

## **ОТЗЫВ**

на автореферат диссертации Акнар Таттибайкызы «Казахский кобыз в его становлении и эволюции в процессе развития национальной музыкальной культуры», представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация А.Таттибайкызы посвящена изучению казахского традиционного кобыза (двуухструнного смычкового хордофона) и созданных для него образцов (кюев), вопросам их исторической эволюции, рассмотренным в контексте национальной музыкальной культуры. Она находится в русле актуальных проблем современного казахстанского этномузикознания и шире – музыкальной тюркологии.

Кобыз принадлежит к числу таинственных, загадочных и одновременно сложнейших музыкальных инструментов, известных нам с глубокой древности. Наделенный сакральной, мужской «силой», в прошлом он использовался в качестве важного атрибута в ритуально-обрядовой практике баксы (шаманов), а также жырау (эпических сказителей). Вместе с тем, постановка инструмента, уникальная техника правой и левой рук свидетельствует о существовании в казахской степи профессиональной школы игры на кобызе. Исполняемая на нем музыка отличается богатством звучания. В жанрово-стилевом плане она практически не рассматривалась. Работа А.Таттибайкызы в какой-то мере призвана восполнить существующий пробел. Опора на комплексный, а также междисциплинарный подходы, обращение к историческим, музиковедческим, эргоморфологическим, исполнительским, этнологическим, культурологическим аспектам позволяют автору представить кобыз и кобызовую музыку всесторонне, как важную часть культурного наследия казахов.

Одно из достоинств работы А.Таттибайкызы – привлечение разнообразных, в том числе малодоступных материалов. Речь идет о кобызах, хранящихся в музеиных и частных (Б.Сарыбаев) коллекциях России и Казахстана, их сравнительном морфологическом описании. Кроме того, автором предпринята попытка стилевого анализа самой музыки на примере кюев Ихласа Дукенулы – выдающегося кюйши, основоположника казахской кобызовой традиции.

Ориентация на кобыз и его эволюцию во многом предопределили структуру работы, которая состоит из введения, 3х глав, заключения, словаря используемых терминов, перевода казахских слов и названий, списка литературы и приложений.

Так, если в 1 главе «Исторические и этнокультурные основы казахского кобызового искусства» рассматриваются предпосылки в возникновении и функционировании данного феномена, то во 2 главе «Казахский кобыз как явление материальной и духовной культуры» – объектом внимания становится сам инструмент, особенности его строения и изготовления, а также реконструкции. Впервые представлена более полная музыкальная генеалогия рода Ихласа (семейная династия музыкантов), включающая его

«предшественников и последователей», потомственных кобызистов. Ее составление имеет важное значение в изучении как творчества самого Ихласа, так и кобызовой музыки, ее развития в прошлом.

Кроме того, автор подробно останавливается на вопросах реконструкции традиционного кобыза и создания оркестрового вида – примакобыза. Приводятся результаты сравнительного опроса респондентов относительно их тембровых различий с использованием свето-звуковых представлений.

В 3 главе «Искусство игры на казахском кобызе» на основе нотных записей автор обращается собственно к кобызовой музыке. По его мнению, один из ее основных признаков – звукоизобразительность, связанная с подражанием звукам природы, птиц и животных, человеческой речи. Более того, им предложена своя система обозначений разных видов звукоподражаний, которая может быть взята на вооружение современными музыкантами-кобызистами. Особого внимания заслуживают кобызовые кюи Ихласа, выявление некоторых их стилевых особенностей.

В последующих разделах рассматриваются перспективы развития кобызового искусства на современном этапе, предлагаются возможные пути его взаимодействия с другими явлениями современной музыкальной культуры. В деле популяризации кобызовой музыки важное значение приобретают специально созданные сочинения, подобно авторской композиции для традиционного кобыза («Шыда»), а также их оценка среди респондентов, предпочитающих разные условия прослушивания.

Отмечая достоинства диссертационного исследования А. Таттибайкызы необходимо указать и на имеющиеся в ней недочеты.

1. В тексте автореферата почти не используются традиционные казахские термины, общепринятые в современном этноМузыказнании: *кюй* (вид и жанр казахской инструментальной музыки), *кюйши* (исполнитель-создатель инструментальных пьес), *сарын* (мотив, напев, мелодия) и др. Вместо них встречаются европейские понятия: «произведение», композиция для кобыза, композитор. А ведь «национальная идентичность», о которой пишет автор, как раз и связана с привлечением традиционных терминов. Среди них и понятие *коныр ун / дауыс* (М.Кашгари), используемое в обозначении тембровой окраски звука на домбре и кобызе. Впервые более подробная его семантическая трактовка с указанием *цветовой* составляющей (коричневый) приводится в трудах С.Утегалиевой.

2. Не всегда оправданным представляется противоставление традиционного и усовершенствованного кобызов. В действительности, примакобыз, первоначально ориентированный на своего предшественника, является новым инструментом со своими исполнительскими возможностями. Он имеет 80-летнюю историю и, также как Казахский государственный Академический оркестр народных инструментов им. Курмангазы, стал неотъемлемой частью национальной музыкальной культуры. Следует говорить о сосуществовании этих инструментов. Наряду с кыл- и прима-

кобызом (с волосяными и металлическими струнами) популярен и электрокобыз, используемый в поп- и рокмузыке. Целесообразно провести параллели с казахской домбрай. В отличие от современных домбристов, сочиняющих в жанре кюя, исполнители на кыл-кобызе своих композиций (за редким исключением) не создают. Сказанное косвенно указывает на сакральность инструмента, что накладывает отпечаток на характер его функционирования. Преимущество кыл-кобыза в том, что в его репертуаре сохраняются традиционные кюи. На с. 23 и 31 автор ошибочно утверждает, что реконструкция кобыза способствовала появлению оркестра народных инструментов. Напротив, создание последнего привело к изменению прежнего вида хордофона, поскольку он не соответствовал требованиям коллективной (ансамблевой) игры.

3. Относительно авторства кюев Ихласа. Опыт предварительного их изучения (см. письмо КНК им. Курмангазы от 29.03.21, № 01-17/46 на запрос МКС РК, по просьбе А.Таттибайкызы) показал, что эти образцы в интерпретации лучших последователей Д.Мыктыбаева (не имеет музыкального образования) и Ж.Каламбаева (4 класса музыкальной школы) (см. аудио-, видео и нотные записи) функционируют в коротких и более развернутых исполнительских версиях, под разными названиями и авторством. Видимо, исполнение кюев Ихласа в новых условиях, на концертной сцене потребовало от этих музыкантов внесения некоторых изменений в их звучание. Речь идет о расширении формы путем многократного проведения основных мотивов, создания связующих и завершающих разделов. На наш взгляд, в определении стилевого почерка Ихласа особое значение приобретают повторяющиеся мотивы, их семантика, а также объем и местоположение в форме. Поскольку речь идет о музыке бесписьменной традиции, интересно узнать, что диссертант подразумевает под «авторскими [Ихласа – С.У.] интонационными приемами» (с. 27). Кроме того, наряду со звукоизобразительными, встречаются кюи другого характера (лирико-философские). Думается, выявление особенностей стиля Ихласа, требует более глубокого, сравнительного изучения его кюев, что выходит за рамки данной работы.

4. Среди мелких замечаний. Иногда автором приводятся противоречивые утверждения. В одном случае, «на традиционном кобызе невозможно воспроизвести чистый звук на европейский лад» (с.21, 31), а в другом, – в творчестве Ихласа используются «приемы достижения особой чистоты звука» (с.12, 27).

5. В таблице, посвященной семейной династии музыкантов рода Ихласа, отсутствует информация о том, что сам кюйши был мастером, изготовителем инструментов. Созданный им кобыз хранится в Жамбылском областном историко-краеведческом музее (г. Тараз).

В работе встречаются повторы мыслей, отдельных слов, стилистические погрешности, в том числе в формулировке названия диссертации, а также отдельных ее разделов (например, 1.1.; 1.3.).

Вышеуказанные замечания могут служить поводом к размышлению, своего рода программой для дальнейшего изучения кобызового искусства казахов. Они отнюдь не умаляют достоинств рецензируемой работы А.Таттибайкызы, которая выполнена на высоком профессиональном уровне, отличается актуальностью и новизной. Тем более, сама автор – известный исполнитель на традиционном кобызе, а также представитель музыкальной династии Ихласа Дукенулы.

Автореферат и публикации по теме диссертации – всего 10, из них 3 статьи – в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ, полно и всесторонне отражают ее содержание.

Исходя из вышесказанного, считаю, что диссертация А.Таттибайкызы представляет собой самостоятельное исследование, результаты которого имеют научное и практическое значение. Работа отвечает требованиям, предъявляемым пп. 9, 11, 13 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013, а ее автор – Акнар Таттибайкызы – заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

Профессор кафедры музыковедения и  
композиции ГУ «Казахская национальная  
консерватория им. Курмангазы,  
доктор искусствоведения



С.Утегалиева

Государственное учреждение  
«Казахская национальная консерватория им. Курмангазы»  
050000, г. Алматы, пр. Абылай-хана 86  
Тел. +7 (727) 261-76-40; тел/факс: +7 (727) 261-63-64  
Сот. тел. (личный): +7 (701) 487-20-21  
e-mail: sa\_u@mail.ru  
ФИО: Утегалиева Сауле Исхаковна

19.08.2022 г.