

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 781.7

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.217-224

А. А. КАРСАКБАЕВА, Р. К. ДЖУМАНИЯЗОВА

*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
г. Алматы, Казахстан*

ORCID: 0000-0003-2680-6531, aigerka85@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5191-0547, rau_j@mail.ru

Современная кобызовая школа Казахстана (к проблеме исторических связей и перспектив)

Кобыз – древний казахский музыкальный инструмент, который получил в XXI веке новые формы бытования, при этом сохранив «кюй» как основной инструментальный жанр. Данная статья посвящена изучению современной кобызовой исполнительской школы Казахстана. Актуальность темы связана с необходимостью изучения традиций казахского музыкального исполнительства на кобызе, осмысления преемственности музыкально-педагогических связей, выявления индивидуальных особенностей творческого почерка выдающихся представителей кобызовой школы в контексте процессов всеобщей глобализации музыкально-исполнительского пространства. Исполнительская кобызовая школа Казахстана обладает рядом специфических характеристик, обусловленных историческими обстоятельствами её развития, современными технологиями, новыми течениями и жанрами, а также особенностями казахстанской системы музыкального образования.

Обозначение ключевых фигур в становлении кобызовой школы позволяет определить принципиальные различия индивидуальных исполнительских стилей, а также выявить наиболее проблемные вопросы методики преподавания и нотировки кюев для кобыза.

Ключевые слова: кобыз, традиционный музыкант, казахская музыка, индивидуальный стиль, исполнительская школа.

Для цитирования / For citation: Карсакбаева А. А., Джуманиязова Р. К. Современная кобызовая школа Казахстана (к проблеме исторических связей и перспектив) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 217–224.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.217-224.

AIGERIM A. KARSAKBAYEVA, RAUSHAN K. JUMANIYAZOVA

Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Kazakhstan

ORCID: 0000-0003-2680-6531, aigerka85@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5191-0547, rau_j@mail.ru

The Contemporary Kobyz School of Kazakhstan (Concerning the Issue of Historical Connections and Perspectives)

The kobyz is a historical Kazakh musical instrument which received new forms of life in the 21st century, while preserving the “kuy” as its main instrumental genre. The present article is devoted to studying the contemporary kobyz performance school in Kazakhstan. The topicality of the theme is connected with the necessity of studying the traditions of the Kazakh musical performance on the kobyz, comprehending the continuity of the musical-pedagogical connections

and bringing out the individual particularities of the artistic individual character of outstanding representatives of the kobyz school in the context of the processes of the overall globalization of the space of musical performance. The kobyz performing school of Kazakhstan is endowed with a set of specific characteristic features stipulated by the historical circumstances of its development, contemporary technologies, new trends and genres, as well as the particularities of the Kazakh system of musical education.

Indication of the crucial figures in the formation of the kobyz school makes it possible to determine the essential differences of the individual performance styles, as well as to disclose the most topical questions of methodology of instruction and notation of kuys for the kobyz.

Keywords: kobyz, traditional musician, Kazakh music, individual style, performance school.

Современная кобызовая школа Казахстана – масштабное и уникальное явление казахской национальной культуры, основанное на многовековой традиции. В ряде исследований европейских учёных приводятся доказательства что, *кобыз* – не просто древний инструмент кочевых народов Центральной Азии, а прародитель всех струнных инструментов [1, с. 518].

Исторический путь развития кобызового исполнительства уходит корнями в VII–VIII века, на современном этапе представляет собой разветвлённую систему, своеобразие которой обусловлено влиянием многих факторов, в том числе исторического, а также социокультурного порядка. В условиях глобализации школа, основанная на традиционных ценностях и ориентирах, приобретает новые стилистические черты, находит пути применения в современной действительности, формирует модели эволюции, приводя к новым, художественно-значимым явлениям.

В изучении традиционной музыки к настоящему времени выработались методологические принципы исследования, сформировались научные школы и традиции. В ряду исследователей специализировавшихся на изучении кобызовой музыки, можно отметить труды Чокана Валиханова, Александра Затаевича,

Ахмета Жубанова, Болат Сарыбаева, Гульзады Омаровой и многих других¹. В то же время, необходимо констатировать имеющиеся пробелы в разработке как общих принципов анализа кобызовой музыки, так и единой методологии преподавания и специфики исполнительских школ.

Тема кобызового исполнительского искусства обширна и требует более глубокого раскрытия наряду с имеющимися исследованиями специалистов, в том числе монографиями, диссертациями и др. (Сары Кузембай, Сауле Утегалиевой, Калии Уразалиевой, Лауры Жумабековой²). Особенную ценность представляют сборники кобызовых кюев, учебные пособия, хрестоматии (Базархана Косбасарова, Абдиманапа Жумабекова и др.). Работы по изучению современной исполнительской кобызовой школы практически отсутствуют. Вместе с тем, именно такие работы представляются востребованными как научным сообществом, так и практикой современного исполнительства. Как отмечает Гульзада Омарова, «разработка нового цивилиграфического направления в современных гуманитарных науках даёт более полное определение культурного контекста традиционной музыки, с которым связаны многие стороны истории и теории» [4].

Критический анализ существующих исследований кобызовой музыки позволяет

констатировать, что преимущественно они посвящены отдельным вопросам кобызового исполнительства, индивидуальному творчеству исполнителей. Однако для создания целостной картины развития современной кобызовой школы важно рассматривать её в контексте общих творческих тенденций в исполнительском искусстве.

Таким образом, цель исследования состоит в изучении специфических характеристик современной кобызовой исполнительской школы Казахстана, обозначении её наиболее актуальных и открытых проблем.

История становления кобызовой исполнительской школы

История кобызового исполнительства была связана с религиозно-магическими ритуалами *баксы* – шаманов. «Кобыз служил средством общения “баксы” с духами (аруахами). Простой народ боялся прикасаться к этому инструменту, потому что верил, что кобыз, как и хозяева инструмента, обладают магической силой и способны оказывать воздействие на судьбу человека. Согласно преданиям, кобыз и кобызовая музыка могли изгонять злых духов, болезни и смерть», – пишет Сауле Утегалиева [5, с. 36]. «В руках шаманов, во время исполнения культовых обрядов, кобыз был посредником между людьми и незримым, могущественным миром духов, окружающих людей и активно влияющих на их жизнь», – отмечал Чокан Валиханов в своих трудах (см.: [2, с. 116]). Шаманская традиция базировалась на строгой преемственности: философских и религиозных представлений, основных произведений и исполнительских приёмов передаваемых в неизменном виде из рук в руки, из уст в уста.

Другая важная традиционная ветвь в истории кобызовой музыки связана с эпическими жанрами и творчеством сказителей – *жырау*. Этот тип традиционно-

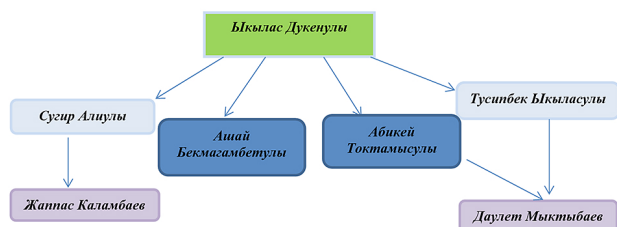
го музыканта специализировался на эпических сказаниях и легендах. Жырау жили и творили при ставках правителей, зачастую они были военными и политическими советниками и воспевали героические подвиги ханов и батыров. Жырау оказывали огромное влияние на общественную жизнь кочевого народа, воздействуя через своё творчество на слушателей. В своих произведениях жырау затрагивали важные социальные проблемы, обеспечивали сохранность исторической памяти культуры казахского народа. Обе древние ветви традиционного исполнительства на кобызе в XIX–XX веках почти были утеряны. Особенно трагической оказалась судьба кобызовой традиции в XX веке, так как её содержание противоречило идеологии советской власти. Подлинное возрождение кобызовой музыки началось лишь в период независимости Казахстана.

Ключевой фигурой в истории кобызовой исполнительской школы является Ыкылас Дукенулы (1843–1916). Этот выдающийся музыкант считается основателем исполнительской кобызовой школы, так как именно он вывел этот инструмент из узкой сферы его ритуального использования. Сохраняя выработанные веками принципы кобызовой музыки и древние произведения, Ыкылас обогатил технику игры на инструменте и сформировал профессиональный кобызовый репертуар.

Традиции Ыкыласа продолжили его ученики: Ашай Бекмагамбетулы, Абиkey Токтамысулы, Сугир Алиулы и сын Ыкыласа – Тусипбек.

Следующим поколением исполнительской кобызовой школы являются Даулет Мыктыбаев (1904–1976) и Жаппас Каламбаев (1909–1970). При этом Мыктыбаев является прямым воспитанником Абиkey, а затем и Тусипбека, а Каламбаев является наследником каратауской региональной домбровой традиции Сугура (1882–1961).

Преемственность и развитие кобызовой исполнительской школы может быть изображено в виде следующего древа преемственности:



Объединение творчества данных музыкантов в одну исполнительскую школу связано с сохранением преемственности традиций, передаваемых от поколения к поколению.

Творчество Каламбаева и Мыктыбаева развивалась в 40-е годы XX века и имело сложные взаимоотношения с советской системой образования. Исторически на их становление повлияло два факта: создание академического оркестра народных инструментов имени Курмангазы (1933) и открытие Алматинской государственной консерватории (1944). Данные два учреждения, с одной стороны, обеспечили востребованность творчества Каламбаева и Мыктыбаева, с другой стороны, способствовали ещё большей трансформации и европизации кобызовой музыки. Изначально сократельный и сольный инструмент *кобыз* стал использоваться в ансамблевом и оркестровом исполнительстве. Если Каламбаев и Мыктыбаев сохраняли традиционный метод исполнения, то их коллеги начали внедрять виолончельные приёмы исполнительства, тем самым ещё больше трансформируя исполнительскую школу [9].

Так, методика обучения Сарыбаева основывалась на применении европейской нотной системы, а постановка левой руки при игре на кобызе и способы держания смычка полностью воспроизводили ви-

олончельную постановку. Следствием перемен стала необходимость выработки новых музыкально-выразительных штрихов. Документальная фиксация данного переходного периода сохранилась в архивных видеозаписях исследователя Жаркына Шакарима [8]. Таким образом, в 1960-е годы кобызовой исполнительской школой был освоен виолончельный репертуар, были сделаны переложения, транскрипции произведений отечественных и зарубежных композиторов для кобызы в сопровождении фортепиано.

Новый этап кобызового исполнительства связан с музыкантами, получившими профессиональную академическую подготовку – учениками Даулета Мыктыбаева – Косбасаровым и Жумабековым. При этом, важно отметить, что Косбасаров и Жумабеков имели возможность перенять особенности стиля Каламбаева и Сарыбаева, которые также преподавали в консерватории [6].

Первым официальным выпускником консерваторского кобызового класса стал Базархан Косбасаров. Им разработаны методические рекомендации, написаны ряд учебников по исполнительскому искусству на кобызе: «Қобыз сазы» (1979), «Қоңыржай» (1988), «Қобыз өнері» (2001, 2016), «Қыл қобызға арналған шығармалар», «Қыл қобыз бен фортепианоға арналған шығармалар» (2018). Косбасаровым подготовлен ряд музыкантов, которые развивают индивидуальную исполнительскую школу своего педагога: Салима Мырзагалиева, Роза Кадышева, Жанкаш Жумабеков, Байгара Садвакасов, Багдат Тлегенов, Саян Ақмолда, Жулдыз Косбасарова, Дамир Абашев, Ерлан Манасаров, Марал Оразбекова, Айгуль Асанова, Жазира Дуйсенбаева, Ерболат Мырзалиев, Алдияр Даркенбаев, Жадыра Аманова, Айгерим Карсакбаева, Раушан Борангазиева, Макпал Манасбаева, Мадина Тлеубаева и др.



Жумабеков, ровесник Косбасарова, сформировал свой индивидуальный исполнительский стиль, который нашёл отражение в его авторских учебных пособиях [3] и в творчестве его учеников, среди которых: Батырбек Байназаров, Гульназ Шабанбаева, Раушан Оразбаева, Алькуат Казакбаев, Жанар Жетписова, Акнар Шарипбаева, Ардак Итекеева, Алмат Сайжан, Акайша Журбай, Максат Медеубек, Акерке Тажибаева, Адлет Азбаев, Аян Омаров и т.д.

Третим представителем этого поколения кобызовой исполнительской школы является Сматый Умбетбаев. Этот яркий кобызист не завершил обучение в консерватории, оставшись в рамках традиционного исполнительства.

Особенности современных исполнительских школ игры на кобызе

Упомянутые выше представители исполнительской школы игры на кобызе (Косбасаров, Жумабеков, Умбетбаев) разработали авторские методики обучения игры на инструменте. Каждый из них стремится сохранить преимущества традиционной исполнительской школы и при этом соответствовать современным требованиям музыкального искусства. В репертуаре всех трёх авторских исполнительских стилей и методик обучения игры присутствует разное соотношение традиционных и современных исполнительских приёмов. Так, например, для методики Косбасарова характерно:

1) формирование комплексного подхода к овладению культурой звукоизвлечения посредством ведения смычка, включая технику левой руки (традиционный способ держания смычка);

2) овладение нотной грамотой и развитием музыкального слуха с помощью прослушивания записей;

3) релевантный выбор репертуара с учётом способностей обучающего.

Для системы обучения Жумабекова свойственно:

1) исполнение традиционных кюев с использованием звукоподражательных эффектов;

2) развитие исполнительского мастерства, выдвижение на первый план задачи выполнения технически сложных элементов игры;

3) построение учебного репертуара по принципу выбора сбалансированных по сочетанию произведений (гамма со штрихами, этюд, пьеса, произведение крупной формы и т. д.).

В передаче знаний можно выявить определённые закономерности. Отличительная черта в методике преподавания исполнительской кобызовой школы определяется особенностями, которые передаются по сей день преподавателями своим ученикам посредством устной традиции (из уст в уста) и письменной, основанной на европейской нотной системе.

Необходимо отметить, что с 1975 года система музыкального образования не ограничивалась обучением исконно традиционным кюям. Введение европейской нотной системы в образование трансформировало понятие «традиционная исполнительская кобызовая школа». Это стало основной проблемой для дальнейшего обучения музыкантов. Ранее бытовавшая в устной форме кобызовая исполнительская школа предполагала импровизационную форму исполнения и вариативность. Данная важнейшая характеристика исполнительской кобызовой школы постепенно сокращалась, вызывая многочисленные споры на предмет аутентичности исполнения. К сожалению, современное поколение кобызистов почти утратило навыки импровизации, сохраняя вариативность в штрихах, динамике, темпах.

Исполнительская практика и опыт развития современной кобызово́й школы позволяют сформулировать ряд важнейших элементов музыкального языка, которые в настоящее время не находят точного отражения в нотации:

А) *Тембральные характеристики*. В академической теории музыки формирование тембра конкретного звука прямо зависит от его обертонов, а количество и качество обертонов при игре на кобызе, в свою очередь, зависит от исполнительской техники и конкретных художественных задач. В настоящее время данный важнейший фактор – тембровая окраска – не находит никакого отражения в нотной записи.

В) *Звуковысотность*. Проблема точного отражения высоты звука кобызового кюя в нотах связана не только с особенностями ладового строения монодической музыки, многочисленными примерами микроинтонирования, но и с самой системой нотации.

С) *Способ звукоизвлечения*. Существует несколько способов игры на инструменте. Ногтевое касание к струне – это уникальный способ звукоизвлечения, не имеющий аналогов. Другой, не менее распространённый, способ – нажатие струны подушечками пальцев левой руки. Третий способ, практически не описанный в профессиональной литературе – использование внутренней стороны первого и четвертого пальцев левой руки. Такой способ используется при исполнении обертоновых тонов квинтовых кюев, а иногда и академических произведений [7]. При флажолетном способе игры могут возникать случайные призвуки, иногда и шумовые, которые достаточно сложно зафиксировать в нотах. Очевидно, что каждый из способов звукоизвлечения серьёзно меняет смысл и качество музыки, но никак не отражается в нотной записи.

Д) *Штрихи, смычок*. Ещё одним, принципиально важным элементом, ко-

торый сложно зафиксировать в нотах при прослушивании записи, являются штрихи. Положение и движение смычка в многочисленных изданиях, учебных пособиях, написанных для кобыза, не зафиксировано. Безусловно, что отражение данного фактора в нотировке способствовало бы более корректному сохранению произведений и развитию традиции исполнительства на кобызе.

Е) *Ритм и метр* играют особую роль при исполнении кюя. Неточная фиксации ритма и метра меняет, а иногда и искажает характер и содержание произведения. Сложности точного отражения метроритма связаны с неквадратным строением кюя, импровизационной свободой метроритма. При определении и записи метроритма необходимо уделять внимание штрихам, которые подчёркивают сильную долю, в выставлении тактов следует ориентироваться на фразировку, в ряде случаев на смену движений смычка [10].

Таким образом, здесь обозначены пять минимальных элементов музыкального языка кобызовых кюев, которые не получили корректного отражения в системе нотной записи. Все они взаимосвязаны друг с другом и в комплексе обеспечивают уникальность кобызово́й музыки.

Предполагается, что обозначенные проблемы нотировки музыки для кобыза могут и должны быть решены на основе собственной многолетней практики, методических разработок казахских исследователей, а также на основе опыта других неевропейских культур [11]. Наиболее оптимальный путь нотирования музыки для кобыза может быть основан на синтезе европейской и неевропейской нотации.

В перспективе, в целях формирования согласованной методической и педагогической основы, закрепления единого варианта нотографической письменности,



видится целесообразной организация всестороннего обсуждения указанных вопросов на республиканском уровне,

с привлечением представителей экспертного сообщества в области традиционного кобызового исполнительства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [2], а также: Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюйев Адаевских, Букеевских, Семипалатинских и Уральских. Алма-Ата: Наркомпрос Каз. АССР, 1931; Жубанов А. К. Струны столетий: очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. Алма-Ата: Казгослитиздат, 1958; Сарыбаев Б. Ш. Казахские музыкальные инструменты. Алма-ата: Жалын, 1978; Омарова Г. Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: монография. Алматы: Арыс, 2018.

² Кузембай С. А. Лекции по истории казахской музыки. Алматы: Таймас, 2005; Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2016; Уразалиева К. А. Кобызовое исполнительское искусство: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Алматы, 2010; Жумабекова Л. А. Казахское кобызовое искусство: генезис и эволюция: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Алматы, 2010.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. В поисках предков скрипки // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 513–518.
2. Валиханов Ч. Ч. Тенгри (бог) // Валиханов Ч. Ч. Собр. соч. Т. 1 А. Алма-Ата, 1961. С. 115–116.
3. Карсакбаева А. А., Джуманиязова Р. К. Проблема нотировки музыки для кыл-кобыза в рамках развития современной кобызовой школы // Педагогика и психология. Алматы, 2018. № 4 (37). С. 162–168.
4. Омарова Г. Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ташкент, 2011. 46 с.
5. Утегалиева С. И. Казахский кыл-кобыз и монгольский моринхур: опыт сравнительно-типологического изучения // Музыковедение. 2010. № 6. С. 35–36.
6. Узбекова Д. И. Казахская кобызовая традиция в творчестве современных композиторов для кобыз-примы и скрипки: магистерская дис. Алматы, 2016. 36 с.
7. Amanzhol B. Musical Instruments of Tengrianism. Paper Presented at the «Musical Geographies of Central Asia» International Conference of the Middle East and Central Asia Music Forum. London, 2012. 16 p.
8. Kosbasarov B. Kobyz Өнері. Almaty: All & Company, 2016. 225 б. (In Kazakh)
9. Zhumabekov A. Kыл кобызға арналған hrestomatiya. Almaty: Bilim, 2012. 240 б. (In Kazakh)

Об авторах:

Карсакбаева Айгерим Алимжановна, старший преподаватель кафедры кобыза и баяна, докторант кафедры кобыза и баяна, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (050000, г. Алматы, Казахстан), **ORCID: 0000-0003-2680-6531**, aigerka85@mail.ru

Джуманиязова Раушан Кенесовна, кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор кафедры музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (050000, г. Алматы, Казахстан),
ORCID: 0000-0001-5191-0547, rau_j@mail.ru

 REFERENCES

1. Amanov B. Zh., Mukhambetova A. I. V poiskakh predkov skripki [In Search of the Ancestors of the Violin]. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek* [Kazakh Traditional Music and the 20th Century]. Almaty: Daik-Press, 2002, pp. 513–518.
2. Valikhanov Ch. Ch. Tengri (bog) [Tengri (God)]. Valikhanov Ch. Ch. *Sobr. soch. T. 1 A* [Collected Works. Vol. 1A]. Alma-Ata, 1961, pp. 115–116.
3. Karsakbaeva A. A., Dzhumaniyazova R. K. Problema notirovki muzyki dlya kyl-kobyza v ramkakh razvitiya sovremennoy kobyzovoy shkoly [The Issue of Musical Notation for the Kyl-Kobyz within the Framework of the Development of the Modern Kobyz School]. *Pedagogika i psihologiya* [Pedagogy and Psychology]. Almaty, 2018. No. 4 (37), pp. 162–168.
4. Omarova G. N. *Kazakhskiy kyuy: kul'turno-istoricheskii kontekst i regional'nye stili: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Kazakh Kyui: The Cultural and Historical Context and Regional Styles: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Tashkent, 2011. 46 p.
5. Utegaliyeva S. I. *Kazakhskiy kyl-kobyz i mongol'skiy morinkhur: opyt sravnitel'no-tipologicheskogo izucheniya* [The Kazakh Kyl-Kobyz and the Mongolian Morinhur: An Attempt of Comparative Typological Study]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2010. No. 6. 2010, pp. 35–36.
6. Uzbekova D. I. *Kazakhskaya kobyzovaya traditsiya v tvorchestve sovremennykh kompozitorov dlya kobyz-primy i skripki: magisterskaya dis.* [The Kazakh Kobyz Tradition in the Works of Modern Composers for the Kobyz Prima and the Violin: Master's Thesis]. Almaty, 2016. 36 p.
7. Amanzhol B. *Musical Instruments of Tengrianism. Paper Presented at the «Musical Geographies of Central Asia» International Conference of the Middle East and Central Asia Music Forum*. London, 2012. 16 p.
8. Kosbasarov B. *Kobyz Өнері* [The Art of the Kobyz]. Almaty: All & Company, 2016. 225 p. (In Kazakh)
9. Zhumabekov A. *Kyl kobyzza arnalzan hrestomatiya* [Chrestomathy for the Kobyz]. Almaty: Bilim, 2012. 240 p. (In Kazakh)

About the authors:

Aigerim A. Karsakbayeva, Senior Faculty Member at the Department of Kobyz and Bayan, Doctoral Student at the Department of Kobyz and Bayan, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (050000, Almaty, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0003-2680-6531**, aigerka85@mail.ru

Raushan K. Jumaniyazova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (050000, Almaty, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0001-5191-0547**, rau_j@mail.ru

