

УДК 78.27;78.441

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-15

Чен Сяньчунь

аспірантка кафедри історії музики,

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0001-0459-5190>

## МОДУСИ ВІРТУОЗНОСТІ У ТВОРЧОСТІ Й ВИКОНАВСТВІ ДОМЕНІКО ДРАГОНЕТТІ (1763–1846)

У статті розкривається зміна тлумачення віртуозності в стилях бароко, класицизму, романтизму на прикладі спадщини видатного італійського контрабасиста, виконавця-композитора Доменіко Драгонетті. Вказується, що він упродовж свого тривалого життя був сучасником та учасником радикальної зміни естетичних ідеалів, художніх стилів і, відповідно, ставлення музикантів і широкої публіки до такої ключової категорії музичного мистецтва, як віртуозність. Зазначається, що перший модус віртуозності, який засвоїв Д. Драгонетті, пов'язаний як із духовною традицією собору Св. Марка, так і з оперною стилістикою венеційського театру, тобто включав водночас й елементи поліфонічної техніки, і барокові оперні афекти, які передавалися у творчості венеційських композиторів із покоління в покоління й поступово модифікувалися. Д. Драгонетті одним із перших, а ймовірно, узагалі першим в історії контрабасового виконавства здійснив переклад для свого інструменту низки органних фуг Й.С. Баха в супроводі фортепіано, причому контрабас виконував партію педальної клавіатури органа для ніг. Другий модус віртуозності італійського контрабасиста формується під значним впливом естетичних ідеалів віденського класицизму в його «гайднівсько-мюцартівській» іпостасі. Для цього модусу характерне значно стриманіше трактування технічних ефектів, раціональне їх використання, що чітко вкладається в досконалу конструкцію класичної форми. Вплив потужного драматичного виразу Л. Бетховена сформував третій модус віртуозності Д. Драгонетті – сміливіший, експресивно більш насичений, аніж попередній «класицистичний» стиль. Бетховенський тип віртуозності найбільше помітний у Дуеті для віолончелі й контрабаса Сі-бемоль мажор Д. Драгонетті. Урешті, його пізні роки пройшли вже під знаком романтичної естетики, яку він сприйняв головно через оперну творчість Дж. Россіні й К. М. фон Вебера, тож четвертий, останній, модус віртуозності митця відобразив естетичні вимоги романтичного стилю.

**Ключові слова:** модус віртуозності, Доменіко Драгонетті, музичний стиль, бароко, класицизм, романтизм, контрабас.

### **Chen Xianchun. Modi of Virtuosity in the Creativity and Performance Domenico Dragonetti (1763–1846)**

The article reveals a change in the interpretation of virtuosity in the Baroque styles, classicism, and romanticism on the example of the inheritance of a prominent Italian performer on the double-bass and the composer Domenico Dragonetti. It is indicated that he was a contemporary and participant in the radical change of aesthetic ideals, artistic styles and, accordingly, the attitude of musicians and the general public to such a key category of musical art as virtuosity. It is indicated that the first modus of virtuosity, which was mastered by Dragonetti, was associated with the spiritual tradition of St. Mark's Cathedral, and with the opera style of the Venice Theater; that is, it included the elements that they were conveyed in the work of composers of Venice from generation to generation and gradually modified. The second modus of virtuosity of the Italian smuggler is

*formed under the significant influence of the aesthetic ideals of Viennese classicism in his prototype Haydn and Mozart. This modus is characterized by a much more restrained interpretation of technical effects, their rational use, which obviously fits into the ideal design of the classic shape. The influence of the powerful dramatic expression of L. Beethoven created the third modus of virtuosity D. Dragonetti – bolder, clearly more saturated than the previous “classic” style. In the end, the fourth last modus of the artist’s virtuosity reflected the aesthetic requirements of the romantic style.*

**Key words:** *Modus of virtuosity, Domenico Dragonetti, musical style, baroque, classicism, romanticism, double bass.*

**Вступ.** Категорія віртуозності належить до найбільш поширених аксіологічних категорій музичного виконавства, а віртуозна техніка, тобто подолання технічних труднощів з легкістю і блиском, так, щоби зусиль виконавця не помітили слухачі, належить до головних завдань професійної підготовки музиканта. Проте різні епохи і стилі по-своєму трактували сенс віртуозності і її доцільність – чи недоцільність – у втіленні звукового образу. Саме поняття віртуозності походить від латинського слова *virtu* – доблесть, і ввійшло в систему художніх цінностей музики порівняно пізно, у добу бароко. Його впровадження в практику відбулося з поширенням сольного виконавства – вокального й інструментального, коли увага публіки зосереджувалася на самій постаті й досягненнях артиста, який повинен був здивувати і вразити публіку чимось незвичайним, винятковим у своїй грі. Відтак віртуозність справді поставала в сприйнятті численних любителів музики як особлива доблесть, тобто подолання меж вивченого професійного ремесла й піднесення на вищий щабель досконалості. Упродовж кількох століть вона надавала особливого ореолу таємничості митцям – носіям цієї дивовижної властивості – і немало сприяло створенню міфу про наділення віртуозів особливими містичними здібностями і їх обраність порівняно з пересічними людьми.

Здебільшого музикант-віртуоз асоціюється у свідомості широкого загалу або зі співаками – володарями «божественного» *bel canto*, або зі скрипачами чи піаністами, представниками *stile brillant*. Значно рідше опиняються у фокусі уваги представники інших виконавських професій. У поданій статті аналізується в контексті різних історико-стильових модусів віртуозності виконавська й композиторська спадщина видатного італійського контрабасиста Доменіко Драгонетті (1763–1846). Оскільки на сучасному етапі його твори доволі часто звучать з концертної естради й переживають своєрідний ренесанс, видається актуальним детальніше висвітлити поняття, яке є одним із сутнісних у його художньому світогляді й мало вирішальний вплив на манеру його виконавства та композиторський стиль.

**Матеріали та методи.** Закономірно, що дослідження природи віртуозності привертало увагу музикознавців віддавна, з основних праць із цієї проблематики можемо виділити праці українських учених: В. Білоус, М. Борисенка, О. Бурель, О. Клендія, О. Маркової, В. Москаленка, Ю. Ніколаєвської, А. Показ, Д. Резнік, І. Рябова, Т. Сирятської, М. Чернявської – і зарубіжних: О. Яндера, П. Поллеї, М. Штегемана й багатьох інших.

Інша група наукових джерел, використаних у статті, пов’язана з розглядом виконавської й композиторської творчості самого Д. Драгонетті в контексті розвитку контрабасового мистецтва. Це праці таких зарубіжних дослідників, як П. Брун, Ф. Варнеке, Р. Елгар, М. Гайдош, Т. Пельчар, А. Планявські, Е. Форбс та інші, та українських авторів: О. Лучанка й В. Сумарокової.

Відтак обрані методи дослідження – аналітичний, історичний, компаративний – покликані представити еволюцію виконавської та композиторської творчості Д. Драгонетті крізь призму основоположної для нього категорії віртуозності.

**Результати.** Італійський композитор і віртуоз-контрабасист, один із реформаторів виконавства на цьому інструменті, Доменіко Драгонетті прожив довге життя й потрапив у буремні часи активної зміни не лише історико-політичних умов європейського суспільства, а й, відповідно до цього, радикальної зміни художніх стилів, естетичних ідеалів і ставлення до музичного мистецтва й музикантів. Важливу роль у його житті і творчості відіграло дружнє спілкування з найвидатнішими композиторами й виконавцями того часу: представниками віденського класицизму Йозефом Гайдном і Людвігом ван Бетховеном, одним із провідних оперних митців Джоакіно Россіні, легендарним скрипалем Ніколо Паганіні, а в останні роки життя – і з Джузеппе Верді. Вони відіграли першорядну роль в еволюції творчого й виконавського стилю Д. Драгонетті, їхні шедеври не лише ввійшли в репертуар славетного контрабасиста, а й мали вплив на зміну його інтерпретаційної манери та власних композиторських засад.

Початки кар'єри юного музиканта, народженого у Венеції, припадають на кінець XVIII ст., коли вже були сформовані засади італійського музичного мистецтва, як оперного, так інструментального. Своєї вершини камерно-інструментальний жанр досягнув у XVII – першій половині XVIII сторіччя, передусім у творчості таких венеційських композиторів як Б'яджо Маріні (1597–1665) та Антоніо Вівальді (1678–1741). Засади барокової естетики спонукали їх значно збагатити виразові можливості струнних і духових груп, передусім у сонатах і концертах для скрипки як сольного інструмента, вимагаючи від виконавців немислимій до того віртуозності, оволодіння складними пасажами, арпеджіо, подвійними нотами, флажолетами тощо. Проте всі найскладніші технічні прийоми гри завжди підпорядковувалися образному задуму, нерідко конкретизованому в узагальненій чи деталізованій програмності, як, наприклад, у знаменитому циклі концертів А. Вівальді «Пори року». Прагнення якомога більш вражаюче, захопливо передати експресивні й асоціативні образи спонукає митців до пошуку винахідливих інноваційних рішень у музичній мові, відповідно, до стилєвих відкриттів барокової доби.

Видатний німецький теоретик Атаназіус Кірхер (Athanasius Kircher) у десятитомному трактаті «Musurgia universalis», опублікованому ще в 1650 році, з позиції барокового світовідчуття підкреслює необхідність нових прийомів композиції (а відтак і їх виконавського втілення), надзвичайної винахідливості музичної мови, яка здатна збуджувати виняткові почуття:

«Я воскресив «Musica pathetica» до життя й навчав нового методу хроматичної та енгармонічної композиції, раніше невідомого й нечуваного.

Одним словом, усе, що здається незвичайним, рідкісним або новим при прослуховуванні будь-якої музики – не тільки для початківців, а й для майстрів мистецтва, навіть найкращих і досвідчених, я виклав у цій книзі. Тож я вірю, що всі ті, хто вивчать правила, написані в цій книзі, за короткий час не тільки отримають досконалі знання про мистецтво композиції, а й будуть у захваті від цього нового типу музики, який з чудодійною та майже божественною силою може передавати всілякі афекти»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Athanasius Kircher. Musurgia universalis. URL: [www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite/content\\_186506/D\\_A00](http://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite/content_186506/D_A00) (дата звернення: 12.10.2024).

Львівський дослідник А. Карп'як наголошує на постійному пошуку композиторів у жанрі інструментального концерту: «Перша половина XVIII ст. наповнена різносторонніми експериментами у пошуку найдосконалішої форми жанру концерту. Але для тодішніх композиторів значно важливішим було дещо інше: образний зміст того, що вони створювали чи засвоювали, стає більш ясним, простим, близьким до побуту, більш світським, менш пафосним чи узагальненим... Найбільш суттєвим постає раціональне осягнення конкретної емоції»<sup>2</sup>.

Проте в той період, коли народився й формувався як музикант Д. Драгонетті, розквіт італійського інструменталізму вже минув. На це вказує вищезгаданий дослідник, звертаючись до еволюції флейтового концерту в той же період:

«Численні критичні висловлювання дослідників про італійську інструментальну музику другої половини XVIII ст., аж до заяв про її занепад, повністю підтверджуються після ознайомлення з флейтовими концертами творців європейської музичної моди епохи. Уже самому В. Моцарту належить вислів: «Клементи – шарлатан, як усі італійці!»<sup>3</sup>.

Перший музичний досвід Д. Драгонетті отримав під керівництвом Мікеле Беріні, першого контрабасиста прославленого оркестру венеційського собору святого Марка, водночас грав в оркестрі венеційського оперного театру<sup>4</sup>. Юнак наполегливо займався на контрабасі й уже у віці вісімнадцяти років уважався одним із кращих віртуозів Венеції. Тож перший модус віртуозності, який засвоїв Д. Драгонетті, був пов'язаний як із духовною традицією собору Св. Марка, так і з оперною стилістикою, тобто включав водночас й елементи поліфонічної техніки, і барокові оперні афекти, які передавалися у творчості венеційських композиторів із покоління в покоління й поступово модифікувалися. Про слушність цієї гіпотези свідчить і той факт, що Д. Драгонетті одним із перших, а ймовірно, узагалі першим в історії контрабасового виконавства здійснив переклад для свого інструмента низки органних фуг Й.С. Баха в супроводі фортепіано, причому контрабас виконував партію педальної клавіатури органа для ніг.

Другий модус віртуозності Д. Драгонетті розглядаємо у зв'язку зі змінами в його житті. Вони настали після його виїзду до столиці Великобританії Лондона восени 1794 року. Хоча англійці й не мали на той час свого видатного композитора, рівного Генрі Перселу, вони плекали музичну культуру й запрошували багатьох видатних музикантів із континенту. Перші концерти молодого італійського віртуоза в Лондоні відбулися в рік приїзду – й одразу з великим тріумфом. Щоби закріпити свій успіх, Д. Драгонетті вдавався до винахідливих і незвичних форм виступів, які вражали навіть

---

„Die “Musica pathetica” habe ich zu neuem Leben erweckt und lehre eine neue Methode für chromatische und enharmonische Kompositionen, die bis dato noch unbekannt und ungehört war. Mit einem Wort: Alles, was im Umgang mit der gesamten Musik ungewöhnlich, selten oder einigermaßen neu ist – nicht nur für Anfänger, sondern auch für die Meister der Kunst, selbst die besten und erfahrensten – habe ich in diesem Buch dargestellt. Deshalb vertraue ich darauf, dass alle, die in diesem Buch vorgestellten Regeln beherzigen, in kurzer Zeit nicht nur zur vollkommenen Kenntnis der Kunst des Komponierens gelangen, sondern auch zu jener neueren Art der Musik, die mit wunderbarer Kraft und geradezu göttlicher Stärke die Menschen zu allen möglichen Affekten hinreißen und anregen kann”.

<sup>2</sup> Карп'як А. Жанр флейтового концерту у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В.А. Моцарта. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць / упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2016. Вип. 8. С. 8–14.

<sup>3</sup> Там само. С. 12.

<sup>4</sup> Біографічні дані про Д. Драгонетті подаються за: Brun, Paul. *A New History of the Double Bass*. Tiel : Paul Brun Productions, 2000.

вибагливу британську публіку. Друг і перший біограф Д. Драгонетті Ф. Каффі в листі до Т. Локателлі наводить цікавий випадок: «Варто згадати про один примітний епізод лондонського життя Д. Драгонетті. Зустрівшись уперше в Лондоні зі знаменитим скрипалем Дж.Б. Віотті, Д. Драгонетті дізнався, що він склав кілька дуєтів для двох скрипок і мав намір виконати їх у публічному концерті. Д. Драгонетті запропонував себе як партнера для другої партії. Дж.Б. Віотті, уважаючи, що має справу зі скрипалем, погодився та призначив час репетиції. У призначений час Дж.Б. Віотті з'явився з нотами й, розподіляючи партії, почав чекати на партнера. Останній прийшов із контрабасом. Подумавши, що над ним жартують, Дж.Б. Віотті люто вигукнув: «Що це за жарти?», але Д. Драгонетті, показуючи на свій інструмент, сміючись, відповів: «Це не жарти, це моя скрипка», а потім серйозно: «Давайте почнемо репетирувати, а якщо вам не сподобається, то ми припинимо». Вони почали грати, і Дж.Б. Віотті був украй здивований. Він навіть змінив партії та змусив Д. Драгонетті грати партію першої скрипки. Зрештою, вони вирішили разом дати концерт. В оголошенні було сказано, що Дж.Б. Віотті виконає свої нові дуєти для двох скрипок, у яких Д. Драгонетті гратиме на контрабасі як його партнер. Концерт пройшов із таким блискучим успіхом, що обидва артисти кілька разів повторили його, змінюючи між собою свої партії. Усі були вражені майстерністю Д. Драгонетті, і ніхто не міг пояснити, як узагалі можливе таке досі небачене виконання на контрабасі»<sup>5</sup>.

Цей факт свідчить ще про барокову традицію віртуозності – вразити, здивувати, проявити неабияку фантазію і винахідливість, показати дещо, що переростає звичні уявлення навіть про високу професійну майстерність музиканта.

Проте невдовзі відбувається доленосна зустріч для молодого музиканта: у Лондоні Д. Драгонетті зустрічає Йозефа Гайдна, завдяки якому відбувається значне розширення його світоглядних обріїв і зміна естетичних установок, які тепер трансформуються в дусі віденського класицизму. З Й. Гайдном Д. Драгонетті познайомив Йоганн Петер Саломон (1745–1815), одна з ключових фігур у музичному житті британської столиці. Особистість вельми різностороння: скрипаль, диригент, композитор, він виявився винятково вдалим антрепренером та організатором багатьох знакових музичних подій, зокрема став засновником вельми успішної концертної організації «Концерти Саломона»<sup>6</sup>.

Саме Саломон організовував гастрольні поїздки Йозефа Гайдна до Лондона в 1791–1795 роках. Віденський класик виступав у найбільших аудиторіях Лондона: його концерти відвідувала велика кількість слухачів. Популярність композитора зростала, що сприяло і його фінансовій забезпеченості. На честь Й.П. Саломона, організатора лондонських концертів і першої скрипки симфонічного оркестру, Й. Гайдн назвав свою Симфонію № 104 «Саломон, або Лондонець». У 1791 році Й. Гайдну було присуджено ступінь почесного доктора Оксфордського університету. У 1795 році в Лондоні Д. Драгонетті познайомився з Й. Гайдном. У цей період Й. Гайдн написав концерт для контрабаса: за деякими даними, він був створений саме для Д. Драгонетті. На жаль, його ноти не збереглися.

Отже, другий модус віртуозності італійського контрабасиста формується під значним впливом естетичних ідеалів віденського класицизму в його «гайднівсько-моцартівській»

<sup>5</sup> 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. P. 127.

<sup>6</sup> Там само. С. 195.

іпостасі. Для цього модусу характерне значно стриманіше трактування технічних ефектів, раціональне їх використання, що чітко вкладається в досконалу конструкцію класичної форми. Вільний політ фантазії, спонтанна імпровізаційність поступається місцем урівноваженому, ретельно продуманому застосуванню технічних прийомів, покликаних підкреслити виразну мелодичну нарацію голосу інструмента. Притому прояви віртуозності можна спостерігати не лише у швидких пасажах та арпеджіо, а й у повільних частинах, у стриманому проведенні ліричної мелодичної лінії.

Саме в цей період був написаний один із найвідоміших творів Д. Драгонетті – тричастинний Концерт Ля мажор, до якого цілком відповідними є вищеподані характеристики. Зокрема, у його середній частині мелодія викладена подвійними нотами, але вона настільки наспівна й експресивна, що викликає подив: як можливо таку ліричну кантилену виконати на контрабасі. Натомість обидві крайні частини демонструють насиченість фактури неймовірно стрімкими гамами і флажолетними пасажами, проте при цьому зберігають промовистий наративний характер тематизму, притаманний саме класичному стилю. Цікаво вирішені контрастні зіставлення пасажу, що стрімко злітає в найвищий регістр інструмента, з узятими стрибком басовими відповідями. За своїм стилем, за типом ліричної експресії, гармонійності, урівноваженості образної палітри й відповідної до них інтерпретації віртуозності Концерт Ля мажор Д. Драгонетті видається мені особисто близьким до концертної манери Й. Гайдна.

Під впливом спілкування з Й. Гайдном Д. Драгонетті вирушає з Лондона до Відня, де знайомиться з Людвігом ван Бетховеном і підпадає під вплив його неймовірної особистості. «Бетховен потоваришував із Драгонетті, найвидатнішим контрабасистом в історії, та Йоганном Баптистом Крамером, дуже хорошим піаністом. Одного разу Бетховену сказали, що Драгонетті грає віолончельну музику на своєму величезному інструменті. Тоді Драгонетті зіграв сонату для віолончелі з оркестром оп. 5, № 2 (1796), написану композитором. Бетховен, який акомпанував Драгонетті на фортепіано, був настільки щасливий і схвилюваний, що наприкінці твору обійняв його»<sup>7</sup>. Ця знаменна в житті митця подія відбулася в березні 1799 року. Пізніше Д. Драгонетті зустрічався з Бетховеном у Відні у 1809 та 1813 роках, а фасцинація італійського віртуоза геніальною творчістю віденського класика залишається незмінною до кінця життя, хоч Д. Драгонетті пережив свого кумира майже на 20 років.

Але й для Бетховена не пройшло безслідно знайомство з найкращим контрабасистом свого часу. Дослідники вказують: «Драгонетті бездоганно виконував на контрабасі партію віолончелі в Сонаті та струнних квартетах Бетховена, заслуживши високу оцінку автора. Саме Д. Драгонетті відкрив для Л. ван Бетховена всю палітру багатих можливостей контрабасу, що відобразилося, зокрема, у скерцо П'ятої симфонії, а також у речитативі фіналу Дев'ятої симфонії. На роль, яку надавав Л. ван Бетховен контрабасу, указують як його партитури, так і наступні знаменні слова: «Контрабасист повинен бути найбільш музикальним музикантом в оркестрі»<sup>8</sup>.

Вплив потужного драматичного виразу Л. Бетховена сформував третій модус віртуозності Д. Драгонетті – сміливіший, експресивно більш насичений, ніж попередній «класицистичний» стиль. Трактування Бетховеном віртуозності, очевидно, найбільше

<sup>7</sup> Brun, Paul. A New History of the Double Bass. Tiel : Paul Brun Productions, 2000. С. 252.

<sup>8</sup> Thayer A. W., Forbes E., ed. Thayer's Life of Beethoven. Princeton : Princeton University Press, 1967. С. 208.

підпадає під визначення цієї категорії, зроблене одним із провідних мислителів – філософів тієї доби Й. Гердером у дусі *Sturm und Drang*:

«[Музика] викликає низку особистих почуттів; правдивих, але неясних, невидимих, наче прихованих у темряві. Ти був там, юначе! У своїй темному королівстві музика журилася; вона лютувала; вона раділа; ти все відчув, кожна струна знайшла відгук у твоїх почуттях. Але як так сталося, що ви з нею разом розмірковували, зітхали, раділи, засмучувалися? Ні тіні свідомого зостановлення: усе рухається тільки у твоїй темній безодні душі, як бурхливий вітер коливає глибини океану [...] Чи можна глибинну сутність людини виразити мовою? Це буде зрозуміліше, але чи не надто зрозуміло? Адже через те, що цей вираз усвідомлений, він не так глибоко пов'язаний із природою почуттів, він пояснить, але не посилить їх: скоріше, віддалить і послабить»<sup>9</sup>.

У метафоричному описі виняткової, раціонально непізнаваної сили впливу музики на людську душу Й.Г. Гердер знаходить найвідповідніший словесний образ до тієї магічної дії, яку на слухачів справляла (і справляє до сьогодні) музика Бетховена.

Бетховенський тип віртуозності найбільше помітний у Дуеті для віолончелі й контрабаса Сі-бемоль мажор Д. Драгонетті, який складається з двох частин: *Adagio* і *Allegro ma non tanto*. Поривчастий характер, зачаровуюча експресія притаманна як повільній, так і швидкій частині. У розділі *Adagio* мелодія, вельми примхлива за ритмічним малюнком, охоплює широкий діапазон на дві з половиною октави, поєднує виразні ораторсько-патетичні звороти, як-от: вигуки, запитання, зітхання – з перлистим розсипом тріолей і шістнадцятків, рішучими стрибками на широкі інтервали, піднесеннями і спадами.

У швидкій частині, що побудована як тема з варіаціями, віртуозність, природно, передусім виявляється в орнаментальному обплітанні мелодичної теми у варіаційних видозмінах, аж до ефектної, вельми пристрасної й піднесеної розбудованої каденції, яка, проте, згідно з уявленнями класицистичного стилю, наприкінці приходить до впевненого ствердження головної думки твору.

Урешті останній, четвертий, модус віртуозності, який демонструє видатний контрабасист уже в пізній період (а варто зауважити, що прецизійність і майстерність як у царині виконавства, так і в композиції він зберіг до останніх років – це трансформація романтичного стилю, у трактуванні віртуозності найбільше наближена до стилю *brillant*). Причому щодо творчості Д. Драгонетті (як і деяких інших видатних романтичних композиторів-виконавців) буде слушним трактувати стиль *brillant* не в тому негативному сенсі, який поширився головню в 30–70-х роках XIX століття, як поверховий, малозмістовний тип виконавства й композиції, покликаний затушувати відсутність глибокого художнього змісту, а як переконливе мистецьке втілення власних творчих ідей.

Такий підхід до поняття *brillant* виявляє, зокрема, фрагмент зі спільної методичної праці французького й німецького педагогів фортепіано, виданої в Парижі невдовзі після Великої Французької революції, тобто в період панування класицистичної естетики:

<sup>9</sup> Johann Gottfried Herder, *Viertes Wäldchen*, w: Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, t. 4, red. Bernhard Suphan, Hildesheim, New York 1967, s. 162: „[S]ie erregt eine Folge inniger Empfindungen; wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äußerst dunkel. Du warest, Jüngling! in ihrem dunkeln Hörsaal: sie klagte: sie stürmte: sie jauchzete; du fühltest Alles, du fühltest mit jeder Saite mit – aber worüber wars, daß sie, und du mit ihr klagtest, seufzetest, jauchzetest, stürmtest? Kein Schatte von Anschauung; Alles regte sich nur im dunkelsten Abgrunde deiner Seele, wie ein lebender Wind die Tiefe des Ozeans erregt. Menschlicher Ausdruck durch die Sprache? ist zwar deutlicher; aber nur gar zu deutlich. Da diese willkürlich, da sie mit der Natur der Empfindungen also nicht so innig verbunden ist: so wird sie zwar aufklären, aber nicht verstärken: sie wird eher abwenden und schwächen”.

«Елев (тобто учень, студент – Ч. С.), який після наполегливої праці подолав усі труднощі й досяг виконавського блиску (*exécution brillante*), не повинен задовольнятися рабським наслідуванням стилю інших артистів; він має знайти власний. Виконавці, як і композитори, повинні мати свій певний стиль. [...] кожен, хто хотів би виконувати музику Клементі, Моцарта, Дюссєка, Гайдна однаковим чином, зруйнував би весь ефект»<sup>10</sup>.

Відтак і деякі романтики перейняли шляхетне трактування віртуозності і стилю *brillant*, використовуючи його для індивідуального втілення фольклорного тематизму з позицій суб'єктивного лірико-емоційного світовідчуття або поетизації популярних танців, які широко звучали в побуті з нагоди різних свят чи розваг. Віртуозність у цьому сенсі сприймалася як синонім найвищого рівня професійності, здатності глибоко передати образний смисл твору.

Як указує один із провідних педагогів фортепіано XIX ст. Фрідріх Вік: «Для шляхетного напрямку віртуозності на службі музики (непритаманний – Ч. С.) жодний фальшивий пафос, натомість [характерна] вірність цьому твору, орієнтація на інваріант. У такому дусі діють (тобто виступають як виконавці й композитори – Ч. С.) поряд із Мендельсоном у Лейпцигу Мошелес у Лондоні, Шопен і певною мірою Ст. Геллер у Парижі, Мессер і багато вартісних дилетантів у Франкфурті-на-Майні, Фішоф у Відні, достойні митці в Берліні, у Дрездені – Андерс, останнім часом Роберт Шуман у Дюссєльдорфі й т. д.»<sup>11</sup>.

Д. Драгонетті сповідував як у своїй виконавській манері, так і в творчості саме таке тлумачення романтичної віртуозності. Найяскравіше вона відобразилася в його дванадцяти вальсах, одному з найпопулярніших у романтизмі жанрі. Кожна п'єса являє собою яскравий взірєць поєднання «блискучої» віртуозності з витонченим світовідчуттям, яке втілено в одному із найбільш романтичних танцювальних жанрів – вальсі.

**Висновки.** Отже, сягаючи різних модусів віртуозності видатного італійського контрабасиста Доменіко Драгонетті, можемо стверджувати, що як у власному виконавському стилі, визнаному неперевершеним для оркестрового інструменту, так і в композиторській спадщині митець утілює різні тлумачення цієї категорії як «винятковості», «вищого рівня майстерності». Він починав у молоді роки з барокових ідеалів віртуозності, поширених на його Батьківщині в Італії: у руслі потужних традицій *bel canto*, як оркестрант у Венеційському оперному театрі, прецизійної майстерності поліхорного співу Собору св. Марка.

Під впливом особистого знайомства з представниками віденського класицизму Й. Гайдном і Л. ван Бетховеном Д. Драгонетті адаптував близькі їм естетичні ідеали, унаслідок чого його власна виконавська манера стала спочатку стриманішою, а у творах увиразнилася наративність тематизму. Проте згодом під впливом Бетховена в його

<sup>10</sup> Adam L., Lachnitz L. W. *Méthode ou principe général du doigté*. Faksimile-Reprint, Paris 2001, c. 233. «L'élève qui, après un travail assidu, aura vaincu toutes les difficultés, et acquis une exécution brillante, ne doit pas se contenter d'imiter servilement la manière des autres artistes; il doit en avoir une à lui. Les exécutants, comme les compositeurs, doivent avoir chacun un style particulier. [...] celui qui voudrait exécuter la musique de Clementi, Mozart, Dussek, Haydn, de la même manière, en détruirait tout l'effet».

<sup>11</sup> Wieck, Friedrich *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*. Leipzig 1853, Reprint Regensburg 1996, C. 11. «Für diese „edle Richtung“ – Virtuosität im Dienst der Musik, kein falsches Pathos, „Werktreue“, Orientierung am „Urtext“ – wirkten neben Mendelssohn in Leipzig auch Moscheles in London, Chopin und gewissermassen St. Heller in Paris, Messer und viele schätzbare Dilettanten in Frankfurt a./M., Fischhof in Wien, tüchtige Künstler in Berlin, in Dresden Andere, in neuester Zeit Robert Schumann in Düsseldorf u.s.w.».



інтерпретації й композиторській техніці посилилася драматична експресія. Урешті, його пізні роки пройшли вже під знаком романтичної естетики, яку він сприйняв головню через оперну творчість Дж. Россіні й К.М. фон Вебера, з якими був особисто знайомий.

Таким чином, зміна модусів віртуозності в тому вимірі, як їх переосмислив Д. Драгонетті, яскраво відобразила його чутливість до духу епохи, здатність реагувати і сприймати ті зміни, якими музика відгукувалася на історичні події свого часу. Д. Драгонетті пройшов і як композитор, і як виконавець інтенсивний еволюційний шлях, на окремих етапах переосмислюючи художні можливості віртуозності відповідно до духу свого часу.

### Література

1. Карпак А. Жанр флейтового концерту у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В. А. Моцарта. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць / упорядник С.Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2016. Вип. 8. С. 8–14.
2. Лучанко О. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2008. 240 с.
3. Лучанко О. Постать Д. Драгонетті в історії контрабасового мистецтва: виконавство та творчість. *Наукові записки ТНПУ ім. Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2012. № 2. С. 108–114. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2012\\_2\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_20) (дата звернення: 15.06.2024).
4. Сумарокова В. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2014. 199 с.
5. Adam L., Lachnitz L.W. *Méthode ou principe général du doigté (pre mière partie) (= Méthodes & Traités 7, Piano Forte Vol. II)*. Faksimile-Reprint, Paris, 2001. 198 p.
6. Brun, Paul. *A New History of the Double Bass*. Tiel : Paul Brun Productions, 2000. 450 p.
7. Elgar R. *Introduction to the Double Bass*. St. Leonards on Sea, Sussex, 1960. 119 p.
8. Herder Johann Gottfried, *Viertes Wäldchen*. Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, t. 4, red. Bernhard Suphan, Hildesheim, New York, 1967.
9. Gajdos M. *Slovník kontrabasistů*. Kroměříž : Rlaus Trumpf, 1994. 204 s.
10. Kircher Athanasius, *Musurgia universalis*. URL: [www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite/content\\_186506/D\\_A00](http://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite/content_186506/D_A00) (дата звернення: 12.10.2024).
11. Kobayashi J.T. *Domenico Dragonetti: A case study of the 12 unaccompanied waltzes : A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts degree in Music*. Ontario, 2020. 57 p.
12. 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.
13. Pelczar T. *Kontrabas od A do Z*. Warszawa : PWM, 1974. 235 s.
14. Planyavsky A. *Geschichte des Kontrabasses*. Tutzing : Verlegt bei Hans Schneider, 1984. 917 s.
15. Thayer A.W., Forbes E., ed. *Thayer's Life of Beethoven. Part II*. Princeton: Princeton University Press, 1967. 552 p.
16. Warnecke F. *Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Lösung, zur Hebung des Kontrabassspiels*. (Erstaufgabe: 1909). Gamburg : Faksimile-Neudruck 2005. 125 S.
17. Wieck, Friedrich (1853/1996): *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1853, Reprint : Regensburg, 1996. 89 c.