

МРНТИ 18.41.51

**Айман Давлетьярова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан**ОБРАБОТКИ ДОМБРОВЫХ КЮЕВ В ТВОРЧЕСТВЕ Г.С. АБДРАШЕВОЙ****Аннотация**

Данная статья посвящена рассмотрению обработок домбровых кюев для кобыза в сопровождении фортепиано в творчестве Г. С. Абдрашевой. Работа базируется на анализе обработок кюев Курмангазы. Среди них – «Қызыл қайың серпер», «Саранжап», «Ақбай», а также – обработки домбрового кюя Қ. Ахмедиярова «Қуаныш» и кюей Есіра «Күнтай», сделанные Г. С. Абдрашевой. В работе использованы сравнительный метод, и также, методы комплексного и системного музыкального анализа.

В результате исследования выявлено, что в обработках домбровых кюев, созданных Г. С. Абдрашевой, все характерные для традиционного кюя разделы сохранены, а партия фортепианного сопровождения имеет развитую фактуру и рельефно подчеркивает все кульминационные зоны сочинений. Благодаря значительным инструментальным возможностям, партия фортепиано способствует более глубокому и выразительному выявлению особенностей авторского замысла, что мастерски удалось претворить Г.С. Абдрашевой в данных обработках. Композитор умело использует возможности инструмента и наделяет фортепианное звучание элементами, типичными для традиционного звучания домбры.

В перспективе, материалы и выводы данной работы могут быть использованы на занятиях в классе концертмейстерского мастерства, в работе концертмейстеров, а также – в качестве методологической основы при исследовании данной области музыковедения.

**Ключевые слова:** обработка домбровых кюев для кобыза, Г.С. Абдрашева.

**Айман Давлетьярова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан**Г.С. АБДРАШЕВА ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ДОМБЫРА КҮЙЛЕРІНІҢ ӨНДЕЛУІ****Аннотация**

Бұл мақала Г.С.Абдрашеваның шығармашылығындағы фортепианоның сүйемелдеуімен кобызға домбыра күйлерін өндеуді қарастыруға арналған.

Жұмыс Курмангазы күйлерін өндеу әдістерін талдауға негізделген. Олардың арасында «Қызыл қайың серпері», «Саранжап», «Ақбай», сонымен қатар Г.С.Абдрашева өндеген Қ.Ахмедияровтың «Қуаныш» және Есірдің «Күнтай» күйлері. Жұмыста салыстырмалы әдіс, сонымен қатар кешенді және жүйелі музыкалық талдау әдістері қолданылған.

Зерттеу нәтижесінде Г.С.Абдрашева жасаған домбыра күйлерінің өндеуінде дәстүрлі күйге тән барлық бөлімдердің сақталғаны, ал фортепианоның сүйемелдеу партиясының құрылымы дамығаны және шығарманың барлық шарықтау шектері нақты аталып көрсетілетіні анықталған.

Маңызды аспаптық мүмкіндіктердің арқасында фортепиано партиясы автордың ойының ерекшеліктерін тереңірек және мәнерлі ашуға ықпал ететінін Г.С.Абдрашева осы өндеулерде шебер көрсеткен. Композитор аспаптың мүмкіндіктерін шебер пайдаланып, фортепианоның дыбысына дәстүрлі домбыра дыбысына тән элементтер береді.

Болашақта бұл жұмыстың материалдары мен тұжырымдамаларын сүйемелдеушілердің шеберлік сабақтарында, сүйемелдеушілер жұмысында, сонымен қатар музыкатанудың осы саласын зерттеуде әдістемелік негіз ретінде қолдануға болады.

**Түйінді сөздер:** домбыра күйлерінің кобызға өңделуі, Г.С. Абдрашева.

*Aiman Davletyarova<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy  
Almaty, Kazakhstan*

## **THE ARRANGEMENTS OF DOMBRA KUIS IN THE WORKS OF G.P. ABDRASHEVA**

### **Abstract**

The article is devoted to the consideration of dombra kuis arrangements for a kobyz, accompanied by a piano in the works of G.P. Abdrasheva. The work is based on the review of Kurmangazy's kuis arrangements, such as "Kyzyl kaiyn serper", "Saranzhap", "Akбай" and the arrangements of the dombra kui "Kuanysh" of K. Akhmedyarov, the kui "Kuntay" of Yessir, made by G.P. Abdrasheva. The research methods used in the work are the comparative method and the methods of complex and system musical analysis.

In the result of the research, it has been revealed, that all sections, typical for a traditional kui, in the dombra kuis arrangements, made by G.P. Abdrasheva, had been retained, and the piano accompaniment part had a developed manner of execution and vividly emphasized all climax zones of the composition. By means of the significant instrumental capabilities, the piano part contributes to the deeper and more expressive demonstration of special features of the author's concept, and G.P. Abdrasheva has managed to skillfully translate it in her arrangement. The composer knowingly uses the instrument capabilities and provides the piano sound with the elements, typical for traditional sound of a dombra.

In prospect, the materials and findings of this work can be used for the classroom lessons of Accompanist Mastery, in the work of accompanists as well as a methodological basis for the research in this field of musicology.

**Key words:** the consideration of dombra kuis in the works of G.P. Abdrasheva.

История Казахстана уходит вглубь веков. Значительный интерес представляет уже сам факт самобытности кочевого народа, а также его культура, традиции, сложившиеся социокультурные и политические отношения, религиозные верования, бытовавшие в Казахском степном обществе. Жизнь любого государства – это не только отражение общественных, экономических, междоудовых и политических взаимодействий социума, но и быт, обычаи, обряды, традиции национальной культуры. Они наиболее глубоко и образно передают особенности того или иного народа. Несомненно, кочевой образ жизни наложил глубокий отпечаток на самобытность традиционной культуры казахского общества, и для наиболее детального понимания его характера и особенностей необходимо изучать уникальность культуры и истории казахского социума.

В современном казахстанском музыкознании традиционной национальной культуре посвящено немалое количество научных работ, изучающих фольклор, семантику традиционной народной музыки, устно-профессиональную традицию степи. Одним из ярчайших явлений инструментальной традиционной музыки Казахстана является домбровый кюй. По словам А.И. Мухамбетовой, «инструментальный кюй казахов <...> наиболее ярко репрезентирует особенности кочевой культуры и тенгрианского мироощущения»<sup>1</sup>. В кюе концентрируется олицетворение, передача, понимание огромного, бескрайнего Мира, бушующего вокруг кюйши-автора и исполнителя в одном лице. Из этого следует и строение кюя, не ориентированного на линейное развертывание, в высокой степени свойственное Западно-Европейской профессиональной музыке.

А.И. Мухамбетова также подчеркивает: «в кюях для домбры музыкальное мышление казахов, по единодушному мнению, исследователей, достигло высот подлинного симфонизма. Им свойственна глубина содержания и отточенное веками совершенство

<sup>1</sup> А.И. Мухамбетова. Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов // Автореферат диссертации на соискание уч. ст. доктора искусствоведения. – Ташкент, 2005. – С.3.

формы»<sup>2</sup>. Для наиболее достоверного познания домбрового кюя необходимо проникнуться миропониманием степного жителя, живущего в гармонии с природой, понимающего свое местоположение во Вселенной. Одним из современных воплощений традиционного домбрового кюя являются его обработки и переложения для различных инструментов. Современные композиторы по-новому передают колорит кюя, значительно преобразуя семантику его традиционного звучания.

В творчестве одной из представительниц современной казахстанской школы композиторов – Г.С. Абдрашевой, – обработки домбровых кюев для кобыза в сопровождении фортепиано занимают существенное место. Следует отметить необычность данного явления, так как сам факт переложения домбровых кюев для такого инструмента, как кобыза, уже сам по себе весьма необычен. Кроме того, проблема сохранения аутентичности музыкального текста, бережное отношение к оригиналу занимает, бесспорно, доминирующее положение в ряде подобных работ.

Работая концертмейстером в классе народного инструмента – кобыза, – Гульнара Сахитовна, по просьбе профессора Меруерт Кабекеновны Калембаевой, делала обработки домбровых кюев для кобыза в сопровождении фортепиано. В результате, в 2003 году вышла хрестоматия «Қобызға арналған күйлер», в которую вошло значительное количество кюев.

Цель данной работы – на примере анализа ряда домбровых кюев, переложенных Г. С. Абдрашевой для кобыза и фортепиано, проследить, какими музыкальными средствами композитор объединяет, синтезирует особенности звучания традиционной инструментальной музыки со звучанием европейского инструмента – фортепиано.

По словам Т. Сарыбаева; «в домбровой музыке Западного Казахстана на протяжении веков складывались традиции сочинения и исполнения кюев, которые в итоге привели к появлению своеобразной школы устной композиции. Ее ярким представителями принято считать Курмангазы, Даулеткерей, их учеников и последователей»<sup>3</sup>.

В хрестоматию «Қобызға арналған күйлер» вошло три обработки домбровых кюя Құрманғазы. Среди них – «Қызыл қайын серпер», «Саранжап», «Ақбай». В настоящей статье, кроме них, мы также рассмотрим обработки домбрового кюя Қ. Ахмедиярова «Қуаныш» и кюя Есіра «Күнтай», сделанные Г. С. Абдрашевой.

Инструментальное вступление, предваряющее вступление солирующего инструмента, всегда играет весьма выразительную – в художественном плане – функцию. Именно фортепианное вступление «вводит», подготавливает звучание солирующего инструмента или голоса, – оно дает темп, характер исполнения, настраивает на верное эмоциональное состояние. В рассматриваемых нами обработках кюев, композитор – где-то в меньшей степени, а где-то – в большей, – *придает определенное значение фортепианному вступлению.*

Так, довольно объемное фортепианное вступление начинается кюя Есіра «Күнтай». Оно состоит из четырнадцати тактов. В начале кюя стоит обозначение «Жай», – что означает «медленно». Первая фраза строится на звучании октав с заполнением в партии правой руки, на динамическом оттенке *p* в верхнем регистре, на фоне октавного тремоло *D-D<sub>1</sub>* в партии левой руки. Исполнять данный момент необходимо на *legato*: плавно, без толчков соединять октавы в партии правой руки, а тремоло в партии левой руки необходимо играть ровно по звуку, добиваясь подобия звучанию барабанной дроби в оркестре (см. Нотный пример № 1).

Далее исполняется фрагмент, построенный на фигурациях шестнадцатых длительностей, звучащих с постепенно нарастающей и убывающей динамикой, а в

<sup>2</sup> А. И. Мухамбетова Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования // Автореферат диссертации на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения. – Ленинград, 1976. – С. 3.

<sup>3</sup> Т. Сарыбаев. Кюй как коммуникативное явление // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата, 1985. – С. 51.

четырнадцатом такте стоит обозначение *ritenuto* и фермата перед вступлением солирующего кобыза, что подчеркивает этот важный момент.

В исполнительском плане для концертмейстера ставятся задачи исполнить данный фрагмент, слушая и «ведя» верхний звук в фигурациях, – при этом облегчить нажатие первого пальца в партии правой руки на повторяющейся ноте  $d^1$ , мысленно представляя скрытое двухголосие. В партии левой руки, наоборот, мелодическая линия прослеживается у первого пальца, – соответственно, нужно «прослушать» и достаточно рельефно провести ее, при этом облегчив нажатие на повторяющуюся ноту  $A$  (см. нотный пример № 1):

Нотный пример № 1

Жай

8

13

журдек

*p*

*f*

*rit.*

*f*

8<sup>sub</sup>

В обработках кюев Құрманғазы «Қызыл қайын серпер» и кюя Қ. Ахмедиярова «Қуаныш» фортепианное вступление, напротив, небольшое по объему (всего два такта). И в том, и в другом кюях, фортепианное вступление задает соответствующий характер и темп солирующему кобызу. Однако, фортепианное вступление совершенно отсутствует в обработке кюя «Саранжап» Құрманғазы. В данном кюе солирующий кобыз вступает одновременно с фортепианным сопровождением. При этом, партия сопровождения дублирует мелодическую линию и ритмический рисунок кобыза.

Анализируя обработки, сделанные Г. С. Абдрашевой, можно заметить, что композитор часто использует дублирование мелодической линии солирующего кобыза в партии сопровождения. Зачастую, мелодия дублируется в интервал терции, – например, в пятьдесят девятом такте кюя Есіра «Күнтай» проводится секвенция в партии кобыза, которая дублируется партией правой руки сопровождения на малую терцию ниже (см. нотный пример № 2):

## Нотный пример № 2

59 Жүрек

Очень часто композитор использует прием дублирования мелодической линии солирующего кобыза в басу, в партии левой руки, – такое звучание можно обнаружить в обработке кюя Құрманғазы «Ақбай» (см. Нотный пример № 3):

## Нотный пример № 3

11 Жэй, асықпай

13

Композитор нередко подчеркивает кульминационность момента дублированием мелодической линии и уплотнением фактурного изложения тем или иным образом. Например, подобный пример можно найти в пятьдесят третьем такте кюя Құрманғазы «Ақбай», где проводится раздел саға I. На фоне арпеджированно изложенных шестнадцатых длительностей в партии левой руки сопровождения, звучит мелодия праздничного характера, на динамическом нюансе *f*, в унисон в высоком регистре, – и у солирующего кобыза, и в партии правой руки. При исполнении данного построения концертмейстеру и солисту нужно мыслить длинными фразами, не делить мелодическую линию по тактам. Концертмейстеру же важно, как бы «выстроить» звуковой баланс между солирующей партией кобыза, партией правой руки и сопровождением в левой руке (см. нотный пример № 4):

## Нотный пример № 4

53 Жүрек

56

Еще один яркий пример, когда в партии фортепианного сопровождения кульминационность момента подчеркивается уплотнением фактурного изложения, можно проследить в сто двенадцатом такте обработки кюя Курмангазы «Акбай». Композитор использует октавные последовательности с заполнением в партиях обеих рук: звучит неоднократный повтор октав  $d^2-d^3$ , – таким образом, акцентируется звуковысотное расположение раздела сага II. Исполнять рассматриваемое построение концертмейстеру необходимо «свободными от плеча» руками, как бы «извлекая» аккорды из инструмента, обязательно «высветляя» верхний звук в октавах. При этом, важно «не заглушить» звучание солирующего кобыза (см. нотный пример №5):

## Нотный пример № 5

112 Жүрек

115

Сходный фрагмент можно увидеть в пятьдесят восьмом такте кюя К. Ахмедиярова «Куаныш». Здесь начинается раздел сага II. В сопровождении уплотняется фактура

изложения партии правой руки. Звучат сначала октавы с заполнением  $d^1 - d^2$ , затем  $d^2 - d^3$  (см. нотный пример № 6):

Нотный пример № 6

58 **11** Жылдам, екпіндете

Весьма часто в данных обработках кюев можно отметить использование композитором *элементов скрытого двухголосия*, где в одном из голосов проводится дублирование мелодической линии кобыза. Так, например, в обработке кюя Құрманғазы «Қызыл қайын серпер», в одиннадцатом такте начинается раздел «негізгі буын», внутри которого с четырнадцатого такта тема кобыза частично дублируется в партии фортепиано в низком регистре мелодическим звучанием чистых квинт, кварт и больших секст, – так имитируется кварто-квинтовое звучание домбры. В партии правой руки фортепианного сопровождения присутствует элемент скрытого двухголосия. Исполнять данное построение следует, ориентируясь на верхний голос, в котором достаточно отчетливо прослеживается мелодическая линия (см. нотный пример № 7):

Нотный пример № 7

2 Тез, жігерлі

5

Одним из ярких характерных признаков, передающих колорит традиционного звучания домбры, являются *кварто-квинтовые созвучия*. В рассматриваемых нами обработках домбровых кюев наблюдаются довольно много таких примеров использования подобного фактурного изложения музыкальной ткани фортепианного сопровождения. Например, в обработке кюя Құрманғазы «Саранжап», в начале кюя, четырехтактный

фрагмент построен на повторе чистых квинт в пунктирном ритме, – звучит раздел бас буын (см. нотный пример № 8):

Нотный пример № 8

1 Жігерлі

Далее проводится раздел орта буын, – восьмью длительностями, в верхнем регистре, на *staccato*, – в партии солирующего кобыза. Данная тема дублируется фортепианным сопровождением в партиях обеих рук. Звучит она дважды с контрастной динамикой: на *mf* в первый раз, и на *p* во второй раз. Фактурное изложение фортепианного сопровождения имитирует домбровое звучание, – композитор тонко поддерживает солирующий кобыз фортепианным сопровождением, не перегружая «легкое», «полетное» звучание темы. При исполнении данного фрагмента концертмейстеру следует активизировать кончики пальцев и вести мелодическую линию в верхнем голосе. Также, весьма важно внимательно слушать кобыз, чтобы верно выстраивать и распределять «звуковой баланс» (см. нотный пример № 9):

Нотный пример № 9

5 Жігерлі

Использование кварто-квинтовой интервалики в фактурном изложении фортепианного сопровождения очевидно и в кюе Құрманғазы «Ақбай» (см. нотный пример № 10), в обработке кюя Қ. Ахмедиярова «Қуаныш» (см. нотный пример № 10а), в обработке кюя Құрманғазы «Қызыл қайын серпер» (см. нотный пример № 10 б):

Нотный пример № 10

74 Жүрдек



## Нотный пример № 10а

68 Жылдам, екпіндете

## Нотный пример № 10б

4 Тез, жігерлі

26

Следует отметить, что композитор довольно часто использует *полиритмию* в изложении музыкального материала. Так, полиритмия встречается в обработке домбрового кюя Қ. Ахмедиярова «Қуаныш».

В пятом такте кюя в партии кобыза появляется подобное ритмическое сочетание, – это триоли восьмыми длительностями на первую и вторую доли такта, в то время, как в партии сопровождения звучат построения из шестнадцатых длительностей, – это и образует полиритмию. Исполняя данное построение, необходимо четко выстраивать «вертикаль», слышать ритмически совпадающую с партией кобыза первую ноту каждой доли такта, делая на нее небольшой акцент (см. нотный пример № 11).

## Нотный пример № 11

1

4 Жылдам, екпіндете

Сходный пример использования сложного ритмического рисунка можно увидеть и в тридцать шестом такте. После проведения пятитактового раздела орта буын, звучит саға в измененном виде. Партия сопровождения дублирует партию кобыза. В партии правой руки фортепианного сопровождения исполняется октава  $a^1-a^2$  с заполнением, пунктирным ритмом на динамике *f*. В это время в партии левой руки проводятся триольные построения,

– образуется полиритмия. При исполнении данного фрагмента перед концертмейстером ставится ряд ансамблевых задач: абсолютно синхронно исполнять партию правой руки с темой кобыза, – то есть, слушать «вертикаль», и, в то же время, мастерски играть триоли сопровождения в левой руке, умело воспроизводить полиритмию, в то же время, не мешая звучанию основной мелодической линии. Для этого важно чувствовать сильные доли такта в партиях обеих рук (см. нотный пример № 12):

Нотный пример № 12

36 **8** Жылдам, екпіндете

Если прежде все основные разделы кюя проходили в партии солирующего кобыза, то с шестьдесят восьмого такта у фортепианного сопровождения в партии правой руки проводится раздел бас буын, – звучит он без особых мелодических изменений. Происходит наложение триольных созвучий партии правой руки на построения из четырех шестнадцатых длительностей на каждую долю такта в партии левой руки, – снова исполняется полиритмия. Как уже было сказано ранее, сыграть данное построение важно ритмически точно; хорошо чувствовать сильные, опорные доли такта, где партии обеих рук одновременно исполняют первое созвучие в полиритмическом построении. Особо следует отметить переход от второй доли такта к третьей, где происходит смена полиритмии пунктирным ритмом. При исполнении важно не сбиться в этот момент с ритма и точно перейти на другой ритмический рисунок. Следует отметить, что ритм у солирующего кобыза и в партии правой руки сопровождения – одинаковый. Исполнять данное построение в ансамблевом плане необходимо абсолютно синхронно, строго выстраивая «вертикаль» партии фортепиано с солирующим кобызом (см. нотный пример № 13):

Нотный пример № 13

68 Жылдам, екпіндете

Ко всему прочему, один из ярких примеров взаимопроникновения западноевропейской и национальной традиции особенно рельефно ощущается в обработке домбрового кюя Құрманғазы «Ақбай», где присутствует сольная кобызовая каденция. Само переложение домбрового кюя на кобыз достаточно специфично. Наличие же *инструментальной каденции* в традиционном кюе, в целом, не типично для традиционного музицирования, но вполне естественно для европейской музыки.

По словам Гульнары Сахитовны, каденцию она сочиняла по просьбе Меруерт Кабекеновны Калембаевой, которая примерно объяснила, что именно она хотела бы услышать в ней (см. нотный пример № 14):

Нотный пример № 14

Жүрдек

89

93

96

*tr*

*mp*

*cresc.*

Каденция написана в стиле скрипичных каденций; исполняя ее, кобызист может продемонстрировать виртуозное владение инструментом, свое мастерство. Каденция изобилует двойными нотами, охватывает значительный диапазон звучания – две октавы. Заканчивается каденция звучанием трели на  $a^2$ .

В целом, отметим, что рассмотренные выше переложения домбровых кюев Құрманғазы, Есіра, Қ. Ахмедиярова для кобыза в сопровождении фортепиано как бы вобрали в себя заложенный композитором энергетический «запал», а партия фортепианного сопровождения играет значительную роль в построении динамического развития и раскрытии художественных образов кюев, в целом. Композитор Г.С. Абдрашева в фортепианном сопровождении использует октавные фигурации в мелодическом изложении, где зачастую проводится мелодическая линия в скрытом двухголосии, квартно-квинтовые созвучия, выразительно имитирующие домбровое звучание, контрастную динамику, сложный ритмический рисунок, – посредством этих музыкальных средств Г.С. Абдрашева отражает и подчеркивает колорит традиционной музыки в данных переложениях.

Таким образом, констатируем, что в обработках домбровых кюев все характерные для традиционного кюя разделы сохранены, а партия фортепианного сопровождения имеет развернутую фактуру и рельефно подчеркивает все кульминационные зоны сочинений. От концертмейстера для исполнения фортепианной партии требуется хорошая техническая подготовленность, метроритмическая чуткость, ансамблевая согласованность, «сыгранность» с солистом.

Кроме того, следует отметить, что фортепианное сопровождение в переложении кюя Қ. Ахмедиярова «Қуаныш» (для кобыза в сопровождении фортепиано) играет значительную роль, – не только, как «поддержка» для солирующего инструмента, но также является ярким выразительным средством в построении динамического развития всего кюя. Фортепианная партия усиливает кульминационные моменты кюя, насыщая их драматизмом и усиливая глубину художественной образности восприятия.

К тому же, кюй «Қуаныш» изобилует полиритмией и пунктирными ритмами. Зачастую полиритмия звучит между партией кобызы и фортепианным сопровождением, что влечет за собой немалые сложности в исполнении подобных построений в быстром темпе. Размер кюя характеризуется переменностью, – он может меняться через каждый такт с 2/4 на 4/4, или же с 6/4 на 7/8 и 3/4. Поэтому, исполнителю очень важно правильно организовать метроритмическую линию кюя.

Итак, партия фортепианного сопровождения характеризуется значительными сложностями исполнительского плана. Множество построений, состоящих из мелких длительностей, аккордовых созвучий, требует от концертмейстера высокого мастерства и обладания хорошей технической подготовкой, необходимых для успешного решения исполнительских задач в быстром темпе.

Как уже отмечалось выше, партия фортепиано играет роль не только сопровождения, но и является важным звеном в раскрытии и обогащении музыкальной концепции всего произведения – в целом. Благодаря значительным инструментальным возможностям, партия фортепиано способствует более глубокому и выразительному выявлению особенностей авторского замысла, что мастерски удалось претворить Г.С. Абдрашевой в данных обработках. Композитор умело использует возможности инструмента и, как бы наделяет фортепианное звучание элементами традиционного звучания домбры.

#### *Список литературы*

1. **Мухамбетова, А.И.** Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов // Автореферат диссертации на соискание уч. ст. доктора искусствоведения. – Ташкент, 2005. – С. 3.
2. **Мухамбетова, А. И.** Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования // Автореферат диссертации на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения. – Ленинград, 1976. – С. 3.
3. **Сарыбаев, Т.** Кюй как коммуникативное явление // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата, 1985. – С. 51.
4. **Аманов, Б.** Композиционная терминология домбровых кюев. // Инструментальная музыка казахского народа статьи, очерки. – Алма-Ата, 1985. – С. 39-48.
5. **Омарова, Г.** Повторяющиеся мотивы в кобызовых кюях // Инструментальная музыка казахского народа статьи, очерки. – Алма-Ата, 1985. – С. 3-14.
6. **Мухамбетов А.** Тематизм кобызовых кюев (о синкретизме ранних форм музыкального мышления) // Проблемы музыкального тематизма. Тезисы. – Алма-Ата, 1977. – С. 26-27.
7. **Райымбергенов, А.** Проблемы текстологической вариантности кюев казахского народа // Инструментальная музыка казахского народа статьи, очерки. – Алма-Ата, 1985. – С. 63-93.

#### *References (transliterated)*

1. **Muhambetova, A.I.** Tengrianskij kalendar' i tradicionnaya muzykal'naya kul'tura kazahov // Avtoreferat dissertacii na soiskanie uch. st. doktora iskusstvovedeniya. – Tashkent, 2005. – P. 3.
2. **Muhambetova, A. I.** Narodnaya instrumental'naya kul'tura kazahov. Genezis i programmnost' v svete evolyucii form muzicirovaniya // Avtoreferat dissertacii na soiskanie uch. st. kandidata iskusstvovedeniya. – Leningrad, 1976. – P. 3.
3. **Sarybaev, T.** Kyuj kak kommunikativnoe yavlenie // Instrumental'naya muzyka kazahskogo naroda. – Alma-Ata, 1985. – P. 51.
4. **Amanov, B.** Kompozicionnaya terminologiya dombrovых kyuev. // Instrumental'naya muzyka kazahskogo naroda stat'i, ocherki. – Alma-Ata, 1985. – P. 39-48.
5. **Omarova, G.** Povtoryayushchiesya motivy v kobyzovyh kyuyah // Instrumental'naya muzyka kazahskogo naroda stat'i, ocherki. – Alma-Ata, 1985. – P. 3-14.
6. **Muhambetov A.** Tematizm kobyzovyh kyuev (o sinkretizme rannih form muzykal'nogo myshleniya) // Problemy muzykal'nogo tematizma. Tezisy. – Alma-Ata, 1977. – P. 26-27.
7. **Rajymbergenov, A.** Problemy tekstologicheskoy variantnosti kyuev kazahskogo naroda // Instrumental'naya muzyka kazahskogo naroda stat'i, ocherki. – Alma-Ata, 1985. – P. 63-93.

**Сведения об авторе:**

*Давлетьярова Айман Алтынбековна* – магистрант 2-го года обучения кафедры «Ансамблевое искусство» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, научный руководитель – Елена Геннадьевна Кондаурова, кандидат искусствоведения, старший преподаватель.

**Авторлар туралы мәлімет:**

*Давлетьярова Айман Алтынбековна* – 2 курс магистранты. Аспаптық орындаушылық факультеті, ансамбль өнері кафедрасы, мамандығы-концертмейстер сыныбы. Ғылыми жетекшісі – Кондаурова Елена Геннадьевна, өнертану кандидаты, аға оқытушы.

**Information about the author:**

*Aiman Altynbekovna Davletyarova*– 2nd year master's student, Department of Ensemble Art, Kazakh National Conservatory. Kurmangazy, scientific supervisor - Elena Genadievna Kondaurova, candidate of art history, senior lecturer.