

На протяжении многих лет к этому стремились исследователи творчества великого композитора, оценивая его роль в развитии русского музыкального искусства.

* * *

Обзор литературы о Глинке мог бы служить темой обширного критического исследования. По количеству опубликованных трудов — монографий, статей, очерков, аналитических работ русская и советская глинкиниана не знает себе равных в музыковедческой литературе. Начиная от первых работ Одоевского и вплоть до наших дней произведения Глинки по-разному освещаются в историческом, эстетическом, музыкально-теоретическом аспекте и служат предметом критических статей, посвященных проблемам музыкального театра и музыкального исполнительства. Все это делает отечественную глинкиниану особой, самостоятельной отраслью современного музыкознания.

Наука о Глинке в своем историческом развитии прошла долгий и сложный путь. С его произведениями родилась подлинно научная литература о музыке, выделились самостоятельные проблемы оперной драматургии, принципов симфонизма, специфики музыкального языка. Из области общих эстетических суждений и случайных критических оценок музыкальная критика вступила в сферу научных знаний. Формировалась методика музыковедческого анализа и исторического подхода; определялись типичные жанры музыковедческой литературы. Короче говоря, с произведениями Глинки музыковедение в России приобрело достойный объект исследования, послуживший основой для постановки больших музыкально-эстетических проблем.

Первые образцы такой научно обоснованной критики появились еще при жизни Глинки. Сюда относятся отмеченные выше критические статьи и очерки В. Ф. Одоевского и близких к нему высокообразованных ценителей музыки Я. М. Неверова и Н. А. Мельгунова. Начиналась критическая деятельность А. Н. Серова, усвоившего свои методологические принципы непосредственно от Глинки, в общении с великим композитором.

Но обширная глинкиниана Серова, так же как и труды о Глинке его современника В. В. Стасова, относятся в целом уже к послеглинкинскому этапу русского музыкального искусства, связанному с общим подъемом общественной

мысли в период демократических движений конца 50-х — начала 60-х годов. Глинке не дано было знать лучшие труды Серова и Стасова. Однако его не могло не радовать то глубокое понимание, какое встречало его искусство у наиболее прогрессивной части русской интеллигенции, впитавшей высокие идеалы пушкинской поры.

К таким принадлежал прежде всего Одоевский, первым установивший в музыке Глинки воплощение истинной народности. Своими статьями об «Иване Сусанине» и «Руслане» он не только стремился пробудить интерес публики к этим произведениям, но и разъяснить новаторское значение их замысла, их концепций. Просветительская направленность его работ сочеталась в них с острой публицистической тенденцией, с ярким протестом против дилетантизма и пошлых, обывательских вкусов. При этом они «литературны» в высшем значении этого слова. В свободной, непринужденной форме беседы с читателем писатель поучает, восторгается, иронизирует, негодует. Собственно аналитический, теоретический подход к стилю Глинки пока еще не свойственен критику: в статьях Одоевского, как и в трудах его единомышленников — Мельгунова, Неверова была смело поставлена главная для того времени задача: показать, что с творчеством Глинки русская музыка поднялась до уровня самых высоких ценностей мировой культуры.

Все эти первые и притом блестящие образцы отечественной глинкинианы несут на себе яркую печать времени. Приподнятый, пылкий, восторженный тон (да и как было не восторгаться!), обилие поэтических эпитетов и сравнений, смелые полемические выпады против невежественной «светской черни» — все это живо напоминает о романтической эпохе Шумана, Листа и Берлиоза, о замечательных критических эссе этих великих романтиков.

Черты романтического эссеизма явно присутствуют и в работах Серова с их литературным блеском, живой и образной речью. Но вместе с тем именно Серов сумел поставить русскую глинкиниану, а вместе с тем и все русское музыкознание (этот термин впервые был им введен в литературу) на подлинно научную основу комплексного, целостного изучения музыкальных произведений во всем их идейно-смысловом и образно-художественном значении. В оценке творчества Глинки он — вдумчивый музыкант-историк, обладающий широчайшим кругозором, блестяще владеющий сравнительным методом исследования. Он — и музыко-

вед-аналитик, впервые детально обосновавший драматургические принципы сквозного развития в операх Глинки («Роль одного мотива в целой опере: „Жизнь за царя”», 1859). Он — и «первооткрыватель» некоторых глинкинских шедевров, несправедливо забытых и ускользнувших от внимания слушателей («Малоизвестное произведение Глинки», 1857). Он же — и фольклорист, развивший усвоенные от Глинки принципы народности на материале конкретного анализа народных песен. И наконец, Серов — чрезвычайно одаренный писатель о музыке, оставивший нам живой портрет композитора в незабываемых «Воспоминаниях о Глинке» (1860). Нельзя забывать, что личное общение Серова с Глинкой было особенно прочным и длительным, что многие ценные высказывания автора «Руслана» были им тут же зафиксированы «по свежим следам», что именно в его записи дошло до нас знаменитое глинкинское кредо: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» (83, 111). Выдающийся русский ученый-музыкант, совмещавший в себе творческий дар композитора, писателя, критика, исследователя и публициста, он сумел затронуть, по существу, все жанры музыковедческой литературы и утвердить их на почве глинкинской музыки.

Имя Серова в истории русской музыкальной науки неизменно сопоставляется с творческой личностью его современника Стасова. Преклонение перед Глинкой объединяло их с юных лет. Но если Серов — не только музыковед, но и музыкант-практик, известный композитор — в своих работах ставил по преимуществу вопросы оперной драматургии, то Стасова привлекали более общие эстетические проблемы: Глинка и его время, Глинка и его традиции, место Глинки в мировом искусстве. Проживший большую жизнь и далеко отошедший от эпохи Одоевского и Серова (жизнь Стасова окончилась в 1906 году, Серова — в 1871), он с полным основанием мог судить о развитии глинкинских традиций в русской музыке. Краеугольным камнем всей его творческой концепции была идея народности и национальной самобытности русского искусства, которую он в музыке по праву связывал с именем Глинки. «Начиная с Глинки, русская музыкальная школа отличается полной самостоятельностью мысли и взгляда на то, что создано до сих пор в музыке. Она желает сама все проверить, сама во всем убедиться и только тогда согласна признать великость композитора и значительность созданного», — писал он в 1882 году. (Стасов В. В. Избр. соч., т. 2. М., 1952, с. 523). Свою

концепцию русской композиторской школы как школы глинкинской по своей эстетической сущности Стасов развивал на основе анализа современного ему музыкального искусства. Горячий пропагандист и идеолог «Могучей кучки», он прозорливо усматривал глинкинское начало в творчестве Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, а затем и в народной образности музыки Лядова, Глазунова. Правомерность этих сопоставлений очевидна. Она подтверждается и в высказываниях самих великих композиторов, написавших на своем знамени имя Глинки.

Показывая новаторство Глинки, Стасов сумел спроецировать его принципы на будущее русского музыкального искусства. Тема «традиции Глинки» прослеживается в его трудах на протяжении всего творческого пути. При этом огромное значение он придавал проблеме интерпретации глинкинского наследия, постановкам «Сусанина» и особенно «Руслана» на театральной сцене.

Заложив прочный фундамент отечественной глинкинианы в своей монографии «Глинка», Стасов продолжил и развил эту тему в целой серии документально-исторических работ, насыщенных ценными материалами. В них раскрывается подлинная история создания оперы «Руслан и Людмила», ее сценическая жизнь на русской и зарубежной оперной сцене. Выразительно показаны связи Глинки с его западными современниками — Листом и Берлиозом.

При всем этом односторонность некоторых его суждений неоспорима. Известна его несправедливая оценка «Сусанина», вызванная естественной неприязнью демократически настроенного критика к розеновскому либретто и ко всей атмосфере монархической официозности, присущей этой опере в ее трактовке на императорской сцене.

Тот же упрек в односторонности в не меньшей степени можно адресовать и Серову. Вошла в историю затронутая выше полемика Стасова с его прежним единомышленником и другом, а затем — соперником и антагонистом, разгоревшаяся по поводу второй оперы Глинки. Открытая неприязнь Серова к «Руслану» не только вызвала справедливое негодование Стасова: она вызывает недоумение и в наши дни. Как мог завзятый глинкианец, благоговевший перед каждым звуком и каждым словом Глинки, быть настолько слепым перед высоким совершенством этой оперной композиции? Как мог он называть ее «случайно сложившейся галереей музыкальных картин»? Как мог он не чувствовать светлой красоты родного славянского эпоса?

Но, вчитываясь внимательно в текст серовских статей, нельзя не уловить в них той внутренней борьбы «между долгом и чувством», какая происходила в душе автора, отстаивающего предвзятую концепцию. Эпитеты «драгоценный», «прекрасный» так и сыплются из его уст в процессе детального разбора оперы Глинки. «Бесподобный квинтет» I действия, «превосходная музыка» арии Руслана, которая «увлекает неотразимо», «чудесные мелодии» Ратмира («это целый особый мир, это — восток, с его зноем, с его тихой негою») — все очаровывало слух Серова. Однако всю эту «бесподобную музыку» он насильственно отторгает от сюжета, сценария и даже от характера оперы, придерживаясь раз и навсегда декларированного принципа: «опера должна быть прежде всего драмой».

Единственным его аргументом оставалось полное отрицание эпической оперы как жанра, новизны которого он упорно не хотел замечать.

Но результаты полемики оказались как нельзя более плодотворными. Пробудив музыковедческую мысль, работы Серова и Стасова способствовали новому, углубленному прочтению опер Глинки. С ними ушла в далекое прошлое та легендарная эпоха, когда «Руслана» считали «ученой музыкой для знатоков», а в первой опере Глинки видели «народную песню с барабанами».

Полемика между Серовым и Стасовым не успела еще угаснуть, когда на музыкальном горизонте появилась еще одна фигура даровитого критика, открывшего новые перспективы в изучении творчества Глинки. Воспитанник первого выпуска Петербургской консерватории, композитор и теоретик Г. А. Ларош значительно продвинул отечественное музыкознание по тому пути глубокого и детального анализа, который в трудах Серова получил название «технической критики». В историю русской музыкально-критической мысли он вошел прежде всего как автор первой своей обширной работы «Глинка и его значение в истории музыки» (1867). Основная заслуга молодого исследователя заключалась в особой, специфической направленности этого труда: не ограничиваясь общими эстетическими положениями, он попытался поставить проблему народности искусства Глинки на твердую почву музыкально-теоретического анализа. Фундаментом исследования служит вводная часть работы, посвященная характеристике русской народной песни и ее ладово-мелодического строя. На этой основе Ларош доказывает глубокую самобытность глин-

кинской музыки, берущей свое начало в почве народной песенности. При этом понятие песенности он трактует в широком аспекте, распространяя его на весь комплекс выразительных средств и обращая особое внимание на плавность и чистоту голосоведения, на «вокальность» мелодического развития, пронизывающую всю музыкальную ткань. Словно предугадывая мысли Асафьева об интонационной природе музыки Глинки, он проницательно устанавливает эту распевность русского мелоса во всех элементах глинкинского стиля. «С Глинкой русская народность вступила, как самостоятельная сила, в музыкальную композицию, — писал молодой критик. — Как Пушкин, Глинка через множество подражательных опытов, воспитавших его талант, проник до полной самобытности русского содержания. Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское г о л о с о в е д е н и е, являя народность не только в общем духе своих творений, но и в их технической постройке» (37, 44—45).

Особенности этой «технической постройке» Ларош подробно разъясняет на примере анализа величайшего творения Глинки — оперы «Руслан и Людмила», которой в его исследовании посвящен самостоятельный очерк. Разбор этой оперы изобилует тончайшими наблюдениями, давшими богатую почву для всех последующих «глинковедов» XIX — XX веков, в том числе и для Асафьева, продолжившего путь Лароша в другом, еще более фундаментальном исследовании о «Руслане».

Труды трех классиков музыковедения — Серова, Стасова и Лароша окончательно утвердили значение глинкинской темы в научной литературе. Публиковались новые биографические материалы, популярные монографии, важнейшие документы. Особенно значительной на рубеже XIX — XX веков оказалась роль Н. Ф. Финдейзена — музыкального критика, близкого к беляевскому кружку. Благодаря его инициативе в печати впервые появилось собрание писем Глинки (1908); им же были изданы испанские народные темы, записанные композитором, и составлен каталог его рукописей. Многочисленные постановки опер Глинки вызвали обильный поток рецензий, с которыми выступали известные критики — С. Н. Кругликов, Н. Д. Кашкин, А. В. Оссовский, Ю. Д. Энгель, В. Г. Каратыгин и многие другие.

Однако в концепционном отношении русская глинкиниана этого времени не дала ничего существенно нового

по сравнению с той проблематикой, которая была поднята «столпами музыкознания». После невиданного подъема музыкального просветительства 1860 — 70-х годов критическая мысль заметно утратила свою остроту. Литература начала XX века не дала в области глинкинианы ничего равного работам Серова, Стасова и Лароша. Заложенные ими идеи продолжали тревожить воображение исследователей, но дали свои плоды значительно позже, уже в советский период.

* * *

Сложным путем осуществлялось признание Глинки в зарубежной критике. Горячее, восторженное отношение к нему великих романтиков — Листа и Берлиоза оказало свое несомненное влияние на музыкальную жизнь западно-европейских стран. С большим успехом прошло посмертное исполнение симфонических увертюр Глинки в Веймаре под управлением Листа. Постоянно включала романсы и арии Глинки в свои концерты прославленная Полина Виардо. Событием стало отмеченное выше исполнение опер Глинки в Праге в сезон 1866/67 года. Несколько позже деятельным пропагандистом музыки Глинки становится Ганс Бюлов, поставивший на оперной сцене в Ганновере оперу «Иван Сусанин» (1878). А еще раньше, в 1874 году с той же оперой, благодаря инициативе известной певицы А. А. Сантагано-Горчаковой, познакомились итальянские слушатели. Опера прозвучала в Милане на итальянском языке и вызвала восторженный прием у итальянской публики, вновь вспомнившей имя того «русского маэстро», которому она аплодировала в 1830-х годах.

Важную роль в пропаганде творчества Глинки сыграли некоторые труды французских авторов — начиная от хорошо известной, вышедшей более ста лет тому назад монографии Октава Фука (M. Fouque. Michel Ivanovitch Glinka. Paris, 1880). Симпатия к русской музыке, проявившаяся у многих французских музыкантов (назовем среди них Гуно, Сен-Санса, Делиба, Дебюсси), запечатлелась и в следующих музыковедческих трудах, принадлежащих перу известных ученых — таких, как Луи Бурго-Дюкудре или Артюр Пужэн, выпустивший в 1904 году книгу «Опыт исторического исследования музыки в России». «Появление Глинки — блестящая дата в истории русской музыки и начало новой эры, — писал Пужэн, как бы пере-

фразируя известные слова Одоевского.— Да, Глинка безусловно глава целой школы и знаменосец современного искусства в России» (120).

Но в целом интерес к музыке Глинки не был устойчивым. Больше того: наряду с компетентными отзывами некоторых критиков (напомним о парижских выступлениях композитора в 1845 году) в печать проникали явно невежественные, безграмотные суждения — свидетельство далеко еще не изжитого обывательского отношения к «варварской России»¹.

Советский исследователь этой темы Е. Ф. Бронфин справедливо относит значительную долю непопулярности Глинки на счет самолюбивого, замкнутого характера и не в меру самокритичного нрава самого композитора, никогда не умевшего, по его словам, «торговать в разнос своими произведениями». Но главной причиной, по мнению того же автора, все же оставалась прямая отчужденность западно-европейской публики от русской национальной культуры, а следовательно, и музыки (56, 156 — 233).

Широкой популярности глинкинских опер, его романсов мешает недостаточное знакомство с русской музыкой в целом и с русской культурой пушкинского времени — в особенности, а отсюда — и недостаток правильного слухового восприятия. Музыка Глинки — классически стройная, собранная и полная благородной сдержанности — очень далека от примитивных представлений о «русской экзотике». Многим, казалось бы, эрудированным зарубежным критикам она (как, впрочем, и многие произведения Чайковского) кажется «недостаточно национальной»!

Примером может служить вышедший в Англии труд Дэвида Брауна — первая фундаментальная монография о великом русском композиторе на английском языке (105). Детально рассматривая характерные черты музыкального языка Глинки — такие, как терцовость тональных соотно-

¹ Достаточно напомнить язвительный отклик Серова на безграмотную статью о Глинке, написанную Ф. Ж. Фетисом — одним из самых авторитетных музыковедов Европы («Русский художник и французская критика», 1858), и его гневный, обличительный отзыв «Наш Глинка перед судом немецких фельетонистов» (1858). Резкий, несдержанный тон этих статей Серова вполне понятен: узнав о том, что в музыке Глинки «не заключается ни малейшего следа русско-национального характера»; что «Глинке недостает самобытности в творческом духе» и что его увертюры принадлежат к разряду «салонной музыки высшего сорта», пригодной для исполнения садовыми оркестрами, критик не мог сдержать справедливого негодования.

шений, плагальные гармонии или хроматические обороты, Браун тем не менее категорически отрицает самую возможность определения глинкинского стиля: музыка русского композитора, по его словам, не обладает индивидуальностью, она «парадоксально анонимна».

Повторены и шаблонные рассуждения о «беспорядочном процессе» сочинения опер Глинки, о их сценической аморфности. Мимо внимания автора прошли (или, что еще более печально, сознательно им игнорированы) лучшие достижения советской глинкинианы: труды Асафьева и целой группы виднейших музыковедов. Не учтены критические издания литературных трудов Глинки, его писем; не получили отражения научные сборники, посвященные композитору.

* * *

В советское время, в новых условиях культурно-общественной жизни отечественная глинкиниана пережила свое второе рождение. Имя Глинки, ставшее синонимом духовных ценностей, заветных русской классической музыкой, пронизывает собой все труды, в которых в том или ином плане поставлены социальные, исторические и стилевые проблемы развития русского музыкального искусства. Оно стимулирует музыкальную мысль и в работах о музыке нашей современности как искусства высокой гражданственности и жизненной правды. Оно вспоминается всюду, где речь идет об исторических процессах становления русского искусства, поднявшегося «из глубины веков» к эпохе Пушкина — Глинки.

Научное исследование творчества Глинки, как и всей русской музыкальной классики, особенно широко развернулось в период 1940 — 50-х годов. Общепатриотический подъем в годы Великой Отечественной войны принес с собой новое и более глубокое осмысление художественного наследия прошлого. Время вновь выдвинуло на первый план фигуру Глинки — отца русской музыки и заставило по-новому оценить значение его творческого подвига.

Новаторское значение советской глинкинианы полнее всего проявилось в трудах крупнейшего советского музыковеда — Б. В. Асафьева. В своих исследованиях он сумел охватить важнейшие аспекты глинкинской проблематики: историко-социальный, биографический, аналитический,

концептуальный. Изучение творчества Глинки, и в первую очередь драматургии его двух опер, было поставлено им на новую методологическую основу, сложившуюся в процессе долгого, многолетнего творческого труда.

Интерес к Глинке возник у Асафьева еще в работах раннего периода. Впервые он проявился в детальных анализах симфонических произведений: увертюры «Руслана» и «Вальса-фантазии» (1923, 1926). Одновременно возник интереснейший, хотя и во многом спорный эстетический очерк «Славянская литургия Эросу» в книге «Симфонические этюды» (1922).

Но лишь в 40-е годы тема «Глинка» определилась у Асафьева как центральная, а по существу и завершающая на его творческом пути. Вслед за небольшой, проникнутой горячим чувством преклонения популярной работой о Глинке (1942) появилась фундаментальная монография, замечательная по универсальности замысла и своеобразию композиции². Исследователь пришел к ней в итоге долгого пройденного пути, когда в работах теоретического профиля сформировалась выдвинутая им концепция процессуальности музыкальной формы, созидательной роли интонирования как «проявления мысли» и диалектики симфонического развития — как метода художественного обобщения, основанного на борьбе противодействующих начал. Все эти теоретические положения были им развиты на материале анализа глинкинской музыки, оживлены яркими параллелями и сопоставлениями с прошлым и настоящим русского искусства.

Асафьевская глинкиниана, созревшая постепенно, в течение всей творческой жизни выдающегося ученого, распространила свое влияние на целый комплекс научных исследований, особенно широко развернувшийся в 1950-е годы в связи с мемориальными датами 150-летия со дня рождения и 100-летия со дня смерти Глинки. Ценнейшие эстетические, аналитические, критико-биографические исследования советских авторов нашли отражение в так называемых «глинкинских сборниках», вышедших под редакцией А. В. Оссовского (1950), Т. Н. Ливановой (1950, 1958), Е. М. Гордеевой (1958).

В 1952 году вышла в свет фундаментальная двухтомная

² Б. В. Асафьев. Глинка. М., 1947. Работа создавалась в 1941—1942 годы, в тяжелых условиях блокады Ленинграда и была удостоена Государственной премии.

монография, созданная Т. Н. Ливановой и В. В. Протопоповым, детально осветившая весь творческий путь Глинки, насыщенная богатейшим аналитическим и документальным материалом.

Значительно расширены были биографические данные о композиторе в серии очерков Е. И. Канн-Новиковой «М. И. Глинка. Новые материалы и документы» (вып. 1—3, 1950—1955). Появились и глубокие исследования теоретического плана. Среди них особое место занимают труды Л. А. Мазеля, посвященные музыкальному стилю Глинки («Заметки о мелодике романсов Глинки» в сборнике «Памяти Глинки» — 1958), В. В. Протопопова, детально проследившего в ряде своих работ методы тематического развития, принципы вариационности и вариантности в музыке Глинки, В. О. Беркова («Гармония Глинки», 1948), А. Н. Дмитриева («Музыкальная драматургия оркестра Глинки», 1957). В отдельных случаях лишь одно, избранное произведение Глинки служило материалом для постановки сложнейших проблем его стиля, народных истоков его искусства, заложенных им традиций в русской классической музыке. Таковы фундаментальные монографии В. А. Цуккермана — «„Камаринская” Глинки и ее традиции в русской музыке» (1957) и В. В. Протопопова — «„Иван Сусанин” Глинки» (1961).

Все названные труды создавались не только на основе глубокого изучения музыкального текста произведений Глинки со всеми их вариантами, эскизами и редакциями, но и с учетом собственных высказываний композитора, его творческих планов, его «Записок». Важнейшим фундаментом отечественного музыкознания явилось первое полное издание литературного наследия Глинки в двух томах, вышедшее в 1952 — 1953 годах и подготовленное Государственным институтом театра и музыки в Ленинграде, под редакцией В. В. Богданова-Березовского. В обширной вступительной статье и комментариях редактором были внимательно учтены новые данные и проведена большая текстологическая работа.

Еще более важный шаг был сделан в отношении музыкального наследия Глинки, когда по инициативе виднейших композиторов и музыковедов было подготовлено полное академическое издание всех его сочинений, вышедшее в 1955 — 1969 годы, под редакцией Д. Д. Шостаковича, Т. Н. Ливановой, В. В. Протопопова, К. К. Саквы и Г. Н. Хубова. Многие из них публиковались по рукописи впервые,

некоторые были известны ранее только в зарубежных, итальянских изданиях³.

В том же академическом издании были вновь опубликованы все литературные труды композитора, под редакцией А. С. Ляпуновой и А. С. Розанова (1973 — 1977). Здесь был вновь тщательно проверен и расширен весь документальный материал, уточнены комментарии, введены новые, до сих пор неизвестные письма и документы⁴.

Глинкинская традиция, прочно вошедшая в строй современности, активно развивается и в другом, просветительском направлении — в широкой массовой популяризации творческой биографии великого русского художника, его наследия, его трудов. О нем создаются литературные произведения — романы и повести, популярные очерки, кинофильмы. В течение многих лет велась ныне окончательно завершённая реконструкция родного гнезда Глинки — дома и усадьбы Новоспасское. Ежегодно проводятся музыкальные фестивали в Смоленске, привлекающие многочисленную аудиторию. Воздвигнутый в этом городе ещё в 1885 году памятник композитору, переживая свое столетие, напоминает и о другом, величественном «нерукотворном памятнике» — о вечно живой, звучащей музыке Глинки.

Сильнее всего отразилась глинкинская традиция в живой практике — в богатстве и полноте русской музыки XIX — XX веков. В кратком обзоре литературной глинкианы мы намеренно обошли молчанием высказывания крупнейших композиторов России: их драгоценные мысли лишь поясняют то, что было творчески ими воспринято от создателя «Руслана».

Проблема «традиции Глинки» связана, в первую очередь, с творческим обликом его современника — Даргомыжского. Становление автора «Русалки» совершалось в ту пору, когда Глинка был на вершине славы, а личные связи двух композиторов укрепились уже в период 1850-х годов.

При всем различии их творческих индивидуальностей, Даргомыжского можно назвать в полном смысле слова учеником и последователем Глинки. Их объединяла общая, пушкинская атмосфера времени, гармоничность и

³ Наряду с основным составом редколлегии в подготовке отдельных томов издания участвовали В. Я. Шебалин, Г. В. Киркор, А. В. Оссовский, Ю. А. Шапорин.

⁴ См. об этом Левашева О. Читая письма Глинки. — «Советская музыка», 1979, № 6.