

ФИЛОСОФИЯ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

DOI: 10.17212/2075-0862-2026-18.3.1-117-133

УДК 091

Гармония и ритм: от космического принципа к греческой «феноменологии»¹

Нечвеева Ева Дмитриевна,

аспирант

*философского факультета Томского государственного университета,
Россия, 634050, г. Томск, ул. Ленина, 36;*

ассистент

*кафедры философии с курсами культурологии, биоэтики и отечественной истории
Сибирского государственного медицинского университета,
Россия, 634050, г. Томск, ул. Московский тракт, 2*

ORCID: 0009-0008-9468-9326

tyckamycka@gmail.com

Аннотация

В статье отмечены основные семантические и контекстуальные особенности употребления понятий *ῥυθμός* и *ἁρμονία*. Автор прослеживает путь этих терминов от их ранних употреблений в поэзии и прозе до формирования музыкально-теоретических систем классического периода. Основное внимание уделяется тому, как изменение значений этих слов отражает сдвиг в античном восприятии мира в целом: от поиска объективных космических закономерностей к анализу структуры человеческого восприятия. В работе показано, что изначально эти понятия имели разную направленность: если гармония мыслилась как объективный принцип, связанный с природными закономерностями и математическими законами, то ритм в большей степени относился к человеку, например форме движения его тела и характера. На примерах из античных медицинских учений демонстрируется, как ритм сердца и музыкальные созвучия связывали микрокосм человека с макрокосмом вселенной.

Важным аргументом в пользу гипотезы о смысловом сдвиге понятий становится обращение к критической позиции Платона. Автор подчеркивает, что именно в этот период начинается активная дифференциация мусических искусств, ведущая к распаду их архаического единства. К разделению слова, мелодии и танца сам Платон относится критически, однако сам факт этой полемики лишь подтверждает процесс автономизации музыки. Расширение и конкретизация музыкальной терминологии в это время свидетельствуют о том, что ритм и гармония трансформируются в специализированные инструменты анализа.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-18-00141.
URL: <https://rscf.ru/project/25-18-00141/>

Особое место в статье занимает сопоставление пифагорейского и аристоксеновского подходов. Если для пифагорейцев гармония была онтологическим термином, выражающим устройство космоса, то Аристоксен переносит исследование в область психофизиологии. Автор приходит к выводу, что в его теории ритм становится субъективной схемой, которая накладывается на мелодию, чтобы сделать ее доступной для постижения человеком. Таким образом, эволюция понятий фиксирует переход от космологического к феноменологическому описанию музыки.

Ключевые слова: гармония, ритм, мелос, космология, феноменология, античная музыка, Аристоксен.

Harmony and Rhythm: From the Cosmic Principle to Greek 'Phenomenology'²

Eva Nechveeva,

Postgraduate Student

Faculty of Philosophy, Tomsk State University

36 Lenin Str., Tomsk, 634050, Russian Federation;

Assistant,

Department of Philosophy with courses in Culturology, Bioethics and Russian

History, Siberian State Medical University,

2 Moskovsky Trakt Str., Tomsk, 634050, Russian Federation

ORCID: 0009-0008-9468-9326

tyckamycka@gmail.com

Abstract

The article highlights the main semantic and contextual features of the use of the concepts *ᾠμὸς* and *ῥυθμία*. The author traces the path of these terms from their early uses in poetry and prose to the formation of music-theoretical systems of the classical period. The main focus is on how the change in the meanings of these words reflects a shift in the ancient perception of the world as a whole: from the search for objective cosmic laws to the analysis of the structure of human perception. The article shows that these concepts originally had different orientations: while harmony was conceived as an objective principle associated with natural laws and mathematical laws, rhythm was more related to humans, for example, the form of movement of their bodies and character. Examples from ancient medical teachings demonstrate how the rhythm of the heart and musical harmonies connected the microcosm of man with the macrocosm of the universe.

An important argument in favor of the hypothesis of a semantic shift in concepts is Plato's critical position. The author emphasizes that it was during this period that the active differentiation of the musical arts began, leading to the disintegration of their archaic unity. Plato expresses conservative criticism of the

² The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation Project No. № 25-18-00141. URL: <https://rscf.ru/project/25-18-00141/>

separation of words, melody, and dance, but the very fact of this controversy only confirms the process of the autonomization of music. The expansion and concretization of musical terminology at this time indicate that rhythm and harmony are being transformed into specialized tools of analysis.

A special place in the article is given to the comparison of the Pythagorean and Aristoxenian approaches. While for the Pythagoreans harmony was an ontological term expressing the structure of the cosmos, Aristoxenus transfers the study to the field of psychophysiology. The author concludes that in his theory, rhythm becomes a subjective scheme that is superimposed on melody to make it accessible to human comprehension. Thus, the evolution of concepts marks the transition from a cosmological to a phenomenological description of music.

Keywords: harmony, rhythm, melos, cosmology, phenomenology, ancient music, Aristoxenus.

Библиографическое описание для цитирования:

Нечвеева Е.А. Гармония и ритм: от космического принципа к греческой «феноменологии» // Идеи и идеалы. – 2026. – Т. 18, № 3, ч. 1. – С. 117–133. – DOI: 10.17212/2075-0862-2026-18.3.1-117-133.

Nechveeva E. Harmony and Rhythm: From the Cosmic Principle to Greek 'Phenomenology'. *Idei i idealy* = *Ideas and Ideals*, 2026, vol. 18, iss. 3, pt. 1, pp. 117–133. DOI: 10.17212/2075-0862-2026-18.3.1-117-133.

Введение

Описывая представления о космосе в античной философии, К. Альгра обращает внимание на одну из ключевых методологических проблем истории идей – модернизацию размышлений мыслителей прошлого, отождествление их с современными научными и философскими представлениями [1, р. 19]. Верно это и в отношении понятий *ῥυθμός* и *ἁρμονία*, которые на протяжении нескольких веков античности меняли свое значение. Несмотря на это, сохраняется тенденция переносить более поздние представления (например, о музыкальности) на более ранние. Цель настоящей статьи – проследить развитие понятий *ῥυθμός* и *ἁρμονία* от архаического периода до Аристоксена и выявить разницу между космологической (пифагорейской) и феноменологической (аристотеле-аристоксеновской) интерпретацией музыки.

Ῥυθμός и ритм: границы понимания

Как заметил еще Бенвенист, слово *ῥυθμός* не встречается в поэмах Гомера, хотя и присутствует в ионийской поэзии и аттической прозе. Там оно в большинстве случаев употребляется в значении «форма» – характерного расположения частей в целом [9, р. 281]. Как форму букв алфавита это слово использует Геродот [Геродот, *История* 5.58]. Демокрит [В 38 DK]

и Левкипп [В 6 DK] – в качестве технического термина для обозначения формы элементарной частицы материи. Кроме того, Демокрит применяет слово в отношении политической ситуации: он говорит, что архонты не могут не совершать несправедливости в τῷ νῦν καθεστῶτι ῥυθμῷ – «нынешнем установленном ритме» [В 266 DK]. Теогнид [963-4, 219 West] перечисляет ритм³ как один из аспектов характера человека, а Анакреонт [фр. 60 West] называет манеры людей их ритмами⁴. Часть значений относится к хождению, что является мостом к дальнейшему использованию слова в музыкальной теории: Аристофан [фр. 140 Kock] использует ῥυθμός для обозначения походки мужчины, а Фукидид в «Истории» упоминает войска, марширующие μετὰ ῥυθμοῦ [Фукидид, *История* 5.70].

Более раннее использование греческого слова относится к поэзии Архилоха (VII век до н. э.). Тодоров, разбирая возможное значение ῥυθμός в одном из стихотворений поэта, утверждает, что большинство ученых переводят это слово во фр. 128⁵ как «внешнюю силу, независимую от человеческой воли, способную определять ход человеческой жизни», т. е. как некоторый универсальный природный принцип. Подобный перевод кажется очевидным в связи с происхождением слова от корня rheîn, но только при условии игнорирования контекста предложения. Тодоров предлагает перевести ритм как своего рода враждебное настроение (у Бенвениста – форма человеческого характера) [16, р. 44].

ῥυθμός в значении форма встречается у трагиков и сохраняется в аттической прозе до V века. Данная вариация формы, конечно, имеет особенности, отличающие это слово от других со схожим толкованием: суффикс -θμός, который обозначает конкретность. Связывая эту характеристику с возможным происхождением от rheîn, Бенвенист приходит к выводу,

³ Чтобы избежать тавтологии, мы будем использовать русскую транслитерацию ῥυθμός и ἁρμονία, сохраняя греческое значение.

⁴ Выборка приводится из ([13, р. 76]).

⁵ Фрагмент 128 (West): θυμέ, θύμ', ἀμυχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε, ἴα ναδεῦ δυσμενῶν δ' ἄλέξειο προσβαλὼν ἐναντίον στέρνον ἱένδοκοισιν ἐχθρῶν πλησίον κατασταθεὶς ἀσφαλῶς· καὶ μήτε νικέων ἀμφάδην ἀγάλλεο, μηδὲ νικηθεὶς ἐν οἴκῳ καταπεσὼν δόρυεο, ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαῖρε καὶ κακοῖσιν ἀσχήλα μὴ λίην, γίνωσκε δ' οἷός ῥυσμός ἀνθρώπους ἔχει. В переводе В. Вересаева на русский ῥυσμός – «ритм»:

Сердце, сердце!

Грозным строем встали беды пред тобой.

Ободришь и встреть их грудью, и ударим на врагов!

Пусть везде крутом засады, – твердо стой, не трепещи.

Победивши, – своей победы напоказ не выставляй,

Победят, – не огорчайся, запершись в дому, не плачь.

В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй.

Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт.

Согласно Х. Тодорову, последнюю строчку стоит перевести как: «Познай тот враждебный настрой, что владеет людьми»; или же «...какую форму принимает характер человека» [16, р. 44].

что *ῥυθμός* — это форма движимого в конкретный момент времени, т. е. форма изменчивая, динамичная. Данное заключение дополняется свидетельством, что к музыке это греческое слово первым, по-видимому, применил Платон [9, р. 285]⁶.

Ἀρμονία как динамическое единство

Родство ритма и гармонии в современной музыкальной теории⁷ представляется очевидным. Уже в античности эти понятия начинают сближаться, образуя единую систему, в которой ритм выражает временную организацию движения, а гармония — согласованность и внутренний порядок его частей.

В греческом языке архаического периода слово *ἄρμονία* не имело специализированного музыкального значения. Его происхождение связывают с *τὸ ἄρμα* (колесница), что, как показал П. Илевски, в действительности может быть возведено к микенскому периоду, ведь усовершенствованное колесо того периода, в котором внутренняя конструкция создавалась за счет спиц, как раз называлась (*h*)*armota* [1, с. 59]. В свете раннего значения слова приобретает новый смысл известный афоризм Гераклита о гармонии как соединении противоположностей. Гармония в этом значении предстает не как статичное и завершенное действие, но как непрекращающийся процесс.

Подобного рода динамичность предполагает, что противоположности не всегда находятся в состоянии равновесия: напротив, гармония может предполагать преобладание одной стороны при сохранении должной пропорции [12, р. 49]. Без внутреннего натяжения исчезают и сопротивление, ведь может ли существовать противоположное без борьбы? Оно подразумевает некоторую цикличность, сменяемость главенствующей позиции. В этом смысле гармония — внутренний динамический принцип, лежащий в основе космического устройства.

Античное представление о космосе основывалось на его ритмической упорядоченности: мир воспринимался как соизмеренное и закономерное целое. Однако само слово *ῥυθμός* в философских текстах либо вовсе не употребляется, либо используется в других значениях, не связанных напрямую с идеей цикличности процессов природы. Мысли о перетекании одного состояния в другое, напоминающем ритм, можно наблюдать в не-

⁶ Однако этому может противоречить то, что к корпусу трактатов Демокрита, составленному Трасиллом Александрийским, в раздел сочинений о музыке относится текст «О ритмах и гармонии» (ΠΕΡΙ ΡΥΘΜΩΝ ΚΑΙ ΑΡΜΟΝΙΑΣ) [10, р. 181].

⁷ Ритм организует временную структуру музыки, определяя ее пульсацию и движение, в то время как гармония формирует вертикальные отношения между звуками, создавая аккорды и прогрессии. Совместное функционирование этих элементов позволяет создавать музыкальные фразы и формы, которые воспринимаются как целостные и выразительные.

которых фрагментах Гераклита: день и ночь едины не потому, что между ними отсутствуют различия, а потому что они образуют гармоническое целое, связанное внутренним порядком: целое, которое и есть мир, как мерно возгорающийся и мерно угасающий огонь [В 30 DK]⁸. В процитированном фрагменте Гераклит использует слово μέτρα (мера), которое характерно для музыки и поэзии. Это позволяет предположить: мерность космоса, по Гераклиту, предполагает его музыкальность.

Пифагореизм: гармония как космический принцип

Если говорить о гармонии как фундаментальном космическом принципе, то необходимо остановиться на пифагорейской концепции. Именно Пифагор и его школа, согласно большинству античных источников, являются основоположниками идеи музыкальной гармонии, основанной на математических началах, т. е. на определенных числовых отношениях. Эта идея легла в основу универсального закона мироздания, который провозгласили пифагорейцы [3, с. 23–67].

Одно из ключевых положений пифагорейского учения: представление о числе как первооснове сущего, где гармония воплощает соразмерное числовое отношение, которое можно вычислить: «Пифагор, сын Мнесарха, самосец, впервые назвавший философию этим именем, полагал началами числа и числовые пропорции, которые он называет “гармониями”, а элементами – сочетания обоих [этих начал], так называемые геометрические [элементы]» [Аэций, 13, 8, пер. А. Лебедева].

Понимание числовой природы гармонии вероятно возникло у пифагорейцев из наблюдений за физическими свойствами музыкальных инструментов. Исследуя соотношение между длиной звучащей струны и высотой извлекаемого тона на флейте Пана и струнном пандурсе, они заметили, что изменение размера звукоизвлекающего элемента закономерно влияет на высоту звука [3, с. 32]. Эмпирические наблюдения подтвердили существование пропорциональной связи между физической протяженностью и звучанием, что позволило выразить музыкальные отношения в числовой форме. Музыкальные интервалы подчиняются простым числовым отношениям: октава соответствует пропорции 2 : 1, квинта – 3 : 2, кварта – 4 : 3. Исходя из открытых пропорций, пифагорейцы пришли к выводу, что сущность гармонии есть отношение 12 : 9 : 8 : 6. Единство многого, согласие несогласного – то, что воплощает отношения и лежит в основе не только

⁸ Фрагмент полностью: κόσμον τόνδε, τὸν αὐτὸν ἀπάντων, οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ’ ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ αἰεζῶν, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα. В переводе А. Лебедева: «Этот космос, один и тот же для всех, не создал никто из богов, никто из людей, но он всегда был, есть и будет вечно живой огонь, мерно возгорающийся, мерно угасающий».

музыкальной, но и вселенской гармонии⁹. Мы не знаем, использовал ли Пифагор слово *ῥυθμός*, однако в самом принципе гармонии, основанном на числовых соотношениях, уже заложена идея соизмеримости и упорядоченности. Понимая мир через соотношение пропорций, Пифагор фактически сформулировал основу того представления, из которого впоследствии вырастет связь между числом, движением и временем.

А. Лосев указывает на практичность пифагорейского учения, где музыка выступала одним из ритуалов и отражала аскетический образ жизни представителей школы [5, с. 17]. В этом контексте музыка – не просто ремесло или искусство, а модель космического порядка. Планеты, по логике пифагорейцев, издают звуки во время движения, которые соответствуют их отдаленности от центра и скорости [5, с. 32]. Таким образом, вселенная – огромный музыкальный инструмент, настроенный идеально, согласно божественной пропорции, а музыка – универсальный космологический принцип, которому подчиняется как мир, так и человек, что находит отражение в античных медицинских учениях. Например, согласно Порфирию, тельце эмбриона сонастроено с душой так же, как части универсума согласованы друг с другом¹⁰. С помощью музыки очищали душу и тело, например играя на кифаре перед сном (так делал, по словам Цензорина, сам Пифагор) [Цензорин, *О дне рождения*, 12.4–5].

Традиция исцеления музыкой и применения музыкальной теории в медицине сохранялась и в последующие века. Особенно выразительно этот факт описан в свидетельствах о Теофрасте: «То, что Теофраст сказал в своем сочинении “О божественном вдохновении (энтузиазме)”, заслуживает внимания. Ведь он говорит, что музыка излечивает от многих душевных и телесных страданий, таких как обморок, страхи и долговременное помутнение рассудка. Игра на авле, говорит он, излечивает ипсияс и эпиплессию» [Аполлоний, *Удивительные истории*. 49, 1–3, Теофраст, фр. 726A Fortenbaugh, пер. Е. Афонасина].

⁹ Теон Смирнский: «И пифагорейцы, которым часто следует Платон, называют музыку сложностью противоположностей, единением многого и согласием несогласных [звуков]. Этот принцип был установлен в качестве основного по отношению к космосу» [Теон Смирнский, *Изложение математических предметов, полезных при чтении Платона*, 1, 12, пер. А. Щетникова].

¹⁰ Здесь речь идет об этом фрагменте: «Если принять во внимание, что универсум согласован и как целое, и во всех своих частях, и как в случае с нотами, когда добавочная нота (“прослабаномен”) сохраняет настройку, пробегая “через все” (“диапазон”), если созвучна со средней (“месой”), причем если добавочная нота окажется выше или ниже, то двойное отношение нарушится. Подобным же образом тельце эмбриона в чреве матери, уже настроенное на душу, но пока не получившее соответствующего лада, подходящего для души, еще не обладает этой душой, но как только настройка достигнута, тут же появляется душа, готовая его использовать. Если же недостает настройки, отсутствует и душа, хотя в космосе полно душ» [Порфирий, *О том, как одушевляются эмбрионы*. 16, 6, пер. Е. Афонасина].

Мы встречаем музыкальные аналогии и в трактате Гиппократовского корпуса, где отмечается, что процессы явные для искусства – гармония, которая образует три созвучных интервала, – подобны процессам в человеке [2, с. 129]. Александрийский врач Герофил изучал пульс с использованием теории музыкальных стоп [Псевдо-Соран, *Медицинские вопросы*. 172, *Anecdota Graeca et Graecolatina*, vol. II, p. 265 Rose, свид. 172, пер. Е. Афонасина]. Медицина и музыка были неразрывно связаны, ведь именно чувство ритма, знание основ стихосложения и музыки позволяло врачу точнее определять естественные ритмы человека, сердцебиение [4, с. 168–169]. По пульсу – ритму сердца – Герофил выявлял болезни: «Между ними (нервами?) скрываются артерии, то есть проводники пневмы. Вены, проводники крови, переплетены с ними. Пульсирование артерий особенно хорошо ощущается в конечностях. В целом же он (пульс) указывает на болезни, и Герофил, удивительный певец медицинского искусства, делит его по возрастам в соответствии с определенными метрическими единицами и законами на размеренный, быстрый, медленный» [Плиний, *Естественная история* 11.89.219, свид. 189, пер. Е. Афонасина].

Музыка не только воплощает вселенский порядок, который возможен благодаря силе гармонии, но и исцеляет живой организм. Слово *ῥυθμός* отражает состояние человеческого тела, а *ἁρμονία* отражает объективные математические законы, которые лежат в основе мироздания.

Платон: *ῥυθμός* как форма движения

Пифагорейское учение оказало большое влияние на Платона. Его работы во многом отражают представления математиков и являются одним из основных источников их системы. Философ относит слово *ῥυθμός* к форме движения, в частности – к форме движения тела: «Порядок в движении носит название ритма, порядок в звуках, являющийся при смешении высоких и низких тонов, носит имя гармонии» [Платон, *Законы* 665a, пер. А. Егунова]. К телу он относит слово *μέτρον*, которое использовалось в теории стихосложения и обозначало размер стиха. Следовательно, движение человека имеет свою форму и свой размер (в смысле стихотворного размера). Это определение отражает характерную для мысли Платона тенденцию рассматривать телесное и музыкальное как проявления одного и того же типа упорядоченности. Здесь ритм предстает не только как внешняя, но и как внутренняя структура движения – связь между телесным действием, звуковым рядом и их закономерным чередованием.

Новый смысл слова у Платона связывается с последовательностью быстрых и медленных движений [Платон, *Филеб* 17d]. Кроме того, в этих терминах необходимо понимать вообще всякое единство и множество. Это значит, что музыка отражает универсальный принцип движения

и времени, поэтому ее познание дает мудрость и возможность понять весь мир на ее примере.

Благодаря Платону мы можем проследить изменение положения музыки в греческой культуре классического периода¹¹. По словам Платона, современные ему ποιητῆς разделяют компоненты внутри μουσικῆ: поэзию, музыку, танец. Кроме того, они смешивают ритмы, позы, мелодии, которые не должны быть смешаны в идеальном творении. Например, к словам, имеющим отношение к мужчинам, Музы не добавили бы женскую мелодию. Музы обладают целостным искусством μουσικῆ, в котором звук, слово и движение нераздельны, поэтому поэтическое вдохновение сродни мистерияльному слиянию, где границы между внутренним миром человека и реальностью стираются, а значит, не может быть ничего разделенного: «Так и Муза сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других восторженных. Все хорошие эпические поэты не благодаря уменью слагают свои прекрасные поэмы, а только когда становятся вдохновенными и одержимыми; точно так и хорошие мелические поэты; как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; когда ими овладеет гармония и ритм, они становятся вакхантами и одержимыми» [Платон, *Ион* 534а, пер. Я. Боровского]. Таким образом, дифференциация внутри музыки может случиться только по человеческому произволу, лишенному божественного дара.

Подобное разделение показывает выход музыки из повседневно-бытовой, религиозной и социальной сферы в область эстетического и этического. Описывая искусство μουσικῆ, Платон говорит об идеальном его воплощении – когда им владеют Музы. Но в мире дольнем им заняты люди, которые не могут овладеть слиянием музыкальности. Происходит «очеловечивание» музыкантов, от награжденных божественным даром Муз к поэтам, которые неспособны удержать прекрасное единство словесного, музыкального и танцевального искусства, что делает их несовершенными и несправедливыми¹².

Представляется, что слово ῥυθμός в отношении музыки и стихосложения начало применяться в период значительных преобразований в музыкальной культуре. К IV веку музыка стала эстетизироваться и теоретически обрамляться, в связи с этим образовывались новые понятия, которые могли зафиксировать сформировавшиеся за века феномены. Но что способствовало выбору данной вариации «формы» для обозначения музыкального ритма? Вероятно, ее специфика, заключающаяся в фиксации движения.

Несмотря на то что Платон применил слово «ритм» к форме движения тела, он не разработал полноценной теории ритма. Спустя несколько десятилетий такую теорию развил ученик Аристотеля – Аристоксен. Он ока-

¹¹ Изменения в музыкальной культуре связаны не только с самой музыкой, но и с трансформацией памяти, случившейся из-за развития письменной культуры [11].

¹² Действительно, начиная с VI века виртуозность и новаторство стали более явны в инструментальной музыке, что способствовало усложнению музыкальных форм [14, р. 26].

зал влияние на последующие поколения музыковедов, из текстов которых мы можем собрать некоторые дополнительные данные к сохранившимся двум отрывкам его собственного трактата о ритме.

Аристоксен: от космологии к феноменологии

Если ранее мы обсуждали музыкальные теории, связанные с глобальными процессами космического, божественного мира, космологией и этикой, то сейчас, переходя к концепции Аристоксена, мы рассмотрим музыку исключительно изнутри ее системы. Переход связан с фундаментальным отличием методологии Аристоксена (унаследованной от Аристотеля¹³) от пифагорейской традиции¹⁴, стремившейся объяснить музыкальные явления через математические понятия.

Рассмотрение музыкальной теории начнем с того, что сам автор считал ее фундаментом, – с гармоник. Наука¹⁵ гармоник изучает основы музыкального звучания – внутренний строй мелодии, состоящий из «систем и ладов» [Аристоксен, *Элементы гармоник*, I, 2, пер. В. Цыпина]. Она включает исследование закономерностей построения мелодических структур, принципов упорядочения интервалов в музыкальное целое (а не набор отдельных звуков или интервалов), различий между высокими и низкими тонами [8, р. 137]. Всего Аристоксен выделяет три музыкальные науки, каждая из которых имеет свой предмет и самостоятельную систему, но гармоника является первой среди них. Выделение трех дисциплин – ποιητική, ῥυθμική и ἁρμονική – стало квинтэссенцией процесса дифференциации музыкального искусства. Каждая из них занимается аспектом μουσική, но именно гармоника имеет первостепенное значение, ведь она раскрывает природу (φύσιν) всего мелоса (μέλος)¹⁶.

Практически полностью сохранились три книги, объединенные под названием «Элементы гармоник». Традиционно они считались единым трактатом, однако современные исследования предлагают иную интерпретацию. Бэйкер считает, что первая книга является более ранним сочинением, в качестве основных аргументов отмечая: 1) нелогичность повторного введения в

¹³ Конечно, когда речь идет об Аристоксене, важно помнить о таком значительном влиянии, ведь во многих «ходах» ученого кроется аристотелевский метод.

¹⁴ Отношения Аристоксена с пифагорейцами были нестабильны и напряженны. Несмотря на то что его музыкально-теоретический путь начинался именно в пифагорейской среде [7, р. 119–126]), позднее он стал отрицать данный подход, противопоставляя ему свое понимание музыки.

¹⁵ Важное преобразование в теории музыки, которое совершил Аристоксен, – выделение ἁρμονική в особую область знаний – самостоятельную, не определяемую ничем, кроме нее самой, науку. Гармоника – это фундаментальный, самый важный вид ἐπιστήμη, связанный с μέλος.

¹⁶ В данном понимании μέλος – не совокупность речи, ритма и мелодии, а только мелодия, абстрагированная от слов и ритма.

тему во второй книге¹⁷; 2) появление во второй книге принципа δύναμις, который не упоминается в первой книге; 3) во второй книге Аристоксен относит μελοποιΐα к разделу гармоник, несмотря на то что в первой отрицал ее принадлежность данной науке [8, р. 117]. Это позволяет утверждать, что дошедший до нас корпус включает тексты, которые относятся к различным периодам творчества Аристоксена. Мы ограничимся анализом первой книги.

В ней намечаются основные цели и направления исследования; выдвигаются те вопросы, о которых «необходимо сказать» [*Элементы гармоник*, I, 17, 19, 20, 21, 24 и др., пер. В. Цыпина], для того чтобы полноценно познать предмет. Необходимость объясняется ошибочностью или же неполнотой прежних трактовок. Теоретик неоднократно подчеркивает стремление начать сначала, чтобы определить достоверные основания гармоник.

Во вступлении к первой книге Аристоксен относит гармонику к созерцательным (θεωρητικόν) наукам, тем самым проявляя приверженность аристотелевской классификации наук¹⁸. Согласно Аристотелю, теория (θεωρία) – высшее состояние разума, и науки, относящиеся к этому виду, также являются наиболее фундаментальными. Если Аристотель относит к созерцательным наукам математику, физику и метафизику, то Аристоксен расширяет список и включает в него гармонику. Здесь определяется и понятная для Аристоксена «бесполезность» науки в аристотелевском смысле: она имеет цель в самой себе и не выходит за рамки собственного предмета. Этим гармоника отличается от поэтики, которая имеет внешнюю цель – творчество. Поскольку гармоника исследует начала мелоса (μέλος), она становится своеобразной первой музыкой (πρώτη μουσική), по аналогии с первой философией (πρώτη φιλοσοφία)¹⁹.

В другом фрагменте, касающемся природы голоса, также прослеживается опора на Аристотеля. В голосе (φωνή) ученый выделяет не только высокое и низкое положение (что традиционно), но и процессы повышения и понижения, которые не отождествляются с самими положениями. В этом различении заметен след аристотелевской дихотомии возможного и действительного: повышение является высоким «в возможности». Это значит, что голос – не просто движение (как считали до Аристоксена), а движение интервальное, т. е. покоящееся на определенных высотах.

¹⁷ Станным здесь кажется то, что в двух книгах уделяется большое внимание введению в проблематику и подробному объяснению причин исследования гармоник. Эти вступления содержат как повторы, так и некоторые различия, что приводит к выводу, что они относятся к разным периодам написания.

¹⁸ Примечательно то, что Аристоксен редко ссылается на Аристотеля напрямую. Метод учителя будто встроен в сам способ мышления теоретика. Складывается впечатление, что уроки усвоены так, что применяются как самоочевидное. Терминология, способ аргументации, структура текста позволяют увидеть преемственность перипатетической школы там, где она не проговаривается.

¹⁹ Наука, изучающая начала и высшие причины и описанная Аристотелем.

Согласно Аристоксену, описание *мелос* подразумевает различения двух процессов: воспроизведения и восприятия. Музыкальный *мелос* возникает в голосе или инструментах, именно через них он воспроизводится. Но гармоника как наука занимается не воспроизведением, а восприятием на уровне слуха. Слухом мы различаем величины в непрерывном потоке звука. Человеческое восприятие имеет ограничения, поэтому гармоникам не следует опираться на абстрактные понятия, «допускать» предположения, не основанные на опыте. Следовательно, к науке не относится то, что не может быть услышано, и мы не можем говорить о гармонии движения космических сфер, как это делают пифагорейцы, так как не способны их услышать.

Феноменальность предмета гармоник — главный научный критерий по Аристоксену. Позволим себе забежать вперед и процитировать фрагмент из книги II:

«Вообще, надо иметь в виду, что для нас рассмотрение всего [музыкального] *мелос* сводится к тому, как свойственно голосу, повышаясь и понижаясь, располагать интервалы... Доказательство тому мы пытаемся давать, сообразуясь с феноменами, а не так, как наши предшественники. Одни из них, исходя не из чувственного восприятия и искажая его до неузнаваемости, привлекают умопостигаемые причины и утверждают, что есть какие-то числовые соотношения... то, что они говорят, не имеет никакого отношения к феноменам и противоречит им»²⁰ [Аристоксен, *Элементы гармоник*, II, 10, пер. В. Цыпина].

В данном тексте стоит обратить внимание на греческое выражение *τοῖς φαινομένοις*. Оно раскрывает исключительность научного метода Аристоксена: ученик Аристотеля рассматривает аспекты *мелос* не как объективные процессы, онтологически обуславливающие природные или человеческие отношения, а как переживания, данные в восприятии.

При чтении трактата «Элементы гармоник» складывается впечатление, что тезисы Аристоксена базируются на основных определениях, которые представлены в «Физике» Аристотеля. Но если Аристотель говорит о природе движения в целом, то Аристоксен конкретизирует область исследо-

²⁰ В отрывке мы видим явную критику пифагорейского отношения к музыкальной теории, но, несмотря на теоретические и методологические расхождения с пифагорейцами, есть нечто, объединяющее две традиции: связь музыки с медициной. Известно, что Аристоксен писал о пульсе и его связи с музыкальной теорией. В начале статьи, когда речь шла о пифагорейской музыке, мы привели свидетельство о способах музыкального лечения. Продолжение этой цитаты раскрывает новые грани аристоксеновского подхода, — использование музицирования в качестве исправительного средства: «Так некий человек, обезумевший от звуков трубы, пришел к музыканту Аристоксену — ведь он получил оракул... При первом звуке трубы этот человек начинал до неприличия громко кричать, если же до него доносился звук походного горна, он просто сходил с ума, страдая еще сильнее. Тогда Аристоксен начал понемногу приучать его к звуку авла, и в результате так выработанной привычки он затем смог переносить и звук труб» [Аполлоний, *Удивительные истории* 49, 1–3, Теофраст, фр. 726A Fortenbaugh, пер. Афонасина].

вания движением μέλος. О голосе он пишет в терминах места, движения и покоя, бесконечности. «Время есть число перемещения (ὁ χρόνος ἀριθμός ἐστὶν κινήσεως)», – пишет Аристотель [Аристотель, *Физика* 220а, пер. В. Карпова]. Время накладывается на движение, делая его воспринимаемым через число, следовательно – в гармонике числом движения выступает ритм. Поскольку ритм, являясь временной характеристикой движения, не может изучаться в рамках гармоник (ведь каждый объект, согласно Аристотелю, должен изучаться собственной наукой), мы перейдем к рассмотрению другого трактата Аристоксена – «Элементы ритмики».

В данном тексте зафиксирована иная феноменологическая идея Аристоксена: ритм связан с чувственным восприятием и не является каким-то объективным принципом самого космоса. У ритма есть своя природа, которая не исходит из ритмизируемого, а накладывается на него; они соотносятся «как схема и схематизируемое» [Аристоксен, *Элементы ритмики*, II, 3, пер. Е. Афонасина]. Ритмизируемое способно преобразовываться в различные величины времен или делиться. По Аристоксену, ритм – не только форма движения тела, но и речи, и μέλος'а, что отражает его прямую связь со временем. Теоретик вводит понятие «первое время» (πρῶτος χρόνος) – неделимого и минимального отрезка времени, воспринимаемого в ритмизируемом [17, р. 28]. Двойное, тройное и четвертное время кратны длительности первого. Иначе говоря, существует минимум, необходимый для восприятия, длительность, которую способен почувствовать человек, что подтверждает ограниченность человеческого восприятия.

Ритм строится из кратных отношений единиц. Аристоксен различает несоставное время (это отрезок времени, вмещающий только один элемент), и составное (тот же временной отрезок, но заполненный несколькими элементами). Одно и то же время может быть несоставным для одного ритмизируемого, но составным для другого. Например, один слог может петься на двух нотах и будет несоставным для речи, но две ноты – составными для μέλος'а. Или одна нота может петься на двух слогах: время не составное относительно μέλος'а, но составное для речи. Единицей ритма является стопа – то, посредством чего ритм становится воспринимаемым. Стопа имеет способность подниматься (арсис) и понижаться (тесис), что соответствует сильной и слабой доле. Ритм строится на противопоставлении, из которого рождается движение (вспомним борьбу и движение в гармонии), стопа не может состоять из одного времени. Важно, что отношения между арсисом и тесисом могут быть пропорциональными, т. е. равными, или кратными (1 : 1, 2 : 1) и непропорциональными, где отношение находится «между двумя пропорциями» [Аристоксен, *Элементы ритмики*, II, 20, пер. Е. Афонасина]. Аристоксен выделяет семь критериев различения стоп: величина, род, пропорциональность и непропорциональность,

составность и несоставность, разделение, схема и противопоставление. Среди естественных для человеческого восприятия родов он называет дактилический (1 : 1), ямбический (2 : 1, 1 : 2) и пеонический (3 : 2, 2 : 3). Теоретически можно сконструировать множество иных отношений, которые применимы в музыке, но они окажутся неритмичными, т. е. неприятными для слушателя. Аристоксен подчеркивает целостность восприятия музыки: оно не только интеллектуально, но и чувственно. Подобную мысль формулирует и Порфирий: «Ведь музыка – не только логическое учение, но чувственное и логическое вместе; следовательно, тому, кто по-настоящему ею занимается, необходимо не упускать обе ее стороны, ведущими же полагать чувственные явления, поскольку из них должен исходить разум» [Комментарий к «Гармонике» Птолемея, 28, 9-19, пер. А. Щетникова].

Исследователи фрагментов нередко пытаются соотнести теоретические модели Аристоксена с новыми эмпирическими данными по восприятию ритма. В XIX веке Вестфаль иллюстрировал тезисы Аристоксена композициями Баха и других авторов [13, р. 30]. Более поздние исследования подтверждают в ряде случаев многие гипотезы Аристоксена. Тем не менее вопрос о применимости его ритмики к реальной древнегреческой музыке остается дискуссионным. Марчетти подробно рассматривает детали этого разногласия. В XIX–XX веках господствовало мнение (от Бёкха до Пирсона), что вся греческая поэзия подчинялась изохронным (равнодолевым) ритмам, описанным Аристоксеном. Однако это предположение опирается на проекцию западной музыкальной традиции. Другие (например, Вилламовиц) считали, что изохронность появилась лишь в позднеклассической и эллинистической музыке и полностью вытеснила прежние формы, в связи с чем текст Аристоксена не может использоваться для изучения всего разнообразия греческой метрики. Позднее Пирсон занялся новым изданием «Элементов ритмики», чтобы вернуть трактату былую значимость в исследовании античного музыкального наследия. Он определяет *ῥυθμοποίη* как исполнение, а не схему стиха и принимает равнодолевость стоп, предлагая реконструкции исполнения стихов [15, р. 60].

Подробное рассмотрение теории Аристоксена с точки зрения его приверженности аристотелевской методологии является одним из путей к решению данной проблемы. Благодаря этому мы можем отличить понятия, которые относятся к музыкальной традиции Греции, от их концептуализации в терминах Аристотеля.

Заключение

Мы исследовали значения, в которых мыслятся музыкальные термины. Изменения значений слов *ῥυθμός* и *ἁρμονία* отражают сдвиг в эпистемологической модели античной мысли. То, что в архаическом и классиче-

ском контексте понималось как объективная закономерность, позднее стало рассматриваться как структура человеческого восприятия.

В первых параграфах говорилось о гармонии как о системе, соотносящейся с большими космическими закономерностями, а о ритме – как о сфере, касающейся природы человека. В идеях Аристоксена мы нашли аналогичную параллель, но на другом уровне: гармония охватывает *μέλος* как движение, его структуру, связи между частями, тогда как ритм относится к человеческому восприятию этой мелодии во времени – к схеме, которая с необходимостью накладывается на мелодический рисунок, чтобы сделать его доступным для постижения. В отличие от пифагорейцев, для которых гармония скорее онтологический термин, выражающий космическую организацию, Аристоксен исследует гармонию с точки зрения психофизиологии восприятия. Сместив акценты, ученик Аристотеля совершил переворот от метафизики к феноменологическому описанию, наследуя метод учителя исследовать явления из них самих.

Список источников

1. *Архилох*. Фрагменты // Античная лирика / пер. В. Вересаева. – М.: Художественная литература, 1968. – 624 с.
2. *Платон*. Законы / пер. А. Егунова // Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 1994. – 831 с.
3. *Платон*. Ион / пер. Я. Боровского // Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – 864 с.
4. *Платон*. Филеб / пер. Н. Самсонова // Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1994. – 654 с.
5. Фрагменты греческих философов. Ч. 1 / сост. А. Лебедев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. – 575 с.
6. *Аристоксен*. Элементы ритмики / пер. Е. Афонасина // Афонасин Е.В., Афонасина А.С., Щетников А.И. ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ. Очерки истории античной музыки. – СПб.: РХГА, 2015. – С. 127–147.
7. *Аристоксен*. Элементы гармоник / пер. В. Цыпина. – М.: Изд-во Моск. консерватории, 1997. – 134 с.
8. *Аристотель*. Физика / пер. В. Карпова. – М.: Соцэкгиз, 1936. – 230 с.
9. *Геродот*. История / пер. Г. Стратановского. – М.: Ладомир, 2001. – 740 с.
10. *Фукидид*. История / пер. Г. Стратановского. – М.: Наука, 1981. – 543 с.
11. *West M.L.* Greek Lyric Poetry. – Oxford: Clarendon Press, 2008. – 240 p.

Литература

1. *Афонасина А.С.* Рождение гармонии из духа *Tekhne* // *Schole*. – 2012. – Т. 6, № 1. – С. 58–67.

2. *Афонасин Е.В., Афонасина А.С. ΙΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ. Очерки истории античной медицины.* – СПб.: РХГА, 2017. – 369 с.
3. *Афонасин Е.В., Афонасина А.С., Щетников А.П. ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ. Очерки истории античной музыки.* – СПб.: РХГА, 2015. – 472 с.
4. *Зубов В.П. Античная метрика и античные учения о пульсе // Зубов В.П. Из истории мировой науки: избранные труды, 1921–1963.* – СПб.: Алетейя, 2006. – С. 191–272.
5. *Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика.* – М.: Музгиз, 1961. – 415 с.
6. *Algra K. Concepts of Space in Greek Thought.* – Leiden; New York: Brill, 1994. – 365 p.
7. *Barker A. Greek Musical Writings. In 2 vols.* – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 580 p.
8. *Barker A. The Science of Harmonics in Classical Greece.* – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 481 p.
9. *Benveniste É. Problems in General Linguistics.* – Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1971. – 288 p.
10. *Brancacci A. “Democritus’ Mousika” // Democritus: Science, The Arts, and The Care of The Soul / ed. by A. Brancacci, P.-M. Morel.* – Leiden; Boston: Brill, 2007. – P. 181–207.
11. *Calame C. Rythme, voix et mémoire de l’écriture en Grèce classique // Rhuthmos.* – 2011, January. – URL: <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article254> (accessed: 01.08.2025).
12. *Chaturvedi A. Harmonia and Rta // Universe and Inner Self in Early Indian and Early Greek Thought.* – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. – P. 40–54.
13. *Marchetti C. Aristoxenus. Elements of Rhythm: Text, Translation, and Commentary. With a Translation and Commentary on POxy 2687.* – New Brunswick, NJ: Tadora Press, 2009. – 192 p.
14. *Mathiesen T. Apollo’s Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages.* – Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1999. – 806 p.
15. *Pearson L. Aristoxenus Elementa Rhythmica: The Fragments of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory.* Oxford: Oxford University Press, 1990. 156 p.
16. *Todorov H. Archilochus’ ῥυθμός: A Take on Fragments 128 and 129 // Open Journal for Studies in Linguistics.* – 2018. – Vol. 1, N 2. – P. 35–46.
17. *Williams C. The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm.* – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – 191 p.

References

1. *Afonasina A.S. Rozhdenie garmonii iz dukha Tekhne [The Birth of Harmony from the Spirit of Techné]. Schole, 2012, vol. 6, no. 1, pp. 58–67. (In Russian).*
2. *Afonasin E.V., Afonasina A.S. ΙΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ. Очерки истории античной медицины [IATRIKE TECHNE. Essays on the History of Ancient Medicine]. St. Petersburg, RKHGA Publ., 2017. 369 p.*

3. Afonasin E.V., Afonasina A.S., Shchetnikov A.I. *ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ. Ocherki istorii antichnoi muzyki* [MOUSIKE TECHNE. Essays on the History of Ancient Music]. St. Petersburg, RKHGA Publ., 2015. 472 p.
4. Zubov V.P. Antichnaya metrika i antichnye ucheniya o pul'se [Ancient Metrics and Ancient Doctrines of the Pulse]. Zubov V.P. *Iz istorii mirovoi nauki: izbrannye trudy, 1921–1963* [From the History of World Science: Selected Works, 1921–1963]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2006, pp. 191–272.
5. Losev A.F. *Antichnaya muzykal'naya estetika* [Ancient Musical Aesthetics]. Moscow, Muzgiz Publ., 1961. 415 p.
6. Algra K. *Concepts of Space in Greek Thought*. Leiden, New York, Brill, 1994. 365 p.
7. Barker A. *Greek Musical Writings*. In 2 vol. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. 580 p.
8. Barker A. *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007. 481 p.
9. Benveniste É. *Problems in General Linguistics*. Coral Gables, Florida, University of Miami Press, 1971. 288 p.
10. Brancacci A. Democritus' Mousika. Brancacci A., Morel P.-M. (eds). *Democritus: Science, The Arts, and The Care of The Soul*. Leiden, Boston, Brill, 2007, pp. 181–207.
11. Calame C. Rythme, voix et mémoire de l'écriture en Grèce classique. *Rhuthmos*, 2011, January. Available at: <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article254> (accessed 01.08.2025).
12. Chaturvedi A. Harmonia and Rta. *Universe and Inner Self in Early Indian and Early Greek Thought*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, pp. 40–54.
13. Marchetti C. *Aristoxenus. Elements of Rhythm: Text, Translation, and Commentary*. New Brunswick, NJ, Tadora Press, 2009. 192 p.
14. Mathiesen T. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, London, University of Nebraska Press, 1999. 806 p.
15. Pearson L. Aristoxenus Elementa Rhythmica: The Fragments of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory. Oxford, Oxford University Press, 1990. 156 p.
16. Todorov H. Archilochus' ῥυθμός: A Take on Fragments 128 and 129. *Open Journal for Studies in Linguistics*, 2018, vol. 1, no. 2, pp. 35–46.
17. Williams C. *The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009. 191 p.

Статья поступила в редакцию 31.03.2026.

Статья прошла рецензирование 18.04.2026.

The article was received on 31.03.2026.

The article was reviewed on 18.04.2026.