Kazakh National Conservatory
The music voice of Kazakhstan

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

Volume 13

International Peer-Reviewed Journal

Saryn

No. 4

2025

Халықаралық рецензияланатын журнал

Международный рецензируемый журнал

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
Қазақстанның музыкалық дауысы

Том 13

Saryn

4 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 жарияланымынан ұстанды.

Saryn Будапештің 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* ҚҒДИ (Қазақстандық ғылыми дәйексөз индексі), 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 репозитоцрийлермен 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 KCI (Kazakhstan Citation Index), 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 – saryn journal.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 КИНЦ (Казахстанском индексе научного 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.

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (басылған)

Құрылтайшы:

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы» республикалық мемлекеттік мекемесі

Халықаралық редакциялық кеңес:

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

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

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

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

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

Ласло Стахо, PhD, хабилитацияланған доктор, оқытушы және ғылыми қызметкер, докторантура мектептері және музыкалық білім беру бөлімі, Ференц Лист атындағы музыка академиясы (Будапешт, Венгрия)

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

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

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

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

Жарияланым тілдері – қазақ, ағылшын, орыс.

Журнал жылына 4 рет шығарылады.

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

Бастапқы есепке қою күні мен нөмірі: 19.09.2013, № 23880-Ж.

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

Редакциялық ұжым:

Гаухар Тасбергенова, *бас редактор*
философия докторы (PhD), доцент, арт-менеджмент кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Дамир Уразымбетов, *басқарушы редактор*
өнертану кандидаты, қауымдастырылған профессор, арт-менеджмент кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

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

Тоғжан Молдалім, *қазақ тіліне жауапты редактор,*
өнер магистрі, оқытушысы, хореография және арт-менеджмент кафедрасы, Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті (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, *ғылыми-ақпараттық кітапхана және электрондық ресурстарды басқару бөлімінің басшысы*
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Founder:

Kurmangazy Kazakhstan National Conservatory

International 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 Utegaliyeva, 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 Yunusova, 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 office:

Gaukhar Tasbergenova, *Editor-in-Chief*
Doctor of Philosophy (PhD), Associate Professor, Art Management Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Damir Urazymbetov, *Managing Editor*
PhD in Arts, Associate Professor, Art Management Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Valeriya Nedlina, *Academic 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, Lecturer, Choreography and Art Management Department, Kazakh National Women's Teacher Training University (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), Intellservice LLP (Almaty, Kazakhstan)

Firuza Akylbek, *Head of the Department of Scientific Information Library and Electronic Resources Management*
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (печатный)

Учредитель:

Республиканское государственное учреждение
«Казахская национальная консерватория имени Курмангазы»

Международный 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 доктор наук, 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

Редакционный офис:

Гаухар Тасбергенова, *главный редактор*
доктор философии (PhD), доцент, кафедра арт-менеджмента, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Дамир Уразымбетов, *управляющий редактор*
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, преподаватель, кафедра хореографии и арт-менеджмента, Казахский национальный женский педагогический университет (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, *руководитель отдела управления научно-информационной библиотекой и электронных ресурсов*
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Мазмұны

14–15 **Кіріспе сөз**

20–34 **Феруза Мухамедова, Диляра Ислямова**
Дилором Сайдаминованың фортепианолық шығармашылығындағы ұлттық дәстүр және заманауи дыбыс әлемі *Орысша*

35–55 **Ботагоз Қазкен**
Евгений Брусиловскийдің «Қыз Жібек» операсының сахналық интерпретацияларының эволюциясы: дәстүрден қазіргі заманға дейін *Орысша*

56–75 **Жанель Сафиева, Раушан Джуманиязова**
Музыка мен жасанды интеллекттің ортақ тұстары қандай? Әлемдік және қазақстандық өнердегі басқарылатын генеративтілік *Орысша*

76–94 **Анель Мурзагулова**
Қазақстан театрының жедел цифрланудан жасанды интеллектке бағдарланған перспективаларға өтуі: «Астана Балет» театрының кейсі *Ағылшынша*

95–116 **Саида Саттыбаева, Нартай Ескендиров**
Қазіргі қазақстандық балеттегі сценографиялық модельдер: типологиясы, ұлттық ерекшеліктері және медиапрактикалары *Ағылшынша*

117–118 **Қосымша**

Contents

16–17 **Foreword**

20–34 **Feruza Mukhamedova, Dilyara Islyamova**
National Tradition and Contemporary Sound in Piano Music of Dilorom Saidaminova *In Russian*

35–55 **Botagoz Kazken**
Yevgeniy Brusilovsky's "Kyz Zhibek" Opera Stage Interpretations: From Tradition to New Approaches *In Russian*

56–75 **Zhanel Safiyeva, Raushan Jumaniyazova**
What do Music and AI have in Common? Controlled Generativity in Global and Kazakhstani Art *In Russian*

76–94 **Anel Murzagulova**
From Emergency Digitalisation to AI-oriented Perspectives of Kazakhstan's National Theatre: A Case Study of the Astana Ballet Theatre *In English*

95–116 **Saida Sattybayeva, Nartay Yeskendirov**
Scenographic Models of Contemporary Kazakh Ballet: Typology, National Specifics, and Media Practices *In English*

119 **Appendix**

Содержание

18–19 **Вступительное слово**

20–34 **Феруза Мухамедова, Диляра Ислямова**
Национальная традиция и современный звуковой мир в фортепианном творчестве Дилором Сайдаминовой *На русском*

35–55 **Ботагоз Қазкен**
Эволюция сценических интерпретаций оперы «Кыз Жибек» Евгения Брусиловского: от традиции к современности *На русском*

56–75 **Жанель Сафиева, Раушан Джуманиязова**
Что общего у музыки и ИИ? Управляемая генеративность в мировом и казахстанском искусстве *На русском*

76–94 **Анель Мурзагулова**
От экстренной цифровизации к ИИ-ориентированным перспективам казахстанского театра: кейс «Астана Балет» *На английском*

95–116 **Саида Саттыбаева, Нартай Ескендиров**
Сценографические модели современного казахстанского балета: типология, национальные особенности и медиапрактики *На английском*

120 **Приложение**

Кіріспе сөз

Құрметті оқырмандар!

Saryn журналының желтоқсан айындағы саны 2025 жылды қазіргі заманғы көркемдік практикаларға, музыкалық және театрлық шығармашылықтың тарихы мен бүгінгі болмысына, сондай-ақ зерттеу әдіснамаларын жаңартуға бағытталған мақалалар топтамасымен қорытындылайды. Ұсынылған зерттеулер цифрлық трансформациялар мен пәнаралық үдерістер жағдайында ұлттық дәстүрлерді тереңірек түсінуге арналады. Олар музыкатану, театртану және мәдениеттану салаларында жаңа зерттеу көкжиектерін қалыптастырады. Нөмірдегі әрбір мақала композиторлық мәтіннің герменевтикасы мен сахналық формалардың эволюциясынан бастап, медиатехнологияларды және авторлықтың когнитивтік модельдерін талдауға дейінгі өзіндік ғылыми оптиканы ұсынады.

Феруза Мухамедова мен **Диляра Ислямова** (Ташкент) «Дилором Сайдаминованың фортепианолық шығармашылығындағы ұлттық дәстүр және заманауи дыбыс әлемі» атты мақаласында «Хайяммен диалог» фортепианолық циклін өзбек мелосы мен заманауи композиторлық техникалардың бірегей синтезі ретінде зерттейді. Авторлар герменевтикалық тәсілді кеңейтілген фактуралар мен тембрлерді талдаумен ұштастыра отырып, композитордың шығармашылық әдісінің негізінде жатқан семиотикалық жүйені қайта пайымдауға мүмкіндік береді. Мақалада сондай-ақ дәстүрлі емес дыбыс шығару тәсілдерімен жұмыс істейтін жас орындаушыларға арналған интерпретациялық ұсыныстар берілген.

Ботагоз Қазкеннің (Астана) «Евгений Брусиловскийдің "Қыз Жібек" операсының сахналық интерпретацияларының эволюциясы: дәстүрден қазіргі заманға дейін» атты зерттеуінде опера жүз жылға жуық сахналық ғұмырдың динамикасында қарастырылады. Жұмыста кеңестік дәстүрден бастап 2005 және 2017 жылдардағы қойылымдарға дейінгі кезеңде көркемдік бағдарлардың қалай өзгергені және қазіргі режиссерлік тәсілдердің эпикалық материалды қалай түрлендіретіні көрсетіледі. Қойылымдарға жасалған шолуда автор негізгі үрдістерді типологиялауға және тарихи контекстілер мен сахналық көркемдік іске асырудың эстетикалық әдістері арасындағы байланыстарды айқындауға назар аударады.

Жанель Сафиева мен **Раушан Джуманиязованың** (Алматы) «Музыка мен жасанды интеллекттің ортақ тұстары қандай? Әлемдік және қазақстандық өнердегі басқарылатын генеративтілік» атты мақаласы қазақстандық музыкатану үшін сирек қойылатын мәселені көтереді: жасанды интеллект XX ғасырдың композициялық техникаларымен қалай арақатынасқа түседі. Авторлар «алгоритмділік / генеративтілік / басқарылу» атты салыстырмалы аналитикалық қаңқаны енгізіп, жасанды интеллект авторлық категориясын жоққа шығармай, керісінше музыкалық жазудың бұрыннан қалыптасқан процедуралық қағидаларын радикалдандыратынын көрсетеді. Зерттеудің жаңалығы әлемдік авангардтық дәстүрдегі нақты шығармаларды қазіргі заманғы ЖИ-модельдеу практикаларымен салыстыруда және қазақстандық академиялық композиция үшін әдіснамалық бағдарлар ұсынуда көрініс табады.

Анель Мурзагулованың (Астана) «Қазақстан театрының жедел цифрланудан ЖИ-бағдарланған перспективаларға өтуі: "Астана Балет" театрының кейсі» атты мақаласы «Астана Балет» театрының мысалында цифрландыру мен әлеуметтік желілердің театрлық коммуникацияға әсерін талдайды. Автор көрермендік практикалардың өзгеруін, режиссерлік тілдің трансформациясын және театрдың гибридті медиакеңістікке көшуімен байланысты туындайтын сын-қатерлерді қарастырады. Зерттеуде театр өнерін дамытудың ЖИ-бағдарланған перспективасы ұсынылып, сахналық өнердің эмоциялық табиғатын жоғалтпай, жаңа медиалық жағдайларға бейімделу моделі тұжырымдалады.

Саида Саттыбаева мен **Нартай Ескендировтың** (Астана) «Қазіргі қазақстандық балет сценографиясының модельдері: типология, ұлттық ерекшеліктер және медиапрактикалар» атты ауқымды пәнаралық жұмысында Қазақстанның жетекші балет театрларының соңғы сегіз маусымдағы қырық спектакль материалы негізінде сценографиялық шешімдер талданады. Авторлар сценографияның үш тұрақты типологиясын – академиялық, этникалық және мультимедиялық-эксперименттік – айқындап, спектакльдің музыкалық және визуалдық түйіндерінің әмбебап «сәйкестік картасын» жасайды. Зерттеу тәсілінің ерекшелігі медиадраматургияны формализациялауға және оны қойылым үдерісінің дербес операциялық қабаты ретінде сипаттауға ұмтылуында. Жұмыста медиадраматургияны өндірістің ерте кезеңдерінде енгізуден бастап этнокодтардың цифрлық кітапханаларын құруға дейінгі нақты ұсыныстар берілген.

Нөмірдегі барлық мақалаларды ұлттық дәстүрді қарқынды өзгеріп жатқан мәдени кеңістік жағдайында қайта пайымдауға деген ұмтылыс біріктіреді: бұл ең жаңа сахналық технологиялар болсын, опералық және балеттік формалардың трансформациясы болсын, композиторлық дәстүрдің қазіргі техникалармен диалогы немесе музыкалық ойлауға жасанды интеллектті енгізу болсын.

Редакция ғылыми дискурсты дамытуға қосқан үлестері үшін барлық авторларға, ал басылымның жоғары деңгейін сақтауға ықпал еткен кәсіби ұсыныстары үшін рецензенттерге алғыс білдіреді. Біз *Saryn* журналының пәнаралық бағыт, өзектілік және қазіргі заманғы көркемдік үдерістерді терең талдау курсын жалғастырып, бұл нөмір мазмұнға бай 2025 жылдың маңызды қорытындысына айналады деп үміттенеміз.

Валерия Недлина,
ғылыми редактор

Foreword

Dear readers!

The December issue of *Saryn* finishes the year 2025 with a collection of articles unified by a focus on contemporary artistic practices, the history and current realities of musical and theatrical arts, and the renewal of research methodologies. The featured studies are dedicated to deepening the understanding of national traditions in the context of digital transformation and interdisciplinarity. They mark new research horizons in musicology, theater and cultural studies. Each article in this issue offers its own perspective – from the hermeneutics of a composer's text and the evolution of stage forms to the analysis of media technologies and cognitive models of authorship.

Feruza Mukhamedova and **Dilyara Islyamova** (Tashkent), in their article "National Tradition and Contemporary Sound in Piano Music of Dilorom Saidaminova," explore the piano cycle *Dialogue with Khayyam* as a unique synthesis of Uzbek melos and contemporary compositional techniques. The authors combine a hermeneutic approach with the analysis of extended textures and timbres, allowing for a reinterpretation of the semiotic system taken as a basis of the composer's creative method. The article also offers a practical component: interpretative recommendations for young performers working with non-traditional sound production techniques.

In the study "Yevgeniy Brusilovsky's 'Kyz Zhibek' Opera Stage Interpretations: From Tradition to New Approaches" by **Botagoz Kazken** (Astana), opera is presented through the dynamics of nearly a century of stage history. The work traces the changes in artistic orientations of the productions – from the Soviet tradition to the staging decisions of 2005 and 2017 – and examines how contemporary approaches in directing transform epic material. In this review of stage productions, the author focuses on typologizing key trends and establishing links between historical contexts and the aesthetic methods of stage embodiment.

The article "What do Music and AI have in Common? Controlled Generativity in Global and Kazakhstani Art" by **Zhanel Safiyeva** and **Raushan Jumaniyazova** (Almaty) presents a research question rare for Kazakhstani musicology: how Artificial Intelligence relates to the historical composition techniques of the 20th century. The authors introduce a comparative analytical framework – "algorithmicity / generativity / manageability" – and demonstrate that AI does not negate the authorship but rather radicalizes existing procedural principles of musical writing. The novelty of the study lies in the juxtaposition of specific works from the global avant-garde tradition with modern AI-modeling practices, as well as in proposing methodological guidelines for Kazakhstani academic composition.

Anel Murzagulova (Astana) in her article "From Emergency Digitalization to AI-Oriented Perspectives of Kazakhstani Theater: A Case Study of the Astana Ballet Theater" analyzes the impact of digitalization and social media on theatrical communication, using the Astana Ballet Theater as a case study. The author traces changes in audience practices, transformations in directing, and the emerging challenges associated with the theater's transition into a hybrid media environment. The study proposes an AI-oriented perspective for the development of performing arts and formulates a model for adapting the theater to new media conditions without losing the emotional base of stage art.

In their extensive interdisciplinary work, "Scenographic Models of Contemporary Kazakh Ballet: Typology, National Specifics, and Media Practices" **Saida Sattybayeva** and **Nartay Yeskendirov** (Astana) analyze scenographic solutions of Kazakhstan's leading ballet theaters, based on forty productions from the last eight seasons. The authors identify three stable scenographic typologies – Academic, Ethnic, and Multimedia-Experimental – and create a universal "correspondence map" of the musical and visual nodes within a performance. The originality of their research approach lies in the attempt to formalize media dramaturgy and describe it as an independent operational layer of the staging process. The work also offers specific recommendations, ranging from the integration of media dramaturgy in the early stages of production to the creation of digital libraries of ethno-codes.

All the articles in this issue are united by a common effort toward the reassessment of national traditions within a rapidly changing cultural space – be it through advanced stage technologies, the transformation of opera and ballet forms, the dialogue between compositional traditions and modern techniques, or the integration of AI into musical thinking.

The Editorial Board is grateful to all the authors for their contribution to the development of scholarly discourse, and the reviewers for their professional recommendations that maintain the high standards of this publication. We continue to follow the course of *Saryn's* commitment to interdisciplinarity, relevance, and the profound analysis of contemporary artistic processes. It is our hope that this issue will serve as a significant conclusion to a prolific 2025.

Valeriya Nedlina,
Academic Editor

Вступительное слово

Дорогие читатели!

Декабрьский номер *Saryn* завершает 2025 год подборкой статей, объединенных вниманием к современным художественным практикам, к истории и современным реалиям музыкального и театрального творчества, а также к обновлению исследовательских методологий. Представленные исследования посвящены углублению понимания национальных традиций в условиях цифровых трансформаций и междисциплинарности. Они формируют новые исследовательские горизонты в музыковедении, театроведении и культурологии. Каждая статья номера предлагает собственную оптику – от герменевтики композиторского текста и эволюции сценических форм до анализа медиатехнологий и когнитивных моделей авторства.

Феруза Мухамедова и **Диляра Ислямова** (Ташкент) в статье «Национальная традиция и современный звуковой мир в фортепианном творчестве Дилором Сайдаминовой» исследуют фортепианный цикл «Диалог с Хайямом» как уникальный синтез узбекского мелоса и современных композиторских техник. Авторы соединяют герменевтический подход с анализом расширенных фактур и тембров, что позволяет переосмыслить семиотическую систему, лежащую в основе творческого метода композитора. Статья предлагает и практический компонент – интерпретационные рекомендации молодым исполнителям, работающим с нетрадиционными техниками звукоизвлечения.

В исследовании «Эволюция сценических интерпретаций оперы "Кыз Жибек" Евгения Брусиловского: от традиции к современности» **Ботагоз Қазкен** (Астана) опера предстает в динамике почти столетнего сценического бытования. Работа отслеживает, как менялись художественные ориентиры постановок – от советской традиции до решений 2005 и 2017 годов – и каким образом современные режиссерские подходы трансформируют эпический материал. В обзоре постановок автор фокусируется на типологизации ключевых тенденций и выстраивании связей между историческими контекстами и эстетическими методами сценического воплощения.

Статья «Что общего у музыки и ИИ? Управляемая генеративность в мировом и казахстанском искусстве» **Жанель Сафиевой** и **Раушан Джуманиязовой** (Алматы) предлагает редкую для казахстанского музыковедения постановку вопроса: как ИИ соотносится с историческими техниками композиции XX века. Авторы вводят сравнительный аналитический каркас – «алгоритмичность / генеративность / управляемость» – и показывают, что искусственный интеллект не отменяет категорию авторства, а радикализует уже существующие процедурные принципы музыкального письма. Новизна исследования – в сопоставлении конкретных произведений мировой авангардной традиции с практиками современного ИИ-моделирования и в предложении методологических ориентиров для казахстанской академической композиции.

Статья «От экстренной цифровизации к ИИ-ориентированным перспективам казахстанского театра: кейс "Астана Балет"» **Анель Мурзагуловой** (Астана) анализирует влияние цифровизации и социальных сетей на театральную коммуникацию, используя кейс театра «Астана Балет». Автор прослеживает изменения зрительских практик, трансформации режиссерского языка и возникающие вызовы, связанные с переходом театра в гибридную медиасреду. В исследовании предложена ИИ-ориентированная перспектива развития театрального искусства, а также сформулирована модель адаптации театра к новым медийным условиям без потери эмоциональной природы сценического искусства.

В обширной междисциплинарной работе **Саиды Саттыбаевой** и **Нартая Ескендирова** (Астана) «Сценографические модели современного казахстанского балета: типология, национальные особенности и медиапрактики» проводится анализ сценографических решений ведущих балетных театров Казахстана на материале сорока спектаклей последних восьми сезонов. Авторы выделяют три устойчивые типологии сценографии – академическую, этническую и мультимедийно-экспериментальную – и создают универсальную «карту соответствий» музыкальных и визуальных узлов спектакля. Оригинальность исследовательского подхода заключается в попытке формализовать медиадраматургию и описать ее как самостоятельный операциональный пласт постановочного процесса. Работа предлагает и конкретные рекомендации – от внедрения медиадраматургии на ранних этапах производства до создания цифровых библиотек этнокодов.

Все статьи номера объединяет стремление к переосмыслению национальной традиции в условиях стремительно меняющегося культурного пространства, будь то новейшие сценические технологии, трансформация оперных и балетных форм, диалог композиторской традиции с современными техниками или внедрение искусственного интеллекта в музыкальное мышление.

Редакция благодарит всех авторов за вклад в развитие научного дискурса, а рецензентов – за профессиональные рекомендации, поддерживающие высокий стандарт издания. Мы продолжаем курс *Saryn* на междисциплинарность, актуальность и глубокий анализ современных художественных процессов и надеемся, что этот номер станет значимым итогом насыщенного 2025 года.

Валерия Недлина,
научный редактор

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (печатный)

UDC 78.01 + 78.071.1
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.311

Феруза Нурмахматовна Мухамедова
Доктор философии (PhD), проректор по науке и инновациям Института национального эстрадного искусства имени Батыра Закирова, доцент кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана (Ташкент, Узбекистан)
ORCID ID: 0009-0009-0937-4352
email: feruzamuhamedova1986@gmail.com

Диляра Ризаевна Ислямова*
Доктор философии (PhD), старший преподаватель кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана (Ташкент, Узбекистан)
ORCID ID: 0009-0004-2202-2590
email: islyamovadilyara@gmail.com

СТАТЬЯ

Национальная традиция и современный звуковой мир в фортепианном творчестве Дилором Сайдаминовой

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

* Корреспондирующий автор
email: islyamovadilyara@gmail.com

Поступила в редакцию: 04.09.2025
Принята к публикации: 10.12.2025

© 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

Мухамедова, Феруза, и Диляра Ислямова. «Национальная традиция и современный звуковой мир в фортепианном творчестве Дилором Сайдаминовой». *Saryn*, т. 13, № 4, 2025, с. 20–34.
DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.311.

Ключевые слова

Дилором Сайдаминова, фортепианное творчество, цикл «Диалог с Хайямом», национальная традиция, современный музыкальный язык, композиционные приёмы, интерпретация.

Аннотация. В статье анализируется творчество современного узбекского композитора Дилором Сайдаминовой в контексте взаимодействия национальных традиций и западноевропейской музыкальной культуры. Объект исследования – фортепианное творчество композитора, а предмет – её цикл «Диалог с Хайямом», рассматриваемый как особый художественный феномен.

Актуальность работы определяется необходимостью раскрытия сложной стилевой системы композитора, которая сочетает объективные факторы (национальная школа, композиторская техника) и субъективные элементы (индивидуальный стиль, мировоззренческие установки), формируя герменевтическую концепцию произведения.

Методология исследования сочетает анализ интонационно-ладовых особенностей узбекского народного мелоса с изучением современных композиторских приёмов, включая сонорику, алеаторику, пуантилизм и расширенные техники фортепианной игры. Используются сравнительно-аналитический, историко-стилевой и структурно-формальный подходы. Особое внимание уделено герменевтическому методу, позволяющему выявить символико-философские смыслы текста и понять его образное мышление, отличительную особенность всякого искусства.

Исследование фокусируется на структурных, фактурных и тембровых особенностях цикла, раскрывая их символическое и эстетическое содержание, важное для художественного воплощения произведения в концертной практике молодых пианистов. В статье представлены методические рекомендации, направленные на раскрытие интерпретационной глубины сочинения Д. Сайдаминовой, а также на развитие навыков работы с нетрадиционными приёмами звукоизвлечения.

Результаты исследования показывают, что фортепианный цикл «Диалог с Хайямом» представляет собой уникальный синтез традиции и новаторства, где национальная идентичность получает современное художественное прочтение в пространстве современной музыкальной мысли.

Вклад авторов

Ф. Н. Мухамедова – анализ и систематизация материала, определение основных целей и задач, написание основного текста статьи.

Д. Р. Ислямова – анализ литературных источников, подготовка и написание аннотации, форматирование рукописи.

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (басылған)

UDC 78.01 + 78.071.1
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.311

Феруза Нурмахматовна Мухамедова
Философия докторы (PhD), Батыр Закиров атындағы Ұлттық эстрадалық өнер институтының ғылым және инновация жөніндегі проректоры, Өзбекстан мемлекеттік консерваториясының музыкалық өнер факультетінің арнайы фортепиано кафедрасының доценті (Ташкент, Өзбекстан)
ORCID ID: 0009-0009-0937-4352
email: feruzamuhamedova1986@gmail.com

Диляра Ризаевна Ислямова*
Философия докторы (PhD), Өзбекстан мемлекеттік консерваториясының арнайы фортепиано кафедрасының аға оқытушысы (Ташкент, Өзбекстан)
ORCID ID: 0009-0004-2202-2590
email: islyamovadilyara@gmail.com

МАҚАЛА

Дилором Сайдаминованың фортепианолық шығармашылығындағы ұлттық дәстүр және заманауи дыбыс әлемі

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

* Жауапты автор
email: islyamovadilyara@gmail.com

Редакцияға түсті: 04.09.2025
Басылымға қабылданды: 10.12.2025

© 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

Мухамедова, Феруза, және Диляра Ислямова. «Дилором Сайдаминованың фортепианолық шығармашылығындағы ұлттық дәстүр және заманауи дыбыс әлемі». *Saryn*, т. 13, № 4, 2025, 20–34 б. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.311. (Орысша)

Тірек сөздер

Дилором Сайдаминова, фортепианолық шығармашылық, «Хайяммен диалог» циклі, ұлттық дәстүр, заманауи музыкалық тіл, композициялық тәсілдер, интерпретация.

Аңдатпа. Мақалада заманауи өзбек композиторы Дилором Сайдаминованың шығармашылығы ұлттық дәстүрлер мен батыс еуропалық музыкалық мәдениеттің өзара әрекеттесуі тұрғысынан талданады. Зерттеу нысаны – композитордың фортепианолық шығармашылығы, ал зерттеу пәні – ерекше көркемдік феномен ретінде қарастырылатын «Хайяммен диалог» циклі.

Жұмыстың өзектілігі шығарманың герменевтикалық тұжырымдамасын қалыптастыра отырып, объективті факторларды (ұлттық мектеп, композиторлық техника) және субъективті элементтерді (жеке стиль, дүниетанымдық көзқарастар) біріктіретін композитордың күрделі стиль жүйесін ашу қажеттілігімен анықталады.

Зерттеу әдістемесі өзбек халық мелосының интонациялық-ладтық ерекшеліктерін талдауды сонорика, алеаторика, пуантилизм және фортепиано ойынының жетілдірілген әдістерін қоса алғанда, заманауи композиторлық әдістерді зерттеумен біріктіреді. Салыстырмалы-аналитикалық, тарихи-стильдік және құрылымдық-формальды тәсілдер қолданылады. Мәтіннің символдық-философиялық мағыналарын анықтауға және оның бейнелі ойлауын, әр өнердің айрықша ерекшелігін түсінуге мүмкіндік беретін герменевтикалық әдіске ерекше назар аударылады.

Зерттеу циклдің құрылымдық, фактуралық және тембрлік ерекшеліктеріне назар аудара отырып, олардың жас пианисттердің концерттік тәжірибесінде шығарманы көркемдік тұрғыда жүзеге асыру үшін маңызды символикалық әрі эстетикалық мазмұнын ашады. Мақалада Д. Сайдаминованың шығармасын интерпретациялық тұрғыдан терең меңгеруге, сондай-ақ дыбыс шығарудың дәстүрден тыс тәсілдерімен жұмыс істеу дағдыларын дамытуға бағытталған әдістемелік ұсыныстар берілген.

Зерттеу нәтижелері «Хайяммен диалог» фортепианолық циклі дәстүр мен жаңашылдықтың бірегей синтезі екенін, онда ұлттық болмыстың қазіргі заманғы музыкалық ойлау кеңістігінде заманауи көркемдік тұрғыда жаңаша пайымдалатынын көрсетеді.

Авторлардың үлесі

Ф. Н. Мухамедова – материалды талдау және жүйелеу, негізгі мақсаттар мен міндеттерді анықтау, мақаланың негізгі мәтінін жазу.

Д. Р. Ислямова – әдеби дереккөздерді талдау, аңдатпаны дайындау және жазу, қолжазбаны форматтау.

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

UDC 78.01 + 78.071.1
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.311

Feruza Mukhamedova
PhD in Arts, Vice-Rector for Science and Innovation, Batyr Zakirov Institute of National Estrada Art, Associate Professor, Special Piano Department, Uzbekistan State Conservatory (Tashkent, Uzbekistan)
ORCID ID: 0009-0009-0937-4352
email: feruzamuhamedova1986@gmail.com

Dilyara Islyamova*
PhD in Arts, Senior Lecturer, Special Piano Department, Uzbekistan State Conservatory (Tashkent, Uzbekistan)
ORCID ID: 0009-0004-2202-2590
email: islyamovadilyara@gmail.com

ARTICLE

National Tradition and Contemporary Sound in Piano Music of Dilorom Saidaminova

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

* Corresponding author
email: islyamovadilyara@gmail.com

Received by editorial: 04.09.2025
Accepted to publish: 10.12.2025

© 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 Mukhamedova, Feruza, and Dilyara Islyamova. "National Tradition and Contemporary Sound in Piano Music of Dilorom Saidaminova." *Saryn*, vol. 13, no. 4, 2025, pp. 20–34. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.311. (In Russian)

Keywords Dilorom Saidaminova, piano works, cycle *Dialogue with Khayyam*, national tradition, contemporary musical language, compositional techniques, interpretation.

Abstract. The article analyzes the work of the contemporary Uzbek composer Dilorom Saidaminova within the context of the interaction between national traditions and Western European musical culture. The object of the study is the composer's piano works, and the subject is her cycle *Dialogue with Khayyam*, viewed as a unique artistic phenomenon.

The relevance of this study is determined by the need to uncover the composer's complex stylistic system, which combines objective factors (national school, compositional technique) and subjective elements (individual style, worldview attitudes), thereby forming a hermeneutic conception of the work.

The methodology combines the analysis of the intonation-modal features of Uzbek folk melos with the study of contemporary compositional techniques, including sonorism, aleatoric music, pointillism, and extended piano performance techniques. Comparative-analytical, historical-stylistic, and structural-formal approaches are employed. Special attention is paid to the hermeneutic method, which allows to identify the symbolic and philosophical meanings of the text and to understand its figurative thinking, a distinguishing feature of all art.

The research focuses on the structural, textural, and timbral features of the cycle, opening their symbolic and aesthetic content, which is important for the artistic realization of the work in the young pianists' concert practice. The article presents methodological recommendations aimed at revealing the interpretational depth of Saidaminova's composition, as well as developing skills in working with non-traditional techniques of sound production.

The results of the study show that the piano cycle *Dialogue with Khayyam* represents a unique synthesis of tradition and innovation, where national identity receives a contemporary artistic interpretation within the space of modern musical thought.

Contributions of authors

Feruza Mukhamedova – material analysis and systematization, definition of the main goals and objectives, writing of the main text.

Dilyara Islyamova – analysis of literature sources, abstract preparation and writing, manuscript formatting.

Многосмысловая структура музыкальных текстов требует на сегодняшний день разработки механизмов их осмысления, познания и принятия. «Применение герменевтики к музыке естественно и очевидно, потому что материал музыки (прежде всего – абсолютной, "чистой") более сложно и опосредованно связан с окружающим миром, чем в случае с живописью, скульптурой, литературой, театром» (Пылаев 17). В современном фортепианном композиторском творчестве Узбекистана концептуальный замысел композитора проявляется через музыкальные средства, включая вводнотоновость, обертоны, мелизматику, ладовые особенности народной музыки, подражание тембрам узбекских инструментов (усульность, ритмическое своеобразие), а также национальный стиль в сочетании с универсальными тенденциями современного музыкального искусства. Эти элементы вместе с явлениями культурной интеграции формируют новые формы выразительности и смысловое наполнение музыкальных произведений.

Исходя из этого утверждения, многообразные явления интеграции других культур являются параллельным движущим вектором музыкального искусства, что наполняет его новым содержанием, рождает новые формы и средства выразительности, прогрессивные идеи, особенно когда во взаимодействие вступают принципиально различные художественные системы (Давыдова 28).

Композиторы Узбекистана глубоко проникают в основу народного мелоса, тщательно отбирают наиболее характерные, самобытные черты и при этом дополняют его, используя современные техники письма. Подобное единение традиции и новаторства находит свое отражение в творческой деятельности Дилором Сайдаминовой. Композитор расширяет границы музыки, акустически раздвигая звуковое пространство своих фортепианных сочинений за счет расширения диапазона, затягивания звучания, при котором возникают межчувственные ассоциации как неотъемлемый компонент авторского текста. Одним из ведущих факторов в творчестве композитора является умение объединять музыку и философию при создании своих произведений. Музыкальный стиль Д. Сайдаминовой, по нашему мнению, формируется под влиянием традиций рубежа XIX–XX веков, обогащаясь за счет выразительных свойств и форм узбекской традиционной музыки. Это проявляется в стремлении к субъективному переосмыслению глубинных национальных истоков в современном их представлении. По утверждению музыковеда Арнольда Сохора, «самое трудное заключается в том, чтобы сохранить традицию и в то же время обогатить ее» (21).

Дилором Ахматовна Сайдаминова (родилась в 1943 году) – яркий представитель современной композиторской школы Узбекистана. Она является членом Союза композиторов Узбекистана, Москвы, а также Американского общества композиторов, авторов и издателей ASCAP (The American Society of Composers, Authors and Publishers), что подчеркивает признание её творчества не только в национальном, но и в международном масштабе. Её вклад в развитие музыкального искусства республики отмечен высокими государственными и международными наградами, среди которых орден Первой годовщины независимости Республики Узбекистан, серебряная медаль Global Music Awards (США, Калифорния), а также звания лауреата различных республиканских и международных конкурсов.

Д. Сайдаминова – разносторонний композитор, чьё творчество охватывает самые различные жанры и формы: фортепианная и симфоническая музыка, камерные ансамбли, вокальные циклы и другие направления. В каждом произведении она неизменно стремится к синтезу восточных и западных традиций, к диалогу культур, в центре которого – глубоко личное, духовное осмысление мира. Музыка Сайдаминовой выделяется интеллектуальной насыщенностью и эмоциональной глубиной. Её сочинения отличаются вниманием к интонационной первооснове, философичностью образного строя, новизной фактурных решений и свободой композиционного мышления. Особое место в её творчестве занимает узбекская традиционная музыка, которую она не только переосмысливает, но и актуализирует в современном культурном контексте, внедряя элементы народного музыкального языка в современную музыкальную ткань.

Значительное место в творческом наследии композитора занимает фортепианная музыка, которая представляет собой синтез новаторства, тонкой художественной выразительности и глубокого интеллектуального начала. В этом направлении Д. Сайдаминова проявляет постоянное стремление к индивидуальному стилю, где форма диктуется содержанием при активном использовании техник современной композиции, в частности сонорики, основанной на национально-интонационном материале при выявлении его красочных, колористических качеств. В результате пентатоновая мелодия трансформируется в сонорную, что происходит также благодаря тембровой работе и ритмическому оформлению. Так, её произведения не поддаются однозначной классификации; они выходят за пределы традиционных жанровых канонов, насыщены экспериментом и поисками новых смыслов, но при этом сохраняют прочную связь с узбекской музыкальной культурой и её духовными истоками. Как отмечает Шойиста Ганиханова, «традиционные мелодические типы и способы их специфического развертывания в произведениях служат своеобразными индикаторами музыкально-культурной традиции в композиторском мышлении» (Ganikhanova 48).

В фортепианных сочинениях Сайдаминовой, таких как «Посвящение поэту», «Токкатина», «Сайёра», «Поэма», «Прелюдия № 1», циклы «Стены древней Бухары», «Фрески Афрасиаба» и других, прослеживаются разнообразные стилистические слои: от интонационно-ладовой основы узбекской народной музыки до авангардных приёмов письма. Композитор смело экспериментирует с формой, фактурой, ритмом, тональностью, создавая произведения, требующие от исполнителя не только высокой технической подготовки, но и глубокого погружения в звуковой и философский мир каждого сочинения. По словам Самуила Фейнберга, «фиксируя свой замысел посредством нотной записи, он [композитор] типизирует звуковые образы и создает нотную схему как носительницу самых существенных сторон композиции» (395).

Для пианистов исполнение музыки Д. Сайдаминовой – это не просто технический вызов, а перформативный опыт, в котором необходимо сочетать аналитический подход с герменевтическим прочтением смыслов. В её музыке особую роль играет пластичность мелодики, нередко построенной на микроладовых изменениях, тонкая агогика, игра внутренней и внешней динамики, а также постоянные

изменения звуковой перспективы. Эти аспекты требуют от исполнителя развития тонкого слухового воображения, способности к гибкой фразировке, а также к импровизационно-интерпретационному мышлению. В данном направлении остается очевидным то, что любой интерпретационный акт допускает расхождения в толковании, что в определенных рамках вносит вариабельность его герменевтического смысла. Исполнительский процесс можно определить как динамичное диалектическое единство двух противоположных тенденций – необходимости существования в рамках установившихся культурно-исторических исполнительских традиций и необходимости выражения нового личностного духовно-эстетического опыта (Никитина 3).

Фортепианный цикл «Диалог с Хайямом» (2010) представляет собой яркий и своеобразный образец фортепианной музыки XXI века. Это не просто музыкальная интерпретация поэтических образов, а подлинное философско-художественное размышление, в котором пересекаются два духовных пространства – мир восточной мудрости Омара Хайяма и мир современной творческой личности, композитора-философа, размышляющего о вечных вопросах бытия, времени, судьбы и истины. Эти два начала сплетаются в музыкальном тексте не как противопоставление, а как взаимное отражение, вдохновлённое размышлениями поэта и интуитивным постижением его философии через звук. Композитор словно вступает в медитативную беседу с великим поэтом, трансформируя его образы, настроения и идеи в музыкальную ткань, насыщенную интонационной пластикой, тембровыми нюансами и тонкой драматургией.

Цикл «Диалог с Хайямом», состоящий из восьми частей, своего рода музыкальный мемориал, который «предполагает непосредственную связь различных стилей, эпох или индивидуальностей. Мемориал, как правило, содержит отражение чужого стиля в произведении, авторскую, человеческую, этическую позицию. ‹…› Мемориал основывается на подчеркиваемых связях с традицией, в нем часто используется “техника припоминания” ‹…›, символика, создаются устойчивые ассоциации с “прошлым”, чужим словом» (Лобанова 159). В каждой миниатюре цикла проявляются их разные ипостаси, следующие друг за другом и создающие диалог двух миров, в котором затрагиваются риторические вопросы о жизни, о Вселенной, о смысле существования.

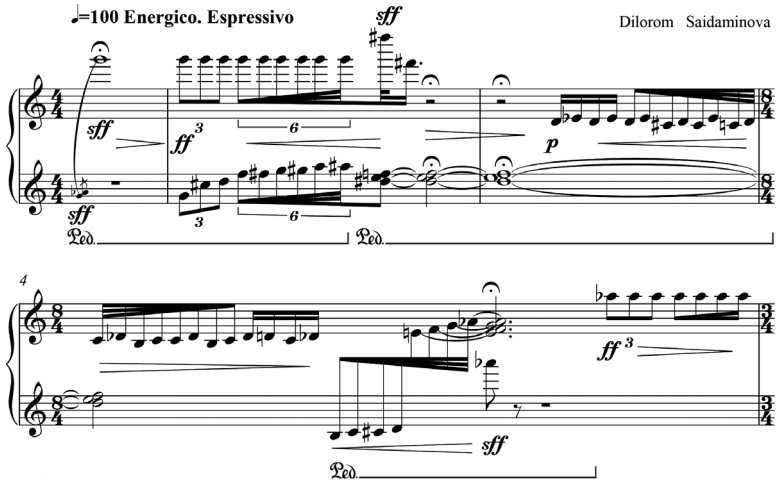
Музыкальный язык цикла отличается внутренней напряженностью, тонкой гармонической работой, свободной формой и контрастным фактурным наполнением. В некоторых частях преобладает медитативный характер с тяготением к монотемности, в других – проявляется конфликтность, драматургическое развитие, имитирующее диалектику противоположных взглядов. Автор активно использует полифонические приёмы, ладовые смещения, микромодуляции, колористику регистров, придавая каждой миниатюре неповторимое звуковое пространство. Исполнитель в таком случае сталкивается с неординарными задачами: он должен не только передать философскую глубину произведения, но и раскрыть тонкую игру между молчанием и звуком, между рациональным и иррациональным. Это требует от пианиста не только технического мастерства, но и высокой степени художественной зрелости, способности к внутреннему сосредоточению и духовному

сопричастию. Здесь важна умеренность темпа, гибкость фразировки, органичное использование педали и продуманное выстраивание кульминационных точек.

«Диалог с Хайямом» начинается с показа энергичного, эмоционально яркого образа самого композитора, что выражается посредством применения сонорных красок на большой звуковой динамике. Важную выразительную роль играет остинатность, создающая ощущение поступательного движения, неумолимого ритма времени и внутреннего напряжения. Пианисту следует исполнять тематический материал эффектно, броско и импульсивно, сохраняя при этом чёткость интонации и структурную организованность музыкального высказывания. Необходимо особое внимание уделить динамической градации: даже в пределах *forte* и *fortissimo* важно выстраивать рельеф звучания и избегать монотонной громкости. Соответственно, противоречия, возникающие в этом процессе, рассматриваются последовательно: от возникновения замысла к формам протекания его актуализации, к логике организации действий, постановки задач и поисков путей их решений, к неизбежному на этом пути преобразованию вариантов замысла (Малинковская 16).

Для передачи сонорного спектра рекомендуется активное использование различных типов звукоизвлечения: от резких, ударных акцентов до мягких, певучих прикосновений. Остинатные фигуры требуют устойчивого моторного движения, но с постоянным внутренним напряжением и микродинамической работой, чтобы избежать механистичности. Педализация должна быть предельно аккуратной: педаль применяется дозированно, чтобы не размывать гармоническую ясность, но при этом усиливать объём и акустическую насыщенность фортепианного тембра.

В интерпретации этого раздела пианисту важно не просто технически воспроизвести ноты, а создать выразительную образную атмосферу современного мира – с его бесконечным движением, полярностью эмоций, резкими контрастами и напряжённой внутренней жизнью. Это своего рода музыкальный портрет автора, в котором отражается его мироощущение, сила характера и художественное кредо (см. пример 1).



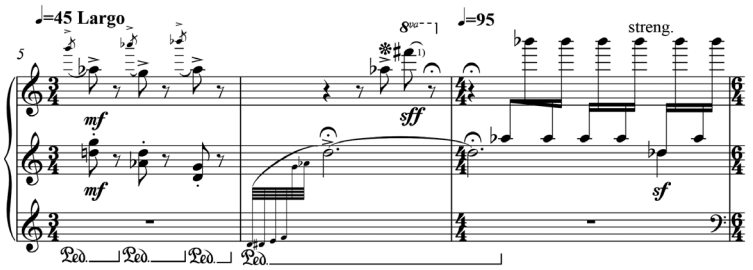
Пример 1: Д. Сайдаминова «Диалог с Хайямом». Пример использования композитором ритмической прогрессии в сочетании с сонорикой, проявляющейся через густую педализацию.

Источник: Saidaminova, Dilorom. *Dialogue to Khayam for Piano. Manuscript.* Tashkent, December 2010.

Мудро-философский образ поэта-мыслителя Хайяма предполагает иные исполнительские подходы. Здесь Сайдаминова стремится передать атмосферу поэтичного созерцания, тишины, размышления, внутреннего покоя, свойственного медитативному восприятию мира. Для этого композитор прибегает к противоположным выразительным средствам – аккордам с форшлагами, тянущимся звуком и глубокой педализацией. Тембровое звучание таких фактур ассоциируется с узбекским народным инструментом кануном, чье звучание отличается мягкой звуковой волной и плавностью интонации. В данном отношении уместно высказывание Берты Кременштейн: «Процесс познания закономерностей искусства длителен и противоречив. Многообразие проявлений одного и того же закона, его изменчивость, относительный характер и диапазон действия – всё это открывается для учащегося далеко не сразу. Говорить о знании закона можно лишь тогда, когда музыкант постигнет неповторимость различных его проявлений, красоту и правомочность (можно сказать – закономерность) исключений» (22–23).

Исполнение этого раздела требует от пианиста тончайшей звуковой чувствительности и гибкой педализации. Форшлаг следует не просто «проигрывать» механически, а исполнять как интонационно осмысленный элемент, в котором проявляется дыхание фразы. Каждый звук должен быть максимально проинтонирован: он словно продолжается в тишине, не прерывается, а замирает, сохраняя вибрационную ауру. Как отмечала Анастасия Маряч, «инструментальное интонирование − смысловое наполненное звукоизвлечение на музыкальном инструменте» (9).

Педаль следует использовать осторожно и гибко, чтобы добиться эффекта «тянущегося звука», но при этом не затушевать гармонию. Можно применять полупедаль, сочетая её с легкими прикосновениями для имитации звучания щипкового кануна. Гармонии должны звучать прозрачно, чисто, с внутренним резонансом, как будто каждая из них – это отдельный смысловой акцент, философская мысль, отпечаток памяти. Исполнитель должен стремиться к мягкому, округлому звуку, избегая резких акцентов или чрезмерной динамики. Здесь важно не только то, что звучит, но и что остаётся несказанным – в паузах, в интервалах между звуками. Это музыка размышления и глубокой внутренней тишины, где каждый тон превращается в вопрос – о бытии, времени, вечности. Иными словами, основная задача пианиста заключается здесь в создании ощущения диалога с вечностью, в котором звуки становятся философскими категориями, а исполнение – актом духовного общения с великим поэтом через музыку (см. пример 2).



Пример 2: Д. Сайдаминова «Диалог с Хайямом». Пример имитации звука узбекского народного инструмента кануна.

Источник: Saidaminova, Dilorom. *Dialogue to Khayam for Piano. Manuscript.* Tashkent, December 2010.

Отметим, что тембральность (имитация различных тембров, тембровые аналогии), наиболее свойственная фортепианному творчеству французского композитора-импрессиониста Клода Дебюсси (колокольность в «Затонувшем соборе», «Мертвых листьях», звучание гитары в «Вечере в Гренаде», «Прерванной серенаде», звучание флейты в «Маленьком пастухе» из «Детского уголка» и др.), часто встречается и в сочинениях Д. Сайдаминовой. В её музыке имитация звучания узбекских народных инструментов становится не просто красочной находкой, а важнейшим выразительным приёмом, формирующим содержание и характер образа. Пианисту следует воспринимать эту тембровость не как внешнюю стилизацию, а как интонационно-глубокую художественную задачу, нацеленную на воссоздание живого национального звучания с помощью возможностей рояля.

В опусе «Диалог с Хайямом» автор использует богатый арсенал техник расширенного фортепиано и выразительных средств музыкального авангарда XX века. Это пуантилизм, кластеры, сонористика, алеаторика, глиссандо с педализацией по струнам, а также щипки струн, удары по деке или игра на струнах вручную, что требует от исполнителя не только высокой технической готовности, но и психологической открытости к эксперименту и звуковой игре. С методической точки зрения при подготовке и исполнении этого цикла пианисту необходимо:

1. Осознанно подходить к тембру каждого звука и каждого созвучия, развивая звуковое воображение и постоянно стремясь к оригинальности интонации.
2. Внимательно работать с педалью – не только как средством соединения звуков, но и как полноценным выразительным инструментом, создающим сонорные переливы и необходимую окраску пространства.
3. Владеть современными техниками: от точной артикуляции пуантилистских фраз до свободного использования алеаторики, где требуется доля импровизационной свободы, но в рамках осознанной художественной задачи.
4. Изучить техники расширенного фортепиано заранее на инструменте, обращая внимание на то, как можно реализовать нестандартные звукоизвлечения (щипки, удары, скольжения, нажатия на струны и деку) без вреда для инструмента.

Цикл «Диалог с Хайямом» – это внутренний философский диалог композитора с просветителем XI века. Он призывает к проявлению герменевтического мышления, когда важны не только технические навыки, но и рефлексия, умение слушать и передавать невидимое движение мысли, внутреннее звучание текста. Его программное название выявляет идею, которая в процессе интерпретации и постижения превращается в своего рода субстанцию, определяющую глубинный смысл музыкального высказывания автора. Вячеслав Медушевский считает, что среди других искусств музыку выделяет особая сила непосредственного эмоционального воздействия, ее способность не просто описать ситуацию чувства, но как бы «изнутри» воспроизвести его (Медушевский). То, что части цикла не имеют конкретных заголовков, говорит о высокой степени интерпретационной свободы, которая, впрочем, требует ответственности: пианист должен сам найти смысловую траекторию этого диалога, выявить связи между частями, логически выстроить эмоциональное и духовное развитие всего произведения.

Особым вызовом становится поиск тембровой палитры, адекватной внутреннему содержанию каждого раздела. Это требует тонкой работы над динамикой, артикуляцией, длительностью послезвучий, индивидуального подхода к характеру атаки, гибкой координации движений рук и пальцев. Тембр здесь становится неотделимой частью музыкальной мысли, и его значение столь же велико, как и ритмико-интонационное. Прежде чем приступить к исполнению данного цикла, молодым пианистам следует тщательно ознакомиться и изучить приемы фортепианной техники XX века, а также техники расширенного фортепиано, чтобы добиться «перенастройки» исполнительского аппарата, преодолев академические пианистические ощущения, с чем связана сложность интерпретации сочинения. Так, у обучающихся формируется профессиональная педагогическая требовательность к собственному исполнительскому мастерству, что представляет отличную возможность для развития аналитической мыслительной деятельности и последовательного обобщения собственного музыкально-исполнительского и педагогического опыта (Колышева и Пецина).

Таким образом, интерпретация фортепианного цикла «Диалог с Хайямом» требует от исполнителя не только профессионального мастерства, но и поэтической восприимчивости, духовной зрелости и глубокого понимания современного звучания фортепиано как инструмента-философа. Каждому пианисту открывается простор для новых художественных решений, позволяющих более точно раскрыть образное содержание произведения, чем научно-теоретические наблюдения. Кроме того, это подчёркивает яркий индивидуальный стиль, синтезирующий черты культуры Запада и Востока, композитора Дилором Сайдаминовой, внесшей неоценимый вклад в развитие музыкальной культуры Узбекистана.

Список источников

Ganikhanova, Shoyista. "Two Generative Models of Uzbekistan's Musical Culture." *Saryn*, vol. 13, no. 1, 2025, pp. 37–50. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.264.

Давыдова, Татьяна. «Взаимообогащение культурных традиций Востока и Запада в симфоническом творчестве композиторов Узбекистана». *Актуальные проблемы современного музыкознания.* Сборник статей Республиканской научно-практической конференции. Ташкент, 2020, с. 27–32.

Колышева, Татьяна, и Ирина Пецина. «Рефлексивные технологии в формировании творческих компетенций будущего педагога-музыканта». *Музыкальное искусство и образование*, № 2 (14), 2016, с. 35–45.

Кременштейн, Берта. *Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано.* Москва, Классика-XXI, 2009, 128 с.

Лобанова, Марина. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность.* Москва, Советский композитор, 1990, 312 с.

Малинковская, Августа. «Диалектика как метод исследования музыкально-педагогического процесса: к 100-летию Б. Л. Кременштейн». *Музыкальное искусство и образование*, т. 11, № 2, 2023, с. 9–27. DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-2-9-27.

Маряч, Анастасия. *Особенности воспитания культуры фортепианного интонирования в процессе музыкально-инструментальной подготовки студентов педагогического вуза*. 2023, Тамбов, Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова, автореферат кандидатской диссертации, 28 с.

Медушевский, Вячеслав. *Интонационная форма музыки*. Москва, Композитор, 1993, 268 с.

Никитина, Лариса. *Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества.* 2010, Казань, Казанский государственный университет культуры и искусств, автореферат кандидатской диссертации, 27 с.

Пылаев, Михаил. *Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза.* 2016, Москва, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, автореферат докторской диссертации, 48 с.

Сохор, Арнольд. *Статьи о советской музыке.* Ленинград, Музыка, Ленинградское отделение, 1974, 215 с.

Фейнберг, Самуил. *Пианизм как искусство.* Москва, Музыка, 1969, 609 с.

References

Davydova, Tatyana. "Vzaimoobogashchenie kul'turnykh traditsii Vostoka i Zapada v simfonicheskom tvorchestve kompozitorov Uzbekistana." ["Mutual Enrichment of Cultural Traditions of East and West in the Symphonic Works of Uzbek Composers."] *Current Problems of Contemporary Musicology*, proceedings of the Republican Scientific-Practical Conference, Tashkent, 2020, pp. 27–32. (In Russian)

Feinberg, Samuil. *Pianizm kak iskusstvo. [Pianism as an Art]*. Moscow, Muzyka, 1969. (In Russian)

Ganikhanova, Shoyista. "Two Generative Models of Uzbekistan's Musical Culture." *Saryn*, vol. 13, no. 1, 2025, pp. 37–50. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.264.

Kolysheva, Tatyana, and Irina Petsina. "Refleksivnye tekhnologii v formirovanii tvorcheskikh kompetentsii budushchego pedagoga-muzykanta." ["Reflexive Technologies in the Formation of Creative Competencies of a Future Music Teacher."] *Musical Art and Education*, vol. 14, no. 2, 2016, pp. 35–45. (In Russian)

Kremenstein, Berta. *Vospitanie samostoyatel'nosti uchashchegosya v klasse spetsial'nogo fortepiano [Education of Student's Independence in a Special Piano Class]*. Moscow, Klassika-XXI, 2009. (In Russian)

Lobanovaa, Marina. *Muzykal'nyi stil' i zhanr: istoriya i sovremennost' [Musical Style and Genre: History and Modernity]*. Moscow, Sovetskii kompozitor, 1990. (In Russian)

Malinkowskaya, Augusta. "Dialektika kak metod issledovaniya muzykal'no-pedagogicheskogo protsessa: k 100-letiyu B. L. Kremenshtein." [Dialectics as a Research Method of Musical and Pedagogical Process: To the 100th Anniversary of B. L. Kremenstein."] *Musical Art and Education*, vol. 11, no. 2, 2023, pp. 9–27. DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-2-9-27. (In Russian)

Maryach, Anastassiya. *Osobennosti vospitaniya kul'tury fortepiannogo intonirovaniya v protsesse muzykal'no-instrumental'noi podgotovki studentov pedagogicheskogo vuza [The Peculiarities of Educating the Culture of Piano Intonation in the Process of Musical and Instrumental Training of Students of a Pedagogical University]*. 2023, Tambov, S. V. Rachmaninov Tambov State Music and Pedagogical Institute, PhD thesis's abstract. (In Russian)

Medushevsky, Vyacheslav. *Intonatsionnaya forma muzyki: issledovanie [Intonation Form of Music: A Study]*. Moscow, Kompozitor, 1993. (In Russian)

Nikitina, Larissa. *Germenevticheskie konteksty fortepiannogo ispolnitel'skogo tvorchestva [Hermeneutical Contexts of Piano Performance Art]*. 2010, Kazan, Kazan State University of Culture and Arts, PhD thesis. (In Russian)

Pylayev, Mikhail. *Problemy teorii i istorii evropeiskoi muzyki v nauchnom nasledii Karla Dal'khauza [Problems of Theory and History of European Music in the Scientific Succession of Carl Dahlhaus]*. 2016, Moscow, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, PhD thesis's abstract. (In Russian)

Sokhor, Arnold. *Stat'i o sovetskoi muzyke [Articles about Soviet Music]*. Moscow, Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 1974. (In Russian)

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (печатный)

№ 4. 2025 Saryn

UDC 782
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.303

Ботагоз Муратовна Қазкен
Магистр искусств, докторант кафедры музыковедения и композиции Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой, преподаватель ПЦК по общеобразовательным дисциплинам Казахской национальной академии хореографии (Астана, Казахстан)
ORCID ID: 0000-0002-2640-7883
email: kazkenbotagoz@gmail.com

СТАТЬЯ

Эволюция сценических интерпретаций оперы «Кыз Жибек» Евгения Брусиловского: от традиции к современности

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

Поступила в редакцию: 11.08.2025
Принята к публикации: 27.11.2025

© 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 Қазкен, Ботагоз. «Эволюция сценических интерпретаций оперы "Кыз Жибек" Евгения Брусиловского: от традиции к современности». *Saryn*, т. 13, № 4, 2025, с. 35–55. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.303.

Ключевые слова «Кыз Жибек», казахская опера, оперная постановка, КазНТОБ имени Абая, театр «Астана Опера», эволюция оперного искусства, сценография, режиссура оперы.

Благодарности Автор выражает благодарность научному руководителю, доктору искусствоведения Умитжан Рахметулловне Джумаковой за ценные советы и поддержку при написании статьи, а также анонимным рецензентам за внимание к исследованию и рекомендации в подготовке статьи к публикации.

Аннотация. Статья посвящена истории сценического воплощения оперы «Кыз Жибек» Евгения Брусиловского. Актуальность исследования определяется возросшим интересом к национальной оперной классике в современной театральной практике Казахстана, обусловленным социокультурными изменениями и новациями в осуществлении постановок.

Работа изучает процессы изменений в жанровой и художественной трактовке оперы. Рассматриваются как спектакли советского времени, так и более поздние версии на примере постановок 2005 года в Казахском национальном театре оперы и балета имени Абая и 2017 года в Государственном театре оперы и балета «Астана Опера». Они демонстрируют разные подходы к интерпретации «Кыз Жибек» в условиях развития музыкально-театрального творчества.

Исследование основано на комплексном подходе с использованием историко-сравнительного и типологического анализа, что позволило проследить изменения в прочтении оперы в зависимости от эстетических задач и художественных ориентиров разных периодов. Особое внимание уделяется соотношению авторской концепции с современными подходами к воплощению эпического материала.

Данная работа вносит вклад в осмысление сценической судьбы «Кыз Жибек» и демонстрирует, как менялось представление об этом произведении в контексте эволюции оперного искусства Казахстана. Кроме того, подчеркивается значение постановки 2017 года как этапа, объединившего сложившиеся подходы с новыми формами сценической выразительности.

Исследование сценической истории оперы «Кыз Жибек» открывает перспективы для дальнейшего изучения музыкально-сценических редакций других казахских опер, отражающих процессы обновления их трактовок и зрительского восприятия. С практической точки зрения результаты работы могут быть использованы в театральной практике и музыкальной педагогике при изучении истории казахской музыки и оперного искусства.

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (басылған)

№ 4. 2025 Saryn

UDC 782
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.303

Ботагоз Муратовна Қазкен
Өнер магистрі, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің музыкатану және композиция кафедрасының докторанты, Қазақ ұлттық хореография академиясының жалпы білім беретін пәндер ПЦК-нің оқытушысы (Астана, Қазақстан)
ORCID ID: 0000-0002-2640-7883
email: kazkenbotagoz@gmail.com

МАҚАЛА

Евгений Брусиловскийдің «Қыз Жібек» операсының сахналық интерпретацияларының эволюциясы: дәстүрден қазіргі заманға дейін

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

Редакцияға түсті: 11.08.2025
Басылымға қабылданды: 27.11.2025

Дәйексөз үшін

Қазкен, Ботагоз. «Евгений Брусиловскийдің “Қыз Жібек” операсының сахналық интерпретацияларының эволюциясы: дәстүрден қазіргі заманға дейін». *Saryn*, т. 13, № 4, 2025, 35–55 б. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.303. (Орысша)

Тірек сөздер

«Қыз Жібек», қазақ операсы, опера қойылымы, Абай атындағы Қазақ ұлттық опера және балет театры, «Астана Опера» театры, опера режиссурасы, сценография.

Алғыс

Автор мақаланы дайындаудағы құнды кеңесі мен қолдауы үшін ғылыми жетекшісі, өнертану докторы Үмітжан Рахметоллақызы Жұмақоваға, сондай-ақ зерттеуге көңіл бөлгені және мақаланы баспаға дайындаудағы ұсыныстары үшін анонимді рецензенттерге алғысын білдіреді.

Аңдатпа. Мақала Евгений Брусиловскийдің «Қыз Жібек» операсының сахналық қойылымдарының тарихына арналған. Зерттеудің өзектілігі – қазіргі Қазақстан театр өнерінде ұлттық опера классикасына деген қызығушылықтың артуы және оны сахналаудағы жаңа көркемдік тәсілдердің ізденісі. Бұл үрдіс әлеуметтік-мәдени өзгерістер мен режиссерлік шешімдердегі жаңашылдықтармен түсіндіріледі.

Зерттеуде операның жанрлық және көркемдік интерпретациясындағы өзгерістер қарастырылады. Кеңестік кезең қойылымдарымен қатар, 2005 жылы Абай атындағы Қазақ ұлттық опера және балет театрында және 2017 жылы «Астана Опера» театрында сахналанған нұсқалар мысалға алынады. Бұл қойылымдар «Қыз Жібек» операсын музыкалық және театрлық шығармашылықтың дамуы жағдайында әртүрлі тәсілдермен түсіндіру жолдарын көрсетеді.

Тарихи-салыстырмалы және типологиялық талдау әдістеріне негізделген кешенді зерттеу әр кезеңнің эстетикалық міндеттері мен көркемдік бағдарларына қарай интерпретацияның өзгеру динамикасын айқындауға мүмкіндік берді. Авторлық тұжырымдама мен қазіргі заманғы эпикалық материалды сахналау тәсілдерінің арақатынасы да арнайы қарастырылды.

Зерттеу нәтижелері «Қыз Жібек» операсының сахналық тағдырын тереңірек пайымдауға, сондай-ақ 2017 жылғы қойылымның дәстүрлі тәсілдерді жаңа сахналық өрнектермен ұштастыру арқылы ұлттық операның дамуындағы маңызды кезең ретіндегі рөлін көрсетуге мүмкіндік береді.

Алынған қорытындылар қазақ операларының басқа да музыкалық-сахналық нұсқаларын зерттеуге жол ашады, олардың заманауи интерпретациялары мен көрермен қабылдауындағы өзгерістерді айқындайды. Практикалық тұрғыдан алғанда, бұл нәтижелер театр тәжірибесінде және музыкалық білім беру үдерісінде, атап айтқанда, қазақ музыкасы мен опера өнері тарихын оқытуда қолданылуы мүмкін.

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

No. 4. 2025 Saryn

UDC 782
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.303

Botagoz Kazken
Master of Arts, PhD student, Musicology and Composition Department, Kulyash Baisseitova Kazakh National University of Arts, Subject Cycle Commission educator, General Education Disciplines, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0002-2640-7883
email: kazkenbotagoz@gmail.com

ARTICLE

Yevgeniy Brusilovsky's "Kyz Zhibek" Opera Stage Interpretations: From Tradition to New Approaches

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

Received by editorial: 11.08.2025
Accepted to publish: 27.11.2025

© 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 Kazken, Botagoz. "Yevgeniy Brusilovsky's 'Kyz Zhibek' Opera Stage Interpretations: From Tradition to New Approaches." *Saryn*, vol. 13, no. 4, 2025, pp. 35–55. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.303. (In Russian)

Keywords "Kyz Zhibek", Kazakh opera, opera stage production, Abai Kazakh National Opera and Ballet Theater, Astana Opera Theater, evolution of opera art, scenography, directing an opera.

Acknowledgements The author expresses gratitude to Umitzhan Jumakova, the scholarly supervisor and Doctor of Art History, for the valuable advice and support in preparing the article, as well as to the anonymous reviewers for their focus on the study and recommendations in preparing the article for publication.

Abstract. The article is devoted to the history of the stage embodiment of Yevgeniy Brusilovsky's opera *Kyz Zhibek*. The relevance of the study is determined by the increased interest in national opera classics within contemporary theatrical practice of Kazakhstan, dictated by socio-cultural changes and innovations in the implementation of stage productions.

The work studies the processes of changes in the opera's genre and artistic interpretation. It examines both Soviet-era productions and later versions, exemplified by the 2005 stage productions at the Abai Kazakh National Opera and Ballet Theater and 2017 at the Astana Opera Theater. These productions demonstrate different approaches to interpreting *Kyz Zhibek* amid the development of musical and theatrical creativity.

The study is based on a comprehensive approach using historical-comparative and typological analysis, which made it possible to trace the changes in the opera's reading depending on the aesthetic objectives and artistic guidelines of different periods. Particular attention is paid to the relationship between the author's concept and modern approaches to the embodiment of epic material.

This work contributes to the understanding of the stage destiny of *Kyz Zhibek* and demonstrates how the perception of this work has changed in the context of the evolution of opera art in Kazakhstan. Furthermore, the significance of the 2017 stage production is highlighted as a milestone that combined established approaches with new forms of stage expressiveness.

The research of the stage history of the opera *Kyz Zhibek* opens up prospects for further study of musical-stage editions of other Kazakh operas, reflecting the processes of renewal in their interpretations and audience perception. From a practical point of view, the results of the work can be used in theatrical practice and music pedagogy when studying the history of Kazakh music and opera art.

Введение

Опера «Кыз Жибек» Евгения Брусиловского представляет собой знаковое произведение в истории казахского музыкального театра. Она явилась первым образцом в оперном жанре и общепризнана в отечественном музыковедении как начало профессионального оперного искусства в Казахстане. Так, став объектом внимания многих исследователей, опера «Кыз Жибек» рассматривалась преимущественно с музыкальной стороны. Множество работ освещало вопросы использования и взаимодействия традиционного материала в композиционной структуре произведения: принцип айтыса в драматургии оперы (Омарова), национальные особенности речитации (Мусагулова), обработка кюев в опере (Кирина). Проблема сценического воплощения оперы была второстепенной в научном поле. Информация о постановках содержала только констатацию имен ее создателей и участников, а также некоторые высказывания деятелей искусств в периодических изданиях. Аспекты сценического воплощения «Кыз Жибек» впервые были рассмотрены Галией Бегембетовой в ракурсе исполнительских особенностей вокальных партий в опере (Бегембетова).

Сценическая жизнь оперы «Кыз Жибек» протекала и развивалась на протяжении всего периода существования оперного искусства Казахстана (1934–2025). Произведение претерпевало различные интерпретации, отражая художественные искания и социокультурные изменения каждой эпохи. В данной статье рассматриваются две постановки оперы «Кыз Жибек» – 2005 года в Казахском национальном театре оперы и балета имени Абая (далее – КазНТОБ имени Абая) и 2017 года в Государственном театре оперы и балета «Астана Опера» (далее – театр «Астана Опера»). Они относятся к современному периоду, но демонстрируют различные режиссерские прочтения. Их исследование представляет определенный научный интерес с точки зрения тенденции изменения музыкально-сценических решений.

Вопрос постановки оперы стал предметом активного научного дискурса во второй половине XX века в связи с доминированием режиссерской позиции. В центре внимания оказались различные режиссерские подходы: с одной стороны, интерпретации, стремящиеся к сохранению авторского замысла композитора и либреттиста (Abbate), с другой – постановочные решения, демонстрирующие отход от первоисточника в пользу субъективной трактовки, нередко оформляющейся в концептуальный спектакль (Pavis; Levin). Такие изменения вызвали интерес исследователей к вопросам границ интерпретации, соотношения текста и сценического воплощения. В российских исследованиях эти особенности изложены, в частности, в трудах Бориса Покровского, Евгения Акулова, Георгия Ансимова, Лии Ротбаум и др. Практиками музыкального театра особо подчеркивался принцип, согласно которому композиторский текст служит отправной точкой для формирования сценической концепции.

Опираясь на сложившийся корпус исследований, посвященных оперному искусству и проблемам сценической интерпретации, включая труды, рассматривающие оперу «Кыз Жибек» Е. Брусиловского, данная работа направлена

на изучение эволюции её представлений в условиях меняющегося культурно-исторического контекста.

В связи с этим определяются следующие задачи:

1. Рассмотреть историю сценических интерпретаций оперы «Кыз Жибек» с момента её создания до современных постановок.
2. Выявить художественные и социокультурные факторы, повлиявшие на формирование и развитие постановочной традиции и специфику трактовок в разные периоды.
3. Охарактеризовать спектакли 2005 и 2017 годов как примеры традиционного и современного прочтения[1], раскрывающие различия в творческих концепциях.

Методы

Исходя из понимания оперы как синтетического искусства, в исследовании «Кыз Жибек» как постановки используется комплексный подход, учитывающий музыкальный, сценографический, драматургический, исполнительский аспекты. Данный метод способствует раскрытию каждого компонента в их взаимосвязи и обеспечивает целостное понимание музыкально-сценической интерпретации.

Историко-сравнительный метод позволяет рассмотреть сценическую жизнь оперы, определить факторы, влиявшие на изменения в ее интерпретации. Он дает возможность выявить преемственность между различными этапами сценической истории произведения, а также определить моменты качественных изменений в его трактовке.

Выявлению особенностей режиссерских подходов, их типизации способствовал типологический метод, позволивший провести сопоставительный анализ постановок и классифицировать их в рамках различных режиссерских стратегий.

Материалы исследования включают клавир 1981 года, рукописный клавир 2016 года, видеозаписи спектаклей от 2 февраля 2012 года в КазНТОБ имени Абая и премьерного спектакля в театре «Астана Опера» от 11 февраля 2017 года, а также архивные материалы Центрального государственного архива Республики Казахстан.

Результаты и обсуждение

История сценической жизни оперы «Кыз Жибек» ознаменовалась рядом представлений, большая часть которых была осуществлена в советский период – при жизни Е. Брусиловского. В это время формировались основы сценической интерпретации, ориентированные на задачи профессиональных авторских намерений, а также в значительной степени на идейно-художественные установки того времени. После смерти композитора репертуарная жизнь оперы продолжалась, однако новые постановки стали редкими и интерес к произведению в большей степени поддерживался традиционным воспроизведением устоявшихся сценических воплощений. Существенный сдвиг в интерпретации произведения произошел в постсоветское время, когда изменилась

1 Под традиционным прочтением понимается интерпретация оперы в соответствии с исторически сложившимися музыкально-сценическими и драматургическими нормами. Современное прочтение отражает творческую, авторскую интерпретацию постановщика, включающую изменения сценической концепции, визуального оформления и музыкальной составляющей.

художественная и культурная политика страны. Спектакли 2005 и 2017 годов являются наиболее показательными примерами эволюции представлений оперы «Кыз Жибек», отражая современные театральные подходы, обусловленные как актуальными тенденциями, так и структурой самой оперы.

При создании оперы «Кыз Жибек» (1934) перед Е. Брусиловским стояла задача освоения оперного жанра в казахской музыкальной культуре. Композитор стремился к тому, чтобы произведение воспринималось казахской аудиторией через интонационно близкий фольклорный материал, что обусловило насыщение оперы народными песнями и кюями. Начиная свой путь в оперном жанре с «Кыз Жибек», Брусиловский осознавал особый статус данного произведения среди своих девяти опер, созданных в 1930–1960-е годы. Несмотря на то что произведение определялось как опера с момента своего появления и сохраняет это жанровое обозначение в настоящее время, сам композитор проявлял осторожность в отношении подобной категоризации, характеризуя свое творение как «этнографический сборник» или «попурри из народных песен» (Брусиловский 203). Данное авторское самоопределение раскрывает особенности произведения, которые обозначили основные направления в его музыкально-сценических решениях как в период жизни композитора, так и в последующих театральных интерпретациях.

Сам Брусиловский в письме к Александру Затаевичу писал о смешанных чувствах после премьеры оперы: «Спектакль вышел неплохой, но, на мой взгляд, успеха у широкой публики не имеет. Причина мне пока непонятна» (Ерзакович). Он отмечал, что стремился избежать «нагромождений и разных интеллигентностей» (Ерзакович), то есть излишней усложненности музыкального языка, которая могла бы затруднить восприятие оперы массовой аудиторией.

Несмотря на то что «Кыз Жибек» официально считали оперой, Брусиловский не видел значительных отличий в этой первой постановке от прежних сценических представлений музыкальной драмы[2]: «По форме он мало отличается от прежних постановок, и, вероятно, качество здесь играет отрицательную роль. Поглядим, что будет дальше» (Ерзакович). Таким образом, опираясь на собственные впечатления от премьерного спектакля и учитывая мнения современников, композитор определил направление дальнейшей работы над освоением оперного жанра.

Создание специальной авторской музыкальной редакции «Кыз Жибек» в 1944 году было обусловлено значительным развитием художественных возможностей театра за прошедшее десятилетие, что привело к постановке 1945 года. Рост профессионального уровня казахского оперного искусства в 1940-х годах подтверждается рядом знаковых событий. После участия в Первой декаде казахской литературы и искусства в Москве (1936) наблюдалось заметное оживление музыкальной жизни в Казахстане (Imayo and Begembetova 243). На последующей Третьей декаде музыки республик Средней Азии и Казахстана в Ташкенте (1944) Казахский театр оперы и балета

2 Открытый в 1926 году в Кызыл-Орде музыкально-драматический театр преимущественно представлял произведения национальной драматургии: «Енлик-Кебек», «Байбише-токал», «Каракоз» М. Ауэзова, «Кызыл Сункар» С. Сейфуллина, «Майдан» Б. Майлина и др.

продемонстрировал существенное повышение исполнительского мастерства. Увеличился состав оркестра театра. В труппу вошли молодые певцы, получившие образование в казахской студии при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Байгали Досымжанов, Ришат и Муслим Абдуллины, Шабал Бейсекова и др.).

Последующая работа Брусиловского над оперой связана с необходимостью редакции произведения в соответствии с официальной культурной политикой 1950–1960 гг. В те годы опера явилась инструментом «эффективной государственной политики в области музыки» (Власова 104). Административные структуры, курирующие художественные коллективы, контролировали формы выражения и содержание музыкальной культуры национальных республик, пытаясь обозначить ключевые аспекты национального самосознания – историческую память, гендерные роли и этническую идентичность (Shin; Abrahamyan; O'Connor 617). Так, в 1951 году на уровне партийных заседаний было сфокусировано внимание на деятельности казахского оперного театра и отмечено, что спектакли повествуют «о прошлой жизни народа» (Гончарова 80). Опера «Кыз Жибек» приводилась в пример как «идеализация первобытного кочевья», «феодально-патриархального и ханского быта» (83). Кроме этого, музыкальная сторона оперы была отмечена рядом недостатков: малое количество хорового пения и отсутствие ансамблей (85). Критиками прямо констатировалась необходимость существенной переработки оперы. После серьезных замечаний в декабре 1951 года опера «Кыз Жибек» была снята с репертуара, и для продолжения ее сценической жизни появилась объективная необходимость в новой редакции.

Третья авторская редакция, созданная в 1954 году с учетом критических замечаний, легла в основу спектакля 1955 года. Создание новой музыкальной редакции началось с переработки либретто. Основной автор либретто Габит Мусрепов совместно с режиссером Курманбеком Джандарбековым внесли коррективы в трактовку центральных персонажей, стремясь не акцентировать высокий социальный статус Толегена и Жибек в словесном ряде. Данный подход привел к художественному противоречию в постановке 1955 года. Несмотря на изменения в тексте, роскошные костюмы главных героев продолжали визуально подчеркивать их привилегированное положение и выделять из общего сценического окружения.

Стремление либреттистов завуалировать социальную проблематику также отразилось в сценическом оформлении второго действия. В отличие от предыдущих сценических воплощений, при высоком социальном положении хана Базарбая, убранство сцены изображало бедное кочевье.

Изменения в музыкальном тексте в третьей редакции оперы взаимосвязаны с обновлениями в либретто и были внесены в рамках отмеченных недостатков. Увеличение музыкального материала в новой редакции было связано с приданием музыкальному тексту развивающих свойств. Брусиловский внес в ее структуру элементы симфонизации (сцены танцев «Шашу» из второго действия, «Алты каз» из третьего действия, ариозо Толегена из третьего действия). Также были введены хоровые разделы («Жастар жаны жай тапты...») между сольными номерами

главных героев. Существенные изменения коснулись сцены «Сон Жибек». Для ее сценического развития композитор включил балетное адажио на основе песни «Толкыма».

После отъезда Е. Брусиловского в Москву (1969) и его смерти (1981) работа над оперой «Кыз Жибек» продолжилась в рамках авторской редакции. Одной из них стал спектакль режиссера Байгали Досымжанова, премьера которого состоялась в 1984 году в КазНТОБ имени Абая. Данная постановка была обусловлена несколькими факторами. Во-первых, она была ориентирована на новую плеяду профессиональных оперных певцов (Нуржамал Усенбаева, Мурат Шалабаев, Бакытжан Скаков) (Мұқан 44). Во-вторых, вернулась первоначальная трактовка образов главных героев. Такая этнографически ориентированная интерпретация в режиссерском решении стала возможной после «оттепели» 1960-х годов. Музыкальный текст оперы, основанный на редакции Брусиловского 1954 года, был сохранен без изменений, в то время как режиссерская концепция Б. Досымжанова представила новую сценическую версию, реализованную в рамках авторского замысла.

Однако она получила ряд критических замечаний, в том числе и от автора либретто Г. Мусрепова. Признавая достижения данной постановки, он отметил необходимость дополнительной подготовки артистов с режиссером. По его мнению, одной успешно исполненной индивидуальной ролью невозможно полностью улучшить художественное качество спектакля (Мұқан 45).

К режиссерским нерешенным проблемам, вытекающим непосредственно из музыкального материала оперы, либреттист также отнес разрозненность танцевальных номеров по отношению к развитию сюжетной линии. Подчеркивая значение танца в национальной опере, Мусрепов указывал на драматургическую неубедительность отдельных хореографических сцен, таких как «Жамбы ату» и «Сон Жибек», и необходимость их обновления (Мұқан 45). Постановка 1984 года под руководством Досымжанова, стремившаяся сохранить преемственность по отношению к классической версии, одновременно актуализировала внутренние противоречия, заложенные в её композиционной и жанровой структуре.

Следующий этап сценической истории «Кыз Жибек» охватывает постановку 2005 года, обозначившую новый подход к осмыслению классического наследия, и версию 2017 года, реализованную с участием международного творческого коллектива. Оба представления открывают современный период в интерпретации оперы, характеризующийся поисками новых художественных решений.

До 2005 года в КазНТОБ имени Абая исполнялась постановка Б. Досымжанова. К 100-летию казахской оперы была подготовлена новая версия под руководством режиссера Гафиза Есимова, премьера которой состоялась 8 декабря 2005 года. Он подчеркивал, что сохранил неизменными как музыкальный, так и литературный текст произведения.

Вне зависимости от некоторых режиссерских новшеств авторский музыкальный материал использован последовательно. Исключение составляют фанфары и оркестровый номер «Буря» во втором действии. В данной постановке режиссер обратился к первоначальному замыслу композитора, введя разговорные диалоги,

напоминавшие о связи казахской оперы с практикой музыкально-драматических спектаклей. Преемственность с предыдущим сценическим опытом проявляется также в значительной роли танцевальных номеров.

Особенность музыкально-сценического решения связана с романтизацией эпического сюжета и образов. Сценическое решение характеризуется статичностью: количество мизансцен и движения артистов были ограниченными, что обусловлено как спецификой музыкального материала, так и режиссерским стремлением к эпическому повествованию.

Постановка Г. Есимова предложила новое визуальное решение спектакля. Декорации художника Орынбасара Жанбыршиева отличаются минимализмом, создающим пространство для развития эпического действия. Режиссер сознательно отказался от этнографической детализации в пользу поэтической символики: на сцене доминирует природный ландшафт, лишенный бытовых подробностей. В первом действии центральным элементом становится голубое озеро на заднем плане (см. рис. 1) – поэтический образ, воплощающий лебединую символику чистоты и верности, ключевую для сюжета оперы.



Рис. 1. Сцена знакомства Жибек и Толегена (1 действие). Режиссер Гафиз Есимов. КазНТОБ имени Абая. 2005. Фото Елены Петровой. 2017.

Декорация первого действия повторяется в четвертом действии. Трагическую развязку драмы изобразительно передают волны символического образа озера. Обновлением художественного решения спектакля стало появление в декорациях голубокупольной мечети с минаретом, символизирующей оседлое начало в традиционном кочевом мире.

Сцена второго действия в доме Базарбая получила особое оформление в виде открытой юрты с масштабным шанырaком. В центре расположился амфитеатр, окруженный колоннами по трем сторонам (см. рис. 2). Их использование придавало праздничность и торжественность атмосферы в тон звучащей музыке.

Интерпретация Г. Есимова 2005 года представляет собой важный этап в эволюции сценических трактовок оперы «Кыз Жибек». Сохраняя традиционное прочтение,



Рис. 2. Оформление сцены ко второму действию оперы «Кыз Жибек». Постановка Гафиза Есимова. КазНТОБ имени Абая. 2005. Скриншот из видеозаписи спектакля от 2 февраля 2012 года.

она в то же время актуализирует сюжет, приближая оперу к современному восприятию. Если Б. Досымжанов заложил основы для пересмотра регламентированных советских трактовок, то Г. Есимов развил эту тенденцию, создав более многогранную и исторически обоснованную сценическую версию.

Традиции переосмысления и приобщения «Кыз Жибек» к стандартам оперного жанра с учетом современных театральных тенденций и зрительских предпочтений продолжились творческими коллективами других театров страны. В 2017 году театр «Астана Опера» представил принципиально новую постановку оперы «Кыз Жибек», призванную создать полномасштабный спектакль. Основой для этого сценического прочтения стала музыкальная редакция произведения, подготовленная дирижером Абзалом Мухитдиновым. Творческую группу возглавил приглашенный российский режиссер Михаил Панджавидзе, который работал в сотрудничестве с казахстанскими художниками-сценографами Павлом Драгуновым и Софьей Тасмагамбетовой, что обеспечило синтез зарубежного профессионального опыта и глубокого понимания национальной специфики произведения.

Режиссерская концепция М. Панджавидзе опиралась на тщательный анализ партитуры и соблюдала авторский замысел без введения дополнительных интерпретационных слоев (Некрасова). В постановке «Кыз Жибек» он сохранил исходную версию сюжета с исторически точным временем и местом действия, сосредоточив усилия на преобразовании произведения в полноценную оперу, отвечающую современным театральным требованиям. Таким образом, были найдены те средства и возможности, которые были намечены в творческих поисках Е. Брусиловского в осмыслении оперного жанра в контексте национального музыкального искусства. Для реализации данного замысла ключевыми факторами стали новая трактовка персонажей и сценографическое решение.

В новой интерпретации центральных персонажей – Толегена, Жибек и Бекежана – режиссер акцентировал внимание на внутреннем конфликте и психологической мотивации, отказавшись от традиционного деления на положительных

и отрицательных героев. Благодаря этому подходу образы обрели многоплановость и драматическую выразительность. Образ Толегена был переосмыслен как действенный персонаж, способный к внутренней борьбе и сопротивлению внешнему давлению.

Образ Бекежана получил психологически углубленную трактовку. Вместо прежнего хладнокровного антагониста он представлен эмоционально нестабильным человеком, чья навязчивая любовь к Жибек приводит к трагическим последствиям. В интерпретации Панджавидзе герой осознает содеянное, раскаивается и в финале переживает внутренний крах, что придаёт образу драматическую многослойность.

Для многогранного раскрытия образа Жибек режиссер использовал видеопроекцию, визуально соотнося её эмоциональные состояния с природными метафорами: весеннее цветение – с радостью, дождь и мрачное небо – с тревогой. В концепции постановщика героиня приобретает сакральный статус, что подчеркивается её символическим присутствием на сцене. Финал оперы, сопровождаемый видеорядом зимнего пейзажа, интерпретируется как метафора утраты и перехода в иную реальность («Постановщик оперы»).

Сценография, соответствующая концепции М. Панджавидзе, объединяла зрелищность и этнографическую стилизацию, усиливая художественную выразительность спектакля. Пространственная организация сцены была разделена на три самостоятельных композиционных блока: холмистая местность, ханский дворец и степь, устланная цветущими маками. Это деление визуально отражало ключевые поворотные моменты драматургии и способствовало логическому развитию сценического повествования.

Оформление первого действия содействовало раскрытию новой интерпретации образа Жибек, а также представлению кочевого быта и культурных традиций казахского народа. В этом действии были заключены два центральных эпизода: встреча Жибек с Бекежаном, предвещающая будущий конфликт, и её знакомство с Толегеном, положившее начало их любовной линии (см. рис. 3).



Рис. 3. Сцена знакомства Жибек и Толегена (1 действие). Постановка Михаила Панджавидзе. 2017. Источник: Официальная страница «Астана Опера» в Instagram, 6 ноября 2023, instagram.com/p/CzTbaOvIRNu/. Дата доступа 10 августа 2025.

Аналогичным образом сценография второго действия сконцентрирована вокруг персоны Базарбая, отца Толегена. Массивные декорации средневекового дворца с высокими каменными стенами и внутренним залом олицетворяли богатство и величие хана. При статичности сюжетного развития зрелищность спектакля обеспечивалась динамичными мизансценами, отражающими элементы быта – торговля на восточном базаре, ковка металла, изготовление шанырaков и др.

Внутри дворца, в колонном зале, украшенном капителями из голов архаров, проходил церемониальный марш молодых воинов перед восседавшим на троне Базарбаем (см. рис. 4). Развернувшаяся перед ним игра «Жамбы ату» (состязание лучников) прервалась метким выстрелом Бекежана, чье появление нарушило торжественность сцены и завершилось отказом Базарбая в сватовстве Толегену.



Рис. 4. Сцена во дворце хана Базарбая (2 действие). Постановка Михаила Панджавидзе. 2017. Источник: Официальная страница «Астана Опера» в Instagram, 6 ноября 2023, instagram.com/p/CzTbaOvIRNu/. Дата доступа 10 августа 2025.

Действие третьего и четвертого актов разворачивается в степи, покрытой алыми маками. Сценическое оформление выполнено минималистично, с использованием атрибутики со скрытым символизмом. Так, ярко-красное маковое поле в центре сцены, напоминающее цвет крови, символизирует приближение трагической развязки. Одинокое засохшее дерево становится метафорой утраты и разрыва любви Толегена и Жибек. Холм с каменным памятником интерпретируется как аллегорическое место их символического погребения. Визуальное решение двух последних актов подчеркивает драматизм финала и усиливает эмоциональное воздействие трагического исхода. Таким образом, анализ предпринятых сценографических решений спектакля 2017 года позволил установить, что его концепция была разработана с учетом как исторической достоверности, так и художественной экспрессии, позволившей максимально полно передать атмосферу той эпохи.

Музыкальная редакция А. Мухитдинова была органично соотнесена с режиссерской концепцией и сценографическим решением, способствуя

формированию целостного художественного пространства постановки. Расширение музыкального материала в первом и втором действиях обеспечило непрерывность музыкального развития и усиление аудиовизуальной выразительности спектакля. К примеру, начало первого действия открывается новым музыкальным материалом – молитвой «Субханазиль», за которой следует трёхкратное повторение номера «Кош керуен», органично сопряженного со сценой кочевья. Во втором действии введен неавторский материал – фанфарное проведение темы на основе песни «Айтбай» Биржан сала Кожагулова, положенный в основу монументальной сцены открытия ворот дворца. Последующее фанфарное вступление у медных духовых (кернея) из «Голоса Азии» Адиля Бестыбаева стало призывом к проведению торжественного марша молодых воинов.

В третьем действии, напротив, сокращение музыкального содержания отразило изменение драматургических акцентов и стремление к лаконичному изложению событий. В результате переработка партитуры способствовала усилению драматического напряжения, масштабности сценических эпизодов и приобщению к современным театральным тенденциям.

Спектакль 2017 года демонстрирует современный подход к сценическому воплощению, существенно отходящий от устоявшейся трактовки оперы «Кыз Жибек». Переосмысленная интерпретация явилась результатом процесса освоения жанровых закономерностей оперы. Исследование показало, что данная постановка отличается органичным взаимодействием следующих элементов: музыки и сценического действия, эмоциональности и зрелищности, пространственности и красочности, пения и актерского движения, вокального и инструментального, сольного и ансамблевого, симфонического и хорового исполнения. В контексте сценической истории «Кыз Жибек» эта версия стала убедительным подтверждением возможности современной трактовки национального классического наследия.

Заключение

Изучение эволюции оперы «Кыз Жибек» от ее создания до современных сценических воплощений позволяет сделать ряд выводов о развитии казахского оперного искусства. Во-первых, исследование демонстрирует сложный и противоречивый процесс трансформации традиционного фольклорного материала в академическую оперную форму. Первоначальная версия Е. Брусиловского 1934 года, созданная в контексте советской культурной политики, представляла собой компромисс между требованиями идеологической целесообразности и художественной ценности национального наследия. Композитор сумел сохранить мелодическую основу казахского фольклора, одновременно адаптируя ее к европейским оперным конвенциям, что заложило основы для дальнейшего развития жанра.

Во-вторых, анализ постановок разных периодов выявляет четкую тенденцию к постепенному освобождению произведения от идеологических наслоений и приближению к подлинно оперной форме. Сценическая версия Б. Досымжанова стала переломным моментом в этом процессе, инициировав переход от народно-песенной манеры исполнения к академическому вокальному стилю. Режиссерские

решения Г. Есимова развили эту тенденцию, подчеркнув универсальные человеческие смыслы и психологическую глубину образов, что позволило произведению выйти за рамки этнографической стилизации.

В-третьих, спектакль театра «Астана Опера» 2017 года представляет качественно новый этап в сценической истории «Кыз Жибек», демонстрируя возможности творческого переосмысления национального оперного наследия. Музыкальная редакция А. Мухитдинова и режиссерское решение М. Панджавидзе создали полномасштабную оперу в классическом понимании, органично объединившую аутентичность национальной традиции с современными требованиями музыкального театра.

Таким образом, «Кыз Жибек» можно рассматривать не только как выдающееся произведение казахского оперного искусства, но и как значимый символ культурной преемственности и творческого обновления. Исследование ее сценической истории открывает перспективы для дальнейшего изучения музыкально-сценических редакций других казахских опер, отражающих динамику изменений их трактовок и зрительского восприятия.

Список источников

Abbate, Carolyn. *In Search of Opera.* Princeton, Princeton University Press, 2001.

Abrahamyan, Knar. *Opera as Statecraft in Soviet Armenia and Kazakhstan.* 2022, New Haven, Yale Graduate School of Arts and Sciences, PhD thesis, elischolar.library.yale.edu/gsas_dissertations/547. Accessed 6 April 2025.

Imayo, Assel, and Galiya Begembetova. "Decades of Kazakh Art and Literature in Moscow (1936, 1958): Sources Review." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 4, 2023, pp. 239–258. DOI: 10.47940/cajas.v8i4.643.

Levin, David. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky.* Chicago, University of Chicago Press, 2007.

O'Connor, Aeron. "Opera as Critical 'Synthesis': Theorizing the Interface between Cosmopolitanism and Orientalism." *Comparative Studies in Society and History*, vol. 65, no. 3, 2023, pp. 616–642. DOI: 10.1017/S0010417523000117.

Pavis, Patrice. "Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire." *New Theatre Quarterly*, vol. 1, no. 2, 1985, pp. 208–212. DOI: 10.1017/S0266464X00001573.

Shin, Boram. "National Form and Socialist Content: Soviet Modernization and the Making of Uzbek National Opera Between the 1920s and 1930s." *Interventions*, vol. 19, no. 3, 2017, pp. 416–433. DOI: 10.1080/1369801X.2017.1293552.

Акулов, Евгений. *Оперная музыка и сценическое действие.* Москва, ВТО, 1978, 452 с.

Ансимов, Георгий. *Режиссер в музыкальном театре: учебное пособие для СПО.* Санкт-Петербург, Лань, Планета музыки, 2025, 336 с.

Бегембетова, Галия. «О первых исполнителях оперы Е. Брусиловского "Кыз Жибек"». Материалы научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения В. П. Дерновой. Составители: Генриетта Котлова и др., Алматы, 2006, с. 71–74.

Брусиловский, Евгений. *Судьба – великий драматург: Воспоминания.* Составитель Ильяс Самигулин, Алматы, б. и., 2014, 400 с.

Власова, Екатерина. «Советская классическая опера: идеи и реалии». *Научный вестник Московской консерватории*, т. 11, вып. 4 (декабрь), 2020, с. 102–131. DOI: 10.26176/mosconsv.2020.43.4.006.

Гончарова, Лариса. «К вопросу о трёх редакциях оперы "Кыз Жибек" Е. Г. Брусиловского». *Евгений Брусиловский. Сборник статей к 100-летию со дня рождения.* Редактор-составитель Аклима Омарова, Алматы, Минкульт РК, 2006, с. 77–88.

Ерзакович, Борис. «Аксакал казахской музыки». *Композиторы Казахстана. Сборник очерков. Вып. 2.* Составитель Лютеция Измайлова, Алма-Ата, Өнер, 1982, 143 с.

Кирина, Кира. «Обработка кюев в первых операх Е. Брусиловского». *Евгений Брусиловский. Сборник статей к 100-летию со дня рождения.* Редактор-составитель Аклима Омарова, Алматы, Минкульт РК, 2006, с. 98–128.

Мусагулова, Гульмира. *Национальное своеобразие речитаций в казахской опере.* Алматы, Арда, 2008, 156 с.

Мұқан, Аманкелді. *Театр туралы толғамдар. Зерттеулер және мақалалар [Размышления о театре. Исследования и статьи].* Алматы, Ғылым ордасы, 2015, 358 с.

Некрасова, Екатерина. «Режиссёр Михаил Панджавидзе: Астрахань дала мне путёвку в жизнь». *Ast-news.ru*, 24 мая 2022, ast-news.ru/node/rezhissyer-mikhail-pandzhavidze-astrakhan-dala-mne-putyevku-v-zhizn/. Дата доступа 5 апреля 2025.

Омарова, Аклима. *Традиции айтыса и казахская опера: Брусиловский Е. Г. «Кыз Жибек»*. Научно-методическая разработка по курсу истории казахской музыки. Алма-Ата, б. и., 1993, 45 с.

Покровский, Борис. *Размышления об опере.* Москва, Советский композитор, 1979, 279 с.

«Постановщик оперы "Кыз Жибек" раскрыл концепцию спектакля». *Zakon.kz*, 20 января 2017, www.zakon.kz/kultura-shoubiz/4840240-postanovshhik-opery-kyz-zhibek-raskryl.html. Дата доступа 6 апреля 2025.

Ротбаум, Лия. *Опера и ее сценическое воплощение: записки режиссера.* Москва, Советский композитор, 1980, 264 с.

References

Abbate, Carolyn. *In Search of Opera.* Princeton, Princeton University Press, 2001.

Abrahamyan, Knar. *Opera as Statecraft in Soviet Armenia and Kazakhstan.* 2022, New Haven, Yale Graduate School of Arts and Sciences, PhD thesis, elischolar.library.yale.edu/gsas_dissertations/547. Accessed 6 April 2025.

Akulov, Yevgeniy. *Opernaya muzyka i stsenicheskoe deistvie [Music and Scenic Action in Opera].* Moscow, VTO, 1978. (In Russian)

Ansimov, Georgiy. *Rezhisser v muzykal'nom teatre: uchebnoe posobie dlya SPO [Director in a Musical Theatre: Textbook for SVE].* St. Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2025. (In Russian)

Begembetova, Galiya. "O pervykh ispolnitelyakh opery E. Brusilovskogo 'Kyz Zhibek'" ["The First Performers of Y. Brusilovsky's Opera 'Kyz Zhibek'"]. *V. P. Dernova's Centenary*, proceedings of the scientific and practical conference. Compiled by Henrietta Kotlova, et al., Almaty, 2006, pp. 71–74. (In Russian)

Brusilovsky, Yevgeniy. *Sud'ba – velikii dramaturg: Vospominaniya [Destiny is a Great Playwright: The Memories].* Compiled by Ilyas Samigulin, Almaty, n. p., 2014. (In Russian)

Goncharova, Larissa. "K voprosu o trekh redaktsiyakh opery 'Kyz Zhibek' E. G. Brusilovskogo" ["On the Issue of Three Editions of the Opera 'Kyz Zhibek' by Y. G. Brusilovsky]. *Yevgeniy Brusilovsky. Collection of articles for the 100th anniversary of his birth.* Editor-compiler Aklima Omarova, Almaty, 2006, pp. 77–88. (In Russian)

Imayo, Assel, and Galiya Begembetova. "Decades of Kazakh Art and Literature in Moscow (1936, 1958): Sources Review." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 4, 2023, pp. 239–258. DOI: 10.47940/cajas.v8i4.643.

Kirina, Kira. "Obrabotka kyuev v pervykh operakh E. Brusilovskogo" ["Arrangement of Kuis in the First Operas of Y. Brusilovsky]. *Collection of articles for the 100th anniversary of his birth.* Editor-compiler Aklima Omarova, Almaty, 2006, pp. 98–128. (In Russian)

Levin, David. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky.* Chicago, University of Chicago Press, 2007.

Mūḳan, Amankeldì. *Teatr turaly tolġaular. Zertteuler zhăne maḳalalar [Essays on the Theatre. Research Papers and Articles].* Almaty, Ġylym ordasy, 2015. (In Kazakh)

Mussagulova, Gulmira. *Natsional'noe svoeobrazie rechitatsii v kazakhskoi opere [National Originality of Recitation in Kazakh Opera].* Almaty, n. p., 2008. (In Russian)

Nekrasova, Yekaretina. "Rezhisser Mikhail Pandzhavidze: Astrakhan' dala mne putevku v zhizn'." ["Director Mikhail Pandzhavidze: Astrakhan Gave Me a Start in Life."] *Ast-news.ru*, 24 May 2022, ast-news.ru/node/rezhissyer-mikhail-pandzhavidze-astrakhan-dala-mne-putyevku-v-zhizn/. Accessed 5 April 2025. (In Russian)

O'Connor, Aeron. "Opera as Critical 'Synthesis': Theorizing the Interface between Cosmopolitanism and Orientalism." *Comparative Studies in Society and History*, vol. 65, no. 3, 2023, pp. 616–642. DOI: 10.1017/S0010417523000117.

Omarova, Aklima. *Traditsiya aitysa i kazakhskaya opera: Brusilovskii E. G. "Kyz Zhibek" [The Tradition of Aitys and Kazakh Opera: Y. G. Brusilovsky "Kyz Zhibek"].* Scholarly and methodological textbook on the course of Kazakh Music History. Alma-Ata, 1993. (In Russian)

Pavis, Patrice. "Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire." *New Theatre Quarterly*, vol. 1, no. 2, 1985, pp. 208–212. DOI: 10.1017/S0266464X00001573.

Pokrovsky, Boris. *Razmyshleniya ob opere [Reflections on Opera]*. Moscow, Sovetskii kompozitor, 1979. (In Russian)

"Postanovshchik opery 'Kyz Zhibek' raskryl kontseptsiyu spektaklya." ["The Director of the Opera "Kyz Zhibek" Revealed the Concept of the Performance."] *Mail.kz*, 20 January 2017, mail.kz/ru/news/kz-news/postanovshchik-opery-kyz-zhibek-raskryl-koncepciyu-spektaklya. Accessed 6 April 2025. (In Russian)

Rotbaum, Liya. *Opera i ee stsenicheskoe voploshchenie: zapiski rezhissera [Opera and Its Stage Embodiment: The Notes of the Director]*. Moscow, Sovetskii kompozitor, 1980. (In Russian)

Shin, Boram. "National Form and Socialist Content: Soviet Modernization and the Making of Uzbek National Opera Between the 1920s and 1930s." *Interventions*, vol. 19, no. 3, 2017, pp. 416–433. DOI: 10.1080/1369801X.2017.1293552.

Vlasova, Yekaterina. "Sovetskaya klassicheskaya opera: idei i realii" [Soviet Classical Opera: Ideas and Realities]. *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*, vol. 11, no. 4, 2020, pp. 102–131. DOI: 10.26176/mosconsv.2020.43.4.006. (In Russian)

Yerzakovich, Boris. "Aksakal kazakhskoi muzyki" ["Aksakal of Kazakh Music"]. *Composers of Kazakhstan. Collection of Essays. Vol. 2.* Compiled by Lyutetsia Izmailova. Alma-Ata, Ôner, 1982. (In Russian)

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (печатный)

UDC 78.021.2
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.341

Жанель Адлетовна Сафиева*

Докторант 1-го курса кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-7912-8765
email: zhanelsafiyeva@gmail.com

Раушан Кенесовна Джуманиязова

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

ORCID ID: 0000-0001-5191-0547
email: raushanjumaniyazova@gmail.com

СТАТЬЯ

Что общего у музыки и ИИ? Управляемая генеративность в мировом и казахстанском искусстве

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

* Корреспондирующий автор
email: zhanelsafiyeva@gmail.com

Поступила в редакцию: 28.09.2025
Принята к публикации: 12.12.2025

© 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

Сафиева, Жанель, и Раушан Джуманиязова. «Что общего у музыки и ИИ? Управляемая генеративность в мировом и казахстанском искусстве». *Saryn*, т. 13, № 4, 2025, с. 56–75. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.341.

Ключевые слова

Искусственный интеллект в музыке, управляемая генеративность, формализация композиторского процесса, сериализм, алеаторика, стохастика, минимализм, политехника.

Аннотация. В представленной работе исследуется вопрос, в какой мере практики искусственного интеллекта в музыке продолжают линию формализации композиторского процесса, сложившуюся в XX веке. Цель работы – обосновать понимание искусственного интеллекта не как стороннего автора, а как техники композиции, соизмеримой с историческими способами организации музыкального материала. Методологическая рамка сочетает постструктуралистскую оптику авторства (Ролан Барт, Мишель Фуко) и дихотомию рационального и чувственного начала (Александр Соколов). Аналитическая часть охватывает пять техник композиции прошлого столетия: серийность/сериализм, алеаторику, стохастику, минимализм и политехнику. Для их сопоставления фиксируются три наблюдаемые категории: алгоритмичность (степень явной процедурной заданности), генеративность (режимы порождения) и управляемость (уровни и способы контроля параметров). Проведенный анализ опирается на конкретные произведения: для серийной техники – Вариации op. 27 Антона Веберна; для управляемой алеаторики – «Музыка перемен» Джона Кейджа; для стохастики – Achorripsis Янниса Ксенакиса; для минимализма – Piano Phase Стива Райха; для политехники – опера «Ер-Тостик» Александра Маноцкова. Выявлено, что серийная техника задает максимальный уровень управляемости через заранее фиксированные операции над рядом; управляемая алеаторика встраивает случайность в систему правил; стохастика переводит случайность в стадию сочинения и калибрует ее статистически; минимализм демонстрирует генеративность из простых процедур; политехника интегрирует разнородные техники в едином процедурном ядре. Полученные результаты позволяют заключить, что современные модели искусственного интеллекта радикализуют уже присутствующие в музыкальной практике принципы (работу с правилами, вероятностными профилями и процессуальностью) и тем самым задают продуктивное поле для дальнейшей рефлексии и внедрения в академическую композиционную практику Казахстана.

Вклад авторов

Ж. А. Сафиева – формулировка исследовательской концепции; написание разделов «Введение», «Результаты и обсуждение» и «Заключение»; выполнение аналитической части исследования; подготовка основного текста статьи.

Р. К. Джуманиязова – разработка теоретико-методологических оснований исследования; написание и редактирование раздела «Методы»; уточнение ключевых теоретических положений; научное редактирование текста статьи.

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (басылған)

UDC 78.021.2
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.341

Жанель Адлетовна Сафиева*

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының 1-ші курс докторанты (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0002-7912-8765
email: zhanelsafiyeva@gmail.com

Раушан Кенесовна Джуманиязова

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

ORCID ID: 0000-0001-5191-0547
email: raushanjumaniyazova@gmail.com

МАҚАЛА

Музыка мен жасанды интеллекттің ортақ тұстары қандай? Әлемдік және қазақстандық өнердегі басқарылатын генеративтілік

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

* Жауапты автор
email: zhanelsafiyeva@gmail.com

Редакцияға түсті: 28.09.2025
Басылымға қабылданды: 12.12.2025

© 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

Сафиева, Жанель, және Раушан Джуманиязова. «Музыка мен жасанды интеллекттің ортақ тұстары қандай? Әлемдік және қазақстандық өнердегі басқарылатын генеративтілік». *Saryn*, т. 13, № 3, 2025, 56–75 б. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.341. (Орысша)

Тірек сөздер

Музыкадағы жасанды интеллект, басқарылатын генеративтілік, композиторлық үдерісті формализациялау, бірлескен композиция, сериализм, алеаторика, стохастика, минимализм, политехника.

Аңдатпа. Мақалада музыкадағы жасанды интеллект тәжірибелерінің XX ғасырда қалыптасқан композициялық үдерісті формализациялау жолын қаншалықты жалғастыратыны қарастырылады. Зерттеудің мақсаты – жасанды интеллектті дербес автор ретінде емес, музыкалық материалды ұйымдастырудың тарихи тәсілдерімен өлшенетін композиция техникасы ретінде түсінуді негіздеу. Әдістемелік шеңбер авторлықтың постструктуралистік оптикасын (Ролан Барт, Мишель Фуко) және ratio/sensus дихотомиясын (Александр Соколов) ұштастырады. Талдау XX ғасырдың бес техникасын қамтиды: сериялық ойлау/сериализм, алеаторика, стохастика, минимализм және политехника. Оларды үш байқаулы категория арқылы салыстыру ұсынылады: алгоритмділігі (процедураның айқын беріліс дәрежесі), генеративтілігі (вариативтілікті тудыру режимдері) және басқарушылығы (параметрлерді бақылау деңгейлері мен тәсілдері). Жасалынған талдау нақты мысалдарға негізделген: сериялық техника – Антон Веберннің «Вариациялар», op. 27; басқарылатын алеаторика – Джон Кейдждің «Музыка перемен»; стохастика – Яннис Ксенакистің «Achorripsis»; минимализм – Стив Райхтың Piano Phase; политехника – Александр Маноцковтың «Ер-Төстік» операсы. Зерттеу нәтижесінде сериялық техника қатарға алдын ала бекітілген операциялар арқылы басқарушылықты барынша арттыратыны; басқарылатын алеаторикада кездейсоқтық ережелер жүйесіне енгізілетіні; стохастикада кездейсоқтық композиция деңгейіне ауыстырылып, статистикалық мөлшерленетіні; минимализмде қарапайым операциялардан үдерістік генеративтілік пайда болатыны; политехникада әртекті техникалар бір процедуралық өзекке біріктірілетіні анықталды. Алынған нәтижелер жасанды интеллекттің заманауи үлгілері музыка тәжірибесінде бұрыннан бар қағидаларды (ережелермен жұмыс істеу, ықтималдық профильдері және үдерістік) күшейтіп, оларды Қазақстанның академиялық композициялық тәжірибесіне енгізу мен одан әрі рефлексия жасау үшін тиімді алғышарттар қалыптастыратынын көрсетеді.

Авторлардың үлесі

Ж. А. Сафиева – зерттеу тұжырымдамасын қалыптастыру; «Кіріспе», «Нәтижелер мен талқылау» және «Қорытынды» бөлімдерін жазу; зерттеудің аналитикалық бөлігін орындау; мақаланың негізгі мәтінін дайындау.

Р. К. Джуманиязова – зерттеудің теориялық-әдіснамалық негіздерін әзірлеу; «Әдістер» бөлімін жазу және редакциялау; негізгі теориялық тұжырымдарды нақтылау; мақаланың мәтінін ғылыми редакциялау.

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

UDC 78.021.2
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.341

Zhanel Safiyeva*
1st year PhD student, Musicology and Composition Department,
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0002-7912-8765
email: zhanelsafiyeva@gmail.com

Raushan Jumaniyazova
PhD in Arts, Associate Professor, Musicology and Composition Department,
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0001-5191-0547
email: raushanjumaniyazova@gmail.com

ARTICLE

What do Music and AI have in Common? Controlled Generativity in Global and Kazakhstani Art

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

* Corresponding author
email: zhanelsafiyeva@gmail.com

Received by editorial: 28.09.2025
Accepted to publish: 12.12.2025

© 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 Safiyeva, Zhanel, and Raushan Jumaniyazova. "What do Music and AI have in Common? Controlled Generativity in Global and Kazakhstani Art." *Saryn*, vol. 13, no. 4, 2025, pp. 56–75. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.341. (In Russian)

Keywords Artificial intelligence in music, controlled generativity, formalization of the compositional process, serialism, aleatoric music, stochastic music, minimalism, poly-technique.

Abstract. This article examines the extent to which contemporary practices of artificial intelligence (AI) in music continue the line of formalization of the compositional process established in the 20th century. The goal of this work is to justify understanding artificial intelligence not as an external author, but as a compositional technique comparable to historical methods of organizing musical material. The methodological frame combines a poststructuralist optics of authorship (Roland Barthes, Michel Foucault) with the dichotomy of the rational and the sensual principle (Alexander Sokolov). The analysis covers five techniques of the previous century: serialism, aleatoric music, stochastic music, minimalism, and poly-technique. To perform their comparison, three observable categories are defined: algorithmicity (the degree of explicit procedural specification), generativity (modes of production), and controllability (levels and methods of parameter control). Case studies include: Anton Webern's *Variations, op. 27* (serial technique); John Cage's *Music of Changes* (controlled aleatoric music); Iannis Xenakis's *Achorripsis* (stochastic music); Steve Reich's *Piano Phase* (minimalism); and opera *Yer-Tostik* of Alexander Manotskov (poly-technique). The study shows that: serial technique maximizes controllability via pre-fixed operations on the row; controlled aleatoric music embeds randomness within a system of rules; stochastic music relocates randomness to the stage of composition and calibrates it statistically; minimalism demonstrates processual generativity from simple operations; and poly-technique integrates heterogeneous techniques within a unified procedural core. The results suggest that contemporary AI models radicalize principles already present in musical practice (working with rules, probabilistic profiles, and processuality), thereby creating a productive framework for further reflection and integration into the academic compositional practice of Kazakhstan.

Contributions of authors

Zhanel Safiyeva – formulation of the research concept; writing of the "Introduction," "Results and Discussion," and "Conclusion" sections; execution of the analytical part of the study; preparation of the main text of the article.

Raushan Jumaniyazova – development of the theoretical and methodological foundations of the study; writing and editing of the "Methods" section; refinement of key theoretical positions; scholarly editing of the manuscript.

Введение

В истории музыкальной культуры XX век стал временем глобальных трансформаций, связанных с переосмыслением принципов музыкального творчества. Исторические события, кризис классико-романтической системы, утрата тонального центра стимулировали поиск новых способов организации звуковой ткани – от двенадцатитоновой техники до стохастических и спектральных моделей. Эти процессы обозначили постепенный переход от интуитивного авторского письма к процедурности и формализованным моделям, что привело к изменению представлений о функции композитора.

В этой перспективе появление искусственного интеллекта в музыкальной композиции не выглядит внешним технологическим вмешательством. Современные модели генерации музыки опираются на анализ закономерностей и работу с большими корпусами данных. Музыковед Марина Переверзева, задаваясь вопросом, что лежит в основе алгоритма создания музыки, подчеркивает: «Общий принцип работы искусственной нейронной сети заключается в том, что она осваивает и анализирует огромное количество музыкальных произведений, входящих в базу данных, и создает нечто подобное по аналогии и в результате анализа, сравнения и отбора. В основе большинства алгоритмов музыки искусственного интеллекта лежат автокодировщики и генеративно-состязательные математические и программные модели, построенные по принципу организации и функционирования биологических нейронных сетей» (13). Исследователь полагает, что такие модели либо кодируют музыкальный материал в обобщенную схему, из которой затем восстанавливают новый звуковой результат, либо работают соревновательно: одна модель генерирует музыкальную последовательность, другая оценивает ее близость к «эталону», и таким образом обе модели улучшают исходный материал.

Для нашей работы данная характеристика принципиальна. То, что в искусственном интеллекте реализовано средствами статистики и вычислений, в композиционных практиках XX века проявлялось на уровне идеи – в серийности, алеаторике, стохастике, минимализме и др. Из этого вытекает цель работы, сформулированная следующим образом: выявить в техниках композиции XX века принципы организации музыкального материала, соотносимые с актуальными категориями дискурса об искусственном интеллекте. В соответствии с этой целью исследование направлено на анализ тех процедурных механизмов, которые определяют логику порождения материала, задают параметры вариативности и формируют режимы контроля внутри композиционного процесса. Такой ракурс позволяет рассматривать искусственный интеллект не как автономного «нового автора», а как один из способов организации музыкального материала, встроенный в культурно выработанные модели авторства и соавторства. Для казахстанского академического контекста этот подход важен тем, что вопросы формализации, алгоритмичности и взаимодействия человека с технологией оказываются не только теоретическими, но и практическими – от работы с национальным материалом до освоения цифровой среды.

Методы

Настоящая работа выполняется в русле музыкознания и использует комплексный подход, сочетающий историко-стилевой анализ, аналитическое рассмотрение партитур и сопоставительный метод. Междисциплинарность исследования проявляется в привлечении теоретических концепций (постструктуралистских представлений об авторстве, моделей рационального и чувственного мышления XX века), которые позволяют точнее описать процессы организации музыкального материала и его порождения.

Для работы мы фиксируем минимально необходимый терминологический аппарат, который позволяет корректно соотнести технологические категории современного дискурса об искусственном интеллекте с техниками композиции XX века. В первую очередь это *algorithmic composition (алгоритмическая композиция)* – способ сочинения музыки посредством формализуемых методов, контролируемых на основе математических инструкций. Карлос Эрнандес-Оливан и Хосе Рамон Бельтран утверждают: «В рамках алгоритмической композиции существует несколько методов, таких как модели Маркова, генеративные грамматики, клеточные автоматы, генетические алгоритмы, сети переходов или теория хаоса» (Hernandez-Olivan and Beltran 1). Еще один важный термин – *generative music (генеративная музыка)*, в которой музыкальный материал создается на основе корпуса данных и условий. Генеративность у исследователей (Pons, et al.), использующих этот термин, понимается как медиум, способный порождать вариативные решения в рамках заданной композитором установки. *Controllability (управляемость)* в трактовке аффективной музыки, созданной искусственным интеллектом, понимается как управление целевыми параметрами (жанрово-стилевые установки, эмоциональный модус, форма, средства музыкальной выразительности и т. д.), реализуемыми через оптимизационные и интерактивные процедуры.

Методологически исследование опирается на выявление двух взаимосвязанных аналитических уровней: авторства и технологизации композиторского процесса. На уровне авторства мы исходим из постструктуралистского пересмотра фигуры композитора. Ролан Барт описывает текст как «многомерное пространство», сотканное из уже существующих кодов и цитат (388); тем самым автор лишается статуса единственного источника смысла и превращается в организатора языков и правил их сочетания. Мишель Фуко, в свою очередь, переосмысляет автора как функцию, регулирующую существование и обращение дискурсов в сообществе (Фуко). Перенесенная в музыкальное поле, эта оптика фиксирует сдвиг от романтического автора-гения к композитору как проектировщику условий порождения музыки: он задает правила, сценарии исполнения и рамки вариативности, внутри которых материал может возникать и разворачиваться. В этой логике искусственный интеллект понимается не как «вторжение внешнего субъекта», а как новая техника композиции – способ организации и управления порождением материала. Если перенести эту рамку в музыкальное поле, становится очевидно: идея «единственного автора музыки» давно не является нейтральной. Если отталкиваться не от романтической модели автора-гения, а от той картины,

которая складывается в культуре второй половины XX века, то искусственный интеллект оказывается гораздо менее чужеродным. Он может быть понят не как новый субъект/актор, а как новая техника композиции. Под техникой композиции здесь понимается способ организации музыкального материала и способ управления его порождением. В этом смысле искусственный интеллект продолжает ту линию формализации композиторского процесса, которая уже была заложена в музыке XX века.

Второй вектор связан с терминологией музыковеда Александра Соколова (25), который рассматривает музыкальное мышление XX века как взаимодействие между двумя универсальными тенденциями – *ratio* и *sensus*, то есть рациональное и чувственное начала. По мнению исследователя, наивысшего расцвета рациональное мышление достигает к середине века в связи со структурализмом. Вторая же половина XX века демонстрирует реакцию на эту тенденцию: интерес к неопределенности, случайности, интуитивным методам. Серийность и спектральное мышление радикализируют сторону *ratio* – формализуемые процедуры, аналитика звуковой материи; алеаторика и интуитивные практики усиливают *sensus* – непредсказуемость, исполнительскую телесность, ситуативность; стохастика и минимализм соединяют оба полюса в режимах вероятности, повторности и процессуальности. Таким образом, историческое развитие выявляет не замену «интуитивного» «системным», а устойчивую диалектику между ними, где композитор постепенно мыслится как архитектор процессов, работающих с правилами, вероятностями и возникающими формами.

Поскольку существует множество трактовок того, какими категориями оперирует ИИ в музыке, в работе мы фиксируем лишь те, которые релевантны прямому сопоставлению с техниками композиции XX века. Мы сознательно ограничиваем исторический круг техник тем набором, который считаем наиболее репрезентативным: серийность/сериализм, алеаторика, стохастика, минимализм, политехника. На наш взгляд, они охватывают ключевые способы управления материалом: от жестких правил до вероятностных процедур.

Наконец, уровни применения искусственного интеллекта в музыкальной практике мы учитываем в той мере, в какой они соотносятся с академической традицией. Авторы исследования “Music and Artificial Intelligence: Artistic Trends” («Музыка и искусственный интеллект: художественные тенденции») дифференцируют практики его применения следующим образом – “AI composition”, “co-composition”, “sound design”, “lyrics generation”, “translation” (Pons, et al.). В рамках данной статьи мы фокусируем внимание именно на “co-composition” (ко-композиция, совместное сочинение), поскольку этот режим представляется наиболее показательным для академической композиции и наглядно демонстрирует вмешательство технологий в композиторские практики.

Результаты и обсуждение

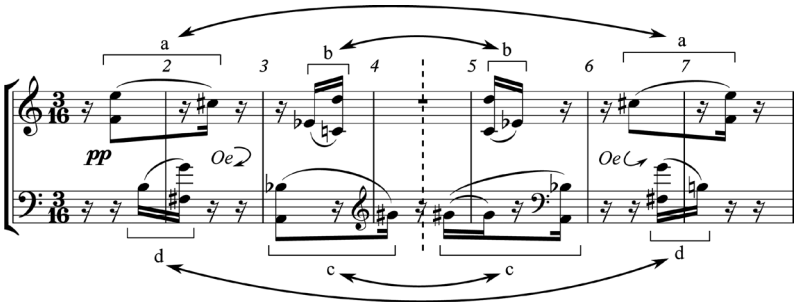
В музыкальной композиции обращение к искусственному интеллекту соотносимо прежде всего с сериализмом как ключевым этапом формализации композиторского процесса. Здесь важно оговорить, что сам принцип формализации музыкального

мышления возникает не в XX веке и вся история профессиональной европейской музыки обилует подобными примерами: контрапункт строгого стиля, барочная фуга, ладогармонические отношения в классико-романтический период. Однако именно в XX веке происходит принципиальный сдвиг – композитор создает фактически алгоритм или систему как компонент произведения. В связи с этим мы и обращаемся к серийной технике, которую Цтирад Когоутек трактует как метод сочинения, основанный на повторениях (проведениях) серии, с другой стороны – метод, использующий лишь высотные серии (107). В логике настоящей работы нам близка трактовка Левона Акопяна, который характеризует серийную технику как метод композиции, чья структурная организация связана с принципом серии, действующим в одном или нескольких параметрах; при этом додекафония и сериализм выступают как исторические и типологические разновидности серийного мышления (*Музыка XX века* 187). Серийная техника представляется нам яркой моделью для понимания того, каким образом устроена алгоритмическая композиция. Исходные данные и допустимые операции здесь заданы заранее, поэтому сочинение может быть трактовано как результат процедур над музыкальным материалом.

В центре *серийной* техники – ряд вместе с его конечным множеством элементов (12 звуков) и набор их преобразований (прямая, инверсия, ракоход и ракоходная инверсия с возможностью их транспонирования и комбинирования). Тем самым определяется операционное пространство, где контроль реализован до звучания произведения – допустимо лишь такое развертывание, которое не нарушает правил. В контексте нашего исследования это вариант алгоритмической композиции, где процедура предшествует письму, а управляемость достигает максимума, поскольку интервальные структуры, типы симметрий, порядок их развертывания фиксируются на уровне замысла и направляют дальнейшее развитие.

Показателен пример Вариаций ор. 27 Антона Веберна. Здесь серия выступает как ядро алгоритмической композиции: композитор определяет правила и допустимые операции, а произведение разворачивается как последовательность заданных процедур. Это обеспечивает высокий уровень управляемости: строго проектируются границы вариативности, порядок исчерпания звуков, типа зеркальных симметрий, способы сцепления рядов и т. д. Так, в развернутом анализе Эдисон Денисов показывает, что макроуровень формы строится на вариационном принципе (205–206). При общей серии каждая из трех частей имеет свой структурный, ритмический, динамический и тональный облик, а скрытые и явные связи между частями обеспечивают непрерывность цикла. На микроуровне последовательно действует «зеркальная» игра (см. пример 1) по горизонтали и диагонали; локальные сдвиги метроритма соотносятся с функцией раздела; устойчивые счетные паттерны, экономия аккордики и продуманная логика серийных модуляций фиксируют устойчивый полюс рационального (по А. Соколову), то есть предписывают, как именно порождать музыкальный материал.

При этом чувственное начало в этих условиях не исчезает, а встраивается как контролируемая зона вариативности: регистровая пластика, артикуляция, динамика, штрихи. Так проявляются два параметра, критичные для сопоставлений



Пример 1: А. Веберн Вариации ор. 27. Вариация № 1.

Источник: Денисов, Эдисон. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва, Советский композитор, 1986, с. 168–206.

с практиками искусственного интеллекта: генеративность (вариативность возникает как следствие выполнения правил) и управляемость (параметры порождения заранее определены и ограничены). В этом смысле серийная техника может считаться заданной детерминированностью, в которой композитор выступает архитектором процесса, а форма становится результатом исполнения алгоритма с ограниченной зоной исполнительской свободы. Именно эта жесткая детерминанта отличает серийную технику от других, где вариативность проектируется иначе (через поля допустимой случайности, вероятностные распределения, процедурные фазовые процессы и т. д.).

Переходя от тотальной регуляции, рассмотрим технику, в которой оперирует параметр случайности – *алеаторика*. Показательно, что исторически она вызревала в противовес строгому сериализму, где все параметры регламентируются на предкомпозиционном уровне. Алеаторика представляет собой технику музыкальной композиции, в которой фактор случайности определяет построение и развертывание музыкального материала. В результате изменяемыми оказываются и локальная организация, и тип формы, и сам звуковой облик произведения. На первый взгляд эта техника может показаться чуждой нашему исследовательскому вопросу в связи с акцентом на случайности и неопределенности. Однако случайность здесь целенаправленно встраивается в систему правил. В музыкознании различают два ключевых вида алеаторики на уровне композиции – неограниченную (абсолютную) и ограниченную (управляемую). В первом случае композитор задает лишь ситуативный фрейм и допускает открытую конфигурацию событий, во втором же – предписывает более развернутый набор параметров. Генеративность в таком контексте определяется как система, порождающая версии исполнения (особенно в неограниченной алеаторике), тогда как управляемость трактуется как степень и способ контроля параметров.

Фортепианный цикл Джона Кейджа «Музыка перемен» – пример управляемой алеаторики, где случайность включена в строго спроектированное пространство ходов и правил. Композитор заранее конструирует таблицы параметров (высоты/шумы, длительности и паузы, динамические комбинации, темпы, плотность фактуры) с конечным набором ячеек и применяет процедуру выбора (монеты, «Книга перемен») для адресации ячеек и последовательного сопряжения этих

параметров в музыкальный текст. Здесь степень управляемости распределена поэтапно. Максимальный контроль сосредоточен в проектировании: Кейдж заранее конструирует и иерархизирует таблицы, фиксирует порядок обращения к ним и правила выбора. Далее вводится калиброванная неопределенность – серия случайных выборов по аналогии с «Книгой перемен» внутри заранее очерченного пространства возможностей. Заключительный этап снова возвращает высокий уровень контроля: результат данных выборов фиксируется в точной нотации. Так, произведение детерминировано на всех уровнях, но стадия сочинения реализуется через контролируемую случайность. В нашей призме это сочетание алгоритмической организации и генеративной процедуры: таблицы параметров выступают явными правилами и операциями над материалом, а музыкальный текст возникает как выбор из заранее определенных множеств с помощью внешнего носителя информации.

Авторская позиция Кейджа в этом произведении сформулирована следующим образом: «Тот факт, что “Музыка перемен” была сочинена с помощью случайных операций, идентифицирует композитора с любой возможной ситуацией. Но то, что ее нотация во всех отношениях предопределена, не позволяет исполнителю отождествлять себя с ней: его работа четко прописана перед ним. Поэтому он не может исполнять ее из своего собственного видения, а должен отождествлять себя, насколько это возможно, с центром произведения, как оно написано» (Cage 36). В этой логике перераспределяется авторство: композитор становится архитектором условий порождения и границ вариативности, случайность выступает инструментом внутри установленной рамки, а исполнитель несет на себе функцию агента реализации детерминированного текста. Тем самым кейджевская модель демонстрирует управляемую генеративность: форма возникает как траектория исполнения заданного алгоритма с регулируемой зоной неопределенности. Тот режим, который сопоставим с современными практиками искусственного интеллекта в музыкальной композиции.

Стохастическая техника исходит из того, что общий замысел и формальная рамка произведения регламентируются заранее, а частные события внутри этой рамки распределяются по вероятностным законам. Таким образом, мы наблюдаем управляемую генеративность: модель задает способ порождения, а степень контроля определяется выбором распределений, диапазонов и допуском. Стохастическое произведение в таком случае представляется процессом упорядочения – из потенциально бесконечного множества возможностей алгоритмически отбираются и располагаются конкретные музыкальные события. Здесь важно, что стохастика описывает этот отбор не единичными решениями, а статистикой решений. Ключевая фигура стохастической музыки – Яннис Ксенакис, который сам вводит термин «stochastic music» и переносит в композицию законы теории вероятностей и больших чисел. Л. Акопян указывает, что «Яннис Ксенакис сформулировал принципы организации стохастической композиции по уровням – макрокомпозиция и микрокомпозиция. На макроуровне проектируется логическая канва целого и выбираются звуковые сущности; на микроуровне для этих сущностей задаются функциональные и вероятностные

отношения (“алгебра вне времени” и “алгебра во времени”), после чего система приводится в действие внутри макросхемы, наполняя её реальной звучащей субстанцией» («Законы музыки Ксенакиса, не сформулированные им самим»). Эта поэтапная логика стохастической композиции соотносится с нашей методологией: композитор конструирует модель, рациональное начало проявляется в выборе и калибровке распределений, чувственное – в исполнительском полюсе.

Показательным в этом направлении является сочинение Янниса Ксенакиса *Achorripsis* для 21 инструмента. По мнению Светланы Лавровой, «для того чтобы ослабить возможную предсказуемость, Ксенакис моделировал прежде всего случайные варианты развития событий. Применение теории хаоса к алгоритмической композиции привело к различным уравнениям из области нелинейной динамики, которые были выведены из природы и иных хаотических структур» (88). В целом композитор делит пьесу на равные по длительности сегменты, задаёт ограниченный набор типовых звуковых объектов и распределяет интенсивность событий по закону Пуассона. Закон определяет, какой сегмент будет «нулевым», «единичным», «двойным» и т. д. Внутри этих меток уточняются локальные параметры (сколько атак в такте, диапазон длительностей, пределы изменения высоты, направление/скорость движения музыкального материала и т. д.). Иначе говоря, сочинение строится по принципу алгоритмической композиции (с явно заданной процедурой порождения), где слышимая генеративность – это конкретная реализация статистически описанной структуры, а управляемость сосредоточена в настройке самой структуры (выборе распределений, средних значений, допустимых условий). В данном случае различие с алеаторикой наблюдается изнутри процесса. В неограниченной алеаторике случайность действует в момент исполнения и степень контроля ниже: композитор определяет ситуативность, не задавая вероятностного профиля результата. У Ксенакиса же «случай» перенесен в стадию сочинения и становится предметом точной калибровки. Именно такая организация «явная процедура – вариативная реализация – параметрическая управляемость» делает стохастику органичным мостом к современным практикам искусственного интеллекта в музыкальной композиции.

Генеративность очевидно прослеживается и в *минимализме*, где редукция материала оборачивается усилением процедурности. Анастасия Звягина отмечает: «В музыкальном минимализме слились очень разные истоки, среди которых особым влиянием пользовалось наследие музыкального и немузыкального авангарда (Сати, дадаизм, Веберн), абстракционистский и преимущественно визуальный Minimal art, экспериментальный аудиотехницизм и акционизм, обращение к неевропейским культурам» (451). В нашей призме это означает, что композитор проектирует способ порождения, фиксирует режимы вариативности и пороги фиксации, а музыкальный материал возникает как эффект многократного прохождения операции во времени. Так, алгоритмическая композиция здесь является организацией правил фазового сдвига, генеративность воспроизводится на уровне развертывания множества конфигураций действия одной операции (вариативность здесь порождается процедурно), управляемость представляет

собой музыкально определенные границы процесса (темповые, фактурные, артикуляционные).
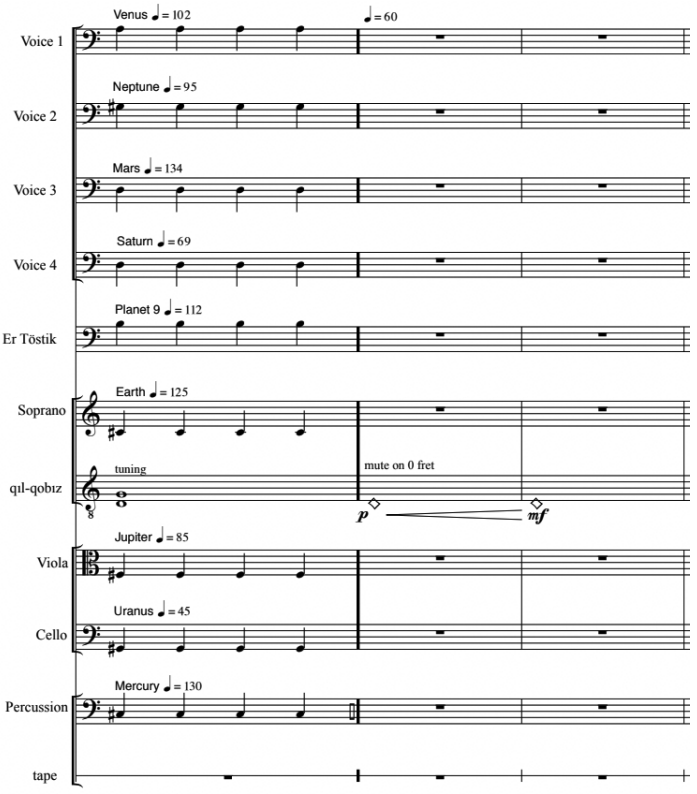
Репрезентативный пример минимализма в академической музыке – *Piano Phase* Стива Райха для двух фортепиано (или для фортепиано и магнитофона). Здесь правила порождения музыкального материала сведены к предельно прозрачной операции: один и тот же 12-звуковой модуль многократно повторяется двумя исполнителями, где первый удерживает стабильный пульс, а второй понемногу ускоряет до следующего совпадения и фиксирует новый сдвиг. Эта минимальная операция и есть ядро заданного алгоритма действий. Функция композитора в таких условиях заключена в проектировании процедуры и допусках ее выполнения. Так проявляется высокая управляемость: параметры, критичные для формы, заданы заранее, однако сама форма развертывается изнутри действия правила, а не из набора предписанных событий.

Соотношение рационального и чувственного (по А. Соколову) здесь оформлено как распределение функций. Полюс рационального – в самом проекте процесса (конструкция модуля, механика фазового сдвига, логика смены длины цикла между разделами), то есть в формализации способа порождения. Полюс чувственного – на уровне восприятия того, как слух группирует ритмическую решетку, как регистр и динамика отражают результирующие линии. Исполнитель в данном смысле остается соавтором в пределах заданной схемы: он конкретизирует микроускорение, момент фиксации фазы, артикуляционную собранность, не меняя при этом алгоритм. Генеративность в *Piano Phase* слышима буквально: по мере фазирования возникают побочные элементы процесса – результирующие фигуры, акцентные миражи, квазиполифонические узоры, которые отдельно автором не выписаны, но закономерно возникают из наложения двух линий друг на друга. Важно, что здесь не используется случайность (в отличие от управляемой алеаторики): все детерминировано процедурой, а вариативность – это спектр конфигураций, которые появятся при последовательной реализации сдвигов. По этой причине этой произведение можно определить как показательную модель алгоритмической композиции, в которой правила хоть и простые, но их воспроизведения образуют сложное акустическое полотно.

Безусловно, что техники композиции XX века не имеют однозначного эволюционного вектора, ведущего к интеграции искусственного интеллекта. Однако ключевые принципы его работы уже были выработаны в музыкальной практике: моделирование и параметрическое упорядочивание материала, алгоритмическая организация, распределение и повторное конфигурирование авторских функций. Показательной в этом смысле является *политехника* как смешанный режим, в котором композитор сознательно соединяет неоднородные техники в единой управляющей схеме. Пример смешанного режима, когда композитор сознательно соединяет неоднородные техники в единой управляющей схеме, представляет «политехника», где «соединяются ново- и старотональные модальные техники, цитаты из чужой музыки любых стилей, пуантилизм, сонорика и сонористика, имитация звучания народной или восточной музыки, 12-тоновость во всевозможных аспектах, микрохроматика, алеаторика и т. д.» (*Теория современной композиции* 563).

Политехника принципиальна тем, что неоднородность средств сводится к проектированию единого процедурного ядра, в котором каждый вид техники получает определенную функцию и набор допусков.

В опере Александра Маноцкова «Ер-Тостик» исходная модель соотносит персонажей с планетами, где все пропорции темпов и высотной организации подчинены периодам обращения планет Солнечной системы. В партитуре каждому персонажу назначены собственный темп и звуковысотность, из чего следует, что вся музыка представляется комбинациями, выводимыми из начальной темпо-звуковысотной вертикали (см. пример 2). Так задается многопараметровый центральный элемент системы, из которого развертывается драматургия: вокальные партии декламационного типа удерживают заданную высотность, инструментальные – центробежно стремятся к назначенным опорам, а на уровне течения времени реализуется политемповая одновременность. Отсюда образовываются сложные полиритмы и канонические наложения из точно соотнесенных темпов. При этом свобода вступлений лишь иллюзорная, поскольку у каждого участника имеется индивидуальный клик-метроном. Поэтому моменты вступления и последовательности определяются не импровизационным началом, а через синхронизацию локальных метрических конфигураций. Это и есть рационализация в устойчивом виде: центральный элемент задает рамки допустимого действия (кто, в каком темпе и к какой высоте тяготеет), а дальнейшее развертывание – череда разрешенных комбинаций внутри этой матрицы.



Пример 2: Темповый/звуковысотный элемент.

Источник: Маноцков, Александр. *Ер-Төстік, или Ей, Адам! Рукопись.* 2019, 117 с.

Такой политехнический режим важен для нашей сравнительной линии по двум причинам. Во-первых, он демонстрирует, как разнородные техники подчиняются единому процедурному ядру – параметрической модели, которая заранее распределяет роли, каналы взаимодействия и границы вариативности. Во-вторых, он напрямую соотносится с нашим терминологическим рядом: алгоритмичность – в явном зафиксированном «центральном элементе» и правилах синхронизации; управляемая генеративность – в том, что звучащие версии возникают как траектории звучания заранее заданных комбинаций; перераспределенное авторство – в разделении функций между композитором, задавшим условия, исполнителем как агентом точной реализации.

Таким образом, для работы значимы три результата. Во-первых, степень формализации различима и измерима: от максимальной детерменированности правил (серийность) к вероятностной настройке (стохастика) и к процессуальной генерации без случайности (минимализм), а также к гибридным полям (алеаторика, политехника). Во-вторых, степень контроля может варьироваться: предписания до звучания, распределение между этапами сочинения и исполнения или возвращение на стадию точной нотации после процедурного выбора. В-третьих, авторство везде перераспределено, но по-разному конфигурировано: от архитектора алгоритма до организатора взаимодействия разнородных техник. Именно в этих координатах современные практики ко-композиции с участием искусственного интеллекта оказываются исторически объяснимыми и технически соотносимыми с репертуаром XX века. Сопоставление представленных техник отражено в таблице (см. табл. 1). В целом здесь же нужно подчеркнуть, что мы сознательно не стремились к полноте исторического ряда и не включали собственно генеративную музыку как отдельный раздел, поскольку в рамках статьи нам важнее показать, как генеративность уже действует внутри существующих техник композиции. Отметим лишь, что, собственно, генеративная музыка в современном употреблении имеет непосредственную связь с искусственным интеллектом.

Таблица 1. Сравнение техник композиции XX века по параметрам, релевантным практикам ИИ

Техника	Операционное пространство	Источник вариативности	Управляемость
Серийная техника	Серия и ее преобразования: прямая, инверсия, ракоход, ракоходная инверсия, транспозиции; порядок конфигурации в форме	Внутрисерийные операции и их комбинации в развертывании формы	Максимальная: процедура предшествует произведению и направляет дальнейшее развитие
Алеаторика (ограниченная)	Таблицы параметров, рамки допустимых ходов, порядок обращения к множествам значений	Контролируемые случайные выборы внутри заданных множеств; затем точная фиксация в нотации	Высокая, распределенная по этапам

Алеаторика (неограниченная)	Ситуативный фрейм без детальной спецификации параметров	Исполнительская/ сценическая конфигурация событий в реальном времени	Средняя; контроль смещен в исполнение и ситуативность
Минимализм	Паттерн и правила фазового/повторного процесса	Процедурное развертывание: фазовые сдвиги, «побочные» перцептивные фигуры, квазиполифония	Средняя; границы процесса заданы, случайность не используется
Стохастика	Вероятностная модель	Реализации статистических профилей в звуке	Высокая; контроль в выборе распределений и калибровке параметров на стадии сочинения
Политехника	Единое процедурное ядро, объединяющее неоднородные техники	Комбинаторика заранее назначенных линий и соответствий внутри общей схемы	Высокая; модель распределяет функции и границы вариативности

Источник: Разработка авторов.

Заключение

Исследование показало, что ключевые механизмы, характерные для искусственного интеллекта в музыке, выработаны и апробированы в техниках композиции XX века. Формализация процедур (серийность), калиброванная неопределенность и управляемая случайность (алеаторика), вероятностное моделирование и статистическая настройка параметров (стохастика), процессуальность и перцептивная генерация из простых операций (минимализм), а также смешанные режимы с единым процедурным ядром (политехника) – все эти подходы демонстрируют один и тот же вектор: композитор мыслит произведение как систему порождения, где правила, распределения и допуски задаются заранее, а произведение возникает как траектория исполнения этой системы.

Это напрямую соответствует поставленной цели – выявить принципы организации музыкального материала, соотносимые с категориями современного дискурса об искусственном интеллекте. В рамках предложенной работы это выстраивает устойчивую модель «процедура – вариативность – контроль». Во всех рассмотренных случаях генеративность не сводится к самостоятельному созданию материала: она целенаправленно сконструирована через серийные преобразования, строгие таблицы случайных ходов, вероятностные профили интенсивности событий, фазовые сдвиги и полиритмию и т. д. При этом баланс рационального и чувственного в этих условиях не исчезает, а перераспределяется. Осуществленный анализ позволяет рассматривать искусственный интеллект как еще одну технику композиции – механизм, который берет на себя часть процедурной работы, оставаясь встроенным в культурно выработанную логику авторства и исполнительской соавторской роли.

Таким образом, исследование подтвердило исходный тезис: искусственный интеллект не противопоставляется историческим моделям организации материала,

а продолжает логику процедурной композиции XX века. Это позволяет рассматривать его как встроенную в музыкальный процесс технологию порождения, работающую в рамках культурно выработанных моделей авторства и соавторства. Для казахстанского академического пространства такие выводы значимы и в теоретическом, и в прикладном аспекте, поскольку определяют возможные подходы к интеграции цифровых технологий в обучение, анализ и композицию, в том числе при работе с национальным материалом. В дальнейшем работа может быть развита в нескольких направлениях: уточнение перцептивных порогов различения процедур в реальном слушательском опыте; сопоставление типов ИИ-моделей с историческими техниками на уровне воспроизводимых экспериментальных протоколов; расширение корпуса кейсов за счет академической и современной практики Центральной Азии; описание режимов *co-composition* с участием исполнителей и дирижеров и их влияния на управляемость формы; а также педагогическая апробация матрицы в курсе композиции и анализа. Такой маршрут позволит не только углубить теоретическую часть, но и перевести результаты в прикладные методики – от аналитики партитур до проектирования композиторских систем с участием искусственного интеллекта, где сохраняется баланс между рациональной процедурой, чувственно-исполнительской реализацией и спецификой национальных традиций.

Список источников

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Wesleyan University Press, 1961.

Hernandez-Olivan, Carlos, and Jose R. Beltran. "Music Composition with Deep Learning: A Review." *arXiv*, 2021, arXiv:2108.12290. DOI: 10.48550/arXiv.2108.12290.

Pons, Jordi, et al. "Music and Artificial Intelligence: Artistic Trends." *arXiv*, 2025, arXiv:2508.11694. DOI: 10.48550/arXiv.2508.11694.

Акопян, Левон. *Музыка XX века. Энциклопедический словарь*. Москва, Практика, 2010, 855 с.

Акопян, Левон. «Законы музыки Ксенакиса, не сформулированные им самим». *Музыкальная академия*, № 1, 2021, с. 40–59. DOI: 10.34690/127.

Барт, Ролан. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Перевод с французского, составление, общая редакция, вступительная статья Георгия Косикова, Москва, Прогресс-Универс, 1994, 391 с.

Денисов, Эдисон. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва, Советский композитор, 1986, 206 с.

Звягина, Анастасия. «Музыкальный минимализм и отечественное музыкознание: история изучения, генезис и эволюция». *Идеи и идеалы*, т. 15, № 2, часть 2, 2023, с. 438–458. DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.2.2-438-458.

Когоутек, Цтирад. *Техника композиции в музыке XX века*. Перевод с чешского К. Н. Иванова. Общая редакция и комментарии Юрия Рагса и Юрия Холопова, Москва, Музыка, 1976, 367 с.

Лаврова, Светлана. «Проблема музыкального мышления и искусственный интеллект». *Южно-Российский музыкальный альманах*, № 4 (53), 2023, с. 84–95. DOI: 10.52469/20764766_2023_04_84.

Переверзева, Марина. «Перспективы применения искусственного интеллекта в музыкальной композиции». *Проблемы музыкальной науки*, № 1, 2021, с. 8–16. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.008-016.

Соколов, Александр. *Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие для вузов*. Москва, Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2004, 231 с.

Теория современной композиции: учебное пособие. Под редакцией Юрия Холопова и Валерии Ценовой, Москва, Музыка, 2005, 624 с.

Фуко, Мишель. «Что такое автор?» *Воля к истине: По ту сторону власти и сексуальности. Работы разных лет*. Составитель и переводчик с французского Светлана Табачникова, редактор Андрей Пузырей, Москва, Касталь, 1996. *Центр гуманитарных технологий (GTMarket)*, 11 апреля 2007, gtmarket.ru/library/articles/788. Дата доступа 15 октября 2025.

References

Akopyan, Levon. *Muzyka XX veka: Entsiklopedicheskii slovar' [Music of the XX Century: An Encyclopedic Dictionary]*. Moscow, Praktika, 2010. (In Russian)

Akopyan, Levon. "Zakony muzyki Ksenakisa, ne sformulirovannye im samim." ["Xenakis's Musical Laws, not Formulated by Himself."] *Muzykal'naya akademiya*, vol. 773, no. 1, 2021, pp. 40–59. DOI: 10.34690/127. (In Russian)

Barthes, Roland. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika. [Selected Works: Semiotics. Poetics]*. Edition and Introduction by Georgy Kossikov, Moscow, Progress-Univers, 1994. (In Russian)

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Wesleyan University Press, 1961.

Denisov, Edison. *Sovremennaya muzyka i problemy evoliutsii kompozitorskoi tekhniki [Contemporary Music and the Problems of the Evolution of Compositional Technique]*. Moscow, Sovetskii kompozitor, 1986. (In Russian)

Foucault, Michel. "Chto takoe avtor?" ["Qu'est-ce qu'un auteur?"] *Volya k istine: Po tu storonu vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let [The Will to Truth: Beyond Power and sexuality. Works from different years]*. Compiled and translated from French by Svetlana Tabachnikova, edited by Andrey Puzyrei, Moscow, Kastal', 1996. *Humanities portal (GTMarket)*, 11 April, 2007, gtmarket.ru/library/articles/788. Accessed 15 October 2025. (In Russian)

Hernandez-Olivan, Carlos, and Jose R. Beltran. "Music Composition with Deep Learning: A Review." *arXiv*, 2021, arXiv:2108.12290. DOI: 10.48550/arXiv.2108.12290.

Kohoutek, Ctirad. Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka [The Technique of Composition in Music of the 20th Century]. Translated from Czech by K. N. Ivanov, edited by Yuri Rags and Yuri Kholopov, Moscow, Muzyka, 1976. (In Russian)

Lavrova, Svetlana. "Problema muzykal'nogo myshleniia i iskusstvennyi intellekt." ["The Problem of Musical Thinking and Artificial Intelligence."] *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh*, vol. 53, no. 4, 2023, pp. 84–95. DOI: 10.52469/20764766_2023_04_84. (In Russian)

Pereverzeva, Marina. "Perspektivy primeneniia iskusstvennogo intellekta v muzykal'noi kompozitsii." ["Prospects for the Use of Artificial Intelligence in Musical Composition."] *Problemy muzykal'noi nauki*, no. 1, 2021, pp. 8–16. (In Russian)

Pons, Jordi, et al. "Music and Artificial Intelligence: Artistic Trends." *arXiv*, 2025, arXiv:2508.11694. DOI: 10.48550/arXiv.2508.11694.

Sokolov, Alexander. *Vvedenie v muzykal'nuiu kompozitsiiu XX veka. Posobie dlya vuzov. [An Introduction to Musical Composition of the 20th century: Textbook for Universities]*. Moscow, Vlados, 2004. (In Russian)

Teoriya sovremennoi kompozitsii: uchebnoe posobie [Theory of Modern Composition: A Textbook]. Edited by Yuri Kholopov and Valeriya Tsenova, Moscow, Muzyka, 2007. (In Russian)

Zvyagina, Anastassiya. "Muzykal'nyi minimalizm i otechestvennoe muzykovedenie: istoriya izucheniya, genezis i evolyutsiya." [Musical Minimalism and Russian Musicology: History of Research, Genesis and Evolution."] *Idei i idealy*, vol. 15, no. 2, part 2, 2023, pp. 438–458. DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.2.2-438-458. (In Russian)

Saryn No. 4. 2025

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

UDC 316.772:792.02(574)
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.339

Anel Murzagulova
PhD candidate, Department of Pedagogy, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0001-7664-6260
email: anel.murzagulovna@gmail.com

ARTICLE

From Emergency Digitalisation to AI-oriented Perspectives of Kazakhstan's National Theatre: A Case Study of the Astana Ballet Theatre

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

Поступила в редакцию: 11.09.2025
Принята к публикации: 22.12.2025

© 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 Murzagulova, Anel. "From Emergency Digitalisation to AI-oriented Perspectives of Kazakhstan's National Theatre: A Case Study of the Astana Ballet Theatre." *Saryn*, vol. 13, no. 4, 2025, pp. 76–94. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.339.

Keywords Emergency digitalisation, national culture, Kazakhstan's national theatre, Astana Ballet Theatre, digital transformation, digital scenography, hybrid theatrical forms, Higgsfield AI.

Abstract. This article examines the impact of emergency digitalisation on contemporary Kazakhstani theatre in context of national culture, focusing on the transformation of artistic practices and audience engagement during the COVID-19 pandemic and its aftermath. Particular attention is given to changes in the representation of national theatre art and to shifts in audience participation within the context of digital media reality.

The research problem is defined as the need to identify how digital tools reshape theatrical production, communication, and cultural accessibility within Kazakhstan's national culture. The study aims to determine the mechanisms through which digitalisation influences the evolution of national theatre, and to conceptualise the role of the Astana Ballet Theatre as a leading national institutional model shaping contemporary artistic and media practices.

The methodological framework combines comparative cultural analysis, media studies, and performance research. The empirical base includes digital archives, social media analytics, official documentation of the Astana Ballet Theatre, as well as national digital initiatives such as the 'Digital Kazakhstan' programme and the 'Digital Bridge' platform.

The applied approach makes it possible to follow gradual changes in institutional strategy, audience perception, and the artistic language of national theatre. The results demonstrate a coherent digital transformation of Kazakhstani theatre, manifested through livestreamed performances, educational online projects, hybrid scenic forms, and the development of the 'Theatre 360 Degrees' streaming platform. Special attention is given to new forms of digital scenography and media integration, including advanced video technologies and emerging AI tools as part of post-pandemic digital trajectories, such as Higgsfield AI.

The article concludes that digitalisation constitutes a long-term structural shift in the evolution of Kazakhstan's national theatre, with practical implications for cultural policy, institutional planning, and the formation of hybrid theatrical forms in the twenty-first century.

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (басылған)

UDC 316.772:792.02(574)
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.339

Анель Мурзагуловна Мурзагулова
Қазақ ұлттық хореография академиясының педагогика кафедрасының докторанты (Астана, Қазақстан)
ORCID ID: 0000-0001-7664-6260
email: anel.murzagulovna@gmail.com

МАҚАЛА

Қазақстан театрының жедел цифрланудан жасанды интеллектке бағдарланған перспективаларға өтуі: «Астана Балет» театрының кейсі

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

Редакцияға түсті: 11.09.2025
Басылымға қабылданды: 22.12.2025

© 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 Мурзагулова, Анель. «Қазақстан театрының жедел цифрланудан жасанды интеллектке бағдарланған перспективаларға өтуі: “Астана Балет” театрының кейсі». Saryn, т. 13, № 4, 2025, 76–94 б. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.339. (Ағылшынша)

Тірек сөздер Цифрландыру, ұлттық мәдениет, Қазақстан театры, «Астана Балет» театры, цифрлық трансформациялау, цифрлық сценография, гибридті театр нысандары, Higgsfield AI.

Аңдатпа. Мақалада COVID-19 пандемиясы кезеңінде және пандемиядан кейінгі кезеңде ұлттық мәдениет пен көркемдік тәжірибелерді трансформациялау контекстінде заманауи қазақстандық театрға шұғыл цифрландырудың әсері қарастырылады. Ұлттық театр өнерін көрсету нысандарының өзгеруіне, сондай-ақ цифрлық медиаарализм жағдайында аудиторияның тартылуына ерекше назар аударылады.

Зерттеу мәселесі Қазақстанның ұлттық мәдени кеңістігінде цифрлық құралдардың театрлық өндірісті, коммуникацияны және мәдени қолжетімділікті қалай өзгертетінін анықтау қажеттілігімен айқындалады. Зерттеудің мақсаты – цифрландырудың ұлттық театрдың дамуына әсер ету құралдарын анықтау және «Астана Балет» театрын заманауи көркемдік және медиалық тәжірибелерді қалыптастыратын жетекші ұлттық институционалдық модель ретінде талдау.

Зерттеудің әдіснамалық негізі салыстырмалы мәдениеттанулық талдауды, медиастадияларды және перформативтік зерттеулерді біріктіреді. Эмпирикалық базаға цифрлық архивтер, әлеуметтік платформалардың медиа статистикасы, «Астана Балет» театрының ресми құжаттамасы, сондай-ақ «Цифрлық Қазақстан» мемлекеттік бағдарламасы мен AI Digital Bridge платформасы кіреді.

Қолданылған тәсіл ұлттық театрдың институционалдық стратегиясындағы, аудиториялық қабылдаудағы және көркемдік тілдегі дәйекті өзгерістерді анықтауға мүмкіндік береді. Зерттеу нәтижелері қазақстандық театрдың тұтас цифрлық өзгеруін көрсетеді, ол спектакльдердің тікелей трансляцияларынан, білім беру бағытындағы онлайн-жобалардан, гибридті сахналық формалардан және Theatre 360 Degrees стримингтік платформасының құрылуынан көрініс табады. Сонымен қатар, постпандемиялық цифрлық бағдарлардың бір бөлігі ретінде озық бейне технологиялар мен дамып келе жатқан жасанды интеллект құралдарды, соның ішінде Higgsfield AI-ді қолдануға негізделген цифрлық сценографияның жаңа формаларына ерекше назар аударылады.

Қорытынды бөлімде цифрландыру Қазақстанның ұлттық театрының дамуындағы ұзақ мерзімді құрылымдық өзгеріс екені атап өтіледі, ол мәдени саясатқа, институционалдық жоспарлауға және XXI ғасырдың гибридті театрлық формаларының қалыптасуына ықпал етеді.

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (печатный)

UDC 316.772:792.02(574)
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.339

Анель Мурзагуловна Мурзагулова
Докторант кафедры педагогики Казахской национальной академии хореографии (Астана, Казахстан)
ORCID ID: 0000-0001-7664-6260
email: anel.murzagulovna@gmail.com

СТАТЬЯ

От экстренной цифровизации к ИИ-ориентированным перспективам казахстанского театра: кейс «Астана Балет»

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

Поступила в редакцию: 11.09.2025
Принята к публикации: 22.12.2025

© 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 Мурзагулова, Анель. «От экстренной цифровизации к ИИ-ориентированным перспективам казахстанского театра: кейс “Астана Балет”». *Saryn*, т. 13, № 4, 2025, с. 76–94. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.339. (На английском)

Ключевые слова Экстренная цифровизация, национальная культура, казахстанский национальный театр, театр «Астана Балет», цифровая трансформация, цифровая сценография, гибридные театральные формы, Higgsfield AI.

Аннотация. В статье рассматривается влияние экстренной цифровизации на современный казахстанский театр в контексте трансформации национальной культуры и художественных практик в период пандемии COVID-19 и в постпандемийный период. Особое внимание уделяется изменениям форм репрезентации национального театрального искусства, а также вовлечённости аудитории в условиях цифровой медиареальности.

Исследовательская проблема определяется необходимостью выявить, каким образом цифровые инструменты трансформируют театральное производство, коммуникацию и культурную доступность в рамках национального культурного пространства Казахстана. Цель исследования заключается в определении механизмов воздействия цифровизации на развитие национального театра и в концептуализации роли театра «Астана Балет» как ведущей национальной институциональной модели, формирующей современные художественные и медиальные практики.

Методологическая основа исследования объединяет сравнительный культурологический анализ, медиастадии и перформативные исследования. Эмпирическую базу составляют цифровые архивы, медиастатистика социальных платформ, официальная документация театра «Астана Балет», а также национальные цифровые инициативы, такие как программа «Цифровой Казахстан» и платформа Digital Bridge.

Применённый подход позволяет проследить последовательные изменения в институциональной стратегии, зрительском восприятии и художественном языке национального театра. Результаты исследования демонстрируют целостную цифровую трансформацию казахстанского театра, проявляющуюся в прямых трансляциях спектаклей, образовательных онлайн-проектах, гибридных сценических формах и создании стриминговой платформы Theatre 360 Degrees. Особое внимание уделяется новым формам цифровой сценографии и медиальной интеграции, включая передовые видеотехнологии и формирующиеся ИИ-инструменты как часть постпандемийных цифровых траекторий, в том числе Higgsfield AI.

В заключение подчёркивается, что цифровизация представляет собой долгосрочный структурный сдвиг в развитии национального театра Казахстана, оказывая влияние на культурную политику, институциональное планирование и формирование гибридных театральных форм XXI века.

Introduction

In today's world, where a majority of the audience relies on digital devices and consumes cultural content through open-access platforms, engaging audiences with traditional theatre has become increasingly challenging. The outbreak of SARS-CoV-2 in 2019 and the subsequent global lockdowns triggered an abrupt transition to online modes of interaction. Work, education and social communication shifted to digital environments, transforming daily routines and altering expectations surrounding cultural participation. (Selen et al.) The performing arts, which have historically relied on physical presence and shared temporality, were among the sectors most affected by this shift.

Prior to the pandemic, Kazakhstan had already adopted a national strategy for technological modernisation. In 2017, during a national forum on digitalisation, the Minister of Education and Science A. K. Aimagambetov presented the 'Digital Kazakhstan' programme, which centred on the development of digital tools, the automation of management processes, and the training of IT specialists (Abdrakhmanova and Alipkaliyeva). Although initially created for educational and administrative purposes, these initiatives indirectly shaped the digital environment in which cultural institutions, such as theatres, were later to operate.

During the lockdown period, global theatres opened unprecedented online access to their repertoires, featuring *Giselle* by Akram Khan, 'Gaga technique' classes from the Batsheva Dance Company, and Martha Graham's foundational vocabulary taught by the principal artists of her troupe. Major opera houses and ballet companies, including the Bolshoi Theatre, Metropolitan Opera, Royal Swedish Opera, Les Ballets de Monte-Carlo, and the Paris Opera, made productions available online, offering Kazakhstani audience a unique opportunity to explore diverse aesthetic approaches and the distinctive features of global practices (Aslanova). This increased international exposure also reshaped audience expectations regarding accessibility, communicative formats and the role of digital mediation in cultural consumption.

As widespread vaccination efforts facilitated a return to public life and the resumption of in-person gatherings, including theatre visits. However, theatre attendance remains noticeably low. The decline is not merely a lingering effect of the lockdown period but also a result of increasing digital dependence and habitual consumption, which have significantly altered how individuals engage with content and experience art (King et al.; Dixit et al.).

This article examines how the emergency conditions of the COVID-19 pandemic triggered the rapid digitalisation of theatre sector. Rather than addressing psychological effects in a literal sense, the study considers how altered modes of cultural participation (Amar et al.) and mediated perception shaped institutional responses. Building on this analysis, the article also outlines emerging trajectories of digital development, including the growing role of AI-based tools in Kazakhstani theatre sector.

Furthermore, the study investigates the impact of digitalisation on contemporary Kazakhstani theatre within this broader theoretical and technological context. While global developments offer valuable points of comparison, Kazakhstan presents a distinct case due to its geographic scale, uneven cultural infrastructure and rapid state-driven digital modernisation. The Astana Ballet Theatre, established in 2012,

serves as the principal case study, demonstrating how a cultural institution can strategically integrate digital tools not only as a temporary response to crisis but as part of the transformation of Kazakhstan's national theatre under conditions of emergency digitalisation. Through an analysis of its digital initiatives during and after the pandemic, the research examines how technologies influence aesthetic practices, audience engagement, and the evolving role of theatre in a media-saturated society.

The analysis examines post-pandemic transformations in audience participation and theatrical reception. These changes reflect shifts in behavioural patterns and visual engagement amid excessive digital consumption (Amar et al.; Szostak et al.; Leguina et al.). These perspectives are complemented by studies on digital and hybrid theatre forms, media perception, and the integration of virtual environments into performance practices (Walton; Khvostova; MacKinnon).

Together, these studies provide a framework for understanding emergency digitalisation in theatre not only as a technical response to crisis, but as a catalyst for long-term transformations, including the emergence of AI-based tools within contemporary theatrical practice.

In this context, the article addresses the following questions:

- How did the emergency case of COVID-19 and forced digitalisation of art institutions reshape modes of theatrical production and audience engagement in the Astana Ballet Theatre?
- How do emerging AI-based tools indicate a transition from emergency digitalisation toward longer-term digital trajectories in contemporary Kazakhstani theatre?

Methodology

This study employs comparative and interdisciplinary analysis to examine how digitalisation influences contemporary theatre, with particular attention to audience practices and institutional strategies in Kazakhstan. The methodological approach includes theatre and cultural studies, media theory, allowing for a systematic examination of transformations occurring at the intersection of art and technology.

These artistic and technological transformations are considered in relation to the accelerated development of social media and digital media technologies, which continue to shape new modes of production and reception in contemporary performance.

Particular emphasis is placed on the Astana Ballet Theatre. Its digital initiatives during the pandemic illustrate emerging models of hybrid performance, remote audience communication, and multimedia integration.

Moreover, the study analyses digital content produced by theatres, including livestreamed performances, educational programming, virtual festivals, and online interviews, which serve as primary materials for understanding new forms of interaction between artists and audiences. Data obtained through a targeted audience questionnaire are used as supplementary material to identify patterns of cultural participation and reception within the Kazakhstani context.

By comparing practice emerging from Kazakhstani and international cases, the study seeks to identify both shared tendencies and distinctive local developments. This methodological combination facilitates the detection of recurring patterns in digital theatre practices and provides insight into how Kazakhstan's performing arts sector navigates global technological change while responding to local cultural needs.

Discussion and results

The transformation of audience behaviour in the post-pandemic period has become a central theme in contemporary performance studies, as theatres increasingly confront new perceptual habits shaped by constant interaction with digital media. A scholarly discourse has examined how digital environments alter cognitive rhythms and behavioural patterns.

Existing research in this field confirm that the form of cultural participation (physical) has a measurable impact on contemporary modes of theatrical reception. Large-scale empirical research conducted during the COVID-19 pandemic demonstrates a pronounced decline in social participation and collective cultural activities under conditions of home confinement (Ammar et al.). These findings show the sharp decrease in attendance at live cultural events, including theatre, observed during and after the pandemic period.

At the same time, studies of digital consumption indicate a parallel of engagement with screen-based artistic formats. Quantitative research on visual arts participation conducted across 22 countries (N = 87) revealed that the online mode of participation significantly affects the perceived quality of aesthetic experience, with digital formats becoming a dominant point of access during the pandemic (Szostak et al. 47).

To identify recurring post-pandemic patterns, this study presents findings from an author-conducted audience questionnaire administered in 21 April 2021. 70 visitors were asked about their tendency to go to Astana Ballet Theatre before and after the pandemic (N = 70). Results showed a dramatic decline of visiting the theatre after the lockdown.

Table 1. Frequency of On-Site Theatre Attendance at the Astana Ballet Theatre before the COVID-19 Pandemic

Frequency	N	%
Once a week	12	17.1
Once a month	30	42.9
Once a year	28	40.0
Total	**70**	**100**

Source: An author-conducted audience questionnaire. Author's Survey, 21 April 2021, N = 70.

As shown in Table 1, prior to the pandemic the majority of respondents attended performances at the Astana Ballet Theatre on a monthly or annual basis, while weekly attendance constituted a smaller segment of audience participation.

Table 2. Attendance at the Astana Ballet Theatre after the Reopening

Attendance after reopening	N	%
NO	41	58.6
YES	29	41.4
Total	**70**	**100**

Source: An author-conducted audience questionnaire. Author's Survey, 21 April 2021, N = 70.

The survey reveals patterns consistent with trends identified in recent international research on cultural participation during and after the COVID-19 pandemic (Table 2).

Table 3. Frequency of On-Site Visits to the Astana Ballet Theatre after the Reopening

Frequency	N	%
Once a week	4	13.8
Once a month	19	65.5
Once a year	6	20.7
Total	**29**	**100**

Source: An author-conducted audience questionnaire. Returned Audiences Only, 21 April 2021, N = 29.

As shown in Table 3, among respondents who returned to on-site attendance after the reopening, monthly visits became the dominant pattern, whereas weekly attendance remained limited. This shift suggests a transition toward more selective forms of cultural participation.

Similar to previously discussed studies, these results indicate a decline in regular on-site attendance and a reconfiguration of audience engagement with theatre.

The purpose of the questionnaire was not to identify the motivations behind audience reluctance to return to the theatre, but rather to trace the pandemic's influence on modes of theatrical perception and patterns of cultural participation. In this regard, the survey functions as a qualitative indicator of broader transformations in audience behaviour, complementing the analysis of emergency digitalisation and institutional responses within the Kazakhstani theatrical context.

It has become essential to reignite audiences' desire for live theatre after two years of isolation, to sustain the attention of spectators accustomed to digital overstimulation, and to craft an atmosphere in which they feel comfortable stepping away from their online personas. Importantly, recent cultural research suggests that the quality of digital cultural experiences has a lasting influence on future patterns of cultural participation and audience behaviour (Leguina et al. 111).

Adam Hayes, in the article 'Attention and Digital Media Consumption', highlights compulsive patterns of notification monitoring and rapid attentional switching. These tendencies directly influence audience engagement in theatre, which traditionally relies on immersion, continuity, and shared presence. The implications of these behavioural shifts align with theoretical discussions in digital performance studies.

These dynamics are particularly relevant in Kazakhstan, where fast digital modernisation influenced cultural consumption patterns, especially among younger audiences. To open better local digital perspectives, this study draws on the work of Irina Lunga and Meruert Zhanguzhinova 'Review of the Implementation of Digital Educational Technologies in Cultural Institutions of Kazakhstan'. As scholars note in their research on the digital transformation of cultural communication, Kazakhstani spectators increasingly encounter artistic content through mediated environments such as livestreams, short-form videos, and online archives, establishing perceptual frameworks that differ significantly from traditional theatre-going practices (Lunga and Zhanguzhinova 99).

Understanding digital spectatorship as a product of evolving cognitive, technological, and cultural conditions is therefore essential. Rather than viewing these tendencies as obstacles, this study treats them as factors that inform new artistic and communicative strategies within the theatrical sector.

The period of isolation emphasized the significance of art in daily lives, as it became a crucial tool that helped many people endure the unexpected lockdown. In the current post-pandemic time, global theatres, museums and galleries have started to popularise art through digital platforms. It is crucial to emphasize that under these new conditions, the relevance and necessity of art as an important social phenomenon has become even more evident. Consequently, this study aims to examine and justify the role and importance of art within the framework of contemporary society and in the context of the current spiritual and emotional state of Kazakhtani people.

The global theatre community, along with all those involved in the arts, has adapted effectively to current realities, actively pursuing its core mission: to educate and popularise all forms of art. For example, many museums launched remote tours. Ballet lovers were granted a unique opportunity to simultaneously watch *Swan Lake* by Pyotr Tchaikovsky in Yury Grigorovich's choreography at the Bolshoi Theatre, and Patrice Bart's version at the Berlin Opera. Another significant digital broadcast was Sergei Prokofiev's ballet *Romeo and Juliet* (choreographed by Mats Ek), offered by the Royal Swedish Opera. The famous Les Ballets de Monte-Carlo presented Pyotr Tchaikovsky's *Sleeping Beauty*, edited by Jean-Christophe Maillot. The Mariinsky Theatre provided access to Rodion Shchedrin's *Anna Karenina* by choreographer Alexey Ratmansky, performed by Ulyana Lopatkina. Furthermore, for seven days, the Nederlands Dans Theater (NDT) celebrated its 60th anniversary by providing access to unique productions of world-renowned choreographers who collaborated with the troupe at different times. Viewers worldwide were able to experience works such as Hans van Manen's *Short Cut*, Crystal Pite's *The Statement*, Marco Goecke's *Midnight Raga*, Edward Klug's *Mutual Comfort*, and Sol Leon and Paul Lightfoot's *Stop Motion*, among others.

It should be noted that the introduction of the viewer to dance art and the increase in interest toward both the theatre and the troupe's repertoire were supported by limited viewing periods. Each of these works was available to the public for no more than one week. In an environment saturated with digital content, theatre managements specially developed time-restricted access in order to actively motivate global audiences to watch these unique productions under temporary conditions. Such access to content

and information was made possible only through the advancement of new technologies and digitalisation. This shift represents a significant benefit for the arts, fostering a more dynamic relationship between the institution and its virtual audience.

Theatre basically is a synthesis of diverse art forms. At the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first centuries, theatre began a new chapter in its history, as theatre directors started to integrate advanced technologies in live performances. That's how a 'visual theatre' was born, a genre where media and digital technologies are employed to fundamentally enhance audience perception. While there are the controversial debates about the positive and negative sides of visual theatre, it is obvious that to maintain cultural relevance, theatrical practices must evolve to meet the demands of a digitised world. As Robert Ellis Walton argues, contemporary virtual and extended reality technologies no longer function merely as supplementary elements but actively come to matter within artistic practice, reshaping how presence, space, and embodiment are experienced in performance (799).

Today, digital technology has become the language of theatre. As a result, directors no longer need large sets and heavy props, because technology has developed to a point where experienced programmers can add visual effects instead. This shift has popularised the concepts of intermediality and hybrid performance, where physical and virtual components coexist within each other. As Taisia Khvostova observes, contemporary digital theatre emerges at the intersection of stage practice, screen media, and networked communication, forming a distinct mode of performance shaped by internet culture and mediated perception (71). Within this framework, digital technologies – including VR-based (virtual reality) environments – do not replace traditional theatre. On the contrary, they transform the ways performance is structured, expanding the spatial and temporal boundaries of performance.

It could be argued that theatre has become a universal language through the application of digital effects. This shift is further articulated in studies of online mediated theatre. Sam MacKinnon emphasizes that digital theatre platforms introduce new configurations of space, time, and reactivity, enabling performances to operate simultaneously across online and offline environments (111). Such hybrid structures foreground intermedial dynamics, where 'liveness' is negotiated through interaction between performers, audiences, and technological systems. Together, these perspectives underscore how contemporary theatre adapts to digital mediated conditions by integrating virtual and physical aspects into consistent performative experiences. The pandemic changed everything and forced a migration of culture to online spaces in attempt to offer the viewers what they had previously received offline (Aslanova).

As mentioned above, theatres globally have undergone a process of digitalisation, integrating practices such as VR, hybrid and pure digital performances. In Russia, for example, this trend has formed as early as 2005 with the launch of the 'Theatrical Russia' project. This initiative was designed to showcase the best performances from across the country and to build a national video archive of Russian theatre productions. This also gave audiences the chance to see performances honoured by the Golden Mask, the prestigious Russian National Theatre Award.

Among Kazakhstani theatres, the Astana Ballet Theatre stands out as the unquestioned leader and primary trendsetter in the field of digitalisation. It is, therefore, the central focus of this study. The analysis is supported by statistical data collected from the theatre's official Instagram and YouTube platforms, which, during the pandemic, became the principal channels of communication between the institution and its audiences. Following President Kassym-Jomart Tokayev's directive of 13 March 2020 to suspend all public events, theatres in the capital entered a period of mandatory lockdown.

The Astana Ballet Theatre was among the first cultural institutions in the capital to rapidly adapt to these unprecedented circumstances. The speed and scale of its transition indicate that the Theatre had already formed internal capacities that enabled it to respond strategically rather than reactively. During the pandemic and the nationwide lockdown, three metropolitan theatres demonstrated particularly high levels of digital engagement, maintaining a degree of creative activity comparable to that of their in-person performance seasons.

For instance, the State Theatre Astana Musical, operating under the concert organisation Kazakhconcert, released more than fifty livestreams featuring its performers and published recorded excerpts from both international and Kazakhstani musicals. These included arias such as 'Daughter of Mine' from *Romeo and Juliet* (Gérard Presgurvic) and 'Belle' from *Notre Dame de Paris* (Riccardo Cocciante). After the lockdown, the theatre continued to expand its digital initiatives and launched the podcast series 'Ne áńgime?', designed as a platform for dialogue with public, where spectators shared their impressions of returning to live performances. These examples demonstrate that Kazakhstani theatres did not limit themselves to passive survival strategies but actively experimented with new formats of communication and audience engagement.

Despite the proactive digital engagement of these institutions, the most flexible and forward-thinking theatre in adapting to the new digital era was the Astana Ballet Theatre. Established in 2012 in the heart of Kazakhstan's capital, the leading national ballet institution of Kazakhstan occupies a distinct position in the cultural landscape of the nation. Its contemporary repertoire, unmatched by other theatres, showcases a creative potential through new choreographic voices, innovative productions, and performances that invite modern audiences to reflect on fundamental questions of human existence, interpersonal interaction, and the intrinsic connection between individuals, society, and the natural world.

The pandemic served as a critical test of institutional resilience, and in this context, the initiatives of the Astana Ballet Theatre can be viewed as a model of purposeful digital transformation rather than a temporary crisis response. The scope and intensity of its work were considerable, yet several components merit close attention in this article. The first of these is the Theatre's educational activities.

According to data from 2020, by the end of the Theatre's seventh season – the shortest in the history of the company due to the introduction of strict quarantine measures – the institution, with the support of the Ministry of Culture and Sports, has launched six unique online projects.

As reported in the Theatre's official summary of the seventh season, the overall audience reach of its online programmes amounted to 346,800 viewers. In addition, the theatre published 225 posts on Instagram, which accumulated more than 99,855 likes, according to the content analytics service SpeedSpy (*Astana Ballet Theatre*). These indicators clearly demonstrate not only the Theatre's exceptional adaptability but also the rapid formation of a stable digital audience. This marks a significant shift in the cultural consumption patterns within Kazakhstan.

A closer chronological analysis of these online initiatives shows that the first project introduced during lockdown was the interview series 'Theatre Online', launched as early as 4 April 2020. This project with renowned artists of the global ballet community achieved a total reach of 163,000 viewers.

The Astana Ballet Theatre organized live broadcasts featuring its leading dancers. Dilara Shomayeva – a PhD student at the Kazakh National Academy of Choreography (for that moment) and a leading soloist of the Theatre – hosted engaging online conversations with prima ballerinas, members of the corps de ballet, and internationally renowned performers. As a result, the Kazakh public and ballet enthusiasts were able to learn more about prominent figures in the ballet community: Aliya Tanykpayeva, Étoile of the Hungarian National Ballet; Aidos Zakan, Tänzer of the Dortmund Theatre in Germany; and Iana Salenko, Principal Dancer of the Berlin State Ballet. All of these artists are alumni of the Alexander Seleznyov Almaty Choreographic School and continue to represent the Kazakh ballet tradition with pride on the global stage.

The Astana Ballet Theatre, along with leading ballet institutions worldwide, provided free access to a selection of its repertoire. Recognising the vital role of culture in sustaining public morale, the Theatre began broadcasting recordings from the Eurasian Dance Festival as early as 17 April 2020. By providing open access to festival materials, the Theatre positioned itself as a cultural mediator during a period of restricted mobility, maintaining continuity in artistic exchange.

On 20 April, the Theatre streamed an online gala featuring ballet artists from Russia, Portugal, the Netherlands, Germany, and Kazakhstan. This was followed on 22 April by a broadcast *Escencia Flamenca* by the Spanish trio Castro Romero, and on 24 April by a performance from the National Ballet of China. To commemorate the 75th anniversary of Victory Day, the Theatre streamed two emblematic works: *Heritage of the Great Steppe* by various Kazakhstani choreographers (7 May), and Mukaram Avakhri's *Zhussan* (9 May), the first one-act ballet in the history of Kazakhstani choreography.

By 19 May 2020, as part of the author's project 'On Stage \ Online', Shomayeva released a series of broadcasts and interviews with choreographers, artists, and production departments. This project expanded the audience's understanding of theatrical labour and reinforced the social function of the Theatre during isolation.

The Astana Ballet Theatre emerged as the only institution in the country that not only adapted global digital practices but successfully contextualised them within local artistic traditions, managing to retain and expand audience interest after the pandemic. Although only two episodes of 'On Stage \ Online' were released before epidemiological restrictions intervened, the project generated 98,000 views.

These programmes enriched local audiences and sparked international interest through high-quality visual production and thoughtful content. Together, these initiatives demonstrate a coherent institutional vision: digitalisation was not merely an auxiliary tool but a strategic extension of the Theatre's artistic mission.

In celebration of Constitution Day, on 27 and 30 August 2020, the Theatre relocated its stage outdoors, followed by a series of online presentations filmed within the Botanical Garden. These hybrid outdoor-digital performances serve are a significant example of how the institution began to rethink spatial boundaries and reimagine the relationship between the performer, the environment, and the viewer.

The Theatre's director at that time Alexandr Sovostyanov noted, that adapting performances for the digital format represents 'a completely new stage', highlighting the Theatre's potential to integrate new technologies into contemporary performing arts (*Astana Ballet Theatre*).

Before the pandemic, the Theatre already placed emphasis on video design, and after lockdown, this expanded into professional dance films and commercial projects. A definitive example is *Dance of Nature*, a new artistic format for Kazakhstan (premiere: 11 December 2021). This project synthesises folklore, choreography, cinema, and national landscapes. As Avakhri stated, the project demonstrates not only the creative but also the digital potential of the theatre.

Another key innovation was the 'Theatre 360 Degrees' platform, launched on 28 December 2020. Functioning similarly to Netflix streaming service, it enabled global dissemination of Kazakh ballet and represented a conceptual shift: performances were created specifically for the camera rather than being merely recorded. This marks a decisive movement toward digital-born theatrical forms in Kazakhstan.

As part of this initiative, the media team filmed two productions: *Cinderella* by Georgy Kovtun and *The Legend of Turanga* by Anvara Sadykova. Although the full launch of the platform was limited in the post-pandemic period, the project reflects an important developmental trajectory.

A notable example of digital scenographic synthesis is Avakhri's ballet, *Sultan Baybars*. With video design by Leonid Basin, the production employed digital projection, spatial mapping, and immersive media environments. This case demonstrates how digital scenography is beginning to reshape the visual and narrative structure of Kazakhstani ballet.

Finally, a critical role was played by the implementation of the 'Ashyq' platform, developed by the 'Digital Innovation and Transformation' company in 2021. The system was designed to reduce the risk of COVID-19 transmission and to support infection-control measures at public venues. The Astana Ballet Theatre became a digital pioneer to initiate a technologically supported, safe return to live performances after the lockdown.

Taken collectively, these developments indicate that Kazakhstan's digitalisation of Theatre was not an improvised reaction to the crisis, but a structured process shaped by institutional strategy, technological opportunity, and cultural ambition. As a key national institution, the Theatre demonstrates how digital tools can become integrated into artistic language, audience communication, and national cultural policy, forming a distinctive model within the broader landscape of global digital theatre.

Regarding the outcomes of digitalisation, the first year of implementing the 'Digital Kazakhstan' state programme in 2018 saw a significant investment growth within information and communications sector, showing a raise of 40.3 percent in one year, reaching 92.5 billion tenge. According to International Data Corporation, direct investment in digital transformation between 2020 and 2023 will amount to 7.4 trillion dollars. Also, by 2023, the share of spending on digitalization is expected to rise to 50 percent of all Information and Communication Technologies investments, compared to the current 36 percent (*Kazakhstanskaya Pravda*).

Furthermore, since 2018 there have been several national initiatives aimed to strengthen the digital potential of Kazakhstan. One of the most influential platforms is the 'Digital Bridge' technological forum, which has become a catalyst for large scale digital innovation in Central Asia. Over the years, the forum has gathered more than 127,000 participants, 1,500 speakers, 600 start-ups, and over 500,000 investors from more than 100 countries. The 2025 edition of the forum marked a new developmental milestone: by presidential decree, the forum was transformed into 'AI Digital Bridge', coinciding with the establishment of the Ministry of Artificial Intelligence and Digital Development on 18 September 2025 (*The Astana Times*).

These developments indicate that Kazakhstan is actively forming an institutional environment capable of supporting rapid technological progress, which, in turn, shapes the broader cultural and creative industries.

It is believed, that these rapid changes within the digital sphere will have a positive influence on theatrical art. Kazakhstan has already demonstrated significant progress in digital video production through the integration of artificial intelligence (AI). In October 2023, a new video-creation platform, Higgsfield AI, was launched in the country. By December 2025, Higgsfield AI became the first Kazakhstani 'unicorn' startup, valued at over $1 billion. This achievement carries not only symbolic meaning but also substantial practical significance. The emergence of such a technological entity – a privately held startup reaching such financial milestone – directs heightened global investor attention toward Central Asia, creating structural incentives for developing national IT infrastructure and expanding the technological ecosystem.

Higgsfield AI allows users worldwide to produce cinematic, high-quality video content using AI, eliminating the need for traditional filming or post-production. In the near term, the company intends to shift its strategy from mass-market users to corporate clients: studios, agencies, and brands that require assured quality, operational stability, and scalable output. While the full effect of such tools on theatre is yet to unfold, the combination of a high-potential digital startup and a technologically progressive institutions like the Astana Ballet Theatre suggests fertile grounds to anticipate new possibilities for live performance.

In theory, generative platforms such as Higgsfield AI enable the creation of dynamic digital scenography, animated projections, and cinematic visual environments that expand the expressive choreography of directors and designers while reducing the material and financial demands of traditional set construction. However, AI operates simultaneously as a creative tool and a disruptive force, pushing theatre toward

mixed-reality forms while provoking ongoing debates regarding authorship, liveness, and the preservation of theatre's embodied human core.

Eventually, the digitalisation of theatre brings both positive and negative aspects. Nevertheless, theatre has once again proven itself to be an engaging, present, and relevant part of human existence. Theatre reflects the contemporary world. Just as it can reconstruct distant historical epochs, it can also tell the stories that are most relevant to modern society. Theatre interacts with its audience through the language of visual imagery, and at the same time remains poetic – expressing metaphors, symbols, signs, and allusions far more vividly than fixed or literal meanings. Visual theatre provides a special, semiotically rich form of communication with the audience, similar to cinema, often using quotations, references, and commentary that connect to other art forms.

The most important factor in every sphere of life is progress, which simply means being open to reality and change. Theatre, perhaps more than any other art form, excels in this regard. This capacity for adaptation ensures that this art form remains not only a reflection of contemporary society but also a vital force in its future development. It is, therefore, evident that the balance between digitalisation and traditional theatrical practice will generate some of the most compelling works of the twenty-first century – artistic achievements that will become a meaningful legacy for future generations.

Conclusion

The COVID-19 pandemic accelerated a significant transformation in the relationship between national theatre and its audiences in Kazakhstan. What initially appeared as an emergency response gradually evolved into a sustainable mode of cultural production.

In the Kazakhstani context, digitalisation expanded access to theatres and demonstrated its potential to enrich artistic language, as illustrated by the case of the Astana Ballet Theatre. These developments indicate that digital tools are becoming a structural component of the national cultural ecosystem.

In summary, looking beyond emergency digitalisation, emerging AI-based technologies suggest further trajectories for theatrical practice, particularly in the areas of scenography, hybrid performance, and audience engagement. When integrated thoughtfully, digital and AI-driven approaches can support artistic innovation while preserving traditional theatre and essential human core.

References

Abdrakhmanova, Alua, and Gulfiza Alipkaliyeva. "Tsifrovizatsiya kazakhstanskogo obrazovaniya. Filial AO 'NTSPK 'Ərleu'." ["Digitalization of Education in Kazakhstan. Filial of 'NTSPK 'Orleu' JSC."] *Smart Technologies as a Means of Introducing Updated Educational Content into School Practice*, proceedings of the Scientific-Practical Conference. Orleu National Center for Continuous Learning, June 2019. (In Russian)

Ammar, Achraf, et al. "COVID-19 Home Confinement Negatively Impacts Social Participation and Life Satisfaction: A Worldwide Multicenter Study." *International Journal of Environmental Research and Public Health (IJERPH)*, vol. 17, no. 17, 2020, article 6237. DOI: 10.3390/ijerph17176237.

Aslanova, Nargiz. "Profit Culture Day 2021: gde tsifrovaya panatseya dlya kultury?" ["PROFIT Culture Day 2021: Where Is the Digital Panacea for Culture?"] *PROFIT*, 3 September 2021, profit.kz/news/61767/PROFIT-Culture-Day-2021-gde-cifrovaya-panaceya-dlya-kulturi/. Accessed 13 August 2025. (In Russian)

"The 'Astana Ballet' Theatre Has Completed Its Seventh Theatre Season." *Astana Ballet official website*, 16 July 2020, astanaballet.com/ru/news/novosti-teatra/teatr-astana-balet-zavershil-sedmoy-teatralnyy-sezon. Accessed 20 August 2025.

Dixit, Sanjay, et al. "A Study to Evaluate Mobile Phone Dependence among Students of a Medical College and Associated Hospital of Central India." *Indian Journal of Community Medicine*, vol. 35, no. 2, 2010, pp. 339–341. DOI: 10.4103/0970-0218.66878.

Hayes, Adam. "The Human Attention Span." *Wyzowl*, 26 November 2024, wyzowl.com/human-attention-span/. Accessed 12 July2025.

"Higgsfield AI: startap, kotoryi sdelal Kazakhstan stranoi 'edinorogov'." ["Higgsfield AI: The Startup that Made Kazakhstan a Country of 'Unicorns'."] *Tribune*, tribune.kz/higgsfield-ai-startap-kotoryj-sdelal-kazahstan-stranoj-edinorogov/. Accessed 10 December 2025. (In Russian)

"Kakie rezul'taty uzhe prinesla tsifrovaya transformatsiya Kazakhstana." ["What Results Has the Digital Transformation of Kazakhstan Already Brought."]. *Kazakhstanskaya pravda*, 8 November 2019, kazpravda.kz/n/kakie-rezultaty-uzhe-prinesla-tsifrovaya-transformatsiya-kazahstana/. Accessed 4 July 2025. (In Russian)

Khvostova, Taisia. "Formation and Trends in Development of Digital Theatre in Contemporary Internet Culture." *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, no. 2, 2023, pp. 69–74. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2023.286878. (In Ukrainian)

King, Anna Lucia, et al. "Nomophobia: Dependency on Virtual Environments or Social Phobia?" Computers in Human Behavior, vol. 29, no. 1, 2013, pp. 140–144. DOI: 10.1016/j.chb.2012.07.025.

Leguina, Adrian, et al. "Beyond the 'Substitution Effect': The Impact of Digital Experience Quality on Future Cultural Participation." *Cultural Trends*, vol. 34, no. 1, 2025, pp. 105–124. DOI: 10.1080/09548963.2023.2295883.

Lunga, Irina, and Meruert Zhanguzhinova. "The Review of the Implementation of Digital Educational Technologies in Cultural Objects of Kazakhstan." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 96–113. DOI: 10.47940/cajas.v9i2.633. (In Russian)

MacKinnon, Sam. "Space, Time, and Reactivity: Designing Software for Online Theatre." *Canadian Theatre Review*, vol. 197, Winter 2024, pp. 108–113. DOI: 10.3138/ctr.197.021.

Sakenova, Saniya. "Astana to Host Digital Bridge 2025 in October." *The Astana Times*, 11 August 2025, astanatimes.com/2025/08/astana-to-host-digital-bridge-2025-in-october/. Accessed 15 August 2025.

Selen, Eser, et al. "The Impacts of Processes of Digitalization on the Reception of Contemporary Art in Turkey during COVID-19." *Cultural Trends*, vol. 32, no. 1, 2023, pp. 70–87. DOI: 10.1080/09548963.2022.2035191.

Szostak, Michał, et al. "Impact of Digitalization on Visual Arts Consumers' Behavior during the COVID-19 Pandemic: Generational Perspective of Art Management." *Journal of Intercultural Management*, vol. 15, no. 2, 2023, pp. 45–77. DOI: 10.2478/joim-2023-0007.

Walton, Robert Ellis. "Modifications of R: How the Virtual Comes to Matter in VR, XR and MR Art and Performance." *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 38, no. 6, 2024, pp. 797–816, DOI: 10.1080/10304312.2024.2377288.

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

No. 4. 2025 Saryn

UDC 792.8 + 792.027
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.317

Saida Sattybayeva*
2nd year Doctoral Student, Art Studies and Art Management Department, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0003-2207-0256
email: saidochka.kst@mail.ru

Nartay Yeskendirov
PhD, Associate Professor, Art History Department, Kulyash Baisseitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0003-4303-8685
email: mr.nartay.1986@mail.ru

ARTICLE

Scenographic Models of Contemporary Kazakh Ballet: Typology, National Specifics, and Media Practices

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

* Corresponding author
email: saidochka.kst@mail.ru

Received by editorial: 03.10.2025
Accepted to publish: 05.12.2025

© 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 Sattybayeva, Saida, and Nartay Yeskendirov. "Scenographic Models of Contemporary Kazakh Ballet: Typology, National Specifics, and Media Practices." *Saryn*, vol. 13, no. 4, 2025, pp. 95–116. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.317.

Keywords Scenography, ballet, Kazakh theaters, typology, correspondence map, national production, media dramaturgy, tradition, innovation.

Abstract. This study summarizes the scenographic designs of ballet productions by three leading Kazakh theaters – the Abai Kazakh National Opera and Ballet Theater, the Astana Ballet Theater, and the "Astana Opera" State Opera and Ballet Theater – across 40 performances from the 2016/17–2024/25 seasons, considering repertoire dynamics and scenographic solutions. The goal is to identify consistent scenography typologies and establish their relation to musical dramaturgy. Methods include a comparative analysis of classical, national, and contemporary productions; content analysis of visual assets (sets, costumes, lighting, video); mapping the "musical score ↔ visual score" correlation; and verification via programs, press releases, and reviews. Materials were compared using uniform criteria, and recurring techniques were isolated. Three stable typologies are identified: Academic, Ethnic, and Multimedia-Experimental. Growth in multimedia practices in contemporary ballets and their targeted use in national productions is noted. A universal "correspondence map" of key musical nodes and visual solutions (exposition, development, climax, denouement) shows the scene's shift from static background to dynamic participant. The study's novelty lies in the unified typological framework for the three repertoire blocks and the operationalization of media dramaturgy concepts through practice-oriented correspondence maps. The discussion stresses balance between tradition and innovation, the risks of technological redundancy, and personnel and infrastructural limits. Practical steps: early inclusion of media dramaturgy, digital libraries of ethnic codes (ornaments, palettes, lighting/projection presets), phased equipment renewal, and specialist training. Prospects include expanding performances, audience surveys, and piloting AR/VR for the development of a hybrid scenography model.

Contributions of authors

Saida Sattybayeva – conceptual design of the study; setting goals and objectives; development of methodology; collection and organization of empirical material; "Introduction", "Materials and Methods" sections preparation; initial version of the text.

Nartay Yeskendirov – methodological verification; analysis of results and preparation of figures and tables; "Literature Review", "Discussion" and "Conclusion" sections preparation; editing and revision of the text; bringing the manuscript into compliance with the publication requirements.

UDC 792.8 + 792.027
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.317

Саида Дулатовна Саттыбаева*

Қазақ ұлттық хореография академиясының өнертану және арт-менеджмент кафедрасының 2-ші курс докторанты (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0003-2207-0256
email: saidochka.kst@mail.ru

Нартай Рамазанович Ескендиров

Философия докторы (PhD), Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің өнертану кафедрасының доценті (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0003-4303-8685
email: mr.nartay.1986@mail.ru

МАҚАЛА

Қазіргі қазақстандық балет сценографиясының модельдері: типология, ұлттық ерекшеліктер және медиапрактикалар

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

* Жауапты автор
email: saidochka.kst@mail.ru

Редакцияға түсті: 03.10.2025
Басылымға қабылданды: 05.12.2025

© 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

Саттыбаева, Саида, және Нартай Ескендиров. «Қазіргі қазақстандық балет сценографиясының модельдері: типология, ұлттық ерекшеліктер және медиапрактикалар». *Saryn*, т. 14, № 4, 2025, 95–116 б.
DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.317. (Ағылшынша)

Тірек сөздер

Сценография, балет, қазақстандық театрлар, типология, сәйкестіктер картасы, медиадраматургия, дәстүр, инновация.

Аңдатпа. Бұл зерттеуде 2016/17–2024/25 маусымдары аралығындағы 40 спектакль бойынша репертуардың жаңару динамикасы мен сахналық-техникалық шешімдері ескеріле отырып, Қазақстанның үш жетекші театрындағы – «Астана Балет» театры, «Астана Опера» мемлекеттік опера және балет театры және Абай атындағы Қазақ ұлттық опера және балет театры – балет қойылымдарының сценографиялық шешімдеріне қатысты материалдар жинақталады. Жұмыстың мақсаты – сценографияның дәйекті типологияларын анықтау және олардың музыкалық драматургиямен байланысын көрсету. Зерттеу әдістері классикалық, ұлттық және заманауи қойылымдарды салыстырмалы талдауды; визуалдық құралдарға (декорациялар, костюмдер, жарық, бейнематериалдар) жүргізілген контент-талдауды; «музыкалық партитура ↔ визуалды партитура» қатынастарының картасын, сондай-ақ деректерді театр бағдарламалары, пресс-релиздері мен рецензиялары арқылы тексеруді қамтиды. Материалдар біркелкі критерийлер арқылы салыстырылды және қайталанатын әдістер анықталды. Сценографияның үш тұрақты түрі анықталды: академиялық, этникалық және мультимедиялық-эксперименттік. Қазіргі заманғы балеттерде мультимедиялық тәжірибелердің өсуі және олардың ұлттық қойылымдарға мақсатты түрде енгізілуі атап өтілді. Музыкалық құрылымның негізгі түйіндері мен визуалдық шешімдердің (экспозиция, даму, кульминация, шешім) арақатынасын айқындайтын әмбебап «сәйкестіктер картасы» ұсынылады; ол сахнаның статикалық фоннан әрекеттің динамикалық серіктесіне айналу үдерісін көрсетеді. Зерттеудің жаңалығы үш репертуарлық блокқа арналған бірыңғай типологиялық шеңберді қалыптастырумен және медиадраматургияны тәжірибеге бағдарланған сәйкестік карталары арқылы операционализациялаумен айқындалады. Талқылау дәстүр мен инновация арасындағы тепе-теңдікті, технологиялық артықшылық тәуекелдерін, персонал мен инфрақұрылымдық шектеулерді атап көрсетеді. Қорытындыда практикалық қадамдар көрсетілген: сахналау үдерісіне медиадраматургияны ертерек енгізу, этнокодтардың цифрлық кітапханаларын (ою-өрнектер, палитралар, жарық пен проекциялардың мінез-құлықтық пресеттері) құру, жабдықтарды кезең-кезеңмен жаңарту, мамандарды дайындау. Перспективалары – спектакльдер корпусын кеңейту, көрермендерге жүргізілетін сауалнамалар және сценографияның гибридті моделіне арналған AR/VR технологияларын пилоттық сынақтан өткізу.

Авторлардың үлесі

С. Д. Саттыбаева – зерттеудің тұжырымдамалық негіздемесі; мақсаттар мен міндеттерді белгілеу; әдістемесін әзірлеу; эмпирикалық материалды жинау және ұйымдастыру; «Кіріспе» және «Материалдар мен әдістер» бөлімдерін дайындау; мәтіннің бастапқы нұсқасы.

Н. Р. Ескендиров – әдістемелік верификация; нәтижелерді талдау және суреттер мен кестелерді дайындау; «Әдебиеттік шолу», «Талқылау» және «Қорытынды» бөлімдерін дайындау; мәтінді өңдеу және қайта қарау; қолжазбаны жариялау талаптарына сәйкес келтіру.

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (печатный)

№ 4. 2025 Saryn

UDC 792.8 + 792.027
DOI 10.59850/SARYN.4.14.2025.317

Саида Дулатовна Саттыбаева*
Докторант 2-го курса кафедры искусствоведения и арт-менеджмента Казахской национальной академии хореографии (Астана, Казахстан)
ORCID ID: 0000-0003-2207-0256
email: saidochka.kst@mail.ru

Нартай Рамазанович Ескендиров
Доктор философии (PhD), доцент кафедры искусствоведения Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой (Астана, Казахстан)
ORCID ID: 0000-0003-4303-8685
email: mr.nartay.1986@mail.ru

СТАТЬЯ

Сценографические модели современного казахстанского балета: типология, национальные особенности и медиапрактики

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

* Корреспондирующий автор
email: saidochka.kst@mail.ru

Поступила в редакцию: 03.10.2025
Принята к публикации: 05.12.2025

© 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 Саттыбаева, Саида, и Нартай Ескендиров. «Сценографические модели современного казахстанского балета: типология, национальные особенности и медиапрактики». *Saryn*, т. 13, № 4, 2025, с. 95–116. DOI: 10.59850/SARYN.4.14.2025.317. (На английском)

Ключевые слова Сценография, балет, казахстанские театры, типология, карта соответствий, медиадраматургия, традиция, инновации.

Аннотация. В настоящем исследовании обобщаются материалы сценографических решений балетных постановок трёх ведущих казахстанских театров – Театра «Астана Балет», Государственного театра оперы и балета «Астана Опера» и Казахского национального театра оперы и балета имени Абая – по данным 40 спектаклей сезонов 2016/17–2024/25 гг. с учётом динамики обновления репертуара и сценотехнических решений. Цель работы – выделить устойчивые типологии сценографии и показать, как они соотносятся с музыкальной драматургией. Методы исследования включают сопоставительный анализ классических, национальных и современных постановок; контент-анализ визуальных средств (декорации, костюмы, освещение, видео); картирование связей «музыкальная партитура ↔ визуальная партитура» и проверку данных по театральным программкам, пресс-релизам и рецензиям. Материалы сопоставлялись по единым критериям, фиксировались повторяющиеся приёмы. Выделены три стабильных типа сценографии: академический, этнический и мультимедийно-экспериментальный. Отмечен рост мультимедийных практик в современных балетах и их точечное внедрение в национальные постановки. Предложена универсальная «карта соответствий» ключевых музыкальных узлов и визуальных решений (экспозиция, развитие, кульминация, развязка), показывающая переход сцены от статичного фона к динамичному соучастнику действия. Новизна исследования заключается в единой типологической рамке для трёх репертуарных блоков и операционализации медиадраматургии через практико-ориентированные карты соответствий. В обсуждении акцентируется внимание на балансе между традицией и инновациями, рисках технологической избыточности, кадровых и инфраструктурных ограничениях. В заключении работы сформулированы практические шаги: раннее включение медиадраматургии в постановочный процесс, создание цифровых библиотек этнокодов (орнаменты, палитры, поведенческие пресеты света и проекций), поэтапное обновление техники и подготовка специалистов. Перспективы – расширение корпуса спектаклей, опросы аудитории и пилотирование AR/VR для гибридной модели сценографии.

Вклад авторов

С. Д. Саттыбаева – концептуальный замысел исследования; постановка цели и задач; разработка методологии; сбор и упорядочение эмпирического материала; подготовка разделов «Введение» и «Материалы и методы»; написание первичной версии текста.

Н. Р. Ескендиров – методологическая верификация; анализ результатов и подготовка рисунков и таблиц; подготовка и написание разделов «Обзор литературы», «Обсуждение» и «Выводы»; редактирование и доработка текста; приведение рукописи в соответствие с требованиями к публикации.

Introduction

Scenography shifted from 19th-century decorative backdrops to 21st-century digital media: in the 20th century, under Adolphe Appiah and Edward Gordon Craig, the stage was conceived as a volumetric lighting system; mechanization, new fixtures, and film/video projections made it an active participant. In the 21st century, mapping, AR/VR, and algorithmically controlled lighting turned rigid sets into interactive environments responsive to movement and sound – marking a move from backdrop illusion to a dynamic partner in choreography (Howard; Hann). This evolution forms the conceptual backdrop for the analysis of Kazakhstani material in the present study.

Persistent problems: limited integration of ethnic codes with dramaturgy; uneven technical infrastructure beyond flagship venues; dependence on canonical plots; shortage of media-design and interactive-light specialists; budget constraints for original scores and scenography; aesthetic clichés that exoticize nomadic imagery; weak preservation/archiving of digital scenography and choreographic notation; fragmented collaboration among choreographers, composers, and visual teams; insufficient audience development; and a thin critical discourse that slows canon renewal:

- institutional – limited production budgets, dependence on government subsidies;
- personnel – a shortage of set designers with competencies in AR/VR and media design;
- technological – incomplete equipment of the sites with equipment for projection mapping and interactive systems.

Thus, Kazakhstan's specificity boils down to finding a balance between the careful preservation of national cultural traditions and the active implementation of digital scenographic technologies. This tension between continuity and innovation shapes the institutional context and simultaneously serves as a central framework for interpreting scenographic and musical-dramatic choices in individual productions.

Despite existing histories of Kazakh ballet/scenography, no study integrates classical, national, and contemporary productions within one methodology. While English-language scholarship advances "performative design" and "scenography as a second text," a practice–theory gap persists in Kazakhstan, evidenced by: absence of a comprehensive "musical score ↔ scenography" correspondence scheme for ballet; insufficient empirical comparisons across stylistic scenographies; poorly described mechanisms for embedding national codes in digital stage environments. Accordingly, an approach is required that purposefully "translates" theoretical concepts into an operational framework for analyzing specific performances.

In this regard, using case studies of six performances from three leading venues – the Abai Kazakh National Opera and Ballet Theater (Abai KazNOBT), the Astana Ballet Theater, and the "Astana Opera" State Opera and Ballet Theater – is a reasonable approach, allowing us to identify consistent patterns and formulate practical recommendations. The chosen cases are treated not as isolated examples, but as material through which the proposed typology and the concept of the "visual score" are put to empirical verification. From a total of 40 productions, six of the most informative and contrasting performances were selected. These, taken together, represent all three scenographic vectors – academic, national-ethnic, and multimedia-experimental –

as well as three venues with permanent ballet companies and symphony orchestras. The focus on the Abai KazNOBT, Astana Ballet and Astana Opera is due to the fact that these institutions systematically produce full-length narrative ballets and maintain extensive scenographic documentation (photo and video archives, programs, reviews), providing a comparable and sufficiently rich empirical basis for analysis. Other significant actors in the Kazakh dance landscape are not examined in detail and are outlined as independent areas for subsequent specialized research.

The aim of this work is to characterize the specifics of scenographic solutions for Kazakhstani ballet productions in classical, national, and modern styles and to trace the evolution of their interaction with musical dramaturgy and technological innovations.

Research questions:

- What types of scenography – academic, ethnic, multimedia-experimental – predominate in the repertoire of Kazakhstani ballet theaters?
- How do lighting, sets, and multimedia relate to musical dramaturgy and influence audience reception?
- How are national codes being introduced into digital scenography, and what opportunities does this open up for hybrid forms?

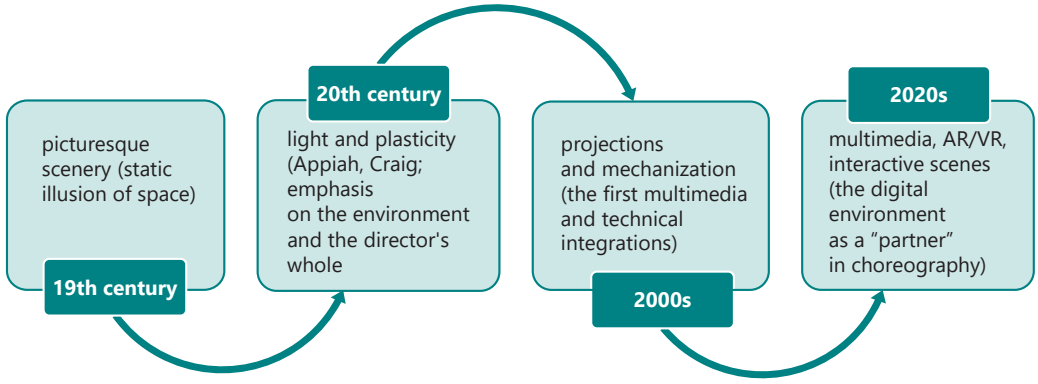


Fig. 1. Scenography: the path from static design to an interactive environment[1].

Fig. 1 captures the stages of transformation: 19th-century painted backdrops → 20th-century light sculpture → early 21st-century mechanized and projection-based solutions → 2020s multimedia interactive formats. This is the transition from an "illusory backdrop" to scenography as an independent dramatic entity, where technology and space co-perform and enhance the musical and choreographic structure.
In the next sections, this overall trajectory is specified through the analysis of particular works rehearsed and staged in Kazakhstan.

The study builds on historical-theoretical scenography and Kazakhstan's ballet context, where academic tradition, national codes, and multimedia intersect. Addressing the theory–practice gap, it undertakes a systemic analysis and a six-production case study across three leading theaters to model evolutions and ground practical recommendations for reconciling tradition and innovation.

1 This and the following figures and tables (except Fig. 3) were developed by the authors themselves.

Materials and methods

Empirical base: 40 ballets at Astana Ballet, Astana Opera, and the Abai KazNOBT, 2016/17–2024/25. Unit of analysis: scenographic version (premiere or revised with set/light/video changes); unchanged revivals excluded. Exclusions: concert numbers, training shows, touring guests. Sources: programs and press releases, poster archives, photo/video materials, reviews.

The following criteria were used to organize the material:

- Style: classical / national / contemporary;
- Genre: romantic, epic, symbolic, experimental;
- Scenography: static / dynamic / hybrid;
- Degree of multimedia use;
- Level of symbolism;
- Functional role of the scenography: background / supplement / integration into the action;
- Dramatic coordination with the musical score.

Six representative productions were selected for comparative analysis:

- Classical: *Giselle* (Astana Opera), *Swan Lake* (Abai KazNOBT);
- National: *Kyz Zhibek* (Abai KazNOBT), *Kozy Korpesh – Bayan Sulu* (Astana Ballet);
- Contemporary: *Touch the Light* (Astana Ballet), *Bolero* (Abai KazNOBT).

The selected examples demonstrate three established types of scenography: academic, ethnic and multimedia-experimental. For each production, an identical analytical scheme is used: stage composition, materials, costume and make-up, lighting and projections, symbolic layer, the dynamics of transformations, and, most importantly, their alignment with the key musical-dramatic phases (exposition, development, climax, denouement).

Methodological framework: comparative analysis (traditional/national/contemporary); content analysis of sets, costumes, lighting, multimedia; mapping musical reference points to a visual score; interpretation for dramatic integrity. Reliability ensured by uniform classification criteria and consistent operationalization. This methodological uniformity helps to avoid fragmentary description and positions each production within a wider typological and dramaturgical framework.

A representative corpus and clear classification enable fair comparison across classical, national, and contemporary scenography. Six case studies support detailed analysis of three stable models and their dramatic functions. Combining comparative and content analysis with a "correspondence map" yields a holistic reading of stage space, with scenography integrated to music and choreography. In other words, the empirical section acts not as an illustrative appendix, but as the main space for testing theoretical premises at the level of specific visual and musical solutions.

Results and discussion

Contemporary scenography treats the stage as an interdisciplinary environment of image, sound, and movement: Appia privileges spatial and luminous plasticity over painterly illusion (125), while Craig asserts the director's artistic primacy over text (Palmer 93). These ideas establish the stage as an "environmental composition" in which light, texture, scale, and tempo-rhythm cohere into a single dramatic organism.

In English-language discourse, Pamela Howard defines scenography as the "organization of meanings" via space, props, costume, light, and sound (25); Rachel Hann shifts attention to eventfulness and distributed authorship (107); Joslin McKinney and Scott Palmer trace the turn from décor to performative design across theater, dance, exhibition, and hybrids (76, 94); Arnold Aronson underscores the visual's autonomy and its productive frictions with narrative (55); and Christopher Baugh reads 20th-century technology as a developmental pivot (98). Together, they frame ballet analysis as a synthesis: music provides temporal grid, movement a kinetic structure, and scenography an environmental context. The triad of score, choreography and environment serve as the backbone of our correspondence map and underpins the subsequent case studies.

Projection mapping, AR/VR, and algorithmic lighting radically extend ballet's expressivity: millisecond "live" mapping on mobile costumes aligns digital layers to bodies; high-frequency, markerless tracking stabilizes staging and deepens immersion (Stuart and Curson 261). Theory posits "live immersion" and a dual bodily presence – physical and on-screen – reframing composition, scale, and audience focus (Lee 185; Milovanović 130). Practically, this recasts light and projections as choreographic partners and necessitates media dramaturgy, rehearsal-based setup tests, timecode calibration, and a media operator as co-performer. In leading European and Asian venues, these solutions have already formed a recognizable standard of media-saturated ballet staging, and it is against this background that the Kazakhstani developments considered in this article should be viewed. These international scenographic practices act as both a technological and conceptual benchmark for Kazakhstani theaters: the introduction of mapping, AR and interactive lighting follows global tendencies, but is mediated by local infrastructural and training limitations, which corresponds to recent analyses of post-digital choreography and digital performance environments (Milovanović 131). At the same time, the Kazakhstani material shows not only the borrowing of tools but also their reworking – for instance, immersive light environments are used to highlight national mythopoetic motifs rather than for purely abstract experimentation.

These tools also reset decision frameworks: the engineering layer (media dramaturgy, timecodes, roles) must match ballet's semiotics. Live mapping, generative graphics, and interactive lighting succeed when semantic motifs become controllable digital structures – ornament libraries, stable color-light palettes, behavioral presets, and synchronization rules with choreography. Thus, technology shifts from end to means, actualizing tradition and localizing theatrical language. From a Kazakhstani vantage, this is a turn "from technology to meaning": digital media articulate ornament, mythologemes, and epic poetics, redirecting research toward integrating ethnocode into contemporary scenography. In the empirical part of the article, this logic is followed through specific choices – where lighting cues reflect leitmotifs, projections track melodic development, and ethnic symbols are woven into digital textures rather than applied as superficial ornament.

In the Kazakh perspective, the technological turn is read through a cultural-semantic code: ornament, steppe mythologemes, epic poetics, and color-light solutions form a scenographic "dictionary" to be integrated into contemporary stage language (Omarova 44). Sangul Karzhaubayeva and Kabyl Khalykov systematize domestic scenography,

highlighting its philosophical-cultural context and stylistic stages (408); materials on Shara Zhienkulova document the early linkage of national plasticity and stage form, setting a stable visual tradition (costume, textures, ornament, color) (Orazbekova). In the post-Soviet frame, this aligns with post-dramatic practices and "minimal" stage aesthetics (light–body–space). For Kazakhstani stages, two strategies follow: preserve a recognizable ethnic code; translate it into digital scenography (projections, generative graphics, interactive light) to avoid "museumization." The following cases demonstrate that both strategies coexist: some productions rest on conservative ethnographism, while others experiment with translating this code into multimedia environments.

Amid a substantial English-language corpus on scenographic theory and performance design, research on Kazakhstani ballet scenography remains fragmentary. Existing articles, reviews, and proceedings on national choreography/scenography and biographical sources lack: a holistic "music–choreography–environment" model applied to specific Kazakh ballets; a comparable corpus of classical, national, and modern productions assessed by uniform criteria (light, projections, texture, symbolism); empirical perception data (viewer/expert surveys, attention metrics in media-rich scenes). Recent scholarship on digital and technology-mediated scenography adds further detail to this picture. Studies of media-intensive theater highlight how networked and screen-based environments redistribute authorship and audience attention, advancing the idea of "interconnected dramaturgy," in which digital layers organize shared experience rather than simply embellish it (Patti). Practice-based research on interactive dance reveals the frictions that emerge when motion tracking, projections, and sensor systems are woven into choreographic work, underlining the need for close cooperation between artists and technologists and for iterative "fine-tuning" of media during rehearsal (Barros 133). Design-oriented work on technology-mediated theater extends the spectrum of potential audience layouts and interaction formats, presenting digital scenography as a field of participatory experience rather than solely visual attraction (Esaki and Nagao). A broader historical overview of digital scenography reconstructs three decades of experimentation with projections, real-time graphics, and responsive environments, showing how these tools have moved from marginal trials to a recognized international model of performance design (Jović et al. 421). Against this background, the Kazakhstani cases examined here can be seen as a specific version of this global turn, in which emerging media-dramaturgical practices are systematically anchored in national visual codes and epic plots rather than developed in culturally "neutral" settings. This deficit defines the study's aim: a unified-method case analysis of productions by Astana Ballet, Astana Opera, and the Abai KazNOBT to describe patterns of synthesizing national codes and digital technologies and to propose practical recommendations for media dramaturgy and the artistic integrity of stage space. Thus, the theoretical review not only outlines the topic but also directly informs the empirical design, which concentrates on how scenography, understood as a "visual score," interacts with the musical dramaturgy of specific works.

Analysis of 40 productions at Astana Ballet, Astana Opera, and the Abai KazNOBT shows stable patterns: classics ≈40% (*Giselle*, *Swan Lake*, *The Sleeping Beauty*, *The Nutcracker*) with predominantly static scenography aligned to musical-dramatic logic;

national works ≈25% (*Kyz Zhibek*, *Kozy Korpesh – Bayan Sulu*, *Zhussan*, *Alem*) with ethnic scenography – ornament, stable color codes, costume textures – recently hybridized via projections and yurt symbolism; contemporary experiments ≈35% (*Touch the Light*, *Nine*, *Bolero*, *Love Fear Loss*) employing dynamic multimedia – video art, light installations, mapping – integrated into dramaturgy. Here, the quantitative ratios are understood not only in statistical terms but also in dramaturgical ones: each segment corresponds to a distinct way of "reading" and organizing the musical score in space.

The dynamics of multimedia are indicative: in the 2000s, techniques were episodic, but in the 2020s they are already recorded in ~60% of contemporary ballets and are penetrating the classics (e. g., *Cinderella*, *Carmen Suite*), shifting the balance towards hybrid forms in line with global trends in scenography.

Table 1. Distribution of productions by types of scenography (summary data from three theaters; N = 40)

Scenography Type	Number of productions	Share (%)	Examples of performances
Classical Static	16	40 %	Giselle, Swan Lake, The Nutcracker
National/Ethnic Static	6	15 %	Kyz Zhibek, Kozy Korpesh – Bayan Sulu
National with Multimedia	4	10 %	Zhussan, Alem
Modern Minimalism/Symbolism	6	15 %	Bolero, Love Fear Loss
Modern Multimedia	8	20 %	Touch the Light, Nine
Total	**40**	**100 %**	**–**

As Table 1 indicates, each scenographic type is linked to particular dramaturgical functions: classical productions stabilize and "frame" the canon, national pieces articulate identity, and contemporary multimedia projects probe the boundaries of immersion and formal experimentation. This pattern lies behind the subsequent choice of six key cases.

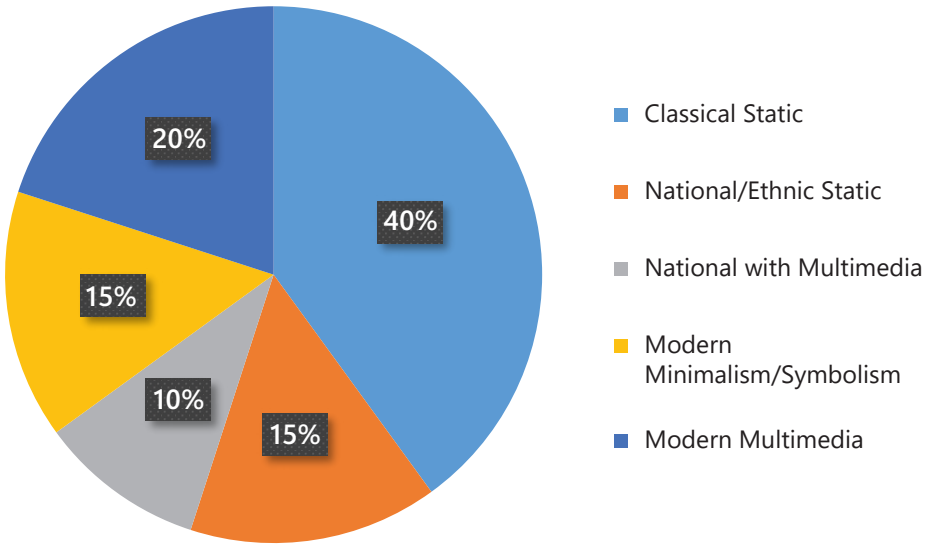


Fig. 2. Diagram of combinations of scenographic principles (based on 40 productions).

The diagram (see Fig. 2) indicates a dominant classical, static scenography (40%), evidencing repertoire stability. Contemporary works (35%) – multimedia/minimalist – are the main innovation channel. The national segment (25%) splits into "purely ethnic" and "hybrid with multimedia," showing Kazakh codes' integration into digital scenography. Overall, tradition–innovation balance holds, with multimedia consolidating and shaping new practices.

Kazakh ballet balances classicism and innovation: multimedia complements rather than replaces tradition, shaping a distinct cultural code. A six-production analysis (classical, national, contemporary) maps scenographic solutions across composition, materials, costume/make-up, lighting/projections, symbolism, dynamic shifts, alignment with musical-dramatic logic, and audience perception. In this way, the overall typology is anchored in specific stage events, making it possible to shift from aggregate statistics to a more detailed dramaturgical reading.

1. *Giselle* (Astana Opera) is a classic with a static set design (premiere – June 14, 2019). Music – Adolphe Adam; Choreography/Direction – Altynai Assylmuratova; Set Design – Ezio Frigerio; Costumes – Franca Squarciapino; Conductor – Arman Urazgaliyev. The stage space is built on traditional picturesque scenery (a forest, a village), creating a stable background. Costumes and makeup are strictly maintained in the aesthetics of 19th-century Romanticism. Lighting is predominantly static, with a soft palette. The symbolic level is built on the contrast between the "earthly" and "otherworldly" worlds. Changes are rare and smooth. The set design fully follows the musical dramaturgy, maintaining a romantic intonation. The audience is impressed by classical integrity and immersion in tradition. Within the correspondence map, the exposition and development are accompanied by even, low-contrast lighting, while the climax of the "white act" is singled out through a cool palette and pronounced spatial depth, visually prolonging Adam's harmonic tension and the transition into the supernatural realm.

2. *Swan Lake* (Abai KazNOBT, updated version – November 27, 2016) is a classic, static set design. Music – Pyotr Tchaikovsky; Choreography – Marius Petipa, Lev Ivanov (classical version); Edition/Choreographer – Gulzhan Tutkibayeva; Set and Costume Design – Vyacheslav Okunev; Music Director – Askar Buribayev; Lighting – Yuliya Karakayeva. The sets present picturesque panoramas of the castle and the lake in an academic manner. The contrast of white swans and black images emphasizes duality. The lighting solution accentuates the alternation of day and night. The symbolic series is built on the images of water and swans as metaphors of purity and tragedy. The dynamics of the changes are moderate. Tchaikovsky's musical dramaturgy is supported by smooth lighting accents. The viewer's experience is one of strong emotional involvement thanks to the combination of music and symbolic scenography. The dramaturgical curve of the score – from lyricism to catastrophe – is echoed in the scenography: the bright, open exposition of the court scenes is progressively replaced by more contrasting, shadow-filled night-time tableaux, so that the final episodes visually compress the musical crescendo into a sharp confrontation of light and darkness.

3. *Kyz Zhibek* (Abai KazNOBT, ballet version) – national, static/ethnic; premiere – December 26–27, 2020. Director – Mikhail Pandzhavidze (Russia); Dance Choreography –

Aigul Tati; Dance Production – Gulzhan Tutkibayeva; Conductor – Kanat Omarov. The stage composition relies on ethnographic elements (yurt, carpets, ornaments), which form a stable background. Costume and make-up are stylized as traditional wedding and military outfits. Warm, natural-looking lighting enhances the ethnic flavor. Symbolism is conveyed through color, ornament, and attributes (dombra, yurt), creating an expressive cultural code. The dynamics of changes are minimal, the stage is predominantly static. The scenography organically follows the folk song dramaturgy. The viewer is left with an immersion into the national epic and historical context. Here, the exposition aligns with the lyrical opening songs through a calm, warm palette; as the conflict grows, denser stage compositions and more saturated colors draw focus to key dramatic points, while the denouement returns to a single dominant symbol (yurt, ornament) that "condenses" the musical resolution.

4. ***Kozy Korpesh – Bayan Sulu*** (Astana Ballet) – national, static/epic; premiere – July 2–3, 2021. Music – Aktoty Raimkulova; Choreographer – Georgy Kovtun; Set Designer – Andrey Zlobin; Costumes – Anna Ipatyeva; Video Design – Dmitry Shamov. The stage composition is designed for a large scale and epic scope. The sets combine ethnic motifs with symbolic images of the steppe and sacred signs. The costumes are vividly ethnographic and meticulously detailed. The lighting solution is contrasting, enhancing the drama. The symbolic layer of the epic is read through mythologemes (the steppe as a sign of eternity). The dynamics of the scenes are limited, but built on lighting contrasts. The correspondence to the music is high: the set design accentuates the dramatic peaks. The viewer is impressed by the heroic-romantic structure and the feeling of being involved in national mythology. The score's alternation of lyrical and battle episodes is highlighted by transitions from open, horizontally built stage images to densely filled vertical compositions, so that the scenography signals the shift from intimate motifs to public, epic ones and strengthens the musical form.

5. ***Touch the Light*** (Astana Ballet) – contemporary, dynamic/multimedia; premiere – June 28–29, 2024. Music – Philip Glass; Choreography – Ilya Zhivoy; Video Design – Pokras Lampas; Lighting – Konstantin Binkin; Costumes – Sonya Vartanyan. The stage composition is built on abstract light installations and calligraphic projections. The costumes are extremely laconic to emphasize the light pattern. Light and multimedia act as the central construct of the space. The symbolic plan is light as a metaphor for energy and movement. The dynamics are high: the stage is constantly transforming. The musical score is accompanied by visual improvisations. The audience experience is an immersive effect and a stay in a "live" digital space. Glass's repetitive patterns serve as a framework for the media dramaturgy: recurring musical cells set off variations of light calligraphy, so that the climax aligns with the highest density and speed of this visual "writing," while the denouement is signaled by the progressive "erasing" of projections, mirroring the musical fade-out.

6. ***Bolero*** (Abai KazNOBT) – contemporary, dynamic/minimalistic; premiere – April 27–28, 2019. Composer – Maurice Ravel; Libretto – Otávio Coral based on the poems of Bodies in Bolero; Choreography and Staging – Ricardo Amarante (Brazil). Set and Costume Designer – René David Salazar (Brazil); Lighting Designer – Yuliya Karakayeva. The stage design is an open space where the main role is played

by corporality and movement; scenery is minimal, the stage is shaped by light and plasticity. The costumes are simple, monochromatic. The lighting is dynamic and emphasizes the rhythmic structure. The symbolic layer is extremely laconic: the emphasis is on the pure energy of movement. The dynamics of changes are high and follow the escalation of the music. Ravel's score is visually supported by the escalation of light. The viewer's perception is a strong emotional effect with a minimum of expressive means. In this instance, the correspondence map is nearly direct: each surge of orchestral crescendo is matched by heightened light intensity and more intricate spatial patterns, so that the scenographic peak aligns exactly with the final orchestral climax.

Table 2. Comparison matrix of six cases based on key criteria

Ballet	Scenography Type	Multimedia	Symbolism	Functionality	Dramaturgical Correspondence	Overall Effect
Giselle (AO)	Static, classical	No	Earth/ otherworld dichotomy	High (stable backdrop)	Full alignment with the romantic score	Harmony, "classical illusion"
Swan Lake (KazNOBT)	Static, classical	No	Swan/ water as metaphors	Medium	Support of Tchaikovsky's contrasts	Emotional engagement
Kyz Zhibek (KazNOBT)	Static, ethnic	Partial (limited projections)	Ornaments, yurt, traditions	High	Complete match with folk motifs	Immersion in the ethnic epic
Kozy Korpesh – Bayan Sulu (AB)	Static, epic	No	Mythological images of the steppe	High	Support of climaxes	Heroic-romantic effect
Touch the Light (AB)	Dynamic, multimedia	Yes (projections, lighting)	Light as energy	High (stage changes with the music)	Partial match, with visual improvisation	Immersion, "living" space effect
Bolero (KazNOBT)	Dynamic, minimalist	No (lighting only)	Energy of movement	Maximal (space = body + light)	Absolute match with the musical crescendo	Strong emotional impact

The matrix in Table 2 indicates that, despite stylistic variation, all six productions exhibit a clear logic of coordination between visual and musical scores. Static academic scenography anchors the canonical structure; ethnic scenography intensifies the semantic layer at key musical points; multimedia and minimalist approaches shift part of the dramaturgical burden onto light and projections, which start to act as co-authors of the musical development.

A comparison of six productions reveals three models of scenography:

- classical – static, without multimedia, precise adherence to the music (*Giselle*, *Swan Lake*);
- national – ethnic symbols and epic imagery with moderate dynamics (*Kyz Zhibek*, *Kozy Korpesh – Bayan Sulu*);
- modern – dynamics, multimedia and minimalism, where light and projections are independent dramatic elements (*Touch the Light*, *Bolero*).

Overall, the balance of traditions and multimedia practices forms a multilayered cultural code and expands the expressive possibilities of ballet. Thus, the empirical

analysis refines the initially stated typology and shows how each scenographic model reshapes the relationship between choreography and musical dramaturgy. In comparative perspective, these three models broadly align with international scenographic trends – academic revivalism, heritage-focused national productions, and media-saturated experimental formats – but the Kazakhstani case reveals a distinct configuration: the national–ethnic strand is not a peripheral niche but a structural core that is gradually hybridized through digital media. This sets the local trajectory apart from many European and North American contexts, where multimedia experimentation often develops in stylistically "de-nationalized" settings and only weakly engages with identity codes.

A summary analysis of performances at three theaters reveals consistent principles and typological models of scenography that reflect a balance of three vectors: academic continuity, the integration of national codes, and the active implementation of multimedia innovations.

1. Classical academicism presupposes picturesque scenery, historical costumes and lighting, strictly coordinated with the musical and dramatic canvas.
2. The national-ethnic style is based on traditional motifs – ornaments, costumes, symbolic images – which emphasize the Kazakh cultural identity.
3. Modern minimalist and symbolic aesthetics are based on the utmost laconicism of forms, the reduction of decorative layers, and the promotion of light and the plasticity of movement as the main means of expression.
4. The multimedia scenography uses projections, light installations, digital backdrops, and video art to create a fluid, transformative space.
5. The synthetic approach combines classic and contemporary elements, translating ethnic motifs into digital form and creating a hybrid expressive language.

Table 3. Scenographic principles in the productions of Astana Ballet, Astana Opera and the Abai KazNOBT

Scenographic Principle	Characteristics	Examples of Ballets
Classical Academicism	Realistic sets, period costumes, traditional lighting design	*Giselle, The Nutcracker, Swan Lake, The Sleeping Beauty*
National–Ethnic Style	Ethnic motifs, ornaments, traditional costumes and symbols	*Kozy Korpesh – Bayan Sulu, Kyz Zhibek, Zhussan*
Contemporary Minimalism/ Symbolism	Abstract forms, minimal sets, emphasis on light and movement	*Bolero, Love Fear Loss, A Fuego Lento*
Multimedia/Digital Scenography	Use of video installations, projections, light graphics, digital backdrops	*Touch the Light, Nine, Alem*
Synthesis of Styles and Genres	Combination of classical and contemporary means; hybridization of tradition and innovation	*Romeo and Juliet, Carmen Suite, Cinderella*

The set design of Kazakhstani ballet is poly-stylistic: from established academic style to experimental multimedia, with a key national component. Looking ahead, the synthetic model is likely to be strengthened: classical heritage and ethnic motifs are given a digital interpretation, and new technologies are organically integrated into the language

of the performance. These principles illustrate how the synthesis operates at the level of specific artistic choices rather than remaining on a purely declarative plane.

Kazakhstani productions "translate" national codes into stage visuals: ornamentation is carried over to costumes and projections; blue-green and gold palettes evoke the steppe and tradition. Symbols of the yurt, dombra, and sacred signs function as props and digital graphics. Thus, folklore merges with technological aesthetics, forming a code where tradition seamlessly integrates into the innovative language of the stage.

Multimedia – projections, video graphics, 3D lighting – go beyond the confines of the set and become a dramatic force in their own right: a "second character" that heightens emotion and atmosphere. In *Touch the Light*, projections partner with the choreography; in *Bolero*, the escalating light echoes the musical swell. Technology ceases to be a backdrop and becomes an active element of the narrative, expanding the ballet's expressiveness.

Table 4 presents a universal "correspondence map" between musical dramaturgy and scenographic techniques, summarizing six cases: *Giselle, Swan Lake, Kyz Zhibek, Kozy Korpesh – Bayan Sulu, Touch the Light, Bolero*.

Table 4. Correspondence map between musical nodes and visual solutions of the cases under consideration

Musical Dramaturgy	Stage Composition	Sets / Materials	Lighting / Projections	Costume / Symbolism
Exposition	Static backdrop	Traditional elements	Restrained color palette	Historical / ethnic stylization
Development	Changing compositions	Symbolic accents	Gradual lighting transitions	Enrichment with symbolism
Climax	Dynamic shifts	Contrasting sets	Bright contrasts, multimedia effects	Maximum expression
Denouement	Minimalism	Limited details	Calm lighting solution	Return to a symbolic detail

The set design follows the musical dramaturgy: the exposition is static and traditional; the development is symbolism and smooth transitions of light; the climax is contrasts, multimedia, and maximum expressiveness of costumes; the denouement is minimalism and restrained symbolism; the visual score is a parallel layer, reinforcing the narrative. In practice, this scheme turned out to be suitable for all six case studies, which confirms its heuristic value for further research on media dramaturgy in ballet.

The scenography of Kazakhstani ballets is a multilayered synthesis of tradition and innovation: academic and ethnic continuity is combined with multimedia, transforming the stage into an independent dramatic component; a poly-stylistic model is formed in which classical, national, and contemporary approaches mutually reinforce each other, expanding artistic possibilities and global integration. In this way, theoretical notions of performative design and digital scenography "come back" into practice as instruments for describing and structuring specific stage solutions.

The results are consistent with the findings of foreign authors regarding the need to combine tradition and innovation: according to Howard and Hann, scenography

is increasingly becoming a "second score," which is confirmed by Kazakhstani productions, where light and multimedia perform dramatic functions. At the same time, the material reveals an important divergence from many international cases: while Western studies focus on experimental, immersive forms that often loosen ties with stable cultural codes (Murray and Keefe 115), in Kazakhstan technological integration remains spotty and is frequently anchored in national motifs. This combination of partial digitalization and strong ethno-symbolic anchoring forms a distinctive model of hybrid scenography rather than a direct replication of foreign patterns. Our material suggests that the next step is a more deliberate media dramaturgy, in which choices about projections and light are made not ad hoc, but in direct coordination with the musical structure and semantic layers of the work.

Even with the expansion of multimedia practices, theaters face the following problems:

- Finance – production budgets often do not allow for the full implementation of advanced digital solutions;
- Personnel – there is a shortage of set designers and lighting designers with expertise in AR/VR and projection mapping;
- Infrastructure – many venues are not technically prepared for the stable operation of multimedia systems;
- Preserving Tradition – there is a risk that excessive technologies will "overshadow" ethnic and classical codes.

Therefore, a balance is needed: digital means should enhance artistic expression, and not replace the cultural basis of the performance. In this respect, the correspondence map and typology put forward in the article can function as practical instruments for calibrating this balance already at the planning stage of new productions.

For Kazakhstani audiences, the set design is a bridge between national culture and contemporary forms: ballet becomes a visual statement, where solutions translate epic, myth, and ethnic imagery into tangible symbols. Ethnically oriented set design provides recognition and connection, while multimedia provides novelty and a heightened emotional response; the audience remains a bearer of cultural memory and a participant in a visual and technological experiment.

Methodological guidelines: integrity – elements function as a single organism; functionality – sets and multimedia support the performance and blend seamlessly with the choreography; symbolism – visual solutions convey meaning and draw on cultural codes; digital technologies are integrated in a way that does not blur the classical and national heritage. These guidelines crystallize the connection between the theoretical bases of scenography, the empirical examination of particular productions, and the practical recommendations formulated for theater practitioners.

The matrix (see Fig. 3) identifies four trajectories: academic without multimedia – stability and continuity; national without technology – preservation of the ethnic code; multimedia without a national component – innovation and immersion; hybrid – national ballets with multimedia, where symbols are enhanced by digital means. The greatest potential lies with the hybrid model, which combines cultural identity and technological innovation, creating a competitive international product.

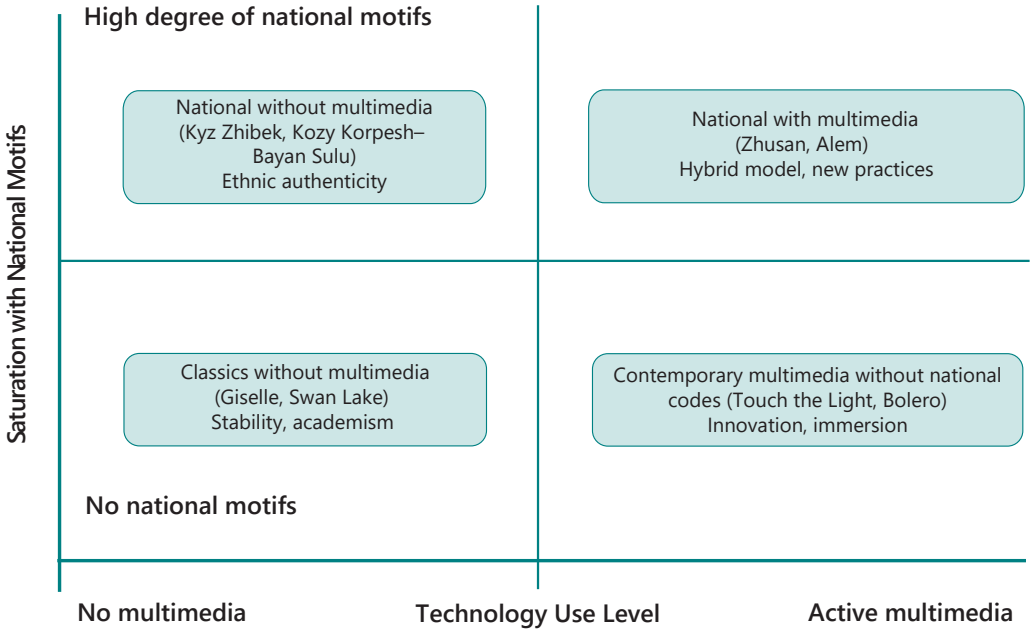


Fig. 3. Matrix of the relationship between national motifs and technologies[3].

Results: The set designs of Kazakhstani ballet theaters are shaped by a blend of continuity and innovation; preserving the academic and ethno-national foundations supports the cultural code and audience engagement, while multimedia expands expressiveness, transforming the set designs into an independent dramatic resource. In terms of the research questions, this means that academic, national and multimedia scenographies not only coexist, but also redistribute dramaturgical functions between music, movement and visual layer. Within this configuration, the hybrid model that combines national motifs and a digital environment emerges as the most productive: it preserves identity and creates a competitive, contemporary image on the international stage.

Conclusions

The scenographic practices of three venues (Astana Ballet, Astana Opera, and the Abai KazNOBT) across 40 productions (2016/17–2024/25) have been systematically classified, which made it possible to trace a poly-stylistic trajectory: the parallel existence and mutual influence of academic, national-ethnic, and multimedia-experimental scenography. A comparison of six representative examples reveals the stage's shift from a static backdrop to a "co-performer" of choreography: light, projections, and digital graphic layers assume autonomous dramatic functions while maintaining cultural continuity. In aggregate, this directly answers the research questions: it identifies the dominant scenographic types, shows how they correlate with musical dramaturgy and audience perception, and explicates the ways in which national codes are introduced into digital scenography.

3 To construct a matrix of the relationship between national motifs and technologies, this artificial intelligence (the GPT-4o model) was used to provide a visual comparison of the levels of technological sophistication and the saturation of national motifs in the scenography of Kazakhstani ballet productions.

Key findings can be summarized as follows:

- The academic tradition remains the mainstay of the repertoire: motionless scenic sets and historical costumes maintain "classical integrity" and a stable connection with the score.
- National-ethnic scenography translates ornamentation, textures, and symbols (the yurt, dombra, steppe metaphors) into a stable visual code of identity; with the selective use of multimedia, it creates hybrid solutions without losing authenticity.
- The modern trend shows an increasing role of light and digital media: from minimalism and symbolism to immersive formats with highly dynamic stage transformations.
- The "correspondence map" of musical nodes and visual devices (exposition–development–climax–denouement) has proven its practical usefulness as a tool for coordinating media dramaturgy, lighting, costumes, and stage composition with musical time.
- The key vector of development is a hybrid model: the translation of ethnic code into digital forms (ornament libraries, color-light palettes, behavioral light/projection presets), where technology enhances meaning rather than replaces it.
- Existing constraints – budget, lack of AR/VR competencies, and infrastructure gaps – require strategic measures: a phased upgrade of technology, targeted training of specialists, and the inclusion of media dramaturgy in the standard production process.
- Compared to international scenographic practice, where multimedia often develops in relatively "neutral" visual environments, the Kazakhstani material demonstrates a different configuration: the digital layer is consistently tied to ethnic symbols and epic imagery. This linkage of media technologies with a strong cultural code constitutes the main contribution of the study and enhances its academic novelty.

Overall, the scenography of Kazakh ballet follows a mature formula of "tradition and innovation": academic and ethnic foundations support cultural stability, while digital technologies expand the expressive potential of the stage. In this perspective, hybrid scenography that digitally rearticulates national codes while relying on academic technique becomes the key direction of development, simultaneously strengthening national identity and enhancing the international competitiveness of Kazakh ballet. By connecting theoretical ideas of scenography as a "second score" with a systematic analysis of particular productions, the article narrows the distance between conceptual discourse and stage practice and proposes a framework that can be used both for academic reflection and for concrete scenographic planning in Kazakhstani theaters.

References

Appia, Adolphe. *Music and the Art of the Theatre*. Coral Gables, University of Miami Press, 1962.

Aronson, Arnold. *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

Barros, Natália Dário Mendes, and Cristiano Cezarino Rodrigues. "Architecture, Performance, and Scenography: Exploring the Body Experience in the House – Insights from Ensaios do corpo." *Theatralia*, vol. 27, no. 1, 2024, pp. 57–78. DOI: 10.5817/TY2024-1-4.

Baugh, Christopher. *Theatre, Performance and Technology: The Development and Transformation of Scenography*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

Esaki, Kazuhiro, and Katashi Nagao. "An Efficient Immersive Self-Training System for Hip-Hop Dance Performance with Automatic Evaluation Features." *Applied Sciences*, vol. 14, no. 14, 2024, article 5981. DOI: 10.3390/app14145981. Accessed 14 August 2025.

Hann, Rachel. *Beyond Scenography*. 1st ed., London, Routledge, 2019. DOI: 10.4324/9780429489136.

Howard, Pamela, and Pavel Drábek. *What Is Scenography?* 3rd ed., London, Routledge, 2019. DOI: 10.4324/9781315146232.

Jović, Nikola, et al. "Application of Virtual Reality with Production Robotics." *Sinteza 2024 – International Scientific Conference on Information Technology, Computer Science, and Data Science*. Belgrade, Singidunum University, 2024, pp. 419–424.

Karzhaubayeva, Sangul, and Kabyl Khalykov. "Scenography of Kazakhstan in the Philosophy and Culture Discourse." *International Journal of Trend in Scientific Research and Development (IJTSRD)*, vol. 1, no. 6, 2017, pp. 406–411. DOI: 10.31142/ijtsrd3570.

Lee, Jaewoon, et al. "Real-Time Projection-Based Augmented Reality System for Performing Arts." *Symmetry*, vol. 7, no. 1, 2015, pp. 182–192. DOI: 10.3390/sym7010182.

McKinney, Joslin, and Scott Palmer, editors. *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London and New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2017.

Milovanović, Dara. "From Ephemeral to Digital: A Phenomenological Study of Screened and Live Contemporary Dance Performance." *Body, Space & Technology*, vol. 22, no. 1, 2023, pp. 128–145. DOI: 10.16995/bst.9702.

Murray, Simon, and John Keefe. *Physical Theatres: A Critical Introduction*. 2nd ed., Abingdon and New York, Routledge, 2016.

Omarova, Aklima. "Zhaḥandyḳ dăuìr: ḳazaḳ operasyndaġy kône saryndar [The Era of Globalization: Ancient Rips in the Kazakh Opera]." *Keruen*, vol. 70, no. 1, 2021, pp. 38–53. DOI: 10.53871/2078-8134.2021.1-09. (In Kazakh)

Orazbekova, Fatima. "Pervaya tantsovshchitsa: Shara Zhienkulova sozdala kazakhskii tanets, polozhivshii nachalo natsional'noi khoreografii." ["The First Dancer: Shara Zhienkulova Created a Kazakh Dance That Laid the Foundation of National Choreography."]. *Vechernii Almaty*, 8 September 2022, vecher.kz/ru/article/pervaia-tansovshisa-shara-jienkulova-sozdala-kazahskii-tanes-polojivshii-nachalo-nasionalnoihoreografii.html. Accessed 15 August 2025 (In Russian)

Palmer, Scott. *Light: Readings in Theatre Practice.* Edited by Simon Shepherd, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

Patti, Federica. "The Fifth Wall: On Digital Performance between User Experience Design and the Metaverse." *Body, Space & Technology*, vol. 23, no. 1, 2024, pp. 1–18. DOI: 10.16995/bst.11230.

Stuart, Robyn, and Brian Curson. "Exploring Living Room: The Dancing Body and Live Immersion in Digital Scenography." *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, vol. 2, no. 3, 2006, pp. 259–273. DOI: 10.1386/padm.2.3.259_1.

Қосымша

20–34 **Феруза Мухамедова, Диляра Ислямова**
Дилором Сайдаминованың фортепианолық шығармашылығындағы ұлттық дәстүр және заманауи дыбыс әлемі *Орысша*

1-ші мысал: Д. Сайдаминова. «Хайяммен диалог». Композитордың қалың педализация арқылы көрінетін сонорикамен ұштасқан ритмдік прогрессияны қолдану үлгісі. Дереккөз: Saidaminova, Dilorom. *Dialogue to Khayam for Piano. Manuscript.* Tashkent, December 2010.

2-ші мысал: Д. Сайдаминова. «Хайяммен диалог». Өзбек халық аспабы – канунның дыбысын еліктеу үлгісі. Дереккөз: Saidaminova, Dilorom. *Dialogue to Khayam for Piano. Manuscript.* Tashkent, December 2010.

35–55 **Ботагоз Қазкен**
Евгений Брусиловскийдің «Қыз Жібек» операсының сахналық интерпретацияларының эволюциясы: дәстүрден қазіргі заманға дейін *Орысша*

1-ші сурет. Жібек пен Төлегеннің танысу көрінісі (1 акт). Ғафиз Есімовтің қойылымы. Абай атындағы ҚазҰОБТ. 2005. Елена Петрованың суреті. 2017.

2-ші сурет. «Қыз Жібек» операсының екінші актісіне арналған сахналық безендіру. Ғафиз Есімовтің қойылымы. Абай атындағы ҚазҰОБТ. 2005. 2012 жылдың 2 ақпанындағы спектаклінің бейнежазбасынан фотосурет.

3-ші сурет. Жібек пен Төлегеннің танысу көрінісі (1 акт). Михаил Панджавидзенің қойылымы. 2017. Дереккөз: *«Астана Опера»-ның ресми Instagram парақшасы*, 6 қараша 2023, instagram.com/p/CzTbaOvIRNu/. Қарастырылған мерзімі 10 тамыз 2025.

4-ші сурет. Хан Базарбай сарайының көрінісі (2 акт). Михаил Панджавидзенің қойылымы. 2017. Дереккөз: *«Астана Опера»-ның ресми Instagram парақшасы*, 6 қараша 2023, instagram.com/p/CzTbaOvIRNu/. Қарастырылған мерзімі 10 тамыз 2025.

56–75 **Жанель Сафиева, Раушан Джуманиязова**
Музыка мен жасанды интеллекттің ортақ тұстары қандай? Әлемдік және қазақстандық өнердегі басқарылатын генеративтілік *Орысша*

1-ші кесте. XX ғасыр композициялық техникаларын AI-практикаларына қатысты параметрлер бойынша салыстыру

1-ші мысал: Антон Веберн, Вариациялар, op. 27, Вариация № 1. Дереккөз: Денисов, Эдисон. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники.* Мәскеу, Советский композитор, 1986, 168-206 б.

2-ші мысал: Темптік/дыбыс биіктігі элементі. Дереккөз: Маноцков, Александр. *Ер-Тостік, или Ей, Адам! Қолжазба.* 2019, 117 б.

76–94

Анель Мурзагулова

Қазақстан театрының жедел цифрланудан жасанды интеллектке бағдарланған перспективаларға өтуі: «Астана Балет» театрының кейсі *Ағылшынша*

1-ші кесте. COVID-19 пандемиясына дейінгі «Астана Балет» театрына офлайн бару жиілігі. Дереккөз: автор жүргізген көрермендер сауалнамасы. Сауалнама 2021 жылғы 21 сәуірде өткізілді.

2-ші кесте. Қызметі қайта жанданғаннан кейінгі «Астана Балет» театрына бару деңгейі. Дереккөз: автор жүргізген көрермендер сауалнамасы. Сауалнама 2021 жылғы 21 сәуірде өткізілді.

3-ші кесте. Қызметі қайта жанданғаннан кейінгі «Астана Балет» театрына офлайн бару жиілігі. Дереккөз: автор жүргізген көрермендер сауалнамасы. Сауалнама 2021 жылғы 21 сәуірде өткізілді.

95–116

Саида Саттыбаева, Нартай Ескендиров

Қазіргі қазақстандық балеттегі сценографиялық модельдер: типологиясы, ұлттық ерекшеліктері және медиапрактикалары *Ағылшынша*

1-ші кесте. Сценография түрлері бойынша қойылымдардың таралуы (үш театрдың жиынтық деректері; N = 40).

2-ші кесте. Негізгі критерийлерге сәйкес алты жағдайдың салыстырмалы матрицасы.

3-ші кесте. «Астана Балет» театры, «Астана Опера» мемлекеттік опера және балет театры, Абай атындағы Қазақ ұлттық опера және балет театры қойылымдарындағы сценографиялық принциптер.

4-ші кесте. Қарастырылып отырған жағдайларда музыкалық түйіндер мен визуалды шешімдердің сәйкестендіру картасы.

1-ші сурет. Сценография: статикалық дизайннан интерактивті ортаға апарар жол.

2-ші сурет. Сценографиялық принциптердің комбинацияларының диаграммасы (40 қойылым негізінде).

3-ші сурет. Ұлттық мотивтер мен технологиялар арасындағы байланыстың матрицасы.

Appendix

20–34

Feruza Mukhamedova, Dilyara Islyamova

National Tradition and Contemporary Sound in Piano Music of Dilorom Saidaminova *In Russian*

Ex. 1: D. Saidaminova. "Dialogue with Khayyam." An example of the composer's use of rhythmic progression combined with sonorism, manifested through dense pedaling. Source: Saidaminova, Dilorom. *Dialogue to Khayam for Piano. Manuscript.* Tashkent, December 2010.

Ex. 2: D. Saidaminova. "Dialogue with Khayyam." An example of the sound imitation of the Uzbek folk instrument kanun. Source: Saidaminova, Dilorom. *Dialogue to Khayam for Piano. Manuscript.* Tashkent, December 2010.

35–55

Botagoz Kazken

Yevgeniy Brusilovsky's "Kyz Zhibek" Opera Stage Interpretations: From Tradition to New Approaches *In Russian*

Fig. 1. Scene of Zhibek and Tolegen's first meet (Act 1). Production by Gafiz Yessimov. Abai KazNTOB. 2005. Photo by Yelena Petrova. 2017.

Fig. 2. Stage design for the second act of the opera "Kyz Zhibek". Production by Gafiz Yessimov. Abai KazNTOB. 2005. Still from a video recording of the performance, 2 February 2012.

Fig. 3. Scene of Zhibek and Tolegen's first meet (Act 1). Production by Mikhail Pandzhavidze. 2017. Source: *Official Instagram page of Astana Opera*, 6 November 2023, instagram.com/p/CzTbaOvIRNu/. Accessed 10 August 2025.

Fig. 4. Scene of Khan Bazarbay's palace (Act 2). Production by Mikhail Pandzhavidze. 2017. Source: Official Instagram page of Astana Opera, 6 November 2023, instagram.com/p/CzTbaOvIRNu/. Accessed 10 August 2025.

56–75

Zhanel Safiyeva, Raushan Jumaniyazova

What do Music and AI have in Common? Controlled Generativity in Global and Kazakhstani Art *In Russian*

Ex. 1: Anton Webern, Variations, op. 27. Variation no. 1. Source: Denisov, Edison. *Sovremennaya muzyka i problemy evoliutsii kompozitorskoi tekhniki [Contemporary Music and the Problems of the Evolution of Compositional Technique].* Moscow, Sovetskii kompozitor, 1986. (In Russian)

Ex. 2: Tempo/pitch element. Source: Manotskov, Alexander. *Er-Tostik, ili Ei, Adam! [Yer-Tostik, or, Hey, Man!] Manuscript.* 2019.

Table 1. Comparison of 20th century compositional techniques by parameters relevant to AI practices. Source: developed by the authors.

Приложение

76–94

Анель Мурзагулова

От экстренной цифровизации к ИИ-ориентированным перспективам казахстанского театра: кейс «Астана Балет»

На английском

Таблица 1. Частота очных посещений театра «Астана Балет» до пандемии COVID-19. Источник: авторское анкетирование аудитории. Опрос состоялся 21 апреля 2021 года.

Таблица 2. Посещение театра «Астана Балет» после возобновления работы. Источник: авторское анкетирование аудитории. Опрос состоялся 21 апреля 2021 года.

Таблица 3. Частота очных посещений театра «Астана Балет» после возобновления работы. Источник: авторское анкетирование аудитории. Опрос состоялся 21 апреля 2021.

95–116

Саида Саттыбаева, Нартай Ескендиров

Сценографические модели современного казахстанского балета: типология, национальные особенности и медиапрактики *На английском*

Рис. 1. Сценография: путь от статичного дизайна к интерактивной среде.

Рис. 2. Схема сочетаний сценографических принципов (по материалам 40 постановок).

Рис. 3. Матрица взаимосвязи национальных мотивов и технологий.

Таблица 1. Распределение постановок по типам сценографии (сводные данные трёх театров; N = 40).

Таблица 2. Матрица сравнения шести кейсов по ключевым критериям.

Таблица 3. Сценографические принципы в постановках «Астана Балет», «Астана Опера» и КазНТОБ имени Абая.

Таблица 4. Карта соответствия между музыкальными узлами и визуальными решениями рассматриваемых кейсов.

25.12.2025 басып шығару үшін қол қойылған. Пішімі 60x84 1/8. Офсеттік қағаз 80 гр/м2. Цифлік басып шығару. Segoe UI қаріп түрі. Көлемі 13,95 шар. б. ш. п. Таралымы 100 дана. «Лайт Пресс» баспаханасында басылған. Алматы қ., Сейфуллин даңғылы 404/67, «Каскад» БО.

Подписано в печать 25.12.2025. Формат 60x84 1/8. Бумага 80 гр/м2 офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Segoe UI. Объем 13,95 усл. п. л. Тираж 100 экз. Отпечатано в типографии «Лайт Пресс». г. Алматы, пр. Сейфуллина 404/67, БЦ «Каскад».

Signed to print 25.12.2025. Size 60x84 1/8. Plain paper 80 g/м2. Digital printing. Segoe UI font used. Volume 13,95 estimate printed sheets. Circulation 100 copies. Printed by the Light Press printing house. Cascade Business Center, 404/67 Seifullin Ave., Almaty.

Saryn