

Особенности бытования кобыза и кобызовой музыки на современном этапе

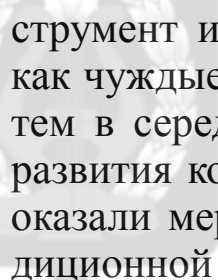
Развитие кобызовой традиции в XX в. привело к коренной трансформации и переосмыслению значения, функции и самой конструкции инструмента. В 1940–50-х гг. инструмент был реконструирован А. Жубановым в новую, предназначенную для оркестра разновидность – прима-кобыз. Современное кобызовое искусство, с одной стороны, неразрывно связано с древней традицией игры на кобызе; с другой стороны, это уже совершенно иной музыкально-творческий феномен. В данной статье представлен обзор практики функционирования кобыза и кобызовой музыки в XX в.

Введение. Вступление Казахстана в состав СССР сопровождалось коренным изменением прежнего общественного уклада и постепенным переходом к индустриальному типу общества и новому типу культуры. Социалистический период внес много нового и в общественную жизнь страны, и в социально-художественную практику. Это время было связано с зарождением в СССР, частью которого был Казахстан, культуры нового типа, с формированием системы профессиональной музыкальной организации по типу европейской.

Реализация новых задач культурного строительства обусловила большие изменения в структуре общества и культурной политике. «Всероссийское совещание по национально-музыкальной работе 1931 года полностью утвердило классовый подход в вопросах развития музыкального творчества. С этого времени развитие музыки находилось под контролем партийных органов, руководящие директивы которых существенно ограничивали творчество. Для азиатских республик была определена генеральная линия – освоение форм и жанров европейской традиции. Классовая теория о двух культурах подразумевала, с одной стороны, развитие национальной музыки, с другой стороны, сближение народов и, соответственно, их культур», – так описывает это сложное время У. Джумакова [3, с. 66].

Основная часть. «Классовый подход» напрямую коснулся социальной жизни кобыза¹: в первые же годы советской власти ин-

¹ Кобыз – казахский национальный струнный смычковый музыкальный инструмент. На старинном кобызе две струны делались из конских волос



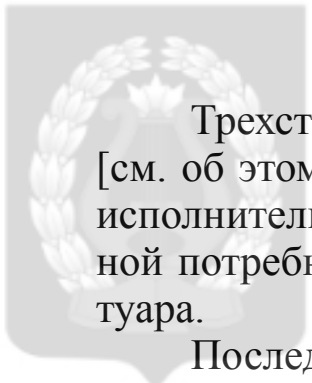
струмент и его носители были подвергнуты жестоким гонениям, как чуждые советской идеологии «шаманские» элементы. Вместе с тем в середине 30-х гг. XX в. открывается новый этап в истории развития кобыза. Тогда на судьбу инструмента решающее влияние оказали меры по освоению Казахстаном несвойственных для традиционной культуры казахов ансамблевых и оркестровых форм исполнительства, которые мыслились как средство обогащения национальной культуры достижениями европейской музыки, повышения ее профессионального уровня.

Создание национальных форм ансамблевого и оркестрового исполнительства потребовало существенной реконструкции традиционных народных инструментов, в том числе кобыза. Под руководством А. Жубанова мастерами И. Романенко и К. Касымовым для нужд оркестровой практики было создано целое семейство струнно-смычковых кобызовых инструментов – кобыз-прима, кобыз-альт, кобыз-контрабас.

Первым этапом в реконструкции инструмента стало рождение трехструнного кобыза: сначала на двухструнном кобызе была установлена мензура, а затем прибавлена третья струна. Традиционные струны из конского волоса были заменены двумя жильными и одной металлической. Жильные струны придали кобызу новую тембровую окраску и более мягкое звучание.

Первыми исполнителями на трехструнном кобызе стали народные артистки КазССР Г. Баязитова и Ф. Балгаева. Они вошли в историю искусства Казахстана и как первые исполнительницы произведений для усовершенствованного кобыза, созданных казахскими советскими композиторами (инструментальные пьесы А. Жубанова «Ария», «Романс», «Коктем»). С именами этих двух ярких исполнительниц связано и введение в сольную кобызовую исполнительскую практику скрипичных произведений малой формы зарубежных композиторов (П. Чайковский. «Мелодия»; К. Сен-Санс. «Лебедь»; С. Рахманинов. «Вокализ»; Ф. Верачини. «Ларго»; Н. Падганини. «Кантабиле» и др.).

или верблюжьих жил. Отсюда и название инструментов: кыл-кобыз (кыл – конский волос), нар-кобыз (нар – одногорбый верблюд). Позднее появились инструменты с металлическими струнами – жез-кобыз. Кобыз делали из цельного куска дерева. Открытый корпус и струны кобыза из пучка 30–60 некрученых конских волос способствуют формированию очень густого, богатого обертонами тембра.



Трехструнный кобыз просуществовал 20 лет, с 1937 по 1957 г. [см. об этом: 2, с. 21]. Он использовался в ансамблевом и сольном исполнении, а затем вновь подвергся реконструкции, вызванной потребностью расширения европейского классического репертуара.

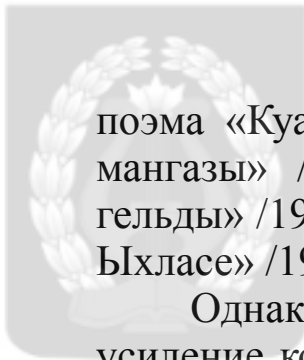
Последний этап реконструкции кобыза был связан с добавлением четвертой струны и уподоблением строя инструмента скрипичному. Результаты проведенных научно-практических экспериментов максимально приблизили национальный инструмент к европейской скрипке, еще больше отдалив его от традиционного звучания.

Окончательное закрепление в музыкальной практике четырехструнного кобыза сопровождалось совершенствованием игры на инструменте и дальнейшим расширением репертуара. Выпускница скрипача И. Лесмана, народная артистка КазССР профессор Ф. Балгаева синтезировала некоторые принципы игры на традиционном кыл-кобызе с приемлемыми методическими положениями скрипичной и виолончельной школ. На этой базе ею была создана оригинальная (авторская) методика преподавания игры на примакобызе.

Таким образом, освоение европейской традиции в Казахстане началось с кардинального и имеющего далекие последствия для традиционной культуры шага – смены тембровзвучания, которое фактически означало «драматическую ломку национального звукотворчества» [3, с. 133]. Создав определенные условия для акустического, динамического, виртуозно-технического совершенствования инструмента, для расширения репертуара, реконструкция кобыза существенно ослабила его этническую идентификацию, приблизив качество звука инструмента к европейскому стандарту.

В конце 1950-х гг. дирижер Ш. Кажгалиев включил четырехструнный кобыз в состав созданного А. Жубановым в 1934 г. оркестра казахских народных инструментов, и именно эта версия оркестровой звучности взяла на себя роль носителя национальной темброво-звуковой модели казахской инструментальной музыки.

Оркестр народных инструментов быстро завоевал общественное признание и прочно закрепился в музыкальной практике. Он использовался в функции сопровождения солистов-певцов, в его репертуар входили переложения русской и европейской классической музыки, переложения кюев и новые произведения, создаваемые специально для оркестра (С. Мухамеджанов. Симфоническая



поэма «Куаныш Отаны» /1952/; М. Койшибаев. Симфония «Курмангазы» /1959/; Е. Рахмадиев. Симфонические поэмы «Амангельды» /1956/, «Толгау» /1960/; К. Кумысбеков. «Легенда-поэма об Ыхласе» /1967/).

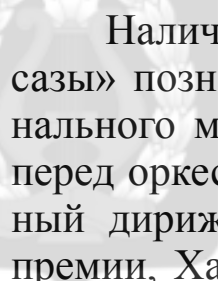
Однако уже к середине 1970-х гг. в Казахстане наблюдается усиление композиторского, исполнительского и научного интереса к исконным тембрам и национальной звуковой палитре, к звучанию «чистых», неусовершенствованных музыкальных инструментов. Этому содействовало сразу несколько социокультурных факторов.

Во-первых, в композиторском творчестве тенденция вовлечения традиционного национального инструментария в партитуры симфонических опусов носила «общесоюзный» характер, и Казахстан, как неотъемлемая часть СССР, должен был, «шагая в ногу со временем», отразить ее в национальном композиторском творчестве.

Во-вторых, к этому времени произошел значительный сдвиг в исследовании и реконструкции древнего казахского инструментария. Именно в этот период начинается исследовательская деятельность казахского ученого Б. Сарыбаева, с именем которого связано своеобразное возрождение традиционной казахской музыки через возвращение к жизни многих утраченных древних музыкальных инструментов.

В-третьих, находки Сарыбаева стали мощным стимулом для активизации деятельности различных фольклорно-этнографических ансамблей, а также для создания фольклорно-этнографического оркестра «Отрар сазы» под руководством Н. Тлендиева. Основанный на исконном звучании древних казахских инструментов, оркестр Тлендиева противопоставил более нейтрально звучащему Казахскому государственному академическому оркестру народных инструментов (далее Оркестр народных инструментов) им. Курмангазы богатство национальных тембровых красок, их близость к «этническому темброидеалу».

И наконец, нельзя забывать, что именно рассматриваемый период характеризуется распространением в мировой науке новых парадигм в области этномузыказнания, которые составили фундамент для объективной оценки музыки неевропейских народов на местах. В СССР и Казахстане активно развивается музыкальное востоковедение, формирующее «неевропоцентристский взгляд» (А. Мухамбетова) на казахскую традиционную музыкальную культуру.



Наличие древних инструментов позволило оркестру «Отрар сазы» познакомить слушателей с самобытными образцами национального музыкального творчества. Именно такую цель поставил перед оркестром его первый художественный руководитель и главный дирижер, народный артист СССР, лауреат Государственной премии, Халық Қаһарманы (рус. Народный Герой), видный общественный деятель, композитор Нургиса Тлендиев. Он сумел на практике показать, что незаслуженно вытесненные из повседневного функционирования казахские традиционные инструменты не исчерпали своего творческого потенциала.

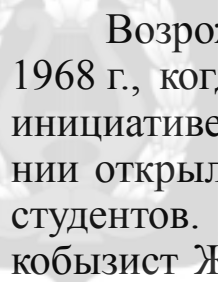
Концертная практика оркестра выявила способность казахских народных инструментов не только исполнять произведения малых форм, но и воплощать крупные драматические замыслы. Коллектив сохранил в своем репертуаре как образцы казахского музыкального фольклора, так и постоянно обновляемые обработки народной и устно-профессиональной музыки, выполненные с учетом современных выразительных и тембровых возможностей оркестрового звучания.

Еще один фольклорно-этнографический ансамбль – «Сазген сазы»¹ – был создан в 1981 г. на базе Республиканского музея казахских народных инструментов. «Сазген сазы» – детище выдающегося музыкального исследователя, видного государственного деятеля, историка, ученого-этнографа Узбекали Жанибекова. Репертуар ансамбля составили образцы казахского фольклора и устно-профессиональной музыки – произведения Курмангазы, Сугура, Таттимбета и др.

Большой успех ансамбля показал, что колорит и тембровое звучание национальных инструментов по-прежнему сохраняют свою востребованность и притягательность в национальной среде.

Позже по примеру и подобию «Сазген сазы» по всей республике начали создаваться многочисленные фольклорно-этнографические ансамбли, в которых традиционный кобыз нередко использовался одновременно с усовершенствованной разновидностью инструмента. Кроме того, вплоть до конца 1960-х гг. функционирование традиционного кобыза распространялось на его участие в оркестре казахских народных инструментов, где он исполнял партию альта.

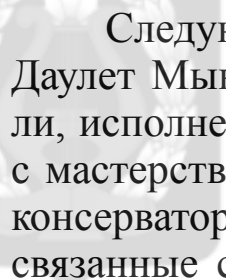
¹ Первоначально ансамбль назывался «Сазген».



Возрождение сольного исполнительства на кобызе началось в 1968 г., когда в Алма-Атинской консерватории им. Курмангазы по инициативе ее ректора Е. Рахмадиева на подготовительном отделении открылся класс кыл-кобыза и был осуществлен первый набор студентов. В качестве преподавателя был приглашен известный кобызист Ж. Каламбаев (1909–1969), однако болезнь и преждевременная смерть не позволили ему довести свой класс до выпуска. Из-за отсутствия другого преподавателя администрация вуза встала перед необходимостью переориентировать студентов кыл-кобызистов на обучение по смежным направлениям подготовки – в качестве исполнителей на бас-домбре, контрабас-домбре, бас-кобызе и даже на ударных инструментах, востребованных в практике оркестрового исполнительства. Однако к началу очередного учебного года ситуация разрешилась. Педагогом по кыл-кобызу стал ученый-музыковед Б. Сарыбаев.

Как вспоминает первый выпускник консерватории по классу кыл-кобыза, а ныне профессор кафедры кобыза и баяна Казахской национальной консерватории им. Курмангазы Б. Косбасаров, Сарыбаев «всегда говорил, что основной целью функционирования класса кыл-кобыза в консерватории должно быть сохранение способов исполнения кюев именно в соответствии с существующей традицией» [цит. по: 2, с. 85]. Но кобыз, который использовался в то время в консерваторской учебной практике, был далек от оригинального традиционного инструмента. Это был составной (не цельный) инструмент с закрытой поверхностью, нижняя часть деки которого была сделана из кожи, верхняя, с приклеенным грифом, – из фанеры. Вместо смычка от кобыза использовался смычок от скрипки или виолончели, постановка которого была ближе к виолончельной. Только намного позже, «порывшись в исторических материалах, посоветовавшись с мастерами, изготавливавшими кобыз, мы реконструировали его первоизданную старинную уникальную форму», – говорит Косбасаров [Там же].

Кроме того, обучение игре на казахских народных музыкальных инструментах в консерватории сопровождалось параллельным освоением нотной грамоты, учебных дисциплин европейской образовательной системы (сольфеджио, гармония и т. д.), обязательным участием в учебном оркестре народных инструментов и разучиванием кюев по нотам. Такая форма обучения лишала учеников способности импровизировать, создавать собственные кюи в рамках национальной традиции, что стало одной из причин стагнации традиционной ветви сочинительства [см. об этом: 2, с. 28].



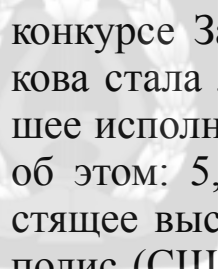
Следующим педагогом по кыл-кобызу в консерватории стал Даулет Мыктыбаев (1905–1976), перенявший, как мы уже отмечали, исполнение кюев от Тусупбека, сына Ыхласа Дукунова. Вместе с мастерством исполнения кобызовых кюев Мыктыбаев привнес в консерваторское обучение словесную часть традиции – легенды, связанные с историей возникновения кюев. Однако в концертной практике легенды не рассказывали, так как эта часть кобызовой традиции не укладывалась в нормативы европейской концертной практики с номерной структурой концерта.

Тогда же по инициативе Сарыбаева был создан ансамбль древних музыкальных инструментов «Ғасырлар үні», в составе которого, а также в качестве сольных исполнителей студенты консерватории по классу кыл-кобыза начали выступать на радио и телевидении.

Первый выпуск студентов консерватории по классу кыл-кобыза состоялся в 1975 г. Параллельно велась подготовка специалистов по классу усовершенствованного кобыза. После И. Лесмана первым национальным кадром, обучавшим игре на прима-кобызе в Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы, стала уже упомянутая ранее Ф. Балгаева. Она вела интенсивную концертно-исполнительскую, педагогическую и научно-методическую деятельность. В ряду ярких выпускниц – исполнительниц на прима-кобызе того времени – З. Бейсембаева, М. Каленбаева, Г. Молдакаримова, Р. Мусаходжаева, К. Уразалиева.

Уже к концу 1970-х гг. исполнители на прима-кобызе достигли больших успехов на международном уровне, демонстрируя наличие в республике сильной исполнительской школы. Среди ярчайших исполнителей на четырехструнном кобызе следует выделить народную артистку КазССР Меруерт Каленбаеву. Ее творческий путь тесно сопряжен с концертной деятельностью Оркестра народных инструментов им. Курмангазы и педагогической работой в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Как солистка и концертмейстер оркестра Каленбаева часто представляла современную форму исполнительства на кобызе в странах ближнего и дальнего зарубежья, а на всесоюзной звукозаписывающей студии «Мелодия» была в свое время записана и выпущена авторская пластинка «Қобыз сазы» [см. об этом: 4, с. 20].

Другая представительница новой сольной кобызовой исполнительской традиции, ученица заслуженного учителя КазССР Д. Тезекбаева Галия Молдакаримова, в 1986 г. на I Межреспубликанском

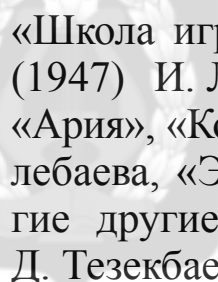


конкурсе Закавказья, Средней Азии и Казахстана им. У. Гаджибекова стала лауреатом, завоевав диплом I степени и диплом за лучшее исполнение произведения У. Гаджибекова – Фантазии № 2 [см. об этом: 5, с. 38]. Уже легендарным событием считается ее блестящее выступление с симфоническим оркестром штата Индианаполис (США), где она исполнила Концерт для кобызы с оркестром С. Мухамеджанова, завоевав симпатии зарубежных слушателей. Игра Г. Молдакаримовой на кобызе отличалась виртуозностью и эмоциональной насыщенностью. Неслучайно ее талант высоко ценили Ф. Мансуров, А. Хачатурян, С. Мухамеджанов и многие другие выдающиеся музыканты.

Яркой исполнительницей на усовершенствованном кобызе являлась Раушан Мусаходжаева. Лауреат первой премии I республиканского конкурса, а также I Международного конкурса им. Курмангазы, в 1974 г. она по приглашению главного дирижера и художественного руководителя Оркестра народных инструментов им. Курмангазы Ш. Кажгалиева стала концертмейстером кобызовой группы оркестра, а с 1982 г. – концертмейстером в фольклорно-этнографическом оркестре «Отрар сазы» под руководством Н. Тлендиева. В составе этих оркестров исполнительница объездила многие страны мира, где представляла современную форму казахского кобызового исполнительства.

Выпускница школы для одаренных детей им. К. Байсеитовой Калия Шилдебаева-Уразалиева в 1979 г. после окончания Алма-Атинской государственной консерватории была направлена в качестве преподавателя в музыкальное училище им. П. И. Чайковского (Алма-Ата). В те же годы исполнительница солирует в составе Оркестра народных инструментов им. Курмангазы и фольклорно-этнографического оркестра «Отрар сазы». В 1986 г. ее приглашают в качестве преподавателя по классу кобызы в музыкальную школу для одаренных детей им. К. Байсеитовой. Для расширения и обогащения концертного репертуара кобызистов Шилдебаева-Уразалиева выпускает сборники пьес для кобызы.


1970–80-е гг. стали временем интенсивного развития новых форм исполнительства в Казахстане, блестящего расцвета исполнительства на усовершенствованном кобызе, его международного признания. Параллельно с расширением концертной практики с участием усовершенствованного кобызы начинается создание соответствующего исполнительского репертуара, учебно-методической литературы. Одними из первых учебно-методических работ стали



«Школа игры на кобызе» (1946) и «Сборник уроков для кобыза» (1947) И. Лесмана. Были созданы произведения малой формы «Ария», «Коктем», «Жезкиік», «Вальс» А. Жубанова, «Поэма» М. Толебаева, «Элегия» С. Шабельского, «Танец» В. Великанова и многие другие произведения. В период с конца 1970-х по 1980 г. Д. Тезекбаев выпустил методическое пособие «Алғашқы қобыз үйрену мектебі», а также сборники произведений для кобыза «Төрт ішекті қобызға арналған пьесалар», «Қобыз сарыны». А в 1978 г. увидел свет сборник произведений «Қобызға арналған пьесалар» народной артистки КазССР, профессора Ф. Балгаевой. В сборник вошли пьесы, специально написанные для кобыза: «Бала-гулим» М. Аубакирова, Танец из оперы «Ер Таргын» Е. Брусиловского, «Романс» М. Койшыбаева, «Ария» А. Жубанова, «Толгау» М. Толебаева, «Алтай аясында» Х. Тастанова, «Конил куй» С. Мухамеджанова, Концерт для кобыза Л. Шаргородского – С. Шабельского.

В 1978 г. в свет вышла хрестоматия «Кобыз и кыл-кобыз» К. Шилдебаевой-Уразалиевой и А. Жумабекова. В нее были включены пьесы «Фантазия» Е. Усенова; «Романс» А. Бестыбаева; «Кюй толгау» Б. Далденбаева; «Абай табиғаты» Н. Тлендиева; «Еске алу» С. Еркимбекова; «Поэма» К. Кумысбекова; сюита из балета «Козы Корпеш-Баян сулу» и финал из сюиты «Боз-айгыр» Е. Брусиловского; обработки А. Толганбаева «Восточный танец» и «Бозжорга»; пьесы «Коныр», «Кара кемер», «Арнау», «Ансау», «Жаппас тарткан кюй» К. Шилдебаева; «Коркытты еске алганда» М. Мангытаева; «Арал муны», «Алтыншаш», «Акбота» А. Райымкуловой; «Сагым», «Толганыс», «Назерке» Е. Андосова; «Айналайын», «Жер-Ана» С. Абдинурова, «Абдиманап» А. Казакбаева.

В конце 1970-х – начале 1980-х гг. кобызисты обратили свое внимание на скрипичные произведения крупной формы – развернутые виртуозные сочинения и концерты. «Использование сольных народных инструментов в сопровождении фортепиано или в оркестре воспроизводило жанровую модель европейского типа инструментальной музыки. Произведения для сольных народных инструментов по преимуществу дублировали академические европейские музыкальные жанры. Названия они получали также в традициях европейского композиторского творчества. Наряду с обработками, транскрипциями для народных инструментов создавались концерты, сонаты» [3, с. 128], – отмечает У. Джумакова. Среди произведений крупной формы отечественных композиторов появились Концерт для кобыза и оркестра народных инструментов



С. Мухамеджанова и Концерт для кобыза и оркестра народных инструментов А. Жаксылыкова.

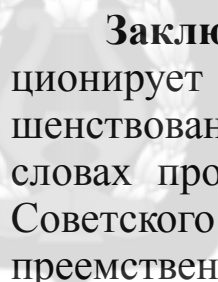
В 1970-е гг. начался новый этап возрождения кыл-кобыза. Как уже отмечалось, неоценимое значение в истории традиционного кобызового исполнительства имеет творческая деятельность выдающихся исполнителей, виртуозных кобызистов, первых педагогов Казахской национальной консерватории им. Курмангазы Ж. Каламбаева и Д. Мыктыбаева. В их исполнении впервые в истории казахского этномузыкального искусства была осуществлена запись кобызовых кюев на казахском радио.

Одним из первых и немногих, кто в полной мере перенял традиции и освоил искусство исполнительства на кыл-кобызе от великих последователей Коркыта, Ыхласа, Ж. Каламбаева и Д. Мыктыбаева, был Абдиманап Жумабекулы. В 1970 г. он был принят на подготовительный курс консерватории по классу кыл-кобыза. В 1977 г. после окончания консерватории его направляют на работу в республиканскую музыкальную школу-интернат им. А. Жубанова. Именно в стенах школы Жумабекулы открыл первый в республике класс кыл-кобыза, в который начали принимать одаренных детей [см. об этом: 6, с. 23].

В 1975 г. блестяще окончил консерваторию по классу кыл-кобыза у Д. Мыктыбаева и Б. Сарыбаева Базархан Косбасаров. Именно он стал первым автором методических и учебных пособий для кыл-кобыза. Его перу принадлежат также книги «Қоңыр саз», «Қоңыржай», «Қобыз өнері». Пропагандируя традиционный кобыз, Косбасаров выступал на больших сценах не только в Казахстане, но и в странах СНГ и Европы [см. об этом: 4, с. 24].

Названные выше исполнители являются одними из последних носителей древней кобызовой традиции. Их исполнения были зафиксированы в грамзаписях; именно на основе этого музыкального материала и систематизированы сегодня сведения относительно жанровой основы и репертуара кобызистов.

Большая часть этих записей была включена в уникальный проект «Мәңгілік сарыны», реализованный в рамках государственной программы «Культурное наследие» в 2008 г. Это грандиозный, масштабный, беспрецедентный в музыкальной практике Казахстана труд по подготовке, обработке, реставрации, оцифровке и выпуску CD-дисков произведений казахской традиционной музыки в аутентичном исполнении.



Заключение. Таким образом, в советский период кобыз функционирует в двух ипостасях – как традиционный и как усовершенствованный инструмент. Эта тенденция наглядно отражена в словах профессора А. Мухамбетовой: «В музыкальной культуре Советского Казахстана существует и поныне два течения. Одно преемственно связано с традиционной профессиональной музыкой, другое – новое, зародившееся в советскую эпоху – представляет собой профессиональное искусство европейского типа. Оба течения воплощают как бы противоположные качества национального – одно несет в себе тенденцию к кристаллизации унаследованных начал, другое стремится к расширению внешних связей. Но процесс взаимодействия национального и интернационального по своему протекает в каждом из них. В силу огромного различия музыкальных систем эти течения развиваются параллельно, хотя и взаимно используют друг друга» [1, с. 306-307].

Следует отметить, что возрождение в Казахстане традиционного кобыза, как и других традиционных музыкальных инструментов, характеризует новую ступень его социального функционирования, отмеченную «встраиванием» в новые формы бытования музыки в обществе и передачи художественного мастерства. В индустриальном обществе кобызовая музыка бытует в традиционной (сельской) и урбанизированной среде, однако ее носителями выступают уже не исполнители, воспитанные в индивидуальной системе обучения бесписьменной традиции «учитель – ученик», а музыканты, получившие профессиональное образование в системе европейского типа с применением письменных способов обучения.

Кобыз прочно утвердился в казахской музыке советского периода в качестве сольного, ансамблевого и оркестрового инструмента. Изменился социум, и эти изменения повлияли на форму, вид, структуру инструмента и восприятие кобызовой музыки в целом. Однако преемственность в эволюции древней традиции сохраняется, хотя и происходит смена механизмов ее функционирования, жанровое и стилевое обновление. Как подчеркивает У. Джумакова, «европейская концертная практика “перевернула” эстетические нормы традиционных жанров. Новый этап развития внес такие свойства, как виртуозность, стабильность формы, чисто инструментальный способ передачи содержания. Для традиционных жанров казахской музыки такие изменения были весьма существенными. Был осуществлен “перенос” из одной исполнительской традиции в другую» [3, с. 111].



Список использованных источников

1. Аманов, Б. Казахская традиционная музыка и XX век / Б. Аманов, А. Мухамбетова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
2. Аубакирова, Ж. Музыкальный голос Казахстана / Ж. Аубакирова. – Алматы: RUAN, 2014. – 192 с.
3. Джумакова, У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: исследование / У. Джумакова. – Астана: Фолиант, 2003. – 228 с.
4. Жумабекова, Д. Выдающиеся исполнители и деятели Казахстана: учеб. пособие / Д. Жумабекова. – Астана: ЕНУ им. Л. Н. Гумилева, 2005. – 90 с.
5. Утегалиева, С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика / С. Утегалиева. – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
6. Уразалиева-Шілдебаева, Ғ. Ғасырлармен үндескен қобыз / Ғ. Уразалиева-Шілдебаева. – Астана: Елорда, 2006. – 136 б. – На каз. яз.

Summary

The development of the kobyz tradition in the 20th century led to a radical transformation and reevaluation of the meaning, function and design of the instrument. In the 1940s and 50s the instrument was reconstructed by A. Zhubanov into a new form intended for orchestra, i.e. – a prima-kobyz. The contemporary kobyz art, on the one hand, is inextricably linked with the ancient tradition of playing the kobyz; on the other hand – this is a completely different musical and creative phenomenon. This article provides an overview of the kobyz practice and kobyz music functioning in the 20th century.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.