Kazakh National Conservatory
The music voice of Kazakhstan

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

Volume 14 | Number 1 | 2026

Peer-Reviewed Journal

Saryn

Құрмангазы атындағы Қазақ ұлттық
КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
Қазақстанның музыкалық даусы

Том 14 | № 1 | 2026

Saryn

Рецензияланатын журнал
Рецензируемый журнал

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 журналдың мақсаты мен ғылыми ауқымы ұлттық өнердің зерттеу және әдіснамалық мәселелерін, оның заманауи дамуын, сондай-ақ дәстүр мен мәдениетаралық үнқатысу аясындағы көрінісін қарастыратын өнертану саласындағы ғылыми мақалаларды жариялау болып табылады.

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. Редакция авторларды күрделі терминологиядан аулақ болып, халықаралық оқырмандармен байланыс орнатуға қамқорлық жасай отырып, түсінікті және қол жетімді тілде жазуға шақырады. Журнал MLA (Modern Language Association) дәйексөз келтіру стилін қолданады.

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 saryn journal.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.

Saryn publishes scholarly articles in the field of art studies and focuses on research and methodological issues in national art, its contemporary development, and its manifestation through tradition and intercultural contexts.

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 editorial office asks authors to write in a clear and accessible language, avoiding any complicated terminology and taking care about international readership. The journal follows the MLA (Modern Language Association) citation style.

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 искусствоведческие статьи, в которых обсуждаются исследовательские и методологические вопросы национального искусства, его современного развития и проявления через традиции и межкультурный контекст.

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 призывает авторов писать ясным и доступным языком, избегая сложной терминологии и заботясь о коммуникации с международной читательской аудиторией. Журнал придерживается стиля цитирования MLA (Modern Language Association).

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, № 13880-Ж.

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

Редакциялық ұжым:

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

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

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

Қазақ тіліне жауапты редактор
Тоғжан Молдалім, өнер магистрі, оқытушысы, хореография және арт-менеджмент кафедрасы, Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті (Алматы, Қазақстан)

Орыс тіліне жауапты редактор
Светлана Орлова, ғылыми-редакциялық бөлімі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

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

Электрондық дерекқорлар менеджері
Фируза Ақылбек, басшы, ғылыми-ақпараттық кітапхана және электрондық ресурстарды басқару бөлімі, 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:

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

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

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

Executive Editor of the Kazakh Language
Togzhan Moldalim, Master of Arts, Lecturer, Choreography and Art Management Department, Kazakh National Women's Teacher Training University (Almaty, Kazakhstan)

Executive Editor of the Russian Language
Svetlana Orlova, Office of Research and Editorial Affairs, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

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

Electronic Databases Manager
Firuza Akylbek, Head, 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, № 13880-Ж.

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

Редакционный офис:

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

Управляющий редактор
Дамир Уразымбетов, кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор, кафедра арт-менеджмента, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

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

Ответственный редактор казахского языка
Тогжан Молдалим, магистр искусств, преподаватель, кафедра хореографии и арт-менеджмента, Казахский национальный женский педагогический университет (Алматы, Казахстан)

Ответственный редактор русского языка
Светлана Орлова, научно-редакционный отдел, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

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

Менеджер электронных баз
Фируза Акылбек, руководитель, отдел управления научно-информационной библиотекой и электронных ресурсов, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Мазмұны

14 **Кіріспе сөз**

17–46 **Бенджамин Амакье-Боатенг**
Институционалдық тәжірибелер және музыкалық сабақтастық: Agbe ансамблі және Эрик Одарквей Мортонның көшбасшылығы *Ағылшынша*

47–74 **Гаухар Тасбергенова, Ермек Курманаев**
Дәстүрлі орындаушылық мәдениетіндегі қимылдың тілі: семантикасы және функциясы *Орысша*

75–98 **Куаныш Рыскулов**
Кеңес Дүйсекеевтің эстрадалық шығармаларының орындаушылық интерпретациясы: жазбадан YouTube-тағы рецепцияға дейін *Орысша*

99–120 **Дана Ибрагим, Гульнар Альпеисова**
Музыкалық сайысу дәстүріндегі агонистика: қазақ және еуропалық контексттер *Қазақша*

121–137 **Дана Куанышбекова, Айгуль Кульбекова**
Қазақстанның қазіргі кросс-мәдени кеңістігіндегі тарихи-тұрмыстық бидің интерпретациясы *Ағылшынша*

138–139 **Қосымша**

Contents

15 **Foreword**

17–46 **Benjamin Amakye-Boateng**
Institutional Practices and Musical Continuity: The Agbe Ensemble and the Leadership of Eric Odarkwei Morton *In English*

47–74 **Gaukhar Tasbergenova, Yermek Kurmanayev**
The Language of Gesture in Traditional Performance Culture: Semantics and Functions *In Russian*

75–98 **Kuanysh Ryskulov**
Performance Interpretation of Keness Dyuissekeyev's Works: From Recordings to YouTube Reception *In Russian*

99–120 **Dana Ibragim, Gulnar Alpeissova**
Agonistic Principles in Musical-Competitive Traditions: Kazakh and European Contexts *In Kazakh*

121–137 **Dana Kuanyshbekova, Aigul Kulbekova**
Interpretation of Historical and Social Dance in the Contemporary Cross-Cultural Space of Kazakhstan *In English*

140 **Appendix**

Содержание

16 Вступительное слово

17–46 Бенджамин Амакье-Боатенг
Институциональные практики и музыкальная преемственность: ансамбль Agbe и лидерство Эрика Одарквея Мортона *На английском*

47–74 Гаухар Тасбергенова, Ермек Курманаев
Язык жеста в традиционной культуре исполнительства: семантика и функции *На русском*

75–98 Куаныш Рыскулов
Исполнительская интерпретация эстрадных произведений Кенеса Дуйсекеева: от записи до YouTube-рецепции *На русском*

99–120 Дана Ибрагим, Гульнар Альпеисова
Агонистика в музыкально-соревновательных традициях: казахский и европейский контексты *На казахском*

121–137 Дана Куанышбекова, Айгуль Кульбекова
Интерпретация историко-бытового танца в современном кросс-культурном пространстве Казахстана *На английском*

141 Приложение

Кіріспе сөз

2026 жылғы *Saryn* журналының бірінші саны музыкалық және би мәдениетінің әртүрлі аспектілеріне арналған зерттеулерді біріктіреді – дәстүрлі орындаушылық тәжірибеден бастап музыканың қазіргі медиа форматтарындағы көріністеріне дейін. Ұсынылған мақалалар кең географиялық және тақырыптық қамтуды көрсетеді: Батыс Африка музыкалық дәстүрлерінен бастап қазақ аспаптық өнері, эстрада музыкасы және Қазақстанның би мәдениетіне дейін. Авторлардың басты назарында – мәдени сабақтастық, орындаушылық интерпретация және музыкалық тәжірибелердің өзгеріп отырған әлеуметтік және медиа жағдайларда трансформациясы мәселелері.

Нөмірді **Бенджамин Амакье-Боатенгтің** (Легон) мақаласы ашады, онда Ганадағы табом қауымының музыкалық дәстүрлерін сақтаудағы шебер барабаншы Эрик Одарквей Мортонның (Eric Odarkwei Morton) рөлі қарастырылады. Этнографиялық зерттеуге сүйене отырып, автор *Agbe* ансамблін музыкалық дәстүрдің тұрақтылығын шәкірттік жүйе, репетициялық тәжірибелер және бақылаулы инновациялар арқылы қамтамасыз ететін институционалдық құрылым ретінде талдайды. Жұмыс дәстүрлі музыкалық жүйелерді сақтаудың механизмдері жөніндегі қазіргі этномузыкологиялық талқылауларға маңызды үлес ұсынады.

Гаухар Тасбергенова мен **Ермек Курманаевтың** (Алматы) мақаласы қазақ аспаптық орындаушылығының аз зерттелген аспектілерін – музыканттың қимыл тілін қарастырады. Авторлар қимылды орындаушылық үдерістің семиотикалық және көркемдік құрамдасы ретінде, музыкалық интонацияның қалыптасуына, шығарманың құрылымына және күйді қабылдауға әсер ететін элемент ретінде талдайды. Зерттеу орындаушылық дәстүрлерді сақтау мәселесін көтеріп, музыкалық мәдениетте бейвербалды коммуникацияның маңыздылығын айқындайды.

Куаныш Рыскуловтың (Астана) мақаласында Кеңес Дүйсекеевтің «Сәлем саған, туған ел» эстрадалық шығармасының ұзақ мәдени өмір феномені талданады. Музыкалық білім әдістері мен цифрлық гуманитарлық зерттеулерді біріктіре отырып, автор әннің әртүрлі орындаушылық нұсқаларын салыстырып, оның YouTube платформасындағы қабылдануын зерттейді. Жұмыс музыкалық мұраның цифрлық ортада қалай трансформацияланатынын және жаңа мәдени контексттерде қалай өмір сүруін көрсетеді.

Дана Ибрагим мен **Гульнар Альпеисованың** (Астана) зерттеуі қазақ мәдениетінде дәстүр ретінде ғана емес, сонымен қатар ерекше дүниетанымдық парадигма ретінде сақталып келе жатқан музыкалық-әуездік сайыс принциптеріне арналған. Қазақ айтыс дәстүрін еуропалық музыкалық жарыс формаларымен салыстыра отырып, авторлар агонистиканың құрылымдық және перформативтік механизмдерін айқындайды және оның әртүрлі мәдени контексттерде жұмыс істеуін сипаттайтын теориялық модель ұсынады. Жұмыс айтыстың мәдени коммуникация және білім беру практикасы ретіндегі әлеуетін көрсетеді.

Нөмірді **Дана Куанышбекова** мен **Айгуль Кульбекованың** (Астана) мақаласы қорытындылайды, онда тарихи-тұрмыстық билер мен олардың Қазақстандағы қазіргі интерпретациялары қарастырылады. Авторлар балдық дәстүрдің эволюциясын – еуропалық түп-тамырларынан және кеңес кезеңіндегі бейімдеулерден бастап, қазіргі мәдени көрініс формаларына дейін талдайды. Зерттеу көрсеткендей, тарихи-тұрмыстық би заманауи қоғамда кросс-мәдени өзара әрекет пен көркем рефлексия алаңы ретінде қызмет етеді.

Әртүрлі ұлттық дәстүрлердің заманауи мәдениетіндегі мүлдем айырықша феномендер, әр қырынан зерттеліп, түрлі әдістемелік тәсілдер қолданылғанымен, музыкалық дәстүрлерді сақтау және қайта ойластыру арқылы үйлесімділікке жеткізіледі. Олар мәдени жады мен заманауи өнер үдерісінің маңызды элементі болып қала отырып, дәстүрлердің, институционалдық формалардың және жаңа медиа орталардың қиылысында музыкалық тәжірибелердің қалай дамитынын көрсетеді.

Валерия Недлина,
ғылыми редактор

Foreword

The first issue of the *Saryn* journal for 2026 brings together research dedicated to various aspects of musical and dance culture – ranging from traditional performance practices to contemporary media-based forms of musical existence. The presented articles demonstrate a broad geographical and thematic scope: from the musical traditions of West Africa to Kazakh instrumental art, popular music, and the dance culture of Kazakhstan. In the focus of authors' attention are issues of cultural continuity, performance interpretation, and the transformation of musical practices within shifting social and media environments.

The issue opens with an article by **Benjamin Amakye-Boateng** (Legon), which examines the role of the master drummer Eric Odarkwei Morton in preserving the musical traditions of the Tabom community in Ghana. Based on ethnographic fieldwork, the author analyzes the *Agbe* Ensemble as an institutional framework that ensures the sustainability of musical tradition through apprenticeship systems, rehearsal practices, and regulated innovation. This work offers a significant contribution to contemporary ethnomusicological debates regarding the mechanisms of persistence within traditional musical systems.

An article by **Gaukhar Tasbergenova** and **Yermek Kurmanayev** (Almaty) addresses an under-researched aspect of Kazakh instrumental performance: the musician's gesture language. The authors treat the gesture as both a semiotic and artistic component of the performance process, one that significantly influences the formation of musical intonation, the structure of the composition, and the overall perception of the kui. The study raises the issue of preserving performance traditions and highlights the vital importance of non-verbal communication within musical culture.

An article of **Kuanysh Ryskulov** (Astana) analyzes the phenomenon of the enduring cultural life of Keness Dyuissekeyev's popular song, *"Sǎlem saġan, tuġan el" (Greetings to You, My Native Land)*. Integrating musicological methods with Digital Humanities, the author compares various performance versions of the song and analyzes its reception on YouTube. The work demonstrates how musical heritage is transformed within the digital environment and continues to function across new cultural contexts.

A study by **Dana Ibragim** and **Gulnar Alpeissova** (Astana) explores the principles of musical and poetic competition, which persists in Kazakh culture not only as a tradition but as a specific world-view paradigm. By comparing the Kazakh tradition of aitys with European forms of musical competition, the authors identify the structural and performative mechanisms of agonistics and propose a theoretical model of its functioning across various cultural contexts. The work demonstrates the potential of aitys as a form of cultural communication and educational practice.

The issue ends with an article by **Dana Kuanyshbekova** and **Aigul Kulbekova** (Astana), dedicated to historical and social dance and its modern interpretations in Kazakhstan. The author examines the evolution of the ballroom tradition – from its European origins and Soviet adaptation to contemporary forms of cultural representation. The study demonstrates that in modern society, historical and social dance serves as a space for cross-cultural interaction and artistic reflection.

In conclusion, these seemingly disparate phenomena of modern culture – stemming from distinct national traditions and examined through diverse methodological lenses – are unified by the dialectical interplay between the preservation and reinterpreting musical heritage. They illustrate how musical practices continue to evolve at the intersection of tradition, institutional structures, and new media environments, remaining a vital element of both cultural memory and the contemporary artistic process.

Valeriya Nedlina,
Academic Editor

Вступительное слово

Первый номер журнала *Saryn* за 2026 год объединяет исследования, посвященные различным аспектам музыкальной и танцевальной культуры – от традиционных исполнительских практик до современных медийных форм бытования музыки. Представленные статьи демонстрируют широкий географический и тематический охват: от музыкальных традиций Западной Африки до казахского инструментального искусства, эстрадной музыки и танцевальной культуры Казахстана. В центре внимания авторов находятся вопросы культурной преемственности, исполнительской интерпретации и трансформации музыкальных практик в меняющихся социальных и медийных условиях.

Открывает номер статья **Бенджамина Амакье-Боатенга** (Легон), посвящённая роли мастера-барабанщика Эрика Одарквея Мортона в сохранении музыкальных традиций сообщества табом в Гане. На основе этнографического исследования автор рассматривает ансамбль *Agbe* как институциональную структуру, обеспечивающую устойчивость музыкальной традиции через систему ученичества, репетиционные практики и контролируемые инновации. Работа предлагает важный вклад в современные дискуссии этномузыкологии о механизмах сохранения традиционных музыкальных систем.

Статья **Гаухар Тасбергеновой** и **Ермека Курманаева** (Алматы) обращается к малоисследованному аспекту казахского инструментального исполнительства – жестовому языку музыканта. Авторы рассматривают жест как семиотический и художественный компонент исполнительского процесса, влияющий на формирование музыкальной интонации, структуру произведения и восприятие кюя. Исследование поднимает проблему сохранения исполнительских традиций и подчеркивает значение невербальной коммуникации в музыкальной культуре.

В статье **Куаныша Рыскулова** (Астана) анализируется феномен долгой культурной жизни эстрадного произведения Кенеса Дуйсекеева «Сәлем саған, туған ел». Соединяя методы музыковедения и цифровых гуманитарных исследований, автор сопоставляет различные исполнительские версии песни и анализирует ее рецепцию на платформе YouTube. Работа демонстрирует, как музыкальное наследие трансформируется в цифровой среде и продолжает функционировать в новых культурных контекстах.

Исследование **Даны Ибрагим** и **Гульнар Альпеисовой** (Астана) посвящено принципам музыкально-поэтического состязания, сохраняющегося в казахской культуре не только как традиция, но и как специфическая мировоззренческая парадигма. Сопоставляя казахскую традицию айтыса с европейскими формами музыкального соревнования, авторы выявляют структурные и перформативные механизмы агонистики и предлагают теоретическую модель её функционирования в различных культурных контекстах. Работа демонстрирует потенциал айтыса как формы культурной коммуникации и образовательной практики.

Завершает номер статья **Даны Куанышбековой** и **Айгуль Кульбековой** (Астана), посвящённая историко-бытовому танцу и его современным интерпретациям в Казахстане. Автор рассматривает эволюцию бальной традиции – от европейских истоков и советской адаптации до современных форм культурной репрезентации. Исследование показывает, что историко-бытовой танец в современном обществе выступает пространством кросс-культурного взаимодействия и художественной рефлексии.

Совершенно не пересекающиеся феномены современной культуры разных национальных традиций, изученные в разных ракурсах и с применением разнообразных методологических подходов, объединяет диалектическое единство сохранения и переосмысления музыкальных традиций. Они показывают, как музыкальные практики продолжают развиваться на пересечении традиций, институциональных форм и новых медийных сред, оставаясь важным элементом культурной памяти и современного художественного процесса.

Валерия Недлина,
научный редактор

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

No. 1. 2026 Saryn

UDC 78.031(667):78.067:316.74:78
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.301

Benjamin Amakye-Boateng
PhD in Ethnomusicology, Senior Lecturer, Head of Music Department,
University of Ghana (Legon, Ghana)
ORCID ID: 0009-0003-8252-3488
email: bamakye-boateng@ug.edu.gh

ARTICLE

Institutional Practices and Musical Continuity: The Agbe Ensemble and the Leadership of Eric Odarkwei Morton

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

Received by editorial: 26.07.2025
Accepted to publish: 08.03.2026

© 2026 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 Amakye-Boateng, Benjamin. "Institutional Practices and Musical Continuity: The *Agbe* Ensemble and the Leadership of Eric Odarkwei Morton." *Saryn*, vol. 14, no. 1, 2026, pp. 17–46, DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.301.

Keywords Eric Odarkwei Morton, Tabom music, *Agbe* Ensemble, cultural preservation, master drummer, musical innovation.

Declaration of Generative AI

AI-assisted tools, ChatGPT and Quillbot, were used only to support language editing and stylistic refinement during the preparation of this manuscript. The research design, data collection, analysis, interpretation, and all scholarly arguments remain entirely the author's original work and responsibility.

Abstract. This article examines the role of master drummer Eric Odarkwei Morton in preserving Tabom musical traditions through his leadership of the *Agbe* Ensemble in Accra, Ghana. The Tabom community, descendants of Afro-Brazilian returnees who settled in Ghana during the nineteenth century, maintains a distinctive musical heritage, characterized by *Agbe* performances that include drumming, singing, and dancing.

This study shifts the focus from the transatlantic cultural significance of Morton's performances, as highlighted by previous scholars, particularly Juan Diego Díaz, to the internal organization of the *Agbe* Ensemble and the institutional mechanisms that sustain its musical traditions. The article explores Morton's musical journey, teaching methods, and rhythmic innovations through ethnographic fieldwork, which involves semi-structured interviews, participant observation, and content analysis of recorded performances.

The results indicate that Tabom musical traditions continue to exist because of a formal apprenticeship system, correction practices based on rehearsals that control how rhythms are played, and controlled innovation within the established *Agbe* rhythmic structures. The study demonstrates that traditional musical systems endure through ensemble organizations and performances rather than solely through symbolic heritage discourse.

This article contributes to ethnomusicological discussions on the preservation of traditional musical systems in modern contexts, emphasizing the impact of institutional musical practices on continuity and adaptation.

UDC 78.031(667):78.067:316.74:78
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.301

Бенджамин Амакье-Боатенг
Философия докторы (этномузыкология), Гана университетінің музыка кафедрасының аға оқытушысы және меңгерушісі (Легон, Гана)
ORCID ID: 0009-0003-8252-3488
email: bamakye-boateng@ug.edu.gh

МАҚАЛА

Институционалдық тәжірибелер және музыкалық сабақтастық: Agbe ансамблі және Эрик Одарквей Мортонның көшбасшылығы

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

Редакцияға түсті: 26.07.2025
Басылымға қабылданды: 08.03.2026

© 2026 Автор(лар). Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы жариялаған. Осы мақала Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) лицензиясының шарттарына сәйкес таратылады (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Лицензия түпнұсқа еңбекке тиісті түрде сілтеме жасалған жағдайда материалды коммерциялық емес мақсатта пайдалануға, таратуға және кез келген тасымалдағышта көшіруге рұқсат береді. Сонымен қатар материалға өзгерістер енгізуге, оны өңдеуге немесе туынды шығармалар жасауға жол берілмейді.

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

Дәйексөз үшін

Амакье-Боатенг, Бенджамин. «Институционалдық тәжірибелер және музыкалық сабақтастық: *Agbe* ансамблі және Эрик Одарквей Мортонның көшбасшылығы» *Saryn*, т. 14, № 1, 2026, 17–46 б., DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.301. (Ағылшынша)

Тірек сөздер

Эрик Одарквей Мортон, табом музыкасы, *Agbe* ансамблі, мәдени мұраны сақтау, шебер дабылшы, музыкалық инновация.

Жасанды интеллект құралдарын пайдалану туралы мәлімдеме

ChatGPT және Quillbot сияқты жасанды интеллект құралдары осы мақаланы дайындау барысында тек тілдік редакциялау мен стилистикалық түзетуді қолдау үшін пайдаланылды. Зерттеуді әзірлеу, деректерді жинау, талдау, түсіндіру және барлық ғылыми тұжырымдар толықтай авторға тиесілі және оның жауапкершілігінде.

Аңдатпа. Мақалада шебер дабылшы Эрик Одарквей Мортонның Аккрадағы (Гана) *Agbe* ансамблін басқару арқылы табомның музыкалық дәстүрлерін сақтаудағы рөлі қарастырылады. XIX ғасырда Ганаға қоныс аударған афробразилиялық репатрианттардан шыққан табом қауымдастығы дабыл ойнау, ән айту және биді қамтитын *Agbe* орындауымен сипатталатын ерекше музыкалық мұраны сақтайды.

Бұл зерттеуде бірнеше жұмыстарда, атап айтқанда Juan Diego Díaz зерттеулерінде көрсетілген Мортонның орындауларының трансатлантикалық мәдени маңызынан назар *Agbe* ансамблінің ішкі ұйымдасуына және оның музыкалық дәстүрлерін сақтауға мүмкіндік беретін институционалдық механизмдерге аударылады. Мақалада Мортонның шығармашылық жолы, оның педагогикалық әдістері және этнографиялық зерттеулерге негізделген ритмдік инновациялары талданады, ол жартылай құрылымдалған сұхбаттар, қатысушы бақылау және жазылған орындаулардың контент-анализін қамтиды.

Нәтижелер көрсеткендей, табом музыкалық дәстүрлері шәкірттік формальды жүйе, репетициялық үдеріс негізінде жүзеге асырылатын түзетушілік практикалар және ритмдерді орындау тәсілдерін реттейтін әдістер арқылы, сондай-ақ *Agbe* ансамблінің орныққан ритмдік құрылымдары шеңберінде бақыланатын инновациялар арқасында сақталады.

Зерттеу дәстүрлі музыкалық жүйелер тек символдық мұра дискурсы арқылы ғана емес, ең алдымен ансамбльдердің қызметі мен орындау тәжірибесі арқылы сақталатынын көрсетеді. Мақала қазіргі жағдайда дәстүрлі музыкалық жүйелерді сақтау туралы этномузыкологиялық пікірталастарға үлес қосады, бұл сабақтастық пен бейімделуді қамтамасыз ету үшін институционалдық музыкалық тәжірибелердің маңыздылығын көрсетеді.

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

UDC 78.031(667):78.067:316.74:78
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.301

Бенджамин Амакье-Боатенг
Доктор философии (этномузыкология), старший преподаватель
и заведующий кафедрой музыки Университета Ганы (Легон, Гана)
ORCID ID: 0009-0003-8252-3488
email: bamakye-boateng@ug.edu.gh

СТАТЬЯ

Институциональные практики и музыкальная преемственность: ансамбль Agbe и лидерство Эрика Одарквея Мортона

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

Поступила в редакцию: 26.07.2025
Принята к публикации: 08.03.2026

© 2026 Автор(ы). Опубликовано Казахской национальной консерваторией имени Курмангазы. Настоящая статья распространяется на условиях лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), которая разрешает некоммерческое использование, распространение и воспроизведение материала на любом носителе при условии надлежащего цитирования оригинальной работы, без внесения изменений, переработки или создания производных материалов.

Для цитирования

Амакье-Боатенг, Бенджамин. «Институциональные практики и музыкальная преемственность: ансамбль *Agbe* и лидерство Эрика Одарквея Мортона». *Saryn*, т. 14, № 1, 2026, с. 17–46, DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.301 (На английском)

Ключевые слова

Эрик Одарквей Мортон, музыка табом, ансамбль *Agbe*, сохранение культурного наследия, мастер-барабанщик, музыкальная инновация.

Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта

Инструменты с поддержкой искусственного интеллекта ChatGPT и Quillbot использовались только для поддержки языкового редактирования и стилистической доработки во время подготовки этой статьи. Разработка исследования, сбор данных, анализ, интерпретация и все научные аргументы полностью принадлежат автору и находятся под его ответственностью.

Аннотация. В статье рассматривается роль мастера-барабанщика Эрика Одарквея Мортона в сохранении музыкальных традиций табом через его руководство ансамблем *Agbe* в Аккре (Гана). Сообщество табом, происходящее от афробразильских репатриантов, переселившихся в Гану в XIX веке, сохраняет самобытное музыкальное наследие, характеризующееся исполнениями *Agbe*, включающими игру на барабанах, пение и танец.

Настоящее исследование смещает акцент с трансатлантического культурного значения выступлений Мортона, отмеченного в предыдущих работах, в частности у Díaz (2020), на внутреннюю организацию ансамбля *Agbe* и институциональные механизмы, обеспечивающие сохранение его музыкальных традиций. В статье анализируются творческий путь Мортона, его педагогические методы и ритмические инновации на основе этнографического исследования, включающего полуструктурированные интервью, включенное наблюдение и контент-анализ записанных выступлений.

Результаты показывают, что музыкальные традиции табом сохраняются благодаря формализованной системе ученичества, корректирующим практикам, основанным на репетиционном процессе и регулирующим способы исполнения ритмов, а также контролируемым инновациям в рамках устоявшихся ритмических структур *Agbe*.

Исследование демонстрирует, что традиционные музыкальные системы сохраняются не только через дискурс символического наследия, но прежде всего через деятельность ансамблей и практику исполнения. Статья вносит вклад в этномузыкологические дискуссии о сохранении традиционных музыкальных систем в современных условиях, подчеркивая значение институциональных музыкальных практик для обеспечения преемственности и адаптации.

1. Introduction

The Tabom[1] people, descendants of Afro-Brazilian slaves who returned to Ghana in the early 19th century (Amos and Ayesu, "I Am Brazilian"), have a rich cultural heritage that has been integrated into Ghanaian society. Central to their cultural identity is their music, also known as *Agbe*, which encompasses singing, drumming, and dancing. This musical genre has been preserved and adapted over generations. The *Agbe* Ensemble stands out as a prominent group dedicated to the preservation and performance of Tabom music, with Eric Odarkwei Morton at its helm as the master drummer, or *Agbetsɛ*[2]. This paper explores Morton's pivotal role in sustaining and evolving the musical traditions of the Tabom people through his work *Agbetsɛ* with the *Agbe* Ensemble.

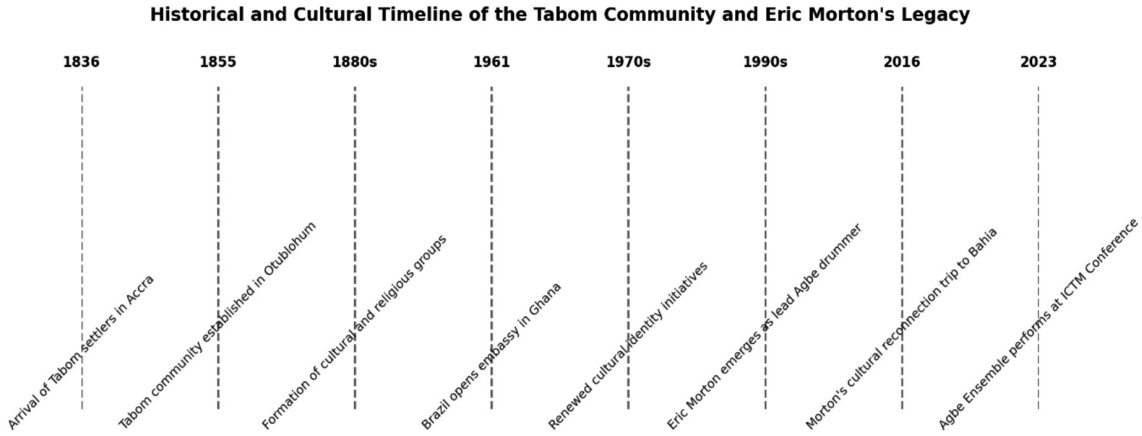


Fig. 1. Timeline highlighting key historical events in the development of the Tabom community in Accra and the legacy of master drummer Eric Odarkwei Morton, from the arrival of Afro-Brazilian settlers in 1836 to the *Agbe* Ensemble's international performance. Made by the author.

The timeline illustrated in Figure 1 contextualizes Morton's career within the extensive historical framework of the Tabom community, emphasizing the ongoing connection between Afro-Brazilian returnee heritage and modern musical leadership.

Master drummers in West African music serve as both performers and custodians of cultural knowledge (Idamoyibo, "The Impact of Dúndùn Drummers"). They lead ensembles, instruct on rhythms, and ensure the continuity of musical legacy. John Chernoff conciders the master drummer in three typical roles: a leader in performance, a teacher in instruction, and a cultural historian in the preservation of tradition." Morton exemplifies these roles through his dedication to the *Agbe* Ensemble, preserving traditional Tabom cultural practices within contemporary contexts.

The Tabom people, with origins in Brazil, brought a blend of Nigerian and Brazilian cultural elements. Their music reflects this hybrid identity, combining Yoruba text, West African rhythm, and Brazilian art forms. According to Marco Aurelio Schaumloeffel and Ato Quayson, the Tabom community has maintained a distinct cultural identity while integrating into the broader Ghanaian society (*Tabom the Afro*;

1 Also known as Tabon.

2 *Agbetsɛ* is the local term for master drummer which means "Father of *Agbe*".

Oxford Street, Accra). Under Morton's leadership, the *Agbe* Ensemble plays a crucial role in cultural preservation and adaptation.

Morton's journey to becoming the *Agbetsɛ* was marked by training, mentorship, and commitment to his cultural roots. His early exposure to music and training under master drummers equipped him to lead the *Agbe* Ensemble effectively. Morton's contributions extend beyond performance; he teaches younger generations and ensures continuity of Tabom's musical traditions.

This study discusses Morton's musical journey, methods of preserving Tabom traditions, and the cultural relevance of his collaboration with the *Agbe* Ensemble. By exploring these elements, the paper demonstrates Morton's efforts to preserve and rejuvenate traditional Tabom music for modern listeners. Furthermore, it investigates his leadership in promoting cultural identity and continuity among the Tabom people. The analysis focuses on how traditional music is preserved in contemporary performing ensembles, with a focus on apprenticeship hierarchies, rehearsal-based corrective processes, and adding new rhythmic elements into *Agbe* patterns. The research explores how various instructional, organizational, and artistic processes preserve traditional musical practices in a contemporary ensemble. Ultimately, by capturing the work of master drummer Eric Odarkwei Morton, the study offers both a tribute to his achievements and a rigorous analysis of the Tabom musical legacy in a changing environment.

While previous scholarship, notably Díaz, has explored various facets of Morton's work, analysis of his visit to Bahia as a significant moment of Afro-Brazilian reconnection ("The Musical Experience of Diasporas"). However, these studies predominantly emphasise the transatlantic cultural implications of Morton's performances. In contrast, the present study focuses on the internal musical and institutional dynamics of the *Agbe* Ensemble. By examining apprenticeship structures, rehearsal-based corrective processes, and rhythmic innovation, the article demonstrates how these mechanisms facilitate the preservation and adaptation of Tabom traditions in modern contexts.

Beyond documenting the activities of a prominent master drummer, this work contributes to ethnomusicological discourse on the persistence of traditional systems. The analysis reveals that cultural preservation is not merely an abstract notion; rather, it is manifested through the ensemble's organizational framework, redirecting the analytical focus from symbolic heritage discourse to internal organizational mechanisms that facilitate the maintenance and adaptation of musical traditions.

2. Literature Review

The body of work concerning Tabom musical heritage encompasses several interrelated themes: historical investigations of Afro-Brazilian returnee communities, ethnomusicological studies of master drumming traditions in West Africa, and contemporary research exploring transatlantic musical interactions involving the Tabom diaspora. This review contextualizes the current study within existing research frameworks to clarify its analytical contribution. This section synthesizes existing research to provide a foundation for understanding Morton's contributions to Tabom's musical heritage.

2.1. The Tabom Community and Afro-Brazilian Return Migration

The Tabom population in Accra represents a substantial West African Afro-diasporic return migration. The group originated in the 18th century, when formerly enslaved Africans and their ancestors returned from Brazil to the Gold Coast (Amos and Ayesu; von Hesse and Yarak). Returnees lived in Jamestown and Ussher Town, Accra, where they formed a separate cultural group with Brazilian, Yoruba, and Ga influences. The repatriates used a term derived from the Portuguese phrase "tá bom" ("it is good") in everyday communication to refer to their descendants. According to scholars, the Tabom kept Afro-Brazilian culture despite merging into coastal Ghanaian society (Schaumloeffel, *Tabom the Afro*). This composite background can be seen in architectural, gastronomical, religious, and musical characteristics.

Figure 2 below shows Brazil House in Jamestown, built by Afro-Brazilian returnees in the nineteenth century and a Tabom community icon. As noted by Hermann von Hesse and Larry Yarak, urban space played an important role in the life of the Tabom community in Accra, serving both residential functions and supporting the preservation and transmission of cultural practices such as music, dance, and ritual performance. Brazil House is more than just an architectural legacy; it provides a spatial setting for understanding how cultural traditions like *Agbe* performance were integrated into Tabom life.

Fig. 2. Brazil House, Jamestown, Accra. Built by Afro-Brazilian returnees in the nineteenth century, the building remains a central historical landmark of the Tabom community and illustrates the architectural and cultural heritage associated with their settlement in coastal Ghana. Photo made by the author.

In addition, the Brazil House in Jamestown has become a prominent symbol of the community's historical presence and diasporic identity. At the same time, the Tabom people participated in the cultural and economic life of Accra, contributing skills in masonry, carpentry, tailoring, and trade (von Hesse and Yarak, "A Tale of Two 'Returnee'").

Recent scholarship has increasingly focused on the diasporic dimensions of Tabom cultural life. Juan Diego Díaz provides the most detailed ethnographic account of Morton, particularly in relation to his return visit to Bahia, Brazil. Díaz interprets this visit as a symbolic act of diasporic reconnection, highlighting how musical performance facilitates transatlantic cultural dialogue between Ghanaian and Afro-Brazilian communities ("The Musical Experience of Diasporas"). The study demonstrates that Morton's engagement with Afro-Brazilian musicians reflects broader historical continuities between the Tabom and their Brazilian counterparts.

The review article "Tabom in Bahia", published in Ethnomusicology, provides further insight into the transatlantic dimension of Tabom cultural history.[3] This study evaluates the documentary film by Juan Diego Díaz and Nilton Pereira, which chronicles Morton's visit to Bahia and the musical interactions that occurred during that event, highlighting how these exchanges reveal the ongoing cultural discourse between West Africa and the Afro-Brazilian diaspora, especially in the context of ritual drumming and performance practices. In contrast, the present research shifts the analytical focus toward the everyday institutional practices of the *Agbe* Ensemble in Accra. Rather than focusing solely on the symbolic significance of diasporic interactions, this article examines how traditional music is maintained within a contemporary community context.

However, Díaz's work primarily examines the symbolic and transnational significance of Morton's musical activity. Less attention is given to the internal mechanisms through which Tabom musical practices are reproduced within the community itself. In particular, the processes through which *Agbe* musical knowledge is taught, rehearsed, and regulated within the *Agbe* Ensemble remain underexplored. The present study addresses this gap by examining Morton's pedagogical practices and rehearsal leadership as central mechanisms sustaining *Agbe* performance.

2.2. *Agbe* Music and Community Performance

Agbe music plays an essential role in Tabom cultural life. It is a structured ensemble performance that mixes drumming, singing and dance, and is performed during funerals, festivals and community meetings. Even though the music includes rhythms from the Yoruba culture, it has created its own local features in the Tabom community, like special instruments and unique singing styles that show its cultural background.

The ensemble usually includes a bell timeline, supporting drums, a lead drum, vocal sections, and dancers. The bell pattern serves as a structural reference point for the ensemble, guiding its coordination. The supporting drums articulate overlapping rhythms, while the lead drum offers changes to cue transitions and interact with the dancers. This form reflects rhythmic organizing concepts common to West African percussion traditions (Anku, "Principles of Rhythm Integration in African Drumming").

Agbe performances have several societal functions. Aside from its musical features, they encourage communal engagement and strengthen community relationships. Participation in ensemble performances frequently follows hierarchical patterns based on expertise and apprenticeship. Younger musicians usually start with supporting instruments before moving to more complex parts.

While current research acknowledges the cultural relevance of *Agbe* music,

3 Hikiji, Rose Satiko Gitirana. "Tabom in Bahia." Ethnomusicology, vol. 69, no. 1, 141–143. DOI: 10.5406/21567417.69.1.14.

few studies have investigated the underlying educational processes that sustain these practices. The majority of talks focus on historical backgrounds or performance venues rather than the day-to-day rehearsal techniques that keep the tradition alive. An ethnographic analysis of these procedures is therefore required to understand how *Agbe* musical expertise is passed down across generations.

2.3. Musical Authority and Master Drumming Traditions

Ethnomusicology has long emphasised the master drummer in African ensembles, who coordinates ensemble interaction (Nketia, *The Music of Africa*). To ensure structural integrity, the lead drummer announces musical section transitions. Anku's study on rhythmic integration demonstrates the organization of complex polyrhythmic patterns around a temporal pattern ("Principles of Rhythm Integration in African Drumming"). He believes ensemble cohesiveness hinges on performers internalising this time frame and coordinating their rhythmic sections. Thus, the lead drummer regulates rhythmic interactions and synchronises the ensemble in addition to improvisation (Anku 235).

Chernoff underscores that the authority of master drummers stems from more than technical proficiency; it is rooted in professional longevity, spanning rigorous apprenticeships, extensive performance experience, and ensemble leadership (70–71). While existing ethnomusicological discourse provides a broad conceptualization of such hierarchies, it often lacks site-specific application. Consequently, applying these frameworks to the *Agbe* Ensemble offers a unique opportunity to examine how drumming authority is negotiated and maintained within a specific diasporic community.

2.4. Oral Pedagogy and Musical Learning

African musical traditions are usually passed down through oral pedagogical techniques rather than written notation. Alan Merriam emphasizes that musical knowledge is learned through participation, imitation, and social interaction (*The Anthropology of Music*). In such systems, learning takes place in the context of performance practice rather than conventional classroom instruction, which is exemplified by the apprenticeship model prevalent in many West African drumming traditions, where students learn directly from experienced musicians. Young musicians study from seasoned performers and learn rhythmic patterns through frequent engagement. This technique enables apprentices to internalise both the structural and social aspects of musical performance (Nketia, *The Music of Africa*), which are crucial for their development as musicians in collaborative settings. Recent research into African ensemble traditions has also highlighted the value of mnemonic strategies in oral instruction. Vocalized syllables and rhythmic phrases are frequently used to encode drum patterns, allowing trainees to memorize complex rhythmic frameworks. Such strategies aid in the transmission of musical information while keeping performance flexibility, which is essential for adapting to different musical styles and improvisational contexts.

Although these teaching strategies have been extensively recorded in ethnomusicological literature, little research has investigated how they are used in Afro-diasporic returnee communities, such as the Tabom, who are descendants of Africans that returned to their ancestral lands. Investigating Morton's teaching practices offers a critical perspective on how oral pedagogical systems function in modern urban settings.

2.5. Research Gap and Analytical Approach

While existing scholarship clarifies the Tabom community's historical context and the broader organization of West African drumming, significant empirical gaps persist. Specifically, the intersection of oral transmission and modern urban adaptation remains under-researched.

First, prior studies have primarily focused on historical and transnational aspects of Tabom cultural identity, overshadowing the internal mechanisms that sustain *Agbe* performance within the community. Second, while theoretical discussions of master drumming emphasise artistic authority and apprenticeship, there is a lack of research investigating how these concepts work in specific ensembles.

The current article addresses these deficiencies by conducting ethnographic fieldwork on Morton's leadership of the *Agbe* Ensemble. By examining rehearsal techniques, pedagogical interactions, and ensemble coordination, the study provides empirical evidence regarding the function of musical authority and oral pedagogy in contemporary Tabom musical life. Consequently, the article contributes to existing literature bridging the gap between theoretical models of master drumming to the lived experiences of a particular community ensemble. This approach underscores the value of anthropological observation in understanding how orally transmitted musical traditions adapt to modern urban settings.

3. Methodology

3.1. Research Approach

An ethnographic approach was employed to investigate how musical knowledge and authority function within the *Agbe* Ensemble of the Tabom community in Jamestown, Accra. This method is particularly effective for studying music in social contexts because it allows the scholar to observe how musical practices are taught, rehearsed, and performed in everyday community life (Rice, *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*; Barz and Cooley, *Shadows in the Field*). Rather than focusing exclusively on formal musical patterns, this approach views music as a lived practice shaped by social interactions, cultural memory, and performance experience.

The study utilized participant observation, semi-structured interviews, and performance analysis to examine how Morton teaches and conducts the *Agbe* Ensemble. These methodologies allowed to investigate both the musical architecture of *Agbe* and the social processes through which the repertoire is disseminated.

3.2. Fieldwork Context

Fieldwork was conducted in Jamestown, Accra, between May 2019 and August 2024. As the historical center of the Tabom community, Jamestown remains the primary location for *Agbe* rehearsals and performances. During this period, the author attended six ensemble rehearsals and several public performances. Notable observations included the funeral rites of woman called Mamuna Cofie, a former leader of the ensemble, and the 47th ICTM World Conference in Accra, where the ensemble presented a lunchtime concert featuring Tabom music.

Field observations focused on three core aspects of ensemble activity: rehearsal organization, teaching practices, and the interaction between the lead drummer and other performers. Field notes were recorded during sessions and expanded shortly thereafter to capture details of musical interaction, rehearsal corrections, and teaching demonstrations. Such reflective documentation is a central component of ethnographic research, enabling the scholar to record both observed actions and contextual interpretation (Emerson, et al., *Writing Ethnographic Fieldnotes*).

3.3. Interviews

Semi-structured interviews were conducted between 2022 and 2024 in Accra, Ghana, with Morton, members of the *Agbe* Ensemble, and senior figures within the Tabom community. This format was selected because it enables participants to describe their experiences in their own terms while remaining focused on specific research themes (Kvale, *Interviews: An Introduction*). The interviews explored Morton's musical training, pedagogical methods, and leadership role, as well as the perspectives on cultural preservation.

In total, four interviews were held with Morton, each lasting between forty-five and sixty minutes. Additional informal conversations with ensemble members and community elders offered contextual information regarding the history of the group and the social significance of *Agbe* within Tabom life.

During an interview conducted at Brazil House, Jamestown, Morton explained:

> "*Agbe* music is not something you learn from books. You must stay with the elders, listen to the bell, and learn how the drum speaks. The drum teaches you when you are ready."

This statement illustrates the oral and experiential learning process described by Nketia, in which musical competence emerges through immersion and apprenticeship rather than formal instruction (*The Music of Africa*). Morton's emphasis on prolonged engagement reflects the embodied transmission systems characteristic of West African musical pedagogy.

Additional interviews with ensemble members confirmed the centrality of demonstration and imitation in learning. One apprentice drummer stated:

> "When he plays, we watch his hands and listen carefully. He does not explain everything with words. You learn by doing."

This reinforces Merriam's theoretical framework that musical knowledge in oral traditions is transmitted primarily through participation rather than abstract explanation.

In another interview, Morton emphasized the foundational role of the bell pattern in *Agbe* performance:

> "If you don't understand the bell, you cannot lead *Agbe*. Everything follows the bell."

This clarifies how ensemble members conceptualize rhythmic structure and leadership in *Agbe* practice. All interview recordings were transcribed and analyzed in relation to observations collected during rehearsals.

The interview material produced numerous pages of transcribed dialogue. Selected excerpts from these transcripts are integrated into the analytical sections below to elucidate the empirical foundation of the argument.

The interviews revealed three primary themes pertinent to this study: (1) the apprenticeship hierarchy that musicians navigate from bell player to supporting drummer and ultimately to lead drummer; (2) the rehearsal correction practices employed by Morton to ensure rhythmic precision within the ensemble; and (3) the incorporation of new rhythmic variations that enhance the expressive capacity of *Agbe* music while maintaining its structural integrity.

3.4. Participant Observation

Participant observation played a central role in the research. By attending rehearsals and performances, the author was able to observe how Morton interacted with other musicians and how musical knowledge was communicated within the ensemble. Ethnomusicologists have long emphasized the importance of such observations for understanding how musical traditions are maintained in practice rather than merely described in theory (Barz and Cooley).

During rehearsal sessions, Morton typically demonstrated rhythmic patterns on the lead drum before asking other performers to repeat them. When mistakes occurred, he corrected them through demonstration rather than verbal explanation. This practice illustrates the embodied nature of musical learning in many African ensemble traditions, where repetition and imitation form the primary means of acquiring musical competence (Nketia; Rice).

Observation also revealed how ensemble coordination was maintained. Morton frequently introduced rhythmic phrases that signaled transitions between sections of the performance, thereby guiding the ensemble's structure in real time. The other musicians immediately recognized this cue, demonstrating a shared understanding of performance conventions.

3.5. Content Analysis

Content analysis was employed to examine the recordings of *Agbe* Ensemble's performances and instructional sessions. This method involved systematically analyzing the content of these recordings to identify patterns, themes, and significant elements (Krippendorff). The analysis focused on both musical and contextual elements, such as the structure of the performance, use of specific instruments, and cultural narratives conveyed through the music. The recordings were transcribed and coded to identify recurring musical patterns and innovations, Morton's teaching techniques, and audience reactions and engagement during the performances. Attention was focused on the recurring bell-timeline structures, lead-drum cueing patterns, and call-and-response vocal entries evident in various recordings of the ensemble's performances. This section addresses specific examples from the recorded performances, focusing on musical innovations and performance adaptations.

3.6. Review of Historical Documents and Previous Research

To contextualize the findings, the study included a review of historical documents and previous research on the Tabom people, their musical traditions, and the roles of master drummers in West African music. This review provides a historical and cultural

framework for understanding Morton's contributions. Key sources for this review include historical accounts of the Tabom people's migration and settlement in Ghana (Schaumloeffel), academic studies on the musical traditions of the Tabom people and the fusion of African and Brazilian performance practices (Amakye-Boateng), and research on the training and roles of master drummers in West African music (Chernoff; Nketia).

Employing these diverse methodological approaches provided the study with a comprehensive understanding of Morton's contributions to the *Agbe* Ensemble and the preservation and evolution of Tabom music.

The subsequent sections utilize these data sources directly. The interview material aids in reconstructing Morton's musical trajectory, while observational field notes shed light on rehearsal practices and pedagogical dynamics. Additionally, content analysis of recorded performances offers evidence for discussing rhythmic innovation within the ensemble, highlighting specific examples of how these innovations have influenced the overall sound and style of the group's music.

4. The Journey of Eric Odarkwei Morton

Eric Odarkwei Morton, pictured in Figure 3, is widely known within the Tabom community simply as Odarkwei. Born on 19 December 1955 in Jamestown, Accra, his musical career developed within the social environment of the Tabom community, where drumming and ensemble performance are integral of everyday cultural life. Like many musicians in West African percussion traditions, Morton's early musical experiences began informally during childhood. In an interview conducted during one of the rehearsal sessions in 2019 at Jamestown, Morton revealed that his first attempts at drumming involved improvising rhythms on empty tomato tins and other household objects – an activity that allowed him to experiment with rhythmic patterns long before receiving formal instruction.

Fig. 3. Eric Odarkwei Morton, master drummer and leader of the *Agbe* Ensemble in Jamestown, Accra. Photo made by the author.

In his youth, he traversed his community and engaged in musical performances for personal enjoyment. His compositions, such as *"Yeee jole ejofoie shi me" (My lover has left me)* and *"Nimgbɛ matso manalɛ" (Where would I discover her?)*, were individual expressions rather than traditional Tabom songs. At this juncture, Odarkwei had not yet been exposed to the Tabom drumming tradition; however, his innate inclination towards rhythm and performance presaged his future musical endeavors. In an interview conducted during the fieldwork for this study, Morton described this early period as follows:

> "At that time I was not engaged with tradition. I was just playing rhythms that I felt. Later the elders showed me that what I was doing already had structure."

This reflection illustrates how informal experimentation was later integrated into the structured apprenticeship that organises *Agbe* drumming knowledge.

Morton's introduction to *Agbe* performance occurred during his adolescence, when he began observing rehearsals conducted by senior drummers in the community. These early encounters with the ensemble marked the beginning of a long process of apprenticeship. In many West African musical traditions, apprenticeship constitutes the primary pathway through which performers acquire technical skill and musical authority (Nketia; Chernoff). Rather than learning through written notation or formal instruction, young musicians gradually develop competence through observation, imitation, and repeated participation in rehearsals and performances.

Morton described this process during an interview conducted on the University of Ghana campus in June 2023:

> "When I started, I didn't play the lead drum. I watched the elders and learned the bell first. If you don't understand the bell, you cannot lead *Agbe*."

In many African percussion ensembles, the bell pattern functions as a rhythmic reference that guides the coordination of all other instrumental parts (Anku, *Principles of Rhythm Integration in African Drumming*). Learning the bell therefore represents an essential stage in the development of musical competence. Only after mastering this foundational role can an apprentice progress to more complex instrumental parts.

Morton's apprenticeship followed this hierarchical progression. His earliest responsibilities within the ensemble involved playing the bell and observing the interaction between the supporting drums and the lead drummer. Over time, he began performing supporting drum patterns, gradually developing the ability to synchronize his playing with the bell timeline and with other ensemble members. Such incremental learning processes are characteristic of oral musical traditions, where knowledge is accumulated through sustained engagement rather than formalized lessons (Rice).

As Morton's skills and experience increased, senior members of the ensemble began to recognize his musical abilities. Community recognition plays a central role in the formation of musical authority in many African performance traditions. According to Chernoff, master drummers acquire authority not simply through technical proficiency but through long-term participation and the trust of other musicians (70–71). In Morton's

case, this recognition was demonstrated when elder drummers gradually allowed him to assume more prominent roles during rehearsals and performances.

Eventually, Morton assumed the position of lead drummer within the *Agbe* Ensemble. This role involves more than performing complex rhythmic patterns; it requires the ability to regulate ensemble interaction. During performances, the lead drummer introduces rhythmic phrases that signal transitions between musical sections and coordinate the movements of dancers and singers. Morton's ability to perform these functions effectively established his reputation as a master drummer within the community.

4.2. Participation and the Development of Musical Competence

Odarkwei completed elementary school in 1974, but his passion for drumming had already shown itself the year before. When he performed *Agbe*, a traditional drumming technique, in 1973 at the age of 17, he attracted the attention of local elders. They invited him to take part in their concerts after they realized how talented he was. These seniors included respected drumming practitioners J. H. Commey, Fotozo Nelson, George Aruna Nelson, and Ataa Tawiah.

Odarkwei's appearance during performances caused the elders to comment on how well he could mimic their movements. They were so confident in his abilities that it was normal for one senior to willingly give up their position so that Odarkwei could take over – a remarkable privilege for someone so young. His musical development began with the bell, moved on to the supporting drum, and ended with his mastery of the lead drum.

This learning and development pattern is consistent with Nketia's findings regarding the function of drummers in Akan society, which show that young drummers usually start out playing supporting instruments before switching to the lead drum. Anku outlined the fundamentals of rhythmic integration in African drumming, emphasizing that it requires a complex balancing act between structure and improvisation; thus, the selection process is not random but is based on demonstrated skill and the ability to react to rhythmic cues (*Procedures in African Drumming*).

As a performer and a steward of tradition, Odarkwei received guidance from the elders. They left him their legacy, bestowing benedictions and a musical legacy, as they were too old to perform any more. Odarkwei is currently the only one of his original groups still playing *Agbe*, as one fellow trainee has passed away and other has stopped playing the drums.

One of Odarkwei's unique qualities was his ability to combine singing and drumming – something his masters did not typically perform. He learned the songs while practicing drums, using his keen sense of hearing to acquire melodies from the older female members of the group. Women such as Auntie Amina, Agyei Nyz Kuma, Auntie Fatima, and Mante Nyz provided essential musical instruction. Odarkwei was able to understand and internalize the rhythms and underlying meanings of the songs because some of these ladies, who were fluent in Yoruba, provided translations and contextual explanations.

Nketia, who stresses the value of oral learning in African musical traditions, states that the transmission of both drumming and song traditions is consistent (13–15, 24–26). He clarified that young drummers learn from their surroundings rather than just from formal instruction. Anku further explains this approach by discussing the use of mnemonics and encoded verbal phrases to teach intricate rhythms (28–35).

4.3. *Agbe* Performance and Ceremonial Practice in the Tabom Community

Today, Odarkwei acts as a guardian of *Agbe* drumming, safeguarding traditions passed down to him. His story encompasses not just musical expertise but also resilience, commitment, and cultural stewardship. More than a mere percussionist, he serves as a living archive of rhythms, tales, and customs. As the only active performer remaining from his original group, Odarkwei's role extends beyond performance. He embodies the continuation of musical heritage, safeguarding the rhythms and traditions of his people for future generations.

Fig. 4. Eric Morton performing at the initiation of the Shango Priestess in July 2014. Photo made by the author.

Figure 4 illustrates Eric Odarkwei Morton performing in a ritual context during a Shango Priestess initiation ceremony in Jamestown in 2014. Participation in ceremonial events reinforces familiarity with the ensemble's repertoire. Many *Agbe* pieces are socially controlled, and performers must recognize the sequence in which pieces are presented during an event. Experience gained through repeated performances allows musicians to anticipate transitions and maintain coordination between instrumental parts, which is crucial for ensuring that the performance aligns with the socially controlled structure of *Agbe* pieces.

Chernoff describes the master drummer as a "cultural historian" tasked with conserving, interpreting, and conveying traditions (92–95, 140–150). Likewise, Anku suggests that drumming surpasses artistic skills, functioning as a means of storytelling and shaping identity, which is essential for preserving cultural narratives and fostering community connections (28–35, 70–85). By carrying forward the *Agbe* legacy, Odarkwei ensures that upcoming generations continue to experience and value the richness of Ghanaian drumming traditions. His journey – from a child using tomato tins as makeshift drums to a respected master drummer – illustrates the power of passion, mentorship, and the lasting importance of West African drumming traditions.

4.4. Key Milestones in the Musical Career of Eric Odarkwei Morton

Morton's career as a master drummer is marked by several key milestones that reflect his growing influence and contribution to the preservation and evolution of Tabom music. His appointment as the *Agbe* Ensemble's lead drummer was a career highlight. This position, traditionally held by the most skilled and respected drummer in the community, allowed Morton to assume a leadership role and direct the musical direction of the ensemble. Under Morton's leadership, the *Agbe* Ensemble has achieved national and international recognition. Their performances at cultural festivals,[4] academic conferences,[5] and international music events have showcased the unique sound of Tabom music to diverse audiences. Morton's ability to blend traditional rhythms with contemporary influences has been a key factor in the ensemble's success. As noted by Euba, the ability to innovate while preserving tradition is crucial for the survival and relevance of cultural music (10–15, 219–223).

A significant chapter in Morton's musical journey was his visit to Bahia, Brazil in July 2016. This trip represented the fulfillment of a lifelong dream for Morton, who saw it as an opportunity to reconnect with the lands of his ancestors. Díaz revealed that, while in Brazil, Morton participated in various musical and cultural exchanges, including lecture demonstrations, workshops on *Agbe*, and performances with local Afro-Brazilian musicians. These encounters were deeply emotional and spiritually significant for Morton, as they affirmed the shared ancestry and cultural connections between the Tabom in Ghana and the Afro-Brazilian communities in Bahia.

Díaz argued that Morton's ability to bridge these cultural worlds was evident in his musical interactions in Bahia. He effortlessly adapted to local musical styles and rhythms, demonstrating a profound understanding of and respect for shared musical heritage. One notable encounter was with Gabriel Guedes, a Candomblé drummer from Salvador, with whom Morton shared a profound musical connection. According to Díaz, their collaboration highlighted the similarities in their drumming traditions and reinforced the transatlantic ties between their communities.

Contemporary engagement between the Tabom community and Brazil has also been expressed through cultural and diplomatic initiatives that highlight the shared historical experiences of Afro-Brazilian returnees and their descendants in Ghana. These initiatives often involve collaborations between cultural organizations, researchers, and diplomatic institutions, which aim to draw attention to the historical links between the two regions.

One example of such engagement occurred on the 25th anniversary of the Pan-African Historical Festival of Brazil, when the Embassy of Brazil in Ghana organized a public screening of the documentary Tabom in Bahia, directed by Pereira and Díaz. The event brought together members of the Tabom community, scholars, and members of the public to reflect on the historical and cultural connections between Ghana and Brazil.

Figure 5 presents the official poster issued by the Embassy of Brazil in Ghana announcing the screening of the documentary. The event formed part of broader cultural initiatives aimed at strengthening dialogue between

4 For several years, the *Agbe* Ensemble has featured in the Chale Wote Festival organised in James Town, Accra.

5 The *Agbe* Ensemble performed at the International Council for Traditional Music and Dance 47th Conference held at the University of Ghana in July 2022.

Afro-Brazilian and Ghanaian communities. Such activities demonstrate how the historical legacy of the Tabom continues to be recognised within contemporary cultural diplomacy and heritage programmes.

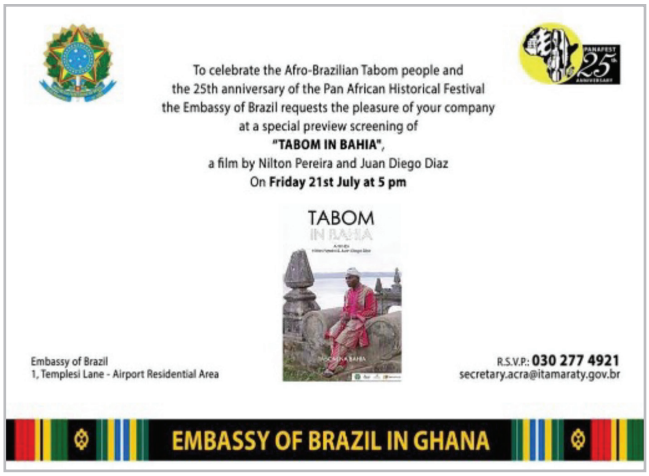


Fig. 5. Poster announcing the screening of the documentary Tabom in Bahia at the Embassy of Brazil in Ghana, organized to commemorate the 25th anniversary of the Pan-African Historical Festival of Brazil.

4.5. Pedagogical Practice and Musical Adaptation

Teaching within the *Agbe* Ensemble is primarily organized around demonstrations and collective participation rather than formal instruction. Rehearsal sessions typically begin with the establishment of a bell timeline, after which supporting drums enter sequentially to reinforce the rhythmic framework. Within this structure, the lead drummer introduces variations that guide transitions between musical sections. Through repeated interactions with these patterns, ensemble members become familiar with the rhythmic organization of the repertoire.

Instruction during these sessions relies heavily on demonstration. Instead of providing detailed verbal explanations, the ensemble leader often performs a short rhythmic phrase on the lead drum and asks other musicians to reproduce it. This method encourages performers to focus on listening and synchronizing their plays with the established pulse. When timing becomes inconsistent, the ensemble pauses briefly so that the relevant passage can be repeated until the rhythmic relationship between instruments becomes clear.

Figure 6 illustrates a teaching session in which Morton demonstrates rhythmic passages to a group of students and ensemble members. The image captures the informal yet structured environment in which instruction typically occurs. Participants are seated in proximity, allowing them to observe hand movements, drum strokes, and rhythmic cues directly. Such spatial arrangement supports interactive learning, where students respond immediately to demonstrations by attempting the patterns themselves.

Through this form of practical engagement, learners become familiar with the coordination between the bell timeline, supporting drums, and lead drum cues that structure *Agbe* performance.

Fig. 6. Eric Odarkwei Morton demonstrates *Agbe* drumming techniques during an instructional session with students at the University of Ghana, Legon-Accra. Photo made by the author.

Observations during rehearsals suggest that this approach helps participants internalize rhythmic patterns through active engagement. Rather than treating learning as a separate activity from performance, musical knowledge emerges gradually through collective repetition of ensemble passages. This form of education emphasises coordination among performers, allowing each musician to understand how their individual parts contribute to the overall structure of the performance.

Teaching sessions conducted outside the immediate community context follow a similar pattern. Workshops organized for students and cultural participants often begin with a demonstration of the bell timeline, followed by the introduction of supportive drum patterns. Participants are encouraged to repeat these patterns collectively before attempting to perform them on instruments. This process allows learners to experience the interaction between rhythmic parts while observing how the ensemble structure is maintained.

Through this method of demonstration and repetition, participants gradually become familiar with the rhythmic cues that organize *Agbe*'s performances. The approach reflects a pedagogical emphasis on listening, imitation, and ensemble coordination rather than on abstract theoretical explanation.

4.6. Oral Tradition and Practical Learning

Morton employs the oral tradition, a cornerstone of West African musical instruction. This method involves learning through listening, repetition, and practice rather than written notation. As Nketia notes, "music is learned through participation in musical activities," a process that enables students to internalize rhythmic structures together with their cultural contexts (13). Morton's students learn by observing and mimicking his drumming patterns and gradually developing their skills through continuous practice.

This pedagogical pattern was documented during the observation of rehearsals in June 2023 at the University of Ghana. In the field notes, Morton is documented halting

the ensemble – made up of students of the Department of Music – when the bell player missed an entry point. He is found replaying the bell timeline and instructing a supporting drummer to re-enter solely after rhythmic alignment had been re-established. This observed interaction illustrates that instruction within the ensemble functions via corrective repetition and embodied listening, rather than through verbal theoretical explanation.

Participant observation during rehearsal sessions further illustrates this pedagogical approach. In field notes documented on July 2014, Morton interrupted the ensemble mid-cycle to replay the bell pattern independently, subsequently directing the supporting drummer to re-enter only upon synchronization with the timeline. These corrections illustrate that rhythmic precision is developed through embodied repetition rather than through theoretical discourse.

4.7. Mentorship and Apprenticeship

Following the traditional apprenticeship model, Morton fostered close relationships with his students by providing personalized guidance and feedback. This mentorship extends beyond technical instruction, encompassing cultural education and the transmission of values and histories associated with Tabom music. Many scholars highlighted the importance of this holistic approach in cultivating not only skilled musicians but also cultural custodians.

This mentorship framework elucidates the organizational structure of musical authority within the ensemble. The progression from bell player to supporting drum and ultimately to lead drum is not arbitrary; it is contingent upon the consistent demonstration of rhythmic reliability in both rehearsal and performance contexts. Morton's corrections during rehearsals effectively dictate the allocation of prominent roles among musicians within the ensemble. The continuity of Tabom drumming functions through a structured hierarchy of apprenticeship, rather than relying solely on informal participation, which ensures that each drummer is trained and evaluated systematically before taking on significant roles in performances.

4.8. Adaptation and Expansion of *Agbe* Performance

Recognizing the need to engage younger generations, Morton incorporated contemporary elements into his teaching. This includes using modern technology to record and analyze performances, which enables students to review and improve their techniques. Additionally, he adapted traditional rhythms to fit modern musical contexts, making them more relatable to contemporary audiences, such as incorporating elements of popular music genres that resonate with today's listeners.

4.9. Musical Innovations

Morton's contributions to the evolution of Tabom music are marked by several key innovations that ensure its relevance and vitality:

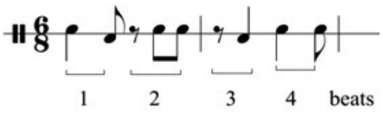
4.9.1. Introduction of New Rhythmic Patterns

Morton introduced new rhythmic patterns and drumming techniques that expanded the traditional repertoire of the *Agbe* Ensemble, allowing for more complex and varied musical expressions in their performances. A notable song is *"Wɔ man joo nɛ"* (to wit "This is our music"), which is performed with a sense of pride and belonging by the musicians. These innovations are not only technically challenging but also creatively

enriching, offering fresh interpretations of traditional rhythms. This approach aligns with the practice of continuous innovation seen in West African drumming traditions, in which each generation contributes new ideas and styles (Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility*).

This assertion is grounded in a content analysis of performance during the initiation rite of the Shango Priestess in July 2014, wherein a modified master-drum cue sequence within the *Agbe* rhythmic cycle appears with a recurrence that diverges from the standard cueing structure traditionally used to regulate ensemble transitions. The recording specifically demonstrates a repeated cue pattern followed by a delayed ensemble entry, effectively extending the phrase structure beyond the normative cycle. This renders the innovation analytically verifiable rather than simply claimed.

In *Agbe* performance, the rhythmic organization is systematically structured around a bell timeline, which serves as the temporal reference for the ensemble. An established *Agbe* bell pattern exhibits a cyclical pulse structure, which can be represented schematically as follows:



Ex. 1: *Agbe* bell pattern
Source: based on field research of the author and earlier data.

In this framework, supporting drums delineate complementary patterns that interconnect with the bell timeline, whereas the lead drum presents improvisational phrases that signal transitions between sections of the composition. In the performances examined in this study, Morton extends traditional phrasing by prolonging lead-drum calls across multiple cycles instead of resolving them within a single cycle. This modification enhances the expressive capacity of the ensemble while maintaining the foundational rhythmic structure of *Agbe* music.

Morton's innovations do not supplant the established rhythmic structure of *Agbe* music; rather, they function through controlled variation within that framework. Morton enhances the improvisational capacity of the ensemble by extending lead-drum phrases and incorporating subtle rhythmic displacements in relation to the bell timeline, all while preserving the distinct identity of the *Agbe* rhythmic cycle.

4.9.2. Use of Technology and Modern Platforms

By embracing modern technology, Morton incorporated digital tools into his music and teachings. This was evident in their performance at the International Council for Traditional Music (ICTM) conference held in Accra in 2023, where the ensemble utilized PA systems to enhance their production. He used recording equipment to document performances and instructional sessions, allowing for detailed analysis and broader dissemination. Additionally, he has appeared on national television, social media, and online platforms to reach a global audience, showcasing Tabom music to a wider community and attracting interest from international musicians and scholars.

4.9.3. Educational Outreach and Workshops

Beyond the *Agbe* Ensemble, Morton conducts workshops and educational programs in schools and community centers, such as those held at the Department of Music, University of Ghana. These initiatives aim to introduce young people to Tabom music and drumming, fostering an early appreciation for their cultural heritage. Morton's outreach efforts contributed to the broader goal of cultural preservation by inspiring the next generation of musicians and cultural enthusiasts (Locke, "Africa/Ewe, Mande, Dagbamba, Shona, Baaka").

4.9.4 Adaptation and Expansion of Agbe Performance

Alongside the transmission of established repertoire, *Agbe* performance has also adapted to new contexts in response to changing performance environments. While the core rhythmic structures remain recognizable, the ensemble has occasionally incorporated variations that respond to contemporary audiences or performance settings.

One area of adaptation involves the presentation of *Agbe* in educational and cultural institutions. Demonstrations and workshops conducted in universities and cultural festivals require adjustments to the length and structure of performances to fit within program schedules. In these contexts, shorter musical sequences may be selected to illustrate key rhythmic patterns while still maintaining the character of the tradition, allowing for a more engaging experience for the audience within the limited time available.

The visual presentation of *Agbe* performances during public cultural events demonstrates another form of adaptation. While the rhythmic structure of the repertoire remains consistent with community practices, performances staged for festivals or cultural programs often incorporate coordinated costumes and organized seating arrangements that make the ensemble visually accessible to audiences.

Figure 7 illustrates the *Agbe* Ensemble performing in coordinated traditional attire during a public cultural event. The arrangement of drummers and singers in a semicircular

Fig. 7. Members of the *Agbe* Ensemble performing during a public cultural event in Accra. The coordinated attire and semicircular arrangement illustrate how *Agbe* performance is adapted for contemporary cultural presentations. Photo made by the author.

formation allows participants to maintain visual contact with one another while projecting the performance outward to the audience. Such staging reflects an adaptation to contemporary performance contexts, where visibility and audience engagement become important considerations, particularly in settings such as outdoor festivals and large concert venues where the audience's experience is enhanced by the performers' arrangement.

Participation in academic and cultural conferences has also contributed to the visibility of *Agbe* performance beyond the immediate Tabom community. Such events provide opportunities to present the repertoire within settings where audiences may include scholars, students, and international visitors unfamiliar with the tradition. In these contexts, performances often combine demonstration with brief explanations that help audiences understand the structure of the ensemble. Figure 8 presents the promotional poster announcing a lunchtime concert featuring the Tabom community during the 47th World Conference for Traditional Music (ICTM) held at the University of Ghana in July 2023. The performance formed part of the conference's cultural program and introduced participants to the rhythmic structures and performance practices associated with *Agbe* music. The ensemble's presentation in this setting exemplifies the sharing of community-based musical traditions within scholarly and intercultural environments, all while preserving their distinctive ensemble interaction.

Fig. 8. Poster announcing the lunchtime concert featuring the Tabom community during the 47th World Conference for Traditional Music (ICTM) held at the University of Ghana, Legon, on 15 July 2023.

Such appearances illustrate how *Agbe*'s performance continues to engage new audiences while retaining its core rhythmic organization and ensemble structure.

Despite these adaptations, the essential features of the ensemble remain consistent. The bell timeline continues to provide the structural reference for the performance, while the lead drum guides transitions and coordinates interaction among musicians and dancers. Through this balance between continuity and flexibility, *Agbe* performance

remains responsive to new contexts while preserving the rhythmic relationships that define the tradition, allowing for innovative expressions that still honor its cultural roots.

5. Discussion

The findings presented in this study offer clarity about how *Agbe* performance within the Tabom community continues to operate as a structured ensemble practice shaped by apprenticeship, collective rehearsal, and ceremonial performance. Observations of rehearsal sessions, teaching demonstrations, and public performances suggest that the organization of the *Agbe* Ensemble reflects broader principles identified in the ethnomusicological studies of African drumming traditions.

One of the most prominent features observed during rehearsals was the central role of the bell timeline in maintaining rhythmic coordination. The bell pattern functions as a temporal reference that allows supporting drums and the lead drum to align their rhythmic parts within a shared pulse. This structural role corresponds closely with Anku's analysis of rhythmic integration in African percussion ensembles, where timeline patterns serve as organizing frameworks for the interaction of multiple rhythmic layers ("Principles of Rhythm Integration"). In the *Agbe* Ensemble, maintaining the clarity of the bell timeline proved essential for sustaining ensemble coherence during both rehearsal and performance contexts.

The interaction between the bell pattern and the supporting drums also reflects Anku's concept of interlocking rhythmic structures. Rather than functioning as independent musical lines, the drum parts combine to produce a composite rhythmic texture in which each performer contributes a complementary element. Observations of rehearsal practice demonstrated that performers frequently adjusted their patterns in response to the bell's timeline, reinforcing the idea that ensemble coordination depends on the collective internalization of a common rhythmic framework.

A second important aspect of the findings concerns the role of the lead drummer in coordinating ensemble interaction. During both rehearsals and performances, the short phrases introduced on the lead drum served as cues that signalled transitions between sections of a piece or prompted adjustments to the tempo. These cues were immediately recognized by other musicians and dancers, allowing the ensemble to maintain synchronisation without verbal communication. This coordinating function corresponds with Nketia's description of the master drummer as the principal organizer of ensemble performances. According to Nketia, the lead drummer is responsible for guiding the ensemble by introducing signals that regulate the interaction of rhythmic parts (78–86).

The observations in this study illustrate how this coordinating role operates in practice. Rather than simply performing rhythmic variations, the lead drummer shapes the progression of the performance through a series of cues that guide both musicians and dancers. The ability of ensemble members to recognize these cues suggests that they share a collective understanding of the performance conventions associated with *Agbe* repertoire.

The social dimension of drumming traditions discussed by Chernoff also provides a useful framework for interpreting these findings. He emphasizes that African ensemble

performances are fundamentally collaborative, requiring musicians to listen closely to one another and respond to subtle changes in rhythmic interactions (Chernoff, 94–98).

Evidence from rehearsal observations supports this perspective. Moments when the ensemble paused to correct timing errors revealed how performers collectively negotiate rhythmic alignment. Rather than relying on formal instruction, musicians adjusted their playing through repeated interaction with the bell timeline and with one another. These processes highlight the importance of listening and responsiveness within ensemble performance.

The findings also illustrate how *Agbe* performance operates within broader social and ceremonial contexts. Observations of community events and ritual ceremonies demonstrated that drumming interacts closely with dance and ritual activity. Rhythmic cues introduced by the lead drum often corresponded with shifts in dance movements or transitions within ceremonial sequences. This interaction reflects Nketia's broader argument that African musical performance is deeply integrated with social activity rather than functioning as an isolated artistic form.

In addition to community ceremonies, *Agbe* performance has increasingly appeared in educational and cultural settings such as workshops, festivals, and academic conferences. Presentations at events like the ICTM World Conference at the University of Ghana demonstrate the ensemble's adaptability to unfamiliar contexts.
In these settings, demonstrations often include brief explanations of the bell timeline and the interaction of drum parts, allowing listeners to understand the structural principles of the music.

Despite these contextual adaptations, the core elements of *Agbe* performance remain consistent. The bell timeline continues to provide the rhythmic foundation of the ensemble, while the lead drum maintains its coordinating function. Supporting drums reinforce the composite's rhythmic texture through interlocking patterns that depend on careful synchronization with the timeline, creating a cohesive sound that enhances the overall performance of the ensemble.

Taken together, these observations suggest that *Agbe* performance illustrates many of the structural and social principles identified in ethnomusicological studies of African percussion traditions. The organization of the ensemble reflects rhythmic integration as described by Anku, the coordinating role of the master drummer as emphasized by Nketia, and collaborative interaction as highlighted by Chernoff.

By examining these processes within the specific context of the Tabom community, the present study contributes to ongoing discussions about how African ensemble traditions are maintained and adapted within contemporary urban environments.
The continued practice of *Agbe* drumming demonstrates how community-based performance traditions sustain their structural principles while engaging with new audiences and performance contexts, such as festivals and cultural events that celebrate African heritage in urban settings.

6. Final Reflection

This study set out to examine how the leadership of Eric Odarkwei Morton within the *Agbe* Ensemble illuminates broader processes of cultural transmission, authority,

and adaptation in Afro-diasporic musical traditions. The findings suggest that Morton's role provides a useful case for understanding how musical leadership and ensemble knowledge are organized and sustained within the Tabom community.

First, the study demonstrates that long-term participation in ensemble practice, rather than formal institutional training, constructs musical authority within the *Agbe* Ensemble. Morton's progression from an early participant in rehearsals to the position of lead drummer reflects a pattern of recognition that emerges through experience, demonstrated competence, and acceptance by other musicians. This form of authority corresponds with Nketia's description of the master drummer as the individual responsible for guiding ensemble interaction through rhythmic cues and structural knowledge of the repertoire (13–15).

Second, the findings illustrate how cultural transmission occurs through collective musical practice. Rehearsals, ceremonial performances, and teaching demonstrations provide the settings in which rhythmic patterns, repertoire sequences, and performance conventions are learned. Rather than relying on written notation, knowledge is shared through demonstration, repetition, and attentive listening among performers. These processes support the kind of collaborative interaction described by Chernoff, in which ensemble cohesion emerges through musicians' ability to respond to one another within a shared rhythmic framework.

Third, the study highlights how *Agbe* performance continues to adapt to changing cultural contexts while maintaining its structural principles. Presentations at festivals, educational workshops, and academic conferences demonstrate that the ensemble can engage audiences beyond the immediate Tabom community. In these contexts, the fundamental elements of the music – particularly the bell timeline and interlocking drum patterns described by Anku – remain intact even as the performance setting changes.

Taken together, these observations indicate that Morton's leadership illustrates how Afro-diasporic musical traditions are sustained through a combination of structured ensemble interaction, shared community knowledge, and responsiveness to new performance environments. Within the Tabom community, *Agbe* drumming continues to function as both a musical practice and a social activity that links performers across generations. By documenting these processes, the study contributes to a broader understanding of how Afro-diasporic musical traditions maintain continuity while engaging with contemporary cultural contexts.

References

Amakye Boateng, Benjamin. Interviews with Tabom community elders. 2022–2024, Accra, Ghana. Unpublished.

Amakye-Boateng, Benjamin. Interviews with the members of the Agbe Ensemble. 2022–2024, Accra, Ghana. Unpublished.

Amakye-Boateng, Benjamin. Personal interview with Eric Odarkwei Morton. 2022–2024, Brazil House and other locations, Accra, Ghana. Unpublished.

Amakye-Boateng, Benjamin. *Music of the Tabom: Its Cultural Background and Style.* 2017, University of Ghana, PhD thesis.

Amos, Alcione, and Ebenezer Ayesu. "'I Am Brazilian': History of the Tabon, Afro-Brazilians in Accra, Ghana." *Transactions of the Historical Society of Ghana*, no. 6. Historical Society of Ghana, 2002, pp. 35–58.

Anku, William Oscar. *Procedures in African Drumming: A Study of Akan/Ewe Traditions and African Drumming in Pittsburgh.* 1988, University of Pittsburgh, PhD thesis.

Anku, Willie. "Drumming among the Akan and Anlo Ewe of Ghana: An Introduction." *African Music: Journal of the International Library of African Music*, vol. 8, no. 3, 2009, pp. 38–64, DOI: https://doi.org/10.21504/amj.v8i3.1827.

Anku, Willie. "Principles of Rhythm Integration in African Drumming." *Black Music Research Journal*, vol. 17, no. 2, 1997, pp. 211–238, DOI: https://doi.org/10.2307/779369.

Barz, Gregory, and Timothy Cooley, editors. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology.* 2nd ed., Oxford University Press, 2008.

Chernoff, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms.* University of Chicago Press, Phoenix edition, 1981.

Díaz, Juan Diego. "The Musical Experience of Diasporas: The Return of a Ghanaian Tabom Master Drummer to Bahia." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 41, no. 2, University of Texas Press, 2020, pp. 131–166, DOI: https://doi.org/10.7560/LAMR41201.

Emerson, Robert, et al. *Writing Ethnographic Fieldnotes.* 2nd ed., University of Chicago Press, 2011.

Euba, Akin. "Yoruba Drumming: The Dùndún Tradition." *Bayreuth African Studies Series*, vol. 21–22. Edited by Eckhard Breitinger, Bayreuth University, 1990.

Idamoyibo, Atinuke Adenike. "The Impact of Dúndùn Drummers on the Development of Traditional Music in South West Nigeria." *African Musicology Online*, vol. 7, no. 1, 2017, pp.1–19, DOI: https://doi.org/10.58721/amo.v7i1.26.

Krippendorff, Klaus. *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology.* 4th ed., SAGE publications Inc., 2019.

Kvale, Steinar. *Interviews: An Introduction to Qualitive Research Interviewing.* London, SAGE, 1996.

Locke, David. "Africa/Ewe, Mande, Dagbamba, Shona, BaAka." *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, edited by Jeff Todd Titon, Schirmer Books, 1996, pp. 71–143.

Locke, David. *Drum Gahu: A Systematic Method for an African Percussion Piece.* White Cliffs Media Company, 1987.

Merriam, Alan. *The Anthropology of Music.* Northwestern University Press, 1964.

Nketia, J. H. "The Role of the Drummer in Akan Society." *African Music: Journal of the International Library of African Music*, vol. 1, no. 1, 1954, pp. 34–43.

Nketia, J. H. Kwabena. "The Interrelations of African Music and Dance." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 7, fasc. 1/47, Akademiai Kiado, 1965, pp. 91–101, DOI: https://doi.org/10.2307/901416.

Nketia, J. H. Kwabena. *The Music of Africa.* W. W. Norton, 1974.

Quayson, Ato. *Oxford Street, Accra: City Life and the Itineraries of Transnationalism.* Duke University Press, 2014.

Rice, Timothy. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction.* Oxford University Press, 2014.

Schaumloeffel, Marco Aurelio. *Tabom the Afro-Brazilian Community in Ghana.* Custom Books Publishing, 2009.

Tabom community elders. Interviews by Amakye Boateng. 2022–2024, Accra, Ghana. Unpublished.

Tabom in Bahia. Directed by by Nilton Perera and Juan Diego Díaz. 2018.

von Hesse, Hermann, and Larry Yarak. "A Tale of Two 'Returnee' Communities in the Gold Coast and Ghana: Accra's Tabon and Elmina's Ex-Soldiers, 1830s to the Present." *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 51, no. 2, 2018, pp. 197–217.

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

UDC 7.071.2
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.336

Гаухар Кошкарбековна Тасбергенова
Доктор философии (PhD), доцент кафедры арт-менеджмента Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)
ORCID ID: 0000-0001-8529-7859
email: gaukhartasbergenova@gmail.com

Ермек Маликович Курманаев*
Доцент кафедры струнных инструментов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)
ORCID ID: 0000-0002-9133-2726
email: kurmanaev_ermek@mail.ru

СТАТЬЯ

Язык жеста в традиционной культуре исполнительства: семантика и функции

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

* Корреспондирующий автор
email: kurmanaev_ermek@mail.ru

Поступила в редакцию: 18.10.2025
Принята к публикации: 19.03.2026

© 2026 Автор(ы). Опубликовано Казахской национальной консерваторией имени Курмангазы. Настоящая статья распространяется на условиях лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), которая разрешает некоммерческое использование, распространение и воспроизведение материала на любом носителе при условии надлежащего цитирования оригинальной работы, без внесения изменений, переработки или создания производных материалов.

Для цитирования

Тасбергенова, Гаухар, и Ермек Курманаев. «Язык жеста в традиционной культуре исполнительства: семантика и функции». *Saryn*, т. 14, № 1, 2026, с. 47–74, DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.336.

Ключевые слова

Домбровое исполнительское искусство, язык жестов в музыкальном исполнительстве, невербальная художественная коммуникация, кюй, казахская инструментальная музыка, семиотика музыкального языка.

Благодарности

Авторы выражают свою благодарность редакции журнала *Saryn* и рецензентам за проявленный интерес, а также за помощь в подготовке данной статьи к публикации.

Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта

При подготовке статьи инструменты искусственного интеллекта (ChatGPT) применялись в качестве вспомогательных средств для технической обработки отдельных текстовых фрагментов и составления таблиц. Их использование ограничивалось редакционно-техническими задачами и не влияло на научное содержание и выводы исследования.

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные проблемы домбрового исполнительского искусства, связанные с формированием и развитием культуры жестового языка как важного компонента художественной выразительности. Жесты анализируются как специфическая система интонационно-выразительных средств, участвующих в формировании исполнительской концепции, раскрытии темброво-звуковых нюансов и художественной содержательности музыкального произведения. Особое внимание уделяется осмыслению жеста как формы невербальной художественной коммуникации в контексте традиционного казахского инструментального исполнительства. Рассматривается природа музыкального языка как знаково-семиотической системы, включающей жестовые движения и мимику как элементы исполнительского процесса. Анализируется взаимодействие слуховых, зрительных и сенсорных факторов, влияющих на восприятие музыкального текста, процесс интонирования и эмоционально-психологическое состояние исполнителя.

Методология исследования основана на междисциплинарном подходе, включающем музыковедческий, семиотический, культурологический и психофизиологический анализ. Использованы методы структурно-функционального анализа, сравнительного анализа исполнительских практик, а также элементы феноменологического и интерпретационного подходов, позволяющие рассматривать жест как многомерный феномен музыкального мышления и исполнительской деятельности.

В работе затрагиваются смысловые особенности кюя, его структурная целостность и зависимость от исполнительских действий, пластики жеста и художественного мышления музыканта. Установлено, что жесты в казахской инструментальной музыке выступают не только выразительным, но и структурообразующим элементом, формирующим художественную целостность произведения. Подчеркивается важность сохранения и научного изучения языка жестов в традиционной культуре в условиях глобализации как одного из факторов сохранения национальной идентичности и преемственности исполнительских традиций.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения полученных результатов в педагогической практике – в обучении игре на домбре, а также в курсах теории музыки и сольфеджио. Введение жестовых компонентов и учет моторно-двигательной образности способствует более глубокому освоению интонационно-ритмических структур, развитию музыкального мышления и повышению качества интерпретации, включая сложные формы посттональной музыки.

Вклад авторов

Г. К. Тасбергенова – разработка направления и методологии исследования, формулировка и определение ключевых целей и задач, исполнительский анализ и интерпретация полученных данных.

Е. М. Курманаев – разработка теоретической концепции исследования, подбор литературы, работа с источниками, сбор, анализ и систематизация данных, анкетирование, беседы, консультации с традиционными исполнителями, интерпретация результатов опыта, написание основного текста статьи.

UDC 7.071.2
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.336

Гаухар Кошкарбековна Тасбергенова

Философия докторы (PhD), Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының арт-менеджмент кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0001-85297859
email: gaukhartasbergenova@gmail.com

Ермек Маликович Курманаев*

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ішекті аспаптар кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0002-9133-2726
email: kurmanaev_ermek@mail.ru

МАҚАЛА

Дәстүрлі орындаушылық мәдениетіндегі қимылдың тілі: семантикасы және функциясы

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

* Жауапты автор
email: kurmanaev_ermek@mail.ru

Редакцияға түсті: 18.10.2025
Басылымға қабылданды: 19.03.2026

© 2026 Автор(лар). Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы жариялаған. Осы мақала Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) лицензиясының шарттарына сәйкес таратылады (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Лицензия түпнұсқа еңбекке тиісті түрде сілтеме жасалған жағдайда материалды коммерциялық емес мақсатта пайдалануға, таратуға және кез келген тасымалдағышта көшіруге рұқсат береді. Сонымен қатар материалға өзгерістер енгізуге, оны өңдеуге немесе туынды шығармалар жасауға жол берілмейді.

Дәйексөз үшін

Тасбергенова, Гаухар, және Ермек Курманаев. «Дәстүрлі орындаушылық мәдениетіндегі қимылдың тілі: семантикасы және функциясы». *Saryn*, т. 14, № 1, 2026, 47–74 б., DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.336. (Орысша)

Тірек сөздер

Домбыралық орындаушылық өнер, музыкалық орындаушылықтағы ым-ишара тілі, бейвербалды көркем коммуникация, күй, қазақ аспаптық музыкасы, музыкалық тілдің семиотикасы.

Алғыс

Авторлар *Saryn* журналының редакциясына және рецензенттерге осы зерттеуге қызығушылық танытқандары үшін, сондай-ақ осы мақаланы жариялауға дайындаудағы көмегі үшін алғыс білдіреді.

Жасанды интеллект құралдарын пайдалану туралы мәлімдеме

Мақаланы дайындау барысында жасанды интеллект құралдары (ChatGPT) жекелеген мәтіндік фрагменттерді техникалық өңдеу және кестелер құрастыру үшін көмекші құрал ретінде қолданылды. Оларды пайдалану редакциялық-техникалық міндеттермен шектеліп, зерттеудің ғылыми мазмұны мен қорытындыларына әсер еткен жоқ.

Аңдатпа. Мақалада домбыралық орындаушылық өнердегі көркемдік мәнердің маңызды құрамдас бөлігі ретінде ым-ишара мәдениетінің қалыптасуы мен дамуына байланысты өзекті мәселелер қарастырылады. Ым-ишаралар орындаушылық тұжырымдаманы қалыптастыруға, тембрлік-дыбыстық реңктерді ашуға және музыкалық шығарманың көркем мазмұнын жеткізуге қатысатын интонациялық-мәнерлік құралдардың ерекше жүйесі ретінде талданады. Дәстүрлі қазақ аспаптық орындаушылығы контекстінде ым-ишараның бейвербалды көркем коммуникация формасы ретіндегі мәніне ерекше назар аударылады. Музыкалық тілдің табиғаты ым-ишара мен мимиканы орындаушылық үдерістің элементтері ретінде қамтитын таңбалық-семиотикалық жүйе тұрғысынан қарастырылады. Музыкалық мәтінді қабылдауға, интонациялау үдерісіне және орындаушының эмоциялық-психологиялық күйіне әсер ететін есту, көру және сенсорлық факторлардың өзара байланысы талданады.

Зерттеу әдіснамасы музыкатанулық, семиотикалық, мәдениеттанулық және психофизиологиялық талдауды қамтитын пәнаралық тәсілге негізделген. Құрылымдық-функционалдық талдау, орындаушылық тәжірибені салыстырмалы талдау әдістері, сондай-ақ ым-ишараны музыкалық ойлау мен орындаушылық қызметтің көпқырлы феномені ретінде қарастыруға мүмкіндік беретін феноменологиялық және интерпретациялық тәсілдердің элементтері қолданылды.

Жұмыста күйдің мағыналық ерекшеліктері, оның құрылымдық тұтастығы және орындаушылық әрекеттерге, ым-ишара пластикасына және музыканттың көркемдік ойлауына тәуелділігі қарастырылады. Қазақ аспаптық музыкасында ым-ишара тек мәнерлік құрал ғана емес, сонымен қатар шығарманың көркемдік тұтастығын қалыптастыратын құрылымдық элемент ретінде қызмет ететіні анықталды. Дәстүрлі мәдениеттегі ым-ишара тілін сақтау мен ғылыми тұрғыда зерттеудің маңыздылығы жаһандану жағдайында ұлттық бірегейлік пен орындаушылық дәстүрлердің сабақтастығын сақтаудың факторларының бірі ретінде айқындалады.

Зерттеудің практикалық маңызы алынған нәтижелерді педагогикалық практикада – домбырада ойнауды оқытуда, сондай-ақ музыка теориясы мен сольфеджио курстарында қолдану мүмкіндігімен байланысты. Ым-ишара компоненттерін енгізу және моторлы-қозғалыстық бейнелілікті ескеру интонациялық-ырғақтық құрылымдарды тереңірек меңгеруге, музыкалық ойлауды дамытуға және интерпретация сапасын арттыруға, соның ішінде посттоналдық музыканың күрделі формаларын түсінуге ықпал етеді.

Авторлардың үлесі

Г. К. Тасбергенова – зерттеудің бағыты мен әдіснамасын әзірлеу, негізгі мақсаттар мен міндеттерді тұжырымдау, орындаушылық талдау және алынған деректерді түсіндіру.

Е. М. Курманаев – зерттеудің теориялық концепциясын қалыптастыру, әдебиетті іріктеу, дереккөздермен жұмыс жасау, деректерді жинау, талдау және жүйелеу, дәстүрлі орындаушылармен сауалнама жүргізу, әңгімелесу, кеңесу, тәжірибе нәтижелерін интерпретациялау, мақаланың негізгі мәтінін жазу.

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

No. 1. 2026 Saryn

UDC 7.071.2
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.336

Gaukhar Tasbergenova
PhD, Associate Professor, Art Management Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0001-85297859
email: gaukhartasbergenova@gmail.com

Yermek Kurmanayev*
Associate Professor, String Instruments Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0002-9133-2726
email: kurmanaev_ermek@mail.ru

ARTICLE

The Language of Gesture in Traditional Performance Culture: Semantics and Functions

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

* Corresponding author
email: kurmanaev_ermek@mail.ru

Received by editorial: 18.10.2025
Accepted to publish: 19.03.2026

© 2026 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

Tasbergenova, Gaukhar and Yermek Kurmanayev. "The Language of Gesture in Traditional Performance Culture: Semantics and Functions." *Saryn*, vol. 14, no. 1, 2026, pp. 47–74, DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.336. (In Russian)

Keywords

Dombra performance art, language of gesture, non-verbal artistic communication, kui, Kazakh instrumental music, semiotic sign system.

Acknowledgements

The authors would like to express their gratitude to the editorial board of *Saryn* and the reviewers for their interest in this work and for their valuable assistance in preparing this article for publication.

Declaration of Generative AI

In the preparation of this manuscript, artificial intelligence tool ChatGPT (OpenAI) was used as additional aid for the technical processing of specific text fragments and the compilation of tables. This application was strictly limited to editorial and technical tasks and did not influence the scholarly content or the research findings.

Abstract. The article examines current issues in dombra performance art concerning the formation and development of gestural language culture as an important component of artistic expressiveness. Gestures here are analyzed as a specific system of intonational and expressive means involved in forming the performance concept, revealing timbre and sonic nuances, and articulating the artistic meaning of a musical work. Particular attention is given to understanding the gesture as a form of non-verbal artistic communication within the context of traditional Kazakh instrumental performance. The study explores the nature of musical language as a semiotic sign system that incorporates gestural movements and facial expressions as integral elements of the performance process. The article analyzes the interaction of auditory, visual, and sensory factors that influence the perception of the musical text, the intonation process, and the emotional and psychological state of the performer.

The research methodology is based on an interdisciplinary approach that integrates musicological, semiotic, cultural, and psychophysiological analyses. The study employs structural-functional analysis, comparative analysis of performance practices, as well as the elements of phenomenological and interpretative approaches. This framework allows to consider gesture as a multidimensional phenomenon of musical thinking and performance activity.

The study addresses the semantic characteristics of the kui genre, its structural integrity, and its dependence on the performer's actions, gestural plasticity, and artistic thinking. It is demonstrated that in Kazakh instrumental music, gestures serve not only as an expressive tool but also as a structure-forming element that shapes the artistic unity of the composition. Furthermore, the article emphasizes the significance of preserving and conducting scholarly research into the language of gestures within traditional culture amidst globalization, highlighting it as a crucial factor for maintaining national identity and the continuity of performance traditions.

The practical significance of the study lies in the possibility of applying the results obtained in pedagogical practice, particularly in learning to play dombra, as well as courses in music theory and solfège. The integration of gestural components and the consideration of motor-sensory imagery facilitate a deeper mastery of intonation and rhythmic structures. This approach enhances musical thinking and improves the quality of performance interpretation, including the complex forms of post-tonal music.

Contributions of authors

Gaukhar Tasbergenova – defined the direction and methodology of the study; formulated the core goals and objectives; conducted the performance analysis and the scholarly interpretation of the collected data.

Yermek Kurmanayev – developed the theoretical concept and established the scholarly context of the study; performed extensive literature reviews and archival research; collected data and conducted fieldwork, including interviews and consultations with traditional performers; interpreted the experimental results regarding the verbalization of gestural and motor associations among the participants.

Введение

Словесная речь является более поздним и ограниченным проявлением жестовой речи, которая представляет собой автономную структуру в коммуникативной системе и отражает внутренний мир и переживания исполнителя. Осознание знаковой системы, тонких двигательных ощущений, обладающих огромной информационной структурой, помогает понять культуру языка жестов, визуально излучающих живительную силу музыки, эмоционально-экспрессивный фон музыкального действа как хранителей культурной, исторической, социальной памяти народа.

Теоретико-методологическую основу исследования составили труды по музыкальной эстетике Теодора Адорно, Леонида Бергера, Сьюзен Лангер, Семена Раппопорта, Арнольда Сохора, Валентины Холоповой; концепции ритмоинтонации и интонационно-двигательной природы музыкального восприятия, разработанные Болеславом Яворским и Борисом Асафьевым, а также исследования моторно-двигательного содержания музыки и особенностей ее восприятия в работах Вячеслава Медушевского. Существенное значение имели положения музыкальной психологии, представленные в трудах Анастасии Тарасовой и Евгения Назайкинского, рассматривающих музыкально-двигательные аспекты восприятия. В контексте анализа жеста использованы исследования в области кинесики Григория Крейдлина, Юлии Кристевой, посвященные изучению жестов и жестовых движений, а также работы Болеслава Яворского, Олега Тремзина и Константина Ольхова, в которых дирижерское искусство осмысливается как особый «арсенал» художественно-выразительных средств, формируемых пластикой телодвижений.

Что же понимается под словом «жест»? В «Большом толковом словаре русского языка» Дмитрия Ушакова «жест (фр. *geste*) – телодвижение, особенно движение рукою, сопровождающее речь для усиления ее выразительности или заменяющее ее» (Ушаков 238). В переводе с латинского *gestus* – «положение тела, рук, поза», указывающее на определенный тип экспрессивного поведения, в особенности рук (с целью выражения чувств). В музыке жест представлен двумя областями: исполнительской и композиторской и означает качество слухового и творческого восприятия; в дирижировании – конкретный тип музыкального движения, имеющий форму и контур; жесты в инструментальной игре имеют физическую природу (аппликатура, прижатие, энергия и т. д.), в то время как жесты, происходящие из слухового восприятия, другие.

Мы считаем, что жесты есть телесная выразительность, основанная на жизненных впечатлениях, обладающая собственным значением и выражающая мысли гораздо ярче, эмоциональнее, чем слово. Придавая живость, энергию, экспрессию, язык жестов является целенаправленным, продуктивным звеном, облегчающим понимание интеллектуального, концептуального смысла произведения. Жесты представляют видимую и внутреннюю жизнь музыканта; с помощью телесных проявлений активизируются моторно-мышечные ощущения, сливаясь с потоком звуков и движений. Жесты влияют на нервные рецепторы, предвосхищают музыку, управляют двигательными реакциями, наполняют мысль энергией, яркостью, создавая собственные смыслы и значения.

Наше определение жеста значительно расширилось после знакомства с рядом трудов зарубежных и отечественных исследователей, посвященных анализу семиотических особенностей знаковых символов. Франсуа Дельсарт, теоретик сценического движения, называл жесты «термометром чувств», способных передавать нюансы переживаний, необходимые для выражения представлений и образов. Автор видел их роль в решении художественных, эстетических задач: вызывать ассоциативные образы, ритмическое разнообразие, интонационное богатство, предвидеть динамику предшествующей драматургии (*Delsarte System of Oratory* 323). Олег Хмиляр считает, что музыкант должен дополнять мимикой, интонацией то, что не может выразить словом, язык жестов должен дополнять мысль, он необходим тогда, когда музыкант, «чувствует больше, чем может сказать, когда сердце нагрето страстью, а звуки не успевают за скоростью чувств» (18).

Эрик Кларк представляет музыкальное исполнение как процесс, включающий не только звуковые, но и телесно-двигательные компоненты, поддающиеся эмпирическому анализу. Он рассматривает жест как неповторимый спектр экспрессии, эмоциональности, выразительности, видит в жестах творческую реакцию на чувства, передающие движение души (Clarke 77–102). Шарль Мюнш считает, что «звучание – ничто, если в нем отсутствует движение». По мнению автора, музыкант должен «мгновенно улавливать связь между звуком и знаком; объединенные образным миром знаки мгновенно обеспечивают вхождение в музыкальный поток» (56).

Взаимосвязь жеста и интонации подчеркивал Б. Асафьев, характеризуя жест как «немую интонацию» (232). Виктор Бобровский, выделяя общие для жеста коммуникативные функции, называл язык жестов «аналогом интонации» (92). В. Медушевский уверен, что «музыкальная интонация телесна уже по своей форме: промысливаемая дыханием, связками, мимикой, жестами – целостным движением тела» (*Интонационная форма музыки* 123). В другой работе автор пишет: «В силу общей физиологической основы жесты, речевые интонации обусловлены одной и той же эмоцией, а отсюда и выражающие их пластические знаки и интонации оказываются сходными» (*О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки* 46).

Психологи Лев Выготский, Александр Лурия, Алексей Леонтьев также рассматривали взаимосвязь жеста и интонации. Л. Выготский называет интонацию «невербальным субстратом человеческой коммуникации», порождающим логико-эмоциональный слой мышления» (79). А. Лурия расширяет понятие интонации до невербальных средств выразительности – жеста, мимики (93). А. Леонтьев считает их «психологической составляющей музыкального мышления» (106). Роберт Хаттен определяет как «энергетическую временную форму, наделенную смыслом, ассоциируемую со звуковой материей, придающей выразительный смысл» (111).

Как видим, язык жестов, будучи заместительной формой идей, эмоций, признаков, действий, используется во всех сферах деятельности – природной, социальной, культурной – и реализуется в информационном, коммуникативном, познавательном пространстве. Будучи материально чувственным признаком, действием, свойством, знаковый язык выступает в качестве репрезентанта мотивационной основы, обладая

модальностью и экспрессивно-эмоциональной палитрой, орнаментальностью, тембровыми, динамическими и стилистическими особенностями, выполняет роль коррекции статистических форм артикуляционного аппарата, рук, кисти, пальцев, плеча, предплечья, тела, головы, глаз, мимики лица и т. д.

Методы

В исследовании применялись методы и подходы, используемые в музыкознании, теории исполнительства, психологии творчества, философии, эстетике искусства, основными из которых явились методы сравнительного анализа и системной структуризации. В период сбора эмпирического материала авторами использовались методы наблюдения над творческим процессом (в том числе по видеоисточникам), анкетирование, беседы, консультации с ведущими традиционными исполнителями, самонаблюдения, в ходе которых анализировались, уточнялись и детализировались отдельные позиции.

В системе невербальных семиотических знаков особое значение мы придавали семантике, в частности соотношению знака и значения; синтактике, включающей соотношение знаков друг с другом; прагматике, где главную роль играет отношение знака к тому, кто им пользуется, в нашем случае – исполнитель-инструменталист.

В своей работе мы опирались на традиционные исполнительские школы, стилевые и структурные характеристики домбровых кюев, которые нашли отражение в трудах Ахмета Жубанова, Батыра Аманова, Асии Мухамбетовой, Акселеу Сейдимбека, Сауле Утегалиевой, Абдулхамита Раимбергенова, Каримы Сахарбаевой, Бакыткерея Искакова и др.

Материалом исследования послужил анализ исполнительских школ западноказахстанской домбровой традиции. Произведен разбор исполнительского мастерства выступлений, концертных записей Мурата Ускенбаева, Нургисы Тлендиева, Сержана Шакратова, Каршыги Ахмедиярова, Абдулхамита Раимбергенова, Айгуль Улкенбаевой, Алтынай Джумагалиевой, Ержана Жаменкеева, хранящихся в фонде фольклорного кабинета Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. В значительной мере обогатили нашу работу анкетирование, беседы, консультации с традиционными исполнителями А. Раимбергеновым, А. Улкенбаевой, К. Сахарбаевой, Е. Жаменкеевым, Розой Амановой (Кыргызстан), А. Джумагалиевой и др., давшими ценные объяснения применению языка жестов в инструментальной практике, свое понимание жеста и его семантических возможностей.

Результаты и обсуждение

Музыкальные жесты как миромоделирующий фактор существенно влияют на картину мира в казахской музыкальной традиции. Кочевники создали и использовали язык жестов во время охоты и в военных походах. На открытых просторах степи любой звук распространялся без препятствий и был слышен на большом расстоянии. Для облавной охоты необходимо было разработать специальную систему жестов, чтобы не спугнуть зверя. От информационной системы жестов зависел конечный результат. Компаративная лексика кочевников,

достигнув высокого уровня развития как в плане богатства языкового материала, так и в структурной организации, указывает на глубокую связь между вербальными языками некоторых индейских и тюркских народов. Это подробно рассматривает этномузыковед Р. Аманова в статье «Жанровая природа кыргызских кюев для комуза (синкретизм музыки и языка жестов)» (37).

Традиционной казахской музыке свойственно преобладание визуальных средств выразительности, выверенных временем. Так, знаковая система делала коммуникативный процесс между музыкантом и зрителем доступным, понятным. Служа осмысленному пониманию музыкального материала, язык жестов представляет собой четкий аппарат выразительных движений пальцев, запястья, кисти, локтя, головы, корпуса, плеч, груди, глаз. Каждая из этих частей несет символическое значение, выполняет определенные специфические функции: легкое прикосновение к струнам, мах руки при тактировании, касание, поглаживание; прикосновение к головке инструмента, скольжение по струнам; разная степень нажима на струны, сопровождаемая ускоренным движением, выстраиванием темпа и характера звучания; фиксированное положение кисти, ладони – ребром вниз, ладонью вверх, прокручивание кисти вокруг своей оси; быстрый, медленный темп зависит от мелких движений кисти, для более сильных ударов участвует предплечье.

К визуальным средствам выразительности относятся штрихи. Движения домбриста складываются в многообразные устойчивые комбинации, которые повторяются на протяжении определенных фрагментов, а иногда и всего кюя, обеспечивая повторяемость ритмических рисунков с их темброво-динамическими характеристиками. Устойчивые комбинации образуют широкий набор штрихов домбровой музыки – *қағыстар*, являющихся материализацией определенных ритмоформул. Повторяющиеся на продолжительных участках кюя штриховые ритмоформулы образуют особый комплекс ритма, тембра, динамики, зависящий от темпа и характера ударов. Они не просто поддерживают звуковой поток, но и вносят в его организацию принцип периодичности. Мелодия кюя ассоциируется в сознании домбриста со штриховыми жестами правой руки. В устной традиции штрихи правой руки определяют и ритмический рисунок, динамику, характер произведения. Каждый регистр обладает своим, присущим только ему характером звучания, так же, как и приемы игры отличаются специфическими особенностями. Однако неясно, что стоит за этим звучанием, какую именно содержательную область воплощает в себе тот или иной прием, та или иная тембральная окраска. Между тем некоторые данные свидетельствуют в пользу того, что каждый из этих элементов представляет синкретическое единство тембр-звука, тембр-знака, штрих-звука и штрих-знака. Очень многое в штрихах правой руки непередаваемо в нотной записи; штрихи – *қағыстар*: *сипай қағыс* (скользящий удар подушками пальцев), *теріс қағыс* (обратный удар, удар пальцами по струнам снизу вверх), *қағып ойнау – құлаштап қағып ойнау* (извлечение звука ударом всей кисти), *шертіп ойнау* (характеризующий штрих игры щипком, в частности на шертере), *төкпе* (удар всей кистью).

В кюях используются все пальцы правой руки, левая рука выполняет приемы *іліп, жылжу, сырғу*. При этом правая рука движется в соответствии с тематическим

содержанием кюя. Қағыстар являются одним из главных инструментов, демонстрирующих мастерство исполнителя и раскрывающих смысл кюя. В системе обучения домбристов существует три знака для обозначения *қағыстар*, которые передаются графически в нотных записях: V – вниз – *бір төмен қағыс*; Λ – вверх – *бір жоғары қағыс*; ΛVV – *бір жоғары, екі төмен – ілме қағыс* (Джумагалиева 351). Каждая традиционная исполнительская школа имеет свои специфические приемы штрихов правой руки как своего рода творческий метод. К терминам аппликатуры домбры (названиям пальцев) относятся: *бас бармақ* (большой палец, главный), *сұқ қол* (указательный палец), который иногда называют *бал бармақ* (медовый палец: при нажатии указательным пальцем на струну получается микроальтерированное, «сладковатое» глиссандо-вибрато), *ортаңғы қол* (средний палец), *аты жоқ қол* (безымянный), *шынашақ* (мизинец).

Штрихи в инструментальном исполнительстве есть артикуляционный способ выразительного интонирования (произнесения) музыкальных тонов, продиктованный художественно содержательным толкованием (интерпретацией) исполняемой музыкальной фразы. Достигаемые с помощью адекватных приемов звукоизвлечения, необходимых для звукового воплощения художественно-музыкального образа, штрихи позволяют расширить исполнительский потенциал, нацелить исполнителя на достижение звукового эффекта путем интуитивного применения наиболее целесообразного игрового действия. Термины исполнительского мастерства, инструментальной культуры, богатство колористической палитры комбинированных штрихов свидетельствуют об уникальной технике исполнения, творческой фантазии музыканта. Штрихи и аппликатура, обладающие знаковыми характеристиками, имеют вербально описываемые значения, понятийно-словесную форму, параллельно они фиксируются в графических формах выражения. Отличие жестов заключается в отсутствии в музыкальном языке словесных дискретных объяснений; обладая иллюстративным, изобразительным, звуковым, эмоциональным и орнаментальным характером, жесты усиливают или ослабляют эмоциональный настрой и предполагают непрерывность движения по определенной траектории. Имея недостаточно прозрачные коннотации, жесты представляют мигрирующие формулы, интеллектуальные связи, помогающие избежать словесного нагромождения, неоправданного повтора. Рисуя правой рукой структурно завершенные и «продуманные идиограммы», музыкант управляет реальным звучанием, придавая коммуникативным связям достаточно эффективную, точную в смысловом отношении законченность. Жесты вносят в исполнение эмоциональность, яркость, акцентируют внимание на значимом для музыканта фрагменте произведения, выступают в качестве обязательного компонента общения. Будучи незаконченным сообщением, представляя зримую интонационность, жесты как подготовительный процесс позволяют проследить рождение интонационных форм, эмоционально-экспрессивного фона произведения.

В большом количестве изданий зарубежной, отечественной литературы слово «жест» стало часто встречаться в значении композиционной единицы или интенции. Если сначала оно казалось каким-то странным и неудобным,

то по мере дальнейшего знакомства с его применением и осмыслением появилась уверенность в том, что большая часть композиции кюя в той или иной мере опирается на жест в разных его значениях. Попытка очертить область языка жеста стала целью этой работы. Мы рассматриваем жест, порождающий звук, не только как звукоизвлечение в сумме таких качеств, как туше, динамика, артикуляция, инструментальный штрих, но и как дистанционную тактильность, визуальный стимул, рождающий музыкальный отклик во взаимодействии музыкальных и телесных жестов.

А. Раимбергенов трактует жесты как феномен энергии, осуществляющий проекцию физического движения, звучания, восприятия, подчеркивая их универсальность, принадлежность знаковой системе, называя их инструментальным театром, рожденным из внутреннего движения души музыканта. Смысл в музыке передается системой различных знакообразований, где жестам, связанным с определенным значением, принадлежит особая роль в передаче эстетической информации, «жест шире звучания: замысел, выраженный им, превосходит возможности инструмента, в результате движений создается звуковая материя, звуковая плоть, звуковая картина исполняемого, именно его мы изначально воспринимаем» (Раимбергенов 106). По мнению музыканта, небольшие по форме жесты выполняют коммуникативные и информационные функции, играют важную роль в процессе звукоизвлечения. Амплитуда и спектр жестовых движений, применяемых музыкантами при исполнении кюя, на первый взгляд хаотичные, представляют собой довольно самостоятельную, автономную, самодостаточную знаковую систему.

В многообразном спектре функций языка жестов К. Сахарбаева называет управление, регулирование, корректирование, иллюстрирование, где первенство отдает интерпретации, сопутствующей художественной коммуникации. Жестовые движения автор рассматривает не только как средство организации исполнения, но и как специфический язык, условную мануальную модель музыки, средство артикуляции, художественно-выразительное средство, элемент театрализации, своеобразный художественный феномен (Курманаев – Сахарбаева).

Структурно завершенный фрагмент, по мнению музыканта, требует особой сосредоточенности, профессионализма, высокого мастерства, тщательного подбора жестов, в основе которых лежит многовековой творческий опыт исполнительской деятельности, отшлифованный до совершенства. Автор подчеркивает роль личности создателя кюя, традиции, стиля исполнения. Жест есть сообщение в «рамках данной группы людей, это не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его выработки (процесс, который он сам же и позволяет проследить), жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации» (Курманаев – Сахарбаева).

К характерным чертам языка жестов А. Улкенбаева относит знаковость, информативность, тактирование: «Казалось бы, столь простой, свободный от множества технических трудностей жест требует четкости, элегантности, эластичности, эстетичности "рисуемого" движения. Чрезвычайно мягких – достаточных лишь для того, чтобы струна начала вибрировать, запускать весь

процесс "охвата" звука от начала до конца кюя». По мнению музыканта, изящное сочетание линий, красота рисунка составляют единство основного мотива, проявляющегося в целом и в деталях кюя. Рождение жеста опосредуется не мягким диалогом с инструментом, считает исполнитель, а напряженным поиском новых звучащих материй традиционного инструментария. Использование инструмента должно быть не менее чувствительным, чем нанесение краски на холст (Курманаев – Улкенбаева).

К функциональным особенностям жестов относятся: выражение смыслового значения, концентрация жизненных и культурных смыслов, сохранение информации, многозначность и коммуникативный потенциал. Кроме того, они обладают культурной ценностью, отражающей особенности менталитета и мировоззрение казахского народа. В доказательство коммуникативности и информативности можно привести несколько примеров традиционной инструментальной музыки, где домбра сообщает определенную весть, музыкант использует знаковую систему, ритмическую структуру кюя, способную передать нужную для слушателя информацию. Известные кюи-легенды – «Таңсаңшы, ойбай, таңсаңшы», «Тезек батыр», «Ақсақ құлан», кюи Курмангазы «Аман бол, шешем, аман бол», «Не кричи, не шуми» и др. (Раимбергенов и Аманова 232).

Р. Аманова пишет: «Кыргызские кюи для комуза представляют собой уникальное синтетическое искусство, объединяющее музыку, поэзию и жестовый язык», в совокупности выступающие как музыкально-сценическое действо (37). Изучение жанровой природы кюев позволило автору выявить закономерности построения, особенности художественной выразительности, синергию различных видов искусства, сочетающих в себе вокальную, инструментальную и жестовую составляющие. Задавая вопросы традиционным исполнителям о смысле и значении жестов, автор получала ответы: «Так положено», «Так играли наши предки». Многие исследователи считали жесты «поверхностными украшательствами, выполняющими развлекательную функцию», указывали на «несерьезность этого пласта музыкальной культуры» – и это вызывало внутренний протест у исполнительницы (36). Играя некоторые кюи «без лишних украшательских» движений, музыкант чувствовала, что «музыка теряет глубину и выразительность, «нечто такое, что не передать словами, но в чем заключается сила кюя, их Дух» (37). «Различные ритмические эпизоды кюя, – делится автор, – были мне подсказаны самими пальцами, жестами; как сильные вдохновители, они пробуждали подсознательные мысли, которые могли бы быть нераскрытыми; характеристика телесной природы музыки здесь говорит сама за себя» (37).

По мнению А. Джумагалиевой, интуиция ведет к осознанию динамической, психологической природы жеста, ведущих к переживанию аффектов. Многообразные жестовые приемы игры оживляют кюй. Подчеркивая диалогическую роль жестов в инструментальном искусстве, основанных на особой звуковой эстетике казахского народа, коммуникационных особенностях, автор считает, что коммуникация совершается с помощью внесистемных образований, таких как штрихи, мимика, жестовые движения, выступающие в качестве функциональных эквивалентов знаков вербального языка. «В процессе исполнения

кюя важная функция, выполняемая обеими руками, включает в себя различные удары в разных направлениях, а также приемы и звуковые сочетания, связанные с нажатием струны левой рукой. В момент извлечения звука пальцами левой руки кюйши используют правую руку для различных жестовых движений, чтобы привлечь внимание слушателей или продемонстрировать свое мастерство» (Джумагалиева 350). При отсутствии письменности секрет сохранения и передачи искусства кюя до наших дней кроется в особенностях движений рук виртуозных исполнителей, которые передавались исключительно методом «из уст в уста» (Джумагалиева 351). Исследуя древнейший вид казахского домбрового искусства – *күй тартыс*, автор акцентирует внимание на роли правой и левой руки (штрихи, вибрации, аппликатуры), формировании графических штрихов правой руки в исполнительских школах современности – Дины Нурпеисовой, Мурата Ускенбаева. При исполнении кюев огромную роль играют обе руки, для выполнения движений пальцев, запястий, предплечий, локтей и плеч требуется большое мастерство, считает музыкант, каждое движение имеет свое значение и отличается в зависимости от содержания кюя и мысли исполнителя.

Е. Жаменкеев считает, что жест, воздействуя на психику исполнителя, побуждает к активному участию в творческом процессе. Главная его функция – отражение музыкального смысла, «воздействие жеста более безгранично, чем какое-либо другое коммуникативное средство» (250). У домбристов в генах заложено чувство понимания использования жестовых движений, передаваемых из поколения в поколение, зависящих от особой чувствительности к восприятию музыкального текста, эмоционального фона, интуиции самого исполнителя, уровня мастерства, профессионализма.

К невербальным выражениям эмоций автор относит также и лицевые выражения, которые являются культурно-социально-специфичными, по-разному выражающими модификацию выражений лица. К примеру, усиление испытываемого музыкантом чувства или ослабление; смыслы и чувства, передаваемые выражением глаз, культурные и коммуникативные функции глаз (не зря глаза называют «окном в мир, в душу»), жесты, позы, улыбки, которые служат актуализирующими факторами межличностных отношений и взаимопонимания между исполнителем и слушателем (Жаменкеев 248).

По мнению Жаменкеева, «несмотря на то что казахский кюй – весьма лаконичное по временной протяженности художественное творение (от полутора до 5–6 минут), нет тем и типов программности, которые были бы неподвластны ему; в таком малом промежутке кюй успевает неоднократно видоизменить свое содержание: начавшись скорбно, завершается волевой энергией (Құрманғазы – “Кішкентай”), радость переходит в задумчивость, меланхолию (Тәттімбет – “Бес төре”), подчеркивая быструю смену эмоционально-экспрессивного фона мелодии» (250).

Язык музыки, язык жестов Багдаулет Аманов и Асия Мухамбетова рассматривают как «инструмент» общения, моделирования, артикулирования, воздействия, побуждения, как вполне самостоятельное художественное явление специфического кинетического языка. Качество исполнительской деятельности зависит от совершенства пластики языка жестов, выполняющего функции художественно-психологического

воздействия на слушательскую аудиторию. Ученые используют термин «художественно-невербальная коммуникация», под которым подразумевают передачу эмоционально-образного содержания музыкального произведения, личностное отношение к нему музыканта, его исполнительские, физиологические качества (147). Отличаясь энергетической оформленностью во времени, «формируемый “умственным дыханием”, ритмом, оформленный в “мыслимое интонирование” язык жестов придает музыкальной фразе различные оттенки, выражает звучность, способствуют осмыслению, воплощению авторского замысла» (Аманов и Мухамбетова 297). Исследователи считают, что, используя несколько языков, состоящих из структурных пластов значений – верхнего уров ня (здравого смысла), уровня обыденного сознания, выраженного невербальным языком, – музыкант уже на стадии возникновения коммуникативного намерения ориентируется на модальность общения, на социальный статус слушателя. Структурирует взаимоотношение с аудиторией, влияет на процесс коммуникации, придает яркость и динамичность. Авторами выделены основные коммуникативные аспекты универсальной схемы: «субъекта – создателя или исполнителя; организованных, имеющих смысл звуков и знаков, представляющих информацию; сообщения для кого-либо; объекта – принимающего сообщение» (Аманов и Мухамбетова 345).

Динамика и выразительность языка жеста с предельной ясностью продиктована характером произведения, считает Игорь Мациевский. «Жест устойчив, поразителен, неуловим, воздушен с самого звука, его роль – оттенять и усиливать драматическую выразительность произведения, регулировать динамику, усиливать мощь звучания, “вытягивать” звук, оттенить, приглушить, придавать особую утонченность, прозрачность» (168). В традиционной музыке контактная коммуникация имеет особое значение, поскольку слуховой и зрительно-моторный каналы сливаются в единый. Такое слияние автор характеризует как «аудио-кинезо-визуальное» (Мациевский 169). Инструментальный текст, как и словесное или хореографическое произведение, материализуется в инструменте; поскольку исполнителю важно передать целостное восприятие музыкального произведения, то от музыканта требуется освоение не только звуковых параметров, но и техники языка движений (Мациевский 170).

Опираясь на мнения ведущих отечественных исполнителей современности, на исследования зарубежных и отечественных теоретиков, посвященные функциональным особенностям двигательного аппарата, мы пришли к заключению, что трансляция традиционной культуры осуществлялась с помощью языка жестов, представляющего знаковую систему с непрерывным процессом перетекания одного состояния в другое. Ограниченные временными рамками, плавно и непрерывно включаясь в интеллектуальный поток, жесты выполняют роль самодостаточного и самостоятельного звена. Управляя и корректируя исполнительский процесс, они логически соединяют предыдущие движения с последующими. Выражая континуальное, непрерывное течение эмоциональных чувств, жесты играют роль опережающего звучания, зрительных художественных впечатлений, усиливают, дополняют, обогащают последующие слуховые ассоциации. Придавая многогранным оттенкам звучащей материи кюя блеск и изящество, язык жестов

мгновенно находит отклик у слушателя, вызывает бурю аплодисментов и восторг. Обладая функциональной многогранностью, модальностью, энергетической напряженностью, жесты придают яркость, выразительность, эмоционально-экспрессивную окраску исполнению, раскрывают внутренний мир, отношение к миру исполнителя. Выполняя коммуникативную и информативную роль, помогают раскрыть художественно-эстетическую, символическую природу кюя, интонационное богатство, ритмический рисунок и импровизационные возможности исполнителя.

Наблюдение за игрой исполнителей позволило классифицировать жестовые движения правой руки на основные группы. В первую группу входят удары с участием плеча, которые подразделяются на два вида: простой удар и удар с замахом (как бы с ауфтактом), при котором кисть поднимается выше плеча, а иногда значительно выше головы музыканта. Следующая группа включает орнаментальные движения кистью и пальцами: исполнитель выполняет их перед замахом или во время его, до непосредственного удара по струнам. Кисть движется над грифом, не касаясь струн, создавая эффект поглаживания, легкого касания и других выразительных жестов. Для усиления выразительности применяются жестовые движения, при которых ладонь, сначала обращенная к исполнителю, постепенно разворачивается вверх. Подъем осуществляется снизу вверх с небольшим отклонением влево, при этом жест становится более выраженным и насыщенным – правая рука увеличивает амплитуду движений, усиливая их активность. Затем кисть выполняет обратное движение, постепенно опускаясь из более высокой плоскости, в которой находилась перед началом звучания, в более низкую. Ладонь постепенно разворачивается к публике, а каждое изменение динамики жестов отражает усиление или ослабление эмоций, выразительности музыкального стиля и насыщенности динамических оттенков.

Передача традиции в народно-профессиональном искусстве осуществляется через исполнительскую школу как определенное художественное направление, обладающее отличительными свойствами. Под школой в казахской инструментальной музыке принято понимать исполнительские традиции, которые соотносятся с определенным регионом бытования той или иной музыки. Репертуар кюев, исполняемый в определенной части Казахстана, включает в себя трактовку, круг исполнительских приемов, систему образности и отношение к форме. Характер контакта со слушателями, манера поведения, язык жестов отличают представителей одной исполнительской школы от другой.

Особое место в домбровом исполнительстве инструментальной музыки казахов занимает мангистауская школа. Ярким представителем данной исполнительской традиции является Оскенбай Калманбетулы (1860–1925). Будучи разносторонним музыкантом, он проявил себя как создатель кюев, песен и стихов. Оскенбай принимал активное участие в инструментальных состязаниях не только с казахами, но также вступал в тартысы с туркменскими исполнителями. В одном из состязаний с туркменским музыкантом Кулбаем Оскенбай сочинил кюй «Жаңылтпаш» («Скороговорка»), который рассматривается нами в исполнении сына автора – Мурата Ускенбаева (1904–1982) и Сержана Шакратова (род. 1939). Особенность данного кюя заключается в том, что музыкальный текст сопровождается жестовыми

рисунками как правой, так и левой руки. Исполнительские приемы левой руки – при звукоизвлечении квартовых интервалов в аппликатуре используются 3 и 4 пальцы, а также параллельным нажатием только 1 или только 2 пальцев левой руки кварта берется сверху грифа домбры (см. рис. 1).

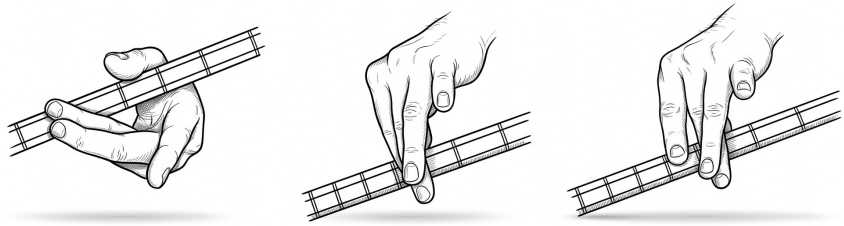


Рис. 1. Исполнительские приемы левой руки.

Исполнительские приемы правой руки – путем «обыгрывания» каждого пальца правой руки варьируются жесты при звукоизвлечении (см. рис. 2), а также движение кисти вдоль грифа домбры (см. рис. 3).

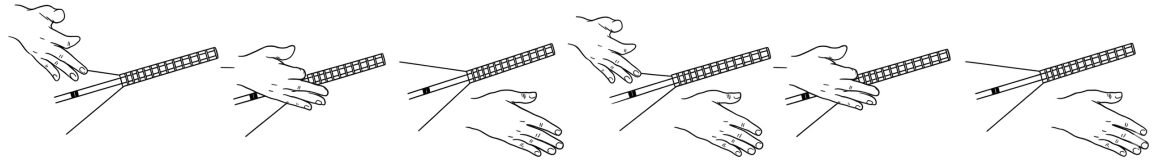


Рис. 2. Исполнительские приемы правой руки.

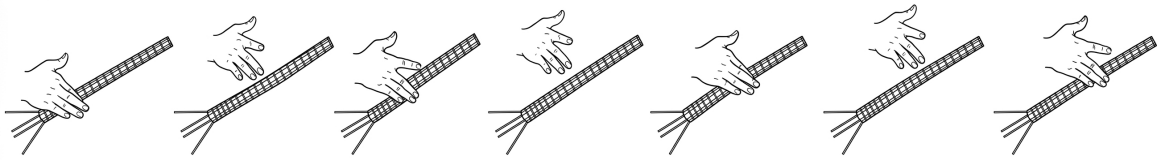


Рис. 3. Исполнительские приемы правой руки.

М. Ускенбаев – продолжатель мангыстауской исполнительской традиции. Манере музыканта свойственна специфическая артикуляция жестов, в которой преобладает большая амплитуда, резкие движения рук, а также свобода в очередности жестовых клише. Стоит отметить, что прочтение одного и того же музыкального текста в исполнении М. Ускенбаева характеризуется гибкостью ритмического рисунка мелодии. Его исполнение отличается глубокой эмоциональностью и выразительностью в передаче характера кюя. Свободная интерпретация позволяет Ускенбаеву варьировать жесты так, как к этому располагает аудитория слушателей.

По мнению музыканта, жесты, происходящие из слухового восприятия, передают музыкальные интенции на более высоком уровне, чем простая слышимая звуковая волна.

Анализируя исполнительские жесты на примере кюя «Жаңылтпаш», мы пришли к выводу, что современные исполнители, например С. Шакратов, склонны к более академическому исполнению не только в плане звукоизвлечения, но и в артикуляции жестов. Амплитуда исполнительских приемов невелика и сдержанна. Такая манера исполнительства обусловлена требованиями сценического выступления, характеризуется выразительностью, техническим совершенством динамических оттенков, строгой звуковой дисциплиной, которая исключает вольности в артикуляции, ритме и балансе звучания. Исполнитель считает, что жестами становятся не только телодвижения, но и звуковые структуры, возникающие в результате этих телодвижений, и что экспрессия жеста ведет к пониманию музыки.

В традиционной культуре особый контакт с аудиторией могли устанавливать признанные исполнители, которых народ уважал и любил. Помимо виртуозного владения инструментом музыканты могли позволить себе использование предельных возможностей звукоизвлечения. Таким музыкантом был Нургиса Тлендиев (1925–1998). Его игра отличалась разнообразием, масштабностью, драматургической мощью, экспрессивной выразительностью, широким эмоциональным диапазоном, утонченностью, изысканностью, становясь его визитной карточкой. Музыкант считал, что с помощью жестов можно выразить музыкальную мысль, обрисовать музыкальную конструкцию, стиль, почерк, мастерство. Функционально и стилистически окрашенные жесты, выстроенные параллельно звучанию, передают характер, темперамент музыканта. Особое внимание Н. Тлендиев придавал глазному контакту, мимике лица как индикаторам обращения к слушателю. В его исполнительстве последняя нота и сопровождающий ее жест, сливаясь воедино, создавали иллюзию длительного звучания, когда отголоски звучания домбры продолжали долго витать в воздухе, покоряя сердца слушателей виртуозностью, блеском, особым, присущим ему темпераментом. Музыкант всегда оставался верен своему собственному идеалу, он был колоссом, к которому нельзя подходить с обычной меркой. Обладая большим чувством юмора, он был гениальным виртуозом, блестящим импровизатором с утонченной и изысканной манерой исполнения, полной огня и экспрессии.

Н. Тлендиев, отличавшийся взрывным темпераментом, использовал жестовую палитру с небывалым до него искусством. Соло для домбры «Әлқисса», «Баламишка» – это театр одного актера: харизма, зачаровывающая полуулыбка, гениальная пластика пальцев, кисти, тела, мягкость, почти воздушное касание струн с эффектом ударного инструмента, переворот домбры, изящные переходы от лирических до динамических эпизодов покоряли публику, вызывая шквал аплодисментов.

На следующих рисунках представлены исполнительские приемы правой руки. Движения кистью над верхней декой домбры включают щелчки пальцами по ее поверхности (см. рис. 4), удары по нижней деке, поочередное перебирание пальцев (см. рис. 5), а также кистевые удары за подставкой – *тиек* (см. рис. 6).

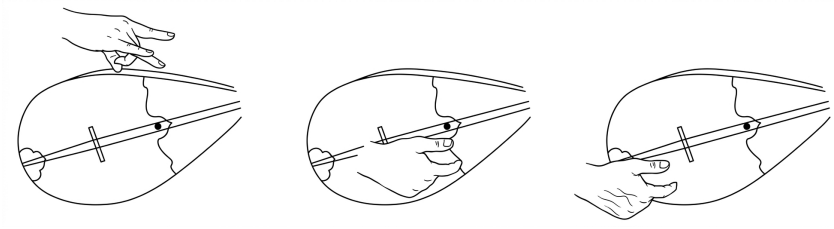


Рис. 4. Исполнительские приемы правой руки – щелчки.

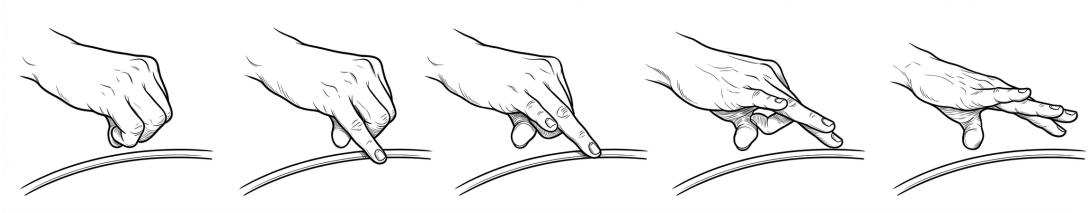


Рис. 5. Исполнительские приемы правой руки – перебор пальцами.

Рис. 6. Исполнительские приемы правой руки – игра за подставкой.

В кюе Н. Тлендиева «Аққу» («Лебедь») жесты исполнителя – мощное выразительное средство, которое тонко и эмоционально дополняет развитие музыкальной темы. Жестовый рисунок, жестовый «танец», органично сочетаясь с музыкой, становился более завершенным и придавал эмоциональному выражению особую глубину. Плавные, непрерывные движения, перетекая друг в друга, создавали очертания лебедя, превращая руку в художественный символ крыла. Мягкие изгибы мелодической линии напоминали взмахи лебединых крыльев, отражая его величественную осанку, внутреннее волнение, тонкую палитру чувств. Точная и изящная техника мелких круговых движений гармонировала с частотой и силой удара по деке домбры, поражая своей широтой и пластичностью.
Во второй части кюя – быстрые, резкие вихревые движения кисти, наполненные новым темпом виртуозной техники, словно прорезали воздух, создавали контрастную смену выразительных средств, усиливая драматическое напряжение. Возникающие в процессе восприятия образы, передавая аффективные движения, эмоции, объединяли разрозненные элементы кюя в непрерывные формы, усиливали силу воздействия.

С помощью изысканных круговых движений, плавных линий музыкант передавал бессильно опадающие крылья раненой птицы, дополняя взглядом, тревожным и отчаянным. Взмахи затихают, оставляя лишь отголоски движения,

плавно проходящие от плеч до кончиков пальцев, проявляясь в интонационной и ритмической форме, и постепенно затухают.

У каждого исполнителя есть своя особенность, «фишка». Например, у Каршыги Ахмедиярова (1946–2010) перерывы звучания были исключительно тонкими, едва уловимыми, требующими особой сноровки, мастерства, большой музыкальности, ритмической экстравагантности, многокрасочной мануальной сноровки. Филигранная техника К. Ахмедиярова позволяла выразительно передавать художественные образы, эмоциональную глубину авторского замысла. Органика его жестов, пластичность кисти правой руки позволяли экспрессивно использовать артикуляцию, динамические оттенки и штрихи. В исполнении кюя Курмангазы «Төремұрат» Ахмедияров сочетал жестовые движения, живую пластику лица и глаз. С первых аккордов неимоверно быстрого темпа перед нами возникает образ огромного табуна, мчащегося по бескрайней степи, развевающиеся гривы коней, их полет, мелькание копыт; поражают полные грации, красивые и изящные переходы между эпизодами. Особого внимания в этом кюе заслуживает кульминационный раздел – сага. К. Ахмедияров, будучи великолепным импровизатором, добавляет фрагмент с унисонным звучанием, заканчивающийся глиссандо. Данный фрагмент музыкант исполняет раскрытой ладонью, извлекая звук только указательным пальцем правой руки, каждый его исполнительский жест говорит о развитой, неповторимой координации движений, профессионализме, высоком мастерстве, о совершенном владении разными способами звукоизвлечения на домбре. Этот исполнительский прием, который ввел Ахмедияров, широко распространен у молодых домбристов и свидетельствует о виртуозной технике владения инструментом, блестящих импровизационных способностях. Жестовые движения Ахмедияров не сводил к музыкальным элементам, отмечая их независимый характер, не считал просто ритмическими формами; он рассматривал их как единицу воспринимаемого настоящего, как правило, в пределах нескольких секунд, организованных иерархически, способных направлять внимание слушателей на структурные формы, жанровую выразительность, особенности стиля.

Возможности жеста как элемента театрализации свидетельствуют о наличии большого художественного потенциала в исполнительской деятельности, считает А. Улкенбаева. Кюй «Аққу» в ее исполнении передает легкость и изящество, а звучание домбры создает ощущение воздушности и покоя. Кистевое движение правой руки, грациозные исполнительские удары передают взмахи крыльев, попытку взлететь, отчаянные крики птицы. Стоит отметить, что исполнительская трактовка музыканта характеризуется ломаным ритмом, незначительными люфт-паузами, которые придают особый колорит звучанию кюя. Кюйши видит в жестах интегрированное художественно-выразительное средство, побуждающее действие, влияющее на весь музыкально-творческий процесс в целом, и рассматривает жесты как импульс-замах, импульс-стремление, импульс-отражение.

Использование музыкального жеста А. Улкенбаева связывает с тремя этапами произведения: 1) при создании музыкальной ткани произведения – осознание отдельных элементов музыкального языка как семантически значимых единиц, наделенных характером жеста; 2) при исполнении – исполнительский жест не менее

важен для раскрытия смысла художественного произведения; 3) при восприятии – эмоция слушателя, возникающая в сознании под воздействием музыкального аффекта; слушательская эмоция, способная передать значение того или иного элемента музыкальной ткани. Подобная концепция исполнительницы представляется вполне обоснованной, так как охватывает три важнейших коммуникативных уровня музыкального искусства, воплощенные в триаде: композитор – исполнитель – слушатель (Курманаев – Улкенбаева).

Разнообразие всех форм жестовых движений продемонстрировал А. Раимбергенов в кюе собственного сочинения «Секіртпе» («Пружинистый»), для него жесты – это потоки энергии, рождающие представление, наделенные подсознательной мотивацией, передающие индивидуальные, национальные особенности кюя, образные характеристики, способы интонирования. Музыкант рассматривает язык жестов как многоаспектное, многоуровневое, самостоятельное и устойчивое образование, элемент музыкальной ткани (отдельный звук, пауза, созвучие, фраза, форма движения и т. д.), проявляемые на следующих уровнях: композиторского замысла, исполнительского воплощения, восприятия слушателей, помогающие вникнуть в многообразие звучащей материи кюя, «вжиться» в мир чувств и эмоций. Каждое жестовое движение должно быть ясным, точным, свободным, ненапряженным, кисть руки должна составлять одну линию, делая игру яркой, четко выстроенной в рамках звукоизвлечения и технического мастерства.

В кюе «Секіртпе» представлены плавное касание кистью руки по всей длине домбры, маховые удары по корпусу домбры, имитирующие ударные инструменты, касание струн с более широкой амплитудой вверх и вниз, повороты домбры вертикальной и горизонтальной плоскостью на плече, над головой, плавные, полные грации жесты с выбросом кисти, прокручивание корпуса домбры и вертикальная установка на колено. Каждый исполнительский штрих двигательного аппарата музыканта выполняется легко, воздушно, грациозно, игриво, вприпрыжку, оправдывая название кюя.

Как видим, жестовые движения в телесных, видимых и осязаемых формах есть процесс реализации идей, желаний, чувств, эмоций, обращенных к аудитории. Интонационно осмысленный слушателем – зрителем язык жестов способен дорисовывать нужную картину видения произведения, оттенять и дополнять звуковую симфонию ярким накалом чувств, заставляя вибрировать струны в соответствии с настроем и внутренним состоянием. Являясь своеобразным отражением культурных, психологических, философско-эстетических аспектов, язык жестов как мировоззренческое явление, своеобразный резонатор человеческой природы вызывал глубокие чувства. Выражая движение мирового бытия, язык жестов способствовал познанию мира, придавал особый статус казахской музыке, нес информацию более глубокую, нежели представления о художественном творчестве. Взаимодополняя друг друга, жестовые знаки вносили свою лепту не только в представление о человеке, мире, но и о многообразии связей человека и мира как компонента культуры, наследуемого и бережно сохраненного нашими предками.

В основе классификационных особенностей жестов лежат следующие функции: аффективно-коммуникативная – выражение чувств, состояний, выражение

перцептивных, мнемических, интеллектуальных процессов; модальная – выражение отношений, установок; регулятивно-коммуникативная – вступление в контакт; «эндная» – завершение контакта; побудительная – активационная; информативно-коммуникативная – нашедшая выражение в презентации информации о себе, о произведении.

Анализ языка жестов с психологической точки зрения позволил нам прийти к следующим выводам: мелкое и плавное скольжение подушечек пальцев по струнам символизирует проявление ума и интеллекта; удар всем кулаком по корпусу домбры – проявление характера; локоть, прижатый к телу, – решительность и темперамент; запястья – передают чувства; приподнятое плечо – высокий градус эмоций; прямая спина, положение головы, уверенные телодвижения свидетельствуют о самоуверенности и решительности.

Мы попытались выделить образные и экспрессивные признаки жестовых движений в кюях, которые не являлись дискретными единицами, не были подвержены определенным подсчетам, будучи ограниченными временными рамками, разнообразные и изменчивые в силу своей живости и яркости, имея невероятный потенциал к развитию, они представляли сфокусированную музыкальную идею. Мы распределили жесты по модально-психологическим, жанровым, предметно-образным, техническим характеристикам, в основе которых лежат интонационные особенности (см. табл. 1).

Таблица 1. Технические характеристики жестов

№	Стиль	Динамика
1	ритуально-нежный, пластический, чувственно-нежный	широкая, утонченно-чувственная
2	чувственно-психологический, моторно-изобразительный	контрастно-эмоциональная, утонченная
3	пластический, эмоционально-моторный	средне-тихая, эмоциональная
4	картинный	контрастно-эмоциональная
5	психологический, моторно-волевой	широкая, эмоционально-утонченная, крещендирующая
6	психологический, нежный, эмоционально-пластический	контрастно-экспрессивная
7	живописный, эмоционально-моторный	широкая, линеарная
8	мифологический, моторно-пластический	контрастно-линеарная, ровная
9	капризно-утонченный, юмористический	широкая, чувствительно-тонкая
10	живописно-психологический, моторно-пластический	средне-тихая, экспрессивная
12	чувственно-психологический, нежный	эмоционально-пластическая
13	изысканно нежный, эмоционально-пластический	широкая, чувствительно-тонкая
14	живописно-воздушный, печально-нежный, пластический	тихая, утонченно-чувствительная
15	виртуозный, токкатно-моторный	широкая, чувствительно-линеарная
16	декоративно-изящный	эмоционально-утонченная

Перечисленные характеристики языка жестов, демонстрирующие стиль и динамику, поражают тонкостью суждений, интимным, утонченно-изысканным стилем высказываний; подчас несколько загадочные, интригующие исполнительские приемы способны каждый раз по-разному обыгрывать повторяющиеся мелодические формулы.

Заключение

В музыке существует определенный комплекс художественных средств, включающих жесты, мимику, знаки телодвижений, способных передавать смысловое значение, фиксировать звучащее с помощью особой системы знаков. Исполнительская деятельность как своеобразный посредник между музыкантом и аудиторией передает идею и замысел произведения, доносит эстетическую информацию от исполнителя к публике с помощью системы музыкальных жестов. Обладая специфическими механизмами воздействия, называемыми в музыковедении жестовой техникой, пластическими движениями, языком жестов, исполнительская деятельность выступает в роли «немой интонации» (термин Б. Асафьева), неречевой формой общения, с помощью которой происходит всепоглощающее воздействие звучащей материи на слушателя. В основе полноценного восприятия музыки лежит соощущение, представляющее ассоциативную связь слуховых и зрительных форм; благодаря синестезии, опережающей и усиливающей звучание, происходит передача художественной информации.

В результате предпринятой попытки нами выделены образные и экспрессивные признаки языка жестов, их разнообразие, изменчивость. Обладая вероятным энергетическим потенциалом, живостью и яркостью, они представляют сфокусированную музыкальную идею, особые средства артикулирования звукового потока, выразительного произнесения музыкальной мысли. Жесты, играющие ключевую роль в творческом процессе, являясь интонационным воплощением музыкального произведения, оказывают значительное влияние на развитие исполнительского мастерства. Мы рассматривали инструментальные жесты как строительный материал интонирования по модально-психологическим, предметно-образным, техническим характеристикам. Творческий поиск выразительности звука как важнейшего средства передачи содержания, звуковыразительных возможностей жеста служит достижению желаемого художественно-звукового эффекта, глубины раскрытия образных смыслов исполняемого произведения, живого претворения авторского замысла, личностных, психологических, образных, стилистических особенностей, параметров пульсации на границе психического и физического.

Таким образом, жест осмысливается как движение, порождающее звук, форма «дистанционной тактильности» и визуальный стимул, инициирующий музыкальный отклик в инструментально-виртуозной плоскости. Он выступает интонационно-ритмическим феноменом, воплощающим музыкальное содержание, и одновременно средством художественной выразительности, функционирующим как пластическая интонация, непосредственно воздействующая как на исполнителя, так и на слушателя. Жест обладает рядом функциональных характеристик,

включая коммуникативную, моделирующую, артикуляционную, прогностическую и фиксирующую функции. Основанный на интермодальном взаимодействии перцептивных и моторных систем, жест позволяет трансформировать энергетическую форму движения во времени в значимые художественные события, расширяя интерпретационные, коммуникативные, экспрессивные и эмоциональные возможности исполнителя и обеспечивая его мгновенное вхождение в музыкальный поток.

В рамках исследования предпринята попытка осмысления и интерпретации смысловых кодов жестового языка, отражающих духовные ценности казахского народа, маркирующих этническую специфику и определяющих значение невербальных компонентов в музыкальном исполнительстве. Выявлены основные функциональные типы жестов, позволяющие разграничить их как культурно-знаковые явления и как физиологические движения; обозначены классификационные особенности арсенала невербальных средств и закономерности их использования в исполнительской практике музыканта. Показана роль жеста как самостоятельного миромоделирующего элемента, удовлетворяющего эстетические потребности этноса, структурирующего и гармонизирующего исполнительский процесс, придающего ему выразительность и художественную целостность. Особо подчеркивается многофункциональность, самобытность и уникальность мимики, телодвижений и зрительного контакта, которые, обладая высокой выразительной силой, выступают ключевыми компонентами кюя и существенно влияют на эффективность и глубину взаимодействия между музыкантом и аудиторией.

Список источников

Clarke, Eric. “Empirical Methods in the Study of Performance.” *Empirical musicology: aims, methods, prospects*, edited by Eric Clarke and Nicholas Cook, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 77–102.

Delaumosne, L’Abbé, et al. *Delsarte System of Oratory.* 4th ed., New York, E. S. Werner, 1893.

Hatten, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert.* Indiana university press, 2004.

Аманов, Багдаулет, и Асия Мухамбетова. *Традиционная казахская музыка и XX век*. Алматы, Дайк-Пресс, 2002, 544 с.

Аманова, Роза. «Жанровая природа кыргызских кюев для комуза (синкретизм музыки и языка жестов)». *Традиционная музыкальная культура: прошлое и настоящее,* материалы II Международной научно-практической конференции, посвященной 70-летнему юбилею со дня основания факультета народной музыки Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Под общей редакцией Ж. Аубакировой, Г. Сулеевой, К. Сахарбаевой, Алматы, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 2015, с. 35–39.

Асафьев, Борис. *Музыкальная форма как процесс.* Москва, Музыка, 1971, 376 с.

Бобровский, Виктор. «Тематизм как фактор музыкального мышления». *Очерки,* вып. 2. Ответственный редактор Евгения Чигарева, Москва, КомКнига, 2008, с. 92–97.

Выготский, Лев. *Психология искусства.* Москва, АСТ, 2019, 480 с.

Джумагалиева, Алтынай. «Художественная и эстетическая сторона движения рук в искусстве "Күй тартыс"». *Вестник КазНУ имени аль-Фараби. Серия филологическая,* т. 159, № 1, 2016, с. 348–353. (На казахском)

Жаменкеев, Ержан. «Этика легенд комических кюев в казахской домбровой традиции». *Вестник КазНУ имени аль-Фараби. Серия филологическая,* т. 170, № 2, 2018, с. 246–251. (На казахском)

Курманаев, Ермек. Беседа с Айгуль Улкенбаевой. Алматы, 3 августа 2025. Из личного архива Е. Курманаева.

Курманаев, Ермек. Беседа с Каримой Сахарбаевой. Алматы, 15 августа 2025. Из личного архива Е. Курманаева.

Леонтьев, Алексей. *Деятельность. Сознание. Личность.* Москва, Политиздат, 1975, 352 с.

Лурия, Александр. *Мозг человека и психические процессы.* В 2 т. Т. 1, Москва, Издательство Академии наук РСФСР, 1963, 480 с.

Мациевский, Игорь. *Народная инструментальная музыка как феномен культуры.* Алматы, Дайк-Пресс, 2007, 517 с.

Медушевский, Вячеслав. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.* Москва, Музыка, 1976, 255 с.

Медушевский, Вячеслав. *Интонационная форма музыки.* Москва, Композитор, 1993, 262 с.

Мюнш, Шарль. *Я – дирижер.* Перевод с французского Николая Савинова. Москва, Музыка, 1982, 63 с.

Раимбергенов, Абдулхамит. «Стилевые особенности творчества кюйши Казангапа». *Известия Национальной академии наук Кыргызской Республики,* № 2, 2019, с. 104–108.

Раимбергенов, Абдулхамит, и Сайра Аманова. «Күй қайнары (Голоса народных муз)». *Музыкально-этнографический сборник*. Алматы, Өнер, 1990, 288 б.

Ушаков, Дмитрий. *Большой толковый словарь русского языка: современная редакция.* Москва, Дом Славянской книги, 2008, 959 с.

Хмиляр, Олег. «Язык руки как символический код общения: историко-психологический аспект». *Психология в России и за рубежом,* материалы II Международной научной конференции. 2013, ноябрь. Санкт-Петербург, Реноме, 2013, с. 14–21.

References

Amanov, Bagdaulet, and Assiya Mukhambetova. *Traditsionnaya kazakhskaya muzyka i XX vek [Traditional Kazakh Music and the Twentieth Century].* Almaty, Daik-Press, 2002. (In Russian)

Amanova, Roza. "Zhanrovaya priroda kyrgyzskikh kyuev dlya komuza (sinkretizm muzyki i yazyka zhestov)." ["The Nature of Kyrgyz Songs for Komuz (Syncretism of Music and Body Language)."] *Traditional Musical Culture: Past and Present,* proceedings of the II International scientific and practical conference, dedicated to the 70th anniversary of the Traditional Music Department of the Kurmangazy National Conservatory. Edited by Zh. Aubakirova, G. Suleyeva, K. Sakharbayeva, Almaty, Kurmangazy National Conservatory, 2015, pp. 35–39.

Asafyev, Boris. *Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as Process].* Moscow, Muzyka, 1971. (In Russian)

Bobrovsky, Viktor. "Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya." ["Thematicism as a Factor of Musical Thinking."]. *Essays,* issue 2. Edited by Yelena Chigareva, Moscow, KomKniga, 2008, pp. 92–97. (In Russian)

Clarke, Eric. "Empirical Methods in the Study of Performance." Empirical musicology: aims, methods, prospects, edited by Eric Clarke and Nicholas Cook, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 77–102.

Delaumosne, L'Abbé, et al. *Delsarte System of Oratory.* 4th ed., New York, E. S. Werner, 1893.

Hatten, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert.* Indiana university press, 2004.

Jumagaliyeva, Altynai. "'Kùi tartys' ônerìndegì ḳol ḳimyldarynyṇ kôrkemdìgì men kôrnekìlìgì." ["Artistic and Aesthetic Way of Hand Positioning in 'Kui tartys' Art."] *KazNU Bulletin. Philology series,* vol. 159, no. 1, 2016, pp. 348–353. (In Kazakh)

Khmilyar, Oleg. "Yazyk ruki kak simvolicheskiy kod obshcheniya: istoriko-psikhologicheskiy aspekt." ["Hand Language as a Symbolic Code of Communication: Historical and Psychological Aspect."] *Psychology in Russia and Abroad,* proceedings of the II International Scientific Conference. St. Petersburg, Renome, 2013, pp. 14–21. (In Russian)

Kurmanayev, Yermek. Inteview with Aigul Ulkenbayeva. Almaty, 3 August 2025. Personal archive of Ye. Kurmanayev.

Kurmanayev, Yermek. Inteview with Karima Sakharbayeva. Almaty, 15 August 2025. Personal archive of Ye. Kurmanayev.

Leontyev, Aleksei. *Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost' [Activity. Consciousness. Personality].* Moscow, Politizdat, 1975. (In Russian)

Luriya, Aleksandr. *Mozg cheloveka i psikhicheskie protsessy [Human Brain and Mental Processes].* Vol. 1, Moscow, The Publishing House Academy of Pedagogical Sciences, 1963. (In Russian)

Matsievsky, Igor. *Narodnaya instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury [Folk Instrumental Music as a Cultural Phenomenon].* Almaty, Daik-Press, 2007. (In Russian)

Medushevsky, Vyacheslav. *Intonatsionnaya forma muzyki [Intonational Form of Music].* Moscow, Kompozitor, 1993. (In Russian)

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

Münch, Charles. *Ya – dirizher. [I am a Conductor].* Trans. from French by Nikolai Savinov, Moscow, Muzyka, 1982. (In Russian)

Raimbergenov, Abdulkhamit. "Problemy tekstologicheskoi variativnosti kyuev." ["Problems of Textual Variation of Kui."] *Instrumental'naya muzyka kazakhskogo naroda [Instrumental Music of Kazakh People].* Alma-Ata, Oner, 1985, pp. 63–93. (In Russian)

Raimbergenov, Abdulkhamit. "Stilevye osobennosti tvorchestva kyuishi Kazangapa." ["Stylistic Seatures of Kuishi Kazangap's Work."] *Izvestiya Natsional'noi akademii nauk Kyrgyzskoi Respubliki,* no. 2, 2019, pp. 104–108. (In Russian)

Ushakov, Dmitry, editor. *Tolkovyi slovar' russkogo yazyka: sovremennaya redaktsiya [Explanatory Dictionary of the Russian Language: Modern Edition].* Moscow, Dom Slavyanskoi knigi, 2008 (In Russian)

Vygotsky, Lev. *Psikhologiya iskusstva [Psychology of Art].* Moscow, AST, 2019. (In Russian)

Zhamenkeyev, Yerzhan. "Ḳazaḳtyṇ dombyra dȁstùrìndegì ȁzìl kùiler aṇyzdarynyṇ ȁdebì." ["Ethics of the Legends of Comic Kuys in the Kazakh Dombra Tradition."] *Eurasian Journal of Philology Science and Education,* vol. 170, no. 2, 2018, pp. 246–251. (In Kazakh)

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

UDC 78.072:784.7
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.318

Куаныш Токтарбаевич Рыскулов
Старший преподаватель кафедры искусства эстрады Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой (Астана, Казахстан)
ORCID ID: 0009-0001-5739-3920
email: kuanysh.ryskulov@mail.ru

СТАТЬЯ

Исполнительская интерпретация эстрадных произведений Кенеса Дуйсекеева: от записи до YouTube-рецепции

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

Поступила в редакцию: 04.10.2025
Принята к публикации: 16.03.2026

© 2026 Автор(ы). Опубликовано Казахской национальной консерваторией имени Курмангазы. Настоящая статья распространяется на условиях лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), которая разрешает некоммерческое использование, распространение и воспроизведение материала на любом носителе при условии надлежащего цитирования оригинальной работы, без внесения изменений, переработки или создания производных материалов.

Для цитирования

Рыскулов, Куаныш. «Исполнительская интерпретация эстрадных произведений Кенеса Дуйсекеева: от записи до YouTube-рецепции». *Saryn,* т. 14, № 1, 2026, с. 75–98, DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.318.

Ключевые слова

Кенес Дуйсекеев, казахстанская музыка, исполнительская интерпретация, эстрадная песня, YouTube-рецепция, цифровая культура, музыкальное наследие.

Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта

В процессе подготовки статьи инструменты искусственного интеллекта использовались исключительно как вспомогательные средства обработки и представления данных. В частности, языковая модель ChatGPT применялась для технической помощи при структурировании количественных данных, полученных с платформы YouTube (просмотры, лайки, комментарии), а также для подготовки таблиц и графических визуализаций. Использование данных инструментов носило вспомогательный характер и не затрагивало научное содержание исследования. Все этапы отбора эмпирического материала, его интерпретация, формулирование научных выводов и окончательная редакция текста были выполнены авторами статьи.

Аннотация. Музыкальное наследие выдающегося казахстанского композитора Кенеса Дуйсекеева занимает значимое место в национальной культуре. Будучи академическим композитором, он в своем творчестве обращается к жанрам массовой культуры. Эстрадная музыка стала той площадкой, где композитор смог выразить современную эпоху и отразить в своих композициях национальные традиции. Настоящая статья, продолжая линию исследований, посвященных исполнительской интерпретации и цифровой рецепции музыки, фокусируется на судьбе одной из самых известных песен композитора – «Сәлем сағаң, туған ел».

Для комплексного изучения феномена долгой культурной жизни произведения в работе были поставлены задачи, требующие совмещения музыковедческого подхода и методов цифровых гуманитарных исследований. С одной стороны, проведен сравнительный анализ ключевых исполнительских трактовок, представленных Розой Рымбаевой, группой KeshYou и Маржан Арапбаевой, с фокусом на их вокальные стратегии, аранжировочные решения и музыкальную композицию. С другой – систематизированы и интерпретированы количественные и качественные данные платформы YouTube (статистика просмотров, лайков, комментариев), позволяющие проследить динамику популярности и характер аудиторного восприятия песни в цифровой среде.

Проведенный анализ подтвердил устойчивость позиции произведения в репертуаре, одновременно выявив значительную трансформацию его звучания в современных версиях. Если интерпретация Р. Рымбаевой сохраняет декламационную и кантиленную основу песни, то каверы KeshYou и М. Арапбаевой демонстрируют смещение в сторону динамичной, ритмически острой подачи, что отражает изменение эстетических ожиданий аудитории новой эпохи.

Несмотря на то что объектом изучения выступает единичное произведение, избранная песня служит репрезентативным кейсом, демонстрирующим общие механизмы медиатрансформации и актуализации музыкального наследия композитора. Полученные выводы расширяют научные представления о функционировании казахстанской музыки в цифровую эпоху, внося вклад в дискуссии о культурной памяти, медиарецепции и трансформации канона.

UDC 78.072:784.7
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.318

Куаныш Токтарбаевич Рыскулов
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің эстрада өнері кафедрасының аға оқытушысы (Астана, Қазақстан)
ORCID ID: 0009-0001-5739-3920
email: kuanysh.ryskulov@mail.ru

МАҚАЛА

Кеңес Дүйсекеевтің эстрадалық шығармаларының орындаушылық интерпретациясы: жазбадан YouTube-тағы рецепцияға дейін

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

Редакцияға түсті: 04.10.2025
Басылымға қабылданды: 16.03.2026

© 2026 Автор(лар). Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы жариялаған. Осы мақала Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) лицензиясының шарттарына сәйкес таратылады (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Лицензия түпнұсқа еңбекке тиісті түрде сілтеме жасалған жағдайда материалды коммерциялық емес мақсатта пайдалануға, таратуға және кез келген тасымалдағышта көшіруге рұқсат береді. Сонымен қатар материалға өзгерістер енгізуге, оны өңдеуге немесе туынды шығармалар жасауға жол берілмейді.

Дәйексөз үшін

Рыскулов, Куаныш. «Кеңес Дүйсекеевтің эстрадалық шығармаларының орындаушылық интерпретациясы: жазбадан YouTube-тағы рецепцияға дейін». *Saryn,* т. 14, № 1, 2026, 75–98 б., DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.318. (Орысша)

Тірек сөздер

Кеңес Дүйсекеев, қазақстандық музыка, орындаушылық интерпретация, эстрадалық ән, YouTube-тағы рецепция, цифрлық мәдениет, музыкалық мұра.

Жасанды интеллект құралдарын пайдалану туралы мәлімдеме

Ұсынылған мақаланы дайындау кезеңінде жасанды интеллект құралдары тек қана деректерді өңдеу және ұсыну үшін көмекші құрал ретінде қолданысқа енді. Атап айтқанда, ChatGPT тілдік моделі YouTube платформасынан алынған цифрлық деректерді (қаралымдар, лайктар, пікірлер) құрылымдауға, сондай-ақ кестелер мен графикалық визуализацияларды дайындауға техникалық көмек көрсету мақсатында пайдаланылды. Аталған құралдарды пайдалану көмекші сипатта болып, зерттеудің ғылыми мазмұнына әсер еткен жоқ. Эмпирикалық материалды таңдаудың, оны интерпретациялаудың, ғылыми нәтижелерді тұжырымдаудың және мәтінді түпкілікті редакциялаудың барлық кезеңдерін мақала авторлары орындады.

Аңдатпа. Көрнекті қазақстандық композитор Кеңес Дүйсекеевтің музыкалық мұрасы ұлттық мәдениетте елеулі орын алады. Басты академиялық композитор болғанымен, ол өз шығармашылығында танымал мәдениет жанрларына бет бұрды. Эстрадалық музыка композитордың жаңа дәуірді танытатын, шығармаларында ұлттық дәстүрді көрсететін алаңға айналды. Орындаушының музыканы интерпретациялауы мен цифрлық қабылдауын зерттеуге арналған зерттеу аясында бұл мақала композитордың ең танымал шығармаларының бірі – «Сәлем саған, туған ел» әнінің тағдырына назар аударады.

Шығарманың ұзақ мәдени өмірі құбылысын кешенді зерттеу мақсатында жұмыста музыкатанулық тәсілді цифрлық гуманитарлық зерттеулер әдістерімен ұштастыруды талап ететін міндеттер қойылды. Бір жағынан, Роза Рымбаева, KeshYou тобы және Маржан Арапбаева ұсынған негізгі орындаушылық интерпретацияларына салыстырмалы талдау жүргізіліп, олардың вокалдық стратегияларына, аранжировкалық шешімдеріне және музыкалық композициясына назар аударылды. Екінші жағынан, YouTube платформасындағы цифрлық және сапалық деректер (қаралымдар, лайктар, пікірлер статистикасы) жүйеленіп, интерпретацияланды, бұл әннің цифрлық ортадағы танымалдылық динамикасы мен аудиториялық қабылдау сипатын бақылауға мүмкіндік берді.

Жүргізілген талдау шығарманың репертуардағы орнының тұрақтылығын растай отырып, оның заманауи нұсқалардағы дыбысталуының айтарлықтай трансформацияға ұшырағанын көрсетті. Р. Рымбаеваның интерпретациясында әннің декламациялық және кантиленалық негізі сақталса, KeshYou мен М. Арапбаеваның кавер-нұсқалары динамикалық, ырғақтық жағынан өткір орындау мәнеріне қарай ығысуды көрсетеді, бұл жаңа дәуір аудиториясының эстетикалық күтілімдерінің өзгеруін бейнелейді.

Зерттеудің нысаны бір ғана шығарманы қамтығанына қарамастан, таңдалған ән композитордың музыкалық мұрасының медиатрансформациясы мен өзектіленуінің жалпы тетіктерін көрсететін репрезентативті кейс ретінде қызмет етеді. Алынған тұжырымдар Қазақстан музыкасының цифрлық дәуірдегі қызметі туралы ғылыми түсінікті кеңейтіп, мәдени жады, медиарецепция және канонның трансформациясы туралы пікірталастарға
үлес қосады.

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

No. 1. 2026 Saryn

UDC 78.072:784.7
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.318

Kuanysh Ryskulov
Senior Lecturer, Department of Pop Art, Kulyash Baisseitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)
ORCID ID: 0009-0001-5739-3920
email: kuanysh.ryskulov@mail.ru

ARTICLE

Performance Interpretation of Keness Dyuissekeyev's Works: From Recordings to YouTube Reception

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

Received by editorial: 04.10.2025
Accepted to publish: 16.03.2026

© 2026 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 Ryskulov, Kuanysh. "Performance Interpretation of Keness Dyuissekeyev's Works: From Recordings to YouTube Reception." *Saryn,* vol. 14, no. 1, 2026, pp. 75–98. DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.318. (In Russian)

Keywords Keness Dyuissekeyev, Kazakhstan music, performance interpretation, pop music, YouTube reception, digital environment, musical heritage.

Declaration of Generative AI

In preparing this article, we, the authors of the article, used artificial intelligence (AI) tools exclusively for linguistic editing, stylistic improvement and reformulation of individual sentences to improve clarity. For these purposes and for the final drafting stage, the ChatGPT (OpenAI) software was used. AI was not used for scholarly analysis, interpretation of results, drawing conclusions or generating data. All original ideas, the structure of the study, source analysis, and final conclusions are the sole responsibility of the authors. The authors are liable for the content of the article, the accuracy of the data presented, the correctness of the citation and compliance with academic and ethical publishing standards.

Abstract. The musical legacy of the outstanding Kazakhstani composer Keness Dyuissekeyev occupies a significant place in national culture. While being an academic composer, he consistently engaged with the genres of mass culture throughout his creative career. Pop music became the platform where the composer was able to express the modern era and reflect national traditions in his compositions. Continuing the line of research dedicated to performance interpretation and the digital reception of music, this article focuses on the fate of one of the composer's most famous songs – "Sǎlem saġan, tuġan el" *(Greetings to You, My Native Land)*.

To comprehensively study the phenomenon of a work's long cultural presence, this study sought to integrate musicological analysis with methods from the digital humanities. On one hand, a comparative analysis was performed on the key interpretations by Roza Rymbayeva, the group KeshYou, and Marzhan Arapbayeva, focusing on their vocal strategies, arrangement choices, and musical composition. On the other hand, quantitative and qualitative data from the YouTube platform (including views statistics, likes, and comments) were systematized and interpreted to trace the dynamics of the song's popularity and the nature of audience perception within the digital environment.

The analysis confirms the work's stable position in the repertoire, while simultaneously revealing a significant transformation of its sound in contemporary versions. While R. Rymbayeva's interpretation retains the song's declamatory and cantilena-like core, the covers by KeshYou and M. Arapbayeva demonstrate a shift toward a dynamic, rhythmically sharp delivery, reflecting the changing aesthetic expectations of audiences in the new era.

Although the study focuses on a single work, the selected song serves as a representative case study demonstrating the general mechanisms of media transformation and the revitalization of the composer's musical heritage. The findings expand scholarly understanding of how Kazakhstani music functions in the digital age, contributing to broader discourses on cultural memory, media reception, and the transformation of the musical canon.

Введение

В музыкальной культуре Казахстана во второй половине XX века появился ряд выдающихся композиторов, которые привнесли новые художественные ориентиры в национальную музыку. В 1970-х годах сформировалось так называемое «третье поколение» композиторов (Кенес Дуйсекеев, Тлес Кажгалиев, Жолан Дастенов, Толеген Мухамеджанов, Бейбит Далденбаев, Куат Шилдебаев), творчество которых, как отмечает Умитжан Джумакова, «совпало с социально-политическими преобразованиями, составляет уже новую генерацию, ‹...› находящуюся в процессе поиска новых художественных идей» (54–55). В этот период казахская музыка вышла за рамки академического репертуара, освоила жанры популярной (в первую очередь эстрадной) песни, и в рамках музыки композиторов Казахстана сформировался уникальный сплав национальных традиций и мировых музыкальных тенденций.

Особое место в этом процессе занимает творчество К. Дуйсекеева (1946–2020), жанровая палитра которого включает симфонию («Далам менің»), оперетту («Алдар-Көсе»), мюзиклы («Мәди», «Аққу жібек»), камерные циклы и многочисленные эстрадные песни. Тойжан Егинбаева и Фариза Блялова отмечают, что «в современной казахской музыке К. Дуйсекеев узнаваем как композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель, признанный мэтр эстрадной песни» (180). И именно песенный жанр стал доминирующим для К. Дуйсекеева, что во многом определило его творческую индивидуальность. Важнейшей особенностью его авторской позиции было стремление совместить богатство казахской мелодики с приемами джаза, рока, поп-музыки, что дало толчок к формированию уникального вокально-эстрадного стиля. Как справедливо отмечала Галия Бегембетова, «Кенес Дуйсекеев относится к тем нашим современникам, чей почерк узнается сразу» (141).

В казахстанском музыкознании творчество К. Дуйсекеева постоянно находится в фокусе научного интереса, о чем свидетельствуют аналитические работы Тойжан Егинбаевой, Фаризы Бляловой, Галии Бегембетовой, а также Гульнар Абдрахман, Азимбека Джамбаева, Олжаса Байбекова (Егинбаева и Блялова; Бегембетова и Абдрахман; Джамбаев; Байбеков), а также его собственные публичные высказывания о судьбе национальной эстрады (Турсунова). Однако существующие исследования сосредоточены преимущественно на биографическом и жанрово-стилистическом анализе, в то время как судьба его произведений в пространстве исполнительских трактовок и, что особенно важно, в современной цифровой среде остается неизученной. Этот пробел становится все более существенным в контексте современной культуры, в рамках которой медиаплатформы, такие как YouTube, выступают в роли медиаторов, переосмысливая композиторское наследие и определяя его восприятие новыми поколениями слушателей.

Актуальность такого подхода подтверждается растущим интересом мировой науки к процессам цифровой музыкальной рецепции. Ряд современных исследований (Airoldi, et al.; Ortega; Fraser, et al.; Dasovich-Wilson, et al.; Scott) демонстрирует, как алгоритмы рекомендаций, практика создания каверов и специфика видеоконтента трансформируют слушательский опыт, давая

историческим произведениям новую жизнь и включая их в актуальный культурный диалог. Применительно к казахстанскому материалу подобные исследования носят единичный характер, что определяет научную новизну настоящей работы.

Таким образом, ключевая проблема данной статьи заключается в попытке преодолеть существующий разрыв между музыковедческим изучением наследия К. Дуйсекеева и анализом цифровых форм функционирования его музыки. Фокус на исполнительских интерпретациях и их функционировании в медиасреде позволяет проследить динамическую траекторию жизни песни: от первых сценических воплощений до ее существования в формате пользовательского контента, лайков и комментариев, что открывает новые перспективы для понимания механизмов культурной памяти и актуальности музыкального наследия в цифровую эпоху.

Целью исследования является выявление особенностей исполнительских интерпретаций песни «Сәлем саған, туған ел» К. Дуйсекеева и рассмотрение их медийного функционирования в контексте цифровой культуры. В рамках исследования стоят следующие задачи:

1. Изучение научной литературы о трансформации музыкального восприятия в цифровую эпоху и ее сопоставление с казахстанским контекстом.
2. Анализ песни «Сәлем саған, туған ел» в контексте исполнительских трактовок.
3. Сравнение различных исполнительских версий песни.
4. Изучение данных с трансляций на YouTube и концертных записей (просмотры, комментарии, реакция аудитории).
5. Определение роли современных медиа в сохранении и актуализации музыкального наследия композитора.

В рамках статьи впервые проводится комплексный анализ вокальных интерпретаций песни «Сәлем саған, туған ел» Дуйсекеева в контексте их цифровой жизни и введение данных в научный оборот. Если предыдущие исследования были сосредоточены на его биографии, жанрово-стилевом разнообразии и месте в истории казахстанской музыки, то мы делаем акцент на исполнении и рецепции на медиаплатформах, что соответствует современным тенденциям в музыковедении и культурологии.

Исходя из этого, настоящая статья расширяет представления о вокально-эстрадном наследии композитора, а также открывает новые пути для изучения музыкальной культуры Казахстана в эпоху цифровой трансформации.

Материалы и методы

Материалом для анализа послужили три исполнительские версии песни К. Дуйсекеева «Сәлем саған, туған ел»: оригинальная запись в исполнении Розы Рымбаевой (1980-е гг.), кавер-версия группы KeshYou (2017) и концертное исполнение Маржан Арапбаевой (2021). Выбор обусловлен репрезентативностью данных версий: они представляют разные исторические периоды, разные поколения исполнителей и разные стратегии взаимодействия с исходным материалом – от канонического воплощения до современных жанровых трансформаций. Дополнительно привлекались архивные телезаписи, нотные издания (сборник «Туған жер») и публицистические материалы, содержащие высказывания композитора.

Методология исследования носит комплексный характер и сочетает инструментарий традиционного музыкознания с методами цифровых гуманитарных наук.

Одним из основных методов является историко-культурный анализ. На основе изучения литературы и источников были обозначены основные тенденции развития казахской музыкальной культуры во второй половине XX века, а также ключевые параметры творческого наследия Дуйсекеева. Этот метод позволил определить место композитора в череде поколений и выявить его роль в развитии вокально-эстрадного искусства, основанного на интеграции национальных традиций и современных музыкальных стилей.

Музыкально-теоретический и вокально-исполнительский анализ направлен на выявление особенностей вокальной линии, дикции, мелодического дыхания, тембральной окраски и звукоизвлечения в каждой из трех версий. Особое внимание уделяется тому, как ритмическая структура, ладовые особенности и элементы речитатива, заложенные в композиторском тексте, реализуются в конкретных исполнительских трактовках.

Сравнительный анализ трех версий проводится по следующим критериям: темп и ритмическая организация; вокальная техника (соотношение кантилены и декламации, эстрадная манера пения); артикуляция и подача поэтического текста; аранжировочные решения и инструментальное сопровождение; сценическая презентация и визуальное оформление (для видеоверсий).

Важной частью методики является изучение функционирования песен К. Дуйсекеева в цифровом пространстве, в первую очередь на YouTube, поэтому мы применили метод контент-анализа. Мы систематизировали данные о просмотрах, лайках, комментариях и дате публикации. Такой анализ позволяет оценить интерес аудитории к различным версиям песен и выявить динамику их популярности. Полученные результаты позволяют рассматривать YouTube как активную платформу для культурной рецепции (Fraser, et al.; Scott).

Также используется метод сетевого анализа каверов, который применяется при исследовании музыкальных каверов как показателя «жизни» произведения (Ortega). В рамках исследования были изучены различные версии исполнения: оригинальные записи, концертные интерпретации, телевизионные и цифровые трансляции, а также кавер-версии современных исполнителей. Для их систематизации были составлены таблицы и диаграммы, отражающие корреляцию между исполнителями, времени исполнения песен и количественных показателей просмотров, лайков, комментариев. Такой подход позволяет нам определить, как эстрадно-вокальное наследие К. Дуйсекеева интегрируется в современную музыкальную культуру посредством практики кроссоверов и каверов.

Итак, методология исследования сочетает в себе качественные (историко-контекстуальный и вокально-теоретический анализ, сравнительный анализ исполнения) и количественные методы (контент-анализ, сетевой анализ каверов). Их комплексное применение позволяет рассмотреть эстрадно-вокальное наследие композитора не только как часть истории казахской музыки, но и как динамичный культурный феномен, который продолжает развиваться благодаря исполнительским интерпретациям и современному медийному восприятию.

В статье используется расширенное, междисциплинарное понимание термина «рецепция», трактуемого как совокупность процессов восприятия, версии, оценки и актуализации музыкального произведения в исполнительской, аудиторной и медиасреде, включая цифровое пространство YouTube. Такое понимание позволяет анализировать песню «Сәлем саған, туған ел» не только как художественный текст, но и как динамический культурный феномен современной медиакоммуникации.

Дискуссия

Изучение песни К. Дуйсекеева традиционно осуществляется в рамках музыковедческого анализа, фокусирующегося на жанрово-стилевых особенностях, композиционной технике или исполнительских трактовках, что позволяет глубоко понять внутреннюю организацию музыкального текста. Однако остается открытым вопрос о том, как произведения композитора функционируют в современной цифровой среде, где их «жизнь» все в меньшей степени определяется оригинальной версией и все в большей – многообразием интерпретаций, пользовательской активностью и логикой работы платформ.

Международные исследования последних лет предлагают ряд концепций, релевантных для решения этой задачи. Так, в работе Массимо Айролди с соавторами (Airoldi, et al.) демонстрируется, что рекомендательные алгоритмы YouTube не просто отражают предпочтения пользователей, но активно формируют паттерны музыкального потребления, прокладывая неочевидные связи между старыми и новыми записями. Для нашего исследования это означает, что высокая популярность современных кавер-версий песни «Сәлем саған, туған ел» может быть не случайностью, а следствием алгоритмической логики платформы, «подтягивающей» оригинал к новой аудитории через цепочки рекомендаций. В свою очередь, сетевой подход к анализу кавер-версий, предложенный Хосе Луисом Ортегой (Ortega), позволяет рассматривать множественность интерпретаций как объективный показатель культурной устойчивости произведения. Чем больше жанровых трансформаций порождает композиция, тем выше ее способность к адаптации и тем значимее ее место в музыкальной культуре.

Другое важное измерение цифровой рецепции связано с интерактивностью и визуальным компонентом. Исследование Триснасари Фрейзера и коллег (Fraser, et al.), посвященное практикам совместного онлайн-просмотра, показывает, как активность в комментариях усиливает эмоциональный отклик и формирует чувство общности среди слушателей. Это наблюдение приобретает особую значимость при анализе песни Дуйсекеева, поскольку патриотическая тематика «Сәлем саған, туған ел» и ее ностальгический потенциал могут выступать триггерами для современных пользовательских дискуссий. Кроме того, концептуальная рамка, разработанная Джоанной Дасович-Уилсон и соавторами (Dasovich-Wilson, et al.) для анализа музыкального видео, подчеркивает, что визуальная составляющая создает дополнительные смысловые слои, напрямую влияя на интерпретацию композиции. В нашем случае мы имеем дело с тремя принципиально разными визуальными решениями – от телевизионной эстетики 1980-х годов до современного

клипа, – и понимание того, как эти решения преломляют восприятие одной и той же композиции, становится необходимым условием полноценного анализа.

Наконец, методологическую строгость нашему исследованию придает обращение к работе Рейчел Скотт (Scott), посвященной анализу восприятия музыки на YouTube. Скотт не только предлагает конкретные процедуры сбора метаданных, но и подвергает критической рефлексии ограничения цифровых данных: удаленный контент, региональную специфику доступа, активность ботов. Ее главный вывод – необходимость сочетания «цифрового эмпиризма» (анализа просмотров, лайков, динамики публикаций) с качественным изучением пользовательских комментариев и контекстуальной интерпретацией. Этот гибридный методологический принцип оказывается важным для нашей работы.

Названные зарубежные изыскания позволяют сформировать исследовательское направление, включающее: а) учет алгоритмической логики платформ, формирующей цифровое «обнаружение» музыки; б) интерпретацию множественности кавер-версий как индикатора культурной устойчивости; в) анализ интерактивности и визуального компонента как неотъемлемых факторов восприятия; г) рефлексивное отношение к цифровым данным. Адаптация этого инструментария к конкретному музыкальному материалу – песне «Сәлем саған, туған ел» в четырех репрезентативных версиях – позволяет перейти от общих методологических рассуждений к содержательному анализу. Каждая из интерпретаций представляет разные эпохи и разные стратегии взаимодействия с исходным материалом. Аналитическая составляющая строится на двух взаимодополняющих уровнях.

Первый уровень основывается на традиционном музыкознании, который дополнен вокально-исполнительским анализом. Параметры дикции, тембральной окраски, фразировки и декламации позволяют зафиксировать, как именно художественное высказывание композитора трансформируется в живом исполнении, какие смыслы усиливаются, какие редуцируются, какие возникают заново. Этот уровень анализа дает ответ на вопрос о том, как именно интерпретируют песню разные исполнители.

Второй уровень опирается на инструментарий цифровых гуманитарных наук. Анализ метаданных YouTube (просмотры, лайки, динамика публикаций), сетевой анализ связей между версиями и качественное изучение пользовательских комментариев позволяют увидеть, как эти трактовки живут в цифровой среде: какая аудитория их потребляет, какие обсуждения они провоцируют, как алгоритмы платформы связывают «старые» и «новые» записи.

Предлагаемый нами гибридный подход позволяет увидеть, как конкретные интерпретации (например, манера произнесения текста или тембральные акценты) коррелируют с характером пользовательских комментариев, а визуальная эстетика клипа – с динамикой просмотров. Предложенная модель может быть в дальнейшем применена как к другим произведениям Дуйсекеева, так и к более широкому кругу явлений казахстанской популярной музыки, открывая перспективу для изучения того, как академическое и эстрадное наследие прошлого функционирует в условиях цифровой современности.

Результаты

В этом разделе отображены результаты сравнительного анализа исполнительских версий песни К. Дуйсекеева «Сәлем саған, туған ел» и их цифровая представленность на платформе YouTube, а также концертная и медийная «жизнь» этих интерпретаций. Как указывается в статье Айролди и др., «YouTube – популярный видеохостинг, принадлежащий Google, который в настоящее время является глобальным хранилищем популярной музыки и точкой входа для огромного числа слушателей-потребителей, ищущих новую музыку» (Airoldi, et al. 1).

Выбор данной песни обусловлен ее стабильным функционированием в репертуаре ведущих исполнителей Казахстана, а также ее значимой ролью в формировании национальной музыкальной идентичности и многообразием интерпретаций. Сопоставление различных версий данной песни позволяет понять, как трансформировалась вокальная подача, стилистика аранжировки и характер популяризации произведения среди современных слушателей.

Песня «Сәлем саған, туған ел», написанная в 1976 году, пронизана глубоко национальным характером, который отражается не только в поэтике, но и в музыкальной ткани композиции. Она написана в творческом тандеме Кенеса Дуйсекеева и поэта Шомишбая Сариева. В этой связи следует отметить, что они оба выходцы из Кызылординской области, с детства впитавшие в себя душу и стихию этого сурового песчаного края. Воспитанные советской эпохой, они были единомышленниками, преданно любили родину и верили во всеобщее счастье и справедливость.

Музыкальная стилистика песни основывается на сочетании двух компонентов. Первый сближает песню с традиционным жанром терме, на что указывает ее речитативный характер, 7–8-сложная структура поэтического текста, быстрый темп, постоянная смена метра и ритма. Начальное мелодическое движение разворачивается в пределах квинты и строится на интонационном сцеплении двух малых терций. Дальнейшее непрерывное развитие носит повторно-варьированный характер. В то же время в произведении присутствуют черты советской массовой эстрадной песни: пафосный «поп» со скандирующими интонациями, синкопированным ритмом, напористым движением.

Композиция песни примечательна тем, что запев, включающий восемь строк, соотносится с тирадным принципом строения речитативных жанров казахской песенной культуры. При этом куплетно-припевная форма усложняется за счет дополнительных резюмирующих строк «Сәлем саған, туған ел» после запева и припева. Причем двукратное повторение словесно-интонационной формулы «Сәлем саған» в конце припева, выполняющего функцию своеобразного рефрена, усиливает патриотическую направленность песни. Г. З. Бегембетова указывала, что «припев выступает в роли итога куплетной речитации, обобщая интонационный материал куплета» (141). Также она отмечала в третьей фразе «...переход от декламационного типа подачи вокальной партии к более кантиленной». Арсенал выразительных средств жанра терме и советской массовой песни сформировали патриотический характер произведения, что соответствовало эстетическим тенденциям эпохи ее создания.

Первой исполнительницей песни «Сәлем саған, туған ел» стала Роза Рымбаева, талант, харизма и вокальное мастерство которой обеспечило ей широкую популярность. В ее исполнении песня сохраняет свой первичный облик, носит яркий патриотический характер. Рымбаева в отличие от современных молодых исполнителей создает более декламационную подачу текста, тщательно выговаривая каждое слово, подчеркивая сильные доли каждого такта (1, 3, 5-я доли в 7/8 размере), кантиленно исполняя припев. Именно акцентирование начальных слогов «бунаков» поэтического текста, экспрессия, ораторская манера исполнения способствовали передаче яркой национальной характерности песни, что позволяет назвать ее исполнение «классическим». Мощный и тембрально богатый голос Рымбаевой, широкий вокальный диапазон, выразительная декламационная манера позволили донести понятные смыслы и образы песни, что обеспечило ее повсеместную трансляцию на радио и телевидении.

В исполнении Рымбаевой существует две версии аранжировки: первая из них 1978 года (в нашем анализе версия 2015 года) сопровождалась эстрадным ансамблем, в котором использовались казахские фольклорные инструменты, вторая аранжировка, написанная в 2000-х годах (в нашем анализе это версия 2023 года), более современная, в стиле джаз-арт-рок.

У группы KeshYou эта песня звучит в более замедленном темпе, речитативно-декламационно, куплет и припев не изменяются, но меняется гармонический строй песни. Стиль аранжировки – поп, хард-рок. Исполняет группа три куплета, где третий куплет звучит на полтона выше. Такое повышение тесситуры было характерно для советской массовой песни и привносило в ее мелодическое развитие эмоциональную приподнятость. В исполнительском плане доминирует декларированность, открытое провозглашение патриотического пафоса, что способствовало активному выражению национально-духовного подъема в эпоху независимости.

В творчестве Маржан Арапбаевой песня изложена в стиле фолк-хард-рок: звучит она более спокойно и протяженно, расширяясь за счет виртуозного алексического припевного дополнения. Примечательно, что модифицируется метроритмическая структура песни, где вместо сложного размера 7/8 она проводится в двудольном размере, упрощаясь в исполнительском плане и тяготея к более эстрадному, роковскому стилю. В исполнении певицы сглаживается темповая агогика, смещаются интонационные акценты, усиливается вокальная мелизматика, характерная для стиля Арапбаевой. Ее специфический тембр подчеркивает традиционную жанровую основу песни.

Перейдем к контент-анализу исполнительских интерпретаций, представленных на YouTube-канале. Следует отметить, что обращение к видеоматериалам на платформе YouTube позволяет рассматривать современные исполнительские версии песни не только как аудиальный, но и как аудиовизуальный феномен. Как пишут Дасович-Уилсон и соавторы, «аудиовизуальный формат существенно трансформирует процессы восприятия. Зритель концентрируется не только на мелодико-интонационной структуре, но и на визуальных элементах: сценографии,

национальных костюмах, жестах исполнителя, хореографических компонентах, монтаже» (Dasovich-Wilson, et al.).

Представим сбор данных об исполнительских интерпретациях песни «Сәлем саған, туған ел» на YouTube в виде таблицы. Скотт подчеркивает значимость YouTube, так как «исследование его данных позволяет получить более полную картину того, как исполнители и слушатели взаимодействуют с композиторами Lied в XXI веке» (Scott 657).

В Таблице 1 представлены основные метрики четырех видеозаписей песни на платформе YouTube (по состоянию на сентябрь 2025 года). Первые два столбца содержат информацию об исполнителе, годе создания видеозаписи, ее QR-код и дату публикации. В последних трех столбцах последовательно даны количественные показатели просмотров, лайков, комментариев.

Необходимо отметить, что в задачи настоящей статьи не входил анализ самих комментариев. Хотя, возможно, это значительно расширило бы исследовательский контент и вывело на новые научные грани, которые можно наблюдать в статье Фрейзера и др. Авторы изучили восемь видеозаписей, транслируемых на YouTube-канале во время карантина в 2020 году, и дали тематический анализ комментариев к ним. «В результате тематического анализа комментариев к видео были выделены пять основных тем: Взаимодействие, Единство, Устойчивость, Идентичность и Эмоции» (Fraser, et al. 1).

Таблица 1. Статистика публикаций видеозаписей песни «Сәлем саған, туған ел»

№	Исполнитель / ролик	Дата публикации	Просмотры	Лайки	Коммен-тарии
1.	Исполнение песни Розой Рымбаевой (1981 / публикация на YouTube – 2015)	24 января 2015	21 457	272	15
2.	Исполнение песни Розой Рымбаевой (2023)	8 марта 2023	2 581	45	11
3.	Исполнение песни группой KeshYou (2017)	11 июня 2017	30 444	286	23
4.	Исполнение песни Маржан Арапбаевой (2021)	15 ноября 2021	18 199	182	15

Для более наглядной визуализации различий в количестве просмотров представим полученные данные при помощи диаграммы (см. диаграмму 1).

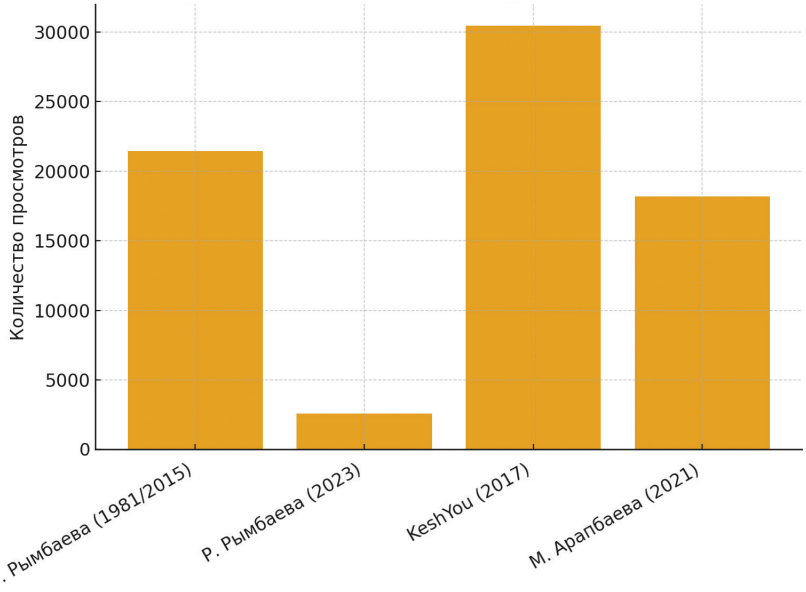


Диаграмма 1. График просмотров исполнений песни К. Дуйсекеева «Сәлем саған, туған ел» на платформе YouTube (абсолютные значения).
Источник: составлено автором на основе данных YouTube.

Статистический анализ видеороликов с песней Дуйсекеева «Сәлем саған, туған ел» на платформе YouTube позволяет нам выявить различия не только в популярности отдельных версий, но и в динамике их цифровой «жизни». Абсолютные показатели просмотров показывают, что наибольшее количество хитов к песне было зафиксировано группой KeshYou, чья версия, опубликованная в 2017 году, к сентябрю 2025 года собрала 30 444 просмотра. На втором месте – архивная запись Розы Рымбаевой в фольклорной аранжировке 1981 года, загруженная в 2015 году и набравшая 21 457 просмотров. Современная джаз-арт-роковая версия песни в исполнении Рымбаевой, опубликованная в 2023 году, набрала всего 2 581 просмотр, в то время как видео Маржан Арапбаевой за четыре года собрало 18 199 просмотров. Исходя из этих данных, видно, что аудитория распределена неравномерно: молодые исполнители и группы более востребованы в цифровой среде, в то время как классические версии, хотя и сохраняют культурную ценность, уступают по показателю зрительской аудитории. В то же время мы согласны с мнением Ортеги о том, что «следующие трактовки песни подразумевают культурную и значимую связь между оригинальным исполнителем и последующими артистами» (Ortega 4). В данном случае оригинальным исполнителем автор в своем исследовании указывает первого исполнителя.

Поскольку видеоролики были опубликованы в разное время, для корректного сравнения мы рассчитали среднегодовое количество просмотров (см. табл. 2).

Таблица 2. Примерное количество просмотров в год

Исполнитель / ролик	Просмотры	Просмотры/год
Р. Рымбаева (1981/2015)	21 457	2 014
Р. Рымбаева (2023)	2 581	1 019
KeshYou (2017)	30 444	3 681
М. Арапбаева (2021)	18 199	4 737

Для более наглядной визуализации различий представим полученные данные при помощи диаграммы (см. диаграмму 2).

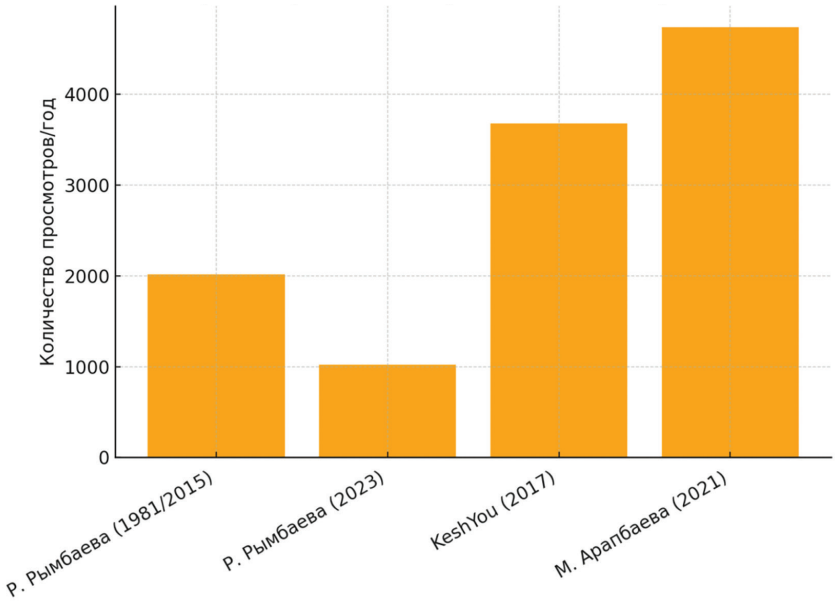


Диаграмма 2. Примерное количество просмотров исполнений песни «Сәлем саған, туған ел» в год (нормализация по времени).
Источник: составлено автором на основе данных YouTube.

Как показано в Таблице 2, учет фактора годичного времени несколько меняет картину. По среднегодовым просмотрам лидирует версия Арапбаевой (4 737 просмотров в год), за ней следует KeshYou (3 681 просмотр). Архивная запись Рымбаевой демонстрирует скромный результат (2 014 просмотров в год), а ее современная версия замыкает список (1 019 просмотров). На основе этого показателя можно сделать вывод, что при относительно небольших абсолютных показателях новые интерпретации могут вызывать более широкий отклик у слушателей, в то время как старые записи привлекают преимущественно стабильную, но небольшую аудиторию.

Интересно отметить, что разница в статистике связана не только с самим исполнителем, но и с характером аранжировки. Классическая версия Рымбаевой, несмотря на давность записи, остается привлекательной для зрителей именно благодаря своей аутентичности и роли в культурной памяти. Напротив, ее современная трактовка, ориентированная на эстетику джаз-арт-рока,

оказалась менее востребованной, возможно, из-за отсутствия активной медийной поддержки и конкуренции с более свежими выступлениями. Версия KeshYou сочетает в себе узнаваемость оригинала с элементами поп- и рок-аранжировок, что расширяет круг слушателей и делает такое исполнение актуальным для молодежной аудитории. В свою очередь, версия Арапбаевой вызывает большой интерес именно благодаря необычной метроритмической аранжировке, специфическому вокальному исполнению, приближающемуся к рок-стилю.

Сравнение интерпретаций песни на основе вовлеченности аудитории представим с учетом пользовательских лайков и комментариев (см. диаграмму 3).

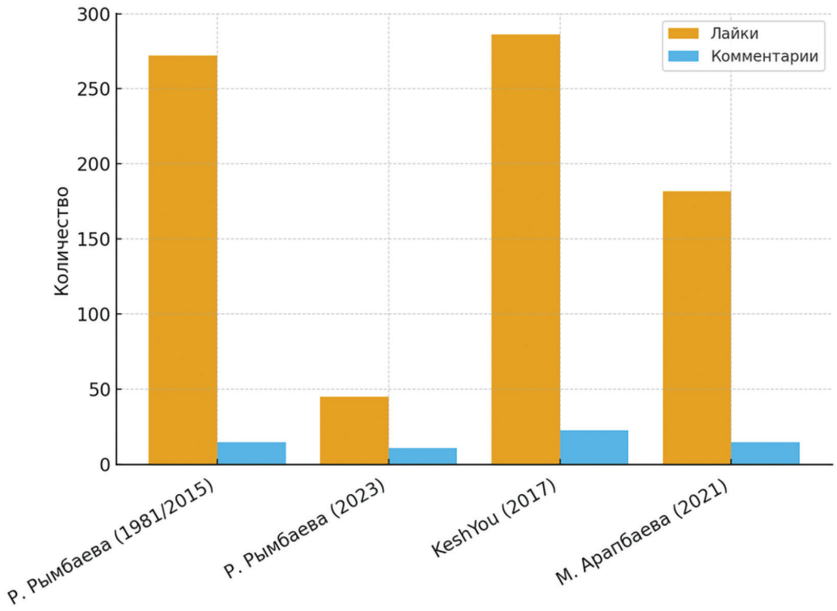


Диаграмма 3. Вовлечённость зрителей (лайки и комментарии) при просмотре исполнений песни «Сәлем сағаң, туған ел».
Источник: составлено автором на основе данных YouTube.

Данный анализ показывает, что наибольшее количество лайков и комментариев собрали трактовки KeshYou (286 лайков, 23 комментария) и архивная запись Рымбаевой (272 лайка, 15 комментариев). Это соотносится с их высокими абсолютными показателями просмотров. Версия Арапбаевой при среднем уровне просмотров демонстрирует хорошую вовлеченность (182 лайка), тогда как современная версия Рымбаевой получает минимальный отклик аудитории (45 лайков, 11 комментариев). Можно предположить, что стиль исполнения играет здесь решающую роль: молодые исполнители активно используют современные медиасредства, что положительно влияет на распространение их версий.

Архивная запись Рымбаевой (1981/2015) вызывает преимущественно ностальгические реакции, связанные с личной памятью и признанием высокого статуса исполнительницы. Характерны комментарии, отсылающие к опыту прошлого, а сама певица устойчиво характеризуется как «легенда» с уникальным вокалом.

Современная версия Рымбаевой (2023), напротив, демонстрирует минимальную вовлеченность и отсутствие развернутых обсуждений. Комментарии немногочисленны

и часто представляют собой краткие выражения поддержки. Один из пользователей отмечает эмоциональную силу исполнения певицы, однако в целом качественных откликов стало значительно меньше. Это коррелирует с низкими количественными показателями версии и отсутствием выраженной аудиторной рецепции.

Манера исполнения группы KeshYou (2017) порождает более разнообразные реакции. Значительная часть комментариев фокусируется на персональном составе группы, причем пользователи высоко оценивают участниц, называя их «золотым составом». Встречаются и критические замечания: один из комментаторов ставит под сомнение «живое» исполнение, что указывает на повышенные требования аудитории к качеству вокала в современных трактовках. Присутствуют и эмоциональные реакции одобрения, часто с использованием эмодзи. В целом комментарии под этой версией показывают, что аудитория восторженно воспринимает интерпретацию KeshYou, оценивая исполнительское мастерство, сценический образ и аранжировку.

Версия Арапбаевой (2021) отличается наибольшей концентрацией комментариев, связанных с музыкальной спецификой исполнения. Пользователи высоко оценивают джазово-блюзовую стилистику и ее специфический голос. Многие комментарии содержат краткие выражения восхищения и национальной гордости за свою родину. Высокая доля комментариев, отмечающих именно музыкально-исполнительские особенности (джазовая манера, необычность обработки), согласуется с превалированием кантиленного звучания, предложенного певицей. Именно этот стилистический подход выступает фактором привлечения внимания аудитории.

Итак, анализ комментариев дополняет наши рассуждения, выявляя новые грани в рецепции каждой версии. Архивная запись Рымбаевой функционирует как объект ностальгической памяти, версия KeshYou воспринимается в логике оценки исполнительского мастерства и сценической презентации, интерпретация Арапбаевой вызывает интерес благодаря стилистической необычности, тогда как современная трактовка Рымбаевой не сопровождается устойчивыми кластерами обсуждения.

Сопоставление количественных данных и качественного анализа позволяет сделать ряд обобщений относительно функционирования представленной песни Дуйсекеева в цифровой среде.

Во-первых, подтверждается тезис о том, что исполнительская рецепция (вариативность интерпретаций) непосредственно связана с аудиторной рецепцией. Версии, предлагающие наиболее смелые жанровые трансформации (KeshYou, Арапбаева), демонстрируют устойчивый зрительский интерес, особенно в пересчете на годовые показатели. Классическая запись Рымбаевой сохраняет аудиторию, но не генерирует роста просмотров.

Во-вторых, данные свидетельствуют о том, что в цифровой среде первое исполнение не всегда сохраняет монополию. Классическое исполнение Рымбаевой и версия KeshYou сопоставимы по популярности, при этом вторая радикально переосмысляет исходный материал. Это коррелирует с результатами сетевой модели распространения музыки (Ortega), согласно которой культурное влияние

произведения измеряется не столько популярностью оригинала, сколько множественностью его версий.

В-третьих, редко просматриваемые публикации современного исполнения Рымбаевой при высоких показателях ее же архивной записи позволяют говорить о феномене культурной памяти: аудитория тяготеет к «знаковому» звучанию, закрепленному в коллективном сознании, и с меньшей готовностью принимает эксперименты, исходящие от того же исполнителя, но в новой интерпретации.

Таким образом, песня «Сәлем сағаң, туған ел» демонстрирует типичные для цифровой эпохи механизмы медиатрансформации: исходный текст продолжает жить не столько в неизменном виде, сколько через множественность интерпретаций, каждая из которых находит свою аудиторию. YouTube в этом процессе выступает такой активной средой, где сталкиваются и взаимодействуют разные слои культурной памяти — от ностальгического до экспериментального. Полученные результаты подтверждают, что избранная песня является репрезентативным кейсом, позволяющим изучать общие закономерности функционирования казахстанской музыки в цифровую эпоху.

Заключение

Проведенное исследование продемонстрировало, что песня «Сәлем сағаң, туған ел» К. Дуйсекеева представляет собой динамичный феномен, чья культурная жизнь активно формируется в пространстве исполнительских интерпретаций и цифровой среды. Анализ ключевых версий выявил, как оригинальный патриотический посыл композиции, сохраняя свою смысловую сердцевину, обретает новые стилистические и эмоциональные измерения в зависимости от художественной стратегии исполнителя. Если трактовка Розы Рымбаевой акцентирует декламацию и кантиленность, утверждая жанровый канон терме, то интерпретации группы KeshYou и Маржан Арапбаевой смещают произведение в поле современной поп- и рок-эстетики, демонстрируя его гибкость и способность к диалогу с современными эстрадными стилями.

Применение цифровых методов анализа, в частности изучение метаданных и пользовательской активности на YouTube, позволило объективно подтвердить этот тезис. Статистически более высокие темпы роста просмотров и вовлеченности (лайки, комментарии) вокруг современных аранжировок указывают не на забвение классического исполнения, а на процесс его адаптивной актуализации. Цифровая платформа выступает здесь в роли социально-семиотического пространства, в рамках которого коллективная память и национальная идентичность постоянно воспроизводятся и переосмысляются через практики совместного просмотра, комментирования и распространения контента.

Данная работа вносит определенный вклад в современное музыкознание Казахстана, предлагая и апробируя модель исследования, основанную на музыковедческом, вокально-исполнительском анализе и методологии цифровых гуманитарных наук. Полученные результаты имеют практическое значение для педагогов-вокалистов и музыковедов, наглядно показывая, как разбор исполнительских приемов (фразировки, тембра, агогики) может быть соотнесен

с данными о реальном восприятии произведения аудиторией. Этот синтез открывает перспективы для более глубокого и комплексного изучения всего корпуса национального музыкального наследия, позволяя проследить не только трансформацию, но и траекторию его непрерывной жизни в меняющемся медийном пространстве. В условиях глобализации подобный подход становится необходимым инструментом для осмысления того, как локальные культурные коды сохраняют свою актуальность, трансформируясь в диалоге с технологиями и глобальными трендами.

Список источников

Airoldi, Massimo, et al. "Follow the Algorithm: An Exploratory Investigation of Music on YouTube." *Poetics*, vol. 57, 2016, pp. 1–13, DOI: https://doi.org/10.1016/j.poetic.2016.05.001.

Dasovich-Wilson, Johanna, et al. "Exploring Music Video Experiences and Their Influence on Music Perception." *Music & Science*, vol. 5, 2022, DOI: https://doi.org/10.1177/20592043221096691.

Fraser, Trisnasari, et al. "'Music Has No Borders': Audience Engagement with YouTube Music Broadcasts during COVID-19 Lockdown, 2020." *Frontiers in Psychology*, vol. 12, 2021, article 642336, DOI: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.642336.

Ortega, José Luis. "Cover Versions as an Impact Indicator in Popular Music: A Quantitative Network Analysis." *PLoS ONE*, vol. 16, no. 4, 2021, article e0254883, DOI: https://doi.org/10.1371/journal.pone.0254883.

Scott, Rachel. "Data Scraping YouTube for the Study of Lieder Reception." *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 19, no. 3, 2022, pp. 655–667, DOI: https://doi.org/10.1017/S1479409822000143.

Арапбаева, Маржан. «Сәлем саған, туған ел». *YouTube*, загружено Jibek Joly TV, 15 ноября 2021, https://youtu.be/sihqfTZIj3s. Дата доступа 8 сентября 2025.

Байбеков, Олжас. *Заманауи Қазақстанның көркем-құнды жүйесіндегі Кеңес Дүйсекеевтің композиторлық стилінің ерекшелігі.* 2016, Астана, Қазақ ұлттық өнер университеті, өнертану ғылымдарының магистрі дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация, 74 б. (На казахском)

Бегембетова, Галия, и Гульнар Абдрахман. «Кенес Дуйсекеев». *Қазақстан композиторлары. Композиторы Казахстана. Творческие портреты (на казахском и русском языках).* Том 2. Составитель Нургиян Кетегенова, Алматы, АО «Алматы–Болашақ», 2017, с. 184–201.

Бегембетова, Галия. «В ногу со временем (композитор Кенес Дуйсекеев)». *Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы)*. Составитель-редактор Нургиян Кетегенова, Алматы, Өнер, 2005, с. 138–149.

Джамбаев, Азимбек. «Образный мир и художественно-выразительные средства Сонаты для фортепиано Кенеса Дуйсекеева». *Eurasian Science & Arts*, № 10, 2023, с. 31–43, https://kaznui-journal.kz/index.php/main/issue/view/9/7. Дата доступа 10 августа 2025.

Джумакова, Умитжан. *Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности.* Астана, Фолиант, 2003, 226 с.

Дүйсекеев, Кеңес. *Туған жер. Әндер жинағы.* Алматы, Sansam, 2013, 216 б. (На казахском)

Егинбаева, Тойжан, и Фариза Блялова. «"Рапсодия" на тему Даулеткерея "Қос алқа" Кенеса Дуйсекеева в контексте развития фортепианных дуэтов в Казахстане». *Педагогика и психология*, т. 2, № 31, 2017, с. 179–185.

KeshYou. «Сәлем саған, туған ел». *YouTube*, загружено BM PRODUCTION, 11 июня 2017, https://youtu.be/RPzN1wgMnr4. Дата доступа 8 сентября 2025.

Рымбаева, Роза. «Сәлем саған, туған ел (Kazakhstan, USSR, 1981)». *YouTube*, загружено ultradiskopanorama, 24 января 2015, https://youtu.be/FEM3QYINfJY. Дата доступа 8 сентября 2025.

Рымбаева, Роза. «Сәлем саған, туған ел. “Guldermen” көктем гүлденді». *YouTube*, загружено Khabar TV, 8 марта 2023, https://youtu.be/oyP3QCJwddk. Дата доступа 8 сентября 2025.

Сейфоллаұлы, Абай. «Кеңес Дүйсекеев: "Сазгер" деген сөз намысыма тиеді». *Астана ақшамы*, 5 ақпан 2015, 12 б. (На казахском)

Тәшімова, Мәншүк. «Композитор Кеңес Дүйсекеев». *Мәдениет*, № 12, 2010, 38–40 б. (На казахском)

Турсунова, Гульнара. «Кенес Дуйсекеев: Имитация искусства заполонила эфир». *Caravan.kz*, 4 октября 2013, https://www.caravan.kz/news/kenes-dujjsekeev-imitaciya-iskusstva-zapolonila-ehfir-72454/. Дата доступа 10 августа 2025.

References

Airoldi, Massimo, et al. "Follow the Algorithm: An Exploratory Investigation of Music on YouTube." *Poetics*, vol. 57, 2016, pp. 1–13, DOI: https://doi.org/10.1016/j.poetic.2016.05.001.

Arapbayeva, Marzhan. "Sǎlem saġan, tuġan el." ["Greetings to You, My Native Land."] *YouTube*, uploaded by Jibek Joly TV, 15 November 2021, https://youtu.be/sihqfTZIj3s. Accessed 8 September 2025.

Baibekov, Olzhas. *Zamanaui Ḳazaḳstannyṇ kôrkem-ḳundy zhùesìndegì Keṇes Dùisekeevtìṇ kompozitorlyḳ stilìnìṇ ereksheligì [The Specific Features of Keness Dyuissekeyev's Compositional Style in the System of Artistic Values of Contemporary Kazakhstan].* 2016, Astana, Kazakh National University of Arts, Master's thesis. (In Kazakh)

Begembetova, Galiya. "V nogu so vremenem (kompozitor Kenes Duisekeev)." ["Keeping Up with the Times (Composer Keness Dyuissekeyev)."] *Rodnomu vuzu – nash talant [Our Talent to Our Alma Mater].* Edited by Nurgiyan Ketegenova, et al. Oner, Almaty, 2005, pp. 138–149. (In Russian)

Begembetova, Galiya, and Gulnar Abdirakhman. "Kenes Duisekeev." ["Keness Dyuissekeyev."] *Composers of Kasakhstan. Creative portraits.* Vol. 2. Almaty, "Almaty-Bolashak" JSC, 2017, pp. 184-201. (In Kazakh and Russian)

Dasovich-Wilson, Johanna, et al. "Exploring Music Video Experiences and Their Influence on Music Perception." *Music & Science*, vol. 5, 2022, DOI: https://doi.org/10.1177/20592043221096691.

Dyuissekeyev, Keness. *Tuġan zher. Ǎnder zhinaġy [Native Land. Collection of Songs].* Almaty, Sansam, 2013. (In Kazakh)

Dzhumakova, Umitzhan. *Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920–1980-kh godov. Problemy istorii, smysla i tsennosti [The Work of Kazakhstani Composers of the 1920s–1980s: Problems of History, Meaning, and Value].* Astana, Foliant, 2003. (In Russian).

Fraser, Trisnasari, et al. "'Music Has No Borders': Audience Engagement with YouTube Music Broadcasts during COVID-19 Lockdown, 2020." *Frontiers in Psychology*, vol. 12, 2021, article 642336, DOI: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.642336.

KeshYou. "Sǎlem saġan, tuġan el." ["Greetings to You, My Native Land."] *YouTube*, uploaded by BM PRODUCTION, 11 June 2017, https://youtu.be/RPzN1wgMnr4. Accessed 8 September 2025.

Rymbayeva, Roza. "Sǎlem saġan, tuġan el." ["Greetings to You, My Native Land."] *YouTube*, uploaded by ultradiskopanorama, 24 January 2015, https://youtu.be/FEM3QYINfJY. Accessed 8 September 2025.

Rymbayeva, Roza. "Sǎlem saġan, tuġan el. 'Gùldermen' kôktem gùldendì" ["Greetings to You, My Native Land. Spring Bloomed with 'Gulder'."] *YouTube*, uploaded by Khabar TV, 8 March 2023, https://youtu.be/oyP3QCJwddk. Accessed 8 September 2025.

Ortega, José Luis. "Cover Versions as an Impact Indicator in Popular Music: A Quantitative Network Analysis." *PLoS ONE*, vol. 16, no. 4, 2021, article e0254883, DOI: https://doi.org/10.1371/journal.pone.0254883.

Scott, Rachel. "Data Scraping YouTube for the Study of Lieder Reception." *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 19, no. 3, 2022, pp. 655–667, DOI: https://doi.org/10.1017/S1479409822000143.

Seifollauly, Abai. “Keṇes Dùisekeev: ‘Sazger’ degen sôz namysyma tiedì: Ônerbayan.” [“Keness Dyuissekeyev: The Word ‘Composer’ Offends My Honor: Creative biography.”] *Astana Aḳshamy*, Astana, 5 February 2015, p. 12. (In Kazakh)

Tashimova, Manshuk. “Kompozitor Kenes Dùisekeev.” [“Composer Keness Dyuissekeyev.”] *Mấdeniet*, no. 12, 2010, pp. 38–40. (In Kazakh)

Tursunova, Gulnara. “Kenes Duisekeev: Imitatsiya iskusstva zapolonila efir.” [“Keness Dyuissekeyev: Imitation of Art Has Filled the Broadcast.”]. *Caravan.kz*, 4 October 2013, https://www.caravan.kz/news/kenes-dujjsekeev-imitaciya-iskusstva-zapolonila-ehfir-72454/. Accessed 10 August 2025. (In Russian)

Yeginbayeva, Toizhan, and Fariza Blyalova. “‘Rapsodiya’ na temu Dauletkereya ‘Ḳos alḳa’ Kenesa Duisekeeva v kontekste razvitiya fortepiannykh duetov v Kazakhstane.” [“‘Rhapsody’ on the Theme of Dauletkerey ‘Ḳos alḳa’ by Keness Dyuissekeyev in the Context of the Development of Piano Duets in Kazakhstan.”] *Pedagogika i psikhologiya*, vol. 2, no. 31, 2017, pp. 179–185. (In Russian)

UDC 78.03:316.7
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.306

Дана Тургуновна Ибрагим*

Өнер магистрі, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің докторанты, музыкатану және композиция кафедрасының оқытушысы (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0001-6590-034X
email: a.dana.t46@gmail.com

Гульнар Туякбаевна Альпеисова

Өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің музыкатану және композиция кафедрасының профессоры, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0002-3516-4844
email: galpeissova@mail.ru

МАҚАЛА

Музыкалық сайысу дәстүріндегі агонистика: қазақ және еуропалық контексттер

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

* Жауапты автор
email: a.dana.t46@gmail.com

Редакцияға түсті: 18.08.2025
Басылымға қабылданды: 17.03.2026

© 2026 Автор(лар). Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы жариялаған. Осы мақала Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) лицензиясының шарттарына сәйкес таратылады (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Лицензия түпнұсқа еңбекке тиісті түрде сілтеме жасалған жағдайда материалды коммерциялық емес мақсатта пайдалануға, таратуға және кез келген тасымалдағышта көшіруге рұқсат береді. Сонымен қатар материалға өзгерістер енгізуге, оны өңдеуге немесе туынды шығармалар жасауға жол берілмейді.

Дәйексөз үшін

Ибрагим, Дана, және Гульнар Альпеисова. «Музыкалық сайысу дәстүріндегі агонистика: қазақ және еуропалық контексттер». *Saryn*, т. 14, № 1, 2026, 99–120 б., DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.306.

Тірек сөздер

Музыкалық-поэтикалық сайыс, айтыс, музыкалық агонистика, қазақ мәдениеті, еуропалық мәдениет, күй тартыс, эпикалық шайқас, агонистік жады.

Жасанды интеллект құралдарын пайдалану туралы мәлімдеме

Біз, мақала авторлары, осы мақаланы дайындау кезінде жасанды интеллект (AI) құралдарын тек мәтінді тілдік редакциялау, стилистиканы жақсарту және жеке сөйлемдерді қайта құру мақсатында қолдандық. Осы мақсатта ChatGPT (OpenAI компаниясы) бағдарламалық жасақтамасы қолданылды.

Жасанды интеллект (ChatGPT) тек мәтінді редакциялау кезеңінде қолданылды және талдау жүргізу, нәтижелерді түсіндіру, қорытынды жасау немесе деректерді құру үшін қолданылмады. Барлық идеялар, зерттеу құрылымы, дереккөздерді талдау, нәтижелерді түсіндіру және қорытынды тұжырымдар бізге, мақала авторларына тиесілі.

Біз, мақала авторлары, мақаланың мазмұнына, ұсынылған деректердің дұрыстығына, дәйексөздің дұрыстығына және мәтіннің жарияланымдардың академиялық және этикалық стандарттарына сәйкестігіне толық жауаптымыз.

Аңдатпа. Мақалада қазақ және еуропалық мәдениеттердегі музыкалық-поэтикалық сайысу дәстүрлерінің тарихи тамырлары мен қазіргі қоғамдағы рөлі қарастырылады. Зерттеудің мақсаты – музыкалық сайысу тәжірибелеріндегі агонистикалық принциптердің құрылымдық, музыкалық және перформативтік механизмдерін анықтау және олардың қазақ пен еуропалық мәдениеттердегі репрезентациясын салыстыру. Айтыс бұл зерттеуде қазақ мәдени кеңістігіндегі агонистиканың репрезентативті формасы ретінде талданады. Зерттеуде салыстырмалы-тарихи әдіс (қалыптасу контексттерін, тарихи сабақтастықты зерделеу), типологиялық талдау (жанрлық және функциялық ерекшеліктерін жүйелеу), мәдениеттанулық талдау (қоғамдағы символдық рөлін анықтау) кешенді түрде қолданылды. Сонымен қатар, этномузыкалық тәсілдер мен құрылымдық-фразалық салыстыру негізінде айтыс пен басқа да импровизациялық модельдердің ладтық, ырғақтық және интонациялық құрылымдары зерттелді. Айтыстың орындаушылық шеберлікке, мәтін мен саз синтезіне, аудиториямен диалогқа негізделген агонистикалық құрылымы көрсетілді. Еуропалық үлгілерде сайысу элементтері көбіне тарихи-фольклорлық сипатта сақталған. Айтыс заманауи форматтарға бейімделіп, медиа мен халықаралық алаңдарға шыққанымен, мәдени код ретінде маңызын жоғалтпаған. Айтыс – қазақ мәдениетінің агонистикалық жадысын бейнелейтін, кәсіби орындаушылық пен ұлттық бірегейлікті нығайтатын феномен. Бұл зерттеу айтысты кросс-мәдени өзара ықпалдастық пен білім беру кеңістігінде қолданудың жаңа теориялық негізін ұсынады.

Авторлардың үлесі

Д. Т. Ибрагим – көркемдік орындаушылық интерпретацияның функциялары негізінде зерттеу бағыты мен әдіснамасын әзірлеу, дереккөздермен жұмыс, деректерді талдау және жүйелеу, мәтін жазу, мақаланы рәсімдеу.

Г. Т. Альпеисова – пайдаланылған дереккөздерді іріктеу, ғылыми әдебиеттерді талдау, зерттеу тұжырымдамасын қалыптастыру, сыни талдау, зерттеу мақсаты мен міндеттерін қою, нәтижелерді концептуалдау, мәтін жазу, мақала мәтінін барлық кезеңдерде жан-жақты өңдеу.

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

UDC 78.03:316.7
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.306

Dana Ibragim*
MA, Teacher, Musicology and Composition Department,
Kulyash Baisseitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0001-6590-034X
email: a.dana.t46@gmail.com

Gulnar Alpeissova
PhD in Arts, Professor, Musicology and Composition Department,
Kulyash Baisseitova Kazakh National University of Arts,
Honored Worker of Kazakhstan (Astana, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0002-3516-4844
email: galpeissova@mail.ru

ARTICLE

Agonistic Principles in Musical-Competitive Traditions: Kazakh and European Contexts

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

* Corresponding author
email: a.dana.t46@gmail.com

Received by editorial: 18.08.2025
Accepted to publish: 17.03.2026

© 2026 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

Ibragim, Dana, and Gulnar Alpeissova. "Agonistic Principles in Musical-Competitive Traditions: Kazakh and European Contexts." *Saryn*, vol. 14, no. 1, 2026, pp. 99–120, DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.306. (In Kazakh)

Keywords

Musical and poetic competition, aitys, musical agonistics, Kazakh culture, Europen culture, agonistic memory.

Declaration of Generative AI

We, the authors of the article, have used artificial intelligence (AI) tools during the preparation of this manuscript exclusively for the purposes of linguistic editing, stylistic improvement, and the rephrasing of specific sentences. For these purposes, the ChatGPT software (OpenAI) was utilized.

ChatGPT was used only during editing stage and was not applied to conduct analysis, interpret results, formulate conclusions or generate scholar data. All ideas, structure of the study, source analysis, interpretation of results and final conclusions are the original work of the authors.

We, the authors, are fully responsible for the content of the article, the reliability of the data presented, the correctness of the citation, and the compliance of the text with the academic and ethical standards of publications.

Abstract. The article examines the historical roots of musical and poetic competitive traditions in Kazakh and European cultures and their role in modern society. The purpose of the study is to identify the structural, musical, and performative mechanisms of agonistic principles in musical competition practices and to compare their representations in Kazakh and European cultural contexts. From this perspective, *aitys* is examined as a representative model of musical agonistics in Kazakh culture. A comprehensive approach was applied to analyze *aitys*, including ethnomusicological methods (identifying modal, rhythmic, and intonational features), systematization of genre characteristics, and cultural analysis (defining its symbolic role in society). Furthermore, based on ethnomusicological methods and structural-phrase comparison, the modal, rhythmic, and intonational structures of aitys and other improvisational models were examined. *Aitys* demonstrates an agonistic structure based on performative skill, the synthesis of text and music, and audience interaction. In European traditions, competitive elements are largely preserved within a historical and folkloric context. *Aitys*, while adapting to modern formats including media and international platforms, retains its significance as a cultural code. Aitys is a phenomenon that embodies the agonistic memory of Kazakh culture, enhancing performers' professional skills and reinforcing national identity. This study provides a new theoretical basis for the use of *aitys* in cross-cultural interaction and educational contexts.

Contributions of authors

Dana Ibragim – development of the research direction and methodology based on the artistic functions of performance interpretation; source study and archival research; analysis and systematization of data; drafting the manuscript and conceptualizing the results; article formatting.

Gulnar Alpeissova – selection of sources and literature review; formation of the research concept and critical analysis; setting the aim and objectives of the research; drafting the manuscript and comprehensive editing at all stages; conceptualization of results.

UDC 78.03:316.7
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.306

Дана Тургуновна Ибрагим*

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

ORCID ID: 0000-0001-6590-034X
email: a.dana.t46@gmail.com

Гульнар Туякбаевна Альпеисова

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой, заслуженный деятель Казахстана (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-3516-4844
email: galpeissova@mail.ru

СТАТЬЯ

Агонистика в музыкально-соревновательных традициях: казахский и европейский контексты

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

* Корреспондирующий автор
email: a.dana.t46@gmail.com

Поступила в редакцию: 18.08.2025
Принята к публикации: 17.03.2026

© 2026 Автор(ы). Опубликовано Казахской национальной консерваторией имени Курмангазы. Настоящая статья распространяется на условиях лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), которая разрешает некоммерческое использование, распространение и воспроизведение материала на любом носителе при условии надлежащего цитирования оригинальной работы, без внесения изменений, переработки или создания производных материалов.

Для цитирования

Ибрагим, Дана, и Гульнар Альпеисова. «Агонистика в музыкально-соревновательных традициях: казахский и европейский контексты». *Saryn*, т. 14, № 1, 2026, с. 99–120. DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.306. (На казахском)

Ключевые слова

Музыкально-поэтическое состязание, айтыс, музыкальная агонистика, казахская культура, европейская культура, агонистическая память.

Заявление об использовании инструментов Искусственного Интеллекта

Мы, авторы статьи, при подготовке данной работы использовали инструменты искусственного интеллекта (ИИ) исключительно в целях языкового редактирования текста, улучшения стилистики и переформулирования отдельных предложений. Для этих целей применялось программное обеспечение ChatGPT (компания OpenAI).

ИИ (ChatGPT) использовался только на этапе редактирования текста и не применялся для проведения анализа, интерпретации результатов, формирования выводов или генерации научных данных. Все идеи, структура исследования, анализ источников, интерпретация результатов и окончательные выводы принадлежат нам, авторам статьи.

Мы, авторы статьи, полностью несем ответственность за содержание исследования, достоверность представленных данных, корректность цитирования и соответствие текста академическим и этическим стандартам научных публикаций.

Аннотация. В статье рассматриваются исторические корни традиций музыкально-поэтического состязания в казахской и европейской культурах и их роль в современном обществе. Цель исследования – выявить структурные, музыкальные и перформативные механизмы агонистических принципов в практиках музыкального состязания и сопоставить их репрезентации в казахском и европейском культурных контекстах. В данном ракурсе айтыс рассматривается как репрезентативная модель музыкальной агонистики в казахской культуре. Для анализа айтыса были комплексно применены методы этномузыкологического анализа (выявление ладовых, ритмических и интонационных особенностей), систематизация жанровых характеристик, культурологический анализ (определение символической роли в обществе). Кроме того, на основе этномузыкальных подходов и структурно-фразового сравнения были исследованы ладовые, ритмические и интонационные структуры айтыса и других импровизационных моделей. Показано, что айтыс обладает агонистической структурой, основанной на исполнительском мастерстве, синтезе текста и музыки, а также диалоге с аудиторией. В европейских традициях элементы соревновательности в основном сохраняются в историко-фольклорном контексте. Айтыс, адаптируясь к современным форматам, включая медиа и международные площадки, сохраняет свою значимость как культурный код. Айтыс является феноменом, отражающим агонистическую память казахской культуры, укрепляющим профессиональное мастерство исполнителей и национальную идентичность. Данное исследование предлагает новую теоретическую основу для применения айтыса в кросс-культурной коммуникации и образовательной практике.

Вклад авторов

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

Г. Т. Альпеисова – подбор используемых источников, анализ научной литературы, формирование концепции исследования, критический анализ, постановка цели и задач исследования, написание текста, комплексная редактура текста статьи на всех этапах, концептуализация результатов.

Кіріспе

Музыкалық-поэтикалық жарыстар – бұл өнердің, әлеуметтік коммуникацияның және мәдени дәстүрдің тоғысындағы ерекше құбылыс. Әлем халықтарының рухани тәжірибесінде мұндай сайыстар ежелден адам шығармашылығының маңызды түрі ретінде қалыптасқан. Оның негізгі құрамдас бөлігі – музыкалық агонистика, ол заманауи зерттеулерде импровизацияны, перформативтік әрекетті (performativity) және жарыс динамикасын біріктіретін күрделі модель ретінде қарастырылады. Joshua Bergamin музыкалық импровизацияны "participatory sense-making" формасы ретінде сипаттай отырып, музыкалық шешімдердің тек орындаушылар арасындағы өзара әрекет нәтижесінде ғана емес, сонымен қатар материалдық орта мен үнемі өзгеріп отыратын музыкалық жағдаймен байланыста қалыптасатынын атап өтеді (Bergamin 2). Michela Garda пікірінше, музыкалық импровизациялық практикалар жаңа есту және моторлық байланыстарды қалыптастырып, бүйірлік ойлау ("lateral thinking") мен қолайлы уақытты дәл сезіну ("kairos") қабілетін дамытады; нәтижесінде олар репродуктивті емес, трансформациялық үдерістерге негізделеді (8).

Музыкалық сайысу дәстүрлерін агонистикалық мәдени модель ретінде қарастыру қазіргі этномузыкатану мен мәдениеттанудың өзекті бағыттарының бірі болып табылады. Бұл тұрғыда қазақ айтысы музыкалық агонистиканың репрезентативті формасы ретінде ерекше ғылыми қызығушылық тудырады. Айтыс пен еуропалық музыкалық-поэтикалық сайыс формаларын салыстыру музыкалық құрылым, орындаушылық стратегиялар және перформативтік механизмдер деңгейіндегі ұқсастықтар мен айырмашылықтарды анықтауға мүмкіндік береді. Әртүрлі өркениеттердегі агонистикалық тәжірибелерді талдау музыкалық формалардың эволюциясы мен олардың әлеуметтік функцияларын тереңірек түсіндіруге жағдай жасайды.

Айтыстың музыкалық табиғатын сипаттайтын ладтық, ырғақтық және интонациялық параметрлер бүгінгі этномузыкатану ғылымында импровизациялық жүйелерді салыстырудың негізгі әдіснамалық өлшемдері ретінде танылып отыр.

Қазақ айтысының музыкалық табиғатын ғылыми тұрғыда алғаш жүйелеген зерттеушілердің бірі – Едіге Тұрсынов. Ол айтыс мәдениетінің генезисін жыраулық-жыршылық мектеппен байланыстырып, айтыс құрылымындағы ритмдік формулалар, орындаушының интонациялық жүрістері, сондай-ақ домбыра сүйемелінің әлеуметтік-коммуникативтік рөлі туралы маңызды тұжырымдар жасайды (Тұрсынов 150).

Айтыстың музыкалық жүйесіне арналған ең толық еңбек – Жангул Кожахметованың «Музыка казахского айтыса»[1] монографиясы. Автор айтыстың музыкалық табиғатын талдай отырып, айтыскерлердің орындауындағы әуеннің құрылымы мен оның көркемдік қызметін сипаттайды. Зерттеуде айтыстағы музыкалық компоненттің поэтикалық мәтінмен тығыз байланыста жүзеге асатыны, оның көркемдік әсерді күшейтіп, мазмұнды жеткізудегі маңызды рөл атқаратыны көрсетіледі. Бұл айтыстың поэтикалық жарыс қана емес, өзіндік музыкалық ұйымдасуы бар импровизациялық жанр екенін дәлелдейді (Кожахметова 13).

Еуропа мәдениетінде бұл құбылыс антикалық дәуірдегі грек аэдтері

1 *Қазақ айтысының музыкасы* – редакцияның аудармасы.

мен риторларының жарыстарынан бастау алып, орта ғасырлардағы трубадурлар, труверлер, миннезингерлер мен мейстерзингерлер поэтикалық сайыстарында жалғасын тапты. Бұл жарыстар тек өнер көрсетудің формасы ғана емес, сонымен қатар қоғамдағы моральдық ұстанымдар мен дүниетанымды білдіру құралына айналды. Қазақ халқының дәстүрінде айтыс осы музыкалық-поэтикалық жарыстардың бірегей көрінісі ретінде ерекше орын алады.

Қазіргі кезеңде айтыс өзінің ұлттық сахна шеңберінен шығып, жаңа медиамәдениет алаңында дамып келеді. Интернет-айтыстар мен телевизиялық жобалар бұл дәстүрді жас ұрпаққа жеткізудің тиімді құралына айналды (Zhalgasbayeva 101). Бұл айтыстың заманауи қоғамдағы әлеуметтік-мәдени рөлін күшейте түсті.

Зерттеудің мақсаты – музыкалық сайысу дәстүрлеріндегі агонистикалық механизмдердің музыкалық және перформативтік табиғатын айқындау және олардың қазақ пен еуропалық мәдениеттердегі көріністерін салыстыру. Айтыс бұл зерттеуде қазақ мәдени контекстіндегі агонистиканың репрезентативті моделі ретінде қарастырылады. Осы тұрғыдан алғанда, музыкалық сайыстардың аясында агонистиканың рөлін жүйелі түрде зерттеу өзекті болып табылады. Бұл мақалада агонистика өнер бәсекелестігінің құрылымдық негізі әрі орындаушылық шеберлік, әлеуметтік мәртебе және мәдени ықпалдылық қалыптастырудың негізгі факторы ретінде қарастырылады. Қазақ айтысы мен еуропалық музыкалық сайысу дәстүрлерін салыстыру арқылы агонистиканың орындаушының танымалдығы мен қоғамдағы беделін арттырудағы ықпалы ашылады. Осы зерттеу сапалық сипаттағы салыстырмалы талдауға негізделген. Зерттеудің объектісі – музыкалық-поэтикалық сайысу дәстүрлеріндегі агонистикалық өзара әрекет модельдері. Зерттеудің пәні – қазақ айтысы мен еуропалық импровизациялық сайыс формаларындағы агонистиканың музыкалық-құрылымдық және перформативтік механизмдері. Зерттеу аясында айтыс феномені еуропалық импровизациялық сайыс формаларымен (poetry slam, rap battle, jazz improvisation duels) құрылымдық және музыкалық параметрлер бойынша салыстырылады.

Әдеби шолу

Зерттеудің теориялық негізі ретінде агонистика ұғымының қазіргі гуманитарлық ғылымдардағы интерпретациялары алынды. Соңғы жылдары агонистика демократиялық дискурсты, білім беруді және медиакоммуникацияны сипаттайтын аналитикалық модель ретінде жиі қолданылып келеді. Ásgeir Tryggvason еңбегінде агонистік педагогика қақтығыстарды жоюға емес, оларды демократиялық өзара әрекеттесу аясында реттеп, білім беру үдерісінде пайдалануға негізделгені көрсетіледі; осыған сәйкес агонистика қақтығыстарды қайта ұйымдастыруға бағытталған қатынас формасы ретінде түсіндіріледі (280). Бұл теориялық тұғыр музыкалық сайысу дәстүрлерін де “agonistic arena” ретінде қарастыруға, яғни орындаушылардың шеберлігі ғана емес, сонымен бірге әлеуметтік статусы, құндылықтары және идеологиялық ұстанымдары айқындалатын сахналық кеңістік ретінде талдауға мүмкіндік береді.

Қазақ айтысының музыкалық формасы әртүрлі болып келеді және белгілі бір қалыптасқан әуендік-құрылымдық үлгілерге сүйенеді. Айтыста негізінен строфалық

(әнге жақын) және тирадалық (жыр, речитативке ұқсас) формалар кездеседі. Олар көбіне 2, 4, 6 немесе 8 тармақтан тұрады, кейде қайырмамен, кейде қайырмасыз айтылады. Бұл формалар мелострофа мен мелотирада принциптері арқылы құрылады және сөз бен әуен бір-бірімен тығыз байланыста болады. Осындай ерекшеліктеріне байланысты айтысты өзіне тән құрылымы бар музыкалық-поэтикалық жанр деп қарастыруға болады (Кожахметова 22).

Музыкалық импровизацияға арналған заманауи зерттеулер агонистиканың орындаушылық практикада қалай көрінетінін жан-жақты әдістермен ашуда. Veronika Diaz Abrahan және әріптестері музыкалық импровизация барысында қатысушылар арасында өзара әрекет пен бейвербалды коммуникацияның күшейетінін, сондай-ақ бірлескен орындау үдерісінде рөлдік бөлініс пен диалогтық өзара әрекет формаларының қалыптасатынын көрсетеді (13).

Зерттеу нәтижелері импровизацияның мәні тек шығармашылық еркіндікте емес, нақты уақытта жүзеге асатын, өзара бейімделу мен жауап әрекеттеріне негізделген үдеріс екенін көрсетеді. Осы тұрғыда музыкалық импровизациядағы агенттілік, тәуекел және бақылау қатынастары өзара сабақтастықта қарастырылады. Bergamin феноменологиялық талдау негізінде импровизация барысында шешім қабылдау музыканттың қалыптасқан дағдылары мен нақты музыкалық жағдай арасындағы өзара әрекеттесу нәтижесінде жүзеге асатынын атап өтеді (10). Ал Garda перформативтік тәжірибелерді түсіндіруде уақыт, бақылау және тәуекел ұғымдарының өзара байланысын негіздей отырып (2), орындау әрекетінің белгісіздік жағдайында жүзеге асатынын және қателесу мүмкіндігімен қатар жүретінін көрсетеді (4); осыған сәйкес тәуекел кез келген орындау тәжірибесінің маңызды сипаты ретінде қарастырылады (5). Takayuki Nozawa бастаған нейроғылыми зерттеу ансамбльдік импровизация кезінде музыканттар миының көпдеңгейлі синхрондану динамикасын талдап (10), «импровизациялық сана күйі» неғұрлым еркін болған сайын, орындаушылар арасындағы үйлесім мен ұжымдық бейімделу артып, бірлесудің күрделі теңгерімі қалыптасатынын табады (2).

Импровизацияның педагогикалық және психологиялық аспектілерін қарастырған жұмыстар да музыкалық агонистиканың қырларын аша түседі.

Emily Sayers Солтүстік Үнді классикалық музыкасы шеңберінде импровизациялық және жатталған репертуар дағдылары негізінен ауызша үйрету, еліктеу және вариациялау арқылы қалыптасатынын көрсетеді. Сабақ барысында шәкірттер ұстаздың музыкалық фразаларын қайталап, оларды өзгертіп немесе толықтырып отырады, бұл өз кезегінде шығармашылық өзара әрекет пен импровизациялық ойлаудың дамуына ықпал етеді (5–6). Christabel Heasman-Cossins және әріптестері вокалдық коучинг тәжірибесінде импровизацияның музыкалық орындау алдындағы мазасыздықты төмендетуге ықпал ететінін көрсетеді. Авторлардың пайымдауынша, импровизация барысында орындаушы «дұрыс орындауға» емес, шығармашылық үдеріске назар аударады (10). Бұл жағдайды агонистік тұрғыда қарастыруға болады, өйткені орындау үдерісі қатаң бақылауға емес, өзара әрекеттесу мен ашық нәтижеге бағытталған динамикалық тәжірибе ретінде жүзеге асады. Ал клиникалық импровизацияға арналған компьютерлік талдау зерттеулері терапевт пен клиент арасындағы музыкалық диалог түрлерін (жетектеу, қарсы тұру, қақтығыс, келісім)

автоматты түрде жіктеу мүмкіндігін көрсетеді; бұл музыкалық қарым-қатынастың да көп жағдайда реттелген қақтығыс пен келіссөз логикасына сүйенетінін айқындайды (Vobig 15).

Еуропалық контекстте музыкалық-поэтикалық сайысу дәстүрінің маңызды бір тармағы – poetry slam (поэзиялық слэм), spoken word (сөйлеу ырғағы) және басқа да сахналық поэзия формалары. Helen Thomas заманауи поэзия перформанстарын зерттей отырып, poetry slam сахнасын түрлі дәстүрлердің – хип-хоп баттл, пабтық оқулар, театрлық перформанс пен интернет-мәдениеттің – тоғысқан алаңы ретінде сипаттайды; бұл алаңда орындаушы мәтін сапасы үшін ғана емес, залмен байланыс, дене қимылы, дауыс ырғағы арқылы да жеңіс үшін күреседі (5).

«Перформативтік тәжірибе мен медиатизация арасындағы аудиоәдеби поэзия» (“Audio literary Poetry between Performance and Mediatization”) жинағындағы poetry slam-ге арналған тарауларда ол рамкалық талдау тұрғысынан қарастырылып, сайыстың жазба мәтіннен гөрі оқиға, жағдай және қатысушылар арасындағы күш қатынастарына негізделетіні айтылады (Fisco 102). Мұнда поэзиялық перформанс «кәсіби әуесқойлық» феноменімен сипатталады: poetry slam тәжірибесінде әуесқойлық эстетика кәсіби түрде қайта өндіріледі және әдеби әрі медиа индустриядан саналы түрде ажыратылады (Wehmeier 236).

Еуропалық және американдық slam-сахналар жөніндегі эмпирикалық зерттеулер бұл құбылыстың әлеуметтік-мәдени ауқымын кеңейтеді. Мысалы, Camea Davis spoken word және poetry slam кеңістіктерін қатысушыларға әлеуметтік және саяси мәселелерді көтеруге мүмкіндік беретін коммуникативтік орта ретінде сипаттайды, ал poetry slam орындау формасының бәсекелестік сипаты ерекше атап өтіледі (118).

Қазақ контекстінде айтыс жанрын зерттеген заманауи еңбектер агонистикалық дәстүрдің тарихи сабақтастығы мен қазіргі трансформацияларын бірнеше бағытта қарастырады. Aigul Yerlanova және әріптестері айтысты постколониялық дискурс тұрғысынан талдап, оның Ресей империялық және кеңестік кезеңдерде идеологиялық құрал ретінде қолданылғанын, алайда осы тарихи үдерістерге қарамастан, айтыстың ұлттық өзіндік сананы сақтаудың және отарлық дискурсты іштен сынға алудың алаңы болып қала бергенін көрсетеді (863). Мақалада тәуелсіздік кезеңіндегі айтыстың деколонизация, мәдени жаңғыру және цифрлық платформаларға көшу контекстінде жаңа мазмұнмен баюы, сондай-ақ поэтикалық тартыстың бүгінгі саяси-қоғамдық пікірталастармен байланысы айқындалады.

Nurgul Mursalimova және Aigerim Oralbek ақындар айтысының жиналу тарихын қолжазбалар негізінде қарастырып, айтыстың аймақтық мектептері мен жергілікті дәстүр жалғастығын құжаттық деңгейде көрсетеді, бұл айтыстың тарихи тұрғыдан қалыптасқан мәдени дәстүр ретінде дамығанын дәлелдейді (145).

Кеңірек алғанда, Beibit Shangirbayeva еңбегі қазақ көшпелі дәстүріндегі «әділ сөз бостандығы» ұғымын талдап, би, жырау және ақындар институттары арқылы азаматтық және мәдени құқықтардың жүзеге асу тетіктерін сипаттайды (445). Автор тарихи деректер мен қазіргі тәжірибені байланыстыра отырып, айтыс пен жалпы шешендік өнердегі агонистикалық сөйлеу формаларының бүгінгі құқықтық және саяси дискурсқа әсерін көрсетеді: әділ сөз – бір жағынан қарсылық, екінші жағынан әлеуметтік келісімге келу механизмі. Бұл тұжырым музыкатанулық

емес, құқықтық-мәдени ракурстан қарастырылғанымен, қазақ айтысының агонистикалық табиғатын түсіндіруде маңызды теориялық тірек қызметін атқарады.

Осылайша, 2022–2025 жылдары жарық көрген еңбектер музыкалық импровизация, poetry slam және қазақ айтысы шеңберінде агонистиканың түрлі қырларын – нейроғылыми, педагогикалық, феноменологиялық, постколониялық және құқықтық-мәдени өлшемдерін – жан-жақты сипаттайды. Дегенмен, әдебиетке шолу көрсеткендей, қазақ айтысы мен еуропалық музыкалық-поэтикалық сайыстарды (poetry slam, rap battle, jazz improvisation duels және классикалық сайыстар) бір ортақ агонистикалық модель аясында кешенді түрде салыстыратын арнайы зерттеулер әлі де аз. Сол себептізерттеудің ғылыми жаңалығы айтыс феноменін агонистикалық музыкалық модель ретінде қарастыруында.

Материалдар мен әдістер

Зерттеудің эмпирикалық және аналитикалық материалы ретінде қазақ айтысының дәстүрлі және заманауи үлгілері, сондай-ақ еуропалық музыкалық-поэтикалық сайысудың импровизациялық формалары (poetry slam, rap battle, jazz improvisation duels) алынды. Еуропалық жанрларды іріктеу үш негізгі критерий бойынша жүзеге асырылды:

1. импровизация элементінің болуы;
2. көрерменнің немесе қауымдастықтың бағалау функциясының сақталуы;
3. орындаудың сахналық-перформативтік сипаты.

Талдау бірліктері ретінде ладтық құрылым, ырғақтық ұйымдасу, фразировка, интонациялық модельдер және орындаушы мен аудитория арасындағы интеракция қарастырылды.

Бұл зерттеу музыкалық сайысу дәстүріндегі агонистикалық модельдерді кешенді әрі көпқырлы тәсілдермен талдауға бағытталды. Зерттеу логикасы тарихи эволюцияны, музыкалық құрылымды және перформативтік сипаттамаларды біртұтас жүйе ретінде қарастыруға негізделді.

Ең алдымен, салыстырмалы-тарихи әдіс қолданылып, қазақ айтысының, сондай-ақ Еуропа өркениеттеріндегі импровизациялық-бәсекелік формалардың қалыптасу кезеңдері мен тарихи сабақтастығы сарапталды. Бұл тәсіл әр мәдени ортада бәсекелестік элементтерінің пайда болу себептерін, олардың әлеуметтік және дүниетанымдық негіздерін, сондай-ақ дәстүрдің уақыт өте трансформациялану логикасын анықтауға мүмкіндік берді.

Зерттеудің негізгі өзегін музыкалық-типологиялық талдау құрайды. Бұл әдіс айтыс өнерін тек мәтіндік немесе орындаушылық феномен ретінде емес, толыққанды музыкалық құбылыс ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Типологиялық талдау барысында айтыс пен Еуропадағы заманауи импровизациялық формалардың (poetry slam, rap battle, jazz improvisation duels) музыкалық құрылымы жүйелі түрде салыстырылды. Талдаудың өзегін музыкалық параметрлер – ладтық негіз, ырғақтық ұйымдасу, фразировка сипаты, интонациялық өрнектер, перформативтік модуляциялар – құрады. Айтысқа тән қоңыр және пентатониялық интонация, сөйлеу ырғағына құрылған ритмикалық формулалар және домбыра сүйемелінің фразалық динамикасына қарама-қарсы, еуропалық үлгілердегі метрлік канондар, рэпке тән

акцентуалды синкопалар, poetry slam-дегі сөзді драматургиялық ұйымдастыру, сондай-ақ джаз импровизациясындағы аккордтық прогрессияға негізделген фразалық шешімдер кешенді түрде қарастырылды.

Музыкалық салыстырумен қатар орындаушылық техника да зерттеудің маңызды элементі болды. Айтыста домбыра сүйемелі ақынның сөздік импровизациясымен біте қайнасып, динамикалық жауап беруді қамтамасыз етсе, slam немесе rap battle форматтарында ырғақ акценттері дауыс интонациясы арқылы қалыптасады, ал джаз дуэльдерінде бәсекелестік тікелей музыкалық импровизация арқылы көрінеді. Осы айырмашылықтар аясында әр жанрдағы агонистикалық элементтердің көріну механизмі сараланды.

Мәдениеттанулық талдау түрлі дәстүрлердің әлеуметтік қызметін, қоғамдық пікір қалыптастырудағы рөлін және символдық маңызын анықтауға бағытталды. Айтыстағы риторикалық қауымдастық, әлеуметтік сын айту тәжірибесі мен ұлттық мәдени жадты жаңғырту тәсілдері slam-сахнадағы азаматтық ұстанымдармен, rap battle-дағы қарсылық дискурстарымен және джаздағы шығармашылық еркіндік моделдерімен салыстырыла отырып қарастырылды. Бұл әдіс агонистиканы тек эстетикалық жарыс емес, әлеуметтік коммуникацияның маңызды тетігі ретінде пайымдауға мүмкіндік берді.

Зерттеу материалы ретінде ежелгі және ортағасырлық дереккөздермен қатар, 2021–2025 жылдары жарық көрген музыкалық импровизация, performative studies және мәдени агонистика жөніндегі ғылыми еңбектер, сондай-ақ қазақ айтысына арналған заманауи зерттеулер пайдаланылды. Еуропалық заманауи модельдерді таңдауда үш негізгі критерий сақталды: жанрда импровизация элементінің болуы; көрерменнің төрелік не бағалау функциясы арқылы бәсекелестік тетігінің анық көрінуі; музыкалық немесе поэтикалық әрекеттің сахналық-перформативтік сипат алуы. Бұл критерийлер айтыс пен қазіргі еуропалық импровизация дәстүрлерін бір ортақ агонистикалық жүйе аясында салыстыруға мүмкіндік берді.

Осы әдістердің өзара үйлесімді қолданылуы зерттеліп отырған құбылыстың тарихи-функционалдық негізін, музыкалық құрылымдық ерекшеліктерін және оның заманауи мәдени кеңістіктегі трансформациясын көпаспектілі тұрғыдан түсіндіруге мүмкіндік берді. Зерттеу нәтижесі ретінде музыкалық агонистиканың қазақ және еуропалық дәстүрлердегі құрылымдық, перформативтік және мәдени мағыналары салыстырмалы түрде терең ашылды.

Нәтижелер және талқылау

Зерттеу нәтижесінде музыкалық агонистика әр дәстүрде өзіндік ладтық, ырғақтық және фразалық модельдер арқылы көрінетінін анықтауға мүмкіндік берді. Қазақ айтысында импровизациялық сөйлеу ағыны әуендік пентатониялық формулалармен, қайталанатын интервалдық қозғалыстармен және домбыраның тұрақты пульсациялық фразировкасымен бірге жүреді. Әр тармақ аяқталған сайын домбыраның каденциялық сүйемелі импровизациялық жауап ретінде естіледі. Бұл құрылым айтыс импровизациясының нақты музыкалық каркасын құрайды.

Қазіргі еуропалық сахналық агонистиканың музыкалық негізін poetry slam, rap battles және jazz improvisation duels сияқты импровизациялық жанрлар құрайды.

Poetry slam-да интонациялық-перформативтік экспрессия негізгі рөл атқарса, rap battle-дарда ритмикалық flow, акценттік панчлайндар және beat құрылымы жарыстың өзегін құрайды. Ал джаз импровизациясында орындаушылар call-response, phrasing және harmonic progression арқылы бәсекелес шабыт формаларын жасайды. Осы үш жанрды бір агонистикалық модель аясында біріктіретін фактор – импровизацияның жарыстық жағдайда, көрермен реакциясына тікелей тәуелді түрде жүзеге асуы. Бұл оларды айтыспен құрылымдық тұрғыдан салыстыруға мүмкіндік береді.

Айтыстың қазіргі дамуын жүйелі түрде қолдайтын жаңа мәдени платформалар – республикалық айтыс мектептері, өңірлік оқу студиялары және жас айтыскерлерге арналған шеберлік курстары. Бұл институттар импровизацияны – ритмдік реакция, вербалды flow және фразалық жауап беру техникасы – кәсіби деңгейде үйрететін орталықтарға айналды.

Айтыстың тұрақтылығы оның музыкалық құрылымының өзгермейтін өзегімен байланысты. Домбыра сүйемелінің импровизациялық формулалары, пентатониялық ладтық негіз, сөйлеу-ырғақтық фразировка және қарсыластың жолына дереу музыкалық-интонациялық жауап беру – жанрдың ғасырлар бойы сақталған басты ерекшеліктері. Телевизиялық форматқа өтсе де, осы музыкалық параметрлер айтыстың бәсекелік табиғатын бұзбай, керісінше қазіргі шарттарға бейімдеп отыр.

Айтыстағы бәсекелестік тек құрылым деңгейінде ғана емес, жанрлық әртүрлілікте де сақталды. Бүгінгі күнге дейін сүре айтыс (төзімділік пен терең білімді талап ететін ұзақ жарыс), қайым айтыс (рифмалық жолдар түріндегі репликалармен алмасу), өтірік айтыс (абсурд элементтері бар әзіл-оспақ, пародиялық формат), жұмбақ айтыс (жұмбақтарды пайдалана отырып айтыс) сияқты ежелгі айтыс түрлері жетіп, белсенді пайдаланылуда. Әр айтыс түрі өзіне тән музыкалық фразировкамен ерекшеленеді: сүре айтыста кең диапазондағы мелодиялық өріс қолданылса, қайым айтыста темп жылдамдап, ритмдік синкопалар күшейеді. Өтірік айтыста ирониялық интонациялар, ал жұмбақ айтыста пауза мен логикалық акценттердің музыкалық рөлі айқын байқалады. Осы музыкалық параметрлер жанрлар арасындағы құрылымдық айырмашылықтарды нақтылайды.

Айтыс жанрларының музыкалық құрылымдық айырмашылықтары агонистикалық динамикаға тікелей әсер етеді: темп, лад, синкопа және фразировка жарыстың жылдамдығы мен экспрессивтілігін анықтайды (1-ші кестені қараңыз).

Әр жанр өзінің ырғақтық, ладтық және фразалық ұйымдасуымен ерекшеленеді. Мысалы, сүре айтыста кең тынысты фразалар мен баяу темп, қайым айтыста жылдам ритмикалық құрылым мен синкопа, ал өтірік айтыста еркін фразалық импровизация тән. Домбыра сүйемелі айтыста ритмдік тірек әрі импровизациялық бағыттаушы қызметін атқарады. Әуендік формулалар орындаушының сөзіне сәйкес динамикалық түрде өзгеріп, фразировканың қарқынын теңестіреді. Еуропалық slam форматында ритм дауыс интонациясы арқылы құрылады, ал rap battle-дарда beat-тің метрлік құрылымы flow-дың тұрақтылығын анықтайды. Jazz improvisation duels-терде әуендік және гармониялық жауаптар толық музыкалық импровизацияға құрылады. Мұндағы айырмашылықтар агонистиканың әр мәдениетте түрлі функция атқаратынын көрсетеді: айтыста музыкалық импровизация қоғамдық пікір қалыптастыру

механизміне айналса, рэп пен slam-де ритмикалық battle әлеуметтік қарсылық тілінің құралы, ал jazz improvisation duels-терде гармониялық импровизация кәсіби техникалық шеберліктің басты өлшеміне айналады.

Кесте 1. Айтыс түрлері және агонистикалық әсері

Айтыс түрі	Қысқаша сипаттама	Агонистикалық ерекшелік	Музыкалық құрылым (лад, ритм, фраза)	Импровизация деңгейі	Мысал
Сүре айтыс	Ұзақ, эпикалық айтыс	Төзімділік, білім, логикалық жүйелілік	Баяу темп, ұзын фразалар, пентатониялық лад, кеңтыныс	Өте жоғары	
Қайым айтыс	Қысқа рифмалық алмасу	Жылдам реакция, тапқырлық	Жылдам метр, синкопа, қысқа ритмдік формулалар	Жоғары	
Өтірік айтыс	Әзіл-сықақ, фантазия	Креатив, пародия	Еркін ырғақ, ирониялық интонация, акценттер	Орташа	
Жұмбақайтыс	Жұмбақ қою–шешу	Интеллектуалдық шиеленіс	Пауза, мелодиялық кернеу, акценттік фраза	Орташа	
Қыз бен жігіт айтысы	Диалогтық лирикалық сайыс	Этикалық тепе-теңдік, вербалды нәзіктік	Нәзік дыбыстау, орташа темп, лирикалық әуен	Орташа	
Бәдік айтысы	Емдік-магиялық	Ритуалдық агонистика	Монотонды ритм, қайталанбалы лад формулалары	Төмен	
Жар-жар	Қыз ұзату диалогы	Қоғамдық рөлдерді бекіту	Дәстүрлі рефрен, жәй ырғақ, диалогтық әуен	Төмен	

Осылайша музыкалық-поэтикалық агонистика бірте-бірте ойын-сауықтың мәдени түріне айналған еуропалық дәстүрлерден айырмашылығы, қазақ мәдениетінде айтыс қоғамдық диалог, өзекті оқиғаларды бағалау, мәдени тәрбие беру және этникалық бірегейлікті сақтау құралы ретінде өзінің бастапқы мәнін сақтап қалды. Бұл тірі дәстүр музыкалық бәсекелестіктің көркемдік көрінісінің бір түрі ғана емес, сонымен қатар мәдени есте сақтау мен сабақтастықтың маңызды механизмі екенін көрсетеді.

Еуропалық поэтикалық-музыкалық жарыстар тарихи тұрғыда айтыспен ұқсас болғанымен, олардың музыкалық құрылымы уақыт өте ритуалданған әрі канондалған сипат алды. Трубадур мен миннезингер поэзиясында алдын ала жазылған мелодиялық формалар басым болса, айтыс импровизациясының музыкалық құрылымы тірі, өзгермелі, қарсыластың сөзіне бірден жауап беретін

динамикалық табиғатымен ерекшеленеді. Poetry slam-дегі перформативтік орындау құрылымы, rap battle-дағы beat пен flow, jazz improvisation-дағы гармониялық вариациялар осы тарихи айырмашылықтардың қазіргі көрінісі болып табылады.

Сонымен қатар, poetry slam заманауи Еуропада кең таралған. Бұл қозғалыс 1980 жылдары АҚШ-та бастау алып, 2000 жылдардан бері Германия, Франция, Ұлыбритания, Италия, Нидерланд және Швецияда ұлттық чемпионаттар мен лигалар жүйесі арқылы институционалдық сипатқа ие болып, тұрақты әдеби-сахналық кеңістікке айналды.

Poetry slam жарыстары тікелей музыкалық байқау болмаса да, олардың құрылымында сахналық қойылым, ырғақтық экспрессия және вербалды агонистика элементтері көрініс табады. Кейбір slam-фестивальдарда (мысалы, Франция мен Германияда) орындаушылар фондық музыкалық сүйемелдеу, beatboxing немесе ритмикалық синкопа тәсілдерін қолданады. Бұл олардың поэтикалық сайыс формасын айтысқа жақындата түседі. Сонымен қатар, poetry slam-нің әлеуметтік тақырыптарға, импровизацияға және тыңдарманмен тікелей өзара әрекетке құрылуы – қазақ айтысымен ортақ функционалдық сипаттарын көрсетеді. Осы тұрғыдан poetry slam заманауи Еуропадағы поэтикалық агонистиканың сахналық әрі мәдени жалғасы ретінде қарастырылуы орынды.

Қазіргі Еуропада музыкалық-поэтикалық импровизацияның жаңа формалары пайда болды. Испания мен Португалиядағы repentismo, Италиядағы ottava rima contests, Франциядағы Grand Slam National, Германиядағы Slam Bundesliga (2021–2024) — поэтикалық импровизацияны музыкалық ырғақпен біріктіретін қазіргі агонистикалық жанрлар. Бұл жанрларда импровизация деңгейі айтысқа қарағанда шектеулі болғанымен, олардың орындау құрылымы, сахналық бәсекелестік сипаты және кейбір жағдайларда көрермен бағалауы айтыспен типологиялық ұқсастықтар көрсетеді.

Агонистиканың музыкалық орындаушылық өнерге әсері оның орындаушының техникалық шеберін, импровизация қабілетін, музыкалық-ритмдік ойлауын және сахналық харизмасын дамытуымен көрінеді, ал көрерменнің белсенді қатысуы мен әлеуметтік бағалауы өнердің динамикасын қалыптастырады (2-ші кестені қараңыз).

2-ші кесте. Қазақ айтысы мен Еуропалық музыкалық-поэтикалық сайысу дәстүрлеріндегі агонистиканың салыстырмалы моделі

Критерий	Айтыс (Қазақстан)	Еуропалық дәстүрлер (трубадурлар, миннезингерлер, poetry slam, rap battles, jazz improvisation duels)
Шығу тегі мен тарихи дамуы	Түркі суырып салма дәстүрінен, жыраулық және руаралық сөз сайысынан бастау алады; өміршеңдігі үзілмеген, XX–XXI ғасырда телевизиялық, онлайн, халықаралық форматтарға ауысқан	Ежелгі грек агондары → орта ғасыр трубадурлары мен миннезингерлері → кейінгі кезеңде ритуалдану және кондану → XX–XXI ғасырлардағы жаңа формалар: poetry slam (1980-жылдардан бастап), rap battles, jazz improvisation duels.

Орындау формасы	Диалогтық импровизация; тікелей қарсы жауап беру; домбыра сүйемелі; көрермен алдында нақты уақытта өтеді	Орта ғасырда – алдын ала дайындалған мәтіндер; Қазіргі slam/rap – жартылай импровизация; jazz duels – таза музыкалық импровизация
Музыкалық құрылым (лад, ырғақ, фраза)	Ладтық негіз: қоңыр/пентатония; ырғақ – сөйлеу интонациясына негізделген; домбыра формулалары импровизацияға жағдай жасайды; фраза – қарсыластың мәтініне динамикалық жауап	Орта ғасыр – канондықладтар; Slam – мәтіндік ырғақ (spoken rhythm); rap battles – beat-ке негізделген метр; jazz – аккордтық прогрессияға сай импровизация
Агонистиканың рөлі	Қарсылас пен жарысу шеберлік, білім, риторика, музыкалық интуицияны дамытады; тыңдарман – төреші	Орта ғасырда – шеберлік сынағы; slam/rap – сахналық харизма, тілдік шапшаңдық, әлеуметтік позиция; jazz – техника + креативтілік жарысы
Техникалық жән екөркемдік шеберлікке әсері	Суырып салма ойлау, музыкалық фразировка, тарихи білім, риторика жетіледі	Slam – риторикалық экспрессия; rap – flow, punchlines; jazz – техникалық күрделілік; бірақ көбіне стильдік шектеулер бар
Импровизация деңгейі	Жоғары деңгей: мәтін, ырғақ, мелодиялық жауап толық импровизация	Poetry slam – орташа импровизация; rap battles – жартылай импровизация; jazz duels – жоғары импровизация; Орта ғасыр поэзиясы – төмен
Жаңа туындыларды тудыруы	Айтыс барысында жаңа мәтіндер, жаңа интонациялық үлгілер пайда болады; халықтық репертуарға енеді	Slam/rap – жаңа мәтіндер жасалады; jazz – жаңа соло үлгілері; Орта ғасыр дәстүрлерінде жаңа туындыдан гөрі канон басым
Репертуарды байыту	Айтыскерлердің әуендік, поэтикалық формулалары ел ішінде кең таралады	Slam/rap – жеке орындаушы репертуарын байытады; jazz – импровизациялық тіл дамиды; Орта ғасыр – формалар стандартталды
Әлеуметтік және мәдени функция	Қоғамдық пікір алаңы; әділетсіздік, тіл, тарих, саясат мәселелерін ашық айтады; әлеуметтік катарсис	Poetry slam – жастар дискурсы, гендерлік/саяси тақырыптар; rap – әлеуметтік қарсылық; jazz – эстетикалық жарыс; Орта ғасыр – сарай мәдениеті
Институционалдықдамуы	Айтыс мектептері, оқу курстары, тележобалар, халықаралық фестивальдар, ЮНЕСКО мұра тізімі	Poetry slam – ұлттық чемпионаттар; rap battles – коммерциялық лига; jazz festivals – конкурстық формат; Орта ғасыр дәстүрі – музейленген
Қазіргі қоғамдағы орны	Тірі мәдени институт; медиа арқылы кеңейген; жастар арасында танымал; ұлттық бірегейлік маркері	Slam/rap – урбандық мәдениет тренді; jazz – кәсіби ортада; орта ғасыр пішіндері – фольклорлық реконструкция ғана
Өміршеңдігінің себептері / әлсіреу себептері	Айтыстың өміршеңдігі: қоғам мен тікелей байланыс, импровизация еркіндігі, ұлттық жад пен сабақтастық, әлеуметтік рөлі	Еуропада әлсіреу себептері: ритуализация, канонизация, музыканың кәсібиленуі, поэзияның жазбаша форматқа көшуі; Бірақ slam/rap – жаңа формада қайта жандану
Бәсекелестік логикасы	«Сөз жеңеді» моделі: дәлел, тапқырлық, музыкалық экспрессия	Slam – көрермен дауыс береді; rap – punchline vs punchline; jazz – техника vs креатив
Көрермен рөлі	Тыңдаушы – негізгі төреші; реакция өнердің бағытын өзгертеді	Slam – көрермен дауысымен жеңімпаз анықталады; rap – зал реакциясы шешуші; орта ғасырда – төрешілер

Музыкалық-сахналық бейімделу	Телевизиялық айтыс, онлайн айтыс, халықаралық айтыс	Slam – медиаға бейім; rap battles – YouTube/streaming; jazz battles – фестиваль сахнасы
Интонациялық модельдер	Сөйлеу интонациясына негізделген толқынды фразалар	Slam – дауыс акценттері; rap – punchline intonation; jazz – blue-notes, chromatic runs

Еуропалық дәстүрлер (трубадурлар, миннезингерлер және т. б.) орта ғасырларда шарықтау шегіне жетеді, бірақ содан кейін қоғамдық маңыздылығын жоғалтады – қазіргі уақытта және әсіресе қазіргі уақытта олар тек конкурстар немесе қайта құру түрінде қалады.

Ал қазақ айтысы, керісінше, эпикалық бастаулардан бүгінгі күнге дейін, ол әлі тірі, танымал, институттандырылған (тележобалар, фестивальдар) және әлеуметтік маңызды рөл атқаратын үдемелі өсуді көрсетеді.

Сонымен қатар, айтыс бүгінгі күні қазақ қоғамындағы өзекті мәселелерді еркін көтере алатын сирек алаңдардың бірі ретінде ерекшеленеді. Ақындар әлеуметтік әділетсіздік, жемқорлық, жастардың болашағы, ұлттық тіл мен рухани құндылықтар сияқты күрделі тақырыптарды ашық түрде қозғайды, бұл оның қоғамдық дискурстағы маңыздылығын арттыра түседі.

Сондай-ақ, айтыстың институттандырылуы – арнайы оқу курстары, балалар мен жасөспірімдер арасындағы айтыс мектептері, ұлттық деңгейдегі фестивальдар арқылы – оны тұрақты мәдени механизм ретінде қалыптастырып отыр.
Бұл – мәдени мұраны сақтап қана қоймай, оны дамытудың тиімді жолы. Осылайша, айтыс Еуропадағы аналогиялық жанрлардан айырмашылығы – мәдени құбылыс ретінде үзілмей, керісінше, жаңа қоғамдық шарттарға икемделіп, өз маңызын арттыра түскен сирек феномен болып отыр.

Айтыстың әлеуметтік маңыздылығы оның музыкалық табиғатымен де тығыз байланысты. Интонацияның жоғары-төмен ауысуы, тембрлік акценттер, домбыраның экспрессивті тұстары ақынның позициясын күшейтіп, әлеуметтік пікірдің эмоционалдық ықпалын арттырады. Бұл айтысты тек сөз сайысы емес, музыкалық-поэтикалық қоғамдық диалог алаңы ретінде сақтап отыр.

Қорытынды

Зерттеу нәтижелері қазақ айтысы мен Еуропадағы музыкалық-поэтикалық сайысу дәстүрлерінің агонистикалық табиғатын музыкалық, құрылымдық және перформативтік деңгейлерде салыстыруға мүмкіндік берді. Айтыстың импровизацияға негізделген ладтық, ырғақтық және интонациялық жүйесі оның бәсекелік поэтикасының тұрақты өзегін құрайтыны анықталды. Домбыра сүйемелінің пульсациялық құрылымы, сөйлеу интонациясына негізделген фразировка және қарсыластың сөзіне жедел музыкалық жауап беру – айтыстың ғасырлар бойы сақталған музыкалық моделінің негізгі компоненттері.

Еуропалық дәстүрлерде (poetry slam, rap battles, jazz improvisation duels) агонистиканың көрінісі әртүрлі деңгейде байқалғанымен, олардың барлығы ритм, дауыс акценттері, flow немесе гармониялық импровизация сияқты музыкалық параметрлерге сүйенеді. Алайда тарихи перспективада бұл формалар ритуализация

мен канондалу үрдісін бастан кешіріп, айтысқа тән қоғамдық диалогтық функцияны толық сақтай алмады.

Қазақ айтысының өміршеңдігі оның мәдени және әлеуметтік рөлдерінің кеңдігімен байланысты. Айтыс бүгінгі күні де қоғамдық пікір қалыптастыру, әлеуметтік сын айту, ұлттық жадты жаңғырту және мәдени сабақтастықты сақтау тетігі ретінде қызмет етеді. Музыкалық импровизацияның динамикалық құрылымы айтыстың әлеуметтік мазмұнды еркін жеткізуіне жағдай жасайды және оны қазіргі сахналық форматтарға бейімделуге қабілетті етеді.

Зерттеудің ғылыми маңызы – музыкалық агонистиканы кросс-мәдени модель ретінде қарастыру арқылы айтыстың музыкалық құрылымын жаңа интерпретацияда талдау; практикалық маңызы – айтыс пен заманауи импровизациялық жанрларды салыстырмалы оқыту мен мәдени жобаларда пайдалану мүмкіндіктерін көрсету. Алынған нәтижелер этномузыкатану, өнертану және мәдениеттану салаларындағы болашақ зерттеулерге әдіснамалық негіз бола алады. Қазақ айтысының музыкалық жүйесін (ладтық тіректер, каденциялық формулалар, интонациялық типтер) Еуропаның заманауи импровизациялық сахналарымен салыстыру айтыстың тек тарихи феномен емес, жаһандық агонистикалық мәдениеттің ерекше үлгісі екенін көрсетеді. Айтыстың музыкалық-поэтикалық тұтастығы оның өміршеңдігін қамтамасыз ететін негізгі фактор болып табылады. Бұл нәтижелер музыкалық агонистиканы әмбебап мәдени механизм ретінде қарастыруға мүмкіндік береді.

Дәйеккөздер тізімі

Bergamin, Joshua. “Habitually Breaking Habits: Agency, Awareness, and Decision-Making in Musical Improvisation.” *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2024, DOI: https://doi.org/10.1007/s11097-024-09974-x. (Ағылшынша)

Davis, Camea. “Writing the Self: Poetry, Youth Identity, and Critical Poetic Inquiry.” *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, vol. 3, no. 1, 2018, pp. 114–131. (Ағылшынша)

Diaz Abrahan, Veronika, et al. “Musical Improvisation: A Mixed Methods Study on Social Interactions in Younger and Older Adults.” *Nordic Journal of Music Therapy*, vol. 32, no. 34, 2022, pp. 1–19, DOI: https://doi.org/10.1080/08098131.2022.2055115. (Ағылшынша)

Fisco, Eleonora. “Frame Analysis of Poetry Slam.” *Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization*, edited by Marc Matter, Henrik Wehmeier, and Clara Cosima Wolff, Berlin, Boston: De Gruyter, 2024, pp. 93–112, DOI: https://doi.org/10.1515/9783111561356-005. (Ағылшынша)

Garda, Michela. “Time, Risk and Control in Musical Performance Practices.” *Philosophies*, vol. 10, no. 1, article 20, 2025, DOI: https://doi.org/10.3390/philosophies10010020. (Ағылшынша)

Heasman-Cossins, Christabel, et al. “Using Vocal Improvisation Within the Vocal Coaching Studio to Mitigate Music Performance Anxiety: An Exploratory Study of Three Cases.” *Music & Science*, vol. 8, 2025, DOI: https://doi.org/10.1177/20592043251327047. (Ағылшынша)

Mursalimova, Nurgul, and Aigerim Oralbek. “Characteristics of the Aitys Genre among Kazakh and Turkish People.” *Keruen*, vol. 80, no. 3, 2023, pp. 140–150, DOI: https://doi.org/10.53871/2078-8134.2023.3-12. (Ағылшынша)

Nozawa, Takayuki, Madalina I. Sas, and Henrik J. Jensen. “Multiscale Synchronisation Dynamics Reveals the Impact of an Improvisatory Approach to Performance on Music Experience.” *Scientific Reports*, vol. 15, article 10097, 2025, DOI: https://doi.org/10.1038/s41598-025-90271-1. (Ағылшынша)

Sayers, Emily. “Pedagogical Strategies for the Development of Improvisation and Composition in North Indian Classical Music.” *Frontiers in Psychology*, vol. 16, article 1460158, 2025, DOI: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1460158. (Ағылшынша)

Shangirbayeva, Beibit. “‘The Freedom of a Fair Word’: The Roots of Human Rights Discourse in Kazakh Cultural Heritage.” *Central Asian Survey*, vol. 42, no. 3, 2023, pp. 444–460, DOI: https://doi.org/10.1080/02634937.2023.2192742. (Ағылшынша)

Thomas, Helen. “Intersecting Practices and Traditions in Poetry Performance: Interviews with Suhaiymah Manzoor-Khan, Anthony Joseph and Marsha Prescod.” *Open Library of Humanities*, vol. 11, no. 1, 2025, pp. 1–14, DOI: https://doi.org/10.16995/olh.23434. (Ағылшынша)

Tryggvason, Ásgeir. “Agonistic Teaching: Four Principles.” *Journal of Curriculum and Pedagogy*, vol. 22, no. 2, 2025, pp. 279–299, DOI: https://doi.org/10.1080/15505170.2023.2284694. (Ағылшынша)

Vobig, Bastian. “A Computational Approach to Interaction Type Analysis of Music Therapy Improvisations.” *Music & Science*, vol. 8, 2025, DOI: https://doi.org/10.1177/20592043251329233. (Ағылшынша)

Wehmeier, Henrik. "Professional Amateurship and Haptic Intensity: Poetry Slam on YouTube." *Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization / Audioliterale Lyrikzwischen Performance und Mediatisierung*, edited by Marc Matter, Henrik Wehmeier, and Clara Cosima Wolff, Berlin, Boston: De Gruyte, 2024, pp. 235–252, DOI: https://doi.org/10.1515/9783111561356-012. (Ағылшынша)

Yerlanova, Aigul, et al. "Aitys as a Cultural Phenomenon: Historical Development and Contemporary Significance." *Forum for Linguistic Studies*, vol. 7, no. 3, 2025, pp. 863–873. (Ағылшынша)

Zhalgasbayeva, Kanagat. "Development of Internet Aitys in Kazakhstan". *Milli Folklor*, vol. 18, no. 143, 2024, pp. 99-110, DOI: https://doi.org/10.58242/millifolklor.1316671. (Ағылшынша)

Кожахметова, Жангул. *Музыка казахского айтыса [Қазақ айтысының музыкасы]*. 2010, Алматы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, өнертану кандидаты ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертацияның автореферат. 24 б. (Орысша)

Тұрсынов, Едіге. *Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері.* Алматы, Ғылым, 1976. 200 б.

References

Bergamin, Joshua. "Habitually Breaking Habits: Agency, Awareness, and Decision-Making in Musical Improvisation." *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2024, DOI: https://doi.org/10.1007/s11097-024-09974-x.

Davis, Camea. "Writing the Self: Poetry, Youth Identity, and Critical Poetic Inquiry." *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, vol. 3, no. 1, 2018, pp. 114–131.

Diaz Abrahan, Veronika, et al. "Musical Improvisation: A Mixed Methods Study on Social Interactions in Younger and Older Adults." *Nordic Journal of Music Therapy*, vol. 32, no. 34, 2022, pp. 1–19, DOI: https://doi.org/10.1080/08098131.2022.2055115.

Fisco, Eleonora. "Frame Analysis of Poetry Slam." *Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization*, edited by Marc Matter, Henrik Wehmeier, and Clara Cosima Wolff, Berlin, Boston: De Gruyter, 2024, pp. 93–112, DOI: https://doi.org/10.1515/9783111561356-005.

Garda, Michela. "Time, Risk and Control in Musical Performance Practices." *Philosophies*, vol. 10, no. 1, article 20, 2025, DOI: https://doi.org/10.3390/philosophies10010020.

Heasman-Cossins, Christabel, et al. "Using Vocal Improvisation Within the Vocal Coaching Studio to Mitigate Music Performance Anxiety: An Exploratory Study of Three Cases." *Music & Science*, vol. 8, 2025, DOI: https://doi.org/10.1177/20592043251327047.

Kozhakhmetova, Zhangul. *Muzyka kazakhskogo aitysa [Music of Kazakh Aitys]*. 2010, Almaty, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, PhD thesis's abstract. (In Russian)

Mursalimova, Nurgul, and Aigerim Oralbek. "Characteristics of the Aitys Genre among Kazakh and Turkish People." *Keruen*, vol. 80, no. 3, 2023, pp. 140–150, DOI: https://doi.org/10.53871/2078-8134.2023.3-12.

Nozawa, Takayuki, et. al. "Multiscale Synchronisation Dynamics Reveals the Impact of an Improvisatory Approach to Performance on Music Experience." *Scientific Reports*, vol. 15, article 10097, 2025, DOI: https://doi.org/10.1038/s41598-025-90271-1.

Sayers, Emily. "Pedagogical Strategies for the Development of Improvisation and Composition in North Indian Classical Music." *Frontiers in Psychology*, vol. 16, article 1460158, 2025, DOI: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1460158.

Shangirbayeva, Beibit. "'The Freedom of a Fair Word': The Roots of Human Rights Discourse in Kazakh Cultural Heritage." *Central Asian Survey*, vol. 42, no. 3, 2023, pp. 444–460, DOI: https://doi.org/10.1080/02634937.2023.2192742.

Thomas, Helen. "Intersecting Practices and Traditions in Poetry Performance: Interviews with Suhaiymah Manzoor-Khan, Anthony Joseph and Marsha Prescod." *Open Library of Humanities*, vol. 11, no. 1, 2025, pp. 1–14, DOI: https://doi.org/10.16995/olh.23434.

Tryggvason, Ásgeir. "Agonistic Teaching: Four Principles." *Journal of Curriculum and Pedagogy*, vol. 22, no. 2, 2025, pp. 279–299, DOI: https://doi.org/10.1080/15505170.2023.2284694.

Turssynov, Yedige. *Ḳazaḳ auyz ǎdebietin jasaushylardyṇ baiyrǵy ôkìlderì [The Ancient Representatives of Kazakh Oral Literature]*. Almaty, Gylym, 1976. (In Kazakh)

Vobig, Bastian. "A Computational Approach to Interaction Type Analysis of Music Therapy Improvisations." *Music & Science*, vol. 8, 2025, DOI: https://doi.org/10.1177/20592043251329233.

Wehmeier, Henrik. "Professional Amateurship and Haptic Intensity: Poetry Slam on YouTube." *Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization / Audioliterale Lyrikzwischen Performance und Mediatisierung*, edited by Marc Matter, Henrik Wehmeier, and Clara Cosima Wolff, Berlin, Boston: De Gruyte, 2024, pp. 235–252, DOI: https://doi.org/10.1515/9783111561356-012.

Yerlanova, Aigul, et al. "Aitys as a Cultural Phenomenon: Historical Development and Contemporary Significance." Forum for Linguistic Studies, vol. 7, no. 3, 2025, pp. 863–873, DOI: https://doi.org/10.30564/fls.v7i3.8596.

Zhalgasbayeva, Kanagat. "Development of Internet Aitys in Kazakhstan". *Milli Folklor*, vol. 18, no. 143, 2024, pp. 99-110, DOI: https://doi.org/10.58242/millifolklor.1316671.

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

UDC 793.3
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.344

Dana Kuanyshbekova*
2nd year PhD Doctoral Student, Department of Pedagogy,
Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan)
ORCID ID: 0009-0002-6061-8278
email: dardanella@mail.ru

Aigul Kulbekova
Doctor of Sciences (Pedagogy), Professor, Department of Pedagogy,
Kazakh National Academy of Choreography, (Astana, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0003-2229-9958
email: kubelek_wkz@mail.ru

ARTICLE

Interpretation of Historical and Social Dance in the Contemporary Cross-Cultural Space of Kazakhstan

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

* Corresponding author
email: dardanella@mail.ru

Received by editorial: 27.11.2025
Accepted to publish: 29.03.2026

© 2026 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

Kuanyshbekova, Dana, and Aigul Kulbekova. "Interpretation of Historical and Social Dance in the Contemporary Cross-Cultural Space of Kazakhstan." *Saryn*, vol. 14, no. 1, 2026, pp. 121–137, DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.344.

Keywords

Historical and social dance, contemporary interpretations, ballroom tradition, social dance, dance culture, artistic reflection, Kazakhstan.

Declaration of Generative AI

During the preparation of this article, artificial intelligence tools were used exclusively for auxiliary purposes. The Perplexity AI system was employed to search for academic sources and to preliminarily verify their relevance to the research topic. The GPT 5.2 (OpenAI) model was utilized to check the accuracy of the translation and to perform stylistic editing of the English text. The use of these tools did not affect the scientific content of the study. All conceptual frameworks, analytical interpretations and conclusions, as well as the structure and argumentation of the article, were developed independently by the author. The author bears full responsibility for the content of the submitted manuscript.

Abstract. The article examines historical and social dance as a distinctive phenomenon of dance culture that reflects the transformation of forms of social interaction, norms of bodily behavior, and aesthetic ideals within European and post-Soviet cultural traditions. Particular attention is given to the contemporary interpretations of historical and social dance that have emerged in the early twenty-first century within the cultural space of Kazakhstan.

The aim of the study is to conduct an art-historical analysis of the interpretation of historical and social dance in contemporary national society of Kazakhstan in the context of the cross-cultural interaction between the ballroom tradition and national culture.

The methodological framework of the study is based on historical-cultural and art-historical analysis, the comparative method, and an interdisciplinary approach that allows dance to be examined as an artistic form closely connected with social etiquette, performance space, and bodily communication. The study traces the major trajectories in the formation of ballroom and social dance in Europe, with particular attention to their reconfiguration under Soviet cultural conditions and the emergence of diverse contemporary practices.

The analysis shows that historical and social dance does not lose its artistic or socio-cultural relevance. Rather, it continuously redefines its functions in response to shifting social contexts. It is shown that contemporary ballroom events in Kazakhstan – graduation, military, medical, and civic balls – function as forms of actualization of ballroom tradition, while conceptual practices of the early twenty-first century, including social dance formats, indicate a reinterpretation of everyday movement as an object of artistic reflection.

In conclusion, historical and social dance is understood as a cultural process in which inherited forms and later transformations remain in active interaction. The practical value of this study lies in its potential application to further art-historical studies of dance culture, as well as for evaluating modern ways of representing historical dance heritage within contemporary cultural contexts.

Contributions of authors

Dana Kuanyshbekova – carrying out a comprehensive analysis and systematization of scientific data, preparing the main version of the text, providing editorial support at all stages, working with bibliographic sources, making references and the final adjustments of the publication.

Aigul Kulbekova – providing the structural and logical systematization of the research material, carrying out the selection and analysis of sources, participation in setting goals and objectives, making adjustments to the text and the conceptual development of the final provisions and conclusions.

UDC 793.3
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.344

Дана Маратовна Куанышбекова*
Қазақ ұлттық хореография академиясының педагогика кафедрасының 2-ші курс докторанты (Астана, Қазақстан)
ORCID ID: 0009-0002-6061-8278
email: dardanella@mail.ru

Айгуль Кенесовна Кульбекова
Педагогика ғылымдарының докторы, Қазақ ұлттық хореография академиясының педагогика кафедрасының профессоры (Астана, Қазақстан)
ORCID ID: 0000-0003-2229-9958
email: kubelek_wkz@mail.ru

МАҚАЛА

Қазақстанның қазіргі кросс-мәдени кеңістігіндегі тарихи-тұрмыстық бидің интерпретациясы

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

* Жауапты автор
email: dardanella@mail.ru

Редакцияға түсті: 27.11.2025
Басылымға қабылданды: 29.03.2026

© 2026 Автор(лар). Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы жариялаған. Осы мақала Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) лицензиясының шарттарына сәйкес таратылады (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Лицензия түпнұсқа еңбекке тиісті түрде сілтеме жасалған жағдайда материалды коммерциялық емес мақсатта пайдалануға, таратуға және кез келген тасымалдағышта көшіруге рұқсат береді. Сонымен қатар материалға өзгерістер енгізуге, оны өңдеуге немесе туынды шығармалар жасауға жол берілмейді.

Дәйексөз үшін

Куаншыбекова, Дана, және Айгуль Кульбекова. «Қазақстанның қазіргі кросс-мәдени кеңістігіндегі тарихи-тұрмыстық бидің интерпретациясы» *Saryn*, т. 14, № 1, 2026, 121–137 б., DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.344. (Ағылшынша)

Тірек сөздер

Тарихи-тұрмыстық би, заманауи интерпретациялар, бал мәдениеті, әлеуметтік би, би мәдениеті, көркемдік рефлексия, Қазақстан.

Жасанды интеллект құралдарын пайдалану туралы мәлімдеме

Осы мақаланы дайындау барысында жасанды интеллект құралдары тек көмекші мақсатта қолданылды. Perplexity AI жүйесі зерттеу тақырыбына қатысты ғылыми дереккөздерді іздеу және олардың релеванттылығын алдын ала тексеру үшін пайдаланылды. GPT 5.2 (OpenAI) моделі мақаланың ағылшын тіліндегі мәтінінің аудармасының дұрыстығын тексеру және стилистикалық редакциялау мақсатында қолданылды. Аталған құралдарды пайдалану зерттеудің ғылыми мазмұнына әсер еткен жоқ. Зерттеудің барлық ғылыми тұжырымдары, талдаулар, интерпретациялар, сондай-ақ мақаланың құрылымы мен мазмұны автордың жеке ғылыми жұмысының нәтижесі болып табылады. Автор ұсынылған ғылыми материалдың мазмұны үшін толық жауапкершілік алады.

Аңдатпа. Мақалада тарихи-тұрмыстық би еуропалық және посткеңестік мәдени дәстүрлердегі әлеуметтік өзара әрекеттесу формаларының, дене мінез-құлқы нормаларының және эстетикалық идеалдардың трансформациясын бейнелейтін би мәдениетінің ерекше феномені ретінде қарастырылады. Сонымен қатар XXI ғасырдың басында Қазақстанның мәдени кеңістігі жағдайында қалыптасқан тарихи-тұрмыстық бидің заманауи интерпретациялары талданады.

Зерттеудің мақсаты – бал дәстүрі мен ұлттық мәдениеттің кросс-мәдени өзара әрекеттестігі контекстінде қазіргі қазақстандық қоғамдағы тарихи-тұрмыстық бидің интерпретациясына өнертанушылық талдау жасау.

Зерттеудің әдіснамалық негізін тарихи-мәдени және өнертанулық талдау, салыстырмалы-салғастырмалы әдіс, сондай-ақ биді әлеуметтік этикетпен, орындау кеңістігімен және денелік коммуникациямен байланысты көркемдік форма ретінде қарастыруға мүмкіндік беретін пәнаралық тәсіл құрайды. Зерттеу барысында Еуропадағы балдық және тұрмыстық бидің қалыптасу кезеңдері, олардың кеңестік кезеңдегі бейімделуі және қазіргі қазақстандық қоғамдағы даму формалары жүйелі түрде талданады.

Зерттеу нәтижесінде тарихи-тұрмыстық бидің қоғамдық контексттің өзгеруіне сәйкес трансформациялана отырып, өзінің көркемдік және әлеуметтік-мәдени маңыздылығын сақтайтыны анықталды. Қазақстандағы заманауи балдық іс-шаралар – бітіру кештері, әскери, медициналық және қалалық балдар – балдық дәстүрдің жаңғыру формалары ретінде қарастырылады. Сонымен қатар XXI ғасырдың басындағы концептуалдық тәжірибелер тұрмыстық қозғалысты көркемдік рефлексия нысаны ретінде қайта пайымдауға мүмкіндік береді.

Қазіргі кезеңде тарихи-тұрмыстық би дәстүр мен жаңашылдық өзара үйлесетін үздіксіз мәдени үдеріс ретінде қарастырылады. Зерттеудің практикалық маңыздылығы оның нәтижелерін би мәдениетін өнертанулық тұрғыдан әрі қарай зерттеуде, сондай-ақ тарихи-ұлттық би мұрасын заманауи репрезентациялау формаларын талдауда қолдану мүмкіндігімен айқындалады.

Авторлардың үлесі

Д. М. Куанышбекова – ғылыми деректерді кешенді талдау және жүйелеу, мақаланың негізгі мәтінін әзірлеу, мақаланың барлық кезеңдерінде редакциялық сүйемелдеу жүргізу, библиографиялық дереккөздермен жұмыс жасау, пайдаланылған әдебиеттер тізімін және мақаланың соңғы нұсқасын рәсімдеу.

А. К. Кульбекова – зерттеу материалының құрылымдық-логикалық жүйеленуін қамтамасыз ету, дереккөздерді іріктеу және талдауды жүзеге асыру, зерттеу мақсаттары мен міндеттерін анықтауға қатысу, мәтінге түзетулер енгізу және қорытынды тұжырымдар мен нәтижелердің тұжырымдамалық әзірлемесін жүзеге асыру.

UDC 793.3
DOI 10.59850/SARYN.1.14.2026.344

Дана Маратовна Куанышбекова*
Докторант 2-го курса кафедры педагогики Казахской национальной академии хореографии (Астана, Казахстан)
ORCID ID: 0009-0002-6061-8278
email: dardanella@mail.ru

Айгуль Кенесовна Кульбекова
Доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики Казахской национальной академии хореографии (Астана, Казахстан)
ORCID ID: 0000-0003-2229-9958
email: kubelek_wkz@mail.ru

СТАТЬЯ

Интерпретация историко-бытового танца в современном кросс-культурном пространстве Казахстана

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

* Корреспондирующий автор
email: dardanella@mail.ru

Поступила в редакцию: 18.08.2025
Принята к публикации: 17.03.2026

© 2026 Автор(ы). Опубликовано Казахской национальной консерваторией имени Курмангазы. Настоящая статья распространяется на условиях лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), которая разрешает некоммерческое использование, распространение и воспроизведение материала на любом носителе при условии надлежащего цитирования оригинальной работы, без внесения изменений, переработки или создания производных материалов.

Для цитирования

Куанышбекова, Дана, и Айгуль Кульбекова. «Интерпретация историко-бытового танца в современном кросс-культурном пространстве Казахстана». *Saryn*, т. 14, № 1, 2026, с. 121–137, DOI: https://doi.org/10.59850/SARYN.1.14.2026.344. (На английском)

Ключевые слова

Историко-бытовой танец, современные интерпретации, бальная культура, социальный танец, танцевальная культура, художественная рефлексия, Казахстан.

Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта

В процессе подготовки данной статьи инструменты искусственного интеллекта использовались исключительно во вспомогательных целях. Система Perplexity AI применялась для поиска научных источников и предварительной проверки их релевантности теме исследования. Модель GPT 5.2 (OpenAI) использовалась для проверки корректности перевода и стилистической редакции англоязычного текста статьи. Использование указанных инструментов не повлияло на научное содержание работы. Все аналитические положения, интерпретации, выводы, а также структура и аргументация статьи были разработаны авторами самостоятельно. Авторы несут полную ответственность за содержание представленного научного материала.

Аннотация. В статье рассматривается историко-бытовой танец как уникальный феномен танцевальной культуры, отражающий трансформацию форм социального взаимодействия, норм телесного поведения и эстетических идеалов в европейской и постсоветской культурной традиции, а также анализируются современные интерпретации историко-бытового танца начала XXI века в условиях культурного пространства Казахстана.

Цель исследования – искусствоведческий анализ интерпретации историко-бытового танца в современном казахстанском обществе в контексте кросс-культурного взаимодействия бальной традиции и национальной культуры.

Методологическую основу работы составляют историко-культурный и искусствоведческий анализ, сравнительно-сопоставительный метод, а также междисциплинарный подход, позволяющий рассматривать танец как художественную форму, связанную с социальным этикетом, пространством исполнения и телесной коммуникацией. В статье последовательно анализируются ключевые этапы становления бального и бытового танца в Европе, их адаптация в советский период и современные формы развития в казахстанском обществе.

В результате исследования выявлено, что историко-бытовой танец сохраняет свою художественную и социокультурную значимость, трансформируясь в соответствии с изменением общественного контекста. Современные бальные мероприятия в Казахстане – выпускные, военные, медицинские и городские балы – выступают формами актуализации бальной традиции, а концептуальные практики начала XXI века, включая форматы бытового танца, свидетельствуют о переосмыслении бытового движения как объекта художественной рефлексии.

Сегодня историко-бытовой танец представляет собой непрерывный общественно-культурный процесс, где органично сочетаются традиции и новации. Практическая значимость научной работы заключается в возможности применения ее результатов для дальнейших искусствоведческих исследований танцевальной культуры, а также для анализа современных форм репрезентации историко-национального танцевального наследия.

Вклад авторов

Д. М. Куанышбекова – осуществила комплексный анализ и систематизацию научных данных, подготовила основную версию текста статьи, обеспечила редакторское сопровождение на всех этапах ее создания, провела работу с библиографическими источниками, оформила список литературы и финальную версию публикации.

А. К. Кульбекова – обеспечила структурно-логическую систематизацию исследовательского материала, осуществила отбор и анализ источников, участвовала в постановке исследовательских целей и задач, внесла корректировки в текст и осуществила концептуальную разработку итоговых положений и выводов.

Introduction

Historical and social dance holds an important place in the artistic culture of Europe and in the wider post-European cultural sphere. It functions not only as a dance practice but also as a form of cultural expression rooted in social norms, ritualized behavior, and artistic traditions. The historical development of this phenomenon reflects not only changes in choreographic styles and performance techniques but also broader transformations in plastic culture associated with evolving behavioral norms, systems of etiquette, patterns of bodily interaction, and aesthetic ideals characteristic of different historical periods.

The relevance of this study lies in the need to interpret historical social dance as a dynamic cultural phenomenon rather than as a static historical category. Examining the forms of its existence and transformation across different historical periods makes it possible to identify stable cultural meanings and the mechanisms through which they are reinterpreted in contemporary sociocultural contexts. In the present-day sociocultural conditions of Kazakhstan, historical social dance acquires new forms of expression within the framework of national traditions and spiritual and social values.

In contemporary scholarly interpretation, historical social dance "as a representative form of choreographic art inherited from the past, it preserves models of earlier dance culture within contemporary art" (Yelistratova 181).

Methodology

The methodological framework combines historical-cultural and art-historical approaches that allow the evolution of historical social dance to be examined as a socially and artistically conditioned practice within dance culture. The research employs historical-typological and comparative methods, which allow for the identification of patterns in the transformation of ballroom dance across different historical periods – from the court culture of the sixteenth to nineteenth centuries to the mass and representative forms of the twentieth and early twenty-first centuries.

The study relies on a broad range of sources, including scholarly works on the history of ballroom and social dance, research in the fields of cultural studies and art history, as well as materials documenting contemporary forms of ballroom practice.

Particular attention is paid to the analysis of the sociocultural context of dance, the spaces in which it is performed, and its social and artistic functions. These aspects are examined within the framework of a structural-functional approach, which makes it possible to relate the identified changes to broader transformations in cultural models. The interdisciplinary character of the research makes it possible to interpret historical social dance as an integral cultural process in which tradition, transformation, and contemporary artistic interpretations interact dynamically.

Literature Review

The emergence of historical social dance is closely associated with courtly and secular practices of European culture. As noted by the researcher of historical and cultural aspects of ballroom dance Roman Lazhinsky, "Ballroom dance occupied an important place in aristocratic social life, functioning as a means of status display, the formation

of behavioral and educational norms, the reflection of the hierarchical order of society, and the reinforcement of distinctions between social estates. In the era of absolutism, it acquired a distinct political significance, becoming a 'language of power' in which movement and gesture articulated an individual's place within a rigidly stratified social system, thereby transforming refined art into an effective instrument of social regulation and the consolidation of absolute authority" (Lazhinsky 231). The formation of ballroom culture was accompanied by the codification of dance forms, the consolidation of stable models of partner interaction, and the development of a complex system of symbolic meanings within which bodily movement acquired the status of a cultural sign.

During the Renaissance, dance began to be interpreted within the framework of the humanistic intellectual tradition and gradually became the subject of theoretical reflection. Among the key treatises of this period are the works of Domenico da Piacenza (1390–1470), De arte saltandi et choreas ducendi ("On the Art of Dancing and Conducting Dances," 1445); Guglielmo Ebreo da Pesaro (1420–1484), De pratica seu arte tripudii ("On Practice, or the Art of Dance," 1463); and Cesare Negri (1535–1605), Le Gratie d'Amore ("The Graces of Love," 1602). Taken together, these works laid the foundations of an early "grammar" of dance, within which movement was understood as a conscious artistic form rather than as an intuitive or purely everyday action.

Further development was associated with the establishment of the Royal Academy of Dance under Louis XIV, which marked the institutionalization of dance and its integration into the structure of court culture, thereby creating the preconditions for the formation of stable models of courtly and secular dance art.

As emphasized by the ballet historian and scholar, Doctor of Art Studies and Professor Vera Krasovskaya "The ideas of the Enlightenment contributed to the transformation of ballet into an independent and serious form of theatrical art…" (278).

By the nineteenth century, historical social dance had finally taken shape as an important form of social communication within which social hierarchies, gender roles, and culturally conditioned conceptions of corporeality were articulated. "Ballroom dances helped individuals not only to master the intricacies of choreographic practice, but also to acquire the refined manners considered essential in society." (Zhbankova, "Chto mozhet dat' dorevolyutsionnyi opyt" 113).

Discussion and Results

The results of the study allow us to trace how the forms of historical social dance have evolved in the context of sociocultural transformations of the twentieth and twenty-first centuries. In the twentieth century, historical social dance underwent significant changes associated with the democratization of social life. It moved beyond the boundaries of elite salons and courtly spaces and spread into public dance halls, workers' clubs, and rural festive events – particularly in the post-war period and during the expansion of mass leisure in the 1920s–1960s.

In the twentieth century, historical social dance underwent significant transformation in the context of the democratization of social life. The secular model of leisure, particularly in the 1920s, generated new forms of collective dance communication and public ritual. "Public dance became one of the symbols of the petty-bourgeois,

philistine influence of the NEP period and therefore was subjected to extensive criticism, as well as to specific bans and persecution" (Zhbankova, "Dosug sovetskikh trudyashchikhsya" 140).

From an art-historical perspective, the first half of the twentieth century is of particular interest, as European ballroom culture developed intensively through interaction with American social dances. A significant number of dance forms of this period were shaped under the influence of African American traditions and elements of African folk heritage. As Nataliya Usanova notes, "the popular ballroom dances of Europe in the first half of the twentieth century originated on the American continent, where African American culture predominated and whose formation was influenced to a considerable extent by the folklore of African peoples" (97).

In Kazakhstan, historical social dance has developed at the intersection of the European ballroom tradition and the Russian cultural model. In contemporary cultural life it is not limited to the status of borrowed European heritage but functions as an active artistic practice represented in theatrical projects and within the system of professional choreographic education. Today, historical social dance may be understood as a continuous sociocultural process in which tradition and innovation remain in constant interaction.

From the perspective of the Kazakh cultural context, the relationship between the national and the international-European dimensions of dance art acquires particular significance. The scholar Yevgeniy Moiseyev argues that "the very existence of competitive ballroom dance in Kazakhstan constitutes a unique example of how the art of dance transcends national and cultural barriers" ("Problemy sootnosheniya" 110).

Ballroom dances of European origin are not directly connected with the Kazakh folk tradition and therefore were initially perceived as an imported model of plastic culture. However, their integration into the cultural environment of Kazakhstan was accompanied by a process of cultural transformation, during which the European choreographic system began to function within the framework of national social perception.

The history of the formation of ballroom dance in Kazakhstan confirms this thesis. The institutional development of the field began in the 1960s: in 1968 a school of European and Latin American dances was opened at the Palace of Culture of the Alma-Ata House-Building Combine, and in 1969 the first ballroom dance competition was held, marking the beginning of the active development of this art form. In 1988 the first open championship in ballroom dance sport took place, and in 1992 the Federation of Sports Dance of the Republic of Kazakhstan was established. These stages indicate the gradual institutionalization of the ballroom tradition within the national cultural space (Moiseyev, "Problemy sootnosheniya" 111).

In Kazakhstan, the ballroom and historical social dance traditions are incorporated into a broader process of national cultural development, within which the European model of plastic culture is not reproduced mechanically but is adapted to the local sociocultural context. Its institutionalization through the creation of professional associations, the organization of competitions, and its integration into the system of cultural events demonstrates the gradual inclusion of ballroom dance into the national socio-artistic discourse. As a result, a form that is supranational in origin functions as a space of cultural dialogue in which the European ritual-representational structure

is reinterpreted in accordance with the historical, social, and value orientations of Kazakh society.

As the contemporary Chinese scholar of performing arts Xun Peng observes, in different cultures "dance serves not only as a conduit for individual emotional expression but also bears the imprints of the corporeal language of society and culture. Different cultures' dance forms reflect the values, rituals, and traditions of the respective organizations. For instance, some cultures emphasize unity and collaboration within their dance performances, accomplished through coordinated dance movements and collective choreography, which symbolize the significance of each individual within the collective, effectively communicating messages of teamwork and social cohesion" (95). This perspective allows historical social dance to be interpreted as a specific type of cultural code in which bodily plasticity is combined with a system of socially significant meanings.

French, Italian, and Russian professional dance traditions developed within a shared cultural space; however, over time each of them formed its own performance style and aesthetic priorities. The French tradition was distinguished by refinement of manner and softness of plastic expressiveness, whereas the Italian tradition was characterized by virtuosity and clear structural organization of movement, which was particularly evident in the system of the outstanding Italian dancer and ballet master Enrico Cecchetti (1850–1928). The synthesis of these directions determined the development of European choreography of the eighteenth and nineteenth centuries and contributed to the formation of stable models of ballroom and historical social dance.

In Russia, the formation of ballroom culture was inseparably connected with the broader processes of Europeanization in the eighteenth century. A turning point was the establishment in 1738 of Her Imperial Majesty's Dance School. Founded on the initiative of the French dance master Jean-Baptiste Landé (1697–1748) with the support of Empress Anna Ioannovna, the school played a key role in integrating dance into the institutional and cultural structure of the Russian Empire. In the following decades, court and ballroom dance developed under the influence of both the cultural policy of the court and sustained intercultural contacts with Western Europe, which facilitated the selective transfer and adaptation of Western European models within the Russian environment.

As Tamara Narskaya emphasized, "the scholarly value of historical dances lies in their lexical and stylistic precision, as well as in the dynamic development of their movement vocabulary and compositional structures. Dance acquires public significance as a social phenomenon through its broad use in literature, music, and theatre, particularly in opera and ballet" (5).

At the same time, the history of ballet theatre demonstrates that throughout the nineteenth century ballroom and historical social dance in Russia developed in the absence of rigidly fixed canons and unified normative systems. It should be emphasized that the transmission of tradition was carried out primarily through direct pedagogical contact, based on the oral transmission of experience and practical interaction between master and performer. Such a model of continuity, on the one hand, ensured flexibility and variability in dance practice, and on the other emphasized its dependence on the individual artistic style of the choreographer and the specific

cultural context. As a result, under these conditions historical social dance emerged as a dynamic, plastically flexible, and multilayered phenomenon of artistic culture.

Contemporary research increasingly moves beyond traditional approaches to the analysis of academic choreographic disciplines, opening the possibility for a more complex theoretical understanding of the synthesis of historical social dance with modern choreographic forms. Thus, the researcher of social dance Sergey Aksenov notes, that "dance for all, now commonly referred to as social dance, is partly represented in ballroom choreography by the Pro-Am movement. In this format, amateurs and professionals share the same dance floor, creating a distinctive intersection between everyday life and dance sport" (49).

In the twentieth century social dance gradually acquired a stable organizational structure that included a network of dance studios, systems of mass instruction, and the standardization of partner social dancing. Under these conditions the Pro-Am (professional–amateur) format developed as a modern model of partner interaction in dance sport, based on the joint performance of dance by a professional artist and a trained amateur, thereby ensuring the stability of social dance practices within the framework of mass culture.

Ballroom choreography and dance sport reinforce educational and socializing functions through the regulation of bodily culture, the discipline of interaction, and the development of skills of self-presentation and partner dialogue, all of which derive from the foundational principles and methodological approaches of historical social dance. In this sense, historical social dance proves relevant not only as a stylistic reconstruction of the past but also as a living practice for the formation of cultural competencies; as researchers Tatyana Kuzovnikova and Yevgeniya Bagirova note "The educational functions of ballroom choreography lay a simultaneous foundation for physical, social, aesthetic, gender-related, and professional development" (164).

By the end of the twentieth century historical social dance had lost its exclusively elitist character, yet it did not disappear from the cultural space. In the twenty-first century it has been enriched by new aesthetic and technical forms and has expanded the range of its emotional-artistic and symbolic functions. Changes in sociocultural conditions have led to a shift in the role of ballroom culture: from an everyday norm of secular communication, it has transformed into a distinctive representative format characterized by elements of ritual and public demonstration of cultural values.

In this context, contemporary balls are of particular interest, since at the beginning of the twenty-first century they once again actualize historical social dance as a form of collective artistic action and a bearer of cultural memory. Moreover, in contemporary practices of social dance the ballroom repertoire is used as an effective instrument for the development of communicative skills: it is based on regulated exchanges of signals, the observance of distance, tactile etiquette, and the coordination of tempo-rhythmic interaction between partners (Pan).

At the beginning of the twenty-first century large-scale social balls became a stable element of the cultural life of Kazakhstan, forming a contemporary space in which historical social dance has acquired renewed relevance. A representative example of such a format is the Opera Ball (The Opera Ball, Almaty), which since the mid-2010s

has established itself as one of the most significant cultural events in the country. The scale of the project, its regular international participation, and institutional support allow it to be considered not merely a social event but a contemporary form of the existence of ballroom culture within a globalized sociocultural environment.

The Opera Ball combines elements of artistic representation and ceremonial symbolism, reflecting broader tendencies in the development of contemporary cultural life in Kazakhstan. Unlike chamber reconstructions of historical balls, it is structured as a multi-layered event in which the dance ritual is integrated with operatic and symphonic performance, charitable initiatives, and media representation. In this context, historical social dance occupies a central position within the complex artistic structure while preserving its organizing role in the overall composition of the event. In Kazakhstan this model of ballroom culture acquires specific features determined by the combination of European tradition and national cultural strategies of representation.

The contemporary ballroom tradition in Almaty began to take shape in 2007 with the organization of the first Viennese Ball, oriented toward European secular models. Even at the initial stage, key elements of historical social dance were reproduced: the participation of debutantes, a regulated opening ceremony, a strict dress code, and a structured dance program.

The growth in the number of ballroom events in the socio-cultural calendar of Kazakhstan corresponds with broader directions of cultural policy aimed at preserving heritage and symbolically strengthening national identity. This tendency correlates with state initiatives directed toward the development of cultural self-awareness and the modernization of national identity (Nazarbayev). Thus, ceremonial and representative formats function not only as forms of leisure but also as instruments of symbolic expression and articulation of national values within the contemporary cultural environment of Kazakhstan.

Today it can be argued that contemporary ballroom formats function as elements of the symbolic consolidation of society. They create a model of public ceremonially in which the European ritual structure is combined with the objectives of strengthening national identity and presenting Kazakhstan as a modern cultural state.

In recent years, ballroom culture has also begun to develop within the academic environment. University balls held in Astana, in particular the Presidential Ball at Maqsut Narikbayev University and the Astana Ball at Nazarbayev University, demonstrate the institutionalization of the ballroom format within the educational sphere. These events are oriented not only toward the representation of secular tradition but also toward the cultivation of the values of academic culture, discipline, social responsibility, and intercultural dialogue.

Historical social dance in this context functions as an educational instrument, a symbolic language of collective identity within the student community, and a means of integrating the European ballroom model into the contemporary cultural environment of Kazakhstan. The university ball thus becomes part of a broader civic ceremonial culture that combines elements of secular ritual, educational mission, and national cultural self-awareness.

The transition from the Viennese Ball (2007) to the Charity Ball (2009), and subsequently to the Opera Ball, demonstrates the reinterpretation of ballroom tradition in accordance with current cultural and social priorities. This evolution reflects an expansion of the social function of the ball –from the observance of secular etiquette and ceremonial representation to the inclusion of elements of civic engagement and philanthropy. The Opera Ball serves as an example of the adaptation of tradition to the conditions of the twenty-first century: it preserves the ritual structure, partner dynamics, and symbolic meanings while simultaneously integrating them into a contemporary cultural context. The historical repertoire – polonaise, waltz, and the formula "Alles Walzer!" – is performed not as a mechanical reconstruction but as a living practice. The figure of the debutante ensures the continuity of tradition: whereas historically the debut symbolized entry into high society, today it is associated with academic achievements and social activity, thereby endowing the ritual with new civic significance.

In professional interpretation, the ball is understood as a contemporary form of historical tradition that does not imply a literal reconstruction of the nineteenth century but is oriented toward preserving its stylistic spirit – nobility, symmetry, and the culture of partner communication. Such an approach makes it possible to view the ball as a form of cultural continuity adapted to the contemporary participant and audience.

The program of the Opera Ball includes traditional historical dances – waltzes, polka, quadrille, and gallop. Although the performance does not always reproduce technique in its strictly historical form, the stylistic recognizability and genre character of these forms are preserved. In the contemporary cultural space, they function not as decorative elements or costumed quotations but as a living tradition integrated into the current cultural context.

It should be emphasized that when the vocabulary of movement is adapted to the level of preparation of modern participants, the genre identity and stylistic character of the dances are maintained. This allows us to speak not of stylization in its formal sense but of a process of cultural adaptation in which the historical dance vocabulary continues to function fully within the contemporary social environment. Historical authenticity in this case serves as a stylistic foundation that ensures the preservation of the aesthetics and culture of movement. Adaptation of the material to the participants' level of training is acceptable provided that the structural form and genre identity are preserved.

From the perspective of contemporary staging practice, the ball is regarded as a complex artistic and social form. Researcher Ye. Moiseyev notes that "the ballroom format presupposes a synthesis of choreography, etiquette, protocol, and spatial direction, where movement correlates with the organization of the hall, the ceremonial structure of entrances, and the overall atmosphere of the event. In this case the work of the choreographer extends beyond choreographic composition and includes the formation of the visual image and status aesthetics of the event" (Kuanyshbekova – Moiseyev).

An important factor determining the status of the Opera Ball is its institutional structure and international orientation. The participation of musical directors of leading opera theatres of the world as members of the honorary jury, the establishment

of an international opera prize, and the invitation of internationally renowned opera performers create a space of intercultural interaction around the project. This demonstrates that the ball transcends the framework of a local event and becomes integrated into the system of global cultural communication.

The analysis of contemporary secular mass events related to dance culture reveals direct interdisciplinary connections of historical social dance with opera, symphonic music, theatrical direction, and arts management. At the same time, cross-sectoral interactions with social institutions and public culture can also be observed. Historical social dance becomes involved in processes of personal development and interacts with pedagogy, psychology, and other fields of the humanities. Such multidimensionality expands the traditional understanding of the functions of the ball and confirms its relevance within contemporary social space.

It can therefore be concluded that secular mass dance events – balls – confirm that in contemporary culture historical social dance functions not only as an object of scholarly analysis or stage reconstruction but also as an effective mechanism for the formation of cultural identity, artistic reflection, and social communication.

At the same time, contemporary forms of existence of historical social dance are not limited to large representative events. One such practice is everyday dance – a modern form of social and domestic dance based on the principles of voluntary participation, dialogical interaction, and the absence of the rigid hierarchical structure characteristic of classical ballroom culture. Unlike historical balls, where social roles, distance, and interaction models are strictly regulated, everyday dance foregrounds communication, shared movement, and bodily dialogue as elements of everyday experience.

From an art-historical perspective, everyday dance may be interpreted as a way of actualizing the historical social tradition through the reinterpretation of its key structural components – partner interaction, musical-rhythmic organization, spatial composition, and bodily etiquette. In this case, the historical vocabulary of movement is not reproduced literally but is transformed in accordance with contemporary ideas about bodily freedom, social equality, and individual self-expression.

In contemporary practice, everyday dance is often realized in the format of master classes, open dance gatherings, lecture-concert programs, and performative projects in which dance fulfills not only an artistic but also a communicative function. Such formats contribute to the involvement of a wide audience and the formation of a new type of spectator-participant for whom historical social dance ceases to be exclusively a stage or museum object and becomes a form of lived cultural experience.

This indicates that in the twenty-first century the principles of historical social dance develop not only through the reconstruction of ballroom traditions but also within conceptual artistic practices that reinterpret everyday movement as an object of choreographic reflection. So, a resident of Finland, Sandrina Lengren "is interested in integrating movement and dance into situations and places where they have not traditionally been experienced or seen" (Horila).

In the twenty-first century everyday dance may therefore be regarded as one of the viable forms of existence of historical social dance, confirming its capacity to respond to changes in the sociocultural environment and to retain artistic significance

beyond the framework of the academic stage and traditional secular ritual. In a broader sense, historical social dance appears as a continuous cultural process whose forms are consistently transformed in accordance with social, aesthetic, and institutional changes.

Conclusion

The analysis presented in this study allows historical social dance to be understood as a dynamic cultural form whose evolution reflects transformations in social practices, aesthetic attitudes, and models of artistic communication. From the courtly and secular rituals of the sixteenth to nineteenth centuries to the mass and representative formats of the twentieth century and the diverse interpretations of the twenty-first century, ballroom traditions demonstrate a consistent transformation of structural principles while preserving their functional concept.

Within the cultural space of contemporary Kazakhstan, historical social dance continues to function as a form of cultural memory and public artistic representation. Its integration into state, educational, and public projects indicate the inclusion of ballroom tradition in processes of institutional reflection on cultural heritage. At the same time, the European model of the ball is not reproduced mechanically but is interpreted within the framework of national identity, the development of ceremonial culture, and the formation of the public image of the modern state.

Thus, in Kazakhstan historical social dance functions both as an artistic practice and as a means of symbolic social consolidation, within which European traditions interact with national spiritual and cultural values. Its contemporary functioning confirms the ability of this dance form to preserve structural continuity while adapting to changing sociocultural contexts, allowing this phenomenon to be regarded as a stable yet adaptive element of the national artistic landscape.

References

Aksenov, Sergey. "K istokam Pro-Am: sotsialnyi tanets Artura Myurreya." ["On the Origins of Pro-Am: Arthur Murray's Social Dance."] *Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika*, vol. 39, no. 1, 2024, pp. 49–51. (In Russian)

Horila, Heidi. "Household Dance Protocol Choreographs Chores in Finland." *Finland.fi – This Is Finland*, Ministry for Foreign Affairs of Finland, September 2017, https://finland.fi/arts-culture/household-dance-protocol-choreographs-chores-finland/. Accessed 23 January 2026.

Krasovskaya, Vera. *Zapadnoevropeiskii baletnyi teatr. Ocherki istorii. Ot istokov do serediny XVIII veka [Western European Ballet Theatre: Essays on History: From Its Origins to the Mid-18th Century]*. Moscow, Iskusstvo, 1979. (In Russian)

Kuzovnikova, Tatyana, and Yevgeniya Bagirova. "Vospitatel'nye funktsii bal'noi khoreografii i tantseval'nogo sporta." ["Educational Functions of Ballroom Choreography and Dance Sport."] *Kultura i obrazovanie*, vol. 57, no. 2, 2025, pp. 154–166, DOI: https://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-154-166. (In Russian)

Lazhinsky, Roman. "Frantsuzskii bal'nyi tanets XVII–XVIII vv. kak istoriko-kul'turnyi fenomen." ["French Ballroom Dance of the 17th–18th Centuries as a Historical and Cultural Phenomenon."] *Kultura i tsivilizatsiya*, vol. 15, no. 2–1, 2025, pp. 227–233. (In Russian)

Moiseyev, Yevgeniy. "Problemy sootnosheniya natsional'nogo i internatsional'nogo v tantse (Na primere razvitiya sportivnogo bal'nogo tantsa v Kazakhstane)." ["Problems of the Correlation between the National and the International in Dance (On the Example of the Development of Sport Ballroom Dance in Kazakhstan)."] *Dance in the Dialogue of Cultures and Traditions*, proceedings of the IX Interuniversity scientific and practical conference, 27 February 2019, Saint Petersburg University of Humanities and Social Sciences. Edited by Roman Voronin, Saint Petersburg, pp. 109–112. (In Russian)

Moiseyev, Yevgeniy. Interview with the author. Personal interview. Astana, 16 October 2025. (In Russian)

Narskaya, Tamara. *Istoriko-bytovoi tanets: uchebno-metodicheskoe posobie [Historical and Everyday Dance: Textbook]* Chelyabinsk, Chelyabinsk State Academy of Culture and Art, 2015. (In Russian)

Nazarbayev, Nursultan. "The Course towards the Future: Modernization of Kazakhstan's Identity." *Akorda*, 12 April 2017, https://akorda.kz/en/events/akorda_news/press_conferences/course-towards-the-future-modernization-of-kazakhstans-identity. Accessed 24 February 2026 (In Russian)

Nazarbayev University. "Legendarnyi Astana Ball otmetil desyatiletie." ["The Legendary Astana Ball Celebrated Its Tenth Anniversary."] *Nazarbayev University*, https://nu.edu.kz/news-ru/legendarnyj-astana-ball-otmetil-desyatiletie-2/. Accessed 24 February 2026. (In Russian)

Pan, Fuxiao. "Rol' bal'nogo tantsa v razvitii kommunikativnykh navykov u studentov." ["The Role of Ballroom Dance in the Development of Communication Skills in Students."] *Sotsiokul'turnaya antropologiya*, no. 2, 2025, pp. 63–66. (In Russian)

Peng, Xun. "Historical Development and Cross-Cultural Influence of Dance Creation: Evolution of Body Language." *Herança–History, Heritage and Culture Journal*, vol. 7, no. 1, 2024, pp. 88–99, DOI: https://doi.org/10.52152/heranca.v7i1/764.

Usanova, Nataliya. "Rol' afrikanskogo fol'klora v formirovanii tantseval'nykh form, razvivayushchikhsya v Evrope pervoi poloviny XX veka." ["The Role of African Folklore in the Formation of Dance Forms Developing in Europe in the First Half of the 20th Century."] *Interdisciplinary Research in the Humanities*, proceedings of the International Scientific Conference, Moscow, Kosygin Russian State University, 2023, pp. 95–97. (In Russian)

Yelistratova, Zinaida. "Istoriko-bytovoi tanets: istoriya i sovremennost." ["Historical and Everyday Dance: History and Modernity."] *Modern Creative and Educational Practicies in the Preservation and Broadcasting of Choreographic Heritage*, proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation, dedicated to the 50th Anniversary of Choreographic Art Department. East Siberian State Institute of Culture, Ulan-Ude, VSGIK, 2024, pp. 181–184. (In Russian)

Zhbankova, Yelena. "Chto mozhet dat' dorevolyutsionnyi opyt gimnazicheskikh urokov 'tantsevaniya' sovremennoi shkole?" ["What Can the Pre-Revolutionary Experience of Gymnasium Dance Lessons Offer to the Modern School?"] *The Herzen Readings. Child's Art Education: Strategies for the Future*, proceedings of the VIII All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation. Lomonosov Moscow State University, vol. 8, no. 1, Saint Petersburg, VVM Publishing House, 2023, pp. 110–116. (In Russian)

Zhbankova, Yelena. "Dosug sovetskikh trudyashchikhsya v 1920-e gg." ["Leisure of Soviet Workers in the 1920s."] *Leisure in Everyday Life: History and Modernity*, proceedings of the International Scientific Conference, vol. 1, Pushkin Leningrad State University. Edited by Valentina Veremenko, Saint Petersburg, Pushkin Leningrad State University, 2025, pp. 139–144. (In Russian)

Қосымша

17–46

Бенджамин Амакье-Боатенг

Институционалдық тәжірибелер және музыкалық сабақтастық: Agbe ансамблі және Эрик Одарквей Мортонның көшбасшылығы *Ағылшынша*

1-ші мысал: *Agbe* қоңырау үлгісі.
Дереккөз: мақала авторының далалық зерттеулері мен бұрын жарияланған деректер негізінде құрастырылған.

1-ші сурет. Аккрадағы табом қауымдастығының дамуындағы негізгі тарихи оқиғаларды және шебер дабылшы Эрик Одарквей Мортонның мұрасын көрсететін хронология, 1836 жылы афробразилиялық қоныстанушылардың келуінен бастап *Agbe* ансамблінің халықаралық қойылымына дейін. Дереккөз: мақала авторы құрастырған.

2-ші сурет. Бразилия Үйі, Джеймстаун, Аккра. XIX ғасырда афробразилиялық репатрианттар салған бұл ғимарат табом қауымдастығының негізгі тарихи ескерткіші болып табылады және олардың Гананың жағалаулық аймағына қоныстануымен байланысты сәулет және мәдени мұраны көрсетеді. Фото: мақала авторы түсірген.

3-ші сурет. Шебер дабылшы Эрик Одарквей Мортон Джеймстаундағы *Agbe* ансамблінің жетекшісі, Аккра. Фото: мақала авторы түсірген.

4-ші сурет. Эрик Одарквей Мортон 2014 жылғы шілдеде Шанго әулиесінің кіріспе рәсімінде өнер көрсетуде. Фото: мақала авторы түсірген.

5-ші сурет. Ганадағы Бразилия Елшілігінде табом туралы Tabom in Bahia деректі фильмінің көрсетілімін жариялайтын постер, Бразилия Пан-Африка тарихи фестивалінің 25 жылдығын атап өту мақсатында ұйымдастырылған.

6-ші сурет. Эрик Одарквей Мортон Гана университеті (Легон, Аккра) студенттерімен өткізілген сабақ барысында *Agbe* дабыл ойнау техникасын көрсетуде. Фото: мақала авторы түсірген.

7-ші сурет. *Agbe* ансамблі мүшелері Аккрадағы қоғамдық мәдени шара барысында өнер көрсетуде. Біркелкі киім үлгілері мен жартылай шеңберлі орналасу *Agbe* орындауының заманауи мәдени презентациялар үшін қалай бейімделгенін көрсетеді. Фото: мақала авторы түсірген.

8-ші сурет. 2023 жылғы 15 шілдеде Гана университетінде (Легон, Аккра) өткен Дәстүрлі музыка бойынша 47-ші Әлемдік конференция (ICTM) кезінде табом қауымдастығының қатысуымен өтетін түскі концертті хабарлайтын постер.

47–74

Гаухар Тасбергенова, Ермек Курманаев

Дәстүрлі орындаушылық мәдениетіндегі қимылдың тілі: семантикасы және функциясы *Орысша*

1-ші кесте. Қимылдардың техникалық сипаттамалары

1-ші сурет. Сол қолдың орындаушылық тәсілдері.

2-ші сурет. Оң қолдың орындаушылық тәсілдері.

3-ші сурет. Оң қолдың орындаушылық тәсілдері.

4-ші сурет. Оң қолдың орындаушылық тәсілдері – шертулер.

5-ші сурет. Оң қолдың орындаушылық тәсілдері – саусақ ілімі.

6-шы сурет. Оң қолдың орындаушылық тәсілдері – домбыраның тиегінен төмен ойнау.

75–98

Куаныш Рыскулов

Кеңес Дүйсекеевтің эстрадалық шығармаларының орындаушылық интерпретациясы: жазбадан YouTube-тағы рецепцияға дейін *Орысша*

1-ші диаграмма. Кеңес Дүйсекеевтің «Сәлем саған, туған ел» әнін орындаудың қаралым графигі.

2-ші диаграмма. Жыл сайынғы шамамен қаралым саны.

3-ші диаграмма. Көрермендердің белсенділігі.

1-ші кесте. Әннің бейнежазбаларының жариялану статистикасы

Appendix

47–74

Gaukhar Tasbergenova, Yermek Kurmanayev

The Language of Gesture in Traditional Performance Culture: Semantics and Functions *In English*

Fig. 1. Performing techniques of the left hand.
Fig. 2. Performing techniques of the right hand.
Fig. 3. Performing techniques of the right hand.
Fig. 4. Performing techniques of the right hand – clicks.
Fig. 5. Performing techniques of the right hand – finger tapping.
Fig. 6. Performing techniques of the right hand – playing behind a bridge.
Table 1. Technical characteristics of musical gestures

75–98

Kuanysh Ryskulov

Performance Interpretation of Keness Dyuissekeyev's Works: From Recordings to YouTube Reception *In Russian*

Diagram 1. Viewership trends for the performances of K. Dyuissekeyev's song "Sǎlem saǵan, tuǵan el" (*Greetings to You, My Native Land*). Source: Compiled by the author based on YouTube data.
Diagram 2. Estimated annual view counts for the performances of K. Dyuissekeyev's song "Sǎlem saǵan, tuǵan el" (*Greetings to You, My Native Land*). Source: Compiled by the author based on YouTube data.
Diagram 3. Audience engagement metrics (likes and comments) when watching performances of a song "Sǎlem saǵan, tuǵan el" (*Greetings to You, My Native Land*). Source: Compiled by the author based on YouTube data.
Table 1. Publication statistics of the song's video recordings
Table 2. Estimated annual view counts

99–120

Dana Ibragim, Gulnar Alpeissova

Agonistic Principles in Musical-Competitive Traditions: Kazakh and European Contexts *In Kazakh*

Table 1. Types of *aitys* and agonistic effects
Table 2. A Comparative agonistic model in the traditions of Kazakh *aitys* and European musical and poetic competition

Приложение

17–46

Бенджамин Амакье-Боатенг

Институциональные практики и музыкальная преемственность: ансамбль Agbe и лидерство Эрика Одарквея Мортона *На английском*

Пример 1: Образец колокольчика *Agbe*
Источник: основано на полевых исследованиях автора и более ранних данных.

Рис. 1. Хронология ключевых исторических событий в развитии общины табом в Аккре и наследия мастера-барабанщика Эрика Одарквея Мортона — от прибытия афробразильских переселенцев в 1836 году до международных выступлений ансамбля *Agbe*. Составлена автором.

Рис. 2. Дом Бразилии, Джеймстаун, Аккра. Построенное в XIX веке афробразильскими репатриантами здание является одним из основных исторических памятников общины табом и отражает архитектурное и культурное наследие, связанное с их переселением в прибрежный регион Ганы. Фото автора.

Рис. 3. Мастер-барабанщик Эрик Одарквей Мортон — руководитель ансамбля *Agbe* в Джеймстауне (Аккра). Фото автора.

Рис. 4. Эрик Одарквей Мортон во время выступления на вступительной церемонии святого Шанго, июль 2014 года. Фото автора.

Рис. 5. Постер, анонсирующий показ документального фильма Tabom in Bahia в посольстве Бразилии в Гане, организованный по случаю 25-летия Бразильского панафриканского исторического фестиваля.

Рис. 6. Эрик Одарквей Мортон демонстрирует технику игры на барабане *Agbe* во время занятия со студентами Университета Ганы (Легон, Аккра). Фото автора.

Рис. 7. Участники ансамбля *Agbe* выступают во время общественного культурного мероприятия в Аккре. Единая сценическая одежда и полукруговое расположение исполнителей демонстрируют адаптацию исполнения *Agbe* к современным форматам культурной презентации. Фото автора.

Рис. 8. Постер, анонсирующий обеденный концерт с участием общины табом в рамках 47-й Всемирной конференции по традиционной музыке (ICTM), состоявшейся 15 июля 2023 года в Университете Ганы (Легон, Аккра).

99–120

Дана Ибрагим, Гульнар Альпеисова

Агонистика в музыкально-соревновательных традициях: казахский и европейский контексты *На казахском*

Таблица 1. Виды айтыса и агонистические эффекты

Таблица 2. Сравнительная модель агонистики в традициях казахского айтыса и Европейского музыкально-поэтического состязания

31.03.2026 басып шығару үшін қол қойылған. Пішімі 60x84 1/8. Офсеттік қағаз 80 гр/м2. Цифлік басып шығару. Segoe UI қаріп түрі. Көлемі 16,51 шар. б. ш. п. Таралымы 100 дана. «Мирный Пиксель» баспаханасында басылған. Қарағанды қ., Ержанов көшесі, 18 үй.

Подписано в печать 31.03.2026. Формат 60x84 1/8. Бумага 80 гр/м2 офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Segoe UI. Объем 16,51 усл. п. л. Тираж 100 экз. Отпечатано в типографии ТОО «Мирный Пиксель», г. Караганда, ул. Ержанова, 18.

Signed to print 31.03.2026. Size 60x84 1/8. Plain paper 80 g/м2. Digital printing. Segoe UI font used. Volume 16,51 estimate printed sheets. Circulation 100 copies. Printed by "Mirnyi Piksel" printing house. 18, Yerzhanov Street, Karaganda.

Saryn