



**“МӘДЕНИ МҰРА”
МЕМЛЕКЕТТІК БАҒДАРЛАМАСЫНЫҢ КІТАП СЕРИЯЛАРЫ
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ
ТҰҢҒЫШ ПРЕЗИДЕНТІ НҰРСҰЛТАН НАЗАРБАЕВТЫҢ
БАСТАМАСЫ БОЙЫНША ШЫҒАРЫЛДЫ**

**АСТАНА
2007**

“МӘДЕНИ МҰРА”
МЕМЛЕКЕТТІК БАҒДАРЛАМАСЫНЫҢ
КІТАП СЕРИЯЛАРЫ
БАС РЕДАКЦИЯСЫНЫҢ АЛҚАСЫ

Әшімбаев М.С., *кеңес төрағасы*
Асқаров Ә.А., *жауапты хатшы*

Қоғамдық кеңестің мүшелері:

Абдрахманов С.
Аяған Б.Ғ.
Әбусейітова М.Қ.
Әжіғали С.Е.
Әлімбаев Н.
Әуезов М.М.
Байпақов К.М.
Биекенов К.Ү.
Бұрханов К.Н.
Досжан А.Д.
Ертісбаев Е.Қ.
Есім Ғ.
Қасқабасов С.А.
Қошанов А.
Нысанбаев Ә.Н.
Салғара Қ.
Самашев З.
Сариева Р.Х.
Сейдімбек А.С.
Сұлтанов Қ.С.
Тұяқбаев Қ.Қ.
Түймебаев Ж.Қ.
Хұсайынов К.Ш.
Шаймерденов Е.

**ӘБУ НАСЫР
ӘЛ-ФАРАБИ**

ОН ТОМДЫҚ ШЫҒАРМАЛАР ЖИНАҒЫ

**МУЗЫКА ТУРАЛЫ ҮЛКЕН
КІТАП**

(1 бөлім)

8 ТОМ

“Лотос – Астана”

УДК 78
ББК 85.31
Ә 19

**«Мәдени мұра» мемлекеттік бағдарламасы
«Философия және психология» секциясы**

«Әбу Насыр әл-Фараби. 10-томдық шығармалар жинағы»

Ә. Нысанбаев (төраға), Ж.Әбділдин, Т.Әбжанов, Қ. Әбішев,
Қ.Әлжан (төрағаның орынбасары), Ғ.Есім, Т.Ғабитов, Д.Кенжетай, Ғ.
Құрманғалиева, Ж.Молдабеков (төрағаның орынбасары), С.Нұрмұратов,
М.Сәбит, А.Тайжанов.

Ғылыми редакторы **Нысанбаев Ә.**

Құрастырушылар: **Нысанбаев Ә., Құрманғалиева Ғ., Сейтахметова Н.**

Арнаулы музыкалық редактор: **Мәзібаева Ж.**

Аудармашы: **Сандыбаев Ж.**

Музыкалық арабша-қазақша түсіндірме сөздігін жасаған: **Сандыбаев Ж.**

Сарапшылар: **Ғабитов Т., Нұрмұратов С.**

Әбу Насыр әл-Фараби. 10-томдық шығармалар жинағы.

Ә 19 8-том. Музыка туралы үлкен кітап (1 бөлім).

Астана: ТОО «Лотос – Астана», 2008. – 360 б.

ISBN 978-601-254-035-2

Бұл еңбекте музыкалық өнердің теориялық және практикалық мағынасын ашатын әл-Фараби шығармасының қазақ тіліне алғаш аударылған нұсқасы берілген. Онда музыка теориясы бойынша үлкен тарихнамалық материалдар қордаланған, музыкалық өнердің практикалық мағынасы мен адамның рухани әлемін қалыптастырудағы маңызы ашып көрсетілген.

Кітап музыкатану мен арабистика, мәдениеттің теориясы мен тарихы саласының мамандарына, оқытушыларға, музыка мектебінің оқушылары мен консерватория студенттеріне және қалың оқырман қауымға арналған.

Ә $\frac{4905000000}{00(05)-09}$

УДК 78
ББК 85.31

ISBN 978-601-254-035-2 (8 том)
ISBN 9965-571-35-X

© Философия және саясаттану институты, 2008.
© “Лотос – Астана”, 2008.

АЛҒЫ СӨЗ

Әл-Фарабидің көпқырлы дарынындағы музыка мен музыка өнерді зерттеуін елеусіз қалдырсақ, оның энциклопедиялық шығармашылығы тамаша тартымды сипатынан сөзсіз айырылар еді. Музыка орта ғасыр исламдық көркем мәдениетінің өзегіне айналған деуге толық негіз бар. Көркем мәдениетте таңбаланатын әлемді эстетикалық тұрғыдан игеру, орта ғасырдағы исламдық көркем шығармашылықтың түрлі формасында, яғни сәулет, зергерлік, тоқыма өнерінде, әдебиетте, поэзияда, музыкада, биде және т.б. көрініс табатын әсемдікті түйсіну әл-Фараби шығармашылығында да көрінісін табады.

Сұлулық пен асқақтық идеясы, әсемдік пен даналықтың өзегі саналатын ізгілік идеясы, адамды сұлулыққа құштар етіп тәрбиелеу идеясы, қоғам тіршілігін ұйымдастыруда құдіретті әсемдікке ұмтылу қағидаты туралы идея ойшылдың эстетикалық көзқарасында жақсы дамыған.¹ Десек те, ортағасырлық ойшылдың тарапынан музыка құбылысының жан-жақты зерттелуі және кейінгі ғалымдардың бұл зерттеулерді ең толық әрі мазмұны жағынан өте бай деп бағалауы әл-Фарабидің эстетикалық көзқарасының басты ерекшелігіне айналып отыр.

Әл-Фарабидің мұрасы музыка арқылы көрініс тауып, оның әртүрлі теориялық және практикалық, орындаушылық және аспаптық қырларынан байқалатын орта ғасыр исламдық мәдениеттің бай мазмұнымен ерекшеленеді. Музыка құбылысын және музыка өнерін теориялық тұрғыда тереңірек түйсінбеу, әл-Фарабидің эстетикалық тұжырымдамасына ғана емес, оның бүкіл мұрасына нұқсан келтіріп, рухани тұрғыда жұтандатып, өміршең серпілісінен айырары сөзсіз. Сондықтан да біз ортағасырлық Шығыстың энциклопедист-ғалымының шығармашылығындағы аталған қырына ерекше мән бере отырып, алғашқы рет әл-Фарабидің “Музыка туралы үлкен кітап” аталатын ең әйгілі шығармасының аудармасын ойшылдың шығармалар жинағына толық енгіздік.

Әбу Насыр әл-Фарабидің “Музыка туралы үлкен кітабы” исламдық ортағасырлық мәдениетте елеулі құбылыс ретінде исламдық Шығыстың

¹ Қар. Әл-Фараби шығармалары жинақтарының 4 және 5 тт. алғы сөзі.

музыкалық мәдениетіндегі аса ірі бетбұрыстық белеске айналған. Оның мазмұнында, кем дегенде екі тарихи дерек айқын таңбаланған. Біріншіден, ол ортағасырлық ислам мәдениетінде ортағасыр дәуірінің музыкалық мәдениетінің даму деңгейі мен ерекшеліктерін, музыка феноменін түйсінудегі бұрынғы кезеңдерден жеткен ең озық жетістіктерді бойына сіңірген музыкалық теорияның пайда болуын паш етті. Екіншіден, “Музыка туралы үлкен кітаптың” мазмұнынан ислам мәдениетінде исламның байтақ аумағында мәлім болған музыкалық аспаптардың жүйелі әрі ретке келтірілген дыбысталу теориясы берілгені белгілі болады.

Алғашқы дерек музыка феноменінің мәнін түйсінудің өте биік деңгейін көрсетеді және бұл орта ғасыр ислам мәдениетінің сана-сезімінің мәдениеттің барша саласы мен түрін рефлексиялық сыннан өткізіп, олардың арасынан ерекше бір саланы, яғни музыкалық саланы тандап алуы жайында айтуға негіз болады. Сонымен қатар, рефлексиялық сын замандас қарсыластармен қатар, музыкалық көзқарастың дамуына үлес қосқан тарихи ізбасарларға деген көзқарасты да білдіруге мүмкіндік береді. Екінші дерек аспаптық музыканың арабтар таныс болған әртүрлі мәдениеттердің қосылуының әмбебап көрінісінің айғағы, өйткені өз сипатына, форма тудыруы мен ішкі мүмкіндіктеріне сәйкес ол әнмен байланысты болғандықтан, әртүрлі халықтардың мәдениетінің бірігіп, кең қанат жаюына бағытталған еді.

“Музыка туралы үлкен кітапта” таза араб музыкасының энциклопедиялық мұрасымен қатар ортақ араб-ислам мәдениетінің бір бөлігіне айналған халықтардың да музыкалық дәстүрі көрініс табады. Өз шығармасында әл-Фараби халифат құрамына кірген әртүрлі халықтар мен ұлыстардың музыкалық мәдениеттерімен танысуға болатынын және сол мәдениеттердің өзара ықпалы туралы, мәдениетаралық қатынастың жемістілігі туралы баяндайды.² «Музыка туралы үлкен кітап» – математика, акустика, философия, педагогика, психология сияқты салалар бойынша ауқымды білімді қамтитын жинақ. Бұл жинақ антикалық әлем мен орта ғасыр ислам әлемінің білімін, Үндістан мен Персияның, Византия мен Солтүстік Африканың мәдениеттерін тоғыстырған. Сондықтан, «Музыка туралы үлкен кітапта» қамтылған музыка мен музыкалық өнер мәселесіне бойламас бұрын, ислам қоғамының музыкалық мәдениетінің тарихи дамуына зер салған жөн.

Ислам қоғамының эстетикалық мәдениетінің дамуында қалалардың дамуы қозғаушы күш болғанын орта ғасыр ислам мәдениетін зерттеушілер бірауыздан мойындайды. Нақ осы қала мәдениеті, негізінен, ақсүйектерінің қамқорлығы арқасында сарайларда дамыған кәсіби музыкалық өнердің негізіне алынған. Дегенмен де, музыкалық өнердің қайнар көзін архаикалық мәдениеттен, әлемнің көркемдік-эстетикалық игерілуінен ажырамаған сиқырлы (магия) өнерінен іздеген жөн.

² *Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии. Алматы: Ғылым, 1993. С. 159.*

Әуелден-ақ магиялық өнерде ежелгі музыкалық және ақындық өнердің өзара тығыз байланысы айқын көрініс табады. Араб бәдәуилерінің көшпенді тіршілігімен байланысты әртүрлі салттарда поэзияның, музыка мен бидің әуелгі синкретизмі (қостектілігі) байқалады. Араб тайпаларының эстетикалық мәдениетінің дамуында дәл осындай әуездік-ақындық формалар ғана тұрақтанған. Әуелгі кездегі музыканың поэзиямен тығыз байланысы, ақындық тақырып, өлең теңеулерінің дәлдігі, сезімнің ашық көрінуі мен ақындық сөздің жалынды қызуы музыканың бастапқы да, кейінгі де даму сипатын анықтап берді.

Архаикалық кезеңнің ру-тайпалық бірлестігінде тайпа өмірін басқару қызметіне қатысты болатын міндетті атқаратын адамдардың арасында ерекше бір топ, яғни шайырлар ерекшеленді, өйткені олар көсемдердің басты ақылшысы әрі көмекшісі болатын. Шайыр – әрдайым көсемнің қасынан табылатын, шығармашылық дарыны айқын әрі адамдарды иландыру қабілеті жоғары адам. Шайырдың ең басты міндеті архаикалық қоғамның амандығын сақтайтын жоралық әрекеттерді орындау болатын, мысалы, қараниетті жындарды аластау, белгілі-бір жыл маусымында қолайлы ауа-райын қалыптастыру, жорық жасайтын сәтті күнді белгілеу және т.с.с. Исламға дейінгі мәдениетте шайыр алдыңғы буындардың көркемдік-эстетикалық шығармашылығы мен оның дәстүрін сақтаушы, бірден-бір жалғыз тұлға болатын.

Жоралық салттарда ән салудың маңызы ерекше болып, бірте-бірте жоралық әндер ежелгі қоғамның рухани өмірінде ерекше маңызға ие болады. Джахилийя дәуірінің музыкалық шығармашылығында сиқырмен тығыз байланысты көріпкелдік әрекетінің әлеуметтік қызметі айқын аңғарылды. Исламға дейінгі рухани мәдениетте өлі қаһармандарға табыну дәстүрі болған, яғни ол – «садж» немесе дербес өлең жолдары қосылатын ұйқасты проза түріндегі жоқтау жанры болатын³. Арабтардың музыкалық мәдениетін зерттеушілер саджды араб поэзиясының ырғақты әрі музыкалы құрылысы айқын көрініс тапқан ең көне музыкалық-поэзиялық жанрға жатқызады. Сонымен бірге, арабтардың ежелгі талхиндарында, яғни дастандарында музыкалық әуен болғаны, олардың кәсіби сипаттағы шығармаға жақын екені белгілі. Ежелгі мәдениетте кәсіби өнердің әуездік-поэзиялық түрлерін рави мен мутрибтар сақтап келген. Равилер, негізінен, ақындық шығарманы жырлаушы ретінде ақынның серігі, поэзиялық мұраны сақтаушы болса, мутрибтер музыкалық жанрды орындаушы, яғни әнші-әртіс ретінде танымал болған.

Поэзиялық өнермен тығыз байланыста болғандықтан архаикалық кезеңнің музыкасы да ақындық сөздің міндетіне бағына отырып, өлеңнің мағыналық және өлшемдік мазмұнын анықтау қызметін де атқарып келді. Бірақ, бірте-бірте, музыка дербес мағынаға ие болып, поэзиялық форманы қалыптастыра бастайды. Айталық, зерттеушілердің пікірінше, “шөл

³ Массэ А. Ислам. Очерк истории. М.: Наука, 1982. С.22.

ырғақтарын” хида және хабаб, яғни түйешілер мен жылқышылар айта-тын әндердің ырғақтары қалыптастырған. Ырғақ ежелден бері музыкалық жанрдың қалыптасуы мен дамуына әсер етіп келген. Мұндай әсердің қаншалықты дәрежеде болғанын орта ғасыр мәдениетіндегі ырғақ туралы ғылымның дамуынан байқауға болады.

Мұхаммед пайғамбардың уағыз еткен кезеңі және ислам мәдениетінің келешектегі дамуы қоғамның саяси, экономикалық және рухани өмірінің жаңа биік деңгейін, оның зиятты және көркемдік-эстетикалық дарынының өсуін куәландырады. Тарыдай шашылған тайпалардың бірыңғай мемлекет туының астында бірігуі, бірыңғай дін, бірыңғай әдеби тіл мен жазудың жасалуы, қарым-қатынастың байтақ кеңістігінде өзара идеялық және мәдени әрекеттердің болуы, жаңа нәрсені қабылдау, рухани дамудағы ерекше оңтайлылық – мұның бәрінің орта ғасыр ислам қоғамындағы музыкалық өнердің дамуына күшті әсері болды. Бұл қоғам түрлі ағымдар мен өзара әрекеттердің қоспасы еді, өйткені араб қоғамының дәстүрлері ежелгі кезіндегі эллиндік әлемнің ықпалында болған парсы-месопотам және сирия-византиялық аймақтардың дәстүрлерімен түйісіп жататын. Аравия түбегінің музыкасы таза араб көркем элементтерінің дамуының арқасында ғана, яғни кірешілердің салған әндері мен араб ақындары шығарған қасыданың арқасында ғана қалыптаспаған, оған араб өнеріне жат, бөтен музыкалық формалар – қала базарында сатылатын құлдар мен күндердің сықтаған әндері де ықпал етті.

Музыка ислам мемлекетінің дамуындағы алғашқы он жылдықта сарай мәдениетінде де, қарапайым жұрттың күнделікті тіршілігінде де нық орныға бастайды. Бұл кезеңде азаттық алғандар мен құлдар кәсіби музыканттарға айналып, музыкада бәдәуилер өнерінің табы терең із қалдырды. Бұл керуеншілер салған түрлі әндерден көрініс табады, айталық, насба–түйешілердің салатын хиде әніне жақын болса, тарджи – өзіндік діни сипаттағы әуен болатын.

Ортағасырлық қоғамның ерте кезеңінде ежелгі әндердің архаикалық түрлерінен басқа, синад және казадж деген түрлері кең тараған. Бұлардың біріншісі қайырмасы кеңінен өнделген ән болса, екіншісі – көңілді, ырғақты сүйемелдеуі бар ойнақы пьеса түрінде болатын. Осы кезеңде ән дегенді білдіретін гина ұғымы қалыптаса бастайды және вокал жанрлары басқалардан басым болатын. Арабтардың алғашқы әншісі жұрт “Кішкене тоты құс” деп атап кеткен Тувайс (шамамен 710 ж. қайтыс болған) еді. Азза әл Майля, Шырын, Хасса бен Бабит және т.б. әншілердің де есімі әйгілі болған.

Омейядтар әулеті билік құрған тұста мемлекеттік құрылыстың түрлі саласында, тұрмыс пен өнерде византиялық дәстүрдің ықпалы күшейе бастайды. Омейядтар сарайы салтанатты, әшекейлендірілген жораларға ұмтылып, айналасына әйгілі, аты шыққан ғалымдарды, ақындар мен музыканттарды жинауға тырысатын. Алайда, бұл әулеттен шыққан халифтер Хиджаздан емес, Сириядан келгендіктен және “исламға жат” фәнилік

өмірдің рахатын дәріптеуші дәстүрді ұстанғандықтан, мұсылмандар оларға наразы еді. Омейядтар басқаруындағы мемлекеттік қызметке дарынды адамдарды, ерекше қабілетті тұлғаларды, ақылды әрі шығармашыл адамдарды тарту тән болатын. Византиялық патшаларға еліктегендіктен, олар сарай этикетіне ақындардың, музыканттар мен әртістердің қатысуын енгізген, бұл дәстүр араб қоғамының мемлекеттік өмірінің дәстүріне айналып, келешекте өз салтанатымен алдыңғылардан асып түседі.

Омейядтар билік құрған тұста және империя астанасы Дамаск шаһары болған кезде халық арасында да, билік сарайында да музыкалық өнердің кәсіби деңгейі өте жоғары болған. Араб-ислам тарихындағы бұл кезеңнің соңына қарай қоғам өмірі мен мәдениетте музыканың маңызы арта түседі, сондықтан музыканттар қоғамның әлеуметтік жеке бір қабатын құрап, кәсіби қауымдастыққа бірігіп, өз құқықтары мен міндеттерін анықтайтын заңдарға қол жеткізеді.

Бұл кезеңде орта ғасыр исламның музыкалық-теориялық ғылымы қалыптаса бастайды және антикалық музыкалық мұраның араб тіліне аударылуы оған түрткі болады. Араб-ислам ғалымдарының ең алғашқы музыкалық зерттеулері, музыкалық-поэзиялық мәдениеттің жазбалары мен жарияланымдары, ең бастысы, ән кітаптары – кітаб әл-агани жасала бастайды. Мұндай еңбектердің алғашқы авторлары – Юнус әл-Кағиб пен Ибн Сурайдж. Біріншісі “Кітаб әл-агани” (Әндер кітабы) және “Кітаб әл-нағи” (Әуендер кітабы) авторы болса, екіншісі – парсы ән дәстүріне тән сазды дауыс ырғағымен ерекшеленетін “Жеті ән” жазбасының авторы болатын.

Ислам Шығысының ортағасырлық музыкалық өнеріне елеулі үлес қосқан әншілердің қатарында Ибн Мисджах (шамамен 710 ж. қайтыс болған) пен оның шәкірті Мүслім ибн Мухриздің (шамамен 715 ж. қайтыс болған) есімдері ерекше аталады. Ибн Мисджах ән орындаудың өзіндік араб мәнерін (ас-сана’ал-гина) жасап, оған әуеннің кең, бірқалыпты қозғалысы тән дегенді айтқан. Арабы дыбыстық қатардың негізін қалаушы ретінде танылған Ибн Мисджах бұл дыбыстық қатарды бәдәуилердің қатаң архаикалық стиліне қарама-қарсы қойды. Ибн Мисджахтың теориялық көзқарастары музыкалық тәжірибенің көрінісі еді және араб музыкасы тарихшыларының айтуынша, ол орта ғасыр музыка теориясының сегіз ең көп қолданылатын сазын (лад) жасап берді. Бұл саздар “саусак” деп аталатын, өйткені саздың тоникасы (әуені) уд сағағындағы саусактардың орналасуына сай келетін. Мүслім ибн Мухриз ырғақ формуласын – ремальді жасайды және бұл орындаушылардың шығармашылық мүмкіндіктерін арттырды. Сонымен қатар, ол музыка мен поэзияның өзара байланысына көп көңіл бөледі, әуендік фразаны кеңейтіп, оны поэзиялық қос тармаққа жақындатады. Егер бұрынғы дәстүрде әр өлең жеке айтылып келсе, Ибн Мухриздің музыкалық кезеңі тұтас бір құрылымды құрайтын екі сөйлемнен құралатын.

Сол кезеңнің тағы бір елеулі тұлғасы – әнші Барбад. Оның музыкалық шығармашылығында зороастризм дәстүрлері көрініс тапқан. Барбадтың

ән салу мәнері ортағасырлық тыңдаушының жүрегін жаулап алатын, оның әндері көне парсы күнтізбесіне сай аптаның, айдың, жылдың әр күніне сай келетін жүйемен айтылатын. Бұл жүйеге 360 әуен, 30 ән және 7 саз кіретін. Барбадтың ауқымды репертуары, шертпе лютня (барбат) аспабында шебер орындаушылық мәнері замандастарының сүйіспеншілігіне бөлеп, Омейядтар кезеңіндегі музыкалық мәдениетте терең із қалдырды.

Омейядтар әулетін Аббас әулеті алмастырады және олардың билік жүргізген бірінші кезеңі ортағасырлық музыка мен музыкалық өнердің дамуындағы “алтын ғасыр” болып саналады. Бұл әулеттің арғы тегі Пайғамбардың немере ағасынан тарағандықтан мұсылмандар олардың билігін заңды деп қабылдады. Сондықтан да, Аббас әулетінің өкілдері діни және зайырлы қызметтерді қоса атқару қажет болатын тарихи кезеңге тап болды. Бұл жағдайда музыканың да өзіндік эстетикалық-мәдени маңызын сақтап қалу керек еді, бірақ оған қамқоршы болғандар, ең алдымен, исламның рухани құндылықтарын ұстануы тиіс болатын.

Аббасидтер билік еткен кезеңде астана Бағдад шаһарына көшіріледі, сондықтан енді византиялық ықпал парсы мәдениетінің асқақ ықпалына орын беруге мәжбүр болады. Бұған месопотам және парсы мәдениеттерінің өзара әрекеті мен аумақтық жақындығы да өз септігін тигізеді. Бағдадта аспаптық музыканың дамуы ынталандырылып отырды, ірі кәсіби оркестрлер мен вокалдық-аспаптық ансамбльдер жасалды және сарайлық рәсімдерді өткізген кезде әскери оркестрлердің маңызы арта түсті.

Музыка – сарайда өтетін ресми шаралардың негізгі бөлігіне айналды, ал орындаушылар мұндай шараларға мұқият дайындалды. Олар әртүрлі вокалдық және аспаптық пьесаларды орындайтын және орындаудың белгілі-бір тәртібін сақтаса, мұндай пьесаларды шығаратын композиторлар да белгілі-бір композициялық ұстанымды сақтайды. Бұл кезеңде “нуба” деп аталатын көп бөлікті циклдік сюиталар қалыптасты, кейін олар вокалдық-аспаптық өнердің классикалық үлгілері ретінде қабылданатын болды.

Музыка туралы ғылым дамып, орта ғасыр ислам ғалымдарының музыка мен музыкалық өнер жайлы зерттеулері кеңінен жүргізіле бастайды. Бұл зерттеулерде саз, дыбыстық қатар, ырғақ жүйесі, акустика мен орындау стилі туралы теориялар дамытылды. Сол кезеңде орта ғасырдың музыкасы мен оның өкілдері жайында баяндайтын ең маңызды еңбек жарық көрді. Әңгіме әл-Исфағанидің “Китаб әл-агани әл-Қабир” (Әндердің үлкен кітабы) деп аталатын әйгілі еңбегі туралы болып отыр. Орта ғасыр ислам мәдениетінің “алтын ғасырында” Хәкім әл-Уалиди, Ибраһим әл-Маусили, Залзал, Зарийаб сияқты тамаша музыкалық мәдениеттің әйгілі өкілдерінің орындаушылық шеберлігі кеңінен танымал болды. Музыка құлдар айналысатын ғана іс болмай, халифтер де оны құрметтейтін болды.

Ибраһим әл-Маусили деген әнші, композитор, орындаушының есімі кеңінен танымал болып, ол араб және парсы орындаушылық стилдерін жетік меңгеріп, көптеген әндер мен әуендерді дүниеге келтірді (оның тоғыз

жүзден астам шығармасы болған). Ол музыканттардың келешек буындарына үлкен әсері болған “Жүз таңдамалы әндер” деген жинақ шығарған. Оның Ысқақ әл-Мәусили және Зарийаб есімді шәкірттері заманында аты әйгілі – бағдад және андалуз мектептеріне басшылық еткен. Залзал ең тәуір орындаушы ретінде Ибраһим әл-Мәусилидің өзіне сүйемелдеуші болған. Ол лютня аспабының дыбыстық қатарында залзал терциясы деген атаумен белгілі бейтарап терцияны ұсынды.

Ысқақ Маусилидің есімі музыка және поэзия өнерінде асқан маман, көрнекті әнші әрі орындаушы ретінде тарихта қалды. Ол айбынды және қарапайым, айқын әрі қатаң классикалық араб стилінің жолын ұстады. Ол, өз қаламынан шыққан музыкалық шығармашылыққа арналған тоғыз трактатта удта ойнаудың классикалық ережелерін жасап, Евклидтің музыкалық теориясының көптеген ережелерін зерттеген.

Зарийаб – музыкадағы дербес құбылыс болған андалуз мектебінің өкілі. Қолайсыз жағдайға тап болып, даңқы асқан шағында Зарийаб Бағдадтан кетіп, Кордова халифын паналауға мәжбүр болды. Сол заманда музыкалық мәдениетінің көптеген өкілі сияқты ол да өте білімді еді, оның білімі музыкамен қатар, астрономия, жағрафия, поэзия және т.б. салаларды қамтитын. Оның энциклопедиялық білімі мен әсем шығармалары даңқын асырып, бүкіл Андалузияның қала және сарай мәдениетіне көптеген жылдар бойы ықпалын тигізіп келген. Замандастарының айтуынша, ол ысқан музыканың көптеген үлгісін жадында сақтап, ислам мәдениетіне бірнеше мың ән мен әуен сыйлаған дархан композиторлық дарын иесі болатын. Зарийабтың теориялық ізденістері өмірлік практикадан ажырамаған. Зарийаб қалап кеткен, кейін шәкірттері жалғастырған орындаушылық шеберліктің бұл дәстүрлері IX-X ғасырларда өзінің шарықтау биігіне көтерілді. Әсіресе, Андалузияда ерекше дамыған бұл өнер халық өнерімен біте қайнасып, Испанияның музыкалық өнеріне елеулі әсерін тигізді.

Сонымен, музыканың екі негізгі бағыты, яғни бағдадтық және андалуздық бағыттар ислам орта ғасырындағы музыканың стилистикалық ерекшеліктерін, дамуы мен бағыт-бағдарын анықтап берді. Өзара айырмашылықтары болса да бұл екі бағыттың әрқайсысы өз стилінің өзгешелігі мен ерекшелігі арқылы орта ғасырдағы исламның музыкалық өнерін байытты. Айталық, Аббасидтер дәуірінде өзінің шыңырау шыңына жеткен бағдад мектебінің шығармашылығында классикалық сарай мәдениетінің табы сақталып, оның талғампаздығы мен сезімталдығы айқын білініп тұрса, сарай рәсімдерінің кәсіби нәзіктілігінен ада жағдайда дамыған андалузия мектебі халық шығармашылығына жақын болатын.

Музыкалық өнердің тарихи қалыптасу мен дамуының біз қарастырған жазбалары орта ғасыр ислам мәдениетіндегі музыканың маңыздылығын, жетілген музыкалық формалар мен жанрларға жетудегі орындаушылық өнер мен композиторлық өнердің жүріп өткен жолын көрсетеді.

Құрамына музыка мен музыкалық өнер сияқты ажырамас бөліктер енген орта ғасыр исламның тамаша мәдениеті әл-Фарабидің эстетикалық-

көркем шығармашылығына нәр берген кәусар бұлаққа айналды. Биік мұнарадан төгілген қасиетті аяттардың әуенінен, халық аспаптарының үнінен, сүйікті әншілердің салған әндерінен сусындаған музыканы бойына сіңірген бұл мәдениет әл-Фарабиге де қуатын сыйлады. Сол қуат сәулесінің табы ойшылдың музыкаға арнап, математикалық дәлдікпен жүргізген теориялық ізденістерінде қалғандай әсер қалдырады. Орта ғасыр ислам музыкасы орындаушылықтың вокалдық әрі аспаптық өнердің биік кәсіби деңгейімен ерекшеленетін. Бұл деңгейді дәуір ойшылдары ұстанған философиялық-эстетикалық көзқарастармен, түрлі музыкалық-орындаушылық мектептердің пайда болуымен, музыкалық өнер дәстүрлерінің сабақтастығымен өзара тығыз байланыста дамыған музыканың теориясы жасап берген.

Баршаға түсінікті тілмен музыкаға арналған ірі зерттеуді, кітапты жазуға түрткі болған өтініш туралы әл-Фараби өз еңбегінің алғы сөзінде айттып кетеді. Зерттеу нысанына алынған пәнді тыңғылықты зерттеуді әдетке айналдырған Әбу Насыр әл-Фараби өзінен бұрын болған ғалымдардың музыка жайында жазып кеткен еңбектерін саралайды, олардың қажетті көлемде жүзеге аспағанын әрі фарабилік қатаң өлшемдерге келмейтін тұстарын анықтайды. Бұл жағдай ойшылды музыка саласындағы қосымша зерттеулерді жүргізуге итермелейді, нәтижесінде, әл-Фарабиден бұрын өмір сүрген музыкатанушылардың көзқарастарына арналған кітаптың теориялық бөлімі жазылады. Бірақ, кейін бұл жазбалары жоғалып кетеді. “Музыка туралы үлкен кітаптан” басқа әл-Фараби қаламынан “Ырғақты жүйелеу туралы кітап”, “Ырғаққа қосымшалардың жылжуы туралы кітап” және “Музыка туралы сөз” сияқты туындылар шыққан.

Қазір қолымызға бұрынғы зерттеушілердің музыкалық көзқарастарын сынайтын әл-Фарабидің еңбегі болмағандықтан, біз, әл-Фарабидің музыка мен музыкалық өнер саласындағы теориялық ұстанымын терең зерделеу мақсатында оларды қайта қалпына келтіруге талпынып көреміз. Ортағасырлық ойшылдың көзқарастарына ежелгі грек философиясы ықпал еткені, сондай-ақ әл-Фарабидің антикалық ойшылдардан қалған музыкаға арналған еңбектермен жақсы таныс болғаны белгілі.

Біздің заманымызға дейін Аристоксен, Евклид, Клеонид, Птолемей, Аристид Квинтилиан және т.б. антикалық музыка зерттеушілерінің еңбектері жеткен. Музыкаға арналған алғашқы арнайы шығарманың авторы, Пифагордың замандасы Гермидиондық Лас деген болған⁴. Антикалық әлемде адам жанын тәрбиелеудегі және оны жетілдірудегі ең басты фактор ретіндегі музыкаға аса үлкен мән берілетін. Ежелгі Грекияда музыкалық білім беру VI ғасырдан бастап дәстүрге айналып, оқушыларға хат танумен бірге оқытылған.

⁴ Жмудь Л.Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. СПб: изд-во ВГК., изд-во «Алетейя», 1994. С.213.

Пифагор мектебінің көзқарастары музыкаға деген нағыз антикалық көзқарастың үлгісі болды. Бұл мектеп музыканың басты мақсаты ретінде оның адамды тазартатын катарсистік әсерінде деп білген. Бұл туралы ежелгі грек ойшылдарының мұрасын зерттеген ғалымдар жиі айтатын. Мысалы, Ямвлих деген белгілі неоплатоник “Пифагоршыл өмір жайында” деп аталатын трактатта былай жазған: “Сыртқы сезім арқылы жететін нәрсе (әлдекімдер тамаша фигура мен бейнені көрсе не тамаша ұйқас пен өлеңді естісе) адам үшін ең басты мәселе болып табылады деген пікірде болған [Пифагор] ең басты нәрсе ретінде музыканың көмегімен тәрбиелеуді бекітеді”⁵.

Ол үшін, – ары қарай жалғасырады Ямвлих, – ол әуезді дыбыстардың түрлі үйлесімдерін ойлап табатын, олардың жан дертін емдеп, ашуды, үрейді, қызғанышты, ызаны және т.б. тарқататын, жағымсыз кемшіліктерді жеңіп, ізгілікті тәрбиелеуге септігі тиетін. Шәкірттері ұйқыға кетер алдында олардың жандарын күнделікті абыр-сабырдан, құлақтарын шудан, ақылдарын күндізгі әбігердің мазасынан тазартып, түнгі үнсіздікке дайындайтын және олар ұйқыдан тұрғанда оларды түнгі ұйқыдан, жалқаулық пен марғаулықтан азат ететін. Мұның бәрін Пифагор музыкалық аспапта ойнау арқылы немесе ән салу арқылы жүзеге асыратын.

Алайда өзінің өмірі мен жан тәрбиесіне келгенде ол басқа тәсілді қолданатын. Өзінің жан дүниесін тазарту үшін ол дауысты немесе музыкалық аспапты қолданбай, әмбебап ғарыштық үйлесімге бойлауға толық беріліп кететін. Ямвлих мұны былай баяндайды: “...ол, сөзбен жеткізуге келмейтін, ойға сыйымсыз қандай да бір құдіретті қолданып, құлағын түретін, ақылын әлемнің ауадағы симфониясына батырып, өзі ғана әмбебап үйлесімдікті, сфералар мен сол сфералардың үстімен жылжып өтіп жатқан жұлдыздардың үндестігін тыңдап, түсінетіндей әсер қалдыратын, мұндай үндестік әсем дыбыс шығаратын, біркелкі болмаса да, белгілі бір өзара музыкалық қатынаста орналасқан шулардың, жылдамдықтардың, шамалар мен жұлдыздар шоғырларының алуан түрлі әдемі қозғалысы мен айналуының арқасында ажалдылардың әндерінен әлдеқайда толық, әлдеқайда қаныққан ән жасайтын. Осылардың нұрына шомғандай және өз ақылының мағыналық мазмұнына (logon) көңілі толғандай ол, мұның бейнесіне еліктеп, оны өз шәкірттеріне аспап арқылы немесе қарапайым дауыспен жеткізуге асығатын. Расында да, ол өзін жер бетін мекен еткен адамдардың ішінде табиғаттың тамыры мен қайнарынан шығып жатқан мұндай ғарыштық дыбыстарды тек өзі ғана түсінетіндей сезінетін және ондай нәрсені зерттеп үйренуге, өзінің ұмтылысы мен еліктеуі арқылы көктегі нәрсеге ұқсауға өзін ғана лайықты көретін, жалғыз қалғандай ол өзін жаратқан құдіретке шексіз ризалығын білдіретін”⁶.

⁵ Памятники музыкально-эстетической мысли. Античная музыкальная эстетика. Вступительный очерк и собрание текстов проф. А.Ф. Лосева. М., 1960. С.19.

⁶ Памятники музыкально-эстетической мысли. Античная музыкальная эстетика. Вступительный очерк и собрание текстов проф. А.Ф. Лосева. М., 1960. С.728-729.

Пифагордың пікірінше, егер дұрыс қолдана білсе, музыканың адам денсаулығына әсері болады, сондықтан ол адамның жағдайына байланысты емге септігі болатын түрлі сипаттағы әуендерді арнайы қолданған – жанның жабырқауына немесе құмарлығына қарсы, ішкі жараға қарсы және т.б. Ол Гомер мен Гесиодтың өлеңдерін де, биді де қолданған. Музыкалық аспаптар ішінде лираны пайдаланған және шығатын әуендерінің менмендігіне байланысты еркін азаматтың флейтада ойнауын дұрыс көрмеген. Әйгілі антикатанушы А.Ф. Лосев пифагоршылдардың музыканың практикалық-өмірлік пайдасы туралы ілімін қарастыра отырып, пифагоршылдардың музыкалық катарсисі (тазаруы) таза эстетикалық, таза моральдық түрде болмай, табиғи сипатта болғанын атап өтеді.

Бұған қарап, олар үшін музыка бірыңғай өмірлік ағынның аясына кірігіп кеткен деген тұжырым жасауға болады және сол ағында музыка, медицина және сәуегейлік өнер адамның тазаруына бағышталған бірыңғай өмірлік әрекет болып табылады. Бұл процесте, кейін діни ой мен тәжірибе жасаған сияқты, тән мен жанды, түйсік пен өнегелікті, әсемдік пен денсаулықты бөліп тастауға болмайтын еді. “Бұл тұстағы ең маңызды нәрсе, сол рухани тазарудың тамыры спиритуалды болмай, жердегі, фәнилік, табиғи-стихиялық болатындығында. Сол тәжірибе тепе-теңдікке келіп, теориямен, философиямен, моральмен өрнектелген кезде, пифагоршылдық, кейін платоншылдық пайда болады және біз оның ба-рынша “ғылымилығына”, тылсымды терең катарсистикасына қарамай, сол антикалық тұлғасыздандыруға, рухани сұлбаландыру мен платоншыл салқындыққа, қайсыбір мазмұнсыз (өйткені ол тұлғасыз) физиологизмге жолығамыз. Біз бұған барлық антикалық эстетика мен философияда қадам басқан сайын жолыға береміз”, – деп жазады А.Ф. Лосев⁷.

Пифагордың музыкалық ілімін қолданушылар терең музыкалық-геометриялық физикалық синтездің бар екеніне сенгендіктен, арифметиканың, геометрияның, акустиканың, физика мен астрономияның бірлігі мен синтезі де бар дегенге сенген. Сондықтан А.Ф. Лосевтің пікірінше, өзара үйлесімді байланыстағы музыкалық тондардың (өндердің) сандық қатынастарын анықтайтын музыкалық теориядағы үндестікті музыкалық аспаптан тарайтын ауаның қозғалысы деп білетін физика тұрғысынан қарастыру орын алды және мұндай қозғалыстың қарқындылығы дыбыстың тонын анықтап тұрады. Пифагоршылдар, дыбыс музыкалық аспаптан тарайтын ауаның қозғалысы болғандықтан жан дүниеге де әсер етеді және бұл қозғалыстар өздерін көңілдің әртүрлі эмоциялық күйлері арқылы білдіреді.

Пифагоршыл түсінікке музыкалық тондардың геометриялық түсінігі де кіреді⁸. Бұл жағдайда егер тонды көз алдымызға куб тәрізді елестететін болсақ, онда кварта икосаэдрға, квинта октаэдрға, октава тетраэдрға сай

⁷ Сонда, 19 б.

⁸ Памятники музыкально-эстетической мысли. Античная музыкальная эстетика. Вступительный очерк и собрание текстов проф. А.Ф. Лосева. М., 1960. С. 24.

келер еді. Геометриялық түсінік физикалық түсінікке барабар еді және бұл жағдайда музыкалық тон – жер тектес куб, кварта – су тектес икосаэдр, квинта – ауа тектес октаэдр, ал октава – от тектес пирамида түрінде ұғынылатын.

Музыкалық тәжірибенің акустикалық ерекшеліктерін математика жолымен сипаттауға талпынып, музыка мен математиканың арасындағы байланысты анықтау пифагоршыл көзқарастың ерекшелігі болғандықтан, гармоника да математикалық ғылымдар санатына кіреді. Музыкалық гармонияны пифагоршыл зерттеудің негізіне, музыканы жай сандардың арақатынасы ретінде көрсетуге болады деген сенім алынған. Айталық, Архит: “Меніңше, математиктер нақты танымды жақсы анықтаған және [сондықтан] олардың әрбір заттың қасиеттеріне сай, олар туралы дұрыс пайымдауы заңды. Өйткені әлемнің болмысы туралы нақты танымды тамаша анықтаған соң, олар жеке заттардың да қасиеттерін тамаша дәлдікпен білуі қажет еді. Расында, олар бізге жұлдыздардың жылдамдығы (қозғалысы) туралы, олардың өрлеуі мен алшақтауы туралы, сондай-ақ геометрия туралы, сандар туралы, сфералар туралы, әсіресе, музыка туралы айқын, дәлме-дәл білімді сыйлаған. Өйткені, бұл ғылымдардың тегі бірдей сияқты. Өйткені олар болмыстың тегі бірдей екі әуелгі бейнесін [нақты айтсақ, сан мен шаманы] зерттеумен айналысады”⁹.

Пифагордың музыкалық үндесімге қатысты анықтағанындай, октаваның, квинтаның және квартаның гармоникалық үйлесімі сандық қатынастарға негізделеді және шектер бірдей керілген кезде, тон биіктігі шектің ұзындығына кері пропорционал болады: октаваны 12:6 (2:1), квартаны 12:9 (4:3), квинтаны 12:8 (3:2) қатынастары арқылы беруге болады. Алғашқы үш гармоникалық аралықты көрсететін сандар пифагорлық тетрактиданы құрайды (1, 2, 3, 4) және бұл барлық гармоникалық аралықтарды (интервалды) тетрактидаға кіретін сандар арқылы беруге болады деген ұғымды қалыптастырды. Пифагор ашқан үш аралыққа Гиппас қос октаваны (4:1) және октава мен квинтадан құралған (3:1) дуодециманы қосқан. Нақ осы бес аралық (интервал) пифагоршыл гармоникада үндес болып саналған¹⁰.

Октаваны бірдей бөліктерге бөлуге келмейтіні туралы пікір, иррационалдылықты ашқан пифагоршыл Гиппастың есімімен байланысты. Ол кезде гармоникада биіктігі бірдей ноталар бірдей сандармен, ал биіктігі әртүрлі ноталар – бірдей емес сандармен салыстырылатын және олар бүтін болуы тиіс еді. Биіктігі тең болмайтын тондар бірге пайда болып, қосылған кезде – симфониялық және музыкалық саналса да, үндестер қатарына жатпайтын – диафониялық болып екіге бөлінетін. Архит пифагоршыл гармониканың дамуын аяқтап, сол кезде қолданылып жүрген энгармониялық, диатоникалық, хроматикалық музыкалық тетрахордтар

⁹ Сонда, 131-132 бб.

¹⁰ Жмудь Л.Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. С.217

(төрт дыбысты үн) үшін гармоникалық аралықтар теориясын жасайды¹¹. Ол, октаваның “жіктелу” мәселесінің негізі саналатын үш пропорция туралы, яғни арифметикалық, геометриялық және гармоникалық пропорция туралы теорияның негізін қалады. “Бүтін тонды жіктеген кезде тон биіктігін өзгертіп отыратын гармоникалық ортақ мәнді ашу, Архиттің ең ұлы жетістігі болды”¹². Ол тонның биіктігі мен қозғалыстың жылдамдығы арасындағы байланысты пайымдап, физикалық акустиканың негізін қалаушы ретінде танымал болды.

Пифагоршылдар өздерінің философиялық көзқарастарында қайсыбір құбылысты, не затты түсіндерген кезде, акустикалық, геометриялық және астрономиялық ұстанымда болғаны белгілі. Бұл олар ұсынған сфералар үйлесімінен немесе ғарыштың музыкалық-сандық құрылысынан анық аңғарылады. Орталықта орналасқан отты белгілі бір өзара пропорционалды арақашықтыққа айналып жүрген он аспан шары (шалғайдағы ғарыш оты, бес ғаламшар, Күн, Ай, Жер және жерге қарама-қарсы нәрсе) қозғалған кезде, белгілі бір тондар шығады және олар үйлесімді түрде бірыңғай, мәңгі әрі тамаша тұтастықты құрайды. Сондықтан А.Ф. Лосевтің пікірінше, пифагорлық ілімдегі музыканың эстетикалық мәні пластикалық заттың, яғни ең алдымен, ғарыш пен оның ішіндегі заттардың сандық қалыптасуымен байланысты болады¹³.

Музыка туралы антикалық көзқарастардың ішінде пифагоршыл дәстүр ең ықпалдысы болып шықты. Музыканы зерттеген көптеген ойшылдар мен теоретиктер музыканы түсіндірген кезде пифагоршыл мектептің жетістіктерін өзіне арқау еткен, алайда оларды бір мезетте сынай отырып, ары қарай дамытқан. Айталық, мысалы, Платон пифагоршылдарды астрономдар жіберген қателіктерді қайталап, ақиқатты басқа жерден іздегені үшін сынайды, оның бейнелі теңеуі бойынша “біздің көзіміз астрономияға ұмтылатындай, құлағымыз үйлесімді дыбыстарға ұмтылады: бұл екі ғылым – апалы-сіңлідей ғылымдар...”¹⁴.

Платон шынайы болмысқа музыкалық үйлесім арқылы қол жеткізуге болады деп есептегендіктен, пифагоршылдар жасаған ілімге ықыласпен қараған. Олардың ұстанымы платоншыл көзқарастан алыстамайды, өйткені олар сан мен сандық қатынастарды зерттегендіктен, ақылмен жетерлік саладағы болмысты тануға жақын барғандар болатын. Бірақ ол бәрімен келісе кетпейді, пифагоршылдар “құлақ естіген үндесімнен сандарды іздеп, жалпы мәселені қарастыруға бармайды, қай сан үйлесімді, қай сан үйлесімсіз және неліктен олай деген нәрсені анықтамайды”¹⁵, – деп есептеген.

¹¹ Сонда, 218-219 бб.

¹² Памятники музыкально-эстетической мысли. Античная музыкальная эстетика. С. 27

¹³ Памятники музыкально-эстетической мысли. Античная музыкальная эстетика. С. 31.

¹⁴ Платон. Государство. //Платон. Соч. в 3-х томах. Т.3. Ч. \ М.: Мысль, 1971. С. 342.

¹⁵ Сонда.

Платонның пікірінше, музыкалық үйлесім туралы ілім жетелейтін ақиқат ақылмен жетерлік саламен байланысты және бұл мәселе оның шығармашылық ғұмырында зерттеу нысаны болып келген. Платон музыка мен музыкалық өнерді өзінің ғарыштық тұтастық пен ғарыштық құрылым қағидаттарының көрінісі ретінде ғарыштың мәңгі әрі мызғымас заңдарына еліктейтін мінсіз мемлекет туралы іліміне сай зерттеген.

Ежелгі грек мәдениетінде музыка деген ұғымның өзі “музалардың өнері” дегенді білдіріп, музыканың, сөздің және бидің өзара тығыз байланысын білдіретін. А.Ф. Лосевтің айтуынша, “сөз музыкалық қозғалыстың иррационалды ағымын рационалды түрде пайымдаса, би оны бейнелеу өнерінің тіліне аударады”¹⁶. Бұл мәнде Платон ежелгі грек мәдениетінің эстетикалық санасының жалпы бағытынан ауытқымайды. Ол алдыңғылардың музыканы тәрбиелеу феномені ретінде зерттеу үрдісін жалғастырады, бірақ ол музыканы жанды тәрбиелейтін, ал гимнастиканы тәнді тәрбиелейтін тәсіл ретінде қарастырмаған. Бұлардың екеуі де ғарыш денелерінің реттелген қозғалысындай реттелген әрі мызғымас адамның өнегелі-өмірлік машығының асқақ мақсаттарында пайдаға асады. Айталық, Платон өзінің “Мемлекетінде” былай жазады: “...қайсыбір құдай адам баласына екі өнерді, яғни музыкалық өнер мен гимнастиканы сыйлады, бірақ олар жан мен тән үшін емес, адам бойындағы адуынды және философиялық бастауларға өзара үйлесімді болсын деп берілген... Яғни кім де кім гимнастикалық жаттығуларды музыкалық өнермен жақсы алмастыратын болса, оларды жанға дұрыстап тарту етсе, біз аспаптың құлағын күйге келтіретін адам жайында емес, сондай адам туралы музыкалық өнердің шыңына жеткен және толығымен үйлесімділікті жүзеге асырған деп айта аламыз”¹⁷.

А.Ф. Лосевтің пікірінше, Платон музыканың дербес құбылыс ретіндегі, таза ләззат алу құбылысы ретіндегі түсінігіне жеткен сияқты, алайда бұл антикалыққа жатпайтын түсінік, нақ осы себепті Платон мұндай түсінікке қарсы болып, оны тек бимен, сөзбен және мемлекеттік мүддемен байланысты тұрғыда қабылдайды. Сондықтан ол өзі ұсынған мінсіз мемлекетте музыкадан тек әскери марш пен діни гимнге ғана орын қалдырған¹⁸. Сонымен қатар, Платоның түсінігіндегі музыка жанның асқақ ұмтылыстарына қызмет етіп, құмарлығын жоғалтпайтын, өзінің мұратын тобырлық талғамның деңгейіне түсірмейтін асқақ сезімдерден табатын махаббатпен қосылатын. Музыкалық өнерге қатысты нәрсенің бәрі “әсемдікке деген махаббатпен аяқталуы тиіс”, – деп жазған Платон¹⁹.

Платонның пікірінше, музыка – саз бен ырғақтың өнері. Оның көзқарасы бойынша, саз қайсыбір үйлесімді білдіретін дыбыстардың белгілі бір үйлесімі болып табылады. Ол ырғақты созылыңқы және қысқа

¹⁶ Памятники музыкально-эстетической мысли. Античная музыкальная эстетика. С. 3

¹⁷ Платон. Государство. //Платон. Соч. в 3-х томах. Т.3. Ч.1. С. 198

¹⁸ Памятники музыкально-эстетической мысли. Античная музыкальная эстетика. С. 38.

¹⁹ Платон. Государство. //Платон. Соч. в 3-х томах. Т.3. Ч.1. С. 188.

дыбыстардың белгілі бір үйлесімі деп түсінген. Ол: “... музыкада – дыбыс арқылы құлаққа пайдалы нәрсенің бәрі үйлесім үшін берілген”, – дейді²⁰. Сондықтан, музыка – саз бен ырғақтың қарапайым тіркесімі ғана болмай, мінсіз үйлесім, “Тимейде” сипатталатындай, кемел ғарыштың үйлесімі болып шығады. Платонның дыбыстардың қарапайым тіркесіміне қарсы қоятын аккордтардың әсемдігі ғарыштық әсемдіктің көрінісі болады. Сол арқылы ол музыканың мұраты “жан дүние айналымының бұзылуына қарсы және оның өзін-өзі тәртіп пен үйлесімге келтіретін құрал болуында”²¹ дегенді атап өтеді.

Музыка адам жанын биікке самғатады және нағыз кемел әрі шынайы болмысты аңдауға жетелейді. Музыка адам тәрбиесіне ықпал етеді және кең мағынасында адам жанын тәрбиелеу ретінде ұғынылатын музыкалық өнер. Платонның пікірінше, музыка “жан тереңіне бойлап, оған қатты әсер етеді; ырғақ пен үйлесімде ізгіліктің нышаны болады және ол дұрыс тәрбие алған адамды да ізгілікке жетелейді, егер алған тәрбиесі нашар болса, бәрі керісінше болады”²².

Сонымен, музыка Платон үшін маңыздылығы бірінші орында тұратын тәрбие процесіне енгізіледі және оның маңыздылығы ойшылдың мінсіз мемлекет құру идеясына түрткі болған өнегеліктің дағдарысын жеңу мақсатына байланысты болады. Платон өзі өмір сүрген қоғамның ғұрып-мінезінің тәртіпсіздігі мен жанның тым жұмсақ әрі сезімтал болуына қарсы болып, өзінің білуінше сананың белгілі бір азғындауы болатын композициялық тұрғыда тым күрделі әрі жетілген музыканы ұнатпайды. Осыған байланысты ол барлық саздың (ладтың) ішінен дорийлық және фригийлық сазды таңдап алады. Дорийлық саз адамның “өз еркімен” қызмет етіп, “әр нәрсені пайымдап, әр нәрсенің шамасы мен салдарын білетін” бейбіт өмірге лайықталған еді. Ал фригийлық саз “еріксіз орындалатын” қызметке арналып, жігерлі, қайғы-қасірет пен соғысты көрсе де көптеген қиындыққа төзе білетін адамның істеріне лайық болатын. Музыкалық аспаптардың ішінен Платон қалалықтарға лира мен кифарада, ал ауыл тұрғындарына сыбызғыда ойнауды лайық көрген.

Сонымен, музыканы ізгілікті адамды тәрбиелеудің құралы ретінде қарастырған Платон өз көзқарасында өнер мен моральды терең байланыстырып, дұрыс мінез-құлықтың тамаша адамды жасайтынын және музыкалық өнердің адамды іштей де, сырттай да тамаша етіп тәрбиелейтінін көрсетеді.

Аристотельдің де, оның алдында болғандардың шығармаларында да біз музыка туралы пайымдарды кездестіреміз, бірақ олар жүйелі әрі тұтас түрде берілмейді. Аристотельдің өзі бұл жайды музыкалық тәрбиенің маңызы мен рөлін зерттеген музыка білгірлері мен философтардың

²⁰ Платон. *Тимей* // Платон. Соч. в 3-х томах. Т 3. Ч. I М.: Мысль, 1971. С. 488.

²¹ Платон. *Тимей* // Платон. Соч. в 3-х томах. Т 3. Ч. I М.: Мысль, 1971. С. 489.

²² Сонда.

қойылған сауалдарға тамаша жауап қайтаруымен түсіндіреді. Оны жалпы мәселелер ғана қызықтырады және ол музыка мен музыкалық өнердің пәндік саласындағы негізгі сипаттарға ғана назар аударады²³.

Платон сияқты Аристотель де өнерді болмысқа еліктеу деп білген. “Эпосты, трагедияны жасау, сондай-ақ комедиялар мен дифирамбтарды шығару және авлетика мен кифаристиканың көптеген бөліктері, – тұтас алғанда мұның бәрі еліктеуден (*mimeseis*) басқа ештеңе де емес”²⁴. Бірақ, идеялардың әлемі еліктеудің қайнары деп білген Платонмен салыстырғанда, Аристотель үшін өнер шынайы, нақты бар шындыққа еліктеу және адамның туа біткен әрі физикалық мұқтажы болып табылатын. Аристотель: неліктен біз ырғақ пен әнге қуанамыз?, – деген сұрақ қояды және оған өзі былай жауап береді: “Өйткені біз болмысымызға сай табиғатқа үйлесетін қозғалысқа қуанамыз”²⁵. Адам баласы ырғаққа да қуанады, өйткені оның ішінде дыбыстардың реттелген саны бар, өйткені адамды ретке келтірілген нәрсе қозғалысқа бастайды және ол адамның болмысына сәйкес келеді.

Аристотель дыбысты физикалық тұрғыдан ауаның қозғалысы ретінде түсіндіреді. А.Ф. Лосевтің терминологиясы бойынша ол дыбыстарды олардың тікелей-сапалық естілуіне байланысты қарастырып, әлді және әлсіз, анық және түсініксіз, көмескі, ашаң және қоңырқай деп ажыратады. Ал үндесімдер әртүрлі дыбыстардың қосылуынан пайда болады.

Аристотельдің білуінше, музыка – қуат және қозғалыс, ол қозғалыста болады, сондықтан оның бойында этикалық қасиеттер де болады, яғни ол – адам жанына жақын нәрсе. Аристотель: “Музыка жанның өнегелі қырына әсер ете алады; егер музыкада осындай қасиет болса, онда ол жастарға тәрбие беретін пәндер қатарына қосылуы тиіс. Музыканы үйрету бұл жастағы адамның табиғатына да сай келеді: жас адамдар ерікті түрде қандай да бір жағымсыз нәрсеге төзбейді, ал музыка – өзінің болмысына сай рахат сыйлайтын нәрсе. Үйлесім мен ырғақта да жақындық бар сияқты, сондықтан болар, көптеген философтар жанның өзі үйлесім болып табылады десе, кейбірі үйлесім жанның ішінде орналасқан нәрсе”²⁶, – деп жазады.

Аристотель білімді әрі өнегелі адамды тәрбиелеудегі музыканың маңызы мен рөлін зерттегендіктен, біріншіден, оны теориялық өнер және практикалық қызмет ретінде, екіншіден, болмыс қағидаттарын ашатын пәнге жататын ғылым ретінде зерттеген.

Музыканы теориялық өнер ретінде қарастыра келе, ол, оны математикалық тұрғыда арифметикаға бағынатын және музыкалық аспапта ойнауға еш қатысы жоқ ғылым ретінде анықтайды. Оның бастапқы бірлігі төртінші тон, яғни диез болатын. Алайда, Аристотельдің музыка туралы математикалық пайымында әуен қарапайым математикалық есеп не

²³ *Аристотель*. Политика // Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 641.

²⁴ *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 646.

²⁵ Памятники музыкально-эстетической мысли. Античная музыкальная эстетика. С. 171.

²⁶ *Аристотель*. Политика // Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т. 4. С. 638.

сандық аралықтар ғана емес, ол әлдеқайда басқа нәрсе деген бір маңызды тұсы бар, бірақ ол оның ерекшеліктерін нақты ашпаған²⁷. Музыканы практикалық өнер тұрғысынан қарастырғанда, Стагирит оны музыкалық аспапта ойнаудың тәжірибелік машығы ретінде анықтап, ондай машыққа музыка мен музыкалық өнердің жалпы философиялық негіздерін, пән теориясын терең білудің қажеті бола бермейді дегенді айтады.

Практикалық музыка теориялық музыкадан бұрын пайда болған. Бірақ теориялық музыка Аристотель аңдау өміріне және болмысты танудағы ең жоғары формаға, яғни теориялық формаға әуес болғандықтан, мәні жағынан да, мағынасы жағынан да практикалық музыкадан жоғары тұрады. Мұның себебі, теориялық музыка адамның бос уақыты болғанда, демалыс кезінде қажет болады. Ал бос уақыт, Аристотельдің пікірінше, рахаттануды да, бақытты да, ләззат алуды да білдіреді және бұлар өндіріске қатысы жоқ, бос уақыты көп, еркін адамдардың үлесіндегі нәрселер. Аристотельдің көзқарасында, әсіресе, ол музыканы әлеуметтік-мәдени және саяси маңыздылығы тұрғысынан қарастыратын тұстарында, құл иеленушіліктің ақсүйектік ұстанымдары ерекше айқын көрініс табады. Мұны “Саясаттың” сегізінші кітабы куәландыра алады. Аристотель шешен тілмен баяндайтындай, “музыка еркін адамдарға әшекей ретінде және ермек үшін қызмет етуі тиіс. Оны басқалар орындап жатқанда, одан ләззат алмай үйренудің қажеті бар ма?”²⁸.

Жеке алғанда мәнді, әсем болғандықтан лайықты нәрсе ғана еркін адамның игілігіне айналады. Музыка ермек үшін және ақылды дамыту үшін керек, сонымен қатар оның зиятты және өнегелі дамуға да септігі бар, “музыканың рахатынан толық қанағаттанудың”²⁹ пайдасы бар және де ол адамның өнегелі болуына ықпал етеді. Ол қажет және баршаға пайдалы, мысалы, грамматиканы игеру сияқты нәрсе емес, бірақ адамның өнегелі болуына ықпал ету қабілетіне қарай, оны адам тәрбиелеу жүйесіне енгізуге болады. Философияның сенімді түрде адамның өмірін зерделі етіп, жан құмарлығын реттеуі сияқты, музыка да сиқырлы түрде адам өмірін ізгілікті әрі асқақ етеді.

Аристотельдің пікірінше, еркін жаралғандардың музыкалық білім алуына, “қолөнер иелерінің” маңдайына жазылған музыкалық аспапта кәсіби түрде ойнау немесе кәсіби ән орындау кірмеуі тиіс. Бұған дәлелді мынадай жолдан табамыз: “... Зевстің өзі ән де айтпайды, кифарада да ойнамайды. Ал мұндаймен айналысатын адамды біз “қолөнерші” және бұлармен шарап ішіп, қызған кезде, не ермек үшін айналыспаса, бұл нағыз ерге лайықты іс емес дейміз”³⁰. Музыкалық тәрбие әуен мен ырғақтың әсемдігінен рахат алуды мүмкін етуі тиіс. Музыка басқа істермен айналысуға кедергі

²⁷ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. С.546-547.

²⁸ Аристотель. Политика //Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т. 4. С.635.

²⁹ Сонда.

³⁰ Аристотель. Политика //Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т. 4. С. 636.

жасамағаны жөн, ол адамды физикалық тұрғыда “қолөнершіге” айналдырып, азаматтық және әскери міндеттерді атқаруға қабілетсіз етпеуі тиіс. Сондықтан, аристотельдік көзқараста музыканы орындау үшін белгілі бір аспаптар қажет, бірақ олардың қатарынан, философ флейта мен кифараны алып тастайды.

Платон тәрізді, Аристотель де адамды тәрбиелеуге қажетті сазды таңдауға қатаңдықпен қараған және оны “этикалық сипаттағы” әуендерді пайдалану қажеттілігімен түсіндіріп, таңдауы дорийлық сазға тоқтаған. Өйткені оған салмақтылық, ұстамдылық, жігерлі мінез тән. Сонымен қатар, Аристотель тәрбиеде: “үш ережені басшылыққа алуды ұсынады, олар: орташа, мүмкін және әдепті нәрсені қолдау”³¹.

Аристотельдің Аристоксен деген шәкірті музыкалық көзқарастың дамуына елеулі үлес қосып, ежелгі грек мәдениетінің музыкалық теориясын дамудың ең биік шыңына көтерді. Музыкалық-эстетикалық көзқарастардың тарихында оның есімі, ең алдымен, Аристотель мен пифагоршылдардың идеяларын біріктіруіне байланысты қалды.

Аристоксен, біріншіден, дыбыстың шынайы қабылдануынан ауытқымауға тырысты, екіншіден, абстрактылы-математикалық пайымдарға ұрынбай-ақ, музыкалық теорияда музыканың қабылдануы мен оның пайымдалуын зерттеуге талпыныс жасады. “Біз, дыбыс қайсыбір табиғи қозғалысты орындап, аралықты қалай болса солай жасамайды деген пікірдеміз, – деп жазды ол. Және біз [осыған дейін] бұрынғылардың құбылыстарды дәлелдеуін, айталық: дәл емес деп жат нәрсені кіргізіп, сыртқы сезімді елемей “ақылды” себептерді қолданып, биіктік пен төмендік пайда болатын қайдағы бір сандық қатынастар мен өзара жылдамдықты негіздеп, сол арқылы ешқандай қатысы жоқ пайымдарды енгізетін дәлелдерден басқа дәлелді келтіруге талпындық... Біз [алдымен] барлық қағидаттарды музыка тәжірибесінде қалай берілсе, сол күйде алып, [кейін] шығатын нәрсені дәлелдеуге талпындық”³².

Музыкалық құбылыстарды талдағанда Аристоксен мен оның ізбасарлары музыканың сезім мен есту арқылы қабылдануын, эстетикалық әсерді негізге алған болса, пифагорлық ілімді жақтайтындар музыканың негізінде сандық қатынастар жатыр дегенді алға тартқан. Біріншілер “гармониктер”, ал екіншілер “канониктер” деген бағыттың өкілдері болатын.

Аристоксеннің гармоникасы диатоникалық, хроматикалық және энгармоникалық тектерді, аралықтар мен дыбыстарды, тондар мен модуляцияны, композицияны және т.б. анықтауды абсолютті биіктік тұрғысынан қарастырды. Аристоксен ырғақтың анықтамасын бере отырып, аралықты шамаға, консонантты, диссонантты, қарапайым не күрделі, тегіне, рационалды не иррационалды болуына байланысты жіктейді³³.

³¹ Сонда, 645 б.

³² Памятники музыкально-эстетической мысли. Античная музыкальная эстетика. С.207-208.

³³ Сонда. 54-б.

Ол жанды тәннің үйлесімі ретінде қарастырып, белгілі бір күйге келтірілген аспаппен салыстырады. Ол темпераға ұшырайтын қатардың бар екенін түйсіне білген, ал пифагоршылдар аралықтың математикалық арақатынасына негізделіп, құлақтың қабылдайтын нәрселеріне қайшы келетін “таза” қатарды жақтаған.

Орта ғасыр ислам мәдениеті антикалық ойшылдардың мұрасымен таныс болған кезеңде ежелгі әлемнің философтары ұстанған жоғарыдағы көзқарастармен танысып, өз дамуының алғашқы кезеңінде солармен белгілі бір ұқсастықты аңғартса, келешекте музыкалық теорияны дамытуда дербестікті, біртумалық пен ауқымдылықты танытады. Айталық, әл-Кинди орта ғасыр ислам мәдениетінде алғашқылардың бірі болып музыканың сфералардың гармониясымен және алғашқы элементтермен байланысы туралы, музыканың адамның жан дүниесіне әсері туралы жазып кеткен. Оның көзқарасы бойынша, удтың төрт шегі төрт алғашқы элементке, жылдың төрт мезгіліне, желдің төрт бағытына, адам денесіндегі төрт “сөлге”, адам жасының төрт кезеңіне және т.б. сәйкес келеді. Ал жеті тонның (саздың) әрқайсысына жеті ғаламшар, удтың он екі құрамды бөлігіне зодиактың он екі таңбасы сай келеді.

Әл-Кинди грек терминдерінің арабша атауларын, сонымен қатар музыкадағы аралық шамалардың пифагорлық түсінігін математикадағы жай сандардың арақатынасы ретінде енгізген. Сондай-ақ, ол алғашқы рет музыкалық саздарды және әуендерді араб әріптері мен уд шектерін пайдалана отырып жазуға түсірген. Исламның музыкалық мәдениеті тұрғысынан алғанда уд аспабы музыка жайлы ғылымдағы ең жетілген көрнекі аспап ретінде танылған.

“Музыкадағы үйлесімнің” “аспанның үйлесіміне” сәйкес болуы туралы идея Тазалық ағайындарының жолдауларында, яғни X ғасырдың әйгілі философиялық трактаттарында орын алады. Айталық, өздерінің жолдауларында олар ғаламшарлар мен аспан денелерінің көлемін, олардың қозғалысындағы өлшемдестікті зерттеген. Жолдауда айтылатындай, “өлшемдес қозғалыстар лютня шектерінің қозғалуынан туындайтын әуендерге ұқсас өлшемдес, параллель, жағымды әуендерді туғызады. Бұл жағдайды пайымдаған сәтте ақылды адам үшін мұның бәрін дана сәулетшінің жасағаны, ақылды құрастырушының құрастырғаны, шебердің шығарғаны айдан анық болады. Көптің жүрегінде ұялаған жалған күмән сейіліп, ақиқат пайда болады. Бұл сфералардың қозғалысы мен осы қозғалыстардың әуендері лютняның шектерінен төгілген әуендер тәрізді жұртқа жағымдылық пен қанағат сезімін сыйлайтыны бірден көзге ұрып, айқын болады”³⁴.

Музыканы зерттеу барысында ырғақты да зерттеу Тазалық ағайындарының шығармашылығында маңызды орынды иеленді. Орта

³⁴ Послания Братьев чистоты. Трактат о музыке. Бейрут, 1957. т. 1, вып. 2. Пер. М.Г. Мураки.

ғасыр исламдық мәдениетте музыкалық ырғақтың қалыптасуы, поэзиялық ырғақтың қалыптасу тарихына ұқсас, өйткені олардың арасында тығыз байланыс болған. Жолдаулардың төрт тарауында музыкалық және поэзиялық өлшемдердің егжей-тегжейлі талдауы беріледі, ырғақтың форма жасаудағы маңызы мен белгілі бір ырғақ ішіндегі әуендердің адамға экспрессиялық-психологиялық әсері талданады.

Ислам мәдениетінде болған поэзия мен музыканың арасындағы ішкі терең байланыс орта ғасыр ғалымдарын музыкалық трактаттарында ырғақ туралы күрделі әрі талғаулы ілімді зерттеуге итермелейді. Тазалық ағайындары атап өтетіндей, аруд дегеніміз өлең өлшемі және ол буындардың алмасу сапасы мен мерзімділігін анықтап тұрады. Араб өлеңінде негізгі сегіз өлшем бар. Бұл сегіз өлшем үш метроырғақты негіздерден, яғни сабаб, ватад және фасиледен тұрады. Бұл үш ырғақтық формуланың негізін дауысталатын және дауысталмайтын дыбыстар құрайды.

Музыка заңдары аруд заңдарына барабар келеді. Ән салу мен әуендердің ережелері де арудта сияқты аталған үш ырғақтық формуладан, яғни сабабтан, ватадтан және фасиледен құралады. Бұлар дауысталатын және дауысталмайтын накрлардың (сөзбе-сөз аударғанда накр – соққы) комбинациясынан құралған музыкалық ырғақ-формула болатын. Накр – бастапқы дыбыстың (тонның) атауы және ол ырғақ-формула құралатын ең кіші ұзақтық, метроырғақтық бірлік болып табылады.

Тазалық ағайындары да араб музыкасындағы сегіз негізгі ырғақты қарастырған, олар – сакыль авваль, хафиф сакыль авваль, сакыль сани, хафиф сакыль сани, рамаль және хафиф рамаль, хафиф хафифі және хазадж. Олардың көзқарасы бойынша, музыкалық ырғақ ұзақтықтың арақатынасы уақытты кеңістік арқылы қабылдағанда, оларды салыстырып, алмастыруға негізделген.

Тазалық ағайындарының жолдауында музыканың адамның жан дүниесіне ықпал етуі, сол арқылы тәрбиесіне қатысуы туралы ой айтылады. Бұл жағы музыканың исламдық тұжырымдамасында негізге алынып, исламдық орта ғасырда жазылған музыкалық және философиялық еңбектерде үнемі қайталанып отырады.

Сонымен, Әбу Насыр әл-Фарабидің музыкалық көзқарастарының іргетасын антикалық музыка зерттеушілерінің көлемді теориялық базасы және музыка мен музыка өнерін зерттеушілерінің сөзімен айтсақ, ерекше шырай мен эмоциялық көңіл-күй, сезімдердің ерекше ашықтығы тән ортағасырлық исламның дамыған музыкалық практикасы құрайды. Бұл музыка Шығыстың жарқыраған әсемдігі мен бояуларының алуандығын паш етіп, эмоциялық қуат пен құмартушы сезімге толы болатын. Бұған музыканың саздық (ладтық) негізі сай келетін және мұндай негіз өзіне музыканы зерттеуші ислам теоретиктерінің назарын аударған. Мұндай қызығушылықты эмоциялық-көркем жүктің бәрі саздық-интонациялық салаға түсетін музыканың монодикалық табиғаты туғызатын. Таяушығыстық музыкада саз шекарасының тым тұрақсыздығына байланысты,

дыбыс биіктігінде шамалы ғана ауытқуы бар микротонның өзі, оны оңай бұзып жіберуі мүмкін болатын.

Әл-Фараби “Музыка туралы үлкен кітабында” араб саздарының диатоникалық табиғаты туралы айтып, сол арқылы араб әуенінің ерекшелігін ашады. Оның музыкалық сазға қатысты зерттеуін Ибн Сина жалғастырды және ол өзіне мәлім сегіз саздың санын он екіге дейін жеткізді. Әл-Фараби мен Ибн Сина жасап кеткен саздардың егжей-тегжейлі сипаты мен теориялық негіздемесі ислам Шығысының музыкалық практикасында саздық жүйені көпке дейін сақтап келді.

Әл-Фараби музыканы зерттеуге терең теоретик ретінде кіріседі. Оның пайымдауынша, кез келген пәнді зерттеген сияқты, музыканы теориялық тұрғыдан зерттегенде де үш шарт сақталуы тиіс болатын, ол туралы “Музыка туралы үлкен кітаптың” басында былай делінген: “Біріншіден, оның бастауларын [қағидаттарын] жақсы білу керек. Екіншіден, осы бастаулардан және осы ғылымға қатысы бар деректерден қажетті қорытынды жасай білу қажет. Үшіншіден, аталған ғылымдағы қате пікірлерге жауап қайтара білу, ақиқатты жалған нәрседен ажыратып, қатені түзеу үшін басқа авторлардың пікірлерін талдай білу”³⁵.

Әл-Фараби музыканы зерттегенде, осы қағидаттарды толық жүзеге асырды. Оның ежелгі грек философиясының кемеңгерлерінен музыканы, оның бастаулары мен әуелгі ұғымдарын зерттеуде әдіснамалық қағидаттарын қабылдауының өзіне дейінгі және өз заманындағы музыка туралы білімнің бүкіл кешенін игеруге ықпалы болды. Бұл, біріншіден, музыканың тарихи үрдіс екенін және онда бұрын айтылған әртүрлі көзқарастардың сабақтастығы бар екенін айқындап берді. Екіншіден, философияның түпкірінде жасалатын қайсыбір пәннің мәнін танудағы әмбебап қағидаттар, сол пән туралы білімнің ақиқат не жалған екенін анықтауға, оны жалған не жаңсақ білімнен ажыратуға мүмкіндік берді. Білімнің шынайылығы туралы баршаға ортақ өлшемдерді әл-Фараби теориялық зерттеу пәні ретіндегі музыкада қолданды.

Дегенмен де, бұл жерде әл-Фараби антикалық авторлардың білімін көзін жұмып, қабылдай салмады, өйткені ол өз шығармашылығында беделге деген құрмет пен сүйіспеншілік ақиқатты бүркемеуі тиіс деген қағиданы ұстанды. Сондықтан ол музыканы зерттеген зерттеушілердің бәріне сын көзбен қарап, өзінің әдіснамалық қағидатын жүзеге асыруда, яғни ештеңеге қарамай объективтік ақиқатты ғана мойындауда табандылық танытты. Әл-Фараби өз еңбектерінде музыканы зерттегендерге қатысты бірқатар сыни ескертпе жасап, өзінің іргелі еңбегінде қарастыратын мәселелердің ауқымын едәуір кеңейтті.

Әл-Фараби антикалық ізбасар ойшылдар тәрізді, музыка құбылысын тек математикалық не физикалық тұрғыда ғана түсіндірмей, оған теориялық пен практикалықтың бірлігін сақтау тұрғысынан келді. Бұл құбылысты әл-

³⁵ *Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии. Алматы: Ғылым, 1993. С.74.*