

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА

## MUSICAL PERFORMANCE AND PEDAGOGY

*О. В. Жесткова*

### **Контрабас и смычок Доменико Драгонетти**

#### **Аннотация**

В статье рассматривается строй контрабасов, на которых играл Доменико Драгонетти, и конструкция его смычка; приводятся высказывания Драгонетти и его современников, свидетельствующие о преимуществах квартового строя контрабаса, итальянского смычка и связанной с ним смычковой техники.

**Ключевые слова:** Доменико Драгонетти, контрабас, контрабасовый строй, смычок, смычковая техника.

*O. V. Zhestkova*

### **Domenico Dragonetti's double bass and bow**

#### **Summary**

In the 19<sup>th</sup> century, there was no single standard for tuning double basses. Domenico Dragonetti played a three-stringed instrument tuned to  $A_1-D-G$  quarts. The advantage of the quart system in comparison with the French quint system was the convenience of performing movable gamma-like and arpeggiated passages with minimal need to change positions. The works of Dragonetti are designed for the range of a three-stringed double bass with a quart formation and for the bowshaped bow of the Italian model played by the Maestro. The superiority of the Italian bow over the French one for Dragonetti and his colleagues was not in doubt: the curved shape of the cane distributed the support area in the center of the bow and allowed musicians to extract strong, bright sounds without any effort, and placing the hand palm up gave maneuverability to movements and the ability to control the tension of the hair. The French straight bow, an analogue of the cello, yielded in all these parameters, but its improved design by the middle of the 19<sup>th</sup> century was well liked by Giovanni Bottesini, becoming a symbol of his cantilevered style of playing and composition.

**Keywords:** Domenico Dragonetti, double bass, double bass formation, bow, bow technique.

---

Статья поступила: 22.08.2020.

*Посвящается*  
Алексею Вячеславовичу Власову —  
контрабасисту и педагогу

**Д**оменико Драгонетти — выдающийся контрабасист-виртуоз конца XVIII — первой половины XIX века. Его детство и юность прошли в Венеции: здесь он овладел инструментом и начал музыкальную карьеру в качестве контрабасиста оперных оркестров и оркестра собора Сан-Марко. С 1794 года его жизнь оказалась навсегда связана с Лондоном, куда он был ангажирован в качестве концертмейстера группы контрабасов оркестра Королевского театра. К тому времени исполнительская слава Драгонетти уже распространилась за пределами Италии, но главные достижения в его концертной деятельности были впереди. Более сорока лет он выступал в Лондоне и других городах Европы как солист, участник камерных ансамблей и концертмейстер симфонических и оперных оркестров. За это время он не только убедительно доказал взыскательной публике сольно-игровые достоинства своего инструмента, который раньше не принято было считать сольным, но и утвердил стандарты контрабасовой настройки, конструкции смычка и техники контрабасовой игры. Неоспоримый артистический авторитет Драгонетти и всеобщее преклонение перед его мастерством распространили эти стандарты по всем музыкальным центрам континентальной Европы.

В течение долгой артистической карьеры у Драгонетти было несколько контрабасов. В Венеции он играл на инструменте Джованни Маджини — итальянского скрипичного мастера, лучшего представителя школы в Брешии. С особой любовью Драгонетти относился к контрабасу работы Гаспаро да Сало — учителя Маджини и выдающегося мастера XVI века. Этот инструмент был ему подарен бенедиктинским монастырем Святого Петра в Виченце, находящемся неподалёку от Венеции. Специалист по истории

музыкальных инструментов Анджело Беренци предположил, что прокураторы собора Сан-Марко могли ещё раньше приобрести инструмент Гаспаро да Сало у виченских монахов и хранить его под замком до тех пор, пока талант и усердие Драгонетти не убедили их отдать контрабас молодому виртуозу, что произошло, вероятно, в 1791 году [2. Р. 9–10]. Сейчас этот контрабас по-прежнему хранится в соборе Сан-Марко, поскольку Драгонетти распорядился вернуть любимый инструмент вместе с аутентичным футляром его владельцам. Проживая большую часть своей сознательной жизни в Лондоне, Драгонетти также предпочитал покупать струны, грифы, колки и другие детали для своих контрабасов у итальянских мастеров. Чаще всего он обращался к падуанским производителям струнных инструментов *Romanin and Company*, у которых заказывал струны для себя и своих учеников. Другим его поставщиком был венецианский мастер Джованни Баттиста Бодио, неоднократно посылавший Драгонетти грифы и древесину для изготовления контрабасов в Англии.

В те времена, когда Драгонетти начал свой путь музыканта оркестра, контрабасы обычно имели три струны, которые настраивались по квартам (в Италии) или по квинтам (во Франции). В Германии были приняты четырёхструнные контрабасы, которые также настраивались по квартам. На протяжении нескольких десятилетий XIX века среди европейских музыкантов шли поиски оптимального количества струн контрабаса и их настройки. При этом преследовались две основные цели: расширение диапазона контрабаса за счёт нижнего регистра, что делало его незаменимым фундаментом оркестрового звучания, и развитие игровой манёвренности, укрепляющее статус контрабаса как полноценного сольного инструмента.

Драгонетти был апологетом трёхструнного контрабаса, настроенного по квартам ( $A_1-D-G$ ). Такая настройка преобладала в Италии и благодаря Драгонетти — в Англии;

она же сохранилась там почти до XX века. Во Франции контрабасы имели квинтовый ( $G_1-D-A, F_1-C-G$ ) или смешанный ( $G_1-D-G$ ) строй, вызывавший нарекания музыкантов и критиков, а потому варьировавшийся в разное время и в разных оркестрах. Подавляющая часть композиций Драгонетти предназначалась именно для трёхструнного контрабаса с квартовой настройкой. К примеру, его знаменитый Дуэт для виолончели и контрабаса имеет диапазон, точно соответствующий диапазону трёхструнного контрабаса, в котором самой низкой нотой является  $A_1$ .

Отсутствие единого стандарта настройки контрабаса порождало многочисленные дискуссии о преимуществах квартового или квинтового строя с одной стороны и о возможностях трёхструнного и четырёхструнного контрабаса — с другой. Что касается первого, Драгонетти неизменно отстаивал квартовый строй и был уверен, что по игровым возможностям он несравним с французским, квинтовым: «...настройка по квартам от природы более правильная. Кроме того, я могу показать на деле, что французский способ настройки контрабаса никогда не позволит исполнить то, на что способен мой инструмент как в игре аккордов, так и в лёгкости, ровности и силе звука», — писал он Россини в 1827 году [Цит. по: 9. Р. 117].

Преимущество французской трёхструнной настройки по квинтам заключалось только в более широком диапазоне инструмента, к которому прибавлялось по одному тону сверху и снизу. Квартовый строй, «от природы более правильный», давал удобство аппликатуры, так как исполнителю, играющему четырьмя пальцами, не надо было часто менять позицию руки на одной струне, а следовательно, контрабас с квартовой настройкой был лучше приспособлен для мелкой техники. Триольные фигуры по звукам аккордов и гаммообразные пассажи, которыми изобилуют произведения Драгонетти, ориентированы именно на квартовый строй.

Разнобой в количестве струн и их настройки в различных странах Европы сохранялся до конца XIX века. В Англии переход на четы-

рёхструнные контрабасы произошёл только к концу столетия<sup>1</sup>. Во времена Драгонетти четырёхструнные контрабасы были ещё редкостью, хотя лондонские музыканты, публика и музыкальные критики были готовы к таким экспериментам. Когда в 1841 году к контрабасовой группе филармонического оркестра присоединился некий мистер Шрёдер, игравший на четырёхструнном контрабасе, в музыкальных обозрениях прессы этот факт сразу нашёл отражение: «...Этот джентльмен играет на четырёхструнном немецком контрабасе, диапазон которого опускается до E, и даже через многочисленные звуки тех, кто играет в филармонии, мы смогли ощутить пышное богатство этих низких нот и вследствие этого испытать, быть может, еретическое желание восстановить в Англии этот очень важный диапазон инструмента» [8. Р. 140]. Английский музыковед и музыкальный критик Эдвард Холмс тоже восхищался звуками низкого регистра немецких контрабасов: «Контрабасы, которые используются в Германии, часто имеют четыре, а не три струны; они более тонкие, чем у нас, и опускаются до низкой E; когда их голоса сплетаются со звучанием других инструментов, глубина и яркость, которые они создают, очень хороши» [7. Р. 51].

Недостатком трёхструнного контрабаса было отсутствие низких нот, которых всё чаще требовали композиторы первой половины XIX века. Драгонетти, как и другие контрабасисты, играющие на трёхструнных инструментах, при необходимости опускал третью струну на тон или даже на полтора тона, как, например, в арии Агаты “Leise, leise, tromme Weise” из оперы «Вольный стрелок», когда он настраивал низкую струну на «фа-диез» [См.: 9. Р. 123]. В симфониях Бетховена Драгонетти предпочитал переносить подвижные пассажи, выходящие за пределы диапазона трёхструнного контрабаса, на октаву вверх.

Хотя есть свидетельства, что Драгонетти экспериментировал с четырьмя и даже пятью струнами, его собственные предпочтения были прочно связаны с трёхструнным инструментом,

которым он завоевал всеобщее признание и восхищение. Дирижёр Джордж Смарт, высказываясь о венских музыкантах, отмечал: «У контрабасов здесь [в Вене] четыре струны, а Миттаг сказал, что некоторые имеют даже пять струн<sup>2</sup>, но Драгонетти на трёх струнах делает больше, чем я когда-либо слышал» [3].

Исполнительские достижения Драгонетти были во многом обусловлены моделью смычка и техникой его управления. Драгонетти играл лукообразными, очень изогнутыми смычками, трость которых лишь отчасти распрямилась к концу его исполнительской карьеры (см. рис. 1, 3). У ранних смычков виртуоза длина составляла не более 50 сантиметров, а длина волоса — около 40 сантиметров, позднее он использовал смычки до 61,5 сантиметров [См.: 9. Р. 127]. Это были смычки с высокой колодкой, не имевшие механизма регулировки, с заострённой или топоробразной головкой. Уменьшение изгиба

такого смычка обычно связывают с влиянием скрипичных смычков Ф. Турта, распространившихся и ставших стандартными в первой трети XIX века. Хотя знаменитый смычковый мастер не изготавливал смычки для контрабаса, его модели воздействовали на других мастеров, заставляя их модернизировать и совершенствовать контрабасовые смычки.

Помимо смычков итальянского типа, как у Драгонетти, существовала французская модель контрабасового смычка по аналогии со скрипичным смычком Турта: с низкой колодкой, схожая с виолончельным, но немного короче (см. рис. 2). С конструкцией этих двух типов смычка была связана и постановка руки. Французским смычком играли, держа его как виолончельный — ладонью вниз. Итальянский смычок следовало держать ладонью вверх, регулируя безымянным пальцем и мизинцем натяжение волоса. Итальянский тип смычка

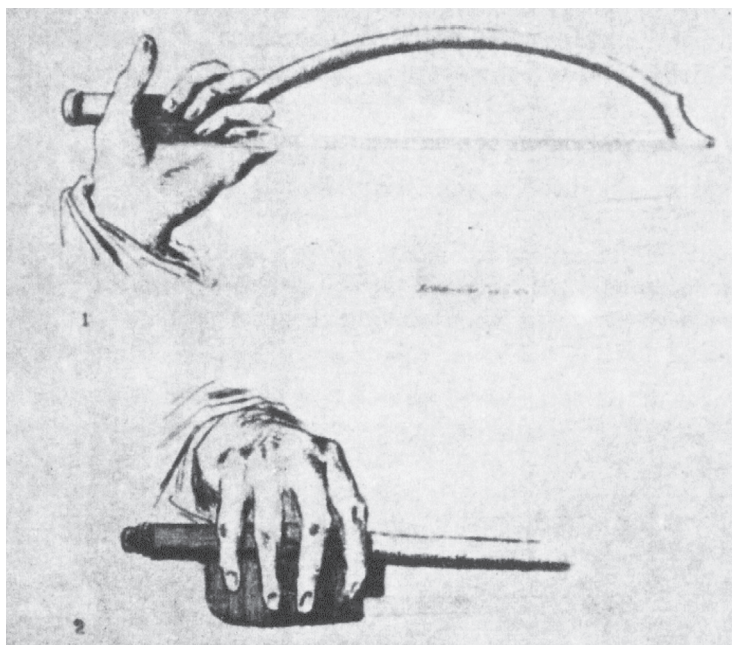


Рис. 1. Постановка руки и смычок Драгонетти (1: сверху) и Боттезини (2: внизу)<sup>6</sup>

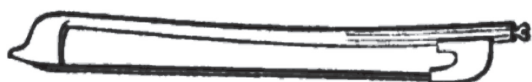


Рис. 2. Французский контрабасовый смычок<sup>7</sup>



Рис. 3. Итальянский контрабасовый смычок<sup>8</sup>

использовался не только в Италии, но практически во всех странах Европы, где выступали оперные и симфонические оркестры.

Во многом распространению этой модели смычка способствовала слава Драгонетти как контрабасиста высочайшего уровня. Она оказала влияние даже на парижских контрабасистов, придерживающихся французских моделей смычка и французской постановки руки. Дж. Россини, работавший в 1820-е годы в Парижской консерватории, вёл переписку с Драгонетти, расспрашивая о строе его контрабаса и конструкции смычка. Композитор прочитал в стенах консерватории лекцию о преимуществах квартового строя и итальянской модели смычка, которым играл Драгонетти; он предлагал виртуозу приехать в Париж, чтобы преподавать контрабас в консерватории по своей методике. Россини даже попросил его выслать копию своего смычка, что Драгонетти и сделал, передав его со своим другом<sup>3</sup>, но от педагогической деятельности отказался. Переписка между Россини и Драгонетти велась в 1827 году.

В том же году французский музыковед и музыкальный критик Ф.-Ж. Фети на страницах своего журнала "La Revue Musicale" высказался в пользу итальянского смычка: «...следует подумать о том, чтобы извлечь из контрабаса всю силу звука, который он может дать. Однако французский смычок для этой цели сконструирован не самым выгодным способом. <...> Эта конструкция, которая хороша для скрипичного и виолончельного смычков тем, что придаёт центру трости гибкость, необходимую для извлечения чистых и нежных звуков, очень порочна в отношении контрабаса, чьи очень тугие струны нуждаются в более энергичной атаке. Напротив, итальянский смычок, очень похожий на старинный скрипичный смычок Корелли, как нам кажется, создаёт своей конструкцией самые желаемые условия. <...> Во-первых, места опоры и сопротивления французского смычка размещаются на краях, которые не задействуются в исполнении, в то время как конструкция итальянского смычка имеет точку опоры в центре смычка и оказы-

вает наибольшее сопротивление в месте атаки струны и, следовательно, обеспечивает более сильный звук. Необходимость уменьшить гибкость в центре трости французского смычка обязывает утолстить его трость и, следовательно, сделать смычок тяжёлым и утомляющим. Итальянский смычок, сила которого обусловлена его пропорциями, лёгок и не утомляет руку. <...> Господа Драгонетти и Даль'Окка [контрабасист-виртуоз. — О. Ж.] никогда не использовали иной смычок, кроме последнего: однако эти виртуозы, и особенно Драгонетти, приобрели в игре на контрабасе талант, который похож на чудо» [4. Р. 469–470].

Фети призывал французских контрабасистов перейти на итальянскую модель смычка и внедрить его во всех музыкальных учреждениях. В частности, он взывал к Керубини, руководителю Королевской капеллы, пытаясь убедить в преимуществах итальянского смычка и соответствующей постановки руки и апеллируя к авторитету Драгонетти. В Королевской капелле был только один музыкант, который опробовал итальянский смычок и объявил его превосходство над французским. Это композитор, арфист и контрабасист, работавший также в оркестре парижской Оперы (1793–1832), Жорж-Жозеф Желинек<sup>4</sup>. Освоив итальянский смычок и смычковую технику, он стал преданным сторонником этого метода и обобщил свой практический опыт в английском издании *The Harmonicon*: «...при том способе, которым Драгонетти держит свой смычок, рука находится в своём естественном положении, пальцы даже помогают в поддержании волоса на струнах, а запястье ещё может совершать четверть оборота [влево. — О. Ж.] для добавления силы или половину четверти [вправо. — О. Ж.], чтобы поднимать смычок над струнами. Помимо этого вращательного движения, запястье может двигаться вперёд или назад — и всё это без утомления руки во время ведения смычка по струнам. Такого не скажешь об обычном [французском. — О. Ж.] ведении смычка: в этом положении запястье, совершив движение влево, не может снова повернуть-



ся, чтобы поддерживать волос на струнах, и поэтому для давления смычком, а также для его ведения и возвращения используется рука. Нетрудно увидеть, что рука выполняет две функции и боковые движения запястья настолько малы, что при длительном *fortissimo* и при наличии множества нот рука, делающая два противоположных движения, устаёт, запястье твердеет, пальцы цепенеют, а результатом становится плохая игра» [5. Р. 298].

Музыканты Королевской капеллы не переняли итальянский метод постановки руки и смычок Драгонетти. Однако в Парижской консерватории, где в мае 1827 года был открыт класс контрабаса и назначен первый профессор по контрабасу Пьер-Мари Шенье, в результате длительных совещаний и обсуждений было принято решение, что единственным смычком, который может использоваться в преподавании контрабаса, будет смычок Драгонетти, образец которого получен из Лондона от самого маэстро<sup>5</sup> [Подробнее см.: 6. Р. 301–310]. На факт принятия Парижской консерваторией итальянского смычка, несомненно, повлияла «итальянская кампания», проводимая Россини, Желинеком, Фети и другими прогрессивными музыкантами того времени.

В настоящее время итальянский тип смычка и смычковая техника, идущая от Драгонетти, именуется «немецкой». После смерти Драгонетти другой итальянец, Джованни Боттезини, популяризировал французский, к тому времени усовершенствованный смычок (см. рис. 1). Он стал атрибутом и символом боттезиниевского стиля музыки, изобилующей томными фразами *cantabile* и *legato*. Французский смычок идеально подходил для извлечения мягких звуков медленных и душевных мелодий Боттезини. Музыка Драгонетти, насыщенная секвенциями, стремительными и энергичными пассажами шестнадцатых, триолей и арпеджио, гораздо органичнее звучит в исполнении итальянского смычка, сочетающегося с итальянской постановкой руки.

Проблема смычка и постановки смычковой техники осталась по сей день неразрешённой,

исполнители отстаивают превосходство своей школы — «немецкой» или французской, хотя точнее их было бы называть — *драгонеттиевской* (итальянской) и *боттезиниевской* (французской) школами. Если в наше время эти школы могут конкурировать, то во времена Драгонетти у современников не было никакого сомнения в преимуществах метода Драгонетти: «Контрабас никогда не слушали как сольный инструмент, пока не появился знаменитый Драгонетти. Этот выдающийся артист создал огромный стимул в этой стране, побудив многих людей заниматься контрабасом. Можно уверенно заявить, что исполнители никогда бы не узнали об огромных ресурсах контрабаса, если бы не этот экстраординарный музыкант, самобытное мастерство исполнения которого состоит, во-первых, в прекрасном звуке, который он производит, чрезвычайной тонкости, а если потребуется — и огромной силе, аккуратности и подвижности его игры, идеальном интонировании, и, наконец, его “*coup d’archet*”, или, выражаясь менее техническим языком, его штрихе и акцентах. <...> Благодаря тому, что он в совершенстве владеет своим инструментом, с возрастом его мощь не особенно уменьшится; его сила сосредоточена в руках, а рука, ведущая смычок, выполняет свою работу инстинктивно» [11. Р. 131]. Такими возвышенными, но объективными характеристиками английский композитор и пианист Чиприано Поттер в 1837 году благодарил Драгонетти за то, что тот стал «контрабасистом-резидентом», сделав Англию родиной сольного и оркестрового контрабасового исполнительства высочайшего уровня.

## Примечания

- <sup>1</sup> Одним из первых лондонских контрабасистов, перешедших на четырёхструнный контрабас, был Адольф Чарльз Уайт (1830–1902) — музыкант оркестра Королевской итальянской оперы, преподаватель контрабаса Королевского музыкального колледжа и Королевской академии музыки.
- <sup>2</sup> Пятиструнные контрабасы производились в Вене до 1830 года.
- <sup>3</sup> Французский скрипичный мастер Шарль-Франсуа Ганд (1787–1845) сделал копию с экземпляра, который прислал в Париж Драгонетти. К тому времени и в других городах Европы контрабасисты заказывали для себя и своих коллег смычки, копирующие модель Драгонетти. Некоторые экземпляры этих смычков сейчас хранятся в музеях и частных коллекциях.
- <sup>4</sup> Фети, а вслед за ним и Фиона Палмер ошибочно называют имя Желинека — Гийом. Однако архив парижской Оперы не оставляет сомнения в том, что его имя Жорж-Жозеф [См.: 1].
- <sup>5</sup> С 1979 года в музее Парижской консерватории хранится подаренный семьёй Шамбюр смычок, сделанный анонимным мастером по модели Драгонетти. Возможно, это тот самый смычок, который Драгонетти послал в Париж Россини в 1827 году. Идентификационный номер экземпляра в Парижском музее музыки — E.980.2.238.
- <sup>6</sup> Источник иллюстрации: [10. S. 587].
- <sup>7</sup> Источник иллюстрации: [4. P. 469].
- <sup>8</sup> Источник иллюстрации: [4. P. 469].

## Список литературы

## References

1. Archives Nationales: AJ<sup>13</sup> 54. Matricule Alphabétique du Personnel de l'Opéra.
2. *Berenzi C. P.* Angelo. Di alcuni strumenti fabbricati da Gasparo da Salò posseduti da Ole Bull, da Dragonetti e dalle sorelle Milanollo. — Brescia: Geroldi, 1906. — 49 p.
3. *Buckley St. G.* Beethoven, the Viennese Violone, and the Problem of Lower Compass // The online journal of bass research. — 2015, December. — Vol. 7 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.ojbr.com/7-2.asp>. Дата обращения: 25.07.2020.
4. *Fétis F.-J.* Sur la Contre-Basse et son Archet // La Revue Musicale. — Paris, Juin 1827. — P. 468–472.
5. *Gelinek M.* Remarks on the double-bass // The Harmonicon. Part 1. — London: Samuel Leigh, 1829. December. — P. 297–298.
6. *Greenberg M.* La classe de contrebasse au Conservatoire de Paris 1826–1832 // Revue de Musicologie. — Т. 86. — 2000. — № 2. — P. 301–335.
7. *Holmes E.* A Ramble Among the Musicians of Germany. — London: Hunt & Clarke, 1828. — 286 p.
8. The Musical World. — London, 1841. — Т. 15. — 4 March. — № 258.
9. *Palmer F. M.* Domenico Dragonetti in England (1794–1846). The career of a double bass virtuoso: A thesis... for the degree of doctor of philosophy. — Birmingham: University of Birmingham, 1993. — 432 p.
10. *Planyavsky A.* Geschichte des Kontrabasses, 2 Auflage. — Tutzing: Hans Schneider, 1984. — 917 s.
11. *Potter C.* Companion to the Orchestra; or Hints on Instrumentation. — No. 4: Violoncello and Contra-Basso // The Musical World. — London, 1837. — Т. 5. 12 May. — № 65. — P. 129–133.