



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

Volume 13

International Peer-Reviewed Journal

Saryn

No. 2

2025

Халықаралық рецензияланатын журнал

Международный рецензируемый журнал



Том 13

Сарын

2 шығарылым
выпуск

2025

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 № 201 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), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), РҒДИ (Ресейлік ғылыми дәйексөз индексі), 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. 201 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), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), Russian Science Citation Index, 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 № 201 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), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), РИНЦ (Российском индексе научного цитирования), 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 – этномузыкалогия 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, PhD, 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 Утеғалиева, 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)

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* ғылыми-редакциялық бөлімі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

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

Фируза Ақылбек, *электрондық базалар менеджер* Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (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, № 23880-Ж.

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

FOUNDER:

Kurmangazy Kazakhstan National Conservatory

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, Dr 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*
Scientific and Editorial Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Guzel Nurimbetova, *Executive Editor of the English language and Layout Designer*
Head, Prepress Department (Reprocenter), Intelservice LLP (Almaty, Kazakhstan)

Firuz Akylbek, *Index Database Manager*
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, PhD, 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,
№ 23880-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, ассоциированный профессор,
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*
научно-редакционный отдел, Казахская национальная
консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

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

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

МАЗМҰНЫ

14–15

Кіріспе сөз

20–35

Петер Ян Мартинчек

Орталық Еуропадағы музыка және ұлттық бірегейлік: Шығыс пен Батыс арасында

ағылшынша

36–56

Татьяна Харламова

Мәдениетаралық қарым-қатынас нәтижесіндегі музыкалық мәтін: Қазақстан композиторларының шығармаларындағы креолизацияланған мәтіндер **орысша**

57–80

Анастасия Мартынова, Виталий Шапилов

Қазақстандағы скрипка өнерінің дамуы: интерпретация функциялары тұрғысынан ұлттық орындаушылық ерекшеліктері **орысша**

81–97

Асель Алина, Сауле Утегалиева

Арқа өңіріндегі қазақ домбыраларының өткені мен бүгіні: зерттеу тәжірибесі **ағылшынша**

98–123

Жанерке Шайгозова

Қазақ кілем өнімдерінің аймақтық және тайпалық ерекшелігі туралы **орысша**

124–126

Қосымша

CONTENTS

16–17	Foreword
20–35	Peter Ján Martinček MUSIC AND NATIONAL IDENTITY IN CENTRAL EUROPE: BETWEEN THE EAST AND THE WEST <i>in English</i>
36–56	Tatyana Kharlamova THE MUSICAL OUTCOME OF INTERCULTURAL COMMUNICATION: CREOLIZED TEXTS IN THE OEUVRE OF KAZAKH COMPOSERS <i>in Russian</i>
57–80	Anastassiya Martynova, Vitaliy Shapilov THE EVOLUTION OF VIOLIN ART IN KAZAKHSTAN: NATIONAL PERFORMANCE IN THE ASPECT OF INTERPRETATION FUNCTIONS <i>in Russian</i>
81–97	Assel Alina, Saule Utegaliyeva KAZAKH DOMBRA OF THE ARKA AREA IN THE PAST AND PRESENT: A STUDYING EXPERIENCE <i>in English</i>
98–123	Zhanerke Shaigozova EXPLORING THE REGIONAL AND TRIBAL SPECIFICITY OF KAZAKH CARPETS <i>in Russian</i>
127–128	Appendix

СОДЕРЖАНИЕ

18–19

Вступительное слово

20–35

Петер Ян Мартинчек

Музыка и национальная идентичность
в Центральной Европе: между Востоком
и Западом **на английском**

36–56

Татьяна Харламова

Музыкальный текст как результат межкультурной
коммуникации: креолизованные тексты
в творчестве композиторов Казахстана
на русском

57–80

Анастасия Мартынова, Виталий Шапилов

Развитие скрипичного искусства Казахстана:
национальное исполнительство в аспекте функций
интерпретации **на русском**

81–97

Асель Алина, Сауле Утегалиева

Казахские домбры Аркинского региона
в прошлом и настоящем: опыт изучения
на английском

98–123

Жанерке Шайгозова

К вопросу о региональной и родоплеменной
специфике казахских ковровых изделий
на русском

129

Приложение

КІРІСПЕ СӨЗ

Saryn-ның 2025 жылғы маусымдағы саны наурызда шыққан нөмірдей оңай дүниеге келген жоқ: мақалалар мұқият тексеріліп, рецензенттер мен редакторлардың бақылауынан өтіп, жетілдірілді. Бұл қажырлы еңбектің нәтижесінде Орталық Еуропа мен Орталық Азия кеңістігіндегі мәдени бірегейлік, мәдениетаралық өзара ықпалдастық және көркем мұраны сақтау мәселелерін қозғайтын бес толыққанды мақала дайындалды. Шығарылым тақырыптары музыканың Шығыс пен Батыстың түйіскен жерінде ұлттық бірегейлікті қалыптастыруға әсер етуінен бастап, музыка мен сәндік-қолданбалы өнердегі ерекше қазақ дәстүрлеріне дейінгі көптеген мәселелерді қамтиды.

Сондай-ақ, редакциялық алқа мүшелері Zerone компаниясымен бірлесіп, сәуір–мамыр айларында журналдың ресми сайтының қайта жобаланғанын хабарлаймын. Бұл жаңарту оқырмандар үшін де, авторлар мен рецензенттер үшін де, сайтпен ыңғайлы және интуитивті жұмысты қамтамасыз етеді.

Петер Мартинчектің (Братислава) «Орталық Еуропадағы Музыка және ұлттық бірегейлік: Шығыс пен Батыс арасында» жетекші жұмысы соңғы жылдары өзекті болған мәселелерді зерттейді. Австро-Венгрия кезеңіндегі әртүрлі ортағасырлық мемлекеттік құрылымдардың дамуын, Чехословакияның құрылуын, коммунистік дәуірді және 1993 жылдан кейін Словакияның тәуелсіздік алуын бақылай отырып, автор музыканың функциялары мен маңыздылығын ұлттық өзін-өзі сәйкестендіру құралы ретінде зерттейді. Еуропалық және әлемдік мәдени үрдістерге байланысты осы сын-қатерлерге жауап берген словак композиторларына ерекше назар аударылады.

Татьяна Харламованың (Астана) «Мәдениетаралық қарым-қатынас нәтижесіндегі музыкалық мәтін: Қазақстан композиторларының шығармаларындағы креолизацияланған мәтіндер» мақаласында дәстүрлі музыка принциптерінің композиторлық шығармашылығындағы мәтіннің әртүрлі деңгейлеріндегі (жанр, тақырыптық, даму принциптері және т. б.) XX–XXI ғасырлардағы композиция техникасымен өзара үйлесуі талданады. Бұл үрдіс алеаторика әдістерін қолдану арқылы креолизацияланған мәтіндердің үлгілері ретінде қарастырылатын Әліби Әбдіұров, Санжар Бәйтерекөв, Дмитрий Останькович шығармашылығы мысалында, автор зерттеген эксперименттік опустардың ауқымды корпусын ашты. Т. Харламованың пікірінше, «бірлесіп жасау үдерісі диалог үшін өмір сүру кеңістігін құрайды», ал «белгілі мәтіндерді пайдаланудың басқа контексттері белгілердің жаңа жүйесін қалыптастырады», бұл креолизация үдерісінде Қазақстанның қазіргі академиялық музыкасының стильдік панорамасы туралы түсініктерді кеңейтеді.

Анастасия Мартынова мен Виталий Шапиловтың (Алматы) «Қазақстандағы скрипка өнерінің дамуы: интерпретация функциялары тұрғысынан ұлттық орындаушылық ерекшеліктері» зерттеуі интерпретацияның көркемдік функцияларын көрсету ерекшелігінің аспектісінде Қазақстандағы скрипкалық орындаушылықтың тарихи дамуын көрсетеді. Авторлар музыкалық өнердің дамуының әртүрлі кезеңдеріндегі интерпретацияның көркемдік функциялары әлеуетінің өзіндік өзгермелі маңыздылығын «орындаушылардың кәсіби білімінің болуы немесе болмауы, өнер көрсету орны мен мәртебесі, дәстүрлі немесе академиялық музыканың орындалуы, ауызша немесе жазбаша дәстүрге тиесілігі, әр тарихи жағдайлардағы музыкалық стильдің жаңалық дәрежесі» факторларының жиынтығымен анықтайды. Қазақстанда скрипкалық орындаушылықтың тарихи дамуының бес кезеңінің әрқайсысында коммуникативтік функция басым болады. Бұл, мақалада авторлар қарастырған функциялар шегінде іске асырылатын орындаушылық міндеттердің динамикалық арақатынасында көрінеді.

Асель Алина мен Сауле Утеғалиева (Алматы) «Арқа өңіріндегі қазақ домбыраларының өткені мен бүгіні: зерттеу тәжірибесі» мақаласында шертпе күй стилі кең тараған Арқа (Орталық Қазақстан) өңіріндегі музыкалық аспаптар мен олардың түрлерін зерттейді. Авторлар алғаш рет дәстүрлі күйшілер Сембек пен Әбдидің, сондай-ақ заманауи музыканттар Д. Сәдуақасов пен Қ. Қасымовтың аспаптарын салыстырмалы аспектіде қарастырады. Зерттеу нәтижесінде бұл аспаптардың пішіні мен көлемі жағынан бір-біріне ұқсастығы анықталды. Авторлар Арқа аймағындағы трапеция тәрізді қалақ домбырасының танымалдығын орындау барысында оң қолдың ыңғайлы орналасуы мен және қағыс амалдарының ерекшеліктерімен байланыстырады.

Жанерке Шайгозова (Алматы) «Қазақ кілем өнімдерінің аймақтық және тайпалық ерекшелігі туралы» атты еңбегінде этно- және мәденигенездің күрделі үдерістерімен байланысты қолданбалы өнер туындыларын ұсынады. Автор қазақ кілем бұйымдарының үш түрін анықтайды: этноаймақтық, тайпалық және аралас. Ж. Шайгозова «этноөнертану аспектісінде, яғни өнертану мен этнографияның түйіскен жерінде, қазақ кілем тоқу ерекшелігі туралы мәселені зерделеуде этногенез үдерістерімен қатар жүретін

мәдени дәстүрлер және сәйкесінше этнокодтар мен олардың басым рәміздері ескерілетін саралау тәсілі нәтижелі» деп атап өтті.

Бұл нөмір өнертану кандидаты, профессор, *Saryn*-ның бас редакторы **Ғалия Зайнақұлқызы Бегембетованы** (11.03.1965–02.05.2025) еске алуға арналған. Журнал 2013 жылы құрылғаннан бері ол жауапты хатшы қызметін атқарды. 2018 жылы Ғ. Бегембетова бас редактордың орынбасары, ал 2023 жылдан бастап бас редактор болып тағайындалды. *Saryn* ол үшін шабыт көзі және маңызды кәсіби жоба болды. Редакцияда жұмыс істеген жылдары Ғ. Бегембетова журналдың ғылыми әлеуетін дамытуға айтарлықтай үлес қосты, оның беделі мен сапасының артуына белсенді ықпал етті. Оның басшылығымен *Saryn* Қазақстан Республикасы Ғылым және жоғары білім министрлігі ұсынған басылымдар тізбесіне, сондай-ақ бірқатар халықаралық дерекқорларға енді.

Ғ. Бегембетованың дүниеден өтуі консерватория мен журнал үшін орны толмас қайғы болды. Ақтоты Райымқұлова (Әзірбайжан), Анна Олдфилд (АҚШ), Абдулла Акат (Түркия), Биргит Боймерс (Ұлыбритания), Виолетта Юнусова (Ресей), Ласло Стахо (Венгрия), Сауле Утегалиева (Қазақстан) сынды халықаралық редакциялық кеңес мүшелері қайғымызға ортақтасып, көңіл айтты. Ғ. Бегембетованың басшылығымен маусым айындағы нөмірді дайындау үдерісі басталған еді: рецензенттерді іздеу және олармен байланыс жүргізу жұмыстары қолға алынған болатын. Алайда, өкінішке орай, ол журналдың бұл шығарылымын соңына дейін жеткізіп үлгермеді.

Біз Ғ. Бегембетованы мейірімділігі, даналығы, кәсібилігі мен ғылымды дамытуға деген ұмтылысы арқылы әріптестері мен студенттерінің жүрегінде терең із қалдырған, жоғары рухты тұлға ретінде еске аламыз. Нөмірді дайындау барысында біз оның сүйікті журналын дамыту және ілгерілету жөніндегі көзқарасы мен ұстанымдарын басшылыққа алуға бар күшімізді салдық. Ғалия Зайнақұлқызының жарқын бейнесі жадымызда мәңгі сақталады.

Дамир Уразымбетов,
редактор

FOREWORD

The June 2025 issue of *Saryn*, much like its March edition, faced considerable challenges in its production. Articles underwent thorough scrutiny and control by both reviewers and editors, meticulously refined and perfected. This painstaking effort ultimately led to the preparation of five comprehensive texts that address problems of cultural identity, intercultural interaction, and the preservation of artistic heritage in both Central Europe and Central Asia. The themes of the issue cover a broad spectrum of topics – from the impact of music on the formation of national identity at the intersection of East and West, to specific Kazakh traditions in music and decorative arts.

Also please be informed that the editorial board, in collaboration with Zerone company, within April and May completed a redesign of the journal's official website. This update will ensure a more user-friendly and intuitive experience for both readers, authors, and reviewers.

The lead article in this issue is "Music and National Identity in Central Europe: Between East and West" by **Peter Martinček** (Bratislava). It explores questions that have become particularly relevant in recent years. Tracing the development of various medieval state formations through the Austro-Hungarian period, the creation of Czechoslovakia, the communist era, and Slovakia's independence after 1993, the author examines the functions and significance of music as a means of national self-identification. Special attention is given to Slovak composers who responded to these challenges linked to European and global cultural trends.

Tatyana Kharlamova (Astana) in her article "The Musical Outcome of Intercultural Communication: Creolized Texts in the Oeuvre of Kazakh Composers" analyzes the interaction between traditional music principles and 20th-21st century composition techniques at different textual levels (genre, themes, principles of development, etc.) within composers' works. This trend has opened up a large-scale body of experimental opuses, which the author examines through the works of Alibi Abdinurov, Sanzhar Baiterekov, and Dmitry Ostantovich. Their compositions are considered examples of creoleized texts through the use of aleatoric techniques. According to T. Kharlamova, "the process of co-creation sets a vibrant space for dialogue," and "alternative contexts for applying well-known texts form a new system of signs," which expands the understanding of the stylistic panorama of contemporary academic music in Kazakhstan through the process of creolization.

The study of **Anastasiya Martynova** and **Vitaliy Shapilov** (Almaty), "The Evolution of Violin Art in Kazakhstan: National Performance in the Aspect of Interpretation Functions," presents the historical development of violin performance in Kazakhstan through the lens of how artistic interpretation functions manifest. The authors attribute the variable importance of artistic interpretation functions at various stages of the development of musical art to a complex of factors. These include "the presence or absence of performers' professional training, the venue and status of the performance, the traditional or academic music performance, belonging to an oral or written tradition, and degree of novelty of the musical style." At each of the five stages of the historical development of violin performance in Kazakhstan, the communicative function prevails, which is evident in the dynamic correlation of performance tasks realized within the functions examined by the authors in the article.

In their article "Kazakh Dombra of the Arka Area in the Past and Present: A Studying Experience" **Assel Alina** and **Saule Utegaliyeva** (Almaty) investigate musical instruments, and their varieties common for the Arka area (Central Kazakhstan), where the shertpe dombra playing style is widespread. For the first time the authors examine the instruments of traditional kui performers Sembek and Abdi along with contemporary musicians D. Saduakassov and K. Kassymov from a comparative perspective. This analysis revealed their similarities in shape and volume. The authors attribute the popularity of the trapezoidal kalak dombra in the Arka area to the comfortable positioning of the right hand on the sides of the instrument's body, as well as to the specifics of its stroke technique.

Zhanerke Shaigozova (Almaty) in her work "Exploring the Regional and Tribal Specificity of Kazakh Carpets" presents works of applied art. Their creation is linked to complex processes of ethno- and culturogenesis. The author defines three types of Kazakh carpet products: ethno-territorial, tribal, and mixed. Zh. Shaigozova notes that "in studying the specifics of Kazakh carpet weaving in the aspect of ethnography, a differentiating approach is productive. This approach takes into account cultural traditions accompanying ethnogenesis processes and, consequently, the system of ethnocodes and their dominant symbols."

This issue is dedicated to the memory of **Galiya Begembetova** (11 March 1965 – 2 May 2025), PhD in Arts, Professor, and Editor-in-Chief of *Saryn*. She served as Executive Secretary since the journal's foundation in 2013. In 2018, G. Begembetova was appointed Deputy Editor-in-Chief, and from 2023, she became Editor-in-Chief. For her *Saryn* was a source of inspiration and a vital professional project. Over the years, being a part of the editorial team, she made a significant contribution to developing the journal's scholarly potential, actively encouraging its growing authority and quality. Under her leadership, *Saryn* was included in the list of publications recommended by the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan, as well as in several international databases.

Her passing is an irreparable loss for both the conservatory and the journal. Condolences have been received from members of the international editorial board: Aktoty Raimkulova (Azerbaijan), Anna Oldfield (USA), Abdullah Akat (Türkiye), Birgit Beumers (UK), Violetta Yunussova (Russia), Laszlo Stacho (Hungary), and Saule Utegaliyeva (Kazakhstan). Under G. Begembetova's leadership, preparations for the June issue started, including the search for reviewers and communication with them. Unfortunately, she did not manage to complete this journal's issue.

We will remember her as a person of great spirit, whose kindness, wisdom, professionalism, and dedication to the commitment of scholarly advance left a significant mark in the hearts of colleagues and her students. In preparing this issue, we made every effort to preserve the ideas G. Begembetova invested in the development and promotion of her beloved journal. May her memory be blessed.

Damir Urazymbetov,
Editor

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Июньский номер *Saryn* за 2025 год, как и мартовский, родился непросто: статьи проходили тщательную проверку и контроль рецензентов и редакторов, выверялись и совершенствовались. Эта кропотливая работа позволила подготовить пять развернутых текстов, в которых затрагиваются проблемы культурной идентичности, межкультурного взаимодействия и сохранения художественного наследия как в Центральной Европе, так и в Центральной Азии. Темы выпуска охватывают широкий спектр вопросов – от воздействия музыки на формирование национальной идентичности на стыке Востока и Запада до специфических казахских традиций в музыке и декоративно-прикладном искусстве.

Сообщаю также, что членами редакционной коллегии совместно с компанией Zerone в апреле – мае осуществлен редизайн официального сайта журнала. Данное обновление обеспечит более удобную и интуитивно понятную работу с сайтом как читателям, так и авторам и рецензентам.

В ведущей номер работе **Петера Мартинчека** (Братислава) «Музыка и национальная идентичность в Центральной Европе: между Востоком и Западом» исследуются вопросы, ставшие в последние годы актуальными. Проследивая развитие различных средневековых государственных образований в австро-венгерский период, создание Чехословакии, коммунистическую эпоху и обретение Словакией независимости после 1993 года, автор изучает функции и значение музыки как средства национальной самоидентификации. Особое внимание уделено словацким композиторам, реагировавшим на данные вызовы, связанные с европейскими и мировыми культурными тенденциями.

В статье **Татьяны Харламовой** (Астана) «Музыкальный текст как результат межкультурной коммуникации: креолизованные тексты в творчестве композиторов Казахстана» анализируется взаимодействие в композиторском творчестве принципов традиционной музыки с техниками композиции XX–XXI веков на разных уровнях текста (жанр, тематизм, принципы развития и т. д.). Данная тенденция открыла масштабный корпус экспериментальных опусов, изучаемых автором на примере творчества Алиби Абдинурова, Санжара Байтерекова, Дмитрия Останьковича, которые рассматриваются как образцы креолизованных текстов через применение приемов алеаторики. По мнению Т. Харламовой, «процесс сотворчества создает живое пространство для диалога», а «иные контексты применения известных текстов формируют новую систему знаков», что расширяет представления о стилевой панораме современной академической музыки Казахстана в процессе креолизации.

Исследование **Анастасии Мартыновой** и **Виталия Шапилова** (Алматы) «Развитие скрипичного искусства Казахстана: национальное исполнительство в аспекте функций интерпретации» представляет историческое развитие скрипичного исполнительства в Казахстане в аспекте специфики проявления художественных функций интерпретации. Переменное значение художественных функций интерпретации на различных этапах развития музыкального искусства авторы обуславливают комплексом факторов, среди которых «наличие или отсутствие профессионального образования исполнителей, место и статус выступления, исполнение традиционной или академической музыки, принадлежность устной или письменной традиции, степень новизны музыкального стиля». На каждом из пяти этапов исторического развития скрипичного исполнительства в Казахстане превалирует коммуникативная функция, что проявляется в динамичном соотношении исполнительских задач, реализующихся в пределах функций, рассмотренных авторами в статье.

Асель Алина и **Сауле Утегалиева** (Алматы) в статье «Казахские домбры Аркинского региона в прошлом и настоящем: опыт изучения» исследуют музыкальные инструменты и их разновидности, бытующие в регионе Арка (Центральный Казахстан), где получил распространение домбровый стиль шертпе. Авторы впервые рассматривают инструменты традиционных кюйши Сембека и Абди и современных музыкантов Д. Садуакасова и К. Касымова в сравнительном аспекте, что выявило их сходство между собой по своей форме и объемам. Популярность трапециевидной калак домбры в регионе Арка авторы обуславливают удобством положения правой руки на боковых частях корпуса, а также особенностями штриховой техники.

Жанерке Шайгозова (Алматы) в работе «К вопросу о региональной и родоплеменной специфике казахских ковровых изделий» представляет произведения прикладного искусства, создание которых связано со сложными процессами этно- и культурогенеза. Автор определяет три типа казахских ковровых изделий: этнотерриториальный, родоплеменной и смешанный. Ж. Шайгозова отмечает, что «в изучении вопроса специфики казахского ковроделия в аспекте этноискусствоведения

продуктивен дифференцирующий подход, в орбиту которого берутся во внимание культурные традиции, сопровождающие процессы этногенеза, и, соответственно, система этнокодов и их доминантных символов».

Данный номер посвящается памяти кандидата искусствоведения, профессора, главного редактора *Saryn* **Галии Зайнакуловны Бегембетовой** (11.03.1965–02.05.2025). С момента основания журнала в 2013 году она занимала должность ответственного секретаря. В 2018 году Г. Бегембетова была назначена заместителем главного редактора, а с 2023 года – главным редактором. *Saryn* стал для нее источником вдохновения и важным профессиональным проектом. За годы работы в редакции она внесла значительный вклад в развитие научного потенциала журнала, активно содействуя росту его авторитета и качества. Под ее руководством *Saryn* вошел в перечень изданий, рекомендованных Министерством науки и высшего образования Республики Казахстан, а также в ряд международных баз.

Ее уход стал невосполнимой утратой для консерватории и журнала. Соболезнования поступили от членов международного редакционного совета: Актоты Раимкуловой (Азербайджан), Анны Олдфилд (США), Абдуллы Аката (Турция), Биргит Боймерс (Великобритания), Виолетты Юнусовой (Россия), Ласло Стахо (Венгрия), Сауле Утегалиевой (Казахстан). Под руководством Г. Бегембетовой начиналась подготовка июньского номера, велись поиски рецензентов и коммуникация с ними, но, к сожалению, она не успела довести второй выпуск журнала до конца.

Мы будем помнить ее как человека высокого духа, чья доброжелательность, мудрость, профессионализм и стремление к развитию науки оставили заметный след в сердцах коллег и учеников. В ходе подготовки номера мы приложили все усилия, чтобы сохранить те замыслы, которые Г. Бегембетова вкладывала в развитие и продвижение своего любимого журнала. Светлая память.

Дамир Уразымбетов,
редактор

UDC 781.7
DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.292

Peter Ján Martinček

PhD, Assistant Professor, Department of Music Theory, Vice-Dean for Research and International Relations, Faculty of Music and Dance, Academy of Performing Arts (Bratislava, Slovakia)

ORCID ID: 0009-0009-3159-2399

email: peter.martincek@vsmu.sk

ARTICLE

MUSIC AND NATIONAL IDENTITY IN CENTRAL EUROPE: BETWEEN THE EAST AND THE WEST

The author has reviewed and approved the final manuscript and affirms that there is no conflict of interest.

Received by editorial: 19.04.2025

Accepted to publish: 16.06.2025



© 2025 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.

CITE

Martinček, Peter Ján. "Music and National Identity in Central Europe: Between the East and the West." *Saryn*, vol. 13, no. 2, 2025, pp. 20–35. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.292.

KEYWORDS

national identity, Central Europe, Slovakia, Slovak music, national movements.

ABSTRACT. Social systems undergo transformations, which in turn reshape prevailing conceptions of identity. These shifts could be observed in the past in the transition from monarchical cosmopolitanism – rooted in hierarchical hegemonies – to notions of national identity grounded in the self-definition of smaller groups within larger entities. In more recent contexts, identity has increasingly been framed within broader collective paradigms, reflecting contemporary global trends toward cultural convergence, exchange, dialogue and integration.

This study explores the role of music as a medium of national self-identification within the framework of nationalist worldviews. It examines how the cultural and political transformations of Central Europe – particularly the territory of present-day Slovakia – have shaped the functions and meanings of music in various historical contexts. By tracing developments from various medieval state entities through the Austro-Hungarian period, the establishment of Czechoslovakia, the communist era, and the emergence of Slovak independence after 1993, the study highlights key moments that illustrate the impact of major political shifts on the musical culture. Special attention is given to how Slovak composers responded to these changes and to the challenges posed by European and global cultural trends. Positioned at the symbolic crossroads between East and West, Slovakia offers a unique lens through which to examine the interplay of music, identity, and history in the region. The study is based on a qualitative analysis of sources within an interdisciplinary framework that combines musicological and sociological approaches, with an emphasis on the broader socio-cultural context.

UDC 781.5
DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.292

Петер Ян Мартинчек

PhD, музыкалық теория кафедрасы профессорының ассистенті, Братиславадағы Орындаушылық өнер академиясы музыка және би факультетінің ғылыми жұмыстар және халықаралық байланыстар жөніндегі деканының орынбасары (Братислава, Словакия)

ORCID ID: 0009-0009-3159-2399

email: peter.martincek@vsmu.sk

МАҚАЛА

ОРТАЛЫҚ ЕУРОПАДАҒЫ МУЗЫКА ЖӘНЕ ҰЛТТЫҚ БІРЕГЕЙЛІК: ШЫҒЫС ПЕН БАТЫС АРАСЫНДА

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

Редакцияға түсті: 19.04.2025

Басылымға қабылданды: 16.06.2025



© 2025 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.

Дәйексөз үшін

Мартинчек, Петер Ян. «Орталық Еуропадағы музыка және ұлттық бірегейлік: Шығыс пен Батыс арасында». *Saryn*, т. 13, № 2, 2025, 20–35 б.
DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.292. (Ағылшынша)

ТІРЕК СӨЗДЕР

ұлттық бірегейлік, Орталық Еуропа, Словакия, словак музыкасы, ұлттық қозғалыстар.

Аңдатпа. Әлеуметтік жүйелер трансформацияларға ұшырайды, бұл өз кезегінде бірегейлік туралы көптеген түсініктерді өзгертеді. Бұрын бұл иерархиялық гегемонияға негізделген монархиялық космополитизмнен үлкен құрылымдардағы кішігірім топтар құрған ұлттық бірегейлікке ауысу арқылы көрінді. Қазіргі әлемде бірегейлік мәдени конвергенцияның, алмасудың, диалогтың және интеграцияның жаһандық тенденцияларын көрсететін кең ұжымдық парадигмалар аясында көбірек қарастырылуда.

Пәнаралық көзқарастағы дереккөздерді талдауға негізделген және әлеуметтік-мәдени контекстті ескере отырып, музыкатану мен әлеуметтануды біріктіретін бұл зерттеу музыканың ұлтшылдық көзқарастар контекстіндегі ұлттық өзін-өзі анықтау құралы ретіндегі рөлін талдайды. Орталық Еуропадағы мәдени және саяси өзгерістер, әсіресе қазіргі Словакия аумағында, әртүрлі тарихи кезеңдердегі музыканың функциялары мен маңыздылығына қалай әсер еткені қарастырылады. Ортағасырлық мемлекеттік құрылымдардан Австрия-Венгрия кезеңі, Чехословакияның құрылуы, коммунистік дәуір, 1993 жылдан кейін Словакия тәуелсіздік алғанға дейінгі даму бақыланады. Саяси өзгерістердің музыкалық мәдениетке әсерін көрсететін негізгі сәттер белгіленген.

Мәтінде словак композиторларының еуропалық және жаһандық мәдени тенденциялардың сын-қатерлеріне реакцияларына ерекше назар аударылады. Словакияның Шығыс пен Батыстың символдық қиылысындағы позициясы музыканың, бірегейліктің және аймақ тарихының байланысын зерттеудің ерекше перспективасын анықтайды.

UDC 781.5
DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.292

Петер Ян Мартинчек

PhD, ассистент профессора кафедры музыкальной теории, заместитель декана факультета музыки и танца по научной работе и международным связям Академии исполнительских искусств в Братиславе (Братислава, Словакия)

ORCID ID: 0009-0009-3159-2399

email: peter.martincek@vsmu.sk

СТАТЬЯ

МУЗЫКА И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЕ: МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ

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

Поступила в редакцию: 19.04.2025

Принята к публикации: 16.06.2025



© 2025 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.

Для цитирования

Мартинчек, Петер Ян. «Музыка и национальная идентичность в Центральной Европе: между Востоком и Западом». *Saryn*, т. 13, № 2, 2025, с. 20–35.
DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.292. (На английском)

Ключевые слова

национальная идентичность, Центральная Европа, Словакия, словацкая музыка, национальные движения.

Аннотация. Социальные системы подвергаются трансформациям, которые, в свою очередь, меняют большинство представлений об идентичности. В прошлом это проявлялось в переходе от монархического космополитизма – основанного на иерархической гегемонии – к национальной идентичности, формируемой меньшими группами внутри больших образований. В современном мире идентичность все чаще рассматривается в рамках широких коллективных парадигм, отражающих глобальные тенденции культурной конвергенции, обмена, диалога и интеграции.

В настоящем исследовании, основанном на анализе источников в междисциплинарном подходе и сочетающем музыковедение и социологию с учетом социально-культурного контекста, анализируется роль музыки как средства национального самоопределения в контексте националистических взглядов. Рассматривается, как культурные и политические изменения в Центральной Европе – особенно на территории современной Словакии – влияли на функции и значение музыки в разные исторические периоды. В статье прослеживается развитие от средневековых государственных образований через Австро-Венгерский период, создание Чехословакии, коммунистическую эпоху до обретения независимости Словакии после 1993 года. Выделены ключевые моменты, демонстрирующие влияние политических изменений на музыкальную культуру.

Особое внимание в тексте уделено реакциям словацких композиторов на вызовы европейских и глобальных культурных тенденций. Позиция Словакии на символическом перекрестке Востока и Запада определяет уникальную перспективу для изучения взаимосвязи музыки, идентичности и истории региона.

Introduction

In the era of globalization and digitalization, the musical identity of Central Europe is undergoing significant transformations. From the Middle Ages to the present day, the Central European region, including Slovakia, has been a constant meeting point between Eastern and Western cultural influences. This dialogue has often been accompanied by conflicts but also by mutual enrichment, shaping its political, social, and artistic identity.

Article examines how musical production has evolved over the centuries, with a particular focus on the national movements of the 19th century, both World Wars in Europe, and the period of the communist regime in Czechoslovakia. Special attention is given to the question of how national musical elements were used to support ideological narratives and what role they played in the process of nation-building in present-day Slovakia.

The territory of present-day Slovakia has belonged to several administrative units over the past two millennia. From *Samo's Empire* (c. 623–658), established by a Frankish merchant, through the grouping of Slavic magnates known as *Great Moravia* (c. 833–906/907), the *Kingdom of Hungary* (1000/1001–1918) founded by King Stephen I the Great of Hungary, *Austria-Hungary* (1867–1918) under Habsburg rule, and later, following the dissolution of Central European monarchies, the foundation of *Czechoslovakia* in 1918, to the eventual emergence of independent Slovakia in 1993 at the end of the 20th century. The fundamental question, therefore, is: How was musical culture in the territory of Slovakia shaped by foreign cultural and political influences, and in what ways were these influences reflected later in the formation of Slovak musical identity?

This study applies a qualitative analysis of sources, with a primary focus on the evolution of musical life in the territory of present-day Slovakia. The methodological framework combines historical-analytical and comparative approaches, grounded in an interdisciplinary perspective that integrates musicological and sociological viewpoints. Particular emphasis is placed on contextualizing musical phenomena within their broader socio-political and cultural frameworks. The study primarily utilizes secondary sources, including publications and analytical studies by Slovak authors.

From Pannonia to Austria-Hungary: The Historical and Cultural Background of Present-Day Slovakia Over the Centuries

Despite the fact that the earliest history is shrouded in a haze of insufficient sources, we know that already in the 3rd century AD, Romans encountered Scythians, Dacians, Celts, and Sarmatians in the area of the Carpathian Basin. Later, they faced invasions by Germanic tribes – Vandals and Goths. All these events, along with the later dominance of the Huns in this region, led to the collapse of the Romanized public administration and the gradual decline of Roman culture. Later, the Huns penetrated as far as Western Europe; however, the death of Attila (453) accelerated the fall of their empire. Later, the Lombards (526/527–546/547) became a subregional power, surrounded by other ethnic groups such as the Gepids and Slavs. In the second third of the 6th century,

the Avars invaded the Carpathian Basin and managed to organize the Avar Khaganate in this territory. The unrest of the subjugated Slavs later led to the formation of a supra-tribal Slavic union – the *Samo's Empire* (623). After Samo's death, the empire broke up into smaller units, and the Avars once again came to the forefront. However, defeats by the Franks and internal conflicts accelerated their downfall. In the last quarter of the 8th century, ideal conditions arose for the formation of a political structure of the Upper Danube Slavs and Moravians. (Kónya 10–18) Despite the various ancient cultures that at certain times inhabited the territory of present-day Slovakia in this distant past, their more substantial influence on the formation of later musical culture remains highly questionable or has not yet been sufficiently explored, primarily due to the lack of sources.

By the 9th century, Western Christian influences had begun to interact with the emerging state of *Great Moravia*. The initial wave of Christianization led by the Frankish-German clergy, centred around Metz–Aachen and Salzburg–Passau, soon found itself in conflict with a second Christian impulse coming from Constantinople (Rybarič, "Hudobnokultúrna problematika Veľkej Moravy" 16). During this dynamic period of cultural, political, and religious development in the 9th century, two distinct liturgical traditions and languages coexisted in *Great Moravia*. The Latin liturgy, along with Gregorian chant, was promoted by "Western" Frankish missionaries, especially among the elite. However, services conducted in a foreign language were likely alienating for the general population (Veselovská et al. 16). Among the locals, the Slavic liturgy with roots in the East was likely more acceptable; however, the geographical extent of its practices remains debatable. In Nitra, for example, where the Frankish priest and later bishop Wiching resided, the Latin liturgy was used. In a papal bull, *Industriae tuae* (880), Pope John VIII (d. 882) granted Great Moravian ruler Svätopluk (c. 830–894) the right to celebrate the liturgy in Latin if he or his nobility wished (Rybarič, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku* I 24). However, with the death of saint Methodius in 885, the Great Moravian Slavic liturgy came to an end. Despite the fact that his successor, Gorazd, was doctrinally sound from a Latin perspective, the pro-German orientation of the elite led to the eventual prohibition of the Slavic liturgy. Consequently, Slavic priests were forced to leave *Great Moravia*. (Rybarič, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku* I 24) Western orientation prevailed.

After the fall of *Great Moravia* (c. 906/907), the territory of present-day Slovakia was integrated into the *Kingdom of Hungary* around the year 1000. Initially under the control of the Přemyslid dynasty and Bolesław the Brave (c. 967–1025), it gradually came under Hungarian influence from 1025 onward (Kónya 45–48). By the 12th and 13th centuries, conditions for the development of musical culture were relatively favourable. As the wealthiest feudal institution, the Catholic Church played a significant role in shaping musical direction in the *Kingdom of Hungary*. Until the Reformation, the Catholic Church maintained a monopoly over religious, political, and cultural affairs. (Rybarič, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku* I 25)

Amidst all these developments, significant political and military events were unfolding. As early as the 14th century, the Ottoman Empire began its incursions into Europe, with the conquest of Constantinople in 1453 serving as a major milestone. The Ottomans then gradually expanded into the Balkans, occupying Serbia and Bosnia before decisively

defeating the Hungarian forces at the *Battle of Mohács* in 1526. This battle, which resulted in the death of Hungarian King Louis II of Hungary (1516–1526), opened the door for further Ottoman advances into Hungary (Kónya 182–187). By 1541, the Ottomans had captured Buda (modern-day Budapest, Hungary), taking control of central Hungary, while Transylvania (part of present-day Romania) became an Ottoman vassal.

The Habsburgs, in turn, controlled the western and northern parts of the monarchy. The Ottomans held Buda for over 140 years, until its liberation in 1686 during the *Great Turkish War* (1683–1699). With the recapture of Buda, the Ottoman expansion into Central Europe gradually halted, culminating in the decisive *Battle of Vienna* in 1683, where the Ottoman forces were defeated by a Christian coalition led by Polish King John III Sobieski (1629–1696). Following this defeat, the power of the Ottoman Empire in Europe declined significantly (Kónya 196–203, 323–325, 318).

However, the Habsburg Empire also faced internal turmoil. Against this backdrop, Protestantism, influenced by the Reformation, began spreading from present-day Germany in the 16th century, introducing the ideas of Martin Luther (1483–1546) and John Calvin (1509–1564). Protestantism quickly gained support, particularly among the lower nobility, townspeople, and intellectuals, with German and Hungarian populations in cities playing a significant role. In response, the Catholic Church, supported by the Habsburgs, launched the Counter-Reformation in the 17th century to suppress Protestantism. Under the reign of Leopold I (1657–1705), Protestants were persecuted, their churches seized, and many preachers put on trial. Despite these repressions, the Evangelical Church survived, particularly in noble regions and areas controlled by Protestant landlords (Kónya 224–235). The turning point came with Emperor Joseph II's Patent of Toleration in 1781, which granted religious freedom to Protestants (Kónya 432–434). As indicated by two significant 17th-century Protestant music collections from Levoča and Bardejov, Protestants in Upper Hungary (present-day Slovakia) had access to contemporary Baroque trends spreading from the German-speaking lands.

During the Classical period, the Slovak population in *Kingdom of Hungary* predominantly lived in rural areas, while cities played a crucial role in shaping musical culture. The main influences on Slovak urban centres came from Vienna, Germany and the Czech lands, from which many musicians migrated for economic reasons. The multinational composition of cities and the orientation of the local nobility toward Vienna and Budapest meant that musical events, including dances, concerts, theatre performances, and church music, featured contemporary repertoire, albeit with a slight delay. However, no distinctly local musical characteristics emerged during this period. (Múdra 15, 18)

The Twilight of a New Era: The Prelude to the Dissolution of the Austro-Hungarian Monarchy

Against the backdrop of 19th century social developments, the desire for self-identification emerged in Upper Hungary, following the example of other European nations. The catalyst for this movement was undoubtedly the *Great French Revolution* (1788–1789), which demonstrated that the centuries-old monarchical order in Europe could be disrupted and transformed. However, in the territory of present-day Slovakia, these tendencies became evident only in the mid-19th century.

The Slovak movement sought cultural and political emancipation within *Kingdom of Hungary*, where Magyarization and centralization dominated. A significant document in this effort was the *Žiadosti slovenského národa* [Demands of the Slovak Nation] (1848), which called for Slovakia's political autonomy within Hungary. However, after the *Austro-Hungarian Compromise of 1867*, the situation for Slovaks worsened further (Kováč et al. 73). Hungarian authorities initiated a systematic policy of Magyarization, which resulted in the closure of Slovak schools (1874) and the suppression of the Slovak cultural institution *Matica slovenská* (1875) (Kónya 620).

Despite these obstacles, the Slovak movement persisted through cultural and political activities. Over time, Slovaks increasingly leaned toward cooperation with Czechs, leading to the emergence of the Czechoslovak idea. This vision culminated after *World War I* (1914–1918) in 1918 with the dissolution of *Austria-Hungary* and the establishment of *Czechoslovakia*.

Music and National Identity in the Territory of Present-Day Slovakia in the 19th Century

The idea of national self-awareness and a degree of self-governance within a system is a noble concept. However, in practice, it encounters the challenge of identity formation. Today, we recognize that the nationalist concept, closely linked to European-centric thinking in classical music of this period, brings with it various issues and stereotypes. When examining Slovak identity in classical music, we face a significant challenge, as the earlier works of composers exhibited almost no distinctly Slovak characteristics. Music was largely under the stylistic influence of either the Church or the aristocracy, which favoured "Western" contemporary trends. Another indisputable factor is the issue of quality, which was typically ensured by long-standing compositional schools that trained skilled composers within a given region. Additionally, the Germanic tradition of musicological research and its tendency to define quality through the achievements of Germanic composers placed Slovak music at a disadvantage.

A crucial element in shaping Slovak national identity within Hungary was the collection of folk songs. Important collections appeared as early as the first half of the 19th century, such as *Písňe světské lidu slovenského v Uhřích* [Secular Songs of the Slovak People in Hungary] (1823, 1827) by Pavol Jozef Šafárik (1795–1861) and *Národné zpievanky* [National songs] (1834, 1835) by Ján Kollár (1793–1852). Later, from 1880 onwards, the *Slovenské spevy* [Slovak songs] anthology was published. However, incorporating folk songs into classical music raised questions of artistic quality. How should this material be treated? Could harmonizing a folk song or quoting it within a composition sufficiently demonstrates European-level artistry?

One of the first composers to engage with this challenge was Ján Levoslav Bella (1843–1936). While he is often associated with the *Slovak national revival movement*, his early musical language was shaped by the pursuit of contemporary "perfection" as embodied by Germanic music. This is evident in works such as his symphonic poem *Osud a ideál* [The Fate and Ideal] (1874), influenced by Liszt, and his opera *Kováč Wieland* [Wieland the Smith] (1926), based on a libretto by Richard Wagner (1813–1883). Ján Levoslav Bella also composed numerous songs in German, often setting texts by Heinrich Heine

(1797–1856).

The realities of life within the Austro-Hungarian monarchy are reflected in his compositions such as his *String Quartet No. 2* in E Minor “Hungarian” (1871) and *Fantázia na motívy Rákociho pochodu* [Fantasy on Theme from the Rákóczi March] (1871).

However, Bella also created works with Slovak or broader Slavic themes, including *Staroslovenský Otče náš* [The Lord’s Prayer in Old Church Slavonic] (1861), *Slovenské štvorspevy I, II* [Slovak Four-Part Songs] (1864), *Variations on the Slovak Folk Song “Pri Prešporku na Dunaji”* (1866), *Modlitba svätého Cyrila na sotnách* [Prayer of Saint Cyril on the Deathbed], (1863), and *Variations on the Slovak Folk Song “Letí, letí roj”* (1872).

All these aspects highlight the complex position of a composer educated and operating within the monarchical educational system, grappling with questions of identity and the search for an adequate mode of expression and artistic quality.

Self-Identification and the New Perception of Art in the 20th Century

The re-establishment of music education and cultural institutions after the dissolution of *Austria-Hungary* in 1918 aimed to create a functioning system in Slovakia, particularly in Bratislava, to train musicians and composers for the newly formed *Czechoslovakia*. Over time, the so-called *Slovak National Modernism* emerged, characterized by an effort to synthesize European musical trends with national elements. Composers drew inspiration from folk music while also employing modern compositional techniques.

Figures such as Mikuláš Moyzes (1872–1944), Viliam Figuš-Bystrý (1875–1937), and Mikuláš Schneider-Trnavský (1881–1958) fulfilled the ambition of self-identification, while Friso Kafenda (1883–1963) and Alexander Moyzes (1906–1984) produced compositional output motivated by processes of acculturation (*Chalupka, Cestami k tvorivej profesionalite* 21). Later, in the 1930s and 1940s, other composers came to prominence. Eugen Suchoň (1908–1993) and Ján Cikker (1911–1989), sought to create an authentic Slovak musical language that reflected national identity. They drew from the remnants of Romanticism, the rising influences of Impressionism and Expressionism, and later Neoclassicism (*Chalupka, Cestami k tvorivej profesionalite* 87, 94). This movement culminated in the creation of the first Slovak national opera, *Krútnava* [The Whirlpool] (1941–49) by Eugen Suchoň (Zvara), as well as other significant works by Alexander Moyzes and Ján Cikker.

Following *World War II* (1939–1945), the political system shifted under Soviet influence and the communist regime. Under Zhdanov’s doctrine, composers were expected to adhere to an absurd triad: folklorism, optimism, and accessibility. Works such as the folk cantata *Zdravica Stalinovi* [Salute to Stalin] (1949) by Ján Cikker, *Banícka kantáta* [The Miners’ Cantata] (1955) by Ladislav Burlas (1927–2024) and allegedly *Bolševický signál* [Bolshevik Signal] (?) by Ivan Hrušovský (1927–2001) were created under this ideological pressure (*Zeljenka* 239). Composers faced a difficult choice: refusal or defiance could lead to complete isolation. Despite these “obligatory exercises,” many composers continued their personal creative pursuits, focusing on themes that did not provoke political controversy.

By the late 1950s and 1960s, a new generation emerged receptive to modern European music trends, with a strong orientation toward *Darmstadt School*.

This so-called *New Music* was seen as a progressive force, and young composers considered it a crucial element in the future development of classical music. Their efforts to introduce new compositional techniques culminated in several significant works in the 1960s, including *String Quartet No. 1* (1964) by Ilja Zeljenka (1932–2007), *Cluster-dynamika-glissando* [Cluster-Dynamics-Glissando] (1964) by Ladislav Kupkovič (1936–2016), *Monumento per sei milioni* (1964) by Peter Kolman (1937–2022), *Piano Sonata* (1965) by Ivan Hrušovský, *Music for 12 String Instruments* (1965) by Juraj Pospíšil (1931–2007), *Transformácie* [Transformations] (1967) by Roman Berger (1930–2020), and *Cisárove nové šaty* [The Emperor's New Clothes] (1966), an opera by the young student Juraj Beneš (1940–2004). In 1964, the *Hudba dneška* [Music of Today] interpretative association was founded under the leadership of Ladislav Kupkovič. Thanks to Peter Kolman and Jozef Malovec (1933–1998), an experimental studio was established in the Bratislava radio in 1965, producing early electroacoustic music for films. The *Smolenice Seminars* (1968–1970), modelled after the summer courses in Darmstadt, brought major figures such as Karlheinz Stockhausen (1928–2007) and György Ligeti (1923–2006) to Slovakia (Chalupka, *Slovenská hudobná avantgarda* 422–427). In addition to the avant-garde current, this period also reveals an inclination toward traditional approaches in European music. This tendency is exemplified by Dušan Martinček's (1936–2006) *Dialogues in the Form of Variations* for piano and orchestra, a work strongly influenced by traditional forms and the poetics of Alexander Scriabin (1872–1915) and Sergej Rachmaninoff (1873–1943) (Chalupka, *Slovenská hudobná avantgarda* 341, 346).

The 1968 *Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia* ushered in the period of "normalization" in 1970. The state ideology assigned negative attributes to "New Music" and its compositional language. According to the official doctrine, certain compositional techniques (such as dodecaphony and electroacoustic music) were rejected, international contacts were limited, and efforts were made to establish a sense of generational continuity within Slovak music of the 20th century (Chalupka, *Generačné a štýlové konfrontácie* 348–365). The realization that opens cultural activities would no longer be possible in Slovakia led some composers and performers to emigrate. Others withdrew into internal exile or practiced self-censorship (Chalupka, *Slovenská hudobná avantgarda* 109–110). On the other hand, in this period, we also find composers like Július Kowalski (1912–2003), Zdenko Mikula (1916–2012), Tibor Andrašovan (1917–2001), Bartolomej Urbanec (1918–1983) and Milan Novák (1927–2021) who responded positively to the challenges posed by the era of "normalization", and created politically correct and engaged works (Chalupka, *Generačné a štýlové konfrontácie* 377).

The late 1970s and 1980s saw the rise of a new generation of composers influenced by postmodern ideas. The question of returning to tradition, defining the roots of one's own culture, and revisiting past values as part of the Slovak music identity resurfaced. Postmodernist composers revived traditional compositional techniques (such as tonality), looked back to European music history, and embraced the minimalist and repetitive music trends from Anglo-American composers like Steve Reich and Philip Glass. Debates also emerged about stylistic purity in the blurred boundary between "classical" and "popular" music, particularly in a context where state-sponsored and cultivated artificial music had become an isolated and barely communicative social phenomenon (Chalupka, *Slovenská*

hudobná avantgarda 64). This generation is represented by authors such as Norbert Bodnár (*1956), Iris Szeghy (*1956), Peter Breiner (*1957), Vladimír Godár (*1956), Peter Martinček van Grob (1962–2021). Among other composers grappling with the narrative of postmodernism (sometimes characterized as the second wave) (Chalupka, *Generačné a štýlové konfrontácie* 797) are Martin Burlas (*1955), Peter Zagar (*1961), Daniel Matej (*1963), and Marek Piaček (*1972).

Independence After 1989: A New Chapter for Slovakia

At the end of the revolutionary year 1989, the fall of the communist regime brought about a fundamental shift in the socio-political landscape. The new society declared artistic freedom, leading to the establishment of various festivals that placed contemporary Slovak music in dialogue with its European counterparts. With the emergence of new socio-political conditions, the postmodern generation embraced greater artistic freedom, turning to themes that had long been sidelined.

A significant revival also occurred in Christian sacred music, which had been suppressed under the previous regime. Composers Mirko Krajčí (b. 1968), Ľuboš Bernáth (b. 1977), and Lukáš Borzík (b. 1979) represent the new generation developing in this direction.

At the turn of the millennium, a generation emerged seeking its own identity, supported by the freedom of the democratic space. One of the interesting projects was the association Soozvok, which brought together young people from the same generation – Peter Groll (b. 1974), Lucia Koňakovská (b. 1975), Marián Lejava (b. 1976), Lucia Papanetzová (b. 1978) and Boško Milaković (b. 1973). Among the prominent authors of this generation with a European presence are Ľubica Čekovská (b. 1979) and Ivan Buffa (b. 1979).

Another generation, characterized by the search for its own path and identity in a globalized world, connected with new trends and the exploration of digital technologies, is represented, for example, by the artists' collective *Hurhaj*, under whose name Miroslav Tóth (b. 1981), Marián Zavorský (b. 1986) and Alexander Platzner (b. 1988) were presenting their work. They also contributed to the project *Composition Laboratory*, which featured works by various young composers – Anton Jaro jr. (b. 1978), Matúš Wiedermann (b. 1982), Robert Kolař (b. 1983), Lucia Chútňková Džubáková (b. 1984), András Csefalvay (b. 1986), Matej Sloboda (b. 1988), Lenka Novosedlíková (b. 1989), Dominik Kopcsay (b. 1994), Peter Javorka (b. 1993), Patrik Kako (b. 1998), Marek Fóra (b. 2001), Tomáš Molčan, Milan Olšiak, Martin Lang, Lukáš Roth, Marek Kundlák, Ladislav Pálmai, Filip Krišš, Lukáš Zelenák, Aleksandra Gudková, Tereza Jaďud'ová, Viktória Kürthyová. Promising young composers who have recently gained recognition abroad include Samuel Hvozďík (b. 1993), Haimoni Balgavá (b. 1994), and Tímea Hvozďíková (b. 1998).

Conclusion

Building identity in today's global world represents a serious challenge. Under the framework of personified Hegelian dialectics, we can observe a recurring process in musical art over the centuries, thesis, antithesis, and subsequent synthesis. Over time, this movement accelerates, mainly through the sharing of information and the notional exchange

of generations. Social systems change, and with them, perspectives on identity also evolve. From a monarchic cosmopolitanism tied to a hierarchy of hegemonies, through national identity characterized by the self-identification of a smaller group within a whole, to a renewed perception of broader contexts of collectives and their subsequent combination and symbiosis in the form of modern global tendencies.

The history of the territory of present-day Slovakia has been marked by continuous external influences – political, cultural, and religious – that have significantly shaped its identity. As early as antiquity, this region served as a meeting point for diverse ethnic and cultural groups, from Romans and Celts to Avars and Slavic peoples, laying the foundation for later cultural stratification. Strong influences came from two major civilizational poles: Frankish missionaries and, later, the Latin liturgy represented the Western Christian influence, while the Byzantine mission of Constantine and Methodius introduced a distinct Slavic and Eastern spiritual model. After the fall of *Great Moravia*, the territory became part of the *Kingdom of Hungary*, which was later incorporated into the *Habsburg Monarchy*. Over the centuries, Slovakia was profoundly shaped by Hungarian statehood. The Catholic Church, as a key bearer of education and culture, held a dominant position for centuries; however, in the 16th century, this model was disrupted by the spread of Protestantism from the German lands. During the Classical period, musical culture in Slovakia was largely imported. Urban centres were predominantly shaped by the German-Austrian repertoire and by the migration of musicians from Vienna, Prague, and other German-speaking cities. As a result, no distinctly local musical features developed during the 18th century or the first half of the 19th century. The Slovak cultural space thus functioned primarily as a recipient of foreign influences which, although locally adapted, were seldom transformed into an authentic cultural expression.

Music in the territory of present-day Slovakia developed in the 19th century under conditions of absent independent statehood and strong influence from foreign political and cultural structures. The identity that began to form during the national revival clashed with the reality of monarchical centralism, linguistic inequality, and the dominance of Western musical traditions. In an environment where musical life was governed mainly by ecclesiastical and aristocratic institutions, cultivating an autonomous Slovak musical language proved difficult. Musicians were mostly educated in cosmopolitan centres and composed according to the aesthetics of contemporary European taste, which further complicated efforts to articulate a Slovak identity. The Slovak element entered music only indirectly – primarily through folk song melodies. The collection of folk songs as part of the national revival project thus became a crucial step in establishing a specific cultural memory and aesthetic. At the same time, however, it presented composers with the challenge of how to transform this material into a form that could meet the standards of developed European music.

The history of Slovak music in the 20th and 21st centuries, represents a dynamic process of cultural identity formation amid constantly shifting political, social, and aesthetic conditions. In the first half of the 20th century, following the dissolution of *Austria-Hungary*, a need emerged to develop a national musical culture that would reflect the Czechoslovak state framework. During this period, Slovak national modernism

began to take shape. The work of its composers was marked by efforts to synthesize European compositional techniques with the local folk heritage. In the following decades – particularly in the 1930s and 1940s – Slovak music increasingly sought an authentic national expression. This pursuit culminated in the creation of the first Slovak national opera, *Krútnava* (The Whirlpool, 1941–49) by Eugen Suchoň, and in the emergence of prominent composer personalities.

After *World War II*, the development of the arts was shaped by the ideology of the communist regime, which – under pressure from the Soviet model – enforced the aesthetics of socialist realism. Musical production was required to conform to the demands of political propaganda, resulting in works with overt ideological content. Nevertheless, many composers succeeded in preserving their individual artistic expression, often through metaphor, non-ideological subject matter, or by retreating into formally complex structures. In the 1960s, a strong avant-garde generation emerged, introducing influences from the *Darmstadt School*, electroacoustic music, and new compositional techniques. The Slovak music scene temporarily opened to European trends, as evidenced by the establishment of an experimental studio at Slovak Radio and visits from prominent composers such as Karlheinz Stockhausen and György Ligeti. However, the 1968 invasion by Warsaw Pact troops ushered in a repressive period of “normalization.” Avant-garde music with a Western European orientation was officially rejected, and compositional tools such as dodecaphony and electroacoustic music were labelled as decadent. Some artists emigrated, while others withdrew into inner exile or adapted to the new conditions through compromise. At the same time, conformist works that supported the regime were also produced. Nevertheless, the 1970s and 1980s saw the emergence of a new generation of composers who engaged with postmodernist ideas. Their works were characterized by a return to traditional forms and tonality, while remaining open to popular genres, minimalism, and Anglo-American influences.

The fall of the communist regime in 1989 marked a fundamental turning point. The newly gained freedom brought about a plurality of directions, themes, and aesthetics. Opportunities for international exchange expanded; new festivals, composer collectives, and independent initiatives emerged. Spiritual themes, digital technologies, intermedia projects, and hybrid genres came to the forefront. Younger generations of composers emphasize individualism, the redefinition of tradition, and critical reflection on identity in a globalized world. Slovak music is thus gradually evolving into a multi-layered phenomenon, integrating national, European, and global influences. It creates a space for dialogue between past and present, between the local and the universal, thereby acquiring new meanings within the context of contemporary artistic discourse.

REFERENCES

- Kováč, Dušan, et al. *Sondy do slovenských dejín v dlhom 19. storočí [Essays on Slovak History in the Long 19th Century]*. Bratislava, Historický ústav SAV, 2013. (In Slovak)
- Kónya, Peter, et al. *Dejiny Uhorska, 1000-1918 [History of the Kingdom of Hungary, 1000–1918]*. Bratislava, Citadella, 2014. (In Slovak)
- Chalupka, Ľubomír. *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia [Slovak Musical Avant-Garde: Stylistic Formation of the Composer Generation Emerging in the 1960s]*. Bratislava, Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2011. (In Slovak)
- Chalupka, Ľubomír. *Cestami k tvorivej profesionalite: Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901–1950) [Paths to Creative Professionalism: A Guide to Slovak Music of the 20th Century I. (1901–1950)]*. Bratislava, Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2015. (In Slovak)
- Chalupka, Ľubomír. *Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951–2000) [Generational and Stylistic Confrontations. A Guide to Slovak Music of the 20th Century II. (1951–2000)]*. Bratislava, Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2018. (In Slovak)
- Múdra, Darina. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus [The History of Musical Culture in Slovakia II. Classicism]*. Bratislava, Slovenský hudobný fond, 1993. (In Slovak)
- Rybarič, Richard. "Hudobnokultúrna problematika Veľkej Moravy." ["Music-Cultural Issues of Great Moravia."] *Hudobný archív*, vol. 4, Martin, Matica slovenská, 1981, pp. 9–50. (In Slovak)
- Rybarič, Richard. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I [History of Music Culture in Slovakia I]*. Bratislava, Opus, 1984. (In Slovak)
- Veselovská, Eva, et al. *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku [Medieval Sources of Church Music in Slovakia]*. Bratislava, Slovenská muzikologická spoločnosť; Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017. (In Slovak)
- Zeljenka, Ilja. *Rozhovory a texty. I. Rozhovory [Conversations and Texts. I. Conversations]*. Bratislava, Hudobné centrum, 2018. (In Slovak)
- Zvara, Vladimír. "Krútnava – detektívka alebo mýtus?" ["Krútnava – A Detective Story or a Myth?"] *Opera Slovakia*, 12 September 2012, operaslovakia.sk/vladimir-zvara-krutnava-detektivka-alebo-mytus/. Accessed 14 May 2025. (In Slovak)

UDC 78.01
DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.222

Татьяна Валерьевна Харламова

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения и композиции Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-6836-7218

email: itiha@mail.ru

СТАТЬЯ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ КАК РЕЗУЛЬТАТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ: КРЕОЛИЗОВАННЫЕ ТЕКСТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА

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

Поступила в редакцию: 09.08.2024

Принята к публикации: 02.05.2025



© 2025 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.

Для цитирования

Харламова, Татьяна. «Музыкальный текст как результат межкультурной коммуникации: креолизованные тексты в творчестве композиторов Казахстана». *Saryn*, т. 13, № 2, 2025, с. 36–56. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.222.

Ключевые слова

креолизация, техники композиции, композиторы Казахстана, креолизованный текст, алеаторика, современная культура, академическая музыка.

Аннотация. Креолизация – ключевое явление межкультурного взаимодействия. Этот процесс проявляется в коммуникации: в языке как средстве общения, в продуктах культуры как результате коммуникации. Композиторское творчество здесь не исключение.

Соединение принципов традиционной музыки с техниками композиции XX–XXI веков на разных уровнях текста открыло масштабный корпус экспериментальных опусов. В аналитический дискурс статьи включены произведения композиторов Казахстана, среди которых как сочинения, не получившие детального изучения (Алиби Абдинуров «КуыRmaSh» для квартета тубистов), так и ранее освещавшиеся в исследованиях автора с точки зрения актуализации современных принципов письма (Санжар Байтерек «Outlines of [Steiermark]»; Дмитрий Останькович «И повторится всё...»). Выбранные опусы рассматриваются как примеры креолизованных текстов через применение приемов алеаторики. Помимо алеаторики, они сочетают ряд других композиторских техник, знаки разных культур, а также внемusicalные категории.

Исследование осуществляется в контексте анализа национальной музыкальной культуры Казахстана, поднимаются проблемы кросс-культурного взаимодействия, формирующего ее современный ландшафт. Музыка как языковая коммуникация обладает уникальными характеристиками и все чаще попадает в поле зрения лингвистов и культурологов, изучающих явление креолизованного текста. Видится целесообразным расширить это понимание с позиций музыковедческого подхода.

Изучение произведений посредством обращения к методам сравнительного, стиливого, целостного и интонационного анализа расширяет представления о стиливой панораме современной академической музыки Казахстана в процессе креолизации. Применение семиотического подхода позволяет рассматривать текст композиторских опусов как хранилище информации о культуре в контексте времени.

Взгляд на музыкальное произведение как на образец креолизованного текста показывает, как разнородные элементы могут сочетаться и взаимодействовать, как процесс сотворчества создает живое пространство для диалога, как иные контексты применения известных текстов формируют новую систему знаков и наполняют произведение новыми смыслами.

UDC 78.01

DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.222

Татьяна Валерьевна Харламова

Өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің музыкатану және композиция кафедрасының аға оқытушысы (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0002-6836-7218

email: itiha@mail.ru

МАҚАЛА

МӘДЕНИЕТАРАЛЫҚ ҚАРЫМ-ҚАТЫНАС НӘТИЖЕСİNДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ МӘТІН: ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ КРЕОЛИЗАЦИЯЛАНҒАН МӘТІНДЕР

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

Редакцияға түсті: 09.08.2024

Басылымға қабылданды: 02.05.2025



© 2025 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.

Дәйексөз үшін

Харламова, Татьяна. «Мәдениетаралық қарым-қатынас нәтижесіндегі музыкалық мәтін: Қазақстан композиторларының шығармаларындағы креолизацияланған мәтіндер». *Saryn*, т. 13, № 2, 2025, 36–56 б. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.222. (Орысша)

ТІРЕК СӨЗДЕР

креолизация, композиция техникалары, Қазақстан композиторлары, креолизацияланған мәтін, алеаторика, қазіргі мәдениет, академиялық музыка.

Аңдатпа. Креолизация мәдениетаралық өзара әрекеттесудің негізгі құбылысын білдіреді. Ең алдымен, бұл үдеріс коммуникацияда көрінеді: тілде, қарым-қатынас құралы ретінде; мәдениет өнімдерінде, коммуникация нәтижесі ретінде. Мұнда композиторлық шығармашылық назардан тыс қалмады.

Сонымен, дәстүрлі музыка принциптерін мәтіннің әртүрлі деңгейлеріндегі XX–XXI ғасырлардағы композиция техникасымен үйлестіру эксперименттік опустардың ауқымды корпусын ашты. Осы мақаланың талдамалық дискурсына Қазақстан композиторларының шығармалары енгізілді, олардың арасында жете зерттелмеген шығармалармен қатар (Әліби Әбдіұровтың туба квартеті үшін «ҚуырмаSh»), композиторлық шығармашылықта, қазіргі заманғы қағидаттарын өзектендіру тұрғысынан автордың зерттеулерінде бұрын жарияланған (Санжар Бәйтерековтің «Outlines of [Steiermark]», Дмитрий Останьковичтің «И повторится всё...») шығармалар. Ұсынылған жұмыс тұрғысынан таңдалған опустар алеаторика әдістерін қолдану арқылы креолизацияланған мәтіндердің мысалдары ретінде қарастырылады. Алеаторикадан басқа, олар бірқатар басқа композиторлық әдістерді, әртүрлі мәдениеттердің белгілерін, сондай-ақ музыкадан тыс категорияларды біріктіреді.

Зерттеу Қазақстанның ұлттық музыкалық мәдениетін талдау, оның заманауи ландшафтын қалыптастыратын өзара кросс-мәдениеттік әрекеттесу мәселелері мән-мәтінінде жүзеге асырылады. Музыка тілдік коммуникация ретінде ерекше сипаттамаларға ие және креолизацияланған мәтін құбылысын зерттейтін лингвистер мен мәдениеттанушылардың назарына барған сайын көбірек түсуде. Бұл түсінікті музыкатану тұрғысынан кеңейтіп қарастыру орынды.

Шығармаларды салыстырмалы, стилистикалық, тұтас және интонациялық талдау әдістеріне жүгіну арқылы зерттеу Қазақстанның қазіргі академиялық музыкасының креолизация үдерісіндегі стильдік панорамасы туралы түсінікті кеңейтеді. Семиотикалық тәсілді қолдану композиторлық опустардың мәтінін уақыт контекстінде мәдениет туралы ақпараттың жиынтығы ретінде қарастыруға мүмкіндік береді.

Креолизацияланған мәтінге мысал ретінде алеаторлық техниканы қолданатын музыкалық шығарманы қарау бір-бірінен алшақ элементтердің қалай біріктіріліп, өзара әрекеттесе алатынын, бірлесіп жасау үдерісі диалог үшін өмір сүру кеңістігін қалай жасайтынын, белгілі мәтіндерді пайдаланудың басқа контексттері белгілердің жаңа жүйесін қалай құрайтынын және шығарманы жаңа мағыналармен толтыратынын көрсетеді.

UDC 78.01
DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.222

Tatyana Kharlamova

PhD in Arts, Senior Lecturer, Department of Musicology and Composition,
Kulyash Baisseitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-6836-7218

email: itiha@mail.ru

ARTICLE

THE MUSICAL OUTCOME OF INTERCULTURAL COMMUNICATION: CREOLIZED TEXTS IN THE OEUVRE OF KAZAKH COMPOSERS

The author has reviewed and approved the final manuscript and affirms that there is no conflict of interest.

Received by editorial: 09.08.2024
Accepted to publish: 02.05.2025



© 2025 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.

CITE

Kharlamova, Tatyana. "The Musical Outcome of Intercultural Communication: Creolized Texts in the Oeuvre of Kazakh Composers." *Saryn*, vol. 13, no. 2, 2025, pp. 36–56.
DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.222. (In Russian)

KEYWORDS

compositional techniques, composers of Kazakhstan, creolized text, aleatorics, creolization, national musical culture, academic music.

ABSTRACT. Creolization represents a key phenomenon of intercultural interaction. This process manifests in communication: through language as a means of interaction, and in cultural products as a result of communication. Compositional creativity is no exception.

The fusion of principles from traditional music with compositional techniques of the 20th and 21st centuries at various levels of the text has opened up a vast corpus of experimental works. The analytical discourse of this article encompasses works by composers of Kazakhstan. Some of these pieces have not been thoroughly explored, for example, Alibi Abdinurov's "Қуырша" for a tuba quartet, as well as other works, previously examined in the author's studies, concerning the implementation of contemporary compositional principles, such as Sanzhar Baiterekov's "Outlines of [Steiermark]", and "And Everything Will Repeat Itself..." by Dmitry Ostankovich. The selected pieces are examined as examples of creolized texts through the application of aleatoric techniques. In addition to aleatorics, they combine several other compositional techniques, signs from different cultures, as well as categories beyond music.

This study analyzes national musical culture of Kazakhstan, raising the issues of cross-cultural interaction that define its contemporary landscape. Music, as a form of linguistic communication, possesses unique characteristics and is increasingly being explored by linguists and cultural scholars. It seems reasonable to broaden this understanding from a musicological perspective.

The study of works through the methods of comparative, stylistic, holistic, intonational analysis broadens the understanding of the stylistic panorama of contemporary Kazakh academic music during the process of creolization. The semiotic approach allows to consider the musical text as a repository of information about culture in the context of time.

Viewing a piece through the lens of aleatory techniques as an example of a creolized text demonstrates the ways in which heterogeneous elements can combine and interact, how the process of co-creation creates a vibrant space for dialogue, and how different contexts for applying familiar texts form a new system of signs and fill the work with new meanings.

Введение

С каждым столетием все сферы человеческой жизни ускоряются, усложняются, сосуществуют в самых неожиданных ракурсах. Переход к новой научной парадигме в истории, искусстве и культуре на рубеже XX–XXI веков был обусловлен вовлечением в орбиту изучения все более широкого круга явлений, связанных с восприятием и передачей информации в современном мире. Эти процессы выдвинули в качестве одной из первостепенных задач гуманитарной науки всестороннее изучение текстов культуры во всем многообразии связей с кодами различных семиотических систем.

Музыкальная культура Казахстана есть результат сложного и длительного исторического процесса. Это уникальный феномен мировой культуры, ставший результатом взаимодействия разных этносов, сложных механизмов массовых переселений, повлиявших на ее современный облик. Креолизация как процесс межкультурной интеграции, коммуникации, комбинирования разных знаковых систем – весьма устойчивая тенденция. Особенно интенсивно креолизация проявляется в современном мире, где глобализация, открытость границ, культура виртуального общения, интенсивная миграция и многое другое способствуют мгновенному обмену информацией, что влечет за собой массу изменений.

Ввиду неоднородности и неоднозначности понимания определения «креолизация» считаем необходимым дать некоторые терминологические пояснения.

Исторически данный термин берет начало в колониальной истории Америки, а также стран Африки, Азии и подразумевает некие смешанные этнорасовые общности, возникшие в результате переселенческих процессов¹. Дальнейший ход истории внес свои корректировки в толкование термина, и в настоящее время его употребление и трактовка зависят от направленности исследования. В контексте данной работы мы понимаем креолизацию как процесс «продолжающихся культурных изменений и трансформаций в рамках идентичностей сообществ, географически локализуемых в контактных зонах» и как динамичный и развивающийся культурный феномен, производящий «качественно новые идентичности и культурные проекты» (Кирчанов)².

Кроме того, в обиход прочно вошел лингвистический термин «креолизованный текст», введенный в научный оборот исследователями Юрием Сорокиным и Евгением Тарасовым. Под термином понимается текст, состоящий из разных знаковых систем, образующих неразрывное единство (Сорокин и Тарасов), или знаковое образование, состоящее из вербальной и невербальной части (Тарасов 9).

В середине XX века вслед за историками на явление креолизации пристальное внимание обратили лингвисты, культурологи, искусствоведы. В этой связи можно отметить концептуальные работы Елены Анисимовой, Ирины Арнольд,

- 1 Представителей таких общностей называли «креол» (от испанского «criollo» – выращивать, создавать).
- 2 В качестве явления креолизации можно рассматривать и многонациональную культуру Казахстана, где, например, смешение языков (в частности, казахского, русского, английского) рождает своеобразную лексику.

Тёна Адриануса ван Дейка, Юрия Сорокина и Евгения Тарасова, Зинаиды Тураевой, Дорис Ачем, Гретхен Монтгомери и Иоаны Чионеа и многих других исследователей. Развернутое теоретическое обоснование явления креолизованного текста изложено на страницах коллективной монографии авторства Ирины Вашуниной, Михаила Матвеева, Александра Нистратова, Евгения Тарасова «Креолизованный текст: Смысловое восприятие». В то же время о «стилевом плюрализме» в музыке параллельно заговорили такие музыковеды, как Галина Григорьева, Людмила Казанцева, Александр Соколов, Михаил Тараканов и др. Вместе с тем данный вопрос нашел отражение в обширном корпусе работ казахстанских музыковедов, и в частности в появившихся в XXI столетии научных трудах, в которых с новых научно-теоретических, научно-исторических, культурологических позиций раскрываются специфические закономерности развития композиторского творчества в новых социальных и историко-стилевых условиях второй половины XX – начала XXI века (Умитжан Джумакова, Валерия Недлина, Сауле Утегалиева, Татьяна Харламова и др.).

Современные исследования все чаще подчеркивают, что музыкальный текст является высшей единицей коммуникации и существует необходимость расширения представлений о музыкальном тексте с новых исследовательских позиций. Текст как завершенное «сообщение» в культурном контексте (по определению Марии Инкижековой) требует внимательного изучения его семантики, причин возникновения, восприятия и понимания. Но проблема текста в целом недостаточно разработана, «понятие "текст" <...> применяется к самому широкому кругу явлений культуры» и на сегодняшний день нет однозначного мнения среди исследователей относительно отношения к музыкальному тексту как к знаковой и коммуникативной системе (Инкижекова)³.

Надежда Алексеева отмечает, что музыка долгое время не рассматривалась как коммуникация из-за своей сложности и многозначности. Исследователь также предлагает пересмотреть подходы и расширить общую теорию языка, включая в нее другие коммуникативные системы, в частности изобразительную

и музыкальную (Алексеева). В таком контексте видится целесообразным расширить понимание термина «креолизованный текст», добавив к его категории тексты, представленные музыкальной семиотической системой.

Согласно исследованиям лингвистов существуют естественные и искусственные креолизованные тексты, тексты с полной и частичной креолизацией (Байгазиев), имеющие свой механизм создания, взаимосвязь компонентов и, как следствие, разные формы функционирования и восприятия. Так, естественные креолизованные тексты возникают сами

3 Мария Инкижекова приходит к выводу, что существует три взгляда исследователей на музыку. Первый взгляд: музыка не есть семиотическая система. Этого мнения придерживаются М. Арановский, В. Гаспаров, а также частично О. Хостин и Ю. Степанов – «ни одна выразительная единица в музыке не имеет конкретного денотата, то есть тех предметов и явлений окружающей действительности, с которыми однозначно она отождествлялась бы». Тем не менее М. Арановский допускает, что некоторые структуры могут выполнять знаковые функции, хотя это скорее исключение, чем правило. Вторая точка зрения связана с именами исследователей С. Моравски, М. Валлиса и А. Шаффа. Они считают, что музыка является семиотической системой, но знаки в ней лишены предметных значений. Третья группа ученых – Б. Асафьев, Г. Лессинг, Л. Мазель, В. Медушевский, А. Фарбштейн и И. Стогний – рассматривает музыку как семиотическую систему, но конкретного единого определения того, что можно считать знаком в музыке, нет (Инкижекова).

собой в процессе речевой коммуникации, «тембр голоса, громкость, интонация неизбежно входят в состав устного высказывания» (Вашунина 24). Наибольший интерес представляет второй вид – искусственный. Особенность искусственных креолизованных текстов в том, что они состоят из макрокомпонентов, каждый из которых может существовать отдельно друг от друга: «это тексты различных видов искусств (песни, театра, кино), рекламы, иллюстрированные вербальные тексты» (Вашунина 33). Такие тексты не возникают случайно, а создаются по определенным критериям, имеют свои уникальные свойства и функции.

Собственно, музыкальное произведение также можно отнести к явлению креолизации, а именно к искусственным креолизованным текстам, о чем свидетельствуют исследования Надежды Алексеевой, Данияра Байгазиева, Ирины Вашуниной, Юрия Плотницкого и др. «Искусственным, потому что создается специально и осознанно <...>, а креолизованным, так как в нем присутствуют особенности звучания конкретных инструментов, манера исполнителей и дирижера» (Вашунина 33). Разрушение искусственных креолизованных текстов происходит при исключении одного из компонентов, при котором текст трансформируется, меняя свою сущность⁴.

В качестве примеров креолизованных музыкальных текстов мы предлагаем рассмотреть произведения композиторов Казахстана, созданные с применением техники алеаторики. То есть тексты смешанного типа, возникшие на основе синтеза знаков разных культур, композиторских техник, законов формообразования, исполнительской интерпретации – как результат коммуникации «национальное – европейское», взаимодействия и сотворчества «композитор – исполнитель»⁵.

Также обратим внимание на термин «алеаторика», находящийся в поле нашего исследования. Опираясь на общепринятую классификацию, данный термин мы понимаем как игру, случайность, неопределенность, которая возникает либо при сочинении музыки –

алеаторика творческого (композиторского) процесса, либо при исполнении музыки – алеаторика исполнительского (репродукционного) процесса.

В зависимости от особенностей формообразования выделяем алеаторику внешней (структурная свобода) и внутренней (свобода метра, ритма, темпа, мелодии) формы (Когоутек). Все типы алеаторики могут сочетаться в рамках одного произведения.

Несмотря на то, что в сочинениях композиторов Казахстана алеаторика как техника композиции является менее популярной и редко используется в «чистом» виде, интерес к ней очевиден⁶. Креолизация и алеаторика

- 4 «Компоненты могут существовать сами по себе, но исключение одного компонента полностью разрушает креолизованный текст и оставляет два/несколько отдельных компонентов-"текстов": музыку без танца, слова без музыки, рисунок без текста и т. п. При этом объект меняет свою сущность: из песни становится стихотворением, из рекламы – картинкой и т. п.» (Вашунина 33).
- 5 Процесс подобной коммуникации при создании произведения от репетиции до сцены прослеживается и подробно раскрывается в работе Агнес Лёфгрэн (Löfgren).
- 6 Наглядной иллюстрацией сказанного могут служить такие опусы, как импровизации для синтезатора Ольги Хромовой (2001–2009), цикл романсов для голоса и аудиозаписи «Звуки души» Марианны Романовой-Останькович (tape music, 2004–2005), «Жайық асу» Бахтияра Аманжолы для кобыза-примы, синтезатора и фортепиано (2005), пьеса «Outlines of Tangible 1» для виолончели (2010–2012) из цикла «Outlines of ...», «El nino» для флейты, кларнета, скрипки, альты, виолончели, фортепиано и спринг драма (2012), «(Re)incarnation[Umai]» для флейты, кларнета, фортепиано, скрипки, виолончели, контрабаса (2015–2016) Санжара Байтерекова и др. (Харламова).

отражают идею смешения, интеграции и сотворчества, что открывает новые формы функционирования традиционной музыки, новую звуковую сферу, новый контекст. Казахская музыкальная культура становится своеобразным сплавом музыкальных традиций различных культурно-исторических эпох, национальных творческих школ, стилей и направлений.

Новаторские опыты композиторов Казахстана подтверждают мысль Жерома Багана и Елены Хапилиной о том, что в результате взаимодействия нескольких культурных общностей «культурное многообразие не выравнивается, а принимает новые формы» (22).

Здесь можно провести параллель с креолизацией в танце. Например, ирландская культура, получившая своеобразную линию развития в контексте культуры США. Так, Анастасия Милешко обращает внимание на то, что именно ирландский народный танец стал основой всем известного «ковбойского» танца, который сегодня ассоциируется не с чем иным, как с американской культурой. Также ирландская музыка в Америке породила такие музыкальные жанры, как баллада и кантри (Милешко). Или другой пример – знаменитый «танец живота», ставший знаком культуры стран Персидского залива. По свидетельству Ольги Буксиковой и Софьи Веневцевой, в действительности в восточной традиционной культуре не существует танца в таком виде, а движения являются результатом креолизации и адаптации в соответствии «с европейским образом мышления и восприятия» (57). В этом ключе можно вспомнить о польских мазурках и полонезах Шопена или венгерских рапсодиях Листа и многих других национальных жанрах, в том числе и казахской музыки, которые начиная с XIX века выходили из разряда народных жанров и встраивались в ряд серьезной академической музыки Западной Европы, создавая «позитивный образ страны происхождения, помогая ... ассимилироваться» (Кузьмина 15).

Методы

В статье используется комплексный подход, включающий несколько теоретических методов анализа, которые позволяют глубже понять процессы креолизации в музыкальных произведениях композиторов Казахстана. В качестве методологической основы исследования были использованы подходы к анализу феномена музыкального текста, разработанные Марией Инкижековой, и концепции креолизованного текста, представленные в работах Ирины Вашуниной, Надежды Алексеевой, Юрия Сорокина, Евгения Тарасова и Зинаиды Тураевой. Важным в контексте исследования стал семиотический подход Юрия Лотмана, а также традиционные для музыковедения методы сравнительного, стилевого и целостного анализа.

Метод сравнительного анализа позволил сопоставить исследуемые музыкальные произведения, выявляя их сходства и различия, а также особенности креолизации в контексте казахской и европейской музыкальных традиций, помог проследить, как элементы традиционной музыки синтезируются с современными техниками композиции. Выявлению стилистических особенностей, системы выразительных средств, композиторских приемов каждого произведения и их связи с культурными

и историческими контекстами способствовал стилизованный анализ музыкальных текстов. Базовый музыковедческий метод целостного анализа позволил рассмотреть изучаемые тексты как единую целостную структуру, выявить взаимосвязь отдельных компонентов и их роль в создании художественного замысла.

Концептуально важным в понимании культурно-коммуникативных взаимосвязей стал распространенный в литературоведении семиотический подход. Он дал возможность рассмотреть музыкальный креолизованный текст как систему знаков, в которой каждый элемент (интонация, ритм, гармония, фактура и, шире, исполнитель-интерпретатор и т. д.) имеет свое значение в механизме коммуникации и интеграции.

Результаты и обсуждение

В творчестве композиторов Казахстана уже изначально процесс креолизации занял ведущие позиции. Здесь можно выделить две основные магистрали развития: первая – в связи с фольклором, вторая – вне фольклора. Так, исследуемое в статье произведение Алиби Абдинурова «Қуырмаш» – яркий пример первого направления (его мы рассмотрим более детально), а произведения Санжара Байтерекова «Outlines of [Steiermark]» и Дмитрия Останьковича «И повторится все...» – второго (эти произведения обсудим панорамно).

В «Қуырмаш» Алиби Абдинурова обнаруживается прочная связь традиционной музыки с европейскими жанрами: образные, формообразующие, метроритмические и другие особенности моделей традиционной музыки стали основополагающими в сочинении и соединении с композиционной моделью европейской культуры. Процесс креолизации прослеживается в тесном взаимодействии «традиции – современности». Так, характерные ритмоформулы, попевки, формообразующие принципы, идущие от традиционных жанров, в соединении с принципами письма XX–XXI столетий, в частности сонорикой и алеаторикой, передают сущностные, архетипические свойства традиционной музыки как целостного явления. В «Outlines of [Steiermark]» Санжара Байтерекова и «И повторится все...» Дмитрия Останьковича, напротив, коммуникация и интеграция проявляются в восприятии и применении композиторами Казахстана опыта зарубежных композиторов в использовании серийной техники, алеаторных приемов, сонористических эффектов. В этих сочинениях раскрывается иное отношение к гармонии, звуковысотности, темперации.

«Қуырмаш» – это всем известная национальная пальчиковая игра-считалочка для малышей, в ходе которой нужно раскрыть ладошку ребенка и водить по ней указательным пальцем, одновременно повторяя соответствующий текст, и далее сгибать по пальчику, произнося название каждого. Аналогичные игры есть у многих народов, например, «Сорока-белобока» у славян, «Ten Little Fingers» в англоговорящих странах и т. д.

В произведении Алиби Абдинурова игровой элемент присутствует повсюду: от названия до инструментального состава, неожиданного для детской считалочки, – квартета тубистов. Приемы алеаторики весьма органично вписались в концепцию пьесы.

Уже в названии мы видим, как композитор «играет» буквами и шрифтами, шуточно совмещая две формы письменности: латиницу и кириллицу; два алфавита: казахский и английский; а также чередование строчных и прописных букв. Перед нами яркий пример креолизованного текста. Смешение алфавитов часто встречается в креативных индустриях – такой прием хорошо работает в рекламе. Например, в графическом дизайне рекламной продукции зачастую используются кириллица и латиница в одном слове. Смешение шрифтов, создавая новые визуальные формы, подчеркивает гибридность продукта и соединение разных культурных слоев, что способствует привлечению внимания разных целевых аудиторий.

В названии пьесы, а именно в ее графическом начертании, которое предлагает композитор – «Қуырмаш», представлен семиотически обогащенный текст, несущий определенное эмоциональное послание (см. рис. 1). Невербальными средствами, такими как чередование строчных и прописных букв, стилей написания, композитор словно намекает на игровой подтекст, подталкивает слушателя и исполнителя обратить внимание и сделать акцент на определенных звуках⁷. В этой связи можно отметить, что первоначально композитором была написана пьеса для смешанного хора на слова детской считалочки – «Қуырмаш» (2010), где ведущую роль занимала звучность человеческого голоса, различные фоносемантические сочетания.

Қуырмаш

Ә.Әбдінуұрұфф

Рис. 1. Алиби Абдинуров. Скриншот заглавия пьесы с обложки рукописи, предоставленной композитором. Источник: личный архив композитора Алиби Абдинурова.

«Қуырмаш» для квартета тубистов представляет собой своеобразную джазовую импровизацию. Произведение структурировано в три раздела, отражающие ход игры: Andante-Vivo – вступление (по аналогии с притчей, предваряющей игру), Presto – основной раздел (непосредственно игра), Andante-Vivo – заключение (шутки, следующие за игрой). Пьеса основана на гармонических красках побочных септаккордов, нонаккордов, а также на тембровых эффектах и акустических особенностях тубы.

Основной раздел пьесы – Presto – самый масштабный. В его структуре лежит принцип рондальности. Если обратиться к аналогичному разделу из хорового варианта, то здесь по содержанию текста произносится считалочка «Бас бармақ, Балан үйрек, Ортан терек, Шылдыр шүмек, Кішкене бөбек. Сен тұр!», соответствующая эпизодам рондо. Между ними есть небольшие повторяющиеся вставки, напоминающие рефрен: в нем нет характерного повторения тематического материала (каждое новое проведение является вариантом предыдущего), нет соблюдения пропорций и сохранения масштаба, характерного для рефрена классического рондо. Организующим звеном пьесы являются слова считалочки.

Так, в хоровом варианте эпизоды основаны на стихотворном тексте и поочередно исполняются разными

7 Впоследствии композитор откажется от такого написания названия пьесы, оставив традиционное написание на казахском языке «Қуырмаш».

голосами хора, а рефрен представляет собой припев, который строится на произнесении определенных звуков и слогов всем хором, что создает образный контраст между разделами и яркий сонорный эффект⁸.

Более оригинально решен раздел Presto в варианте для четырех туб. Здесь на первый план выступает принцип алеаторики. В пьесе использована алеаторика исполнительского процесса. Композитор дает свободу музыкантам в исполнении эпизодов. Условно в нотном тексте эпизодов выписаны пассажи, в реальности музыкальное воплощение предоставляется исполнителям: техническое исполнение, диапазон, динамика, продолжительность и т. д. будут зависеть от сценической ситуации и технических возможностей музыканта. В данном контексте применение алеаторики отвечает и импровизационной природе традиционной музыкальной культуры казахов, а также самому принципу непредсказуемости игры.

В данном случае мы наблюдаем интересный процесс трансформации фольклорного текста, который изначально существовал в ином культурном и социальном контексте. Так, считалочка «Қуырмаш», традиционно известная как детская пальчиковая игра, предполагает определенную атмосферу, в которой участвуют обычно два человека – взрослый/родитель и ребенок. «Қуырмаш» переосмысливается композитором и начинает жить в совершенно новом контексте – она перестает быть просто детской игрой и превращается в массовое сценическое действие, ориентированное на взрослую аудиторию. В новом контексте вербальный текст, то есть слова считалочки, уже не играет главной роли. Он становится основой для создания инструментальной темы, которая повторяет ритм слогов оригинала. Происходит деконструкция первоначального контекста, фольклорный текст адаптируется и переосмысливается, что позволяет ему занять новое место в культурной коммуникации.

Структурный принцип организации музыкального текста лежит в русле европейской формы рондо, которая, в свою очередь, отвечает и канонам формообразования казахской традиционной музыки. В данном произведении принцип случайности и сотворчества (алеаторика) и процесс интеграции (креолизация) нашел проявление на следующих уровнях: визуальном (текст, смешение шрифтов и алфавитов), формообразующем (импровизационность, рондальность), исполнительском (технические возможности исполнителя, продолжительность, манера исполнения и т. д.). Пьеса представляет собой новое прочтение образца традиционной культуры через восприятие и видение человека XXI столетия.

Следующие произведения (сочинения Санжара Байтерекова и Дмитрия Останковича) – пример иной коммуникации. Здесь авторы продолжают линию композиторов-авангардистов XX века и их последователей в современности. В частности, в цикле «Outlines of [Steiermark]» Санжара

8 Сонорный эффект от произносимых слогов является ярким и весьма распространенным выразительным средством вокальной музыки. Подобный прием можно услышать и во многих других хоровых сочинениях Алиби Абдинурова, в частности в ставших репертуарными хорах «Айналайын», «Айголек». Будет уместно отметить и современного казахстанского композитора Светлану Апасову, которая также максимально акцентирует внимание на фонетических свойствах всевозможных сочетаний букв и слогов. Например, в хоровой миниатюре «Последняя коммуналка». Также здесь можно провести параллели с припевными словами, которые использовали в своем творчестве представители традиционной музыкальной культуры: акыны, салы, серз.

Байтерекова можно провести параллели с Сонатой для фортепиано № 3 Пьера Булеза или «Klavierstücke XI» Карлхайнца Штокхаузена, а серийная техника в опусе «И повторится всё...» Дмитрия Останьковича отсылает нас к сочинениям Альбана Берга, Антона Веберна, Арнольда Шенберга.

Так, музыкальная ткань пьесы Дмитрия Останьковича сочетает алеаторику с серийной техникой. В данном случае серия при всей своей структурированности несет момент случайности, т. к. различные ее модификации могут чередоваться и комбинироваться друг с другом в любом порядке. Алеаторика раскрывается в ритмической нерегламентированности. Пьеса представляет собой концентрическую зеркальную композицию из пяти разделов: А–В–С–В1–А1. В основе развития первого раздела (А) лежит серия, которая структурируется из двух уменьшенных созвучий «d–f–as» и «cis–e–g» (см. [пример 1](#)):



[Пример 1.](#) Дмитрий Останькович. «И повторится всё...». Раздел А. Серия.

Источник: рукопись произведения из личного архива композитора Дмитрия Останьковича. Набор фрагментов в нотном редакторе произведен Татьяной Харламовой.

Во втором разделе (В) образуется микротема, вырастающая из ячейки «a–b–es–a» (см. [пример 2](#)).

[Пример 2.](#) Дмитрий Останькович. «И повторится всё...». Раздел В. Серия, т. 66.

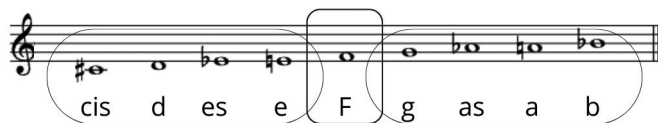
Источник: рукопись произведения из личного архива композитора Дмитрия Останьковича. Набор фрагментов в нотном редакторе произведен Татьяной Харламовой.

Тематический материал третьего раздела (С) основывается на двух вариантах лаконичной интонации: «d–e–cis» и «d–e–cis–f» (см. [пример 3](#)):

[Пример 3.](#) Дмитрий Останькович. «И повторится всё...». Раздел С. Серия, тт. 79–80.

Источник: рукопись произведения из личного архива композитора Дмитрия Останьковича. Набор фрагментов в нотном редакторе произведен Татьяной Харламовой.

Тем самым микроячейки каждого раздела (исключая повторяющиеся cis, d, e) складываются в последовательность из девяти звуков «cis–d–es–e–F–g–as–a–b» – две симметричные хроматические ячейки в диапазоне уменьшенной септимы, что соответствует количеству преобразований серии в пьесе (см. пример 4):



Пример 4. Дмитрий Останькович. «И повторится всё...»: хроматические ячейки.

На протяжении развития музыкальной ткани серия подвергается различным модификациям: изменениям внутренней структуры, высотным смещениям, ритмическим преобразованиям, звучит по горизонтали и вертикали.

Применение алеаторики в данном сочинении подразумевает репродукционный тип (алеаторика исполнительского процесса) и, как уже было отмечено, предоставляет исполнителям ритмическую свободу. Так, в первом разделе (А) перед исполнителем ставится задача повторения заданной серии в свободном ритме с постоянным изменением продолжительности пауз. Второй раздел (В) подразумевает коллективную импровизацию. Примерная тематическая основа задается композитором, а произвольное время совместного звучания участников ансамбля в партитуре указывается условными тактовыми чертами.

В данном произведении организующим центром музыкальной ткани является серия, она же регламентирует исполнительскую свободу.

Большее самовыражение в коммуникации дает своим исполнителям Санжар Байтереков. Структурный принцип построения текста в его сочинении лежит за пределами собственно музыкальных закономерностей. Необычен и инструментальный состав его цикла, в который, помимо академических кларнета, скрипки, альты, виолончели, введен генератор звуковой волны – осциллятор. Звуковысотная организация связана с местоположением четырех самых крупных городов Штирии, которые определили и названия пьес («Грац», «Брукк-ан-дер-Мур», «Капфенберг» и «Леобен»). В данном случае перед нами типичный креолизованный текст, включающий разнородные компоненты, гармонично сочетающиеся друг с другом: музыкальные, графические, географические, а также электронику. Под последним имеется в виду осциллятор, принадлежащий к сфере физики и электроники. Его также можно отнести и к системе, связанной с музыкальной семиотикой, где он выступает как инструмент, генерирующий звуковые волны, создающий различные синтетические звуки, передающие определенные эмоции или образы.

Основным принципом развития становится творческая коммуникация композитора и исполнителя – алеаторика творческого и исполнительского процесса. Так, первый вид алеаторики раскрывается в конструктивной идее цикла: Байтереков отталкивался от значения высоты городов над уровнем моря: Грац – 353 м, Брукк-ан-дер-Мур – 491 м, Капфенберг – 502 м и Леобен – 541 м. Эти показатели стали

основным структурообразующим элементом всей композиции, построенной в виде синусоидальной волны. В процессе звучания всевозможные типы глиссандо, исполняемые инструментами, взаимодействуют с синусом, словно символически очерчивая контуры скрытого, внутреннего пространства. А сами партитуры напоминают контурные очертания на географической карте (см. рис. 2):

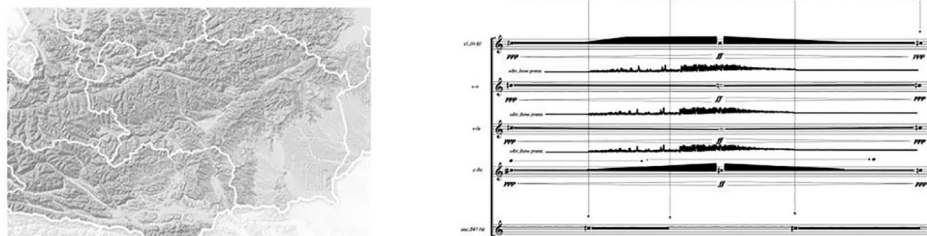


Рис. 2. Фрагмент карты Штирии и партитура четвертой части цикла Санжара Байтерекова «Outlines of [Steiermark]». Источник: партитура произведения из личного архива композитора Санжара Байтерекова.

Алеаторика исполнительского процесса на уровне внешней формы проявляется в свободном выборе последовательности частей. На уровне внутренней формы названный вид алеаторики обуславливается строгим хронометражем всех пьес (по четыре минуты), однако в сочетании со свободой в выборе времени вступления каждым исполнителем: «Музыканты вне зависимости друг от друга должны сами решить, когда им вступить. К третьей минуте необходимо достичь динамики, которая “перекроет” звучание осциллятора. Нужно сыграть таким образом, чтобы у слушателя оставалось ощущение звучащего синуса. Важно также рассчитать “скорость” глиссандо, достичь необходимо непрерывного скольжения на протяжении четырех минут. Как и вступление, концовка может быть сыграна несинхронно» (Байтереков 2). При игре важно соблюдать главное условие: к определенному моменту все участники ансамбля должны достигнуть совместного кульминационного звучания.

В итоге на основе алеаторики возникает сонорная композиция, все части которой в каждом отдельном случае подчинены определенному динамическому принципу. Данное произведение наглядно демонстрирует воплощение искусственного креолизованного текста, составленного из разнородных элементов: соединения музыкальных и немзыкальных параметров.

Заключение

В условиях современного мира, где границы между культурами становятся все более размытыми, исследования подобных явлений особенно актуальны и важны. Креолизация, предполагающая интеграцию различных средств коммуникации, запустила мощные трансформационные процессы в обществе, которые в первую очередь коснулись языка как средства общения и культуры, как результата коммуникации.

Процессы креолизации в любой межкультурной коммуникации неизбежны, они отражают сложность и разнообразие современного мира, подчеркивая идею непрерывного развития. В контексте изучения музыкальной культуры Казахстана как результата многовековых процессов межкультурной коммуникации, продолжающихся и сегодня, взгляд на музыкальное произведение как на пример креолизованного текста значительно расширяет исследовательский ракурс. В этом аспекте музыкальный текст воспринимается как память времени, которая аккумулирует информацию различных эпох и традиций. Это позволяет исследовать принципы взаимодействия культурных элементов и их восприятие в разные исторические периоды. Так, например, в произведении Алиби Абдинурова «ҚуырмаШ» отчетливо прослеживается взаимодействие традиционной казахской музыки с элементами европейских жанров. В то же время это произведение не только сохраняет свое семантическое значение (детская считалочка) и некоторые черты традиционной казахской музыки (ритм, интонация), но и адаптирует их к современным композиционным моделям инструментальной музыки, отражая исторические и культурные изменения, что наглядно иллюстрирует процесс креолизации.

Креолизация подразумевает не только смешение стилей и форм в процессе естественной исторической коммуникации, но и идею сотворчества. Юрий Лотман говорил, что «минимальной единицей для появления новых смыслов являются три проявления: Я, другой человек и семиотическая среда вокруг нас» (271). Рассмотрение креолизации на примере произведений, написанных с применением техники алеаторики, позволило наглядно увидеть, как разнородные элементы могут сочетаться и взаимодействовать, как процесс сотворчества создает живое пространство для диалога, формирует новую систему знаков. Так, применение техники алеаторики в произведениях Санжара Байтерекова и Дмитрия Останьковича вносит элемент случайности и непредсказуемости в исполнение. Композитор предоставляет исполнителю возможность импровизировать в соответствии с ситуацией, аудиторией, залом, со своими техническими возможностями. В этом также подчеркивается важность коммуникации при создании произведения.

По выражению Ольги Карпухиной, «время жизни текста в культуре значительно больше времени жизни любого предмета реальности, так как любой предмет <...> с достоверностью разрушается <...>. Текст с течением времени, наоборот, стремится обрасти все большим количеством информации. Таким образом, чем старше текст, тем он информативнее, так как он хранит в себе информацию о своих прежних потенциальных восприятиях» (80). В данном исследовании обозначен возможный ракурс изучения музыкального произведения с точки зрения креолизованного текста: продукта коммуникации, состоящего из знаков разных систем и представляющего завершенное сообщение в культуре. Перспектива подобных исследований поднимает вопросы смысловой коммуникации на разных уровнях: вопросы роли автора и интерпретатора в создании произведения; накопления и качественного изменения смысловых конфигураций знаков культуры; вопросы индивидуального смыслотворчества и многие другие важные проблемы, связанные с музыкой как коммуникативной системой.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Löfgren, Agnes. "The Interactional Histories of Performance Bodies: From Describing to Depicting Proposed Ideas at Opera Rehearsals." *Research on Language and Social Interaction*, vol. 57, no. 3, 2024, pp. 301–322. DOI: 10.1080/08351813.2024.2369485.

Алексеева, Надежда. *Особенности реализации текстовых категорий в креолизованном тексте песни*. 2013. Санкт-Петербургский государственный университет экономики и финансов, автореферат кандидатской диссертации, 27 с.

Багана, Жером, и Елена Хапилина. «Роль смешения языков в формировании глобальной культуры». *Научные ведомости БелГУ. Серия Гуманитарные науки*, № 14 (69), 2009, с. 18–23.

Байгазиев, Данияр. «Песенный дискурс как креолизованный текст». *Проблемы современной науки и образования*, № 27 (69), 2016, с. 79–82, cyberleninka.ru/article/n/pesennyu-diskurs-kak-kreolizovannyy-tekst. Дата доступа 8 августа 2024.

Байтереков, Санжар. *Outlines of [Steiermark]: Партитура*. Алматы, 2017, б. и., 6 с.

Буксикова, Ольга, и Софья Веневцева. «Традиционная танцевальная культура Востока и ее трансформация в России». *Культура. Духовность. Общество*, № 16, 2015, с. 52–58.

Вашунина, Ирина. «Характеристика креолизованных текстов». *Креолизованный текст: Смысловое восприятие. Коллективная монография*. Ответственный редактор Ирина Вашунина. Редакционная коллегия: Евгений Тарасов, Александр Нистратов, Михаил Матвеев. Москва, Институт языкознания РАН, 2020, с. 23–51.

Инкижекова, Мария. *Музыкальный текст как культурно-исторический феномен*. 2001. Хакасский государственный университет имени Н. Ф. Катанова, кандидатская диссертация, 201 с.

Карпухина, Ольга. «Музыкальный текст как основной модуль понятия "музыка"». *Общество: философия, история, культура*, № 1–2, 2011, с. 78–81.

Кирчанов, Максим. «Креолизация». *Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал*, 8 июня 2023, bigenc.ru/c/kreolizatsiia-0c0fa8/?v=7513824. Дата доступа 8 августа 2024.

Когоутек, Цтирад. *Техника композиции в музыке XX века*. Перевод с чешского К. Н. Иванова. Москва, Музыка, 1976, 368 с.

Кузьмина, Татьяна. «Ирландские культурные влияния в США: мягкая сила в действии». *Культурное наследие Ирландии. Культура перевода*. Сборник материалов конференций. Редакторы Елена Белоглазова, Надежда Алексеева. Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2014, с. 10–17.

Лотман, Юрий. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Санкт-Петербург, Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002, 544 с.

Милешко, Анастасия. «Гибридизация и креолизация как модели межкультурного взаимодействия посредством танца». *Коммуникология*, № 8 (4), 2020, с. 52–62. DOI: 10.21453/2311-3065-2020-8-4-52-62.

Орлов, Генрих. *Древо музыки*. Санкт-Петербург, Композитор-Санкт-Петербург, 2005, 440 с.

Сорокин, Юрий, и Евгений Тарасов. «Креолизованные тексты и их коммуникативная функция». *Оптимизация речевого воздействия*. Ответственный редактор Ренат Котов. Москва, Наука, 1990, с. 180–186.

Тарасов, Евгений. «Смысловое восприятие креолизованного текста».
Креолизованный текст: Смысловое восприятие. Коллективная монография.
Ответственный редактор Ирина Вашунина. Редакционная коллегия: Евгений Тарасов, Александр Нистратов, Михаил Матвеев. Москва, Институт языкознания РАН, 2020, с. 9–15.

Харламова, Татьяна. *Стилевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана*. Уфа, Нефтегазовое дело, 2021, 254 с.

REFERENCES

- Alekseyeva, Nadezhda. *Osobennosti realizatsii tekstovyykh kategorii v kreolizovannom tekste pesni* [Features of the Implementation of Text Categories in the Creolized Text of the Song]. 2013, St. Petersburg State University of Economics and Finance, PhD Thesis's abstract. (In Russian)
- Baghana, Jerome, and Yelena Khapilina. "Rol' smesheniya yazykov v formirovani global'noi Kul'tury." ["The Role of Language Mixing in the Formation of Global Culture."] *Nauchnye vedomosti BelGU*, vol. 69, no. 14, 2009, pp. 18–23. (In Russian)
- Baigazyev, Daniyar. "Pesennyi diskurs kak kreolizovannyi tekst." ["Song Discourse as a Creolized Text."] *Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniya*, vol. 69, no. 27, 2016, pp. 79–82, cyberleninka.ru/article/n/pesennyi-diskurs-kak-kreolizovannyi-tekst. Accessed 8 August 2024. (In Russian)
- Baiterekov, Sanzhar. *Outlines of [Steiermark]: Partitura [Outlines of [Steiermark]: The Score]*. Almaty, n. p., 2017.
- Buksikova, Olga, and Sofya Venevtseva. "Traditsionnaya tantseval'naya kul'tura Vostoka i ee transformatsiya v Rossii." ["Traditional Dance Culture of the East and its Transformation in Russia."] *Kul'tura. Dukhovnost'. Obshchestvo*, no. 16, 2015, pp. 52–58. (In Russian)
- Inkizhekova, Mariya. *Muzykal'nyi tekst kak kul'turno-istoricheskii fenomen* [Musical Text as a Cultural and Historical Phenomenon]. 2001, Abakan, N. F. Katanov Khakass State University, Culturology Department, PhD Thesis. (In Russian)
- Karpukhina, Olga. "Muzykal'nyi tekst kak osnovnoi modul' ponyatiya 'Muzyka'." ["Musical Text as the Main Module of the 'Music' Concept."] *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura*, no. 1–2, 2011, pp. 78–81. (In Russian)
- Kharlamova, Tatyana. *Stilevye tendentsii v instrumental'nom tvorchestve sovremennykh kompozitorov Kazakhstana* [Stylistic Trends in Instrumental Works of Contemporary Composers of Kazakhstan]. Ufa, Neftegazovoe delo, 2021. (In Russian)
- Kirchanov, Maksim. "Kreolizatsiya." ["Creolization."] *Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya: nauchno-obrazovatel'nyi portal* [A Big Russian Encyclopaedia: Scientific and Educational portal], 8 June 2023, bigenc.ru/c/kreolizatsiya-0c0fa8/?v=7513824. Accessed 8 August 2024. (In Russian)
- Kohoutek, Ctirad. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Composition Technique in Twentieth Century Music]. Transl. from Czech by K. Ivanov, Moscow, Muzyka, 1976. (In Russian)
- Kuzmina, Tatyana. "Irlandskie kul'turnye vliyaniya v SSHA: Myagkaya sila v deistvii." ["Irish Cultural Influences in the USA: Soft Power in Action."] *Cultural Heritage of Ireland. Culture of Translation*, proceedings of the conference "Irish Cultural Heritage: Culture and Translation", St. Petersburg. Edited by Yelena Beloglazova and Nadezhda Alekseyeva, St. Petersburg State University of Economics, 2014, pp. 10–17. (In Russian)
- Löfgren, Agnes. "The Interactional Histories of Performance Bodies: From Describing to Depicting Proposed Ideas at Opera Rehearsals." *Research on Language and Social Interaction*, vol. 57, no. 3, 2024, pp. 301–322. DOI: 10.1080/08351813.2024.2369485.
- Lotman, Yuri. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg, "Akademicheskii proekt" Humanitarian Agency, 2002. (In Russian)

Mileshko, Anastassiya. "Gibridizatsiya i kreolizatsiya kak modeli mezhkul'turnogo vzaimodeistviya posredstvom tantsa." ["Hybridization and Creolization as Models of Intercultural Interaction through Dance."] *Kommunikologiya*, vol. 4, no. 8, 2020, pp. 52–62. DOI: 10.21453/2311-3065-2020-8-4-52-62. (In Russian)

Orlov, Genrikh. *Drevo muzyki [Music Tree]*. St. Petersburg, Kompozitor–Sankt-Peterburg, 2005. (In Russian)

Sorokin, Yuri, and Yevgeniy Tarasov. "Kreolizovannye teksty i ikh kommunikativnaya funktsiya." ["Creolized Texts and Their Communicative Function."] *Optimizatsiya rechevogo vozdeistviya [Optimization of Speech Impact]*. Edited by Renat Kotov, Moscow, Nauka, 1990, pp. 180–186. (In Russian)

Tarasov, Yevgeniy. "Smyslovoe vospriyatие kreolizovannogo teksta." ["Semantic Perception of Creolized Text."] *Kreolizovannyi tekst: Smyslovoe vospriyatие [Creolized Text: Semantic Perception]*. *Collective Monograph*. Edited by Irina Vashunina. Moscow, Institute of Linguistics RAN, 2020, pp. 9–15. (In Russian)

Vashunina, Irina. "Kharakteristika kreolizovannykh tekstov." ["Characteristics of Creolized Texts."] *Kreolizovannyi tekst: Smyslovoe vospriyatие [Creolized Text: Semantic Perception]*. *Collective Monograph*. Edited by Irina Vashunina. Moscow, Institute of Linguistics RAN, 2020, pp. 23–51. (In Russian)

UDC 781.68
DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.272

Анастасия Владимировна Мартынова*

Магистр искусств, докторант 2-го года обучения кафедры струнных инструментов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0004-0244-2715

email: tosya-violine@mail.ru

Виталий Александрович Шапилов

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

ORCID ID: 0009-0003-2810-9884

email: shapilov08@mail.ru

СТАТЬЯ

РАЗВИТИЕ СКРИПИЧНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА: НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В АСПЕКТЕ ФУНКЦИЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

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

* Корреспондирующий автор

email: tosya-violine@mail.ru

Поступила в редакцию: 09.12.2024

Принята к публикации: 16.05.2025



© 2025 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.

Для цитирования

Мартынова, Анастасия, и Виталий Шапилов. «Развитие скрипичного искусства Казахстана: национальное исполнительство в аспекте функций интерпретации». *Saryn*, т. 13, № 2, 2025, с. 57–80. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.272.

Ключевые слова

скрипичное исполнительство Казахстана, периодизация музыкального искусства в Казахстане, функциональный подход, функции исполнительской интерпретации, образное содержание музыки.

Благодарности

Авторы выражают благодарность редакции *Saryn*, анонимным рецензентам за внимание и интерес к исследованию, а также за рекомендации в подготовке статьи к публикации.

Аннотация. В данной статье рассматривается история скрипичного исполнительства в Казахстане, которая продолжает интенсивно развиваться в современной музыкальной культуре страны. Анализ национального скрипичного искусства впервые предпринимается в аспекте проявления художественных функций интерпретации. Функциональный метод представляет собой одно из распространенных направлений в музыковедении и позволяет более структурированно и подробно исследовать отдельные явления в более сложном целом. В качестве основного ориентира хронологии отечественного музыкального искусства используется периодизация, предложенная в работах Даны Жумабековой.

Теоретической основой служат положения работ отечественных и зарубежных музыковедов, посвященные вопросам методики музыкального исполнительского искусства, и в частности, скрипичного исполнительства, а также работы по истории и теории музыки. Используются методы сравнительно-исторического, типологического изучения, функционального и исполнительского анализа. Материал исследования составляют аудио- и видеозаписи концертных выступлений, нотные издания, материалы периодической печати и Интернета.

Основные тенденции в развитии музыкального искусства в Казахстане связаны с социально значимыми событиями, во многом определяющими функциональное своеобразие каждого исторического периода. своеобразие потенциала художественных функций интерпретации на различных этапах также обуславливается комплексом субъективных и объективных факторов, среди которых основное значение имеют: наличие или отсутствие профессионального образования исполнителей, место и статус выступления, исполнение традиционной или академической музыки, принадлежность устной или письменной традиции, степень новизны музыкального стиля в данных исторических условиях и др.

На каждом из пяти этапов исторического развития скрипичного исполнительства в Казахстане обнаруживается функциональная иерархия, в которой проявление одних функций превалирует над осуществлением других. Отмечается функциональное подобие первого («предпрофессионального») и пятого (современного) этапов, что свидетельствует о смене парадигмы развития исполнительского и в целом музыкального искусства Казахстана. Предпринятый функциональный подход позволяет углубить понимание влияния социально-политических событий страны на состояние ее искусства и культуры.

Вклад авторов

А. В. Мартынова – разработка направления и методологии исследования на основе художественных функций исполнительской интерпретации, работа с источниками, анализ и систематизация данных, написание текста, концептуализация результатов, оформление статьи.

В. А. Шапилов – подбор используемых источников, анализ научной литературы, формирование концепции исследования, критический анализ, постановка цели и задач исследования, написание текста, комплексная редакция текста статьи на всех этапах, концептуализация результатов.

UDC 781.68

DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.272

Анастасия Владимировна Мартынова*

Өнер магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ішекті аспаптар кафедрасының 2-ші курс докторанты (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0004-0244-2715

email: tosy-a-violine@mail.ru

Виталий Александрович Шапилов

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

ORCID ID: 0009-0003-2810-9884

email: shapilov08@mail.ru

МАҚАЛА

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ СКРИПКА ӨНЕРІНІҢ ДАМУЫ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФУНКЦИЯЛАРЫ ТҰРҒЫСЫНАН ҰЛТТЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

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

* Жауапты автор

email: tosy-a-violine@mail.ru

Редакцияға түсті: 09.12.2024

Басылымға қабылданды: 16.05.2025



© 2025 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.

Дәйексөз үшін

Мартынова, Анастасия, және Виталий Шапилов. «Қазақстандағы скрипка өнерінің дамуы: интерпретация функциялары тұрғысынан ұлттық орындаушылық ерекшеліктері». *Saryn*, т. 13, № 2, 2025, 57–80 б. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.272. (Орысша)

ТІРЕК СӨЗДЕР

Қазақстандағы скрипкалық орындаушылық, Қазақстан музыкалық өнерінің кезеңдерге бөлінуі, функционалдық тәсіл, орындаушылық интерпретация функциялары, музыканың бейнелі мазмұны.

АЛҒЫС

Авторлар зерттеуге назар аударғаны, қызығушылық танытқаны және мақаланы баспаға дайындау барысындағы ұсынымдары үшін *Saryn* журналының редакциясына және анонимді рецензенттерге алғыс білдіреді.

Аңдатпа. Мақалада Қазақстанның заманауи музыкалық мәдениетінде қарқынды дамып келе жатқан скрипкалық орындаушылық өнерінің тарихы қарастырылады. Ұлттық скрипка өнерін талдау алғаш рет интерпретацияның көркемдік функцияларын көрсету тұрғысынан жүзеге асырылды. Функционалдық әдіс музыкатанудағы кең таралған бағыттардың бірі болып табылады және жеке құбылыстарды неғұрлым күрделі тұтастықта құрылымдық және толыққанды зерттеуге мүмкіндік береді. Отандық музыка өнері хронологиясының негізгі бағдары ретінде Дана Жұмабекованың еңбектерінде ұсынылған кезеңдерге бөлу жүйесі қолданылады.

Мақаланың теориялық негізі ретінде отандық және шетелдік музыкатанушылардың музыкалық орындаушылық өнер, және атап айтқанда, скрипкалық орындаушылықтың әдістемесі мәселелеріне арналған жұмыстарының ережелері, сондай-ақ музыка тарихы мен теориясы бойынша зерттеулері алынды. Тарихи-салыстырмалы, типологиялық зерделеу, функционалдық және орындаушылық талдау әдістері пайдаланылады. Зерттеуде концерттік қойылымдардың аудио- және бейнежазбасы, ноталық басылымдар, мерзімді баспасөз және ғаламтор материалдары қолданылады.

Қазақстанда музыка өнерінің дамуындағы негізгі үрдістер, көп жағдайда, әрбір тарихи кезеңнің функционалдық өзіндік ерекшелігін айқындайтын әлеуметтік маңызды оқиғалармен байланысты. Өртүрлі кезеңдердегі интерпретацияның көркемдік функциялары әлеуетінің өзіндік ерекшелігі де субъективті және объективті факторлар кешенімен түсіндіріледі. Олардың арасында негізгі мәнге ие: орындаушылардың кәсіби білімінің болуы немесе болмауы, өнер көрсету орны мен мәртебесі, дәстүрлі немесе академиялық музыканың орындалуы, ауызша немесе жазбаша дәстүрге тиесілігі, әр тарихи жағдайлардағы музыкалық стильдің жаңалық дәрежесі және т. б.

Қазақстанда скрипкалық орындаушылықтың тарихи дамуының бес кезеңінің әрқайсысында функционалдық иерархия анықталады, онда бір функциялардың көрінісі басқалардың көрінісінен басым болады. Бірінші («кәсіпке дейінгі») және бесінші (заманауи) кезеңнің функционалдық ұқсастығы белгіленеді, бұл Қазақстанның орындаушылық және жалпы музыкалық өнерінің даму парадигмасының өзгергенін көрсетеді. Қолданылған функционалдық тәсіл елдегі әлеуметтік-саяси оқиғалардың өнер мен мәдениеттің жағдайына әсерін тереңірек түсінуге мүмкіндік береді.

АВТОРЛАРДЫҢ ҮЛЕСІ

А. В. Мартынова – орындаушылық интерпретацияның көркемдік функциялары негізінде зерттеу бағыты мен әдіснамасын әзірлеу, дереккөздермен жұмыс істеу, деректерді талдау және жүйелеу, мәтін жазу, нәтижелерді тұжырымдау, мақаланы ресімдеу.

В. А. Шапилов – пайдаланылған дереккөздерді таңдау, ғылыми әдебиеттерді талдау, зерттеу тұжырымдамасын қалыптастыру, сыни талдау, зерттеудің мақсаты мен міндеттерін қою, мәтін жазу, барлық кезеңдерде мақала мәтінін кешенді редакциялау, нәтижелерді тұжырымдау.

UDC 781.68
DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.272

Anastassiya Martynova *

Master of Arts, Doctoral Student, String Instruments Department,
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0004-0244-2715

email: tosya-violine@mail.ru

Vitaliy Shapilov

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

ORCID ID: 0009-0003-2810-9884

email: shapilov08@mail.ru

ARTICLE

THE EVOLUTION OF VIOLIN ART IN KAZAKHSTAN: NATIONAL PERFORMANCE IN THE ASPECT OF INTERPRETATION FUNCTIONS

The authors have reviewed and approved the final manuscript and affirm that there is no conflict of interest.

* Corresponding author

email: tosya-violine@mail.ru

Received by editorial: 09.12.2024

Accepted to publish: 16.05.2025



© 2025 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.

CITE

Martynova, Anastassiya, and Vitaliy Shapilov. "The Evolution of Violin Art in Kazakhstan: National Performance in the Aspect of Interpretation Functions." *Saryn*, vol. 13, no. 2, 2025, pp. 57–80. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.272. (In Russian)

KEYWORDS

violin performance in Kazakhstan, periodization of musical art, functional approach, functional aspects of performance interpretation, functional hierarchy.

ACKNOWLEDGEMENTS

The authors express their gratitude to the *Saryn* editorial board, anonymous reviewers for their attention and interest in the study, as well as for the recommendations in preparing the article for publication.

ABSTRACT. This article examines the violin performance history in Kazakhstan, which continues to develop intensively within the country's contemporary musical culture. For the first time, the analysis of national violin art is undertaken into the manifestation of the artistic functions of interpretation. The functional method is one of the common approaches in musicology, that allows a more structured and detailed exploration of individual phenomena within a more complex whole. The periodization proposed in the works of Dana Zhumabekova is used as the main reference point for the chronology of Kazakhstani musical art.

The theoretical basis of the study is the works of Kazakhstani and foreign musicologists, addressed to the methodology of musical performance arts, and violin performance in particular, as well as broader topics on the music history and theory. The authors employ different methods, including comparative-historical, typological study, and functional and performance analysis. The research material consists of audio and video recordings of concert performances, musical scores, periodicals and content from the Internet.

The main trends in the development of musical art in Kazakhstan are associated with socially significant events, which largely determine the functional uniqueness of each historical period. The originality of the potential of interpreting artistic functions at various stages is also determined by a set of subjective and objective factors. Among these factors, the following are of vast importance: the presence or absence of performers' professional training, the venue and status of the performance, the traditional or academic music performance, belonging to an oral or written tradition, and degree of novelty of the musical style within the given historical context, etc.

At each of the five stages in the historical development of violin performance in Kazakhstan, a functional hierarchy is revealed, in which the manifestation of some functions prevails over others. A notable functional resemblance is noted between the first ("pre-professional") and the fifth (contemporary) stages. This resemblance indicates a paradigm shift in the development of both performing and musical arts in Kazakhstan. The functional approach undertaken in this study allows us to deepen our comprehension of how the country's socio-political events have influenced the state of its art and culture.

CONTRIBUTIONS OF AUTHORS

Anastassiya Martynova – the development of study direction and methodology based on the artistic functions of performing interpretation, including sources engagement, data analysis and systematization, writing the text, conceptualization of results, and article formatting.

Vitaliy Shapilov – the selection of appropriate sources, analysis of scholarly literature, formation of the research concept, critical analysis, setting of the research goal and objectives, text composition, comprehensive editing of the article text at all stages, and conceptualization of the results.

Введение

Изучение музыкальной культуры Казахстана – актуальная задача музыковедения. Такое исследование в контексте истории требует обновления подходов для более углубленного понимания влияния социально-политических событий страны на состояние ее искусства и культуры. В основе этой взаимосвязи находится коммуникативный фактор, определяющий специфику развития каждой отдельно взятой культуры (в данном случае музыкальной). Музыкальное исполнительское искусство базируется на проявлении коммуникации между участниками художественного общения, посредством которого осуществляется передача смыслов, заложенных автором в соответствии с окружающими его историческими условиями. Также художественная коммуникация проявляется в воздействии музыкального исполнительского искусства на формирование эстетических вкусов слушательской аудитории, ее мировоззрения, общественно-политической позиции, психологического состояния и т. д. в определенный исторический период. Различное соотношение функциональных факторов в исполнительском искусстве позволяет идентифицировать состояние музыкальной культуры Казахстана и проследить тенденции ее развития на различных исторических этапах.

Предыстория скрипичного исполнительства в Казахстане начинается с периода распространения предметов искусства, и в их числе музыкальных инструментов, по Великому шелковому пути. Взаимовлияние Востока и Запада способствовало проникновению европейских форм искусства на территорию Казахского ханства, однако имеющиеся документально зафиксированные факты обнаруживаются только с момента вхождения казахских жузов в Российскую империю. На протяжении долгого времени, вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции, скрипичное искусство в Казахстане в основном находилось на стадии любительского уровня. С установлением советской власти начинается процесс более активного взаимодействия различных культур, которому благоприятствовала деятельность приезжих профессиональных музыкантов. Начиная с 30-х годов XX века¹ организация музыкального образования способствовала открытию в Алма-Ате музыкальных учреждений, в числе которых Музыкально-театральный техникум (1932), первая музыкальная школа (1934), консерватория (1944) и др. В этот

период зарождается скрипичная школа Казахстана, у истоков которой стояли М. А. Кравец, И. А. Рык, Г. И. Танский, Е. П. Антопольский, М. И. Сквирский, И. А. Лесман². С деятельностью эвакуированных во время войны известных исполнителей и педагогов, среди которых В. С. Хесс, И. Б. Коган и др., скрипичное исполнительство постепенно вступило в следующий, более высокий профессиональный этап развития (Жумабекова, *Скрипичная культура Казахстана* 30). На этом

1 Открытые в данный период учреждения приобрели наиболее существенное историческое значение, однако не являлись первыми подобными учебными заведениями: например, Акмолинская и Верненская музыкальные школы были открыты еще в 1919 году, а Народная консерватория в Петропавловске – в 1920. Но в силу определенных обстоятельств эти первые музыкальные учебные заведения просуществовали недолго. Также имеются сведения о более раннем существовании на территории Казахстана музыкальных школ, включавших обучение по классу скрипки (Жумабекова, *Скрипичная культура Казахстана* 34–36).

2 Преподаватели класса скрипки первого музыкального среднего специального учебного заведения республики – Музыкально-театрального техникума.

этапе появляются новые задачи, касающиеся вопросов исполнительства новых, национально характерных произведений композиторов Казахстана. Со второй половины 80-х годов скрипичное исполнительство выходит на международный уровень – талантливые воспитанники, выпускники Алма-Атинской консерватории завоевывают престижные премии на зарубежных конкурсах, принимают активное участие в концертной деятельности. Становятся известными имена ведущих представителей скрипичного исполнительства Казахстана – Г. К. Мурзабековой, А. К. Мусахаджаевой и многих других.

Периодизация истории развития музыкального искусства в Казахстане приводится в работах Д. Ж. Жумабековой и включает в себя пять этапов. Первый этап – «предпрофессиональный» – с последней трети XIX века до первой половины 1920-х годов; второй этап – «профессиональный» – со второй половины 1920-х до середины 1950-х годов; третий этап – со второй половины 1950-х – до середины 1980-х годов; четвертый этап – со второй половины 1980-х годов до 1991 года; пятый этап – с 1991 года по настоящее время (*Скрипичная культура Казахстана* 23–24). Актуально также упомянуть другие значимые работы, касающиеся истории развития инструментального искусства в Казахстане: Т. Ж. Егинбаева, Д. Ж. Жумабекова «Виолончельное искусство Казахстана (история и современность)», Н. Е. Сагимбаев «История кафедры струнных инструментов КНК имени Курмангазы (1944–2014)» и «История альтового исполнительства Казахстана», Д. Е. Махмуд «Струнно-смычковое исполнительство Казахстана на рубеже XX–XXI веков: проблемы стиля» и др.

Искусство в целом, как и музыкальное искусство, обладает специфическим функциональным потенциалом, подробно описанным в работах по эстетике М. С. Кагана, Ю. Б. Борева, В. В. Бычкова и др. Функциональный метод представляет собой одно из распространенных направлений в музыкознании и получает широкое распространение в работах Г. Римана, Б. Л. Яворского, Ю. Н. Холопова, Б. В. Асафьева, И. В. Способина, В. П. Бобровского и др. в сфере исследования гармонии, лада и музыкальной формы. В исследованиях этого направления под функцией принято понимать значение, роль и смысл определенного компонента в общем более сложном целом (Бобровский 8). Многозначность исполнительской интерпретации определяется действием множества компонентов, в которых реализуются более общие художественные функции. Основные функции интерпретации направлены на создание коммуникативного акта между исполнителем и слушателем с целью выражения художественного содержания в оптимальной для него форме в соответствии с авторским замыслом.

Применение функционального подхода в исследовании исполнительского искусства в историческом контексте обусловлено временной изменчивостью соотношения и особенностей реализации функций. Исторически значимые культурно-политические события оказывают влияние на динамику проявления функций исполнительской интерпретации. Функциональный анализ интерпретации базируется на периодизации исторического развития скрипичного исполнительства в Казахстане, предложенной Д. Ж. Жумабековой. Посредством функционального анализа формируется более углубленное понимание причинно-следственных связей

исторически значимых событий и развития исполнительского искусства в Казахстане, чем обуславливается новизна и актуальность работы.

Художественные функции интерпретации отражают специфику исполнительского искусства и охватывают все основные аспекты исполнительской деятельности, посредством которых эта деятельность может быть охарактеризована достаточно полно, что позволяет проследить основные тенденции в развитии скрипичного исполнительства в Казахстане.

Функциональный аспект в исследовании исполнительской интерпретации базируется на триединстве основных функций – *структурной, семантической и коммуникативной*. *Структурная функция* интерпретации направлена на выявление логики построения музыкальной композиции с целью определения ее целостности, проявляющейся в специфически исполнительском «чувстве формы». Форма музыкального произведения не ограничивается исключительно рамками нотных обозначений, а конституируется преимущественно в звуковом исполнении (Utz and Glaser), что вносит коррективы в реализацию структурной функции интерпретации. *Семантическая функция* заключается в выражении образного содержания и авторского замысла сочинения, а также – построении соответствующей исполнительской концепции и определении необходимых средств воплощения этой концепции. Выбор средств исполнительской выразительности «отражает индивидуальность артиста» (Battcock and Schutz 448), которая в силу своей субъективности имеет множество вариантов проявления. Поэтому ни один из способов исполнения не является окончательным, а созданное композитором произведение, представленное в виде набора визуальных символов, только ориентирует исполнителя к определенной трактовке – интерпретации (Keep). В основе художественной коммуникации лежит передача заложенного в исходном тексте авторского замысла исполнителю, а через него – слушателю или зрителю (Dart 11). Вследствие чего реализация структурной и семантической функций интерпретации направлена на художественное общение и воздействие на слушательское восприятие, проявляющиеся в *коммуникативной функции*. Данная функция демонстрирует центральное положение исполнителя, выступающего как от лица автора, так и в роли режиссера, актера и одновременно слушателя.

Вне проявления основных функций (*структурной, семантической и коммуникативной*) невозможна исполнительская деятельность. Дополнительные функции интерпретации являются производными от трех основных функций:

- *эстетико-ориентирующая* направлена на создание гедонистического эффекта и формирование художественных вкусов слушательской аудитории;
- *познавательно-просветительская функция* воздействует на определенное представление слушателя о картине мира, мировоззрении автора, об исторической эпохе, композиторском стиле и т. д.;
- *самоопределяющая функция* ориентирована на идентификацию стиля, концепции, мировоззрения интерпретатора;
- *критическая функция* создает определенную позицию относительно конкретного исполнения, вызывает возникновение оценочных мнений слушательской аудитории;

- *стимулирующая функция* интерпретации заключается в мотивирующем воздействии исполнения;
- *психологическая функция* формирует определенное состояние вовлеченности, углубленное эмоциональное сопереживание и рекреационный эффект, выступающие в качестве реакции на художественную выразительность музыки.

Соотношение художественных функций интерпретации отражено в рисунке (см. рис. 1).



Рис. 1. Функции интерпретации.

Производный характер данных функций интерпретации проявляется в их переменном значении на различных этапах исторического развития скрипичного исполнительства в Казахстане. Факторы динамического соотношения различных функций могут определяться следующими субъективными и объективными условиями:

- наличие или отсутствие профессионального образования исполнителей;
- место и статус выступления;
- исполнение традиционной или академической музыки;
- принадлежность устной или письменной традиции;
- степень новизны музыкального стиля в данных исторических условиях и др.

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 функционального, сравнительно-исторического, типологического изучения, целостного и исполнительского анализа.

Дискуссия

Функциональные параметры исторического развития скрипичного исполнительства проявляются до «предпрофессионального» этапа (Д. Ж. Жумабекова) – с периода обмена исполнительским опытом и инструментарием, последовавшим за присоединением Казахстана к России. По словам А. К. Жубанова, во второй половине XIX века «в ауле великого поэта и просветителя Абая <...> распространяется игра на скрипке» (*Струны столетий* 18). Также известны имена Биткенбая, Акылбая и Абдрахмана (сыновья Абая Кунанбаева), Мусылманкула Баймурзина, Жаяу Мусы, Курмангазы Сагырбаева, Шангерая, Сахипкерея и других традиционных музыкантов, практиковавших игру на этом европейском инструменте.

На первом «предпрофессиональном» этапе развития скрипичного исполнительства (с последней трети XIX века до первой половины 1920-х годов) в интерпретации формы и содержания особое значение имеет спонтанное, произвольное осмысливание произведения исполнителем в рамках его национальной традиции. Поэтому функции воспроизведения формы и содержания (*структурная и семантическая*) композиции не всегда могут проявляться в полной мере в отличие от *коммуникативной функции*, неизменно реализующейся ввиду специфики самого исполнительского искусства. Как известно, *индивидуализированное прочтение* и неизбежное изменение первоначальной концепции и формы ее выражения на начальном, любительском этапе освоения инструмента другой культуры существует априорно и является его неотъемлемой особенностью, снижающей проявление репродуктивного начала³ в исполнительском искусстве. И. И. Земцовский в качестве особенности «своего восприятия чужого искусства» (*курсив автора*) отмечает: «Чтобы понять другого, мы воссоздаем его творчество <...> вольно или невольно искажая его» (19). Свойственная казахской традиционной музыке большая свобода и импровизационность на «предпрофессиональном» этапе также неизбежно влияет на сотворческое взаимодействие с музыкой академической направленности. В результате контекст национальной специфики способствует проявлению первичной, неосознанной интерпретации до возникновения исполнительской деятельности на базе профессионального обучения.

3 В исполнительской деятельности выявляется двойственная субъективно-объективная обусловленность продуктивного и репродуктивного характера (Гуренко). Первое направление представляет собой сотворчество, вносит в исполнение новые смыслы, второе – подразумевает максимальное следование авторскому замыслу.

По причине ограниченных сведений о скрипичном исполнительстве в Казахстане этого раннего периода для дальнейшего рассмотрения функциональной стороны данной деятельности целесообразно обратиться

к условиям, в которых она развивалась. Как пишет Д. Ж. Жумабекова, во второй половине XIX века скрипка «стала излюбленным инструментом у выходцев из простонародья, талантливых самоучек», а «ярмарки, базары служили культурными центрами» для популяризации новых музыкальных инструментов (*Скрипичная культура Казахстана* 21), что во многом определяет особенности функционального потенциала казахского скрипичного исполнительства первого этапа. Следует предположить, что начальные условия взаимодействия различных музыкальных традиций и ситуация смены традиционного исполнительства на академическое обеспечивают преобладающее значение *познавательно-просветительской функции* интерпретации, открывающей слушателям новые перспективы музыкального искусства. По причине аксиологической природы интерпретации *самоопределяющая функция*, направленная на идентификацию исполнения, предполагает стабильное проявление начиная с первого этапа развития. Реализация *стимулирующей функции*, с целью подражания исполнителю, и *психологической*, предполагающей полную вовлеченность и углубленное эмоциональное сопереживание, возможны в еще меньшей степени также по причине удаленности взаимодействующих музыкальных традиций. *Эстетико-ориентирующая функция*, направленная на создание гедонистического эффекта и формирование художественных вкусов, также может проявляться частично и в полной мере реализуется в последующие периоды. *Критическая функция* проявляется на всех этапах развития исполнительского искусства, поскольку находится в прямой зависимости от *коммуникативной функции*, выступающей неизменным условием общения исполнителя и слушателя, но на первом и втором этапе проявляющаяся на внутреннем уровне, ограниченном пределами страны.

На **втором этапе** (вторая половина 1920-х – середина 1950-х годов) как периоде общекультурного интенсивного развития происходит формирование профессиональной базы музыкального образования, в связи с чем дальнейшее скрипичное исполнительство в Казахстане приобретает новую функциональную специфику.

Структурная и семантическая функции стали более полно и оптимально проявляться вследствие распространения в обучении и концертной деятельности письменной традиции, характерной для европейского академического музыкального искусства, а *самоопределяющая функция* на данном этапе также полно реализовалась в возможности идентификации различных интерпретаций в их соотношении. Ввиду стабилизации структурно-содержательного уровня исполнительства и открытия лектория в филармонии имени Джамбула *познавательно-просветительская функция* обретает дополнительные черты, проявляющиеся в формировании определенного представления слушательской аудитории о композиторском стиле, исторической эпохе и др., что определенным образом влияет на художественный вкус (*эстетико-ориентирующая функция*) зрителя, который, в силу продолжительного общекультурного взаимодействия, проявляет сопереживание художественной выразительности музыки (*психологическая функция*).

Искусство в постреволюционный период, по словам В. И. Гринберга, «становится социально-действенным, <...> отражая события и факты общественной жизни республики» (10). И, несмотря на опосредованность и своеобразность

«отклика» инструментальной музыки на социальные перемены (16), скрипичное исполнительство также наделяется более явными признаками *стимулирующей функции*. Начинается формирование профессиональных исполнительских кадров. Айткеш Толганбаев, впервые услышав в 30-е годы звучание скрипки по радио, посвятил свою профессиональную деятельность музыкальному искусству, став первым казахским скрипачом⁴. Проявление *стимулирующей функции* в военные 40-е годы XX века выступает неотъемлемой формой участия искусства в социально-политической жизни. Эвакуированные в Алма-Ату выдающиеся исполнители определяют дальнейшее развитие скрипичного искусства в Казахстане. А. Толганбаев пишет, что в те годы, будучи в составе симфонического оркестра, на сцене оперного театра ему посчастливилось впервые слушать «выступление замечательного скрипача Е. П. Антопольского, исполнявшего Концерт для скрипки с оркестром П. И. Чайковского» (10).

В 1942 году Иосиф Коган становится солистом Казахской государственной филармонии имени Джамбула и первым исполнителем в республике многих скрипичных произведений как зарубежной музыки, так и музыки казахстанских композиторов⁵. Создаются первые скрипичные произведения академических жанров – концерт Л. Афанасьева, сонаты В. Великанова, К. Мусина, К. Кужамьярова, Б. Байкадамова, С. Мухамеджанова, сюиты Р. Елебаева, Е. Брусиловского и др.

Третий этап (вторая половина 1950-х – середина 1980-х годов) характеризуется интенсивной деятельностью профессиональных казахстанских композиторов во всех европейских музыкальных жанрах с использованием академических техник композиции при сохранении национальной специфичности. На основе усвоения музыкального языка казахской традиционной музыки (принципы цитирования и переинтонирования) формируется развернутый и многоплановый образный строй музыкальных произведений не только данного, но и последующих периодов.

В исполнительской интерпретации более полно решается задача создания исторически сформировавшихся национальных образов (*семантическая функция*) в контексте композиционных норм европейской традиции (*структурная функция*). Д. Ж. Жумабекова пишет, что «исполнительская трактовка формы, средств выразительности, построение образно-драматургической концепции скрипача находится в непосредственной связи с типом жанра и во многом предопределяется им» (*Скрипичное творчество композиторов Казахстана* 149). Так, в жанре скрипичного концерта Д. Ж. Жумабекова выделяет «три круга образов»: героико-эпический, лирический и народно-танцевальный (*История смычкового*

4 «Я уже не раздумывал, знал – стану скрипачом! <...> Эта мысль не оставляла меня даже во сне. Я мечтал только о скрипке», – пишет А. Толганбаев в своих мемуарах (7).

5 В дальнейшей концертной деятельности И. Когана впервые прозвучали концерты для скрипки с оркестром Г. Жубановой, Б. Аманжолова, Б. Баяхунова, М. Сагатова, Соната для скрипки соло Е. Брусиловского, Соната для скрипки и фортепиано К. Мусина (посвященная памяти Героя Советского Союза генерала И. В. Панфилова), Соната для скрипки и фортепиано В. В. Миненко и др.

(*скрипичного*) исполнительского искусства 119). Предлагается рассматривать эту классификацию вне ограничения по жанрам и расширить до семи ярко выраженных образов, для формирования которых исполнитель придерживается определенных приемов звукоизвлечения и средств выразительности:

- *героические*, как правило, персонифицируются с обликом батыра, в воссоздании образа которого используется определенная артикуляция для демонстрации волевого импульса, характерное ритмическое движение и др.;
- *эпическим* соответствует образ жыршы, сказителя, воплощению которого свойственно неторопливое развитие мелодии, силлабический признак раздельной артикуляции, характерный для речитатива, и приемы мелодической вариантности (И. Коган. Каприсы для скрипки соло № 2, 4, 6, 9);
- *лирические* обычно ассоциируются с женскими образами, для воплощения которых во фразах широкого дыхания принципиальное значение имеет связанная артикуляция (Е. Брусиловский. Соло «Прощание Баян» из балета «Козы Корпеш – Баян Сулу»; А. Жубанов. «Ария» для скрипки и фортепиано), а в интерпретации лирико-скерцозных женских образов используется чередование связанной и раздельной артикуляции и др. (М. Тулебаев. Поэма для скрипки с оркестром, средний раздел); в образах любования природой⁶ созерцательного характера особое значение может иметь прозрачный, светлый тембр звука, достижение которого обусловлено контролем «сцепления» смычка со струной, скоростью ведения, поворотом и нажимом (давлением) на струну (А. Жубанов. «Романс» для скрипки и фортепиано; Е. Брусиловский. «Пейзаж» из сюиты «Боз Айгыр»; Г. Жубанова. Концерт для скрипки с оркестром, главная партия первой части; Е. Брусиловский. Третья часть Сонаты для скрипки соло); к лирическим образам также можно отнести образы Родины, в создании которых исполнителем используется широкое фразировочное звуковедение (С. Еркимбеков. «Утро Родины»);
- образы *народных празднеств* также содержат несколько разновидностей – мужской танцевальный образ, в воплощении которого характерна «регулярная акцентность» ритмики (Холопова 77), энергичное подчеркивание основных долей, определяющие повышенный мышечный тонус правой руки (Е. Брусиловский. Финал сюиты «Боз Айгыр»), и женский образ, при формировании которого танцевальность ритма дополняется грациозным изяществом (С. Шабельский. Обработка кюя Жаяу Мусы для скрипки и фортепиано «Ак Сиса»); образы общего танца выражаются в энергичных движениях с акцентированной ритмикой и «сухим», звонким звукоизвлечением, также часто используются маркированные штрихи и раздельная артикуляция (Е. Брусиловский. Финал Сонаты для скрипки соло; И. Коган. Переложение для скрипки и фортепиано кюя Курмангазы «Балбырауын»; Е. Брусиловский. Скерцо из сюиты «Боз Айгыр»);
- образы *скачки* претворяются в воссоздании ритмической энергии кюя и стремительности движения домбровой техники токпе посредством прыгающих и бросковых скрипичных штрихов (*sautiller, ricochet* и др.) (И. Коган. Переложение для скрипки кюев Курмангазы «Сарыарка» и «Адай»; И. Коган. Каприс для скрипки соло № 3, второй раздел); особая энергия *кюевого*

⁶ Значение и роль образов природы изучается в диссертационной работе А. М. Буракановой (Бураканова).

образа⁷ воплощается в исполнительских приемах академического типа, например в двойных нотах кварто-квинтового строения, или дублирующих унисон на разных струнах скрипки (М. Сагатов. Кюй для скрипки с камерным оркестром⁸);

- образы *жоктау*, раскрывающие трагические душевные переживания, реализуются обычно посредством приглушенного звука с характерной «темной» тембровой окраской; в воплощении образов жоктау, подражая народным приемам игры на кобызе, необходимо не нарушить чрезмерной выразительностью сосредоточенность и мерную речитативность музыки и выдержать бурдонный характер звучания (Г. Жубанова. Концерт для скрипки с оркестром, интонации кюя «Ерден» Ыхласа во второй части);
- *саркастические* образы, содержащие, с одной стороны, комические эффекты неожиданности, реализующиеся посредством чередования бросковых и маркированных штрихов с протяжными, непредвиденной акцентировки и др. (Е. Брусиловский. Соната для скрипки соло, вторая часть; В. Великанов. Танец для скрипки и фортепиано); с другой стороны, образы, связанные с характеристикой сказочных отрицательных персонажей, например мыстан-кемпір⁹ (Г. Жубанова. Концерт для скрипки с оркестром, рефрен финала). В рефрене скрипичного концерта Г. Жубановой острая артикуляция, громкая динамика, подчеркивание диссонансов и большой звуковысотный диапазон (три октавы) соответствуют гротескно-саркастическому образу ведьмы. Подобный образ, в котором, по словам М. А. Реченко, «господствует жесткий гротеск, демонический натиск», проявляется во второй части (в «Скерцо») Концерта для скрипки с оркестром № 1 Д. Шостаковича (108).

В данный период в творчестве казахстанских композиторов возникает интерес к сакральной тематике, связанной с воплощением концептуальных образов тенгрианства (например, в творчестве Бахтияра Аманжолы). Но в полной мере эта образность проявляется на пятом этапе развития скрипичного исполнительства с 1991 года.

Характерной особенностью развития *коммуникативной функции* выступает начало ее реализации на внешнем, международном уровне. В 1976 году Айман Мусахаджаева удостоивается специальной премии имени Бранко Паевича

7 Это содержание характерно для токкатно-кюевых финалов, распространенных в сонатно-симфоническом творчестве казахстанских композиторов.

8 В данном случае репетиционная техника представлена в удвоении ноты d (на закрытой струне G и на открытой струне D), что создает повышенную интенсивность звучания. За счет резонирования открытой струны расширяется обертоновый спектр, который влияет на усиление «энергетичности» образа.

9 Аналогичная музыкальная характеристика ведьмы посредством острой артикуляции, регистровых скачков и диссонансов дается в опере «Алпамыс» Е. Рахмадиева (1 действие, сцена «Мыстан и Тайшык-хан») («Alpamysh 04.12.2021 – 1 act» 40:52).

и приза публики «Золотая арфа» на Международном молодежном конкурсе скрипачей в Белграде (Югославия), в 1983 делит победу с известным скрипачом Ю. Торчинским во Втором международном конкурсе скрипачей в Токио (Япония) (Жумабекова, *Скрипичная культура Казахстана* 231–233).

Познавательльно-просветительская функция на третьем этапе развития скрипичного исполнительства

в Казахстане достигает своего полного выражения: о значительной активизации музыкально-просветительской деятельности свидетельствует расширение географии открытия музыкальных учебных заведений и централизованность культурных мероприятий (концертов, лекций и т. п.), проводимых на базе филармоний, институтов культуры, музучилищ и др. Также *познавательно-просветительская функция* получает дополнительное основание в практике лекционных выступлений перед началом концертов. В связи с этим проявление *стимулирующей функции*, реализующейся в мотивирующем воздействии исполнения, в определенной степени сконцентрировалось в образовательно-просветительской музыкальной среде. *Эстетико-ориентирующая* и *самоопределяющая функции* на третьем, как и втором, этапе развития¹⁰ полно реализуются и прочно закрепляются на уровне профессионального исполнительства.

Четвертый этап (вторая половина 80-х годов – 1991-й год) имеет переходное значение и определяется переломными историко-политическими событиями советского общества, перестройкой М. С. Горбачёва, декабрьскими событиями в Алма-Ате, распадом СССР. Все эти общественно значимые события, вышедшие на первый план социальной жизни, способствовали осложнению реализации музыкально-коммуникативного процесса внутри страны. Но, с другой стороны, в концертной жизни и в образовательной системе все сформированные ранее учреждения сохраняют свою деятельность, обеспечивая стабильное проявление *семантической* и *структурной функций*. Также в этот период казахстанские скрипачи продолжают завоевывать признание на международных конкурсах, в связи с чем можно подчеркнуть развитие внешнего уровня *коммуникативной функции*. В 1985 году Гаухар Мурзабекова в ансамбле с Жанией Аубакировой становятся лауреатами престижного Международного конкурса камерных ансамблей в Париже (Франция). В тот же год А. Мусахаджаева получает премию на Международном конкурсе скрипачей имени Яна Сибелиуса в Хельсинки (Финляндия).

Вероятно, в данный нелегкий период *стимулирующая* и *психологическая функции* выступают на первый план, так как в столь нестабильном политическом положении общество в большей мере расположено к воздействию на эмоциональное восприятие. Следует также предположить, что *критическая* и *самоопределяющая функции* на данном этапе приоритетно сохраняются в образовательной среде, неизменная требовательность которой противопоставляется переменчивым потребностям публики. В то же время *эстетико-ориентирующая* и *познавательно-просветительская функции* удерживаются в статусе стабильного проявления, сформировавшегося еще на втором и третьем этапах.

Пятый этап (с 1991 года по настоящее время) формируется на социально-политической основе перехода Казахстана из статуса республики Советского Союза в статус независимого суверенного государства. В связи с утверждением нового социально-экономического строя в сфере музыкального исполнительства начинают развиваться кризисные явления, определившие реализацию в первую очередь *коммуникативной функции*.

Значительно сокращается количество концертов и снижается уровень

10 Второй и третий этапы Д. Ж. Жумабекова определяет как «кульминационные» (*Скрипичная культура Казахстана* 43).

их посещаемости, что оказывает влияние на реализацию всей группы производных функций. В конце 90-х годов XX века этот кризис в сфере художественной коммуникации был преодолен, о чем свидетельствует интервью с Ж. Я. Аубакировой 1998 года: «Я начинаю забывать то время, когда на концертах – пустые залы. Сейчас все залы полны...» (Джилкибаев 6).

После провозглашения независимости Казахстана в силу определенных факторов, влияющих на обновление тенденций в стилистике композиторского творчества, скрипичное искусство обретает новые стимулы для последующего развития. Ранее уже имевшее место взаимодействие стилевых норм европейской композиторской школы и традиционной национальной семантики сменяется новой *тенденцией универсализма*, вызванной интенсивным взаимодействием культур. На смену репликациям (цитирование, переинтонирования) – синтезу казахского мелоса и европейских принципов – приходят опосредованные формы воплощения национального начала (инварианты), не ограниченные «эксплуатацией» тематизма, гармонии и других наиболее показательных элементов погружения в этническую культуру. Такими инвариантами могут выступать соответствующие этническому мировосприятию структуры «от мелодических и ритмических формул до мифологических сюжетов и пространственно-временных стереотипов» (Недлина 29).

Наиболее значимыми явлениями в сфере композиторской техники, на наш взгляд, выступают: индивидуализация композиторского стиля, смена способов выражения этнических традиций, концептуализация содержания произведения как «доминанта динамического художественного смысла» (Лаврова 7), которые вносят определенные коррективы в реализацию функций исполнительской деятельности. Обновление музыки казахстанских композиторов на основе усвоения авангардной стилистики приводит к развитию в сфере семантики новых образов – экспрессионистического и рационального типа, что способствует актуализации современной исполнительской техники. В соответствии с характерной особенностью авангардной музыки исполнительство наделяется элементом сотворчества (приемы ограниченной алеаторики в Концерте для скрипки с оркестром «Helios» Санжара Байтерекова), задача которого состоит в донесении мировоззренческих смыслов автора, не выходя за обозначенные им смысловые рамки, что приводит к обновлению реализации *семантической функции*. Модернизация образности требует от исполнителя определенных навыков ориентации в современном нотном материале и владения исполнительским текстом, в котором нередко необходимо позиционирование в «третьем музыкальном измерении» (Холопов), создаваемом новыми критериями сонорной логики композиции¹¹.

Структурная функция интерпретации в произведениях музыкального авангарда реализуется в приоритетной значимости дедуктивного процесса

11 Сонорика как «эстетический принцип новейшей музыки» (Холопов), проявляющийся во взаимопроникновении горизонтали и вертикали музыкальной ткани, определяет звуковую специфику Концерта для скрипки с оркестром «Helios» С. Байтерекова, в котором сонорный эффект достигается путем приемов микрополифонии и глоссандирующих звучностей.

осмысления произведения, так как форма не подчиняется классическим закономерностям, а обычно представляет собой концептуальный проект каждого отдельного произведения.

Распространение тенденций авангарда в музыкальном искусстве Казахстана можно в полной мере отнести к последнему этапу развития скрипичного исполнительства¹². Авангардная музыка характерна для композиторского творчества Санжара Байтерекова. Под воздействием семантики рационализма, выражающейся, например, в цифровом концепте как структурном параметре композиции, в *эстетико-ориентирующей функции* интерпретации гедонистическая направленность теряет свою актуальность. «Я никогда не пишу музыку для кого-то. <...> Когда я начинаю думать о слушателе, я начинаю себя обманывать, потому что я понимаю примерные его потребности», – говорит С. Байтереков в одном из интервью для издания «Новая музыкальная газета» (Бержапраков). Обновленные «музыкально-эстетические парадигмы» (Холопов) формируют иные критерии в отношении музыкальной красоты и аксиологичности, вследствие чего *эстетико-ориентирующая функция* как искусства в целом, так и исполнительской направленности приобретает определенную специфичность. Эстетика авангардной музыки¹³ не всегда может быть понятна и приемлема для слушателя, но именно работой данной функции определяется возможность формирования и развития новых художественных вкусов аудитории, в частности после прохождения эволюционного звена, переломного момента или даже протеста в определенных случаях.

Эстетические установки слушательской аудитории могут затруднять реализацию *коммуникативной функции* ввиду неоднозначной реакции публики на смену эстетической парадигмы. Реализующаяся в этой связи *критическая функция* проявляется наиболее явно как рефлексия на изменения привычного слушательского опыта, что приводит к актуализации *познавательно-просветительской функции*.

Самоопределяющая функция приобретает высокую степень вариативности, индивидуализированности интерпретации и особую коммуникативную специфику в связи с участием исполнителя в зоне компетенций композитора, что характерно для алеаторики. Поэтому степень индивидуальности интерпретации значительно возрастает. Исполнитель интерпретирует произведение в той или иной мере доступности для восприятия, в результате чего у слушателя может сформироваться или не сформироваться ощущение вовлеченности и сопереживания, реализующееся как эмоциональное состояние в работе *психологической функции*. Следствием состояния вовлеченности может выступать мотивирующее воздействие интерпретации музыки авангардного направления на слушателя, и в работе *стимулирующей функции* наблюдается прямая зависимость от *самоопределяющей функции*, в большей степени характеризующей степень воздействия на слушательское восприятие.

12 В европейских странах развитие авангарда происходит в периоды 1908–1925 гг. (первая волна) и 1946–1968 гг. (вторая волна).

13 Общий для композиторов авангардного направления отказ от традиций проявляется в эстетике концептуализма, определяющей новую эпоху (*Теория современной композиции*), как например «эстетика тишины» (Х. Лахенман), «числовой сюжет» (С. Губайдулина), «эстетика числа» (А. Берг, А. Шнитке и др.) или концепция «времени-ритма» (О. Мессиян).

Заключение

На первом «предпрофессиональном» этапе определяется преобладающее значение *познавательно-просветительской функции* интерпретации, тогда как другие функции имеют тенденцию проявляться частично или не в полном объеме ввиду определенных ограничений.

На втором этапе происходит формирование профессиональной базы музыкального образования, в связи с чем функции интерпретации приобретают дополнительные черты и начинают проявляться более полно и оптимально. Проявление *стимулирующей функции* выступает неотъемлемой формой участия искусства в социально-политической жизни.

Третий этап характеризуется интенсивным развитием *семантической функции* в реализации исторически сформировавшихся национальных образов, получивших воплощение в творчестве профессиональных казахстанских композиторов. *Эстетико-ориентирующая, познавательно-просветительская, стимулирующая и самоопределяющая функции* достигают своего полного выражения.

Отсутствие стабильности и сложившаяся политическая ситуация **четвертого переходного этапа** приводят к постепенному накоплению деструктивных тенденций в развитии функционального потенциала, музыкального, и в частности скрипичного, исполнительства данного периода. Но осложнение музыкально-коммуникативного процесса внутри страны не влияет на стабильность проявления *семантической и структурной функций* за счет непрерывной деятельности ранее сформированных учебных заведений. Выдающиеся казахстанские скрипачи, среди которых Г. Мурзабекова, А. Мусахаджаева, продолжают творческую деятельность, завоевывая признание на международных конкурсах, поэтому *коммуникативная функция* начинает проявляться на международном уровне, что станет характерной тенденцией следующего этапа развития скрипичного исполнительства.

Пятый этап характеризуется обновлением образной сферы композиторского творчества, введением опосредованных форм воплощения национального начала, концептуализацией содержания произведений на основе идей тенгрианства, семантики экспрессионизма и рационализма, в связи с чем скрипичная исполнительская деятельность обретает новые стимулы для последующего развития.

В интерпретации произведений авангардного направления степень индивидуальности значительно возрастает. *Самоопределяющая функция*, подобно *стимулирующей*, приобретает высокую степень вариативности вследствие участия исполнителя в зоне компетенций композитора. Реализацией данных функций определяется различная степень доступности музыкальных произведений для слушательского восприятия, что определяет специфику других производных функций (психологической, эстетико-ориентирующей, познавательно-просветительской, критической).

Таким образом, на каждом из пяти этапов развития скрипичного исполнительства под влиянием различных факторов, представленных как условиями взаимодействия музыкальных традиций, так и политическими обстоятельствами в стране, формируется функциональная иерархия, в которой проявление одних функций преобладает над проявлением других. При этом стержнем функционирования

интерпретации на всех этапах является *коммуникативная функция*, поскольку реализация остальных функций невозможна вне коммуникативного акта, в котором исполнитель выступает единственным связующим звеном между автором и слушателями. Проявление самоопределяющей функции, направленной на идентификацию исполнения, также предполагает стабильность и неизменность по причине аксиологической природы интерпретации.

Для *структурной функции* на начальных этапах развития скрипичного исполнительства характерно преобладание обработок традиционной музыки и в целом – произведений малой формы, а максимальное жанровое разнообразие формируется на более поздних этапах. *Семантическая функция* также постепенно приобретает полноту и оптимальность проявления и, достигнув стабильности на **третьем этапе**, подвергается наибольшему обновлению в настоящее время. Динамичное соотношение *критической, стимулирующей и психологической функций* зависит от субъективных и объективных условий, обусловленных пределами каждого этапа периодизации.

При сравнении характеристик различных этапов развития скрипичного исполнительства в Казахстане обращает на себя внимание функциональное подобие **первого** («предпрофессионального») и **пятого** (современного) **этапов**.

Их объединяет преобладающее значение *познавательно-просветительской* и частичное проявление *эстетико-ориентирующей функций* интерпретации. На этих этапах частичное проявление *эстетико-ориентирующей функции*, предполагающей создание гедонистического эффекта и формирование художественных вкусов аудитории, определяется сменой парадигм: традиционной – академической – авангардной. Новизна исполняемого материала актуализирует значимость *познавательно-просветительской функции*. Общность данных этапов проявляется в преобладании индивидуализированного прочтения в работе *структурной и семантической функций*. На **первом этапе** происходит осмысливание произведения в рамках национальной исполнительской традиции, то есть реализуется первичная интерпретация до возникновения исполнительской деятельности на базе профессионального обучения. На **пятом этапе** в основе *индивидуализированного прочтения* заложена концептуализация музыкального произведения как следствие модернизации его образности и формы.

Это диахроническое подобие функций **первого** и **пятого этапов** свидетельствует о смене парадигмы в качестве модели развития исполнительского и в целом музыкального искусства Казахстана.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Battcock, Aimee, and Michael Schutz. "Individualized Interpretation: Exploring Structural and Interpretive Effects on Evaluations of Emotional Content in Bach's Well Tempered Clavier." *Journal of New Music Research*, vol. 50, no. 5, 2021, pp. 447–468. DOI:10.1080/09298215.2021.1979050.

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

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

Utz, Christian and Thomas Glaser. "Shaping Form: Performances as Analyses of Cyclic Macroform in Arnold Schoenberg's *Sechs kleine Klavierstücke*, op. 19 (1911), in the Recordings of Eduard Steuermann and Other Pianists." *Music Theory Online*, vol. 26, no. 4, 2020. DOI: 10.30535/mto.26.4.9.

Бержапраков, Данияр. «Новейшая музыка звучит в Алматы (Интервью с С. Байтерековым)». *Новая музыкальная газета*, 13 октября 2016, musicnews.kz/novejshaya-muzyka-zvuchit-v-almaty-intervyu-s-s-bajterekovym/. Дата доступа 9 декабря 2024.

Бобровский, Виктор. *О переменности функций музыкальной формы*. Москва, Музыка, 1970, 228 с.

Бураканова, Айгерим. *Семантика образов природы в скрипичных произведениях композиторов Казахстана*. 2019. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, магистерская диссертация, 71 с.

Гринберг, Вениамин. *Социально-характерные черты развития музыкальной культуры Казахстана в 20-х - середине 30-х годов*. 1984. Институт искусствознания имени Хамзы Хаким-заде Ниязи, автореферат кандидатской диссертации, 26 с.

Гуренко, Евгений. *Проблемы художественной интерпретации (философский анализ)*. Новосибирск, Наука, 1982, 256 с.

Джилкибаев, Эдуард. «Золотой ключ ректора: интервью с Жанией Аубакировой». *Казахстанская правда*, Алматы, 26 мая 1998, с. 6.

Жубанов, Ахмет. *Струны столетий: очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов*. Алма-Ата, Казгослитиздат, 1958, 395 с.

Жумабекова, Дана. *Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности)*. 2015. Магнитогорская государственная консерватория имени М. И. Глинки, докторская диссертация, 470 с.

Жумабекова, Дана. *История смычкового (скрипичного) исполнительского искусства в Казахстане (курс лекций)*. Алматы, РИК, 1995, 198 с.

Жумабекова, Дана. *Скрипичное творчество композиторов Казахстана и проблемы интерпретации их произведений*. 1985. Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидатская диссертация, 172 с.

Земцовский, Изалий. «Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы». *Механизм передачи фольклорной традиции*. Материалы XXI Международной молодежной конференции памяти Александра Горковенко. 2001, апрель. Российский институт истории искусств. Ответственный редактор и составитель Наиля Абубакирова-Глазунова. Российский институт истории искусств, 2004, с. 5–25.

Лаврова, Светлана. *Проекции основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма*. 2016. Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, докторская диссертация, 535 с.

Недлина, Валерия. «Культурные детерминанты национального стиля (на примере казахской академической музыки)». *Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность*, № 4, 2021, с. 25–39.

Реченко, Мария. «Первый скрипичный концерт Д. Шостаковича: к проблеме концепции». *Южно-Российский музыкальный альманах*, № 5, 2008, с. 107–109.

Теория современной композиции: Учебное пособие. Редактор Валерия Ценова и др. Москва, Музыка, 2007, 616 с.

Толганбаев, Айткеш. *Исповедь судьбы жестокой*. Литературная запись Игоря Саввина и Саулеты Толганбаевой. Алматы, Жибек жолы, 2005, 152 с.

Холопов, Юрий. «Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века». *Онлайн-библиотека Ю. Н. Холопова*, kholopov.ru/prdgm.html. Дата доступа 9 декабря 2024.

Холопова, Валентина. *Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века*. Москва, Музыка, 1971, 307 с.

REFERENCES

- Battcock, Aimee, and Michael Schutz. "Individualized Interpretation: Exploring Structural and Interpretive Effects on Evaluations of Emotional Content in Bach's Well Tempered Clavier." *Journal of New Music Research*, vol. 50, no. 5, 2021, pp. 447–468. DOI:10.1080/09298215.2021.1979050.
- Berzhaprakov, Daniyar. "Noveishaya muzyka zvuchit v Almaty (Interv'y u S. Baiterekovym)." ["The Latest Music Sounds in Almaty (Interview with S. Baiterekov)."] *Novaya muzykal'naya gazeta*, 13 October 2016, musicnews.kz/novejshaya-muzyka-zvuchit-v-almaty-intervyu-s-s-bajterekovym/. Accessed 25 February 2025. (In Russian)
- Bobrovsky, Viktor. *O peremennosti funktsii muzykal'noi formy [About the Variable of Functions of the Musical Form]*. Moscow, Muzyka, 1970. (In Russian)
- Burakanova, Aigerim. *Semantika obrazov prirody v skripichnykh proizvedeniyakh kompozitorov Kazakhstana [Semantics of Nature Images in Violin Works of Kazakhstan Composers]*. 2019, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Master's thesis. (In Russian)
- Dart, Thurston. *The Interpretation of Music*. London, Hutchinson, 1962.
- Dzhilkibayev, Eduard. "Zolotoi klyuch rektora: interv'y u Zhaniei Aubakirovoi." ["The Rector's Golden Key: Interview with Zhaniya Aubakirova."] *Kazakhstanskaya pravda*, Almaty, 26 May 1998, p. 6. (In Russian)
- Grinberg, Veniamin. *Sotsial'no-kharakternye cherty razvitiya muzykal'noi kul'tury Kazakhstana v 20-kh – seredine 30-kh godov [Social and Characteristic Features of the Development of Musical Culture in Kazakhstan in the 20s – mid-30s]*. 1984, Hamza Hakim-zade Niyazi Institute of Art Studies, candidate thesis's abstract. (In Russian)
- Gurenko, Yevgeniy. *Problemy khudozhestvennoi interpretatsii (filosofskii analiz) [Problems of Artistic Interpretation (Philosophical Analysis)]*. Novosibirsk, Nauka, 1982. (In Russian)
- Kholopov, Yuriy. "Noveye paradigmy muzykal'noi estetiki XX veka." ["New Paradigms of Musical Aesthetics of the 20th Century."] *Online Library of Yu. N. Kholopov*, kholopov.ru/prdgm.html. Accessed 25 February 2025. (In Russian)
- Kholopova, Valentina. *Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoi poloviny XX veka [Questions of Rhythm in the Works of Composers of the First Half of the 20th Century]*. Moscow, Muzyka, 1971. (In Russian)
- Keep, David. "Review of Joel Lester, Brahms's Violin Sonatas: Style, Structure, Performance (New York: Oxford University Press, 2020)." *Music Theory Online*, vol. 28, no. 2, 2022, mtosmt.org/issues/mto.22.28.2/mto.22.28.2.keep.html. Assessed 30 May 2024.
- Lavrova, Svetlana. *Proektsii osnovnykh kontseptov poststrukturalistskoi filosofii v muzyke postserializma [Projections of the Main Concepts of Poststructuralist Philosophy in the Music of Postserialism]*. 2016, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory, PhD thesis. (In Russian)
- Nedlina, Valeriya. "Kul'turnye determinanty natsional'nogo stilya (na primere kazakhskoi akademicheskoi muzyki)." ["Cultural Determinants of the National Style (on the Example of Kazakh Art-Music)."] *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost'*, vol. 4, no. 3, 2021, pp. 25–39. DOI: 10.26176/MAETAM.2021.4.3.003. (In Russian)
- Rechenko, Mariya. "Pervyi skripichnyi kontsert D. Shostakovicha: k probleme kontseptsii." ["D. Shostakovich's First Violin Concerto: To the Problem of Conception."] *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh*, no. 5, 2008, pp. 107–109. (In Russian)

Teoriya sovremennoi kompozitsii: Uchebnoe posobie [Theory of Modern Composition: Textbook]. Edited by Valeriya Tsenova, et al. Moscow, Muzyka, 2007. (In Russian)

Tolganbayev, Aitkesh. *Ispoved' sud'by zhestokoi [Cruel Fate Confession]*. Literary recording by Igor Savvin and Sauleta Tolganbayeva. Almaty, Kazakhstan, 1993. (In Russian)

Utz, Christian and Thomas Glaser. "Shaping Form: Performances as Analyses of Cyclic Macroform in Arnold Schoenberg's *Sechs kleine Klavierstücke*, op. 19 (1911), in the Recordings of Eduard Steuermann and Other Pianists." *Music Theory Online*, vol. 26, no. 4, 2020. DOI: 10.30535/mto.26.4.9.

Zemtsovsky, Izaliy. "Zhizn' fol'klornoi traditsii: prevelicheniya i paradoksy" ["The Life of Folklore Tradition: Exaggerations and Paradoxes."]. *The Mechanism of Folklore Tradition Transmission*, proceedings of the 21st International Youth Conference in Memory of A. Gorkovenko. Russian Institute of Art History. Edited by Nailya Abubakirova, et al. St. Petersburg, 2004. pp. 5–25. (In Russian)

Zhubanov, Akhmet. "Struny stoletii." ["Strings of the Centuries."] *Ocherki o zhizni i tvorcheskoi deyatel'nosti kazakhskikh narodnykh kompozitorov [Essays on the Life and Creative Work of Kazakh Folk Composers]*. Alma-Ata, Kazgoslitizdat, 1958. (In Russian)

Zhumabekova, Dana. *Istoriya smychkovogo (skripichnogo) ispolnitel'skogo iskusstva v Kazakhstane (kurs lektsii) [History of Bowed (Violin) Performing Arts in Kazakhstan (Lecture Course)]*. Almaty, n.p., 1995. (In Russian)

Zhumabekova, Dana. *Skripichnaya kul'tura Kazakhstana: pedagogika, ispolnitel'stvo i kompozitorskoe tvorchestvo: ot istokov do sovremennosti [Violin Culture of Kazakhstan: Pedagogy, Performance and Composing: From the Origins to the Present]*. 2015, M. I. Glinka Magnitogorsk State Conservatory, PhD thesis. (In Russian)

Zhumabekova, Dana. *Skripichnoe tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana i problemy interpretatsii ikh proizvedenii [Violin Creativity of Composers of Kazakhstan and Problems of Interpretation of Their Works]*. 1985, N. A. Rimsky-Korsakov Leningrad State Conservatory, candidate thesis. (In Russian)

UDC 780.6
DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.259

Assel Alina*

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

ORCID ID: 0009-0002-1976-1443

email: asselalina84@gmail.com

Saule Utegaliyeva

Doctor of Sciences in Study of Art, Full Professor, Musicology and Composition
Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Honored Worker of Kazakhstan,
Holder of the Kurmet Order (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-9867-8511

email: sa_u@mail.ru

ARTICLE

KAZAKH DOMBRA OF THE ARKA AREA IN THE PAST AND PRESENT: A STUDYING EXPERIENCE

The authors have reviewed and approved the final manuscript and affirm that there is no conflict of interest.

* Corresponding author

email: asselalina84@gmail.com

Received by editorial: 20.12.2024

Accepted to publish: 27.05.2025



© 2025 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.

CITE

Alina, Assel, and Saule Utegaliyeva. "Kazakh Dombra of the Arka Area in the Past and Present: A Studying Experience." *Saryn*, vol. 13, No. 2, 2025, pp. 81–97. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.259.

KEYWORDS

dombra, Arka area (Central Kazakhstan), *shertpe* style, traditional *kuishi*, comparative analysis, morphology, ethno-organological heritage.

ACKNOWLEDGEMENTS

The authors would like to express their gratitude to the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, the *Saryn* editorial staff, and reviewers for high professionalism, attentiveness, friendly attitude, useful consultations and feedback. Special thanks to the master and *kuishi* Kalken Kassymov, the family of Dauletbek Saduakassov, and the relatives of the writer, ethnographer Kamel Zhunistegi for provided materials during the fieldwork in Karaganda region (August 2023, July 2024).

ABSTRACT. The dombra is a two-stringed plucked chordophone widely used in the traditional musical culture of the Arka area (Central Kazakhstan), that is dominated by the *shertpe* style. This style of playing is characterized by advanced melody, free rhythm, and expressive sound plasticity. The study presents the first comparative analysis of dombras used by traditional *kuishi* of the late 19th and early 20th centuries, such as Abdi Rysbekuly, Sembek Aidosuly with instruments of contemporary performers Dauletbek Saduakasov, and Kalken Kassymov.

This article is based on materials collected in the Karaganda region and aims to identify sequence and transformations in the instrument's morphology and ergonomics. It describes dombra samples and compares their form, material, frets number, and string quality. The study applies a comprehensive methodological approach, including comparative-typological, comparative-historical, and systemic-ethnophonetic methods (Igor Matsievsky). The empirical basis consists of interviews with dombra artisans Kalken Kassymov (b. 1949) and Yerdos Rakhimbekov (b. 1976), as well as materials from folklore and ethnographic fieldworks (Karaganda, August 2023, July 2024).

Comparative analysis of the instruments revealed morphological differences: forms of the instrument include trapezoidal, pear-shaped, and rounded, along with variability in the frets number (from 12 to 14). The dombras of Sembek, Dauletbek, and Kalken show similarities in body shape and volume. The popularity of the trapezoidal form (*kalak* dombra) in the studied area apparently has connection with the comfortable positioning of the right hand on the side parts of the body, as well as specific features of the plucking technique.

The results indicate that the Arka dombra school is associated with the widespread use of the trapezoidal *kalak* dombra, which is optimal for the *shertpe* technique and stable sound production. Contemporary types of the *kalak* dombras undergo constructive changes, adapting to stage requirements. They are widely used in practice and preserve the ethno-organological heritage, playing a significant role in the performance of *shertpe* kui.

CONTRIBUTIONS OF AUTHORS

Assel Alina – collection of fieldwork materials, data and types of Arka dombra, measuring the structural parameters of the dombra, main text drafting, compiling the references.

Saule Utegaliyeva – adjustment the article outline, classification of the material, writing an abstract, editing the text.

UDC 780.6
DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.259

Асель Кайратовна Алина*

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

ORCID ID: 0009-0002-1976-1443

email: asselalina84@gmail.com

Сауле Исхаковна Утегалиева

Өнертану докторы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
музыкатану және композиция кафедрасының профессоры, Қазақстанның
еңбек сіңірген қайраткері, «Құрмет» орденінің иегері (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0001-9867-8511

email: sa_u@mail.ru

МАҚАЛА

АРҚА ӨҢІРІНДЕГІ ҚАЗАҚ ДОМБЫРАЛАРЫНЫҢ ӨТКЕНІ МЕН БҮГІНІ: ЗЕРТТЕУ ТӘЖІРИБЕСІ

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

* Жауапты автор

email: asselalina84@gmail.com

Редакцияға түсті: 20.12.2024

Басылымға қабылданды: 27.05.2025



© 2025 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.

Дәйексөз үшін

Алина, Асель, және Сауле Утегалиева. «Арқа өңіріндегі қазақ домбыраларының өткені мен бүгіні: зерттеу тәжірибесі». *Saryn*, т. 13, № 2, 2025, 81–97 б. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.259. (Ағылшынша)

Тірек сөздер

домбыра, Арқа өңірі (Орталық Қазақстан), шертпе күй, қалақ домбыра, дәстүрлі күйшілер, салыстырмалы талдау, морфология, этноорганологиялық мұра.

Алғыс

Авторлар Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясына, *Saryn* журналының редакциясына және рецензенттерге жоғары кәсібилік, зейінділік, достық қарым-қатынасы, пайдалы кеңестері үшін алғыстарын білдіреді. Қарағанды облысына экспедиция сапары (тамыз 2023, шілде 2024) кезінде материалдарымен қамтамасыз еткен шебер-күйші Қалкен Қасымов пен Дәулетбек Сәдуақасовтың отбасына, сондай-ақ жазушы, этнограф Кәмел Жүністегінің туған-туыстарына ерекше алғыс айтамыз.

Аңдатпа. Домбыра — Арқа (Орталық Қазақстан) аймағының дәстүрлі музыкалық мәдениетінде кең таралған екі ішекті шертпелі хордофон. Бұл аймақта дамыған әуенімен, еркін ырғағымен және мәнерлі дыбыстық әртүрлілікпен шертпе стилі басым.

Мақалада алғаш рет XIX ғ. соңы мен XX ғ. басындағы дәстүрлі күйшілер (Әбди Рысбекұлы, Сембек Айдосұлы) қолданған домбыралармен қазіргі заманғы орындаушылардың аспаптарына (Дәулетбек Сәдуақасов, Қалкен Қасымов) салыстырмалы талдау жүргізілді.

Мақала Қарағанды облысында жиналған материалдарға негізделген, сондай-ақ заманауи үлгілерді сипаттаумен, пішінін, материалын, перне байлау санын, ішектердің сапасын салыстыра отырып, аспаптың морфологиясы мен эргологиясындағы сабақтастық пен өзгерістерді анықтауға бағытталған. Домбыра түрлерін зерттеуде салыстырмалы-типологиялық, тарихи-салыстырмалы, сонымен қатар жүйелі-этнофондық (Игорь Мациевский) кешенді зерттеу әдістері қолданылды. Эмпирикалық базаны шеберлер Қалкен Қасымовпен (1949 ж. т.) және Ердос Рахымбековпен (1976 ж. т.) сұхбаттар, сондай-ақ фольклорлық-этнографиялық экспедициялар материалдары (Қарағанды, тамыз 2023, шілде 2024) құрайды.

Аспаптардың салыстырмалы талдауы олардың морфологиясындағы айырмашылықтарды анықтады: трапеция тәрізді, алмұрт тәрізді және дөңгелек пішіндер, сондай-ақ перне санындағы вариативтілік (12-ден 14-ке дейін). Сембек, Дәулетбек және Қалкеннің домбыралары көлемі мен пішіні жағынан жақын. Қарастырылатын аймақта трапеция тәрізді (қалақ домбырасы) пішіннің танымалдығы орындау барысында оң қолдың ыңғайлы орналасуына және қағыс амалдарына әсер ету ерекшеліктерімен байланысты болуы керек.

Нәтижелер Арқа домбыра мектебі шертпе техникасы мен тұрақты дыбыс шығару үшін оңтайлы қалақ трапеция тәрізді домбыраның таралуымен байланысты екенін көрсетеді. Заманауи модельдер сахналық талаптарға бейімделе отырып, конструктивті өзгерістерге ұшырайды. Қалақ домбыралары іс жүзінде кеңінен қолданылады және этноорганологиялық мұраны сақтайды, осылайша шертпе күйлерді орындауда маңызды рөл атқарады.

Авторлардың үлесі

А. К. Алина – Арқа домбыраларының түрлері мен мәліметтерін жинау, домбыра нұсқалары құрылысының өлшемін шығару, негізгі мәтінді жазу, дереккөздер тізімін рәсімдеу.

С. И. Утегалиева – мақала жоспарын жөндеу, материалды жүйелеу, аңдатпаны жазу, мәтінді редакциялау.

UDC 780.6

DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.259

Асель Кайратовна Алина*

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

ORCID ID: 0009-0002-1976-1443

email: asselalina84@gmail.com

Сауле Исхаковна Утегалиева

Доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, заслуженный деятель Казахстана, кавалер ордена «Құрмет» (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-9867-8511

email: sa_u@mail.ru

СТАТЬЯ

КАЗАХСКИЕ ДОМБРЫ АРКИНСКОГО РЕГИОНА В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ: ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ

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

* Корреспондирующий автор
email: asselalina84@gmail.com

Поступила в редакцию: 20.12.2024

Принята к публикации: 27.05.2025



© 2025 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.

Для цитирования

Алина, Асель, и Сауле Утегалиева. «Казахские домбры Аркинского региона в прошлом и настоящем: опыт изучения». *Saryn*, т. 13, № 2, 2025, с. 81–97. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.259. (На английском)

Ключевые слова

домбра, Арка (Центральный Казахстан), стиль шертпе, традиционные кюйши, сравнительный анализ, морфология, этноорганологическое наследие.

Благодарности

Авторы выражают благодарность Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, редакции журнала *Saryn*, рецензентам за высокий профессионализм, внимательность, доброжелательное отношение, полезные консультации и отзывы. Отдельная благодарность мастеру-кюйши Калкелу Касымову и семье Даулетбека Садуакасова, а также родным писателя, этнографа Камела Жунистеги, которые предоставили материалы во время экспедиции по Карагандинской области (август 2023, июль 2024).

Аннотация. Домбра – двухструнный щипковый хордофон, широко распространенный в традиционной музыкальной культуре региона Арка (Центральный Казахстан). В этом регионе доминирует стиль *шертпе* с развитой мелодикой, свободной ритмикой и выразительным звуковым многообразием. В исследовании впервые проведен сравнительный анализ домбр, использовавшихся традиционными кюйши конца XIX – начала XX века (Абди Рысбекулы, Сембек Айдосулы), с инструментами современных исполнителей (Даулетбек Садуакасов, Калкен Касымов).

Статья основана на материалах, собранных в Карагандинской области, и направлена на выявление преемственности и трансформаций в морфологии и эргологии инструмента с описанием современных образцов и сравнением формы, материала, количества ладовых перевязей и качества струн. Исследование опирается на комплексный методологический подход, включая сравнительно-типологический, сравнительно-исторический и системно-этнофонический (Игорь Мациевский) методы. Эмпирическую базу составляют интервью с мастерами Калкеном Касымовым (р. 1949) и Ердосом Рахимбековым (р. 1976), а также материалы фольклорно-этнографических экспедиций (Караганда, август 2023, июль 2024).

Сравнительный анализ инструментов выявил различия в их морфологии: зафиксированы формы – трапециевидная, грушевидная и округлая, а также вариативность в количестве ладков (от 12 до 14). Домбры Сембека, Даулетбека и Калкена близки по форме и объему корпуса. Популярность трапециевидной формы (домбры *калак*) в исследуемом регионе, по-видимому, связана с удобством положения правой руки на боковых частях корпуса, а также особенностями штриховой техники.

Результаты показывают, что аркинская домбровая школа связана с распространением трапециевидной домбры *калак*, оптимальной для техники *шертпе* и устойчивого звукоизвлечения. Современные модели подвергаются конструктивным изменениям, адаптируясь к сценическим требованиям. Домбры *калак* широко применяются на практике и сохраняют этноорганологическое наследие, играя важную роль в исполнении *шертпе*-кюев.

Вклад авторов

А. К. Алина – сбор экспедиционных материалов, сведений и видов аркинской домбры, осуществление обмера строения домбры, написание основного текста, оформление списка источников.

С. И. Утегалиева – корректировка плана статьи, систематизация материала, написание аннотации, редакция текста.

Introduction

Kui is a type and genre of Kazakh folk instrumental music (Kunanbayeva, Yelemanova 110), where *kui* for *dombra* (a type of two-stringed long-necked lute) is especially popular (*Music Atlas* 110). In accordance with the methods of sound production, there are two main distinguished styles: *tôkpe* (from Kazakh for “continuously pouring”, suggesting sprawling brush movements) and *shertpe* (from Kazakh for “clicking”, plucking the strings with the fingers of the right hand). The first one became widespread in the western region of Kazakhstan with more dynamic music and emotional character. The second style is more common in central, eastern and south-eastern Kazakhstan (Zhubanov, *On the History* 125–148).

In accordance with the above mentioned, there are two types of the *dombra*. As noted by Bolat Sarybayev: “The main distinguishing features of the *dombras* from the western part of the country are: large size, oval body shape, thin fingerboard with 12-14 frets¹. In the eastern and central regions of Kazakhstan the most often met *dombras* have short and thick neck (7-8 frets) with flat (trapezoidal, triangular) body shape” (100). Some scholars define them as *қауақ* (bowl-shaped) and *қалақ* (scoop-shaped) *dombras*. The first type is characterized by a louder and stronger sound (*tôkpe kui*), while the latter has a softer and more lyrical tone (*shertpe kui*).

Nowadays, the instrument has been reconstructed², chromaticised, the strings are made of fishing line (artificial fiber catgut is less often used). The modern *dombra* already has 19 frets, it is used in solo, ensemble and orchestral music practice. In addition, this instrument most often accompanies singing. In the past, *dombra* had a non-tempered strings and a variable number of frets, depending on the region and creator of the instrument.

The article is devoted to the study of *dombra* in the Arka³ area (Central Kazakhstan), where instruments of different shapes and numbers of frets are still preserved.

Objectives

The article has set the following objectives:

1. The ergo-morphological characteristic of the modern types of musical instruments used in the abovementioned Arka area (district of Karaganda region) is given;
2. A comparative analysis of modern *dombras* with instruments of the past (shape, manufacturing materials, number of frets, quality of strings) is set.

1 Here we are talking about tied frets.

2 The *dombra* was modernized by the Romanenko brothers.

3 Saryarka is one of the most prominent geographical, natural-historical and cultural areas of Kazakhstan, located in the heart of the country. The term itself originates from local vernacular and translates as “yellow elevation” or “sun-scorched plateau with hills”, evoking the region’s distinct coloring and undulating terrain. This landscape is not only geographically significant but also culturally rich, particularly known for its enduring tradition of instrumental *dombra* music, most notably the Arka school of *shertpe kui*.

Methods

Here we rely on a comprehensive approach, which implies a comprehensive study of the object, in the interrelation of all its components. The study of *dombra* types uses *comparative-typological*, *comparative-historical*, and *system-ethnophonic* methods (Matsievsky 34–39). The study of the Arka *dombras*, their morphological and ergological properties

provides an appeal to the musical samples created for them. The *kuis* of a number of local tradition representatives such as Sembek, Abdi, D. Saduakassov are published in Bilal Iskakov’s compilation (Iskakov 262, 269, 353).

It is significant to refer to the works of domestic ethnomusicologists devoted to the study of the *dombra* in general (Akhmet Zhubanov, Bolat Sarybayev, Kairolla Juzbassov, Saule Utegaliyeva) and more broadly of Kazakh *dombra* music (Bagdaulet Amanov, Assiya Mukhambetova, Pernebek Shegebayev, Saira Raimbergenova, Gulzada Omarova, Raushan Nesipbai), especially *shertpe kui* (Ualy Bekenov, Bilal Iskakov, Aitzhan Toktagan, Zhangali Juzbai). The authors used different expeditionary materials, as well as independently collected ones. Taking into account the vastness of the region, the study was limited to folklore fieldwork records found in Karaganda region (August 2023, July 2024).

The article reviews *dombbras* from the collection of the writer K. Zhunistegi (1939–2023), belonging to such *kuishis* of the past as Sembek (1864–1931) and Abdi (1868–1931) (late 19–early 20 century, Arka area). Besides, the instruments of contemporary bearers of traditions, such as D. Saduakassov (1938–2012) and K. Kassymov (1949) are no exception. The latter one is also a very well-known *dombra* artisan.

So, below we consider the abovementioned tasks.

“The name ‘Arka’ is associated with the central part of Kazakhstan. This includes Akmola, Karaganda, part of Kostanay and Pavlodar regions. On this territory the so-called Arka *dombra* style is widespread” (Omarova 120). Karaganda region is located in the central part of the Republic of Kazakhstan. In the south it borders with South-Kazakhstan and Zhambyl, in the north with Akmola, in the east with Pavlodar, in the north-west with Kostanay, in the east with East-Kazakhstan, in the south-west with Kyzylorda, and in the south-east with Almaty region (Encyclopedia 9). (See fig. 1).



Fig. 1. Geographical map of Karaganda region (2022)

1. Karkaraly district
2. Abai district
3. Aktogai district
4. Shet district
5. Bukhar-Zhyrau district
6. Nura district
7. Osakarov district

Source: Kazakhstanskaya Pravda, 15 April 2022, kazpravda.kz/n/predstavlena-karta-razdeleniya-gorodov-i-rayonov-na-karagandinskuyu-i-ulytauskuyu-oblasti/

According to A. Zhubanov, the musical instrument called “dombra” has been preserved among many people. The word “dombra” itself comes from the Arabic “dunba” and “burre”, meaning “lamb’s rump” (*Kazakh Folk Musical Instrument – Dombra* 8)⁴. Another version gives the term from the Iranian word “tanbur” (see *dombra/dombura/tanbura*) (Utegaliyeva 19).

Erich von Hornbostel and Curt Sachs classify this type of instrument by the index: 321. 321 as a chordophone having a body, a neck, in some cases a fingerboard and frets (253).

The frets on the neck of the traditional Kazakh dombra are called *perne*. Their arrangement reveals local and region differences of the instrument. Kazakh dombra artisan Kamar Kassymov gave the name *bunaq* to the frets made of sheep intestines (Jumabayev, Berdibay 65)⁵.

Under the study in the Arka area (Karaganda region) the so-called *qalax* dombra is the most common. Instruments presumably belonging to the performers Sembek and Abdi were found in the collection of the writer and connoisseur of Kazakh music K. Zhunistegi. He made a significant contribution to the preservation of regional cultural traditions by collecting artifacts (ancient types of instruments, etc.). We also familiarized ourselves with materials from the personal archives of artisan and performer K. Kassymov, and *kuishi* D. Saduakassov. The dombras of contemporary musicians are in the authors’ possession.

Discussion

The dombra of **Sembek Aidosuly** (1864–1931) was made by the artisan Karamende Abbrakhman in 1926–1928. Of course, the instrument has been passed down from generation to generation and over time its appearance changed. The dombra was restored by the teacher and artisan A. Rakhymzhanov (Zhunistegi 107–113) (see [fig. 2](#)), and has a trapezoidal shape with a beveled bottom part⁶.

Ergological features. The instrument is hollowed out of a single piece of wood. The front part is spruce (you can notice the small metal nails connecting the lid with the body)⁷. At the moment the lid of the instrument is glued. The other parts are made of pine. The gluing process is a delicate matter. According to artisan and *kuishi* Kalken (from the interview), the lid of the instrument used to be fixed with small wooden nails. With vacuum installation, the wooden nails are fully embedded in the body of the instrument and securely fixed, so they never detach. But over time, modern

craftsmen began to use new materials such as glue.

Morphological features. The instrument (made in early 20th century) has a trapezoidal shape and consists of such parts as the head (*bas*), stand (*tiek*), pegs (*qulax*), neck (*moiyn*), body (*shanax*), soundboard (*bet taqtai*) and fixing for the strings (*tùime*), and sound hole in the form of a triangle.

4 It’s about the fat tail part of it (the lamb).

5 The word *bunaq* means a place where something is rounded and becomes segmented and carved (e. g. a stick) or a notch. *Qazaq tilinñ sózdigi [Kazakh Language Dictionary]*. Dike-press, Almaty, 1999, p. 112.

6 The beveled bottom part is also present on the dombra of D. Saduakassov.

7 When making a dombra the choice of wood for the soundboard is crucial for the quality of the perceived sound. Thanks to the selected wood species (spruce, pine) the instrument can give a resonating effect.

The *dombra* of the *kuishi* **Abdi Rysbekuly** (1868–1931)⁸ has the side and front parts inlaid with an ornamental pattern, indicating the high skill of the instrument’s maker⁹. The front part has a burnt inscription of the word “Omar Khayam” in Arabic. Unfortunately, the Persian part of the text could not be deciphered (see [fig. 3](#)).

Ergological features. The instrument has a more complex and detailed construction: it consists of different parts, including side walls and soundboard. According to the contemporary craftsman Ye. Rakhymbek (1976), the front side and neck are made of pine, and the side parts are made of poplar tree. At the moment the soundboard is glued to the body.

Morphological features. Unlike the previous one, this *dombra* has a triangular shape (upper part of the body), and the back is more convex. The head (*bas*) has the form of a spatula, the neck got 16 imposed frets, and the body is elongated.

To better understand how their shape affects the sound and timbre, the following measurements of the two instruments were taken (see [Table 1](#)).

The comparative analysis of the given data shows, that in spite of size similarities of some parts (head,

pegs, width of the back part of the body, length and width of the base), these two *dombras* differ from each other (in terms of total length).

Sembek’s *dombra* due to the neck length and body volume is not large. Given that the body of the Abdi’s instrument is larger, its base is correspondingly wider. Having the different length of the neck, the number of imposing harmonies is also unequal. Instruments with a larger body have a stronger sound. Since these *dombras* belong to the ancient types, initially they may have strings made of natural materials like sheep intestines, etc. However, after the thorough restoration, these *dombras* got strings made of fishing line. Marlena Kokisheva



Fig. 3. Abdi’s *dombra*. Front view.
Source: K. Zhunistegi’s personal collection, photos taken by the author Assel Alina (Karaganda region, Shet district, Aksu-Ayuly village, 2 July 2024).



Fig. 2. Sembek’s *dombra*. Front and back view.
Source: K. Zhunistegi’s personal collection, photos taken by the author Assel Alina (Karaganda region, Shet district, Aksu-Ayuly village, 2 July 2024).

- 8 According to the story of K. Zhunistegi, *dombra* was found at one of the aul residents Kamen Yesimgaliyev, back in the early 20th century. In those times, instruments of this kind could already be considered relics (Zhunistegi 108).
- 9 The *dombra* has some damage, cracks, bent bottom and hollow sides, indicating a long history of use, and possibly improper storage (Zhunistegi 108).

Table 1. Comparative measurements of Sembek's and Abdi's dombras

Parts of the Instrument	Musician Names	Sembek. Year of creation 1923	Abdi. Year of creation 1917
Head		8 cm	9 cm
Tuning pegs		2 pcs	2 pcs
Neck length of dombra		40,5 cm	52 cm
Length of the front part of the body		36,2 cm	43 cm
Width of the front part of the body		15 cm	22 cm
Length of the back part of the body		38 cm	43 cm
Width of the back part of the body		6,5 cm	6 cm
Base length and width		12,5 cm 9 cm	11 cm -
Total length of the instrument		86 cm	104 cm
String quality		Fishing line	Fishing line
Number of frets		12	16

Source: Made by the authors using data from the folklore fieldwork in Karaganda region (August 2023, July 2024).

and Valeriya Nedlina in their work give a precise description of the Kazakh traditional instrument dombra: "The size and design of the instrument perfectly fit the nomadic way of life: a compact instrument, relatively simple in its structure" (664).

One of the artisans and performers is **Kalken Kassymov** (1949). *Kuishi* demonstrated his experimentally made dombra, which had an additional soundboard (*qosymsha qaqpak*) attached to the bottom of the body. The uniqueness of this instrument is in sounds that are extracted without using the resonator hole (see [fig. 4](#)). In the formation of the instrument, we can see the influence of modern trends aimed to strengthen the sound. Therefore, a double soundboard of dombra (its larger area as well) allows to achieve a more powerful sound.

Ergological features. The instrument is made of composite parts. The soundboard is made of spruce, and other parts are made of pine. The dombra has a trapezoidal shape (*qalaq dombra*), with a flatter body and wide bottom. It's got a rather nasal timbre. It should be noted, that the master uses his own special approach when tying the fret of dombra: he makes punctures through the neck and passes the fishing line through them to set the fret. Because the fins are firmly attached, they will not shift excessively.



Fig. 4. K. Kassymov's dombra. Front, back, side view. Source: K. Kassymov's personal collection, photos taken by the author Assel Alina (Karaganda city, 10 July 2024).

Morphological features. The instrument (mid 20th century) consists of head (*bas*), pegs (*qulaqtar*), neck (*moiyn*), front part (*bet taqtai*), and has an additional soundboard (*shanaq*), stand (*tiek*) and string attachment (*tùime*). The extra soundboard enhances the sound of the instrument.

Dauletbek Saduakassov (1938–2009) is one of the brightest performers of Arka *shertpe kuis*. His grandson Zhusip presented his grandfather’s instrument consisting of 13 frets (see fig. 5). The master is Zagit Suragan Kuanganuly, a resident of Taldy village (Karaganda region, Aksu-Ayuly district).

Ergological features. The instrument (beginning of the 21st century) has a trapezoidal shape. The dombra has a glued body, assembled from composite parts. The front side is made of spruce, and the other parts – of pine tree. The back part of the instrument is beveled to the bottom.

Morphological features. The parts are the head (*bas*), pegs (*qulaqtar*), neck (*moiyn*), soundboard (*bet taqtai*), body (*shanaq*), soundboard stand (*tiek*), and string attachment (*tùime*). In addition to the usual round hole, there are additional *f*-holes on the sides. The lowel beveled section and additional vents intensify the sound of the instrument. There is a sense of modernity in this type of dombra.

The measurements of these two dombras are shown in Table 2.



Fig. 5. D. Saduakassov’s dombra. Front and back view. Source: D. Saduakassov’s personal collection, photos taken by the author Assel Alina (Karaganda region, Shet district, Aksu-Ayuly village, 2 July 2024).

Table 2. Comparative measurements of K. Kassymov’s and D. Saduakassov’s dombras

Parts of the Instrument	Musician Names	Kalken Kassymov. Year of creation 2023	Dauletbek Saduakassov. Year of creation – unknown
Head		8 cm	7 cm
Tuning pegs		2 pcs	2 pcs
Neck length of dombra		48 cm	49,3 cm
Length of the front part of the body		37 cm	37,5 cm
Width of the front part of the body		16 cm	20 cm
Length of the back part of the body		38,5 cm	35,5 cm
Width of the back part of the body		8,4 cm	8,5 cm
Base length and width		12,5 cm 9 cm	- 7 cm
Total length of the Instrument		95 cm	94,5 cm
String quality		Fishing line	Fishing line
Number of frets		18	13
Additional soundboard		4 cm	-

Source: Made by the authors using data from the folklore fieldwork in Karaganda region (August 2023, July 2024).

Kalken's dombra is equipped with additional soundboard, the bottom of the instrument is not flat, but slightly curved. This enhances amplification of the sound.

Comparing the old Sembek's instrument and the modern Kalken's dombra, one can notice that they are quite similar in terms of the total length. However, Sembek's dombra has an old pattern of 13 frets, and Kalken's instrument got 18 frets (see Table 3).

Table 3. Comparative measurements of Sembek's and Kalken's dombras

Parts of the Instrument	Musician Names	Sembek. Year of creation 1923	Kalken. Year of creation 2023
Head		7 cm	8 cm
Tuning pegs		2 pcs	2 pcs
Neck length of dombra		49,3 cm	48 cm
Length of the front part of the body		37,5 cm	37 cm
Width of the front part of the body		20 cm	16 cm
Length of the back part of the body		35,5 cm	35,5 cm
Width of the back part of the body		8,5 cm	8,4 cm
Base length and width		7 cm	12,5 cm 9 cm
Total length of the Instrument		94,5 cm	95 cm
String quality		Fishing line	Fishing line
Number of frets		13	18
Additional soundboard		-	4 cm

Source: Made by the authors using data from the folklore fieldwork in Karaganda region (August 2023, July 2024).

Results

Comparative analysis of current samples with instruments of the past.

By comparing the dombras of the 19–20th centuries with modern instruments some similarities and differences were identified.

Similarities. Traditional materials like pine and spruce (so called "resonance wood") are still popular in dombra making. A striking example is ancient type of dombras (Sembek, Abdi). Due to its lightness and excellent acoustic properties, spruce is often used for top soundboards. Pine is also frequently used due to its availability and processing. One of the distinctive properties of this wood: once dry, it no longer absorbs moisture.

Differences. In general, the examined dombras have a trapezoidal shape, and are more compact. The Abdi's instrument has its peculiarities. It is characterized by a more voluminous curved-arc-shaped body (in length of 43 cm), which strengthens the sound of the instrument. At the same time, the sound of smaller dombras is more chamber-like (the length of Sembek's dombra body is 38 cm). Besides, in comparison with other types, the total length of the Abdi's dombra is 104 cm. In terms of dimensions, it's getting close to dombras of Western Kazakhstan. It is known that three-cornered types are found among Kazakhs, Nogais and Kalmyks of the Lower Volga region in Russia. Kalken and Dauletbek have instruments with similar characteristics.

Talasbek Asemkulov defines three types of *qalaq* dombra: *iyqty* (shouldered), *bùirli* (wineglass shaped), *sauyrly*¹⁰ (from Kaz. – croup-foot of mountains)¹¹ (with an enlarged lower section) (85).

The shape and volume of the instrument's body can influence the sound and playing comfort. In our opinion, Sembek's dombra is more traditional, fits the definition of *iyqty* (shouldered), with an extended upper part of the body. The dombra of the artisan and performer K. Kassymov has a more voluminous lower part, which allows it to be referred to the *sauyrly* type.

String materials have also evolved from natural to modern synthetic ones. "In the 1950–60s, folk composers and performers used strings made from animal entrails, which gave a soft and rich sound. Such sound was described by the term *koñyr dauys* (Kazakh for "velvet voice") (Nazhimedenov 93). "Intestinal (lamb, goat) or vein (from Kaz. *shek* – intestine, string; *qoidyn*, *eshkinin shegi* – strung from lamb, goat intestines), as well as *zhìbek* (from Kaz. – silk) strings are mainly used on plucked chordophones (simple and compound). They were popular before the reconstruction of stringed instruments in the early twentieth century" (Nazhimedenov 96). "At the same time, fishing line, which replaced intestines strings, was preferably distinguished by its durability" (Utegaliyeva, "Timbre-register Sound" 109).

Modern instruments and strings allow to create more complex and diverse music, adapting to the requirements of the time, including instrumental pieces by Kazakh composers.

The dombras of Sembek, Abdi, and Dauletbek have 11–13 frets, on modern Kalken's dombra their number increases to 19. Despite the common principles of their design, these differences emphasize the individuality of each instrument.

The number of frets in correlation with Abdi's *kui* "Zar Qosbasar", Sembek's *kui* "Naz Qosbasar", and Dauletbek's *kui* "Tolqau" match. The number of harmonies identified on the instruments of Abdi, Sembek, and contemporary *kuishi* Kalken and Dauletbek are actually coincide with those used in the *kuis* of the authors. In Sembek's *kui* "Naz Qosbasar" the climax is given on sound *a*¹ (Iskakov 269). In Abdi's *kui* "Zar Qosbasar" the highest sound is *g*¹ (Iskakov 262), which is also present on his dombra. The actual sound structure of dombra and *kui* coincide. The sound range of *kui* "Tolqau" (Iskakov 353) by Dauletbek fits with the sound range of his dombra. Besides, musicians (masters) themselves can create experimental types of dombras, as we mentioned above.

These differences emphasize the individuality of each instrument, despite the general principles of their construction. The study by Balzhan Junussova, et al. noted the positive outcomes of modernizing ancient stringed instruments: broad coverage of classical and modern global repertoire, concert, ensemble, and orchestral functions (13).

Of all the listed instruments, only Sembek's dombra is made of a single piece of wood, while other *kuishis* have instruments assembled from component parts. The exceptions are the craftsman Kalken, and the performer Magauya Khamzin, with an additional soundboard.

10 The term *sauyrly* is characterised by polysemy. One of the meanings of *sauyr* refers to the lower part of a horse's thigh.

11 *Sôzдіk [Dictionary]*. Aruna, 2023, p. 160.

Conclusion

Based on the above, some preliminary conclusions are drawn:

1. The popularity of the trapezoidal *qalax* dombra in this area is probably not accidental. In our opinion, this type of instrument to some extent corresponds to the stroke technique of *shertpe*, including the character of cues. It is most convenient for playing by plucking (with all fingers or only one). In this case, the right hand in a horizontal position, rests on the "sides" of the body. As a result, its position when extracting a sound on each string acquires additional stability. The strength of finger picking is increased.
2. The considered instruments reflect a kind of evolution of the East Kazakhstan dombra: from its ancient types to modern ones. The size of the formerly miniature dombra began to increase. Nineteen-fret dombras make it possible to play a wider repertoire. Instruments with a voluminous body still help to enhance the sound.
3. In addition, the influences of modern trends related to sound reinforcement are evident (additional soundboards and *f*-holes).
4. In the past, traditionally, instruments with fewer frets were used. They contributed to the appearance of micro-intervals usually found in folk music. Unfortunately, it is difficult to extract micro-intervals on a modern dombra with 19 frets.
5. *Shertpe kuis* are mostly performed on the concept stage. Therefore, the sound of dombra must be stronger. That's why craftsmen strive to intensify the sounds of the instrument.

REFERENCES

- Assemkulov, Talasbek. "Dombıraǵa til bitse." ["If the Dombra Could Speak."] *Zhuldyz*, no. 5, 1989, pp. 185–190. (In Kazakh)
- Hornbostel, Erich von, and Curt Sachs. "Sistematika muzykal'nykh instrumentov." ["Systematics of Musical Instruments."] *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka [Folk Musical Instruments and Instrumental Music]*. Collection of Articles and Materials in 2 Parts. Trans. from German by Israel Alender, edited by Igor Matsievsky. Part 1. Moscow, Sovetskii kompozitor, 1987, pp. 229–261. (In Russian)
- Iskakov, Bilal. *Saryarka sazday. [Saryarka Motives]*. Edited by Gulmira Sharipova, et al. Almaty, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, 2007, pp. 262, 269, 353. (In Kazakh)
- Jumabayev, Asset, and Aizhan Berdibay. "Kamar Kassymov, a Musical Instruments Artisan for the Kurmangazy Kazakh National Orchestra of Folk Instruments." *Saryn*, vol. 12, no. 2, 2024, pp. 54–74. DOI: 10.59850/SARYN 2024.3.12.180. (In Kazakh)
- Junussova, Balzhan, et al. "Advanced String Instruments in the Musical Culture of Kazakhs, Kyrgyz, and Uzbeks." *Música Hodie*, vol. 24, 2024. DOI: 10.5216/mh.v24.79380. (In English)
- "Қарағанды. Қарағанды облысы. Табиғат және табиғи ресурстары. Халқы. Зhalпы ақпарат." "Karaganda. Karaganda Region. Nature and Natural Resources. Population. General Information." *Astana: Entsiklopediya [Astana: Encyclopedia]*. Edited by Aitmukhamed Abdulin. Almaty, Atamura, 2008, pp. 9–25. (In Kazakh)
- Kokisheva, Marlina, and Valeriya Nedlina. "Kuy: Traditional Genre in Contemporary Music of Soviet and Post-soviet Kazakhstan." *Acta Histriae*, 24, 2016, 3, pp. 663–676. DOI: 10.19233/AH.2016.28. (In English)
- Kunanbayeva, Alma, and Saida Yelemanova. "Kazakhstan." *Grove Music Online*, 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.41866. (In English)
- Matsievsky, Igor. *Narodnaya instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury. [Folk Instrumental Music as a Cultural Phenomenon]*. Edited by Saule Utegaliyeva. Almaty, Daik-Press, 2007. (In Russian)
- "Natsional'nye muzykal'nye instrumenty tyurkoyazychnykh stran." ["National Musical Instruments of Turkic-speaking Countries."] *Muzykal'nyi Atlas [Music Atlas]*. Edited by Gulnaz Abdullazada, et al. Baku, Elm və təhsil, 2024, p. 110. (In Russian)
- Nazhimedenov, Zhumageldy. "Қазақтың қасиетті қоңыр ұні." ["Kazakh Sacred Velvet Sound."] *Қоңыр және Dombıra (dombıra ұнінің акустиклық ерекшеліктері) [Velvet Sound and Dombra (Acoustic Features of the Dombra Sound)]*. Edited by Schmidt Aitaliyev. Almaty, KazMOGZI, 2005, pp. 90–96. (In Kazakh)
- Omarova, Gulzada. *Kazakhskiy kyui: kul'turno-istoricheskiy kontekst i regional'nye stili. [Kazakh Kui: Cultural-historical Context and Regional Styles]*. 2012, Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of Uzbekistan, PhD thesis's abstract, uchebana5.ru/cont/1591424.html. Accessed 2 December, 2024. (In Russian)
- Predstavlena karta razdeleniya gorodov i raionov na Karagandinskuyu i Ulytauskiy oblasti [A Map of the Division of Cities and Districts into Karaganda and Ulytau Regions is Presented]. *Kazakhstanskaya Pravda*, 15 April 2022, kazpravda.kz/n/predstavlena-karta-razdeleniya-gorodov-i-rayonov-na-karagandinskuyu-i-ulytauskiy-oblasti/. Accessed 2 December, 2024. (In Russian)
- Sarybaev, Bolat. *Kazakhskie muzykal'nye instrumenty. Albom. Glava IV. Srtunnye instrumenty. [Kazakh Musical Instruments. Album. Chapter IV. String instruments]*. Alma-Ata, Zhaly, 1978, pp. 85–125. (In Russian)

Skryabina, Yekaterina. "Domrovoe ispolnitel'skoe iskusstvo: iz istorii professional'nogo obrazovaniya." ["The Art of Domra Playing: From the History of Professional Education."] *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie*, vol. 10, no. 4, 2022, pp. 164–178. DOI: 10.31862/2309-1428-2022-10-4-164-178. (In Russian)

Utegaliyeva, Saule. "Tembro-registrovaya zvukovaya model': tembr i zvukovysotnost' v muzyke tyurkskikh narodov." ["Timbre-register Sound Model: Timbre and Sound Pitch in the Music of Turkic Peoples."] *Zvukovoi mir muzyki tyurkskikh narodov: teoriya, istoriya, praktika (na materiale instrumental'nykh traditsii Tsentral'noi Azii)* [*Sound World of Music of the Turkic Peoples: Theory, History, Practice (on the material of the Central Asian Instrumental Traditions)*]. Edited by Violetta Yunussova. Moscow, Kompozitor, 2013, pp. 106–219. (In Russian)

Utegaliyeva, Saule. "Turkskie muzykal'nye instrumenty v narodnoi terminologiy." ["Turkic Musical Instruments in Folk Terminology."] *Hordofony Tsentral'noi Azii. [Chordophones of Central Asia]*. Edited by Token Zhakyp. Almaty, Kazakparat, 2006, pp. 16–20. (In Russian)

Zhubanov, Akhmet. "Kazakhskiy traditsionnyi muzykal'nyi instrument – Dombra." ["Kazakh Folk Musical Instrument – Dombra."] *"Musicology" collection, vol. VIII–IX*. Edited by Pyotr Aravin, et al. Alma-Ata, KazGU, 1976, pp. 8–20. (In Russian)

Zhubanov, Akhmet. "Қазақтың халық музыка аспаптарында орындау тарихы жайлы бірнеше сөз" ["On the History of Performance on Kazakh Folk Musical Instruments."] *An-kui sapary [A Travel to Song-Kui]*. Edited by Boris Yezakovich, et al. Almaty, Gylm, 1976, pp.125–148. (In Kazakh)

Zhunistegi, Kamel. "Bes Dombra zháne kokeikestì syr." ["Five Dombbras and Hidden Secrets."] *Shyraǵdan [Luminaire]*. Edited by Zhanatai Shagatai. Almaty, El-Shezhire, 2007, pp. 107–113. (In Kazakh)

UDC 7.06
DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.261

Жанерке Наурызбаевна Шайгозова

Кандидат педагогических наук, профессор кафедры художественного образования
Казахского национального педагогического университета имени Абая
(Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-8167-7598

email: zanna_73@mail.ru

СТАТЬЯ

К ВОПРОСУ О РЕГИОНАЛЬНОЙ И РОДОПЛЕМЕННОЙ СПЕЦИФИКЕ КАЗАХСКИХ КОВРОВЫХ ИЗДЕЛИЙ

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

Поступила в редакцию: 30.01.2025

Принята к публикации: 25.05.2025



© 2025 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.

Для цитирования

Шайгозова, Жанерке. «К вопросу о региональной и родоплеменной специфике казахских ковровых изделий». *Saryn*, т. 13, № 2, 2025, с. 98–123. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.261.

Ключевые слова

ковроделие, региональная и родоплеменная специфика, казахские ковровые изделия, этноискусствоведение, культурные традиции, этнокод.

Финансирование

Работа выполнена в рамках реализации проекта Комитета науки Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан ИРН AP23488164 «Традиционное и современное искусство Казахстана в фокусе визуальных исследований: иконография, семиотика и дискурс».

Аннотация. Статья посвящена исследованию региональной и родоплеменной специфики казахского традиционного коврового искусства. Разнообразный материал отечественной науки позволяет констатировать, что одна из составляющих вариативности казахского ковроделия связана со сложными процессами этно- и культуругенеза.

Методология исследования основана на комплексном использовании сравнительно-сопоставительного, семантического и искусствоведческого анализа материала, добытого из научных трудов, а также артефактов конца XIX – начала XX века музейных и частных коллекций.

Изучены траектории исследований региональной и племенной специфики коврового искусства тюркских народов Центральной Азии, на основании чего обнаружено два основных подхода выявления доминантных идентифицируемых маркеров. Первый подход опирается на изучение гёлевой композиции как универсального кода тюркского ковра. Второй подход можно определить как «дифференцирующий», он строится на понимании социально означенной вариативности кода, выявляемого при изучении и типологизации определенных технологических приемов, композиционной структуры орнамента и колорита, наиболее предпочитаемых в ковроделии определенного племени или рода.

В процессе работы, в соответствии с поставленными задачами статьи, собраны и классифицированы материалы регионального и родоплеменного содержания традиционных ковров казахов.

Предварительное структурирование материалов позволило автору определить три типа казахских ковровых изделий: этнотерриториальный, родоплеменной и смешанный.

В заключении представлены выводы исследования, а его результаты демонстрируют перспективность дальнейших научных поисков. Отмечено, что в изучении вопроса о специфике казахского ковроделия в аспекте этноискусствоведения, т. е. на стыке искусствоведения и этнографии, продуктивен дифференцирующий подход, в орбиту которого берутся во внимание культурные традиции, сопровождающие процессы этногенеза, и, соответственно, система этнокодов и их доминантных символов.

UDC 7.06
DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.261

Жанерке Наурызбаевна Шайгозова

Педагогика ғылымдарының кандидаты, Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің көркем білім кафедрасының профессоры (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0001-8167-7598

email: zanna_73@mail.ru

МАҚАЛА

ҚАЗАҚ КІЛЕМ ӨНІМДЕРІНІҢ АЙМАҚТЫҚ ЖӘНЕ ТАЙПАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІГІ ТУРАЛЫ

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

Редакцияға түсті: 30.01.2025

Басылымға қабылданды: 25.05.2025



© 2025 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.

Дәйексөз үшін

Шайгозова, Жанерке. «Қазақ кілем өнімдерінің аймақтық және тайпалық ерекшелігі туралы». *Saryn*, т. 13, № 2, 2025, 98–123 б. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.261 (Орысша)

ТІРЕК СӨЗДЕР

кілем тоқу, аймақтық және тайпалық ерекшелік, қазақ кілем бұйымдары, этноөнертану, мәдени дәстүрлер, этнокод.

ҚАРЖЫЛАНДЫРУ

Мақала Қазақстан Республикасы Ғылым және жоғары білім министрлігі Ғылым комитетінің ЖСН АР23488164 «Қазақстанның дәстүрлі және заманауи өнері визуалды зерттеулер назарында: иконография, семиотика және дискурс» жобасы аясында дайындалған.

Аңдатпа. Мақала қазақтың дәстүрлі кілем өнерінің аймақтық және тайпалық ерекшеліктерін зерттеуге арналған. Отандық ғылымның сан алуан материалы қазақ кілем тоқу өнері вариативтілігінің құрамдас бөліктерінің бірі этно және мәденигенездің күрделі үдерістерімен байланысты екенін айтуға мүмкіндік береді.

Зерттеу әдістемесі ғылыми еңбектерден алынған материалды, сондай-ақ XIX ғасырдың соңы – XX ғасырдың басындағы мұражай және жеке коллекциялар артефактілерін салыстырмалы, мағыналық және өнертанулық талдауды жан-жақты пайдалануға негізделген.

Орталық Азиядағы түркі халықтарының кілем өнерінің аймақтық және тайпалық ерекшеліктерін зерттеу траекториялары қарастырылып, соның негізінде басым маркерлері бар екі маңызды көзқарас анықталды. Бірінші тәсіл гелдік композицияны түркі кілемінің әмбебап коды ретінде зерттеуге негізделген. Екінші тәсілді «саралау» деп анықтауға болады, ол белгілі бір технологиялық әдістерді, ою-өрнектің композициялық құрылымын және белгілі бір тайпаның кілем жасауында ең қолайлы түстерді зерттеу және типологиялау кезінде анықталған кодтың әлеуметтік өзгергіштігін түсінуге негізделген.

Жұмыс барысында мақаланың қойылған міндеттеріне сәйкес қазақтардың дәстүрлі кілем өнерінің аймақтық және тайпалық ерекшеліктеріне қатысты қолда бар материалдар жинақталып, жіктелді. Материалдарды жалпылау қазақ кілем бұйымдарының үш түрін анықтауға мүмкіндік берді: этноаймақтық, тайпалық және аралас.

Қорытындыда зерттеу нәтижелері берілген, олар ғылыми ізденістердің болашағын айшықтайды. Этноөнертану аспектісінде, яғни өнертану мен этнографияның түйіскен жерінде, қазақ кілем тоқу ерекшелігі туралы мәселені зерделеуде этногенез үдерістерімен қатар жүретін мәдени дәстүрлер және сәйкесінше этнокодтар мен олардың басым рәміздері ескерілетін саралау тәсілі нәтижелі болғаны атап өтілді.

UDC 7.06
DOI 10.59850/SARYN.2.13.2025.261

Zhanerke Shaigozova

PhD in Educational Sciences, Professor, Art Education Department,
Abai Kazakh National Pedagogical University (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-8167-7598

email: zanna_73@mail.ru

ARTICLE

EXPLORING THE REGIONAL AND TRIBAL SPECIFICITY OF KAZAKH CARPETS

The author has reviewed and approved the final manuscript and affirms that there is no conflict of interest.

Received by editorial: 30.01.2025

Accepted to publish: 25.05.2025



© 2025 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.

CITE

Shaigozova, Zhanerke. "Exploring the Regional and Tribal Specificity of Kazakh Carpets." *Saryn*, vol. 13, no. 2, 2025, pp. 98–123. DOI: 10.59850/SARYN.2.13.2025.261. (In Russian)

KEYWORDS

carpet making, regional and tribal specificity, Kazakh carpet products, ethnoart studies, cultural traditions, ethnocode.

FUNDING

The article is a product of the project "Traditional and Contemporary art of Kazakhstan in the Focus of Visual Studies: Iconography, Semiotics and Discourse" (IRN AP23488164), funded by the Committee of Science of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan.

ABSTRACT. The article is devoted to the study of regional and tribal specificity of Kazakh traditional carpet art. The diverse material from national academic research suggests that one of the components of variability of Kazakh carpet making is associated with the complex processes of ethno- and culturogenesis.

The research methodology is based on the complex application of comparative, semantic, and art historical analysis of the material extracted from scholarly works, as well as artefacts from museum and private collections dating from the late nineteenth to early twentieth centuries.

The research trajectories concerning the regional and tribal specificity of carpet art among the Turkic peoples of Central Asia have been studied, leading to the identification of two main approaches with dominant markers. The first approach focuses on the study of the *gyol* code (or *gyol* compositions). The second one centers on the identification of a certain set of certain technological techniques, compositional structure of ornament and coloring most preferred in the carpet making of a specific tribe or clan.

Materials on regional and tribal specifics of traditional Kazakh carpet art were collected and generalized. The generalization allowed to identify three types of Kazakh carpet products: ethno-territorial, tribal, and mixed. Analysis showed that the studied aspects of Kazakh carpet making in most cases correlate with the second approach, which adequately explains its specific features.

In conclusion, the study's outcomes indicate future prospects for further exploration of the topic. It is noted that in studying the specifics of Kazakh carpet making from the perspective of ethnoart studies, i.e., at the intersection of art history and ethnography, a differentiating approach is productive. This approach takes into account the cultural traditions accompanying the processes of ethnogenesis and, consequently, the system of ethno-codes and their dominant symbols.

Введение

Ковровое искусство Центральной Азии – уникальный культурный феномен, несущий в себе отпечаток региональной и племенной специфики. Их особенности на примере туркменских, узбекских и каракалпакских изделий рассматриваются в трудах Т. А. Жданко, В. Г. Мошковой, Е. Г. Царевой, Э. Ф. Гюль и других.

Казахское ковроделие в центральноазиатской системе занимает также свое место, продуцируя, выражаясь словами Б. Х. Кармышевой, типично казахский декор (Кармышева). Ковровым изделиям казахов свойственны региональные и родоплеменные особенности, что неоднократно упоминалось в трудах ряда исследователей: Р. Карутца, А. Е. Фелькерзама, М. С. Муканова, У. Д. Джанибекова, А. Х. Маргулана, Н. А. Алимбая, К. Б. Касеновой.

В процессе работы привлекались исследования по изучению традиционного текстиля и орнаментике тюрко-монгольского мира С. Г. Батыревой, Н. Б. Дашиевой и других.

Настоящая статья ставит своей целью анализ и обобщение накопленных наукой сведений по вопросам отражения в изделиях традиционного казахского коврового искусства региональных и родоплеменных маркеров. Основной фокус направлен на казахские ворсовые и безворсовые ковровые изделия, а также используются данные по вышитым и войлочным изделиям.

Исходя из цели определяются следующие задачи исследования: 1) изучить исследовательские траектории в выявлении атрибуционных маркеров ковровых изделий тюркских народов Центральной Азии; 2) обозначить ковроделие казахских племенных групп; 3) обобщить имеющиеся сведения о региональной и родоплеменной специфике традиционных казахских ковровых изделий и наметить перспективы дальнейших исследований.

Племенные ковры Центральной Азии: обзор траектории исследований

С позиции племенной специфики ковровые изделия Центральной Азии изучены неравномерно. Основной исследовательский интерес сфокусирован на туркменских изделиях, более всех сохранивших до сегодняшнего дня изучаемые маркеры. В контексте визуального самым продуктивным методом исследования туркменских ковровых изделий, по мнению ряда специалистов (Жданко, Мошкова, Царева и др.), являются «гёли», которые принято называть племенными узорами или эмблемами. Наукой идентифицированы десятки туркменских родовых эмблем: эртмен-гёль у чоудоров, гюлли-гёль у эрсари, теке-гёль у теке, салор-гёль у салыр и многие другие, имеющие явные дифференцируемые признаки. В основу атрибутивного анализа ложатся вид узла и применяемые приемы иррегулярности вязки, цветовая гамма, тип гёля и орнаментика мелких изделий, материалы ковроделия (Царева 172).

Сложнее вопрос обстоит с каракалпакскими изделиями. Хотя еще Жданко высказывала предположения о связи узора «шуйыт нагыс» с племенем мангыт и отмечала сходство некоторых медальонов с узорами туркменских ковровых изделий (374). Каракалпакским коврам свойственны два типа композиционного построения: сетчатые и медальонные. Последнее связывается с туркменской

традицией, но в отличие от туркменских гёлей каракалпакские упрощены по рисунку (Гюль 109).

Об особенностях кыргызских ворсовых ковровых изделий родоплеменного объединения ичкилик и племенных групп басыз, мундуз, адигине, мунгуш, части племен кутчу, багыш и саруу указывается в трудах К. И. Антипиной и Е. Л. Кубель. Особого внимания заслуживают ковровые изделия племени кыдырша (Фелькерзам).

На начало XX в. фиксируется значительная разница в орнаментике и композиции между коврами, производившимися кыргызами «для себя» и на продажу (Кубель 91). Специалистами выделены девять типов схем ковровых композиций, определены регионы их распространения (Алайская долина, юго-запад Ошской области и другие регионы Южного Кыргызстана) и обозначено сходство некоторых типов с композиционными схемами кашгарских, андижанских и других ковров (Антипина 72–74). Однако идентификация данных типов ворсовых ковровых изделий с конкретной родоплеменной группой не произведена. Единственной ремаркой относительно конкретных племенных узоров отмечается мотив цветов и веток с листьями, а также узор «кынгыр моюн» на коврах группы кыдырша (Антипина 72–74).

В кыргызском безворсовом ткачестве наблюдается три типа: терме, кажары и беш кесте. Первый тип – терме – характерен для всех родоплеменных групп, а другие имеют локальное распространение и известны преимущественно кыргызам левого крыла и ичкилика (Антипина и Махова 49).

Узбекское ковроткачество классифицируется на основе ковровых изделий группы самаркандских районов, узбеков племени туркман Нуратинского междугорья, кыргызов Ферганской долины, арабов Каршинской степи, каракалпаков низовьев Амударьи, узбекских родоплеменных групп Кашкадарьи и Сурхандарьи, а также ковроткачество района среднего течения Амударьи. Узбекскому ковроткачеству, кроме нуратинских изделий, не был свойствен гёлевый код. Это связывают с тем, что лишь крупные племенные группы сохраняли родовую идентификацию и общераспространенные «степные» символы в своих коврах, тогда как более мелкие – смешивались, ассимилировались, вливаясь в состав первых (Гюль 118), и со временем теряли индивидуальность.

Регионы ковроделия и локализация казахских родоплеменных групп

Исследователи не раз указывали на связь родовой структуры казахов с их расселением, системой управления и культурой в целом, что обеспечивало целостность племени/рода как социального института. На территории Казахстана определены регионы производства войлочных, ворсовых и безворсовых изделий и предметов вышивки, датируемых концом XIX – началом XX века (Касенова 30). Производство ворсовых ковров бытует в бассейне реки Сырдарьи и Южно-Казахстанской области, а производство безворсовых – в регионах к северу от реки Сырдарьи (Костанайская, Актюбинская и другие области) (Муканов, «Ковровое производство» 94). К географическим центрам ворсового ковроделия также относят Атыраускую и Мангистаускую области (Алимбай 71).

Насельниками бассейна реки Сырдарьи в указанный период были представители всех трех казахских жузов (Востров и Муканов 141–159). На территории Южного Казахстана, а именно в современной Туркестанской области, самую крупную родовую фратрию составляют конраты, кочевавшие в пределах Ташкента, Бухары, Коканда, в горах Каратау и по реке Талас в соседстве с узбекскими родами (Муканов, *Этнический состав* 64).

Западный регион населен представителями трех объединений Младшего жуза – байулы, алимулы и жетыру (Востров и Муканов 219). Традиционным центром ковроделия является Мангыстау, место некогда совместного проживания представителей туркменских племенных групп теке, йомут, эрсары и одного из крупных казахских родов группы байулы – адай. У Б. Кармышевой упоминается, что среди родов Младшего жуза ковроделами были представители рода тама, кочевавшие в бассейне реки Урал и его притоков (122).

Безворсовое ковроткачество было распространено повсеместно, но его основными центрами принято считать Актюбинскую, Северо-Казахстанскую, Костанайскую и область Улытау. Это регионы, где традиционно проживали представители Среднего жуза: аргыны, найманы, кыпчаки, керей и другие. Известным очагом ковроделия в прошлом был Тургай, определяемый как один из древнейших очагов самобытной культуры.

Войлочные ковры типа «текемет» известны всему Казахстану, а изделия типа «сырмақ» и «тұскиіз» – преимущественно на территории Акмолинской, Восточно-Казахстанской и некоторых районах Алматинской области (Касенова 28). Жетысу традиционно в основном населяют представители Старшего жуза – племена дулат, уйсун, албан, жалаир, шапрашты и др.

Наиболее красочные образцы настенных войлочных ковров тұскиіз, по мнению Маргулана, выделяются в северных областях Казахстана: Баянаульском, Каркаралинском районах и на Иртыше (146). Крупные вышивки свойственны восточным и юго-восточным регионам современного Казахстана – зоне обитания родов Среднего и Старшего жуза.

Расселение казахских жузов в пределах трех глобальных центров – Жетысу и Южный; Северный, Восточный и Центральный, а также Западный Казахстан – соответствует трем основным очагам культуры, сконцентрировавшимся вокруг усуньского, кипчакского и алшинского союза племен. Это предопределило некоторые региональные и родоплеменные особенности художественной культуры.

Казахские ковровые изделия в фокусе региональной и родоплеменной специфики

В научной литературе отмечается ряд казахских ковров с определенной региональной принадлежностью: сыр кілем – ковер присырдарьинский, жетысу кілем – ковер семиреченский, торғай түрі – ковер с тургайским мотивом, адай кілем – адаевский, керей үлгі – кереевский, қонырат нұсқа – қоныратовский и т. д. Подобная классификация ковров характеризует сложившиеся на протяжении нескольких столетий особенности их композиционных приемов, специфики техники ткачества и цветового строя (Джанибеков, *Культура казахского ремесла* 64).

Этот список дополняется «жалайыр кілем» и «тобықты кілем» (Алимбай бб), а также «төре сырмақ» (Оспанулы 201).

Традиционно закрепленные названия ковров показывают разные основания их именованья: одни виды получили свое название по территориальному признаку, другие – по родоплеменному, а некоторые сочетают в себе обе составляющие.

Можно предположить, что в формировании как родоплеменных, так и территориальных стилей и специфики ковроделия, сказался сам процесс этногенеза казахов, в котором отразилась культурно-историческая динамика интеграционных движений.

В приведенной таблице (см. табл. 1) казахские ковры сгруппированы по региональным и родоплеменным признакам на основе трудов Джанибекова, Муканова, Алимбая, Оспанулы.

Таблица 1. Типы казахских ковровых изделий по региональной и родоплеменной специфике.

ТИПЫ КАЗАХСКИХ КОВРОВЫХ ИЗДЕЛИЙ		
Этнотерриториальный тип	Родоплеменной тип	Смешанный тип
Жетысу кілем	Керей үлгі	Сыр кілем / қонырат кілем
Торғай кілем	Найман нұсқа с отдельным ответвлением қызай үлгі	Манғыстау кілем / адай кілем
	Төре кілем	
	Жалайыр кілем	
	Тобықты кілем	

Этнотерриториальный тип ковровых изделий. В научной литературе практически нет сведений об особенностях «жетысу кілем», а среди мастеров старшего поколения сохранилось альтернативное название «үйсін кілем», что имеет определенные основания. Жетысу, районы Чу и Таласа – этнический центр одного из древнейших племен – үйсін, ставший центром притяжения других племен и родов, входящих в состав Старшего жуза (дулат, канглы и др.). Художественные традиции Жетысу, безусловно, опираются на культурные достижения древних насельников региона: саков, согдийцев, древних тюрков, и, вероятнее всего, их следы проявляются в искусстве поздних кочевников. Высокий уровень обработки шерсти казахами Жетысу в Средневековье демонстрирует факт «изготовления кафтанов из овечьей шерсти, которые окрашиваются в разные цвета и становятся похожими на атласные кафтаны; их отправляют в Бухару и там покупают по той же цене как атласные, до того они красивы и тонки» (Бартольд 83).

Образцы ремесленного производства казахов Жетысу экспонировались на Семиреченской областной сельскохозяйственной и промышленной выставке 1913 года (г. Верный). Демонстрировались юрты с внутренним убранством, а среди отмеченных лиц значатся Труспеков Худай-Бергенъ из Арасанской волости Копальского уезда за армячину на халаты и жена Серекпая Кобаева Кокчигуръ из Джаркентского уезда за цветной чий (Список 30).

Ковры Жетысу ткались во всех районах, но в ограниченном количестве, а их «качество и орнаментация ковров и дорожек почти те же, что у населения Сыр-Дарьинской и Ферганской областей» (Семенов 18).

Однако Жетысу славится особым видом войлочного сырмака, который, в отличие от своих северных и северо-восточных аналогов со строгим каноническим стилем, имеет ряд специфических особенностей: большой размер, свободный стиль (отсутствие центра и центральных розеток, слитность центрального поля с бортом), а его основным орнаментом выступает тармақты мүйіз, характерный только для этого региона, и даже его традиционное название «откиіз» – явление исключительно региональное. По форме композиции они, видимо, восходят к ранней эпохе (*Культура и быт казахского колхозного аула* 157). О локальных особенностях в общей для многих народов технологии изготовления войлока упоминает Батырева (24).

Развивая данную мысль, отметим: центральный орнамент откиіз – тармақты мүйіз или тармақ мүйіз – это ветвистый роговидный узор, вытянутый по горизонтали. Другим, часто встречаемым узором на жетысуских сырмаках является марал мүйіз, а в текеметах юго-восточных районов часто встречается узор бұғы мүйіз. Их прототипами являются рога семейства оленьих, а самое раннее материальное воплощение образа оленя с ветвистыми рогами на войлочном покрывале для седла обнаружено в одном из курганов Берел (Восточный Казахстан).

Символическое значение откиіз и его узоров, понимаемых как поздняя реминисценция звериного стиля, наталкивает на мысли о семантическом слиянии в одном изделии двух образов: богини-прародительницы огненной природы Умай (От-Ана) и более ранней Матери-Оленихи. Последняя фигурирует у кыргызов Семиречья и других народов тюрко-монгольского ареала. Например, этноним бурятского племени хори связывается с культом оленя-предка в его женской ипостаси (Дашиева 942).

Формирование локальных особенностей художественной культуры – достаточно длительный исторический процесс. Территория Древнего Тургая – зона взаимодействия разных культур начиная с эпохи раннего неолита. Она входит в ареал сложения кипчакского союза племен и традиционно является территорией концентрации многих казахских родов Среднего жуза (кипчаки, аргыны, найманы, керей, уаки и конраты).

С. А. Шкляева на примере зергерства Тургая обоснованно ставит вопрос о существовании устойчивых традиций местной тургайской школы (Шкляева). Высокий уровень мастерства ковровщиц региона подтверждается участием в крупных выставках: старинный ковер длиной десять, шириной шесть метров, сделанный акмолинскими мастерицами, был показан на выставке III Международного конгресса ориенталистов в 1876 году в Петербурге (Маргулан 147).

Специалисты упоминают такую разновидность казахских ковров, как «торғай кілем». Центральный мотив подобных ковров Джанибеков называет «алты ауыл» (Джанибеков, *Культура казахского ремесла* 66), а Муканов – «боднос кілем» (Муканов, «Ковровое производство» 102). По легенде они ткались только в шести аулах Центрального Казахстана. К сожалению, узнать имена мастеров, создавших

такой тип ковра, и выявить аулы, где изготовлялись их первоначальные образцы, не удалось (Джанибеков, *Культура казахского ремесла* 66).

Факт функционирования в тургайских степях аулов с конкретной ремесленной специализацией подтверждается этнографией. Это аул мастеров по изготовлению каркаса юрт и надгробных памятников; аул «Он бес уста» («Пятнадцать мастеров»); аулы, занимающиеся производством кошм, ковров, армячины и др. Э. Масанов пишет, что известностью пользовались кокчетавские и акмолинские мастера-деревообделочники из рода керей, о которых в народе говорили: «Если у керей родится сын, то для дерева родится мастер» (35–36).

В книге Джанибекова «Культура казахского ремесла» приведена фотография мотива «алты ауыл» (см. [рис. 1](#)). Центральная фигура – многогранник, близкий к ромбу. Внутри вписана ромбовидная фигура, на концах которой геометризированные рогообразные завитки. «Сердце» композиции венчает перевернутый цветок со стеблем и листочками. Ромбовидная розетка в различных вариациях (вытянутые по вертикали или горизонтали) – одна из самых популярных в декоре ковровых изделий степного искусства, свойственная многим её локальным вариантам.



Рис. 1. Фрагмент безворсового ковра с тургайским мотивом «алты ауыл». Шерсть, ткачество. Начало XX в. Тургайская область. Тургайский областной историко-краеведческий музей. Инв. № 560. Источник: Джанибеков, Узбекали. *Культура казахского ремесла*. Алма-Ата, Өнер, 1982, с. 68.

На другом ковре (см. [рис. 2](#)) сходство центральных ромбовидных фигур, украшенных роговидными завитками, с первым образцом очевидно. Однако один из экземпляров тургайского ковра отличается редким композиционным построением, а его центральное поле организовано сеточным способом, напоминающим пчелиные соты. Внутри них находится узор в виде черепахи.

Параллели в композиции и орнаментике рассматриваемых ковров прослеживаются в изделиях башкир и калмыков, населявших этот регион в XVII в. Перспективными в плане исследования специфики представляются поиски «кипчакского следа» и, возможно, следов более ранних периодов.



Рис. 2. Безворсовый ковер «торғай түрі». Шерсть, ткачество. 1974. Мастерница С. Омарбекова. Тургайская область, г. Аркалык. Источник: Джанибеков, Узбекали. *Культура казахского ремесла*. Алма-Ата, Өнер, 1982, с. 84.

Обособление в народном сознании данного типа ковра, по всей вероятности, связано с тем, что местные мастерицы отдавали предпочтение узору «алты ауыл» благодаря его яркой цветовой гамме, лаконичному рисунку, в котором наблюдается превалирование фона над узором. Эта совокупность художественных деталей, типичных для всего региона, отличает тургайские ковры от других казахских безворсовых изделий. Традиционная иконография тургайских ковров наблюдается в творчестве современных мастериц региона Жибек Жусуповой (1953 г. р.) и Карлыгаш Спабек (1961 г. р.).

Особый интерес вызывает вид безворсового ковра «қараман түрі», ткавшегося в Центральном и Северном Казахстане. По описанию Д. Мухамед, такие ковры имели своеобразные двухсторонние крупномасштабные узоры (216). Этимология слова в казахской культуре, вероятно, сводится к представителям төре, которых после упразднения ханской и султанской власти в народе стали называть «қараман».

Родоплеменной тип ковровых изделий. Фактически в научной литературе нет сведений о таких племенных коврах, как «керей үлгі» и «найман нұсқа». В этом отношении перспективными являются исследования артефактов прикладного искусства казахов Монголии. Все они относятся к Среднему жузу, причем примерно 90% – рода «керей» и примерно 10% – «найманы» (Финке 378).

Материалы этнографических экспедиций Н. Байгабатовой позволяют говорить о некоторых особенностях декоративно-прикладного искусства казахов Монголии. Например, здесь распространено производство сырмаков, присущих исконному месту их производства на этнической родине: восточному и северо-восточному регионам. Данные сырмаки классифицируются по структурному построению композиции, технике орнаментирования, функциям (предназначение) и цветовой гамме (Байгабатов 150).

По нашим наблюдениям, у казахов Монголии большое распространение имеют крупноформатные вышивки – тұскиіз, которые в Казахстане свойственны в основном юго-восточному и восточному региону. Примерами казахских тұскиіз Монголии служат коллекции Боты Баман (50 экземпляров) и этнографа Булбул Капкызы (более 20 экземпляров). Возможно, детальное изучение указанных типов ковровых изделий монгольских казахов прольет свет на проблему идентификации «керей үлгі».

По сведениям Маргулана, «найман нұсқа» – это безворсовые ковры племени найман, выделанные в виде гладкой ткани с рельефным изображением их тамги

(Маргулан). Скорее всего, идентификации ученым этих изделий как принадлежащих найманам послужил факт их компактного проживания в Каршинском районе Бухарской области Узбекистана. Образец такого ковра-паласа серого фона представлен А. Боголюбовым (см. [рис. 3](#)).

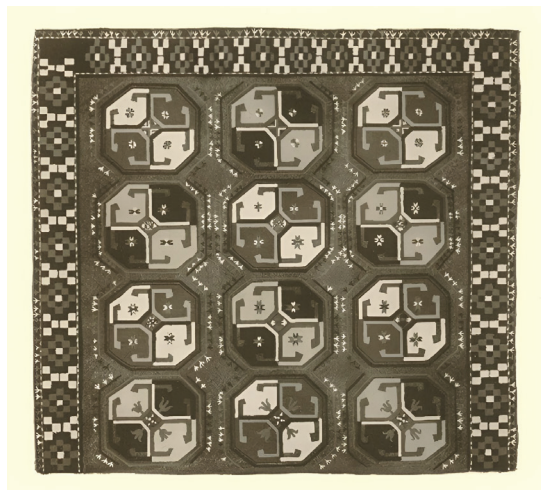


Рис. 3. Третья часть паласа из Карши.
 Источник: Боголюбов, Андрей. *Ковровые изделия Средней Азии из собрания, составленного А. Боголюбовым*. Санкт-Петербург, Экспедиция заготовления государственных бумаг. Вып. 1–2, 1908, табл. XLI.

В описании Боголюбова внимание привлекают несколько деталей: 1) изделие из Карши (Бухарское ханство); 2) в середине каждого гёля размещены различные звездочки (печати?); 3) наличие по бортам фигур, напоминающих наконечники стрел (Боголюбов XVII).

Отдельную группу составляют изделия рода қызай племени найман, проживающего в Илийском крае (ныне Синьцзян). Принято различать «Қызай кесте», «Қызай кимешек», «Қызай сырмақ», «Қызай қалпақ» и «Қызай тақия». Эта особенность связывается с мастерством Қызай ана (Кунимбике Байдибекқызы, 1402–1480). Происхождение рода қызай по преданию объясняется следующим образом: «От Наймана по прямой линии произошли потомки: Укруть, Толегутай, Матай, Аталыкь, Кутту-булать и Чагырь. Чагырь был женат на Кызай и у них было два сына: Итэмбэкь и Менысь. По смерти Чагыра вдова его, Кызай, вышла за Кайчага, оть которого у нее было два сына: Бегимбет и Дербись» (Федоров 275).

Главной особенностью стиля «қызай» является узнаваемый орнаментальный декор цветочного и растительного характера, сочетающий крупные раскрывающиеся бутоны, маленькие бутончики, изящные листья, волнистые линии и др. В настоящее время изделия найман-қызай хранятся в фондах казахстанских музеев и частных коллекциях.

В «Этнографическом атласе казахского орнамента» Ералы Оспанулы показан ковер «төре сырмақ», выполненный в двух основных цветах – темном и белом, с преобладанием последнего, и являющий собой полотнище с широким фигурным бордюром в коричнево-темных тонах, на котором мастерица расположила довольно крупный и непрерывающийся растительный орнамент. Бордюру, в отличие от канонического прямого обрамления, оформлен в виде плавных изгибов, подчеркивающих структуру узоров. Преобладание белого объясняется зафиксированной этнографией традицией: «этот цвет издревле считается

священным у кочевников, а своих ханов они поднимали на белой кошме. В прошлом только төре могли покрывать юрты белой кошмой, а своих близких хоронят, обернув в нее» (201).

В работе Алимбая представлены два ковра: кожаный настенный «жалайыр кілем» (фонд ЦГМ РК, КПД 230) и вышитый настенный «тобықты кілем» (фонд ЦГМ РК, КП 13115-а) (66). Главным отличием «жалайыр кілем» с альтернативным названием «былғары кілем» является материал исполнения – кожа. Его орнаментальные мотивы вначале наносились с помощью трафарета, а затем выдавливались специальным способом (Оспанулы 299).

Неменьший интерес вызывает «тобықты кілем», воплощающий традиционный тұскиіз с богатой орнаментацией, где основу центрального поля составляет натуральная замша, а бордюр вышит кораллами. Пока не выяснено, почему данные ковры носят названия родоплеменных групп. Возможно, изготовление кожаных тұскиіз широко практиковалось в среде жалайыров, а тұскиіз с замшевой основой характерны для ковроделия рода тобықты.

Смешанный тип. У присырдарьинского ворсового ковра бытуют два названия: «сыр кілем» и «қонырат кілем» (Жәнібеков, *Жолайрықта* 69). Композиционно ковер (см. [рис. 4](#)) полностью покрыт четырех- и восьмиконечными розетками, восьмизубчатым узором, а по краям всего периметра оформляется орнаментом «алақұрт». Такая композиция с бордюром относится к закрытым типам, трактуется как воплощение охраняемой модели мира, а бордюр используется как своего рода «охранитель» (Кокумбаева 116). В свою очередь, сеточное оформление всего поля ковра орнаментальными элементами (сеточная композиция), «согласно традиционным представлениям, отражает идею единства и взаимосвязанности различных родов одного племени» (Кокумбаева 116).

На этих коврах, как утверждает К. Б. Касенова, ткались тамги этого племени (28). Но, к сожалению, это положение не получило своего подтверждения на конкретных примерах. По всей видимости, при детальном изучении образцов найдется должное обоснование.

Ковер имеет ряд особенностей: во-первых, он безворсовый в отличие от других «сыр кілем»; во-вторых, орнаментальный строй намного богаче и разнообразнее



Рис. 4. Фрагмент ворсового ковра «сыр кілем». Шерсть, ткачество. Конец XVIII в. Южный Казахстан. Фонд Музея-заповедника «Азрет Султан». Инв. № 71. Источник: Джанибеков, Узбекали. *Культура казахского ремесла*. Алма-Ата, Өнер, 1982, с. 92.

остальных образцов; в-третьих, отличается уникальной техникой ткачества, при которой лицевая сторона имеет легкую пушистость, что создает полную иллюзию ворса (Оспанулы 208–209).

Основу орнаментального строя составляют узоры: аттабан ою, шаршы ою, омыртқа, жұлдызша, иттабан, тұмар, алақұрт и қызғалдақ, т. е. общеказахские элементы. Однако в процессе реставрации ковра выявлялись некоторые детали рисунка орнамента, «с каждым штрихом появлялись новые геометрические, растительные и животные элементы. А над ними – языки пламени, символизирующие солнце» (Спектор 6). Общая композиция ковра, несмотря на присутствие узоров различной этимологии, напоминает цветущую весной степь, а проекция солнца в виде языков пламени наталкивает на мысли об отражении здесь идеи плодородия и процветания.

Следующий вариант «сыр кілем» (см. [рис. 5](#)) практически идентичен изделию из коллекции Денниса Маркванда (США). Авторы-составители книги-альбома «Ковроделие Узбекистана: традиция, сохраненная в веках» называют его синтезом туркмено-узбекских традиций (361). В унисон им звучат мнения других исследователей: отдельные орнаменты присырдарьинских ковров тождественны с некоторыми рисунками белуджских и туркменских ковров (Семенов 16); узоры қалқан нұсқа, тауық нұсқа и аттабан встречаются на коврах у туркмен, каракалпаков и узбеков (Оспанулы 216).



Рис. 5. Ворсовый ковер «сыр кілем» («қоңырат кілем»). 160x335 см. Первая половина XX в. Фонд ЦГМ РК, КП 879. Источник: Алимбай, Нурсан. «Традиционные казахские ковры и ковровые изделия: виды, композиция, семантика (на материалах Центрального государственного музея Республики Казахстан)». *Вестник КазНУ. Серия философии, культурологии и политологии.* № 4, 2020, с. 61. DOI: 10.26577/jrcp.2020.v74.i4.06.

Таким образом, «сыр кілем» или «қоңырат кілем» являет собой реализацию локального варианта общерегиональных художественных традиций Сырдарьи, где уже во второй половине I тыс. до н. э. начинает формироваться единая централизованная экономическая система с развитыми ремеслами (Utubayev 44). Тем более что траектория кочевания представителей племени қоңырат включала в себя территорию Бухарского ханства.

Можно констатировать, что мастерицы племени қонырат виртуозно, усвоив общерегиональную традицию, смогли сделать ковер одним из маркеров идентичности, сохранив их в народной памяти под своим именем.

Другим видом безворсового ковра, относящегося к смешанному типу, является «адай кілем» или «бескесте кілем». Бескесте – одна из техник традиционного ткачества, имевшая распространение и у других народов Центральной Азии.

Обратимся к декору подобных ковров, отраженных в письменных источниках. Карутц рогообразные орнаменты с заостренными концами отождествляет с наконечниками стрел, приводя народные поверья мангыстауских казахов об огненных стрелах (молния, громовые стрелы). Эти стрелы – продукт небесной битвы ангела, управляющего тучами, и черта. «Черт и ангел в понятии казахов являются только новой магометанской оболочкой старых анимистических представлений» (138).

Также исследователь пишет и о самостоятельном мотиве стрелы мангыстауской орнаментики (139). Возможно, мотив стрелы есть не что иное, как отражение тамги рода адай «оқ» или «жебе» (стрела, лук). В декоре предложенных образцов ковров, идентифицированных специалистами как «адай кілем», наблюдается превалирование остроконечных узоров и мотивов. Полотно одного ковра полностью покрыто орнаментом (см. [рис. 6](#)), а центральное поле другого образовано четырьмя ромбовидными розетками, между которыми в верхних и нижних частях изделия находятся стреловидные фигуры (см. [рис. 7](#)).



Рис. 6. Фрагмент безворсового ковра «адай кілем». Шерсть, ткачество. Середина XX в. Мангышлакская область, г. Форт-Шевченко. Источник: Джанибеков, Узбекиали. *Культура казахского ремесла*. Алма-Ата, Өнер, 1982, с. 88.

Перспективы

Изучение вопроса региональной и родоплеменной специфики казахского традиционного коврового искусства, не претендующее на его полное решение в настоящей работе, может между тем служить обоснованием ряда направлений дальнейшего научного поиска.



Рис. 7. Ковер «адай кілем». Мангистауский областной историко-краеведческий музей, г. Актау. Источник: фотография из архива этнографа Р. И. Бекталиевой.

Во-первых, актуализируется вопрос об особенностях маркирования, в частности о родовом знаке тамга (танба). Отечественное тамговедение за последнее время достигло значительных успехов. Сегодня памятники тамгопользования классифицируются двумя категориями: портативные предметы и недвижимые памятники археологии и архитектуры (Рогожинский 100). Среди портативных памятников с тамгой встречаются артефакты прикладного искусства – позднесредневековая керамика XVI–XVII вв., производившаяся от северных склонов Каратау до правобережья Сырдарьи. На ней обнаружены тамги всех трех казахских жузов, а чаще всего племени канглы Старшего жуза. Эту традицию специалисты считают местной (Тепловодская 170), не встречающейся ранее XVI в. ни в данном регионе, ни в других районах Средней Азии и Казахстана (Ахинжанов 52). Тамга могла отражать родоплеменную принадлежность мастера или указывать на атрибуты мастерской главы казахского рода (Акишев, и др. 200). Позднее керамика стала маркироваться личным штампом мастера – главы цехового объединения.

Наличие тамги на казахском текстиле впервые зафиксировано Фелькерзамом: «Каждое племя киргизов применяет свою родовую тамгу, особенно букеевские киргизы», они «встречаются в узоре каждой "дорожки", опоясывающей снаружи кибитку, и известны каждому киргизу... В зависимости от численности рода можно встретить десятки, а то и сотни кибиток или юрт с той же тамгой, но обыкновенно число их колеблется около 20. На стриженных коврах тамги встречаются лишь изредка, так как они предназначаются для продажи, тогда как дорожки (по-киргизски – "кур") выделяются в каждой юрте, в каждой семье для собственного обихода. Существует обычай собственную тамгушивать на подарках на память» (58). То есть тамга на наружных лентах (бау, белбау), опоясывающих юрту, указывала на принадлежность жилища тому или иному роду (идентификационная функция знака).

Перспективность этого пути отмечал Джанибеков, считавший, что «расшифровав эти знаки, сопоставив их с обстоятельствами, источниками, можно было бы определить этнический состав, специфику занятий казахских родов, племен, их место на исторической арене». Приводя в пример род қонырат, он пишет: «Босаға (косяки входных дверей) подчеркивает полуоседлый образ жизни этого племени, символизирует привязанность к земле, жилищу, постоянному месту

пробытия. Об этом говорит и бытующее в народе выражение “Қонырат болсан, босағаң берік болсын!”¹ (Жәнібеков, *Жолайрықта* 62).

Таким образом, значение тамги (как знака/графемы, свернутого мнемонического текста) в декоративно-прикладном искусстве – до сих пор не до конца разработанный вопрос. На данный момент можем только предположить, что с художественно-технической точки зрения тамга могла «подстраиваться» к орнаментальной композиции. Для предоставления более точных данных необходимы детальные исследования фондов музейных и частных региональных коллекций.

Во-вторых, не теряет актуальности дальнейшее изучение традиционных изделий, хранящихся в среде казахов Монголии, Китая и других стран, как семейных реликвий или экспонатов местных музеев. По сведениям коллег Центра культурного наследия Монголии, в среде казахов сотрудниками Центрального музея Баян-Ольгийского аймака была произведена оцифровка старинных түскиіз. Не менее значимы частные коллекции, изучение которых привело бы к расширению исследовательского поля артефактов (коллекции Даны Бектаевой, Сержана Баширова, Боты Баман и др.).

В-третьих, детальное изучение региональных и родоплеменных маркеров казахского ковроделия (декоративного искусства в целом) должно опираться на исследование специфики трех основных очагов культуры, сформированных союзами древних племен, – усуньского, кипчакского и алшинского.

Заклучение

Казахстанская наука в изучении традиционного коврового искусства достигла определенных успехов. Но вопросы региональной и родоплеменной специфики казахского традиционного коврового искусства практически остаются открытыми, и их актуальность бесспорна.

Выявленные в статье две траектории исследований учеными региональных и родоплеменных особенностей ковровых изделий Центральной Азии опираются: а) на исследование гёлевых композиций как ярких этномаркеров, свойственных туркменским и каракалпакским изделиям; б) выявление определенной совокупности уникальных технологических приемов, композиционной структуры орнамента и колорита, наиболее распространенных в ковроделии конкретного региона или племени/рода. Таковым является искусство большинства узбекских и кыргызских племен.

Общая классификация казахских ковровых изделий варьируется тремя типами: этнотерриториальным, родоплеменным и смешанным. В большинстве случаев ковровые изделия с точки зрения изучаемого ракурса характеризуются как некая совокупность маркеров в виде излюбленных технологических приемов, композиции, орнамента и колорита, предпочитаемых определенным регионом или племенем.

В качестве одного из маркеров может быть и изображение родоплеменной тамги. Предполагается, что детальное изучение указанных типов ковровых изделий казахов Монголии, Китая и других стран, а также отечественных фондов прольет свет на проблему идентификации некоторых спорных вопросов происхождения тех или иных вариантов ковровых изделий казахов.

1 «Если ты конырат, то косяки твоих дверей должны быть крепкими!» (Смысловой перевод Ж. Шайгозовой).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Utubayev, Zhanbolat. "An Essay on the Ethnoculturalhistory of the Lower Reaches of the Syr Darya in the Second Half of the I Millennium BC: Settlements of the Chirikrabort Culture." *Kazakhstan Archeology*, vol. 15, no. 1, 2022, pp. 43–56.

DOI: 10.52967/akz2022.1.15.43.56.

Акишев, Кемаль, и др. *Позднесредневековый Отрар XVI–XVIII вв.* Алма-Ата, Наука КазССР, 1981, 341 с.

Алимбай, Нурсан. «Традиционные казахские ковры и ковровые изделия: виды, композиция, семантика (на материалах Центрального государственного музея Республики Казахстан)». *Вестник КазНУ. Серия философии, культурологии и политологии*, № 4, 2020, с. 55–71. DOI: 10.26577/jrcp.2020.v74.i4.06.

Антипина, Клавдия. «Ворсовое ткачество». *Народное декоративно-прикладное искусство киргизов*. Редакторы Сергей Иванов, Клавдия Антипина. Москва, Наука, 1968, с. 59–77.

Антипина, Клавдия, и Елена Махова. «Безворсовое узорное ткачество». *Народное декоративно-прикладное искусство киргизов*. Редакторы Сергей Иванов, Клавдия Антипина. Москва, Наука, 1968, с. 48–58.

Ахинжанов, Сержан. «К вопросу о знаках на керамике позднесредневекового Отрара». *Древности Казахстана*. Ответственный редактор Кемаль Акишев. Алма-Ата, Наука КазССР, 1975, с. 49–59.

Байгабатова, Назгуль. «Войлочное производство казахов Монголии». *Этнографическое обозрение*, № 6, 2011, с. 140–157, eo.iea.ras.ru/article/4743/. Дата доступа 28 декабря 2024.

Бартольд, Василий. *Очерк истории Семиречья*. Фрунзе, Киргизгосиздат, 1943, 104 с.

Батырева, Светлана. «Орнаментальный декор войлока в пространстве этнического мировидения (по материалам музейных коллекций Калмыкии)». *Oriental Studies*, т. 11, № 6, 2018, с. 23–29. DOI: 10.22162/2619-0990-2018-40-6-23-29.

Боголюбов, Андрей. *Ковровые изделия Средней Азии из собрания, составленного А. Боголюбовым*. Санкт-Петербург, Экспедиция заготовления государственных бумаг. Вып. 1–2, 1908, XXIV с.

Востров, Вениамин, и Марат Муканов. *Родоплеменной состав и расселение казахов (конец XIX – начало XX в.)*. Алма-Ата, Наука КазССР, 1968, 256 с.

Гюль, Эльмира. *Ковры Узбекистана: история, эстетика, семантика*. Ташкент, [б. и.], 2019, 256 с.

Дашиева, Надежда. «Образ оленя-солнца и этноним бурятского племени Хори». *Oriental Studies*, т. 13, № 4, 2020, с. 941–950. DOI: 10.22162/2619-0990-2020-50-4-941-950.

Джанибеков, Узбекали. *Культура казахского ремесла*. Алма-Ата, Өнер, 1982, 144 с.

Жәнібеков, Өзбекали. *Жолайрықта*. Алматы, Рауан, 1995, 110 б.

Жданко, Татьяна. «Народное орнаментальное искусство каракалпаков». *Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Т. III. Материалы и исследования по этнографии каракалпаков*. Под редакцией Татьяны Жданко. Москва, Издательство Академии наук СССР, 1958, с. 373–412.

Кармышева, Балкис. «Локайские "мапрамачи" и "ильгичи"». *Сообщения Республиканского историко-краеведческого музея. Выпуск II. История и этнография*. Сталинабад, 1955, с. 121–160.

Карутц, Рихард. *Среди киргизов и туркменов на Мангышлаке*. Перевод с немецкого Е. Петри. Санкт-Петербург, издание А. Ф. Девриена, 1911, 189 с.

Касенова, Кыздаркуль. «Развитие традиционного казахского ковроткачества в контексте формирования локальных и этнотерриториальных признаков». *Наука, образование и культура*, № 10 (34), 2018, с. 27–30, scientificarticle.ru/images/PDF/2018/34/NOK-10-34.pdf. Дата доступа 21 декабря 2024.

Ковроделие Узбекистана: традиция, сохраненная в веках. Культурное наследие Узбекистана. Том XIV. Научный редактор Эдвард Ртвеладзе. Ташкент, Silk Road Media, East Star Media, 2020, 448 с.

Кокумбаева, Баглан. *Культурология тенгрианского искусства: учебное пособие*. Павлодар, Научно-издательский центр ПГПИ, 2012, 156 с.

Кубель, Елена. «Киргизское ковроткачество рубежа XIX – XX веков в контексте межкультурных влияний восточного и западного Туркестана». *Евразия – диалог культур*. Материалы Двадцать вторых Санкт-Петербургских этнографических чтений. Санкт-Петербург, Российский этнографический музей, 2023, с. 88–92, ethnomuseum.ru/files/PDF/Library/Chteniya-22/kubel.pdf. Дата доступа 18 декабря 2024.

Культура и быт казахского колхозного аула. Алма-Ата, Наука, 1967, 304 с.

Маргулан, Алькей. *Казахское народное прикладное искусство*. Т. 1. Алма-Ата, Өнер, 1986, 256 с.

Масанов, Эдыге. «Из истории ремесла казахов (вторая половина XIX – начало XX в.)». *Советская этнография*, № 5, 1958, с. 31–49.

Муканов, Марат. «Ковровое производство и его орнаментика». *Труды Института истории, археологии и этнографии АН КазССР*. Т. 6. Алма-Ата, 1959, с. 91–103.

Муканов, Марат. *Этнический состав и расселение казахов Среднего жуза*. Алма-Ата, Наука, 1974, 200 с.

Мухамед, Дамегуль. «Ткачество». *Казахское народное прикладное искусство. Каталог. Государственный музей искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева*. Алматы, АО «АБДИ Компани», 2010, с. 216–218.

Оспанулы, Ералы. *Этнографический атлас казахского орнамента*. Шымкент, ТОО Полиграфкомбинат, 2021, 667 с.

Рогожинский, Алексей. «Знаки идентичности (тамга) и памятники тамгопользования в Казахстане: древность, средневековье и новое время». *Археология Казахстана*, № 3 (5), 2019, с. 99–121. DOI: 10.52967/akz2019.3.5.99.121.

Семенов, Александр. *Ковры русского Туркестана. По поводу издания «Ковровые изделия Средней Азии, из собрания, составленного А. А. Боголюбовым»*. Вып. 2. Санкт-Петербург, Этнографическое обозрение, 1911, 46 с.

Спектор, Любовь. «Как луч солнца». *Правда*, № 103, 13 апреля 1979, с. 6.

Список наград по Семиреченской областной сельскохозяйственной и промышленной выставке в память 300-летия царствования Дома Романовых, состоявшейся в г. Верном с 17 по 30 сентября 1913 года. Верный, Типография Семиреченского областного правления, 1913, 30 с.

Тепловодская, Татьяна. «Структурный анализ керамики со знаками городища Отрар». *Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана*. Ответственный редактор Кемаль Акишев. Алма-Ата, Наука КазССР, 1980, с. 165–171.

Федоров, Дмитрий. *Опыт военно-статистического описания Илийского края*. Часть I. Ташкент, Типография штаба Туркестанского военного округа, 1903, 299 с.

Фелькерзам, Арминий. *Старинные ковры Средней Азии*. Петроград, Издание ежемесячника «Старые годы», 1915, 132 с.

Финке, Питер. «Казахи Монгольского Алтая: экономические и социальные трансформации в XXI веке». *Мир Большого Алтая*, № 4, 2015, с. 376–382, rtebrk.kz/journals/5485/29798.pdf. Дата доступа 23 ноября 2024.

Царева, Елена. «Ковер как исторический источник: к истории формирования художественного облика и структурных особенностей туркменского ковра XVI – начала XX в.». *Вестник археологии, антропологии и этнографии*, № 3 (22), 2013, с. 165–174, [ipdn.ru/_private/a22/va3\(22\)%202013.pdf](http://ipdn.ru/_private/a22/va3(22)%202013.pdf). Дата доступа 21 ноября 2024.

Шкляева, Светлана. «Народное ювелирное искусство Сарыарки в коллекции ГМИ им. А. Кастеева». *Культура населения Тургая и сопредельных регионов: человек и эпоха. Коллективная монография*. Ответственные редакторы Галия Базарбаева, Гульнара Джумабекова. Алматы, Институт археологии имени А. Х. Маргулана, 2017, с. 12–49.

REFERENCES

- Akhinzhanov, Serzhan. "K voprosu o znakakh na keramike pozdnesrednevekovogo Otrara." ["On the Issue of Signs on Ceramics in Late Medieval Otrar."] *Drevnosti Kazahstana [Antiquities of Kazakhstan]*. Alma-Ata, Nauka KazSSR, 1975, pp. 49–59. (In Russian)
- Akishev, Kemal, et al. *Pozdnesrednevekovi Otrar XVI–XVIII vv. [Late Medieval Otrar of the 16th–18th Centuries]*. Alma-Ata, Nauka KazSSR, 1981. (In Russian)
- Alimbay, Nursan. "Traditsionnye kazakhskie kovry i kovrovye izdeliya: vidy, kompozitsiya, semantika (na materialakh Tsentral'nogo gosudarstvennogo muzeya Respubliki Kazakhstan)." ["Traditional Kazakh Carpets and Carpet Products: Types, Composition, Semantics (based on materials from the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan)."] *Bulletin of KazNU. Series of Philosophy, Cultural Studies and Political Science*, no. 4, 2020, pp. 55–71. DOI: 10.26577/jpcp.2020.v74.i4.06. (In Russian)
- Antipina, Klavdiya. "Vorsovoe tkachestvo." ["Pile Weaving."] *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo kirgizov [Folk Decorative and Applied Art of the Kyrgyz People]*. Edited by Sergey Ivanov and Klavdiya Antipina. Moscow, Nauka, 1968, pp. 59–77. (In Russian)
- Antipina, Klavdiya and Yelena Makhova. "Bezvorsovoe uzornoe tkachestvo." ["Lintless Patterned Weaving."] *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo kirgizov [Folk Decorative and Applied Art of the Kyrgyz People]*. Edited by Sergey Ivanov and Klavdiya Antipina. Moscow, Nauka, 1968, pp. 48–58. (In Russian)
- Baigabatova, Nazgul. "Vojlochnoe proizvodstvo kazahov Mongolii." ["The Felt Manufacture among the Kazakh of Mongolia (Fieldwork Cases)."] *Etnograficheskoe obozrenie*, no. 6, 2011, pp. 140–157, eo.iaa.ras.ru/article/4743/. Accessed 28 December 2024. (In Russian)
- Bartold, Vassily. *Ocherk istorii Semirech'ya [Essays on the History of Semirechye]*. Frunze, Kirgizgosizdat, 1943. (In Russian)
- Batyreva, Svetlana. "Ornamental'nyj dekor vojloka v prostranstve etnicheskogo mirovideniya (po materialam muzejnyh kolekcij Kalmykii)." ["Felt Ornamental Patterns within of the Ethnic Worldview (a Case Study of Kalmykia's Museum Collections)."] *Oriental Studies*, vol. 11, no. 10, 2017, pp. 23–29. DOI: 10.22162/2619-0990-2018-40-6-23-29. (In Russian)
- Bogolyubov, Andrey. *Kovrovye izdeliya Srednej Azii: iz sobraniya, sostavlenogo A. A. Bogolyubovym [Carpets of Central Asia: From the Collection compiled by A. Bogolyubov]*. St. Petersburg, Ekspeditsiya zagotovleniya gosudarstvennyh bumag, 1908. (In Russian and French)
- Gyul, Elmira. *Kovry Uzbekistana: istoriya, estetika, semantika [Carpets of Uzbekistan: History, Aesthetics, Semantics]*. Tashkent, n. p., 2019. (In Russian)
- Dashieva, Nadezhda. "Obraz olenya-solnca i etnonim buryatskogo plemeni Hori." ["Image of the Deer-Sun and Ethnonym of the Khori Buryats."] *Oriental Studies*, vol. 13, no. 4, 2020, pp. 941–950. DOI: 10.22162/2619-0990-2020-50-4-941-950. (In Russian)
- Dzhanibekov, Uzbekali. *Kul'tura kazakhskogo remesla [The Culture of Kazakh Crafts]*. Alma-Ata, Oner, 1982. (In Russian)
- Dzhanibekov, Uzbekali. *Jolairykta [Zholairykta]*. Almaty, Rauan, 1995. (In Kazakh)

Karmysheva, Balkis. "Lokajskie 'mapramachi' i 'il'chigi'." ["Lokai Mapramachi and Ilchigi."] *Soobshcheniya Respublikanskogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya [Reports of the Republican Historical and Local History Museum]*. Issue 2, Stalinabad, 1955, pp. 121–160. (In Russian)

Karutz, Richard. *Sredi kirgizov i turkmenov na Mangyshlake [Among Kyrgyz and Turkmens in Mangyshlak]*. Transl. from German by E. Petri. St. Petersburg, A. F. Devrien publisher, 1911. (In Russian)

Kassenova, Kyzdarkul. "Razvitie traditsionnogo kazakhskogo kovrotkachestva v kontekste formirovaniya lokal'nykh i etnoterritorial'nykh priznakov". ["Development of Traditional Kazakh Carpet Weaving in the Context of Formation of Local and Ethnoterritorial Features"]. *Nauka, obrazovanie i kul'tura*, vol. 34, no. 10, 2018, pp. 27–30, scientificarticle.ru/images/PDF/2018/34/NOK-10-34.pdf. Accessed 21 December 2024. (In Russian)

Kovrodelle Uzbekistana: traditsiya, sokhranennaya v vekakh. Kul'turnoe nasledie Uzbekistana. [Carpet Weaving in Uzbekistan, a Tradition Preserved through the Centuries. The Cultural Legacy of Uzbekistan]. Edited by Eduard Rtveldze. Tashkent, Silk Road Media, East Star Media, 2020, vol. 14. (In Uzbek, Russian and English)

Kubel, Yelena. "Kirgizskoe kovrotkachestvo rubezha XIX–XX vekov v kontekste mezhkul'turnyh vliyanij vostochnogo i zapadnogo Turkestana." ["The Kyrgyz Carpet Weaving in the Context of the Eastern and Western Parts of Turkestan's Intercultural Influences at the Turn of the 19th–20th Centuries."] *Eurasia – Dialogue of Cultures*, proceedings of the 22th St. Petersburg ethnographic readings. St. Petersburg, Russian Ethnographic Museum, 2023, pp. 88–92, ethnomuseum.ru/files/PDF/Library/Chteniya-22/kubel.pdf. Accessed 18 December 2024 (In Russian)

Kul'tura i byt kazakhskogo kolhoznogo aula [Culture and Life of Kazakh Collective-farm Aul]. Edited by Alkei Margulan and Veniamin Vostrov. Alma-Ata, Nauka, 1967. (In Russian)

Kokumbayeva, Baglan. *Kul'turologiya tengrianskogo iskusstva: uchebnoe posobie. [Culturology of Tengrian Art: Textbook]*. Pavlodar, Scientific and Publishing Center PGPI, 2012. (In Russian)

Margulan, Alkei. *Kazahskoe narodnoe prikladnoe iskusstvo [Kazakh Folk Applied Art]*. Alma-Ata, Oner, 1986. (In Russian)

Masanov, Edyge. "Iz istorii remesla kazahov (vtoraya polovina XIX – nachalo XX v.)." ["From the History of the Kazakhs' Handicraft (Second Half of the 19th – Early 20th Century)."] *Soviet Ethnography*, no. 5, 1958, pp. 31–49. (In Russian)

Mukanov, Marat. *Etnicheskij sostav i rasselenie kazahov Srednego zhuza [Ethnic Composition and Settlement of Kazakhs from the Middle Zhuz]*. Alma-Ata, Nauka, 1974. (In Russian)

Mukanov, Marat. "Kovrovoe proizvodstvo i ego ornamentika." ["Carpet Making and Its Ornamentation."]. *Trudy Instituta istorii, arkeologii i etnografii AN KazSSR [Collected Writings of the Institute of History, Archeology and Ethnography of the Kazakh SSR Academy of Sciences]*. Edited by Alkei Margulan, Veniamin Vostrov and Irina Zakharova, Alma-Ata, 1959, vol. 6, pp. 91–103. (In Russian)

Mukhamed, Damegul. "Tkachestvo." ["Weaving."] *Kazahskoe narodnoe prikladnoe iskusstvo. Katalog Gosudarstvennogo muzeja Respubliki Kazahstan imeni Abilhana Kasteeva [Kazakh Folk Applied Art. Catalog of Abilkhan Kastejev State Museum of the Republic of Kazakhstan]*. Almaty, ABDI Company JSC, 2010, pp.216–218. (In Russian)

Ospanuly, Yeraly. *Etnograficheskii atlas kazakhskogo ornamenta [Ethnographic Atlas of the Kazakh Ornament]*. Shymkent, Polygraphkombinat, 2021. (In Russian)

Rogozhinskiy, Alexey. "Znaki identichnosti (tamga) i pamyatniki tamgopol'zovaniya v Kazakhstane: drevnost', srednevekov'e i novoe vremya." ["Signs of Identity (Tamga) and Monuments of Tamga Use in Kazakhstan: Antiquity, Middle Ages and Modern Times."] *Archaeology of Kazakhstan*, vol. 5, no. 3, 2019, pp. 99–121. DOI: 10.52967/akz2019.3.5.99.121. (In Russian)

Semyonov, Alexander. "Kovry russkogo Turkestana." ["Carpets of Russian Turkestan."] *Po povodu izdaniya "Kovrovye izdeliya Srednei Azii, iz sobraniya, sostavlennoye A. A. Bogolyubovym."* [Regarding the publication "Carpets of Central Asia, from the collection compiled by A. Bogolyubov."] Iss. 2. St. Petersburg, Etnograficheskoe obozrenie, 1911. (In Russian)

Spektor, Lyubov. "Kak luch solntsa." ["Like a Ray of Sunshine."] *Pravda*, 13 April 1979, no. 103, p. 6. (In Russian)

Spisok nagrad po Semirechenskoi oblastnoi sel'skokhozyaistvennoi i promyshlennoi vystavke v pamyat' 300-letiya tsarstvovaniya Doma Romanovykh, sostoyavsheysya v g. Vernom s 17 po 30 sentyabrya 1913 goda [List of Awards for the Semirechye Agricultural and Industrial Exhibition in Memory of the 300th Anniversary of the Reign of Romanovs' House, Held in Verny from September 17 to 30, 1913]. Verny, Print-house of Semirechye Regional Government, 1913. (In Russian)

Teplovodskaya, Tatyana. "Strukturnyi analiz keramiki so znakami gorodishcha Otrar." ["Structural Analysis of Ceramics with Signs of the Otrar Settlement."] *Arkheologicheskie issledovaniya drevnego i srednevekovogo Kazahstana* [Archaeological Research of Ancient and Medieval Kazakhstan]. Edited by Kemal Akishev, Alma-Ata, Nauka KazSSR, 1980, pp. 165–171. (In Russian)

Tsareva, Yelena. "Kover kak istoricheskij istochnik: k istorii formirovaniya hudozhestvennogo oblika i strukturnyh osobennostej turkmenskogo kovra XVI – nachala XX vv." ["Carpet as a Historical Source: to the History of the Artistic Appearance and Structural Features Formation of the Turkmen Carpet in the XVI – early XX Centuries."] *Vestnik arheologii, antropologii i etnografii*, vol. 22, no. 3, 2013, pp. 165–174, [ipdn.ru/_private/a22/va3\(22\)%202013.pdf](http://ipdn.ru/_private/a22/va3(22)%202013.pdf). Accessed 21 November 2024. (In Russian)

Finke, Peter. "Kazahi Mongol'skogo Altaya: ekonomicheskie i sotsial'nye transformatsii v XXI veke." ["Kazakhs of the Mongolian Altai: Economic and Social Transformation in the 21st Century."] *Mir Bol'shogo Altaya*, no. 4, 2015, pp. 376–282, rmebrk.kz/journals/5485/29798.pdf. Accessed 23 November 2024. (In Russian)

Fyodorov, Dmitry. *Opyt voenno-statisticheskogo opisaniya Iliiskogo kraya* [Experience of the Military-statistical Description of the Ili Region]. Part 1. Tashkent, Printing house of the Turkestan Military District headquarters, 1903. (In Russian)

Shklyayeva, Svetlana. "Narodnoe yuvelirnoe iskusstvo Sary-Arki v kollekcii GMI im. A. Kasteeva." ["Folk Jewellery Art of Sary-Arka in the Collection of Abilkhan Kasteyev State Museum of the Republic of Kazakhstan.]. *Kul'tura naseleniya Turgaya i sopredel'nykh regionov: chelovek i epoha: kollektivnaya monografiya* [Culture of the Population of Turgai and Neighbouring Regions: Human and Epoch: Collective Monograph]. Almaty, A. Margulan Institute of Archaeology, 2020. (In Russian)

Utubayev, Zhanbolat. "An Essay on the Ethnoculturalhistory of the Lower Reaches of the Syr Darya in the Second Half of the I Millennium BC: Settlements of the Chirikrabat Culture." *Kazakhstan Archeology*, vol. 15, no. 1, 2022, pp. 43–56. DOI: 10.52967/akz2022.1.15.43.56.

von Voelkersahm, Arminius. *Starinnye kovry Srednei Azii* [Antique Carpets of Central Asia]. Petrograd, "Starye Gody" Monthly publisher, 1915. (In Russian)

Vostrov, Veniamin and Marat Mukanov. *Rodoplemennoj sostav i rasselenie kazahov (konec XIX – nachalo XX v.) [The Tribal Composition and Settlement of Kazakhs (Late XIX – Early XX Century)]*. Alma-Ata, Nauka, 1968. (In Russian)

Zhdanko, Tatiana. "Narodnoe ornamental'noe iskusstvo karakalpakov." ["Folk Ornamental Art of the Karakalpaks."] *Materialy i issledovaniya po etnografii karakalpakov [Materials and Studies on the Ethnography of the Karakalpaks]*. Edited by Tatiana Zhdanko. Moscow, Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1958, vol. 3, pp. 373–412. (In Russian)

ҚОСЫМША

36–56

Татьяна Харламова

МӘДЕНИЕТАРАЛЫҚ ҚАРЫМ-ҚАТЫНАС НӘТИЖЕСİNДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ МӘТІН: ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ КРЕОЛИЗАЦИЯЛАНҒАН МӘТІНДЕР

Орысша

1-ші мысал. Дмитрий Останькович. «И повторится всё...». А бөлімі. Серия. Дереккөз: композитор Дмитрий Останьковичтің жеке мұрағатындағы шығарманың қолжазбасы. Ноталық редакторда фрагменттердің жиынтығын Татьяна Харламова жасады.

2-ші мысал. Дмитрий Останькович. «И повторится всё...». В бөлімі. Серия, 66 т. Дереккөз: композитор Дмитрий Останьковичтің жеке мұрағатындағы шығарманың қолжазбасы. Ноталық редакторда фрагменттердің жиынтығын Татьяна Харламова жасады.

3-ші мысал. Дмитрий Останькович. «И повторится всё...». С бөлімі. Серия, 79–80 тт. Дереккөз: композитор Дмитрий Останьковичтің жеке мұрағатындағы шығарманың қолжазбасы. Ноталық редакторда фрагменттердің жиынтығын Татьяна Харламова жасады.

4-ші мысал. Дмитрий Останькович. «И повторится всё...»: хроматикалық бөліктер.

1-ші сурет. Әліби Әбдінұров. Композитор ұсынған қолжазбаның мұқабасынан шығарма атауының скриншоты. Дереккөз: композитор Әліби Әбдінұровтың жеке мұрағаты.

2-ші сурет. Штирия картасының фрагменті және Санжар Бәйтерековтің «Outlines of [Steiermark]» циклінің төртінші бөлімінің партитурасы. Дереккөз: шығарманың партитурасы композитор Санжар Бәйтерековтің жеке мұрағатынан алынды.

57–80

Анастасия Мартынова, Виталий Шапилов

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ СКРИПКА ӨНЕРІНІҢ ДАМУЫ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФУНКЦИЯЛАРЫ ТҰРҒЫСЫНАН ҰЛТТЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ **орысша**

1-ші сурет. Интерпретация функциялары.

81–97

Асель Алина, Сауле УтегалиеваАРҚА ӨҢІРІНДЕГІ ҚАЗАҚ ДОМБЫРАЛАРЫНЫҢ
ӨТКЕНІ МЕН БҮГІНІ: ЗЕРТТЕУ ТӘЖІРИБЕСІ**Ағылшынша**

1-ші сурет. Қарағанды облысының географиялық картасы (2022).

8. Қарқаралы ауданы

9. Абай ауданы

10. Ақтоғай ауданы

11. Шет ауданы

12. Бұқар-Жырау ауданы

13. Нұра ауданы

14. Осакаров ауданы

Дереккөз: *Казахстанская правда*, 15 сәуір 2022, kazpravda.kz/n/predstavlena-karta-razdeleniya-gorodov-i-rayonov-na-karagandinskuyu-i-ulytauskiyu-oblasti/.

2-ші сурет. Сембектің домбырасы. Алдынан және артынан көрініс. Дереккөз: Кәмел Жүністігінің жеке коллекциясы, Асель Алинаның фотосы. (Қарағанды облысы, Шет ауданы, Ақсу-аюлы ауылы. 2 шілде 2024 ж.).

3-ші сурет. Әбдидің домбырасы. Алдынан көрініс. Дереккөз: Кәмел Жүністігінің жеке коллекциясы, Асель Алинаның фотосы (Қарағанды облысы, Шет ауданы, Ақсу-аюлы ауылы. 2 шілде 2024 ж.).

4-ші сурет. Қалкен Қасымовтың домбырасы. Алдынан, артынан және жанынан көрініс. Дереккөз: Қ. Қасымовтың жеке коллекциясынан, Асель Алинаның фотосы (Қарағанды, 10 шілде, 2024 ж.).

5-ші сурет. Дәулетбек Садуақасовтың домбырасы. Алдынан және артынан көрініс. Дереккөз: Д. Садуақасовтың жеке коллекциясынан, Асель Алинаның фотосы (Қарағанды облысы, Шет ауданы, Ақсу-Аюлы ауылы. 2 шілде, 2024 ж.).

1-ші кесте. Сембек пен Әбди аспаптарының өлшемдері. Дереккөз: Авторлар Қарағанды облысындағы фольклорлық далалық зерттеулердің деректерін пайдалана отырып құрастырған (тамыз 2023, шілде 2024).

2-ші кесте. Қ. Қасымов пен Д. Садуақасов аспаптарының өлшемдері. Дереккөз: Авторлар Қарағанды облысындағы фольклорлық далалық зерттеулердің деректерін пайдалана отырып құрастырған (тамыз 2023, шілде 2024).

3-ші кесте. Сембек және Қалкен аспаптарының өлшемдері. Дереккөз: Авторлар Қарағанды облысындағы фольклорлық далалық зерттеулердің деректерін пайдалана отырып құрастырған (тамыз 2023, шілде 2024).

98–123

Жанерке Шайгозова

ҚАЗАҚ КІЛЕМ ӨНІМДЕРІНІҢ АЙМАҚТЫҚ ЖӘНЕ ТАЙПАЛЫҚ
ЕРЕКШЕЛІГІ ТУРАЛЫ **Орысша**

1-ші кесте. Қазақ кілем бұйымдарының аймақтық және тайпалық ерекшелігі бойынша түрлері.

1-ші сурет. «Алты ауыл» Торғай мотивті түксіз кілемнің фрагменті. Жүн, тоқыма. XX ғасырдың басы Торғай облысы. Торғай облыстық тарихи-өлкетану мұражайы. Инв. № 560. Дереккөз: Жәнібеков, Өзбекәлі. *Культура казахского ремесла [Қазақ қолөнерінің мәдениеті]*. Алма-Ата, Өнер, 1982, 68 б.

2-ші сурет. «Торғай түрі» түксіз кілем. 1974. Жүн, тоқыма. Қолөнерші С. Омарбекова. ж. Торғай облысы, Арқалық қ. Дереккөз: Жәнібеков, Өзбекәлі. *Культура казахского ремесла [Қазақ қолөнерінің мәдениеті]*. Алма-Ата, Өнер, 1982, 84 б.

3-ші сурет. Қарши сарайының үштен бір бөлігі. Дереккөз: *Боголюбов. Ковровые изделия Средней Азии из собрания, составленного А. Боголюбовым [А. Боголюбов құрастырған жинақтан Орта Азияның кілем өнімдері]*. Санкт-Петербург, Мемлекеттік қағаздарды дайындау экспедициясы. Шығ. 1–2, 1908, табл. ХІ.

4-ші сурет. «Сыр кілем» түкті кілемнің фрагменті. Жүн, тоқыма. XVIII ғасырдың аяғы Оңтүстік Қазақстан. «Әзірет Сұлтан» қорық-музей қоры. Инв. № 71, Жәнібеков, Өзбекәлі. *Культура казахского ремесла [Қазақ қолөнерінің мәдениеті]*. Алма-Ата, Өнер, 1982, 92 б.

5-ші сурет. «Сыр кілем» («қоңыраткілем») кілемі. 160x335 см. XX ғасырдың бірінші жартысы. КП 879 ҚР Мемлекеттік Орталық мұражайының қоры. Дереккөз: Әлімбаев, Нұрсан. «Традиционные казахские ковры и ковровые изделия: виды, композиция, семантика (на материалах Центрального государственного музея Республики Казахстан)». [Дәстүрлі Қазақ кілемдері мен кілем бұйымдары: түрлері, композициясы, семантикасы (Қазақстан Республикасы Орталық мемлекеттік музейінің материалдарында)]. *ҚазҰУ хабаршысы. Философия, саясаттану және Мәдениеттану*, № 4, 2020, 61 б. DOI: <https://doi.org/10.26577/jrsc.2020.v74.i4.06>.

6-шы сурет. «Адай кілем» түксіз кілемнің фрагменті. Жүн, тоқыма. XX ғасырдың ортасы Маңғышлақ облысы, Форт-Шевченко қ. Жәнібеков, Өзбекәлі. *Культура казахского ремесла [Қазақ қолөнерінің мәдениеті]*. Алма-Ата, Өнер, 1982, 88 б.

7-ші сурет. Адай кілем. Маңғыстаублыстық тарихи-өлкетану музейі, Ақтау қ. Дереккөз: Суретті этнограф Р. И. Бекталиева ұсынған.

APPENDIX

36–56

Tatyana Kharlamova

THE MUSICAL OUTCOME OF INTERCULTURAL
COMMUNICATION: CREOLIZED TEXTS IN THE OEUVRE
OF KAZAKH COMPOSERS *In Russian*

Ex. 1: Dmitry Ostankovich. "And Everything Will Repeat Itself...". Section A. Series.
Source: The piece manuscript was provided by the composer Dmitry Ostankovich from his personal archive. The set of fragments in the music notation program was produced by the author of the article.

Ex. 2: Dmitry Ostankovich. "And Everything Will Repeat Itself...". Section B. Series, 66 beat.
Source: The piece manuscript was provided by the composer Dmitry Ostankovich from his personal archive. The set of fragments in the music notation program was produced by the author of the article.

Ex. 3: Dmitry Ostankovich. "And Everything Will Repeat Itself...". Section C. Series, 79–80 beats.
Source: The piece manuscript was provided by the composer Dmitry Ostankovich from his personal archive. The set of fragments in the music notation program was produced by the author of the article.

Ex. 3: LDmitry Ostankovich. "And Everything Will Repeat Itself...": chromatic cells.
Source: The piece manuscript was provided by the composer Dmitry Ostankovich from his personal archive.

Fig. 1. Alibi Abdinurov. Screenshot of the piece's title from the cover of the manuscript provided by the composer. The computer typesetting piece of the manuscript was provided by the composer Alibi Abdinurov from his personal archive.

Fig. 2. Fragment of the map of Styria and the score of the 4th part of Sanzhar Baiterekov's cycle "Outlines of [Steiermark]". The score of the piece was provided by composer Sanzhar Baiterekov via email from his personal archive.

57–80

Anastassiya Martynova, Vitaliy Shapilov

THE EVOLUTION OF VIOLIN ART IN KAZAKHSTAN:
NATIONAL PERFORMANCE IN THE ASPECT
OF INTERPRETATION FUNCTIONS *in Russian*

Fig. 1. Interpretation functions.

98–123

Zhanerke Shaigozova

EXPLORING THE REGIONAL AND TRIBAL SPECIFICITY
OF KAZAKH CARPETS *In Russian*

Table 1. Types of Kazakh carpet according to regional and tribal specificity.

Fig. 1. Fragment of a lint-free carpet with the Torgai motif “alty auyl”. Wool, weaving. Early 20th century. Torgai region. Turgai Regional Museum of Local History. Inventory no. 560. Source: Dzhanibekov, Uzbekali. *Kul'tura kazakhskogo remesla [The Culture of Kazakh Crafts]*. Alma-Ata, Oner, 1982, p. 68.

Fig. 2. Lint-free carpet “torgai turi”. Craftswoman S. Omarbekova. 1974. Wool, weaving. Turgai region, Arkalyk city. Source: Dzhanibekov, Uzbekali. *Kul'tura kazakhskogo remesla [The Culture of Kazakh Crafts]*. Alma-Ata, Oner, 1982, p. 84.

Fig. 3. A third part of the carpet from Karshi. Source: Bogolyubov, Andrey. *Kovrovye izdeliya Srednej Azii: iz sobraniya, sostavlenogo A. A. Bogolyubovym [Carpets of Central Asia: From the Collection compiled by A. Bogolyubov]*. St. Petersburg, Ekspediciya zagotovleniya gosudarstvennyh bumag, Iss. 1–2, 1908, table XLI.

Fig. 4. Fragment of a pile carpet “syr kilem”. Wool, weaving. Late 18th century. South Kazakhstan. Fund of the Azret Sultan Museum-Reserve. Inventory No. 71. Source: Dzhanibekov, Uzbekali. *Kul'tura kazakhskogo remesla [The Culture of Kazakh Crafts]*. Alma-Ata, Oner, 1982, p. 92.

Fig. 5. Pile carpet “syr kilem” (“konyratkilem”). The 1st half of the 20th century. 160x335 cm. Fund of the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan, KP 879. Source: Alimbay, Nursan. “Traditsionnye kazakhskie kovry i kovrovye izdeliya: vidy, kompozitsiya, semantika (na materialakh Tsentral'nogo gosudarstvennogo muzeya Respubliki Kazakhstan).” [“Traditional Kazakh Carpets and Carpet Products: Types, Composition, Semantics (based on materials from the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan).”] *Bulletin of KazNU. Series of Philosophy, Cultural Studies and Political Science*, no. 4, 2020, p. 61. DOI: 10.26577/jpcp.2020.v74.i4.06.

Fig. 6. Fragment of a lint-free carpet “adai kilem” Wool, weaving. Middle of the 20th century. Mangyshlak region, Fort-Shevchenko city. Source: Dzhanibekov, Uzbekali. *Kul'tura kazakhskogo remesla [The Culture of Kazakh Crafts]*. Alma-Ata, Oner, 1982, p. 88.

Fig. 7. Adai kilem. The funds of the Mangystau Museum of Local Lore, Aktau. Source: the photo provided by ethnographer R. I. Bektaliyeva.

ПРИЛОЖЕНИЕ

81–97

Асель Алина, Сауле Утегалиева

КАЗАХСКИЕ ДОМБРЫ АРКИНСКОГО РЕГИОНА
В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ: ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ

На английском

Рис. 1. Географическая карта Карагандинской области (2022).

Каркаралинский район.

Абайский район.

Актогайский район.

Шетский район.

Бухар-Жырауский район.

Нуринский район.

Осакаровский район.

Источник: Казахстанская правда, 15 апреля 2022, kazpravda.kz/n/predstavlena-karta-razdeleniya-gorodov-irayonov-na-karagandinskuyu-i-ulytauskiyu-oblasti/.

Рис. 2. Домбра Сембека. Вид спереди и сзади. Карагандинская область, Шетский район, село Аксу-Аюлы. 2 июля 2024 г. Фото Асель Алиной. Источник: личная коллекция Камела Жунистеги.

Рис. 3. Домбра Абди. Вид спереди. Карагандинская область, Шетский район, село Аксу-Аюлы. 2 июля 2024 г. Фото Асель Алиной. Источник: личная коллекция Камела Жунистеги.

Рис. 4. Домбра Калкена Касымова. Вид спереди, сзади и сбоку. Караганда. 10 июля 2024 г. Фото Асель Алиной. Источник: личная коллекция К. Касымова.

Рис. 5. Домбра Даулетбека Садуакасова. Вид спереди и сзади. Карагандинская область, Шетский район, село Аксу-Аюлы. 2 июля 2024 г. Фото Асель Алиной. Источник: личная коллекция Д. Садуакасова.

Таблица 1. Обмеры инструментов Сембека и Абди. Источник: Составлено авторами с использованием данных фольклорных полевых исследований в Карагандинской области (август 2023, июль 2024).

Таблица 2. Обмеры инструментов К. Касымова и Д. Садуакасова. Источник: Составлено авторами с использованием данных фольклорных полевых исследований в Карагандинской области (август 2023, июль 2024).

Таблица 3. Обмеры инструментов Сембека и Калкена. Источник: Составлено авторами с использованием данных фольклорных полевых исследований в Карагандинской области (август 2023, июль 2024).

27.06.2025 басып шығару үшін қол қойылған. Пішімі 60x84 1/8. Офсеттік қағаз 80 гр/м2. Цифлік басып шығару. Segoe UI қаріп түрі. Көлемі 15,11 шар. б. ш. п. Таралымы 100 дана. «Лайт Пресс» баспаханасында басылған. Алматы қ., Сейфуллин даңғылы 404/67, «Каскад» БО.

Подписано в печать 27.06.2025. Формат 60x84 1/8. Бумага 80 гр/м2 офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Segoe UI. Объем 15,11 усл. п. л. Тираж 100 экз. Отпечатано в типографии «Лайт Пресс». г. Алматы, пр. Сейфуллина 404/67, БЦ «Каскад».

Signed to print 27.06.2025. Size 60x84 1/8. Plain paper 80 g/m2. Digital printing. Segoe UI font used. Volume 15,11 estimate printed sheets. Circulation 100 copies. Printed by the Light Press printing house. Cascade Business Center, 404/67 Seifullin Ave., Almaty.

Saryn