

Culture, Personality and Education

Мәдәният, шәхес һәм мәгариф

Культура, личность и образование



---

DOI: 10.26907/2311-2042-2025-24-1-89-107

## WHY ANTON EICHENWALD GOT INTERESTED IN TATAR FOLK SONGS

Yulduz Nakiyevna Isanbet<sup>1</sup>.

The article presents some facts from the creative biography of the composer Anton Aleksandrovich Eichenwald (1875–1952), shedding light on his interest in Tatar folk music. During the analysis, a number of factual errors were revealed in certain research works concerning the information about the ethnographer's expeditionary activities.

**Key words:** Tatar music, Tatar folklore, A. Eichenwald, N. Katanov, folklore and ethnographic expeditions

**For citation:** Isanbet, Yu. Why Anton Eichenwald got interested in Tatar folk songs // Tatarica. 2025. № 1 (24). pp. 89–107. <https://doi.org/10.26907/2311-2042-2025-24-1-89-107>

### Introduction

Even a cursory acquaintance with A. Eichenwald's materials and documents, stored in the State Central Museum of Musical Culture (hereinafter - SCMMC), show that the composer and ethnographer had multifaceted connections with Tatar folk music and prominent representatives of Tatar culture. Inconsistencies and contradictions, found in these materials and documents,

require rechecking the data and searching for additional sources of information.

A. Eichenwald's archive contains a number of documents shedding light on his contacts with Tatar folk music and the prominent representatives of Tatar culture. By studying them we can better understand and clarify some facts of the composer's creative biography, identifying the issues that require additional study. For example, the issue of Eichenwald's participation in the folklore-ethnographic expedition headed by N. Katanov.

The purpose of our study is to identify the reasons for A. Eichenwald's interest in the Tatar folk song.

---

<sup>1</sup> As the author of the paper passed away, the structure of the article has been built in accordance with the requirements of the journal by its editor M. M. Khabutdinova. The article is based on the manuscript "The Activities of Anton Eichenwald and His Entourage in Kazan" (Essays) [1, pp. 95-113], stored in the musicologist's personal archive. This article belongs to a series of articles by the author published in our journal [2], [3], [4], [5], [6], [7].

### Materials and methods of the study

Our analysis is based on the archival materials and scientific sources related to the composer's interest in Tatar songs.

The work uses traditional methods: descriptive, comparative and the methods of analysis and generalization.

### Discussion

Musical ethnography, in the way this concept was understood at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, is associated with various aspects of the work conducted by Anton Eichenwald who was a composer, conductor and musical ethnographer. Unlike today, when musical ethnography is understood primarily as 1) collecting, recording, publishing and 2) scientific musicological study of the folk music language, in the early 20<sup>th</sup> century, of importance was its popularization, its introduction into the professional musical life and musical everyday life of the educated part of society, which had little contact with folk life. The activities of the Musical and Ethnographic Commission were "characterized by a combination of special folkloristic aspects (collecting folk songs, preserving them and performing analytical tasks) with a broad socio-political approach (mastering folk songs by composers, interpreting them as a living manifestation of folk creativity and handling the problem of their performance)". An important achievement of the Commission was that it "provided a scientific basis for the arrangement of folk songs and raised the issue of their concert performance" [8].

Being a scientific organization, the Commission widely involved composers in its work (A. Grechaninov, M. Ippolitov-Ivanov, A. Kastalsky, N. Klenovsky, N. Lysenko, S. Taneyev and others). The State Institute of Musical Science also took part in organizing concerts, as composers' material and lectures had to be prepared in advance. A. Eichenwald's work was related to musical ethnography in a broad sense because of his being a collector of folk songs, a composer and a conductor.

As the composer himself testified, the impetus for the emergence of his interest in Tatar folk music was a strong emotional impression that the singing of a village musician made on him, he managed to change the unfavorable idea he had at that time about Tatar music based on its performance in the city. However, at that time, A. Eichenwald's knowledge in this area was still more than superficial.

During his stay in Kazan as a conductor and choirmaster of the opera (1893, 1894, 1907), A.

Eichenwald had no need for extra-professional contacts with Tatar society. He did not show any special interest in the local musical life, especially the Tatar one, neither did he try to make acquaintances with performers of Tatar music. Although, in 1907, during A. Eichenwald's stay in Kazan, the first public literary and musical evening was held, it was a significant event for the cultural life of the Tatars, in which the violinist I. Kozlov, among others, took place.

But A. Eichenwald, as a person close to musical-ethnographic circles, could have been familiar with some examples of Tatar folk tunes' arrangements. Individual experiments in this area could have been known to him from Moscow (ethnographic concerts of N. Klenovsky or arrangements of A. Grechaninov for singing with piano of Tatar folk songs' recordings by S. G. Rybakov, which had no noticeable artistic value).

When, under some circumstances, probably in the late 1910s, A. Eichenwald came into closer contact with Tatar folk music, neither the music itself nor its performers seemed to attract him. The ethnographer wrote:

"For many years I heard the singing and music of the Kazan Tatars. The main guides bringing this music to the masses were the so-called 'folk singers and musicians'. The tunes and melodies they performed, despite some originality, struck me with their monotony, poverty of melodic design and lack of musical content.

Obviously, this is why the opinion was established that the songs of the Kazan Tatars were 'all in the same tune'".

The performance of the songs I heard was often accompanied by an illiterate - anti-musical harmonization with an incorrect division of the beat. Therefore, Tatar music made an unattractive impression and it could not interest a serious musician" [9].

These words of A. Eichenwald, true under certain circumstances, did not definitely refer to the repertoire of Tatar concerts and Tatar folk music in general. He could only mean street songs of the wild lumpenized part of the urban population, for some reason openly singing in the streets (but not in those along which the composer himself happened to walk), which in rural conditions would be acceptable only for recruits. Moreover, the words he said further that "Kazan Tatars can hear their folk tunes only in illiterate tavern performances or in gramophones and Stella music boxes, with the same distortion and illiteracy" leave no doubt that A. Eichenwald had in mind the Tatar tavern repertoire, which the respectable ethnographer could

come in touch with only under special circumstances.

It is not surprising that, judging by his story, the heartfelt lyrical (possibly drawn-out) folk song so struck A. Eichenwald. In the article "Folk Songs and Music of the Kazan Tatars," the composer wrote:

"But, once I found myself in remote Tatar villages and there, by chance, at night I heard someone singing.

A pleasant voice sang a charming, expressive melody, of great interest in melodic and rhythmic terms; the voice sang it with great spirit and expression.

I was struck by the difference in the performance and the melody itself with the Tatar music that I had heard before; and when I heard several singers in those same remote villages, I realized that the folk songs of the Kazan Tatars, living in the city, were performed in a distorted form. Having become interested in this folk art, I tried to hear as many real Tatar songs as possible, but I was unable to do so for a long time.

Fate, again by chance, brought me in close contact with the Tatar village, where I used to closely watch its daily life and establish friendly relations with the Tatar population, thanks to which I was able to hear old tunes performed by real folk singers - old men and old women, not those surrogates that I had happened to hear before.

Those old songs, due to social and partly religious conditions, did not reach the European ear; therefore, they could not be recorded by a specialist - an educated musician, as a result, never reaching the broad masses of the urban population in their pure form. Moreover, I can say with confidence that not only Europeans, but also many Tatars to this day do not know their old folk songs.

Having heard real folk songs, I was struck by the diversity of their melodic patterns and their deep musical content. When I became familiar with the lyrics of these songs, I realized that this treasure trove of poetic folk art had remained at the bottom of the sea of life to this day and if we do not pay due attention to it, it might as well perish" [Ibid].

From A. Eichenwald's story, it follows that his purposeful activity in the field of collecting and arranging Tatar musical folklore was preceded, according to the ethnographer, by at least his two stays in Tatar villages; moreover, the second time he was there for a fairly long time and managed to get acquainted with the village life. But where exactly he went and for what reason - the question remains open according to his article. It is only clear that his trips could not be connected with conducting an opera or producing theater projects, which are not possible to realize in Tatar villages either due to the genre and thematic content of the repertoire, or simply technically. His own piano

concert tour accompanied by several singers to "remote villages" is completely out of the question. There are no grounds for the assumption that A. Eichenwald rented a dacha there or stayed with unknown Tatar friends, if he had any.

It is impossible to explain the composer's village trips by his special musical-ethnographic purposes. From his story, one gets the impression that he heard the enchanting Tatar folk melodies under unexpected circumstances, so that could not be the result of his systematic purposeful search. The trips to the villages were not carried out with the purpose of realizing A. Eichenwald's creative plans, but for some other reasons.

The composer's story about the circumstances, under which he first heard Tatar folk "village" songs, completely contradicts the dating of 1893, the beginning of his collecting activity in the field of Tatar-Bashkir musical folklore, which is found in musicological works devoted to Tatar and Bashkir music.

This error is deeply rooted. The date "1893" first appeared in print in A. Eichenwald's Parisian interview of 1926 [10], but in a different context - as the date of the birth of his interest in folk art in general, not specifically in Tatar folk art. In addition, the composer did not say a word about his alleged participation in those years in the expeditionary collection of folk songs, but he spoke only about his taking part in folk music concerts, which, depending on their program, could include his accompanying vocalists or instrumentalists.

"My interest in folk music," A. Eichenwald said, "was born in me a long time ago - back in the early 1890s when I took part in N. Klenovsky's<sup>2</sup> ethnographic concerts in Moscow, he was my first supervisor in this matter - the former director of the conservatory (in those years - a music school. - Yu. I.) in Tiflis, later the conductor of the Bolshoi Theater in Moscow. Then I went to visit Transcaucasia, Persia, Turkey, Tabriz, the Transcaspian Region - everywhere I tried to record folk songs" [10].

Surely, A. Eichenwald had to mention this date in conversations with various people interested in his work who, therefore, asked the composer about some aspects of his work. But they, grasping and remembering only the general motif of the conversation and missing important details (as we know, dictaphones or other portable sound recording equipment did not exist then), perceived and interpreted his words in their own way, this also con-

---

<sup>2</sup> N. Klenovsky's first ethnographic concert took place in 1893.

cerned the time he began his folklore expeditionary activity. The composer himself, speaking about his long-standing passion for recording folk songs of different peoples, including those in the Transcaucasus, Persia, Turkey, Tabriz and the Transcaspian Region mentioned by him, did not directly connect this interest with his participation in any expeditions.

One of the first versions, related to the inappropriate use of the date “1893”, can be found in the article “The Glorious Jubilee”, published in the magazine “Soviet Music” in connection with the 75<sup>th</sup> anniversary of the composer’s birth. The article states: “In 1893, he [Eichenwald] made a number of expeditions to record Bashkir, Tatar, Chuvash, Uzbek, Tajik and Turkmen folk songs” [11]. But such a grandiose undertaking, which his contemporaries did not mention, would have been beyond the capabilities of an inexperienced 18-year-old youth who did not speak any of the languages of the peoples of Russia, scattered across the vast territory of the empire, which would be necessary in this case. And who would finance such a multitude of expeditions over the course of one year? A. Eichenwald could not have carried out these expeditions using his parents’ funds.

The version of P. Atanova (sometimes without a reference to the author) is more widespread among those writing about the composer. It was first published in her Ph.D. dissertation “Collectors and Researchers of Bashkir Musical Folklore” (1969) (see [12, p. 70]). In this case, the musicologist based her theory on A. Fere’s unpublished article about Eichenwald from the collections of the M. Glinka Museum [13]. “Anton Aleksandrovich Eichenwald (1875 – 1952) became acquainted with the music of the Bashkirs and Tatars back in 1893, while taking part in a folklore-ethnographic expedition headed by Professor N. Katanov” [12, p. 70], she reported.

However, L. Atanova’s statement does not correspond to the truth and does not agree with the biographies of A. Eichenwald and N. Katanov. This expedition did not and could not have taken place due to objective circumstances; moreover, N. Katanov was not yet a professor in 1893.

1. A. Eichenwald had never been on expeditions (i.e., trips with a special assignment) either with or without N. Katanov (1862 – 1922), at least before working in the Central Asian republics of the USSR. Even if the composer mentioned working on his recordings of Tatar folk songs together with N. Katanov, his words should not be interpreted as evidence of the joint phonographic re-

cordings made by the composer and the orientalist in expeditionary conditions. Without a doubt, in such cases, the recording of Tatar song lyrics on paper was meant, or more precisely, the deciphering and restoration of Tatar song lyrics by N. Katanov in their text recordings that were very far from the original, as heard by A. Eichenwald himself. In some cases, the orientalist could deal with rare phonographic recordings, made by the composer.

Evincing a keen interest in folk music of different nations, A. Eichenwald apparently did not make isolated recordings of folk tunes with a special purpose, but in passing with his main work, and hardly directly in the folk environment itself. A. Eichenwald apparently took up special systematic work on collecting folk music precisely at the time when he began collecting Tatar tunes, that is at a fairly mature age. And only then was his targeted ethnographic activity undertaken in research institutions of Moscow (1921–1923 or 1922–1924), Samarkand (1929–1930) and Ashgabat (1933–1936), allowing for the possibility (but not the necessity) of expedition trips. However, little is still known about these facts. Perhaps only the mention of sketches by A. Eichenwald made during his Central Asian trips, found in Pirkovsky’s report.

2. N. Katanov did not lead any expeditions either in the Kazan or St. Petersburg periods of his life. He went on business trips alone, and only once, on a “vacation business trip”, was he accompanied by his wife. Collecting musical folklore was never among the interests of the orientalist.

It is worth noting that having lived in Kazan for about 30 years, N. Katanov did not show any noticeable interest in Tatar folklore even when teaching the Tatar language and, due to his official duties (he was a censor of the Kazan Provisional Committee for Press Affairs), reading, among other things, all printed literature in the Tatar language. But the scholar never refused his help in deciphering Tatar texts, recorded aurally by Russian musicians-folklorists who did not speak the Tatar language (Ya. Prokhorov, A. Eichenwald), as well as in transcribing and translating Tatar song lyrics into Russian [Trips to the Menzelinsky District].

“The famous orientalist linguist Katanov, a professor at Kazan University, helped me a lot in my work: I didn’t know the Tatar language at the time and wrote down songs in Russian letters without understanding them – then Professor N. Katanov deciphered my notes



and translated them into Russian,” said A. Eichenwald [10].

3. In 1893, N. Katanov, who was then living in St. Petersburg, was so busy working on the materials of his previous four-year expeditions to Siberia and Turkestan, which had to be submitted to St. Petersburg University by a certain date, that his participation in new expeditions that year, especially musical ones, was out of the question. The orientalist was even forced to postpone the start of his work at Kazan University and, contrary to the appointment of Nicholas II, which was scheduled for November 9, 1893, he reported to his place of service “untimely,” only on January 12, 1894 [14].

Unfortunately, in some Kazan publications (in particular, in the Tatar Encyclopedic Dictionary [15, p. 262]), the date of his appointment to the position is interpreted as the date of the beginning of Katanov’s service in Kazan. This, by eye (1893 instead of 1894), automatically moves the date of N. Katanov’s arrival in Kazan forward by a year and creates additional prerequisites for the automatic perception of the message about the non-existent expedition of 1893 not only as a theoretically possible one, but also as a supposedly real, university-based event.

It appears that A. Eichenwald’s initial interest in Tatar folk songs was purely personal, and he began to study them at his own will and at the behest of the soul. Tatar folk music, which opened up to him from a new angle, captivated the composer. Not limiting himself to a simple statement of the originality of Tatar tunes, he tried to find out what the secret of their charm was in, and then, having arranged them as a composer, to introduce them into the world of professional music.

Not knowing the Tatar language, A. Eichenwald could only establish a direct contact with the part of the city Tatars who spoke or understood Russian. It was these people who helped the composer enter a purely Tatar environment, untouched by extraneous urban trends. A. Eichenwald told the following about some of the difficulties he encountered in searching for experts in folk songs:

“With regard to the Muslim population, this matter turned out to be extremely difficult: the old Tatar folk songs have been preserved only by women. Men do not sing at all, and according to Muslim law, playing music is considered to be an indecent thing for them - the mullah may not even allow them into the mosque. As for Muslim women, it is difficult for a European not only to hear, but even to see them. But fate was favorable to me: in Kazan, I met a Tatar, a passionate lover of the

song. When he once heard a Tatar folk song I had arranged for piano, he was so delighted that he decided to help me in this matter at all costs. In the city of Arsk near Kazan, he introduced me to a family where there was an old Tatar woman who was considered to be an expert in Tatar songs. In her performance, I recorded the best songs of my collection. I collected Tatar songs in the Arsk and Sviyazhsk Districts, Chuvash songs in Cheboksary and other large villages – Shikhrany and Urmaly (between them, by the way, is the famous oak forest where, according to the legend, fire-worshipping Chuvash made their sacrifices. To this day, they have many customs associated with this rite, which they perform in this forest). I managed to record the best Bashkir songs in the village of Dyurtyuli (this is a Tatar settlement. – Yu. I.) of the Menzelinsky District in the Ufa Province...” [10]

Recording folk tunes required a lot of effort to overcome certain everyday and technical problems. A. Eichenwald had to communicate with folk song experts through translators, which was inconvenient for both parties and consumed time. The process of recording tunes was delayed by the impossibility of using the appropriate equipment. In a conversation with Zenz, A. Eichenwald recalled:

“I had to struggle a lot with the recording technique itself, and then with arranging the recorded material. At Kazan University, they gave me a phonograph for recording, but it turned out to be completely unsuitable: during my first experience of recording a song in Arsk, the old Tatar women ran away at the sight of this ‘devilish thing’. I had to stick to my own elementary recording” [10].

Direct recording of tunes on a sheet of music presented its own problems, connected with the necessity to remember and write down a song based on a single performance.

“The difficulty of recording was also in the fact that the performers themselves varied the same song – after all, they themselves were its poets and its composers (in this regard it was especially difficult among the Kirghiz, that is, Kazakhs). I only met one old Tatar woman who always sang her song in the same way, apparently it was in this form that it deeply sank into her soul,” recalled Eichenwald [11].

The stumbling block for all composers who were first beginning to harmonize Tatar folk tunes was the pentatonic scale, which they considered to be an underdeveloped European diatonic scale with all its inherent qualities. Instead of trying to identify their own principles of organizing pentatonic tunes, the authors forcibly introduced the major-minor chord into their arrangements, as the only

construction they recognized and knew, outside of which they could not imagine music. This showed the inertia and rigidity of their thinking, their commitment to school dogmas. Moreover, it concerned not only the semitones.

Tatar folk tunes existed perfectly well not only without diatonicism, but also without any (harmonic or polyphonic) polyphony.

“They have no polyphony at all – if several people sing, everyone sings in unison. It is completely different from Ukrainians, whose singers instinctively, as if by nature, select their voice parts when singing together – and thus a choir is formed. Among the Eastern peoples, the rudiments of polyphony are found only in different instruments...” – noted A. Eichenwald.

Anton Eichenwald also began to arrange Tatar melodies with harmonization by diatonic chords, including sounds that are absent in pentatonic modes. But Tatar listeners rejected the works obtained in this way. There was no doubt that these arrangements could please neither Tatars, nor Russians or any other listeners. The composer unsuccessfully explained such rejection by his use of semitones, which he did not actually use, since semitones are possible only in melody; they do not and cannot exist in a third chord.

“The difficulty of harmonizing a Tatar song is that the Tatars do not have semitones in their songs – the Tatar folk song is built entirely on five tones – a five-tone scale – and every time I allowed a semitone in my arrangement, it ‘shocked the Tatars in a certain way’”, wrote A. Eichenwald, who, to his credit, did not neglect the opinion of his musically illiterate listeners, but tried to please them.

“The arrangement and harmonization of the recordings turned out to be a very difficult enterprise. First, I arranged them according to all the rules of counterpoint and European harmonization, then I invited experts in the songs from this nationality and played these songs on the piano for them (here the word is used in the feminine gender. - Yu. I.). And for the most part I heard the same damning sentence: “This music is not ours!”

Some things had to be rearranged 30-40 times – until, finally, they stopped saying – “this is not our music!” All the work had to be done purely empirically.

In the end, it seemed like I had grasped the characteristic features of their harmony...” (the source ellipsis is preserved here)

It is impossible to say exactly how long A. Eichenwald’s episodic collecting activity continued in the Kazan Province (Arsk, Sviyazhsk, and also Tetyushi, mentioned in N. Bogari’s review), which also included the Chuvash settlements indi-

cated by him (Cheboksary, Shirkhan and Urmaly). Neither can we determine exactly the time and purpose of his stay in Kazan as a whole. The composer himself gave two dates of his “Kazan” period: as a five-year period between 1912–1917 (an interview with Zenz in 1926 [10]) or as the period of 1915–1920 (his Labor List of an employee, compiled in 1934). However, each of these dates contradicts the data on the composer’s pre-Kazan and post-Kazan professional activities.

If we accept A. Eichenwald’s statement about his stay in Kazan in 1912–1917 as correct, we will have to consider the entry in the Labor List about Eichenwald’s work as an opera conductor in Odessa in 1912–1914 to be incorrect. At the same time, no traces have been found of the composer’s stay in Kazan during these years, and the very fact of his work in Odessa, which is mentioned in all the biographical materials dedicated to the composer and conductor, including those published in such an authoritative source as the Musical Encyclopedia [16], has never been disputed or refuted. It is impossible to find another free two-year gap for Odessa in A. Eichenwald’s work schedule before the First World War. Apparently, the date 1912–1917, mentioned in the interview, should be considered a slip of the tongue.

Neither it is possible to fully agree with the dating of the period of A. Eichenwald’s stay in Kazan from 1915 to 1920 if the composer’s post-Kazan years of professional activity are included in this period. More than six months of 1919 and the year of 1920 should be excluded from this period, since it is known that from March 1919, Eichenwald was in Yekaterinburg [16]; from 1920, he worked in Krasnoyarsk [See: the Employee’s Labour List] and until the summer of 1923, he had no business contacts with Kazan. His business trip to Kazan, with the purpose of recruiting teachers on behalf of the Krasnoyarsk People’s Conservatory in 1920, had no relation to his Kazan affairs.

Thus, the composer’s stay in Kazan could not have gone beyond the years 1915–1919. This is the dating given in the above-mentioned item entitled “On the Concert of Conductor Eichenwald” [17], which is chronologically closest to the years in question in terms of the time of writing; however, the years 1915–1919, in their entirety, also seem inaccurate. So far, individual documents confirm A. Eichenwald’s stay in Kazan beginning from the spring-summer of 1917 to the spring of 1919. What could have happened before that can only be guessed at.

The information in A. Eichenwald's Labour List about his work in Kazan indicated just his position (a teacher, ethnographer and a conductor of symphony concerts). But where exactly he worked, for how long and in what positions - was not specified.

Were A. Eichenwald's teaching, ethnographic and conducting professional activities included in his official responsibilities and were they paid? Was this work permanent (for many months? seasonal?) or one-time (from two or three days to two or three weeks a year)? Did the composer work in a music school or was he engaged in private practice? How regularly did he work as a symphony conductor and with which orchestras did he perform? All these questions remain without factually confirmed answers.

According to A. Eichenwald himself, his work devoted to collecting and arranging Tatar folk songs was motivated by his personal vocation, and he was engaged in it while conducting some other work that required his stay in Kazan and nearby settlements.

Anton Eichenwald could not hold the position of the symphony orchestra conductor due to the absence of a permanent symphony orchestra in Kazan. The symphony concerts of opera orchestras, held during opera seasons, were usually conducted by their own theater conductors. Sometimes, in the off-season, especially in the summer, in Kazan, an orchestra was formed from Kazan musicians who were free at that time. But the Kazan public figures, who headed this business, built it around a previously determined permanent conductor. They usually did not have the funds to invite a touring conductor. Judging by the Kazan newspapers, whose full set has not survived completely, A. Eichenwald did not appear in Kazan as a conductor until the summer of 1917. Supposedly, the usually attentive newspapers missed something, it could not have been more than one or two random concerts over several years.

There is no clear and unambiguous answer to these questions yet. But, leaving the clarification of some details of A. Eichenwald's life and work for the future, for now, it is enough to admit that his stay in Kazan for some time is not subject to doubt. Although it is unlikely that he lived here permanently all those years: he did not leave for short or longer tours, he did not go home to Moscow or, depending on the circumstances, to the same Tatar villages when not on duty or being out of work for a long time.

An entry in A. Eichenwald's Labour List about the work done in a particular year should not be tak-

en as evidence of his work conducted necessarily during that entire year. The actual work period may have been shorter. For example, in the Labour List of 1923, it is written that at that time A. Eichenwald was "an ethnographer of the People's Commissariat of Education in Kazan". From the certificate of the People's Commissariat of Education dated August 10, 1923 [No. 7271], issued a week after the symphony concert of oriental music, it follows that it covers only the work of conducting one concert. Perhaps, after A. Eichenwald quit his job at the State Academic Symphony Orchestra, the Kazan concert turned out to be the main (or only) source of his income received in 1923, especially since, apparently, the People's Commissariat of Education paid not only for the concert performance, but also for the composer's works. Something similar could have happened in 1915–1917. It is possible that even then A. Eichenwald appeared in Kazan for a few days a year, and did not stay here long.

It should not be forgotten that the time, indicated by the composer, coincided with the years of the First World War, the February and October Revolutions and the Civil War. The scope of A. Eichenwald's work as an opera and symphony conductor then sharply narrowed; the western and southern regions of the country, where he had worked primarily until mid-1914 (Odessa, Kharkov, Zhitomir, Tiflis and Yalta), could no longer provide him with work in the same volume, and it was not safe to stay there (Kazan, for example, was filled with refugees in those years, including musicians, from the border western regions of Russia). Foreign tours were out of the question. It was not surprising that under these conditions, A. Eichenwald could be forced to agree to modest teaching work and take up certain, often random concerts in Kazan.

However, in 1917, A. Eichenwald really did settle in Kazan and stayed there for two years, finding an unexpected occupation for himself that was not connected with either his concert performances or creative compositional commissions. Although A. Eichenwald's name appeared on the pages of Kazan newspapers as the name of one of the conductors of the summer symphony concerts held in the City Garden (formerly Panaevsky Garden, now the Dynamo Stadium) from mid-May to August 31, along with the names of conductors Ya. Pozen, F. Katz and A. Aslanov, the newspapers contain information about only one concert with his participation. On August 13, 1917, the following announcement was published in the "Volzhsko-Kamskaya Rech":



"On Tuesday, August 15, there will be a benefit concert of the symphony orchestra, which has been playing in Panaevsky Garden for four months running. The main piece of the program is Tchaikovsky's Sixth Symphony, which will be conducted by Mr. Eichenwald. The soloists of the evening will be Messrs. Katz and Klitschko from the orchestra members and a number of soloists and singers who have agreed to contribute to the success of the orchestral workers with their participation. The singers Messrs. Oshustovich and Shevtsov, the dramatic actor Mr. Zubov, the ballerina Ms. Charushina and the ballet master of the city theater Mr. Kovalsky will take part in the concert" [18].

The newspaper "Znamya Revolutsii" ("The Banner of Revolution") of ?? February 1919 [19] mentioned the name of A. Eichenwald in passing as the chairman of the local union of orchestra players. Similar information was found in the article "On the Concert of Conductor Eichenwald". Searching for an explanation of the unexpected twist in the composer's biography we have come across the following facts.

In Kazan, like everywhere else in the country, Trade Unions, including those of art workers, were organized after the February Revolution of 1917. First, at the end of March, the Union of Workers was created in Kazan. Then, organizational meetings of their unions were held by film workers, musicians and workers and employees of the Bolshoi and City Theaters, later by orchestra members who elected A. Eichenwald as the chairman of the board (conductor A. Panayev, Kolpakov, Rutin, and Tartomsky became members of the board<sup>3</sup>).

Little has been learned about A. Eichenwald's activities as Chairman of the Union of Orchestra Players, but what we have learned is very important for explaining the circumstances that contributed to the emergence of his interest in Tatar folk music. It turned out that the composer's close contact with Tatar folk music was directly connected with the concert activities of the Union of Orchestra Players. In those years, there was no single center in the country engaged in the organization and planning of concert life; so, trade unions of art workers, like many other unions, including those very far from art (water workers, woodworkers, etc.), as well as a variety of organizations and institutions often acted as concert organizers, keeping the net proceeds in their hands and using it for their own needs. Such concerts were often organized for charitable purposes. The information

about some concerts of the Union of Orchestra Players is known from local newspapers.

On July 2, 1918, the Department of Culture and Education of the Kazan Council of Workers, Soldiers and Peasants' Deputies, together with the Kazan branch of the All-Russian Union of Orchestral Players, held a "grand concert-meeting" in the City Garden with the participation of a large group of artists and speakers (Manturov, Denike, Ryasintsev, Piontovsky and Veger). The concert was conducted by P. Aslanov, Eichenwald's colleague from the Kazan autumn opera season of 1907 and his work in Tiflis in the early 1910s [20].

In July 1918, in the newspaper "Znamya Revolutsii" ("The Revolution Banner"), the orchestra members and the members of the Kazan branch of the All-Russian Union of Orchestra Players thanked the circus director N. Nikitin for providing the opportunity to hold the orchestra's benefit concert that had not taken place. At the same time, they expressed criticism of the circus manager Krymzer and cashier Lyalin, who had not informed the Union about the allocated day, which deprived the artists of the opportunity to prepare for the performance and led to the disruption of the benefit concert [21].

On October 22, 1918, a symphony concert of the Union of Orchestra Players was held to provide for widows and orphans "with the participation of the First Soviet Regiment Orchestra, a symphony orchestra of 50 musicians and opera artists" [22].

On December 11, 1918, the Union of Orchestra Players organized a "symphony concert and concert-ball" at the City Theater. The announcements advertised the participation of five conductors (R. Gummert, A. Panaev, J. Pozen, M. Slavinsky and A. Amigo), a group of solo vocalists (E. Kovelkova, Kopyeva and K. Knyaginina) and instrumentalists (Yu. Amigo - violin, V. Kind-Belyaeva - piano, E. Pinke - violin, M. Slavinsky - cello), the vocal quartet "Sibirskie broyagi" ("Siberian Vagabonds"), usually performing "songs of penal servitude and taiga", reciters Stroganova and Nabatov and the combined brass bands of the First Soviet and Workers' Regiments directed by Soloviev and Balashov with a program of the works by Wagner, Beethoven, Rimsky-Korsakov and Tchaikovsky. The concert included "The Internationale", the overture to Wagner's opera "Rienzi", Rimsky-Korsakov's "Scheherazade", Tchaikovsky's "Fatum", Beethoven's overture "Leonora No. 3" to the opera "Fidelio", one of Bruch's violin concertos, one of Saint-Saëns' piano concertos and other pieces [23].

<sup>3</sup> The information was provided by L. Yakovleva and the Museum of the Federation of Trade Unions of Tatarstan.



At the beginning of 1919, A. Eichenwald still held the position of the chairman of the Orchestra Players' Union, but soon, for objective reasons, he withdrew from trade union activities. In April 1919, the work on reorganizing the unions of artists, which had begun in the country in the autumn of 1918, was completed in Kazan. According to the singer and music writer S. Levik, who found himself at the center of the theater trade union work in Petrograd [24, p. 68], the Centrotheater and individual workshop unions (the Union of Actors, the Union of Orchestra Players, the Union of Stage Workers, etc.) were reorganized merging into a single Production Union of Entertainment Enterprise Workers, which was renamed Rabis in the spring of 1919 (from 1924, Vserabis). This reorganization process did not reach Kazan immediately; individual workshop unions operated here under their own names until the formation of a Rabis Section in April 1919 named "The Union of Musical Workers" [25].

Anton Eichenwald had left Kazan long before this. From March 9 to May 19, 1919, he had an opera engagement in Yekaterinburg.

### Results

The intensive concert activity of the Union of Orchestra Players, which apparently covered the entire Kazan Province, is what the Tatar musical culture owes to the creation of arrangements of Tatar folk songs and the opera "The Steppe" by A. Eichenwald (see details: [2], [3], [4], [5], [6]), since the composer could only travel on business to the cities and large rural settlements of the Kazan Province (dropping in Dyurtyuli in the Ufa Province on the way), "arranging" concerts (not necessarily symphonic) for the members of the Union of Orchestra Players to please the unsophisticated provincial audience. So, most likely, it was during these trips with their contacts between A. Eichenwald and the common people - soldiers, workers and peasants but not in Kazan, that he became acquainted not only with the crude "tavern" songs with their inept accompaniment of the accordion, which so jarred on the composer's ear, but also with the real folk tunes that enchanted him.

### References

1. Isanbet, Yu. N. (2014). *Deyatel'nost' Antona Eikhenva'da v Kazani i ego okruzhenie* [The Activities of Anton Eichenwald in Kazan and His Entourage]. (Ocherki). 416 p. Lichnyi arkhiv Yu. N. Isanbet. (In Russian)
2. Isanbet, Yu. N. (2021). *Stat'ya Naki Isanbeta "Na putyakh stanovleniya tatarskoi muzyki" (1923) kak istochnik nauchnogo kommentirovaniya* [Naki Isanbet's Article "On the Ways to the Tatar Music Development" (1923) as a Source of Scientific Commentation]. Tatarica. No. 2 (17), pp. 141–168. (In Russian)
3. Isanbet, Yu. N. (2022). *Simfonicheskii kontsert vostochnoi muzyki v Kazani 1923 goda* [The Symphony Orchestra Concert of Oriental Music in Kazan in 1923.]. Tatarica. No.1 (18), pp. 116–139. (In Russian)
4. Isanbet, Yu. N. (2022). *Kontserty vostochnoi muzyki v Parizhe* [Concerts of Oriental Music in Paris]. Tatarica. No. 1 (19), pp. 66–100. (In Russian)
5. Isanbet, Yu. N. (2023). *Anton Eikhenva'd i Kazanskii kabinet muzykal'nogo fol'klora* [Anton Eichenwald and the Kazan Office of Musical Folklore]. Tatarica. No. 1 (20), pp. 76–100. (In Russian)
6. Isanbet, Yu. N. (2023). *Fol'klornaya opera "Step'" v vospriyatii sovremennikov* [Folklore Opera "The Steppe" in the Perception of Our Contemporaries]. Tatarica. No. 2 (20), pp. 120–141. (In Russian)
7. Isanbet, Yu. N. (2024). *Vospominaniya, A. Eikhenva'da o G. Tukae – memuary ili fantazii?* [A. Eichenwald's Memories about G. Tukay –Memoirs or Fantasies?]. Tatarica. No. 1 (22), pp. 136–165. (In Russian)
8. Kondrat'eva, S. N. (1976). *Muzykal'no-etnograficheskaya komissiya* [Musical and Ethnographic Commission]. Muzykal'naya ehntsiklopediya. T. 3, stb. 790. (In Russian)
9. Eikhenva'd, A. (1923). *Narodnaya pesnya i muzyka Kazanskikh tatar* [Folk Songs and Music of the Kazan Tatars]. Vestnik proev. Tatnarkomprosa. Kazan', No. 7–8. (In Russian)
10. Zenz, V. (1926). *Vostochnaya narodnaya muzyka: beseda s kompozitorom-ethnografom A. A. Eikhenva'dom* [Eastern Folk Music: A Conversation with the Composer-Ethnographer A. A. Eichenwald]. Dni. Parizh. 27 iyunya (In Russian)
11. S. T. *Slavnyi yubilei: (K 75-letiyu A. A. Eikhenva'da)* (1950) [Glorious Anniversary: (On the 75<sup>th</sup> Anniversary of A. A. Eichenwald)]. Sov. muzyka. No. 7, p. 80. (In Russian)
12. Atanova, L. P. (1992). *Sobirатели i issledovateli bashkirskogo muzykal'nogo fol'klora* [Collectors and Researchers of Bashkir Musical Folklore]. Ufa, Izdanie bashkirskoi molodezhnoi gazety "Ieshlek". 190 p. URL: [https://kitaptar.bashkort.org/files/sobirатели\\_i\\_issledovateli\\_bashkirskogo\\_muzykal'nogo\\_folklor\\_a\\_ufa\\_1992.pdf?ysclid=m5ja8dsgo3196647168](https://kitaptar.bashkort.org/files/sobirатели_i_issledovateli_bashkirskogo_muzykal'nogo_folklor_a_ufa_1992.pdf?ysclid=m5ja8dsgo3196647168) (accessed: 20.12.2025). (In Russian)
13. Stat'ya, A. S. *Fere ob Eikhenva'de iz fondov Muzeya im. M. Glinki* [An Article about Eichenwald written by A. S. Fere from the Collections of the M. Glinka Museum]. GTSMML. F. 159, No. 1678. (In Russian)
14. *Posluzhnoi spisok ordinarnogo professora Imperatorskoi Kazanskoi dukhovnoi akademii* [The Service Record of the Full Professor of the Imperial Kazan Theological Academy... N. F. Katanov]. NA RT, f. 10, on. 1, d. 11482. (In Russian)

15. Khakov, V. Kh. *Katanov Nikolai Fedorovich* [Katanov Nikolay Fedorovich]. *Tatarskaya ehntsiklopediya*. Pp. 262–263. (In Russian)

16. Shteinpress, B. S. (1982). *Eikhenval'd Anton Aleksandrovich* [Eichenwald Anton Alexandrovich]. *Muzykal'naya ehntsiklopediya* (1973–1982): T. 6. Stb. 495. Moscow. (In Russian)

17. *K kontsertu dirizhera Eikhenval'da* (1923) [On the Concert of Conductor Eichenwald]. *Izvestiya TaTTSIKa*. 1 iyulya. Anons. (In Russian)

18. *Benefis orkestra* (1917) [The Orchestra's Benefit Performance]. *Volzhsko-Kamskaya rech'*. 13 avg. (No. 176). *Teatr i muzyka: Gorodskoi sad*. (In Russian)

19. *Znamya revolyutsii* (1919) [The Banner of Revolution]. *Fev*. (In Russian)

20. *Znamya revolyutsii* (1918) [The Banner of Revolution]. 2 iyulya. (In Russian)

21. *Pis'mo v redaktsiyu* (1918) [A Letter to the Editor]. *Znamya revolyutsii*. 26 iyulya. (In Russian)

22. *Interesnyi kontsert* (1918) [An Interesting Concert]. *Znamya revolyutsii*. Data?. (In Russian)

23. *Bol'shoi simfonicheskii kontsert* (1918) [Great Symphony Concert]. *Znamya revolyutsii*. 13 dek. (Pod akronimom: E.). (In Russian)

24. Levik, S. Ya. (1962). *Zapiski opernogo pevtsa* [Notes of an Opera Singer]. 713 p. Moscow, *Iskusstvo*. (In Russian)

25. *Znamya revolyutsii* (1919) [The Banner of Revolution]. 19 apr. (In Russian)

## ПРЕДПОСЫЛКИ ОБРАЩЕНИЯ КОМПОЗИТОРА АНТОНА ЭЙХЕНВАЛЬДА К ТАТАРСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

Юлдуз Накиевна Исанбет<sup>1</sup>.

В статье приводятся некоторые факты из творческой биографии композитора Антона Александровича Эйхенвальда (1875–1952), проливающие свет на его обращения к татарскому народному музыкальному творчеству. В ходе анализа выявлены фактологические ошибки в сведениях об экспедиционной деятельности этнографа, содержащиеся в ряде научных работ.

**Ключевые слова:** татарская музыка, татарский фольклор, А. А. Эйхенвальд, Н. Ф. Катанов, фольклорно-этнографические экспедиции

**Для цитирования:** Исанбет Ю.Н. Предпосылки обращения композитора Антона Эйхенвальда к татарской народной песне // *Tatarica*. 2025. № 1 (24). С. 89–107. <https://doi.org/10.26907/2311-2042-2025-24-1-89-107>

### Введение

Даже беглое знакомство с материалами и документами А. Эйхенвальда, хранящимися в Государственном центральном музее музыкальной культуры (далее – ГЦММК), подтверждает существование многосторонних связей композитора и этнографа с татарским народным музыкальным творчеством и деятелями татарской культуры. Нестыковки и противоречия, обнаруженные в материалах и документах, требуют перепроверки данных и поиска дополнительных источников информации.

В архиве А. Эйхенвальда хранятся документы, проливающие свет на его контакты с деятелями татарской культуры, обусловленные его заинтересованностью татарским народным музыкальным творчеством. Знакомство с ними помогает понять и уточнить некоторые факты творческой биографии композитора и в то же время выявить вопросы, требующие дополнительного изучения. Например, вопрос об участии А. Эйхенвальда в фольклорно-этнографической экспедиции под руководством Н. Катанова.

Цель нашего исследования – выявить предпосылки обращения А. Эйхенвальда к татарской народной песне.

### Материалы и методы исследования

Материалом для анализа послужили архивные материалы и научные источники, связанные с обращением композитора к татарским песням.

<sup>1</sup> По причине ухода из жизни автора структура статьи была выстроена в соответствии с требованиями журнала редактором М. М. Хабутдиновой. Материал взят из хранящейся в личном архиве музыковеда рукописи «Деятельность Антона Эйхенвальда в Казани и его окружение» (Очерки) [1, с. 95–113.] Данная статья принадлежит к циклу статей автора, опубликованных в нашем журнале [2], [3], [4], [5], [6], [7].

В работе используются традиционные методы: описательный, сравнительный, метод анализа и обобщения.

### Обсуждение

С музыкальной этнографией в том смысле, который вкладывали в это понятие в начале XX в., связаны разные стороны деятельности композитора, дирижера, музыкального этнографа А. Эйхенвальда. В отличие от настоящего времени, когда под музыкальной этнографией понимают прежде всего 1) собирание, запись, публикацию и 2) научное музыковедческое исследование музыкального языка народной музыки, в начале XX в. считали важным также ее популяризацию, внедрение в музыкальную жизнь и музыкальный быт образованной части общества, мало соприкасающейся с народной жизнью. Для деятельности Музыкально-этнографической комиссии было «характерно сочетание специальных фольклористических аспектов (собирание народной песни, ее сохранение, аналитические задачи) с широким общественно-политическим подходом (освоение народной песни композиторами, трактовка ее как живого проявления народного творческого начала, проблема исполнительства)». Важным достижением комиссии было то, что она «поставила на научную основу обработку народной песни и выдвинула проблему ее концертного исполнения» [8].

Будучи научной организацией, комиссия вместе с тем широко привлекала к своей работе и композиторов (А. Т. Гречанинов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Д. Кастальский, Н. С. Кленовский, Н. В. Лысенко, С. И. Танеев и др.). Организацией концертов, для которых предварительно следовало подготовить композиторский материал, и лекций занимался также Государственный институт музыкальной науки.

К музыкальной этнографии в таком широком понимании А. Эйхенвальд имел отношение и как собиратель народной песни, и как композитор, и как дирижер.

Как свидетельствует сам композитор, толчком к зарождению его интереса к татарской народной музыке послужило сильное эмоциональное впечатление от пения деревенского музыканта, перевернувшего сложившееся у него на тот момент представление о татарской музыке по ее исполнению в городе. Но тогда познания А. Эйхенвальда в данной области были еще более чем поверхностными.

Во время пребывания в Казани в качестве дирижера и хормейстера оперы (1893, 1894, 1907) А. Эйхенвальд не имел необходимости во внепрофессиональных контактах с татарским обществом. Специального интереса к местной музыкальной жизни, тем более татарской, он тоже не проявлял, завязать знакомство с исполнителями татарской музыки не пытался. Хотя, например, в 1907 г. во время пребывания А. Эйхенвальда в Казани произошло такое знаменательное для культурной жизни татар событие, как первый публичный литературно-музыкальный вечер с выступлением в том числе скрипача И. Козлова.

Но А. Эйхенвальд, как человек близкий к музыкально-этнографическим кругам, уже тогда мог быть знаком с некоторыми образцами обработок татарских народных напевов. Отдельные опыты в этой области могли быть известны ему по Москве (этнографические концерты Н. Кленовского или не имевшие заметного художественного значения обработки А. Гречанинова для пения с фортепиано не применимых для практического использования записей татарских народных песен С. Г. Рыбакова).

Но когда при каких-то обстоятельствах, вероятно в конце 1910-х гг., А. Эйхенвальд соприкоснулся с татарской народной музыкой ближе, то ни она, ни ее исполнители не показались ему привлекательными. Этнограф писал:

«В продолжение многих лет мне приходилось слышать пение и музыку казанских татар. Главными проводниками музыки в широкие массы были, так называемые „народные певцы и музыканты“. Исполняемые ими напевы и мелодии, несмотря на некоторую своеобразность, поражали меня своим однообразием, бедностью мелодического рисунка и отсутствием музыкального содержания.

Очевидно, поэтому и установилось мнение, что песни казанских татар — „все на одни лад“.

Исполнение слышанных мною песен часто сопровождалось аккомпанементом в безграмотной — антимузыкальной гармонизации с неправильным делением такта. Поэтому татарская музыка производила малопривлекательное впечатление и не могла заинтересовать серьезного музыканта» [9].

Эти справедливые при определенных обстоятельствах слова А. Эйхенвальда сказаны явно не в адрес репертуара татарских концертов и татарской народной музыки в целом. Речь может идти только об уличных песнях разгуливающей люмпенизированной части городского населения, почему-то открыто распевавшей



на улицах (но не на тех, по которым случалось ходить самому композитору), что в сельских условиях было бы допустимо разве лишь для рекрутов. Более того, сказанные далее слова о том, что «казанские татары могут слышать свои народные мотивы лишь в безграмотном трактирном исполнении или в граммофонах да музыкальных ящиках „Стелля“, где существует та же искаженность и безграмотность», не оставляют сомнения в том, что А. Эйхенвальд имеет в виду татарский трактирный репертуар, для соприкосновения с которым для респектабельного этнографа требовались особые условия.

Неудивительно, что, судя по его рассказу, проникновенная лирическая (возможно, протяжная) народная песня так поразила А. Эйхенвальда. В статье «Народная песня и музыка казанских татар» композитор писал:

«Но, вот, я как-то попал в глухие татарские деревни и там случайно ночью услышал пение.

Приятный голос пел чарующую-выразительную мелодию, представляющую большой интерес в мелодическом и ритмическом отношении; голос пел с самым настроением и экспрессией.

Меня поразила разница исполнения и самой мелодии с той татарской музыкой, которую мне приходилось раньше слышать; а когда я, в тех же глухих деревнях, услышал нескольких певцов, то понял, что народные песни казанских татар в городе исполняются в искаженном виде.

Заинтересовавшись этим народным творчеством, я старался как можно больше услышать настоящую татарскую песню, но это мне долго не удавалось.

Судьба, опять случайно, поставила меня в близкие отношения с татарской деревней, где мне пришлось соприкасаться с обиходом ее жизни, а также завязать и дружеские отношения с татарским населением, благодаря чему мне удалось услышать старинные напевы в исполнении настоящих народных певцов – стариков и старух, а не тех суррогатов, что я слышал раньше.

Эти старинные песни в силу социальных и отчасти религиозных условий, не доходили до европейского уха, поэтому и не могли быть записаны специалистом – образованным музыкантом, а вследствие этого и не доходили в чистом своем виде до широких масс городского населения. Мало того, я могу с уверенностью сказать, что не только европейцы, но и многие татары до сего времени не знают своих народных старинных песен.

Услыхав настоящие народные песни, я был поражен разнообразием их мелодического рисунка и глубоким музыкальным содержанием. Ознакомившись и с текстом этих песен, я понял, что этот клад поэтического народного творчества до сего времени остается на дне житейского моря, и если не обратить

на него должного внимания, то он, пожалуй, может и погибнуть» [Там же].

Из рассказа А. Эйхенвальда следует, что его целенаправленной деятельности в области собирания и обработки татарского музыкального фольклора предшествовало по крайней мере двукратное пребывание в татарских, по определению этнографа, деревнях, причем во второй раз он находился там достаточно длительное время и успел познакомиться с деревенским бытом. Но где именно и по какому поводу это происходило – по его статье, остается открытым. Ясно только, что его поездки не могли быть связаны с дирижерскими оперно-театральными проектами, не осуществимыми в татарских деревнях ни по жанрово-тематическому содержанию репертуара, ни технически. Его собственное пианистическое концертное турне в компании с несколькими певцами по «глухим деревням» полностью исключается. Для предположения, что А. Эйхенвальд снимал там дачу или гостил у неизвестных татарских друзей, если бы таковые у него были, тоже нет никаких оснований.

Невозможно обосновать деревенские поездки композитора и специальными музыкально-этнографическими целями. По его рассказу создается впечатление, что чарующие татарские народные мелодии он услышал при неожиданных обстоятельствах, а не вышел на них в результате планомерных поисков. Поездки в деревни осуществлялись не с целью реализации творческих планов А. Эйхенвальда, а по каким-то иным причинам.

Рассказ композитора об обстоятельствах, при которых он впервые услышал татарские народные «деревенские» песни, полностью противоречит имеющей хождение в музыкально-ведческих трудах, посвященных татарской и башкирской музыке, датировке начала его собирательской деятельности в области татарско-башкирского музыкального фольклора 1893 г.

Эта ошибка имеет давние корни. В печати дата «1893» впервые появилась в парижском интервью А. Эйхенвальда 1926 г. [10], но в ином контексте – как дата зарождения его интереса к народному творчеству вообще, а не конкретно к татарскому. Кроме того, композитор здесь ни словом не обмолвился о своем якобы участии в те годы в экспедиционном собирании народных песен, а рассказывал об участии лишь в концертах народной музыки, что, в зависимости от их программы, могло реализоваться в его аккомпанировании певцам или ин-

струменталистам. Так, А. Эйхенвальд рассказывал:

«Интерес к народной музыке родился у меня давно – я еще в начале 90-х годов участвовал в этнографических концертах в Москве Н. С. Кленовского<sup>2</sup>, моего первого руководителя в этом деле – бывшего директором консерватории (в те годы музыкального училища. – Ю. И.) в Тифлисе, позднее дирижером Большого театра в Москве. Потом мне пришлось бывать в Закавказье, в Персии, Турции, Тавризе, Закаспийском крае – повсюду я старался записывать народные песни» [10].

Наверняка А. Эйхенвальду приходилось упоминать эту дату в разговорах с разными лицами, интересующимися его творчеством и поэтому расспрашивающими композитора о некоторых аспектах его деятельности. Но те, ухватывая и запоминая только общую направленность беседы и упуская важные детали (как известно, диктофонов или другой бытовой звукозаписывающей аппаратуры тогда не существовало), воспринимали и трактовали ее по-своему, в том числе как дату начала именно фольклорно-экспедиционной деятельности композитора. Сам же он, говоря о давнем пристрастии к записыванию народных песен разных народов, в том числе в упомянутых им Закавказье, Персии, Турции, Тавризе, Закаспийском крае, напрямую с участием в каких-либо экспедициях это не связывал.

Одну из первых версий, связанных с неуместным употреблением даты «1893», можно встретить в статье «Славный юбилей», опубликованной в журнале «Советская музыка» в связи с 75-летием со дня рождения композитора. В статье, утверждается: «В 1893 году он (Эйхенвальд. – Ю. И.) совершает ряд экспедиций для записи башкирских, татарских, чувашских, узбекских, таджикских и туркменских народных песен» [11]. Но подобное грандиозное предприятие, о котором ни словом не обмолвились его современники, было бы не под силу неопытному 18-летнему юноше, не владеющему ни одним из необходимых в этом случае языков народов России, разбросанных по огромной территории империи. Да и кто бы стал финансировать такое множество экспедиций на протяжении одного года? Не мог же А. Эйхенвальд заниматься экспедициями на средства своих родителей.

Большее распространение среди пишущих о композиторе имеет версия Л. П. Атановой (иногда без ссылки на автора), впервые обнаруженная в ее кандидатской диссертации «Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора» (1969) (см. по: [12, с. 70]). При этом сама музыковед исходила из неопубликованной статьи А. С. Фере об Эйхенвальде из фондов Музея им. М. Глинки [13]. «Антон Александрович Эйхенвальд (1875–1952) познакомился с музыкой башкир и татар еще в 1893 г., принимая участие в фольклорно-этнографической экспедиции под руководством профессора Н. Катанова» [12, с. 70], – сообщает она.

Но утверждение Л. П. Атановой не соответствует истине и не согласуется с биографиями А. Эйхенвальда и Н. Катанова. Подобной экспедиции не было и не могло быть по объективным обстоятельствам, да и профессором в 1893 г. Н. Катанов еще не был.

1. Ни с Н. Ф. Катановым (1862–1922), ни без него в экспедициях (то есть поездках со специальным заданием) А. Эйхенвальд не бывал по крайней мере до работы в среднеазиатских республиках СССР. Если же, например, композитор упоминает о совместной работе с Н. Катановым над записями татарских народных песен, не стоит трактовать его слова как свидетельство о совместных фонографических записях композитора и востоковеда в экспедиционных условиях. Без сомнения, речь в таких случаях идет о фиксации татарских песенных текстов на бумаге, точнее – расшифровке и восстановлении Н. Катановым татарских песенных текстов в весьма далекой от оригинала текстовой записи на слух самого А. Эйхенвальда. В отдельных случаях востоковед мог иметь дело и с редкими фонографическими записями композитора.

Проявляя постоянный интерес к народной музыке разных народов, А. Эйхенвальд, видимо, делал единичные записи народных напевов не при специальных обстоятельствах, а попутно с основным делом и вряд ли непосредственно в самой народной среде. Специальной планомерной работой по собиранию народной музыки А. Эйхенвальд, видимо, начал заниматься как раз со сбора татарских напевов уже в достаточно зрелом возрасте. И только затем последовала его целенаправленная этнографическая деятельность в научных учреждениях Москвы (1921–1923 или 1922–1924), Самарканда (1929–1930), Ашхабада (1933–1936), допускающая

<sup>2</sup> Первый этнографический концерт Н. С. Кленовского состоялся в 1893 г.

возможность (но не обязательность) экспедиционных поездок. Но об этом пока еще мало что известно. Разве только упоминание о зарисовках А. Эйхенвальда, сделанных в среднеазиатских поездках, встречающееся в докладе Пирковского.

2. Н. Катанов ни в казанский, ни в петербургский периоды своей жизни никакими экспедициями не руководил. В командировки он ездил в одиночку, и только однажды, в «командировке на вакации»<sup>3</sup>, его сопровождала жена. Сбор же музыкального фольклора в сферу интересов востоковеда никогда не входил.

Стоит заметить, что, прожив в Казани около 30 лет, преподавая в том числе татарский язык, читая по долгу службы (он был цензором казанского Временного комитета по делам печати) всю печатную литературу на татарском языке, Н. Катанов не проявлял сколь-нибудь заметного интереса к татарскому фольклору. Но в помощи в расшифровке татарского текста, на слух записанного русскими музыкантами-фольклористами, не владеющими татарским языком (Я. Прохоров, А. Эйхенвальд), а также в транскрибировании и переводе на русский язык татарских песенных текстов ученый не отказывал. (поездки в Мензелинский уезд). Так, А. Эйхенвальд рассказывал следующее:

«Мне очень помогал в работе знаменитый лингвист-ориенталист Катанов, профессор Казанского университета: я тогда еще не знал татарского языка и записывал песни русскими буквами, не понимая его – затем уже профессор Н. Катанов расшифровывал мои записки и переводил их на русский язык» [10].

3. В 1893 г. Н. Катанов, тогда живший в Санкт-Петербурге, был настолько загружен обработкой материалов своих предыдущих четырехлетних экспедиций по Сибири и Туркестану, должных быть представленными в Петербургский университет к определенному сроку, что о его участии в этом году в новых экспедициях, тем более музыкальных, не могло быть и речи. Востоковед даже был вынужден отложить начало работы в Казанском университете и, вопреки назначению Николая II, последовавшему 9 ноября 1893 г., явился на место службы «несвоевременно», лишь 12 января 1894 г. [14].

К сожалению, в некоторых казанских изданиях (в частности, в «Татарском энциклопеди-

ческом словаре» [15, с. 262]) дата назначения на должность трактуется как дата начала служебной деятельности Катанова в Казани. Это (на глаз – 1893 вместо 1894) автоматически передвигает дату исчисления времени приезда Н. Катанова в Казань на год вперед и создает дополнительные предпосылки для механического восприятия сообщения о несуществовавшей экспедиции 1893 г. не только как теоретически возможной, но и якобы реальной, университетской.

Получается, что первоначальный интерес А. Эйхенвальда к татарской народной песне был чисто личным и заниматься ею он начал по собственному желанию и велению души. Открывшаяся с новой для него стороны татарская народная музыка увлекла композитора. Не ограничившись простой констатацией самобытности татарских напевов, он попытался выяснить, в чем кроется секрет их обаяния, а затем, композиторски обработав, ввести их в мир профессиональной музыки.

Не владея татарским языком, А. Эйхенвальд мог напрямую контактировать только с частью городских татар, говорящих или понимающих по-русски. Они-то и помогли композитору войти в чисто татарскую среду, не затронутую посторонними городскими веяниями. О некоторых трудностях, с которыми он сталкивался в поисках знатоков народных песен, А. Эйхенвальд рассказал следующее:

«В отношении мусульманского населения дело это оказалось чрезвычайно трудным: татарские старинные народные песни сохранились только у женщин. Мужчины вообще не поют и по мусульманским законам заниматься музыкой считается для них делом непристойным – таких мулла может даже не пустить в мечеть. А женщин мусульманок не только услышать, но и увидеть европейцу трудно. Но судьба мне благоприятствовала: в Казани я познакомился с одним татаринцом, страстным любителем песни. Когда он однажды услышал на рояле переложенную мною татарскую народную песню, он пришел в такой восторг, что решил во что бы то ни стало помочь мне в этом деле. В городе Арске возле Казани он ввел меня в семью, где была старуха татарка, считавшаяся знатоком татарской песни. С ее голоса я записал лучшие песни моего собрания. Татарские песни я собирал в Арском и Свияжском уездах, чувашские – в Чебоксарах, а также в других больших селах – Шихранах и Урмаях (между ними, между прочим, находится тот знаменитый дубовый лес, где, по преданию, чуваша-огнепоклонники приносили свои жертвоприношения. До сих пор у них связано с этим много обычаев, которые они исполняют в этом именно лесу). Лучшие башкирские

<sup>3</sup> Вакации – каникулы, перерыв в учебном процессе.



песни мне удалось записать в селе Дюртюли (это татарский населенный пункт. – Ю. И.) Мензелинского уезда Уфимской губернии...» [10].

Осуществление записи народных напевов требовало преодоления некоторых бытовых и технических преград. Со знатоками народных песен А. Эйхенвальду приходилось общаться через переводчиков, что было неудобно для обеих сторон и отнимало время. Задерживала процесс записывания напевов и невозможность использования соответствующей аппаратуры. В беседе с Зензом А. Эйхенвальд вспоминал:

«Много пришлось биться с самой техникой записи, затем и с обработкой записанного. В Казанском университете мне дали, было, для записи фонограф, но он оказался совершенно непригодным: при первом же опыте в Арске старухи татарки убежали при виде этой „чертовой штуки“. Пришлось остаться при собственноручном элементарном записывании» [10].

При прямой записи напевов на нотный лист возникали свои проблемы, связанные с необходимостью запомнить и записать песню по единственному исполнению. Эйхенвальд вспоминал:

«Трудность записи заключалась еще в том, что исполнители одну и ту же песню сами варьируют – ведь все они сами поэты, сами композиторы (особенно в этом отношении трудно было у киргизов, то есть казахов». Только одну старуху татарку встретил, которая свою песню всегда пела одинаково, видно именно в таком виде она крепко запала ей в душу» [11].

Камнем преткновения для всех композиторов, впервые приступающих к гармонизации татарских народных напевов, была пентатоника, которая рассматривалась ими как недоразвитая европейская диатоника со всеми присущими ей качествами. Вместо того чтобы попытаться выявить собственные принципы организации пентатонных напевов, авторы обработок насильно внедряли в них мажоро-минорную аккордику, как единственно известную или признаваемую ими конструкцию, вне которой музыка ими не мыслилась. В этом проявлялась инертность и косность их мышления, приверженность к школьным догмам. И дело здесь было не только в полутонах.

Татарские народные напевы прекрасно существовали не только без диатоники, но и любого (гармонического или полифонического) многоголосия. А. Эйхенвальд отмечал:

«Полифонии у них вообще нет – если поют несколько человек, все поют в унисон. Здесь полная противоположность украинцам, там певцы инстинктивно, как будто от природы подбирают при совместном пении голоса – и получается хор. Зачатки полифонии у восточных народов лишь в разных инструментах...» [10].

С гармонизации диатоническими аккордами, включающими звуки, отсутствующие в пентатонных ладах, начал обработку татарских напевов и А. Эйхенвальд. Но слушатели-татары полученные таким способом произведения отвергали. Нет никаких сомнений, что эти обработки не могли понравиться не только татарам, но и русским и любым другим слушателям. Композитор неудачно объясняет такое неприятие использованием им полутонов, которых он на самом деле не использовал, поскольку полутона возможны только в мелодии, в терцовой аккордике их не бывает и быть не может. А. Эйхенвальд, к его чести, не пренебрег мнением своих музыкально малограмотных слушателей, а постарался им угодить:

«Трудность гармонизации татарской песни заключается в том, что татары в своих песнях не имеют полутонов – татарская народная песня построена вся на пяти тонах – пятитонная гамма – и каждый раз, когда я допускал в своей обработке полутон, он определенным образом татар шокировал».

«Трудна очень оказалась обработка, гармонизация записанного. Сначала обрабатывал по всем правилам контрапункта и европейской гармонизации, затем приглашал знатоков песни этой национальности и воспроизводил перед ними эти песни на рояли (здесь слово употреблено в женском роде. – Ю. И.). И по большей части слышал один и тот же убийственный приговор: „не наш музыка!“

Некоторые вещи приходилось переделывать по 30-40 раз – пока, наконец, перестанут говорить – „не наш музыка!“ Всю работу приходилось ставить чисто опытным путем.

В конце концов, как будто уловил характерность их гармонии...» (многоточия источника. – Ю. И.).

Насколько долго продолжалась эпизодическая собирательская деятельность А. Эйхенвальда в Казанской губернии (Арск, Свияжск, а также Тетюши, упомянутые в рецензии Н. Богари, куда входили и чувашские населенные пункты, указанные им (Чебоксары, Ширханы, Урмары), точно определить невозможно, как и точно определить время и цели его пребывания в Казани в целом. Сам он датирует «казанский» период двояко: как пятилетие между 1912–

1917 гг. (беседа с Зензом в 1926 г. [10]) или между 1915–1920 гг. (Трудовой список служащего, составленный в 1934 г.). Однако каждая из этих датировок входит в противоречие с данными о казанской и послеказанской служебной деятельности композитора.

Если принять на веру утверждение А. Эйхенвальда о его пребывании в Казани в 1912–1917 гг., придется считать неверной запись в Трудовом списке о работе Эйхенвальда в 1912–1914 гг. дирижером оперы в Одессе. При этом никаких следов пребывания композитора в эти годы в Казани не обнаружено, а сам факт его работы в Одессе, фигурирующий во всех биографических материалах, посвященных композитору и дирижеру, в том числе в опубликованном в таком авторитетном издании, как «Музыкальная энциклопедия» [16], никогда не оспаривался и не опровергался. Подыскать для Одессы другой свободный двухлетний просвет в трудовом графике А. Эйхенвальда до Первой мировой войны тоже невозможно. Видимо, дату 1912–1917, названную в интервью, следует считать оговоркой.

Но с датированием периода пребывания А. Эйхенвальда в Казани (1915–1920) из-за включения в этот период годов послеказанской деятельности композитора согласиться полностью тоже нельзя. Более половины 1919 г. и 1920 г. из этого периода следует исключить, поскольку известно, что с марта 1919 г. Эйхенвальд пребывал в Екатеринбурге [16], с 1920 г. работал в Красноярске (см. Трудовой список служащего) и до лета 1923 г. деловых контактов с Казанью не имел. Его командировка в Казань по делам Красноярской народной консерватории в 1920 г. с целью набора для нее преподавателей к казанским делам отношения не имела.

Таким образом, пребывание в Казани не должно было бы выходить за рамки 1915–1919 гг. Именно такая датировка дана в вышеприведенной заметке «К концерту дирижера Эйхенвальда» [17], по времени написания хронологически наиболее близкой к рассматриваемым годам, но и 1915–1919 гг. в полном объеме тоже представляются сомнительными. Пока отдельными документами подтверждается пребывание А. Эйхенвальда в Казани только с весны-лета 1917 до весны 1919 г. Что могло бы быть до этого, можно лишь предполагать.

В сведениях Трудового списка А. Эйхенвальда о его работе в Казани указано лишь, кем он работал (педагогом, этнографом, дирижером

симфонических концертов). А где именно, на протяжении какого времени и в каких должностях – не конкретизируется.

Входила ли педагогическая, этнографическая и дирижерская деятельность А. Эйхенвальда в его служебные обязанности, оплачивалась ли она? Была ли эта работа постоянной (многомесячной? сезонной?) или разовой (от двух-трех дней до двух-трех недель в год). Работал ли композитор в музыкальном училище или занимался частной практикой? Насколько регулярно занимался он симфоническим дирижированием и с какими оркестрами выступал? Все эти вопросы остаются без подтвержденных фактами ответов.

Из рассказов самого А. Эйхенвальда о его работе по собиранию и обработке татарских народных песен следует, например, что он занимался этим по личному призванию и попутно с какой-то иной деятельностью, требующей пребывания в Казани и близлежащих населенных пунктах.

Занимать должность дирижера симфонического оркестра А. Эйхенвальд не мог по причине отсутствия в Казани постоянного симфонического оркестра. Симфоническими концертами оперных оркестров, устраиваемыми во время оперных сезонов, дирижировали обычно собственные театральные дирижеры. Иногда в межсезонье, особенно летом, в Казани формировали оркестр из свободных в это время казанских музыкантов. Но возглавлявшие это дело казанские деятели выстраивали его под заранее определенного постоянного дирижера. На приглашение дирижера-гастролера у них обычно не было средств. Судя по казанским газетам, комплекты которых сохранились в неполном объеме, до лета 1917 г. в качестве дирижера А. Эйхенвальд в Казани не появлялся. А если обычно внимательные газеты что-то упустили, то это не могло быть более одного-двух случайных концертов за несколько лет.

На эти вопросы четкого и однозначного ответа пока нет. Но, оставив выяснение некоторых подробностей жизни и деятельности А. Эйхенвальда на будущее, пока достаточно признать, что само его пребывание в течение какого-то времени в Казани все же не подлежит сомнению. Хотя вряд ли все эти годы он жил здесь постоянно – не отлучался на кратковременные или более длительные гастроли, не уезжал во внеслужебное время или при длительном отсутствии работы домой в Москву

или, смотря по обстоятельствам, в те же самые татарские деревни.

Запись в Трудовом списке А. Эйхенвальда о какой-то работе в том или ином году не следует воспринимать как свидетельство о работе непременно в течение всего этого года. Рабочий период может быть и недолгим. Например, в трудовом списке под 1923 г. записано, что тогда А. Эйхенвальд был «этнографом Наркомпроса в Казани». Из справки же наркомпроса от 10 августа 1923 г. (№ 7271), выданной через неделю после симфонического концерта восточной музыки, следует, что речь идет всего-навсего о дирижировании одним концертом. Но, возможно, после ухода из ГИМНа казанский концерт для А. Эйхенвальда оказался главным (или единственным) источником дохода, полученного им в 1923 г., тем более что, видимо, наркомпрос оплатил не только концертное выступление, но и произведения композитора. Нечто подобное могло происходить и в 1915–1917 гг. Не исключено, что и тогда А. Эйхенвальд появлялся в Казани на несколько дней в году, а не оставался здесь подолгу.

Не стоит забывать, что на указанное композитором время приходятся годы Первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революций и Гражданской войны. Поле деятельности А. Эйхенвальда как оперного и симфонического дирижера тогда резко сузилось, западные и южные регионы страны, где он преимущественно работал до середины 1914 г. (Одесса, Харьков, Житомир, Тифлис, Ялта), уже не могли обеспечивать его работой в прежнем объеме, да и пребывать там было небезопасно (Казань, например, в те годы была наполнена беженцами, в том числе и музыкантами, из приграничных западных районов России). О зарубежных гастролях не могло быть и речи. Неудивительно, что в этих условиях А. Эйхенвальд мог быть вынужденным согласиться на скромную преподавательскую работу и единичные, чаще всего случайные концерты в Казани.

Но в 1917 г. А. Эйхенвальд в Казани действительно закрепился и оставался здесь в течение двух лет, найдя для себя неожиданное занятие, не связанное ни с концертными выступлениями, ни с творческими композиторскими заказами. Хотя в качестве одного из дирижеров летних симфонических концертов, проходивших в Городском саду (бывшем Панаевском, ныне стадион «Динамо») с середины мая до 31 августа, наряду с именами дирижеров Я. А. Позена, Ф. С. Каца и А. П. Асланова на страницах

казанских газет появляется и имя А. Эйхенвальда, в газетах встречается информация только об одном концерте с его участием. На 13 августа 1917 г. в «Волжско-Камской речи» опубликован следующий анонс:

«Во вторник 15 августа состоится бенефис симфонического оркестра, четвертый месяц играющего в Панаевском саду.

Капитальным номером программы является 6-я симфония Чайковского, дирижировать которой будет г. Эйхенвальд. Солистами вечера выступят гг. Кац и Кличко из состава оркестра и ряд солистов и певцов, согласившихся своим участием содействовать успеху оркестровых тружеников. Примут участие в концерте певцы – гг. Ошустович и Шевцов, драматический артист г. Зубов, балерина г-жа Чарушина и балетмейстер гор<одского> театра г. Ковальский» [18].

В газете «Знамя революции» за февраль 1919 г. [19] вскользь упомянуто имя А. Эйхенвальда как председателя местного союза оркестрантов. С подобной же информацией пришлось встретиться и в заметке «К концерту дирижера Эйхенвальда». Поиски объяснения неожиданного зигзага в биографии композитора позволили выяснить следующее.

Организация профессиональных союзов, в том числе работников искусств, в Казани, как и в целом по стране, началась после Февральской революции 1917 г. Сначала в конце марта в Казани был создан Союз рабочих. Затем организационные собрания своих союзов провели киноработники, музыканты и рабочие и служащие Большого и Городского театров, а вслед за ними – оркестранты, избравшие председателем правления А. Эйхенвальда (членами правления стали дирижер А. Л. Панаев, Колпаков, Рутин, Тартомский)<sup>4</sup>.

О деятельности А. Эйхенвальда в качестве председателя Союза оркестрантов удалось выяснить немного, но очень существенное для объяснения обстоятельств, способствовавших возникновению его интереса к татарской народной музыке. Оказалось, что близкое соприкосновение композитора с татарской народной музыкой было напрямую связано с концертной деятельностью Союза оркестрантов. В те годы, когда в стране не было единого центра, занимающегося организацией и планированием концертной жизни, профессиональные союзы работников искусств, как и многие другие сою-

<sup>4</sup> Сведения предоставлены Л. А. Яковлевой и музеем Федерации профсоюзов Татарстана.



зы, в том числе весьма далекие от искусства (водники, деревообделочники и др.), а также самые разные организации и учреждения часто действовали в качестве организаторов концертов, оставляя в руках чистую выручку, используемую для собственных нужд. Нередко такие концерты устраивались и с благотворительными целями. О некоторых из подобных концертов союза оркестрантов известно из местных газет.

2 июля 1918 г. культурно-просветительный отдел Казанского совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов совместно с Казанским отделением Всероссийского союза оркестрантов провел в Городском саду «грандиозный концерт-митинг» с участием большой группы артистов и ораторов (Мантуров, Денике, Рясинцев, Пионтовский, Вегер). Дирижировал концертом П. И. Асланов, коллега Эйхенвальда по казанскому осеннему оперному сезону 1907 г. и работе в Тифлисе в начале 1910-х гг. [20].

В июле 1918 г. артисты оркестра, члены Казанского отделения Всероссийского Союза оркестрантов, через газету «Знамя революции» поблагодарили директора цирка Н. А. Никитина за предоставление возможности провести не состоявшийся бенефис оркестра. Одновременно с этим выражалось порицание управляющему цирком Крымзеру и кассиру Лялину, не сообщившим Союзу о выделенном дне, что лишило артистов возможности подготовиться к выступлению и привело к срыву бенефиса [21].

22 октября 1918 г. состоялся симфонический концерт Союза оркестрантов в обеспечение вдов и сирот «при участии оркестра Первого Советского полка, симфонического оркестра музыкантов из 50 человек и артистов оперы» [22].

11 декабря 1918 г. Союз оркестрантов организовал в Городском театре «симфонический концерт и концерт-бал». В анонсах рекламировалось участие пяти дирижеров (Р. А. Гуммерт, А. Л. Панаев, Я. А. Позен, М. С. Славинский, А. Ю. Амиго), группы солистов-вокалистов (Е. Г. Ковелькова, Копьева, К. Г. Княгинин) и инструменталистов (Ю. А. Амиго – скрипка, В. В. Кинд-Беляева – фортепьяно, Е. П. Пинке – скрипка, М. С. Славинский – виолончель), вокального квартета «Сибирских бродяг», обычно исполняющих «песни каторги и тайги», чтецов Строгановой и Набатова и объединенных духовых оркестров Первого Советского и Рабочих полков под управлением Соловьева и Балашова

с программой из произведений Вагнера, Бетховена, Римского-Корсакова, Чайковского. В концерте были исполнены «Интернационал», увертюра к опере «Риенци» Вагнера, «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Фатум» Чайковского, увертюра «Леонора» № 3 к опере «Фиделио» Бетховена, по одному из скрипичных концертов Бруха и фортепьянных Сен-Санса и др. [23].

В начале 1919 г. А. Эйхенвальд председателем союза оркестрантов еще оставался, но вскоре по объективным причинам отошел от профсоюзной деятельности. В апреле 1919 г. в Казани завершилась работа по реорганизации союзов деятелей искусств, начатая в стране еще осенью 1918 г. По сведениям певца и музыкального писателя С. Ю. Левика, оказавшегося в центре театральной профсоюзной работы Петрограда [24, с. 68], тогда Центротheater и отдельные цеховые союзы (Союз актеров, Союз оркестрантов, Союз рабочих сцены и т. д.) были реорганизованы в единый производственный Союз работников зрелищных предприятий, весной 1919 г. переименованный в Рабис (с 1924 года Всерабис). Но до Казани такая реорганизация дошла не сразу, отдельные цеховые союзы здесь действовали под своими именами до образования в апреле 1919 г. секции Рабиса под названием «Союз музыкальных тружеников» [25].

А. Эйхенвальд уехал из Казани еще до этого. С 9 марта по 19 мая 1919 г. он имел оперный ангажемент в Екатеринбурге.

### Результаты

Интенсивной концертной деятельности Союза оркестрантов, охватившей, видимо, всю Казанскую губернию, и обязана татарская музыкальная культура созданием обработок татарских народных песен и оперы «Степь» А. Эйхенвальда (см. подр.: [2], [3], [4], [5], [6]), ибо по городам и большим сельским населенным пунктам Казанской губернии (заглянув по пути в Дюртюли Уфимской губернии) композитор мог ездить только по делам Союза оркестрантов, «заделывая» концерты (не обязательно симфонические) его членов для малоискушенной уездной аудитории. И, скорее всего, именно при этих поездках, сопровождавшихся контактами А. Эйхенвальда с простонародной солдатской, рабочей и крестьянской аудиторией, а не в Казани он познакомился не только с грубыми «трактирными» песнями под неумелый аккомпанемент гармонии, так коробящими

слух композитора, но и с очаровавшими его народными напевами.

### Литература

1. *Исанбет Ю. Н.* Деятельность Антона Эйхенвальда в Казани и его окружение. (Очерки). 2014. 416 с. // Личный архив Ю. Н. Исанбет.
2. *Исанбет Ю. Н.* Статья Наки Исанбета «На путях становления татарской музыки» (1923) как источник научного комментирования // *Tatarica*. 2021. № 2 (17). С. 141–168.
3. *Исанбет Ю. Н.* Симфонический концерт восточной музыки в Казани 1923 года // *Tatarica*. 2022. № 1 (18). С. 116–139.
4. *Исанбет Ю. Н.* Концерты восточной музыки в Париже // *Tatarica*. 2022. № 1 (19). С. 66–100.
5. *Исанбет Ю. Н.* Антон Эйхенвальд и Казанский кабинет музыкального фольклора // *Tatarica*. 2023. № 1 (20). С. 76–100.
6. *Исанбет Ю. Н.* Фольклорная опера «Степь» в восприятии современников // *Tatarica*. 2023. № 2 (20). С. 120–141.
7. *Исанбет Ю. Н.* Воспоминания А. Эйхенвальда о Г. Тукае – мемуары или фантазии? // *Tatarica*. 2024. № 1 (22). С. 136–165.
8. *Кондратьева С. Н.* Музыкально-этнографическая комиссия // *Музыкальная энциклопедия*. 1976. Т. 3. Стб. 790.
9. *Эйхенвальд А.* Народная песня и музыка Казанских татар. Текст // *Вестник проев. Татнаркомпроса*. Казань, 1923. № 7–8.
10. *Зенз В.* Восточная народная музыка: беседа с композитором-этнографом А. А. Эйхенвальдом // *Дни. Париж*, 1926. 27 июня.
11. С. Т. Славный юбилей: (К 75-летию А. А. Эйхенвальда) // *Сов. музыка*. 1950. № 7. С. 80.
12. *Атанова Л. П.* Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора. Уфа: Издание башкирской молодежной газеты «Иешлек», 1992. 190 с. URL: [https://kitaptar.bashkort.org/files/sobirатели\\_i\\_issledovateli\\_bashkirskogo\\_muzykalnogo\\_folklor\\_a\\_u\\_f\\_a\\_1992.pdf?ysclid=m5ja8dsgo3196647168](https://kitaptar.bashkort.org/files/sobirатели_i_issledovateli_bashkirskogo_muzykalnogo_folklor_a_u_f_a_1992.pdf?ysclid=m5ja8dsgo3196647168) (дата обращения: 20.12.2025).
13. Статья А. С. Фере об Эйхенвальде из фондов Музея им. М. Глинки // *ГЦММК. Ф. 15. № 1678*.
14. Послужной список ординарного профессора Императорской Казанской духовной академии... Н. Ф. Катанова // *НА РТ*, ф. 10, оп. 1, д. 11482.
15. *Хаков В. Х.* Катанов Николай Федорович // *Татарская энциклопедия*. С. 262–263.
16. *Штейнпресс Б. С.* Эйхенвальд Антон Александрович // *Музыкальная энциклопедия* (1973–1982): Т. 6. М. 1982. Стб. 495.
17. К концерту дирижера Эйхенвальда // *Известия ТатЦИКа*. 1923. 1 июля. Анонс.
18. Бенефис оркестра // *Волжско-Камская речь*. 1917. 13 авг. (№ 176). Театр и музыка: Городской сад.
19. Знамя революции. 1919. фев. Дата?
20. Знамя революции. 1918. 2 июля.
21. Письмо в редакцию // *Знамя революции*. 1918. 26 июля.
22. Интересный концерт // *Знамя революции*. 1918. Дата?.
23. Большой симфонический концерт // *Знамя революции*. 1918. 13 дек. (Под акронимом: Э.)
24. *Левик С. Я.* Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962. 713 с.
25. Знамя революции. 1919. 19 апр.

## КОМПОЗИТОР АНТОН ЭЙХЕНВАЛЬД ТАТАР ХАЛЫК ЖЫРЫНА МӨРӘЖӘГАТЕНЕҢ АЛШАРТЛАРЫ

Йолдыз Нәкый кызы Исәнбәт<sup>1</sup>.

Мәкаләдә композитор Антон Александрович Эйхенвальдның (1875–1952) ижат биографиясеннән аның татар халык музыка ижатына мөрәжәгатьләренә яктылык салучы кайбер фактлар китерелә. Анализ барышында этнографның экспедицион эшчәнлегенә турындагы кайбер фәнни хезмәтләрдәге мәгълүматларда булган фактологик хаталар ачыклана.

**Төп төшенчәләр:** татар музыкасы, татар фольклоры, А. А. Эйхенвальд, Н. Ф. Катанов, фольклор-этнографик экспедицияләр

Сылтама өчен: Исәнбәт Й.Н. Композитор Антон Эйхенвальд татар халык жырына мөрәжәгатенә алшартлары // *Tatarica*. 2025. № 1 (24). 89–107 б. <https://doi.org/10.26907/2311-2042-2025-24-1-89-107>

<sup>1</sup> Автор вафат булу сәбәпле, мәкаләнең структурасы редактор М. М. Хәбетдинова тарафыннан журнал таләпләренә туры китереп төзелде. Материал музыка белгеченә шәхси архивында саклана торган «Антон Эйхенвальдның Казандагы эшчәнлегенә һәм аның даирәсе» (очерклар) кулъязмасыннан алынган [1, с. 95–113.] Әлегә мәкалә авторның безнең журналда басылган мәкаләләр циклына карый [2], [3], [4], [5], [6], [7].