

## ПРИМЕЧАНИЯ

Монография опубликована в 1947 г. Государственным музыкальным издательством и удостоена Государственной премии. В основной своей части написана в 1940—1942 гг., хотя созревала задолго до этого (см. авторские указания в тексте). В 1950 г. Музгиз выпустил книгу вторым изданием, текст которого лег в основу издания 1952 г. В отличие от первого издания здесь имеются неизбежные сокращения (по несколько слов), уточняющие мысль автора в зависимости от его более поздних суждений по тем же вопросам.

В высшей степени знаменательно, что Б. В. Асафьев напряженно работал над этим лучшим своим исследованием, находясь в осажденном Ленинграде, в обстановке бомбоубежища, и героически выполняя таким образом свой долг ученого-патриота. Книга о Глинке по существу обобщает почти все, что сделано Б. В. Асафьевым для нашей глинкианы, и занимает выдающееся место в советском музыкознании.

Среди множества новых идей и ценнейших наблюдений основными достоинствами книги о Глинке являются: новое, более верное и глубокое раскрытие личности и биографии великого русского композитора на основе творческого комментирования его «Записок», а также новая, более правильная трактовка его гениальной оперы «Руслан и Людмила» как цельной музыкально-драматургической концепции.

с. 5. С тех пор положение в советской глинкиане значительно изменилось: созданы и опубликованы новые серьезные исследования, а также издан ряд сочинений Глинки, находившихся ранее в рукописях.

с. 6. «...квартет Крузеля с кларнетом...» Имя автора (Бернгард Генрик Крузель, 1775—1835; шведский композитор и известный в свое время кларнетист) Глинкой никогда более не упоминалось. Очевидно, на юного Глинку произвела впечатление не столько сама пьеса как таковая, а новое для него звучание ансамбля.

с. 9. «„*Ma tante Aurore*” Буальдьё...» и т. д. Здесь названы оперы французских композиторов: «Тетушка Аврора» Буальдьё, «Лодоиска» Крейцера и «Двое слепых» Мегюля.

с. 10. Б. В. Асафьев в своем увлечении творчеством Глинки и симфонизмом Чайковского явно недооценивает здесь симфоническую музыку представителей Могучей кучки. При всем отличии симфонического стиля Балакирева и Римского-Корсакова (каждого по-своему) от стиля Глинки, оба композитора прежде всего развивают глинкинскую традицию, как развивает ее по-своему и Чайковский.

с. 10—11. См. в связи с этим статью Б. В. Асафьева «Шопен в воспроизведении русских композиторов» («Советская музыка», 1946, № 1).

с. 14. Здесь перечисляются оперы: Керубини — «Медея», «Португальская гостиница», «Фаниска», «Лодоиска», «Два дня»; Мегюля — «Иосиф», «Мнимое сокровище», «Разгневанный»; Моцарта — «Дон-Жуан», «Волшебная флейта», «Милосердие Тита», «Свадьба Фигаро».

с. 16. «*Sombre forêt, désert, triste et sauvage*». «Темный лес, пустынный, грустный и дикий» — романс Матильды из II акта оперы «Вильгельм Телль» Россини.

с. 22. «*Tenor serio*» — драматический тенор. «*Vestir il canto*» — приукрашивать пение.

с. 23. «*Из других опер я помню...*» — Глинка называет оперы: «Семирамида» Россини, «Ромео и Джульетта» Цингарелли и «Джанни из Кале» Доницетти. *Felix Clément et Pierre Larousse «Dictionnaire des opéras (dictionnaire lyrique)»* — известное справочное издание: Феликс Клеман и Пьер Ларусс. Оперный словарь.

*Una barchetta* — лодочка.

*Festil Pompe!* — Празднества! Пышность!

с. 32. «*Theoretisch-praktische Harmonielehre...*» Дена — «Теоретически-практическое учение о гармонии». О проблеме Керубини — Клейн — Ден в отношении к Глинке подробно см. в «Добавлении» к настоящей монографии.

с. 46. «*Clärchens Tod*» — «Смерть Клерхен», один из номеров музыки Бетховена к трагедии Гёте «Эгмонт».

с. 54. Ныне установлено, что данное письмо Глинки к матери относится к 1 мая 1836 г. Следовательно, в этом письме могла идти речь не о «Руслане», а об опере «Иван Сусанин».

с. 60. См. предыдущее примечание.

с. 86. «...читал испанскую комедию „*El si de las niñas*“» — комедия испанского драматурга Фернандо де Мартина-младшего «Согласие девушек».

с. 89. «*Scherzo la reine Mabe...*» и т. д. Глинка называет отдельные части из произведений Берлиоза: «Скерцо королевы Маб» из драматической симфонии «Ромео и Джульетта», «Марш пилигримов» из симфонии «Гарольд в Италии» и две части из «Реквиема».

с. 90. «из слышанных мною пьес...» — Глинка перечисляет те же сочинения Берлиоза (см. примеч. к с. 89), предваряя их еще его программной увертюрой «Тайные судьи».

с. 92. «*Fantaisies pittoresques*» — буквально — живописные фантазии (в смысле — картинные, изобразительные).

с. 100. В русском переводе полное название «Арагонской хоты» таково: «Блестящее каприччио для большого оркестра на тему Арагонской хоты, сочиненное Михаилом Глинкой».

«*Hernani*» Verdi — опера Верди «Эрнани» (по В. Гюго).

с. 103. «...две пьесы для фортепиано» — «Воспоминание о мазурке» и «Баркарола».

с. 105. «*Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*» — «Воспоминание о летней ночи в Мадриде».

с. 109. «*Les noces de Cana*» — известная картина Веронезе «Свадьба в Кане галилейской».

«*Vénus de Milo...*» — «Венера Милосская» и другие статуи.

«*Conception*» — «Благовещение».

с. 110. «*elle a été complètement escamotée*» — она совершенно исчезла (скрылась).

с. 115. «*Aufforderung zum Tanz*» — «Приглашение к танцу», известная фортепианная пьеса Вебера.

«*Crucifixus*» Баха — часть Мессы h-moll.

с. 117. *H-moll Missa* и «*Passion-Musik*» — Месса си минор и музыка к «Страстям». «*Messias*», «*Samson*», «*Jephta*» — известнейшие оратории Генделя — «Мессия», «Самсон» и «Иевфай».

*Cure radicale* — радикальный курс лечения.

с. 123. Б. В. Асафьев не ставил здесь перед собой задачи определять различие в интонационной природе человеческой речи и музыки, его фраза: «Сенковский... прекрасно ощущал интонационную природу» и т. д. может дать повод к неверному пониманию мысли: на самом же деле в музыке как в звуковом искусстве интонационная природа сказывается, конечно, совсем иначе, нежели в словесном языке; как известно, интонационная сторона не является в словесном языке определяющей.

с. 126. Работа Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс. Книга II. Интонация» издана Музгизом в 1947 г.

с. 151. См. примеч. к с. 54.

с. 152. Речь идет о персидском хоре «Ложится в поле мрак ночной», марше Черномора, балладе Финна, каватине Гориславы «Любви роскошная звезда» и арии Людмилы «Грустно мне, родитель дорогой». Здесь нельзя согласиться с тем, что в число «краеугольных камней» концепции «Руслана» не входят ария Руслана, интродукция и линия Баяна. Если они создавались и не в числе самых ранних фрагментов, то тем не менее составляют основу концепции: Глинка развивал и совершенствовал свой замысел, находя для него, по-видимому, новые «краеугольные камни».

с. 186. Имеется в виду главное действующее лицо в комической опере XVIII века «Мельник, колдун, обманщик и сват» (текст Аблесимова, музыка Соколовского — Фомина).

с. 200. «Особенно часто „секстовость“ образует мелодический базис внутри октавного мажорного звукоряда...» Эта мысль, с опорой на данные же примеры, развита в работе Б. В. Асафьева «Слух Глинки».

с. 213. Здесь автор понимает слово «кант» очень широко и свободно. Говоря несколькими строками ранее о «маршево-хоровом облике» русского канта, Б. В. Асафьев имел в виду торжественно-панегирические канты и виваты. Как бы они ни были некоторыми общими чертами близки гимническим мелодиям Бетховена, они все же были образцами *русского* искусства: само слово «кант» подразумевает жанр русской или украинской музыки. Бетховен же «пересоздал» в финалах названных своих симфоний, конечно, не буквально русский кант, а всего лишь близкую ему гимническую песню, связанную с немецкими бытовыми образцами или с мелодиями французской революции.

с. 221. «*Wohltemperiertes Klavier*» — буквально «Клавир хорошего строя» — классическое собрание 48 клавирных прелюдий и фуг И. С. Баха.

с. 228. Отмечая давнее происхождение своего очерка-этюда об «Иване Сусанине» («Утренняя заря русской оперы»), Б. В. Асафьев, по-видимому, ощущал, что в книге о Глинке первая его опера не заняла должного места. К теме «Иван Сусанин» Б. В. Асафьев неоднократно обращался еще в других работах, которые в своей совокупности дополняют, усиливают и обогащают характеристику, данную им этой первой русской классической опере: см. его статьи: «О русской песенности», «Русский народ, русские люди», «О русской природе и русской музыке», «Иван Сусанин. Спектакль в Большом театре».

с. 251. «*Ich grolle nicht*» — «Я не сержусь» (текст Гейне).

с. 264. «*Le vélocité*» — беглость.

с. 270. «*Emile, ou de l'éducation...*» — роман Ж.-Ж. Руссо: «Эмиль, или о воспитании».

с. 281. «*Naturalist's Library*» — «Библиотека натуралиста».

с. 285. *R. Hohenemser...* — Р. Хоэнемзер. Луиджи Керубини, его жизнь и произведения. Лейпциг, 1913.

с. 299. «*Isoldes Liebestod*» — «Смерть Изольды», известный фрагмент из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда»; упомянут в данном случае как пример особых гармонических исследований.