

ISSN 2960-2351 (online)  
ISSN 2960-2343 (print)



Volume 12

International Peer-Reviewed Journal

# Saryn

No. 2

2024

Халықаралық рецензияланатын журнал

Международный рецензируемый журнал



# Сарын

2 шығарылым  
выпуск

2024

## Журнал туралы

*Saryn* – «Өнер және гуманитарлық ғылымдар» бағыты бойынша өзекті зерттеулерді, аударма материалдарын және академиялық мәтіндерге, музыкалық альбомдарға, кинофильмдерге, көрмелерге және басқа да ғылым мен мәдениет туындыларына шолуларды жариялауға бағытталған халықаралық ғылыми рецензияланатын басылым.

*Saryn* басылымдарының негізгі мақсаты ұлттық мәдениет контекстіндегі өнердің зерттеу және әдіснамалық мәселелерін, дәстүрлердің мәдениетаралық өзара байланысын және олардың қазіргі жай-күйін айшықтайтын және талқылайтын мақалалар. Редакцияға ұсынылған мәліметтер жүйелі сапалық немесе сандық деректерді талдауды қамтитын теориялық және эмпирикалық зерттеулерге; бар білімді айтарлықтай растайтын немесе кеңейтетін қысқаша зерттеу есептері мен жазбаларына; кітаптарға, театр қойылымдарына, музыкалық альбомдар мен концерттерге, кинофильмдерге, көрмелерге және басқада шолуларға бағытталуы мүмкін. *Saryn*-да ғылыми диалогтар құпталады. Журналдың редакциясы авторларды күрделі терминологиядан аулақ болып, халықаралық оқырмандармен байланыс орнатуға қамқорлық жасай отырып, түсінікті және қол жетімді тілде жазуға шақырады.

*Saryn*-да жарияланған мақала лардың авторлары мәтіндердің мазмұнына, сондай-ақ үшінші тұлғалардың және/немесе мақалаларды жариялау нәтижесінде қасақана емес зиян шегуі мүмкін ұйымдар немесе елдердің ар-намысы, абыройы және іскерлік беделі үшін толық жауапкершілікте болады. Редакцияның пікірі авторлардың пікірімен және мақалалардың мазмұнымен сәйкес келмеуі мүмкін. Дәйексөз келтіргенде автор мен дереккөзге сілтемені көрсету қажет.

*Saryn* редакциясына түскен барлық мақалалар, оның ішінде жасанды интеллект арқылы жазылған немесе аударылған мәтіндер плагиатты тексеру рәсімінен өтеді және мамандардың екі рет «жасырын» шолуынан кейін жарияланады.

*Saryn*-да авторлық ғылыми зерттеулер, пікірлер, рецензиялар және сұхбаттар тегін жарияланады. Журнал редакциялық жұмыстарға және мақалаларды жариялауға байланысты барлық шығындарды өз мойнына алады. Редакцияға ұсынылған материалдарды жариялағаны үшін төлем төленбейді.

Журналдың редакциялық саясаты халықаралық ұйымдардың ғылыми жарияланымдар этикасы жөніндегі ұсынымдарына негізделеді: Басылым этика комитеті – Committee on Publication Ethics (COPE), Еуропалық ғылыми редакторлар қауымдастығы – The European Association of Science Editors (EASE).

*Saryn* журналының редакциясы ынтымақтастықтың әртүрлі форматтарына ашық. Біз кез келген ұсыныстарға қуаныштымыз, оларды редакцияның электронды поштасына жіберуге болады: [editor@sarynjournal.kz](mailto:editor@sarynjournal.kz).

## Тарату, индекстеу және мұрағаттау

*Saryn* халықаралық рецензияланатын журналы оның дүние жүзіне таралуына әсер ететін басылымдардың сапасын жақсарту үшін түрлі шараларды қолға алуда. Бұл саясатты журнал 2013 жылдан бері бірінші жариялануынан ұстанды.

*Saryn* Будапешттің ашық қолжетімділік бастамасына қосылу арқылы ашық қолжетімділік саясатын ұстанады, бұл автордың жарияланған мақаласын басқа зерттеушілердің іздеуіне және сілтеме жасауына әсер етеді. Сондықтан журналдың өзі де, оның мұрағатталған және баспа көшірмелері сақталатын репозиторийлер де *Saryn* зерттеушілері мен халықаралық қауымдастық арасындағы ғылыми байланыс процесінің маңызды құрамдас бөлігі болып табылады. *Saryn* журналындағы мақалалардың мұрағатталған көшірмелері жоғары оқу орынның екі репозиторийінде сақталады:

1. [Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының электронды кітапханасы.](#)
2. [Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ресми сайтындағы \*Saryn\* парақшасы.](#)

Журналдың баспа даналары Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының кітапханасында, ҚР Ұлттық кітапханасында сақтаулы. Оқырмандар мен авторлар [sarynjournal.kz](#) журналының ресми сайтындағы «Мұрағаттар» бөлімінде шығарылымдардың электрондық нұсқасымен тегін таныса алады. Мақалалардың PDF-нұсқалары Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0) лицензиясы бойынша қол жетімді.

*Saryn* (25.01.2024 № 101 бұйрығы) ғылыми қызметтің негізгі нәтижелерін жариялау үшін Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің Білім және ғылым саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитеті (БжҒСБК) ұсынған басылымдар тізбесіне енгізілді («Өнер және гуманитарлық ғылымдар» бөлімі). Сонымен қатар, *Saryn* ҚДБ (Қазақстандық дәйексөз базасы), ҰМҒТСО (Ұлттық мемлекеттік ғылыми-техникалық сараптама орталығы), КиберЛенинкада индекстеледі.

*Saryn* журналы авторларға жарияланған материалдарды таратуға және оқырман қауымын кеңейтуге, соның ішінде журналдың ресми әлеуметтік желілерінде (Telegram, Instagram, Facebook) мақалаларды жариялау арқылы жан-жақты қолдау көрсетеді. Біз авторларды мақалаларды дүние жүзі бойынша әріптестері мен зерттеушілер арасында белсенді түрде насихаттауға шақырамыз, бұл оқырмандар санын көбейтуге, танымалдылықты арттыруға және *Saryn*-да жарияланған мақалаларды Желіде іздеуге неғұрлым қолжетімді етуге әсер етеді. Қолжазбаларды жосықсыз авторлардың заңсыз иемденуінен қорғау үшін сіз DOI сілтемесін немесе мақаланың түпнұсқасы жарияланған *Saryn* журналының веб-сайтына сілтеме беруіңіз керек. Бұл әзірлеу және жариялау күніне құқығыңызды дәлелдеуге мүмкіндік береді.

*Saryn* редакция алқасы өз авторларына жарияланған материалдарды бөгде ресурстарда орналастыруға кедергі жасамайды. Журнал авторлары оларды тәуелсіз репозиторийге немесе олармен байланысты дерекқорға жүктей алады. Бірлескен авторлықпен жарияланған мақала, тіпті егер бірлескен авторлар оны басқа ұйымдардың электронды кітапханаларында орналастырса да, репозиторийге орналастырылуы мүмкін. Басқа репозиторийлермен өзара әрекеттесу оқырмандар мен сілтеме жасайтын аудиторияны көбейтуге, әріптестер мен студенттерге зерттеулермен танысуға, пікірлес адамдар мен жаңа мүмкіндіктерге ие болуға мүмкіндік береді.



## About the Journal

*Saryn* is an international peer-reviewed publication, focused on topical studies, translated materials and peer reviews of academic texts, music albums, films, exhibitions and other works of the Art and Humanities field.

The main purpose of *Saryn* is to publish articles that cover and discuss studies and methodological art topics in the context of national culture, cross-cultural interaction of traditions and their current state.

The materials, submitted to the editorial office, may focus on theoretical and empirical studies containing a systematic qualitative or quantitative data analysis; brief research reports and notes that significantly confirm or expand existing knowledge; reviews of books, theater performances, music albums and concerts, films, exhibitions, etc. Dialogues on studies are welcome at *Saryn*. The journal's editorial office asks authors to write in a clear and accessible language, avoiding any complicated terminology and taking care about international readership.

Authors of articles, published in *Saryn*, are fully liable for their text content, as well as for honor, dignity, and business reputation of the third parties, including organizations and/or countries, who may be unintentionally harmed by a publication of any article. The opinion expressed by the editorial board may differ from the viewpoints of the authors and the content of the articles. It is mandatory to indicate the author and the source when citing.

All the articles, submitted to the editorial office of *Saryn*, including texts and translations made by AI, are checked for plagiarism and published after a positive double-blind peer review.

Author's academic studies, reviews, peer reviews and interviews are published in *Saryn* for free. The journal bears all expenses associated with editorial work and articles publication. The materials submitted to the editorial office for publishing are free of royalties.

The journal's editorial policy is based on the recommendations of international organizations on the publication ethics: the Committee on Publication Ethics (COPE), the European Association of Science Editors (EASE).

The editorial office of *Saryn* is open to various formats of cooperation. We welcome any suggestions by electronic mail: [editor@sarynjournal.kz](mailto:editor@sarynjournal.kz).

## Distribution, Indexing and Archiving

The international peer-reviewed *Saryn* journal takes all steps to ensure that it is accompanied by high-quality publications, and it can be distributed worldwide. This policy has accompanied the journal since its first publication ten years ago.

*Saryn* adheres to the open access policy by joining the Budapest Open Access Initiative, which affects the search and citation of the author's published article by other scholars. Therefore, the journal itself and the repositories where it's archived and printed copies are stored are an essential component in communication between *Saryn*'s scholars and international community. The archived copies of the *Saryn* articles are stored in two repositories of the editorial:

1. [The Electronic Library of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.](#)
2. [The \*Saryn\*'s page on the official website of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.](#)

Printed copies of the journal are kept in the library of Kurmangazy Kazakh National Conservatory and National Library of the Republic of Kazakhstan. Readers and authors may find the electronic version of journal issues for free in the Archives section on the official website, [sarynjournal.kz](http://sarynjournal.kz). PDF versions of articles are available for free by Creative Commons License (CC BY-NC-ND 4.0).

*Saryn* is included in the List of journals recommended by CQAES (Committee for Quality Assurance in the sphere of Education and Science of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan) (order No. 101 dated 25.01.2024) for publication of the main results of academic activity (category "Arts and Humanities"). Besides, *Saryn* is indexed by KazCB (Kazakhstan Citation Base), NCSTE (National Center of Science and Technology Evaluation), and CyberLeninka.

*Saryn* fully supports authors for the distribution of published materials and the expansion of the readership, also with the help of publishing the articles on the journal's official social networks (Telegram, Instagram, Facebook). We encourage our authors to actively promote their articles among the colleagues and fellow scholars around the world through academic social networks and other possible ways that can attract readers, to increase awareness and make articles published in *Saryn* more Internet searchable. In order to protect manuscripts from being misappropriated by unscrupulous authors, links to the DOI or to the website of the *Saryn* journal with the original version of the published article should be indicated. This will allow you to prove your rights for the work, and for the date of publication.

The *Saryn*'s editorial board does not prevent its authors from posting published materials on other resources. The journal's authors can upload to an independent database or affiliated one. An article, published in co-authorship, can be placed in a repository, even if the co-authors have placed it in electronic libraries of other organizations. Interaction with other repositories makes it possible to increase readership and citing audience, so the colleagues and students will have the opportunity to acknowledge the studies, to gather associates and get new opportunities.

## О журнале

*Saryn* – международное научное рецензируемое издание, ориентированное на публикацию актуальных исследований, переводных материалов и рецензий на академические тексты, музыкальные альбомы, кинофильмы, выставки и другие произведения науки и культуры по направлению «Искусство и гуманитарные науки».

Основной целью публикаций *Saryn* являются статьи, в которых освещаются и обсуждаются исследовательские и методологические вопросы искусства в контексте национальной культуры, кросс-культурное взаимодействие традиций и их актуальное состояние.

Материалы, представленные в редакцию, могут быть сосредоточены на теоретических и эмпирических исследованиях, содержащих систематический качественный или количественный анализ данных; краткие исследовательские отчеты и заметки, которые существенно подтверждают или расширяют существующие знания; обзоры книг, театральных спектаклей, музыкальных альбомов и концертов, кинофильмов, выставок и другого. В *Saryn* приветствуются научные диалоги. Редакция журнала призывает авторов писать ясным и доступным языком, избегая сложной терминологии и заботясь о коммуникации с международной читательской аудиторией.

Авторы статей, опубликованных в *Saryn*, несут полную ответственность за содержание текстов, а также за честь, достоинство и деловую репутацию третьих лиц и/или организаций или стран, кому может быть причинен неумышленный ущерб в результате публикации статей. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов и содержанием статей. При цитировании обязательно указание ссылки на автора и источник.

Все статьи, поступающие в редакцию *Saryn*, проходят процедуру проверки на плагиат, включая тексты, написанные или переведенные искусственным интеллектом, и публикуются после положительного двойного слепого рецензирования специалистами.

Авторские научные исследования, обзоры, рецензии и интервью в *Saryn* публикуются бесплатно. Журнал берет на себя все расходы, связанные с редакционными работами и публикациями статей. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов – The European Association of Science Editors (EASE).

Редакция журнала *Saryn* открыта к разным форматам сотрудничества. Мы будем рады любым предложениям, которые можно направить на электронную почту редакции: [editor@sarynjournal.kz](mailto:editor@sarynjournal.kz).

## Распространение, индексирование и архивирование

Международный рецензируемый журнал *Saryn* делает все шаги для того, чтобы его сопровождало высокое качество публикаций и он мог быть распространен во всем мире. Эта политика сопровождала журнал с момента его первой публикации в 2013 году.

*Saryn* придерживается политики открытого доступа, присоединившись к Будапештской инициативе по открытому доступу, что влияет на поиск и цитирование опубликованной статьи автора другими исследователями. Поэтому и сам журнал, и репозитории, где хранятся его архивированные и печатные копии, являются важнейшей составляющей процесса научной коммуникации между исследователями *Saryn* и международным сообществом. Архивные копии статей *Saryn* хранятся в двух репозиториях издателя:

1. [Электронная библиотека Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.](#)
2. [Страница \*Saryn\* на официальном сайте Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.](#)

Печатные экземпляры журнала содержатся в библиотеке Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, Национальной библиотеке РК. Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы» на официальном сайте журнала – [sarynjournal.kz](http://sarynjournal.kz). PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0).

*Saryn* включен в Перечень изданий, рекомендуемых Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования (КОКШВО) Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан (приказ № 101 от 25.01.2024) для публикации основных результатов научной деятельности (раздел «Искусство и гуманитарные науки»). Помимо этого, *Saryn* индексируется в КБЦ (Казахстанской базе цитирования), НЦГНТЭ (Национальном центре государственной научно-технической экспертизы), КиберЛенинке.

Журнал *Saryn* всесторонне поддерживает авторов в деле распространения опубликованных материалов и расширения читательской аудитории, в том числе и через публикацию статей в официальных соцсетях журнала (Telegram, Instagram, Facebook). Мы призываем авторов активно продвигать статьи среди своих коллег и исследователей по всему миру через научные соцсети и другие возможные способы, что может привлечь читателей, повысить узнаваемость и сделать опубликованные в *Saryn* статьи более доступными для поиска в Интернете. Для того чтобы обезопасить рукописи от присвоения недобросовестными авторами, следует указывать ссылки на DOI или ссылку на сайт журнала *Saryn*, где опубликована исходная версия статьи. Это позволит доказать свое право на разработку и дату публикации.

Редакционная коллегия *Saryn* не препятствует своим авторам в размещении опубликованных материалов на сторонних ресурсах. Авторы журнала могут загрузить их в независимый репозиторий или базу данных при организации, аффилированной с ними. Статья, опубликованная в соавторстве, может быть размещена в репозитории, даже если соавторы разместили ее в электронных библиотеках других организаций. Взаимодействие с другими репозиториями позволяет увеличить читательскую и цитирующую аудиторию, дает возможность коллегам и студентам ознакомиться с исследованиями, обзавестись единомышленниками и новыми возможностями.

**Құрылтайшы:**

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы» республикалық мемлекеттік мекемесі

**Редакциялық кеңес:**

**Абдулла Акат**, PhD, профессор, музыкатану – этномузыкология кафедрасы, Стамбул университетінің Мемлекеттік консерваториясы (Стамбул, Түркия)

**Актоты Раимкулова**, өнертану докторы, DBA, Халықаралық Түркі мәдениеті мен мұрасы қорының президенті (Баку, Әзірбайжан)

**Анна Олдфилд**, PhD, доцент, әдебиет және ағылшын тілі кафедрасы, Костал Каролина университеті (Конвей, Оңтүстік Каролина, АҚШ)

**Биргит Беймерс**, PhD, профессор, театр, кино және теледидар кафедрасы, Аберистуит университеті (Уэльс, Ұлыбритания)

**Виолетта Юнусова**, өнертану докторы, профессор, шетелдік музыка тарихы кафедрасы, П. И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Мәскеу, Ресей)

**Ласло Стахо**, философия докторы, қабілетті профессор, оқытушы және ғылыми қызметкер, докторантура мектептері және музыкалық білім беру бөлімі, Ференц Лист атындағы музыка академиясы (Будапешт, Венгрия)

**Людмила Николаева**, педагогика ғылымдарының кандидаты, доцент, балетмейстерлік өнер кафедрасы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

**Сауле Утегалиева**, өнертану докторы, профессор, музыкатану және композиция кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

**Татьяна Портнова**, өнертану докторы, профессор, өнертану кафедрасы, А. Н. Косыгин атындағы Ресей мемлекеттік университеті (Мәскеу, Ресей)

**Юлия Сорокина**, PhD, доцент, арт-менеджмент және продюсерлеу кафедрасы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Жарияланым тілдері – ағылшын, қазақ, орыс.

Журнал жылына 4 рет шығарылады.

Мерзімді баспасөз басылымын, ақпараттық агенттікті және желілік басылымды қайта есепке қою туралы 10.03.2023 жылғы No. KZ63VPY00066116 куәлігін Қазақстан Республикасының Ақпарат және қоғамдық даму министрлігінің Ақпарат комитеті берді.

Бастапқы есепке қою күні мен нөмірі: 19.09.2013, № 13880-Ж.

050000, Қазақстан, Алматы қ, Абылай хан даңғылы, 86  
email: editor@sarynjournal.kz  
sarynjournal.kz

**Редакция алқасы:**

**Галия Бегембетова**, *бас редактор* өнертану кандидаты, профессор, музыкатану және композиция кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

**Дамир Уразымбетов**, *бас редакторының орынбасары* өнертану кандидаты, доцент, арт-менеджмент кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

**Валерия Недлина**, *ғылыми редактор* өнертану кандидаты, доцент, музыкатану және композиция кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

**Тоғжан Молдалім**, *қазақ тіліне жауапты редактор*, өнер магистрі, жалпы кәсіптік пәндер бөлімі, А. Селезнёв атындағы Алматы хореографиялық училищесі (Алматы, Қазақстан)

**Светлана Орлова**, *орыс тіліне жауапты редактор* ғылым бөлімі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

**Гузель Нуримбетова**, *ағылшын тіліне жауапты редактор және дизайнер-беттеуші* басшы, баспаға дейінгі дайындық бөлімі (репроорталық), «Интеллсервис» ЖШС (Алматы, Қазақстан)

**Фируза Ақылбек**, *электрондық базалар менеджері* басшы, кітапхананың электронды ресурстар бөлімі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

### Founder:

Kurmangazy Kazakhstan National Conservatory Republican State Enterprise

### Editorial council:

**Abdullah Akat**, PhD, Professor, Professor, Musicology – Ethnomusicology Department, Istanbul University State Conservatory (Istanbul, Türkiye)

**Aktoty Raimkulova**, PhD, DBA, President of International Foundation of Turkic Culture and Heritage (Baku, Azerbaijan)

**Anna Oldfield**, PhD, Associate Professor, LIS Department, Coastal Carolina University (Conway, South Carolina, USA)

**Birgit Beumers**, PhD, Professor Emeritus, Department of Theater, Film & Television Studies, Aberystwyth University (Wales, UK)

**László Stachó**, PhD Habil., Lecturer & Research Fellow, Department of Music Education and Doctoral School, Liszt Ferenc Academy of Music (Budapest, Hungary)

**Lyudmila Nikolayeva**, PhD, Associate Professor, Choreographing Art Department, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

**Saule Utgaliyeva**, Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

**Tatiana Portnova**, Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Art History Department, Kosygin State University of Russia (Moscow, Russia)

**Violetta Yunussova**, Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Foreign Music History Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia)

**Yuliya Sorokina**, PhD, Associate Professor, Art Management and Producing Department, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

The languages of publication are English, Kazakh and Russian.

The journal is published quarterly.

The certificate of re-registration of a periodical, news agency and online publication No. KZ63VPY00066116 dated 10.03.2023 is issued by the Information Committee of the Ministry of Information and Social Development of the Republic of Kazakhstan.

The date and number of initial registration: 19.09.2013, 13880-Zh.

86 Abylai Khan Ave., Almaty, 050000, Kazakhstan  
email: editor@sarynjournal.kz  
sarynjournal.kz

### Editorial board:

**Galiya Begembetova**, *Editor-in-Chief*

PhD in Arts, Professor, Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

**Damir Urazymbetov**, *Deputy Editor-in-Chief*

PhD in Arts, Associate Professor, Art Management Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

**Valeriya Nedlina**, *Editor*

PhD in Arts, Associate Professor, Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

**Togzhan Moldalim**, *Executive Editor of the Kazakh language*

Master of Arts, Department of General Professional Courses, A. Seleznyov Almaty Choreographic School (Almaty, Kazakhstan)

**Svetlana Orlova**, *Executive Editor of the Russian language*

Science Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

**Guzel Nurimbetova**, *Executive Editor of the English language and Layout Designer*

Head, Prepress Department (Reprocenter), Intellservice LLP (Almaty, Kazakhstan)

**Firuz Akylbek**, *Index Database Manager*

Head, Library Electronic Resources Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

### Учредитель:

Республиканское государственное учреждение «Казахская национальная консерватория имени Курмангазы»

### Редакционный совет:

**Абдулла Акат**, PhD, профессор, кафедра музыковедения – этномузыкологии, Государственная консерватория Стамбульского университета (Стамбул, Турция)

**Актоты Раимкулова**, доктор искусствоведения, DBA, президент Международного фонда тюркской культуры и наследия (Баку, Азербайджан)

**Анна Олдфилд**, PhD, доцент, кафедра литературы и английского языка, Университет Костал Каролины (Конвей, Южная Каролина, США)

**Биргит Беймерс**, PhD, профессор, кафедра театра, кино и телевидения, Аберистуитский университет (Уэльс, Великобритания)

**Виолетта Юнусова**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)

**Ласло Стахо**, доктор философии, хабилитированный профессор, преподаватель и научный сотрудник, департамент музыкального образования и школы докторантуры, Музыкальная академия имени Ференца Листа (Будапешт, Венгрия)

**Людмила Николаева**, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра балетмейстерского искусства, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

**Сауле Утегалиева**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

**Татьяна Портнова**, доктор искусствоведения, профессор, кафедра искусствоведения, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Москва, Россия)

**Юлия Сорокина**, PhD, доцент, кафедра арт-менеджмента и продюсирования, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Языки публикации – английский, казахский, русский.

Журнал выпускается 4 раза в год.

Свидетельство о постановке на переучет периодического печатного издания, информационного агентства и сетевого издания № KZ63VPY00066116 от 10.03.2023 выдано Комитетом информации Министерства информации и общественного развития Республики Казахстан.

Дата и номер первичной постановки на учет: 19.09.2013, № 13880-Ж.

050000, Казахстан, г. Алматы, пр. Абылай хана, 86  
email: editor@sarynjournal.kz  
sarynjournal.kz

### Редакционная коллегия:

**Галия Бегембетова**, *главный редактор* кандидат искусствоведения, профессор, кафедра музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

**Дамир Уразымбетов**, *заместитель главного редактора* кандидат искусствоведения, доцент, кафедра арт-менеджмента, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

**Валерия Недлина**, *научный редактор* кандидат искусствоведения, доцент, кафедра музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

**Тогжан Молдалим**, *ответственный редактор казахского языка* магистр искусств, отделение общепрофессиональных дисциплин, Алматинское хореографическое училище имени А. Селезнева (Алматы, Казахстан)

**Светлана Орлова**, *ответственный редактор русского языка* отдел науки, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

**Гузель Нуримбетова**, *ответственный редактор английского языка и дизайнер-верстальщик* руководитель, отдел допечатной подготовки (репроцентр), ТОО «Интеллсервис» (Алматы, Казахстан)

**Фируза Акылбек**, *менеджер электронных баз* руководитель, отдел электронных ресурсов библиотеки, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

## Мазмұны

14	<b>Кіріспе сөз</b>
17–39	<b>Рузбех Нафиси</b> Солтүстік Калифорниядағы ирандық американдықтардың сантурда ойнау тәжірибесі <i>ағылшынша</i>
40–53	<b>Алмат Избамбетов, Тойжан Егинбаева</b> Ахмет Жұбанов пен Латиф Хамидидің «Абай» операсындағы Абай партиясының интермәтіндік ерекшеліктері <i>ағылшынша</i>
54–74	<b>Асет Джумабаев, Айжан Бердібай</b> Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрінің музыкалық шебері – Қамар Қасымов <i>қазақша</i>
75–101	<b>Дамир Уразымбетов, Тоғжан Молдалім</b> Хореографиялық жобаларға музыка жасау (кейстер мен трендтер) <i>ағылшынша</i>
102–119	<b>Михаил Овчинников</b> 1920-шы жылдардағы Өзбекстан мемлекеттік өнер мұражайының «ең жаңа бағыттар кескіндемесін» қабылдау, экспозициялау және тұжырымдау <i>орысша</i>
120–140	<b>Юлия Сорокина</b> Орталық Азияның қазіргі заман өнеріндегі өмір салты мен экзистенциясы <i>орысша</i>
141–142	<b>Қосымша</b>



## Contents

15	<b>Foreword</b>
17–39	<b>Roozbeh Nafisi</b> Santur-Playing Iranian Americans in Northern California <i>in English</i>
40–53	<b>Almat Izbambetov, Toizhan Yeginbayeva</b> Features of Intertextuality in the Vocal Part of Abai from the Opera by Akhmet Zhubanov and Latif Hamidi <i>in English</i>
54–74	<b>Asset Jumabayev, Aizhan Berdibay</b> Kamar Kassymov, a Musical Instruments Artisan for the Kurmangazy Kazakh National Orchestra of Folk Instruments <i>in Kazakh</i>
75–101	<b>Damir Urazymbetov, Togzhan Moldalim</b> Composing Music for Choreographic Projects: Cases and Trends <i>in English</i>
102–119	<b>Mikhail Ovchinnikov</b> Inclusion, Exposition and Conceptualization of the “Paintings of the Latest Tendencies” at the State Museum of Arts of Uzbekistan in 1920s <i>in Russian</i>
120–140	<b>Юлия Сорокина</b> Everyday Life and Existence in Contemporary Art of Central Asia <i>in English</i>
143–144	<b>Appendix</b>

## Содержание

- 16 **Вступительное слово**
- 17–39 **Рузбех Нафиси**  
Практика игры на сантуре американцев иранского происхождения в Северной Калифорнии *на английском*
- 40–53 **Алмат Избамбетов, Тойжан Егинбаева**  
Особенности интертекста в партии Абая из одноименной оперы Ахмета Жубанова и Латыфа Хамиди *на английском*
- 54–74 **Асет Джумабаев, Айжан Бердибай**  
Музыкальный мастер Казахского национального оркестра народных инструментов имени Курмангазы – Камар Касымов *на казахском*
- 75–101 **Дамир Уразымбетов, Тогжан Молдалим**  
Создание музыки для хореографических проектов (кейсы и направления) *на английском*
- 102–119 **Михаил Овчинников**  
Поступление, экспонирование и концептуализация «живописи новейших направлений» в Государственном музее искусств Узбекистана в 1920-х годах *на русском*
- 120–140 **Юлия Сорокина**  
Быт и экзистенция в современном искусстве Центральной Азии *на русском*
- 145–146 **Приложение**

## Кіріспе сөз

Құрметті әріптестер, авторлар және оқырмандар!

Сіздердің назарларыңызға ұсынылған журналдың екінші санының мазмұны ұлттық салт-дәстүр контекстіндегі сан алуан өнер түрлерінің мәселелері басылымдардың басты назарында екенін растайды.

Бұл нөмірге енгізілген мақалалар әртүрлі бағыттағы тақырыптарды қозғайтынымен қызықты – бұл әр түрлі орындаушылық түрлерінің музыкалық шығармашылығына арналған жұмыстар; өнер түрлерінің өзара әрекеттесу мәселелеріне байланысты мақалалар; ХХ ғасырдың басына тарихи экскурс және Орталық Азия өнерінің заманауи болмысы туралы мәтіндер.

Осылайша, Вена музыка және орындаушылық өнер университетінің өкілі **Рузбех Нафисидің** жұмысы сантур ирандық музыкалық аспабының Солтүстік Калифорнияда орындалынуын зерттейді. Түрлі зерттеу әдістерін қолдана отырып, автор дәстүрлі сантурдың басқа мәдени ортада қолданылуын сипаттайтын бірнеше маңызды құрамдас бөліктерге тоқталады. Оны іс жүзінде қолданудың тарихи-әлеуметтік шарттарын айқындай отырып, автор негізінен иран диаспорасының музыкалық мәдениетінің объективті бейнесіндегі олқылықтарды толтырады.

Қазақстандық зерттеушілер **Алмат Избамбетов** пен **Тойжан Егинбаеваның** мақаласы А. Жұбанов пен Л. Хамидидің «Абай» операсындағы Абайдың вокалдык партиясындағы интермәтін мәселелеріне арналған. Осы шығармаға арналған көптеген басылымдар арасында бүгінгі күнге дейін мұндай зерттеу ракурсы алғаш рет қолданылып отыр, бұл, әрине, әйгілі партияның жаңа қырларын, оның операдағы рөлін ашады, сонымен қатар шығарманың идеялық концепциясын түсінуге мүмкіндік береді.

**Асет Джумабаев** пен **Айжан Бердібайдың** жұмысы музыка шебері – Қамар Қасымовтың тұлғасына үндеуімен өзекті, оның қазақ халық аспаптарын жасау және қайта құрудағы еңбегі Қазақстан Республикасының жетекші музыкалық коллективі – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрінің орындаушылық тәжірибесіне орасан зор үлес қосты. Шебердің қолынан шыққан аспаптардың, яғни домбыраның құрылысына қатысты зерттеу мәселелерін шеше отырып, авторлар И. Мациевскийдің әдістеріне сүйене отырып, қазақстандық музыкатанудағы аспаптанудың перспективалы бағытын жалғастыруда.

**Дамир Уразымбетов** пен **Тоғжан Молдалімнің** балет өнеріне музыка жасау мәселесі туралы мақаласында соңғы жылдары Қазақстандағы жетекші музыка және хореографиялық мекемелерде жүзеге асырылып жатқан жобаларды мысалға ала отырып, композициялық шығармашылық және орындаушылық интерпретацияға қатысты өте қызықты материал берілген. Авторлар әртүрлі зерттеу әдістерін пайдалана отырып, музыкалық және хореографиялық бастаулардың өзара әрекеттесуінің түрлері мен формаларына кеңінен талдау жүргізді. Ұсынылған зерттеу нәтижелері тәжірибелік бағытқа ие және болашақта композиторларға, музыкалық редакторларға, менеджерлерге және әртүрлі форматтағы хореографиялық қойылымдарды жасаушыларға пайдалы болуы мүмкін.

**Михаил Овчинниковтың** мақаласы оқырмандарды ХХ ғасырдың басындағы Орталық Азия посткеңестік кеңістігінің барлық республикаларында және Қазақстанда өнердің жаңа жанрлары, формалары мен түрлерін жасау бойынша белсенді жұмыс жүргізіліп жатқан кезеңге «тасымалдайды». Осылайша, бұл жұмыста автордың Ресей мен Өзбекстандағы мұрағаттық дереккөздер арқылы көрсеткен Өзбекстанның мемлекеттік өнер мұражайындағы жаңа авангардтық көрменің тарихы берілген. Кескіндеме көрмесінің қалыптасуының сол кездегі жаңалығының құжаттық айғағы Ташкент көркем мұражайының өткен тарихи бейнесін толықтырып қана қоймай, ресми құрылымдардың сол кездегі авангардтық өнермен байланысын айқындайды.

Қорытынды мақаланың авторы **Юлия Сорокина** Орталық Азияның көркемдік тәжірибесіндегі технологиялар ретінде күнделікті өмір элементтерін зерттеуге байланысты бірнеше жыл бойы жүргізген жеке зерттеулерінің нәтижелерімен танысуды ұсынады. Аналитикалық тұжырымдар әртүрлі елдердегі ұқсас құбылыстармен салыстыра отырып берілген, бұл Орталық Азиядағы көркемдік өнерді насихаттаудың ерекшеліктерін анықтауға мүмкіндік берді.

Журналымыздың жаңа санына мақалалар ұсынған барлық авторларға шын жүректен алғысымызды білдіреміз!

Галия Бегембетова,  
бас редактор

## Foreword

Dear colleagues, authors and readers!

Here we present the second issue of the journal that confirms the main focus in publications covering the problems of various art types both in the context of national traditions.

The articles of the issue capture the interest by addressing to various topics. Among them are the works that are devoted to musical creativity of different types of performance. One article relates to the collaboration of different art types. You can also find a historical review of the beginning of the twentieth century as well as the texts about contemporary art in Central Asia.

The first one is the work of **Roozbeh Nafisi**, a representative of the Vienna University of Music and Performing Arts, who shows the existence of the santur, an Iranian musical instrument, in Northern California these days. Using various studies and methods in the field, the author focuses on several important components that characterize the features of the traditional santur in different cultural environments. While defining the historical and social conditions for the practical use of the instrument, the author fills the gaps in the objective picture of the Iranian diaspora musical culture.

The next article is presented by Kazakh scholars **Almat Izbambetov** and **Toizhan Yeginbayeva**. It is devoted to the problems of intertextuality in the Abai's vocal part from the "Abai" opera by Akhmet Zhubanov and Latiff Khamidi. Among the large number of available publications devoted to this work, that kind of study is applied for the first time, and indeed, reveals new facets of the famous part, its role in the opera. It also makes it possible to realize the ideological intent of the work in whole.

**Asset Jumabayev** and **Aizhan Berdibay** turn their appeal to the personality of the musical artisan Kamar Kassymov. His years in the production and reconstruction of Kazakh folk instruments made a huge contribution to the performing practice of the Kurmangazy Kazakh National Orchestra of Folk Instruments as the leading musical team in the Republic of Kazakhstan. Studying the problems on the structure of instruments made by an outstanding master, namely dombra, the authors continue a very promising direction in Kazakh musicology, based on the methods of Igor Matsievsky.

A very interesting material is presented by **Damir Urazymbetov** and **Togzhan Moldalim**. It relates to the problem of creating music for the ballet art, such as the compositional creativity and performing interpretation. The recent projects implemented in leading musical and choreographic institutions in Kazakhstan were taken as an example. The authors conducted an extended analysis of the types and forms of interaction between musical and choreographic principles. The presented results of the study have a practical orientation and may be useful for composers, music editors, managers and creators of choreographic productions of various formats in future.

The article of **Mikhail Ovchinnikov** "teleports" the audience to the early days of the twentieth century. In all the republics of the post-Soviet space of Central Asia and Kazakhstan there was an active work going to create new genres, forms and types of art. The author presents the history of the new avant-garde exhibition at the State Museum of Arts of Uzbekistan through the archival sources in Russia and Uzbekistan. The archival documentary evidence of organizing a new painting exhibition not only fills in the picture of the historical past of the Tashkent Art Museum, but also defines the relationship of official structures to the avant-garde art of that time.

The final author is **Yuliya Sorokina**. She presents the results of her own studies related to the everyday life elements as technologies in the artistic practice of Central Asia. The analytical conclusions are presented in comparison with similar phenomena in different countries, which made it possible to determine the specifics of promoting the art in Central Asia.

We express our heartfelt gratitude to all the authors who presented the articles to the new issue!

Galiya Begembetova,  
*Editor-in-Chief*

## Вступительное слово

Дорогие коллеги, наши авторы и читатели!

Представленный вашему вниманию второй номер журнала по содержанию подтверждает свою основную направленность в публикациях, освещающих проблемы разных видов искусства в контексте национальных традиций.

Вошедшие в данный номер статьи интересны обращением к темам различной направленности – это работы, посвященные музыкальному творчеству разных видов исполнительства; статья, связанная с вопросами коллаборации видов искусств; тексты с историческим экскурсом в начало XX века и современным бытованием искусства Центральной Азии.

Так, в работе **Рузбеха Нафиси**, представителя Венского университета музыки и исполнительского искусства, рассмотрены вопросы бытования сантура – иранского музыкального инструмента в Северной Калифорнии. Используя различные методы исследования, автор акцентирует внимание на нескольких важных составляющих, характеризующих особенности функционирования традиционного сантура в иной культурной среде. Определяя при этом исторические, социальные условия его практического использования, автор восполняет во многом пробелы в объективной картине музыкальной культуры иранской диаспоры.

Следующая статья казахстанских исследователей **Алмата Избамбетова** и **Тойжан Егинбаевой** посвящена проблемам интертекста в вокальной партии Абая из оперы «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди. Среди большого количества имеющихся публикаций, посвященных данному произведению, на сегодняшний день подобный ракурс исследования применен впервые, что, безусловно, раскрывает новые грани известной партии, ее роль в опере, но также дает возможность осознать идейный замысел произведения в целом.

Работа **Асета Джумабаева** и **Айжан Бердибай** актуальна своим обращением к личности музыкального мастера Камара Касымова, чей труд в изготовлении, реконструкции казахских народных инструментов внес огромный вклад в исполнительскую практику Казахского национального оркестра народных инструментов имени Курмангазы – ведущего музыкального коллектива Республики Казахстан. Решая исследовательские задачи по строению изготавливаемых мастером инструментов, а именно домбры, авторы продолжают весьма перспективное направление инструментоведения в казахстанском музыкознании, опираясь на методы И. Мацевского.

Весьма интересный материал представлен в работе **Дамира Уразымбетова** и **Тогжан Молдалим**, который связан с проблемой создания музыки для искусства балета, – композиторское творчество и исполнительская интерпретация на примере проектов последних лет, реализованных в Казахстане в ведущих музыкально-хореографических институтах. Авторами проведен расширенный анализ видов и форм взаимодействия музыкального и хореографического начал с применением различных исследовательских методов. Представленные результаты исследования имеют практическую направленность и в перспективе могут быть полезны для композиторов, музыкальных редакторов, менеджеров и создателей хореографических постановок разного формата.

Статья **Михаила Овчинникова** «переносит» читателей в период начала XX столетия, когда во всех республиках Средней Азии и Казахстане проводилась активная работа по созданию новых жанров, форм и видов искусства. Так, в данной работе представлена история новой авангардной экспозиции в Государственном музее искусств Узбекистана, показанная автором через архивные источники России и Узбекистана. Документальные свидетельства формирования новой для того времени выставки живописи не только восполняют картину исторического прошлого ташкентского Художественного музея, но и определяют отношение официальных структур к авангардному искусству того времени.

Автор заключительной статьи **Юлия Сорокина** знакомит читателей с результатами собственных изысканий нескольких лет, связанных с изучением элементов быта как технологий в художественной практике Центральной Азии. Аналитические выводы представлены в сравнении с подобными явлениями в разных странах, что дало возможность определить особенности продвижения художественного искусства Центральной Азии.

Мы выражаем сердечную благодарность всем авторам, кто предложил статьи, вошедшие в новый номер нашего журнала!

Галия Бегембетова,  
главный редактор

UDC 786/789+781.7  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.187

## Roozbeh Nafisi

MA, final year PhD candidate, Departments of Ethnomusicology and Musical Acoustics,  
University of Music and Performing Arts Vienna (Vienna, Austria)

ORCID ID: 0009-0000-0860-8924

email: rozbehn@yahoo.com

**Cite:** Nafisi, Roozbeh. "Santur-Playing Iranian Americans in Northern California." *Saryn*, vol. 12, no. 2, 2024, pp. 17–39.  
DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.187.

*The author's final version of the manuscript has no conflict of interests.*

Received by editorial: 25.04.2024

Passed the review: 15.05.2024

Accepted to publish: 24.05.2024

Article

# Santur-Playing Iranian Americans in Northern California



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

**Keywords:** santur, Iranian Americans, Northern California, diaspora discourse in ethnomusicology, improvisation, Radif.

**Abstract.** In Northern California, there are Iranian Americans who play santur, originally a representative instrument of Iranian music. The present article focuses on this community, taking the following issues under consideration:

- What are the aesthetic conceptions of Iranian santurs and their sounds, held by santur-playing Iranian Americans in Northern California?
- What are the social applications of Iranian santurs in Northern California?

Regarding methods, participatory study in the field served as the basis for this work. Partners of the study took part in intensive interviews, and also shared their opinions on various music samples. Literary investigation was also applied, clarifying the necessary historical and social backgrounds. My particular interest in santur led me to conduct this work. An aspect of it lies in underlining of diaspora discourse in ethnomusicology. Although there are strong ties between Iranian santur practitioners in Iran and santur-playing Iranian Americans in Northern California, the latter group has its own distinctive social identity and follows its concerns. Their repertoire goes beyond Iranian music as understood in Iran: it includes folk music and takes influences from neighboring minorities, such as Indian Americans. Regarding social applications of santur in Northern California, this study focuses on two main trends: political motivations, and interest in establishing dialogues with neighboring cultures. In both cases, the role of Radif-inspired improvisation is strongly present. In Northern California, the santur is used by various segments of the society. This practice sometimes goes beyond the Iranian American community. As this study focuses on a specific practice of santur away from the instrument's original homeland, its outcomes can contribute not only to ethnomusicology, but also to areas of diaspora studies, music history, and such creative directions as music performance and improvisation.

UDC 786/789+781.7  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.187

## Рузбех Нафиси

Өнер магистрі, Вена музыка және орындаушылық өнер университетінің этномузыкатану және музыкалық акустика факультетінің докторанты (Вена, Австрия)

ORCID ID: 0009-0000-0860-8924

email: rozbehn@yahoo.com

*Дәйексөз үшін:* Нафиси, Рузбех.  
«Солтүстік Калифорниядағы ирандық американдықтардың сантурда ойнау тәжірибесі». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, 17–39 б.  
DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.187.  
(Ағылшынша)

*Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысының жоқ екендігін мәлімдейді.*

Редакцияға түсті: 25.04.2024

Рецензиядан өтті: 15.05.2024

Басылымға қабылданды: 24.05.2024

Мақала

# Солтүстік Калифорниядағы ирандық американдықтардың сантурда ойнау тәжірибесі



**Тірек сөздер:** сантур, ирандық американдықтар, Солтүстік Калифорния, этномузыкатанудағы диаспора дискурсы, импровизация, радиф.

**Аңдатпа.** Солтүстік Калифорнияда сантур ирандық музыкалық аспабында ойнайтын ирандық американдықтар тұрады. Бұл мақала осы қауымдастыққа арналған және келесі екі сұрақты қарастырады:

- Солтүстік Калифорниядағы ирандық американдықтар ойыншыларының ирандық сантурлар және оның дыбысы туралы эстетикалық түсініктері қандай?
- Солтүстік Калифорниядағы ирандық сантурлардың әлеуметтік қолданысы қандай?

Бұл жұмыстың негізі бірлескен зерттеулер болды. Зерттеу серіктестері қарқынды сұхбаттарға қатысып, әртүрлі музыкалық үлгілер бойынша өз пікірлерімен бөлісті. Әдеби зерттеулер де жүргізілді, бұл қажетті тарихи-әлеуметтік дереккөздерді нақтылауға мүмкіндік берді. Мені осы зерттеуге сантурға деген ерекше қызығушылығым итермеледі. Зерттеу қырларының бірі этномузыкатанудағы диаспора дискурсына ерекше назар аудару болды. Ирандағы сантур ойыншылары мен Солтүстік Калифорниядағы сантур ирандық американдықтар ойыншылары арасында тығыз байланыс болғанымен, соңғы топтың өзіндік әлеуметтік болмысы мен мүдделері бар. Олардың репертуары Иранда түсінілетін ирандық музыкамен шектелмейді: тек ирандық халық музыкасы ғана емес, сонымен қатар үнділік американдықтар сияқты көрші этникалық азшылықтардан алынған. Солтүстік Калифорниядағы сантурдың әлеуметтік қолданылуына қатысты бұл зерттеу екі негізгі тенденцияға бағытталған: саяси мотивтер және көрші мәдениеттермен диалог орнатуға қызығушылық. Екі жағдайда да радифпен шабыттандырылған импровизацияның рөлі айқын. Солтүстік Калифорнияда сантурды қоғамның әртүрлі топтары пайдаланады. Кейде бұл тәжірибе ирандық-американдық қауымдастықтың шеңберінен шығып кетеді. Бұл зерттеу өз елінен тыс жерлерде сантурдың нақты тәжірибесіне бағытталғандықтан, оның нәтижелері тек этномузыкатану ғана емес, диаспоратану, музыка тарихына және музыкалық орындаушылық пен импровизация сияқты шығармашылық салаларға да үлес қосуы мүмкін.

UDC 786/789+781.7  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.187

## Рузбех Нафиси

Магистр искусств, докторант факультета этномузыковедения и музыкальной акустики  
Венского университета музыки и исполнительского искусства (Вена, Австрия)

ORCID ID: 0009-0000-0860-8924

email: rozbehn@yahoo.com

Статья

*Для цитирования:* Нафиси, Рузбех.  
«Практика игры на сантуре американцев  
иранского происхождения в Северной  
Калифорнии». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024,  
с. 17–39. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.187.  
(На английском)

*Автор прочитал и одобрил окончательный  
вариант рукописи и заявляет  
об отсутствии конфликта интересов.*

Поступила в редакцию: 25.04.2024  
Прошла рецензирование: 15.05.2024  
Принята к публикации: 24.05.2024

# Практика игры на сантуре американцев иранского происхождения в Северной Калифорнии

**Ключевые слова:** сантур, американцы иранского происхождения, Северная Калифорния, дискурс диаспоры в этномузыковедении, импровизация, радиф.

**Аннотация.** В Северной Калифорнии проживают американцы иранского происхождения, которые играют на сантуре – своеобразном иранском музыкальном инструменте. Настоящая статья посвящена этому сообществу и рассматривает следующие вопросы:

- эстетические представления об иранских сантурах и их звучании, которых придерживаются играющие на них американцы иранского происхождения в Северной Калифорнии;
- социальное применение иранских сантуров в Северной Калифорнии.

Основой для данной работы послужили совместные исследования. Партнеры по исследованию приняли участие в интенсивных интервью, а также поделились своим мнением о различных музыкальных образцах. Были проведены литературные исследования, которые позволили уточнить необходимые исторические и социальные источники. Особый интерес автора статьи к сантуру побудил провести данное исследование. Одним из его аспектов является особое внимание к дискурсу диаспоры в этномузыковедении. Хотя существует тесная связь между исполнителями сантура в Иране и американцами иранского происхождения, играющими на нем в Северной Калифорнии, последняя группа имеет свою особую социальную идентичность и придерживается своих интересов. Их репертуар выходит за рамки иранской музыки в том виде, в каком ее понимают в Иране: он включает в себя не только иранскую народную музыку, но также перенимает ее у соседних этноменьшинств, таких как, например, американцы индийского происхождения. Что касается социального применения сантура в Северной Калифорнии, то в этом исследовании основное внимание уделяется двум основным тенденциям: политическим мотивам и заинтересованности в установлении диалога с соседними культурами. В обоих случаях очевидна роль импровизации, вдохновленной радифом. В Северной Калифорнии сантур используется различными слоями общества. Иногда эта практика выходит за рамки ирано-американского сообщества. Поскольку это исследование сосредоточено на конкретной практике использования сантура вне его родины, его результаты могут внести вклад не только в этномузыковедение, но и в изучение диаспоры, историю музыки и такие творческие направления, как музыкальное исполнительство и импровизация.

## Introduction

This writing provides a view of santur-playing Iranian Americans in Northern California, who constitute a minority in the USA having their own distinctive social identity. The repertoire they employ stretches beyond Iranian music as understood inside Iran. This study considers the following issues:

1. What are the aesthetic conceptions of Iranian santurs and their sounds, held by santur-playing Iranian Americans in Northern California?
2. What are the social applications of Iranian santurs in Northern California?

Regarding methods, participatory study in the field served as the basis for this work. Partners of this study took part in intensive interviews, also shared their opinions on various music samples (listening tests). Literary investigation was applied as well, clarifying the necessary historical and social backgrounds. Wherever relevant, reflections on my experiences as a santur-playing Iranian American who lived, played, and taught in Northern California (1999–2008) were also incorporated. My particular interest in santur, the instrument I play since childhood, led me to conduct this work, on the side of my dissertation on santur.

## Backgrounds: Santur, Iran, Northern California, Iranian Americans

Santur, a representative instrument of Iranian music, is a wooden trapezoidal chordophone played by wooden mallets (see Fig. 1).

Iran, the homeland of santur, is a country in the Middle East. The domain of Iranian cultures lies beyond Iran's current geopolitical boundaries. This is because, over the course of its millennia of history, Iran has gathered different cultures under its domain, where they have been able to spread and merge<sup>1</sup>.

To explain the meaning of santur-playing Iranian Americans in Northern California, I would first like to break down this term into its exponents. I suppose it is relatively clear what is meant by a santur player: a person who plays santur. I am not concentrating here only on professional santur players. I am also considering students and amateur players of this instrument.

What is meant here by Iranian Americans is a group of people who are of Iranian heritage and live in the United States of America. They are both American and Iranian

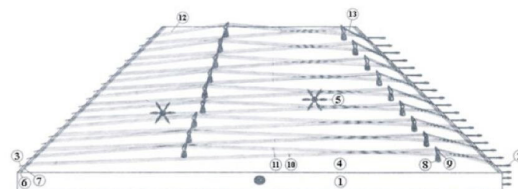


Figure 1. A "General Schema of the Santur" (Payvar 55).

at the same time. However, they have their very own cultural characteristics as well, which are different from those of other Americans and the people living in Iran. Many of them celebrate national and cultural festivals of both the USA and Iran. For example, many Iranian-born Americans celebrate *Norooz* (the Iranian New Year celebration at the vernal equinox,

1 "Still today, one should speak of not one but three Iranian states: apart from the Islamic Republic of Iran, Tajikistan and Afghanistan are both officially Persian-speaking and culturally Iranian. Uzbekistan has a large albeit mostly unrecognized Persian-speaking population [...]. The Kurds, who are spread out over half a dozen countries [...] are also part of the larger Iranian group, as are the Baluch of Iran and Pakistan, the Pushtuns of Afghanistan and Pakistan, and the Ossetes and the Tats of Caucasus. Further afield, Iranian ideas and practices shaped those of cultures from Balkans to India and China until quite recent times" (Foltz xii).

according to the old Persian calendar) as well as Thanksgiving (a national holiday of the USA) in personalized ways. They have specific dialects and accents in speaking Farsi and English, contributing to an identity sometimes described as “Iranian in America and American in Iran” (Whitlock 13).

Northern California starts in the far north of the state and extends to the end of the San Jose region in the south. The major cities in this region are San Francisco, Sacramento, San Jose, Oakland, Stockton, Modesto, Fresno, Chico and Eureka. The federal government of the USA estimates that of the less than two million Iranian Americans living in the USA, about 40% live in California. However, there seem to be no exact statistics available on the number of Iranian Americans of Northern California among the 15.3 million Northern Californians. The main communities of Iranian Americans in Northern California are located in the San Francisco Bay Area, Sacramento and San Jose. They are growing steadily as more and more Iranians from Iran join them despite all immigration and political obstacles. “Even today many bright young Iranians are leaving for the USA” (Raji 193).

As it seems to be a common tendency in the Iranian diaspora around the world<sup>2</sup>, the majority of members of Iranian American communities in Northern California are economically prosperous. “The Iranian-American population is well-educated, with six times the national average of doctoral degrees, and well-off, with 40 percent higher per capita income than the national average” (Larsen 26). In such administrative centers as the city of Sacramento, many Iranian American technocrats serve as government employees. Many of them also work as academics in university towns such as Davis. In San Francisco, there are many Iranian American technicians who work in the IT industry. This financial prosperity has supported music, including santur music, to serve as a cultural component.

### Issues under Consideration

#### 1) What are the aesthetic conceptions of Iranian santurs and their sounds, held by santur-playing Iranian Americans in Northern California?

Identifying Iranian santurs and their communities in Northern California would become possible through understanding the social, cultural and historical coordination of the Iranian American communities in Northern California. It would be helpful to know where these people come from and what their original motivations were for leaving Iran and settling in Northern California. It would be important to understand how the history and social life of these people are reflected in their music.

#### 2) What are the social applications of Iranian santurs in Northern California?

Like a seed planted in another earth and climate, Iranian music in Northern California keeps developing in new directions in different ways than it has already experienced in its Iranian homeland. The Iranian santur music had to interact with the conditions, demands and expectations of the new society, so that after overcoming challenges, it could eventually feel at home in Northern California.

<sup>2</sup> Another interesting instance is the somewhat similar case in Austria: “[...] there are more than 40 thousand Iranians in a country where they are the most elite group in the foreign immigrant nations. It has made Austria an attractive country for Iranian cultural activity” (Movahed and Mohammadi Zadeh 35).

## Methods

Participatory study in the field, including interviews and listening tests, served as the basis for this work<sup>3</sup>. As I was unable to travel due to the demands of the pandemic, I contacted various prospective research partners and asked them if they could contribute through online interviews and listening tests. The contributors who kindly agreed to take part are Faraz Minooei (a professional santur player and teacher), Saeid Bashash (an engineering-academic who is also an advanced santur player in his free time) and an Iranian American from Rancho Cordova (near Sacramento) who wants his name not to be mentioned. The latter person is therefore quoted here as 'Anonymous'. Considering the time difference between Vienna (where I live) and California, one can imagine that the commitment to give interviews and taking part in listening tests would require much dedication, which I sincerely appreciate.

The total duration of the conducted interviews and listening tests is over ten hours. Each of them took shape as following: I contacted the collaborating persons and explained the general idea behind the project. I asked if we could continue with an interview and a listening test. The sessions were realized as video meetings via Skype. I called the contributors, and we had conversations using the Farsi language. I put various parts of the interviews into written words and translated them into English. My personal experience as a teacher and a player of santur among Iranian Americans in Northern California agrees with the results of this project. I believe that this work helps to uncover the social and acoustical profiles of the instrument.

### *Interview*

I presented the considered issues in each interview, as well as the following detailed five questions to clarify the implications:

1. Please provide a brief self-introduction, including how you got involved with santur.
2. In your region, which occasions might commonly include santur performances?
3. Please introduce your region's santur communities (emphasizing on performance, pedagogy and making of the santur).
4. In your region, what are the ensemble settings in which the santur participates?
5. Please describe your region's typical santur repertoires.

### *Listening Test*

I provided each participant with five audio samples, each one about one minute to a few minutes in length. I arranged these samples using largely not very well-known recordings, so that the commentary of the contributor would relate to what is heard, without an influence by knowing the person performing on the recording. After each audio was presented, following questions were asked:

1. Please comment on the type and sound qualities of the santur.
2. What is the possible performance occasion?
3. What are the tuning details?
4. What are the particular performance qualities?
5. Please add any additional remark you might find important regarding the sample.

<sup>3</sup> Also, I used literary investigation and my own experience as a santur practitioner.

### Details of the Music Samples Used for the Listening Tests:

For the listening tests, I sent five MP3 music segments by e-mail to participants during my Skype conversations with them. In order to ensure that the participants made their comments strictly on the basis of what they would hear on the recorded samples and not be influenced by written information, I marked the five e-mail attachments as "Sample 1", "Sample 2", etc., without giving specific information about each recording.

My intention in selecting these specific fragments as examples for the listening tests was to offer each contributor a variety of different styles of santur playing, even though all of the examples are from recent decades. In this way, the participants' comments could open up wider perspectives on studied questions.

Sample one is a segment of two minutes and twenty-six seconds selected from Mansour Saremi's solo santur performance in the mode titled as "*Bayat-e Esfahan II*" (Saremi 2) from a CD recording. The CD does not contain any information about the type of santur used in the performance. Based on the sound recording, I guess it is a conventional nine-bridge G santur.

Sample two is a segment of two minutes and fifty-one seconds in length, selected from a CD, featuring the recording of a private music event in which only a few people participated (Payvar 2). The participants are among the most renowned masters of their time. On this recording there is also a short talk by an unknown person about performing musicians (this talk is not included in the segment I arranged as the audio sample). I can imagine that this meeting took place around the 1950s in Tehran. On the sample there is santur (played by Famarz Payvar), then singing (sung by Mahmoud Karimi) which is complemented by setar (played by Daryoush Safvat). There is no accompanying percussion, except apparently someone holding the rhythm on a table. The music is in the mode of *Shour*, including a brief modulation to *Bayat-e Tork*. The santur used in this recording is most likely a traditional nine-bridge G one, made by Mehdi Nazemi, a maker from Yazd, as he is one of the people mentioned by the speaker.

Sample three is one minute and eight seconds of Pashang Kamkar's santur playing (Kamkar). It is played in the mode of *Homayoun*. This musical section was selected from a recording made in the santur making workshop of Davoud Shirazi, a maker from Shiraz. Kamkar is testing a nine-bridge G santur produced by him. The date mentioned by Shirazi is August 2018.

Sample four was selected from a recording made by Iranian national television in Tehran (Varzandeh). The date of performance is not included in the recording. Due to the apparent age of the santur player Reza Varzandeh on the video, I suspect that the recording was made around 1970s. A known habit of this celebrated player was to use only his self-made instrument and mallets. Such a santur is easy to recognize here. Its dimensions are larger than conventional santurs'. The mallets used have no rings. In this recording Varzandeh plays in the mode of *Mahoor*, accompanied by an ensemble of Iranian instruments. The duration of this audio sample is two minutes and twenty seconds.

Sample five is a two-minute audio recording of a contemporary santur solo. I played it in 2019 at home in Vienna on a nine-bridge G-santur made of walnut wood by Daryoush Salari, a contemporary santur maker in Tehran. I wanted to expose



participants also to unusual playing techniques and get their input. Therefore, in this recording, I used such extended playing techniques as bowing the santur strings using a violin bow, and applying mallets without felt on a contemporary santur. This recording uses a combination of various modes, including *Abu-Ata* and *Dashti*.

### Introducing Participants

The participants, all of whom are Iranian Americans from Northern California who play the santur, come from different backgrounds, as following.

Faraz Minooei is a professional santur player and santur teacher in his late thirties and resides in San Jose area. He places great value on tradition. At the age of nine he began to study santur in Karaj (near Tehran). Since he was fourteen, he studied under santur instructor Behnam Mehrabi. About twenty years ago he immigrated to Northern California. One year before moving to California, he lived in Turkey, where he had the opportunity to review his knowledge of *Radif*<sup>4</sup> every day in his time alone. After moving to California, he completed his academic education in music, while also receiving further traditional training from masters of Iranian music in California, including Mahmoud Zoufonoun and Mohammadreza Lotfi. He also maintains close contact with colleagues and masters of Iranian music in Iran. He is an active santur educator in the San Jose area. He is also in the process of "giving a course on basics of Iranian music to Google employees" (Minooei). He could be seen as a member of the group of younger masters, as I will explain later.

'Anonymous' is a nickname for one of the participants, who for personal reasons wished for his real name not to be mentioned. He is an amateur santur player who finds the most important aspect of music to be its social side. 'Anonymous' is in his sixties, living in Rancho Cordova (near Sacramento). He was born in Tehran and immigrated from Iran to California about forty years ago, mainly for political reasons. Before moving to Northern California, he had no experience in playing any instrument. In his early fifties, he began studying santur with Roozbeh Nafisi in Sacramento, California. Since then, he dedicated some of his time to play the Radif of Iranian music, learn folk songs from Iran, and improvise with various musicians from other minorities in Northern California. His wish is that one day he can "learn the whole Radif" ('Anonymous'). In this study, he is placed in the pupil's category.

Saeid Bashash is a mechanical engineering academic in his late thirties who has a teaching position at San Jose State University. He is a part-time but advanced santur player with modern tendencies. Saeid Bashash plays santur since his youth, starting in his native Maragheh, a city at East Azerbaijan province, Iran. After finishing secondary school, he moved to Tehran to study for a technical Bachelor's degree. There he also continued to play santur. He emigrated to the USA in his early twenties for an eventual doctoral study. After spending few years on the East Coast of the USA, he moved

to San Jose. Besides santur he also plays tar. Occasionally he gives performances in Northern California. His santur teacher in Northern California is Faraz Minooei. On the one hand, Bashash is an advanced

4 "This music is based on the Persian Radif, an elaborate music system unique to Iran. [...] a series of modal scales and tunes that must be memorized – and is recognized by many as a quintessential Iranian heritage that is beyond ideological or political reproach" (Siamdoust 157).



santur player. On the other hand, he “does not really see himself as a professional santur player” (Bashash) and is motivated to take further santur lessons.

## Findings

I start this part with a review of some key social and historical developments within the final decades of the 20th century, including some aftermaths of the 1979 revolution in Iran. I believe a realistic understanding of the communities and applications of santur among Iranian Americans in Northern California would not be possible without an in-depth understanding of these events. Then I share my findings based on interviews and listening tests, while also referring to my experience in Northern California and Iran as necessary.

### *Social and Historical Facets*

The Iranian American minority in Northern California is by no means a very homogeneous population in cultural, political, ideological and economic terms. The Iranian immigrants to Northern California around 1979 and thereafter included royalists whose regime had been overthrown, as well as opponents of that regime and of the settled Islamic Republic. The social classes from which those groups came from are relatively clear. For example, the followers of Marxism came mainly from the working class as well as the intellectual bourgeoisie, some with an interest in the neighboring country of the Soviet Union at that time. It would not be surprising to notice that the types of music practiced or consumed by each of those groups could be very different from the music practiced or consumed by another group. “In fact, the Iranian diaspora in the USA has been a vital intelligentsia in producing powerful ideas about exilic identity that have contributed to debates about multiculturalism, diaspora, hybridity, and transnationalism” (Whitlock 17).

Around 1979 and immediately afterwards, music was an object of politicization under the heavy shadow of the political developments of the time. A few months after the revolution, music was condemned and banned by the Islamic regime<sup>5</sup>. Some of the music would bear the label of being promoter of imperialism, and some would be accused of serving as the opium for the masses, while masses were expected to guard the revolution. Some other music directions would be described by the Islamic state as trivial entertainment to rot the spirits of masses, and therefore their practice would be punished with penalties of the laws of the Islamic Republic. “In today’s Persia, public musical life is non-existent, save for the so-called ‘revolutionary’ music which is in service of the ideology of the state. All traditional musicians who were sustained through employment in radio and television, and as teachers at various schools, are out of work and are suffering intolerable deprivation” (Farhat 121).

In this hodgepodge, instruments such as santur, specialized in the art music of Iran, which formerly were court instruments, were condemned as instruments of the royalists which with their opium-like effects on listeners and practitioners would prevent the masses from remaining active revolutionaries. Such condemnations by the Islamic regime provoked reactions among the Iranian people, especially the younger

5 “Music is a narcotic of minds” (Khomeini 200).

generation. "Increasingly, even young Iranians who care little about politics are rebelling against a society whose architect, Ayatollah Khomeini, once proclaimed 'There is no fun in Islam'" (Basmenji 19). One of those reactions was learning music 'illegally', against the state's suppressing rules. I was a member of this large group of the Iranian youth just before the 1990s<sup>6</sup>.

Some sense of unity has probably always existed among musicians of Iranian music. The heat of the revolution and its politics caused a more visible and radical ramification among them. A group, some of which were supporters of the revolution for the hope of realizing democracy, focused on bringing Iranian art music to the people by organizing performances in larger ensemble settings, using politically and socially critical texts, much of which were by contemporary lyricists. Meanwhile, other groups of musicians who did not want to get involved in politics became more isolated than probably ever before in Iran's modern history. These groups included some conservative traditional musicians, who related to the Radif in orthodox manners. Between these two extremes, there were other musicians, who depending on their inclination, felt closer to one of the two extremes, typically without being completely against the other group.

As the Iranian revolution proceeded to the establishment of the Islamic Republic, some opposition members who had escaped the new regime and its penalties (including a heavy wave of executions), ended up in Northern California. Later, musicians who up to then were not very politically active joined the active opposition, since most performing artists were banned from performing (which lasted until 1988<sup>7</sup>). The performance of Iranian music is still a kind of grey area of legality. For example, it is almost never the case that Iranian national television broadcasts images of musical instruments. The Iranian musicians who landed in Northern California gathered around a common suffering: the experience of being forced to leave Iran because they wanted to keep their music alive.

Besides what has been said so far, there are some less significant motivators bringing the santur-playing Iranian Americans of Northern California together, such as the ethnic-religious identity. "In addition to the class/political differences, there is a great diversity of ethnic-religious belonging compared to the demographic composition inside Iran; the Jewish, Armenian, Zoroastrian, Baha'i populations are relatively large" (Tsubakihara 337). Also, it seems common that influences through the music of other minorities in Northern California have caused particular developments in the artistic productions of the Iranian American musicians.

6 For years after that, I would still need to keep my music practice a secret. "One could not play concert then. It was around 1992 or 1993. They even shut down his shop a couple of times. They would come from [...] and would ask him to stop his activities. Then he decided that he would only teach at his home" (Bashash).

7 That year I started learning santur as a child. Ayatollah Khomeini issued a decree then, lifting strict bans on chess and music. However, the ban on music was never completely lifted until now.

### *A Sample Piece*

Notation and lyrics for 'Tulips', a protest hymn used by leftists and political prisoners during and after the 1979 revolution, is provided here as a sample. Santur doubles the voice line. Creators of the music and the text are unknown, probably on purpose (see Fig. 2).

### What Interviews Suggest

In this section I will first restate each interview question. Then I will present the findings based on a comparison of the data provided by participants.

#### 1. Please provide a brief self-introduction, including how you got involved with santur.

All participants seem to share the following points regarding this question:

- Starting to learn santur based on strong personal motivations (as opposed to, for example, the will of parents): "I saw someone playing santur at a wedding at the age of nine or ten. I became interested and asked my parents to get me a santur" (Bashash).
- Experiencing "playing around" ('Anonymous') with santur in earliest stages of learning, seemingly like a child's play, to discover the instrument, relying on listening.
- Studying the Radif of Iranian music: "I have played Radif to a certain extent, although not completely. [...] I am more interested in Radif's metric pieces" (Bashash).
- Being strongly influenced by the teacher: "We would see him as a god and would not dare to ask many questions. I now regret that I did not ask him" (Bashash). This illustrates the nature of such influences, through traditional master-pupil relationships. However, this would not always prove encouraging for the student: "I thought that if I played santur and turned into someone like those people [the teachers who did not seem very passionate], I wouldn't want to play santur. So, I stopped for a while" (Minooei). This seems to have roots in the hierarchical structures of the traditional pedagogy of Iranian music.
- Being strongly influenced by the family: "My father thought that I should concentrate on my schooling, but my mother supported me when I started learning santur" (Bashash). Sometimes Iranian music does not seem to have been the family's preferred music style. Nevertheless, the families of this study's participants often supported the learner in studying santur. "My family does not really listen to Iranian art music. But they do not mind it either. I think they are just not so well informed about it" ('Anonymous').
- The apparent ineffectiveness of the Islamic State's ban on music in stopping music activities: "Concerts were not allowed [by the state]. The first concert I ever saw,

### لاله ها Tulips

A socialist hymn, composer and lyricist unknown  
Notation: Roozbeh Nafisi

♩ = 140-180

da mad laa le haa az de le ku ho dash t be yaa de a zi ze sha hi daa ne ma

mf

8 az aan akh ta raa ni ke af ruukh tand be daan saan be daa maa ne sob he se pid, be

16 paa ko nim par cha me khash mo kin raa pey af ka nim zen de gaa ni ye no vin kho ru she

23 maa bar ka nad ba naa ye bi daad be sar re sad in na bar de aa kha rin

دمد لاله ها در دل کوه و دشت / به یاد عزیز شهیدان ما  
همان اخترانی که افروختند / بدان سان به دامن صبح سپید  
به پا کنیم پرچم خشم و کین را / پی افکنیم زندگانی نوین  
خروش ما بر کند بنای بیداد / به سر رسد این نبرد آخرین

Translation (by Roozbeh Nafisi):

Tulips bloom in fields and on mountains / keeping dear memories of our martyrs alive  
The memories of shining stars / until the break of morning  
We raise flags of justice / We form our today's living  
Our movement topples the foundation of inequality / So comes this final battle to its end

Figure 2. Tulips (a Protest Hymn).

I was around 18 [around 1998]. In the neighboring Bonab, the town's policy changed, and a concert permit was issued. The ensemble was not professional. However, they played well and I had a great time" (Bashash).

**2. In your region, which occasions might commonly include santur performances?**

Although santur could be presented on various occasions in Northern California, it seems that almost like in Iran, the main events are private gatherings (as opposed to larger public events). The most popular presentations seem to be house concerts. "They often play at their private gatherings, although sometimes they are also interested in presenting [public] concerts. It is often in houses" (Minooei). "The occasion for playing depends on the time period. For example, I do not believe that many people today would play santur at weddings anymore" (Bashash). Sometimes santur players in Northern California also participate in public events such as cultural events organized by universities. "Sometimes the university organizes events during which I might play" ('Anonymous').

**3. Please introduce your region's santur communities.**

The santur communities in Northern California are mainly understood as circles of friends who share an interest in santur music. "There are many communities in [Northern] California. With friends, we would go and play together. Here we have a group of amateur players. Every two or three weeks we play together, working mainly on songs" (Bashash). What many of these musician friends share is that they "concentrate on an activity other than playing santur as their official profession" (Minooei). The profession of Saeid Bashash (a university professor) confirms this point. "We meet every few weeks with different learning people and present our work" ('Anonymous').

**4. In your region, what are the ensemble settings in which the santur participates?**

In Northern California, santur is used either as solo or in ensembles of Iranian instruments or mixed ensembles of Iranian and non-Iranian instruments. "Santur is often used either as a solo instrument or in chamber ensembles" (Minooei). Ensembles with non-Iranian instruments could include a liberal variety of instruments. "Last time we jammed with some friends who play harp, cello and guitar, and we improvised" ('Anonymous').

**5. Please describe your region's typical santur repertoires.**

In contrast to the case of santur playing in Iran, there seems to be a tendency in Northern California to include folk music in the santur repertoire: "Here we like to include folk music in our repertoire. That helps me remember the melodies better" ('Anonymous'). There is also an interest in music of other minorities and nations. "I am interested in all kinds of music: the music of Turkey, India, Japan, also Western music [...]" (Minooei). Such interests in Iranian folk music on the one hand and the music of other minorities on the other highlight how diasporic communities can connect through music. "Research on music in diasporic communities has demonstrated how music can function as a sort of social 'glue' connecting diasporic communities widely dispersed around the globe" (Solomon 205). Meanwhile the Radif, as well as compositions of Iranian musicians remain integral parts of the repertoire of the santur-playing Iranian Americans in Northern California. "I like to play metric pieces by Payvar and Meshkati" (Bashash). Improvisations in different styles also seem popular: "Sometimes we sit and make sounds, depending on what we hear from each other" ('Anonymous').

### ***What Listening Test Suggests***

I am organizing the findings here in order of the presented recording samples.

#### ***SAMPLE 1:***

All participants were curious to learn the identity of the featured musician on this recording (however, no one made a correct guess). Two of the three people found that the instrument presented was probably a larger santur, whereas the instrument on this recording was apparently a conventional nine-bridge G santur. "This is a semi-professional santur, perhaps larger than a nine-bridge instrument. But it does not sound like a twelve-bridge santur" (Minooei). They all imagined this performance to be from several decades ago, apparently because of the special playing technique and the tuning details which the musician used. "He uses techniques which make me think that this is a little older than Varzandeh's time" (Minooei). One participant used this opportunity to express his opinion on an optimal santur sound quality: "A good instrument [like this] sounds soft" (Bashash). When I asked him to explain what he meant by soft, he said: "It means that [the instrument] sounds homogeneous and there is no 'knocking'" (Bashash).

One person said that this performance was a casual one. "[It is] perhaps in an open space, for example in a garden, playing for oneself or for a few people" (Minooei). Another person said: "It sounds like a private concert. As if some people were sitting there. It does not sound like a studio recording" (Bashash). The third participant thought that it "could be a studio recording" ('Anonymous').

All participants felt that this was not a good example of a very spontaneous improvisation. "He sounds as if he likes to calculate the music and set everything before the performance" (Bashash). One person commented: "He does not sound to be on fire. He sounds like he is a very logical player" ('Anonymous').

#### ***SAMPLE 2:***

None of the participants felt that the instrument had any unusual features. They all thought that it was an older instrument. "It was perhaps made in the later Qajar period" (Minooei). Obviously because of the ambient noise (such as occasional whispers on the recording) all participants felt that the possible performance occasion was a private gathering. "It was perhaps a party. Maybe someone was playing the rhythm on a table. It is picked up by the microphone" ('Anonymous'). The tuning, especially around the microtones of the middle register, seemed inaccurate to two of the participants: "I think the quarter-step [of the first bridge in the middle register] was not accurately tuned" (Bashash) and "I would loosen up that quarter-step a bit" (Minooei). They all considered this to be a performance that would match the qualities of the styles of the early 20th century: "The nature of the sound suggests the style of Habib [Somaei]" (Minooei). This understanding was perhaps partly due to the sharper sound of the mallets: "The mallets had very thin felt on them" (Bashash).

*SAMPLE 3:*

All participants agreed that the recoding was a contemporary performance on a contemporary santur. They also agreed that the instrument was well tuned. "I have no problems with the tuning" (Minooei). One participant noted that the mallets probably did not have felt. They did not think that this music was so enthusiastically performed. "He sits somewhere alone playing and pretends to enjoy it" (Minooei). One participant thought that the reason was probably that the occasion was not a live performance: "This is a studio recording" (Bashash).

*SAMPLE 4:*

Probably due to the distinct style of playing in this sample, comments of all participants agree with each other. As I would ask the contributors for their comments, they would start by naming the artist. "This is Varzandeh, [playing] on a twelve-bridge santur. [...] I have a high opinion of almost every aspect of Varzandeh's playing. Also, that he made his own santur at that time. I respect him, even if he would make a mistake in any part" (Minooei). All participants knew the possible occasion of this performance. "Isn't this one of his last ensemble broadcasts?" ('Anonymous'). With regard to the tuning, only some general thoughts were shared. "I think he has one of the best tunings, because he heard a lot of music on the radio. His tuning might be very close to older Iranian tunings [...]. As he had very good ears, by listening to Habib on the radio he absorbed many influences from him, probably subconsciously" (Minooei). The most specific comment I received about this recording refers to the playing technique: "The mallet movements were not only striking. There was also some rubbing, etc. His tremolos were [therefore] 'foggy', as if the height of each mallet hit was relatively low" (Bashash).

*SAMPLE 5:*

This sample was the least known of all five listening samples. The tuning used there, also some playing techniques, are not usual. These aspects contributed to that each participant would listen very attentively and make specific comments.

Two persons assumed that the instrument used in this recording sample was an ordinary nine-bridge G santur: "It sounds like a normal santur to me, except that it has a really good sound volume. But maybe the high volume is due to mallets or the playing manner" ('Anonymous'). One participant found that it could be a larger santur: "It was not a nine-bridge [santur]. Maybe it was an instrument with fourteen or twelve bridges" (Bashash).

Two people thought it was a studio recording. Another person thought it was a preparation for an academic performance: "It is a preparation for an academic performance, like a presentation at a university" (Minooei). They all found the tuning accuracy acceptable, even if it did not sound ordinary at times: "The quarter steps were not too different from our usual ones – even if they sometimes sounded close

to half-steps. [...] It was a different atmosphere. It followed the *Dastgah*<sup>8</sup> order, while the atmosphere would not necessarily follow the tradition" (Bashash).

8 "It signifies a set of pieces, traditionally grouped together, most of which have their own individual modes" (Farhat 19).



All participants assumed that there were at least two musicians on this recording: one playing the santur and the other playing a wind instrument. "The thing the wind player does on the side... it points out something... like a question" (Minooei). There was, however, one person playing, sometimes bowing the santur strings using a violin bow, which evidently sounded similar to a wind instrument.

Here are a few more remarks which the participants made about the playing technique used in this music. "To me it sounds a little like the third sample you sent me. Even though this player uses the lower register differently" ('Anonymous'). "I think it's a non-fantastic instrument, but the player has probably played it much and has found out how to make it sound good. Either there is no felt on the tip of each mallet, or it exists but is very thin" (Minooei). Another aspect of this recording which attracted the attention of participants was the application of modulation. "The transitions from modality to modality would not bring any big surprises. They came naturally" (Bashash). And: "You couldn't label this in a particular mode [of the Radif]. It was very free" ('Anonymous'). Pauses in this music were considerable for one participant: "The pauses between phrases... I liked this. Some seconds of absolute silence. I love listening to these longer pauses. A timely pause makes the listener think" (Bashash).

### Findings Based on the Collective Data

Based on the collective data, I can provide the following summary under three categories of community aspects, performance approaches, and organological aspects.

#### **Community Aspects**

##### **Social Presentations:**

In Northern California there are regular public performances of santur music, usually as solo performances or within ensemble settings. There are also private specialized gatherings of santur practitioners (usually students, teachers and performers) including "house concerts and educational presentations" (Minooei) usually organized by or for students of a santur instructor. At such gatherings most or all participants know each other personally. Most santur practitioners in Northern California attend such gatherings perhaps a few times a year. Besides mentioned specialized occasions, santur is also featured on various celebrations. One participant said that he played santur for the occasion of his own wedding (Bashash).

##### **Community Groups:**

Among Iranian Americans of Northern California focusing on Iranian music, three main groups can be identified: masters of older generations, masters of younger generations, and pupils.

Masters of older generations are those who received their traditional education in Iranian music in Iran, then served in Iran for many years before immigrating to Northern California. The professional experience of these musicians does not usually include academic music training, although there are exceptions. Some of the most important names in this group are the followings (this list includes also those masters whose primary instruments are further Iranian instruments, while their works have been influential on santur music as well): Manoochehr Sadeghi (1938 Tehran), Mohammadreza Shajarian (1940 Mashhad – 2020

Tehran), Anoushiravan Rohani (1939 Rasht), Mahmoud Zoufonoun (1920 Shiraz – 2013 San Francisco Bay) and Morteza Neidavoud (1900 Isfahan – 1990 San Francisco).

Masters of younger generations are those Iranian American experts who spent considerable parts of their lifetimes outside Iran, receiving their training from the older generation of masters. Some of these individuals also have received higher education in music in California. This generation of experts seems to be somewhat less strictly bound to the traditions defined by the Radif. They often feel free to incorporate their experience as Iranian Americans into their work, while allowing for influences from other musical genres in Northern California. Followings are some of the better-known names in this group (specializing on santur or other Iranian instruments in close collaboration with santur music), all having lived in Northern California while some later moved to other places: Faraz Minooei (1980 Tehran), Koorosh Taghavi (1965 Gorgan), Babak Sabetian (1976 Sari), and Hamed Nikpey (1977 Tehran).

Pupils of Iranian music in Northern California are very diverse in terms of age, profession, political preference, etc. Their approaches to the education of Iranian music seem to vary according to their life experiences in Iran and Northern California. For students who are first generation Iranian Americans of their families, the traditional master-pupil relationship generally seems to be very important. They are enthusiastic about relatively more nostalgic repertoires, such as the songs they used to listen to in Iran. Later generations of Iranian American musicians, who have bigger life experience in Northern California than in Iran (some of whom may never have visited Iran), appear more open than the first group to exploration of Iranian music. "They show a more Western attitude in learning music than the 'first generation' individuals who are more committed to traditional learning etiquettes" ('Anonymous').

#### **Activity Characteristics of the Past and the Present:**

As with many aspects of Iranian American culture in Northern California, there are debates among musicians regarding commitments to inherited traditions on one hand and the necessity of cultural adaptations on the other hand, as "the dichotomy of modernity and tradition" (Khiabani 21). Among those santur-playing Iranian Americans in Northern California who have experienced considerable parts of their musical lives in Iran, or have immigrated relatively more recently from Iran, a more conservative attachment to the Radif seems to be a trend. "They try to hold on to what they perceive as their tradition. They may feel intimidated by the culture of their new home" ('Anonymous'). This seems closely related to Iranians' post-revolution experience. "The Iranians who came to California in the wake of the 1979 revolution had witnessed a radical, to say nothing of violent, transformation of Iranian cultural norms which they identified as an integral part of their identity. The experience of loss naturally fueled a desire in them to restore and maintain what was seen as threatened with extinction" (Rahimieh 2). Meanwhile, the younger generations in their Northern Californian homes seem less afraid of losing a native culture and feel free to practice their musical heritage in a less conservative way.

#### **Occasions:**

In Northern California specific santur performances take place contributing to various occasions ranging from "celebrating the feast of the winter solstice"



(Bashash) to “occasional celebrating of weddings, for example in San Francisco” (Minooei). On most such occasions it the majority of participants are Iranian Americans.

#### **Other Cultures Borrow from the Santur:**

Influences of santur music and repertoires of other Iranian instruments in formerly irrelevant contexts are becoming more and more widespread in Northern California and furthermore in the West, mutually enriching both sides. “The advantage, though, is that music offers a richness of methodological possibilities and points of view, opening new windows on diasporic neighborhoods” (Slobin 243). Followings are some prominent examples:

- The flexible 6/8 rhythms of Iranian music and poetry are retained as pivotal points of improvisations in pop music.
- Other cultural minorities such as the Turkish-Americans apply santur in performances of their music, handling the Iranian santur like a native instrument of their own.
- Baroque musicians of contemporary times apply Iranian instruments such as santur and setar in their performances.
- Contemporary Western music composers write for santur, tonbak and other Iranian instruments, treating them like European instruments. There are various composers who could be mentioned here, like Georges Aperghis and Viola Falb.

#### **Formation of New Musical Languages:**

As santur music felt at home in Northern California, influences in the expressions of santur in Northern California became recognizable. To my experience in Northern California as a santur player, while collaborating with Iranian Americans and with musicians coming from other Northern Californian cultures, musical accents are recognizable within the Northern Californian Iranian santur expressions, for example while applying ornamentations and rests. It seems fair to say there is generally less musical ornamentation applied in the music of santur-playing Iranian Americans in Northern California compared to the santur music produced in Iran. “Maybe more straight-forward and less ornamented musical expressions help santur music communicate more easily with Jazz music” (‘Anonymous’).

#### **Performance Approaches**

##### **Importance of Virtuosity:**

It seems that santur-playing Iranian Americans in Northern California, especially the ones belong to younger generations, have higher expectations regarding virtuosity in performance, compared to the past generations of santur musicians in Iran. A collaborator mentioned in a listening test: “He sounds not to be a virtuoso in santur-playing, although he might be highly virtuous about the knowledge of Iranian music [in theory]” (Bashash). “At present, there is a tendency to include more than one *chaharmezrab* in the performance of a *Dastgah*, as the virtuoso demands of such pieces serve to display the instrumentalist’s technical prowess” (Farhat 13).

##### **Feeling and Moment:**

In their comments, all collaborators spoke of ‘feeling’ and ‘moment’. “It was a good feeling. Together with the voice it was a good moment” (Bashash). Considering

the contexts of talks, these expressions suggest spiritual effects of performances on listeners, caused by the focused presence of the improviser's mind while making music.

### ***Organological Aspects***

#### **Larger Santurs Becoming Popular:**

It seems that larger santurs which were more common decades ago in Iran, such as eleven-bridge and twelve-bridge ones, are getting popular among professional Iranian American santur players in Northern California. "It is a matter of time to get your hands used to playing them" (Minooei). "Nine-bridge santurs are sometimes too limited" (Bashash).

#### **Tuning:**

Comments on common audio samples varied sometimes vastly in case of tuning. For instance, one of the participants did not find the tuning of lowest register of santur accurate on the last audio sample of the listening test, while other participants found the instrument on that sample tuned decently. Sometimes participants went as far as commenting on the quality of strings and its influence on tuning. "I would change the whole strings of the right register and see if that would help" (Minooei).

#### **Age of the Instrument:**

The participants often used the expressions 'old instrument' and 'new instrument' while referring to sound qualities. Sometimes while commenting about the possible age of the instrument, they would also think about its size: "It must be an old instrument, probably with eleven or twelve bridges [on each side]" (Bashash).

### **Conclusion**

Santur in Northern California can be identified as an instrument to meet the requirements of Iranian music as understood by Iranian American santur players in Northern California. The most commonly used there appears to be the nine-bridge G santur popular in Iran. However, in recent years larger in size such as the eleven- and twelve-bridge santurs have also become increasingly popular among professional players. To answer the question of social applications of santur in Northern California, we are faced with two main trends: political motivations and the interest in establishing dialogues with neighboring cultures. In both cases, improvisation inspired by the Radif has an integral function. Although there are strong ties between Iranian santur practitioners in Iran and santur-playing Iranian Americans in Northern California, the latter group has its own distinctive social identity and follows its own concerns. The repertoire they use goes beyond Iranian music as understood in Iran. It includes folk music and takes influences from neighboring minorities. In Northern California, the santur is used by various segments of the society. This practice goes beyond the Iranian American community.

## References

- "A Northern Californian Collaboration of Iranian and Indian Santurs: Tarun Bhattacharya and Roozbeh Nafisi, 2007." *YouTube*, uploaded by twothousandand8, [youtu.be/\\_auNmMntgZ4](https://youtu.be/_auNmMntgZ4). Accessed 25 April 2024.
- "A North-Californian Youth Collaboration of Santur and Tonbak: Keihani, Armin and Azeen Keihani, 2008." *YouTube*, uploaded by twothousandand8, [youtu.be/ppR1JiZo5IM](https://youtu.be/ppR1JiZo5IM). Accessed 25 April 2024.
- "A North-Californian Contemporary Composition with Santur: Roozbeh Nafisi, 2005." *YouTube*, uploaded by twothousandand8, [youtu.be/rtfb8MqXoU0](https://youtu.be/rtfb8MqXoU0). Accessed 25 April 2024.
- "A Rare Video: Ostad Reza Varzandeh's Santur Playing with Amir Nasser Eftetaf on Tonbak and Hasan Nahid on Ney at a Concert of Ahdieh's." *YouTube*, Iranian National TV, 1970's. Undated. Uploaded 2014, [youtu.be/biUzLRKLWe8](https://youtu.be/biUzLRKLWe8). Accessed 25 April 2024.
- 'Anonymous'. Skype interview by Author (Vienna–Rancho Cordova). 06 September 2020. Private Archive.
- Bashash, Saeid. Skype interview by Author (Vienna–San Jose). 19 August 2020. Private Archive.
- Basmenji, Kaveh. *Tehran Blues: Youth Culture in Iran*. London, Saqi Books, 2013.
- Farhat, Hormoz. *The Dastgah Concept in Persian Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Foltz, Richard. *Iran in World History*. Oxford, Oxford University Press, 2016.
- "Improvisation and Talk: Pesheng Kamkar, 2018." *YouTube*, uploaded by Santur Center, [youtu.be/vboL8y\\_nm4Y](https://youtu.be/vboL8y_nm4Y). Accessed 25 April 2024.
- Khiabani, Gholam. "The Iranian Press, State, and Civil Society." *Media, Culture and Society in Iran: Living with Globalization and the Islamic State*, edited by Mehdi Semati. London & NY: Routledge, pp. 17–36.
- Khomeini, Ruhollah. "Sahifa Imam." ["Divine and Political Will."] *Complete Works of Khomeini's*. Tehran, Institute for the Compilation and Publication of Imam Khomeini's Works, 2010. (In Farsi)
- Larsen, Reif. "Diasporas." *Virginia Quarterly Review*, vol. 90, no. 1, 2014, pp. 26–27, [www.muse.jhu.edu/article/543229](http://www.muse.jhu.edu/article/543229). Accessed 24 April 2024.
- Minooei, Faraz. Skype Interview by Author (Vienna–San Jose). 13 June 2020. Private Archive.
- Movahed, Maryam, and Gholam Hossein Mohammadi Zadeh. "A Survey about Cultural Relation Joints between Iran and Austria to Design House of Culture." *International Journal of Architecture, Arts and Applications*, vol. 3, no. 3, 2017, pp. 31–37. DOI: 10.11648/j.ijaaa.20170303.11.
- Payvar, Faramarz. *Radife dowreya ebtedayeeye santoor [Elementary Courses of Santur]*. Mahoor Institute of Culture and Art, 2015. (In Farsi)
- Payvar, Faramarz. "Bayat-e Tork." ["Bayat-e Tork Mode."] *Vocal Performances of Ostad Mahmoud Karimi*. CD Jacket, edited by Mahoor. Mahoor Institute of Culture and Art, pp. 1–2. (In Farsi)
- Rahimieh, Nasrin. *Iranian Culture: Representation and Identity*. London & NY: Routledge, 2016.
- Raji, Sanaz. "The Iranian Diaspora in the West." *Diasporas: Concepts, Intersections, Identities*, edited by Kim Knott & Sean McLoughlin. London, Zed Books, 2010, pp. 193–197. DOI: 10.5040/9781350219595.ch-033.

Saremi, Mansur. "Bayat-e Isfahan." ["Bayat-e Isfahan Mode."] *A Century of Santur: Contemporary Performance Styles*. CD Jacket, edited by Majid Kiani. Mahoor Institute of Culture and Art, pp. 1–2. (In Farsi)

Siamdoust, Nahid. "Neither 'Islamic' nor a 'Republic': Discourses in Music." *Cultural Revolution in Iran: Contemporary Popular Culture in the Islamic Republic*, edited by Annabelle Sreberny & Massoumeh Torfeh. London and New York: I. B. Tauris, pp. 151–187.

Slobin, Mark. "Music in Diaspora: The View from Euro-America." *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol. 3, no. 3, 1994, pp. 243–251. DOI: 10.1353/dsp.1994.0012.

Solomon, Thomas. "Theorizing Diaspora and Music." *Lidé města*, vol. 17, no. 2, 2015, pp. 201–219. DOI: 10.14712/12128112.3399.

Tsubakihara, Atsuko. "Putting 'Tehrangeles' on the Map: A Consideration of Space and Place for Migrants." *Bulletin of the Osaka National Museum of Ethnology*, vol. 37, no. 3, 2013, pp. 331–357. DOI: 10.15021/00003846.

Whitlock, Gillian. "From Tehran to Tehrangeles: The Generic Fix of Iranian Exilic Memoirs." *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol. 39, no. 1–2, 2008, pp 7–27.

UDC 78 + 81.42  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.184

### Almat Izbambetov\*

1st year Doctoral Student, Musicology and Composition Department,  
Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0009-1802-2834  
email: i.almat.88@mail.ru

### Toizhan Yeginbayeva

PhD in Arts, Professor, Musicology and Composition Department,  
Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-6738-6137  
email: toizhan\_2710@mail.ru

Article

**Cite:** Izbambetov, Almat, and Yeginbayeva Toizhan. "Features of Intertextuality in the Vocal Part of Abai from the Opera by Akhmet Zhubanov and Latif Hamidi." *Saryn*, vol. 12, no. 2, 2024, pp. 40–53. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.184.

*The authors' final version of the manuscript has no conflict of interests.*

Received by editorial: 05.04.2024  
Passed the review: 29.04.2024  
Accepted to publish: 24.05.2024

# Features of Intertextuality in the Vocal Part of Abai from the Opera by Akhmet Zhubanov and Latif Hamidi

\* Corresponding author  
email: i.almat.88@mail.ru



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

**Keywords:** traditional culture, opera art, intertextuality, vocal part, Abai, cultural context, cultural heritage.

**Abstract.** The presented article is devoted to the analysis of the vocal part of Abai from the same-name opera by Latif Hamidi and Akhmet Zhubanov using the method of intertextuality. The study is conducted in the context of the rich traditional culture of Kazakhstan, including musical, literary and semantic aspects of the opera part. The authors of the article turn to modern theoretical concepts of intertextuality to analyze the connections between the musical elements of opera and various cultural texts. Special attention is paid to intertextual references in Abai's vocal part, which makes it possible to understand the deep context and semantic load of the musical utterances of the main character. The authors turn to numerous sources, including contemporary studies in the field of musicology, opera and culture, to present a deeper analysis of the "Abai" opera and its place in cultural context. The results of the study help not only to understand the complex structure and content of opera, but also to expand the awareness of how the intertextuality method can contribute to a deeper analysis of musical works.

The work is based on the theory of intertextuality and includes the analysis of musical, literary and cultural aspects of the opera. A comparison of Abai's vocal part with folk songs, poetic works and historical plots is carried out. Also, intertextual connections were revealed, as well as its correlation with the cultural heritage of Kazakhstan. The influence of the national musical heritage on the creation of the opera is discussed. The results of the analysis are presented, which make it possible to expand the understanding of the "Abai" opera in the context of the opera art of Kazakhstan.

The conclusions of the study emphasize the importance of using the intertextuality method for in-depth analysis of opera music. The article contributes to the development of the research direction and fosters to a deeper comprehension of the cultural significance of the "Abai" opera.

#### Contribution of the authors

*Almat Izbambetov* – significant contribution to the theoretical basis of the study, focused on intertextuality and its application in musical analysis, active participation in the comparative analysis and study of intertextual connections.

*Toizhan Yeginbayeva* – responsible for the initial conceptualization of the study, conductor of the initial data collection and contributor to the analysis of Abai's vocal part.

UDC 78  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.184

### Алмат Каскырбаевич Избамбетов\*

Қазақ ұлттық өнер университетінің музыкатану және композиция кафедрасының  
1-ші курс докторанты (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0009-1802-2834

email: i.almat.88@mail.ru

### Тойжан Жылкайдаровна Егинбаева

Өнертану кандидаты, Қазақ ұлттық өнер университетінің музыкатану  
және композиция кафедрасының профессор (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0001-6738-6137

email: toizhan\_2710@mail.ru

Мақала

*Дәйексөз үшін:* Избамбетов, Алмат, және Тойжан Егинбаева. «Ахмет Жұбанов пен Латиф Хамидидің «Абай» операсындағы Абай партиясының интермәтіндік ерекшеліктері». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, 40–53 б. DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.52. (Ағылшынша)

*Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысының жоқ екендігін мәлімдейді.*

Редакцияға түсті: 05.04.2024

Рецензиядан өтті: 29.04.2024

Басылымға қабылданды: 24.05.2024

# Ахмет Жұбанов пен Латиф Хамидидің «Абай» операсындағы Абай партиясының интермәтіндік ерекшеліктері

\* Жауапты автор

email: i.almat.88@mail.ru

**Тірек сөздер:** дәстүрлі мәдениет, опера өнері, интермәтіндік, вокалдық партия, Абай, мәдени контекст, мәдени мұра.

**Аңдатпа.** Ұсынылып отырған ғылыми мақала Латиф Хамиди мен Ахмет Жұбановтың «Абай» операсынан Абайдың вокалдық партиясын интермәтіндік әдісі арқылы талдауға арналған. Зерттеу жұмысы Қазақстанның бай дәстүрлі мәдениеті, оның ішінде опералық партияның музыкалық, әдеби және мағыналық аспектілері контекстінде жүргізіледі. Мақала авторлары операның музыкалық элементтері мен әртүрлі мәдени мәтіндер арасындағы байланыстарды талдау үшін интермәтіндіктің заманауи теориялық тұжырымдамаларына жүгінеді. Абайдың вокалдық партиясындағы мәтінаралық сілтемелерге ерекше көңіл бөлінеді, бұл басты кейіпкердің музыкалық тұжырымдарының терең контекстін және мағыналық маңызын түсінуге мүмкіндік береді. Авторлар «Абай» операсын және оның мәдени контекстіндегі орнын тереңірек талдау үшін көптеген дереккөздерге, соның ішінде музыкатану, опера және мәдениеттанудағы заманауи зерттеулерге сүйенеді. Зерттеу нәтижелері операның күрделі құрылымы мен мазмұнын түсінуге ғана емес, сонымен қатар интермәтіндік әдістің музыкалық шығармаларды тереңірек талдауға қалай ықпал ететіні туралы түсінікті кеңейтуге көмектеседі.

Зерттеу жұмысы интермәтіндік теориясына негізделген және операның музыкалық, әдеби және мәдени аспектілерін талдауды қамтиды. Абайдың вокалдық партиясын халық әндермен, поэтикалық шығармалармен, тарихи тақырыптармен салыстыра талдау жүргізіледі. Абайдың вокалдық партиясында мәтінаралық байланыстар, сондай-ақ оның Қазақстанның мәдени мұрасымен байланысы анықталды. Операның жасалуына ұлттық музыкалық мұраның әсері сөз болады. Талдау нәтижелері Қазақстанның опера өнері контекстінде «Абай» операсы туралы түсініктерін кеңейту үшін ұсынылған.

Зерттеу нәтижелері опералық музыканы терең талдау үшін интермәтіндік әдісті қолданудың маңыздылығын көрсетеді. Мақала ғылыми саланың дамуына ықпал етіп, «Абай» операсының мәдени мәнін тереңірек түсінуге ықпал етеді.

#### Авторлардың үлесі

**А. К. Избамбетов** – зерттеудің интермәтініне және оның музыкалық талдауда қолданылуына назар аудара отырып, теориялық негізіне айтарлықтай үлес қосты, салыстырмалы талдауға және интермәтіндік байланыстарын зерттеуге белсенді қатысты.

**Т. Ж. Егинбаева** – зерттеудің бастапқы концепциясын құруға жауапты болды, алғашқы деректерді жинады және Абайдың вокалдық партиясын талдауға өз үлесін қосты.



UDC 78  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.184

### Алмат Каскырбаевич Избамбетов\*

Докторант 1-го курса кафедры музыковедения и композиции  
Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0009-1802-2834

email: i.almat.88@mail.ru

### Тойжан Жылкайдаровна Егинбаева

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции  
Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-6738-6137

email: toizhan\_2710@mail.ru

Статья

# Особенности интертекста в партии Абая из одноименной оперы Ахмета Жубанова и Латыфа Хамиди

*Для цитирования:* Избамбетов, Алмат, и Тойжан Егинбаева. «Особенности интертекста в партии Абая из одноименной оперы Ахмета Жубанова и Латыфа Хамиди». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, с. 40–53.  
DOI: 10.59850/SARYN.1.12.2024.52.  
(На английском)

*Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

Поступила в редакцию: 05.04.2024  
Прошла рецензирование: 29.04.2024  
Принята к публикации: 24.05.2024

\* Корреспондирующий автор  
email: i.almat.88@mail.ru

**Ключевые слова:** традиционная культура, оперное искусство, интертекстуальность, вокальная партия, Абай, культурный контекст, культурное наследие.

**Аннотация.** Представленная научная статья посвящена анализу вокальной партии Абая из одноименной оперы Ахмета Жубанова и Латыфа Хамиди с использованием метода интертекстуальности. Исследование проводится в контексте богатой традиционной культуры Казахстана, включая музыкальные, литературные и смысловые аспекты оперной партии. Авторы статьи обращаются к современным теоретическим концепциям интертекстуальности для анализа связей между музыкальными элементами оперы и различными культурными текстами. Особое внимание уделяется интертекстуальным отсылкам в вокальной партии Абая, что позволяет понять глубокий контекст и смысловую нагруженность музыкальных высказываний главного персонажа. Авторы используют многочисленные источники, включая современные исследования в области музыковедения, оперного искусства и культурологии, чтобы представить более глубокий анализ оперы «Абай» и ее места в культурном контексте. Результаты исследования помогают не только понять сложную структуру и содержание оперы, но и расширить представление о том, как метод интертекстуальности может способствовать более глубокому анализу музыкальных произведений.

Исследование базируется на теории интертекстуальности и включает анализ музыкальных, литературных и культурных аспектов оперы. Проводится сопоставительный анализ вокальной партии Абая с народными песнями, поэтическими произведениями и историческими сюжетами. Выявлены интертекстуальные связи в вокальной партии Абая, а также ее соотношение с культурным наследием Казахстана. Обсуждается влияние национального музыкального наследия на создание оперы. Представлены результаты анализа, позволяющие расширить понимание оперы «Абай» в контексте оперного искусства Казахстана.

Выводы исследования подчеркивают важность использования метода интертекстуальности для глубокого анализа оперной музыки. Статья вносит вклад в развитие научного направления и способствует более глубокому пониманию культурного значения оперы «Абай».

#### Вклад авторов

**А. К. Избамбетов** – формирование теоретической базы исследования, сравнительный анализ материалов, изучение интертекстуальных связей.

**Т. Ж. Егинбаева** – концептуализация исследования, первичный сбор данных, анализ вокальной партии Абая.

## Introduction

The concept of intertextuality has become firmly embedded in academic discourse, providing scholars with great scope for analysis and interpretation of various works of art. Intertextuality, based on the idea of interrelationship and mutual influence of texts, allows us to trace the complex ways of interaction between works of different eras, genres and cultural contexts. In the context of opera art, where music, word and stage performance are combined into a single artistic image, intertextual analysis opens up new perspectives for understanding the history of opera, its role in society, as well as for comprehension of the semantic depth of musical works.

**The relevance.** The study of the male parts in the "Abai" opera using the method of intertextual analysis is an urgent task for modern musicological science. The "Abai" opera by A. Zhubanov and L. Khamidi, dedicated to the life and work of the outstanding Kazakh poet, philosopher and musician Abai Kunanbayev, occupies a special place in the musical heritage of Kazakhstan. The composers managed to combine folklore, literature, as well as the musical component in one piece, presenting a work that was able to meet the requirements for operas both in Kazakhstan and on the world stage. The authors managed to put into the opera not only musical, but also cultural codes, as well as intertextual references that require careful review and interpretation.

**The purpose** is to identify intertextual connections and influences in the male parts of the "Abai" opera, as well as to analyze their role in shaping the image of the characters and the general aesthetic perception of the work.

To achieve this goal, the following tasks are set:

1. to analyze the textual and musical features of male roles;
2. to identify intertextual allusions and quotations in the opera;
3. to investigate the influence of intertextuality on the perception and interpretation of the "Abai" opera.

This study is important for understanding not only a specific piece of music, but also broader aspects of opera, its role in shaping national identity and cultural heritage.

**The main subject** is the use of Abai Kunanbayev's song heritage in opera and the interaction of classical opera structure and traditional Kazakh musical culture.

## Materials and Methods

To carry out this work, a wide range of materials was used, including libretto, sheet music, previously conducted studies and academic work in the field of opera music as well as the method of intertextual analysis.

Intertextual analysis involves identifying connections between texts and the techniques used to create connections, known as figures of intertextuality. This class of techniques includes various types of quotation, textual application, textual allusion, as well as paraphrase of a text, quotation, or well-known expressions (Moskvin 116).

The scope of intertextual analysis. The question of the scope of intertextual analysis, and thus its subject matter, is complex. Mikhail Gasparov notes, that "intertextual analysis still remains more an art than a science. Partly because the fundamental question remains unresolved: where does intertextuality end and accidental coincidence begin" (3).

We will use the method of intertextual analysis only when dealing with specific correspondences, such as discussing the utilization of traditional motifs in arias, and the incorporation of works by A. Kunanbayev as a foundation.

The main sources of information for the analysis of the male roles in the "Abai" opera were musical materials, the libretto of the opera, as well as video and audio recordings of performances. In addition, the work used academic articles, monographs and books on opera, methods of intertextual analysis and the history of music.

According to Diana Rakisheva, Manifa Sarkulova and Nilfar Agzamova, "the distinctive positioning of opera at the intersection of musical and theatrical domains fundamentally shapes its morphological composition. Situated amidst the disciplines of theater studies and musicology, opera poses a classification challenge, as each field approaches its analysis from distinct vantage points. Within theater studies, opera is often relegated to a subset of theatrical productions, with a focus primarily on its performative and staging aspects, thereby sidelining considerations of musical dramaturgy. Conversely, within musicology, opera is predominantly studied within the context of musical art history, with a primary emphasis on the examination of musical scores, thereby overshadowing investigations into performance dynamics, the creative contributions of librettists, and other theatrical elements. Consequently, opera's evolutionary trajectory is frequently conceptualized as an autonomous progression of musical forms, which, despite their symbiotic relationship with stage action, are frequently appraised in isolation for their inherent artistic merits" (289).

All this allow to analyze opera as an intertextuality object. In this study, the method of intertextual analysis in opera is used as the main tool.

The term intertextuality was introduced in 1967 by a scholar Julia Kristeva, who based her theory on the works of Mikhail Bakhtin and Roland Barthes. Intertextuality is a common property of texts or works of art, which is expressed in the presence of common features between two or more works (quotations, allusions, images). Thus, different works of literature and art refer to each other. In the context of opera, intertextuality is particularly relevant, since opera works are usually created on the basis of other ones, and also include references to folk melodies and other compositions.

The method of intertextual analysis entails studying a text (in this case, an opera work) while considering its connections and interrelationships with other texts, whether there are literary works, musical compositions, historical events, or cultural symbols. In opera, where music, words, stage performance and costumes are combined, intertextual connections can manifest themselves through musical motifs, quotations from other operas or musical works, literary images and symbols, as well as the visual design of the performance.

The method of intertextual analysis makes it possible to reveal the depth and versatility of an opera work, as well as to trace its cultural and aesthetic roots. In the context of the studying the Abai's role in the opera, this method allows not only to analyze the musical and textual aspects of the roles, but also to identify their connection with the cultural context, literary images and musical traditions.

Thomas Sebeok used intertextuality in a general sense to describe the degree to which a work of art "becomes distorted, opaque even, a darkly specular reflection

of actuality – as, for instance, a myth. It becomes a lattice of signposts, regressing into, effectively, infinity, and thus capable of sustaining many alternative interpretations. Yet it may become a dialectical (versus insequential) tool for furthering the study of typological goals far more tellingly than the more indeterminate conception of ‘influence’, and, as such, may assume various shapes, including, notably, allegorical” (658).

According to Dinda Gorlée, “when we apply it to opera, the fusion of external influences (from outside the opera) and the intricate web of references within the opera itself creates a dynamic entity that lacks a definitive conclusion. This gap in meaning and cultural context between the original text’s time and space is evident in the allegorical progression of contemporary opera as an open artwork” (593).

To apply the method of intertextual analysis in the study of Abai’s vocal part, an integrated approach is used, including the analysis of musical and textual materials, contextualization of the opera work in a cultural and historical perspective.

## Results and Discussion

For several years, starting with the creation of the first Kazakh opera, the national opera art of Kazakhstan has passed through the main stages of evolution that were characteristic of the world opera art. Starting with the quoted dialogized model, it gradually moved on to performances with a numbered structure, and ended this development path with the creation of operas with end-to-end dramaturgy. After decades of searching, the work “Abai” was presented, which marked a number of innovations related to the development of the national intonation system and stylistic diversity, enriched with quotation material. The inclusion of this material was due to specific plot points. In this opera, there is an application of more complex musical forms, the principles of end-to-end drama, as well as a desire for subtle psychological feature of the characters.

The “Abai” opera has been an integral part of the repertoire of the leading opera houses of Kazakhstan for more than 60 years. Such durability is explained by the high artistic merits of musical and scenic drama. Eternal themes are relevant in this work – the struggle of good and evil, old and new, as well as the theme of love and fidelity. Also, an excellently structured plot, rich event content and pronounced national specificity, manifested both in music and in the characterization of the characters’ images should be noted.

This lyric-dramatic opera differs from other works of the same genre in its focus on the dramatic context. Although the entire score of the opera is imbued with deep lyricism, its dynamism and intensity are closer to dramatic works.

As Dina Beisaliyeva wrote in her article “Some Dramatic Principles of the ‘Abai’ Opera by A. Zhubanov and L. Hamidi”, is a classic example of a synthetic musical and dramatic composition combining the patterns of numbered and end-to-end types of development. An integral system in it consists, on the one hand, of the dramaturgy of “emotional states”, manifested through relatively isolated musical numbers with a characteristic concentration of image development, and on the other hand, the dramaturgy of conflict collisions, in which the main compositional unit becomes an expanded, dynamically developing scene” (Beisaliyeva 146–147).

Intertextuality is a powerful tool that allows composers and librettists to create rich and multifaceted works full of references to other artistic texts and cultural contexts. In the "Abai" opera one can observe the significant influence of intertextuality on the formation of musical images and storylines.

Intertextual elements in the "Abai" opera may include quoting musical themes from other operas, using literary images and motifs, as well as references to historical events and cultural symbols. For example, in the musical motifs of the main character of the opera, one can find references to the national musical tradition of Kazakhstan, as well as quotations from folklore works.

It is important to note that intertextual elements in the "Abai" opera play an important role, determining the characters' features and the development of the plot. They help to create a deeper and multidimensional musical world.

There are a large number of intertextual references in the opera, however, this article will only talk about intertextuality in male roles using the example of Abai's vocal part.

The "Abai" opera was conceived as a deep reflection of the musical heritage of the great *akyn*. The composers perfectly inscribed a number of Abai's songs, using them as quotations, which gave the work special depth and significance. One of the key arias, in which the use of the song "Kozimnin Karasy" (*The Light of My Eyes*) as a basis is clearly traced, is the first act aria of Abai. The uniqueness of this aria lies in the fact that it is based on a version of the song not widely used in performing practice.

Another famous song of Abai, "Aittym Salem, Kalamkas" (*Said Hello to You, Kalamkas*), sounds in Aidar's aria in the fourth act of the opera, which perfectly conveys the emotional state of the hero and his love and admiration for Azhar. However, the use of Abai's songs is not limited to solo numbers. In the chorus of the fourth act, "Karangy tunde tau kalgyp" (*A Mountain Slumbers in the Night*), become the basis for a philosophical epilogue, which gives additional depth and semantic saturation.

In the academic literature, attention is focused on the use of the song "Men kordim uzyn kaiyn kulaganyn" (*I've Seen a Big Birch Fallen*) in Abai's aria "Kai talky kur aldyna kurylmagan" (*Just what a Conversation a Slave Can Be Engaged into*) from the first act (Ketegenova, Omarova "Akhmet Zhubanov"; Omarova, "Latif Hamidi"). However, the analysis shows that although the aria has a common intonation structure with the vocal lyrics of Abai himself (using the example of songs from Boris Yezakovich's collection), it does not reproduce the integral song structure of the original source (Yezakovich, "Some Comments on the 'Memoirs'"). Nevertheless, these quotations embody an objectification form of melodic sources, which indicates that this opera is intertextual both from the point of view of the libretto and from the point of view of the melodic structure.

The "Abai" opera was conceived by L. Hamidi and A. Zhubanov with special attention to intonation unity, which was based on the characteristic melodic turns inherent in Abai's song style. The collaboration of the composers resulted in the creation of arias with a unique melodic content in harmony with the Kazakh musical heritage. The composers highlight the characteristic intonations from Abai's work, integrating them into their own melodic narrative.

To verify the melodic unity, an analysis of the opera's melodic material was conducted. As a result, intonation correspondences were identified, which align with the typical rhythmic patterns found in Abai's work. The prevalence of the size 6/8 in the opera (a monologue and two arias from the first act, as well as one aria from the fourth) and the reflection of the three-syllabic structure in the temporal unfolding reflect one of the main elements of the musical and poetic form of Kazakh poetry.

In various fragments of the opera, similarities are found with characteristic melodic formulas. These include a gradual ascending and descending movement spanning a third, leaps by a sixth, and a dotted rhythm in three-dimensional size. These melodic formulas are also present in Abai's songs.

Ex. 1: "Kozimnin karasy" (*The Light of My Eyes*)



In the aria "Kai talky kur aldyna kurylmagan" (*Just what a Conversation a Slave Can Be Engaged into*) from the first act of the "Abai" opera, attention is attracted by the intonation base, which combines several songs, the themes of which are compassion and mercy. Abai, while expressing his emotional state, transmits to listeners a general sensual uplift and fortitude. The aria is dominated by affirmative intonations, that give it a meaningful depth thanks to its connections with Abai's songs. There is a similarity with the song "Men kordim uzyn kaiyn kulaganyn" (*I've Seen a Big Birch Fallen*), but the structure of the song itself is not reproduced. This is a classic example of a three-part aria with a developing middle in the minor key of the same name. In the main part, unlike the equally complex repeated four phrases of the song, the melody develops from repetitive phrases to variant ones. The climax is on the upper stable sound, which gives the aria an individual originality, a life-affirming character.

At the melodic level, there are noticeable parallels with akyn's songwriting, particularly in the ascending leap to a sixth interval, accompanied by a dotted iambic rhythm. This melodic pattern is prominent in Abai's rich musical legacy. The melody of the aria forms parallels with songs of a mournfully solemn or exalted nature, such as "Men kordim uzyn kayin kulaganyn" (*I've Seen a Big Birch Fallen*), "Aittym salem, Kalamkas" (*Said Hello to You, Kalamkas*), "Bireuden bireu artylsa" (*If Someone is Better than Someone*).

Ex. 2: "Kai talky kur aldyna kurylmagan" (*Just what a Conversation a Slave Can Be Engaged into*)



Ex. 3: "Men kordim uzyn kayin kulaganyn" (*I've Seen a Big Birch Fallen*)





Ex. 4: "Bireuden bireu artylsa" (*If Someone is Better than Someone*)



Ex. 5: "Aittym Salem, Kalamkas" (*Said Hello to You, Kalamkas*)



In this aria, we see how the composer uses intertextual elements related to Abai's musical legacy to expand the semantic context and emotional content of the work.

**Quoting musical motifs:**

In the aria, elements reminiscent of Abai's songs are noticeable, such as the initial ascending leap to a sixth interval, accompanied by a dotted iambic rhythm. This motif is one of the main ones in Abai's song heritage and gives the aria a special intonation.

**Semantic associations:**

The melody forms parallels with Abai's songs, which have a mournfully solemn or sublime character. These semantic associations help to create emotional depth and expressiveness in the performance of the main character, enhancing the effect of musical expression.

**Intertextual references:**

The aria contains references to the themes of compassion and mercy, which are important motifs in Abai's song heritage. These themes are rooted in the culture and history of the people, which makes intertextual connections deeper and more meaningful.

Thus, through the use of intertextuality in this fragment of the "Abai" opera, the composer achieves not only musical beauty, but also deepens the semantic context of the work, enriching it with cultural and historical associations.

Another noteworthy aria by Abai is the final aria from the fourth act's finale. Abai here appears as a folk *akyn*. A special dramatic impact is reflected in the melody of the aria, of the aria's melody, particularly its tense opening with high-pitched notes. This resemblance to the emotional introductions by *akyns*, characterized by energetic exclamations, indeed captures the listeners' attention.

This aria of Abai is distinguished by originality and uniqueness, having no direct intonation links with the songs of Abai himself. The composers managed to rethink the song motifs as much as possible and create an aria summarizing the features of Abai's melodic style. The intonations of the extreme parts of the aria are based on a constant alternation of ascending and descending movements, reminiscent of the song "Kor boldy zhanym" (*My Soul is Humiliated*), and its middle is structurally close to the song "Segiz ayak" (*Six Legs*).

As Saule Musakhodzhayeva notes, "The innovation of Zhubanov and Khamidi lies in the fact that they, by breaking the characteristic turns of Abai's songs in the original



melody, created a classic sample of the aria. It is significant in scale and in the completeness of the feelings conveyed. The image of Abai here is so dramatically convincing that his oratorical pathos and inner energy affect the audience, creating a sublime impression of the entire opera" (77).

Let's take a closer look at this aria using the method of intertextual analysis.

#### ***The symbolism of the national akyn:***

In this aria, the image of Abai symbolizes the national akyn, a poet and performer who draws inspiration from the cultural and historical legacy of his country. Therefore, the use of the aria as a symbolic appeal to the people creates an intertextual connection with the tradition of the akyns and their role in Kazakh culture.

#### ***Rethinking song motifs:***

The opera's composers have successfully reinterpreted the motifs of Abai's song, integrating them into the aria and giving them a new sound and meaning. While there are no direct quotes from Abai's songs in the aria, its melodic and rhythmic elements evoke intertextual references to the hero's musical heritage.

#### ***Structural analogies with Abai's songs:***

In the aria, one can distinguish structural analogies with Abai's songs, such as the constant alternation of ascending and descending movements, which gives a special musical intonation characteristic of his songs. These structural analogies are rooted in tradition and help to preserve the authenticity and cultural value of the opera.

Thereby, the intertextuality of this aria in the "Abai" opera is manifested through the symbolism of the folk akyn, the reinterpretation of song motifs and structural analogies with the songs of Abai himself. These elements not only enrich the musical content of the opera, but also deepen its connection with the cultural legacy of Kazakhstan.

## **Conclusion**

In conclusion, this study should emphasize the importance of the "Abai" opera in the context of the Kazakhstan's opera art and its deep connection with the cultural heritage of the people. The analysis of the opera using the method of intertextual analysis allowed to reveal its musical, literary and cultural layers, as well as to identify its role in the preservation and transmission of cultural values and traditions of the Kazakh people.

The "Abai" opera is an important object of study in the context of Kazakh musical culture. The use of an intertextual approach allowed us to see how A. Zhubanov and L. Khamidi skillfully incorporated elements of cultural heritage into the music of the work. That created a deep and multifaceted connection between opera and folk culture, allowing it to become not only a work of art, but also a mirror of Kazakhstan's history, traditions and values.

The analysis of the intertextuality in Abai's arias also allowed us to assess the level of organicity and synthesis of musical and textual elements. In the final aria, which is a powerful chord, we see the highest manifestation of this intertextual organicity, where the image of Abai symbolizes the national akyn, a contemporary that faces the audience. This is an example of a successful rethinking of Abai's song motifs

and their integration into a new musical context, while preserving cultural and semantic value.

In this regard, the study of the Abai's vocal part, using the method of intertextual analysis, made it possible to better understand its significance for the culture and art of Kazakhstan.

## References

*Akhmet Zhubanov*. Edited by Nurgiyan Ketegenova and Aklima Omarova. Almaty, Oner, 2006. (In Kazakh)

Beisaliyeva, Dina. "Nekotorye dramaturgicheskie principy opery 'Abaj' A. Zhubanova, L. Hamidi." ["Some Dramatic Principles of the 'Abai' Opera by A. Zhubanov and L. Hamidi."] *Ahmet Zhubanov: sbornik statej [Akhmet Zhubanov: Collection of Articles]*. Edited by Nurgiyan Ketegenova and Aklima Omarova. Almaty, Oner, 2006, pp. 146–153. (In Russian)

Gasparov, Mikhail. "Literaturnyj intertekst i yazykovoj intertekst." ["Literary Intertextuality and Linguistic Intertextuality."]. *Izvestiya RAN, Seriya literatury i jazyka*, vol. 61, no. 4, 2002, pp. 3–9. (In Russian)

Gorlée, Dinda. "Intersemioticity and Intertextuality: Picaresque and Romance in Opera." *Sign Systems Studies*, vol. 44, no. 4, 2016, pp. 587–622. DOI: 10.12697/SSS.2016.44.4.06.

Jumakova, Umitzhan. *Tvorchestvo kompozitorov Kazaxstana 1920–1980-h godov. Problemy istorii, smysla i cennosti [The Works of Kazakhstan's Composers in 1920–1980s. Problems of History, Meaning and Value]*. Astana, Foliant, 2003. (In Russian)

Kristeva, Julia. "Tekst romana." ["The Novel Text."]. *Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki [Selected Works: A Destruction of Poetics]*. Transl. from French Georgiy Kosikov and Boris Narumov. Moscow, ROSSPEN, 2004, p. 395–593. (In Russian)

Kuzembayeva, Sara. *Nacionalnye xudozhestvennyye tradicii i ix konvergentnost v zhanre kazaxskoj opery [National Artistic Traditions and their Convergence in the Genre of Kazakh Opera]*. Almaty, s. n., 2006. (In Russian)

*Latif Khamidi*. Edited by Aklima Omarova. Almaty, Oner, 2006. (In Kazakh)

Moskvin, Vassiliy. "Metodika intertekstualnogo analiza." ["The Method of Intertextual Analysis."]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 3 (98), 2015, pp. 116–121. (In Russian)

Musakhodzhayeva, Saule. *Kollektivnoe avtorstvo v kazaxskoj opere [Collective Authorship in the Kazakh Opera]*, 2020. Nur-Sultan, Kazakh National University of Arts, PhD thesis.

Rakisheva, Diana, et al. "Philosophy of the Intertextuality as a Method of Studying the 'Kyz Zhibek' Opera." *Bulletin of L. N. Gumilyov Eurasian National University. Historical Sciences. Philosophy. Religious Studies Series*, vol. 145, no. 4, 2023, pp. 286–299. DOI: 10.32523/2616-7255-2023-145-4-286-299.

Sebeok, Thomas. "Enter Textuality: Echoes from the Extra-Terrestrial." *Poetics Today*, vol. 6, no. 4, 1985, pp. 657–663. DOI: 10.2307/1771959.

Yerzakovich, Boris. "Nekotorye kommentarii k 'Vospominaniyam' (dnevnikam Ye. Brusilovskogo)." ["Some Comments on the 'Memoirs' (Diaries of Ye. Brusilovsky)."] *Evgenij Brusilovskij: sbornik statej, ocherkov, vospominanij [Yevgeniy Brusilovskiy: Collection of Articles, Essays and Memories]*. Edited by Nurgiyan Ketegenova, Almaty, Oner, 2005, pp. 103–114. (In Russian)

UDC 78  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.184

### Асет Шалабаевич Джумабаев\*

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы домбыра кафедрасының 2-ші курс докторанты (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0000-8795-7048

email: aset.dzhumabaev@bk.ru

### Айжан Рахманқұлқызы Бердібай

Философия докторы (PhD), Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану және композиция кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0003-0733-1104

email: a.berdibay@mail.ru

Мақала

*Дәйексөз үшін:* Джумабаев, Асет, және Айжан Бердібай. «Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрінің музыкалық шебері – Қамар Қасымов». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, 54–74 б.  
DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.180.

*Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ деп мәлімдейді.*

Редакцияға түсті: 06.04.2024

Рецензиядан өтті: 29.04.2024

Басылымға қабылданды: 17.05.2024

# Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрінің музыкалық шебері – Қамар Қасымов

\* Жауапты автор

email: aset.dzhumabaev@bk.ru



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

**Тірек сөздер:** Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрі, Василий Андреев, Қамар Қасымов, жетілдіру, домбыра, музыкалық шебер, этноорганология, дәстүрлі музыкалық терминдер.

**Аңдатпа.** Мақала тақырыбының өзектілігі биыл 90-жылдық мерейтойы аталып өткелі жатқан еліміздің мәдени өмірінде маңызы зор ұжым – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрі шығармашылығымен байланысты.

1934 жылы құрылған бұл ұжымның академиялық бағытта қалыптасып дамуы дәстүрлі музыка аспаптарының құрылысына айтарлықтай өзгешіліктер енгізілуін қажет етті. Жаңарған үлгіде дайындалған аспаптардың жасалуына бір топ музыка шеберлерінің ішінде Қамар Қасымов (1893–1966) та болды.

Мақаланың мақсаты – шебердің XX-шы ғасырдың 30-шы жылдары ашылған қазақ ұлттық аспаптар оркестрінің аспаптарын жасап жетілдірудегі тарихи еңбегін ашып айқындау болып табылады. Оған жету үшін мақалада:

1. Қ. Қасымовтың өмірлік және шығармашылық жолы және қазақ оркестрі аспаптарын жетілдіру тарихы туралы дереккөздермен танысу;
2. ішектерінің дайындалуы мен перне байлау жүйесін қарастыру;
3. шебер қолданған батысқазақстандық домбыра қалыбы және шығысқазақстандық домбыраның өлшемдерін анықтау;
4. домбыра бөліктерінің Қ. Қасымов қолданған дәстүрлі атауларын көрсету секілді зерттеу міндеттері қойылады.

Мақалада кешенді және жүйелі тәсілдер, жүйелі-этнофониялық (Игорь Мациевский), және салыстырмалы-типологиялық әдістер қолданылды. Домбыра қалыбы мен аспаптың шығысқазақстандық түрінің зерттелуінде морфологиялық және эргологиялық талдау ұсынылған.

Ұлттық музыка мәдениетіміздегі Қ. Қасымовтың рөлін ашатын алғашқы мақала отандық этноорганологияда бұрын арнайы қарастырылмаған мәселе – 1930–2020 жылдарындағы музыка аспаптары шеберлерінің өнерін зерттеуге серпін беріп, осы саланың қазіргі кездегі мамандарына домбыра тобы аспаптарын әрі қарай жетілдірудің бағыт-бағдарын көрсетеді; домбыра құрылымындағы бөліктердің дәстүрлі атауларын жандандыруды көздеп, елімізде Қ. Қасымов және оның замандастары тәжірибесі ескерілетін мемлекеттік музыка шеберханаларының ашылуы мәселесін насихаттайды.

#### Авторлардың үлесі

**А. Ш. Джумабаев** – қазақ музыкалық аспаптар шебері Қ. Қасымов туралы архив деректері мен жарияланған еңбектер мәліметтерін жинау, оның жасаған домбыра нұсқалары құрылысының өлшемін шығару, мәтінді дайындау, дереккөздер тізімін рәсімдеу.

**А. Р. Бердібай** – мақала жоспарын жөндеу, материалды жүйелеу, мәтінді редакциялау, аңдатпаны жазу.

UDC 78  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.184

### Asset Jumabayev\*

2nd year Doctoral Student, Dombra Department,  
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0000-8795-7048

email: aset.dzhumabaev@bk.ru

### Aizhan Berdibay

PhD in Arts, Associate Professor, Musicology and Composition Department,  
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0003-0733-1104

email: a.berdibay@mail.ru

**Cite:** Jumabayev, Asset, and Aizhan Berdibay.  
"Kamar Kassymov, a Musical Instruments  
Artisan for the Kurmangazy Kazakh National  
Orchestra of Folk Instruments." *Saryn*, vol. 12,  
no. 2, 2024, pp. 54–74.  
DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.180.  
(In Kazakh)

*The authors' final version of the manuscript  
has no conflict of interests.*

Received by editorial: 06.04.2024

Passed the review: 29.04.2024

Accepted to publish: 17.05.2024

Article

# Kamar Kassymov, a Musical Instruments Artisan for the Kurmangazy Kazakh National Orchestra of Folk Instruments

\* Corresponding author  
email: aset.dzhumabaev@bk.ru

**Keywords:** Kurmangazy Kazakh National Orchestra of Folk Instruments, Vassily Andreyev, Kamar Kassymov, reconstruction, dombra, traditional musical terms.

**Abstract.** The significance of the Kurmangazy Kazakh National Orchestra of Folk Instruments for the culture of Kazakhstan is immense, and the local cultural community celebrates its 90th anniversary this year. In 1934, the task of academizing the Kazakh Folk Orchestra, following the model of Andreyev Russian Folk Orchestra, necessitated innovations. Specifically, the reconstruction of certain Kazakh musical instruments was undertaken by a group of Kazakh musical instrument artisans, including Kamar Kassymov (1893–1966).

This article aims to highlight the historical contribution of K. Kassymov to both the reconstruction and development of Kazakh orchestral instruments. The article addresses four key tasks:

1. Familiarization with sources: This includes exploring personal information about K. Kassymov, his life and creative path, as well as the reconstruction of Kazakh musical instruments.
2. Characteristics of parameters: Specifically, the methods for making strings and attaching frets to the dombra neck.
3. Determining component dimensions: Comparing the body construction of the West Kazakhstan dombra with its East Kazakhstan variety.
4. Introducing dombra parts' designations: K. Kassymov's unique terms related to dombra components.

The study employs complex and systematic approaches, including the systemic-ethnophonic method (developed by Igor Matsievsky) and comparative-typological analysis. Morphological and ergological analyses were conducted while studying the West Kazakhstan dombra body and its Eastern Kazakh variety.

The results of the study not only shed light on K. Kassymov's innovations but also contribute to the revival of traditional Kazakh music terminology related to dombra components. Additionally, it highlights the challenges faced by Kazakh musical instrument state workshops, considering the achievements of both K. Kassymov and his contemporaries.

#### Contribution of the authors

**Asset Jumabayev** – collecting archival and published sources about the activities of the Kazakh musical instruments' artisan K. Kassymov, measuring the structure of the dombras he made, preparing the text, compiling a list of sources.

**Aizhan Berdibay** – correcting the outline of the article, systematizing the material, editing the text, writing an abstract.

UDC 78  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.184

### Асет Шалабаевич Джумабаев\*

Докторант 2-го курса кафедры домбры Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0000-8795-7048

email: aset.dzhumabaev@bk.ru

### Айжан Рахманкулкызы Бердибай

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0003-0733-1104

email: a.berdibay@mail.ru

Статья

# Музыкальный мастер Казахского национального оркестра народных инструментов имени Курмангазы – Камар Касымов

*Для цитирования:* Джумабаев, Асет, и Айжан Бердибай. «Музыкальный мастер Казахского национального оркестра народных инструментов имени Курмангазы – Камар Касымов». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, с. 54–74. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.180. (На казахском)

*Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

Поступила в редакцию: 06.04.2024  
Прошла рецензирование: 29.04.2024  
Принята к публикации: 17.05.2024

\* Корреспондирующий автор  
Email: aset.dzhumabaev@bk.ru

**Ключевые слова:** Казахский национальный оркестр народных инструментов имени Курмангазы, Василий Андреев, Камар Касымов, музыкальный мастер, реконструкция, домбра, этноорганология, традиционные музыкальные термины.

**Аннотация.** Актуальность темы статьи обусловлена огромным значением в культурной жизни страны творчества Казахского национального оркестра народных инструментов имени Курмангазы, 90-летие которого музыкальная общественность нашей республики отметит в этом году.

Данный творческий коллектив был создан в 1934 году по типу оркестра русских народных инструментов имени Василия Андреева. Академическая ориентация нового оркестра обусловила необходимость значительных конструктивных изменений в строении традиционных музыкальных инструментов, в деле осуществления которых принимала участие целая группа музыкальных мастеров, в том числе и Камар Касымов (1893–1966).

Цель статьи – показать исторический вклад этого музыкального мастера в процесс реконструкции и развития инструментов оркестра. В этой связи в статье ставятся такие задачи, как:

1. ознакомление с материалами о жизненном и творческом пути К. Касымова и реконструкции инструментов;
2. характеристика способов изготовления струн и навязывания ладков домбры;
3. обмер частей шаблона западноказахстанской домбры и определение размеров частей этого инструмента восточноказахстанской разновидности;
4. представление традиционных обозначений частей домбры, использовавшихся К. Касымовым.

В исследовании были использованы комплексный и системный подходы, а также системно-этнофонический (Игорь Мациевский) и сравнительно-типологический методы. При изучении шаблона домбры и ее восточноказахстанской разновидности был осуществлен морфологический и эргологический анализ.

Результаты исследования могут положить начало новому направлению в отечественной этноорганологии – изучению деятельности других мастеров, реконструировавших инструменты домбровой группы Казахского национального оркестра народных инструментов имени Курмангазы в разные периоды его истории (1930–2020); способствовать возрождению традиционных казахских терминов при обозначении составных частей домбры. Также статья актуализирует проблему создания государственных музыкальных мастерских, в работе которых учитывались бы достижения К. Касымова и его современников.

#### Вклад авторов

**А. Ш. Джумабаев** – сбор архивных сведений и опубликованных источников о деятельности мастера казахских музыкальных инструментов К. Касымова, осуществление обмера строения изготовленных им домбр, подготовка текста, оформление списка источников.

**А. Р. Бердибай** – корректировка плана статьи, систематизация материала, редакция текста, написание аннотации.



## Кіріспе

1917 жылдың қазанында Ресейде өткен тарихи оқиғалар сол мемлекет қарамағындағы елдердің де жаңа әлеуметтік-экономикалық формацияға өтіп, мәдени дамуының бағыттарын айқындағаны белгілі. Музыканы мықты идеологиялық әсер ету құралы екенін есте ұстаған үкімет оны еңбекшілерге жақындату мақсатында топтық орындаушылық формаларына жіті назар аударды. Бұл туралы зерттеушілер Сергей Семаков және Ирина Семакова: «1917 жыл төңкерісінен кейін Кеңес өкіметінің жетекші идеологиялық қызметкерлері мен музыканттардың назары еңбекшілерді ұжымдық музыкалық қызметке жаппай тарту мәселесіне аударылды. Осы орайда оркестрлік және хор музыкалық практикасы басты назарда болды»<sup>1</sup>, – деп жазады (274). Сол тарихи-саяси ахуалдың нәтижесінде көшпелі-патриархалды жүйеден отырықшылыққа бет бұрған еліміздің мәдениетінің одан арғы даму жолдары еуропалық академиялық үлгімен және Ресей мәдениеті ықпалымен байланысты болғаны көпшілікке аян. Осы алынған бағыттың кейбір жеке ұлттық дәстүрлердің дамуына теріс әсерін тигізгені туралы пікірін Динара Булатова мен Айшат Гаджиева: «XIX ғасырдың екінші жартысы мен XXI ғасырдың басындағы саяси оқиғалар Ресей Империясының/ Кеңес Одағының тағдырын өзгертті: дәстүрлі мәдениеттің барша тараптары бірыңғай жолға түсіріліп жаһандандырылды, сондықтан кейбір байырғы халықтардың және кейбір этникалық және жергілікті топтар мәдениеті жойылу алдында тұрды...»<sup>2</sup>, – деп келтіреді (541).

1934 жылы қазақ күйшілерінен құралған ұжымды ұйымдастыру идеясының жүзеге асуы алдымен сол топты бір типтегі домбыра аспаптарымен қамтамасыз ету әрекетінен – Музыкалық-драма техникумы жанындағы Экспериментті музыкалық аспаптар шеберханасы ашылуынан басталды. Ағайынды Романенколар бастаған бұл іс тарихи-музыкалық қажеттіліктерге байланысты дамып, бірқатар басқа шеберлер өнерінде жалғасты. Сол қатарда есімі алғашқылардың қатарында аталатын тұлға – Қазақ ССР-ның еңбек сіңірген өнер қайраткері, шебер Қамар Қасымов (1883–1966) болды. (1-ші суретті қараңыз).

Қазақ ұлттық аспаптар оркестрінің<sup>3</sup> құрылымы Ресейдегі В. Андреев орыс халық аспаптар оркестрінің үлгісі бойынша қалыптасқаны әдебиетте көрсетіледі (Жұбанов, 201; Гизатов, 12). Зерттеуші М. Имханицкий ол ұжымның балалайкашылар тобы



1-ші сурет. Қ. Қасымов суреті. ОМА. 1823 қор, 3 тізімдеме, 85 іс, 2 топтама.

- 1 Авторлар аудармасы.
- 2 Авторлар аудармасы.
- 3 Әртүрлі кезеңдерде оркестр төмендегідей атаулармен белгілі болды:
  - ҚазАтком атындағы ұлттық оркестр;
  - Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестрі;
  - Құрманғазы атындағы академиялық халық аспаптар оркестрі;
  - Қазақтың Мемлекеттік Құрманғазы атындағы академиялық ұлт аспаптар оркестрі;
  - Құрманғазы атындағы академиялық қазақ халық аспаптар оркестрі;
  - Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық оркестрі;
  - Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрі.

өнерінен (1888) басталып, аспаптардың академиялық музыка үлгілерін орындауға мүмкіндіктерін арттыру мақсатында оларға реконструкция жүргізіліп, дыбыстық жүйесі диатоникадан хроматикалық жүйеге ауысқанын жазады (145). Репертуарына ұлттық және батыс еуропалық классика үлгілері кірген ұжымдық орындаушылықтағы аспаптарға реконструкция жасау олардың, жоғарыда көрсетілгендей, концерт залдарында акустикалық мүмкіндіктерін күшейтуге бағытталумен қатар, көркемдік идеяны дұрыс жеткізу мақсатында әртүрлі тембрдегі аспаптарды өзара тиімді үйлестіру үшін де қажет болды. Бұл мәселенің басқа ұлт мәдениеттеріне де үлкен маңыздылығы «Тембр: дыбыстан – мағынаға» жинағындағы Линлан Жу және Стефен МакАдамстың «Аспаптық диададағы дыбыстың естілген және ойдағы бейнесінің салыстырылуы» мақаласында көрсетілген. Авторлар: «Әртүрлі музыкалық айналымдарда тембрлердің өзара үйлесуі дыбыстар мен музыкалық ой-тұжырымның қалыптасуының негізі», – деп жазады (2024).

Биыл еліміздің сол ең алғаш құрылған Қазақ ұлттық аспаптар оркестрінің (1934 жылы КазЦИК, ал 1944 жылы – Құрманғазы атын иеленген) 90-жылдық мерейтойын атап өткелі отырғаны белгілі. Оның қалыптасып, осы уақытқа дейін жалғасып келе жатқан шығармашылық жолына арналған тарихи сипаттағы бірқатар еңбектер жарық көргенімен, оркестрдің негізі болып табылатын музыка аспаптарының жетілдіру тарихы, оған атсалысқан шеберлердің, оның ішінде Қ. Қасымов өнері егжей-тегжейлі ашылмаған. Мақала тақырыбының өзектілігі осында. Оның мақсаты – шебердің 1930–1960 жылдары Қазақ ұлттық аспаптар оркестрінің аспаптарын жетілдірудегі тарихи еңбегін ашып айқындау болып табылады. Мақаланың зерттеу міндеттері: 1) Қ. Қасымовтың өмірлік және шығармашылық жолы және қазақ оркестрі аспаптарын жетілдіру тарихы туралы дереккөздермен танысу; 2) ішектерінің дайындалуы мен перне байлау жүйесін қарастыру; шебер қолданған батысқазақстандық домбыра қалыбы және шығысқазақстандық домбыраның өлшемдерін анықтау; 3) домбыра бөліктерінің Қ. Қасымов қолданған дәстүрлі атауларын көрсету; 4) зерттеу жұмысы еліміздің 1930–1960 жылдары Қазақ ұлттық аспаптар оркестрі тарихы, музыкалық шеберхана мен Қ. Қасымовтың өнеріне байланысты жарияланған еңбектер мен архивтік құжаттарға, шебердің жасаған аспаптар фотосуреттеріне және шығысқазақстандық домбыраларын зерттеуге сүйеніп дайындалды.

Музыка аспаптарының шебері Қ. Қасымов өнері туралы пікірлер отанымыздың және шетелдің көрнекті қоғам қайраткерлері (Т. Жүргенов, Л. Дамба және т. б.), еліміздің белгілі жазушылары (Ғ. Мүсірепов, С. Бақбергенов, Қ. Тоғызақов және т. б.) және музыка зерттеушілерінің (А. Жұбанов, Б. Гизатов, Б. Сарыбаев және т. б.) естеліктері мен көпшілікке арналған мақалаларында жарық көрді. Ол жарияланымдардың көбінде музыка шеберінің қазақ халық аспаптарын жетілдірудегі еңбегі жалпы аталса, архивтік құжаттарда оның музыкалық мәдениетімізге қосқан қомақты үлесі анық ашылады. Қ. Қасымовтың өз өнері – аспап жасау ерекшеліктері туралы ой-тұжырымдары А. Бәделхан мен З. Жәкішеваның «Қамар Қасымов» (146) кітабында жарияланды. Сондай ақ, бұл еңбекте қазақ және орыс тілінде шебердің аты аталған және ол туралы арнайы жазылған этномузикатанушылар, жазушылар, журналисттер, қоғам қайраткерлерінің мақалалары, пікірлері, тілектері

және арнаулары топтастырылған. Отандық оқушыға кең тарамағанынан, оның мазмұны еліміздің этноорганология мамандары назарынан тыс қалды. Ұсынылып отырған мақалада ғалымдарға музыка шебері туралы қазіргі заманға дейін беймәлім деректер келтіріліп, олардың ХХІ ғасыр домбыраларымен байланысы, Қ. Қасымовтың музыка аспаптарын жетілдірудегі ізденістері көрсетіледі. Мақалада кешенді және жүйелі тәсілдер, жүйелі-этнофониялық (И. Мациевский), және салыстырмалы-типологиялық әдістер қолданылды. Домбыра қалыбы мен аспаптың шығысқазақстандық түрінің зерттелуінде морфологиялық және эргологиялық талдау ұсынылған.

Қ. Қасымов істеген музыкалық аспаптарды зерттеудегі бірінші қиындық – олардың шанағының ішінде шебер есімінің жазылмауымен байланысты. Сол себепті осы күнге дейін жеткен Қ. Қасымов аспаптарының нақты санын айту мүмкін болмай отыр. Бұл ретте Еуропа музыка шеберлері қалыптастырған мұндай дәстүрді отандық шеберлер шамамен өткен ғасырдың соңғы ширегінен ғана бастап жалғастыра бастағанын айтуға болады. Қ. Қасымовтың жасаған домбыраларының Алматы қаласы Ықылас Дүкенұлы атындағы музыкалық аспаптар мұражайының қорына Баян-Өлгей театрының оркестрінен әкелінген біреуінде ғана оның авторының есімі жазылған. Жалпы, мұражайлардағы Қ. Қасымов аспаптарына өте жеткіліксіз дәрежеде түсініктемелер берілген. Сол себепті шебер жасаған домбыралардың көбін олардың баспасөз беттерінде жарияланған фотосуреттері мен архив құжаттарындағы деректерге сүйеніп анықтауға тура келді. Сонымен қатар, шебер домбыра қалыбын Батыс Қазақстан аспабына арнап дайындап, сол типтегі домбыраны жасау туралы нұсқаулық жазып кеткенімен, ондай аспапты мұражайлардан алып зерттеу мүмкін болмады. Сондықтан аталған аймақ домбырасының шебер өлшемдерімен қатар қойылып, салыстыру зерттемесі қамартанудың келесі кезеңінде жүзеге аспақ. Мақала дайындалу барысында Қ. Қасымовтың домбыра қалыбы және шығысқазақстандық үлгідегі домбырасы өлшеніп зерттелді.

### Нәтижелері мен талқылау

Шебердің өмірлік-шығармашылық жолын шартты түрде 2 кезеңге бөліп қарастыруға болады. Оның алғашқысы – 1893–1934 жылдар, ал екіншісі – 1934–1966 жылдар кезеңдері.

**Алғашқы кезең.** Арғынның айдабол тармағынан тараған аға сұлтан – Шоң бидің (1754–1836) төртінші ұрпағы болған Қ. Қасымов (1893–1966) Баянауыл өлкесінде дүниеге келді (Жанкин 11). Арабша, орысша және қазақша сауат алған оның жасынан қолөнерге жақын болуына қазақтың оюларына өте шебер болған атасының ықпалы тиді (Беделхан және Жәкішева, 131). Музыка аспаптарын жасаған жергілікті шеберлерден үлгі алған Қ. Қасымов өз өнерін 1917 жылы Омбыдан Баянауылға келген атақты қолөнер ұстасы Комаров Захардан үйреніп, әрі қарай ұштайды (Жанкин 13). «Бай тұқымы» деген жала жабылып, бүкіл мүлкі кәмпескеленген Қамардың 1931–1932 жылдары қазақ даласын жайлаған ашаршылық кезінде әйелі мен екі баласы қайтыс болып, оны туысы Қ. Боқанов өзімен бірге алдымен Семейге алып кетіп, кейін ол біршама уақыт Қырғызстанда болып, сонан соң Алматыға келеді.

**Екінші кезең.** 1934 жылы 21 маусымда өткен Бүкілқазақстандық халық таланттар слетінде шебер Қамар Қасымовтың қолөнері жоғары бағаланып, сол іс-шарадан соң ол Музыкалық-драма техникум шеберханасына ұлттық музыка аспаптарының шебері ретінде жұмысқа тұрып, 1935 жылы Қазақ мемлекеттік филармониясы құрылғанда Нарком Т. Жүргеновтың 1935 жылғы 19 сәуір айындағы № 231 бұйрығымен Қ. Қасымов, Э. Романенко, А. Ермеков және т. б. шеберлер оның жанынан ашылған тәжірибелі шеберханаға жұмысқа ауысады (№ 231-2 бұйрық). Бұл мекеменің қарымды қарқынмен жұмыс істегені ұжымның сол кездегі есептерінен байқалады. Мысалы, оның 1935 жылғы есебінде 1 қаңтардан 28 наурыз айы аралығында Қасымов 5 дана шығысқазақстандық және 2 дана батысқазақстандық домбыралар жасағаны туралы деректер келтіріледі (№ 231-16 бұйрық).

Аз уақыт ішінде «аяғынан тік тұрған» КСРО-да қазақ музыкалық аспаптарын шығаратын жалғыз шеберхана, шын мәнінде, тек өндірістік кәсіпорын ғана емес, сонымен қатар, қазақ домбырасын және басқа да ұлттық аспаптарды жақсарту, жаңғырту, олардың стилі мен дыбысын сақтау, мүмкіндіктерін кеңейту және байыту бойынша байыпты жұмыс жүргізетін ғылыми-зерттеу мекемесі болды. Домбыра аспабын жетілдірудегі Қамар Қасымовтың қомақты еңбегін оның Алматы қалалық архивінде сақталған шығысқазақстандық (қалақ тәрізді) және батысқазақстандық домбыралар жасағаны үшін алған рационализаторлық куәліктері айғақтайды (2-ші суретті қараңыз).

**Домбыра.** XVIII ғасырда этнографтар назарына бастап түсе бастаған домбыра құрылымының толығырақ сипаты, оның ішінде аймақтық түрлері мен музыка ерекшеліктері туралы құнды деректер XX ғасырда А. Жұбанов, Б. Сарыбаев, Б. Ғизатов, Б. Аманов, Ә. Мұхамбетова, Ж. Нәжмеденов және т. б. ғалымдар еңбектерінде көрсетіліп, XXI ғасырдағы зерттелуі С. Өтеғалиеваның заманауи әдістемеге сүйеніп жазылған еңбектерінде жалғасқаны белгілі.



2-ші сурет. Қ. Қасымовтың рационализаторлық куәліктері. Алматы қалалық архиві. 435 қор, 26 тізімдеме, 1 іс.



Шанағының пішіні, мойнының ұзындығы, перне саны, таралу аймағы және т. б. көптеген ерекшеліктеріне байланысты бұл шертпелі хордофонның екі түрі бар. Батыс Қазақстан домбырасының мойны ұзын, диапазоны 2 октава. Шығыс Қазақстан күйлерінің ән тектес табиғатына сәйкес жергілікті домбыра мойны қысқа, диапазоны 1,5 октава. Аталған екі аспаптың сыртқы көрінісінде де, жасалу жолдарында да айырмашылықтар бар. Олардың негізгілері: Арқа домбырасы көбіне мойны қысқа, шанағы шауып жасалады, ал мойны ұзындау болып келетін Батыс өлкесі домбырасын шеберлер жартылай шауып, көбінесе қиып істейді. Диапазонының кеңдігінен, мұндай аспапты қазіргі кезде әртүрлі аймақ дәстүріндегі әншілер де қолданады.

Дәстүрлі шеберлер музыка аспаптарының құрылымын қарыстап өлшегені белгілі. Мұндай өлшем жүйесі өзбек және түркімен шеберлерінде де болған. Бұл мәселені зерттеген кейбір ғалымдар сол аспаптардың халықтық өлшемін сантиметр, миллиметр және дюймге аударды (Беляев 10). Қ. Қасымовтың айтуынша, «қазақ домбырасының ұзындығы “екі қарыс”, “екі елі”, ал мойны ұзындығы “екі қарыс, сынық сүйем” болады» (Бәделхан және Жәкішева, 144).

Оркестрге арналған аспаптар жасайтын шеберхана ашылысымен, оның аспап жасауда қандай материалдар мен желімді (клейді) қажет ететіні және лак жағудың шарттары анықталды. Енді оның жұмысында жоғарыда көрсетілген дәстүрлі «қарыс», «сүйем», «екі елі» деген сөздер қолданылмай, өлшем сантиметрмен есептеле бастады. Біз шебердің халықтық өлшемдерінен сантиметрге аударылғанына сүйене отырып, В. Беляев әдісін ұстандық. Қ. Қасымов сантиметр есебімен домбыра мойнының ұзындығын 51 см болатынын айтады (Бәделхан және Жәкішева, 144), сантиметрді миллиметрге аударып, оны әрі қарай дюймге келтіргенде 20,0787 (51 см = 520 мм = 20,0787) шығады. Қысқа мойынды домбыраның ұзындығы «бір қарыс, төрт елі» – 32 см немесе 320 мм – 12,5984 дюймге тең. Бетінің ені «сынық сүйем, бір-екі елі» – 15 см, 150 мм – 5,90551 дюйм болып есептеледі. Ұзын мойын домбыра беті де осы өлшемде болады, ал ұзындығы «екі қарыстысы» 36,5 см – 365 мм – 14.3701 дюймге тең.

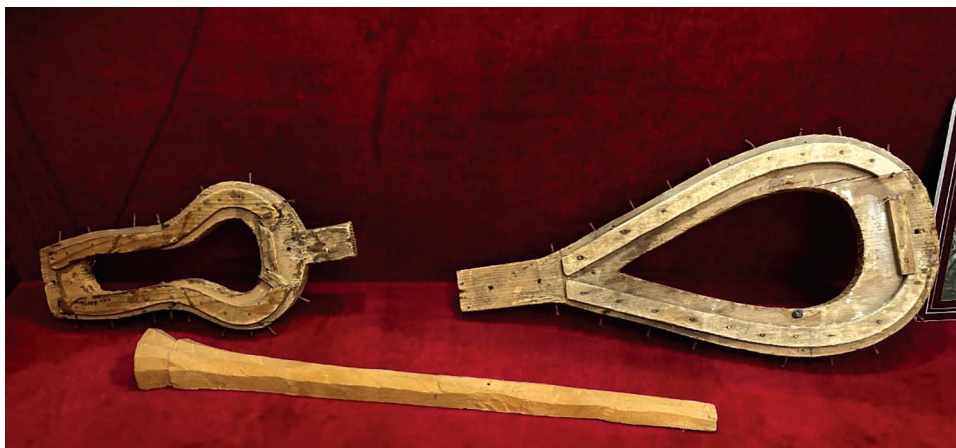
**Домбыра қалыбы.** Оркестрлік орындаушылық формасы аспаптардың бір қалыпқа сүйеніп жасалуын талап етті. Осы ретте Қ. Қасымов домбыраны құрамас бұрын аспаптың шанағын, мойнын бір жүйеге келтіріп бекітетін қалып<sup>4</sup> (шаблон) ойлап шығарды. Бұл қалып Павлодар қаласындағы Майра Шамсутдинова атындағы өлкетану мұражайының ішінде Қ. Қасымовқа жасалған арнайы бұрышта тұр (3-ші суретті қараңыз).

Шанақ қалыбының мойнынан түймеге дейінгі ұзындығын өлшегенде, ол  $l^5 = 40$  см құрайды. Қалып мойнының өлшемінің ұзындығы:  $l = 12$  см, көлденеңінен:  $a = 5$  см. Бет тақтайдағы қалқаның (шпон) ені, бас жағы:  $a = 9,5$  см, ортасы:  $b = 12,5$  см, ал аяқ жағы немесе домбыраның бауыры:  $l = 16,5$  см. Үндік<sup>6</sup> тұсы:  $b = 20$  см. Қалыптың артқы

4 Домбыра шанағының пішінін бір қалыпта жинап, желім кепкенше ауытқымай тұратын ағаштан жасалған құрылғы.

5 Аспап ұзындығының өлшемі –  $l$ , ал енінің өлшемі  $a$  және  $b$  деп белгіленді.

6 Үндік – домбыраның бетіндегі дыбыс шығаратын ойығы. Ресей этнографиялық музейіндегі (Санкт-Петербург қ) қазақ домбыраларының бет қақпағында бірнеше дыбыс шығаратын ойық және шығысқазақстандық үлгідегі қалақ домбыраның дыбыс шығаратын ойығы аспаптың шанағының жанынан ойылған.



3-ші сурет. Қ. Қасымов жасаған домбыра мен қобыздың қалыбы. Павлодар қаласы, Майра Шамсутдинова атындағы ән шығармашылығының Мұражай-үйі қоры.

құрылысы көлденеңінен:  $a = 21$  см, түйме бекітетін жері:  $a = 16$  см. Жеке мойын таяғы, жалпы ұзындығы:  $l = 57$  см, бас жағын көлденеңінен есептегенде:  $a = 5$  см, ортасы:  $b = 6,5$  см, желкелік жағы:  $b = 10$  см. Жоғарыда көрсетілген өлшемдерді шығармас бұрын, мақала авторлары Қ. Қасымов қолынан шыққан домбыраны құрайтын құрылғының (қалып) өлшемін алдын ала есептеп алды. Нәтижесінде домбыра мен қалыптың аралығындағы өлшем бірлігі шығарылды. Міне, осындай қалып арқылы қазіргі заман шеберлері де домбыраның шанақтарын мойынға құрап бекітіп, әбден кепкен соң, аспапты қалыптан шығарып, мойнын жонып, бет қақпағын желімдейді.

Шебердің домбыра шанағын құрағанда қалыппен қалай жұмыс жасағанын Мемлекеттік Орталық кино және фото құжаттар архивінде сақталған «Советтік Қазақстан» киножурналы бағдарламасының № 223 «Домбыра шеберлері» атты бейнефильмінің QR-коды арқылы көруге болады (4-ші суретті қараңыз). Бұл жерде Батыс Қазақстан домбырасын Қ. Қасымов құраса, Шығыс Қазақстан домбырасын М. Романенко жасап жатқаны бейнеленген.

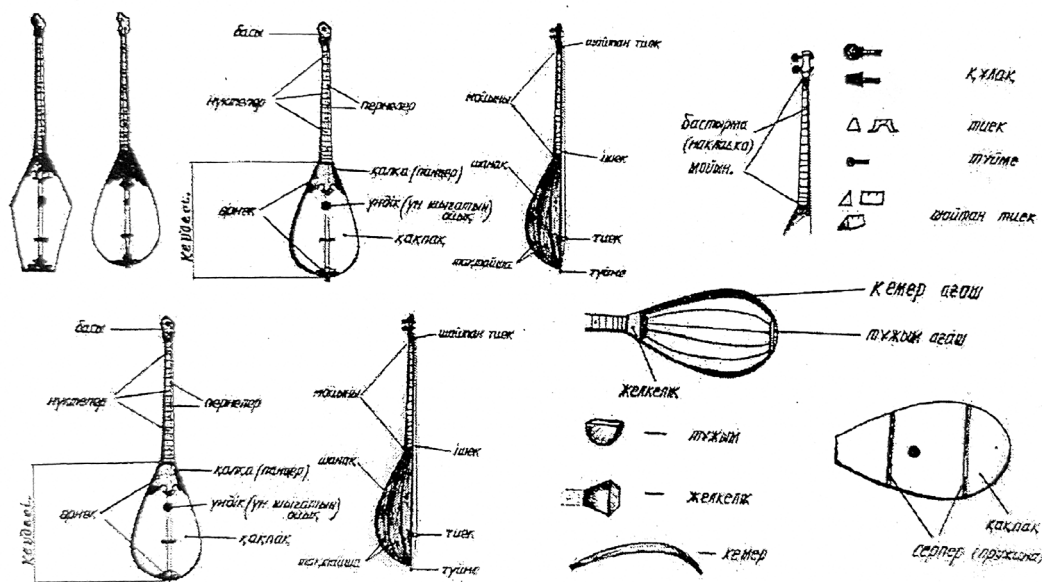


4-ші сурет. Домбыра шеберлері. ҚР. ОМКФДЖА №223. Орталық мемлекеттік кино-фотоқұжаттар мен дыбыс жазбалары архиві.

**Домбыра пернесі.** Қ. Қасымов қойдың ішегінен жасалған домбыра пернесін «бунақ» деп атаған. Пернелердің материалын таңдағанда, шебер бунақты тұрақты қылып, қатты темірден немесе жезден жасаса, таққан ішекті қиып шыдатпайтынын, сол себепті аспап мойнына тағылатын перне ішектен болуы шарт екенін көрсетеді. Керісінше, ішегі сым болып, пернесі қиылып кететіндіктен, плекторлы сым ішекті домбыраның пернелері жезден, темірден, күмістен тұрақты болып орнатылады (Бәделхан және Жәкішева, 153).

Қ. Қасымов домбыраның құрылысына тоқтағанда, оның төмендегідей бөліктерден құралатынын айтқан: 1) Домбыраның бас жағы. Оған екі құлақ және шайтан тиек кіреді. 2) Домбыраның мойын жағы. Аспаптың бұл бөлігіне мойны, бетіндегі бастырмасы (накладка), нүктелері және мойынға байланған пернелері кіреді.

Перне 0,6 мм ішекпен байланады. 3) Домбыраның кеудесі. Бұған шанақтың 9 бөлігі, мойын мен шанақты біріктіретін желкелік ағаш, шанақтың жиегіндегі кемер ағашы кіреді. Бет қақпағы, оның ішкі жағындағы серпері (пружина), қақпақты мойын жағындағы қалқасы және бет қақпағындағы екі жердегі өрнектері кіреді. Аспаптың дыбыс шығаратын ойығын шебер үндік деп көрсеткен. Сонымен қатар, шанақтың аяқ жағын біріктіріп ұстап тұрған тұжым<sup>7</sup> ағашы, тиек, түйме және екі ішегі жатады (Бәделхан және Жәкішева, 9). (5-ші суретті қараңыз).



Домбыра құрамы.

5-ші сурет. Қ. Қасымовтың суретке салып кеткен домбыра құрылысы бөлімдерінің атаулары. Бәделхан, Айтжан, және Забира Жәкішева. Қамар Қасымов. Павлодар, ЭКО ҒӨФ, 2004, 206 б.

Қ. Қасымов атын келтірген домбыра бөліктерінің кейбірін (шанақ, мойын, құлақ, тиек, ішек және қақпақ) қазіргі заман шеберлері де қолданғанымен, бірқатарының балама атаулары бар. Мысалы, шебер Жолаушы Тұрдығұлов домбыраларында Қамар Қасымов көрсеткен желкелік – «мойынтұғыр», бастырма – «мойынғақ», қалқа – «қабыршақ», тұжым – «тұғыл», бунақ – «перне», үндік – «дыбыс ойығы» деп аталады (Есенұлы 16).

**Домбыраға ішек тағу.** Шебер домбыраға ішекті тағарда екі ұшын салыстырып, жуандығының бірдей екеніне көз жеткізген соң<sup>8</sup>, түймеден қазықбау байлайды. Осылай байлағанда, ішектің екі жағын қанша тартса да, әрі-бері қозғалмайды, екі ұшы жағын құлақтың тесігінен өткізіп түйеді. Ішектің

- 7 Жалпы кішкене кесілген ағаштың ұш жағын тегістеп жұмырлап шабуды тұжырым дейді. Тұжырып шабу, белгілі бір істің қорытындысы, байламы, шешімі. Жаңұзақов Телғожа – Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі / Алматы: Дайк-Пресс, 2008. – 968 б.
- 8 Домбыраға тағатын малдың ішегінің жуандығы бірдей болу үшін, оны алдын ала жартылай кептіріп, ішектің бойындағы артық майларын алып тастап, ұршықпен иіреді.

ұзындығын Қасымов 188 см етіп алса, қазіргі шеберлер 2 м ұзындықта тағып жүр. Ұзындық мөлшерінің артықтығы орындаушыларға ыңғайсыздық туғызады.

**Шығысқазақстандық (қалақ) домбыра.** Аталған домбыра түрі Арқа, Жетісу, Алтай – Тарбағатай күй дәстүрлеріне тән екені белгілі. Зерттеу материалы ретінде алынып отырған Қ. Қасымовтың қалақ домбырасы Алматы қаласы Ықылас Дүкенұлы атындағы музыкалық аспаптар мұражайының қорында сақталған. Аспап шанағының асты-үсті тегіс, төрт бұрышты. Мойны қысқа, дыбысы ашық, орындауға ыңғайлы және оны жасағанда көп материал жұмсалмаған. Аспап 15 бөлімнен құралған, шегеленбеген, желіммен қатырылған. Домбыраның жалпы ұзындығы:  $l = 100$  см. Алақан ұзындығы:  $l = 10$  см, көлденеңнен:  $a = 5,5$  см. «Алақан» деп домбыраның шайтан тиекке дейінгі ең бас бөлігін атайды. Мұнда екі құлақ бекітіледі. Әрі қарай мойынды шайтан тиектен шанаққа бекіткен жерге дейінгі ұзындығы:  $l = 50$  см, жалпақтығы:  $a = 4,5$  см. Шанақтың мойынға (тұжым жағынан жоғары өлшегенде) дейінгі ұзындық өлшемі  $l = 40$  см, ал тереңдігінің екі шеті:  $l = 5,5$  см, ортасы:  $l = 8$  см. Шанақтың артқы жағы (көлденеңнен):  $a = 16$  см, ортасы:  $a = 20$  см, алдыңғы бет қақпағының үндік жағы:  $a = 22,5$  см. Шанақтың арты, мойынға дейінгі ұзындығы:  $l = 41,5$  см, шеткі жағын өлшегенде:  $l = 44$  см болды. Пернелер саны – 19, екі ішекті, түйме, үндік және тиегі біреу.

Қ. Қасымов өзі жасап, Ә. Хасенов, К. Әзірбаев, Ж. Елебеков, С. Мұқанов, Ш. Айманов сынды елімізге белгілі тұлғаларға сыйлаған қалақ домбыраларының фотолары мерзімді баспасөзде жарияланды. Ал 1949 жылы шебердің И. Сталинге домбыра сыйлағанын Қазақ мемлекеттік Орталық кино және фото құжаттар архивінде сақталып, QR-кодпен берілген деректі фильмі растайды (6-шы суретті қараңыз).



6-шы сурет. Қ. Қасымовтың И. Сталинге сыйға берген домбырасы. ҚР ОМКФДЖА №194 Орталық мемлекеттік кино-фотоқұжаттар мен дыбыс жазбалары архиві.

Шебердің 1950-ші жылдары атақты әнші Ж. Елебековке жасаған қалақ домбырасы бітеу ағаштан шауып жасалған. Сонымен қатар, қазіргі заман шебері Ж. Тұрдығұловта сақталған Қ. Қасымов қолынан шыққан қалақ домбыраның тағы бір түрі тұтастай үйеңкі ағашынан шабылып жасалған. Жалпы саны 14 болып келетін домбыра пернелері құлақ күйін келтіріп, жылжытып отыратын диатоникалық тәртіппен орнатылған. Қ. Қасымов домбыраларының бірқатарының шанағын айналдыра, бет қақпағының сыртқы жиегін меруертпен оюлап әшекейлеген, ал үндіктегі оюды малдың сүйегін ерітіп құйып салған (7-ші суретті қараңыз).

**Оркестрге арналған аспаптар.** Қазақ ұлттық аспаптар оркестріндегі домбыра да дыбыс бояуларына қарай, бірнеше түрге бөлінді. Мұндай жолмен жасалған домбыраның жаңа түрлерінің сапасы бірден кемел болмағаны Қазақстан Республикасы Орталық архивіндегі құжаттар мазмұнынан байқалады. Кәсіби жолға түсіру үшін оларды көп жылға созылған жетілдіру кезеңінде Қ. Қасымовқа оркестр мамандарының ақыл-кеңестері мен өзінің әріптестері тәжірибесінің пайдасы тигені анық (Музыкалық қызметкерлер комиссиясы кеңесінің қазақ халық аспаптары шебері Қасымов Қамардың жұмысы туралы 1939 жылдың 5 қарашасындағы хаттамасы).





7-ші сурет. Қ. Қасымов жасаған шығысқазақстандық үлгідегі қалақ домбыра. Алматы қаласы Ықылас Дүкенұлы атындағы музыкалық аспаптар мұражайының қоры.

күйі келтірілетін (винтовая система) дауылпаз; 1956 жылы – домбыра тобына жататын өте сапалы домбыра секунда, альт және тенор аспаптарының алғашқы даналары) көп енгізгенінен, оркестрдің техникалық және динамикалық мүмкіндіктері артқанын және домбыра тобының ортаңғы регистрдегі дыбыстық шкаласының біркелкі емес (дыбыс жүйесі бойынша октавалар) жерлерін толтырғанын» айтқан (Қазақ КСР еңбек сіңірген әртісі Ш. Қажығалиевтің 16.02.1962 ж. жолдас Қасымов Қамарға берген анықтамасы).

Көрсетілген кезең, яғни, 1957–1958 жылдары қазақ ұлттық аспаптарын жетілдіру тарихының екінші кезеңі болып саналады<sup>9</sup>. Қ. Қасымов өзінің жасаған домбыра және қобыз тобындағы аспаптарына қазақша ат қойған. Алғашқы топты шебер аспаптардың партитурада орналасу реті бойынша, жоғарыдан бастап белгілейді: *Домбыра пикколо* дыбысы шикылдап шыққанынан – «Күзен», *прима* дыбысы сайрап тұрғанынан – «Бұлбұл», *секунда* дыбысының сүйкімділігінен – «Сүйкім», *альт* – *бас пен тенор* аралығы қашық болғанынан – «Жалғау», *домбыра тенорды* дыбысы өте майда естілгенінен – «Жібек», *домбыра бас* аспабын үніне сәйкес – «Маңғаз», *контрабасты* үлкендігіне байланысты – «Піл» деп атаған. Ал қобыздар тобын, керісінше, төменгі тембрдегі аспаптардан бастап: *Қобыз контрабас* үлкендігіне байланысты – «Нар», *қобыз альт* сол топтағы жуан дыбысты аспаптардың (қобыз бас және контрабастың) жеткіншегі болғанынан – «Боздақ», *қыл қобызды* қыл ішекті халықтық аты сақталғанынан – «Қобыз» деген. *Қобыз приманы* дыбысының оңдылығына байланысты «Бота» деп атаған. Осы жерде ескерілетін маңызды нәрсе Қ. Қасымовтың

Қ. Қасымовтың 1940-шы жылдары Қарағанды облысы Осакаровка музыка комбинатына барып, шеберлерге өнерін үйретіп, аспаптарды жетілдіру жұмысын жалғастырғаннан кейінгі кезең 1950-ші жылдары Мәскеу эксперименталды шеберханасындағы жұмысымен байланысты. Бұл кезеңде ол Кеңес Одағы астанасына Мәскеуде өтетін Қазақ әдебиеті мен өнерінің онкүндігіне орай халық аспаптар оркестрі аспаптарын жетілдіру мақсатымен екі рет барғаны белгілі. Соның нәтижесінде дайындаған музыка аспаптары оркестр мамандарының жоғары бағасына ие болғаны бірқатар ресми құжаттарда көрсетілген. Құрманғазы оркестрі аспаптарын жетілдіруде Қ. Қасымовтың өнерін жоғары бағалаған Ш. Қажығалиев шеберге 1962 жылы 16 ақпан айында берген анықтамасында оның: «ондаған жылдар бойы қазақ халық аспаптарын қайта құрып, тынымсыз еңбегінің арқасында қазақ музыкалық аспаптарына конструктивтік жаңашылдықты (1949 жылы – домбыра пикколо; 1953 жылы – құлақ

9 Кейбір ғалымдар еңбектерінде бұл кезең 1934–1970 жылдары арасын қамтитын алғашқы кезеңге жатқызады (Недлина 37).

жасаған қобыз бас аспабына 1940 жылы Жазушылар Одағы – «Қамар қобыз» деген ат береді (Бәделхан және Жәкішева, 170). Шебер арнайы атау беріп кеткен аспаптардың бірқатары ұлттық аспаптарымыздың көбі секілді шығарған дыбысының ерекшелігіне байланысты аталса, кейбіреулері көлеміне (домбыра контрабас және қобыз контрабас), көрші тембрлер арасындағы қызметі мен орнына (домбыра альт) негізделіп белгіленеді. Ал қобыз тобындағы альт және приманы атағанда, бір жағынан, жоғарыда көрсетілген критерийлер ескерілсе, екіншіден, қобыз аспабының қалыптасуындағы түйе бейнесіне байланысты мифологиялық дүниетанымға үлкен мән берілген.

Шебердің халық аспаптарын жетілдірудегі еңбегі шетелде де жалғасты. Моңғолиядағы қазақ халық аспаптары оркестрін аспаптармен қамтамасыз етуде оның рөлі зор болды. Зерттеуші Н. Дамдин 1961 жылы «Соел утга» газетінің № 45 санында берген сұхбатында Баян-Өлгейде құрылған оркестрдің 40 аспабын Қ. Қасымов жасағанын, артистерге нота үйреткен Х. Тастанов екенін жазады (Бәделхан және Жәкішева, 80). Шебердің сол сапарындағы еңбегі биік бағаланып, ол Моңғолияның ең жоғарғы наградасы – «Алтын жұлдыз» орденімен марапатталды.

Қ. Қасымовтың Моңғолияда 1959 жылы жасаған бас домбыра және қыл қобыз аспаптары қазіргі кезде Алматы қаласы Ықылас Дүкенұлы атындағы музыкалық аспаптар мұражайының қорында сақтаулы. Оларды 1992 жылы 27 сәуірінде шебер шығармашылығын сол кезде зерттей бастаған аталған музей қызметкері Зәбира Сыпатайқызы Жәкішева қабылдаған. *Домбыра бас* аспабы (8-ші суретті қараңыз) шебердің 1935–1957 жылдар аралығында Құрманғазы оркестріне жасаған нұсқаларына ұқсайды. Музей қорында сақталған бұл жәдігер Құрманғазы оркестрінің алғашқы кезеңдеріндегі музыкалық аспаптары тарихынан хабар береді.



8-ші сурет. Қ. Қасымовтың Моңғолияда жасаған бас домбырасы. (Шанақтың ішінде шебердің аты жөні, қай қалада және қай жылы жасалғаны белгіленген). Алматы қаласы Ықылас Дүкенұлы атындағы музыкалық аспаптар мұражайының қоры.

### Қорытынды

1. Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрінің 1930–1960 жылдарында қалыптасып дамуында оған жетілдірілген аспаптар жасап шығару ісіне қатысқан шебер Қ. Қасымовтың қосқан үлесі көп болды.
2. Арқа өңірінің атақты әулетінен шыққан бұл тұлға қолөнерінің қалыптасуына жергілікті жердегі қазақ және орыс шеберлері өз үлесін тигізді.
3. Қ. Қасымов өнері туралы архив деректерінде оның домбыраның батыс және шығысқазақстандық түрлерін істегені айғақталып, олардың ішінде батыс аспабы жасалу технологиясы көрсетілген. Яғни, Қ. Қасымов домбыра жасаудағы

- еңбек үдерісінің іске асуын алғаш рет түсіндіріп жазып, домбыраның қазіргі заман мамандарына беймәлім кейбір бөлімдерінің атауларын көрсеткен алғашқы шебер.
4. Білікті маман ретінде Қ. Қасымов Алматы шеберханаларымен қатар, Қарағанды облысы, Осакаровка фабрикасы жанынан ашылған Музыкалық аспаптар комбинатына және Монғолияның Баян-Өлгей аймағы театрының қазақ халық аспаптар оркестріне кәсіби тәжірибесімен бөлісіп, мамандар дайындауға үлкен септігін тигізді.
  5. Қ. Қасымовтың еңбек жолының шарықтау кезеңі 1950-ші жылдарымен сәйкес келеді. Сол кезде маман Мәскеу Эксперименталды музыкалық шеберханасына барып, жергілікті шеберлермен тәжірибе алмасты.
  6. Қ. Қасымовтың отызжылдық еңбек жолы үздіксіз ізденіспен өтті. Соның нәтижесінде ол қазақ аспаптар оркестріне домбыра, қобыз және ұрмалы аспаптардың жаңа түрлерін енгізіп, кәсіби мамандардың жоғары бағасын алды.
  7. Ұсынылған мақала отандық этноорганология саласында аталған тұлға өнерін қарастыруға арналған зерттеулердің басы. Мұнда шебер өнерін айғақтайтын бірқатар архив құжаттарының тың деректері келтіріліп, Қ. Қасымов жасаған батысқазақстандық домбыра қалыбы және шығысқазақстандық домбыра өлшемдері алғаш рет зерттелді.
  8. Қ. Қасымов аспаптарының авторлық қолтаңбасын анықтау үшін шебер жасаған аспаптарды іздестіру жұмысын жалғастырып, ол нұсқаларды зерттеген соң, басқа шеберлер нұсқаларымен салыстыру қажет.

## Дереккөздер тізімі

Butatova, Dinara, and Aishat Gadjeva. "Bowed Instruments of the Turkic-Mongol Peoples of Siberia from the Collection of the Russian Museum of Ethnography." *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, vol. 8, no. 4, 2018, pp. 540–566. DOI: 10.21638/spbu15.2018.401. (Ағылшынша)

Nedlina, Valeriya. "Neotraditionalism and Innovations in Kazakh Instruments and Music-Making." *Saryn*, vol. 11, no. 4, 2023, pp. 34–53. DOI: 10.59850/SARYN.4.11.2023.33. (Ағылшынша)

Zhu, Linglan, and Stephen McAdams. "Comparison of Heard and Imagined Blends of Instrumental Dyads." *Music & Science*, 7, 2024. DOI: 10.1177/20592043241246751. (Ағылшынша)

Беляев, Виктор. *Руководство для обмера народных музыкальных инструментов [Халық музыка аспаптарын өлшеуге арналған нұсқаулық]*. Мәскеу, Государственное музыкальное издательство, 1931, 62 б. (Орысша)

Бәделхан, Айтжан, және Жәкішева Зәбира. *Қамар Қасымов*. Павлодар, ЭКО ҒӨФ, 2004, 206 б.

Гизатов, Бисенгали. *Казахский оркестр имени Курмангазы: Очерк творческого пути [Құрманғазы атындағы қазақ оркестрі: шығармашылық жолының очеркі]*. Алматы, Ғылым, 1994, 205 б. (Орысша)

*Деректі фильм*. Режиссер Хаким Давлетбеков, оператор С. Шарипов. 1949 ж. Алматы көркем сурет және хроникалық киностудиясы. Орталық мемлекеттік кино және фото құжаттар мұрағаты, № 194.

*Домбыра шеберлері*, деректі фильмінің үзіндісі. ҚР Орталық мемлекеттік кино және фото құжаттар мұрағаты, № 223.

Есенұлы, Айтжан. *Күй – Тәңірдің күбірі*. Алматы, Дайк-Пресс, 1996, 208 б.

Жанкин, Абдухаба. Қ. Қасымов. А. Жанкиннің Павлодар облысы жас музыка аспаптар шеберлерінің конкурсында сөйлеген сөзі. Павлодар қ., Қазақ драма театры 19.12.2002. Алматы қаласы Мәдениет басқармасының «Алматы қаласының мемлекеттік архиві». Қор 435, тізімдеме 1, іс 22, 3. Жакишева муқабасы.

Жұбанов, Ахмет. *Ән күй сапары*. Алматы, Ғылым, 1976, 478 б.

Имханицкий, Михаил. *Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ [Ресейдің ішекті-шертпелі халық аспаптарының қалыптасуы. Музыкалық университеттер мен колледждерге арналған оқу құралы]*. Мәскеу, Гнесиндер атындағы РМА, 2008, 370 б. (Орысша)

*Куәліктер*. 3. Жәкішеваның Қ. Қасымов туралы құжаттардың папкасы. Алматы қаласы Мәдениет басқармасының «Алматы қаласының мемлекеттік архиві». Қор 435, тізімдеме 26, іс 1, 4 б.

*Приказ № 231 с2, 16. Казахская Краевая Экспериментальная мастерская национальных инструментов Наркомпроса КазАССР (г. Алма-Ата)*. Копии приказов Наркомпроса КазАССР и докладные записки Совнаркома КазАССР о работе Музмастерской. Начало 23 февраль 1935, окончено 9 июля 1935 г. [№ 231 бұйрық. 2, 16 бб. ҚазКСР Халық Комиссариатының ұлттық аспаптарының Қазақ өлкелік эксперименттік шеберханасы (Алматы қ.). ҚазАССР халық комиссариаты бұйрықтарының көшірмелері және ҚазССР Халық Комиссарлары Кеңесінің Музыкалық шеберханасының жұмысы туралы баяндамалары. 1935 жылдың 23 ақпанында басталып, 1935 жылдың 9 шілдесінде аяқталды]. (Орысша)

*Протокол совещания Комиссии музыкальных работников о работе мастера по казахским народным инструментам тов. Касымова Камара от 5 ноября 1939 г. Председатель комиссии Б. Ерзакович. Казахская государственная филармония имени Джамбула. ЦГА РК Ф. 435, оп. 1, д. 26. [Музыкалық қызметкерлер комиссиясы кеңесінің қазақ халық аспаптары шебері Қасымов Қамардың жұмысы туралы 1939 жылдың 5 қарашасындағы хаттамасы. Комиссия төрағасы Б. Ерзакович. Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясы. ҚР ОМА. Қор 435, тізімдеме 1, іс 26]. (Орысша)*

*Семаков, Сергей, и Ирина Семакова. Домра в России: из истории становления и развития музыкального инструмента: историко-культурные очерки [Ресейдегі домра: музыкалық аспаптың қалыптасу және даму тарихынан: тарихи-мәдени очерктер]. Петрозаводск, А. К. Глазунов атындағы Петрозаводск мемлекеттік консерваториясы, 2022, 470 б. (Орысша)*

*Справка на тов. Касымова Камара, выданная заслуженным артистом Казахской ССР Ш. Кажғалиевым от 16.02.1962 г. [Қазақ КСР еңбек сіңірген әртісі Ш. Қажығалиевтің 16.02.1962 ж. жолдас Қасымов Қамарға берген анықтамасы]. Ш. Қажығалиевтің жеке мұрағаты. (Орысша)*

## References

- Badelkhan, Aitzhan, and Zabira Zhakishева. *Kamar Kassymov*. Pavlodar, ECO, 2004. (In Kazakh)
- Belyaev, Victor. *Rukovodstvo dlya obmera narodnyh muzykalnyh instrumentov [A Guide for Measuring Folk Musical Instruments]*. Moscow, OGIZ, 1931. (In Russian)
- Bulatova, Dinara, and Aishat Gadjieva. "Bowed Instruments of the Turkic-Mongol Peoples of Siberia from the Collection of the Russian Museum of Ethnography." *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, vol. 8, no. 4, 2018, pp. 540–566. DOI: 10.21638/spbu15.2018.401.
- Documentary*. Directed by Khakim Davletbekov, cameraman Samat Sharipov, 1949. Alma-Ata Feature and Documentary Film Studio, Central State Archive of Film and Photo Documents and Sound Recordings of the Republic of Kazakhstan, no. 194.
- Dombra Artisans*. Fragment of the documentary, Central State Archive of Film and Photo Documents and Sound Recordings of the Republic of Kazakhstan, no. 223.
- Gizatov, Bisengaly. *Kazahskij orkestr imeni Kurmangazy: ocherk tvorcheskogo puti [Kurmangazy Kazakh Orchestra: a Creative Path Outline]*. Almaty, Gylym, 1994. (In Russian)
- Imkhanitskiy, Mikhail. *Stanovlenie strunno-shipkovykh narodnyh instrumentov v Rossii [The Formation of Stringed and Plucked folk Instruments in Russia]*. Moscow, Gnesins RAM, 2008. (In Russian)
- Minutes of the Commission of Musical Workers Meeting on the Activity of the Kazakh Folk Instrument Artisan, Comrade Kassymov Kamar, dated November 5, 1939*. Chairman of the Commission B. Yerzakovich. Dzhambul Kazakh State Philharmonic. Central State Archive of the Republic of Kazakhstan, Fund 435, Reg. 1, File 26. (In Russian)
- Nedlina, Valeriya. "Neotraditionalism and Innovations in Kazakh Instruments and Music-Making." *Saryn*, vol. 11, no. 4, 2023, pp. 34–53. DOI: 10.59850/SARYN.4.11.2023.33.
- Order no. 231 c2, 16. Kazakh Regional Experimental Workshop of National Instruments of the Narkompros KazASSR, Alma-Ata. Copies of the Orders of the Narkompros of KazASSR and Memos of the Sovnarkom of KazASSR on the Work of the Music Workshop*. Started on February 23, 1935, ended on July 9, 1935. (In Russian)
- Reference written by the Honored Artist of the Kazakh SSR Shamgon Kazhgaliyev on Comrade Kamar Kassymov, dated February 16, 1962*. Personal archive of Sh. Kazhgaliyev.
- Semakov, Sergey. "Domra v Rossii." ["Domra in Russia."] *Iz istorii stanovleniya i razvitiya muzykalnogo instrumenta (istoriko-kulturnye ocherki) [From the History of the Formation and Development of a Musical Instrument (Historical and Cultural Essays)]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University, 2022. (In Russian)
- Sertificates*. State Archive of Almaty, Fund 435, Reg. 26, File 1–4b. Folder of Zabira Zhakishева on Kamar Kassymov. (In Russian)
- Yesenuly, Aitzhan. *Kui – Tanirdin qubyry [Kyui is the Message of Supreme]*. Almaty, Daik-Press, 1996. (In Kazakh)

Zhankin, Abduakhab. *Kamar Kassymov*. A Speech on the Contest of Young Artisans of Musical Instruments at Pavlodar Kazakh Drama Theater, December 19, 2002. State Archive of Almaty, Fund 435, Reg. 1, File 22. Folder of Zabira Zhakisheva. (In Russian)

Zhu, Linglan, and Stephen McAdams. "Comparison of Heard and Imagined Blends of Instrumental Dyads." *Music & Science*, 7, 2024. DOI: 10.1177/20592043241246751.

Zhubanov, Akhmet. *An kui sapary [A Journey through Songs and Kyuis]*. Almaty, Gylm, 1976. (In Kazakh)



UDC 78 + 792.8  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.210

### Damir Urazymbetov

PhD in Arts, Associate Professor, Art Management Department, Head of the International Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Head of the Qazaq Ballet Creative Lab (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-8471-1405

email: damir.urazymbetov@gmail.com

### Togzhan Moldalim\*

MA (Music Criticism), 2nd year Doctoral Student, Art Management Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Lecturer of the General Professional Courses Department, A. Seleznyov Almaty Choreographic School (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-2007-0044

email: togzhanmoldalim@gmail.com

**Cite:** Urazymbetov, Damir, and Togzhan Moldalim. "Composing Music for Choreographic Projects: Cases and Trends." *Saryn*, vol. 12, no. 2, 2024, pp. 75–101.  
DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.210.

*The authors' final version of the manuscript has no conflict of interests.*

Received by editorial: 07.04.2024

Passed the review: 29.04.2024

Accepted to publish: 06.05.2024

Article

# Composing Music for Choreographic Projects: Cases and Trends

\* Corresponding author

email: togzhanmoldalim@gmail.com



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

**Keywords:** composing music, designing music, collaboration, music and choreographic art, cultural practices, compositional creativity, choreographic projects, music for ballet, music for dance, promoting and supporting.

**Abstract.** All over the world the studies on the collaboration between music composers and dance creators are highly sought after. This is driven by the rapid evolution of musical and choreographic art fields in today's creative industries. Organizing and promoting such cultural practices is crucial to complement the creative aspect. That's why the present study examines the tendencies of compositional creativity in Kazakhstan in terms of its integration into choreographic projects. It can also be considered as a projection on cultural management. The article aims to the analytical review of the recent years' implemented cases, that demonstrate the ways and formats of interaction between music and dance. The article considers the following questions: the interaction of music and choreography in a historical context; the creation of music and compilation of music for ballet; the design of music for dance and dance video, as well as the ways to support compositional creativity.

This study of temporal and spatial art forms is built at the interface of several sciences. For the conceptual analysis the authors of the article required a wide range of historical and socio-cultural sources in the specified areas of art. The work was divided into several stages and used analytical, comparative and historical methods projected onto the Kazakh musical theater and other institutions related to the dance art. Also, an interviewing method was applied for the survey of practicing composers and directors, music editors and performers.

The design of music and choreography has a wide range of relationships and demands that are necessary for the execution of audiovisual projects.

This article with its understanding of cases in the field of ballet theater, dance troupes or video clips may be interesting both theoretically and practically not only for the scholars, but also for composers and choreographers who are only at the beginning of their creative paths. In addition, the article raises the problem of promoting and supporting compositional creativity. A thorough understanding of the music creation process for dance can foster more effective collaborations among creators, as well as the development of cultural management and clusters of creative industries.

#### Contribution of the authors

**Damir Urazymbetov** – the development of a research concept, the formation of an article plan, the search for literature and sources, text writing and editing.

**Togzhan Moldalim** – the study and sources analysis, conducting interviews with composers and choreographers, compiling an abstract and the main text of the article, proofreading.

UDC 78 + 792.8  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.210

### Дамир Дуйсенович Уразымбетов

өнертану кандидаты, ҒЖЖБССҚК-нің қауымдастырылған профессоры, арт-менеджмент кафедрасының доценті, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының халықаралық бөлім басшысы, Qazaq Ballet Creative Lab басшысы (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0001-8471-1405  
email: damir.urazymbetov@gmail.com

### Тоғжан Жақсылыққызы Молдалім\*

музыкалық сын магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының арт-менеджмент кафедрасының 2-ші курс докторанты, А. Селезнёв атындағы Алматы хореографиялық училищесінің жалпы кәсіптік пәндер бөлімінің оқытушысы (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0002-2007-0044  
email: togzhanmoldalim@gmail.com

*Дәйексөз үшін:* Уразымбетов, Дамир, және Тоғжан Молдалім. «Хореографиялық жобаларға музыка жасау (кейстер мен трендтер)». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, 75–101 б. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.210. (Ағылшынша)

*Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ деп мәлімдейді.*

Редакцияға түсті: 07.04.2024  
Рецензиядан өтті: 29.04.2024  
Басылымға қабылданды: 06.05.2024

Мақала

# Хореографиялық жобаларға музыка жасау (кейстер мен трендтер)

\* Жауапты автор  
email: togzhanmoldalim@gmail.com

**Тірек сөздер:** музыка жасау, коллаборация, музыкалық және хореографиялық өнер, мәдени тәжірибелер, композиторлық шығармашылық, хореографиялық жобалар, балет музыкасы, биге арналған музыка, композиторларды насихаттау және қолдау.

**Аңдатпа.** Музыка және би жасаушыларының коллаборациясы тақырыбын зерттеу бүкіл әлемде ерекше сұранысқа ие, бұл креативті индустрияның шынайылығында музыкалық және хореографиялық өнер салаларының қарқынды дамуының логикасымен анықталады. Шығармашылық құрамдас бөліктен басқа, мұндай мәдени тәжірибелерді ұйымдастыру мен насихаттаудың рөлі де ерекше. Осыны негізге ала отырып, бұл зерттеуде Қазақстандағы композиторлық шығармашылықтың бағыттары хореографиялық жобаларымен ықпалдастығы тұрғысынан қарастырылады, оны мәдениет менеджментіне проекция ретінде де қарастыруға болады. Мақаланың мақсаты – музыка мен бидің өзара әрекеттесуін ұйымдастырудың әдістері мен форматтарын көрсететін өнердегі соңғы жылдардағы іске асырылған жағдайларға аналитикалық шолу. Мақалада музыка мен хореографияның өзара байланысы тарихи контексте қарастырылады; авторлар балет музыкасын жасау және балетке музыкалық компиляция жасау, биге арналған музыка мен би бейнебаяны дизайнерлары туралы талқылайды, сонымен қатар композиторлық шығармашылықты насихаттау және қолдау мәселелерін зерттейді.

Өнердің уақыттық және кеңістіктік түрлерін зерттеуге арналған бұл жұмыс бірнеше ғылымдардың тоғысында құрылған. Концептуалды талдау үшін авторларға өнердің белгіленген салаларындағы кең ауқымды тарихи және әлеуметтік-мәдени дереккөздерге жүгіну қажет болды. Зерттеу жұмысы қазақстандық би өнеріне қатысты музыкалық және театрлық мекемелеріне жобаланған аналитикалық, салыстырмалы және тарихи әдістерді қолдану арқылы бірнеше кезеңде жүргізілді. Сонымен қатар, тәжірибелік композиторлар мен қоюшылар, музыкалық редакторлар мен орындаушылар арасында сауалнама өткізу үшін сұхбат әдісі қажет болды.

Балет театры, би труппалары немесе бейнеклиптер саласындағы кейстерді академиялық түсіну теориялық және практикалық жағынан тек зерттеушілерді ғана емес, сонымен қатар шығармашылық мансабының бастапқы кезеңінде тұрған композиторлар мен хореографтарды да қызықтыруы мүмкін. Биге арналған музыканы жасау үдерістерін түсіну жасаушылар арасындағы тиімді ынтымақтастыққа, сондай-ақ мәдениет менеджменті мен креативті индустрия кластерлерінің дамуына ықпал ете алады.

#### Авторлардың үлесі

*Д. Д. Уразымбетов* – зерттеу тұжырымдамасын әзірлеу, мақала жоспарын қалыптастыру, әдебиеттер мен дереккөздерді іздеу, мәтінді жазу және редакциялау.

*Т. Ж. Молдалім* – дереккөздерді зерттеу және талдау, композиторлар және хореографтармен сұхбат жүргізу, мақаланың аңдатпасы мен негізгі мәтінін құрастыру, түзету.

UDC 78 + 792.8  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.210

### Дамир Дуйсенович Уразымбетов

кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор КОКШВО, доцент кафедры арт-менеджмента, руководитель международного отдела Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, руководитель Qazaq Ballet Creative Lab (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-8471-1405

email: damir.urazymbetov@gmail.com

### Тогжан Жаксылыккызы Молдалим\*

магистр музыкальной критики, докторант 2-го курса кафедры арт-менеджмента Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, преподаватель отделения общепрофессиональных дисциплин Алматинского хореографического училища имени А. Селезнева (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-2007-0044

email: togzhanmoldalim@gmail.com

*Для цитирования:* Уразымбетов, Дамир, и Тогжан Молдалим. «Создание музыки для хореографических проектов (направления и кейсы)». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, с. 75–101. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.210.  
(На английском)

*Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

Поступила в редакцию: 25.04.2024  
Прошла рецензирование: 15.05.2024  
Принята к публикации: 06.05.2024

Статья

# Создание музыки для хореографических проектов (кейсы и направления)

\* Корреспондирующий автор  
email: togzhanmoldalim@gmail.com

**Ключевые слова:** дизайн музыки, коллаборация, музыкальное и хореографическое искусство, культурные практики, композиторское творчество, хореографические проекты, музыка для балета, музыка для танца, продвижение и поддержка композиторов.

**Аннотация.** Изучение темы коллаборации творцов музыки и танца чрезвычайно востребовано во всем мире, что определяется логикой стремительного развития областей музыкального и хореографического искусства в реалиях креативных индустрий. Помимо творческой составляющей существенна также роль организации и продвижения подобных культурных практик. Исходя из этого, настоящее исследование изучает направления композиторского творчества в Казахстане в аспекте его интеграции в хореографические проекты, что можно рассматривать и как проекцию на менеджмент культуры. Целью статьи является аналитический обзор реализованных кейсов в искусстве, в которых демонстрируются способы и форматы организации взаимодействия музыки и танца. В статье обсуждаются вопросы взаимосвязи музыки и хореографии в историческом контексте; авторы рассуждают о создании музыки и компиляции для балета, о дизайне музыки для танца и танцевального клипа, а также изучают проблемы продвижения и поддержки композиторского творчества.

Настоящая работа по изучению временных и пространственных видов искусства выстроена на стыке нескольких наук. Для концептуального анализа авторам потребовалось обратиться к широкому кругу исторических и социокультурных источников по обозначенным направлениям искусства. Исследование проводилось в несколько этапов с использованием аналитического, сравнительно-исторического методов, которые применялись в отношении казахстанских музыкальных и театральных институций, связанных с танцевальным искусством. Помимо этого, необходим был метод интервьюирования, примененный для опроса практикующих композиторов и постановщиков, музыкальных редакторов и исполнителей.

Академическое осмысление кейсов в сфере балетного театра, танцевальных трупп или видеоклипов может быть интересно как с теоретической, так и с практической стороны не только исследователям, но и композиторам и хореографам, находящимся на ранних этапах творческой карьеры. Понимание процессов создания музыки для танца может способствовать более эффективному сотрудничеству между творцами, а также развитию менеджмента культуры и кластеров креативных индустрий.

#### Вклад авторов

*Д. Д. Уразымбетов* – разработка концепции исследования, формирование плана статьи, поиск литературы и источников, написание и редакция текста.

*Т. Ж. Молдалим* – изучение и анализ источников, проведение интервью с композиторами и хореографами, составление аннотации и основного текста статьи, корректура.

## Introduction

The promotion of composers' creativity in the realities of 2024 has a fairly wide range of options to popularize their art, including self-management and streaming platforms. Composers live in the environment where it is desirable to be not only as a natural pro musician, but also as a competent manager, even if they are not creating their music alone. That kind of competency is also included in the new curriculums of various music educational institutions. The young composers study management and marketing, as well as the basics of entrepreneurship and finances. However, music can be promoted not only by a composer, but also by a producer or project manager, as well as a director or choreographer and, last but not least, by performers. This article is a proof.

This article examines the tendencies of compositional creativity in Kazakhstan in terms of its integration into choreographic projects. More broadly, initiatives where music is synthesized with dance, offer not only the preparation of description and terms of reference for a future work, but also the scheduling of its creation starting from the idea to post-production and subsequent promotion.

First of all, the present study aims at the reader's intentions to actualize the study of the design of musical creativity (perhaps even within the framework of educational courses at universities). It should also be noted that it is based not only on historical and theoretical approaches, but also on the opinions of practicing composers or creative choreographers of different performance projects and those directly related to musical drama.

The article is full of many illustrative examples and fulfilled cases of the recent five years, where you can trace the trends in the field of music and choreography in the context of cultural management. They demonstrate the ways and formats of interaction between music and dance. Their successful execution may have further implications.

It is also important to say that this topic, in relation to the art of Kazakhstan, remains insufficiently explored in the academic field, which underscores its relevance.

## Interaction between Music and Dance: Historical Context

Before discussing modern cases, a brief historical overview of the interaction between these two art forms is necessary. Music has always been an integral part of dance. It's impossible to realize the choreography without its tempo. Therefore, dance music always remains a subject of discussion. A conscious and mutually beneficial synthesis of the arts was born in Europe, France and Italy in particular, during the Renaissance, when "dance played a vital role in court and theater culture" (Ravelhofer 7). At that time the composers such as Cavalieri, Lully, Monteverdi "produced a rich repertoire for both the stage and social occasions which became popular beyond local confinement" (Ravelhofer 7).

In French opera, which includes choreography since its inception, dance music actively progressed under the influence of composers like Jean-Baptiste Lully, Pascal Collasse, André Campra, Jean-Philippe Rameau, George Frideric Handel and others. Interest in pantomime "spurred the introduction of innovative dance sequences in Opera, both within and as appendages to full-length works" (Harris-Warrick 4). In Lully's days "the lushest and most expanded music occurs in the divertissements; in the next century



Rameau raised dance music to new expressive heights" (Harris-Warrick 2). According to R. Harris-Warrick, the balance of the three main elements of opera, as poetry, music and dance, led to the creation of opera-ballet. And so, "Within the framework of opera as a genre and the Opera as an institution, dance achieved a prominence and an artistic range that set the standard for all of Europe" (Harris-Warrick 2).

The age of Enlightenment brought reforms in choreographic art. It was marked by the fact that music started to be created specifically for dance. The proclaimed active ballet, that was mentioned in the famous "Lettres sur la danse" (1760), covered "music, the professionalism of the artists, the decoration of the performance and costumes" (Noverre 13). Jean-Georges Noverre wrote, "Music was especially helpful; I conveyed my ideas through gestures, and it was translated into music; I expressed emotions, and music added color to them; she added strength and energy to the feelings that I sketched in front of her, she strengthened the expressiveness of desires reflected on my face" (36–38). The scholars Troy Kinney and Margaret West Kinney noted that "since the days of Gluck and Grétry, the ballet has been among the foremost stimuli and guides in musical composition" (322).

The 19th and 20th centuries are considered the golden age of ballet music. At that time composers Adolphe Adam, Ludwig Minkus, Léo Delibes, Pyotr Tchaikovsky, Alexander Glazunov, Sergei Prokofiev and others wrote music for ballet in close collaboration with choreographers, thereby reforming the genre and its musical content. The emergence of a new tendency and the activities of the entrepreneur Sergei Diaghilev had a lot of influence. He knew how to unite ballet creators under the banner of the new and avant-garde, while presenting Russian art and music in the French capital. Stephen D. Press claims that Diaghilev had a huge effect on Prokofiev's writings. "More than simply stipulating each score's subject and style, Diaghilev micromanaged Prokofiev's revisions, advising the composer on which sections to develop and which to cut" (Bellow 93).

As a prime example of the collaboration between choreographer and composer in the middle of the 20th century stands the work of Yuri Grigorovich, Arif Melikov and Aram Khachaturian. The trio created large-scale musical and choreographic canvases "Legend of Love" and "Spartacus", a fusion of dramatic frameworks of music and dance. Paula Rossi's opinion confirms that "music and dance always evolve in a specific context due to the structures and genres, interpretations, reactions, and gestures of those involved" (Rossi 217).

In 1934, a theater and a ballet school were officially opened in Kazakhstan. Did ballet become a source of inspiration for the Kazakh music school? Stage dances in Kazakhstan initially provided national flavor in dramatic and later opera performances. Choreographers from Soviet Moscow, Leningrad, and Tashkent closely collaborated with composers to integrate dance into opera performances. They were striving for a genre tandem with solo, ensemble and choral scenes. The same was with Lully, whose choreography "responded to the intonation and visual properties of music in two ways: with gestures that convey emotions, and with dance movements that reflect the character and mood of the music" (Bezuglaya 86).

Dance scenes played a significant role in the works of Yevgeniy Brusilovsky, one of the founders of composition art in Kazakhstan. In his early operas such as "Kyz Zhibek"

(1934), "Zhalbyr" (1934), "Yer Targyn" (1937), Alexander Martirosyants (Aleksandrov) experimented with numerous dance scenes, being the pioneer in the national choreography genre. So, L. Goncharova and H. Kotlova attribute the birth of ballet art in the country to the operas of Ye. Brusilovsky, but not the first ballets. According to I. Bakayeva, at first the inclusion of dance in opera solved the problem of lacking the complex vocal forms (ensemble and choral). She also writes about the special relationship between vocal and dance acts: "...vividly entertaining, ballet 'saves' opera, and the last one creates favorable conditions for the adaptation of choreographic forms that are new to Kazakh musical culture" (Bakayeva 63). Thereby, it can be said that opera with ballet scenes was of decisive importance both in the formation of professional musical art and in the development of choreographic art in Kazakhstan. Due to them the genres of the European type began to form and adapt to the conditions of Kazakh musical culture (Bakayeva 6).

The composers that addressed the genre of national ballet music were Yevgeniy Brusilovsky, Aida Issakova, Yevgeniy Manayev, Timur Mynbayev, Ivan Nadirov, Mansur Sagatov, Almas Serkebayev, Lev Stepanov, Nurgissa Tlendiyev, Vassiliy Velikanov, Serik Yerkimbekov, Gaziza Zhubanova. When the Kazakh ballet crossed the line of 50 years old, the creators started their experiments of a new format. They were related to so-called rock opera-ballet of a 20th century Western art origin. In Kazakhstan, the development of a new genre took place in 1980, when composer Tolegen Mukhamedzhanov wrote the rock opera "Zheruik" (*Promised Land*). In 1982, the premiere of Almas Serkebayev's first rock opera-ballet "My Brother, Mowgli" staged by choreographer Mintai Tleubayev took place at the Abai Kazakh State Academic Opera and Ballet Theater (Abai Opera House). The performance featured avant-garde music unusual for the academic theater, a free and fresh choreographic plasticity plus the poetic text and elements of the pop genre. After that, performances of a new tendency started to appear. For example, a ballet film that was shot in Charyn Canyon and based on Serkebayev's rock opera and directed by Zhanat Baidaralin (1986), or Alexei Rybnikov's "Juno and Avos" that was staged by Anatoly Dementiev (1987).

Much of the music composed for ballet theater has not been realized on stage. As for today, writing music is an extremely rare practice in musical theaters in Kazakhstan. Choreographers turn to already existing musical recordings.

### Creating Music for Ballet

The collaboration between composers, choreographers, and sometimes other artists to create new music for dance or ballet spans several centuries. Consider the collaboration between Igor Stravinsky and Vaslav Nijinsky on "The Rite of Spring", creating a comprehensive work of art, a Gesamtkunstwerk, and combining music, dance, drama, staging, and set design. Then, on May 29, 2013, this performance shocked the audience with the musical embodiment of pagan Russian rituals in rhythmic choreography (Kim 12). I. Stravinsky and George Balanchine were "viewing composition and choreography as two distinct and relatively autonomous art forms" (Kim 13). Stravinsky understood choreography as an independent form, free of any musical form, believing that its construction should be based on any idea of the choreographer. But at the same time, the dance should not

strive to repeat the melody and rhythm of the music. As for Balanchine, he conceived his choreography as a continuation of Stravinsky's work, so as not to hide the music by dancing. In his opinion, there shouldn't be a lot going on stage.

The example of John Cage and Merce Cunningham's collaboration is distinguished by the authors' development of a common aesthetic and timing system; they simultaneously worked on creating dance and music after that (Taylor 6), disregarding the traditional importance of the relationship between two. Cunningham comments on this: "...we don't dance to the music, it doesn't push us; we really have to do it ourselves" (Cunningham 130). As the author of the project, he wrote, "In our work we combined three separate elements in time and space: music, dance and decor, allowing each of them to remain independent" (Cunningham 137).

According to Italian composer Angelo Naso, who had experience writing music for choreography, "dance and music can be identical if we consider that both are created and developed through time" (Carvalho). Having the composer since the beginning of a creative process can be very positive and "can open new paths, bring new ideas" (Carvalho).

In the past decade, Kazakhstan has seen isolated cases of composing new music for ballet performances. Few collectives or theaters commissioned music during the early years of Kazakhstan's independence. There are much more cases when new interpretations of the score are created from previously written material (such as new interpretations of L. Delibes' "Coppelia" at the Abai Opera House) or compositions for a full-fledged performance are created from several different works ("Legends of the Great Steppe" by several composers of Kazakhstan, "Aldar Kose" by Almabek Meirbekov at the Abai Opera House). There are other cases discussed below in "Creating a Compilation of Music for Ballet". Among the recently implemented projects are the ballets "The Arcana of Fate" and "Ot Kyz" (*Fire Girl*) to music by Karina Abdullina staged by Mukaram Abubakhriyeva and "Zhety Kazyna" (*Seven Treasures*) by Shyrin Bazarkulova staged by Ualitbek Siyazbek. All of them were performed at the Astana Ballet Theater.

Pop singer and composer Karina Abdullina ventured into the ballet genre for the first time with her 2021 work "The Arcana of Fate". The orchestral treatment of the music was created by Viktor Gurevich. According to the composer's idea in the ballet with the original name "Tarot. Senior Arcana", the task was to reveal the ancient history and images of Tarot cards. It was the structure of the musical material that determined the scheme of the play "The Arcana of Fate" with its 21 episodes. Ballet choreographer M. Abubakhriyeva describes working with Abdullina's music: "Karina sent musical fragments that were self-sufficient and intended to stand alone, which made it challenging to weave them into a coherent narrative" (Premieres. "The Arcana of Fate"). That's why, we see that "music creates the space for dance, and dance as bodily movement arises from music" (Rossi 206).

Another experience of the Astana Ballet Theater was manifested in the ballet "Ot Kyz", the author of the libretto Bakhyt Kairbekov. The creators of the ballet describe the process of work: "We moved together with Mr. Kairbekov. When changes occurred in the libretto text, K. Abdullina immediately got in touch. We discussed scenes and transitions together"

(Premieres. "Ot Kyz"). In the above mentioned examples one can see the close cooperation of composer and choreographer. If in the first case, the director, while creating the choreographic foundation of the ballet, directly relied on the musical basis, then in the second case, the music followed the libretto in the same way as the choreography (see Fig. 1).

Another example is the play "Zhety Kazyna", staged by U. Siyazbek. It was the result of the "Ashyq Sakhna" (*Open Stage*) contest, announced in 2022 by the Astana Ballet Theater in search of new authors. The winners of the contest in various categories (libretto, music, choreography, set design) staged a new ballet based on folk legends. Composer Sh. Bazarkulova says, "I had to write new music in three weeks. As a result, I wrote a one-act, full-fledged ballet, I think, that runs for 28 minutes" (Premieres of Performances by Young Choreographers at the Astana Ballet Theater).



Figure 1. "Ot Kyz" (*Fire Girl*). Music by K. Abdullina, staged by M. Abubakhriyeva. Fire girl – Nazerke Aimukhametova, archer – Sundet Sultanov. Photo by Askhat Nurekin. 2023.

### Creating a Compilation of Music for Ballet

For choreographers/directors creating a dance work, even one of substantial length, referring to existing audio recordings is the most effective and accessible approach<sup>1</sup>. Upon reviewing various productions, it is possible to identify the compilation, often practiced by choreographers/directors, or the principle of the practice of compiling of several musical works by one or more composers/musical group for ballet.

It is important to note that musical compilations are often seen as "secondary broadcasts of music, stripped of their original context and integrity" (Babich 432). Compilations can vary in genre and style, ranging from homogeneous to mosaic-like

arrangements. They fall into three categories, each illustrated with examples below.

1 Exploring the reasons behind this fact would require a separate cultural study, which falls outside the scope of this article.

The first type refers to the compilation<sup>2</sup> and transcription<sup>3</sup> of one major work by one author. On one hand, it is divided into compilation/selection and transcription of musical material (examples: "The Lady with Camellias" by Giuseppe Verdi – Vladimir Milov directed by M. Tleubayev, 1989; "Madame Butterfly" by Giacomo Puccini – Gaziza Zhubanova directed by Asami Maki, Kyoza Metani, 1992; "Eugene Onegin" by Pyotr Tchaikovsky – Mikhail Pletnev directed by Bulat Ayukhanov, 2018); in another hand, compile the source material without transcription (ballet operas by B. Ayukhanov on "The Queen of Spades" by P. Tchaikovsky, 2019; "Aida Suite" by G. Verdi, 2020). In this kind of compilation, the composer/arranger or choreographer selects the necessary musical fragments for the interpretation of the drama and the plot of the play, and uses them for staging.

Here are the composer's reflections on the compilation. G. Zhubanova composed the musical dramaturgy of the ballet "Madame Butterfly" at the request of Bazargali Zhamanbayev, who proposed staging G. Puccini's famous opera at the stage of Abai Opera House. She enthusiastically worked on the score and collaborated closely with Japanese choreographers involved in the production. G. Zhubanova wrote about her work on the play: "The orchestra in the ballet plays the main figurative and dramatic role. All the inimitable richness of the human voice had to be replaced by the sounds of an orchestra. And I initially believed that it could be done" (57–58).

Choreographer B. Ayukhanov often chose complex music for his performances, sometimes seemingly non-danceable (for example, "Symphonic Dances" by Sergei Rachmaninoff). In the last years of his life, he created two new ballet operas with the music of P. Tchaikovsky and G. Verdi. In an interview, the director didn't deny the difficulty of choosing music for ballet interpretation. He acknowledged the challenge: "I was afraid to take up 'Aida', it was like a weight on my soul for a long time. But I am Ayukhanov the Iron. If I set a task, I have to do it" (Shimyrbayeva). Melodically rich vocal parts, virtuoso skills of the ensemble and monumental instrumental choirs became a compositional support in setting the ballet analogy of the "Aida" opera. Just like G. Verdi, who rebuilt the entire

- 2 The term "compilation", derived from Latin, has varied applications and requires contextual clarification. When mentioning it, it is necessary to indicate the context of its use. Therefore, within the framework of this article, we will explain the term. Its connotation has no specific justification in a number of musical dictionaries. For the purposes of this article, "musical compilation" refers to assembling parts and/or fragments from one or more works by composers/arrangers to create a musical narrative for ballet or choreographic pieces. Different sources offer varied interpretations of "compilation":
  - 1) A compilation album is a general term used to refer to a musical release consisting of songs that should not be considered as a single work (McDonald).
  - 2) Compilation is a book, CD, etc., that were compiled from several separate parts (Cambridge Dictionary, *Compilation*).
  - 3) Compilation – a set of elements, especially musical or written works, taken from different places and put together (Oxford Advanced Learner's Dictionary, *Collection*).
- 3 The concept of "transcription" also has multiple meanings:
  - 1) Transcriptions are essentially adaptations of an essay for an instrument or other documents other than those for which it was written (Erb).
  - 2) Transcription is the arrangement of musical works. Unlike processing, transcription has a relatively independent artistic significance. There are two types of transcription: work adaptation for another instrument and modification for the purpose of greater convenience or greater virtuosity of presentation for the same instrument (Musical Large Encyclopedic Dictionary, *Transcription*).
  - 3) Transcription is a written work containing some deviations from the original written work. Usually, a transcription is a copy of a composition in a different key or an arrangement for other instruments. music can be transcribed or arranged for instruments other than those for which it was originally intended (FreeMusicDictionary, *Transcription*).



script in his own way for complete clarity of action in the language of the opera, B. Ayukhanov reworked the opera libretto by Antonio Ghislanzoni, bringing it closer to the “ballet” format. To achieve this, the choreographer made 18 editions of the musical compilation. As a result, a one-act ballet opera with 17 episodes was created. However, some scholars argue that “dance operas and other adaptations of complete musical works do not significantly alter the original’s structure and dramaturgy” (Babich 432).

**The second type is a compilation of several works by the same composer or musical group,** represented by the following examples: “Salome” by Fazil Say – Mukaram Abubakhriyeva (2018); “The Legend of Turanga” by Kuat Shildebayev – Anvara Sadykova (2020); “Kozy Korpesh – Bayan Sulu (A Poem about Love)” by Aktoty Raimkulova – Georgiy Kovtun (2021); “The Legend of the Tulip” by Gustav Mahler – Damir Urazymbetov (2023); “Aldar Kose” by Almabek Meirbekov – Mailen Tleubayev (2023), and others.

Let’s turn to the example of the creation of “The Legend of Turanga” ballet at the Astana Ballet Theater (see Fig. 2). Its author A. Sadykova notes that at the beginning, she heard a recording of K. Shildebayev’s work “The Sadness of Turanga”. This music became the starting point for the ballet (Moldalim – Sadykova). The choreographer offered B. Kairbekov to be the author of the libretto. Then, the compilation of musical dramaturgy, based on three albums by K. Shildebayev, began. The choreographer worked with the composer in the studio on mixing (compiling) the music for the ballet. As A. Sadykova recounts, “It was a real creative process, because K. Shildebayev did not merely compile these works; he engaged actively, asking questions like ‘How do you feel here?’ and ‘What do you need there?’ This approach assigned a unique keynote to each main character” (Moldalim – Sadykova). The creation process of presented example illustrates a collaborative effort between choreographer A. Sadykova and composer K. Shildebayev, which is currently a rarity in Kazakh ballet theater.



**Figure 2.** “Kozy Korpesh – Bayan Sulu”. Music by A. Raimkulova, staged by G. Kovtun. Kodar – Yerkanat Yermagambet, She wolf – Riza Kanatkyzy. Photo by Askhat Nurekin. 2021.

Another example of this kind of work is “Kozy Korpesh – Bayan Sulu (A Poem about Love)” at the Astana Ballet Theater (see Fig. 3). Choreographer G. Kovtun and composer A. Raimkulova crafted a musical drama that integrates traditional Kazakh instruments with modern compositional techniques, likened by musicologist Valeriya Nedlina to a cinematic soundtrack. “The composer’s freedom is limited by the tempo set by the choreographer, the number of phrases, the nature of melodies and rhythm” (“Ballet ‘Kozy Korpesh – Bayan Sulu’: Did it Really Work?”). In her opinion, the ballet “revealed the special creative method of [composer] A. Raimkulova in a new way: a combination of a European orchestra, an ensemble of Kazakh traditional instruments and electronics” (Nedlina). She observes that the composer’s creative freedom is shaped by the choreographic demands, stating: “Modern compositional techniques such as the use of computer samples, specific music in recordings, complex harmony, clusters and sonors in an orchestra, innovative timbres of folklore instruments and throat singing in an ethnographic ensemble, all these do not overload the music, but, on the contrary, make it look like a cinematic soundtrack” (Nedlina). Thus, the viewer was presented with a version of the two-act play, which was finalized by the authors in later editions of the choreography.



Figure 3. “The Legend of Turanga”. Music by K. Shildebayev, staged by A. Sadykova at the Astana Ballet Theater. Photo by Askhat Nurekin. 2020.

**The third type is a compilation of works by several authors.** Examples of recent projects include the performances “The Language of Love” (2016) and “Sultan Baybars” (2020) directed by M. Abubakhriyeva, “The Wanderings of Korkyt” (2019) and “Awakening” (2021) directed by D. Urazymbetov, “The Call of the Steppe” (2020) directed by Patrick de Bana, “The Snow Queen” (2023) directed by Mailen Tleubayev.

So, for example, in “The Snow Queen” ballet for the State Academic Dance Theater of the Republic of Kazakhstan, Tleubayev compiled works from Alexander Glazunov, César Cui, and Modest Mussorgsky. “Since no single composer created an entire ballet for ‘The Snow Queen’, I selected pieces from various composers. The music made



by the same era composers is involved in my performance” (Moldalim – Tleubayev). In creating this performance, the choreographer followed the principle that “the musical material should be melodic, beautiful and conducive to dance” (Moldalim – Tleubayev).

In the ballet called “Awakening” the choreographer D. Urazymbetov used folk music, as well as the pieces of Jayau Mussa, Ye. Brusilovsky, Mukan Tulebayev. He presented a synthesis of the folk musical tradition of solo performance and “raised on pointe shoes” (Ayukhanov) the Kazakh dance through the sound of classical instruments: violins, cellos and pianos. The choreographer, together with the musicians, selected tempos, reprises and additional fragments of music. Violinist Yerkebulan Saparbayev became one of the musicians who participated in the performance: “Combining violin and piano pieces by Kazakhstan’s composers with ballet is a novel approach. It was very unusual. The musicians performed with the ballet dancers on the same stage at the same time, not accompanying, but jointly participating in the performance. That was the delight and originality of the project. I am sure that the synthesis of live music and dance has been successful and this is just the beginning of what can and should be developed in this direction” (Moldalim – Saparbayev).

Some ballets incorporate works from composers of various styles and eras. For example, for “Zhusan” (*Wormwood*) music of composers K. Shildebayev, S. Rachmaninoff, Arvo Pärt, Karl Jenkins is used, choreographer is M. Abubakhriyeva. “The Language of Love” is a case when the first author is not mentioned among the composers Renat Salavatov, K. Jenkins, Khamit Shangaliyev, Khusseinjon Izatilloev. Choreographer is M. Abubakhriyeva.

Another example of the third type compilation of works by several authors is “The Call of the Steppe”, presented at the Astana Opera Theater. It should be noted that no new music was created for this play. The basis of this ballet consisted of an acoustic and musical compilation by Carlos Pinot-Quintana, created on the combination of his music and the music of K. Shildebayev, Renat Gaissin, Tolegen Mombekov, folklore and ethnographic ensembles “Turan”, “Hassak” and ethno-jazz group “Steppe Sons”. Initially, another composer’s music was intended for use, but copyright issues prevented this. Choreographer P. de Bana said, “When I visit a new country, I first try to understand its people through their music. Traditional music comes from the depths of centuries and undoubtedly tells us the real story of the people” (Premieres. “The Call of the Steppe”).

In the second and third types of compilation, directors and choreographers inevitably face the need for knowledge in musical theory and literature. They must

- 4 Our study excludes the analysis of musical compilation and dramaturgy for individual works, specifically regarding tonal and tempo relationships, size, rhythm, and other aspects of musical texture. However, such an analysis may prove beneficial for future studies that examine the works discussed in this article.
- 5 Regarding musical drama, scholars identify two types of intonational bounds. The first type ensures the overall coherence of a single music piece (or part thereof) or multiple pieces. This allows compilers to maintain compositional integrity and unity. The second type pertains to special or dramatic bounds, which facilitate figurative analogies (Bobrovsky 310).

also understand the composer’s work, along with compositional features and principles of form formation. Classical musical structures such as variation, coda, reprise, rondo, etc., along with those developed in the 20th and 21st centuries, are crucial in creating a cohesive musical composition for a performance<sup>4</sup>. Hence, these compilation types add complexity to constructing a ballet’s dramatic narrative<sup>5</sup>.

Nikolay Babich notes that “compositionally and stylistically, [a musical] compilation can be an effective tool in creating dramatic integrity and embodying dramatic ‘collisions’” (433). When a director collaborates with a composer on a first-type compilation, the composer often takes on or shares the role of a musical dramatist. Regarding second or third type compilations, choreographers rarely consult composers. Additionally, there is so-called “non-danceable music”, which composers did not originally intend for choreographic use.

### Design of Music for Dance

In the choreography of Kazakhstan, the genre of dance miniatures is often practiced in groups, concert programs, or musical performances. New music works are specially created for this type of creativity. Choreographers often create compilations for existing music or utilize ready-made audio recordings. For instance, the Astana Ballet Theater’s concert program “Heritage of the Great Steppe” has incorporated all three aforementioned music design approaches since its development in 2012–2013. In the context of our study, we will consider several projects related to the genre mentioned, and are diverse in content.

When creating a new small-form choreographic piece, the director or commissioner selects music that shapes the dance’s content and mood. A professional choreographer contributes to conceptualizing a musical composition by advising the composer on aspects such as character, timing, size, tempo, rhythm, duration of musical periods, dynamic nuances, and orchestral elements. A. Naso thinks that “it’s always important for the composer or musician to understand the dynamic of the body, the meaning of a specific movement. But also, space, where the performance will take place, how many people will be on stage, the lights... Everything is important to inspire music and to understand the field of dance” (Carvalho). Another one writes, “Dance is commonly developed by a choreographer working with dancers to the music to which the dance will be performed. [Music] composition, by contrast, usually takes place in isolation and through reflection and revision. The result is that decisions usually need to be taken at the start on the order in which the music and dance are created” (Taylor 4).

In the production of “Maki” (*Poppies*), the choreographer D. Urazymbetov collaborated with composer Gaziz Tumanov. The premiere occurred on May 1, 2019, at the Abai Opera House during the “10 Years Path to Peace” concert, commemorating the anniversary of the Kazakhstan National Federation of Clubs for UNESCO. Performers included ASD Dance Theater artists from the Choreography Faculty of the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (KazNAA), and students from Alexander Seleznyov Almaty Choreographic School. The composer was present at the rehearsals, “plunging” into the choreographic process. The dancers impersonated the scarlet poppies and their steppe life. From the first fragments of the composition, rapid movements around the stage area begin, intertwining various lines and turning into polyphonic dance combinations and duet of boys and girls. G. Tumanov recalls, “A minute-long short fragment was written and posted on SoundCloud. Initially, I didn’t even think about dancing. But after Damir asked me to make music for the dance, I focused on further expressive rhythm of drums and strings, dynamics, culmination and coda” (Moldalim – Tumanov). The composer worked on music on a computer “using only a mouse and keyboard. Some would prefer to use a MIDI, but I like to draw out every

note. You can set dynamics and expression manually for each musical sentence" (Moldalim – Tumanov). The "Maki" composition's audio tracks were compiled using Cubase, alongside music libraries compatible with Native Instruments – Kontakt. The music has also been adjusted for orchestra and scored. "But for successful implementation, it requires the symphony orchestra almost tripled" (Moldalim – Tumanov). The composer believes that the main thing in writing music is to achieve synergy and a common understanding of the whole idea with the dance director.

There are musical and choreographic projects in the art industry of Kazakhstan, where musicians and choreographers have the same rights, stick to a common idea, but speak their own language. The vivid examples to it are the anniversary musical and choreographic concert of Turan, held on February 29, 2024 on the stage of the Almaty Palace of the Republic and a number of performances of the "Stages" project, including "The State of Tango", "Happy People Sing" (both directed by Galina Pianova) and others. Director G. Pianova shares insights on "Call me George", a performance enriched with Anatoly Frolov's choreography: "Gershwin's music itself sounds in a very interesting arrangement. It was a great experiment for us, – for vocalist Irena Aravina and for musicians – to pass Gershwin's symphonic works for a jazz band and arrange it all with folk motifs of various peoples" ("Call me George").

The concept of arrangement refers to "a specific modification form of a musical sample, whether folklore or composed" (Shitikova, Li 39). "As a result, scholars suggest that "the original musical material becomes a 'new sound' shell, reflecting a fresh artistic and aesthetic vision along with semantic, musical, and technological aspects" (Shitikova, Li 39). It's also worth noting that arranging a musical piece often involves close collaboration with the composer, when it is necessary to select the cast of the orchestra or instruments and solve other musical tasks.

Another illustrative example of dance music arrangements is an International Music Festival of Creative Youth "The Planet of Art", organized by the Kazakhstan National Federation of Clubs for UNESCO and held since 2015 under the auspices of UNESCO. This festival includes three main categories: vocal, instrumental and choreographic art. Every year for each festival a playlist is formed, new compositions and scores for the orchestra are written, as well as unique arrangements are created. Vinera Kaliyeva, the music editor of the project, emphasizes collaboration: "...it is important that music does not interfere in any way with the dance, but rather be helpful for dancers in their mission. In the working process, music is emphasized in discussion with choreographers. The music editor is the servant of the choreographies of our festival" (Moldalim – Kaliyeva). During the existence of "The Planet of Art", a large number of new compositions and dance arrangements have been created. All of them have taken their well-deserved place in culture (see Fig. 4).

As an example of folklore arrangements stands the experience of the "Gulder" ensemble at the Rosa Baglanova Kazakh Concert. As part of the team reorganization in 2023, new musical arrangements for the classical and new repertoire of the troupe were created. The chief choreographer A. Sadykova took part in the process, recommending the tempo and time span for musical pieces. This is how the "Dance with Dombas", "Malaysian Dance", "Dala aueni" (*Melody of the Steppe*) and others were created.



**Figure 4.** “Bach’s Intentions” performed by the laureates of the KAZFUCA International Music Festival “The Planet of Art 2023 – Let’s Unite Hearts” under the auspices of UNESCO on the stage of the K. Kuanyshbayev Kazakh Musical Drama Theater. Music by J. S. Bach, musical production by V. Kaliyeva, D. Urazymbetov, arrangement by I. Nugmetov. 2023.

Composer Sh. Bazarkulova says, “The first arrangements [for “Gulder”] were made by Talgat Sarybayev and Taskyn Okapov. They are so high-quality, and we, young musicians, are listening and really enjoy them now” (Premieres. The Revival of the “Gulder” Ensemble). The ensemble’s signature style was stylizing music and dance to the rhythm of the 1960–70s, which resonated with audiences during their international tours across 50 countries.

The research and creative project “Abai’s Music at the Kazakh Dance Lesson”<sup>6</sup> serves as another striking example in music design, presented in 2020 as part of the XII Republican student subject competition on “Choreography” (the event was based in the Kazakh National Academy of Choreography). It consisted of several organizational stages. Firstly, archival and survey studies, analysis of Abai Kunanbai’s works and collaboration with the concertmaster. Secondly, the staging an exercise, rehearsal work with students, photo and video filming of the practical part, as well as installation and theoretical conclusions based on the results of the project. The project aimed to integrate Abai’s seldom-used musical scores into dance education at colleges and universities. Within the project, invited concertmaster Yuri Mitronin arranged and adapted scores found in libraries for a Kazakh dance lesson. The result of the project was the development of an educational and methodological manual describing the movements of the Kazakh dance exercises at the barre and in the middle of the hall (including duet dances), as well as sheet music.

6 For more information, see: Urazymbetov, Damir, and Togzhan Moldalim. “Abai’s Music at the Kazakh Dance Lesson: to the Experience of Describing an Academic and Creative Project.” *Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet*, no. 5 (70), 2020, pp. 75–93, [vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1497/985](http://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1497/985).



It's a common practice for directors in Kazakhstan to use existing music for their compositions. Reflecting on the evolution of musical material, choreographer Zaure Azhibekova observes: "There is a lot of music created by young composers, a lot of folklore and ethnographic groups. <...> Ten years ago, we were not able to find musical material. Everything was practically the same. And now there is such a variety" (96). However, she also points out that many contemporary works can be challenging to interpret. "The music speaks about one thing, and the stylized choreographic text is, of course, about something else (Azhibekova 97). *Kuishi* (a traditional musician) and composer Seken Turysbek believes that, first of all, a person should understand a dance that is staged. It should correspond to the development of *kui*, must "grow up" and progress along with the music. "I would like the choreographer to look for harmony and unity between the movements and each sounding instrument. Especially if the dance is set to music performed by an orchestra. The dance should be at the same level as music, and not just match the tempo or rhythm. Only then the inner images will show" (Moldalim – Turysbek). You can often see dance compositions set on *kui* and the song of S. Turysbek, ("Konil Tolkyny" (*Soul Existence*), "Ak Zhaun" (*Life Giving Rain*), "Balauasa" (*The composer wrote a kui in honor of his granddaughter, whose name is Balauasa*), "Akku Sazy" (*Swan Melody*). The author thinks well-chosen music increases the success of the dance. "If the dance takes the rhythm of the music, why not to pick it? Of course, it is not just about taking the dance and finding a good decision. Both *kui* and dance should captivate the audience, akin to 'a whirlpool', with beautiful transitions from small to medium and then large *saga* (estuary)"<sup>7</sup> (Moldalim – Turysbek).

Composers individually or collaboratively create music with specific intentions, which choreographers then utilize for their projects. The "Ethnotronica" festival showcased another synthesis of music and dance, organized by musicologist and manager Raushan Jumaniyazova with the participation of popular performers in the ethno-world genre (Jumaniyazova 79). The festival features dance both indirectly through folk and contemporary choreography, and directly by engaging the audience in dance with synthesized sounds from various ethnic musical traditions.

### Creating Music for a Dance Clip

Music videos are widely distributed across various platforms. In 2024 it is quite rare to see them on television, but on various video hosting and streaming platforms. While primarily entertaining, music videos can also convey social, political, and educational messages, along with representative codes. The public association "Scientific and Medical Society" exemplifies this with their musical and choreographic video clip project. In 2020, as part of the activities of its art studio "On the Wings of Creativity", the organization invited

a production team to shoot the *LightHouse* video clip ("Mayak") (see Fig. 5). The clip, in fact, was not only an art therapy project, but also a statement on a social and medical topic about child cancer, as well as a translation of the art therapy possibilities. Suriya Yessentayeva, initiator

7 B. Amanov wrote: "Criteria of scientific rigor are not always applicable to traditional folk terms. They are characterized by empirical concreteness, ambiguity, comparability with close and understandable phenomena of the subject environment" (217). "In relation to dombra music, the word 'saga' <...> unites the concepts: a wide spread of the musical flow and its connection with a certain part of the neck of the instrument [dombra]" (Amanov 219).

of the project and Doctor of Medical Sciences, believes in the therapeutic power of creativity: "I believe that creativity should be any person's part of life. Especially in a growing child with a completely different perception of the world. Sometimes special children had such hard stages when they generally dropped out of society and were in the hospital for six months. And then one and a half or two years at home or in isolation according to personal regime" (Moldalim – Yessentayeva).



Figure 5. The musical and choreographic video clip *LightHouse* ("Mayak"). 2020.

The *LightHouse* video drew inspiration from the 2019 *Anima* video, directed by Paul Thomas Anderson with music by Nigel Godrich and Thom Yorke, and choreography by Damien Jalet, which was broadcast by Netflix (Kourlas). The main focus in the video was not only on the music, but also on the choreography and movements of the artists. The *LightHouse* video was attended by children who suffered from oncological and hematological diseases (Art Therapy Studio "On the Wings of Creativity"), students of the Choreography Faculty of T. Zhurgenov KazNAA, ballet dancers of the Samruk Dance Company and the Korean Theater. It debuted on November 13, 2020, at an interdisciplinary conference "Noncommunicable Diseases During the COVID-19 Epidemic: New Reality, Mistakes, Lessons, Experience" and premiered on YouTube on December 2, 2020. It was later featured at the III Eurasian Creative Guild Film Festival in the "Best Music Video" category.

G. Tumanov composed the music for the video. D. Urazymbetov served as both choreographer and production director for the shoot. Based on Nurilya Kuzhamuratova's script, the creators developed a musical score segmented into five parts: everyday life, anxiety, illness, healing, joy of life. In line with the director's set design, the track featured variations in size, tempo, and modes. In four months, the music was created by a computer program based on electronic audio tracks and various sound effects.

S. Yessentayeva confirms that this art therapy project aimed to aid in the socialization and adaptation of children undergoing prolonged treatment. "Even those possibly outcast children were seen by their classmates differently. And if the child is liberated, he is free. If he is free, he lives a normal life. I think they need to be taught this. Due to our projects (performances, books, exhibitions), children have grown up, liberated themselves, become free and confident" (Moldalim – Yessentayeva).

### Support for Composing

It is important to talk about another topic that affects the promotion of a composer's work. This support comes in the form of contests and training courses.

Berklee College's Boston branch offers a course titled "Composing New Music for Dance" that focuses on teaching composers to work with dance music, with choreographers and dance artists. The students get an idea of the interaction nature of sound and body gestures, and expand their musical vocabulary. They "are encouraged to experiment with new methods of composing and new ways to create music based on dance" ("Composing New Music for Dance").

As part of this study, an analysis was conducted that showed a sufficient number of contests, festivals and summer schools for composers all around the world. Some international projects have a starting "entry" price for participation. For instance, the Irish Composition Summer School 2024 in Dublin charges an entrance fee of 380 euros. During the ten-day training, students are offered lectures, individual classes, presentations and demonstrations on various aspects of writing modern composition.

The Ruzickova Composition Competition in Frankfurt am Main (Germany), has no entry fee, age and other restrictions. According to the rules, composers must create a new work in any style for Baroque age instruments within a three-month deadline. It is worth noting that the organizers of the competition involve major cultural media as partners to promote the project.

In 2024, Peter Tranchell Foundation Award (UK) invites composers to submit vocal and piano pieces (no restrictions to participate) themed "Lost Songs of Tranchell". The winner of the Peter Tranchell Foundation Award receives 500 pounds, a world premiere at St. Paul's Church in Knightsbridge, and full coverage of travel expenses and promotion of their work.

The British Trombone Society (Shanklin, UK) holds various competitions for musical instruments simultaneously, including BTS Composers' Competition. The participants of the contest (participation is free) must write original music for an eight-part trombone ensemble with a total time limit of eight minutes. The winners receive the British Trombone Society prize and the opportunity to publish sheet music by Warwick Music Publishing.

Peter Reynolds Composer Studio (PRCS) presents the opportunity for young composers to participate in an intensive course in Cardiff (UK). They teach to get skills for progressing music creation, coworking and also give the opportunity to play created compositions by world-class professional musicians.

The Kremerata Baltica Orchestra, created by Latvian musician Gidon Kremer, supports contemporary composers and actively performs their music in various cities.

In Russia, the "Partitura" (Score) contest of young composers offers eight different categories including ballet music. The winners are provided with a free trip to Moscow, a cash prize of 200,000 rubles, participation in a Gala concert and placement of the score on the "Orfey" (Orpheus) media platform.

Another All-Russian composer contest "Avanti" has three nominations. It's exclusive to Russian Union of Composers members, provides winners with the Tchaikovsky Moscow Conservatory concert and international promotion through famous "Melodiya" studio records. The Grand Prix for the winners is 500,000 rubles.

Under the "Notes and Quotas" program, the Russian Union of Composers facilitates new music commissions. Various musical groups and venues can commission new works from Union members. For example, in the nomination "Musical and Theatrical Composition (opera, ballet, musical) with Orchestra and/or Choir", the composer is paid a fee of up to 1,500,000 rubles. The composer fulfills the order. After that, the group performs a new composition.



Kazakhstan hosts similar contests. In 2022, the Kurmangazy Kazakh National Conservatory conducted the First Republican Competition of Young Composers dedicated to the 95th anniversary of G. Zhubanova. The event was held in two rounds by two categories: chamber instrumental music and electronic music with the obligatory use of ethnic or acoustic instruments. The Grand Prix for the winners is 450,000 tenge.

The "Samal" (*Breeze*) International Competition in Astana recognizes young composers in vocal and instrumental categories. The winners of the competition become laureates with the presented diploma.

In 2023, the Kazakhstan National Federation of Clubs for UNESCO held the First Republican Competition for Young Composers and Arrangers. The works of the winners were presented as part of "The Planet of Art 2023 – Let's Unite Hearts" International Music Festival of Creative Youth, and also for the "Muse" choreographic composition.

In the 2022–2023 theater season, the Astana Ballet Theater held the "Ashyq Sakhna" (*Open Stage*) First Republican competition in order to identify young local figures in the field of theatrical art. The competition consisted of several steps, where the winners in four specialties (libretto, composition, choreography, set design) together created a new choreographic work for the Astana Ballet repertoire. The winners of the competition, librettist Madina Aldanova, composer Sh. Bazarkulova, choreographer U. Siyazbek, and set designer Aleksandra Rychkova staged the ballet called "Zhety Kazyna" (*Seven Treasures*) (2023).

Vera John-Steiner notes the insecurities faced by artists and emphasizes self-belief as central to overcoming creative challenges. "A life devoted to creative work in the arts is insecure. In contrast to academics who can rely on an institutionally organized work environment, most artists have to mobilize personal, emotional, and financial resources in order to fulfill their objectives. Central to meeting such a challenge is belief in oneself and one's talent" (John-Steiner 78). And the creative process itself is often not simple, "it is like arching and twisting, where a person picks up things learned in the past from other artists or musicians and from personal experience. In their case, their paths are like a dance, where the partners may switch places while retracing, circling, and moving forward" (John-Steiner 86).

Therefore, we affirm the need for choreographic competitions or categories that require stage performances, urging government attention to foster new musical and choreographic works.

## Conclusion

The reviewed processes of creating music for different dance projections implemented in Kazakhstan, prove the close relationship between the two types of arts and the actuality to develop this area of work. The specified theses as conclusions as follows:

1. The interaction of music and choreography has a long historical experience. The processes of creating music for ballet have developed a variety of approaches to the work of the composer and choreographer, and not having a single constant. In Kazakhstan, however, in the last decade, it has been a rare practice to embody new scores on the ballet stage, with the Astana Ballet Theater being an exception. Infrequent references to the described tendency show its unpopularity among

institutions of the country. The compilation technique is some kind of replacement for this. Johan Huizinga wrote that "in history, as well as in nature, death and birth go hand in hand with each other. The old forms of culture die at the same time and on the same soil, where the new one finds food for growth" (29).

2. Compilation is a common technique for choreographic music in Kazakhstan, with three main types based on existing recordings: 1) compilation and transcription of one major work by one author; 2) compilation of several works by one composer or musical group; 3) compilation of works by several authors. As a rule, a compilation is created based on an existing audio recording. But in any case, whether it's a ballet, a choreographic miniature or a clip, the content of the dance, its movements must be on the same level as music.
3. Musical and dance creators inspire each other, leading to collaborations that promote national culture. At first, the experimental arrangements of Yedil Khussainov, the music bands like "The Magic of Nomads", "Turan", "Hassak" and other groups boosted the emergence of similar experiments by choreographers. The increased demand for music has led to creative collaborations. Musician Yerzhan Zhamenkeyev notes: "A lack of folk, neo-music for choreographers is predominant and we know about that. We try to actively participate in this process" (Premieres. Evening of Kazakh music and choreography "Heritage of the Great Steppe"). Then we can say that music and dance stimulate the active growth and promotion of national culture. Of course, in a musical and choreographic project, performers (musicians and dancers) have a great influence on the popularization of works. They represent the results of the united work of the composer and choreographer.
4. These days the need for the participation of the state and private institutions in the development of composers' creativity is very high. State and private support for composers is crucial, through commissions, grants, and cultural events.

Modern technologies, AI, economic processes, all that trends are reshaping culture and creativity. Although art "has the unique property of refracting the spirit of the epoch in forms peculiar to it alone. It often anticipates the approach of a social turning point before (sometimes long before) external events are captured by chroniclers. In this regard music is like a sensitive organism" (Konen 87). Nevertheless, Olga Garmash writes that "in the conditions of market relations, pragmatic goals are recognized as the main ones, stubbornly associating the promotion of art with the reproduction of various mechanisms and forms of market functioning in society, without taking into account the importance of the past practice for present" (64). There is, for example, an interactive "Fluxations system creates music in response to body movements, allowing for new composer-choreographer collaborations" (Mailman, Paraskeva 36). That allows "to avoid the need for close working between composer and choreographer to ensure that the dance and music relate to one another. However, the partners in projects of this type do sometimes first share the invention of the range of sounds and movements to be used" (Taylor 8).

The scholars Joshua Mailman and Sofia Paraskeva think that "the appeal of interactive technology relates back to the avant-garde performance art phenomenon that surged in the 1960s and the more self-conscious theorizing of media" (48). Under their influence,

the structure and dramaturgy of music, which are interdependent in traditional ballet art, are "no longer automatically linked" (Kim 10–11). This has led to the emergence of collaboration methods in new forms: "the separation of music and dance, the effect of mixed cultures, the use of alternative performance spaces such as museums and laboratories, and the involvement of technology. Composers and choreographers explore the limits and possibilities of collaboration while incorporating different types of media to produce a total artwork" (Kim 11).

Art remains a vital expression of humanity, with harmonious music and dance captivating audiences. The famous ballet reformer wrote, "When music and dance are created in harmony, the impression these combined arts produce becomes majestic, and their magical charms captivate both the heart and the mind" (Noverre 38).

## References

- Amanov, Bakdaulet, and Assiya Mukhambetova. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek [Kazakh Traditional Music and the XX Century]*. Almaty, Daik-Press, 2002.
- Babich, Nikolay. "Kompozitsionnye osobennosti kompilirovannykh muzykal'nykh tekstov v plasticheskom teatre" ["Composite Features of the Compiled Musical Texts in Plastic Theater."] *The World of Science, Culture and Education*, no. 6 (49), 2014, pp. 431–435. (In Russian)
- Bakayeva, Irina. *Baletnye stseny v opere [Ballet Scenes in the Opera]*. Astana, NC NTI, 2011. (In Russian)
- Bellow, Juliet. "Prokofiev's Ballets for Diaghilev, by Stephen D. Press. 2006. Aldershot and Burlington: Ashgate. 294 Pp, Illustrations, Bibliography, Index. \$99.95 Cloth." *Dance Research Journal*, vol. 39, issue 1, 2007, pp. 93–95. DOI: 10.1017/S0149767700000097.
- Bezuglaya, Galina. "Tancyushij Lyulli" ["Dancing Lully."] *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, no. 2 (67), 2020, pp. 79–89, vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1361/933 (In Russian)
- Bobrovsky, Victor. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noj formy [The Functional Foundations of the Musical Form]*. Foreword by Yevgeniya Chigaryova, 2nd edition. Moscow, URSS, 2012. (In Russian)
- Carvalho, Ines. "Music Composition and Dance: A Synchronised Creative Process." *Diagonal Dance*, 16 September 2020, www.diagonaldance.com/music-composition-and-dance/. Accessed 16 March 2024.
- "Compilation." *Cambridge Dictionary*, www.dictionary.cambridge.org/dictionary/english/compilation. Accessed 07.03.2024
- "Compilation." *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/compilation. Accessed 07 March 2024.
- "Composing New Music for Dance" by Richard Carrick. *Berklee College of Music*, college.berklee.edu/courses/cm-333. Accessed 24 March 2024.
- Cunningham, Merce. *The Dancer and the Dance*. New York and London, MarionBoyers, 1999.
- Erb, Donald. "Arrangement and Transcription." *Encyclopedia Britannica*, www.britannica.com/art/instrumentation-music/Arrangement-and-transcription. Accessed 07 March 2024.
- Garmash, Olga. "Istoki otechestvennogo muzykal'nogo menedzhmenta: neizuchennye stranicy" ["Sources of Russian Musical Management: Unexplored Pages."] *Observatory of Culture*, no. 3, 2015, pp. 63–69. DOI: 10.25281/2072-3156-2015-0-3-63-69. (In Russian)
- Harris-Warrick, Rebecca. *Dance and Drama in French Baroque Opera: A History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. DOI: 10.1017/CBO9781316481080.
- Huizinga, Johan. *Osen' Srednevekov'ya. Homo ludens. Esse [The Autumn of the Middle Ages. Homo Ludens. Essays]* Comp., preface. and transl. from the Dutch by Dmitry Silvestrov, comment by Dmitry Kharitonovich. Moscow, KoLibri, ABC-Atticus, 2019. (In Russian)
- John-Steiner, Vera. *Creative Collaboration*. Oxford University Press, 2006.
- Jumaniyazova, Raushan. "The Features of Media Art Projects in the Practice of the Kazakhstani Music Scene." *Saryn*, vol. 11, no. 3, 2023, pp. 76–90. DOI: 10.59850/SARYN.3.11.2023.29. (In Russian)

Kim, Chan Ji. I. *Composer and Choreographer: A Study of Collaborative Compositional Process II. The Lotus Flower, Ballet Music for Chamber Ensemble and Two-Channel Audio*. 2006. University of Florida, PhD dissertation. The University of Florida Digital Collections, ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/01/38/97/00001/kim\_c.pdf. Accessed 13 March 2024.

Kinney, Troy, and Margaret Kinney. *The Dance; Its Place in Art and Life*. New York, Frederick A. Stokes company, 1914. Pdf. Retrieved from the Library of Congress, www.archive.org/details/danceitsplaceina00kinniala/page/n9/mode/2up. Accessed 10 January 2024.

Konen, Valentina. *Tretij plast: Novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The Third Layer: New Mass Genres in Music of the XX Century]*. Moscow, Muzyka, 1994. (In Russian)

Kourlas, Gia. "Down the Rabbit Hole with an Off-Kilter Thom Yorke." *The New York Times*, July 17, 2019, www.nytimes.com/2019/07/17/arts/dance/thom-yorke-anima-dance.html.

Mailman, Joshua, and Sofia Paraskeva. "Continuous Movement, Fluid Music, and the Expressive Immersive Interactive Technology: The Sound and Touch of Ether's Flux." *Sound, Music and the Moving-Thinking Body*, edited by Marilyn Wyers and Osvaldo Glieca. Cambridge Scholars Press, 2013, pp. 35–51.

McDonald, Heather. "A Look at Compilation Albums." *LiveAbout*, Updated on 18 January 2020, www.liveabout.com/compilation-album-2460345. Accessed 3 July 2024.

Moldalim, Togzhan. Conversation with Anvara Sadykova. Almaty–Astana, 3 March, 2024. Personal archive of T. Moldalim. (In Russian)

Moldalim, Togzhan. Conversation with Gaziz Tumanov. Almaty, 4 March 2024. Personal archive of T. Moldalim. (In Russian)

Moldalim, Togzhan. Conversation with Seken Turysbek. Almaty, 6 March 2024. Personal archive of T. Moldalim. (In Kazakh)

Moldalim, Togzhan. Conversation with Suriya Yessentayeva. Almaty, 29 September 2020 года. Personal archive of T. Moldalim. (In Russian)

Moldalim, Togzhan. Conversation with Vinera Kaliyeva. Almaty–Geneva, 4 March 2024. Personal archive of T. Moldalim. (In Russian)

Moldalim, Togzhan. Conversation with Yerkebulan Saparbayev. Almaty, 3 June 2021. Personal archive of T. Moldalim. (In Russian)

"Mysli sovremennikov. Zaure Azhibekova." ["The Thoughts of Contemporaries. Zaure Azhibekova."] *Kazakh Dance through the Ages*, author-compiler Damir Urazymbetov. Almaty, Qazaq Ballet Magazine, 2023, pp. 95–97. (In Kazakh and in Russian)

Nedlina, Valeriya. "Balet 'Kozy Korpesh – Bayan Sulu': neuzheli poluchilos?" ["Ballet 'Kozy Korpesh – Bayan Sulu': Did it Really Work Out?"]. *Tengrinews*, 17 July 2021, www.tengrinews.kz/opinion/balet-kozyi-korpesh-bayan-sulu-neujeli-poluchilos-1115. Accessed 29 February 2024. (In Russian)

Noverre, Jean-Georges. *Pis'ma o tantse [Lettres sur la danse, et sur les ballets]*, 2nd Edition. Transl. from French and edited by Alexey Gvozdev. Saint Petersburg, Lan', Planeta Muzyki, 2007. (In Russian)

"Prem'ery. Arkany sud'by." ["Premieres. The Arcana of Fate."] *The official website of the "Abai TV" channel*, 27 March 2022, www.abaitv.kz/ru/videos/2176. Accessed 2 March 2024. (In Russian)

"Prem'ery. Prem'era baleta 'Ot kyz' v teatre 'Astana Balet'." ["Premiere of the Ballet 'Ot Kyz' at the Astana Ballet Theater."] *The official website of the "Abai TV" channel*, 26 November 2023, www.abaitv.kz/ru/videos/4402. Accessed 2 March 2024. (In Russian)

- "Prem'ery. Prem'ery spektaklej molodykh khoreografov v teatre 'Astana Balet', 'Soli Deo Gloria'." ["Premieres. Premieres of Performances by Young Choreographers at the Astana Ballet Theater, 'Soli Deo Gloria'."], *The official website of the "Abai TV" channel*, 29 May 2023, [www.abaitv.kz/ru/videos/3753](http://www.abaitv.kz/ru/videos/3753). Accessed 2 March 2024. (In Russian)
- "Prem'ery. Vecher kazakhskoj muzyki i khoreografii 'Nasledie Velikoj Stepi'." ["Premieres. Evening of Kazakh Music and Choreography "Heritage of the Great Steppe."], *The official website of the "Abai TV" channel*, 19 June 2022, [www.abaitv.kz/ru/videos/2584](http://www.abaitv.kz/ru/videos/2584). Accessed 29 February 2024. (In Russian)
- "Prem'ery. Vozrozhdenie ansamblya 'Gul'der'." ["Premieres. The Revival of the 'Gulder' Ensemble."], *The official website of the "Abai TV" channel*, 24 September 2023, [www.abaitv.kz/ru/videos/4166](http://www.abaitv.kz/ru/videos/4166). Accessed 29 February 2024. (In Russian)
- "Prem'ery. Zov stepi'." ["Premieres. The Call of the Steppe."], *The official website of the "Abai TV" channel*, 19 April 2021, [www.abaitv.kz/ru/videos/842](http://www.abaitv.kz/ru/videos/842). Accessed 29 February 2024. (In Russian)
- Ravelhofer, Barbara. *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music*. Oxford University Press, 2006.
- Rossi, Paula, "On Music- and Dance-Related Metaphors for Organization and Management. *The Oxford Handbook of Metaphor in Organization Studies*, edited by Anders Örténblad, 22 February 2024, pp. 196–211. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780192895707.013.12. Accessed 08 March 2024.
- Shimyrbayeva, Galiya. "'Zheleznyj' Ayukhanov postavil novyj balet ["'Iron' Ayukhanov Staged a New Ballet."], *Kazakhstanskaya pravda*, 18 November 2020, [www.kazpravda.kz/n/zheleznyy-ayukhanov-postavil-novyy-balet](http://www.kazpravda.kz/n/zheleznyy-ayukhanov-postavil-novyy-balet). Accessed 01 March 2024. (In Russian)
- Shitikova, Raissa, and Yun Lee. "Muzykal'naya aranzhirovka: k sodержaniyu ponyatiya." ["Musical Arrangement: to the Content of the Concept."]. *Culture and Civilization*, vol. 7, issue 2A, 2017, pp. 38–55, [www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/4-shitikova.pdf](http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/4-shitikova.pdf). (In Russian)
- Taylor, Alan. "Composers-Choreographer Collaboration: The Experience of Sharing the Imagination of Dance and Music." *ResearchGate*, May 2021, pp. 1–17. DOI: 10.13140/RG.2.2.18320.33286.
- "Transcription." *FreeMusicDictionary*, [www.freemusicdictionary.com/definition/transcription](http://www.freemusicdictionary.com/definition/transcription). Accessed 07 March 2024.
- "Transkriptsiya" ["Transcription."], *Muzyka. Bol'shoj ehntsiklopedicheskij slovar' [Music. A Large Encyclopedic Dictionary]*, Editor-In-Chief Georgy Keldysh. Moscow, NI Bol'shaya Rossijskaya ehntsiklopediya, 1998, p. 551. (In Russian)
- Zhubanova, Gaziza. *Mir moj – Muzyka: v 2 tomakh. T. 2. Stat'i ocherki, vospominaniya [My world is Music: in 2 Volumes. Vol. 2. Articles, Essays, Memoirs]*. Compiled and edited by Dina Mambetova. Almaty, s. n., 1997. (In Russian)
- "Zovite menya Dzhordzh." ["Call me George."], *Stages*, [www.stages.kz/george](http://www.stages.kz/george). Accessed 05 March 2024. (In Russian)

UDC 069 + 351.852  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.194

### Михаил Владимирович Овчинников

Заместитель директора по научной работе Государственного музея искусств Узбекистана (Ташкент, Узбекистан)

ORCID ID: 0000-0002-6058-5771

email: mkhlvchnnk@gmail.com

Статья

*Для цитирования:* Овчинников, Михаил. «Поступление, экспонирование и концептуализация "живописи новейших направлений" в Государственном музее искусств Узбекистана в 1920-х годах». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, с. 102–119. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.194.

*Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.*

Поступила в редакцию: 20.04.2024  
Прошла рецензирование: 15.05.2024  
Принята к публикации: 16.05.2024

# Поступление, экспонирование и концептуализация «живописи новейших направлений» в Государственном музее искусств Узбекистана в 1920-х годах



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.



**Ключевые слова:** Государственный музей искусств Узбекистана, авангард, живопись, новейшие направления, экспозиция, Российский государственный архив литературы и искусства, Музейное Бюро Отдела ИЗО Наркомпроса, Музей живописной культуры, Виктор Мидлер, Александр Волков.

**Аннотация.** Настоящая статья посвящена истории первого поступления в собрание Государственного музея искусств Узбекистана произведений художников авангарда, попыткам создания экспозиции «живописи новейших направлений» в первом здании музея, а также концептуализации этого нового для музея раздела экспозиции его кураторами. Впервые публикуются и анализируются некоторые связанные с этими процессами документы, хранящиеся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) и в Научном архиве Государственного музея искусств Узбекистана (ГМИУ). Документы из РГАЛИ позволяют уточнить обстоятельства передачи Музейным Бюро Отдела ИЗО Наркомпроса 59 произведений в Туркестанский художественный музей в марте–апреле 1921 года и сделать вывод о том, что инициаторы данного процесса намеревались воспроизвести в ташкентском музее модель экспозиции Музея живописной культуры. Из приводимых документов следует, что одним из этих инициаторов являлся художник и искусствовед Виктор Мидлер, бывший в те годы сотрудником Наркомпроса в Ташкенте. Документы из архива ГМИУ проливают свет на дальнейшую судьбу произведений, переданных из Москвы в Ташкент в 1920-х годах. Рассматриваются созданные кураторами музея концепции экспозиции «живописи новейших направлений», которые позволяют проследить эволюцию отношения советской власти в лице ее официальных культурных институций к искусству авангарда. Отдельный интерес представляют архивные свидетельства роли Александра Волкова, ведущего ташкентского художника-модерниста, в формировании экспозиции новой живописи в Художественном музее. Статья вводит в научный оборот документы и данные, позволяющие достоверно воссоздать события, связанные с формированием собрания ГМИУ в первые годы его существования, и проанализировать научную и экспозиционную деятельность музея в области авангардного искусства в 1920-х годах.

UDC 069 + 351.852  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.194

## Михаил Владимирович Овчинников

Ўзбекистон мемлекеттік өнер мұражайы директорының ғылыми жұмыс жөніндегі орынбасары  
(Ташкент, Ўзбекистан)

ORCID ID: 0000-0002-6058-5771

email: mkhlvchnnk@gmail.com

Мақала

*Дәйексөз үшін:* Овчинников, Михаил.  
«1920-шы жылдардағы Ўзбекистан мемлекеттік өнер мұражайының «ең жаңа бағыттар кескіндемесін» қабылдау, экспозициялау және тұжырымдау». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, 102–119 б.  
DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.194.  
(Орысша)

*Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысының жоқ екендігін мәлімдейді.*

Редакцияға түсті: 20.04.2024

Рецензиядан өтті: 15.05.2024

Басылымға қабылданды: 16.05.2024

# 1920-шы жылдардағы Ўзбекистан мемлекеттік өнер мұражайының «ең жаңа бағыттар кескіндемесін» қабылдау, экспозициялау және тұжырымдау

**Тірек сөздер:** Өзбекстан мемлекеттік өнер мұражайы, авангард, кескіндеме, ең жаңа бағыттар, экспозиция, Ресей мемлекеттік әдебиет және өнер мұрағаты, Халық ағарту комиссариаты Бейнелеу өнері бөлімінің Мұражай бюросы, бейнелеу мәдениеті мұражайы, Виктор Мидлер, Александр Волков.

**Аңдатпа.** Бұл мақала Өзбекстан мемлекеттік өнер мұражайының коллекциясына алғаш рет авангард суретшілерінің туындыларының ену тарихына, мұражайдың бірінші ғимаратында «ең жаңа бағыттар кескіндемесінің» экспозициясын құру әрекеттеріне, сондай-ақ мұражайдың осы жаңа бөлімінің экспозициясын кураторлармен тұжырымдауына арналған. Ресей мемлекеттік әдебиет және өнер мұрағатында (РМӨМ) және Өзбекстан мемлекеттік өнер мұражайының (ӨМӨМ) Ғылыми мұрағатында сақтаулы тұрған осы үдерістерге қатысты кейбір құжаттар алғаш рет жарияланып, талдануда. РМӨМ құжаттары 1921-ші жылдың наурыз–сәуір айларында Халық ағарту комиссариаты Бейнелеу өнері бөлімінің Мұражай бюросының 59 туындыны Түркістан көркем мұражайына тапсыруының мән-жайын анықтауға және бұл үдерістің бастамашылары Ташкент мұражайында бейнелеу мәдениеті мұражайының көрмесінің үлгісін қайта шығаруды көздеді деген қорытынды жасауға мүмкіндік береді. Келтірілген құжаттардан мұндай бастамашылардың бірі сол жылдары Ташкенттегі Халық ағарту комиссариатының қызметкері болған суретші және өнертанушы Виктор Мидлер екені аңғарылады. ӨМӨМ мұрағатынан алынған құжаттар 1920-шы жылдары Мәскеуден Ташкентке көшірілген шығармалардың одан әрі тағдырына жарық түсіреді. Мұражай кураторлары жасаған «ең жаңа бағыттар кескіндемесін» экспозициясының концепциялары қарастырылды, бұл кеңес үкіметінің оның ресми мәдениет мекемелері ұсынған авангардтық өнерге деген көзқарасының эволюциясын байқауға мүмкіндік береді. Көркем мұражайында жаңа кескіндеме экспозициясының қалыптасуындағы Ташкенттің жетекші модернист-суретшісі Александр Волковтың рөлі туралы мұрағаттық деректер ерекше қызығушылық тудырады. Мақалада ғылыми айналымға ӨМӨМ коллекциясының қалыптасуының алғашқы жылдарындағы оқиғаларды сенімді түрде жаңғыртуға және мұражайдың авангардтық өнер бағытындағы 1920-шы жылдардағы ғылыми және көрмелік қызметіне талдау жасауға мүмкіндік беретін құжаттар мен деректер енгізілген.

UDC 069 + 351.852  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.194

## Mikhail Ovchinnikov

Deputy Director for Research, State Museum of Arts of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan)

ORCID ID: 0000-0002-6058-5771

email: mkhlvchnkv@gmail.com

**Cite:** Ovchinnikov, Mikhail. "Inclusion, Exposition and Conceptualization of the 'Paintings of the Latest Tendencies' at the State Museum of Arts of Uzbekistan in 1920s." *Saryn*, vol. 12, no. 2, 2024, pp. 102–119. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.194 (In Russian)

*The author's final version of the manuscript has no conflict of interests.*

Received by editorial: 20.04.2024

Passed the review: 15.05.2024

Accepted to publish: 16.05.2024

Article

# Inclusion, Exposition and Conceptualization of the "Paintings of the Latest Tendencies" at the State Museum of Arts of Uzbekistan in 1920s

**Keywords:** State Museum of Arts of Uzbekistan, avant-garde, painting, paintings of the latest tendencies, display, Russian State Archive of Literature and Art, Museum Bureau of IZO Narkompros, Museum of painterly culture, Viktor Midler, Alexander Volkov.

**Abstract.** This article focuses on the history of the first inclusion of avant-garde artists' works in the collection of the Uzbekistan State Museum of Arts. It explores the attempts to create an exhibition of "contemporary painting" in the museum's first building and the conceptualization of this new section by its curators. For the first time, certain documents related to these processes are published and analyzed. The documents stored in Russian State Archive of Literature and Art shed light on the circumstances surrounding the transfer of 59 works to the Turkestan Art Museum by the Museum Bureau of the Department of Fine Arts of the People's Commissariat for Education in March–April 1921. They also suggest that the initiators of this process intended to replicate the model of the Museum of Painting Culture in Tashkent. Among the initiators was the artist and art historian Viktor Midler, who was employed by Narkompros in Tashkent during that time. Documents from the archive of Uzbekistan State Museum of Arts reveal the subsequent fate of the works transferred from Moscow to Tashkent in the 1920s. The article examines the exhibition concepts related to "contemporary painting" developed by the museum curators, allowing us to trace the evolution of the Soviet government's attitude toward avant-garde art through its official cultural institutions. Of particular interest are the archival records that highlight the role of Alexander Volkov, a leading modernist artist in Tashkent, in shaping the new painting exhibition at the Art Museum. This article introduces documents and data into scholarly discourse, providing an accurate reconstruction of events related to the formation of the SMAU collection in its early years and analyzing the museum's scholarly and exhibition activities in the field of avant-garde art during the 1920s.

Государственный музей искусств Узбекистана<sup>1</sup> в Ташкенте – первый художественный музей, появившийся на карте Центральной Азии в XX веке. Он был основан приказом Совета народных комиссаров Туркестанского края 19 апреля 1918 года в национализированном дворце великого князя Николая Константиновича (см. рис. 1). Во дворце находились обширные коллекции русского и европейского искусства, собранные великим князем. Как и многие национализированные советской властью дворцы, до революции принадлежавшие российской аристократии, ташкентский дворец Николая Константиновича был дворцом-музеем: находившееся в нем собрание несомненно представляло музейную ценность и, кроме того, было совершенно уникально для Ташкента и Туркестана в целом.



Рис. 1. Художественный музей во дворце великого князя Николая Константиновича в Ташкенте. 1920-е. ГМИУ.

Благодаря тому, что музей возник практически одновременно с советским государством, ему довелось пройти через все этапы его драматической семидесятилетней истории и пережить все стадии его культурной политики.

Национализация имущества членов бывшего императорского дома и установление государственного контроля над культурными ценностями положили начало самому существованию музея, а также предопределили его идентичность как музея, обладающего крупнейшим во всем регионе собранием классической европейской и русской живописи и скульптуры XVI–XIX веков. На первом этапе своего существования музей не предлагал своим посетителям никакой модели осмысления экспонируемого материала кроме «историко-бытовой». Такая форма репрезентации старинного искусства и утвари была характерна

1 Государственный музей искусств Узбекистана в начале 1920-х годов назывался Туркестанский художественный музей, а в середине и второй половине 1920-х годов – Центральный художественный музей. Поскольку в статье описываются события, охватывающие все 1920-е годы, музей далее по тексту для ясности именуется просто Художественным музеем.

для первых послереволюционных лет и являлась способом сохранения национализированных культурных ценностей, находившихся под угрозой расхищения и уничтожения. Однако дальнейшее развитие музея и превращение его в Художественный музей, имеющий республиканское значение, не могли состояться без пополнения его собрания современным материалом в соответствии с актуальными музейными концепциями тех лет.

Одной из таких концепций, повлиявших на формирование Художественного музея в Ташкенте, был проект создания при Отделе изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения Музея живописной культуры или, иными словами, музея современного искусства в Москве, а следом – и в других городах РСФСР. Разговор о необходимости такого музея начался в передовых художественных кругах еще до революции, а свое концептуальное оформление и претворение в жизнь он получил в 1918–1919 годах в результате активной деятельности Отдела ИЗО Наркомпроса. Заведовал отделом художник Давид Штеренберг – человек, близкий народному комиссару просвещения Анатолию Луначарскому. В деятельности отдела принимали участие практически все ведущие деятели «левого», авангардного искусства.

В 1919 году в структуре Отдела ИЗО появилось Музейное бюро, задачей которого было закупать работы в Государственный музейный фонд для последующей их передачи как в центральный Музей живописной культуры в Москве, так и в собрания музеев в других городах страны «ввиду постоянно поступающих из провинции просьб как о расширении для имеющихся на местах музеев, так и об основании новых» (Кандинский 23).

Исследователь авангарда Андрей Сарабьянов приводит впечатляющую статистику деятельности Музейного бюро: в 1918–1920 годах им было закуплено 1926 произведений 415 художников; 1150 произведений были отправлены из Москвы в 32 населенных пункта страны (69). В некоторых городах, таких как Петроград, Нижний Новгород и Кострома, в связи с этим были созданы музеи живописной культуры. В других городах работы, переданные из Музейного бюро, пополняли собрания уже существовавших музеев.

Пополнение музейных собраний произведениями современного искусства, не говоря уже о создании новых музеев, требовало инициативы «на местах». В Отдел ИЗО поступали заявки на выделение произведений от музеев и других региональных учреждений культуры, которые рассматривались Музейной комиссией. Затем в Москву приезжал представитель заявителя и забирал выделенные Музейным бюро работы.

Именно по этой схеме работы художников-авангардистов дополнили собрание ташкентского Художественного музея весной 1921 года. В РГАЛИ сохранились документы, проливающие свет на передачу в музей произведений из Музейного бюро. Прежде всего, это «Акт № 47 передачи художественных произведений из Государственного Художественного Фонда Музейного Бюро Отдела ИЗО Наркомпроса для Туркестанской Республики», содержащий список из 59 произведений. В него вошли 44 работы, написанные маслом, 8 акварелей, 3 темперы, 3 рисунка карандашом и 1 деревянная скульптура. Надо отметить,



что наряду с такими известными именами, как Василий Кандинский, Иван Клюн, Петр Кончаловский, Аристарх Лентулов, Илья Машков, Александр Осмеркин, Любовь Попова, Александр Родченко, Василий Рождественский, Ольга Розанова, Мартирос Сарьян, Георгий Стенберг, Варвара Степанова, Надежда Удальцова, Роберт Фальк, Василий Чекрыгин, Александр Шевченко, Александра Экстер и др., в список были включены работы гораздо менее известных сегодня художников: Николая Крымова, Петра Петровичева, Николая Синезубова, Владислава Стржеминского, Бориса Терновца, Леонарда Туржанского, Германа Федорова и некоторых других.

В Акте указано, что произведения передаются Виктору Мидлеру, заместителю заведующего Отделом по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Туркестанской Республики<sup>2</sup>, который под свою личную ответственность обязан был доставить их к месту назначения. Акт составлен заведующим Музейным бюро и подписан просто словом «Заведующий». Как известно, заведующим в этот период времени был Александр Родченко («Энциклопедия русского авангарда» 377).

Роль Мидлера в этой истории в полной мере еще предстоит установить, но нет сомнений в том, что он не только получал работы по списку из вышеупомянутого акта, но и активно участвовал в его формировании (а возможно, и вообще инициировал весь процесс). Об этом свидетельствует заявление, написанное им в Отдел ИЗО Наркомпроса, с просьбой «приобрести для Музейного фонда Туркестанской Республики недостающие картины следующих авторов» и их перечислением – Штеренберг, Родченко, Малевич, Кузнецов, Попова, Удальцова, Шагал, Якулов, Архипов и Коненков. В конце текста Мидлер делает важное

замечание: «Недостающие картины нарушают целостность организуемого музея» (Заявление зам. Завед. Отделом по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Туркестанской Республики В. М. Мидлера в Отдел ИЗО Наркомпроса) (см. рис. 2).

О том, что Мидлер действительно был отправлен из Ташкента в Москву за работами, свидетельствует также командировочное удостоверение (Удостоверение № 2147/5 от 1 апреля 1921 г.), выданное ему Отделом по делам музеев Наркомпроса 1 апреля 1921 года. Правда, на обороте удостоверения имеется надпись, сделанная рукой Мидлера:

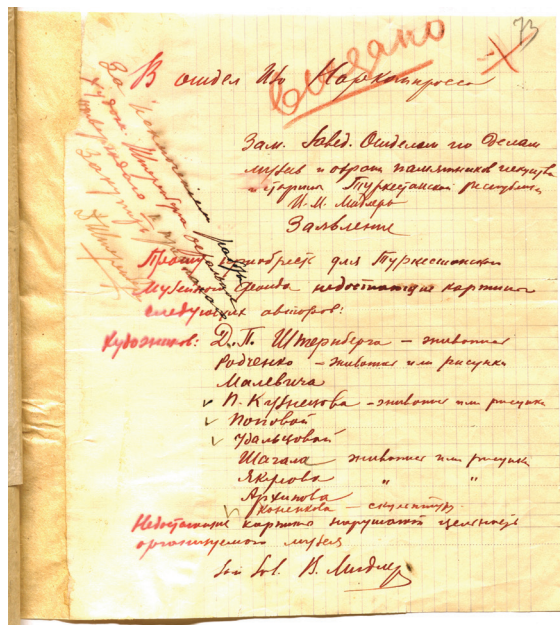


Рис. 2. Заявление В. Мидлера в Отдел ИЗО Наркомпроса о приобретении «недостающих картин» для Туркестанского музея. РГАЛИ.

2 В конце весны – летом 1921 г. Мидлер также стал заместителем председателя новосозданного Туркестанского комитета по охране памятников искусства и старины (Туркомстариса) (Горшенина 66).

«Т. Родченко или т. Кандинскому

Не откажите в любезности разрешить тов. Лопухину забрать отложенные для меня картины для Туркестанского музея. С товарищеским приветом. В. Мидлер».

Любопытным свидетельством того, как оперативно работало Музейное бюро, является машинописное извещение от 17 марта 1921 года, адресованное художникам, чьи работы должны были быть закуплены для ташкентского музея:

«Тов...

Настоящим Музейное Бюро Отдела ИЗО Н.К.П. просит Вас предоставить для приобретения в Ташкентский Музей произведения живописи и рисунки.

Покупка будет произведена в размере 1 произведения живописи или 2 рисунков.

Срок доставки 21-ое Марта.

В случае невозможности доставить к указанному сроку просим об этом срочно сообщить Бюро...» (Извещение от 17 марта 1921 г.) (см. [рис. 3](#)).

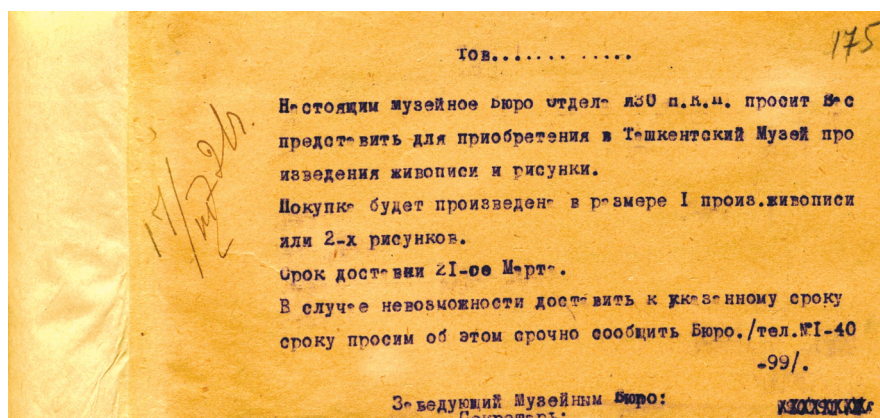


Рис. 3. Извещение Музейного Бюро о приобретении у художников работ для Ташкентского музея. РГАЛИ.

Таким образом, становится понятной общая логика и хронология передачи произведений. Заявление Мидлера о закупке недостающих произведений завизировано Штеренбергом, который заведовал Отделом ИЗО до февраля 1921 года, из чего можно предположить, что написано оно было в начале 1921 года. Извещение от 17 марта, адресованное художникам, свидетельствует о том, что, по крайней мере, часть работ из финального списка закупалась Музейным бюро специально для передачи в ташкентский музей. 22 марта Музейная комиссия утвердила список из 59 работ, которые следовало передать в Ташкент, и на основании ее постановления был составлен Акт № 47, подписанный Родченко. В апреле Мидлер был командирован в Москву для получения отобранных произведений.

Переходя теперь к содержанию списка, важно напомнить, что Отдел ИЗО отправлял произведения современных художников по разным городам для того, чтобы в них воспроизводилась созданная им модель Музея живописной культуры.

Авторы этой модели, то есть художники-авангардисты, участвовавшие в работе Отдела ИЗО, понимали Музей живописной культуры как принципиально новый тип музея – созданный и управляемый не «археологами» (т. е. не музейными специалистами), а современными художниками «для просветления духа и творчества масс», для того чтобы показывать «стихию живописного искусства, его творческого изобретательства в области цвета, архитектоники, композиции и фактуры» (*Тезисы по докладу художника Грищенко «Музей живописной культуры»* 86). На практике это означало, что экспозиция музея должна была демонстрировать достижения новейших школ в искусстве и развитие художественных идей и приемов в работах современных мастеров, а также тех, кого они сами считали своими предшественниками.

Музейное бюро закупало работы художников, опираясь на список, утвержденный Луначарским (Штеренберг 73–74). В этом списке мы находим почти все имена, включенные в акт передачи произведений ташкентскому Художественному музею. Логика формирования списка становится понятна в свете вышеупомянутых задач, которые ставились перед музеями живописной культуры. Список легко делится на блоки, состоящие из работ, инспирированных различными концепциями модернистской живописи: импрессионизм и сезаннизм, примитивизм и футуризм; кубизм и беспредметное искусство. С точки зрения демонстрации развития «творческого изобретательства» в области цвета, формы, объема и прочих значимых элементов живописной культуры переданные 59 произведений могли составить цельную экспозицию. Вероятно, этого и добивался Мидлер, говоря в своем заявлении о «целостности организуемого музея».

Инвентарные книги и другие архивные документы ГМИУ свидетельствуют о том, что произведения, выделенные Музейным бюро, были доставлены в Ташкент и переданы в Художественный музей, который находился в бывшем дворце великого князя. Они должны были составить совершенно новый раздел его экспозиции. В конце 1921 года в музее работала «комиссия по реорганизации Туркестанского художественного музея», в которую, в соответствии с духом времени, помимо музейных работников входили наиболее заметные местные художники: Иван Казаков и Александр Волков. В протоколе № 1 работы комиссии указывается, что она постановила: «...выделение художественных достижений живописи новейших направлений в особую живописную галерею при Музее в одном из флигелей – признать желательным и систематизировать в историческом порядке эволюцию художественных достижений» (Протокол № 1 Заседания комиссии по реорганизации Туркестанского Художественного Музея 6 декабря 1921 года).

Сложно сказать, как отнесся художник-академист Казаков к поступившим из Москвы «художественным достижениям». Зато очевидно, что Волков, самый яркий и увлеченный художник-модернист Ташкента, был самым подходящим человеком для того, чтобы курировать этот новый раздел его экспозиции. По некоторым документам можно сделать вывод, что так и оно и было до поры: в одном из приказов 1925 года Волкову предлагается «составить популярное описание экспонатов новой живописи для посетителей и развесить эту живопись, а также живопись импрессионистов, исполнив все это в течение недели» (Приказ директора Центрального Художественного музея и Художественных мастерских

П. А. Шепса). Надо оговориться, что реорганизация и реэкспозиция музея в те годы были, по сути, постоянными процессами.

Неудивительно, что именно Александр Волков стал первым местным художником-модернистом, чьи работы не только попали в собрание ташкентского Художественного музея, но и вошли в его экспозицию современного искусства наряду с произведениями, присланными из Москвы.

В середине 1920-х годов экспозиция живописи новейших направлений занимала одно из верхних помещений дворца – «комнату наверху» и состояла примерно из 30 работ из числа переданных Музейным бюро, а также одной работы Волкова. В это же время коллекция живописи стала активно пополняться работами местных художников: помимо Волкова закупочная комиссия рассматривала к приобретению работы Александра Николаева (Усто Мумина), чья небольшая персональная выставка открылась в музее 18 мая 1925 года. Показательно, что в записке от лица директора музея, отправленной в газету «Правда Востока» с просьбой разместить объявление об этой выставке, о ней говорится как об «отображающей быт старого Самарканда» (В редакцию газеты «Правда Востока»). В списке работ, вероятно показанных на выставке, фигурирует темпера с авторским названием «Две головы и ветки ивы» – скорее всего, именно эта работа сегодня широко известна как «Весна».

Приобретение работ Волкова, Усто Мумина и Михаила Курзина музеем в те годы вовсе не означало наличия в нем воли к развитию коллекции живописи новейших направлений. Скорее, вышеназванные художники интересовали закупочную комиссию своими «восточными» сюжетами и зарисовками из народной жизни. Наряду с ними музей активно приобретал работы художников-реалистов, писавших древнюю архитектуру, пейзажи и рынки городов Узбекистана.

Следует также сказать, что на протяжении 1920-х годов собрание музея неоднократно пополнялось произведениями из музеев «центра», т. е. Москвы и Ленинграда. Среди них были и работы художников-авангардистов, пополнившие коллекцию «новейших направлений» ташкентского Художественного музея. Так, например, в январе 1928 года из Государственной Третьяковской галереи поступила графика Л. Поповой, О. Розановой и А. Экстер (Список художественных произведений, выдаваемых Ташкентскому музею). Тем не менее передача 59 произведений из Музейного бюро весной 1921 года была первым (судя по сохранившимся документам) и несомненно самым значимым поступлением модернистского искусства в музей за всю его историю.

В 1927 году в музее произошла очередная генеральная перевеска и перестановка экспонатов. Работа была проделана новым ученым хранителем музея профессором Алексеем Мироновым. В своем отчете Миронов писал, что «в основу новой экспозиции был положен принцип выставления картин... в строгой исторической последовательности, в целях выявления исторического развития искусства...» («Центральный Художественный музей в Ташкенте» 115). В исторической экспозиции Миронова модернизм и авангард из «комнаты наверху» удивительным образом превратились в раздел дореволюционного искусства: «Отдельный зал в верхнем этаже отведен для русских художников, характеризующих новейшие течения



в дореволюционной живописи: импрессионизм, плоскостную живопись, кубизм, футуризм, конструктивную и беспредметную живопись». «К сожалению, – продолжает Миронов, – музей до сих пор еще не имеет произведений художников революционной и послереволюционной эпохи, отраженной, главным образом, в работах художников АХРР...» («Центральный Художественный музей в Ташкенте» 118).

Прочитанный доклад Миронова и его первую версию экспозиции музея можно считать точкой невозврата в отношении кураторов Художественного музея и местных чиновников от искусства к представленному в собрании авангарду. Убирать из экспозиции его пока что не собирались, однако его интерпретация изменилась радикально. Из «художественных достижений» современности он превратился в последний извод буржуазного искусства. Современным художникам теперь предстояло не развивать его идеи, а преодолевать их на пути к подлинно революционному искусству, которое все более безальтернативно ассоциировалось с реализмом, поставленным на службу государственной идеологии.

В 1929 году ввиду предстоящего переезда музея в новое здание Мироновым был составлен еще один план экспозиции. Его сохранившаяся рукопись (План экспозиции художественных экспонатов европейского и русского искусства в помещении «Белого дома» (Дом СНК УзССР)) – показательный документ тех лет, в котором в полной мере отразилось ужесточение советской культурной политики в конце 1920-х годов, коснувшееся и понимания задач советских музеев. Музеи превращались в политико-просветительские учреждения, чьим единственным и универсальным методом работы был диалектический материализм, а главной целью – помощь государству в построении социализма. Окончательно принципы музейной политики были сформулированы на Первом всероссийском музейном съезде в 1930 году, однако несомненно, что к этому моменту интеллектуальная почва по всей стране была уже хорошо подготовлена.

Если в своем проекте экспозиции 1927 года Миронов просто отказывает искусству авангарда в будущем, помещая его в «завершенное прошлое» время дореволюционного искусства, то в расширенном комментарии к экспозиции 1929 года он, вооружившись методом диалектического материализма, развернуто объясняет его бессодержательную сущность и противопоставляет ее объективной действительности, изображаемой реалистическим искусством. Появление такой бессодержательности в искусстве становится возможным благодаря вкусам, потребностям и интересам господствующего класса крупной буржуазии: его представители не хотели видеть искусства, отражающего тяжелую жизнь народа, равно как и свою собственную роскошную и бездельную жизнь. Художники, потакая их желаниям, стали создавать чисто декоративные, бессодержательные произведения, опираясь на сменяющие друг друга новые художественные теории.

Соответствующий раздел экспозиции получил название «Распад элементов буржуазной культуры» (см. [рис. 4](#)). Он был совсем небольшим и состоял всего из трех частей: футуризм (Якулов), кубизм (Осмеркин, Куприн, Лентулов) и «беспредметничество» (Кандинский, Экстер, Стенберг, Баранов-Россине). Действительно, в контексте такой нигилистической интерпретации авангарда,

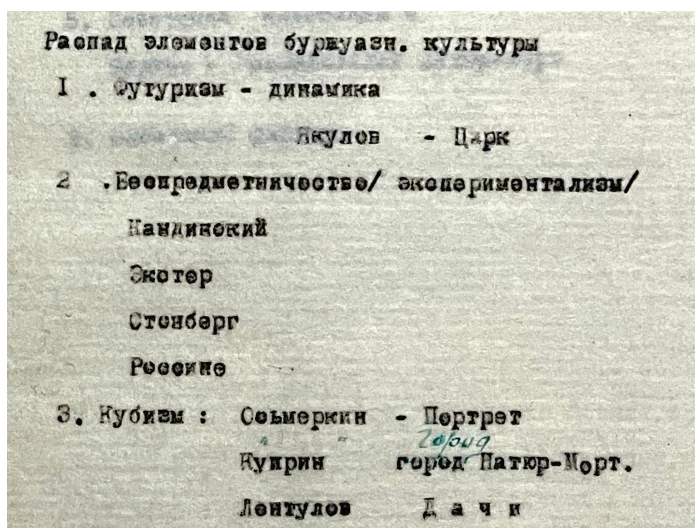


Рис. 4. Список произведений раздела «Распад элементов буржуазной культуры» в экспозиционном плане А. Миронова. 1929. Научный архив ГМИУ.

особенно в отношении его внутреннего содержания, не имело смысла устраивать его развернутый показ. Правда, названия других разделов также не излучали оптимизма: «Идеалы воинствующей буржуазии» (героические сюжеты Древней Греции и Рима), «Сенсуализм промышленной буржуазии» (ню, пейзажи), «Облик класса как такового» (портреты рядовой буржуазии, ее будничной быт, формы накопления ею капитала) и так далее.

Возможно, если бы задуманный Мироновым раздел экспозиции, в котором живопись авангарда иллюстрировала процесс распада буржуазной культуры, действительно был бы создан в новом пространстве музея, он стал бы одним из предшественников известной выставки «Художники РСФСР за 15 лет», в экспозиции которой «формализм» «символизировал то, что следовало преодолеть, и то, что было успешно преодолено в советском искусстве» (Chlenova 51, перевод автора настоящей статьи).

Судя по всему, данная версия экспозиции Художественного музея так и не была претворена в жизнь. Его переезд был связан с утратой им статуса самостоятельной музейной организации и вхождением в качестве отдела в формирующуюся в соответствии с установками тех лет структуру САМИИР – Среднеазиатского музея истории и истории революции, в котором этнографические, археологические, художественные и политические коллекции должны были выполнять общие пропагандистские задачи. В 1930 году собрание музея действительно переехало в новое здание (в так называемый «Белый дом», бывшую резиденцию ташкентского губернатора), однако в том же году здание было занято перемещенным из Самарканда республиканским правительством. Коллекции бывшего Художественного музея были законсервированы до середины 1930-х годов, а проект САМИИР оказался мыльным пузырем, порожденным безудержной идеологизацией музейной работы в стране и амбициями некомпетентных чиновников.

Если попытаться дать общую оценку тому, как Художественный музей распорядился полученной из Музейного бюро практически готовой экспозицией авангардного искусства начиная с момента ее поступления в 1921 году и вплоть до закрытия музея в 1930-м, то следует признать, что объем этой экспозиции со временем только сокращался, а ее изначальный смысл демонстрации новейших достижений живописи был в итоге искажен до противоположного. С другой стороны, несомненной заслугой музея является то, что работы были сохранены, а часть из них на протяжении почти всех 1920-х годов была доступна для посетителей, что, несомненно, внесло свой вклад в формирование ташкентской художественной среды.

Публикуемые в настоящей статье сведения, полученные из архивных документов, позволяют уточнить основные обстоятельства, связанные с первой передачей в ташкентский Художественный музей произведений художников авангарда. Впервые публикуются заявление В. Мидлера о приобретении для «организуемого музея» работ авангардистов, а также его командировочное удостоверение и извещение Музейного бюро о закупке работ для «Ташкентского музея». Эти документы, а также список работ художников из акта передачи свидетельствуют о том, что инициаторы этого процесса намеревались снабдить музей в Ташкенте полноценной экспозицией, отвечающей задачам Музея живописной культуры. То, что в создании первых вариантов экспозиции «живописи новейших направлений» в Художественном музее принимал участие Александр Волков, – важное уточнение роли этого выдающегося художника в жизни музея. Наконец, концепции экспозиции авангарда второй половины 1920-х годов, созданные А. Мироновым, красноречиво повествуют о нараставшем отчуждении советской официальной культуры от искусства авангарда, которое в дальнейшем привело к его радикальному отрицанию и преследованиям его представителей.



## Список источников

- Акт № 47 передачи художественных произведений из Государственного Художественного Фонда Музейного Бюро Отдела ИЗО Наркомпроса для Туркестанской Республики.* РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 110, 110а.
- В редакцию газеты «Правда Востока».* Научный архив ГМИУ. ЦХМ-33. Л. 64.
- Горшенина, Светлана. «Туркомстарис-Средазкомстарис-Узкомстарис: формирование институций и этноцентрический раздел культурного наследия Средней Азии». *Этнографическое обозрение*, № 1, 2013, с. 52–68.
- Заявление зам. Завед. Отделом по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Туркестанской Республики В. М. Мидлера в Отдел ИЗО Наркомпроса.* РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 73.
- Извещение от 17 марта 1921 г.* РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 175.
- Каңдинский, Василий. *Избранные труды по теории искусства.* В 2-х т. Том 2. Москва, Гилея, 2011, 344 с.
- План экспозиции художественных экспонатов европейского и русского искусства в помещении «Белого дома» (Дом СНК УзССР).* Научный архив ГМИУ. ЦХМ-74. Л. 1–14.
- Приказ директора Центрального Художественного музея и Художественных мастерских П. А. Шепса.* Научный архив ГМИУ. ЦХМ-19. Л. 26.
- Протокол № 1 Заседания комиссии по реорганизации Туркестанского Художественного Музея 6 декабря 1921 года.* Научный архив ГМИУ. ЦХМ-3. Л. 124.
- Сарабьянов, Андрей. *Русский авангард. И не только.* Москва, АСТ, 2023, 304 с.
- Список художественных произведений, выдаваемых Ташкентскому музею.* Научный архив ГМИУ. ЦХМ-50. Л. 20.
- «Тезисы по докладу художника Грищенко “Музей живописной культуры”, принятые Отделом изобразительных искусств Москвы и Петрограда». *Изобразительное искусство*, № 1, 1919, с. 86–87.
- Удостоверение № 2147/5 от 1 апреля 1921 г.* РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 109.
- Центральный Художественный музей в Ташкенте.* Научный архив ГМИУ. ЦХМ-21. Л. 115–120.
- Штеренберг, Давид. «Отчет о деятельности Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса». *Изобразительное искусство*, № 1, 1919, с. 50–81.
- Энциклопедия русского авангарда.* В 3-х т. Том 3. Москва, Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014, 816 с.
- Chlenova, Masha. “Staging Soviet Art: 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932–33.” *October*, 147, 2014, pp. 38–55.

## References

*Akt 47 peredachi khudozhestvennykh proizvedeniy iz Gosudarstvennogo Khudozhestvennogo Fonda Muzeinogo Buro Otdela IZO Narkomprosa dlia Turkestanskoi Respubliki [Act 47 of the Art Works Transfer from the State Art Fund of the Museum Bureau of IZO Narkompros to the Turkestan Republic].* The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), Fund 665, Register 1, Storage unit 8, Letter 110, 110a. (In Russian)

Chlenova, Masha. "Staging Soviet Art: 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932–33." *October*, 147, 2014, pp. 38–55.

*Entsiklopediya russkogo avangarda [Encyclopedia of the Russian Avant-garde].* Moscow, Global Expert and Service Team, vol. 3, 2014. (In Russian)

Gorshenina, Svetlana. "Turkomstaris–Sredazkomstaris–Uzkomstaris: formirovanie institutsiy i etnotsentricheskiiy razdel kulturnogo nasledia Srednei Azii" ["Turkomstaris–Sredazkomstaris–Uzkomstaris: Forming of Institutions and Ethnocentric Division of the Central Asian Cultural Heritage."], *Etnograficheskoye Obozreniye*, no. 1, 2013, pp. 52–68. (In Russian)

*Izveschenie ot 17 marta 1921 goda [Notification from 17 March 1921].* The Russian State Archive of Literature and Art, Fund 665, Register 1, Storage unit 20, Letter 175. (In Russian)

Kandinsky, Wassily. "Muzei zhivopisnoy kultury." ["The Museum of Pictorial Culture."], *Izbrannyye trudy po teorii iskusstva [Selected Writings on Art Theory]*, edited by Natalya Avtonomova, et al., Moscow, Gileya, 2001, vol. 2, pp. 21–29. (In Russian)

*Plan ekspozitsii khudozhestvennykh eksponatov evropeiskogo i russkogo iskusstva v pomeschenii «Belogo doma» (Dom SNK UzSSR) [Exhibition Plan of European and Russian Art in the "White House" (House of the Council of People's Commissars of the Uzbek SSR)].* State Museum of Arts of Uzbekistan (SMAU), USM–74, Letter 1–14. (In Russian)

*Prikaz direktora Tsentralnogo Khudozhestvennogo Muzeya I Khudozhestvennykh Masterskih P. A. Shepsa [Order of P. A. Sheps, the director of the Central Art Museum and Art Studios].* Archive of the State Museum of Arts of Uzbekistan (SMAU), USM–19, Letter 26. (In Russian)

*Protokol № 1 zasedaniya komissii po reorganizatsii Turkestanskogo Khudozhestvennogo Muzeya 6 dekabria 1921 [Protocol No. 1 of the Meeting of the Commission for the Reorganization of the Turkestan Art Museum on 6 December 1921].* Archive of the State Museum of Arts of Uzbekistan (SMAU), USM–3, Letter 124. (In Russian)

Sarabiyonov, Andrei. "Geografiya avangarda v provintsii." ["The Geography of the Avant-garde in the Provinces."], *Russkiy avangard. I ne tol'ko [Russian Avant-Garde. And More.]*. Moscow, AST, 2023, pp. 69–84. (In Russian)

Shterenberg, David. "Otchet o deytalnosti Otdela Izobrazitelnykh Iskusstv Narkomprosa." ["Report on the Art Department of Narkompros."], *Izobrazitelnoe Iskusstvo*, no. 1, 1919, pp. 50–81. (In Russian)

*Spisok khudozhestvennykh proizvedeniy vydavaemykh Tashkentskomy muzey [List of Artworks Transferred to the Tashkent Museum].* Archive of the State Museum of Arts of Uzbekistan (SMAU), USM–50, Letter 20. (In Russian)

“Tezisy po doklady khudozhnika Grischenko ‘Muzei zhivopisnoi kultury’, prinyatyie Otdelom izobrazitelnykh iskusstv Moskvy i Petrograda” [“Thesis on the Artist’s Grischenko Report ‘Museum of Pictorial Culture’ Accepted by the Art Department of Moscow and Petrograd.”], *Izobrazitelnoe Iskusstvo*, no. 1, 1919, pp. 86–87. (In Russian)

*Tsentralniy Khudozhestvenniy Muzei v Tashkente [Central Art Museum in Tashkent]*. Archive of the State Museum of Arts of Uzbekistan (SMAU), USM–21, Letter 115–120. (In Russian)

*Udostoverenie № 2147/5 ot 1 Aprelya 1921 goda [Secondment certificate no. 2147/5 from 1 April 1921]*. The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), Fund 665, Register 1, Storage unit 8, Letter 109. (In Russian)

*V redaktsiy gazety “Pravda Vostoka” [To the editor of the newspaper “Pravda Vostoka”]*. Archive of the State Museum of Arts of Uzbekistan (SMAU), USM–33, Letter 64. (In Russian)

*Zayavlenie zamestitelia zaveduyshego Otdelom po delam muzeev i okhrany pamyatnikov iskusstva i stariny Turkestanskoï Respubliki, V. M. Midlera v Otdel IZO Narkomprosa [Formal letter to IZO Narkompros by V. M. Midler, Deputy Director of the Department of Museum Affairs and Preservation of Monuments of Art and Antiquity of the Turkestan Republic]*. The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), Fund 665, Register 1, Storage unit 10, Letter 73. (In Russian)

UDC 7.011.3  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.188

## Юлия Владимировна Сорокина

Доктор философии (PhD), доцент кафедры арт-менеджмента и продюсирования Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан), исследователь Getty Research Institute (Лос-Анджелес, США)

ORCID ID: 0000-0003-1567-9215

email: yula.sorokina65@mail.ru

Статья

*Для цитирования:* Сорокина, Юлия. «Быт и экзистенция в современном искусстве Центральной Азии». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, с. 120–140. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.194.

*Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.*

Поступила в редакцию: 29.03.2024

Прошла рецензирование: 08.05.2024

Принята к публикации: 24.05.2024

# Быт и экзистенция в современном искусстве Центральной Азии



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

**Ключевые слова:** быт и экзистенция, архивные данные, современное искусство Центральной Азии, деколониальный поворот, идентичность.

**Аннотация.** Исследование, послужившее базой для статьи, ведется автором в течение многих лет, поскольку опирается на практическую деятельность в качестве куратора и исследователя современного искусства Центральной Азии. Исследование ориентировано на анализ использования элементов быта и ежедневного бытования как технологий в современном искусстве Центральной Азии, представляя значимую концептуальную рамку для понимания эволюции художественной практики в этом регионе. Цель исследования состоит в прослеживании основных траекторий использования бытовых жестов как художественных инструментов и анализе взаимовлияния быта и экзистенции в художественной среде. Для достижения этой цели в статье используется методология, включающая в себя несколько этапов: были проведены многолетнее наблюдение и сбор материалов, в том числе архивных данных из различных источников, связанных с художественной жизнью региона; полученные материалы были проанализированы и сравнены с аналогичными процессами в других регионах и странах, что позволило выявить особенности развития и характеристики искусства Центральной Азии; на основе собранной информации был произведен синтез выводов, включая неоднозначные аспекты, связанные с имеющимися данными; для сбора информации были использованы разнообразные источники, включая участие в художественной жизни региона, посещение выставок и мероприятий, а также онлайн-ресурсы и социальные сети. В качестве маркеров результатов исследования приведены примеры творчества художников Асхата Ахмедьярова (Казахстан), Сурайо Туйчиевой (Таджикистан), коллектива Zamanbar Art (Кыргызстан) и Диляры Каиповой (Узбекистан). Их художественная практика с применением технологий традиционного бытования рассматривается в дискурсе деколониального поворота и выступает экзистенциальным фундаментом для поиска идентичности независимых государств с постсоветским прошлым в анамнезе.

Исследование проводилось как на территории Центральной Азии, так и за рубежом, включая стипендиальную программу Getty Research Institute (Лос-Анджелес, США). Такой подход позволяет шире охватить контекст и разнообразие факторов, влияющих на художественную практику, а также использовать различные перспективы и методы анализа для получения более полного понимания темы.

UDC 7.011.3  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.188

## Юлия Владимировна Сорокина

Философия докторы (PhD), Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық академиясының арт-менеджмент және продюсерлеу кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан), Getty Research Institute ғылыми қызметкері (Лос-Анджелес, АҚШ)

ORCID ID: 0000-0003-1567-9215

email: yula.sorokina65@mail.ru

Мақала

*Дәйексөз үшін:* Сорокина, Юлия.  
«Орталық Азияның қазіргі заман өнеріндегі өмір салты мен экзистенциясы». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, 120–140 б.  
DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.188.  
(Орысша)

*Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысының жоқ екендігін мәлімдейді.*

Редакцияға түсті: 29.03.2024

Рецензиядан өтті: 08.05.2024

Басылымға қабылданды: 24.05.2024

# Орталық Азияның қазіргі заман өнеріндегі өмір салты мен экзистенциясы

**Тірек сөздер:** өмір салты мен экзистенциясы, мұрағат деректері, Орталық Азияның қазіргі заман өнері, деколониялық бұрылыс, бірегейлік.

**Аңдатпа.** Мақаланың негізі болған зерттеуді автор көптеген жылдар бойы жүргізіп келеді, өйткені ол Орталық Азияның қазіргі заманғы өнерінің кураторы және зерттеушісі ретінде практикалық қызметке сүйенеді. Зерттеу Орталық Азиядағы қазіргі заман өнеріндегі технологиялар ретінде күнделікті элементтерді пайдалануды талдауға бағытталған, осы аймақтағы көркемдік тәжірибенің эволюциясын түсіну үшін мазмұнды тұжырымдамалық негізді қамтамасыз етеді. Зерттеудің мақсаты – күнделікті ым-ишараның көркемдік құрал ретінде қолданылуының негізгі траекториясын қадағалап, күнделікті өмір мен көркемдік ортадағы болмыстың өзара әсерін талдау. Осы мақсатқа жету үшін мақалада бірнеше кезеңдерді қамтитын әдістеме қолданылады: өлкенің көркем өміріне қатысты әртүрлі дереккөздерден алынған мұрағат деректерін қоса алғанда, ұзақ мерзімді бақылау және материалдар жинақтау жүргізілді; алынған материалдар басқа аймақтар мен елдердегі ұқсас үдерістермен салыстырылды, бұл Орталық Азия өнерінің даму ерекшеліктері мен сипаттамаларын анықтауға мүмкіндік берді; жиналған ақпарат негізінде қолда бар деректермен байланысты даулы аспектілерді қоса алғанда, қорытындылар синтезделді; ақпаратты жинау үшін әртүрлі дереккөздер пайдаланылды, соның ішінде өлкенің көркем өміріне қатысу, көрмелер мен іс-шараларға бару, сондай-ақ онлайн ресурстар мен әлеуметтік желілер пайдаланылды. Зерттеу нәтижелерінің маркерлері ретінде суретшілер Асхат Ахмедьяров (Қазақстан), Сурайо Түйчиева (Тәжікстан), Zamanbar Art ұжымы (Қырғызстан) және Диляра Қайыпова (Өзбекстан) шығармаларының мысалдары келтірілген. Олардың тұрмыстық технологияларды қолданатын шығармашылығы деколониялық бұрылыс дискурсында қарастырылады және тарихтағы посткеңестік өткені бар тәуелсіз мемлекеттердің бірегейлікті іздеудің экзистенциалды негізі ретінде әрекет етеді.

Зерттеу Орталық Азияда да, шетелде де, соның ішінде Getty Research Institute (Лос-Анджелес, АҚШ) стипендиялық бағдарлама барысында жүргізілді. Бұл тәсіл көркемдік тәжірибеге әсер ететін факторлардың контексті мен әртүрлілігін кеңірек қамтуға, сондай-ақ тақырыпты толық түсіну үшін әртүрлі перспективалар мен талдау әдістерін қолдануға мүмкіндік береді.



UDC 7.011.3  
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.188

## Yuliya Sorokina

PhD, Associate Professor, Art Management and Producing Department,  
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan),  
scholar at Getty Research Institute (Los Angeles, USA)

ORCID ID: 0000-0003-1567-9215

email: yula.sorokina65@mail.ru

**Cite:** Sorokina, Yuliya. "Everyday Life and Existence in Contemporary Art of Central Asia." *Saryn*, vol. 12, no. 2, 2024, pp. 120–140.  
DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.194  
(In Russian)

*The author's final version of the manuscript has no conflict of interests.*

Received by editorial: 29.03.2024

Passed the review: 08.05.2024

Accepted to publish: 24.05.2024

Article

# Everyday Life and Existence in Contemporary Art of Central Asia

**Keywords:** everyday life and existence, archival data, contemporary art of Central Asia, decolonial turn, identity.

**Abstract.** The study that served as the foundation for the article has been carried out by the author for many years, as it is based on practical activities as a curator and researcher of contemporary art in Central Asia. It focuses on analyzing the use of domestic technologies in the contemporary art of Central Asian artists, providing a meaningful conceptual framework for understanding the evolution of artistic practice in this region. The aim of the study is to trace the main trajectories of using everyday household technologies and analyze the determinism of everyday life and existence in the artistic environment. To achieve this goal, the article uses a methodology that includes several stages: long-term observation and collection of materials were carried out, including archival data from various sources related to the artistic life of the region; the received materials were analyzed and compared with similar processes in other regions and countries, which made it possible to identify the features of the development and characteristics of the art of Central Asia; based on the information collected, a synthesis of conclusions was made, including ambiguous aspects associated with the available data; a variety of sources were used to collect information, including participation in the artistic life of the region, visiting exhibitions and events, as well as online resources and social networks. As the results of the study, examples of the creativity of artists Askhat Akhmedyarov (Kazakhstan), Surayo Tuychiyeva (Tajikistan), the Zamanbap Art collective (Kyrgyzstan) and Dilyara Kaipova (Uzbekistan) were given. Their artistic practice using household technologies is considered in the discourse of the decolonial turn and acts as an existential foundation for the search for the identity of independent states with a post-Soviet past in anamneses.

The study was conducted both in Central Asia and abroad, including the Getty Research Institute scholarship program. This approach allows for broader coverage of the context and diversity of factors influencing artistic practice, as well as the use of different perspectives and methods of analysis to gain a more complete understanding of the topic.

## Введение

В современном искусстве (contemporary art) практически сразу после его появления обозначилась тенденция применения техник и материалов, не свойственных искусству как таковому. Художники старались отойти от формальных поисков модернизма и добиться новой реальности в отображении важных топосов с помощью профанных бытовых предметов. С конца 1980-х – начала 1990-х современное искусство начинает активно развиваться в Центральной Азии в новых национальных государствах, бывших республиках СССР. Художники региона включаются в мировые процессы и с убежденностью неофитов осваивают новые художественные территории. К чему привели такие практики и какие задачи они решали, что нового привнесли в арт-мир и какую парадигму породили? Эти и другие вопросы задают вектор и проблематику данного исследования. Исследование проводилось как на территории Центрально-Азиатского региона, так и за рубежом, в частности в рамках стипендиальной исследовательской программы Getty Research Institute по теме Art & Technology (2023–2024, Лос-Анджелес, США).

Цель исследования – проследить основные траектории использования бытовых ежедневных технологий в современном искусстве художников Центрально-Азиатского региона и проанализировать взаимообусловленность быта и экзистенции художественной среды.

Задачи исследования:

- сформулировать научную проблему и цели исследования применения бытовых технологий в современном искусстве Центральной Азии;
- сформировать методологию и методы исследования бытовых технологий региона и наметить последовательность и логику научного процесса;
- оформить эмпирические результаты исследования и архивы автора и обсудить собранные материалы посредством различных аналитических методов;
- сделать соответствующие материалам исследования выводы и предложить дальнейшие возможности развития исследования применения бытовых практик в искусстве.

## Методы

Методология исследования основана на сближении и взаимопроникновении эмпирической части, содержащей солидный объем архивной информации, и теоретических методов – анализа собранных материалов в сравнении с подобными процессами в других регионах и странах, изучения литературных источников, а также синтеза неоднозначных выводов в связи с собранной и найденной информацией.

Начиналось всё с многолетнего наблюдения и сбора материалов, связанных с процессами и наследием центральноазиатских художников, с начала 1990-х годов и по наши дни. Данная часть работы происходила органично, что обусловлено непосредственным участием автора в художественной жизни региона сначала в качестве художника, а затем куратора и исследователя. Были использованы материалы посещения мастерских художников и неформального общения с ними.

Большую часть составляют материалы участия в различных художественных форумах, связанных с репрезентацией на региональных и международных площадках за обозначенный период. Опорными являются знаковые события в искусстве региона, такие как выставка «Парад галерей» (1996–2000, ГМИ РК имени А. Кастеева, Алматы, Казахстан), международный семинар по теории и практике современного искусства Art Discourse'97 (1997, Большая Алматинская обсерватория, Алматы, Казахстан), Первая годовая (1998, магазин «Москва», Алматы, Казахстан) и Вторая годовая (2000, Выставочный комплекс «Атакент», Алматы, Казахстан), отчётные выставки Центра современного искусства Сороса (СЦСИ Алматы), «Азия-Арт» биеннале современного искусства Центральной Азии (1993–2022, Ташкент, Узбекистан), Бишкекский первоапрельский конкурс (2003–2024, Бишкек, Кыргызстан), Арт-резиденция Lazy Art (2009–2023, лагерь «Планетарное око», Тосор, Кыргызстан), экспериментальный проект «Доисламское наследие в культуре Таджикистана (немузейная интерпретация)» (2008, Арт Граунд, Душанбе, Таджикистан) и многие другие. Большая часть материалов опирается на работу региональных институций. Сыграли свою роль в сборе информации и материалов также события в галереях и выставочных центрах – Aspan Gallery (Алматы), Центр современной культуры «Целинный» (Алматы), ArtBatFest (Алматы), Школа художественного жеста (Алматы), Театр 705 (Бишкек), студия Museum (Бишкек), ОО ArtEast (Бишкек), Бишкекская школа современного искусства (Бишкек), Культурный центр «Кудук» (Бишкек – Душанбе), ОО «Арт Граунд» (Душанбе), 139 Documentary Center (Ташкент), Центр современного искусства (Ташкент) и других институциях. Безусловно важным ресурсом являются материалы знаковых международных форумов, в которых принимали участие наши художники и кураторы. Среди таковых известные топовые площадки – Венецианская, Стамбульская, Сиднейская, Шанхайская биеннале современного искусства, выставки в ведущих арт-институциях – Доме мировых культур (Берлин, Германия), Музее современного искусства (Сеул и Сувон, Южная Корея), Стеделик музее (Амстердам, Нидерланды), Музее современного искусства (Антверпен, Бельгия), в Центре Жоржа Помпиду (Париж, Франция), в Музее текстиля (Гонконг, КНДР), во многих других галереях и выставочных залах мира.

Важным источником сбора информации является сеть Интернет и онлайн-ресурсы, являющиеся архивами современного искусства региона. Таковыми могут считаться один из первых в регионе Astral Nomads – архивный ресурс о современном искусстве Центральной Азии (Astral Nomads), веб-сайт Aspan Gallery, архивный проект Horizon Центра современной культуры «Целинный» (Horizon), личные страницы социальных сетей Facebook и Instagram.

Следующим важным этапом исследования явилось изучение теоретических источников в библиотеке Исследовательского института Гетти (Лос-Анджелес, США) и ресурсах, доступных через портал этой библиотечной системы. В процессе изучения стало понятно, что художники современного искусства разных стран мира по тем или иным причинам применяли и продолжают использовать технологии ежедневного бытования для создания своих художественных высказываний.

Так, например, ярко проявило себя международное арт-сообщество художников, композиторов и поэтов Fluxus, которое работало с конца 1950-х и до 1980-х в Европе, Северной Америке и Юго-Восточной Азии. Последователи арт-сообщества противились международному мейнстриму модернизма и предлагали свои альтернативные пути прогрессивного развития искусства. Один из лидеров Fluxus художник Георг Масиунас призывал в манифесте движения в 1968: «ОЧИСТИТЕ мир от мертвого искусства, имитации, искусственного искусства... Продвигайте живое искусство, антиискусство, продвигайте НЕХУДОЖЕСТВЕННУЮ РЕАЛЬНОСТЬ, чтобы она была понята всеми народами» (Harren). Художники сообщества использовали бытовые предметы, факты и жесты повседневной жизни в своей практике. Они активно продвигали, например, мейл-арт (почтовое искусство), пересылая свои объекты в конвертах и посылках и придавая им соответствующую форму (см. рис. 1). Наследию Fluxus посвящен большой объем искусствоведческих исследований, среди которых Fluxus Codex (*Fluxus кодекс*) (edited by Hendricks); Fluxus Forms: Scores, Multiples, and the Eternal Network (*Формы Fluxus: десятки, кратные и вечная сеть*) (Harren).

Наследие Fluxus так или иначе влияет на развитие различных национальных арт-сцен, что отражено в журнальных статьях: Performance Pedagogy: Performing Fluxus Pedagogy in a Contemporary Lithuanian Context (*Педагогика перформанса: Педагогика перформанса Fluxus в современном литовском контексте*) (Griniuk); Japan Fluxus by Luciana Galliano (review) (*Японский Fluxus Лучана Гальяно (ревью)*) (Punt, et al).

В процессе изучения материала стало понятно, что множество проектов художников, использовавших повседневные технологии в искусстве, территориально принадлежат к так называемому глобальному Югу – художникам стран Азии, Африки и Латинской Америки, либо представителям аборигенного населения Северной Америки, Австралии, либо бывших колоний старых европейских империй. Эти процессы отражены в публикациях различных авторов, таких как Art & Trousers: Tradition and Modernity in Contemporary Asian Art (*Искусство и штаны: традиция и модернность в современном азиатском искусстве*) (Elliott); Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies,



Рис. 1. Виллем де Риддер. Европейский склад почтовых заказов/Fluxshop. 1964–1965. MAI (Институт Марии Австрии). Амстердам. Фото Вима ван дер Линдена.



and Photographic Heritage (*Настройка объектива: активизм коренных народов, колониальное достояние и фотографическое наследие*) (edited by Lien and Nielsse); *Creating Aztlán: Chicano Art, indigenous sovereignty, and lowriding across Turtle Island* (*Создание Ацтлана: искусство чикано, суверенитет коренных народов и путешествие по Черепашьему острову*) (Miner); *The Australian Art Field: Practices, Policies, Institutions* (*Искусство в Австралии: практика, политика, институты*) (edited by Bennett, et al); *An Indigenous Present* (*Настоящее коренного народа*) (edited by Gibson and Porter); *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (*Глобальное контемпорари и возникновение новых миров искусства*) (edited by Belting, et al).

Важным ресурсом в контексте данного исследования можно назвать публикации, непосредственно посвященные практикам центральноазиатских художников. В этом ряду можно назвать такие издания, как *Re-orientation: Kunst zu Mittelasi* (*Ре-ориентация: Искусство Центральной Азии*) (edited by Dietrich and Mortz); *Beginning in the Middle: Conversations on the Post-Soviet* / Saodat Ismailova, Taus Makhacheva, Babi Badalov, Almagul Menlibayeva, Yerbossyn Meldibekov, Alexander Ugay, Gulnara Kasmalieva, Muratbek Djumaliev, Umida Akhmedova, Maria Mkrtucheva, Furqat Palvan-Zade (*Начиная с середины: беседы на постсоветском пространстве / Саодат Исмаилова, Таус Махачева, Баби Бадалов, Алмагуль Менлибаева, Ербосын Мельдибеков, Александр Угай, Гульнара Касмалиева, Муратбек Джумалиев, Умида Ахмедова, Мария Мкртычева, Фуркат Палван-Заде*) (edited by Dekker and Schweiger). Вопросам переосмысления идентичности центральноазиатских художников посвящена статья "My Silk Road to You": Re-imagining Routes, Roads, and Geography in Contemporary Art of "Central Asia" («Мой шелковый путь к тебе»: переосмысление маршрутов, дорог и географии в современном искусстве «Центральной Азии») (Kudaibergenova). Элементы взаимосвязи религиозных традиций и практик современных художников рассматриваются в статье *Shamanism, Globalisation and Religion in the Contemporary Art of Said Atabekov and the Kazakh Art Collective Kuzyl Tractor* (*Шаманизм, глобализация и религия в современном искусстве Саида Атабекова и казахского художественного коллектива «Кызыл Трактор»*) (Yessekeyeva and Venbrux). Динамика расширения влияния традиционной культуры казахского народа обозначена в статье «Актуализация национального фольклора в графике и комиксе Казахстана» (Шарипова, и др.).

Кроме изучения целеполагания художников, важной составной частью исследования явилась литература о философском осмыслении арт-практик постколониальных стран. В этом ряду можно назвать такие источники, как *Post-post-Soviet?: Art, Politics & Society in Russia at the Turn of the Decade* (*Пост-пост-советское?: искусство, политика и общество в России на рубеже десятилетий*) (edited by Dziewańska, et al). Контекстуализация деколонизального поворота на примере творчества постсоветских авторов дана в статьях и книгах Мадины Тлостановой: *What Does it Mean to Be Post-Soviet?: Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire* (*Что значит быть постсоветским?: деколонизальное искусство на руинах Советской империи*) (Tlostanova); *Decolonial AestheSis and the Post-Soviet Art* (*Деколонизальная эстетика и постсоветское искусство*) (Tlostanova).

## Результаты и обсуждение

Данное исследование восстанавливает процесс поиска утраченной или вытесненной идентичности постсоветских художников Центральной Азии после распада Советского Союза. Исследование посвящено различным аспектам влияния традиционных бытовых технологий народов, населявших территорию бывшего Туркестана, на практику современных художников. Используя эти технологии, художники не только вступают в диалог с автохтонными традициями коренных этносов, но и осуществляют реэкзистенцию – восстановление связи с культурным наследием глубокого прошлого, по определению философа Альбана Ачинте (Achinte).

С конца 1990-х годов современное искусство постсоветских стран стремительно развивалось на фоне активных процессов демократизации. В то же время наблюдался активный интерес международных кураторов, исследователей и музеев к современному искусству постсоветских территорий. Однако этот интерес сопровождался поиском самых экзотических видов искусства из так называемых развивающихся стран. Представители местного арт-сообщества рассматривались как носители и проводники информации, которую могли обрабатывать профессионалы искусства в «развитых странах» с развитой художественной инфраструктурой. Подобный постколониальный подход привел к искажению сущностной оптики художников, образного языка и технологий, которые они использовали. Далеко не все, даже искушенные искусствоведы, вникали в исторический и антропологический контекст окраинных территорий советской империи. С другой стороны, изнутри ситуации лидерство в позиции представления современного искусства на «национальной окраине» по-прежнему принадлежало Москве и сосредоточенным в ней институциям, таким как «Московский художественный журнал» или Центр современного искусства «Гараж». Несмотря на это, внутренние игроки в меру своих возможностей и ограниченных ресурсов предпринимали попытки сгладить образовавшийся дисбаланс путем организации местных и международных выставок, образовательных программ и публикаций. Геополитические изменения последних лет обострили стремление постсоветских стран и их культурных представителей совершить деколониальный поворот.

В этом контексте быт и его технологии могут выступать как экзистенциальные инструменты деколониального поворота. Так, неправильное использование домашних технологий является одним из наиболее важных и динамичных участков художественного развития в постсоветских странах, фиксируя инновационное слияние гибридных технологических модусов и философских дискурсов. Важное значение в этой связи приобретает понятие «экзистенции» не только как категории существования художника в мире, но и в философском смысле, предполагающем ответственность художника в обретении своей уникальной сущности; осознания свободы выбора идентичности и ее вещных, предметных маркеров; ответственность за предлагаемые интерпретации созданных образов, их отличие от других художественных систем; понимание конечности художественного жеста, его сиюминутности, бренности и в то же время длящегося бесконечно за счет трансляции художественного высказывания. Основное содержание высказывания



при этом конструируется из модусов, не свойственных классическому искусству и искусству модернизма. Способы и технологии здесь как будто используются неправильно, не по назначению. Они предназначены для бытовых, ежедневных нужд, для бытования, а не для создания смыслов. Но целевая установка автора меняет содержание высказывания к действительности, делая предметы бытования альтернативными медийными инструментами.

Проблема неправильного использования тесно связана с оптикой альтернативных точек зрения, или, цитируя куратора Хэджу Ким: «Имидж – это прототип медиа и медиальности. Поэтому понимание медиа как горизонта нашей телесности имеет решающее значение для вопросов: что я вижу (что мне показывают) в реальности? Как нам жить дальше? Куда мы идем? "Неправильное использование" новых или старых медиа – это также не техническая или программная ошибка, а иное понимание, альтернативная возможность и воображение» (Kim).

Новые типы визуального представления и альтернативные вариации известных традиционных техник вещного мира проявились во множестве форм современной художественной практики региона. В качестве аргумента здесь можно привести несколько примеров из практики художников.

Асхат Ахмедьяров (Казахстан) играет с предметами, олицетворяющими традиционный образ жизни, придавая им прибавочное символическое звучание. Художник балансирует на грани визуальной и исполнительской, перформативной ипостасей. Он производит объекты, которые нуждаются в сопровождении самой акции производства или составляет парадоксальные инсталляции из бытовых предметов, подразумевающих вполне определённое предназначение. Такой подход, с одной стороны, маркирует его как художника, критикующего глобальную культуру современного потребления, с другой стороны, органично воплощающего локальный номадический образ действий. На выставке в Aspan Gallery Ахмедьяров использует традиционные казахские казаны для приготовления пищи – чугунные котлы, которые в кочевой традиции являются не только бытовым, но и сакральным предметом. Перевернутый казан – символ разорения, погрома, несчастья и войны. Художник развесил казаны вверх дном, как колокола, и зритель, проходя между ними, слышит поминальный звон, который издают соприкасающиеся емкости. В контексте катаклизмов последних лет инсталляция «Сабыр» (*Терпение*) (2022) поднимает важные пласты проблематики современности (см. [рис. 2](#)). Здесь художник использует автохтонные символы и предметы быта кочевника, звуки и ощущения, связанные с памятью поколений. Ахмедьяров – мастер использования бытовых предметов для создания инсталляций. Так, он уже использовал казаны в инсталляции «Әженің көзі» (*Глаза бабушки*) (2018); художник экстраполирует функцию казанов, детской памяти, образов, действующих тактильно, перорально и событийно. Он создаёт новый монументальный образ – бусы, составленные из спаянных попарно казанов, нанизанных на канат (см. [рис. 3](#)).

Предмет кухонной утвари и символ благоденствия превратился здесь в традиционное украшение и образ архетипа женщины – хранительницы очага. Редимейд здесь перерождается в апсайклинг – в лапидарную локальную версию использования международного языка современного искусства.



Рис. 2. Асхат Ахмедьяров. «Сабыр» (*Терпение*). 2022. Инсталляция, Казань. Фото Aspan Gallery.



Рис. 3. Асхат Ахмедьяров. «Әженің көзі» (*Глаза бабушки*). 2018. Постномадические горизонты, вид экспозиции. Лондон. Гидравлическая станция. Фото Тьерри Бал.

Размышления о политической ситуации в Таджикистане от одной гражданской войны к другой показаны в видеоролике Сурайё Туйчиевой "Generation Next" (*Поколение Next*) (2014), созданном в рамках Киномастерской «Арт Граунд» в Душанбе. Включение архивных документальных материалов и советских пропагандистских фильмов создает контекст наследия советской эпохи. Туйчиева обыгрывает изменения идентичности на постсоветском пространстве на фоне традиционного таджикского вышитого ковра – сюзане с помощью красного пионерского галстука, который вдруг превращается в элемент хиджаба. В первой части видео автор объясняет, как повязывался пионерский галстук, как к нему

относились пионеры. По версии Туйчиевой, пионерское движение и галстук как таковой сыграл важную роль в трансформации патриархального таджикского общества – в процессах высвобождения женщин и утверждения ценностей



Рис. 4. Сурайё Туйчиева. "Generation Next" (Поколение Next). 2014. Видеостил.

унифицированного феминистского движения и развития в стране модерности. Во второй части автор манипулирует галстуком и превращает его в элемент хиджаба, закрывающего лоб. Туйчиева показывает прием повязывания хиджаба и демонстрирует процессы архаизации, происходящие в независимом Таджикистане с помощью предметов и документальных кадров кинохроники (см. рис. 4). Сюзана работает в фильме как фон вечности и незыблемости традиций. Тогда как предмет туалета и атрибут школьников

советского прошлого выступает в данной ситуации своего рода машиной времени, которая сопоставляет два образа бытия таджикской женщины.

Коллектив Zamanbar Art сформировался как способ привлечения к художественной деятельности молодого художника Чынгыза Айдарова, перенесшего тяжелую форму инсульта после многолетнего труда гастарбайтера-грузчика в Москве. Проект является попыткой реабилитации художника как важного члена местного арт-сообщества, но это также и попытка начать рассказывать о процессах современного искусства в регионе на кыргызском языке. Периодически собираясь в доме

Чынгыза, художники обсуждают последние новости, рисуют вместе с ним, придумывают перформансы, спектакли и снимают короткие видеоролики для Instagram. «Кышкы театр» (Зимний театр) – один из проектов коллектива Zamanbar Art – сборник коротких видеороликов, работающих на грани смешения высокого и профанного, трагического и ироничного (см. рис. 5). Поддержка друга и коллеги

выступает примером настоящего «братства художников», которое выливается в образ жизни с одной стороны и переплавляется в художественный образ и экзистенциальное осмысление с другой.



Рис. 5. Художественный коллектив Zamanbar Art. «Кышкы театр» (Зимний театр). 2024. Видеостил.



Творчество узбекской художницы Диляры Каиповой ассоциируется с традиционной техникой ткачества «икат» и традиционным ремеслом изготовления национальных халатов. И, казалось бы, эти объекты относятся к декоративно-прикладному искусству, но Каипова умело использует традиционные ремесла в качестве инструментов и технологий современного искусства. Художница использует прием, который можно назвать метонимией – переименованием, употреблением замещающего феномена в переносном значении. Каипова транслирует сложные разноректорные понятия, процессы, проблемы и явления с помощью точных аттрактивных образов/объектов, имеющих несколько уровней считывания. Художница работает в коллаборации с традиционными мастерами – красильщиками и ткачами абровых тканей, портными, шьющими халаты, вышивальщиками. Но создаёт она современные субверсивные объекты – текстиль и халаты с вытканными изображениями новых архетипов поп-культуры – Микки Маусом, Дартом Вейдером, знаками радиоактивной опасности, брендами фешен-индустрии и тому подобным (см. рис. 6). Использование халата – троп, подменяющий первичное предназначение предмета одежды и выступающий плоскостью для художественного текста. И, скорей всего, художница интуитивно поняла преимущество использования халата как формы – ведь видя не картину, а халат, зритель подсознательно примеряет его на себя, принимает концепцию лично, тактильно, проникает в суть объекта, как в новую кожу, или отчуждает созданный художницей образ в свою собственность.

Все приведенные выше примеры так или иначе иллюстрируют процесс трансформации традиционных бытовых жестов в технологию создания художественных образов, в субверсивную игру со штампами. В то же время процесс осмысления художниками своей личной локальной сущности через привычные жесты с предметами быта переводит игру в разряд контекстуализированного тропа. Что попадает в дискурс деколониального поворота, или, цитируя философа Мадину Тлостанову: «Деколониальное искусство встряхивает дихотомии прекрасного и уродливого, трагического и комического, высокого и низкого. Они сосуществуют и взаимопроникают в действительности, в людях, в искусстве, связанные с принципом неисключительной двойственности, который можно обнаружить не только в многозначной логике, но и в космологиях

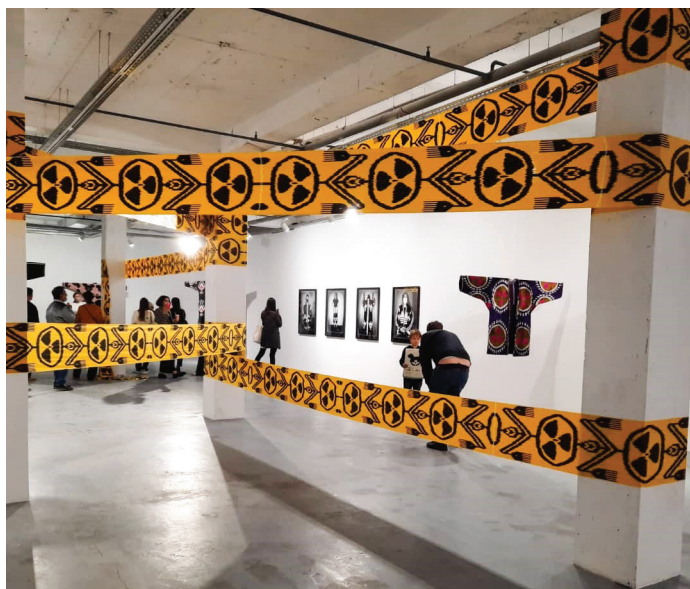


Рис. 6. Диляра Каипова. «Тревожные знаки». 2020. Шелк, хлопок, site-specific инсталляция. Фото Aspan Gallery.

коренных народов» (Tlostanova 2018). В данном случае важную роль играет семантика художественного языка, использующего традиционные бытовые символы как маркер своеобразия этносов, маргинализированных советской империей. Предполагается исследование смысловых оснований использования традиционных бытовых технологий постсоветскими художниками, где дихотомия профанного и сакрального переплавляются в субстрат новой автохтонности.

### Заключение

Это исследование раскрывает важные аспекты поиска идентичности художников Центральной Азии после распада Советского Союза. Оно обращает внимание на влияние традиционных локальных технологий на современную практику художников. В результате использования бытийных жестов художники вступают в диалог с традициями своих народов и восстанавливают связь с культурным наследием. Однако они сталкиваются с проблемой искажения своего творчества в глазах зарубежных критиков и кураторов, которые не всегда понимают исторический и антропологический контекст их работ.

Современное искусство центральноазиатских стран переживает быстрый рост на фоне процессов демократизации, но при этом сталкивается с интересом иностранных кураторов, который часто ограничивается представлением экзотических видов и сторон творчества региона. В свою очередь, местные художники пытаются противостоять этому искажению, организуя выставки и образовательные программы. Бытовые технологии становятся важным инструментом осмысления бытия и этапом деколониального поворота, позволяя художникам обрести новые типы визуального представления и инновационные вариации бытийных жестов как резкзистенцию традиционного образа жизни в новых реалиях и художественных парадигмах.

В исследовании представлены различные художественные подходы и техники, используемые художниками из Центральной Азии, которые выходят за рамки традиционного понимания искусства. Художники, такие как Асхат Ахмедьяров, Сурайо Туйчиева, Диляра Каипова и коллектив Zamanbar Art, активно экспериментируют с объектами обихода, традиционными ремеслами и символами национальной культуры, чтобы выразить сложные социальные и политические идеи глобального мира уникальным автохтонным языком.

Ахмедьяров использует обычные бытовые предметы, такие как казаны, чтобы создать символические инсталляции, комментирующие современные проблемы региона в глобальном мире.

Каипова в своем творчестве сочетает традиционное ткачество и ремесла с элементами поп-культуры, создавая субверсивные объекты, которые переосмысливают традиционные образы и архетипы.

Туйчиева использует киноязык, создавая гибридный образ бытия таджикской женщины с помощью манипуляций с пионерским галстуком как реагентом политических изменений.

Zamanbar Art, в свою очередь, объединяет художественную практику и социальные цели, поддерживая коллегу-художника и создавая совместные

проекты, которые комментируют современное кыргызское общество как часть глобальной культуры.

В целом работы перечисленных художников отражают разнообразие и реновации в современном искусстве Центральной Азии, подчеркивая его важность и актуальность в контексте глобальных дискуссий об искусстве и культуре. Исследование позволяет более глубоко понять художественную практику региона и ее вклад в мировое искусство.

Все приведенные в исследовании примеры иллюстрируют дискурс деколониального поворота, который разбивает дихотомии и порождает различные смысловые уровни. Становится понятно, что уже недостаточно и даже неверно определять современное искусство стран бывшего Советского Союза как постсоветское. За годы, прошедшие после обретения этими странами независимости, художникам удалось выработать уникальные инструменты национальной и личной идентичности. При этом локальность их художественных жестов не противоречит глобальности художественного языка современного искусства, как бы воплощая экономический термин «глокализации». В своё время термин «глокал» (glocal) был применён критиком Акилле Бонито Олива по отношению к современному искусству (Bonito Oliva). Спустя 30 лет предстоит выработать более точные термины для обозначения и описания существующих художественных процессов.

Таким образом, исследование предполагает анализ модальности использования художниками постсоветских стран традиционных элементов вещного мира как инструмента осознания бытия и формирования новой идентичности. На повестку выходят острые вопросы: что выступает определяющими факторами использования предметов быта и ежедневного бытования как технологии в искусстве? Почему профанные практики становятся востребованными арт-технологиями в тот или иной период времени в разных странах? Каким образом вещный мир становится экзистенциально означенным и переживаемым современными художниками? Что сближает и что разделяет практики художников Fluxus, представителей глобального Юга и постсоветских территорий? Какие вызовы стоят перед представителями и институциями арт-мира в связи с развитием подобных художественных практик? В целом траектория исследования позволит вывести современное искусство региона на уровень глобальной дискуссии о деколониальном повороте и реэкзистенции как критических инструментах обновления культурных основ человечества.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- «Aspan Gallery – галерея современного искусства». *Aspan Gallery*, www.aspangallery.com. Дата доступа 20 апреля 2024.
- «Astral Nomads – архивный ресурс о современном искусстве Центральной Азии». *Astral Nomads*, www.astralnomads.net. Дата доступа 20 апреля 2024.
- «Horizon – архивный ресурс Центра современной культуры "Целинный"». *Horizon*, www.horizon.tselinny.org. Дата доступа 20 апреля 2024.
- Шарипова, Диляра, и др. «Актуализация национального фольклора в графике и комиксе Казахстана». *Керуен*, т. 74, № 1, 2022, с. 253–264. DOI: 10.53871/2078-8134.2022.1-20.
- Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage*. Edited by Sigrid Lien and Hilde Wallem Nielssen. Vancouver, Toronto, UBC Press, 2021.
- Alban Achinte, Adolfo. *Texiendo textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Popayán, Editorial Universidad del Cauca, Colección Estudios (Inter)culturales, 2006. (In Spanish)
- An Indigenous Present*. Edited by Jeffrey Gibson and Jenelle Porter. New York, BIG NDN Press and DelMonico Books, 2023.
- Beginning in the Middle: Conversations on the Post-Soviet*. Saodat Ismailova, Taus Makhacheva, Babi Badalov, Almagul Menlibayeva, Yerbosyn Meldibekov, Alexander Ugay, Gulnara Kasmaliyeva, Muratbek Djumaliyev, Umida Akhmedova, Maria Mkrtycheva, Furqat Palvan-Zade. Edited by Elsbeth Dekker and Robbie Schweiger. Prinsenbeek, the Netherlands, Jap Sam Books, 2022.
- Bonito Oliva, Achille. *Avanguardia, transavanguardia*. Milano, Electa, 1982. (In Italian)
- Elliott, David. *Art & Trousers: Tradition and Modernity in Contemporary Asian Art*. Hong Kong, Artasiapacific Foundation, 2021.
- Fluxus Codex*. Edited by Jon Hendricks. Detroit, Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection in association with H. N. Abrams, New York, 1988.
- Griniuk, Marija. "Performance Pedagogy: Performing Fluxus Pedagogy in a Contemporary Lithuanian Context." *Acta Paedagogica Vilnensia*, vol. 44, Sept. 2020, pp. 152–163. DOI: 10.15388/ActPaed.44.11.
- Harren, Natilee. *Fluxus Forms: Scores, Multiples, and the Eternal Network*. Chicago, The University of Chicago Press, 2020.
- Kim, Haeju. Interview with curator. Manuscript of research materials. Almaty, 2020.
- Kudaibergenova, Diana. "'My Silk Road to You': Re-imagining Routes, Roads, and Geography in Contemporary Art of 'Central Asia'." *Journal of Eurasian Studies*, vol. 8, no. 1, 2017, pp. 31–43. DOI: 10.1016/j.euras.2016.11.007.
- Miner, Dylan A. T. *Creating Aztlán: Chicano Art, Indigenous Sovereignty, and Lowriding across Turtle Island*. Tucson, The University of Arizona Press, 2014.
- Post-post-Soviet?: Art, Politics & Society in Russia at the Turn of the Decade*. Edited by Marta Dzięwańska, et al. Translated by Anna Aslanyan. Warsaw: Museum of Modern Art, 2013.
- Punt, Michael, et al. "Japan Fluxus by Luciana Galliano (review)." *Leonardo*, The MIT Press, vol. 53, no. 3, 2020, pp. 337–338.



Re-orientation: Kunst zu Mittelasien. Catalog exhibition: 13. Juli bis 1. September 2002. Weimar, ACC Galerie, 2002. (In German)

*The Australian Art Field: Practices, Policies, Institutions*. Edited by Tony Bennett, et al. New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2020.

*The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Edited by Hans Belting, et al. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2013.

Tlostanova, Madina. *What does it Mean to be Post-Soviet?: Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*. Durham, Duke University Press, 2018.

Yessekeyeva, Emina, and Eric Venbrux. "Shamanism, Globalisation and Religion in the Contemporary Art of Said Atabekov and the Kazakh Art Collective Kyzyl Tractor." *Religions*, vol. 12, no. 5, 2021, pp. 300–322. DOI: 10.3390/rel12050300.

## References

- Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage.* Edited by Sigrid Lien and Hilde Wallem Nielssen. Vancouver, Toronto, UBC Press, 2021.
- Alban Achinte, Adolfo. *Texiando textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad.* Popayán, Editorial Universidad del Cauca, Colección Estudios (Inter)culturales, 2006. (In Spanish)
- An Indigenous Present.* Edited by Jeffrey Gibson and Jenelle Porter. New York, BIG NDN Press and DelMonico Books, 2023.
- "Aspan Gallery – Contemporary Art Gallery." *Aspan Gallery*, [www.aspangallery.com](http://www.aspangallery.com). Accessed 20 April 2024.
- "Astral Nomads – Archival Resource about Contemporary Art of Central Asia." *Astral Nomads*, [www.astralnomads.net](http://www.astralnomads.net). Accessed 20 April 2024.
- Beginning in the Middle: Conversations on the Post-Soviet.* Saodat Ismailova, Taus Makhacheva, Babi Badalov, Almagul Menlibayeva, Yerbosyn Meldibekov, Alexander Ugay, Gulnara Kasmaliyeva, Muratbek Djumaliyev, Umida Akhmedova, Maria Mkrtycheva, Furqat Palvan-Zade. Edited by Elsbeth Dekker and Robbie Schweiger. Prinsenbeek, the Netherlands, Jap Sam Books, 2022.
- Bonito Oliva, Achille. *Avanguardia, transavanguardia.* Milano, Electa, 1982. (In Italian)
- Elliott, David. *Art & Trousers: Tradition and Modernity in Contemporary Asian Art.* Hong Kong, Artasiapacific Foundation, 2021.
- Fluxus Codex.* Edited by Jon Hendricks. Detroit, Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection in association with H. N. Abrams, New York, 1988.
- Griniuk, Marija. "Performance Pedagogy: Performing Fluxus Pedagogy in a Contemporary Lithuanian Context." *Acta Paedagogica Vilnensia*, vol. 44, Sept. 2020, pp. 152–163. DOI: 10.15388/ActPaed.44.11.
- Harren, Natilee. *Fluxus Forms: Scores, Multiples, and the Eternal Network.* Chicago, The University of Chicago Press, 2020.
- "Horizon – Archival Resource of the Center for Contemporary Culture Tselinny." *Horizon*, [www.horizon.tselinny.org](http://www.horizon.tselinny.org). Accessed 20 April 2024.
- Kim, Haeju. Interview with curator. Manuscript of research materials. Almaty, 2020.
- Kudaibergenova, Diana. "'My Silk Road to You': Re-imagining Routes, Roads, and Geography in Contemporary Art of 'Central Asia'." *Journal of Eurasian Studies*, vol. 8, no. 1, 2017, pp. 31–43. DOI: 10.1016/j.euras.2016.11.007.
- Miner, Dylan A. T. *Creating Aztlán: Chicano Art, Indigenous Sovereignty, and Lowriding across Turtle Island.* Tucson, The University of Arizona Press, 2014.
- Post-post-Soviet?: Art, Politics & Society in Russia at the Turn of the Decade.* Edited by Marta Dziewańska, et al. Translated by Anna Aslanyan. Warsaw: Museum of Modern Art, 2013.
- Punt, Michael, et al. "Japan Fluxus by Luciana Galliano (review)." *Leonardo*, The MIT Press, vol. 53, no. 3, 2020, pp. 337–338.
- Re-orientation: Kunst zu Mittelasiien. Catalog exhibition: 13. Juli bis 1. September 2002. Weimar, ACC Galerie, 2002. (In German)

Sharipova, Dilyara, et al. "Aktualizacija nacional'nogo fol'klora v grafike i komikse Kazahstana." ["Actualization of National Folklore in Graphics and Comics of Kazakhstan."] *Keruen*, no. 74 (1), 2022, pp. 253–264. DOI: 10.53871/2078-8134.2022.1-20 (In Russian)

*The Australian Art Field: Practices, Policies, Institutions*. Edited by Tony Bennett, et al. New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2020.

*The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Edited by Hans Belting, et al. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2013.

Tlostanova, Madina. *What does it Mean to be Post-Soviet?: Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*. Durham, Duke University Press, 2018.

Yessekeyeva, Emina, and Eric Venbrux. "Shamanism, Globalisation and Religion in the Contemporary Art of Said Atabekov and the Kazakh Art Collective Kyzyl Tractor." *Religions*, vol. 12, no. 5, 2021, pp. 300–322. DOI: 10.3390/rel12050300.

## Қосымша

17–39

### Рузбех Нафиси

Солтүстік Калифорниядағы ирандық американдықтардың сантурда ойнау тәжірибесі *(ағылшынша)*

1-ші сурет

Сантурдың жалпы схемасы. (Пайвар 55).

2-ші сурет

Қызғалдақтар (наразылық әнұраны).

40–53

### Алмат Избамбетов, Тойжан Егинбаева

Ахмет Жұбанов пен Латиф Хамидидің «Абай» операсындағы Абай партиясының интермәтіндік ерекшеліктері *(ағылшынша)*

1-ші мысал

«Көзімнің қарасы»

2-ші мысал

«Қай талқы құл алдына»

3-ші мысал

«Ұзын қайың»

4-ші мысал

«Біреуден біреу артылса»

5-ші мысал

«Айттым сәлем, Қаламқас»

75–101

### Дамир Уразымбетов, Тоғжан Молдалім

Хореографиялық жобаларға музыка жасау (кейстер мен трендтер) *(ағылшынша)*

1-ші сурет

К. Абдуллинаның музыкасына М. Абубахриева қойған «От қыз» балеті. От қыз – Назерке Аймұхаметова, Мерген – Сүндет Сұлтанов. 2023. Асхат Нұрекиннің фотосы.

2-ші сурет

А. Райымқұлованың музыкасына Г. Ковтун қойған «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» балеті. Қодар – Ерқанат Ермағамбет, Құртқа – Риза Қанатқызы. 2020. Асхат Нұрекиннің фотосы.

3-ші сурет

Қ. Шілдебаевтың музыкасына А. Садықова қойған «Астана Балет» театрындағы «Тұранға туралы аңыз» балеті. 2020. Асхат Нұрекиннің фотосы.

4-ші сурет

Қ. Қуанышбаев атындағы Қазақ музыкалық драма театрының сахнасында ЮНЕСКО демеушілігімен өткен «The Planet of Art 2023 – Жүрегіміз үндессін» Қазақстандық ұлттық ЮНЕСКО клубтарының федерациясының халықаралық музыка фестивалі лауреаттарының орындауындағы «Бахтың интенциялары» қойылымы. Музыка – И. С. Бах, музыкалық продюсерлеу – В. Калиева, Д. Уразымбетов, аранжировка – И. Нугметов. 2023.

5-ші сурет

“LightHouse” («Шамшырақ») музыкалық-хореографиялық бейнеклипі. 2020.

## 102–119

### Михаил Овчинников

1920-шы жылдардағы Өзбекстан мемлекеттік өнер мұражайының «ең жаңа бағыттар кескіндемесін» қабылдау, экспозициялау және тұжырымдау *(орысша)*

- 1-ші сурет Ташкенттегі Ұлы Николай Константинович сарайындағы өнер мұражайы, 1920-шы жылдар. ӨМӨМ мұрағатынан.
- 2-ші сурет В. Мидлердің Түркістан мұражайына «жетпеген картиналарды» алу туралы Халық ағарту комиссариаты бейнелеу өнері бөліміне арызы. РМӨМ-нан.
- 3-ші сурет Ташкент мұражайы үшін суретшілер туындыларын сатып алу туралы Музей бюросының хабарламасы. РМӨМ-нан.
- 4-ші сурет А. Мироновтың экспозиция жоспарындағы «Буржуазиялық мәдениет элементтерінің ыдырауы» бөліміндегі жұмыстар тізімі, 1929. ӨМӨМ ғылыми мұрағатынан.

## 120–140

### Юлия Сорокина

Орталық Азияның қазіргі заман өнеріндегі өмір салты мен экзистенциясы *(орысша)*

- 1-ші сурет Виллем де Риддер. Еуропалық пошталық тапсырыс қоймасы/ Fluxshop. 1964–1965. МАІ (Мария Австрия институты). Амстердам. Вим ван дер Линденнің фотосы.
- 2-ші сурет Асхат Ахмедьяров. «Сабыр». 2022. Инсталляция, қазандар. Aspan Gallery-дың фотосы.
- 3-ші сурет Асхат Ахмедьяров. «Әженің көздері» 2018. Посткөшпелі көкжиектер, экспозиция көрінісі. Лондон. Гидравликалық станция. Тьерри Балдың фотосы.
- 4-ші сурет Сурайё Туйчиева. "Generation Next". 2014. Видеостил.
- 5-ші сурет Zamanbar Art өнер ұжымы. «Қысқы театр». 2024. Видеостил.
- 6-ші сурет Диляра Қайыпова. «Дабыл белгілері». 2020. Жібек, мақта, site-specific инсталляциясы. Aspan Gallery-дың фотосы.

## Appendix

54–74

### Asset Jumabayev, Aizhan Berdibay

Kamar Kassymov, a Musical Instruments Artisan for the Kurmangazy Kazakh National Orchestra of Folk Instruments *(in Kazakh)*

- Figure 1** Photo of Kamar Kassymov. Central State Archive of Kazakhstan. Fund 1823, Reg. 3, File 85, P. 2.
- Figure 2** K. Kassymov's rationalization certificates. State Archive of Almaty. Fund 435, Reg. 26, File 1.
- Figure 3** Patterns of dombra and kobyz instruments made by K. Kassymov. Pavlodar, the Fund of Maira Shamsutdinova House-Museum of Songwriting.
- Figure 4** Dombra Artisans. Fragment. Central State Archive of Film and Photo Documents and Sound Recordings of the Republic of Kazakhstan, no. 223.
- Figure 5** Description of the dombra structure. Kamar Kassymov, Pavlodar, ECO, 2004, p. 206.
- Figure 6** Dombra of K. Kassymov, presented to I. Stalin. Central State Archive of Film and Photo Documents and Sound Recordings of the Republic of Kazakhstan, no. 194.
- Figure 7** East Kazakhstan dombra made by K. Kassymov. Almaty, the Fund of Yklas Dukenuly Museum of Musical Instruments.
- Figure 8** Dombra bass made by K. Kassymov in Mongolia. (The surname and name of the artisan, the city, as well as the year of manufacture are indicated inside the instrument's body). Almaty, the Fund of Yklas Dukenuly Museum of Musical Instruments.

102–119

### Mikhail Ovchinnikov

Inclusion, Exposition and Conceptualization of the "Paintings of the Latest Tendencies" at the State Museum of Arts of Uzbekistan in 1920s *(in Russian)*

- Figure 1** The Art Museum in the palace of grand duke Nikolay Konstantinovich in Tashkent, 1920s. Archive of State Museum of Arts of Uzbekistan.
- Figure 2** Viktor Midler's formal letter to IZO Narkompros requesting "the missing paintings" for the Turkestan Museum. The Russian State Archive of Literature and Art.



120–140

- Figure 3** Notification of the Museum Bureau on the purchase of works from artists for the Tashkent Museum, dated 17 March 1921. The Russian State Archive of Literature and Art.
- Figure 4** The List of works from the section “Disintegration of Elements of Bourgeois Culture” in the exhibition plan by A. Mironov, 1929. Archive of State Museum of Arts of Uzbekistan.

**Yuliya Sorokina**

**Everyday Life and Existence in Contemporary Art of Central Asia**  
*(in Russian)*

- Figure 1** Willem de Ridder, European Mail-order Warehouse/Fluxshop. 1964-1965. Photo Wim van der Linden, MAI (Maria Austria Institute, Amsterdam).
- Figure 2** Askhat Akhmedyarov, Sabyr. 2022. Installation, kazan cooking pots. Photo Aspan Gallery.
- Figure 3** Askhat Akhmedyarov, Grandma’s Eyes. 2018. Postnomadic Mind exhibition view. London, Hydraulic Power Station. Photo Thierry Bal.
- Figure 4** Surayyo Tuychiyeva, Generation Next. 2014. Video-still.
- Figure 5** Zamanbap Art Collective, Winter Theatre. 2024. Video-still.
- Figure 6** Dilyara Kaipova, Hazardous Signs. 2020. Silk, cotton, site-specific installation. Photo Aspan Gallery.

## Приложение

17–39

### Рузбех Нафиси

Практика игры на сантуре американцев иранского происхождения в Северной Калифорнии *(на английском)*

Рисунок 1

Общая схема сантура (Пейвар 55).

Рисунок 2

Тюльпаны (гимн протеста).

40–53

### Алмат Избамбетов, Тойжан Егинбаева

Особенности интертекста в партии Абая из одноименной оперы Ахмета Жубанова и Латыфа Хамиди *(на английском)*

Пример 1

«Свет очей моих»

Пример 2

«Какой только разговор не ведется рабом»

Пример 3

«Высокая береза»

Пример 4

«Если один превосходит другого»

Пример 5

«Приветствую тебя, Каламкас»

75–101

### Асет Джумабаев, Айжан Бердибай

Музыкальный мастер Казахского национального оркестра народных инструментов имени Курмангазы – Камар Касымов *(на казахском)*

Рисунок 1

Фото К. Касымова. ЦГА. Ф. 1823, оп. 3, д. 85, св. 2.

Рисунок 2

Рационализаторские свидетельства К. Касымова. Алматинский городской архив. Ф. 435, оп. 26, д. 1.

Рисунок 3

Шаблоны домбр и кобызов К. Касымова. г. Павлодар. Фонд Дома-музея песенного творчества имени Майры Шамсутдиновой.

Рисунок 4

Мастера домбры. ЦГА КФДЗ РК. № 223. Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписи.

Рисунок 5

Обозначения частей структуры домбры. Баделхан, Айжан, и Забира Жакишева. *Камар Касымов*. Павлодар, ЭКО, 2004, 206 с.

Рисунок 6

Домбра К. Касымова, подаренная И. Сталину. ЦГА КФДЗ РК. № 194. Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписи.

## 75–101

- Рисунок 7** Восточноказахстанская домбра, изготовленная К. Касымовым. г. Алматы. Фонд Музея музыкальных инструментов имени Ыхласа Дукенулы.
- Рисунок 8** Домбра бас, изготовленная К. Касымовым в Монголии. (Внутри кузова инструмента обозначены фамилия и имя мастера, город, а также год изготовления). г. Алматы. Фонд Музея музыкальных инструментов имени Ыхласа Дукенулы.
- Дамир Уразымбетов, Тогжан Молдалим**  
Создание музыки для хореографических проектов (кейсы и направления) *(на английском)*
- Рисунок 1** «От кыз» К. Абдуллиной в постановке М. Абубахриевой в театре «Астана Балет». От кыз – Назерке Аймухаметова, Мерген-стрелок – Сундет Султанов. 2023. Фото Асхата Нурекина.
- Рисунок 2** «Козы Корпеш – Баян Сулу» А. Раимкуловой в постановке Г. Ковтуна. Кодар – Еркнат Ермагамбет, Волчица – Риза Канаткызы. 2021. Фото Асхата Нурекина.
- Рисунок 3** «Легенда о Туранге» на музыку К. Шильдебаева в постановке А. Садыковой в театре «Астана Балет». 2020. Фото Асхата Нурекина.
- Рисунок 4** «Интенции Баха» в исполнении лауреатов Международного музыкального фестиваля КазФУКА «The Planet of Art 2023 – Свирим сердца» под эгидой ЮНЕСКО на сцене Казахского музыкально-драматического театра имени К. Куанышбаева. Музыка И. С. Баха, хореография Л. Сона, музыкальное продюсирование В. Калиевой, Д. Уразымбетова, аранжировка И. Нугметова. 2023.
- Рисунок 4** Музыкально-хореографический видеоклип LightHouse («Маяк»). 2020.



24.06.2024 басып шығару үшін қол қойылған. Пішімі 60x84 1/8. Офсеттік қағаз 80 гр/м2. Цифлік басып шығару. Segoe UI қаріп түрі. Көлемі 17,21 шар. б. ш. п. Таралымы 100 дана. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының полиграфиялық секторы басылған.

Подписано в печать 24.06.2024. Формат 60x84 1/8. Бумага 80 гр/м2 офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Segoe UI. Объем 17,21 усл. п. л. Тираж 100 экз. Отпечатано в Полиграфическом секторе Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Signed to print 24.06.2024. Size 60x84 1/8. Plain paper 80 g/m2. Digital printing. Segoe UI font used. Volume 17,21 estimate printed sheets. Circulation 100 copies. Printed by Poligraph Sector of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Saryn