

Peer-Reviewed Journal

Saryn

Рецензияланатын журнал
Рецензируемый журнал

Сарын

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. Библиографиялық сілтемелер мен әдебиеттер тізімін рәсімдеу журнал нөмірі жарық көрген күнге қолданыста болған MLA (Modern Language Association) дәйексөз келтіру стилінің талаптарына сәйкес жүзеге асырылады.

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

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

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

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

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

ТАРАТУ, ИНДЕКСТЕУ ЖӘНЕ МҰРАҒАТТАУ

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

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

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

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

Saryn (25.01.2024 № 201 бұйрығы) ғылыми қызметтің негізгі нәтижелерін жариялау үшін Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің Білім және ғылым саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитеті (БжҒСБК) ұсынған басылымдар 2-ші Тізбесіне енгізілді («Өнер және гуманитарлық ғылымдар» бөлімі). Сонымен қатар, *Saryn* ҚҒДИ (Қазақстандық ғылыми дәйексөз индексі), ҰМҒТСО (Ұлттық мемлекеттік ғылыми-техникалық сараптама орталығы), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ErihPlus), РФДИ (Ресейлік ғылыми дәйексөз индексі), КиберЛенинкада индекстеледі.

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

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

ABOUT THE JOURNAL

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

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 formatting of in-text citations and references is carried out in accordance with the Modern Language Association (MLA) style guidelines current at the time of the journal issue's publication.

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), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ErihPlus), 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. Оформление библиографических ссылок и списка литературы осуществляется в соответствии с требованиями стиля MLA (Modern Language Association), актуальными на дату выхода номера журнала.

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

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

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

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

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

РАСПРОСТРАНЕНИЕ, ИНДЕКСИРОВАНИЕ И АРХИВИРОВАНИЕ

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

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

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

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

Saryn включен в Список 2 Перечня изданий, рекомендуемых Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования (КОКШВО) 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), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ErihPlus), РИНЦ (Российском индексе научного цитирования), КиберЛенинке.

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

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

ҚҰРЫЛТАЙШЫ:

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы» республикалық мемлекеттік мекемесі

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ РЕДАКЦИЯЛЫҚ КЕҢЕС:

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

Актоты Раимқұлова, 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 Утеғалиева, өнертану докторы, профессор, музыкатану және композиция кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

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

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

Жарияланым тілдері – қазақ, ағылшын, орыс.

Журнал жылына 4 рет шығарылады.

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

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

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

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

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

Violetta 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

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

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,
Аберистутский университет (Уэльс, Великобритания)

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

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

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

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

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

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

Языки публикации –
казахский, английский, русский.

Журнал выпускается
4 раза в год.

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

Дата и номер первичной
постановки на учет: 19.09.2013,
№ 23880-Ж.

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

Редакционный офис:

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 Нурымбетова, 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

17–33

Имина Алиева

Еуропацентризмнің мифтері мен рифтері:
 Үзейір Ғажыбейлінің «Көроғлы» операсы батыс
 музыкатануының айнасында **Ағылшынша**

34–54

Татьяна Харламова

«Қыз Жібек» эпосының көркем интерпретацияларындағы
 мәдени жады механизмі ретіндегі «Аққу–Гәкку»
 интонациялық кешені **Ағылшынша**

55–79

Аманкелді Күзеубай, Александр Харуто

Қазақтардың дәстүрлі мәдениетіндегі резонанстық
 ән айту: Арқа әншілік дәстүрі өкілдері мысалындағы
 объективті талдау **Орысша**

80–107

Иван Ардашов

Қазақстандық анимациядағы эксперименттік
 әдістемелер: ұлттық болмыс құрылымдық айнымалы
 ретінде **Ағылшынша**

108–122

Талант Клышбаев

Жанат Байдаралының көшпенділер әлемінің мәдени
 шараларының пластикалық реконструкциясы ретіндегі
 хореографиялық триадасы **Орысша**

123–124

Қосымша

CONTENTS

15

Foreword

17–33

Imina Aliyeva

MYTHS AND PITFALLS OF EUROCENTRISM: UZEYIR HAJIBEYLI'S OPERA *KOROGHLU* THROUGH THE PRISM OF WESTERN MUSICOLOGY *In English*

34–54

Tatyana Kharlamova

THE *AQQU–GAQQU* INTONATIONAL COMPLEX AS A MECHANISM OF CULTURAL MEMORY IN ARTISTIC INTERPRETATIONS OF THE EPIC *QYZ ZHIBEK* *In English*

55–79

Amankeldi Kuzeubay, Alexander Kharuto

RESONANT SINGING IN TRADITIONAL KAZAKH CULTURE: AN OBJECTIVE ANALYSIS OF THE ARKA TRADITION PERFORMERS *In Russian*

80–107

Ivan Ardashov

EXPERIMENTAL METHODS IN KAZAKHSTANI ANIMATION: THE NATIONAL AS A STRUCTURAL VARIABLE *In English*

108–122

Talant Klyshbayev

ZHANAT BAI DARALIN'S CHOREOGRAPHIC TRIAD AS A PLASTIC RECONSTRUCTION OF THE CULTURAL REPRESENTATIONS OF THE NOMADIC WORLD *In Russian*

125

Appendix

СОДЕРЖАНИЕ

16

Вступительное слово

17–33

Имина Алиева

Мифы и рифы ЕВРОПОЦЕНТРИЗМА: ОПЕРА «КЁРОГЛЫ»
УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В ЗЕРКАЛЕ ЗАПАДНОГО
МУЗЫКОЗНАНИЯ **На английском**

34–54

Татьяна Харламова

ИНТОНАЦИОННЫЙ КОМПЛЕКС «АККУ–ГАККУ»
КАК МЕХАНИЗМ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ЭПОСА «КЫЗ ЖИБЕК» **На английском**

55–79

Аманкелді Күзеубай, Александр Харуто

РЕЗОНАНСНОЕ ПЕНИЕ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ
КАЗАХОВ: ОБЪЕКТИВНЫЙ АНАЛИЗ НА ПРИМЕРЕ ПЕВЦОВ
АРКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ **На русском**

80–107

Иван Ардашов

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ МЕТОДИКИ В КАЗАХСТАНСКОЙ
АНИМАЦИИ: НАЦИОНАЛЬНОЕ КАК ПЕРЕМЕННАЯ
ЭКСПЕРИМЕНТА **На английском**

108–122

Талант Клышбаев

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ТРИАДА ЖАНАТА БАЙДАРАЛИНА
КАК ПЛАСТИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ
ПРЕДСТАВЛЕНИЙ КОЧЕВОГО МИРА **На русском**

126–127

Приложение

КІРІСПЕ СӨЗ

2026 жылғы *Saryn* журналының маусым айындағы саны бес мақаладан тұрады және музыка, хореография мен аудиовизуалды өнер кеңістігіндегі мәдени жады, ұлттық бірегейлік және дәстүрді заманауи тұрғыдан пайымдау мәселелеріне арналған зерттеулерді біріктіреді.

Имина Алиева (Баку) өз мақаласында Үзейір Ғажыбейлінің «Көрөғлы» операсын интерпретациялау мысалында қазіргі музыкатанудағы еуропацентристік тәсілдерге сыни талдау жасайды. Зерттеудің өзегінде ұлттық музыкалық жүйелерді батыстық зерттеу үлгілері арқылы қабылдау мәселесі қарастырылады. Сонымен қатар еуропалық емес музыкалық мәдениеттерді талдауға арналған жаңа метатіл қалыптастырудың қажеттілігі негізделеді. Мақалада Үзейір Ғажыбейлінің ладтық теориясына, ұлттық интонациялық ерекшелікті сақтау тетіктеріне, сондай-ақ Шығыс пен Батыс арасындағы мәдени диалог мәселелеріне ерекше назар аударылған.

Татьяна Харламова (Астана) өз зерттеуінде «Қыз Жібек» эпосының көркем интерпретацияларындағы мәдени жадының тетігі ретінде «Аққу-Гөкку» интонациялық кешенінің қалыптасуы мен дамуын қарастырады. Автор аққу бейнесінің эволюциясын және оның қазақ өнерінің әртүрлі жанрлары – халық әні, опера, кино және аспаптық музыка арқылы ұлттық көркем санада орнығу үдерісін талдайды. Сонымен қатар интонациялық сабақтастық пен көркем архетиптің трансформациясы мәселелеріне назар аударылып, олардың Қыз Жібек бейнесінің мәдени дәстүрде сақталуын қамтамасыз етудегі рөлі айқындалады.

Аманкелді Күзеубай (Алматы) мен **Александр Харутоның** (Мәскеу) бірлескен зерттеуінде Арқа әншілік дәстүріндегі резонанстық ән салудың акустикалық ерекшеліктері дыбыс жазбаларын компьютерлік талдау негізінде қарастырылады. Жұмыста жоғары әншілік формантаның параметрлері мен дауыс түзілу механизмдері талданып, олар ән салудың резонанстық теориясы мен *bel canto* қағидаларымен салыстырылады. Алынған нәтижелер орындаушылық мектептің акустикалық бейінін нақтылауға мүмкіндік беріп, акустикалық талдау әдістерін этномузыкатану, вокалдық педагогика және материалдық емес мәдени мұраны зерттеу салаларында қолданудың перспективаларын айқындайды.

Иван Ардашов (Алматы) өз мақаласында қазіргі қазақстандық анимациядағы эксперименттік әдістемелер мәселесін осы бағытта қалыптасқан түсініктерге сүйене отырып қарастырады. Зерттеуде негізгі мәселе тәжірибелік ізденістердің жоқтығында емес, оларды әдіснамалық тұрғыдан сипаттау мен институционалдық бекітудің жеткіліксіз деңгейінде екендігі жөнінде тұжырым ұсынылады. Бұл ретте ұлттық компонент туындының құрылымына ықпал ете алатын көркем эксперименттің өзгермелі параметрі ретінде түсіндіріледі. Қазақстандық анимацияның институционалдық ортасын талдау негізінде автор эксперименттік бағытты дамытуға қажетті алғышарттардың бар екендігі туралы қорытынды жасайды.

Талант Клышбаев (Алматы) жазған ревью журнал нөмірін қорытындылай отырып, Жанат Байдаралының көшпелі әлемнің мәдени түсініктерін сахналық тұрғыдан реконструкциялайтын хореографиялық триадасына арналған. «Ғасырлар үні», «Күрес» және «Шернияз» қойылымдарында номадтық мәдениеттің тарихи-мифологиялық, сакралды-ғұрыптық және әлеуметтік-мерекелік қабаттары ашып көрсетіледі. Пластикалық тілді талдау халықтық хореография, ритуалдық символика және композициялық шешімдердің үйлесімі көшпелі өркениеттің мәдени жадын сахналық репрезентациялаудың тұтас моделін қалыптастыратынын айқындайды.

Мазмұнды зерттеулері үшін авторларға, ғылыми білімнің тереңдігіне ұқыптылықпен қарап, жоғары талап қойған рецензенттерге және орнықты даму жолдарын іздеу кезеңіндегі күрделі уақытта *Saryn* журналына деген тұрақты қызығушылық танытып келе жатқан оқырмандарға шынайы алғысымызды білдіреміз.

Дамир Уразымбетов,
басқарушы редактор

FOREWORD

The June 2026 issue of *Saryn* comprises five articles, bringing together research dedicated to the issues of cultural memory, national identity, and the contemporary interpretation of tradition within the realms of music, choreography, and audiovisual art.

In her article, **Imina Aliyeva** (Baku) addresses a critical analysis of Eurocentric approaches in contemporary musicology, as exemplified by the interpretation of Uzeyir Hajibeyli's opera *Koroghlu*. The study focuses on the problem of perceiving national musical systems through the prism of Western research models. It substantiates the necessity for a new metalanguage to analyze non-European musical cultures. Special emphasis is placed on Uzeyir Hajibeyli's modal theory, the mechanisms for preserving national intonational specificity, and the issues of cultural dialogue between East and West.

Tatyana Kharlamova (Astana) explores the formation and development of the *Aqqu–Gaqqu* intonational complex as a mechanism of cultural memory in artistic interpretations of the epic *Qyz Zhibek*. The study examines the evolution of the swan imagery and its consolidation within the national artistic consciousness through various genres of Kazakh art: folk song, opera, cinema, and instrumental music. Attention is also paid to the processes of intonational continuity and the transformation of the artistic archetype, which ensures the preservation of the Qyz Zhibek image within the cultural tradition.

The joint study by **Amankeldi Kuzeubay** (Almaty) and **Alexander Kharuto** (Moscow) examines the acoustic characteristics of resonant singing in the Arqa tradition based on the computer analysis of audio recordings. The authors analyze the parameters of the high singing formant and the mechanisms of voice production, drawing comparisons with the resonance theory of singing and the principles of *bel canto*. The findings allow for the refinement of the acoustic profile of this performing school and outline the prospects of applying acoustic analysis to ethnomusicology, vocal pedagogy, and intangible cultural heritage studies.

Ivan Ardashov (Almaty) addresses the issue of experimental methodologies in contemporary Kazakhstani animation, drawing upon prevalent concepts within this field. The article puts forward the position that the critical deficiency lies not in the absence of experimental practices, but rather in the insufficient development of their methodological description and institutional consolidation. Within this framework, the national is conceptualized as a variable of artistic experiment capable of influencing the structure of the artwork. Based on an analysis of the institutional environment of Kazakhstani animation, it is concluded that there are prerequisites for the development of an experimental direction.

The issue concludes with a review by **Talant Klyshbayev** (Almaty), dedicated to Zhanat Baidaralin's choreographic triad, which is examined as a scenic reconstruction of the cultural concepts of the nomadic world. The productions *Gasyrlar Uni* [The Voice of the Ages], *Kures* [Struggle], and *Sherniyaz* unfold the historical-mythological, sacral-ritual, and socio-festive layers of nomadic culture. The analysis of the plastic language demonstrates that the synthesis of folk choreography, ritual symbolism, and structural compositional solutions shapes a cohesive model for the scenic representation of the nomadic civilization's cultural memory.

We extend our sincere gratitude to the authors for their insightful works, to the reviewers for their diligence and commitment to the depth of scholarly knowledge, and to our readers for their steadfast interest in *Saryn* during these challenging times of pursuing sustainable development.

Damir Urazymbetov,
Managing Editor

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Июньский номер *Saryn* за 2026 год состоит из пяти статей и объединяет исследования, посвященные проблемам культурной памяти, национальной идентичности и современного осмысления традиции в пространстве музыки, хореографии и аудиовизуального искусства.

Имина Алиева (Баку) в своей статье обращается к критическому анализу европоцентристских подходов в современном музыкознании на примере интерпретации оперы Узеира Гаджибейли «Кёроглы». В центре работы – проблема восприятия национальных музыкальных систем через западные исследовательские модели. Обосновывается также необходимость нового метаязыка для анализа неевропейских музыкальных культур. Особый акцент сделан на ладовой теории Узеира Гаджибейли, механизмах сохранения национальной интонационной специфики и вопросах культурного диалога Востока и Запада.

Татьяна Харламова (Астана) исследует формирование и развитие интонационного комплекса «Акку–Гакку» как механизма культурной памяти в художественных интерпретациях эпоса «Кыз Жибек». Автор рассматривает эволюцию образа лебедя и его закрепление в национальном художественном сознании через различные жанры казахского искусства: народную песню, оперу, кино и инструментальную музыку. Уделено также внимание процессам интонационной преемственности и трансформации художественного архетипа, обеспечивающего сохранение образа Кыз Жибек в культурной традиции.

В работе **Амангельды Күзеубая** (Алматы) и **Александра Харуто** (Москва) акустические особенности резонансного пения в аркинской традиции исследуются на основе компьютерного анализа звукозаписей. Анализируются параметры высокой певческой форманты и механизмы голосообразования, сопоставляемые с резонансной теорией пения и принципами *bel canto*. Полученные результаты позволяют уточнить акустический профиль исполнительской школы и обозначить перспективы применения акустического анализа в этномузыкологии, вокальной педагогике и исследованиях нематериального культурного наследия.

Иван Ардашов (Алматы) рассматривает проблему экспериментальных методик в современной казахстанской анимации, опираясь на распространенные представления в данном направлении. В статье выдвигается положение о том, что ключевой дефицит связан не с отсутствием опытных практик, а с недостаточной разработанностью их методического описания и институционального закрепления. Национальное при этом понимается как переменная художественного эксперимента, способная влиять на структуру произведения. На основе анализа институциональной среды казахстанской анимации делается вывод о наличии предпосылок для развития экспериментального направления.

Ревью **Таланта Клышбаева** (Алматы) завершает номер журнала и посвящено хореографической триаде Жаната Байдаралина, рассматриваемой как сценическая реконструкция культурных представлений кочевого мира. В постановках «Ғасырлар үні», «Күрес» и «Шернияз» раскрываются историко-мифологический, сакрально-ритуальный и социально-праздничный пласты номадической культуры. Анализ пластического языка показывает, что сочетание народной хореографии, ритуальной символики и композиционных решений формирует целостную модель сценической репрезентации культурной памяти кочевой цивилизации.

Мы искренне благодарны авторам за содержательные работы, рецензентам за внимательность и заботу о глубине научного знания и читателям за неизменный интерес к журналу *Saryn* в такое сложное время поиска устойчивого развития.

Дамир Уразымбетов,
управляющий редактор

UDC 781.1
DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.365

Imina Aliyeva

PhD in Art Studies, Leading Research Fellow, "Research of Azerbaijani professional Music of Oral Tradition and their new directions: Organology and Acoustics" Laboratory, Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy (Baku, Azerbaijan)

ORCID ID: 0000-0002-6119-7316

email: imina.aliyeva@gmail.com

ARTICLE

MYTHS AND PITFALLS OF EUROCENTRISM: UZEYIR HAJIBEYLI'S OPERA *KOROGHLU* THROUGH THE PRISM OF WESTERN MUSICOLOGY

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

Received by editorial: 18.03.2026

Accepted to publish: 24.06.2026



© 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

Aliyeva, Imina. "Myths and Pitfalls of Eurocentrism: Uzeyir Hajibeyli's Opera *Koroghlu* through the Prism of Western Musicology." *Saryn*, vol. 14, no. 2, 2026, pp. 17–33, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.365>.

KEYWORDS

Uzeyir Hajibeyli (Hajibayov), opera *Koroghlu*, Marina Frolova-Walker, Azerbaijani modes, cultural colonialism, Orientalism, transdisciplinary approach, hearing, psychoacoustics.

ACKNOWLEDGEMENTS

The author expresses sincere gratitude to the *Saryn's* editorial office for the invitation to publish this article and to the anonymous reviewers for their positive evaluation of the manuscript.

ABSTRACT. Modern musicology demonstrates a noticeable research perspective: the national musical component in academic genres is viewed as an ideological construct. The article analyzes Marina Frolova-Walker's interpretation of Uzeyir Hajibeyli's creative breakthroughs in the opera *Koroghlu* through the prism of such phenomena as nationalism, cultural colonialism, Orientalism, and socialist realism. The denial of modal specificity in *Koroghlu* — an opera based on the modern theory of Azerbaijani modes created by the composer — is capable of being extrapolated to the academic genres of other national cultures that lack similar theoretical systems. Furthermore, the Eurocentric approach transmitted in Frolova-Walker's work, as it diffuses throughout the scientific community, becomes a methodological foundation for subsequent research. The relevance of this study is driven by the necessity for a critical deconstruction of Eurocentric methodology and the substantiation of its insufficiency when analyzing national musical cultures.

The cognitive approach serves as the primary method, evolving into a transdisciplinary one operating at the intersection of musicology, informatics, psychoacoustics (Nikolai Garbuzov's concept of the zonal nature of musical hearing), and the East-West discourse (Edward Said's concept of orientalism and Yevgeniy Smirnov's theory of meaning-making). The concepts of "cognitively organized hearing" and "intuitive-empirical hearing" are introduced into scholarly discourse as two interconnected components of professional musical hearing. While intuitive-empirical hearing relies on sensory experience and musicality, cognitively organized hearing is based on a theoretical understanding of music, including immanent national theories, which necessitates the compulsory verbalization of knowledge to ensure an adequate analysis of musical processes.

The intonational preservation of Azerbaijani modes under the conditions of 12-tone equal temperament is explained by the resistance of their scale-degree functional relationships to pitch deviations within Garbuzov's zones, whereas their "recognizability" in European genres is determined by the researcher's type of cognitively organized hearing. It is demonstrated that Uzeyir Hajibeyli's modal system represents a conscious civilizational breakthrough that ensured the preservation and evolution of national tradition at a new cultural and historical stage.

It is concluded that a new metalanguage must be applied to analyze the otherness of musical culture, facilitating a peer-to-peer dialogue and overcoming the East-West dichotomy.

UDC 781.1

DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.365

Имина Гаджиевна Алиева

Өнертану саласы бойынша философия докторы (PhD), Үзейір Ғажыбейлі атындағы Баку музыка академиясы жанындағы «Әзербайжанның ауызша дәстүріндегі кәсіби музыканы зерттеу және оның жаңа бағыттары: органология және акустика» ғылыми-зерттеу зертханасының жетекші ғылыми қызметкері (Баку, Әзербайжан)

ORCID ID: 0000-0002-6119-7316

email: imina.alieva@gmail.com

МАҚАЛА

ЕУРОПАЦЕНТРИЗМНІҢ МИФТЕРІ МЕН РИФТЕРІ: ҮЗЕЙІР ҒАЖЫБЕЙЛІНІҢ «КӨРОҒЛЫ» ОПЕРАСЫ БАТЫС МУЗЫКАТАНУЫНЫҢ АЙНАСЫНДА

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

Редакцияға түсті: 18.03.2026

Басылымға қабылданды: 24.06.2026



© 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

Алиева, Имина. «Еуропацентризмнің мифтері мен рифтері: Үзейір Ғажыбейлінің «Көрөғлы» операсы батыс музыкатануының айнасында». *Saryn*, т. 14, № 2, 2026, 17–33 б, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.365>. (Ағылшынша)

ТІРЕК СӨЗДЕР

Үзейір Ғажыбейлі, «Көрөғлы» операсы, Марина Фролова-Уокер, әзербайжан ладтары, мәдени отаршылдық, музыкалық ұлттықшылдық, ориентализм, когнитивтік музыкатану, трансдисциплинарлық тәсіл, музыкалық есту, психоакустика.

АЛҒЫС

Автор осы мақаланы жариялауға шақырғаны үшін *Saryn* журналының редакция алқасына, сондай-ақ қолжазбаны оң бағалағаны үшін анонимді рецензенттерге шынайы алғысын білдіреді.

Аңдатпа. Қазіргі музыкатануда айқын зерттеу ұстанымдары байқалады: академиялық жанрлардағы ұлттық музыкалық компонент идеологиялық құрылым ретінде қарастырылады. Мақалада Марина Фролова-Уокердің Үзейір Ғажыбейлінің «Көрөғлы» операсындағы шығармашылық жаңалықтарды ұлттықшылдық, мәдени отаршылдық, ориентализм және социалистік реализм құбылыстары тұрғысынан түсіндіруі талданады. Композитор қалыптастырған қазіргі заманғы әзербайжан ладтарының ладтық теориясына негізделген «Көрөғлы» операсындағы ладтық ерекшелікті жоққа шығару ұстанымы ұқсас теориялық жүйелері жоқ басқа ұлттық мәдениеттердің академиялық жанрларына оңай экстраполяцияланады. Сонымен қатар, Фролова-Уокер мақаласында көрініс тапқан еуропацентристік көзқарас ғылыми ортада тарала отырып, кейінгі зерттеулер үшін әдіснамалық негізге айналуға. Зерттеудің өзектілігі еуропацентристік әдіснаманы сыни тұрғыдан талдау және ұлттық музыкалық мәдениеттерді зерттеуде мұндай тәсілдің жеткіліксіздігін негіздеу қажеттілігімен айқындалады.

Зерттеудің негізгі әдісі ретінде музыкатану, информатика, психоакустика (Николай Гарбузовтың музыкалық естудің зоналық табиғаты тұжырымдамасы) және Шығыс–Батыс дискурсының (Эдвард Саидтің ориентализм тұжырымдамасы мен Евгений Смирновтың мағына қалыптастыру концепциясы) тоғысындағы когнитивтік тәсіл қолданылды. Ғылыми айналымға кәсіби музыкалық естудің өзара байланысты екі құрамдас бөлігі ретінде когнитивтік ұйымдасқан есту және интуитивті-эмпирикалық есту ұғымдары енгізіледі. Интуитивті-эмпирикалық есту сезімдік тәжірибе мен музыкалық қабілетке негізделсе, когнитивтік ұйымдасқан есту музыканы, соның ішінде ұлттық мәдениеттерге тән имманентті тұжырымдамаларды теориялық тұрғыдан түсінуге сүйенеді. Бұл музыкалық үдерістерді неғұрлым барабар талдауға мүмкіндік береді.

Автор әзербайжан ладтарының 12 сатылы тең температура жағдайында интонациялық тұрғыдан сақталуын олардың сатылары арасындағы функционалдық қатынастардың Гарбузов сипаттаған зоналар шегіндегі дыбыс биіктігі өзгерістеріне қатысты резистенттілігімен түсіндіреді. Ал олардың еуропалық жанрлардағы «танылуын» зерттеушінің когнитивтік ұйымдасқан есту типімен байланыстырады. Автор Үзейір Ғажыбейлінің ладтық жүйесі ұлттық дәстүрдің сақталуы мен оның жаңа мәдени-тарихи кезеңдегі эволюциясын қамтамасыз еткен саналы өркениеттік серпіліс болғанын көрсетеді.

Зерттеу нәтижесінде өзге музыкалық мәдениеттерді талдау барысында теңқұқылы ғылыми диалог орнату және Шығыс–Батыс дихотомиясын еңсеру үшін жаңа метатілді қолдану қажеттілігі туралы қорытынды жасалады.

UDC 781.1

DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.365

Имина Гаджиевна Алиева

Доктор философии по искусствоведению (PhD in Art Studies), ведущий научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории «Исследования азербайджанской профессиональной музыки устной традиции и их новые направления: органология и акустика» Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли (Баку, Азербайджан)

ORCID ID: 0000-0002-6119-7316

email: imina.alieva@gmail.com

СТАТЬЯ

МИФЫ И РИФЫ ЕВРОПОЦЕНТРИЗМА: ОПЕРА «КЁРОГЛЫ» УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В ЗЕРКАЛЕ ЗАПАДНОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

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

Поступила в редакцию: 18.03.2026

Принята к публикации: 24.06.2026



© 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

Алиева, Имина. «Мифы и рифы европоцентризма: опера "Кёроглы" Узеира Гаджибейли в зеркале западного музыкознания». *Saryn*, т. 14, № 2, 2026, с. 17–33, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.365>. (На английском)

Ключевые слова

Узеир Гаджибейли (Гаджибеков), опера «Кёроглы», Марина Фролова-Уокер, азербайджанские лады, культурный колониализм, музыкальный национализм, ориентализм, когнитивное музыкознание, трансдисциплинарный подход, музыкальный слух, психоакустика.

Благодарности

Автор выражает глубокую благодарность редакционному офису журнала *Saryn* за приглашение к публикации статьи, уважаемым анонимным рецензентам за одобрение рукописи.

Аннотация. В современном музыкознании прослеживается заметный исследовательский ракурс: национальный музыкальный компонент в академических жанрах рассматривается как идеологический конструкт. В статье анализируется интерпретация Марины Фроловой-Уокер творческих открытий Узеира Гаджибейли в опере «Кёроглы» сквозь призму таких явлений, как национализм, культурный колониализм, ориентализм, социалистический реализм. Отрицание ладовой специфики в «Кёроглы» – опере, опирающейся на созданную композитором современную ладовую теорию азербайджанских ладов, – легко экстраполируется на академические жанры других национальных культур, не имеющих подобных теоретических систем. Между тем транслируемый в статье Фроловой-Уокер европоцентристский подход, распространяясь в научной среде, становится методологической основой для последующих исследований. Актуальность работы продиктована необходимостью критического разбора европоцентристской методологии и обоснования недостаточности такого подхода при анализе национальных музыкальных культур.

В качестве основного метода применен когнитивный подход, который на стыке музыкознания, информатики, психоакустики (концепция зонной природы музыкального слуха Николая Гарбузова) и дискурса Восток – Запад (концепция ориентализма Эдварда Саида и смыслополагания Евгения Смирнова) выходит на трансдисциплинарный уровень. В научный обиход вводятся понятия когнитивно организованного и интуитивно-эмпирического слуха как два взаимосвязанных компонента профессионального музыкального слуха. Интуитивно-эмпирический слух основан на чувственном опыте и музыкальности, а когнитивно организованный – на теоретическом понимании музыки, включая имманентные национальные теории, что подразумевает обязательную вербализацию знаний и позволяет адекватно анализировать музыкальные процессы.

Интонационная сохранность азербайджанских ладов в условиях 12-ступенной равномерной темперации объясняется автором резистентностью функциональных отношений их ступеней к звуковысотным изменениям в пределах гарбузовских зон, а их «узнаваемость» в европейских жанрах – типом когнитивно организованного слуха исследователя. Показано, что ладовая система Узеира Гаджибейли представляет собой осознанный цивилизационный прорыв, обеспечивший сохранность и эволюцию национальной традиции на новом культурно-историческом этапе.

Сделан вывод о необходимости применения нового метаязыка при анализе инаковой музыкальной культуры для паритетного диалога и преодоления дихотомии Восток – Запад.

The study of the historical heritage of the founders of national compositional schools and professional opera in the former Soviet republics remains highly relevant for contemporary musicology. These iconic creative figures are linked not only by a shared historical era and similar socio-cultural conditions but also by the sheer scale of the objectives they set and achieved. Within a short historical span, Azerbaijan and the republics of Central Asia made a rapid transition from an oral monodic tradition to European-style professional composition. This rapid civilizational breakthrough, which historically spanned centuries in the evolution of music, defined the trajectory of national art and integrated it into the global musical space as a fully-fledged branch of academic music.

The music of these composers, profoundly revered in their respective countries, remains vital and widely performed today. At the same time, how their work is conceptualized by foreign music critics, representatives of different cultures, is a question of compelling interest. It must be noted, that the number of English-language publications is negligible¹, with their authors' research interest focusing primarily on issues related to postcolonial discourse and the sociology of music. Musicological and ethnomusicological issues inherently associated with the transition to alternative "musical civilization" as defined by Izaly Zemtsovsky (11) rarely become the object of in-depth study. Meanwhile, it is precisely the problems of musical tuning, the reconstruction of traditional musical instruments, harmonization, and the preservation of national modal-intonational systems that should form the basis for analyzing the composers' creative process. These aspects should serve as the foundation for an objective evaluation of the artistic value of their works, shifting the analytical focus from a perceived political commission to the highly complex process of adaptation and survival of national modal systems within new cultural and historical contexts.

Topics such as "debunking the myth of Russianness" in music, the concept of cultural colonialism, the relationship between the artist and the authorities, and the construction of a "new culture" in the Soviet Union have become mainstream in post-Soviet foreign scholarship. A prominent place among these issues is occupied by the problem of "musical nationalism" in the Soviet republics, which Western authors view as an instrument of political engineering.

In her article *National in Form, Socialist in Content: Musical Nation-Building in the Soviet Republics*, Marina Frolova-Walker² defines the subject of her study as "unique and bizarre project: the attempt to create, within the Caucasian and Central Asian republics of the USSR, national musical cultures that would reflect the musical nationalism that grew up in Moscow and St. Petersburg during the previous century" (331). Outlining the scope of her research, she adds that "the study of this music holds great promise, provoking reflection on a constellation of topics: nationalism, cultural

colonialism, orientalism, and the history of socialist realism" (Frolova-Walker 332).

The article is devoted to a reconceptualization of the creative heritage of Russian composers and those from the republics of Transcaucasia

1 This is evidenced, in particular, by the scarce bibliography in Gregory Salmon's articles on the state of opera in the republics of Central Asia and Transcaucasia, published in the multi-volume *The New Grove Dictionary of Opera* (28).

2 Marina Frolova-Walker is a Professor at the University of Cambridge, specializing in Russian and Soviet music.

and Central Asia: by questioning the very presence of the national element in national operas, the author intends to “debunk the myth of the Russianness of Russian composers’ musical language”³ and the “myth of overcoming the traditions of Russian Orientalism” by the composers of the Eastern republics.

In an attempt to shift the discourse from an ideological plane into the field of theoretical musicology to strengthen her position, Frolova-Walker turns to an analysis of Uzeyir Hajibeyli’s⁴ opera *Koroghlu* (See Fig. 1). This choice is not random.⁵ Hajibeyli’s opera, for which the composer was awarded the Stalin Prize, is one of the most brilliant and innovative musical-theatrical works of that era. In the preface to the first edition of his book *Foundations of Azerbaijani Folk Music* (1945), he specifically emphasized: “For me as a composer, my work on studying the foundations of Azerbaijani folk music had the practical significance that I was able to write an entire opera, *Koroghlu*” (Hajibeyli 6). Thus, the modern theory of Azerbaijani modes created by Hajibeyli comes under the author’s intense analytical focus.

At first glance, the numerous citations provided in Frolova-Walker’s article create the impression of a well-grounded study. However, refracted through the author’s personal interpretation, taken out of context, and accompanied by her own commentary, these quotes tend to distort the actual picture. They testify either to the article author’s pronounced Eurocentrism or to a bias shaped by political conjuncture.

Frolova-Walker writes: “Gajibekov began, naturally enough, with a careful study of ‘Azerbaijani’ folk music and on the basis of his findings

3 As Frolova-Walker notes, “by the turn of the century, it was already becoming painfully obvious that Russian composers’ claims to have created a national musical language could no longer be taken at face value” (*National in Form* 345). In another article, she observes: “During the last few decades the tendency to deromanticise Russian music history has become quite strong, owing to Richard Taruskin, Caryl Emerson, Robert Ridenour and others, but the hour of final victory still seems far off” (Frolova-Walker, *On Ruslan and Russianness* 21). Beyond articles, presentations, and conference papers, Frolova-Walker’s personal contribution to bringing this “hour of final victory” closer includes such major works as *On Ruslan and Russianness*, *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*, and others.

4 By agreement with the author, the editorial office of the *Saryn* journal uses the spelling of the composer’s surname as Hajibeyli across Kazakh, Russian, and English languages. It should be noted that a number of sources, including certain works cited in this study, utilize the alternative spelling Hajibeyov. These discrepancies are due to the existence of differing traditions of surname transliteration in academic and reference literature, as well as the returning to historical national forms. In turn, within the quotations from Frolova-Walker, the composer’s surname is maintained as “Gajibekov.”

5 A substantial part of the publication is dedicated to Hajibeyli. Suffice it to say that in an article whose proclaimed topic was the creation of compositional schools and the development of opera in the Transcaucasian and Central Asian republics, Hajibeyli’s name appears 43 times (by comparison: Mikhail Glinka — 22, Reinhold Glière — 20, Nikolai Rimsky-Korsakov — 13, Aram Khachaturian — 7, Alexander Spendiariov — 5, Yevgeniy Brusilovsky — 3 times; Zachary Paliashvili, Mukhtar Ashrafi, Vladimir Fere, and Abdylas Maldybayev appear fewer than three times).



Figure 1. Uzeyir Hajibeyli (18 September 1885 – 23 November 1948). Photograph restored using ChatGPT.

attempted a theory of melodic modes. ...But when the time came for him to apply his theories to his opera, he was immediately confronted with a series of excruciating problems involving tuning, polyphony, harmony, and vocal style. He could not indulge in hand wringing for long, however, since he had a job to carry out at the behest of the Soviet authorities. In the end he was apparently unable to reconcile the demands of his nationalist agenda with those of the task in hand, for his earlier pronouncements are clearly at odds with the actual score of *Keroglu*" (355).

Discussing the tuning of the *tar* — a stringed Azerbaijani national instrument with tied frets — Frolova-Walker compares two statements made by Hajibeyli: one from 1926 ("Musical Development in Azerbaijan")⁶ and another from 1939 ("On Folk Character in Music")⁷, utilizing the Russian translation she obtained from Zemfira Safarova's study *The Musical and Aesthetic Views of Uzeyir Hajibeyov*.⁸

Regarding the 1926 article, Frolova-Walker writes: "...Gajibekov lucidly described how a modern piano would completely distort a folk melody that had a tonic on *E*, another degree roughly the same as the piano's *E-flat/D-sharp*, and a third, *functionally distinct degree* falling between these two" (*emphasis added*) (355).

Frolova-Walker then quotes Hajibeyli's 1939 statement: "I myself ignore the groundless claims of some musicologists that the international musical alphabet is not sufficient for the representation of the characteristics of Azerbaijani music. This opinion is wrong, since the chromatic scale satisfies us completely" (356).

The article's author then offers the following commentary: "By 1939, however, he (Hajibeyli) had enacted a rather bizarre volte-face, saying that Azerbaijani music possessed no intervals smaller than the semitone and even adding, with peculiar satisfaction, that 'our semitone, in fact, is wider.' By this stage of his career, Gajibekov was no longer a mere nationalist of local standing, but a celebrated composer of the Soviet Union. His change in status appears to have colored his judgment considerably" (Frolova-Walker 356).

First of all, it must be emphasized that in the original text of the article "Musical Development in Azerbaijan" (1926), Hajibeyli does not speak of *functionally distinct scale degrees*. Rather, he discusses the major and minor semitones preserved in Eastern music — in contrast to European music, where this distinction was eliminated following the introduction of equal temperament. Nor is there any mention of functionally distinct scale degrees in Safarova's study.

What kind of "agonizing," insoluble problems, in Frolova-Walker's view, did Hajibeyli actually face? How does she explain the composer's *volte-face*, which she finds so strange

— or rather, how does *she* understand the *evolution* of his musical thinking that ultimately led to the creation of the modern theory of Azerbaijani modes? Can we agree with Frolova-Walker when she attributes the shift in Hajibeyli's views merely to a change in his status...? to the necessity of following Party directives...?

6 Hajibeyov, Uzeyir. "Musical Development in Azerbaijan (In connection with the report of the Commissar of Education, Comrade Mustafa Kuliev).", *Maarif və mədəniyyət*, no. 8–9, 1926. (In Azerbaijani)

7 Hajibeyov, Uzeyir. "On Folk Character in Music." *Narodnoe tvorchestvo*, no. 4, 1939, pp. 22–23. (In Russian)

8 Safarova, Zemfira. *The Musical and Aesthetic Views of Uzeyir Hajibeyov*. Moscow, Sovetskii kompozitor, 1973. (In Russian)

or to the fact that he had “sincerely convinced himself of this orthodoxy of Soviet music” (Frolova-Walker 356)?

Frolova-Walker writes that on matters of tuning, equal temperament, and European notation, Hajibeyli was compelled to adopt the viewpoint of Mustafa Kuliev, the People’s Commissar of Education of Azerbaijan at that time: “...there was probably little room for disagreement” (355). In doing so, she fails to mention that European notation had been utilized by the composer as early as 1907 during the composition of his first *mugham* opera, *Leyli and Majnun*⁹ — long before “M. Kuliev’s reforms” or “ideological pressure from Moscow.” For this opera, Hajibeyli used European notation to score the Overture, song-and-dance episodes, choruses, and orchestral accompaniment within the *rast*, *shur*, *segah*, *chahargah*, and *shushtar*¹⁰ modes. In 1913, Hajibeyli composed his musical comedy *Arshin Mal Alan*, which achieved worldwide popularity. This musical comedy was likewise written in various Azerbaijani modes (for instance, Askar’s Aria from Act I in *segah*, Gulchohra’s Elegy in *shushtar*, and Gulchohra’s Lament in *bayati-shiraz*), and it, along with his two preceding musical comedies¹¹ and five *mugham* operas, also employed European notation. It is crucial to emphasize that already in Hajibeyli’s earliest compositions, one finds neither clichés, nor stylizations of the Orient, nor “generic Eastern intonations” (such as the augmented second, the flat sixth scale degree in major, alternating major-minor keys, alterations, etc.), but rather clearly differentiated Azerbaijani modes.

Regarding the issues of tuning, equal temperament, and European notation, it should be noted that the intervals of Azerbaijani modes are comparable to Garbuzov’s pitch zones. The functional relations of their scale degrees are resistant to pitch variations within the limits of these zones.¹² This implies that the abstraction of European notation and equal temperament is applicable to Azerbaijani modes to the exact same extent as it is to any other musical phenomena. When performed on equal-tempered instruments, Azerbaijani modes remain readily identifiable to the ear. This was the very result — *both artistic and practical* — that the composer achieved in his earliest works, testifying to the independent nature of his genius.

In developing the modern theory of Azerbaijani modes, Hajibeyli abstracting from minor pitch and intonational variances, identified the essential and systematic features of the modes. Having recognized an intonational affinity across more than eighty *mughams* and their sections under various names, he classified them on the basis of this intonational similarity into seven principal modes, thereby ascending to a next, hierarchically higher level of generalization.

When in his 1929 article¹³ Hajibeyli presents nine modes, writing: “At present, Azerbaijani music, along with its entire multitude of *shobas* and *gushas*, possesses the following independent tunings: *rast*, *segah*, *shur*,

9 The opera premiered on January 25, 1908.

10 Note on terminology: Following the established convention in Azerbaijani musicology and ethnomusicology, modes are written in lowercase (e.g., *rast*) to distinguish them from the *mugham* genre of the same name, which is capitalized (e.g., *Rast*).

11 The first musical comedy, *Ər və Arvad* [Husband and Wife], was written by the composer in 1909.

12 For a detailed discussion, see: Aliyeva, Imina. “N. A. Garbuzov’s Theory of the Zone Nature of Musical Hearing and the Significance of European Notation for Azerbaijani Modes.” *Musiqi dünyası*, vol. 51, no. 2, 2012, pp. 20–25. (In Russian)

13 Hajibeyov, Uzeyir. “On Azerbaijani Turkic Folk Music.” *Na rubezhe Vostoka*, no. 3, 1929. (In Azerbaijani)

chahargah, shushtar, zabol, shahnaz, bayati-shiraz, and humayun. All Azerbaijani Turkic folk music is based solely on the aforementioned tunings"; when in his 1939 article¹⁴ he asserts: "The chromatic scale completely satisfies us," and further in the same text: "There is an opinion that there are over eighty modes in Azerbaijani music. I have concluded that we have only eight independent modes with their own distinct structures <modes *rast, segah, shur, chahargah, zabol, shahnaz, bayati-shiraz, and humayun*>"; and when, finally, in the *Foundations of Azerbaijani Folk Music* (1945), he definitively arrives at seven primary modes (*rast, segah, shur, chahargah, shushtar, bayati-shiraz, and humayun*) and employs European notation for their presentation¹⁵ — this demonstrates that the composer's mind had isolated, that his cognitive system had definitively formed, what has today been conceptualized as the macro-intonational schemata of Azerbaijani modes (Aliyeva, *The Intonational System*).¹⁶

This represented a fundamentally altered, novel approach to modal categorization. Hajibeyli distinguished the primary modes neither by the principle of melodic formula (*popovka* in Russian) — that is, by their affiliation with a specific *mugham, shoba, or gusha* — nor by the principle of fixed pitch relations within a 17-tone scale, which typically underlies the classification of modal systems. Instead, he categorized them based on their intonational affinity. This reveals an astonishingly modern comprehension of the mode, one that stems from the capacity of human consciousness to generalize "quantitatively" differing phenomena into a single quality — a cognitive mechanism that serves as the foundation for Lotfi Zadeh's renowned fuzzy set theory. This process of abstraction ultimately led Hajibeyli to his definitive decision to establish only seven principal modes, reclassifying the *zabol* mode as a variant of the *segah* mode.

Frolova-Walker characterizes Hajibeyli's harmony at times as "impoverished" and at others as producing a "startlingly inappropriate functional effect." However, the point is that the harmony of Azerbaijani modes is intrinsically linked to the physical

construction of the *tar*¹⁷ and the *saz*, as well as to the specific performance techniques unique to these instruments, where the musician executes the melody on a single string while simultaneously striking the remaining strings with a plectrum. The resulting vertical sonorities are directly determined by the tuning of the variable drone strings, which varies depending on the *mugham* being performed. This technical feature generates quartal, quintal, quartal-quintal, and other sonorities, including configurations equivalent to sixth chord triads (first-inversion triad).¹⁸ The *mugham* harmonies that accompany the *Segah mugham* structurally correspond

14 Hajibeyov, Uzeyir. "On Folk Character in Music." *Narodnoe tvorchestvo*, no. 4, 1939, pp. 22–23. (In Russian)

15 See: Hajibeyov, Uzeyir. *Foundations of Azerbaijani Folk Music*. Baku, Izdatel'stvo AN Azerbaidzhanskoi SSR, 1945. (In Russian)

16 For a detailed discussion, see: Aliyeva, Imina. *The Intonational System of Azerbaijani Modes in the Context of Contemporary Music Theory*. 2017, Baku, Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy, PhD thesis's abstract. (In Russian)

17 It should be recalled that Hajibeyli linked the scale of the *tar* directly to the principles of mode formation and regarded the instrument as the foundational and most vital one.

18 This harmonic feature of Azerbaijani modes was discussed by Hajibeyli in his 1919 work "On the Music of the Azerbaijani Turks." *İstiqlal digest*, 1919 (In Azerbaijani); it has also been the subject of research by contemporary Azerbaijani musicologists, including Tariel Mamedov, Vagif Abdulkassymov, Saadet Abdullayeva, and Dzhamilya Hasanova. Hasanova terms these sonorities as *mugham harmonies* or *mugham chords* (66).

to a major sixth chord (first-inversion triad), which Frolova-Walker misinterprets as merely creating a “functional effect.”

Existing simultaneously across different civilizations — from monody to the creative explorations of contemporary composers — Azerbaijani modes offer a unique opportunity to trace how the evolution of musical thinking has unfolded over the centuries. Therefore, it is not a surprise that Hajibeyli’s harmony encompasses *mugham* drones, canons, *mugham* chords, characteristic *ashugh* harmonic accompaniment, and the polyphonic “combination of logically constructed

independent melodies” (Hajibeyov, *Osnovy* 33), as well as the intersection of modality with the norms of tonal-harmonic thinking, a feature characteristic of early classical harmony. As the Russian musicologist Mark Etinger writes, “it is precisely within this synthesis that its (early classical harmony’s) originality and peculiar charm lie” (*Ranneklassicheskaya garmoniya*). Yuri Kholopov discusses a similar phenomenon in European music in his article “On the Harmony of H. Schütz”: “In polyphonic music (already in the Middle Ages, and particularly during the Renaissance), the traditional church modes, which are monodic by nature, were modified and essentially transformed into something new — into modal-harmonic modes (referring to the harmonic system of the fifteenth to seventeenth centuries). ...What our ear perceives as an inconsistently expressed tonality, ‘blurred’ here and there by strange progressions, is in fact the very type of seventeenth-century harmony that arises on the basis of modality, yet is increasingly permeated by the powerfully emerging system of classical tonal functions” (134).

Finally, it is worth analyzing Frolova-Walker’s arguments regarding Aria from Act I of *Koroghlu* opera (See Fig. 2). Hajibeyli employed the *segah* mode in this composition. Frolova-Walker, however, hear — or rather, her cognitively organized ear recognizes in this aria — nothing but an alternation of major and minor and a minor subdominant in a major key, which she labels as “cliché

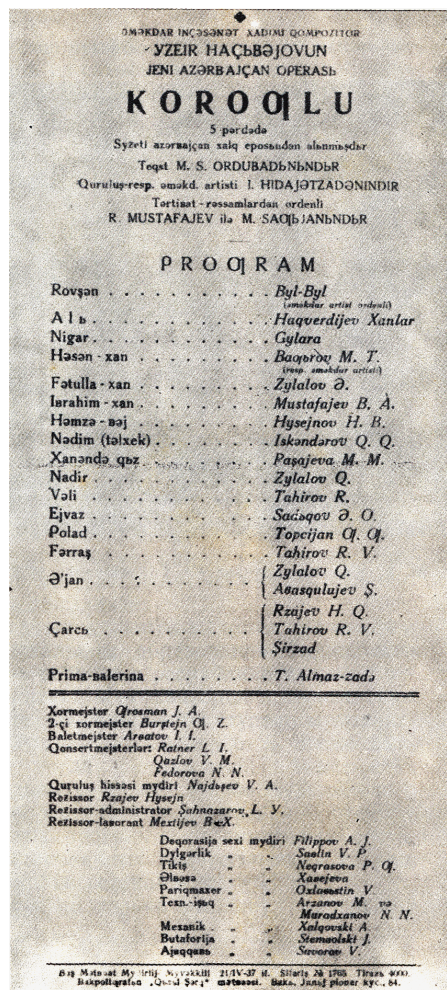


Figure 2. Programme of the first performance of Uzeyir Hajibeyli's *Koroghlu* opera, 1937.

Source: Abassova, Elmira. *Uzeyir Hajibekov*. Baku, Azerbaijan State Publishing House, 1975, pp. 80–81.

of exoticism ...fully in line with the orientalism of Glinka or Gliere” (357). Based on her own music-theoretical sets, Frolova-Walker asserts that “Gajibekov employs Western tonal idioms¹⁹ more crudely..., and this tended to obliterate the modes he employed in his melodies” (357). Yet, despite the vast diversity of their manifestations across

both traditional and European genres, Azerbaijani modes never forfeit their differential intonational characteristics.

Such extensive quotations have been intentionally provided and commented upon to demonstrate the confusion and distortions resulting from a superficial treatment of the highly complex contemporary existence of Azerbaijani modes. It would be simpler to accuse the article's author of biased judgment; however, this is recognized as a broader issue stemming from a Eurocentric approach to researching non-European music.

- <19 A familiar argument stated by proponents of the incompatibility of Western and Eastern musical systems. As Marina Drozhzhina notes in her doctoral dissertation, *Young National Compositional Schools of the East as a Phenomenon of Twentieth-Century Musical Art*, the thesis concerning the inevitable destruction of the modal system and its absorption by the more mobile and dynamic tonal-harmonic (major-minor) system tends to appear as a "periodic reminiscence".
- 20 The concept of "epistemic injustice" was first introduced and applied by Miranda Fricker in her article: Fricker, Miranda. "Rational Authority and Social Power: Towards a Truly Social Epistemology." *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 98, no. 1, 1998, pp. 159–177. This publication laid the foundation for her fundamental monograph: Fricker, Miranda. *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford University Press, 2007. Miranda Fricker writes: "Where that imitation brings about a mismatch between rational authority and credibility — so that the powerful tend to be given mere credibility and/or the powerless tend to be wrongly denied credibility — we should acknowledge that there is a phenomenon of epistemic injustice" (170). Projected onto musicology, this concept highlights why Eurocentric scholarship maintains an absolute conviction that national music theory is applicable only within traditional music-making and must remain "on the margins" of musicological analysis of academic genres. The author's concepts and terms introduced in this article allow us to recognize and overcome this rigid limitation.
- 21 Critique of Schenkerian analysis and the issue of racism in musicology resonate actively and prominently in the works of Philip Ewell. See: Ewell, Philip. "Tonality, Racism, and White Indifference." *Journal of Music Theory*, vol. 68, no. 1, 2024, pp. 89–97; Ewell, Philip. *On Music Theory, and Making Music More Welcoming for Everyone*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2023.
- 22 These trends — ranging from the deconstruction of Eurocentrism to the justification of local theoretical and pedagogical models — constitute the common field of the latest international research. See, in particular: Li, Edwin, et al. "Introduction: Music Theory in the Plural." *Music Theory Online*, vol. 30, no. 4, 2024, DOI: <https://doi.org/10.30535/mt0.30.4.6>; Attas, Robin, and Margaret Walker. "Exploring Decolonization, Music, and Pedagogy." *Intersections*, vol. 39, no. 1, 2019, pp. 3–20, DOI: <https://doi.org/10.7202/1075339ar>; Chua, Daniel. "Global Musicology: A Keynote Without a Key." *Acta Musicologica*, vol. 94, no. 1, 2022, pp. 109–126.

This problem finds a direct reflection in the concept of "epistemic injustice" introduced by Miranda Fricker²⁰ which may well be projected onto contemporary musicology. Notably, international scholarship of recent years has increasingly recognized the methodological limitations of Eurocentrism.²¹ Authors of these works focus their attention on such areas as sociological and cultural studies, and construction of national musical theories.²² However, the problem of difference in intercultural auditory perception itself (which also arises within a single national culture at the crossroads of civilizations), as well as cross-national perception, requires transdisciplinary approach and deeper immersion into fields such as cognitive and psychoacoustic analysis.

Frolova-Walker identified the problematic issues — the 'pain points' of a transitional process, the process of the emergence and development of a new branch of academic musical art. A comprehensive, multifaceted understanding of these issues is impossible from either a West- or East-centric perspective. Azerbaijani modes have transitioned to a new level of development, demanding a new approach and a new 'metalanguage' to comprehend and explain this reality.

Comprehending a national musical language presents a frequent and widespread challenge for Western musicologists who hold *a priori* Eurocentric music-theoretical sets that prevent them from understanding and explaining

the phenomena of Eastern musical culture. Western musicologists, for whom the system of Eastern modes remains unmapped in a music-theoretical sense — which implies a lack of a correspondingly trained, cognitively organized hearing — are unable to grasp the grandeur of the task achieved by Hajibeyli. Furthermore, the intuitive-empirical hearing of such scholars, having absorbed the opulence and rich coloration of “Eastern” harmonies and timbres from Orientalist composers, evaluates Hajibeyli’s music against these “benchmark”.²³ We should note, and indeed emphasize, that Frolova-Walker herself admits: “While it is possible that a native Azerbaijani might detect in *Keroglu* some faint traces of national characteristics, ... *westerners are unlikely to share this perception*” (*emphasis added*) (357). This admission, however, does not prevent her from categorically declaring: “As an anti-orientalist gesture, however, *Keroglu* was a failure” (Frolova-Walker 361).

Frolova-Walker’s article serves as a vivid illustration of a broader problem: the profound difficulty the West faces in understanding and accepting the East. Adopting a deconstructivist stance toward Russian composers — thereby dismantling the “myth of Russianness” — Frolova-Walker, when addressing the oeuvre of Hajibeyli, falls captive to her own Eurocentric construct.

Consequently, the Eurocentric bias of the article under discussion converges with its author’s own Orientalism. Orientalism, as a mode of thought, is a direct product of Eurocentrism — its continuation and its reverse side. Edward Said²⁴, in his prominent work *Orientalism*, notes: “Books are written and congresses held with ‘the Orient’ as their main focus, with the Orientalist in his new or old guise as their main authority. The point is that even if it does not survive as it once did, Orientalism lives on academically through its doctrines and theses about the Orient and the Oriental” (10).

However, if a Western listener fails to perceive what a native musician hears, this must not imply that the phenomenon itself does not exist. In accordance with Eastern tradition, the Azerbaijani modes of Uzeyir Hajibeyli are explicitly named, which aids in their differentiation. It is impossible to “dispel the myth” of their existence. For a scrupulous and profound scholar, this reality dictates a singular directive: one must endeavor to hear.

Attention is drawn to the extreme urgency of the problem for the current global confrontation of confessions and peoples. Although institutions, conferences, congresses, and publications are designated to establish mutual understanding between East and West, the problem remains profoundly difficult to resolve.

Andrey Smirnov, the editor-in-chief and co-author of the collected volume *Otherness Problematized: Russia and Islamic World*, discusses the inevitable and systematic effect of semantic refraction that occurs during the transition between two cultural environments when their modes of information processing differ.

23 The concepts of cognitively organized hearing and intuitive-empirical hearing were introduced by the author of this article as two interconnected components of professional musical hearing. Intuitive-empirical hearing is grounded in sensory experience and general musicality, whereas cognitively organized hearing relies on a conscious, theoretical understanding of musical structure, enabling the analysis of musical processes. For a detailed discussion, see: Aliyeva, Imina, “On the Formation of Cognitively Organized Modal-Intonational Hearing Based on Azerbaijani Modes.” *Musiqi dünyası*, vol. 53, no. 4, 2012, pp. 24–30. (In Russian); Aliyeva, Imina, *A Practical Guide to the Study of Azerbaijani Modes and the Development of Modal-Intonational Hearing*. Baku, Adiloğlu, 2010. (In Azerbaijani and Russian)

24 Edward Said’s epigraph features a notable quote from Karl Marx’s *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*: “They cannot represent themselves; they must be represented”.

Differentiating between Eastern and Western cultures, Smirnov writes: "The method of constructing the body of a culture... I term as the mode of meaning-positing. The essence of the concept of a 'macrocultural area,' therefore, reduces to the indication that the cultures comprising such an area rely on a mode of meaning-positing common to them all. ...Two cultures represent otherness to one another if they differ in their mode of meaning-positing" (19). Smirnov categorizes Eastern and Western cultures precisely as such mutual alterities, distinct in their respective modes of meaning-positing.

"Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet," — this line from Rudyard Kipling's ballad has become a classic sentence for researchers examining the relationships between East and West. However, it is equally significant to consider the subsequent lines of the ballad, which are frequently omitted:

*But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth,
When two strong men stand face to face, though they come from the ends of the earth!*²⁵

Hajibeyli succeeded in overcoming the East-West dichotomy: in his music, East and West came together. He managed to bridge the otherness of musical thinking characteristic of distinct macrocultural areas (in Smirnov's terms) and establish a new musical civilization while preserving the pre-existing one (in Zemtsovsky's terms). His desire to "bring something new to the common cause of world musical art" (Hajibeyli 127–128), and his brilliant foresight into the future of Azerbaijani musical culture, inspired Hajibeyli to hear and grasp within *mugham* monody that Azerbaijani modes could be adapted to European musical culture — not as a form of "conventional Orientalism," but as a manifestation of authentic national music that preserves its individual intonational distinctiveness, and thus illuminated the path into the European musical community for other Eastern musical cultures, thereby forging a truly universal human unity.

25 Rudyard Kipling. *The Ballad of East and West*.
First published in 1889.

REFERENCES

- Abdulkassymov, Vagif. *Azərbaycan tarı [Azerbaijani Tar]*. Baku, İşıq, 1989. (In Azerbaijani)
- Abdulkassymov, Vagif. "Proyavlenie mugamnogo zvukoryada v azerbaidzhanskom tare." ["The Manifestation of the Mugham scale in Azerbaijani Tar."] *Azərbaycan milli konservatoriyası: Konservatoriya*, no. 2, 2009, pp. 17–28. (In Russian)
- Abdullayeva, Saadet. *Narodnyi muzykal'nyi instrumentarii Azerbaidzhana: muzykovedchesko-organologicheskoe issledovanie [Traditional Musical Instruments of Azerbaijan: A Musicological and Organological Study]*. Baku, Elm, 2000. (In Russian)
- Abezgauz, Izabella. *Opera "Kerogly" Uzeira Gadzhibekova. O khudozhestvennykh otkrytiyakh kompozitora. [Uzeyir Hajibeyli's Opera Koroghlu: On the Composer's Artistic Innovations]*. Moscow, Sovetskii kompozitor, 1987. (In Russian)
- Aliyeva, Imina. *Azərbaycan musiqisi əsasında lad-intonasiya eşitmə hazırlığı üzrə praktiki vasait [Practical Guide for Studying Azerbaijani Modes and Developing Modal Hearing]*. Baku, Adiloğlu, 2010 (In Azerbaijani, English and Russian)
- Aliyeva, Imina. *Intonatsionnaya sistema azerbaidzhanskikh ladov v kontekste sovremennoi teorii muzyki [The Intonational System of Azerbaijani Modes in the Context of Contemporary Music Theory]*. 2017, Baku, Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy, PhD thesis's abstract. (In Russian)
- Aliyeva, Imina. "Teoriya zonnoi prirody muzykal'nogo slukha N. A. Garbuzova i znachenie evropeiskoi notatsii dlya azerbaidzhanskikh ladov." ["N. A. Garbuzov's Theory of the Zone Nature of Musical Hearing and the Significance of European Notation for Azerbaijani Modes."] *Musiqi dünyası*, vol. 51, no. 2, 2012, pp. 20–25. (In Russian)
- Drozhzhina, Marina. *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka [Young National Composers' Schools of the East as a Phenomenon of 20th-Century Musical Art]*. 2005, Novosibirsk, Glinka Novosibirsk State Conservatory, Doctor of Arts thesis. (In Russian)
- Etinger, Mark. *Ranneklassicheskaya garmoniya: issledovanie [Early Classical Harmony: A Study]*. Moscow, Muzyka, 1979. (In Russian)
- Frolova-Walker, Marina. "'National in Form, Socialist in Content': Musical Nation-Building in the Soviet Republics." *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, no. 2, 1998, pp. 331–371, DOI: <https://doi.org/10.2307/831980>.
- Frolova-Walker, Marina. "On Ruslan and Russianness." *Cambridge Opera Journal*, vol. 9, no. 1, 1997, pp. 21–45, DOI: <https://doi.org/10.1017/S0954586700005140>.
- Frolova-Walker, Marina. *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. New Haven, Yale University Press, 2019. *Internet Archive*, uploaded by station64.cebun, 8 July, 2023, <https://archive.org/details/russianmusicnati0000frol/mode/2up>.
- Frolova-Walker, Marina. "The Language of National Style." *Oxford Handbook of Opera*. Edited by Helen M. Greenwald, Oxford Handbooks, 2014, pp. 156–176, DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195335538.013.007>.
- Frolova-Walker, Marina, and Jonathan Walker. *Music and Soviet Power 1917–32*. Woodbridge, The Boydell Press, 2012, DOI: <https://doi.org/10.1515/9781782040231>.
- Hajibeyov, Uzeyir. "Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında." ["On Azerbaijani Turkic Folk Music."] *Na rubezhe Vostoka*, no. 3, 1929. (In Azerbaijani)
- Hajibeyov, Uzeyir. "Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında." ["On the Music of the Azerbaijani Turks."] *İstiqlal digest*, 1919. (In Azerbaijani)

Hajibeyov, Uzeyir. "Azərbaycanda musiqi tərəqqisi (Maarif komissarı yoldaş Mustafa Quliyevin məruzəsi münasibətilə)." ["Music Progress in Azerbaijan (on the Occasion of Education Commissioner Comrade Mustafa Kuliev)."] *Maarif və mədəniyyət*, no. 8, 1926. (In Azerbaijani)

Hajibeyov, Uzeyir. "O narodnosti v muzyke." ["On the National Character in Music."] *O muzykal'nom iskusstve Azerbaidzhana [On the Musical Art of Azerbaijan]*. Baku, Azerneshr, 1966, pp. 84–86. (In Russian)

Hajibeyov, Uzeyir. "Vstupitel'noe slovo na otkrytii Vsesoyuznogo soveshchaniya po podgotovke natsional'nykh kadrov vokalistov." ["Introductory Remarks at the All-Union Meeting on the Training of National Vocalists."] *O muzykal'nom iskusstve Azerbaidzhana [On the Musical Art of Azerbaijan]*. Baku, Azerneshr, 1966, pp. 127–131. (In Russian)

Hajibeyov, Uzeyir. *Osnovy azerbaidzhanskoi narodnoi muzyki [Foundations of Azerbaijani Folk Music]*. Baku, Izdatel'stvo AN Azerbaidzhanskoi SSR, 1945. (In Russian)

Hasanova, Dzhamilya. "O problemakh issledovaniya vzaimosvyazey ladov azerbaidzhanskoi muzyki." ["On the Problems of Studying the Interconnections between Azerbaijani Modes.], proceedings of the *7th International Symposium of the ICTM Study Group on "Maqam"*, Baku, Şərq-Qərb, 2011, pp. 63–72. (In Russian)

Kholopov, Yuri. "O garmonii G. Shyuttsa." ["On the Harmony of H. Schütz."] *Heinrich Schütz: Collected Papers*. Compiled by Tatyana Dubravskaya, Moscow, Muzyka, 1985, pp. 133–177. (In Russian)

Mamedov, Tariel. *Traditsionnye napevy azerbaidzhanskikh ashygov [Traditional Melodies of Azerbaijani Ashugs]*. Baku, Ishig, 1988. (In Russian)

Safarova, Zemfira. *Muzykal'no-esteticheskie vzglyady Uzeira Gadzhibekova [The Musical and Aesthetic Views of Uzeyir Hajibeyov]*. Moscow, Sovetskii kompozitor, 1973. (In Russian)

Said, Edward. *Orientalism*. New York, Pantheon Books, 1978, https://monoskop.org/images/4/4e/Said_Edward_Orientalism_1979.pdf.

Smirnov, Andrey. "Smyslopolaganie i inakovost' kul'tur." ["Meaning-Positing and the Otherness of Cultures."] *Rossiya i musul'manskii mir: inakovost' kak problema [Otherness Problematized: Russia and Islamic World]*. Edited by Andrey Smirnov, Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur 2010, pp. 15–123. (In Russian)

The New Grove Dictionary of Opera. Edited by Stanley Sadie and Christine Bashford, London, Macmillan, 1992, 4 vols. *Internet Archive*, uploaded by station64.cebu, 1 October, 2021, https://archive.org/details/newgrovedictiona0000unse_s9n7.

Zemtsovsky, Izaly. Apologiya "muzykal'nogo veshchestva." [Apology for the "Musical Substance."] *Muzykal'naya akademiya*, no. 2, 2005, pp. 181–192, <https://mus.academy/articles/apologiya-muzykalnogo-veshchestva>. (In Russian)

UDC 78.01
DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.367

Tatyana Kharlamova

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

ORCID ID: 0000-0002-6836-7218

email: itiha@mail.ru

ARTICLE

THE AQQU–GAQQU INTONATIONAL COMPLEX AS A MECHANISM OF CULTURAL MEMORY IN ARTISTIC INTERPRETATIONS OF THE EPIC QYZ ZHIBEK

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

Received by editorial: 14.02.2026

Accepted to publish: 23.06.2026



© 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

Kharlamova, Tatyana. "The *Aqqu–Gaqqu* Intonational Complex as a Mechanism of Cultural Memory in Artistic Interpretations of the Epic *Qyz Zhibek*." *Saryn*, vol. 14, no. 2, 2026, pp. 34–54, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.367>.

KEYWORDS

Qyz Zhibek, epic, *Gaqqu*, *Aqqu*, intonational archetype, cultural memory, Kazakh musical culture, Kazakh opera, Kazakh film.

ACKNOWLEDGEMENTS

The author expresses his sincere gratitude to the organizers and participants of the *Qyz Zhibek*. Special thanks are due to the library staff at the Kulyash Baisseitova Kazakh National University of Arts for their meticulous dedication to collecting and preserving invaluable historical records from archival periodicals. The author also extends his deepest appreciation to the anonymous reviewers for investing their valuable time and providing insightful recommendations that greatly enhanced the quality of this work, as well as to the editorial team of *Saryn* journal for their patience, guidance, and assistance throughout the publication process.

DECLARATION OF GENERATIVE AI

By this declaration, the author confirms that artificial intelligence tools were used as an auxiliary means during the preparation of the "The *Aqqu–Gaqqu* Intonational Complex as a Mechanism of Cultural Memory in Artistic Interpretations of the Epic *Qyz Zhibek*" article. Specifically, artificial intelligence tools were used for: checking and improving the linguistic presentation of the text during translation into Kazakh and English (ChatGPT neural network). AI was not used for the creation of research results, formulation of conclusions, data analysis, development of the research concept, or generation of scientific content. The author bears full responsibility for the content of the article, the accuracy of the presented data, the correctness of references and citations, and compliance of the work with the requirements of research ethics.

ABSTRACT. The article explores the formation and transformation of the intonational archetype *Aqqu–Gaqqu* in interpretations of the epic *Qyz Zhibek*. It examines how the image of *Zhibek* became associated with the swan symbolism long established in Kazakh culture. As a result, the epic narrative found expression in folk song, drama, opera, cinema, and instrumental music. Particular attention is paid to the canonization of the swan image as one of the heroine's key symbols. The relevance of the study is reinforced by the anniversary events of 2025 associated with the Sultan-Akhmet Khodzhikov's film *Qyz Zhibek*.

The research materials include the epic *Qyz Zhibek*, Ukili Ybyrai's song *Gaqqu*, Yevgeniy Brusilovsky's opera *Qyz Zhibek*, Sultan-Akhmet Khodzhikov's film *Qyz Zhibek*, the *kuis Aqqu* by Ykhlis Dukenuly and Nurgissa Tlendiyev, the songs *Gaqqu*, *Qyz Zhibek*, and *Aqqu-kui* published in Alexander Zataevich's collections.

The methodological framework combines historical-cultural and comparative-historical approaches, Boris Asafyev's theory of intonation, intertextual analysis, and Jan Assmann's theory of cultural memory. The study demonstrates that the swan image was not an original feature of the epic narrative. Rooted in an earlier cultural tradition, it emerged through successive reinterpretation and is defined here as the *Aqqu–Gaqqu* complex. The findings show *Gaqqu*, having absorbed earlier musical traditions, became a foundation for later interpretations, while Nurgissa Tlendiyev's *kui Aqqu* represents the culmination of this process. The study concludes that the *Aqqu–Gaqqu* complex functions as a mechanism of cultural memory, ensuring the continuity of the artistic image of *Qyz Zhibek* across diverse genres of Kazakh art.

UDC 78.01
DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.367

Татьяна Валерьевна Харламова

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

ORCID ID: 0000-0002-6836-7218

email: itiha@mail.ru

МАҚАЛА

«ҚЫЗ ЖІБЕК» ЭПОСЫНЫҢ КӨРКЕМ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАРЫНДАҒЫ МӘДЕНИ ЖАДЫ МЕХАНИЗМІ РЕТІНДЕГІ «АҚҚУ–ГӘККУ» ИНТОНАЦИЯЛЫҚ КЕШЕНІ

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

Редакцияға түсті: 14.02.2026

Басылымға қабылданды: 23.06.2026



© 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

Харламова, Татьяна. «“Қыз Жібек” эпосының көркем интерпретацияларындағы мәдени жады механизмі ретіндегі “Аққу–Гәкку” интонациялық кешені». *Saryn*, т. 14, № 2, 2026, 34–54 б., DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.367>. (Ағылшынша)

Тірек сөздер

Қыз Жібек, эпос, Гәкку, Аққу, аққу бейнесі, интонациялық архетип, мәдени жады, қазақ музыкалық мәдениеті, қазақ операсы, қазақ фильмі.

Алғыс

Автор «Қыз Жібек: 55 жылдан кейін» атты арт-диалогтың ұйымдастырушылары мен қатысушыларына шынайы ризашылығын білдіреді. Автор Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті кітапханасының қызметкерлеріне мерзімді басылым материалдарынан маңызды тарихи мәліметтерді жинақтау мен сақтаудағы ұқыпты әрі қажырлы еңбектері үшін алғыс білдіреді. Сондай-ақ зерттеуді жетілдіруге бағытталған пайдалы ұсыныстары мен кәсіби пікірлері үшін өздерінің құнды уақытын бөлген рецензенттерге, сондай-ақ мақаланы баспаға дайындау мен жариялау барысында көрсеткен қолдауы мен көмегі үшін *Saryn* журналының редакциясына терең ризашылық білдіреді.

Жасанды интеллект құралдарын пайдалану туралы мәлімдеме

Осы мәлімдеме арқылы автор «“Қыз Жібек” эпосының көркем интерпретацияларындағы мәдени жады механизмі ретіндегі “Аққу–Гәкку” интонациялық кешені» атты мақаланы дайындау барысында жасанды интеллект құралдарының тек көмекші құрал ретінде қолданылғанын хабарлайды. Атап айтқанда, жасанды интеллект құралдары: мәтінді қазақ және ағылшын тілдеріне аудару кезінде тілдік рәсімделуін тексеру және жетілдіру мақсатында (ChatGPT нейрожелісі). Жасанды интеллект ғылыми нәтижелерді жасау, зерттеу тұжырымдарын қалыптастыру, деректерді талдау, зерттеу тұжырымдамасын әзірлеу немесе ғылыми мазмұнды генерациялау мақсатында қолданылған жоқ. Автор мақаланың мазмұнына, ұсынылған деректердің дұрыстығына, дереккөздерге сілтемелердің корректілігіне және жұмыстың ғылыми этика талаптарына сәйкестігіне толық жауап береді.

Аңдатпа. Мақала «Аққу–Гәкку» интонациялық архетипінің «Қыз Жібек» эпосының көркем интерпретацияларындағы қалыптасуы мен трансформациясын зерттеуге арналған. XX ғасырда Жібектің эпикалық бейнесі қазақ мәдениетінде бұрыннан қалыптасқан аққу символикасымен сабақтасып, эпикалық сюжет халық әні, драматургия, опера, кино және аспаптық музыка сияқты әртүрлі көркемдік формаларда көрініс тапты. Ерекше назар аққу бейнесінің біртіндеп кейіпкердің негізгі символдарының біріне айналу үдерісіне аударылады. Тақырыптың өзектілігі 2025 жылғы мерейтойлық оқиғалармен айқындалады.

Зерттеу материалы ретінде «Қыз Жібек» эпосы, Үкілі Ыбырайдың «Гәкку» әні, Евгений Брусиловскийдің «Қыз Жібек» операсы, Сұлтан-Ахмет Қожықовтың «Қыз Жібек» фильмі, Ықылас Дүкенұлы мен Нұрғиса Тілендиевтің «Аққу» күйлері, сондай-ақ Александр Затаевич жинақтарындағы «Гаку»¹, «Қыз Жібек» және «Аку-кюй»² ән-күйлері пайдаланылды.

Зерттеудің әдіснамалық негізін тарихи-мәдени және салыстырмалы-тарихи тәсілдер, Борис Асафьевтің интонациялық теориясы, интермәтіндік талдау және Ян Ассманнның мәдени жад теориясы құрайды. Зерттеу аққу бейнесінің эпикалық сюжеттің бастапқы сипаты емес екенін көрсетті. Ол дәстүрден бастау алып, көп мәрте көркем қайта пайымдау нәтижесінде қалыптасқан және осы жұмыста «Аққу–Гәкку» кешені ретінде белгіленеді. «Гәкку» әні өзіне дейінгі дәстүрлерді бойына сіңіріп, кейінгі интерпретациялар үшін негіз болды. Нұрғиса Тілендиевтің «Аққу» күйі осы интонациялық архетип эволюциясының қорытынды кезеңі ретінде қарастырылады. Қорытынды ретінде «Аққу–Гәкку» кешені мәдени жадтың маңызды механизмі ретінде бағаланып, Қыз Жібек бейнесінің қазақ өнерінің әртүрлі жанларындағы сабақтастығын қамтамасыз ететіні дәлелденеді.

1, 2 Редакция атауды сақталған ноталық материалдар негізінде көрсетеді.

UDC 78.01
DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.367

Татьяна Валерьевна Харламова

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

ORCID ID: 0000-0002-6836-7218

email: itiha@mail.ru

СТАТЬЯ

ИНТОНАЦИОННЫЙ КОМПЛЕКС «АККУ–ГАККУ» КАК МЕХАНИЗМ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ЭПОСА «КЫЗ ЖИБЕК»

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

Поступила в редакцию: 14.02.2026

Принята к публикации: 23.06.2026



© 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

Харламова, Татьяна. «Интонационный комплекс “Акку–Гакку” как механизм культурной памяти в художественных интерпретациях эпоса “Кыз Жибек”». *Saryn*, т. 14, № 2, 2026, с. 34–54, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.367>. (На английском)

Ключевые слова

Кыз Жибек, эпос, Гакку, Акку, образ лебедя, интонационный архетип, культурная память, казахская музыкальная культура, казахская опера, казахский фильм.

Благодарности

Автор выражает благодарность организаторам и участникам арт-диалога «Кыз Жибек: 55 лет спустя». Благодарность работникам фонда библиотеки Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой за кропотливый труд в сборе и сохранении важных исторических сведений из материалов периодической печати. Глубокая благодарность рецензентам, уделившим свое ценное время и давшим полезные рекомендации для улучшения исследования, а также редакции журнала *Saryn* за терпеливый труд и помощь в издании статьи.

Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта

Настоящим заявлением автор отмечает, что при подготовке статьи «Интонационный комплекс “Акку–Гакку” как механизм культурной памяти в художественных интерпретациях эпоса “Кыз Жибек”» инструменты искусственного интеллекта применялись исключительно в качестве вспомогательного средства. А именно для проверки и улучшения языкового оформления текста при переводе на казахский и английский языки (нейросеть ChatGPT). Искусственный интеллект не использовался для создания научных результатов, формирования выводов, анализа данных, разработки концепции исследования или генерации научного содержания. Автор несет полную ответственность за содержание статьи, достоверность представленных данных, корректность цитирования источников и соответствие работы требованиям научной этики.

Аннотация. Статья посвящена исследованию процессов формирования и трансформации интонационного архетипа «Акку–Гакку» в художественных интерпретациях эпоса «Кыз Жибек». Рассматривается длительный процесс переосмысления эпоса, в ходе которого в XX веке происходит сближение эпического образа Жибек с существовавшей ранее в казахской культуре символикой лебедя. Вследствие чего эпический сюжет получил воплощение в различных художественных формах: народной песне, драматургии, опере, кинематографе и инструментальной музыке. Особое внимание уделяется механизму канонизации образа лебедя, который постепенно становится одним из ключевых символов героини. Актуальность обращения к данной теме усиливается юбилейными событиями 2025 года.

Материалом исследования послужили эпос «Кыз Жибек», песня «Гакку» Укили Ыбырая, опера «Кыз Жибек» Евгения Брусиловского, фильм «Кыз Жибек» Султан-Ахмета Ходжикова, кюи «Акку» Ыкыласа Дукенулы и Нургисы Тлендиева, а также песни «Гаку»³, «Кыз Жибек» и «Аку-кюй»⁴ из сборников Александра Затаевича. Методологическую основу составили историко-культурный и сравнительно-исторический подходы, интонационная теория Бориса Асафьева, интертекстуальный анализ и теория культурной памяти Яна Ассмана.

В результате исследования установлено, что образ лебедя не является изначально заданной характеристикой эпического сюжета. Он исходит из традиции и формируется в процессе его многократных художественных переосмыслений. Данный интонационный архетип обозначается как комплекс «Акку–Гакку». Показано, что песня «Гакку», вобравшая предшествующие традиции, становится основой для последующих интерпретаций. Кюи «Акку» Нургисы Тлендиева рассматривается как итог многолетней эволюции интонационного архетипа, сформированного в процессе художественных прочтений эпоса. Делается вывод о том, что интонационный комплекс «Акку–Гакку»

3, 4 Названия приводятся редакцией в написании, зафиксированном в сохранившихся нотных материалах.

выступает важным механизмом культурной памяти и обеспечивает преемственность художественного образа Кыз Жибек в различных жанрах казахского искусства.

Introduction

The history of any national culture represents a continuous process of preserving and reinterpreting artistic images. In many cases, particular symbolic and semantic complexes prove to be more enduring than the works in which they first appeared. As these images pass from oral tradition into written and artistic forms (including literature, music, theatre, cinema and other arts) they retain their fundamental semantic core. At the same time, throughout their historical development, they acquire new artistic functions and meanings. This process gives rise to a distinctive dialogue among authors of different eras, in which each creator not only interprets an existing text in a unique way, but also enriches it, turning a new work into a creative continuation of the previous work.

One of the most significant examples of such cultural continuity in Kazakh art is the epic *Qyz Zhibek*. Originating within the oral lyric-epic tradition, its narrative underwent a long process of historical development. Initially, it existed in multiple oral versions preserved in the performance practice of *zhyrau* and *aqyns*; later, it was documented in written form and became the subject of scholarly study. Subsequently, the epic inspired numerous artistic adaptations in drama, opera, cinema, and choreography. Each new engagement with the narrative reflected the aesthetic principles of its time and enriched the interpretation of its characters and events with new layers of meaning.

The relevance of addressing this topic is reinforced by the anniversary events of 2025 associated with the history of the epic *Qyz Zhibek*, Sultan-Akhmet Khodzhiyev's film *Qyz Zhibek*, and the name of Yevgeniy Brusilovsky⁵, all of which have encouraged renewed reflection on the mechanisms through which cultural memory is preserved in Kazakh art.

Of particular interest in this process is the gradual formation of the swan image as one of the most enduring symbols associated with the image of Zhibek. Its emergence cannot be explained solely by the epic tradition or by any single artistic work. Rather, it is the result of a long process of interaction among poetic, musical, and stage interpretations. A significant role in this development was played by Ukili Ybyrai's

song *Gaqqu* [Swan], in which the image of the beloved is metaphorically embodied through the symbol of the swan. This song later became the basis for the musical characterization of Zhibek in Brusilovsky's *Qyz Zhibek*, the first Kazakh opera, and decades later received a new interpretation in the cinematic adaptation of the epic and in the music of Nurgissa Tlendiyev. Despite differences in genre conventions and artistic objectives, all of these works preserve a set of stable intonational features that makes it possible to speak of a unified intonational-semantic archetype.

In this context, the formation and transformation of the *Aqqu-Gaqqu*

5 *55 Years Later* art dialogue, held on April 25, 2026, at the *Tan Art Residency* creative space. This event was jointly organized by scholars from the Kulyash Baisseitova Kazakh National University of Arts, the Foundation of the First President of the Republic of Kazakhstan, and the *Tan Art Residency* community. The inspiring discussions regarding the artistic heritage and interpretations of the *Qyz Zhibek* epic during this forum served as the primary catalyst for the present study. The ideas developed in this article gained significant momentum through the vibrant exchange of insights among researchers, film critics, artists, and cultural figures.

It is highly symbolic that this research was compiled during a period marked by a series of major cultural milestones in Kazakhstan. These include the historic anniversaries of both the *Qyz Zhibek* epic and its iconic film adaptation, alongside the centenary celebrations of the prominent composer Yevgeniy Brusilovsky and the acclaimed actress Meruert Utekeshova. These events have once again revitalized the discourse on cultural memory, artistic continuity, and the preservation of national musical heritage.

intonational archetype in Kazakh musical culture is of particular scholarly interest. The present article examines this process as the result of a long-standing artistic dialogue. It traces the evolution of the image from the epic tradition and the song *Gaqqu* to its embodiment in opera and, subsequently, in Tlendiyev's *kui Aqqu*. Particular attention is paid to the mechanisms through which this intonational complex has been preserved and reinterpreted, thereby ensuring the continuity of cultural memory across different genres of Kazakh art.

The object of the study is the process of canonization of an artistic image through the formation of a stable intonational symbol. The subject of the study comprises the mechanisms of preservation and transformation of the *Aqqu–Gaqqu* intonational archetype. It is important to emphasize that the swan image has an independent history within traditional Kazakh culture. The song *Gaqqu* and the numerous instrumental *kuis* entitled *Aqqu* represent different forms of musical embodiment of this image that developed independently of one another (*Amanova*). Therefore, the present study does not focus on the origins of these traditions; rather, it examines the process of their artistic convergence and subsequent canonization in twenty–twenty first century interpretations of the *Qyz Zhibek* epic.

For the sake of clarity, it should also be emphasized that the tradition of the *Aqqu* *kuis* is not genetically related to the epic *Qyz Zhibek* and emerged long before the artistic interpretations discussed in this article. Moreover, sound imitation based on the reproduction of the voices of birds and animals belongs to the most ancient layers of musical thought and is found in the cultures of many peoples. In Kazakh culture, the image of the swan possesses a wide range of mythological and symbolic meanings, including associations connected with ancient beliefs and shamanic practices. Therefore, the *Aqqu* *kuis* examined in this study are by no means regarded as derivatives of the *Qyz Zhibek* narrative. Rather, they represent an independent cultural tradition that was subsequently incorporated into the process of shaping the musical image of *Zhibek*.

The body of literature employed in this research is of particular importance. The aim is not to retell or reiterate well-established facts concerning the musical thinking of different peoples, the phenomenon of sound imitation, the epic itself, opera productions, or the creation of the film adaptation. These subjects have already been extensively addressed in scholarly literature. Nevertheless, a concise review and systematization of existing research are necessary for understanding the logic of artistic continuity and for identifying the mechanisms through which enduring cultural symbols are formed. Examining diverse interpretations within a unified historical and cultural context makes it possible to trace the consolidation of the swan image as one of the key symbols accompanying the evolution of *Zhibek's* artistic representation.

Thus, the present study draws upon a wide range of scholarly sources reflecting different stages in the existence and interpretation of the epic. The use of works devoted to the history and poetics of the Kazakh epic tradition, ethnographic studies, research on the variability and historical transformation of the plot, as well as musicological publications examining Brusilovsky's opera and the music of Tlendiyev, makes it possible to reconstruct a comprehensive trajectory of the development of this artistic image.

Particular importance is attached to classical studies of Kazakh folklore and epic tradition by scholars such as Shokan Ualikhanov, Vassily Radlov, Grigory Potanin, Mukhtar Auezov, Seyit Qasqabassov, and others. A significant contribution to the contemporary study of the work has been made by research devoted to various national versions of the epic (Rakhimov), its stage interpretations (Sattybayeva and Yeskendirov; Rakisheva et al.), as well as its musical embodiment (Mussakhodzhayeva; Omarova; Kazken). Taken together, these studies provide clear evidence of the enduring scholarly interest in *Qyz Zhibek* as one of the key texts of Kazakh national culture. They also demonstrate a gradual expansion of research perspectives — from questions of origin and genesis toward issues of interpretation, artistic transformation, and cultural reception.

Reference to the works of Kazakhstani musicologists devoted to the traditional musical culture of the Kazakhs and the Turkic world as a whole made it possible to consider the image of the swan as an independent and multilayered phenomenon that existed long before its artistic reinterpretation, as well as to identify the cultural and historical prerequisites for the subsequent formation of the *Aqqu–Gaqqu* intonational complex. In this regard, particular importance was attached to studies examining the Kazakh musical tradition as part of the broader Turkic cultural sphere, as well as issues of comparative research into Turkic musical cultures and the commonality of their intonational and formal-generative processes. These questions have been addressed in the works of Saida Yelemanova, Gulzada Omarova, Saule Utegaliyeva. Equally valuable are studies devoted to the mechanisms of preserving vocal and instrumental traditions, including the works of Dina Amirova, Abdulkhamit Raiymbergenov, as well as Saule Amanova's research on the ancient *Aqqu kuis* and related scholarship.

Texts from periodical publications of different years also occupied an important place in the study⁶. Newspaper and magazine materials made it possible to reconstruct the cultural context surrounding the creation and reception of particular artistic versions of the work, to identify authorial intentions and the specific features of public and critical reception, and to trace the process through which cultural memory surrounding the image of *Zhibek* was formed in different historical periods.

The corpus of sources examined in this study includes the epic *Qyz Zhibek*, Ybyrai's song *Gaqqu*, Brusilovsky's opera *Qyz Zhibek*, the feature film *Qyz Zhibek* with music by Tlendiyev, the *Aqqu kuis* by Ykhlis Dukenuly and Tlendiyev, as well as the songs *Gaqqu*, *Qyz Zhibek*, and *Aqqu-kui* published in Alexander Zataevich's collections.

Methods

The interdisciplinary nature of this research is determined by the need to consider a work of art as part of a broader cultural and historical process. Throughout historical development, individual artistic models, plots, and structural elements may be preserved, reinterpreted, and endowed with new artistic functions while maintaining their connection to earlier traditions. Accordingly, the methodological framework of the study combines historical-cultural, comparative-historical, musicological, and interpretive approaches.

The historical-cultural method made it possible to trace the principal stages

6 Periodical publications dating from 1968 onward were provided from the collections of the Library of the Kulyash Baisseitova Kazakh National University of Arts.

in the existence of the *Qyz Zhibek* epic, identify the mechanisms of its artistic canonization, and determine the place of individual interpretations within the broader process of the narrative's development. The comparative-historical method was employed to examine and compare different versions of the work.

The principal musicological tool of the study is Boris Asafyev's theory of intonation. Proceeding from the premise that intonation functions as a carrier of artistic meaning and cultural memory, musical works are understood as processes of meaning-making. This approach makes it possible to trace the continuity of intonational patterns across works of different periods and genres, as well as to investigate the mechanisms underlying the formation of the stable *Aqqu–Gaqqu* intonational archetype associated with the image of Zhibek.

An important role in the study is played by the intertextual approach, which makes it possible to examine the epic, song, kui, opera, and film as interconnected cultural texts linked through relationships of continuity, quotation, reinterpretation, and creative extension. Within this framework, each new interpretation may be understood as part of an ongoing cultural dialogue extending across generations.

Methodologically, the study also draws upon Jan Assmann's theory of cultural memory. Within this theoretical framework, the image of the swan and the associated intonational complex (*Aqqu–Gaqqu*) are regarded as a stable symbolic code that facilitates the preservation and transmission of artistic meanings between different generations of authors, performers, and audiences. The application of this theoretical model makes it possible to investigate not only direct instances of musical quotation and borrowing, but also the more complex processes involved in the formation of collective cultural associations.

Results and Discussion

The history of *Qyz Zhibek* represents a complex, multi-stage process: from oral tradition to written fixation, from canonization to scholarly interpretation, and subsequently to a wide range of artistic adaptations. It is essential to emphasize that there is no single "original" text of the epic; rather, all versions should be regarded as equally valid manifestations of a living tradition, while each new artistic realization may be understood as a continuation of an ongoing cultural dialogue with the epic heritage.

The formation of the *Qyz Zhibek* epic is generally associated with the oral poetic tradition of the seventeenth–eighteenth centuries. The work organically combines elements of heroic narrative, love lyricism, and social as well as clan-related conflicts. Its plot reflects the historical realities of nomadic society, including intertribal relations, marriage customs, and concepts of honor, status, and duty. Researchers, particularly Seyit Qasqabassov, have noted that the narrative motifs can be traced back to events of the fifteenth and sixteenth centuries connected with the formation of the Kazakh Khanate, internal conflicts, and a complex political environment (Qasqabassov). As Gulnara Nurpeissova observes, "By this time, the ethnic and political consolidation of the Kazakh people had largely been completed, along with the formation of a unified national consciousness. The people had acquired a strong and distinctive spiritual foundation, and the poem *Qyz Zhibek* became the embodiment of this spiritual unity

of the nation" (1). Nevertheless, these historical events underwent substantial artistic transformation within the oral tradition; therefore, the epic should not be regarded as a historical document. Rather, it represents a poetic reconstruction of social reality.

For a long period, *Qyz Zhibek* existed exclusively in oral form. Its principal bearers were the *zhyrau* – guardians of epic memory, and the *aqyns* – improvisational poets. Each performance was inherently variable, depending on the individual performer and incorporating elements of improvisation. Consequently, the epic does not possess a single fixed version: differences appear in plot details, character interpretation, composition, and poetic structure.

The transition to written documentation began in the nineteenth century within the broader context of scholarly interest in Turkic folklore. A significant role in this process was played by Radlov and Potanin. Their studies did not result in the creation of a "canonical" text. Rather, their efforts were aimed at documenting individual narrative motifs associated with the life of nomadic society and at recording the very nature of the epic tradition, including its oral character and variability. The records of *Qyz Zhibek* produced during this period were fragmentary in nature, and no unified version had yet emerged. More broadly, the works of Radlov and Potanin provide valuable insight into the mechanisms through which the epic tradition functioned.

The next stage is associated with the activities of Zhusipbek Shaikhsislamuly, who published one of the first complete versions of *Qyz Zhibek* in Kazan in 1894⁷. This publication marked a transition from scattered recordings toward a more systematic canonization of the text. According to researchers, approximately sixteen original versions of *Qyz Zhibek* are known today, confirming the persistence of textual plurality even after the epic entered written circulation (Nurpeissova 1).

In the twentieth century, the epic became the subject of systematic scholarly inquiry. A particularly important role was played by Auezov, who introduced *Qyz Zhibek* into the sphere of academic research (*Ocherki istorii*). He defined the genre of *Qyz Zhibek* as a lyric-epic work, distinguishing it from heroic epics and thereby shifting the focus from feats of heroism to the realm of human emotions. The work came to be understood as a tragedy of love in which not only the sequence of events but also the inner motivations of the characters are of central importance. Auezov analyzed the artistic structure of the epic, compared its various versions, participated in their publication and scholarly editing, and examined the work within the broader social and cultural history of Kazakh society. In doing so, he effectively transferred *Qyz Zhibek* from the sphere of oral poetic tradition into that of scholarly knowledge and theoretical reflection.

In parallel, the twentieth century also marks the beginning of the epic's artistic reinterpretation. In the 1930s, Gabit Musrepov created the musical stage play *Qyz Zhibek*. Written according to the principles of dramatic composition, the work intensifies contrasting narrative lines and more clearly delineates the characters. The epic material thus acquires the form of a literary drama. In Musrepov's interpretation, the logic of conflict becomes more pronounced, the narrative gains compactness

7 Shaikhsislamuly was not only a collector, but also a performer (*zhyrshy*). In addition, he was an active publisher of Kazakh oral folk heritage in various cultural centers (Kazan, Ufa, Tashkent, and Saint Petersburg). Owing to his efforts, such works as *Aiman-Sholpan*, *Alpamys*, *Kenesary-Nauryzbai*, and others entered printed circulation.

and stage-oriented structure, and the image of Zhibek acquires greater psychological depth. The social dimension is also significantly strengthened, particularly the theme of pressure exerted by clan-based norms and the tragic conflict between these norms and individual choice (*Qyz Zhibek. Muzykal'naya p'esa* 14). This marks a shift from epic narration to drama as a form of artistic interpretation.

Based on Musrepov's libretto, a musical play was created in 1934, followed by Brusilovsky's opera *Qyz Zhibek*, which became one of the key milestones in the development of Kazakh professional musical culture. The opera incorporates a substantial number of folk songs and kuis (around fifty), which led the composer to hesitate in classifying it as a fully-fledged opera. Brusilovsky himself referred to it as an "ethnographic collection" and a "potpourri of folk songs" (Mussakhodzhayeva 33). The central number of the opera — the aria of *Qyz Zhibek* traces its origins to the song *Gaqqu* by the *aqyn* Ybyrai. It is precisely at this point that the formation of an intonational-semantic complex begins, one that later unites vocal and instrumental intonation. At this stage, this connection is not yet conceptualized as an independent artistic phenomenon; however, even in Brusilovsky's opera, the image of Zhibek becomes fixed through the musical symbolism of the swan.

The further development of the narrative is associated with cinema. In 1970, director Khodzhikov created the film *Qyz Zhibek*, which consolidated a visual canon for the reception of the epic in mass culture. At the same time, the screenplay of the film differs both from the folkloric version and from Musrepov's stage adaptation. The creators sought to reveal, through cinema, the traditional way of life of the Kazakh people and to reconstruct the historical atmosphere of the past. Particularly indicative are Musrepov's reflections on the screenplay of the film: "What will our film be about? The plot, at first glance, is traditional. The protagonists are driven by love — this eternal feeling underlies every epic. But the film is not only about the love of two young hearts. It is a philosophical reflection on the formation of a nation, the fate of its people, their sorrows and aspirations, and their centuries-old dream of freedom" ("Segodnya na Kazakhfil'me" 3). At the same time, the authors did not aim at a strictly historical reconstruction. This indicates a continuing process of interpretation and adaptation of the narrative within new cultural conditions. Nazira Ilyassova notes that "although the film version of the epic tale about *Qyz Zhibek* is an original work, it shares many similarities with the opera production of the same name by Ye. Brusilovsky" (3). This is reflected both in the interpretation of the main characters and in the musical numbers. Thus, similarly to the opera, which incorporated more than fifty examples of Kazakh traditional music, the filmmakers also appeal to the "auditory experience of the viewer, providing certain situations with additional semantic layers" (Ilyassova 3).

In addition to the operatic material, most notably the song *Gaqqu*, which functions as a kind of leitmotif in the film, the musical concept of the cinematic version also incorporates a number of well-known traditional Kazakh compositions familiar to the audience. Among them are the kui *Konil Ashar* by Torekesh ("The Scene where Bekezhan and Tolegen Prepare for Battle with the Dzungars", Episode 2), *Yerden* by Ykhlas ("The Scene with the Suitors Who Arrive to Propose to Zhibek,

Believing Her to Be a Widow", Episode 2), and others⁸.

8 A detailed analysis of the musical score of the film is provided in the study by Nazira Ilyassova.

In the following decades, the epic continues to exist in various artistic forms, including choreographic interpretations such as the ballet *Gaqqu*, compiled from music from Brusilovsky's opera (by analogy with Rodion Shchedrin's *Carmen Suite*) and staged by Bulat Ayukhanov with Shara Zhienkulova in 1967, and later in the musical interpretation by Aida Isakova – the ballet *Gaqqu*, dated 2006.

Thus, the narrative of *Qyz Zhibek* extends beyond literature, opera, and cinema, retaining its capacity for new artistic reinterpretations. "The story of *Qyz Zhibek* is a very rewarding subject. It is romantic, danceable, heartfelt, filled with tenderness, femininity, humanity, and warmth. It can be developed in any genre," notes Ayukhanov in an interview (Sablina).

Despite the diversity of genre interpretations, a number of stable artistic constants are preserved across all versions of the work. One of the most significant is the musical image of *Zhibek*, associated with the song *Gaqqu* and the symbolism of the swan. This line is of particular interest to the present study.

The association of *Qyz Zhibek* with the swan gradually became firmly established primarily through Brusilovsky's operatic interpretation of the epic. During the period of creating the opera, the composer was actively engaged in ethnographic work, studied Kazakh folklore, and perceptively recognized that the swan symbol in Kazakh tradition extends far beyond a mere characterization of external beauty. This symbol embodies ideas of spiritual perfection, purity, and the noble nature of womanhood.

The song *Gaqqu* by Ybyrai, in the process of cultural and historical transformation, acquires the status of an intonational archetype, first of the image of *Qyz Zhibek* and later, more broadly, of love, femininity, and strength, extending beyond its original genre and functional framework⁹. It is also important that *Gaqqu* did not exist in a single fixed version, which is confirmed by the Brusilovsky's own words in a dispute with Auezov regarding authorship: "You say that a song has an author. Are you unaware of how a given song reaches us and how many authors it acquires along the way? Take, for example, *Gaqqu* <...> Who is the author of this song? Ybyrai? But what he composed, according to Zataevich's transcription, is absolutely not similar to the *Gaqqu* performed in the stage production. In the conditions of non-written, oral folk creativity, a song lives in constant variation, dependent on the memory, creative talent, and vocal abilities of the performer..." (qtd. in Mussakhodzhayeva 33).

In the collection of Zataevich, we identified several versions of the song's transcription: *Gaqqu* under No. 159, recorded from Fatyl Beissembayev in the Pavlodar region (*500 kazakhskikh pesen* 116) (see Ex 1); and *Qyz Zhibek* under No. 750, recorded from Abish Ospanov in the Qarqaraly district (*1000 pesen* 279) (see Ex 2). The *Gaqqu* variant, used as the basis for the aria of *Zhibek* and presented in the 1936 libretto brochure prepared for the Decade of Kazakh Art in Moscow, represents an intermediate form between these two examples (*Qyz-Zhibek. Muzykal'naya p'sa* 20) (see Ex 3).

Each melody contains a stable set of expressive features. Among them are a smooth cantilena, wave-like melodic development, variability of melodic

9 The origins of the song can be traced to the lyrical tradition of the *sal* and *seri* singers of the second half of the nineteenth century. According to both oral accounts and literary sources, the composition emerged from the composer's personal romantic experience connected with a young woman named Khakima, whom he poetically addressed as *Gaqqu* [Swan].

116

159. Га́ ку.
(Лебедь)

Фаты́л Бейсе́мбаев.
Павлодарского р. Алкогольской вол. аул 1.

Бодро. $\text{♩} = 184$.

Га - ку! Га - ку! Ха-ля ли и га - ку!

Ex. 1: The song *Gaqqu*.

Source: Screenshot from Zataevich, Alexander. *500 kazakhskikh pesen i kyuiev Adaevskikh, Bukeevskikh, Semipalatinskikh i Ural'skikh [500 Kazakh Songs and Kuis of the Adai, Bukei, Semipalatinsk and Ural Regions]*. Alma-Ata, Narkompros Kazakskoi ASSR, 1931, p. 116. (In Russian). The collection was obtained from the *Archive of the National Electronic Library of Kazakhstan* (<https://kazneb.kz/ru/bookView/view?brld=1553153&simple=true>)¹⁰

750. Кы́з Жи́бек
(Девушка Жи́бек)

Сообщил ОСПА́НОВ Э́биш
Каркаралинского у. Моентинской вол.

Довольно скоро, с размахом. $\text{♩} = 84$

не замедляя

Ex. 2: The song *Qyz Zhibek*.

10 **Editorial Note:** To improve the reproduction quality of archival photographs, the images underwent digital restoration using AI-assisted image generation technologies (Gemini and ChatGPT). The restoration process was limited to correcting visual defects, enhancing image clarity, and improving the visibility of details without altering the original content of the photographs. However, it should be noted that AI image generation algorithms may introduce minor changes to certain visual characteristics. Consequently, complete fidelity of the restored images to the original photographs cannot be guaranteed.

Source: Screenshot from Zataevich, Alexander. *1000 pesen kazakhskogo naroda [1000 Songs of the Kazakh People]*. Almaty, Daik-Press, 2004, p. 279. (In Russian). The collection was obtained from the *Archive of the National Academic Library of the Republic of Kazakhstan* (<https://nabr.kz/bookView/view/?brld=416749&simple=true&green=1#>)

Гак-ку. Ария Жибек

MODERATO

Ex. 3: *Gaqqu*. Zhibek's Aria.

Source: Screenshot from the libretto: *Kyz-Zhibek. Muzykal'naya p'sesa v 4 deistviyakh i 5 kartinakh Gabita Musrepova [Qyz Zhibek: Musical Play in Four Acts and Five Scenes by Gabit Musrepov]*. Alma-Ata – Moscow, Kazakhskii gosudarstvennyi muzykal'nyi teatr, 1936, p. 20. (In Russian). The brochure was obtained from the *Archive of the National Electronic Library of Kazakhstan* (<https://kazneb.kz/index.php/en/bookView/view?brld=1554565&simple=true#>)

formulas, quartal intonations, and pentatonic structure. The incorporation of *Gaqqu* into the opera by Brusilovsky as the aria of the main heroine consolidated a specific intonational version of the song. Notably, in the collection *Gaqqu*, which includes arias and songs from the repertoire of Kulyash Baisseitova, the operatic aria of Zhibek is presented in two versions: the melody composed by the composer and the version performed by Baisseitova. It was precisely her performance interpretation that became fixed in collective perception a particular intonational image of *Gaqqu*, and subsequently it began to be perceived as a musical symbol of Zhibek, capable of existing beyond the vocal genre (see Ex 4).

Ex. 4: *Gaqqu*. Zhibek's Aria from the opera.

Source: Screenshot from the libretto: *Kyz-Zhibek. Muzykal'naya p'sesa v 4 deistviyakh i 5 kartinakh Gabita Musrepova [Qyz Zhibek: Musical Play in Four Acts and Five Scenes by Gabit Musrepov]*. Alma-Ata – Moscow, Kazakhskii gosudarstvennyi muzykal'nyi teatr, 1936, p. 20. (In Russian). The brochure was obtained from the *Archive of the National Electronic Library of Kazakhstan* (<https://kazneb.kz/index.php/en/bookView/view?brld=1554565&simple=true#>)

A comparison of the different versions of the song *Gaqqu* makes it possible to speak of a stable intonational core alongside significant variation in melodic formulas. Despite differences in ornamentation and rhythmic organization, all the examined versions reveal clear common features. First of all, one notes the predominance of smooth stepwise

motion, wave-like developmental patterns, quartal melodic formulas, and intonational movements within the interval of a fourth (fourth-third, second-fourth, third-second, and other variants). An essential element is the ornamentation of structural tones, which generates a characteristic decorative quality of the melodic line. Another shared feature across all versions is broad phrasing and extended melodic unfolding. Thus, the collective intonational core of *Gaqqu* is represented in the version performed by Baisseitova.

However, the formation of the musical image of Qyz Zhibek is not limited to the history of the song *Gaqqu*. In parallel, Kazakh instrumental tradition developed its own line of artistic interpretation of the swan image, represented by various versions of the kui *Aqqu*. In this regard, it is noteworthy that in Zataevich's collection, under No. 183, a dombra kui *Aqqu* is recorded (*500 kazakhskikh pesen* 123), transcribed from Kshukbai Dzhayukov in Semipalatinsk (see Ex 5).



183. Акү-күй.
(Күй „Лебедь“)

148
Кшукбай Джэулюков
гор. Семипалатинск.

Скоро и одинаково. ♩=144.

Домбра *)

pf

Размахисто.
f

Ex. 5: *Aqqu* Kui.

Source: Screenshot of a kui fragment from: Zataevich, Alexander. *500 kazakhskikh pesen i kyuiev Adaevskikh, Bukeevskikh, Semipalatinskikh i Ural'skikh* [500 Kazakh Songs and Kuis of the Adai, Bukei, Semipalatinsk and Ural Regions]. Alma-Ata, Narkompros Kazakskoi ASSR, 1931, p. 123. (In Russian). The collection was obtained from the Archive of the National Electronic Library of Kazakhstan (<https://kazneb.kz/ru/bookView/view?brld=1553153&simple=true>)

An important place in the history of Kazakh culture is also occupied by the *qobyz* kui *Aqqu* by Ykhlas Dukenov (see Ex 6). The very existence of such examples testifies to the independent musical life of the swan symbol outside the epic narrative and outside Ybyrai's song tradition.

Here we observe a different type of musical embodiment of the swan image. While in the song *Gaqqu* the swan is represented indirectly through a poetic metaphor of the beloved, in the instrumental kuis it acquires a direct sonic and imitative expression. The musical development is constructed through a gradual densification of texture, increased rhythmic pulsation, intensification of dynamic tension, and expansion of the melodic range. The kuis *Aqqu* reveal the dynamic aspect of the image, creating an impression of wing movement, flight, and the cry of swans.

11. Акқу

Ex. 6: *Aqqu* of Ykhlas.

Source: Screenshot of a kui fragment from: *Qylqobyzga arналған khrestomatiya [Anthology for the Qyl-Qobyz]*. Compiled by Abdimanap Zhumabekuly, Almaty, Bilim, 2012, pp. 266–267. (In Kazakh). The collection was obtained from the *Archive of the National Electronic Library of Kazakhstan* (<https://kazneb.kz/la/bookView/view?brld=1112481&simple=true#>)

Of particular interest is the preservation in these kuis of certain intonational features related to the song tradition, which supports Saule Utegalieva’s thesis that “on the one hand, the human voice reveals the instrumental nature of music; on the other hand, the musical instrument strives to imitate the voice” (23). Thus, the compositional techniques of the kuis preserve wave-like motion, quartal intonational formulas, and other elements already observed in the song *Gaqqu*.

“Despite its oral form <...> the tradition proved to be a stable yet at the same time sufficiently flexible means of creating and preserving music” (Yelemanova 10). In Kazakh musical culture, two independent yet complementary lines of musical representation of the swan image gradually emerge. The first is associated with the song tradition and became fixed the image of the swan as a symbol of idealized femininity and beauty. The second is represented by instrumental kuis and reveals the plastic and sonic-imitation characteristics of the image. Their gradual convergence allows us to speak of the formation of a unified intonational-semantic complex *Aqqu–Gaqqu*. This complex is most fully realized in the musical dramaturgy of the film *Qyz Zhibek* with music by Tlendiyeu.

Unlike the opera, where *Gaqqu* exists as a complete vocal number, in the film its intonational complex functions much more freely: it may appear in vocal or instrumental form in scenes associated with the image of Zhibek, or emerge as individual intonational allusions. At the same time, the *Gaqqu* intonational complex becomes part of the film’s soundscape and forms a stable system of associations between musical material and visual imagery.

Significantly, the cinematic version further strengthens an important artistic motif first introduced by Musrepov and subsequently consolidated by Brusilovsky through musical intonation in the opera: the association of Zhibek with swan symbolism. According to recollections of participants in the production process, the film was originally intended to bear the title *Aqqu*. Swans were specially brought to the filming location and were

envisaged as one of the central visual symbols of the picture (Ilyassova). Although the final title preserved the connection with the epic source, the image of the swan remained an essential component of the film's artistic concept.

Such a development was not accidental. As demonstrated above, the consolidation of the swan image as a symbolic embodiment of Qyz Zhibek resulted from a long process of interaction between epic tradition, poetic imagery, and musical semantics. Consequently, by the time the film was produced, the swan had already been perceived as an established cultural symbol.

The kui *Aqqu*, composed by Tlendiyev, represents a logical culmination of this process. For the first time, the work so clearly unites two lines of artistic interpretation of the swan image: the vocal tradition deriving from the song *Gaqqu* and the instrumental tradition represented by the kui genre.

Significantly, the intonational foundation of the composition is based on the canonized version of *Gaqqu* that had become firmly established in cultural memory through Brusilovsky's opera. The opening intonations of the kui already reveal affinities with the characteristic melodic turns of *Gaqqu*. At the same time, this is not a case of direct quotation. Rather, the composer preserves only its most recognizable intonational nucleus.

On the other hand, the music of the kui demonstrates a clear continuity with the instrumental tradition of representing the swan image, particularly with Ykhlas's kobyz kui *Aqqu*. Like Ykhlas's composition, Tlendiyev's work is built upon distinctive sound-imitative devices. Its musical language likewise evokes associations with the beating of wings, free flight, and the cry of a swan (see Ex 7).



Ex. 7: *Aqqu* of Nurgissa Tlendiyev.

Source: Screenshot of a kui fragment. The musical score was obtained from the website: https://kazakwa.ucoz.com/load/notalar/n_tlendiev_quot_a_u_quot_i_variant/2-1-0-329

These analogies make it possible to speak of the preservation of a stable figurative model. Tlendiyev's composition thus emerges as a unique point of convergence between the two traditions, in which the intonational complex *Aqqu–Gaqqu* attains its most complete realization. At the same time, each tradition emphasizes different facets of the same image: the song tradition shapes the semantics of femininity, while the instrumental and sound-imitative elements convey the plasticity of movement, the sense of flight, and the idea of freedom.

It should therefore be emphasized that Tlendiyev's *kui* is not merely another artistic engagement with the image of the swan, but rather the outcome of a long historical interaction between the vocal and instrumental traditions. Within this composition, the *Aqqu* and *Gaqqu* traditions ultimately merge, resulting in the image of *Qyz Zhibek* acquiring the status of a stable musical archetype within Kazakh culture.¹¹

Conclusion

The present study has traced the process of formation and transformation of the *Aqqu–Gaqqu* intonational archetype in artistic interpretations of the epic *Qyz Zhibek*. The analysis has demonstrated that the image of the swan was not an original characteristic of the epic narrative and was absent as a central symbol in its early versions. Its consolidation in cultural memory resulted from a long process of artistic dialogue among different genres and forms of art.

A key role in this process was played by Ybyrai's song *Gaqqu*, in which the image of the beloved is conveyed through swan symbolism. The incorporation of this song into Brusilovsky's opera *Qyz Zhibek* as the musical characterization of the heroine led to the formation of a stable intonational-semantic complex, subsequently reinforced through the performance interpretation of Baisseitova.

At the same time, an independent line of artistic representation of the swan image developed within the instrumental musical tradition, embodied in the various *Aqqu* *kuis*. Unlike the song tradition, these instrumental works emphasized the plastic and sound-imitative dimensions of the image, achieved through musical representations of the bird's movements and calls.

The fullest convergence of these two traditions occurred in the musical dramaturgy of the film *Qyz Zhibek*, particularly in Tlendiyev's *kui Aqqu*. In this work, the canonized intonations of *Gaqqu* are combined with the musical imitation of natural sounds characteristic of the instrumental tradition. As a result, a unified intonational archetype emerges, linking the image of *Zhibek* with swan symbolism.

The *Aqqu–Gaqqu* intonational complex, whose formation began long before the textual fixation of the epic, functions as an important mechanism of cultural memory. It ensures the continuity of artistic meanings across different artistic genres. Its development demonstrates how stable musical intonations are capable of preserving and transmitting culturally significant images and of shaping enduring symbols of national culture.

11 For purposes of illustration, a montage was created from excerpts of musical works associated with the swan image: *Aqqu* (Ykhlas), *Gaqqu* (Ybyrai), *Gaqqu* – *Zhibek's* aria from Brusilovsky's opera, and *Aqqu* (Tlendiyev). The excerpts were assembled for comparative analysis of shared intonational features and to identify the musical-semantic connections that unite these works. The recording is available at: <https://youtu.be/5VnwwvUizYw>.

REFERENCES

- Amanova, Saule. "Drevnie kyui 'Akku' (struktura, semantika)." [Ancient Kuis *Aqqu* (Structure, Semantics)."] *Instrumental'naya muzyka kazakhskogo naroda [Instrumental Music of the Kazakh People]*. Almaty, Oner, 1985, pp. 15–24. (In Russian)
- Amirova, Dina. *Kazakhskaya professional'naya lirika ustnoi traditsii (pesennoe iskusstvo Saryarki) [Kazakh Professional Lyricism of the Oral Tradition (The Song Art of Saryarqa)]*. 1990, Leningrad, Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography, Dissertation abstract. (In Russian)
- Asafyev, Boris. "Muzykal'naya forma kak protsess. Kniga vtoraya. Intonatsiya." ["Musical Form as Process. Book Two. Intonation."] *Izbrannye trudy [Selected Works]*, vol. 5, Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1957, pp. 163–276. (In Russian)
- Assmann, Jan. *Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti [Cultural Memory: Writing, Remembrance of the Past, and Political Identity in High Cultures of Antiquity]*. Translated from German by Mariya Sokolskaya. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2004. (In Russian)
- "Aqqu–Gaqqu". Uploaded by Tatyana Kharlamova, 6 June, 2026, <https://youtu.be/5VnvvvUizYw>.
- Aukhadiyev, Ilzat, and Alexandra Tskhai. "Znachenie eposa 'Kyz Zhibek' v tvorchestve Bulata Ayukhanova ["The Significance of the Epic *Qyz Zhibek* in the Work of Bulat Ayukhanov.]" *Rezhissura i pedagogika khoreograficheskogo iskusstva: traditsii i innovatsii [Direction and Pedagogy of Choreographic Art: Traditions and Innovations]*. Edited by Ilzat Aukhadiyev, Almaty, Temirbek Zhurgenov KazNAA, 2023, pp. 16–20. (In Russian)
- Baigozhina, Assiya. "Zvezdnaya para. Znakomstvo po ob'yavleniyu." ["A Star Couple: An Introduction through an Advertisement."] *MK v Kazakhstane*, 7–13 April 2005, p. 26. (In Russian)
- Gaqqu: Kulyash Baiseitovanyan repertuarnan ander, romanstar jane ariyalar [Gaqqu: Songs, Romances and Arias from Kulyash Baiseitova's Repertoire]*. Compiled by Klavdiya Boboshko, edited by Tatyana Suleimenova, Almaty, Oner, 1991. (In Kazakh and Russian)
- Ilyassova, Nazira. "Muzyka k fil'mu 'Kyz-Zhibek'." ["Music for the Film *Qyz-Zhibek*."] *Almaty-Art*, no. 1 (7), 2005. (In Russian)
- Kyz-Zhibek Muzykal'naya p'esa v 4 deistviyakh i 5 kartinakh Gabita Musrepova [Qyz Zhibek: Musical Play in Four Acts and Five Scenes by Gabit Musrepov]*. Alma-Ata – Moscow, Kazakhskii gosudarstvennyi muzykal'nyi teatr, 1936. (In Russian)
- Kazken, Botagoz. "Yevgeniy Brusilovsky's "Kyz Zhibek" Opera Stage Interpretations: From Tradition to New Approaches." *Saryn*, vol. 13, no. 4, 2025, pp. 35–55, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.4.14.2025.303>. (In Russian)
- Mussakhodzhayeva, Saule. "Opera 'Kyz-Zhibek' E. Brusilovskogo: evolyutsiya muzykal'nogo teksta v istorii postanovok." ["Opera 'Kyz-Zhibek' by Ye. Brusilovsky: Evolution of Musical Text in the History of Performances."] *Journal of Philosophy, Culture and Political Science*, vol. 67, no. 1, 2019, pp. 30–42, DOI: <https://doi.org/10.26577/jpcp.2019.v67.i1.04>. (In Russian)
- Nurpeissova, Gulnara. "Ona vseгда prekrasna i yuna. 'Kyz-Zhibek – 500 let'." ["She Is Always Beautiful and Young: *Qyz-Zhibek – 500 Years*."] *Kazakhstanskaya pravda*, no. 299–300, 4 November, 2005, p. 1.
- Ocherk istorii kazakhskoi sovetsoi literatury [Essays on the History of Kazakh Soviet Literature]*. Alma-Ata, Akademiya nauk Kazakhskoi SSR, 1958. (In Russian)

- Omarova, Aklima. "E. G. Brusilovskii 'Kyz Zhibek': opera poetikasynyn erekshelikteri." ["Ye. Brusilovsky's *Qyz Zhibek*: Features of the Opera Poetics."] *Eurasian Journal of Philology: Science and Education*, vol. 132, no. 2, 2015, pp. 356–364. (In Kazakh)
- Omarova, Gulzada. "Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i aspekty sravnitel'nogo izucheniya tyurkskikh muzykal'nykh kul'tur." ["Kazakh Traditional Music and Aspects of the Comparative Study of Turkic Musical Cultures."] *Eurasian Journal of Philology: Science and Education*, vol. 134, no. 4, 2011, pp. 331–334. (In Russian)
- Qasqabassov, Seyit. *Qazaqtyn halyq prozasy. Zertteuler [Kazakh Folk Prose. Studies]*. Astana, Foliant, 2014. (In Kazakh)
- Qylqobyzga arналған khrestomatiya [Anthology for the Qyl-Qobyz]*. Compiled by Abdimanap Zhumabekuly, Almaty, Bilim, 2012. (In Kazakh)
- Raiymbergenov, Abdulkhamit. *Dombrovaya shkola kak institut sokhraneniya i razvitiya traditsii (na primere zapadnokazakhstanskoi shkoly Kazangapa) [The Dombra School as an Institution for the Preservation and Development of Tradition (Based on the West Kazakhstan School of Qazangap)]*. 2019, Bishkek, Altmyshev Institute of Philosophy, Law and Socio-Political Studies, PhD in Arts thesis's abstract. (In Russian)
- Rakhimov, Adil. "Tentativ issledovaniya onomasticheskogo materiala natsional'nykh versii eposa 'Kyz Zhibek'." ["A Tentative Study of the Onomastic Material of National Versions of the Kyz Zhibek Epic."] *Eposovedenie*, vol. 35, no. 3, 2024, pp. 108–123, DOI: <https://doi.org/10.25587/2782-4861-2024-3-108-123>. (In Russian)
- Rakisheva, Diana, et al. "Philosophy of the Intertextuality as a Method of Studying the Kyz Zhibek Opera." *Bulletin of the L. N. Gumilyov Eurasian National University. Historical Sciences. Philosophy. Religion Series*, vol. 145, no. 4, 2023, pp. 286–99, DOI: <https://doi.org/10.32523/2616-7255-2023-145-4-286-299>.
- Sablina, Dina. "Rozhdenie natsional'nogo baleta – v bessmertii Kyz-Zhibek." ["The Birth of the National Ballet in the Immortality of Qyz-Zhibek."] *Karavan*, 11 February 2009, <https://www.caravan.kz/news/rozhdenie-natsionalnogo-baleta-v-bessmertii-kyzzhibek-376340/>. (In Russian)
- Sattybayeva, Saida, and Nartai Eskendirov. "Stage Interpretations of the Poem Kyz Zhibek: Artistic Transformation in Drama, Ballet and Opera." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 118–133, <https://cajas.kz/journal/article/view/1097/636>.
- "Segodnya na 'Kazakhfil'me'." ["Today at Qazaqfilm."] *Vechnyaya Alma-Ata*, 23 January 1969, p. 3. (In Russian)
- Utegaliyeva, Saule. *Zvukovoi mir tyurkskikh narodov (na materiale instrumental'nykh traditsii Tsentral'noi Azii) [The Sound World of Turkic Peoples (Based on the Instrumental Traditions of Central Asia)]*. 2016, Moscow, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Doctor of Sciences (Art Studies), Thesis's abstract, <https://www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserDoctor/utegaliyeva-referat.pdf>. (In Russian)
- Ualikhanov, Chokan, et al. *Trudy po fol'kloru [Works on Folklore]*. Edited by Ualikhan Kalizhanov, Almaty, Adebiet Alemi, 2013. (In Russian)
- Yelemanova, Saida. *Nasledie tyurkskoi kul'tury (istoricheskii obzor kazakhskoi traditsionnoi muzyki) [Heritage of Turkic Culture (A Historical Survey of Kazakh Traditional Music)]*. Almaty, Kantana-Press, 2012. (In Russian)
- Zataevich, Alexander. *1000 pesen kazakhskogo naroda [1000 Songs of the Kazakh People]*. Almaty, Daik-Press, 2004. (In Russian)
- Zataevich, Alexander. *500 kazakhskikh pesen i kyuiev Adaevskikh, Bukeevskikh, Semipalatinskikh i Ural'skikh [500 Kazakh Songs and Kuis of the Adai, Bukei, Semipalatinsk and Ural Regions]*. Alma-Ata, Narkompros Kazakskoi ASSR, 1931. (In Russian)

UDC 78.031.4(574)

DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.370

Аманкелді Ұзақбайұлы Күзеубай*

Доктор философии (PhD), доцент кафедры народного пения Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0002-0075-4745

email: amangeldi_80@mail.ru

Александр Витальевич Харуто

Кандидат технических наук, доцент, заведующий кафедрой музыкально-информационных технологий Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва, Российская Федерация)

ORCID ID: 0000-0002-9275-0188

email: kharuto@yandex.ru

СТАТЬЯ

РЕЗОНАНСНОЕ ПЕНИЕ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ КАЗАХОВ: ОБЪЕКТИВНЫЙ АНАЛИЗ НА ПРИМЕРЕ ПЕВЦОВ АРКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ

Автор А. Ұ. Күзеубай прочитал и одобрил окончательную версию рукописи. А. В. Харуто внес существенный вклад в разработку концепции исследования, подготовку и написание основных положений рукописи.

* Корреспондирующий автор

email: amangeldi_80@mail.ru

Поступила в редакцию: 12.01.2026

Принята к публикации: 21.06.2026



© 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

Күзеубай, Аманкелді, и [Александр Харуто]. «Резонансное пение в традиционной культуре казахов: объективный анализ на примере певцов аркинской традиции». *Saryn*, т. 14, № 2, 2026, с. 55–79, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.370>.

Ключевые слова

Резонансная теория пения, аркинская песенная традиция, компьютерная этномузыкология, объективный анализ фонограмм, казахские певцы, Амре Кашаубаев, Ерлан Рыскали, высокая певческая форманта.

Благодарности

Данная публикация посвящается светлой памяти коллеги и соавтора А. В. Харуто, внесшего значительный вклад в публикуемое исследование. А. Ұ. Күзеубай выражает благодарность В. Е. Недлиной за ценные рекомендации и весомый вклад в научную аргументацию положений статьи; рецензентам за профессиональные отзывы и рекомендации, способствовавшие повышению научного уровня статьи; редакции журнала за содействие и поддержку на всех этапах подготовки текста к публикации.

Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта

При подготовке статьи инструменты искусственного интеллекта (ChatGPT, Gemini, DeepL) использовались исключительно для технической и языковой обработки текста и не повлияли на научное содержание и выводы исследования.

Аннотация. Статья посвящена исследованию резонансного пения в традиционной культуре казахов на материале аркинской певческой традиции. Объектом исследования является вокальное искусство казахских традиционных певцов, предметом – акустические характеристики резонансной техники и особенности формирования певческого тембра в аркинской школе пения. Объективное изучение традиционных вокальных практик, которые до настоящего времени преимущественно описывались средствами исторического, этнографического и музыковедческого анализа, позволяет обосновать целый ряд субъективных предположений относительно профессиональной подготовки аркинских певцов. Несмотря на значительный корпус исследований казахской песенной культуры, особенности голосообразования и резонансной техники до сих пор практически не изучались с применением современных методов акустического анализа.

Исследование выполнено на основе компьютерного анализа звукозаписей представителей аркинской традиции – Амре Кашаубаева и Ерлана Рыскали. Используются методы спектрального анализа вокального сигнала, изучения сонограмм и оценки параметров высокой певческой форманты (ВПФ), разработанные в рамках компьютерной этномузыкологии и акустических исследований певческого голоса. Полученные данные сопоставлены с положениями резонансной теории пения В. П. Морозова и существующими представлениями о вокальной технике *bel canto*.

В результате исследования установлено, что для аркинской певческой традиции характерно активное использование резонансных механизмов голосообразования и наличие выраженной высокой певческой форманты, обеспечивающей звонкость и полетность звука. Выявлено сходство ряда акустических параметров аркинского пения с техникой *bel canto* при сохранении специфических особенностей, выражающихся в смещении области высокой певческой форманты в более высокочастотную зону спектра и особом распределении энергии обертонов. Анализ исторической записи Амре Кашаубаева позволил получить объективные данные о выдающихся акустических качествах его голоса и подтвердить свидетельства современников о его исключительном исполнительском мастерстве.

Теоретическая значимость исследования заключается в расширении представлений о механизмах традиционного казахского вокального искусства и возможностях применения методов объективного акустического анализа в этномузыкологии. Практическая значимость работы связана с перспективами использования полученных результатов в исследованиях региональных певческих школ, в сохранении и передаче нематериального культурного наследия, а также в вокальной педагогике и реконструкции исполнительских традиций прошлого.

Вклад авторов

А. Ұ. Күзеубай – организация исследования, определение цели и задач исследования, формирование научной концепции, сбор и подготовка материалов и аудиозаписей, систематизация исследовательских данных, участие в анализе результатов, написание текста статьи и подготовка к публикации, редактирование рукописи и утверждение ее окончательной версии.

А. В. Харуто – обработка показателей качества звука и спектральных характеристик, разработка и применение методики сравнительного акустического анализа звукозаписей, сравнительная оценка результатов исследования, участие в формировании выводов исследования и разработке основных научных заключений на основе результатов сравнительного анализа.

UDC 78.031.4(574)
DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.370

Аманкелді Ұзақбайұлы Күзеубай*

Философия докторы (PhD), Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының халық әні кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0002-0075-4745

email: amangeldi_80@mail.ru

Александр Витальевич Харуто

Техника ғылымдарының кандидаты, доцент, П. И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының музыкалық-ақпараттық технологиялар кафедрасының меңгерушісі (Мәскеу, Ресей Федерациясы)

ORCID ID: 0000-0002-9275-0188

email: kharuto@yandex.ru

МАҚАЛА

ҚАЗАҚТАРДЫҢ ДӘСТҮРЛІ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ РЕЗОНАНСТЫҚ ӘН АЙТУ: АРҚА ӘНШІЛІК ДӘСТҮРІ ӨКІЛДЕРІ МЫСАЛЫНДАҒЫ ОБЪЕКТИВТІ ТАЛДАУ

Автор А. Ұ. Күзеубай қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, оны жариялауға мақұлдады. А. В. Харуто зерттеу тұжырымдамасын әзірлеуге, қолжазбаны дайындауға және қолжазбаның негізгі ғылыми тұжырымдарын жазуға елеулі үлес қосты.

* Жауапты автор

email: amangeldi_80@mail.ru

Редакцияға түсті: 12.01.2026

Басылымға қабылданды: 21.06.2026



© 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

Күзеубай, Аманкелді, және [Александр Харуто]. «Қазақтардың дәстүрлі мәдениетіндегі резонанстық ән айту: Арқа әншілік дәстүрі өкілдері мысалындағы объективті талдау». *Saryn*, т. 14, № 2, 2026, 55–79 б., DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.370>. (Орысша)

ТІРЕК СӨЗДЕР

Резонанстық ән айту теориясы, Арқа әншілік дәстүрі, компьютерлік этномузыкалогия, фонограммаларды объективті талдау, қазақ әншілері, Әміре Қашаубаев, Ерлан Рысқали, жоғары әншілік форманта.

Алғыс

Бұл жарияланым осы зерттеудің жүзеге асуына елеулі үлес қосқан және мақаланың бірлескен авторы болған Александр Витальевич Харутоның рухына арналады. А. Ұ. Күзеубай мақаланың ғылыми тұжырымдарын негіздеуге қосқан маңызды үлесі мен құнды ұсынымдары үшін В. Е. Недлинаға алғыс білдіреді. Сондай-ақ мақаланың ғылыми деңгейін арттыруға ықпал еткен кәсіби пікірлері мен ұсынымдары үшін рецензенттерге, ал мәтінді жариялауға дайындаудың барлық кезеңдерінде көрсеткен қолдауы мен көмегі үшін журнал редакциясына ризашылығын білдіреді.

Жасанды интеллект құралдарын пайдалану туралы мәлімдеме

Мақаланы дайындау барысында (ChatGPT, Gemini және DeepL) жасанды интеллект құралдары мәтінді техникалық және тілдік өңдеу мақсатында ғана қолданылды. Оларды пайдалану зерттеудің ғылыми мазмұнына, нәтижелеріне және авторлардың қорытындыларына әсер еткен жоқ.

Аңдатпа. Мақала қазақтардың дәстүрлі мәдениетіндегі резонанстық ән айту құбылысын Арқа әншілік дәстүрі материалдары негізінде зерттеуге арналған. Зерттеу нысаны – қазақтың дәстүрлі әншілік өнері, ал пәні – Арқа әншілік мектебіндегі резонанстық дауыс қалыптастырудың акустикалық сипаттамалары мен әншілік тембрдің қалыптасу ерекшеліктері. Осы уақытқа дейін негізінен тарихи, этнографиялық және музыкатанулық тұрғыдан қарастырылып келген дәстүрлі вокалдық тәжірибелерді объективті зерттеу Арқа әншілерінің кәсіби даярлығына қатысты бірқатар субъективті пікірлерді ғылыми тұрғыдан негіздеуге мүмкіндік береді. Қазақ ән мәдениетіне қатысты зерттеулердің мол қорына қарамастан, дауыс қалыптастыру мен резонанстық орындау техникасының ерекшеліктері қазіргі заманғы акустикалық талдау әдістері арқылы әлі де жеткілікті деңгейде зерттелмеген.

Зерттеу Арқа әншілік дәстүрінің көрнекті өкілдері – Әміре Қашаубаев пен Ерлан Рысқалидың дыбыс жазбаларын компьютерлік талдау негізінде жүргізілді. Жұмыста компьютерлік этномузыкалогия мен әншілік дауысты акустикалық зерттеу саласында қолданылатын вокалдық дыбыстың спектрлік талдауы, сонограммаларды зерттеу және жоғары әншілік формантаның (ЖӘФ) параметрлерін бағалау әдістері пайдаланылды. Алынған нәтижелер В. П. Морозовтың резонанстық ән айту теориясының қағидаларымен және *bel canto* вокалдық техникасы туралы қалыптасқан ғылыми көзқарастармен салыстырылды.

Зерттеу нәтижесінде Арқа әншілік дәстүріне дауыс қалыптастырудың резонанстық механизмдерін белсенді пайдалану және дыбыстың қоңырлығы мен алысқа жетуін қамтамасыз ететін айқын жоғары әншілік формантаның болуы тән екендігі анықталды. Сонымен қатар, Арқа әншілігінің бірқатар акустикалық параметрлері *bel canto* техникасымен ұқсастық танытатыны, алайда жоғары әншілік формантаның спектрдің жоғары жиілікті аймағына ығысуы және обертон энергиясының ерекше таралуы сияқты өзіндік ерекшеліктері сақталатыны айқындалды. Әміре Қашаубаевтың тарихи жазбасын талдау оның дауысының ерекше акустикалық қасиеттері туралы объективті деректер алуға мүмкіндік беріп, замандастарының орындаушылық шеберлігі жөніндегі пікірлерін ғылыми тұрғыдан растады.

Зерттеудің теориялық маңыздылығы қазақтың дәстүрлі вокалдық өнеріндегі дауыс қалыптастыру механизмдері туралы түсініктерді кеңейтуде және этномузыкалогияда объективті акустикалық талдау әдістерін қолдану мүмкіндіктерін айқындауда көрінеді. Практикалық маңыздылығы алынған нәтижелерді өңірлік әншілік мектептерді зерттеуде, материалдық емес мәдени мұраны сақтау мен ұрпақтан-ұрпаққа жеткізуде, сондай-ақ вокалдық педагогикада және өткен дәуірлердегі орындаушылық дәстүрлерді қайта жаңғыртуда пайдалануға болатындығымен сипатталады.

АВТОРЛАРДЫҢ ҮЛЕСІ

А. Ұ. Күзеубай – зерттеу жұмысын ұйымдастыру, зерттеудің мақсаты мен міндеттерін айқындау, ғылыми тұжырымдаманы қалыптастыру, мағлұматтар мен дыбыс жазбаларын жинақтау және дайындау, зерттеу материалдарын жүйелеу, нәтижелерді талдауға қатысу, мақала мәтінін жазу және баспаға дайындау, қолжазбаны редакциялау және соңғы нұсқасын бекіту.

А. В. Харуто – дыбыс сапасы мен спектрлік көрсеткіштерін өңдеу, дыбыс жазбаларына салыстырмалы акустикалық талдау әдістемесін әзірлеу және қолдану, зерттеу нәтижелерін салыстырмалы түрде бағалау, зерттеудің қорытындыларын қалыптастыруға қатысу және салыстырмалы талдау нәтижелері бойынша түйінді ғылыми тұжырымдарды әзірлеу.

UDC 78.031.4(574)
DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.370

Amankeldi Kuzeubay*

PhD in Traditional Music, Associate Professor, Department of Folk Singing,
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0002-0075-4745

email: amangeldi_80@mail.ru

Alexander Kharuto

PhD in Engineering, Associate Professor, Head, Music Information Technologies
Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russian Federation)

ORCID ID: 0000-0002-9275-0188

email: kharuto@yandex.ru

ARTICLE

RESONANT SINGING IN TRADITIONAL KAZAKH CULTURE: AN OBJECTIVE ANALYSIS OF THE ARQA TRADITION PERFORMERS

Author Amankeldi Kuzeubay read and approved the final version of the manuscript. Alexander Kharuto made a substantial contribution to the development of the study concept, the preparation of the manuscript, and the drafting of its main scholarly arguments.

* Corresponding author

email: amangeldi_80@mail.ru

Received by editorial: 12.01.2026

Accepted to publish: 21.06.2026



© 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

Kuzeubay, Amankeldi, and [Alexander Kharuto]. "Resonant Singing in Traditional Kazakh Culture: An Objective Analysis of the Arqa Tradition Performers." *Saryn*, vol. 14, no. 2, 2026, pp. 55–79, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.370>. (In Russian)

KEYWORDS

Resonant singing, Arqa singing tradition, computational ethnomusicology, objective acoustic analysis, Kazakh singers, Amre Kashaubayev, Yerlan Rysqali, pronounced singer's formant.

ACKNOWLEDGEMENTS

This publication is dedicated to the memory of our colleague and co-author, Alexander Kharuto, whose insights profoundly shaped the research presented herein. Amankeldi Kuzeubay extends his gratitude to Valeriya Nedlina for her valuable recommendations and significant role in refining the article's scholarly argumentation. Sincere thanks are also due to the anonymous reviewers for their constructive feedback, which greatly enhanced the academic quality of the work, and to the editorial team for their professional guidance throughout the publication process.

DECLARATION OF GENERATIVE AI

During the preparation of this article, artificial intelligence tools (ChatGPT, Gemini, and DeepL) were used solely for technical and linguistic text processing. Their use did not influence the scientific content, research results, or conclusions of the study.

ABSTRACT. This article examines resonant singing in traditional Kazakh culture through the example of the Arqa singing tradition. The object of the study is the vocal art of traditional Kazakh singers, while the subject is the acoustic characteristics of resonant vocal production and the mechanisms of timbre formation in the Arqa school of singing. An objective investigation of traditional vocal practices, which have until now been described primarily through historical, ethnographic, and musicological approaches, makes it possible to substantiate a number of previously subjective assumptions concerning the professional training of Arqa singers. Despite the considerable body of research devoted to Kazakh song culture, the processes of voice production and resonant vocal technique have rarely been studied using modern acoustic methods.

The study is based on a computer-assisted analysis of audio recordings by representatives of the Arqa tradition — Amre Kashaubayev and Yerlan Rysqali. The research employs methods of vocal signal spectral analysis, sonogram examination, and evaluation of the singer's formant parameters, developed within the fields of computational ethnomusicology and acoustic voice studies. The obtained data are compared with the principles of Vladimir Morozov's resonant theory of singing and with existing concepts of the *bel canto* vocal technique.

The results demonstrate that the Arqa singing tradition is characterized by the active use of resonant mechanisms of voice production and by the presence of a pronounced singer's formant, which provides vocal brilliance and carrying power. Several acoustic parameters of Arqa singing were found to be comparable to those of *bel canto*, while preserving distinctive features manifested in the displacement of the performer's formant toward a higher-frequency spectral region and in a specific distribution of overtone energy. The analysis of the historical recording of Amre Kashaubayev yielded objective evidence of the exceptional acoustic qualities of his voice and confirmed contemporary accounts of his outstanding vocal mastery.

The theoretical significance of the study lies in expanding current understanding of the mechanisms underlying traditional Kazakh vocal art and demonstrating the applicability of objective acoustic analysis in ethnomusicological research. Its practical significance is associated with the potential use of the findings in the study of regional singing schools, the preservation and transmission of intangible cultural heritage, vocal pedagogy, and the reconstruction of historical performance traditions.

CONTRIBUTIONS OF AUTHORS

Amankeldi Kuzeubay – conceptualization, methodology, organization of the research, formulation of the research aims and objectives, development of the scientific concept, collection and preparation of materials and audio recordings, systematization of research data, formal analysis, and writing – original draft preparation, review, and editing.

Alexander Kharuto – software, formal analysis, validation, processing of sound quality and spectral parameters, development and application of a methodology for comparative acoustic analysis of audio recordings, comparative evaluation of research results, and participation in formulating the study conclusions and developing key scientific findings.

Резонансное пение – одна из важнейших особенностей певческого голоса. Ему посвящены многочисленные высказывания великих певцов и педагогов вокала прошлого. Именно резонанс отличает голос профессионала от бытового пения. Исследователь В. П. Морозов формулирует пять основных принципов резонансного пения, в которых подчеркивает, что оно представляет собой способ певческого звукопроизведения, при котором осуществляется максимально эффективное использование резонансных свойств голосового аппарата для достижения силы, полноты и высоких эстетических качеств голоса при минимальных физических усилиях под контролем вибрационной чувствительности и правильно организованного дыхания (*Искусство резонансного пения* 365–367).

В настоящее время акустические исследования резонансного пения много прояснили в этом феномене. Природа резонансного пения становится объективно познаваемой. В XX веке, благодаря применению точных акустических приборов и компьютерных технологий, в том числе разработанных одним из авторов данной статьи, оказалось возможным совершить прорыв в изучении проблемы. Технология объективного анализа сонограмм позволяет от субъективных оценок о качестве резонанса перейти к точным количественным характеристикам, выражаемым строго математически. Она дает возможность точного определения качества и количества резонанса в пении певцов, возможность объективного сопоставления их голосов и тем самым качества пения. Один из авторов данной статьи — А. В. Харуто — стоял у истоков разработки метода компьютерного анализа сонограмм и программного обеспечения для его реализации¹. На протяжении нескольких десятилетий данный метод и его инструментарий прошли ряд усовершенствований и апробаций и сегодня являются важным инструментом в изучении вокального звукообразования (Humphrey, et al.).

А. В. Харуто является одним из первых исследователей, применивших методы компьютерного анализа звука в музыковедении. Его научная деятельность была связана с изучением инструментальной и вокальной музыки различных традиций, включая тюркские. В своих исследованиях он проводил анализ реальных звукозаписей с целью выявления особенностей звукоряда, тембра и интонационных характеристик традиционной музыкальной практики. Несмотря на значительный прогресс в развитии методов компьютерного анализа вокала, многие проблемы в области вокального искусства до сих пор остаются недостаточно изученными.

Один из интереснейших научных вопросов в сфере резонансного пения – сопоставление различных певческих традиций, и казахское песенное искусство представляется уникальным объектом исследования. Одного лишь компьютерного метода недостаточно для всестороннего понимания вокальной техники. В случае с традицией оперного пения (также называемого *bel canto* или академический вокал) потребовалось обобщение накопленных данных от самих мастеров-исполнителей и сопоставление их с научными изысканиями команды исследователей-вокалистов и техников (Морозов). Так и для изучения казахских

песенных традиций требуется сотрудничество носителей-певцов и ученых технического профиля.

1 Программный комплекс SPAX – автор А. В. Харуто, свидетельство ФГУ «Роспатент» о регистрации № 2005612875 от 7 ноября 2005 года.

Наше исследование является первым такого рода проектом. Вклад авторов можно описать через траекторию его развития: материал исследования (аудиозаписи Амре Кашаубаева и Ерлана Рыскалиева) подобран и описан носителем аркинской традиции А. Ұ. Күзеубаем, его компьютерный анализ выполнен А. В. Харуто, а интерпретация данных осуществлялась в ходе совместных обсуждений во время стажировки первого в Москве в 2014 году и в дальнейшей переписке до 2021 года².

Культура пения казахов уходит своими корнями в глубину веков. Искусство традиционных казахских певцов по уровню подготовки, нюансам мастерства и эстетическим установкам сопоставимо с итальянским *bel canto*, но при этом обладает неповторимым своеобразием именно в области вокального тембра и техники резонанса.

Немаловажную роль в формировании национального звукоидеала играет среда обитания народа. Как пишет З. Кыргыс, «природная среда (ландшафт) создает свою специфическую звуковую палитру, которая в какой-то мере определяет особенности и характер рождаемой здесь музыки... Общая природно-климатическая среда обитания тюркоязычных народов – преимущественно горно-степные районы Евразии. Она создает объективные условия для формирования соответствующего ей звука» (118–119).

На наш взгляд, в степных и горных регионах формировались предпосылки специфических манер звукоизвлечения, обусловленных особенностями работы различных резонаторных систем вокального аппарата. В научной литературе подчеркивается, что певческий голос человека не является простым продуктом генерации звука голосовыми складками; он существенно модифицируется системой резонаторов, включающей полости рта, носа, носоглотки и грудной области, что влияет на тембральные качества звучания и артикуляцию — глубокие аспекты, отраженные в резонансной теории пения В. П. Морозова. По его утверждению, искусство певческой техники заключается в максимальной активации резонансной системы голосового аппарата (*Искусство резонансного пения* 177) и освобождении гортани и голосовых связок от напряжения (50), что позволяет достигать желаемых эстетических параметров звучания, таких как полетность, звонкость и богатство обертонов — признаков профессионального исполнения (68)³.

2 Исследование публикуется только в 2026 году, поскольку после ухода из жизни одного из авторов – Александра Витальевича Харуто – долгое время не находилось специалиста, способного завершить именно техническую часть исследования. По большому счету она остается незавершенной, ибо в данном материале не публикуется большая часть замеров, связанных со звуковысотными параметрами исполнения, приемами вибрато и глissандо, сравнительный анализ с европейскими певцами. Завершению именно этой части работы, в основном посвященной резонансному аспекту вокальной техники, способствовало участие в интерпретации данных и редактуре текста музыковеда, доцента Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Валерии Недлиной, которой мы выражаем благодарность.

3 Под резонаторами в физиологическом контексте понимаются полости и структуры, которые усиливают и окрашивают исходный звук, продуцируемый голосовыми связками. Так, головные резонаторы включают полости рта, носа, носоглотки и придаточные пазухи, которые преимущественно формируют высокочастотную долю спектра голоса, придавая звучанию яркость и «полетность»; грудной резонатор, представленный грудной клеткой, трахеей и бронхами, усиливает низкочастотные компоненты, обеспечивая объем и глубину звука; носовой резонатор и придаточные носовые пазухи участвуют в фильтрации обертонов и создают вибрационное ощущение «маски» в голосе, что способствует контролю тембра и акустической окраски исполнительского звучания (Морозов, *Искусство резонансного пения* 44–45).

Горный ландшафт, по нашему мнению, побуждает к работе головные резонаторы. Этому способствуют высота гор, большие расстояния между вершинами с резонирующими ущельями между ними (Күзеубай 68–75). Неслучайно фальцетный стиль пения европейских горцев йодль (нем. *Jodler, Jodeln* – напевы альпийских горцев в Австрии, Швейцарии, Южной Баварии), для которого характерны рулады, скачки на широкие интервалы, переходы от грудного низкого регистра голоса к высокому, основан именно на их работе.

В пении аркинских салов и сере опора на головной и носовой резонаторы стала преобладать к середине XIX века в период выдвижения на доминантные позиции в их синкретическом творчестве именно музыкально-эстетического начала (Елеманова 62–73). Их исполнительская деятельность, часто осуществляемая при большом стечении народа, на открытом воздухе, обрела черты концертного исполнительства. Лирические песни огромного (по сравнению с предыдущим периодом) диапазона, с парящей на высоких звуках мелодией широкого дыхания требовали особой силы и полетности звука, интенсивной работы высоких резонаторов – головного и носового. Наше мнение, что именно горный ландшафт побуждает к работе головные резонаторы, подтверждает народная оценка большого полетного голоса: «Дауысы алты қырдың астынан шығады» – «Голос, преодолевающий шесть горных вершин». В ней обнаженно выступает связь высокого полетного звука именно с горными вершинами.

Музицирование в юрте во время «қонақасы» («трапеза для гостя»), когда исполнение музыки тесно переплетено с ритуалом гостеприимства (Мухамбетова 150–151), не требует такой силы и полетности звучания. Это музыкальное творчество камерного типа, и в объятиях войлочных стен юрты звучат песни не только концертного плана, преобладают шуточные, бытовые, камерная лирика и философские песни. Этот тип музицирования основан на работе грудного резонатора с подключением носового и головного.

Формирование национального тембра пения складывалось не только под воздействием внешних – ландшафтных и камерных – условий. Столь же важна тесная связь певческого голоса и тембровых особенностей речи, с которой он (певческий тембр) находится в неразрывном единстве. Темброво-регистровый «компонент высоты в целом характерен для восприятия речи, в которой различение фонем во многом определяется тембровыми и артикуляционными признаками» (Назайкинский 59). В казахском языке присутствуют звуки *қ, ғ*, при воспроизведении которых напряженная гортань придает специфический оттенок тембру. Наличие гортанности в казахском вокальном тембре – от призвука до чисто горлового звучания кармакчинской школы – есть реальность, связанная с речевым строем. В казахском языке девять основных гласных звуков – *а, ә, е, о, ө, ү, ұ, ы, і* – в XX веке были дополнены еще тремя – *и, у, э* – вместе со словами, заимствованными из русского языка. Такое обилие гласных обусловило особую певучесть речи и мелосу.

Интонационные особенности речи формируют музыкальную ритмику казахских песен, в которой, например, в соответствии с положением ударения на последнем звуке слова ритмически самым длинным в музыкальной фразе является последний

тон (Байгаскина). Особенностью казахского песенного интонирования является распев на согласных (а не только гласных) звуках. При тесной связи вербальной речи и пения у казахов ныне существуют несколько традиционных локальных школ, которые значительно отличаются стилем пения, манерой звукоизвлечения, тембром и жанровым составом репертуара. Отличия между школами пения порой весьма существенны. Пение аркинской школы (Центральный и Восточный Казахстан) отличается широтой диапазона с доминированием высокого регистра, распевной мелодией, стремящейся к бесконечности и богато украшенной мелизмами, лирическим репертуаром, чистым звуком (Амирова). Часто собиратели, исследователи и сторонние слушатели находят сходство между аркинским стилем пения и *bel canto*. Так, восхищенный А. Затаевич писал в предисловии к сборнику «500 казахских песен и кюев», что многие песни «предваряются очень громкими и длительными высокими ферматами (на пятой ступени), концы которых стягиваются вниз короткими *Glissando* (чаще всего – на терцию, а у каркаралинцев – строго на полтона)» (38), а многих певцов-профессионалов он сравнивал с мастерами итальянской оперы.

Певцы кармакчинской школы (Юго-Западный регион) поют в низком и среднем регистре, мелос – речитативный с включением кантилены, репертуар – масштабные и малые эпические жанры, звук – гортанный, богатый обертонами вплоть до появления эффекта верхнего мелодического голоса, образуемого ими. В работе А. В. Харуто и Е. К. Карелиной это явление объясняется наличием «в спектре большого числа достаточно мощных обертонов, из которых исполнитель может сформировать (за счет настройки резонаторов голосового тракта) несколько формантных областей. Такие области (в количестве более двух) обнаруживаются в спектре при анализе стилей горлового пения, что указывает на многокомпонентность, с точки зрения музыковедения, звукового мира хоомея» (109).

Певцы Западного Казахстана поют преимущественно в высоком регистре, мелодика распевно-декламационная, жанровый состав лиро-эпический.

При этом надо отметить, вербальный язык всех певческих школ общий – казахский. Несмотря на существование локальных говоров, казахский язык традиционно характеризуется исследователями как чрезвычайно однородный, со слабо выраженными диалектными различиями, что неоднократно отмечалось в трудах по казахской диалектологии⁴. При этом многообразии стилей пения (при единстве языка) объясняется тем, что казахский этнос, который сложился к XV в. н. э., включил в себя множество этносов, исторически проживавших на огромных просторах Дешт-и-Кыпчака (Казахской Степи). Некоторые из этих народов, влившихся в состав казахов в качестве родов, входили в состав крупных государственных образований прошлого (Государство Караханидов, Древнетюркский каганат, Государство кыпчаков и кимаков). Основа казахского языка – язык кыпчаков, на котором в Казахском ханстве стали говорить представители многочисленных родов, вошедших в состав казахского народа.

Наличие различных певческих школ показывает, что при слиянии локальных этнических групп в единый народ

4 Некоторые различия все же имеются и связаны с родоплеменной структурой казахского народа (Аманжолов 7).

изменения вербальных языков и образование единого, общего для всех родов языка происходят быстрее, нежели изменения «языков» музыкальных, т. е. песенного мелоса и стиля пения.

При наличии довольно обширного круга научных работ, посвященных традиционной песенной культуре казахов, к изучению особенностей певческих голосов мы приступаем впервые. Надо отметить, что описания артистических выступлений и звучания голосов великих певцов прошлого во множестве существуют в литературных произведениях; например, в романе Мухтара Ауэзова «Путь Абая» красочно изображено пение великого певца Биржана, посетившего Абая. Живописания игры и пения музыкантов встречаются в романах, повестях и рассказах многих казахских писателей и поэтов⁵. В очерках А. Жубанова также богато представлена информация о певцах и их манере пения. К сожалению, эти поэтические описания дают возможность судить скорее о впечатлении, которое производили великие певцы на своих слушателей, но не о реальном звучании их голосов. К тому же в оценке пения важен фактор национального восприятия. То, что представители одной национальной традиции воспринимают как прекрасное пение, представители иных культурных миров могут оценивать не так восторженно, а то и вообще не воспринимать как пение⁶.

Наша статья посвящена певцам аркинской школы, с которыми у самих казахов связывается представление об идеальном казахском пении. Немаловажно и то, что аркинское пение воспринималось (и воспринимается) слушателями европейской ориентации как истинное пение, по словам некоторых, близкое итальянскому *bel canto*.

Резонанс – имманентное свойство пения независимо от культурной традиции, к которой принадлежит певец. При всех различиях этнических, культурных (и даже цивилизационных) школ и стилей пения, явление резонанса – это та общечеловеческая константа, которая характеризует истинное пение в оценках представителей любых культур. Неважно, как он назывался в разных школах, осознавался или нет, как объяснялась его роль; в настоящее время неоспоримо, что он (резонанс) – основа истинного голоса. Анализ спектра с применением современных технических средств позволяет получить точные

физические параметры резонанса, включая силу звука отдельных обертонов и частотные характеристики спектра (Харуто, *Компьютерный анализ звука в музыкальной науке* 45, 326).

Методика анализа звукозаписей представителей традиционной музыки с использованием компьютерных программ получила распространение в конце 1990-х – начале 2000-х годов XX века, когда технологии цифровой обработки звука стали достаточно доступными для исследовательских задач и позволили музыковедам

5 Это литература, посвященная известным представителям песенной традиции: Абай «Домбыраға қол соқпа», М. Әуезов «Абай жолы», С. Мұқанов «Балуан Шолақ», Ж. Қосыбаев «Мұхит», С. Жүнісов «Ақан сері», З. Ақышев «Жаяу Мұса», «Иманжүсіп», А. Сүлейменов «Адасқақ», І. Жақанов «Аққулар қонған айдын көл», Ж. Кәрменов «Махаббат әні» и др. Разнообразные источники указывают на наличие стабильных художественно-эстетических универсалий вокальной культуры.

6 В нашем эксперименте студентам Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова было предложено прослушать исполнителя якутского олонхо. Часть студентов не восприняли это как пение. По их мнению, это была декламация. По наблюдениям отдельных педагогов (А. И. Мухамбетова), казахи, выросшие в традиционной среде, нередко воспринимают пение *bel canto* как писклявое, вызывающее дискомфорт в ушах и даже головную боль.

переходить от сугубо аудиального прослушивания к количественному анализу акустических параметров сигналов. В этот период многие ученые провели научно-исследовательскую работу по освоению компьютерных методов анализа звуковых данных, включая спектральный и высотный анализ, статистическую обработку звукоизвлечения и сравнение исполнительских параметров в традиционной музыке. Такие методы в дальнейшем были интегрированы в современные программы музыкального анализа и информационно-коммуникационные технологии, что расширило возможности изучения исполнителей и фольклорных традиций. Исследования музыки тюркских народов стали проводиться в рамках новых научных направлений: компьютерной этномузыкологии и компьютерного востоковедения. Развитию данного направления способствовала деятельность созданного в 2000 году Международного общества поиска музыкальной информации – ISMIR (International Society for Music Information Retrieval), куда вошли ученые из Турции, Китая, Ирана, Испании, США и других стран (Харуто, «Компьютерная расшифровка фонограмм фольклорного пения» 325–336).

Изучение традиционной казахской инструментальной музыки с применением компьютерных программ впервые было осуществлено в научных исследованиях кандидата искусствоведения Ж. Нажмеденова и доктора искусствоведения С. Утегалиевой (Утегалиева и Харуто), которые использовали цифровые методы для анализа высоты звука и акустических характеристик исполнительских образцов. Такая методология позволила более детально рассматривать феномен традиционной музыки в научном аспекте, сочетая традиционный фонотипический анализ с современными цифровыми методами анализа аудиозаписей. Это открывает новые возможности для объективного изучения структурных особенностей музыкального материала и параметров исполнительства, что является важным этапом в развитии отечественного музыковедения.

Исследование записей пения, сделанных на фонографе и позже на усовершенствованной звукозаписывающей аппаратуре, раскрывают нам тайны певческого голосообразования казахских певцов прошлого и настоящего.

В нашем распоряжении оказалась чудом сохранившаяся запись пения Амре Кашаубаева. Этот певец в 1925 году представлял Казахстан на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже (ЭКСПО-1925). На этнографическом концерте за исполнение народных песен он был удостоен Второго приза и Серебряной медали⁷. В Казахстане

7 Для настоящего исследования использована фонографическая запись песни Ақана сері «Балқадіша» в исполнении Амре Кашаубаева. Запись была произведена в Париже в 1925 году во время участия певца в Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств. Долгое время фонограмма считалась утраченной. В 1974 году исследователь музыки Жаркын Шакаримов обнаружил в фондах Пушкинского дома архивные записи песен «Балқадіша», «Жалғыз арша», «Үш дос», «Ағаш аяқ», «Смет», «Дударай», «Бес қарагер» и других произведений, хранящихся как записи киргизского (прим. ред. — в данной публикации сохранена авторская орфография, поскольку она соответствует архивному источнику и отражает особенности времени создания документа) певца Амре Кашаубаева. Это случилось не по недосмотру хранителей. До революции казахов называли киргиз-кайсаками, а то и просто киргизами. Так записи попали в фонд киргизской музыки, где их никто никогда и не искал. После технической реставрации и обработки они были переизданы на грампластинке в 1975 году. В 2007 году по инициативе А. Күзеубая фольклорный кабинет Казахской национальной консерватории имени Курмангазы осуществил перезапись фонограммы песни «Балқадіша» с грампластинки на компакт-диск (CD).

его записывал А. В. Затаевич, который зафиксировал свои впечатления о нем в своих знаменитых этнографических сборниках.

Наличие этой записи позволяет исследовать голосообразование знаменитого певца и оценить, насколько воспоминания современников соответствуют качеству звучания его голоса и исполнительского мастерства. Компьютерный анализ звука позволяет зафиксировать тембр певца в виде спектрограммы и измерить количественные характеристики силы звука, высоты и ряда их производных (параметры глissандо, вибрато, атаки звука и другие). На первом этапе в обертоновом спектре выделяется уже хорошо изученная характеристика вокального звука — доля энергии, заключенная в высокой певческой форманте (ВПФ) (по отношению к полной энергии звука). Подробно о роли ВПФ в вокальном звуке писал В. П. Морозов в монографии «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники».

На подготовительном этапе с аудиозаписью были проведены некоторые манипуляции. Для объективного анализа необходимы фрагменты чистого звучания голоса певца без инструментального сопровождения. Из фонограммы были извлечены несколько довольно коротких фрагментов, соответствующих требованиям и исследовательской задаче.

Фонограмма песни «Балқадіша» записана в спектральной полосе до 4000 Гц (наши обычные CD-записи — до 20000 Гц). ВПФ почти отсутствует, ее доля около 1,6%. На рисунке показана сонограмма начального фрагмента записи, т. е. представления динамического (меняющегося во времени) спектра в виде полутоновой картинкой (там, где энергия больше, точки темнее) и в правой части — график средней энергии за все время звучания для каждой из частот, содержащихся в звуке (использованы фрагменты около одной минуты с удаленными инструментальными проигрышами) (см. рис. 1).

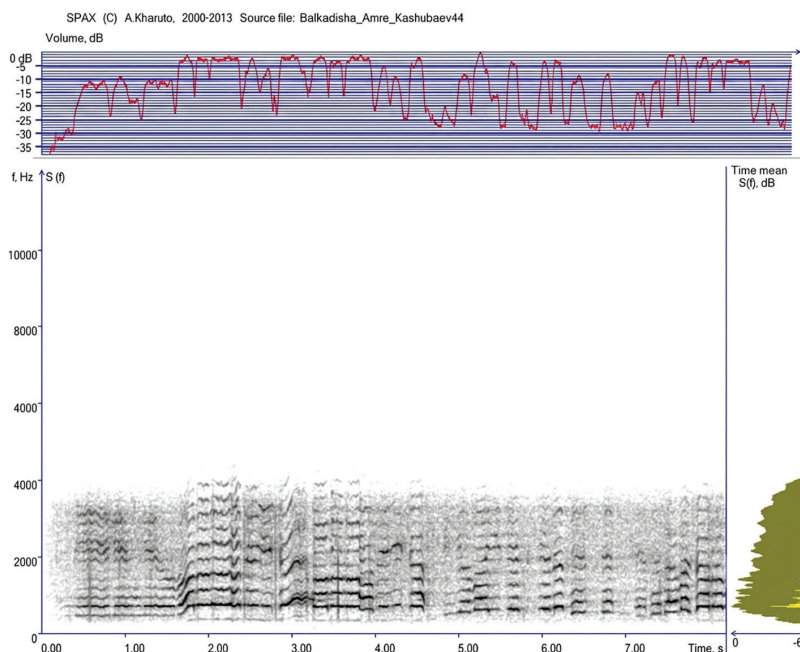


Рис. 1. Амре Кашаубаев. Фрагмент исполнения песни «Балқадіша» Ақана Сері.

Здесь линия основного тона почти везде отсутствует, что свидетельствует лишь о плохом качестве записи, но высоту мы определяем на слух по всей системе обертонов, так что мелодия звучит правильно и в этих условиях, хотя звучание голоса, несомненно, не передает всей красоты тембра. Благодаря сонограмме возможно реконструировать тембровые особенности голоса Амре Кашаубаева более точно, чем по субъективным ощущениям от прослушивания.

Прослушивание звукозаписи Амре Кашаубаева, несмотря на ее техническое несовершенство и низкое качество сохранности, убеждает в том, что Серебряную медаль певец получил не случайно. Мы слышим сильный полетный драматический тенор с хорошим верхним регистром. Казахи характеризуют подобные голоса «күміс көмей, жез таңдай» – «серебряная гортань, медное небо». При знакомстве со звукозаписью сразу же возникает вопрос: почему именно этот, воспроизводимый ею тенор вызывал такой неистовый восторг и обожание слушателей? Ведь среди традиционных певцов такие голоса встречаются, и нередко. Но судя по отзывам современников, никто в то время не пел так, как их любимец.

Сонограмма раскрыла природную основу восторгов как его казахстанских почитателей, так и членов жюри ЭКСПО-1925 в Париже, вручивших ему Серебряную медаль. Она выявила *качество певческой форманты*. Как пишет В. П. Морозов, «высокая певческая форманта (ВПФ) – это группа усиленных обертонов в основном в области ре-соль 4-й октавы (примерно 2400–2700 Гц у мужчин и 2700–3500 Гц у женщин), придающая голосу звонкость и полетность (*Искусство резонансного пения* 57).

У Амре Кашаубаева действительно наблюдается формантный пик в звуковысотной области, соответствующей ВПФ. Уникальность его голоса состоит в том, что сила колебаний в областях разных обертонов убывает равномерно. К примеру, для европейских певцов данная ситуация необычна. У обладателей голосов, тренированных в традициях *bel canto*, между областями низкой (НПФ – первый, второй и третий обертоны) и высокой (обертоны 7–9-й) певческих формант наблюдается заметный спад силы звука. Не менее показательны то, что пики обертонов (область на рисунке 1 справа) активно угасают лишь после высоты примерно 3800 Гц, то есть область высокой певческой форманты расширена. Хотя на практике это расширение охватывает диапазон кварты (на первый взгляд не очень широкий), на эту область в обертоновом звукоряде приходится три-четыре обертона, образующие вместе с более низкими обертонами специфический аккорд-кластер.

Также, несмотря на несовершенство, прослеживается и довольно заметное колебание тона (волнообразный график), особенно на долгих гласных. Это отображает вибрато и глиссандо, присутствующие в голосе Амре. Даже небольшой проанализированный фрагмент демонстрирует разнообразие техник вибрато и мастерское владение этим приемом. Есть участки с небольшими колебаниями, плавно переходящие в следующий звук (между 3,2" и 4"), и гласные с более заметными колебаниями, усиливающимися перед переходом к следующему тону (между 1,8–2,3"). Микроинтонационную нюансировку добавляют небольшие восходящие глиссандо в начале слов. Хотя вопрос вокальной артикуляции, вибрато

и глиссандо не был целью данного анализа, даже беглое рассмотрение этого вопроса свидетельствует о натренированности певческих навыков Амре и стилевых особенностях его исполнения. Дальнейшее, более детальное исследование в перспективе поможет сравнить этот аспект мастерства певца с представителями иных традиций и с другими носителями аркинского песенного искусства.

Эти данные по меньшей мере свидетельствуют о том, что голос Амре Кашаубаева звучал гораздо более звонко и полетно, чем можно представить по старой записи. И более того, такой полетностью, звонкостью и стабильностью, судя по приведенным В. П. Морозовым среднестатистическим данным, вряд ли кто из его современников мог реально обладать. Уникальность голоса Амре Кашаубаева подтверждается и тем, что в архиве сонограмм Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыки Московской консерватории нет примеров такого же незаурядного и стабильного резонанса, которым обладал поразивший Европу великий казахский певец. На основании этого можно выдвинуть предположение, что певец виртуозно использовал свойства резонаторов тела, не задействованных в обычном оперном пении. Это предположение в перспективе возможно подтвердить (или опровергнуть) экспериментально.

Полученные данные – лишь малая толика информации о голосе Амре Кашаубаева, но они открывают путь к дальнейшим исследованиям. По имеющейся сонограмме средствами синтеза звука возможно реконструировать голос певца довольно близко к оригинальному звучанию. Интерес для современных вокалистов представляет и такой узкоспецифический вопрос, как артикуляция певцом различных гласных. Эти задачи актуальны, но не первостепенны. В свете задачи сохранения и передачи нематериального наследия казахских песенных традиций необходимо в первую очередь сопоставить голоса их известных носителей прошлого с современными певцами, оценить, как изменился подход к постановке певческого голоса за прошедшее столетие.

Для сравнения рассмотрим более качественную современную запись певца той же региональной традиции Ерлана Рыскали и аналогичный график исполнения для нее (см. [рис. 2](#)). На спектрограмме отражены звуковые колебания составляющих спектра до 14–15 кГц. ВПФ видна здесь как темная полоса из нескольких обертонов в области примерно от 2800 до 4000 Гц (повышенная энергия обертонов — более темные точки). Относительный уровень ВПФ 17,9% (в среднем — от общей энергии звука). Подобно лучшим мастерам европейского *bel canto*, на зону ВПФ здесь выпадает три обертона, но они как бы смещены в более высокую область и охватывают не 7–9-й обертоны, а 10–12-й (Морозов, *Искусство резонансного пения* 55). Резонанс на таких частотах обеспечивает особое свойство полетности и звонкости голоса. «Провал» силы звука на средних обертонах между высокой и низкой певческими формантами довольно заметный, хотя в целом не такой ощутимый, как у европейских певцов. Это так же, как и в случае с Амре Кашаубаевым, позволяет предположить задействование резонаторных полостей, в меньшей степени участвующих в звукообразовании в так называемом академическом вокале, например носовой, а также несколько иной подход к манипуляциям мускулатурой гортани.

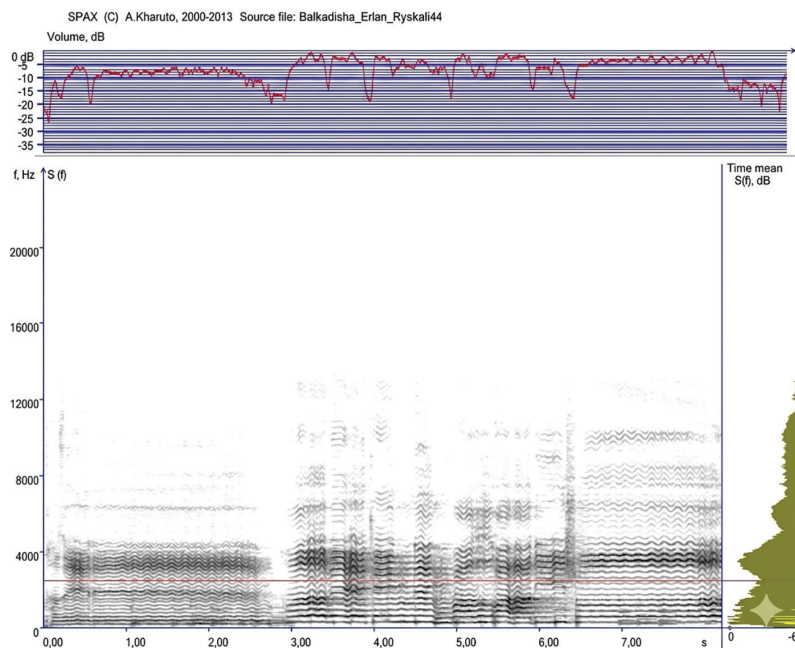


Рис. 2. Ерлан Рыскали. Фрагмент исполнения песни «Балқадіша» Ақана Сері.

Здесь заметно, что обертоны имеют волнистую форму — это указывает на наличие вибрато в исполнении. Его параметры также поддаются измерению, но данная процедура не входит в задачи нашего исследования. Отметим лишь, что вибрато и глиссандо, также разнообразно и мастерски применяемые у Ерлана Рыскали, заметно отличаются от Амре Кашаубаева, что может свидетельствовать об индивидуальных качествах исполнительского стиля. Исследование возможного «разброса» стиливого разнообразия внутри одной певческой школы, а также сравнение с представителями других традиций — это отдельная и довольно трудоемкая задача, требующая самостоятельного рассмотрения.

Сопоставление двух сонограмм довольно затруднительно в силу существенного различия качества аудиозаписи. В технологии фонографической записи, использованной в случае с Амре Кашаубаевым, утрачена как раз та часть спектра, на которую приходится зона ВПФ. Имея записи других певцов той же традиции, мы можем предположить аналогичную картину и у Амре — пение с образованием смещенной в высокую часть спектра ВПФ, придающей голосу звонкость и полетность. Аргументом в пользу этого косвенно является и динамический профиль, представленный в верхней части каждого из рисунков. В обоих случаях на распевных гласных звук (то есть энергия всех составляющих звука, включая основной тон и обертоны) достигает максимальной громкости. Это возможно с опорой на резонанс звука в полостях гортани — элемент вокальной техники, аналогичный итальянскому *bel canto* и свидетельствующий о длительной профессиональной подготовке певцов. Еще одна общая черта — наличие вибрато на долгих звуках — также является результатом натренированности певческих голосов.

Итак, анализ показывает в голосах аркинских певцов признаки особой резонансной техники, встречающейся также в традиции *bel canto*, — высокой

певческой форманты. Известно, что для оперных певцов ее достижение является результатом многолетней натренированности голоса, умения управлять мышечной тканью гортани таким образом, чтобы формировать резонансные полости, способные усилить звук именно распеваемой высоты. Специфичным для аркинской школы представляется смещение области ВПФ в более высокую область 4000 Гц, а также меньшие потери силы звука на обертонах между НПФ и ВПФ.

Сходства и различия вокальной техники традиций оперного вокала и казахской песни открывает ряд перспектив для дальнейшего изучения с применением методов объективного анализа. Во-первых, интерес представляет выявление именно различий аркинского и оперного вокала. Это позволило бы точнее определить своеобразие техники резонанса казахских певцов. Во-вторых, до сих пор не описаны объективные различия многообразных региональных стилей казахской песни с точки зрения вокальной техники. Решению данных задач мог бы способствовать метод компьютерного анализа, который был использован в нашем исследовании на примере казахских певцов аркинской певческой традиции.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Humphrey, Eric J., et al. "An Introduction to Signal Processing for Singing-Voice Analysis: High Notes in the Effort to Automate the Understanding of Vocals in Music." *IEEE Signal Processing Magazine*, vol. 36, no. 1, 2018, pp. 82–94. DOI: 10.1109/MSP.2018.2875133.

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

Аманжолов, Сарсен. *Вопросы диалектологии и истории казахского языка*. Часть 1. Алма-Ата, Казучпедгиз, 1959, 452 с.

Амирова, Дина. *Казахская профессиональная лирика устной традиции (песенное искусство Сарыарки)*. Алматы, КНК имени Курмангазы, 2021, 200 с.

Ахметов, Заки. *Казахское стихосложение. Проблемы развития стиха в дореволюционной и современной поэзии*. Алма-Ата, Наука, 1964, 458 с.

Ахметова, Мариам. *Песня и современность*. Алма-Ата, Наука, 1968, 196 с.

Байбек, Айгүл. *Заманауи музыкалық білім беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау (Этносольфеджио курсы): оқу құралы*. Алматы, Асыл кітап, 2020, 264 б. (На казахском)

Байгаскина, Асия. *Ритмика казахской традиционной песни: учебное пособие*. Алма-Ата, АГК имени Курмангазы, 1991, 200 с.

Бәбіжан, Бағлан. *Жетісудың оңтүстік-батысындағы ән фольклорының қазіргі жағдайы*. Алматы, Ақшағыл, 2025, 224 б. (На казахском)

Бәйтенова, Гүлсум. *Көкшетау әуендері*. Алматы, Өнер, 1993, 144 б. (На казахском)

Бердібай, Айжан. *Музыкально-поэтическая структура казахских традиционных песен*. 2017, Алматы, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова, диссертация PhD, 162 с.

Елеманова, Саида. *Казахское традиционное песенное искусство: генезис и семантика*. Алматы, Дайк-Пресс, 2000, 185 с.

Ерзакович, Борис. *Песенная культура казахского народа: музыкально-историческое исследование*. Алма-Ата, Наука, 1966, 402 с.

Жузбасов, Кайролла. *Песенный фольклор казахов Горного Алтая*. Алматы, Өнер, 2007, 168 с.

Жұбанов, Ахмет. *Ән-күй сапары*. Алматы, Ғылым, 1976, 480 б. (На казахском)

Жұбанов, Ахмет. *Замана бұлбұлдары*. 2-ші бас., өңд., толық. Алматы, Дайк-Пресс, 2001, 440 б. (На казахском)

Затаевич, Александр. *500 казахских песен и кюев*. Алматы, Дайк-Пресс, 2002, 378 с.

Затаевич, Александр. *1000 песен казахского народа*. Алматы, Дайк-Пресс, 2004, 496 с.

Күзеубай, Аманкелді. *Қазақ әншілік дәстүрінің қазіргі заманда таралым мәселелері (Арқа өңірі бойынша)*. 2016, Алматы, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова, диссертация PhD, 156 с. (На казахском)

Кыргыз, Зоя. *Тувинское горловое пение. Этномузыковедческое исследование*. Новосибирск, Наука, 2002, 236 с.

Қазақ әндерінің антологиясы: екі томдық. 1: Халық әндері мен халық композиторларының әндері. Құрастырған Жәнібек Кәрменов, редакция алқасы: М. Ахметова, М. Әлімбаев, И. Жақанов, Алматы, Өнер, 1990, 336 б. (На казахском)

- Коспақов, Зейнұр. *Қазақтың әншілік өнері: (зерттеу мақалалары мен очерктері)*. Алматы, Өнер, 1999, 192 б. (На казахском)
- Морозов, Владимир. *Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники*. Москва, Центр «Искусство и наука», 2008, 592 с.
- Морозов, Владимир, и Илья Макаров. «Компьютерное моделирование резонансных процессов образования высокой певческой форманты». *Речевые технологии*, № 4, 2010, с. 68–84.
- Морозов, Владимир, и др. «Об особенностях спектра голоса певцов разных жанров». *Проблемы информационной культуры*, вып. 2, Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 1995, с. 147–156.
- Мухамбетова, Асия. «Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности)». Аманов, Багдаулет, и Асия Мухамбетова. *Казахская традиционная музыка и XX век*. Алматы, Дайк-Пресс, 2002, с. 119–152.
- Нажмеденов, Жумагельды. *Музыкально-акустические свойства казахской домбры*. 2003, Алматы, Институт литературы и искусства имени М. О. Ауэзова, автореферат кандидатской диссертации, 33 с.
- Назайкинский, Евгений. *О психологии музыкального восприятия*. Москва, Музыка, 1972, 306 с.
- Сабирова, Алия. *Абай и Шакарим: философия музыки и песенный стиль. Вопросы изучения казахской традиционной песни*. Алматы, б. и., 2014, 456 с.
- Темирбекова, Кайрат (Алма). *Песенное творчество казахов Семиречья*. 1966, Москва, Российский институт истории искусств, автореферат кандидатской диссертации, 24 с.
- Телеутай, Ерлан. *Баянауылдың дәстүрлі әншілері*. Алматы, Қазақпарат, 2006, 120 б. (На казахском)
- Тұрмағамбетова, Бақыт. *Қазақстанның Батыс аймағының ән мәдениеті*. Алматы, Тау-Самал, 2009, 320 б. (На казахском)
- Утегалиева, Сауле. *Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии)*. Москва, Композитор, 2013, 529 с.
- Утегалиева, Сауле, и Александр Харуто. «Компьютерное исследование традиционного строя казахской домбры на примере фрагмента из кюя Д. Нурпеисовой "Еңбек ері"». *Музыковедение*, № 8, 2013, с. 28–41.
- Утегалиева, Сауле, и Александр Харуто. «Компьютерные исследования звукорядов казахского кыл-кобыза». *Музыковедение*, № 12, 2013, с. 38–45.
- Харуто, Александр. *Компьютерный анализ звука в музыкальной науке*. Москва, Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015, 447 с.
- Харуто, Александр. «Компьютерная расшифровка фонограмм фольклорного пения». *Творчество в искусстве – искусство творчества*. Под редакцией Л. Дорфмана, К. Мартиндейла, В. Перова, П. Махотки, Дж. Купчика, Москва, Наука; Смысл, 2000, с. 325–336.
- Харуто, Александр. «Тувинское горловое пение: акустический анализ и модель звукообразования». Сборник трудов XX сессии Российского акустического общества. Секция «Акустика речи». Москва, РАО, 2008, с. 106–110.

Харуто, Александр, и Екатерина Карелина. «К вопросу о музыкально-акустических свойствах тувинского горлового пения». *Музыкальная академия*, № 4, 2008, с. 108–113.

Юнусова, Виолетта. «Исследователь музыки тюркских народов Александр Харуто (1949–2021). Памяти ученого». *Musiqi Dünyası*, № 3 (92), 2022, с. 8980–8987, musiqi-dunya.az/article/92/92_4. Дата доступа 18 сентября 2025.

Юнусова, Виолетта, и Александр Харуто. «Традиционный музыкант в зеркале компьютерного анализа». *Вопросы инструментоведения*, сборник статей и материалов VIII Международного инструментоведческого конгресса . «Благодатовские чтения» (2–5 декабря 2013 г.). Выпуск 9. Редактор-составитель Ольга Колганова, Санкт-Петербург, РИИИ, 2014, с. 267–275.

REFERENCES

- Akhmetov, Zaki. *Kazakhskoe stikhoslozhenie. Problemy razvitiya stikha v dorevolutsionnoi i sovremennoi poezii [Kazakh Versification: Problems of Pre-Revolutionary and Modern Poetry]*. Alma-Ata, Nauka, 1964. (In Russian)
- Akhmetova, Mariam. *Pesnya i sovremennost' [Song and Modernity]*. Alma-Ata, Nauka, 1968. (In Russian)
- Amanov, Bagdaulet, and Assiya Mukhambetova. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek [Kazakh Traditional Music and the Twentieth Century]*. Almaty, Daik-Press, 2002. (In Russian)
- Amanzholov, Sarsen. *Voprosy dialektologii i istorii kazakhskogo yazyka [Issues of Dialectology and the History of the Kazakh Language]*. Part 1, Alma-Ata, Kazuchpedgiz, 1959. (In Russian)
- Amirova, Dina. *Kazakhskaya professionalnaya lirika ustnoy traditsii (pesennoe iskusstvo Saryarki) [Kazakh Professional Lyricism of the Oral Tradition (The Song Art of Saryarqa)]*. Almaty, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, 2021. (In Russian)
- Baibek, Aigul. *Zamanauy muzykalyq bilim beru zhuiesinde an dasturin translyatsiyalau (Ethnosolfedzhio kursy): oqu quraly [Transmission of the Song Tradition in the Modern System of Music Education (Ethnosolfeggio Course): Textbook]*. Almaty, Asyl kitap, 2020. (In Kazakh)
- Baigaskina, Assiya. *Ritmika kazakhskoi traditsionnoi pesni: uchebnoe posobie [Rhythmics of Traditional Kazakh Song: Textbook]*. Almaty, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, 1991. (In Russian)
- Baitenova, Gulsum. *Kokshetau auenderi [Melodies of Kokshetau]*. Almaty, Oner, 1993. (In Kazakh)
- Babizhan, Baglan. *Zhetysudyn ontustik-batysyndagy an folklornyn qazirgi zhagdaiy [The Current State of Song Folklore in Southwestern Zhetysu]*. Almaty, Aqshag yl, 2025. (In Kazakh)
- Berdibai, Aizhan. *Muzykalno-poeticheskaya struktura kazakhskikh traditsionnykh pesen [The Musical-Poetic Structure of Traditional Kazakh Songs]*. 2017. Almaty, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, PhD thesis. (In Russian)
- Humphrey, Eric J., et al. "An Introduction to Signal Processing for Singing-Voice Analysis: High Notes in the Effort to Automate the Understanding of Vocals in Music." *IEEE Signal Processing Magazine*, vol. 36, no. 1, 2018, pp. 82–94, DOI: <https://doi.org/10.1109/MSP.2018.2875133>.
- Karmenov, Zhanibek, editor. *Khalyq anderi men halyq kompozitorlarynyn anderi. [Folk Songs and Songs of Folk Composers]*. Almaty, Oner, 1990. (In Kazakh)
- Kharuto, Alexander. "Kompyuternaya rasshifrovka fonogramm folklornogo peniya." ["Computer-Assisted Transcription of Folk Singing Recordings."] *Tvorchestvo v iskusstve – iskusstvo tvorchestva [Creativity in Art – The Art of Creativity]*. Edited by Leonid Dorfman, et al. Moscow, Nauka, 2000, pp. 325–336. (In Russian)
- Kharuto, Alexander. *Kompyuternyi analiz zvuka v muzykalnoi nauke [Computer Analysis of Sound in Musicology]*. Moscow, Moscow Conservatory Scientific and Publishing Center, 2015. (In Russian)

- Kharuto, Alexander. "Tuvinskoe gorlovoe penie: akusticheskii analiz i model zvukoobrazovaniya." ["Tuvan Throat Singing: Acoustic Analysis and a Model of Sound Production."], *Section "Acoustics of Speech"*, proceedings of the 20th Session of the Russian Acoustical Society. Moscow, RAO, 2008, pp. 106–110. (In Russian)
- Kharuto, Alexander, and Yekaterina Karelina. "K voprosu o muzykalno-akusticheskikh svoistvakh tuvinskogo gorlovogo peniya." ["On the Musical and Acoustic Properties of Tuvan Throat Singing."] *Muzykalnaya akademiya*, no. 4, 2008, pp. 108–113. (In Russian)
- Kospakov, Zeinur. *Qazaqtyn anshilik oneri [The Art of Kazakh Singing]*. Almaty, Oner, 1999. (In Kazakh)
- Kuzeubai, Amankeldi. *Qazaq anshilik dasturinin qazirgi zamanda taralym maseleleri (Arqa oniri boiynsha) [Issues of the Contemporary Transmission of the Kazakh Singing Tradition (Based on the Arqa Region)]*. 2016. Almaty, Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, PhD thesis. (In Kazakh)
- Kyrgys, Zoya. *Tuvinskoe gorlovoe penie: etnomuzykovedcheskoe issledovanie [Tuvan Throat Singing: An Ethnomusicological Study]*. Novosibirsk, Nauka, 2002. (In Russian)
- Morozov, Vladimir. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoi teorii i tekhniki [The Art of Resonant Singing. Foundations of Resonance Theory and Technique]*. Moscow, Tsentr "Iskusstvo i nauka", 2008. (In Russian)
- Morozov, Vladimir, and Ilya Makarov. "Kompyuternoe modelirovanie rezonansnykh protsessov obrazovaniya vysokoi pevcheskoi formanty." ["Computer Modeling of Resonance Processes in the Formation of the High Singing Formant."] *Rechevye tekhnologii*, no. 4, 2010, pp. 68–84. (In Russian)
- Morozov, Vladimir, et al. "Ob osobennostyakh spektra golosa pevtsov raznykh zhanrov." ["On the Spectral Characteristics of Singers' Voices in Different Genres."] *Problemy informatsionnoi kultury*, vol. 2, Krasnodar State University of Culture and Arts, 1995, pp. 147–156. (In Russian)
- Mukhambetova, Assiya. "Genezis i evolyutsiya kazakhskogo kyuya (tipy programmnosti)." ["Genesis and Evolution of the Kazakh Kui (Types of Programmatic Content)."] *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek [Kazakh Traditional Music and the Twentieth Century]*. Almaty, Daik-Press, 2002, pp. 119–152. (In Russian)
- Nazaikinsky, Yevgeniy. *O psikhologii muzykalnogo vospriyatiya [On the Psychology of Musical Perception]*. Moscow, Muzyka, 1972. (In Russian)
- Nazhmedenov, Zhumageldy. *Muzykalno-akusticheskie svoistva kazakhskoi dombry [Musical and Acoustic Properties of the Kazakh Dombra]*. 2003. Almaty, Auezov Institute of Literature and Arts, PhD thesis's abstract. (In Russian)
- Sabirova, Aliya. *Abai i Shakarim: filosofiya muzyki i pesennyi stil. Voprosy izucheniya kazakhskoi traditsionnoi pesni [Abai and Shakarim: Philosophy of Music and Song Style. Issues in the Study of Traditional Kazakh Song]*. Almaty, n. p., 2014. (In Russian)
- Temirbekova, Kairat. *Pesennoe tvorchestvo kazakhov Semirechya [Song Creativity of the Kazakhs of Semirechye]*. 1966. Moscow, PhD thesis abstract. (In Russian)
- Toleutai, Yerlan. *Baianauyldyn dasturli anshileri [Traditional Singers of Bayanaul]*. Almaty, Qazaqparat, 2006. (In Kazakh)
- Turmagambetova, Bakyt. *Qazaqstannyn batys aimagynyn an madenieti [The Song Culture of Western Kazakhstan]*. Almaty, Tau-Samal, 2009. (In Kazakh)

Utegaliyeva, Saule. *Zvukovoi mir muzyki tyurkskikh narodov. Teoriya, istoriya, praktika* [The Sound World of the Music of Turkic Peoples: Theory, History, Practice]. Moscow, Kompozitor, 2013. (In Russian)

Utegaliyeva, Saule, and Alexander Kharuto. "Kompyuternye issledovaniya traditsionnogo stroya kazakhskoi dombry na primere fragmenta iz kyuya D. Nurpeisovoi 'Enbek eri'." ["Computer Studies of the Traditional Tuning System of the Kazakh Dombra Based on a Fragment of D. Nurpeissova's Kui 'Yenbek eri'."] *Muzykovedenie*, no. 8, 2013, pp. 28–43. (In Russian)

Utegaliyeva, Saule, and Alexander Kharuto. "Kompyuternye issledovaniya zvukoryadov kazakhskogo kyl-kobyza." ["Computer Studies of the Pitch Systems of the Kazakh Kyl-Kobyz."] *Muzykovedenie*, no. 12, 2013, pp. 38–45. (In Russian)

Yelemanova, Saida. *Kazakhskoe traditsionnoe pesennoe iskusstvo: genesis i semantika* [Kazakh Traditional Song Art: Genesis and Semantics]. Almaty, Daik-Press, 2000. (In Russian)

Yerzakovich, Boris. *Pesennaya kultura kazakhskogo naroda* [Song Culture of the Kazakh People]. Alma-Ata, Nauka, 1966. (In Russian)

Yunusova, Violetta. "Issledovatel muzyki tyurkskikh narodov Aleksandr Kharuto (1949–2021)." ["Researcher of the Music of Turkic Peoples Alexander Kharuto (1949–2021)."] *Musiqi Dünyası*, vol. 92, no. 3, 2022, pp. 8980–8987, musiqi-dunya.az/article/92/92_4. Accessed 18 September 2025. (In Russian)

Yunusova, Violetta, and Alexander Kharuto. "Traditsionnyi muzykant v zerkale kompyuternogo analiza." ["The Traditional Musician in the Mirror of Computer Analysis."] *Issues of Organology*, proceedings of the VIII International Congress of Instrumental Studies "Blagodatov Readings", December 2–5, 2013. Issue 9. Editor-compiler Olga Kolganova, St. Petersburg, RIII, 2014, pp. 267–275. (In Russian)

Zatayevich, Alexander. *500 kazakhskikh pesen i kyuyev* [500 Kazakh Songs and Kuis]. Reprint edition, Almaty, Daik-Press, 2004. (In Russian)

Zatayevich, Alexander. *1000 pesen kazakhskogo naroda* [1000 Songs of the Kazakh People]. Edited by Ilyas Kozhabekov, Almaty, Daik-Press, 2004. (In Russian)

Zhubanov, Akhmet. *An-kui sapary* [Journey through Song and Kui]. Almaty, Gylym, 1976. (In Kazakh)

Zhubanov, Akhmet. *Zamana bulbuldary* [Nightingales of the Era]. 2nd ed., rev. and expanded, Almaty, Daik-Press, 2001. (In Kazakh)

Zhuzbassov, Kairolla. *Pesennyi folklor kazakhov Gornogo Altaya* [Song Folklore of the Kazakhs of the Altai Mountains]. Almaty, Oner, 2007. (In Russian)

UDC 791.228
DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.366

Ivan Ardashov

Master of Arts, Independent Researcher, Head of the Reanimation animation studio (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0009-4452-9129

email: ozomadias@gmail.com

ARTICLE

EXPERIMENTAL METHODS IN KAZAKHSTANI ANIMATION: THE NATIONAL AS A STRUCTURAL VARIABLE

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

Received by editorial: 25.02.2026

Accepted to publish: 22.06.2026



© 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

Ardashov, Ivan. "Experimental Methods in Kazakhstani Animation: The National as a Structural Variable." *Saryn*, vol. 14, 2026, no. 2, pp. 80–107, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.366>.

KEYWORDS

Experimental method, Kazakhstani animation, experimental animation, auteur animation, laboratory pedagogy, *Qazaqanimation*, visual language, national representation, animation education.

DECLARATION OF GENERATIVE AI

In preparing this article, the following tools of generative artificial intelligence were used only as auxiliary tools for working with text: 1) ChatGPT, OpenAI, GPT-5.5 Thinking model. It was used to discuss the structure of the text, clarify the wording, edit individual fragments, check the logic of the presentation and prepare draft versions of auxiliary text blocks; 2) Claude, the Anthropic, the Claude Opus 4.8 model was used for alternative editorial review, reformulation of individual sentences, stylistic improvement of the text and clarification of argumentation. AI tools were not used as independent authors of the study, did not make research decisions and did not replace the author's interpretation of the material. All fragments generated or edited by these tools were checked, selected and, if necessary, reworked. The author is solely responsible for the content of the article, the accuracy of the information provided, the conclusions and the compliance of the text with the publication requirements.

ABSTRACT. This article examines the problem of experimental methods in contemporary Kazakhstani animation. Two widespread journalistic formulas — equating the experimental character of animation with the instability of the national animation industry's production infrastructure, or, conversely, claiming the near-total absence of experimental animation in Kazakhstan — are assessed as methodologically insufficient. The study advances the hypothesis that what Kazakhstani animation lacks is not experiment as such, but two linked conditions for its development: a stable system for the description, pedagogical transmission, and institutional consolidation of experimental methods, and the critical reworking of borrowed visual models — from anime code to the festival-oriented format — into its own artistic language. The question of the national occupies a special place: the national is treated not as thematic "local colour" applied to a ready-made animated form, but as an experimental variable — material whose alteration can restructure the work itself. To examine this hypothesis, the article introduces an analytical distinction among three levels: experimental device, experimental practice, and experimental method. It also formulates an operational threshold test based on eight criteria. On this basis, the article analyses the institutional field of contemporary Kazakhstani animation and discusses several *Qazaqanimation* projects as instances of localised artistic inquiry. It concludes that Kazakhstan has developed production, educational, and festival preconditions for an experimental direction; however, the key deficit persists not only at the level of the institutionalisation of experimental methods, but also at the level of the critical reworking of external aesthetic and industrial influences. It is at the level of the institutionalisation of experimental methods that it becomes possible to determine whether the national becomes an experimental variable, is consciously weakened and used as a frame for another theme, or remains a decorative marker.

UDC 791.228
DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.366

Иван Викторович Ардашов

Өнер магистрі, тәуелсіз зерттеуші, «Реанимация» анимация студиясының жетекшісі (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0009-4452-9129

email: ozomadias@gmail.com

МАҚАЛА

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ АНИМАЦИЯДАҒЫ ЭКСПЕРИМЕНТТІК ӘДІСТЕМЕЛЕР: ҰЛТТЫҚ БОЛМЫС ҚҰРЫЛЫМДЫҚ АЙНЫМАЛЫ РЕТІНДЕ

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

Редакцияға түсті: 25.02.2026

Басылымға қабылданды: 22.06.2026



© 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

Ардашов, Иван. «Қазақстандық анимациядағы эксперименттік әдістемелер: ұлттық болмыс құрылымдық айнымалы ретінде». *Saryn*, т. 14, № 2, 2026, 80–107 б., DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.366>. (Ағылшынша)

Тірек сөздер

Эксперименттік анимация, қазақстандық анимация, эксперименттік әдістеме, авторлық анимация, зертханалық педагогика, «Қазақанимация», визуалды тіл, ұлттық репрезентация, анимациялық білім беру.

Жасанды интеллект құралдарын пайдалану туралы мәлімдеме

Осы мақаланы дайындау барысында автор мәтінмен жұмыс істеудің қосалқы құралы ретінде генеративті жасанды интеллект құралдарын пайдаланды.

Келесі құралдар мен модельдер қолданылды:

1. ChatGPT, OpenAI, GPT-5.5 Thinking моделі

Мәтін құрылымын талқылау, тұжырымдарды нақтылау, жекелеген фрагменттерді редакциялау, баяндау логикасын тексеру және көмекші мәтіндік блоктардың бастапқы нұсқаларын дайындау мақсатында пайдаланылды.

2. Claude, Anthropic, Claude Opus 4.8 моделі

Балама редакторлық тексеру жүргізу, жекелеген сөйлемдерді қайта тұжырымдау, мәтіннің стильдік сапасын жетілдіру және аргументацияны нақтылау мақсатында пайдаланылды.

Жасанды интеллект құралдары зерттеудің дербес авторлары ретінде қолданылған жоқ, зерттеушілік шешімдер қабылдамады және материалды авторлық интерпретациялауды алмастырмады.

Олардың көмегімен жасалған немесе өңделген барлық мәтіндік фрагменттер автор тарапынан тексеріліп, іріктеліп, қажет болған жағдайда қайта өңделді.

Мақаланың мазмұнына, келтірілген мәліметтердің дәлдігіне, жасалған қорытындыларға және мәтіннің жарияланым талаптарына сәйкестігіне толық жауапкершілікті автор өз мойнына алады.

Аңдатпа. Мақалада қазіргі қазақстандық анимациядағы эксперименттік әдістемелер мәселесі қарастырылады. Кең таралған публицистикалық тұжырымдар – эксперименттілікті ұлттық анимацияның өндірістік инфрақұрылымының тұрақсыздығымен теңестіру немесе, керісінше, Қазақстанда эксперименттік анимация мүлде дерлік жоқ деген пікір – әдіснамалық тұрғыдан жеткіліксіз деп бағаланады. Мақалада қазақстандық анимацияда эксперименттің өзі емес, оны сипаттаудың, педагогикалық тұрғыдан жеткізудің және институционалдық деңгейде орнықтырудың тұрақты жүйесі, сондай-ақ сыртқы визуалды модельдерді – аниме-кодтан фестивальдік форматқа дейін – өзіндік көркемдік тілге сын тұрғысынан игеру жетіспейді деген гипотеза ұсынылады. Бұл тұрғыда ұлттық болмыс мәселесі ерекше орын алады: ұлттық болмысты дайын анимациялық формаға қосылатын тақырыптық «колорит» ретінде емес, эксперименттің айнымалысы ретінде, яғни өзгеруі шығарманың құрылымын қайта құра алатын материал ретінде қарастыру ұсынылады. Аталған гипотезаны талдау үшін үш деңгейдің аналитикалық ара-жігі ажыратылады: эксперименттік тәсіл, практика және әдістеме. Сонымен қатар сегіз критерийден тұратын операциялдық шекті тест тұжырымдалады. Осы негізде қазіргі қазақстандық анимацияның институционалдық өрісі талданып, «Қазақанимация» жобалары жергіліктендірілген көркемдік ізденістің мысалдары ретінде қарастырылады. Зерттеу нәтижесінде Қазақстанда эксперименттік бағытты дамытуға қажетті өндірістік, білім беру және фестивальдік алғышарттар қалыптасқаны анықталады. Алайда негізгі тапшылық тек әдістемелік институционалдандыру деңгейінде ғана емес, сыртқы эстетикалық және индустриялық ықпалдарды сын тұрғысынан игеру деңгейінде де сақталып отыр. Дәл осы әдістемелік институционалдандыру деңгейінде ұлттық болмыстың эксперимент айнымалысына айналуы, саналы түрде әлсіретілуі, өзге проблематиканы ашудың көркемдік құралы ретінде қолданылуы немесе декоративтік белгі ретінде ғана қалуы шешіледі.

UDC 791.228
DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.366

Иван Викторович Ардашов

Магистр искусств, независимый исследователь,
руководитель студии анимации «Реанимация» (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0009-4452-9129

email: ozomadias@gmail.com

СТАТЬЯ

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ МЕТОДИКИ В КАЗАХСТАНСКОЙ АНИМАЦИИ: НАЦИОНАЛЬНОЕ КАК ПЕРЕМЕННАЯ ЭКСПЕРИМЕНТА

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

Поступила в редакцию: 25.02.2026

Принята к публикации: 22.06.2026



© 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

Ардашов, Иван. «Экспериментальные методики в казахстанской анимации: национальное как переменная эксперимента». *Saryn*, т. 14, № 2, 2026, с. 80–107, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.366>. (На английском)

Ключевые слова

Экспериментальная анимация, казахстанская анимация, экспериментальная методика, авторская анимация, лабораторная педагогика, «Қазақанимация», визуальный язык, национальная репрезентация, анимационное образование.

Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта

При подготовке данной статьи автор использовал инструменты генеративного искусственного интеллекта в качестве вспомогательных средств для работы с текстом. Были использованы следующие инструменты и модели:

1. ChatGPT, OpenAI, модель GPT-5.5 Thinking
Использовался для обсуждения структуры текста, уточнения формулировок, редактирования отдельных фрагментов, проверки логики изложения и подготовки черновых вариантов вспомогательных текстовых блоков.
2. Claude, Anthropic, модель Claude Opus 4.8
Использовался для альтернативной редакторской проверки, переформулирования отдельных предложений, стилистического улучшения текста и уточнения аргументации.

Инструменты ИИ не использовались как самостоятельные авторы исследования, не принимали исследовательских решений и не заменяли авторскую интерпретацию материала. Все сгенерированные или отредактированные с их помощью фрагменты были проверены, отобраны и при необходимости переработаны автором. Автор несет полную ответственность за содержание статьи, точность приведенных сведений, выводы и соответствие текста требованиям публикации.

Аннотация. В статье рассматривается проблема экспериментальных методик в современной казахстанской анимации. Распространенные публицистические формулы – отождествление экспериментальности с нестабильностью производственной инфраструктуры национальной анимации либо, напротив, утверждение о почти полном отсутствии экспериментальной анимации в Казахстане – оцениваются как методологически недостаточные. Выдвигается гипотеза, согласно которой в казахстанской анимации отсутствует не эксперимент как таковой, а два связанных условия его развития – устойчивая система описания, педагогической передачи и институционального закрепления экспериментальных методик и критическое освоение заимствованных визуальных моделей – от аниме-кода до фестивального формата – в собственный художественный язык. Особое место занимает вопрос национального: национальное предлагается рассматривать не как тематический «колорит», прилагаемый к готовой анимационной форме, а как переменную эксперимента – материал, изменение которого может перестраивать структуру произведения. Для анализа гипотезы вводится аналитическое разграничение трех уровней (экспериментальный прием, практика, методика) и формулируется операциональный пороговый тест из восьми критериев. На основе этой рамки анализируется институциональное поле современной казахстанской анимации, а также рассматриваются анимационные проекты «Қазақанимация» как примеры локализованного художественного поиска. Делается вывод о том, что в Казахстане сложились производственные, образовательные и фестивальные предпосылки для развития экспериментального направления, однако ключевой дефицит сохраняется не только на уровне методической институционализации, но и на уровне критического освоения внешних эстетических и индустриальных влияний. Именно на уровне методической институционализации решается, становится ли национальное переменной эксперимента, сознательно ослабляется и используется как рамка для иной темы или остается декоративной маркировкой.

1. Introduction

Over the years of its development, animation has formed a complex of artistic, technological, and production practices that define its current state, and it continues to develop through experimental methods — non-standard approaches to narration, visual expression, and the use of technical means. In the Kazakhstani context, discussion of experimental animation is complicated by two journalistic extremes: the notion that any national project is already experimental by virtue of the industry's youth, and the opposite thesis of the near-total absence of experiment. Both formulas are methodologically insufficient, since they substitute evaluation for analysis.

The problem, as a survey of the industry shows, lies not in a total absence of infrastructure, but in the weak formalisation of experimental method within an already existing professional field. Contemporary Kazakhstani animation develops at the intersection of studio practices, educational programmes, creative associations, the festival movement, technological training, and external audiovisual influences. Animators are affected not only by local conditions of production, but also by the global animation market, international festival criteria, the spread of digital tools, and borrowed visual languages — from anime aesthetics to Western auteur and commercial animation (Bendazzi; Lamarre; Manovich; "Mifa Presentation", *Annecy Festival*). Yet experimental approaches most often remain at the level of individual authorial experience, an isolated production decision, or a festival selection. They are rarely documented as reproducible methods that can be described, analysed, transmitted in teaching, and incorporated into a stable professional tradition.

The research question is formulated as follows: how does a situation in which the experimental character is distributed among separate projects, technological trials, external stylistic influences, and festival practices differ from one in which it is formalised as a reproducible pedagogical and artistic method within a stable school? Accordingly, the aim of the study is to identify the nature of the deficit of experimental methods in Kazakhstani animation. The working hypothesis of the study is twofold: the deficit of experimental methods in Kazakhstani animation is connected, first, with the insufficient institutionalisation of experimental methods — the description, pedagogical transmission, and institutional consolidation of already existing practices — and, second, with the insufficient critical reworking of external aesthetic and industrial influences into a local artistic language. At the same time, the study does not assert the absence of artistic experiment and does not deny traditional forms of transmitting experience; what is at issue is a deficit of publicly described and reproducible methodological models. Process documentation is treated not as an end in itself, but as one element within a broader system — the description, pedagogical transmission, and institutional consolidation of experiment. Experiment, in turn, is understood not as a random deviation from the norm and not as a mere marker of novelty, but as a conscious system of artistic, technological, and pedagogical actions. The question of the national occupies a special place: it is regarded not as decorative "local colour", but as an experimental variable — material whose alteration is capable of restructuring the work itself; here the variable is the very mode of presence of the national, from structure-forming to deliberately weakened.

Methodologically, the study relies on a qualitative theoretical and analytical approach and is built according to a hypothesis-driven analytical logic: the hypothesis formulated in the introduction is examined consecutively against theoretical, historical, institutional, industrial-contextual, and case material. It employs theoretical and methodological analysis of the literature, comparative-historical and institutional analysis, comparative juxtaposition with foreign ecosystems, the case-study method, and contextual analysis of external aesthetic and technological influences; the principal analytical instrument is a criteria-based analysis resting on an operational threshold test of eight criteria, which makes it possible to distinguish the experimental device, the practice, and the method. The conceptual support is the tradition of research through artistic practice (practice-based research) (Candy and Edmonds 63–69; Gray and Malins; Sullivan). A detailed description of the material and the analytical procedure is given in the section “Materials and Methods”.

2. State of Scholarship

The problem of experimental animation has been elaborated to differing degrees in the foreign, Russian-language, and Kazakhstani traditions. In foreign scholarship, a stable corpus of works has taken shape that describes experimental animation through the rejection of illusionism, attention to material, and an exploration of the boundaries of the medium (Furniss; Wells, *Understanding Animation*; Taberham 17–36), as well as through the history of abstract and non-objective animation (Moritz; Leslie; Smith and Hamlyn 1). In the Russian-language tradition, auteur and poetic animation has been conceptualised primarily in the reflections of practitioners and historians (Norshtein; Krivulya, *Labirinty*; Malyukova; Popov 12–15). These works form a rich theoretical and historical base, yet they focus predominantly on the artistic result and less often on the reproducible method of attaining it. Also important for the present study are works that consider animation within a broader media and technological field: the analysis of anime as a distinct technique and visual system (Lamarre), and the theory of software as an environment that shapes contemporary visual culture and the tools of image production (Manovich).

Kazakhstani animation has been studied chiefly in a historical-cultural key: the formation of the national school and its turn to folklore, mythology, and ornament are described in works on the history of the industry (Nogerbek; Ardashov 44–47). At the same time, the very problem of the relationship between the national and form was already reflected upon within Kazakhstani material itself: Bauyrzhan Nogerbek posed the question — “how can one preserve the folk colour of the fairy tale being adapted to the screen and at the same time make the film modern in its cinematic language?” (90). In the global historiography of animation, Kazakhstani and Central Asian material can be correlated with the regional sections of Giannalberto Bendazzi’s world history of animation, where the development of national schools is considered within the broader context of the Soviet, post-Soviet, and Asian film process (*Animation: A World History*, vols. 2–3). In the present article, however, this historical context is used not as an independent object of reconstruction, but as a background for analysing how experimental practices become consolidated in the profession as method.

Meanwhile, the experimental methods of Kazakhstani animation as an independent subject have received almost no systematic description. Adjacent fields of knowledge provide the necessary instruments for this: the tradition of research through artistic practice (Candy and Edmonds 63–69; Gray and Malins; Sullivan), theoretical works on animation as a form of knowledge production (Pikkov), and studies of experimental animation as a pedagogical practice (Gingrich et al. 146–55; Hagler and Rauscher 178–94). Thus the state of scholarship is characterised by a gap: alongside a developed theory of experiment, a history of national animation, and studies of global media influences, it is precisely the level of method that remains poorly described — how experimental experience is formed under the impact of local and external factors, documented, transmitted, and consolidated institutionally. The present article aims to fill this gap.

3. Theoretical Framework

The concept of experimental animation occupies an ambiguous position in theory: it is widely used in research, festival, and educational discourses, but does not always possess stable criteria of application. In the foreign tradition, experimental animation is described through the rejection of illusionist narrative, attention to material and process, and the exploration of the boundaries of the medium (Furniss; Wells, *Understanding Animation*; Taberham 17–36). Thus Maureen Furniss describes the pole of “abstraction” as “the use of pure form – a suggestion of a concept rather than an attempt to explicate it in real life terms” (6); while Paul Taberham proposes that it “need not be understood as a ‘genre’ with its own set of iconographies... Rather, it may be understood as a general approach with a number of underlying premises” (17–18). The history of abstract and non-objective animation — from Oskar Fischinger to Norman McLaren — shows that experiment here is connected not with the exoticism of a device, but with the systematic investigation of the expressive possibilities of movement, colour, and sound (Moritz; Leslie). The poetic and auteur tradition, in which form becomes the bearer of meaning, has also been described in the Russian-language reflections of practitioners and researchers (Norshtein; Krivulya, Labirinty). A separate line of theory links experiment with the problem of authorship and genre (Wells, *Animation*; Krivulya, *Evolyutsiya*; Popov 14). At the same time, in a substantial part of the discourse, the experimental character remains an evaluative compliment paid to an “unusual” work rather than an analytical category. This distinction corresponds to the approach of Natalya Krivulya, who proposes that animated forms be regarded not as a random set of features, but as a model — “a whole formed of components possessing a set of invariant parameters, characteristics, and features that nonetheless do not preclude the development of the model as a whole, or the alteration and evolution of its individual elements” (*Evolyutsiya* 34).

To avoid this vagueness, the article proposes to distinguish three levels. The experimental device is a single non-standard solution (texture, technique, an editing move, a violation of normative animation convention, recourse to an external stylistic code). The experimental practice is an author’s or studio’s sustained recourse to such devices, coalescing into a recognisable line of inquiry. The experimental method is a practice developed into a documented, transmissible, and reproducible system:

with a defined problem, a traceable process, documented results, and an understanding of which local and borrowed stylistic sources participate in shaping the artistic solution (Pikkov; Gray and Malins). This understanding rests on the tradition of practice-based and practice-as research, where the artistic work itself produces knowledge subject to description and verification (Candy and Edmonds 63–69; Sullivan; Smith and Hamlyn 2). The distinction is fundamental: a device may be accidental, a practice may be individual and non-transferable, and only a method possesses pedagogical and institutional potential (Gingrich et al. 146–55). Experimental thinking is formed not by a separate discipline, but by the overall organisation of artistic education — the presence of workshops, pedagogical schools, conditions for creative inquiry, and the critical reflection in which experiment is recognised and described (Hagler and Rauscher 178–94).

For Kazakhstani material it is especially important to take into account that the experimental character does not arise in a vacuum of the national school. The contemporary animator works within a global field of images, technologies, and production expectations: digital packages and compositing change the very logic of the medium (Manovich), while the spread of anime and its associated visual conventions shows that a borrowed style is not merely a set of external features, but a particular way of organising movement, space, and viewer perception (Lamarre). Thomas Lamarre describes anime as movement “not about movement into depth, but movement on and between surfaces... the animetic interval” (7). The question of experiment must therefore be posed more broadly than the question of documenting the authorial process: it is necessary to analyse how borrowed industrial and stylistic models are either mechanically copied or reworked into one’s own artistic language.

For the analysis of Kazakhstani material, an operational threshold test of eight criteria is proposed. The first is the presence of a research problem: an artistic, technological, cultural, or pedagogical problem at which the inquiry is directed, rather than a mere desire to do something “unusual”. The second is a deliberately modified variable: the author consciously varies a particular parameter (material, technique, narrative structure, rhythm, relation to the national code, an external stylistic source, or an industrial constraint) and observes the consequences of this change. The third is a departure from the normative solution: the chosen path differs from the standard one for the given context, and this difference is substantive rather than accidental. The fourth is systematic character: the experiment is built into the logic of the work, rather than reduced to a single striking move.

The fifth criterion is an iterative process: the method presupposes trials, variants, errors, and corrections; it is precisely the series of trials that shows how knowledge about the material and the expressive principle is formed. The sixth is the documentation of results: the experiment must produce not only a finished work, but also knowledge about what was tested and what results and limitations were revealed; documentation is possible in the form of authorial commentary, production materials, teaching assignments, methodological descriptions, analytical articles, festival analyses, or interviews. The seventh is reproducibility: this concerns not the mechanical repetition of the artistic result, but the possibility of transmitting the working principle — the posing of the problem, the sequence of actions, the conditions of the trials,

the methods of analysis, and the limits of applicability; this is what distinguishes a method from a unique authorial gesture. The eighth is reflexivity: the capacity of the author, teacher, or institution to explain in what precisely the experiment consists and why the chosen means are necessary for the posed problem; reflexivity protects the analysis from arbitrary interpretations.

Within the proposed test, individual criteria have different statuses.

For an experimental device it is sufficient to identify a non-standard solution and a substantive departure from the normative solution. For an experimental practice it is necessary that this departure be connected with a deliberately modified variable and possess a certain systematic character. For an experimental method the decisive criteria become the research problem, the iterative process, the documentation of results, reproducibility, and reflexivity. It is precisely these last criteria that make it possible to distinguish a stable method from a single authorial gesture or an expressive stylistic solution. Such an approach makes it possible to avoid three extremes: regarding any Kazakhstani project as experimental merely because it was created under the conditions of an unstable industry; denying the presence of experiment on the grounds that it has not been formalised into a school; and automatically taking any borrowing of an external visual language — anime, Western auteur animation, the clip-style digital aesthetic, or the genre models of the global market — for experiment. A more accurate intermediate position is this: experimental practices in Kazakhstani animation do exist, but often do not attain the level of methodological documentation, pedagogical transmission, and institutional consolidation.

4. Materials and Methods

The study is qualitative in character and is realised as a theoretical and analytical work in which the advanced hypothesis is assessed by means of an analytical framework rather than empirical measurement; the general logic of the exposition is hypothesis-driven and analytical. A set of complementary methods is applied, each responsible for a particular level of analysis. The theoretical and methodological analysis of scholarly literature (Section 3) serves to reconstruct existing approaches to experimental animation and to elaborate working concepts. Comparative-historical analysis (Section 5) is used to reconstruct the institutional formation of Kazakhstani animation. Institutional analysis (Section 6) describes the studio, educational, state, and festival segments as a single professional field, while comparative analysis juxtaposes this field with foreign ecosystems (France, Estonia, Canada, the USA), where experimental animation is institutionally consolidated; contextual-industrial analysis, in turn, makes it possible to take into account the influence of international festival mechanisms, global visual languages, digital tools, and production expectations on local forms of experiment. The case-study method with elements of formal-interpretive analysis (Section 7) is applied to individual Qazaqanimation projects, regarded as instances of localised forms of artistic inquiry. At the same time, these projects are considered not as a representation of all Kazakhstani animation, but as a revealing institutional case: its single-operator status and the state-commission framework make it possible to observe under what conditions experiment does or does not acquire a methodological framework. Independent, student,

and commercial animation are deliberately left outside the case corpus — their systematic analysis would require a different empirical base and a separate study.

The principal analytical instrument is criteria-based analysis: the operational threshold test of eight criteria developed in the article (a research problem; a deliberately modified variable; a departure from the normative solution; systematic character; an iterative process; the documentation of results; reproducibility; reflexivity) makes it possible to distinguish the experimental device, the practice, and the method. The second criterion here encompasses external stylistic sources and industrial constraints as possible variables of experiment, provided they are consciously reworked by the author rather than mechanically copied. The conceptual framework that defines the understanding of an experimental method as a form of knowledge production is the tradition of research through artistic practice (practice-based and practice-as-research), in which the artistic work itself produces knowledge subject to description and verification (Candy and Edmonds 63–69; Gray and Malins; Sullivan); the method of the present study, however, is not practice-based, but a qualitative analysis of documents, publicly available sources, and cases that describes practice from the outside. This distinction is fundamental: “If a creative artifact is the basis of the contribution to knowledge, the research is practice-based. If the research leads primarily to new understandings about practice, it is practice-led” (Candy and Edmonds 64–65). The empirical base of the study, examined through the analysis of documents and publicly available sources, comprised: normative and industry materials on state support for cinema (*Kazakhcinema*; “128 proektov”, *PRO Production*); the educational programmes of specialised universities (*KazNAI*; *KazNUI*) and their foreign counterparts (*CalArts*; *National Film Board of Canada*); materials of the festival infrastructure (“Animatsionnyy festival”, *PRO Production*; *Annecy Festival*); and publicly available information about the *Qazaqanimation* projects (*Qazaqanimation* [*@qazaqanimasia*]). The analysis of the cases relies on viewing the films themselves, which are publicly available on the Kinopoisk platform, and on their juxtaposition with publicly available information about the *Qazaqanimation* projects. Since production materials (working versions, trials, internal documentation) are not publicly available, the study does not claim a full reconstruction of the production process: the formal-interpretive analysis is confined to features identifiable at the level of the image, editing, genre structure, visual code, and the available information about the project. The combination of the listed methods and materials ensures the analytical grounding of the central thesis and makes it possible to move from evaluative judgements about the experimental character to its analytical description. Since the analysis relies on publicly available materials, conclusions about the stability or deficit of methodological documentation pertain to the publicly recorded field and do not claim to be an exhaustive characterisation of non-public studio practice.

5. Historical Background

Kazakhstani animation has not only a production base but also a cultural-historical one, although its institutional development proceeded discontinuously and unevenly. The formation of national animation in the Soviet period is connected with studio production and the work of the first authors; the first Kazakh animated film is

conventionally held to be *Why Does the Swallow Have a Forked Tail?* (director Amen Khaidarov, Kazakhfilm, 1967), which already drew on a folkloric plot. In the global historiography of animation, Bendazzi connects the early stage of Kazakhstani animation above all with the figure of Khaidarov and the film *Why Does the Swallow Have a Forked Tail?* (*Animation: A World History*, vol. 2). Already at the early stage, a turn to folklore, mythology, ornament, and fairy-tale material as a source of imagery takes shape (Nogerbek; Ardashov 44–45). Nogerbek formulated the requirement for working with folkloric and ornamental material: “the task of the animation director lay not in stylising the film after the miniature or the ornament, but in the artistic development of the plastic elements of the Eastern miniature and the Kazakh ornament... ‘documentalism’ is not organic to the figurative nature of the animated film” (49–50). This stratum is important for understanding the national as a resource: petroglyphs, ornamental systems, balbal stelae, and folkloric plots enter the visual language of animation not as an alien adornment, but as part of cultural memory (Ardashov 46–47).

The collapse of the USSR in 1991 substantially changed the situation of the industry: economic crisis, the destruction of former production mechanisms, and the opening of the market to foreign content led to a sharp reduction in film output. According to the testimony cited by Bendazzi, in the post-Soviet period the production of animation contracted sharply, and the industry entered a prolonged stagnation (*Animation: A World History*, vol. 3). Production largely lost its systematic character and came to depend on individual studio initiatives, authorial projects, and episodic support. In recent years, attempts at revival have been noticeable — professional associations, festival platforms, educational programmes, technological initiatives. A juxtaposition with the post-Soviet Russian experience, where a developed critical and scholarly reflection on auteur animation has taken shape (Malyukova), shows that the presence of individual institutional elements does not yet mean the formation of a stable methodological base for experimental animation.

Discussion of a school in this context requires terminological caution and a distinction among three different meanings. Khaidarov is a foundational figure of national animation, and an aesthetic tradition and pedagogical succession took shape around him: in the historiography, the subsequent generations of Kazakhstani animators are regarded as continuers of this line (Nogerbek). Khaidarov himself connected a school precisely with an institution and with succession: “for our animation to take shape as a school, we need a school in the literal sense of the word as well — that is, an educational institution in which we could transmit the accumulated experience to the next generation... A school is, above all, a tradition... the labour of generations of artists” (qtd. in Nogerbek 150). However, the presence of a foundational authorial figure and of succession is not yet identical to a school as a reproducible methodological system — with explicitly described principles of work, a documented archive of production decisions, and formalised mechanisms for transmitting the method to subsequent generations. According to the publicly available sources, no such codified methodological framework can be traced; this accords with the central thesis of the article: the deficit pertains not to authorial experiment as a fact, but to its methodological description, transmission, and institutional consolidation.

6. The Institutional Field of Contemporary Kazakhstani Animation

Qazaqfilm JSC remains the basic production institution, with a historical heritage and professional capacity, but animation within the studio structure exists primarily as a production area rather than as a laboratory for methodological experimentation. The creative association *Qazaqanimation*, officially opened on 28 October 2022 (“Tvorcheskoe ob”edinenie”, *Kazinform*), is positioned, following its 2025 relaunch, as a structure that creates original projects and shapes the visual language of contemporary Kazakhstani culture for a young audience (“New Team”, *Qazaqanimation* [*@qazaqanimasia*]). Its slate is formed largely through open pitching (“Pitching Call”, *Qazaqanimation* [*@qazaqanimasia*]), and individual pilots are subsequently approved for development into series — for example, *Uyim qaida?* [I Want to Go Home], selected as a pilot at the 2025 pitching and approved for development into a series in 2026 (“2025 Pitching Results”, *Qazaqanimation* [*@qazaqanimasia*]; *Uyim qaida?*, *Qazaqanimation* [*@qazaqanimasia*]). The thematic orientation of these works — national values, respect for parents, Kazakh fairy tales, friendship, sport — together with the studio’s published priority themes for new pilots (“Priority Themes”, *Qazaqanimation* [*@qazaqanimasia*]), points to a cultural and educational and representational function, significant for forming a viewer base but not in itself a marker of an experimental method.

A similar logic characterises the “Kazakhcinema” State Center for Support of National Cinema (SCSNC) — the single institutional operator for state support, oriented toward the production and promotion of national films, participation in international festivals, and the professional development of industry personnel. In 2024, more than 400 applications were submitted to the centre’s competition (“Bolee 400 zayavok”, *Kazinform*; *Kazakhcinema*). In 2025 the scale grew: 444 screenplays and screenplay outlines were submitted, 357 were passed to the expert council, including 32 animation projects, and 128 projects were admitted to the second stage (“128 proektov”, *PRO Production*). Thematically, the animation slate still gravitates toward family values, cultural heritage, and mythology, which characterises it as cultural and educational: the SCSNC strengthens the production base of the industry without being a specialised mechanism for the development of experimental animation. For authors this forms a clear signal: it is the finished national product, not experiment with form, that is systematically in demand. The SCSNC is regarded here not as an institution for the transmission of artistic methods, but as an element of the production-and-financing field that sets the conditions for the selection and support of projects.

The educational segment is represented above all by the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (*KazNAI*) and the Kazakh National University of Arts (*KazNUI*). *KazNAI* trains directors of animated film using traditional and computer technologies (*KazNAI*); the learning outcomes are connected with the conception, the script, command of 2D and 3D programmes, editing, character work, and composition, yet experimental animation is not singled out as an independent methodological component. *KazNUI* runs the programme 6B02168 “Animation Film Directing” (*KazNUI*). Both venues form a predominantly production-technological rather than laboratory-experimental model: students master the profession and dramaturgy, but the experimental method is not singled out as a separate object of teaching and transmission (Hagler and Rauscher 179).

In analysing the educational segment, it is necessary to take into account not only the presence of specialised programmes, but also the type of educational organisation into which they are embedded. Since 2010, Kazakhstan has been a participant in the Bologna Process (*ENIC-Kazakhstan*), which presupposes a three-tier structure of higher education, a credit-based modular structure of study, an orientation toward programme learning outcomes, and the comparability of educational trajectories. For artistic education, such a system is not in itself an obstacle: a workshop, a laboratory, or an auteur school can exist within the credit model as well. In that case, however, they must be institutionally formalised as an independent educational framework, rather than dissolving into a list of disciplines, competencies, and production assignments.

It is precisely here that one of the professional barriers to the transmission of experimental experience arises. In the publicly available descriptions of specialised programmes, the emphasis is placed predominantly on training qualified specialists, command of traditional and modern computer technologies, the creation of animated content for digital platforms, and the integration of education, science, and industry. These tasks are fundamentally important for forming the profession, but they are not identical to a laboratory-and-workshop model, in which experiment becomes the subject of the regular posing of problems, a series of trials, critical analysis, authorial reflection, and methodological description. The problem should therefore be seen not in the absence of training in animation as such, but in the insufficient articulation of the experimental workshop as a stable form of artistic education.

Consequently, the transmission of experimental methods in contemporary Kazakhstani animation is hindered not by a single factor, but by a combination of several circumstances: the credit-based modular structure of the educational process, the orientation of programmes toward production-technological competencies, the absence of a publicly designated laboratory framework for experimental animation, the weak publication of production notes and methodological analyses, and the non-obvious professional trajectory for an author who works not with an applied or commercially legible product, but with an experimental form.

International experience is instructive. The Experimental Animation programme at the California Institute of the Arts defines its task through the investigation, experimentation, and redefinition of what animation can be (*CalArts*; Taberham 19; Suleymanova 162). In the case of McLaren, experimental animation was institutionally consolidated: in January 1943 he created and headed the first animation studio (Studio A) at the National Film Board of Canada (*National Film Board of Canada*). Against this background, the Kazakhstani programmes possess a substantial technological and professional potential, but require a more explicit singling-out of experimental method as a separate educational framework.

Foreign ecosystems show how experimental and auteur animation becomes institutionally consolidated — through the linkage of production, education, and festival. In France this is the Folimage studio and the La Poudrière school (*Folimage*; *La Poudrière*), as well as the largest international festival and industry market at Annecy ("Festival Presentation", *Annecy Festival*; "Mifa Presentation", *Annecy Festival*). In Estonia, a stable methodological tradition is formed by the animation programme of the Estonian

Academy of Arts and the PÖFF Shorts festival platform (*Estonian Academy of Arts; PÖFF Shorts*). These examples show that experimental animation is consolidated not by means of individual talented works, but through an infrastructure in which method is described, taught, and presented publicly.

The festival framework provides yet another indicator. The Almaty Animation Festival is gradually forming a space for the public presentation of independent, studio, student, and experimental animation; the second festival took place on 26–28 July 2024 and included a separate category, “Best Experimental Animation” (“Animatsionnyi festival”, *PRO Production*). The appearance of such a category is important: experimental work acquires a direct institutional name within the Kazakhstani infrastructure. However, the results of the selection show the limited national presence in the experimental segment: the competition gathered more than 250 projects from 52 countries; from Kazakhstan, three student films and one music video entered the 2024 programme, and the experimental category was represented predominantly by foreign works; the winner was *Simple Forms* by the director Natalia Ryss (Israel) (“Animatsionnyi festival”, *PRO Production*). This does not prove the absence of experiment in the country, but points to a gap between individual authorial and educational inquiries and their public festival articulation. And even where experiment already has an institutional name, the demand for it on the part of the milieu itself is so far slight.

7. The Qazaqanimation Case: The National as an Experimental Variable

The national in the projects under consideration appears not as an obligatory local colour, but as a variable with a varying mode of presence — from structure-forming to deliberately weakened. Here, the national is understood not as a stable “eternal essence”, but a historically mobile aggregate of cultural codes, mythological motifs, visual and ornamental traditions, institutional expectations, and contemporary modes of representation. The variable of experiment therefore becomes not the very presence of the national, but the manner and degree of its participation in the construction of form: the national may restructure the composition, the narrative, or the genre; it may be preserved only as a residual layer; it may enter a mixture of stylistic sources; or it may serve as a framing device for a different problematic. This analytical perspective has a direct precedent in Kazakhstani reflection: Bolat Omarov already insisted that “national distinctiveness is expressed not only in the characters of the heroes... what matters most is a distinctiveness of thinking... [when] the national is conveyed through attributes, costume, language, and music, this leads to pseudo-nationality... whereas national thinking is conveyed through the overall structure of the film, through its tempo-rhythmic, light- and colour-tonal solution, and its choice of camera angle” (qtd. in Nogerbek 142–143). In the terms of the test, this means that the national is recognised as a variable not only when its code is intensified and restructures form, but also when it is consciously weakened or reduced to a shell: what changes is precisely the mode of presence, not the fact of the presence or absence of a motif. *Qazaqanimation* is of interest here not because it automatically represents national animation as a whole, but as an institutional platform on which this range becomes observable: within it, the institutional task of producing national content collides with authorial attempts

to go beyond obligatory national marking, to hybridise it, or to use it as a frame for other themes. The platform is also indicative in its shift in generational perspective — a young cohort of directors, students, and graduates of specialised universities works on the projects, and it is precisely here that different strategies of working with the national code, global visual influences, and genre models are especially noticeable. All four projects examined below were selected as winning pilots of the same 2025 *Qazaqanimation* pitching (“2025 Pitching Results”, *Qazaqanimation* [*@qazaqanimasia*]), which makes them an institutionally comparable set rather than a random selection. Below, four projects are examined, arranged along this spectrum of modes of presence of the national, and then a body of works in which the national remains a thematic marker under an unchanged form.

Each of the projects analysed below is read through one and the same threshold test, rather than through the impression made by the work: for each, it is established at what level the path from device to method breaks off. At the same time, the criteria that specifically constitute a method — the iterative process, the documentation of results, reproducibility, and reflexivity — require traceable evidence of the process: production materials, trials, teaching descriptions, authorial or institutional reflection. No such traces are publicly available for the projects under consideration; therefore their non-confirmation is not a gap in the analysis, but the diagnosed result itself: it records that experiment here exists at the level of the device and the practice, but is not developed into a method. So that the test remains uniform for all the cases, the deliberately modified variable is taken to be not a separate motif, but the very mode of presence of the national in the construction of form; the cases analysed below are therefore not different tests, but different values of one variable. In this sense the case analysis tests the hypothesis on concrete material with the same rigour with which the theoretical framework sets it.

The film *Shanyraq* (director Madina Tazhbagambetova, 2025) is a visual-symbolic experiment (see Fig. 1). In terms of plot, the stubborn Murat tries to set up a yurt in the steppe single-handedly, fails, and — having accepted Inzhu’s help — attains harmony in the process of the work; on this uncomplicated narrative frame, the main expressive load falls on the visual-symbolic structure. Its experimental character is connected not with the complexity of the narration, but with the way the system of imagery is organised: the ornament is not reduced to a decorative function but is incorporated into the composition, the plasticity, and the symbolic structure of the image, partly restructuring the very form of the frame. With a comparatively simple plot, the emphasis shifts to rhythm and symbolic saturation, and the national motif is not placed within a ready-made form — it changes that form. This is precisely the case in which the national functions as a variable: a change in the ornamental structure entails a change in the visual composition of the frame. However, recognition as a method requires documentation of the process — how the motifs were selected and translated into animated movement and form, what trials were conducted and rejected; without such documentation, the film remains a strong artistic achievement but not a reproducible model. In the terms of the threshold test, *Shanyraq* clearly satisfies the criteria of a deliberately modified variable (the ornamental structure)

and of a departure from the normative solution, and partly the criteria of a research problem and systematic character; the criteria of the documentation of results, reproducibility, and reflexivity are not confirmed by the publicly available materials, which keeps the work at the level of a practice rather than a method.



Figure 1. A frame from *Shanyraq* (director Madina Tazhbagambetova, *Qazaqanimation*, 2025) as an example of visual-symbolic experiment: the ornamental motif organises not only the decorative surface of the frame but also its compositional structure.

Unison (director Mansur Aimbetov, 2025) is of interest for its opposite movement: it consciously weakens the national marking (see Fig. 2). The plot is built not on folkloric material and a recognisable ethnocultural local colour, but on a universally legible story: during a raid, a barbarian meets a warrior maiden, saves her, betrays his own army, and himself begins to change. Instead of relying on a folkloric plot, classical imagery, and recognisable ethnocultural local colour, the film constructs a contemporary statement about love and inner experience, legible outside the local context. Individual recognisable cultural elements are still discernible in it, but they do not organise the meaning and the form — the national shifts from a structuring principle to a background layer. The experimental position here is the very possibility of making contemporary, emotional, and internationally legible animation without an obligatory ethnocultural support; in a milieu where national colour is expected almost by default, this is work not with a motif, but with the very expectation of the national. At the same time, this concerns an observable result rather than a reconstruction of the conception: the publicly available materials show that the national does not carry a meaning-making function, but they do not show by what procedure exactly the author arrived at this and how such a move would be reproduced in other works. In the terms of the threshold test, *Unison* satisfies the criteria of a deliberately modified variable (the mode of presence of the national, reduced to a residual layer) and of a departure from the norm; the research problem and systematic character are expressed more weakly, while the documentation of results, reproducibility, and reflexivity cannot be traced from the publicly available materials — and so the work remains at the level of a single authorial solution rather than a formalised method.



Figure 2. A frame from *Unison* (director Mansur Aimbetov, *Qazaqanimation*, 2025) as an example of the weakening of national marking: a contemporary emotional statement is built through the colour environment, the character's movement and bodily expression, and the tonality of the frame, and is legible outside the local context.

Kolenke [The Shadow] (director Maksat Ayapov, 2025) is the most pronounced genre shift among the projects under consideration (see Fig. 3). The national-mythological stratum here performs a narrative-structural function: the encounter with the hag Zhalmauыз Kempir, the curse, the transformation of the heroes, and the goal connected with a forest spirit and a sacred spring form not only the sequence of imagery but also the very logic of the action. The national is not reduced to a decorative marking, since the mythological code motivates the conflict, the transformation of the characters, and the quest structure of the plot. However, this code operates within a genre hybridisation that combines a crime-based premise, horror motifs, a quest model, and visual conventions oriented toward anime aesthetics. As a result, the mythological material becomes an important structural element of the film, but, based on the publicly available materials, does not function as a consistently investigated variable. *Kolenke* can therefore be regarded as an example of an expressive



Figure 3. A frame from *Kolenke* (director Maksat Ayapov, *Qazaqanimation*, 2025) as an example of genre hybridisation: elements of anime aesthetics, the crime film, horror, and Kazakh mythological imagery are combined within a single visual construction.

genre practice in which the national partly acquires an experimental status: it organises the genre situation and the motivation of the action, but does not reach the level of a documented method. In the terms of the threshold test, the film demonstrates a pronounced departure from the norm, work with several stylistic sources, and a partial systematic character; however, the criteria of the documentation of results, reproducibility, and authorial or institutional reflection are not confirmed by the publicly available materials. It is precisely the pedagogical potential of such a genre experiment that remains one of the least developed resources (Gingrich et al. 146–55).

Su perisi [The Water Spirit] (directors Linara and Renata Mirgaliyevs, 2025) shows a fourth mode — national framing as an outer shell (see Fig. 4). Formally, the film draws on the image of a mythological water creature, but the story unfolds not around the national theme: a poacher wounds a Caspian seal pup and disrupts the marine equilibrium, after which a fog draws him into the dark waters of the Caspian, where an enchanting female voice lures him deeper, and the man, through a sequence of metamorphic and phantasmatic images, takes on a fish-like nature and loses his own form. The semantic centre here is an ecological parable about human violence against nature, poaching, and greed, while the mythological image works not as a structural variable, but as an entry point and a triggering mechanism for a different statement. The visual series, too, does not look classically Kazakh: it is closer to the eclecticism of a mystical thriller, digital painterliness, the clip-style alternation of states, and metamorphic imagery. The novelty of the device is evident, but it stumbles over a weak dramaturgical organisation: the cause-and-effect connections are not always traceable, since the visual dimension dominates the construction of action. In the terms of the threshold test, “*Su perisi*” satisfies the criterion of a departure from the norm and — unstably — the criterion of a modified variable (the instrumental use of the mythological image); however, the systematic character is lowered by the very dramaturgical looseness, while the research problem, the documentation of results, reproducibility, and reflexivity are not confirmed by the publicly available materials; the case therefore meets fewer criteria than the others — at the level of an experimental device that does not attain even a stable practice.



Figure 4. A frame from *Su perisi* (directors Linara and Renata Mirgaliyevs, *Qazaqanimation*, 2025) as an example of presenting a mythological image outside ethnographic stylisation.

The main body of the remaining *Qazaqanimation* projects consists of works in which the national is present as content and thematic marking: folkloric plots, recognisable images, value-laden motifs. Such are, for example, *Qupiya Nauryz* [The Ghostly Nauryz] (director Bauyrzhan Salzhanov) and *Umaidyn koz jasy* [The Tears of Umai] (director Zhansaya Bekisheva), and, in the earlier feature-length mythological line, *Er Tostik zhane Aydahar* [Yer Tostik and the Dragon] (2013). These works are important for forming a viewer base and national content, but the national in them does not become a variable whose alteration would restructure the form. The difference between the four cases analysed and this body is precisely the boundary between experiment and representation: in the analysed projects, the very mode of presence of the national changes — it reorganises form, is deliberately weakened, enters a genre mixture, or serves as a shell for a different theme — whereas in the body it remains a decorative marker under an unchanged form.

8. Discussion

A juxtaposition of the institutional field and the specific projects shows that the main problem is not that Kazakhstani animation fails to produce new images or does not turn to contemporary forms. The problem is that the process of creating these images rarely becomes a subject of analysis: the artistic result is visible, but the method of obtaining it is not. It is precisely this that impedes the pedagogical transmission of experimental experience and its institutional consolidation. Several systemic reasons can be identified for which an experimental method does not consolidate; some of them coincide with the more general problems of the industry — the instability of financing and of the systematic organisation of production, discussed in industry journalism as well (Laubayeva). The transmission of experience is traditionally carried out through the “master–apprentice” relationship, specialised universities, and creative associations. However, in the publicly available descriptions of specialised educational programmes an independent laboratory-and-workshop framework for experimental animation is not articulated, and the transmission of experimental experience remains predominantly informal and fragmentary; the deficit concerns not transmission itself as a fact, but its publicly described, verifiable, and reproducible methodological models. First, there is no dedicated laboratory framework in education — experiment is not separated from general production training. Second, a practice of documentation has not taken shape: production notes, methodological descriptions, and analyses of the process are almost never published. Third, support is oriented toward finished national content rather than research engagement with form. Fourth, the festival category gives experimental work a name but does not produce a description of it. Fifth, the national is more often used as a thematic marking than as a structural variable, which lowers the need for reflection on method. Sixth, borrowed stylistic models are often perceived as ready-made solutions rather than as material for critical reworking.

No less important is the second level of analysis — the pressure of the external audiovisual and industrial environment. The contemporary Kazakhstani animator works not in an isolated national space, but within a global field of images, software tools, festival expectations, commercial formats, and genre conventions. The animator is shaped

by anime aesthetics, Western auteur and commercial animation, digital production standards, international festival criteria, and notions of which project can be professionally and visually “legible”.

In this sense, many contemporary inquiries turn out to be ambivalent. On the one hand, they do indeed expand the local visual language and allow Kazakhstani animation to enter into a dialogue with global tendencies. On the other hand, the striving to be conventionally acceptable for a festival, a market, a platform, or a future employer can limit the risk and radicality of an experiment. This also applies to the strategy of deliberately weakening the national: moving away from ethnocultural marking expands international legibility, but may coincide with the market demand for universality and thereby blunt the edge of the experiment itself. The external style in such a case is used as a ready-made code of recognisability, rather than as material that the author critically restructures within their own artistic task.

Experiment should therefore be understood neither as recourse to a ready-made recognisable form nor as the mechanical transfer of external visual conventions into local material. Experiment arises when the external code becomes a modified variable: the author consciously tests how a borrowed language changes the rhythm, the editing, the plasticity, the composition, the genre structure, the image of the national material, or the mode of viewer perception. If there is no such testing, the external influence remains a stylisation; if there is, it can become a full-fledged artistic experiment.

It is also essential that a borrowed language (anime, Western auteur animation, digital techniques) does not in itself make a work experimental. This dependency is described theoretically by Krivulya: “existing models do not disappear but are transformed... an orientation toward particular proto-forms prevailing in national types of culture shapes the dominant models and forms of animation, whose evolution determines the specific features and character of the development of particular animation traditions” (*Evolyuetsiya* 454). Outside a constructed national artistic system, it risks remaining an external device unconnected with the inner logic of the work.

It is also important to distinguish the absence of published authorial reflection from the absence of artistic experiment. In many cases, the experimental character is revealed retrospectively through film-studies analysis: through the study of form, rhythm, plasticity, genre structure, visual code, and production context. However, without authorial, pedagogical, or institutional materials such analysis remains less verifiable, and the practice itself is more difficult to turn into a method. In this connection, creative diaries, production notes, interviews, and analyses of the process are regarded here not as a self-sufficient condition of artistic development; they are important as an instrument for translating individual authorial experience into an analysable and potentially transmissible form.

Behind the listed barriers stands one further circumstance that may be mistakenly perceived as the absence of experiment itself: experimental work has not yet formed a stable institutional place where it would receive professional recognition, support, and subsequent documentation of experimental methods. The mechanisms of state support are oriented predominantly toward projects with a clearly articulated cultural and representational function, whereas research engagement with form

and the methodological description of experiment are not singled out as an independent focus of support; the festival category designates experimental work as a distinct rubric of selection, but does not presuppose an obligatory analysis of the method; industrial and platform mechanisms, in turn, more often encourage the visual recognisability and conventional legibility of a project. As a result, the author is left with few external incentives to bring an individual artistic device to the level of a reproducible method: experiment remains possible, but does not acquire a stable applied and institutional framework. What is at issue, therefore, is not the absence of experiment nor its artistic insignificance, but the weak formation of an environment in which experiment could be described, verified, transmitted, and recognised as a professional norm. The task therefore consists not only in the documentation and pedagogical transmission of the method, but also in the creation of situations in which experiment becomes functionally necessary: in a teaching laboratory, in a festival analysis of process, in a research publication, and in professional discussion.

9. Conclusion and Practical Recommendations

The analysis confirms the hypothesis: in Kazakhstani animation, production, educational, and festival preconditions for the development of an experimental direction have taken shape; however, the key deficit persists not only at the level of the public description and pedagogical transmission of the method, but also at the level of the critical reworking of external visual and industrial models. Experiment exists as a device and as a practice, but rarely attains the level of a documented, transmissible, and reproducible method. It is precisely in the process of methodological reflection that it becomes visible how the national code functions: whether it becomes a structural variable of experiment, is consciously weakened, or is used as a frame for a different problematic, or remains a decorative marker. Experiment itself is formed not in isolation, but in the field of interaction of national tradition, global visual languages, digital tools, festival selection, and production constraints. Four practical recommendations follow from the analysis carried out.

The first concerns the educational framework. It is advisable to include in the curricula of specialised universities a module or laboratory course, "Experimental Animation" ("The Animation Experiment Laboratory"). Its task is to teach not only the creation of unusual works, but the very logic of experiment: the formulation of a hypothesis, the choice of a variable, the conduct of a series of trials, the documentation of errors, the analysis of the result, and the preparation of a methodological description. The outcome of the course should be not only a film, but documented knowledge about the way it was created. The experience of foreign workshops confirms such a logic: "Experimental workshops are process-led and participatory in nature, in that students are able to co-author their own experimental approaches" (Gingrich et al. 146–55). A similar model has already been realised in international practice, in particular in the Experimental Animation programmes at the California Institute of the Arts (*CalArts*; Hagler and Rauscher 191; Suleymanova 162), and can be adapted to Kazakhstani conditions, taking into account the local cultural and linguistic context.

The second recommendation concerns publication and research. A teaching manual or an edited collection on the experimental and auteur animation of Kazakhstan

is needed, prepared in collaboration with directors, teachers, researchers, representatives of Qazaqanimation, the festival community, and specialised universities. Such a work could document local practices, introduce working concepts, describe cases, propose teaching assignments, and form a terminological apparatus for analysing experimental animation. Without such a conceptual framework, the experimental character remains predominantly an evaluative characteristic of an “unusual” work, rather than an analytical category and a transmissible professional principle.

The third recommendation concerns the festival infrastructure: the Almaty Animation Festival can perform not only the function of a competitive screening, but also the function of a laboratory platform — through residencies, workshops, open analyses, pitching sessions for experimental projects, the publication of production notes, and a discussion of the process rather than only of finished films.

The fourth recommendation concerns the analysis of industrial and global influences. In educational and festival programmes it is advisable to include separate analyses of how anime aesthetics, digital production tools, international festival criteria, and market expectations affect the local animation language. Such work will make it possible to distinguish productive artistic borrowing from external stylisation and to regard the global industry not only as a source of pressure or imitation, but also as material for conscious experiment.

The prospects for further research are connected with archival work on the holdings of Qazaqfilm and the private archives of authors of the late Soviet period; with the empirical description of the production processes of contemporary projects; with the systematic analysis of the independent, student, and commercial segments that remained outside the present case corpus; and with the development and piloting of a laboratory method in the teaching environment. A separate direction of further analysis is the influence of international festival and market mechanisms on local animation practice. The ability to describe, transmit, and sustain experiment as a method thus turns out to be not a technical addition to creative work, but the very condition under which individual artistic breakthroughs — including in work with national material — are turned into a stable and transmissible professional tradition.

REFERENCES

- "128 proektov dopushcheny ko vtoromu etapu kazakhstanskogo konkursa GTSPNK." ["128 Projects Advanced to the Second Stage of the Kazakhstani GTSPNK Competition."] *PRO Production*, 19 April 2025, <https://prp.kz/2025/04/19/128-proektov-dopushcheny-ko-vtoromu-etapu-kazakhstanskogo-konkursa-tspnk/>. (In Russian)
- "Animation." *Estonian Academy of Arts*, www.artun.ee/en/curricula/animation/. Accessed 9 February 2026.
- "Animatsionnyi festival' Almaty Animation Festival-2024 ob'yavil pobediteley." ["The Almaty Animation Festival 2024 Announced Its Winners."] *PRO Production*, 28 July 2024, <https://prp.kz/2024/07/28/animatsionnyy-festival-almaty-animation-festival-2024-obyavil-pobediteley/>. (In Russian)
- Ardashov, Ivan. *Vizual'naya identifikatsiya animatsionnykh fil'mov stran Tsentral'noy Azii postsovetskogo prostranstva [Visual Identification of Animated Films of the Post-Soviet Central Asian Countries]*. 2022, Almaty, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Master's thesis. (In Russian)
- Bendazzi, Giannalberto. *Animation: A World History*. CRC Press, 2016, 3 vols.
- "Bolee 400 zayavok postupilo na konkurs Tsentra gospodderzhki kino v Kazakhstane." ["More than 400 Applications Submitted to the National Cinema Support Center Competition in Kazakhstan."] *Kazinform*, 20 April 2024, www.inform.kz/ru/bolee-400-zayavok-postupilo-na-konkurs-tsentra-gospodderzhki-kino-v-kazahstane-f52575. (In Russian)
- Candy, Linda, and Ernest Edmonds. "Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line." *Leonardo*, vol. 51, no. 1, 2018, pp. 63–69, DOI: https://doi.org/10.1162/LEON_a_01471.
- "Department of Animation Directing and Interactive Media." *Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (KazNAI)*, <https://kaznai.kz/en/animacija-rezhissurasy-zh-ne-interaktivti-media-kafedrazy/>. Accessed 30 January 2026. (In Russian)
- "Educational Programs. The Faculty of Cinematography and Television: 6B02168 — Directing of Animation Films." *Kazakh National University of Arts (KazNUA)*, https://kaznu.edu.kz/about/educational_programs. Accessed 30 January 2026.
- "Festival Presentation." *Annecy Festival*, www.annecyfestival.com/en/the-festival/festival-presentation. Accessed 9 February 2026.
- Full-length film *Er Tostik zhane Aydahar* [Yer Tostik and the Dragon]. Directed by Zhaken Danenov and Rustam Turaliyev, 2013. *YouTube*, uploaded by Qazaqfilm, 28 October 2019, <https://youtu.be/aY6rfjeOMPM>. (In Russian)
- Furniss, Maureen. *Art in Motion: Animation Aesthetics*. Revised ed., John Libbey Publishing, 2007.
- Gingrich, Oliver, et al. "Experimental Animation as Pedagogical Practice." *AMPS Proceedings Teaching Beyond The Curriculum: Focus on Pedagogy. Architecture Media Politics Society (AMPS)*, 2023, pp. 146–155. https://gala.gre.ac.uk/id/eprint/46646/7/46646_GINGRICH_Experimental_animation_as_pedagogical_practice.pdf. Accessed 9 February 2026.
- Gray, Carole, and Julian Malins. *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. Ashgate, 2004.

Hagler, Juergen, and Remo Rauscher. "Chained Animation: Collaborative Forms of Filmmaking in Education." *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 17, no. 2, 2022, pp. 178–194, DOI: <https://doi.org/10.1177/17468477221092344>.

"History of the Bologna Process." *ENIC-Kazakhstan*, https://enic-kazakhstan.edu.kz/en/bologna_process/history. Accessed 20 February 2026.

Kolenke [The Shadow]. Directed by Maksat Ayapov, Qazaqanimation, 2025. *Kinopoisk*, www.kinopoisk.ru/film/12371747/. Accessed 20 February 2026. (In Kazakh)

Krivulya, Natalya. *Labirinty animatsii: issledovanie khudozhestvennogo obraza rossiyskikh animatsionnykh fil'mov vtoroy poloviny XX veka [The Labyrinths of Animation: A Study of the Artistic Image of Russian Animated Films of the Second Half of the 20th Century]*. Moscow, Graal', 2002. (In Russian)

Krivulya, Natalya. *Evolutsiya khudozhestvennykh modeley v protsesse razvitiya mirovykh animatografii [The Evolution of Artistic Models in the Development of World Animation Traditions]*. 2009, Moscow, Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK), Doctoral dissertation in Art History. (In Russian)

La Poudrière, une école de cinéma, www.poudriere.eu/en/. Accessed 9 February 2026.

Laubayeva, Azhar. "Multfil'm industriyasy toqyrauda: kina kimnen – qarjydan ba, jueden be?" ["Is the Animation Industry in Stagnation: Who Is to Blame – Funding or the System?"]. *El.kz*, 25 November 2025, https://el.kz/multfilm-industriyasy-toqyrauda-kina-kimnen-qarzhidan-ba-zhuyeden-be_400041110/. (In Kazakh)

Lamarre, Thomas. *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

Le Studio Folimage, www.folimage.fr/fr/studio-folimage/. Accessed 9 February 2026.

Leslie, Esther. *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*. Verso, 2002.

M/f "Pochemu u lastochki khvost rozhkami?" [Animated film *Why Does the Swallow Have a Forked Tail?*]. Directed by Amen Khaidarov, 1967. *YouTube*, uploaded by Qazaqfilm, 10 June 2020, <https://youtu.be/izm9-9nel38?si=0fg9wKRS3Xa0Y7ze>. (In Russian)

Malyukova, Larissa. *SverkhKino. Sovremennaya rossiyskaya animatsiya [SuperCinema. Contemporary Russian Animation]*. Moscow, Umnaya Masha, 2013. (In Russian)

Manovich, Lev. *Software Takes Command*. Bloomsbury Academic, 2013.

"Mifa Presentation." *Annecy Festival*, www.annecyfestival.com/en/the-mifa/mifa-presentation. Accessed 9 February 2026.

Moritz, William. *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. Indiana University Press, 2004.

"Na konkurs kinotsentra postupilo 465 zayavok." ["465 Applications Submitted to the Film Center's Competition."]. "Kazakhcinema" *State Center for Support of National Cinema*, 19 April 2024, <https://kazakhcinema.kz/tpost/gmgifv96a1-na-konkurs-kinotsentra-postupilo-465-zay>. (In Russian)

Nogerbek, Bauyrzhan. *Kogda ozhivayut skazki: multiplikatsionnoe kino Kazakhstana [When Fairy Tales Come Alive: The Animated Cinema of Kazakhstan]*. 2nd ed., Almaty, Smart University Press, 2024. (In Russian)

"Norman McLaren." *National Film Board of Canada (NFB)*, www.nfb.ca/directors/norman-mclaren/. Accessed 30 January 2026.

Norshtein, Yury. *Sneg na trave [Snow on the Grass]*. Moscow, Krasnaya ploshchad', 2008, 2 vols. (In Russian)

Pikkov, Ülo. *Animasophy: Theoretical Writings on the Animated Film*. Estonian Academy of Arts, 2010.

"PÖFF Shorts." *PÖFF Shorts*, <https://shorts.poff.ee/en/about/poff-shorts/>. Accessed 9 February 2026.

Popov, Yevgeniy. "Animatsiya kak vid iskusstva XX veka: k probleme definitsii ponyatiya i klassifikatsii tipov" [Animation as an Art Form of the 20th Century: On the Problem of Defining the Concept and Classifying Its Types]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, vol. 26, no. 1, 2011, pp. 12–15. (In Russian)

Qupiya Nauryz [The Ghostly Nauryz]. Directed by Bauyrzhan Salzhanov, Qazaqanimation, 2025. *Kinopoisk*, www.kinopoisk.ru/film/12371748/. Accessed 20 February 2026. (In Kazakh)

Qazaqanimation [*@qazaqanimasia*], *Instagram*, www.instagram.com/qazaqanimasia/. Accessed 30 January 2026. (In Kazakh)

Qazaqanimation [*@qazaqanimasia*]. "2025 Pitching Results: Winning Pilot Projects." *Instagram*, 3 July 2025, www.instagram.com/p/DLpzsTKsHhk/. (In Kazakh and Russian)

Qazaqanimation [*@qazaqanimasia*]. "New Team, New Rules, New Opportunities: Relaunch of the Creative Association." *Instagram*, 16 May 2025, www.instagram.com/qazaqanimasia/p/DJtR3FZse-x/. (In Russian)

Qazaqanimation [*@qazaqanimasia*]. "Pitching Call for Animation Projects." *Instagram*, 20 May 2025, www.instagram.com/p/DJ4UtMDsYDv/. (In Russian)

Qazaqanimation [*@qazaqanimasia*]. "Priority Themes for the 2026 Pilot Animation Projects." *Instagram*, 30 January 2026, www.instagram.com/p/DUIpUnREwro/. (In Kazakh and Russian)

Qazaqanimation [*@qazaqanimasia*]. *Uyim qaida [I Want to Go Home]*. Selected for Series Development." *Instagram*, 10 April 2026, www.instagram.com/p/DW8zMrJDNz8/. (In Kazakh and Russian)

"School of Film/Video: MFA Experimental Animation." *California Institute of the Arts (CalArts)*, <https://calarts.edu/academics/programs-and-degrees/mfa-experimental-animation>. Accessed 30 January 2026.

Shanyraq. Directed by Madina Tazhbagambetova, Qazaqanimation, 2025. *Kinopoisk*, www.kinopoisk.ru/film/12370478/. Accessed 20 February 2026.

Umaidyn koz jasy [The Tears of Umai]. Directed by Zhansaya Bekisheva, Qazaqanimation, 2025. *Kinopoisk*, www.kinopoisk.ru/film/12370480/. Accessed 20 February 2026.

Smith, Vicky, and Nicky Hamlyn, editors. *Experimental and Expanded Animation: New Perspectives and Practices*. Palgrave Macmillan, 2018, DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-73873-4>.

Su perisi [The Water Spirit]. Directed by Linara Mirgaliyeva and Renata Mirgaliyeva, Qazaqanimation, 2025. *Kinopoisk*, www.kinopoisk.ru/film/12371745/. Accessed 20 February 2026. (In Kazakh)

Suleymanova, Kamola Alisher qizi. "Innovations in Modern Animation: Author and Experimental Perspectives." *The European Journal of Arts*, no. 2, 2024, pp. 161–163, https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Arts-2-web_fzwygJD.pdf.

Sullivan, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. 2nd ed., SAGE, 2010.

Taberham, Paul. "It Is Alive If You Are: Defining Experimental Animation." *Experimental Animation: From Analogue to Digital*. Edited by Miriam Harris, Lilly Husbands, and Paul Taberham, Routledge, 2019, pp. 17–36.

"Tvorcheskoe ob"edinenie 'Qazaqanimation' sozdali v Kazakhstane."

["The *Qazaqanimation* Creative Association Was Established in Kazakhstan."] *Kazinform*, 28 October 2022, www.inform.kz/ru/tvorcheskoe-ob-edinenie-kazahanimaciya-sozdali-v-kazahstane_a3995633. (In Russian)

Uyim qaida? [I Want to Go Home]. Directed by Karolina Pak, Qazaqanimation, 2025. *Kinopoisk*, www.kinopoisk.ru/film/12369510/. Accessed 20 February 2026. (In Kazakh)

Unison. Directed by Mansur Aimbetov, Qazaqanimation, 2025. *Kinopoisk*, www.kinopoisk.ru/film/12369508/. Accessed 20 February 2026.

Wells, Paul. *Animation: Genre and Authorship*. Wallflower Press, 2002.

Wells, Paul. *Understanding Animation*. Routledge, 1998.

UDC 793.31:39
DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.364

Талант Жамбулович Клышбаев

Старший преподаватель кафедры музыкального образования и хореографии
Казахского национального педагогического университета имени Абая
(Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-6303-0456

email: k-t-j@mail.ru

РЕВЬЮ

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ТРИАДА ЖАНАТА БАЙДАРАЛИНА КАК ПЛАСТИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ КОЧЕВОГО МИРА

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

Поступила в редакцию: 08.01.2026

Принята к публикации: 03.06.2026



© 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

Клышбаев, Талант. «Хореографическая триада Жаната Байдаралина как пластическая реконструкция культурных представлений кочевого мира». *Saryn*, т. 14, № 2, 2026, с. 108–122, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.364>.

Ключевые слова

Ғасырлар үні, Күрес, Шернияз, ансамбль «Алтынай», хореографическая триада, Жанат Байдаралин, казахский народный танец, номадическая культура.

Благодарности

Автор выражает искреннюю признательность рецензентам, редакционному офису журнала *Saryn*, а также Д. Д. Уразымбетову за участие в разработке концепции ревью и ценные замечания, способствовавшие его подготовке.

Аннотация. Казахский народный сценический танец продолжает древние фольклорные традиции казахского танца и входит в систему современного культурного пространства. Он играет важную роль как в нравственном, так и в художественном воспитании личности. В ревью впервые рассматривается хореографическая композиция «Ғасырлар үні» известного казахстанского и американского балетмейстера Жаната Байдаралина (род. в 1950), которая является одной из знаковых в репертуаре Государственного ансамбля народного танца «Алтынай» при Алматинской областной филармонии имени Суюнбая.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью сценических форм казахского танца второй половины XX века и творческого наследия Ж. Байдаралина, оказавшего весомое влияние на развитие современного и казахского танца в Казахстане. Автор применяет метод реконструкции через анализ хореографической лексики, сравнительно-исторический и метод эмпирического исследования, детально воссоздавая сценическую композицию и выявляя особенности ее пластического языка.

Хореографическая триада «Ғасырлар үні» состоит из следующих частей: «Ғасырлар үні» на музыку Самата Мәлімбаев, «Күрес» и «Шернияз» – Нургисы Тлендиева. Постановка рассматривается как сценическая реконструкция трех пластов номадической культуры: историко-мифологического (образы сакских племен), сакрально-ритуального (обряд аластау), социально-праздничного (традиции Наурыза). Пластический язык композиций основан на синтезе стилизованной лексики народного казахского танца, ритуальной символики, массовых композиционных рисунков.

Таким образом, хореографическая триада Ж. Байдаралина – одна из сценических интерпретаций культурной памяти и мировоззренческих представлений кочевой цивилизации. Практическая значимость работы заключается в возможности дальнейшего изучения творческого метода хореографа в контексте национальной хореографической культуры.

UDC 793.31:39
DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.364

Талант Жамбулович Клышбаев

Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің музыкалық білім және хореография кафедрасының аға оқытушысы (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0002-6303-0456

email: k-t-j@mail.ru

РЕВЬЮ

Жанат Байдаралының КӨШПЕНДІЛЕР ӘЛЕМІНІҢ МӘДЕНИ ШАРАЛАРЫНЫҢ ПЛАСТИКАЛЫҚ РЕКОНСТРУКЦИЯСЫ РЕТІНДЕГІ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ТРИАДАСЫ

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

Редакцияға түсті: 08.01.2026

Басылымға қабылданды: 03.06.2026



© 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

Клышбаев, Талант. «Жанат Байдаралының көшпенділер әлемінің мәдени шараларының пластикалық реконструкциясы ретіндегі хореографиялық триадасы». *Saryn*, т. 14, № 2, 2026, 108–122 б., DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.364>. (Орысша)

ТІРЕК СӨЗДЕР

Ғасырлар үні, Күрес, Шернияз, «Алтынай» би ансамблі, хореографиялық триада, Жанат Байдаралы, қазақ ұлттық биі, көшпенділер мәдениеті.

Алғыс

Автор рецензенттерге, *Saryn* журналының редакция алқасына, сондай-ақ Д. Д. Уразымбетовке шолу тұжырымдамасын әзірлеуге қосқан үлесі және жұмыстың сапасын арттыруға ықпал еткен құнды пікірлері мен ұсыныстары үшін шынайы алғысын білдіреді.

Аңдатпа. Қазақ халық сахналық биі қазақ биінің ежелгі халықтық дәстүрлерінің жалғасы бола, қазіргі мәдени кеңістіктің бөлігі болып табылады, оның ішінде адамгершілік және көркемдік тәрбиенің құрамдас бөлігі ретінде қызмет етеді. Бұл шолуда Сүйінбай атындағы Алматы облыстық филармониясының жанындағы Мемлекеттік «Алтынай» халық би ансамблінің репертуарындағы белгілі қазақ және американдық хореограф Жанат Байдаралының (1950 ж. т.) «Ғасырлар үні» хореографиялық композициясы алғаш рет зерттеліп, таныстырылуда.

Бұл зерттеудің өзектілігі ХХ ғасырдың екінші жартысындағы қазақ биінің сахналық формаларының жеткіліксіз зерттелуі және Қазақстандағы заманауи және қазақ биінің дамуына зор ықпал еткен Ж. Байдаралының мұра билері негізге алынған. Автор хореографиялық лексиканы талдау арқылы реконструкция әдісін, салыстырмалы тарихи тәсілді және эмпирикалық зерттеу әдісін қолдана отырып, сахналық композицияны мұқият жаңғыртып, хореографиялық тілінің ерекшеліктерін анықтайды.

Бұл хореографиялық триада Самат Мәлімбаидың музыкасына қойылған «Ғасырлар үні», Нұрғиса Тілендиевтің музыкасына қойылған «Күрес» және «Шернияз» атты қойылымдардан тұрады. Қойылым көшпелілер мәдениетінің үш тармағы: тарихи-мифологиялық (сақ тайпаларының бейнелері), салт-дәстүрлі (аластау дәстүрі) және әлеуметтік-мерекелік (Наурыз дәстүрі) тарапынан сахналық реконструкциясы ретінде қарастырылған. Бұл шығармалардың хореографиялық тілі қазақ халық биінің стильдендірілген лексикасы, әдет-ғұрыптық символизм, бұқаралық композициялық үлгілердің синтезіне негізделген.

Сонымен, Жанат Байдаралының хореографиялық триадасы көшпелілер өркениетінің мәдени жады мен идеялық концепцияларының сахналық интерпретацияларының бірі болып табылады. Бұл шолудың практикалық маңыздылығы ұлттық хореографиялық мәдениет контекстінде хореографтың шығармашылық әдісін одан әрі зерттеу мүмкіндігінде жатыр.

UDC 793.31:39
DOI 10.59850/SARYN.2.14.2026.364

Talant Klyshbayev

Senior Lecturer, Department of Musical Education and Choreography,
Abai Kazakh National Pedagogical University (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-6303-0456

email: k-t-j@mail.ru

REVIEW

ZHANAT BAIDARALIN'S CHOREOGRAPHIC TRIAD AS A PLASTIC RECONSTRUCTION OF THE CULTURAL REPRESENTATIONS OF THE NOMADIC WORLD

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

Received by editorial: 08.01.2026

Accepted to publish: 03.06.2026



© 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

Klyshbayev, Talant. "Zhanat Baidaralin's Choreographic Triad as a Plastic Reconstruction of the Cultural Representations of the Nomadic World." *Saryn*, vol. 14, no. 2, 2026, pp. 108–122, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.2.14.2026.364>. (In Russian)

KEYWORDS

Gasyrlar Uni, *Kures*, *Sherniyaz*, *Altynai* Dance Ensemble, choreographic triad, Zhanat Baidaralin, nomadic culture, Kazakh dance.

ACKNOWLEDGEMENTS

The author expresses sincere gratitude to the reviewers, the editorial office of *Saryn*, and Damir Urazymbetov for his contribution to the development of the review's conceptual framework and for the valuable comments and suggestions that helped improve this work.

ABSTRACT. Kazakh folk stage dance continues the ancient folkloric traditions of Kazakh dance and forms part of the contemporary cultural landscape. It plays a vital role in both the moral and artistic education of the individual. This review is the first scholarly study of the choreographic composition *Gasyrlar Uni* [The Voice of the Ages] by the renowned Kazakhstani and American choreographer Zhanat Baidaralin (b. 1950), one of the significant works in the repertoire of the *Altynai* Folk Dance Ensemble of the Suyunbai Almaty Regional Philharmonic.

The relevance of this study lies in the insufficient scholarly attention given to the stage forms of Kazakh dance in the second half of the twentieth century, and the creative legacy of Baidaralin, whose work significantly influenced the development of contemporary and Kazakh dance in Kazakhstan. The method of reconstruction is applied through the analysis of choreographic vocabulary, as well as comparative-historical and empirical research methods, meticulously recreating the stage composition and identifying the distinctive features of its plastic language.

The choreographic triad *Gasyrlar Uni* [The Voice of the Ages] is composed of the following parts: *Gasyrlar Uni* set to music by Samat Malimbai, *Kures*, and *Sherniyaz* set to music by Nurgissa Tlendiyev. The production is examined as a stage reconstruction of three layers of nomadic culture: the historical-mythological (images of the Saka tribes), the sacred-ritual (the alastau purification ritual), and the social-festive (the traditions of Nauryz). The plastic language of the compositions is based on the synthesis of stylized vocabulary of Kazakh folk dance, ritual symbolism, and large-scale compositional patterns.

Therefore, Baidaralin's choreographic triad represents one of the stage interpretations of the cultural memory and worldview concepts of nomadic civilization. The practical significance of this review lies in the potential for further study of the choreographer's creative method within the context of national choreographic culture.

Вступление

Жанат Байдаралин – казахстанский и американский хореограф, педагог и артист балета, внесший значительный вклад в развитие современной хореографии Казахстана. Его творческая деятельность связана с постановкой балетных спектаклей, концертных программ и развитием авторских хореографических коллективов. В разные годы он сотрудничал с народным ансамблем песни и танца «Қаламқас» области Абай, Государственным ансамблем народного танца «Алтынай» Алматинской области, а также реализовывал собственные творческие проекты «Кипчак Дэнс» и «Еураз-шоу».

В 1995 году Ж. Байдаралин был приглашен для осуществления ряда постановок в ансамбле «Алтынай» при Алматинской областной филармонии имени Суюнбая. В этот период им была создана хореографическая триада, включающая композиции «Ғасырлар үні» на музыку Самата Мәлімбаев, а также «Күрес» и «Шернияз» на музыку Нургисы Тлендиева. Объединенные общей драматургической и историко-культурной концепцией, эти произведения представляют собой сценическое осмысление исторической памяти, духовных ценностей и мировоззренческих представлений номадической цивилизации средствами современной хореографии и казахского сценического танца.

Особый интерес триада вызывает тем, что хореограф не стремится к буквальной реконструкции исторических событий или этнографических деталей. Он создает художественную интерпретацию прошлого через символические образы, пластические метафоры и обращение к культурным архетипам Великой степи. Благодаря этому постановка выходит за рамки историко-иллюстративного повествования и приобретает философское звучание. Сам Ж. Байдаралин отмечал: «Когда я жил в Казахстане, казахский танец значил для меня многое. Это было плодотворное время, и я считал своим долгом сделать что-то для развития казахского танца» (*Казахский танец сквозь века* 86). Данные слова позволяют рассматривать хореографическую триаду как одно из наиболее последовательных воплощений авторского стремления к осмыслению национальной культуры средствами современного сценического искусства.

«Ғасырлар үні»

Первая композиция триады «Ғасырлар үні»¹ (см. рис. 1) олицетворяет воображаемый мир античной эпохи. Этот эпизод относится к периоду IV–III веков до нашей эры. Хореограф воплотил сюжет о племенах саков-тиграхаудов, живших на южной и юго-восточной территории нынешнего Казахстана. Ростислав Захаров писал: «Первобытный человек выражал свои мысли и чувства не только в звуках, но и в движениях, из которых тысячелетиями складывался танец. Как корни языков разных народов различались между собой, так и народные танцы возникли у каждого народа своеобразные. Но всех их роднит выразительность человеческого тела, мимики и жестикуляции» (78).

Постановка «Ғасырлар үні» отличается и лексикой, и музыкальным сопровождением. В начале композиции звуки сырная и сазсырная переносят

1 С казахского языка переводится как «эхо веков, отголоски времен».



Рис. 1. Сцена из композиции «Шернияз». Художник по костюмам Гульфира Мулдашева. Фото из личного архива Т. Клышбаева. 2005.

зрителей в глубь бескрайних просторов казахской степи, где «оживают» воинственные скифы-кочевники в остроконечных головных уборах. Удары посохом и ногами символизируют их стремление к свободе и независимому образу жизни. Жестикуляция рук и движения ног выглядят естественными в отличие от встречающихся иногда в традиционных сценических народных танцах неестественных элементов.

Музыка для данной части триады была специально написана Саматом Мәлімбаем². Вероятно, архитектура музыкального произведения создавалась на основе предложений и набросков самого Ж. Байдаралина, который хорошо разбирался в музыкальных структурах и играл на музыкальных инструментах. В интервью журналу *Qazaq Ballet Magazine* он говорил, что в созданной им хореографической программе для Еураз-шоу впервые выступил как композитор, «так как не было в Казахстане и намека на ту музыку, которую я хотел. В сущности, я жил в Казахстане, а творил как бы на Западе, используя те скудные знания, которые имел. Но работала интуиция и фантазия плюс отличное владение современной музыкальной литературой» (Уразымбетов).

Музыка в «Ғасырлар үні» имеет ровный и размеренный темп и написана в размере 2/4. В композиции встречаются движения, которые близки современной хореографии 1/8 темпа, что нехарактерно, например, для традиционного казахского танца, где после раскладки 1/4 в темпе следует сразу переход на 1/8. Музыкальное произведение постепенно набирает темп, а инструментовка усиливается

2 В 1991–2000 гг. художественный руководитель и главный дирижер Алматинской областной филармонии имени Сунубая.

количеством задействованных оркестрантов за счет увеличения численности музыкальных инструментов, что отражается и на хореографической содержательности композиции.

Рисунок танца то следует принципам симметрии, подчиняясь основным правилам хореографии, где исполнители перестраиваются в геометрические фигуры, двигаясь цепочкой по кругу и удерживая края посоха, то переходит к асимметричным перемещениям, которые при этом логично и гармонично вписываются в замысел режиссера. Это не та традиционная хореография, когда мы привыкли видеть только симметричные линии, диагональ, круг, колонну. Рисунок «круг» встречается и в данной композиции, выступая символом колеса. Колесо служило не только основой боевых колесниц, но и важным транспортным средством древних кочевников.

Посохи, которые исполнители держат в руках, используются в виде различных геометрических фигур (в том числе зигзагов), передаются друг другу юношами и девушками, идущими по кругу. Одни исполнители, держась за края посоха, образуют круг, то поднимая, то опуская его до пола. Другие перепрыгивают через посох с помощью *pas echange en tournant*; потом происходит смена: новые исполнители то выходят, то заходят в круг, делая невысокий *pas de basque en tournant*. Все эта комбинация создает впечатление игры юношей и девушек вокруг огня.

В финале после короткого парного поворота за руки юноши принимают позу стоя, расставив ноги на ширине плеч, семантически показывая уверенность в себе, а девушки садятся на *улкен тажим* (большой поклон). В композиции используются такие традиционные движения, как *суйретпе* (в казахском танце – волочение или тянущееся движение), *білезік айналдыру* (вращение браслета или игра запястий). В основном движения танца можно отнести к категории «глубокого» фольклора. В первом составе исполнителей участвовало восемь пар юношей и девушек. Позднее количество пар варьировалось от шести до десяти.

Советская идеология, как известно, ограничивала возможность художников выражать религиозные мотивы в своих произведениях. Однако можно предположить, что Ж. Байдаралин включил в эту часть триады элементы тенгрианства. Это, в частности, проявляется через пластический жест исполнителей, поднявших раскрытые ладони к небу.



Рис. 2. Видеозапись композиции «Ғасырлар үні» с концерта, посвященного 20-летию ансамбля «Алтынай». Видео из личного архива Т. Клышбаева. 2005.

Таким образом, смысловым центром композиции является осознание исторической памяти и духовных основ кочевнической цивилизации. Ж. Байдаралин показывает сакский мир не как далекое прошлое, а как живую культурную память. Символика круга, колеса, огня, обращения к нему раскрывает идею свободы, цикличности времени и сакральной связи человека с природой, что восходит к мировоззрению

древних кочевников. В композиции «Ғасырлар үні» хореограф художественно переосмысляет образ Алтын адам (Золотого человека). Он не реконструирует эпоху буквально, а создает сценическую интерпретацию степной цивилизации (см. рис. 2).

«Күрес»

Вторая постановка Ж. Байдаралина «Күрес»³ является продолжением первой части «Ғасырлар үні» и предвестником третьей части «Шернияз». Для музыкального сопровождения хореограф использовал написанный в 1960-х годах трек Нургисы Тлендиева⁴. Данный музыкальный материал также использовался в кинофильме «Меня зовут Кожа» («Қазақфильм», 1963).

Сюжет композиции таков: с наступлением весны на жайлау встречаются люди со всей округи, чтобы поздравить друг друга с праздником Наурыз после долгой и холодной зимы. Все – и старшие, и молодёжь – радуются и веселятся. В качестве развлечения в центр ковра выходят молодые люди из разных аулов, чтобы посоревноваться и помериться силой. После упорной борьбы и напряженного противостояния они завершают спортивное состязание, но остаются друзьями и расходятся (готовятся следующему танцу «Шернияз»).

Под задорную ритмичную музыку, написанную в размере 2/4, на середину сцены с двух сторон выбегают юноши для участия в состязаниях. Примечательно, что артисты не переодевают костюмы, так как композиции идут без остановки друг за другом, но меняется характер или амплуа. Остается общая цветовая гармония, а исполнители только снимают остроконечные шапки, надевают на головы повязки и завязывают пояса. Байдаралин воплотил свою задумку так, чтобы все три номера можно было показывать в концертных программах и как цельное произведение, и в виде отдельных композиций, не теряя при этом смысла и логики сценических построений.

В танце «Күрес», как и в «Ғасырлар үні», традиционные движения казахского танца применены минимально. Если в предыдущей композиции использованы *айналма* (вращение кистей), позы и движения в исполнении всех артистов, то в картине «Күрес» появляются парные мужские движения. Например, *аударыспақ* показывает противостояние двух сторон. Постановщик вводит большие поддержки, повороты, вращения, глубокие приседания, высокие прыжки, а заканчивается танец по принципу *ит жығыс*, что в смысловом переводе означает «вничью».

Если в «Ғасырлар үні» встречались различные рисунки танца от хаотично-космогонического до симметрично-геометрического, то уже в «Күрес» рисунок складывается из расставленных по точкам в ряд или в промежуточных линиях артистов в шахматно-шашечном порядке⁵.

Чрезвычайно сложные элементы – движения на приседаниях, повороты при полном приседании, высокие прыжки, комбинации, выполняемые вверх-вниз и в быстром темпе, – достаточно серьезная нагрузка для танцовщиков. Но таков стиль Ж. Байдаралина и замысел композиции – изображение спортивной борьбы, требующей высокой физической подготовки артистов.

3 С казахского языка переводится как «борьба, состязание», проводимое во время различных народных празднеств.

4 По воспоминаниям Ыкыласа Нургалиева, бывшего художественным руководителем ансамбля «Адырна», Нургиса Тлендиев в конце 1950-х написал музыку для казахстанской футбольной команды «Кайрат». Ученик Н. Тлендиева Самат Мәлімбаев в беседе с автором ревью подтвердил, что данный музыкальный материал назывался «Қайрат» и действительно был музыкальной заставкой для команды (композитор был болельщиком «Кайрата»).

5 Так говорил о композиции танца казахстанский балетмейстер Минтай Женельевич Тлеубаев (1947–2009).

Таким образом, вторая часть триады «Күрес» продолжает драматургическую линию предыдущей, переводя внимание зрителя с мифопоэтических образов Великой степи на состязательную культуру номадического общества. Через сцену спортивного противостояния на празднике Наурыз хореограф раскрывает идею силы, мужества, коллективности и уважительного соперничества. Финал подчеркивает важность равновесия и сохранения единства внутри сообщества.

Ж. Байдаралин, зная исторические события казахского народа, сознательно избегает показа боевых столкновений с врагами. Он сосредоточен на культовых, социально-бытовых и развлекательных сценах-событиях.

«Шернияз»

Заключительной картиной хореографической триады Ж. Байдаралина является танец «Шернияз»⁶. Художник по костюмам Гульфира Мулдашева придумала концепцию, когда артисты могут менять образы, быстро дополняя или сокращая элементы костюма между номерами. Пока юноши выступают в предыдущем номере «Күрес», девушки накидывают ткань в виде светлого фартука поверх основного фиолетового костюма; получается, что, как и юноши, девушки тоже поменяли костюм за короткое время – 24 такта.

Танец «Шернияз» и его музыкальный материал в обиходе так и называются. У музыкального произведения есть точное название – «Темірбектің төкпесі»⁷ (аранжировка Нургисы Тлендиева). Оживленный, энергичный темп музыки требует технически четкого исполнения и остроты в движениях. Композиция имеет музыкальный размер 2/4, но ломаные музыкальные фразы необычны для танца, которому чаще присущи квадратные музыкально-хореографические периоды/комбинации.

В композиции «Шернияз» звуки барабанных ударов и сигнала кернея привлекают внимание гостей праздника к небольшой площадке, где происходит *алас* или *аластау*⁸. Этот ритуал очищения священной силой огня совершается, чтобы избавиться от бед, болезней и «сглаза». Женщины проводят *аластау* на протяжении всего номера, делая различные повороты, вращения, исполняя руками *оймақ* (кругообразные движения), круги в паре с юношами, выпады. Они демонстрируют процесс очищения в танце.

В хореографии этой части триады применены такие традиционные положения и движения рук и ног, как *жыланша* (змейка, волна), *сыйлық* (преподношение), *үлкен сыйлық* (большое преподношение), *бидай боз* (плавное, волнообразное движение, напоминающее колышущееся пшеничное поле), комбинированные позиции.

Хореографические связки поставлены Байдаралиным с акцентом на технику современного танца, что придает им

особый оттенок. Особенно динамичны движения в парах с девушками.

Туры *en dedans* в народном характере выстроены хореографом с синхронным завершением музыкальных фраз.

Высокие *pas de basque* поставлены

6 Одна из версий перевода с казахского языка: «шер»/«лев», «нияз»/«дар» – подарок, вымоленный львом.

7 С казахского языка переводится как «Наигрыш Темирбека».

8 Древний казахский обряд очищения огнем или дымом, призванный защитить от злых духов, болезней и несчастий.

в народной манере исполнения – *секеңдеу* (притопы, подскоки), а движение *tour riqué* выполняется по правилам классического танца.

Изначально, согласно задумке постановщика, танцовщицы должны были держать в руках керамические чаши с огнем. Впоследствии руководство филармонии приняло решение отказаться от идеи танца с элементами огня на сцене в связи с требованиями пожарной безопасности. Были внесены вариации вращений кистей, положения рук, связанные с *сыйлық* или *бидай* боз. Изменения были успешно включены в общую концепцию постановки, сохраняя ее соответствие авторскому замыслу.

Танец «Шернияз» акцентирует внимание на сакральной роли обряда *аластау* и символизирует коллективное духовное единение. Через очищение огнем он воссоздает архаические представления о защите человека от злых сил, болезней и несчастий (см. [рис. 3](#)).

Председатель Союза хореографов Казахстана Дюсенбек Накипов писал: «Где и в каком ансамбле Казахстана вы увидите живую пластику ковыля, свободный простор импровизации и точную графику поз, о которой все забыли?.. “Шернияз би”: это рисунок-графика, но она движется» (19).



Рис. 3. Видеозапись композиции «Шернияз» с концерта, посвященного 20-летию ансамбля «Алтынай». Видео из личного архива Т. Клышбаева. 2005.

Заключение

Хореографическая триада Ж. Байдаралина воспеваает древность, стойкость и величие степного мира. Образы огня и оружия подчеркивают его суровый, закаленный характер. Являясь своеобразным зеркалом духовно-материальных достижений этноса в различных периодах его исторического развития, автор выражает почтение культуре родного края. Новаторство Жаната Байдаралина заключается в том, что он использует в традиционной казахской танцевальной культуре современное исполнение как отдельных элементов, так и полноценных хореографических комбинаций. Путем последовательного развития в трех композициях хореограф выстраивает пластическую модель степного мира, где сакральные, исторические и социальные аспекты раскрываются через выразительные возможности современного сценического народного танца. Хореографическая лексика отражает индивидуальность автора, произведения которого передают чувственное проявление человека и приземленный характер движений. Ритмизированный ход с акцентом вниз (в пол), ход с каблука, а не с носка, как требуется в сценической этике, естественные положения рук, ног и корпуса и непринужденный хореографический текст создают естественные черты сближения и взаимообогащения отношений между людьми и родами.

Композиция «Ғасырлар үні» отличается от других постановок своей новизной: это уникальный авторский стиль, новая тема и современный подход. Однако основана она на забытых литературно-исторических традициях, что придает ей особую глубину и значимость. Символика использованных в танцах круга, огня,

ритуального очищения, коллективных действий восходит к древнетюркскому тенгрианскому мировоззрению, раскрывая идеи единства человека с природой. «Ансамбль "Алтынай" исповедует идею возвращению к основам, к тенгрианским посылам нашего бытия, где связь неба и земли обозначена только самим человеком, который движется согласно законам кочевой цивилизации» (Накипов 19).

Хореограф не реконструирует буквально сакскую эпоху, образ Алтын адам, традиции Наурыза, но создает сценическое воплощение номадической цивилизации, основываясь на археологических, этнографических и культурных ассоциациях. Особая значимость композиции заключается в том, что автор не ставит целью подлинное воссоздание исторических событий или этнографических реалий. Вместо этого Ж. Байдаралин раскрывает образ Великой степи через систему символов, пластических образов и архетипических мотивов, что переводит произведение из плоскости исторической реконструкции в сферу философско-художественного осмысления (см. рис. 4 и 5).



Рис. 4. Сцена из композиции «Ғасырлар үні». Художник по костюмам Атлас Молдахметова. Фото из личного архива Т. Клышбаева. Талдыкорган, 12 ноября 2011.

«Ғасырлар үні» Жаната Байдаралина представляет собой сценическую интерпретацию исторического наследия и духовных ценностей Великой степи. Через синтез традиционной казахской хореографии и современных пластических средств выразительности автор раскрывает особенности мировоззрения кочевой культуры, подчеркивая ее древние истоки и жизненную силу. Д. Накипов писал: «Мы должны хранить, если не язык, не философию и их зримое воплощение, – древний кочевой танец как безмолвное доказательство наших исторических корней». Постановки в ансамбле «Алтынай» являют собой воплощение архаических культурных корней, «которые и являются нестареющей новизной мировой культуры» (19).

Ж. Байдаралин говорил: «Меня всегда держит Казахстан. Я с детства слышал казахские песни, которые пели женщины или мужчины, собираясь за круглым дастарханом. У меня много воспоминаний детства и всегда была идея создать балет,



Рис. 5. Сцена из композиции «Ғасырлар үні». Художник по костюмам Атлас Молдахметова. Фото из личного архива Т. Клышбаева. Талдыкорган, 12 ноября 2011.

основанный на казахских народных песнях» (Уразымбетов). Его хореографическая триада – убедительное подтверждение новаторских устремлений постановщика, свидетельствующее о его способности актуализировать культурную память средствами современного хореографического искусства. Недаром данное произведение имеет важное значение в репертуаре Государственного ансамбля народного танца «Алтынай», который активно популяризирует темы национального фольклора.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Захаров, Ростислав. *Сочинение танца: Страницы педагогического опыта*. Москва, Искусство, 1983, 224 с.

Казахский танец сквозь века. Автор-составитель Дамир Уразымбетов, Алматы, Qazaq Ballet Creative Lab, 2023, 136 с. (На казахском и русском языках)

Накипов, Дюсенбек. «Возрожденный ансамбль “Алтынай”». *Огни Алатау*, 16 апреля 2005, с. 19.

Уразымбетов, Дамир. «Жанат Байдаралин. Обратная сторона луны». *Qazaq Ballet Magazine*, 13 сентября 2021, https://qazaqballet.kz/main_articles/zhanat-bajdaralin-obratnaja-storona-luny/.

REFERENCES

Nakipov, Dyusenbek. "Vozrozhdennyj ansambl' 'Altynaj'." ["The Revived *Altynai* Ensemble."] *Ogni Alatau*, 16 April 2005, p. 19.

Urazymbetov, Damir, author-compiler. *Kazakhskaa tanets skvoz' veka [Kazakh Dance through the Ages]*. Almaty, Qazaq Ballet Creative Lab, 2023. (In Kazakh and Russian)

Urazymbetov, Damir. "Zhanat Baidaralin. Obratnaya storona lunny." ["Zhanat Baidaralin. The Dark Side of the Moon."] *Qazaq Ballet Magazine*, 13 September 2021, https://qazaqballet.kz/main_articles/zhanat-bajdaralin-obratnaja-storona-luny/. (In Russian)

Zakharov, Rostislav. *Sochinenie tantsa: Stranitsy pedagogicheskogo opyta [Composing a Dance: Pages of Pedagogical Experience]*. Moscow, Iskusstvo, 1983. (In Russian)

ҚОСЫМША

17–33

Имина Алиева

ЕУРОПАЦЕНТРИЗМНІҢ МИФТЕРІ МЕН РИФТЕРІ:
ҮЗЕЙІР ҒАЖЫБЕЙЛІНІҢ «КӨРОҒЛЫ» ОПЕРАСЫ БАТЫС
МУЗЫКАТАНУЫНЫҢ АЙНАСЫНДА **Ағылшынша**

1-ші сурет. Үзейір Ғажыбейлі (1885 жылғы 18 қыркүйек – 1948 жылғы 23 қараша).
Фотосурет ChatGPT көмегімен қалпына келтірілді.

2-ші сурет. Үзейір Ғажыбейлінің «Көроғлы» операсының алғашқы қойылымының
бағдарламасы, 1937 жыл. Дереккөз: Абасова, Эльмира. *Узейир Гаджибеков*. Баку,
Әзербайжан мемлекеттік баспасы, 1975, 80–81 б.

34–54

Татьяна Харламова

“Қыз Жібек” эпосының КӨРКЕМ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАРЫНДАҒЫ
МӘДЕНИ ЖАДЫ МЕХАНИЗМІ РЕТІНДЕГІ “АҚҚУ–ГӘККУ”
ИНТОНАЦИЯЛЫҚ КЕШЕНІ **Ағылшынша**

1-ші мысал: «Гаку» әні.

Дереккөз: Затаевич, Александр. *Адай, Бөкей, Семей және Орал өңірлерінің 500 қазақ әні мен күйі*. Алма-Ата, Қазақ АКСР Халық ағарту комиссариаты, 1931, 350 б. *Қазақстан Ұлттық электрондық кітапханасының мұрағатынан*, kazneб.kz/ru/bookView/view?brld=1553153&simple=true.

2-ші мысал: «Қыз Жібек» әні.

Дереккөз: Затаевич, Александр. *Қазақ халқының 1000 әні. Екінші басылым*. Мәскеу, Музгиз, 1963, 589 б. *Қазақстан Ұлттық электрондық кітапханасының мұрағатынан*, kazneб.kz/ru/bookView/view?brld=95805&simple=true#.

3-ші мысал: «Гак-ку». Жібектің ариясы.

Дереккөз: Мүсірепов, Ғабит. «Қыз Жібек». *4 актілі, 5 көріністі музыкалық пьеса*. Алма-Ата – Мәскеу, Қазақ мемлекеттік музыкалық театры, 1936, 25 б. *Қазақстан Ұлттық электрондық кітапханасының мұрағатынан*, kazneб.kz/index.php/en/bookView/view?brld=1554565&simple=true#.

4-ші мысал: Жібектің ариясы «Гәкку». Фрагмент.

Дереккөз: *Гәкку. Күләш Байсейітованың репертуарынан әндер, романстар және ариялар*. Құрастырушы Клавдия Бобошко, арнайы редактор Татьяна Сулейменова, Алма-Ата, Өнер, 1991, 128 б. *Қазақстан Ұлттық электрондық кітапханасының мұрағатынан*, kazneб.kz/kk/bookView/view?brld=1586877&simple=true.

5-ші мысал: «Аку-кюй». Фрагмент.

Дереккөз: Затаевич, Александр. *Адай, Бөкей, Семей және Орал өңірлерінің 500 қазақ әні мен күйі*. Алма-Ата, Қазақ АКСР Халық ағарту комиссариаты, 1931, 350 б. *Қазақстан Ұлттық электрондық кітапханасының мұрағатынан*, kazneб.kz/ru/bookView/view?brld=1553153&simple=true.

6-шы мысал: Ықылас «Аққу». Күй фрагменті.

Дереккөз: «Қылқобызға арналған хрестоматия». Құрастырушы Әбдіманап Жұмабекұлы, Алматы, Білім, 2012.

7-ші мысал: Нұрғиса Тілендиев «Аққу» (I нұсқа). Күй фрагменті.

Дереккөз: *Kazakwa.ucoz.com – Домбыра туралы*, kazakwa.ucoz.com/load/notalar/n_tlendi-ev_quot_a_u_quot_i_variant/2-1-0-329.

55–79

Аманкелді Күзеубай, **Александр Харуто**

ҚАЗАҚТАРДЫҢ ДӘСТҮРЛІ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ РЕЗОНАНСТЫҚ ӘН АЙТУ: АРҚА ӘНШІЛІК ДӘСТҮРІ ӨКІЛДЕРІ МЫСАЛЫНДАҒЫ ОБЪЕКТИВТІ ТАЛДАУ **Орысша**

1-ші сурет. Әміре Қашаубаев. Ақан Серінің «Балқадіша» әнін орындау фрагменті.

2-ші сурет. Ерлан Рысқали. Ақан Серінің «Балқадіша» әнін орындау фрагменті.

80–107

Иван Ардашов

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ АНИМАЦИЯДАҒЫ ЭКСПЕРИМЕНТТІК ӘДІСТЕМЕЛЕР: ҰЛТТЫҚ БОЛМЫС ҚҰРЫЛЫМДЫҚ АЙНЫМАЛЫ РЕТІНДЕ **Ағылшынша**

1-ші сурет. *Shanyraq* фильмінен кадр (реж. Мадина Тажбагамбетова, Қазақанимация, 2025) визуалды-символдық эксперименттің мысалы ретінде: ою-өрнек мотиві кадрдың тек декоративтік бетін ғана емес, оның композициялық құрылымын да ұйымдастырады.

2-ші сурет. «Унисон» фильмінен кадр (реж. Мансур Аймбетов, Қазақанимация, 2025) ұлттық маркерлеудің әлсіреуінің мысалы ретінде: заманауи эмоционалдық мәлімдеме түс ортасы, кейіпкердің пластикасы және кадр интонациясы арқылы құрылып, локалдық контекстен тыс оқылады.

3-ші сурет. «Көлеңке» фильмінен кадр (реж. Мақсат Аяпов, Қазақанимация, 2025) жанрлық гибридизацияның мысалы ретінде: аниме эстетикасының, криминалдық фильмінің, хоррордың және қазақ мифологиялық образдылығының элементтері біртұтас визуалды құрылымда тоғысады.

4-ші сурет. *Su perisi* фильмінен кадр (реж. Линара және Рената Миргалиевалар, Қазақанимация, 2025) мифологиялық образды этнографиялық стилизациядан тыс беру мысалы ретінде.

108–122

Талант Клышбаев

ЖАНАТ БАЙДАРАЛЫНЫҢ КӨШПЕНДІЛЕР ӘЛЕМІНІҢ МӘДЕНИ ШАРАЛАРЫНЫҢ ПЛАСТИКАЛЫҚ РЕКОНСТРУКЦИЯСЫ РЕТІНДЕГІ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ТРИАДАСЫ **Орысша**

1-ші сурет. «Ғасырлар үні» композициясынан көрініс. Костюм суретшісі Гүлфира Молдашева. Фото Т. Клышбаевтың жеке мұрағатынан. 2005.

2-ші сурет. «Алтынай» ансамблінің 20 жылдығына арналған концерттен түсірілген «Ғасырлар үні» композициясының бейнежазбасы. Бейнежазба Т. Клышбаевтың жеке мұрағатынан. 2005.

3-ші сурет. «Алтынай» ансамблінің 20 жылдығына арналған концерттен түсірілген «Шернияз» композициясының бейнежазбасы. Бейнежазба Т. Клышбаевтың жеке мұрағатынан. 2005.

4-ші сурет. «Ғасырлар үні» композициясынан көрініс. Костюм суретшісі Атлас Молдахметова. Фото Т. Клышбаевтың жеке мұрағатынан. Талдықорған, 12 қараша, 2011.

5-ші сурет. «Ғасырлар үні» композициясынан көрініс. Костюм суретшісі Атлас Молдахметова. Фото Т. Клышбаевтың жеке мұрағатынан. Талдықорған, 12 қараша, 2011.

APPENDIX

55–79

Amankeldi Kuzeubay, Alexander Kharuto

RESONANT SINGING IN TRADITIONAL KAZAKH CULTURE:
AN OBJECTIVE ANALYSIS OF THE ARKA TRADITION PERFORMERS
In Russian

Fig. 1. Amre Kashaubayev. A fragment from performance of Aqan Sery's *Balqadisha* song.

Fig. 2. Yerlan Rysqali. A fragment from performance of Aqan Sery's *Balqadisha* song.

108–122

Talant Klyshbayev

ZHANAT BAIDARALIN'S CHOREOGRAPHIC TRIAD AS A PLASTIC
RECONSTRUCTION OF THE CULTURAL REPRESENTATIONS
OF THE NOMADIC WORLD *In Russian*

Figure 1. A scene from the composition *Gasyrlar Uni* [The Voice of the Ages]. Costume designer Gulfira Muldasheva. Photo from the personal archive of T. Klyshbayev. 2005.

Figure 2. Video recording of the composition *Gasyrlar Uni* [The Voice of the Ages] from a concert dedicated to the 20th anniversary of the *Altynai* ensemble. Video from T. Klyshbayev's personal archive. 2005.

Figure 3. Video recording of the composition *Sherniyaz* from the concert dedicated to the 20th anniversary of the *Altynai* ensemble. Video from T. Klyshbayev's personal archive. 2005.

Figure 4. A scene from the composition *Gasyrlar Uni* [The Voice of the Ages]. Costume designer Atlas Moldakhmetova. Photo from the personal archive of T. Klyshbayev. Taldykorgan, 12 November, 2011.

Figure 5. A scene from the composition *Gasyrlar Uni* [The Voice of the Ages]. Costume designer Atlas Moldakhmetova. Photo from the personal archive of T. Klyshbayev. Taldykorgan, 12 November, 2011.

ПРИЛОЖЕНИЕ

17–33

Имина Алиева

МИФЫ И РИФЫ ЕВРОПОЦЕНТРИЗМА: ОПЕРА «КЁРОГЛЫ»
УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В ЗЕРКАЛЕ ЗАПАДНОГО
МУЗЫКОЗНАНИЯ **На английском**

Рис. 1. Узеир Гаджибейли (18 сентября 1885 – 23 ноября 1948). Фотография отреставрирована с помощью нейросети ChatGPT.

Рис. 2. Программа первого представления оперы «Кёроглы» Узеира Гаджибейли, 1937. Источник: Абасова, Эльмира. *Узеир Гаджибеков*. Баку, Азербайджанское государственное издательство, 1975, с. 80–81.

34–54

Татьяна Харламова

«ҚЫЗ ЖІБЕК» ЭПОСЫНЫҢ КӨРКЕМ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАРЫНДАҒЫ
МӘДЕНИ ЖАДЫ МЕХАНИЗМІ РЕТІНДЕГІ «АҚҚУ–ГӘККУ»
ИНТОНАЦИЯЛЫҚ КЕШЕНІ **Ағылшынша**

Пример 1: Песня «Гаку».

Источник: Затаевич, Александр. *500 казахских песен и кюй'ев Адаевских, Букеевских, Семипалатинских и Уральских*. Алма-Ата, Наркомпрос Казахской АССР, 1931, 350 с. [Архив Казахстанской национальной электронной библиотеки, kazneb.kz/ru/bookView/view?brld=1553153&simple=true](http://Архив_Казахстанской_национальной_электронной_библиотеки, kazneb.kz/ru/bookView/view?brld=1553153&simple=true).

Пример 2: «Песня «Қыз Жібек».

Источник: Затаевич, Александр. *1000 песен казахского народа (песни и кюйи)*. Издание второе, Москва, Музгиз, 1963, 589 с. [Архив Казахстанской национальной электронной библиотеки, kazneb.kz/ru/bookView/view?brld=95805&simple=true#](http://Архив_Казахстанской_национальной_электронной_библиотеки, kazneb.kz/ru/bookView/view?brld=95805&simple=true#).

Пример 3: ««Гак-ку». Ария Жибек.

Источник: Мусрепов, Габит. «Кыз-Жибек». *Музыкальная пьеса в 4 действиях, 5 картинах*. Алма-Ата – Москва, Казахский государственный музыкальный театр, 1936, 25 с. [Архив Казахстанской национальной электронной библиотеки, kazneb.kz/index.php/en/bookView/view?brld=1554565&simple=true#](http://Архив_Казахстанской_национальной_электронной_библиотеки, kazneb.kz/index.php/en/bookView/view?brld=1554565&simple=true#).

Пример 4: «Гәкку» Ария Жибек. Фрагмент.

Источник: *Гакку. Песни, романсы и арии из репертуара К. Байсеитовой (на казахском и русском языках)*. Составитель Клавдия Бобошко, спец. редактор Татьяна Сулейменова, Алма-Ата, Өнер, 1991, 128 с. [Архив Казахстанской национальной электронной библиотеки, kazneb.kz/kk/bookView/view?brld=1586877&simple=true](http://Архив_Казахстанской_национальной_электронной_библиотеки, kazneb.kz/kk/bookView/view?brld=1586877&simple=true).

Пример 5: «Аку-кюй». Фрагмент.

Источник: Затаевич, Александр. *500 казахских песен и кюй'ев Адаевских, Букеевских, Семипалатинских и Уральских*. Алма-Ата, Наркомпрос Казахской АССР, 1931, 350 с. [Архив Казахстанской национальной электронной библиотеки, kazneb.kz/ru/bookView/view?brld=1553153&simple=true](http://Архив_Казахстанской_национальной_электронной_библиотеки, kazneb.kz/ru/bookView/view?brld=1553153&simple=true).

Пример 6: Ыкылас «Аққу». Фрагмент кюя.

Источник: *Хрестоматия для кылкобыза*. Составитель Әбдіманап Жұмабекұлы, Алматы, Білім, 2012.

Пример 7: Нургиса Тлендиев «Аққу» (I вариант). Фрагмент кюя.

Источник: Kazakwa.ucoz.com – *Всё для домбры*, kazakwa.ucoz.com/load/notalar/n_tlendiev_quot_a_u_quot_i_variant/2-1-0-329.

80–107

Иван Ардашов

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ МЕТОДИКИ В КАЗАХСТАНСКОЙ
АНИМАЦИИ: НАЦИОНАЛЬНОЕ КАК ПЕРЕМЕННАЯ
ЭКСПЕРИМЕНТА На английском

Рис. 1. Кадр из фильма *Shanyraq* (режиссер Мадина Тажбагамбетова, Қазақанимация, 2025) как пример визуально-символического эксперимента: орнаментальный мотив организует не только декоративную поверхность кадра, но и его композиционную структуру.

Рис. 2. Кадр из фильма «Унисон» (режиссер Мансур Аймбетов, Қазақанимация, 2025) как пример ослабления национальной маркировки: современное эмоциональное высказывание строится через цветовую среду, пластику персонажа и интонацию кадра и считывается вне локального контекста.

Рис. 3. Кадр из фильма «Көлеңке» (режиссер Максат Аяпов, Қазақанимация, 2025) как пример жанровой гибридизации: элементы аниме-эстетики, криминального фильма, хоррора и казахской мифологической образности соединяются в единой визуальной конструкции.

Рис. 4. Кадр из фильма *Su perisi* (режиссеры Линара и Рената Миргалиевы, Қазақанимация, 2025) как пример подачи мифологического образа вне этнографической стилизации.

30.06.2026 басып шығару үшін қол қойылған. Пішімі 60x84 1/8. Офсеттік қағаз 80 гр/м2. Цифлік басып шығару. Segoe UI қаріп түрі. Көлемі 14,88 шар. б. ш. п. Таралымы 100 дана. «Мирный Пиксель» баспаханасында басылған. Қарағанды қ., Ержанов көшесі, 18 үй.

Подписано в печать 30.06.2026. Формат 60x84 1/8. Бумага 80 гр/м2 офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Segoe UI. Объем 14,88 усл. п. л. Тираж 100 экз. Отпечатано в типографии ТОО «Мирный Пиксель», г. Караганда, ул. Ержанова, 18.

Signed to print 30.06.2026. Size 60x84 1/8. Plain paper 80 g/m2. Digital printing. Segoe UI font used. Volume 14,88 estimate printed sheets. Circulation 100 copies. Printed by "Mirnyi Pikel" printing house. 18, Yerzhanov Street, Karaganda.

Saryn