

## NEWS

OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN  
SERIES OF SOCIAL AND HUMAN SCIENCES

ISSN 2224-5294

Volume 6, Number 298 (2014), 55 – 62

## ON THE ISSUE OF AN ANCIENT GREEK SOURCE OF AL-FARABI PHILOSOPHY OF MUSIC

G. K. Kurmangaliyeva

Institute for Philosophy, Political Science and Religions Studies CS MES RK, Almaty, Kazakhstan.  
E-mail: galiya2206@gmail.com

**Key words:** music, philosophy of music of al-Farabi, music theory, music art, harmony.

**Abstract.** The author of the article attempts to reconstruct those aspects of the doctrine of the music of ancient Greek philosophers which may have influenced the music philosophy of al-Farabi, because the source of the medieval thinker, directly referred to the views of predecessors, has not been preserved. The author examines the views of the Pythagoreans, Plato, Aristotle and Aristoxen and opens understanding of the phenomenon of music in ancient Greek culture from the point of view of mathematical and physical approaches, highlights the theoretical and practical aspects of the study of music, considering its role in the education of the person. In the philosophy of music al-Farabi emphasizes theoretical and methodological aspects, close to the ancient Greek understanding of the continuity between ancient Greek philosophy and source of music of al-Farabi.

УДК 1(091).141

## К ВОПРОСУ О ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОМ ИСТОЧНИКЕ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ АЛЬ-ФАРАБИ

Г. К. Курмангалиева

Институт философии, политологии и религиоведения КН МОН РК, Алматы, Казахстан

**Ключевые слова:** музыка, философия музыки аль-Фараби, теория музыки, музыкальное искусство, гармония.

**Аннотация.** В статье предпринимается попытка реконструкции тех аспектов учения о музыке древнегреческих философов, которые возможно оказали влияние на философию музыки аль-Фараби, поскольку источник средневекового мыслителя, непосредственно излагавший взгляды предшественников, не сохранился. Автор рассматривает взгляды пифагорейцев, Платона, Аристотеля и Аристоксена и раскрывает понимание феномена музыки в древнегреческой культуре с точки зрения математического и физического подходов, выделяет теоретические и практические аспекты изучения музыки, рассматривает ее роль в воспитании человека. В философии музыки аль-Фараби подчеркиваются теоретические и методологические аспекты, близкие древнегреческому пониманию, дающие основание для утверждения преемственной связи между древнегреческими учениями и философией музыки аль-Фараби.

Энциклопедическое наследие Абу Насра аль-Фараби получила высокое признание в мировой культуре в немалой степени благодаря вкладу в философию музыки и музыкальную культуру. Его фундаментальный труд «Большая книга о музыке» был посвящен феномену музыки, и в нем получили освещение как теоретические, так и практические вопросы музыки, музыкального искусства и культуры. Помимо «Большой книги о музыке», перу аль-Фараби принадлежат «Книга о классификации ритмов», «Книга о перемещении добавлений к ритмам» и «Слово о музыке». В них философско-теоретически проанализированы многие важные проблемы, позволяющие говорить о

том, что аль-Фараби поднял на высокий исследовательский уровень разработку многих вопросов философии и социологии музыки, музыкальной культуры и музыкального искусства, исполнительского мастерства и инструментальной музыки.

Импульсом к написанию большого исследования о музыке послужила просьба написать книгу, доступную для всех и не представляющую труда для понимания, о чем говорит сам аль-Фараби в предисловии к своему труду. Следуя своему правилу быть основательным в изучении предмета, ставшего объектом рассмотрения, средневековый мыслитель принялся за изучение трудов своих предшественников, когда-либо занимавшихся изучением музыки. В результате он пришел к выводу, что эти изыскания не были осуществлены в необходимом объеме и не соответствовали строгим фарабиевским критериям исследования и достижения поставленной цели, что стало дополнительным стимулом для обращения мыслителя к теоретическим исследованиям в области музыки.

Им была написана теоретическая часть книги, посвященная взглядам исследователей-музыковедов – предшественников аль-Фараби, впоследствии утерянная. Поскольку в настоящее время мы не имеем возможности ознакомиться с трудом аль-Фараби, посвященным критическому рассмотрению музыкальных взглядов своих предшественников, прежде всего древнегреческих представителей, постольку попытаемся реконструировать их для того, чтобы глубже понять теоретическую позицию аль-Фараби в области музыки и музыкального искусства.

Как известно, взгляды средневекового мыслителя сформировались под влиянием древнегреческой философии и науки, и он основательно изучил труды своих древнегреческих предшественников, в том числе и относящиеся к музыке. В Древней Греции музыке придавали большое значение как одному из главных факторов воспитания души человека и ее совершенствования, поэтому музыкальное образование в Древней Греции стало традиционным уже с VI в. и прививалось обучающимся наряду с грамотой. Примером подлинного отношения к музыке являются взгляды пифагорейской школы, которая главной целью музыки считала ее катарсическое, очищающее, воздействие на человека. Об этом часто упоминали и подчеркивали мыслители, обращавшиеся к наследию древнегреческих философов. Так, например, известный неоплатоник Ямвлих в трактате «О пифагорейской жизни» рассказывал, что Пифагор установил «воспитание при помощи музыки». Он делал это посредством пения или игры на музыкальном инструменте. Для этого он придумывал различные сочетания мелодичных звуков, которые помогали врачеванию души и устраняли гнев, раздражение, страх, ревность и т.д., способствуя преодолению недостатков и воспитанию добродетелей. Когда его ученики ложились спать, он освобождал их души от дневной суеты и уши от шума, очищал их ум от возбуждения дневных забот, а когда они просыпались, освобождал их от ночной сонливости, лени и праздности.

Однако по отношению к своей собственной жизни и воспитанию своей души он поступал по-другому и применял иные методы. Для очищения своей души он не использовал голос или музыкальный инструмент, а всецело погружался в слушание универсальной космической гармонии. Ямвлих говорит о том, что «только одному себе самому из всех населяющих землю он считал понятными и слышимыми космические звуки из самого источника и корня природы, полагая для себя самого достойным изучать то или иное, учиться и уподобляться небесному через свое стремление и уподобление, будучи как бы один, он счастливо настроен породившим его божеством» [1, с. 128-129].

Пифагор считал, что музыка способствует здоровью человека, если ею правильно пользоваться, и для этого он специально использовал разные по характеру мелодии, способные в зависимости от состояния человека оказывать содействие в процессе врачевания. Он также использовал стихи Гомера и Гесиода и танцы. Из музыкальных инструментов Пифагор предпочитал использовать лиру, считая флейту из-за напыщенности издаваемых ею мелодий не достойной быть использованной свободным гражданином.

Выдающийся антиковед А. Ф. Лосев, рассматривая учение пифагорейцев о практическом использовании музыки, подчеркивал, что музыкальный катарсис пифагорейцев не был чисто эстетическим, чисто нравственным, а носил природный характер [1, с. 19]. Это говорило о том, что музыка для них была непосредственно вплетена в контекст единого жизненного потока, где она, равно как медицина и искусство прорицания, были единым жизненным действием, направленным

на очищение человека. В этом процессе нельзя было отделить, как это делала впоследствии религиозная мысль и практика, душу от тела, нравственность от инстинкта, здоровье от красоты.

Пифагорейское музыкальное учение характеризовалось тем, что его носители исходили из убежденности в том, что существует глубокий музыкально-геометрический физический синтез, поэтому они были уверены в том, что существует единство и синтез арифметики, геометрии, акустики, физики и астрономии. В их теории музыки, устанавливающей числовые отношения музыкальных тонов, которые понимались, как говорит А. Ф. Лосев, в их «пластическом взаимоотношении», имело место рассмотрение созвучий с точки зрения физики – как движение воздуха, исходящее от звучащего музыкального инструмента, где интенсивность движения определяла тональность звука. Пифагорейцы считали, что звук, будучи движением воздуха, исходящим от звучащего музыкального инструмента, как импульс воздействует на движения души, и движения проявляют себя как различные эмоциональные состояния души.

Пифагорейская трактовка включала также и геометрическую интерпретацию музыкальных тонов [1, с. 24]. В таком случае получалось, что если тон представить в виде куба, то кварта приравнивалась икосаэдру, квинта – октаэдру, октава – тетраэдру. Геометрическое представление также отождествлялось с физическим, и в этом случае музыкальный тон представлялся в виде земляного куба, кварта представала как водяной икосаэдр, квинта – воздушный октаэдр, октава – огненная пирамида.

Особенностью пифагорейского подхода к музыке было стремление математически описать акустические особенности музыкальной практики, установить связи между музыкой и математикой, поэтому гармоника была включена в число математических наук. В основе пифагорейских исследований музыкальной гармонии лежала уверенность в том, что музыку можно выразить с помощью простых числовых соотношений. Так, например, Архит утверждал: «По моему мнению, математики прекрасно установили точное познание, и [поэтому] вполне естественно, что они правильно мыслят о каждой вещи, какова она в своих свойствах. Ведь, установив прекрасно точное познание о природе вселенной, они должны были прекрасно усмотреть и относительно частных вещей, каковы они в своих свойствах. И, действительно они передали нам ясное, точное познание о скорости [движения] звезд, об их восхождениях и расхождениях, а также о геометрии, о числах, о сферике и в особенности о музыке. Ибо, как кажется, эти науки родственны. Дело в том, что они занимаются двумя родственными первообразами сущего [именно числом и величиной]» [1, с. 131-132].

Относительно музыкальных созвучий Пифагор установил, что гармонические созвучия октавы, квинты и кварты обусловлены числовыми соотношениями, а при одинаковом натяжении струны высота тона обратно пропорциональна длине струны: октава может быть выражена через отношение 12:6 (2:1), кварта 12:9 (4:3), квинта 12:8 (3:2) [2, с. 217]. Считается, что установление того, что октава не может быть разделена на равные части, следует связывать с пифагорейцем Гиппасом, открывшим иррациональность. В это время в гармонике ноты одинаковой высоты сравнивались с равными числами, а разной – с неравными, при этом они должны были быть целыми. Тона неравной высоты делились на симфонные, сливающиеся при одновременном появлении, и диафонные, признававшиеся музыкальными, но не относившиеся к созвучным.

Архит завершил развитие пифагорейской гармоникой и создал теорию гармонических интервалов для всех применявшихся в то время музыкальных тетрахордов (четырёхзвучий): энгармонического, диатонического и хроматического [2, с. 218-219]. Он обосновал теорию о трех пропорциях – арифметической, геометрической и гармонической, являющуюся основанием проблемы «деления» октавы. «Нахождение этого гармонического среднего, по которому изменяется высота тона при делении целого тона, есть величайшая заслуга Архита» [1, с. 27]. Он рассуждал о связи высоты тона с быстротой движения и количеством колебаний, и по праву считается основателем физической акустики.

Известно, что пифагорейцы в своих философских взглядах при объяснении того или иного явления, предмета применяли и акустический, и геометрический, и астрономический подходы. Это хорошо прослеживается в представленной ими так называемой гармонии сфер, или музыкально-числовом строении космоса. Вращающиеся вокруг центрального огня на определенных, взаимно пропорциональных расстояниях десять небесных шаров (периферийный космический огонь, пять планет, Солнце, Луна, Земля и противоземие) издают при движении определенного рода тоны,

которые гармонически соединяются в единое, вечное и прекрасное целое. Поэтому, считает А. Ф. Лосев, эстетическая сущность музыки в пифагореизме заключается в числовом становлении пластического предмета, каковым является, прежде всего, космос и находящиеся в нем вещи [1, с. 31].

Пифагорейская традиция оказалась одной из влиятельных в развитии дальнейших представлений о музыке. Многие мыслители и теоретики музыки отталкивались от достижений пифагорейской школы в вопросах трактовки музыки, одновременно критикуя и развивая их. Так, например, Платон критиковал пифагорейцев за то, что они повторяли ошибки астрономов и искали истину не там, где она находится, поскольку, по его образному выражению, «как глаза наши устремлены к астрономии, так уши к движению стройных созвучий: эти две науки – словно родные сестры...» [3, с. 342].

Так как Платон полагал, что к пониманию подлинного бытия подводит учение о музыкальной гармонии, он внимательно отнесся к учению пифагорейцев. Их взгляды были близки платоновским, поскольку они в силу своих занятий числами и числовыми отношениями были наиболее приближены к поискам сущего в сфере умопостигаемого. Однако Платон не во всем соглашался с ними и считал, что пифагорейцы «ищут числа в воспринимаемых на слух созвучиях, но не поднимаются до рассмотрения общих вопросов и не выясняют, какие числа созвучны, а какие нет и почему» [3, с. 342].

Истина, к которой подводит учение о музыкальной гармонии, согласно Платону, была связана со сферой умопостигаемого, которая стала предметом его пристального исследования на протяжении всего творчества. Музыку и музыкальное искусство Платон изучал в контексте его учения о космическом целом и идеальном государстве, которое воплощает в себе принципы космической организации и строится как подражание вечным и незыблемым законам космоса.

Само понятие музыки в древнегреческой культуре означало «искусство муз», что говорило о тесной взаимосвязи музыки, слова и танца. Как отмечает А. Ф. Лосев, «слово рационально осмысливало иррациональный поток музыкального движения, а танец переводил ее на язык изобразительного искусства» [1, с. 37]. Платон следует в этом смысле в русле общей направленности эстетического сознания древнегреческой культуры. Он продолжает обозначенную его предшественниками линию изучения музыки как воспитательного феномена, но при этом Платон не рассматривает отдельно значимость музыки и гимнастики для человека в качестве воспитательного средства, одной – для души, а другой – для тела. И музыка, и гимнастика вместе служат возвышенным целям нравственно-жизненной тренировки человека, организованного и непоколебимого, как и организованное движение космических светил. Так, Платон в «Государстве» утверждает: «...какой-то, я бы сказал, бог даровал людям два искусства: мусическое искусство и гимнастику, но не ради души и тела (это разве что между прочим), а ради яростного и философского начал в человеке, чтобы оба они согласовались друг с другом... Стало быть, кто наилучшим образом чередует гимнастические упражнения с мусическим искусством и в надлежащей мере преподносит их душе, того мы вправе были бы считать достигшим совершенства в мусическом искусстве и осуществившим полную слаженность гораздо более, чем тот, кто настраивает струны» [3, с. 198].

Платон, считает А. Ф. Лосев, по-видимому, дошел до понимания музыки как самостоятельного феномена, как феномена чистого наслаждения, что не являлось в общем античным пониманием, но именно в силу этого он отвергал ее в таком виде и принимал только в соединении с танцем, словом и сугубо для государственных целей. Поэтому в своем идеальном государстве из музыки он допускает лишь военные марши и религиозные гимны [1, с. 38]. Вместе с тем музыка в понимании Платона служила возвышенным устремлениям души и соединялась с любовью, не теряющей своей страстности, но находящей свое завершение в возвышенных чувствах, которые не допускали низведения их до вкусов толпы. Все, что относится к мусическому искусству, писал Платон, «должно завершаться любовью к прекрасному» [3, с. 188].

Платон считал, что музыка – это искусство ладов и ритмов. Лад, согласно его взглядам, являлся определенным сочетанием звуков, представляющим собой их некую согласованность. Ритм же он понимал как определенного рода сочетание долгих и кратких звуков. Он говорил: «...в музыке: все, что с помощью звука приносит пользу слуху, даровано ради гармонии» [4, с. 488]. Поэтому музыка представляла собой не простое сочетание и согласование ладов и ритмов, а их идеальную согласованность, ту согласованность, которая имеет место, как это описано в «Тимее», в совер-

шенном космосе. Красота аккордов, противопоставляемых Платоном простому сочетанию звуков, является проявлением космической красоты. Тем самым он подчеркивал, что предназначение музыки состоит в том, что она есть «средство против разлада в круговращении души, должствующее привести ее к строю и согласованности с самой собою» [4, с. 488].

Музыка устремляет душу человека ввысь и ведет к созерцанию самого совершенного и подлинного бытия. Музыка содействует воспитанию человека, она, по Платону, «проникает в глубь души и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека, если кто правильно воспитан, если нет, то наоборот» [3, с. 185].

Таким образом, музыка была включена в воспитательный процесс, имевший для Платона первоочередную значимость, так как его замысел построения идеального государства был продиктован кризисом нравственности. Платон стремился устранить нравственные пороки современного ему общества и излишнюю размягченность и чувствительность души, поэтому он возражал против сложной в композиционном отношении музыки, влекущей за собой утонченность искусства, являющегося, по его мнению, своего рода разложением, размягчением. Поэтому он в своем проекте государства оставляет из всех ладов дорийский и фригийский. Дорийский лад предназначался для мирной жизни, когда человек занят «добровольной» деятельностью и действует во всем «рассудительно, с чувством меры и учитывая последствия». Фригийский же лад предназначался для «вынужденной» деятельности и соответствовал делам человека мужественного, вынужденного стойко преодолевать многие трудности, идет ли речь о войне или каких-либо несчастьях. Платон из музыкальных инструментов оставлял для городских жителей лиру и кифару, для сельских – свирель.

Таким образом, рассматривая музыку как средство воспитания добродетельного человека, в своих взглядах Платон глубинным образом увязывает в единство искусство и нравственность, показывает, что правильное поведение делает человека прекрасным, а мусическое искусство делает его прекрасным и внутренне, и внешне.

В произведениях Аристотеля, как и его предшественников, мы находим рассуждения о музыке, которой он уделяет внимание, однако, не в систематизированной и целостной форме. Сам он объясняет этот факт тем, что знатоки музыки и философы, изучавшие роль и значение музыкального воспитания, давали прекрасные ответы на поставленные вопросы. Его же в большей степени интересуют общие вопросы, и он заостряет внимание лишь на основных чертах предметной области музыки и музыкального искусства [5, с. 641].

Аристотель так же, как и Платон, считает, что искусство есть подражание бытию. «Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой, – все это в целом не что иное, как подражания (*mimeseis*)» [6, с. 646]. Но, в отличие от Платона, для которого мир идей был источником подражания, для Аристотеля искусство является подражанием реально существующей действительности, природной потребностью человека. «Почему мы радуемся ритму, пению?» – задается вопросом Аристотель и отвечает: «Потому что мы по природе радуемся движениям, соответственным природе» [1, с. 171]. И ритму человек радуется потому, что он содержит упорядоченное число звуков, ведь человеком движет упорядоченное, так как оно больше соответствует его природе.

Звук Аристотель объяснял с точки зрения физики как движение воздуха. Звуки он рассматривал, как то показал А. Ф. Лосев, в их непосредственно-качественной слышимости, различая звуки сильные и слабые, ровные, шероховатые и приглушенные, светлые и темные. Созвучия же, полагал он, представляли собой соединения разных звуков.

Музыка, согласно Аристотелю, являлась энергией, движением, она была подвижной, и, содержа в себе этические свойства, была близкой душе человека. «Музыка, – утверждал Аристотель, – способна оказывать воздействие на нравственную сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи. Обучение музыке подходит к самой природе этого возраста: в молодом возрасте люди не выносят по доброй воле что-либо неприятное, а музыка по своей природе принадлежит к тому, что доставляет удовольствие. Да и у гармонии и ритмики существует, по-видимому, какое-то сродство, почему многие из философов и утверждают, что душа и есть гармония, а некоторые – что она носит гармонию в себе» [5, с. 638].

Аристотель исследовал музыку как теоретическое искусство и практическую деятельность, с одной стороны. С другой же стороны, он изучал ее как науку, относящуюся к предметам, открывающим принципы бытия, и играющую большую роль в воспитании образованного и высоко нравственного человека.

Рассматривая музыку как теоретическое искусство, он определял ее математически, как науку, подчиненную арифметике и не имеющую отношения к умению играть на музыкальных инструментах. Ее исходной единицей был четвертной тон – диез. В математических рассуждениях о музыке Аристотеля присутствует один важный момент, говорящий о том, что мелодия – это не просто математическое исчисление и числовые интервалы, но и нечто большее [7, с. 546-547]. Однако при этом он четко не формулирует ее специфику. Рассматривая музыку с точки зрения практического искусства, Стагирит определяет ее как практический навык игры на музыкальном инструменте, далеко не всегда требующий знания общефилософских основ музыки и музыкального искусства и глубокого владения теорией своего предмета.

По времени практическая музыка, констатировал Аристотель, возникает раньше теоретической. Но теоретическая музыка, как это следует из приверженности Аристотеля созерцательной жизни и наивысшей форме постижения мира – теоретической, выше практической и по существу, и по значению. Причина этого заключается в том, что теоретическая музыка появилась тогда, когда появился досуг. Досуг же, согласно Аристотелю, заключал в самом себе и удовольствие, и счастье, и блаженство, а они были уделом свободных людей, не занятых в сфере производства, и, следовательно, обладавших досугом. Во взглядах Аристотеля, в особенности в тех аспектах, в которых он рассматривал музыку с точки зрения ее социально-культурной и политической значимости, особенно проявились аристократические установки рабовладения. Об этом свидетельствует восьмая книга «Политики». Как красноречиво пишет Аристотель, «музыка должна служить для украшения и развлечения, подобающего свободнорожденным людям. Зачем им нужно обучаться, а не наслаждаться при исполнении другими?» [5, с. 635].

Только значимое само по себе и достойное, поскольку оно прекрасно само по себе, может быть достоянием свободнорожденного человека. Музыка служит для пользования досугом и для развития ума, она способствует интеллектуальному и нравственному развитию, полезно, считает Аристотель, «находить полное отдохновение в удовольствии, доставляемом музыкой» [5, с. 635]. Как убедительно философия делает жизнь человека разумной и приводящей в порядок страсти души, так и музыка с чарующей убедительностью делает жизнь человека добродетельной и возвышенной.

Музыкальное воспитание свободнорожденных не должно, по Аристотелю, включать профессиональное владение игрой на музыкальных инструментах или же профессиональное пение, так как они – удел «ремесленников». Обоснование этому мы находим в следующем: «...Зевс сам не поет и не играет на кифаре. Больше того, кто занимается этим, мы называем ремесленниками и занятия эти считаем не подобающими мужу, если только он не навеселе и не забавляется» [5, с. 635]. Музыкальное воспитание должно давать возможность наслаждаться красотой мелодии и ритмов. Музыка не должна препятствовать другим занятиям и другой деятельности, она не должна делать человека неспособным выполнять гражданские и военные обязанности. Поэтому для ее исполнения, согласно аристотелевским взглядам, необходимы определенные инструменты, из состава которых философ исключает флейту и кифару.

Аристотель, как и Платон, проявляет строгость в выборе музыкального лада для воспитания человека, говоря о том, что в этом процессе необходимо использовать мелодии «этического характера» и отдает приоритет дорийскому ладу. Он отличается спокойствием, уравновешенностью, мужественным характером. И, наконец, заключает Аристотель, в воспитании «должно руководствоваться тремя правилами: держаться середины, возможного и пристойного» [5, с. 645].

Ученик Аристотеля Аристоксен внес большой вклад в развитие музыкальных взглядов, знаменуя вершину развития музыкальной теории древнегреческой культуры. Он получил известность в истории философско-эстетических взглядов, прежде всего, благодаря тому, что объединил идеи Аристотеля с идеями пифагорейцев.

Аристоксен попытался исследовать восприятие музыки и мышление о ней в музыкальной теории, стараясь не отклоняться от реального восприятия звука, с одной стороны, и не впадая в

абстрактно-математические рассуждения – с другой. «Мы утверждаем, – писал он, – что звук выполняет некое естественное движение и образует интервал не как попало. При этом мы попытаемся приводить доказательства, согласные с явлениями не так, как [это делали] до сих пор: привнося чуждое и отклоняя внешние чувства в качестве неточных, подставляя «умные» причины, утверждая какие-то числовые отношения и взаимные скорости, в которых образуется высота и низкость, [тем самым] вводя посторонние рассуждения... Мы же попытаемся [сначала] взять все принципы, как они являются опытным в музыке, и [потом уже] доказать то, что из них вытекает» [1, с. 207-208].

Аристоксен и его последователи в анализе музыкальных явлений исходили из чувственно-слухового восприятия музыки, ее эстетического воздействия, сторонники же пифагореизма – из понимания того, что в основе музыки лежат числовые соотношения. Первые представили собой направление, получившее название «гармоников», вторые – «каноников».

Гармоника Аристоксена рассматривала определение диатонического, хроматического и энгармонического родов, интервалы и звуки с точки зрения абсолютной высоты, тоны и модуляцию, композицию и др. Аристоксен дал определение ритма и классифицировал интервалы по величине, консонантности и диссонантности, по простоте и сложности, по роду, рациональности и иррациональности [1, с. 54].

Он рассматривал душу как гармонию тела и сравнивал ее с определенным образом настроенным струнным инструментом. Он сумел подняться до осознания темперированного строя, в то время как пифагорейцы настаивали на «чистом» строе, осуществляемом в точном соответствии с математическими соотношениями интервалов, но резко расходившимися со слуховым восприятием.

Воспринятые от классиков древнегреческой философии методологические принципы изучения музыки, ее начал и исходных понятий способствовали постижению аль-Фараби всего комплекса знаний о музыке, известных и до него, и в современную ему эпоху. Аль-Фараби подробно рассматривает и физическую, и математическую теории, объясняющие музыку, и знания, полученные практическим путем, и объясняет, как связаны между собой поэтическое искусство и музыкальное и многое другое. Этим, с одной стороны, было зафиксировано то, что знание о музыке является историческим процессом, и в нем обнаруживается преемственность в различных взглядах всех тех, кто высказывался о ней. С другой стороны, вырабатываемые в недрах философии универсальные принципы постижения сущности того или иного предмета, давали возможность выяснить, истинно или нет то или иное знание о предмете и отличить его от ложного или ошибочного знания.

Всеобщие критерии истинности знания позволили аль-Фараби применить их к музыке как предмету теоретического исследования. Однако при этом аль-Фараби не следовал слепо предшествующему знанию древнегреческих авторов, так как в своем творчестве он придерживался убеждения в том, что любовь и уважение к авторитету не должны затмевать истину. Поэтому он критичен по отношению ко всем изучавшим музыку исследователям и последователен в отношении реализации своего методологического принципа – следовать истине, несмотря ни на что. Аль-Фараби делает ряд критических замечаний в отношении тех, кто изучал музыку в своих трудах, и значительно расширяет круг проблем, рассматриваемых в своем фундаментальном труде «Большая книга о музыке».

Музыкальные взгляды Абу Насра аль-Фараби, таким образом, имели в своем фундаменте солидную теоретическую базу древнегреческих исследователей музыки и развитую музыкальную практику исламского средневековья, всегда отличавшуюся, по словам исследователей музыки и музыкального искусства, особым колоритом и эмоциональным настроением, особенной открытостью чувств. Эта музыка отражала ослепительную красоту и палитру красок Востока, обладала эмоциональной силой и страстностью чувств. Этому соответствовала ладовая основа музыки, привлекавшая большое внимание исламских теоретиков музыки.

Аль-Фараби в «Большой книге о музыке» указывал на диатоническую природу арабских ладов, раскрывая тем самым особенность арабской мелодии. Ибн Сина продолжил его исследование в отношении системы музыкальных ладов, доведя восемь известных до него ладов до двенадцати. Подробное их описание и теоретическое обоснование, проведенное аль-Фараби и Ибн Синой, надолго сохранили ладовую систему в музыкальной практике исламского Востока.

Аль-Фараби подошел к изучению музыки, прежде всего, как глубокий теоретик. Он был глубоко убежден в том, что при теоретическом изучении музыки, как и любого другого предмета, необходимо соблюдать три условия, о которых он говорит в самом начале «Большой книги о музыке»: «Во-первых, хорошо знать все ее начала [принципы]. Во-вторых, умело делать необходимые выводы из этих начал и данных, относящихся к этой науке. В-третьих, умело отвечать на ошибочные высказывания в данной науке, анализировать мнения, высказанные другими авторами, чтобы отличить истину от лжи и исправить их ошибки» [8, с. 74].

Таким образом, подойдя к исследованию феномена музыки как теоретик и философ, аль-Фараби сумел осуществить преемственную связь со своими древнегреческими предшественниками, развить дальше их принципы изучения феномена музыки и музыкального искусства, внести бесценный вклад в историю мировой культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] Античная музыкальная эстетика / Вступ. очерк, собр. текстов [и пер.] А. Ф. Лосева. – М.: Музгиз, 1960. – 304 с. – (Памятники музыкально-эстетической мысли).
- [2] Жмудь. Л.Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. – СПб.: Изд-во ВГК, изд-во «Алетейя», 1994.
- [3] Платон. Государство // Платон. Соч. в 3-х томах. – Т. 3, ч. 1. – М.: Мысль, 1971.
- [4] Платон. Тимей // Платон. Соч. в 3-х томах. – Т. 3, ч.1. – М.: Мысль, 1971.
- [5] Аристотель. Политика // Аристотель. Соч. в 4-х томах. – Т. 4. – М.: Мысль, 1984.
- [6] Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч. в 4-х томах. – Т. 4. – М.: Мысль, 1984.
- [7] Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975.
- [8] Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии. Алматы: – Гылым, 1993.

#### REFERENCES

- [1] Antichnaja muzykal'naja jestetika. Vstup. ocherk, sobr. tekstov [i per.] A. F. Loseva. M.: Muzgiz, 1960. 304 s. (Pamjatniki muzykal'no-jesteticheskoj mysli).
- [2] Zhmud. L.Ja. Nauka, filosofija i religija v rannem pifagoreizme. SPb.: Izd-vo VGK, izd-vo «Aletejja», 1994.
- [3] Platon. Gosudarstvo. Platon. Soch. v 3-h tomah. T. 3, ch. 1. M.: Mysl', 1971.
- [4] Platon. Timej. Platon. Soch. v 3-h tomah. T. 3, ch. 1. M.: Mysl', 1971.
- [5] Aristotel. Politika. Aristotel'. Soch. v 4-h tomah. T. 4. M.: Mysl', 1984.
- [6] Aristotel. Pojetika. Aristotel'. Soch. v 4-h tomah. T. 4. M.: Mysl', 1984.
- [7] Losev A.F. Istorija antichnoj jestetiki. Aristotel' i pozdnjaja klassika. M.: Iskusstvo, 1975.
- [8] Al-Farabi. Traktaty o muzyke i poezii. Almaty: Gylym, 1993.

### ӘЛ-ФАРАБИДІҢ МУЗЫКА ФИЛОСОФИЯСЫНЫҢ ЕЖЕЛГІ ГРЕК ДЕРЕККӨЗДЕРІНЕ ҚАТЫСТЫЛЫҒЫ ЖАЙЫНДА

Ғ. Қ. Құрманғалиева

ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, Алматы, Қазақстан

**Тірек сөздер:** музыка, әл-Фарабидің музыка философиясы, музыка теориясы, музыкалық өнер, үйлемділік.

**Аннотация.** Мақалада ортағасыр ойшылының өзіне дейінгі көзқарастарды тікелей сипаттайтын қайнарлары сақталмағандықтан, әл-Фарабидің музыка философиясына әсер етуі мүмкін ежелгі грек философтарының музыка жайындағы ілімдерінің кейбір қырлары зерделенген. Автор пифагоршылдар, Платон, Аристотель мен Аристоксеннің көзқарастарын ежелгі грек мәдениетіндегі музыка құбылысын түсінуді математикалық және физикалық тұрғыдан қарастырып, музыканы оқытудың теориялық және практикалық қырлары мен оның адамды тәрбиелеудегі рөлін қарастырады. Әл-Фарабидің музыка философиясында ежелгі грек ілімдері мен әл-Фараби музыка философиясының өзара сабақтастығы болғандығын негіздейтін ежелгі гректердегі түсінікке жақын теориялық және методологиялық қырлары анықталады.

Поступила 30.10.2014г.