

А. Е. Турумбетова

**О творческих контактах казахских кюйши
с музыкальным искусством народов
Северо-Каспийского региона**

Аннотация:

Взаимовлияние в области домбрового исполнительства народов Северо-Каспийского региона обусловлено как географическим соседством этносов, так и родством генетических корней. Процесс межкультурного взаимодействия народов Северо-Каспийского региона отразился на различных аспектах казахского домбрового искусства. В данной статье рассматриваются связи казахского домбрового исполнительства с музыкой киргизов, туркмен, ногайцев, калмыков и татар; выбор этого аспекта определяется тем, что во всем названном этнокультурном ареале эти связи наиболее конкретно представлены.

Ключевые слова: домбра, домбровое исполнительство, кюйши, киргизы, туркмены, ногайцы, калмыки, татары.

A. E. Turumbetova

**On the Kazakh kuishi artistic contacts with musical art
of the North Caspian region peoples**

Abstract:

Influence of the North Caspian region peoples' music on dombra performing art is due to both geographical proximity and kinship of genetic roots. The process of intercultural communication with the North Caspian region peoples affected various aspects of Kazakh dombra art. This article discusses the connection of dombra performing art with music of the Kyrgyz, Turkmen, Nogai, Tatars and Kalmyks. The choice of this aspect is determined by the fact that in the entire given ethnocultural area these connections are most obvious.

Keywords: Dombra, Dombra performing art, kuishi, Kyrgyz people, Turkmen people, Nogai people, Kalmyk people, Tatar people.

О времени возникновения взаимосвязи казахского домбрового исполнительства с музыкальными явлениями других культур нет установленных сведений. Но в работах отечественных ученых эти контакты отмечаются начиная с XIX века. Вопрос о влиянии му-

зыки тюркских этносов на казахские песни и кюи освещается в трудах А. В. Затаевича [8], А. К. Жубанова [7], П. В. Аравина [1], Б. И. Каракулова [9], С. И. Утегалиевой [14; 15] и др.

Среди факторов, оказывающих влияние на межкультурные связи, должны быть отмечены непосредственные контакты народов на основе территориального соседства. Мангистауская область и примыкающая к ней с севера Западно-Казахстанская область образуют единый регион, граничащий с Туркменистаном. Приграничные социокультурные связи определили большое распространение туркменской музыки в западно-казахстанской и мангистауской домбровых традициях.

Западно-Казахстанская домбровая традиция представляет собой целую плеяду народных кюйши-композиторов, внесших вклад в развитие домбровой инструментальной музыки казахского народа. Среди них такие знаменитые кюйши, как Курмангазы Сагырбаев (1823—1898), Даулеткерей Шигаев (1820—1887), Мусерали Бердиев¹, Сейтек Уразалиев (1861—1933) и другие. В творчестве этих композиторов наблюдаются связи с туркменской культурой, о чем свидетельствуют различные источники.

Воздействие туркменской музыки в этом регионе наблюдается в XIX веке. П. В. Аравин отмечает, что для кюйши Даулеткерей «искусство Мусерали было как бы связующим звеном между домбровой музыкой Зауральской степи и музыкальной культурой Букеевской орды... и само творчество казахских домбристов Западной части Зауральской орды и Первой Приморской части Внутренней орды испытывало сильное влияние инструментальной музыки соседнего туркменского народа. Таким образом, оказывается, что благодаря Мусерали Даулеткерей мог познакомиться не только с рядом старинных кюев, но и с туркменской музыкой для дутара» [1. С. 26]. Также В. М. Беляев отмечал, что Курмангазы и Даулеткерей, «владея обширным репертуаром, исполняли и туркменские кюи, а также применяли иногда в своих произведениях проведение тем средней части

на органном пункте открытой нижней струны, что является характерным приемом туркменской инструментальной музыки» [10. С. 314]. Широкое распространение туркменских кюев в среде западно-казахстанских домбристов А. Затаевич связывал со сходством строя дутара и домбры [См.: 8. С. 310]. Кроме того, он подчеркивал влияние непосредственных контактов с туркменскими дутаристами (такими как Едилбахши). От них казахские домбристы перенимали музыкальный материал (то есть репертуар), и это, по его мнению, вносило в домбровое исполнительство «освежающее разнообразие», а туркменские кюи воспринимались «с большой любовью, как „свой“» [8. С. 311].

Примером влияния туркменской музыки является кюй Даулеткерей под названием «Көрүғлы». Первая его нотная запись сделана А. В. Затаевичем, и он называет его туркменским [См.: 8. С. 311]. А. Жубанов же считает, что этот кюй принадлежит собственно Даулеткерей, он относит его к группе «кюев-параграф на темы туркменские» («Нар иген», «Коруғлы», «Таштит»). Для доказательства Жубанов приводит факт исполнения в концертах Оркестра казахских народных инструментов имени Курмангазы в Туркмении этого кюя перед туркменскими дутаристами, которые не признали в нем собственно туркменского явления, хотя и отметили «нечто напоминающее туркменскую инструментальную музыку». Жубанов, признавая, «что у народов, живущих в соседстве, не могло не быть взаимовлияний», придерживался позиции, «что кюи Западного Казахстана имеют свои особенности, резко отличающие их от туркменских пьес для дутара» [7. С. 110].

Однако кюй «Көрүғлы» имеет очевидные отличия от других произведений Даулеткерей. Звук «ля», употребляемый в казахских кюях в чистом виде, в этом кюе исполняется на полтона ниже (ля-бемоль), напоминая туркменскую музыку. В народе этот ладок называют «оғыз-перне», «түркімен перне» (туркменский ладок).

По данным Жубанова, этот ладок называют также «Сейтек-перне» в честь кюйши Сейтека

Уразалиева, который наряду с Даулеткереем использовал его в кюях на туркменские мотивы (кюй «Он алтыншы жыл») [См.: 7. С. 155]. Известно, что кюйши Сейтек, будучи в Кара-Озекском уезде Астраханской губернии, познакомился с туркменским дутаристом Каримом. От него он перенял много туркменских кюев [См.: 7. С. 147]. Однако они не сохранились и не существуют в записи, что затрудняет более детальное изучение творчества Сейтека, которое в целом остается малоизученным [См.: 5. С. 28]. Охарактеризовать музыку композитора и его исполнительские особенности можно только по нескольким (десять-двенадцать) его авторским кюям, сохранившимся и известным на сегодняшний день. Но и в них выявляется связь с туркменской музыкой.

В тесных контактах казахских и туркменских музыкантов второй половины XIX века большую роль сыграла музыкальная жизнь Астрахани, где проживали выдающиеся дутаристы Едил бахши, Кокса и Байжан [См.: 8. С. 310]. А. В. Затаевич полагает, что кюйши Аликей и Макар из приграничного Западно-Казахстанского региона именно там могли перенять туркменские кюи и отразить особенности их исполнительского стиля в своем творчестве.

В сборник А. В. Затаевича «500 казахских песен и кюев» вошли пять туркменских кюев: «Түркімен күй», «Улкен айқай» (или «Еділ бахши түркімен күйі I»), «Көнек» (или «Еділ бахши түркімен күйі II»), «Коруглы» и «Аксакал» [8]. Это самые первые нотные записи и сделаны они были от исполнителей-домбристов Махамбета и Науши Бокейхановых и Калибергена Карамбетова, относящихся к западно-казахстанской исполнительской школе. Группу туркменских кюев, распространенных в казахской музыкальной среде, дополняют еще шесть примеров из сборника А. Есенулы и Г. Елеусизкызы «Күй керуені». Это «Түрікпен», «Йөр өңе», «Йыгытлер тансы», «Нәр агачи», «Торғай құшлар», «Ана зары» [20].

В целом творческие контакты с туркменским народом образовали два направления влияния на домбровую музыку западно-казахстан-

ской школы. Кюйши и домбристы исполняли собственно туркменские кюи. Это влияние можно назвать внешним, так как оно расширяло только исполнительский репертуар. Кроме того, кюйши сочиняли свои собственные кюи в туркменском инструментальном стиле (Даулеткерей и Сейтек). Это влияние внутреннего характера, так как обновляется стиль кюев.

Туркменские племена издавна жили на территории Мангистау [См.: 11. С. 25]. А казахские племена проживали в Туркменистане [См.: 15. С. 16]. Пространственно-географическое соседство сказалось на взаимовлиянии инструментальных культур. Туркменские связи с казахской инструментальной музыкой сохранились в непосредственно граничащей с этим народом Мангистауской области и преимущественно здесь развиваются по настоящее время [См.: 15. С. 5]. В репертуаре известных домбристов мангистауской школы XIX—XX веков (О. Калманбетулы, М. Оскенбаев, А. Кожабергенова, С. Жалмышев, Е. Емил и др.) представлено много туркменских кюев: «Көрүғлы», «Нәзіл байрам», «Гелдіңме», «Нар йөңе», «Нәр агачи», «Торғай құшлар», «Сахып Жамал», «Ашыл баш», «Азатлык», «Есірле», «Кептер», «Пиала», «Әуезім күйі», «Сенсен», «Көршмез», «Душмуш» и т. д. Мангистауские домбристы не хуже самих туркмен владели игрой на дутаре и исполняли на нем туркменские кюи. Об этом свидетельствует один из исторических фактов, описанный Жубановым. Знаменитый домбрист Абыл (1820—1892), плененный туркменами, благодаря исполнению на дутаре своих сочинений был отпущен на свободу. Туркмены узнали в своем пленнике по манере его исполнения того самого кюйши Абыла, которого тоже, как и казахский народ, высоко ценили [См.: 7. С. 206].

Владение игрой на дутаре казахскими домбристами связано также и с развитой традицией инструментальных состязаний — тартысов. Так, А. Жанбыршин отмечает, что кюйши Оскенбай (1860—1925) состязался с туркменским бахши Кулбаем в игре на дутаре [См.: 21. Б. 239]. Несмотря на ладовые различия и

исполнительские приемы двух инструментов, домбристы могли так виртуозно играть на дутаре, что соревновались в этом искусстве с туркменскими музыкантами. Несомненно, феномен музыкальных влияний между соседними народами был обусловлен родством музыкальных инструментов и тесно связан с практикой владения игрой на родственных инструментах.

В XX веке ярким представителем мангистауской традиции является Мурат Оскенбаев — последователь школы своего отца Оскенбая. О его туркменских музыкальных связях пишут С. Утегалиева и С. Темиргалиева [См.: 15. С. 19]. С туркменской музыкой кюйши был хорошо знаком, так как несколько лет проживал в Туркмении. Мурат общался с такими известными дутаристами, как Пурли, Мылла, Ташмамбет, Солтан Ака и Мамбет и др. В его исполнительском репертуаре были туркменские пьесы «Сахып Жамал», «Есірле», «Кептер», «Торғай күшлар», «Пиала», «Әуезім күйі», «Сенсен», «Ашыл баш», «Азатлық», «Көршмез», «Душмуш», «Нәзіл байрам», «Гелдіңме» и др. Туркменские музыканты называли М. Оскенбаева «гордостью казахов — великим бахши».

Таким образом, вследствие географического соседства двух народов в казахской домбровой музыке обнаруживаются различные формы влияния туркменской музыкальной культуры: игра на дутаре, искусство инструментального состязания, исполнение на домбре туркменских кюев (инструментальная обработка), расширяющее домбровый репертуар, и сочинение собственных «туркменских» кюев, обогащающее музыкальный стиль казахских кюев. Исторически сложившиеся казахско-туркменские музыкальные связи в области исполнительства получили развитие в практике современных домбристов.

Территориальное соседство повлияло также на взаимосвязи домбрового исполнительства с киргизской инструментальной музыкой. С давних времен казахи и киргизы поддерживали добрососедские отношения. Ч. Валиханов в «Записках о киргизах» назвал их «дружественными» и «родственными» [3. С. 65]. Чаще все-

го культурный обмен музыкантов происходил во время проведения различных празднеств. Народные музыканты звучанием музыки придавали особое настроение и вместе с этим они показывали свое всестороннее мастерство. На таких многолюдных мероприятиях обычно проходили инструментальные состязания (тартысы) между казахскими и киргизскими музыкантами. Известно, что в таких тартысах с киргизскими комузистами участвовали кюйши Ыкылас и акын Жамбыл [См.: 24. Б. 92].

Один из таких тартысов между известным кюйши Аркинской домбровой традиции Тока Шонманулы с двумя киргизскими музыкантами одновременно — великолепными мастерами игры на комузе Ыбыраем Тумановым и Карамолдой Оразовым — описывает А. Сейдимбек [См.: 24. Б. 92]. Это состязание началось как «кара тартыс» (состязание в количестве кюев) и было продолжено как «түре тартыс» (состязание в точности исполнения произведения соперника). Практика проведения одновременно разных видов тартыса свидетельствует о том, что музыкальные контакты двух народов были тесными и затрагивали глубинные уровни музыкального искусства — музыкальное мышление.

В репертуаре домбристов имеются разнохарактерные произведения киргизских композиторов. Так, современный исполнитель и исследователь казахских кюев Ж. Жузбай включил в свои сборники тексты кюев «Ақбақай» и «Кет буканын куусу». В кюе «Ақбақай» Коргалы акына воплощается образ коня [См.: 23. Б. 111]. Кюй «Кет буканын куусу» является киргизской версией кюя «Ақсақ құлан — Жошыхан» Кетбуги (1150—1225), что отражено в его названии (дословно с киргизского языка «кюй Кетбуги»). Казахские домбристы исполняют оригинальный кюй «Ақсақ құлан — Жошыхан» [См.: 22. Б. 42]. То есть между казахскими и киргизскими музыкантами происходил обмен в области формирования репертуара.

Также в домбровом репертуаре широкую популярность имеет произведение «Маш Ботой» киргизского композитора Атая Огонбаева

(1904—1949). Казахскими музыкантами он исполняется как в сольной, так и в ансамблевой версии.

В музыкальном наследии казахов и киргизов существуют также кюи с одинаковым названием («Қамбархан»/«Камбархан», «Кертөлғау»/«Кер-толгоо», «Толғау»/«Толгоо», «Кербез ажжелен»/«Жаш кербез», «Кербез керік»/«Кербез»). Они идентичны и по музыкальному материалу, что свидетельствует о корневой родственности музыкальных культур и тесных и глубоких взаимосвязях.

Ногайская музыка представлена в казахском домбровом исполнительстве такими кюями, как «Ноғайлының босқыны» Казангапа (1854—1927), «Ноғай сазы», «Қазақ ноғайдың айрылысуы», «Ел айрылған» Асан Кайгы (XIV—XV вв.), а также образцами народного творчества, кюями «Ноғайлы», «Қазақ ноғайдың тартысы», «Қарт Ноғай», «Бала Ноғай сазы» [См.: 17. Б. 126]. По этим названиям казахских кюев видна значительная роль ногайской культуры и истории этого народа в домбровом искусстве.

Наряду с оригинальными кюями на ногайскую «тему» казахские кюйши имели в своем репертуаре образцы ногайской музыки. Об этом свидетельствует легенда о происхождении кюя «Ноғайлының зары» («Плач ногайцев»), приводимая А. Раимбергеновым. Этот кюй принадлежит ногайскому кюйши Карт-ногаю. В нем передается безутешное горе и плач народа после смерти своего вождя аксакала Орманбет-би, покинувшего свою родную землю [См.: 13. С. 107].

Как показывает практика взаимодействия культур тюркских народов, одним из важнейших факторов взаимовлияния является родство инструментов. В казахской и ногайской культурах родственный «двухструнный инструмент с овальным грушевидным корпусом и длинной шейкой» имеет к тому же одинаковое название. Домбра, по мнению Л. А. Гагуа, у всех ногайцев (караногайцы, кубанские ногайцы, астраханские ногайцы) занимает особое место [См.: 4. С. 41].

Большое сходство с казахской домброй обнаруживают в калмыцкой домбре. При этом исследователи (П. С. Паллас, Г. Ю. Бадмаева) придерживаются основной версии заимствования калмыками инструмента у казахов [См.: 2. С. 30]. Отличия в использовании инструмента отражают особенности исполнительского стиля. В казахском домбровом исполнительстве особенно развита техника левой руки, а у калмыцких исполнителей в виртуозности преобладает правая рука, перебирающая струны у корпуса [См.: 2. С. 31].

Родственные инструменты (домбра) ногайцев, казахов и калмыков являются двухструнными (трехструнная встречается у казахов намного реже). У киргизского комуза же имеется третья струна. Поэтому типологическое сходство домбры в казахской, калмыцкой и ногайской культурах определило распространение практики перенесения музыкального материала родственной музыкальной культуры и его незначительной обработки.

Казахско-калмыцкие взаимосвязи в домбровом исполнительстве подтверждают два кюя. Один из них под названием «Қалмақтың кара жорғасы» («Калмыцкий вороной иноходец») записан А. В. Затаевичем в 1926 году, в Каркаралинском районе Карагандинской области от М. Менаякова [См.: 8. С. 227]. Второй под названием «Қазақтың қалмақ күйі» записан в 1962 году в исполнении М. Битенова и представлен в сборнике Т. Мерғалиева [См.: 19. Б. 248]. Первоначальная принадлежность этих кюев не установлена, и сведений, дающих ответ на этот сложный вопрос, не имеется.

Связь домбрового искусства с калмыцкой музыкой показывает кюй «Бес қыз» («Пять девушек») кюйши Сейтека Уразалиева, представителя западно-казахстанской школы. История его сочинения, которую приводит Жубанов, раскрывает природу танцевальных кюев, представленных в творчестве Сейтека: «...когда Сейтек разъезжал по селениям калмыков, ему довелось остановиться в одном доме, где сидели и болтали между собой пятеро девушек. Увидя, что у гостя есть домбра, девушки по-

просили, чтобы Сейтек на ней поиграл, а они попляшут. Сейтек к этому времени был хорошо знаком с музыкой калмыков, ее танцевальными ритмами, и он тут же сымпровизировал танцевальный кюй в духе калмыков. Калмычки начали танцевать, спрашивая, что это за музыка? Сейтек говорит: „Пусть этот мой кюй будет посвящен вам, он зовется „Бес кыз“ („Пять девушек“)“» [7. С. 148].

Взаимосвязи музыки казахов и калмыков проявлялись не только в домбровом исполнительстве. В сборнике А. Раимбергенова приводятся нотные тексты двух сыбызговых кюев в исполнении казахского и калмыцкого музыкантов и описывается легенда их возникновения: «Давным-давно из-за кобыльего молока поссорились казах с калмыком — казах выпил все молоко до того, как пришел калмык. Они поругались и, сев на вершины двух холмов, стали играть на сыбызгы» [13. С. 55].

Таким образом, несмотря на пространственно-географическую отдаленность, не граничащие между собой народы (казахи, ногайцы и калмыки) имели определенные музыкальные взаимосвязи в инструментально-исполнительском аспекте. По нашему мнению, не только общность языка и этнического формирования, но и сходство музыкальных инструментов (домбры) стало определяющим во влияниях на развитие искусства кюев и на обогащение домбрового репертуара в целом.

Единичные случаи взаимовлияния в сфере домбрового исполнительства обнаруживаются в музыке татарского народа. В репертуаре современных казахских домбристов широко распространен наигрыш казанских татар «Баламишкин», называемый «Баламишка» [См.: 16. Б. 22]. Существует ряд версий о происхождении этого кюя. Кюйши Ж. Жузбай считает, что его автором является Н. Тлендиев, а посвящен он татарскому композитору Латифу Хамиди, жившему и творившему в Казахстане [См.: 23. Б. 110]. Ж. Шакарим, рассматривая творчество Н. Тлендиева и отмечая исполнение им кюя «Баламишка», напоминает о том, что это произведение Катшыбая (1880—1930)

[См.: 18. Б. 180]. Е. Тунгышулы также автором этого кюя признает Катшыбая, обосновывая тем, что кюйши не только владел русскими народными инструментами, но и был хорошо знаком с музыкой татарского, русского, уйгурского, узбекского и киргизского народов [См.: 25. Б. 17]. Н. Тлендиев в одном из своих интервью говорит о том, что у Катшыбая он освоил несколько кюев, но названия он не указывает [См.: 18. Б. 120].

Отталкиваясь от различий во мнениях об авторстве, нами предпринята попытка установить конкретные связи этого кюя с татарской культурой. Как отмечает В. Р. Дулат-Алеев, «Баламишкин» в исполнении скрипачей и гармонистов является одним из популярных инструментальных наигрышей XX века [См.: 6. С. 108]. Двадцать восемь вариантов исполнения мелодии «Баламишкин» разными гармонистами зафиксировал Пол Куйвинен. Одна из версий этого наигрыша в исполнении вятской гармони (тальян гармун) приводится в его диссертационном исследовании «Гармонь в традиционной культуре казанских татар» [См.: 12. С. 447; 26. С. 64].

Учитывая тесные контакты казахских и татарских музыкантов, можно предположить, что Катшыбай играл мелодию «Баламишкин» на домбре, переняв ее от татарских музыкантов. Н. Тлендиев, в свою очередь, узнав эту мелодию от Катшыбая, творчески переинтонировал понравившийся звуковой образ. Он развил и обогатил его новыми художественно-выразительными средствами и исполнительскими приемами. Таким образом, музыкальные связи татарского и казахского народов, сложившиеся в XIX веке, несмотря на пространственно-географическую отдаленность, получили развитие в новых авторских сочинениях современных казахских кюйши.

Подытоживая сказанное о влияниях музыки народов Северо-Каспийского региона на домбровое исполнительство, необходимо отметить, что эти влияния впитывались на благодатной почве казахского традиционного инструментального искусства, достигше-

го высокого художественного и технического совершенства. Взаимосвязи домбрового исполнительства с киргизской и туркменской музыкой развивались на почве приграничного этнокультурного взаимодействия. Туркменская музыка проявилась во внешних (переложение туркменских пьес) и внутренних (сочинение кюев в туркменском стиле) влияниях на домбровое исполнительство. С киргизской музыкой, несмотря на различие домбры и комуза, казахскую инструментальную традицию связывает общий репертуар кюев с одинаковыми названиями. В калмыцкой, ногайской и казахской музыке, благодаря типологическому сходству домбр, сложилось развитое пространство общих музыкальных образцов. Примером взаимодействия татарской культуры и казахского домбрового исполнительства является обогащение репертуара.

Опыт межкультурного взаимодействия названных народов в области исполнительского и композиторского творчества имеет актуальное значение для возрождающегося, стремительно развивающегося современного домбрового исполнительства. Он показывает пути его обогащения и расширения в новых исторических условиях.

Примечания

- ¹ Точная дата рождения М. Бердиева не установлена, но, по данным П. В. Аравина, композитор жил в начале XIX века [См.: 1. С. 25].

Список литературы

1. Аравин П. В. Даулеткерей и казахская музыка XIX века. — М.: Советский композитор, 1984. — 152 с.
2. Бадмаева Г. Ю. Межкультурное взаимодействие в традиционном музыкальном инструментарии калмыков // Музыковедение. — 2006. — № 4. — С. 28—35.
3. Валиханов Ч. Ч. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. Х. А. Аргынбаев. Т II. — Алма-Ата: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1985. — 416 с.
4. Гагуа Л. А. Традиционная музыка караногайцев (по материалам полевой экспедиции) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2012. — № 2 (16): В 2 ч. — Ч. 2. — С. 40—42.
5. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920—1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. — Астана: Фолиант, 2003. — 232 с.
6. Дулат-Алеев В. Р. Татарская музыкальная литература: Учебник для музыкальных училищ и музыкальных школ. — Казань: Казанская консерватория, 2007. — 491 с.
7. Жубанов А. К. Струны столетий. — Алматы: Дайк-Пресс, 2001. — 280 с.
8. Затаевич А. В. 500 песен и кюев казахского народа. — Алматы: Дайк-Пресс, 2002. — 378 с.
9. Каракулов Б. И. О перспективах развития музыкальной тюркологии // Музыка тюркского мира: Материалы Первого Международного симпозиума. — Алматы: Дайк-Пресс, 2009. — С. 225—231.
10. Классические исследования: Т. 14. Ранние предпосылки казахского музыковедения. — Алматы: Әдебиет әлемі, 2013. — 488 с.

11. *Кондыбай С. А.* Эстетика ландшафтов Мангистау: перспективы для развития туризма. — Алматы: Арыс, 2005. — 176 с.
12. *Куйвинен П. У.* Гармонь в традиционной культуре казанских татар: Дис. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2015. — 490 с.
13. *Раимбергенов А. И.* Голоса народных муз. — Алма-Ата: Өнер, 1990. — 288 с.
14. *Утегалиева С. И.* Хордофоны Центральной Азии. — Алматы: Казакпарат, 2006. — 120 с.
15. *Утегалиева С. И., Темиргалиева С.* Туркменские кюи в домбровой традиции Западного Казахстана. — Алматы: ТОО «Издательство ЛЕМ», 2008. — 130 с.
16. Арман. Нургиса Тілендиев күйлері / Сост. Б. А. Абенов. — Астана: ИП «Ві-Принт», 2014. — 96 б.
17. Бабалар сазы / Құраст. Ж. Б. Кадиркулов. — Астана: Ві-Принт, 2014. — 128 б.
18. Ғасыр сазын тербеген. Нұрғиса Тілендиев туралы естеліктер / Құраст. С. Әбдірайымов. — Алматы: Білім, 2007. — 280 б.
19. Домбыра сазы / Құраст. Т. М. Мерғалиев. — Алма-Ата: Ғылым, 1972. — 316 б.
20. *Есенұлы А. Е.* Күй керуені. — Алматы: Өлке, 1997. — 160 б.
21. *Жанбыршин А. А.* Нарату. — Алматы: Білім, 2005. — 260 б.
22. *Жұзбай Ж. А.* Ақсақ құлан. Кетбұға бидің күйлері. — Астана: Өрнек, 2015. — 88 б.
23. *Жұзбай Ж. А.* Шертпе күйдің төрт мектебі. — Астана: Сарыарка, 2009. — 116 б.
24. *Сейдимбек А. С.* Қазақтың күй өнері. — Астана: Култегин, 2002. — 832 б.
25. *Тунғышұлы Е. Т.* Атадан мұра. — Алматы: Санат, 1999. — 160 б.
26. *Kuivinen P. W.* The role of left hand garmun accompaniment in Tatar folk garmun tradition: consonant accompaniment — a remnant of traditional monophony // Музыка: искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова. — 2013. — № 2 (4). — С. 53—68.