

Арнольд Юрий Карлович (1811–1898)

Данная публикация открывает серию статей, подготовленных для издания «Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. 1801–1861» Российского института истории искусств. В статье представлена биография Ю. К. Арнольда — композитора, музыкального критика, теоретика, либреттиста, педагога, чья жизнь и творчество на пересечении немецкой и русской культурных традиций характерны для русской музыкальной культуры XIX века. Положенные в основу статьи материалы личного архива Арнольда, хранящегося в Кабинете рукописей Российского института истории искусств, впервые вводятся в научный оборот.

Ключевые слова: Музыкальный Петербург XIX века, Ю. К. Арнольд, биография, русская и немецкая музыкальные традиции, Российский институт истории искусств.

АРНОЛЬД (Арнольд; Arnold) Юрий (Георгий) Карлович (13 ноября 1811, Санкт-Петербург — 8 июля 1898, Каракаш; перезахоронен в Александро-Невской лавре) — композитор, теоретик, музыкальный критик, вокальный педагог православного вероисповедания. Родился в дворянской обрусевшей немецкой семье. Его отец, Карл Иванович Арнольд, с 1811 г. работал в Петербурге в Министерстве финансов. Юрий Арнольд жил в Петербурге до 1863 г. и с 1894-го до конца жизни.

С 1819 по 1822 обучался в пансионе «доктора Карла Ланге», привилегированном учебном заведении близ Дрездена, где получил академическое образование, изучая латинский, немецкий, французский языки, историю, «занимался музыкою, поэзиею, танцеванием и фехтованием»¹. В 1823 г. он был отправлен в 4-й класс гимназии в Дерпт (ныне Тарту),

¹ КР РИИИ. Ф. 12. Ю. К. Арнольда. Оп. 1. № 54. Автобиографические материалы. Л. 51.

где помимо иностранных языков, истории, литературы занимался математикой и естественными науками. В гимназии обучался пению у дирижера гимназического хора Бидермана, затем пению и фортепианной игре у Августа Генриха фон Вейрауха, стихосложению — у тогдашнего студента, а впоследствии немецкого романиста, барона Александра Унгерна фон Штернберга.

С 1827 по 1830 Арнольд учился в Дерптском университете на факультете «камеральных наук» (финансово-хозяйственных) «на иждивении государя императора Николая Павловича»². Приехав в каникулярное время в Петербург в 1829 г., занимался музыкальными науками и игрой на фортепиано с К. Майером. В том же году он попытался сбежать из университета и «идти на сцену» в актеры, но не успел, «отец догнал и уговорил вернуться»³. Пятого ноября 1830 г. в Академическом клубе университета состоялся первый дебют Арнольда как пианиста и певца. Он с успехом исполнил Концерт для фортепиано с оркестром И. Н. Гуммеля (a-moll, op. 85, 1816; по видимому, одну из частей) и арию Рафаила из оратории Й. Гайдна «Die Schöpfung» («Сотворение мира»), что свидетельствует о достаточно высоком профессиональном исполнительском уровне дебютанта. К тому же Арнольд обладал неплохим баритоном (с диапазоном *ля* большой октавы — *си-бемоль* первой).

В начале 1831 г. Арнольд, по его словам, учинив «дезертирство из университета», отправился в действующую армию, был зачислен юнкером в Стародубовский кирасирский полк и участвовал в польской кампании (подавление Польского восстания 1830–1831). Отличившись в военных действиях, получил «Георгиевский солдатский крест», но отморозил пальцы на руках и потерял голос⁴. С мечтами о карьере пианиста и певца ему пришлось распрощаться. От военной службы он вышел в отставку в 1834 г., далее жил в Одессе, Херсоне, Николаеве и в Крыму.

В 1835 г. Арнольд приехал в Петербург и поступил помощником контролера в Артиллерийский департамент Военного министерства (вскоре занял должность коллежского регистратора). Но желание заниматься музыкой оказалось настолько сильным, что прослужив некоторое время, он вышел в отставку «для посвящения себя изучению правил композиции»⁵. По-видимому, его отец смирился с желанием сына, продолжив выплачивать ему необходимое на жизнь содержание. Сочинительству Арнольд уделял много времени и до выхода в отставку, написав «более 200 песен

² Там же. Л. 51 об.

³ Там же. Л. 32.

⁴ Там же. Л. 2 об.

⁵ Там же. Л. 51 об.

для знакомых дам»⁶. Понимая, что собственных сил для «изучения правил композиции» ему явно не хватает, он в том же 1835 г. частным образом занялся изучением гармонии и теории музыки с И. Л. Фуксом. Но, пройдя определенное количество уроков, за неимением средств, вынужден был прекратить занятия: отец, обеспечивавший его обучение, оказался в сложном финансовом положении, потеряв часть своего состояния.

В процессе своего недолгого обучения правилам композиции Арнольд продолжал сочинять преимущественно романсы, марши и танцы. Его первый опубликованный романс — «Вечерний звон» на стихи И. И. Козлова (издан К. Рихтером в октябре 1836). Проявилась уже в это время страсть Арнольда к литературному труду, впоследствии закрепившаяся в самых различных жанрах: от сугубо научных (например, теория музыки) до журналистских и мемуарных. В 1836 г. в «Библиотеке для чтения» была опубликована его первая работа в этой области — «фантастическая повесть» «Любовь музыкального учителя» под псевдонимом «Карло Карлини», где представлены яркие страницы музыкальной жизни Петербурга⁷.

Благодаря знакомству с К. Кавосом Арнольд вошел в музыкально-литературную среду столицы, значительным образом повлиявшую на его дальнейшее композиторское творчество. Общался с Н. В. Кукольниковом, М. И. Глинкой (присутствовал на репетиции «Жизни за царя»), В. Ф. Одоевским, Мих. Ю. Виельгорским. К концу 1836 г. Арнольд написал оперу «Цыганка» (в 3 д.) на либретто А. П. Мундта (драматурга, брата секретаря директора императорских театров Н. П. Мундта). К «цыганской» теме композитор обратился неслучайно, поскольку интерес к ней проявляли известные поэты и музыканты, в обществе которых он вращался в эти годы. Виельгорский работал над оперой «Цыгане», и песня героини Ольги «Колокольчики звенят» на стихи А. С. Пушкина приобрела известность, звучала в домах и салонах. Несомненно, Арнольду была известна поэма Пушкина «Цыганы». Опера «Цыганка» была представлена на суд публики: пять номеров исполнялись 8 мая 1837 г. в первом публичном концерте композитора с участием прославленных певцов русской труппы М. М. Степановой, А. Я. Воробьевой-Петровой, О. А. Петрова. Впоследствии (в 1839 или 1840 г.) Арнольд, недовольный своим ученическим сочинением, сжег партитуру, но рукопись увертюры оперы в переложении для фортепиано сохранил⁸.

⁶ Там же. Л. 32.

⁷ Библиотека для чтения. 1836. Т. 19. Ноябрь — декабрь. С. 70102.

⁸ См.: КР РИИИ. Ф. 12. Ю. К. Арнольда. Оп. 1. № 32.

С осени 1837 по осень 1839 года Арнольд, женившись, жил в деревне в имении своей тещи в Тамбовской губернии Кирсановского уезда. Занимался изучением народных песен и древнего церковного пения, к чему его поощрял «Преосвященный Владыко Тамбовский, впоследствии Высокопреосвященный Митрополит Киевский Арсений»⁹.

Осенью 1839 г. он принял участие в конкурсе на лучшее музыкальное сочинение, устроенном петербургским Филармоническим обществом. Конкурсантам предлагалось написать музыку к балладе В. А. Жуковского «Светлана» на следующих условиях: создать сочинение с «русским характером», владея «формой баллады» и «чистой техникой». Сочинение Арнольда, написанное в тамбовском имении за один месяц и отправленное на суд Филармонического общества под девизом «In Deo spes mea» (девиз фамильного герба) было удостоено первой премии решением пяти судей: Глинки, А. Ф. Львова, Мих. Ю. Виельгорского, Одоевского, Фукса «за форму, за свежесть мотива, за гладкость стиля и за народный дух»¹⁰. Но премию в виде серебряной лиры он так и не получил. Среди руководства Филармонического общества возникла полемика по поводу происхождения Арнольда как «природного русского». В процессе присуждения премии, наряду с оценкой профессиональных навыков, как выяснилось, учитывалась национальность конкурсантов, и к участию в конкурсе приглашались только «природные русские».

Львов, по словам Арнольда, оспаривал его право на первую премию как «природного русского», «говоря, что природный значит коренной»¹¹. Автор «Светланы» активно защищался, утверждая, что «будучи сыном русского дворянина греко-российского исповедания, родившись в России, и, несмотря на происхождение фамилии от германских рыцарей», он всегда считал себя «природным русским»¹². Проявив настойчивость, Арнольд требовал, чтобы первая премия, вызвавшая в связи с его персоной у некоторых организаторов конкурса (кроме Львова, он называл Л. Маурера) столь серьезные разногласия национального толка, вообще не присуждалась, — и добился своего. «Жуковский поддержал мое право, а также граф Бенкендорф [Александр Христофорович. — Н. О.], и премия никому не досталась»¹³. В дальнейшем Арнольд в различных бумагах и документах (например, в нотных рукописях «Светланы») всегда подчеркивал факт присуждения авторитетными судьями первой премии именно ему.

⁹ Там же. Оп. 1. № 54. Л. 52.

¹⁰ Там же. Л. 52 об.

¹¹ Там же. Л. 34.

¹² Там же.

¹³ Там же.

Невзирая на сложности с присуждением премии, «Светлана» для солистов (сопрано, тенор, бас), хора (сопрано, альты, тенора, басы) и симфонического оркестра приобрела популярность, и не в последнюю очередь благодаря тем, кто по достоинству оценил ее музыку и усилия автора¹⁴. В 1840 г. Ф. А. Кони, по словам Арнольда, «заступился», купил балладу и издал в переложении для вокального ансамбля (или хора — сопрано, альт, тенор, бас) и фортепиано в приложении к журналу «Пантеон русского и всех европейских театров» (№ 1–3)¹⁵. В 1841 г. в Александринском театре состоялось исполнение баллады в редакции для солистов (М. М. Степанова, О. А. Петров, Л. И. Леонов), хора и оркестра под руководством К.-А. Альбрехта и с живыми картинами, поставленными «декоратором Серяковым»¹⁶. 12 марта 1841 г. состоялся концерт в зале Энгельгарда, где прозвучали сочинения Арнольда, среди которых предположительно исполнялась «Светлана». В 1842 г. ее дважды исполнили в Москве.

С начала 1840-х Арнольд жил в доме на углу Владимирского проспекта и Колокольной улицы, где у него бывали В. Г. Белинский, А. В. Кольцов, Д. В. Григорович, Д. А. Струйский. Тогда же он познакомился с Ф. В. Булгариным, А. С. Даргомыжским. С этого времени и до начала 1860-х (с некоторыми перерывами) Арнольд посещал музыкальные вечера Даргомыжского, с которым у него установились дружеские и профессиональные отношения. Как музыкальный критик он откликнулся на постановку опер Даргомыжского «Эсмеральда»¹⁷ и «Русалка»¹⁸.

В 1843 г. Арнольд занялся изучением контрапункта, фуги и инструментовки, «в чем отчасти руководил» им И. (О. К.) Гунке¹⁹. Шаг к совершенствованию музыкального образования, по-видимому, был продиктован сложностями профессионального толка, возникшими у композитора в связи с написанием одного из своих наиболее значительных оперных сочинений *Die letzten Tage von Pompeji* («Последний день Помпеи») ²⁰,

¹⁴ Черновую партитуру, переписанную Арнольдом «вновь в 1883 году на 72-м году жизни», партии см.: КР РИИИ. Ф. 12. Ю. К. Арнольда. Оп. 1. № 21.

¹⁵ Автограф партитуры, выполненный композитором по последней сохранившейся копии в 1885 см.: Там же. № 22.

¹⁶ [Арнольд Ю. К.]. Воспоминания Юрия Арнольда. М., 1892–1893. Вып. 3. С. 25–30.

¹⁷ [Арнольд Ю. К.]. Эсмеральда, большая романтическая опера в 4-х действиях, музыка А. С. Даргомыжского // Пантеон. 1852. Кн. 1. Январь. С. 15–28.

¹⁸ [Арнольд Ю. К.]. Заметки и отметки старого музыканта // Северная пчела. 1862. № 290. 27 октября. С. 289–290.

¹⁹ КР РИИИ. Ф. 12. Ю. К. Арнольда. Оп. 1. № 54. Автобиографические материалы. Л. 36.

²⁰ Либретто Арнольда на немецком, а затем в его переводе на русский язык с меняющимися в процессе работы названиями следующие: «Последний день Помпеи», «Последний день Помпеи, или Нидия», «Назаряне в Помпее», «Нидия».

оперы в трех действиях. Он приступил к ее созданию в 1842 г. (параллельно с работой над немецким либретто) в расчете на будущий бенефис певца Немецкого театра В. Ферзинга, руководствуясь тем, что на немецкой сцене и для знаменитого баритона поставить оперу будет легче, чем на площадке русской оперной труппы.

В 1843 г. Арнольд написал музыку первого действия, а второе создавалось на протяжении 1845–1849. Процесс редактирования оперы длился с 1854 по 1860, но и в дальнейшем композитор продолжал возвращаться к этой опере. В 1875 г. он перевел на русский язык либретто²¹ и занимался «подгонкой» нотного материала к русскоязычному тексту в надежде возможной постановки оперы на русской сцене. О трудностях работы над оперой известно по сохранившимся нотным рукописям с текстами на немецком и русском языках²².

Отдельные номера оперы Арнольда исполнялись в разное время в России и в Германии, но в полном виде «Помпея» на сцене так и не появилась. 25 марта 1875 г. в авторском концерте композитора в Петербурге прозвучали отдельные фрагменты оперы в исполнении итальянских певцов. Композитор в связи с этим дал следующий комментарий: «участвовали Ниссен (потом М-ме Saloman), Рубини, Тамбурины и наши певцы: Петров, Артемовский и Михайлов. Рубини в особенности понравился квинтет, репетиция которого происходила у него на квартире»²³. В 1858 г. Арнольд инициировал исполнение 1 действия «в частной зале» для его знакомых. В июне 1868 г. на сцене Лейпцигской оперы были представлены второе и третье действия «Помпеи» (в 1867 опубликовано либретто на немецком языке).

В 1845 г., прервав работу над «Последним днем Помпеи», Арнольд написал «немецкую оперетку» *Der Invalide* («Инвалид»; в 1 д.) на собственное либретто. В 1852 г. ее показали на сцене Михайловского театра в бенефис актера Заммта(?)²⁴.

В 1845 г. Арнольд учредил публичную музыкальную школу²⁵. Совместно с Одоевским, Львовым и Г.П. Волконским (попечителем петербургского учебного округа) он разрабатывал Устав школы, но в вышестоящих инстанциях этот документ утвержден не был. В результате он «предпри-

²¹ См.: Нидия. Музыкальная драма в 3-х действиях. Поэма и музыка Юрия Арнольда. [М., 1893].

²² КР РИИИ. Ф. 12. Ю.К. Арнольда. Оп. 1. №№ 1–15, 22.

²³ КР РИИИ. Ф. 12. Ю.К. Арнольда. Оп. 1. № 54. Автобиографические материалы. Л. 36 об.; текст либр. на итал. яз.: Там же. № 47.

²⁴ Либретто опубликовано на немецком языке; фрагменты оперы см.: Там же. № 24.

²⁵ См.: РГИА. Ф. 1286. Оп. 9. Д. 299.

нял школу на свой риск и держал ее один год»²⁶. Князь Волконский какое-то время помогал материально, но «классы» все-таки закрылись из-за отсутствия средств финансирования. Для Арнольда все закончилось «распродажей имущества и долгами». В 1847 г. он читал публичные лекции (6 лекций) по истории музыки в школе при Евангелически-Лютеранской церкви св. Петра и Павла (Петришуле).

С 1840-х до начала 1860-х Арнольд сотрудничал с различными периодическими изданиями в Петербурге как театральный критик и писатель о музыке, публикуя статьи в «Санктпетербургских ведомостях» (1852–1853), «Пантеоне» (1854), в «Музыкальном и Театральном вестнике» (1856–1857), в «Московских ведомостях» (1860–1861), «Северной пчеле» (1853, 1862) и «Сыне отечества» (с 1862 до мая 1963).

В 1852 г. он, вдохновленный постановкой «Инвалида», написал комическую оперу на русский сюжет «Клад, или Ночь под Ивана Купала». В первой редакции с названием «Клад, или За богом молитва, за царем служба не пропадает» (в 1 д., либретто Н. Е. Дельфина) она была поставлена 21 (или 22 января) 1853 г. на сцене Александринского театра с участием Петрова, С. С. Артемовского, П. И. Гумбина, Леонова, А. Н. Ивановой. После первого представления «Клад», несмотря на успех, был изъят из репертуара по просьбе либреттиста, недовольного приемом публики, и по договору с Дирекцией императорских театров — «собственника» оперы. Но, возможно, в исчезновении оперы со сцены также оказались замешаны какие-то расчеты Дирекции. Арнольд, потерпев провал, не отчаялся, а занялся переработкой либретто, расширив его до двух действий и заменив название на «Клад, или Ночь под Ивана Купала»²⁷. Закончив либретто и переработку партитуры в 1855 г., он отправил сочинение в Дирекцию. Рукопись оперы пролежала в библиотеке Театра-цирка несколько лет и сгорела в пожаре 1859 г. Заново к этой опере Арнольд уже не вернулся. Увертюру он переоркестровал в 1865 г., и ее исполнили через 25 лет 15 июня 1890 г. в Павловске.

В 1850-е Арнольд активно трудился над созданием произведений для драматической сцены. В 1856 г. занимался разработкой материалов для трагедии «Димитрий» с целью предложить ее для дрезденской сцены²⁸. В том же году в Кёнигсберге была поставлена его трагедия «Andreas Brunau» («Андреас Брюно»).

²⁶ КР РИИИ. Ф. 12. Ю. К. Арнольда. Оп. 1. № 54. Автобиографические материалы. Л. 36 об.

²⁷ Титульный лист рукописи переложения увертюры для 8 рук и 2 роялей, нотные автографы, копии рукописей см.: КР РИИИ. Ф. 12. Ю. К. Арнольда. Оп. 1. № 23.

²⁸ КР РИИИ. Ф. 12. Ю. К. Арнольда. Оп. 1. № 49. Димитрий. Трагедия. На нем. яз. 1857–1860.

В 1860 (или в 1861) году Арнольд написал увертюру для симфонического оркестра к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». Русское музыкальное общество в Петербурге в 1862 г. отказалось включить увертюру в одну из своих концертных программ, мотивируя отказ «неудобством» ее исполнения. Но композитор, беспокоясь о том, не связана ли предъявленная ему претензия «неудобства» исполнения с «безграмотностью музыкальной», обратился к А. Г. Рубинштейну с просьбой о разъяснении причин отказа²⁹. Рубинштейн не считал нужным дать какие-либо комментарии по этому поводу, сославшись на конфиденциальность решений комитета РМО. Тем не менее, композитор, проявив завидную настойчивость, все-таки нашел возможность продвижения увертюры на концертную площадку, но уже за пределами России. В 1863 г. она с успехом исполнялась в Зондерсхаузене (июль), в 1864 г. — в Лёвенберге (январь), в Цвиккау (февраль), в Карлсруэ (август), в Лейпциге (также в 1865, 1866, 1868), в Берлине (в 1866 г.). В Петербурге увертюра впервые прозвучала в 1888 г. в «Аквариуме», в Москве — в 1889 г. В 1897 г. она исполнялась в Петербурге в одном из концертов РМО (под управлением автора).

В 1863–1868 гг. Арнольд жил в Лейпциге, где написал ряд книг и статей по проблемам музыкальной науки и музыкальной педагогики. Он читал публичные лекции в Лейпцигской консерватории, сотрудничал с редактором «*Neue Zeitschrift für Musik*» (Новая музыкальная газета) Ф. Бренделем. В 1869–1870 гг. находился в Граце для улучшения здоровья, но продолжал работать, по-прежнему занимаясь композицией, читая лекции по музыкальной эстетике и теории музыкальных форм в музыкальной школе Иоганна Бувы. Благодаря установившимся контактам Арнольда с немецкой профессиональной музыкантской средой его сочинения исполнялись в различных городах Германии. Кроме упоминавшихся фрагментов «Последнего дня Помпеи» и увертюры к «Борису Годунову» исполнялась «Русская баллада» на стихи Л. А. Мея («Как у всех-то людей светлый праздничек») для сопрано и фортепиано, написанная еще в Петербурге в 1859 г. Но впервые в переводе текста на немецкий язык она прозвучала в августе 1864 г. на фестивале в Карлсруэ, позже в Лейпциге (1865, 1866; в 1864 г. там же была издана). «Баллада эта удостоилась Всемилостивейшего соизволения на всеподданнейшее посвящение Государю Императору Александру Николаевичу, за что автору чрез Императорское посольство в Дрездене было объявлено Высочайшее благоволение»³⁰.

²⁹ Воспоминания Юрия Арнольда. Вып. 3. С. 172.

³⁰ КР РИИИ. Ф. 12. Ю. К. Арнольда. Оп. 1. № 54. Автобиографические материалы. Л. 55 об.

Уже в Граце в 1869 г. Арнольд сделал вторую редакцию баллады для сопрано и симфонического оркестра³¹.

С 1871 до начала 1890-х годов он жил в Москве; в 1873 г. открыл общественные музыкальные классы, успешно проработавшие свыше десяти лет, где преподавал пение, теорию и историю музыки; в 1888 г. являлся приват-доцентом Московского университета.

С 1894 г. жил в Петербурге, где давал уроки пения. Свой опыт вокального педагога он обобщил в работе «Теория постановки голоса по методу старой итальянской школы и применение теории к практическому обучению красивому образованию певческих звуков» (Вып. 1–3. СПб., 1897–1898).

Юрий Арнольд — типичный представитель российского просвещенного дилетантизма XIX века. Получив основательное образование в юношеские годы, выйдя из университета не закончив его, побывав короткое время на военной и гражданской службе, он связал дальнейшую жизнь с музыкальным искусством и наукой. Сфера его интересов, как это и было свойственно носителям просвещенного дилетантизма, — достаточно широка: композиция, теория музыки, литературная, переводческая, критическая деятельность. В каждой из этих областей проявилась характерная для личности и творчества Арнольда ориентация на немецкую и русскую культурную традиции.

Композицией он занимался на протяжении всей жизни. Полный перечень сочинений сегодня установить невозможно. Но к наиболее значительным, на основании данных его архива, относятся оперы (4), вокально-симфонические (6), симфонические (1), фортепианные (2), церковные произведения (2), романсы и песни (на русском и немецком языках, по некоторым сведениям, более 200). В его творчестве прослеживается заметное влияние европейской (в основном, немецкой) и русской композиторских школ (в частности, творчества Глинки).

Немецкая и русская музыка, с юных лет окружавшая Арнольда, стала естественной средой обитания его идей и творческих замыслов. Одно из музыкальных событий раннего детства в связи с празднованием дня рождения его отца в 1816 г., сопровождавшимся произведениями К. М. Вебера и русскими романсами, он запечатлел в «Воспоминаниях». Во время обеда «в последней перемене кушаний» «встают четыре певца (обыкновенно из артистов немецкой оперы или любителей) и поют антинаполеоновские песни Теодора Кёрнера, положенные на музыку Карлом-Марией фон Вебером. Мужчины (в то время более или менее знакомые

³¹ Партитура, партии см.: Там же. № 27.

с воинственными этими напевами) подхватывают Refrain; дамы поднимаются тихо и незаметно уходят в гостиную. Приносят свежего рейнвейну. Мелодии Кёрнера сменяются русским романсом под аккомпанемент гитары; запеваётся русская народная песня всем хором; является фореитор Тимошка, одетый казачком, и среди „покоя“ залихватски отплясывает трепака»³². В доме его отца с 1819 по 1822 бывали Дж. Фильд, И. Н. Гумель, П. Род.

Во время своей учебы в Дрездене, затем в Дерпте Арнольд изучал музыку немецких композиторов, а вращаясь в среде петербургских музыкантов (например, в домах Глинки и Даргомыжского) вовлекался в атмосферу обсуждения проблем создания русских национальных жанров, знакомился с музыкальными новинками в «русском стиле». Общение с Глинкой в конце 1830-х (разговоры «о русской деревенской песне», решение разного рода вопросов по теории музыки) способствовало развитию у Арнольда интереса к «характеру русской национальной музыки». После каждого посещения Глинки он записывал «изречения» композитора, касавшиеся специфики русской музыки: например, «квинта есть душа русской музыки», «славянская гармония покоится прежде всего на плагальных ладах»³³. Личность создателя «Жизни за царя» и «Руслана» оказала огромное влияние на процесс творческих исканий Арнольда, что было замечено друзьями Глинки («кукольниковой братией»), не отказывавшими себе в удовольствии устраивать веселые розыгрыши (не всегда для Арнольда безобидные). Записав его в «конкуренты» Глинки, они находили разные поводы для насмешек: например, подшучивали над названием сборника романсов Арнольда «Привет Петербургу», появившегося вслед за глинкинским циклом «Прощание с Петербургом», иронизировали по поводу его романса на один и тот же с Глинкой текст Н. Кукольника «О, дева чудная моя»³⁴.

Арнольд несколько раз обращался к созданию опер, но освоение жанра ему давалось с трудом. Не удовлетворенный оперой «Цыганка», он уничтожил партитуру. Над созданием «Последнего дня Помпеи» композитор работал на протяжении многих лет, постоянно занимаясь ее переработкой, ориентируясь то на немецкую, то на русскую труппы. Но ни «Помпея», ни опера «Клад, или Ночь под Ивана Купала», над второй редакцией которой композитор усердно трудился, на сцену так и не попали.

³² Воспоминания Юрия Арнольда. Вып. 1. С. 18.

³³ Арнольд Ю. К. М. И. Глинка. Глава из воспоминаний // Глинка М. И. Записки. М.: Гарева, 2004 [репринт с издания: Записки М. И. Глинки / Ред., вступ. ст., прим. А. Н. Римского-Корсакова. Л., 1930]. С. 328.

³⁴ Там же. С. 330–332.

Он пытался приспособиться к ситуации петербургской театральной жизни, переходя от музыкальной драмы к комической опере, но для создания оперной формы таланта явно не хватало. Кроме того, Арнольд постоянно отвлекался на другие виды деятельности — музыкальную критику, педагогику, драматургию, что было связано не только с универсальным типом его натуры и желанием реализовать различного рода творческие замыслы, но и с необходимостью заработка.

В композиторском творчестве Арнольд ориентировался на европейскую и отечественную традиции, предпринимая разного рода попытки создания произведений в русском национальном стиле. В «Помпее», написанной в жанре «музыкальной драмы» (так указано на титульном листе автографа), он обратился к сюжету, где (по воле автора) весьма прихотливо (с исторической точки зрения) переплетаются события, связанные с гибелью города в результате извержения Везувия в 79 г. (эпизод с началом катастрофы Помпеи завершает оперу), и с борьбой «назарян» («христиан») и «язычников» (римлян). В основе драматургии — развитие темы гонений на христиан, и связанная с ней любовная интрига.

Кассия, сына претора Помпеи Клавдия Публия и цветочницу (назарянку) Нидию связывают узы запретной любви: в результате герой «принимает веру», но должен погибнуть. Выбор сюжета обусловлен профессиональным интересом Арнольда к античной культуре, к «древней, — по его словам, — эллинской и византийской музыкальной теории»³⁵, реализовавшимся в полной мере позже в его теоретических трудах. Но основной мотив интереса к теме связан со знаменитым полотном «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова. Еще в 1836 г. Арнольд побывал в Академии художеств, где выставлялась картина, поразившая его воображение, и тогда родилась, по его словам, «идея написать оперу на подобный сюжет»³⁶.

В процессе работы над оперой он вел переписку с Тамбовским архиепископом Арсением по поводу основной идеи оперы — борьбы христианства с язычеством. По его просьбе для создания в музыке «духовного колорита» архиепископ прислал копии «с древнейших песнопений». В 1843 г. Арнольд изучал в связи с работой над «Помпеей» «древнейшее знаменное пение у диаконессы Волковского Кладбищенского Общества беспоповщины»³⁷, стараясь привнести в оперу признаки «русскости». Например, отголоски русского романса слышны в арии Нидии «Любовь одна мне сердце наполняет» (d-moll) из первого действия В хоральном хоре назарян «Преклонитесь, все языцы, Вечен бог наш Саваоф» (E-dur)

³⁵ Там же. С. 328.

³⁶ КР РИИИ. Ф. 12. Ю. К. Арнольда. Оп. 1. № 54. Автобиографические материалы. Л. 3.

³⁷ Там же. Л. 10.

присутствует некий общий «духовный колорит», к реконструкции которого Арнольд старательно стремился.

В комической опере «Клад, или Ночь под Ивана Купала» «национальный характер» музыки проявился в большей мере. Некоторые номера написаны в стиле русских протяжных песен (соло Маши в дуэте с Иваном «Погубила я тебя, мое солнышко»), городской «русской песни» (Песня Анюты, a-moll, $\frac{3}{4}$), плясовых напевов в хоровых эпизодах (например, «Как у наших у ворот», e-moll, $\frac{2}{4}$). Но, используя «народный материал», Арнольд нередко затемнял его интонационную и гармоническую структуру резкими интервальными скачками, непрерывными модуляциями, свидетельствующими о недостатке композиторского мастерства. Подобного рода сложности, едва ли способствовавшие популярности его музыки, встречаются, например, в дуэте Маши и Анюты «Нет, не выйду за постылого» (a-moll, $\frac{5}{4}$), написанном в духе лирической протяжной с элементами подголосочной полифонии.

В связи с балладой «Светлана» Арнольд в «Воспоминаниях» привел оценку этого опуса, данную конкурсной комиссией, где наряду с такими достоинствами профессионализма автора, как создание «образцовой формы», «самостоятельность и свежесть» мотивов, «верно» соответствовавших тексту, «оживленная гармонизация», фигурирует и способность композитора передать в музыке «совершенно русский национальный» характер³⁸. Русский колорит отчетливо проступает в интонационной структуре мелодии, в ориентации на жанр русской хороводной (например, в партии сопрано соло «Раз в крещенский вечерок девушки гадали», e-moll, $\frac{2}{4}$). В заключительной части баллады Арнольд вводит близкий церковным напев «Многая лета». Но в решении проблемы формообразования он ориентировался на немецкую модель жанра. Как отмечает М. Г. Долгушина, для русских музыкантов «„образцовая“ durchkomponierte Lied» приобрела «значение структурного стереотипа жанра»³⁹. В немецком варианте жанр баллады был хорошо знаком Арнольду по аналогичным сочинениям И.-Р. Цумштега и И. Г. К. Лёве, композиционные принципы которых он заимствовал в качестве образца для «Светланы»⁴⁰. В освоении музыкальной формы как этого, так и последующих сочинений, сказалась выучка у немецких музыкантов Фукса и Гунке.

Тенденция к использованию примет русской народной песни в глинкавском духе проявляется в вокально-симфонических сочинениях.

³⁸ Воспоминания Юрия Арнольда. Вып. 1. С. 170.

³⁹ Долгушина М. Г. У истоков русского романса: Камерная вокальная культура александровской эпохи. Вологда, 2004. С. 165.

⁴⁰ Там же.

В увертюре к трагедии «Борис Годунов» «вышло, — по его словам, — сочинение, которое ныне называют *программною музыкою*», но «не в подражание вагнеровскому стилю», а в «подражание Глинке»⁴¹. Национальный характер музыки проявляется в «Русской балладе» на стихи Л. А. Мея (например, в первой основной теме, написанной в духе лирических протяжных в размере $\frac{5}{4}$ с опорой на диатонику).

Арнольд постоянно обращался к вокальным жанрам — балладе, романсу, песне, ориентируясь на традиции русской вокальной камерной лирики и немецкой Lied. В 1840 г. К. Гольцем была издана первая тетрадь романсов «Привет Петербургу» (в основном на стихи Пушкина). С 1841 по 1845 у того же издателя вышла следующая серия русских романсов Арнольда. В период с 1853 по 1860 написано 10 романсов на стихи Мея. Значительное количество немецких песен композитор написал в Лейпциге.

В сфере литературной деятельности Арнольд занимался переводами с русского на немецкий язык либретто опер: Глинки — «Руслан и Людмила» (1843), Даргомыжского — «Русалка» (1862; также перевел около 30 романсов композитора на немецкий язык), А. Н. Серова — «Юдифь» (1863), П. И. Чайковского — «Орлеанская дева» (1879). Переводы на немецкий язык осуществлялись Арнольдом в связи с возможной перспективой постановок опер на немецкой сцене в Петербурге, или по просьбе композиторов (о переводах опер его лично просили Глинка и Даргомыжский).

Труды Арнольда в области теории музыки, бесспорно, заслуживают исследовательского внимания как значительный этап в истории российского теоретического и исторического музыкознания. Достойный ученик Фукса и Гунке, он унаследовал от своих учителей вкус к музыкально-теоретическим наукам, ориентируясь на традиции немецкой философской, теоретической и исторической школы. Сыграла здесь свою роль и склонность Арнольда к точным наукам (в частности, к математике). Ему принадлежат работы по музыкальной акустике, истории и теории церковного пения, вокальной педагогике.

Первый теоретический труд Арнольда «Теория музыкального сочинения» был издан в 1841 г. у К. Гольца в Петербурге. Арнольд перевел на русский язык работу Фукса *Praktische Anleitung zur Komposition, sowohl zum Selbstunterricht, wie auch als Handbuch für Lehrer, nebst einer besonderen Anweisung für Komponisten des Russischen Kirchengesanges, verbunden mit zwei Notenheften, von denen das erste Beispiele und Aufgaben, und das zweite die Lösung aller Aufgaben enthält* (СПб., 1830) под названием

⁴¹ Воспоминания Юрия Арнольда. Вып. 3. С. 170.

«Новая метода, содержащая главные правила музыкальной композиции и руководство к практическому применению их...» (СПб, б/г, [1840])⁴². По этим «учебникам» русские музыканты изучали теорию музыки (например, А. С. Серов). После 1860-х Арнольд внес значительный вклад в исследование русского церковного пения, пользуясь поддержкой и советами Д. В. Разумовского, П. А. Преображенского, Одоевского, Е. Ф. Корша, Мих. Ю. Виельгорского. Основные труды как в данной области, так и в области теории музыки, акустики он издал в последней трети XIX века.

Статьи Арнольда как музыкального критика интересны в аспекте рассмотрения контактов немецкой и российской музыкальной журналистики, поскольку он сотрудничал как с немецкими, так и с отечественными периодическими изданиями. В отечественной прессе он отражал разные события музыкальной жизни столицы: анонсировал концерты известных гастролеров (М. У. Бальфа, Антона Контского, Ю. Леонара), певиц-любительниц (например, М. В. Шиловой), анализировал различного рода произведения музыкантов — К. Майера, А. Герца, Т. Лешетицкого, И. Мошелеса, А. Г. Рубинштейна, Даргомыжского. В статьях Арнольд демонстрировал музыкантский профессионализм и тонкий вкус, отмечая «удивительную отчетливость» и «техническую силу» в исполнении концерта И. Н. Гуммеля (№ 1, h-moll) и «глубокую обдуманность» в исполнении фуг И. С. Баха и Г. Ф. Генделя Контским⁴³, безукоризненную верность интонации и «внятность произношения» Шиловой⁴⁴. В статье об «Эсмеральде» Даргомыжского критик обращал внимание на яркие интонационные находки композитора в характеристиках персонажей: например, в терцете Феба, Эсмеральды и Фролло из второй картины третьего действия, считая этот номер «лучшим» в опере⁴⁵. В отклике на постановку «Русалки» он сетовал, как и многие критики, на скудость постановочной части оперы и слабый исполнительский состав⁴⁶. Статьи публиковались под псевдонимами: Гармонин, Меломан, А. Ю., Карло Карлини.

Арнольд в значительной мере способствовал популяризации русской музыки в Германии. Особого внимания заслуживает его статья Die

⁴² В 1830 г. эту же работу на русском языке также перевел ученик Фукса М. Д. Резвой под названием «Практическое руководство к сочинению музыки, в пользу самоучащихся и в облегчение учителей, с приложением особых правил для сочинителей русского церковного пения и двух нотных тетрадей, из коих первая заключает в себе примеры и задачи, а вторая — решение задач» (СПб., 1830).

⁴³ Северная пчела. 1853. № 71. 31 марта. С. 282–283.

⁴⁴ Музыкальный и театральный вестник. 1857. № 13. 31 марта. С. 209.

⁴⁵ Арнольд Ю. Эсмеральда, большая романтическая опера в 4-х действиях, музыка А. С. Даргомыжского // Пантеон. 1852. Кн. 1. Январь. С. 15–28.

⁴⁶ Заметки и отметки старого музыканта. С. 289–290.

Entwicklung der russischen Nazionaloper und russischen Komponisten der leßten Jahrzehnte («Развитие русской национальной оперы и русские композиторы последних десятилетий») в *Neue Zeitschrift für Musik*. В нескольких номерах газеты (1863. Bd. 59. №№ 8–15) он представил процесс формирования русского оперного искусства XVIII–XIX веков, отметил основные «характеристические особенности русской музыки», подчеркнул «неоспоримую заслугу гениальности Глинки» в том, что «он, прежде всего, духовно разгадал настоящие типические приметы и особенности нашей национальной музыки», и его сочинения «послужат образцами» как младшему поколению, так и современникам, став «источником свежей силы и нового творчества»⁴⁷.

До 1860-х Арнольд большую часть своей жизни посвятил композиторскому творчеству (безусловно, наряду с другими видами деятельности). Его произведения в России исполнялись редко или вообще не исполнялись, в немецких землях они звучали гораздо чаще. Тем не менее, поиски композитора в области создания русской оперы, русского романса и песни весьма показательны для понимания процессов, происходивших в 1840–1860 гг. в отечественной музыкальной культуре. Общаясь с единомышленниками (Глинкой, Даргомыжским, Одоевским, Виельгорским), под их влиянием занимаясь изучением древнерусского церковного пения и народной песни, он выступил в качестве транслятора актуальной идеи создания русского национального искусства, пытаясь закрепить ее (пусть не всегда удачно) в собственной практике. Вместе с тем, напрямую связанный с немецкой культурой и композиторской школой, он упорно работал на сохранение всего «немецкого» на русской почве.

Сочинения

Литературные сочинения и научные труды:

1. Карло-Карлини [Арнольд Ю. К.]. Любовь музыкального учителя (1833; опубликована: Библиотека для чтения. СПб., 1836. Т. 19. Ноябрь — декабрь. С. 70–102); Теория музыкального сочинения. СПб., 1841;
2. «Новая метода, содержащая главные правила музыкальной композиции и руководство к практическому применению их...» / Пер. с нем. Г.К. Арнольда. СПб, б./г. [1840?] (текст параллельно на рус. и нем. яз.; перевод труда И.Л. Фукса «Praktische Anleitung zur Komposition, sowohl zum Selbstunterricht, wie auch als Handbuch für Lehrer, nebst einer besonderen Anweisung für Komponisten des Russischen

⁴⁷ Die Entwicklung der russischen Nazionaloper und russischen Komponisten der leßten Jahrzehnte // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1863. Bd. 59. № 10. S. 76.

- Kirchengesanges, verbunden mit zwei Notenheften, von denen das erste Beispiele und Aufgaben, und das zweite die Lösung aller Aufgaben enthält». SPb, 1830); Der Einfluss des Zeitgeistes auf die Entwicklung der Tonkunst. Leipzig, 1867; Über Schulen für musikalische Kunst. Leipzig, 1867;
3. Die Tonkunst in Russland bis zur Einführung des abendländischen Musik- und Notensystems. Leipzig, 1867;
 4. Betrachtungen über die Kunst der Darstellung im Musikdrama. Leipzig, 1867; Über Franz Liszt's Oratorium «Die heilige Elisabeth». Leipzig, 1868;
 5. Die Lehre von der Tonkunst auf Grund physiologischen, ästhetischen und psychologischen Gesetze. Teil I. Die Grundharmonien. Bd. 1: Harmonik (Graz, 1869); Bd. 2: Die Elemente der polyphonen Bewegung (M., 1871); Bd. 3: Die Discordanzen (M., 1872);
 6. Наука о музыке на основании физиологических, эстетических и психологических законов. Т. 1. Гармония. Ч. 1. Вып. 1 / Пер. с нем. яз. М., 1875;
 7. Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt. Leipzig, 1878;
 8. Теория древнерусского церковного и народного пения на основании аутентических трактатов и акустического анализа. Вып. 1: Теория православного церковного пения вообще, по учению эллинских и византийских писателей. М., 1880;
 9. Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу. М., 1886; [Арнольд Ю. К.].
 10. Воспоминания Арнольда Ю. К. Вып. 1–3. М., 1892–1893;
 11. Die alten Kirchenmelodien, historisch und akustisch entwickelt. Leipzig, [1898];
 12. Теория постановки голоса по методу старой итальянской школы и применение теории к практическому обучению красивому образованию певческих звуков. Вып. 1–3. СПб., 1897–1898, 2 изд., вып. 1. СПб, 1913;
 13. «Нидия». Музыкальная драма в 3-х действиях. Поэма и музыка Юрия Арнольда. [М., 1893]).

Переводы с немецкого на русский язык либретто опер:

1. М. И. Глинки — «Руслан и Людмила» (1843),
2. А. С. Даргомыжского — «Русалка» (1862),
3. А. Н. Серова — «Юдифь» (1863),
4. П. И. Чайковского — «Орлеанская дева» (1879).

Рецензии, статьи:

1. Эсмеральда, большая романтическая опера в 4-х действиях, музыка А. С. Даргомыжского // Пантеон. 1852. Кн. 1. Январь. С. 15–28;
2. Концерты. Гг. Бальф, Антон Контский, Леонар и трио гг. Лешгорна и братьев Шталькнехтов (Писано до вечернего концерта 29 марта) // Северная пчела. 1853. № 71. 31 марта. С. 282–283;
3. Муз. и театр. вестник. 1857. № 13. 31 марта. С. 209; Заметки и отметки старого музыканта // Северная пчела. 1862. № 290. 27 октября. С. 289–290.
4. Die Entwicklung der russischen Nazionaloper und russischen Komponisten der letzten Jahrzehnte // Neue Zeitschrift für Musik. 1863. Band 59. № 8. S. 1–4; № 9. S. 1–5; № 10. S. 1–5; № 11. S. 1–5; № 12. S. 1–3; № 13. S. 4–5; № 14. S. 1–4; № 15. S. 4–7 и др.

Оперы:

1. «Цыганка» (в 3 д., либр. А. П. Мундта, 1836, исполнялись фрагменты в 1839).
2. «Die letzten Tage von Pompeje» («Последний день Помпеи»; «Последний день Помпеи, или Нидия»); «музыкальная драма» в 3 д., либр. Ю. К. Арнольда на нем. яз. и рус. яз., 1842–1860, исполнялись фрагменты 2 марта 1845, 1868. 3.
3. «Der Invalide» («Инвалид»); комическая опера в 1 д., либр. Ю. К. Арнольда, 1945, исполнялась в 1852.
4. «Клад, или За богом молитва, за царем служба не пропадает» (опера-водевиль; 1 редакция — в 1 д., либр. Н. Е. Дельфина. 1851–1852, исполнялась 21 или 22 января 1853; 2 редакция — «Клад, или Ночь под Ивана Купала», комическая опера в 2 д., либр. переработано Ю. К. Арнольдом. 1855; исполнялась увертюра 15 июня 1890).

Сочинения для театра:

1. «Песнь Башлыка» к драме А. А. Шаховского «Двумужница» для баса и фортепиано, для баса и симфонического оркестра, 1867.
2. Увертюра к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» (для симфонического оркестра), 1860–1861.

Вокально-симфонические сочинения:

1. «Светлана» на стихи В. А. Жуковского для солистов (сопрано, тенор, бас), четырехголосного хора и симфонического оркестра, ор. 1, 1839;
2. «Русская баллада» на стихи Л. А. Мея («Как у всех-то людей»), на рус. и нем. яз., для сопрано и симфонического оркестра, 1869, посвящена императору Александру II (1 редакция для сопрано и фортепиано, 1859; партитура, партии: КР РИИИ. Ф. 12. Ю. К. Арнольда. № 27);
3. «Еврейская мелодия» на стихи А. Н. Майкова («Колыбель моя качалась») для сопрано и симфонического оркестра (партитура: Там же. № 26);
4. «Psalmus Oratorius (octavus) Davide Regis», на лат. яз., для солистов (сопрано, альт, тенор, бас), хора и симфонического оркестра, посвящена Г. И. Ломакину (партитура, клавиш, оркестровые и хоровые партии: Там же. № 25);
5. Песни Оборотня. На тексты из поэмы Л. А. Мея «Оборотень», на рус. и нем. яз., для сопрано и симфонического оркестра (партитура, партии: Там же. № 28).

Вокальные сочинения:

1. Романс «Вечерний звон» для голоса и фортепиано на стихи И. И. Козлова (опубликован К. Рихтером в октябре 1836);
2. «Привет Петербургу» (6 романсов; СПб., 1841); 14 романсов (СПб., 1842);
3. 10 романсов на стихи Л. А. Мея (1853–1860);
4. Романсы на стихи А. В. Кольцова «Не шуми ты, рожь», «Без ума, без разума»;
5. 7 песен (Lied; нем. яз.; 1867/1868);
6. «Дума беглеца на Байкале» («Славное море, привольный Байкал») на стихи Дм. Давыдова (СПб., 1897);
7. «Ох вы, годы, мои годы» на стихи Л. А. Мея (СПб., 1897); «Последняя песнь Давида» («Я меньше братьев был», СПб., 1898) и др.

Сочинения для симфонического оркестра:

1. Фрагменты симфонии C-dur (Там же. № 26).

Церковные сочинения:

1. Литургия св. Иоанна Златоуста (партитура, переложение для фортепиано: Там же. № 42); Херувимская (Там же. № 41).

Сочинения для фортепиано:

1. Trois pièces caractéristiques pour le piano-forte (Лейпциг, 1864; там же. № 41); Grosse Sonate für Pianoforte à 4 ms» (1868–1870; там же. № 31).

Литература

1. [Арнольд Ю.К.]. Воспоминания Арнольда Ю.К. Вып. 1–3. М.: тип. Э. Лиснера, Ю. Романа, 1892–1893; Вып. 1. 1892. 169 с.; Вып. 2. 1892. 253 с.; Вып. 3. 1893. 204 с.;
2. [Арнольд Ю.К.] М.И. Глинка. Глава из воспоминаний // Глинка М.И. Записки. М.: Гареева, 2004 [репринт с издания: Записки М.И. Глинки / Ред., вступ. ст., прим. А.Н. Римского-Корсакова. Л., 1930]. С. 324–341;
3. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. В 3 частях. М.: Госмузиздательство, 1937. Ч. 3. С. 157–162;
4. Долгушина М.Г. У истоков русского романса: Камерная вокальная культура александровской эпохи. Вологда: Книжное наследие, 2004. 381 с.;
5. Ломтев Д.Г. Немецкие музыканты в России: К истории становления русских консерваторий. М.: Прест, 1999. 208 с.;
6. Музыкальная энциклопедия. В 6 т. / Ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. Т. 1. С. 176; MGG 1 (первое издание). С. 659–660;
7. Немцы России. Энциклопедия: В 3-х т. Т. 1: А–И / Редкол.: В. Карев (пред. редкол.) и др. М.: Издательство «Общественная Академия наук российских немцев», 1999. С. 76–77;
8. Огаркова Н.А. Документальные свидетельства немецко-русских контактов в истории музыкальной культуры Петербурга (По материалам архивных фондов КР РИИИ) // Источниковедение истории культуры / Сост. Э.А. Фатыхова. СПб.: Астерион, 2006. Вып. 1. С. 54–64.
9. Пекелис М.С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: В 3 т. М.: Музыка, 1966–1986; Т. 1: 1813–1845. М.: Музыка, 1966. 496 с.; Т. 2: 1845–1857. М.: Музыка, 1973. 416 с.; Т. 3. 1858–1869. М.: Музыка, 1983. 317 с.;
10. Петровская И.Ф. Музыкальный Петербург: 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 10. Кн. 1: А–Л. СПб.: Композитор, 2009.
11. Русский биографический словарь: В 25 т. / А.А. Половцов. СПб.; Пг.; М., 1896–1918 (репринт: М., 1994–1999). Алексинский — Бестужев-Рюмин; MGG 1 (первое издание). С. 659–660;