

Ильяс ТУРСЫНБЕК,

Сауле УТЕГАЛИЕВА

КЮИ - «ПОРТРЕТЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ ТАТТИМБЕТА

Данная статья посвящена изучению «портретных» кюев Таттимбета Казангапулы (1817-1862), одного из основоположников Аркинской домбровой школы в центральном, восточном Казахстане. В его творчестве сохранилось около 13 кюев в квинтовом строе. Особое место занимают кюи-«портреты», посвященные известным личностям, современникам кюйши. Среди них кюи «Алиагыр» (Имя казахского батыра), «Бес торе» («Пять торе») (1,2 вар.), «Азамат кожа» (Мужское имя).

Цель статьи – выявление музыкально-стилевых особенностей вышеназванных пьес. Поставлены следующие задачи: осуществить музыкально-стилевой анализ кюев, определить их тематику (1), композиционное строение (2), метро-ритмические (3) и ладо-интонационные особенности (4)

Автор опирается на комплексный подход, использует сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, а также системно-этнофонический (И. Мацевский) методы; привлекает научную литературу по народной инструментальной музыке в целом, и казахской домбровой, в частности. В центре внимания – научные изыскания, посвященные кюям Таттимбета. Музыкальный материал заимствован из сборников кюев (Б. Исаков, А.Токтаган).

В работе используется методика анализа домбровых кюев, разработанная проф. С.Утегалиевой.

Ключевые слова: кюи шерте, домбыра, Таттимбет, анализ, методика, квинтовый строй.

Summary

This article is devoted to the study of the "portrait" kuyis of Tattimbet Kazangapuly (1817-1862), who is one of the founders of the Arka Dombra school in Central, Eastern Kazakhstan. In his creativity, about 13 pieces in the fifth tuning have been preserved. A special place is occupied by kuyis "portraits" dedicated to famous personalities, contemporaries of kuyishi. Among them are kuyis "Alshagyr" (The name of Kazakh batyr), "Bes Tore" ("Five Tore") (1,2 var.), "Azamat kozha" (Male name).

The purpose of the article is to identify the musical and stylistic features of these pieces. The following tasks are set: to make a musical and stylistic analysis of the kuyis, determining their subject matter (1), compositional structure (2), metro-rhythmic (3) and modal-intonation features (4)

Keywords: *shertpe kuyis, Dombra, Tattimbet, analysis, methodology, fifth tuning.*

Статья посвящена исследованию «портретных» кюев Таттимбета Казангапулы (1817-1862), созданных в квинтовом строе. Таттимбет – один из основоположников Аркинской домбровой школы, ведущей в центральном и восточном регионах Казахстана. Она связана с традициями шертпе-кюев (название указывает на приемы звукоизвлечения на домбре – *шертип тарту* – игра щипком) [С.Калиев, 1990, с.54]. Обычно квинтовый (старинный) строй показателен для народных пьес, используется в обрисовке образов природы, птиц и животных. В творчестве куйши встречаются кюи в этой настройке, посвященные образам современников. По своему характеру, новой трактовке образов и интересным стилевым находкам они представляют особый интерес и пока не рассматривались в казахстанском этномузыкознании.

Среди 13 квинтовых кюев: «Акку» («Лебедь»), «Секиртпе» («Прыжки лошади»), «Бозайгыр» (кличка лошади), «Бозайгырдын зары» («Плач Бозайгыра»), «Былкылдак» («Извилистый») (2-й вар.), «Сары камыс» («Желтый тростник»), «Мыржык» (название горы) и др., важное место занимают кюи «Алшагыр» (Имя казахского батыра), «Бес торе» («Пять торе») (1,2 вар.), «Азамат кожа» (Мужское имя).

Цель нашей работы – выявление музыкально-стилевых особенностей вышеназванных кюев Таттимбета в квинтовом строе. Для ее (цели) достижения были поставлены следующие задачи: осуществить музыкально-стилевой анализ кюев «Бес Торе», «Алшагыр», «Азамат Кожа», определив тематику кюев (1), их композиционное строение (2), метро-ритмические и ладо-интонационные особенности (3,4)

В статье автор опирается на научные труды, связанные с методологией изучения народной инструментальной музыки (К.Квитка, В.Беляев, И.Мациевский,) в целом, и казахской домбровой (А.Затаевич, А. Жубанов, Н. Тифтикиди, П. Аравин, А. Мухамбетова, С.Утегалиева, П. Шегебаев, Г. Омарова), в частности. В центре внимания – научные изыскания, посвященные домбровой традиции шертпе (У.Бекенов, С.Калиев, Б. Казгулов), в том числе кюям Таттимбета (Т.Асемкулов, А.Сейдимбек, М.Гамарник). Музыкальный материал заимствован из сборников кюев (Б. Исаков, А. Токтаган).

Всесторонне исследование творчества Таттимбета предполагает обращение к комплексному подходу, сравнительно-типологическому, сравнительно-историческому, а также системно-этнофоническому (И.Мациевский) методам.

Нами использована методика анализа домбровых кюев, разработанная проф. С.Утегалиевой в специальном одноименном курсе для студентов и магистрантов факультета народной музыки КНК им. Курмангазы.

х х х

Обратимся к вышеназванным образцам. Кюй «**Бес торе**» известен в 2-х вариантах. Первый исполняется Абикином Хасеновым, второй – Магауя Хамзиным. Оба музыканта – лучшие представители и последователи домбровой школы Таттимбета. Рассматриваемые варианты кюя несколько различаются между собой. Второй – наиболее сложный и развитый. В нем ярко проявились мастерство и выдающиеся импровизаторские способности М.Хамзина [Б.Исаков, 2007, с.414].

Тематика кюя. Существует несколько вариантов создания кюя "Бес торе". Согласно одному из них пьеса возникла в сложное для казахской Степи время. В период принятия Русским царем Устава о сибирских казахах (1822 г.), внутри казахских племен начался бунт. Чтобы его остановить пятерым видным султанам Среднего жуза было поручено провести соответствующую работу по объединению народа. Этому единству и посвящен кюй «Бес торе» [А.Сейдимбек, 2002, с.414].

Согласно другой версии: Однажды Таттимбет вместе с Чингизом Валихановым, Мусой Шормановым, Ибраем Жайыкбаевым, Кунанбаем Ускембаевым, Ерденом Сандыбаевым (в степи их называли «пятеро султанов») [М.Гамарник, 1996, с.11], а также другими биями и торе отправились в Омск на большой совет. По дороге кюйши наблюдал, как далеки были эти люди от интересов и нужд своего народа. Желая выразить накипевшие в груди чувства, Таттимбет сочинил кюй «Бес торе» [У.Бекенов, 1981, с. 34].

Композиционное строение. Если в первом варианте кюя наблюдаются черты *фрагментарной* (с элементами репризы) (А-В-С-D-E-A1-K-закл. раздел), то во втором – *вариантно-строфической* (А-В-С-В1-D-В2-E-K-закл. раздел) формы. Обычно кюи в квинтовом строе имеют особую форму, в которой разные разделы (нередко интонационно различные) чередуются между собой. Они традиционно связаны со звукоподражаниями особенно в кюях, посвященных образам птиц и животных.

В данном образце, по сведениям народных музыкантов, Таттитимбету удалось дать яркую музыкальную характеристику каждому торе (представители степной власти), воспроизвести особенности их речи и поведения. В этой связи кюйши использует разные мотивы с определенными видами ритмических рисунков, тембро-регистравый контраст (мелодии звучат в разных регистрах), в двух- и одноголосном изложении.

В *первом варианте* кюя в каждом разделе имеется свой основной интонационно-ритмический комплекс (ОИРК – термин С.Утегалиевой), разнообразный по своему содержанию [С.Утегалиева, 2013, с. 277]. Он состоит из многократно повторяющихся или вариантно изменяющихся мотивов. Используется преимущественно верхний регистр. Связующую функцию между разделами выполняют основные тоны открытых струн (*c-g*).

Во *втором варианте* кюя некоторые разделы повторяются в измененном виде. В интонационном плане оба варианта несколько различаются. Сохраняются связующие переходы с заливочной октавой на флажолетном звуке (*g1*), а также раздел **D** из первого варианта с танцевальным повторяющимся мотивом. Во втором варианте он появляется как раздел **E**. Кроме того, здесь наряду с верхним, используется средний и нижний регистры. Музыкальный материал раздела **B**, его вариантные изменения имеют конструктивное значение в скреплении всей композиции кюя.

Метро-ритмические особенности. Для обоих вариантов кюя характерна метрическая переменность. В одном случае используются размеры – 4/4, 5/4, 3/4, 2/4, а также 5/8, в другом – 2/4, 3/4, 4/4 и 3/8, 5/8. Если в первом варианте кюя метр меняется внутри каждого раздела, то во втором – на их стыке, между ними, в результате – в каждом разделе – преобладает определенная метрическая сетка. Выбор размера связан и с регистровым положением мелодий. В нижнем регистре используется размер 3/8, 5/8, преобладает более гибкая метроритмическая сетка.

Оба варианта кюя звучат в подвижном темпе. Вместе с тем, внутри кюя имеются темповые сдвиги как между разделами, так и внутри них. В первом варианте используются более долгие длительности: наряду с восьмыми и шестнадцатыми, встречаются половинные, четверти. Показательны пунктирный, триольный ритмические рисунки.

Поскольку в каждом разделе используется свой ОИРК, характерны и соответствующие ритмические рисунки. Пунктирный ритм придает одной из мелодий маршевый характер, а использование триолей и движение восьмыми привносит в звучание кюя речитативно-декламационное начало.

Второй вариант кюя в метроритмическом плане более разнообразный. Так равномерное движение (четыре шестнадцатые и две восьмые) можно найти не только в разделе **A**, но и в **B, B1, B2**, что также придает кюю ритмическое единство. В то же время в разделе **C** встречаются синкопы, размер меняется в каждом такте, что придает ОИРК совсем другой характер. В разделе **E** используется симметричный ритмический рисунок (восьмая – четыре шестнадцатые-восьмая). Этот ритмический рисунок вместе с последующей остановкой на четвертной свидетельствует о преобладании ритма суммирования. В заключительном разделе (**K**) используются обратный пунктирный ритм, триоли шестнадцатыми, что вносит в звучание кюя более виртуозный импровизационный характер.

Ладо-интонационные свойства. Ввиду специфики казахской домбровой музыки, находящейся на пересечении вертикальных и горизонтальных интонационных связей, ладовые особенности рассматриваются в двух аспектах [С.Утегалиева, 2013, с. 328-329]. В вертикальном срезе в начале или концовке каждого раздела возникают двухголосные ладовые опоры, которые являются определяющими и составляют основу модально-композиционного процесса. В то же время внутри разделов образуются фрагменты определенных звукорядов (горизонталь), которые также подлежат изучению.

Формирование ладовых опор в квинтовых кюях, в том числе и в рассматриваемых образцах, связано с натурально-обертоновым рядом [П.Аравин, 1979, с.106; С.Утегалиева, 2013, с.297]. Так, если генеральной опорой служат основные тоны открытых струн (**c-g**), то внутри построений встречаются основные и временные опоры, такие как **c-g¹** (первый обертон от тона струны **g**), реже опора **c-c¹** (возникающая как первый обертон от тона **c**). В обоих вариантах кюя доминируют опоры **c-g** и **c-g¹**. В ряде случаев образуется трехпластовая фактура, в которой звучат основные тоны открытых струн (**c-g**) и залигованный верхний флажолет - **g¹**. Чередование этих опор изменяют окраску звучания, придают ему мерцающий характер.

В целом доминирование одной ладовой опоры (**c-g**) или производных от нее (**c-g¹**, реже **c-c¹** или **c-c²**) весьма типично для квинтовых кюев. Основная ладовая опора **c-g** и производная от нее **c-g¹** создают общую «ладотональную» окраску звучания кюя. Господство основных тонов открытых струн проявляется и в том, что они активно

участвуют в формировании мелодии, включаясь в моменты завершения мелодических фраз. В кюях Таттимбета встречаются и другие ладовые опоры, в качестве временных, не связанные с опорами основных тонов открытых струн. Видимо, в этом и заключается их новизна. Так в первом варианте (разделы **B** и **D**) появляется опора $c-f^1$. Многократно повторяясь, она воспринимается как контраст, введение иной «ладотональной» сферы.

Во втором варианте привлекает внимание раздел **C** – одноголосный эпизод в среднем и нижнем регистрах, в котором используются хроматические звуки – b^1, h^1 . ОИРК звучит как бы на баске – на бурдонной струне и представляет собой контраст предшествующему и последующему развитию. Краткость и вычлененность мотивов, их разнонаправленность способствует акцентированию таких тонов как g, e и c в малой октаве. Меняется «ладотональная» окраска.

В горизонтальном аспекте есть элементы пентатоники, главным образом используются трихордовые попевки ($d-e-g; c-a-g$), а также гексахорд ($c^1-d^1-e^1-f^1-g^1-a^1$). В одноголосном эпизоде **C** (второй вариант кюя) используется **C** ионийский ($c^1-d^1-e^1-f^1-g^1-a^1-h^1-c^2$).

Для ОИРК показательно дробление мотивов, их многочисленные и варианты повторения [М.Гамарник, 1996, с. 14]. Каждый из них обладает своей выразительностью, индивидуальностью. Плавная неспешность основного мотива в первом разделе (1 вар.), сменяется другим, в котором повторение звука в пунктирном ритме приобретает иное значение. Мотив речитативного характера с использованием триолей и в размере 5/4 в третьем разделе уступает место танцевальному, с характерным притоптыванием. Движение ближе к концу кюя постепенно ускоряется.

Основные мотивы разделов **A** (2 вариант) с равномерным маршевым движением, **E** – танцевального характера с подчеркиванием последней доли, на наш взгляд, удачно найденные Таттимбетом, отличаются красотой и естественностью звучания.

Показательно глиссандирующее извлечение звуков, что связано с приемом игры шертпе, использование флажолетов на залигованных нотах (Пример 1).

Пример 1. Раздел А. Кюй «Бес торе», 1 вар.

Пример 2. Раздел А. Кюй «Бес торе», 2 вар.

x x x

Два других кюя «Алшагыр» и «Азамат кожа» могут рассматриваться как высшее достижение в творчестве Таттимбета. Они связаны с философским осмыслением жизни и смерти. Эти кюи весьма популярны и часто звучат на концертной эстраде, анализируются нами в исполнении А.Хасенова.

Тематика. Первый кюй посвящен Алшагыр батыру, в прошлом известной личности в аркинском регионе. В нем слышны древние казахские мотивы. Будучи своеобразным памятником возвышенному образу батыра, кюй отличается сложностью и требует от музыкантов высокого исполнительского мастерства.

Второй кюй «Азамат кожа» по силе духа, красоте звучания и совершенству формы принадлежит к лучшим сочинениям Таттимбета. Показательны необычные «тональные» сдвиги, редко встречающиеся в кюях-шертпе [Б.Ыскаков, 2007, с. 408]

Композиционное строение. В кюях «Алшагыр» и «Азамат кожа» используется вариантнo-строфическая форма. В первом образце все разделы вариантнo повторяются (А-В-С-D-E-B1-C1-D1-A1). При этом появление раздела А1 в конце кюя придает общей его

композиции черты трехчастности. Каденционные обороты ОИРК в первом разделе (А) встречается и в других (С, D), ими завершается кюй, что создают основу и для интонационного единства.

Во втором – несколько иное соотношение разделов (А-А1-В-С-К-А-А1-В-С-К). В данном случае раздел А вариантно повторяется, все остальные – контрастируют по своему музыкальному материалу. Основных разделов пять (А-А1-В-С-К), которые потом повторяются.

В обоих кюях основные тоны открытых струн (с-g) выполняют связующую функцию между разделами, в первом кюе встречается и октавное перемещение g (с-g¹).

Метроритмические особенности. В кюе «Алшагыр» используется переменный метр (3/4, 4/4, 2/4). Особенно часто размер сменяется в каденционных участках, при завершении разделов (3/4, 4/4, 5/4, 2/4). Встречается движение четвертями, с участием половинных нот, восьмых и шестнадцатых. Отметим разнообразие ритмических рисунков: пунктирный ритм с использованием триолей (раздел В), четвертей (раздел С) сменяется равномерным звучанием восьмых (D). Используются заливованные ноты на верхних флажолетах, ритм дробления и суммирования. При этом последний является преобладающим. Он выражен по-разному (четверть – половинная; две восьмые – четверть и т.д.), что связано с содержанием кюя, характеристикой образа батыра.

В кюе «Азамат кожа» также присутствует метрическая переменность (5/4, 4/4, 3/4, 2/4). В отличие от предыдущего кюя, здесь особенно часто встречается размер 5/4. В какой-то мере он соответствует в целом маршевому жизнеутверждающему характеру кюя. Ритмические рисунки (состоящие из четвертных, восьмых и половинных) также разнообразны. Движение четвертями с использованием пунктирного ритма (А, А1) чередуется с пунктирным, но с использованием половинных нот (В, С), а также равномерным звучанием восьмых (К).

Ладо-интонационные свойства. Главными опорами в кюях служат основные тоны открытых струн (с-g). В кюе «Алшагыр» сходную функцию выполняет тон g¹ и его вариант – с-g¹ (с нижней поддержкой). Как и в других кюях встречается опора с-g с заливованным верхним флажолетом (g¹).

В этой пьесе представлены фрагменты с разной фактурой: от одно-, двухголосной до смешанной. Так, последняя (двухголосие чередуется с одноголосием) представлена в первом (А), одноголосие преобладает – во втором (В), двухголосие – в третьем (С) разделах.

Интересно, что отсутствие тона *c* в мелодии в качестве опорного восполняется звучанием основных тонов открытых струн (*c-g*). В пьесе ощущается влияние пентатоники, встречаются трихордовые попевки (*d¹-e¹-g¹*; *e¹-g¹-a¹*), а также гексахорд (*c¹-d¹-e¹-f¹-g¹-a¹*). Вместе с тем, кюй в интонационно-ритмическом плане не воспринимается как однообразный или монотонный. Напротив, в характеристике образов, в органичном использовании разного количества голосов, мотивном развитии, их выразительности проявляется удивительное мастерство кюйши-творца. Так, основная мелодия (раздел **A**) формируется постепенно – от акцентируемого тона *g¹*, путем добавления отдельных звуков (*d¹*, *e¹*, потом *f¹*, *a¹*). Она дробится на отдельные тоны или микромотивы (подчеркивается их смысловая составляющая), с постепенным сползанием к звукам *f¹*, затем *e¹*, *d¹*. В этих восходящих и нисходящих интонациях как будто содержится вопрос, скрытая мольба, с которыми батыр обращается к миру. ОИРК в разделе **B** связан с повторением и утверждением тона *f¹* (в одноголосной фактуре), характер кюя изменяется. Отдельные интонации из начального раздела (**A**), впоследствии существенно преобразуются. Благодаря использованию пунктирного ритма и поступательному движению (как в марше) они приобретают воинственные черты (**C**, **C1**).

Кюй «**Азамат кожа**» полностью двухголосный. В нем используется не только верхний (**A**), но и средний (**B**), нижний (**C**) регистры, что не типично для домбровых кюев в квинтовом строе. Наряду с главными ладовыми опорами *c-g* и *c-g¹* встречаются другие – *as¹-es¹* и *es¹-b¹*, а также *c-c¹*.

Сказанное указывает на разнообразие «ладотонального» плана кюя. В этом проявляется новаторство Таттимбета, расширяющего возможности квинтового строя.

В горизонтальном аспекте тон *c* в качестве опорного появляется неоднократно. Звуковой диапазон кюя расширяется, образуется звукоряд неполного ионийского лада (*c¹-d¹-e¹-f¹-g¹-a¹-h¹*).

В отличие от предшествующего образца в кюе «Азамат кожа» ОИРК (раздел **A**) состоит не из одного, а трех элементов. Первый (а) – связан с мотивом маршевого характера (движение четвертными) с использованием пунктирного ритма; второй (б) – включает обыгрывание опоры *c-f¹* и третий (с) – мотив заключительного, каденционного плана, с опорой на *c-c¹*. Им завершается не только ОИРК, но и весь кюй.

В разделах **B** и **C** находит отражение негативная, темная сторона жизни. Сказанное потребовало от кюйши новых средств музыкальной выразительности (См пример 3). Использование ладовых опор *as¹-es¹/g¹-d¹* при поддержке нижних опор *c-g* способствует

формированию общего неполного звукоряда (на обеих струнах) ($c^1-d^1-es^1-f^1-g^1-as^{11}-c^2$), сходного с *c эолийским*.

При ладовой поре es^1-b^1 вместе с участием нижних опор $c-g$ возникает неполный звукоряд ($c^1-d^1-es^1-f^1-g^1-a$), совпадающий с *c дорийским*.

Пример 3. Раздел В. Кюй «Азамат кожа»



Вышеприведенный музыкально-стилевой анализ «портретных» кюев Таттимбета показал, что кюйши творчески подходит к трактовке образного содержания. В квинтовом строе он создает шедевры домбровой музыки, такие как «Бес торе», «Алшагыр», Азамат кожа». Они не утратили своей ценности и сегодня звучат очень свежо и изысканно.

В этих образцах формируется вариантно-строфическая форма, характерная для кюев шертпе (квартовый строй). В ряде случаев кюйши сочетает элементы фрагментарной (показательной для квинтовых кюев) с вариантно-строфической. Речь идет об одном из путей в усложнении формы кюев в квинтовом строе.

Основой для формирования ладовых опор как в квинтовых, так и квартовых кюях служит натурально-обертоновый (гармонический) ряд.

Таттимбет – прекрасный мелодист, его кюи отличаются красотой звучания и разнообразием ритмики. Основной интонационно-ритмический комплекс, звучащий в начале кюя, представляет собой относительно индивидуализированный музыкальный материал. Он состоит как бы из микромотивов, повторяемых, вариантно изменяемых, достаточно ярких. Каждый из них обладает оформленностью и завершенностью, что свидетельствует уже о более позднем этапе в развитии «тематизма». Внимание кюйши привлекает даже отдельный звук, иногда многократно повторяющийся. В каждом мотиве им подчеркивается его выразительность и оригинальность.

Особый интерес представляет интонационный строй кюев Таттимбета. Разумеется, его необходимо исследовать глубже. Вместе с тем, предпринятый нами анализ кюев

Таттимбета в квинтовом строе показывает, что в них нашли отражение не только песенные традиции Арки, но и ощущаются влияния кобызовой музыки. Некоторые мотивы из кюя «Бес торе», «Азамат кожа» по своему характеру близки кобызовым кюям.

Кюи Таттимбета напоминают тонкое кружевное полотно, в котором непрерывно вьется мелодическая линия, создавая композиционно-симметричные звенья, но с разными рисунками-импровизациями [А.Райымбергенов, С.Аманова, 1990, с. 164].

Литература

Аравин П. Строение кульминаций в казахских кюях // Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – С. 101-112.

Бегалин С. Күй кумбесі – Таттимбет // Бегалин С. Сахара сандугаштары. – Алматы, 1976. – Б. 99-109

Бекенов У. Күй табиғаты. – Алматы, 1981. – 174 с.

Бекенов У. Шертпе куй шеберлері. – Алматы, 1977. – 34 б.

Гамарник М. Жизнь и творчество Таттимбета: автореферат дис. на соиск. уч. степени канд иск. – Алматы: АГК им. Курмангазы, 1996. – 17 с.

Жубанов А. Таттимбет // Жубанов А. Струны столетий. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. – Алма-Ата: Казгосиздат Художественной литературы. 1958. – С.162-178.

Калиев С. Строй и ладозвукоряд шертпе-кюя (Восточный регион) // А.В.Затаевич и проблемы современного этномузыказнания: материалы Всесоюзной научн.-практ. конференции. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1991. – С.53-56.

Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-пресс, 2007. – 520 с.

Райымбергенов А., Аманова С. Таттимбет // Райымбергенов А., Аманова С. Күй кайнары. – Алматы: Онер, 1990. – С. 163-176

Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. – Астана, 2002. – 832 б.

Таттимбет и проблемы изучения традиционной казахской музыки: тезисы респ. научно-практ. конференции. – Алма-Ата, 1990.

Токтаган А, Абугазы М. Тэттимбет және Арқа күйлері. - Алматы 2005. – 216 б.

Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – Москва: Композитор, 2013. – 528 с.

Ысқақов Б. Сарыарка саздары. Тәттімбет тәліміндегі күйлер жинағы. – Алматы: Атамура корпорациясы, 2007. – 450 б.