

УДК 781.1

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-20

*Гнатишин Оксана Євстафіївна*  
доктор мистецтвознавства, доцент  
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0003-1878-8214>

## ЖАК ГАНДШІН І ЙОГО РОЗУМІННЯ СУТІ МУЗИЧНОЇ НАУКИ У СЕРЕДИНІ ХХ СТ.

У міжвоєнний період і особливо після закінчення Другої світової війни у західноєвропейській музикології спостерігалася тенденція до (пере-) осмислення суті науки про музику та її завдань. До цього спонукали як внутрішні чинники (активне множення і розвиток різних об'єктів аналізу), так і зовнішні. Одним із найважливіших серед останніх було утвердження у СРСР методу соціалістичного реалізму, котрий зумовив появу т. зв. «радянського музикознавства»<sup>1</sup> і наполегливо нав'язувався дослідникам із країн Східної Європи («соціалістичного табору»). Обізнані з тамтешнім станом справ у цій галузі науковці, котрі покинули радянську Росію й опинилися у вільному від заборон, ідеологічних вимог науковому середовищі дослідників Західної Європи, шукали методологічної опори своїм науковим пошукам і сферам зацікавлення. Такою опорою стало для них строге розуміння суті музикології та її завдань<sup>2</sup>, що запобігало розпорошенню дослідницьких зусиль.

Вельми цікавий погляд на природу і сутність тоді молодого, проте вже доволі розвинутої галузі висловив відомий швейцарський музикознавець і органіст Жак Гандшін (фр. *Jacques Handschin*, також зустрічається напис *Хандшин*) (1886–1955). Народившись у Москві у швейцарській родині, юнак здобув початкову освіту у гімназії, згодом у місцевому Петропавлівському чоловічому училищі при лютеранській церкві свв. Петра і Павла. Для подальшого навчання поїхав до Швейцарії, де навчався у торговельній школі м. Невшатель (Neuchâtel). Згодом, у 1905-му, студював історію та математику у Базельському університеті, у 1905/06 рр. – у Мюнхені, а в 1906/07 рр. – у Лейпцігу, теж історію, математику, а ще філологію і політичну економію. У сфері музикології не завершив регулярних університетських студій (відвідував лише виклади Г. Рімана в Лейпцігу та Е. Горнбостля у Берліні), відаючи перевагу студіюванню в 1905/07 рр. органного виконавства та теорії спочатку в Мюнхені у М. Регера, потім – у Лейпцігу в К. Штаубе і в Парижі у Ш.-М. Відора.

Після завершення навчання й пізніше, у період 1909–1920 рр., Гандшін жив у Росії, де концертував як органіст, викладав гру на органі у консерваторії Придворного Музичного товариства в Петербурзі (від 1915 р. на посаді професора), періодично відвідуючи

<sup>1</sup> Нагадаємо, що ідеологи «радянського музикознавства» зобов'язували учених головню описувати та інтерпретувати об'єкти та явища музичної культури, а ще критично (з панівних марксистсько-ленінських позицій) їх оцінювати та популяризувати [1, с. 13–14 (прим. 15)].

<sup>2</sup> Західноєвропейські вчені вважали завданням музикології як науки про музику «вивчення створених людиною законів, відповідно до яких формується музика, за допомогою строго наукового методу» [1, с. 14 (прим. 15)].

Базель із виступами у місцевій катедрі. У роки перебування в Росії Гандшін розпочав також свою музично-критичну (у петербурзьких газетах публікував статті про органне виконавство) та дослідницьку діяльність. Як запевняють російські музикознавці, ті «основні» (а насправді лише ранні) праці Гандшіна присвячені історії середньовічної музики, котрі, як і нотатки для дисертаційної теми про музичну культуру XIV ст., здебільшого загинули, і на Заході йому довелося розпочинати все спочатку.

Проте у 1920 р. Гандшін покинув Росію назавжди. Переїхав до Швейцарії, де прожив аж до смерті у 1955 р., тобто більшу частину життя. Працював органістом у Санкт-Галлені, Цюриху і Базелі. У 1921 р. на філософському факультеті університету в Базелі під керівництвом К. Нефа (K. Nef) написав працю *«Choralbearbeitungen und Kompositionen mit rhythmischem Text in der mehrstimmigen Musik des 13. Jahrhunderts»* («Хоральні аранжування та композиції з ритмічним текстом у поліфонічній музиці XIII ст.»). Там же 1924 р. (за іншими даними 1923 р.) габілітувався на доктора, представивши працю *«Über die mehrstimmige Musik der St. Martial-Epoche»* («Про поліфонічну музику епохи Св. Марціала»). У 1924–1930 рр. Гандшін викладав історію музики у Базельському університеті: спочатку як доцент, у 1930–1935 рр. – професор надзвичайний, у 1935–1955 рр. – професор музикології. У 1936 р. Гандшіна обрали віцепрезидентом Міжнародного музикологічного товариства.

У Швейцарії Гандшін опублікував монографії про М. Мусоргського (1924), пізніше про К. Сен-Санса (1930), І. Стравінського (1933), також бл. 100 статей про окремих композиторів, на теми з історії античної музики, Середньовіччя, Ренесансу і пізнього бароко, XIX і XX ст., на теми з музичної психології, музичної естетики, спеціальних теоретичних проблем і етномузикології в авторитетних європейських наукових виданнях. Зібрав колекцію мікрофільмів середньовічних рукописів (загалом бл. 70 тис). Більшість із його статей увійшла до двох відомих на Заході збірок: першої, виданої Базельським відділенням Швейцарського музикознавчого товариства, – *«Gedenkschrift Jacques Handschin: Aufsätze und Bibliographie»* (Пропам'ятне видання творів Жака Гандшіна. Нариси та бібліографія / упоряд. Г. Рехс. Берн; Штутгарт, 1957. 397 с.) [4] та другої – п. н. *«Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Aufsätze»* (Про чисту гармонію і темперовані гами. Вибрані ессе / ред. М. Маєр. Аргус, Шлієнген, 2000) [6].

Однак визначальними у науковій спадщині вченого є два окремі ґрунтовні видання: книга *«Musikgeschichte im Überblick»* («Історія музики в короткому викладі» (нім.; 1948)) – підсумок гандшінівських музично-історичних рефлексій та капітальна теоретична праця *«Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie»* (нім.; 1948) («Якість звуку: Введення у звукову психологію») (компендіум досягнень Автора у сфері систематичної музикології, певною мірою вступ до психології сприймання звукового матеріалу). Такий внесок Гандшіна дав підстави фахівцям уважати його одним із найяскравіших представників західноєвропейської музикології у XX ст.

Важливо також, що, формулюючи свої погляди часто у вигляді дискусії з ідеями інших учених, інколи в рецензіях на їхні видання, Гандшін пропонував точні дефініції основоположних понять, широко апробованих тепер у багатьох ділянках історичної та систематичної музикології. Прагнення до якнайбільшої точності вислову проявляється також і в текстах зі сфери наукознавства, зокрема музикології. Найбільш відомими на цю тему на Заході (бо там опублікованими) є статті «Думки про сучасну науку» (1928) [4], «Роль націй в історії середньовічної музики» (1931)

[6, с. 68–95], а також «Музикологія та музика» (1955?) [3, с. 9–22]. Саме в останній, написаній уже у зрілому віці та з великим музикологічним досвідом, Гандшін представив свою концепцію суті музикології в її стосунку до музики. Та концепція була вперше оприлюднена вченим у його доповіді на 4-му Міжнародному музикологічному конгресі у 1949 р. за участю провідних західноєвропейських музикологів<sup>3</sup>. Для нас вона цікава передусім тим, що не тільки артикулює сенс науки про музику, її сутність і завдання. Її важливо сприймати у контексті відповідного (повоєнного) часу та з позицій ученого, котрий попри високу посаду професора, очільника науково-теоретичного підвідділу Музичного відділу Наркомпросу, засновника його друкованого органу – журналу «Відомості Науково-теоретичного підвідділу» («Известия Научно-теоретического подотдела»), ініціатора створення спеціалізованої музично-акустичної лабораторії, розпочаті важливі дослідження в галузі музичної акустики та джерелознавства, усе ж зрікся завидних можливостей і привілеїв та виїхав із більшовицької Росії до своєї етнічної батьківщини – Швейцарії, за що радянське музикознавство перестало його згадувати (спогади про вченого передавалися усно). За кордоном вільний від ідеологічного тиску та багатьох обмежень (особливо тих, що стосувалися фундаментальних експериментальних досліджень), контактуючи з багатьма талановитими сучасниками: композиторами, істориками, виконавцями, науковцями, Гандшін вільно реалізовував свої наукові плани, сміливо декларував оригінальні ідеї. Так, зокрема, запропонував сучасникам протилежний до загальноприйнятої «радянської» («музикознавчої») позиції (з її панівним методом соціалістичного реалізму<sup>4</sup>) погляд на музичну науку як на ще одну гуманітарну галузь, насамперед як науку про Людину.

Спадщину Гандшіна як одного з найважливіших і оригінальних музикологів ХХ ст. вивчають у спеціальному курсі Базельського університету. Даною публікацією адаптивного перекладу одного з його програмних текстів [5] не маємо на меті *безумовно ввести* думки швейцарського вченого в український науковий обіг (чимало з них із погляду сьогодення мають контраверсійний характер, зокрема й через відчутний вплив російської культури, хоча вельми показово, що російські музикознавці вивчають постать Гандшіна тільки за його ранніми критичними статтями та більшою мірою аналізують його органне виконавство, беззастережно ігноруючи подальшу «швейцарську» наукову спадщину), а тільки *ознайомити* зацікавлених із неординарним глибоким поглядом на музичну науку і музику, висловленим у середині 1950-х років. Тим більше що деякі ідеї Гандшіна виразно корелюють із поглядами його українського сучасника Б. Яворського, висловленими на 20 років раніше. Це свідчить про близькість поглядів, що нуртували в тогочасному українському та західноєвропейському інтелектуальному середовищі, та вказує на один із напрямів наукового дискурсу у даний період розвитку історії науки про музику.

<sup>3</sup> Учасники представляли іспанське, італійське, німецьке, французьке та інші музикологічні товариства за участю, зокрема, Вальтера Віори, Гельмута Вольфа, Поля Ланга, Отто Гомбоші, Курта Фішера, Ганса Енгеля, Манфреда Букофцера, Генріха Бесселера.

<sup>4</sup> «Беззастережне використання методу принесло велику шкоду й українській науці про музику, бо спричинило нехтування сутнісними дослідженнями музики, появу іншого типу дискурсу («каталогізації данностей»), зародження «науково-популярного жанру», що витіснив власне наукові публікації». Концептуальні ідеї української музикології ще довго вимушено крилися у навчальній літературі [2, с. 135].

Жак Гандшін

Музикологія та музика<sup>5</sup>

Шановні пані та панове, шановні колеги!

Ми зібралися тут на службі у дами, яку французькою [мовою] називають *musicologie*, *Musikwissenschaft* німецькою мовою, і [!] *Mouzykowyédényé* російською. Давайте на мить замислимося над тим, що ж за ім'я носить ця леді.

І *musicologie* французькою, і *музыковедение* російською мовою утворені на зразок німецького [терміна] *Musikwissenschaft* і означають у точному сенсі цього слова Науку, об'єктом [вивчення] якої є музика. Це аналог німецького *Naturwissenschaft* [на позначення] науки, об'єктом якої є природа і яка шукає l o g і с, згідно з якою відбуваються процеси в ній. Таким чином, метою музикології мало б бути вивчення законів, за якими твориться музика.

Дійсно, були музикознавці, які були спокушені цією аналогією і вірили, що мова йде про розкриття секретів музики. Але якщо ми трохи подумаємо, то побачимо, що [згадана] аналогія помилкова. [А все] Тому, що *музика*, як вона представляє себе насправді, не є продуктом природи, а витвором людини; це не даний об'єкт, а «*rérouéménon*» або «*rouéménon*» – річ, створена людиною. Водночас це не машина, що приводиться в рух пружиною. Отже, пояснення цієї речі ніколи не буде зведено до загальних законів, як природний процес, який повторюється і є завжди ідентичний, а який, по суті, є лише втіленням загального закону.

Ми ще можемо протиставити історичну подію, що завжди є людською дією, природному факту. Звичайно, дії людини підкоряються певним загальним законам – спочатку фізичним, потім фізіологічним і, крім того, якщо хочете, психологічним. Але вирішальним завжди залишається мотив: саме він змушує нас так чи інакше діяти в межах Краси, і це в точній відповідності з нашими особистими схильностями. Це правда, що можна заперечити, нібито в мистецтві все ще є технічний бік і що, оскільки мистецтво підкоряється певній техніці, його творіння менш спонтанні, ніж будь-яка інша людська дія. Перш за все важливий мотив, який зумовив [певний] вчинок, і цей мотив залежить від людини. Отже, історична дія є вираженням особистості, і ми додамо, що особистість може бути як колективною, так і індивідуальною. Ця дія є спонтанною і водночас вона стикається з так званою долею, тією силою, яка вразила уми стародавніх [людей] і яка, здається, більше не справляє враження на сучасників, хоча насправді це лише втручання трансцендентного (позасвідомого?) особистості.

Таким чином, виходить, що музичний факт стоїть на боці історичного факту. Утручання долі могло б здатися менш жорстоким у музиці, тому що на карту поставлено лише успіх музичного твору. Але вирішальним елементом завжди залишається мотив: саме він змушує нас діяти в межах Краси: так чи інакше це точно відповідає нашим особистим схильностям. Звичайно, можна заперечити, нібито в мистецтві все ще є технічний бік і що, оскільки мистецтво підкоряється певній техніці, його творіння менш спонтанні, ніж будь-яка інша людська дія. Але сама техніка, про яку ми тут чуємо, відображає схильності, зумовлені присмним задоволенням, і доказом цього є те, що в музиці існує не одна техніка, а різні види техніки (наприклад, техніка Палестрини, яка повністю відрізняється від анонімних старійшин, які моделювали літургійний спів, східний чи західний).

<sup>5</sup> Пропонований текст представляє доповідь Ж. Гандшіна на IV Міжнародному музикологічному конгресі в Базелі (Швейцарія) 29 червня – 3 липня 1949 р. (Société internationale de musicologie, quatrième congrès, Bale, 29 juin au 3 juillet 1949).

Отже, техніка в мистецтві – це сукупність процесів, спільних для епохи чи нації, тобто для колективної особистості. Вона являє собою традицію, яка передається і водночас зазнає трансформацій відповідно до змін смаку. Таким чином, вона близька до того, що ми називаємо стилем (можна сказати, що це зовнішній бік стилю), а стиль, як ми вже сказали, – це людина. Саме ця техніка становить предмет того, що ми в наших консерваторіях називаємо «теорією музики». Тут ми маємо дисципліну, яка систематично впорядковує технічні поняття, застосовні до музики, і це надає їй наукового вигляду; але факт залишається фактом, що така дисципліна певною мірою пристосовується до даної традиційної техніки, і, таким чином, вона завжди має у своїй основі смак.

Висновок очевидний, що справжнім об'єктом музикології є не музика як факт, даний сам по собі, а людина, оскільки вона виражає себе музично, або ж це музика, яка розглядається у зв'язку з людиною. Оскільки люди завжди відрізняються своєю індивідуальною особистістю або своєю колективною особистістю, яку ми могли б назвати видом, то є підстави говорити не про саму музику, а про види музики. Насправді завжди будуть певні елементи, що становлять загальну ідею музики, так само як є елементи, що становлять загальну ідею людини; але з погляду історії, як і з погляду музичної історії, це буде відносно небагато порівняно з нескінченною різноманітністю особистостей. Людина сама по собі існує лише в трансцендентній сфері, а саме як член християнської спільноти, яка єдина досягає рівності<sup>6</sup>.

Як я вже сказав, назва «музикологія» (німецькою мовою «musikwissenschaft») може вводити в оману в тому сенсі, що вона змушує нас думати про дослідження об'єкта, вже даного нам, одного і того самого. Тому ми повинні віддати перевагу більш загальній назві, яка передувала цій у XIX столітті, а саме «музична наука», німецькою мовою «musikalische Wissenschaft». Але термін Musikwissenschaft (= музикологія) прийнято, і ми не будемо намагатися йти проти усталеного вживання.

## II

У будь-якому разі ми погоджуємося, що це науковий розгляд питань, що стосуються музичного явища. Тож у чому полягає суть науки?

- По-перше, загально визнано, що наука – це більше, ніж знання. Можна мати багато знань про музику, можна бути її знавцем, не будучи музикознавцем.
- Науку відрізняє від простого знання, перш за все, факт формування системи, тобто скоординованої сукупності знань. Тоді наука шукає реальність і не задовольняється іменами чи поняттями, які не відображають реальності.
- По-третє, вона шукає ствердних, доказових і обов'язкових відповідей на запитання, які постають, тобто незалежно від якоїсь особистої точки зору. Ми бачимо різницю, яка таким чином, встановлюється між музикознавством і музичною теорією в тому сенсі, який ми надали останній.
- Але ми також повинні дистанціювати музичну науку та естетику. Естетика, як ми знаємо, представлена двома нюансами: один загальний, а інший – шуканий. У першому випадку це простий факт висловлення розмовою чи письмом, судження про музичний твір відповідно до хорошого чи поганого смаку, яким хтось володіє; в іншому – це застосування філософських міркувань до музичного явища, або, як ще можна сказати, спроба ввести музичний феномен у сферу поглядів філософії.

<sup>6</sup> Тут автор уживає філософський термін «трансцендентний» на означення непізнаного, такого, що переступає межі людського розуміння. Очевидно, для нього усі люди, створені Богом, як члени християнської спільноти, є однаково рівні між собою.

Але під філософією можемо мати на увазі лише філософію, оскільки способи розгляду суті речей [у них – музикології та філософії] різняться; і ними є бездоказові твердження, які не витримали б своєї протилежності. Ми охоче визнаємо, що філософія стосовно науки є чимось, що перевершує її в певному сенсі; але перевага, яку вона представляє у цьому сенсі, точно врівноважується її невизначеністю. Окрім того, хіба ми не повинні, поміркувавши, сказати, що це стосується всіх відділів людської діяльності і що переваги кожного з них компенсуються недоліками? Очевидно, що єдине, що перевершує їх усіх, оскільки є одночасно трансцендентністю та певністю, – це віра. Усі інші види діяльності зводяться до неї; і оскільки віра перевершує їх самою своєю природою, а не актом примусу, безперечно, що, орієнтуючись на неї, інші залишаються тими, ким вони є; чого б не було, наприклад, у випадку науки, яка хотіла б домінувати над мистецтвом, або філософії, яка намагалася б домінувати над наукою.

Такою є ідея визначення музикології або музичної науки, ідея, яка вказує як на її властивості, так і на її межі.

### III

Тепер давайте запитасмо себе, скільки років цій жінці, яку ми обслуговуємо. Звертаючись до дами, таке запитання може здатися негалантним; але в даному разі, безсумнівно, наше завзяття в служінні їй не зменшиться, якби ми помітили, що вона дуже похилого віку.

Питання, яке ми поставили, допускає дві різні відповіді залежно від того, чи розглядаємо ми музикологію в ширшому чи вузькому сенсі. У вузькому й точному значенні, яке ми щойно приписали їй, музикологія сягає приблизно століття тому; у ширшому розумінні вона сягає вічності, тому що, наскільки ми знаємо, музичне явище вже від свого народження викликало розмірковування.

Відповідно до останньої концепції, саме характер музикології як науки є визначальним. Це не означає, що ідея науки не існувала в минулому, але вона була охоплена більшим цілим, яке включало й музичну думку, тобто музичну теорію в тому сенсі, у якому ми її визначили, музичну естетику і власне науку про музику, не ізолюючи останню від решти. Ми могли б назвати цей набір «музичною теорією в широкому значенні», оскільки вона, як правило, протиставляється музичній практиці; або, якщо хочете, «музична наука в широкому значенні». У давні часи, в середні віки і в пізню античність та цілість мала назву, яка здається оригінальною: вона називалася просто музикою, латиною – «*musica*», тоді як музична практика мала задовольнитися назвою «*cantus*», що означає спів (включаючи гру на інструментах). Як ми пам'ятаємо, «музика», яку розуміють у такому розумінні, вважалася сестрою арифметики, геометрії та астрономії, з якими вона утворювала «*quadrivium*», вищий рівень ерудованості, тоді як нижній рівень, «*trivium*», складався з граматики, риторики і діалектики.

Тому ми можемо, коли люб'язні колеги з філософського факультету дають нам зрозуміти, що музикологія зародилася лише в другій половині XIX ст., відповісти, що музикологія в широкому розумінні цього слова була такою ж давньою, як і математика і філологія, якщо ми ототожнюємо останню з граматикою, або як філософія, якщо ми ототожнюємо останню з діалектикою; у всякому разі, вона вже була у той час, коли ще не було мови про історію чи позалатинську філологію.

Але ми належимо до сьогоденного часу, а тому маємо мати справу з музикологією у новітньому та вузькому розумінні. Як я вже сказав, їй трохи більше століття: вона з'явилася в першій половині XIX ст., одночасно в Німеччині та Франції. І серед мотивів,

які змусили її виникнути й розвиватися, був не лише науковий мотив (тобто бажання дослідити за допомогою строгого методу одну з цікавих галузей людської діяльності). Його коріння, власне, лежить у романтизмі, тому [музикологія] не лише із цікавістю, а й із ностальгією звертається до минулого. Саме тоді знову усвідомили, що готичне мистецтво – це мистецтво, а не варварство (нагадаю, велику роль у цьому русі відіграли «Археологічні аннали» Дідро<sup>7</sup>). Минуле, про яке йдеться цього разу, – це вже не класична античність, як у другій половині XVIII ст., у часи класицистичного гуманізму, а власне минуле [конкретних] європейських народів, і тому новий ретроспективний рух є вже пройнятий національним духом. Тому цей рух хоче не лише відтворити образ минулого, але й знову відкрити у цьому минулому чистоту, святу невинність, яку ми втратили і яку ми повинні воскресити (це не без певної плутанини між чистотою, мораллю та естетичною чистотою). Очевидно, якщо ми тікаємо від сьогодення, ця тенденція передбачає розчарування.

Але завжди є науковий мотив і метод. Звідки вони? Принаймні ми знаємо, що вони вже досить довго застосовувалися в класичній філології, і не тільки нова музикологія запозичила їх, але також германська чи романська філології, які зверталися до літературного минулого європейських народів. Окрім того, ідеал певної демонстрації отримав потужний поштовх від природничих наук, які потім почали підніматися до рівня лейбніціанської математики<sup>8</sup>.

Хоча ці два елементи, науковий і сентиментальний, різнорідні, вони можуть досить добре поєднуватися; і це навіть виглядає так, ніби між ними існує заздалегідь встановлена гармонія. Справді, сама повага, яку ми відчуваємо до минулого, вимагає від нас застосування точних методів у його дослідженні і виключає або повинна виключати будь-яку сваволю: сама любов, яку ми відчуваємо до об'єкта, зумовлює *зусилля*, яких вимагає його вивчення; і власне та любов може спонукати нас до його розуміння. Як би не було, ми часто бачили музикантів, які, звертаючись до старовинної музики з естетичною чи практичною метою, згодом відкривали в собі науковий порив – цікавість досліджувати невідоме і споглядати картину, велич якої міститься в ній самій.

Розкол, про який ми говоримо, триває в другій половині XIX ст., коли романтизм у мистецтві та літературі вже мертвий. Як одну з найкращих музикознавчих праць цього

<sup>7</sup> Нам не вдалося ідентифікувати працю Д. Дідро під такою назвою, як і не пощастило віднайти у його спадщині іншої праці про археологію. Тим часом загальновізною (і, ймовірно, тією, про яку згадує Ж. Гандшін) є «Енциклопедія, або Тлумачний словник наук, мистецтв і ремесел» (фр. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) – видатна французька енциклопедична праця епохи Просвітництва, написана в період між 1751 та 1772 рр. під керівництвом філософів Д. Дідро та Ж.Л. Д'Аламбера. Багатотомне видання служило довідником і коротким керівництвом з усіх існуючих на той момент знань і технологій, описуючи інструменти й способи їх застосування. Тим часом, згідно з естетичною концепцією Дідро, прекрасне можна розуміти як відображення реальних взаємозв'язків у зовнішньому світі. Визнаючи мистецтво «наслідуванням природи», включаючи в поняття «природи» і суспільне буття, Дідро стверджував, що у ній немає нічого зайвого: усі особливості будови людського тіла, матеріальних предметів відповідають природним законам, які адекватно фіксуються лише митцями. У галузі художньої творчості для Дідро добре те, що правдиво відображає життя, а не лише відповідає вимогам витонченого смаку та освіченого розуму.

<sup>8</sup> Тут, мабуть, йдеться не стільки про математичні дослідження німецького філософа, математика, фізика, мовознавця Г.В. Лейбніца як такі, а застосовані ним у цій галузі методи, оскільки для вченого принципово було керуватися принципом, що саме логічний доказ гарантує об'єктивність та істинність знання.

періоду назву працю Філіпа Спітта про Баха<sup>9</sup>, твір, який представляє течію, що в музиці XIX ст. прагнула до відновлення імені старого німецького майстра. З одного боку, ми не можемо заперечувати, що цей твір прагне показати нам у мистецтві Баха «чистоту», втрачену з того часу, і що він сентименталізує його, надаючи йому риси, які Спітта хотів би бачити у композитора, але які [насправді] відсутні. З іншого боку, тим не менше він чудовий із наукового погляду, спочатку як біографія, заснована на найретельнішому дослідженні, а потім і, перш за все, як дослідження, присвячене важливій історичній проблемі та розкриттю зв'язків, що єднають мистецтво Баха з його попередниками. Очевидно, що це результат постійної роботи (хоча його завжди можна вдосконалювати в деталях), тоді як, розглядаючи його під іншим кутом, він просто показує нам, які саме естетичні тенденції, що існували тоді в Німеччині, проявилися в науковій сфері (а це ті самі тенденції, які, з погляду художньої творчості, проявилися у творчості Брамса<sup>10</sup>). Тому ми будемо розрізняти привабливість, яку може проявляти предмет, методи, застосовані для його вивчення, і важливість отриманих наукових результатів.

#### IV

Дотримуючись цих міркувань, ми легко розуміємо, що нове музикознавство спочатку було виключно історичним. Тепер, якби я говорив про долю музики у зв'язку з логікою як такою, я мав би тут згадати появу музичної психології та етнології наприкінці XIX ст., дисциплін, покликаних змінити її фізіономію та відновити універсальність стародавньої «musica», але зберігаючи її при цьому на суто науковому рівні. Проте, оскільки ми говоримо про зв'язок між музикознавством і музикою, то маємо слідкувати передусім за долею її історичної галузі, бо саме там ці стосунки між музикознавством і музикою представляють свою суть. Цікаво, що після появи музичної психології та етнології історична галузь музикознавства спочатку продовжувала свій похід, ніби нічого й не сталося, і ми навіть спостерігали певний історичний екстремізм, тобто тенденцію до підпорядкування цих нових дисциплін історичному музикознавству.

Попередньо встановлена гармонія між естетичними та науковими тенденціями, про яку ми говорили, набула в нашому столітті більш конкретних форм: вона проявилася як спільність інтересів. І ця спільність іноді вела до утилітарності: музиканти культивували старовинну музику, а музикознавці надали їм для цього засоби, публікуючи цю музику, перекладену на сучасну нотацію і вважалось, що це спільна робота з її реконструкції. Тому музикознавство набуло характеру прикладної науки (застосовуваної якщо не для досягнення матеріальної, то для здобуття естетичної мети), і завжди було багато людей, для яких важливість дисципліни вимірювалася відчутними плодами, які вона приносить.

У подальшому союз, про який ми говоримо, ставав дедалі тіснішим. Наступний крок привів до ідеї реконструкції звуку: відтепер лозунгом стала «Aufführungspraxis»<sup>11</sup>, тобто

<sup>9</sup> Мова про працю німецького філолога і музиколога, історика музики Ю.Ф. Спітта (Jul.Ph. Spitta) «Йоганн Себастьян Бах, його творчість та вплив на музику Німеччини» (Spitta Ph. Johann Sebastian Bach, sein Schaffen und sein Einfluss auf die deutsche Music): in 2 bd. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873–1880).

<sup>10</sup> Як відомо, у своїй творчості Й. Брамс розвивав класичні традиції, які збагатив романтичним змістом. Імпровізаційний склад музики композитора поєднується в ній зі строгою логікою розвитку. У т. зв. «війні романтиків» між представниками радикального напрямку в музиці Вагнером і Лістом, з одного боку, і консерваторами — з іншого, Брамс надав перевагу естетиці «поетичної» музики.

<sup>11</sup> Практика впровадження.



ми хотіли не лише відновити стародавні музичні тексти, але й можливості акустичних інструментів, які б регулювали його виконання, або також повертати до використання старі інструменти.

Давайте на хвилинку поміркуємо. Якщо ми надаємо терміну «реконструкція» значення «відновлення стану речей», то очевидно, що це не може бути метою науки, яка відповідає лише за те, щоб показати, як усе сталося, прояснити послідовність подій і згрупувати їх у логічний спосіб (можливо, ми виявимо, що це небагато, але ми могли б так само легко стверджувати, що це багато). Якщо, з іншого боку, епоха настільки незадоволена тим, що вона сама виробляє, що шукає свого порядку у відтворенні стародавніх форм мистецтва, то це тому, що визначальним став мотив естетичного порядку (або навіть морального). Отже, є відтворення і відновлення. Ми були надто схильні вірити, що одне не може йти без іншого і що точно відтворена музика обов'язково повинна нас задовольняти. Оскільки ми люди нашого часу, а не XVI ст., то зрозуміло, що музика, яку вони чули, навіть виконана в ідентичних акустичних умовах, не може справити на нас такого впливу, як на них. Дана історична музика створювалася людьми і для людей певного часу, чие естетичне сприйняття було спрямоване не в наше русло; і навіть звучність якогось інструменту не була для них такою, якою вона є для нас, тому що у світі звукових кольорів, як і у світі кольорів загалом, жоден не має цінності сам по собі, хоча вони мають цінність відносно інших і особливо тих, до яких ми звикли. Безперечно, у всьому цьому можлива певна адаптація і, можливо, старанне часте виконання старовинної музики цьому сприяє; але ця здатність до адаптації має свої межі, і, мабуть, навіть не варто розвивати її надмірно. Тому в цих спробах реконструкції ми будемо розрізняти елемент (внесок) науки та долю дійсності і позбудемося упередженої думки, що кожне відкриття науки у цій галузі вже є збагаченням мистецтва.

Але як назвати цю тенденцію асимілювати себе з минулим дослідженням історії? Я називаю це німецькою мовою *d'historisme*; а по-французьки краще було б сказати *historicisme*. Правду кажучи, у французькій мові це слово начебто ще не затвержене офіційними словниками, але це не суттєво. Йдеться про зловживання історією і в даному разі про факт представлення історично реконструйованої музичної епохи як зразка для сьогодення. Відтоді я мав задоволення від того, що двоє колег, яких я вважав блискучими представниками історизму, по черзі засуджували його, але принаймні щодо одного з них я сумніваюся, чи він заперечує те, що він заперечує, чи лише його назву; бо мені здається, що він це розрізняє. Тоді це вже не було б історизмом – довільно вибирати з різних періодів ранньої музики те, що може нам підійти. Однак я не бачу, яким чином еклектичний [об'єднавчий] історизм був би більш корисним, ніж однобічний історизм. Щоб змусити нас повірити, що ці спроби реконструкції можуть бути плідними, іноді наводять приклад Італії початку XVII ст., яка, уявивши, що воскрешає античну трагедію, створила оперу. Але антична музика для тогочасної Італії була лише міфом. Навіть романтичні «польоти» XIX ст. до Баха, з одного боку, і до стилю Палестріни – з іншого, засновані скоріше на непорозумінні, ніж на об'єктивному розумінні; бо чи стали б ці композитори справді творцями, якби вони орієнтувалися на певну річ, іншими словами, якби вони дублювали її?

Тим не менше ми охоче визнаємо, що природа людини має схильність до повноти, яка природним чином веде нас до невластивих нам звичок як до свого роду доповнення. Але вся повнота не дана людині, і навіть із цим доповненням ми завжди будемо лише частиною, елементом, неодмінно розташованим у часі та просторі. У музичній сфері ця

тенденція до повноти часто проявляється так, що поряд зі свідомо культивованою музикою ми відчуваємо тягу до музики, яка, на нашу думку, є природнішою або простішою (хоча це іноді лише ілюзія). Це, наприклад, випадок вульгарної музики стосовно художньої музики; це також монодична музика щодо поліфонічної або екзотична музика відносно європейської. Начебто надмірна напруга, яка спричинила розвиток європейської музики, потребувала розслаблення, як утома, що вимагає освіження.

Хіба такий вид магнетичного притягання не може бути результативним? Звісно, це може бути, але за умови, що людина завжди залишатиметься собою або, як ми кажемо німецькою мовою, «echt», тобто справжньою, непідробною, автентичною; і зрозуміло, що я не сприймаю це поняття «Echtheit» автентичності в сенсі філологічної точності: мова про творення, а всяке творення має бути позначене благодаттю. Переважно подібна потреба відчувалася навіть у дуже продуктивні періоди, жодним чином не забарвлені історизмом, бо хіба великі майстри музики не завжди підтримували певний контакт із вульгарною піснею чи старовинною церковною мелодією? Навіть у повсякденному житті для інтелектуального працівника добре підтримувати контакти з людьми, які є менш вишуканими та твердішими, ніж він сам, тобто не ізольоватися. Із цього погляду, мабуть, сучасна музика – це трохи забагато музика інтелектуалів.

Але повернімося до того роду взаємопроникнення музики і музикознавства, як воно встановилося у ХХ ст. Ми вважаємо, що будь-яка співпраця є бажаною за умови збереження відмінності, без якої існує ризик посягання; в нашому випадку це скоріше музикологія, що зазіхнула на музику. Ми бачили, що іноді вона намагалася служити музиці, розповідаючи їй про стародавнє мистецтво. Однак трапляється, що слуга, який стверджує, що він спочатку корисний, а потім незамінний, зрештою уявляє себе паном. Насправді ми бачили, як музикологи вимагали від музикантів суворо підкорятися історичним даним у виконанні старовинної музики під страхом бути звинуваченими в неправдоподібності; звідси заборона транскрипції як підробки. Я думаю, що музиколог мав би радше сказати художнику: «Шановний колего, вам не завадило б дізнатися, що ми можемо розповісти про те, як ці твори були представлені свого часу; тоді побачимо, чи все гаразд у вас зі смаком; але навіть якщо вам бракує освіти, я думаю, що, якщо у вас хороший смак, ви обов'язково інтуїтивно відчуєте те, що суттєве, за умови, що ви не виберете твір, надто далекий від вашого способу відчуття; а що стосується цього, то я раджу вам уникати його, навіть якщо ви озброєні всією можливою ерудицією». У зв'язку з цим пригадаю, що розповідали мені люди, які чули гру російського піаніста Антона Рубінштейна: кажуть, що він виконав першу прелюдію «Добре темперованого клавіра» Баха в монументальному стилі, тобто, ймовірно, відповідно до власного [розуміння] Баха. І це в той самий час, коли Спітта бачив це сентиментальною сценою при місячному світлі (а Гуно сентименталізував це ще по-іншому).

Тому я колись проголосив, що музикологія є не для того, щоб давати вказівки музиці, і це не дуже добре сприйняли. Говорили, що я сам собі суперечу, бо противився, щоб музика щось собі приписувала. Може вони думали, що я суперечу сам собі, бо водночас висловлюю естетичні уподобання, які не всі поділяють. Саме тому, що я розрізняю ці два види підходів [дослідницький і естетичний. – О. Г.], я ніколи не визнаю, що ієрархія музичних цінностей може бути науково доведена. Але не будемо сперечатися. Я просто зізнаюся, що теж порушив заборону на транскрибування. Визнаймо, що ті спроби погані з точки зору, яка для мене має значення, – смаку; тим не менше згаданий підхід [до музики] не варто засуджувати, бо на його користь указують транскрипції Баха і Ліста.

Транскрипція означає, з одного боку, перенесення музичної субстанції з одного звукового середовища у інше, і тут ми згадаємо, що самі композитори часто вагалися між різними звуковими реалізаціями однієї і тієї ж ідеї, і що в давнину вони навіть планували аранжувати свої твори. Транскрибувати також означає прищеплювати одну особистість до іншої, що також не є абсурдним априорі, оскільки людська особистість ніколи не буває абсолютно закритою.

## V

Але сьогодні йдеться не лише про приписи, які музикологія накладає на музику. Із боку музики ми помічаємо певну покору; нам здається, що вона дозволяє собі надто легко зігнути під цим музикологічним тиском. Можливо, це також реакція на занадто розбурханий, богемний естетичний ідеал, що проявився у «fin de siècle»<sup>12</sup>. Але це не привід впадати в крайнощі, де мистецтво ризикує втратити свою індивідуальність. Трохи капризу, трохи фантазії потрібно музиці, і, якщо ми їх заберемо, вона в кінцевому підсумку перестане нас захоплювати (а якщо вона перестане нас захоплювати, можливо, колись постраждає і сама музикологія). Я нагадаю тут маленьку історію. У певній державі, де все повинно йти за раціональними лініями суспільного господарства<sup>13</sup>, державний службовець, який проповідував ці принципи своїй дружині, бачив, як вона слухняно відмовлялася від усіх жіночих фантазій і моделювала себе, зовнішньо і внутрішньо, на ідеальну сивину чиновника. Спочатку він дивувався, але згодом це йому набридло, і він почав шукати іншу дружину, не поневолену цим ідеалом.

Щоправда, стосунки між музикологією і музикою були не зовсім такими. Непередбачуваність і примхливість, яких хотіли позбавити музику, були, ніби як компенсації, інкорпоровані в музикологію. Тут, як і в музиці, шукали оригінальності: були прийняті методи, властиві журналістиці. Хтось захопився розумовими іграми, які допускають найрізноманітніші рішення, як, наприклад, відомі порівняння музики і пластичних мистецтв. Уважалося, що можна збагнути суть речей, лише красиво їх називаючи. (Не скажу, що вся музикологія наслідувала цю моду, але не один дуже видатний музиколог поплатився через це, а інших визнали бездуховними.) На прикладі Спітті ми бачили, що музиколог – завжди людина, причому людина певної епохи; а оскільки він стикається з об'єктом, який підпадає під категорію естетики, ми завжди спостерігаємо, як у ньому проявляється певна особиста спорідненість [із ним], хоча б у виборі предметів [вивчення]. Однак ми помітили тенденцію до перебільшення цього аспекту справи і навіть бачили, як колеги в рецензії на музикологічну працю зосереджувалися виключно на естетичних симпатіях, які, на їхню думку, були присутні в її автора. І це чимось нагадувало *методи звітності*. Існував страх перед уявною порожнечою, і, логічно, регулярна, нормальна робота музикології, яка завжди довготривала, не була достатньо поцінована.

Підсумовуючи, готовий визнати, що подібні тенденції, можливо, й сприяли поживленню музикології, але вдихнули в неї забагато неспокою, і [тому] індивідуальність музикології багато в чому стирається, а це небезпека, яка загрожує й музиці.

## VI

Ви бачите, пані та панове, що, розставивши все на свої місця, музика постає перед нами як істота радше жіноча, а музикологія – чоловіче буття; це означає, що з них двох музика ближча до серця. І тут мені можна закинути протиріччя: хіба я не казав, що

<sup>12</sup> У кінці століття (франц.)

<sup>13</sup> Тут і далі до кінця розділу очевидний натяк Автора на важкий стан музичної науки в пореволюційній Росії.

музикологія не створена давати музиці приписи, і хіба не чоловіча стаття має керувати жіночою статтю у шлюбі? Але я знову захищатимуся, заперечуючи: по-перше, що порівняння не обов'язково має бути достовірним у всіх його деталях – [адже] «jeder Vergleich hinkt»<sup>14</sup>; і, по-друге, сумнівно, що цей образ шлюбу завжди відповідає дійсності.

Збережімо хоча б думку про те, що музика ближча людському серцю, ніж музикологія. Із цього приводу нагадаю думку християнського філософа Івана Ільїна<sup>15</sup> про те, що культура, заснована не на серці, позбавлена внутрішньої цінності. У такому розумінні мистецтво з більшою ймовірністю, ніж наука, репрезентує справжні культурні цінності. Однак насправді саме мистецтво часто дистанціюється від «сердечних» речей. З іншого боку, як каже той самий філософ, навіть наукова робота може досягти внутрішньої цінності лише тоді, коли вона виконується із серцем. Очевидно, тут треба говорити обережно, бо коли йдеться про сердечні речі, то їх можна розуміти, з одного боку, в психологічному сенсі, а з іншого – у трансцендентному. Скромно зауважимо лише той факт, що у своїй долі мистецтво і наука демонструють певну незалежність, і що розквіт одного з них не завжди збігається з розквітом іншого.

Здається, це стосується й музики та музикології, бо насправді немає причини, чому музичний занепад не має співпадати з розквітом музикології.

## VII

Знову давайте на мить замислимося. Важко об'єктивно говорити про час, у якому ми живемо і з яким у нас асоціюється занадто багато задоволення, з одного боку, і занадто багато незадоволення, з іншого. Однак ми бачимо, що в наші дні існує певна культурна недуга, і можна навіть казати, що ця недуга є досить поширена. Звичайно, я говорю про європейську культуру, а під Європою я завжди маю на увазі дві її половини: Західну і Східну. Ми вже часто діагностували кризу, причину цього нездужання і вже пропонували різні способи її подолання (включаючи, власне, той історизм, який нас оточив). Тут я хотів би додати ще два спостереження.

1. Оскільки сьогодні насправді існує криза народжуваності, перш ніж наука – від неї страждає мистецтво (що легко зрозуміти після сказаного); а сфера, що межує з наукою, технологія, здається, навіть досягає раніше непередбачуваних висот, хоч технологія знаходиться на периферії культури.

2. Чи не однією з причин – я чітко кажу: однією з причин цієї безплідності чи, скажімо обережніше, цього нездужання, є те, що Європа вже понад тридцять років розділена і культурні обміни між її двома половинами практично припинилися?

Ми не заглиблюватимемося в історію цих стосунків, а лише відзначимо їх початковий і кінцевий стан. У середні віки Захід і європейський Схід (останній тоді був представлений Візантією), якими б різними вони не були, усе ж демонстрували гармонію; їхній обмін був дуже плідним і, що більше, цією гармонією керувала спільна віра. Потім був період відокремлення, коли Захід розвинув відомий нам тип культури, що його можна охарактеризувати як гуманістичний, світський, індивідуалістичний, позасвідомий, і де вже з'явилися сучасна наука і технології, тоді як Схід продовжував своє середньовічне життя. Пізніше – нове зближення: у XVIII ст. Росія почала засвоювати новий

<sup>14</sup> «Будь-яке порівняння кульгає» (нім.)

<sup>15</sup> Ільїн Іван (1883–1954) – російський філософ, письменник, публіцист. Народився у Москві. Під час більшовицького перевороту 1917 р. емігрував до Німеччини, згодом (у 1938), як і Гандшін, завдяки С. Рахманінову переїхав до Швейцарії. Один з ідеологів російського месіанства, критик комунізму.

тип культури, а в XIX – асимілювала його, привнісши анонімні елементи, споглядальні, середньовічні. Можна сказати, що в цьому разі витонченість залишалася краще пов'язаною з простотою в тому сенсі, який ми зазначили. У цьому досить завидному становищі Росія вже своєю чергою починала впливати на Захід.

Маю тут зауваження, яке здається вам неважливим, але яке тим не менше має значення (принаймні для мене, причетного до події): воно полягає у тому, що під час [Першої] світової війни російська музика засвоїла останню зі сфер, у якій їй передувала західна музика, а саме органну музику, починаючи з опери у XVIII ст. і симфонії у XIX. Але потім сталася катастрофа, якою був російський переворот 1917 р.: унікальна в історії коаліція ворогів – внутрішніх і зовнішніх (останні частково замасковані під друзів) – спричинила падіння Росії; таким чином, те, що вже було розпочато, було перервано, і вже сформована надія на повернення давньої культурної рівноваги між європейським Сходом і Заходом була розвіяна.

Це реальний стан справи: якщо єдність порушена, залишається лише розглядати кожен із її фрагментів окремо [...].

У цьому контексті ми також зрозуміємо, що певні явища, які можна трактувати як зречення мистецтва, не з'явилися на Сході або з'явилися там менше, ніж на Заході. Я маю на увазі насамперед цей історизм, про який ми вже згадували і який часто змушує дезорієнтованого музиканта шукати поради і вказівок у історичній музичній науці. Але є ще дещо інше, і я це мав на увазі, коли глибше оцінював мистецькі потрясіння, що відбуваються на Заході. Не тільки історична наука на Заході зазіхнула на музику. І тут ми розірвали всі нитки, які зв'язували нас з історією: підпорядкували музику ідеї чистої техніки. І цього разу під словом «техніка» розуміємо не набір ремісничих процесів, що належать до певного музичного стилю, а для абсолютно оголеної техніки. Ми вірили, що можна витіснити мистецтво з його психологічних чи природних основ, які містяться в організації нашого сприйняття, і замінити їх іншими, довільно встановленими за принципом перестановки, ніби музичні звуки можна трактувати на зразок шматків металу, з яких складається машина, і ніби різниця між звуками полягала лише в тому, що одні з них дистанціюються на 200 центів, а інші на 300. Очевидно, довільні закони, які потім замінюють природні закони, набагато жорсткіші. І тут європейський Схід виявився більш боязким, аніж Захід; ніби в усіх нещастях, яких він зазнав, він хотів принаймні зберегти розраду в мистецтві.

Відзначимо ще один парадокс: на Заході поряд із цим негативним екстремізмом є і позитивний екстремізм. Я маю на увазі фіксоване ставлення, яке робить великих майстрів минулого свого роду нематеріальним абсолютом, що не допускає різних оцінок ні у різних країнах, ні в різні часи. Цим майстрам зводяться храми, які можна пересувати і формувати туристичні центри. На цю тему додаю ще трохи роздумів.

Чи не є надання абсолютної цінності тому, що є не більше ніж символом, доказом того, що ми втратили з поля зору справжній Абсолют? І чи не втратили ми Абсолют з поля зору вже давно?

Нагадаю тут вислів Бетовена, який часто цитується, хоча й не цілком автентичний, згідно з яким музика є «одкровенням, вищим за всю мудрість і філософію», та інший, автентичний, що «тільки мистецтво і наука підносять «людину до божественності». І це відповідало уявленню «сильних умів» того часу, адже Гете, своєю чергою, говорив, що «хто володіє наукою і мистецтвом, тим самим володіє релігією». Це правда, що інші водночас ухилялися від цього інтелектуального ідолопоклонства, як-от Песталогці,

який казав: «Віра і любов є первинними, коли йдеться про досягнення людської освіти природним шляхом, тобто елементарним. У зв'язку із цим виховання розуму і художнього смаку може бути лише допоміжним методом. Останнє сприятиме гармонії та балансу наших здібностей, якщо їхня співпраця таким чином залишатиметься підпорядкованою».

Тут нас можуть звинуватити у віддаленні від нашої теми, якою є відносини між музикою та музикологією. Але зрештою ми завжди повертаємося до спостереження, що людські речі знаходять свою взаємну пропорцію лише тоді, коли ми тримаємо в полі зору те єдине, що їх перевершує. Таким чином, урівноважуються відносини як між мистецтвом і наукою, так і між музикою та музикологією і, нарешті, між європейським Сходом і Заходом. Це і є справжній реалізм, тобто адекватне ставлення до дійсності. Зрештою, варто пригадати слова святого апостола Павла: «Як у одному тілі ми маємо багато членів, і всі члени мають різне призначення, так і ми, яких багато, є одним тілом у Христі, і кожен взаємно є членом іншого. Маючи різні дари, даною нам благодаттю, або..., або..., або нехай хтось...: нехай робить це в простоті..., нехай робить це дбайливо, нехай робить це з радістю» (Послання до Римлян XII 4-8).

*Переклад з французької мови Оксани Гнатишин*

#### Література

1. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів : Львівська політехніка, 2017. 600 с.
2. Гнатишин О.С. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 130–136.
3. Compte rendu. International Musicological Society, forth [sic] congress, Basle, June 9-July 3, 1949. Report [1951]=Міжнародне музикознавче товариство, четвертий [sic] конгрес, Базель, 9 червня – 3 липня 1949 р. Доповіді. Базель, [1951?]. 235 р.
4. Gedenkschrift Jacques Handschin: Aufsätze und Bibliographie. Hrsg. von der Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, zusammengestellt von Hans Oesch. Haupt, Bern 1957. 397 p.
5. J. Handschin. Musicologie et Musique. URL: [https://www.musicologie.org/theses/handschin\\_01.html](https://www.musicologie.org/theses/handschin_01.html) (дата звернення: 26.10.2024).
6. Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Michael Maier. Argus, Schliengen 2000. 444 s.

