

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 787.41

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_35

ЛИ СЯОСЮАНЬ, Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Д. ДРАГОНЕТТИ И ФОРМИРОВАНИЕ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ДУЭТНОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ КОНТРАБАСА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX СТОЛЕТИЯ

Первая половина XIX века традиционно упоминается специалистами в числе наиболее продуктивных периодов в истории контрабасового искусства. К значимым достижениям этого периода, как правило, относят формирование оригинального репертуара для контрабаса – и сольного концертного (в сопровождении фортепиано или оркестра), и камерно-ансамблевого. Согласно единодушному мнению исследователей, ключевой составляющей этого процесса явилась многогранная творческая деятельность крупнейших исполнителей-виртуозов и композиторов, среди которых одно из ведущих мест принадлежало Доменико Драгонетти (1763–1846). С его именем связан целый ряд замечательных достижений в сфере камерного инструментального исполнительства. В частности, Д. Драгонетти совместно с английским музыкантом Р. Линдли явился первым исполнителем нескольких классических сочинений для виолончели и контрабаса, включая знаменитый Дуэт (Сонату) D-dur Дж. Россини (1824) – выдающийся образец инструментального ансамблевого письма эпохи раннего романтизма. Другим существенным фактором, благоприятствовавшим обогащению тогдашнего ансамблевого репертуара, явилось композиторское творчество самого Д. Драгонетти, автора произведений различных жанров (оригинальных пьес, обработок и переложений) для аналогичного исполнительского состава. В качестве показательного примера может быть рассмотрен Дуэт (Соната) B-dur (ок. 1800) –opus, в котором весьма своеобразно преломились тенденции «концертирующего стиля», характерные для европейской камерной музыки рубежа XVIII–XIX столетий. Таким образом, Д. Драгонетти, на протяжении около полувека выступая в различных «ипостасях» (композиторской и интерпретаторской), активно и целенаправленно способствовал утверждению контрабаса в качестве полноценного участника камерно-ансамблевого исполнительства указанной эпохи.

Ключевые слова: Д. Драгонетти, оригинальная музыкальная литература XIX века для контрабаса, камерно-ансамблевое исполнительство, дуэтный репертуар, Дж. Россини.

Для цитирования: Ли Сяосюань, Андрущенко Е. Ю. Творческая деятельность Д. Драгонетти и формирование камерно-ансамблевого дуэтного репертуара для контрабаса в первой половине XIX столетия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 3. С. 35–44.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_35

LI XIAOXUAN, E. ANDRUSHCHENKO

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

D. DRAGONETTI'S CREATIVE ACTIVITIES AND FORMING OF CHAMBER ENSEMBLE DUET REPERTOIRE FOR DOUBLE-BASS IN THE FIRST HALF OF THE 19th CENTURY

The first half of the 19th century is traditionally mentioned by experts as one of the most productive periods in the history of the double-bass art. The list of significant achievements of this period, as a rule, include forming of an original repertoire for double-bass – solo concert (accompanied by piano or orchestra) and chamber ensemble. According to the unanimous opinion of researchers, the key component of this process

was the multifaceted creative activities of the greatest virtuoso performers and composers, among whom one of the leading places belonged to Domenico Dragonetti (1763–1846). His name is associated with a number of remarkable achievements in the field of chamber instrumental performing art. In particular, D. Dragonetti, together with the English musician R. Lindley, was the first performer of several classical works for the cello and double-bass, including the famous Duet (Sonata) in D major by G. Rossini (1824) – an outstanding example of instrumental ensemble writing of the early Romanticism era. Another significant factor that contributed to the enrichment of the ensemble repertoire of that time was the composer's work by D. Dragonetti himself, the author of various-genres pieces (original works, arrangements and transcriptions) for a similar performing group. As an illustrative example, one can consider the Duet (Sonata) in B major (about 1800) – an opus that very originally refracts the tendencies of the “concert style” characteristic of European chamber music at the turn of the 18th–19th centuries. Thus, D. Dragonetti, appearing in various “hypostases” (composer and interpreter) for about half a century, actively and purposefully contributed to the establishment of the double-bass as a full-fledged participant in chamber ensemble performing art of the era.

Keywords: D. Dragonetti, original music literature for double-bass in the 19th century, chamber ensemble performing art, duet repertoire, G. Rossini.

For citation: Li Xiaoxuan, Andrushchenko E. D. Dragonetti's creative activities and forming of chamber ensemble duet repertoire for double-bass in the first half of the 19th century. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 3. Pp. 35–44.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_35

Согласно общепринятым исследовательским характеристикам, XIX столетие ознаменовалось динамичным и весьма продуктивным развитием контрабасового искусства: «Оформление учебной методики, появление стабильных исполнительских приемов, широко известные достижения выдающихся контрабасистов-солистов – все это предопределило ощутимую активность в создании оригинальной музыкальной литературы для контрабаса. <...> Разнообразные художественные произведения – концерты, сонаты, пьесы и, безусловно, переложения опусов, написанных изначально для других инструментов, – быстро пополняли и расширяли репертуар контрабасистов» [1, с. 66]. К числу наиболее авторитетных европейских музыкантов, содействовавших этому процессу, несомненно, принадлежал Доменико Драгонетти – легендарный концертирующий виртуоз, прославленный мастер камерно-ансамблевого искусства, один из ведущих представителей оркестрового исполнительства первой половины XIX века.

В хронологическом плане видимое большинство оригинальных произведений для контрабаса, принадлежащих Д. Драгонетти, относится к лондонскому периоду его творчества (вторая половина 1790-х – 1840-е годы). Допустимо предположить, что ранний этап регулярных композиторских опытов (за вычетом некоторых ученических работ) может быть датирован рубежом XVIII–XIX столетий. Это представляется вполне естественным, поскольку основная профессиональная деятельность Д. Драгонетти после отъезда из Италии была связана с работой в оркестрах оперных театров Лондона. Симфоническим кон-

цертам не отводилось тогда сколько-нибудь значимого места в музыкальной жизни британской столицы, зато сольные и камерно-ансамблевые выступления инструменталистов вызывали большой интерес у просвещенной аудитории. Вероятно, большинство музыкальных произведений создавалось Д. Драгонетти с учетом собственной концертной практики. Среди них выделяются 9 струнных квинтетов (в том числе 5 – с партией солирующего контрабаса, 4 – солирующей скрипки, 1800–1830-е годы) и 5 струнных квартетов (около 1800 года). Помимо этого, весьма примечательны оригинальные композиции для виолончели и контрабаса, наряду с аналогичными обработками, подразумевавшие исполнение в камерных программах инструментального дуэта Р. Линдли – Д. Драгонетти (см.: [2, Sp. 1387]). К числу наиболее известных сочинений последнего, фигурировавших в репертуаре указанного содружества, необходимо отнести Дуэт В-dur. Данный опус был завершён на рубеже 1790–1800-х годов и сразу же приобрел большую популярность у любителей камерной музыки Лондона.

Следует заметить, что «редуцированная» трехчастная структура названного сочинения лишь формально приближена к циклической сонатной, о чем свидетельствуют не только очевидная краткость, но и «разомкнутость» начального Adagio (32 такта) и заключительного Un poco più allegro (Finale, 34 такта), исполняемых *attacca* – в неразрывной сопряженности с основной частью (Rondo, 96 тактов). По сути, крайние разделы наделяются функциями неторопливого вступления, которое «предваряет» экспозицию и развитие основного тематического материала,

а также стремительной коды, призванной эффектно «завершить» упомянутое развитие. Отсюда проистекает и ладотональная устойчивость обрамляющих разделов: в Adagio легко «предсказуемая» модуляция в ближайшую родственную тональность (F-dur) затем «уравновешивается» возвращением в тоническую сферу; Finale представляет собой многократное секвенцирование (в сочетании с фактурным «обыгрыванием»), подготавливающее итоговую автентическую каденцию. Впрочем, и более протяженный центральный раздел Rondo ограничивается (в мажорных эпизодах и в серединном Minore) исключительно тонико-доминантовыми сопоставлениями (B – F – B или b – F – b).

Разумеется, ансамблевая специфика данного опуса находит закономерное отражение в каждой из рассматриваемых частей. Так, в Adagio (старинная двухчастная форма) репризным повторением основных разделов сопутствует традиционный «гласообмен» – поочередное изложение темы в партиях виолончели и контрабаса. При этом соответствующие темброво-регистровые «нюансы» лишь подчеркивают образное единство запечатлеваемого «дуэта согласия», в котором последовательно выдерживается принцип терцово-секстовой дублировки сопрягаемых мелодических голосов (Пример 1).

На протяжении основного раздела (Allegro ma non tanto) заявленная форма рондо (точнее, рондо-сонаты) сочетается с вариационностью. При этом увлекательный «диалог» участников ансамбля, экспонируемый в жанрово-характерной теме (здесь, по традиции, главенствует танцевальное начало, что подтверждается активным использованием «ритмоформул» контрданса, – см. Пример 2) и целенаправленно реализуемый путем сопоставления контрастных эпизодов (Solo I, тт. 57–68; Minore, тт. 85–102; Solo II, тт. 103–120), неизменно сохраняет первоначальную «дуэтность» изложения (Пример 3). Соблюдается здесь и логика чередования однотипных приемов развития; единственное проявление «асимметрии», допускаемое Д. Драгонетти в Rondo, связано с определенным количественным преобладанием сольных эпизодов, порученных контрабасу. Последнее, впрочем, представляется вполне допустимым, учитывая авторскую репутацию виртуоза-концертанта.

Заключительный раздел Дуэта B-dur (см. Пример 4) вызывает особый интерес, поскольку в данном случае распространенным «игровым» элементам фактурного изложения («переключки» и «подхватывания» мелодических голосов, неожиданные смены регистров) отводится довольно скромное место (тт. 129–142). При этом логика ансамблевого единства (фактически

«сплошное» изложение в терцию или сексту) наглядно демонстрируется в условиях быстрого темпа и комбинирования технически сложных приемов. Здесь представлены, в частности, «ускоренные» гаммообразные пассажи тридцатьвторыми нотами, разнообразные сочетания «легатно-стаккатных» штрихов, усугубляемые «внезапными» акцентами, «синхронно» исполняемая орнаментика (форшлагги, трели), многократные сопоставления громкостных нюансов в духе solo – tutti (особенно *p–f*) и стремительные динамические нарастания (вплоть до *ff*), смены ритмической пульсации (одновременные переходы от квартолей к триолям и обратно, «спонтанные» появления отдельных пунктированных фигур и др.). Тем самым важнейшие параметры сольного концертирования вполне убедительно репрезентируются в условиях камерно-дуэтного изложения, что вообще было характерно для соответствующей жанровой сферы в творчестве европейских композиторов на рубеже XVIII–XIX столетий.

Аналогичные тенденции, отмечаемые современными исследователями, наблюдались в сонатах для клавира с облигатными струнными, в ансамблевых циклических опусах для двух скрипок и других камерных сочинениях того времени. В целом «сонаты-дуэты для... равноправных инструментов без участия клавира тяготели к стилистике инструментальных трио, но отличались... более камерным характером. <...> Это техническое различие влекло за собой множественные варианты композиционно-образных решений: соната либо приближалась по форме, виртуозной сложности и эмоциональной броскости к концерту, либо оставалась в рамках светского любительского музицирования, где акцент делался не на блеске, а на “приятности” <...>». Характерные для указанной эпохи авторские определения «соната в концертирующем стиле», по сути, «...заранее предуведомляли слушателей о сознательном расширении границ жанра и оповещали музыкантов-любителей... по поводу виртуозной сложности произведения» [3, с. 111–112]. Отмеченная тенденция (реализуемая, к примеру, в ансамблевых опусах Л. Бетховена) вполне могла восприниматься Д. Драгонетти как своеобразное «руководство к действию», последовательно реализуемое итальянским маэстро в оригинальных ансамблевых опусах с участием контрабаса.

Появление в репертуаре Д. Драгонетти еще одной широко известной камерно-инструментальной «сонаты-дуэта» для аналогичного состава, как отмечают современные специалисты, было связано с некой «предысторией». С одной стороны, будущий автор Дуэта, прославленный

Maestro di Opera Джоаккино Россини в юности увлеченно осваивал разнообразные оркестровые инструменты, среди которых фигурировал и контрабас. Именно с этим увлечением оказалось связанным «...уникальное явление в камерной литературе XIX столетия – *Шесть сонат-квartetов* для двух скрипок, виолончели и контрабаса Джоаккино Россини... Упомянутые сонаты были написаны в 1804 году, следовательно, их автору едва исполнилось 12 лет¹, но музыка, созданная, по сути, гениальным ребенком, сегодня вызывает неподдельное изумление. В камерных сонатах юного Дж. Россини уже вполне ощутима неподражаемая индивидуальность великого оперного композитора первой половины XIX века» [1, с. 146–147]. К сожалению, этот замечательный камерно-ансамблевый цикл не был известен профессиональным музыкантам романтической эпохи – современникам Дж. Россини, включая, разумеется, Д. Драгонетти. (Сам композитор впоследствии признавался, что его попытки разыскать соответствующую партитуру оказались безуспешными.)

По мнению исследователей, «сонаты для квартета обнаруживают не только живую творческую фантазию, мастерство изложения и развития музыкального материала, но и поразительное для столь раннего возраста знание выразительных и технических возможностей струнных инструментов. Все рассматриваемые сонаты трехчастны: монотематическое Allegro (где разработка заменяется эпизодом) предшествует распевной средней части и оживленному финалу в форме рондо или вариаций. Подобная “универсальная” схема композиции вполне органично сопрягается с главенством комического начала, блистательно проявившегося позднее в операх Россини и столь явственно присущего ранним ансамблево-инструментальным сочинениям этого композитора. <...> Именно Россини смог выявить в звуковой палитре контрабаса острохарактерные, даже несколько гротескные черты, сближающие его с оперным basso buffo. В освещаемых сонатах контрабас предстает равноправным участником веселого, жизнерадостного “калейдоскопа” многочисленных событий комедийного плана, при этом “легкость” характера указанной партии ничуть не уступает скрипкам» [4, с. 58]. Здесь обнаруживаются как своеобразная параллель с исполнительской манерой Д. Драгонетти, равным образом демонстрировавшего неподражаемую «легкость» преодоления сложнейших технических проблем в процессе ансамблевого музицирования, так и склонность к общей «театрализации» камерно-инструментального письма, весьма последовательно реализованная в позднейшем Дуэте D-dur.

С другой стороны, весьма значимым фактором явилось личное знакомство двух прославленных итальянских музыкантов, состоявшееся в Лондоне много лет спустя, в конце 1823 – первой половине 1824 года. Вспоминая о тогдашних событиях, Дж. Россини отмечал, что «в Лондоне много зарабатывал, но не как композитор и дирижер, а как пианист-аккомпаниатор. <...> Стремление ограничить поток бесконечных приглашений от устроителей музыкальных вечеров побудило меня установить довольно высокую цену за участие в подобных концертах, и все же количество желающих исчислялось десятками» [5, с. 131]. В ходе одного из вышеназванных концертных выступлений Дж. Россини, по-видимому, и произошло его близкое знакомство с Д. Драгонетти.

Композитор утверждал, что прибытие на соответствующий музыкальный вечер «...прославленных исполнителей – валторниста Джованни Пуччи и контрабасиста Доменико Драгонетти» – явилось для него полной неожиданностью. К тому же организаторы, пригласив знаменитых инструменталистов для «усиления» аккомпанемента, не подготовили требуемого нотного материала, и дальнейшее концертное выступление фактически протекало в духе барочных традиций ансамблевого музицирования a prima vista; никаких затруднений у вновь созданного «трио» это, впрочем, не вызвало (см.: [6, с. 173]). Совместное выступление, в полной мере продемонстрировавшее уровень мастерства Драгонетти – камерного исполнителя, могло явиться неким творческим импульсом к созданию россиниевского Дуэта D-dur для виолончели и контрабаса – единственного опуса, адресованного композитором названному ансамблевому составу.

В исследовательских публикациях сообщается, что инициатором сочинения Дуэта выступил лондонский банкир И. П. Саломон, один из богатейших людей Англии того времени: «Будучи страстным любителем виолончельного искусства, Саломон заказал Россини произведение для контрабаса и виолончели. Так появился Дуэт, вошедший позднее в классический репертуар контрабасистов. Вскоре состоялась премьера Дуэта в исполнении Р. Линдли и Д. Драгонетти. О том, что последний исполнял этот Дуэт, свидетельствуют редакторские пометки в сохранившейся партии контрабаса, сделанные его рукой» [1, с. 74]. По-видимому, И. П. Саломон заранее договорился с обоими музыкантами относительно исполнения упомянутого Дуэта. Следовательно, Дж. Россини в процессе работы над указанным опусом должен был ориентироваться на индивидуальную манеру игры и технические возможности обоих участников ан-

самблевого содружества. Лондонской премьерой сопутствовал триумфальный успех, после чего вновь созданное произведение закрепило в концертной практике европейских виолончелистов и контрабасистов².

Знакомство с музыкой Дуэта позволяет утверждать, что композитор прекрасно ориентировался в традициях салонного камерного музицирования того времени. Однако в данном сочинении своеобразно преломились и характерные особенности индивидуальной манеры высказывания, присущей Дж. Россини – создателю опер. Об этом свидетельствует весьма эффектный музыкальный тематизм Дуэта, органично сочетающий в себе яркую театральность с отточенной виртуозностью и кантиленной распевностью. «Здесь оба инструмента – равноправные партнеры как в кантилене, так и в эпизодах, отличающихся техническим блеском, – подчеркивает современный отечественный исследователь. – Контрабасисту предоставлена возможность проявить все свои достоинства, непринужденно музицируя в нижнем и в среднем регистрах, исполняя виртуозные пассажи и мелодически распевные, протяженные темы, аккомпанируя и солируя в ансамбле» [1, с. 147]. Показательно и стремление автора к индивидуализации ансамблевых партий: виолончель трактуется в большей степени как инструмент лирического плана, контрабас впечатляет слушателей игрой подвижностью и виртуозным мастерством. Отмеченной контрастности сопутствуют единство и целеустремленность развития в «диалогических» и «туттийных» эпизодах.

Дуэт Дж. Россини выдержан в традициях концертных ансамблевых сонат первой трети XIX столетия, о чем свидетельствуют вполне стереотипное построение цикла («быстро» – «умеренно медленно» – «быстро») и выбор определенных форм для соответствующих частей (I – старосонатная, II – трехчастная репризная с контрастной серединой и синтезирующей репризой, III – рондо-сонатная). Вместе с тем, особое тяготение автора к лаконичности и «собранности» изложения предопределяет специфическую трактовку всех используемых композиционных структур: их динамизация подразумевает сокращение или купирование отдельных разделов или построений. Благодаря подобной «компактности» суммарные масштабы цикла (без учета выписанных репризных повторений в начальном Allegro) не достигают 400 тактов (I часть – 168, II часть – 69, III часть – 137).

В процессе развития преобладает тенденция к «оперности», связанная с ведущей ролью орнаментального или темброво-регистрового варьирования при относительно скромной роли

мотивно-разработочной техники. Ладотональный план Дуэта сочетает в себе классические и романтические черты: сопряжения тональностей первой степени родства в границах каждой части (D–A–h–G–D в I-й, B–g–Es–c–B во II-й, D–A–D–d–D в финале) взаимодействуют с подчеркнутыми контрастными сопоставлениями отдаленных «диезной» и «бемольной» сфер на протяжении цикла. Модуляционные переходы между разделами отличаются краткостью и ясностью, чему способствует видимая активность мелодического начала.

Партия контрабаса трактуется композитором в Дуэте весьма разнообразно. Так, в начальном Allegro, где преобладает «диалогичность» с поочередным изложением тематического материала в обеих партиях («гласообменом»), последовательно утверждается вполне однотипный функциональный подход к используемым инструментам. Напротив, средняя часть (Andante molto) и финал (Allegro) характеризуются преобладанием аккомпанирующей функции (фигурированный бас, жанровые «ритмоформулы»), которая время от времени соотносится с динамически-развивающей (чередование контрастных типов изложения и, соответственно, различных фактурных рисунков). По-видимому, ориентируясь на виртуозный потенциал Д. Драгонетти, композитор стремился придать изложению ощутимую подвижность: речь идет о гаммообразных пассажах и ломаных арпеджио шестнадцатыми и тридцатьвторыми нотами, активном использовании бариолажа (гармонических фигураций на *legato*, охватывающих несколько струн), комбинированных «легатно-стаккатных» штрихов и т. д. Кроме того, Дж. Россини учитывал большой опыт, накопленный Д. Драгонетти в сфере театрально-оркестрового исполнительства, неоднократно используя штрихи струнных смычковых инструментов для создания характеристических эффектов.

Например, в I части экспозиционное проведение темы главной партии открывается двукратным «туттийным» *tremolando* (см. Пример 5, тт. 1 и 5 – неполное тоническое трезвучие и обращение D7, исполняемые на *p* с последующим *crescendo*). В дальнейшем указанный штрих встречается только на гранях старосонатной формы (начало «разработки-репризы» – тт. 91 и 95; завершение коды – т. 165). Это свидетельствует о специфической «анонсирующей» роли тремолирования, используемого композитором, чтобы привлечь внимание, заинтриговать слушателей или подытожить процесс развития (в духе оперных и театральных увертюр того времени).

Средняя часть цикла (Andante molto) открывается распевной темой, которая поочередно

принимал активное участие в работе Совета директоров Парижской консерватории. В свою очередь, Д. Драгонетти совмещал многогранную исполнительскую деятельность с педагогической и, помимо этого, проявлял видимую заинтересованность в конструктивном усовершенствовании своего инструмента. Наглядным подтверждением сказанному является профессиональная дискуссия в сфере контрабасового искусства, инициированная Советом директоров Парижской консерватории и связанная с предполагаемым открытием специального класса контрабаса в данном учебном заведении (1827; см. подробнее: [7]).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Д. Драгонетти. Дуэт В-dur для виолончели и контрабаса. Adagio

Пример 2

Д. Драгонетти. Дуэт В-dur. Allegro ma non tanto. Главная партия

Allegro ma non tanto

Пример 3

Д. Драгонетти. Дуэт В-dur. Allegro ma non tanto. Эпизод

[85] [Minore]

Пример 4

Д. Драгонетти. Дуэт В-dur. Un poco più allegro

Un poco più allegro

Пример 5

Дж. Россини. Дуэт D-dur для виолончели и контрабаса. Часть I. Allegro

Allegro

Violoncello

Double Bass

p cresc.

p cresc.

6

3

Пример 6

Дж. Россини. Дуэт D-dur. Часть II. Andante molto

Vlc.

Cb.

12

3

3

3

f

p

pizz.

18

Vlc.

Cb.

Пример 7

Дж. Россини. Дуэт D-dur. Часть II. Переход к репризе

Vlc.

Cb.

40

arco

42

Vlc.

Cb.

Пример 8

Дж. Россини. Дуэт D-dur. Финал. Главная партия

Allegro

Vlc.

Cb.

p

p

ЛИТЕРАТУРА

1. Раков Л. В. История контрабасового искусства: Курс лекций. М.: Композитор, 2004. 312 с.
2. Koch N. Dragonetti, Domenico // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopaedie der Musik: In 21 Bde. 2te, neubearbeitete Ausg. / hrsg. von L. Finscher. Kassel-Bazel: Baerenreiter-Verlag, 2001. Bd. 5. Sp. 1385–1387.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: [исследование: в 3 ч.]. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. [Ч. 1:] Самосознание эпохи и музыкальная практика. 190 с.
4. Доброхотов Б. В., Савченко Н. В. Исполнительство, педагогика, литература: Деятнадцатый век // Контрабас: История и методика: учебное пособие / ред.-сост. Б. В. Доброхотов. М.: Музыка, 1974. С. 38–94.
5. Бронфин Е. Ф. Джоаккино Россини: Жизнь и творчество в материалах и документах. М.: Советский композитор, 1973. 192 с.
6. Вейнсток Г. Джоаккино Россини: Принц музыки. М.: Центрполиграф, 2003. 496 с.
7. Жесткова О. В. Контрабас и смычок Доменико Драгонетти // Музыка: Искусство, наука, практика (Казань). 2020. № 3. С. 63–70.

REFERENCES

1. Rakov L. Istoriya kontrabasovogo iskusstva [History of Double-bass Art]: course of lectures. Moscow: Kompozitor, 2004.
2. Koch N. Dragonetti, Domenico. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopaedie der Musik: In 21 Bde. 2te, neubearbeitete Ausg. Hrsg. von L. Finscher. Kassel-Bazel: Baerenreiter-Verlag, 2001. Bd. 5. Sp. 1385–1387.
3. Kirillina L. Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov [The Classical style in music of the 18th – early 19th centuries]: research work: in 3 parts. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1996. Part 1: A consciousness of the age and musical practice. 190 p.
4. Dobrokhoto B., Savchenko N. Ispolnitel'stvo, pedagogika, literatura: Devyatnadsat' vek [Performing Art, Pedagogy, Literature: The Nineteenth Century]. In: Kontrabas: Istoriya i metodika [Double-bass: history and methodology]: textbook. Ed.-in-chief B. Dobrokhoto. Moscow: Muzyka, 1974. Pp. 38–94.
5. Bronfin E. Dzhoakkino Rossini: Zhizn' i tvorchestvo v materialakh i dokumentakh [Gioacchino Rossini: His life and creative work in the materials and documents]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 192 p.
6. Veynstok G. Dzhoakkino Rossini: Prints muzyki [Gioacchino Rossini: The Prince of Music]. Moscow: Tsentrpoligraf, 2003. 496 p.
7. Zhestkova O. Kontrabas i smychok Domeniko Dragonetti [Domeniko Dragonetti's double-bass and his bow]. In: Muzyka: iskusstvo, nauka, praktika (Kazan') [Music: Art, Scholarship, Practice (Kazan)]. 2020. No. 3. Pp. 63–70.

Ли Сяосюань

аспирантка кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
russlixx77@163.com
ORCID: 0009-0008-3914-2897

Li Xiaoxuan

Postgraduate student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
russlixx77@163.com
ORCID: 0009-0008-3914-2897

Андрущенко Елена Юрьевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672

Elena Yu. Andrushchenko

Dr. Sci. (Art), Professor at Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672