

**Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ»**

На правах рукописи

ТАТТИБАЙКЫЗЫ АКНАР

**Казахский кобыз в его становлении и эволюции
в процессе развития национальной музыкальной культуры**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор
Мациевский Игорь Владимирович

Санкт-Петербург – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА ПЕРВАЯ	
Исторические и этнокультурные основы казахского кобызового искусства	19
1.1. Особенности формирования традиционного музыкального искусства казахского народа	19
1.2. Первые сведения о музыкальном инструменте кобыз	26
1.3. Кобыз – кобызовая музыка – кобызист в казахском обществе	35
ГЛАВА ВТОРАЯ	
Казахский кобыз как явление материальной и духовной культуры	46
2.1. Место кобыза в этнических музыкальных традициях	46
2.2. Особенности изготовления и строения казахского кобыза	69
2.3. Опыт реконструкции казахского кобыза	82
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
Искусство игры на казахском кобызе	100
3.1. Особенности воплощения тематики кюев	100
3.2. Значение творчества кобызиста Ықыласа Дүкенұлы в развитии кобызовой школы	111
3.3. Кобыз и современное музыкальное пространство	125
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	144
СЛОВАРЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ТЕРМИНОВ	150
ПЕРЕВОД КАЗАХСКИХ СЛОВ И НАЗВАНИЙ, ТРАНСКРИПЦИЯ ИМЕН	156
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	159
ПРИЛОЖЕНИЕ А	
Отрывок из рассказа Зиры Наурзбаевой «Соперница»	184

ПРИЛОЖЕНИЕ Б Слепые казахские кобызисты	185
ПРИЛОЖЕНИЕ В Семейная династия музыкантов рода Ыкыласа Дукенова (в русской транскрипции)	187
ПРИЛОЖЕНИЕ Г Паспортные описания кобызов коллекции Б. Ш. Сарыбаева (Национальный музей г. Нур-Султан)	188
ПРИЛОЖЕНИЕ Д Морфологическая характеристика казахских кобызов, хранящихся в музеях Санкт-Петербурга	194
ПРИЛОЖЕНИЕ Е Эксперимент по оценке цветоцветовых ассоциаций при прослушивании кобызовых произведений	198
ПРИЛОЖЕНИЕ Ж Ноты кобызовых кюев	201
ПРИЛОЖЕНИЕ И Исследование по проблеме защиты авторства кобызового наследия Ыкыласа Дукенұлы, переданное в Министерство культуры и спорта Республики Казахстан (автором диссертации)	237
ПРИЛОЖЕНИЕ К Результат инициирования экспертизы на предмет некорректного авторства кюя «Қоңыр»	251
ПРИЛОЖЕНИЕ Л Характеристика респондентов исследования	259
ПРИЛОЖЕНИЕ М Рекомендации по организации сохранения и развития подлинного традиционного искусства (на государственном уровне)	260
ПРИЛОЖЕНИЕ Н Кобызовый кюй Ыкыласа Дукенұлы, переложенный на домбровое исполнение	263

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Актуальной проблемой современного общества является развитие музыкального искусства национальных культур. Художественное наследие народов мира представляется сложной многовекторной сферой культуры, требующей её изучения в контексте исторического развития и понимания сущности искусства, как феномена, который невозможно привести к унифицированным стандартам [150, с. 27].

Глобализационные процессы обуславливают необходимость изучения самобытного музыкально-инструментального искусства как одной из составляющих культурной традиции народов. В связи с этим возрастает интерес и к кобызовому искусству с его длительной и сложной эволюцией: от распространения сакральных форм, творческого расцвета и вплоть до его гонений и вытеснения из активного функционирования. Стоит отметить, что даже при тоталитарных гонениях и преследованиях казахский народ смог сохранить ценности своего национального инструментализма до настоящего времени. Казахская кобызовая музыка со своей своеобразной самобытностью всю историю рассматривается как символ народной духовности и до сих пор сохраняет свой высокий статус в обществе.

Казахская кобызовая традиция – наследие многовековой давности: в народе считается, что казахи как этнос сложились с «кобызом в руках». Это обусловлено значительной ролью преемственности в развитии тюркских культур. Древнейшие основы кобызовой традиции представляют особую ценность, так как через многие столетия усилиями народных мастеров сохранены первозданные, сущностные черты и инструмента, и его музыки. Казахский кобыз и рождающаяся на нём музыка вобрали в себя, сохранили и передали нам ментальные особенности этноса, что важно для истории, культуры, искусства. Последние три сферы пересекаются в нём и предстают нам в неделимом единстве.

Черты архаики кобызовой исполнительской практики четко прослеживаются

через строение инструмента и через специфику его звучания. Наличие общих элементов в строении инструмента, в его тембровых характеристиках, способах звукоизвлечения с древними смычковыми хордофонами подчеркивают наличие межнациональных пересечений на ранних этапах развития инструментальной культуры. Такого мнения придерживается и В. И. Поветкин, занимавшийся реставрацией древних инструментов. Он отмечает, что конструктивные идеи применительно к музыкальным инструментам и общеисторические процессы нельзя разделять, так как любой малоизвестный музыкальный инструмент может неожиданно найти своего «двойника» [184, с. 157].

В кобызовом искусстве до настоящего времени сохраняется ряд архаичных интонационных элементов. В XXI вв. все ярче осознаются непреходящие художественные ценностные ориентиры культурно-исторической самобытности народа, а в сфере музыки повышается интерес к кобызовой традиции, восходящей к эпическому сознанию, традиционной народной культуре и эстетике [72, с. 53]. Основопологающие, доминирующие элементы кобызовой традиции не утратили свою силу и активно используются как в этнографическом, так и академическом исполнительстве, а также адаптируются к тенденциям нового времени.

Несмотря на активное слияние традиционного и современного музыкального искусства, популярной и кобызовой культуры, последняя твердо удерживает свою самоидентичность и самобытность, отражая синкретические конфигурации мотивов баксы. Нахождение границы соприкосновения традиционного инструментализма и современных форм в музыке – сложный процесс, требующий ответственности, чуткости, тщательного анализа.

Традиционную кобызовую музыку с ее богатой тембровой и интонационной палитрой нельзя отнести к сфере с достаточным уровнем изучения, что обусловлено ее сложностью восприятия, понимания и фиксации. Европейская система нотной записи частично решает эту проблему, что активировало интерес к данному феномену и расширило возможности его анализа. Преградой при этом выступает потеря большей части ненотированного репертуара и существенное ослабление сегодня активной практики традиционных носителей.

Крупнейший грузинский этномузыколог, И. М. Жордания, справедливо заявляет, что при взаимодействии с представителями этнической культуры исследователь из роли «зритель» переходит в роль «участник». В своей работе он поставил целью дать оценку степени понимания анализа музыкальных произведений представителями научного сообщества и носителями традиции и сопоставить их. По результатам был сделан вывод, что неадекватное понимание музыковедами специфики этнического искусства обусловлено особенностями мышления ученых, истоками которых являются стереотипы академического музыкального образования [88, с. 335].

В процессе эрго-морфологического анализа архаичных образцов и особых признаков традиционного инструментария, его музыкального применения с учетом семантических особенностей музыки выявляются закономерности в развитии искусства игры на кобызе. Это позволяет сохранить самобытность кобызовой культуры, создать условия для бережной адаптации к современной музыкальной жизни общества.

Исследование строения традиционного казахского кобыза и выявление художественного своеобразия исполняемых на нем кюев представляет большую ценность и для современного инструментоведения и музыкознания. Особую актуальность приобретает само *искусство игры* на этом инструменте, в котором реализуются сохранность культурно-исторической идентичности этноса и опыт передачи уникальных традиций от поколения к поколению в музыкальном творчестве.

Степень изученности темы

О роли традиционного кобыза в сакральной сфере искусства писали видные казахстанские и российские музыковеды, этнографы и философы А. В. Алекторов [7], Н. Н. Андреева [14], В. Н. Басилов [35; 36; 37], А. В. Затаевич [94; 95; 96; 97], А. И. Левшин [134; 135], М. М. Магауин [137; 138], А. Р. Усманова [215], А. Ф. Эйхгорн [236; 237] и ряд других. Описание кобыза как музыкального инструмента через самоидентичность и самодостаточность культуры казахского народа содержится в трудах А. К. Жубанова [90] и Б. Ш. Сарыбаева [199; 200; 201].

Ценным источником музыкально-этнографического кобызового наследия казахов являются труды А. В. Затаевича [94; 95; 96; 97]. Их целью было сохранение самобытности казахской песенной и инструментальной музыки, ее изначальных форм.

Значимость трудов А. В. Затаевича состоит в их исторической подлинности, так как записи велись во время жизни носителей и представителей традиций (1920-1930-х годов). Поэтому из примеров, собранных в двух книгах А. В. Затаевича («1000 песен и кюев казахского народа» [97] и «500 казахских песен и кюев» [96]), видны развитая метроритмическая и ладоинтонационная структура, свойственная устно-профессиональной музыкальной традиции второй половины XIX века.

А. В. Затаевичу в условиях идеологической цензуры удалось собрать и систематизировать кобызовое наследие, имеющее непреходящее значение.

Выдающийся музыковед А. И. Мухамбетова уделила много внимания вопросу изучения традиционного кобызового искусства [161; 162; 163; 164; 165]. Ее труды отражают не только многочисленные сведения о кобызе в части музыкознания, но и раскрывают историю становления, этнографические и филологические аспекты. Автор неоднократно подчеркивала и научно доказала, что анализ народных музыкальных произведений невозможно ограничить лишь разбором музыкальной составляющей. Именно выявление живых связей кобызового искусства со средой позволяет объяснить многие, даже сугубо музыкальные, закономерности (особое внимание в трудах А. И. Мухамбетовой уделено программности кюев). Важным достижением ученого выступает постулат о том, что социальные факторы влияют на характер, тематику, способы образования форм в инструментальных кюях.

А. И. Мухамбетова предложила новый подход к изучению кобызовых кюев, который подразумевает рассмотрение их с использованием казахской музыкальной терминологии, а также с анализом в культурно-этнографическом (календарном) контексте.

Наибольший вклад в изучение кобызового искусства до настоящего времени

внесла алматинский музыковед Г. Н. Омарова, исследовавшая его древнейшие синкретические корни [172; 173; 174; 175]. Ей принадлежит первое самостоятельное комплексное исследование по теме кобызового искусства – «Казахская кобызовая традиция» (1989 года) [172].

Первая его часть была посвящена идентификации значительного количества древних кобызов, восстановлению их истории комплектования, способов изготовления, размеров, форм и качества струн. Полученные результаты до сих пор используются при освоении кобызового искусства в музыкальных учебных заведениях.

Эта работа, дополненная результатами исследования 1990-х годов, послужила основой для монографии «Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки», опубликованного в 2009 году [174]. В ней рассматривается органография инструмента и подробно изучается структура кобызовых кюев и её функциональная мотивация.

Весомый вклад в изучение традиционного кобызового искусства представляет собой докторская диссертация Г. Н. Омаровой «Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили» (защита состоялась в 2012 году) [173]. В качестве объекта ее исследования выступает казахское музыкальное искусство на основе культурно-исторического подхода, предусматривал и оценку этого явления через призму традиционной культуры кочевого народа и процессов, изменяющих этнические общности.

Г. Н. Омарова осуществляет подробный анализ традиционного инструментального и музыкального искусства через призму культурного достояния коренных казахов и кочевников Центральной Азии. Основной акцент в ее работе обращен к парадигме цивилизации кочевого народа. Искусствовед выдвинула гипотезу о наличии различий в музыкальных системах западного и восточного Казахстана. В восточной части на культурное и историческое развитие страны особое влияние оказали тюрко-монгольские племена, в западной – тюрко-иранские. Для любой кочевой цивилизации, отличной от западной и восточной, характерно отражение в творчестве носителей традиционного искусства

типологической и жанровой оригинальности [173, с. 49]. Это, по сути, проявление древней культурной самобытности тюрко-монгольских общностей, показывающих спиралевидную и циклическую динамику развития кочевого народа [173, с. 106].

Большинство трудов Г. Н. Омаровой за полвека её научной деятельности были посвящены именно кобызу. Особенно следует отметить достижение Г. Н. Омаровой по определению места казахского кобыза в системе смычковых хордофонов (инструментоведческий аспект) и в этнопространстве (культурологический аспект) на основе общих и особенных признаков. Это позволило на научном уровне ввести кобыз как национальное наследие казахов в мировую систему музыкального инструментализма, а также представить кобызовое искусство как комплексную систему функционального и мировоззренческого назначения.

Эволюционное развитие казахского кобызового искусства представлено в монографии казахстанского искусствоведа Л. Жумабековой «Казахское кобызовое искусство: генезис и эволюция» (2013) [91]. Автором показана роль традиционного кобыза в духовной жизни казахского народа, исследованы некоторые стилевые особенности кобызовых кюев (мелодико-интонационные, ритмические, структурные). В монографии отмечен процесс перехода к так называемому, усовершенствованному (для оркестра), прима-кобызу и раскрыты вопросы стилизации кобызовой музыки в творчестве современных композиторов. Частично вопросы стилизации современных музыкальных произведений с использованием кобызовых традиций также рассмотрены и в диссертациях В. Е. Недлиной «Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий» (2017 год) [170] и Т. В. Харламовой «Стилевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана» (2019 год) [222].

Значимыми для исследования выступают труды, посвященные исследованию региональных аспектов этнического инструментализма и выявления общих закономерностей развития национальной музыкальной традиции: К. А. Верткова

[56], Т. С. Вызго [58], О. М. Герасимова [62], Ф. М. Кароматова [112; 113], С. А. Кузенбаева [129], В. И. Мациевской [147], Ж. С. Нажимеденова [168], В. А. Цукерман [225] и др. отечественных ученых.

Особо следует выделить лидера петербургской инструментоведческой школы И. В. Мациевского, подробно исследовавшего [148; 149; 150; 151; 152; 153; 154; 155; 156] ряд этнических музыкальных культур (в том числе тюркских) в контексте традиционного инструментализма (в том числе казахского). Глубокий интерес к культуре Казахстана позволил ему проложить связь между прошлым и современным в музыкальном искусстве страны.

Тюркские смычковые хордофоны, включая кобуз, содержательно исследованы в работах Д. А. Булатовой [3; 47; 48; 49; 50; 51; 52; 53]. Казахский традиционный кобыз в коллекции Российского этнографического музея стал предметом ее инструментоведческой работы (в соавторстве с А. А. Гаджиевой) «Актуальные проблемы изучения, атрибуции и сохранения традиционных тюркских смычковых хордофонов (на материалах музейной коллекции)» (2015 год) [48]. Проведенное исследование в своей части содержит фактологическую и аналитическую информацию о морфологических особенностях древних экземпляров казахских кобызов.

В 2021 году появилось самостоятельное комплексное исследование традиционного казахского кобыза в сопоставлении с центрально-азиатскими (киргизскими, узбекскими, каракалпакскими) родственными инструментами – диссертация доктора философии М. С. Медеубек «Казахские кылкобызы и типологические родственные инструменты в музыкальной культуре тюркских народов Центральной Азии» (2021 год) [157]. В работе выделены функции смычковых хордофонов и показана зависимость звучания инструмента от формы корпуса. Автором систематизированы варианты постановки инструмента и расположения рук, раскрыты некоторые особенности техники игры и звукоподражательные приемы исполнения кюев на казахских и киргизских хордофонах. Труд М. С. Медеубека вносит значительный вклад в изучение казахского кобызового искусства.

И все же многие сферы функционирования кобызового искусства недостаточно изучены. Нет систематизации эрго-морфологической специфики кобызов частных и музейных коллекций, детального изучения техники игры на традиционном кобызе. Семантика кобызовой музыки недостаточно отображена в музыковедческой литературе, что препятствует получению целостного представления о важной сфере казахского музыкально-инструментального искусства. Сложности возникают и в связи с недостаточным пониманием, а порой и поверхностным описанием творчества выдающегося кобызиста Ықыласа Дүкенұлы, ставшим основателем нового этапа эволюции кобызового искусства в XX веке.

Объект исследования – кобызовая инструментальная музыкальная культура казахов.

Предмет исследования – казахский кобыз: инструмент, строение, технология изготовления, игра на нем, сферы функционирования и стилевая специфика кобызовой музыки.

Цель исследования – провести комплексное исследование казахского кобызового музыкального искусства и выявить особенности инструмента, игры на нем, семантики и стилистики кобызовой музыки в их исторической и системной взаимосвязи.

Задачи исследования:

1. Определение общих исторических и теоретических основ кобызового искусства;
2. Изучение кобыза как предмета духовной и материальной культур;
3. Выявление эрго-морфологических характеристик, сохранившихся до наших времен инструментов;
4. Анализ и систематизация исполнительских особенностей игры на казахском кобызе во взаимосвязи с функционированием и стилевой спецификой кобызовой музыки;
5. Установление направлений взаимодействия традиционной кобызовой музыки и современного музыкального пространства.

Теоретико-методологическая основа исследования

Комплексная методология исследования обусловлена сложностью и многогранностью предмета изучения и заключается в сочетании философско-эстетического, исторического, музыковедческого, этнографического, культурологического, междисциплинарного подходов. Теоретико-методологической основой настоящего исследования выступили труды ученых отечественной и зарубежной музыкальной науки, в том числе известных музыковедов, историков, этнографов, инструментоведов, среди которых: Б. В. Асафьев, Б. Н. Путилов, Л. А. Мазель, И. И. Земцовский, С. П. Галицкая, П. В. Аравин, И. В. Мациевский, Д. А. Булатова, А. А. Гаджиева, В. А. Прищепова, А. В. Затаевич, Б. Г. Ерзакович, С. А. Кузембай, Б. И. Каракулов, У. Р. Джумакова, А. И. Мухамбетова, С. А. Елеманова, Г. А. Бегалинова, Б. Ш. Сарыбаев, А. Б. Кунанбаева, Б. А. Казгулов, Н. Ж. Шаханова, П. О. Шегебаев, М. Мескер, К. Хьют, Ф. Майер и др.

В основе работы – системно-этнофонический метод, сформированный в этноорганологии и музыкальном востоковедении И. В. Мациевским. Данный метод предполагает проведение исследования в соответствии с триадой: «музыкальный инструмент – музыкант – музыка», как единой взаимосвязанной системы в целостной истории и культуре народа [153, с. 22]. Подчеркивая значение системно-этнофонического метода, И. В. Мациевский отмечал о необходимости «исследования инструментализма в системе духовной и материальной культуры народа» [152, с. 35]. Этим обусловлено наличие в настоящей диссертации широкого охвата этноисторических и культурных аспектов развития искусства казахского народа при освещении его во взаимосвязи в триаде «кобыз – кобызист – кобызовая музыка».

Результаты, полученные в исследованиях зарубежных и отечественных ученых, обобщены с применением методов сопоставительного и структурно-типологического анализа. Для изучения эволюции кобызового искусства и музыкальной кобызовой традиции использован исторический подход. Сопоставление родственных традиционному кобызу хордофонов, бытующих у

разных народов, проведено на основе системно-этнографического, структурно-аналитического и семиотического подходов. Междисциплинарный подход, примененный в третьей главе диссертации, позволяет вывести полученные результаты в практическое поле – к популяризации казахского кобыза и его музыки в жизни современного общества.

Источники исследования

Источниковой базой исследования выступили экземпляры традиционных кобызов музеев Казахстана и России и их архивные описания, записи кобызовых произведений (в печатном, нотном и аудиоформатах), экспертные суждения носителей кобызового искусства и других музыкантов-исполнителей, музыковедов, работников учреждений в сфере музыкальной культуры, мнения и предпочтения жителей городов и сел – современных слушателей музыки.

Историко-этнографическая фундаментальная база сведений о традиционном казахском кобызе представлена:

- 1) записями и музейными экспонатами русских исследователей и путешественников XVIII–XIX вв. (А. И. Левшин, С. В. Большой, К. Н. де-Лазари и др.);
- 2) трудами советских краеведов и ученых (Б. Ш. Сарыбаев, А. К. Жубанов, П. В. Аравин и др.);
- 3) трудами европейских исследователей (С. Дончев, В. Бахман, И. Георги и др.);
- 4) народным эпосом (легенда о Коркуте, Ер Тарғын, Қобланды батыр и др.).

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В музыкальной культуре наблюдается феномен, который целесообразно обозначить как *«анимизация»*, представляющий собой одушевление / одухотворение музыкального инструмента, которое выражается не только вербально, но и в определенных действиях по отношению к самому инструменту. Именно анимизация стала причиной развития основных приемов звукоизобразительности, характерной для игры на традиционном казахском кобызе.

2. Реконструкция кобыза XX в., приведшая к появлению его нетрадиционных вариантов (кобыз-прима, кобыз-альт, кобыз-бас, кобыз-контрабас), носит *дуалистический характер*. С одной стороны, такая реконструкция позволила включить инструмент в оркестры и получить международную известность, а с другой – повлекла значимые потери его самобытности (широту средств звукоизобразительного исполнения и тембр как ключевую особенность). В настоящее время перспектива развития кобызового искусства должна реализовываться и в академическом, и традиционном направлениях, с большим вкладом в последнее для выравнивания позиций в обществе.

3. К числу основных приёмов раскрытия образности в кобызовом искусстве относится *звукоизобразительность* (имитация шумов, голосов птиц и животных, речи, эмоций человека), в связи с чем её необходимо специально отмечать и фиксировать в нотных записях, а также тщательно исследовать.

4. Творчество Ықыласа Дүкенұлы положило *начало казахскому общенациональному кобызовому искусству* в общепринятом его понимании с фиксацией и описанием его принципов и приемов достижения особой чистоты звука, общей стилиевой гармонии и индивидуальных проявлений художественного творчества.

5. Импровизация, раскрытие индивидуального стиля исполнения и художественного образа создаваемых и исполняемых произведений должны гармонировать с характером и природой *конкретного* музыкального *инструмента*: как в историческом художественно-эстетическом плане, так и в плане его *специфических свойств* (в том числе – строя, морфологии, механики).

6. Существующее противоречие между массовым спросом на развлекательную культуру и профессиональными достижениями мастеров-кобызистов должно решаться не через упрощение и примитивизацию искусства, но путем широкого развития и *популяризации* высокой музыкальной культуры.

7. При стилизации произведений в кобызовых традициях композитору целесообразно опираться на триаду «композитор – носитель традиции – слушатель», что позволит соединить опыт музыкальной традиции и потребности

современного слушателя.

Научная новизна исследования

В диссертации в контексте актуальных задач современной органологии и этномузыкознания исследуются конструкция, строй, акустические и тембровые характеристики казахского кобыза, специфика исполнительства на нём, что относится к новым – комплексному и системному – направлениям в изучении традиционных смычковых инструментов тюркского мира. Научная новизна диссертации также обусловлена новыми *дисциплинарными результатами* при обращении к данной этноискусствоведческой сфере. В ходе исследования получены следующие новые результаты:

1) введено авторское понятие «анимизация» применительно к музыкальным инструментам;

2) на основе комплексного анализа выявлены особенности эволюции кобыза;

3) раскрыта исполнительская специфика игры на казахском традиционном кобызе, в том числе значимость и особенности звукоизобразительности в исполняемых на нем произведениях с введением специфических обозначений в нотных транскрипциях кобызовой музыки;

4) обоснована идея о выделении кобызового искусства Ықыласа Дүкенұлы и его последователей как особой творческой школы, имеющей важнейшее значение в казахском музыкальном искусстве;

5) введен *универсальный принцип*, позволяющий бережно относиться к традиционному инструменту и исполняемой на нем музыке в процессе композиторских и исполнительских импровизаций;

6) определены возможности взаимодействия традиционного кобызового искусства с современными музыкальными жанрами и формами.

Автором диссертации впервые была осуществлена апробация – исполнительское воспроизведение звучания всех 12 кобызов Российского национального музея музыки и 5 кобызов Музея музыки Шереметьевского дворца. Их записи – в видео- и аудиоформатах – хранятся в музее и в настоящее время популяризируются в культурной сфере.

Теоретическая и практическая значимость

Введение понятия «анимизация» может быть основой для дальнейших исследований этого культурного феномена в общетеоретическом плане и на примере разных национальных музыкальных культур.

Полученные результаты проведенного исследования могут стать основой для разработок учебных курсов, например: «Культурология», «Народные инструменты», «Музыкальная антропология», «Инструменты тюркских народов», «Инструментальная древняя музыка», «Современная органология» в вузах и средних специальных учебных заведениях культуры и искусства на кафедре национальных инструментов народов России. Автор диссертации также использует материалы работы для проведения лекций-концертов в музеях Казахстана и России, хранящих древние экземпляры казахских кобызов.

Выводы о морфологической специфике строения кобыза могут быть востребованными для реконструкции древних музыкальных инструментов или создании их аналогов в современное время.

Результаты анализа кобызовой музыки и специфики ее создания показывают ритмическую и образную палитру кобызовых композиций и расширяют представления о вариантах постижения художественного образа в инструментальном музыкальном искусстве.

Созданная в процессе исследования и его апробации в концертной практике авторская композиция «Шыда», показывающая возможность синтеза традиционной кобызовой музыки и современных музыкальных форм, может быть востребована в качестве образца для популяризации кобызового искусства в современной музыкальной культуре.

Апробация диссертации

Диссертация прошла обсуждение на секторе инструментоведения Российского института истории искусств. По теме исследования опубликованы статьи в научных журналах, сборниках, в том числе в изданиях ВАК РФ.

Основные положения диссертации были представлены в докладах на VIII Международной научной конференции «Петербург и национальные музыкальные

культуры» (2017), XI Международном инструментоведческом конгрессе «Благодатовские чтения» (2017), Международных научно-практических конференциях «Наследие Коркут ата: эпическая культура, древние легенды и мелодии» и «Болат Сарыбаев и проблемы этноинструментоведения в тюркском мире» (2017), Международной конференции «Болат Сарыбаев: основоположник казахского этноинструментоведения и практики фольклорно-этнографических инструментальных ансамблей» (2017), II Международной научно-практической конференции «Великий шелковый путь – нити прошлого и перспективы будущего» (2018), Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы современной музыкальной тюркологии» (2018), Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы современной музыкальной тюркологии» (2018), VIII Международной научной конференции «Музыка народов мира» (2019), IX Международной конференции-конкурсе научных работ учащихся, студентов и аспирантов «Этномузыкалогия: история, теория и практика» (2020).

Популяризация традиционной кобызовой музыки среди молодежи успешно реализована:

– в рамках социально значимого проекта «Преемники народных традиций: привлечение молодежи и студенчества к сохранению культурного наследия народов России» по гранту Президента РФ «на развитие гражданского общества» (диплом лауреата I степени в номинации «Мастерство исполнения народной инструментальной музыки в этнографически достоверном виде», Санкт-Петербург, 2020);

– исполнением кюя Ықыласа Дүкенұлы «Шыңырау» в анимационном фильме «Қоңыр қаз «Шыңырау» (премия Евразийского кинофестиваля ECG Film Festival за «Лучший анимационный фильм», Лондон, 2021; награда «За лучший саундтрек» Международного Анимационного Фестиваля Баиа, Бразилия, 2021).

Структура диссертации

Работа состоит из Введения, трех глав, объединяющих 9 разделов, Заключения, Словаря терминов, Перевода казахских слов, понятий, определений

и названий, транскрипции имен, Списка литературы и Приложений.

Во Введении раскрыты актуальность темы исследования и степень её изученности в науке, определены цель, задачи, методологическая основа исследования, конкретизирована научная новизна, теоретико-практическая значимость результатов исследования.

В 1 главе освещены исторические и этнокультурные особенности формирования традиционной музыкальной культуры казахского народа и игры на кобызе, систематизированы историко-этнографические сведения об этом древнем, но прошедшем огромный исторический путь развития, инструменте.

Во 2 главе уделено внимание соотношению традиций казахского кобыза с музыкальными *традициями других народов*, связанных с игрой на струнно-смычковых инструментах, и раскрыты особенности его изготовления, строения и реконструкции.

В 3 главе проанализирована сложившаяся практика звукоизвлечения, исполнительства и их взаимосвязи со спецификой формообразования, и тематики кюев, роль и значение творчества известного кобызиста Ықыласа Дүкенұлы для современного кобызового искусства, а также возможности и перспективы его развития.

В Заключении диссертации сформулированы выводы и подведен итог исследования.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Исторические и этнокультурные основы казахского кобызового искусства

1.1. Особенности формирования традиционного музыкального искусства казахского народа

Специфика этнокультурного компонента традиционного быта казахов является результатом их кочевого образа жизни и тесной связи народного самосознания с природным миром своего места проживания. По сути, в музыкальном творчестве отражалась вся жизнедеятельность кочевого народа.

Музыка как элемент искусства стала восприниматься не сразу. Изначально она использовалась для связи с высшими силами природы. Это как раз дает ответ на вопрос, почему музыка была составной частью обряда, участвовала в нем. Как подчеркивает Т. В. Харламова, инструментальная музыка имела также бытовое и ритуальное предназначение, но только за второй «закрепилась семантика древнего инструмента кыл-кобыза и связанных с ним инструментальных кюев» [222, с. 28].

Представления о музыкальном творчестве казахов, как и других тюрских народов, можно получить на основании дошедших до наших времен исторических свидетельств и сохранившегося песенного фольклора. Вопрос о первоисточках казахской музыки до сих пор остается открытым. Легенды и сказания о роли музыки в жизни казахов передаются из поколения в поколение.

Сохранившиеся материалы отечественных и зарубежных путешественников, остаются востребованными в современной науке. Сюда можно отнести очерки, научные и любительские заметки, романы и поэмы, раскрывающие аспекты жизни кочевого народа. Стоит отметить, что сведения, зафиксированные в них, не утратили свою актуальность для современных исследователей, поэтому они до сих пор активно систематизируются и анализируются. Формирование Русского географического общества в 1845 году привело к существенным изменениям в изучении культуры казахов. А. И. Левшин и В. И. Даль, являющиеся его членами,

имели тесные связи с Казахстаном. Это стало коренным переворотом в изучении музыкально-культурного наследия.

Позже филиалы Русского географического общества стали открываться в крупных регионах страны. Они аккумулировали и систематизировали сведения и интересные факты о казахской культуре. Так, благодаря этому была организована экспедиция русских географа П. П. Семенова-Тян-Шанского, этнографа-историка П. И. Небольсина и ряда других значимых ученых. Вся информация о народе, его традициях и самобытности, полученная в ходе таких мероприятий, привела к сближению народов. Это стало толчком к налаживанию социально-экономических связей и рассматривалось как приоритетное направление государственной и культурной политики.

Казахи оказывали всестороннюю помощь русским ученым, участвующим в экспедициях, поскольку осознавали важность таких исследований. Нередко они самостоятельно инициировали их встречи с кочевниками и налаживали диалог. Такие мероприятия помогли накопить достоверную информацию о музыкальном творчестве казахского народа. Благодаря этому мы можем оценить описание музыкальных инструментов казахов, сделанное А. И. Левшиным в 1830-е годы, а также ознакомиться с записями вокальных и инструментальных напевов. Они являются ценными для науки, несмотря на мелодико-интонационную импровизацию произведений, и являются фундаментом для изучения и анализа инструментальной культуры казахов [61; 135; 12]. Исследовательская база конца XVIII – начала XIX вв. является уникальным фундаментом для комплексного анализа музыкальной культуры народа.

К середине XIX века увеличилось число работ [118; 196; 60; 45; 46], отражающих быт и основы жизнедеятельности кочевого народа. В них представлен большой объем сведений о музыкальном творчестве казахов. Впервые в источниках появляются имена традиционных музыкантов: композиторов и исполнителей.

Уклад жизни и духовно-нравственные ценности народов СССР всесторонне изучались советскими исследователями. А. К. Жубанов [90], П. В. Аравин [15; 16;

17] и А. И. Мухамбетова [161; 165] провели комплексный анализ информации, относящейся к генезису и эволюции музыкального искусства казахов. В качестве основы они использовали материалы из архивов, научные заметки и обзоры путешественников, традиционные предания, легенды. Весомый вклад в изучение музыкальной жизни казахов внесли Б. Г. Ерзакович [82; 84; 85], М. М. Ахметова [26], а Б. Ш. Сарыбаев [199], занимаясь восстановлением казахских древних музыкальных инструментов.

Однако при анализе литературы важно учитывать тот факт, что некоторых источниках отражены субъективные взгляды и впечатления исследователей.

Для примера приведем обзор известного историка-этнографа А. И. Левшина, являющегося членом Русского географического общества. Он переплетает достоверные данные со своими субъективными убеждениями, основанными на собственных впечатлениях и эмоциях, а не на научных тезисах. Так, он заявляет, что песенный репертуар казахов практически не изменяется, он прост и утомителен для слуха [134, с. 6], а мелодии на нижних нотах (кобыза – А. Т.) дики и грубы [134, с. 75]. Но ведь также можно было бы трактовать впечатления несведущего слушателя о музыке европейских композиторов, отнести их к утомительными, местами раздражительными и т.п. (например, симфонии). Стоит отметить, что стабильность стиля и структуры произведения лишь отражает его художественную целостность. Не случайно европейски образованный музыкант и, одновременно, глубокий исследователь казахской музыки А. В. Затаевич не раз сравнивал масштабность дарований и изощренность композиционного мышления казахских акынов и кюйши с ведущими европейскими композиторами-симфонистами [94, с. 5].

На самом деле, любая этническая народная музыка отличается консервативностью по своей стилистике и уникальностью, поскольку сохраняет в себе компоненты «исконно народного самосознания». Такая гипотеза подтверждается изучением и исследованием музыкального творчества других народов [234, с. 265; 125, с. 58; 67, с. 132]. Ряд современных ученых [29, с. 54; 173, с. 43] критически относятся к убеждениям первых российских исследователей об

однообразности традиционной музыкальной культуры казахов и ее утомляемости для слуха.

Субъективные взгляды прослеживаются и в других описаниях А. И. Левшина. Способ изложения исследовательского материала, характер описания инструментов, отражение роли музыки в современном пространстве позволяют сделать вывод, что ученый сам не до конца понял социальную функцию музыки и ее взаимосвязь с повседневной жизнедеятельностью казахского народа.

Подтверждением этого является тот момент, что историк А. И. Левшин [134, с. 142] неоднократно заявлял, что музыка греками используется для изменения своего нрава, а казахами – для популяризации суеверий. На наш взгляд, такие выводы далеки от научно-исторического метода исследования. Ведь любые верования того или иного народа составляют важную, сакральную часть его культуры в определенный исторический момент. К тому же, жанровое разнообразие традиционной казахской музыки подтверждает, что музыкальная культура не была ограничена религиозным аспектом.

Аналогичного взгляда А. И. Левшина придерживался Р. А. Пфенниг, который отмечал, что «для казахского народа в роли основного лекаря выступал бакси (бахсы) – шаман. Однако вместо барабана (бубна¹ – А. Т.) у него был специальный инструмент, напоминающий скрипку, обвешанную колокольчиками и железными элементами различной формы. Этот инструмент носил название «кобуз» (кобыз). Он использовался вместе с колбой (асатаяк) – шумовым инструментом, наверху которого были наклеены колокольчики. С помощью этих инструментов бакси проводил ритуалы» [191, с. 83].

Именно этот аспект (шаманское суеверие) популяризировали в советское время применительно к кобызу. Но казахский народ не был всеобъемлюще связан с шаманизмом. Прежде всего, наряду с шаманизмом для его исторических традиций существенное значение имела древнейшая монотеистическая религия – тенгрианство. Так, «Кам» в тенгрианстве – это «шаман», «мудрец» и «целитель» в одном лице, то есть «Кам» – это больше, чем «Шаман».

¹ Нижняя часть кобыза, покрытая кожей, использовалась как бубен.

Шаманизм – это очень строгая система с большой детализацией практик, ритуалов, обычаев, духовных существ и богов. Чем дальше на север (в направлении Сибири) – тем сложнее явление шаманизма. Так аналогичные в религиозном плане буряты и калмыки – это своеобразное сочетание шаманизма и буддизма.

Тот факт, что казахи использовали бубен (дангыра) и призывали духов «каким-то особенно хриплым голосом» [190, с. 60] – не делает их шаманами. Тенгрианство – понятие более широкое, мировоззренческое, охватывающее многие особые традиции и идеологию [28, с. 119].

Так, Коркут-ата был мусульманином. Вероятно, в своих верованиях он сочетал какую-то смесь ислама и тенгрианства. Со временем и под влиянием различных религий и идеологий среди турок и монголов эта простая религиозная система стала более сложной. В эпосе «Деде Коркут», при игре на кобызе (кобузе) Коркут поет об Аллахе, используя многие мусульманские выражения.

По поводу «целительства» с использованием кобыза, стоит отметить, что положительный эффект от применения ментальной музыки признается современной клинической психологией [256, р. 311; 233, с. 23; 40, с. 182], поэтому нет необходимости преувеличивать роль суеверности в казахском традиционном сознании. О целебных свойствах музыкальной инструментальной культуры писал историк европейского инструментализма и доктор искусствоведения В. А. Свободов [202, с. 11].

Нельзя не отметить, что ранние исследования этнографов представляют собой фундаментальный материал о музыкальном творчестве казахов. Его использование совместно с современными научными сведениями в области культурологии и исторического музыковедения повышает объективность при исследовании предмета. Благодаря этим ученым сохранились произведения «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу», «Қамбар батыр», «Қобыланды батыр», «Елім-ай», «Әл Байрақ» и многие другие. А. И. Мухамбетова [163, с. 12] не один раз подчеркивала, что именно динамичность жизнедеятельности кочевого народа оказала влияние на его духовную культуру, что отражено в самых различных

произведениях песенного и музыкального искусства. При этом духовная культура казахов закрепились более всего именно в сфере искусства, а не философии, науке и др. [71, с. 7].

Музыка сопровождала казахов всю жизнь: от рождения и до смерти, на торжестве и в минутах скорби и печали. На атмосферу взаимодействия исполнителя и восприятия слушателем всегда влияла внешняя обстановка. Для организации концерта не использовались специально отведенные помещения, а проводили его в юртах, представляющих собой складное жилье. В них устраивались праздничные мероприятия, принимались гости. Музыкантам на таких событиях отводилась особая роль, поскольку они напрямую влияли на ход торжества. Помимо музыкального репертуара, от них ждали новостей, поучения, интересных историй, особенно, если они приехали издалека. Именно музыканты являлись самым образованным слоем населения, поскольку владели грамотой, а некоторые из них даже знали иностранные языки, обычно арабский и русский.

Эти положения подтверждаются в этнографических источниках. А. И. Левшин [134, с. 55 – 59] отмечает, что музыка использовалась во всех сферах жизнедеятельности казахов. Она сопутствовала и трудовым будням, и торжествам, и минутам печали, радости, и болезням. Через нее подрастающее поколение получало уникальный опыт и знания в части обустройства быта, создания семьи, воспитания детей, морально-нравственных ценностей, общественной жизни. По сути, музыка – источник традиций. Интересным фактом выступает тот момент, что она использовалась даже в образовательном процессе. Об этом подробно описывает П. П. Тихов [210, с. 3]. Он выявил шесть методических рисунков по музыкальной тематике, использовавшихся для обучения детей грамоте.

Несмотря на то, что ислам исключает музыкальные традиции, распространение данной религии не привело к стагнации развития музыкальной культуры казахского народа. В ходе эволюции творческий процесс лишь усложнялся. Это проявилось, в первую очередь, через структурно-функциональное обособление вокальной и инструментальной музыки.

Анализ этнографических материалов, описанных выше, позволяет справедливо утверждать, что для XIX века характерно усложнение музыкальной культуры казахов. Отчетливо обособляется **профессиональное искусство контактной коммуникации** (термин введен И. В. Мациевским). Но в народной среде профессиональное искусство всегда бытует вместе (в системе) с другими сферами традиционной культуры, поэтому, по нашему мнению, между ними не всегда можно четко провести границу.

Культурные процессы, происходившие в период становления независимого Казахстана, притормозили процесс «европоцентризма в композиционном мышлении», в результате чего кюй был признан «самодостаточным принципом композиции» [120, с. 151]. Необходимо отметить, что музыкальные конкурсы певцов и музыкантов айтыс и тартыс (в 2015 году), и кюй (в 2014 году) признаны [240] нематериальным культурным наследием человечества по версии ЮНЕСКО.

Единство в восприятии музыки, поэзии и других сфер традиционной культуры, рост **профессионализации и институционализации** стали возможными благодаря высокому профессионализму отдельных музыкантов и появлению у них своих целевых аудиторий поклонников. Однако выход на новую ступень развития стал возможен благодаря активизации экономики Казахстана и ориентиру на создание социального государства. Благодаря российским деятелям и представителям интеллигенции на территории появилась собственная разветвленная система радиовещания, были возведены социально-культурные учреждения и налажен выпуск профессиональных музыкантов. Такие мероприятия привели к появлению отдельной категории профессиональных композиторов и исполнителей, ориентированных на европейскую академическую культуру.

Несмотря на модернизацию в музыкальной сфере казахов, одновременно продолжалось развитие этнического народного творчества. Таким образом, характерной чертой музыкальной культуры Казахстана является сочетание высокого профессионализма современных музыкантов и их приверженность национальным традициям.

На общие черты музыкального искусства казахов оказали воздействие способы производства, общественный уклад, идеологические ценности, характер становления социальной культуры народа. Однако ее уникальность и специфичность напрямую связаны с этнокультурным наследием. Исторически преемственность в музыкальной культуре не носит линейный характер, поэтому при воссоздании и развитии кобызовой традиции необходимо учитывать как ее истоки, так и особенности ее трансформации в процессе развития казахской музыкальной культуры в целом.

1.2. Первые сведения о музыкальном инструменте кобыз

Внешний вид традиционного кобыза на протяжении длительного времени не утрачивал свои архаичные черты, отражающие национальную самобытность и духовные ценности казахского народа.

До сих пор научное сообщество дискусирует на тему появления кобыза, так как отсутствуют письменные источники, которое могли бы внести ясность в этот вопрос. На основании многочисленных исследований в области литературы, этнографии, фольклора представляется возможным гипотетически восстановить происхождение и сферу применения этого инструмента в далеком прошлом. Д. Булатова отмечает, что термин «кобуз» используется на большой территории Евразийского континента, захватывая Восточную Европу вплоть до Дальнего Востока [53, с. 7]. Ссылаясь на Д. А. Булатову и В. Бахмана, И. В. Мациевский конкретизирует эволюцию такого распространения. «Любопытны в этом плане ступени эволюции смычковых инструментов: от лукообразных монохордов (палеоазиатско-монгольский стык) через ребаб (китайско-мусульманское пограничье – Центральная Азия), ребeko-фидельные формы (переднеазиатский стык – юго-восточно-европейский, мусульманско-христианский: его следы весьма отчетливы и в строении, и в технике игры на казахском кыл-кобызе и киргизском кыяке) и вплоть до собственно скрипичных форм: на рубеже восточно- и западно-христианских цивилизаций в Средне-Восточной Европе – Украина – Беларусь –

Польша – Восточно-немецкие области» [156, с. 142 – 143].

Возникновение кобыза связывают с тюркской² культурой, появившейся на территории казахов от тюрко-огузских кочевых племен. Стоит отметить, что и в древнетюркском языке, и в казахском, «күбі» переводится как бочка, округлая чаша [167, с. 155], связанная с внешней конструкцией музыкального инструмента. Возможно, термин возник из обозначения резонатора, отражающего извлекаемый звук. Вторым вариантом можно рассматривать этимологически схожий термин «кабз», который дословно обозначает колебание руки [241, р. 81]. Видный инструментовед киргизских [187, с. 10] хордофонов С. Субаналиев утверждает: «На языке древнетюркских племен «кобыз» является общим названием, принадлежащим музыкальным инструментам. Этим словом изначально был назван резонаторный инструмент, так как на древнетюркском языке *govı* – обозначало пустой, углубленный, а слово *govug* – у бакшы (шаманы) было слово, употребляемое в изгнании злых духов. Данное значение слова было отражено в известном словаре Махмуда Кашгари» [207, с. 43]. Большое многообразие родственных слов лишь подчеркивает древнюю природу происхождения этого музыкального инструмента.

В XX веке ряд европейских инструментоведов-историков, в том числе В. Бахман [38, с. 357] и С. Дончев [75, с. 58], заявили, что смычковый способ звукоизвлечения появился в Китае благодаря распространению одного из традиционных инструментов тюркских племен. По сути, они не только создали его, но и познакомили другие народы, в том числе европейские. В ходе эволюции этот инструмент видоизменялся, а его функциональное предназначение также зависело от творческих задач и представлений традиционных её носителей о музыке, а также от имеющихся природных материалов. Вместе с тем, их труды об истории возникновения хордофонов почти не охватывают инструментарий Центральной и Восточной Азии.

Выдающийся современный казахский инструментовед С. И. Утегалиева длительный период изучала музыкальные традиции тюркоязычного мира. Она

² Тюрки – тюркоязычные народы.

убеждена, что родиной смычковых хордофонов выступают Восточная Азия и Южная Сибирь, так как именно на этой территории до сих пор в раскопках находят схожие инструменты с волосяными струнами [221, с. 113]. Именно она первая заявила, что распространение смычковых инструментов проходило в направлениях с востока на запад и с юга на север. Для восточной части характерной тенденцией выступало сохранение тембров и характера звучания хордофонов, а для западной – модернизация и дополнение их звуковой палитры через применение этнически окрашенных приемов звукоизвлечения и интонационно-тембровой выразительности.

С. Субаналиев особо выделяет VIII – X вв. нашей эры, ссылаясь на имеющиеся упоминания о музыкальных инструментах Енисейских киргизов в письменных источниках династии Тан [207, с. 5].

Одна из возможных версий: здесь, как самый древний смычковый инструмент, мог произойти от лука и стрелы в роли смычка. Д. А. Булатова пишет: «Со значением лук может быть связано и происхождение термина кобуз, применяемого для обозначения ряда тюркских смычковых инструментов (казахского, узбекского, каракалпакского, ногайского, карачаево-балкарского и др.)» [50, с. 153].

Логически выстраивается цепочка, что первичные звуки возникали в процессе натягивания тетивы, затем человек мог попробовать извлечь звуки, проводя по ней стрелой в разных направлениях. Рассмотрим рисунок 1.2.1, наглядным образом показывающий такой древний инструмент и игру на нем.



Рисунок 1.2.1. – Архаичный африканский инструмент – своего рода прообраз струнно-смычковых (Конго) [254, с. 536].

По нашему мнению, кобыз казахского народа сочетает в себе наиболее архаичные специфические черты тюркоязычной культуры. По сути, изогнутая форма конструкции возникла через связь с воинским или охотничьим луком. При этом трение нескольких луков друг о друга волосяными тетивами выступало в качестве прообраза игры на смычковых инструментах. Аналогичной гипотезы придерживается и отечественный исследователь И. В. Мациевский [152, с. 234].

Большая часть научного сообщества считает, что зарождение кобыза напрямую связано с именем великого поэта-песенника, философа Коркута Каракожаулы. Нет единого мнения, в какой период времени жил создатель этого инструмента. Одни [30; 58, с. 58] заявляют, что становление Коркута в качестве музыканта приходится на VIII – IX века, другие [245, с. 221; 143, с. 22] – в I в. до н. э. Согласно легенде Коркут – отец всей музыки как таковой. «Он с детства не мог смириться с быстротечностью жизни, поэтому боролся против неизбежности смерти. Он ушел от людей, но везде встречал смерть: сгнившее дерево в лесу, умирающий ковыль от жаркого солнца, обрушающиеся горы. Все говорило ему о

том, что всему приходит конец. С горя философ выстругал первый кобыз – ширган, натянул на него струны и заиграл. Он вложил все чувства в эти мелодии, а чудесные звуки услышали все люди. С тех пор мелодии философа и музыканта захватили сердца людей, а его имя стало бессмертным» [205, с. 11].

Существует «Рецепт Коркута» по созданию кобыза, описанный А. Х. Маргуланом [144, б. 213], согласно которому инструмент со струнами из волоса жеребца-пятiletки вырезан из ствола дерева (карагач или клен) и обтянут снизу верблюжьей шкурой.

Вот еще одна легенда, которая бытует среди казахских кобызистов:

«С детства Коркут научился играть на различных музыкальных инструментах. Это оказалось ему мало, поэтому он решил сам создать такой инструмент, который мог бы передать слушателю язык животных и природного мира. Раздумывая, он смастерил из березы инструмент. Однако не понимал, что с ним делать в дальнейшем. Во сне к нему приходит ангел, который дает ему некоторую подсказку:

“Коркут, у тебя в руках инструмент, визуально похожий на берцовую кость молодого (шестилетнего) верблюда. Посмотри внимательно, что ему не хватает для полноценной работы. Ты увидишь, что достаточно добавить резонатор, обтянув его предварительно верблюжьей шкурой нара, подструнную подставку, сделанную рога дикого козла и струн, вырванных из конских волос хвоста пятiletнего жеребца. Этого достаточно, чтобы твой созданный предмет запел как соловей.

После сна Коркут сразу приступает к усовершенствованию своей работы с помощью подсказок ангела.

О, мой кобыз,

Вывернутый из корня сосны.

О, мой кобыз,

Извлеченный из клена.

Мой кобыз, чей резонатор

Из кожи быстрого верблюда.

Мой кобыз, чья подструнная подставка

Из рога дикого козла.

Мой кобыз, чьи струны

Из хвостового волоса пятилетнего жеребца.

Я покручу твои колышки.

Если мои мечты не сбудутся,

Я о землю тебя разобью.

Произнеся эти слова вслух, Коркут взялся за инструмент. В результате он запел голосом верблюдицы, потерявшей своего ребенка – верблюжонка. И во всем животном и природном мирах наступила тишина. И звери, и птицы, и дующий ветер стали слушать Коркута.

В произведениях Коркута наблюдаются глубокие философские концепции, грустное, унылое настроение и немного приглушенный лиризм. Автор-исполнитель дарит слушателям музыку судьбы граждан и страны, размышляет об их будущем. Кобыз вместе со всеми переживает и положительные, и отрицательные эмоции, связанные с болью страданий, расставаний. Он предлагает поразмыслить о цели существования, счастье, гармонии. Он может то плакать, как верблюдица, потерявшая своего ребенка, то заряжать размышлениями о вечной жизни и красоте через подражание лебединой песне счастья»³.

В основанной на эпосе «Книге моего деда Коркута» описывается, как Коркут сделал мембрану инструмента из верблюжьей шкуры [87, с. 163]. Известно, что верблюд у среднеазиатских народов почитается как чистое, благородное животное [110, с. 46].

Великий казахский писатель М. О. Ауэзов [19, с. 76] в своем труде заявляет, что поэт-песенник проникся уникальным звучанием инструмента еще до того момента, когда весь мир узнал музыку. По его мнению Коркут выступает основателем ключевого жанра традиционной инструментальной музыки – казахского кюя.

³ Запись и перевод автора диссертации

До наших дней дошли несколько памятников средневекового эпоса, описывающих личность Коркута и его жизнедеятельность – «Китаби деде Коркуд» или «Китаб-и дедем Коркута лялисан-и таифа-и огузан» («Книга моего деда Коркута на языке племени огузов») – вот фрагмент из него: *«Сорок товарищей моих, будьте живы – здоровы, Бог ваш не сомневается в вашем единстве. Развяжите руки мне, дайте волосяной кобыз в руки, я верну этого парня, а после хоть убейте, хоть освободите!»*. Развязав руки, ему подали волосяной кобыз [249, р. 403].

В эпосе отражено древнее представление о строении и наименовании древнего инструмента. Так, огузские сказители использовали инструментальное сопровождение гобузом (гобусом, кобусом, кобузом). По одной из легенд, Секрет отказался бороться со своим братом, который украл у него этот ценный предмет [87, с. 165]. Важно заметить, что воспроизводить эпос на кобызе могут не только сказатели, но и батыры, которых нельзя отнести к музыкантам. Обычно они используют инструмент для придания окраски решающим, переломным моментам в повествовании событий.

У многих исследователей описано широкое распространение кобыза в музыкальной жизни казахов. Для примера, Ш. Уалиханов или Ч. Валиханов в русской транскрипции заявляет, что у всех степных музыкантов используется кобыз [54, с. 283]. Упоминание о нем присутствуют и в патриотических сказаниях «Қобланды батыр», «Ер Тарғын» и романических «Қыз Жібек» эпических произведениях.

Крупный казахский этномузыковед Г. Н. Омарова считает, что именно ритуальные черты инструмента наиболее ярко характеризуют его национальную идентичность, что нашло отражение в ритуалах сказителей жырау. Позже кобыз стал использоваться в воинской практике и военной доктрине [172, с. 287]. Его применяли при благословлении воинов, которые защищали национальные границы. Этот процесс предусматривал распевание благословенных песен – бата, которые исполнялись под аккомпанементы кобыза. Этот период запечатлен в трудах А. Ф. Эйхгорна [236, 237]. Он отождествляет кобыз с «инструментом

странствующих рапсодов», так как игра на нем сопутствовала исполнению ими легенд, сказаний и иного эпоса.

Уникальные фонды Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН (далее: МАЭ) оказали большое значение для изучения музыкальной жизни казахского народа. Особенно весомый вклад в его музыкальную коллекцию принадлежит активному корреспонденту музея, краеведу К. Н. де-Лазари. Длительный период он знакомился с культурой казахского народа путем очных посещений, в ходе которых он собирал уникальный материал и предметы исторического наследия. В материальную базу, которую он представил музею, также часто входили такие музыкальные инструмент, как: домбра, барабан и кобыз.

В письменных источниках к Д. А. Клеменец, директору Музея, де-Лазари подчеркнул важную роль музыки для всех сфер жизнедеятельности казахов, а также описывал строение кобыза и способ извлечения звука [204].

В 1894 году в МАЭ пришли фотографии, сделанные Н. Ордэ. Стоит отметить, что одной из них являлась «Киргиз-музыкант. Виртуоз», сделанная в Семиречье. Именно здесь известный краевед де-Лазари нашел кобыз (рисунок 1.2.2).



Рисунок 1.2.2. – Киргиз-музыкант. Виртуоз [107].

На данном снимке Н. Ордэ отражен смычковый инструмент с двумя струнами, выполненными из конского волоса. В его верхней части размещены металлические подвески. Углубившись в историю, можно понять, что такие элементы присутствовали исключительно на инструментах *шаманов-баксы*. Для обычного песенного репертуара использовался кобыз без металлических подвесок. Наглядно видно, что инструмент, запечатленный на фотографии, имеет схожие черты с кобызом, доставленным в музей де-Лазари.

Снимок Н. Ордэ показывает, как музыканты держали кобыз во время исполнения. Такая информация помогает представить манеру игры. Н. Ордэ подчеркивает, что традиционные инструменталисты всегда были музыкантами-виртуозами. Можно сделать вывод, что исполнительство на кобызе уже в XIX веке могло развиваться в профессиональном русле.

На наш взгляд, представленные историко-этнографические источники о

кобызе могут использоваться в качестве основы для размышлений. Однако, таких сведений недостаточно для научного отражения процесса эволюции древнего инструмента, возникновение которого, предположительно, относится к I веку до нашей эры. Для нашего исследования важными являются труды дореволюционного времени о казахской традиционной культуре, записки и очерки советских историков и этнографов. Также стоит отметить значимость фольклора, эпоса как дополнительных инструментов для познания исторического процесса развития общества.

1.3. Кобыз – кобызовая музыка – кобызист в казахском обществе

В казахской традиционной культуре сохранилось особое отношение к кобызу и всему, что с ним связано. Будучи изначально ритуальным орудием для связи с сакральным миром, этот инструмент был наделен одухотворенным душевно-телесным комплексом. Это позволило кобызу стать символом-выразителем души и чаяния казахского народа, сохранить и пронести их через столетия. Следует отметить, что в давние времена не было социального разделения художественной культуры на народное и некое ненародное или надэтническое в обществе. Кобыз был выразителем идеи цельного казахского общества как такового. Подобное понимание «народного» в музыке отражено в трудах Б. Н. Путилова [189, с. 47] и И. И. Земцовского [100, с. 204].

Здесь весьма уместным можно считать высказывание З. Смаковой и Б. Джунусовой: «Этномузыка, понимаемая в народе как фольклор, рассматривается как душа народа, т. е. не только материальная, но и духовная проекция квинтэссенции этноса. Этим объясняется действенная роль фольклора в выживании, самосохранении, адаптации и саморазвитии каждого конкретного этноса без этномузыки, этноинструментария, фольклора и традиционной культуры в целом, являющихся духовным зеркалом, верительной грамотой, кристаллизатором народа, этносу существовать невозможно» [203, с. 135].

В свою очередь ощущение живой телесности – *соматизация* и связанная с ней антропоморфия традиционного кобыза проявляется в следующей терминологии его частей: головка – «бас» (голова), колок – «кұлак» (ухо), шейка – «мойын» (шея), корпус – «кеуде» (грудь), нижняя вытянутая часть корпуса – «аяк» (нога) (подробнее: рисунок 1.3.1).



Рисунок 1.3.1. – Названия частей казахского кобыза⁴

Примечание: головка – «бас», колок – «кұлак» (кулак), шейка – «мойын», корпус – «кеуде», нижняя вытянутая часть корпуса – «аяк» (аяк).

Известный отечественный этномузыколог-востоковед Г. Юссуфи подчеркивает, что ассоциация частей инструмента с частями человеческого тела является характерным явлением для этнических традиций и используется в различных музыкальных культурах [237].

Д. А. Булатова обозначает этот феномен как зоантропоморфизм и приводит примеры: «Части татарской скрипки, исполнительство на которой сохраняет преемственность с древней смычковой традицией игры на кыл кубызе, имеют антропо- и зооморфные названия: баш («голова» – головка), цолац («ухо» – колок), муен («шея» – шейка), гзудз («туловище» – корпус); подставка именуется алаша (лошадь). Колки тувинского игила называются кулактар (уши), головка –

⁴ Источник: Составлено автором диссертации.

баш (голова); колки у туркменского гыджака – гулак (уши)» [50, с. 155].

В. Н. Басилов отмечает, что некоторые народы отождествляли музыкальный инструмент с тем животным, шкурой которого он был обтянут (саяно-алтайские, якуты, ханты, монголы и др.) [37, с. 148].

Но у казахов отношение к традиционному кобызу в этом плане гораздо глубже, чем просто зооантропоморфизм. Такое отношение предполагает наделение музыкального инструмента не столько внешними признаками, свойственными животным и человеку, сколько внутренним содержанием: душой и даже духом. Так, в казахских легендах *кобыз – как сильный духом* – вступал в скоростное состязание с лучшими конями [185, с. 64].

На наш взгляд, «одушевление/одухотворение» музыкальных инструментов, через слова, термины и конкретные действия по отношению к самим инструментам, является культурным феноменом, который вполне обоснованно можно обозначить понятием *«анимизация»* (от латинского «anima» – душа). Именно этот термин можно расценивать как исток развития приемов звукоизобразительного и речетативного стилей, характерных игре на традиционном кобызе.

Следует отметить, что каждый инструмент человеческой деятельности вообще является не только служебным (помогающим в изготовлении конечной продукции), но и своими свойствами воодушевляющим мастера в любой сфере. Но именно в музыке это проявляется особенно четко, и особенности инструмента (историко-стилистические, темброво-фактурные, акустические и др.) воодушевляют музыканта к новым творениям. Это связано с тем, что в философском смысле «музыка есть искусство одухотворенное, искусство субъективное. Она умеет воспроизводить с потрясающей истиной самое сокровенное в человеческой душе – чувство и его бесконечные оттенки» [59, с. 118].

Анимизация в казахской культуре проявляется не только по отношению к кобызу и искусству игры на нем. Так, широко известна легенда о происхождении национального казахского семиструнного инструмента «жетыген»,

воспроизведенная Б. Ш. Сарыбаевым. Название этого хордофона отражает трагическую смерть семи сыновей казаха в одну из голодных зим. По легенде, в день смерти отец натягивал новую струну на выточенный кусок древесины. Оплакивая потерю, он давал каждой струне свое собственное имя-образ:

«1 струна – қарағым – родной мой;

2 струна – сынған қанаты – разбитое крыло;

3 струна – кумарым – любимый мой;

4 струна – от сәнер – погасшее пламя;

5 струна – бақыт көшті – потерянное счастье;

6 струна – күн тұтылды – погасшее солнце;

7 струна – жеті баламнан айрылып құса болдым – горе потери всех семи сыновей» [199, с. 45].

Современный пример анимизации так же ярко представлен в автобиографическом рассказе З. Наурзбаевой «Соперница»:

«– Всё, мне надоели ее вечные капризы. То она говорит, как живая, то начинает мычать. На сцене вечно запинаяется [...]

– Просто твоей домбре не хватает внимания, ты же сам понимаешь» [169].

В Приложении А приведен отрывок из этого произведения, в котором говорится о том, как домбра казахов получает душу и почему её называют «небесной женой».

В исполнительской практике на кобызе существует такой способ артикуляции (каз. «тиер-тимес»), при котором музыкант левой рукой почти не прикасается к струнам (это особенно свойственно манере игры Ықыласа Дүкенұлы). При этом считается, что инструмент «звучит сам», т.е. у инструмента есть – душа / дух / память. В подтверждение этому следует отметить и факт настройки струн древних кобызов (согласно музейным экспонатам) на кварту/квинту: струны само настраивались в унисон.

Таким образом, анимизация как феномен противоречит представлению [182, с. 122] о тандеме инструмента и играющего на нем музыканта, но говорит об их самостоятельных равноправных отношениях. О подобных «отношениях»

справедливо говорит Е. С. Афонина применительно к европейской виолончели: «Этот эффект диалога (исполнитель-инструмент) и монолога (исполнитель со своим инструментом как одно целое) после многократного повторения мотива оживляют публику, напоминая театральное действие» [25, с. 191]. Только Е. С. Афонина выражается здесь скорее образно, а анимизация переводит такие «отношения» в логическую реальность.

В казахской народной культуре имеет место феномен перенесения чувств и эмоций художника-творца не только на инструментарий, но и на жанровую палитру создаваемой и исполняемой на нем музыки, которая отражает ее тесную взаимосвязь с жизнью традиционного общества.

Как отмечает В. А. Цуккерман, жанр всегда связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения [225, с. 54]. И. В. Мацевский продолжает эту мысль в отношении инструмента: «Для народной инструментальной практики (особенно ее архаичных форм) характерна приуроченность тех или иных инструментов к определенным жанрам фольклора. Естественна и обратная связь: от жанра к инструменту» [154, с. 23].

Исследования А. В. Затаевича заложили основы для классификации традиционной музыки казахского народа. В сборниках, составленных этномузыкологом («1000 песен...» и «500 песен...»), представлены ценные образцы, сопровождаемые содержательными примечаниями. А. В. Затаевич не ставил перед собой цели классифицировать казахскую народную музыку по жанрам, но ученый подробно описал функциональную предназначенность и художественные особенности отдельных её образцов (например, свадебные, похоронные и др.).

А. Х. Маргулан отождествляет кобыз со своего рода источником национальной идеи [144, б. 204]. Благодаря советам визирей хана инструмент вошел в сознание людей как *выразитель национального духа* казахов. М. Магауин пишет, что в своих произведениях жырау Ақтамберды (XVIII в.) призывает народ на борьбу с врагом, не жалея сил. Стихотворения жырау в период войн воодушевляли народ, поднимая воинский дух [138, б. 64].

Анимизация кобыза и тесное вплетение его музыки в повседневную жизнь народа не могли не отразиться и *на отношении традиционных слушателей к кобызистам.*

В казахском народе *сакральна память о Коркуте, как первом обладателе священного кобыза.* Но, к сожалению, древнее кобызовое наследие не сохранилось до наших времен, и *приписываемые авторству Коркута композиции,* возможно, – дань легенде. Тем не менее, особое отношение казахского народа к кобызистам, как к хранителям его культурного наследия, подтверждается исполнением таковых функций на протяжении последних веков.

С. Исаков считает, искусство кобызовой игры связано с именем Тілепа Аспан-тайұлы (1757-1820), родившегося в Қыпшақ. Кобызист прожил в местности, которая сейчас относится к Тогайской области. Он получил первые уроки мастерства от баксы по имени Қойлыбай. Потомкам досталось всего 3 композиций-сарынов с индивидуальным творческим почерком. Его личный инструмент находится на хранении у бэйбише⁵ Жубаткана в Аркалыке [181, с. 76].

Төлеу Нәрікбайұлы, родственник Тілепа, поделился, что сарыны, как и иные ценности, *передаются по наследству.* Так, старший сын великого кобызиста рассказал свои секреты Байтөлеу. Тот, в свою очередь, свое накопленное творческое наследие передал Мынжасару, который поделился с Райымбеку. Райымбек раскрыл его Халыку, а тот отдал сарыны внучатому племяннику Жубаткану.

Ярким и типичным представителем музыкальной традиции казахского народа явился слепой акына Шоже (1803-1895) (Приложения Б, фото 1). Он был автором многочисленных памятников эпического музыкального жанра, отражающего размышления и надежды народа.

С. Кузембаева неоднократно отмечала поэтический талант у слепого музыканта [129, с. 106]. Так, уникальные разновидности традиционной поэмы «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу», исполненной слепым Шоже, были зафиксированы в

⁵«Байбише» - почтительное обращение к пожилой женщине в казахском обществе.

1860-е годы [199, с. 31].

Народную музыкальную традицию также нередко связывают с именем другого слепого кобызиста – Нышан Шаменұлы (Приложения Б, фото 2).

Нышан (настоящее имя – Исмаил, 1883-1979 год) родился в г. Ак-Мечеть (сейчас: Кызылорда). Ослеп вследствие заболевания черной оспой. Любовь к кобызу привита дальними родственниками, взявшими сироту. За его талант и уникальную игру на инструменте за ним закрепился творческий псевдоним Соқыр Нышан, что в переводе с казахского означает «Слепой Предвестник».

В 1925 году столица Казахской ССР была перенесена из Оренбурга в Кызылорду. Нышан, в основном, играл на центральном рынке, на который часто приходили дети, чтобы послушать его веселые наигрыши и поучительные сказания. Кобызиста уважали в обществе, к нему за благословением обращались воины, отправляющиеся на фронт во времена Великой Отечественной Войны [213, с. 69]. Слепой музыкант был всегда почетным гостем на региональных и национальных праздниках, его приглашали на важные жизненные события, к нему приходили за советом, который он преподносил в музыкальной форме.

Уважение и почтение таланта он также заслужил со стороны деятелей искусства и культуры, в том числе таких как: Алькей Маргулан, Мардан Байдильдаева, Ауелбек Коныратбаев. Они заинтересованно слушали легенды о Коркуте и собственные сочинения в исполнении Нышана [171, с. 372] (Приложения Б, фото 3).

Эти деятели, привлеченные вниманием к древней родной им этнической музыке, поставили перед собой важную задачу – навечно сохранить ее для будущих поколений. Первым шагом стала запись древних инструментальных поэм-кюев (по легенде – авторство Коркута) в исполнении Нышана, инициированная академиком А. Х. Маргуланом и знаменитым фольклористом М. Байдильдаевым в 1975 году. Организатором записи нот выступал искусствовед и инструментовед Б. Ш. Сарыбаев. Он лично предоставил слепому музыканту кобыз из своей коллекции. Нышан поделился основным своим репертуаром с исследователями и рассказал о значимых фактах в истории возникновения и

сохранения сарынов. Исполненные Нышаном, их также нотировал Мусабек Жаркынбеков («Тарғыл тана», «Елім-ай», «Башпай», «Арыстанбаб»). Записи сохранились до нашего времени. Они экспонируются в коллекции фонда Института литературы и искусства имени М. О. Ауэзова, расположенного в Алматы. Соответственно, благодаря Нышану кобызовые сарыны стали общественным достоянием и сохранились до наших времен.

Ықылас Дүкенұлы (1843-1916) – казахский народный кобызист, один из крупнейших мастеров кобызового искусства XX века. Его известные творения – «Аққу», «Жалғыз аяқ», «Жез киік», «Ерден», «Қазан», «Қаншайым», «Қасқыр» и др. – до сих пор исполняются в Казахстане и гастролирующими исполнителями в других странах.

Рассвет кобызового искусства связан с творчеством Ықыласа Дүкенұлы (1916-1943), которое подняло развитие кобыза как в историческом плане, так и в отношении его конструкции на новый уровень. Согласно династической традиции⁶ сын, отец, дед, прадеды Ықыласа были традиционными профессиональными кобызистами. Практически все они владели секретами изготовления кобыза и передавали из поколения в поколение не только кобызовый репертуар, но и делились опытом его конструирования.

Уникальный талант Ықыласа не остался незамеченным. Так, слепой музыкант Шоже заявлял, что звуки инструмента при игре Дүкенұлы достигают необозримого пространства, и даже – других миров [86, б. 6].

В период сталинских гонений была высокая вероятность потери великого наследия Ықыласа Дүкенұлы, поскольку его последователи преследовались и подвергались репрессиям. Например, его старший сын, Тусипбек, умер от тяжелой болезни в 1930 году – после ареста. Большой вклад в сохранение музыкального искусства Ықыласа внесли Даулет Мыктыбаев и Жаппас Каламбаев.

Даулет Мыктыбаев (1904 -1976) принял первые уроки игры на кобызе у своего дяди, старшего сына Ықыласа, – Тусипбека. В дальнейшем его обучал

⁶ Семейная династия музыкантов рода Ы. Дүкенұлы приведена в Приложении В.

один из учеников великого мастера – Абикей Токтамысов. Впервые заметили Даулета на Первом Всеказахстанском слете народных талантов в Алматы в 1934 году. С этого времени он был приглашен на работу в казахстанскую филармонию. В годы Великой Отечественной Войны он участвовал в боевых сражениях, по возвращению продолжил свою трудовую деятельность в филармонии и в Казахконцерте. Для передачи более широкому кругу молодежи кобызового искусства он стал преподавателем Алма-Атинской консерватории [193, с. 112]. Продолжили его кобызовую традицию последователи Ықыласа: К. Ажмуратов (заслуженный артист и деятель Казахской ССР), Б. Косбасаров (зав. кафедрой кобыза и баяна консерватории), А. Жумабеков (педагог специальной музыкальной десятилетки школы им. К. Байсеитовой, доцент).

Жаппас Каламбаев (1909-1969) – один из немногих, кто освоил кобызовое искусство самостоятельно. В своих произведениях он использовал кюи, перенятые у известного домбриста Сугура Алиева – последователя Ықыласа, но модернизировал их с учетом специфики кобыза. Для него, как и для Д. Мыктыбаева, важным событием стало участие в Первом Всеказахстанском слете народных талантов. После этого мероприятия он стал работать в Оркестре казахских народных инструментов. Здесь он прослужил 30 лет в должности концертмейстера группы кобызистов и принял активное участие в исследованиях, посвященных реконструкции кобыза. За существенный вклад в популяризацию и становление традиционной музыкальной культуры Ж. Каламбаев получил звание заслуженного деятеля Казахской ССР и орден Трудового Красного знамени [190, с. 98]. Его последователи успешно продолжили начатое дело. Среди них: Г. Баязитова, Ф. Ж. Балгаева – народные артистки Казахской ССР, Б. Ш. Сарыбаев – искусствовед и кобызисты А. Шангереева и К. Кудабаева.

Совместными усилиями учеников и приемников великого мастера удалось сохранить наследие Ықыласа Дүкенұлы. С XXI века произведения Ықыласа уже исполняются его правнуками – Нурланом Есмахановым и Ақнар Тәттібайқызы.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ:

Кобыз – древнейший инструмент культуры народов Среднего Востока, который смог сохранить присущее ему место в современном музыкальном искусстве Казахстана. На протяжении всей своей истории можно отметить устойчивость пути становления инструмента, первооснова которого коренится в общетюркской культуре. Кобыз в течение всей своей истории составлял неотъемлемую часть жизни казахов, а исполнители на нем признавались уважаемыми людьми в обществе, независимо от социального положения, происхождения и материального состояния.

Веками сохранявшийся кочевой образ жизни и родовой уклад социальных отношений казахского народа способствовали устойчивости традиционных основ и стилевой целостности казахского музыкального искусства. Для всех композиций на кобызе характерно *единство этностиля*. Передача кобызовых произведений в рамках династий (от кобызиста к его родовым и творческим потомкам) позволила сохранить кобызовое наследие. Но при этом каждому кобызисту свойственна характерная индивидуализация манеры игры, своеобразность и неповторимость её творчества. Этому в значительной степени способствовал сам инструмент, его тембр, динамика, строй, технические особенности, предоставляющие широкие возможности самых разнообразных приемов игры.

Традиционная музыкальная культура казахского народа отличается ярко выраженной *эмоционально-художественной экспрессивностью*. При анализе традиционной музыки и отношения казахского народа к игре на музыкальных инструментах явственна эмоциональная концентрация внимания казахов как на песни в сопровождении кобыза, так и на собственно музыкальные инструменты. Одушевление музыкальных инструментов выражается не только через слова, оценки, эпитеты, но и через конкретные действия по отношению к самим инструментам, выступает уникальным культурным феноменом, который заслуживает название «анимизация».

Особое отношение к кобызу реализовано в триаде «кобыз – кобызист –

кобызовая музыка», в связи с чем в казахском традиционном обществе кобызовая музыка сопровождала все важные события жизни народа, а кобызисты воспринимались как *хранители души народа*.

С середины XIX века происходит трансформация казахской музыкальной культуры. Постепенно музыкально-поэтическая традиция уходит от повседневных функций, начинает более отчетливо проявляться музыкальная эстетика, особенно ярко выраженная в игре Ықыласа Дүкенұлы. Большой вклад в сохранение музыкального наследия внесли выдающиеся кобызисты XX века: Нышан Шаменұлы, Даулет Мыктыбаев и Жаппас Каламбаев.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Казахский кобыз как предмет материальной и духовной культуры: история и современность

2.1. Место кобыза в этнических музыкальных традициях

Традиционный кобыз относится к смычковым хордофонам – к чашечным шейковым лютням – согласно классической систематике музыкальных инструментов немецких ученых Э. Хорнбостеля и К. Закса [224, с. 254]. Звуки смычковых хордофонов, согласно данной классификации, извлекаются движением смычка по натянутой струне. Здесь, однако, следует отметить, что «натянутость» струны у традиционного кобыза относительна: при игре на нем струны к шейке не прижимают. Как отмечают авторы Атласа музыкальных инструментов народов СССР: «Кобыз держат в вертикальном положении, опирая низ корпуса о пол или о колено. Смычок берут снизу, вывернув ладонь, играют одновременно на обеих струнах. Они располагаются очень высоко, их не прижимают к шейке, а лишь прикасаются к ним пальцами, поэтому звуки получаются флажолетные. На первой струне исполняют мелодию, а на второй – параллельные кварты или квинты и выдержанные педальные звуки (бурдон)» [56, с. 133].

Кроме этого, не всегда традиционный кобыз изготавливается в форме лютни, когда плоскость струн параллельна деке – встречаются варианты: от легкой изогнутости до полного повторения формы лука. Особенно это характерно для древних экземпляров.

Видный казахский музыковед Г. Н. Омарова считает, что классификация Э. Хорнбостеля – К. Закса в этом плане представляется ограниченной, так как присутствуют разногласия по размерам и приемам звучания кобыза по отношению к другим хордофонам. По сути, у кобыза присутствуют характеристики и смычковых хордофонов, и инструментов других групп [172, с.

153]. Г. Н. Омарова верно отмечает, что определенные проявления у кобыза признаков синтетизма обусловлены модернизацией возможностей смычковых хордофонов с особенностями других инструментов, например: аэрофонов, мембранофонов, идиофонов [175, с. 153]. Следует отметить, что в композиторской европейской музыке XX века на электровиолончели тоже активно использовались обертоновые звуки, подобно флейтовым.

Б. Ш. Сарыбаев придерживался этой позиции. Он смог на практике показать, что ряд обертонов при флажолете аналогичен по звучанию с техникой передувания на сыбызгы и с потряхиванием сакрального инструмента баксы – асатаяка [199, с. 55 – 64]. Таким образом, сочетание в классическом кобызе характеристики инструментов разных музыкальных групп лишь подчеркивают его многофункциональность и наличие большого потенциала развития его музыки.

На основе вышеизложенного при анализе семейства народных смычковых хордофонов на предмет соотношения с традиционным кобызом, мы не будем жестко придерживаться классификации Э. Хорнбостеля – К. Закса. Понятие «смычковый хордофон» будем использовать как синоним струнно-смычковых музыкальных инструментов.

Кобыз существовал в нескольких разновидностях, которые использовались как в повседневной музыкальной жизни, так и в особых ситуациях и отдельных сферах функционирования. Таков *наркобыз* – смычковый хордофон, который применяли для боевых целей. Он отличается достаточно крупными размерами и низким звучанием. На наркобызе, украшенным зеркальцем и совиными перьями, чаще играли народные целители. Исторически имели место и другие виды инструмента, которые отличались размерами, качеством струн и, естественно, характером звучания (рисунок 2.1.1).



Рисунок 2.1.1. – Кылкобыз, наркобыз, жезкобыз [109, с. 25].

Национальная народная музыка, по мнению А. Ф. Эйхгорна, по своей природе близка к диатонической и далека от древнеарабских систем, «не стоит с ними ни в какой связи» [236, с. 10]. Описывая кобыз, он называл его, в связи с этим, «большой скрипкой» (рисунок 2.1.2).

№ 4. КОУСЪ, известный также под именем кобызъ. Большая скрипка о двухъ струнахъ изъ конскаго волоса, со смычкомъ. (Очень древній и рѣдкій экземпляръ; съ подвѣшенными желѣзными погремушками).

Рисунок 2.1.2. – Фотография фрагмента из книги А. Ф. Эйхгорна [237, с. 5].

Ниже на рисунке 2.1.3 представлена фотография этого кобыза, описанного А. Ф. Эйхгорном.



Рисунок 2.1.3. – Фотография экспоната Музея музыки № МИ-843 и кадр исполнения на нём (автором диссертации).

Как отмечает кандидат искусствоведения Т. Джани-заде, А. Ф. Эйхгорн относился к азиатской культуре уважительно и показал удивительное для того времени непредвзятое отношение к традиционному искусству Востока [68, с. 24]. Аналогичного подхода (видение кобыза в контексте европейской системы музыкальных инструментов) придерживался и Ч. Валиханов, утверждавший, что по своему тембру, строю и диапазону кылкобыз ближе всего к альту [55, с. 21].

В сравнительном анализе традиционного кобыза с другими музыкальными инструментами отдельное значение уделяется тембровым характеристикам. Именно специфика тембра является подтверждением самобытности звучания кобыза. При этом данный параметр нельзя измерить. «Использование в кобызовых кюях обертонового звучания – одно из важных музыкально-выразительных средств. На щипковых составных хордофонах удельный вес обертонов в целом снижается» [216, с. 88].

С. Утегалиева, классифицируя смычковые хордофоны Азии по критерию функциональности звука, распределила их в следующие группы:

– полумузыкальные – оснащенные волосяными струнами (кобыз, пызанчи⁷, игиль⁸);

– музыкальные – с жильными (или кишечными) струнами (домбра⁹, комуз¹⁰);

– элитарные или сверхмузыкальные – с металлическими струнами (танбур¹¹, рубаб¹²) [221, с. 102].

В своей классификации музыковед рассматривает эволюцию смычковых хордофонов через призму тембровых признаков инструментов, обусловленных качеством струн и способами звукоизвлечения. На наш взгляд, не стоит рассматривать наличие металлических струн у хордофонов в качестве элитарного признака. Так, «музыкальность» традиционного кобыза как раз подтверждается наличием волосяных струн, благодаря которым достигается особый бархатный тембр кобыза, и появляется широкий набор техники звукоподражания (о чем подробнее будет рассмотрено в подразделе 3.1 настоящей работы). В качестве сверхмузыкального признака можно как раз рассматривать подражание звукам

⁷ Четырехструнный тувинский инструмент с выпуклым корпусом цилиндрической или конической формы. Струны, изготовленные из конского волоса, настраиваются в унисон попарно: 1 и 3 и 2 и 4. Причем, 2 и 4 настраиваются на кварту выше. Помимо Тувы, его география распространяется на Монголию, Бурятию и Казахстан.

⁸ Тувинский струнный смычковый инструмент. Имеет 2 струны, которые настраиваются в кварту. Корпус изготовлен из дерева (в идеале – из хорошо просушенного кедра), а дека – из кожи. Овальный корпус плавно переходит в шейку, на которой нет ладков. Резная головка часто выполняется в форме лошади. Отсутствие клееных грифов и натянутая кожа способствуют громкому звучанию. Использовался у народов Сибири, прежде всего, у тувинцев и алтайцев.

⁹ Струнный щипковый инструмент нагайского, казахского и калмыцкого народов. Имеет грушевидный корпус, длинный гриф с ладами. Две струны настроены в кварту или квинту. Применяется для сольных выступлений и аккомпанирования пению.

¹⁰ Трехструнный щипковый музыкальный инструмент с ярко выраженной тонкой шейкой. Корпус имеет грушевидную форму и изготавливается из цельного куска дерева. Строится по кварто-квинтовому принципу. Звук – мягкий и негромкий, средняя струна – мелодическая. Использовался в народном быту киргизов.

¹¹ Струнно-щипковый инструмент, имеющий длинный гриф и грушевидную форму корпуса. Имеет три (иногда две) струны. Для извлечения звука используется плектр. Распространена, в основном, в арабских странах. Особенно популярен у курдов Восточного Ирана, там навыки игры передаются от поколения к поколению, а сам инструмент ранее использовался в обрядах суфиев.

¹² Смычковый хордофон народов Азии. Также можно его встретить на юге Испании и в Африке. Его деревянный корпус имеет круглую или овальную форму, на деке присутствует небольшое отверстие для резонанса. Для извлечения звука используется смычок. Инструмент нашел применение для аккомпанирования, сольного пения. Рубаб певцов-солистов имеет 1-2 струны. В Турции использовался трехструнный инструмент.

природы, крикам зверей, отражением речи и чувств человека.

Иными словами, классификация С. Утегалиевой позволяет проследить определенные этапы исторического изменения определенных разновидностей струнных хордофонов: от наличия волосяных струн до оснащения металлическими аналогами.

В таблице 2.1.1 отражены ключевые характеристики национального кобыза казахского народа.

Таблица 2.1.1. – Характеристики казахского традиционного кобыза¹³

Исследуемый признак	Описание
Разновидность корпуса	шарообразная, грушевидная, бабочковидная, выдолбленная из цельного куска древесины; мембрана, натянутая на нижнюю часть инструмента, изготовлена из натуральной кожи
Материал струн	Волосяные
Вид смычка	прямой, изогнутый
Вид шейки	длинная, укороченная, прямая, изогнутая
Специфика тембра	бархатистый, приглушенный, украшенный множеством обертонов
Способ извлечения звука, изменение высоты и тембра	прижатие ногтевыми пластинами; образование флажолетов
Предпосылки возникновения инструмента	обрядовые, мифологические, религиозные
Способ держания	Вертикальный

За прошедшие столетия техника игры на традиционном кобызе не претерпела никаких изменений, что свидетельствует о наличии исторически сложившегося прочного фундамента, сохранившегося до наших дней. При игре инструмент размещается между коленей вертикальным способом. В основе его лежит не только традиционная составляющая, но и удобство, обусловленное следующими преимуществами:

- устойчивостью кобыза в ходе исполнительства;
- большим размахом смычка;
- широким потенциалом для мелизматики;
- свободным использованием бурдонирующей открытой струны;
- обширной зоной для визуального восприятия игры кобызчи.

¹³ Таблица составлена автором диссертации.

Такие преимущества помогают исполнителю раскрыть свою индивидуальность, мастерство, а также несут в себе психологическую составляющую, предусматривающую повышение уверенности при игре.

Для техник игры на кобызе, сохранившихся с древних времен, характерна обширная мелизматика: воспроизведение мелодий не требует усилий для укорачивания вибрирующих струн из конских волос. Кобызист применяет *филигранную исполнительскую технику* при легком прикосновении к ним. Применение волосяных струн при горизонтальном положении кобыза также отражает один из *устойчивых признаков* традиционной игры на этом инструменте.

На основании факторов, перечисленных в таблице 2.1.1, можно сделать вывод, что близкими к традиционному казахскому кобызу являются музыкальные инструменты многих тюркских и финно-угорских народов. Такие этнические инструменты как: кобуз¹⁴, кыяк¹⁵, хомыс¹⁶, игиль, моринхур¹⁷, хур¹⁸, шича-пшина¹⁹, ия ковыж²⁰, абхьярца²¹, нерьпъ²², шичепшин²³, сигудэк²⁴, эйнгенге²⁵, – мы

¹⁴ Татарский, каракалпакский, башкирский, узбекский, туркменский и др. тюркские хордофоны.

¹⁵ Струнный смычковый инструмент ковшеообразной формы, изготовленный из урючины или ореха. Верхняя часть корпуса открыта, внизу инструмент обтянут верблюжьей кожей. Для звукоизвлечения применяется смычок (жаак), древко которого изготовлено из горного растения – табылги. Имеет киргизское происхождение. Кыяк сопровождал традиционную общину в разных жизненных ситуациях: от военных походов до свадебных ритуалов.

¹⁶ Хакасский народный двух– или трехструнный щипковый инструмент. Его головка, шейка и корпус (круглый или овальный) изготавливаются из цельного куска дерева. Кожаная дека снабжена от 2 до 5 резонансными отверстиями. Хомыс распространен у тюркских народов Южной Сибири, особенно – на левобережье Хакасско-Минусинской котловины.

¹⁷ Струнный смычковый инструмент, распространен в Монголии, Бурятии и на севере Китая. Его отличительные особенности – четырехугольный трапециевидный корпус и головка грифа, изготовленная в виде лошади. У инструмента 2 струны: мужская (выполняется из 130 конских волос скакового коня) и женская (изготавливается из 105 кобыльих волос). Для извлечения звука используется деревянный дугообразный смычок.

¹⁸ Бурятский национальный инструмент, изготовленный из дерева. До советского времени он был двухструнным, затем после модернизации стал четырехструнным. Материал для струн и смычка – конский волос. Корпус собирается из дощечек, к нему приделывается гриф. На корпус надевали сырой бычий пузырь, а затем просушивали. Инструмент использовался улигерами – хранителями бурятского этноса.

¹⁹ Адыгский смычковый хордофон, преимущественно мужской. Для изготовления корпуса, шейки и головки используется цельная древесина. Верхняя дека представлена тонкой доской, оснащенной резонаторными отверстиями различной формы. Струны скручиваются из конских волос и настраиваются в квинту (реже – кварту). Для этого инструмента характерно

можем отнести к первой группе смычковых инструментов.

Инструменты первой группы изготавливались из качественной цельной древесины, которой придавалась круглая или овальная (эллипсоидная) форма. Мембрана была выполнена из кожи верблюда или овцы. Для струн использовался чаще всего конский волос, наделенный хорошей твердостью и прочностью. Тембр кобыза можно охарактеризовать как мягкий, обволакивающий, напоминающий флажолеты европейских альтов и виолончелей. Нижняя струна отличается мелодичностью, а верхняя задает непрерывно тянущийся выдержанный тон. Общий диапазон звучания составляет 1,5-2 октавы.

Безусловно, ближайшими к казахскому традиционному кобызу по данным характеристикам являются центральноазиатские²⁶ смычковые хордофоны (безгрифные шейковые лютни), что объясняется общими тюркскими корнями

приглушенное звучание. Использовался народами Северного Кавказа для аккомпанемента пению, в том числе, ансамблевому.

²⁰ Марийский смычковый хордофон круглой, овальной, полукруглой или четырехугольной формы с лукообразным смычком. Изготовлен из цельного куска древесины. Йя ковыж имеет 3 струны, реже – 2, постоянного, устоявшегося строя нет. Изначально у инструмента не было ни деки, ни подставки, затем в качестве резонатора стали использовать бычий пузырь, позже деку стали изготавливать из дерева. Появление резонирующей поверхности привело к необходимости изготовления верхнего порожка и полноценной подставки.

²¹ Двухструнный смычковый хордофон с веретенообразным корпусом. Для изготовления корпуса, головки и шейки используется цельная древесина. В деке присутствуют резонаторные отверстия. Смычок изготавливают из конских волос, которые натирают смолой перед игрой. Инструмент использовался в абхазской традиции целителями, воинами и песенниками-сказателями.

²² Смычковый хордофон народов Севера, изготавливаемый из цельного куска дерева, с лукообразным смычком. Одна струна (реже – две) – из конского волоса или сухожилия лося. По звучанию напоминает плач и передает все оттенки человеческого голоса. Использовался на праздничных церемониях, а также для камерного исполнения.

²³ Адыгейский народный смычковый хордофон, преимущественно мужской. Веретенообразный долбленный корпус и круглая головка. На верхней деке, изготовленной из тонкой доски, имеются резонаторные отверстия. Струны из волос конского хвоста настраиваются в квинту (реже – в кварту). Звук – приглушенный. Шичепшин применялся в сольном и хоровом пении.

²⁴ Смычковый инструмент с волосяными струнами количеством от 1 до 4. Корпус, шейка и головка выдолблены из цельного куска дерева. Звук – тихий, мягкий, приглушенный из-за открытой резонаторной чаши и слабого натяжения струн. Применялся у коми-зырян и коми-пермяков в самых различных жизненных ситуациях.

²⁵ Смычковый хордофон народов Камчатки. Продолговатый корпус, шейка и головка выполнены из одного куска древесины. Дека – из тонкой доски, прибитой гвоздями. У инструмента 3 резонаторных отверстия и 3 струны (реже – 2), прикрепляемые к выступу корпуса. Под его сопровождение проводились традиционные праздники и обряды.

²⁶ В историко-географическом плане.

(киргизский кыяк, узбекский, каракалпакский, таджикский ногайский, башкирский, татарский и др. кубызы²⁷). Д. А. Булатова условно называет этот тип инструментов – «кипчакский кобуз» [49, с. 126].

Рассмотрим его на примере древнего татарского кубыза (кылкубыз – с волосяными струнами). Речь идет о струнно-смычковом татарском кубызе (рисунок 2.1.4).

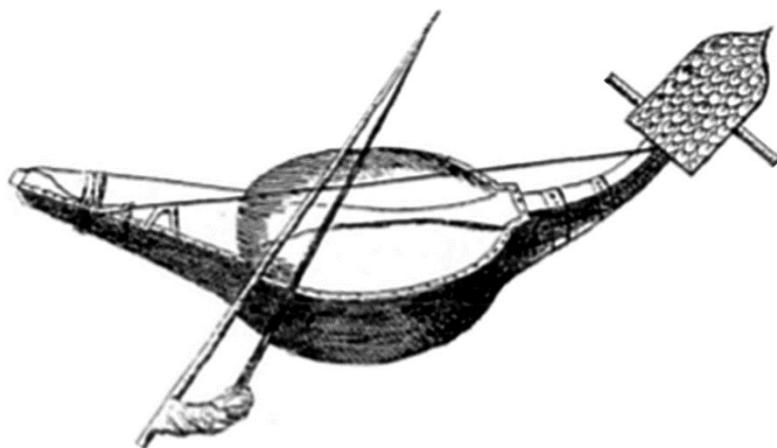


Рисунок 2.1.4. – «Кобас» астраханских татар, рисунок И. Борисова (1768 год). [3, с. 146].

Здесь важно подчеркнуть, что в татарской культуре это «слово может означать и язычковый варган, и струнный инструмент, и волынку, и даже гармонь. Такое многообразие смыслов связано с тем, что в татарской, как и в тюркской культуре, кубызом называют музыкальный инструмент вообще» [114]. Г. И. Георги так описывает *татарский кубыз*: «...походит на открытую вверху и подобную кораблю скрипку, о двух волосяных струнах, кои перебирают пальцами и шаркают по ним смычком» [61, с. 18; 186]. Использование союза «и» в описании способа игры на кубызе можно интерпретировать как одновременное движение рук: смычка в правой руке и манипуляций со струнами пальцами левой руки. Эта публикация академика Г. И. Георги датируется 1799 годом, но уже тогда, как отмечает исследователь, кубыз в татарской среде использовался редко.

К сожалению, данный инструмент в татарской традиции не сохранился, что

²⁷С лингвовариантами «кобыз», «кобас», «кабз» и т.п..

связано с распространением скрипки в XVIII веке. Казахам удалось с помощью династической передачи знаний, умений и навыков, несмотря на гонения и репрессии, сохранить свой кобыз до настоящего времени. Татарам же так понравилась скрипка, что даже конский волос для изготовления струн они стали воспринимать негативно. Об этом пишут Д. А. Булатова и В. И. Яковлев: «...любопытно – негативное отношение к этому виду струн в исторический период смены одного смычкового инструмента на другой (кыл-кубыза на скрипку): *чем делать скрипку из конских волос, лучше брось ее в печь и свари суп*. Видимо, появление скрипки и связанное с этим стремительное распространение жильных струн было подхвачено татарами и приветствовалось в народной среде» [52, с. 169].

Стоит отметить, что появление скрипки у татар сразу не повлекло к полному отказу от имеющегося опыта игры на кубызе, в связи с чем многие черты кубызовой игры были адаптированы к традиционной скрипке. Это отмечает Д. Ф. Шарифуллин: «Старотрадиционное скрипичное искусство – развивалось на основе техники игры на смычковом кубызе и других старотрадиционных музыкальных инструментах, предполагало аналогичную традиционным постановку инструмента, сохранялось в практике народных музыкантов вплоть до 1980-х годов» [228, с. 36]. От татарского кубыза к татарской традиционной скрипке перешел вертикальный способ держания инструмента, неакадемический способ держания смычка, преимущественное использование нижнего регистра, применение обширной мелизматике. Кроме этих очевидных общих черт игры на инструментах, Д. А. Абдулнасырова в результате глубокого анализа в своей диссертации [3, с. 137 – 138] выделила еще несколько позиций, объединяющих татарские кубыз и традиционную скрипку (особенности репертуара, штриховой техники, многоголосной организации и др.). Все эти общие черты свойственны и игре на традиционном казахском кобызе. Безусловно, самым важным признаком общности инструментов явился бархатистый тембр, достигаемый за счет материала струн. Кроме этого, конский волос позволял точно имитировать звуки природы, что применялось в игре и казахами, и татарами.

Так же, как казахский традиционный кобыз, татарский кубыз украшали металлическими изделиями, которые служили не столько для эстетики, сколько для воспроизведения дополнительных звуков, обогащающих исполняемую мелодию. Эти украшения описал С. Гмелин: «Когда на кобазе играют, то часто потрясывают всем инструментом, чтоб чрез то на конце рукоятки находящиеся металлические бляшки в движение приходили и звенели» [66, с. 192; 187]. Общим также является функциональное предназначение инструментов – сопровождение действия обрядовых и ритуальных песен.

Давность утери кубызовой традиции в татарской культуре, к сожалению, не позволяет восстановить полностью её в настоящее время. Но всё же, еще пока есть факторы, позволяющие не без кропотливого труда представить её древнейшую специфику:

- рисунок кубыза И. Борисова из экспедиции С. Гмелина и возможности технологий моделирования древних инструментов для их воссоздания опытными мастерами казахского традиционного кобыза²⁸;

- исследования Д. А. Булатовой, Д. Ф. Шарифуллина и др. ученых в области татарской истории и культуры об общем и специфическом в игре на татарских кубызе и традиционной скрипке;

- возможность поиска носителей традиции игры на татарской скрипке со струнами из конских волос для фиксации приемов, унаследованных от кубыза;

- сохраненный казахами опыт исполнения древних наигрышей и ранних кюев на традиционном казахском кобызе, который бы мог быть использован для восполнения пробелов²⁹ при игре на восстановленном татарском кубызе.

В отчете о фольклорной экспедиции 1931 года имеются записи популярных татарских наигрышей середины XIX века, в которых прослеживается преемственная связь с древним общекипчакским смычковым искусством (игра на *кылкубызе*). Так, в наигрыше «Аккош» (татар. «Лебедь»), как и в казахских

²⁸ Имеется в виду воссоздание татарского кубыза на основе сходного опыта мастеров казахского традиционного кобыза по рисунку И. Борисова.

²⁹ Имеются ввиду пробелы, восстановление которых по следам татарской древней культуры уже исторически невозможно в связи с более чем вековым перерывом в исполнительстве на татарском кубызе.

инструментальных кюях, посвященных образу лебедя, художественно воспроизводятся крики и повадки этих птиц [140, с. 75 – 76].

«Многовековое соседство тюркских народов вело к адаптации и усвоению в собственных культурах соседних традиций, и, как следствие этого, – к сближению этнокультурных традиций в общерегиональном масштабе» [215, с. 3], – пишет искусствовед А. Р. Усманова, анализируя музыкально-фольклорные параллели татар и тюркских этнических групп: ногайцев-карагашей, туркмен и казахов.

Такая «репатриация» кобуза из забытого прошлого очень важна для сохранения идентичности татарского этноса в условиях тенденций глобализации, стирающих культурные особенности и достояние народов.

Важно не потерять из внимания также *кобуз* узбеков, который аналогичен казахскому кобызу по строению и по функциональному предназначению. Это лишь подтверждает становление кобыза в одно и то же время для всех тюркских народов. Схожие признаки проявляются в способах звукоизвлечения и в особенностях звукообразования. Кобуз сегодня встречается в Узбекистане уже довольно редко, главным образом в районах Ферганы и Бухары [56, с. 121]. Классик узбекской органологии Ф. М. Кароматов подчеркивает, что древний узбекский инструмент использовался как для простых народных репертуаров, так и для разделов классических циклов – макомов, а также для развлекательных наигрышей [113, с. 45]. Сейчас в Узбекистане этот инструмент относится к универсальным, так как на нем воспроизводятся различные мелодии, вплоть до маршей.

В музыкальном инструментарии первой группы отдельное место отводится *кыяку* – киргизскому смычковому инструменту, изготавливаемому из цельного куска древесины в чашеобразной форме. Его мембраной выступает верблюжья кожа, при этом верхняя часть является открытой. Кыяк используется вместе с лукообразным смычком, который получил название камонча. В. Н. Басилов отмечал: «Главная архаическая особенность кобыза, как и близких к нему киргизского кыл-кыяка и ногайского кобуза (например, МАЭ 298-11), – это его гриф, который расположен под заметным углом к поверхности корпуса, ввиду

чего к нему нельзя прижать струны. Это позволяет думать, что первоначальный смычковый инструмент не имел грифа в современном понимании этого слова: его гриф значительно отклонялся вверх от корпуса, и струны не шли близко к нему. Гриф современного типа, идущий в плоскости, почти параллельной плоскости деки, благодаря чему струны укреплены близко и их можно прижимать к грифу, вероятно, является сравнительно поздним нововведением, воспринятым под влиянием щипковых струнных инструментов» [37, с. 10].

Кыяк применяется в музыкальной культуре киргизов в качестве аккомпанирующего инструмента для сопровождения эпических легенд и сказаний. Его сфера применения аналогична функциям казахского кобыза (рисунок 2.1.5).



Рисунок 2.1.5. – Киргизский кыяк [104, с. 152].

Другой музыкальный инструмент, схожий с казахским кобызом, по внешним и функциональным характеристикам – киргизский хуур. Он представляет собой древний двухструнный инструмент, использующийся для сопровождения эпических сказаний и легенд. Его универсальность, многофункциональность и важность как источника культурного достояния для сохранения самобытной киргизской традиции часто подчеркивал известный киргизский инструментовед С. Субаналиев [207, с. 36]. Также хуур можно встретить в легендарном эпосе «Джангар», народных сказках и поговорках.

Близким к казахскому традиционному кобызу можно отнести монгольский *моринхур*. В дословном переводе он называется «скрипкой с конской головой». Гриф инструмента заканчивается изображением головы коня, который, по монгольской легенде, принадлежал создателю моринхура [243, р. 35]. Общими чертами этого инструмента и казахского кобыза выступают функциональность, материал изготовления, аналогичные элементы конструкций. В качестве различия можно отметить мистическое отношение. Так, казахи отождествляют кобызу с верблюдицей Желмая³⁰, а монголы моринхур – с крылатым конем (подробнее: на 2.1.6).



Рисунок 2.1.6. – Монгольский моринхур [159].

В первой группе близкие хордофоны по строению конструкций и сфере применения образуют некие пары, например, *кобызу* и *кыл-кыяк*, *хур* и *моринхур* и др. В тюрко-монгольских культурах определяются категории схожих по морфологии и функции смычковых хордофонов. Так, у киргизов и монголов одинаковые функции выполняют моринхур и хучир.

Современные исследователи [250, р. 50] отмечают, что среди близких по внешним параметрам и предназначению музыкальных инструментов тюркских народов Центральной Азии, только на казахском традиционном кобызе звучат сложные в структурном отношении композиции, предполагающие

³⁰ Верблюдица «Желмая» – персонаж из легенды о тюркском поэте-песеннике Коркуте. Белый верблюжонок вырос вместе с Коркутом и был его верным «крылатым» другом. Ему посвящен один из кюев Коркута с одноименным названием «Желмая».

высокотехнические возможности исполнителей и инструментов.

В исследованиях, посвященных проблемам эволюции смычковых, – особое место предназначено для древнего славянского и финно-угорского инструментария. Сюда относится *гадулка*³¹, *гудок*³², *гусла*³³, *виоле*³⁴, *лирица*³⁵, *йоухикко*³⁶ и др.

Их общей характеристикой выступает деревянный корпус: эллипсоидной, круглой, грушевидной, квадратной формы (иногда в форме восьмерки). По окончании военных действий (1946-1960-ые годы) иногда встречались музыкальные инструменты, изготовленные из пороховой (деревянной) коробки.

Отдельное внимание мы уделили анализу морфологии еще одного инструмента – марийского *ия ковыжа*. Он имеет также общие черты с казахским кобызом, а именно: деревянный корпус, струны из конских волос, оснащение смычком лукообразной формы. Наиболее характерным его отличием от кобыза является применение деки из бычьего пузыря и корпус с более острыми углами (рисунок 2.1.7).

³¹ Болгарский инструмент с мягким флажолетным звучанием. Долбленный грушевидный корпус и широкая шейка без ладов. Обычно имеет 3-4 струны, иногда встречается 7-10 дополнительных струн для резонанса. При игре в ансамблях использовался кварто-квинтовый строй. До Второй Мировой войны инструмент применялся для сольной игры.

³² Русский инструмент, распространенный в XVII-XVIII веках среди скоморохов. Выдолбленный или клееный корпус имеет грушевидную форму и плоскую деку с резонаторными отверстиями. У инструмента 3 струны (иногда можно было встретить 4). Использовался на праздниках для развлечения народа.

³³ Древний русский струнный инструмент трапециевидной формы. Использовался в разных жизненных событиях: от свадьбы до похорон и простого княжеского застолья. У инструмента есть множество разновидностей, но основные элементы являются постоянными: корпус, струны, колковый ряд, резонатор и струнодержатель. Звучание звонкое, мелодичное.

³⁴ Смычковый хордофон с бархатным и мягким звучанием, бытующий в Западной Европе в XVI-XVIII вв. При изготовлении устанавливалась дополнительная система резонирующих струн. Инструмент сопровождал церковные службы, праздники аристократических семей и народные гуляния.

³⁵ Югославский струно-смычковый инструмент грушевидной формы с короткой шейкой без ладов и плоской головкой треугольной формы. Имеет 3 струны, настрой – квартово-квинтовый. Используется для сопровождения народных праздников, преимущественно на островах Хвар, Корчула, Млет.

³⁶ Карельский и финский инструмент, представляющий собой небольшое корытце с широким грифом и вырезом для руки. Имеет 2-3 струны, изготовленные из конских волос, квартовый или квартово-квинтовый строй. Звук является многосоставным: в зависимости от количества струн с помощью смычка возникают несколько звуков одновременно. Йоухикко применялся для сопровождения пения.

Ведущий современный исследователь музыкальных инструментов марийцев, доктор искусствоведения О. М. Герасимов пишет: «В какой мере марийцы заимствовали сам инструмент у тюркских народов (а термин «кобуз» связан преимущественно со смычковыми хордофонами именно тюркских народов) и заимствован ли он вообще? Ведь многие финно-угорские народы, не имея сколь-нибудь значительных контактов с тюрками, тем не менее, имеют довольно богатый набор инструментов, родственных ия-ковыжу. Но если даже и допустить гипотетически возможность автохтонного появления этого инструмента у мари (или даже еще у древних финно-угров), то его термин, безусловно, является заимствованным из лексики тюркских народов» (рисунок 2.1.7) [62, с. 82].



Рисунок 2.1.7. – Марийский ия-ковыж.³⁷

Способ извлечения звука на славянском гудке аналогичен казахскому кобызу. Верхняя струна также выступает в качестве основной, а две нижние использовались для органного пункта (рисунок 2.1.8.).

³⁷ Фото экспоната Национального музея Республики Марий Эл. Отсутствует подставка.



Рисунок 2.1.8. – Славянский гудок [251, р. 198].

Однако, помимо общих характеристик, у казахского кобыза и инструментов первой группы можно выделить существенные различия. Например, *сигудэк* (древний инструмент коми) более мягко звучит и наделен несильным звуком. Это связано со сферой его применения. Он используется для создания развлекательных наигрышей, а не для эпических легенд и сказаний. Отсюда и его более поздняя природа возникновения.

В аналогичную группу инструментов также входят монохорды – *пыйспилль*³⁸, *дучэкэ*³⁹ и *удэ*⁴⁰. Их корпус представлен согнутым куском дерева с прикрепленными к нему жильной струны (рисунок 2.1.9). Для игры инструмент дополнительно оснащался смычком. Интересным фактом выступает то, что более поздние представители этой группы наделены большей схожестью с кобызом. Например, у них наблюдается четкое разграничение головки и корпуса.

³⁸ Согнутая деревянная доска с одной жильной струной, изготовленной из овечьих кишок. Для извлечения звука использовался смычок из просмоленной нити. Этот инструмент сопровождал свадьбы и использовался для сольного пения на территории Эстонии.

³⁹ Однострунный инструмент с цилиндрическим корпусом, верхняя часть которого закрыта кожаной мембраной. Струны выполнены из пряди конского волоса. Является древним инструментом коренных народов Сахалина, использующих его для сопровождения разных жизненных событий.

⁴⁰ Струнный инструмент, распространенный в странах Ближнего Востока и Средней Азии. Состоит из 3 частей: грушевидного корпуса, короткого грифа без ладов и головки. Струны изготавливались из кишок барана, позже – из шелковой нити. Это сольный и аккомпанирующий инструмент. Количество струн варьируется от 2 до 12.



Рисунок 2.1.9. – Эстонский пыйспилль (слева, под номером 3) и исполнение на эстонском пыйспилле (справа).

Слева направо: 1 – закавказский тар; 2 – среднеазиатский гиджак; 3 – эстонский пыйспилль; 4 – русская жалейка; 5 – русская балалайка; 6 – грузинская диплипито; 7 – украинская бандура; 8 – русские ложки с бубенцами; 9 – саратовская гармошка [106, с. 323; 211, с. 48].

Характеристики музыкальных инструментов второй группы можно отчетливо проследить в древнем инструментарии народов Кавказа. К ним относятся: *кеманча*⁴¹, *гиджак*⁴², *киссын-фандыр*⁴³ и др. У ряда народов одновременно применялось несколько смычковых хордофонов, например, у

⁴¹ Музыкальный инструмент с шарообразным резонатором и круглой шейкой. Количество струн зависит от страны происхождения, например: в Армении и Грузии – 4 струны, в Турции – 3 струны, у древнего аналога была всего 1 струна. Распространен в странах Ближнего и Среднего Востока. Использовался для сольного и ансамблевого музицирования.

⁴² Музыкальный инструмент народов Средней Азии: таджиков, туркменов, узбеков. Для него характерен шарообразный корпус, затянутый кожей. Количество струн обычно составляет 3. У гиджака преобладает квартный строй, звук немного глухой и скрипучий. Используется для сольной игры и ансамблевого музицирования.

⁴³ Осетинский струнный инструмент с чашеобразным корпусом, длинной плоской шейкой и прямоугольной головкой. Имеет 2-3 струны. Используется для исполнения одноголосных и двухголосных мелодий. На инструменте играют только мужчины. Играют соло и аккомпанируют пению.

грузин – *чунири*⁴⁴, *чаган*⁴⁵, *кеманча*.

Характерными общими особенностями инструментов второй группы выступают корпус симметричной формы из бронзы или кокосового дерева. В некоторых ряд элементов склеен друг с другом. Нередко для них применялась скорлупа кокосового ореха. В качестве покрытия корпуса выступала натуральная кожа или рыба чешуя. На их мембране возможно наличие резонаторных отверстий, а внизу корпуса располагался приклеенный металлический штифт. Для длинного грифа использовалась прочная древесина, например: орех, черное дерево, миндаль.

Среди общих черт с инструментами первой группы можно отметить наличие смычка (*камонча*) – прямого или лукообразного древка с прикрепленной прядью конских волос. Степень натяжения волос в ходе игры определялась и контролировалась пальцами правой руки. Важным моментом является то, что для представителей второй группы струны выполнялись как из конских волос, так и из металлических элементов. Практически у всех инструментов этой группы есть от 2 до 7 струн, которые настраиваются по квартам или квинтам. В качестве исключения можно выделить *чунири* и *чианури*, для них характерен секундо-терцовый строй. По этой причине их звук описывается как глуховатый, скрипучий, а иногда – достаточно резкий. Все представленные инструменты с одинаковой частотой используются в сольной и в ансамблевой игре. К ним прибегают в песнях и танцах. Для стилистики таких наигрышей характерна одноголосная мелодика, украшенная обильной мелизматикой.

У *кеманчу* и *гиджака* одинаковая сфера применения. Однако они незначительно различаются строением. Так, у *гиджака* более крупный корпус из дерева (рисунок 2.1.10). Этот инструмент более распространен в Закавказье, Ираке, Иране, Турции, Афганистане, в то время как *кеманча* – в Таджикистане и Узбекистане, ее разновидность – *кеманча-кеманя* – в Армении.

⁴⁴ Грузинский народный инструмент, имеющий овальный корпус, плоскую шею, скобы, ножки, 2 или 3 струны и смычок. Используется для сопровождения танцев и пения. Звучание мягкое.

⁴⁵ Четырехструнный инструмент народов Кавказа с грушевидным корпусом, шейкой и головкой. Использовался горцами для сопровождения пения и сольной игры. Струны изготовлены из конского волоса. Для игры использовался луковидный смычок.



Рисунок 2.1.10. – Туркменский гиджак (справа) и армянская кеманча (слева) [160, с. 56; 227, с. 446].

Различие проявляется и в расположении резонаторных отверстий. Так, у гиджака они располагались на плоской деке, а головка – украшалась резьбой. У древних образцов этого инструмента струны изготавливались из жил животных, затем были заменены на металлические аналоги. Музыкант держал гиджак вертикально и играл на нем смычком. Функциональность гиджака аналогична сфере использования казахского кобыза, но с конца XIX в. он утрачивает свою сакральную функцию, уступив, как отмечает В. Н. Басилов, щипковому инструменту – *дутару* [36, с. 98].

Проанализировав особенности грузинского *чунури* и его модифицированного образца, мы пришли к выводу, что у них одинаковое по архаичности строение; а у современных аналогов отсутствует только кожа и основание-штык (рисунок 2.1.11).



Рисунок 2.1.11. – Традиционный (справа) и современный (слева) *чунири*.⁴⁶

Важно отметить, что использование натуральной кожи в *чунири* наделяет его звучание особыми, более мягкими характеристиками.

По строению к грузинскому *чунири* родственными являются осетинский *киссын-фандыр* и чечено-ингушский *адхоку-пондур*⁴⁷. Также по форме и функциональности он имеет сходство и с нанайским *дучэкэ*.

Среди европейских музыкальных инструментов, наиболее близкие к казахскому *кобызу*, *фидель*⁴⁸ и *ребек* явились, по сути, первыми смычковыми хордофонами, известными в Европе (рисунок 2.1.12).

⁴⁶ Частная коллекция мастера-изготовителя *чунири* Нукри Келаптришвили (Тбилиси).

⁴⁷ Инструмент ингушей и чеченцев с длинным корпусом, грифом, опорной ножкой и 3 струнами из конского волоса. Звучание мягкое, шелестящее. Использовался древними илланчи (сказателями) и илли (носителями народного эпоса).

⁴⁸ Струнный инструмент, распространенный в Средневековье в Европе. Использовался и для сольной игры, и для аккомпанемента. Имел лопатообразный корпус, короткую шею, круглую головку с вертикально расположенными колками, резонанское отверстие посередине верхней деки, 3-4 струны.



Рисунок 2.1.12. – Фидель (слева) и ребек (справа) [247].

Эти инструменты мы отнесем в третью группу. Они наделены следующими отличительными признаками: наличие грушевидной формы корпуса, головки с улитками и поперечными колками, 2-3-х струн. До X века все образцы изготавливались из цельного куска древесины, затем стали склеивать отдельные элементы друг с другом. В традиционных инструментах бурдонные струны, используемые для извлечения квартовых, квинтовых и октавных интервалов, крепились на грифе фиделя. По данным позициям они наделены общими чертами с инструментами первой группы.

Музыкальные инструменты третьей группы одинаково использовали в сольной и в ансамблевой практике. Они сопровождали церковные и светские мероприятия.

В ходе эволюции и развития вертикальное положение при игре на инструменте было заменено на горизонтальное. В XI веке использовалось еще 2 способа размещения фиделя и ребека [205, с. 209].

На наш взгляд, оба инструмента оказали положительный эффект на становление скрипичного и виолончельного искусства, а к концу XVIII века

практически перестали использоваться даже гистрионами⁴⁹.

С появлением скрипки многие традиционные смычковые хордофоны стали использоваться редко. А. А. Банин подчеркивает, что большинство русских музыкантов держали скрипку по аналогии с гудком, а звуки извлекали лукообразным смычком [33, с. 16-17]. О. Герасимов, изучавший длительный период музыкальные инструменты финно-угорских народов, утверждает, что некоторые известные марийские музыканты, подчеркивая свою преемственность традициям, продолжали использовать прототип скрипки – ия-ковыже [62, с. 149].

У ряда народов присутствуют однотипные смычковые хордофоны, различие отличающиеся лишь качеством струн. В качестве примера рассмотрим инструменты узбеков. В одно и тоже время у них был популярным и кобыз с волосяными струнами, и сатор, оснащенный их металлическими аналогами. У инструментов были одинаковые функции. Музыкальная практика показала, что сфера применения кобыза плавно стала сферой использования сатора. Однако чаще всего волосянные смычковые инструменты вытеснялись металлическими аналогами. Эти инструменты также различались по способу звукоизвлечения.

Именно по такому параметру различаются бурятский *хур* и хакасский *тошпулур*. Можно сказать, что это один и тот же инструмент, но исполняющий роль, то щипкового, то смычкового.

В ходе эволюции смычковых хордофонов появилась скрипка. Исторические источники подчеркивают, что с ее внедрением в современный быт народа традиционных инструментов утратили свое функциональное предназначение. Так, например, она заменила кубыз – у удмуртов, кобыз – у башкир и си-гудэк – у коми. Важно отметить, что в народной практике игры на скрипке сохранились традиционные исполнительские приемы, использующиеся, например, для прима-кобыза. Существенным отличием в игре на скрипке от артикуляции на древних хордофонах выступает оснащение скрипичным смычком.

М. Геттат выделил историческое явление, сопутствующее эволюции смычковых хордофонов. Он справедливо заметил, что в соответствии с азиатской

⁴⁹ Народные актеры кочующих трупп в Древнем Риме.

теорией происхождения смычковых инструментов народы Востока создали скрипку, затем она постепенно вытеснила национальные смычковые инструменты. На ряде территорий помимо скрипки звучат и традиционные смычковые аналоги – кеманча, каман и др. [64, с. 32]. В современной культуре народов Востока используются классические европейские скрипки, особенно в ансамблях. Однако, такое явление характерно для тех народов, у которых традиционный хордофон имеет схожие черты со скрипкой, например, наличие металлических струн. Яркими примерами выступают кеманчу и гиджак. Таким образом, восстановление традиционных смычковых хордофонов в XX веке представляется явлением закономерным, но не эволюционным.

Из всего вышеназванного можно сделать вывод, что в числе наиболее схожих с казахским кобызом – киргизский кыяк, тувинский игиль, узбекский кобыз, калмыцкий хур, марийский ия-ковыж и славянский гудок. У них общими являются *конструктивные особенности, характер звучания и тембр*. Флажолетно-ногтевой способ извлечения звуков с вертикальным упором инструмента о колено определяется расположением струн. Лукообразный смычок предназначен для правой руки, а пальцами левой натягиваются конские волосы. Эти инструменты имеют самостоятельное значение: скрипка не заменяет их и не является результатом эволюционного их развития.

2.2. Особенности изготовления и строения казахского кобыза

Изготовление традиционного кобыза у казахов считалось особым мастерством, требующим вдохновения и прямой связи с кобызистом, который будет на нем играть. То есть инструмент изготавливался персонально. М. С. Медеубек отмечает, что «творческое единство между исполнителями и создателями кобыза способствовало совершенствованию инструмента» [157, с. 41].

Такие древние кобызы еще хранятся в музеях, что обеспечивает возможность изучения их как предмета материальной культуры. В. А. Прищепова пишет:

«Отдельный музейный предмет, вырванный из контекста традиционной жизни, может вызвать эстетическую оценку. Без дополнительного знания цели его изготовления, семантики материалов из которых он выполнен, функционального назначения невозможно в полной мере воспринимать данный артефакт» [188, с. 130].

Неслучайно струнный музыкальный инструмент изготавливался из древесины. По легенде именно в дереве остается живая «душа», частица природы. Густой и богатый обертонами тембр возможен за счет использования струн из некручёных конских волос и хорошо резонирующему открытому корпусу кобыза. П. И. Паллас, сравнил кобызу по внешним признакам с лебедем [180, с. 182].

Об изготовлении кобызы мастер А. Сапаров отмечает: «Чтобы кобыза зазвучал как следует, приходится немало попотеть. Кобызу, в основном, изготавливают из можжевельного дерева, которое растёт в местности Каратау Жамбылской области. Оно незаменимо для получения идеального звучания инструмента. Именно из этого дерева сделан кобыза Ықыласа Дүкенұлы. А струны кобызы лучше всего изготавливать из конской гривы. Дело в том, что грива жеребца длинная и ворсистая. Ворс способствует улучшению звука. В каждой из двух струн кобызы – 70-80 волосинок» [176, с. 1]. В. Н. Басилов считает, что использование конского волоса при изготовлении струн инструмента можно объяснить представлением о шаманском коне – кобызе, живущем в памяти народа [35, с. 163]. Это подтверждают легенды о знаменитых казахских шаманах, кобызы которых успешно состязались с лучшими конями [185, с. 64].

Архаичность инструмента обусловлена применением натуральных материалов: древесины, конского волоса, кожи. Ковшеобразный корпус и дугообразный смычок кобызы достигались за счет применения древесины только с определенным изгибом. Материалом для изготовления кобызы служили клен, береза, можжевельник, карагач, сосна и некоторые другие породы деревьев.

Как показало проведенное нами исследование, отраженное в первой главе настоящей работы, кобызу придавалось ключевое значение в ритуальной обрядовости казахского народа. Именно по этой причине инструмент украшался

различными металлическими элементами и перьями птиц (преимущественно филина).

Для подчеркивания загадочности, сакральности нередко использовались предметы, усиливающие зрительные образы. Это металлические украшения, небольшие зеркальца, стеклышки, прикрепленные ко дну резонансной чаши. Б. Г. Ерзакович по этому поводу отметил, что в сумраке музыкальный инструмент видных мастеров оказывал соответствующее впечатление на зрителей. В отличие от простых народных образцов, он сверкал разнообразными бликами, придавая таинственность ритуальным действиям шамана-баксы [83, с. 101].

Наиболее значимой в строении инструмента его частью, образующей традиционное кобызовое звучание, являются струны из конского волоса. Именно натуральность исходного материала, переплетение конских волос даёт характерный кобызовый звук.

Национальный звукоидеал казахского народа – «қоңыр үн» (коңыр ун) тесно связан с самобытным тембром, который, в свою очередь, является результатом оригинального музыкального звучания таких струн, богатого обертонами. Понятие «этнический звукоидеал» впервые введено отечественным этномузыкологом И. И. Земцовским [99, с. 4]. Тема национального этнического слуха отражена также в работе И. И. Дубовского [76, с. 33], обратившегося к поискам гармонии казахской самобытности и органного звучания.

Принцип звукоидеала, согласно Д. Ж. Амировой, предполагает такую темброво-фоническую установку, при которой слушатель «в своем сознании сопоставляет и коррелирует данную певческую интерпретацию с эталонной – с интерпретацией мастеров традиции» [13, с. 17]. С. Утегалиева считает, что понятие «национальный звукоидеал» наделено полисемантическими корнями, а в национальной культуре казахов оно отождествляется с нижним регистром. И для успешного взаимодействия с природой необходим низкий бархатный звук, так как он более точно передает одиночные раздумья казаха-кочевника [221, с. 92].

На традиционном казахском кобызе невозможно воспроизвести чистый звук на европейский лад. Это объясняется тем, что незначительное изменение длины

струны на любом отрезке воспроизводит совсем иные обертоны, отличающиеся от других. Такие различия могут возникнуть и при одной и той же стабильной высоте основного тона, что является причиной образования новых призвуков.

Различие в звучании кобызов со струнами разной длины особенно остро ощущают сами кобызисты, а слушатели улавливают только часть обертонового звучания. Первой причиной такого явления выступает акустика помещения. В наибольшей степени сильное, прямое музыкальное воздействие отражается на играющем, а его слушатели воспринимают звуки инструмента после соприкосновения их с окружающими физическими предметами (стены, утварь и т.д.). Стоит отметить, что косвенное воздействие возникает и в небольшом музыкальном кабинете, и в концертном зале. Естественное, «натуральное» звучание кобыза достигается лишь на открытом пространстве степи. Все традиционные музыканты-эксперты отмечают, что образно-звуковую основу музыкальной кобызовой культуры составляет степное пространство.

При освоении техники игры на кобызе необходимо учитывать и климатические особенности, поскольку кобыз изготавливается из натуральных материалов. Так, в дождливую погоду струны растягиваются, что приводит к понижению звука. В жаркий период года струны высыхают и укорачиваются, в результате, в целом, повышается вся область звучания [148, с. 88].

В Казахском Национальном музее в столице Республики Казахстан и Республиканском музее музыкальных инструментов имени Ы. Дүкенұлы г. Алматы находится на хранении шестнадцать образцов кобыза. Значимый вклад в сохранение казахского музыкального наследия внес известный инструментовед Б. Сарыбаев, который предоставил для музея уникальную коллекцию 8 кобызов из разных точек мира [198, с. 7]. Эти музыкальные инструменты были ранее частью частной коллекции сына Б. Сарыбаева – Талгата. В Приложении Г настоящей диссертации представлено ее описание с фотографиями.

Все экспонаты изготовлены из природных материалов: дерева, кожи и конского волоса. Некоторые дополнительно украшены металлическими элементами.

Экземпляр номер 1 (см. Приложение Г) применялся в древних обрядах, так как внутри корпуса предусмотрена выемка под зеркальце, а верхняя часть инструмента украшена подвесками. Кобыз имеет металлические пластины на корпусе, в мембране присутствуют 3 отверстия.

Кобыз под номером 2 отличается тем, что в его центре есть небольшое отверстие. Кожаная мембрана использована для покрытия наружной части головки. В нижней части кобыза кожа закреплена металлическими гвоздями.

Инструмент номер 3 также применялся в ритуальной сфере, так как на головке размещены металлические элементы, а в открытой части видно углубление для зеркала. Сбоку имеется отверстие, сквозь которое протянута кожаная веревка (для подвешивания инструмента). Мембрана кожи имеет 3 отверстия.

Экземпляр под номером 4 содержит металлические узоры на шейке. Сбоку есть небольшое отверстие для подвешивания инструмента. В отличие от других экспонатов, для его изготовления использовалась кожа очень тонкой выделки, которой покрыта вся его нижняя конструкция. Металлические элементы на головке подтверждают его применение в обрядовых ритуалах. На корпусе кобыза имеются надписи.

Экземпляр под номером 5 доставлен в отдел этнографии вместе с 2 письмами, хранившимися внутри корпуса.

Орнамент у инструмента под номером 6 необычный для украшения музыкальных инструментов. На кожаной мембране имеются небольшие отверстия.

Отличительной особенностью кобыза под номером 7 является отсутствие кожи внизу конструкции.

Экземпляр номер 8 выдолблен из цельного куска древесины аккуратнее, чем остальные. Три металлические подвески прикреплены к головке кобыза и столько же к корпусу. В мембране присутствуют 2 отверстия, одно из которых прикрыто заплаткой. Для крепления кожи применялись металлические гвозди. Инструмент использовался баксы.

Большая коллекция кобызов хранится также в Республиканском музее музыкальных инструментов имени Ықыласа Дүкенұлы в г. Алматы.

Один из них (№ 9, инв. номер КП–278) принадлежал легендарному музыканту Жарасу, проживавшему в XVIII веке. Согласно музейным записям кобыз перешел к нему через шесть поколений (датирован XV веком) и до передачи в музей тоже хранился в семье его потомков. При передаче кобыза в музей в семье (потомки Жараса) так же слышали красивую музыку из ниоткуда. По легенде однажды на соревнованиях этот кобыз не допустили к участию в скачках: отвязали от коня и привязали к дереву. В результате первые участники, прибывшие на финиш, увидели там кобыз вместе с деревом, вырванным с корнем. По другой версии к дереву привязали кобызиста вместе с кобызом, так как богач высмеивал его прогноз о том, кто выиграет скачки. После скачек кобызиста освободили с извинениями и выразили благодарность, так как его предсказание сбылось.

Сам кобыз довольно крупный по размерам с весом 4 кг имеет ковшеобразную форму корпуса с грифом в форме лопатки. Его длина от головки до низа конструкции – 98 см (нар-кобыз). Материал изготовления – черная древесина урюка. Внутри сделано несколько выемок для зеркала. Нижняя часть кобыза обтянута тонкой кожей с круглым отверстием посередине. На корпусе присутствуют металлические пластины. Целостность инструмента сохраняется за счет использования металлических зажимов, расположенных в направлении от середины грифа – в корпус.

В музее также хранятся:

– кобыз известного деятеля культуры Казахстана Жаппаса Каламбаева, изготовленный к его 85-летию А. Кумаровым (№ 10, КП-525);

– кобыз с современной формой грифа и корпуса вместе с футляром и смычком (№11, КП-48);

– кобыз из красного тальника и верблюжьей кожи с пирамидообразной подставкой и смычком (№12, КП-184);

– кобыз с расширенным и удлиненным к низу корпусом (№13, КП-77).

- кобыз из лиственницы с удлиненными колками (№ 14, СП-426).
- облегченный кобыз с весом 260 грамм (№ 15, КП-20);
- кобыз XVIII века с ровной прямоугольной выемкой под зеркало (№16, КП-279).

Нами были исследованы исторические экземпляры кобызов. Проанализировав их конструктивные особенности, можно сделать вывод о периоде их изготовления.

Так, экземпляры под порядковыми номерами 1, 3, 8, 9, 16 примерно общей длины. У них предусмотрены металлические элементы и небольшие отверстия для зеркальца. На наш взгляд, эти кобызы изготовлены в период ранней музыкальной культуры казахского народа.

Экземпляры под номером 2, 7, 5 – без металлических подвесок и выемок под зеркальца. Для них характерна меньшая ширина и длина по сравнению с более ранними экспонатами. Поэтому можно сделать вывод, что они использовались *только для музыкального творчества.*

У большинства кобызов наблюдается близкое расположение отверстий друг к другу. Это свидетельствует о звукоизвлечении двумя способами: смычком и подушечками пальцев и ногтей. Передняя часть головки покрыта кожей, что необходимо для извлечения более мягкого звука (сравнительно с кобызом без кожи).

У инструментов под номерами 1, 3, 8, 9, 16 резонаторные отверстия имеют разную форму. Они подобны классическим скрипичным эфам.

На основании проведенного исследования сделан обобщающий вывод о строении исследуемых инструментов по основным составным элементам *кобыза* как *органологического вида* (таблица 2.2.1).

Таблица 2.2.1. – Вариативность строения традиционного казахского кобыза⁵⁰

	Вариант	Описание
Головка	1	дерево
	2	дерево, с металлическими подвесками
	3	дерево, с металлическими подвесками только на передней части
	4	дерево, передняя часть покрыта металлической пластинкой с металлическими бляшками
	5	дерево, передняя часть открытая
	6	дерево, передняя часть покрыта кожей, внутри головки – отверстие
Форма корпуса	1	ромб
	2	квадрат
	3	треугольник
	4	многоугольник неправильной формы
Головка	1	с большим изгибом
	2	зауженная
	3	раскладная
Шейка	1	с большим изгибом
	Продолжение таблицы 2.2.1	
	2	зауженная
	3	раскладная
Способы крепления	1	кожа обтягивается кожаными шнурами
	2	кожа обтягивается в нижней части деревом с металлическими гвоздями
	3	с помощью клея
	4	нижняя и передняя части деревянные
Украшения	1	с металлическими подвесками
	2	с зеркальцем
	3	с самодельными украшениями
	4	без заметок

Наиболее известный кобыз принадлежит выдающемуся музыканту Ықыласу Дүкенұлы и хранится в Жамбылском областном историко-краеведческом музее Казахстана (рисунок 2.2.1).

⁵⁰ Источник: Составлено автором диссертации.



Рисунок 2.2.1. – Кобыз Ықыласа Дүкенұлы (вид сзади и спереди со смычком) и правнучка Ықыласа Дүкенұлы (автор диссертации) с его кобызом в руках⁵¹

Инструмент изготовлен из древесины хурмы отцом Ықыласа (общая длина – 72 см, корпуса – 14 см, головки – 14 см, шейки – 27 см, нижней части – 17 см). В целом это типичный для традиционных казахских кобызов XVIII века инструмент (рисунок 2.2.2).

⁵¹ Жамбылский областной историко-краеведческий музей Республики Казахстан. Инв. № кобыза ЭБ-1250. Фото автора диссертации в музее.

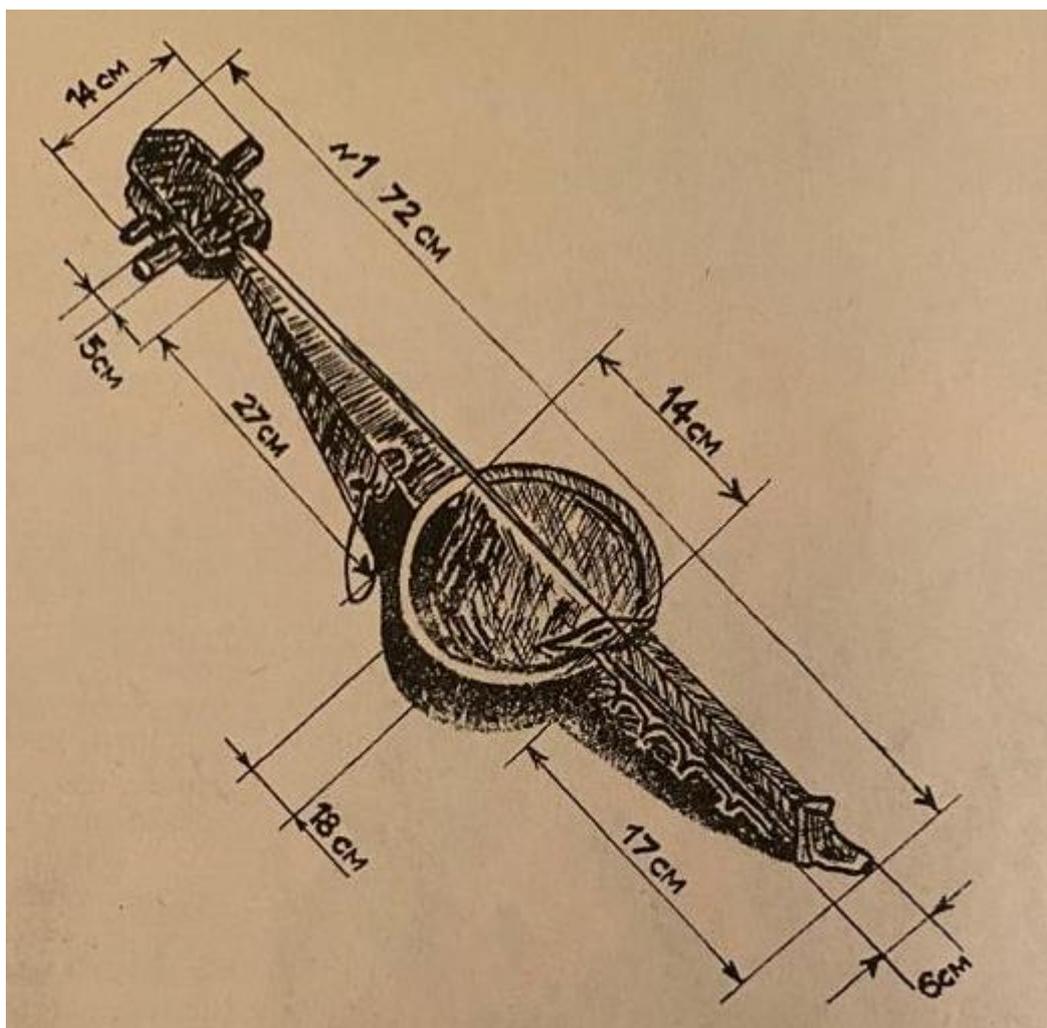


Рисунок 2.2.2. – Кобыз Ықыласа Дүкенұлы.

Фото зарисовки Р. Куспановой [130, с. 22].

Несмотря на то, что кобызу около 200 лет, его сохранность позволяет полноценно играть на нём кюи. Автором диссертации с разрешения музея на данном кобызе своего прадеда исполнен кюй «Қорқыт» [124].

Казахский кобыз также представлен в музеях Санкт-Петербурга: Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства (СПбГМТиМИ), Российском этнографическом музее (РЭМ) и Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук (МАЭ). У всех инструментов (15 традиционных кобызов) ковшеобразный корпус, изготовленный вместе с головкой и шейкой из цельной древесины. Их длина находится в диапазоне от 55 до 86 см, а ширина составляет 16-19 см. Длина смычков варьируется от 50,5 до 70,5 см. Для инструментов характерна широкая

верхняя часть и узкая нижняя – обтянутую кожей (только на одном из экземпляров имеется тонкая дощечка вместо кожи). В головке есть два отверстия с вкрученными двумя массивными колками, к которым прикрепляются 2 струны из конского волоса. У большинства экспонатов музейного фонда струны сохранились лишь частично (Приложение Д).

Подробное описание морфологии и эргологии казахских традиционных кобызов РЭМ представлено в отчете о НИР Д. А. Булатовой и А. А. Гаджиевой «Актуальные проблемы изучения, атрибуции и сохранения традиционных тюркских смычковых хордофонов (на материалах музейной коллекции)», [48, с. 127] отдельная глава которого посвящена казахскому кыл кобызу и его родственному инструменту – киргизскому кыл кыяку. Инструменты описаны с учетом их сохранности, материалов изготовления и следов реставрации, особенностей форм и деталей с подробными измерениями. Представлен анализ писем Л.Ф. Баллюзeka, лекции А.С. Владимирского, систематического каталога Н. Г. Керцелли, отчета С. Г. Рыбакова по сведениям, касающимся казахского традиционного кобыза.

Авторы отчета пришли к выводу о сходстве морфологии и эргологии казахского кыл кобыза и киргизского кыл кыяка (таблица 2.2.2.).

Таблица 2.2.2. – Общее и особенное традиционных казахского кобыза и киргизского кыяка [48, с. 128]

Критерий/ объект	Общее	Особенное	
	казахский кобыз и Киргизский кыяк	казахский кобыз	киргизский кыяк
Корпус	выдолбленный из цельного куска дерева ковшеобразный корпус	более широкий, шарообразный корпус	корпус более узкий, вытянутый к низу
Нижняя часть	нижняя часть покрыта сыромятной кожей	узкая нижняя часть контрастирует с широкой открытой верхней	узкая нижняя часть является плавным продолжением верхней широкой части

Шейка	короткая, дугообразно изогнутая		
Головка	большая плоская		
Колки	два колка, вкрученные в отверстия головки		
Струны	две струны из белого или черного конского волоса, прикрепленные к колкам		

Д. А. Булатова и А. А. Гаджиева предполагают, что факт более широкого корпуса казахского кобыза связан с тем, что «инструмент у казахов дольше, чем у киргизов, оставался атрибутом шаманов» [48, с. 129]. В другой своей статье Д. А. Булатова, ссылаясь на С. Субаналиева, отмечает [50, с. 83], что киргизский кыяк не был атрибутом киргизских шаманов, так как они использовали щипковый комуз.⁵² Доктор исторических наук Н. А. Маничкин также пишет, что в отличие от казахских шаманов, играющих на кобызах, киргизы использовали комыс [143, с. 53].

Соглашаясь с этим суждением, дополним, что сакральное предназначение кобыза требовало глубокого и объемного звука, что обеспечивалось крупностью и глубиной ковшеобразного корпуса казахского кобыза. Постепенно, с введением кобыза в эстетику музыки казахского народа, не связанную с потусторонним миром, корпус стали уменьшать для удобства игры на нем (более широкий размах при движении смычка) и транспортировки инструмента. Последнее явилось также причиной уменьшения длины кобыза при его более позднем изготовлении, тогда как древний киргизский кыяк изначально имел меньшую длину.

Также нами были исследованы 12 традиционных кобызов Российского национального музея музыки в Москве, который хранит коллекцию Августа

⁵² Киргизский комуз – древний трехструнный щипковый хордофон с грушевидным корпусом и длинной шейкой (тип – лютни). Струны из конских волос: две струны – бурдонные, срединная – мелодическая. До сих пор используется в киргизских ансамблях, но уже с металлическими струнами.

Эйхгорна. Их размеры в морфологическом разрезе представлены в Приложении Д. Впервые звучание всех 12 кобызов было воспроизведено автором диссертации и записано в видео- и аудиоформатах, материалы которых хранятся в Музее музыки и представлены в аудиоприложении к настоящей диссертации.

Обобщая основные морфологические характеристики всех традиционных кобызов, хранящихся в музеях Республики Казахстан и Российской Федерации, отметим, что длина инструментов варьируется от 50,5 до 98 см. В линейке кобызов большинство (44%) составляют экземпляры шестидесятой длины (60-69,5 см), на втором месте (28%) экспонаты-семидесятники (70-79 см) и на третьем месте (14%) кобызы-пятидесятники (50,5-59 см). Кобызы длиной более 80 см встречаются реже, так как относятся к ранним кобызам.

Ширина корпуса исследуемых кобызов распределена следующим образом: 64% кобызов с шириной 11,8-19 см (из них треть в диапазоне 15-15,5 см) и 19% диапазона двадцатых (23,5-27 см). Экземпляры с другой шириной корпуса инструментов (в диапазоне 33-61,5) встречаются реже, так как характерны для древних нар-кобызов.

Очевидно, что длина кобыза обусловлена эргономикой игры на нём с учетом роста человека, а ширина корпуса – пределом внутренней стороны локтя при сгибе играющей руки в зависимости от размаха.

Итак, проведенный анализ особенностей строения и изготовления казахских традиционных кобызов показал, что отсутствует единая точная технология изготовления этого музыкального инструмента. Гипотеза подтверждается значительной вариативностью морфологических показателей. Таким образом, каждый экземпляр является уникальным образцом с соблюдением только общих принципов строения. Целесообразно привлекать музыкантов для исполнения на музейных экспонатах, игра на которых еще представляется возможной. На основе этого необходимо создавать аудио/видео портфолио, позволяющие познакомить слушателя/зрителя с инструментом в его уникальном звучании, с техникой исполнения на кобызе, а также зафиксировать внешний вид инструмента в текущей сохранности на электронных носителях.

2.3. Опыт реконструкции казахского кобыза

Распространение европейского уклада жизни и изменение ракурса развития профессиональной музыкальной культуры XX в. стали поводом для реконструкции национального инструментария с целью формирования и воспроизведения казахской академической профессиональной музыки. Для достижения поставленных задач были созданы четырехструнные разновидности кобыза: прима, альт, бас, контрабас, которые функционируют и в настоящее время (рисунок 2.3.1).



Рисунок 2.3.1. – Разновидности кобыза:

1 – кобыз-прима, 2 – кобыз-альт, 3 – кобыз-бас, 4 – кобыз-контрабас [11, с. 97]

Традиционный же кобыз является двухструнным инструментом, настраиваемым в кварту и квинту. Его струны, как мы уже указывали, изготавливали из конского волоса. Современные инструменты с металлическими струнами являются результатом сочетания европейских тенденций и академизации народного творчества

Наибольшей популярностью пользуется кобыз-прима (квинтовый строй). Классические приемы игры на традиционном двухструнном кобызе (постоянные *glissando*, извлечение флажолетных звуков) применяются и для четырехструнного музыкального инструмента. На нем воспроизводят музыкальное историческое наследие казахского народа в новом звучании.

Процесс академизации кобыза как национального инструмента казахов наделен диалектическим характером. На наш взгляд, это можно обосновать следующими положениями.

У любой эпохи и национальной культуры предусмотрен собственный *звукоидеал* и *стиль* художественного мышления. В XX веке музыкальная традиция формировалась под воздействием популярных тенденций в СССР в сфере искусства. На музыкальное наследие казахского народа серьезное влияние оказало изменение политического строя и строительство социализма. Данный период развития музыкальной жизни казахов детально описан искусствоведом, заслуженным деятелем культуры Казахстана – Л. С. Уразбековой. Ученый утверждает, что социально-экономические изменения привели к формированию новых культурных идеалов, все они позаимствованы извне [214, с. 153]. Эти ценности не являются логическим продолжением национальной традиции.

Новые идеалы, популяризированные в ходе европеизации музыкальной жизни, были противоположными традиционной музыке казахского народа. Проблема болезненности процессов преемственности в западной и восточной музыкальных культурных традициях была отмечена в работе российского музыковеда Н. Г. Шахназаровой. Ученый заявляет, что такие противоречия возникли из-за серьезных различий в эстетических, духовных, мировоззренческих убеждениях западного и восточного общества [229, с. 52]. Факт несовместимости в слуховых и вербальных системах, причиной которой является различная природа генезиса и развития искусства, привел к отрицательным тенденциям, отразившимся, в первую очередь, на традиционном музыкальном искусстве. Модернизация в музыкальной жизни затронула имманентность в тембровых особенностях, связанную с этнослухом. Значимость триады «этнозвук-этнослух-

звуконидеал» в структуре национальной культуры подчеркивает и В. Н. Юнусова [238, с. 249].

О. В. Пахомова пишет: «важнейшим примером синестезии в области восприятия музыки является понятие «цветной слух». Наиболее близок к нему (возможно, в силу некоторого терминологического резонанса) связанный со слушанием окраски звука – «тембровый слух»» [179, с. 78]. Слушатель определяет тембр традиционного кобыза как бархатистый, теплый, мягкий, темный, в отличие от тембра прима-кобыза: прохладного, светлого, яркого. К такому выводу мы пришли в результате проведенного эксперимента по оценке цветоцветовых ассоциаций при прослушивании кобызовых произведений (Приложение Е).

Проблему разницы звучания струн из разных материалов подробно описал в своей работе доцент Московской государственной консерватории им. Чайковского А. В. Харуто, доказав значимость изменений с помощью информационных технологий [223, с. 155].

После проведенной реконструкции («модернизации») у кобыза выявлены негативные последствия в части потери своей самобытной тембровой специфики. А. Жубанов, советский и казахский музыковед, одним из первых заявил о серьезности данной проблемы. Он был вынужден придерживаться новых требований, выдвинутых социалистическим строем и тенденцией европеизации сферы искусства. Параллельно основной деятельности он длительный период занимался сохранением самобытности традиционного музыкального инструментария. По его мнению, национальный кобыз – благородный инструмент, который казахский народ получил в подарок от баксы [90, с. 251].

В ходе реконструкции национального музыкального инструментария получен и ряд положительных моментов. В первую очередь, это помогло сохранить образ кобыза, ведь он мог вовсе исчезнуть так же, как и другие инструменты. В итоге появился *прима-кобыз*, «пригодный для постижения открывшихся новых горизонтов музыкальной техники» [5, с. 58], активно использующийся для организации оркестра традиционных инструментов им.

Курмангазы.

В ходе реконструкции кобыза было выделено 2 этапа:

I этап (1934 год) – создание инструмента с жильными струнами;

II этап (1956 год) – создание четырехструнного инструмента в скрипичном строе («e»–«a»–«d»–«g»).

Появление прима-кобыза привело к ряду положительных моментов. Во-первых, с этим инструментом звучание стало более громким. Во-вторых, технические характеристики игры улучшились за счет появления выемок по бокам прима-кобыза, что разнообразило траекторию движения смычка. В-третьих, исполнительский потенциал инструмента в части композиторской музыки расширился за счет возможности воспроизведения полного хроматического звукоряда. Это усовершенствование позволило играть более сложные музыкальные произведения.

В отличие от сакрального кобыза, у прима-кобыза расширился репертуар за счет использования светской музыки. Однако эти тембровые изменения привели к внутренне-сущностному несоответствию самобытной культуре музыкального инструмента. Ключевым мероприятием в реконструкции стала замена волосяных струн на металлические аналоги, что оказало значительное влияние на тембровые характеристики. У усовершенствованного аналога от «первоисточника» сохранились ряд параметров, в частности: флажолетно-ногтевой способ звукоизвлечения и вертикальное размещение инструмента во время игры.

Традиционные кобызовые кюи: Коркута и Ықыласа нельзя исполнить на реконструированном инструменте. Естественно, для усовершенствованного аналога с синтетическими элементами в конструкции и звучании потребовался новый, специальный репертуар. При его разработке в качестве ключевого параметра рассматривались тембровые характеристики прима-кобыза. Благодаря наличию специфических особенностей, аналогичных скрипичным инструментам, начали воспроизводиться современные европейские произведения. Этот момент лишь усилил разрыв между прима-кобызом и его «прародителем» – инструментом степных кочевников.

В ходе разработки репертуара для прима-кобыза учитывались специфические особенности его тембра звучания – легкость, неповторимость, увеселительный характер. С прима-кобызом стало возможным воспроизведение и классической, и народной, и развлекательной (в том числе массовой) музыки. По данному критерию также традиционный кобыз стал проигрывать реконструированной версии, поскольку его сфера использования была ограничена областью сакрального предназначения.

Сразу после появления прима-кобыз активно стал применяться для воспроизведения увеселительной, эстрадной музыки казахов, а также советских и европейских композиторов. Изначально предполагалось, что в новых музыкальных произведениях вместе с современным звучанием будет отражена самобытность и самоидентичность инструмента. На деле оказалось все не так: реконструкция способствовала потере *уникального его тембра* – ключевой характеристики кобыза степного народа. Этнические моменты остались неизменными лишь в названии инструмента, частично в его внешнем образе, способе извлечения звука и постановке при игре. Стоит отметить, что по техническим возможностям прима-кобыз – инструмент более широкий в применении: он используется и в сольном искусстве, и в оркестре. У израильского ученого, доктора музыковедения А. Розенבלата есть сомнения по этому поводу. Он считает, что «другие» инструменты не могут так полно передать традиционную идентичность народа [253, с. 27].

Казахскими композиторами проделана колоссальная работа по сохранению этнических ценностей и основ в современном музыкальном искусстве. Они занимались не только обработкой, но и сочинением новых произведений, обычно малых форм. В этих категориях они подчеркивали не столько тембровые, красочные свойства, а кантиленные характеристики инструмента. Наиболее выигрышными были распевные, *лирические произведения*. В отечественной музыке стали формироваться и укрепляться новые жанры – ария, вальс и др. К наиболее популярным произведениям можно отнести: «Ария», «Романс», «Көктем» А. К. Жубанова, «Анданте» К. Х. Кужамьярова, «Той бастар» Г. А.

Жубановой, «Романс» Н. М. Мендигалиева, «Өмір гүлі» М. Койшибаева, «Саз» Б. Жуманиязова, «Толғау» А. Жайымова, «Бозжорға» А. Толганбаева, «Қиғаш жер, шалғай» Е. Кусаинова, «Күзгі әуен», «Өмір-дастан» Е. Усенова, «Жер ана» и «Айналайын» А. Абдинурова, «Назерке» и «Сағым» Е. Андосова и ряд других кюев. Эти композиции учитывают этнические традиции и самобытность кобыза, поэтому у них быстро сформировалась собственная целевая аудитория.

В большинстве случаев исполнялись композиции малых форм, сопровождающиеся фортепиано. Впоследствии часть из них была усовершенствована в соответствии потребностями оркестра музыкальных инструментов. Среди известных композиций в эту категорию попали: «Коркут туралы поэма», «Легенда об Ықыласе», «Фараби сазы» К. Кумысбеков, «Қалдыбек бақысы» Б. Қыдырбек, «Коркут ата» Е. Мырзалиева.

В 1930-е годы по директиве советской власти перед казахским музыкальным искусством встала новая приоритетная задача – создание оркестра народных музыкальных инструментов. Главным лицом этого института стал А. Жубанов – первый казахский дирижер, заслуженный деятель Казахской ССР (фото 2.3.2).



Фото 2.3.2. – А. К. Жубанов – основатель оркестра музыкальных инструментов [108, с. 74].

Мастера Э. Романенко и К. Касымов совместно с организатором А. К.

Жубановым проделали серьезную работу по реконструкции народных музыкальных инструментов казахов. Оркестр, сформированный в 1934 году, стал основным звеном Казахского Государственного оркестра им. Курмангазы. Работы по восстановлению и усовершенствованию привели к положительному эффекту – возникли инструменты с новым строем и широким техническим потенциалом для концертного, оркестрового исполнительства.

Для ввода в Казахский Государственный оркестр усовершенствованных инструментов использовалась модель В. В. Андреева – создателя «великорусского» оркестра народных инструментов.

Уже на начальном этапе модернизации появилось четыре подвида кобыза: кобыз-прима, кобыз-альт, кобыз-бас, кобыз-контрабас. По конструктивным характеристикам «кобыз-прима» не отличался от традиционного прародителя: он имел ковшеобразную форму с длинной изогнутой шейкой. Символом европейского направления модернизации инструмента стал скрипичный завиток на его головке. Но серьезным изменением было введение третьей металлической струны («ля» правой октавы). Это удар по самобытности инструмента, так как именно жильные струны отвечали за его тембровую окраску и певучесть. Добавление струны из металла, естественно, расширило технические характеристики кобыза, благодаря чему стало возможным воспроизведение сложных произведений. Однако металлическая струна стала причиной потери самобытности национального инструмента: усовершенствованный аналог ограничил свою сферу применения только оркестром и игрой с сопровождением фортепиано. Этот «пробел» частично восполнялся за счет наличия жильных струн, отвечающих за особый тембровый колорит. На рисунке 2.3.3 представлен такой экземпляр – трехструнный кобыз Раушан Нурпеисовой – одного из заслуженных носителей кобызовой традиции (1929 года рождения).



Рисунок 2.3.3. – Кобыз Р. Нурпеисовой (вид сбоку и спереди со смычком).⁵³

Влияние европеизации проявилось и в том, что смычок стали применять скрипичный. Специфика строения традиционного смычка в виде лука существенно сказывалась на игре кобызиста. Мягкость, «слабость» и малая пружинность древка достигается за счет малой длины волосяного пучка и древка смычка, высокого прогиба древка относительно волосяного пучка, малого веса смычка, а также за счет «слабости» натяжения волоса и высокой степени охвата волосяным пучком нескольких струн кобыза одновременно. При уменьшении скорости движения классического смычка снижается его сцепление со струнами, что приводит к появлению эффекта особого тембра.

⁵³ Атырауский областной историко-краеведческий музей Республики Казахстан. Инв. № кобыза НК 9484. Фото автора диссертации.

Скрипичный смычок наделен большей амплитудой движения, чем традиционный, поэтому техника игры на прима-кобызе упрощается. Модернизация конструкции смычка стала причиной расширения репертуара для прима-кобыза, который стал отличаться громким звучанием и быстрым темпом, всё больше отдаляясь от традиционного стиля звучания.

В ходе изучения развития кобызового искусства XX века нельзя не упомянуть о Гульнафиз Баязитовой и Фатиме Балгаевой – заслуженных деятелей Казахской ССР. Стоит отметить, что творческие основы Г. Баязитовой изучены слабо, так как современному поколению достались лишь единичные записи с красивым звучанием. На основании их прослушивания становится ясно, что исполнитель был наделен высоким мастерством и хорошей музыкально-поэтической импровизацией.

Ф. Балгаева стояла у истоков основания профессиональной кобызовой школы в Казахстане, а ее записи произведений являются великим культурным наследием страны. В широких слоях населения ее называют «первой ласточкой», так как именно она популяризировала музыкальный инструмент во всем мире после победы на Международном конкурсе (III Всемирный фестиваль молодёжи и студентов, 1951 год, Германия [65, с. 118]). Личный исполнительский профессионализм и мелодичное звучание прима-кобыза – основа становления современной кобызовой культуры.

В 1950-1958-е годы рабочая группа, включающая: Ш. Кажгалиева (руководитель первого национального оркестра им. Курмангазы), К. Касимова, К. Дубова, С. Федотова и А. Лачинову организовали проверку по факту выполнения работ по модернизации национального инструментария. Полученные результаты использовались для подготовки рекомендаций по решению ключевых исполнительских задач. Мероприятие принесло положительный эффект: А. К. Жубанов отметил изменение в звучании оркестра. Оно стало колоритным, четким, бойким [90, с. 104]. Модернизация затронула всю группу струнных щипковых инструментов оркестра. В ее основе лежала модель Русского оркестра имени Н. П. Осипова.

При реконструкции смычковой группы казахского музыкального искусства применялся классический квинтет инструментов симфонического оркестра. В итоге на втором этапе модернизации появился новый четырёхструнный ковшеобразный инструмент со звукоизвлечением с помощью флажолетно-ногтевого способа артикуляции. У усовершенствованной версии было 2 ключевых отличия от предшественников: наличие четырех металлических струн и укороченная шейка. Эти характеристики изменили характер звучания в соответствии с потребностями оркестрового исполнительства. Четвертая струна привела к расширению строй и диапазона (соль малой октавы, ре и ля первой октавы, ми второй октавы), а укорачивание шейки улучшило технический потенциал, необходимый для оркестра. В новом инструменте звуковой диапазон одной позиции стал ближе к амплитуде скрипки, где в 1-й позиции равно активны стали все четыре – 1, 2, 3, 4 пальцы.

Позиционная амплитуда кобыза стала ничем не уступать виолончельной (1 позиция – 1, 2, 4 либо 1, 3, 4 пальцы). Стоит отметить, что расстояние между пальцами левой руки осталось широким, поэтому было сложно воспроизводить некоторые музыкальные произведения. Существенные изменения затронули тембр, что обусловлено вводом струны, выполненной из металла, и укорачиванием шейки инструмента.

Такой усовершенствованный инструмент сразу пришелся по душе многим известным музыкантам-исполнителям Казахской ССР. Среди них стоит отметить М. К. Каленбаева, профессора, заслуженного педагога Казахстана, солистку Оркестра им. Курмангазы. Она воспроизводила уникальные произведения на модернизированном прима-кобызе. В труде «Казахский оркестр имени Курмангазы» Б. Гизатов дает описание Дню казахской культуры в Париже. В репертуаре М. К. Каленбаевой в сопровождении оркестра отдельное место отводилось кюю «Алтынай» из оперы «Қыз-Жібек». Слушатели отметили мелодичность и колоритность музыкального произведения на неизвестном инструменте для французов.

Стоит отметить, что на данном этапе реконструкция кобыза продолжилась

дальше. Акцент на изменение формы инструмента сделали педагог Д. Тезекбаев и инструментальный мастер А. Першин.

После ввода четвертной струны появилась проблема скудности репертуара, так как в наличии было 2 формы – «Концерт для кобыза» С. И. Шабельского и Л. М. Шаргародского, а также «Концерт для кобыза с оркестром» С. Мухамеджанова. В этот период начали организовываться специальные классы на базе музыкальных школ и консерваторий для расширения репертуара за счет виолончельных и скрипичных сочинений. Ряд сложных музыкальных произведений не могли быть исполнены на прима-кобызе, так как их звучание противоречило авторскому стилю; а натянутая кожа на деке не выдерживала сопротивления 4 струн, наличие подставки наносило ущерб интонации. В итоге традиционный корпус музыкального инструмента со скрипичным строем был смещен.

Д. Тезекбаев длительный период занимался изменением формы прима-кобыза. Именно он убрал кожу с деки, а форму инструмента адаптировал под аналогичные параметры скрипки. Его экземпляр получил негласное название «кобыз скрипичной формы». Среди положительных моментов его модернизации можно отметить возможность четкого воспроизведения звуковой высоты и сложных произведений, что также зависело и от удобной посадки исполнителя. От классического кобыза усовершенствованному аналогу передан флажолетно-ногтевой способ «укорочения струны». У такой реконструкции был ряд недостатков. На наш взгляд, серьезным ущербом стала потеря мягкого, кобызового тембра.

Кобыз скрипичной формы активно использовался заслуженным деятелем Казахской ССР, лауреат Конкурса имени У. Гаджибекова Г. А. Молдакаримовой. Эксперты неоднократно отмечали ее высокий уровень мастерства, четкую развитую ритмику, яркость исполнения и сильное эмоциональное воздействие. В сопровождении Indianapolis Symphony Orchestra (США) и других оркестров мира музыкант неоднократно исполняла современный кобызовый репертуар, который сразу находил своего слушателя.

В ходе реконструкции кобызовых инструментов был сформирован оркестр с богатым репертуаром и широкой палитрой звучания. При этом сохранилось тематическое и программное содержания национальных кюев с добавлением новых ярких красок и нюансов. По сути, из традиционного музыкального искусства исчезла его первозданность, но эта сфера получила возможности дальнейшего развития. Центральной задачей выступало расширение репертуара и его жанрово-стилевого своеобразия. В результате появился новый жанр – симфонический кюй [70, с. 33]; стали активно использоваться возможности оркестровки, способствующие цельности и взаимосвязи структурной организации исполняемых сочинений [197, с. 178]. Возросший спрос на оркестровые выступления стимулировали к расширению репертуаров музыкантов. На данном фоне в стране взяли курс на повышение уровня академического музыкального образования, укомплектацию педагогических кадров с целью улучшения профессионализма исполнителей.

За счет оркестрового исполнительства расширились художественные вкусы слушателей и непосредственно музыкантов. Богатый песенный репертуар и самобытное музыкальное наследие, а также шедевры мировой классики способствовали повышению уровня мастерства исполнителей в части чистоты интонирования, освоения современных приемов извлечения звука, осознания чувства ритма. Известный казахский советский композитор Г. А. Жубанова заявила: «высшие достижения композиторских школ, время их расцвета определяется органическим единством двух философско-художественных категорий: верности национальным традициям и стремлением воплотить дух современности» [89, с. 204].

Многие знаменитые казахские музыканты начинали свою творческую деятельность с оркестра им. Курмангазы. Негласно его называли настоящей «фабрикой звезд». Невозможно оценить вклад, который внес этот институт в развитие традиционного музыкального искусства в стране.

В рамках повседневных задач в оркестре проводились мероприятия по улучшению и удобству исполнительской посадки, постановке рук исполнителей,

обеспечения четкого интонирования и свободного извлечения звуков. Большой вклад в этот процесс внес Ш. С. Кажгалиевым, известный казахский дирижер. Он стоял у истоков создания высокохудожественных обработок кюев, самостоятельно провел оркестровку произведений казахских и зарубежных мастеров, укрепил узы сотрудничества с другими оркестрами на территории постсоветского пространства, что привело к повышению авторитета оркестра и профессионализма его членов. Отдельное внимание было направлено на интонирование, четкое следование творческой дисциплине, улучшению индивидуальных навыков исполнителей, организации оркестровки. Ведь еще Н. А. Римский-Корсаков подчеркивал особую роль оркестровых приемов в музыке, которые «есть одна из сторон души самого сочинения» [194, с. 137].

На первых этапах создания оркестра были пробелы в творческой дисциплине, поэтому его участники не могли наладить эффективное взаимодействие с дирижером. В результате реконструкции инструментов и налаживания артистической дисциплины дирижер стал восприниматься как центральная персона, профессионализм которой определял успех всего коллектива (фото 2.3.4). Оркестр отмечен многочисленными государственными наградами за особый вклад в становление современной казахской музыкальной культуры за счет активной творческой позиции, работы с различными целевыми аудиториями слушателей, повышения профессионализма музыкантов, расширения репертуара, успешных гастролей за рубежом.



Фото 2.3.4. – Оркестр им. Курмангазы⁵⁴

⁵⁴Из личного архива автора диссертации.

На протяжении длительного периода времени кобыз претерпевал изменение формы и, соответственно, обертоновой окраски звука. Экземпляры инструментов, изготовленные Э. Романовым и К. Касымовым для оркестра, были наделены насыщенным, ярким звуком, но отличались ограниченными техническими характеристиками. Из-за узкой мензуры между струнами было невозможным воспроизведение двойных нот и игра сложных произведений, а короткая шейка приводила к сковыванию движений музыканта во время выступления, что накладывало некий отпечаток на исполнительские возможности и функции в целом.

Перед мастерами встала новая важная задача – усовершенствовать форму инструмента таким образом, чтобы сохранить при этом его уникальное, богатое звучание. Этот вопрос решил А. А. Першин, изготовивший «скрипичный» кобыз с колоритной обертоновой окраской звука и возможностью воспроизведения национальных и зарубежных классических произведений.

По техническим соображениям он отказался обтягивать нижнюю дека кожей. При попадании влаги на натуральную кожу звук искажался, а его колоритность терялась. В жаркое время года мембрана из кожи морщижилась и отклеивалась от корпуса. Необходимо было самостоятельно реставрировать прима-кобыз, что было неудобно, а работа выполнялась не всегда качественно.

Реконструкция формы инструмента привела к изменению модели игры. Благодаря скрипичной форме и длинной шейке меньше усилий стало затрачиваться на воспроизведение сложных штрихов академической музыки. Новая форма прима-кобыза стала более удобной и при посадке, и при игре. Это привело к постепенному вытеснению традиционной казахской (изначально – ковшеобразной) формы.

На наш взгляд, важно вернуть кожаную дека в исполнительскую практику на прима-кобызе. Натуральная кожа обеспечивает смягчение звука, поскольку она тоже является неким резонатором. Весьма положительной выступает практика Оркестра им. Таттимбета, использующего инструменты исключительно с кожаной декой.

Таким образом, прима-кобыз – уникальный музыкальный инструмент, прошедший длительный период развития. Сейчас он является незаменимым атрибутом оркестра, исполняющего классический и национальный репертуар. Ориентация преимущественно на исполнение классического европейского репертуара – повод для беспокойства. Казахские прима-кобыз и традиционный кобыз вполне могут сосуществовать и развиваться в направлении популяризации и развития казахского кобызового наследия.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ:

У народов Восточной Евразии наблюдается идентичная морфология смычковых хордофонов. При сравнении музыкальных культур также можно проследить общие черты. Это очевидно за счет генетического и типологического родства народов с тюркскими корнями. Наличие в их культурах смычковых хордофонов свидетельствует об общности исторических путей развития искусства и определяет их место в мировом пространстве. Соответственно, задача выявления и установления как общих, так и специфических традиционного инструментария различных народов является приоритетной для тюркского искусствознания в целом.

Стабильный признак феномена игры на традиционном инструменте – вертикальный способ расположения кобыза в сочетании с филигранной техникой игры на волосяных струнах. Анализ древних кобызов в музеях и частных коллекциях подтвердил отсутствие детальной догматики в принципах их изготовления. По сути, каждый инструмент является уникальным экземпляром и отражает мастерство своего изготовителя. Однако общие черты в соотношении структурных элементов и использование конского волоса для струн сохраняли традиционность тембра и характера звучания.

Эпоху бытования каждого музейного экземпляра традиционного кобыза можно определить по особенностям внешнего вида инструмента. Так, ранние кобызы, используемые в обрядах, выполнены в общей конструкции и примерно

одной длины. Общими характеристиками являются наличие металлических подвесок, перьев птиц, зеркалец (или выемок под них в корпусе) и выраженный изгиб шейки. Экспонаты, которые не имеют обрядовых особенностей, меньшей длины и ширины, и в сохранности, позволяющей извлечь звук, – кобызы более позднего времени, которые использовались в качестве полноценных музыкальных инструментов.

Наиболее схожими с казахским кобызом по конструктивным особенностям и характеру звучания являются киргизский кыяк, тувинский игиль, узбекский кобыз, калмыцкий хур, марийский ия-ковыж и славянский гудок. Среди их общих черт можно отметить высокое расположение струн над шейкой, флажолетно-ногтевой способ изменения высоты звуков, вертикальный упор инструмента на колено, лукообразный смычок и наличие струн из конского волоса.

Однако в современных музыкальных культурах народов Востока сейчас активно используются классические европейские инструменты скрипичного семейства. Особенно ярко это явление прослеживается у этносов, у которых традиционные хордофоны имели аналогии со скрипкой. Реконструкция этой группы инструментов в XX веке является закономерным явлением, обусловленным потребностями новой европодражательной культуры.

На традиционных архаичных кобызах практически невозможно воспроизведение одинаковых по высоте и тембру звуков, необходимых для оркестра. Это объясняется достаточно просто: незначительное колебание у длины струны на каком-либо отрезке приводит к интонационным изменениям и к новым обертонам, не повторяющимися с предыдущими. При возникновении различий в рамках одной высоты, появляются новые призвуки тона.

Интонирование на кобызе полностью противоречит основам, так называемого, чистого европейского звука. Отсюда определились и ключевые направления по реконструкции инструмента в рамках единой «социалистической» политики, а именно: изготовление экземпляра с жильными струнами и создание кобыза с четырьмя струнами в скрипичном строе. Важным фактором, оказавшим прямое влияние на тембровую специфику звучания, стала замена волосяных

струн на металлические. Таким образом, в инструменте сохранились лишь флажолетно-ногтевой способ звукоизвлечения и вертикальная постановка во время игры. Отечественными композиторами проделана серьезная работа по укреплению и сохранению этнических ценностей в исполнительстве на нетрадиционном кобызе. Кроме создания обработок известных произведений для модернизированного кобыза создавалась и новая музыка малых форм. В таких произведениях на первый план выходили кантиленные свойства мелодического звучания инструмента.

Оркестр национальных инструментов под руководством А. К. Жубанова стал основным звеном Казахского Государственного оркестра им. Курмангазы (1934 год). Усовершенствование традиционного кобыза стало причиной появления новых аналогов с измененными техническими параметрами, расширенным диапазоном, обновленным строем и иными художественными возможностями.

На первом этапе реконструкции усовершенствованный образец отличался от прародителя наличием трех струн. Две жильные струны использовались для охвата диапазона от соль малой октавы, до ре первой октавы. Для ля первой октавы предусматривалась металлическая струна. Жильные струны отвечали за мягкость и бархатистость звука и придавали ему новые исполнительские характеристики. Однако из-за повторения артикуляционной системы и интервальной амплитуды виолончели трехструнный инструмент не позволял исполнять сложные музыкальные произведения. Самыми первыми обновленный кобыз стали использовать Г. Баязитова и Ф. Ж. Балгаева.

Итогом заключительного этапа реконструкции национальных инструментов стал четырехструнный прима-кобыз с квантовым строем и струнами, выполненными из металла. Для расширения звукового диапазона была внедрена четвертая струна. Произошло обновление и аппликатурной амплитуды, которая стала еще ближе к скрипичной.

Положительным моментом реконструкции кобыза стало формирование оркестра народных музыкальных инструментов с богатой звуковой палитрой и национальной тематической направленностью исполняемых кюев с новыми

ритмическими и тональными особенностями. На первый взгляд, этническая музыкальная культура казахского народа лишилась своей самобытности. Однако эта сфера также получила новые возможности для развития и завоевания международного признания. Среди ключевых задач – расширение репертуара, повышение уровня музыкального образования исполнителей и рождение новых музыкальных жанров и форм.

Для процесса развития кобыза в XX веке характерна противоречивая динамика. Так на фоне преследования традиций в музыкальном искусстве происходил и рост количества изысканий в сфере фольклора и музыкальной этнографии. Эпоха народной игры на традиционном кобызе была завершена. Этот период характеризуется также сменой вектора в сторону европеизации и включения инструмента в оркестр. По сути, традиционный кобыз постоянно сближали со скрипкой. Такие мероприятия позволили познакомить мир с кобызом, достичь его международного признания, а возрождение игры на традиционном кобызе в XXI веке дало возможность успешного сосуществования обоих направлений.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Искусство игры на казахском кобызе

3.1. Особенности воплощения тематики кюев

При детальном анализе⁵⁵ разные кобызовые композиции демонстрируют различные аспекты образного, программно-сюжетного и структурного характера. Широкое распространение имеют гаммы настроений, стилевые особенности произведения, отражающие образы и их характерные черты. При этом часть разнообразных фонологических приемов используется для отражения выразительности речи, имитирования голосов зверей и птиц. В эту категорию произведений попадают, прежде всего, композиции о животных, например: «Қасқырдың ұлуы» (Вой волка), «Аққу» (Белый лебедь) и др. Также сюда входят кюи, которые своим названием конкретизируют жанр: «Қоңыр» (Теплый, коричневый), «Кертолғау» (Раздумье) и известные кюи-легенды и кюи-сказания: «Аққу» (Белый лебедь), «Айрауықтың ащы күйі» (Горький кюй Айрауыка).

О программности традиционных кюев с подробным их анализом писала А. И. Мухамбетова в своем труде «Генезис и эволюция казахского кюя» [165, с. 118]. Следует отметить, что речь идет о программности прежде всего традиционных кюев. Но существуют и попытки подобного анализа в сфере симфонических кюев [1, с. 6].

С. Аманова подчеркнула, что произведения типа «Аққу» относятся к древней обрядовой музыке, поскольку в период их возникновения основной функцией выступала сакральная [10, с. 17]. У любой композиции такого типа есть собственный сюжет, состоящий из нескольких живописных миниатюрных сцен под единой тематикой.

Тема эволюции программности от религиозной картины до отражения реального мира наиболее ярко прослеживается в произведениях «Қамбар-Назым» и «Қазан». В этих кюях линия патриотизма перескается с историческим

⁵⁵ Нотные тексты анализируемых в данном разделе произведений представлены в Приложении Ж.

повествованием. У всех сюжетных зарисовок есть единое объединяющее начало – чистая любовь к своему народу и традициям. Само название кюя «Қамбар» уходит корнями к древним легендам, пропагандирующим героизм, патриотизм, любовь к коням и специфику кочевого мировоззрения.

У картинно-описательных сюжетов казахских кобызовых кюев присутствует одна яркая тенденция в части эволюции: от художественного воплощения сакральных действий до формирования собственных жанров. Ярким примером являются произведения жанра «Кертолғау». Все кюи данной категории наделены богатым историческим прошлым и относятся к особой группе.

Так, в VI–VIII веках во дворце великого тюркского Кагана всегда воспроизводились девять кюев из жанра «Кертолғау». Часто к этой группе произведений применялось следующее выражение: «Тоғыз тарау кертолғау, қалай екен кертолғау» («Девять разделов «Кертолғау», неразрывны»). По своему содержанию и темпу «Кертолғау» передают праздничное настроение казахского народа перед почитаемым праздником Наурыз [123, б. 65; 84, с. 88; 75, с. 41].

Звукоизобразительность (звукоподражательность) – важная характеристика отражения образности в кобызовой культуре. Г. Н. Омарова [174, с. 125] отмечает, что звукоподражательность и возникновение казахской музыки являются неразрывными компонентами. Применительно к кобызу можно утверждать, что звукоподражание возникло даже до музицирования, так как изначально с помощью инструмента только подражали голосам птиц и зверей при охоте. Возможность реалистичной звукоимитации природного мира обусловлена материалом струн – конским волосом, с помощью которого можно извлечь объемный натуральный звук.

В начале эволюции развития кюя звукоизобразительность подчеркивала связь с музыкой с миром живой и неживой природы (в древних произведениях ярко прослеживается акцент на тембр при имитациях), а в поздних кюях она использовалась для придания драматизма музыкальному повествованию (с усилением интонационных характеристик). С помощью традиционного кобыза возможна успешная имитация звуков природы, животных, речи человека.

Феномен *анимизации* привел к тому, что такие формы подражания фактически стали обязательными для произведений кобызовой музыки. Уникальные приемы игры передавались как великая ценность из одного поколения в другое, а также вырабатывались кобызистами индивидуально. Значимость проблем фиксации национальной манеры исполнения на нотном стане особо выделял И. И. Земцовский [102, с. 213].

Обозначение этих специфических черт латинской буквой «O»⁵⁶ в конкретных местах частично разрешит вопрос нотной транскрипции и активизирует фантазию исполнителя при трактовке подобных произведений.

При этом целесообразно дифференцировать специфику звукоизображения и выделять четыре их группы:

- 1) шум (шум моря, полет лебедя, падение, бег и т.п.);
- 2) голоса представителей фауны;
- 3) человеческая речь (элементы речитативности);
- 4) эмоциональные характеристики личности (всхлипывание, смех, плач и т.п.).

С помощью специального обозначения (таблица 3.1.1), музыкант может быстро определиться с тем, что нужно изобразить в том или ином фрагменте (для примера: крик лебедя или взмах его крыльев, смех женщины, радостную речь человека или бег навстречу друг к другу).

Таблица 3.1.1. – Обозначение звукоизображений в музыкальном исполнении (предложение)⁵⁷

Группа	Знак	Примечание (лат.)
Шумы	O _t	Tulmutu (шум)
Голоса животного мира	O _a	Animalium (животный мир)
Речь	O _o	Oratio (речь)
Эмоции	O _m	Motus (эмоции)

Исполнитель самостоятельно конкретизирует более подробно звукоизображение внутри произведения, оценивая его характер и/или

⁵⁶ От лат.: *Onomatopoeia* – звукоподражание.

⁵⁷ Таблица составлена автором диссертации.

сопроводительный текст. Приведем пример. Так, для отражения жанра *жоқтау* естественно, при наличии обозначения O_m , исполнителю нужно передать плач и печальные эмоции, а не смех. При наличии в тексте кюя указания на всхлипывание кобызисту нужно имитировать именно его. При сюжете взлетающего лебедя необходимо обозначение O_s трактовать как взмах крыльев, а не крик лебедя (иначе было бы обозначение O_a). Таким образом, звукоподражание предусматривает принцип максимального соответствия сюжету произведения и сопутствующим ее обозначениям. В перспективе возможна разработка более детальной системы обозначений внутри групп применительно к традиционным кобызовым кюям, которая бы позволила использовать её даже для обучения детей.

Такой подход очень важен для объективной трактовки исполнителем соответствующего произведения, так как бывают случаи полной невозможности отображения, исполняемого на нотном стане. Например, для достижения успешного звукоподражания реву верблюда кобызист использует три отверстия на поверхности кожаной деки (т.н. «примитивные эфы» [90, с. 231]): закрывая их по очереди пальцами одной руки, ведет смычком по свободным струнам другой рукой.

Технические приемы игры в верхнем регистре инструмента позволяют достичь еще и зрелищного эффекта в композиции «Акку». Инструментальную музыку реципиент воспринимает не только аудиально, но и визуально. С помощью специфических приемов и конкретных движений рук отражается взмах крыльями, полет и приземление лебедя и т.д. Октавная аппликатурная техника исполнения плавно сменяется квинтовой для имитации приземления птицы. Звон крыльев летящего лебедя представляется с помощью флажолетов (аудиоприложение О, слайд 2). Картина оружейных выстрелов расширяет имитационный фон через приемы пиццикато и сфорцандо.

В кюе «Жез киік» благодаря звукоизобразительности слушатели могут распознать бег сайги (кулана), который передается активными движениями в верхнем регистре с форшлагами (аудиоприложение О, слайд 3).

Для отражения воя зверей используется восходящее и нисходящее глиссандо. В композиции «Ұшардың ұлуы» вой собаки отражается через постепенное повышение регистра: до самых высоких звуков на кобызе (аудиоприложение О, слайд 4). В композиции «Қасқыр» вой волка также отражается через постоянно повышающийся регистр с усилением интенсивности звучания (аудиоприложение О, слайд 5), ускоренное движение смычка приводят к имитации драки волков. Многие исследователи [90, с. 52; 82, с. 85; 6, с. 115] соглашаются с тем, что звучание кюя ничем не уступает реальности. Кобызисты из сельской местности неоднократно заявляли, что при воспроизведении «Қасқыр» собаки начинали громко лаять и рваться, как при появлении волка.

В композиции «Шыңырау» неугомонное щебетание птенцов достигается с помощью постепенного учащения длительности при повторении (аудиоприложение О, слайд 6).

Речевые и песенные интонации, вводимые в композиции, использовались для имитации речи человека. Такая практика, на наш взгляд, обусловлена анимизацией, а также тембром традиционного кобыза, похожим на низкий человеческий голос.

Исторически музыкальная интонация в значительной мере развилась из речевой. Знаменитый ученый и теоретик музыки древнего Востока Аль-Фараби подчеркивает, большая роль в любой музыкальной композиции отводится ассоциациям со звуками, из которых складывается слово [9, с. 27]. Именно интонация речи дает представления о возможном темпераменте, характере человека, его эмоциональном, физическом состояниях (например, усталости, возбуждении, раздражении, гневе, печали), о цели высказывания (повествование, вопрос, побуждение) и т.д. Аналогичную параллель можно привести с музыкальной интонацией (в широком смысле), которая является, по сути, воплощением художественного образа через звуки. И в музыке, и в речи присутствуют разные виды интонаций: вопросительные, восклицательные, утвердительные, убедительные, повествовательные, упрекающие, ласковые, ободряющие и т.д. [59].

Основоположником теории интонации в музыке является Б. В. Асафьев. В своей работе «Речевая интонация» [23, с. 31] он анализирует компактные мотивные образования, используя графический метод. При этом, применительно к музыке, в другой своей работе академик оперирует понятием «интонирование», которому дает следующее определение: «интонирование – вне музыкального тона, но на определенной речевой высоте: собственно, «музыкальное чтение» или воспроизведение речитатива говором (Sprechgesang), не переводя в тон, а лишь в речевом плане с сохранением ритмического рисунка и высотности...» [24, с. 165].

По нашему мнению, понятие «интонирование» (предполагающее действие как отглагольное существительное) отражает как раз творческо-исполнительский аспект (тогда как интонация – это уже результат, воспринимаемый слушателем).

Известный музыковед С. Зарухова справедливо подмечает интонационную выразительность мелодии в национальном музыкальном искусстве и считает, что она характеризует высокий уровень музыкальной культуры казахов [93, с. 10].

Но для отражения разговорных особенностей человеческой речи интонирования и тембра недостаточно. При игре на кобызе «разрядка» слов передается ритмичностью (ритм позволяет отчетливо разделить имитируемые «слова»). Интонация и тембр совместно с ритмом оказывают влияние на слушателя по ассоциации с речью. С помощью синкопированного и акцентированного ритмов отображается грозный возглас джигита к ворами «Айрауықтың ащы күйі», речь ребенка к лебедю в кюе «Аққу» и т.д. (аудиоприложение О, слайд 7, 8).

Стоит отметить, что перед исполнителем стоит важная задача по четкому отражению ритмических характеристик произношения слов. Например, в кюе «Ерден» отчетливо и понятно воспроизводится имитация слов успокоения мужчины, потерявшего своего сына (аудиоприложение О, слайд 9). В кюе «Айрауықтың ащы күйі» все речевые реплики отражают предчувствие отца и невестки о приближающемся трагическом событии (слайд 10 аудиоприложения О).

Для кюев, выражающих печаль, характерна более точная передача

эмоциональных особенностей. Среди их специфических черт можно отметить отражение тематики трагедии по всему произведению, что требует использования специальных средств выразительности.

Так, в кюе «Ерден» скорбь отца по своему сыну имитируется через триоли (слайд 11 аудиоприложения О). Заключительная мысль в композиции «Ұшардың ұлуы» подчеркивается восходящим тетракордом, а всхлипывания – через нисходящий скачок первой стадии (слайд 12 аудиоприложения О). Всхлипывание в кюе «Желмая» достигается за счет синкопированного ритма и секундово-терцовой интонации (слайд 13 аудиоприложения О). В «Әуппай» убаюкивающие всхлипывания отображаются чередованием быстрого и медленного движения смычка (слайд 14 аудиоприложения О). При исполнении кюя «Аққу» материнская скорбь передается декламационными интонациями (слайд 15 аудиоприложения О).

При воплощении тематики звукоизобразительность идет в мелодическом комплексе с особенностями форм кобызовых произведений.

Принципы фрагментарной драматургии раскрываются по-разному в каждом музыкальном произведении. Такой широкий диапазон достигается за счет *повторности* и *вариативности* (способ модернизации мелодии с сохранением ее характерных черт). Т. Б. Сарыбаев, оценивая кюй как коммуникативное явление, подчеркивал отсутствие в нем целенаправленного линейного развития, вместо которого «происходит движение по кругу, нивелирующее координаты отсчета» [201, с. 60].

Вопрос обоснования предпосылок повторности мотивов казахских кюев был на особом внимании у разных ученых. Большинство из них пришли к выводу, что такой прием связан с идеей магического круга (по сути, при повторении, музыка движется по кругу). Так, А. Е. Алекторов [7, с. 3] отметил, что многоуровневый прием повтора мог расцениваться в качестве элемента *заговора*.

Этой же точки зрения придерживались Е. Мелетинской и С. Неклюдов [158, с. 44], считающие, что повторные композиционные приемы и структуры в национальных кюях могли использоваться для обращения к разным богам или

духам. На наш взгляд, такие мистические убеждения – поверхностные ассоциативные суждения слушателей. Этот довод можно подтвердить тем, что не был проведен сравнительный анализ композиций с учетом ментальности носителей этнической традиции.

Допустим, что символический *круг* мог выступать фундаментом повторности в кобызовом кюе и его можно, согласно версии Г. Г. Барлыбаевой [34, с. 98] увязать с восприятием круга в степи и юрте. Однако, сравнительный анализ кобызовой музыки и национальных музыкальных традиций других этносов [140, с. 81; 30; 235, с. 195; 255, р. 10] позволяет сделать вывод, что многоуровневый прием повтора встречается и в других культурах. В рамках исследования этнических музыкальных традиций выявлено, что в отличие от академических произведений для народных композиций характерна повторность при построении музыкальной формы. Для исконно казахской кобызовой игры характерна еще одна особенность структурирования формы – постоянная композиционная *повторность*, вплоть до известной *монотонности* и незначительности изменений. Это может быть обусловлено образно незначительным разнообразием пейзажей степи, отразившемся на ментальности казахского народа.

Кроме этого, повторность может иметь в основе ментальность народа-кочевника, который передвигается с места на место, в итоге возвращаясь к первому кочевью. Так, повторность в кобызовом кюе может проявляться через заключительное повторение тематики начальной части. Основная (средняя) часть кюя может состоять как из отдельного раздела, так и из тематико-экспозиционных вариационных изменений. Заключение нередко включает несколько модификаций второй части кюя. Другими словами, повторность может подразумевать определенную *трансформацию* ключевых интонационных элементов подобно кочевому образу круга с различием порядка стоянок внутри.

С начала XVIII века, в казахской культуре формируется тенденция к активному варьированию в композиции и исполнительском воспроизведении кюев, в связи с взаимовлиянием и воздействием других культур. Иными словами, прием повторности в национальных композициях является отражением

традиционной ментальности, поэтому доводы авторов о заговорах и мистике богов, рассмотренные выше, носят субъективный характер и лишь раскрывают предположения о специфике культуры, недостаточно ими изученной.

На основе анализа структурирования формы по фрагментности можно судить и об эволюции *формообразующих принципов*. Вариационность в кобызовых кюях подразумевает модернизацию структуры мелодии с сохранением ее ключевой тематической направленности. Такое средство выразительности иногда прослеживается по всему сюжету кюев («Елім-ай», «Желмая», «Сарын»). При выстраивании формы музыкант образует музыкально-смысловой сюжет из предшествующего, но украшает его новыми приемами.

Рондообразность прослеживается в ряде произведений («Абыз толғау», «Мұңлық-Зарлық», «Жез киік», «Жалғыз аяқ» и др.). Так, в произведении «Башпай» признак рондо можно отследить через несколько интонационно одинаковых частей, меняющихся при каждом исполнении, с возвращением к исходному в завершении.

В качестве посреднических элементов между тематическими разделами ключевого сюжета выступают секундовые интонации. Они наполняют линии мелодии ощущением связности, поэтому являются важным средством музыкальной выразительности. Ученый Б. В. Асафьев [21, с. 154] подмечает, что они являются *природными свойствами музыкального языка и восприятия*.

Алгоритм выстраивания принципов *фрагментарного формообразования* в кобызовых кюях зависит от специфики, *закономерностей музыкального прототипа*⁵⁸. Таким образом, выстраиванию драматургии кюя свойственны конкретные *стандартные мотивы и кадансовые структуры*. Совместное сочетание со звукоизобразительными приемами и авторским музыкально-тематическим материалом формирует целостную композицию. Роль *прототипа* в формообразовании кюя можно отследить через определенные самостоятельные разделы или через периодическое *резюмирование* ключевых тематических

⁵⁸ Музыкальный прототип – своего рода музыкальный шаблон, – воплощающий и объединяющий множество сходных форм одного и того же паттерна. В отличие от музыкального стереотипа является более гибким для индивидуализации исполнения.

составляющих. Обычно размеры таких кадансов-резюме строго регламентированы; при этом в заключении всегда *подводятся итоги*.

Кульминация и другие элементы формообразования кюя связаны друг с другом. В конце XX века Н. Н. Андреева заметила: «Несмотря на ведущую, координирующую роль кульминации в процессе целенаправленного развития, до настоящего времени не раскрыты механизмы ее функционирования в формообразовании» [14, с. 3]. Для кобызовых кюев характерны семь видов кульминаций:

1) рассредоточенная: нет отчетливо выделенных кульминаций, характерна для древних сарынов («Елім-ай», «Сарын», «Желмая», «Башпай»);

2) гребенчатая: выделяется высокими звуками и расширенным диапазоном, удержанием его на фермата, метро-ритмическим сокращением длительностей, их более четким соотношением, а также применением синкопирования («Әуппай», «Шыңырау»);

3) волнообразная: проведение в кульминации основного материала, с усилением повторного изложения темы («Тарғыл тана», «Жез киік»);

4) флажолетная: использование приема флажолет при повторном изложении темы («Мұңлық-Зарлық», «Жалғыз аяқ»);

5) остиная: применение продолжительного остинато определенного звука («Қорқыт», «Кертолғау»);

6) каноническая: выделение кульминации с помощью развернутых канонических мотивов («Жолаушының қоңыр күйі», «Абыз толғау», «Қоңыр»);

7) контрастная: неожиданное переключение между разделами в иную образную сферу («Ұшардың ұлуы», «Ерден», «Қамбар-Назым») [91, с. 69 – 70].

В целом, эти виды кульминаций казахских кобызовых кюев, часто пересекающиеся, можно объединить в две основные группы (таблица 3.1.2).

Таблица 3.1.2. – Группировка кульминаций кюев, исполняемых на традиционном кобызе⁵⁹

Название группы	Характеристика	Пример
Невыраженная Кульминация	Характерна для раннего кобызового искусства. В древних произведениях нельзя отчетливо выделить кульминацию. С помощью кочующего мотива в музыкальном исполнении раскрываются ключевые признаки основной темы, несущие смысловую нагрузку. Невыраженная кульминация оставляет слушателя в задумчивости. Для выделения кульминационных зон может быть использовано продолжительное остинато какого-либо тона.	«Коркут» «Абыз толғау» «Қоңыр» «Башпай» «Елім-ай» «Желмая» «Сарын» «Жолаушының қоңыр күйі» «Кертолғау» «Жез киік»
Выраженная Кульминация	Фактически, это отражение кульминационных моментов с изменением громкости, ритма или тона в зависимости от тематического материала. Для такой кульминации могут быть использованы охват высоких звуков, расширение диапазона и удержание его на фермата, нагнетание напряжения. Как правило, для динамической развязки характерна повышенная экспрессия исполнения. Тематическое исполнение с помощью флажолетов дает эффект тембрового нарастания динамики. Для эффекта внезапности может быть использован контрастный разворот мелодики в сферу другого, часто противоположного или особого образа темы.	«Тарғыл тана» «Әушпай» «Мұңлық-Зарлық» «Жалғыз аяқ» «Ерден» «Ұшардың ұлуы» «Аққу» «Қамбар-Назым»

Итак, для казахских кобызовых кюев характерна специфическая образность, которая увязана с программной тематикой произведения, отображающая смену художественных сюжетов через конкретные имитационные приемы звукоизвлечения и самой мелодики. Фундаментом успешного исполнения традиционных кобызовых кюев выступает звукоизобразительность, появившаяся изначально в форме прямой имитации звуков природы. Позже в кобызовом искусстве стала практиковаться дифференциация тембровых звукоизобразительных и тематико-интонационных блоков. В основе формирования целостной сюжетной картины и ранних, и поздних кюев лежат прототипы. Варианты передачи тематики кюев отличаются разнообразием с использованием репризности, повторности, вариационности и рондообразности.

⁵⁹ Таблица составлена автором диссертации на основе обобщения.

3.2. Значение творчества кобызиста Ықыласа Дүкенұлы в развитии кобызовой школы

В первой половине XIX века потеря интереса к кобызовой музыкальной традиции была обусловлена снижением роли искусства и авторитета *сказителей-жырау* на казахское общество. Кюи и песенные легенды остались в репертуаре *баксы-консерваторов*. В то время более востребованными стали небольшие сарыны (короткие мелодичные песни с несложным строением напева). Переломным моментом в развитии этой сферы музыки явились рождение и творческое становление легендарного Ықыласа Дүкенұлы, который стал подлинным вдохновителем и носителем кобызового искусства. Вместе с ним инструментальная музыка казахов пережила новый этап своего расцвета.

Ықылас Дүкенұлы (1843–1916) – гениальный традиционный казахский кобызист, великий композитор, разработчик новых кюев (рисунок 3.2.1). Он получил широкое признание еще при жизни. Сейчас его именем⁶⁰ назван Музей казахских народных музыкальных инструментов, вход в который украшен памятником кобызу (г. Алматы).

⁶⁰ Ықылас Дүкенұлы входит в список исторических личностей Казахстана. Почти в каждом регионе и в столице названы улицы в его честь.



Рисунок 3.2.1. – Музей народных музыкальных инструментов имени Ыкыласа
Дүкенұлы.⁶¹

Большой вклад в воспитание и музыкальное развитие Ыкыласа внес дед – Алтынбек, мастер музыкальных инструментов и почитаемый күйши. Благодаря ему, внук познал мотивы устного народного творчества с раннего детства, а уже с 7 лет научился исполнять ряд кюев на кобызе. Будучи юношей, он активно давал публичные концерты.

С первого взгляда кажется, что Ыкылас Дүкенұлы стал продолжателем музыкальной традиции советников ханов и баксы, что обусловлено наличием в его творчестве уникальных приемов, аналогичных для сарынов. Проведя детальный анализ его произведений, мы пришли к выводу, что в них присутствует креатизм и новаторство, поиск новых эстетических приемов, обусловленных вводом ярких элементов. Характерными признаками кюев Ыкыласа выступают: насыщенность содержания (оптимизм, красочная *эмоциональность восприятия мира*), более яркая образность, стилевая направленность, разнообразие сюжетных линий и усложнение ритмики. Умение соединить в одном произведении

⁶¹ Фото автора диссертации.

свободные музыкальные интерпретации и формы строгого традиционализма привели к созданию уникальных кюев-легенд: «Қазан», «Қамбар», «Мұңлық-Зарлық», «Аққу», «Жез киік», «Қоңыр» и др.

Для раннего творчества Ықыласа характерно определенное рассредоточение древнейших – кочующих – мотивов по всему тексту композиции. К таковым относятся «Аққу», «Жалғыз аяқ», «Қасқыр» в его исполнении. По сути, этот этап стал промежуточным звеном в эволюции кюя, так как позволил плавно и постепенно усложнить композиционные формы.

В раннем творчестве казахского композитора присутствует набор *новых приемов звукоизобразительности*, отсутствующих в традиционных сарынах. Часто встречаются усовершенствованные интонационные, музыкально-стилистические элементы.

Новый этап в развитии кобызового творчества виден в *эпических кюях*. Ықылас Дүкенұлы для них выстраивает свои собственные формы, создает ярко индивидуальные авторские сочинения, формирует свой творческий стиль. Популярный для кюев *метод прототипизации* можно встретить в ряде его произведений: «Ерден», «Мұңлық-Зарлық», «Кертолғау», «Шыңырау», «Айрауықтың ащы күйі», «Қазан». Их объединяет восхождение к первичной сакрализации жанра. Более опосредованные сакральные мотивы отражены в его произведениях «Қаншайым», «Қамбар-Назым», а также «Ерден», «Кертолғау», «Жез киік».

Ықылас Дүкенұлы в ходе повествования о повседневном быте казахов и исторических фактах, стремился влиять на сознание слушателей, направляя их на созидание и терпение. Всесторонняя *психологизация* образов весьма отчетливо прослеживается в его поздних музыкальных произведениях.

Для зрелого творчества Ықыласа характерно четкое отражение *реальных событий* и максимально точная передача *человеческих чувств*. Музыкант перестает работать по части ритуального предназначения кобыза, а его оставшиеся кюи о смерти и скорби приобретают все большую *обобщенность*, совершенствуются по форме и дополняются новыми эпизодами. Благодаря

Ықыласу Дүкенұлы даже сам кобыз начинает звучать по-новому: с праздничными, оживленными элементами. По сути, кюйши потеснил траурную тематику, заполнив свой репертуар оптимистичным, праздничными, позитивным сюжетами из жизни о дружбе, радости, ликованиях.

Стоит отметить, что при наличии в стране других известных виртуозов-кобызистов (Жанак Сагындыкулы, Таттимбет Казангапулы, Тока Шонманулы, Шоже Каржаубайулы и др.), наше особое внимание к фигуре Ықыласу Дүкенұлы не случайно. Именно Ықылас стал основателем инструментального кобызового искусства в современном видении этого феномена. Приведем доводы в пользу этого утверждения.

Уже в 18 лет Ықылас Дүкенұлы занимался усовершенствованием классической формы известных кюев, а также изучал интонационную чистоту и ясность звучания кобыза. По мнению А. К. Жубанова [90, с. 52] именно он дал вторую жизнь этому традиционному инструменту.

Уникальной характеристикой нового стиля игры стало использование верхнего регистра. Стоит отметить, что в ранних кюях чаще всего применялся нижний регистр, как наследие ритуального предназначения кобыза.

Преобладание в произведениях Ықыласу Дүкенұлы квинтовых кюев обусловлено расширением диапазона художественных образов окружающего мира. Коренным переворотом в тематике кобызовых произведений стала смена ритуальных тематик на жизненные, оптимистичные (наиболее ярко прослеживается в «Қазан», «Кертолғау», «Жез киік»).

Оптимизм и жизнерадостные мотивы в традиционных кюях возникают за счет применения верхнего диапазона кобыза. Квинтовые кюи исполняются в четвертой аппликатурной позиции, воспроизводящей мелодии только на верхней струне. Технически они требуют более высокого уровня мастерства: Ықылас старался использовать максимальные, а иногда даже трудно повторимые игровые возможности кобыза. Так, сегодня, в практике обучения игре на традиционном кобызе в вузе самым сложным оказывается его кюй «Қаншайым».

Квартетный строй, преобладающий в кобызовом искусстве до Ықыласу

Дүкенұлы, уступает квинтовому строю. В ряде произведений последний и вовсе отсутствует, например, в кюе «Қазан». Квартовые кюи отличаются от квинтовых наличием постоянной ладовой мобильности. У квинтового строя выстроен ионийский лад.

Таким образом, квинтовый строй кобыза дает большие возможности для успешного развития традиционного композиторского творчества. Игру и творения мастера можно отождествить с «новым» временем в казахской музыкальной культуре, со сменой ритуального, бытового ее функционирования подлинным, живым искусством, начало которому и положил Ықылас Дүкенұлы.

Новое звучание кобыза – ярко-мелодичное, логичное, чистое – было несравнимо с архаичной ритуальной игрой на этом инструменте. Мономерность [127, с. 12] кобызовых кюев Ықыласа отличала таковые от древних кюев, ритмически достаточно свободных и неточных. Доводя создаваемые им произведения до совершенства, Ықылас исполнительски всегда точно воспроизводил их. Это привлекло к себе многих последователей мастера, которые стремились воспроизводить кюи Ықыласа как можно ближе к оригиналу.⁶² Так, Даулет Мыктыбаев и Жаппас Каламбаев, жившие уже в другую, более позднюю эпоху, порой буквально – нота в ноту – в точности воспроизводили произведения Дүкенұлы, что подтверждают многие кобызисты-эксперты. Следует отметить, что нотирование творческого достояния Ықыласа к тому времени уже зафиксировал А. В. Затаевич, но именно контактная передача манеры и нюансов исполнения в стиле Ықыласа позволила перерасти этому искусству *в самостоятельный пласт национальной музыкальной культуры*, вытесняя на задний план прежние обрядовые образцы.

В итоге первоначальная предназначенность кобыза стала второстепенной, началось становление и развитие инструментального кобызового собственно искусства как такового. Кочующие мотивы и связанные с ними признаки музыкального языка в кобызой традиции потеряли догматическое значение, что

⁶² За отсутствием письменности у казахов того времени были высоко развиты познавательные способности и высшие психические функции, связанные с памятью. Кобызисты же считались обладателями особого дара музыкальной памяти.

обусловлено свободой выбора и уходом от сакральной тематики.

В произведениях «Мұңлық-Зарлық» и «Ерден» при анализе применяемых фольклорных мотивов с новыми для кобызового искусства методами интонирования, темообразования, структурирования формы и приемами игры наблюдается некое «расслоение» кочующих мотивов. В произведении «Кертолғау»⁶³ Ықыласа Дүкенұлы четко прослеживается сочетание авторских интонационных мелодий с ранее сформированными кочующими мотивами. Предпосылкой возникновения этого сочинения стал одноименный күй, исполнявшийся отцом Ықыласа. Желание сохранить отцовский мотив и приукрасить его новыми средствами выразительности, более широким звуковым диапазоном и ритмичностью, позволило сыну создать новое сочинение с яркими сюжетами на фоне спокойного повествования.

Таким образом, в качестве формообразующего признака исполнения Ықыласа можно рассматривать способность *сочетать традиционные кочующие мотивы и новые авторские приемы*.

Ықылас Дүкенұлы, постепенно вводит авторские *мелодические пласты* с воплощением эпических образов в устоявшиеся каноны музыкального кобызового искусства. Традиционные элементы гибко сочетаются с новыми компонентами; расширяется *круг музыкальной семантики*. Кобызист умело сохраняет традиционное начало в музыке, сознательно его ослабляя, чтобы сгладить архаические начала.

Так, в эпическом «Қаншайым» рисуется монотонный сюжет на основе вариантного принципа изложения мелодического материала в верхнем регистре. Несмотря на отсутствие прототипных элементов заметны архаические музыкальные элементы, но невыраженная кульминация уже подчеркнута. Одним из архаических признаков являются мелодические постепенные движения в одну сторону и обратно.

⁶³ «Кертолғау» относится к эпическому сказанию о богатой истории казахского народа. Термин «кертолғау» означает «самая возвышенная, глубокая дума».

Восходящий тетрахорд с архаичным строением можно встретить в кюе «Ерден», где он занимает роль импульса для поступательного развития (слайд 16 аудиоприложения О).

Ярким примером построения произведения на принципах *фрагментной драматургии* выступает «Жез киик». Ее элементы можно отследить и в *мотивах-связках*, которые нельзя отнести к самостоятельным частям за счет небольших размеров. Новые элементы, входящие в кюю, способствуют повышению ритмического разнообразия на фоне общей рондообразности. Именно кадансовому мотиву отводится роль связующего звена между основными блоками повествования.

В кюе «Қазан», в трактовке Ықыласа, основная тема исполняется путем интонационных переключек на нижней и верхней струнах, которые затем сливаются. Используются и скачки на достаточно широкие интервалы. Древние корни происхождения жанра демонстрируются за счет трихордовых оборотов.

Произведение «Қазан» является результатом полностью авторской работы Ықыласа Дүкенұлы. В его основе лежит подчеркивание индивидуальности и свободы проявления художественного творчества.

В качестве еще одного основообразующего признака творчества Ықыласа Дүкенұлы можно выделить *усиление художественно-эстетического начала* в кюях. В более поздних сочинениях кочующие мотивы дополняются специальными оборотами, наделенными особой выразительностью и эмоциональностью.

Для отражения художественного образа в блоке основной темы кюя «Аққу» используется октавный восходящий зачин. Мелодия, построенная на восходящем пунктирном ритме со сменой квартовых ходов. Мелодичный ход на верхней струне дополняется звучанием нижней струны через считанные доли секунды. Эти действия приводят к формированию объемного звука.

Кюю «Шыңырау» является ярким примером авторского почерка Ықыласа Дүкенұлы. Структурные новации нередко дополняются дублированными квартами, а трихордные обороты, характерные для ритуальных образцов, уже не

наблюдаются. Плавный переход одного раздела к другому происходит на основе имеющегося материала, измененного таким образом, чтобы он воспринимался как новое мелодическое образование, поэтому образный эстетический характер звучания усиливается.

Для первой темы «Шыңырау» характерны спокойствие, мелодичность; она воспроизводится в объеме музыкальной интервалики шириной в 6 ладовых ступеней с восходящей триолью и двойной трелью в конце. При развитии первой темы сочинения происходит обыгрывание достигнутого высотного диапазона. Затем время звучания в пределах второй и, планомерно, третьей темы сокращается, но сохраняются основные очертания мелодических линий.

Во второй теме для имитации мирного щебетания птенцов (O_a) восходящая мелодия украшается форшлагами. Укорачивание волн с повышением частоты ритма позволяют передать их волнение. Благодаря приемам многократного интонационного повторения в объеме кварты постепенно формируется обобщенный образ птицы (O_t). Для передачи испуга птенцов применяются оstinата ритмообразующего элемента в высоком регистре и флажолеты.

Третий тематический раздел повторяет приемы второго в исполнении на тон ниже.

В кюе «Жалғыз аяқ» так же сочетаются авторские идеи Ықыласа и устоявшиеся традиционные формы. В качестве особенности можно выделить использование всего диапазона инструмента. Для основных ячеек мелодической формы используется тетрахорд, а наивысшая точка напряжения возникает за счет скачкообразного движения ступеней. Переход основной темы от одной части к другой сопровождается постепенной сменой интонации вплоть до потери связи с первоначальной. Кульминационный зачин на основе квинт и октав уступает место кварте, усиливая контрастное соотношение элементов формы.

В основе нового представления *традиционных кочующих мотивов* лежит синтез традиций и новаторских приемов, как на уровне игры, так и на уровне мелодико-композиционного строения сочинения. Развивается *новый музыкальный стиль*, наделенный уникальной выразительностью, возникает тенденция к

обобщенной обрисовке программных образов музыкального повествования. Такой положительный эффект имеет место за счет тематического развития, сохранения кругообразных мелодических движений при ослаблении архаического начала в кюях и расширения границ свободы творчества.

Принцип *свободной прототипизации на основе кочующих мотивов* стал использоваться Ықыласом Дүкенұлы в качестве завершающего элемента формы произведения. Стоит отметить, что автор самостоятельно выбирает нужное ему количество кочующих мотивов, вводимых в структуру композиции. Благодаря творчеству Ықыласа Дүкенұлы канонические мотивы заменяются в казахской кобызовой музыке на новые прототипные структуры, свободно кочующие в композиции произведений без догматических привязок.

В основе новой стилевой специфики в игре Ықыласа Дүкенұлы лежит принцип *прототипных структур*, ярко прослеживающийся в *заключительных разделах* кюев. Наблюдается ослабление традиционных приемов конструирования мелодики, поэтому кочующий мотив обычно встречается лишь в заключительной части. Этот момент ярко вырисовывается в инструментальных сочинениях с расширенными завершениями.

Ықылас Дүкенұлы активно *заимствует заключительные части* сочинения из *ритуальных пьес* и выстраивает композиции на основе собственных, *авторских приемов* формообразования. В результате возникает тематизм заключительного каданса, выступающий толчком к распространению свободной прототипизации. Интонационные элементы гармонии, формы, ритма, фактуры, мелоса утрачивают свою традиционную специфику и догматичность.

В эпических композициях кочующие мотивы практически всегда скрыты, поскольку они не выступают в качестве первоисточков. В произведениях Ықыласа Дүкенұлы наблюдается *расцвет каданса*. Кюйши всегда выделяет кадансовый элемент для синтеза с другими частями музыкальной формы, приобретения своей стилевой и структурной самостоятельности.

В ряде композиций Ықыласа предкаданс связан с основным кадансовым построением. Так, в «Айрауықтың ащы күйі» воспроизводится серия

прототипных оборотов (слайд 17 аудиоприложения О).

У полукаданса (слайд 18 аудиоприложения О) наблюдается незавершенность, а иногда и прерванность. В композициях он может повторяться несколько раз до ввода заключительного мотива.

Постановка заключительной части формообразования кюя в исполнении Ықыласа Дүкенұлы происходит за счет окончания каждой темы композиции специальным *заключительным прототипом* (слайды 19 и 20 аудиоприложения О). Альтернативным вариантом окончания инструментальной пьесы выступает звучание нескольких кадансовых заключений (слайд 21 аудиоприложения О). Стоит отметить, что чаще всего за чередой кадансовых мотивов звучит общий, заключительный каданс.

Заключительные мотивы могут использоваться для обрамления контрастных разделов по принципам музыкального тематизма. Например, в музыкальном произведении «Кертолғау» кадансовый мотив применяется совместно с метроритмическим рисунком, заканчивающим пьесу (слайд 22 аудиоприложения О). Эта специфическая черта прослеживается и в кюях «Қамбар-Назым» и «Аққу».

Средства выразительности, обогащенные заключительным кадансом, преобразуют композицию и на уровне целостной формы, и на уровне структуры самого тематизма в авторском творчестве Ықыласа Дүкенұлы.

В сочинении «Жез киік» индивидуальный мотив серьезно влияет на интонационную основу заключительного каданса. Впоследствии он изменяется под действием прототипных элементов, вводимых в структуру. В качестве важного признака интонационной прототипизации можно выделить и наличие мелодических *округленных окончаний* тех или иных разделов. По сути, это отражает спад напряжения или окончание каданса, растянутое мелодическими округлениями (слайд 23 аудиоприложения О).

Другим приемом отражения завершающего этапа мелодического формообразования в сочинениях Ықыласа Дүкенұлы выступает проигрывание мотива не один раз (с переходом к нижнему ладу). Обычно, заключительный блок

строится из нескольких связанных между собой канонических мотивов завершающего предназначения (слайд 24 аудиоприложения О).

В целом, Ықылас подошел серьезно к *вопросу разнообразия* интонационной сферы.

Для произведений Ықыласа в качестве ключевой характеристики можно выделить *адаптационную направленность* мотива, отраженную в новом русле. Это лишь подтверждает факт того, что благодаря собственным приемам Ықыласа Дүкенұлы в кобызовой музыке сформировался *новый алгоритм* свободной прототипизации. Он работает по следующему направлению: из первоисточника возникает сходный музыкальный тип изложения по ключевой тематике, но с использованием разных музыкальных приемов.

Как правило, прототипный элемент выступает промежуточным звеном между связующим и заключительным мотивами. При этом он принимает идентичные значения в каждом из них. Такое обстоятельство позволяет формировать закрытую структуру с определенными признаками рондообразности.

Сравнительный анализ показал, что своеобразие кобызового творчества Ықыласа Дүкенұлы нельзя объяснить только наличием самобытного авторского стиля или индивидуального творчества. Благодаря деятельности Ықыласа зародилось новое кобызовое музыкальное искусство с центральным местом в казахской культуре, сменившее прежнюю ритуальную кобызовую традицию. В искусство Ықыласа Дүкенұлы новые принципы композиции и исполнения раскрыли неограниченный потенциал развития искусства игры на кобызе, который и явился зачином всего дальнейшего развития кобызовой музыки. При этом традиционное: мотивы, интонация, традиционная техника игры стали основой нового искусства. Таким образом, музыкальное наследие Ықыласа Дүкенұлы можно назвать «векторным», – такое творчество, при котором сохраняется этническая направленность игры на кобызе с одновременным внедрением новых разнообразных приемов импровизаций, авторских интерпретаций и созданием принципиально новых композиций.

Композиции Ықыласа сегодня открывают *проблему авторства народных композиторов*. Применительно к музыке контактной коммуникации (устной традиции) такое авторство обычно признается специфическим: «народным» [192, с. 31], «анонимным» [101, с. 60], «своеобразным» [152, с. 163]. Выражаясь словами И. В. Мацеевского, оно заключается в том, что «на пути от первоначального создателя к слушателю в течение многих лет функционирования, пройдя через руки десятков исполнителей-творцов многих поколений, тысячекратно воссоздаваясь и видоизменяясь, произведения становились плодом совместных усилий разных художественных *индивидуальностей*» [152, с. 164].

Композиции Ықыласа не являются наигрышами в примитивном смысле этого понятия, а представляют собой целостные *самостоятельные музыкальные произведения*. Три фактора: 1) казахская традиция «Жеті Ата» [129, с. 160], 2) династическая передача кобызовой традиции и 3) нотирование кюев, – позволили сохранить авторство Ықыласа Дүкенұлы. Однако в практике музыкальной жизни Казахстана все же возникли проблемы в отношении авторства некоторых его кюев.

Иногда кюи Ықыласа обозначают как «народные» без указания автора. Чаще всего это случается, когда кобызовый кюй переложен на другой казахский музыкальный инструмент (домбру, сыбызгы). В Приложении Н представлен кобызовый кюй Ықыласа «Қоштасу», исполняемый на домбре.

Но главным «конкурентом» в вопросе авторства казахской традиционной музыки выступает Коркут – предок-легенда, о котором подробнее представлено в первой главе настоящей работы. Это обусловлено тем, что легендарный Коркут – стал своего рода народным образом и, соответственно, популярная в казахском народе музыка порой тоже приписывается ему всегда, когда исполнитель не конкретизирует автора сочинения или просто, без особого умысла, дает ему обобщенный образ, чтобы подчеркнуть «народность», «традиционность» данного музыкального произведения. По нашему мнению, такое явление в музыкальной жизни общества можно назвать термином «ментальная проекция».

Подробно легендарный образ Коркута и проблема оригинальности и

авторства ряда кобызовых кюев представлена в работе Т. Ә. Қоңыратбай⁶⁴ «Коркуттың музыкалық мұрасын зерттеудің герменевтикалық мәселелері» [121, с. 209] (с казахского языка «Герменевтические проблемы изучения музыкального наследия Коркута»). В ней автор подробно изучает литературно-музыкальные артефакты, связанные с именем легендарного Коркута, и поднимает вопросы создания традиционного художественного наследия, искажений оригинала, ошибок исследователей, фальсификации в искусстве.

Т. Ә. Қоңыратбай критически анализирует источниковый аспект создания традиционных музыкальных мотивов и подчеркивает непрофессионализм музыкантов и ученых, недостаточно аргументированно обозначающих их авторство. Также автор ставит под сомнение представленные Нышаном как «кюи Коркута» музыкальные тексты [121, с. 214]. Применительно к сочинениям Ықыласа он пишет: «Ықылас – кобызист, имеющий свое место и подпись в казахской музыке, представитель традиции Арка. Ряд его кюев был издан А. Жубановым в первой половине XX века. Позже они были дополнены и вошли в академический сборник казахских кюев. Однако есть и те, кто путает кюи Ықыласа с оригинальными сочинениями Нышана, жившего почти столетие спустя. Коркут еще не идентифицирован на научной основе. Из-за его имени и музыкального наследия почти все опубликованные на данный момент записи должны пройти герменевтический фильтр» [121, с. 215].

Соглашаясь с мнением Т.Ә. Қоңыратбай, подчеркнем, что если в широкой народной среде и возможны путаница и обобщения на основе ментальной проекции, то в сфере профессионального искусства и музыкальной науки такое не допустимо. Подобные ошибки закрепляются и передаются их цитированием, что может исказить историю искусства надолго. Так, в сборнике «Коркут. Елим-ай» под редакцией М. Жаркинбекова [123, с. 8] кюи «Қоңыр» и «Коркут» без какого-либо основания приписаны Коркуту, тогда как их автором является Ықылас Дүкенұлы. «Издатели сборника «Елім-ай» под авторством Коркута не предвидели

⁶⁴ В русской транскрипции - Т. А. Кобыратбай – сын учёного-тюрколога, профессора Ауелбека Кобыратбаева (каз. Әуелбек Қоңыратбаев) (1905–1986), который участвовал в записи исполнения на кобызе слепого Нышана.

той исторической ответственности, которая легла на их плечи» [122, с. 65]. Активная музыкальная деятельность М. Жаркынбекова⁶⁵ в Казахстане и других странах мира привела к тому, что эта ошибка получила многочисленное тиражирование, в том числе – на грампластинках. По этому поводу автором диссертации было проведено собственное исследование по вопросу защиты авторства кобызового наследия Ықылас Дүкенұлы (Приложение И), а также инициирована экспертиза на предмет некорректного указания на авторство кюя «Қоңыр». Министерством культуры и спорта Республики Казахстан – по обращению Акнар Тәттібайқызы – была создана экспертная комиссия в рамках Казахского национального университета искусств (г. Нур-Султан), решением которой было восстановлено его авторство – Ықыласа Дүкенұлы (Приложение К).

По нашему мнению, художественные особенности и направленность творчества Ықыласа Дүкенұлы действительно внесли бесценный вклад в казахское кобызовое искусство на *сущностном (принципиальном)* уровне. Анализ его индивидуального стиля, авторского опыта, особенностей импровизации и воссоздания художественной образности в игре привел нас к выводу, что создание и воспроизведение музыки должно реализовываться в единстве с пониманием специфики используемого традиционного инструмента и техники игры на нем. Этот постулат предлагаем обозначить ***принципом соответствия*** в музыкальном, и, в особенности, традиционном, искусстве в целом.

Несоблюдение данного принципа приводит к тому, что авторские новации могут идти вразрез с исторической, художественно-эстетической и морфологической спецификой определенного инструмента и техникой игры на нем. Предложенный принцип также позволит определять границы авангарда в пределах подлинного искусства.

⁶⁵ Мусабек Жаркынбеков – заслуженный деятель Республики Казахстан, кобызист, ученик Болат Сарыбаева, руководитель фольклорно-этнографического ансамбля «Казына», дирижер оркестра «Отырар сазы», гастролировавших по разным странам, автор более 100 научных работ. Участвовал в записи исполнения на кобызе слепого Нышана.

3.3. Кобыз и современное музыкальное пространство

Воздействие европеизации музыкальной культуры на развитие кобызовой игры как характерное явление становления современного искусства нельзя не заметить. Такая тенденция наблюдалась и ранее в контексте всеобщей глобализации, возникающей независимо от политико-экономических причин и творческих усилий, с целью позиционирования *казахского присутствия в международном музыкальном сообществе*. Порой усилия по европеизации приводили к стилевому усреднению художественной стилистики и потери этнического своеобразия музыки. Поэтому в качестве актуального ориентира выступает возрождение традиционных форм национальной музыкальной культуры с ее специфическими этническими чертами, поэтому важно выявить все возможности развития и активно использовать их.

Сегодня расширение медиа-пространства формирует соответствующий спрос у целевой аудитории, поэтому нужно учитывать и современные тренды в *массовых популярных сферах музицирования*, шоу-бизнесе и т. д., поскольку музыка не является обособленным искусством, это часть общей культуры самого широкого круга людей. «Чтобы музыка состоялась как вид искусства, необходимо триединство композитора, исполнителя и слушателя. Во всех видах творчества (фольклоре, традиционной, профессиональной академической, массовой музыке) рождение музыки связано с соучастием в той или иной форме создателя музыки (композитора), того, кто реализовал её звучание (исполнителя), и того, в ком это реальное звучание породило художественный образ музыки (слушателя)» [69, с. 116]

Возможности консолидации кобызового искусства и современной музыкальной культуры, достойного места в национальном и мировом музыкальном пространстве автор видит в трех направлениях:

- 1) Развитие кобызового искусства за счет его активного внедрения в общественную жизнь и культуру, а также развития профессионального исполнительства на *прима-кобызе*, например, через популяризацию инструмента

в симфонических оркестрах, формирование специальных композиций в рамках европейской академической культуры;

2) Увеличение доли национального кобызового искусства в музыкальной жизни населения (мероприятие: создание школ кобыза);

3) Приспособление кобызового искусства к массовому использованию через обработку компьютерной техникой и аранжировку (то есть процесс повышения интереса к кобызу в современном обществе).

Первый пункт достигается за счет активной пропаганды и продвижения кобызового искусства в музыкальном сообществе. На пути к его реализации нет серьезных проблем, так как популяризация этой сферы возможна за счет расширения межкультурных и международных взаимодействий. В этом направлении *прима-кобыз* выполняет и функцию «презентации» музыкальной культуры Казахстана в мире. Целесообразно развитие таких презентаций в дуэте с традиционным кобызом.

Цели каждого исполнителя на прима-кобызе в рамках сольной деятельности или совместно с оркестром – покорение мировой арены, организация зарубежных гастролей, поэтому они стремятся к разработке академических произведений, удовлетворяющих потребности данной целевой аудитории. В. Е. Недлина подмечает, что с ростом интереса к «музыкам мира» в странах Северной Америки и Европы «кочевой романтизм» и особый звуковой мир казахского кобызового творчества пришелся по душе иностранным слушателям [170, с. 207]. В свою очередь и сами казахстанские композиторы подают казахскую традицию не обособленно, а в синтезе с всемирным контекстом [126, с. 129; 127, с. 89], в виде так называемых «смешанных жанров» [136, с. 54].

Остановимся вкратце на результатах деятельности знаменитых профессиональных приверженцев казахского музыкального искусства.

Активная организация концертов в рамках кобызо вой традиции обусловлена сочетанием богатой этнической истории, специфичности, напевности традиционной музыки с популярными европейскими формами. Данный период адаптации стал новой ступенью в эволюции кобызовой культуры. В числе первых

кобызистов, разобравшихся с европейскими формами и с предлагаемым жанром музицирования, концертом, стали: Ф. Балгаева (Сонату Е. Г. Брусиловского), Т. Тлеухан («Казахское каприччио» для струнных инструментов) и М. Сагатов («Кюй для кобыза»).

Концерт стал новой формой исполнительства в традиционном кобызовом искусстве, основанный на двух составляющих: стилевой самобытности национального инструмента и на европейских нововведениях в академическом творчестве. Яркими произведениями в рамках данного направления выступают: «Концерт для кобыза с оркестром» С. Шабельского и А. Шаргородского, «Концерт для кобыза с оркестром» М. Тулебаева, «Кюй для кобыза с оркестром» М. Сагатова, «Симфонические фрагменты на темы народного композитора Ықыласа» М. М. Иванова-Сокольского и др.

При оценке успеха популяризации нового направления в кобызовом творчестве важно учитывать не только вклад композиторов и великих исполнителей–виртуозов, но и большую работу педагогов учебных заведений. Общественного признания заслужили следующие кобызисты-исполнители: Г. Баязитова, Ф. Ж. Балгаева, Р. Т. Нурпеисова, Р. Куспанова, М. К. Каленбаева, З. Бейсенбаева, Р. Мусаходжаева, Г. Молдакаримова и др. мастера, все вместе создавшие «национальную композиторскую» основу «нового искусства» [74, с. 66].

Весомый вклад в сохранение и развитие кобызового искусства внес казахский советский композитор Еркегали Рахмадиев. Он открыл класс традиционного кобыза сразу после своего назначения ректором Алма-Атинской консерватории (1967-1968 год). Е. Рахмадиев собственноручно подбирал талантливых студентов из разных уголков страны и уделял особое внимание качеству преподавания. В его штате преподавателей присутствовали только блистательные кобызисты-виртуозы [166, с. 4]. Именно он ускорил процесс возрождения кобызового искусства и дал толчок для его внедрения в учебные планы музыкальных школ, средних и высших образовательных учреждений.

В отдельную группу необходимо отнести произведения композитора К. А.

Шильдебаета. Он смог показать высокие результаты на профессиональном уровне, что подтверждается озвучиванием большинства популярных кинофильмов XX века его музыкой. В качестве ключевых характеристик его искусства можно выделить: ориентир на самобытные традиции, уникальный философский взгляд, особую мелодику и создание психологической направленности художественных образов. В его творчестве присутствует музыка различных жанров и тематических сфер, например:

- академическая («Пастораль», «Легенда о Манкурте», «Адам»);
- концертная («Отан Ана»);
- электронная, полученная путем компьютерной обработки («Фантомы ДНК», «Емшан»);
- для кино («Гибель Отрара», «Сон во сне»).

Заслуживает внимания и другой знаменитый музыкант, быстро освоивший новое направление кобызового искусства, – Б. Я. Баяхунов (ученик К. Х. Кужамьярова). В ходе своей деятельности он познакомился с дунганским фольклором, который впоследствии стал применять в своих произведениях наряду с казахским мелосом. Его творчество построено на отражении уникальной самобытности казахской культуры, что прослеживается и в образности, и в применяемых средствах выразительности. Передача национального наследия всем членам общества осуществляется через восточные и западные композиторские стили одновременно. Характерные приемы выразительности, позволяющие подчеркнуть национальный калорит и стилевую самобытность, ярко прослеживаются в его следующих трудах:

- «Сюита на дунганские темы», «Дунганские эскизы», поэма «Любимый Маву» (на дунганском языке);
- «Скрипка Си Синхая», «Из лирики китайских поэтесс» (на китайском языке);
- «Отзвуки мукама» (на уйгурском языке);
- «Казахская бахиана», «Магжан» (на казахском языке).

На наш взгляд, наиболее яркой выступает Четвертая симфония для

камерного оркестра, подчеркивающая древнюю казахскую ментальность.

Современное искусство тесно связано с именем А. Раимкулова, популяризирующим традиционную самобытность. Мастер активно трудился в разных жанрах музыки:

- симфонической («Дала Сыры»);
- оперной («Воздушные кочевья»);
- духовной и детской хоровой.

Музыка этого композитора сопровождает известные спектакли: «Еңлік-Кебек», «Каин-сын Адама», «Гамлет» и др. С целью повышения выразительности и наделением глубоким смыслом мастер А. Раимкулова применяет компьютерную обработку и новые композиторские техники. Важно также, что А. Раимкулова является активным исследователем-музыковедом, раскрывшим многие новые направления в казахском композиторском искусстве, о чем подробно изложено в работе И. В. Мацеевского [149, с. 69].

Изменение музыкальной культуры казахов нередко обусловлено однотипными тенденциями, сопровождающими все сферы функционирования. Для примера рассмотрим устную музыкальную традицию. В период новых веяний для нее характерны следующие положения:

- рост интереса к фольклорному стилю исполнения;
- активация самостоятельной исполнительской деятельности.

В каждой из приведенных сфер в период изменений статус исполнителя «размывается». На этом фоне наблюдается противоположная ситуация: приверженцы музыкально-письменной сферы искусства начинают осваивать нормы устных музыкальных традиций. В результате стали возникать *экспериментальные фольклорные ансамбли*. Это возможно за счет того, что профессионалы из фольклорной традиции начали пополнять ряды исполнителей академической музыки, а представители письменной традиции, наоборот, – осваивать традиционные жанры. Именно такая ситуация сейчас наблюдается в Казахстане. Таким образом, грань между академическим профессиональным искусством и традиционным музыкальным инструментализмом (как и песенным

фольклором) становится достаточно подвижной. *Стилевые грани* музыкального творчества в *кобызовом искусстве* сегодня постоянно пересекаются и смещаются.

Следует отметить, что развитие искусства игры на прима-кобызе существенно опережает таковое – в сфере функционирования традиционного кобыза. Как верно заметил Б. Баяхунов: «Будущее музыкального творчества в Казахстане видится не столько в соответствии мировым стандартам, сколько в сохранении и развитии своей самобытности, корни которой в национальном наследии» [39, с. 355].

Развитие второго, выделенного нами направления (возрождение народного кобызового искусства в музыкальной жизни страны) осложняется тем, что сфера традиционного искусства – достаточно замкнутая для современной культуры система. Эту проблему поднимают в своих статьях С. А. Елеманова [78, с. 104; 79, с. 119; 80, с. 82] и А. Б. Кунанбаева [130, с. 56; 131, с. 119].

Особое место в развитии кобызового искусства принадлежит сегодня тенденции к *возрождению традиционного направления как такового в музыкальной жизни современного казахстанского общества*. Значимую роль в этом направлении играют кобызовые школы. Выработка мероприятий по созданию и развитию школ традиционного кобыза, сольного исполнительства и коллективного (в ансамблевых и оркестровых объединениях) будет эффективна лишь после детального изучения музыкальных интересов членов общества. Для достижения цели мы инициировали социологический опрос (методом неструктурированного интервью), респондентами которого стали 200 человек разного пола, возраста и места жительства (Приложение Л).

В рамках опроса были выявлены разнообразные *предпочтения* по формам *музыкальной жизни* населения. Достаточно ценным является вывод, что все респонденты, независимо от пола, возраста, социального положения и уровня образования, принимают активное или пассивное участие в музыкальной сфере. Большинство опрошенных (95 %) знают о музыкальной жизни *своего* района; 65 % городских жителей и 98% сельских – с удовольствием посещают музыкальные мероприятия. На наш взгляд, эффективнее формировать и развивать

кобызовые традиционные школы в *сельской местности*.

Проблеме *диспропорции*, имеющей место между *созданием* и *потреблением* произведений музыкальной культуры, рекомендуем выделить отдельную исследовательскую тему. Характерными признаками традиционного функционирования искусства выступают: *временная функциональная неразделимость, нерасчлененность восприятия и исполнения композиций*.

В современных условиях эти диспропорции *разграничиваются* и на *институциональном*, и на *личностном уровнях*. Новации в искусстве и культуре внедряются без получения обратной связи от потенциальных слушателей, поэтому увеличивается *пассивность* населения при восприятии ценностей. Решением этой проблемы может стать перестройка музыкальных учреждений и вовлечение всех групп слушателей в музыкальную жизнь.

Анализ результатов социологического опроса показал, что в структуре музыкальных потребностей большей части граждан преобладает *песенное искусство*. Этот факт подтверждается их выбором фонотек и телепередач. На втором месте после эстрадного жанра расположились классические музыкальные произведения, которым отдают предпочтение 15% опрошенных. В рамках исследования выявилась положительная динамика: возрастание интереса к профессиональной инструментальной музыке, которая ранее была потребностью лишь незначительной группы слушателей. С повышением качества образования изменяются личные вкусы, что приводит к хорошей динамике в музыке. Такой довод подтверждается в рамках нашего опроса: наблюдается явная зависимость ориентиров слушателей и *уровня их образования*. Профессиональное музыкальное искусство часто выбирают люди с соответствующим уровнем образования. Для примера: у лиц возрастной категории 30 – 50 лет со средним профессиональным или высшим образованием возрастает спрос на профессиональную инструментальную музыку.

Анализ показал, что источниками знакомства с музыкальными жанрами выступают: радио (60%), телевидение (70%), Интернет-пространство (75%) и сольные и коллективные концерты в рамках художественной самодеятельности

(10%).

У различных возрастных групп сформированы свои предпочтения в музыкальной жизни. Для примера: молодое поколение активно участвует в программах художественной самодеятельности, в то время как граждане более зрелого возраста предпочитают частное музицирование. Важно понимать, что в качестве сдерживающих факторов широкого распространения традиционного музыкального искусства в стране выступают *отсутствие качественной культурно-просветительской работы* и художественной самодеятельности с учетом разных возрастных групп. Эта проблема решается через детальное изучение сфер жизнедеятельности и культурных ценностей сельских и городских жителей, их музыкальных предпочтения. В результате можно разработать и внедрить инновационные приемы и формы музыкального воспитания среди подростков и лиц разных возрастных категорий.

Так, для детской аудитории группой специалистов с участием автора диссертации (исполнение кобызового кюя Ы. Дүкенұлы) был реализован проект «Шыңырау» для детей (режиссер Д. Рахматуллин, анимационная студия Dala Animation). Целью проекта было создание медиа, популяризирующего традиционный кобыз в детской среде с помощью анимации. Результатом стал анимационный продукт⁶⁶, знакомящий детей со звучанием кобыза, его звукоизобразительностью (с использованием образа животных), на фоне воспитательной истории о доброте и сочувствии, смелости и противостоянии злу в соответствии с тематикой кюя. Данный медиапродукт был удостоен премии Евразийского кинофестиваля ECG Film Festival (Лондон, 2021) за «Лучший анимационный фильм», а также награды «За лучший саундтрек» Международного Анимационного Фестиваля Баиа (Бразилия, 2021). Известный член жюри S. Hawken дал оценку фильму как художественной и понятной анимации, повествующей об истории, минуя языковые барьеры.

Пример популяризации традиционного кобыза среди молодежной аудитории

⁶⁶ «Қоңыр қаз». Анимациялық жоба (2018 жыл) Ықыластың күйі «Шыңырау» URL: https://www.youtube.com/watch?v=cLexC_xfh7U (дата обращения: 15.01.2021).

нами был реализован в рамках другого социально значимого проекта «Преемники народных традиций: привлечение молодежи и студенчества к сохранению культурного наследия народов России» (Санкт-Петербург, 2020 год) по гранту Президента Российской Федерации на развитие гражданского общества (диплом лауреата I степени в номинации «Мастерство исполнения народной инструментальной музыки в этнографически достоверном виде»).

Мероприятия по поддержке развития художественной самодеятельности и повышению интереса к кобызовому кругу включают ряд направлений:

- поощрение авторского начала в произведениях;
- постоянное обновление репертуара и создание материалов, интересных для разных категорий общества;
- повышение техничности и внедрение новаций в игру на инструменте.

Стоит отметить, что музыкальное воспитание любого человека возможно при *комплексном подходе к художественно-эстетическому восприятию* сферы искусства. Серьезное воздействие музыки на культуру и на подсознание индивида стимулирует раскрытие духовного потенциала и пробуждение творческих импульсов. Эти цели безболезненно можно достичь при привлечении профессиональных музыкантов для участия в концертах, в местные кобызовые учреждения и для организации мастер-классов по обмену опытом.

Сейчас художественное восприятие и формирование потребности в музыкальном искусстве сельских и городских жителей определяется стремительными социально-экономическими процессами, происходящими во всех сферах жизнедеятельности. За счет агрессивной пропаганды популярных эрзацев в музыке произведения художественной самодеятельности постепенно отходят на второй план. Это негативная тенденция, требующая незамедлительного устранения. Важно организовать работу по формированию гармоничного *сочетания* музыкальных стилей разного характера и стандартов с самобытной казахской музыкой с целью сохранности этнокультурной идентичности музыкального искусства на *каждой локальной* местности проживания казахов и *многообразия* его культурного наследия.

Для тенденции сближения «сельского» и «городского» направлений в музыкальной культуре характерен непрямой характер. Различия в музыкальных потребностях определяется и институциональными особенностями, и, в большей степени, *социально-культурной дифференциацией* различных целевых групп. С ростом уровня благосостояния граждан, повышением качества образования прогнозируется становление различных форм музыкального искусства.

В широком кругу порой встречается мнение [181, с. 75; 120, с. 89], что истоки самобытности в сельских местностях также постепенно исчезают, что обусловлено курсом на достижение аулом социально-экономического уровня, присущего городам. На данном фоне индивидуальное начало и уникальность традиционных устоев, в том числе в области музыкальной культуры, рассеивается. Естественно, национальные музыкальные формы в сельских местностях также претерпели изменения, диктуемые современными тенденциями. В частности, *формы обрядовой жизни* полностью не ликвидировались, но адаптировались под современные потребности. Значимость музыкального кобызового искусства теряется из-за массового распространения через СМИ развлекательных музыкальных произведений и, в значительной степени, стереотипных.

Следование распространенным тенденциям стимулирует интерес жителей сельских местностей к массовой музыке, звучащей через СМИ. В особую группу влияния можно отнести молодежь. Из-за ограниченного количества культурно-просветительных учреждений в локальных местностях усиливается негативное воздействие массовой музыки (такой позиции придерживаются 98% опрошенных из сел). Они находятся в заведомо проигрышном положении по сравнению с городскими жителями. Так, для удовлетворения своих музыкальных потребностей последние могут посетить концерты, дворцы культуры, филармонии, а у граждан из сел такого выбора нет, поэтому они вынуждены формировать свои музыкальные ценности из СМИ: телепередачи, радио и интернет-пространство. Итогом такой тенденции выступает неумение грамотно выявлять свои

музыкальные вкусы у молодежи из отдаленных местностей. Соответственно, вопрос о необходимости пропаганды подлинного искусства должен решаться на уровне государства. Предложения в этом направлении представлены в Приложении М.

Формирование потребности среди населения в музыкальных композициях, исполняемых *на традиционном кобызе*, возможно за счет расширения репертуара сочинениями со стилистическими и структурными характеристиками, акцентирующими внимание на уникальном самобытном звучании и возможностях их дополнения иными эффектами и/или инструментами. Такое нововведение в сфере музыки отразит в выгодном ракурсе особый колорит и звуковую стилистику кобыза, что приведет к появлению новых произведений, удовлетворяющих высоким запросам слушателей. Для реализации намеченной тенденции мы создали композицию «Шыда» (Терпение).

В ходе апробации данная композиция предлагалась для прослушивания различным целевым аудиториям. По окончании они должны были ответить на единственный вопрос: «Были бы Вам интересны аналогичные произведения?». Практически единогласно респонденты утвердительно ответили на вопрос, поясняя тем, что аналогичные сочинения были бы востребованы для прослушивания в кругу родных, знакомых. Один участник эксперимента дал отрицательный ответ с расшифровкой, что предпочитает тяжелый рок. Ответы в рамках опроса наглядно представлены на рисунке 3.3.1.

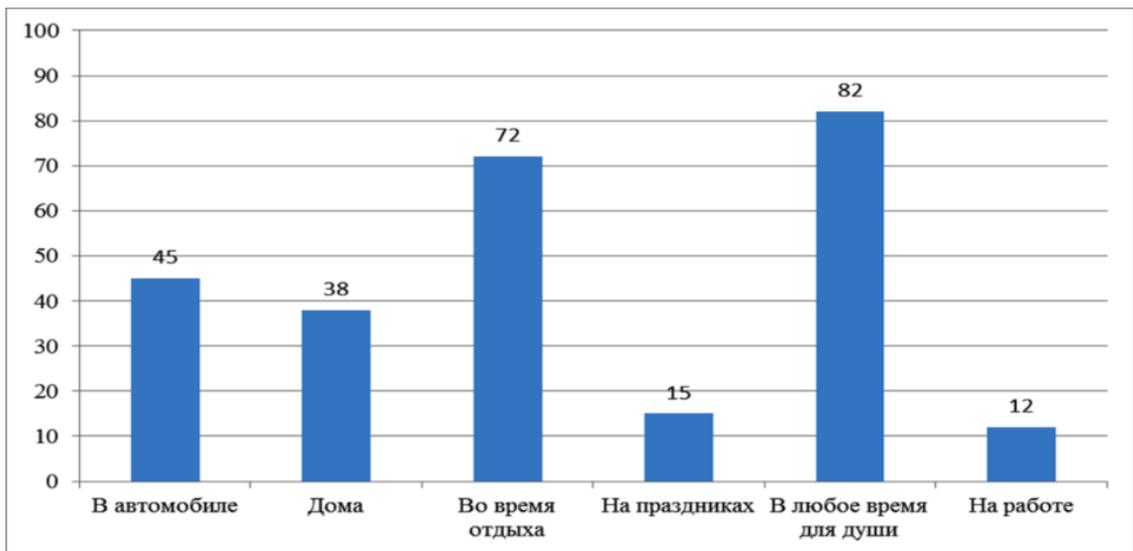


Рисунок 3.3.1. – Анализ потребительских предпочтений респондентов, в %⁶⁷

Взаимодействие с представителями разных национальностей и культур приводит к образованию новых групп – *ансамблей кобызового искусства* (кобызистов). Эти музыкальные объединения исполняют не только исторические кюи, но и современные композиции с различными инновационными приемами и средствами обработки для удержания внимания общества к самобытному культурному богатству казахского народа. Среди популярных коллективов инструменталистов можно выделить: «Тілеп», «Коркут Ата», «Қобызшылар ансамблі», «Қобыз сарыны» и др. О них знает весь мир, они являются частыми участниками фестивалей мирового масштаба, тематика которых связана с этническим достоянием.

В художественной культуре отдельная роль отводится *стилизации* с вовлечением *тембра кобыза*. При эстрадном исполнении звучание национального кобыза дополняется звуками синтезатора. Этот прием применяется для обработки национальных сочинений популярного характера. Так, произведение «Душа шамана» А. Райымкуловой сочинено для виолончели, но в результате целенаправленной компьютерной обработки симитирован тембр кобыза. «Потусторонний тембр древнего инструмента создается звуковым напластованием кластеров» [91, с. 192].

⁶⁷ Составлено автором диссертации по результатам опроса. Примечание: респонденты могли называть несколько целей.

Возможность имитации звучания казахского традиционного кобыза с помощью компьютерных технологий базируется на параметрах его звукового строя. Такие параметры, необходимые для музыкального программирования, выявлены А. В. Харуто. В частности, им установлено, что звукоряд традиционного кобыза содержит интервалы чистого, пифагорейского и равномерно-темперированного строев (с преобладанием чистого), а извлекаемые на инструменте тоны внедряются в европейскую 12-тоновую систему и образуют собственную сетку частот [220, с. 39].

В целях пропаганды казахского культурного достояния активно пропагандируется новое стилевое направление – ДЭККО (термин Ж. Енсепова [81, б. 258 – 278]). Его истоки связаны с 1997 годом, где оно образовалось в сфере исполнительства на домбре. Оно основано на следующих понятиях: Домбра, Эстрада, Кюй, Компьютер, Орындау (в переводе с казахского – исполнение). Его преимущества по достоинству оценили следующие группы: «Асыл», «Ар дала» и др. Стоит отметить о его приемственности по отношению ко всем национальным инструментам в силу особой специфики. Это стилевое направление подразумевает использование компьютерной обработки для повышения громкости и расширения акустики инструмента, достижения гармоничной мелодичности кюя наряду с активной ритмикой, отражения акцентности и более яркого исполнительства.

Другим популярным направлением выступает джазовая обработка традиционной музыки. Так, коллектив «Номад» предпринял успешную попытку синтеза кюя Ықыласа «Жез киік» (в обработке А. Жубанова) с джазовым ритмом. В результате получилось новое произведение, в котором традиционные стилистические формы дополняются современными средствами выразительности.

Сложностью имитации тембра обусловлена популярность стилизации при создании сочинений для ансамблевого исполнения с традиционным кобызом на первом плане. Наиболее яркий современный пример в этом направлении – сочинение для квартета кобызов и органа С. Абдинурова «Тілеп-абыз» [2] (Мудрец Тлеп). Музыкальная фактура сочинения структурирована так, чтобы

аккомпанирующий орган гармонично сочетался с тембром кобыза, подчеркивая его звучание при одновременном исполнении и самостоятельном дублировании типичных мотивов кобызовой игры.

При стилизации в кобызовых традициях перед композитором всегда стоит задача создать такое произведение, которое у слушателя вызвало бы ассоциации с соответствующим региональным стилем. Для этого – постоянно помнить о триаде «композитор – носитель традиции – слушатель», представленную схематично на рисунке 3.3.2.

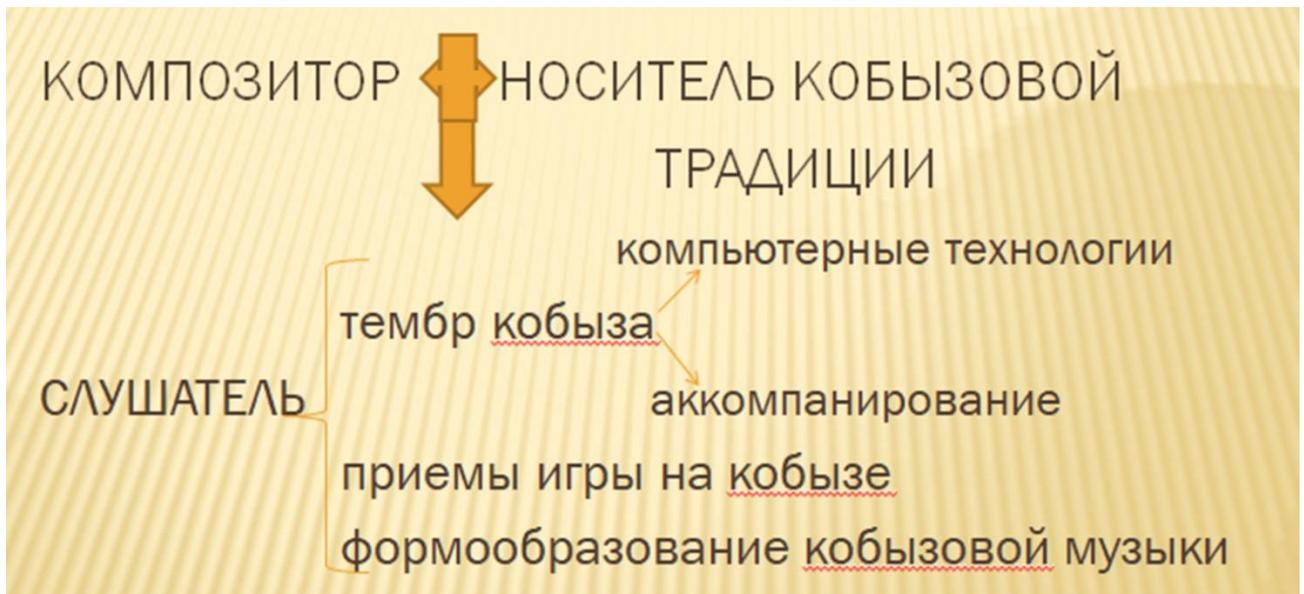


Рисунок 3.3.2. – Стилизация в направлении казахской кобызовой традиции.⁶⁸

Композиторам для этого необходимо активизировать взаимодействие с носителями кобызовых традиций: и в процессе создания произведения, и при оценке готового результата. Носители традиций также необходимы при попытках артистического воссоздания аутентичных образцов кобызовой музыки. Такой подход позволит получать в зависимости от поставленной задачи действительно стилизованные и максимально приближенные к оригиналам композиции. При этом именно стилизация может обеспечить «мягкий» переход восприятия для современного слушателя: от принятия народного стиля в современных сочинениях к адекватности понимания аутентичного музыкального наследия.

⁶⁸ Источник: Составлено автором диссертации.

Таким образом, создание и распространение современных композиций в кобызовых традициях и организация школ традиционного кобыза в досуговой сфере позволит сохранить и приумножить кобызовую культуру в современном обществе, привлечь молодежь – в том числе как представителя национальной музыкальной культуры будущего.

ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ:

Для кобызовой культуры характерно разнообразие практических приемов и материалов. Образный строй в этой сфере музыки обусловлен длительным применением инструмента в сакральных целях – для проведения обрядов и ритуалов. Различные жанровые проявления объясняются разным отношением исполнителей к жизни, смерти, окружающему миру. За кобызом прочно закрепилось название «мировоззренческий» инструмент, что явно отражается через тематические и структурные черты кобызовых произведений с конкретными формами и набором выразительных средств.

Развитие кюев тесно связано с характером их форм и кульминаций. В исторически более ранних произведениях это реализуется малыми картинно-описательными сюжетами с достаточно спокойным кульминационным характером (представляет собой движение к наивысшей точке напряжения без особого эмоционального нагнетания). В более поздних, развитых кюях за счет активно применяемых флажолетов, остинато, фермата или тематических контрастов кобызисту удается передать эмоциональный подъем. Формируется развернутое произведение с собственными композиционными разделами, которые представляют довольно большие части кюя.

Для придания реалистичности музыкальной картине кюя используется звукоизобразительность. Канонические темы, предусматривающие ритуальные интонации с имитационными техниками присутствовали еще в ранних произведениях. Обозначение звукоизобразительности при нотации кобызовой музыки обеспечит преемственность традиционной техники игры для будущих поколений.

Обрядовые истоки кобызовой традиции можно встретить и на этапе становления, и на разных стадиях формирования музыкального языка. В качестве признака ритуальности рассматриваются кочующие *мотивы*. Они явно прослеживаются в композициях баксы. Кочующие мотивы и элементы получили новый колорит в традиционном собственно инструментальном искусстве.

Для раннего творчества ключевой выступает *сакральная функция*, то есть инструмент является атрибутом этнических верований и национального духа. Позже формируется новый набор интонационных оборотов, поэтому внимание смещается на *эстетические* характеристики музыкального творчества. На этом фоне происходит постепенное ослабление сакральной функции. При этом кочующие мотивы адаптируются к новому, *интонационному* тематизму.

Кочующие мотивы играют ключевую роль в сохранении традиционного искусства. Они выступили основой для развития новых интонационных приемов в творчестве Ықыласа. Также это говорит об *устойчивости кюев*, проверенных временем. Развитие кобызового искусства сопровождается новыми средствами выразительности: большим разнообразием и развитостью форм, хроматикой, образной контрастностью.

История кобызовой культуры представлена двумя периодами: ранней кобызовой традицией и собственно музыкальным кобызовым искусством. Такое разделение отчетливо проявляется до середины XIX века. Оно ассоциируется с именем Ықыласа Дүкенұлы, основоположником активного сольного творчества-исполнительства на кобызе и предоставившего новые возможности для становления инструментального искусства. При этом оба периода развития кобызовой культуры характеризуются *устойчивыми признаками музыкального языка*.

Ықылас Дүкенұлы смог сохранить традиционное, приумножив его свободой творчества и музыкальной эстетикой. Типичные стилевые реализации образованы прототипными чертами интонационного развития вкупе с широкими образными приемами. Кочующие мотивы соответствуют канонам кобызового произведения как такового, то есть сохраняют его исходный контур. Ослабление, а не исключение, таких мотивов проявляется в применении авторских интонационных приемов, что *придает индивидуальность* каждому конкретному произведению.

В аспекте традиционности – в кобызовых композициях Ықыласа Дүкенұлы *прототипная основа формообразования* занимает главенствующую роль. Она является основой его работы и ярко проявляется в авторских *интонационных*

инновациях. Благодаря творчеству Ықыласа Дүкенұлы появилось кобызовое искусство в его современном понимании, что открыло новое направление развития казахской музыки. Постепенное усложнение структуры и стилистики музыкального языка в композициях Ықыласа Дүкенұлы обусловлено ориентиром на широкий охват человеческих чувств и мыслей, на передачу слушателям разнообразия и красоты реального мира.

Феномен кобызового искусства Ықыласа Дүкенұлы характеризуют три основных признака:

- 1) использование преимущественно верхнего регистра инструмента;
- 2) сочетание новых, авторских приемов и традиционных структурных прототипов;
- 3) усиление художественно-эстетической направленности содержания кюев.

Основы инструментального кобызового искусства, заложенные Ықыласом Дүкенұлы:

- 1) интонационная чистота и ясность звучания кобыза;
- 2) стремление к гармонии между исполнительскими и стилевыми поисками и звуковой спецификой традиционного кобыза.

Второй принцип необходимо ввести как *универсальный*, в соответствии с которым при импровизации, раскрытии индивидуального стиля и художественной образности сочиняемых и исполняемых музыкальных произведений важно достигать гармонии с природой и характером традиционного инструмента с учетом исторического, художественно-эстетического аспектов и его специфических свойств (морфологии, строя, механики).

Кобызовое искусство не утратило своей индивидуальности и самобытности, но обрело своё устойчивое место в музыкальной жизни современного казахского общества. Последние тенденции в кобызовом искусстве основаны на *синтезе новой и традиционной музыки*. При этом жанр концерта стал знаковой точкой соприкосновения традиционного искусства с европейской *академической* школой.

С целью поддержания кобызового искусства и его популяризации в обществе необходимо в качестве первого направления на государственном уровне

рассмотреть *организацию и сопровождение кобызовых школ*. Именно эти музыкальные учреждения могут сохранить уникальное наследие, потесненное на второй план распространением академического прима-кобыза в период искусственной «европеизации» инструментальной музыки. Эффективным способом может быть создание государственно-частного партнерства со своей концепцией, техническими средствами, официальным сайтом, фондом, центрами и механизмами управления.

Важнейшей задачей развития казахского традиционного искусства выступает *популяризация кобызовой музыки* среди разных целевых аудиторий, в том числе с применением неограниченных возможностей *интернет-ресурсов*. Приспособление кобызовой музыкальной традиции к компьютерной обработке и популярным аранжировкам способствует расширению контингента слушателей, в том числе за счет молодежи. В рамках исследования доказана практическая востребованность данного направления.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Роль традиционных музыкальных инструментов в сохранении и развитии национальной культуры любого этноса сложно переоценить. Этот, казалось бы, неодушевленный объект, будто постепенно накапливает, хранит в себе и при прикосновении воспроизводит дух самого народа.

Казахский народ смог сохранить свой традиционный кобыз, который, будучи древнейшим смычковым хордофоном, не потерял своего значения в музыкальной культуре современного Казахстана. Кобыз с самого своего появления стал неотъемлемой частью жизни народа, а кобызист всегда был и остается высоко чтимым в казахском обществе – независимо от его материального положения или родового происхождения. В процессе эволюции этого инструмента сохранилась и развилась семантика его музыки, имеющая общетюркские корни. Вертикальный способ расположения инструмента и филигранная игра на волосяных струнах – устойчивый признак феномена игры на традиционном кобызе.

На древних кобызах сложно воспроизводить и точно повторять одинаковый по высоте и тембру звук. Любое малозначительное изменение длины волосяной струны рождает иные обертоны, непохожие на предыдущие. Отличия наблюдаются даже на одной высоте: образуются новые призвуки тона. Исследование, включающее измерения таких кобызов в музейных и личных коллекциях стран Евразии и исполнительскую апробацию, показало отсутствие универсальных догматов детализации их изготовления. Каждый экземпляр является уникальным, отражая этностилевое мышление и индивидуальное мастерство изготовителя. Но схожее соотношение частей структуры древних кобызов и создание струн из конского волоса обеспечивали узнаваемость инструмента, традиционный характер звучания и этноспецифику тембра.

Строение смычковых хордофонов у народов Восточной Евразии достаточно схожи. Общность прослеживается и в музыкально-инструментальных культурах этносов с тюркскими корнями. Исходя из конструктивной специфики и характера

звучания, казахский традиционный кобыз наиболее близок с киргизским *кыяком*, узбекским *кобызом*, тувинским *игилем*, калмыцким *хуром*, марийским *ия-ковыжем* и славянским *гудком*. Их объединяет высокое положение струн (над шейкой), флажолетно-ногтевой способ извлечения звуков, вертикальное держание инструмента, лукообразность смычка и использование струн из конского волоса.

Музыкальной культуре казахского народа исконно свойственна выраженная эмоционально-художественная экспрессия. Отношение к музыкальным инструментам характеризуется не только отражением, но и, своего рода, перенесением традиционных чаяний, чувств и эмоций казахов и на музыку, и на *сам инструмент*. Такой культурный феномен – *одушевление/одухотворение* музыкальных инструментов, которое выражается не только вербально, но и в виде особых ритуалов, действий, и в целом в отношении народа к определенным музыкальным инструментам, – представляет собой «анимизацию».

Техника игры на кобызе и особенности кюев исторически до XX века передавались из поколения в поколение по наследственному принципу. Кобызист придерживался базовых позиций в отношении темпа, бурдонирования, использования мелизматике, средств звукоизобразительности и специфике повторности. Но при этом мог исполнить традиционное произведение и в оригинале, и в своей творческой интерпретации. До сих пор казахское кобызовое творчество-исполнительство обладает как *общенациональными* стилевыми элементами, объединяющими искусство всех кобызистов, так и мобильными, – отражающими *индивидуальный стиль каждого музыканта*.

Наследственным характером передачи умений и кочевым образом жизни казахов объясняется поздний переход к академизации музыкально-инструментальной деятельности. Это и способствовало сохранению целостности казахского традиционного музыкального искусства и его образно-стилевой специфики.

Обрядовость кобызовой традиционной музыки – как при становлении, так и в процессе эволюции – наблюдается в развитии музыкального языка. Основным признаком являются кочующие мотивы, общие для произведений, которые

выступали базовыми в творчестве *баксы*. Затем, уже в более ярких красках, такие мотивы стали использоваться непосредственно в народной кобызовой музыке.

В *кюях* раннего инструментального творчества кобыз реализует сакральную функцию и даже сам выступает в качестве носителя национального духа. Поздние произведения отличаются новыми интонационными оборотами и начинают выделяться по *эстетическим критериям музыки* как искусства. При постепенном ослаблении сакральной функции, проявлении индивидуализированного тематизма, кочующие мотивы стали терять свою догматическую роль. Позднее они стали основой творчества известного кобызиста Ықыласа Дүкенұлы в процессе создания новых интонационных оборотов для авторских кюев. Это проверенное временем свидетельство устойчивости структуры кобызовых произведений.

Становление музыкальной формы в традиционных кюях связано с характером их кульминаций. В ранних произведениях кульминация нейтральна, основана на движении к высшей точке, но без экспрессии и нагнетания. Развитые кюи отличаются более экспрессивным эмоциональным подъемом с активным использованием флажолетов.

Особое место в истории кобызового искусства принадлежит Ықыласу Дүкенұлы. Ему удалось сохранить традиционное наследие, обогатить его большей свободой и создать новые шедевры на основе *собственного музыкального творчества*. Сочетая канонические особенности интонационного развития с широким применением образных приемов, Ықылас создал, по сути, авторский *музыкальный язык*. Кочующие мотивы при этом способствовали канонизации произведения, *сохраняя его основной контур при самых разнообразных исполнениях*. Ослабление, а не исключение, таких мотивов проявляется в применении авторских интонационных приемов, что *придает индивидуальность* каждому конкретному произведению.

В аспекте традиционности – в кобызовых композициях Ықыласа Дүкенұлы *прототипная основа формообразования* занимает главенствующую роль. Она является основой его работы и ярко проявляется в авторских *интонационных*

инновациях. Благодаря творчеству Ықыласа Дүкенұлы появилось *кобызовое искусство в его современном понимании*, что открыло *новое направление* развития казахской музыки. Особенности кобызового искусства Ықыласа заключаются в использовании преимущественно верхнего регистра инструмента, сочетании новых, авторских приемов и традиционных структурных прототипов и усилении художественно-эстетической направленности содержания кюев.

Основополагающими принципами кобызового искусства Ықыласа Дүкенұлы являются: интонационная чистота и ясность звучания кобыза; стремление к гармонии между исполнительскими и стилевыми поисками и звуковой спецификой традиционного кобыза. Второй принцип предлагается ввести в качестве *универсального*, в соответствии с которым при импровизации, раскрытии индивидуального стиля и художественной образности сочиняемых и исполняемых музыкальных произведений важно достигать гармонии с природой и характером традиционного инструмента с учетом исторического, художественно-эстетического аспектов и его специфических свойств (морфологии, строя, механики).

Во второй половине XIX в. музыка уже повсеместно отделяется от быта и жизни кочевника, развивается музыкальная эстетика. С XX века в кобызовом искусстве зарождается исполнение в профессионально-концертном стиле.

Традиционный кобыз по своей природе и этностилевой специфике полностью противоположен так называемому «*чистому, европейскому*» звуку. В связи с этим по требованиям советской социалистической культуры *реконструкция кобыза* была проведена по пути от создания аналога с жильными струнами до фактически нового инструмента *в скрипичном строе* с четырьмя металлическими струнами. В последнем от прародителя остались только флажолетно-ногтевой способ игры и вертикальная постановка инструмента. Но казахские композиторы внесли огромный вклад в сохранение и укрепление этнического начала в репертуаре для нового нетрадиционного кобыза, в том числе обрабатывались традиционные произведения и создавалась новая этностилевая музыка малых форм. Основной акцент при этом ставился не на тембр, а на

мелодико-интонационные кантиленные свойства звучания инструмента.

Благодаря реконструкции традиционного кобыза появился *оркестр казахских музыкальных инструментов* с интересной звуковой палитрой и *традиционной тематикой* (исполнение кюев). К сожалению, исконная традиционная музыкальная культура в оркестре во многом утратила свою самобытность, но получила возможность новой волны развития, расширения масштабов аудитории и международное признание. *Основными приоритетами* в музыкальном искусстве в этой сфере выступали: введение *новых жанров, обновление репертуара* исполнителей и повышение *уровня их музыкального образования до академического*. В XX–XXI вв. кобызовое искусство обогащается новыми средствами музыкальной выразительности: хроматикой, контрастностью образов, развитостью форм.

Современный этап казахстанской культуры характеризуется динамичным *синтезом новой и традиционной музыки*. Кобызовое искусство, не теряя свою самобытность и специфику, уверенно входит в музыкальную жизнь новой аудитории. В качестве точки соприкосновения традиционного искусства и современной культуры выступает *жанр концерта*. Исторически этот жанр стал результатом адаптации европейской академической школы и развития исторической этнокультурной идентичности народа.

Сегодня первоочередной задачей должна стать организация и поддержка *школ традиционного кобыза*, как оплота укрепления и развития преемственности поколений, как реальная связь между прошлым и настоящим. Именно в рамках этих школ возможно сохранение и подлинное развитие национального кобызового художественного стиля, отчасти вытесненного академическим прима-кобызом. Организация и поддержка этих школ – дело не только государственное, но и общественное и личное. Важно создать также условия, при которых каждый, будь то государственный деятель, общественная организация, бизнесмен, носитель традиционного искусства и др. – могли бы внести свой вклад в становление и развитие таких школ.

Другое перспективное направление – *популяризация кобызовой музыки*

среди разных целевых аудиторий, в том числе с применением неограниченных возможностей *интернет-ресурсов*. Адаптация кобызовой музыкальной традиции к компьютерной обработке и популярным аранжировкам способствует расширению контингента слушателей, в том числе за счет молодежи. В рамках исследования доказана практическая востребованность данного направления.

Сегодня, в эпоху глобализации и размывания этнонационального в мире, исконные формы национального музыкального искусства необходимо изучать, возрождать и развивать. Казахский традиционный кобыз в современности – это символ истинной красоты и самобытности казахского народа, отличающий его от иных культур и в то же время показывающий общие этнические корни и исторические связи с культурой других народов. Не дать целому народу забыть себя при угрозе глобализации в форме безликой унификации и роботизации – основная задача, стоящая перед исследователями и энтузиастами постепенного возрождения и развития национального музыкального инструмента и рождаемой из него музыки, пронесшего через века древнюю и самобытную культуру.

СЛОВАРЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ТЕРМИНОВ

Академизация музыкального инструмента – обусловленная объективными закономерностями эволюции и государственными задачами глобализации культуры модернизация музыкального инструмента, изменения его конструкции и художественных возможностей. Для этого процесса характерны и негативные и позитивные последствия. Существенным минусом в этом процессе является снижение уровня национальной идентичности инструмента за счет отхода от народных традиций.

Акын – у тюркоязычных народов Центральной Азии поэт-импровизатор, музыкант. В основе творчества акынов лежала импровизация на темы, связанные с определенными актуальными событиями, в том числе с проведением всеобщего праздника. Для создания особой, яркой атмосферы акыны использовали щипковые струнные инструменты.

Анимизация (от лат. *anima* – душа) – культурный феномен одушевления-одухотворения музыкальных инструментов, выражающийся не только в словах (эпитетах), но и в особенных действиях по отношению к инструментам. Например, в традиционной казахской культуре принято называть составные музыкального инструмента «кобыз» подобно частям тела человека (голова, тело, нога). А у щипковой цитры «жетыген» каждая струна называлась в честь утраченного сына. К инструменту относились с уважением и почтением как к живому существу, имеющему свою душу. Именно анимизация легла в основу развития приемов речитативного и звукоизобразительного стилей, характерных для игры на древних музыкальных инструментах.

Баксы – восходящие к языческим эпохам, наделенные определенными способностями посредники между человеком и потусторонним миром. Они пользовались уважением в обществе, к ним прислушивались и высокопоставленные члены традиционного общества, и простые жители. До прихода мусульманства считалось, что баксы предотвращали опасные события, явления и гармонизировали жизнь общества, своими действиями нейтрализуя

накопившуюся негативную энергию.

Бурдон – длительно выдерживаемые 1-2-3 звука, на фоне которых разворачивается основная мелодия. Басовый бурдон активно используется в культовой музыкальной традиции многих этносов Азии. В современной музыке бурдон часто используется для придания произведению «фольклорного» эффекта.

Вариационность – принцип музыкальной композиции, предусматривающий изменение ключевого музыкального построения с помощью различных вариационных техник. Изменения могут касаться различных музыкальных форм: ритма, тембра, фактуры, гармонии, лада, тональности. Приемы вариационности встречаются в музыкальных произведениях разного времени для украшения мелодии, внесения разнообразия при ее повторении и т.д.

Векторность – исполнение музыкальных произведений, при котором музыкант, используя возможности новых импровизаций и авторские интерпретации, сохраняет характерную традиционность игры на инструменте. От термина «вектор» – определенное направление, неограниченное в пределах своей задачи (в отличие от ограниченности отдельного отрезка формы). Так, искусство Ықыласа Дүкенұлы открыло древнейшей ритуальной кобызовой традиции – новый вектор развития: новые структурные признаки и исполнительские принципы игры с неограниченным потенциалом развития приемов исполнения и формы самой музыки на традиционном кобызе. При этом искусство Ықыласа Дүкенұлы сохранило этническое своеобразие музыки, традиционность мелодики, ее тематическая основа, исходная техника игры, которые легли в основу нового кобызового искусства. Векторность обеспечивает своего рода гармонию творчества музыканта с используемым инструментом при развитии и совершенствовании исполнительских возможностей игры на кобызе.

Жырау – исторически – советники (своего рода визири) в древнем казахском обществе, участвовавшие в решениях по военным, политическим и экономическим вопросам рода / племени. Жырау благословляли воинов на защиту народа, распевая благословенные песни (бата) под звучание кобыза.

Звукоизобразительность – важнейший творческий прием, раскрывающий

образность при игре на музыкальном инструменте. На ранних этапах развития общества звукоизобразительность выступала отражением тесной объективной связи с окружающим миром, так как при помощи музыкального инструмента можно было подражать звукам природы и даже, как считалось, воздействовать на окружающий мир. Позднее с ее помощью стали придавать драматизм музыкальным произведениям. Под влиянием феномена анимизации имитации звуков природы, шумов, речи человека стали практически обязательными при создании и исполнении произведений кобызовой музыки. Искусство звукоизобразительных приемов среди казахских кобызистов передавалось из поколения в поколение.

Интонационная выразительность в музыке – музыкально-теоретическое и эстетическое понятие, отражающее переходы образа, настроения, чувств и эмоций с помощью музыкально-стилевых (прежде всего, мелодично-гармонических) средств. В узком смысле – в контексте нашего материала это манера музыкального высказывания, определяющая его экспрессивное, жанровое и синтаксическое значение. От интонационной выразительности зависит не только структура и характер мелодии, но и весь процесс исполнения-создания.

Казахское кобызовое искусство – область музыкальной культуры казахского народа, в центре которой – сакральный инструмент кобыз и сольная манера игры. Это искусство консолидировало народные обряды, музыку и поэзию. Личность кобызистов отличает определенное философское мышление, уникальная память, умение использовать приемы развития и вариационности.

Кобыз – древний казахский национальный смычковый хордофон типа шейковой лютни, своего рода символ национального духа казахского народа. Кобыз имеет ковшеобразный корпус, дугообразно изогнутую шейку, плоскую головку. Общая длина инструмента 60-75 см. Состоит из выдолбленного из дерева полушара с прикреплённой к нему ручкой сверху и подставкой снизу. Две его струны свиваются из конских волос. Смычок: к концам дугообразной ветки верблюжьей нитью привязывается пучок конского волоса. Такой – исконный его вариант – называют «кылкобыз» («кыл» – волос, каз.) При игре кобыз держат

вертикально, обычно располагая инструмент между бедер. Кобыз украшают металлическими подвесками и зеркальцем. Современные варианты кобыза, приближенного к форме скрипки, имеют металлические струны и смычок. Переходный вариант предусматривал сочетание двух жильных струн с одной металлической.

Кобызист – музыкант, играющий на кобызе. Казахские кобызисты занимались своим искусством не как производственным ремеслом, но высоко – для народа, по внутреннему призванию. Кобызисты явились не только сказителями и философами, но наставниками народа, хранителями его национальной культуры.

Кобызовый кюй – традиционная казахская инструментальная поэма с глубоким содержанием и достаточно развернутой отточенной формой. Для нее характерны сложная ритмика и развитая мелодика, отражающие логику музыкального мышления. В казахской культуре кюй передавался от поколения к поколению в контактной коммуникации, непосредственно на слух. Для кюя характерен глубоко заложенный высокий смысл, поэтому перед воспроизведением музыкальной пьесы кобызист нередко рассказывал слушателям об истории его возникновения и особенностях основной тематики.

Культуризация музыкального инструмента – сложный процесс модернизации музыкального инструмента под действием эстетических, социальных, психологических, коммуникативных и иных направлений последних веков. В узком смысле, и, в частности, для Казахстана, это – процесс изменения конструкции и возможности традиционного музыкального инструмента на основе характеристик инструментов других народов и культур. Культуризация затрагивает не только строение, но и приемы игры на инструменте.

Музыкальная драматургия – комплекс средств выразительности и техник воспроизведения драматических сюжетов в музыкальных произведениях. Ее закономерности прослеживаются как в воспроизведении целого произведения, так и отдельных его частей, логике их построения, специфических приемах воплощения образов, их систематизации по одинаковым и разным признакам. В

качестве основы музыкальной драматургии кюя выступают и элементы драмы как отдельного вида искусства, например, наличие центра конфликта, последовательность изложения этапов замысла, ярко выраженные силы действия и противодействия. В кобызовых кюях – в соответствии с музыкальной драматургией – преобладают эпизодичность и блочность, выражаемые через чередование различных разделов и мотивов.

Музыкальная ткань – совокупность, объединяющая все звуковые элементы музыкального произведения (ритмику, динамику, гармонию, штрихи, фактуру и др.).

Музыкальный прототип – своего рода музыкальный шаблон, – воплощающий и объединяющий множество сходных форм одного и того же паттерна. Приоритет принципа фрагментарного формообразования связан с закономерностью кочующих мотивов. Музыкальные произведения традиционной драматургии характеризуются определенными (чаще архаическими) стандартными мотивами и кадансовыми заключениями. В сочетании с приемами звукоизобразительности и авторскими новациями музыкальный прототип позволяет создать своеобразную целостную композицию. В отличие от музыкального стереотипа является более гибким для индивидуализации исполнения.

Носитель традиции – это достойный, признанный обществом, представитель аутентичной народной традиции, который активно и открыто распространяет в обществе традиционное искусство с учетом его целостности и исторической значимости. Статус носителя традиции подразумевает открытость и публичность воплощения носимых традиций, способствующих их распространению и популяризации. Это – такой субъект, обратившись к которому, пытливым реципиент может познакомиться с «живой традицией», соприкоснуться с прошлым, проникнуть в его тайны.

Обертон – призыв в спектре музыкального звука. Обертон позволяет создать необходимый для драматургии произведения тембр инструмента. При исполнении на кобызе обертоны извлекаются флажолетно-ногтевым способом.

Образность в исполнении кобызовой музыки – исполнение на музыкальном инструменте, в котором центральное место занимает тема музыкального произведения, требующая отражения атмосферы драматургии с применением конкретных приемов звукоизвлечения. Основным знаком раскрытия традиционной образности кюев в исполнении на кобызе является звукоизобразительность.

Сакральность в музыке – тематика музыкального произведения и средства музыкальной выразительности, имеющие отношение или восходящие к религиозному, мистическому, потустороннему, иррациональному началам. В ранних кюях кобыз наделен сакральной функцией, на нем исполнялись жанры, сопровождающие древние обряды казахского народа. При этом на кобызе не воспроизводили музыку увеселительного характера, сохраняя сакральное предназначение. Для передачи моносостояния в архаичных кюях использовались музыкально-выразительные средства, характеризующиеся консервативностью и константностью.

Сарыны – короткие мелодичные песни с несложным строением напева, исполняемые преимущественно на курултаях (общественных собраниях) на темы истории, общественных и межличностных проблем. Термин «короткие песни» применяется в современной отечественной этномузыкологии для обозначения песен по форме распева и композиции. Широко используется для характеристики песенных жанров тюркских и монгольских этносов.

ПЕРЕВОД КАЗАХСКИХ СЛОВ И НАЗВАНИЙ, ТРАНСКРИПЦИЯ ИМЕН

Наименование	Перевод
<i>Переводы терминов</i>	
аяк	Нога
бақыт көшті	потерянное счастье
бет-ашар	песня «раскрытия лица»
естірту	известие об уходе из жизни члена семьи или близкого родственника
жаназа	панихидная молитва перед похоронами
жар-жар	народная, свадебная песня
жеті баламнан айрылып құса болдым	горе потери всех семи сыновей
жөктау	плач по умершим
кертөлғау	эпическое сказание, повествующее о глубокой истории казахов
кеуде	Грудь
көңіл-айту	песня утешения, поддержки в горе
кумарым	любимый мой
күбі	бочка округлой формы
күн тұтылды	погасшее солнце
қарағым	родной мой
қоштасу	песни скорби и печали
құлақ	Ухо
қыл	конский волос (из гривы и хвоста лошади)
мойын	Шея
от сөнер	погасшее пламя
сынған қанаты	разбитое крыло
сыңсу	свадебная песня прощания невесты с родиной и родными
тиек	Подставка
тоғыз тарау кертөлғау, қалай екен кертөлғау	девять разделов «кертөлғау», неразрывны
той-бастар	песни, с которых начинались свадебные обряды
<i>Перевод названий музыкальных сочинений</i>	
Абыз толғау	Мудрец
Айналайын	милый мой (обращение к младшим)
Айрауықтың ащы күйі	горький кюй Айрауыка
Аққу	белый лебедь
Ақсақ құлан	хромой кулан
Алтынай	Алтынай (женское имя)
Арыстанбаб	Арыстанбаб (мужское имя)
Асан Кайгы	Асан Кайгы (мужское имя и фамилия)
Ауыпбай	Ауыпбай (мужское имя)
Әл Байрақ	Аль-Байрак (мужское имя)
Әуппай	баю-бай
Бақсы	Знахарь
Башпай	Ступня

Бозжорға	сивый иноходец
Бозқаңғыр	Бродяга
Бозторғай	Жаворонок
Ел айырылған	лишившийся родины
Елім-ай	мой народ
Емшан	Польнь
Ер Тарғын	Таргын (мужское имя)
Ерден	Ерден (мужское имя)
Жалғыз аяқ	одинокый след
Жез киік	медная лань
Желмая	верблюд-скакун
Жер ана	мать-земля
Жолаушының қоңыр күйі	коныр-кюй путника (коныр – здесь: казахский звукоидеал)
Жырма бес	25 (песня прощания с юностью)
Кертолғау	раздумье
Көктем	весна
Күзгі әуен	осенняя мелодия
Қаншаим	Каншаим (женское имя)
Қасқыр	волк
Қозы Көрпеш – Баян Сұлу	Козы Корпеш (мужское имя) – Баян-Сулу (женское имя)
Қазан күй	кюй о городе Казань
Қалдыбек бақсы	Баксы Калдыбек (мужское имя)
Қамбар батыр	богатырь Камбар
Қамбар–Назым	Камбар–Назым (имя мужское Камбар и женское Назым)
Қасқырдың ұлуы	вой волка
Қиғаш жер, шалғай	косая земля, на отшибе
Қобланды батыр	богатырь Кобланды (мужское имя)
Қоңыр	1) теплый, мягкий, коричневый; 2) мужское имя; 3) казахский звукоидеал
Қорқыт ата	дед Коркут
Қорқыт	Коркут (мужское имя)
Қорқыт туралы поэма	поэма о Коркуте
Қоштасу	прощание
Құлагер	каурый (о коне)
Қызыл қайын	красная береза
Қыз-Жібек	Кыз-Жибек (женское имя)
Мағжан	Магжан (мужское имя)
Мұңлық-Зарлық	траур
Назерке	Назерке (женское имя)
Отан Ана	родина-мать
Өмір гүлі	цветок жизни
Өмір-дастан	жизнь-эпос
Сағым	мираж
Саз	произведение
Сарын	напев
Тансық	Тансық (женское имя)

Тарғыл тана	пегий бычок
Тілеп-абыз	мудрец Тлеп
Той бастар	свадебное застолье
Толғау	дума
Ұшардың ұлуы	вой Ушара
Фараби сазы	сказание о Фараби
Шыда	терпение
Шыңырау	дно
<i>Транскрипция казахских имен согласно русскому алфавиту</i>	
Әбікей	Абикей
Баян-Сұлу	Баян-Сулу
Дүкен Алтынбекұлы	Дукен Алтынбекулы (русскоязычный вариант: Дукен Алтынбеков)
Жанкісі	Жанкысы
Жарық	Жарык
Көзбен	Козбен
Қойлыбай	Койлыбай
Құтты Абыз	Кутты Абыз
Нышан Шаменұлы	Нышан Шаменулы (русскоязычный вариант: Нышан Шаменов)
Т.Ә. Қоңыратбай	Т. А. Коныратбай (русскоязычный вариант: Т. А. Коныратбаев)
Тілеп	Тилеп (Тлеп)
Төлеу Нәрікбайұлы	Толеу Нарикбайулы (русскоязычный вариант: Тлеу Нарикбаев)
Ықылас Дүкенұлы	Ыкылас Дукенулы (русскоязычный вариант: Ыхлас Дукенов)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдинуров, А. К. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. К. Абдинуров. – М., 2016. – 201 с.
2. Абдинуров, С. Тлеп абыз / С. Абдинуров. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=zApMlh7ogr0&ab_channel=AliyaGaisa (дата обращения: 15.11.2020).
3. Абдулнасырова, Д. А. Татарская народная скрипичная традиция: модус культуры и музыкальный феномен: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Д. А. Абдулнасырова. – СПб, 2000. – 164 с.
4. Акишина, Е. М. Музыка как искусство интонируемого этического смысла / Е. М. Акишина // Педагогика искусства. – 2014. – № 14. – URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/muzyka-kak-iskusstvo-intoniruemogo-eticheskogo-smysla> (дата обращения: 01.12.2020).
5. Акпарова, Г. Т. Соната в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана: монография / Г. Т. Акпарова. – Астана: АФ АО «НЦ НТИ», 2013. – 219 с.
6. Алексеев, Э. Е. Раннее фольклорное интонирование: Звуковысотный аспект / Э. Е. Алексеев. – М.: Советский композитор, 1986. – 238 с.
7. Алекторов, А. Е. Из мира киргизских суеверий: Баксы / А. Е. Алекторов. – Казань: типо-лит. Имп. ун-та, 1899. – 9 с.
8. Алпатова, А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. / А. С. Алпатова. – М.: Экон-Информ, 2009. – 204 с.
9. Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии / Аль-Фараби; пер. с арабского Ф. О. Нофала. – Алматы: Ғылым, 1992. – 452 с.
10. Аманова, С. Древние кюи «Аққу» (структура, семантика) // Инструментальная музыка казахского народа: сбор. статей / С. Аманова. – Алматы: Өнер, 1985. – С. 15 – 24.

11. Аманов, Б. Ж. Казахская традиционная музыка и XX век / Б. Ж. Аманов, А. И. Мухамбетова. – Алматы: Дайк Пресс, 2002. – 542 с.
12. Амирова, Д. Ж. Домбра, как символ казахской культуры / Д. Ж. Амирова // Вопросы инструментоведения. – 2020. – Вып. 12. – С. 194 – 208.
13. Амирова, Д. Ж. Казахская профессиональная лирика устной традиции: песенное искусство Сары-арки: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Д. Ж. Амирова. – Л., 1990. – 161 с.
14. Андреева (Орлова), Н. Н. О формообразующей роли кульминации в музыкальном произведении: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н. Н. Андреева (Орлова). – Свердловск, 1983. – 176 с.
15. Аравин, П. В. Жанры казахской инструментальной музыки / П. В. Аравин. – Алматы: Жазушы, 1970. – Вып. 1. – 71 с.
16. Аравин, П. В. Даулеткерей и казахская музыка IX века / П. В. Аравин. – М.: Советский композитор, 1984. – 152 с.
17. Аравин, П. В. Степные созвездия: Очерки и этюды о каз. музыке / П. В. Аравин. – Алматы: Жалын, 1979. – 184 с.
18. АРЭМ. Ф. 5. – Оп. 4. – Д. 31. – Л. 58.
19. Ауэзов, М. Мысли разных / М. Ауэзов. – Алматы: КазГосиздат, 1961. – 544 с.
20. Ауэзов, М. Эпос и фольклор казахского народа: собрание сочинений: в 5 т. / М. Ауэзов // Литературно-критические и публицистические статьи 1936-1961 годов. – М.: Художественная литература, 1975. – Т. 5. – С. 60 – 72.
21. Асафьев, Б. В. Избранные труды / Б. В. Асафьев – М.: Музыка, 1952. – Т. 1. – 400 с.
22. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация / Б. В. Асафьев. – М.-Л.: Музгиз, 1947. – 164 с.
23. Асафьев, Б. В. Речевая интонация / Б. В. Асафьев. – М.: Музыка, 1965. – 136 с.
24. Асафьев, Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка: Ленингр. отделение, 1987. – 247 с.

25. Афолина, Е. С. Черты постмодернистической эстетики в творчестве современных украинских композиторов // Традиції і сучасні стан культури і мистецтва: мат. Міжнародної наук. – практ. канф. (20-21 листопада 2014 года, г. Мінск); уклад. Ю. В. Пацюпа; гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі / Е. С. Афолина. – Мінск: Права і эканоміка, 2014. – С. 189 – 193.
26. Ахметова, М. М. Песня и современность / М. М. Ахметова. – Алматы: Наука, 1968. – 196 с.
27. Айымбетов, Қ. Халық даналығы / Қ. Айымбетов. – Нөкіс: Қарақалпақстан, 1988 – 492 б.
28. Аюпов, Н. Г. Тенгрианство как открытое мировоззрение / Н. Г. Аюпов. – Алматы: Наука, 2012. – 256 с.
29. Аязбекова, С. Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов: монография / С. Ш. Аязбекова. – Астана: АСТ Полиграф, 2011. – 284 с.
30. Аязбекова, С. Ш. Типологическая общность современных музыкальных культур советского и зарубежного Востока / С. Ш. Аязбекова // Депонировано в НПО "Информкультура". – 2001. – ГБЛ. – 1Г 2359.
31. Аязбекова, С. Ш. Тюрко-монгольская музыкальная общность в контексте номадической и тенгрианской цивилизаций // Монголика – XX: сбор. статей / С. Ш. Аязбекова. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2018. – С. 42 – 52.
32. Байкадамова, Б. Б. Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке (на примере кюев Курмангазы): дис ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Б. Б. Байкадамова. – Алматы, 1983. – 195 с.
33. Банин, А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А. А. Банин. – М.: Гос. респ. центр русс. фольклора, 1997. – 247 с.
34. Барлыбаева, Г. Г. Эволюция этических идей в казахской философии: Посвящается 20-летию независимости Республики Казахстан / Г. Г. Барлыбаева. – Алматы: КИЦ ИФП КН МОН РК, 2011. – 216 с.

35. Басилов, В. Н. Некоторые материалы по казахскому шаманству. Полевые исследования Института этнографии АН СССР / В. Н. Басилов. – М.: Наука, 1978. – 267 с.
36. Басилов, В. Н. Пережитки шаманства у туркмен-гёкленов. Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии / В. Н. Басилов. – М.: Наука, 1986. – 210 с.
37. Басилов, В. Н. «Скифская арфа»: древнейший смычковый инструмент. / В. Н. Басилов // Советская этнография. – 1991. – №4. – С. 140 – 154.
38. Бахман, В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов / В. Бахман // Музыка народов Азии и Африки. – 1973. – Вып. 2. – С. 349 – 373.
39. Баяхунов, Б. Я. В творческой мастерской. Очерки о композиторах Казахстана; ред. Н. С. Кетегенова / Б. Я. Баяхунов. – Алматы: Наука, 2011. – 355 с.
40. Богатырева, Ж. В. Влияние музыки на человека / Ж. В. Богатырева, М. Ф. Шутилова // Современные наукоемкие технологии. – 2013. – № 7-2. – С. 181 – 183.
41. Бойко, Ю. Е. Интерпретация музыки: заметки инструментоведа / Ю. Е. Бойко. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. – 236 с.
42. Бойко, Ю. К проблеме усовершенствования народных музыкальных инструментов / Ю. К. Бойко // Инструментализм в становлении и эволюции. – 2004. – № 4. – С. 71 – 93.
43. Бойко, Ю. Методика записи народной инструментальной музыки / Ю. Бойко. – М.: Центральный дом народного творчества имени Н. К. Крупской, 1986. – 46 с.
44. Бойко, Ю. Народная инструментальная музыка в различных формах современного фольклоризма / Ю. Бойко // Фольклор: проблемы сохранения, изучения, пропаганды. – 1988. – Ч. 2. – С. 331 – 333.
45. Большой, С. В. Записки Саввы Большого о его приключениях в плену у киргиз-кайсаков в 1803 – 1804 годах / С. В. Большой // Сын Отечества. – 1822. – Ч. 76. – С. 168 – 177.

46. Броневский, В. Б. Записки генерала Броневского о киргиз-кайских Средней Орды / В. Б. Броневский // Отечественные записки. – 1830. – № 124. – С. 194 – 285.
47. Булатова, Д. А. Материал струн как важный аспект сравнительной морфологии тюркских смычковых хордофонов / Д. А. Булатова // Сравнительное искусствознание – XXI век. – 2021. – Вып. 2. – С. 255 – 262.
48. Булатова, Д. А. Отчет о НИР «Актуальные проблемы изучения, атрибуции и сохранения традиционных тюркских смычковых хордофонов (на материалах музейной коллекции)» / Д. А. Булатова, А. А. Гаджиева. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2015. – 93 с.
49. Булатова, Д. А. Смычковые хордофоны тюрков: историко-морфологический аспект / Д. А. Булатова // Вопросы инструментоведения: сбор. статей и материалов IX и X Международных инструментоведческих конгрессов «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 1-2 июня 2015; 5-7 декабря 2016) / Российский институт истории искусств. – 2017. – Вып. 10. – С. 125 – 132.
50. Булатова, Д. А. Смычковый инструментарий тюркских народов: к вопросу о терминологии / Д. А. Булатова // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 4. – С. 152 – 158.
51. Булатова, Д. А. Смычковые инструменты древних тюрков (на основе данных археологии) / Д. А. Булатова // Вопросы инструментоведения. – 2020. – Вып. 12. – С. 143 – 163.
52. Булатова, Д. А. Скрипка в традиционной культуре татар Волго-Уралья / Д. А. Булатова, В. И. Яковлев // Tatarica. – 2018. – № 2. – С. 158 – 175.
53. Булатова, Д. А. Тюркский кобуз как объект сравнительного инструментоведческого исследования // Сравнительное искусствознание – XXI век. Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: сбор. статей и материалов. Российский институт истории искусств / Д. А. Булатова. – 2014 – 2015. – Ч. 2. – Вып. 1. – С. 7 – 19.

54. Валиханов, Ч. Ч. О формах казахской народной поэзии: собрание сочинений в 5 т. / Ч. Ч. Валиханов. – Алматы: Главная редакция казахской советской энциклопедии, 1985. – Т. 2. – 528 с.
55. Валиханов, Ч. Ч. Собрание сочинений в 5 т. В изд. Академии наук Казахской ССР, Ин-т истории, археологии и этнографии им. Ч. Валиханова / Ч. Ч. Валиханов; сост. В. Я. Басин. – Алматы: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1984. – Т. 1. – 432 с.
56. Вертков, К. А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. А. Вертков, Г. И. Благодатов, Э. Язовицкая; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М.: Музгиз, 1964. – 275 с.
57. Владимирский, А. С. О законах музыкальной гармонии и национальных музыкальных инструментах, доставленных на Этнографическую выставку. Каталог Дашковского этнографического музея / А. С. Владимирский. – М.: Катков и К, 1868. – 17 с.
58. Вызго, Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки / Т. С. Вызго. – М.: Музыка, 1980. – 190 с.
59. Гегель, Г. В. Ф. Избр. Соч. / Г. В. Гегель. – М.: Наследие, 2018. – 325 с.
60. Георги, М. Г. Киргиз-кайсаки Большой, Средней и Малой Азии / М. Г. Георги // Сибирский Вестник. – 1820. – № 9. – С. 27 – 45.
61. Георги, М. Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопримечательностей / М. Г. Георги. – СПб.: Императорская академия наук, 1799. – 346 с.
62. Герасимов, О. М. Народные музыкальные инструменты мари. Министерство культуры Республики Марий Эл, Центр народного творчества / О. М. Герасимов. – Йошкар-Ола: Марийс. изд.-полигр. комбинат, 1997. – 223 с.
63. Гершкович, Я. П. Спадщина Коркута в половецькому середовищі Північного Причорномор'я / Я. П. Гершкович // Археологія. – 2011. – № 1. – С. 40 – 50.

64. Геттат, М. Исследование общих элементов в исламском музыкальном искусстве / М. Геттат // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего востока и современность. Второй межд. музыковед. симпозиум (Самарканд, 7-12 окт. 1983). Сб. мат. / сост. Д. А. Рашидова, Т. Б. Гафурбеков. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 27 – 33.
65. Гизатов, Б. Казахский государственный оркестр народных инструментов имени Курмангазы / Б. Гизатов. – Алматы: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1957. – 176 с.
66. Гмелин, С. Г. Путешествие по России для исследования трех царств естества / С. Г. Гмелин; переведено с немецкого (в четырех частях). – СПб.: Императорская Академия наук, 1771-1785. – Ч. 2. – 361 с.
67. Демина, Л. В. Феномен песенной культуры русского населения Среднего Зауралья: дис... докт. культурологии: 24.00.01 / Л. В. Демина. – Тюмень, 2011. – 319 с.
68. Джани-заде, Т. Музыкальная культура Русского Туркестана (по материалам музыкально этнографического собрания Августа Эйхгорна, военного капельмейстера в Ташкенте (1870-1883 год) / Т. Джани-заде. – М.: ВМОМК имени М. И. Глинки, 2013. – 132 с.
69. Джумакова, У. Р. Коллективное творчество и авторство в опере: исторический опыт музыкальной культуры Казахстана / У. Р. Джумакова, С. К. Мусаходжаева // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 1. – С. 115 – 122.
70. Джумакова, У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980 годов в контексте истории казахской музыки и проблемы его периодизации / У. Р. Джумакова // Музыка Казахстана: композитор, произведение и исполнитель. – 2001. – № 4. – С. 33 – 41.
71. Джумалиева, Т. К. Казахские акыны: Восток – Запад, в контексте единого культурного пространства / Т. К. Джумалиева. – Алматы: Наука, 2010. – 231 с.

72. Джуманиязова, Р. К. Особенности системы музыкально-эстетических категорий в казахской традиционной инструментальной музыке: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Р. К. Джуманиязова. – Алматы, 2002. – 117 с.
73. Добровольский, И. Д. Песня киргизская / И. Д. Добровольский // Азиатский музыкальный журнал. – 1817. – №2. – С. 5 – 7.
74. Дрожжина, М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис... докт. искусствоведения: 17.00.02 / М. Н. Дрожжина. – Новосибирск, 2005. – 346 с.
75. Дончев, С. К. вопросу о происхождении струнных смычковых инструментов и наиболее раннем появлении их в Европе / С. Дончев // Вопросы истории и теории искусств. – 1992. – № 2. – С. 40 – 67.
76. Дубовский, И. И. К вопросу о ладовом строении казахской народной песни / И. И. Дубовский // А. В. Затаевич исследования, воспоминания, письма и документы. – Алматы: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1977. – С. 33 – 94.
77. Дулатов, М. Бес томдық шығармалар жинағы / құраст. А.С. Ісімақова / М. Дулатов – Алматы: Мектеп, 2003. – 344 б.
78. Елеманова, С. А. Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки) / С. А. Елеманова. – Алматы: Кантана-пресс, 2012. – 408 с.
79. Елеманова, С. А. О состоянии и перспективах нематериального культурного наследия Казахстана / С. А. Елеманова // Қорқыт және Ұлы дала сазы. – 2011. – Вып. 4. – С. 118 – 122.
80. Елеманова, С. А. Традиционная музыка в современной казахской культуре / С. А. Елеманова // Мысль. – 2010. – № 3. – С. 80 – 84.
81. Еңсепов, Ж. Домбыра тәнінен жаралған «ДЭЖКО» / Ж. Еңсепов; Қазақстанның тәуелсіздік жылдарындағы музыка өнері. Очерктер. – Алматы: Жібек жолы, 2008. – 385 б.
82. Ерзакович, Б. Г. Музыкальное наследие казахского народа / Б. Г. Ерзакович. – Алматы: Наука, 1979. – 184 с.

83. Ерзакович, Б. Г. Народная музыка Казахстана / Б. Г. Ерзакович. – Алматы: Жазушы, 1975. – 280 с.
84. Ерзакович, Б. Г. Песенная культура казахского народа: музыкально-историческое исследование: дис... докт. искусствоведения: 17.00.00 / Б. Г. Ерзакович. – Алматы, 1965. – 401 с.
85. Ерзакович, Б. Г. У истоков казахского музыкознания: (По материалам рус. ученых XIX в.) / Б. Г. Ерзакович; АН КазССР, Ин-т литературы и искусства им. М. О. Ауэзова. – Алматы: Наука КазССР, 1987. – 174 с.
86. Жақанов, И. Қобыз атасы. Ыкылас / И. Жақанов, И. Хасенов, Б. Шаканов. – Алматы: Рауан, 1993. – 225 б.
87. Жирмунский, В. М. Огузский героический эпос и «Книга Коркута» / В. М. Жирмунский // Книга моего деда Коркута. – 1962. – № 2. – С. 162 – 168.
88. Жордания, И. М. Вы люди ученые, и конечно вы знаете лучше: несколько заметок о восприятии фольклора глазами ее носителей и фольклористов / И. М. Жордания // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2007. – №2. – С. 330 – 335.
89. Жубанова, Г. А. Мир мой – Музыка / Г. А. Жубанова (статьи, очерки, воспоминания). К 80-летию композитора. – Алматы: Аксим, 2008. – 262 с.
90. Жубанов, А. К. Струны столетий. Очерки о жизни и деятельности казахских народных музыкантов / А. К. Жубанов. – Алматы: Каз. гос. изд-во худ. лит., 1958. – 395 с.
91. Жумабекова, Л. А. Казахское кобызовое искусство: генезис и эволюция: монография / Л. А. Жумабекова. – Алматы: Дайыр баспа, 2013. – 192 с.
92. Жумабекова, Д. Ж. Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности): дис... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Д. Ж. Жумабекова. – М., 2015. – 320 с.
93. Зарухова, С. М. Теоретические основы музыкальной системы казахских домбровых кюйев (проблемы лада): автореф. дис... канд. искусствоведения: 17:00:02 / С. М. Зарухова. – Л., 1972. – 24 с.

94. Затаевич, А. В. Народные песни и кюи (из архива исследователя) / А. В. Затаевич / ред. – сост. С. Елеманова, В. Недлина. – Алматы: Казахская национальная консерватория, 2019. – 160 с.
95. Затаевич, А. В. Письма. Рукописи. Фотографии / А. В. Затаевич, ред.-сост. А. Омарова, В. Недлина. – Алматы: Казахская национальная консерватория, 2019. – 98 с.
96. Затаевич, А. В. 500 казахских песен и кюев / А. В. Затаевич. – Алматы: Казгосиздат, 1931. – 297 с.
97. Затаевич, А. В. 1000 песен и кюев казахского народа / А. В. Затаевич. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.
98. Зелинский, Р. Ф. О нотации народной музыки / Р. Ф. Зелинский // Советский музыкант. – 1985. – № 7. – С. 76 – 79.
99. Земцовский, И. И. Апология слуха / И. И. Земцовский // Музыкальная Академия. – 2002. – №4. – С. 100 – 110.
100. Земцовский, И. И. Номо Lyricus, или лирическая песня в этномузыковедческой стратификации «фольклорной культуры» (На подступах к монографии) // Классический фольклор сегодня: материалы конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Б. Н. Путилова / И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. – СПб.: Буланин Д., 2011. – С. 199 – 249.
101. Земцовский, И. И. Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор: статьи и материалы / И. И. Земцовский. – М.: Музыка, 1977. – С. 28 – 75.
102. Земцовский, И. И. Фольклор и композитор // Музыка и современность: сборник статей / И. И. Земцовский. – М.: Музыка, 1971. – Вып. 7. – С. 211 – 220.
103. Земцовский, И. И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий. Музыкальная коммуникация: сбор. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания» / И. И. Земцовский // Вестник этномузыколога. – 1996. – № 2. – С. 96 – 102.

104. Илдырымлы, Б. Г. Типологические свойства и особенности смычковых хордофонов / Б. Г. Илдырымлы // *Science and world*. – 2015. – № 6. – С. 151 – 154.
105. Инвентарная книга Сектора музыкальной культуры. – № по КП ГЭ 179/33 г. дата рег. 9.III.33 г. Передача из ЭО ГРМ по акту от 22.II.33 г.: 48. – С. 86 – 87.
106. Искусство стран и народов мира. Энциклопедия / ред. Б. В. Иогансон. – 6 т. – М.: Просвещение, 1962. – Т. 2. – 696 с.
107. Казахи. МАЭ. Колл. № 255-67 (Семиреченская обл. Киргиз-музыкант. Virtuoz. Н. Ордэ. 1880-е годы.).
108. Казахская энциклопедия / ред. – сост. О. Ж. Омаров. – Астана: Елорда, 2012. – 210 с.
109. Казахские народные инструменты: Сборник документов и иллюстраций. – Астана: Фонд наследия Казахстана, 2000. – 89 с.
110. Казгулов, Б. А., Шаханова, Н. Ж. Традиционный струнно-смычковый инструмент казахов кобыз (по коллекциям МАЭ и полевым материалам) // Памятники традиционно-бытовой культуры народов Средней Азии, Казахстана и Кавказа: сбор. статей / Институт этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая АН СССР; отв. ред. В.П. Курылев (Сборник Музея антропологии и этнографии). – Л.: Наука, 1989. – Т. 43. – С. 98 – 108.
111. Кармышева, Б. Х. Этнографическое изучение народов Средней Азии и Казахстана в 1920-е годы (Полевые исследования Фиельструпа Ф. А.) / Б. Х. Кармышева // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. – 1988. – Вып. 10. – С. 46 – 48.
112. Кароматов, Ф. М. К проблеме развития музыкального инструментария народов советского Востока. Музыкальная трибуна Азии / Ф. М. Кароматов // Советский композитор. – 1975. – № 4. – С. 36 – 41.
113. Кароматов, Ф. М. Узбекская инструментальная музыка (Наследие) / Ф. М. Кароматов. – Ташкент: Истина, 1972. – 360 с.

114. Касимова, З. М. Казахские свадебные сарыны по записям А. В. Затаевича / З. М. Касимова // Древние мотивы на пространстве веков. Материалы международной научно-теоретической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения А. В. Затаевича. – 2019. – № 1. – С. 212 – 216.
115. Каюмова, Э. Полная история мелодии «И туган тел», татарской плясовой и отношения ислама к музыке в народной культуре / Э. Каюмова // Интернет-журнал о жизни в городах Республики Татарстан «Инде». – URL: <https://inde.io/article/16173-etnograficheskiy-interes-pochemu-tatary-lyubyat-garmon-igrayut-na-skripke-i-rouyut-grustnye-pesni> (дата обращения: 22.10.2020).
116. Квитка, К. В. Избранные труды / К. В. Квитка. – М.: Советский композитор, 1973. – 424 с.
117. Керцелли, Н. Г. Коллекция ДЭМ. Приложение к Отчету ДЭМ за 1873 год / Н. Г. Керцелли // Каталог Дашковского этнографического музея. – М., 1873. – 105 с.
118. Киттары, М. Я. Киргизский туй / М. Я. Киттары // Журнал Министерства Внутренних Дел. – 1852. – № 25. – С. 47 – 48.
119. Кожаметова, Ж. А. Музыка казахского айтыса: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ж. А. Кожаметова. – Алматы, 2010. – 130 с.
120. Кокишева, М. Т. Симфонический кюй в творчестве современных композиторов Казахстана: генезис жанра, типология и развитие: дис... докт. философии (PhD): 6D040100 / М. Т. Кокишева. – Алматы, 2016. – 183 с.
121. Қоңыратбай, Т. Ә. Қорқыттың музыкалық мұрасын зерттеудің герменевтикалық мәселелері» / Т. Ә. Қоңыратбай // Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университетінің Хабаршысы. – 2020. – № 2. – С. 207 – 216.
122. Коныратбай, Т. А. Коркут в фольклоре тюркоязычных народов (о критическом освоении музыкального наследия Коркута) // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сбор. статей по материалам XIV международной научно-практической конференции / Т. А. Коныратбай. – М.: Интернаука, 2016. – С. 8 – 16.

123. Коркут. Елим-ай: Кюи: Для кобыза / ред. М. Жаркынбеков. – Алматы: Онер, 1987. – 48 с.
124. Қосбасаров, Б. Қобыз өнері (музыка оқу орындарының оқытушылары мен студенттеріне арналған оқу құралы) / Б. Қосбасаров. – Алматы: All & Company, 2016. – 224 б.
125. Косырева, С. В. Изучение стилевых основ этномузыкальных культур и современные информационные технологии / С. В. Косырева // Вопросы этномузыкального знания. – 2014. – № 3 (8). – С. 55 – 65.
126. Кондаурова, Е. Г. К вопросу о переосмыслении национальной традиции в современной инструментальной музыке Казахстана / Е. Г. Кондаурова // Муқан Тулебаев и современная музыкальная культура: Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию М. Тулебаева. – Алматы, 2013. – С. 128 – 133.
127. Котлова, Г. К. Күй в системе жанров композиторского творчества Казахстана: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Г. К. Котлова. – Ташкент, 2006. – 244 с.
128. Кошербаева, А. Н. Традиция памяти семи поколений (букв. «семь отцов»). Институт геронтологии «Жеті ата» как основа гуманистического воспитания молодежи / А. Н. Кошербаева // Известия Казахского Университета Международных Отношений и Мировых Языков имени Абылай Хана. Серия «Педагогические науки». – 2013. – № 1-2. – С. 158 – 161.
129. Кузембаева, С. Шокан Уалиханов и духовная культура казахского народа / С. Кузембаева // Простор. – 2014. – № 5. – С. 92 – 114.
130. Кунанбаева, А. Б. «Жанровые дубли» как универсалия традиционной культуры // Искусство устной традиции: Историческая морфология. Сбор. статей, посв. 60-летию И. И. Земцовского / А. Б. Кунанбаева. – СПб, 2002. – С. 55 – 63.
131. Кунанбаева, А. Б. Казахский фольклор: Мы и Другие / А. Б. Кунанбаева // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале её восприятий: сб. науч. статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. – СПб.: Российский институт истории искусств МК РФ, 2011. – С. 115 – 126.

132. Курмангазы, С. Кюи / С. Курмангазы. – Алматы: АН КазССР, 1961. – 102 с.
133. Кыргыз, З. Звукоподражания голосам животных и птиц в вокальной и инструментальной музыке тувинцев / З. Кыргыз // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. – 1979. – № 2. – С. 69 – 70.
134. Левшин, А. И. Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсацких орд и степей / А. И. Левшин. – СПб.: Типография Карла Крайя, 1832. – 264 с.
135. Левшин, А. И. Свидание с ханом Меньшей киргиз-кайсацкой орды / А. И. Левшин // Вестник Европы. – 1820. – № 22. – С. 129 – 139.
136. Лобанова, М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М.: Перо, 1990. – 312 с.
137. Магауин, М. Кобыз и копые. Повествование о казахских акынах и жырау XV – XVIII вв. / М. Магауин; пер. с каз. П. Косенко. – Алматы: Жазушы, 1970. – 160 с.
138. Магауин, М. Қобыз сарыны [Мәтін]: XV-XVIII ғасырларда жасаған қазақ ақын – жыраулары / М. Мағауин. – Алматы: Мектеп, 2007. – 192 б.
139. Мазай, Л. Ю. Системный подход в изучении музыкальной культуры этноса / Л. Ю. Мазай // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 342. – С. 77 – 84.
140. Макаров, Г. М. Смычковые инструменты в татарской музыкальной культуре Закамского региона // Альметьевский регион: проблемы историко-культурного наследия. Сборник статей / Г. М. Макаров. – Казань: РИЦ «Дом печати», 2000. – С. 114 – 118.
141. Максетов, К. Соппаслы Сыпра жырау / К. Максетов // Амударья. – 1971. – № 9. – С. 5.
142. Малькеева, А. А. Музыкальный инструментарий народов Среднего Востока в аспекте музыкально-исторических взаимосвязей: автореф... дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. А. Малькеева. – Ташкент, 1983. – 22 с.
143. Маничкин, Н. А. Шаманизм и духовно-магические практики киргизов: дис... канд. исторических наук: 07.00.07. – М., 2019. – 127 с.

144. Марғұлан, Ә. Х. Қазақтағы Қорқыт аңызын дәстүр етіп сақтаушылар / Ә. Х. Марғұлан. – Алматы: Жазушы, 1985. – 368 б.

145. Марғұлан, Ә. Қазақтың халық музыкасындағы Қорқут дәстүрі / Ә. Марғұлан; Ежелгі жыр, аңыздар: Ғылыми-зерттеу мақалалар. Құраст. Р. Бердібаев. – Алматы: Жазушы, 1985. – 368 б.

146. Маслов, А. Л. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее / А. Л. Маслов. – М.: Издательство скоропеч. А. А. Левенсон, 1909. – 64 с.

147. Мацеевская, В. И. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. И. Мацеевская. – СПб., 2003. – 252 с.

148. Мацеевский, И. В. В пространстве музыки / И. В. Мацеевский. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2018. – Т. 3. – 380 с.

149. Мацеевский, И. В. Евразийский межкультурный диалог и становление композиторской школы в Казахстане / И. В. Мацеевский // Временник Зубовского института. – 2019. – №4. – С. 68 – 83.

150. Мацеевский, И. В. К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты» / И. В. Мацеевский // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – Т. 207. – С. 23 – 30.

151. Мацеевский, И. В. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки / И. В. Мацеевский // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. – 1976. – № 2. – С. 5 – 56.

152. Мацеевский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мацеевский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.

153. Мацеевский, И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыки / И. В. Мацеевский. – М.: Советский композитор, 1987. – Вып. 1. – С. 6 – 38.

154. Мацеевский, И. В. Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных композиций // Проблемы

традиционной инструментальной музыки народов СССР: сбор. научных трудов ЛГИТМиК / И. В. Мациевский. – Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1986. – С. 11 – 29.

155. Мациевский, И. В. Традиционная музыка и историческая многослойность этнических культур / И. В. Мациевский // Межэтнические связи в фольклоре: Материалы V Международной Школы молодых фольклористов / сост. Н. Н. Глазунова. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2016. – С. 24 – 33.

156. Мациевский, И. В. Традиционный инструментализм в этнической истории: балто-финно-угорский и тюрко-славянский аспекты / И. В. Мациевский // Ежегодник финно-угорских исследований. – 2018. – № 4. – С. 141 – 160.

157. Медеубек, М. С. Қазақ қылқобызы және Орталық Азия түркі халықтарының музыка мәдениетіндегі типологиялық туыстас аспаптар. Диссертация... (PhD: 6D040400) / М. С. Медеубек. – Алматы, 2021. – 140 б.

158. Мелетинский, Е. М. Статус слова и понятие жанра в фольклоре. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик; отв. ред. П. А. Гринцер. – М.: Наследие, 1994. – 144 с.

159. Монгольский национальный исторический музей. – URL: <http://nationalmuseum.mn/> (Дата обращения: 22.10.2019).

160. Музыкальная история туркменского народа / ред. А. Аманова – Ашхабад: Туркменистан, 2017. – 128 с.

161. Мухамбетова, А. И. В поисках предков скрипки // Казахская традиционная музыка и XX век / Б. Ж. Аманов, А. И. Мухамбетова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 514 – 520.

162. Мухамбетова, А. И. Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) // Казахская традиционная музыка и XX век / А. И. Мухамбетова, Б. Ж. Аманов. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 119 – 152.

163. Мухамбетова, А. И. Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. И. Мухамбетова. – Л., 1976. – 154 с.
164. Мухамбетова, А. И. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана // Вопросы эстетики и теории музыки / А. И. Мухамбетова. – Алматы: Музыка, 1972. – С. 33 – 49.
165. Мухамбетова, А. И. Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов: дис... докт. искусствоведения: 17.00.02 / А. И. Мухамбетова. – Ташкент, 2005. – 158 с.
166. Мыржыкбай, К. Эта песня последней встречи (О Еркегали Рахмадиеве) / К. Мыржыкбай // Казахстанская правда. – 2014. – № 4. – С. 4.
167. Надеяев, В. М. Древнетюркский словарь / В. М. Надеяев. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1969. – 677 с.
168. Нажмеденов, Ж. С. Акустические особенности казахской домбры / Ж. С. Нажмеденов. – Актобе: Эверо, 2003. – 165 с.
169. Наурзбаева, З. Соперница. Сайт о казахской культуре, музыке и мифологии / З. Наурзбаева. – URL: <http://Osuken.kz/соперница/> (дата обращения: 12.09.2020).
170. Недлина, В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX – XXI столетий: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. Е. Недлина. – М., 2017. – 344 с.
171. Нысанбаев, А. Коркут Ата. Энциклопедический сборник / А. Нысанбаев и др. – Алматы: Казахская энциклопедия, 1999. – 654 с.
172. Омарова, Г. Н. Единство музыки, поэзии и магии как отражение целостности мифологического сознания в культуре кочевников. Культура кочевников на рубеже веков (XIX-XX, XX-XXI вв.) / Г. Н. Омарова // Проблемы генезиса и трансформации: материалы международной конференции. – Алматы, 1995. – С. 275 – 284.

173. Омарова, Г. Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: дис... докт. искусствovedения: 17.00.02 / Г. Н. Омарова. – Ташкент, 2011. – 315 с.
174. Омарова, Г. Н. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: монография / Г. Н. Омарова. – Алматы: Истина, 2009. – 520 с.
175. Омарова, Г. Н. Место казахского кылкобыза и древних смычковых хордофонов в «Систематике» Э. Хорнбостеля и К. Закса / Г. Н. Омарова // Музыка тюркского мира: Материалы первого международного симпозиума. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. — С. 148 – 156.
176. Омаров, О. Ж. Искусник / О. Ж. Омаров // Ак Жайык. – 2013. – № 2. – С. 1.
177. Оразалиева, С. Ғасырлармен үндескен қобыз / С. Оразалиева, Ғ. Шилдебаева. – Астана: Елорда, 2006. – 136 с.
178. Орлов, Г. А. Древо музыки / Г. А. Орлов; ред. Ковнацкая Л. Г.; Предисл. к первому изданию Друскина. – СПб.: Композитор, 2005. – 440 с.
179. Пахомова, О. В. Краски музыкальной терминологии: От тембра к музыке тембров // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира» / О. В. Пахомова; ГНИИ «Институт истории искусств»; ред.-сост. В. А. Свободов; отв. ред. И. В. Мациевский. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2010. – Вып. 3. – С. 75 – 85.
180. Паллас, П. С. Путешествия по разным провинциям Российской империи / П. С. Паллас. – СПб.: Оптима, 1809. – Ч. 2. – 657 с.
181. Палуаниязов, П. К. Исполнительское мастерство каракалпакских народных жырау / П. К. Палуаниязов, Б. У. Отарбаев, К. К. Заретдинов // Мир современной науки. – 2014. – №2. – С. 71 – 76.
182. Петрик, В. В. Некоторые аспекты философского и музыкального инструментализма / В. В. Петрик // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: сбор. материалов II международной научно-практической конференции Таганрогского института имени А. П. Чехова

(филиала) ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)». – Таганрог: Таганрогский институт имени А. П. Чехова, 2018. – С. 117 – 122.

183. Петровская, О. С. Формирование и развитие музыкальной терминологии исполнительского искусства: дис... канд. философских наук: 10.02.19 / О. С. Петровская. – Р-н-Д., 2009. – 150 с.

184. Поветкин, В. И. Новгород музыкальный по материалам археологических исследований. Раскопки 1992 года / В. И. Поветкин // Новгород и Новгородская земля. История и археология. – 1995. – № 9. – С. 157 – 169.

185. Потанин, Г. Н. Казак-киргизские и алтайские предания, легенды и сказки / Г. Н. Потанин // Живая старина. Год XXV. – 1916. – Вып. 1. – С. 47 – 198.

186. Президентская библиотека им. Б. Н. Ельцина. URL: <https://www.prilib.ru/item/363496> (дата обращения: 22.11.2020).

187. Прищепова, В. А. Казахов прежде называли киргизами, а киргизов – каракиргизами, или дикокаменными киргизами. История формирования коллекционных фондов отдела Средней Азии и Казахстана МАЭ: конец XIX – первая половина XX вв.: дис... канд. исторических наук: 07.00.07 / В. А. Прищепова. – Л., 1991. – 205 с.

188. Прищепова, В. А. К методике работы с музейными иллюстративными коллекциями: на примере материалов по этнографии народов Центральной Азии МАЭ РАН / В. А. Прищепова // Вопросы музеологии. – 2014. – № 2 (10). – С. 130 – 138.

189. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура; In memoriam / Б. Н. Путилов; Рос. акад. наук. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. – 457 с.

190. Путилов, Б. Н. Эпическое сказительство: Типология и этн. специфика / Б. Н. Путилов. – М.: Изд. фирма «Вост. лит.», 1997. – 294 с.

191. Пфенниг, Р. А. О киргизских и саратовских песнях / Р. А. Пфенниг // Этнографическое образование. – 1889. – № 3. – С. 80 – 84.

192. Пчеловодова, И. В. «Поръялоз, Поръялоз...»: народное «Авторство» и общеудмуртский репертуар / И. В. Пчеловодова // Ежегодник финно-угорских исследований. – 2014. – № 5. – С. 30 – 34.
193. Райымбергенов, А. Голоса народных музыкантов / А. Райымбергенов, С. Аманова. – Алматы: Онер, 1990. – 288 с.
194. Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки / Н. А. Римский-Корсаков. – М.: Гос. музыкальное изд-во, 1959. – 805 с.
195. Ромодин, А. Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре / А. Ромодин. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2009. – 346 с.
196. Савичев, И. От Кармановского форпоста до Глининского / И. Савичев // Уральские войсковые ведомости. – 1868. – № 44. – С. 8 – 9.
197. Самаркин, А. В. О формообразующих свойствах оркестровых средств в симфонических произведениях композиторов Казахстана (1960-80-е гг.): сбор. научных исп. статей памяти И. И. Дубовского / А. В. Самаркин. – Алматы: АГК им. Курмангазы, 1990. – С. 176 – 189.
198. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Коллекция музыкальных инструментов. Научный каталог / автор-составитель В. В. Кошелев; ред. Н. Б. Захарьина. – СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2016. – Т. 2. – С. 134 – 136.
199. Сарыбаев, Б. Ш. Из страниц прошлого / Б. Ш. Сарыбаев // Языкознание. – 1967. – № 3. – С. 5 – 17.
200. Сарыбаев, Б. Ш. Казахские музыкальные инструменты / Б. Ш. Сарыбаев. – Алматы: Жалын, 1978. – 176 с.
201. Сарыбаев, Т. Б. Кюй как коммуникативное явление / Т. Б. Сарыбаев // Инструментальная музыка казахского народа. – 1985. – № 2. – С. 49 – 63.
202. Свободов, В. А. Натуральный строй как явление европейской музыкальной инструментальной культуры и его целебные свойства / В. А. Свободов // Общество, государство, право. – 2014. – №1. – С. 7 – 17.
203. Смакова, З. О роли фольклора в этномузыкальной культуре / З. Смакова, Б. Джунусова // The Way of Science. – 2016. – № 3 (25). – С. 135 – 136.

204. Собиратели коллекций Центрально-азиатского отдела. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. – оп. 45, л. 4.
205. Спиридонов, П. С. Один из вариантов легенды о Хор-Худе / П. С. Спиридонов; Протоколы Туркестанского кружка любителей археологии. – Ташкент: Истина, 1896–1916. – Вып. 2. – 138 с.
206. Струве, Б. А. Процесс формирования виол и скрипок / Б. А. Струве. – Л.: Музгиз, 1959. – 266 с.
207. Субаналиев, С. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов / С. Субаналиев. – Бишкек: Учкун, 2003. – 350 с.
208. Сузукей, В. Ю. Тюрко-монгольские музыкальные традиции в современном социокультурном пространстве / В. Ю. Сузукей // Новые исследования Тувы. – 2010. – № 4. – С. 178 – 193.
209. Тифтикиди, Н. Ф. Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества: сбор. научных трудов / Н. Ф. Тифтикиди. – М.: Библиограф, 1992. – 228 с.
210. Тихов, П. О музыке туркестанских киргиз / П. Тихов // Музыка и жизнь. – 1910. – № 3 – 4. – С. 4 – 17.
211. Тынурист, И. В. Музыкальные инструменты и инструментальная музыка в народном быту эстонцев / И. В. Тынурист // Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этномузыкальные связи с другими народами: тезисы докладов. – Таллин-Тарту, 1976. – С. 47 – 49.
212. Указатель русской этнографической выставки // Каталог Дашковского этнографического музея. – 1867. – № 63.
213. Уразалиева, К. Кобызовая традиция на современном этапе / К. Уразалева // Мысль. – 2012. – № 9. – С. 67 – 70.
214. Уразбекова, Л. С. Современный миф тюркской культуры / Л. С. Уразбекова // Музыка тюркского мира: Материалы I международного симпозиума (Алматы, 3-8 мая 1994 года). – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С. 153 – 158.
215. Усманова, А. Р. Этномузыкальные параллели татар и тюркских этнических групп (ногайцев-карагашей, туркмен и казахов) Астраханской

области: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. Р. Усманова. – Астрахань, 2008. – 216 с.

216. Утегалиева, С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов: на материале инструментальных традиций Центральной Азии: дис... докт. искусствоведения: 17.00.02 / С. И. Утегалиева. – М., 2016. – 527 с.

217. Утегалиева, С. И. Казахский кыл-кобыз и монгольский моринхур: опыт сравнительно типологического изучения / С. И. Утегалиева // Музыковедение. – 2010. – № 6. – С. 35 – 39.

218. Утегалиева, С. И. Казахские музыкальные инструменты в коллекциях Р. Карутца и А. Эйхгорна / С. И. Утегалиева // Вопросы инструментоведения. – 2020. – Вып. 12. – С. 116 – 121.

219. Утегалиева, С. И. Смычковые инструменты типа казахского кыл-кобыза у татар и нанайцев Поволжья, Кубани и Крыма (на материале историко-этнографических данных XVIII – XIX веков) / С. И. Утегалиева, М. С. Медеубек // Вопросы инструментоведения. – 2020. – Вып. 12. – С. 164 – 183.

220. Утегалиева, С. И. Компьютерные исследования звукорядов казахского кыл-кобыза / С. И. Утегалиева, А. В. Харуто // Музыковедение. – 2013. – № 12. – С. 38 – 45.

221. Утегалиева, С. Хордофоны Центральной Азии / С. Утегалиева. – Алматы: Қазақпарат, 2006. – 113 с.

222. Харламова, Т. В. Стилиевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т. В. Харламова. – Уфа, 2019. – 234 с.

223. Харуто, А. В. Компьютерный анализ звука в музыкальной науке / А. В. Харуто. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. – 448 с.

224. Хорнбостель, Э. М. фон Систематика музыкальных инструментов / Э. М. фон Хорнбостель, К. Закс; Пер. И. З. Алендера. – М.: Советский композитор, 1987. – 261 с.

225. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм: монография / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
226. Читлова, В. В. Депрессия и расстройства личности: дис... канд. медицинских наук: 14.01.06 / В. В. Читлова. – М., 2013. – 174 с.
227. Шаврова, Н. А. Армянские музыкальные инструменты в собрании Крымского этнографического музея / Н. А. Шаврова // Молодая наука. – 2016. – № 11. – С. 445 – 446.
228. Шарифуллин, Д. Ф. Татарская скрипичная музыка в аспекте формирования и развития национального музыкального стиля: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Д. Ф. Шарифуллин. – Казань, 2006. – 196 с.
229. Шахназарова, Н. Музыка Востока и музыка Запада / Н. Шахназарова. – М.: Советский композитор, 1983. – 153 с.
230. Шегебаев, П. Некоторые принципы ладообразования в домбровой музыке Западного Казахстана // Казахская музыка: традиции и современность: сбор. научных трудов / П. Шегебаев. – Алматы: Наука, 1992. – С. 161 – 172.
231. Шегебаев, П. О многомерности домбровой монодии. Сравнительное искусствознание. XXI век. / П. Шегебаев. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2021. – 269 с.
232. Шубина, С. Н. Об импровизационности инструментальной монодической музыки / С. Н. Шубина // Вопросы музыкального формообразования. – 1986. – № 1. – С. 16 – 28.
233. Шушарджан, Р. С. Рецептивная музыкотерапия в программе комплексного лечения больных гипертонической болезнью: дис... канд. медицинских наук: 14.03.11 / Р. С. Шушарджан. – М., 2013. – 134 с.
234. Щуров, В. М. Стилиевые основы русской народной музыки: монография / В. М. Щуров. – М.: Московская консерватория. Редакционно-издательский отдел, 1998. – 464 с.
235. Эйхгорнь, А. Ф. Вдохновение: Любимый туркестанский вальс для ф.-п. / А. Ф. Эйхгорнь – М.: А. Гутхейль, 1885. – 5 с.

236. Эйхгорн, А. Ф. Музыкально-этнографические материалы / ред. И вступ. ст. В. М. Беляева / А. Ф. Эйхгорн. – Ташкент: Издательство академии наук УзССР, 1963. – 195 с.

237. Эйхгорн, А. Ф. Полная коллекция музыкальных инструментов народов центральной Азии / А. Ф. Эйхгорн. – СПб.: Типография У. Shtaufa (I Fishona), 1885. – 16 с.

238. Юнусова, В. Н. Региональная специфика музыкального образования: от картины мира до этнозвука / В. Н. Юнусова // Региональная культура как фактор устойчивого развития общества: социально-политические, этнонациональные и информационные аспекты: Материалы международной научной конференции. – Геленджик: КГУКИ, 2013. – С. 252 – 256.

239. Юссуфи, Г. Народная терминология в инструментальной традиции Припамирья / Г. Юссуфи // Междистанционная конференция «Вопросы инструментоведческой терминологии». – URL: <http://www.adygnet.ru/konfer/vopinsterm/jussufi.shtml> (дата обращения: 03.06.2020).

240. Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of Best Safeguarding Practices. – URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/lists> (дата обращения: 03.06.2020).

241. Csato, E. A. The History of Turkic. The Turkic Languages / E. A. Csato, S. L. Johanson. – London, New York: Routledge, 1998. – 125 p.

242. Czekanowska, A. Kultury muzyczne Azii / A. Czekanowska. – Krakow: PWM, 1981. – 452 s.

243. Emsheimer, E. Preliminary Remarks on Mongolian Music and Instruments. The Music of the Mongols. Pt 1. Eastern Mongolia. Reports from the Scientific Expedition to the North-Western Provinces of China under the Leadership of Dr Sven Hedin / E. Emsheimer // The Sino-Swedish Expedition. V. VIII. Ethnography. – 1943. – Publ. 21. – P. 35 – 37.

244. Encyclopedia of music of the world. Audio-CD with comments. – Vienna: Vienna University of Music and Performing arts, 2000.

245. Gardner, J. Historical musical digression: legends and science / J. Gardner // Early Music History. – 2016. – V. 35. – P. 225 – 239.

246. Grant, P. The origin of musical terms / P. Grant. – New York: Scarecrow press, 1966. – 368 p.
247. History of musical instruments of Europe / comp. A. Edigo. – PhOso album. – CD. – Oxford, 2004.
248. Latham, A. Oxford Dictionary of Musical Terms / A. Latham. – Oxford: Oxford University Press, 2005. – 224 p.
249. Meeker, M. E. The Dede Korkut Ethic / M. E. Meeker // International Journal of Middle East Studies. – 1992. – №3. – P. 395 – 417.
250. Medeubek, M. S. Kyl-kobyz and related musical instruments of central asian turkic peoples / M. S. Medeubek, S. I. Utegalieva, T. Tokzhanov // OPCION. – 2020. – № 91. – P. 491 – 500.
251. Musical Instruments of the World: An Illustrated Encyclopedia. – New York: Sterling Publishing Company, 1997 – 320 p.
252. New Oxford History of Music. Vol. I. Ancient and Oriental Music. – London: Oxford University Press, 1957. – 320 p.
253. Rosenblatt, A. Musical Cultures in the National Hymnbooks of the 1990s / A. Rosenblatt // Israel Studies in Musicology Online. – 2017. – V. 14. – P. 24 – 36.
254. Royal Museum for Central Africa. Department of Cultural Anthropology and History Division. Collection. Archives. – Brussels, 2012. – 1258 p.
255. Schneider, M. Ancient and oriental music. / M. Schneider, E. L. Wellesz // New Oxford history of music. – 1957. – V. 1. – P. 1 – 82.
256. Wigram, T. Comprehensive Guide to Music Therapy / T. Wigram, I. N. Pedersen. – London: Jessica Kingsley Publishers, 2002. – 384 p.

Приложение А

Отрывок из рассказа Зиры Наурзбаевой «Соперница»

«Как-то утром, переодеваясь в их комнате, она почувствовала чей-то взгляд. Взгляд не злой, но заинтересованный. Даже пристальный. Он ощущался физически. Она оглянулась: дверь комнаты закрыта, окно первого этажа, выходящее на проезжую часть, как всегда зашторено. Комната настолько мала, что и спрятаться в ней невозможно. Тем не менее, кто-то смотрел на нее. Вдруг она поняла, что этот взгляд идет со стороны висящей на стене домбры, что на нее смотрит именно домбра. Ощущение было настолько реальным, что она не стала задумываться об абсурдности ситуации, а просто взяла в охапку вещи и вышла переодеться в душевую.

К вечеру эта ситуация начала раздражать ее, бегать то и дело в душевую не хотелось, и она повернула домбру лицом к стене. Сделав это, впервые за целый день почувствовала себя свободно. Пришедший вечером с работы муж резко спросил: «Кто повернул мою домбру к стене?» – «Я. Знаешь, она целый день за мной будто подглядывала» – «А-а, значит ты почувствовала это» – «Что почувствовала?» – «Сегодня ночью приходила младшая сестра Коркута, покровительница домбристов – Койбас-ана. Она благословила мою домбру, дала ей душу. Вы скоро привыкните друг к другу. Больше не поворачивай домбру лицом к стене. Так делают, когда музыкант умирает».

Началась жизнь втроем. Она вспомнила, что в мифологии сибирских тюрков музыкальный инструмент считается не только ветвью Мирового дерева, данной избраннику – шаману или музыканту, не только ездовым животным шамана в потустороннем мире, но и его сексуальным партнером, небесной женой. Поэтому иногда шутя она называла домбру «кундес» – соперницей или «токал» – младшей женой».

Наурзбаева, З. Соперница // Сайт о казахской культуре, музыке и мифологии
<http://Osuken.kz/соперница/>

Приложение Б
Слепые казахские кобызисты



Фото 1. – Слепой кобызист Шоже начала XX века
(Северный Казахстан, Петропавловский уезд).⁶⁹

⁶⁹ Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). Отдел этнографии Центральной Азии.



Фото 2. – Нышан Шаменұлы.⁷⁰



Әдебиетшілер: Едіге Тұрсынов (сол жақта) пен Мардан Байділдаев
қобызшы Нышан Шаменұлынан Қорқыт күйін тындауда.
1975 жыл

Фото 3. – Нышан Шаменұлы (слева – Едиге Тұрсынов,
справа – Мардан Байдилдаев).⁷¹

⁷⁰ Мемориальный комплекс Коркут Ата при Кызылординском областном историко-краеведческом музее.

⁷¹ Мемориальный комплекс Коркут Ата при Кызылординском областном историко-краеведческом музее.

Приложение В

Семейная династия музыкантов рода Ыкыласа Дукенова (в русской транскрипции)⁷²

Династия	Имя, родство	Период жизни	Музыкальная деятельность
Семь предков, в т.ч.:	Нияз (<i>прапрапрапрадед</i> ⁷³)	XVI в.	кобызист
	Кутты Абыз (<i>прапрапрапрадед</i>)	начало XVII в.	кобызист
	Жанкысы (<i>прапрапрадед</i>)	XVII в.	кобызист
Прародители (из рода тама Младшего жуза, подразделение Жогы) ⁷⁴	Жарык (<i>прапрадед</i>)	конец XVII в.	кобызист
	Ерназар (<i>прадед</i>)	начало XVIII в.	кобызист
	Алтынбек (<i>дед</i>)	вт. пол. XVIII в.	кобызист, мастер*
	Дукен Алтынбекулы (<i>отец</i>)	конец XVIII – перв. пол. XIX вв.	кобызист, ювелир
Основоположник династии	↑ сын Ыкылас Дукенулы ↓ отец	1834–1916	композитор-кобызист
Последователи (локальная традиция)	Дуйсебай Ыкыласулы (<i>старший сын</i>)	1865–дата смерти неизвестна	кобызист
	Тусипбек Ыкыласулы (<i>средний сын</i>)	1864–1930	кобызист, акын
	Акынбай Ыкыласулы (<i>младший сын</i>)	1865–1943(4)	кобызист, мастер*
	Сугир Алиев (<i>дальний родственник, род тама</i>)	1882–1962	кобызист, домбрист, как прямой ученик перенял все кюи Ыкыласа и переложил их для домбры
	Жанайдар Садвокасов (<i>сват</i>)	1898–1937	кобызист, общественно- политический деятель
	Даулет Мыктыбаев (<i>внучатый племянник</i>)	1905–1976	кобызист, рассказчик, преподаватель игры на кобызе в консерватории**
	Жаппас Каламбаев (<i>дальний родственник, род тама</i>)	1909–1969	кобызист (все кюи Ыкыласа перенял от Сугира Алиева), преподаватель игры на кобызе консерватории**
	Саулет Акынбаев (<i>внук Ыкыласа</i>)	1937(8)–1981	кобызист, домбрист, баянист
	Нурлан Есмаханов (<i>правнук</i>)	1959 г.р. ⁷⁵	кобызист, артист оркестра, преподаватель в ВУЗе
	Нуржан Есмаханов (<i>правнук</i>)	1965 г.р.	кобызист
	Едил Еремекбаев (<i>праправнук</i>)	1975 г.р.	кобызист
Акнар Таттыбайкызы ⁷⁶ (<i>праправнучка</i>)	1979 г.р.	кобызистка, этноинструментовед, солистка оркестра	

Примечание: * – Мастер-изготовитель кобызов; ** – Казахская (Алма-Атинская) национальная консерватория имени Курмангазы

⁷² Составлено в хронологическом порядке

⁷³ Родственная связь кобызиста Ыкыласа Дукенулы

⁷⁴ Жуз – исторически сложившиеся родовые объединения казахов (старший, средний и младший жузы)

⁷⁵ г.р. – год рождения

⁷⁶ Автор диссертации

Приложение Г

Паспортные описания⁷⁷ кобызов коллекции Б. Ш. Сарыбаева (Национальный музей г. Нур-Султан)

- 1) Номер 1.
 - 2) Дата записи: 1.11.2004.
 - 3) Инструмент принадлежал баксы. Корпус в нескольких местах залеплен металлическими кусками, на головке прикреплены подвески. Внутри корпуса – выемка для зеркала. На коже имеются три маленьких отверстия.
 - 4) Кобыз со смычком.
 - 5) Дерево, металл, конские волосы.
 - 6) Размеры: длина от головки до самого низа (ОД) – 85 см, головки (АВ) – 17,8 см, шейки (АВ) – 26 см, корпуса (ВС) – 21,5 см, нижней части (СД) – 20,8 см. Ширина корпуса 23,9 см, толщина корпуса – 1,6 см, высота корпуса – 15 см. Вес – 1 кг 600 гр.
 - 7) – запись отсутствует
 - 8) В отделении этнографии.
 - 9) КП-582.
 - 10) Хранился в частной коллекции у сына Б. Сарыбаева.
- 1) Номер 2.
 - 2) 01.11.2004.
 - 3) Традиционный кобыз. Наружная поверхность головки инструмента покрыта кожей. В самом центре кобыза есть маленькое отверстие, отверстия для струн находятся на близком расстоянии, кожа в нижней части забита металлическими гвоздями.
 - 4) Один экземпляр.
 - 5) Дерево, кожа, конские волосы.
 - 6) Размеры: длина от головки до самого низа (ОД) – 69 см, шейки (АВ) – 25,3 см, корпуса (ВС) – 15 см, нижней части (СД) – 19 см. Вес – 470 гр.
 - 7) В отделении этнографии.
 - 8) КП-732. 1

⁷⁷ 1) Порядковый номер; 2) Дата записи; 3) Наименование и краткое описание предмета (автор, название, дата, место происхождения, надписи, подписи и прочее); 4) Количество предметов; 5) Материал для изготовления; 6) Размер и вес (для драгоценных металлов и камней); 7) В какой отдел или собрание поступил; 8) Номер контрольного инвентаря; 9) Примечание, местонахождение предмета (запись карандашом). Акты о передаче. Изъятие и предоплаты. Приложение: фотография кобыза.

9) Хранился в частной коллекции у сына Б. Сарыбаева. Приложение: фотография кобыза сбоку:



- 1) Номер 3.
- 2) 01.11.2004.
- 3) Традиционный кобыз. На головке – металлические подвески; шейка короткая; в корпусе с боку находится отверстие, на которое надета кожаная веревочка, на коже в нижней части – три отверстия, в середине корпуса – выемка для зеркальца.
- 4) Один экземпляр.
- 5) Дерево, кожа, конские волосы.
- 6) Размеры: длины от головки до самого низа (ОД) – 79 см, головки (ОА) – 18,3 см, шейки (АВ) – 18,5 см, корпуса (ВС) – 22 см, нижней части (СД) – 21 см. Вес 1 кг 900 гр.
- 7) В отделении этнографии.
- 8) КП-581.
- 9) Хранился в частной коллекции у сына Б. Сарыбаева.
- 1) Номер 4.
- 2) 01.11.2004.
- 3) Традиционный кобыз. Головка инструмента обвешана металлическими подвесками, на шейке металлические узоры, сбоку шейки есть маленькая дырочка для подвески. Корпус

интересный, кожа тонкая, полностью закрыта.

4) Один экземпляр.

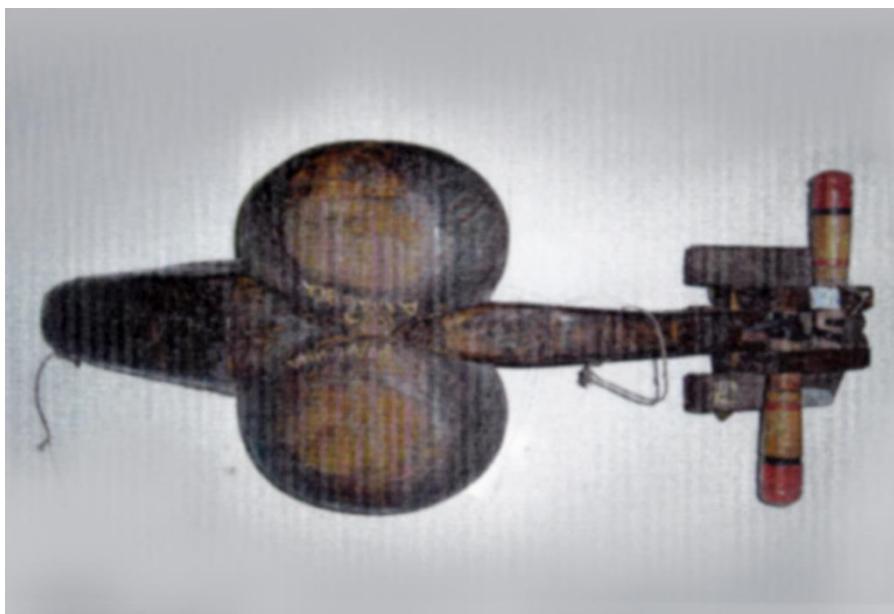
5) Дерево, кожа, конские волосы.

6) Размеры: длина от головки до самого низа (ОД) – 60 см, головки (ОА) – 14,5 см, шейки (АВ) – 14 см, корпуса (ВС) – 16,5 см, нижней части (СД) – 17 см. Ширина корпуса 23,5 см. Вес – 500 гр.

7) В отделении этнографии.

8) КП-584.

9) Хранился в частной коллекции у сына Б. Сарыбаева. Приложение: фотография кобыза сзади, имеются надписи на корпусе:



1) Номер 5.

2) 01.11.2004.

3) Традиционный кобыз. Внутри кобыза обнаружены два письма от человека, который передал этот инструмент.

4) Один кобыз и один смычок.

5) Дерево, кожа, конские волосы.

6) Размеры: длина от головки до самого низа (ОД) – 69 см, головки (ОА) – 12,5 см, корпуса (АВ) – 22,5 см, корпуса (ВС) – 11,1 см, нижней части (СД) – 23 см. Ширина корпуса 12,5 см. Вес – 600 гр. Смычок – 56 см.

7) В отделении этнографии.

8) НК-583.

9) Хранился в частной коллекции у сына Б. Сарыбаева. Приложение: фотография кобыза со смычком:



- 1) Номер 6.
- 2) 01.11.2004.
- 3) Традиционный кобыз. Светлый, с орнаментом на шейке. Собирается. (?) На коже – дырочки.
- 4) Один экземпляр.
- 5) Дерево, кожа, конские волосы.
- 6) Размеры: длина от головки до самого низа (ОД) – 60,5 см, головки (ОА) – 11 см, шейки (АВ) – 21 см, корпус (ВС) – 14,5 см, нижней части (СД) – 15,3 см. Ширина корпуса – 11,8 см. Вес – 570 гр.
- 7) В отделении этнографии.
- 8) НК-586.
- 9) Хранился в частной коллекции у сына Б. Сарыбаева. Приложение: фотография кобыза в складном виде:



- 1) Номер 7.
- 2) 01.11.2004.
- 3) Традиционный кобыз. Верхняя дека инструмента из дерева, а не из кожи.
- 4) Один экземпляр.
- 5) Дерево, конские волосы.
- 6) Размеры: длина от головки до самого низа (ОД) – 69,5 см, головки (ОА) – 7 см, шейки (АВ) – 31 см, корпуса (ВС) – 13 см, нижней части (СД) – 18 см. Ширина корпуса – 17 см.
- 7) В отделении этнографии.
- 8) НК-733.
- 9) Хранился в частой коллекции у сына Б. Сарыбаева. Приложение: фотография кобыза с деревянной верхней декой:



- 1) Номер 8.
- 2) Дата записи: 01.11.2004.

3) Традиционный кобыз. Принадлежал баксы. Выдолблен из цельного куска дерева. На головке металлические подвески, на корпусе три металлические подвески. На коже в нижней части одна дырочка специально сделанная, вторая дырочка с заплаткой. Нижняя часть кожа с деревом прикреплена деревянными гвоздями, металлические вставки прикреплены металлическими гвоздями.

4) Один кобыз, один смычок.

5) Дерево.

6) Размеры: длина от головки до самого низа (ОД) – 77 см, головка (ОА) – 16 см, шейки (АВ) – 21 см, корпуса (ВС) – 19,3 см, нижней части (СД) – 21,5 см. Ширина корпуса 26,6 см. Вес – 1 кг 600 гр.

7) В отделении этнографии.

8) НК-585.

9) Хранился в частной коллекции у сына Б. Сарыбаева. Приложение: Фотография кобыза баксы со смычком:



Национальный музей г. Нур-Султан. Отделение этнографии.

Приложение Д
Морфологическая характеристика казахских кобызов,
хранящихся в музеях Санкт-Петербурга

Таблица 1. – Коллекция казахских кобызов Российского этнографического музея [48, с. 93]

Параметр, см Инвентарный №	8761- 13518К	8761- 13517	4-1/a,b	5935- 1/a,b	8761- 13515К	8761- 13241/a,b
Длина инструмента	50,5	69,5	74	77,5	66	86
Ширина корпуса	16	26	15	14	16	19
Длина открытой части	10,5	15,5	16	16	16	19
Высота открытой части	5-6	9,5	7	6,5	5	10
Глубина открытой части	6-5	7,5	6	4,7	4	7,2
Длина закрытой части	29	10,5	19,5	18	17	16
Ширина закрытой части	6,5-8	7,5-8	5,8-5	5,5	10,5-4	9-9
Глубина закрытой части	5	7	6	4,5	3,8	6
Высота закрытой части у открытой	6,8	8	6	*	4,5	7
Высота закрытой части у основания	4	7	5,8	*	3,8	5,5
Длина шейки	*	44	38,5	43	47	52
Длина шейки без головки	*	31,5	25	29,5	23	39,5
Длина шейки у корпуса	*	7	5	3,5	4	5
Высота шейки у головки	*	2,5	2	4,3	3	3
Длина головки	*	13	14,7	13,5	10,5	12,5
Ширина головки	*	5,5	9	10	7	10,5
Высота с колковой коробкой	*	3	4,5	*	3,5	5
Высота колковой коробки	*	2,3	3,5	3	2-3	2,5
Длина колки с рукояткой	*	*	14,5	*	9,3-10	18
Длина древка смычка	*	*	63	76	*	61
Длина смычка	*	53	61,5	75,5	*	60

Примечание* – данные отсутствуют в связи с не сохранностью названных частей инструмента

Таблица 2. – Морфологическая характеристика казахских кобызов МАЭ [110, с. 98 – 108]

Параметр, см Инвентарный №	4043-1	3188-5	411-21	298-10
Длина инструмента	74	69	98	77
Длина нижней вытянутой части	16,5	16,5	15	13
Ширина нижней вытянутой части	16,5	16,5	15	13
Длина основания головки	8	5	5	7
Высота головки	10	12	5,5	20
Длина шейки	31	31	29	18
Диаметр резонаторной чаши	21	15	33	40
Длина струн	58	66	66	55
Высота (по сред. линии головки)	8	12,3	8,1	13
Длина верхнего колка	20	15	15	16
Длина нижнего колка	20	15	21,5	15
Длина смычка	65	65	65,6	*

Таблица 3. – Морфологическая характеристика казахских кобызов
СПБГМТиМИ [197, с. 134 – 136]

Параметр, см Инвентарный №	16516/1656	16516/187	16516/1503	16516/2282	17249/262
Длина инструмента	66	77,5	67,2	69	59
Ширина корпуса	18,2	13,6	15,3	15,5	15
Длина открытой части	18	56	15,6	*	12,3
Высота открытой части	8,2	32	5	*	8,8
Глубина открытой части	5	3	5	5	3
Длина закрытой части	16,3	16	20	39	14,7
Ширина закрытой части	8	72	4,5	15,5	15
Глубина закрытой части	4	3	4,6	5	8
Высота закрытой части у открытой	8	5	4,5	39,9	15
Высота закрытой части у основания	5	3,3	2,9	6	8,8
Длина шейки	39	45	31,6	29,1	22
Длина шейки без головки	25	36	21	19	16,5
Высота шейки у корпуса	2	2	3	1,5	1,8
Высота шейки у головки	2,7	2,1	3,2	1,5	1,8
Длина головки	14	9	10,6	10,1	5,5
Ширина головки	10,3	9,1	5,1	4	2
Высота с колковой коробкой	14	18,5	14,3	14,1	14
Высота колковой коробки	14	18,5	13	14,1	5,5
Длина колки с рукояткой	16,4	20	13,2	4,5	1,7

Таблица 4. – Морфологическая характеристика казахских кобызов
Российского национального музея музыки⁷⁸

Параметр, см Инвентарный №	МИ	МИ	МИ	МИ	МИ	МИ	МИ	МИ	МИ	МИ	МИ	МИ
	557	698	832	843	847	848	900	1423	1429	1457	2091	2456
Длина инструмента	173	68	70	84,6	67,5	63,3	96	59,4	61,1	57,5	62	58
Ширина корпуса	61,5	14,5	17	27	15,4	15,1	35,5	15	14,7	14,5	16	15,5
Длина открытой части	72	11,6	11	23	16	14	23,5	11,6	9,7	11,5	13	11
Высота открытой части	42	8,5	8	8	7,85	3,8	10	8,4	7,5	9,8	8,9	8,5
Глубина открытой части	24,3	7,5	7,5	7,5	7	3	6	7	7,3	7,5	7,6	8,1
Длина закрытой части	28,9	12,5	20,5	24	20	12	23	17,5	19	15	12,7	16,5
Ширина закрытой части	45	5,6	8	9,2	5,9	9	10	5,8	8	6	6,8	8,5
Глубина закрытой части	*	5,5	5	6,5	5	3,4	5,9	5	4	5	4,3	5
Высота закрытой части у открытой	9	6	6	8	5,5	3,69	7	6	8	5	3,5	5
Высота закрытой части у основания	25	5,3	5,4	2,5	4	11,5	4	5,4	5	6	3,5	5
Длина шейки	11	37	34,9	40	34,4	32	47	38,5	32,5	31	32	31,7
Длина шейки без головки	94,7	26	21,4	20	23,6	21	26,3	27,4	17	20	23	17,2
Высота шейки у корпуса	72	*	2,9	6	6	2,5	6,5	3,6	8,4	2	4	4
Высота шейки у головки	5,5	*	11,9	3,7	3,7	1,5	2,2	2,7	4	2	2	2,8
Длина головки	20	*	12,9	20	10,2	11	19,5	11	14	10,6	9	14
Ширина головки	3,4	*	11	17,8	8,3	7	15,5	2,6	3,5	2,4	3,4	4
Высота с колбовой коробкой	10	*	*	16	7,3	10	16	6,8	9	3	6,9	7
Высота колбовой коробки	6	*	*	17,5	67	13,2	21	11,9	6	3	*	*
Длина колки (с рукояткой)	14,4	*	*	17,3	15	6	*	6	6	*	6,7	11,9
Длина смычка	*	*	*	54	*	7,5	*	*	*	*	*	60,8
Вес, грамм	842	338	600	2400	727	526	2550	469	280	225	344	360

⁷⁸ Составлено автором диссертации по результатам измерений экспонатов

Приложение Е

Эксперимент по оценке цветоцветовых ассоциаций при прослушивании кобызовых произведений

Цель: определить цветоцветовые характеристики тембра традиционного кобыза и прима-кобыза

Задачи:

1. Привести респондентов в атмосферу духовного и эстетического восприятия казахских музыкальных инструментов;
2. Оценить их цветоцветовые ассоциации при прослушивании игры на инструментах;
3. Определить дополнительные характеристики инструментов при совместном обсуждении результатов эксперимента.

Методы: наглядный метод, синестезический⁷⁹, опрос, метод ассоциаций, метод круглого стола.

Выборка: 35 респондентов – музыканты-исполнители, музыковеды, работники учреждений в сфере музыкальной культуры, не имеющие прямого отношения к кобызу по своей специализации.

Для эксперимента опрос мы предварили следующей операцией: всем респондентам для просмотра был представлен фильм «Земля обетованная» об историческом прошлом казахов, затем участники эксперимента были приглашены к накрытому столу для обсуждения фильма. Это позволило создать комфортные условия.

Далее респондентам было предложено прослушать три традиционных кобызовых кюя (в живом исполнении). Во время исполнения от слушателей требовалось закрыть глаза: для исключения цветоцветовых ассоциаций с дизайном помещения, костюмом исполнителя и т. п. После этого слушатели письменно отвечали на один вопрос: «Какие цветоцветовые ассоциации у вас вызвал тембр данного инструмента?». Затем слушатели оценивали по такой же методике тембр прима-кобыза. Ответы распределились следующим образом (рисунок 1).

⁷⁹ Синестезия – феномен восприятия, формируемый на уровне подсознания, проявляющийся в **непроизвольном** отклике в реальном сознании.

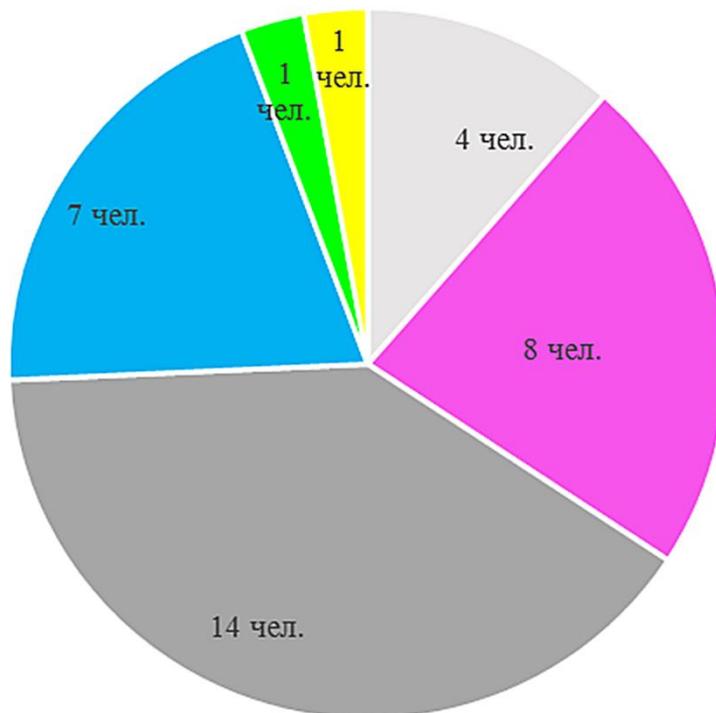
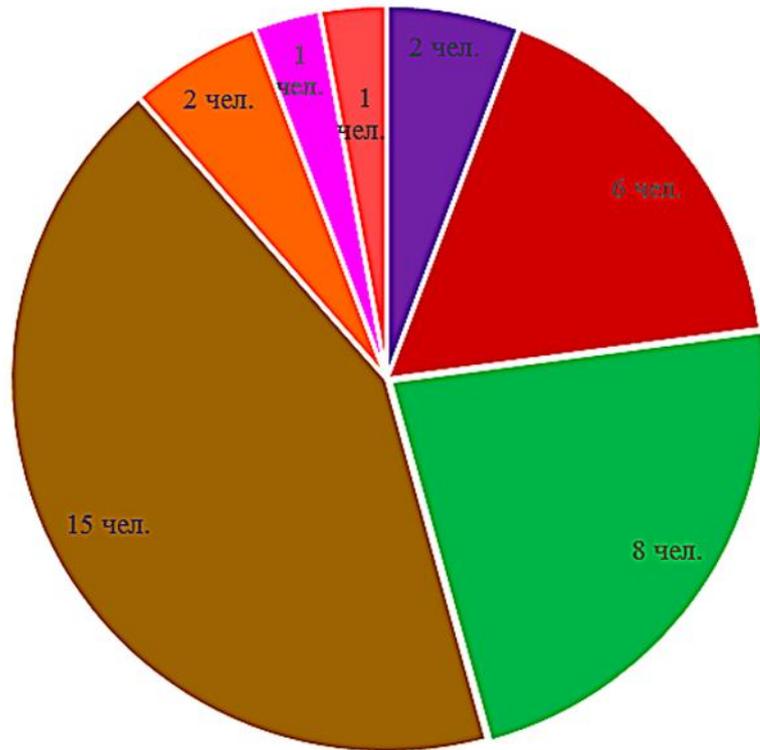


Рисунок 1. – Цветовые ассоциации респондентов с тембром кобыза (сверху) и прима-кобыза (снизу).

Как видно из схем, наибольшее количество ассоциаций с тембром кобыза приходится на коричневый цвет. На втором месте – зеленый, на третьем – бордовый. Наименьшие позиции

заняли фиолетовый, оранжевый, алый и сиреневый. Данный результат подтверждает открытие казахстанским ученым, доктором философских наук Ж. Нажимеденова феномена «коңыр» («коричневый»), как культурного кода, символического мотива казахской музыкальной культуры [168, с. 21].

Цветовые ассоциации тембра прима-кобыза значительно отличаются от тембра традиционного кобыза: цветовая гамма – полностью светлая и совсем иная по форме, а, главное, здесь отсутствует коричневый цвет, отражающий символ казахской музыкальной культуры «коңыр».

После опроса было проведено обсуждение результатов эксперимента методом круглого стола. В абсолютном большинстве респонденты при описаниях своих ассоциаций по цвету добавляли характеристику света (традиционный кобыз: теплый, неяркий, мягкий, приглушенный; прима-кобыз: прохладный, яркий, светлый), и образные ассоциации (традиционный кобыз: бордовый кашемир, алый закат, фиолетовый бархат, темно-зеленый луг, темное золото; прима-кобыз: серебряный луч, солнечный зайчик, белая сирень, голубое небо).

Приложение Ж
Ноты кобызовых кюев

Айрауықтың ащы күйі

Исп. Д. Мықтыбаев
Нот. Р. Құспанова

Ықылас Дүкенұлы

Adagio

5

8

12 Stretto

15

18

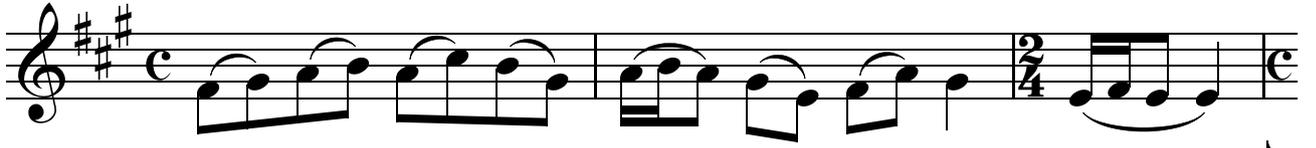
22

26

Staccato



31



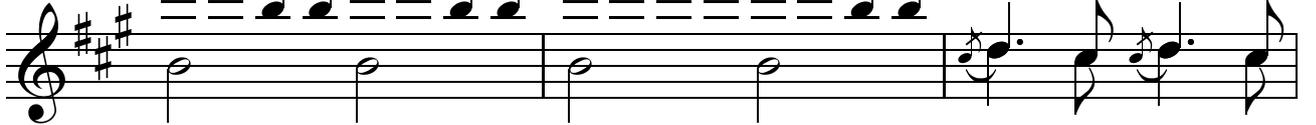
34



38



42



45



49

Presto



52



55



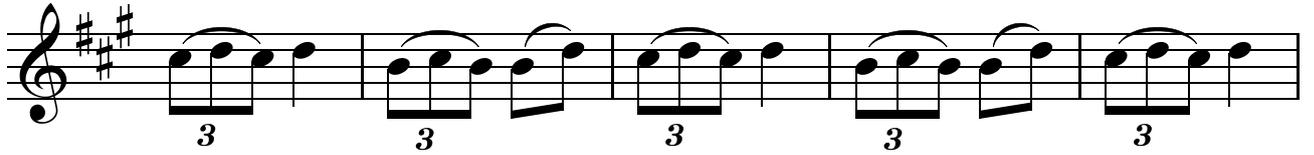
58



62



67



72



77



81



84



87



Акку

Исп. Д. Мықтыбаев
Нот. Б. Г. Ерзакович, З. Жанұзақова

Ықылас Дүкенұлы

Repente

5

9

12

15

19 *f*

23 *mf*

27

30

34

Musical notation for measures 34-37. Treble clef, 2/4 time. Melody features eighth notes with accents. Bass clef accompaniment consists of quarter notes.

38

Musical notation for measures 38-41. Treble clef, 2/4 time. Melody includes a triplet of eighth notes with an accent. Bass clef accompaniment includes eighth notes and rests.

42

Musical notation for measures 42-44. Treble clef, 2/4 time. Melody features a triplet of eighth notes with an accent. Bass clef accompaniment includes eighth notes and rests.

45

Musical notation for measures 45-47. Treble clef, 2/4 time. Melody includes a triplet of eighth notes with an accent. Bass clef accompaniment includes eighth notes and rests.

48 **Ridendo**

Musical notation for measures 48-50. Treble clef, 2/4 time. Melody starts with a half note, then eighth notes. Bass clef accompaniment includes eighth notes and rests.

51

Musical notation for measures 51-53. Treble clef, 2/4 time. Melody consists of eighth notes. Bass clef accompaniment includes eighth notes and rests.

54

Musical notation for measures 54-56. Treble clef, 2/4 time. Melody includes a triplet of eighth notes. Bass clef accompaniment includes eighth notes and rests.

57

Musical notation for measures 57-59. Treble clef, 2/4 time. Melody includes a triplet of eighth notes. Bass clef accompaniment includes eighth notes and rests.

60 **Legato**

Musical notation for measures 60-62. Treble clef, 2/4 time. Melody features eighth notes with slurs. Bass clef accompaniment includes eighth notes and rests.

63

Musical staff 63: Treble clef, 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with some slurs. The bass line has a few notes and rests.

66

Musical staff 66: Treble clef, common time signature. The melody features eighth notes and a half note. The bass line has notes and rests.

68

Musical staff 68: Treble clef, common time signature. The melody includes a 5/4 time signature change. It features eighth notes and a half note.

71

Musical staff 71: Treble clef, 5/4 time signature. The melody consists of eighth notes and a half note. The bass line has notes and rests.

74 **Mesto**

Musical staff 74: Treble clef, 3/4 time signature. The tempo marking "Mesto" is present. The melody includes a triplet of eighth notes. The bass line has notes and rests.

78

Musical staff 78: Treble clef, 5/4 time signature. The melody features eighth notes and a half note. The bass line has notes and rests.

82

Musical staff 82: Treble clef, 3/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes. The bass line has notes and rests.

86

Musical staff 86: Treble clef, 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes with accents. The bass line has notes and rests.

91

Musical staff 91: Treble clef, common time signature. The staff is mostly empty, indicating a rest or a very light accompaniment.

92

Musical notation for measures 92-95. Treble clef, common time. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

96

Musical notation for measures 96-100. Treble clef, common time. Measure 96 has a triplet of eighth notes. Measure 100 ends with a double bar line and a common time signature.

101 **Giocoso**

Musical notation for measures 101-105. Treble clef, common time. The melody is marked "Giocoso". It features eighth notes with slurs and accents. Measure 105 ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

106 *ff*

Musical notation for measures 106-109. Treble clef. Measure 106 is marked "ff". The piece changes to 3/4 time, then 5/4 time, then back to common time. Measure 109 ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

110

Musical notation for measures 110-112. Treble clef. The piece changes to 3/4 time, then 5/4 time, then back to common time. Measure 112 ends with a double bar line.

113 **Giocoso**

Musical notation for measures 113-116. Treble clef. The melody is marked "Giocoso". It features eighth notes with slurs and accents, and a triplet of eighth notes. Measure 116 ends with a double bar line.

117

Musical notation for measures 117-120. Treble clef. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Measure 120 ends with a double bar line.

121

Musical notation for measures 121-124. Treble clef. Measure 121 has a triplet of eighth notes. Measure 122 changes to 2/4 time. Measure 124 ends with a double bar line.

125

Musical notation for measure 125. Treble clef. The measure ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

126 **Giocoso**

Musical staff 126-129. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 126-129. Includes a triplet of eighth notes in measure 126 and another triplet in measure 129. The melody is playful and rhythmic.

130

Musical staff 130-132. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 130-132. Measure 131 features a 5/4 time signature change. The melody continues with eighth and quarter notes.

133

Musical staff 133-135. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 133-135. Measure 134 features a 5/4 time signature change. The melody is characterized by eighth notes and quarter notes.

136

Musical staff 136-139. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 136-139. The melody concludes with a double bar line and repeat dots.

140 **Doloroso**

Musical staff 140-143. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 140-143. The mood is somber, with a slower tempo. The melody consists of half notes and quarter notes.

144

Musical staff 144-146. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 144-146. Measure 145 features a 5/4 time signature change. The melody is slow and expressive.

147

Musical staff 147-150. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 147-150. Measure 148 features a 5/4 time signature change. The melody is slow and expressive.

151

Musical staff 151-154. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 151-154. Measure 153 features a 5/4 time signature change, and measure 154 features a 2/4 time signature change. The melody is slow and expressive.

155

Musical staff 155-159. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 155-159. Measure 155 starts with a whole rest. The melody is slow and expressive.

160

Musical staff 160-163. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 160-163. Measure 161 features a 5/4 time signature change, and measure 162 features a 3/4 time signature change. The melody is slow and expressive.

165

Musical staff 165: Treble clef, common time. Measures 1-4 contain eighth-note patterns. Measure 5 changes to 5/4 time. Measures 6-8 continue with eighth-note patterns. Measure 9 returns to common time.

168

Musical staff 168: Treble clef, common time. Measures 1-3 contain eighth-note patterns. Measure 4 changes to 3/4 time. Measures 5-8 continue with eighth-note patterns. Measure 9 returns to common time.

172

Musical staff 172: Treble clef, common time. Measures 1-4 contain quarter notes. Measure 5 changes to 3/4 time. Measures 6-8 continue with quarter notes. Measure 9 returns to common time.

177

Musical staff 177: Treble clef, 3/4 time. Measures 1-2 contain quarter notes. Measure 3 changes to common time. Measures 4-8 continue with eighth-note patterns.

181

Musical staff 181: Treble clef, common time. Measures 1-3 contain eighth-note patterns. Measure 4 changes to 3/4 time. Measures 5-8 continue with eighth-note patterns. Measure 9 changes to 5/4 time. Measures 10-11 contain eighth-note patterns. Measure 12 returns to common time.

184

Musical staff 184: Treble clef, common time. Measures 1-3 contain eighth-note patterns. Measure 4 changes to 2/4 time. Measures 5-6 contain quarter notes. Measure 7 returns to common time. Measure 8 contains a quarter note. Measure 9 contains a whole note. Measure 10 contains a whole rest. Measure 11 contains a whole note. Measure 12 contains a whole rest.

188 **Maestoso**

Musical staff 188: Treble clef, common time. Measures 1-2 contain quarter notes. Measure 3 changes to 2/4 time. Measures 4-8 contain quarter notes. Measure 9 changes to 3/4 time. Measure 10 contains a quarter note.

192

Musical staff 192: Treble clef, 3/4 time. Measures 1-4 contain quarter notes. Measure 5 returns to common time.

196

Musical staff 196: Treble clef, common time. Measures 1-4 contain quarter notes. Measure 5 changes to 2/4 time. Measures 6-8 contain quarter notes. Measure 9 returns to common time. Measure 10 contains a quarter note. Measure 11 contains a whole rest. Measure 12 contains a whole note.

200

Musical staff 200: Treble clef, common time. Measures 1-4 contain eighth-note patterns. Measure 5 changes to 5/4 time. Measures 6-8 continue with eighth-note patterns. Measure 9 returns to common time. Measure 10 contains a quarter note. Measure 11 contains a whole rest. Measure 12 contains a whole note.

204

208

212 **Maestoso**

218

223

229

233 **Stretto**

236

239

242

Бақсы

Исп. Д. Мықтыбаев
Нот. З. Жанұзақова

Ықылас Дүкенұлы

Doloroso

The musical score is written in G minor (three flats) and consists of seven staves of music. The tempo is marked "Doloroso". The time signatures are 4/4, 3/4, 6/4, and 3/4. The score includes several triplets and a trill. The first staff starts with a 4/4 time signature. The second staff has a 3/4 time signature. The third staff has a 3/4 time signature. The fourth staff has a 4/4 time signature. The fifth staff has a 3/4 time signature. The sixth staff has a 6/4 time signature. The seventh staff has a 4/4 time signature. The score is marked with measure numbers 3, 5, 9, 13, 16, and 19.

23

Musical staff 23: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The staff contains four measures. The first measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes. The second measure is in 4/4 time. The third measure is in 3/4 time. The fourth measure is in 6/4 time.

27

Musical staff 27: Treble clef, key signature of three flats. The staff contains four measures. The first measure is in 6/4 time. The second measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes. The third measure is in 4/4 time. The fourth measure is in 4/4 time.

29

Musical staff 29: Treble clef, key signature of three flats. The staff contains four measures. The first measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes. The second measure is in 3/4 time. The third measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes. The fourth measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes.

32

Musical staff 32: Treble clef, key signature of three flats. The staff contains four measures. The first measure is in 4/4 time. The second measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes. The third measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes. The fourth measure is in 6/4 time.

35

Musical staff 35: Treble clef, key signature of three flats. The staff contains four measures. The first measure is in 6/4 time. The second measure is in 4/4 time. The third measure is in 3/4 time. The fourth measure is in 4/4 time.

38

Musical staff 38: Treble clef, key signature of three flats. The staff contains four measures. The first measure is in 4/4 time. The second measure is in 4/4 time. The third measure is in 3/4 time. The fourth measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes.

41

Musical staff 41: Treble clef, key signature of three flats. The staff contains four measures. The first measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes. The second measure is in 4/4 time. The third measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes. The fourth measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes.

43

Musical staff 43: Treble clef, key signature of three flats. The staff contains four measures. The first measure is in 4/4 time. The second measure is in 6/4 time. The third measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes. The fourth measure is in 4/4 time.

45

Musical staff 45: Treble clef, key signature of three flats. The staff contains four measures. The first measure is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes. The second measure is in 4/4 time. The third measure is in 4/4 time. The fourth measure is in 4/4 time and ends with a double bar line.

Ерден

Исп. Д. Мықтыбаев
Нот. Б. Сарыбаев

Ықылас Дүкенұлы

Largo

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a *p* (piano) dynamic and a *Largo* tempo marking. The first staff (measures 1-7) features a melodic line with slurs and accents. The second staff (measures 8-15) includes a first ending (1.) and a second ending (2.) with a key signature change to A major (two sharps) and a 3/4 time signature change. The third staff (measures 16-24) contains a triplet and a *f* (forte) dynamic. The fourth staff (measures 25-32) continues with triplets and slurs. The fifth staff (measures 33-40) features a *f* dynamic and four triplet markings. The sixth staff (measures 41-48) includes triplets and accents. The seventh staff (measures 49-55) starts with a *p* dynamic and a *f* dynamic. The eighth staff (measures 56-63) concludes with a *f* dynamic and slurs.

Жалғыз аяқ

Исп. Д. Мықтыбаев
Нот. Р. Құспанова

Ықылас Дүкенұлы

Andante

3

6

10

14

19

22

24



27

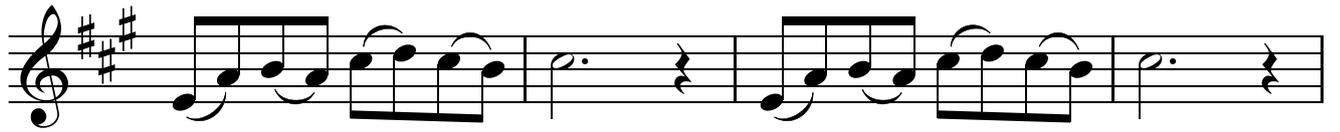
Ostinato



31



34



38



42



46



48



Жез киік

Исп. Ж. Қаламбаев
Нот. Р. Құспанова

Ықылас Дүкенұлы

Moderato

8

15

22

29

35

41

47

53

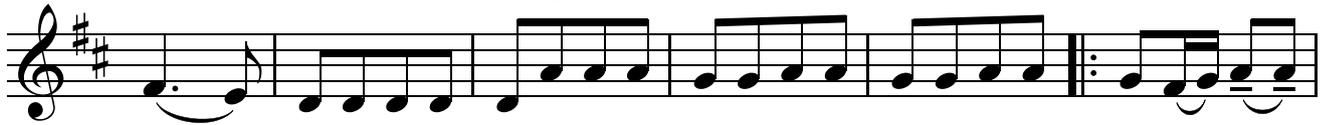


59



65

Stretto



71



77



83



89



95



101



Presto

106



112



119



125



131



137



142



147



152



26



30



33



37



41



44



48



51



55



Кертолғау

Исп. Д. Мықтыбаев
Нот. З. Жанұзақова

Ықылас Дүкенұлы

Lento

4

7

11

15

18

20

49

3

53

58

3

61

3

64

3

67

6/4

70

Presto

6/4

73

I TEMPI

3/4

3

76

Rallentando

3/4

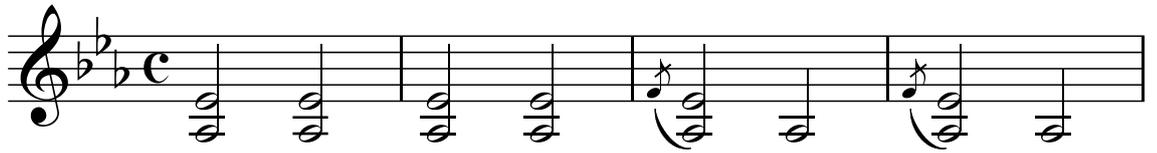
3

Қазан

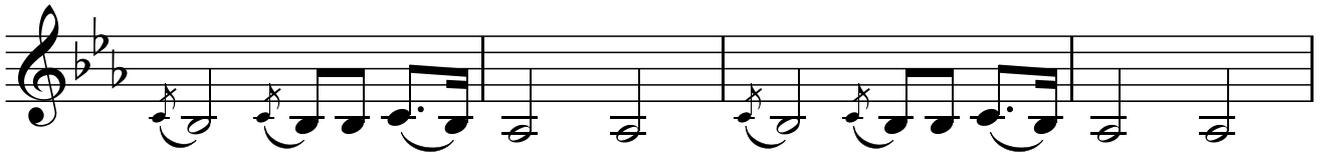
Исп. Д. Мықтыбаев
Нот. Р. Құспанова

Ықылас Дүкенұлы

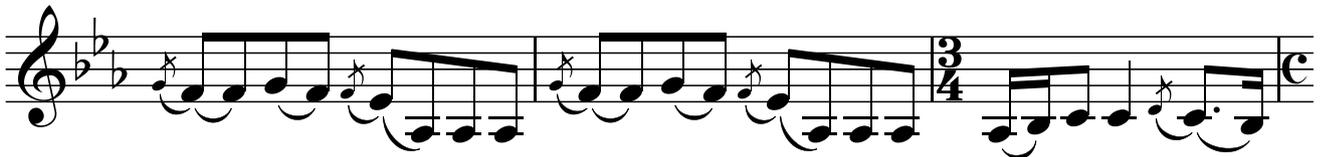
Adagio



5

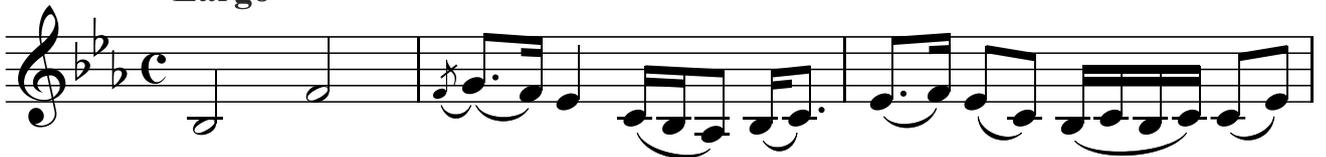


9



12

Largo



15



17



19



22

Musical staff 22: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), common time signature (C). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs.

25

Maestoso

Musical staff 25: Treble clef, key signature of three flats, common time signature. The staff features a dense texture with many beamed eighth notes and slurs, characteristic of a 'Maestoso' tempo.

28

Musical staff 28: Treble clef, key signature of three flats, common time signature. The staff continues the melodic and rhythmic patterns from the previous staff, with some notes beamed together.

31

Musical staff 31: Treble clef, key signature of three flats, common time signature. The staff shows a continuation of the melodic line with various note values and slurs.

34

Ridendo

Musical staff 34: Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time signature. The tempo marking 'Ridendo' is present. The staff contains a melodic line with eighth notes and slurs.

37

Musical staff 37: Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time signature. The staff continues the melodic line with eighth notes and slurs.

40

Musical staff 40: Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time signature. The staff features a melodic line with eighth notes and slurs.

43

Musical staff 43: Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time signature. The staff continues the melodic line with eighth notes and slurs.

46

Musical staff 46: Treble clef, key signature of three flats, common time signature. The staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

Қамбар батыр

Исп. Д. Мықтыбаев
Нот. Р. Құспанова

Ықылас Дүкенұлы

Largo

4

8

11

13

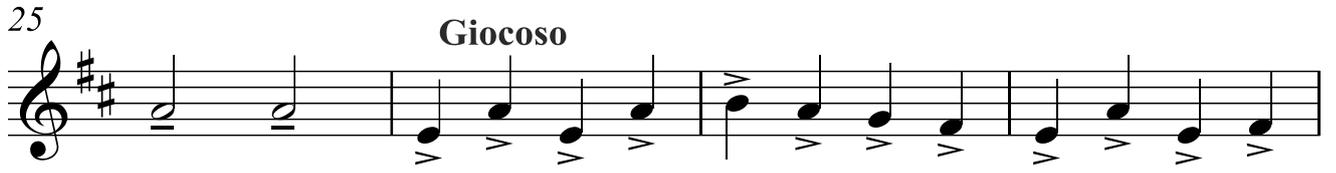
16

19

22



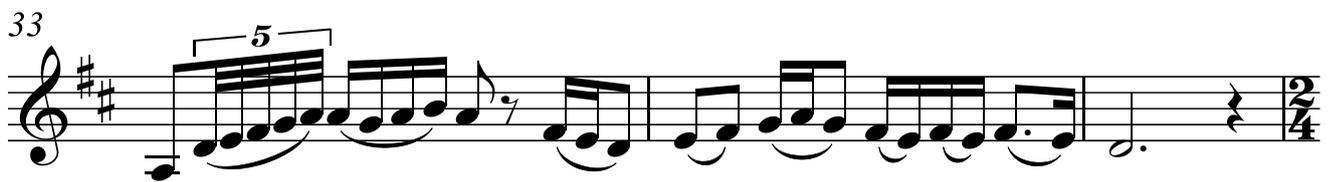
25 **Giocoso**



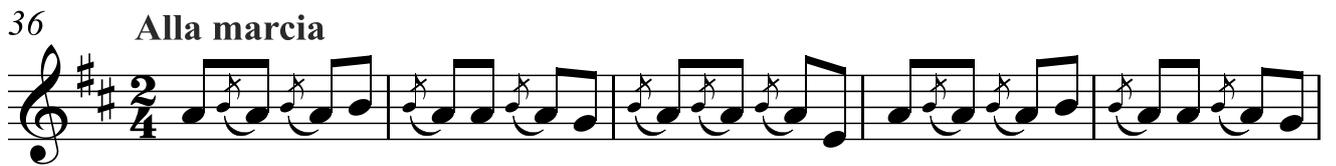
29 **Stretto**



33



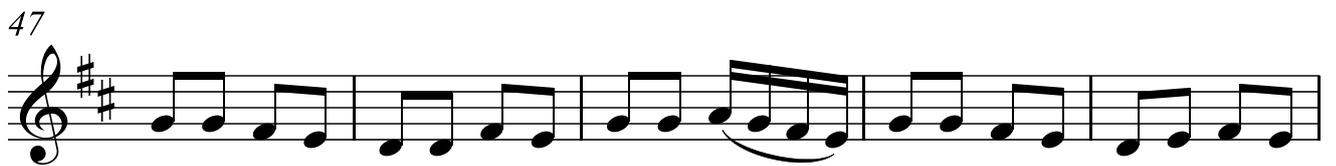
36 **Alla marcia**



41



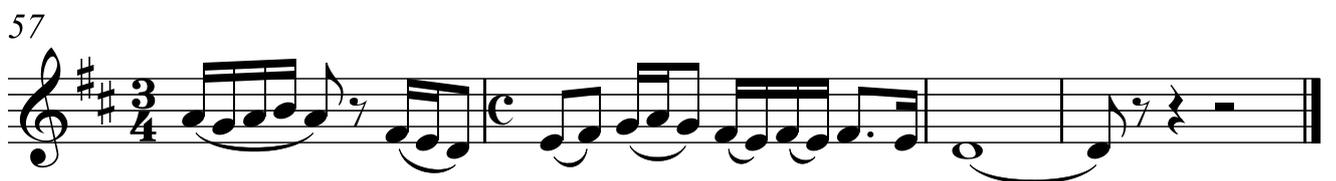
47



52



57



Қасқыр

Исп. Ж. Қаламбаев
Нот. С. Аманова

Ықылас Дүкенұлы

Secco

The musical score is written in a single treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a common time signature (C) and includes several measures with triplets. The score is divided into systems, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 15, 18, and 20 marked at the beginning of their respective lines. The time signature changes throughout the piece, including 3/4, 2/4, 5/4, 6/4, 7/4, and 5/4. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The piece concludes with a final cadence in common time, featuring a triplet of eighth notes and a final chord.

Қорқыт

Исп. Д. Мықтыбаев
Нот. Р. Құспанова

Ықылас Дүкенұлы

Moderato

7 Stretto

15 Stringendo

21

26

31

37

44

50

Musical staff 50: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The first measure contains a triplet of eighth notes. The second measure changes to 2/4 time signature. The staff continues with three measures of chords, each consisting of a half note and a quarter note, all beamed together.

57

Musical staff 57: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains seven measures of eighth-note chords, each consisting of a quarter note and an eighth note, all beamed together. A dynamic marking of *8^{vb}* is present below the first measure.

64

Musical staff 64: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains seven measures of eighth-note chords, each consisting of a quarter note and an eighth note, all beamed together. A *Stringendo* marking is placed above the staff.

70

Musical staff 70: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains seven measures of eighth-note chords, each consisting of a quarter note and an eighth note, all beamed together. A dynamic marking of *V* is present above the sixth measure. The staff ends with a 3/4 time signature.

76

Musical staff 76: Treble clef, key signature of three sharps. The first measure is in 3/4 time signature, and the second measure changes to 2/4 time signature. The staff contains seven measures of eighth-note chords, each consisting of a quarter note and an eighth note, all beamed together.

81

Musical staff 81: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains seven measures of eighth-note chords, each consisting of a quarter note and an eighth note, all beamed together.

88

Musical staff 88: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains seven measures of eighth-note chords, each consisting of a quarter note and an eighth note, all beamed together. The first and second measures are enclosed in repeat signs.

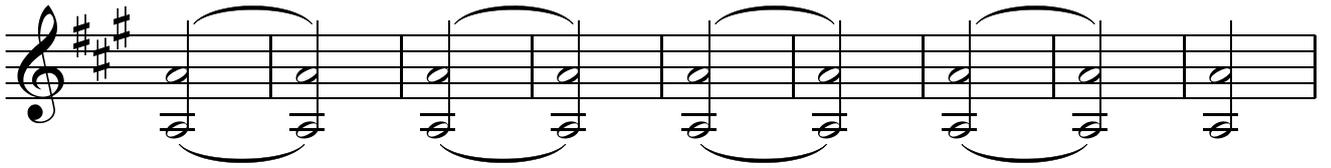
95

Musical staff 95: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains seven measures of eighth-note chords, each consisting of a quarter note and an eighth note, all beamed together.

102

Musical staff 102: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains four measures of chords, each consisting of a half note and a quarter note, all beamed together.

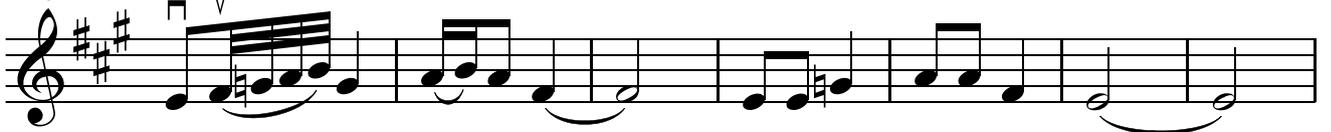
111



120



126



133



139



146



151



156



161



Мұңлық-зарлық

Исп. Ж. Қаламбаев
Нот. Р. Құспанова

Ықылас Дүкенұлы

Moderato

5

8

13

17

21

26

31

Шыңырау

Исп. Д. Мықтыбаев
Нот. З. Жанұзақова

Ықылас Дүкенұлы

Semplice

3

6 **Presto**

8

10

12

14

17

21

24

26

28

31

33

36

39

42

46

49

Приложение И

Исследование по проблеме защиты авторства кобызового наследия Ықыласа Дүкенұлы, переданное в Министерство культуры и спорта Республики Казахстан (автором диссертации)

Кюи Ықыласа Дүкенұлы в научных собраниях (ноты), созданных в Казахстане.

В данной таблице автор проводит анализ по материалам научных книг.

Ниже приведены основные первоисточники, где описаны кюи (ноты) Ықыласа Дүкенұлы.

Таблица 1. – Ықылас Дүкенұлының күйлерінен тізім. Список кюев Ықыласа Дүкенұлы

№	Күйдін атауы Название кюев	Автор	Түпнұсқасы, источники		
1	Коркут	Ықылас	А. Жұбанов, «Струны столетий», 1958 год «... «Коркут-күй» действительно производит большое впечатление. Он миниатюрен по объему, но глубок по музыкальному содержанию» – 232 стр.	«Казахская народная инструментальная музыка», Жанузакова, науч. редакция А. Жубанова, 1964 год, ноты – 191-192. Орындаушы / исполнитель Даулет Мыктыбаев Пояснения к сокращенным названиям использованных музыкальных материалов – 237 стр. «Кюи для кобыза» – рукописный сборник кюев, записанных на пленку в исполнении 1959 году. Хранится в отделе музыки Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова	«Ықыластың кобызы», Роза Құспанова, науч. редакция член-корр. Б. Ерзакович, 1999, ноты, стр. 55-58, орындаушы Даулет Мыктыбаев. 173-касетаның 1-ші жолы, Ғ3572. Жазып нотаға түсірген Р. Құспанова. Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы.
2	Бақсының сарыны (напев знахаря)	Ықылас			«Ықыластың кобызы», Роза Құспанова, науч. редакция член-корр. Б. Ерзакович, 1999, ноты, стр. 76, орындаушы Даулет Мыктыбаев, 1971 ж. 174-кссетанның 1-ші жолы, Ғ 3574. Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы.

3	Қоңыр (мягкий)	Ықылас	<p>А. Жубанов, «Струны столетий», 1958 год, стр. 237 «...К кюям, сочиненным Ихласом в первый период творчества, относится «Коныр» («Мягкий», «Мечтательный»). Можно было бы назвать его «Думами Ихласа». Спокойное начало и отсутствие драматических моментов говорит, что «Коныр» – это думы человека, который уединился и не хочет, чтобы посторонние люди вторгались в его внутренний мир. Это раздумья композитора, но в них нет ни уныния, ни скорби, так как полны здоровой солнечной лирики.</p>	<p>«Казахская народная инструментальная музыка», Жанузакова, науч. редакция А. Жубанова, 1964 год, Ноты – 185-186 стр. Орындаушы/исполнитель Даулет Мыктыбаев Пояснения к сокращенным названиям использованных музыкальных материалов – 237 стр. «Кюйи для кобыза» – рукописный сборник кюйев, записанных на пленку в исполнении 1959 году. Хранится в отделе музыки Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова</p>	<p>«Қазақтың музыкалық аспаптары», Болат Сарыбаев, ноты – 184-185 стр. Қазақ ССР-інің өнерге еңбек сіңірген қайраткері қобызшы Жаппас Каламбаев орындауында 1950 жылы Болат Сарыбаев жазып алды. Кітаптің түсініктемесінде – 205 бетте жазылған.</p>
4	Жалғыз аяқ (Одинокий след)	Ықылас	<p>«Казахская народная инструментальная музыка», Жанузакова, науч. редакция А. Жубанова, 1964 год, ноты – 175-176 стр. Пояснения к сокращенным названиям использованных музыкальных материалов – 237 стр. Орындаушы/исполнитель Даулет Мыктыбаев «Кюйи для кобыза» – рукописный сборник кюйев, записанных на пленку в исполнении 1959 году. Хранится в отделе музыки Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова</p>		<p>«Ықыластың кобызы», Роза Құспанова, науч. редакция член-корр. Б. Ерзакович, 1999, ноты, 72-73. Орындаған Даулет Мыктыбаев. 1971 ж. 173-касетаның 1-ші жолы, қатар саны – Ғ3571. Нотаға түсірген Р. Құспанова. Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы.</p>
5	Аққу (Белый лебедь)	Ықылас	<p>Бисенгали Гизатов. Казахский государственный оркестр народных инструментов имени Курмангазы / Художественная литература. Алма-Ата. 1957 год. Стр. 114 «...В 1934 году, он был участником Всеказахстанского слета деятелей народного искусства,</p>	<p>А. В. Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. Алма-Ата, 1958 год, 304 с. «...Вот на сцене известный кобызист из Сузака – Жаппас Каламбаев. Настроив свою двухструнку, он по объявлению конференсье, приступил к исполнению кюйя «Аққу» – лебедь» – стр. 195</p>	<p>«Ықыластың кобызы», Роза Құспанова, науч. редакция Член-корр. Б. Ерзакович, 1999, ноты, 59-68 стр. Орындаушы Даулет Мыктыбаев. Магнитофонға жазған Б. Г. Ерзакович.</p>

			где мастерски исполнил кюи Ихласа «Жезкиик», «Акку», «Каскыр» и свой «Марш» для кобыза».		Нотаға түсірген Б. Г. Ерзакович пен 3. Жанұзакова. Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы.
6	Кертолғау (Кертолғау)	Ықылас	«Ғасырлар пернесі», А. К. Жұбанов, 1958 год, 235 с. «...Создание ихласовского варианта «Кертолғау» явилось новым этапом его борьбы за кобыз, за приближение его к жизни народа, к его задачам и интересам. Возможно, что Ихлас возвращался к «Кертолғау» в течении своей жизни неоднократно, и кюй преобразился в его руках, стал таким, каким он дошел до нас» – 235 стр.	«Казахская народная инструментальная музыка», Жанузакова, науч. редакция А. К. Жубанова, 1964 год, ноты – 177-179 стр. Пояснения к сокращенным названиям использованных музыкальных материалов – 237 стр. Орындаушы /исполнитель Даулет Мыктыбаев «Кюйи для кобыза» – рукописный сборник кюйев, записанных на пленку в исполнении 1959 году. Хранится в отделе музыки Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова	«Ықыластың кобызы», Роза Құспанова, науч. редакция Член-корр. Б. Ерзакович, 1999, ноты, 43-44 стр. Орындаушы Сағынтай Елепанов 1971 жылғы 172-касетаның 1-жолы, қатар саны – Ғ3569. Нотаға түсірген С. Аманова. Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы.
7	Қаскырдың ұлығаны (Вой волков)	Ықылас	«Струны столетий», А. К. Жубанов, 1958 год, стр. 236. «... Однажды, например, Ихлас сыграл на кобызе «Вой волков...».		«Ықыластың кобызы», Роза Құспанова, науч. редакция Член-корр. Б. Ерзакович, 1999, ноты – 48 с. Орындаушы Жаппас Каламбаев. 177-касетаның 2-ші жолы, Ғ3503. Нотаға түсірген С. Аманова. Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы.
8	Қазан (Казань)	Ықылас	А. К. Жұбанов, «Ғасырлар пернесі», Алма-Ата, 1958 год, ноты – 362-365 стр. Запись А. К. Жубанова. Стр. 237 ...Первым сочинением в этом плане было его «Казан кюй». Сюжетом для него послужила	«Казахская народная инструментальная музыка», Жанузакова, науч. редакция А. К. Жубанова, 1964 год, ноты –180-182. Орындаушы / исполнитель Даулет Мыктыбаев Пояснения к сокращенным названиям использованных музыкальных материалов – 237	«Ықыластың кобызы», Роза Құспанова, науч. редакция Член-корр. Б. Ерзакович, 1999, ноты – 51-54 стр. Д. Мыктыбаев. 172-касетаның

			народная эпическая поэма о шора-батыре, сына Нарика, совершившем поход на легендарный город Казань, жители которого не раз разоряли своими набегами мирные аулы Шоры.	стр. «Кюйи для кобыза» – рукописный сборник кюйев, записанных на пленку в исполнении 1959 году. Хранится в отделе музыки Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова	1-ші жолы, қатар саны – Ғ3568. Жазып нотаға түсірген Р. Құспанова. Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы.
9	Қамбар-Назым (Қамбар батыр)	Ықылас	А. К. Жұбанов, «Ғасырлар пернесі», 1958 год, ноты – 366-367 стр. Запись А. К. Жубанова.	«Казахская народная инструментальная музыка», Жанузакова, науч. редакция А. К. Жубанова, 1964 год, ноты – 183-184 стр. Орындаушы / исполнитель Даулет Мыктыбаев Пояснения к сокращенным названиям использованных музыкальных материалов – 237 стр. «Кюйи для кобыза» – рукописный сборник кюйев, записанных на пленку в исполнении 1959 году. Хранится в отделе музыки Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова	«Ықыластың кобызы», Роза Құспанова, науч. редакция Член-корр. Б. Ерзакович, 1999, ноты – 53-54 стр. «Қамбар-Назым» әңгімесін жаздырған Е. Дүйсебаев. Ықыластың немересі. Музыкасын жаздырған Даулет Мыктыбаев. 173-касета, 1-ші жолы, қатар саны – Ғ3572. Жазып, нотаға түсірген Р. Құспанова. Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы.
10	Айрауықтың ащы күйі (Горький күй Айрауыка)	Ықылас	«Казахская народная инструментальная музыка», Жанузакова, науч. редакция А. К. Жубанова, 1964 год, ноты – 191-192. Пояснения к сокращенным названиям использованных музыкальных материалов – 237 стр. Орындаушы / исполнитель Даулет Мыктыбаев «Кюйи для кобыза» – рукописный сборник кюйев, записанных на пленку в исполнении 1959 году. Хранится в отделе музыки Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова		«Ықыластың кобызы», Роза Құспанова, науч. редакция Член-корр. Б. Ерзакович, 1999, ноты – 69-71 стр. Д. Мыктыбаев. 172-касетаның 1-ші жолы, қатар саны – Ғ3569. Нотаға түсірген Р. Құспанова. Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы.

11	Жолаушының жолды қоңыры	Ықылас			«Ықыластың қобызы», Роза Құспанова, науч.редакция Член-корр. Б. Ерзакович, 1999, ноты – 74-75 стр. Орындаушы Даулет Мыктыбаев. 1971 ж. 174-касетасы 1-ші жолы, Ғ3574. Нотаға түсірген Р. Құспанова. Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы.
12	Мұңлық-Зарлық	Ықылас			«Ықыластың қобызы», Роза Құспанова, науч. редакция Член-корр. Б. Ерзакович, 1999, ноты – 77 стр. Орындаушы Ж. Каламбаев. 177-касетаның 1-ші жолы, қатар саны – Ғ3595. Нотаға түсірген Р. Құспанова. Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы.
13	Шыңырау (Дно)	Ықылас		«Казахская народная инструментальная музыка», Жанузакова, науч. редакция А. К. Жубанова, 1964 год, ноты – 187-188. Орындаушы /исполнитель Даулет Мыктыбаев Пояснения к сокращенным названиям использованных музыкальных материалов – 237 стр. «Кюйи для кобыза» – рукописный сборник кюйев, записанных на пленку в исполнении 1959 году. Хранится в отделе музыки Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова	«Ықыластың қобызы», Роза Құспанова, науч. редакция Член-корр. Б. Ерзакович, 1999, ноты. Орындаушы Д. Мыктыбаев. 172-касетаның 1-ші жолы, қатар саны – Ғ3566. Нотаға түсірген Р. Құспанова.
14	Жезкиік	Ықылас А. В. Затаевич. Исследо-	А. Жұбанов, «Ғасырлар пернесі», Алма-Ата, 1958 год, ноты – 357-359 стр. Запись А. К. Жубанова	«Ықыластың қобызы», Роза Құспанова, науч. редакция Член-корр. Б. Ерзакович, Нотаға түсірген Р. Құспанова.	А.В. Затаевич. Народные песни и кюйи (из архива исследователя) / ред.-сост.

		<p>вания. Воспоминания. Письма и документы. Алматы, 1958 год. 174 стр. «...материалы для III тома казахской музыки» ... Каламбаева Жапбаса – «Жезкиик»</p>		<p>Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы. 1999, ноты. Орындаушы Жаппаса Каламбаева 172-касетаның 1-ші жолы, қатар саны – Ғ3566.</p>	<p>С. Елеманова, В. Недлина. – Алматы: Казахская национальная консерватория, 2019. – 160 с. Ноты – 35 стр. Затаевичем нотировано от Жаппаса Каламбаева</p>
15	Бозіңген	Ықылас			
16	Майда коңыр	Ықылас		<p>А. В. Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. Алма-Ата, 1958 год. 174 стр. «...материалы для III тома казахской музыки»... Мактыбаева Даулета – «Майда коңыр»</p>	<p>А.В. Затаевич. Народные песни и кюи (из архива исследователя)/ ред.-сост. С. Елеманова, В. Недлина. – Алматы: Казахская национальная консерватория, 2019. – 160 с. Ноты – 34 стр. Затаевичем нотировано от Даулета Мыктыбаева.</p>
17	Бозтор-гай	Ықылас	<p>Ұлы күйші Ықыластың туғанына 150жыл толуына арнайы шығарылған «Қобыз атасы – Ықылас» атты жинақты құрастушылар: Илья Жақанов, Иген Хасенов, Берік Шаханов. 84-88 стр., история кюя.</p>		
18	Ерден	Ықылас	<p>А. К. Жұбанов, «Ғасырлар пернесі», 1958 год, ноты – 360-361 стр. Запись А. К. Жубанова</p>	<p>«Казахская народная инструментальная музыка», Жанузакова, науч. редакция А. К. Жубанова, 1964 год, ноты – 173-174 стр. Орындаушы /исполнитель Даулет Мыктыбаев Пояснения к сокращенным названиям использованных</p>	<p>«Ықыластың қобызы», Роза Құспанова науч. редакция Член-корр. Б. Ерзакович, Нотаға түсірген Р. Құспанова. Алматы</p>

				<p>музыкальных материалов – 237 стр.</p> <p>«Кюйи для кобыза» – рукописный сборник кюйев, записанных на пленку в исполнении 1959 году. Хранится в отделе музыки Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова</p>	<p>консерватория-ның фольклорлық кабинетінде сақтаулы. 1999, ноты – 49-50 стр. 7. “Ерден” күйінің мазмұнын жаздырған Ж. Каламбаев. 288-ші касетаның 1-ші жолы, Ғ5643. Музыкасы Д. Мыктыбаевтың орындауында.</p>
19	Балбырауын	Ықылас		<p>А. В. Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. Алма-Ата, 1958 год. 174 стр. «...материалы для III тома казахской музыки»... Мактыбаева Даулета – «Балбыраун»</p>	<p>А. В. Затаевич. Народные песни и кюйи (из архива исследователя) / ред.-сост. С. Елеманова, В. Недлина. – Алматы: Казахская национальная консерватория, 2019. – 160 с. Ноты – 33 стр. Затаевичем нотировано от Даулета Мыктыбаева.</p>
20	Кенесары-Наурызбай				<p>А. В. Затаевич. Народные песни и кюйи (из архива исследователя)/ ред.-сост С. Елеманова, В. Недлина. – Алматы: Казахская национальная консерватория, 2019. – 160 с. Ноты – 34 стр. Затаевичем нотировано от Жаппаса Каламбаева</p>
21	Бақсы	Ықылас		<p>«Казахская народная инструментальная музыка», Жанузакова, науч. редакция А. Жубанова, 1964 год, ноты 189-190 стр. Орындаушы / исполнитель Даулет Мыктыбаев</p> <p>Пояснения к сокращенным названиям использованных музыкальных материалов – 237 стр. «Кюйи для кобыза» – рукописный сборник кюйев, записанных на пленку в исполнении 1959 году. Хранится в отделе музыки Института</p>	

				литературыи искусства им. М.О. Ауэзова АН ССР.	
22	“Жарым патша”. (пол царя т.е. губернатор)	Ықылас			«Ықыластың қобызы», Роза Құспанова, науч.редакция Член-корр. Б. Ерзакович. Нотаға түсірген Р. Құспанова. Алматы консерваторияны ң фольклорлық кабинетінде сақтаулы.1999. “Жарым патша”. Жаздырған С. Ақылбеков. Бұл да жоғарыдағы касетада. Әңгімесін қағазға түсірген Р. Құспанова.
23	«Көңіл ашар»	Ықылас			«Көңіл ашар», 1968 жылы Халел Еспаевтың басқаруында, Шу совхозының тұрғыны Ергентай Борсабаевтың домбыра орындауы. Алматы консерваторияны ң фольклорлық кабинетінде сақтаулы.
24	«Ықы-лас»	Ықылас	А. Жубанов, «Струны столетий», Алма-Ата, 1958 год. «...Ихлас в возрасте девятнадцать лет сочинил первый кюй, который был назван по имени автора «Ихлас-кюй», как это часто бывает в песенном искусстве – 235 стр.	Сарыбаев Болат. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, «Жалын», 1978. – 176 с. Стр. 119 «...Разные варианты имеет кюй под названием «Ықылас», который Ж. Каламбаев перенял от ученика Ыхласа известного домбыриста Сугира Алиева».	«Ықылас». 1968 жылы Халел Еспаевтың басқаруында Шымкент облысы, Созақ ауданының бірнеше совхозын қамтыған экспедицияға, “Жарты төбе” совхозының тұрғыны Әбу Батыров домбырада орындаған. Алматы консерваторияны ң фольклорлық кабинетінде сақтаулы.
25	«Бозіңгеннің	Ықылас		Толғау. Төлеген Момбековтың туындылары/ Құраст. Жанғали	

	бүлкілі»			Жүзбаев. – Нұр-Сұлтан: Фолиант, 2019. – 144 бет. 9 бет... Ықылас-Сүгір-Төлеген. Бұл өзі ау баста «Бозіңгеннің бүлкілі» болып Ықыластың қара қобызында тартылғани еді.	
26	Бозторғай	Ықылас		Қобыз атасы – Ықылас. Құраст. Илья Жақанов, Иген Хасенов, Берік Шақанов. 84 бет... Ықыластың «Бозторғай» күйі бүгінгі күнімізге жетпеген, ұмыт болған көп күйлердің бірі.	
27	Саржан төре	Ықылас		Қобыз атасы – Ықылас. Құраст. Илья Жақанов, Иген Хасенов, Берік Шақанов. 112 бет «...Ел ішінде жиі айтылатын бұл оқиғаны Ықылас қобыз тілінде сөйлетіп, «Сар-жан төре» атты күй шығарды Бұл күйді естіген көне көз қарттар: «Саржан төре» күйі тартылғанда ши жылаушы еді», деп отыратын.»	
28	Қан-шайым (Хан-шайым)			Қобыз атасы – Ықылас. Құраст. Илья Жақанов, Иген Хасенов, Берік Шақанов. 105 бет «...Осы оқиғаны бала кезінен жа-лықпай тыңдап өскен Ықылас есейген шағында күй етіп тартып, оны «Қан-шайым» деп атаған».	Қылқобызға арналған хрестоматия. Музыка мектебінің 5-9 сыныптары мен музыка колледждеріне арналған оқу құралы/Құраст.: Ө. Жұмабеков. – Алматы, «Білім», 2009. – 288 бет. Ноты – 223-224 стр. (Но автор – народный)
29	Ықыластың баласының өлімін кемпіріне естіркен күйі»	Ықылас			«Ықыластың баласының өлімін кемпіріне естіркен күйі». 1968 жылы Халел Еспаевтың басқаруында жаздырған. Домбырада орындаған Шымкент облысы, Созақ ауданы, Энгельс совхозынан Досжан Дайырбеков. Алматы консерваторияның фольклорлық кабинетінде сақтаулы.

30	Бес төре (Пять чиновников)	Ықылас	А. К. Жубанов «Струны столетий», «...Об ироничном отношении Ихласа к чиновникам свидетельствует также его күй «Бес тюре». 241 стр.		
31	«Абыз-дың толғауы» (Думы старца- мудреца)	Ықылас	Абыз-толғау – бұл күй ҚХАМ кітабында «Бақсы» күйі деп жазылған.	«Қазақ аспапты музыканың антологиясы» күйтабағынан қобызшы Даулет Мыктыбаев осы күйді «Абыздың толғау» деп орындаған.	На пластинке «Антология казахской инструменталь- ной музыки» Даулет Мыктыбаев исполняет под названием «Абыздың толғау». Но в книге «Казахская народная инструменталь- ная музыка», Жанузакова, науч. редакция А. К. Жубанова, 1964 год, этот күй называется «Бақсы» ноты – 189-190 с.

Источник: Составлено Ақнар Тәттібайқызы по результатам изучения научных первоисточников.

Ескеру:

Кейбір күйлерінің ноталары сақталмаған, кейбір қобыз күйлері домбыраға ауып кеткен, бірақ болашақта ҚР, РФ аудиожазбалар архивтерде табылуы мүмкін.

К сведению:

Некоторые кюи не сохранились на кобызе, но возможно сохранились в исполнении на домбыре, и м.б. еще найдутся ноты или аудиозаписи в архивах РК и РФ.

Для музучреждений:

Проверить учебники «Казахская музыкальная литература», «Қобыз өнері» Б. Қосбасарова (2018 год), «Елім-ай» М. Жаркынбеков (1987 год), «Қылқобызға арналған хрестоматия» для 1-4, 5-9, 10-12 классов – автор Ә. Жұмабеков, для музыкальных школ, колледжей, консерватории и университетов искусств в РК, т.к. в некоторых учебниках обнаружены ошибки в авторстве кобызовых күйев.

Список литературы

1. А. В. Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. Сост.: П. В. Аравин, В. П. Дернева, Б. Г. Ерзакович. - Алма-Ата, 1958
2. А. В. Затаевич. Народные песни и кюи (из архива исследователя) / ред.-сост. С. Елеманова, В. Недлина. - Алматы: Казахская национальная консерватория, 2019
3. А. К. Жұбанов, «Ғасырлар пернесі». - Алма-Ата, 1958
4. А. К. Жубанов, «Струны столетий». - Алма-Ата, 1958
5. Б. Гизатов. Казахский государственный оркестр народных инструментов им. Курмангазы / Художественная литература. – Алма-Ата. 1957
6. «Казахская народная инструментальная музыка», Жанузакова / ред. А. Жубанова, 1964 год.
7. Қылқобызға арналған хрестоматия. Музыка мектебінің 5-9 сыныптары мен музыка колледждеріне арналған оқу құралы / Құраст.: Ә. Жұмабеков. – Алматы, «Білім», 2009.
8. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, «Жалын», 1978.
9. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер, 1980
10. Толғау. Төлеген Момбековтың туындылары / Құраст. Жанғали Жүзбаев. – Нұр-Сұлтан: Фолиант, 2019
11. Ықыластың қобызы / Роза Құспанова / Алматы. Ы. Алтынсарин ат. Қазақтың білім академиясының Республикалық баспа кабинеті, 1999
12. Қобыз атасы – Ықылас / Құраст. Илья Жақанов, Иген Хасенов, Берік Шақанов. – Алматы, 1993

«Кюи для кобыза» – Рукописный сборник кюиев, записанных на пленку в исполнении Д. Мыктыбаева Б. Ерзаковичем в 1958 году и расшифрованных З. Жанузаковой в 1959 году.

Хранится в отделе музыки Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова АН Казахской ССР.

1. Айрауықтың ащы күйі (Горький кюй Айрауыка)
2. Ерден (Мужское имя)
3. Жалғыз аяқ (Одинокий след)
4. Кер толғау (Раздумье)
5. Қазан күй (Кюй о городе Казань)
6. Қамбар батыр (Богатырь Камбар)
7. Қоңыр (Мягкий)
8. Шыңырау (Дно)
9. Бақсы (Знахарь)

10. Коркут (Кюй Коркут)

Ықылас туралы деректерді айтып берушілер мен күйлерін орындаушылар және магнитофон таспасына жазып, ноталық нұсқасын түсірушілер

1. Ықыластың туып-өскен жерін анықтай түсетін құнды деректерді жаздырған Ықыластың немересі Дүйсебаев Ермекбай. 1978 ж. қИсп. касета-288, 1-ші жолы қатар саны – ғ5636. Тұрағы – Жамбыл облысы, Сарысу ауданының “Жайлаукөл” совхозы. Қағаз бетіне түсірген Р. Құспанова.

2. Ықыластың қобызшылығы туралы жаздырған Сарыбай Ақылбеков. Жамбыл облысы, Сарысу ауданы, “Жаңатас” совхозынан жазып алып, қағазға түсірген Р. Құспанова. 1978 ж. 288-касетаының 1-ші жолы, қатар саны -ғ5643(6).

3. “Кертолғау”. Жаздырған Д. Мыктыбаев. 1971 жылғы 172-касетаының 1-жолы, қатар саны – ғ3569. Нотаға түсірген С. Аманова.

4. “Шыңырау”. Жаздырған Д. Мыктыбаев. 172-касетаының 1-ші жолы, қатар саны – ғ3566. Нотаға түсірген Р. Құспанова.

5. “Жез киік”. Жаздырған Д. Мыктыбаев. 177-касетаының 1-ші жолы, қатар саны – ғ3594. Нотаға түсірген Р. Құспанова.

6. Қасқырдың ұлығаны”. Жаздырған Ж. Каламбаев. 177-касетаының 2-ші жолы, ғ3503. Нотаға түсірген С.Аманова.

7. “Ерден” күйінің мазмұнын жаздырған Ж. Каламбаев. 288-ші касетаының 1-ші жолы, ғ5643. Музыкасы Д. Мыктыбаевтың орындауында.

8. “Жарым патша”. Жаздырған С. Ақылбеков. Бұл да жоғарыдағы касетада. Әңгімесін қағазға түсірген Р. Құспанова.

9. “Қара жорға” күйінің тарихы Ықыластың туысқаны Ыбыраев Ілиястың айтуында жазылды. Тұрағы – Жайлаукөл совхозы. Жамбыл облысы, Сарысу ауданы. 288-касетаының 1-ші жолы, қатар саны – ғ5647. Қағаз бетіне түсірген Р. Құспанова.

10. “Қазан”. Жаздырған Д. Мыктыбаев. 172-касетаының 1-ші жолы, қатар саны – ғ3572. Жазып нотаға түсірген Р. Құспанова.

11. “Қамбар-Назым” әңгімесін жаздырған Е. Дүйсебаев. Ықыластың немересі. Музыкасын жаздырған Д. Мыктыбаев. 173-касета, 1-ші жолы, қатар саны – ғ3572. Жазып, нотаға түсірген Р. Құспанова.

12. “Коркут”. Жаздырған Д. Мыктыбаев. 173-касетаының 1-ші жолы, ғ3572. Жазып нотаға түсірген Р. Құспанова.

13. “Аққу”. Жаздырған Д. Мыктыбаев. Магнитофонға жазған Б. Г. Ерзакович. Нотаға түсірген Б. Г. Ерзакович пен З. Жанұзакова.

14. “Айрауықтың ащы күйі”. Жаздырған Д. Мыктыбаев. 172-касетаның 1-ші жолы, қатар саны – ғ3569. Нотаға түсірген Р. Құспанова.

15. “Жалғыз аяқ”. Жаздырған Д. Мыктыбаев. 1971 ж. 173-касетаның 1-ші жолы, қатар саны – ғ3571. Нотаға түсірген Р. Құспанова.

16. “Жолаушының қоңыр күйі”. Жаздырған Д. Мыктыбаев. 1971 ж. 174-касетасы 1-ші жолы, ғ3574. Нотаға түсірген Р. Құспанова.

17. “Бақсының сарыны”. Осы орындауда. Жоғарыдағы касета. Нотаға түсірген Р. Құспанова.

18. “Мұңлық-Зарлық”. Жаздырған Ж. Каламбаев. 177-касетаның 1-ші жолы, қатар саны – ғ3595. Нотаға түсірген Р. Құспанова.

19. “Шыңырау”. Жаздырған Д. Мыктыбаев. 172-касетаның 1-ші жолы, қатар саны – ғ3566. Нотаға түсірген Р. Құспанова.

20. «Ықылас». 1968 жылы Халел Еспаевтың басқаруында Шымкент облысы, Созақ ауданының бірнеше совхозын қамтыған экспедицияға, “Жарты төбе” совхозының тұрғыны Әбу Батыров домбырада орындаған.

21. «Көңіл ашар», 1968 жылы Халел Еспаевтың басқаруында, Шу совхозының тұрғыны Ергентай Борсабаевтың домбыра орындауы.

22. «Ықыластың баласының өлімін кемпіріне естіркен күйі». 1968 жылы Халел Еспаевтың басқаруында жаздырған. Домбырада орындаған Шымкент облысы, Созақ ауданы, Энгельс совхозынан Досжан Дайырбеков.

23. Елепанов Сағынтай 1959 жылы Ықыластың бірнеше күйлерін магнитофон таспасына жаздырған.

24. 1971 жылы қобызшы Сматай Үмбетбаев бірнеше қобыз күйлері жазылған.

25. 1972 жылы Торғай облысынан келіп жаздырған Абенов Қазбек, Ықылас күйлерін орындаған.

26. Сарысулық күйші Бексейіт Тұрсынбеков. Сүгірдің жанында жүрген әйгілі күйші. Ықыластың күйлерін орындаушы.

«Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі» атты жинақта «Коркут», «Қоңыр» күйлерін авторы Коркут болып қате жазылған. 40, 41 дисклерінде қобыз күйлері жазылған. Абыздың толғауының авторы қате жазылған. Ықыластың «Аққу», «Мұңлық-Зарлық» күйлерінің авторылығы халықтікі деп, қате жазылған.

В СД диске «1000 традиционных кюев казахов» обнаружены ошибки в авторстве кобызовых кюев в 40, 41 дисках. В 40 диске: Кюи «Коркут», «Қоңыр» авторство отдано Коркуту, а «Абыз толғау» – Абызу, хотя эти кюи Ыхласа Дукенова. В 41 диске: кюи «Аққу», «Мунлық-Зарлық» написаны, что народные, хотя автор Ыхлас Дукенов.

Қобыз күйлері

СД 40

1. Ықылас – «Коркут» (1-нұсқа)
2. Ықылас, «Қоңыр» – Жаппас Каламбаев
3. Ықылас, «Абыздың толғауы» – Сәрсенғали Жүзбаев

СД 41

1. «Ықылас», «Аққу» – Даулет Мыктыбаев
2. Ықылас, Мұңлық-Зарлық – Жаппас Каламбаев

Приложение К

Результат инициирования⁸⁰ экспертизы на предмет некорректного авторства кюя «Қоңыр»

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ
МИНИСТРЛІГІ
“ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР
УНИВЕРСИТЕТІ”
РЕСПУБЛИКАЛЫҚ
МЕМЛЕКЕТТІК МЕКЕМЕСІ



РЕСПУБЛИКАНСКОЕ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
“КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ”
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

010010, Нур-Сұлтан қаласы, Тәуелсіздік даңғылы, 50 үй
тел.: +7 (7172) 70 54 93, факс: +7 (7172) 70 54 94
e-mail: kaznam98@mail.ru

010010, г. Нур-Султан, проспект Тәуелсіздік, дом 50
тел.: +7 (7172) 70 54 93, факс: +7 (7172) 70 54 94
e-mail: kaznam98@mail.ru

35-09/760
14.05.2020

Гр. Шарипбаевой А.Т.
Казахстан, г. Атырау
ул. Шарипова 26 А, блок 1, кв.21.
87775207112

Акнар Таттибаевна!

РГУ «Казахский национальный университет искусств» МКС РК по Вашему обращению № Ш-614 от 14.05.2020 года, сообщает, что 14 мая 2020 года была создана экспертная комиссия по выяснению обстоятельств на некорректное авторство музыкального произведения- кюя «Қоңыр».

Приложение: Заключение экспертной группы на 11 л.

Ректор

А. Мусахаджаева

009559

⁸⁰ Автором диссертации – А. Т.

**QAZAQSTAN
RESPYBLIKASY
MÁDENIET JÁNE SPORT
MINISTRIGI**



**МИНИСТЕРСТВО
КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ
КАЗАХСТАН**

010000, Nur-Sultan qalasy,
Esil aýdany, Mángilik El dańǵyly, 8-ú,
"Ministrlikter úisi" ǵımaraty, № 15 kireberis
tel: 8(7172) 74 01 07, faks: 8(7172) 74 04 54
e-mail: kencac@mcs.gov.kz

010000, город Нур-Султан,
Есильский район, проспект Мәңгілік Ел, дом 8,
здание "Дом министерства", подъезд № 15
тел.: 8 (7172) 74 01 07, факс: 8 (7172) 74 04 54
e-mail: kencac@mcs.gov.kz

16 сентабрия 2020 з.
№ 11-01-21/ЖТ-Ш-484

**г. Атырау
Ул. Шарипова 26 А, блок 1, кв. 21
Шарипбаевой А.Т.**

Министерство культуры и спорта Республики Казахстан, рассмотрев Ваше обращение, касательно 41-го Республиканского конкурса исполнителей среди музыкальных колледжей и проведения музыкальной экспертизы на все кюи Ыкыласа Дукенулы, сообщает следующее.

В целях обеспечения сохранности жизни и здоровья обучающихся и воспитанников, педагогов, других работников организаций образования, а также для предупреждения распространения коронавирусной инфекции COVID-19, 41-ый Республиканский конкурс исполнителей среди музыкальных колледжей (далее – Конкурс) проходил в онлайн формате с 4-8 мая 2020 года.

На основании Вашего обращения, направленного на имя Министра культуры и спорта РК, руководством Казахского национального университета искусств проведена беседа со старшим научным сотрудником лаборатории словесного искусства казахского народа Научно-исследовательского института имени Коркыт-ата Алькуатом Казакбаевым, касательно его некорректного поведения во время проведения Конкурса. По итогам беседы А. Казакбаеву было дано устное замечание.

Кроме того сообщаем, что согласно проведенной музыкальной экспертизе, кюей «Қоңыр» принадлежит конкретному автору – Ыкылас Дукенулы.

В этой связи, соответствующие рекомендации по недопущению в будущем ошибок, связанных с авторством произведений композитора Ыкыласа Дукенулы направлены во все регионы, города Нур-Султан, Алматы и Шымкент.

Вице-министр

С. Мусайбеков

012443

Шақенова Г.Б.
74-05-59

**Экспертное заключение кандидата искусствоведения, доцента КазНУИ
(кафедра «музыковедение и композиция») – М. С. Курмангалиевой**

В современное время в Казахстане ведется работа по восстановлению законного авторства многих произведений устно-профессионального творчества. Данная работа была особенно актуальна после вхождения страны в статус независимого государства. На тот момент, такие авторитетные ученые как Аскелеу Сейдимбеков, Мырзатай Жолдасбеков, Илья Жаканов (филологи), а также такие музыковеды и фольклористы, как А. К. Жубанов, Таласбек Асемкулов, Базаралы Муптекеев, Меруерт Курмангалиева, Гульзада Омарова. К сожалению, фонд музыкальной коллекции еще остается полным загадок, которые предстоит разгадать.

1) Творчество Ихласа Дукенулы разработано силами многих значимых ученых. Среди них есть как филологи, так и музыковеды, и композиторы. Первый опорный труд, на который опираются до наших дней при изучении казахской музыки – А. К. Жубанов, который четко определил место в культуре Казахстана многих деятелей устно-профессионального творчества, в том числе, Ихласа Дукенулы. По сей день, при восстановлении тех или иных фактов жизни или репертуара деятелей искусства, мы опираемся на его труды «Струны столетий» и «Соловьи столетий». Далее, изучив его труды, многие исследователи начинают искать новые данные о жизнедеятельности того или иного музыканта.

А. К. Жубанов однозначно определил кюй «Қоңыр» за авторством Ихласа Дукенулы. Долгое время этот кюй так и значился так, как сказал А. К. Жубанов. **Согласно Закону «Об авторских правах РК», наследие многих наших корифеев, по прошествии 70 лет после кончины переходит в статус государственного культурного достояния. Даже при наличии некоторых изменений (а они не исключены по причине импровизационной природы музыкального искусства казахов), наличие основной темы в кюе определяет авторство за основным композитором. Иные инсинуации с произведением, связанные с изменением авторства не приемлемы по Закону об авторских правах РК!**

2) В данном случае, принадлежность кюя конкретному автору – Ихласу Дукенулу закреплена на законном основании во множестве, как литературных источников, так и в трудах музыковедов. Другое дело, что сама этимология слова «Қоңыр» (по мнению некоторых исследователей – это имя человека), по другим – морфологическое многозначное понятие казахов, указывающее на характер, цвет, настроение, даже погоду. В данном случае, вопрос решается филологами, но сама канва произведения остается за основным авторством.

3) Думается, что подобные перипетии будут не раз возникать по причине того, что при составлении культурно-значимых проектов («1000 песен и кюев» и т.п.), никогда не

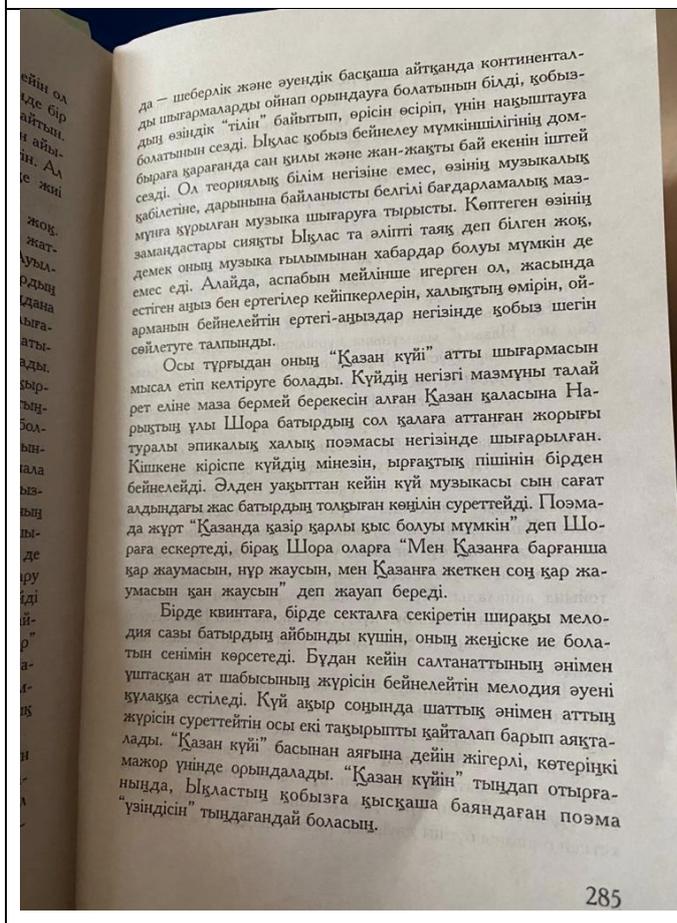
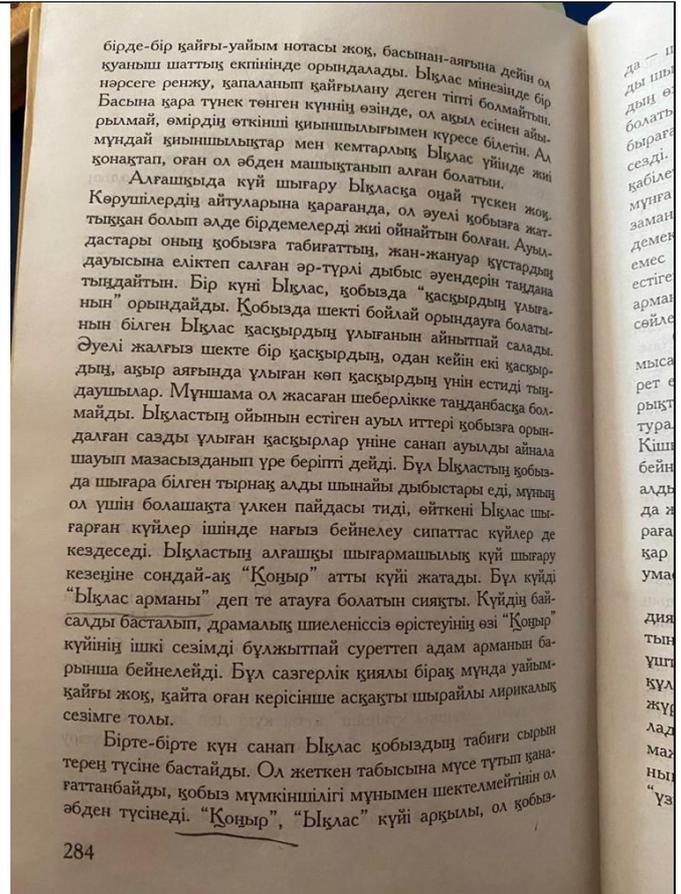
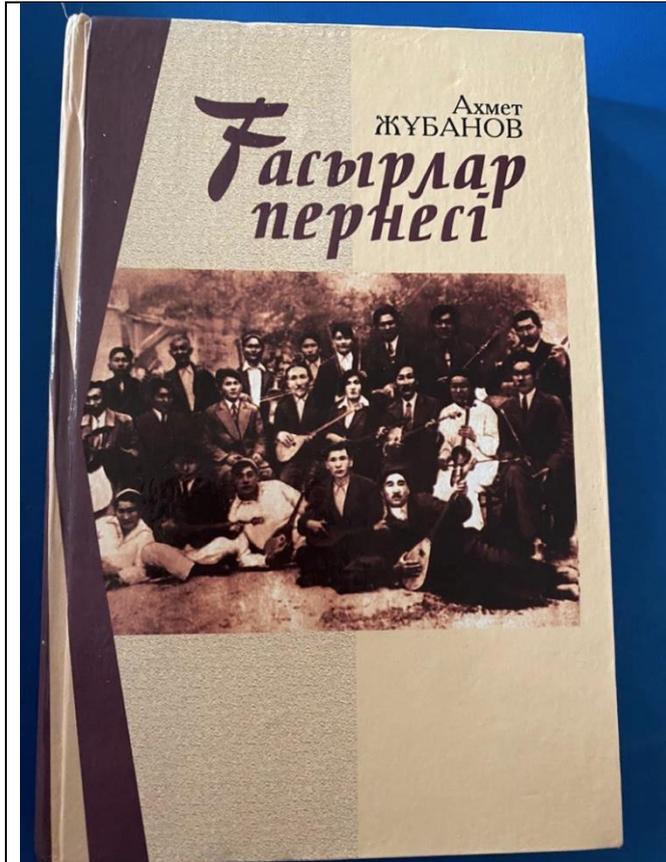
приглашаются музыковеды и фольклористы, способные разобраться и собрать все данные, в том числе, научную аргументацию по присвоению авторства тому или иному произведению. Саят Акмолда допустил ряд ошибок в данном проекте, в том числе и в песенном наследии казахского народа. Тот факт, что данный вопрос еще никто не поднял, не говорит ни в пользу отечественного музыковедения, ни в пользу Министерства культуры и спорта РК. Был проделан большой пласт работы над проектом, но это уже другой вопрос.

4) Существует мнение, что некоторые кюи принадлежат и нашему Коркуту. По этому поводу, как в филологии, так и в музыковедении существует несколько позиции: мифическое лицо или реально существовавший персонаж. Фигура Коркута является значимой во всем тюркском мире. По этому поводу также возникает множество мнений (как и по многим другим персоналиям музыкально-художественного мира тюркской традиции). В тоже время, мы должны гордиться тем, что благодаря нашей памяти, сохранившей институт «Жеті ата», есть потомки, заинтересованные в сохранении наследия своих предков. Как известно, дело объективности взглядов таких людей пока не подводило нашу музыкальную историографию благодаря таким понятиям, как «честь» и «совесть». Научные изыскания такого плана являются одним из небольших достижений современной науки – люди посвящают им всю свою жизнь, проходя перед выстраиваемыми перипетиями некоторых исполнителей. Думается, что при правильной аргументации при опоре на Закон об авторских правах РК музыковеды должны иметь возможность ставить точку над этими вопросами.

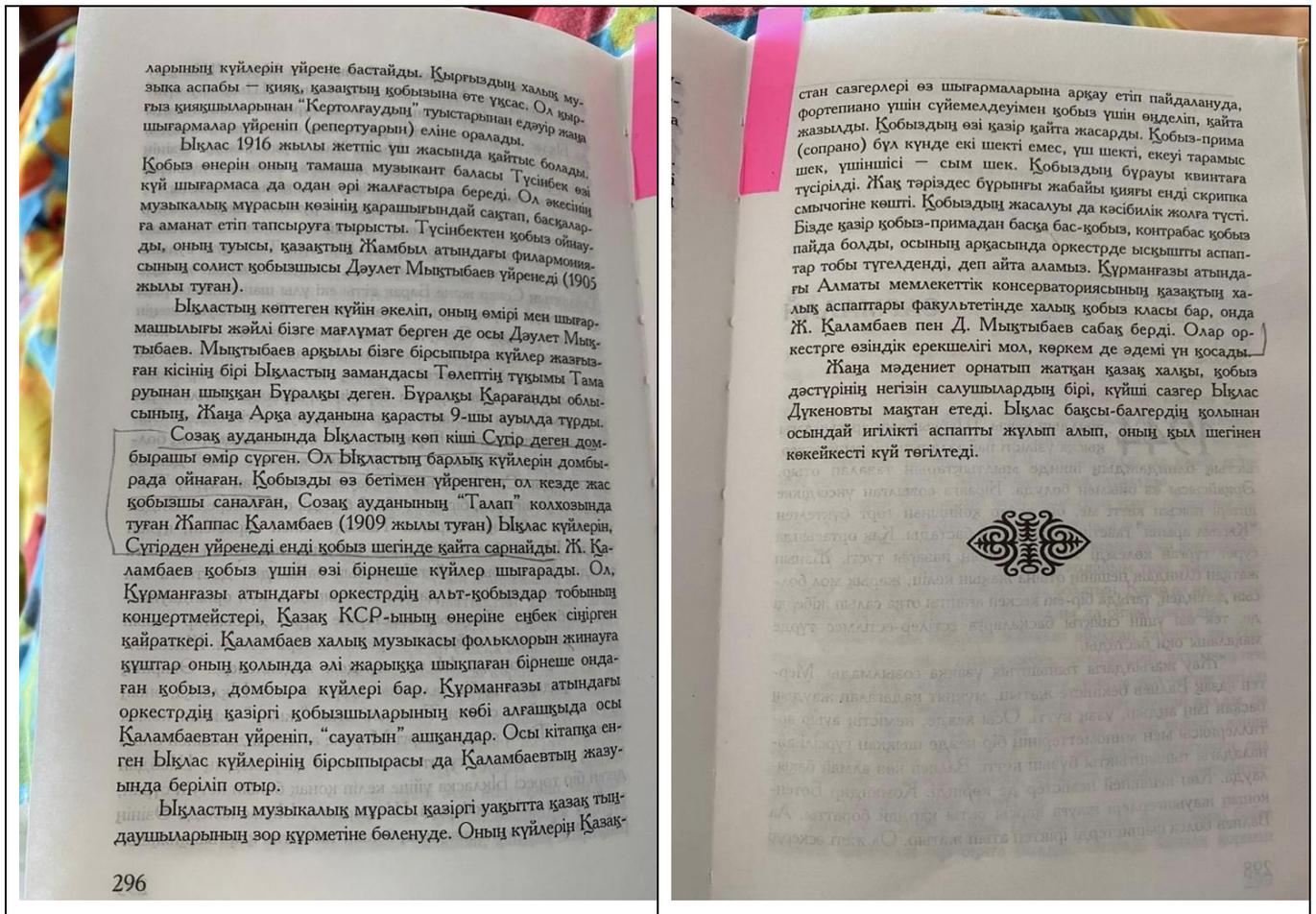
5) Предоставление аргументации:

К сожалению, в данной выкладке у нас нет возможности привести труд и Г. Н. Омаровой, также глубоко и научно обосновавшей и изучившей кюи Ихласа. Как известно, в ее работе кюи «Қоңыр» принадлежит Ихласу.

4.1. Жубанов А. К.

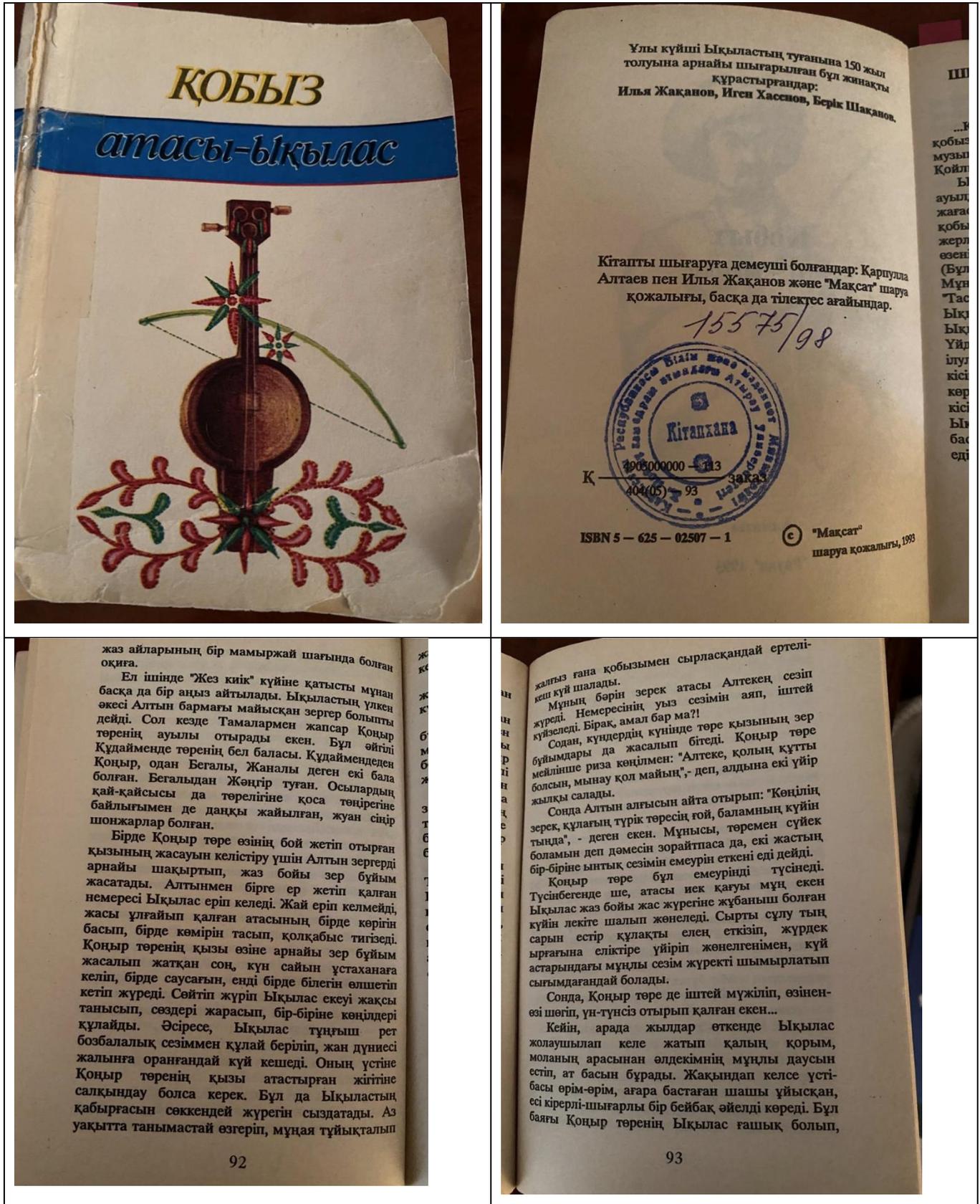


4.2. Далее в этой же книге можно прочитать следующее: у Даулета Мыктыбаева, который учился и жил у Тусипбека, сына Ыхласа.

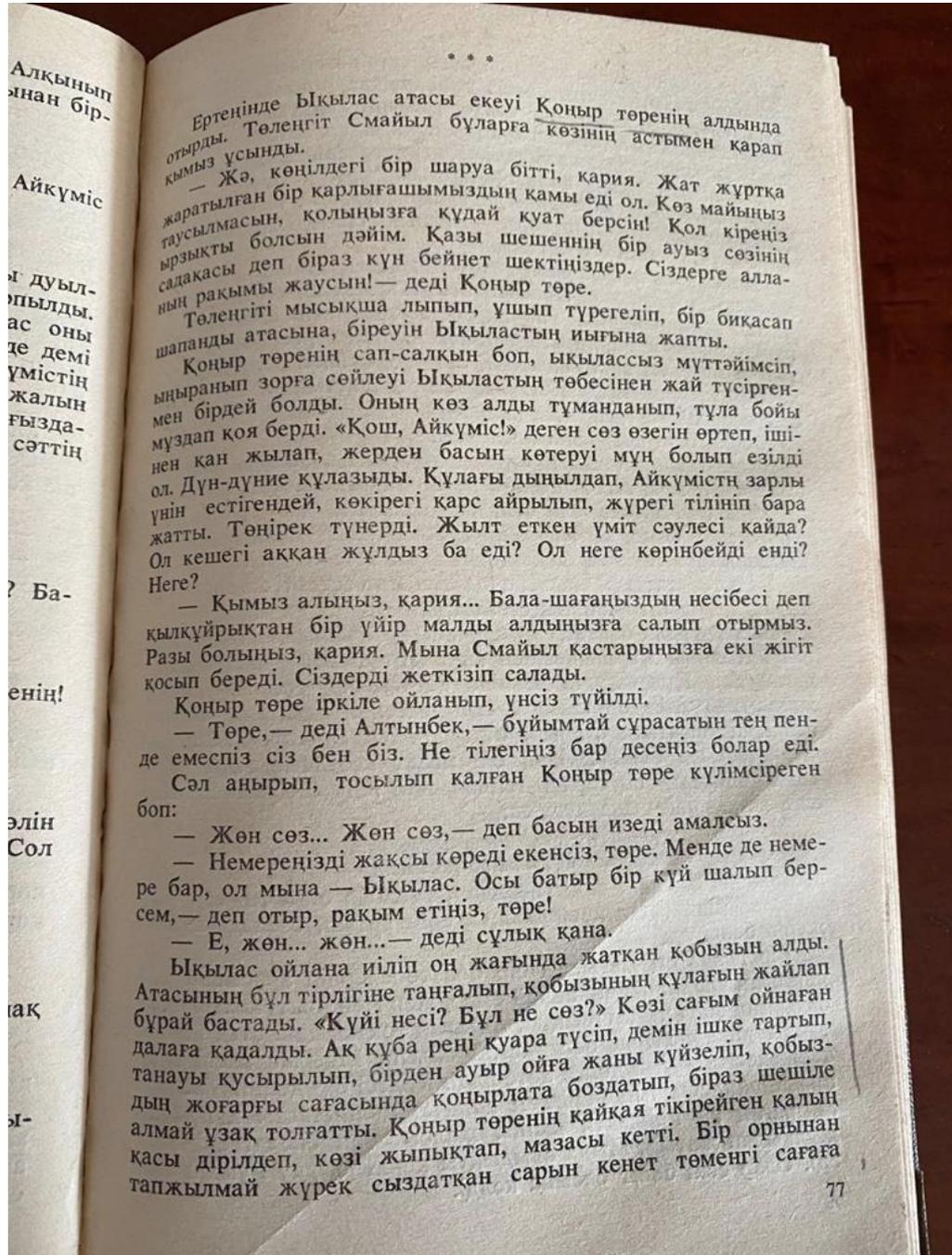


Жаппас Каламбаев перенял кюи у Сугира Уалиева.

4.3. Илья Жаканов написал роман «Ықылас» в 1989 году в Кыргызстане, затем в 1990 году в Алма-Аты «Өнер». Был даже снят фильм на киностудии «Казахфильм» в 1990-х годах (автор идеи и сценария И. Ж. Жаканов):



В романе «Ықылас» Ильи Жаканова написано об истории создания кюя «Қоңыр». Кюй назван в честь человека, имя которого – Қоңыр из рода төре, в дочь которого влюбился молодой композитор Ыхлас Дукенулы:



Приложение Л

Характеристика респондентов исследования⁸¹

Категории	Возраст, лет			Пол		Место жительства		
	до 29	30-50	старше 50	М	Ж	Казахстан	Россия	др. страны СНГ
Данные, чел.	100	60	40	90	110	83	72	45
Итого	200			200		200		

Примечание:

Выборка:

По возрасту – с распределением на увеличение численности респондентов от старшего возраста к молодым.

По полу – с распределением соответствия генеральной совокупности.

По месту жительства – с распределением по Казахстану, местам компактного проживания казахов в России и других странах СНГ.

⁸¹ Источник: Составлено автором диссертации по данным опроса.

Приложение М

Рекомендации по организации сохранения и развития подлинного традиционного искусства (на государственном уровне)

На нормативно-правовом уровне необходимо:

- ввести звание и определить статус носителя традиции в искусстве и культуре;
- регламентировать критерии присвоения звания и его лишения;
- ввести реестр носителей традиций, порядок его обновления;
- утвердить формы финансовой, материальной и организационной поддержки деятельности носителей традиций.

Предлагаемые критерии, по совокупности которых, гражданин признается носителем традиции:

- соответствие традиции национально-культурной идентичности;
- аутентичность представляемой традиции;
- целостность традиции (ЗУН, компетентность);
- открытость обществу по вопросам презентации традиции;
- знания по истории традиции;
- отсутствие информации об использовании гражданином традиции в асоциальных, аморальных, незаконных целях;
- достижения в распространении традиции и планы в этом направлении.

Решение о присвоении звания носителя традиции должна принимать экспертная комиссия по заявлению самого желающего или с его согласия граждан, заинтересованных в сохранении традиции. В состав экспертной комиссии могут входить ученые и работники сферы традиционного искусства и культуры, историки, носители аналогичной традиции, представители государственных и частных организаций и учреждений сферы культуры и искусства. При положительном решении комиссии звание носителя традиции целесообразно утверждать на уровне местного государственного управления, так как национальные традиции в большинстве случаев локализованы в конкретной местности (подробнее о локальных особенностях традиции – в труде Г. Н. Омаровой⁸²).

Кроме этого, при государственной поддержке необходимо создание сайта кобызового искусства, в структуре которого предусмотрены:

- подача заявки на организацию кобызовой школы любым исполнителем с

⁸² Омарова Г. Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: дис... докт. искусствоведения: 17.00.02. – Ташкент, 2011. – 348 с.

соответствующими навыками игры на музыкальном инструменте (возможно создание на дому, в доме культуры или ином учреждении);

- дистанционное оформление запроса на бесплатное обучение игре на кобызе;
- поиск потенциальных инвесторов для финансирования этого направления;
- обмен аудио– и видеозаписями;
- форум для неформального общения между кобызистами и ценителями этого музыкального искусства;
- отдельный раздел для носителей традиции с целью формирования национальной преемственности и обмена опытом;
- обеспечение сервиса по поиску кобызистов для привлечения к культурным мероприятиям или иным продюсерским идеям.

Аналогичный подход можно использовать в разных сферах национального музыкального искусства. Основная идея сводится к тому, что при наличии хотя бы одного успешного ученика носитель традиции мог организовать свою собственную школу обучения с получением заработной платы из государственного бюджета. Целесообразно ее размер привязать к количеству учащихся. Заинтересованные лица должны получать знания, умения и практические навыки бесплатно, а при ходатайстве наставника – субсидию на покупку собственного инструмента. Нестабильная экономическая ситуация в стране привела к невозможности самостоятельного приобретения инструмента (по данным опроса на эту цель нет свободных средств у 75% респондентов из городов и 98% – из сельской местности). Это обстоятельство требует сформировать фонд финансирования на основе ГЧП.

Для улучшения уровня музыкальной жизни граждан с целью сохранения национальных музыкальных традиций также предлагается:

1. Повысить заинтересованность сотрудников культурных учреждений в конкретных результатах через анализ достижения прогнозных и отчетных показателей. На наш взгляд, эффективным инструментом выступает социологический опрос, в рамках которого можно оценить потребности граждан и узнать об их уровне удовлетворенности проводимыми мероприятиями в районе проживания. Именно общественному мнению необходимо передать роль регулятора эффективности деятельности культурных учреждений, ориентированности на культурное воспитание молодежи и развитие музыкальной жизни регионов.

2. Провести модернизацию сельских культурных учреждений путем организации музыкальных кружков общения для разных возрастных групп с привлечением мобильных групп носителей традиций. В их основе должна лежать социально-коммуникативная функция культуры, так как кружки могут выступать и местом для досуга и центром культурно-просветительской деятельности. Это позволит сельским жителям не ограничиваться домашним

музицированием и познакомиться с профессиональным исполнительством.

3. Использование дифференцированного подхода в культурно-просветительской деятельности. Необходимо охватить потребности в музыке всех целевых групп. Наиболее ценным мероприятием выступает организация вокально-инструментальных ансамблей, так как именно в них сохраняется самобытность и традиционные ценности музыкального искусства. Отдельное внимание следует уделить обновлению их репертуара для учета потребностей молодого поколения.

4. Расширить профессиональные навыки руководителей кружков и тематических клубов. Их компетенции не должны заканчиваться лишь повышением уровня образования по предметной музыкальной специальности. На руководителей необходимо возложить задачу по формированию и развитию музыкальных ценностей у граждан, раскрытию творческого потенциала каждого человека. В качестве меры стимулирования эффективности такой работы можно предложить организацию конкурсов с солидными премиями среди руководителей таких объединений. Для получения квалифицированных сотрудников с вышеописанными организаторскими и управленческими навыками целесообразно ввести в музыкальных учебных заведениях специальный курс менеджмента (управления) именно традиционного музыкального искусства, что позволит будущим наставникам грамотно формировать и управлять ансамблями и иными объединениями исполнителей по окончании обучения.

5. Организация кабинета фольклора в сельской местности с целью сохранения местных традиционных музыкальных ценностей. Его основное предназначение – хранение аудио– и видеозаписей и музыкальных произведений на бумажном носителе. Дополнительно можно создать альбомы с фото местных исполнителей на традиционных инструментах и т.д.

Эффективным способом сохранения самобытности традиционного музыкального искусства выступает разработка сборников национальных песен и музыки. В таких трудах необходимо сделать акцент на местный репертуар, что позволит повысить их историко-культурную значимость. Сейчас наблюдается противоположная тенденция: в сборниках публикуются произведения известных музыкантов. Естественно, они представляют ценность для жителей, но не учитывают культурное наследие конкретных территорий.

Комплексный подход по сохранению и развитию самобытности традиционного музыкального искусства не ограничивается спецификой одной страны. Его можно внедрить в других государствах. Наиболее целесообразно разработать Соглашение между странами СНГ или ЕАЭС о мероприятиях для поддержки национальных музыкальных школ и включения их финансирования в обязательные статьи расходов бюджетов. Особенно такие действия будут ценны по отношению к локальным территориям проживания некоренного населения – представителей традиций той или иной этнической группы государств-участников.

Приложение Н

Кобызный кюй Ыкыласа Дүкенұлы,
переложенный на домбровое исполнение

Қоштасу

Исп. Е. Борсабаев

Ыкылас Дүкенұлы

Нот. Ж. Нәдірбеков

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp). It begins in 4/8 time and features a variety of time signatures including 6/8, 5/8, 3/8, 4/4, 3/4, 5/4, 7/8, and 6/4. The piece is marked *mf* (mezzo-forte) and includes fingering instructions such as "1-1". The notation includes many slurs, ties, and accents, indicating a highly rhythmic and technically demanding piece. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 12, 19, 25, 30, 36, 42, 47, and 53 clearly marked at the start of their respective lines.

59

63

69

75

80

84