



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

А. В. МАЙСТРЕНКО

КЛАРНЕТ И САКСОФОН В РОССИИ

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА,
КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

*Учебное пособие
Издание третье, стереотипное*

*РЕКОМЕНДОВАНО
ученым советом Института музыки, театра
и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена*


• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

УДК 788
ББК 85.315.3

12+

М 14 Майстренко А. В. Кларнет и саксофон в России. Исполнительство, педагогика, композиторское творчество : учебное пособие / А. В. Майстренко. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — 384 с. : ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5348-1 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0623-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Данная работа обобщает исторический опыт, накопленный отечественными исполнителями на кларнете и саксофоне; в ней представлены сведения о наиболее видных педагогах и указаны произведения, написанные для этих инструментов или с их использованием.

В книге собраны и обобщены материалы, опубликованные в специальных трудах, периодической печати, мемуарной литературе, использованы архивные документы, хранящиеся в фондах Российского государственного исторического архива, Российского государственного архива литературы и искусства, Архива дирекции императорских театров, Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, архивов Санкт-Петербургской и Московской консерваторий.

Раздел «Энциклопедия кларнета и саксофона» содержит краткие биографические сведения о более чем 400 исполнителях и педагогах Российской империи, Советского Союза и РФ.

УДК 788
ББК 85.315.3

This work summarizes the historical experience gained by Russian clarinet and saxophone players; it provides information on the most prominent teachers and indicates works written for these instruments or with their use.

The book collects and summarizes materials published in special works, periodicals, memoirs, archival documents kept in the collections of the Russian State Historical Archive, the Russian State Archive of Literature and Art, the Archives of the Directorate of Imperial Theaters, the Glinka State Central Museum of Musical Culture, the archives of the St. Petersburg and Moscow conservatories.

Section "Encyclopedia of clarinet and saxophone" contains brief biographical information about more than 400 performers and teachers of the Russian Empire, the Soviet Union and Russia.

Рецензент:

В. А. ГУРЕВИЧ — почётный работник высшего музыкального образования РФ, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки РГПУ им. А. И. Герцена, секретарь Союза композиторов России

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020

© А. В. Майстренко, 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2020

ВВЕДЕНИЕ

Кларнет и саксофон¹ — самые молодые инструменты среди деревянных духовых. Если первый получил свое развитие благодаря усовершенствованию старинной свирели шалюмо, то второй явился результатом творческих поисков профессионального кларнетиста и реформирования им кларнета, или, если хотите, бас-кларнета. Потому и неудивительно, что на протяжении полутора веков партию саксофона в оркестре зачастую исполняли именно бас-кларнетисты. И если первые в истории кларнетисты до этого играли на шалюмо, то первые саксофонисты были кларнетистами. Недаром в Музыкальном словаре Г. Римана сказано, что саксофон «по способу извлечения звука принадлежит к одному классу с кларнетом (мундштук с простым язычком)»². До сих пор большинство кларнетистов владеют основными навыками игры на саксофоне. Еще Г. Берлиоз писал, что «кларнетисты, освоившие уже секреты амбюшюра, овладевают механизмом саксофона в очень короткое время»³. «Аппликатура саксофона сходна с кларнетной, но проще ее, — пишет Г. Риман, — разница получается, вследствие того что саксофон не “квинтирует”, подобно кларнету, а “октавирует”, подобно флейте и гобою»⁴.

Можно сказать, что эти инструменты идут рука об руку, ведь исполнители на кларнете и саксофоне — специальность универсальная, основная сфера их деятель-

¹ Несмотря на то что саксофон изготавливается из металла, он традиционно относится к группе деревянных духовых инструментов, как и современные флейты.

² Риман Г. Музыкальный словарь. М.; Лейпциг, 1901. Вып. XIII. С. 1157.

³ Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Т. 2. М., 1972. С. 494.

⁴ Риман Г. Музыкальный словарь. М.; Лейпциг, 1901. Вып. XIII. С. 1157.

ности — симфонический, духовой или эстрадный оркестр или камерный ансамбль, где кларнетист или саксофонист прежде всего солист, совершенно независимо от того, какую партию он исполняет. Ведь в основе исторического развития конструктивных, выразительных и виртуозных качеств духовых инструментов лежит в первую очередь их оркестровая сущность. Развернутые соло написаны композиторами для первого кларнета — «Франческа да Римини» и Шестая симфония Чайковского, «Шехерезада» и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, Вторая симфония Рахманинова и Четвертая симфония Брамса. Сольные фразы второго кларнета, особенно в партитурах Римского-Корсакова и Рахманинова, демонстрируют расчет авторов на высокий уровень профессионализма исполнителей. Яркие эпизоды кларнета-пикколо (Берлиоз, Р. Штраус, Шостакович) и бас-кларнета (Вагнер, Верди, Чайковский, Шостакович, Стравинский) дополняют картину использования кларнета в оркестре. Наиболее известные соло саксофона в мировой музыке — «Болеро» Равеля (сопрано и тенор-саксофоны), «Арлезианка» Бизе, «Картинки с выставки» Мусоргского в оркестровке Равеля, «Симфонические танцы» Рахманинова, «Ромео и Джульетта» Прокофьева и «Гаянэ» Хачатуряна (альт), «Американец в Париже» Гершвина (альт и тенор) — демонстрируют яркие возможности инструмента в симфоническом оркестре. Хочется надеяться, что и в будущем «искусные композиторы, несомненно, достигнут чудесных результатов, присоединяя саксофоны к семейству кларнетов или вводя их в иные сочетания»¹.

С момента изобретения кларнета до его окончательного утверждения в составе симфонического оркестра прошло больше века. В последних своих симфониях кларнет применяли Моцарт и Гайдн, Бетховен же включил его в свою Первую симфонию, тем самым завершив формирование деревянной духовой группы. Внедрение саксофона полтора веками позднее, как и любого новшества, также проходило непросто: если в духовом и эстрадном коллективе

¹ Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т. 2. М., 1972. С. 494.

саксофон утвердился прочно и незыблемо, то в симфоническом он и по сию пору используется эпизодически, при этом, однако, очень украшает и обогащает оркестровый тембр. Зато в эстрадно-джазовом оркестре саксофону поистине нет равных: ни один подобный коллектив без него не обходится.

Свои шедевры для кларнета создали в XVIII–XIX веках Моцарт, Вебер и Брамс; среди ведущих композиторов, творивших для саксофона в XX веке, назовем Дебюсси и Глазунова, сочинивших первые опусы «золотого» репертуара.

ГЛАВА I

СОЗДАНИЕ КЛАРНЕТА

Родина кларнета — Бавария, а предки его принадлежат к числу древнейших духовых музыкальных инструментов, известных еще с доисторических времен: в Древней Греции это авлос, в Древнем Риме — тибия, в Древнем Египте — аргуль. Европейскими предшественниками кларнета можно считать итальянскую лаунеду, испанскую альбочейю, английский пибгорн.

Однако непосредственным родоначальником современного кларнета считается шалюмо (*chalumeau*), имевший распространение в ряде стран Европы. В XII веке слово «шалюмо» использовалось для обозначения различных типов всех простых духовых инструментов, у которых трость являлась вибратором. Позднее, благодаря переделке блокфлейты, шалюмо стал представлять собой деревянную трубку цилиндрической формы, не имеющую раструба, с семью игровыми отверстиями. Для усиления громкости инструмента мундштучная часть блокфлейты была преобразована и явила собой особую камеру, где помещалась трость (пищик) — маленькая, закрытая с одного конца трубочка с надрезным язычком в форме буквы «п».

В результате этих изменений получился инструмент с акустикой закрытых цилиндрических труб. Хотя звук стал ярче и громче, диапазон уменьшился с двух с половиной октав до ноны, из-за того что новый инструмент лишился октавного передувания. Звукоряд шалюмо был в основном диатонический. Поскольку инструмент не был оснащен клапанами, хроматические ноты на нем звучали неясно, а иногда и неточно по высоте. По-видимому, трансформация блок-флейты в шалюмо произошла в середине XVII века.

Подобные и многие другие инструменты изготавливались многочисленными музыкальными мастерами, одним из которых был Иоганн Кристоф Деннер (1655–1707). И. К. Деннер родился 13 августа 1655 года в Лейпциге в семье потомственного музыкального мастера Генриха Деннера (ум. в 1691) из Кульмбаха, который в 1663 году переехал в Нюрнберг, а в 1776-м приобрел собственный дом под мастерскую на Доррерсгассе. Иоганн был очень способным человеком: мало того что он научился от отца умению создавать различные духовые инструменты (флейты, гобои, фаготы, валторны), он также мастерски умел играть на них.

Около 1685 года Деннер, работая над улучшением конструкции шалюмо, видоизменил его: убрав **трубочку**, где помещался **пищик**, он заменил ее на клювообразный деревянный мундштук, к которому шнурком крепилась камышовая **пластинка** — **трость**. Первое время этот **аксессуар** не отделялся от корпуса **инструмента**, а составлял с ним одно целое, причем **трость** касалась не нижней губы, а верхней, так как **мундштук** был перевернут **тростью** вверх. Благодаря этому новшеству исполнитель получал возможность непосредственно воздействовать своими губами на трость, тем самым влияя на качество звука и управлять интонацией в процессе игры. На новом инструменте также появились два металлических клапана, прикрывавших отверстия, не встречавшиеся ранее на старом шалюмо. Они оба находились в верхней части конструкции: один, с помощью которого извлекался звук *ля*, сверху ствола, другой, извлекавший ноту *си* — снизу, увеличив диапазон до полутора октав.

Инструмент стал приобретать популярность, вошел в состав оркестров и ансамблей. Небольшой диапазон шалюмо мастера компенсировали созданием целого семейства: сопрано, альт, тенор, бас. В 1687 году четыре таких инструмента, закупленные в Нюрнберге, уже упоминаются в составе придворной капеллы герцога Генриха Саксен-Рёмхильдского (1650–1710) в Тюрингии. Иоганн Габриэль Доппельмайер (1677–1750) — видный немецкий ученый эпохи барокко, член Берлинской и Санкт-Петербургской академий в своих «Исторических очерках об ученых и людях искусства

Нюрнберга» утверждает, что «в начале этого века к радости любителей музыки Деннер изобрел новые виды духовых инструментов: так называемый кларнет, ранкет-фагот, улучшил шалюмо, добавив к нему два клапана»¹. Деннер действительно также усовершенствовал ранкет (*Rackett, Ranket*) — духовой инструмент семейства свирелей-бомбард, изгибы которого образовывали несколько колен. Он придал ему сходство с фаготом, уменьшив число перегибов. Новый член семьи деревянных духовых получил название ранкет-фагота или шток-фагота (*Stockfagott*).

Благодаря изобретениям Деннера в конце XVII — начале XVIII века шалюмо называли уже, как правило, двухклапанные инструменты с клювообразным мундштуком и одинарной тростью. В отличие от него *шалмей* (нем. *schalmei*, старофр. *chalemi*, от греч. *kalamos* — тростник) был с двойной тростью и коническим раструбом. Несмотря на французское происхождение слова «шалюмо», сам инструмент во Франции был мало распространен.

Все же его диапазон был слишком мал, не соответствовал требованиям новой эпохи, и Деннер продолжил работу над расширением регистра. На **духовых инструментах** для его увеличения широко применяется способ передувания — более сильная воздушная струя, вдуваемая в **инструмент**, дает звуки на **октаву** выше.

Главная заслуга мастера заключалась в разгадке секрета акустического закона передувания на преобразованном шалюмо. Он обнаружил, что трансформированное шалюмо совершенно иначе реагирует на изменение столба воздуха, чем другие деревянные инструменты, вызывая при усилении силы выдоха не второй, а третий обертон натурального звукоряда. В результате передувание осуществляется не на октаву, а на дуодециму. Тогда Деннер увеличил число **игровых отверстий** от шести до **восьми** и таким образом получил сразу серию дополнительных звуков: *фа, соль, ля, си малой октавы* и *до, ре, ми, фа, соль первой октавы*. При помощи двух имеющихся **клапанов** извлекались звуки *ля* и *си*

¹ *Doppelmayr J.G. Historische Nachricht von den Nurnbergischen Mathematicis und Kunstlern. — Nurnberg, 1730. (Здесь и далее: перевод мой. — А. М.)*

первой октавы. С целью облегчения передувания мастер уменьшил размеры мундштука и трости.

Экспериментируя и наблюдая, **Деннер** пришел к интересному выводу: если открыть **клапан си**, то передувание на **дуодециму** становится более удобным и исполнимым. Таким образом, диапазон инструмента, в отличие от шалюмо сразу расширился до двух с половиной октав. Именно это открытие, произошедшее на стыке веков, около 1700 года, стало решающим шагом на пути превращения шалюмо в кларнет. Правда, **звучание** еще было неровным, все регистры имели различный **тембр**. Ряд **звуков нового инструмента**, полученных путем передувания на **дуодециму** отличался резкостью и даже пронзительностью. Во второй октаве звучание первых образцов нового инструмента (первоначально называвшегося просто «усовершенствованное шалюмо») напоминало тембр употреблявшейся в то время трубы «кларино» (*clarino*), наименование которой в свою очередь, произошло от латинского *clarus* — «ясный» (звук). Эта труба дала свое название сначала регистру, а затем и всему инструменту — *clarinetto* (итальянское название кларнета — буквально означает «маленькая *clarino*»). Первый кларнет был длиной всего 50 см, и при игре на нем правая рука исполнителя находилась на верхнем колене, а левая — на нижнем, то есть в совершенно другом положении по сравнению с современной **постановкой**.

С этого момента начинается сосуществование на протяжении нескольких десятилетий двух инструментов, которое привело кларнет на вершину эволюции. Шалюмо же остановился в своем развитии и почти на 200 лет был предано забвению. В начале XVIII века они прекрасно дополняли друг друга: кларнет имел большой диапазон, но у него в отличие от шалюмо качество звучания низких тонов было настолько неудовлетворительным, что в этом регистре поначалу предпочитали использовать шалюмо, пока мастера и исполнители не добились хорошего звучания нижнего регистра кларнета, который и получил впоследствии название регистра «шалюмо».

А сам Деннер и его сын Якоб тем временем продолжали изготавливать в своей мастерской оба инструмента, в част-

ности, в 1720 году Деннер-младший продал аббатству Геттвейг в пригороде Вены комплект из трех шалюмо: сопрано, альт и бас. Скончался И. К. Деннер¹ в Нюрнберге 26 апреля 1707 года.

В музыкальной практике Вены начала XVIII века сопрановый шалюмо использовался в облигатных партиях, в частности, как концертирующий сольный инструмент в партитуре сопровождения оперной арии. Именно в этой роли он выступает во вставной арии, сочиненной самим императором Иосифом I (1678–1811) для оперы «Килонида» (1709) Марка Антонио Циани (1653–1715). Уже в 1706 году его вводят в оперный оркестр (там на нем изначально играли гобоисты). Позднее шалюмо свободно владели кларнетисты, например, К. Гозиан и братья Штадлеры. Кроме того, в венских операх первой половины XVIII века иногда содержится уточнение партии *basso continuo* с указанием *basson di chalumeau* — басовый шалюмо. Судя по всему, он успешно удерживал монополию в той регистровой зоне, в которой ныне используется бас-кларнет.

В 1706 году в каталоге амстердамского издательства шалюмо был одним из инструментов, предлагаемых на выбор для исполнения публикуемых дуэтов парижского флейтиста Дре. В Вене вплоть до 1725 года (реже после 1730-х), обозначение партии шалюмо можно найти в партитурах придворного капельмейстера Императорского двора Иоганна Йозефа Фукса (1660–1741), а также у Оттавио Ариости, Антонио Кальдары, Бартоломео Франческо Конти, братьев Бонончини, особенно в оперных сценах пасторального характера. Кристоф Виллибальд Глюк (1714–1787) обратился к шалюмо в своих венских операх «Орфей и Эвридика» (1762) и «Альцеста» (1767). Один из последних примеров такого использования шалюмо — опера «Пропащие» (1772) Флориана Леопольда Гасмана (1729–1774), включавшего шалюмо и в свои инструментальные пьесы, как это практиковали и другие австрийские композиторы — Карл Диттерс фон Диттерсдорф (1739–1799), Франц Антон Хофмайстер (1754–1812) и Йозеф Штарцер (1728–1787),

¹ В 1912 Фридрих Вейгман сделал Деннера главным героем своей оперетты *Der Klarinettenmacher* — Кларнетовый мастер.

в 1760–1770 гг. бывший придворным композитором российского Императорского двора.

Антонио Вивальди (1678–1841) также использовал шалюмо в пяти произведениях, вероятно, под влиянием немецкого гобоиста Людвиг Эрдмана, преподававшего игру на шалюмо в венецианском приюте *Ospedale de la Pieta*, где служил и знаменитый композитор. В оратории Вивальди «Торжествующая Юдифь» (1716) в партитуре одной из арий тембр шалюмо сопутствует упоминаемому в тексте образу горющей горлицы. Теноровый шалюмо использован у него в трех концертах — RV. 555 *C-dur* (2 *Salmoi*), RV. 558 *C-dur* (2 *salmoi*), RV. 579 *Concerto Funebre B-dur* (*Salmoi*); в качестве дублирования *ad libitum* партии *basso continuo* в сонате RV. 779 *C-Dur* для скрипки, гобоя и органа. В 1739 году он применял шалюмо в кантате *Nisi Domini*.

Георг Фридрих Телеман (1681–1767) применял шалюмо как в драматических кульминационных эпизодах, например, в страстной оратории «Блаженные раздумья» в сочетании с фаготами и с засурдиненными валторнами и струнными, так и в Концерте ре минор для двух шалюмо (ок.1750), где тематизм солирующих партий подчеркнуто хроматизирован и в то же время пластичен и естественен. Его перу принадлежат еще два Концерта для двух шалюмо и Концерт для блок-флейты, шалюмо, гобоя и двух контрабасов. Телеман не отказался от шалюмо даже после того, как в 1721 году ввел в свои партитуры кларнет, и использовал дуэт альтового и тенорового шалюмо в сочетании с кларнетом в Серенаде 1728 года.

Иоганн Кристоф Граупнер (1683–1760) использовал шалюмо в 18 инструментальных сочинениях и 80 кантатах, так как в капелле ландграфа Людвиг VIII Гессен-Дармштадтского (1691–1768) играл виртуоз на шалюмо и кларнете Карл Якоб Гозиан. Граупнер включал его в свои оркестровые сюиты, одна из которых написана для солирующего шалюмо и оркестра. Особо он ценил сочетание альтового, тенорового и басового шалюмо, сочинив для такого состава две сюиты. Ему же принадлежит трио для басового шалюмо, виолы д'амур и *basso continuo* и Концерт для басового шалюмо, фагота и виолончели с оркестром, созданный около 1737 года.

Эпизодически шалюмо использовали также Р. Кайзер, А. Стеффани, Й. Х. фон Вильдерер, Я. Д. Зеленка. Иоганн Фридрих Фаш (1681–1767) создал Концерт для шалюмо с оркестром, а Иоганн Адольф Хассе (1699–1783) — Сонату для шалюмо, гобоя, фагота и баса-континуо. Несмотря на все это, уже в третьей четверти XVIII века шалюмо постепенно начинает исчезать из музыкальной практики. Конечно, композиторы подолжали включать его в свои произведения, но кларнет, набирая популярность, постепенно вытеснял своего предшественника.

Дело Деннера продолжил его старший сын Якоб Деннер (1681—1735). Исправляя звучание инструмента в высоком регистре, он передвинул клапан дуодецимы вверх, выше всех других звуковых отверстий, и немного сузил его. Но здесь он услышал, что при открывании этого клапана звучало уже не *си*, а *си-бемоль*. Для того чтобы добиться утраченного *си*, Деннеру пришлось удлинить канал инструмента, расширить его оконечность, придав ей форму раструба, и снабдить третьим клапаном. Так была определена нижняя граница диапазона инструмента — *ми* малой октавы, основная нота современного кларнета. Все это улучшило интонирование некоторых других низких нот и, кроме того, благоприятно сказалось на тембре звука. В 1710 году он продемонстрировал свой кларнет графу Иоганну Францу Гронсфельду¹.

Трехклапанные кларнеты существовали практически без изменений достаточно долгое время, пока около 1760 года немецкий мастер Бертольд Фриц (1697–1766) не изменил расположение третьего клапана: он стал закрываться не большим пальцем правой руки, а мизинцем левой. Затем бельгийский мастер из Брюсселя Годфруа-Эдриен Роттенбург в 1765 году добавил четвертый клапан, а англичанин Джон Хэйл в 1785 году — пятый. Эти же клапаны для получения звуков *фа-диез* и *оль-диез* малой октавы (при передувании они давали *до-диез* и *ре-диез* второй октавы) в третьей четверти XVIII века ввел известный чешский кларнетист Йозеф Беер. И наконец, знаменитый французский кларнетист

¹ Lawson C., Weston P. The Cambridge companion to the clarinet. Cambridge University Press, 1995. P. 88.

Жан-Ксавье Лефевр (1763–1829) в 1791 году добавил **шестой клапан** для звука *до-диез*, создав классическую модель кларнета с шестью клапанами.

Шестиклапанный кларнет довольно длительное время сохранялся в неизменном виде. Звук его был достаточно громкий, певучий, исполнитель мог спокойно усиливать и ослаблять его, играть **кантилену** и **стаккатные пассажи**, технические возможности были довольно значительны. Инструменты такой конструкции были весьма распространенными вплоть до середины XIX века, при этом усовершенствование кларнета продолжалось.

Различие в звучании верхнего и нижнего регистра **кларнета** оставалось очень заметным. Мрачный, густой **нижний регистр** во многом напоминал звук старинного **шаломо**, **верхний регистр** (от звука *до* второй октавы) — яркий, сильный — звук **трубы кларино**. Плохо звучали переходные звуки между двумя **регистрами** (*соль-диез, ля, си-бемоль первой октавы*). Играть на **кларнете** было трудно. Передувание на **дуодециму**, а не на **октаву**, сказывалось на сложности аппликации. Затруднения возникали, когда появлялось много случайных знаков, то есть тональности исполняемых произведений были далекими от **строя кларнета**. Чтобы это преодолеть, было решено делать **инструменты** различных размеров, сохраняя при этом пропорции их отдельных частей. Так получились **кларнеты** различных строев. В XVIII в. наиболее популярными были **кларнеты in D (малый кларнет), C, B, F, G (кларнет д’амур), F (бассетгорн)**.

Самые первые случаи применения кларнета относятся к началу XVIII века. В 1711 году Рейнхардт Кайзер (1674–1739) использовал его в своей опере «Крез» в Гамбурге, а в следующем 1712 году оркестр городской ратуши Нюрнберга уже имел в своем составе четыре инструмента. В одном издательском каталоге Амстердама упоминаются несколько сочинений для двух кларнетов анонимного автора, относящихся к 1716 году. В 1720 году капельмейстер собора в Антверпене Иоганн Фабер использовал его в своей Мессе. К числу наиболее ранних произведений с применением кларнета следует также отнести кантату Г. Ф. Телемана, созданную в 1721 году.

В Италии в 1716 году Антонио Вивальди включает в свои оратории два *clareni* — это одно из первых использований кларнета в оркестре. В период 1724–1740 гг. партии двух кларнетов *G* и *C* (наряду с партиями гобоев) появляются в его концертах (*concerti grossi*) RV.556, RV.559 и RV.560. Около 1733 года композитор из Пармы Джузеппе Антонио Паганелли (1710–ок. 1763) пишет трехчастный Концерт для кларнета, а Джованни Хинзер (ок. 1700–п. 1749) — Двойной кларнетовый концерт.

В 1770 году неаполитанский композитор Грегорио Широли (1721–1781) сочинил первую Сонату для кларнета. Эта работа в трех частях была написана для кларнета *in B* и включала в качестве сопровождения *basso continuo*. Джузеппе Мысливечек (1737–1781) — *il divino boemo* («божественный богемец»), в 1774 году написал в Милане три октета для духовых с участием двух кларнетов. В опере Джованни Паизиелло (1741–1816) «Шутки любви и фортуны», премьера которой состоялась в Неаполе в 1771 году, применены два кларнета в строе *D*. Кларнеты в строе *B* Паизиелло впервые использует в опере «Служанка-госпожа» в 1781 году. Никколо Пиччини (1728–1800) использовал два кларнета в строе *B* в 1778 году в опере «Роланд», как и Франческо Бьянки (1752–1810) в 1783-м — в опере «Похищенная крестьянка». В 1784 году Джузеппе Герардески (1759–1815) пишет Концертоне для скрипки, альты, кларнета облигато, валторны, виолончели и контрабаса, а Джузеппе Сарти (1729–1802) — Концертоне для инструментов облигато, в число которых вошли и два кларнета в строе *B*. Позже, в 1795 году в Венеции, Фердинандо Паер (1771–1839) применил кларнеты *C* и *B* в опере «Любовная интрига» (*L'intrigo Amorososo*), а затем написал *Beatus Vir*, 112-й псалом для сопрано, кларнета и фортепиано.

Первое появление и становление кларнета в Великобритании связано с именем и творчеством Георга Фридриха Генделя (1685–1759), сыгравшего крупнейшую роль в английской музыкальной культуре первой половины XVIII века. Приехав на берега Туманного Альбиона в 1710 году, Гендель создал свыше 40 опер в итальянском стиле и встал в центре музыкальной жизни Англии, чему способствовали его

творческая индивидуальность и исполнительское мастерство. В 1724 году в опере «Тамерлан» Гендель заменяет партии двух труб двумя кларнетами и также активно использует их в одной из арий. В 1727 году вводит кларнет в партитуру оперы «Ричард Первый, король Английский». Это было первое использование этого инструмента в оперном оркестре на Британских островах. В 1740 году Гендель написал небольшой ансамбль — Увертюру для двух кларнетов и валторны.

В 1726 году в *Daily Courant* в Лондоне было объявлено о «бенефисе Августа Фрѐденфельда и Фрэнсиса Розенберга, кларнетистов». В 1735 году там же выступал на кларнете и валторне «Мистер Чарльз, венгр» (*Mr. Charles, the Hungarian*). В 1737 году он играл также на шаломо, а в 1742-м дал концерт в Дублине, в Ирландии¹. В течение последующих лет он с успехом концертировал в Англии. Последнее упоминание о его выступлениях датировано 1755 годом².

Следующий этап развития кларнета в Англии связан с именем Томаса Арна (1710–1778), который включил кларнет в партитуру своей комической оперы «Томас и Салли», премьера которой состоялась 28 декабря 1760 года в Королевской опере в Лондоне. Два года спустя состоялось дебютное представление его следующей оперы — «Артаксеркс», где вновь были партии двух кларнетов в строе С³. В 1766 году он включает кларнет в свою кантату *Summer amusement* («Летние забавы»), а в 1769 году они встречаются в гимне *I will love thee, oh Lord, my strength* («Я буду любить тебя, о Господь, сила моя») Чарльза Барни (1726–1814), написанном в галантном стиле эпохи.

Среди иностранных композиторов второй половины XVII века значительный вклад в английскую музыкальную культуру внес И. Х. Бах (1735–1782), «лондонский Бах», сын И. С. Баха, работавший в Англии в 1762–1782 гг. В 1762 году он приехал в Лондон на премьеру своих музыкально-драматических полотен в Королевском театре

¹ *Hoeprich E.* The Clarinet. Yale, 2008. P. 29.

² *Lawson C.* The Cambridge companion to the clarinet. Camprige University Press, 1995. P. 88.

³ *Карс А.* История оркестровки. М., 1990. С. 149.

(основанном в 1732 году), а 19 февраля 1763 года состоялся дебют его оперы «Орион», в партитуре которой были партии двух кларнетов в строе *B* и *D*. Они же есть и в составе оркестра другой оперы Баха «Адриан в Сирии» (1765). В партитуру оперы «Фемистокл» (1772) Бах даже включает такой редкий инструмент, как кларнет д'амур в строе *D*. Его перу также принадлежат Концерт для флейты, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов *Es-dur*, *WC. 41* и Шесть симфоний (секстетов) для двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов, изданные в 1782 году в Лондоне.

Моцарт, приехав, в Лондон в апреле 1764 года, познакомился с И. Х. Бахом. Считалось, что в 1765 году в Англии он сочинил симфонию с кларнетами, однако впоследствии выяснилось, что приписываемая Моцарту Симфония № 3, *KV. 18* есть не что иное, как Симфония № 6, ор. 7 Карла Фридриха Абеля (1723–1787) с двумя кларнетами в строе *B*, собственноручно переписанная Моцартом в личной библиотеке И. Х. Баха в учебных целях¹. 2 марта 1765 года в Королевском театре Лондона состоялась премьера оперы «Домофонт» итальянского композитора Маттия Венто, в партитуре которой было два кларнета в строе *B*, как и в следующей его опере «Софонисба», первое представление которой состоялась год спустя.

Около 1740 года немецким композитором и капельмейстером из Карлсруэ И. М. Мольтером (1696–1765) были написаны первые концерты (всего шесть) для кларнета с оркестром. Чрезвычайно оригинален их стиль — зажигательный, блестящий, на пределе виртуозных возможностей, в высоком регистре. Это яркая непосредственная музыка, полная радости, энергии и праздничного веселья, лишь иногда омрачаемая сдержанными *Adagio*. Концерты были написаны для кларнетиста Дурлахской капеллы Иоганна Ройша.

Дальнейшее развитие кларнета в Германии в первую очередь связано с Мангеймской школой (*Mannheimer Schule*) — творческим и исполнительским направлением, сложившимся в XVIII веке в Мангейме. К середине XVIII века в Придворной капелле, бывшей в то время резиденцией

¹ Карс А. История оркестровки. М., 1990. С. 150.

пфальцских курфюрстов, объединились первоклассные музыканты-исполнители (прежде всего скрипачи, виолончелисты) и композиторы, в значительной своей части происходившие из Чехии и Моравии, где издавна культивировалась именно инструментальная музыка. В 1745 году при курфюрсте Карле IV Теодоре (1724–1799) оркестр возглавил скрипач и композитор Иоганн Стамиц (1717–1757). Мангеймский оркестр для середины XVIII века был очень большим: в его состав входили 30 струнных инструментов, 2 флейты, 2 гобоя, кларнет, 2 фагота, 2 трубы, 4 валторны, литавры. Стамицу удалось добиться редкой для того времени сыгранности, благодаря чему оркестр отличался неизвестными прежде тончайшими градациями динамических оттенков.

Несмотря на то что в большинстве европейских оркестров кларнетисты отсутствовали вплоть до 1780–1790-х годов, композиторы все равно писали для этого инструмента. Помимо самого Стамица и его старшего сына Карла (1745–1801), создавшего 11 концертов для кларнета, это были наиболее известные музыканты мангеймского оркестра, одновременно и композиторы: Франц Ксавер Рихтер (1709–1789), Антонин Фильс (1730–1760) и Венцель Пихль (1741–1805). Четыре концерта для кларнета с оркестром написал Антонин Рёсслер-Розетти (1746–1792), а два концерта (около 1765) — Франц Ксавер Покорный (1729–1794). Принадлежавший уже ко второму поколению мангеймцев, Кристиан Каннабих (1731–1798), возглавивший оркестр после смерти Стамица в 1757 году, использовал кларнеты в своих симфониях, а также написал в 1774 году два квартета для кларнета и струнных. Среди других авторов — Иоганн Ванхаль, Эрнст Эйхнер, Леопольд Кожелух, Михаэль Гайдн, Франц Антон Хофмайстер, Игнац Плейель. Часто в качестве композиторов выступали и сами кларнетисты-виртуозы: Иоганн Генрих Бакофен, Франц Тауш, Йозеф Беер, Джон Мэгон, Жан-Ксавье Лефевр, Мишель Йост.

Мангеймские композиторы выработали 4-частный симфонический цикл (аллегро, анданте, менуэт, финал) с характерным для каждой части тематическим обликом, подготовив таким образом классическую симфонию. Именно

мангеймская симфония послужила фундаментом для симфонической музыки Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена. Услышав игру мангеймского оркестра, Моцарт 3 декабря 1778 года пишет отцу: «Ах, если бы у нас также имелись кларнеты! Вы не поверите, какой прекрасный эффект производят симфонии с флейтами, гобоями и кларнетами»¹. Партии кларнетов в то время в мангеймском оркестре исполняли Михаэль Кваленберг, Иоганн Таддеуш Гампель и Якоб Тауш, а позднее и его сын Ф. Тауш (1762–1817), знаменитый виртуоз. 21 июля 1784 года Моцарт пишет своей сестре из Вены в Зальцбург: «Вот уже восемь дней, как старый Гампель из Мюнхена (куда в конце 1778 года переехала Мангеймская капелла) со своим сыном (Пауль-Йозеф, скрипач) находятся здесь, а послезавтра они отбывают в Россию. Завтра они обедают у нас, и мы вечером устроим небольшой концерт»².

В 1748 году кларнеты также начинают использовать в Париже в одном из крупнейших оркестров Европы, носящем имя своего создателя — крупного мецената Александра де Ла Пуплиньера (1693–1762). Двадцать два года коллективом руководил Жан Филипп Рамо (1683–1764), и именно в период его руководства в штате оркестра появились первые кларнетисты — Гаспар Прокш и Симон Флигер. В следующем 1749 году Рамо уже использует кларнеты в трагедии «Зороастр», а в 1751 — в пасторали «Акант и Цефиза», премьера которой состоялась 19 ноября того же года. В 1763 году среди кларнетистов оркестра появился Шарль Дюпор.

В апреле 1750 года Франсуа де Кермасен первым во Франции исполнил «Концерт для кларнета» неизвестного автора (возможно, свой собственный), в Духовных концертах в Париже³. В 1751 году там же была исполнена Симфония с кларнетами и рожками И. Стамица, который в 1754–1755 гг. руководил оркестром Пуплиньера и в эти годы написал свой Концерт *B-dur* для Г. Прокша. Это был первый в истории концерт для «большого» кларнета *in B*, использовавшего весь применяемый на тот момент диапазон: более трех

¹ Моцарт В. А. Полное собрание писем. М., 2014. С. 183.

² Там же. С. 408.

³ Hoeprich E. The clarinet... С. 29.

октав. Написанные в 1740-х годах концерты И. М. Мольтера предназначены для малого кларнета *in D* и затрагивают в основном верхний регистр. С 1755 года во главе оркестра стоял Жан-Батист Жозеф Госсек (1734–1829), который применил кларнет в своих операх и симфониях (три из которых написаны для духовых инструментов). В том же году они были введены во французские духовые оркестры, где заменили гобой в качестве основных мелодических инструментов. В 1773 году партии двух кларнетов вводит в свою оперу-балет «Цефал и Прокрис» Андре Гретри.

Начиная с 1770-х годов К.-В. Глюк, живший в Париже в 1774–1779 гг., активно использует кларнет в своих парижских операх: впервые они появляются в 1774-м в «Ифигении в Авлиде». Затем следуют «Орфей и Эвридика» (1774), «Альцеста» (1775) (вторые редакции), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779) и «Эхо и Нарцисс» (1780). Причем, Глюк постоянно применял инструменты разных строев — *C, B, A* и *H*. В «Орфее и Эвридике» он даже задействовал «кларнет д’амур» в строе *G*.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) сыграл значительную роль в становлении кларнета как полноценного оркестрового инструмента и расширении его репертуара. Впервые он применил их в Дивертисменте KV. 113 *Es-dur* для двух кларнетов, двух валторн и струнных, написанном во время гастролей в Милане в 1771 году. Весной 1773 года, к концу третьего итальянского турне, Моцарт создает еще два ансамбля для духовых инструментов: Дивертисмент (№ 3) KV. 166 (159d) *Es-dur* и Дивертисмент (№ 4) KV. 186 (159b) *B-dur* для двух гобоев, двух английских рожков, двух кларнетов, двух фаготов и 2-х валторн.

В этих сочинениях партии кларнетов относительно несложны: Моцарт мог рассчитывать только на наличие инструментов с простым пятиклапанным механизмом. Сначала в 1780-х он начал более активно применять его: все его оперы, начиная с «Идоменей» (1781), предполагают использование кларнетов. В то же время Моцарт лишь однажды использует их в церковной музыке (в *Kyrie*, KV. 341). В Реквиеме задействованы не они, а два бассетгорна — альтернативная разновидность кларнета. Достаточно редко их можно встретить

в симфониях (изначально только в № 31 и 39, впоследствии в № 35 и 40) и фортепианных концертах (№ 22–24). Кларнет появляется и в камерной музыке Моцарта: в серенадах для духовых KV. 361, KV. 375, KV. 388, Квинтете для духовых с фортепиано KV. 452, Трио с альтом и фортепиано *Es-dur*, KV. 498 (1787), Квинтете для кларнета и струнных *A-dur*, KV. 581 (1789). Последнее произведение создавалось в расчете на исполнение выдающегося кларнетиста и друга композитора Антона Штадлера. Для него же Моцарт написал и Концерт для кларнета с оркестром — последнее свое оркестровое сочинение, оконченное за несколько месяцев до смерти. Этот концерт, считающийся одним из лучших в репертуаре кларнетистов за всю его историю, был впервые исполнен Штадлером 16 сентября 1791 года в Праге.

ГЛАВА II

ПОЯВЛЕНИЕ КЛАРНЕТА В РОССИИ. ПЕРВЫЕ КЛАРНЕТИСТЫ

Первые европейские музыканты появились в России при царе Михаиле Федоровиче Романове (1596–1645). Они были выписаны из Польши и Голландии в конце 1630-х гг. Во второй половине XVII века, в царствование его сына Алексея Михайловича (1629–1676), на службу были приняты скрипачи, флейтисты, трубачи, тромбонисты и органисты, также специально набранные для этого за границей.

Петр I (1672–1725) в феврале 1703 года, за три месяца до основания Санкт-Петербурга, приказал передать 29 певчих из Царской капеллы в распоряжение Адмиралтейского приказа для обучения военной музыке: «Адмиралтейцу Федору Матвеевичу Апраксину со товарищи Великий государь указал нотной науки учеников двадцать девять человек, которые ведомы были в приказе казанского дворца, отослать в адмиралтейский приказ для учения на гобоях»¹. Царь явился, кроме всего прочего, создателем военно-оркестровой службы в России: согласно его указу от 1711 года в каждой воинской части вводился свой духовой оркестр, благодаря чему в России впервые появились музыканты, игравшие на гобоях и фаготах. Приглашенным туда иностранным музыкантам также вменялось в обязанность «обучать игре на духовых инструментах в школах военных музыкантов молодых русских людей»². В 1731 году, в начале царствования племянницы Петра I, императрицы Анны Иоанновны (1693–1740)

¹ ГВМА. Д. № 50, 1 ч., л. 366. Приказ Воинского морского флота, 1703–1705 гг.

² Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. М., 1975. С. 11.

был утвержден Придворный оркестр, укомплектованный опять же выписанными из-за границы иностранными музыкантами.

В конце 1750-х гг. в России появились и кларнетисты. Первое упоминание о них относится ко времени правления дочери Петра I, императрицы Елизаветы Петровны (1709–1761) и встречается в труде академика Я. Штелина (1709–1785) «Музыка и балет в России XVIII века». Говоря об отъезде из Санкт-Петербурга в 1759 году композитора и капельмейстера придворной капеллы Франческо Арайи (1709–1771, автора «Абиасара» — первой итальянской оперы, поставленной в 1737 году в Санкт-Петербурге, и «Цефала и Прокрис» (1755) — первой в истории оперы на русском языке), он сообщает, что «с ним уехал гобоист Стацци, убыль которого была пополнена двумя хорошими кларнетистами Ланкаммером и Компаньоном»¹.

Кристоф-Беньямин Ланкаммер, поселившийся на Большой Морской улице в квартире купца Михеля, по соседству с царским Зимним дворцом, 1 января 1760 года поступил на службу первым гобоистом с окладом 200 рублей в придворную «хоф-музыку», поскольку должность кларнетиста штатным расписанием еще не была предусмотрена (в те годы исполнители, как правило, свободно владели двумя, а то и тремя инструментами). 31 июля 1762 года он был причислен к «Италийской кампании» (исполнявшей при Дворе театрально-музыкальные представления, банкетную музыку и другие виды придворного музицирования) с увеличением оклада до 250 рублей, а в 1763 году за свои исполнительские успехи солиста Придворного оркестра был удостоен заработка 400 рублей в год. Кларнетист Карл Компаньон, приехавший вместе с Ланкаммером, не был занесен в списки придворных музыкантов. Возможно, он служил в одном из частных духовых ансамблей. Правда, в 1799 году в Дирекции Императорских театров числился инспектором Карл Компаньон, но тот ли это человек, о котором пишет Штелин, доподлинно неизвестно. «Компаньон Карл, 1 января 1799 года, в чине капитана, назначен “инспектором”

¹ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. С. 93.

с годовым содержанием 1200 р., при казенной квартире с дровами, и 360 р. экипажных денег. 17 октября 1799 уволен от службы»¹.

В «Штате всем к театрам и к камер и к бальной музыке» от 13 октября 1766 в «Опер и камер музыке» и «Бальной» среди духовиков-кларнетистов еще не значится, упоминаются лишь места «фаготистов, флейт-траверсистов, гобоистов, валторнистов, трубачей» (по двое в каждом из оркестров)². У Штелина есть описание концерта 1764 года, в котором принял участие Ланкаммер: «На большой придворной сцене была исполнена трагедия “Альмира”, причем многочисленный оркестр с большим успехом исполнил симфонию и в заключение балетную музыку. При этом особенно отличились в исполнении на кларнете польский граф и рыцарь Огинский, подыскавший себе в императорской капелле придворного музыканта Ланкаммера, тоже очень хорошо игравшего на кларнете, который мог ему аккомпанировать»³.

Польский посол в Петербурге граф Михаил Огинский (1729–1800) был хорошим живописцем-любителем и музыкантом — играл на скрипке (учился у Дж. Виотти), арфе, клавикорде и кларнете. Интересно, что он приходился дядей знаменитому польскому композитору М. Огинскому (1765–1833), автору знаменитого полонеза «Прощание с родиной». Согласно Указу императрицы Екатерины II от 5 января 1787 года «об увольнении от театров с награждением пенсии» выделялось «гобоисту Ланкаммеру, служившему двадцать четыре года, из шестисот — по двести рублей»⁴, из чего следовало, что этот музыкант, к тому времени получавший годовой оклад в размере 600 рублей, был награжден пенсионом в 200 рублей годовых⁵.

¹ Архив Дирекции Императорских театров. СПб., 1892. Вып. I. Отд. II С. 7.

² Архив Дирекции императорских театров. Вып. I. Отд. II. С. 87–88 (Установить же точное количество кларнетистов в списке штата 1786 года не представляется возможным, так как в нем недостает утерянных заглавного листа и нескольких начальных страниц, из-за чего поименный состав оркестра ограничен альтистами, трубачами и валторнистами).

³ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. С. 127.

⁴ Архив Дирекции Императорских театров. СПб., 1892. Вып. I. Отд. II. С. 337–338.

⁵ Там же. С. 397.

16 мая 1764 года в Придворный оркестр поступает русский музыкант Федор Ладунка (Ладунке), ранее служивший певчим в Придворной капелле («из певчих, вступая в Капеллу, заступают уже они место музыканта, составляя число оркестра»¹). Он был, судя по всему, одним из «учеников лучших музыкантов», скорее всего, К. Ланкаммера. Сначала он, по-видимому занимал, как и его педагог, должность гобоиста, а затем, около 1776 года, перешел в новообразованную штатную группу кларнетов, что подтверждает запись от 16 февраля 1777 года в «Расходной книге Театральной дирекции», по которой было перечислено «жалованье всем находящимся при спектаклях чинам за сентябрьскую треть 1776 года (с собственноручными подписями), где в группе кларнетов он упомянут четвертым музыкантом (66 рублей 67 копеек)². В «Именном списке находящихся в службе театральной дирекции чинов и служителей» от 1791 года он упомянут вторым среди трех кларнетистов (двое других — Монштейн и Герман — были немцами), где отмечено, что «квартиру имеет казенную, а на дрова деньгами»³. Его жалованье, как и доверие к нему со стороны Дирекции неуклонно росло: в 1786 году оно составляло 250 рублей, годом спустя — 300, к 1790 году достигает 450 рублей, а 2 июля 1800 — 650 рублей в год! Вне сомнений, что это был самый высокооплачиваемый русский кларнетист XVIII века.

Объявления о продаже кларнетов появляются в Петербурге в 1769 году: «В Мушанской у нового каменного моста, в доме купца Барулина, у иностранного мастера Стахю продаются разные духовые музыкальные инструменты: фаготы, гобои, разные флейты и кларнеты отличной работы по сходной цене»⁴. В 1777 году «у живущего по новой Исаакиевской улице (ныне улица Якубовича) в доме княгини Мещерской компониста и клавирмейстера Жоржа продается

¹ Архив Дирекции Императорских театров. СПб., 1892. Вып. I. Отд. II. С. 87.

² Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Кн. 3. СПб.: Композитор, 1998. С. 427.

³ Там же. С. 380.

⁴ Санкт-Петербургские ведомости. № 100 от 15 декабря 1769 г., Sankt-Peterburgischezeitung Den. № 99, 11 Dec. 1769.

вокальная музыка, учебники для скрипки, кларнетов и фоготов, прекрасная нотная бумага»¹.

В третьей четверти XVIII века ансамбль из кларнетов и валторн становится традиционным и наиболее популярным в России. Начиная с 15 мая 1771 года с завидной регулярностью на обедах императрицы «в продолжение стола играно в валторны и кларнеты»², а 19, 20, 22 мая и 2 июня «в продолжение стола играно на кларнетах»³. 28 мая в Царском Селе «в обыкновенное время пополудни соизволила ее Величество для гуляния проходить в сад и на большом пруду прогуливаясь в ботике. Во время сего, посреди того ж пруда на островку играно в валторны и кларнеты. Потом прибыла на балкон парадного крыльца, где приуготовлен стол с холодным кушаньем, в продолжение сего стола пред балконом играла музыка на кларнетах»⁴. 4 июля после прогулки по Петровскому острову, где «в продолжение Ее Императорского Величества присутствия играно в валторны и кларнеты <...> после чего Ее Величество соизволила в шляпке возвратиться в Зимний дворец, куда в 11-м часу прибыть соизволила. В продолжение возвратного пути впереди едущие музыканты играли в валторны и кларнеты»⁵. 19 июня 1773 при Дворе «в продолжение стола играно в валторны, и кларнеты и в гусли»⁶, а 20 и 21 июня «в продолжение Высочайшего присутствия в гроте, посреди большого пруда на острове, играно в валторны и кларнеты»⁷. Развлечения при Дворе никак не могли обходиться без музыки: «21-го числа августа 1774 года, в четверток, собрались фрейлины и кавалеры в сад, в Английскую рощу, где приуготовлен был стол с десертом, и оные персоны тут веселились до начала 6-го часа, притом была музыка кларнетная и молдавская»⁸.

¹ Санкт-Петербургские ведомости. № 104 от 29 декабря 1777 г., Sankt-Peterburgischezeitung Den. № 104, 29 Dec. 1769.

² Камер-фурьерский церемониальный журнал 1771 года СПб., 1857. С. 170, 181–182, 183, 184, 187, 190, 197, 200, 238.

³ Там же. С. 174, 176, 177, 185.

⁴ Там же. 1857. С. 181.

⁵ Там же. 1857. С. 238–239.

⁶ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1773 года. СПб., 1863. С. 312.

⁷ Там же. С. 313, 320.

⁸ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1774 года. СПб., 1864. С. 467–468.

В начале 1770-х гг. ансамбли с кларнетами также играют у вельмож по случаю визитов Екатерины II: 23 февраля 1772 года у графа К. Г. Разумовского; 3 июля 1774 у сенатора и обер-шенка А. А. Нарышкина, где «в продолжение Высочайшего присутствия в разных местах играны были музыки, роговая на трубах с литавры и с кларнеты, також певчие его пели увеселительные песни»¹; 3 сентября 1775 года у обер-штабмейстера Л. А. Нарышкина: «На крыльце играна музыка в кларнеты и валторны, так и близ покоев в разных местах роговая егерская музыка-ж»². 12 июня 1773 года «в вечеру Ее Величество с Его Высочеством (будущим императором Павлом I. — А. М.) соизволила для гуляния проходить в сад и прочие увеселительные места, по возвращении во дворец, прибыли на балкон парадного крыльца, где соизволили кушать вечернее холодное кушанье. В продолжение стола, внизу балкона, играно в валторны и кларнеты»³. В 1770-е годы на обедах и ужинах императрицы регулярно «в продолжение стола играна духовая музыка в валторны и кланеты»⁴, иногда же подобные кушанья происходили «при обыкновенной во время стола духовой музыке»⁵.

Несомненно, партии кларнетов на этих мероприятиях исполняли Ланкаммер и Ладунка, а в 1776-м к ним присоединились Блейдингер, Шиллер и Андреас Манштейн, которые, судя по всему, и стали первыми штатными кларнетистами Придворного оркестра, в обучение им был отдан ученик Андрей Коломбус⁶. 5 января 1787 года по указу императрицы Екатерины II «об увольнении от театров с на-

¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1774 года. СПб., 1864. С. 351.

² Камер-фурьерский церемониальный журнал 1775 года. СПб., 1878. С. 566.

³ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1773 года. СПб., 1863. С. 267.

⁴ Там же. С. 175, 188, 193, 200, 204, 212, 220, 229, 233, 242, 255, 262, 280, 287, 296 и др.; Камер-фурьерский церемониальный журнал 1774 года. СПб., 1864. С. 200, 474, 487; Камер-фурьерский церемониальный журнал 1775 года. СПб., 1878. С. 179; Камер-фурьерский церемониальный журнал 1776 года. СПб., 1880. С. 76, 82, 168, 219, 365, 397.

⁵ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1777 года СПб 1880 С. 310, 311, 322, 327, 329 Камер-фурьерский церемониальный журнал 1780 года СПб 1888 С. 222, 233, 249, 252, 261, 272 и др.

⁶ «Расходная книга Театральной дирекции» 1777 года. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Кн. 3. СПб., 1998. С. 426–428.

граждением пенсии» выделено было «кларнетисту Шиллеру, служившему одиннадцать лет, из пятисот — третьей части»¹. Шиллер, имея заработок 500 рублей годовых, был удостоен за свою службу пенсией в размере одной трети оклада — «166 рублей 66 и ½ копейки»².

Андреас Людвиг Манштейн (прозванный в России Андреем) с 19 октября 1765 года служил капельмейстером Ведомства главной канцелярии артиллерии и фортификации. В составе Придворного оркестра его имя впервые упоминается в 1776 году в группе кларнетов, где он играл до 1779 года, когда перешел в группу струнных первым альтом. Ушел в отставку в 1792 году с пенсионом 200 рублей, сверх которых по Высочайшему повелению ему было назначено ежегодно еще 400 рублей, а в 1804 году его вдове была назначена пенсия.

В эти годы становится широко распространенным октет для двух флейт, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов. Репертуар таких ансамблей составляли произведения таких западноевропейских композиторов, как Л. Кожелуха, К. Стамица, Дж. Паизиелло. При этом появляются «новосочиненные ноты на 8 голосов, из коих некоторые российским песням подобны, и можно играть оные на двух кларнетах, двух фаготах, двух флейтах, двух валторнах весьма удобно»³, то есть произведения с использованием русского фольклора, что постепенно становится традицией. Например, в 1799 году в России издаются «Вариации на 6 русских песен для двух кларнетов» Вейсберга. Среди произведений, изданных в 1795 году, — Анданте для кларнета и фагота соло с прочими инструментами Нудера.

Итальянский композитор Т. Траэтта (1727–1779), приехавший в 1768 году в Россию в качестве капельмейстера петербургской придворной оперы, не только создает новую инструментовку ранее написанной оперы «Олимпиада» (1758), но и вводит кларнет в оперы «Антигона» (1772) и «Люций Вер» (1774).

¹ «Расходная книга Театральной дирекции» 1777 года. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Кн. 3. С. 337–338.

² Архив Дирекции императорских театров. Вып. I. Отд. II. С. 397.

³ Санкт-Петербургские ведомости. 1775, № 64.

Г. Ф. Раухах (1728–1778) в своей балетной музыке, написанной в начале 1770-х гг. (с 1768 года он занимал пост «второго капельмейстера и сочинителя балетной музыки» Придворного оркестра), также применял кларнеты. Раухах прожил в Санкт-Петербурге почти 20 лет, за это время свободно овладел русским языком, одним из его учеников по композиции был Е. Фомин (1761–1800). Как пишет профессор В. А. Гуревич, «его (Раухаха) уже современники называли “музыкантом из Санкт-Петербурга”, да и родные штральзундские немцы относят к русским композиторам»¹.

Дж. Паизиелло (1741–1816), который в 1776 году сменил Траэтту, почти во всех операх, сочиненных в Санкт-Петербурге, применяет деревянную духовую группу в составе: две флейты, два кларнета, две валторны, два фагота (в частности, в поставленной в 1778 году опере «Ахилл на Скиросе» в составе оркестра присутствуют два кларнета *in C*). Определяется и специфика их использования: первый кларнет ведет мелодическую линию, второй аккомпанирует в нижнем регистре «шалюмо». Как не вспомнить Менуэт из Симфонии № 39 *Es-dur* Моцарта! В 1783 году в только что открытой Базилике святой Екатерины Александрийской на Невском проспекте состоялось первое исполнение оратории Паизиелло «Страсти господа нашего Иисуса Христа» для солистов, хора и оркестра, в составе которого были партии двух кларнетов в строе *B*.

Паизиелло писал музыку и для придворных празднеств. Два сборника его дивертисментов хранятся в отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Большинство из них написаны в 1776–1784 гг. и предназначены для состава: 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и фагот. Первый сборник включает в себя программный дивертисмент *Es-dur*, который состоит из четырех номеров, названных: *La Diana* (Диана), *Il Mezzo giorno* (Полдень), *Il Tramontar del sole* (Заход солнца), *L'andrealetto* (Отход ко сну). Скорее всего, такая музыка выполняла функции бытового прикладного сопровождения и могла звучать во время дворцовых ритуалов.

¹ Гуревич В. Русская музыка XVIII века: схема и реальность // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен / Ред.-сост. М. В. Воронной. СПб., 2013. С. 12–13.

Второй сборник озаглавлен «Дивертисменты» и состоит из 12 красивых и весьма колоритных одночастных пьес, написанных в форме кассации XVIII века, где каждая часть относительно самостоятельна, но при этом занимает прочное место в рамках целого.

Мастерски использует кларнет и другой итальянский композитор на русской службе — Дж. Сартти (1729–1802). В Петербурге он работал в должности придворного капельмейстера в 1784–1786 и 1793–1801 гг., в 1786–1791 гг. служил у князя Г. А. Потемкина-Таврического (1739–1791). В партитуре оперы «Эней в Лацио» (1785) в составе оркестра с большой группой духовых присутствуют два кларнета в строях *A* и *B*, а в опере «Мнимые наследники» (1785) — пять разновидностей кларнета: *A*, *B*, *H*, *C*, в том числе и малый кларнет в строе *D*. В созданной и поставленной в Санкт-Петербурге опере «Армида и Ринальдо» (1786) один из музыкальных антрактов представляет собой проникновенное соло кларнета с аккомпанементом струнных инструментов, а в балетной музыке «Кастора и Поллукса» (1786) привлекает внимание дуэт кларнета и скрипки. Сменивший Дж. Сартти на месте придворного капельмейстера Д. Чимароза (1749–1801) поручает кларнету сольные партии в опере «Клеопатра» (1789). Приехавший в Россию в 1783 году в качестве «камер-музыкант-фаготиста» Ж. Бюлан (ум. 1821) написал более десяти опер, пользовавшихся в свое время известностью. В одном из номеров его оперы «Сбитенщик» (1789), имевшей огромный успех, мелодическую функцию несут два кларнета.

Активно обращаются к кларнету первые представители российской композиторской школы. Партитуры первых русских опер — «Перерождение» (1777) Д. Зорина, «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779) М. Соколовского (1756 — ок. 1795), капельмейстера Петровского театра в Москве, «Несчастье от кареты» (1779), «Федул с детьми» (1791) и «Санкт-Петербургский Гостиный двор» (1782, вторая редакция 1792) В. Пашкевича (1742–1797, капельмейстера второго, бального Придворного оркестра), включают кларнет в качестве постоянного участника духовой группы оркестра. В частности, в «Перерождении» в качестве

сценического оркестра выступает септет, состоящий из флейт, кларнетов, валторн и фагота, в дуэте Федула и Неофита и в хоровой сцене звучат развернутые соло кларнетов, где первый ведет тему, а второй аккомпанирует ему в нижнем регистре, а в «Гостином дворе» выписаны лирические соло кларнетов в женских свадебных хорах.

Особенно следует выделить Д. Бортнянского (1751–1825) и Е. Фомина, раскрывших с большой глубиной выразительные возможности инструмента. По мнению Б. Асафьева, в опере «Сын-соперник» (1787) «Бортнянский красиво, помощартовски, пользуется кларнетами, поручая им нежные, изящные мелодические фразы, имитируя и орнаментируя ими вокальный рисунок или давая им выдержанные гармонические ноты то в качестве фона, то как инкрустацию»¹. Кларнетам композитор поручает быстрые пассажи в увертюре к опере и лирическую кантилену в арии Дона Карлоса. Им же была сделана аранжировка восьми номеров из оперы «Сокол» (1786) для секстета духовых инструментов (два кларнета, две валторны и два фагота).

Многопланово использует кларнет Фомин, например, в балетном дивертисменте оперы «Новгородский богатырь Василий Боеславовович» (1786), написанной на либретто Екатерины II, в партии инструментов присутствуют подвижные сольные эпизоды. Выявление же композитором лирического начала и наиболее яркое воплощение подобных возможностей кларнета встречается в опере «Орфей» (1792), где звучание его становится символом любви Орфея и Эвридики. Фомин использует тембральные спектры инструментов разного строя — яркий и звонкий кларнет *in D* используется им в мажорных эпизодах, в лирической сцене диалога Орфея и Эвридики играет томный и меланхоличный кларнет *in A*. Подлинным шедевром русской музыки XVIII века явилось *Adagio* в арии Орфея перед воротами Аида, которое исполняет кларнет *in B*. В кантилене композитор пользуется всеми регистрами инструмента — от «шаломо» (первая и малая октава), до «кларино» (вторая октава). Партия насыщена подлинно певческой выразительностью, секундные

¹ Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927. С. 19.

обороты сменяются широкой интерваликой. «Как и у Глюка, здесь органически сплавлены фрагменты декламационные, ариозные (у Фомина за Орфея “поет” его инструментальный двойник — кларнет), хоровые и балетные»¹.

В это время в России, как и в Европе, преимущественное распространение имела школа игры на кларнете, требующая поворота мундштука тростью вверх, к верхней губе (а не к нижней, как сейчас). Исполнение быстрых стаккатных пассажей при такой постановке амбушюра было возможно лишь для музыкантов незаурядного мастерства. Сейчас мы можем только удивляться невероятным способностям кларнетистов того времени, исполнявших подобную музыку на почти примитивных (с современной точки зрения) инструментах.

Развитие кларнета в России в те годы связано с именем выдающегося виртуоза Йозефа Беера (1744–1812). Он родился 18 мая 1744 года в семье чешского учителя музыки в деревне Грюнвальд в Судетских горах (ныне польский горнолыжный курорт Зеленец) на западе графства Глац, с 1742 года входившего в Пруссию. В 14 лет Беер стал военным музыкантом французской армии, в составе которой принимал участие в Семилетней войне (1756–1763), а после служил в оркестре герцога Луи-Филиппа Орлеанского (1725–1785), где «возымел охоту учиться на кларнете (до этого он играл на валторне и трубе. — А. М.), и в продолжение шести месяцев столь успел в игре на оном, что превзошел не только всех своих товарищей, но был даже первым кларнетистом всей Франции»². 24 марта 1777 года Беер уже принимал участие в концерте при дворе Людовика XVI (1754–1793), на котором присутствовал русский поэт-баснописец И. И. Хемницер (1745–1784), писавший, что «в Тюильрийском дворце славный в Париже скрипач Жерновик играл концерт, певица Данци пела, Безоцци играл концерт на гобое, Беер на кларнете»³. К лету 1788 года, когда Беер служил у принца Шарля-Эжена де Ламбе-Бургундского

¹ Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М., 2006. С. 81.

² Сочинения и письма И. Хемницера по подлинным его рукописям под редакцией Я. Рота. СПб., 1873. С. 375.

³ Там же.

(1751–1825), относится его знакомство с Моцартом, о чем композитор пишет отцу в письме от 9 июля из Парижа, где называет Беера «неплохим кларнетистом»¹.

Оставив службу в Париже, Беер в конце 1779 года отправляется в турне по Европе. Осенью 1780 года он приезжает в Санкт-Петербург и дает объявление в «Санкт-Петербургских ведомостях» о концертах: «Приехавший сюда недавно вируоз на кларнете г. Беер уведомляет почтенную публику, что в доме его светлости князя Григорья Александровича Потемкина, что у Аничковского мосту, будут у него 10-го и 17-го числа наступающего Октября месяца 2 концерта, в котором будут играть первые виртуозы Капеллии Ея Императорскаго Величества. Получившим уже билеты на оные объявляет, что первый концерт 3 числа назначенный для некоторых обстоятельств отменен. За билет на оба концерта вдруг (которые у него Беера самого в большой Миллионной (улице) в доме под No. 35 получить можно) платит каждая особа по 3 р. а при входе по 2 рубли за всякой раз»² Вслед за этим печатается следующее объявление о том, что «г. Беер сим уведомляет почтенную публику, что в следующую субботу, 10-го сего месяца, он даст 1-й концерт во дворе его сиятельства князя Потемкина, где будет играть разные концерты своего сочинения, мадам Бонафини и г-да Компануччи и Баббини будут петь, а г. Пезибль сыграет концерт на скрипке. Второй концерт состоится через 8 дней 17-го числа»³. Вскоре, однако, первый концерт был отменен, о чем Беер сообщил в очередном объявлении: «Г. Беер уведомляет почтенную публику, что он до некоторых обстоятельств отложил один концерт до другого дня. Он надеется, что публика его в том извинит и не будет подозревать в ревности в исполнении его обязательств. В будущих ведомостях будет точно означен день концерта»⁴. Наконец, 3 ноября «г. Беер уведомляет почтенную публику, что первый его концерт точно будет 1-го числа ноября, то есть в воскресенье,

¹ Моцарт В.-А. Полное собрание писем М., 2014. С. 140.

² СПб ведомости. № 75 от 18 сентября, № 79 от 2 октября, № 80 от 6 октября 1780 г.

³ *Sankt-Peterbyrgische Zeitung* Den. 6 Oct. 1780 № 80.

⁴ СПб Ведомости. № 81 от 9 октября 1780 г.

подле Семеновского мосту по правую сторону в доме г. генерала Щербачева, в котором он сам будет играть разные концерты своего сочинения на кларнете» с теми вышеназванными же участниками, «начало последует в половине 6 часа»¹. Публикация от 6 ноября сообщает, что «2-й концерт будет в воскресенье, 8-го числа сего месяца» в доме генерал-поручика А. Л. Щербачёва (1720–1802), начало же этого концерта «воспоследует в половине 7 часа»².

Вслед за этим Беер с успехом дает свой сольный концерт при дворе, а 16 и 21 января 1781 года исполняет собственные сочинения в Москве в театре графини Д. П. Салтыковой (1739–1802) вместе со своим учеником Францем (Франтишеком) Дворжаком (чешским кларнетистом, бассетгорнистом и фаготистом). В феврале Беер с Дворжаком едут в Варшаву, где выступают 20 и 27 апреля Общедоступном театре. Затем Дворжак едет в Данциг, а Беер возвращается в Петербург, где с 1 мая 1782 года играет в Придворном оркестре и участвует в концертах как солист.

Я. Штелин пишет: «Господин Беер превосходный кларнетист, который заслуживает и повсюду получает всеобщее одобрение за деликатную манеру общения со своим инструментом»³. 10 мая 1783 года из Царского Села секретарь императрицы Екатерины II А. А. Безбородко (1747–1799) — будущий граф (1784), светлейший князь (1797) и канцлер Российской империи (1797) — пишет директору над зрелищами и музыкой В. И. Бибикову (1747–1787): «Ее Величеству донесено было, что кларнетист Беер с 1-го мая прошлого года употреблен был в службе, как для концертов, так и для опер, то и изволила повелеть Ее Величество, чтоб Ваше Превосходительство с сим музыкантом заключили также контракт, считая с помянутого 1-го мая прошлого 1782 года, не только для опер, но и для концертов и для столов»⁴.

Согласно желанию императрицы с ним заключается контракт на три года «как для опер, так и для концертов и для

¹ СПб Ведомости. №87 от 30 октября 1780 г.

² Там же. №89 от 6 ноября 1780 г.

³ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. С. 273.

⁴ Архив Дирекции Императорских театров. СПб., 1892. Вып. I. Отд. II. С. 111.

застолья»¹, в котором Бееру был положен огромный по тем временам оклад 1600 рублей годовых. Такой же оклад получил в Петербурге лишь десять лет спустя в 1792 году еще один духовик — итальянский гобоист Ф. Бранкино². 16 октября 1783 года «приказано казначею, в силу объявленного чрез генерал-майора Безбородку Именного Указа, выдать музыканту Беру в награждение годовое его жалование в 1600 рублей»³. Это была единовременная выплата.

Беер играет в придворных концертах, участвует в ансамблях, выступает сольно в Санкт-Петербурге и Москве. 21 февраля 1784 года он выступает в Каменноостровском театре Петербурга в концерте гастролеровавшей в России капеллы графа Людвиг-Вильгельма Бентгейм-Штейнфуртского (1756–1817). «1784 года ноября 13-го дня, по недостатку настоящему в разных инструментах музыкальных, в Комитете определено оных купить у камер-музыканта Бера: пару труб, в разных голосах, с надлежащим прибором, за 130 рублей, пару валторн, с таковым же прибором, за двести рублей, две флейты за сорок рублей, двое кларнетов, в голосе *E*, за шестьдесят рублей и двою же кларнетов в голосе *C*, за пятьдесят рублей, а всего на четыреста восемьдесят рублей»⁴.

5 февраля 1785 года камер-музыкант Беер просил Комитет, управляющий зрелищами и музыкой, об отъезде по своим делам в Москву сроком на пять недель. «Оного камер-музыканта Беера, по прошению его, для исправления собственных нужд в город Москву, считая от сего числа впредь на пять недель, уволить, обязав его подпискою, чтоб на положенный термин явился неотменно, а для надлежащего проезда в оба пути дать пропуск»⁵. Там он дал три концерта в Петровском театре, исполнив два своих концерта для кларнета, а также «Королевскую французскую охотничью пьесу» и «Квintет с тремя виоль-д'амурами и валторной»⁶.

¹ История русской музыки. Т. 3. М., 1985. С. 256.

² Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М., 2000. С. 85–86.

³ Архив Дирекции Императорских театров. СПб., 1892. Вып. I Отд. II. С. 141.

⁴ Там же. С. 215.

⁵ Там же. С. 228.

⁶ Московские ведомости 1785. 12 марта.

Из объявления об одном из петербургских концертов: «по окончании же музыки г. Беер будет играть на кларнете и заключение делает двухорная симфония, в которой слышно будет эхо»¹. В «Именном списке, находящихся в службе театральной Дирекции чинам и служителям» среди «камер-музыкантов 1-го оркестра» Беер упоминается «в числе концертмейстеров с 1 мая 1783, служит без контракта, а принят в оную по Высочайшему повелению, объявленному чрез г-на тайного советника Бибикова и окончание службы его было 1 мая 1786 года»². В 1786 году он назначается концертмейстером «при прежнем содержании»³. В 1788 году среди концертантов в Москве упоминаются «петербургский виолончелист Фил. Дальюкко, арфист Гартман, кларнетист Беер и пианист Минарелли»⁴.

23 октября 1790 года Дирекция Императорских театров постановляет «кларнетиста Беера, по желанию его ехать в чужие края, для свидания с родственниками, уволить на два месяца, без вычета жалованья, ибо наложена на него комиссия о приискании в Богемии нужных для наполнения оркестра музыкантов, на что и дать ему особое наставление»⁵. Попутно Беер дает концерты в Праге и Пресбурге (Братиславе), а в начале 1791 года возвращается в Петербург. 1 мая 1792 года он покидает Россию и поступает на службу в Берлинскую придворную капеллу, а также преподает в открытой в 1805 году Потсдамской военно-музыкальной школе. Современники «восхищались его нежным звуком, большим дыханием и филигранной техникой»⁶. Скончался Беер 28 октября 1812 года в Берлине в возрасте 68 лет, в дни, когда русская армия изгоняла наполеоновские орды за пределы России.

¹ *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М., 1928. С. 160.

² Архив Дирекции Императорских театров. СПб., 1892. Вып. I. Отд. II. С. 378.

³ *Степанов А.* Кларнет и кларнетисты в России второй половины XVIII века // Из истории инструментальной музыкальной культуры. Л., 1988. С. 92.

⁴ *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М., 1928. С. 168.

⁵ Архив Дирекции Императорских театров. СПб., 1892. Вып. I. Отд. II. С. 369.

⁶ *Степанов А.* Кларнет и кларнетисты в России второй половины XVIII века // Из истории инструментальной музыкальной культуры. Л., 1988. С. 92.

В год отъезда Беера из России в «Санкт-Петербургских ведомостях» размещается следующее объявление: «В Большой Морской (улице) в доме (№ 23) Его Превосходительства господина Зубова у инструментального мастера Торнау имеются для продажи разные духовые инструменты, как то: фоготы, кларнеты, гобои и флейтраверсы»¹.

О популярности кларнета в конце XVIII века говорит следующий факт: император Александр I (1777–1725) играл на скрипке и кларнете. Обучал его виртуоз Фердинанд Диц (1742–1798, ученик композитора К.-В. Глюка), который начинал творческий путь в Венской опере, где приобрел репутацию виртуозного скрипача. В 1771 году Диц приехал в Россию и начал карьеру в качестве камер-музыканта Придворного оркестра Екатерины II. Именно она избрала его на роль учителя музыки для своего внука.

Говоря о кларнетистах второй половины XVIII века в России, нельзя не упомянуть о других музыкантах, служивших в Придворном оркестре. Йозеф Гримм был приглашен на должность первого кларнетиста из Пражской капеллы графа Людвиг фон Хартига (1736–1813) и поступил на службу 12 октября 1779 года, с 1 апреля по 20 августа 1787 года ему было поручено обучение музыке воспитанников Театрального училища. На должность второго кларнетиста Придворного оркестра вместе с Гриммом из капеллы графа Хартига прибыл Георг Бруннер, окончивший свой земной путь 10 февраля 1826 года.

30 сентября 1788 года в обращении на имя «директора над зрелищами и музыкой» тайного советника С. Ф. Стрекалова (1728–1805), Гримм, Бруннер (1750–1831) и еще два валторниста, пишут: «При определении нашем в 1779 году в службу при Дворе Ее Императорского Величества, обещана нам была казенная квартира, которой однако ж до сих пор не получили, и принуждены были, по нынешней дороговизне квартир, из собственного своего иждивения жить в наймах». На это заявление 9 октября была наложена резолюция: «оним музыкантам — Гриму, Бруннеру, Габерцетелю и Франку — на

¹ Санкт-Петербургские ведомости, 1792, 27 и 31 августа, 3 сентября, 15 и 22 октября, 14, 17 и 21 декабря 1812 г.