

Из истории одной исчезнувшей диссертации

В истории создания и утраты первой («петербургской») диссертации Жака Гандшина многое еще остается загадкой. Недавно в Базеле была найдена рукопись воспоминаний Елены Агриколы (супруги Гандшина), из которых можно заключить, что опубликованная в 1921 году в Петрограде статья Гандшина по истории органной музыки — не что иное, как тезисы его утраченного исследования. Анализ статьи Гандшина и других материалов позволяет предположить, что представляла собой утраченная диссертация, а также судить о том, как развивался Гандшин-ученый и как формировался круг его научных интересов.

Ключевые слова: Гандшин, музыковедение, история музыки, диссертация, орган, Петроград, Наркомпрос, Шеринг, Тибо.

Осенью 2005 г. научный мир отметил пятидесятилетие смерти Жака Гандшина¹ (1886, Москва – 1955, Базель) — прославленного органиста, одного

Благодарю издателей Каролину Шопфер и Йозефа Виллимана за разрешение на публикацию русской версии статьи: *Kniazeva J. Der Musikhistoriker Jacques Handschin auf dem Wege zur (Musik-) Wissenschaft // Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge 24 (2004). S. 179–217*). Приношу искреннюю благодарность базельским коллегам — Вульффу Арльту и Мартину Кирнбауэру из Института музыковедения, Кристофу Балльмеру из библиотеки Базельского университета, — оказавшим немалое содействие в организации необходимых для написания этой статьи исследовательских работ. Благодарю швейцарских музыковедов, бывших учеников Гандшина Лютера Дитмера и Марка Зибера, за воспоминания, которыми они со мной поделились. Сердечно благодарю петербургских коллег — Евгения Владимировича Герцмана (Российский институт истории искусств), Вячеслава Григорьевича Карцовника (Петербург/Гамбург), Людмилу Ильиничну Киселеву (Российская национальная библиотека), Бориса Соломоновича Кагановича (Петербургский институт истории РАН) за щедрые и обстоятельные консультации по истории петербургской медиэвистики и вопросам хранения в Петербурге средневековых музыкальных рукописей.

¹ Данное русское написание фамилии и имени известного музыканта требует комментария. Я намеренно избрала вариант «Гандшин», а не «Хандшин», хотя последний

из крупнейших музыковедов-медиевистов XX столетия. Многие в жизни и самой личности этого российского швейцарца (или швейцарского русского?) до сих пор остаются загадкой. Весной 1920 года Жак Гандшин приехал в Швейцарию из разоренной революцией России. В течение нескольких последующих лет он защитил две диссертации по музыкальной медиевистике (в 1921 году первую, а уже в 1924 году вторую, хабилюационную), и спустя не так уж много времени — после смерти Карла Нефа (Nef, 1873–1935) — возглавил Базельскую школу музыкознания. Гандшин вырос в ученого с мировым именем стремительно, возникнув будто «из ничего»: ведь до самого недавнего времени о его научной работе в России знали очень мало — и все приблизительно.

Еще в середине 1950-х годов бывший ученик Гандшина, профессор Базельского университета Ханс Эш (Oesch) писал, что ученый в годы своей российской молодости сотрудничал в немецкоязычной *St. Petersburger Zeitung (SPbZ)*². Однако позднейшее знакомство с материалами газеты показало, что писал он там под псевдонимом, но под каким — неизвестно³. Во второй половине 1910-х на страницах журнала «Музыкальный современник» Гандшин опубликовал несколько научно-популярных статей; все они вошли в библиографию его трудов, составленную Кристофом Струксом⁴. Но этих материалов недостаточно, чтобы судить о формировании ученого.

Научный мир слышал и о диссертации, якобы написанной Гандшиным еще в России и утраченной им позже при загадочных обстоятельствах:

соответствует швейцарскому оригиналу (Handschin), и именно под ним музыкант выведен в Музыкальном энциклопедическом словаре (Москва: Советская энциклопедия, 1991. С. 596). Однако именно как «Гандшин» (и только так) сам музыкант писал свое имя по-русски; под этой фамилией проведена вся связанная с ним документация в Петербургской консерватории, и (что важно) даже в свои поздние швейцарские годы, обращаясь к кому-либо по-русски, он неизменно подписывался «Гандшин». Сложнее вопрос с написанием имени — их de facto два: франко-швейцарский вариант «Жак» и русский — «Яков Яковлевич». Сам Гандшин подписывался (и официально, и в частной корреспонденции) обоими вариантами (т. е. и «Яков Гандшин» и «Жак Гандшин»), — без какого-либо принципа, «по настроению». Люди, писавшие о нем, оказывались «на распутье» (см.: *Василенко С. И.* Воспоминания. М., 1979. С. 263–264). Я избрала вариант «Жак Гандшин», поскольку он, на мой взгляд, встречается чаще — и полнее отражает сложную национально-культурную идентичность музыканта.

² *Oesch H.* Handschin, Jacques Samuel // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. B. 5. Kassel-Basel, 1956. S. 1441.

³ Поэтому упоминание в той же статье Эша о том, что Гандшин публиковал в *SPbZ* статьи, «касающиеся, прежде всего, органа» (*Ibid.*, S. 1441), — чистое предположение, введенное автором статьи, странным образом, без комментария.

⁴ *S. Jacques Handschin: Index scriptorum / Compilavit Christoph Stroux // In memoriam Jacques Handschin / Ed. H. Anglès, G. Birkner [u. A.] P. H. Heitz, 1962. № 142, 148, 290, 292.*



*Илл. 1. Жак Гандшин. Санкт-Галлен. 30 апреля 1922 г.
(Архив литературы, театра и музыки города Риги, фонд Язепа Витола)*

о ней упомянул тот же Ханс Эш⁵. Однако, поскольку никаких более конкретных сведений об этой работе Гандшина не было, сведения о ее существовании оставались скорее «научным слухом», чем научным фактом.

Лишь исследования самого последнего времени открыли новые материалы, которые позволили, наконец, изучить истоки и путь формирования Гандшина-ученого. Летом 2000 года во время работы с его архивом

⁵ Oesch H. Handschin, Jacques Samuel. S. 1440–1443.

в университете Эрлангена-Нюрнберга⁶ мне удалось узнать, под какими псевдонимами он в 1910–1914 годах писал в SPbZ. Это принесло внушительный материал: более четырехсот музыкально-критических статей, посвященных концертной жизни Петербурга⁷. А зимой 2003/2004 года в Базеле я обнаружила список давно разыскиваемой мною рукописи воспоминаний первой жены Гандшина, московской немки Елены Агриколы⁸ Zur Erinnerung an Prof[essor] Jacques Handschin. Этот документ проливает свет на многие прежде недоступные научному исследованию аспекты становления личности и мышления Гандшина⁹.

Данная статья представляет лишь несколько эпизодов сложного пути, пройденного Гандшиным в России: его пути к науке. Это история исчезнувшей диссертации: ее создание, утрата — и обзор сохранившихся фрагментов.

О том, как органист стал организатором

Итак, перенесемся в Петроград 1918 года...

Социальные потрясения в России Жак Гандшин встретил, будучи погруженным в дела «органного хозяйства»: он руководил органом классом консерватории, давал сольные концерты и в сотрудничестве с Александром Зилоти играл второй сезон большого концертного цикла, который был задуман как первое в мире исполнение всего органного наследия Баха. Волею судьбы именно в день февральской революции Гандшин выступал в Малом зале Петроградской консерватории с очередной баховской программой; критик «Русской музыкальной газеты» написал тогда:

⁶ Архив Жака Гандшина представляет собой часть огромного Архива Бруно Штебляйна (Bruno-Stählelin-Archiv). С 2009 года он хранится в университете Вюрцбурга (Германия). (Далее: Handschins Nachlass).

⁷ Полный анализ этих статей представлен в книге: Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / Kommentiert und ediert von Janna Kniazeva. Resonanzen. Basler Schriften zur älteren und neueren Musik. Herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. Band 1. Basel: Schwabe, 2011.

⁸ Helene Agricola (1878–1963).

⁹ Копии десяти страниц рукописи Агриколы прислал мне Ханс Эш в 1989 году. В настоящее время я готовлю манускрипт Елены Агриколы к публикации. В дальнейших ссылках эти документы обозначены как «Agricola» (копии страниц, присланные Эшем) и «Agricola bis» (документ из библиотеки Базельского университета).

Третий баховский органнй вечер... оказался последним концертом дореволюционной эпохи. Явившаяся в весьма ограниченном количестве публика принесла с собой тяжесть и горечь того, что происходило в городе. Бах успокоил, умерил и смягчил эти скорбные переживания... Возвращавшиеся с концерта слушатели уже слышали раскаты выстрелов, возвещавших близость крушения старого строя...¹⁰

Бурные политические перемены на первых порах не затронули Петроградскую консерваторию, — однако стремительно ухудшавшаяся экономическая ситуация в городе не могла обойти стороной и эти стены. А. К. Глазунов вспоминал: «Было время, когда преподаватели месяцами не получали жалованья вовсе, здание не отапливалось и занятия велись на дому»¹¹. Осенью 1919 года снабжение города продовольствием катастрофически ухудшилось, и работа в консерватории едва не замерла: по словам самого Гандшина, наиболее привлекательным местом стали тогда не классы, а столовая, «куда все стекались к часу обеда, дабы получить свой скудный паек»¹². И хотя положение Гандшина было лучше, чем многих иных (он получал так называемый «паек Горького», который выдавали большевики, по настоянию Максима Горького, некоторым интеллектуалам¹³), все же и у него, по собственному признанию, огромные силы и время уходило на то, чтобы раздобыть элементарное пропитание. (Ведь в его семье к этому времени росли двое маленьких детей: сыновья Петр и Павел). Гандшины даже обзавелись (еще в военном 1916 году) небольшим участком в пригороде (где, как он писал, «[занимались] огородничеством, чтобы зимой голодать не пришлось»¹⁴). Лишь травма ноги, вынудившая органиста весной 1920 года некоторое время провести дома, позволила ему ненадолго уйти в творческую работу¹⁵. Но истощенные дети все больше хворали, и необходимо было вновь вспомнить о поисках хлеба насущного.

Тем временем на и без того измотанного бытовыми неурядицами Гандшина со всех сторон сыпались проблемы.

¹⁰ Русская музыкальная газета. 1917. № 10. Стб. 246.

¹¹ Консерватория в годы революции. Из беседы с А. К. Глазуновым (январь 1924) // Из истории советского музыкального образования. Л., 1969. С. 235.

¹² *Handschin J.* Musikalisches aus Russland // *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie.* Zusammengestellt von Hanz Oesch. Verlag Paul Haupt, Bern, 1957. S. 274.

¹³ *Agricola.* S. 8.

¹⁴ Гандшин — Александру Оссовскому. 27.07.1916. Российский институт истории искусств (С.-Петербург), отдел рукописей (РИИИ). Ф. 22. (Оссовский А. В.) Оп. 1. № 51. Л. 4.

¹⁵ *Handschin J.* Musikalisches aus Russland. S. 274.

Летом 1917 года на консерваторский орган совершили страшный набег крысы: полчища голодных подвальных пиратов попросту сожрали пневматическую механику инструмента. Можно себе представить ужас Гандшина! Орган потребовал срочного и масштабного ремонта. Переписка Гандшина и органного мастера Густава Богумиловича Куята (курировавшего консерваторский инструмент) с дирекцией консерватории сообщает о том, какие работы необходимо было срочно сделать, чтобы отремонтировать орган и предохранить от подобных катастроф в будущем¹⁶.

А в начале зимы 1920 года случилась новая беда: в консерваторию пришло обязательное постановление комиссариата по военным делам о мобилизации в армию профессоров и преподавателей. Реальная перспектива вскоре попасть в Красную Армию совсем не вдохновляла Гандшина; 4 февраля он подал Глазунову заявление:

Принимая во внимание, что Вы согласно декрету о мобилизации профессоров высших учебных заведений имеете право возбудить ходатайство об отсрочке призыва по одному представителю каждой кафедры, и ввиду того что я являюсь единственным представителем кафедры органа, покорно прошу Вас возбудить обо мне ходатайство об отсрочке¹⁷.

Руководство консерватории предприняло необходимые шаги, и всех профессоров оставили на работе. Но был ли призыв в армию отменен или только отсрочен — неясно.

Как складывались отношения Гандшина с революционными властями? Елена Агрикола пишет, что изменения социально-политической ситуации в стране никак не затронули положения ее супруга; авторитет Гандшина был высок и стабилен:

Он пользовался большим уважением и по-прежнему занимался своим делом; в нем видели нейтрального швейцарца, который никогда не вмешивался в политику¹⁸.

Однако новые власти обратили внимание на Гандшина. Осенью 1918 года органист, по его словам, неожиданно узнал, что избран в комитет Союза

¹⁶ Центральный государственный архив литературы и искусства С.Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф.298 (Ленинградская государственная консерватория). Оп.1. №2. Л.3 (письмо Гандшина от 6 сентября 1917), 4 (письмо Г.Б. Куята той же даты).

¹⁷ Там же. №25. Л.72.

¹⁸ Agricola. S.8.

деятели искусства¹⁹. А в феврале 1919 года ему предложили сотрудничество в Музыкальном отделе Наркомпроса: Гандшину решили поручить руководство научно-музыкальной жизнью. Позже он вспоминал о своей первой реакции:

Я ужаснулся безграничностью открывающейся перспективы, однако согласился и попробовал, насколько было возможно, наполнить содержанием предложенную мне формулу²⁰.

Представляя себе эмоциональное состояние Гандшина тех дней, мы видим потрясение и завороченность широтой открывшихся перед ним перспектив, немислимых ранее. Конечно, для Гандшина — музыканта-практика, человека действия, возможность личного участия в масштабных реформах (казавшихся тогда многим столь реальными!) была заманчива. Так, по остроумному замечанию Михаэля Майера, Гандшин «из органиста стал организатором»²¹.

Кто привлек Гандшина к организаторской работе?

Музыкальный отдел при Наркомпросе (МУЗО) организовали в 1918 году, и с тех пор он руководил всей музыкальной жизнью страны²². Во главе отдела А. В. Луначарский поставил Артура Лурье, в не столь далеком будущем — знаменитого композитора, мастера микротонового письма, а в еще совсем недавнем прошлом — ученика Петербургской консерватории (где тот сделал попытку попасть в органнй класс Гандшина, — но был отвергнут строгим мастером).

Судя по воспоминаниям Агриколы, Лурье (далеко не всегда и не со всеми находивший общий язык²³) имел добрые отношения с четой Гандшиных. Елена пишет о нем как о симпатичном человеке и отмечает, что Лурье «не затаил обиды на профессора Гандшина за то, что он не принял его в свой органнй класс»²⁴. Сам же Гандшин (в статьях, написанных им

¹⁹ Союз деятелей искусств был создан в марте 1917 г. по инициативе Общества архитекторов-художников для выработки программы переустройства художественной жизни страны. Однако он занял враждебную по отношению к Наркомпросу позицию и к осени 1918 г. распался (Золотой век художественных объединений в России и СССР. СПб., 1992. С. 273–275). Гандшин, по-видимому, вошел в один из самых последних комитетов союза.

²⁰ *Handschin J. Musikalisches aus Russland. S. 272.*

²¹ *Maier M. Jacques Handschins »Toncharakter«: Zu den Bedingungen seiner Entstehung. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1991. S. 14.*

²² Музыкальный отдел при Наркомпросе просуществовал до 1921 г.

²³ См. об этом: Орлова Е., Крюков А. Академик Борис Владимирович Асафьев. Ленинград, 1984. С. 96–97.

²⁴ *Agricola. S. 8.* Вероятно, за давностью лет Агрикола путает здесь имя Лурье: она называет его Сержем.

в начале 1920-х уже в Швейцарии) назвал Лурье «очень одаренным композитором современного направления», [натура которого] «представляет собой своеобразное смешение наивности и утонченности»²⁵. (Об особенностях личности Лурье, вызывавших у многих сильное раздражение, он лишь мягко упомянул как о склонности к богомному образу жизни²⁶.) Что же касается работы Лурье-организатора, то ею Гандшин был просто восхищен: описание катастрофической разрухи в революционном Петрограде он заключил словами:

...[Если в эти тяжелые годы] все же кое-что и было достигнуто, то я, пожалуй, не ошибусь, приписав отчасти это симпатии комиссара Музыкального отдела А[ртур] Лурье²⁷.

Итак, отношение Гандшина понятно: он с удовольствием работал с Лурье и симпатизировал ему по-человечески. Но почему Лурье избрал своим «научным заместителем» именно Гандшина? Ведь в Петербурге/Петрограде Гандшин был, прежде всего, концертирующим органистом, а вовсе не ученым-музыковедом.

Дело в том, что в России к 1918 году Гандшин представлял собой фигуру много более значительную, чем только органист «локальной известности». Начав в конце 1900-х годов со скромных выступлений в московских церквях, он сделал блистательную концертную карьеру: к моменту революционного переворота слава и авторитет Гандшина-органиста в России были столь велики, что он не имел себе равных. В профессиональных кругах было известно и о склонности Гандшина к перу. С начала 1910-х годов он сотрудничал в крупнейшей немецкоязычной газете Петербурга (SPbZ) и написал для нее огромное число музыкально-критических статей; регулярные обзоры петербургской концертной жизни он отсылал и в немецкий журнал *Signale für die musikalische Welt*, петербургским корреспондентом которого состоял. Когда же с началом Первой мировой войны тиражи немецкоязычной прессы в Петербурге были сведены к минимуму, SPbZ прекратила свое существование, а культурные контакты с Германией прерваны, Гандшин не отказался от писательских опытов — и перешел на русский язык: на страницах только начавшего тогда выходить журнала «Музыкальный современник» он опубликовал несколько научно-популярных статей по истории органа и критико-библиографических по вопросам

²⁵ *Handschin J.* Petersburger Kunstnachrichten // *Signale für die musikalische Welt.* 1920. № 43. S. 1022.

²⁶ *Handschin J.* Musikalisches aus Russland. S. 265.

²⁷ *Ibid.* S. 266.

современной бахианы²⁸. Вероятно, до коллег-музыкантов доходили слухи и о том, что Гандшин уже несколько лет работал над диссертацией по истории старинной органной музыки.

Таким образом, к моменту социального переворота и радикального переустройства страны Гандшин являл собой в контексте российской музыкальной жизни европейски мыслящего²⁹, научно-ориентированного музыканта первого плана. Выбор Лурье был мотивирован не одной лишь личной симпатией. Какую сферу деятельности он предложил Гандшину?

Лурье вверил его руководству подразделение МУЗО, получившее по советски длинное название: Научно-теоретическая секция Академического подотдела Музыкального отдела Наркомпроса. Вскоре секцию реорганизовали в собственно Академический подотдел, во главе которого стал Гандшин.

Источники, которые позволяют судить о деятельности Гандшина на новом посту, — это, прежде всего, два выпуска организованного им специального журнала «Известия Научно-теоретического (в ином варианте: Академического. — Ж.К.) подотдела Музыкального отдела Наркомпроса³⁰»; они были составлены и подготовлены к изданию самим Гандшиным³¹.

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с этими сборниками: они почти целиком заняты статьями самого Гандшина³² и работами его друга и единомышленника тех лет — физика В. И. Коваленкова³³. Основной корпус дополняют официальные тексты, опубликованные от имени руководства МУЗО и подотдела и либо вовсе не подписанные, либо подписанные группой авторов во главе с Лурье и Гандшиным. Всего две работы

²⁸ См. сноску 4.

²⁹ Напомним: Гандшин получил европейское университетское образование в Швейцарии и Германии. Как органист он был учеником Ретера, Штраубе и Видора; в Лейпциге прослушал несколько лекций Римана. См.: *Oesch H. Handschin, Jacques Samuel. S. 1440.*

³⁰ (1.) Музыкальный отдел Наркомпроса. Научная ассоциация. Известия Академического подотдела. Вып. 1. Петроград, 1919. (Известия 1); (2.) Музыкальный отдел Наркомпроса. Известия Научно-теоретического подотдела. Вып. 2. Петроград, 1921 (Известия 2). Этот, второй, сборник вышел в свет, когда Гандшин был уже в Швейцарии; экземпляр ему переслали, и он поныне хранится в его архиве.

³¹ *Handschin J. Musikalisches aus Russland. S. 273.*

³² Это две крупные статьи: «О намечающемся перевороте во взглядах на полифоническую музыку XIV, XV и XVI веков» (Известия 1. С. 1–31) и «Отчет о лекциях „Из истории органа и органной литературы“, прочитанных Я. Гандшиным летом 1919 г.» (Известия 2. С. 55–86). Их дополняет сжатая «Хроника лекций „Из истории органа и органной литературы“» (Известия 1. С. 36–41).

³³ Это статьи «О темперационных гаммах» (Известия. 1. С. 32–36) и «О графическом изображении гамм» (Известия 2. С. 32–42), а также отчет о цикле его лекций, прочитанном весной 1919 г., — «Основы акустики» (Известия 1. С. 41–54).

других авторов помещены в сборник (обе — в ее второй выпуск): «Об огосударствлении органного дела в РСФСР», подписанная «К. Сабанеев»³⁴, и статья скрипача и педагога И. Ю. Ахрона «Об исполнении хроматической гаммы на скрипке».

Ясно, что Гандшин использовал представившуюся ему возможность для обнародования, прежде всего, собственной позиции и публикации собственных работ. Однако прежде чем взглянуть на эту позицию и эти работы, зададимся двумя вопросами: (1) о масштабе их влияния и (2) о реальной научно-музыкальной ситуации того времени.

1. МУЗО Наркомпроса был создан для руководства музыкальной жизнью всей страны, и Лурье стал, таким образом, главой всех российских музыкантов. Однако когда в 1918 года правительство переехало в Москву, возникли Московское и Петроградское отделения МУЗО. Гандшин в начале 1919 года возглавил Академический подотдел в Петрограде. Сложно, однако, сказать, распространялись ли его полномочия только на Петроград — или же на всю страну. Формально полномочия Гандшина-организатора должны были распространяться только на город и его регион³⁵. Однако опубликованный во втором выпуске «Проект положения об Академическом подотделе»³⁶ никак не оговаривает этого ограничения; о московском же отделении (полномочия которого теоретически должны были бы распространяться на всю страну) мы находим краткое упоминание у самого Гандшина: однажды он вскользь заметил, что оно «посвятило себя главным образом этнографическим работам»³⁷. Можно

³⁴ Указанная публикация остается загадкой. Мне не удалось обнаружить сведений о том, что кто-либо из москвичей братьев Сабанеевых пользовался этим псевдонимом. На карточке в библиографическом кабинете Петербургской консерватории записано, что, по предположению И. А. Браудо, этот загадочный К. Сабанеев — сам Гандшин. Действительно, зная его убежденную позицию государственника (см. сноску 47), можно допустить, что план передачи всего «органного хозяйства» государству принадлежит ему самому. Однако знакомство со статьей показывает, что она написана совсем другим стилем («другой рукой»), чем тот, который мы знаем по работам Гандшина. Предположение о том, что автор — Гандшин, кажется странным: нигде, ни у него самого, ни в рукописи Агриколы, нет упоминаний об этой публикации. А ведь она представляет масштабный план переустройства «родной» Гандшину — органной — области! Вряд ли Гандшин (принадлежит ли план ему) умолчал бы о своем авторстве. Остается предположить, что Гандшин, действительно, был заинтересован сделанными разработками, согласен с ними, однако, сама работа все же написана не им. Вопрос об ее авторстве остается пока открытым.

³⁵ Гусин И. Л. Советское государственное музыкальное строительство // В первые годы советского музыкального строительства. Ленинград, 1959. С. 71.

³⁶ Проект положения об Академическом подотделе // Известия 2. С. 55–61.

³⁷ Handschin J. Musikalisches aus Russland. S. 273.

предположить, что Лурье, несмотря на переезд центральных органов власти, поручил руководство научно-музыкальной жизнью страны именно Петроградскому отделению Академического подотдела МУЗО, а следовательно — Гандшину, компетентности которого он, по всей видимости, безгранично доверял. (Это предположение косвенно подтверждает и уже процитированная выше эмоциональная реплика Гандшина, который «ужаснулся» широте открывшихся перед ним перспектив работы.)

2. Рубеж и начало XX века — важный период в истории музыковедения, и не только российского: именно тогда появились первые музыковедческие институты, возникла первая профессиональная периодика. Спецификой российской ситуации было то, что музыковедение, молодая тогда дисциплина, очень скоро перестала быть университетской наукой. До революции 1917 года музыковедение входило в программу Петербургского университета: на кафедре истории и теории искусства годичный курс истории музыки читал ученик Гуго Кречмара и Оскара Фляйшера Алексей Федорович Каль (1878–?). Однако после эмиграции последнего (в 1918 году) курс этот исчез из программы. Учебными заведениями, сохранившими у себя лекции по теории и истории музыки, остались российские консерватории³⁸, а также Институт истории искусств в Петрограде³⁹. Но специального научно-ориентированного музыковедческого центра в городе, как и стране в целом, не было. В первые послереволюционные годы, когда все пришло в движение и многие интеллектуалы активно откликнулись на современные западные веяния (а в Европе к тому времени музыковедческие институты уже перестали быть в новинку), у них возникла мысль об организации в Петербурге на базе Института истории искусств специального музыковедческого исследовательского института. План его создания разработал молодой Б. В. Асафьев⁴⁰. Идея, как и многие планы тех лет, не осуществилась, однако же и не погибла вовсе: в конце 1919 года (то есть когда Гандшин уже возглавлял Академический подотдел МУЗО) руководство начало реорганизацию Института истории искусств, превращение его из учреждения педагогического в институт исследовательского типа. Здешний «разряд истории музыки»

³⁸ Об истории преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Петербургской консерватории см.: *Данько Л.* Актовая речь. 139 лет Санкт-Петербургской консерватории. Историко-теоретический факультет. 20 сентября 2001 г. СПб., 2001.

³⁹ Институт был основан в 1912 г. графом Валентином Зубовым и до 1920 г. носил название Петербургского института истории искусств. (Сегодня: Российский институт истории искусств.) См.: Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общей ред. И. Сэпман. СПб., 2003.

⁴⁰ *Крюков А. Н.* Разряд истории музыки Российского института истории искусств // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3. М., 1982. С. 195.

(разрядами стали называться прежние факультеты) мог отчасти заменить так и не созданный музыковедческий институт⁴¹.

Судя по отчетам института, Гандшин официально не принял участия в его реорганизации: ни в одном из документов по раннему периоду деятельности института нет упоминаний его имени. Он тогда уже планировал на время покинуть Россию и, вероятно, не хотел обременять коллег лишними проблемами. Однако он, без сомнения, внимательно следил за преобразованиями в институте — и не только из-за того, что был официально обязан это делать как глава всех музыковедов. Здесь работали многие его друзья: ученый-филолог С. К. Булич⁴², композиторы И. И. Крыжановский и С. М. Ляпунов⁴³, редактор «Музыкального современника» А. Н. Римский-Корсаков, коллега по баховскому органному циклу А. В. Оссовский. Среди бумаг его архива в Эрлангене есть многие ранние (начала 1920-х годов) издания института с его многочисленными карандашными пометами на полях: эти работы переслали ему из Петрограда. С большой долей уверенности можно предположить, что Гандшин планировал свое сотрудничество в институте и намеревался начать его сразу после возвращения в Россию, — в реальности (и близости!) которого он тогда несколько не сомневался⁴⁴.

⁴¹ Преобразование состоялось осенью 1921 г. — то есть уже после отъезда Гандшина в Швейцарию. Разряд истории музыки возглавил тот же Асафьев. (Подробнее об истории разряда см.: *Крюков А. Н.* Разряд истории музыки. С. 191–230.) Думается, что существование в Петрограде немало способствовало сохранению «русской модели» музыкознания: когда осенью 1922 г. институт возобновил педагогическую работу (Там же. С. 194), то он de facto воспроизвел структуру, аналогичную университетской, собрав под своей крышей лучшие музыковедческие умы Петрограда и сделав восстановление курса в университете не особо актуальным.

⁴² Сергей Константинович Булич (1859–1921) — профессор Петербургского университета. Он был одним из самых давних петербургских знакомых Гандшина: еще в далеком 1910 году Гандшин играл музыкальные иллюстрации к одной из его лекций; этот концерт стал тогда одним из первых концертных выступлений Гандшина в Петербурге. См.: письмо Гандшина Буличу от 6 марта 1910 г. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ ОР). Ф. 112 (Булич С. К.), № 5.

⁴³ И Крыжановский, и Ляпунов были в числе тех композиторов, к которым Гандшин в середине 1910-х обратился с просьбой написать музыку для органа. Эти сочинения составили так называемую «русскую органную программу», которую он считал венцом своей деятельности в России и исполнял в Швейцарии даже много позже — в 1943 г. (Handschin an H. Anglès, 10.11.1946 // Handschins Nachlass, B1/21; тексты радиопрограмм о русской органной музыке: Ibid., C3/1).

⁴⁴ Позже, в 1927 г., когда возвращение Гандшина в Россию откладывалось все дальше и дальше, его «виртуальное присутствие» в институте даже несколько «материализовалось»: Гандшин стал членом-корреспондентом института в Цюрихе. (Научный состав института // Государственный институт истории искусств: 1912–1927. Л., 1927. С. 39.)

Намерения Гандшина как главы Академического подотдела МУЗО сформулированы им в трех публикациях. Две из них помещены в «Известиях»: это уже упомянутый «Проект положения об Академическом подотделе» и статья «По поводу учреждения акустической лаборатории при Академическом подотделе»⁴⁵. Эти тексты, как официальные, исходящие от руководства подотдела, не подписаны. Однако поскольку Гандшин сам готовил выпуски журналов (помещая в них, как мы видели, только то, что либо непосредственно принадлежало ему, либо полностью совпадало с его взглядами), то, по всей видимости, эти статьи создавались им совместно с Лурье. В любом случае, не вызывает никакого сомнения, что выраженная в них позиция аналогична его собственной: в том же 1919 году в сборнике «Лад» он поместил еще одну статью-декларацию — «О задачах научно-теоретической секции академического подотдела»⁴⁶. Ее он подписал своим полным именем, и положения статьи и официальных публикаций в «Известиях» полностью (почти дословно) совпадают.

Каковы основные идеи этих статей? Первая мысль — о централизации. Изучение написанных в эти же годы историко-политических работ Гандшина⁴⁷ показывает, что он — безусловный сторонник централизованного государства. Формирование научного музыковедения в России он связывает с концентрацией всех исследовательских работ вокруг руководимого им центра:

Назначение секции — координировать работу, ведущуюся теоретиками, создать центр, в котором постоянно имелись бы сведения о ходе музыкально-теоретической работы⁴⁸. <...> Главной заботой является координация работ. Следует по возможности препятствовать тому, чтобы одна и та же работа производилась одновременно различными лицами, и стремиться к тому, чтобы последовательность, в которой производятся работы, и распределение их по работникам были наиболее целесообразны. Для этого нужно, чтобы по возможности все научно-музыкальные работы

⁴⁵ По поводу учреждения акустической лаборатории при Академическом подотделе // Известия 2. С. 45–52.

⁴⁶ Гандшин Я. О задачах научно-теоретической секции академического подотдела // Лад. Сборник 1. Пг., 1919. (Далее: О задачах научно-теоретической секции). С. 11–14.

⁴⁷ Эти статьи были написаны Гандшиным в 1919–1921 годах для нескольких швейцарских газет и посвящены вопросам истории большевизма в России и событиям Первой мировой войны и революции 1917 г. (Лишь один них — »Zur Geschichte der russischen Aussenpolitik« — включен в библиографию Струкса: S. Jacques Handschin: Index scriptorum. № 254). Тексты эти также были обнаружены во время работ с архивом Гандшина в Эрлангене летом 2000 г.

⁴⁸ Гандшин Я. О задачах научно-теоретической секции. С. 13.

происходили с ведома А[кадемического] П[одотдела]; этого можно будет достигнуть, если публикация всех ученых трудов будет сосредоточена в издательстве М[узыкального] О[тдела] и если издательский подотдел будет заключать сделки с авторами не иначе, как с ведома А[кадемического] П[одотдела]⁴⁹.

Попробуем отвлечься от жесткого, истинно раннесоветского схематизма в представлении об организации творческих работ и зададимся следующим вопросом: а что именно должны исследовать столь тотально контролируемые центром (то есть подразделением Гандшина) российские музыковеды?

Гандшин в упомянутых выше трех статьях о предстоящей работе вверенного ему подразделения впервые ставит перед собой (и читателем) задачу, которая затем будет занимать его долгие годы: осмысление и систематизация областей знания, составлявших молодую тогда науку о музыке.

Изучение деятельности Гандшина показывает, что в эти годы он уже интересуется и историей и теорией музыки. Однако в названных публикациях он, размышляя о перспективах научного изучения музыки, пишет только о теории. В чем тут дело? — в том, что именно теория, по мнению молодого Гандшина, обладает наибольшим потенциалом развития. Она — теория музыки — должна быть, на его взгляд, выстроена заново, с нуля, а именно: на основе естественнонаучного знания (перспективы которого казались тогда, в годы взрыва научно-технической мысли, воистину безграничными). Как человек действия, Гандшин не медлит и предпринимает конкретные шаги по реализации своих замыслов: при вверенном ему подотделе он совместно с В. И. Коваленковым организует акустическую лабораторию и публикует в своих сборниках статьи Коваленкова, написанные по результатам исследований в этой лаборатории⁵⁰. Более того, Гандшин сам непосредственно участвует в создании этих статей: 22 марта 1919 года, на одном из первых заседаний подотдела, он делает доклад об исследованиях Коваленкова (вероятно, сам физик еще не решался говорить о музыке перед профессиональной аудиторией⁵¹).

Итак, в области теории музыки Гандшин развивает весьма бурную деятельность (которая — тема особого разговора, поэтому я описываю ее здесь лишь «скупым пунктиром»). Однако обратим внимание: сам он в этот период никаких работ по теории музыки не пишет; все его упомянутые

⁴⁹ Проект положения об Академическом подотделе. С. 55–56.

⁵⁰ См. сноску 32.

⁵¹ По поводу учреждения акустической лаборатории. С. 50.

выше статьи — размышления о методологии, даже, точнее, о задачах организационных.

Какие же собственные исследования публикует Гандшин в сборниках подотдела? Это статьи по истории музыки. И каково отношение молодого Гандшина к этой области научного знания? В «Проекте положения об Академическом подотделе» мы читаем:

Методы истории музыки, в общем, в достаточной мере установились. Поэтому А[кадемический] П[одотдел] здесь в общем ограничится той мерой содействия, которую он осуществляет посредством бюллетеня («Известия». — Ж.К.) и при помощи влияния, оказываемого им на дела издательские в силу его сношений с издательским подотделом. Лишь в одном методы истории музыки нуждаются в известном дополнении. Она привыкла подходить к материалу более с отвлеченно-формальной стороны, чем с практически художественной, и этим между музыкой прошлого и нами создается известная перегородка. Дабы способствовать изучению музыки прошлого в сфере звучания, А[кадемический] П[одотдел] устраивает демонстрации и целые курсы, посвященные тем отделам истории музыки, которые еще не входят в круг концертно-просветительной работы. При этом следует уделить внимание созданию кадра музыкальных в полном смысле слова исполнителей, которые были бы способны, насколько это нужно, отрешиться от современных приемов исполнения и вникнуть в музыку прошлого⁵².

Из этой цитаты следует, что, на взгляд молодого Гандшина, история музыки как наука уже разработана и никакого особого преобразования не требует. Более того, она в достаточной степени всеми усвоена: ведь размышлений о необходимости овладения теми или иными ее специальными методами здесь тоже нет. Цель изучения истории музыки для него заключена лишь в одном: в контакте с практикой, конкретно — с педагогикой, в задачу которой должно входить воспитание музыкантов для, выражаясь современным нам языком, аутентичного исполнения старинной музыки.

Итак, если размышления Гандшина о теории (где он соприкасался с любимыми им, однако не лежащими непосредственно в сфере его профессиональной компетентности точными дисциплинами) показали нам его стремление к науке как динамично развивающейся системе, то здесь

⁵² Проект положения об Академическом подотделе. С. 56.

мы вновь встречаем Гандшина — музыканта-практика. Методология истории музыки как науки, ее развитие, совершенствование, его не интересуется: он убежден, что этот путь уже пройден до конца.

Диссертация: история с похищением

Весной и летом 1919 года Гандшин читает в Малом зале Петроградской консерватории два курса лекций под общим названием «Из истории органа и органной литературы»: первый курс о музыке до XIV века и второй — о музыке XIV столетия. Тезисы первого курса и подробный отчет о втором он публикует на страницах «Известий»⁵³. Вкупе с более ранней статьей об исследованиях Шеринга («О намечающемся перевороте...»⁵⁴) эти публикации представляют единый блок научных материалов.

Эти материалы подводят нас к одной таинственной истории. Современные исследователи неоднократно слышали о диссертации по истории музыки, якобы созданной Гандшиным еще в Петербурге и утраченной им позже при неясных обстоятельствах. Слухи об этой диссертации среди немецкоязычных музыковедов ходили давно. Но поскольку никаких реальных следов ее обнаружить не удалось, в последнее время стали возникать сомнения в том, что эта диссертация вообще когда-то существовала⁵⁵.

Каковы объективные факты? Переместимся из Петрограда 1918 года в начало 1910-х годов. Два события взволновали тогда умы многих — и не только в Петербурге.

В те годы одним из поводов для жарких научных дискуссий стал вопрос: были ли музыкальные памятники Средневековья предназначены для вокального или инструментального исполнения? Немецкий исследователь Арнольд Шеринг опубликовал статью *Das kolorierte Orgelmadrigal der Trecento*⁵⁶, где представил «революционную» гипотезу о том, что почти вся музыка Средневековья — инструментальная, а точнее, органная.

⁵³ См. вторую и третью публикации, указанные в сноске 31.

⁵⁴ См. сноску 31. Эта статья к началу Первой мировой войны уже была подготовлена Гандшиным — для публикации в «Музыкальном современнике», однако залежалась в его редакции. (См. об этом письмо Гандшина А. Н. Римскому-Корсакову от 20 мая 1917 г. РИИИ. Ф. 8. (Римский-Корсаков А. Н. и Вейсберг Ю. Л.). Разд. 7. Л. 12–13.)

⁵⁵ С такими предположениями я встретилась зимой 2003/2004 г., беседуя с коллегами из Базельского университета.

⁵⁶ Schering A. Das kolorierte Orgelmadrigal der Trecento // *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13. 1911–12. S. 172–204.

Это заявление наделало немало шума: Шерингу возражали противники подобного радикализма — и убедительно, по пунктам, опровергали его теорию. Однако Шеринг, со свойственным ему упорством (чтобы не сказать больше), стоял на своем и вскоре опубликовал более развернутое изложение своей гипотезы: *Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin: Eine stilkritische Untersuchung*⁵⁷. Прошло немало времени, пока страсти не улеглись. И хотя «революция» у Шеринга не получилась, его гипотеза повлияла на исполнительскую практику: отвергнутая учеными «безумная», как пишет исследователь сюжета Дэндел Лич-Улкинсон, идея Шеринга заинтересовала музыкантов-практиков, и они охотно к ней обрацались⁵⁸.

Судя по воспоминаниям Агриколы, Гандшин познакомился с гипотезой Шеринга уже из первых публикаций: в самом начале 1910-х годов. Он был потрясен, и даже через несколько лет не исчерпав этого впечатления, писал: «Для меня как органиста эти исследования открывают новый мир»⁵⁹. Гандшин стремился поделиться своим впечатлением; на протяжении нескольких лет он настойчиво представлял гипотезу Шеринга петербургским читателям (как немецко-, так и русскоязычным): опубликовал ее краткое изложение (весной 1913 года в *SPbZ*⁶⁰), а затем описал «революционные» работы Шеринга — сначала в той же *SPbZ*⁶¹ (не колеблясь назвав при этом гипотезу уже «научным открытием»), а позже, подробнее, в уже упомянутой статье «О намечающемся перевороте...».

Другое научное событие произошло уже в Петербурге.

В 1911 году на берега Невы приехал французский аббат, член Русского археологического института в Константинополе Жан Батист Тибо (1872–1938). Тибо интересовался старыми музыкальными рукописями, знал о хранившейся в Петербурге знаменитой коллекции Петра Дубровского⁶² и обратился в Императорскую публичную библиотеку. Там, в еще

⁵⁷ Schering A. *Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin: Eine stilkritische Untersuchung*. Breitkopf und Härtel, 1912.

⁵⁸ Подробнее о гипотезе Шеринга, полемике вокруг его публикаций и о последующей судьбе этой гипотезы см.: *Leech-Wilkinson D. The Modern Invention of Medieval Music*. Cambridge, 2002. S. 44–47.

⁵⁹ Гандшин — Оссовскому, 27.07.1916. РИИИ. Ф. 22 (Оссовский А. В.). Оп. 1. № 5 1. Л. 3–4.

⁶⁰ -с-. [Jacques Handschin]. *Kleine Musikchronik*. (Arnold Schering und seine Untersuchung »Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin«) // *SPbZ*. 1913. № 100. 10. (23.) April. S. 3.

⁶¹ *Handschin J. Eine musikgeschichtliche Entdeckung* // *Montagsblatt der SPbZ*. 1914. № 531. 20. Januar (2. Februar). S. 11–12.

⁶² Петр Петрович Дубровский (1754–1816) — страстный коллекционер рукописей, создал свое собрание, живя во Франции, где работал при русском посольстве. В годы Французской революции он частично вывез свою коллекцию в Россию. О Дубровском

не полностью каталогизированном рукописном отделе, Тибо обнаружил целый корпус неизвестных ему латинских и греческих манускриптов, датированных с V по XVII век. Французский аббат счел свою находку подлинной научной сенсацией⁶³. Восхищенный кардинал Ромполла писал ему из Рима: «Ваше открытие принесло немало пользы всем тем, кто пристрастился к высоким штудиям по реставрации литургических песнопений и исследованиям старой, почтенной традиции римской церкви»⁶⁴.

Дабы представить обнаруженные рукописи миру, Тибо описал их, составил два каталога (греческий и латинский), которые издал уже в 1912–1913 годах⁶⁵. Тибо не был ученым-музыковедом, и современные специалисты⁶⁶ оценивают его работу как описательную: он изложил лишь то, что было видно на поверхностный взгляд. Тибо был скорее увлеченным любителем, чем профессиональным исследователем, и этим, вероятно,

и его коллекции см.: *Алексеев М.* Из истории русских рукописных собраний // Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1960. С. 7–122; *Воронова Т. П.* [стр] Дубровский — первый хранитель «Депю манускриптов» Публичной библиотеки // Археологический ежегодник за 1980 г. М., 1981. С. 123–130; *Елагина Н.* Золотые россыпи: Петр Дубровский и его коллекция // Невский библиофил. Альманах. Вып. 8. СПб., 2003. С. 27–35; *Thompson P.* Biography of a Library: The Western European Manuscript Collection of Peter P. Dubrovskii // *The Journal of Library History.* 1984. V. 19. № 4. P. 477–503.

⁶³ Таковой она была, однако, лишь для непосвященных. Специалисты знали об этих рукописях и ранее: они упомянуты в каталоге Муральта (*Muralt E. von.* Catalogue des Manuscrits Grecs de la Bibliothèque Impériale Publique de St.-Petersbourg. St.-Petersbourg, 1864) и в Отчете Императорской публичной библиотеки за 1883 год (С.-Петербург, 1885). В каталоге Штерка (*Staerk A.* Les Manuscrits latins du V^e au XIII^e siècle conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg. Vol. 1–2. СПб., 1910) воспроизведены даже полные тексты некоторых рукописей. Подробнее о Тибо и его работах в Петербурге см.: *Герцман Е. В.* Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог. Том II.: Библиотека Российской Академии Наук, архив Российской Академии Наук, Библиотека Университета, Эрмитаж. С.-Петербург, 1999. С. 19–21; *Kartsovnik V.* Lateinische Musikhandschriften in Russland und die Geschichte ihres Katalogisierens. Vortrag am Symposium »Die Erschließung der Quellen des mittelalterlichen liturgischen Gesangs«, Herzog August-Bibliothek, Wolfenbüttel, den 26. März 1996. Maschinenschrift.

⁶⁴ La Notation musicale: son origine, son évolution. Conférence au Conservatoire Impérial de St. Pétersbourg sou le haut patronage de s.a.s. la princesse Hélène de Saxe-Altenbourg. Le 11/24 Février 1912 par Jean-Baptiste Thibaut, des augustins de l'assomption membre de l'Institut Archéologique russe à Constantinople. St. Pétersbourg, 1912. Frontispice.

⁶⁵ 1). Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'église latine. Exposé documentaire des manuscrits de Corbie, St. Germain-des-Prés et de Pologne, conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg. Par Jean-Baptiste Thibaut... Saint-Petersbourg, Imr. Kügelgren, Glitsch & Co, 1912. 2). Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. Exposé documentaire des manuscrits de Jérusalem du Sinaï et de l'Áthos, conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg. Par Jean-Baptiste Thibaut... Saint-Petersbourg, 1913.

⁶⁶ Сошлюсь на мнение Е. В. Герцмана, высказанное в частных беседах со мной весной 2004 г.

объясняется то, как он представил свою находку на устной «презентации»: он не стал анализировать манускрипты как таковые, а взял их лишь как пример для описания истории нотации; 11 февраля того же 1912 года он собрал в консерватории ученых и музыкантов и прочел им лекцию. (Текст лекции аббат опубликовал отдельным изданием⁶⁷.)

Для Гандшина находка Тибо была в полном смысле слова открытием. Он слушал лекцию аббата и поместил отчет о ней в SPbZ⁶⁸, где написал:

Лекция имела особый интерес, поскольку докладчик мог опереться в значительной степени на неизвестные материалы; он обнаружил эти материалы в Публичной библиотеке (которая в смысле рукописей раннего Средневековья, а именно они были основным предметом рассмотрения, — богатейшая в мире). Тот факт, что до сей поры никто даже понятия не имел об этих сокровищах, объясняется очень просто: соответствующее отделение библиотеки не имеет каталога...⁶⁹

Чуть позже он вернулся к особым российским реалиям и еще эмоциональнее выразил свое впечатление (в связи с еще одной, уже литературной, находкой аббата в той же Публичной библиотеке):

Россия — по-прежнему страна безграничных возможностей! <...> В каком ином краю можно было бы себе вообразить, что приехавший из-за рубежа исследователь наталкивается в национальной библиотеке страны на сокровища, о которых никто и понятия не имел?⁷⁰

Из публикации о лекции Тибо видно, сколь тщательно законспектировал Гандшин речь француза. Какое влияние могли оказать находки Тибо на тогдашний ход его мыслей? Зная настойчивость и последовательность Гандшина, его пробуждающийся в эти годы интерес к старинной музыке, можно с немалой уверенностью предположить, что он не преминул ознакомиться с каталогом Тибо и, возможно, даже заглянул в представленные

⁶⁷ La Notation musicale. См. сноску 64.

⁶⁸ -с-. [Jacques Handschin]. Vorlesung von J[ean] B[aptiste] Thibaut // SPbZ. 1912. №44. 13. (26.) Februar. S. 3.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ -с-. [Jacques Handschin]. Le Pater. «Méditations inédites de Bossuet, par Jean-Baptiste Thibaut» des Augustins de l'Assomption. St. Pétersbourg, 1913 // SPbZ. Montagsblatt. № 530. 1914. 13. (26.) Januar. S. 8.

там рукописи. Это, однако, остается лишь предположением: никаких упоминаний об обращении к рукописям у самого Гандшина пока не обнаружено, листов же использования документов в библиотеке не было вплоть до 1950-х годов. Но если все же допустить вероятность такого знакомства, встает следующий вопрос: мог ли Гандшин уже тогда понять эти документы? Вряд ли. Рукописи латинского (1-го) каталога — это образцы латинской монодии, а никаких доказательств тому, что Гандшин уже тогда ею интересовался, — нет. Средневековые же документы греческого (2-го) каталога тогда вообще еще не были доступны научному анализу. Как известно, изучение греческой нотации византийского периода (то есть тех этапов ее развития, которые сейчас принято называть «палеовизантийским» и «средневизантийским») активно началось лишь позже: с 30-х годов XX века⁷¹. Таким образом, если Гандшин и видел рукописи, он мог лишь скользнуть по ним любопытным взором.

И все же не стоит недооценивать значение этих событий. Как и возможности того, что Гандшин заглянул в найденные Тибо рукописи: по имеющимся на сегодняшний день данным, это была его первая встреча со старинными музыкальными манускриптами, — и, как мы видели, встреча, пережитая им весьма эмоционально. Кардинал Ромполла оказался прав: находка Тибо подтолкнула к «высоким штудиям» неизвестно-го ему молодого швейцарца с берегов Невы.

Знакомство с гипотезой Шеринга и находками Тибо стало поворотным пунктом в жизни Гандшина: в 1912 или 1913 году он начал работать над диссертацией⁷².

Какие источники сообщают нам об этой работе? Кроме рукописи Агриколы это личное дело Гандшина, профессора Базельского универси-

⁷¹ Известные работы Гуго Римана и Оскара Фляйшера о невменной нотации можно в этом контексте назвать «предысторией» византологии. Возвращаясь к Гандшину: однако вовсе чужими греческие документы каталога Тибо Гандшину тоже не были: как большинство выпускников российских гимназий той поры, он неплохо владел греческим языком. В гимназическом аттестате его познания в греческом оценены как отличные, в то время как в родном ему немецком языке — лишь как хорошие. Кто знает, может быть, именно юношеское потрясение от встречи с рукописями каталога Тибо и вылилось позднее в страсть Гандшина к византологии? Для Гандшина — ученого зрелых лет было принципиально важно изучать музыку западного Средневековья именно в сопоставлении с музыкой Византии. (См. его работы: *Trope, Sequence, and Conductus // The New Oxford History of Music 2*. Ausg. Hrsg. von Anselm Hughes. London 1952. S. 128–174; *Sur quelques tropaires grecs traduits en latin // Annales musicologiques 2* (1954). S. 27–60.) По свидетельству Агриколы, его мечтой — так и не сбывшейся — было читать курс византологии. (См.: *Agricola bis*, S. 22–23.)

⁷² Такая датировка основана на словах Агриколы о том, что работа над диссертацией длилась семь лет и к моменту отъезда из России (май 1920-го) была в основном завершена. (*Agricola*. S. 10.)

тета⁷³. Агрикола пишет, что исследование было посвящено истории музыки XIV века⁷⁴, а университетский документ уточняет: истории органа. К моменту отъезда из России текст, согласно Агриколе, был готов.

И вот здесь начались события, которые Агрикола называет совершенно невероятными⁷⁵. Сначала большевистские власти не хотели выпускать рукопись из страны. Диссертация представляла собой отдельные листы, исписанные Гандшиным от руки и полные известных лишь ему одному сокращений. Большевики утверждали, что «эти иероглифы нельзя вывозить ни в коем случае»⁷⁶. Гандшина обязали получить разрешения, заверенные печатями и подписями, в шести инстанциях: университете, Академии наук, консерватории, швейцарском посольстве, Комиссариате просвещения и Комиссариате внешних дел. На беготню ушел весь год подготовки к отъезду: в разрушенном городе все превращалось в проблему — здесь не работали телефоны, не ходил общественный транспорт. Наконец к весне 1920-го необходимые разрешения были получены. Рукопись поместили в третий курьерский пакет, который, как и два других, запломбировали, подготовив к отправке и передаче специальному бернскому курьеру, высланному навстречу петроградскому поезду. Как пишет Агрикола, шестой состав Россия — Швейцария, на котором все семейство Гандшиных покидало страну, тронулся с опозданием на несколько минут; эта задержка повергла пассажиров в ужас! Ее причиной опять же была подозрительная рукопись Гандшина. «Но — слава Богу! — она тоже едет»⁷⁷...

Однако же радость оказалась преждевременной. Когда поезд прибыл в Швейцарию, курьерских пакетов не оказалось на месте. Специальный бернский курьер тоже не мог сказать о них ничего внятного. Пакеты объявили украденными.

Сегодня существует несколько версий этой пропажи. Агрикола уверенно приписывает ее безответственности бернского курьера, который «забыл» присмотреть за тремя огромными пакетами⁷⁸. (Второй из них, как она пишет, был через некоторое время обнаружен в Базеле, — по словам официальных лиц, лежащим «под открытым небом»⁷⁹). Рассказ самого Гандшина об утрате рукописи мы находим в его письме С. М. Ляпунову (написанном из Санкт-Галлена 26 апреля 1922 года):

⁷³ Musikwissenschaft: Prof. Dr. J[acques] Handschin. Staatsarchiv Basel. ED-Kog. 1a, 1. Листы не нумерованы.

⁷⁴ Agricola. S. 7, 10.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid. S. 9.

⁷⁷ Ibid. S. 10.

⁷⁸ Agricola bis. S. 15.

⁷⁹ Ibid.

...Что касается моей книги, то надежды нет: мешок с бумагами украл вор, подозревавший там нечто для него более интересное; спустя несколько месяцев мешок нашли пустым; содержимое, вероятно, ради уничтожения следов уничтожено; мой анонс в газете, обещавший награду и молчание, успеха не имел⁸⁰.

Из этих цитат можно заключить, что и сам Гандшин, и его супруга в пропаже обвиняли швейцарцев. Иная версия принадлежит одному из последних учеников Гандшина в Базельском университете, доктору Марку Зиберу⁸¹. По его словам, сам Гандшин на склоне лет рассказывал ему, что диссертацию уничтожили на его глазах при остановке поезда на границе. Но кто сделал это — встречающие швейцарцы? Зачем? Вряд ли «иероглифы» Гандшина могли кого-то напугать на Западе. Или же это были представители советской России? Помня подозрительность большевистских властей по отношению к рукописи, такой факт вполне можно было бы допустить. Однако это противоречит приведенным выше словам самого Гандшина о том, что кража произошла в Швейцарии. Да и Агрикола в своих воспоминаниях эмоционально описывает, какие усилия ее супруг приложил по приезде, чтобы обнаружить хоть след утраченного пакета. (Помимо данного в газету объявления он долгое время обивал пороги учреждений, однако всюду получил отказ: никто из бернских чиновников не хотел заниматься этой пропажей). Если бы рукопись, действительно, погибла у него на глазах — к чему были бы все эти усилия?⁸² Но вмешательства большевиков, на мой взгляд, все же исключить нельзя: советские власти, как мы видели, не хотели отдавать рукопись и, не сумев удержать ее официальным путем, возможно, предпочли выкрасть пакет⁸³.

Так или иначе, диссертация, стоившая Гандшину многих трудов, исчезла. Но столь ли уж бесследным было ее исчезновение?

⁸⁰ Гандшин — Ляпунову. 26 апреля 1922 г. РНБ ОР. Ф.451 (Ляпунов С.М.). Оп.1. № 787. Л. 4. Благодарю Михаила Петровича Мищенко, указавшего мне на наличие этого и четырех других писем Гандшина к Ляпунову в РНБ.

⁸¹ Марк Зибер поведал мне ее в частной беседе в декабре 2003 г.

⁸² Возможно, воспоминания Марка Зибера касаются какой-то иной работы Гандшина, действительно погибшей при переезде. Похоже, Гандшин использовал слово «диссертация» в более широком значении, чем принято сегодня: по словам другого его бывшего ученика — Лютера Дитгмера, — Гандшин показывал ему рукопись какой-то своей большой, написанной еще в Петербурге работы по математике — и тоже называл ее диссертацией.

⁸³ Кто знает, может быть, в открывающихся ныне архивах советских секретных служб мы когда-нибудь случайно и обнаружим листы диссертации Гандшина, так перепугавшей в свое время большевиков...

Агрикола пишет, что статья, помещенная Гандшиным во 2-м выпуске «Известий», — «Отчет о лекциях „Из истории органа и органной литературы“, прочитанных Я[ковом] Гандшиным летом 1919 г.» — представляет собой публикацию части материалов утраченного диссертационного исследования⁸⁴.

Здесь возникают, прежде всего, два вопроса. Первый: насколько свидетельство Агриколы соответствует действительности? Однако какой-либо причины сомневаться в нем нет: именно Агрикола в петербургские годы была ближе всех Гандшину, видела его за работой, следила за ходом его мысли, знала о публикациях. Если мы признаем ее слова за истину, то тогда можно предположить, что и две другие статьи в «Известиях» (тезисы его первого курса лекций и статья «О намечающемся перевороте...») тоже связаны с диссертацией, написаны в период ее подготовки. Основная же публикация («Отчет о лекциях») — это «остаток» утраченной большой работы, все, что уцелело от первой, ставшей мифом петербургской диссертации Гандшина.

Второй вопрос: как соотносится этот «остаток» с полным текстом диссертации? Агрикола, говоря об «Отчете о лекциях», использует немецкое слово «Auszug»: «1921 [erschien] ebenda ein Auszug einer umfangreichen Arbeit zur Musikgeschichte des XIV. Jahrhunderts»⁸⁵. Однако это слово может означать как «выдержку» (фрагмент, отрывок), так и некий «экстракт» полного текста (то, что можно назвать словом «Zusammenfassung»). Дабы прояснить, что же перед нами, присмотримся к статье внимательнее.

Первый научный опыт — и его уроки

Статья «Отчет о лекциях» весьма объемна: она занимает 31 страницу убористым шрифтом. Внутренне текст структурирован слабо: деления на четкие главы с названиями нет, границы разделов обозначены лишь горизонтальными прочерками, при этом размеры этих разделов столь различны, что сопоставлять их между собой — как и главы и параграфы — проблематично. Логика их расположения тоже не всегда очевидна.

Как мы уже знаем, объект исследования — музыка XIV столетия: искусство Ars nova. Самый общий план статьи следующий. В небольшом

⁸⁴ Agricola. S.7, 10.

⁸⁵ Ibid. S.7.

вступлении намечены две темы: переворот в умах в XIV веке (собственно возникновение *Ars nova*) и концепция Шеринга. Затем следует основной раздел. Он написан крайне путано, но в нем все же можно выделить две крупные части: описание национальных школ (итальянской, французской, нидерландской, английской) — и органов (их разновидностей и применения).

Бросается в глаза широта темы: все крупнейшие европейские школы и все органное искусство той сложнейшей эпохи. Поэтому мы имеем дело, скорее, с «экстрактом» диссертации Гандшина, нежели с одним из ее фрагментов.

Одновременно возникает вопрос о научной состоятельности исследования. Какие у него задачи? Во вступлении ставится вопрос о соотношении вокального и инструментального в музыке *Ars nova* и говорится о европейской дискуссии, в которой участвовал Шеринг (он единственный здесь и упомянут). Гандшин явно выступает его последователем, и задача исследования (не сформулированная прямо, но отчетливо звучащая за строками работы) — даже не проверить, а развить столь заманчивую для него органную гипотезу. Он так хочет, чтобы она была доказана! Вывод в конце работы «Основные свойства органного стиля — постоянство в движении и полифоничность, и в этом отношении музыка эпохи *Ars nova* (также как и музыка предшествовавшего периода) почти сплошь близка к органному стилю»⁸⁶ основан скорее на желании, чтобы так оно и было.

Какой путь пролегает между этими двумя крайними точками? Проследить его не слишком просто. Своеобразно выстроенный (или скорее невыстроенный) текст мало напоминает научный анализ: он ближе к описанию, а еще точнее, нагромождению собранного материала. А поскольку нет внятной структуры, описание это воспринимается с трудом: не всегда ясно, что, в какой момент, почему (а порой и зачем) описывается. Конечно, втиснуть заявленную гигантскую тему в узкие рамки журнальной публикации сложно; однако, как известно, ясно продуманное, зрелое исследование даже самого большого масштаба понятно в любом, и в самом сжатом, изложении. Статью Гандшина понятной назвать нельзя.

Однако, хоть начинающий исследователь и не справился с организацией материала, не может ли в его работе оказаться ценным сам материал: источники и литература?

Впечатление о материале, положенном в основу исследования, противоречиво. С одной стороны, статья переполнена информацией: именами

⁸⁶ [Я[ков] Гандшин]. Отчет о лекциях. С. 84.

музыкантов и теоретиков, живших в ту эпоху, названиями исторических трактатов и нотных источников. Обилие информации говорит об объеме работы, проделанной Гандшиным: ясно, что он переработал поистине бездну специальной литературы. Но как ни странно, ответить на вопрос, какой именно, почти невозможно: Гандшин не дает указаний на источники, а само повествование так гладко скользит (хочется сказать: «мимо сознания»), что ухватить его мыслью и определить, на чем же оно собственно основано, крайне сложно. Из исследователей — помимо любимого Шеринга (который в цитатах незримо присутствует едва ли не на каждой странице) указан только Йоханнес Вольф (с его исследованием истории мензуральной нотации⁸⁷). Бегло, почти между строк, проскальзывают имена Гуго Римана (упомянута его *Handbuch der Musikgeschichte*⁸⁸) и великих историков музыки более старшего поколения, авторов одних из первых описаний средневековой музыки, Августа Амброса и Франсуа Жозефа Фетиса:

...Портатив переносится на руках; в источниках нет указаний на то, чтобы он (как думают Амброс и Фетис) переносился на перекинутом через плечо ремне...⁸⁹

Из исследовательской литературы — это все. Предположим, что концепции — и новые (кроме, конечно, любимого Шеринга) и, тем более, «устаревшего» XIX века — молодого Гандшина не интересуют. Тогда следует вопрос: держал ли он в руках сами документы? Однако разобраться здесь еще проблематичнее. В тексте масса имен: это и великие теоретики Филипп де Витри, Иоанн де Мурис (Гандшин сжато и популярно излагает содержание их трактатов), и композиторы Франческо Ландино, Гильом де Машо (они даже удостоены кратких биографий!). Но основная часть — это имена музыкантов, Гандшин упоминает их тут и там вообще безо всяких комментариев:

К Ландино по времени примыкают или к немного более позднему времени относятся такие композиторы, как Henricus (Arrigo) и «певчий владыки нашего папы» Zacharias⁹⁰.

<...>

⁸⁷ Wolf J. *Geschichte der Mesuralnotation von 1250 bis 1460*. Band 1–3. Leipzig, 1904.

⁸⁸ Riemann H. *Handbuch der Musikgeschichte*. Bd. 1–2. Leipzig, 1904–1913.

⁸⁹ [Я[ков] Гандшин]. Отчет о лекциях. С. 80

⁹⁰ Там же. С. 59.

Из композиторов флорентийской школы, церковные произведения которых дошли до нас, назовем Лаврентия и Гигарделлу-са из Флоренции и Варфоломея и Грациоза из Падуи. В отношении стиля существенного различия между этими произведениями и светскими произведениями *Ars nova* нет; замечается лишь, что ритмическое движение в общем более спокойно⁹¹.

<...>

Вместе с французским влиянием распространялось и бельгийско-нидерландское. Мы помним, что на грани между XIV и XV веками в венецианской области жили и работали два бельгийских композитора — *Iohannes [de] Ciconia* и *Iohannes de Lymburgia*...⁹²

Стоит обратить внимание на слова «мы помним». Спрашивается, откуда читатель должен был это узнать, чтобы помнить?

И сборников пьес здесь упомянуто множество: они возникают и исчезают подобно кометам на темном небе и только путают читателя, который пытается отчаянно (и безуспешно) ухватить нить повествования.

Характер описания (а скорее: потока упоминаний) наводит на мысль о том, что Гандшин работал, скорее, с позднейшими публикациями: читал вторичную литературу, а не оригиналы. И все же здесь много неясного. Задумаемся: какие первоисточники были доступны Гандшину во время подготовки диссертации, то есть в каких библиотеках он мог работать?

Из российских собраний, располагающих средневековыми документами, — это Императорская публичная библиотека в Петербурге, ее отдел рукописей⁹³. Как я уже писала, несмотря на поиски в архиве библиотеки,

⁹¹ Там же. С. 62.

⁹² Там же. С. 74.

⁹³ Назову и иные собрания Петербурга, располагавшие в начале 1910-х гг. средневековыми музыкальными манускриптами: это коллекции Эрмитажа, библиотеки Академии наук и частное собрание Николая Лихачева (ныне принадлежащее Петербургскому институту истории РАН). Музыкальные манускрипты библиотеки Академии наук, по данным научной сотрудницы РНБ доктора наук Л. И. Киселевой, составившей общий каталог коллекции (Латинские рукописи библиотеки Академии наук СССР. Описание рукописей латинского алфавита X–XV веков. Л., 1978), в начале XX века еще не были доступны для научной работы. Сюжет с коллекцией Эрмитажа по-русски загадочен. Это собрание до сих пор не каталогизировано (!), и, соответственно, гипотезы, сколько оно содержит средневековых музыкальных рукописей, — различны. По данным Киселевой, из латинских документов здесь сегодня (как и в начале XX века) хранятся лишь один или два. А вот крупный знаток латинских музыкальных рукописей В. Г. Карцовник был уверен, что документов может быть существенно больше. Ситуация в полной мере прояснится лишь тогда, когда рукописная коллекция Эрмитажа будет, наконец, каталогизирована. (Решение этой проблемы, однако, насколько мне известно, вновь отложено на неопределенное время...) Вопрос о здешних греческих манускриптах яснее:

каких-либо подтверждений работы Гандшина здесь пока обнаружить не удалось. Однако следы эти легко могли затеряться: библиотека так долго не хранит списки читателей, так что установить сегодня, что кто-то, очень давно, был в библиотеке, можно лишь в случае, если он писал какие-нибудь бумаги в администрацию. (Однако полное отсутствие таких бумаг, например, в отделе рукописей, не доказывает отсутствия самой работы: по словам научной сотрудницы библиотеки Л.И. Киселевой, отдел мог в некоторых случаях выдавать документы и без специального запроса.)⁹⁴

Что касается Европы, то обратимся к письмам Елены Агриколы ее подруге, певице Марии Олениной д'Альгейм⁹⁵. Из посланий 1910-х годов мы узнаем, что если зиму Гандшин проводил в России, то на лето непременно уезжал в Европу: в частности, чтобы поработать там в библиотеках. В каких именно? Агрикола упоминает лишь одну: некую музыкальную библиотеку в Берлине (где он нашел тогда, как она пишет, «*très belles choses anciennes*» — «очень красивые старинные вещи»⁹⁶). Из этих писем мы узнаем также, что он не раз бывал в Париже, ездил в Кёльн, работал с каким-то

установлено, что он в Эрмитаже всего один (о нем см.: *Герцман Е. В.* Певческая «карманная антология» из Эрмитажа // Византийское искусство и литургия. Новые открытия. Краткие тезисы докладов научной конференции, посвященной памяти А. В. Банк. 11–12 апреля 1990 г. Л., 1991. С. 23–25).

Собрание Николая Лихачева (в начале 1910-х гг. это было хоть и частное, но вполне доступное исследователям собрание: его создатель и хранитель охотно показывал документы всем интересующимся) тоже содержит целый ряд музыкальных манускриптов. Их описание пока не опубликовано, однако, в отличие от эрмитажных, эти рукописи каталогизированы — как часть большого каталога средневековых латинских манускриптов, хранящихся в Петербурге, — каталога, над которым много лет работал В. Г. Карцовник (см.: *Kartovnik V. Mediaevalia Musica Petropolitana. Reprint zum Wolfenbütteler Symposium »Die Erschließung der Quellen des mittelalterlichen liturgischen Gesangs. 26. März 1996«.* [Erlangen: Privatausgabe], 1996).

Что касается Гандшина, то крайне маловероятно, что он работал с документами в каком-либо из этих трех собраний.

⁹⁴ И все же в вопросе о работе Гандшина в отделе рукописей Петербургской публичной библиотеки не все ясно. Даже если он там работал (что вполне вероятно), то весьма и весьма невнимательно. Это показывает следующее: уже в начале XX века в библиотеке была французская рукопись XIV века *Roman de Fauvel* (он попала туда вместе с коллекцией Дубровского). Гандшин в своей публикации неоднократно ссылается на рукопись *Roman de Fauvel*, однако называет местом ее хранения Французскую национальную библиотеку (в Париже). Речь идет о двух разных списках романа. В отличие от французского, русский список не имеет нотных вставок. То, что Гандшин, многократно ссылаясь на французский документ, вообще ни словом не упоминает петербургский список (пусть и без нот), свидетельствует, скорее всего, о том, что он о нем просто не знал.

⁹⁵ Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва). Ф. 256 (М. А. Оленина-д'Альгейм). № 579–613.

⁹⁶ Агрикола — Олениной-д'Альгейм. 10 сентября [1910 г.; год установлен по выражению в письме соболезнований в связи со смертью дочери Олениной]. Там же. № 605.

старым органом под Дрезденом⁹⁷, посещал Берн, бывал в Италии (работал ли он там в библиотеках, однако, ничего не известно).

Следует заключить: у молодого Гандшина была возможность работать с первоисточниками. Можно даже предположить, что именно в годы подготовки первой диссертации зародилась у него страсть рыться в старых рукописях⁹⁸; позже он назовет ее «стимулом, которым наслаждался всю жизнь». Находим ли мы в петербургской публикации свидетельства, что эта страсть у него была уже тогда? Несколько случаев выделяются из общего сумбурного контекста. Трижды при введении источника указана его сигнатура: это известный кодекс Скварчалупи (Squarcialupi) из Медицейской библиотеки Флоренции (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87; Гандшин дает его сигнатуру сокращенно: Flor. Pal. 87⁹⁹), уже упомянутый Roman de Fauvel из собрания Парижской национальной библиотеки (f[onds] fr.146)¹⁰⁰ и манускрипт из библиотеки Пражского университета (XI E. G.)¹⁰¹. Еще в одном случае источник охарактеризован очень предметно, «осязуемо», сказано, что он «состоит из двух пергаментных листов, входящих в состав одной из рукописей Британского музея»¹⁰². (Хотя ни названия источника, ни его сигнатуры не указано, очевидно, что речь идет о Робертсбриджской табулатуре¹⁰³). Одна рукопись из кодекса Скварчалупи описана конкретно (и даже эмоционально):

Рукопись роскошно иллюстрирована. Особенно интересны миниатюры той страницы, где записана трехголосная пьеса Ландино Musica son (Я — музыка). В инициале М изображен человек, играющий на портативе (ручном переносном органе). На полях с левой стороны изображены другие инструменты; внизу еще инструменты и посредине их опять портатив. В связи с текстом

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ *Agricola bis*. S. 19. Агрикола забавно описывает, как, позже, консьержи европейских библиотек по Гандшину проверяли часы: он приходил, когда открывались рукописные отделы, и уходил, когда закрывались. (Ibid).

⁹⁹ [Я[ков] Гандшин]. Отчет о лекциях... С. 57.

¹⁰⁰ Там же. С. 64.

¹⁰¹ Там же. С. 74. Этот сборник описан в каталоге: *Plocek V. Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur*. Bd. 1–2. Prag, 1973.

¹⁰² [Я[ков] Гандшин]. Отчет о лекциях... С. 76.

¹⁰³ London, British Library, Add. 28550. К моменту работы Гандшина рукопись была издана факсимильно (Early English Harmony. Bd. I. (1897). Abb. 42–45) и изучена Иоханнесом Вольфом (*Wolf J.* »Zur Geschichte der Orgelmusik im vierzehnten Jahrhundert«, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 14 (1899), S. 14–31). Анализ этой рукописи в значительной мере посвящена позднейшая статья самого Гандшина: *Handschr. J. Über Estampie und Sequenz*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (1929). S. 1–20; 13 (1930–1931). S. 113–132.

этой пьесы, где музыка словно говорит от своего имени, создается впечатление, что составитель рукописи (так же, как сам композитор) представлял себе музыку в виде инструментального ансамбля, в котором участвовал и центральную роль играл орган¹⁰⁴.

Можно предположить, что, по крайней мере, в этих случаях Гандшин работал с первоисточниками. И все же, это лишь предположение: на основании статьи нельзя сделать точное заключение.

Итак, в публикации 1921 года множество вопросов оставлено без ответов. Основное впечатление от нее: молодой, честолюбивый и энергичный музыкант-интеллектуал прочел по теме гору специальной литературы (возможно также и подержал в руках некоторые первоисточники) и, еще не успев особо усвоить прочитанное, поспешил изложить свои впечатления на бумаге. Очевидно, что в эти годы Гандшин уже многое знает, — однако еще не очень многое умеет. Он пока лишь на пути к науке.

Что этот текст говорит нам о том, как развивалась мысль молодого Гандшина? И как его тогдашнее умонастроение проявилось (если проявилось) в его позднейшей научной деятельности?

Многое в статье 1921 года отчетливо указывает на то, что при подготовке диссертации Гандшин не советовался ни с кем из европейских исследователей. (Иначе они, несомненно, указали бы ему на просчеты в организации работы и характеристике источников.) Тем не менее, защищать диссертацию он собирался, по-видимому, именно в Европе. (Уже по той простой причине, что в России диссертацию на такую тему к защите никто бы тогда не принял: не было специалистов). Следовательно, у молодого Гандшина не было сомнений в качестве исследования, или же он полагал, что замечания будут небольшие и он все быстро откорректирует. В этом — его самоуверенность. Каковы ее причины?

В России тех лет Гандшин был единственным, кто последовательно занимался историей старинного органного искусства. Его никто не мог поправить, дать совет: он был единственным и бесспорным авторитетом¹⁰⁵.

¹⁰⁴ [Я[ков] Гандшин]. Отчет о лекциях... С. 57.

¹⁰⁵ Как известно, в Москве (в журнале «Музыка» за 1911 и 1913 гг.) несколько статей по органному искусству опубликовал Б. Л. Сабанеев (1880–1918). Однако его публикации были связаны с установкой в Московской консерватории большого органа Cavaillé-Coll и посвящены, прежде всего, его звуковым возможностям, а не истории органного искусства, тем более столь отдаленных времен. (Подробнее о статьях Б. Л. Сабанеева см.: *Ройзман Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. С. 293.)

Такое положение дел, похоже, не смущало его — ведь как исполнитель-органист в России он был вне критики, вне конкуренции. Он привык к такому положению, и поэтому за интенсивной «научно-накопительной» работой мог и не понять, что в новой области роль у него уже другая. А, как мы видели, методологией истории музыки как таковой он не интересовался, полагая ее разработанной и в полной мере им самим усвоенной.

Однако научная неопытность молодого Гандшина имеет для нас и один положительный момент: она отчетливо указывает на то, что можно было бы назвать *Denkkollektiv*¹⁰⁶, используя это понятие расширительно — как интеллектуальный социум, круг, внутри которого происходило первичное формирование ученого. Каков он, этот *Denkkollektiv*? С учеными-историками Европы или России Гандшин, судя по всему, не контактировал: ни в эпистолярной, ни в его публикациях тех лет нет упоминаний о таких контактах, и ничто не говорит, что он пусть даже вскользь интересовался работами историков¹⁰⁷. Научной истории музыки в России тех лет еще не было: Гандшин сам был в рядах тех, кто формировал новую дисциплину. *Denkkollektiv* молодого Гандшина — это, без сомнения, музыкальные круги России (прежде всего Петербурга и Москвы): музыканты-исполнители, профессиональные критики, ценители музыки. Как органист, педагог, журналист, ученый Гандшин принадлежал именно к этому кругу. И, похоже, свою диссертацию он ориентирует именно на него, как

¹⁰⁶ См.: *Kreutziger-Herr A. Ein Traum vom Mittelalter: Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit. Köln: Böhlau Verlag, 2003. S. 138.*

¹⁰⁷ А ведь даже в своем ближайшем окружении Гандшин имел возможность такого контакта! — среди его друзей был филолог С.К. Булич (см. сноску 42). Булич сам имел вкус к старинной музыкальной культуре: в 1895 г. он опубликовал работу «Дельфийские музыкальные находки» (Журнал Министерства народного просвещения. 1895. Январь. Отдел V. С. 1–15). Но для нас еще существеннее его контакты. Булич ведь работал на историко-филологическом факультете Петербургского университета. Именно здесь в те годы расцветала блистательная школа медиевистики, оказавшая влияние на российскую историческую науку всего последующего XX века: школа Ивана Гревса (1860–1941). Среди учеников последнего были выдающиеся ученые Лев Карсавин (1882–1952), Ольга Добиаш-Рождественская (1874–1939) и другие. Гандшину несложно было найти контакт с этим кругом, — однако, по свидетельству исследователя истории петербургской школы медиевистики, ведущего научного сотрудника Петербургского института истории РАН Б.С. Кагановича, он не общался с петербургскими медиевистами (возможно даже вообще не интересовался их существованием): ни единого упоминания имени Гандшина в документах, связанных со школой Гревса, не обнаружено. (О петербургской школе медиевистики начала XX века см.: *Каганович Б. Петербургская школа медиевистики в конце XIX — начале XX в.: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. ист. наук: 07.00.09. СПб., 1986; его же: Русские историки западного Средневековья и Нового времени, конец XIX — первая половина XX в. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра ист. наук: 07.00.09. СПб., 1995.*)

бы знакомит людей этого круга с абсолютно неизвестным им материалом (гордо чувствуя себя при этом единственным посвященным)¹⁰⁸.

Получается, что в науке Гандшин сам поместил себя в «безвоздушное пространство». Другой вопрос: формировался ли он как ученый только в работе над этой диссертацией? Конечно же, нет. Гандшин в те годы был, прежде всего, музыкантом-исполнителем. Именно это определяло становление его вкуса, ума и слога. Роль его основного занятия бесспорно значимее, чем сбор материалов для диссертации.

Но так ли уж безнадежно слаба первая диссертация Гандшина? Предположению о слабости работы противоречит, по крайней мере, один факт: Агрикола без тени сомнения пишет, что утраченной рукописи с лихвой хватило бы для защиты первой (кандидатской) диссертации, и еще остался бы материал на докторскую¹⁰⁹. Конечно, уверена она могла быть и оттого, что ее убедил Гандшин. Однако есть еще одно — и очень весомое! — обстоятельство, косвенно подтверждающее ценность утраченной рукописи: стремительная научная карьера Гандшина в Швейцарии. Западные музыковеды недоумевают до сих пор: такой гигант вырос мгновенно, словно бы из ниоткуда.

Однако Гандшин появился не из пустоты. Еще в России он обрел огромный слуховой опыт и легкое перо журналиста, и еще в России, будучи неопытным, но прилежным исследователем, собрал колоссальный исторический материал. (Вспомним, как он искал рукопись по приезде: очевидно, она содержала огромный фактический материал, восстановить который было почти невозможно. Этот материал был слабо обработан — но он был!)

Быстроенный в России интеллектуальный базис осознавался Гандшиным как таковой, — и оставался для него принципиально важным всю жизнь. Спустя много лет (весной 1949 года) в острой полемике ученый напишет:

Должен заявить, что я, как хороший ли, дурной ли, но в любом случае на собственных ногах стоящий музыковед, — из России¹¹⁰.

¹⁰⁸ Обращение к кругу мало- или вовсе непосвященных объясняет еще и появление в работе «школьных» объяснений («мадригал это...», «баллата это...», «качка это...» и т.п.). Однако не стоит забывать, что публикация 1921 г. — это отчет о лекциях, прочитанных в консерватории для студентов и интересующихся, т. е. для публики, которой такие пояснения были необходимы. Неизвестно, вошли ли эти «школьные» фрагменты в полный текст диссертации.

¹⁰⁹ Agricola. S. 10.

¹¹⁰ Машинопись ответа Гандшина на критику его работы см.: Musikgeschichte im Überblick // Handschins Nachlass. M. 32.

Так Гандшин, достигший вершин мировой научной славы, определил, ни много ни мало, собственную научную идентичность. Именно накопленный в российские годы потенциал и обеспечил его быстрый научный рост.

В Швейцарии он стал учеником Карла Нефа в Базельском университете. Это несколько странно: Нефа ведь не особенно интересовало Средневековье; основным объектом его научного интереса была инструментальная музыка XVII–XVIII веков¹¹¹; как мог он руководить научной работой медиевиста Гандшина? Однако Гандшину и не была особо важна специализация Нефа: ему хватало интереса последнего к инструментальной культуре. Гандшин искал профессионализм как таковой — а им Неф обладал, как мало кто другой. Несколько указаний, советов учителя и европейская научная атмосфера — это все, что было нужно Гандшину.

Характерен сюжет с первой защитой Гандшина. Погрузившись в новую интеллектуальную атмосферу, он быстро понял несостоятельность прежней, по-дилетантски широкой, формулировки темы, как и ошибочность концепции столь любимого им прежде Шеринга. Он не стал воссоздавать утраченную диссертацию: он изменил тему и за год написал новую. Его защищенная в Базеле диссертация хронологически уже и конкретнее по проблематике: «Хоральные обработки и композиции с ритмизованным текстом в многоголосной музыке XIII века»¹¹². Это уже, бесспорно, работа профессионала: Гандшин стал ученым.

Эпилог

Какой след оставили бурные события научной молодости Гандшина в его жизни — а равно и жизни вовлеченных в них людей?

В России «наследником» этих событий стал Российский институт истории искусств в Петрограде. Здесь идейным преемником Гандшина попробовал выступить глава (с 1921 года) разряда истории и теории музыки Б. В. Асафьев. В 1925 году он писал в статье «Современное русское музыковедение и его исторические задачи»:

Интерес к методическому объективному анализу всех сторон и всех факторов, всех отраслей и всех достижений музыкального искусства растет с каждым годом... Тем настоятельнее

¹¹¹ Список его трудов см. Karl Nef zum 60. Geburtstag. Festschrift. Zürich, 1933.

¹¹² Choralbearbeitungen und Kompositionen mit rhythmischem Text in der mehrstimmigen Musik des 13. Jhs.

чувствуется потребность в дальнейшем обосновании и углублении принципов русского научно-музыкального исследования, тем важнее опубликование... наиболее значительных работ и обсуждение назревших и вставших на очередь проблем: чтобы те, кто стремится к научному подходу к музыке... могли бы следить за общим ходом дела... за подведением научной базы подо все проявления музыкального творчества, исполнения и восприятия музыки... За... два года... положение музыкознания укрепились, а его задания... претерпели во многом сильные изменения в связи с эволюцией русской современной действительности и ее идеологической надстройкой... Требование максимальной конкретизации работ разряда... ведет к развитию практической опытной деятельности во вспомогательных учреждениях разряда (акустическая лаборатория¹¹³, кабинет инструментологии, библиографический кабинет и т. д.)¹¹⁴.

Как же много здесь любимых молодым Гандшиным слов! — и «объективность», и «подведение научной базы», и «опыты». В этом тексте Асафьева явно проглядываются мысли Гандшина о теории музыки как «подлинной музыкальной науке». Не упустил Асафьев и интереса Гандшина к медиовистике — и заявил о необходимости изучения в Советской России западноевропейской средневековой музыки¹¹⁵. Не пропали и юношеские интересы Гандшина: в 1927 году руководимый Асафьевым разряд подготовил перевод на русский язык таблиц по истории музыки Шеринга — и выслал ему экземпляр с известием, что ученый избран почетным членом Института истории искусств¹¹⁶. Шеринг ответил благодарственным письмом¹¹⁷.

Однако в уже приведенной выше пространной цитате отчетливо видно, как Асафьев пытается совместить несовместимое: требования научной объективности и усиливающей в Советской России свое давление идеологии. Характерно, что ни в каких документах РИИИ не упоминается петербургская научная деятельность Гандшина; более того, в одном

¹¹³ Имеется в виду акустическая лаборатория Гандшина-Коваленкова: ее передали институту в том же 1925 г.

¹¹⁴ *Игорь Глебов*. Современное русское музыкознание и его исторические задачи // *De Musica*. Временник разряда истории и теории музыки. Вып. 1. Л., 1925. С. 5–6.

¹¹⁵ См.: Асафьев об изучении музыки Средневековья / Публикация И. Земцовского // *Традиция в истории музыкальной культуры (Античность. Средневековье. Новое время)*: Сборник научных трудов / Отв. ред. В. Г. Карцовник. СПб., 1989. С. 129–135.

¹¹⁶ Журнал заседания ОТИМ от 18 октября 1927 г. ЦГАЛИ. Ф. 82 (Российский институт истории искусств). Оп. 3. № 31. Л. 4–4 об.

¹¹⁷ Там же. Л. 6.

из официальных документов по разряду истории и теории музыки, датированном 19 февраля 1923 года, мы читаем:

...Выход в свет этого первого для России сборника (De Musica. — Ж. К.), посвященного вопросам музыковедения, имел, вне сомнения, крупное общественное значение: впервые в России появился сборник от идеологически спянной группы, со статьями научно-музыкального характера¹¹⁸.

«Известия» Гандшина здесь даже не упомянуты. Нет имени Гандшина и в публикациях разряда по систематизации музыкознания, по вопросу, которому он посвятил в Петербурге немало сил. Скорее всего, ссылки на уехавшего за границу стали тогда уже небезопасны (хотя Гандшин и был официальным цюрихским корреспондентом института). Это предположение подтверждают дальнейшие события: в 1930–1940-х годах разряд подвергся уничтожающей критике за то, что попал под «порочное влияние буржуазной науки»¹¹⁹.

А каковы были последствия петербургских штудий для самого Гандшина? Сам ученый вспоминал позже о своих российских годах, словно суммируя описанные выше события:

Как музыкант-практик я, подобно другим музыкантам, презирал музыковедение — оно казалось мне паразитом на теле музыки. Затем я обнаружил, что музыковедение могло бы открыть мне, как исполнителю, новые, то есть исторически старые, области: опять же типичный взгляд музыканта, который признает ценность музыковедения, в лучшем случае, в той мере, в какой оно способно поставлять материал для его нужд. До синтеза истории и практики у меня дело, однако, не дошло, поскольку оказалось, что музыковедение совершило ошибку, и то, что оно выдало за музыку для моего инструмента, в действительности не было предназначено для органа. Однако занятие этими вопросами пробудило во мне собственно научный — то есть незаинтересованный — интерес [das eigentlich wissenschaftliche Interesse, d[as] h[eisst] uninteressierte]¹²⁰.

¹¹⁸ Там же. № 9. Л. 45.

¹¹⁹ Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. Л.; М., 1947. С. 26. О судьбах института в это и более позднее время см. указанное выше (в сноске 38) издание: Российский институт истории искусств в мемуарах.

¹²⁰ Über das Studium der Musikwissenschaft // Gedenkschrift Jacques Handschin. S. 38.

Эти слова выражают его убежденную позицию зрелых лет, несогласие с распространенным тогда, на заре музыкознания, и в Европе мнением, что «быть музыкальным, понимать и знать музыку — уже есть научная деятельность»¹²¹. Кому как не Гандшину было теперь известно, что между слышанием музыки и ее пониманием, с одной стороны, и собственно научной деятельностью, с другой, — лежит пропасть, преодолеть которую невозможно без профессиональной (огромной и очень специальной) работы. Сам он эту пропасть преодолел, и работа над первой, петербургской диссертацией сыграла свою роль.

Литература

1. В первые годы советского музыкального строительства: Статьи, воспоминания, материалы / Сост. И. Голубовский. Л.: Советский композитор, 1959. 287 с.
2. *Василенко С. Н.* Воспоминания. М.: Советский композитор, 1979. 375 с.
3. *Воронова Т.* П[етр] Дубровский — первый хранитель «Депю манускриптов» Публичной библиотеки // Археографический ежегодник за 1980 г. М.: Издательство АН СССР. 1981. С. 123–130.
4. *Гандшин Я.* О задачах научно-теоретической секции академического подотдела // Лад. Сборник 1. Петроград, 1919. С. 11–14.
5. *Герцман Е.* Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог. Том II: Библиотека Российской Академии Наук, Архив Российской Академии Наук, Библиотека Университета, Эрмитаж. СПб.: БАН, 1999. 574 с.
6. *Герцман Е.* Певческая «карманная антология» из Эрмитажа // Византийское искусство и литургия. Новые открытия. Краткие тезисы докладов научной конференции, посвященной памяти А. В. Банк. 11–12 апреля 1990 г. Л.: Эрмитаж, 1991. С. 23–25.
7. Государственный Институт истории искусств: 1912–1927. Л.: Academia, 1927. 63 с.
8. Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. Л.; М.: Искусство, 1947. 87 с.
9. *Данько Л.* Актовая речь. 139 лет Санкт-Петербургской консерватории. Историко-теоретический факультет. 20 сентября 2001 г. СПб.: СПбГК, 2001. 12 с.
10. *Елагина Н.* Золотые россыпи: Петр Дубровский и его коллекция // Невский библиофил. Альманах. Вып. 8. СПб.: Сударыня, 2003. С. 27–35.
11. *Земцовский И.* Асафьев Б. В. Об изучении музыки Средневековья // Традиция в истории музыкальной культуры (Античность. Средневековье. Новое время.): Сборник научных трудов / Отв. ред. В. Карцовник. Л.: Новое время, 1989. С. 129–135.
12. *Игорь Глебов.* Современное русское музыкознание и его исторические задачи // De Musica. Временник разряда истории и теории музыки. Вып. 1. Л., 1925. С. 5–6.
13. Из истории советского музыкального образования. Сборник материалов и документов. 1917–1927 / Отв. ред. П. Вульфус. Л.: Музыка, 1969. 306 с.

¹²¹ *Kirnbauer M. und Zimmermann H.* Wissenschaft »in keimfreier Umgebung«? Musikforschung in Basel 1900–1960 // Musikwissenschaft — eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung. Verlag J. B. Metzler, 2000. S. 326.

14. Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3 / Сост. и ред. Т. Ливанова. М.: Советский композитор, 1982. 280 с.
15. Каганович Б. Петербургская школа медиевистики в конце XIX — начале XX в.: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. ист. наук. Л.: ЛОИИ АН СССР, 1986. 14 с.
16. Каганович Б. Русские историки западного Средневековья и Нового времени, конец XIX — первая половина XX в. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра ист. наук. СПб., 1995. 40 с.
17. Каганович Б. Русские медиевисты 1-й половины XX в. СПб.: Гиперион, 2007. 244 с.
18. Латинские рукописи Библиотеки Академии наук СССР. Описание рукописей латинского алфавита X–XV веков / Сост. Л. И. Киселева. Л.: Наука, 1978. 320 с.
19. Музыкальный отдел Наркомпроса. Известия научно-теоретического подотдела. Вып. 2. СПб., 1921. 86 с.
20. Музыкальный отдел Наркомпроса. Научная ассоциация. Известия академического подотдела. Вып. 1. Пг.: Гос. издательство, 1919. 75 с.
21. «Хандшин, Жак Самюэль» [б. п.] // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 596.
22. Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков. Из ленинградских рукописных собраний / Ред. академика М. Алексеева. М.; Л.: Издательство АН СССР (Ленинградское отделение), 1960. 380 с.
23. Орлова Е., Крюков А. Академик Борис Владимирович Асафьев. Л., Советский композитор, 1984. 271 с.
24. Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1883 г. СПб., 1885. 506 с.
25. Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. 376 с.
26. Российский институт истории искусств в мемуарах. Сборник / Ред. И. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. 303 с.
27. Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie / Zusammengestellt von H. Oesch. Bern: Verlag Paul Haupt, 1957. 397 S.
28. Handschin J. Sur quelques tropaires grecs traduits en latin // Annales musicologiques (2). Paris, 1954. S. 27–60.
29. Handschin J. Trope, Sequence, and Conductus // The New Oxford History of Music 2. / Hrsg. von Anselm Hughes. London, 1952. S. 128–174.
30. Handschin J. Über Estampie und Sequenz // Zeitschrift für Musikwissenschaft. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 12 (1929). S. 1–20; 13 (1930–1931). S. 113–132.
31. In memoriam Jacques Handschin / Ed. H. Anglès, G. Birkner [u. A.]. P. H. Heitz, 1962. 200 S.
32. Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / Kommentiert und ediert von Janna Kniazeva. Resonanzen. Basler Schriften zur älteren und neueren Musik. Herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. Band 1. Basel: Schwabe, 2011. 1045 S.
33. Jacques Handschin: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften / Hg und eingeleitet von M. Maier. Schliengen: Edition Argus, 2000. 444 S.
34. Karl Nef zum 60. Geburtstag. Festschrift. Zürich: Kommissions-Verlag Gebrüder Hug & C°, 1933. 219 S.
35. Kartsovnik V. Mediaevalia Musica Petropolitana. Reprint zum Wolfenbütteler Symposium »Die Erschließung der Quellen des mittelalterlichen liturgischen Gesangs. 26. März 1996«. Erlangen: Privatausgabe, 1996. 50 S.

36. *Kirnbauer M., Zimmermann H.* Wissenschaft »in keimfreier Umgebung«? Musikforschung in Basel 1900–1960 // Musikwissenschaft — eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung / Hg. Anselm Gerhard. Stuttgart: J. B. Metzler, 2000. S. 321–346.
37. *Kniazeva J.* Jacques Handschin in St. Petersburg // Mehrsprachigkeit und regionale Bindung in Musik und Literatur (= Interdisziplinäre Studien zur Musik). B. 1 / Hg. von T. Mäkelä, T. R. Klein. Frankfurt / M.: Lang, 2004. S. 49–57.
38. *Kreutziger-Herr A.* Ein Traum vom Mittelalter: Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit. Köln: Böhlau Verlag, 2003. 425 S.
39. La Notation musicale: son origine, son évolution. Conférence au Conservatoire Impérial de St. Pétersbourg sous le haut patronage de s.a.s. la princesse Hélène de Saxe-Altenburg. Le 11/24 Février 1912 par Jean-Baptiste Thibaut, des augustins de l'assomption membre de l'Institut Archéologique russe à Constantinople. Saint-Pétersbourg, 1912. 15 p.
40. *Leech-Wilkinson D.* The Modern invention of Medieval Music. Cambridge, 2002. 341 S.
41. *Maier M.* Jacques Handschins »Toncharakter«: Zu den Bedingungen seiner Entstehung. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1991. 237 S.
42. Monuments de la notation exphonétique et hagiopolite de l'église grecque. Exposé documentaire des manuscrits de Jérusalem du Sinaï et de l'Atchos, conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg. Par Jean-Baptiste Thibaut [...]. Saint-Pétersbourg, 1913. 100 p.
43. Monuments de la notation exphonétique et neumatique de l'église latine. Exposé documentaire des manuscrits de Corbie, St. Germain-des-Prés et de Pologne, conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg. Par Jean-Baptiste Thibaut [...]. Saint-Pétersbourg: Imr. Kügelgren, Glitsch & Co, 1912. 104 p.
44. *Muralt E., von.* Catalogue des Manuscrits Grecs de la Bibliothèque Imperial Publique de Saint-Pétersbourg. Saint-Pétersbourg [издательство Академии наук], 1864. 100 S.
45. *Oesch H.* Handschin, Jacques Samuel // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. B. 5. Kassel; Basel: Bärenreiter & Metzler Verlag, 1956. S. 1440–1443.
46. *Plocek V.* Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur. Bd. 1–2. Prag, 1973. 417 S.
47. *Riemann H.* Handbuch der Musikgeschichte. Bd. 1–2. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904–1913.
48. *Schering A.* Das kolorierte Orgelmadrigal der Trecento // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (13). 1911–1912. S. 172–204.
49. *Schering A.* Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin: Eine stilkritische Untersuchung. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1912. 95 S.
50. *Staerk A.* Les Manuscrits latins du V^e au XIII^e siècle conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg. Vol. 1–2. [СПб.], 1910. 320 et 142 p.
51. *Thompson P.* Biography of a Library: The Western European Manuscript Collection of Peter P. Dubrovskii // The Journal of Library History. 1984. V. 19. № 4. P. 477–503.
52. *Wolf J.* Geschichte der Mensuralnotation von 1250 bis 1460. B. 1–3. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904.
53. *Wolf J.* Zur Geschichte der Orgelmusik im vierzehnten Jahrhundert // Kirchenmusikalisches Jahrbuch 14 (1899). S. 14–31.