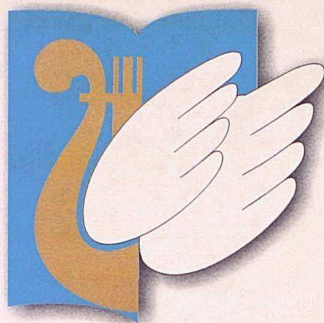


Л2005
13484к



**ҚОҒАМНЫҢ РУХАНИ ДАМУЫ:
МУЗЫКА ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ**

**ДУХОВНОЕ РАЗВИТИЕ ОБЩЕСТВА:
МУЗЫКА И НАУКА**



Қазақстан Республикасы білім және ғылым министрлігі

Қазақ Ұлттық Музыка Академиясы

Республика тәуелсіздігінің 10 жылдығына арналады

Қоғамның рухани дамуы: музыка және ғылым

2001 жылы 22-23 қазанда Астанада өткен Халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары

Духовное развитие общества: музыка и наука

Материалы Международной научно-теоретической конференции,
г.Астана, 22-23 октября 2001 г.

Алматы
“ҒЫЛЫМ”
2002

УДК 781
ББК 85.310.00
Қ54

Редакциялық алқа: Ү.Р. Жұмақова, Д.Қамзабекұлы, П.Шегебаев
Редакционная коллегия: У.Р.Джумақова, Д.Камзабекұлы, П.Шегебаев

Қоғамның рухани дамуы: музыка және ғылым.
2001 жылы 22-23 қазанда Астанада өткен Халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары. – Алматы: “ҒЫЛЫМ” ҒБО, 2002. – 244 б.

Духовное развитие общества: музыка и наука.
Материалы Международной научно-теоретической конференции,
г. Астана, 22-23 октября 2001 г. - Алматы: НИЦ “ҒЫЛЫМ”, 2002. – 244 с.

ISBN 9965-07-070-9

ББК 85.310.00

© Қазақ Ұлттық Музыка Академиясы, 2002

Мұсақожаева А.Қ.
ҚазҰМА ректоры, ҚР Халық әртісі

КОНФЕРЕНЦИЯҒА ҚАТЫСУШЫЛАРҒА АРНАЛҒАН СӨЗ

Армысыздар, қадірлі ғылыми қауым! Біз бүгін қазақ музыкалық білім ошақтарының ішіндегі жас та болса бас Ұлттық Музыка Академиясында "Қоғамның рухани дамуы: музыка және ғылым" атты Халықаралық ғылыми-теориялық конференция өткізгелі тұрмыз. Бұл ғылыми жиын алаш баласына ортақ. Оған негіз де жоқ емес. Санаулы айлардан соң Қазақстан Республикасы өз Тәуелсіздігінің 10 жылдығын атап өтпекші. Бұл – біз үшін ұлы мереке. Әділін айту керек, дербестік болмаса осы Музыка Академиясы болмас та еді. Сондықтан ол – тәуелсіздіктің төл жемісі. Содан соң бұл шаңырақ - өнер қайраткерлері мен жанашырларының талайдан аңсаған арманы болатын. Аллаға шүкір, оған қол жеткіздік. Үздіксіз музыкалық оқу осы білім отауында жүзеге асты және аса да бермек.

Музыка мен ғылым байланысы терең әрі сан салалы. Музыка үйлесімділікке еліктеуден туса, ғылым сол үйлесімділік сырын алуға ұмтылудан туды. Бұл жағдай олардың ежелден кіндіктес және тамыры бір екенін көрсетеді. Осы құбылысты тағы бір қырынан саралау – бүгінгі конференцияның міндеті. Кезінде академик Қаныш Сәтбаев айтқан екен: "Ғылымға нүкте қойылмайды", -деп. Бұған біздің қосып аларымыз жоқ. Сол себепті музыканы ғылыми тұрғыдан зерделеу мен музыканың басқа ғылымдармен байланысын зерттеу әрқапап жалғаса бермек. Бірақ әр буын бұл салаға өз көзқарасын, байыптауын білдіруге тиісті. Ендеше осы конференция да аталған мәселені шешуге үлесін қосса деп тілейміз.

ҚазҰМА-ның Халықаралық конференциясына қатысуға таяу шетелдерден тілек білдіруші ғалымдар аз болмады. Алайда әлемдегі соңғы күрделі жағдайлар олардың келуіне кедергі жасады. Соған қарамай, ғылыми тәуекелшілділікпен келген қонақтарға мың бір алғыс айтамыз.

Ғылым мен білім - еліміздің рухани дамуының басым бағыты. Бұлар - біздің негізіміз және үмітіміз. Сіздерге арнаған сөзімді ұлы Абайдың өлеңімен тұжырымдағым келеді:

Ақыл, қайрат, жүректі бірдей ұста,
Сонда толық боласың елден ерек.
... Біреуінің күні жоқ біреуіңсіз,
Ғылым сол үнеуінің жөнін білмек.

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Уважаемые ученые, гости и участники Международной теоретической конференции “Духовное развитие общества: музыка и наука”!

Профессорско-преподавательский коллектив, студенты и учащиеся Казахской Национальной Академии Музыки сердечно приветствуют Вас в стенах молодого учебного заведения, ставшего в новой столице Астане Центром музыкальной культуры и образования. Мы испытываем особое чувство ответственности в проведении научного форума. Приглашая Вас к обсуждению гуманитарных проблем развития общества, мы хотим внести свой посильный вклад в духовное обновление культуры.

Казахстан широко отмечает 10-летие Независимости. И сегодняшнее наше уважаемое и авторитетное собрание мы также связываем с этим событием. Многие новые научные идеи последнего десятилетия уходящего XX века рождены благодаря и только в условиях обновляющейся жизни нашего общества.

Казахская Национальная Академия Музыки – это тоже детище Независимости, культурный символ новой столицы. Нам исполнилось три года. Для формирования научно-образовательного центра – это небольшой срок. Но нам есть, чем гордиться. Наши питомцы успешно выступают на международных фестивалях и конкурсах, покоряя зарубежных слушателей и открывая им Казахстан. За эти годы сформирована научно-техническая база для развития вузовской науки. Каждый год в марте проводится Академическая научно-методическая конференция, основная проблематика которой строится вокруг создания концепции непрерывного музыкального образования и практического его осуществления. Весной этого года мы издали первый сборник научно-методических работ, наши преподаватели участвуют в конференциях, публикуют свои научные и методические материалы, которые широко используются в процессе воспитания музыканта.

И вот настало время, когда мы вышли на проведение Международной научной конференции, чтобы соединить научные взгляды и мнения, обменяться опытом. Сегодняшняя встреча с авторитетными деятелями науки, ее разных областей – истории, археологии, медицины, культурологии, языкознания и искусствоведения, – без сомнения даст большой творческий импульс для молодежи, избравшей нелегкий путь к познанию научной истины.

На наше приглашение откликнулись ученые вузов и научных центров Астаны, представители вузовской науки других городов Казахстана.

Особенно ценно для нас сотрудничество с зарубежными коллегами. К сожалению, из-за политической обстановки в мире многие из желающих участвовать не решились на дальнюю поездку в сердце Евразии. Мы искренне рады и приветствуем ученых, приехавших на нашу конференцию.

Образование и наука – это приоритеты развития культурного потенциала страны. Это та сфера деятельности, которая объединяет народы разных стран на духовной основе.

Благодарю гостей, участников конференции, всех присутствующих в нашем зале за поддержку инициативы Академии музыки по развитию научного сотрудничества. Желаю Вам плодотворной работы, здоровья и новых успехов!

АРХЕОЛОГИЯ ЖӘДІГЕРЛІКТЕРІ ЖӘНЕ МУЗЫКА: ДЕРЕКТЕР МЕН ЖАҢА ЗЕРТТЕУ БАҒЫТТАРЫ

Археология - сан ілімнің тоқайласуынан туатын ғылым. Оны терең ұғынуда өнертану, тарих, әдебиет, биология, зоология, геометрия, математика, т.б. ғылым салалары көмекке келеді. Сонымен бірге археология адамзаттың өткенін нақты, деректі жәдігерліктермен зерттейтін ғылым екенін көпшілік жақсы біледі. Археология терминін (ескілік туралы ғылым) қолданысқа түсірген - философ Платон. Абай бұл данышпанды Аплатон дейді. Осы ғұлама біздің дәуірімізге дейінгі 427-347 жылдарда өмір сүрсе де, "өткенді білуге ұмтылындар" деп өсиет тастап кетті. Бір қызық факт: XVIII ғасырда осы термин "өнердің ежелгі тарихы" деген ұғым берді.

Өнер де - археология секілді ескі әрі күрделі құбылыс. Соңғы зерттеулер адамзаттың жасы 2, 6 миллионнан әрі барып жығылады деп отыр. Адамзаттың жазуға дейінгі тарихы оның жалпы тарихының 99, 9 пайызын құрайды. Мұның өзі археологияның қоғамдағы рөлін ерекшелендіреді. Ежелгісің жазбалар арқылы біле алмайтын елдер осы археологияға жүгінеді. Ендеше бізге беймәлім өнер тарихының кілті де археология қолында.

Археология өнерге қатысты жәдігеріктерді осыдан 100 жылдан астам бұрын тапты. 1879 жылы испан археологы М.Саутола Әл-Тамир үңгірінен (Испания) палеолит дәуірінің көрнекті суретін ғылымға жариялады. 1895 жылы Францияның Ля Мут үңгірінен алғашқы қауымның адамы салған сурет шықты. Әлгі Әл-Тамирдегі суреттің ұзындығы 180 метр екен. Ал онда 150 аң бейнеленіпті. 1959 жылы өзімізге шет емес Орал тауларындағы Қап үңгірінен зоолог А.В.Рюмин сурет бейнесін тапты. Осы Оралдағы Сабакты аталатын жерде адам суретінің табылғанын да айта кету керек. Әрине, мұндай фактілерді жалғастыра беруге болады. Бірақ мұны біз жалпы өнерге қатысты болған соң айтып отырмыз.

Музыка - сол өнер атаулының әулиесі, киелісі. Менің білуімше, археология музыкаға жете көңіл бөлмей отыр. Яғни алғашқы музыкалық аспаптарды табу ісінде шабаңдылық танытып келеді.

Археология мен музыка байланысын саралауда біз мына жайды бажайлап алайық: бірінші, музыка қайдап пайда болды; екінші, ол әлемге қалай танылды.

Меніңше, музыка пайда болуының екі жолы бар. Бірінші жол – механикалық жол. Бұл еліктеуден пайда болды. Судың сылдыры, шөптің сыбдыры, желдің шуылы, аң-құстың саңқылы, арсылы, ұлуы, айбаты, т.б. құбылыстар алғашқы еліктеуді туғызды. Бұл музыканың тууы еді. Екінші жол – зерделілік (интеллектуалдық) жол. Алғашқы қарапайым ой, сұлулықты түсінудегі бірінші қаз-қаз қадам, әсемдікке тұңғыш бой ұру адамды осы жолға салды. Ал әсемдік негізі әйел еді. Біздің дәуірімізге дейінгі 8-9 ғасырларда әйел бейнесін сомдаған жәдігерліктер туа бастады.

Айыртам фрескінде әйел арфа сынды аспапта ойнап отыр. Мұның өзі екі ұғымды білдіреді: бірі – әйел сұлулық рәмізі, екіншісі - сұлулық пен музаның егіз екендігі. Қазақ "Әйелге сұлулық жарасады" деп бекер айтпаса керек. Тағы бір есте болар нәрсе мынау: исламға дейінгі қазақ тегінің (түркі) бірінші құдайы – Тәңірі Ұмай. Ол – әйел. Әлбетте, көп халықтың түсінігінде жаратушы әйел текті деген ұғым бар. Әйтсе

де Үмай тұлғасын (мифологиялық тұлға) археологиямен байланыстырып зерттеу күн тәртібінде тұр. Мен осы мәселеден де музыкаға байланысты дерек табылады деп ойлаймын.

Қазақ жерінен табылған археологиялық жәдігерліктердің ішінде (уақыт жағынан біздің дәуірімізге дейінгі I ғасырда жасалынған) темірден істелген музыка аспабына үкәас бұйым бар. Сондай-ақ біздің дәуіріміздің I ғасырының мұралары арасында сүйектен жасалған үрлемелі аспаптар табылды. Бір айта кететін нәрсе: осы кезде және одан да бұрын ағаштан, қурайдан, қамыстан т.б. заттардан музыкалық аспап жасалынған болуы мүмкін. Бірақ ондай заттар сақталмайды. Яғни шіріп кетеді.

Біздің дәуіріміздің IV-VI ғасырында Қазақстанда қобыз пайда болды. Оның Еуразия мәдениетіндегі орны ерекше. Қобыз – тек музыкалық аспап емес, ол – ұраншы, ол - емдеу құралы. Сондықтан оның синкреттілігі халық ойының өскенін көрсетеді.

Қазақ музыка өнері тарихын ортағасырлық Шығыс өркениетімен жалғасып жатқан Отырар мәдениетінен бөлек қарау мүмкін емес. Жалпы бұл кезеңде Сырдария өңірі мәдениеті айрықша еді.

Сырдария – ежелгі өркениеттің бесігі. Мысыр үшін Ніл қандай рөл атқарса, Қазақстан үшін Сырдария сондай рөл атқарды. Отырар, Сауран, Ясы, Сүткент, Үзкент, Жент, Жанкент, т.б. қалалар – осы өркениеттің дәлелі. Міне, осы Отырардан сазқобыз, сүйектен жасалған сыбызғы табылды. Егер археологиялық жазба жұмыстары жетілдіріле түссе, біз әлі де болса, домбыра, қобыз, сыбызғы, дауышпаз, ысқырық, қамыс сырнай, қос сырнай, бұғышық, мүйіз сырнай, керней, шертер, жетіген, шаңқобыз дабыл, даңғара, шың кепшік, асатаяқ, қоңырау сынды қазақ музыкалық негізін, қайдан шыққанын табар едік. Әлбетте, осы проблеманы зерттеуде түркі халықтарына ортақ музыкалық аспаптардың бар екенін, ол ортақтық мәселе кең қарауды қажет ететінін білуіміз керек.

Пазырық қоғаны мен бүгінгі Жезқазған, Жамбыл өңірлерінде жүргізілген археологиялық зерттеулер домбыраның да, қобыздың да алғашқы көшпелі тайшаларда болғанын дәлелдеп отыр.

Мәдениет – күрделі әрі жан-жақты құбылыс. Мысалы, ел ішінде "алтын адам" аталып кеткен, өзін зерттеген Есік қорғанында табылған сақ жауынгерінің киіміндегі әшекейі алайық. Осы сақ жауынгерінің жалпы киімінде (бас киім, аяқ киім, үстіне киген киім) 4000-нан астам алтын қаптамалар мен тіліктер бар. Бәрі де әшекейлі, үйлесімді. Осындай үйлесімділікті білген адамдар музыканы түсінбеді деу ақылға сыймайды.

Сақ мәдениетінің алғашқы кезеңі де (б. д. д. VII-VI ғасырлар), соңғы кезеңі де (б. д. д. V-IV ғасырлар) белгілі бір жүйеде дамыды деуге негіз бар. Біз бұған III Қадырбай, Қарашоқы және Қызылауыз ескерткіштерін сараптай отырып көз жеткіземіз. II Қадырбай (Іле аңғары) қорымынан б. д. д. IV-III ғасырларға тән қыш ыдыстар, аң стилінде сәнделген қола тоға және сабы бар қола айна шықты. Бұл туралы кезінде ғалым Е.И.Агеева ұқыпты жазды [1]. Осы ретте сақ мәдениетінің жарқын мұрасы болып табылатын Жетісу альтарін (күрбан шалатын) айналдып өте алмаймыз. Ол – төрт аласа аяғы бар, жиегінде қанатты жиырма бес арыстан мүсіні орналасқан тік бұрышты үстел [2]. Басқа көмбеден табылған шырағанның дөңгелек табақшасы қуыс қонус тәрізді тұғырға бекітілген, жиегінде бірінің соңында бірі маңғаз басып келе жатқан сегіз жолбарыс бейнеленген, ал табақпаның дәл ортасында айыр өркешті екі түйенің мүсіндік бейнесі бекітілген [3].

Есік қаласы маңынан төрт қазандығы (үш қола, бір темір) бар бір шырағдан табылды. Шырағданның дөңгелек табақшасы тор көзді конус тәрізді тұғырға орнатылған. Табақша үстінде аттың, ал оның қарсысында малдас құрып отырған ер адамның мүсіні бекітілген [4]. Ал мүмкін бұл адам ойшыл шығар. Қоршаған орта үйлесімділігін ұғынған жаң, тіпті музыканы түсінетін кісі болар.

Жалпы музыка мен археология байланысы арасындағы зерттеулердің жаңа бағыты төмендегіше әрбу керек деп есептеймін:

Бірінші, осыған дейін табылған археологиялық мұралардағы музыкаға қатысты элементтердің тізімдемесі жасалу керек.

Екінші, белгілі бір кең қолданылымдағы музыкалық аспаптар эволюциясы, табылған жәдігерліктерге сәйкес зерделенуі қажет.

Үшінші, Шығыс өркениеті тұсында бой көтерген қалаларға қатысты жазылған жазба ескерткіштері мен археологиялық жәдігерліктерді салыстыра отырып, музыка мен музыкалық аспап тарихына үңілу керек.

Археология жұмысының нәтижесі ондаған жылдармен ғана есептелмейді. Ұзақ та болса уақытты тиімді пайдалану, тапжылмас ізденіс, ұқыптылық - бұл ғылымның негізгі шарты.

Әдебиеттер

1. Агеева Е.И. Курганные могильники ранних кочевников. Северо-восточной части Алма-Атинской области //Изв.АН КазССР: сер.ист. археол. и этн., 1959, вып. 3.- 83-85 с.
2. Стрелков А.С. Большой Семиречинский Альтарь// в кн.: С.Ф.Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882-1932. Ленинград, 1934. – 477-493 с.
3. Мартынов Г.С. Иссыкские находки – КСИИМК, 1955. вып. 59.-150-156 с.
4. ҚР Мемлекеттік Орталық музейі қорында сақтаулы тұр.

ТЕКСТ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

В настоящее время национальные культуры оказались в новых условиях существования. Изменения условий существования культуры национального сообщества всегда связаны с внешними факторами. Когда вокруг ничего не меняется, то неизменной остается и культура, такую культуру принято называть *традиционной*, то есть ориентированной на сохранение сложившихся символических форм. Но внешние воздействия заставляют культуру меняться, экспериментировать, а в некоторых случаях и приспосабливаться к новым факторам.

В начале 90-х годов американские социологи Д. Нэббитт и П. Эбурдин выпустили книгу под названием “Мегатенденции. Год 2000. Что нас ждет в 90-е годы”. Среди отмеченных авторами мегатенденций одна непосредственно связана с процессами развития культуры. Ученые прогнозировали утверждение универсального образа жизни, которое будет сопровождаться культурным национализмом [1].

В условиях действительно все более распространяющегося универсального образа жизни главным средством сохранения своего лица для нации становится культура. Универсальный образ жизни, согласно классической концепции культуры, предполагает так называемую “общечеловеческую культуру”. Как же это понимать? Как универсальный стандарт? Тогда кто этот стандарт определил? Или это коллекция наиболее ценных элементов, взятых из разных культур? Тогда кто эту коллекцию собрал? Кто решил, что ценно, а что нет? В любом случае, чтобы провести “общечеловеческую” систематизацию культуры нужно оказаться на “сверхчеловеческих” позициях. На практике же критерий “общечеловеческого” формируется в условиях *одного из* культурных типов – того, который имеет основания считать себя доминирующим.

Различия XIX и XX веков, их культурных устремлений связаны не только с *темпом* развития культуры, не только с изменившимся пониманием понятия “прогресс”, но и с тем, что в XIX веке доминирующей была так называемая “высокая” европейская культура, а в XX веке – американская культура “средних классов”.

Как указывает социолог культуры Тони Беннет: “Доминирующая культура воздействует следующим образом: она властвует, она определяет тот магнитный полюс культурной сферы, которому другие культуры могут противостоять или пытаться освободиться от его влияния, но от которого они не могут полностью изолироваться” [2]. Причем, “доминирующая культура становится таковой не путем навязывания себя в качестве чуждой и внешней культурам подчиненных групп силы, но путем проникновения в эти культуры; доминирующая культура видоизменяет их, переплетается с ними и, тем самым, охватывает людей, чье сознание и опыт определяются в ее понятиях, приобщая этих людей к ценностям и идеологии правящих групп общества” [3].

Для отдельно взятых культур такая ситуация не очень благоприятна. Это та ситуация, в которой английский антрополог Э. Геллнер констатировал, что представители малых национальных групп могут “быть свидетелями того, как их культура

(хотя не они сами как личности) медленно исчезает, растворяется в более широкой культуре” [4]. В начале XXI века можно говорить об актуальности этой ситуации не только для “малых” народов, но и для крупных европейских стран, России и, отчасти, даже для наиболее традиционалистских Азии и Африки.

В отмеченных выше обстоятельствах, однако, есть и обнадеживающие аспекты:

Во-первых, личности “не растворяются”, значит, могут стать хранителями определенных ценностей, в том числе ценностей национальной культуры. Поэтому задача каждой культуры должна заключаться в том, чтобы тщательно выстроить механизм формирования личности. А это посильная задача.

Во-вторых, доминирующая культура своим вторжением активизирует процессы реинтерпретации символических форм этнической традиции, тем самым стимулирует их развитие, а иногда даже их возрождение.

В современной коммуникативной ситуации по-новому характеризуются условия формирования *культурной компетентности* человека. Вместо традиционной предопределенности фактом рождения культурного развития и познания мира (культурной *аскрипции*) – индивидуальный выбор при формировании идентичности. В этой культурной ситуации происходит распад совокупности символических форм (или, иначе, целостной картины мира) на отдельные наборы, которые подлежат присвоению в процессе индивидуальной идентификации. Наборы символических форм предстают как уже существующие культурные “проекты”, имиджи, к которым личность может (или стремится) присоединиться.

На стадии начала человеческой жизни доминирует запечатленная в родном языке этническая культура, которая формирует основные ценностно-смысловые схемы мышления, в том числе и для последующего присвоения доступных наборов символических форм.

На следующей стадии развития этническая культура уже предстает одним из наборов символических форм, потому что она не образ жизни, а отчужденное в знаке явление. В этом главное различие этнической и национальной культуры.

Отчуждение в знаке всегда рождает феномен *текста*. Сейчас мы можем говорить о *Тексте национальной культуры*, потому что национальная культура, как любой текст, отчуждена от своих создателей и своих носителей. Чтобы узнать, например, татарскую или казахскую культуру не обязательно жить в Татарстане или Казахстане. Фольклор можно узнать по нотным сборникам, кухню по книгам кулинарных рецептов и т.д. Таким образом, национальная культура, как и все остальные культурные феномены человечества, становится полем или предметом *интерпретаций*. Как заметил французский постструктуралист Поль Рикёр: “Всякая традиция живет благодаря интерпретации. Именно такой ценой она продлевается, то есть остается живой традицией” [5].

Если традиция живет, значит, для беспокойства поводов нет. Но не случайно Рикер говорит, что интерпретация имеет цену. Обновляющаяся традиция – это уже не совсем традиция. В этом и заключается та *цена*. В условиях отчуждения и современного информационного пространства интерпретация может осуществляться в непредсказуемом контексте, в том числе в контексте доминирующей культуры. Тогда рано или поздно традиция будет растворена или вульгаризирована. В Татарстане, например, начало такой тенденции отчетливо просматривается на примере эстрадной песни. Влияния доминирующей культуры избежать нельзя, но пути взаимодей-

ствия культур могут варьироваться. Например, есть разница, петь татарскую песню в стиле западной поп-музыки или западную поп-музыку петь в стиле татарской песни. В первом случае высокая традиция национальной культуры растворится, а во втором она, хотя и видоизменяется, но остается.

Высокая традиция оказалась в XX веке под ударом, не только в своих национальных формах. Очевиден процесс выравнивания символических форм, выравнивания публики, постепенная девальвация ее интеллектуальной части. А высокая традиция была основой и стержнем всех *национальных* культур с самого начала их формирования, с XIX века (национальная культура не тождественна культуре этнической). К высокой традиции национальной культуры относятся не обязательно сложные и масштабные формы и жанры музыки, словесного творчества, архитектуры и изобразительного искусства. К высокой традиции относятся все символические формы, имеющие многовековое существование. Их сохранение требует сейчас не только практических действий, но и *теоретических разработок*, направленных на формирование имиджа традиции в условиях современной коммуникативной ситуации.

1. См.: *Несбитт Д., Эбурдин П.* Мегатенденции. Год 2000: Что нас ждет в 90-е годы. М., 1991.

Следует отметить, что в англоязычной литературе понятие “национализм” не подразумевает негативных коннотаций, связанных с этим словом в русском языке.

2. *Беннет Т.* Политика “популярного” // *Контексты современности: Хрестоматия.* Казань, 1998. Вып. 2. Пер. с англ. Стр.35.

3. Там же.

4. *Геллнер Э.* Нации и национализм. М., 1991. Стр.111.

5. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995. Стр.38

СИНТАКСИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА МАКОМА

Шашимаком справедливо определяют в качестве жемчужины музыкального искусства узбекского и таджикского народов. Образованный шестью развернутыми циклами, включающими в себя более 250 инструментальных и вокальных мелодий, *Шашимаком* демонстрирует различные уровни развития музыкального языка от приближенных к народным способам высказывания до профессиональных, призванных выразить весь комплекс философско-эстетических представлений восточной культуры. Это, а также многовековая история становления жанра, выделяют *Шашимаком* в качестве уникального объекта для исследования фундаментальных законов формообразования восточной монодии в целом.

Рамки доклада не позволяют сколько-нибудь полно осветить эту сложную и большую исследовательскую задачу. Мы ограничимся рассмотрением частного вопроса, а именно, некоторых синтаксических явлений, наблюдаемых в макоме.

Масштабность и сложность мелодического развития в инструментальных и вокальных частях макома предполагают установление высокого уровня системных отношений музыкальных элементов. Одно из его проявлений – дифференциация и специализация основных строительных единиц синтаксиса – “кирпичиков” из которых возводится здание целостного музыкального высказывания. Эти единицы, представляя собой замкнутые, достаточно развернутые построения, в вокальных жанрах соответствуют одной, реже двум поэтическим строкам и определяются как “хона” или “хат”. В зависимости от особенностей ладоинтонационного наполнения, роли и места в построении целого можно говорить о специализации единиц по двум параметрам – *функциональному и семантическому*.

Остановимся на первом. Мелодическое развитие в профессиональных жанрах подразумевает прохождение ряда этапов, которые соответствуют универсальным формообразовательным функциям – *начало, переход-связка, кульминация, заключение*. Этот факт давно отмечен исполнителями и исследователями макома. Каждый этап имеет соответствующее название – *Даромад, Миеннарда, Дунасл, Аудж, Фурувард*. Последовательность их, в целом, образует контур протяженной мелодической волны, основания которой опираются на одну и ту же высоту.

Процесс мелодического становления в указанных зонах достаточно жестко детерминирован в ладоинтонационном плане – т.е. каждая из них развертывается в определенном регистре, диапазоне, системе отношений устоев и полуустоев. Так, например, *Даромад* – начальный этап музыкального изложения, раздел, где образуется интонационный материал достаточно строго ограничен в регистровом и звуковысотном планах. Он формируется больше или меньше развитым опеванием основного, нижнего устоя, его диапазон редко выходит за пределы септимы. В свою очередь *Аудж* образуется в соответствии со следующими нормами: завосвание скачком верхнего регистра и преимущественно пребывание в сфере верхнего октавного удвоения устоя.

Каждая из указанных функциональных зон формируется определенными классами единиц, которые отличает стабильный набор признаков. Это позволяет обозначить их как класс “начальных”, “переходных”, “кульминационных”, “заключительных” единиц. Отмеченная выше нормативность мелодического образования в функциональных зонах, а также интонационный словарь узбекской монодии, обуславливают ограниченность возможных форм их интонационного воплощения. Это наглядно видно в приведенных ниже схемах звуковысотных контуров “переходных” и “кульминационных” единиц. Поскольку это явление наблюдается во всех жанрах узбекской традиционной профессиональной музыки, сравниваются образцы *ашула*, *катта ашула*, *макома*.

Детерминированность ладоинтонационных процессов функцией определяет высокий уровень взаимозаменяемости единиц внутри каждого класса, что в крайней форме может проявиться в переносе функционально аналогичных построений из одного произведения в другое. В макомах эта возможность реализуется весьма своеобразно. Имеется в виду хорошо известный факт использования в макомах *Намудов* – кульминационных построений, как правило, представляющих собой фрагменты другого макома [1]. Объяснить установление этой практики, с позиции формообразования, можно следующим. Части макомов, например вокальные *Саралбори*, отличает большой размах и протяженность мелодического изложения. Безусловно, столь длительное развитие требует обновления, стимулирующего слушательское восприятие. А в условиях моноинтонационности, существования типологических норм формирования определенных классов построений, возможностей для кардинального обновления или контраста чрезвычайно мало. Поэтому эффект достигается следующим: *аудж* – кульминация, характеризующаяся наибольшим напряжением, всплеском эмоций, формируется новым интонационным материалом, который “подогнанным” под типологические параметры кульминационных построений, внося элемент неожиданности, совершенно естественно функционирует в ином контексте. Одновременно, возникающие в результате цитирования ассоциации с другим макомом, его образным миром и настроением обогащают и стимулируют музыкальное развитие в целом.

Как указывалось выше, наряду с формированием функционально отличных классов единиц в профессиональных жанрах традиционной музыки наблюдается процесс дифференциации единиц по семантическому принципу. Классификация построений по этому принципу с достаточной определенностью позволяет выделить три его разновидности, условно названные “восклицательные”, “вопросительные” и “повествовательные” [2].

В качестве примера коротко опишем отличительные характеристики последних в макоме. Основанием для названия послужила аналогия с повествовательным предложением в лингвистике, которое определяется как феномен “выражающий сообщение, передающий интеллектуальную информацию” [3]. Это определение легло в основу выделения специфической группы мелодических построений.

“Повествовательный” тип функционирует только в начале музыкального становления, т.е. всегда является первым. Однако не всякое первое построение можно назвать “повествовательным”.

Для передачи полноценного сообщения в музыке очень важны структурные приемы, обеспечивающие ясность и целостность восприятия. Решением этих

коммуникативных задач, видимо, обусловлена опора “повествовательного” построения на следующие организационные средства: 1) мелодическое становление проходит полный трехфазовый цикл “изложение – развитие – заключение”, что образует логически связанное завершённое целое; 2) достаточно последовательно проводится прием вычленения составляющих построение элементов повтором (точным или варьированным), паузированием, ритмическими остановками.

Важнейшим фактором, определяющим семантику “повествовательного”, служит параллелизм мелодического развертывания в музыкальном построении интонационных процессов повествовательного предложения вербального языка. В их основе лежит общий мелодический контур в виде волны. Узость частотного диапазона, постепенность нарастания интенсивности, характеризующие повествовательное предложение [4], возможно, оказали влияние на ограничение диапазона мелодического развития музыкальных построений преимущественно квинтой, секстой, а также на преобладание поступенности в освоении музыкального пространства.

Указанные факты влияния интонационной стороны предложения на мелодический профиль музыкального построения имеют большое значение в формировании его содержания, определении границы смыслового поля, прежде всего потому, что в вербальном языке каждому модальному типу предложения (повествовательный, вопросительный, восклицательный, побудительный) присуща своя специфическая интонация [5]. Соответственно, описываемый контур интонационного развития сообщает музыкальному построению круг смысловых значений, свойственных повествовательному предложению.

В формировании указанных смысловых ассоциаций важную роль играет регистр, в котором разворачивается “повествовательное” построение, и темп, соответствующий спокойной последовательной передаче информации.

В качестве примера рассмотрим характер формирования “повествовательного” построения в инструментальной музыке, где особенно наглядно можно наблюдать функционирование собственно музыкальных средств выразительности.

В классической инструментальной мелодии “Бузрук” (маком “Бузрук”) начальное построение раскрывается в среднем регистре, ограниченным узким диапазоном. Опора в формировании интонационной основы на кварто-квинтовые ходы и секундовые отношения тонов, наиболее характерные для речевой интонации, свобода ритмического развития, а также медленный темп формируют мелодическую основу построения, которая воспринимается слушателем как сдержанное обращение, последовательное изложение мысли, где на первом плане не эмоциональные, а рациональные задачи передачи сообщения.

В выделении “повествовательного” класса единиц как особой группы “начальных”, важное значение имеет качество интонационного материала. Последний отличают сравнительная неординарность решения процессов интонационного образования и соответственно большая событийная плотность, информационность музыкального развития, что придает единице индивидуализированные черты. Понимание индивидуализации естественно ограничивается рамками эстетики тождества, т.е. поиск средств в этом направлении не выходит за допустимые рамки общезыковых норм. Феномен этот проявляется не в сочинении и введении в музыкальную ткань принципиально новых для данного языка интонационных ходов, приемов связи

элементов, а в некотором изменении контекста, условий использования типологических приемов, достаточных для выделения последних в качестве особенных.

Показателен в этом смысле процесс интонационного становления в "повествовательном" построении классической мелодии "Талкини узол" из макома "Бузрук". В целом построение опирается на трехфазовую форму организации, особенное здесь заключается в изложении фазы "развития" не в более высоком по отношению к устью регистре, а в низком, причем с сохранением характерных для данной фазы ладотональных отношений (кварто-квинтовая координация основного и переменных устоев).

Как известно, процесс мелодического становления в монодийных образцах определяется как моноинтонационный. В произведениях, начинающихся "повествовательным" построением принцип моноинтонационности решается своеобразно: основным источником последующего мелодического развития являются те разделы "повествовательного" построения, которые характеризуются наименьшей оригинальностью, т.е. основываются на общих, традиционных приемах мелодического образования. Наиболее запоминающиеся характерные интонации, с которых обычно начинается "повествовательное" построение в процессе дальнейшего развертывания или никак не проявляются, или используются в "ослабленном", усредненном варианте. Таким образом, индивидуализация проявляется не только как средство выделения класса "повествовательных" построений, но и в процессе формирования целого, конкретного произведения, начальный этап которого может иметь собственное "лицо", для остальных же достаточно развития в типологических рамках.

Представляется, что данная тенденция к интонационному и соответственно, содержательному выделению начала мелодического становления в макоме, выразившаяся в формировании "повествовательного" класса единиц, с одной стороны – результат имманентного развития языка монодии, усложнение которого подразумевает все усиливающуюся дифференциацию и специализацию средств, с другой стороны, возможно, одна из форм проявления и усиления в профессиональных жанрах авторского начала.

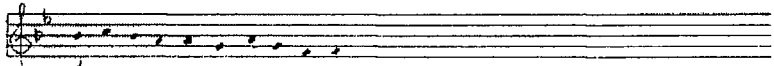
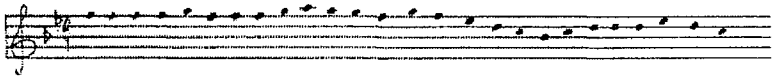
Своим сообщением я хотела привлечь внимание к синтаксической стороне языка профессиональной монодии. Исследование ее в парадигматике и синтагматике поможет осмыслить многие фундаментальные закономерности в области формо и смыслообразования.

Литература

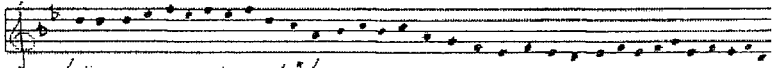
1. Раджабов И. Макомлар масаласига доир. Тошкент, 1963. 158-179 б. /Раджабов И. К вопросу о макомах. Ташкент, 1963. С. 158-179.
2. Азимова А.Н. Вопросы синтаксиса восточной монодии. Ташкент, 1989. С.59-76.
3. Ахманова С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. Москва, 1969.
4. Нурмаханова А.Н. Типы предложений по модальности и интонации в тюркских языках. Автореф. Дис. ... докт. филологии. Ташкент, 1966. С.26.
5. Там же. С. 46, 47

/"muborak"/ "Муборак"

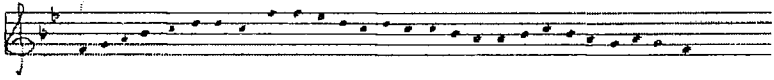
vi.



/"Hay, Dilbary jonim"/ "Эй, дилбери тоқоқими"

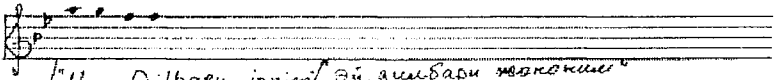
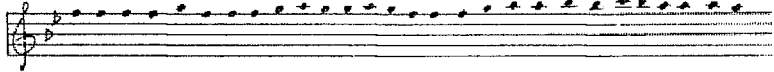


/"Talking bayot"/ "Талқини байт."

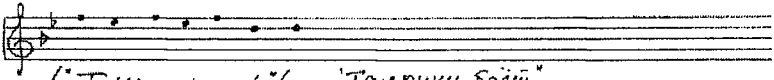
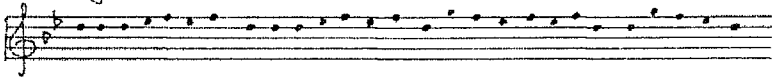


/"muborak"/ "Муборак"

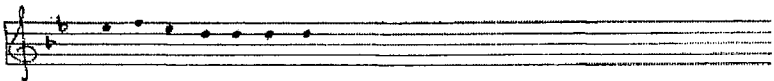
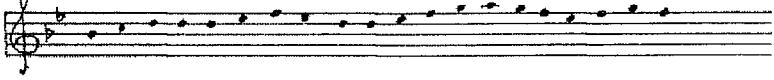
vii.



/"Hay, Dilbary jonim"/ "Эй, дилбери тоқоқими"



/"Talking bayot"/ "Талқини байт."



'Бурра' / "Buzruk" /

М.М. ♩ = 104

№3

Handwritten musical score for 'Buzruk'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 2/4 time signature. The melody in the top staff includes a fermata over the second measure. Below the staves, there is a sequence of letters: C, y, B, T, y, B, y, B, T, B, T.

М.М. $\frac{3}{8} = 152-160$
♩ = 82-88

"Талкыны ыззел" / "Talkyny yzzel" /

№4

Handwritten musical score for 'Talkyny yzzel'. It consists of four staves in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat major). The melody is accompanied by lyrics in Cyrillic script. The lyrics are: "Э му-сан-ни, эр бас-ман-га ма-ло", "вог ай-ла-санг, жөн фи-ганг сиз-сун, за-", "манс шар-кы-гиле о-вог ай-ла-санг (о).". There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout the score.

МУЗЫКА И ЗДОРОВЬЕ

Великий философ Ф.Энгельс отмечал: “Седая древность при всех обстоятельствах останется для всех будущих поколений необычайно интересной эпохой потому, что она образует основу всего позднейшего более высокого развития”.

С развитием цивилизации стало еще теснее единение духовного и материи, и природа сама открывала для этого путь. Наука, медицина, искусство, в частности, музыка и живопись, стали не отделимы друг от друга. До нас дошли многие примеры, когда в древней Элладѣ ученые мужи занимались одновременно врачеванием, медициной, живописью и музыкой. И до сегодняшнего дня среди философов идут дебаты: медицина – наука или искусство врачевания? Известно, что богом медицины был Асклепий, а на древнем Востоке у всех на устах было имя Абу Али Ибн-Сины (Авиценны). В его знаменитой книге “Канон Медицины” или “Искусство врачевания” описываются методы диагностики и лечения многих болезней, а также искусство врачевания. До нас дошли также сведения о занятиях Авиценны живописью, поэзией и музыкой.

Наш гениальный ученый, мыслитель, философ, поэт, музыкант Аль-Фараби хорошо разбирался в медицине и писал, что музыка улучшает духовное и физическое состояние человека.

Величайший художник эпохи Возрождения Леонардо да Винчи был прекрасным анатомом и имел богатейший анатомический музей, а знаменитого земского врача Антона Павловича Чехова вдохновила муза к литературе, он стал великолепным писателем.

Любовь к науке, биологии, медицине и химии вдохновили знаменитого ученого химика и биолога Бородина к созданию симфонической музыки, и мы сегодня наслаждаемся знаменитой симфонией Бородина.

Константин Сергеевич Станиславский писал: “Часто природа творит, а сам художник не ведаѣт, что из этого получится. Он слепо повинуется внутреннему голосу и уже после творчества узнаѣт от других то, что у него вышло удачно”. И далее он подчеркивает, что “направлять творчество, точно корабль рулем должно сознание, а творить должно в большей своей части – творческое бессознание”.

Виднейший представитель Восточной школы суфизма Инайят Хан указывает, что “музыка – слово, используемое нами в повседневном языке, - есть ни что иное, как изображение нашего Возлюбленного. Это красота, которая предстает перед нами и привлекает нас в любых формах. Прежде всего - это движение в линии, в цвете, в смене времен года, во вздымании и падении волн, в ветре, в буре, - во всей красоте природы существует постоянное движение”. В этом контексте уместно привести высказывания В.И. Ленина о сонате Людвиг Ван Бетховена “Ничего не знаю лучше “Appassionata”, готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди”. И он продолжил: “Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту”.

В своей саге о нравах эпохи, написанной в книге “Заблуждение цивилизации”, Мухтар Шаханов приводит любопытное высказывание Гитлера: “Я не читаю романов и в газетах всегда пропускаю литературные разделы. Зачем я буду тратить время, когда все это меня просто раздражает!”. А на вопрос “Что будет делать с людьми завоеванных восточных территорий?” Гитлер ответил: “Пусть радио пичкает это население только музыкой – в неограниченном количестве. Допускать их к умственной работе ни в коем случае нельзя, чтобы там у них возникла духовная анархия. Ведь люди с ограниченными духовными запросами всегда чувствуют себя самыми счастливыми...”. Далее Мухтар Шаханов пишет: “... посредственный звуковой поток массовой культуры приводит к одичалости “цивилизованного мира”, когда короли рампы, зубры видео, драконы мирового шоу стали во сто раз популярнее гигантов мысли и духа всех времен и народов – Конфуция, Шекспира, Фирдоуси, Гете и Достоевского. Бетховена и Моцарта – всех вместе взятых”. Он подчеркивает, что интеллигенция – великая сила, даже когда ее не ценят. И потому тираны прошлого знали: “чтобы поставить на колени любое государство, необходимо сначала его духовно обезглавить. То есть уничтожить сто, а иногда достаточно нескольких ярких одаренных личностей, и народ будет отброшен на десятки, возможно на сотни лет назад”. Мухтару Шаханову очень близка идея пути, созданного природой, среди которых он особо выделяет духовное богатство и мудрость народа. Но мудрость народа не ограничивается временем и пространством, поэтому истинное состояние духовности любого народа может быть определено только путем длительного изучения его, сопоставления и накопления фактов, объективной оценки исторических документов, научного осмысления всего того, что накопила народная мудрость в течение веков.

В этой связи прослеживается историческая закономерность обогащения знаний Аль-Фараби и Ибн-Сины – величайших представителей науки и медицины своего времени.

В научных трактатах Аль-Фараби и Ибн-Сины упоминается о роли музыки в душевном состоянии человека и значении его для лечения недугов организма. Современная гипнотерапия сном на фоне успокаивающей музыки основана на трактатах, изложенных Аль-Фараби и Ибн-Синной.

Существует хорошо известная легенда из жизни Моисея, которая рассказывает о том, что Моисей услышал божественное повеление на горе Синай в словах *Muse ke* – “Моисей, внимли”, а откровение, ниспослешее на него, состояло из тона и ритма, и он назвал его тем же самым именем.

Песни и стихи Давида были известны на протяжении веков; его послание было дано в форме музыки.

Орфей из греческих мифов, знавший тайны тона и ритма, с помощью этого знания имел власть над скрытыми силами природы.

В области музыки существует огромное поле для исследования, а ее психическое влияние представляется весьма мало изученным в современной науке.

По мнению суфиста Инайят Хана, музыка есть ритм и тон. Когда здоровье не в порядке, это значит, что музыка не в порядке. Хазрат Инайят Хан пишет: “Когда музыка в нас неправильна, необходима помощь гармонии и ритма. Этот способ исцеления может быть изучен и понят посредством изучения музыки собственной жизни, изучения ритма пульса, ритма биения сердца и головы. Врачи, чувствительные к ритму, определяют состояние пациента, наблюдая ритм его пульса, сердцебиения, ритм

циркуляции крови. И чтобы определить действительный недуг, врач, со всем его материалистическим знанием, должен полагаться на свою интуицию и на использование своих музыкальных способностей”.

На Востоке одним из направлений медицинской школы был мистицизм, в основе которого лежит закон вибрации. По мнению представителей этой школы «хорошее здоровье происходит из понимания природы заболевания по ритму и тону, которые могут ощущаться в человеческом теле...”.

Другой разновидностью лечения на Востоке является шаманизм, а у кипчаков разновидностью шаманизма был баксылык. Слово “баксы”, или “бакши” означало буддийский монах, грамотей. По-туркменски это слово значит народный певец.

Чокан Валиханов рассматривал баксы как разновидность шаманов. “Шаманы, - писал он, - почитались как люди, покровительствуемые небом и духом. Шаман – человек, одаренный волшебством и знанием, выше других, он поэт, музыкант, прорицатель и вместе с тем врач”. У баксы имелись средства для отправления камлания. Это музыкальные инструменты - қобыз, асатаяк, да”гыра – бубен. Некоторые баксы были хорошими музыкантами, кобызистами. По народным преданиям, все баксы поклоняются духу их предка – “Қорқыт”, который изобрел қобыз. Большинство баксы сочиняли музыку и стихи, которыми обычно сопровождали свою лечебную практику – зікір.

Таким образом, музыка вызывает положительные эмоции у людей и в целом ряде случаев может оказывать лечебный эффект. В настоящее время во многих лечебно-профилактических учреждениях, особенно в условиях санаторно-курортного лечения, широко используется психотерапия и музыкотерапия в специально оборудованных кабинетах. Пациентам через аудиологические наушники подается специально подобранная стереофоническая музыка, чаще всего классического стиля. Причем, врачи-психотерапевты нередко используют произведения музыкальных классиков. Пациенты слушают мелодичные и гармоничные мелодии и произведения Вивальди, Моцарта, Гайдна, Дебюсси, Равеля и целого ряда русских и западно-европейских композиторов.

“БОЛЬШАЯ КНИГА О МУЗЫКЕ” АЛЬ-ФАРАБИ И КАЗАХСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

В истории человечества не так уж много мыслителей и ученых, имя и творения которых, пережив целое тысячелетие, по сей день продолжают восхищать как интеллектуалов и специалистов, так и простых работников. Среди них выдающееся место по праву принадлежит нашему великому земляку, выходцу из Отрара Абу Насру аль-Фараби.

Чем сложнее и богаче явление, тем разнообразнее его грани. Поистине, как грани алмаза сверкает и поражает нас глубиной научное наследие аль-Фараби. Оно давно стало объектом и предметом комплексного изучения философами, историками, математиками, искусствоведами, педагогами и другими. Поскольку темой нашего исследования обозначена ““Большая книга о музыке” и казахская музыкальная культура” мы попытаемся, говоря словами аль-Фараби, передать какую-нибудь мысль, интерпретировать и объяснить ее в исторической и методологической динамике.

“Большая книга о музыке” написана, как сообщают источники, по просьбе визиря Абу Джафар Мохаммад бен аль – Касем аль – Кирхи. Об этом упоминается и во вступительном разделе самого исследования. Книга начинается словами: “Ты попросил меня написать для тебя книгу на эту тему, легкую для понимания и доступную для всех. Я медлил с выполнением твоей просьбы, так как мне необходимо было внимательно изучить труды античных ученых, которые дошли до нас, а также труды их последователей и позднейших ученых”.

Задание высокопоставленного чиновника автор выполнил блестяще. Уже в средние века книга получила всеобщее признание на Востоке и в Европе. Причина такого успеха кроется, на наш взгляд, во-первых, в том, что аль –Фараби удалось обобщить и обогатить на высочайшем уровне достижения мировой научной мысли в области музыковедения; во-вторых, ученый охарактеризовал с разных точек зрения именно ту проблему, которая всегда была и остается востребованной всем и каждым; в-третьих, исследование представляет собой образец не только глубокого проникновения в суть проблемы, но и дает поучительный пример неподдельной скромности и безукоризненного соблюдения научной этики. Так, раскрывая историографию изучаемого вопроса, аль – Фараби отмечает несвязанность и отсутствие ясности в содержании имеющихся трудов и в то же время высоко ценит разработки предшествующих авторов. “Эти люди были очень проницательного ума и шли по стопам друг друга, - утверждает аль-Фараби, - каждое поколение изучало наследие своих предшественников, чтобы расширить свои познания, которые они приобрели”.

Альфой и омегой музыкальной концепции аль-Фараби является человек. Он – и творец, и пропагандист, и потребитель музыкального искусства. Рождение музыки, ее красота и звучание, востребованность или неприятие той или иной мелодии автор связывает с профессиональными и морально – этическими качествами композитора, исполнителя, слушателя, а также с техническим состоянием музыкального

инструмента. Здесь нет ссылок на социально – экономическую обусловленность музыкальной культуры, ее политическую направленность. По аль–Фараби, человек и музыка находятся в неразрывном единстве. “... Редко встречаются такие люди. - считал он, - которые были бы совершенно лишены способности различения, распознавания мелодии. Человек обладает этой способностью или от рождения, или в силу приобретенного опыта”.

Научный вывод аль–Фараби о человеческом факторе в музыкальной культуре и о значении музыки в жизни человека удивительно созвучен с казахской мифологией о причинах музыкальности Степи с одной стороны, и с Абаевским пониманием сути и функций музыки, с другой.

Аль–Фараби подходит к музыкальности индивида дифференцированно, вычлняя такие ее ступени как дарование, способность, подготовленность. На какой бы ступени человек ни находился, он должен освоить науку о звуках, потому что они полезны и “воспитывают обучающегося им, делают его более тонким и указывают ему прямой путь для познания тех наук, которые следуют за ними”. Так писал Второй Учитель мира более тысячи лет тому назад. В этой связи нам думается, что создание и деятельность Казахской национальной академии музыки служит примером воплощения в жизнь идей аль–Фараби.

Крупным вкладом аль–Фараби в теорию музыки стала систематизация мелодии и звуков по жанрам, родам и видам. Основанием для этого принято воздействие музыки на душу человека. Суть ее раскрыта в следующих положениях ученого: Музыка первого рода просто доставляет удовольствие; музыка второго рода выражает (и вызывает) страсти; музыка третьего рода возбуждает наше воображение.

Этот методологический принцип научного познания вполне применим, по нашему мнению, при изучении истории и теории традиционной казахской музыки. По темпераменту, динамичности ритма, воздействию на эмоции слушателя, манере исполнения произведения казахских народных композиторов, да и весь музыкальный фольклор казахов представляют три больших блока, органически дополняющих друг друга. Первый блок вообрал в себя музыкальную культуру Западного региона Казахстана. Кюи Курмангазы, песни Мухита, выражаясь словами аль–Фараби, возбуждают наше воображение и выражаются нашими страстями. “Эти звуки, эти тоны могут породить у слушателя те же чувства, то же состояние души, могут вдохновить ее, успокоить ее или усмирить”. Второй блок географически охватывает северо–восточный и центральный регионы страны. Музыкальные шедевры Ахан–сэре, Биржан сала, Таттимбета, Естая наводят слушателя на философские и дидактические размышления. “Эта музыка подсказывает мысли, выражая их таким образом, что они принимают определенную форму в душе человека. Она действует подобно тому, как действует живопись и скульптура, ощущаемые зрением”. Третий блок узнаваем в творческом наследии Жамбыла, Кенена, Байсерке, ибо музыка такого рода “просто доставляет удовольствие, оказывает в душе приятное, восхитительное и успокаивающее чувство, она действует на наши слуховые органы (уши), как декоративный рисунок действует на наши глаза”.

Однако аль–Фараби не считал, что различные жанры и роды музыки не связаны между собой. В “Большой книге о музыке”, где речь идет о видах музыкальных жанров, особо подчеркивается познавательно–логическое назначение систематизации. Более того, взаимовлияние и взаимопроникновение родов музыки рассматривается как

способ создания самого совершенного произведения. "... Наиболее совершенной, наиболее превосходной и наиболее эффектной является, таким образом, такая музыка, - заключает аль-Фараби, - которая объединяет все три вида мелодии и поэтического жанра, в результате чего приобретает все естественные качества".

Предложенная в контексте теоретических выводов аль-Фараби регионализация казахской музыкальной культуры вытекает из желания оттенить главное и основное во всем ее многообразии. Необходимость изучения регионально-пространственных особенностей культуры вообще, музыкальной культуры в частности, их сущности в многомерных свойствах и связях актуализируется в условиях независимого развития Казахстана. Анализ истории региональной культуры как неотъемлемой части целого и как специфического явления позволяет проследить взаимосвязь и взаимовлияние экономических, исторических, духовных и иных процессов, а также разобраться в механизмах социально-этнической интеграции, являющейся действенным средством консолидации и спокойной жизни народов Казахстана.

При изучении проблем музыкальной культуры в региональном аспекте следует не упускать из виду ряд методологических и теоретических установок. Во – первых, история региональной культуры уходит своими корнями в древнее прошлое. Исследования отечественных археологов однозначно установили преемственную связь, общее и особенное в урбанистической культуре, архитектуре, хозяйственно-культурном типе древних насельников всех регионов Казахстана. В средние века, и особенно в период казахских ханств, культурные различия и сходства усилились в музыке. В XIX века они нашли четкое отражение в произведениях казахских композиторов. Музыка из берегов Каспия вызывала у слушателей возбуждение и страсти, мелодии и ритмы Сарыарки действовали на воображение как ораторская речь. Напевы Жетысу и Турана доставляли удовольствие в моменты отдыха. В соответствии с особенностями музыкального колорита регионов сложились и школы исполнителей. Яркими представителями их стали Г. Курмангалиев и К. Мухамедьянов, Ж. Елебеков и К. Байбосынов, Д. Ракишев и А. Коразбаев.

Во-вторых, локализация культуры условна и границы ее весьма подвижны. Внутри одного и того же ритма легко можно обнаружить все виды музыкального искусства, о которых писал аль-Фараби.

В-третьих, региональное музыкальное различие не обедняет и не разъединяет носителей этой культуры. Наоборот, оно является одним из составляющих культурного многообразия и единства общества.

"Большая книга о музыке" аль-Фараби построена на системном и сравнительно-сопоставительном методах научного познания. Здесь концептуально переосмыслены материалы из музыкальной жизни многих стран Арабского Востока и Византии, Греции и Рима, Центральной Азии и Индии. Широта источниковедческой базы исследования дала возможность автору сформулировать те положения и оценки, которые позволили существенно расширить границы научного познания в области музыкального искусства, успешно реконструировать новые музыкальные инструменты.

Вместе с тем "проверка" репрезентативности отдельных выводов книги на материалах казахской музыкальной культуры подтверждает известное положение, что теория – суха, а практика- вечнозелена. Так, аль-Фараби не совсем объективно оценивает возможности и ресурсы музыкальных инструментов. "... Музыкальные