ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

УДК 787.41 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_53*

ЛИ СЯОСЮАНЬ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Д. ДРАГОНЕТТИ В ТВОРЧЕСКИХ «ДИАЛОГАХ» С Л. БЕТХОВЕНОМ (КОНЕЦ 1790-х – 1810-е ГОДЫ)

В публикуемой статье характеризуются разнообразные «сближения и пересечения» творческих биографий прославленного контрабасиста-виртуоза рубежа XVIII–XIX веков с величайшим композитором эпохи «поздней классики». Отмечается, что Д. Драгонетти был лично знаком с Л. Бетховеном и переписывался с ним. Музыканты неоднократно встречались, когда Д. Драгонетти приезжал в Вену (как минимум трижды – в 1799, 1809, 1813 годах), и совместно музицировали в приватной обстановке. Эти встречи благоприятствовали, с одной стороны, формированию ярко новаторских представлений Л. Бетховена о роли контрабасовой партии в оркестровой музыке (что наглядно подтверждают сочинения зрелого и позднего периодов – симфонии, увертюры, фортепианные концерты, ряд оперных сцен); с другой стороны, – утверждению бетховенского творчества как одной из весьма значимых составляющих в камерно-ансамблевом репертуаре Д. Драгонетти, осуществившего и неоднократно с видимым успехом исполнявшего различные переложения музыки Л. Бетховена для контрабаса. Автором статьи подчеркивается существенный вклад Д. Драгонетти в популяризацию виолончельных произведений и струнных квартетов Л. Бетховена. Вместе с тем наиболее примечательным образцом упомянутой артистической практики является контрабасовое переложение партии violino obligato из общепризнанного шедевра скрипичной музыки – Сонаты № 9 A-dur (ор. 47, «Крейцеровой»), сохранившееся в архиве Д. Драгонетти. Предпринятый сравнительный анализ оригинального варианта названной партии и соответствующего переложения убедительно свидетельствует о максимально точном и последовательном воспроизведении авторского замысла, равно как и феноменальном техническом мастерстве знаменитого «транскриптора».

Ключевые слова: Д. Драгонетти, переложения для контрабаса, Л. Бетховен, симфоническое творчество, Соната № 9 для скрипки и фортепиано.

Для цитирования: Ли Сяосюань. Д. Драгонетти в творческих «диалогах» с Л. Бетховеном (конец 1790-х – 1810-е годы) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 53–61.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_53

LI XIAOXUAN
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

D. DRAGONETTI IN THE CREATIVE “DIALOGUES” WITH L. BEETHOVEN (THE END OF 1790s – 1810s)

The published article characterizes the various “convergences and intersections” between the creative biographies of the renowned virtuoso double-bass player in the turn of the 18th–19th centuries with the greatest composer of the “late classical era”. It is noted that D. Dragonetti was personally acquainted with L. Beethoven and corresponded with him. The musicians met repeatedly when D. Dragonetti came to Vienna (at least three times – in 1799, 1809, 1813), and played music together in private settings. These meetings favored, on the one hand, the formation of L. Beethoven’s vividly innovative ideas about the role of the double-bass part in orchestral music (which is clearly confirmed by the works of the mature and late periods – symphonies, overtures, piano concertos, a number of opera scenes). On the other hand, it

affirms Beethoven's work as a significant component of the chamber ensemble repertoire of D. Dragonetti, who has produced and repeatedly performed, with visible success, various arrangements of Beethoven's music for double-bass. The author of the article emphasizes D. Dragonetti's significant contribution to the popularization of Beethoven's cello works and string quartets. At the same time, the most remarkable example of the aforementioned artistic practice is the double-bass arrangement of the violino obligato part from the universally recognized masterpiece of violin music – Sonata No. 9 in A major (op. 47, "Kreutzer"), preserved in D. Dragonetti's archive. The undertaken comparative analysis of the original version of the aforementioned part and the corresponding arrangement convincingly testifies to the extremely precise and consistent reproduction of the author's intent, as well as to the phenomenal technical mastery of the famous "transcriptor".

Keywords: D. Dragonetti, arrangements for double-bass, L. Beethoven, symphonic works, Sonata No. 9 for violin and piano.

For citation: Li Xiaoxuan. D. Dragonetti in the creative "dialogues" with L. Beethoven (the end of 1790s – 1810s). In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. P. 53–61.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_53

Творческие контакты *Д. Драгонетти* с величайшим композитором позднеклассической эпохи весьма многогранно охарактеризованы в музыковедческих и популярно-биографических публикациях, мемуарных и эпистолярных источниках XIX – начала XX века. При этом соответствующие авторы, как правило, с видимым сожалением констатируют несомненное отсутствие в бетховенском наследии «заказных» опусов, адресованных *Драгонетти*, и столь же единодушно признают ощутимое воздействие прославленного контрабасиста на оркестровый стиль Бетховена. Более дискуссионными представляются характеристики, относящиеся к профессиональному общению этих музыкантов, поскольку необходимая документальная основа для подобных рассуждений выглядит довольно зыбкой и противоречивой, что позволяет специалистам подвергать сомнению или отрицать фактическую достоверность тех или иных событий.

Так, в известной монографии А. Альшванга, опирающейся на материалы «бетховенианы» первой половины минувшего века, подчеркивается «благотворная роль» личного знакомства 29-летнего композитора с одним из наиболее известных почитателей и приверженцев его музыки в британской столице, каким уже зарекомендовал себя *Драгонетти*: «В 1799 году Бетховен встретился с крупнейшим виртуозом-контрабасистом того времени <…> Первоначальная заинтересованность в общении, проявленная композитором, мотивировалась практическими соображениями: именно в этот период Бетховеном сочинялся струнный Септет с участием контрабаса. Однако в процессе совместного исполнения бетховенской Виолончельной сонаты (g-moll, op. 5 № 2. – *Л. С.*) *Драгонетти* привел автора в такое восхищение идеально точным воссозданием сольной партии на контрабасе, что Бетховен, вскочив с места, горячо обнял и своего гостя, и его замечательный инструмент. С тех пор многие оркестровые контрабасисты, презрительно именуемые в бетховенском кругу "водовозами", наглядно убедились в положительных результатах данного знакомства. Контрабас, бывший не в чести у композиторов и, как правило, не имевший в оркестре самостоятельной партии (у Гайдна и Моцарта она только удваивала октавой ниже виолончельную партию), привлек с этого времени особое внимание Бетховена, явственно повысив его интерес к инструменту и профессиональные требования к мастерству контрабасистов» [1, с. 96–97].

Более подробное описание творческих взаимоотношений композитора и музыканта-исполнителя содержится в позднейшем исследовательском очерке Б. Доброхотова и Н. Савченко (середина 1970-х годов): «Впервые посетив Вену (благодаря содействию Й. Гайдна), *Драгонетти* познакомился с Бетховеном и в марте 1799 года исполнял в дуэте с композитором его Виолончельную сонату ор. 5 № 2. Позже *Драгонетти* встречался с Бетховеном в Вене в 1809 и 1813 годах. *Драгонетти* безупречно интерпретировал на контрабасе партию виолончели в бетховенских камерных сонатах и струнных квартетах, заслужив высокую оценку автора. Именно *Драгонетти* познакомил Бетховена с богатейшим выразительным потенциалом контрабаса. Это знание инструмента весьма заметно, к примеру, в скерцо Пятой симфонии, а также в речитативе финала Девятой симфонии. На первостепенную роль, которую придавал Бетховен контрабасу, указывают и его партитуры 1800–1820-х годов, и приписываемые ему знаменательные слова: "Контрабасист должен быть самым музыкальным исполнителем в оркестре"» [2, с. 33–34].

В свою очередь, сохранилось немало разнообразных мемуарных свидетельств о высочайшем пиетете, выражаемом Драгонетти по отношению к Бетховену. Известно, в частности, упоминание о Бетховене, относящееся к последним часам жизни прославленного музыканта-исполнителя: «Незадолго до смерти… он показал друзьям свою руку, испещренную мозолями от многолетней игры, и сказал: "Посмотрите, эту руку когда-то пожал великий маэстро Бетховен в знак признания моих достижений в искусстве". <…>

Среди многочисленных памятных событий в биографии Драгонетти-оркестранта выделяются два концертных выступления в Вене, связанных с руководством группой контрабасов "интернациональных" симфонических коллективов, исполнявших произведения Бетховена. Так, в декабре 1813 года Драгонетти принимал участие в первом исполнении бетховенской пятичастной программной симфонии "Битва при Виттории". Тридцать лет спустя, в 1845 году, маэстро выступил в немецком городе Бонне на церемонии открытия памятника Бетховену (она была приурочена к 75-летию со дня рождения композитора). Во время торжеств, посвященных этому событию, исполнялась бетховенская Пятая симфония, и концертмейстером внушительной группы контрабасов, насчитывавшей около полутора десятков знаменитых исполнителей (и местных, и приглашенных из-за рубежа) по-прежнему являлся неувядаемый Доменико Драгонетти» [2, с. 33, 35].

По прошествии трех десятилетий (середина 2000-х годов), учитывая новейшие изыскания в сфере «критической бетховенианы», современные историки контрабасового искусства сочли необходимым подвергнуть данное повествование целенаправленной коррекции: «Очевидно, сообщения о встречах Драгонетти с Бетховеном относятся к области легенд, – утверждает Л. Раков. – Действительно, контрабасист, получив при содействии Гайдна приглашение в Вену, познакомился там с Бетховеном. Но если Драгонетти и ездил в австрийскую столицу, то лишь инкогнито, поскольку опасался французов, которые могли заставить его отправиться во Францию и играть в Париже. (Кстати, несколькими годами ранее, уже обосновавшись в Лондоне, Драгонетти побывал в Северной Италии, захваченной французскими войсками, и сразу по приезде был арестован как потенциальный "вражеский лазутчик из Англии". Последовала незамедлительная высылка за пределы страны, которая сопровождалась суровым напутствием о безоговорочном запрете въезда на все европейские земли, подконтрольные Франции. – Л. С.). Он мог встречаться с Бетховеном только приватно, во дворце графа Шторенберга, пребывая там в качестве гостя в 1808 или 1809 году. Известный рассказ о том, что контрабасист и автор исполняли одну из виолончельных сонат Бетховена, по-видимому, должен быть поставлен под сомнение: скорее всего, это факт желаемый, а не реально произошедшее событие» [3, с. 73].

Далее цитируемый исследователь отмечает бесспорный вклад Драгонетти в успех премьерных исполнений упомянутой выше «Битвы при Виттории», однако подчеркивает: «…участие Драгонетти в боннских торжествах 1845 года вполне резонно оспаривается современными специалистами. Хотя Берлиоз и отметил необычайно яркое звучание скерцо из Пятой симфонии Бетховена, это едва ли следует соотносить с творческим воздействием Драгонетти, чье состояние здоровья в указанный период, а также утомительное, изобилующее трудностями тогдашнее путешествие из Лондона в Бонн позволяют усомниться в реальности подобного "визита". К тому же в официальном списке контрабасистов, принимавших участие в исполнении бетховенской Пятой симфонии, имя Драгонетти отсутствует» [3, с. 73].

Более продуктивным, по мнению Л. Ракова, является изучение сохранившихся переложений и транскрипций выдающегося контрабасиста, где имени Бетховена принадлежит одно из почетных мест. Другой перспективный «маршрут» сегодняшних изысканий связан с анализом бетховенских оркестровых партитур зрелого и позднего периодов: «Наиболее убедительное подтверждение ощутимого влияния, оказываемого Драгонетти и его вдохновенным искусством на представления Бетховена о художественных возможностях и подлинном значении контрабасов в оркестре, обнаруживается в партитурах Третьей, Пятой, Седьмой, Восьмой и, конечно, Девятой симфоний. Эти партитуры и сегодня представляются впечатляющим собранием мелодических и технических задач самого высокого уровня трудности. Но ведь есть также увертюры, оперные сцены, оркестровые партии в фортепианных концертах Бетховена, где перед контрабасистами ставятся труднейшие задачи, решить которые способны только музыканты, достигшие высокого уровня мастерства и обладающие подлинным музыкальным талантом. Наглядный тому пример – *pizzicato* контрабасов в бетховенском Четвертом фортепианном концерте, отмеченное удивительной красотой и выразительностью. А как широко и многообразно использовали впоследствии этот оркестровый прием позднейшие мастера, связанные узами преемственности с Бетховеном! В данном аспекте реальную значимость художественных

исканий Драгонетти, воспринятых и преломляемых его великим современником, трудно переоценить» [3, с. 73].

Действительно, современные специалисты, изучающие динамику оркестровых стилей в европейской музыке XIX–XX веков, с видимым единодушием отмечают целенаправленный «сдвиг», который происходит в оркестровке Бетховена как раз на рубеже 1790–1800-х годов. Согласно комментарию Л. Гуревича, «контрабасы, в добетховенском оркестре (а также в ранних произведениях самого Бетховена. – Л. С.) лишь крайне редко отделяемые от виолончелей (хотя самостоятельные солирующие эпизоды периодически появляются и у первых, и у вторых), приобретают в зрелом творчестве этого композитора новое значение, временами становясь единственными носителями басового голоса (форшлаги в Похоронном марше из Третьей симфонии, *pizzicato* в медленной части Пятой симфонии, когда у альтов и виолончелей излагается мелодия). Интересно, что Бетховен предписывает контрабасам играть в нижнем регистре, вплоть до *C* большой октавы (как известно, пятиструнные инструменты появились позднее)» [4, с. 36][1]. Упомянутая «локация» оркестровой тесситуры контрабасов, по-видимому, также обусловливается рекомендациями Д. Драгонетти, отдававшего предпочтение трехструнной модели инструмента с настройкой по квартам (A_1 – D – G).

Более того, симфоническое творчество Л. Бетховена характеризуется некоторыми специалистами как своеобразная «кульминация» оркестровой эволюции контрабаса, поскольку в соответствующих бетховенских партитурах «…явственно присутствуют “звездные моменты” контрабасовых партий. Это траурный марш из “Героической” симфонии (“рыдающие” тираты во всех проведениях темы исполняют только контрабасы, но не виолончели), трио из III части Пятой симфонии (здесь контрабасы играют в октаву с виолончелями, но музыка очень виртуозная), оркестровые речитативы и первое проведение “темы радости” из финала Девятой симфонии, и др.» [6, с. 274]. Разумеется, указанный перечень «звездных моментов» может быть, согласно комментариям Г. Берлиоза, дополнен знаменитой сценой грозы из «Пасторальной» симфонии (а именно фрагментом, «…столь образно и ярко передающим внезапные порывы сильного ветра с дождем и глухой шум непогоды»), равно как и «замечательным эпизодом» из оперы «Фиделио» (II акт – «Леонора с тюремщиком роют могилу Флорестану») [5, с. 145, 155].

Другой аспект рассматриваемой проблемы, несомненно, соотносится с художественными предпочтениями прославленного исполнителя, реализуемыми в многообразных «диалогах» с бетховенским творчеством. Прежде всего, показательно регулярное изучение симфонических партитур Бетховена зрелого и позднего периодов – сосредоточенное и углубленное, практикуемое Драгонетти на протяжении десятилетий и далеко не распространенное в исполнительской среде его эпохи. «Известен, в частности, факт аналогичного “предварительного” изучения партитуры бетховенской Девятой симфонии задолго до первого ее исполнения в Лондоне. <…> Таким образом, подтверждается неизменная преданность Драгонетти – к тому времени давно заслужившего реноме блестящего концертанта, солиста и тонкого камерного исполнителя, – оркестровому исполнительству. Он ясно осознавал принципиально важную роль своего инструмента в оркестре и много сделал для обоснования и подтверждения этой роли» [3, с. 73–74]. Столь же бесспорным представляется и другое: Драгонетти в полной мере учитывал меру профессиональной ответственности крупнейших музыкантов-исполнителей его эпохи (как и личной ответственности самого маэстро), связанной с интерпретаторским воплощением гениальных творений Бетховена. Отсюда проистекало стремление тщательно и неустанно готовиться к реализации собственной «творческой миссии» во всех областях профессиональной деятельности, о которых упоминалось выше.

Весьма показателен и фактический диапазон исполнительских устремлений Драгонетти, обращавшегося к произведениям Бетховена в своих камерно-ансамблевых программах. Повсеместно распространенная и общепринятая характеристика Драгонетти как замечательного интерпретатора «виолончельных сонат, а также соответствующих партий в бетховенских струнных квартетах» [2, с. 35; ср.: 6, с. 226], не вызывает сомнений, однако является далеко не исчерпывающей. Предпринятые современными исследователями разыскания в «Драгонетти-коллекции» – личном архиве музыканта, хранящемся ныне в Британском национальном музее, – наглядно свидетельствуют о принадлежащих названному исполнителю высокоталантливых интерпретаторских прочтениях скрипичных сонат Л. Бетховена.

Сам по себе этот интерес прославленного контрабасиста к сольной и камерно-ансамблевой скрипичной литературе отмечался специалистами и ранее. К примеру, сохранились восторженные отзывы рецензентов по поводу его исполнительских прочтений сонат для скрипки и цифрованного баса А. Корелли, аналогичных циклов для двух скрипок Дж. Б. Виотти в дуэте с автором и т. д. (см.: [3, с. 72, 74]). Специалисты

комментируют упомянутое пристрастие Драгонетти, апеллируя к его «профессиональным истокам» (маэстро в детские и юношеские годы весьма успешно осваивал скрипку), а также к специфике индивидуального стиля: «Не случайно практически все воспоминания современников Драгонетти в первую очередь акцентируют его необычайное, почти скрипичное владение высокими регистрами своего инструмента. Кроме того, всех поражала безупречная техника исполнения флажолетов и пальцевая беглость артиста. <…> При столь невероятной беглости левой руки, Драгонетти добивался также поразительного по красоте и полноте звука», как правило, «исторгавшего слезы» у слушательской аудитории, вследствие чего трактовка крупномасштабного басового инструмента наподобие «огромной скрипки» выглядела по-своему закономерной и убедительной [2, с. 37, 35].

Однако в принадлежащих Драгонетти контрабасовых обработках скрипичных произведений репрезентируется и диаметрально противоположная тенденция. Согласно комментариям современных исследователей, об этом убедительно свидетельствует «обработка» бетховенской «Крейцеровой» сонаты op. 47 [7, Sp. 1386]. Прежде всего, показателен ярко индивидуальный выбор сочинения, в образно-эмоциональном плане олицетворяющего «героический пафос, драматический порыв и ликование победы», воспринимаемого в качестве «гимна всепобеждающей человеческой воли» и т. д. [8, с. 122–123]. Заслуживает внимания и жанровая специфика данного произведения, акцентируемая самим Бетховеном: «Соната для пианофорте и облигатной скрипки, написанная в весьма концертирующем [molto concertante] стиле, почти как концерт» [9, с. 112; 8, с. 120]. Тем самым декларируется не только жанровое «наклонение» указанного опуса, но и подчеркнуто виртуозная трактовка обеих партий. Казалось бы, адаптация столь масштабного сочинения для контрабаса неминуемо должна была повлечь за собой целый ряд существенных преобразований (тональных, фактурных, темброво-регистровых и т. д.), но Драгонетти сохранил авторский вариант фортепианной партии в неприкосновенности, ограничившись весьма корректным «транскрибированием» исключительно скрипичного vоce obligato. По мнению отдельных исследователей, в данном случае решающее значение приобретало феноменальное, «…беспримерное мастерство исполнителя, которое до сих пор остается непревзойденным, как и вошедшая в легенду виртуозность Драгонетти» [10, с. 166].

Наглядным подтверждением этого «беспримерного мастерства» является партия контрабаса, весьма последовательно, даже скрупулезно воспроизводящая скрипичный «текст-первоисточник». Интонационно-тематический материал и аккомпанемент, ритмическая пульсация и громкостная динамика, по сути, не «адаптируются» Драгонетти (см. Примеры 1а и 1б, 2а и 2б). Осуществляемые преобразования соотносятся с двумя основными параметрами: звуковысотным расположением vоce obligato и фактурной плотностью отдельных фрагментов. В ходе «транскрибирования» Драгонетти регулярно прибегает к октавным и двухоктавным переносам различных построений, учитывая тесситурную специфику своего инструмента. Другая область корректировок закономерно связана с аккордами: трех- и четырехзвучные «вертикали», без каких-либо затруднений воспроизводимые скрипачами, как правило, оказываются неисполнимыми на контрабасе-«трехструннике» с квартовой настройкой, и Драгонетти повсеместно заменяет их двойными нотами (гармоническими интервалами) либо одноголосием.

Более значимые «отклонения» встречаются на протяжении данной партии лишь в некоторых случаях. Например, в тт. 81–84 первой части «транскриптор» достигает некоторого упрощения гармонической фигурации, заменяя отдельные звуки DD_9 в тональности e-moll. Исходя из однотипной – вспомогательной – функции соответствующих аккордов (вместо оборота D – DD_9 – D в совокупности звучит D – T/DD – D), весьма быстрого темпа и размеров упомянутого фрагмента, названная «адаптация» оригинального текста едва ли может привлечь слушательское внимание, за исключением многоопытных профессионалов. Другой эпизод, открывающий «Крейцерову сонату», напротив, вызывает очевидный интерес: в неторопливом вступлении солирующего контрабаса (Adagio sostenuto A-dur, т. 1) вместо авторского *fis* указан *f*, аналогично позднейшему проведению этого материала у фортепиано (т. 5; см. Примеры 3а и 3б). Вероятно, Драгонетти воспринимает авторское сопоставление мажорной и минорной субдоминанты (в духе «свето-теневых контрастов», весьма характерных для философской лирики зрелого Бетховена) как опечатку, допущенную в тогдашнем издании, решив ее сразу же «устранить» и привести звучание Adagio к определенному «единству». Равным образом допустимо утверждать, что подобная «инициатива» могла быть проявлена безымянным переписчиком (рассматриваемая контрабасовая партия не отличается выраженным единством почерка).

В целом же представляется бесспорным последовательное стремление «транскриптора» воссоздать «симфоничность» камерно-ансамблевого сонатного цикла, в наши дни подчеркиваемую многими исследователями. «Знаменитая

Соната ор. 47 "Крейцерова", созданная почти одновременно с "Героической" симфонией, является произведением, в котором грандиозное драматическое развитие, борьба идей достигают невиданного размаха, подлинно симфонической масштабности, – констатирует Г. Фельдгун. – Это выдающееся концертное сочинение в наши дни признано одной из вершин бетховенского наследия, и действительно, Соната обладает несравненной силой воздействия на современного слушателя» [11, с. 167–168]. Согласно комментарию Я. Сорокера, «…три части "Крейцеровой" сонаты воспринимаются как неразрывное целое, благодаря внутреннему интонационному единству основных тем всего цикла. В этом смысле названная соната насквозь симфонична, подобно "Аппассионате". Ее можно смело поставить в один ряд с Пятой, Седьмой и Девятой симфониями. <…> Не случайно предпринималось много попыток переложить "Крейцерову" сонату для различных инструментов и ансамблей. (В частности, следует особо упомянуть переложение I части для симфонического оркестра, выполненное П. И. Чайковским)» [8, с. 124]. Таким образом, интереснейший опыт ансамблевого переложения, осуществленный Драгонетти и, по-видимому, хронологически предшествующий всем аналогичным обработкам XIX–XX столетий, явился исходным моментом для продуктивного творческого освоения одного из прославленных шедевров европейской камерной музыки выдающимися исполнителями-инструменталистами и композиторами различных стран и эпох.

При этом возникает естественный вопрос о реальной концертной судьбе данного переложения. Скорее всего, рассматриваемый вариант «Крейцеровой» сонаты предназначался для одного из камерных вечеров с участием Драгонетти. Однако в опубликованных рецензиях и мемуарных откликах ценителей инструментальной ансамблевой музыки на соответствующие выступления маэстро в Лондоне упомянутый опус не фигурирует. Равным образом не удалось обнаружить какие-либо свидетельства по поводу вероятных исполнений «Крейцеровой» сонаты во время немногочисленных гастрольных поездок Драгонетти. Между тем известно, что к 1809 году (второе посещение австрийской столицы, о котором сообщают биографы музыканта) названное сочинение приобрело видимую популярность благодаря нескольким публичным исполнениям. Публикация сонаты, осуществленная в 1805 году предприимчивым венским издателем Н. Зимроком, уже наверняка достигла берегов «туманного Альбиона». Помимо этого, скрипач Г. Бриджтауэр, совместно с Л. Бетховеном представивший I часть цикла в ходе концертной премьеры (1803), именно тогда работал в Лондоне – подразумевается оркестр И. П. Саломона, с которым регулярно сотрудничал и Драгонетти. Скорее всего, последний успел ознакомиться с «Крейцеровой» сонатой еще до отбытия на европейский континент.

Вероятно, ему были известны также различного рода слухи о «неблагополучной» исполнительской ситуации, в которой пребывал бетховенский опус (из-за конфликта Л. Бетховена с «экстравагантным» интерпретатором скрипичной партии и последовавшей замены авторского посвящения): Р. Крейцер – официальный «преемник» Г. Бриджтауэра – не обнаруживал особого интереса к данному сочинению, другие авторитетные скрипачи не торопились рисковать, включая технически сложный и масштабный опус в собственные концертные программы. Вполне допустимо предположить, что идея контрабасового переложения «Крейцеровой» сонаты могла возникнуть у Драгонетти в связи с планируемой очередной поездкой в Вену и что вновь осуществленное переложение сольной партии могло быть продемонстрировано композитору. Подобные «знаки внимания», мотивируемые желанием оказать профессиональную поддержку «собратьям по искусству» и проявить некую «солидарность» с выдающимися коллегами-современниками (условно говоря, от Й. Гайдна до Н. Паганини), вообще нередко фигурировали в творческой биографии Драгонетти, а его безоговорочное преклонение перед «великим маэстро Бетховеном» весьма этому благоприятствовало.

К высказанному предположению следует добавить: многолетние профессиональные контакты создателя «Крейцеровой» сонаты и одного из прославленных «транскрипторов-интерпретаторов» данного сочинения заведомо не омрачались какими-либо размолвками и, тем более, конфликтами. Можно лишь сожалеть о том, что композитору, вопреки его намерениям, так и не удалось побывать в Лондоне. Равным образом и Драгонетти после триумфальной премьеры «Битвы при Виттории» (1813) не посещал Вену. (Его предполагаемый визит в Германию, на родину Бетховена, в 1845 году состоялся, когда автора исполнявшейся Пятой симфонии уже давно не было в живых.) Они периодически обменивались письмами и, судя по некоторым мемуарным свидетельствам, хранили самые добрые и сердечные воспоминания друг о друге[2]. Вполне допустимо полагать, что своеобразным и весьма убедительным тому подтверждением явилась обработка бетховенской «Крейцеровой» сонаты для контрабаса и фортепиано, осуществленная Драгонетти и сохраняемая им в личном музыкальном архиве вплоть до ухода из жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] На эту особенность контрабасовых партий в оркестровых партитурах *Л.* Бетховена указывал еще Г. Берлиоз: «…в сцене грозы из "Пасторальной" симфонии, как и во многих других местах, Бетховен адресовал контрабасам настолько низкие ноты, что они не могут быть исполнены; это вызывает предположение, что в оркестре, для которого сочинял Бетховен, были представлены контрабасы, опускавшиеся до звука *до*; теперь таких уже не найти» [5, с. 145, 155].
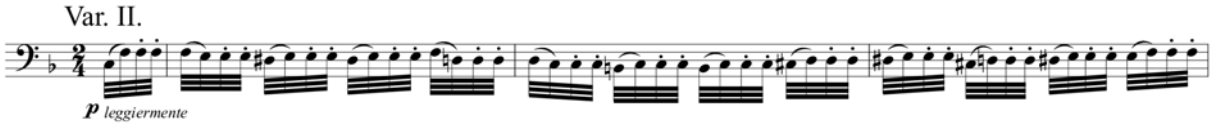
[2] Показателен, в частности, рассказ лондонского композитора Ф. С. Х. Поттера (1792–1871) о встрече с Бетховеном, состоявшейся зимой 1818 года. Поттер был весьма наслышан о суровости Бетховена и его негативном отношении к различным «визитерам». Приехав в Вену, английский музыкант на протяжении двух недель колебался, не решаясь нанести визит прославленному мастеру и передать ему для просмотра свои сочинения. Затем, следуя рекомендациям венских друзей, он посетил Бетховена и «…передал ему несколько писем, в том числе – от Драгонетти. Как только Бетховен распечатал это письмо, он тут же проявил сердечность к гостю и попросил показать что-нибудь из своих композиций». В дальнейшем Поттер неоднократно встречался с Бетховеном, проявлявшим деятельное участие в профессиональном совершенствовании молодого коллеги из Лондона. При этом в соответствующих беседах постоянно обсуждалось намерение Бетховена как можно скорее «направиться в Англию» [12, с. 226, 227].

ПРИЛОЖЕНИЕ
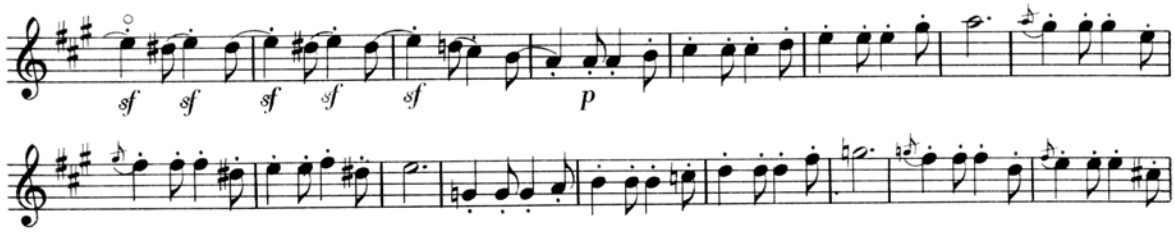
Пример 1а
Бетховен *Л.* Соната A-dur «Крейцерова» для скрипки и фортепиано, ор. 47.
Часть II (оригинальная редакция)
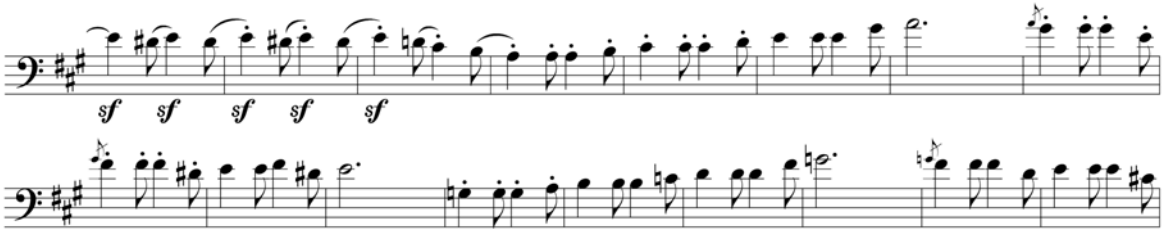


Пример 1б
Бетховен *Л.* Соната A-dur «Крейцерова» для скрипки и фортепиано, ор. 47.
Часть II (переложение *Д.* Драгонетти)
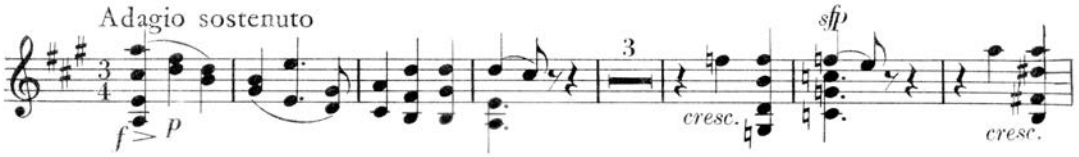


Пример 2а
Часть III (оригинальная редакция)
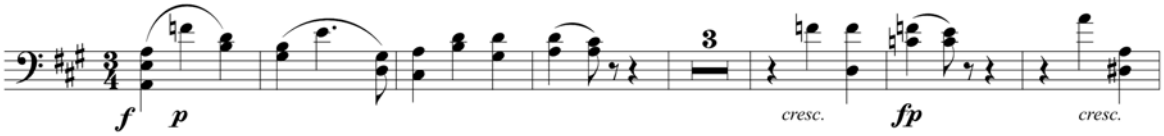


Пример 2б
Часть III (переложение *Д.* Драгонетти)



Пример 3а
Часть I (оригинальная редакция)



Пример 3б
Часть I (переложение *Д. Драгонетти*)



ЛИТЕРАТУРА

1. *Альшванг А. А.* Людвиг ван Бетховен: Очерк жизни и творчества. Изд. 5-е, испр. М.: Музыка, 1977. 448 с.
2. *Доброхотов Б. В., Савченко Н. В.* Исполнительство, педагогика, литература: Восемнадцатый век // Контрабас: История и методика: учебное пособие / ред.-сост. Б. В. Доброхотов. М.: Музыка, 1974. С. 20–37.
3. *Раков Л. В.* История контрабасового искусства: курс лекций. М.: Композитор, 2004. 312 с.
4. *Гуревич Л. И.* История оркестровых стилей: учебное пособие. М.: Композитор, 1997. 206 с.
5. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке: С дополнениями Р. Штрауса: в 2 т. М.: Музыка, 1972. Т. I. 308 с.
6. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: [исследование: в 3 ч.]. М.: Композитор, 2007. Ч. 3: Поэтика и стилистика. 376 с.
7. *Koch N.* Dragonetti, Domenico // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopaedie der Musik: In 26 Bde. 2te, neubearb. Ausg. Hrsg. von L. Finscher. Kassel–Bazel: Baerenreiter-Verlag, 2001. Bd. 5. Sp. 1385–1387.
8. *Сорокер Я. Л.* Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение. М.: Музгиз, 1963. 160 с.
9. *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.
10. *Рогаль-Левицкий Д. Р.* Современный оркестр: в 4 т. М.: Музгиз, 1953. Т. I. 482 с.
11. *Фельдгун Г. Г.* История смычкового искусства: От истоков до 70-х годов XX века: курс лекций. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2006. 500 с.
12. *Бетховен Л.* Письма: в 4 т. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 2013. Т. 3: 1817–1822. 656 с.

REFERENCES

1. *Al'shvang A.* Lyudvig van Betkhoven: Ocherk zhizni i tvorchestva [Ludwig van Beethoven: An essay of the life and work]. The 5th rev. ed. Moscow: Muzyka, 1977. 448 p.
2. *Dobrokhotov B., Savchenko N.* Ispolnitel'stvo, pedagogika, literature: Vosemnadtsatyj vek [Performing art, and Pedagogics, and Music Literature: The 18th century]. In: Kontrabas: Istoriya i metodika [Double-bass: A History and Methodology]: a textbook. Ed. and comp. by B. Dobrokhotov. Moscow: Muzyka, 1974. Pp. 20–37.
3. *Rakov L.* Istoriya kontrabasovogo iskusstva [History of the Double-bass art]: a course of lectures. Moscow: Kompozitor, 2012. 304 p.
4. *Gurevich L.* Istoriya orkestrovykh stiley [History of orchestral styles]: a textbook. Moscow: Kompozitor, 1997. 206 p.
5. *Berlioz G.* Bol'shoy traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrovke: S dopolneniyami R. Shtrausa [A Great Treatise on the modern Instrumentation and Orchestration: With additions by R. Strauss]: in 2 vols. Moscow: Muzyka, 1972. Vol. I. 308 p.

6. *Kirillina L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov [The Classical Style in music of the 18th – early 19th centuries]: a research work: in 3 parts. Moscow: Kompozitor, 2007. Part 3: Poetics and Stylistics. 376 p.
7. *Koch N.* Dragonetti, Domenico // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopaedie der Musik: In 26 Bde. 2te, neubearb. Ausg. Hrsg. von L. Finscher. Kassel–Bazel: Baerenreiter-Verlag, 2001. Bd. 5. Sp. 1385–1387.
8. *Soroker Ya.* Skripichnye sonaty Betkhovena, ikh stil' i ispolnenie [L. Beethoven's Violin Sonatas, their Style and Interpreting]. Moscow: Muzgiz, 1963. 160 p.
9. *Kirillina L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov [The Classical Style in music of the 18th – early 19th centuries]: a research work: in 3 parts. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1996. Part 3: A Self-consciousness of the Era and musical practice. 190 p.
10. *Rogal'-Levitskiy D.* Sovremennyj orkestr [A Modern Orchestra]: in 4 vols. Moscow: Muzgiz, 1953. Vol. I. 482 p.
11. *Fel'dgun G.* Istoria smychkovogo iskusstva: Ot istokov do 70-kh godov XX veka [History of the Bow Art: From the Sources to 70th years of the 20th century]: a course of lectures. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 2006. 700 p.
12. *Betkhoven L.* Pis'ma [Letters]: in 4 vols. The 2nd suppl. ed. Moscow: Muzyka, 2013. Vol. 3: 1817–1822. 656 p.

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

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