

---

# Искусствоведение

УДК 789. (470. 621)

ББК 85. 315. 3 (2 = Ады)

А 66

**Анзарокова М. Ч.**

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела этнологии и народного искусства Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований им. Т. Керашева, e-mail: allasok@adygnet.ru*

## **Пхэмбгу в социокультурном пространстве адыгской диаспоры в Турции (Рецензирована)**

### **Аннотация:**

Рассматривается функционирование ударного инструмента *пхэмбгу* в традиционной культуре адыгской диаспоры в Турции. Руководствуясь методами историзма и системного анализа, автор выявляет семантику термина *пхэмбгу*, характеризует морфологию инструмента и исполнительскую артикуляцию, а также формы межкультурных взаимодействий, принципы трансляции традиции, обусловившие специфический состав инструментального ансамбля диаспоры.

### **Ключевые слова:**

Пхэмбгу, пхэчич, тлепэрэш, диаспора, традиционная инструментально-танцевальная культура адыгов.

**Anzarokova M. Ch.**

*Candidate of Art Criticism, Senior Scientist of Ethnology and Folk Art Department, T. Kerashev Adygheya Republican Institute of Humanities, e-mail: allasok@adygnet.ru*

## **Pkhembgu in sociocultural space of Adyghe diaspora in Turkey**

### **Abstract:**

The paper discusses functioning of percussion instrument *pkhembgu* in traditional culture of Adyghe diaspora in Turkey. Being guided by methods of a historicism and the system analysis, the author reveals semantics of the term *pkhembgu*, characterizes morphology of the instrument and a performing articulation, as well as forms of cross-cultural interactions and principles of tradition translation which have caused specific structure of the diaspora's instrumental ensemble.

### **Keywords:**

*Pkhembgu, pkhechich, tleperysh, the diaspora, traditional instrumental-dancing culture of the Adyghe.*

Проблема бытования ударного инструмента адыгов – *пхэмбгу* в той или иной степени неоднократно привлекала к себе внимание исследователей [1, 2, 3, 4].

Настоящая статья основана на материале, собранном в 2009 году в ходе фольклорно-этнографической экспедиции по Турции и является очередным этапом в изучении

инструмента в контексте культуры самой многочисленной зарубежной адыгской (черкесской) диаспоры [5].

*Пхэмбгъу* /пхэмбгу/ (местные жители называют его также *пхэклыч* /пхэчич/ и *пхэикI* /пхэич/) – ударный инструмент в ансамбле с гармоникой, представляющий собой доску (иногда деревянный брус) на двух подпорках или без них, по которой стучат палками от 5 до 20 человек, одновременно исполняющих вокальный подголосок.

Представители диаспоры идентифицируют инструмент как исконный, привезенный с исторической родины их предками. Это мнение, с опорой на воспоминания информантов, подтверждается в работах современных учёных, содержащих весьма скромные описания *пхэмбгу*, бытовавшего на Кавказе. В начале XX века в Турции инструмент был распространен у разных субэтнических групп адыгов и обслуживал внушительный перечень танцев, в числе которых *кафа*, *цэцэн*, *кэшо куанч* (адыг. кривой танец). Этот факт позволяет предположить, что *пхэмбгу* был распространен на всей территории Черкесии. В противном случае, учитывая, что процесс исхода адыгов в Турцию длился вплоть до Первой мировой войны, инструмент вряд ли бы за короткое время получил широкую популярность и географию распространения у изгнанного и дисперсно расселённого на чужбине этноса.

Слово *пхэмбгу* – «доска» сочетает в себе лексемы – «пхэ» – «деревянный», «дрова» и «бгъуы» на адыгском ‘бок’, «гъуы» на абхазском и абазинском «доска», на убыхском «столб», «стойка» [6: 22]. Спорны истоки названия инструмента. Многовековое соседство шапсугов, убыхов, абхазов на территории Кавказа не могло не повлечь за собой языковых взаимодействий. Весьма состоятельна версия, что слово представляет собой синтез адыгского «пхэ» и абхазо-абазинского «гъуы», в результате чего об-

разовалось словосочетание – «деревянная доска». Убедителен вариант смешения с убыхским – «деревянная стойка».

Одно из наименований доски – *пхэчич* («пхэ» и «кыч») – вероятно подражание звуку, издаваемому инструментом) тождественно названию трещоток, представляющих собой скрепленные кожаными шнурком деревянные пластины. Терминологическое единство двух артефактов объясняется аналогичным материалом изготовления и их общей функцией. В настоящее время трещотки распространены у адыгов, проживающих на Кавказе, но в танцевальной культуре диаспоры используются достаточно редко. Вместе с тем, многочисленные свидетельства, собранные в разных регионах Турции, указывают на факт их широкого применения у адыгов на рубеже XIX-XX веков.

Другое название доски – *пхэич* употребляется, например, в Эскишехире и в сельских поселениях вблизи него. В слове два корня – «пхэ» и «икI». Морфема «икI» является частью корня лексемы «икIыкIын» – ‘повалиться’. Таким образом, по всей видимости, название инструмента содержит дополнительную этнографическую информацию. Еще лет 20-30 назад окончание игрища знаменовалось актом разрушения доски. Самый ловкий всадник на скаку валил инструмент и разбивал его.

Лексема *пхэич* может происходить от «пхэIикI» – варианта произношения слова *пхэчич* на абадзехском диалекте. Регион Эскишехира достаточно пёстрый по субэтническому составу. Помимо абадзехов – наиболее многочисленной группы – в нём проживают бжедуги, кабардинцы, темиргоевцы, хатукаевцы. С течением времени изначальное «Iи» в абадзехском варианте произношения слова под воздействием других диалектов могло трансформироваться на «и» [7].

Сегодня *пхэмбгу* встречается в тех регионах Турции, где бытует парный танец *тлепэрыш*. Инструмент сопровождает

---

ет традиционные танцы адыгов, абхазов, абазин, убыхов, чеченцев. На свадебных игрищах карачаевцев у нескольких мужчин в руках по две широкие плоские деревянные дощечки, которые при соударении издадут звук, аналогичный звучанию *пхэмбгу*. Такой тип ударного инструмента достаточно редко наблюдается и у адыгской диаспоры.

Отличный характер освоения переселенцами новой территории по отношению к их расселению на исторической родине привёл к формированию новых стилистических моделей в инструментально-танцевальном пласте культуры. Соседство тех или иных адыгских субэтносов в регионах Турции обусловило существование разных и достаточно автономных типов танцевальной традиции. В начале-середине XX века *тлепэрыши* был распространён преимущественно среди шапсугов и абадзехов. В сельской местности Узун Яйлы – адыгского анклава, насчитывающего 52 кабардинских, 13 хатукаевских и 2 абадзехских аулов [8: 240 - 241], и в настоящее время старики не имеют никакого представления о *тлепэрыше*. В последние годы, ввиду социальной свободы и новых коммуникативных возможностей, наметилась тенденция к взаимопроникновению локальных танцевальных типов разных регионов, особенно в среде городской молодёжи.

Вопрос о происхождении танца остаётся открытым. В некоторых регионах Турции адыгский *тлепэрыши* и абхазская *апсуа кошара* – идентичны. На юге страны, в районном центре Рейханлы, *тлепэрыши* называют *абадзэ* – ‘абазинец’. Большинство носителей традиции, однако, настаивает на его адыгских истоках.

Игра на *пхэмбгу* – мужская привилегия. Соционормативные принципы исполнительства в разных регионах страны специфичны. Так, на юге, в Рейханлы формирование исполнительских групп происходит по возрастному критерию. Аргументом является несовпадение

представлений об идеальной модели танца у людей разных поколений. У стариков она складывается из совокупности звукового, темпорального, пластического комплексов, считавшихся эталонными в годы их молодости, а ввиду существенных изменений, которые за много лет претерпела танцевальная культура, не совпадает с идеальной моделью в восприятии нынешней молодежи. Разделение групп по возрастному принципу обуславливает неоднократную смену на протяжении игрища характера танца, вариантов вокального подголоска и т. д. На западе Турции, в районе Эскишехира, группу образуют люди, являющиеся выходцами из одного селения. В процессе танцевального действия разные исполнительские коллективы, каждый из которых репрезентирует свой аул (город), сменяют друг друга. Консолидироваться могут и гости, приехавшие на праздник вместе, иногда они берут с собой своего гармониста. Представители диаспоры свидетельствуют о том, что каждый мужчина на празднике таким образом должен проявить свою причастность к происходящему. Существующие исследования подтверждают этот принцип организации групп на примере других регионов Турции [2: 150, 3: 553]. Подобная форма творческой деятельности характерна для традиционной песни, когда партия солиста может исполняться несколькими певцами, сменяющими друг друга в каждом новом куплете. Исполнение песен с поочередной сменой солистов в адыгской традиции наиболее показательно для историко-героического жанра. Семантика такой подачи музыкально-поэтического текста, отражающего важные события в судьбе народа, была обусловлена этноэтикетом. Умение человека мастерски включаться в творческий процесс означало демонстрацию его социальной активности и нерасторжимости с обществом [9: 17, 10: 247].

Группы исполнителей на *пхэмбгу* могут формироваться не только спонтан-

---

но – сегодня существуют ансамбли, имеющие многолетнюю практику. Они в некоторой степени наделены чертами традиционной джегуаковской группы – это сложившиеся коллективы с определенным количеством людей, известные в регионе их проживания, приглашающиеся на различные мероприятия и в состав которых входит гармонист. В их числе группа народных исполнителей из Дюздже, функционирующая более 30 лет.

*Пхэмбгу* не имеет метрологических канонов: высота, длина, ширина инструмента, материал (порода дерева) из которого он изготовлен произвольны. Нередко для извлечения более громкого звука на поверхность горизонтальной перекладки кладут тонкую доску, которую закрепляют с одного края гвоздем, так, чтобы другой край немного приподнялся и между ними образовался незначительный просвет. Такой тип крепления встречается в Дюздже и близлежащих к городу территориях, он же зафиксирован на фотографии, сделанной немецкой исследовательницей Анжеликой Ландманн в одном из убыхских селений Турции в 1969 году [11: 116].

Внешне инструмент не отличается оригинальностью и изяществом, его не принято украшать орнаментом, как, например, трещотки. *Пхэмбгу*, сооружаемый из подручного материала, не обладает художественно-эстетической ценностью, после выполнения своих функций инструмент становится ненужным предметом. В конце праздника его либо ломают и выбрасывают, либо уносят в сарай до следующей свадьбы в ауле. Данный статус отличает его от статуса практически всех других традиционных инструментов, изготовление которых требует от мастеров соблюдения строгих технологических параметров и дизайнерских приемов. Таковы, например, трещотки, шычепцын (струнный хордофон), гармоника, которые всегда были украшением интерьера адыгского дома, и, в отличие от *пхэмбгу*, наделялись репрезентативны-

ми чертами, изображаясь на эмблемах тех или иных мероприятий, адыгских населенных пунктов и т.д. [12].

В зависимости от высоты инструмента мужчины играют на нем сидя или стоя. Доску без подпорок исполнители кладут себе на колени. Такое положение фиксируется еще в первой половине XX века в аулах, находящихся в Узун Яйле – регионе, где *тлепэрыш* практически не исполнялся. Вместе с тем иногда высказывается мнение о том, что играть сидя – неприлично, поэтому инструмент специально сооружают так, чтобы за ним было удобно расположиться в полный рост. Высота *пхэмбгу* на подпорках варьируется приблизительно от 40 до 110 см. Исполнители выстраиваются по длине инструмента с одной или двух сторон, у каждого в руке деревянная палка, реже в исполнении задействованы обе руки. Палки различны по диаметру и длине, но обязательно должны отвечать критерию удобства для выполнения своего назначения. В начале прошлого столетия по доске могли стучать притыкой (адыг. *тэмапкь*) – деревянной или железной палкой, которую прилаживали к боковой части ярма. Временное заимствование фрагмента одного артефакта и перенос его в другое функциональное русло весьма специфично для современной инструментальной культуры адыгов. Заместительный статус предмета, выполняющего роль колотушки для *пхэмбгу*, является еще одним свидетельством простоты ударного инструмента, его максимальной приближенности к быту. В середине прошлого века имела место такая форма игры на *пхэмбгу*, когда мужчины стояли на одном колене, а другое колено поддерживало доску.

Пространство *пхэмбгу* является активной коммуникативной зоной танцевального круга. Кроме того, что каждый мужчина может принять участие в игре на этом инструменте, существует ряд закрепившихся актов между исполнителями на *пхэмбгу* и другими участниками действия.

Танцоры, оказывая уважение гармонисту и ударникам, подходят к доске, становятся рядом плечом к плечу и некоторое время выделывают искусные пластические движения на месте, при этом мужчина поднимает руку в знак приветствия. Ударный инструмент «указывает» паре и момент завершения танца, знаменующийся затуханием его звучания. Исполнители на *пхэмбгу* воспроизводят речитативные и музыкально интонируемые фразы-обращения к танцорам. Раньше, когда уважаемый старик выходил в круг, *джегуако* (народные музыканты) приподнимали один край *пхэмбгу*, оказывая, таким образом, ему почтение. В этом отношении в контексте игрища статусы адыгских трещоток на Кавказе и *пхэмбгу* в Турции тождественны. Трещотки – музыкальный инструмент, на котором также может сыграть любой желающий на празднике. В знак уважения к старшим или с целью подзадорить танцующих трещоточники выкрикивают и ударяют дощечками по полу у их ног, делают несколько шагов к центру круга, выполняя замысловатые движения руками. Подобного рода действия не наблюдаются, когда в ансамбле в качестве ритмического инструмента используется доол, распространенный на Кавказе у восточных адыгов.

Исполнительская практика имеет гендерные различия. Если игра на *пхэмбгу* и трещотках – преимущественно мужская творческая сфера, то в России на дооле у адыгов играют и мужчины и женщины, а женщины по канонам традиционного танцевального искусства не могут воспроизводить вокальный подголосок. Деятельность доолиста локализуется только игрой на инструменте, в отличие от исполнителей на *пхэмбгу* и трещотках, которые выполняют функцию джегуако, обладающих «игрищным сознанием» [13: 17] и поддерживающих энергетический обмен и зрелищность на празднике. Являясь инонациональным инструментом, а в последние десятилетия, став-

ший общекавказским, в обиходной речи получивший название «кавказский барабан», доол, вероятно, не наделен характеристиками, формирующими театрально-игровые формы, присущие традиционному танцевальному пространству адыгов. Поэтому доол, скорее всего, не распространен и в среде диаспоры. Старики высказываются против его применения, мотивируя это тем, что он инородный инструмент, показательный для турецкой культуры, а сопровождаемая им адыгская музыка теряет национальный колорит.

Обращает на себя внимание ритмическое артикулирование на *пхэмбгу*. В тех регионах, где *тлепэрыши* четырехчастный, например, в Дюздже, Адапазары и прилегающих к ним аулах, или двухчастный, как в Эскишехире и сельских поселениях вблизи него, всегда остинатными ритмическими формулами являются обратный пунктир в вариантах *шестнадцатая – восьмая с точкой* и, наиболее часто встречающаяся, *шестнадцатая – восьмая – шестнадцатая пауза*. Причем, первая приведенная стопа ямбическая, а вторая хореическая, обе могут в процессе комбинироваться. Для ряда других регионов страны, где танец одночастный, а его темп более подвижный, также характерен ямбический тип стопы (например, в Маньясе), и стопа *две восьмые* (например, в Биге, Армутлу). Примечательно, что ямбическая стопа, более всего показательная для *тлепэрыша*, лежит в основе остинатных хлопков в ладони в шуточном танце *зафак для троих* (адыг. *щырыщ зэфаклу*).

Считается, что «ломаный» ритм, исполняемый на ударном инструменте в танце, имитирует стук сердца, соответственно его рождение относят ко времени появления на планете человеческого рода. Вопрос о том, сформировался ли специфический ритм в недрах культуры диаспоры или он имел место до разделения этноса, является весьма непростым. В этой связи представляет интерес тот факт, что в XX веке в Кабардино-Балкарии су-

ществовала особая форма развлечения для детей, заключающаяся в соударении двух обыкновенных палок для извлечения неровного ритма. Данное действие называлось «*гупхъэтеу*» [14]. Этимология «*гупхъэтеу*» весьма красноречива: «*гу*» – «сердце», «*пхъэ*» – «дерево», «*теу*» – «ударь», «стучи» (удары по дереву в ритме сердца). Примечательна еще одна параллель с *пхэмбгу*. Для выполнения ударов по дереву в ритме сердца использовались попавшиеся под руку деревянные палочки – обыкновенный материал, который, отслужив, выбрасывался.

Относительно *пхэмбгу* и ритма, исполняемого на нем в танце *тлепэрыш*, сохранились мифологические сюжеты. В Турции нам удалось записать миф о трёхглавой собаке, с незапамятных времён охранявшей луну. Однажды, когда собака спала, луну выкрала ведьма. Дабы разбудить животное, люди стали исполнять ритм *тлепэрыша*. Собака проснулась и отвоевала луну. В другом сказании фигурируют герои Нартского эпоса. Рожая Сосруко, Сэтэнай сильно кричала. Люди, опасаясь, что голос роженицы услышат враги, заглушали его стуком на *пхэмбгу* [15]. Известна легенда о некогда жившем мужчине. Однажды, будучи в доме родственников своей жены, его попросили станцевать *тлепэрыш*. У мужчины были больные ноги, он сильно хромал, но отказать не посмел. Чтобы отвести внимание присутствующих от его недуга, джегуако стали исполнять неровный ритм, впоследствии закрепившийся за танцем. По другим свидетельствам, исполнение данного ритма испокон веков способствовало изгнанию злых духов. Существуют более поздние сюжеты, например, относящееся к периоду Кавказской войны предание о том, что сотни адыгских воинов собирались и выстукивали этот ритм, чтобы

напугать неприятеля [16]. Полифункциональность ритма, исполняемого на *пхэмбгу* (устрашение, охрана, побуждение, замещение), широкий пространственно-временной, ситуативный и эмоциональный диапазон его действия указывают на универсальность и значимость его как культурного явления.

К началу нового тысячелетия *пхэмбгу* преимущественно локализуется в сельской местности и плохо поддается урбанизации. Существенный вес, габариты инструмента, неудобства, связанные с его изготовлением, хранением, транспортировкой в условиях городской жизни, обуславливают частичную замену его функций, например, хлопками в ладони или доолом, который в последние годы обрел статус «городского» музыкального инструмента. Кроме того, архаическая сущность *пхэмбгу* несколько диссонирует с лоском ресторана – свадебного пространства нового времени. Человек, нуждающийся в *пхэмбгу*, снова и снова «идет в природу», но не в *хачец* (гостиную), чтобы снять со стены инструмент, и не в магазин, чтобы его купить.

Исследование *пхэмбгу* в контексте культуры адыгской диаспоры в Турции нераздельно сопряжено с необходимостью исследования его бытования на Кавказе. Это знание поможет объяснить территориальную, субэтническую, жанровую, интонационную локализацию инструмента у диаспоры сегодня. Изучение социального, этнохореологического, музыкального аспектов проблемы, характера межкультурных взаимодействий адыгов с другими кавказскими диаспорами в Турции позволит познать статус инструмента в исторической диахронии и будет способствовать реконструкции утраченных комплексов танцевальной системы, имевших место в культуре до разделения этноса.

---

### Примечания:

1. Бгажноков Б.Х. Черкесское игрище. Сюжет, семантика, мантика. Нальчик, 1991. 188 с.
2. Соколова А.Н. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Майкоп: «Качество» 2004. 272 с.
3. Тыркуем ис адыгэхэр. Йорыуатэр = Фольклор адыгов Турции / сост., автор предисл., коммент., словарей и фото Р. Унарокова. Мыекьуапэ: Адыгея, 2004. 580 с.
4. Хараева Ф.Ф. Традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка адыгов: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000.
5. Экспедиция проходила с 16 по 30 августа 2009 года, в ее состав вошли композитор Довлет Анзароков и автор статьи. Поисковые работы были инициированы М.Ч. Анзароковой, и реализованы при поддержке представителей адыгской диаспоры в Турции и Фольклорно-этнографического центра им. А.М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии) им. Н.А. Римского-Корсакова.
6. Шагиров А.К. Этимологический словарь адыгских (черкесских) языков. М.: Наука, 1977. 223 с.
7. Нэждэт Мешвез (1948 г.р.). Запись М.Ч. Анзароковой, 22 марта 2011 г., Майкоп. Личный архив автора.
8. Табыщ М.А. Узун-Яйлэ адыгэхэр: Йуэрыуатэмрэ лъэпкъ щIэныгэмрэ // Псалъ. Мыекьуапэ, 2010. № 6 (9)-7 (10). С. 228-242.
9. Ашхотов Б.Г. Адыгское народное многоголосие: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. 42 с.
10. Соколова А.Н. Амебейное песнопение как древнейшая исполнительская форма традиционного адыгского многоголосия // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. Майкоп, 2010. Вып. 1 (55). С. 245-251.
11. Landmann A. Akifiye Büyükçamurlu. Ubychen Dörfer in der Südost Türkei. Bd. 2. Heidelberg: Sprint Verlag, 1981.
12. Sokolova A. Adyghe Harmonica as Symbolic Text // Folklore Studies. XXXII. Studia Instrumentorum Musicae Popularis XVI. Vilnius, 2006. P. 91-104.
13. Бгажноков Б.Х. Логос игрища // Мир культуры. Вып. 1. Нальчик: Эльбрус, 1990. С. 5-44.
14. Маряна Панеш (1963 г.р.). Запись М.Ч. Анзароковой, 14 марта 2011 г., Майкоп. Личный архив автора.
15. Месут Кандур (1971 г.р.). Запись М.Ч. Анзароковой, 18 августа 2009 г., Кайсери. Личный архив автора.
16. Ферыт Асако (1938 г.р.). Запись М.Ч. Анзароковой, 25 августа, 2009 г., аул Кыджэнхэбль. Личный архив автора.

---

### References:

1. Bgazhnokov B.Kh. Circassian public merrymaking. Plot, semantics, divination. Nalchik, 1991. 188 pp.
2. Sokolova A.N. The Adyghe harmonic in the context of ethnic musical culture. Maikop: Kachestvo. 2004. 272 pp.
3. Тыркуем ис адыгэхэр. Юрыуатэр = The folklore of the Turkish Adyghe / comp. by R. Unarokova. Maikop: Adygea, 2004. 580 pp.
4. Kharaeva F.F. Traditional music instruments and instrumental music of the Adyghe: Dissertation for the Candidate of Arts degree. M., 2000.
5. The expedition was held from the 16th till the 30th of August 2009. The composer Dovlet Anzarokov and the author of the article took part in it. Search activity was initiated by M.Ch. Anzarokova and realized with the assistance of the Adyghe diaspora in Turkey and Folk and Ethnographic centre named after A.M. Mekhnetsov of the St. Petersburg State Conservatoire (Academy) named after N.A. Rimsky-Korsakov.
6. Shagirov A.K. Etymology dictionary of the Adyghe (Circassian) languages. M.: Nauka, 1977. 223 pp.
7. Nadzhat Meshvez (1948). The recording of M.Ch. Anzarokova, 22.03.2011, Maikop. Author's personal files.
8. Табыщ М.А. Узун-Яйлэ адыгэхэр: Юэрыуатэмрэ лъэпкъ щэныгъэмрэ // Псалъ. Мыекъуапэ, 2010. № 6 (9)-7 (10). P. 228-242.
9. Ashkhotov B.G. The Adyghe folk polyphony: Dissertation abstract for the Doctor of Arts degree. M., 2005. 42 pp.
10. Sokolova A.N. Amebean chants as the most ancient performing form of the traditional Adyghe polyphony // The Bulletin of the Adyghe State University. Series «Philology and the Arts». Maikop, 2010. Issue 1 (55). P. 245-251.
11. Landmann A. Akifiye Büyükçamurlu. Ubychen Dörfer in der Südost Türkei. Bd. 2. Heidelberg: Sprint Verlag, 1981.
12. Sokolova A. Adyghe Harmonica as Symbolic Text // Folklore Studies. XXXII. Studia Instrumentorum Musicae Popularis XVI. Vilnius, 2006. P. 91-104.
13. Bgazhnokov B.Kh. The logos of public merrymaking // The world of culture. Issue 1. Nalchik: Elbrus, 1990. P. 5-44.
14. Maryana Panesh (1963). The recording of M.Ch. Anzarokova, 14.03.2011, Maikop. Author's personal files.
15. Mesut Kandur (197). The recording of M.Ch. Anzarokova, 18.08.2009, Kaiseri. Author's personal files.
16. Feryt Asako (1938). The recording of M.Ch. Anzarokova, 25.08.2009, aul Kydzhankhabl. Author's personal files.