

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



Volume 12

International Peer-Reviewed Journal

Saryn

No. 3

2024

Халықаралық рецензияланатын журнал

Международный рецензируемый журнал



Том 12

Saryn

3 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.

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 2-ші 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.

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. PDF versions of articles are available for free by Creative Commons License (CC BY-NC-ND 4.0).

Saryn is included in the 2nd List of publications 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.

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. PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0).

Saryn включен в Список 2 Перечня изданий, рекомендуемых Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования (КОКСНВО) 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 Боймерс, 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 – қазақ, ағылшын, 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, *Алтынай Жұмағали*, *электрондық базалар менеджерлер* 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 Kazakh, English 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, Altynai Zhumagali, *Index Database Managers*

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 Боймерс, 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 – казахский, английский, 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, Алтынай Жумагали, *менеджеры электронных баз* Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Мазмұны

- 14 **Кіріспе сөз**
- 20–33 **Умитжан Джумакова**
Роза Бағланованың интерпретация өнері:
Қазақ әніндегі халық, эстрадалық және
камералық стильдердің қиылысында *ағылшынша*
- 34–50 **Зульфия Мурадова**
Мұстафо Бафоевтің «Шунчаки ҳазил»
концерттік увертюрасы интермәтіндік
проекцияда *орысша*
- 51–73 **Анастасия Мартынова**
Музыкалық орындаушылықтағы интерпретация
түсінігінің көпмағыналығы туралы *орысша*
- 74–94 **Азамат Иманбаев, Галия Бегембетова**
Қазақ халық музыкасы Қазақстан
композиторларының саксофондық
шығармаларында *ағылшынша*
- 95–111 **Айдос Сейітжан**
Владимир Тюлькин режиссурасы концептіндегі
әлеуметтік-мәдени жағдай контекстінде
адамның орнын қайта қарастыру *орысша*
- 112–135 **Анна Олдфилд**
Цифрлық армандар және күмәнді пайда:
иммерсивті Ван Гогтың сынақтары *ағылшынша*
- 136–140 **Қосымша**

Contents

16	Foreword
20–33	Umizhan Jumakova The Art of Interpretation by Roza Baglanova: at the Intersection of Folk, Pop and Academic Styles in Kazakh Singing <i>in English</i>
34–50	Zulfiya Muradova Concert Overture “Shunchaki Khazil” by Mustafo Bafoyev through Intertextual Projection <i>in Russian</i>
51–73	Anastassiya Martynova On the Polysemy of the Interpretation Concept in Music <i>in Russian</i>
74–94	Azamat Imanbayev, Galiya Begembetova Kazakh Folk Music in Saxophone Works by Composers of Kazakhstan <i>in English</i>
95–111	Aidos Seitzhan Rethinking the Position of a Human Being in a Socio-Cultural Context in the Concept of Film Director Vladimir Tyulkin <i>in Russian</i>
112–135	Anna Oldfield Digital Dreams and Dubious Dollars: The Challenge of Immersive Van Gogh <i>in English</i>
136–140	Appendix

Содержание

- 18 **Вступительное слово**
- 20–33 **Умитжан Джумакова**
Искусство интерпретации Розы Баглановой:
на пересечении народного, эстрадного
и камерного стилей в казахской песне
на английском
- 34–50 **Зульфия Алиевна Мурадова**
Концертная увертюра «Шунчаки ҳазил»
Мустафо Бафоева в интертекстуальной
проекции *на русском*
- 51–73 **Анастасия Мартынова**
О многозначности понятия интерпретации
в музыкальном исполнительстве *на русском*
- 74–94 **Азамат Иманбаев, Галия Бегембетова**
Казахская народная музыка в саксофонных
произведениях композиторов Казахстана
на английском
- 95–111 **Айдос Сейітжан**
Переосмысление места человека
в социокультурном контексте в концепте
режиссуры Владимира Тюлькина *на русском*
- 112–135 **Анна Олдфилд**
Цифровые мечты и сомнительная прибыль:
вызов иммерсивного Ван Гога *на английском*
- 136–140 **Приложение**

Кіріспе сөз

Құрметті оқырмандар!

Халықаралық рецензияланатын *Saryn* журналының беттеріне тағы да қош келдіңіздер. Біздің редакциямыз әрқашан ғылыми білім мен осы салада ғасырлар бойы қалыптасқан адам еңбегінің постулаттарына адал болуға тырысады. Мақалалармен жұмыста біз үшін сапа әрқашан бірінші орында.

2024 жылға арналған екінші саны жарық көргеннен кейін, шілдеде біз халықаралық редакциялық алқаның кезекті отырысын өткіздік, онда журналды әлемдік ғылыми кеңістікте ілгерілету мәселелері және авторлармен өзара әрекеттесу жолдары талқыланды. Сондай-ақ, Қазақстан Республикасы Ғылым және жоғары білім министрлігі Ғылым сапасын қамтамасыз ету комитетінің қазіргі қызметкерлері елімізде шығатын журналдардың дамуына қызығушылық танытатынын айта кеткен жөн.

Олар журнал редакторларына семинарлар өткізіп, консультациялық қолдау көрсетіп, сондай-ақ жаңартылған нормативтік құқықтық актілерде жаңа енгізілімдер жасап қамқорлық танытады. Мұндай инициативалар одан әрі дамуға түрткі болады. 2024 жылғы 14 маусымда Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрінің 2016 жылғы 12 қаңтардағы № 20 бұйрығына өзгерістер мен толықтырулар енгізу туралы Қазақстан Республикасы Ғылым және жоғары білім министрінің № 295 бұйрығы шыққанын атап өтейін. Осыған байланысты *Saryn* халықаралық ғылыми рецензияланған журналы жарияланымдар Тізімінің 2 Тізбесіне енді. Бұл тізім ғылыми атаққа үміткер докторанттар мен оқытушылар үшін жаңа жағдайлар жасайды. Біз журналымыздың осындай мүмкіндіктерге ие болғанын мақтан тұтамыз.

Saryn-ның үшінші санындағы мақалаларда интерпретация құбылысын зерттеуге бағытталған музыка, кино және көркем мәдениет туралы зерттеулер бар. Басылымды **Умитжан Джумакованың** (Астана, Қазақстан) «Роза Бағланованың интерпретация өнері: Қазақ әніндегі эстрадалық және камералық стильдердің қиылысында» атты мақаласы бастайды. Онда қазақстандық ән-орындаушылық практикадағы әннің біртұтастығы және эстрадалық және академиялық өнердің стилистикалық өзара байланысы зерттеледі. «Тау самалы» шығармасы мен және әйгілі әнші Роза Бағланованың орындауындағы жанрішілік стилистикалық тенденциялардың тоғыспалы әсері композиторлар мен орындаушылардың шығармашылығы арасындағы өзара бағытталған екі үдерісті белгілейді. Сондықтан әннің түрлерін (фольклорлық, академиялық, эстрадалық) бөлек зерттеумен қатар ұлттық ән мәдениетінің бірлігі әдіснамалық тұрғыдан маңызды болып табылады.

Зульфия Мурадова (Ташкент, Өзбекстан) «Мұстафо Бафоевтің “Шунчаки хазил” концерттік увертюрасы мәтінаралық проекцияда» атты мақаласында монофониялық және полифониялық тілдік жүйелердің диалогы арқылы жасалған шығыс композиторлық музыкасының мәтінаралық өзара байланыстылық бірлігі концепциясымен көркемдік жүйелердің тарихи-мәдени шеңберлеріндегі мазмұнды және құрылымдық мәтінаралық байланыстарды дамытатын көрнекті өзбек музыкатанушысы Наталия Янов-Яновскаяның тәсілдерін зерттейді. Автор ұлттық музыкалық мәдениеттің дамуының екпінді және орталықтан тепкіш факторларының өзара әрекеттестігі мен жаһандану сын-қатерлері контекстінде өзіндік құндылықты сезіну туралы тезистерді дәлелдейді. З. Мурадова Мұстафо Бафоев шығармашылығын мысалға ала отырып, Н. Янов-Яновскаяның жаһандану үрдістері аясында ұлттық музыкалық мәдениеттің өзіндік құндылығы туралы хабардарлығын арттыру бойынша тұжырымдарын растайды.

Анастасия Мартынова (Алматы, Қазақстан) «Музыкалық орындаушылықтағы интерпретация түсінігінің көпмағыналығы туралы» мақаласында өзінің зерттеу тақырыбын коммуникативті, құрылымдық-семантикалық және стилистикалық факторлар тұрғысынан қарастырады. Автор интерпретация құрылымын орындаушылықтың мәнерлеу құралдары кешенін ұйымдастыру түрінде үш негізгі деңгейде ұсынады: фоникалық, синтаксистік және композициялық. А. Мартынова «орындаушылық интерпретацияның құрылуына қатысатын барлық орындаушылық құралдары мен мазмұндық құрамдас бөліктері стильдің әртүрлі деңгейлерінде көрінетін стильдік ерекшелікке ие» деп есептейді. Сонымен, зерттелетін факторлар орындаушылық интерпретацияның көркемдік ерекшеліктері мен даралық дәрежесімен қамтамасыз етеді.

Азамат Иманбаев пен Галия Бегембетова (Алматы, Қазақстан) «Қазақ халық музыкасы Қазақстан композиторларының саксофондық шығармаларында» атты мақаласында қазақ композиторлары Артур Оренбургский, Әліби Әбдінұров және Юлия Лебедеваның саксофонға арналған шығармаларындағы

халық және авторлық музыканың интерпретациясын зерттейді. Авторлар орындаушылар мен білім алушылардың ұлттық репертуарын қалыптастырған композиторлардың шығармашылығы мен идеяларына тоқталады. Оларда джаз гармониясы мен импровизацияны қазақ халық музыкасымен үйлестіретін эксперименттерден көрінетін заманауи музыкалық тенденциялар байқалады.

Айдос Сейітжан (Астана, Қазақстан) «Владимир Тюлькин режиссурасы концептіндегі әлеуметтік-мәдени жағдай контекстінде адамның орнын қайта қарастыру» мақаласын ұсынады, онда ол деректі кинематография саласында еңбек етіп жүрген белгілі қазақстандық режиссердің шығармашылығын талдайды. Қазақстандағы әлеуметтік-мәдени өзгерістердің көрінісі деректі фильмдерде көрсетіледі, мұнда режиссерлік интерпретация ұлттық тарихты қайта қарастыру контекстімен байланысты. Автор В. Тюлькиннің «Шыбындар әміршісі» (1991), «Иттер туралы емес» (2010), «13 километр» (2018) шығармаларын зерттеп, қазақ болмысының қыр-сырын, оның ішінде саяси өзгерістерді, әлеуметтік мәселелерді және қарапайым адамдардың жеке оқиғаларын суреттейді. А. Сейітжан режиссердің күшті эмоционалды әсер тудырып, оқиғаның мәнін түсіну үшін қолданатын көрнекі және баяндау стратегияларына ерекше мән береді.

Saryn-ның 2024 жылғы үшінші саны **Анна Олдфилдтің** (Конуэй, Оңтүстік Каролина, АҚШ) «Цифрлық армандар мен күмәнді долларлар: иммерсивті Ван Гогтың сынақтары» атты шолуымен аяқталады. Ғалым голландиялық суретші Винсент ван Гогтың өмірі мен шығармашылығына негізделген цифрлық иммерсивті көркем көрмелерінің айналасындағы танымалдылық пен қайшылықтарды зерттейді. Автор мұндай жобаларды көрермен қабылдауы тұрғысынан және оларды зерттеудің теориялық перспективалары тұрғысынан қолдайтын және қарсы дәлелдер келтіреді. А. Олдфилд талқылаған сұрақтарға келесілер жатады: мұндай көрмелердің көрермендері шынайы көркем әсер ала ма, әлде бұл жай ғана бизнес-жобалар ма? Өнер осы контекстте қолжетімді бола ма, әлде бұл жай симулякр ма? Әлеуметтік медиа дәуірінде адамдардың өнерге деген көзқарасы өзгерсе, мұражайлар бұған қалай бейімделеді? Осылайша, автор әртүрлі көзқарастарды талдайды және маркетингтік мәлімдемелер мен сыни қарсылықтарға қатысушылардың тәжірибесін шоғырландыратын мәселеге неғұрлым икемді тәсілдеме ұсынады.

Әрбір мақаланың сапасын бақылау үдерістері әрқашан жаңа жағдайлармен және авторлармен, сондай-ақ журналға өтеусіз және жомарт қолдау көрсететін нағыз тамаша рецензенттермен ынтымақтастық тәжірибесімен тұрақты шытырман оқиға екенін атап өткім келеді. Әр автордың анонимді мақалаларымен кемінде екі, кейде үш рецензент кәсіби шеберлігін ортаға салып, тәжірибесімен бөлісіп, құнды уақытын жұмсап жұмыс жасайды. *Saryn* журналының редакциясы халықаралық редакция алқасының мүшелері Анна Олдфилд пен Биргит Боймерске кеңестері мен журналды әзірлеуге белсене атсалысқандары үшін алғыс білдіреді.

Saryn-ның беттерінде докторанттар мен белгілі ғалымдардың мақалалары бар, бұл журналды зерттеушілердің әртүрлі буындары арасындағы дәнекер, сондай-ақ мәдениеттер арасындағы байланыс пен ғылыми пікірлер алаңына айналдырады. Біз *Saryn*-ға үлес қосып жатқан баршаға алғысымызды білдіреміз және ХХІ ғасырдың алғашқы ширегінің соңғы жылдарында ғылыми журнал шығарудың осынау қиын жолындағы ниетіміздің арқасында әлемдік өнертануға өз үлесімізді қоса аламыз деп үміттенеміз.

Дамир Уразымбетов,
редактор

Foreword

Dear readers!

We welcome you back to the pages of the *Saryn* international peer-reviewed journal. Our Editorial Team always strives to remain committed to the path of knowledge and its postulates, that were established over centuries of human work. For us the quality of working with articles always comes first.

In July, after the second issue of 2024 was published, we've held another meeting of the international Editorial Council. Issues of promoting the journal in the global academic community and ways of interacting with authors were discussed. It is also important to pinpoint the interest of the current staff of the Science and Higher Education Quality Assurance Committee of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan in the development of journals published in our country. Their patronage is shown through holding seminars for journal editors, in consulting support as well as in updating regulatory legal acts. Such initiatives motivate us to move forward. I would like to note, that Order No. 295 of the Minister of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan, issued on 14 June, 2024, amends the Order No. 20 of the Minister of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan dated January 12, 2016. In this regard, the *Saryn* international peer-reviewed journal was included in 2nd List of Publications. This list provides new terms for doctoral students and teachers applying for an academic title. We are grateful that our journal has received such opportunities.

The articles in the 3rd issue of *Saryn* focus on music, cinema, and artistic culture, with an emphasis on the phenomenon of interpretation. The issue opens with an article by **Umizhan Jumakova** (Astana, Kazakhstan) titled "The Art of Interpretation by Roza Baglanova: at the Intersection of Folk, Pop and Academic Styles in Kazakh Singing". It is focused on the interplay between pop and academic art within the context of song performance in Kazakhstan. The cross-influence of intra-genre stylistic tendencies in the "Tau Samaly" song and its performance by a famous singer Roza Baglanova highlights the dynamic interaction between composers and performers. Therefore, the cohesion of the national song culture along with the established separate study of song varieties (folk, academic, pop) is methodologically important.

Zulfiya Muradova (Tashkent, Uzbekistan) in the article "Concert Overture 'Shunchaki Khazil' by Mustafo Bafoyev through Intertextual Projection" explores the approaches of the prominent Uzbek musicologist Natalia Yanov-Yanovskaya, who develops substantive and structural intertextual connections within the historical and cultural framework of artistic systems. She does so through the concept of intertextual duality in Eastern compositional music, which generates from the dialogue between monodic and multi-voice language systems. The author argues for the recognition of the intrinsic value of national musical culture in terms of interaction of the rapid and centrifugal forces of its development and the challenges posed by globalization. Using Mustafa Bafoyev's work as an example, Z. Muradova reaffirms Yanov-Yanovskaya's conclusions regarding the strengthening of self-sufficiency in national musical culture as a counterbalance to globalization trends.

In the study "On the Polysemy of the Interpretation Concept in Music", **Anastasiya Martynova** (Almaty, Kazakhstan) examines the subject from the side of communicative, structural and semantic, as well as stylistic factors. The author presents the interpretation structure as a complex of tools in performative expressiveness on three main levels: phonic, syntactic and compositional. A. Martynova believes that "all expressive performance tools and content components involved in creating a performance interpretation possess qualities of style specificity that manifest at various levels of style". So, the factors under study provide artistic features and the degree of individuality to the performative interpretation.

Azamat Imanbayev and **Galiya Begembetova** (Almaty, Kazakhstan) in the article "Kazakh Folk Music in Saxophone Works by Composers of Kazakhstan" explore the interpretation of folk and art music in saxophone pieces written by Kazakh composers Artur Orenburgsky, Alibi Abdinurov and Yuliya Lebedeva. The authors concentrate on the creativity and ideas of the composers, who formed the national repertoire of concert performers and students, and are fusing contemporary musical trends that appear in experiments of combining jazz harmony and improvisations with Kazakh folk music.

Aidos Seitzhan (Astana, Kazakhstan) presents the article "Rethinking the Position of a Human Being in a Socio-Cultural Context in the Concept of Film Director Vladimir Tyulkin". He analyzes the work of a famous documentary director of Kazakhstan. The reflection of social and cultural changes in Kazakhstan are expressed in documentaries through the director's interpretation of rethinking the national history.

The author examines three documentaries of V. Tyulkin: "Lord of the Flies" (1991), "It's Not about Dogs" (2010), "13 Kilometers" (2018). All three works illustrate the aspects of Kazakhstan's reality including political changes, social problems and personal stories of ordinary people. A. Seitzhan pays special attention to the visual and narrative strategies that director uses to create a powerful emotional impact and understanding of the context of events.

A review by **Anna Oldfield** (Conway, South Carolina, USA) titled "Digital Dreams and Doubtful Dollars: The Challenge of Immersive Van Gogh" finalizes the issue. The researcher examines the popularity and controversies of digital immersive art exhibitions, based on the life and work of the Dutch artist Vincent van Gogh. The author provides pros and cons to such projects from the viewer's perception as well as the theoretical perspectives for their study. A. Oldfield raises the following issues: does the audience receive genuine artistic impressions or is it just a business project; whether art becomes more accessible in this context or is it just a simulacrum; if people in the era of social media change their attitude to art, how will museums adapt. Therefore, the author evaluates different opinions and offers a more flexible approach that concentrates on the experience of attendees over marketing statements and critical objections.

I would like to emphasize that the processes of quality control relating to each article are a constant adventure with new circumstances and experiences in cooperation with the authors. Truly excellent reviewers who provide free and generous support to the journal are not an exception. Each author has at least two and sometimes three reviewers who spend their free time working with anonymous articles, and sharing their experience and professionalism. The Editorial Board of *Saryn* journal expresses gratitude to Anna Oldfield and Birgit Beumers, the members of the International Editorial Council, for their consultations and active participation in the development of the journal.

The pages of *Saryn* are shared by the doctoral students and recognized scholars. That makes the journal to be a nexus between different generations of researchers and also a platform for cross-cultural communication and scholarly opinions. We are grateful to everyone who contributes to *Saryn* and believe that our hard work on this difficult path of publishing an academic journal in the final years of the first quarter of the present century, will do a part for the world of art studies.

Damir Urazymbetov,
Editor

Вступительное слово

Дорогие читатели!

Мы вновь приветствуем вас на страницах международного рецензируемого журнала *Saryn*. Наша редакция всегда старается оставаться приверженной свету научного знания и постулатам, сформированным за века человеческого труда в этой сфере. В деле работы со статьями качество для нас всегда стоит на первом месте.

После того как вышел в свет второй номер за 2024 год, мы в июле провели очередное заседание международного редакционного совета, на котором обсуждались вопросы продвижения журнала в мировом научном пространстве и способы взаимодействия с авторами. Необходимо отметить также заинтересованность нынешних сотрудников Комитета по обеспечению качества в сфере науки Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан в развитии журналов, издаваемых в нашей стране. Их патронаж проявляется в проведении семинаров для редакторов журналов, в консультационной поддержке, а также в нововведениях в обновляемых нормативно-правовых актах. Подобные инициативы мотивируют для дальнейшего развития. Замечу, 14 июня 2024 года вышел Приказ Министра науки и высшего образования РК № 295, вносящий правки в Приказ Министра образования и науки Республики Казахстан от 12 января 2016 года № 20. В связи с этим международный научный рецензируемый журнал *Saryn* вошел в Список 2 Перечня изданий. Данный список создает новые условия для докторантов и преподавателей, претендующих на присвоение ученого звания. Мы горды тем, что наш журнал получил такие возможности.

Статьи третьего номера *Saryn* включают в себя исследования о музыке, кино и художественной культуре, которые сосредоточены на изучении феномена интерпретаций. Открывает выпуск работа **Умитжан Джумаковой** (Астана, Казахстан) «Искусство интерпретации Розы Баглановой: на пересечении эстрадного и камерного стилей в казахской песне», сосредоточенная на изучении единства песни и стилистического взаимодействия эстрадного и академического искусства в казахстанской песенно-исполнительской практике. Перекрестное влияние внутрижанровых стилистических тенденций в произведении «Тау самалы» и в исполнении знаменитой певицы Розы Баглановой намечает два взаимонаправленных процесса между творчеством композиторов и исполнителей. Поэтому наряду с установившимся раздельным изучением разновидностей песни (фольклорной, академической, эстрадной) методологически важным является единство национальной песенной культуры.

Зульфия Мурадова (Ташкент, Узбекистан) в статье «Концертная увертюра “Шунчаки ҳазил” Мустафо Бафоева в интертекстуальной проекции» исследует подходы крупного узбекского музыковеда Наталии Янов-Яновской, которая развивает содержательные и структурные межтекстовые связи в историко-культурных рамках художественных систем концепцией интертекстуального двуединства восточной композиторской музыки, которая порождена диалогом монодийной и многоголосной языковых систем. Автор аргументирует тезисы осознания национальной музыкальной культурой собственной самооценности в условиях взаимодействия стремительных и центробежных факторов ее развития и вызовов глобализации. З. Мурадова на примере произведения Мустафо Бафоева подтверждает выводы Н. Янов-Яновской об усилении самодостаточности национальной музыкальной культуры в противовес тенденциям глобализации.

В исследовании «О смысловой множественности понятия интерпретации в музыке» Анастасия Мартынова (Алматы, Казахстан) рассматривает предмет своих изысканий с позиции коммуникативного, структурно-семантического и стилистического факторов. Автор представляет структуру интерпретации в виде организации комплекса средств исполнительской выразительности на трех основных уровнях: фоническом, синтаксическом и композиционном. А. Мартынова считает, что «все средства исполнительской выразительности и компоненты содержания, участвующие в создании исполнительской интерпретации, обладают качествами стилистической специфичности, проявляющимися на различных уровнях стиля». Таким образом, исследуемые факторы обеспечивают художественные особенности и степень индивидуальности исполнительской интерпретации.

Азамат Иманбаев и **Галия Бегембетова** (Алматы, Казахстан) в статье «Казахская народная музыка в саксофонных произведениях композиторов Казахстана» изучают интерпретацию казахстанскими композиторами Артуром Оренбургским, Алиби Абдинуровым и Юлией Лебедевой народной и авторской музыки в произведениях для саксофона. Авторы концентрируют внимание на творчестве

и замыслах композиторов, сформировавших национальный репертуар концертирующих исполнителей и обучающихся. В них происходит слияние современных музыкальных тенденций, которые проявляются в экспериментах сочетания джазовой гармонии и импровизации с казахской народной музыкой.

Айдос Сеитжан (Астана, Казахстан) представляет статью «Переосмысление места человека в социокультурном контексте в концепте режиссуры Владимира Тюлькина», в которой анализирует творчество известного казахстанского постановщика, работающего в сфере документального кинематографа. Отражение социокультурных изменений Казахстана находит выражение в документальных фильмах, где режиссерская интерпретация проявляется в контексте переосмысления национальной истории. Автор исследует работы В. Тюлькина «Повелитель мух» (1991), «Не про собак» (2010), «13 километров» (2018), которые иллюстрируют аспекты казахстанской реальности, включая политические перемены, социальные проблемы и личные истории обычных людей. Особое место А. Сеитжан уделяет визуальным и нарративным стратегиям, которые режиссер использует для создания мощного эмоционального воздействия и понимания контекста событий.

Завершает третий выпуск журнала *Saryn* за 2024 год ревью **Анны Олдфилд** (Конуэй, Южная Каролина, США) «Цифровые мечты и сомнительные доллары: вызов иммерсивного Ван Гога». Ученый исследует популярность и противоречия вокруг художественных цифровых иммерсивных выставок, основанных на жизни и творчестве голландского художника Винсента Ван Гога. Автор приводит аргументы за и против подобных проектов с точки зрения восприятия зрителем и теоретические перспективы их исследования. Рассматриваемые А. Олдфилд вопросы включают в себя рассуждения о том, получают ли зрители подобных выставок подлинные художественные впечатления либо это только бизнес-проекты; становится ли в этом контексте искусство более доступным либо оно является всего лишь симулякром; если люди в эпоху социальных сетей изменят отношение к искусству, то как к этому приспособятся музеи. Таким образом, автор оценивает различные точки зрения и предлагает более гибкий подход к вопросу, который концентрирует опыт участников над маркетинговыми заявлениями и критическими возражениями.

Подчеркну, что процессы контроля качества каждой статьи – это постоянное приключение с новыми и новыми обстоятельствами и опытом сотрудничества с авторами, а также с по-настоящему великолепными рецензентами, оказывающими безвозмездную и щедрую поддержку журналу. На каждого автора приходится минимум два, а порой и три рецензента, которые дарят жизненное время при работе с анонимными статьями, делясь своим опытом и профессионализмом. Редакция журнала *Saryn* выражает отдельную благодарность членам международного редакционного совета Анне Олдфилд и Биргит Боймерс за консультации и деятельное участие в развитии журнала.

На страницах *Saryn* соседствуют статьи докторантов и уже состоявшихся ученых, что делает журнал связующим звеном между разными поколениями исследователей, а также платформой для кросс-культурных коммуникаций и научных мнений. Мы благодарны каждому, кто делает вклад в *Saryn*, и очень надеемся, что, благодаря нашим интенциям на этом сложном пути издания научного журнала в завершающие годы первой четверти XXI века, мы сможем внести свою лепту в мировое искусствознание.

Дамир Уразымбетов,
редактор

UDC 78.071.2(574)
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.96

Umitzhan Jumakova

Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Musicology and Composition Department,
Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0003-2599-2109

email: dzhumit@rambler.ru

Cite: Jumakova, Umitzhan. "The Art of Interpretation by Roza Baglanova: at the Intersection of Folk, Pop and Academic Styles in Kazakh Singing." *Saryn*, vol. 12, no. 3, 2024, pp. 20–33. DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.96.

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

Received by editorial: 11.02.2024

Passed the review: 02.03.2024

Accepted to publish: 26.04.2024

Article

The Art of Interpretation by Roza Baglanova: at the Intersection of Folk, Pop and Academic Styles in Kazakh Singing



© 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: Roza Baglanova, Kazakh music of the 20th century, folk song, pop song, "Tan Samaly", overlap of styles, intra-genre style trends, academic vocals, pop vocals, traditional song-making.

Abstract. This article aims to explore the unity of song and the stylistic interaction between pop and academic art songwriting and performing practice in Kazakhstan. Using the performing art of Roza Baglanova as an example, the study examines the role of song in the works of composers and performers of Kazakhstan, analyzes the general features of R. Baglanova's vocal art in the context of the development of Kazakh singing during the Soviet period. It also identifies stylistic directions in her repertoire and individual originality in sound production and intonation.

To overlap the pop and academic song styles are one of the trends in the works of composers in Kazakhstan. They create songs along with operas and ballets, large-scale and academic vocals and orchestral productions. One of the songs, "Tan Samaly" by Yerkegali Rakhmadiyev, carries the expressive features. Its uniqueness lies in the organic plexus of Kazakh folk song-making, the academic vocals style and romance lyrics. It got the features of a complex form in structure: a steady melodic growth based on the tonic triad singing. The "Tan Samaly" song can be performed by both the "traditional-singing-style" pop artists and the academic singers. R. Baglanova has created an unsurpassed example of interpretation of this masterpiece of Kazakh music of the 20th century. She contributed to song culture, that is oriented to a broad audience.

The cross-influences of intra-genre stylistic trends in the song "Tan Samaly" and in the art of its interpretation by R. Baglanova outline two mutually directed processes between the creativity of composers and performers. Therefore, along with the established separate study of the varieties of songs (folklore, academic, and pop), the unity of the national song culture is methodologically important.

UDC 78.071.2(574)
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.96

Умитжан Рахметуллилова Джумакова

Өнертану докторы, Қазақ ұлттық өнер университетінің музыкатану және композиция кафедрасының профессоры (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0003-2599-2109

email: dzhumit@rambler.ru

Мақала

Дәйексөз үшін: Джумакова, Умитжан.
«Роза Бағланованың интерпретация өнері: Қазақ әніндегі халық, эстрадалық және камералық стильдердің қиылысында».
Saryn, т. 12, № 3, 2024, 20–33 б.
DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.96.
(Ағылшынша)

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

Редакцияға түсті: 11.02.2024

Рецензиядан өтті: 02.03.2024

Басылымға қабылданды: 26.04.2024

Роза Бағланованың интерпретация өнері: Қазақ әніндегі халық, эстрадалық және камералық стильдердің қиылысында

Тірек сөздер: Роза Бағланова, XX ғасырдағы қазақ музыкасы, халық әні, эстрадалық ән, «Таң Самалы», стильдерінің қиылысы, жанрішілік стильдік бағыттар, академиялық вокал, эстрадалық вокал, дәстүрлі ән шығармашылығы.

Аңдатпа. Бұл мақаланың мақсаты – әннің бірлігін және қазақстандық ән-орындаушылық практикадағы эстрадалық және академиялық өнердің стилистикалық өзара іс-қимылын зерттеу. Роза Бағланованың орындаушылық өнерінің мысалында қазақстандық композиторлар мен орындаушылардың шығармашылығындағы әннің рөлі қарастырылып, Р. Бағланованың вокалдық өнерінің жалпы ерекшеліктері Кеңес өкіметі жылдарындағы қазақ әнінің дамуы тұрғысынан талданды, оның репертуарындағы стилистикалық бағыттар және дыбыс режиссурасы мен интонациясындағы жеке ерекшелігі анықталды.

Эстрадалық және академиялық ән стильдерінің қиылысы – опералар мен балеттермен, симфониялық және камералық вокалдық және оркестрлік шығармалармен қатар әндер жазатын Қазақстан композиторларының шығармашылық бағыттарының бірі. Еркеғали Рахмадиевтің «Таң Самалы» әнінің мәнерлі ерекшеліктері анықталды. Оның бірегейлігі қазақ халық ән шығармашылығы дәстүрлерінің, камералық әннің вокалдық стилистикасының және романтикалық лириканың органикалық үйлесімінде жатыр. Оның құрылымында күрделі форманың ерекшеліктері атап өтіледі: тоникалық триаданың тондарын айтуға негізделген үздіксіз әуезді өну. «Таң Самалы» әнін дәстүрлі ән айту мәнері бар эстрада әртістері де, классикалық академиялық әншілер де орындайды. Роза Бағланова XX ғасырдағы қазақ музыкасының осы жауһарын интерпретациялаудың теңдессіз үлгісін жасады. Ол кең аудиторияға бағытталған ән мәдениетін байытты.

«Таң Самалы» әніндегі және оны Р. Бағлановамен интерпретациялаудағы жанрішілік стилистикалық тенденциялардың өзара әсері композиторлар мен орындаушылардың шығармашылығы арасындағы өзара бағытталған екі үдерісті белгілейді. Сондықтан әннің түрлерін (фольклорлық, академиялық, эстрадалық) бөлек зерттеумен қатар ұлттық ән мәдениетінің бірлігі әдіснамалық тұрғыдан маңызды болып табылады.

UDC 78.071.2(574)
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.96

Умитжан Рахметуллинова Джумакова

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

ORCID ID: 0000-0003-2599-2109

email: dzhumit@rambler.ru

Статья

Для цитирования: Джумакова, Умитжан.
«Искусство интерпретации Розы
Баглановой: на пересечении народного,
эстрадного и камерного стилей в казахской
песне». Saryn, т. 12, № 3, 2024, с. 20–33.
DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.96.
(На английском)

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

Поступила в редакцию: 11.02.2024
Прошла рецензирование: 02.03.2024
Принята к публикации: 26.04.2024

Искусство интерпретации Розы Баглановой: на пересечении народного, эстрадного и камерного стилей в казахской песне

Ключевые слова: Роза Багланова, казахская музыка XX века, народная песня, эстрадная песня, «Тан самалы», пересечение стилей, внутрижанровые стилевые направления, академический вокал, эстрадный вокал, традиционное песенное творчество.

Аннотация. Целью данной статьи является исследование единства песни и стилистического взаимодействия эстрадного и академического искусства в казахстанской песенно-исполнительской практике. На примере исполнительского искусства Розы Баглановой рассмотрена роль песни в творчестве казахстанских композиторов и исполнителей, проанализированы общие особенности вокального искусства Р. Баглановой в контексте развития казахской песни в годы советской власти, выявлены стилистические направления в ее репертуаре и индивидуальное своеобразие в звукорежиссуре и интонации.

Пересечение эстрадного и академического песенных стилей – одно из направлений творчества композиторов Казахстана, сочиняющих песни наряду с операми и балетами, симфоническими и камерными вокальными и оркестровыми произведениями. Определены выразительные особенности песни Еркегали Рахмадиева «Тан самалы». Её уникальность заключается в органичном сочетании традиций казахского народного песенного творчества, вокальной стилистики камерной песни и романтической лирики. В её структуре отмечаются черты сложной формы: непрерывное мелодическое прорастание, основанное на пении тонов тонического трезвучия. Песню «Тан самалы» исполняют как эстрадные артисты с традиционной манерой пения, так и классические академические певцы. Роза Багланова создала непревзойденный образец интерпретации этого шедевра казахской музыки XX века. Она обогатила песенную культуру, ориентированную на широкую аудиторию.

Перекрестное влияние внутрижанровых стилистических тенденций в песне «Тан самалы» и в искусстве ее интерпретации Р. Баглановой намечает два взаимонаправленных процесса между творчеством композиторов и исполнителей. Поэтому наряду с установившимся раздельным изучением разновидностей песни (фольклорной, академической, эстрадной) методологически важным является единство национальной песенной культуры.

Introduction

In musicology, it is customary to investigate questions concerning the song in the aspect of the genre and its specific samples related to any space of creativity (composer, style direction, tradition, or culture), focusing on its differences in the field of folklore and professional art. At the same time, a song that characterizes the properties and patterns of mass culture, which historically represents an independent, "third" layer (along with folklore and academic music), is much less often included in the sphere of attention of musicologists (Konen 4). At the same time, intersecting paths are formed in practice between theoretically differentiated types of creativity. Those intersections formed in the 20th century numerous trends, indicated in combinations of compositional and performance techniques and principals of more or less universal global genres originated in Western classical music, locally and ethnically specific traditions of music and so-called mass culture embodied in such styles as jazz, rock, pop-music and others of the same genetics. Such cross-cultural and cross-traditional phenomena in music are often referred as *fusion*.

Within the national cultures of many Asian countries such fusion undergone very specific processes that require to re-define such common musicological concepts as "classic", "popular" and "folk" music within the contexts of ethnic traditions in the condition of globalization. Discussing fusion as a broad tendency in contemporary music, Ang Li offers some definitions. After Hauser, Chomsky, and Fitch, the researcher notices: "In a broad sense, classical music refers to Western classical music under the European cultural background that has been passed down from the Western Middle Ages to the present" (Li 114). In national cultures, as Yiwen Ouyang notes in her thesis, such kind of music is often defined like westernized following the idea of *westernization* ("Westernization, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music" 60). In Kazakh musicology the term seems inappropriate and colonial since mostly the adaptation of classical compositional principles was initiated "from the inside" by prominent Kazakh musicians and have always followed the cross-cultural patterns. Here we'll rely on the term *academic music*, more common within musicological discourse in Kazakhstan, to underline its origins without political or colonial connotations.

The folk or, as it is more appropriate to label, traditional music has many definitions. Alan Lomax, a prominent ethnomusicologist, defined folk music as "the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission" (7). It is the narrow sense. Other definitions illustrate various aspects of folk or traditional music, including its oral transmission, cultural context, communal nature, and role in expressing cultural identity and heritage. In a broader sense traditional music shares some functions (especially, cultural identity and heritage) with other layers.

Observing musicological literature, it is obvious, that there is no clear definition for the "pop music". Ang Li focuses on such characteristics of pop-music as simplicity, popularity, comprehensibility, and easy acceptance (115). For not to be confused with pop-songs, in post-Soviet musicology all such genres as jazz, rock, pop and their variations together with so-called *Estrada* (or variety) are united under the umbrella term "mass music" synonymic to "mass genres".

So, we have academic, traditional and mass music – the three layers which social functions were well-described by Valentina Konen (1). The song, as a genre included in all three layers, convincingly shows their interrelation and unity, despite the fact that it reveals a number of specific manifestations in accordance with the stylistic properties and internal principles of their development. This universal status of the song explains the intersection of the norms of pop and academic art, characteristic of the songwriting of composers and for performing practice. Based on this position, the purpose of this work is to use the example of the performing art of Roza Baglanova to show the unifying role of song in the work of composers and performers of mass and academic trends. We'll examine how composition and performance reflected the complex relations of constant and mobile identities, changing and, in the same time, preserving the "kazakhness" of music through the language and musical intonations. The fusion of Kazakh traditions with globally accepted academic and mass genres reflected the changing (contemporary) aspects of identities. As Razia Sultanova noted, "The looming question 'Who are we?' inspired new developments in art and music, which accompanied changes in language and people's mentality, bringing to life a new set of values and refashioning ethnic identities across the region" (133). Roza Baglanova's art of performance and repertoire reflect these complex changes.

Roza Baglanova: a Singer in the Changing Cultural Context

A whole epoch in the development of the song art of Kazakhstan is connected with the work of R. Baglanova (see Fig. 1). She is called a legend, the queen of the Kazakh pop of the 20th century. The 100th anniversary of her birth had been celebrated in 2022. She lived a long and eventful life (1922–2011), covering the main events of the history of Kazakhstan in the twentieth century: the formation of a new national culture, the Great Patriotic War, the post-war reconstruction of the country, the "thaw" and flourishing in the 1960s and 1970s, the years of stagnation and the December events in Alma-Ata in 1986, the collapse of the Soviet Union, and the formation of independent Kazakhstan in the 1990s. Over the years, her creative biography has included numerous tours to the cities and villages of Kazakhstan, to all republics of the Union, and to foreign countries, where she built "bridges" through songs. R. Baglanova was an official of the Soviet multinational art by status; she performed in front of prominent people of the world and statesmen. With the full protection of the authorities and the obvious dependence of the singer on official recognition, her sincere civic position found expression in the most fateful moments of history. One of them was a poignantly tremulous speech at the Congress of Deputies of the Supreme Soviet of the USSR (1980s) criticizing the leaders who allowed the tragedy of the Aral Lake as well as the extinction of nature and people to happen.



Figure 1. The singer Roza Baglanova. 11.09.1958. Photo by Stanovov. Credit: RIA Novosti.

Together with the history of the country, R. Baglanova went through all the stages of the development of Kazakh singing in the Soviet period. The art of Baglanova's pop singing, addressed to a mass audience, has always been in demand and admired. The songs she performed are still considered the epitome of excellence in their interpretation over the past two decades of the 21st century, although during this time, there have been significant changes in the parameters of pop art, the technical capabilities of communication between the performer and the listener, as well as the artistic and aesthetic concept of the singer and voice.

Despite the fact that she has dedicated more than half a century to the service of the musical art of Kazakhstan (since 1941), today the most general, informational literature prevails about her life and work. R. Baglanova's own memories of her life in the book "Ainalaiyn khalkymnan yerkeletken" [*Kazakh: Pampered by the Beloved Peoples*] are documentary in essence and indirectly relate to the actual scientific issues of the singing art. The autobiographical statements form a kind of typological portrait of the relationship between the artist and the authorities. The singer presents her life through communication with famous cultural figures and with official, state-scale people. In research of a scientific nature, her work and the songs performed by her have not been comprehended in the context of the cultural history of Kazakhstan or from the point of view of performing arts. The scientific systematization of her sound heritage would be the first step in the study of interpretation issues.

It is symptomatic that in textbooks on Kazakh music, which reflect scientific research, her surname is mentioned, but her work is not specifically considered (Kuzembayeva and Yeginbayeva 92). This is due to the established priorities in musicology. Studying mainly the issues of folklore and compositional creativity, it did not form a sufficiently complete knowledge of no less developed mass musical culture. And in the characteristic of the composers' creativity, relying mainly on major achievements, on works in genres that are indicative from the point of view of innovations in academic art (opera, symphony, etc.), the song that most composers of Kazakhstan of different generations addressed disappeared or was lost from sight line of musicological studies. There are unique and inimitable examples among these songs. And unreasonably little, in comparison with the huge role in musical practice, attention is paid to the work of songwriters (Shamshi Kaldayakov, Ablakhat Yespayev, Asset Beiseuov, etc.), most often in connection with some theoretical problem.

This article characterizes the features of R. Baglanova's performing style and defines the features of vocal style in the interpretation of the song "Tan Samaly" by Ye. Rakhmadiyev. To solve the tasks set on the basis of the biographical method, the main directions in the repertoire are established. A comparative approach to sound recordings of songs is used to determine individual originality in sound production and intonation. In order to identify differences in the interpretation of the genre by composers of academic and mass trends, songs for one text are compared. The method of holistic analysis is projected onto the performance version of the "Tan Samaly" song.

R. Baglanova was a dedicated and passionate singer. She possessed the magic of stage transformation and had an impact on a mass audience. At the same time, she sang simply, without effort or tension, soulfully and sincerely, which is characteristic of chamber,

lyrically individual singing. Her voice was not strong, not loud and small in range, but sonorous and clear, especially in the upper register. Whoever listens to R. Baglanova for the first time, regardless of auditory experience, will certainly pay attention to her timbre. It is recognizable without any effort due to its specific colors. In the virtuoso mastery of the voice, both conscious work and a natural sense of proportion and beauty are felt. In conveying the emotions of words and music, R. Baglanova elegantly used slowdowns and fermatas, an open and muffled sound. Her singing with a clear diction of words came from a sincere conversation and a subtle understanding of the unity of poetry and music. Her speech-kind intonation in singing directed the listener to the meaning of the words.

On stage, R. Baglanova attracted attention with an emphatically exotic beauty; she preferred national attire and ethnic elements of grace, brilliance, and wealth. She was not characterized by excessively active movement or dancing (see Fig. 2). But at the same time, artistry was manifested in facial expressions and vivacity in body movements, which enriched the image of the song and the colors of the voice. She could sing accompanied by piano, accordion, and small instrumental ensembles, but her performances were especially colorful when accompanied by an orchestra of folk instruments.

In the choice of songs, R. Baglanova had an amazing ability to predict their artistic value. In her repertoire, it seems, there were no insignificant songs, all with meaning, a deeply sincere feeling, and a beautiful melody. There are several stylistic *directions of interpretation* in the variety of songs. She was very interested in the songs of different nations and sang in different languages (for example, in Russian “Ah, Samara gorodok!” – *Ah, Samara-Town!*). The national-style intonation was especially evident in the performance of Kazakh traditional songs (“Yeki zhiren” and “Ainamkoz”). *Patriotic songs of Soviet composers*, praising the party, the country and its heroes, she sang quite sincerely, without false pathos, with great feeling, and brought vitality to the politicized art (“Menin Kazakstanym” – *My Kazakhstan*).

The pop-style trend was most clearly manifested in love songs (“Ademi-au” and “Asyl Arman”). She loved life and enthusiastically sang about everything that inspires love. Even in her external appearance and in the expression of her face, the world of song inherent in her inner nature is reflected. She seemed to soar above life, trying to embrace the most beautiful, joyful, and bright. Happy, upbeat, and lively songs essentially make up the majority of her repertoire in terms of content. Instead of sadness and sorrow, R. Baglanova chose songs that were playful, light, carried positive emotions to the listener, and were uplifting. In the days of the harsh war, when there was death, fear, and devastation around, with her art she carried a special light of the soul, the joy of life (“Na solnechnoi polyanochke” – *On a Sunny Glade*).

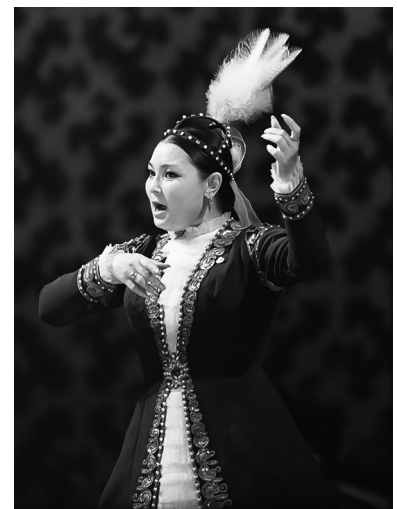


Figure 2. Roza Baglanova on the stage of the State Academic Bolshoi Theater of USSR, 1967. Photo by Alexander Nevezhin. Credit: RIA Novosti.

R. Baglanova perceived the songs of songwriters (Sh. Kaldayakov, A. Yespayev, etc.) in their direct continuity with the traditional Kazakh song. As a rule, the word is primary, and it is organized into simple musical forms where the melody is based on traditional music. Therefore, the peculiar, pop-style manner of R. Baglanova's performance reveals their characteristic orientation to a wide amateur audience, regardless of the place of performance.

Many composers of Kazakhstan, whose genre range of creativity included operas, orchestral, vocal-choral, ensemble, and solo instrumental music, also turned to composing songs of the pop-music direction. In some samples of the song, the influence of the academic manner is noticeable in the expanded and complex forms of the internal structure, in the vocal technical capabilities, and, most importantly, in the sublime figurative structure. The pop song approaches the song-romance lyrics, intended for performance by professional singers and on the concert stage.

Such *overlap between pop and academic song styles* are clearly visible when composers refer to one poetic text, but they are interpreted differently in terms of genre style, which determines the resonance space of the song. So, there are two songs of the same name for the heartfelt lyrical poem "Yesine meni algaisyn" – *Remember Me* by Mukagali Makatayev (1931–1976). One belongs to the poet and songwriter Yelena Abdykhalykova, known for her songs. This song performed by Madina Yeraliyeva (1954–2000), became popular in the 1990s.

Immediately after the poet's passing, the composer Nurgisa Tlendiyev wrote a song for the same text. M. Makatayev was his friend, and he painfully perceived the loss. This is a song about farewell and about memory; it is distinguished by restraint and rigor. It is sung, as a rule, in an academic manner by professional singers accompanied by a folk orchestra.

Fusion in Performance Manner on Example of "Tan Samaly" song

The two stylistic directions of the song shown above are organically combined in the performance of R. Baglanova and manifest themselves depending on the characteristics of the song material itself. She is sensitive to these differences and uses her individual vocal and interpretive capabilities. Such a stylistic crossing of the properties of popular and academic art in the repertoire of the singer stands out in the song "Tan Samaly" – *A Morning Breeze* by Ye. Rakhmadiyev (1932–2013), which is one of the best songs of the composer, known for his works in academic genres ("Alpamys" opera, "Dairabai" symphonic kyui, etc.). It was written in moments of real happiness, manifestations of ardent feelings, and was dedicated to the composer's wife (Bodaubai 100). This song is about love, about the beauty of a woman, comparable to the morning dawn, with the freshness of the wind that has burst into the soul, and about the all-consuming rapture of the awakening day (see Fig. 3).



Figure 3. Roza Baglanova, "Tan Samaly". Archived video record. Source: www.instagram.com/roza_baglanova_resmi/reel/CVUFBc9objR/

The uniqueness of the "Tan Samaly" song is that it organically combines the traditions of Kazakh folk song with the style of academic vocal singing. It is not simple.

Because the verse and chorus are so intertwined and share a single emotional flight, the structural elements are not distinct melodically. There are no repetitions in the “weaving” of the melody. The extended chords of the stable steps of the major scale form one line of ascent and descent in the verse. The melody, starting with the tonic, the lowest sound, on the verge of verse and chorus, reaches the highest and most unstable sound at the culmination (IV stage through an octave) and returns to the foundation. The analysis of the tonal relations at the end and beginning of phrases showed that the stable steps of major (D major) have an expressive and formative meaning: they prevail over the unstable ones and are at the end and beginning of the verse of the song. From the point of view of an ordinary mass song, this is a very complex structure. Everything flows smoothly, calmly, and at the same time internally very eventful: the mystery of feelings is replaced by an ardent revelation, and then pacification.

R. Baglanova managed convey, through the sound of her voice and only her inherent intonation, the figurative palette of an intimately lyrical song-romance. She sang with a thick, rich, then dark, transparent sound, then meekly, then openly. Her singing reflected the shades of feeling described in the lyrics – thoughtfulness, fervor, determination, and delight. In a word, everything that the then-young composer put into his autobiographical declaration of love.

The song was first performed in 1963 on a tour of Kazakh cultural figures in Mongolia. The composer himself have offered this song to R. Baglanova, apparently realizing not only that the popularity of the pop singer could determine its fate but also that she could convey the subtle emotional content and the sublime spirit of the song associated with the traditions of western chamber vocal lyrics while at the same time counting on a large audience.

Ye. Rakhmadiyev later noted more than once that this was the best interpretation. And today, it remains an unsurpassed example of the disclosure of the composer’s idea. Observations on other recordings of performers show that pop singers rarely sing it. There may be different reasons for this, apparently. One of them consists in the very complexity of the song, in the fact that it is not originally pop, not mass. More often, it is sung by singers with western-style classical vocals (female and male voices). But they are characterized by strict performance; without a bright palette of feelings, the voice is shown more than the intonation characteristic of the song (Bibigul Zhanuzak, Azamat Zheltyrguzov).

In the aspect of the unity of the art of song, it is noteworthy that there is information about the performance of “Tan Samaly” by the traditional singer Bekbolat Tleukhan, who sings accompanied by a *dombra* or solo. Among pop singers, Makpal Zhunusova created the interpretation closest to the composer’s idea after R. Baglanova. This singer also has a bright personality, has her own unique repertoire, and is close in style to both the author’s song and traditional culture. And yet, none of the subsequent performers could convey this facet of the song, connected with academic vocal, in synthesis with the song culture aimed at the mass listener in the way that the outstanding singer R. Baglanova did at the time. She created an unsurpassed standard of interpretation for this song-romance masterpiece of Kazakh music of the 20th century.

The study of the intersections of academic and pop styles in Kazakh music on the example of the art of interpretation of R. Balanova's song "Tan Samaly" by Ye. Rakhmadiyev allows us to draw conclusions. The song, in its historically predetermined artistic mission of the "primary" genre, performs a unifying role. In the aspect of typological differences of creativity (folklore, academic, pop), "the division of culture, whatever it may be, fundamentally has no sharply defined and insurmountable, opaque boundaries" (Zemtsovsky 31). Cross-influences and intra-genre stylistic trends in the "Tan Samaly" song and in the art of its interpretation by R. Baglanova outline two mutually directed processes in the song art of Kazakhstan. Composers of the academic direction build connections with mass culture by referring to the song. Pop performers do not limit themselves to song material within the stylistic limits of their creativity; they expand their palette, showing individual capabilities. Therefore, along with the established separate study of the varieties of song (folklore, academic, and pop), the unity of the national song culture, which is historically mobile, dynamic, and multidimensional, is methodologically important.

References

- Abdirakhman, Gulnar. *Sovremennoe samodeyatelnoe pesnetvorchestvo v kazahskoj muzykalnoj culture [Contemporary Amateur Songwriting in Kazakh Musical Culture]*. Almaty, Soros Foundation-Kazakhstan, 2002. (In Russian)
- Baglanova, Roza. *Ainalayyn khalkymnan yerketken: kazak sakhnasyn, kumis komei anshinin omiri men shygarmashylygy hakynda [Pampered by the Beloved Peoples: The Life and Work of a Unique Natural Talent of the Kazakh Scene]*. Almaty, Atamura, 2007. (In Kazakh)
- Bodaubai, Bolat. *Tangalamyn emirdin gazhabyrna: syr-suhbatka kurylgan gumyrnamalyk roman [Admiring the Miracle of Life: Autobiographical Novel Constructed in the Form of Intimate Conversations]*. Astana, Foliant, 2010. (In Kazakh)
- Hauser, Marc, et al. "The Faculty of Language: What is it, Who Has it, and How Did it Evolve?" *Science*, vol. 298, no. 5598, 2002, pp. 1569–1579. DOI: 10.1126/science.298.5598.1569.
- Konen, Valentina. *Tretij plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The Third Layer: New Mass Genres in Music of the Twentieth Century]*. Moscow, Music, 1994. (In Russian)
- Kuzembayeva, Sara, and Toizhan Yeginbayeva. *Lekcii po istorii kazahskoj muzyki: Uchebnoe posobie [Lectures on the History of Kazakh Music: Textbook]*. Almaty, 2005. (In Russian)
- Li, Ang. "The Historical Evolution of the Popularization of Classical Music and the Development of the Fusion of Multiple Musical Styles." *Herança*, vol. 7, no. 1, 2024, pp. 113–125. DOI: 10.52152/heranca.v7i1.810.
- Lomax, Alan. *The Folk Songs of North America in the English Language: A Handbook of Music Information*. New York, Doubleday & Company Inc, 1960.
- Ouyang, Yiwen. *Westernization, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music*. 2012, Royal Holloway, University of London, PhD thesis, pure.royalholloway.ac.uk/en/publications/westernisation-ideology-and-national-identity-in-20th-century-chi. Accessed 28 January 2024.
- Sultanova, Razia. "Music and Identity in Central Asia: Introduction." *Ethnomusicology Forum*, vol. 14, no. 2, 2005, pp. 131–142. DOI: 10.1080/17411910500329989.
- Zemtsovsky, Izaliy. "Melosfera Musorgskogo – ego 'neizvestnaya rodina'." [Mussorgsky's Melosphere – His "Unexplored Homeland."] *Muzykalnaya akademiya*, no. 3, 2012, pp. 30–35. (In Russian)

UDC 78.041/.049 + 78.083.22
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.223

Зульфия Алиевна Мурадова

Кандидат искусствоведения (PhD), старший научный сотрудник,
заведующая отделом музыкального искусства Института искусствознания
Академии наук Республики Узбекистан (Ташкент, Узбекистан)

ORCID ID: 0009-0003-3206-4762

email: murza56@mail.ru

Статья

Для цитирования: Мурадова, Зульфия.
«Концертная увертюра “Шунчаки ҳазил”
Мустафо Бафоева в интертекстуальной
проекции». *Saryn*, т. 12, № 3, 2024, с. 34–50.
DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.223.

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

Поступила в редакцию: 13.08.2024

Прошла рецензирование: 26.08.2024

Принята к публикации: 10.09.2024

Концертная увертюра «Шунчаки ҳазил» Мустафо Бафоева в интертекстуальной проекции

Посвящается 90-летию

Н. С. Янов-Яновской



© 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: интертекст, Н. С. Янов-Яновская, национальная культура, самоценность, программность, Мустафо Бафоев, форма рондо, цитата, интекст, аллюзия, метафора.

Аннотация. Теория интертекста, сформировавшаяся в филологии, семиотике и культурологии, получила разработку в музыковедении в последней трети XX века. Подход видного представителя музыкальной науки Узбекистана Наталии Соломоновны Янов-Яновской (род. в 1934) дополняет эту теорию актуальной для ряда внеевропейских музыкальных культур концепцией интертекстуального двуединства восточной композиторской музыки, порожденного диалогом монодийной и многоголосной языковых систем. Цель статьи – аргументация выдвинутого ученым тезиса об осознании национальной музыкальной культурой собственной самоценности в современных условиях взаимодействия центростремительных и центробежных факторов ее развития и вызовов глобализации. Для ее достижения применены семантический, семиотический, герменевтический подходы, учтен теоретический опыт изучения феномена интертекстуальности в музыке, литературе и медиаискусстве.

Репрезентативным объектом избрана концертная увертюра-рондо «Шунчаки ҳазил» узбекского композитора Мустафо Бафоева (род. в 1946), впервые рассмотренная в аспекте раскрытия программного замысла привлеченными интертекстуальными средствами. В результате анализа выявлено, что содержательной основой данного произведения явился показ «западного», «восточного» и «национального» культурных сценариев в трех эпизодах рондо. Рефрен, включивший узбекскую поговорку-интекст, стал выразителем творческого кредо композитора: изучая и воспринимая инонациональный опыт, не теряя аутентичного «лица», оставаться самим собой.

Интертекстуальный аппарат составили цитата, аллюзия, метафора, амальгама, образ, стилизация, адаптация, пародия, полистилизм, пентатоника, микст многоголосной фактуры и тембрового колорита национальных музыкальных инструментов, программно-обусловленная форма рондо. Демонстрируя свободное им владение и раскрывая с его помощью идейный замысел увертюры, Мустафо Бафоев позиционирует центростремительную платформу своего творчества, что характерно для композиторской школы Узбекистана на нынешнем этапе развития как в плане стилевого обновления, так и национально-почвенного дискурса. Этим подтверждается справедливость вывода Н. С. Янов-Яновской о растущем осознании самоценности национальной музыкальной культуры в противовес тенденциям глобализации.

Благодарности. Выражаю искреннюю благодарность Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, редакции журнала *Saryn*, рецензентам за высокий профессионализм, чуткое и доброжелательное отношение, полезные консультации и конструктивные отзывы. Сердечная признательность – художественному руководителю Узбекского камерного оркестра народных инструментов «Согдиана», заслуженному деятелю искусств РУз, профессору Государственной консерватории Узбекистана Ф. Р. Абдурахимовой, любезно предоставившей автору партитуру «Шунчаки ҳазил».

UDC 78 + 792.8
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.210

Зульфия Алиевна Мурадова

Өнертану кандидаты (PhD), Өзбекстан Республикасы Ғылым академиясы
Өнертану институтының аға ғылыми қызметкері, музыкалық өнер
бөлімінің меңгерушісі (Ташкент, Өзбекстан)

ORCID ID: 0009-0003-3206-4762

email: murza56@mail.ru

Мақала

Дәйексөз үшін: Мурадова, Зульфия.
«Мұстафо Бафоевтің "Шунчаки ҳазил"
концерттік увертюрасы интермәтіндік
проекцияда». *Saryn*, т. 12, № 3, 2024,
34–50 б. DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.223.

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

Редакцияға түсті: 13.08.2024

Рецензиядан өтті: 26.08.2024

Басылымға қабылданды: 10.09.2024

Мұстафо Бафоевтің «Шунчаки ҳазил» концерттік увертюрасы интермәтіндік проекцияда

*Н. С. Янов-Яновскаяның
90 жылдығына арналады*

Тірек сөздер: интермәтін, Н. С. Янов-Яновская, ұлттық мәдениет, өзіндік құндылық, бағдарламалық, Мустафо Бафоев, рондо пішіні, цитата, мәтінмән, аллюзия, метафора.

Аңдатпа. Филология, семиотика және мәдениеттануда қалыптасқан интермәтін теориясы ХХ ғасырдың соңғы үштен бірінде музыкатануда дамыды. Өзбекстанның музыкатанудың көрнекті өкілі Наталия Соломоновна Янов-Яновскаяның (1934 жылы туылған) көзқарасы бұл теорияны монодиялық және көп дауысты тілдік жүйелер диалогынан туындаған Шығыс композиторлық музыканың интертекстуалды екіұштылығы тұжырымдамасымен толықтырады. Мақаланың мақсаты – Н. С. Янов-Яновскаяның ұлттық музыкалық мәдениеттің өзіндік құндылығын оның дамуы мен жаһандану сын-қатерлерінің орталыққа ұмтылғыш және орталықтан тепкіш факторларының өзара әрекеттесуі жағдайында түсіну туралы тезисін дәлелдеу. Оған қол жеткізу үшін семантикалық, семиотикалық және герменевтикалық әдістер қолданылды, сонымен қатар музыка, әдебиет және медиа өнеріндегі интертекстуалдық құбылысты зерттеудің теориялық тәжірибесі ескерілді.

Өзбек композиторларының бірі Мұстафо Бафоевтің (1946 жылы туылған) увертюра-рондо түрінде жазылған «Шунчаки ҳазил» («Жай әзіл») шығармасы өкілдік объект болып таңдалды, ол бағдарламалық жасақтама тұрғысынан және оның шеңберінде интермәтіндік байланыстар тұрғысынан қаралды. Талдау нәтижесінде бұл жұмыстың негізі рондоның үш эпизодында мәдениетті дамытудың «батыс», «шығыс» және «ұлттық» жолдары көрсетілгені анықталды. Өзбек мақал-мәтінмәнін қосқан рефрен композитордың шығармашылық кредосының көрсеткіші болып табылды: шетелдік тәжірибені зерттеп, оны қабылдай отырып, шынайы «бет-әлпетті» жоғалтпау.

Қолданылған интермәтіндік құралдардың қатарында цитата, аллюзия, метафора, амальгама, бейне, стильдеу, бейімделу, пародия, полистилизм, пентатоника, ұлттық музыкалық аспаптардың көп дауысты фактурасы мен тембрлік бояуының миксті, бағдарламамен анықталатын рондо пішіні. Мұстафо Бафоев онда еркіндік танытып, оның көмегімен увертюраның идеялық концепциясын аша отырып, өз шығармашылығының орталыққа тартқыш тұғырнамасын позициялайды, бұл Өзбекстанның қазіргі даму сатысындағы композиторлық мектебіне стильдік жаңару тұрғысынан да, ұлттық дискурс жағынан да тән. Бұл Н. С. Янов-Яновскаяның жаһандану тенденцияларының аясында ұлттық музыкалық мәдениеттің өзіндік құндылығы туралы хабардарлығын арттыру туралы тұжырымының әділдігін растайды.

Алғыс. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясына, *Saryn* журналының редакциясына және рецензенттерге, рецензенттерге жоғары кәсібилігі, ізгі ниеттері, пайдалы кеңестері мен оң пікірлері үшін үлкен алғысымды білдіремін. «Согдиана» Өзбек камералық халық аспаптар оркестрінің көркемдік жетекшісі, Өзбекстан мемлекеттік консерваториясының профессоры Ф. Р. Абдурахимоваға «Шунчаки ҳазил» партитурасын ұсынғаны үшін шын жүректен алғыс айтамын.

UDC 78 + 792.8
DOI 10.59850/SARYN.2.12.2024.210

Zulfiya Muradova

PhD in Arts, Senior Researcher, Head of the Musical Art Department, Art Studies Institute,
Republic of Uzbekistan Sciences Academy (Tashkent, Uzbekistan)

ORCID ID: 0009-0003-3206-4762

email: murza56@mail.ru

Cite: Muradova, Zulfiya. "Concert Overture 'Shunchaki Khazil' by Mustafó Bafoyev through Intertextual Projection." *Saryn*, vol. 12, no. 3, 2024, pp. 34–50.
DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.223..
(In Russian)

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

Received by editorial: 13.08.2024

Passed the review: 26.08.2024

Accepted to publish: 10.09.2024

Article

Concert Overture "Shunchaki Khazil" by Mustafó Bafoyev through Intertextual Projection

*A Tribute to the 90th Anniversary
of Natalia Yanov-Yanovskaya*

Keywords: intertext, Natalia Yanov-Yanovskaya, national musical culture, self-value, program-conditioned rondo form, Mustafo Bafoyev, proverb-intext, quotation, allusion, metaphor.

Abstract. The theory of intertext, having taken shape in philology, semiotics and cultural studies, was developed in musicology in the last third of the twentieth century. The approach of the prominent representative of musicology in Uzbekistan, Natalia Yanov-Yanovskaya (b. 1934), complements this theory with the concept of intertextual duality in Eastern compositional music, arising from the dialogue between monophonic and multi-voice language systems. The purpose of this article is to argue the thesis put forward by N. Yanov-Yanovskaya about the awareness of national musical culture of its own self-value in modern conditions of interaction between centripetal and centrifugal factors of its development and globalization challenges. To achieve it, semantic, semiotic, hermeneutic approaches are applied, and theoretical experience of studying the phenomenon of intertextuality in music, literature and media art is taken into account.

The concert overture-rondo "Shunchaki Khazil" (*Just a Joke*) written by Uzbek composer Mustafo Bafoyev (b. 1946) is chosen as a representative object. For the first time it is considered in the aspect of revealing the program idea with the help of the involved intertextual means. As a result of the analysis, it was revealed that the content basis of this work was the display of Western, Eastern and national cultural scenarios in three episodes of the rondo. The refrain, which included an Uzbek proverb-intext, became an expression of the composer's creative credo: while studying and perceiving foreign national experience, try not to lose your authentic "face", just be yourself.

The intertextual apparatus contains quotation, allusion, metaphor, amalgam, image, stylization, adaptation, parody, polystylism, pentatonics, mix of multi-voice texture and timbre coloring of national musical instruments, and program-conditioned rondo form. Demonstrating its fluent mastery and revealing the ideological intent of the overture, Mustafo Bafoyev positions the centripetal platform of his work as characteristics of the Uzbek school of composers at the current stage of development both in terms of stylistic renewal and national-soil discourse. This confirms the validity conclusion of Natalia Yanov-Yanovskaya's about the growing awareness of the national musical culture self-value as a balance to the trends of globalization.

Acknowledgements. I express my sincere gratitude to the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, the editorial board of the *Saryn* journal and reviewers for high professionalism, friendly attitude, useful consultations and constructive feedback. My heartfelt gratitude goes to Firuza R. Abdurakhimova, Artistic Director of the "Sogdiana" Uzbek Chamber Orchestra of Folk Instruments, Honored Worker of Arts of the Republic of Uzbekistan, Professor of the State Conservatory of Uzbekistan, who kindly provided the author with the scores of "Shunchaki Khazil".

Наталья Соломоновна Янов-Яновская, чья личность и научное творчество не раз становились объектом биографического (Т. Головянец и Е. Мейке; А. Джаббаров и Т. Соломонова; А. Жаббаров) и исследовательского (В. Закирова, М. Камолиддинова, Д. Каромат, Э. Мамаджанова и Д. Хусанова; Н. Хасанова) интереса, принадлежит к поколению музыковедов, совершивших серьезный прорыв в изучении композиторской музыки Узбекистана.

Признанным теоретическим завоеванием ученого стала впервые предложенная и обоснованная типологизация процессов освоения симфонического жанра узбекской монодийной культурой. Концепт трехэтапной эволюции (лексико-языковая адаптация многоголосия; овладение формально-композиционными нормативами избранного жанра; его трактовка в монодийном контексте) оказался применимым и к другим заимствованным в XX веке жанрам.

Более того, этот подход обозначил логику сложения оперирующей монодийно-многоголосным опытом композиторской школы (на примере Узбекистана), что позволило исследователю выдвинуть важный теоретический тезис – «одна национальная культура – две традиции» (изначальная и возникшая в XX столетии современная) («Одна культура – две традиции» 26; Джумаев 103, 106–107). Его дальнейшему обоснованию посвящена опубликованная в 2019 году монография Н. С. Янов-Яновской «Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку».

Эта теория, возникшая во второй половине XX века в силу нового понимания интертекстуальности как узлового момента в «дихотомии соотношения творческого сознания и художественного текста» (Высоцкая 44), первоначально оформилась в филологии, семиотике, культурологии, получив затем разработку и в музыковедении. Будучи до недавнего времени преимущественно направленной на выявление межтекстовых связей в рамках европейской музыки, она, наряду с трудами обобщающего плана, затрагивает и такие проблемы, как интертекст в творчестве отдельных, в том числе узбекских, композиторов, методология анализа музыки в медиатексте и другие.

Подход узбекистанского музыковеда обозначил в ней еще один, чрезвычайно актуальный для ряда внеевропейских музыкальных культур, проблемный дискурс – «двуединую природу восточной композиторской музыки» (Янов-Яновская, *Теория интертекста* 5), обусловленную интертекстовым диалогом монодийной и многоголосной систем.

Обратившись к данному труду, мы не ставили целью подробно его охарактеризовать, ибо сам автор изложил свои размышления ясным и точным языком, логически расставив все акценты. Скромная задача настоящей статьи – привлечь внимание к одному из множества аспектов этой интересной и информационно насыщенной книги. А именно к тому, что Н. С. Янов-Яновской обозначено как «устремленность к осознанию собственной самооценки, самобытности, <...> самоидентификации», «естественная реакция на тенденции глобализации» вследствие обострившейся диалектики центростремительных и центробежных векторов развития национальных культур (*Теория интертекста* 19).

Освещение указанного аспекта обусловилось тем, что свое толкование теории интертекста ученый соотносит со стадийным развитием композиторской музыки

Узбекистана. Определяя направленность этого процесса «от влияния чужого к его воздействию и далее – к взаимодействию, где отношения культур обретают уже динамическое творческое равноправие» (*Теория интертекста* 118), и отмечая готовность национального музыкального самосознания «согласиться с непохожестью новых проявлений на старое, знакомое», автор в то же время указывает, что «чем сильнее тенденции к объединению, тем активнее мобилизуются защитные средства коренной культуры» (19–20).

Представилось, что подтверждением справедливости и актуальности этих мыслей может служить произведение «Шунчаки ҳазил» («Всего лишь шутка») одного из видных узбекских композиторов Мустафо Бафоева (Т. Головянец и Е. Мейке; А. Жабборов; О. Матякубов), чьи творческие установки, при всей широте интертекстуальных связей и маршрутов, демонстрируют принципиальное тяготение к центростремительной художественной платформе патриарха узбекской композиторской школы Муталы Бурханова (1916–2002)¹.

Избранное сочинение, не упомянутое автором книги в числе привлекших его внимание опусов Бафоева (Янов-Яновская, *Теория интертекста* 78–83), впервые рассматривается в аспекте раскрытия программного замысла использованными интертекстуальными средствами, не преследуя задачи целостного анализа².

Учитывая, что термин «интертекстуальность» допускает «неоднозначность толкований» (Высоцкая и Григорьева 8) и многообразии аналитических трактовок музыкального текста, соотношение «программный замысел» – «интертекстуальный аппарат» в данном опусе условно определено нами как функциональная связь обозначаемого (денотат) и обозначающего (сигнификат), что подразумевает обращение к семантическим, семиотическим и герменевтическим подходам.

Теоретической и информационной базой исследования, помимо работ музыковедов Узбекистана (А. Джумаев, О. Матякубов, Р. Радман, Н. Янов-Яновская), послужили труды по проблемам интертекстуальности, семантики, семиотики, герменевтики ученых СНГ (М. Арановский, М. Высоцкая, Г. Григорьева,

Ю. Грибиненко, Ю. Захаров, Л. Дьячкова, С. Лаврова, И. Стогний, Г. Тараева, В. Чинаев, Л. Шаймухаметова, Е. Яблонская) и зарубежных стран (P. de Castro, W. Everett, W. Gratzner, T. Kneif, V. Kostka, Z. Lissa, S. Mausers, J. Matson), а также ряд научных изысканий сходной проблематики в сфере смежных гуманитарных наук (С. Аверинцев, Т. Бочина, О. Донских, Ю. Караулов, Н. Кривуля, О. Рябуха, П. Топон, А. Трошина, G. Allen, W. Irwin, N. Piaget-Graw и др.).

Концертная увертюра «Шунчаки ҳазил» была написана для Узбекского камерного оркестра народных

1 Поясним: под центростремительной и центробежной платформами Н. Янов-Яновская в данном случае подразумевает противоположность интертекстуальных маршрутов двух ярких представителей узбекской композиторской музыки М. Бурханова и И. Акбарова. Объясняя это разностью приоритетов обоих художников в «дозировании» сферы родной культуры и пластов культуры европейской, ученый называет их последователей (при всей условности такого деления) – выросших на бурхановской «почве» С. Джалила, Б. Умиджанова, Б. Лутфуллаева, М. Бафоева и примкнувших к акбаровской «ветви» М. Таджиева, М. Махмудова, Т. Курбанова, Н. Гиясова (Янов-Яновская, *Теория интертекста* 41–49, 72).

2 Анализ сочинения «Шунчаки ҳазил» содержит защищенная в 2014 году магистерская диссертация Р. Ф. Радман, где оно фигурирует как концертная увертюра рондальной формы (58–65). Укажем, что автором диссертации данный опус не рассматривается в ключевом для нашей статьи аспекте.

инструментов «Согдиана» в 2013 году. Наряду с довольно нестандартной для этого жанра рондальной формой (три эпизода с рефреном) она содержит вербальный текст, эпизодически пропеваемый оркестрантами по ходу исполнения. Этот текст состоит из сочиненных композитором диалогических реплик и узбекской пословицы-цитаты, о месте и значении которой в замысле произведения будет сказано ниже.

Помимо вербального компонента интертекстуальное поле увертюры создается отсылками к музыкальным текстам, а именно цитатам из Баха («Шутка») и Бетховена (ритм «мотива судьбы») в первом эпизоде, «китайской» пентатонике во втором, узбекскому музыкальному наследию в «лице» Бухарского Шашмакома и Хорезмского свода Шести с половиной макомов – в третьем.

Подчеркнем, что обращение к указанным композиторам обусловлено не только художественными предпочтениями Бафоева (Матякубов 60, 69; Янов-Яновская, *Теория интертекста* 82, 83) и высокой референтностью привлеченных цитат – их творчество манифестирует ключевые достижения европейской музыки в полифонической и гомофонно-гармонической сферах. Точно так же пентатоника избирается в качестве наиболее легко распознаваемого ладового знака китайской (шире – дальневосточной) музыки, а макомы – как доминанта узбекского музыкального наследия.

Все это подтверждает подчеркиваемую исследователями приверженность Бафоева к интертекстуальному расширению своего творчества, открытость к иным, далеко отстоящим друг от друга традициям и культурам, планетарность и диалогичность мышления, свободное оперирование «гиперпространством» разных эпох и транскультурных связей Востока и Запада (Матякубов 73–74, 77; Янов-Яновская, *Теория интертекста* 81–83). И на первый взгляд дает основание говорить о продвижении им идей глобализации и интернационализации искусства.

Однако более пристальное внимание к его работе над заимствованным текстом в данном опусе выявляет виртуозное владение приемом аллюзии – иносказательной и зачастую иронично-пародийной игры с аудиторией. Его суть состоит в том, что включаемый объект «подается в измененном виде», подвергаясь «сокращениям, деформациям, компилированию и перефразированию», в результате чего «нужный эффект достигается за счет появления в знакомой цитате совершенно неожиданного компонента» (Кривуля 154).

Подобный эффект в первом эпизоде создается парадоксальным наложением баховской цитаты «в исполнении ная, рубаб, дутара и гиджака» на «бетховенские» ритмы ударной группы оркестра (Радман 60), пародируемые «усульным» перестуком (см. [пример 1](#)).

Во втором эпизоде – сочетанием сочиненной Бафоевым пентатонной мелодии и насыщенной полутоновыми сопряжениями вертикалью сопровождения (см. [пример 2](#)).

Наконец, по признанию самого композитора, «шутка третьего эпизода состоит в мелодии (тоже авторской – З. М.) – она одинаково походит как на бухарскую, так и на хорезмскую» (Радман 64) (см. [пример 3](#)). Укажем, что во всех перечисленных

случаях композитор использует прием амальгамы – сплавления разных компонентов в единое целое.

Example 1 is a musical score for five instruments: Nay, Q.nay, P.tti, Tamb., and Tri. It begins with a measure number '3' in a box. The Nay part has a melodic line with a *mp* dynamic. The Q.nay part has a lower melodic line with a *mp* dynamic. The P.tti part has a simple melodic line with a *mp* dynamic. The Tamb. and Tri. parts have rhythmic accompaniment with a *mp* dynamic.

Пример 1. Эпизод первый. Фрагмент «Шутки» Баха и «усуль» «мотива судьбы».

Example 2 is a musical score for three instruments: Gidj. I, Gidj. II, and Gidg.bass. Gidj. I and Gidj. II have melodic lines with a *mp* dynamic. Gidg.bass has a bass line with a *pizz.* dynamic.

Пример 2. Эпизод второй. Фрагмент «китайской» мелодии.

Example 3 is a musical score for six instruments: Pr. rub., Qash.rub., Afg.rub., Pr.dutar, Bass dut., and Doira. Pr. rub., Qash.rub., and Afg.rub. have melodic lines with a *f* dynamic. Pr.dutar has a melodic line with a *f* dynamic. Bass dut. has a bass line with a *f* dynamic. Doira has a rhythmic accompaniment with a *f* dynamic.

Пример 3. Эпизод третий. Фрагмент «макомной» мелодии.

Аллюзии, актуализируя «скрытые смыслы и вызывая ассоциации», являющиеся «чем-то большим, чем просто замена знака» (Irwin 288), обычно «воспроизводятся не точно, а через намек» (Кривуля 140, 142). Однако в нашем случае они «дешифрованы» объявлением имен Баха и Бетховена («Бу И. С. Бах – буюк шахс. Бу Людвиг ван Бетховен») и репликами-подсказками («Бу Хитойми ё Япон?»; «Бу Хоразм, Бухоро»), что заставляет задуматься о некоем «подспудном» замысле автора и обратиться к избранной им вербальной цитате.

В качестве таковой выступает пословица «Ишонмагин дўстинга – сомон тиқар пўстинга», дословно означающая «Не верь (*ишонмагин*) другу (*дўстинга*) – соломы (*сомон*) набьет (*тиқар*) в твою шкуру (*пўстинга*)» (см. [пример 4](#)). Ее переносный смысл – «Не верь другу, ибо он может превратить тебя в свое подобие (соломенное чучело)» – близок русским идиомам «Не верь брату родному, верь своему глазу кривому!», «На бога надейся, а сам не плошай» (Даль).

1
(петь)
И шон ма гин дўс тинг га Со мон ти кар пўс тинг га
(петь)
И шон ма гин дўс тинг га Со мон ти кар пўс тинг га

Пример 4. Рефрен (фрагмент).

Пословица, как следует из ее определения, – это «жанр фольклора; образное, афористически сжатое изречение <...>, содержащее некую житейскую мудрость и имеющее назидательный смысл, который может быть буквальным и переносным <...> или только переносным» (*Большая российская энциклопедия*). Будучи цельной и лаконичной, она обладает смысловой, структурной, коммуникативной ценностью и выражает только одну мысль (Бочина 19). А мысль эта – не верь (!) другу – никак не подтверждает представление о Бафоеве как стороннике глобализации. Ее сопоставление с содержанием эпизодов убеждает в метафоричности замысла композитора, «когда, говоря об одном», он имеет «в виду совсем другое» (Донских 30).

Выбор этого прецедентного (общеизвестного в конкретной культуре) изречения делает его «семантически насыщенной частью текста», иначе интекстом (Тороп 39). Интекст, зачастую играя «текстопорождающую роль в передаче основной идеи» (Рябуха и Трошина 138), «существенно обогащает идейно-проблемное содержание произведения»-реципиента (Караулов 228) и выполняет ключевую функцию в его разъяснении.

Именно такую роль играет задающая «новые координаты мыслительных схем» (Донских 29) пословица в «Шунчаки ҳазил». Композитор подтекстовывает ею рефрен (Радман 59), многократное проведение которого способствуют закреплению ее содержания в слушательском сознании. Очевидно, что необходимость в таких повторах-напоминаниях обусловила выбор формы рондо.

Таким образом, рефрен (вкуче с рассмотренными выше аллюзивными интенциями) служит ключом к раскрытию программного замысла, озвучивая

месседж композитора: признавая необходимость обращения к инациональному опыту и важность его изучения, Бафоев предостерегает от слепого, бездумного подражания тем или иным стилям и образцам (включая и музыкальные символы родной культуры), как бы совершенны они ни были. Такой подход близок мысли С. Аверинцева об опасности индифферентного смешения разных художественных позиций, влекущего «погибель, если не физическую, то духовную» (12), потерю не только творческой индивидуальности, но и самобытности культуры в целом.

В этом контексте эпизоды рондо предстают как три культурных «сценария» – «западный», «восточный», «национальный», что позволяет еще раз отметить адекватность данной музыкальной формы идейному замыслу композитора.

Копируя первый из них либо избирая второй, воспринимающая культура рискует превратиться в нечто вторичное (чучельное подобие), ограничиваясь перепевом инациональных художественных идей и музыкального языка – например, отсутствующей в узбекской ладовой системе пентатоники. Исполнение же баховской цитаты, где флейту имитирует темброво и технически отличный от нее *най*, отсылает к бурным спорам о целесообразности переложений европейской симфонической классики для оркестра узбекских народных инструментов (в принятой аббревиатуре – ОНИ)³. В этой связи следует указать, что Бафоев, на протяжении ряда лет возглавлявший подобные исполнительские коллективы (в 1980–2000 годах – дирижер, главный дирижер, художественный руководитель Оркестра народных инструментов имени Дани Закирова Узтелерадиокомпании, в 2000–2003 годах – главный дирижер ОНИ «Ўзбекрақс»), определил свою позицию сочинением десятков произведений для различных, в том числе и смешанных, составов (две «Восточные миниатюры» для английского рожка, гобоя и ОНИ, Хорезмское каприччио, фантазия «Бухороча занг» для фортепиано и ОНИ), предпочтя собственную корреляцию «национального – интернационального».

Выбор же третьего пути, наряду с погружением в родную музыкальную стихию, потенциален разнообразными, в том числе и интертекстуальными, уровнями ее осмысления и интерпретации. В этом плане показательны слова Бафоева о мелодии из заключительного эпизода увертюры: «Сочетая различные (макомные – З. М.) традиции, я смог одной темой показать единство нашего народа, его культурного наследия» (Радман 64), чем озвучен его собственный диалог с аутентичным музыкальным наследием.

Итак, программу увертюры можно считать выразителем творческого кредо композитора, которое он закамouflировал под «первоапрельский розыгрыш»,

3 Переложения произведений европейской музыки входили в репертуар народных оркестров, составляя его так называемую «интернациональную» часть. «Отрывки из произведений Чайковского, Вступление к опере "Кармен" Бизе, "Венгерские танцы" Брамса, сюиты Грига звучали шумно, пестро и необычно, удивляя аудиторию, особенно иностранную, своей экзотикой. Но считать серьезной музыкой подобное исполнение было нельзя <...>, и каждому чуткому слушателю становилось видно, насколько это искусственно» (Матякубов 66–67).

окужая рефрен-назидание «хохочущими» оркестровыми пассажами, провоцируя слушателя аллюзивными цитациями и заканчивая увертюру объявлением, что все прозвучавшее – «просто шутка», ибо «биринчи (так в партитуре – З. М.) апрель – никому не верь». Этот «режиссерский» ход одновременно

отсылает и к «бахтинской» смеховой культуре, и к эзопову языку традиционных *аския* (диалогического состязания острологов), где внешне невинное, под взрывы зрительского хохота, подшучивание зачастую скрывает и сатиру, и иронию, и едкое высмеивание⁴.

Позиционируя таким образом национально-почвенную основу своего творчества, придерживаясь бурхановского «взгляда “своего” на “чужое”», Бафоев одновременно демонстрирует свободное владение современной моделью интертекста, «которая предполагает не просто отсылку к чужому тексту, будь то цитата, аллюзия или почерпнутая идея, а наращивание целого культурного слоя вокруг определенного художественного объекта» (Стогний, «Модусы интертекстуальности в музыке» 28).

Подводя итог, суммируем интертекстуальные приемы, использованные в увертюре «Шунчаки ҳазил». Наряду с программно-обусловленной формой рондо, взаимодействием вербального и музыкального начал, отсылкой к иносказательным диалогам *аскиябозов*, укажем на такие средства и уровни, как цитата, аллюзия, метафора, амальгама, образ, стилизация, адаптация, пародия, метафора, а также полистилистика, пентатоника, микст многоголосной фактуры и тембрового колорита национального инструментария.

«Западный» и «восточный» экскурсы данного сочинения, отражающие «транскультурный» компонент стиля композитора, присутствуют и в десятках других его произведений⁵. Все они интересны в аспекте изучения интертекстуальных связей, что подразумевает не столько выявленное «заимствование языкового материала, образного строя <...>, художественно-философской идеи», сколько осознание и оценку «смысловых функций» и «логики применения заимствованных элементов» в авторском тексте (Стогний, «Интертекстуальность в музыке. Вариации на тему» 85–86).

Присущее художнику стремление отразить всю сложность исконно монодийной традиции посредством активного оперирования транскультурным пространством музыки современной характерно для композиторской школы Узбекистана. Этим подтверждается справедливость вывода Н. С. Янов-Яновской об усилении осознания самоценности национальной музыкальной культуры, ибо «по законам обратной перспективы не только стили и произведения прошлого формируют предысторию настоящего, но и то, что создаётся на наших глазах, ощутимо влияет на ранее высказанное, <...> отрицая или, напротив, **постулируя прежние смыслы**» (выделено мной – З. М.) (Высоцкая 44).

Отнюдь не претендуя на единственно возможную трактовку столь богатого явными и скрытыми смыслами сочинения Мустафо Бафоева, целиком разделяя мнение, что «стиль композитора обуславливает и манеру исследователя», автор статьи в меру своего понимания и возможностей старался этому стилю следовать. Насколько это удалось – судить читателю.

4 В остросатирическом, фарсовом ключе решена Бафоевым оратория «Хаджнама» («Записки о хадже»), где высмеивается тенденция коммерциализации паломничества в Мекку.

5 Перечень сочинений композитора находится в приведенных в Списке источников справочниках за 2018 год, а также на сайте Союза композиторов и бастакоров Узбекистана (www.commus.uz/index.php/ru/struktura/index.php?option=com_content&view=article&id=219).

Список источников

- Аверинцев, Сергей. «Противочувствия». *Советская музыка*, № 5, 1987, с. 7–13.
- «Бафоев, Мустафо». *Союз композиторов и бастакоров Узбекистана*, www.commus.uz/index.php/ru/struktura/index.php?option=com_content&view=article&id=219. Дата доступа 29 июля 2024.
- Большая российская энциклопедия*. Электронная версия (2016), old.bigenc.ru/literature/text/3161944. Дата доступа 19 июля 2024.
- Бочина, Татьяна. *Контраст как лингвокогнитивный принцип русской поговорки*. 2003. Казанский государственный университет имени В. И. Ульянова-Ленина, автореферат докторской диссертации, 52 с., *autoref-kontrast-kak-lingvokognitivnyi-pprintsip-russkoi-poslovitsy.pdf*. Дата доступа 22 июля 2024.
- Высоцкая, Марианна. *Между логикой и парадоксом: композитор Фаррадж Караев*. Москва, Композитор, 2012, 567 с.
- Высоцкая, Марианна, и Галина Григорьева. *Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие*. Москва, Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011, 440 с.
- Даль, Владимир. «Пословицы и поговорки русского народа». *Литрес*, www.litres.ru/book/vladimir-dal/poslovicy-i-pogovorki-russkogo-naroda-173141/chitat-onlayn/?page=15&book_pair=173141_51775518. Дата доступа 21 июля 2024.
- Джумаев, Александр. «Преодолевая стереотипы. О музыковедческих исследованиях Н. С. Янов-Яновской». *Страницы истории Государственной консерватории Узбекистана. Феликс Янов-Яновский, Наталия Янов-Яновская*. Редакторы Шойиста Ганиханова, Сайёра Гафурова. Ташкент, б. и., 2024, с. 103–108.
- Донских, Олег. «Метафора как способ смены координат». *ПРАΞИМА. Проблемы визуальной семиотики*, вып. 1 (3), 2015, с. 29–35, praxema.tspu.edu.ru/files/praxema/PDF/articles/donskih_o_a_29_35_1_3_2015.pdf. Дата доступа 27 июля 2024.
- Караулов, Юрий. *Русский язык и языковая личность*. Москва, Наука, 1987, 261 с.
- Кривуля, Наталия. «Аллюзия как элемент интертекстуальности в анимационных фильмах». *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, № 3, 2022, с. 137–160. DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-137-160. Дата доступа 25 июля 2024.
- Матякубов, Отаназар. *Дододекаграмма*. Ташкент, Истиклол, 2005, 328 с.
- Радман, Римма. *Жанр концертной увертюры в творчестве композиторов Узбекистана*. 2014. Государственная консерватория Узбекистана, магистерская диссертация, 84 с.
- Рябуха, Ольга, и Александра Трошина. «Проблема типологии интертекстуальных включений и их роль в структуре интертекста (на материале журнальных и газетных статей)». *Научный диалог*, № 4, 2018, с. 134–146. DOI: 10.24224/2227-1295-2018-4-134-146.
- Стогний, Ирина. «Интертекстуальность в музыке. Вариации на тему». *Современное музыковедение*, № 3, 2017, с. 85–96.
- Стогний, Ирина. «Модусы интертекстуальности в музыке». *Musicus*, № 3–4, 2011, с. 28–33.
- Тороп, Пезтер. «Проблема интекста». *Труды по знаковым системам. XIV: Текст в тексте*. Тарту, Издательство Тартуского университета, 1981, с. 33–44.

Чинаев, Владимир. «В сторону "новой целостности": интертекстуальность – поставангард – постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, том 4, № 1, 2014, с. 30–54, www.artsjournal.spbu.ru/article/view/4454/3941. Дата доступа 29 июля 2024.

Янов-Яновская, Наталия. «Одна культура – две традиции». *Музыкальная академия*, № 3, 1999, с. 21–27.

Янов-Яновская, Наталия. *Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку (на примере творчества композиторов Узбекистана)*. Ташкент, Musiq, 2019, 124 с.

Irwin, William. "What is an Allusion?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, no. 3, 2001, pp. 287–297. DOI: 10.1111/1540-6245.00026.

References

- Averintsev, Sergey. "Protivochuvstviya." ["Counter-feelings."] *Sovetskaya muzyka*, no. 5, 1987, pp. 7–13. (In Russian)
- Bafoyev, Mustafo. Official site of The Union of Composers and Bastakors of Uzbekistan, www.commus.uz/index.php/ru/struktura/index.php?option=com_content&view=article&id=219. Accessed 29 July 2024.
- Bolshaya Rossijskaya Entsiklopediya. [A Big Russian Encyclopaedia]*. 2016. old.bigenc.ru/literature/text/3161944. Accessed 19 July 2024. (In Russian)
- Bochina, Tatiana. *Kontrast kak lingvocognitivnyi printsip russkoi poslovitsy. [Contrast as a Lingue Cognitive Principle of Russian Proverbs]*. 2003. Kazan State University, Doctoral thesis abstract, www.dissercat.com/content/kontrast-kak-lingvokognitivnyi-printsip-russkoi-poslovitsy. Accessed 22 July 2024. (In Russian)
- Dahl, Vladimir. "Poslovitsy i pogovorki russkogo naroda." ["Proverbs and Sayings of the Russian Peoples."] *Litres*, www.litres.ru/book/vladimir-dal/poslovicy-i-pogovorki-russkogo-naroda-173141/chitat-onlayn/?page=15&book_pair=173141_51775518. Accessed 21 July 2024. (In Russian)
- Donskikh, Oleg. "Metaphor as a Way to Change Coordinates." *ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*, no. 1, vol. 3, 2015, pp. 29–35, praxema.tspu.edu.ru/files/praxema/PDF/articles/donskih_o_a_29_35_1_3_2015.pdf. Accessed 27 July 2024. (In Russian)
- Dzhumayev, Aleksandr. "Preodolevaya stereotipy. O muzykovedcheskih issledivaniyah N. S. Yanov-Yanovskoy." ["Overcoming Stereotypes. All about the Musicological Studies of N. S. Yanov-Yanovskaya."]. *Stranitsi istorii Gosudarstvennoy konservatorii Uzbekistana. Feliks Yanov-Yanovskij, Natalia Yanov-Yanovskaya [Pages of History of the State Conservatory of Uzbekistan. Felix Yanov-Yanovsky, Natalia Yanov-Yanovskaya]*, edited by Shoyista Ganikhanova, Sajyora Gafurova. Tashkent, unpublished, 2024, pp. 103–108. (In Russian)
- Irwin, William. "What is an Allusion?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, no. 3, 2001, pp. 287–297. DOI: 10.1111/1540-6245.00026.
- Karaulov, Yuri. *Russkiy yazyk i yazykovaya lichnost ["Russian Language and Linguistic Personality]*. Moscow, Nauka, 1987. (In Russian)
- Krivulya, Natalia. "Allyuziya kak element intertekstualnosti v animatsionnyh filmah." ["Allusion as an Element of Intertextuality in Animated Films."]. *Theatre, Fine Arts, Cinema, Music*. Almanac, no. 3, 2022, pp. 137–160. DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-137-160. (In Russian)
- Matyakubov, Otanazar. *Dodekagramma [Dodecagram]*. Tashkent, Istiklol, 2005. (In Russian)
- Radman, Rimma. *Zhanr kontsertnoj uvertyuri v tvorchestve kompozitorov Uzbekistana [Genre of Concert Overture in Works of Uzbekistan Composers]*. 2014. State Conservatory of Uzbekistan, Master's thesis. (In Russian)
- Ryabukha, Olga, and Aleksandra Troshina. "Problema tipologii intertekstualnyh vkluychenij i ih rol v strukture interteksta (na materialye zhurnalnyh statej)." ["Problem of Typology of Intertextual Inclusions and Their Role in Intertext Structure (by Material of Magazine and Newspaper Articles)."]. *Nauchnyi dialog*, no. 4, 2018, pp. 134–146. DOI: 10.24224/2227-1295-2018-4-134-146. (In Russian)
- Stogniy, Irina. "Intertekstualnost v muzyke. Variatsii na temu." ["Intertextuality in Music. Variations on the Topic."]. *Contemporary Musicology*, no. 3, 2017, pp. 85–96. (In Russian)

Stogniy, Irina. "Modusy intertekstualnosti v muzyke." ["Modes of intertextual relations in Music"] *Musicus*, no. 3–4, 2011, pp. 28–33. (In Russian)

Tchinayev, Vladimir. "Towards a 'New Unity': Intertextuality – Post-avant-garde – Postmodernism in Music in the Second Half of the 20 Century and the Beginning of the 21 Century." *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedeniye*, vol. 4, no. 1, 2014, pp. 30–54, www.artsjournal.spbu.ru/article/view/4454/3941. Accessed 29 July 2024. (In Russian)

Torop, Peeter. "Problema inteksta." ["The Problem of Intext."]. *Trudy po znakovym sistemam XIV: Tekst v tekste [Works on Symbolic Systems. XIV: Text within the Text]*. Tartu, Tartu University Press, 1981, pp. 33–44. (In Russian)

Vysotskaya, Marianna. *Mezhd u logikoj i paradoksom: kompozitor Faraddzh Karaev [Between Logic and Paradox: composer Faraj Karayev]*. Moscow, no publisher, 2012. (In Russian)

Vysotskaya, Marianna, and Galina Grigoryeva. *Muzyka XX veka: ot avangarga k postmodernu. Uchebnoe posobie [Music of the XXth Century: from Avant-garde to Postmodern. Textbook]*. Moscow, Moscow Conservatory Scientific and Publishing Centre, 2011. (In Russian)

Yanov-Yanovskaya, Nataliya. "Odn a kultura – dve traditsii." ["One Culture – Two Traditions."] *Muzykalnaya akademiya*, no. 3, 1999, pp. 21–27. (In Russian)

Yanov-Yanovskaya, Nataliya. *Teoriya interteksta v eyo proektsii na vostochnuyu muzyku (na primere tvorchestva kompozitorov Uzbekistana) [The Theory of Intertext in its Projection on Oriental Music (on the Example of Uzbekistan Composers)]*. Tashkent, Musiq, 2019. (In Russian)

UDC 781.68
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.163

Анастасия Владимировна Мартынова

Магистр искусств, докторант 2-го курса кафедры музыковедения и композиции
Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0004-0244-2715

email: tosyia-violine@mail.ru

Для цитирования: Мартынова, Анастасия.
«О многозначности понятия интерпретации
в музыкальном исполнительстве».
Saryn, т. 12, № 3, 2024, с. 51–73.
DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.163.

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

Поступила в редакцию: 23.02.2024
Прошла рецензирование: 28.04.2024
Принята к публикации: 24.05.2024

Статья

О многозначности понятия интерпретации в музыкальном исполнительстве



© 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: исполнительская интерпретация, смысловая многозначность, средства исполнительской выразительности, музыкальный язык и речь, структурный уровень, содержательный уровень, авторская концепция, исполнительский стиль.

Аннотация. «Интерпретация» в музыкальной исполнительской деятельности относится к числу наиболее часто используемых понятий и имеет достаточно широкий контекст применения. В данной статье рассматриваются коммуникативный, структурно-семантический и стилевой факторы многозначности анализируемого понятия.

Методология обусловлена особенностями исследования структуры исполнительской интерпретации. Теоретической основой послужили работы отечественных и зарубежных музыковедов, посвященные вопросам методики музыкального исполнительского искусства и, в частности, скрипичного исполнительства, а также работы по истории и теории музыки. Использовались методы сравнительно-исторического, типологического изучения, целостного, стилевого и исполнительского анализа.

Определяются три основных фактора многозначности интерпретации в исполнительском музыкальном искусстве: коммуникативный, структурно-семантический и стилевой. Специфика коммуникативного фактора проявляется в субъективной направленности исполнительской деятельности к объективности замысла композитора, которая определяет выбор средств исполнительской выразительности и концептуальное содержание. Структура интерпретации представлена в виде организации комплекса средств исполнительской выразительности на трех основных уровнях: фоническом, синтаксическом и композиционном (Назайкинский). Параллельно этой организации средств музыкального языка и речи проявляется содержательный уровень, на трех этапах которого развитие художественных образов формирует сюжет, а его итоговое развитие приводит к выражению авторской концепции. Все средства исполнительской выразительности и компоненты содержания, участвующие в создании исполнительской интерпретации, обладают качествами стилевой специфичности, проявляющимися на различных уровнях стиля.

Различное сочетание и взаимодействие выразительных средств в пределах отмеченных факторов многозначности интерпретации – коммуникативного, структурно-семантического и стилевого – обеспечивают художественные особенности и степень индивидуальности исполнительской интерпретации.

Благодарности. Автор выражает глубокую благодарность научному руководителю, кандидату искусствоведения, доценту кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Виталию Александровичу Шапилову за ценные советы и замечания при планировании исследования и написании статьи.

UDC 781.68
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.163

Анастасия Владимировна Мартынова

Өнертану магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының 2-ші курс докторанты (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0004-0244-2715

email: tosy-a-violine@mail.ru

Дәйексөз үшін: Мартынова, Анастасия. «Музыкалық орындаушылықтағы интерпретация түсінігінің көпмағыналығы туралы». *Saryn*, т. 12, № 3, 2024, 51–73 б. DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.163. (Орысша)

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

Редакцияға түсті: 23.02.2024

Рецензиядан өтті: 28.04.2024

Басылымға қабылданды: 24.05.2024

Мақала

Музыкалық орындаушылықтағы интерпретация түсінігінің көпмағыналығы туралы

Тірек сөздер: орындаушылық интерпретация, көпмағыналылық, орындаушылықтың мәнерлеу құралдары, музыкалық тіл және сөйлеу, құрылымдық деңгей, мазмұндық деңгей, авторлық концепция, орындаушылық стиль.

Аңдатпа. Музыкалық орындаушылықтағы «интерпретация» ең жиі қолданылатын ұғымдардың бірі болып табылады және қолдану аясы өте кең. Бұл мақалада талданатын ұғымның көпмағыналығының коммуникативтік, құрылымдық-семантикалық және стилистикалық факторлары қарастырылады.

Әдістеме орындаушылық интерпретация құрылымын зерттеу ерекшеліктерімен анықталады. Теориялық негіз отандық және шетелдік музыкатанушылардың музыкалық орындаушылық өнер әдістеріне және, атап айтқанда, скрипка орындауына арналған жұмыстары, сондай-ақ музыка тарихы мен теориясы бойынша еңбектер болды. Салыстырмалы-тарихи, типологиялық зерттеу, тұтас, стильдік және орындаушылық талдау әдістері қолданылды.

Орындаушылық музыкалық өнердегі интерпретацияның көпмағыналығының негізгі үш факторы анықталды: коммуникативті, құрылымдық-семантикалық және стильдік. Коммуникативті фактордың ерекшелігі орындаушылықтың композитор идеясының объективтілігіне субъективті бағыттылығында көрінеді, бұл орындаушылықтың құралдарын таңдауды және концептуалды мазмұнын анықтайды. Интерпретация құрылымы орындаушылықтың мәнерлеу құралдары кешенін ұйымдастыру түрінде үш негізгі деңгейде берілген: фоникалық, синтаксистік және композициялық (Назайкинский). Музыкалық тіл мен сөйлеу құралдарының ұйымдастырылуымен қатар мазмұндық деңгей пайда болады, оның үш дәйекті кезеңдерінде көркем бейнелердің дамуы сюжетті құрайды, ал оның соңғы дамуы авторлық концепцияны білдіруге әкеледі. Орындаушылық интерпретацияның құрылуына қатысатын барлық орындаушылық құралдары мен мазмұндық құрамдас бөліктері стильдің әртүрлі деңгейлерінде көрінетін стильдік ерекшелікке ие.

Интерпретацияның көпмағыналығының атап өтілген факторлары шеңберіндегі мәнерлеу құралдардың әртүрлі үйлесуі мен өзара әрекеттесуі – коммуникативтік, құрылымдық-семантикалық және стилистикалық – орындаушылық интерпретацияның көркемдік ерекшеліктері мен даралық дәрежесін қамтамасыз етеді.

Алғыс. Автор ғылыми жетекшісі, өнертану ғылымының кандидаты, музыкатану және композиция кафедрасының доценті Виталий Александрович Шапиловқа зерттеуді жоспарлау және мақала жазу кезінде құнды кеңестері мен пікірлері үшін үлкен алғысын білдіреді.

UDC 781.68
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.163

Anastassiya Martynova

Master of Arts, 2nd Year Doctoral Student, Musicology and Composition Department,
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0004-0244-2715

email: tosya-violine@mail.ru

Cite: Martynova, Anastassiya.
"On the Polysemy of the Interpretation
Concept in Music." *Saryn*, vol. 12, no. 3, 2024,
pp. 51–73. DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.163.
(In Russian)

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

Received by editorial: 23.02.2024

Passed the review: 28.04.2024

Accepted to publish: 24.05.2024

Article

On the Polysemy of the Interpretation Concept in Music

Keywords: performance interpretation, communicative factor, expressive performance tools, structure of interpretation, musical language and speech, content level, author's concept, style specificity, factors of interpretation ambiguity.

Abstract. "Interpretation" in musical performance is one of the most frequently used concepts and has a fairly wide context of application. This article examines the communicative, structural-semantic, and stylistic factors related to the polysemy of the analyzed concept.

The methodology is determined by the peculiarities of studying the structure of performance interpretation. The theoretical basis was the works of both domestic and foreign musicologists, focusing on the methods of musical performing arts and, in particular, violin performance, as well as historical and music theory works. Methods of comparative historical, typological, holistic, stylistic and performance analysis were used.

Three main factors contribute to the polysemy of interpretation in performing musical art: communicative, structural-semantic and stylistic. The specificity of the communicative factor is manifested in the subjective orientation of performing activity towards the objectivity of the composer's intent, influencing the choice of expressive tools and conceptual content. The structure of interpretation is presented as the organization of a complex of expressive performance tools at three main levels: phonic, syntactic and compositional (Nazaykinskiy). In parallel with this organization of musical language and speech tools, a content level appears, at three successive stages of which the development of artistic images forms the plot, and its final development leads to the expression of the author's concept. All expressive performance tools and content components involved in creating a performance interpretation possess qualities of style specificity that manifest at various levels of style.

Various combinations and interactions of expressive tools within the noted factors of interpretation ambiguity – communicative, structural-semantic, and stylistic – provide artistic features and the degree of individuality of the performance interpretation.

Acknowledgments. The author expresses deep gratitude to the academic supervisor, Candidate of Art History, Associate Professor of the Musicology and Composition Department, Vitaly Shapilov, for valuable advices and comments in planning the study and writing the article.

Введение

Понятие «интерпретация» в силу своей смысловой многозначности вбирает в себя множество аспектов исполнительской деятельности и проявляется в обозначении широкого спектра исполнительских процессов. Проблема этой многозначности предполагает необходимость исследования понятия «интерпретация» в контексте различных факторов, выявление которых составляет цель данной работы.

Для достижения обозначенной цели определяются следующие задачи:

- проанализировать наиболее употребительные значения понятия «интерпретация» в музыкальном искусстве;
- рассмотреть специфику коммуникативного фактора интерпретации;
- изучить многоплановость структурно-семантической организации музыкального произведения, воплощающуюся в исполнительской интерпретации;
- рассмотреть основы многозначности понимания интерпретации в исполнительском стиле.

В рамках данной работы организация исполнительских средств выразительности как явлений музыкального языка и речи, а также организация содержания представлены в виде схем.

При изучении диалектической природы исполнительской интерпретации необходимо обратиться к генезису понятия в контексте времени, локализации, опираясь на комплексное изучение семантического, структурного, технического и стилевого аспектов исполнительской деятельности. Происхождение понятия «интерпретация» (от лат. *interpretato* – разъяснение, истолкование) связано с герменевтикой – наукой о понимании смысла (Цурганова 185), известной уже в раннем иудаизме, древнегреческой философии и впоследствии представленной в христианской теологии. В музыкальной науке герменевтика как направление научного знания еще не получила достаточного развития, в отличие от литературоведения, но также «охватывает широкое пространство многоаспектного музыкального анализа, долженствующего привести к пониманию художественного произведения» (Гуляницкая 18).

Понятие интерпретации в полной мере применимо не ко всем видам искусств. В произведениях пространственных искусств, которые представлены в своем завершенном виде, художественная коммуникация реализуется непосредственно между творящим и воспринимающим, исключая фигуру исполнителя. Искусства могут быть классифицированы на основе различных критериев. Например, в плане художественного восприятия удобно провести разделение между искусствами, воспринимаемыми зрительно – живописью, скульптурой, архитектурой, пантомимой, и искусствами, воспринимаемыми на слух – музыкой, устной поэзией, а также теми, влияние которых зависит от сочетания этих двух классов искусств – драматическим театром, оперой, балетом. Также искусства можно разделить на те, произведения которых зафиксированы в своем завершенном виде – скульптуру, архитектуру, кино, и те, в которых наблюдается совпадение «процесса деятельности и продукта этого процесса» (Гуренко 32–33) – исполнение театральной пьесы, танца или музыкального произведения, каждое из которых представляет собой уникальное

явление, которое может быть похоже на другие исполнения того же произведения, но никогда не бывает идентично им (также ввиду наличия «элемента сиюминутной импровизационности») (Рабинович 52). Невозможно допустить, «что какой-либо конкретный способ исполнения произведения является окончательным», но «то, как композитор пишет партитуру, может направить исполнителей (и тех, кто читает партитуру) к определенной интерпретации» (Кип). Эти исполнительские, или «активные», искусства (Кремлев 63–64) предполагают временную природу своей реализации и имеют одну общую черту – все они так или иначе базируются на исходном тексте произведения в виде набора визуальных символов, которые передают замысел автора исполнителю, а через него – слушателю или зрителю (Дарт 11). По словам Бориса Асафьева, в сфере музыкальной художественной коммуникации именно исполнителю присвоена роль проводника «композиторства в среду слушателей» (296).

Методы

Теоретической основой послужили работы отечественных и зарубежных музыковедов, посвященные вопросам методики музыкального исполнительского искусства и, в частности, скрипичного исполнительства, а также работы по истории и теории музыки. Использовались методы сравнительно-исторического, типологического изучения, целостного, стиливого и исполнительского анализа.

Дискуссия или обсуждение

Понятие «интерпретация» многозначно, но его базовое значение в музыке связано с исполнением музыкальных произведений, в которых выражено определенное понимание замысла композитора и преподнесение его в доступной форме слушателю. В соответствии с одним из первых определений «интерпретация – художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства». Также подчеркивается, что «интерпретация предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла» (Ямпольский 549).

В этом и других более поздних определениях интерпретации (Лебедев; Корыхалова 23) выявляется двойственная, субъективно-объективная обусловленность «продуктивного» и «репродуктивного» характера (Гвоздев 88). Первое представляет собой сотворчество, вносит в интерпретацию новые, порой неожиданные смыслы и значения. Второе направление подразумевает максимальное следование авторскому замыслу на основе имеющегося нотного текста. Противоположность этих направлений создает определенный конфликт мнений в художественном исполнительском процессе. В первом случае извлечение смысла из нотного текста допускает вариантность, когда на объективно существующее, материально зафиксированное произведение накладывается субъективное намерение исполнителя представить его индивидуальным образом слушателю. Во втором

случае нотный текст как определенный набор знаков, подлежащих озвучиванию, рассматривается в ракурсе формального и усредненного соблюдения исполнительских обозначений подобно «говорящим партитурам» (“talking scores”) или «опосредованности» нотации, описываемым Флорисом Шуйлингом как вспомогательной технологии для слепых и слабовидящих музыкантов (Шуйлинг).

Эти два вектора исполнительской ориентации у некоторых авторов были закреплены в понятиях «интерпретация» и «исполнение». По мнению Евгения Гуренко, смысловое значение понятия «интерпретация» выражает оттенок индивидуализированного прочтения, а значение понятия «исполнение» ограничивается объективно точной передачей авторского замысла (73). Индивидуализированное прочтение выступает признаком нового концептуального осмысления музыкального произведения и в этом случае противопоставляется исполнению как таковому. Это свидетельствует о распространенной практике использования исследуемого понятия для обозначения широкого спектра исполнительских процессов, имеющих повседневный характер и заметно расширяющих понимание интерпретации.

Результаты

Как известно, феномен интерпретации сформировался в европейской музыкальной культуре на рубеже XVIII–XIX веков вследствие разделения деятельности композитора и исполнителя. В эпоху романтизма утвердилась роль музыканта-интерпретатора, который исполнял чужую музыку с позиций своей творческой индивидуальности (Ямпольский 549; «Музыкальный словарь Гроува» 1103). В тот же период среди исполнителей (а также исполнителей-композиторов) становится распространенным записывать свои интерпретации в виде транскрипций¹, ряд которых со временем приобрели большую популярность, чем оригинальный вариант произведения, и в процессе обучения, и в концертной деятельности.

1 Исследователь Н. П. Корыхалова, рассматривая исполнительство как род художественного творчества, а также анализируя отношение выдающихся музыкантов XIX века к проявлению индивидуальности артиста, отмечает, что «утверждение роли исполнителя как творца, свободно выражающего в интерпретации свою артистическую индивидуальность, с особой очевидностью проявилось в культивировании транскрипций, которые являются не чем иным, как интерпретацией в ее крайнем выражении. Именно так рассматривали транскрипцию большинство ведущих музыкантов того времени» (17).

2 В музыкально-критических статьях Петр Чайковский отмечает «художественную объективность, которая отличает замечательнейших сценических деятелей», снискавших положительную оценку, относительно верности их исполнения. Сопоставляемая с «вдохновенной порывистостью субъективного воспроизведения» способность «объективного проникновения в дух исполняемого» произведения, по словам Петра Чайковского, доступна лишь ограниченному числу исполнителей (146, 171, 186).

Принято считать, что эпоха романтизма «узаконила» право субъективной интерпретации, которая выступает «вторым творением» произведения (Рубинштейн 22). Некоторые из интерпретаторских концепций «не только производят неизгладимое непосредственное впечатление – с них начинаются как бы следующие главы в биографиях данных пьес», – пишет Давид Рабинович (20). Однако в тот же период многие композиторы, в числе которых Петр Чайковский, Цезарь Кюи и другие выдающиеся музыканты, считают излишней проявление индивидуальности исполнителя²,

так как замысел автора выражен в нотках достаточно полно, а исполнение музыки должно производить впечатление, какое мыслилось самому творцу. Право искусства интерпретации на существование как субъективного исполнительства, при рассмотрении положительных и отрицательных мнений со стороны композиторов и других музыкальных деятелей, в первую очередь определяется их степенью строгости в отношении музыкального текста, а также неким «доверием» профессионализму и музыкальному вкусу исполнителя. В XX веке продолжает развиваться стремление композиторов к наиболее точной фиксации своего замысла до мельчайших подробностей, даже касающихся степени «нажима» смычка на струну (Лаврова 49). Этой тенденции противостоит оппозиция в лице композиторов, которые сами не придерживаются строго определенной интерпретации собственных сочинений, ожидая того же от исполнителя и полагаясь на его высокую степень компетентности. Аналогичным противопоставлением стремлению к более точной фиксации замысла композитора выступает алеаторика как принцип композиции, «в той или иной мере допускающий воздействие фактора случайности на процесс создания или исполнения музыкального произведения» (Переверзева 20), в результате чего исполнитель становится соавтором. Таким образом, преобладающая свобода интерпретации в романтический период также относительна, как и стремление к объективизации исполнения в XX веке.

Композиторы используют обозначения в соответствии с традициями своего времени. Следует отметить, что нотная запись, используемая сегодня, представляет собой логическое развитие той, которая использовалась в прежние времена. По сравнению с предыдущими столетиями, с XIX века в нотной записи более подробно указываются исполнительские обозначения – темп, динамика, артикуляция, агогика, *ossia* и т. д. Но до сих пор существуют различные варианты трактовки средств исполнительской выразительности, которые представляют важную творческую задачу для исполнителя. Однако вариантность в исполнении возможна до тех пор, пока она не достигает вероятности искажения музыкального текста.

Многозначность понятия интерпретации определяется не только спецификой художественной коммуникации, но и многоплановостью организации формы (языка и речи) и содержания музыкального произведения, выступающего главным объектом исполнительской деятельности. В соответствии с положением Евгения Назайкинского о «масштабно-временной иерархии музыкального произведения» интерпретация проявляется на трех уровнях организации: *фоническом, синтаксическом и композиционном* («Логика музыкальной композиции» 57). Разворачиваясь в виде структурной последовательности от низшего уровня организации к высшему, интерпретация затрагивает весь комплекс средств исполнительской выразительности от особенностей звукоизвлечения (туше), артикуляции, тембра, через

--> Подвергающееся критике исполнительство в статьях Цезаря Кюи рассматривается с точки зрения «целей музыкальных», которыми часто пренебрегают артисты, ведомые личными целями заработка и славы. В большинстве своем «эти служители искусства», используя распространенные «фокусы техники» и «злоупотребление звуком», искажают авторский замысел и «задерживают развитие вкуса публики». Цезарь Кюи особенно подчеркивает роль исполнителя как проводника высоких идей, истолкователя гениальнейших произведений, посредника между творцом и публикой, порицая того артиста, который не посвящает себя всецело служению искусству, а видит в нем «только средство для достижения успеха» (319–321).

закономерности фразировки, агогики, динамики, темпа к целостному охвату всей композиции, на основе которой образуется специфически исполнительское «чувство формы».

Несмотря на структурные разграничения, уровни организации не находятся в обособленном друг от друга отношении, а, напротив, имеют конструктивно-смысловые связи, обеспечивающие плавность переходов нижележащих уровней в более высокие. Звукоизвлечение, как первичная форма выражения звука, составляет основу фонического уровня, где также образуются тембр и артикуляция, последняя из которых в большей степени проявляет себя на уровне синтаксиса. В свою очередь, синтаксический уровень включает в себя фразировку и агогику, а также темп и динамику, которые участвуют в оформлении высшего композиционного уровня организации музыкального произведения, на котором проявляется целостность, структурное единство и логическая обоснованность музыкального произведения, которые на исполнительском уровне выражаются в так называемом «чувстве формы». По мысли Генриха Нейгауза, бесконечное разнообразие исполнительских средств необходимо полностью согласовать не только с содержанием произведения, но и с его «формальной структурой – архитектурой, с самой композицией», что будет выступать признаком особой степени мастерства музыканта (43). В этом «чувстве целого», «длинном мышлении» единицей измерения ритма музыки «являются не такты, фразы, периоды, части, а все произведение в целом» (50).

Языковой уровень интерпретации выступает составной частью исполнительской техники, определяемой Евгением Либерманом как комплекс «*умений, навыков, приемов*», при помощи которых исполнитель добивается художественного результата (8). Наличие определенных умений и навыков – необходимое условие овладения исполнительскими приемами. И умения, и навыки развиваются на основе опыта, но в умениях доминирующим признаком являются индивидуальные способности к восприятию звуковысотности, ритма, структуры и т. д., а навык прежде всего предполагает многократное повторение действий, за счет чего вырабатываются рефлексы. Исполнение различных приемов на музыкальном инструменте требует владения как физическими (моторными и сенсорными), так и умственными (мыслительными) навыками, а также социальными навыками (невербальная коммуникация).

На основе умений и навыков в сфере звукоизвлечения, артикуляции, тембра и др. формируются исполнительские *приемы*. В связи с особенностями исполнительского аппарата, используемого при игре на струнно-смычковых инструментах, в частности на скрипке, приемы артикуляции традиционно разделяются на два типа: приемы левой и правой руки. Первый тип приемов включает в себя технику вибрато, глиссандо, двойных нот, аккордов, флажолетную, микротоновую технику и т. д. Второй тип представлен широким спектром штриховой техники, классифицированной в связи с артикуляционными признаками – либо со сменой акустических процессов (атака, протяженность и окончание) (Муратов), либо по звуковой характеристике (связные и отрывистые), либо по способу звукоизвлечения (протяжные, маркированные, прыгающие,

смешанные). Четыре общепринятые группы штрихов представлены протяжными – *son file* (выразительный, выдержанный звук), *detache* (смена направления смычка без отрыва от струны), *legato* (связанное, плавное соединение нот), *portato* (подчеркнутое исполнение, между *legato* и *staccato*), *bariolage* (быстрое чередование струн); маркированными – *martele* («острый», акцентированный штрих), «твердое» *staccato* (отрывистое звукоизвлечение нескольких звуков при ведении смычка в одну сторону), штрих Виотти, пунктирные штрихи; прыгающими – *spiccato* (одинарный бросковый штрих), *sautiller*, *staccato volant* («летучее» *staccato*), *ricochet* (бросковый штрих, при котором смычок после удара о струну отскакивает несколько раз благодаря пружине трости), *tremolo* (непрерывно исполняемый вверх и вниз смычком *ricochet*); смешанными – штрихи, сочетающие несколько приемов одной или разных групп. Также к приемам игры второго типа относятся: *pizzicato* (щипком), *sul ponticello* (на подставке), *sul tasto* (у грифа), а также менее распространенные: *air noise* (шумовые эффекты без отчетливой звуковысотности), *andertons* (техника пережима) и пр. Немаловажную роль в звукоизвлечении играет наклон (частичное и полное использование ленты волоса), скорость ведения и область использования смычка.

Средства исполнительской выразительности относятся к явлениям музыкального языка и речи, неидентичность которых в музыке во многом аналогична разграничению этих понятий в лингвистике. Основатель структурализма Фердинанд де Соссюр создал общую теорию языка, объединив уже сформулированные его предшественниками и современниками проблемы этой области. Язык представляет собой систему знаков, которая существует между членами коллектива, заключившими своего рода договор о ее функционировании. Язык «есть нечто социальное по существу и независимое от индивида» (26), то, что усваивается уже в готовом виде как набор стандартных символов и нормативов организации. Речь, напротив, как «индивидуальный акт воли и разума» (22) реализует потенциальные возможности языка, придавая ему конкретные формы, предстает в виде целостных, определенным образом организованных и поэтому индивидуальных объектов. Новизна и своеобразие речи в том, что она «воплощает неповторимую мысль в неповторимой форме» (Медушевский 14) на основе неисчислимого запаса свободной комбинаторики средств музыкального языка (Соссюр 22–23; Медушевский 16).

В музыкальной теории язык представлен отдельными средствами выразительности в иерархичной системе приемов, в которых, в отличие от лингвистики (фонизм относится к речи и только косвенно к языку), фонический уровень является основополагающим. В процессе масштабного-временного развертывания исполнения музыкального произведения отдельные звуки фонического уровня, воспринимаемые по своей высоте, длительности, громкости, тембровой характерности как элементы музыкального языка, оформляясь на более высоких уровнях синтаксиса и композиции, в более сложных явлениях артикуляции, динамики, фразировки и др., представляют собой образцы музыкальной речи конкретного исполнителя. Отношения языка и речи в процессе интерпретации обладают двусторонней направленностью взаимодействия. Язык как обширный

спектр символов и нормативов, воплощаясь в речь, сужается в диапазоне используемых средств до определенного числа элементов. Речь, в свою очередь, организует необходимые элементы языка и, формируя из их комбинаций новые значения, раскрывая их дополнительные смыслы, реализуется в полноценной индивидуализированной форме. Организация исполнительских средств выразительности в соответствии с масштабно-временной иерархией музыкального произведения отражена в рисунке 1 (см. рис. 1).

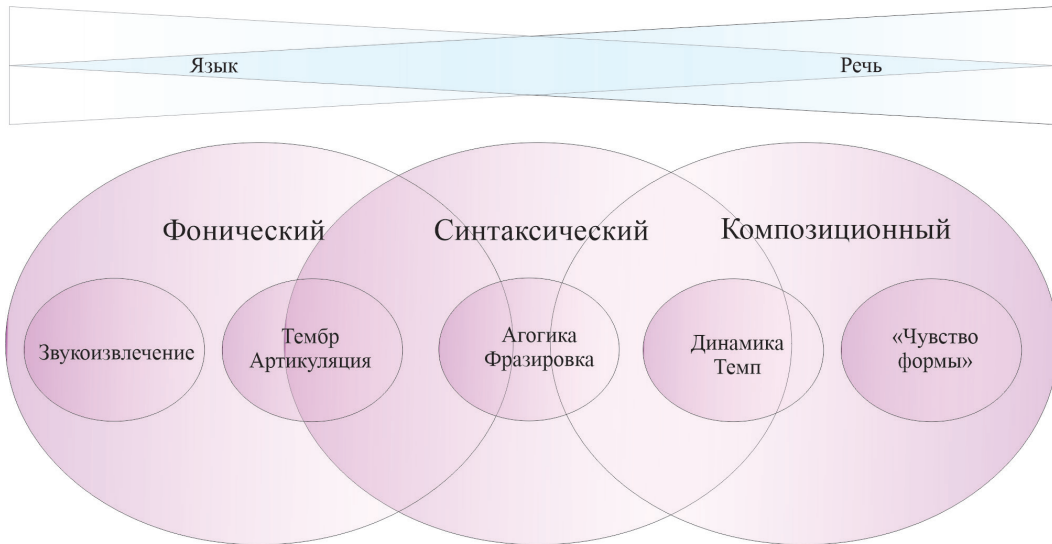


Рис. 1. Иерархия организации исполнительских средств выразительности.

Исполнительские средства музыкального языка и речи проявляют себя на всех уровнях организации музыкального произведения, обеспечивая целостность структуры и разноплановость содержания, развивающегося в соответствии с триадой Евгения Назайкинского «характеристическое – эмоциональное – логическое» («Логика музыкальной композиции» 70). Фонический уровень выражается в «характеристических» особенностях художественного образа, который выявляет свои сущностные признаки в тонах и интонациях. Синтаксический уровень, на котором комбинации образов формируются в сюжетную линию, представляет наиболее специфическую для музыки эмоциональную сторону содержания, а композиционный – логику организации музыкальной формы согласно концепции произведения («Логика музыкальной композиции» 112).

Содержательный уровень также развивается иерархично, образуя три последовательных этапа, в процессе которых формируются художественные образы, последовательность которых складывается в сюжет³, а его итоговое развитие

3 Сюжет в музыке был исследован в работах А. Н. Петрова (Петров), М. Г. Арановского («Тезисы о музыкальной семантике»), Б. А. Каца (Кац), А. Н. Сохора (Сохор) и др. «Феномен музыкального сюжета возникает тогда, когда элементы текста выстраиваются в определенную последовательность событий», – констатирует Марк Арановский («Музыкальный текст: структура и свойства» 328).

приводит к выражению *авторской концепции* – идейно-художественного содержания музыкального произведения.

Иерархическая структура смысловых компонентов музыкального

произведения, предложенная Людмилой Казанцевой, выстраивается в виде последовательности тона, интонации, образа, темы и идеи. Тон как элементарная единица этой иерархии «ограничивает нижний предел структуры содержания» (11). На основе отдельных тонов на фоническом уровне формируются интонации в качестве материала музыкальных образов, которые, взаимодействуя и развиваясь на уровне синтаксиса, оформляются в определенную тему⁴, сюжет, итоговое развитие которых приводит к выражению в содержании художественной идеи – концепции, в полной мере реализуемой на композиционном уровне музыкального произведения.

Первоначальное развитие содержания в системе образов сконцентрировано в интонационных комплексах. Интонация как «эмоционально-смысловой тонус» осмысливается в различных звукоотношениях как «резонанс ощущений» (Асафьев 240). Яркие и выразительные подъемы, лирические и сентиментальные спады, динамические или темповые контрасты, как и определенный тембр темы, особенности звукоизвлечения, расчленения мотивов и фраз и другие изменения средств выразительности, воплощаются в событиях музыкального сюжета. Специфика сюжетно-тематической стороны интерпретации инструментального произведения, в отличие от театральной пьесы, проявляется в определенной мере абстрактности⁵, предполагающей достаточную свободу «перевоплощения» (Асафьев 144).

Концептуальный уровень содержания предполагает осмысление художественного материала, требующее глубокой интеллектуальной проработки. Идеино-концептуальная направленность произведения определяется художественными течениями эпохи, определенными тенденциями и стилевым разнообразием в искусстве, зависимыми от общественно значимых явлений в контексте исторического времени и пространства, а также выражает национальную принадлежность и социальную позицию композитора, его общественные идеалы и причастность к определенному миропониманию. Основное влияние на этом уровне имеет так называемый «дух времени» – исторически сформировавшийся образ и стиль мышления определенной эпохи. Концепции «трагического гуманизма» барокко⁶ (Фридрих Гендель, Иоганн Бах), рациональные идеи венского

- 4 В трактовке Л. П. Казанцевой тема – «общезстетическая категория», а не носитель художественного образа (музыкальный тематизм).
- 5 Так, например, сравнивая музыкальные пейзажи (Мусоргского, Вагнера, Дебюсси и др.) с аналогичными по жанру произведениями живописи, А. Н. Сохор отмечает: «Изображение такого рода материальных явлений получается в музыке гораздо менее полным и намного более условным, неопределенным, чем в изобразительных искусствах» (84).
- 6 Как отмечает Т. Н. Ливанова, «трагический гуманизм XVII века, думается, определил важнейшие особенности как литературы, так и живописи, как театра, так и музыки той поры, – во всяком случае, в их вершинных достижениях» (62). Кроме этого, барокко выступает представителем аклассических эпох, для которых характерно «внимание преимущественно к противоречиям, конфликтам, дисгармонии», и это – «трагические противоречия, не снимаемые нескончаемым развитием и изменением жизни» (Барсова 18). Также не случайно у любителей музыки распространено мнение о том, что «минорный» Бах интереснее «мажорного». В плане преобладания трагического мироощущения в музыке барокко показательно наблюдение В. А. Цуккермана о преобладающем ладе – минорном в темах басса-остинатных вариаций барокко и – мажорном в венских классических вариациях: «Среди басса-остинатных тем преобладают минорные, величавые, нередко суровые. Напротив, в творчестве венских классиков мажорные темы светлые, спокойные (даже веселые) являются правилом» (14).

классицизма (Йозеф Гайдн, Вольфганг Моцарт, Людвиг ван Бетховен), коллизии романтического «двоемирия» в противопоставлении мечты и реальности композиторов XIX века (Франц Шуберт, Роберт Шуман и др.), эстетизм в колоритных зарисовках импрессионизма (Клод Дебюсси, Морис Равель), *klangfarbenmelodie* (мелодия тембров) Арнольда Шёнберга (Зеллер), концепты игры, пространства, структуры в новой музыке постсериализма⁷ (Янис Ксенакис, Джон Кейдж, Брайан Фернихоу, Хельмут Лахенманн и др.) (Лаврова 70–74, 95–97), формальные функции в атональной музыке (Хиер), «теория сита» (Янис Ксенакис) (Бесада) представляют собой типичные концепции, характеризующие идейные искания различных исторических периодов в западноевропейской музыке. В казахстанском композиторском творчестве последних десятилетий получила распространение мировоззренческая концепция *тенгрианства* (Б. Аманжол, А. Раимкулова, Б. Кадырбек, С. Байтерекова, Е. Хусаинов и др.).

Подобно композиторскому творчеству, концепция в исполнительском искусстве выступает определяющим фактором интерпретации как своеобразный аналог сверхзадачи сценического действия в теории актерского искусства Константина Станиславского (Алексеев 50; Станиславский 385). От понимания исполнителем концептуального содержания зависит выбор средств исполнительской выразительности и особенности интонационного решения отдельных компонентов содержания. Поэтому выдающиеся музыканты проявляют большое внимание к процессу поиска и отбора выразительных средств. Давид Ойстрах «записывал на магнитофон десятки вариантов одной фразы, с тем чтобы разыскать среди них ту единственную, которая могла лечь в контекст его интерпретации», – пишет Олег Шульпяков (327–328).

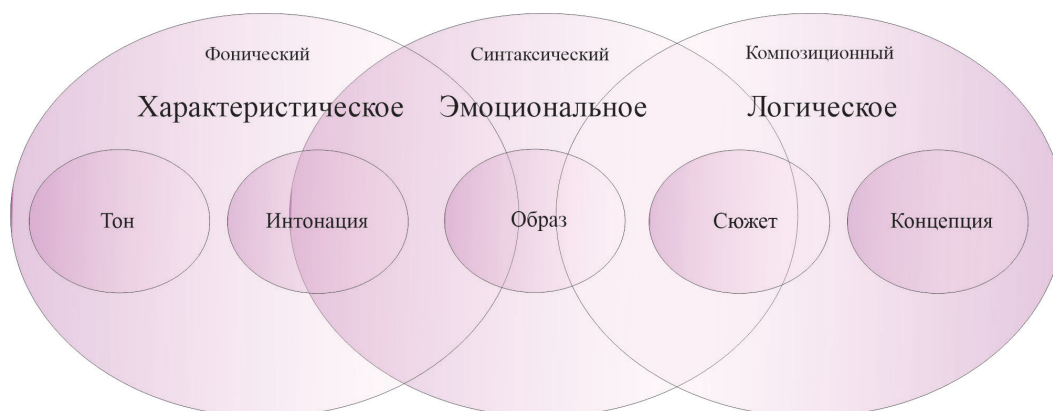


Рис. 2. Строение содержания.

7 Постсериализм исследуется в работах Н. А. Петрусевой в дискурсе антагонистических движений музыкальной современности. Данное направление в изучении музыки и композиции Пьер Булез начал излагать в середине 60-х годов (Петрусева).

Строение содержания в соответствии с масштабно-временной иерархией музыкального произведения отражено в рисунке 2 (см. рис. 2).

Исполнительская интерпретация предполагает естественную неразрывную связь структурного и содержательного уровней и их иерархическое соотношение. Звукоизвлечение как техническая сторона воспроизведения определенного тона, наделяемого соответствующим образом тембром и артикуляционными признаками, представляет единство формы и содержания на базовом фоническом уровне. На центральном синтаксическом уровне воплощения интерпретации это единство формируется на основе подчинения агогики и фразировки логике сюжетной линии, а на уровне композиции – посредством темпа и динамики в масштабе целостного развития произведения, группировки музыкального материала и сквозного охвата формы происходит итоговое формирование концепции музыкального произведения.

Все средства исполнительской выразительности и компоненты содержания, участвующие в создании исполнительской интерпретации, обладают качествами стилевой специфичности, определяющей единство формы и содержания. Евгений Назайкинский определяет стиль как «отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность» («Стиль и жанр в музыке» 20), представляющую один из многообразных уровней проявления стиля – эпохи, географического региона, художественного направления, школы, композитора, отдельного произведения. В историческом процессе заметно последовательное развитие тенденции индивидуализации стиля, приводящей в XX веке к созданию музыкального произведения на основе «индивидуального проекта» (Холопов 81) – практике, характерной для авангардной музыки.

Степень индивидуальности исполнительской интерпретации определяется соотношением выразительных средств в зонах композиторской и исполнительской компетенции (Мятиева 36–38). В ходе исторической эволюции необходимо учитывать транспозицию (перемещение) ряда параметров из одной зоны компетенции в другую. Их неповторимая конфигурация служит отличительным признаком различных исполнительских стилей, выявленных Натальей Драч на материале эпох барокко, классицизма и романтизма (41–44), а также основных исполнительских текстуальных стратегий: старинной, классико-романтической и новейшей (Мятиева 54).

Исполнительский стиль конкретизируется на различных уровнях своего проявления, но, в отличие от стиля композитора, нередко воплощающегося в характерности отдельных элементов стилистики (изящество мелодики Вольфганга Моцарта, волевые ритмы Людвиг Бетховена, колокольные звучности Сергея Рахманинова и др.), в интерпретации музыканта имеет тенденцию проявляться в комплексе всех средств исполнительской выразительности и приобретает итоговое единство в масштабах исполнительской концепции.

Заключение

Таким образом, многозначность исполнительской интерпретации и использование этого понятия для обозначения широкого спектра исполнительских процессов в музыке обеспечивается действием комплекса факторов:

1. спецификой художественной коммуникации, в которой выявляется двойственная, субъективно-объективная обусловленность интерпретации, отражающая художественный замысел композитора и исполнителя, выступающего в роли проводника «композиторства в среду слушателей» (Асафьев 296);
2. многоплановой организацией музыкального произведения, представляющей иерархию фонического, синтаксического и композиционного уровней, на которых выстраиваются основные компоненты содержания и формы, задействующей весь комплекс средств исполнительской выразительности;
3. стилевой специфичностью, которая проявляется на различных уровнях – от исторической эпохи до отдельного произведения – и характеризуется исторически подвижным соотношением выразительных средств в зонах композиторской и исполнительской компетенции (Мятеева 36, 38).

Различное сочетание и взаимодействие выразительных средств в пределах отмеченных факторов – коммуникативного, структурно-семантического и стилового – обеспечивает художественные особенности и степень индивидуальности исполнительской интерпретации. Исследуемое понятие, в силу своей смысловой многозначности, вбирает в себя множество аспектов содержания и формы музыкального произведения, а также исполнительской деятельности, которые необходимо учитывать в профессиональной подготовке музыканта.

Список источников

Алексеев, Александр. *Творчество музыканта-исполнителя*. Москва, Музыка, 1991, 102 с.

Арановский, Марк. «Тезисы о музыкальной семантике». *Музыкальный текст: структура и свойства*. Арановский, Марк. Москва, Композитор, 1998, с. 315–342.

Арановский, Марк. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва, Композитор, 1998, 343 с.

Асафьев, Борис. *Музыкальная форма как процесс*. 2-е издание. Ленинград, Музыка, 1971, 376 с.

Барсова, Инна. *Симфонии Густава Малера*. Москва, Советский композитор, 1975, 496 с.

Гвоздев, Алексей. «Некоторые вопросы интерпретации музыки». *Проблемы музыкальной науки*, т. 10, № 1, 2012, с. 88–92, www.music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/411. Дата доступа 30 мая 2024.

Гуляницкая, Наталия. *Методы науки о музыке: Исследование*. Москва, Музыка, 2009, 254 с.

Гуренко, Евгений. *Проблемы художественной интерпретации*. Новосибирск, Наука, 1982, 256 с.

Драч, Наталья. *Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном исполнительстве во второй половине XX века*. 2006. Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, кандидатская диссертация, 187 с., www.dissercat.com/content/osnovnye-stilevye-tendentsii-v-otechestvennom-forte-piannom-iskusstve-vtoroi-poloviny-xx-veka?ysclid=lrpbnhoxoyr61500031. Дата доступа 30 мая 2024.

Казанцева, Людмила. «Понятие музыкального содержания». *Музыкальное содержание*, 2009, www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/91-kazantseva-ponyatie-muz-soderjaniya.html. Дата доступа 30 мая 2024.

Кац, Борис. «Сюжет в баховской фуге». *Советская музыка*, № 10, 1981, с. 100–110.

Корыхалова, Наталья. *Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике*. Ленинград, Музыка, 1979, 208 с.

Кремлев, Юлий. *Очерки по вопросам музыкальной эстетики*. Москва, Музгиз, 1957, 242 с.

Кюи, Цезарь. *Избранные статьи*. Составитель, автор вступительной статьи и примечаний Израиль Гусин. Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1952, 691 с.

Лаврова, Светлана. *Проекции основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма*. 2016. Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, докторская диссертация, 535 с., www.researchgate.net/publication/313440308-Proekcii-osnovnyh-konceptov-poststrukturalistskoj-filosofii-v-muzyke-postserializma. Дата доступа 30 мая 2024.

Лебедев, Сергей. «Интерпретация в музыке». *Энциклопедия*, www.knowledge.su/i/interpretatsiya-v-muzyke. Дата доступа 30 мая 2024.

Либерман, Евгений. *Работа над фортепианной техникой*. Москва, Классика–XXI, 2003, 141 с.

Ливанова, Тамара. «Проблема стиля в музыке XVII века». Ливанова, Тамара. *Из истории музыки и музыкознания за рубежом*. Москва, Музыка, 1981, с. 56–79.

Медушевский, Вячеслав. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва, Музыка, 1976, 253 с.

Музыкальный словарь Гроува. 2-е издание. Перевод с английского, редакция и дополнения Льва Акопяна. Москва, Практика, 2006, 1103 с.

Муратов, Сергей. «Артикуляция при игре на смычковых инструментах». *Самиздат*, www.samlib.ru/m/muratow_s_w/violinarticulation.shtml. Дата доступа 30 мая 2024.

Мятиева, Наталья. *Исполнительская интерпретация XX века: теория и практика*. 2010. Магнитогорская государственная консерватория имени М. И. Глинки, кандидатская диссертация, 186 с., www.cheloveknauka.com/ispolnitelskaya-interpretatsiya-muzyki-vtoroy-poloviny-xx-veka. Дата доступа 30 мая 2024.

Назайкинский, Евгений. *Логика музыкальной композиции*. Москва, Музыка, 1982, 319 с.

Назайкинский, Евгений. *Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студентов высших учебных заведений*. Москва, Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003, 248 с.

Нейгауз, Генрих. *Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога*. 5-е издание. Москва, Музыка, 1988, 240 с.

Переверзева, Марина. *Алеаторика как принцип композиции*. 2014. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, докторская диссертация, 571 с., www.dissercat.com/content/aleatorika-kak-printsip-kompozitsii?ysclid=Irc9ob8xck73381096. Дата доступа 30 мая 2024.

Петров, Алексей. «Лирический сюжет в инструментальной музыке». *Советская музыка*, № 9, 1985, с. 72–74.

Петрусева, Надежда. «О двух тенденциях Новой музыки». *Litera*, № 3, 2013, с. 177–233. DOI: 10.7256/2306-1596.2013.3.10184.

Рабинович, Давид. *Исполнитель и стиль*. Москва, Классика–XXI, 2008, 208 с.

Рубинштейн, Антон. «О музыке в России». *Век*, № 1, 1861, 40 с. www.prlib.ru/item/826865?ysclid=Irc9x3zl8s702201283. Дата доступа 30 мая 2024.

Соссюр, Фердинанд. *Курс общей лингвистики*. Перевод с французского Светланы Чистяковой. Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 1999, 432 с.

Сохор, Арнольд. *Музыка как вид искусства: Учебное пособие*. 2-е издание, стереотипное. Санкт-Петербург, Лань, 2018, 128 с.

Станиславский, Константин. *Работа актера над ролью*. Москва, АСТ, 2010, 473 с.

Холопов, Юрий. «Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века». *Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения*. Материалы международной научно-практической конференции. 2004. МГК имени П. И. Чайковского. Редактор-составитель Юрий Холопов и др. Москва, МГК имени П. И. Чайковского, 2004, с. 79–91.

Цуккерман, Виктор. *Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. Москва, Музыка, 1974, 243 с.

Цурганова, Елена. «Герменевтика». *Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник*. 2-е издание, исправленное и дополненное. Ответственные редакторы Илья Ильин и Елена Цурганова. Москва, Интрада-ИНИОН, 1999, с. 185–192.

Чайковский, Петр. *Музыкально-критические статьи*. 2-е издание. Вступительная статья и пояснения Василия Яковлева. Москва, Музгиз, 1953, 438 с.

Шульпяков, Олег. «Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя». *О субъективном и объективном в исполнительском искусстве: Хрестоматия по музыкальной педагогике и исполнительству*. Редактор-составитель Людмила Ивонина. Пермь, Пермский государственный институт искусства и культуры, 2007, с. 319–329.

Ямпольский, Израиль. «Интерпретация». *Музыкальная энциклопедия*. Т. 2. Главный редактор Юрий Келдыш. Москва, Советская энциклопедия, 1974, с. 549–550.

Besada, Jose Luis. "Xenakis' Sieve Theory: A Remnant of Serial Music?" *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 28, no. 2, 2022. DOI: 10.30535/mto.28.2.2.

Dart, Thurston. *The Interpretation of Music*. London, Hutchinson, 1962.

Hier, David. "Chromatic Function in Schoenberg's Little Piano Piece, op. 19, no. 1." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 29, no. 3, 2023. DOI: 10.30535/mto.29.3.3.

Keep, David. "Review of Joel Lester, *Brahms's Violin Sonatas: Style, Structure, Performance* (New York: Oxford University Press, 2020)." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 28, no. 2, 2022, www.mtosmt.org/issues/mto.22.28.2/mto.22.28.2.keep.html. Assessed 30 May 2024.

Schuling, Floris. "Talking Scores and the Dismediation of Music Notation." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 29, no. 1, 2023. DOI: 10.30535/mto.29.1.3.

Zeller, Matthew. "Klangfarbenmelodie, Chromophony, and Timbral Function in Arnold Schoenberg's 'Farben'." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 29, no. 3, 2023. DOI: 10.30535/mto.29.3.8.

References

Alekseyev, Aleksandr. *Tvorchestvo muzykanta-ispolnitelya [Creativity of a Performing Musician]*. Moscow, Muzyka, 1991. (In Russian)

Aranovsky, Mark. *Muzykalnyy tekst: struktura i svoystva [Musical Text: Structure and Properties]*. Moscow, Kompozitor, 1998. (In Russian)

Aranovsky, Mark. "Tezisy o muzykal'noj semantike." ["Theses on Musical Semantics."] *Muzykal'nyj tekst: struktura i svoystva [Musical Text: Structure and Properties]*. Moscow, Kompozitor, 1998, pp. 315–342. (In Russian)

Asafyev, Boris. *Muzykalnaya forma kak protsess [Musical Form as a Process]*. 2nd ed., Leningrad, Muzyka, 1971. (In Russian)

Barsova, Inna. *Simfonii Gustava Malera [Symphonies of Gustav Mahler]*. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1975. (In Russian)

Besada, Jose Luis. "Xenakis' Sieve Theory: A Remnant of Serial Music?" *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 28, no. 2, 2022. DOI: 10.30535/mto.28.2.2.

Cui, Cesar. *Izbrannyye stat'i [Selected Articles]*. Intr. article, notes and compiled by Israel Gusin. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1952. (In Russian)

Dart, Thurston. *The Interpretation of Music*. London, Hutchinson, 1962.

Drach, Natalya. *Osnovnyye stilevyye tendentsii v otechestvennom fortepiannom ispolnitelstve vo vtoroy polovine XX veka [Main Stylistic Trends in Russian Piano Performance in the Second Half of the 20th Century]*. 2006. Saratov, Sobinov Saratov State Conservatory, PhD Thesis, www.dissercat.com/content/osnovnyye-stilevye-tendentsii-v-otechestvennom-fortepepiannom-iskusstve-vtoroi-poloviny-xx-veka?ysclid=lrpbnxoyr61500031. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Gulyanitskaya, Nataliya. *Metody nauki o muzyke: Issledovaniye [Music Science Methods: Study]*. Moscow, Music, 2009. (In Russian)

Gurenko, Yevgeniy. *Problemy khudozhestvennoy interpretatsii [Problems of Artistic Interpretation]*. Novosibirsk, Nauka, 1982. (In Russian)

Gvozdev, Aleksey. "Nekotoryye voprosy interpretatsii muzyki." ["Some Questions of Music Interpretation."] *Music Scholarship*, vol. 10, no 1, 2012, www.music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/411. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Hier, David. "Chromatic Function in Schoenberg's Little Piano Piece, op. 19, no. 1." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 29, no. 3, 2023. DOI: 10.30535/mto.29.3.3.

Kats, Boris. "Syuzhet v bakhovskoj fuge." ["The Bach's Fugue Plot."] *Sovetskaya muzyka*, no. 10, 1981, pp. 100–110. (In Russian)

Kazantseva, Lyudmila. "Ponyatiye muzykalnogo sodержaniya." ["The Musical Content Concept."] *Muzykalnoye sodержaniye*, 2009, www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/91-kazantseva-ponyatie-muz-soderjaniya.html. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Keep, David. "Review of Joel Lester, Brahms's Violin Sonatas: Style, Structure, Performance (New York: Oxford University Press, 2020)." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 28, no. 2, 2022, www.mtosmt.org/issues/mto.22.28.2/mto.22.28.2.keep.html. Accessed 30 May 2024.

Kholopov, Yuriy. "Vklad Keydza v muzykalnoye myshleniye XX veka." ["Cage's Contribution to Musical Mind of the 20th Century."] *John Cage. On the 90th Birthday*, proceedings of the International Scientific-Practical Conference. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Edited by Yuriy Kholopov, et al. Moscow, 2004, pp. 79–91. (In Russian)

Korykhalova, Natalya. *Interpretatsiya muzyki: Teoreticheskiye problemy muzykalnogo ispolnitelstva i kriticheskiy analiz ikh razrabotki v sovremennoy burzhuaznoy estetike* [Interpretation of Music: Theoretical Problems of Musical Performance and Critical Analysis of Their Development in Modern Bourgeois Aesthetics]. Leningrad, Muzyka, 1979. (In Russian)

Kremlev, Yuliy. *Ocherki po voprosam muzykalnoy estetiki* [Essays on Musical Aesthetics]. Moscow, Muzgiz, 1957. (In Russian)

Lavrova, Svetlana. *Proyeksii osnovnykh kontseptov poststrukturalistskoy filosofii v muzyke postserializma* [Projections of the Main Concepts of Post-Structuralist Philosophy in the Music of Post-Serialism]. 2016. Kazan, Zhiganova Kazan State Conservatory, PhD Thesis, www.researchgate.net/publication/313440308_Proekcii_osnovnykh_kontseptov_poststrukturalistskoj_filosofii_v_muzyke_postserializma. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Lebedev, Sergey. "Interpretatsiya v muzyke." ["Interpretation in Music."] *Encyclopedia*, <http://www.knowledge.su/i/interpretatsiya-v-muzyke>. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Lieberman, Yevgeniy. *Rabota nad fortepiannoy tekhnikoy* [Working on Piano Technique]. Moscow, Klassika–XXI, 2003. (In Russian)

Livanova, Tamara. "Problema stilya v muzyke XVII veka." ["The Problem of Style in Music of the 17th Century."] *Iz istorii muzyki i muzykoznaniya za rubezhom* [From the History of Music and Musicology Abroad]. Moscow, Muzyka, 1981, pp. 56–79. (In Russian)

Medushevskiy, Vyacheslav. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [On the Laws and Tools of the Artistic Influence of Music]. Moscow, Muzyka, 1976. (In Russian)

Muratov, Sergey. "Artikulyatsiya pri igre na smychkovykh instrumentakh." ["Articulation on Bowed Instruments."] *Samizdat*, http://samlib.ru/m/muratow_s_w/violinarticulation.shtml. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Muzykalnyy slovar Grouva [Grove Dictionary of Music and Musicians]. Transl. from English, edited and added by Lev Akopyan, Moscow, Praktika, 2006, 1103 column. (In Russian)

Myat'yeva, Natalya. *Ispolnitel'skaya interpretatsiya XX veka: teoriya i praktika* [Performing Interpretation of the 20th Century: Theory and Practice]. 2010. Magnitogorsk, Glinka Magnitogorsk State Conservatory, PhD Thesis, www.cheloveknauka.com/ispolnitel'skaya-interpretatsiya-muzyki-vtoroy-poloviny-xx-veka. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Nazaykinskiy, Yevgeniy. *Logika muzykalnoy kompozitsii* [Logic of Musical Composition]. Moscow, Muzyka, 1982. (In Russian)

Nazaykinskiy, Yevgeniy. *Stil i zhanr v muzyke: uchebnoye posobiye dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Style and Genre in Music: Textbook for Students of Higher Educational Institutions]. Moscow, VLADOS, 2003. (In Russian)

Neuhaus, Heinrich. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga* [On the Art of Piano Playing: Teacher's Notes]. 5th ed., Moscow, Muzyka, 1988. (In Russian)

Pereverzeva, Marina. *Aleatorika kak printsip kompozitsii* [Aleatorics as a Principle of Composition]. 2014. Moscow, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, PhD Thesis, www.dissercat.com/content/aleatorika-kak-printsip-kompozitsii?ysclid=Irc9ob8xck73381096. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

- Petrov, Aleksey. "Liricheskij syuzhet v instrumental'noj muzyke." ["Lyrical Plot in Instrumental Music."] *Sovetskaya muzyka*, no. 9, 1985, pp. 72–74. (In Russian)
- Petruseva, Nadezhda. "O dvukh tendentsiyakh Novoj muzyki." ["About Two Trends in New Music."] *Litera*, no. 3, 2013, pp. 177–233. DOI: 10.7256/2306-1596.2013.3.10184. (In Russian)
- Rabinovich, David. *Ispolnitel i stil [Performer and Style]*. Moscow, Klassika–XXI, 2008. (In Russian)
- Rubinstein, Anton. "O muzyke v Rossii." ["About Music in Russia."] *Vek*, no. 1, 1861, www.prilib.ru/item/826865?ysclid=Irc9x3zl8s702201283. Accessed 30 May 2024. (In Russian)
- Saussure, Ferdinand de. *Kurs obshchey lingvistiki [General Linguistics Course]*. Transl. from French by Svetlana Chistyakova. Yekaterinburg, Izdatelstvo Uralskogo universiteta, 1999. (In Russian)
- Sokhor, Arnold. *Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie [Music as an Art Form: A Study Guide]*. 2nd ed., stereotypical. Saint Petersburg, Lan, 2018. (In Russian)
- Stanislavskiy, Konstantin. *Rabota aktera nad rolyu [Actor's Work on the Role]*. Moscow, ACT, 2010. (In Russian)
- Schuling, Floris. "Talking Scores and the Dismediation of Music Notation." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 29, no. 1, 2023. DOI: 10.30535/mto.29.1.3.
- Shulpyakov, Oleg. "Rabota nad khudozhestvennym proizvedeniyem i formirovaniye muzykalnogo myshleniya ispolnitelya." ["Working on the Work of Art and the Formation of Musical Mind of the Performer."] *O subyektivnom i obyektivnom v ispolnitelskom iskusstve: Khrestomatiya po muzykalnoy pedagogike i ispolnitelstvu v 2 chastyakh [On Subjective and Objective in Performing Art: Chrestomathy on Musical Pedagogy and Performing in 2 parts]*. Compiled by Lyudmila Ivonina. Perm, Permskiy gosudarstvennyy institut iskusstva i kultury, 2007, pp. 319–329. (In Russian)
- Tchaikovsky, Pyotr. *Muzykal'no-kriticheskie stat'i [Musical-Critical Articles]*. Intr. article and expl. by Vassiliy Yakovlev, 2nd ed. Moscow, Muzgiz, 1953. (In Russian)
- Tsukkerman, Viktor. *Analiz muzykal'nykh proizvedenij. Variatsionnaya forma. [Analysis of Musical Works. Variation Form]*. Moscow, Muzyka, 1974. (In Russian)
- Tsurganova, Yelena. "Germenevtika." ["Hermeneutics."] *Sovremennoye zarubezhnoye literaturovedeniye: Entsiklopedicheskiy spravochnik [Modern Foreign Literary Criticism: Encyclopedic Handbook]*. Moscow, Intrada–INION, 1999, pp. 185–192. (In Russian)
- Yampolskiy, Israel. "Interpretatsiya." ["Interpretation."] *Muzykalnaya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]*. Edited by Yuriy Keldysh. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1974, columns 549–550. (In Russian)
- Zeller, Matthew. "Klangfarbenmelodie, Chromophony, and Timbral Function in Arnold Schoenberg's 'Farben'." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 29, no. 3, 2023. DOI: 10.30535/mto.29.3.8.

UDC 788.9
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.218

Azamat Imanbayev*

Master of Arts, 2nd Year Doctoral Student and Senior Lecturer, Wind and Percussion Instruments Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0006-4000-928x

email: azamat.imanbaev.94@mail.ru

Galiya Begembetova

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

ORCID ID: 0000-0003-2402-4931

email: begembetova@mail.ru

Article

Cite: Imanbayev, Azamat, and Galiya Begembetova. "Kazakh Folk Music in Saxophone Works by Composers of Kazakhstan." *Saryn*, vol. 12, no. 3, 2024, pp. 74–94. DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.218.

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

Received by editorial: 19.07.2024

Passed the review: 22.08.2024

Accepted to publish: 15.09.2024

Kazakh Folk Music in Saxophone Works by Composers of Kazakhstan

* Corresponding author

email: azamat.imanbaev.94@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: saxophone, Kazakh folk music, composers of Kazakhstan, national repertoire, saxophone performance, composition, national color.

Abstract. This article is about studying the saxophone works of Kazakh composers Arthur Orenburgsky, Alibi Abdinurov and Yulia Lebedeva, based on Kazakh folk music. These compositions have become an important part of the performing and pedagogical practice of saxophonists in Kazakhstan, and they are regularly performed at major concert venues, festivals and competitions. The purpose of the work is to study the process of creating compositions, their role in the formation of the national repertoire and the development of performing practice, as well as to identify the characteristic features in style and performance technique.

The authors use various methods in their research: complex approach, including analytical and historical that includes collection and exploration of archival material, as well as anthropological method like interviews with Kazakh composers and teachers of saxophone class of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

The study revealed the main musical characteristics of saxophone compositions corresponding to Kazakh traditional music: metrical freedom, improvisation, uniqueness of rhythm, shaping and timbre. The studied works represent the authors' reinterpretation of traditional primary sources, through imitation of rhythmic elements of dombra playing and sound production characteristic of folk wind instruments. These elements define the national color in music and can be considered as "ethnic identity".

From a practical point of view, this work will be useful for musicians, teachers and researchers interested in the synthesis of folk and contemporary music, unique stylistic features and new possibilities of using the saxophone in Kazakh musical culture.

Acknowledgments. The authors express their gratitude to the archive of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory and the State Archive of Almaty for the materials provided. Also, to the professor of the saxophone class of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory I. Shubin, composers A. Orenburgsky and Yu. Lebedeva for consulting as well as anonymous reviewers.

Contribution of the authors

Azamat Imanbayev – collection of archival information and published sources, conversation with composers and teachers of the saxophone class of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, preparation of the text, compiling the list of sources.

Galiya Begembetova – correcting the outline of the article, systematizing the material, editing the text, writing an abstract.

UDC 788.9
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.218

Азамат Капуханович Иманбаев*

Өнер магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының үрмелі және ұрмалы аспаптар кафедрасының 2-ші курс докторанты және аға оқытушысы (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0006-4000-928x

email: azamat.imanbaev.94@mail.ru

Галия Зайнауловна Бегембетова

Өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының профессоры (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0003-2402-4931

email: begembetova@mail.ru

Мақала

Дәйексөз үшін: Иманбаев, Азамат, және Галия Бегембетова. «Қазақ халық музыкасы Қазақстан композиторларының саксофондық шығармаларында». *Saryn*, т. 12, № 3, 2024, 74–94 б. DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.218. (Ағылшынша)

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

Редакцияға түсті: 19.07.2024

Рецензиядан өтті: 22.08.2024

Басылымға қабылданды: 15.09.2024

Қазақ халық музыкасы Қазақстан композиторларының саксофондық шығармаларында

* Жауапты автор

email: azamat.imanbaev.94@mail.ru

Тірек сөздер: саксофон, қазақ халық музыкасы, Қазақстан композиторлары, ұлттық репертуар, саксофондағы орындаушылық, шығарма, ұлттық бояу.

Аңдатпа. Бұл мақала қазақ композиторлары Артур Оренбургский, Әліби Әбдінұров және Юлия Лебедеваның қазақ халық музыкасына негізделген саксофондық шығармаларын зерттеуге арналған. Бұл шығармалар Қазақстандағы саксофоншылардың орындаушылық және оқытушылық тәжірибесінің маңызды бөлігіне айналды, олар үлкен концерттік алаңдарда, фестивальдерде және байқауларда жиі орындалады. Жұмыстың мақсаты – шығармалардың жазылу үдерісі мен олардың ұлттық репертуарды қалыптастырудағы және орындаушылық тәжірибені дамытудағы рөлін зерттеу, сонымен қатар орындау стилі мен техникасының өзіне тән ерекшеліктерін анықтау.

Авторлар зерттеуде әртүрлі әдістерді қолданады: кешенді тәсіл, оның ішінде аналитикалық, тарихи – мұрағаттық материалды жинау және зерттеу; антропологиялық – Қазақстан композиторларымен және Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының саксофон сыныбының оқытушыларымен сұхбат жүргізу.

Зерттеу барысында қазақтың дәстүрлі музыкасына сәйкес келетін саксофондық шығармалардың негізгі музыкалық ерекшеліктері анықталды: метрикалық еркіндік, импровизация және ырғақ, пішін қалыптасуы мен тембр бірегейлігі. Зерттелген шығармаларда домбыраның ырғақтық элементтеріне және халық үрмелі аспаптарына тән дыбыс шығаруға еліктеу арқылы дәстүрлі түпдеректерді қайта қарастыру белгіленеді. Бұл элементтер музыкадағы ұлттық нақышты анықтайды және оларды «этникалық бірегейліктің» белгілері ретінде қарастыруға болады.

Тәжірибелік тұрғыдан алғанда қазақ музыка мәдениетінде саксофонды қолданудың өзіндік стильдік ерекшеліктері мен жаңа мүмкіндіктерін ашатын бұл жұмыс халық музыкасы мен қазіргі заманғы музыка синтезіне қызығушылық танытатын музыканттарға, ұстаздар мен зерттеушілерге пайдалы болмақ.

Алғыс. Авторлар Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының мұрағатына және Алматы қаласының мемлекеттік мұрағатына ұсынылған материалдары үшін, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының саксофон сыныбының профессоры И. Шубинге, композиторлар А. Оренбургский мен Ю. Лебедеваға кеңестері үшін, сондай-ақ анонимді рецензенттерге пікірлері мен ұсыныстары үшін алғыс білдіреді.

Авторлардың қосқан үлесі

А. К. Иманбаев – мұрағаттық мәліметтер мен жарияланған дереккөздерді жинау, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы саксофон сыныбының оқытушыларымен және композиторлармен сұхбаттасу, мәтін жазу, дереккөздер тізімін ресімдеу.

Г. З. Бегембетова – мақала жоспарын түзету, материалды жүйелеу, мәтінді редакциялау, аңдатпа жазу.

UDC 788.9
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.218

Азамат Капуханович Иманбаев*

Магистр искусств, докторант 2-го курса и старший преподаватель кафедры духовых и ударных инструментов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0006-4000-928x

email: azamat.imanbaev.94@mail.ru

Галия Зайнауловна Бегембетова

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

ORCID ID: 0000-0003-2402-4931

email: begembetova@mail.ru

Статья

Казахская народная музыка в саксофонных произведениях композиторов Казахстана

Для цитирования: Иманбаев, Азамат, и Галия Бегембетова. «Казахская народная музыка в саксофонных произведениях композиторов Казахстана». Saryn, т. 12, № 3, 2024, с. 74–94. DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.218. (На английском)

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

Поступила в редакцию: 19.07.2024

Прошла рецензирование: 22.08.2024

Принята к публикации: 15.09.2024

* Корреспондирующий автор

email: azamat.imanbaev.94@mail.ru

Ключевые слова: саксофон, казахская народная музыка, композиторы Казахстана, национальный репертуар, исполнительство на саксофоне, произведение, национальный колорит.

Аннотация. Настоящая статья посвящена изучению саксофонных произведений казахстанских композиторов Артура Оренбургского, Алиби Абдинурова и Юлии Лебедевой, основанных на казахской народной музыке. Данные композиции стали важной частью исполнительской и педагогической практики саксофонистов Казахстана, их регулярно исполняют на крупных концертных площадках, фестивалях и конкурсах. Цель работы – изучить процесс создания сочинений, их роль в формировании национального репертуара и развитии исполнительской практики, а также выявить характерные черты стиля и техники исполнения.

Авторы применяют различные методы в исследовании: комплексный подход, включающий аналитический, исторический – сбор и изучение архивного материала; антропологический – беседы с казахстанскими композиторами и преподавателями класса саксофона Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

В ходе исследования были выявлены основные музыкальные характеристики саксофонных сочинений, соответствующие казахской традиционной музыке: метрическая свобода, импровизационность, уникальность ритма, формообразования и тембра. Изученные произведения представляют собой авторское переосмысление традиционных первоисточников посредством имитации ритмических элементов домбровой игры и характерного для народных духовых инструментов звукоизвлечения. Эти элементы определяют национальный колорит в музыке и могут рассматриваться как признаки «этнической идентичности».

С практической точки зрения данная работа, раскрывающая уникальные стилистические особенности и новые возможности использования саксофона в казахской музыкальной культуре, будет полезна музыкантам, преподавателям и исследователям, интересующимся синтезом народной и современной музыки.

Благодарности. Авторы выражают благодарность архиву Казахской национальной консерватории имени Курмангазы и Государственному архиву города Алматы за предоставленные материалы, профессору класса саксофона Казахской национальной консерватории имени Курмангазы И. Шубину, композиторам А. Оренбургскому и Ю. Лебедевой за консультирование, а также анонимным рецензентам за замечания и рекомендации.

Вклад авторов

А. К. Иманбаев – сбор архивных сведений и опубликованных источников, беседа с преподавателями класса саксофона Казахской национальной консерватории имени Курмангазы и композиторами, написание текста статьи, оформление списка источников.

Г. З. Бегембетова – работа над планом статьи, систематизация материала, редакция текста, написание аннотации.

Introduction

Kazakhstan like other many countries of Central Asia has faced a new type of performing practice atypical for traditional musical culture since the 1930s of previous century. This period is associated with active introduction of new forms and genres of musical art for Kazakh culture after the change of social system. The foundation of Almaty State Conservatory was a striking phenomenon that took place in 1944. Today it is known as Kurmangazy Kazakh National Conservatory. From this moment the mastering European orchestral instruments, related forms of music-making and performance began. And saxophone became one of them.

It is important to note that the main milestone in the development of saxophone performance of the 20th century on the post-Soviet territory was the active performing and teaching activity of *Margarita Shaposhnikova* (People's Artist of USSR, Professor of Gnessin Russian Academy of Music (1973-2024), who worked from the first days of the saxophone class to present. This period of the musical culture development clearly demonstrated all the innovative ideas in the sphere of saxophone performance able to be defined in bold and unexpected syntheses of various musical genres.

A noticeable increase in musical and creative activity took place as well, bearing completely new works for saxophone and combining different musical genres and performing techniques. They were: *Concerto for Saxophone and Symphony Orchestra Es-dur Op. 109* by Aleksandr Glazunov (1934), *Concerto Capriccio for Saxophone and Wind Orchestra* by Grigory Kalinkovich (1970), *Sonata for Saxophone and Piano* by Edison Denisov (1970), *Concerto for Alto Saxophone and Wind Orchestra* by Mikhail Gotlib (1974), *Concerto for Alto Saxophone and Orchestra* by Alexander Flyarkovsky (1984) and many others. In these works, the saxophone stands out as a solo instrument in a joint performance with an orchestra or a piano.

The repertoire of the saxophone becomes more varied and technically complicated. Timbre expressiveness of the instrument and the variety of performance possibilities for conveying artistic ideas should be noted as well. The improvement of performing skills and expansion of repertoires for saxophone were the result of accumulated experience, development of new methods of teaching how to play saxophone and improvement of all the instrumental techniques. The point is that the saxophone with its wide range of performance possibilities, is able to express composers' most surprising artistic ideas. The instrument's unusual sound range has found its use both in classical academic music. This is especially true of contemporary works using new playing techniques, as well as jazz, as the object of performing experiments and creative discoveries of composers, who helped to make the instrument popular and increased the interest in it.

The saxophone appeared in the performing and composing practice of Kazakhstan rather recently. Training of professional staff and saxophone performance specialists began in 1984 at Kurmangazy State Conservatory in Almaty. A special saxophone class had been opened at that time. The problems of repertoire and development of new methods stood out acutely. Saxophonists desperately needed original works from Kazakh composers as well as various methodological recommendations of experienced teachers to help the performing process in the country to grow. Gifted young performers and teachers including Yakov Tkachenko, Gersh Geller, Igor Shubin and Batyrkhan

Shukenov, gave the necessary impetus to the creative searches of the composers who created the first works for playing the saxophone in Kazakhstan.

Another important point, is that not only composers of different generations worked on creating music for saxophone. Performing musicians took an active part, supporting the educational process, solving pedagogical problems and developing professional trainings. They've created an actual modern performing repertoire with numerous arrangements of Kazakh folk music. The first experiments of the national composers in the field of saxophone music were a bold fusion of different styles and trends. It turned out to be a number of unique sound combinations, timbres and performance techniques that have great success among performers and listeners.

The compositions for saxophone occupy a very small place among the total number of works by Kazakhstan composers. That's why it is rather difficult to discuss the repertoire for saxophone that exists since the beginning of the second half of the 20th century. The creation of the first original composition for this musical instrument with the use of Kazakh folk songs was preceded by the history of mastering saxophone at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory (1984) as well as the *Concerto for Saxophone and Symphony Orchestra* by Kuddus Kuzhamyarov (1985) together with the founder of the saxophone class and concerto's first performer Yakov Tkachenko. The opening night took place in 1985 at the Zhambyl Kazakh State Academic Philharmonic.

Currently, the saxophonists' repertoire includes about seventy works of various genres and a number of original works among them. It also includes different arrangements as well as solos accompanied by the piano or an orchestra including compositions for various instrumental ensembles (most of works are in the collection *Pieces by Kazakh Composers Arranged for Saxophone and Piano* by Pavel Serebryannikov). The following ones should be highlighted among the existing works written by Kazakhstan composers: *Concerto for Alto Saxophone and Orchestra* by Kuddus Kuzhamyarov (1985), *Elegy for Alto Saxophone and Symphony Orchestra* by Tles Kazhgaliyev (1989), *Romance* by Mault Rakhimbayev (1989), *Pamyati stranica (Memory Page)* by Aleksandr Romanov (2000), *I povtoritsya vse... (And Everything Will Be Repeated...)* for Saxophone, Soprano, Viola and Piano by Dmitry Ostankovich (2000), *Dialogues for Saxophone and Piano* by Kuat Shildebayev and Batyrkhan Shukenov (2002), *Bakhytzhan* for Saxophone and Piano by Balnur Kydyrbek (2008), *25* for Alto Saxophone and Piano by Alibi Abdinurov (2003), *Capriccio for Alto Saxophone and Piano* by Marat Sutyushev (2007), *Adagio for Soprano Saxophone and Piano* (2017), *Sonata for Alto Saxophone and Piano* (2012), works for saxophone ensemble: *Saxophonia No. 1* for saxophone sextet (2012), *Polyphonic Improvisation* for four instruments (2012) by Artur Orenburgsky and others.

The majority of the presented works in the repertoire of saxophonists are based Kazakh folk music (see [table 1](#)), lyrical songs in particular. They are organically combined with the saxophone due to its melody and length. There are also a number of pieces where composer focuses on the timbre consonance of the saxophone sounding organically with ethnic instruments such as sybyzgy, syrnai and kernei. One of the brightest examples among them is *Concerto for Alto Saxophone and Orchestra* by Kuddus Kuzhamyarov (1985) where the saxophone possesses its own charming timbre. It sounds

similar to the Uyghur folk instrument *surnai*¹. In another composition called *sybyzgy*², created by Alibi Abdinurov, the saxophone imitates bourdon performance together with the piano with fully opened lid and pressed pedal to bear an overtone sound sequence.

Table 1. List of saxophone works by Kazakhstan composers based on samples of folk music

No.	Name	Composer	Instrumental composition	Genre	Applied material
1	<i>Otrazhenie (Reflection)</i>	Artur Orenburgsky	Alto Saxophone and Piano	Piece	"Aittym salem, kalam kas"
2	<i>Fantasy for a quintet of saxophonists</i>	Artur Orenburgsky	Saxophones: Soprano, 2 Alto, Tenor, Baritone	Piece	Abai's song "Kozimnin karasy"
3	<i>Kusni Korlan</i>	Artur Orenburgsky	Alto Saxophone and Piano	Piece	Variations for a Kazakh folk song "Kusni Korlan"
4	<i>Variation Piece</i>	Artur Orenburgsky	Tenor Saxophone and Piano	Piece	Kazakh folk song "Ak Bayan"
5	<i>Concert piece</i>	Artur Orenburgsky	Alto Saxophone and Piano	Piece	Abai's song "Zhelsiz tunde zharyk ai"
6	<i>From KZ Concert for Saxophone and Wind Orchestra</i>	Yulia Lebedeva	Soprano Saxophone for the first movement, Alto Saxophone for the second movement, Baritone Saxophone for the third movement	Three-movement Concerto	Concert for the theme "Bir bala" and "Kara zhorga"
7	25	Alibi Abdinurov	Alto Saxophone and Piano	Piece	Kazakh folk song "25"
8	<i>Moldabaidyn ani (Song of Moldabai)</i>	Alibi Abdinurov	Saxophones: Soprano, 2 Alto, Tenor, Baritone	Piece	Kazakh folk song "Moldabaidyn ani"
9	<i>Shashu</i>	Alibi Abdinurov	Saxophones: Soprano, 2 Alto, Tenor, Baritone	Piece	Kazakh folk kui "Shashu"
10	<i>Syldyrmak</i>	Alibi Abdinurov	Saxophones: Alto, Tenor and Piano	Piece	Kazakh kui "Syldyrmak"
11	<i>Zholga shuktyym bir zhyym-zyrt tunde zhalgyz</i>	Alibi Abdinurov	Alto Saxophone and Piano	Piece	Abai's song "Zholga shuktyym bir zhyym-zyrt tunde zhalgyz" (<i>I Go Out on the Night Road Alone</i>)
12	<i>Nurgisa Tlendiyev shygarmasyna fantazia (Fantasy on Tlendiyev's Works)</i>	Alibi Abdinurov	Alto Saxophone and Piano	Piece	Tlendiyev's musical themes
13	<i>Kara Kesek</i>	Yelena Nikonova	Alto Saxophone and Piano	Piece	Madi's theme "Kara Kesek"
14	<i>Fantasia for Saxophone and Piano "Kyzyl Kaiyn" (Red birch)</i>	Artem Pestov	Alto Saxophone and Piano	Piece	Fantasy for Kurmangazy's kui "Kyzyl Kaiyn"

Today it can be stated that performance practice of the saxophonists has its own theoretical and methodological base. The main problems of growth and quality requirements in contemporary saxophone

- 1 The *surnai / zurna* is a woodwind musical instrument with a double reed, common in the Near and Middle East, India, Central Asia, the Caucasus, and the Balkans.
- 2 *Sybyzgy* is a Kazakh wind instrument of the whistle type, traditionally made of reed or wood, later and less frequently of silver.

performance as well as the existing technical methods of playing the instrument were investigated in the proceedings listed below: Vladimir Ivanov's thesis "Osnovnie problemi teorii i praktiki igri na saksofone v voennom orkestre" (*Basic Problems of Theory and Practice of Saxophone Playing in Military Orchestra*) (1988), Vladimir Ivanov's doctoral thesis "Sovremennoe iskusstvo igri na saksofone: problemi istorii, teorii i praktiki ispolnitelstva" (*Modern Art of Saxophone Playing: Problems of History, Theory and Practice of Performing*) (1997), Anne Nykänen's doctoral thesis *Methods for Specification of Sound Quality Applied to Saxophone Sound* (2004), Antonina Ponkina's "Saksofon v muzikalnoi kulture XX veka (na materiale sonatnogo tvorchestva zarubejnih i ukrainskih kompozitorov)" (*Saxophone in the Musical Culture of the 20th century (on the Material of Sonata Works of Foreign and Ukrainian Composers)*) (2009), Sergey Kirillov's "Tehnika igri na saksofone i problemi interpretacii originalnih proizvedenii" (*Technique of Saxophone Playing and Problems of Interpretation of Original Works*) (2010), Mariya Begovatova's "Sovremennoe ispolnitelstvo na saksofone v aspekte rasshireniya zvukovih vozmojnostei instrumenta" (*Contemporary Saxophone Performance in the Aspect of Expanding the Sound Possibilities of the Instrument*) (2012), and Sukh-Ochir Bayarsaikhan's dissertation "Traktovka saksofona v proizvedeniyah dlya simfonicheskogo i duhovogo orkestrrov" (*Saxophone Interpretation for Symphony and Wind Orchestras Compositions*) (2018).

The following proceedings and articles written by foreign saxophone teachers also helped students in comprehending the diverse phenomena and processes that occur in the musical and performing creativity of saxophonists: *High Notes for Saxophone* by Santy Runyon (1974), *Saxophone High Tones* by Eugene Rousseau (1978), *Preliminary Exercises and Etudes in Contemporary Techniques for Saxophone* by Ronald Caravan (1980), *Les sons multiples aux saxophones* by Daniel Kientzy (1982), *Extended Techniques for Saxophone: an Approach through Musical Examples* by Patrick Murphy (2013), *The Poetics of a Multiphonic Landscape* by Torben Snekkestad (2016).

There are numerous works of Kazakh musicologists, who were studying the historical development and theoretical aspects of Kazakh folk music in its various formats. Articles, monographs and dissertations describing particular methodological significance and value have been written by different theoreticians, and were dedicated to the history of the Kazakhstan's composer school, to the engagement problems of tradition and innovation, to the system of genres and style trends. These musicologists are: Nurgiyana Ketegenova, Sara Kuzembai, Umizhan Jumakova, Tamara Dzhumaliyeva, Valeriya Nedlina, Aizada Nussupova, etc. However, the saxophone compositions based on Kazakh folk music have not yet received a comprehensive and holistic coverage in academic studies. It can be said, that from the position of defining performance features, musical content, development of the Kazakh performing repertoire, the presented study is relevant and fresh.

Results and Discussion

After proclaiming the independence in Kazakhstan, it became necessary to develop ethnic musical culture as well as to form a pronounced ethnic style in the art of composition. Young and promising composers like Alibi Abdinurov and Artur Orenburgsky eagerly

began to compose various musical forms for saxophone, including concertos, sonatas, fantasies, pieces, ensembles of different number of musicians.

The compositions of the talented composer Artur Orenburgsky especially stand out as solo works for saxophone and for ensembles. They can be characterized by a depth of musical ideas and an original style of performance. Some of them demonstrate the composer's ability to create complex and multi-layered musical compositions. Among such works are based on the song art of the Kazakh people: *Reflection* on the theme of Abai's song "Aittym salem, kalam kas" (*Hello to You, a Thin-browed Girl*); *Fantasy* for a saxophone quintet on the theme of Abai's song "Kozimnin karasy" (*The Light of My Eyes*) and *Kusni Korlan*, a variation on the theme of the Kazakh folk song of the same name; *Variation Piece* on the theme of the Kazakh folk song "Ak Bayan" and *Concert Piece* on the theme of Abai's song "Zhelsiz tunde zharyk ai" (*A Bright Moon on a Windless Night*).

Artur Orenburgsky possesses a lot of significant achievements besides his composing and teaching. The musician's versatile creativity has not been fully explored by Kazakhstan scholars and musicologists. The scope of his activity and musical heritage that enriches the musical world require a more careful study.

First of all, the style of composer is defined with a refined taste and original musical language. His works contain a complex combination of intellect and emotion, a keen modernity sense and romantic tension. It is ensured by his numerous works in the style of jazz, modern arrangements of folk melodies with jazz harmonization and transcriptions of Baroque music in a contemporary key. A unique feature of his compositional style is a masterful combination of jazz music with the rich heritage of Kazakh culture. He keeps the basic musical ideas in their original form. Most of his works are orientated to a wide audience and are intended for mass perception.

The compositions for saxophone play an important role in works of Artur Orenburgsky. This instrument helps him to expand the aesthetic space of music thanks to its characteristic timbre and expressive possibilities. Saxophone opens up new horizons and inspires the composer to create bright, contemporary works, as well as to experiment with atypical ensembles (mixed ensembles of European and Kazakh musical instruments). Artur Orenburgsky supposes, that creating music is a very hard-labor process that requires deep knowledge and confidence to choose compositional techniques aimed at achieving an artistic idea. He pays serious importance to creativity, addressing different genres and instruments. The works for saxophone occupies a special place in his oeuvre whether for solo instrument, orchestra or ensemble (Imanbayev 10).

In this case, it's necessary to keep its basic melody, sequence of supporting tones, main functions of voices, harmonic and metrorhythmic features, as well as its form and stylistic unity (Medvedeva).

Musical style of Artur Orenburgsky clearly traces ethnic traditions and world canons of the composer's school. One of his works is called "Otrazhenie" (*Reflection*). It was composed on the theme of Abai's song "Aittym salem, kalam kas" for Alto Saxophone and Piano (ex 1). It was created in 1995 while he was a student. First time this work was performed by Igor Shubin, a professor of the saxophone class

at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Later it became popular among performers and started to be regular performed at various concert events.

This piece is divided into three parts, conveying the emotional depth, subtle longing and soft lyricism of Abai's song. As Boris Yerkovich points, "this Abai's song represents a peculiar step in his creative development and demonstrates similarities with the Russian democratic song and romance" (22).

The first and the final parts of the composition are written without changes to Abai's basic musical material, except the moment the composer transferred it to a different tonality that was more convenient for saxophone. The middle part takes the form of a development based on the song with jazz harmonization. Artur Orenburgsky added a virtuoso cadenza as a new thematic element to imitate the theme of the song.



Ex. 1: Source: Artur Orenburgsky. "Otrazhenie" (*Reflection*) on the theme of Abai's song "Aittym salem, kalam kas", bars 5-16³. 1995.

The song called "Aittym salem, kalam kas" is often found in various composer arrangements and transcriptions due to its popularity among the audience and musicians. During the years famous Kazakh singers like Amre Kashaubayev, Zhusupbek Yelebekov, Temirbulat Argynbayev and many others were the performers of this song. It has entered the performing repertoire not only for folk singers, but also for instrumentalists. "Aittym salem, kalam kas" can be found in various editions, musical and stroke interpretations and in various tonalities (most often presented in *d-moll* and *e-moll*). The singularity of this interpretation lies in the saxophone's imitation of the human voice through fine vibration and warm exhalation inherent in folk singing. It gives velvety sound to the instrument.

Lyrical folk songs are often the material of works created for saxophone in the compositions of Artur Orenburgsky. That's because saxophone is an instrument that speaks the language of the soul. He can be both bright and sad, and always captivates with its melodious sound. Margarita Shaposhnikova, professor of Gnessin Russian Academy of Music and USSR People's Artist, believes regarding the sound of the saxophone that it speaks of love, passion, longing, and creates music that gains the hearts of people forever (Turchinsky).

Assessing the quality of performance, we first of all emphasize a clean intonation. That why saxophonists need to reach a quality bond in interval leaps, to have a clear work of lip muscle apparatus and a dense sound in all registers. A slight increase

in the air jet during the performance can ruin a perfect performance or cause breakdowns that will later affect the sound

3 Artur Orenburgsky. *Reflection* www.arturorenburgskij.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-163729_otrazhenie.html (audio and music sheet of the piece).

or intonation “boosts”. On the other hand, the excessive caution in playing can cause a certain uncertainty and sound “rattling”. Therefore, the attention should be paid to the correct balance of air blown capacity and the active work of the performing apparatus. To be careful to fine vibrato and sustain of all durations, as the correct work of embouchure plays a key role in the correct tuning of the instrument, affecting the lip position, pressure force and airflow pressure in the mouthpiece of the alto saxophone (Ukshini and Dirckx, “Influence of Lip Position”).

It is important for each performer to be broad-minded and cover the entire musical material, because the development of the theme is realized by intensifying the sound from the nuance of *p* to *f*, and by gradually changing the register of the sound. At the same time, the quality of the performer’s breath should never change, only the quantity of exhaled air. In other words, the quality and traits of his own sound maintained with any dynamics. For example, at *fortissimo* one must not lose the nobility and volume of the playing sound and, meanwhile, not slip into a shouty and forced one; *pianissimo* gives clarity, stability and expressiveness but without outbursts or any other sound.

That kind of performance on saxophone is very important, because the thin reed is placed on the mouthpiece in a way that forms a narrow gap between the tips of the instrument and the mouthpiece. The reed is made of elastic fibers that gradually tapers towards the tip. The player places the lower lip on the cane and both lips form a tight seal around the mouthpiece (Ukshini and Dirckx, “Time-resolved Strain”).

The works for saxophone created by Artur Orenburgsky are also turned to the song “Zhelsiz tunde zharyk ai” (A Bright Moon on a Windless Night). *Concert Piece for Saxophone and Piano* (2017) (ex 2), based on the motifs of Abai’s song, is a lyrical and melodic composition that reflects deep feelings and has dreamy lyrics. This composition demonstrates that the author used chords of non-terza structure and melodic turns inherent to Kazakh musical tradition.



Ex. 2: Source: Artur Orenburgsky. *Concert Piece for Saxophone Alto and Piano* on the theme of the song “Zhelsiz tunde zharyk ai”⁴, bars 13-31. 2017.

The structure of the piece consists of three parts where the outermost sections are exactly repeated. The introduction precedes the main theme of the song, where the intonations and rhythmic motifs are easily recognizable. The piece is characterized by a bright melody, the use of chords and melodic phrases.

4 Artur Orenburgsky. *Concert Piece for Saxophone and Piano*, www.arturorenburgskij.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-303430_koncertnaya_pesa_dlya_alt-saksofona_i_fortepiano.html (audio and music sheet of the piece).

They create a sense of calmness. The main theme of the song becomes a leitmotif that seeps through all the parts of the piece, varying in the accompaniment of auxiliary musical motifs as well.

The arranged version of this song reflects the texture of the piano accompaniment throughout the whole piece. It emotionally supports the soloist without any disturbance. In spite of a slight change in Abai's original musical material for the soloist's part, it only touched the tonality and in the enlargement of notes, the subtle lyricism in the musical landscape of Abai's moonlit night is supplemented with emotional content, reflecting the motility and rhythmic development of the music right up to the cadenza that uses arpeggios built on a chromatic basis. The composer skillfully modifies the melody structure and chordal accompaniment, subtly conveying the emotional state and images of nature. Special attention is paid to various elements of the song, such as interval structure, harmonic combinations and the rhythmic pattern.

The piece is not particularly difficult in terms of performance. It requires the basic knowledge of technique from the musician (attack, introduction, connection and termination of sound). The performing apparatus is essential as well as the movement technique of the performer's fingers and the quality of nuance and phrasing. Last, but not least is the choice of the right cane that can show all the variety of colours and timbres of sound. Saxophone players have an expression: "If you want the instrument to sound good, choose a singing reed". It means that musicians should "sing" the instrument, not just play it. A good reed can convey the necessary volume of sound, allows to keep a quality timbre in all registers (at leaps in the melody and sudden changes of nuances), and stimulates the crystal-clear intonation and playing vibrato.

An important factor is the content and quality of intonation. It is important to master a musical timing. Slow solo sections should be performed wisely. Even the slowest tempo as *adagio* or *largo* requires a definite movement and has its own core speed. The notes of long duration, half and whole, used for creating slow music provoke rhythmic passivity. The loss of counting during performance leads to the internal music amorphousness. In this case, we should pay special attention to the sound to achieve its melodiousness and hover, and also fill the sound palette with colourful timbre. The sound should be felt, touched, as something material, alive, hovering, resonating, piercing. It must not be extinguished or directed during the rehearsal and concert period.

Deep immersion into the world of artistic images of the composition and its high-quality performance will certainly give invaluable creative experience. It can help to spread the performing thinking and to sharpen the skills of the saxophonist. In addition, it is also important to gain experience of stage performance.

Artur Orenburgsky's creative portfolio also includes works for ensembles and orchestra. We can highlight some of the them, for example *Fantasy for quintet of saxophones* (2013) (soprano saxophones, two alto saxophones, tenor saxophone and baritone saxophone) that was encouraged by Abai's song "Kozimnin karasy" (*The Light of My Eyes*). This song appears in a completely new guise for the audience due to the substitution of composer's habitual jazz chord filling with contemporary non-chord consonances.

This song is one of the most famous one in Abai's works. It remarkably reflects the soul of the Kazakh peoples, its beauty and musical skills. The song is performed

not only locally but all around the world in different languages and musical instruments, on different stages and events. It epitomizes the spirit of the Kazakh nation, its wisdom and creative heritage.

Fantasia for saxophone quintet written by Artur Orenburgsky (ex 3), captures a subtle lyricism, calmness and peace. The soloing instrument, in this case the soprano saxophone, has a delicate sound with a rich timbre, that smooths and adds a “velvet” sounding the song. At the same time, other instruments serve as a counterpoint addition and accompaniment. At first performance, this composition may seem a bit incomprehensible, and the song melody itself can be heard only in the soprano saxophone part due to the complex harmonization and non-chord consonances.

Ex. 3: Source: Artur Orenburgsky. *Fantasy*⁵ for saxophone quintet, bars 9-21 (soprano saxophone solo is highlighted in red).

The parts include interval leaps easy to play but there are risks of inaccurate intonation due to the dissonant sound. There is also a medium fast section presented as a polyphonic cadenza structure on marcato sixteenth notes in the quintet parts. At fast tempo performance, it is necessary to demonstrate all the skills of mastering the instrument as well as virtuosity, finger technique, competent breathing, nuance finesse and purity of intonation. Because of the fast tempo, the question of stability of “bearing” technical material arises acutely. The aphorism of Timofei Dokshizer is quite appropriate here. He always actively stood for the ground rules, saying: “Do not push fast music and do not pull the slow one” (Dokshizer 209).

Abai’s song “Kozimnin karasy” is often performed in repertoire of saxophonists both in solo and ensemble versions. The example of such work can be presented by a composition for wind orchestra with a group of saxophones called Kazakh Souvenir (2007) (see fig. 1) written

5 Artur Orenburgsky. *Fantasy for saxophone quintet*, www.arturorenburgskij.musicaneo.com/sheetmusic/sm-186254_fantaziya_dlya_kvinteta_saksofonov.html (audio and music sheet of the piece).

by Aleksandr Fedyanin, Professor of the Department of Wind and Percussion Instruments of Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Saxophonists perform here as soloists.

This energetic and incendiary composition created on the basis of abovementioned Abai's song is characterized by the influence of jazz music. The work is notable for its colour and performing drive. Starting with the lyrical introduction goes the saxophone ensemble solo, continues with the improvisational part and finalises with an orchestral "tutti" resembling West European and American jazz big bands.



Figure 1. QR-link to the video *Kazakh Souvenir* by Aleksandr Fedyanin.

The ensemble improvisation of saxophonists in the middle of the composition is presented in a virtuoso structure and variety of musical details. A quick change of rhythms and textures of the part performed in a swing style is especially striking. It is also worth to mention the orchestral accompaniment, energy and scale of the orchestra's sound reminiscent of the Gordon Goodwin's.

The correct execution of strokes is important as well since they build a figurative sphere of the entire work and each one has its own characteristics and consonance, but while interacting they do not replace each other. This is carried out with switching from one stroke to another in accordance with the changes in the music nature.

The statement of Aleksandr Fedyanin himself about the peculiarities of the performing strokes is intriguing. He says that "the sound gradation of the strokes can be infinitely increased, depending on the personality of the performer. This is especially true of dynamic shades and technical quality of performance. All this creates the opportunity to achieve different sound nuances within one stroke, constituting together a palette of stroke colours. The more diverse and richer the palette, the more skilled is performer and more expressive his performance." (Imanbayev – Fedyanin).

The long-term performing and pedagogical experience of Aleksandr Fedyanin makes it possible to achieve a good performing result for every musician investing his work and talent in studying. These musicians are not random persons in music and have set themselves the goal of productive process achievement.

In addition to Artur Orenburgsky, whose composing for saxophone enriched the repertoire with various concert works, there are some other masters in Kazakhstan. Alibi Abdinurov is an active composer with distinguished works and wide range of musical genres and his own approach. He skilfully uses elements of Kazakh music capturing its unique sound and contemporary trends. He works with various forms and genres of music including symphonic, chamber, opera and film music. Alibi Abdinurov's pieces are full of emotional depth that makes them memorable and inspires emotion among audience. In compositions he turns to historical and cultural themes of Kazakhstan, forming the fund for preservation and transmission of cultural heritage.

One of the frequently performed Alibi Abdinurov's compositions for a quintet of saxophonists is based on the folk song of the same name "Moldabaidyn ani" (*Song of Moldabai*) (see fig. 2).

The ensemble recreates the natural sound and rhythmic similarity with a folk song accompanied by *dombra* with its characteristic rhythmic patterns. "Moldabaidyn ani" allowed the author



Figure 2. QR-link to the video "Moldabaidyn ani" (Song of Moldabai) by Alibi Abdinurov performed by the quintet of saxophonists of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

to experiment with a combination of Kazakh folk song melody and jazz harmony, introducing the variation part of the song in the blues style with a syncopated and swing rhythm. It should also be noted that the composer's innovative ideas and elements such as imitation of laughter on the saxophone, trampling on a weak fraction during performance, ensemble-performing dialogue, which expresses itself in the decomposition of the musical theme into all parts by the performers.

The concise and dynamic work is based on the virtuosity of saxophone parts, on a fast and staccato attack of performance, colour and contrast of sound. The saxophone part is diverse and technically complex, with fast passages and connections in all performance registers as well as ensemble sequence and coherence. During the performance of this work musician must carefully listen to the original song since it is based on imitation of the figurative nature of Moldabai's comic song and the motor skills of playing the *dombra*.

Ensemble contact of all performers is required in performance, particularly in fast tempo, by methods of both gesture and eye contact. Although movement is not the purpose of music making, it is an important behavioural marker as it is closely linked to the cognitive processes underlying musical experience as a form of communication and interaction (Moura and Serra).

The piece is quite complex in performing terms since it contains characteristic touches of *dombra* performance, quick passages on staccato and syncopated phrases. Ensemble unison is especially important, despite the presence of a solo instrument. The performance of the piece requires, first of all, concentration among the ensembles, since the phrases are distributed over the entire quintet picking up and alternating sound at a fast pace. A slight stop or delay in execution will lead to a slowdown in the pace and loss of a scanty character.

Here it is necessary to learn how to determine the structure of a musical work correctly (motives, phrases, sentences, periods, etc.) as well as to install and perform caesuras; to identify and embody climaxes; to convey the genre-stylistic features of music, etc. Due to the variability and repeat of the sound, phrasing and dynamic shades acquire special importance. Reasonable use of dynamic colours and verified phrasing significantly revives the musical performance, deprives it of monotony. In this regard, it is recommended to think in phrases since the musical movement goes to the end of the phrase and to a larger duration.

Also, one can find Kazakh folk themes in the genres of instrumental concerts. The parts of such works are performed as separate concert numbers. A vivid example of that is the *From KZ Concert for Saxophone and Wind Orchestra* by Yulia Lebedeva, a leading composer-arranger of the State Wind Orchestra. Many of her compositions are distinguished by a free interpretation of genre foundations, the active use of elements

typical of Kazakh folk music. She appeals to national means of expression in particular such as characteristic metro-rhythmic pattern, quarto-quintal vertical structure, timbre-sound properties inherent in Kazakh folk instruments and folk singing style.

From KZ by Yulia Lebedeva is featured by the distinctiveness of interpretations of Kazakh folk music, an unusual approach in choosing a solo instrument (different type of saxophone is used in each part of the concert: soprano, alto, baritone). An elaborate choice of the solo instruments was made on the estimation of individual characteristics of the sound, performing capabilities and timbral characteristics of each type of saxophone. An alto saxophone (es) was chosen for the first part of the concert as the most stable and vivid kind among the saxophone family. The second part is written for a soprano saxophone (b), which has the most lyrical timbre for performing musical fragment, based on the Kazakh folk song "Bir bala". The third part is the Kazakh folk dance "Kara zhorga" (*Black Pacer*) is meant for a saxophone-baritone (es).

The *Concert for Saxophone* by Yulia Lebedeva is one of the most striking examples that reflects the composer's love for the nature of his homeland with its landscapes and mountains, lakes and rivers, scenes of folk life and festivities. The distinctive side of the concert lies in the construction of musical and thematic material, demonstrated in brightness and contrast of musical content, in the free interpretation of ideas and variability causing the dynamic development of the images. The parts of the concert are formed on the ethnic features of musical folklore and song traditions as well as instrumental art. It shows itself in the epic presentation of the material, use of consonances of a non-terza structure, variety of fret plexuses, variable meter, triols and dotted rhythms and rhythmic ostinato (Imanbayev and Nussupova 176).

The *Concert* presents a consistent change of artistic images, from contemplation excitement and pressure to a rapid emotional upsurge. About the performing terms, it is possible to say that the work cannot be underestimated. The performer will be faced with the task of playing "dangerous" compounds built on abrupt octave intervals, achieving smooth sound science, playing light notes with a staccato stroke and correct nuance. At the same time, to show the ability to master the techniques of contrast dynamics in the construction of musical phrases is a key.

Music like a fabric is saturated with a variety of texture and melodic elements. The performer needs to know musical space and technological process of performance. All this depends on the experience and level of performing skills of the saxophonist himself. To master different instruments equally is a particularly difficult task. That kind of approach to perform is rather uncommon not only for Kazakhstan but also beyond its aisles, since saxophonists mainly specialize on one type on a professional level.

The second part of the concert is a spiritual and floating lyrical centre of the entire concert musical construction, that carried out "in one breath". The music is formed as a free interpretation based on the topic of the folk song "Bir bala". Here a soprano saxophone is used (ex 4), and its gentle and melodic timbre complements the depth and colour of the solo musical presentation. The melody is transparent and pure without any sharpness and emotional outbursts. The difficulty of performing lies in the competent nuance and combination of phrases. The quality of intonation is also essential.



Ex. 4: Source: From KZ Concert for Saxophone and Wind Instruments Orchestra by Yulia Lebedeva, the theme of the song "Bir bala" from the 2nd movement in the soprano saxophone part.

All saxophonists and those who know the specifics of performing on a soprano saxophone know that this instrument is one of the most unstable types, and has its own difficulty in pure reproduction of intonation and the ability of connecting sounds. It shows itself in the second octave and above. Working on the text, musicians should pay attention to the places of rational change in breathing, to the stable maintenance of the sound-altitude system by the saxophone player. If intonation correction is necessary in ascending and descending movements, the embouchure should change its position to a lesser extent.

Otherwise, unacceptable defects may appear during performance such as: "burning" of sound, uneven registers, tone breakdowns and sound "bubbles". The latter is one of the most common things when performing on a saxophone. Its characteristic feature is the instability of certain notes, futile entrances and inflations, wide vibration and poor filleting or its absence. A special approach is needed when choosing canes for this part. It should sound at all nuances with the same high quality for the most expressive transmission of an artistic idea.

The third part of the concert is a scanty beginning of the composition, the artistic image of it shows a folk festival and joy. The theme is based on the melody of the folk kui "Kara zhorga" in the form of an exposition show. This statement is explained by the fact that the development of music takes place on the basis of metro rhythmic drawings, meanwhile the theme itself is listened to only at the beginning. The high-speed and fast-paced fragment passes like a whirlwind, a light staccato based on the eighth and two sixteenth notes, draws the image of a steed. Here, the saxophone-baritone stands as solo instrument. It's not typical for the instrument to execute such fast and fluent compositions.

Conclusion

The works for saxophone, presented for the study, composed by Artur Orenburgsky, Alibi Abdinurov and Yulia Lebedeva are important both for the development of musical art in Kazakhstan as well as the school of saxophone performance. A review of the most significant works for saxophone created by composers of Kazakhstan based on the material of Kazakh folk music was carried out in order to identify the features of musical content and performance issues.

The results of the study show the importance of saxophone compositions based on Kazakh folk music. It forms and improves the performing repertoire and the school of playing the saxophone in contemporary academic music in Kazakhstan. They also reflect an important result of cooperation between composers and leading performers of Kazakhstan in searching new means of expression and performance techniques.

The research identified several key musical features of saxophone compositions that align with Kazakh traditional music, including metric freedom, improvisation, rhythmic characteristics, form, and timbre. The examined works represent a new concert format that is based on traditional sources. They include incorporating elements of folk singing styles, rhythmic patterns of *dombra* playing, and the sound production techniques of folk wind instruments like *sybyzgy*, *syrnai* and *kernei*. All of them are vividly expressed by the saxophone. These elements often carry "ethnic flavour" and can be seen as indicators of "ethnic identity".

The conclusions on this study open up new prospects for a deeper understanding of the progress made in academic saxophone music in Kazakhstan. It will help to arouse the interest of local instrumental musicians to perform new works for the instrument. This exploration confirms the importance and progress potential of academic music for the saxophone which has become an independent form of national art in Kazakhstan over the forty-year period of its development.

The results obtained can be used in educational programs of secondary and higher musical institutions on such disciplines as "special instrument", "history of Kazakh music", "instrumentation and instrument making", "history of performing and musical culture of Kazakhstan". It can also set the foundation for the practical work of saxophonists while studying works of Kazakhstani composers.

The author hopes that this article will contribute to the popularization of saxophone works among performers. It is quite obvious that the process of their creation is in construction. It opens up new opportunities for further study of the selected topic.

References

- Dokshizer, Timofei. *Iz zapisnoi knizhki trubacha [From the Trumpeter's Notebook]*. Moscow, Kompozitor, 2008. (In Russian)
- Imanbayev, Azamat. Conversation with Aleksandr Fedyanin. Almaty, 5 September 2023. Personal archive of A. Imanbayev. (In Russian)
- Imanbayev, Azamat, and Aizada Nussupova. "O koncerte dlya saksofona i duhovogo orkestra «From KZ» Yu. Lebedevoi" ["About the From KZ Concert for Saxophone and Brass Band by Yu. Lebedeva], *Performing Arts: History, Methodology*, proceedings of the international scientific and practical conference. April, 2019, Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Almaty, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, pp. 175–180. (In Russian)
- Imanbayev, Azamat. "Artur Orenburgskii: shtrihi k portretu kazhstanskogo kompozitora i pianista" ["Artur Orenburgsky: Touches to the Portrait of the Kazakh Composer and Pianist."] *Research Prospects: Musical Art through the Eyes of Young Scientists*, materials of the first republican master's readings. February, 2019, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, pp. 4–11. (In Russian)
- Kazakstan kompozitorlarinin shigarmalari saksofon jane fortepianoga arналган [Works by Composers of Kazakhstan for Saxophone and Piano]*, compiled by P. Serebryannikov, Astana, 2012. (In Kazakh)
- Medvedeva, Marina. "Aranjirovka kak vid tvorcheskoi deyatel'nosti (K probleme obucheniya)" ["Arranging a Kind of Creative Activity (On the Problem of Learning)"]. *Traditional Folklore, Modern Folk Choirs and Ensembles*: collection by M. Medvedeva. Compiled and edited by Viktor Lapin, Leningrad, LGITMiK, (Folklore and Folklore studies, iss. 2), 1989, pp. 47–61. (In Russian)
- Moura, Nádia, and Sofia Serra. "Saxophone Players' Self-perceptions about Body Movement in Music Performing and Learning: An Interview Study." *Music Perception*, vol. 41, no. 3, 2024, pp. 199–216. DOI: 10.1525/mp.2024.41.3.199.
- Turchinsky, Boris. "Margarita Shaposhnikova: soedinyaya dushu s instrumentom" ["Margarita Shaposhnikova: Uniting Soul with the Instrument."] *Partita*, www.partita.ru/articles/shaposhnikova.shtml. Accessed 24 March 24.
- Ukshini, Enis, and Joris Dirckx. "Influence of Lip position, Lip Force and Blowing Pressure on the Tuning and Playability of an Alto Saxophone Mouthpiece." *Applied Acoustics*, vol. 199, 2022. DOI: 10.1016/j.apacoust.2022.109011.
- Ukshini, Enis, and Joris Dirckx. "Time-resolved Strain and Deformation Measurement on the Vibrating Saxophone Reed." *Strain*, vol. 59, no. 3, 2023, pp. 1–14. DOI: 10.1111/str.12437.
- Yerzakovich, Boris. "Vklad Abaya v kazakhskuyu muzyku." ["Abai's Contribution to Kazakh Music."] *Aitym salem, kalas kas [Hello to You, Kalam Kas (Thin-Browed Girl)] by Abai Kunanbayev*. Compiled by Boris Yerzakovich. Almaty, Oner, 1986, pp. 19–32. (In Kazakh)

UDC 791. 43.03
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.208

Айдос Майырұлы Сейітжан

Докторант 1-го курса кафедры искусствоведения, старший преподаватель кафедры режиссуры кино и телевидения Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0001-0978-2040

email: aidosseitghan@gmail.com

Статья

Для цитирования: Сейітжан, Айдос.
«Переосмысление места человека
в социокультурном контексте в концепте
режиссуры Владимира Тюлькина». *Saryn*,
т. 12, № 3, 2024, с. 95–111.
DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.208.

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

Поступила в редакцию: 30.05.2024
Прошла рецензирование: 22.07.2024
Принята к публикации: 07.09.2024

Переосмысление места человека в социокультурном контексте в концепте режиссуры Владимира Тюлькина



© 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: документальное кино, кинематограф Казахстана, Владимир Тюлькин, режиссерские приемы и стратегии, драматургия неигрового кино, творческое наследие, теория авторства.

Аннотация. Статья исследует эволюцию документального кинематографа Казахстана периода независимости через призму творчества Владимира Тюлькина. В работе анализируется, как отражение социокультурных изменений страны находит выражение в документальных фильмах, выявляя связь личной интерпретации режиссера в контексте переосмысления национальной истории.

Использование методологии Эдуарда Дубровского: «постановка проблемы», «герой, отражающий суть проблемы», «первичная драматическая ситуация» и «метод воплощения» – позволило не только выявить основные драматургические категории в фильмах Тюлькина, но и исследовать, как режиссер строит диалог со зрителем, разворачивая социальные и исторические нарративы. Для искусствоведческого анализа выбраны документальные фильмы «Повелитель мух» (1991), «Не про собак» (2010), «13 километров» (2018), до настоящего времени не получившие достаточного анализа. Эти фильмы иллюстрируют различные аспекты казахстанской реальности, включая политические перемены, социальные проблемы и личные истории обычных людей. Основное внимание в анализе уделено визуальным и нарративным стратегиям, которые режиссер использует для создания мощного эмоционального воздействия и понимания контекста событий.

Новизна исследования заключается в анализе трех работ режиссера, которые раскрывают его авторскую концепцию, направленную на психологическое исследование человека и его взаимодействия с окружающим миром, открывая новые горизонты взаимодействия кино с социокультурным контекстом.

Благодарности. Автор выражает глубокую благодарность режиссеру Владимиру Тюлькину за поддержку в предоставлении доступа к своей фильмографии. Особая благодарность – Инне Смаиловой за научное руководство и консультации по редактированию текста статьи.

UDC 791. 43.03
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.208

Айдос Майырұлы Сейітжан

Қазақ ұлттық өнер университетінің өнертану кафедрасының 1-ші курс докторанты,
кино және теледидар режиссурасы кафедрасының аға оқытушысы (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0001-0978-2040

email: aidosseitzhan@gmail.com

Мақала

Дәйексөз үшін: Сейітжан, Айдос.
«Владимир Тюлькин режиссурасы
концептіндегі әлеуметтік-мәдени жағдай
контекстінде адамның орнын қайта
қарастыру». *Saryn*, т. 12, № 3, 2024, 95–111 б.
DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.208.
(Орысша)

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

Редакцияға түсті: 30.05.2024

Рецензиядан өтті: 22.07.2024

Басылымға қабылданды: 07.09.2024

Владимир Тюлькин режиссурасы концептіндегі әлеуметтік- мәдени жағдай контекстінде адамның орнын қайта қарастыру

Тірек сөздер: деректі кино, Қазақстан киносы, Владимир Тюлькин, режиссерлік әдістер мен стратегиялар, деректі кино драматургиясы, шығармашылық мұра, авторлық теория.

Аңдатпа. Мақалада тәуелсіздік кезеңіндегі Қазақстандағы деректі киноның эволюциясы Владимир Тюлькин шығармашылығының призмасы арқылы қарастырылады. Жұмыста елдегі әлеуметтік-мәдени өзгерістердің деректі фильмдерде қалай көрініс тапқаны талданып, ұлттық тарихты қайта қарастыру аясында режиссердің жеке интерпретациясымен байланыс ашылады.

Зерттеу Тюлькин фильмдеріндегі негізгі драматургиялық категорияларды анықтауда Эдуард Дубровскийдің «мәселенің қойылуы», «мәселенің мәнін көрсететін қаһарман», «бастапқы драмалық жағдаят» және «жүзеге асыру әдісі» әдістемесін пайдаланып, режиссердің көрерменмен диалогты қалай құратынын, сонымен қатар күрделі әлеуметтік және тарихи әңгімелерді ашуға негізделген. Автордың шығармашылығын талдау мақсатында «Шыбындар әміршісі» (1991), «Иттер туралы емес» (2010), «13 километр» (2018) деректі фильмдері таңдалды. Бұл туындылар бүгінгі күнге дейін жеткілікті терең және жан-жақты талданбаған. Фильмдер қазақстандық болмыстың әртүрлі аспектілерін, соның ішінде саяси өзгерістерді, әлеуметтік мәселелерді және ауқымды тарихи үдерістердің әсерінен зардап шеккен қарапайым адамдардың жеке оқиғаларын бейнелейді. Жұмыс режиссердің күшті эмоционалды әсер және оқиғалар контекстін терең түсіну үшін қолданатын көрнекі және баяндау стратегияларын анықтауға бағытталған.

Зерттеудің жаңалығы жеке адам және оның сыртқы әлеммен әрекеттесуін психологиялық тұрғыдан зерттеуге бағытталған режиссердің өзіндік тұжырымдамасын ашатын, киноның әлеуметтік-мәдени контекстпен өзара әрекеттесуін түсінудің жаңа көкжиектерін ашатын үш кинотуындының талдауында белгіленеді.

Алғыс. Фильмографиясымен жұмыс жасауға қолдау көрсеткені үшін режиссер Владимир Тюлькинге алғыс айтамын. Инна Смаиловаға ғылыми жетекшілігі және мақаланың редакциялық жұмысы жөнінде кеңес бергені үшін ерекше алғысымды білдіремін.

UDC 791. 43.03
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.208

Aidos Seitzhan

1st Year Doctoral Student at the Art Studies Department, Senior Lecturer,
Film and TV Directing Department, Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0001-0978-2040

email: aidosseitzhan@gmail.com

Cite: Seitzhan, Aidos. "Rethinking the Position of a Human Being in a Socio-Cultural Context in the Concept of Film Director Vladimir Tyulkin." *Saryn*, vol. 12, No. 3, 2024, pp. 95–111. DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.208. (In Russian)

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

Received by editorial: 30.05.2024

Passed the review: 22.07.2024

Accepted to publish: 07.09.2024

Article

Rethinking the Position of a Human Being in a Socio-Cultural Context in the Concept of Film Director Vladimir Tyulkin

Keywords: documentary cinematography of Kazakhstan, Vladimir Tyulkin, documentary film, visual and narrative strategies, concept of directing, interaction of cinema.

Abstract. The article investigates the evolution of documentary cinematography of Kazakhstan during the period of independence through the prism of films by Vladimir Tyulkin. The work analyzes how the reflection of the country's socio-cultural changes expresses itself through the documentary films, revealing the connection between the director's personal interpretation and historical transformations.

The use of Eduard Dubrovskiy's methodology such as "problem statement", "hero reflecting the essence of the problem", "primary dramatic situation" and "method of embodiment" allows us to identify the main dramaturgical categories in Tyulkin's films, as well as to explore how the director builds a dialog with the audience, unfolding social and historical narratives. The documentary films chosen for art historical analysis are: *Lord of the Flies* (1991), *It's not about Dogs* (2010), and *13 Kilometers* (2018). These films have not yet received a sufficiently deep and comprehensive analysis in academic literature. They show various aspects of Kazakhstan's reality, including political changes, social challenges and personal stories of ordinary people influenced by big historical processes. The analysis focuses on the visual and narrative strategies that the filmmaker uses to create a powerful emotional impact and a deep understanding of the events context.

The novelty of the study lies in the exploration of these three works that reveal the author's concept of directing, aimed to the psychological review of a human being and his interaction with the surrounding world. It opens new horizons for understanding the interaction of cinema with the socio-cultural context.

Acknowledgments. The author is grateful to the director Vladimir Tyulkin for his support in providing access to his filmography. He also expresses his special gratitude to Inna Smailova for her guidance and consultations on editing the text of the article.

Классификация этапов становления казахского документального кино, предложенная киноведом Назирой Мукушевой, охватывает широкий временной период, включая советскую и постсоветскую эпохи (17). Однако для более детального анализа документального кинематографа постсоветского Казахстана целесообразно разделить третий этап (1990–2020 гг.), связанный с возвращением к истокам национального сознания и народной исторической памяти, на два отдельных периода. Первый период – переходный (начало 1990-х годов) – характеризуется поиском новых форм и тем в условиях распада Советского Союза и формирования независимого Казахстана. Это время неопределенности, когда кинематографисты начинают исследовать новые пути самовыражения, не ограниченные идеологическими рамками советского времени. Второй период – становления и укрепления независимости (с 2000-х годов) – отмечен стабилизацией политической и социальной ситуации в стране, что отразилось на кинематографе. В этот период усиливается внимание к национальной идентичности, культуре и истории и появляются более сложные и многослойные кинематографические работы, которые исследуют уникальный казахстанский опыт в глобальном контексте.

Владимир Тюлькин – один из немногих казахстанских режиссеров, который на протяжении десятилетий продолжал активно создавать фильмы, исследующие судьбы простых жителей страны. Начав свою карьеру в период распада СССР, он не только стал свидетелем, но и участником ключевых событий в истории Казахстана, что ярко отразилось в его творчестве. В данной статье анализируются работы Владимира Тюлькина с акцентом на развитие его уникального стиля и использование художественных приемов; показано, как неигровое кино может служить зеркалом социальных трансформаций и средством авторской интерпретации реальности.

Теория авторства Эндрю Сарриса, основанная на трех критериях – технической компетентности, уникальности личности режиссера и внутреннем смысле творчества (Sarris 42), может служить полезной основой для исследования творчества Тюлькина, особенно если предположить, что его фильмы обладают внутренним смыслом, отражающим личное видение социальной реальности в стране.

Для структурирования анализа картин режиссера в данной работе используются драматургические категории, такие как «постановка проблемы», «герой, отражающий суть проблемы», «первичная драматическая ситуация» и «метод воплощения» (Дубровский 51). Хотя эти категории не являются специфичными для документального кино, они позволяют четко обозначить ключевые элементы нарративной структуры фильмов, что особенно полезно при анализе произведений с выраженной авторской позицией. Важно отметить, что использование этих категорий не ограничивает исследование, а, напротив, дополняется анализом формы фильмов в изобразительном и технологическом аспектах, что помогает выявить связь между техникой съемки и идеологией фильма (Comoli 421).

Владимир Тюлькин за свою карьеру снял более 20 неигровых фильмов в продолжительный тридцатилетний временной период. На основе предварительного изучения биографии режиссера, критических отзывов и доступных интервью были определены наиболее значимые работы, которые

можно разделить на два его творческих этапа. Первый период включает фильмы, созданные в конце советской эпохи и на заре независимости Казахстана: «Буду защищаться сам» (1987), «Клетка» (1990), «Повелитель мух» (1991), «Опыт креста» (1995) и другие. Второй период включает более поздние фильмы, снятые в условиях независимого Казахстана: «Не про собак» (2010), «Бомба» (2017) и «13 километров» (2018). В данной статье будут рассмотрены три фильма Тюлькина, которые наиболее близки к авторскому кино: «Повелитель мух» (1991) – история старика, возомнившего себя богом; «Не про собак» (2010) – фильм о взаимоотношениях людей и животных; «13 километров» (2018) – картина о слепом мужчине, преодолевающем долгий путь. Эти работы особенно интересны тем, что автор сам был их инициатором, в отличие от большинства других фильмов, созданных по государственному заказу. К тому же выбор фильмов из каждого десятилетия поможет проследить эволюцию стиля и подхода к документальному кино режиссера Владимира Тюлькина.

Драматическая ситуация. Искусствовед Ирина Евтеева дает следующее определение категории первичной драматической ситуации: «Одним из самых важных для документалиста качеств должно быть умение разглядеть в жизни конфликтную ситуацию и показать ее через судьбу конкретного человека» (99). В свете данного определения ключевым моментом в работах Владимира Тюлькина становится именно экспозиция, где режиссер не только задает основной тон своего исследования, но и вводит зрителя в суть проблемы через судьбы своих героев. Режиссерский прием представления в кадре героев, занимающихся творчеством, будь то игра на балалайке в «Повелителе мух», чтение стихов в «Не про собак» или пение народных песен в «13 километрах», располагает на дружественную откровенную беседу. Именно в этот момент они предстают зрителям в самом смиренном виде, вызывая участие и симпатию.

Открывающая сцена «Повелителя мух» (1990) начинается камерой, олицетворяющей субъективный взгляд мухи, буквально залетающей в голову сидящего посреди скотного двора главного героя. Широкоугольный объектив, подчеркивая искаженное восприятие реальности, походит в своих стилистических решениях на картины нидерландского художника Иеронима Босха «Сад земных наслаждений», «Искушение святого Антония» и «Страшный суд», то и дело возникающие на фоне титров фильма, намекая на извечную борьбу человека за чистоту своей души. Музыкальные композиции, символизирующие советскую действительность, дополняют изображение новыми контекстами, сравнивая муху с человеком в бесправной идеологической системе. Изобразительная композиция восседающего на троне главного героя, у которого начинают появляться атрибуты правления в виде шапки-«короны», палки-«посоха» и животных-«подданных», вводит зрителя в тему власти (см. [рис. 1, 2](#)).

Фильм «Не про собак» открывается посвящением главной героине, ушедшей из жизни. Звучит фрагмент композиции «Танец благословенных духов» из оперы Кристофа Глюка «Орфей и Эвридика». Это мелодия из второго акта оперы, в котором Орфей прибывает в подземное царство, стремясь вернуть свою любимую



Рис. 1, 2. Кадры из фильма «Повелитель мух».

Эвридику в мир живых. В фильме в роли любящего человека выступает собака, глазами которой зритель видит неухоженную могилу хозяйки.

Следующая сцена – выставка собак, где люди демонстрируют удивительное сходство со своими питомцами. Звучит бодрая композиция, вдохновленная южноамериканскими андскими традициями, символизирующими единение человека с природой, которая резко обрывается звуками металлической палки, совершающей убийство на глазах равнодушных прохожих. Титры фильма появляются на фоне багрового заката, сопровождаемого отъездом камеры, в результате чего в кадре появляются два столба, напоминающие божественные ворота в Небесное Царство.

Картина «13 километров» начинается символическим пейзажем казахской степи, по которой следует одинокий слепой путник, распевая песни о родных краях, задавая философскую тональность фильму. Его век уже ушел, утверждает герой, обозначая главную тему картины – поиск и обретение покоя на исходе прожитых лет. Драма слепого человека, отправившегося в дальнейшее путешествие, оборачивается изысканной притчей о жизненном пути человека в поисках своего дома. В визуальном плане Тюлькин обращается к мотивам своей ранней работы «Клетка» (1990), где, опираясь на традиции национальной операторской школы, акцентирует внимание на природных ландшафтах как на ключевых элементах повествования. Например, герой растворяется в бескрайней степи, его фигура теряется среди природы, подчеркивая незначительность человека перед величием окружающего мира. В другом эпизоде герой поднимается на бесконечную гору, что символизирует его стремление к преодолению внутренних и внешних препятствий. Смена времен года, показанная через смену природных пейзажей, создает ощущение цикличности времени, которое размывает четкие временные рамки и вызывает у зрителя чувство вечности и неизбежности (см. рис. 3, 4).

Проблематика фильмов. Владимир Тюлькин воспринимает свое творчество как ключевой инструмент психологического исследования, позволяющего глубже понять человека без прямого осуждения. В его работах личные истории героев отражают более широкие социальные процессы, связывая индивидуальное



Рис. 3, 4. Кадры из фильма «13 километров».

с общественными категориями. Практически во всех картинах демонстрируется влияние социального контекста на судьбы отдельных людей, отражающие исторические события, вызванные сменой эпох и жизнью в условиях тоталитарной страны. В произведениях раннего периода, таких как «Буду защищаться сам» (1987) и «Опыт креста» (1995), Тюлькин, затрагивая тему свободы и выбора, задает вопросы о способности человека сохранить свое достоинство и индивидуальность в условиях ограничений. К примеру, в своей курсовой студенческой работе «Клетка» (1990) автор размышляет о том, как самка гепарда приходит к решению добровольно оставаться в неволе, предпочитая стабильную и безопасную жизнь в заточении.

Фильм «Повелитель мух» (1990) показывает одинокого старика, жертву авторитарной системы, ставшего ее отражением в своих поступках и мыслях. Первоначальное впечатление о герое меняется, постепенно раскрывая его деспотичную сущность с маниакальным стремлением к контролю и управлению «своим» государством не только в словах, но и изобразительно, наполняя кадры ядовитыми кроваво-красными оттенками и цветами. Фильм исследует губительное воздействие власти на человека, выявляя несовершенство человеческой природы. Этот аспект находит аналогию в Стэнфордском тюремном эксперименте (Zimbardo 211), когда участники эксперимента теряли чувство сострадания, получив власть над другими. Также и герой фильма постепенно утрачивает человечность и сострадание, что особенно заметно в сцене, где он одним движением убивает огромное количество мух, заливая их кипятком.

Сложность и противоречивость человеческой природы особенно сильно находит отражение в фильме «Не про собак» (2010). Лента построена на контрасте двух героев и резких переходов между ними, когда мысль одного завершается речью второго. Различия персонажей проявляются во множестве деталей, будь то изображение Иисуса и клетки на заднем плане или смена солнечного света на холодные синие тона. По мере развития сюжета все заданные акценты начинают обретать новые формы и существующие внешние противоречия начинают проявляться внутри каждого отдельного героя. Кадр с темным освещением и окном, из которого падает свет, напоминает работы художников эпохи барокко в технике «кьяроскуро» и представляет нам главную героиню в окружении своих многочисленных питомцев. Камера снимает то окно, заросшее паутиной, то становится взглядом собаки, переходя на черно-белый монохром, демонстрируя

нелицеприятные сцены драк между обитателями приюта и их плачевные физические состояния. В это время одетый в яркую оранжевую рубашку антигерой оправдывает свою жестокость безопасностью для детей и финансовой заботой о новообретенной семье. Главный герой несколько раз повторяет в камеру: «Профессия у меня жестокая, но по натуре я ласковый», – однако уже в следующем кадре, благодаря монтажным решениям режиссера, он показан сдирающим кожу с убитых собак на глазах у их живых сородичей. В другой сцене признание героини о том, что начало безнравственных времен является следствием 70 лет существования тоталитарной системы, сменяется крупным планом окровавленной руки собачника.

Не менее важное место в творчестве режиссера занимают религиозные и духовные вопросы. Герои его фильмов размышляют о Боге, посещают церковь или молятся, где это позволяют текущие условия, но зачастую не находят ответов на свои искания. Названия кинокартин, таких как «Повелитель мух» (1991), «Опыт креста» (1995), «Ангел-хранитель» (1998), напрямую отсылают к религиозным концепциям, подчеркивая внутренние и внешние конфликты персонажей. Картина «13 километров» (2018), история слепого мужчины, который, несмотря на свой физический недуг, продолжает жить полноценной жизнью, также служит аллегорией духовного пути каждого человека. Тема дороги затрагивает еще одну важную проблематику в работах Тюлькина – поиски человеком своего места в сложной окружающей реальности. «Где ты, мой ауыл?» – поет старик, преодолевая долгий и тернистый путь. Эта же идея находит отражение и в более ранней работе режиссера «Босиком по снегу» (1988), где жизненный путь героя, представленного советским интеллигентом, подвергшимся репрессиям, становится метафорой болезненного поиска дома и самоидентификации.

Герой, отражающий суть проблемы. В качестве своих героев Владимир Тюлькин выбирает уникальных личностей, которые следуют своим собственным жизненным установкам и определённым образом становятся ключами к более глубокому пониманию затронутых тем. Его внимание привлекают казахстанцы из разных уголков и слоев общества, что позволяет создавать искренний и открытый диалог с героями своих фильмов. Легко заметить большую симпатию автора к выбранным характерам, которую он впоследствии осознает как нахождение части себя в других. Часто героями его работ становятся люди, осужденные законом, так как режиссер видит в них большую честность и искренность в поступках и словах, противостоящих общественным стандартам. Герой картины 1989 года «Буду защищаться сам», хитроумный криминальный авторитет, обвиняет в суде похожих на него потерпевших – новый зарождающийся слой будущих предпринимателей, которые вскоре станут основой новой экономической системы страны.

Герои Тюлькина являются живыми мостами к размышлениям о социальных, моральных и психологических проблемах, назревших в обществе. Главный герой фильма «Повелитель мух» (1990) предстаёт перед зрителем в роли уединённого старца, некогда «сына врага народа», участника Великой Отечественной войны, едва не расстрелянного НКВД за оплошность на работе, и сам, кажется, путается

в множащихся установках и суждениях. Эффективный прием с умножением в кадре образа героя подчеркивает противоречивость его действий и мыслей, уводя не только изображение героя, но и восприятие аудитории в различные стороны. Постепенно герой начинает восприниматься одновременно и как жертва тоталитарного режима, и как его отражение, ставя перед зрителем вопросы о необходимости переосмысления событий прошлого с точки зрения сегодняшнего дня.

Взгляд режиссера на право человека следовать собственным путем олицетворяет героиня Нина Васильевна из фильма «Не про собак» (2010) – образ женщины, бросившей вызов социальной несправедливости, укоренившейся в обществе. Она ведет борьбу не столько с конкретными людьми, сколько с системой ценностей, допускающей и даже поощряющей жестокое обращение с животными. Медленная панорама семейных фотографий, на которых ее родственники изображены с животными в обнимку, подчеркивает ее глубокую привязанность к этим существам. Грустные воспоминания о любимом отце и брате, ставших жертвами анонимных доносов, которые она сравнивает с живодерами, усиливают драматизм ее борьбы. Антигерой той же картины, проявляющий изощренную жестокость, закидывая животных в клетку, неожиданно признается, что был вынужден устроиться на эту работу под давлением отца и из-за безработицы. Его монолог в машине сопровождается кадрами рынка 1990-х годов, наполненного людьми, где большинство населения находило возможности для заработка и самореализации.



Еще одним героем в данном фильме становятся жители города, наблюдающие избиение животных и демонстрирующие пассивную принимающую позицию. «Проблема терпимости общества к открытым проявлениям самого возмутительного зверства возникает сама собой, без всякой риторики» (Матизен 23) (см. рис. 5, 6).



Родители Серика, героя фильма «13 километров» (2018), отсидели по 16 лет в сталинских лагерях, и, как будто в ответ на жестокость этого мира, у него с детства начинаются проблемы со зрением. Но, несмотря на свою физическую слепоту, он обладает внутренним видением, позволяющим ему видеть и ценить жизнь гораздо ярче многих видящих людей. На своем пути главный герой встречает архетипных персонажей, таких как оралман, вернувшийся

Рис. 5, 6. Кадры из фильма «Не про собак».

на историческую родину, ребенок, указывающий верный путь, или встречающая машина, порождающая его личные воспоминания. Зритель слышит внутренний монолог героя, который откликается эхом в пространстве и служит ориентиром для слепого странствующего, исполняя роль глаз, способных улавливать отражения звуков от поверхности вокруг него. Имя Серик, которое с казахского переводится как «попутчик», а также название родного аула и имя матери, означающие «надежду», подчеркивают символическое значение его путешествия. «Когда мы говорим о национальном, имеем в виду... что-то очень важное в менталитете народа, которое выражается через язык, шутки, модели поведения, взаимоотношения между людьми» (Абикеева 66).

Персонаж данного фильма стоит особняком в пантеоне героев Владимира Тюлькина не только из-за его уникального характера и отсутствия внутренних конфликтов, но и потому что представляет титульную нацию, что является редким исключением в практике режиссера. В своем кинематографическом творчестве уроженец города Семипалатинска (ныне город Семей) преимущественно фокусируется на представителях народов, чьи предки были вынужденно переселены в Казахстан в период политических репрессий или направлены в регионы в рамках советской политики кадрового распределения. Таким образом, Тюлькин акцентирует внимание на мультикультурной структуре казахстанского общества, подчеркивая сложные исторические переплетения (Daminov 10).

Метод воплощения. Образование Владимира Тюлькина, охватывающее военное дело, физические науки и в последующем профессиональное обучение телережиссуре, заложило необычный синтез знаний и жизненного опыта, позволяющий режиссеру разработать свой непохожий подход к созданию кинопроизведений. Интуитивное восприятие мира с обучением на высших режиссерских курсах у Григория Чухрая игровому кино сделало художественный стиль режиссера значительно смелее его коллег из сферы неигрового кино. Серьезное увлечение режиссера поэзией привело к творческому созданию в кадре индивидуального поэтического восприятия жизни. Главная идея фильмов чаще выражается визуально, без помощи слов, а герои часто выговаривают свои мысли и состояния через стихи и песни, будто исчерпав запас разговорной речи. В фильме «Не про собак» слышны стихи Вениамина Блаженного «Заступись за меня, собака», в картине «Повелитель мух» герой произносит стихи Семена Надсона «Жизнь», а герой «13 километров» периодически поет казахские народные песни о природе и родине.

Тюлькин активно включает в свои работы обширный культурный контекст, делая отсылки к изобразительному искусству, музыке и литературе. Примером тому служит его обращение к произведениям Иеронима Босха в «Повелителе мух» (1991) или Питера Брейгеля в картине «Защищаться буду сам» (1987), что позволяет создавать сложную аллегорическую атмосферу произведений.

Смелые изобразительные решения, использование различных объективов, смена ракурсов, игра с цветом и светом демонстрируют яркий, неповторимый стиль режиссера. В картине «13 километров» (2018) он умело пользуется блюр-эффектом, чтобы показывать сцены воспоминаний, сочетая документальную достоверность

с художественной выразительностью. Фильмы мастера – результат длительного творческого процесса, а создание фильма подобно процессу высекания скульптуры из времени. Он внимательно изучает своих героев и ситуации, в которых они находятся, позволяя фильму монтажно сформироваться в течение долгих лет. Фильм «Не про собак» (2010) режиссер снимал на протяжении семнадцати лет, а картину «13 километров» (2018) – более двадцати лет.

Музыкальный ряд, варьирующийся от классических произведений до общезнакомых музыкальных заставок, играет ключевую роль в создании настроения и передаче эмоций в фильмах Тюлькина. К примеру, сцена титров с названием фильма «Повелитель мух» появляется под панорамирующую камеру в сопровождении бодрой музыкальной заставки программы «Время», являющейся символом эры телевизионных новостей в Советском Союзе и постсоветской России. Еще более зловещей в этой работе звучит периодически всплывающая Седьмая симфония Шостаковича, известная также как Ленинградская симфония, ассоциирующаяся с её ролью моральной поддержки в борьбе против нацистской Германии.

Повторяющимися мотивами в картинах режиссера служат образы наблюдающих за человеческой деятельностью элементов окружающего мира, будь то лучи солнца сквозь ветки деревьев либо глаза животных, вопросительно обращенные в камеру. В целом тема животных и насилия над ними, часто возникающая в картинах Тюлькина, возможно, является последствием детских воспоминаний, связанных с профессией его матери, которая работала ветеринаром на городском мясокомбинате.

Интересен провокационный прием вторжения автора в пространство своих картин, который часто происходит в последней трети фильмов. В «Повелителе мух» режиссер, возмущенный рассуждениями героя, начинает задавать уточняющие вопросы прямо в кадре. В работе «Не про собак», чтобы завершить эмоционально тяжелую картину, он приносит в подарок героине клетку с попугаями. В фильме «13 километров» режиссер вместе со съемочной группой празднует завершение съемок. Этот необычный для того времени подход придает работам особую глубину, выделяя их среди других казахстанских документальных фильмов и усиливая их авторский характер. Не менее интересен прием выяснения размышлений героев о фильмах, в которых они участвуют, как в «Повелителе мух». В фильме «Не про собак» режиссер, используя метод «Синема верите», сталкивает двух противоборствующих персонажей в одном реальном пространстве, наблюдая за их диалогом. Подобные признаки авторского кино в работах режиссера впоследствии оказали значительное влияние на последующие поколения документалистов Казахстана, учитывая, что Владимир Тюлькин вел мастерские в Казахской академии искусств, передавая свои знания и опыт молодым режиссерам.

Интересно отметить, что с течением времени подход Тюлькина к выбору тем и изображению героев становится все более терпимым. В его ранних работах, таких как «Буду защищаться сам» (1987), «Повелитель мух» (1991) и «Опыт креста» (1995), центральными персонажами были антигерои. В дальнейшем, например в фильме «Не про собак» (2010), появляется баланс между героем и антигероем, позволяющий

глубже исследовать моральные дилеммы. В его последних работах, таких как «Бомба» (2017) и «13 километров» (2018), фокус смещается на положительного героя, свидетельствуя о том, что с годами Тюлькин все больше склоняется к позитивным и гуманистическим аспектам в своем творчестве, создавая пространство для размышлений о вечных ценностях.

Анализ фильмов Владимира Тюлькина показал, что, обладая оригинальным стилем, он стремится к глубокому раскрытию социальных конфликтов через судьбы отдельных личностей. Это делает его картины важными для понимания социокультурного контекста позднесоветского и независимого Казахстана. Режиссер создает уникальное пространство для размышлений о месте человека в мире, его корнях и культурном наследии, что делает его работы особенно ценными в контексте современных исследований.

Список источников

Абиеева, Гульнара. «Реконструкция памяти, или Новые темы в казахском кино». *Saryn*, т. 11, № 3, 2023, с. 63–75. DOI: 10.59850/SARYN.2.11.2023.14.

Дубровский, Эдуард. *Остановись, мгновение! Очерки драматургии неигрового фильма*. Москва, Искусство, 1982, 152 с.

Евтеева, Ирина. *Кинодраматургия и строение фильма: учебное пособие*. Санкт-Петербург, Лань: Планета музыки, 2020, 292 с.

Матизен, Виктор. «Собачья жизнь в отсутствие Якопетти. “Се – человек”, режиссер Владимир Тьюлкин». *Искусство кино*, № 4, апрель, 1999, www.old.kinoart.ru/archive/1999/04/n4-article6. Дата доступа 13 мая 2024.

Мукушева, Назира. «Отражение исторического времени в казахском документальном кино». *Этническая культура*, т. 4, № 2, 2022, с. 17–20. DOI: 10.31483/r-101536.

Comoli, Jean-Louis. “Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field.” *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen, Columbia University Press, 1986, pp. 421–443.

Daminov, Ildar. “Reassessing Classification of Kazakhstan’s Ethnic Management Model: A Comparative Approach.” *Journal of Eurasian Studies*, vol. 11, no. 2, 2020, pp. 133–143. DOI: 10.1177/1879366520925337.

Sarris, Andrew. *The Primal Screen. Essays on Film and Related Subjects*. New York, Simon and Schuster, 1973, pp. 38–53.

Zimbardo, Philip George. *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil*. New York, Random House, 2007, p. 576.

References

- Abikeyeva, Gulnara. "Reconstruction of Memory, or New Themes in Kazakh Cinema." *Saryn*, vol. 11, no. 3, 2023, pp. 63–75. DOI: 10.59850/SARYN.2.11.2023.14. (In Russian)
- Comoli, Jean-Louis. "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen, Columbia University Press, 1986, pp. 421–443.
- Daminov, Ildar. "Reassessing Classification of Kazakhstan's Ethnic Management Model: A Comparative Approach." *Journal of Eurasian Studies*, vol. 11, no. 2, 2020, pp. 133–143. DOI: 10.1177/1879366520925337.
- Dubrovskiy, Eduard. *Ostanovis, mgnovenje: Ocherki dramaturgii neigrovogo filma [Stop, Moment: Essays on the Dramaturgy of Non-fiction Films]*. Moscow, Iskusstvo, 1982. (In Russian)
- Yevteyeva, Irina. *Kinodramaturgiya i stroenie filma: uchebnoe posobie [Film Dramaturgy and Structure: Textbook]*. St. Petersburg, Lan, Planeta muzyki, 2020. (In Russian)
- Matizen, Viktor. "Sobachya zhizn v otsutstvii Yakopetti. 'Se – chelovek', rezhisser Vladimir Tyulkin." ["Dog's Life in the Absence of Jacopetti. 'This is a Man', directed by Vladimir Tyulkin."] *Iskusstvo kino*, April 1998, <http://old.kinoart.ru/archive/1999/04/n4-article6>. Accessed 13 May 2024. (In Russian)
- Mukusheva, Nazira. "Otrazhenie istoricheskogo vremeni v kazakhskom dokumentalnom kino." ["Reflection of Historical Time in Kazakh Documentary Cinema."] *Etnicheskaya kultura*, vol. 4, no. 2, 2022, pp. 17–20. DOI: 10.31483/r-101536. (In Russian)
- Sarris, Andrew. *The Primal Screen. Essays on Film and Related Subjects*. New York, Simon and Schuster, 1973, pp. 38–53.
- Zimbardo, Philip George. *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil*. New York, Random House, 2007, p. 576.

UDC 5527
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.230

Anna Oldfield

PhD, Professor of World and Anglophone Literatures and Cultures,
Coastal Carolina University (Conway, USA)

ORCID ID: 0000-0002-9461-2002

email: aoldfield@coastal.edu

Cite: Oldfield, Anna. "Digital Dreams and Dubious Dollars: The Challenge of Immersive Van Gogh." *Saryn*, vol. 12, no. 3, 2024, pp. 112–135. DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.230.

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

Received by editorial: 20.07.2024

Passed the review: 24.08.2024

Accepted to publish: 05.09.2024

Review

Digital Dreams and Dubious Dollars: The Challenge of Immersive Van Gogh



© 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: Immersive Van Gogh, digital immersive, immersive art-themed exhibits, art for profit.

Abstract. The purpose of this study is to discuss the popularity, questions, and controversies surrounding art-themed digital immersive exhibitions based on the life and paintings of Dutch painter Vincent Van Gogh (1853–1890). Since 2019, art-themed immersive exhibits have become extremely popular, with attendance that outstrips many museums showing the same artists, spawning controversy and challenging the fine art world. This study examines the rise of immersive art experiences, arguments for and against immersive spectacles as a way of experiencing artwork, and theoretical perspectives. Methodologies include research into historical, cultural, and commercial contexts including reviews, analyses, critiques, and participant observation. The study discusses components of the exhibition and presents specific arguments for and against them by producers, art critics, critical theorists, and spectators. Questions considered include: Are these exhibitions offering authentic art experiences, or are they exploiting great art for profit? Are they making art more accessible, or are they leading people away from seeing original paintings? Is the way people relate to art fundamentally changing in the age of social media, and if so, how will museums adjust? This study is novel in that it presents and evaluates diverging viewpoints on these controversies and proposes a more flexible approach that centers participant experiences over marketing claims and critical objections.

Acknowledgments. I would like to gratefully acknowledge Max Senarslan, who accompanied me on my participant observation, assisted me in photographic documentation, and discussed the exhibition with me. I am also very grateful to the editorial board of *Saryn* and to the peer reviewers for the excellent feedback and the opportunity to improve and publish this work.

UDC 5527
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.230

Анна Олдфилд

Философия докторы (PhD), Coastal Carolina университетінің әлемдік және ағылшын тіліндегі әдебиет пен мәдениет профессоры (Конвей, АҚШ)

ORCID ID: 0000-0002-9461-2002

email: aoldfield@coastal.edu

Дәйексөз үшін: Олдфилд, Анна. «Цифрлық армандар және күмәнді пайда: иммерсивті Ван Гогтың сынақтары».
Saryn, т. 12, № 3, 2024, 112–135 б.
DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.230.

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

Редакцияға түсті: 20.07.2024

Рецензиядан өтті: 24.08.2024

Басылымға қабылданды: 05.09.2024

Ревью

Цифрлық армандар және күмәнді пайда: иммерсивті Ван Гогтың сынақтары

Тірек сөздер: иммерсивті Ван Гог, цифрлық иммерсивтілік, иммерсивті көрме, иммерсивті өнер тақырыбындағы экспонаттар, маркетингтік зерттеу, әлеуметтік медиа дәуірі, пайда.

Аңдатпа. Бұл зерттеудің мақсаты голландиялық суретші Винсент Ван Гогтың (1853–1890) өмірі мен картиналарына негізделген көркем цифрлық иммерсивті көрмелердің айналасындағы танымалдылықты, сұрақтарды және қайшылықтарды талқылау болып табылады. 2019 жылдан бері көркем тақырыптарға арналған иммерсивті көрмелер өте танымал бола бастады, мұнда келушілер бір суретшілерді көрсететін көптеген мұражайлардан асып түседі, мұндай жағдай дау тудырып, бейнелеу өнері әлемінде түрлі сынақтарға алып келді. Бұл зерттеуде иммерсивті көркем тәжірибенің өсуі, өнер туындыларын сезініп қабылдау тәсілі ретінде иммерсивті көрсетілімдерді қолдайтын және оған қарсы дәлелдер, сондай-ақ теориялық перспективалар зерттеледі. Зерттеу әдістемелері тарихи, мәдени және коммерциялық контексттердегі зерттеулерді, соның ішінде шолуларды, талдауды, сынды және қатысушылармен сауалнама өткізуді қамтиды. Мақалада көрменің құрамдас бөліктері талқыланады және продюсерлер, өнертанушылар, сыншы теоретиктер және көрермендер тарапынан мұндай көрмелерді қолдайтын және оларға қарсы нақты дәлелдер ұсынылады. Қарастырылған сұрақтарға мыналар жатады: Бұл көрмелер шынайы көркем тәжірибесін ұсынады ма, әлде олар жоғары өнерді пайда үшін пайдалана ма? Олар өнерді қолжетімді ете ме, әлде адамдарды түпнұсқа картиналарды көруден алшақтатып жатыр ма? Әлеуметтік медиа дәуірінде адамдардың өнерге қатынасы түбегейлі өзгеріп жатыр ма, егер солай болса, мұражайлар оған қалай бейімделеді? Бұл зерттеу жаңашыл болып табылады, өйткені ол осы қайшылықтар бойынша әртүрлі көзқарастарды ұсынады және талдайды, сонымен қоса маркетингтік мәлімдемелер мен сыни қарсылықтарға қатысушылардың тәжірибесін орталықтандыратын икемді тәсілді ұсынады.

Алғыс. Бақылауға қатысу кезінде қасымда болған, фотоқұжаттама жасауға көмектескен, көрмені менімен бірге талқылап, бастапқы жобаға түсініктеме берген Макс Сенарсланға алғысымды білдіргім келеді. Мақаланың соңғы нұсқаның дайын болуына оның қосқан үлесі зор. Сондай-ақ *Saryn* журналының редакциясына және осы жұмысты жақсартуға және оның жарық көруіне мүмкіндік берген рецензенттерге алғыс айтамын.

UDC 5527
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.230

Анна Олдфилд

Доктор философии (PhD), профессор мировой и англоязычной литературы и культуры Университета Coastal Carolina (Конвей, США)

ORCID ID: 0000-0002-9461-2002

email: aoldfield@coastal.edu

Для цитирования: Олдфилд, Анна Кэролин.
«Цифровые мечты и сомнительная
прибыль: вызов иммерсивного Ван Гога».
Saryn, т. 12, № 3, 2024, с. 112–135.
DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.230.
(На английском)

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

Поступила в редакцию: 20.07.2024
Прошла рецензирование: 24.08.2024
Принята к публикации: 05.09.2024

Ревью

Цифровые мечты и сомнительная прибыль: вызов иммерсивного Ван Гога

Ключевые слова: иммерсивный Ван Гог, цифровое погружение, иммерсивные выставки на художественную тематику, искусство или прибыль.

Аннотация. Целью данного исследования является обсуждение популярности, вопросов и противоречий вокруг художественных цифровых иммерсивных выставок, основанных на жизни и картинах голландского художника Винсента Ван Гога (1853–1890). С 2019 года иммерсивные выставки на художественную тематику стали чрезвычайно популярными, их посещаемость превосходит многие музеи, демонстрирующие тех же художников, что порождает споры и бросает вызов миру изобразительного искусства. В работе анализируется рост иммерсивного художественного опыта, аргументы за и против погружающих в виртуальную среду зрелищ как способа восприятия произведений искусства, а также теоретические перспективы. Методологии содержат исследования исторического, культурного и коммерческого контекста, включая обзоры, анализ, критику и присутствие участников. В статье обсуждаются компоненты выставки и приводятся конкретные аргументы за и против них со стороны продюсеров, искусствоведов, критических теоретиков и зрителей. Рассматриваются следующие вопросы: предлагают ли эти выставки подлинный художественный опыт или используют великое искусство для получения прибыли? Делают ли они искусство более доступным или уводят людей от просмотра оригинальных картин? Изменится ли фундаментально отношение людей к искусству в эпоху социальных сетей, и если да, то как к этому приспособятся музеи? Это исследование является новаторским, поскольку оно представляет и оценивает различные точки зрения на указанные противоречия и предлагает более гибкий подход, который ставит опыт участников выше маркетинговых претензий и критических возражений.

Благодарности. Автор выражает признательность Максиму Сенарслану, который сопровождал, помогал с фотодокументацией, обсуждал выставку и комментировал первоначальный вариант исследования. Его вклад во многом способствовал написанию финальной статьи. Автор благодарит редакционную коллегию *Saryn* и рецензентов за отличные отзывы и возможность улучшить и опубликовать эту работу.

Introduction

The purpose of this study is to discuss questions and controversies surrounding the current popularity of art-themed digital immersive exhibitions, focusing on productions based on the life and paintings of Dutch painter Vincent Van Gogh (1853–1890). In 2009, Annabelle Mauger created the first Van Gogh-themed digital immersive exhibit, *Imagine Van Gogh* and the Van Gogh immersive phenomenon has been growing ever since. The genre went large-scale in 2019 with the Culturespaces exhibit *Vincent Van Gogh, la nuit étoilée* at the new digital exhibition space L'Atelier des Lumières in Paris. In 2020, the character Emily in the Netflix show *Emily in Paris* visited the exhibition, creating a viral sensation on social media and a demand for similar experiences. This demand was quickly met in Europe and North America, and the phenomenon soon became global as rival large-venue entertainment companies jumped to spawn new productions, including *Van Gogh: The Immersive Experience* (Exhibition Hub), *Immersive Van Gogh* (Lighthouse Immersive), *Beyond Van Gogh: The Immersive Experience* (Paquin Entertainment Group), and *Van Gogh Alive* (Grande Experiences).

These competing digital immersive Van Gogh-themed exhibitions are created on a similar model and include the same basic components: staged in huge spaces that feature gigantic digital replications of Van Gogh's paintings projected by hundreds of cameras to create a 360-degree exhibition, often animated with atmospheric music and voice-overs. During the experience, visuals, words and sound effects create storylines taken from Van Gogh's biography, fine-tuned to evoke the drama of his struggles with mental health. Most immersives include add ons for a price, such as Virtual Reality, AI experiences, or yoga classes, as well as Van Gogh-themed merchandise for sale. Some have taken place in art gallery spaces, but many are staged in empty commercial spaces in malls and former big box stores. Other art-themed immersives created in the same wave include shows based on Claude Monet, Pablo Picasso, Gustav Klimt, and Frida Kahlo, but, as John Faller, executive producer of "Van Gogh, the Immersive Experience" says, Van Gogh is the "rockstar" of the genre (Brown), and there are more Van Gogh-themed experiences touring in 2024 than any other type.

Art-themed experiences are only part of the digital immersive pantheon produced by these production companies. Dozens of digital immersive exhibitions tour the globe, catering to popular themes from Harry Potter and ancient Egypt to the Smurfs. Art-themed immersives, however, stand apart for the questions they raise: Are these exhibitions offering experiences of "art," or are they exploiting great art for profit? Are they making art more accessible, or are they leading people away from seeing original paintings? Is the way people relate to art fundamentally changing in the age of social media, and if so, how will museums adjust? These questions have spurred improbable claims by exhibition producers, fervent disagreements in the art world, and critical challenges for museums. This study is novel in that it presents and evaluates diverging viewpoints on these controversies and proposes a more flexible approach that centers participant experiences over marketing claims and critical objections.

Methodology

This study is based on research on digital immersive arts and digital immersive art-themed entertainment, including background, analysis, criticism, theory, and reviews. Sources consulted include peer-reviewed academic journals, newspapers, magazines, and websites. I engaged in participant observation by attending an exhibition and interviewing others to get viewpoints from people of different ages and backgrounds.

Discussion

Artists have been pioneers in the genre of digital immersive art for over 30 years. As of current writing (2024), digital immersive exhibitions are becoming popular additions to traditional museum experiences. Sophisticated art installations such as Random International's *Rain Room* (2012 debut), which allows participants to walk into a room filled with rain but not get wet, have contributed to the growing interest in art experiences rather than art objects. Digital Immersive art has brought visitors back to museums after the pandemic and are having significant success (Barber and Szanto). Art exhibition spaces dedicated to digital immersive arts, such as Miami's Superblue, London's Frameless, and Shanghai's teamLab Borderless, are opening around the world, and traditional museums are increasingly under pressure to consider adding digital immersive art (Barber and Szanto).

Immersive art includes unique artwork created in a digital medium. Van Gogh-themed immersive exhibitions, which feature huge, animated projections of Van Gogh's paintings, are in a different category altogether. These high-budget and heavily marketed commercial exhibitions tour from city to city, showcasing flashy digital experiences drawn from the talent, popularity, and mystique of Vincent Van Gogh. These exhibitions promise spectators extraordinary experiences: "Have you ever dreamt of stepping into a painting? Now you can!" (*Van Gogh: The Immersive Experience*); "Step into Vincent's psyche and discover the man behind the masterpieces!" (*Beyond Van Gogh: The Immersive Experience*); "Experience the organic landscapes of Van Gogh's imagination and journey through his brilliance and madness!" (*Immersive Van Gogh Exhibition*). As John Zaller, the executive producer of *Van Gogh: The Immersive Experience*, explained, "For us, what this immersive experience is, it's from the minute you walk into the minute you leave that you're fully enveloped in the spirit of van Gogh" (PBS). While "the spirit of Van Gogh" seems as if it could be a challenge to resurrect, these experiences promise just that and more. As an advertisement that appeared in my inbox describes,

Explore his life, his work, and his secrets as never before through cutting-edge 360-degree digital projections, a one-of-a-kind VR experience, and a uniquely atmospheric light and sound show.... Become completely immersed in the works of art around you and feel the shift in reality as you dive deep into the world created by Van Gogh's brush strokes. Get your tickets for Van Gogh: The Immersive Experience in Tucson! (Van Gogh Tucson Exhibit Website).

Who could resist that? In 2024 I had a chance to visit *Van Gogh: The Immersive Experience*, which was touring smaller American cities such as Tucson, Arizona, after

making the rounds of major US cities since 2019. The experience was digitally mediated before I even arrived, as I was required to buy tickets online for a specific time and instructed to expect to spend about 1 hour and 15 minutes. I declined expensive add-ons such as “immersive yoga” classes and headed to the exhibit with my son. The venue was in a suburb outside of Tucson, and when we arrived, we realized it was inside a shopping mall, which we understood when we saw the enormous size of the room needed to hold the immersive experience. The ticket takers, friendly local teenagers dressed in jeans and Van Gogh: The Immersive Experience! t-shirts pointed us to a door festooned with huge papier mâché sunflowers.

Entering the first room we were caught in the gaze of a 15-foot sculptural Van Gogh head staring out from a recessed chamber as projections drawn from his paintings washed over in colorful waves. Continuing on, we were offered a short biographical film, emphasizing Van Gogh’s “tragic genius.” Backlit digital educational panels offered information about Van Gogh’s style, evoking his distinctive “brush strokes,” accompanied by another digital on plaster exhibition, a huge vase with various Van Gogh flower paintings washing over it in an ever-changing palette of color shape. A gallery of glowing digital reproductions of about twenty of his paintings offered a career retrospective. Going on we found a walk-in room with a physical reproduction of Van Gogh’s “The Bedroom at Arles” (1888), with life-size furniture to sit on, and a mark on the floor to guide anyone taking a photo of you (several other floor marks similarly indicated ideal selfie positioning).



Figure 1. The entrance to the exhibits at Van Gogh: The Immersive Experience. Oro Valley, Arizona. August 8, 2024. Photo by Anna Oldfield.

But that was all prelude – the heart of the show was the immersive exhibit. Walking through a set of heavy black curtains, we emerged in a huge rectangular warehouse type room two stories high, edged by beach chairs while the carpeted floor offered cushions to sit or lie on. We were initially disoriented by a dark room with projections of a huge oceanic expanse swirling over walls, floor, ceiling, and our bodies as the scene changed into a scene recalling Van Gogh’s “Two Crabs” (1889), with animated crabs swimming all over the room; I inadvertently jumped as one headed for my feet and noticed children in the room running around, chasing the crabs. The swirling scenario melted, fused, and changed into a scenario drawn from “Fishing in the Spring” (1887) with boats cruising around the room and fish leaping out of the water. The projections reproduced the paintings in detail, imagining them beyond the frames and in motion, with dabs of light swirling out to represent the “brush strokes”. The projections cycled through painting after painting, using visual devices to break up the image into splashes of moving color which then reconverged into another motif, turning into fields (with flying crows), almond trees (with petals swirling like snowflakes), and flowers (with flying butterflies), among other images too fluid and varied to completely take in before another would replace it. Atmospheric classical music played throughout, and Van Gogh quotations such as “I dream my painting, and I paint my dream” would boom out, narrated by a disembodied voice. The highlight of the show, based on “The Starry Night” (1889) flowed in with deep blues and violets while whirling stars in bright golds threw off glowing flecks, filling the room with dabs of glowing light and dark cypresses blew dramatically in the wind.



Figure 2. The author contemplates a gallery of glowing digital “paintings”. Van Gogh: The Immersive Experience, Oro Valley, Arizona. August 8, 2024. Photo by Max Senarslan.



Figure 3. A wall size digital image displays a Van Gogh quotation: “What would life be if we had no courage to attempt anything”. Photo by Anna Oldfield.

The exhibit continued in this way, becoming darker and stormier as it approached the end of Van Gogh's life, but ending with a light filled retrospective with hundreds of paintings projected over the walls. The 35-minute show begins again without a pause, cycling through in a ceaseless flow of movement.

Spectators of the exhibition variously sat in chairs or lounged on floor cushions, while some walked around the room. It felt more like a public park than a museum; people moved randomly in the 360° space with flying light images moving all over their bodies, and children ran around freely, laughing and chasing the lights. Some people in the room chatted with their companions, others gazed, transfixed, while others walked around with phones in hand, taking photos and videos. The experience was absorbing, colorful, impossible to look away from (where would you look?), and sensory, with little time to think or reflect between the rapidly changing scenarios.



Figure 4. Families with children relax in the immersion room as digital trains chug by. Photo by Anna Oldfield.

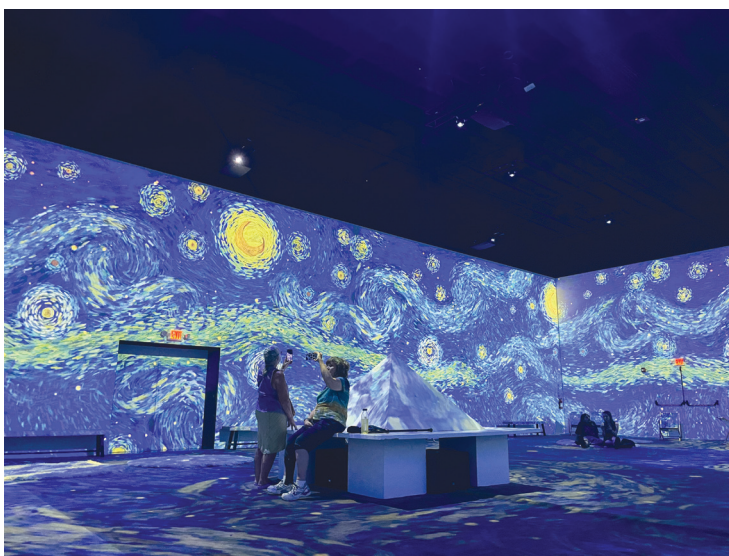


Figure 5. A digital "Starry Night" inspires cell phone photography among many visitors. Photo by Anna Oldfield.



Figure 6. Max Senarslan is covered in flying “brush strokes”. Photo by Anna Oldfield.

After leaving the Immersion room, you could pay extra to experience “Van Gogh’s places” through VR glasses, and for just a bit more you can invite your child (or inner child) to sit and create original art on paper with crayons. Then you will hit the “merch”: Van Gogh-themed hats, umbrellas, mugs, keychains, aprons, potholders, t-shirts, bathrobes, pens, tote bags, placemats, etc., and posters of Van Gogh paintings, signed “*Van Gogh: The Immersive Exhibit*” in the corner in place of the artist’s distinctive signature. Before you exit you are invited to “Become an influencer!” by posting your *Van Gogh: The Immersive Exhibit* pictures on Instagram or other Social Media platforms.

Did the exhibit deliver the “shift in reality” and “deep dive” into Van Gogh’s world as promised? Not to me –



Figure 7. Van Gogh merchandise greets visitors as soon as they step out of the exhibit. Photo by Anna Oldfield.

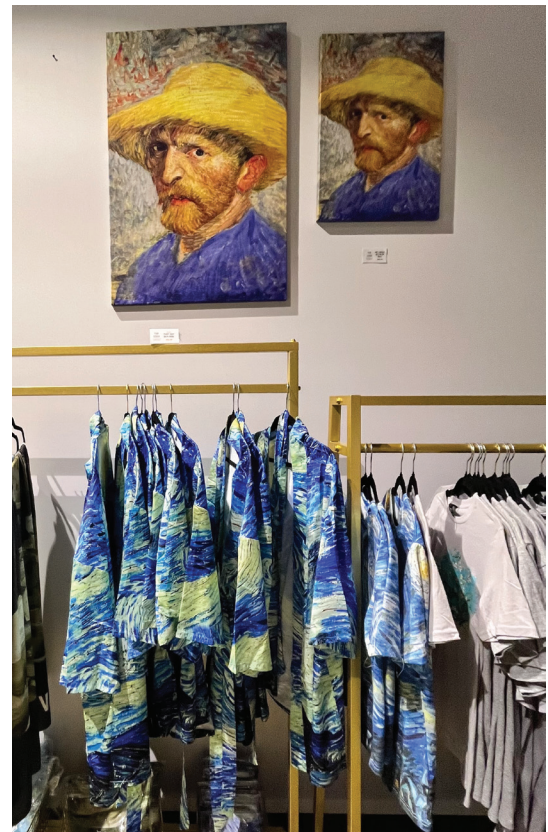


Figure 8. Copies of Van Gogh’s self-portrait appear to contemplate “Starry Night” merchandise below. Photo by Anna Oldfield.

but the huge projections of Van Gogh's paintings were luminous and beautiful, the animations fun, and the effects, although sometimes gimmicky, were sometimes thrilling or moving. My son also enjoyed it, commenting as we left, "We should paint more." Local reviews were often very enthusiastic and seem to justify the advertising claims, such as this one from the online newsletter *Southern Arizona Guide*:

"It made us feel as though we were living inside his paintings...The scenes changed continuously. We watched as hummingbirds and butterflies flickered by and trees waived in the breezes as scene after scene passed in front of our eyes and melted into other scenes. It was mesmerizing Southern Arizona Guide rates this Van Gogh Exhibit Five Saguaros ...Best of the Best! Truly stunning and not to be missed" (Van Gogh Exhibit: An Adventure Review)

"Amazing immersive experience! The art, the history of Van Gogh and his family was informative. His quotes and his art blended perfectly into a completely awe, inspiring artistic expression. I left the experience feeling like I knew him a tiny bit better, and certainly have a new appreciation for his work. Worth going!!!" (Van Gogh *Yelp Reviews*)

The potential impact of a Van Gogh-themed immersion in a small city such as Tucson, where many residents have had no opportunity to see an original, is clear, but big-city venues have also seen remarkable success. In a quantitative study of a data set taken from reviews of immersive Van-Gogh themed exhibits in urban locations, researchers found that 80% of reviewers conveyed positive emotions (África, et. al.). Applying Robert Plutchik's scale, they reported that "the positive emotions of joy, anticipation, trust, and surprise prevail over the negative emotions of anger, disgust, fear, and sadness in terms of frequency (África, et. al.). And this success has translated into financial success for the producers. Zaller estimates that *Van Gogh: The Immersive Experience* costs 1 million dollars to set up and exhibit, but the profits far outweigh the expenses (Brown). In 2021 Corey Ross, president of Toronto-based Lighthouse Immersive, crowed that they had "passed 3.2 million tickets sold, which, as I understand it, makes it the most successful attraction in the world on Ticketmaster" (Quoted in Capps). Millions more tickets have been sold since that time.

Although they are art-themed and involve artists as designers, the producers of immersive Van Gogh exhibitions are large entertainment corporations specializing in digital entertainment. Zaller has produced digital immersives such as "Titanic: The Exhibition," "Jurassic World: The Exhibition," and "Star Trek: The Exhibition." In a 2023 interview, Faller uses the language of business to explain why Van Gogh is such a successful choice from a commercial perspective: "He is such a public figure. He is kind of like a rock star or a brand name in the art world. It's incredibly emotive, and people can connect with it. It doesn't necessarily require an art degree to approach and engage with a Van Gogh, a Van Gogh painting" (Brown).

Of course, millions of people have seen Van Gogh's paintings without art degrees, but Zaller's point is clear: immersive exhibits make Van Gogh accessible to a much wider

audience. While museum directors may cringe at Zaller's reduction of Van Gogh to a "brand name," Zaller has a point, as Van Gogh-themed immersives have thrived while US museums are still only up to 71% of their pre-pandemic levels (museumfacts.org). Surely having more people exposed to art in any form is a laudable goal, and there are positives inherent in increased accessibility. Kate Morales writes that according to their producers, art-themed immersives "complement" rather than "take away from" museum displays and are perfect for introducing art to children, who may be too small to see the paintings on museum walls, especially a Van Gogh that might have a crowd around it (Morales). More significantly, Morales notes that immersives replace "often rigid museum etiquette" with "a looser atmosphere filled by music, lounging and chitchat" (Morales), which children could find more welcoming and fun. As Kelly Crow, art market reporter for The Wall Street Journal, explains,

people do want to be wowed and they do not want to feel like they're being preached at. They don't want to feel like they're in trouble when they go into an art museum, and art museums have traditionally been places where you are told not to touch. You're told not to take pictures. You're told not to take pictures with flash. You sort of feel like you have to be on your best behavior. There's just a different barrier of entry (Lindbaugh).

The displacement of Van Gogh's art from the urban museum space is an important aspect of increased accessibility. Many people will never be able to see an original Van Gogh in a big city museum or may find museums uncomfortable or intimidating. Unless you already live there, big cities can be confusing, difficult, and expensive to visit. This can restrict access for non-city dwellers who simply don't have the ability to travel to an urban center like New York or Los Angeles. The producers of *Van Gogh: The Immersive Experience* estimate that about 50 percent of their audience has never even set foot in a museum (Jefferies). Many visitors probably will never in their lives get a chance to see an original Van Gogh painting. Van Gogh-themed immersives bring the paintings to them.

There are those in the art world who would agree that more people seeing more art, even if it is a digital remix, is better. Nadine Granoff, a fine art appraiser, agreed that these shows have "the potential to be really helpful in understanding the whole artist instead of seeing something just isolated on the wall. It can really make it come alive" (quoted in Morales). And a majority of the reviews written by visitors who are not art critics are joyful and enthusiastic. However, is what these visitors are experiencing "art," or even comparable to it? Art-themed exhibitions, just like "Harry Potter: The Forbidden Forest" and many others, are created by entertainment companies as commercial products; however, it is important to consider the contributions of artists who have conceived and designed these exhibits with artistic goals in mind. Italian multimedia artist Massimiliano Siccardi, who designed *The Immersive Van Gogh* for Lighthouse Immersive, recreates each exhibit to adapt to the site and carefully crafts the experience. Drawing from his background in dance and cinema, he creates immersive spaces in order to create a dramatic shift the spectator's perspective:

"The immersive installation is brilliant because you constantly move from one space to another and constantly change your point of view, and then you make a montage inside your head, that is, you are online with yourself, you walk in this world that I created for you, thinking of you. If you noticed a central theme, it is subjectivity; that is, you never see Van Gogh, you are Van Gogh. You are inside his head. You, the spectator, you, the audience, you are inside his head, and you are immediately catapulted into this world (Bellacosa 176).

Exhibition Hub Producer and Artistic Co-Director Mario Iacampo explains his vision more as an educational experience:

"Digital media in itself is art because we're not just taking paintings and showing them – you know – as a picture. What we're doing is we're exploring each painting. We're animating each painting. We're going a little bit further and really presenting his [Vincent Van Gogh's] works within the context of when he painted them" (quoted in Miner and Spindler).

And while remixing, animating, and contextualizing paintings has long been a part of the art world, some of producers' claims seem overly boastful. According to Faller, for example, Van Gogh himself might have wanted to create immersive exhibits: "We're doing what Van Gogh might have done if he had the technology that we have today" (Brown). Faller comments elsewhere that "We're using his works to create the next version of his works by adding the motion, adding the animation, adding the energy to bring the life to his work that is already there" (quoted in Miner and Spindler). That there would be a "next version" of an original work or that a Van Gogh painting would need digital additions to "bring the life" to it reveals the disconnect between the intentions behind these exhibits and the concerns of many in the art world.

And indeed, many critics "with art degrees" have been forceful in bringing that disconnect out: "these multi-sensory experiences are not art. They're a form of entertainment" the director of the Metropolitan Museum of Art states unambiguously (quoted in Linebaugh). And in his op-ed for the *Wall Street Journal*, "Glitch in the Museum Matrix; Large-scale Virtual Presentations of Famous Works of Art Obscure Rather than Illuminate their Sources," prominent American art critic Terry Teachout is uncompromising in his condemnation of these exhibitions (which he refused to even attend):

Attending "Immersive Van Gogh" is not even remotely like the intensely involving experience of encountering a painting up close. Instead, the work of one of the greatest of all visual artists has been turned into something more like a giant video game (Teachout 1).

Jason Farago, an influential art critic for the *New York Times*, similarly attacks the immaturity of those who enjoy these exhibits, noting that "Babies...and others with similar taste will find great pleasure in our culture's latest virally transmitted spectacles, which distill fin-de-siècle French painting into an amusement as captivating as a nursery mobile" (Farago). Farago's ungracious comparison of audiences who enjoy

these exhibits to “babies” smacks of elitism and reveals why some people may find the American fine-art scene arrogant and unappealing.

On a more substantial level, Farago and others express frustration at the immense difference between seeing an original and attending a digital immersive, often citing the “brush strokes” that are absent in the digital reproductions. As Farago laments:

If you go to MoMA to see “Starry Night” ...you can spend as much time as you like examining Van Gogh’s mastery of impasto – that is, the thick application of paint that gives the paintings their nervous, shuddering quality. In these wall-size screen savers, impasto has to be mimicked through motion: dancing brush strokes, falling leaves, flapping crows” (Farago).

Farago further points out that MoMA is no more expensive than a Van Gogh-themed Immersive exhibit, so better pay to see the original – but of course not everyone will have a chance to visit New York to see the original. To be fair, I have been fortunate to visit MoMA, and I had to work through a crowd to get close enough to “The Starry Night” to even see the *impasto*. Thus, the argument for accessibility may be a good one. Iacampo puts it this way: “[W]e don’t look at it as ‘Come and see paintings of Van Gogh.’ We look at it [as] ‘Come and experience Van Gogh.’” (Iacampo). As Kate Mondloch notes, exhibition producers

“bypass the issue of authenticity, trumpeting instead their efforts to promote accessibility and anti-elitism, to preserve the aging and ‘over-visited’ Van Gogh originals, to offer a more comprehensive representation of Van Gogh’s vast oeuvre than any single museum could accomplish, and to provide “socially transformational” educational experiences” (Mondloch).

Thinking of the value of authenticity recalls cultural theorist Walter Benjamin’s 1936 article, “The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility.” Benjamin calls the authentic, “cult value” of a work of art the “aura” which is embedded in its unique, physical existence (Benjamin 21). This aura is diminished when an image is reproduced and dispersed. As he explains,

“what withers in the age of the technological reproducibility of the work of art is the latter’s aura the technology of reproduction detaches the reproduced object from the sphere of tradition. By replicating the work many times over, it substitutes a mass existence for a unique existence. And in permitting the reproduction to reach the recipient in his or her own situation, it actualizes that which is reproduced” (Benjamin 22).

Benjamin contends that the technological reproduction of art causes “a massive upheaval in the domain of objects handed down from the past—a shattering of tradition” (22). However, Benjamin’s purpose is not to mourn the loss of the aura but to celebrate the transformation of art from the elite to the popular sphere as a precursor for social transformation. As he observes, reproductions can easily travel: “technological reproduction can place the copy of the original in situations which the original itself

cannot attain. Above all, it enables the original to meet the recipient Halfway" (Benjamin 21). In this sense, these touring, art-themed exhibits based on digital replications could be seen in Benjamin's sense as a democratization of Van Gogh's art, "a mass existence" that can meet the audiences "Halfway." And this approach may continue to resonate well in contemporary culture; as Julia Scott-Stevenson explains in "Virtual Futures: A Manifesto for Immersive Experiences": "So why take a user out of the 'here and now' and attempt to situate her somewhere else? One reason is to take her somewhere she cannot otherwise go" (Scott-Stevenson).

However, along with the positive aspects of anti-elitism and accessibility, there is also a blatantly commercial aspect to these Van Gogh-themed digital immersives, created solely to hook visitors into spending money. As Mondloch points out:

"fee-based extras run the gamut from various techno-gimmicks – a VR journey through some of the landscapes on which Van Gogh's paintings were based; an AI component where you can 'write Van Gogh a letter' on your phone and receive a response immediately – to special events featuring commercialized intimacy—the Los Angeles installation of Immersive Van Gogh, for example, markets "immersive" yoga, meditation, and date night packages prominently sponsored by Lifeway Kefir".

Exhibition producers do not hide that they are "unapologetically for-profit enterprises" (Mondloch). Ironically far removed from Van Gogh's own financial struggles during his lifetime, these exhibitions exploit free public-domain images of his artwork and even his mental health struggles to awe the public and make a profit. These aims seem removed from Benjamin's hopes for the impact of technological reproductions, in which "the shattering of tradition" would lead to a Marxist transformation of society. Instead, these immersives exploit the awe generated by Van Gogh's talent to serve wholly capitalist interests.

To be fair, museums also need to make money, and along with selling sometimes pricey entrance tickets feature for pay special exhibitions, add-ons, and gift shops. And now, there is a serious concern about whether Van Gogh-themed immersives are preventing people from going to see the real thing. As Crow relates, in 2021 the Dallas Museum of Art exhibited a unique collection of Van Gogh's olive grove paintings; the exhibit took 9 years to curate and included paintings that had never been exhibited before. However, at the same time, there were two different Van Gogh-themed immersives playing in Dallas, and more people chose to go to the immersives than to see the original paintings: "they can't get people in the door to see the real thing" (quoted in Lindbaugh). It becomes not just a matter of expanded accessibility, but of devaluing the experience of seeing the original, the "withering of the aura."

Clearly, the meteoric rise of immersives has raised a challenge for traditional art museums, and many are scrambling to adjust. Museums that have run digital immersive art have reaped rewards: for example, in 2017 Yayoi Kusama's "Infinity Mirrors" exhibit broke records at the Hirshhorn with over a million visitors. The article "Immersive Art Is Exploding, and Museums Have a Choice to Make" points out that museums need to work out how to compete with the lure of the flashy, fun, kid-friendly art-themed

digital immersives down the road (Barber and Szanto). The former Indianapolis Museum of Art met the challenge by recreating itself. The institution dropped the name “museum,” changing its name to Newfields, cleared the artwork out of an entire floor of gallery space, and installed over 100 projectors for a new digital immersive artspace called “The Lume” (Capps) – and the first show in The Lume was not original digital artwork but, you guessed it, a digital exhibit titled “Here we Gogh!” Much like the commercial enterprises, the exhibition promises visitors a “multi-sensory digital display of Vincent van Gogh’s paintings” complete with extras: “the charming Café Lumière that will serve up thematic bites and festive French sips. The Gogh Play activity space will boast a life-sized diorama of Van Gogh’s picturesque *Bedroom in Arles*” (Schlagenhauff). And of course, “merch,” stated a bit more elegantly: “Complete your trip with a visit to The Shoppe where you can find the perfect keepsake to take home” (Schlagenhauff). The exhibit also invites social media sharing, promising visitors that “the brand-new Sunflower Room will be the photo-op of the season. You’ll glow surrounded by seemingly endless fields of sunny flowers” (Schlagenhauff). In any case, the line between the entertainment business and the art world can be razor thin.

This pressure on museums raises the question of whether artistic spectatorship is changing profoundly as generations grow up in a digitally mediated world. There is no doubt that social media sharing has become an important way of interacting with art in the last decade, and people often take selfies with original artwork in Museums. But as Mondloch points out, the Van Gogh-themed immersives have built social media sharing into the fabric of the experience, noting that while “phone-reliant viewing now verges on being normative even in ‘traditional’ art museums...the Van Gogh immersive experiences... take these phone-mediated experiences to a new level, deliberately designing a screen-based, social media-centric environment” (Morales). The producers of the Van Gogh-themed immersives are enthusiastic about the social media aspect of their exhibits. A producer from Impact Museums, the company behind *Immersive Van Gogh*, claims breathlessly that the sharing of digital immersive experiences on social media can create a “movement” to “make a difference”:

“Our vision for the business is to build experiences that tell those incredible stories where people feel inspired to share on their social media and become a part of the movement and feel less helpless and feel their individual actions can actually make a difference because they see all of the individuals they come through with, plus their hundreds or thousands of millions of followers engaging, and we become an amplifier for a movement” (quoted in Baltin 2021).

The actual aims of this “movement” are undefined, and they forget to mention that being an “amplifier” on social media primarily provides enormous free publicity for the producers. Mondloch reads this as a business strategy: “by rewarding social media habits and explicitly rejecting ‘elitist’ art museum protocols, these immersive exhibitions allow viewers to literally see themselves within Van Gogh’s art – your own selfie inside the image of ‘The Starry Night,’ shared on Instagram” (Morales). It fulfills the fantasies that the marketing promises of ‘stepping into a painting’ – at least for those already

immersed in the digital world.

Social media engagement with art is certainly better than no engagement, and it could alternatively be viewed as a positive way to engage more younger viewers in a meaningful way. Changing spectatorship and the rise of digitally mediated participation in art is an emerging topic of both academic and art market research. In "How Selfies Are Changing the Way We Interact with Art," Rebecca Carlson reconceives the spectator's personal journey with art as an "adventure," contending that social media provides "a place to document experiences and share those adventures with followers." While traditional museums feature exhibits framed and contextualized by experts, selfies can "empower 'art consumers' to develop their own 'narratives and identity projects,' allowing them to participate more in the creation of their own experience (Piancatelli, et al). In "#artoninstagram: Engaging with Art in the Era of the Selfie," Elizabeth Hunter echoes the empowering quality of the selfie, arguing that

"museums perform institutional control over displayed objects through guards, vitrines, and motion sensing alarms that beep if visitors get too close, but museum selfie takers steal a little control back, using the presence of their bodies in the frame to commandeer the viewer's attention" (Hunter).

The selfie becomes an anti-elite force that, thinking back to Benjamin, disrupts the "aura" of the original by reproducing a copy that now belongs to the phone holder. It is a very 21st-century way of meeting spectators "halfway."

But do spectators using selfies and social media really meet the claims of producers to feel "less helpless" and "make a difference" by making meaningful social media connections with followers? (Baltin). Farago observed the opposite tendency during the Van Gogh-themed immersives he attended: "Individual absorption, rather than shared wonder, is the order of the day now. From every vantage point you will fill your phone's backlit screen with glowing imagery...and there's more than enough space to crop out other visitors and frame only yourself" (Farago). Perhaps these exhibitions simply fuel the alienation of the digital world? Or is the urge for digital mediation and social media part of a larger phenomenon of the pervasiveness of "digitally mediated and profit-driven 24/7 immersive attention in art and in everyday life" (Mondloch). Is the social media culture of Van Gogh-themed immersives making it too difficult for people to pay attention to small paintings that do not move?

Mondloch warns that the impact of Van Gogh-themed digital immersives will have dire cultural consequences, predicting that

"for production teams such as Impact Museums, reworking Van Gogh's life and paintings into easily digestible, art-themed multisensory presentations is just the beginning. The long-term influence of the consumerist, screen-based immersive attention they foster in art and in everyday life remain to be seen" (Mondloch).

Farago sees the exhibitions as a crisis that diminishes Van Gogh's art issuing a call to action: "I want everyone to discover, right there in the thick grooves of the oil paint,

the wonder and vitality of art that needs no animation... There has got to be a way to lead people back to that discovery" (Farago).

Mondloch and Farago may be giving Van Gogh-themed immersives more power and influence than they actually command – surely, they are more of a consequence of the screen-based attention culture than they are a cause, and their impact on the art world could be a healthy wake-up call to address issues of accessibility, as well as how to engage younger people – goals that many artists themselves have taken on. Siccardi hopes that his Immersive Van Gogh may bring people back to the paintings:

One no longer sees art because it is boring, or because the visit takes ten hours straight from start to finish. One goes to see an immersive installation and maybe after that, one wants to see the painting in person. I don't know, it's wishful thinking, I guess (Bellacosa 179).

Whether that happens or not, the museum business will surely benefit from the self-reflection.

More seriously problematic than the social media aspect of these exhibits is the manipulative quality built in to trigger visitor emotions as a commercial policy. Exhibition producers make no secret of their intentions to mine the emotional riches of Van Gogh's troubled life and enhance their impact with sensory experience. As an exhibition designer describes, "The cool thing about the immersive world in general is that we are able to play with smell, taste, sight, and all these other things that are sort of built-in natural emotional triggers" (quoted in Baltin). Siccardi's *Immersive Van Gogh*, in which "you walk in this world that I created for you, thinking of you" (Bellacosa), expresses a manipulative shade along with the nurturing intention.

While this may not be threatening in itself, marketing, narration, and emotional triggers mediate the artwork for the viewer in optimally dramatic ways, raising the stereotype of "Van Gogh as a lone, tortured genius rather than a figure of history" (Farago). The immersives have a chronological 'storyline' that opens full of light and promise, growing ever darker and stormier as they approach the end of the painter's life. In *Van Gogh: The Immersive Exhibit*, the biographical film instructs viewers that the cypress tree in "The Starry Night" is a sign of Van Gogh's growing madness, while later in the immersion room, giant digital cypresses toss in a fierce howling wind, bringing a menacing quality to the "The Starry Night" projection, while the words "I put my heart and soul into my work, and I lost my mind in the process" boom out from a disembodied voice. Marketing copy makes promises such as to "experience the organic landscapes of Van Gogh's imagination, and journey through his brilliance and madness" (Immersive Van Gogh), drawing on the romantic and emotional appeal of the painter's personal tragedies.

As entertainment producers know, emotional triggers impact audiences (Bagozzi, et al. 184). Orpee Cataldo, artistic co-director of *Van Gogh: The Immersive Experience*, is clear on the choice of Van Gogh precisely for that reason: "we had an interest in Van Gogh's paintings because it's [sic] full of emotions...when you look at his tableaus, they're already immersive" (quoted in Baltin). He goes on to consider how this impacts the exhibition's overall design, claiming that Van Gogh has "done the work for you. You just have

to expand it" (quoted in Baltin). Similarly, the Van Gogh-themed digital immersives "do all the work for you" – all the spectator needs to do is sit back and receive it.

When every moment of an encounter with artwork is digitally mediated, pre-interpreted, and set with emotional triggers, the spectator loses the power to perceive the painting directly without interference. A visitor to a museum can stand in front of a painting and evolve their own aesthetic and emotional relationship to it over time. Surely this is a more essential form of empowerment than a selfie or an Instagram post. Van Gogh-themed digital immersives bombard the spectator with overwhelming sensory input and change so fast there is no time to reflect. University of Washington Art History Professor Marek Wieczorek reflects that during a Van Gogh-themed digital immersive "what is taken away from you by being presented an image of Van Gogh that is not Van Gogh is the essence of your participation. In a way, you're robbed" (Brown).

Nonetheless, Van Gogh-themed digital immersives bring joy to the majority of their visitors. Recalling Benjamin, perhaps the disconnect between the opinions of art critics and general audiences represents a cultural divide that exists in many societies between average people and the intelligentsia: "The masses are criticized for seeking distraction [Zerstreuung] in the work of art, whereas the art lover supposedly approaches it with concentration. In the case of the masses, artwork is seen as a means of entertainment; in the case of the art lover, it is considered an object of devotion" (Benjamin 22). To an art critic who privileges the original, the immersive exhibit is a mere copy, even an insult; but to the visitor who cannot even dream of seeing an original Van Gogh, it can be an authentic, even transformative, aesthetic, and emotional experience.

Conclusion

The Van Gogh-themed digital immersive phenomenon has precipitated a commercial explosion, a social media phenomenon, a storm in the art world, and a crisis in museums. Yet under examination, it is neither the transformative, utopian experience described by producers nor, despite the warnings of critics, the destruction of art as we know it. While these immersives are not exactly art, they are not wholly 'just entertainment' either, but something in between.

When I first read the advertisement copy asking if I had ever dreamed of 'stepping into a Van Gogh painting,' I recalled the section "Crows" in Akira Kurosawa's film *Dreams* (1990). In "Crows," a young painter silently studying an exhibit of Van Gogh's paintings suddenly finds himself inside the world of "Le Pont de Langlois à Arles" (1888) is suddenly transported, with his easel, into the world of the painting. He searches through the French countryside filled with streams, fields, cottages, and living people, and finds Van Gogh in a field, painting. After he has a conversation with the master, the young painter takes a joyful journey through larger than life three-dimensionally constructed paintings, sometimes sliding down the famous brushstrokes. The segment ends as we watch Van Gogh walk away over the horizon, easel on his back. The scene is a tribute to the power of art to immerse the heart, the soul, and the imagination, from the inside.

While there is no comparison of the grace of Kurasawa's film with the bluster of the Van Gogh-themed immersives, there is a kernel of similarity in the dream, perhaps

an ancient one, to bring a painting to life. It is a dream that perhaps the visitors to Van Gogh-themed immersives share with the great Kurasawa. Whatever Van Gogh-themed immersives are, they are not “video games” or “nursery mobiles.” Although their patrons are not visiting museums, it is encouraging that among all the digital immersives that are out there, Van Gogh-themed immersives are by far the most popular and reflect a draw to the awesome and beautiful that goes deeper than a search for entertainment. And Kurasawa reminds us that art is to be recreated, enjoyed, and played with. The children running and playing in the immersives, dappled with colored lights, may indeed be drawn to seeking more art and beauty in their lives.

In the Van Gogh-themed immersive exhibits, the authenticity is gone, the impasto is gone, and even the paintings are gone – but a nucleus of the magnificence of Van Gogh’s artistry remains, shining through and untarnished by the voice-overs, the VR, and the merch. There is a core of his art that cannot be removed, even in the most commercial and socially mediated enterprise. When I attended the exhibition, I noticed several older visitors, watching quietly, with deep attention, without cell phones, and joy shining in their faces. The creators of the digital immersives cannot replace Van Gogh, but they cannot ruin him either.

References

- "Hirshhorn's 'Yayoi Kusama: Infinity Mirrors' Breaks Records." *Smithsonian Online*, 15 May 2017, www.si.edu/newsdesk/releases/hirshhorn-s-yayoi-kusama-infinity-mirrors-breaks-records. Accessed 25 July 2024.
- África, Ruíz Gándara, et al. "Salient Features and Emotions Elicited from a Virtual Reality Experience: The Immersive Van Gogh Exhibition." *Quality & Quantity*, 2023. DOI: 10.1007/s11135-023-01752-2.
- Bagozzi, Richard P., et al. "The Role of Emotions in Marketing." *Journal of the Academy of Marketing Science*, 27(2), 1999, pp. 184-206.
- Baltin, Steve. "Q&A: The Co-Producers Behind Immersive Van Gogh on the Huge Future of Immersive Events." *Forbes Lifestyle Arts*, 11 October 2021, www.forbes.com/sites/stevebaltin/2021/10/11/qa-the-people-behind-immersive-van-gogh-on-the-huge-future-of-immersive-events/?sh=4a0c601342e7. Accessed 14 June 2024.
- Barber, Felix and Andras Szanto. "Immersive Art is Exploding, and Museums have a Choice to Make." *ARTnews*, 22 August 2024, www.artnews.com/art-news/opinion/immersive-art-industry-and-museums-1234715051/. Accessed 20 June 2024.
- Bellacosa, Juliette. "Where Art and Cinema Converge: An Interview with Massimiliano Siccardi." *The Journal of Italian Cinema and Media Studies*, vol. 11, no. 1, 2023, pp. 173-184. DOI: 10.1386/jicms_00166_7.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Translated from German by Howard Eiland. Cambridge, MA, Belknap Press of Harvard University, 2011.
- Beyond Van Gogh: The Immersive Experience. *Beyond Van Gogh: The Immersive Experience*, 2024, www.beyondvangogh.com. Accessed 15 July 2024.
- Brown, Jeffery. "Immersive Van Gogh Exhibits Paint a New Way of Experiencing Art." *PBS Newshour Interview*, 14 January 2022, www.pbs.org/newshour/show/immersive-van-gogh-exhibits-paint-a-new-way-of-experiencing-art. Accessed 19 June 2024.
- Capps, Kriston. "What's Behind the Wave of Immersive Van Gogh Exhibits?" *Bloomberg CityLab+Pursuits*, 14 September 2021, www.bloomberg.com/news/features/2021-09-14/the-explosion-of-digital-vincent-van-gogh-exhibits. Accessed 15 June 2024.
- Carlsson, Rebecca. "How Selfies Are Changing the Way We Interact with Art." *Museum Next*, 3 January 2023, www.museumnext.com/article/how-selfies-are-changing-the-way-we-interact-with-art. Accessed 5 August 2024.
- Dreams*. Directed by Akira Kurosawa and Ishiro Honda. Warner Bros, 1990.
- Farago, Jason. "Submerged in Van Gogh: Would Absinthe make the Heart Grow Fonder?" *The New York Times Arts*, 9 June 2021, www.nytimes.com/2021/06/09/arts/design/van-gogh-immersive-manhattan.html. Accessed 5 July 2024.
- Hunter, Elizabeth. "In the Frame: The Performative Spectatorship of Museum Selfies." *Text and Performance Quarterly*, vol. 38, no. 1-2, 2018, pp. 55-74. DOI: 10.1080/10462937.2018.1456673.
- Iacampo, Mario. "Stunning Immersive Show Reveals the Great Artist's Universe." Associated Press Video 2022, *EBSCOhost*, discovery.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=d0e2ff97-ebc0-3b29-a71e-23899d14eccd. Accessed 18 June 2024.
- Immersive Van Gogh Exhibition San Francisco Website*. Lighthouse Immersive, 2024, www.vangoghsf.com. Accessed 23 July 2024.

- Immersive Van Gogh*. Lighthouse Immersive, no date, www.immersivevangogh.com. Accessed 9 August 2024.
- Linebaugh, Kate. "Can 'Immersive' Van Gogh Beat the Real Thing?" *The Wall Street Journal Online*, 15 December 2021, www.wsj.com/podcasts/the-journal/can-immersive-van-gogh-beat-the-real-thing/3deb2217-a386-463b-ac27-18f919e8e663. Accessed 1 June 2024.
- Miner, Louise, and Wolfgang Spindler. "Brussels: Van Gogh – The Immersive Experience." *Euronews Culture*, 10 November, 2018, www.euronews.com/culture/2018/10/11/brussels-van-gogh-the-immersive-experience. Accessed 9 July 2024.
- Mondloch, Kate. "The Influencers: Van Gogh Immersive Experiences and the Attention-Experience Economy." *Arts*, vol. 11, no. 5, 2022. DOI: 10.3390/arts11050090.
- Morales, Christina. "Immersive Van Gogh Experiences Bloom Like Sunflowers." *The New York Times Online*, 22 September 2021, www.nytimes.com/2021/03/07/arts/design/van-gogh-immersive-experiences.html. Accessed 9 July 2024.
- Piancatelli, Chiara, et al. "#artoninstagram: Engaging with Art in the Era of the Selfie." *International Journal of Market Research*, vol. 63, no. 2, 2020, pp. 134–60. DOI: 10.1177/1470785320963526.
- Schlagenhauff, Annette. "Here we Gogh!" *Newfields*, 4 August 2021, www.discovernewfields.org/newsroom/here-we-gogh. Accessed 15 June 2024.
- Scott-Stevenson, Julia. "Virtual Futures: A Manifesto for Immersive Experiences." *Handbook of Research on the Global Impacts and Roles of Immersive Media*, edited by Jacquelyn Ford Morie and Kate McCallum, IGI Global, 2020, pp. 1–9. DOI: 10.4018/978-1-7998-2433-6.ch001.
- Teachout, Terry. "Glitch in the Museum Matrix: Large-scale Virtual Presentations of Famous Works of Art Obscure rather than Illuminate their sources." *Wall Street Journal Online Arts*, 8 December 2020, www.wsj.com/articles/glitch-in-the-museum-matrix-11607463513. Accessed date 23 July 2024.
- "Van Gogh Alive." *Grande Experiences*, 2022, www.grande-experiences.com/experiences/van-gogh-alive. Accessed 20 July 2024.
- "Van Gogh Exhibit." *Yelp Reviews*, no date, www.yelp.com/biz/van-gogh-exhibit-scottsdale. Accessed 20 August 2024.
- "Van Gogh Tucson Exhibit." *Exhibition Hub*, no date, www.vangoghexpo.com/tucson. Accessed 23 May 2024.
- "Van Gogh: The Immersive Experience." *Exhibition Hub*, no date, www.vangoghexpo.com. Accessed 23 May 2024.

Қосымша

20–33

Умитжан Джумакова

Роза Бағланованың интерпретация өнері: Қазақ әніндегі халық, эстрадалық және камералық стильдердің қиылысында *(ағылшынша)*

1-ші сурет

Әнші Роза Бағланова. 11.09.1958. Фото авторы: Становов, РИА Новости.

2-ші сурет

Роза Бағланова КСРО Мемлекеттік академиялық Большой театрының сахнасында. 1967. Фото авторы: Александр Невежин, РИА Новости.

3-ші сурет

Роза Бағланова «Таң Самалы». Мұрағаттық бейнежазба.
Дереккөз: www.instagram.com/roza_baglanova_resmi/reel/CVUFBc9objR/

34–50

Зульфия Мурадова

Мұстафо Бафоевтің «Шунчаки хазил» концерттік увертюрасы интермәтіндік проекцияда *(орысша)*

1-ші мысал

Бірінші эпизод. Бахтың «Әзілі» және «тағдыр мотивтерінің» «усулі» фрагменті.

2-ші мысал

Екінші эпизод. «Қытай» әуенінің фрагменті.

3-ші мысал

Үшінші эпизод. «Маком» әуенінің үзіндісі.

4-ші мысал

Рефрен (үзінді).

51–73

Анастасия Мартынова

Музыкалық орындаушылықтағы интерпретация түсінігінің көпмағыналығы туралы *(орысша)*

1-ші сурет

Мәнерлеудің орындаушылық құралдарын ұйымдастыру иерархиясы.

2-ші сурет

Мазмұнды құру иерархиясы.

74–94

Азамат Иманбаев, Галия Бегембетова

Қазақ халық музыкасы Қазақстан композиторларының саксофондық шығармаларында *(ағылшынша)*

1-ші кесте

Халық музыкасының үлгілері негізінде саксофонға арналған Қазақстан композиторлары шығармаларының тізімі.

1-ші мысал

Халық музыкасының үлгілері негізінде саксофонға арналған Қазақстан композиторлары шығармаларының тізімі.

2-ші мысал

А. Оренбургский. Абайдың «Айттым сәлем, қалам қас» әні негізінде жасалған «Отражение», 5–16 тактілер.

- 3-ші мысал** А. Оренбургский. «Желсіз түнде жарық ай» әні тақырыбында саксофон-альт пен фортепианоға арналған концерттік пьеса, 13-31 тактілер.
- 4-ші мысал** Ю. Лебедева. «From KZ» саксофон және үрмелі оркестрге арналған концерт, екінші бөлімдегі «Бір бала» әні тақырыбындағы саксофон-сопрано партиясы.
- 1-ші сурет** А. Федяниннің «Казахский сувенир» шығармасы бейнебаянына QR-сілтеме.
- 2-ші сурет** Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының саксофоншылар квинтетінің орындауындағы Ә. Әбдінұровтың «Молдабайдың әні» бейнебаянына QR-сілтеме.

95–111

- 1-ші, 2-ші суреттер** «Шыбындар әміршісі» фильмінен кадрлар.
- 3-ші, 4-ші суреттер** «13 километр» фильмінен кадрлар.
- 5-ші, 6-шы суреттер** «Иттер туралы емес» фильмінен кадрлар.

Айдос Сейітжан

Владимир Тюлькин режиссурасы концептіндегі әлеуметтік-мәдени жағдай контекстінде адамның орнын қайта қарастыру *(орысша)*

112–135

- 1-ші сурет** «Ван Гог: баулу тәжірибесі» көрмесіне кіреберіс. Оро-Вэлли, Аризона. 8 тамыз, 2024. Анна Олдфилдтың фотосы.
- 2-ші сурет** Автор жарқыраған цифрлық «картиналар» галереясында. «Ван Гог: баулу тәжірибесі» көрмесі. Оро-Вэлли, Аризона. 8 тамыз, 2024. Макс Сенарсланның фотосы.
- 3-ші сурет** Ван Гогтың қабырғадағы цитатасының цифрлық бейнесі: «Егер бізде бірдеңе жасауға батылдық жетпесе, өмір қандай болар еді». Анна Олдфилдтың фотосы.
- 4-ші сурет** Балалары бар отбасылар баулу бөлмесінде цифрлық пойыздар дауысына демалып жатқан сәт. Анна Олдфилдтың фотосы.
- 5-ші сурет** Цифрлық «Жұлдызды түн» көптеген келушілерді оны естелік үшін суретке түсіруге шабыттандырады. Анна Олдфилдтың фотосы.
- 6-шы сурет** Макс Сенарслан ұшып бара жатқан «қылқалам жағындылары» бейнесінде. Анна Олдфилдтың фотосы.
- 7-ші сурет** Көрмеден шыға берісте келушілерді Ван Гог картиналарының фрагменттерімен кәдесыйлар қарсы алады. Анна Олдфилдтың фотосы.
- 8-ші сурет** Ван Гогтың автопортретінің көшірмелері және оның «Жұлдызды түн» баспасы бар тауарлар. Анна Олдфилдтың фотосы.

Appendix

34–50

Zulfiya Muradova

Concert Overture “Shunchaki Khazil” by Mustafo Bafoyev through Intertextual Projection (*in Russian*)

- Ex. 1 Episode 1. Fragment: “Jest” by Bach and “Usul” by “Motif of Fate”.
- Ex. 2 Episode 2. Fragment of the “Chinese” melody.
- Ex. 3 Episode 3. Fragment of the “Makom” melody.
- Ex. 4 Refrain (fragment).

51–73

Anastasiya Martynova

On the Polysemy of the Interpretation Concept in Music (*in Russian*)

- Figure 1 The hierarchy of the organization of expressive performance tools.
- Figure 2 The structure of the content.

95–111

Aidos Seitzhan

Rethinking the Position of a Human Being in a Socio-Cultural Context in the Concept of Film Director Vladimir Tyulkin (*in Russian*)

- Figure 1, 2 Stills from the film *Lord of the Flies*.
- Figure 3, 4 Stills from the film *13 Kilometers*.
- Figure 5, 6 Stills from the film *It's not about Dogs*.

Приложение

20–33

Умитжан Джумакова

Искусство интерпретации Розы Баглановой: на пересечении народного, эстрадного и камерного стилей в казахской песне *(на английском)*

Рисунок 1

Певица Роза Багланова. 11.09.1958. Автор фото: Становов, РИА Новости.

Рисунок 2

Роза Багланова на сцене Государственного академического Большого театра СССР. 1967. Автор фото: Александр Невежин, РИА Новости.

Рисунок 3

Роза Багланова «Тан Самалы». Архивная видеозапись. Источник: www.instagram.com/roza_baglanova_resmi/reel/CVUFBc9objR/

74–94

Азамат Иманбаев, Галия Бегембетова

Казахская народная музыка в саксофонных произведениях композиторов Казахстана *(на английском)*

Таблица 1

Список произведений композиторов Казахстана для саксофона на основе образцов казахской народной музыки.

Пример 1

А. Оренбургский. «Отражение» на тему песни Абая «Айттым сәлем, қалам қас», 5–16 такты.

Пример 2

А. Оренбургский. Концертная пьеса для саксофона-альта и фортепиано на тему песни «Желсіз түнде жарық ай», 13–31 такты.

Пример 3

А. Оренбургский. Фантазия для квинтета саксофонов, 9–21 такты (красным выделена сольная партия саксофона-сопрано).

Пример 4

Ю. Лебедева. Концерт для саксофона и духового оркестра «From KZ», тема песни «Бір бала» из второй части в партии саксофона-сопрано.

Рисунок 1

QR-ссылка на видео «Казахский сувенир» А. Федянина.

Рисунок 2

QR-ссылка на видео «Молдабайдың әні» А. Абдинурова в исполнении квинтета саксофонистов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

112–135

Анна Олдфилд

Цифровые мечты и сомнительная прибыль: вызов иммерсивного Ван Гога *(на английском)*

- Рисунок 1** Вход на выставку «Ван Гог: опыт погружения». Оро-Вэлли, Аризона. 8 августа 2024. Фото Анны Олдфилд.
- Рисунок 2** Автор в галерее светящихся цифровых «картин». Выставка «Ван Гог: опыт погружения». Оро-Вэлли, Аризона. 8 августа 2024. Фото Макса Сенарслана.
- Рисунок 3** Цифровое изображение цитаты Ван Гога на стене: «Какой была бы жизнь, если у нас не хватило бы смелости что-то предпринять». Фото Анны Олдфилд.
- Рисунок 4** Семьи с детьми отдыхают в комнате погружения под пыхтение цифровых поездов. Фото Анны Олдфилд.
- Рисунок 5** Цифровая «Звездная ночь» вдохновляет многих посетителей сделать снимки на память. Фото Анны Олдфилд.
- Рисунок 6** Макс Сенарслан в летящих «мазках кисти». Фото Анны Олдфилд.
- Рисунок 7** Сувениры с фрагментами картин Ван Гога встречают посетителей на выходе с выставки. Фото Анны Олдфилд.
- Рисунок 8** Копии автопортрета Ван Гога и товары с принтом его «Звездной ночи». Фото Анны Олдфилд.

23.09.2024 басып шығару үшін қол қойылған. Пішімі 60x84 1/8. Офсеттік қағаз 80 гр/м2. Цифлік басып шығару. Segoe UI қаріп түрі. Көлемі 16,51 шар. б. ш. п. Таралымы 100 дана. «Лайт Пресс» баспаханасында басылған. Алматы қ., Сейфуллин даңғылы 404/67, «Каскад» БО. +7 (777) 351 21 10

Подписано в печать 23.09.2024. Формат 60x84 1/8. Бумага 80 гр/м2 офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Segoe UI. Объем 16,51 усл. п. л. Тираж 100 экз. Отпечатано в типографии «Лайт Пресс». г. Алматы, пр. Сейфуллина 404/67, БЦ «Каскад». +7 (777) 351 21 10

Signed to print 23.09.2024. Size 60x84 1/8. Plain paper 80 g/m2. Digital printing. Segoe UI font used. Volume 16,51 estimate printed sheets. Circulation 100 copies. Printed by the Light Press printing house. Almaty, 404/67 Seifullin Ave., Cascade Business Center. +7 (777) 351 21 10

Saryn