УДК 781.7(574):787.8

Жаксылык НАДИРБЕКОВ
Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А.Мусина

КАНОН ДОМБРОВОЙ МУЗЫКИ
(к проблеме формообразования)

Резюме. Для верного понимания теории домбровой музыки необходимо специальное знание. Это знание заложено в композиционной терминологии домбрового кюя, и правильная систематизация, интерпретация терминов, дошедших до нас, позволит понять общие и частные закономерности применения музыкальных средств и приёмов формообразования. В статье автор разъясняет терминологию и приёмы формообразования.

Ключевые слова: бас буын, орта буын, канон, шертпе, токпе.

Тірек сөздер: бас буын, орта буын, канон, шертпе, төкпе.

Keywords: bas buyn, orta buyn, canon, shertpe, tokpe.

Для правильного понимания теории домбровой музыки нужно освоить специальные знания. Эти знания заключены в композиционной терминологии домбровых кюев, и правильная систематизация, интерпретация терминов дошедших до нас позволят понять общие и частные закономерности музыкальных средств и приёмов формообразования. Совершенно очевидно, что данное направление заслуживает обстоятельного исследования.

«Терминологизируемые слова сохраняют возможность восстановления былых оттенков значения и способность к новым семантическим движениям. ***Стоит термину раскрыть свой механизм образования, свою мотивированность, как возникают аналогии, ассоциативно-синонимические и антонимические связи*** *(здесь и далее выделено мною – Н.Ж.)*» [1].

Интерпретированный ведущими кюеведами терминологический аппарат *«народных теоретиков»* не даёт возможности однозначно идентифицировать звучащий материал кюев с конкретным разделом формы. Отсюда и форма одного и того же кюя исследователями трактуется по-разному.

«Подход к инструментальной импровизации с позиции ***канона*** не есть нечто принципиально новое в советском музыкознании. Такой подход… позволяет рассмотреть две неотъемлемые стороны импровизационности – мобильную и стабильную в их единстве; выявить логику функционального движения формы в её динамике и формообразующий стереотип – ***"форму-схему"***, отражающую ***традиционную*** систему структурной регламентации импровизационного процесса домбровых кюев» [2].

Далее строго *регламентированная* ***форма-схема*** кюев *(в отличий от форм-схем, характерных для европейской музыки)*, как ни странно, не поддается однозначной расшифровке. Если есть канонизированная форма-схема, то непонятно почему музыковеды сталкиваются с трудностями ***«при определении целостной формы кюев»?***[1] ***И в чём заключается потребность определять то, что предельно определено изначально?***

В статье «Жанровые особенности кюя “Науыскы” (комическое в домбровой музыке)» П. Шегебаев ***единожды*** употребил термин ***«первая сага»*** и в примечании пишет: «*Оговорим сразу, что данное определение применяется здесь для условного*

обозначения высотно-регистрового положения музыки, так как ***структура квинтовых кюев не всегда подчиняется закономерностям традиции, породившим этот термин»*** [3, 108].

Не всегда подчиняется закономерностям традиции породившим термины ***бас буын, орта буын, кіші саға, буын, саға*** и трехчастные кюи с квартовой транспозицией *(А-А^1-А)*, синтезирующие *(А-А^1-А-IIсаға-А)*, мобильные ладо-композиционные структуры.

«***Следующий этап развития*** представляют кюи төкпе, которые характеризуются буынным *(зонным)* принципом организации музыкального материала (*с начальной ладовой опорой d-a*). ***Это совершенно новый тип композиции, не встречающийся ни в одном другом региональном стиле домбровых кюев.*** Сравнивая зонную структуру западноказахстанского кюя с формой среднеазиатского макома, автор *(А.И. Мухамбетова – Н.Ж.)* отмечает “полную тождественность сравниваемых культур на уровне логической организации формы”. ***Обнаруженная общность позволяет нам рассматривать буынную структуру кюя как результат исторически более поздних взаимодействий с культурой соседних среднеазиатских народов. Можно считать, что эти взаимодействия привели к ослаблению прежних связей с древними основами инструментальной музыки***» [4, 181].

Из цитаты можно сделать вывод – ***традиционная*** *буынная форма-схема* заимствована.

«истоки ***пространственной организации формы*** кюя и *(среднеазиатского – Н.Ж.)* макома уходят в древность, и сложились под воздействием ***древнетюркской*** мировоззренческой системы» [5, 286], т.е. *пространственная организация формы* является общим правилом для среднеазиатской инструментальной музыки.

«Отрицая “форму-схему” *(буынную форму – Н.Ж.)* совершенно невозможно понять: каким же образом тогда выдающиеся творения народных кюйши… могли дойти до нас в виде именно завершенных, отточенных, поражающих нас не только своей масштабностью, но и вместе с тем необыкновенной устойчивостью и стабильностью конструкций?» [2].

«Полностью сохранились две традиции домбрового искусства: төкпе или tokpe (Западный Казахстан) и шертпе или shertpe *(Восточный, Южный и Центральный Казахстан)*. Западно-казахстанские кюи токпе отражают яркие драматические события, храктеризуют волевые, сильные образы. Отличительные черты этих кюев – форма-схема, которая организует импровизационное развитие кюев в обязательной последовательности по регистровым зонам. Кюи шертпе подобную ***форму-схему не имеют***» [6].

Исследователи кюев шертпе даже и не помышляют усомниться в правомерности высказанных выше утверждений, а ведь могли бы возразить: «Отрицая форму-схему в кюях шертпе совершенно невозможно понять: каким же образом тогда выдающиеся творения народных кюйши, бытовавшие в многовековой инструментальной практике, могли дойти до нас».

Пространственная организация формы оказалась «чуждой» для кюйши *трех* регионов Казахстана. ***«У несведущего человека возникает впечатление, что у казахов существует только одна школа домбровой музыки или же что шертпе-кюй сформировался где-то вне тюркской культуры»*** [7] **.**

«Не менее важна общность следующего структурного уровня: ***в кюях шертпе,*** как и в кобызовых кюях – ***незонный принцип музыкального мышления***».

Но далее мы читаем противоположное утверждение: «Трехчастная в своей основе ***типовая структура*** с квартовым переносом (транспозицией) тематического блока ***АА^{1}А строится по отработанному уже в восточных кюях принципу сопоставления двух соседних высотно-регистровых зон»*** [8]**.**

Из цитаты следует, что зонный принцип музыкального мышления не чуждо для восточно-казахстанских кюйши. Невозможно сопоставить что-то с чем-то, не подозревая, что они в природе существуют. Если учесть, что в восточно-казахстанской домбровой традиции соседние регистровые зоны не могли быть маркированы буквами **А и А^1**, то естественно предположить – зоны маркировались терминами «бас» и «орта».

В традиционном музыкальном обиходе употребление терминов опирается на ***названия частей шейки*** домбры, это ***и есть объединяющее начало*** *(алфавит генетического кода)**, которое своей древностью и бесспорностью должны роднить домбровые кюи всех регионов Казахстана.***

Четырёхзонный гриф является источником нескончаемых противоречий.

В результате реконструкции домбры произошло то же самое, что и у таджиков с танбуром: «Среди факторов, негативно сказавшихся на процессах культивирования традиции – вовлеченность ***канонического*** музыкального инструмента Шашмакома – *танбура* в процесс реконструирования, предполагающий соблюдение темперированного строя. Это предопределяло потерю традиционного макомного строя. В результате в Шашмакоме исчезало важнейшее качество макомотворчества – ***танбурное мышление***. Таким образом, основные пути, ведущие к постижению практики интонирования *макомов* и к ***изучению основ теории, сделались недоступными***» [9].

Каноном в домбровом искусстве музыковеды считают форму-схему, тогда как каноном в кюетворчестве является ***структура грифа***. Темперация *нивелировала* границы элементов структуры и исчезло ***домбровое мышление.***

Домбра является достоянием всех тюркских народов мира, но из-за неверного членения грифа стала «чужой среди своих».

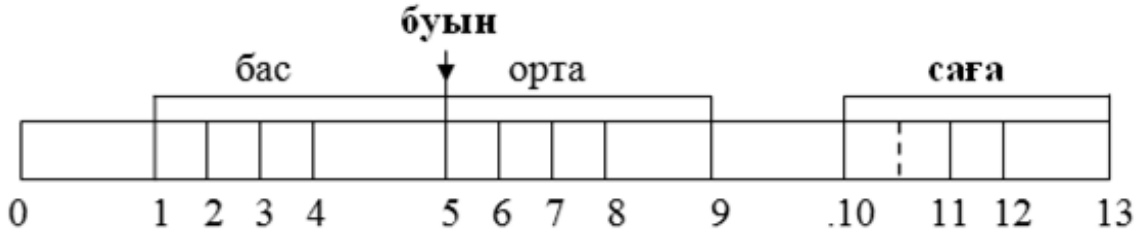
«Трёхчленная структура ашыгских напевов – ***Баш***, ***Орта*** и ***Аяг*** – напрашивается на пространственную аналогию с образом Горы, которой древние тюрки поклонялись как образу мира, модели вселенной» [10].

Туркмены членят гриф ***дутара*** на три зоны: ***Екаркы гурп***, ***Орта гурп***, ***Ашакы гурп***.

Киргизы так же делят гриф ***комуза*** на три участка: ***Жіңішке мойын, Орта мойын*** *и* ***Жуан мойын.***

Таджики и узбеки: «Как известно, построения в шашмакоме имеют свои названия: вступительное ***(«Даромад»),*** серединное ***(«Миенпарда»)***, кульминационное ***(«Аудж»)*** и заключительное («Фуровард»). Начальные и серединные разделы находятся в ***кварто-квинтовых*** ладовых соотношениях. Наиболее ярко контрастируют между собой вступительные и кульминационные построения, отстоящие друг от друга ***на октаву*** вверх» [11].

Если в цитате термины шашмакома заменить на термины кюя мы получим: «Как известно, построения в кюе имеют свои названия: начальное ***(«Бас буын»),*** серединное ***(«Орта буын»),*** кульминационное ***(«Саға»).*** Начальные («Бас буын») и серединные («Орта буын») разделы находятся ***в кварто-квинтовых*** ладовых соотношениях. Наиболее ярко контрастируют между собой ***вступительные*** («Бас буын») ***и кульминационные*** («Саға») построения, отстоящие друг от друга ***на октаву*** вверх».

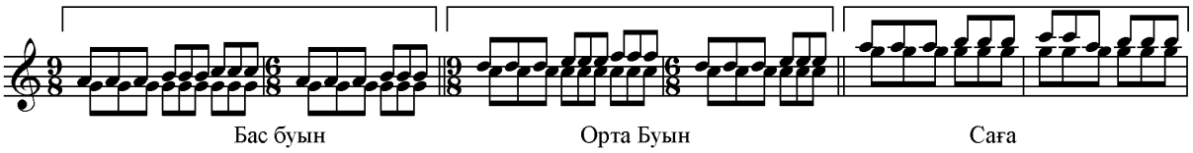


Пример №1. Структура грифа.

Сходство шашмакома и кюя на уровне ключевых элементов формы свидетельствует о том, что истоки пространственной организации формы кюя и

шашмакома уходят в древность и сложились под воздействием ***древнетюркской*** мировоззренческой системы членяшей грифы родственных инструментов ***на <u>три</u> регистровые зоны***.

Тождество композиционных зон «бас буын», «орта» и «саға», где каждая последующая есть подобие предыдущей, облегчает сочинение, усвоение и передачу кюя.



Пример №2. Махамбет «Исатайдың Ақтабаны-ай!»

Перенос элементов главного раздела в регистровые зоны «орта буын» и «саға» сочинителями кюев **мыслится** *не просто как механическое действие, а как переход музыкального материала в новое качественное состояние, т.е. именно как* **<u>развитие</u>**. **Происходит смещение смысловых акцентов с одного элемента формы на другой.**

«тембро-регистровая перекраска – один из важнейщих приемов развития... Звучание темы в верхнем регистре, в иной “тональной” окраске, приобретает новый оттенок, а значит и <u>смысл</u>» [11].

Ключевые разделы содержат в себе элементы как экспозитивного, так и развивающего типа, но в масштабе кюя «бас буын» является зкспозиционным, а «орта буын» и «саға» развивающими.

Относительно звукоряда слово ***«буын»*** указывает на контактность групп ладков зон бас и орта, остается выяснить значение этого слова в качестве ***музыкального*** термина.

«В кюях встречаются два вида композиционной структуры. Это – “буынды” и “буынсыз” (соответственно “суставной” и “безсуставный”). В “буынсыз” кюе не бывает повторов. ***Он состоит из одной развернутой темы***» [12]. То есть, в буынсыз кюях границы темы совпадают с границами произведения в целом.

«Между тем музыкальный процесс в кюях не может не члениться на ряд логически обусловленных этапов, имеющих форму относительно завершенных и самостоятельных разделов» [2].

На мой взгляд ***«буын»*** соответствует не ***«звену»*** или европейскому ***«периоду», а европейской «цезуре»***. Если цезура - ***рассечение*** **–** граница между музыкальными построениями ***любого масштабно-тематического уровня***, то отсутствие буынов в буынсыз кюе означает отсутствие цезур.

Вне музыки «буын» – рассечение *(место сочленения)* ***групп ладков зон бас и орта, в языке музыки – рассечение*** *(место сочленения)* ***музыкальных построений.*** Если «буын» соответствует «цезуре», то словосочетание «бас буын» можно перевести как ***законченный*** главный *(начальный)* раздел, «орта буын» – как ***законченный*** средний *(серединный)* раздел кюя.

«сага, репрезентирующая самый верхний участок музыкального пространства, получает ярко выраженное ***неустойчивое*** значение и устремлена к нижней тонике» [8, 183].

Данное обстоятельство, видимо, объясняет отсутствие в композиционной терминологии термина «саға буын». В отличии от разделов *бас буын* и *орта буын* ***саға*** не является «кюем в кюе». Иерархически ***саға*** в квартовых кюях подчинена бас буыну, в квинтовых кюях – орта буыну.

«Показательно, что в народной музыкальной практике бытует такой понятийный аппарат, который по своему значению приближается именно к самым общим характеристикам членения формы на определенные разделы. Это прежде всего

относится к различным вариантам понятия “саға” – ***“бірінші саға”, “екінші саға”***. Точного аналога в русском языке этому слову нет. Но оно ближе всего стоит к таким понятиям, как разлив, поток» [2].

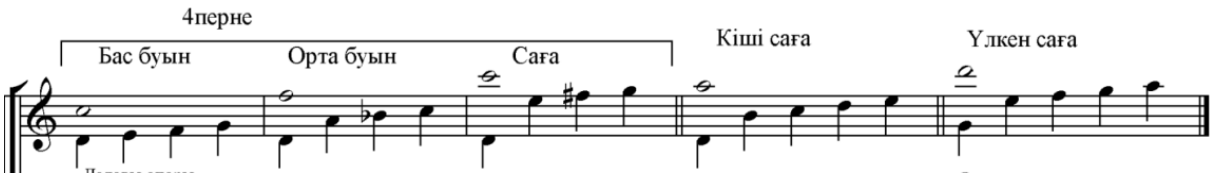
На мой взгляд, термину «саға» более близко понятие «место склейки». И мест склейек в кюе может быть несколько. Если «буын» сравним со знаком «запятая», то «саға» с «плюс».

«Бірінші саға», «екінші саға» могут быть элементами, несущими конкретную функцию в формообразовании. Если термин *«саға»* вне музыки указывает на место соединения грифа и корпуса домбры, то в значении музыкального термина может указывать на ***элемент <u>соединеняющий</u> разнозонные разделы: бас буын + орта буын; бас буын + саға.***

Видимым признаком связующих звеньев является игра положением руки «теріс басу». В ***«теріс басу»*** выдерживаемый опорный тон интонируется ***<u>мизинцем</u>***, т.е. мизинец берет на себя функцию ***главного*** пальца, кисть руки лишена мобильности. Большой палец «самоустраняется» и высвобождает звуковое пространство низкой струны для указательного, среднего и безымянного пальцев. В совокупности все это и является игрой ***неправильным*** *(теріс)* положением пальцев.

Любая развитая музыкальная форма состоит из основных и подсобных построений. И те и другие встречаются в ней в качестве самостоятельных частей, чередующихся в полном соответствии с общим архитектоническим планом произведения.

Стереотипные связующие звенья *кіші саға* и *үлкен саға* играют вспомогательную роль, лишь подготавливают новую регистровую зону для экспозиции новой темы или транспозиции темы раздела бас буын. В структуру кюя может включаться и бифункциональный элемент ***«төрт перне».*** Связующие звенья не являются жёстко детерминированными элементами кюев.



Пример №3. Связующие звенья.

В моей концепции и разделы ***орта буын, саға*** не являются детерминированными. Невозможно предугадать в какой последовательности будут названные разделы, и будут ли они вообще. По начальной ладовой опоре можно предположить, что в структуре кюя будут те или другие элементы, но это похоже на прогноз погоды синоптиками – бывает прямо в точку попадают, а бывает вообще не совпадает ни температура, ни осадки.

Әлқисса – зачин кюя. Вступление кюя музыковеды определили как «бас буын». Если «бас» – голова, то лицо является неотъемлемым атрибутом головы. В таком случае раздел «бас буын» должен иметь своё «лицо», а «лицо» каждого кюя должно отличаться собственной выразительностью, индивидуальностью. Всегда ли применимы данные аналогий к зачину?

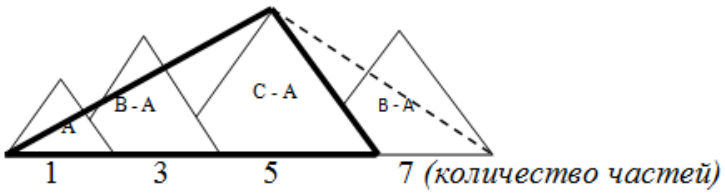
К зачину-әлқисса применима аналогия с ухом, так как он призывает слушателей к вниманию и настраивает домбриста на исполнение программной пьесы. Экспозиционному разделу «бас буын» *(лицу кюя)* присуще: устойчивость, выразительность, индивидуальность, динамика, структура *(верхнюю часть лица называют мозговой, среднюю часть – дыхательной, а нижнюю – пищеварительной)*. Раздел соответствует абзацу письменной речи.

Никем не установлено функциональное значение большого пальца – ***пространственным положением <u>главного</u> пальца определяется раздел кюя***.

Кисть руки напоминает фигуру человека, большой палец – голова, указательный и мизинец – руки, средний и безымянный – ноги. ***Большой палец символизирует разум***, который руководит и господствует над четырьмя другими. Предлагаемый способ определения ключевых разделов позволяет ***слышать*** и ***видеть*** две неотъемлемые стороны импровизационности – ***мобильную*** и ***стабилизирующую*** в их единстве.

Установив пространственно-звуковысотное положение и функцию каждого элемента кюя мы можем рассуждать о форме.

Форма кюя *(независимо от его локальной принадлежности)* не является строго детерминированной. Кюй может быть однозонным *(строфичная форма)*, двухзонным или трехзонным *(сложная форма)*. В основном формы кюев состоят из нечётного количества *(1,3,5,7)* частей. На стыке разделы *(треугольники на нижнем рисунке)* могут «скрепляться» связующими звеньями. Графически варианты форм можно изобразить приблизительно так:



Пример №4. Графическое избражение вариантов форм.

В ***двухзонной трехчастной*** форме раздел В *(орта буын)* является осью зеркальной симметрии. В ***трехзонной пятичастной*** форме раздел С *(саға)* является точкой «золотого сечения», в ***трехзонной семичастной*** – осью зеркальной симметрии. Как бы мы не компоновали «треугольники», в результате будем иметь «кристаллическую форму».

Эффект «неожиданности» проявляется в кюях, начинающихся разделом орта буын или саға. Раздел, начавшись как экспозиционный, оказывается ***развивающим***, и внутренней направленностью занимает место, иерархически связанное и подчинённое главному разделу. Например: ВАСА, САВА.

Итак, что же есть канон домбровой музыки?

Каноном домбровой музыки является неизменная *(консервативная)* традиционная трехчленная *(трехуровневая*) структура грифа.

Как известно, основным и наиболее общим критерием истинности теорий считается практика, применение теоретических знаний в деятельности. Разработанная мной компьютерная программа «Домбыра софт»[1] основана на концепции данной работы и призвана, если и не подтвердить истинность изложенной теории, то хотя бы подтвердить ее полезность.

Список литературы

1. ***Пузаков А. В., Мурнева М. И.*** Предметная сторона значения терминов искусств, философских и научных терминов. *(электронный ресурс)* Режим доступа : http://study-english.info/article132.php#ixzz3Me7UYtpL
2. ***Байкадамова, Б. Б.*** Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке (на примере кюев Курмангазы). Автореферат дисс. … кандидат искусствоведения. – Алма-Ата: Алматинская государственная консерватория им. Курмангазы, 1983.
3. Инструментальная музыка казахского народа. Статьи, очерки. (сост. А.Мухамбетова). Алма-Ата «Өнер» 1985
4. ***Шегебаев П.*** Вопросы изучения истории бесписьменной музыки. // Алтаистика және түркология №2 (6), 2012. – с.175-183.

[1] Ссылка на софт: https://www.youtube.com/channel/UCYfhpjsycUZx-gknzENQxNg/videos

5. ***Аманов Б., Мухамбетова А.*** Казахская традициоңая музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002
6. Нажмеденов Ж. Акустические особенности казахской домбры. Актобе, 2003. *(электронный ресурс)* Режим доступа : http://aldaspan.com/ru/articles/66.what_is_kui.html
7. Беседа Жанибека Сулеева с Таласбеком Асемкуловым. «Мәңгілік сарын» - «Музыка вечности». *(электронный ресурс)* Режим доступа : http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Y4C-NmJNyXUJ:www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/27-ms+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru
8. ***Омарова Г. Н.*** Казахский кюй: Культурно-исторический контекст и региональные стили. Автореферат дисс. … кандидат искусствоведения. Ташкент – 2011.
9. ***Азизи, Ф. А.*** Маком и фалак как явление профессионального традиционного музыкального творчества таджиков, автореферат дисс. … доктор искусствоведения. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. Глинки, 2009.
10. ***Мамедов Т.*** Ашыги Азербайджана. *(электронный ресурс)* Режим доступа : http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1293
11. ***Утегалиева С.И.*** Натурально-обертоновая основа звуковой организации музыки тюркоязычных народов // Метамир музыки. Исследования, гипотезы, дискуссии. – СПб, 2009
12. ***Асемкулов Т.*** Сокращенный перевод статьи о традиционной терминологии «Домбыраға тіл бітсе» (журнал «Жұлдыз», 1989 №5). *(электронный ресурс)* Режим доступа : http://www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/137-2010-08-12-14-49-58

References (transliterated)

1. ***Puzakov A. V., Murneva M. I.*** Predmetnaya storona znacheniya terminov iskusstv, filosof-skikh i nauchnykh terminov. (digital source) URL : http://study-english.info/article132.php#ixzz3Me7UYtpL
2. ***Baykadamova, B. B.*** Funktsionalnye osnovy temoobrazovaniya v kazakhskoy dombrovoy muzyke (na primere kyuev Kurmangazy). Avtoreferat diss. … kandidat iskusstvovedeniya. – Alma-Ata: Almatinskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. Kurmangazy, 1983.
3. Instrumentalnaya muzyka kazakhskogo naroda. Statyi, ocherki. (sost. A.Mukhambetova). Alma-Ata «Өner» 1985
4. ***Shegebayev P.*** Voprosy izucheniya istorii bespismennoy muzyki. // Altaistika zhəne tүrkologiya №2 (6), 2012. – pp.175-183.
5. ***Amanov B., Mukhambetova A.*** Kazakhskaya traditsioңaya muzyka i KhKh vek. Almaty: Dayk-Press, 2002
6. ***Nazhmedenov Zh.*** Akusticheskiye osobennosti kazakhskoy dombry. Aktobe, 2003. (digital source) URL : http://aldaspan.com/ru/articles/66.what_is_kui.html
7. Beseda Zhanibeka Suleyeva s Talasbekom Asemkulovym. «Mangilik saryn» - «Muzyka vechnosti». . (digital source) URL : http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Y4C-NmJNyXUJ:www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/27-ms+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru
8. ***Omarova G. N.*** Kazakhsky kyuy: Kulturno-istorichesky kontekst i regionalnye stili. Avtoreferat diss. … kandidat iskusstvovedeniya. Tashkent – 2011.
9. ***Azizi, F. A.*** Makom i falak kak yavleniye professionalnogo traditsionnogo muzykalnogo tvorchestva tadzhikov, avtoreferat diss. … doktor iskusstvovedeniya. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. Glinki, 2009.
10. ***Mamedov T.*** Ashygi Azerbaydzhana. (digital source) URL : http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1293
11. ***Utegaliyeva S.I.*** Naturalno-obertonovaya osnova zvukovoy organizatsii muzyki tyurkoyazychnykh narodov // Metamir muzyki. Issledovaniya, gipotezy, diskussii. – SPb, 2009
12. ***Asemkulov T.*** Sokrashchenny perevod statyi o traditsionnoy terminologii «Dombyragha til bitse» («Zhuldyz», 1989 №5). (digital source) URL : http://www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/137-2010-08-12-14-49-58

Жақсылық НӘДІРБЕКОВ

ДОМБЫРА МУЗЫКАСЫНЫҢ ЕРЕЖЕСІ
(қалыптасу мәселеге)

Түйін

Күй қағидасын дұрыс және терең түсіну үшін арнаулы білім қажет. Ол білім домбыраның композициялық терминологиясында сакталған. Әр терминнің мағынасын дұрыс ашқанда ғана күй қағидасын толық меңгеруге жол ашылады.

Мақалада автор өзінің терминдерге және күй құрылымына байланысты ойларымен бөліседі.

Тірек сөздер: бас буын, орта буын, канон, шертпе, төкпе.

Zhaksylyk NADIRBEKOV

THE CANON OF THE DOMBYRA MUSIC
(to the problem of form-building)

Summary

For a proper understanding of the theory of dombra music special knowledge is required. This knowledge is incorporated in the compositional terminology of dombra kuy, and correct systematization and interpretation of the terms that have survived to our time allow us to understand the general and particular conformities of the musical means' laws and methods of form-building.

In the article the author shares understanding dombra kuy's terminology and receptions of form-building.

Keywords: bas buyn, orta buyn, canon, shertpe, tokpe.

Сведения об авторе:
Надирбеков Жаксылык Рзаханович – преподаватель по основному инструменту (домбра), Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А.Мусина.

Автор туралы мәлімет:
Нәдірбеков Жақсылық Рзаханұлы **–** А.Мусин атындағы Балқаш гуманитарлық-техникалық колледжінің арнайы аспап оқытушысы (домбыра).

Information about author:
Zhaksylyk Nadirbekov – teacher on a basic instrument (dombyra) at A.Musin Balkhash Humanitarian-Technical College.