

Culture, Personality and Education

Мәдәният, шәхес һәм мәгариф

Культура, личность и образование



DOI: 10.26907/2311-2042-2023-21-2-120-141

FOLKLORE OPERA “THE STEPPE” IN THE PERCEPTION OF THE CONTEMPORARIES

Yulduz Nakievna Isanbet¹,
Kazan
mileuscha@mail.ru.

This work continues a series of articles about the composer Anton Eichenwald, published in the “Tatarica” Journal in 2022-2023: “Symphony Concert of Oriental Music in Kazan in 1923” (2022, No. 1), “Concerts of Oriental Music” in Paris (2022, No. 2), “Anton Eichenwald and the Kazan Cabinet of Musical Folklore” (2023, No. 1). Based on the archival materials, our study systematizes information on the history of creation and production of his opera “The Steppe”. We prove that the composer A. Eichenwald undertook this work in order to give a new life to his arrangements of Tatar folk songs.

Key words: Tatars, Tatar music, Anton Eichenwald, opera “The Steppe”, Tatar State Opera Studio

Introduction

The history of the composition and the production of “The Steppe”, which is among the first Tatar operas created in the same decade as the operas “Sania” and “Eshche” (“A Worker”) by S. Gabashi, G. Almukhamedov and V. Vinogradov, remains one of the least studied pages in the history of Tatar music to this day. Most likely, one of the motives for “The Steppe” opera creation was the failure of the composer’s attempt to organize a symphony concert in Kazan with a program including his arrangements of Tatar folk songs. Hav-

ing lost all hope to perform his works on the concert stage of Kazan, A. Eichenwald tried to give them a new life as a thematic material and a musical basis for individual pieces in his future opera.

Materials and methods

Our analysis is based on archival materials related to A. Eichenwald’s opera “The Steppe”. The work uses descriptive, cultural-historical methods, the method of analysis and generalization.

Discussion

In the “Dictionary of Operas...” by G. Bernandt, the first edition of “The Steppe” opera dates back to 1928, the second - to 1929–1930. [1, p. 285]. However, during A. Eichenwald’s stay in Kazan in September–December 1928 (the last per-

¹ 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.

formance of the season took place on 30 December), the issue of working on the opera was not yet raised. Most likely, in 1928, only some vague idea for the work arose, and one of the motives for its creation was the failure of an attempt to organize a symphony concert in Kazan with a program based on the composer's own arrangements of Tatar folk songs.

The fact that R. Gliere's opera "Shakhzenem" (March 1927; 1st act) was staged in Russian in Baku could have prompted A. Eichenwald the idea of his opera. Previously, operas and musical comedies by Georgian and Azerbaijani composers, based on folk song material, were well known to A. Eichenwald owing to his work in Tiflis and Baku. He also knew about the Tatar operas "Saniya" and "Eshche". But the authors of such works, as a rule, were the (indigenous) carriers of the respective national cultures. The musical and literary language of the works that they created was native to them. While "Shakhzenem" was written by a composer from the outside, the one who was brought up on Russian and Western European music, and it was his first contact with a new musical language. Gliere's experience seemed so promising that it was promptly adopted in many Soviet and autonomous republics of the USSR, which were beginning to develop their own opera genre. The idea of creating an opera of this kind could have seemed unexpectedly fruitful to A. Eichenwald.

According to G. Bernandt, the list of the opera actors was as follows: Kerim, a folk singer (tenor); Amirkhan (baritone); Shafkhet, his daughter (soprano); Fatima, a matchmaker (mezzo-soprano); Biktemir, a storyteller (bass); Buzyurk, a rich merchant, a fiance (bass); Ibrahim, a hunter, a groom (tenor); 1st messenger (soprano); 2nd messenger (alto). People, guests, servants, suitors and slaves [1, p. 285] However, Russian transcriptions of some characters' names, especially the name of Shafkat, are given differently in different sources, including their Turkish-Azerbaijani variants: 1. Shafkat (Tatar) = Shafkhet (G. Bernandt), Shefkhet (A. Izmailova), Shefkhet (V. Ternovsky), Shevkhat (V. Vinogradov); 2. Fatima (Tatar; G. Bernandt) = Fatma (V. Ternovsky); 3. Karim (Tatar) = Kerim (G. Bernandt), 4. Amirkhan (Tatar; G. Bernandt) = Amir Khan [3].²

² In order to avoid excessive variation, the names of characters in the author's text are further given according to the Russian transcription of the Tatar version of the name, which is added in brackets to the name of the cited document (the note by Yulduz Isanbet).

When working on his opera, A. Eichenwald relied on the Tatar folk song musical material and used, among other things, the pieces of 1923 and 1926, which he himself had once arranged for a symphony orchestra of two pianos or for voice with piano (or with an orchestra), the works he had already tested in public: "Bibkay kyz" ("Achtuch"), "Bishek zhyry", "Gaziza baldyz" ["havalarda yoldyz"?], "Özelə yzək" ["Sibelə chəchək"?], "Taftilay", "Tugan il", "A Squadron", as well as "Kaz kanaty", "Takmak" and "Khatyn-kyzlar biyue", called "short takmach melodies" in the document used. Mentioned in the press as the names of opera pieces, the folk melodies "Irendek", "Kara Urman", "Kush belazek", "Makhbus" [4], [5] were used by A. Eichenwald for the first time. One or two songs from these lists can be considered Bashkir ones ("Irendek", "A Squadron"), which caused some Bashkir prominent figures to call "The Steppe" the Bashkir opera, while the Tatars did not consider the opera to be a Tatar one.

However, to realize the operatic idea, the author needed a literary basis. It was necessary to find an opera librettist capable of finding and developing a theme that would allow the composer to use his ready-made adaptations of folk tunes. At the same time, the author of the libretto was additionally constrained by the need to write most of the texts to already existing specific melodies. The first draft of the opera by A. Eichenwald could apparently appear no earlier than in the first months of 1929, and later, in 1929-1930, the work could be continued, for the reasons connected not so much with the music of the opera, but more with its libretto, which was repeatedly subjected to different alterations to comply with the requirements of the Soviet art of that time. It was this, rather literary than musical version of the work, that Bernandt could consider the second edition of the opera. In any case, the introduction of additional musical pieces could not have been related to serious structural changes in the opera itself, since the libretto alterations were of an external, "surplus" nature and did not concern the key moments of the work, as the new musical pieces should have been of an insert type.

Like Gliere, A. Eichenwald wrote an opera to a libretto in Russian, that is, to be performed on the Russian stage. The work had several working titles: "Ashug Kerim" [6], "The White Horse" [2] and its stage version was "The Steppe". This is due to the fact that, despite the wide usage of Tatar folk songs in his work, the author did not rule out the

possibility that Russian theaters might be interested in the opera, not only in Kazan and Ufa, but also in some "eastern" cities, primarily Tiflis and Baku. The name "Ashug Kerim" had a Caucasian reference, "The White Horse" - Tatar-Bashkir, and "The Steppe", staged in Russian Samara, - purely Russian.

The librettist of the opera in its last stage edition was A. Kochetkov, but in Eichenwald's materials there are versions of the text that belong to other authors: the libretto of "Ashug Kerim" by B. Zubakin, the poetic version of "The Steppe" by M. Artsybashev, the prologue, Biktemir's song and the epilogue to "The Steppe", by E. Strant [7].

The opera was not performed in the Tatar language either in fragments, or in its entirety; neither was the libretto translated into the Tatar language. But when covering some issues related to the fate of the opera in the Tatar press or literature, it was impossible to avoid using its title in the Tatar language. During the period of touring performances of the opera in Kazan in 1932, the Tatar name "Dala" came into use as the equivalent of Russian "The Steppe". "Ashug Kerim" was used as the same name in different transcriptions, in all other languages it was "Ashug Kerim". But it turned out it was impossible to unequivocally translate the name "The White Horse" into the Tatar language.

If Eichenwald had in mind a "white" (in Tatar: "ak") horse in the literal sense of the word, the parallel Tatar title of the opera should have been "Ak at"; however, in the absence of a direct Russian one-word equivalent, the color defined by the Tatars as "akbuz" (the Russian transcription: "akbuz") also means "white", this is the color of bleached calico, or white with a bluish (ashy, dove-colored, grayish) tint. Most likely, A. Eichenwald did not take into account the difference between "ak at" and "akbuz at", and it is unlikely that the color of the horse was so essential. From different theoretically possible translations of the name "The White Horse" into the Tatar language, the Tatars preferred "Ak buz at", which led to some erroneous conclusions about the plot of the opera and its literary sources, discussions usually based on hearsay and the title of the work.

In the Tatar and Bashkir folklore, Akbuzat is the magic horse-assistant of the batyr [8, p. 57] of a totemic, in a certain sense, divine origin (see Tatar folk proverbs No. 5688, 5689) [9, p. 486], songs "Buy gynaen zifa" [10, p. 301], "Aye Shul" [10, p. 319]; kyska жыр No. 1 40 [11, p. 45], 598 [11, p. 69], 1135 [11, p. 106]; Orenburg - Kargaly [12, p. 72] and fairy tales "Altyn kosh" [13, pp. 25-37]. In

Tatar folklore, there are no tales or legends describing the deeds of this horse.

As the words "Ak buz at" and "Akbuzat" are pronounced in a similar way, some authors, writing about "The Steppe", a priori believed its plot to be derived from the Bashkir kubair "Akbuzat". This tradition may have originated in Kazan literary and journalistic circles, but nothing of the kind had been observed in the materials of A. Eichenwald himself or those of the Samara theater before the opera was shown in Kazan. For example, published by the theater in the newspaper "Kyzyl Tatarstan", the notice, announcing the public viewing of the opera, informed about the folk Tatar-Bashkir origins of the musical material used in the work ("Tatar-Bashkort koylarennan alyp yazylgan") [14]. The similar notice in Krasnaya Tatariya mentioned (without specification) the borrowings from unnamed "ancient Tatar-Bashkir legends and songs", that is, from different works of different genres, and the plot of the opera [15]. But, after a public viewing of the opera, the Tatar writer and playwright F. Saifi-Kazanli who ought to know the literary heritage of the Tatar people claimed that it was "based on a legend sung and told among the Tatars, Bashkirs, as well as the Kazakhs and Kirghiz bordering with them, on the legend called 'Ak buz at'" [4]. A week later, the writer abruptly changed his point of view on the literary origins of the plot, but his first assessment had already been published.

A few years later, the Kazan journalist N. Kozlova also wrote about the Bashkir origins of "The Steppe" plot. "In the village of Dyurtyuli in the then Ufa province, Eichenwald found the legend "Ak buz-At" - the legend of the white horse. It is a legend of a clearly rebellious character - about the liberation of the steppe by a man who owns a white horse. The opera "The Steppe" was written based on this legend. Its hero, the folk singer of Bashkiria, Kerim <Karim>, dreams of freeing the steppe from beys-exploiters" [16], she wrote, making the hero of the opera the national singer of Bashkiria, the country that was formed only under the Soviet rule. N. Kozlova does not call the legend of the white horse itself Bashkir, but since, in her opinion, the hero of the legend is a Bashkir, this conclusion suggests itself. The only catch is that no specific legend about the liberation of the steppe by a man who owns a "white horse" has been found among the Bashkirs. The Bashkir Akbuzat has other functions and attributes.

The Ufa musicologist L. Atanova, specifying the literary source for the plot of the opera, came to

an even more unexpected conclusion that A. Eichenwald "wrote the opera 'The Steppe' to the libretto by A. <the author gives the name inaccurately: N. - Yu. I.> Kochetkov based on the Bashkir epic Akbuzat, recorded by the Bashkir folk sesen and playwright M. Burangulov" [17]. The composer, indeed, wrote two operas based on his libretto – "Mergen" (staged in 1940) and "Ashkadar" (staged in 1944), but not "The Steppe" ("Akbuzat"); moreover, he collaborated with the playwright only from the end of 1937. There was an opera created (1942) after the epic legend "Akbuzat" recorded by Burangulov, but not by A. Eichenwald, it was written by Kh. Zaimov in collaboration with A. Spadavekkia (the libretto by B. Bikbay and K. Dayan). In the course of their work on the opera "The Steppe", at the turn of the 1920s–1930s, neither A. Eichenwald nor Kochetkov could be familiar with folklore publications by M. Burangulov of the late 1930s (including "Akbuzat") as they appeared later, compared to the time when the libretto and the opera were created. An earlier record of the dastan, made by M. Burangulov in 1917, was known only to a narrow circle of Bashkir folklorists as the one having once existed - it had neither been published, nor preserved even as a manuscript.

The content of the opera can be learned from its presentation in the review by Saifi-Kazanly, which, nevertheless, is not exactly a retelling of the libretto. The writer describes the general impression that the performance, as a whole, made on him, including not only what was shown, but also told in it:

"In ancient times, when the Bashkirs and Kazakhs, leading a nomadic lifestyle, were not yet deeply crushed by the colonial oppression of industrial capitalism, when the storyteller Biktemir and the singer Karim used to be guests at weddings, there lived a manap-canton named Amirkhan. There is also his daughter Shafkat adopted by him for upbringing (the author calls her a "hostage", an inaccurate term* <*Note by F. Saifi-Kazanli>). There is a spoiled Fatima who raises Shafkat and looks after her, all her life Fatima encourages obscene pleasures and revels of the bey. Amirkhan wants to marry Fatima off; therefore, in order to show (introduce) the girl, he gathers matchmakers <and potential suitors. - Yu. I.>. Among the merchants, beys and manaps who come to see Shafkat, there is also the singer Karim.

"All the people know me. I am the singer Karim," he says.

In his song, the singer Karim describes the plight of the steppe people, offended by the beys. He appeals to give them freedom.

The storyteller Biktemir says that it is impossible to liberate the steppe without first freeing the bluish-white

horse from the hands of the beys. Karim sets out to do it and takes a bluish-white horse away from the hands of beys and manaps.

It is thanks to this horse that Karim gets Shafkat as a wife. Because by the time Karim returns to Amirkhan's house, the local beys have already persuaded, in various deceitful ways, those around them (Fatima and others) to marry Shafkat off. Karim suggests arranging equestrian competitions - horse races. Having no doubt that his mangy-looking horse will not overtake the others, the beys gladly agree to his suggestion. But in the 40-kilometer race, Karim's bluish-white horse comes first. According to the ancient custom, Amirkhan must give Shafkat to him as a wife. However, Karim has nothing to give as his dowry. The beys ask for a bluish-white horse. Karim says: "I am fighting on horseback, and when fighting on horseback, I will liberate the steppe, I cannot give you the horse."

He takes Shafkat away to the steppe without paying anything in return.

As you can see, the content of the fairy tale about the bluish-white horse is connected with the steppe, with the struggle against the beys," concludes F. Saifi-Kazanli, having said nothing about this implied struggle [4].

The first edition of the opera, consisting of three acts and six scenes, was completed in the first half of 1930. From June, A. Eichenwald persistently introduced it to musical and theater figures from different cities of the country, obviously having in mind the stage production prospects for his work. The composer's reference-list "They listened to the opera 'The Steppe'" [18], covering the period of 1930-1937, mentions fourteen authorial performance auditions, as well as four performances in excerpts on radio (one of them was a concert broadcasting) and four most important stage shows in Samara (1931), Penza (1932) and Kazan (1932).

In June and November 1930, the opera was listened to in Moscow, in August - in Tiflis, in September - in Baku and Kazan, which, in addition to the reference list, is evidenced by individual reviews given by musical and theatrical figures: V. Lossky (SABT; Tiflis) - Moscow [19], K. Dolidze, A. Tsutsunavy - Tiflis [20] (No. 959, 971), N. Bogolyubova (No. 954) - Baku [21] and S. Lopashova (No. 964) [22]. In Kazan, the opera was listened to by those close to the Tatar State Academic Theater and, in particular, S. Gabashi:

"The Directorate of the Tatar State Academic Theater has decided, in principle, to purchase your opera 'The White Horse' to be staged this 1930/31 season. But the directorate believes that it will need to be subjected to some changes, as you yourself have mentioned, in terms of its stage design, firstly, bringing it in accordance with the requirements of the director's tech-

nique, secondly, making some amendments or changes in relation to the vocal part, and thirdly, arranging it for a smaller orchestra.

It goes without saying that this circumstance will require your personal stay in Kazan for some time, approximately for two months or more.

The Directorate, bringing to your attention the abovementioned suggestions, asks you to communicate your consent and your specific terms, mainly, of course, concerning financial matters to the following address:

Kazan, Galaktionovskaya 14, Tatar State Academic Theatre, Director Mukhsinov" [2].

However, the plans for staging the opera in Kazan were not realized.

Eichenwald continued searching for possible directors of the opera. In February 1931, such well-known Moscow figures as choreographer K. Goleizovsky [23] and the opera director V. Nardov [24] gave positive reviews of "The Steppe". In April, it was auditioned in Ufa. Apparently, the review of the opera "The Steppe" by V. Murtazin [25] belongs to the famous Bashkir artist and director. In June 1931, "The Steppe" was auditioned in Samara, later it was here, in the new repertoire Middle Volga Regional Theater (opened in 1931), which used to be A. Eichenwald's native theatre (in 1930-1933, he was its conductor), that the first and the only stage production of the opera was carried out. The permission for the opera libretto was issued by the Samara Inspector of Spectacles on 7 July, 1931 [26].

Before the performance was shown, the theater had applied to the Representation of the Tatar ASSR at the Presidium of the All-Russian Central Executive Committee in Moscow with an invitation to take part in the new production. But the Representation just notified the People's Commissariat of Education of the Republic about this invitation and informed the theater that due to the lack of sufficiently competent employers in its staff, it could not directly participate in the production of this work [27].

No Tatarstan representatives attended the premiere. The Tatar-Bashkir singer and composer Gaziz Almukhametov, who had moved from Kazan to Ufa at the invitation of the Bashkir government in the early 1930s, attended the premiere, no doubt, as an envoy of Bashkiria.

The premiere of the opera "The Steppe" took place on 17 November, 1931. E. Shuvalov delivered an opening speech before the performance. In connection with the premiere, the composer was presented with a congratulatory address on behalf of the Middle Volga Theater actors. [28]. Subse-

quent performances were scheduled for 21, 24 and 29 November [29].

The performance was staged by conductor A. Eichenwald, stage director S. Malyavin, choreographers I. Bystrenina and B. Kirchheim, actors S. Nikandrov and I. Levin. The roles were played by: Kerim - V. Briginevich, Moskalenko; Amirkhan - A. Sheremetov, Sokhov; Shafkhet - Boreyko, Kazanskaya; Fatima - O. Golovina; Biktemir - M. Torchinsky; Buzyurk - R. Lopatkin; Ibrahim - Gvozdev; P. Volin; 1st messenger - Maslakova; 2nd messenger - Vdovenko [1, p. 285].

On November 18, speaking at a meeting of public organizations of the city devoted to the discussion of the performance, Gaziz Almukhametov said: "I will say that the opera "The Steppe" has been composed in such a way that it has made a great impression on me as a musician. I would like to express my hope that comrade Eichenwald will write for us, the Bashkirs, a modern opera" (quoted from: [17, p. 82]). This wish was fulfilled. In 1937, Eichenwald was invited to Ufa in connection with the preparations for the opening of a new opera house in Ufa. As there was an urgent need to form a national repertoire, he first received an order for the opera "Mergen", then for the opera "Ashkadar" (however, neither of them were based on modern life); later, the composer worked there in the Bashkir Folklore Office (1945 – 1947). For his merits in the field of Bashkir musical art, the composer was awarded the titles of "Honored Artist of the Bashkir ASSR" (1944) and "People's Artist of the Bashkir ASSR" (1945).

During his stay in Kazan on 15 September, 1932, A. Eichenwald gave for free use eight pieces from his opera "The Steppe" to the Tatar College of Arts: Shafket's arias (1st, 3rd and 5th scenes), Kerim's (1st and 5th scenes), Byuzyurka's, Fatima's and Amirakhan's ones, which is certified by the signatures of the Muzo head M. Shayevich and the chairman of the vocal section E. Kovelkova, who accepted the opera notes [30]. A. Eichenwald tried to ensure the life of his opera, if not on stage, at least in concert programs of student vocalists. It was hardly possible to hope for a theatrical production in Kazan in those times.

Literary and art figures unanimously responded to the opera "The Steppe", shown in Kazan in August as part of the summer tour of the Middle Volga Theater. In his extended article, F. Saifi-Kazanly made an attempt to evaluate Eichenwald's work in terms of the main trends in the Tatar musical culture development [4]. He finds some shortcomings in the opera, but on the whole, the music

of A. Eichenwald gains his approval as being superior to everything that was previously created by Tatar composers, including the operas "Saniya" and "Eshche". However, true to his principles to look for deviations from Marxism in works of art, F. Saifi-Kazanli finds them in the plot of the work (as for most Tatar composers, he considers their music to be non-Marxist).

"The Red Tataria" dated 12 August, 1932, published responses from conductors A. Litvinov and M. Shayeovich, director E. Shuvalov, and F. Saifi under the general heading "'The Steppe' at the Kazan Bolshoi Theater" [5]. Most likely, the published reviews of musical and theatrical figures represented a brief summary of their speeches at the discussion on 30 August. Without going beyond their competence, they dwell mainly on purely professional issues, generally evaluating the Kazan premiere of "The Steppe" as successful.

Both A. Eichenwald's opera and its performance were highly appreciated by Litvinov. In his opinion, the new opera, created as a result of great work, was a valuable contribution to the Tatar and Bashkir culture. "The composer needed not only the knowledge of opera art to compose such an integral operatic work as "The Steppe", but also a long-term study of Tatar and Bashkir melodies," he noted.

In the way of musical composition, A. Eichenwald "succeeded in creating both the orchestral and vocal sides of the opera"; as for performance, Litvinov believed that the choral ensembles sounded especially good.

Enumerating the distinctive features of the opera "The Steppe" as a musical work, Shuvalov singled out its harmonic richness, variety of techniques and lavish colors. "As early as from the first chords of the orchestral performance, you feel and see all the mastery of the orchestral texture," he wrote. The author also noticed the special melody of the fifth scene in the opera. Characterizing A. Eichenwald's performance as a conductor, Shuvalov used one capacious phrase: "The orchestra sounds good, the choirs are beautiful, as always".

Describing the musical material of the work, Shuvalov used somewhat weird phrases ("The entire musical structure is borrowed from the folk songs of the Bashkirs and Tatars, and, to the composer's credit, it must be said that ethnographism and eclecticism, these two supporters of great-power chauvinism in art, have nothing to do with Eichenwald's opera"). One might figure out what the author meant to say in the first half of his

statement. But the categorical statement about "ethnographism and eclecticism" as "supporters of great-power chauvinism" (?), apparently taken out of the context of his oral speech at the discussion of the opera, can be perceived only as an obligatory Soviet demagogic slogan, designed to protect A. Eichenwald from some charges, unknown to readers of the newspaper, that might be brought against him on an unspecified occasion.

On the whole, Shayeovich agrees with his colleagues on a high assessment of the work and its performance:

"Anton Eichenwald's opera "The Steppe" is a major artistic and musical work. The author showed himself as a great master of vocal and instrumental texture. At times, harmonization and orchestral colors in the opera fully captured the listener's attention. The performance was watched with interest.

The author of "The Steppe" entirely followed in the footsteps of his teacher - Rimsky-Korsakov, not only in terms of an exceptional arrangement of the theme, but also in terms of choosing a plot (a fairy tale-legend). ...

From the musical point of view, the composer Eichenwald wrote the opera "The Steppe" in a very original and interesting way. ...

In the third scene, the elder Biktemir's story is constructed in a very original way.

Although the entire opera is based on leitmotifs from Tatar and Bashkir songs, the whole work is written in the style of a European opera".

In terms of performance, Shayeovich finds certain shortcomings. "One of the minuses of the production is the poor diction of some vocalists and partly of the choir members, and the insufficient clarity of orchestral colors,"

he writes, understanding by "insufficient clarity of colors" not the composer's flaws, but "the absence of some instruments in the orchestra (bass clarinet, bassoon)".

One could agree with Shayeovich's opinion that "Eichenwald could have taken a more relevant plot, from the revolutionary themes of our ancient folk tales, but for the Bashkir-Kazakhs, I would choose closer times" [5].

A day later, F. Saifi-Kazanly considered the plot of the libretto unsuccessful, since it did not reflect the life of the Tatars on the Volga and the Kama and there were no examples of class struggle in it, suggesting that the composer should write a new opera about the victory of the steppe nomads over the beys. The writer praised A. Eichenwald for his accuracy in conveying the Tatar and Bashkir music national features and contrasted his work with that of his contemporaries in the person of Almukhamedov, Gabasha, Vinogradov, M.

Muzafarov and A. Klyucharev. Although confused and insufficiently literate, F. Saifi-Kazanly's assessments contributed to the adoption of a certain party attitude towards the development of Tatar music and application of the labels "anti-party", "reactionary", "conservative", "right deviant and adherent of anti-Marxist views" on individual composers. The fear of political accusations curtailed the composers' freedom of search and creativity.

The review provides detailed information about the musical material of the opera: it gives the names of eleven folk songs used in the vocal pieces, including eight known from the Parisian repertoire of 1926 and three new ones, "Kara Urman", "Kush Beləzek" and "Məkhbus"; it also mentions Tatar takmak tunes and "kyska жыр" (8–7 complex song lyrics) / "sketchy songs", as they are wrongly called in the article "The Plot Is Improper", as a musical basis for ballet pieces, their appearance on the Kazan stage being a new phenomenon; our attention is drawn to the use of folk songs not only in their entirety, but also in fragments. A. Eichenwald's special success is believed to be his arrangement of the tunes "A Squadron", "Kush beləzek", "Bibkay-kyz", and his failures - "Kara Urman", "Təftiləy", "Məkhbus" [4], [5].

The review of the People's Commissariat of Education of the TASSR, signed by People's Commissar A. Biktagirov and issued personally to A. Eichenwald the next day after the Middle Volga Opera closing performance, says as if to sum up the viewing and discussion of the opera:

"...NKP TR finds that the opera "The Steppe" is a significant scientific contribution to Tatar and Bashkir music.

The ways of arranging folk musical creative works, chosen by the composer A. Eichenwald, can further serve the development of the Tatars' musical culture" [31].

In 1932, permission to perform the opera "The Steppe" was denied. "Immediately remove the banned Eichenwald's opera "The Steppe" from the repertoire," Glavrepertkom Litovskiy telegraphed to the Samara Krailit and the Opera House [32] on 21 February, 1932, giving no reasoning behind the order. The next day, the artistic and political council (khudpolitsovet) of the theatre urgently discussed the order of the Chief Repertoire Committee and expressed its categorical disagreement with this decision in a response telegram [33].

The conductor N. Golovanov (01.04.1932), the composers M. Ippolitov-Ivanov (03.04.1932) [34] gave their positive reviews of "The Steppe", so did

Bei-Bulat Ibragimov about its version called "Ashug-Kerime" [35]. On 3 April, 1932, A. Eichenwald himself applied to the authorities concerning the ban on the production of the opera "The Steppe" [36]. Of course, these reviews, like the reviews of 1931, were organized aiming to prove to the Glavrepertkom that there were no ideological violations in the opera. Some Tatar prominent figures also spoke positively about the opera, primarily they were a group of young musicians working or studying in Moscow (singers S. Sadykova, A. Izmailova, N. Rakhmatullina, composers A. Klyucharev, M. Muzafarov, G. Almukhamodov, mandolinist I. Ilyalov) [37].

By the summer of 1932, the opera returned on stage: the libretto was rewritten in the way indicated by the Glavrepertkom. A. Eichenwald continued to work on his opera, the libretto was altered and corrected to make the plot more heroic and to strengthen its "Marxist principle" because of the threat of new prohibitions (see E. Okhitovich's appeal to the People's Commissar of Education of the RSFSR addressed to Bubnov and dated 23 May, 1933 [38]). In 1933, the anti-Eichenwald group of the Middle Volga Theater won, the composer was forced to change jobs and on August 22, 1933, he got a job as an art researcher at the Ashgabat Turkmen State Research Institute.

Eichenwald continued to look for ways to stage the opera in Kazan, hoping for the help of his Tatar friends. In particular, he asked for support from the popular singer Asiya Izmailova, who was familiar with the upper echelons of the Tatar government (see the correspondence between A. Izmailova and A. Eichenwald) [39].

The audition of the opera "The Steppe" authorial performance took place at the Tatar State Opera Studio on February 16, 1936. Before listening, A. Eichenwald introduced the audience to his approaches to the selection and arrangement of the thematic material.

The audition was attended by the heads of the CEC of the TASSR, director, deputy director, heads of the educational and literary departments and leading teachers of the studio, studio composers, studio vocalists, the authors of literary works commissioned by the studio, etc. A total of 22 people:

1. G. Baichurin, the Chairman of the Presidium of the CEC of the ATSSR;

2. T. Ayupov, a deputy head of the organizational department and the secretary of the CEC of the ATSSR;

3. N. Raisky, a professor of the Moscow Conservatory;

4. Kh. Tukhvatullin, the director of the studio;

5. E. Milkovich, an associate professor of the Moscow Conservatory;

6. N. Sherman, the head of the educational activities of the studio;

7. N. Rakhmatullina, a singer, a laureate of the All-Union Competition;

8. K. Baiburov, a violinist;

9. Mustyukov, a deputy director of the studio;

10. N. Zhiganov, a student of the Moscow Conservatory;

Studio Composers:

11. M. Muzafarov,

12. J. Faizi,

13. Z. Khabibullin,

14. F. Yarullin;

15. F. Sallavi;

Studio vocalists:

16. K. Rezvanov,

17. H. Amirova,

18. F. Mannapov;

19. M. Jalil, the head of the literary department of the studio;

20. A. Erikee, a poet;

21. Khalatov, a composer;

22. A. Kochetkov, the author of the libretto (surnames are listed in order of entry in the minutes of the discussion).

The minutes of the discussion include information about nine speeches. The text of the minutes is schematic, but the main points of the speeches are quite clear. Excerpts from them are given according to the original source.

The merits of the opera were its preservation of the national flavor (G. Baichurin) and its connection with the Tatar folk art – the legend and song folklore (F. Sallavi). G. Baichurin expressed his confidence that the opera would be popular. In this regard, A. Eichenwald was set as an example to young Tatar composers, whose music did not reach the mass audience. G. Baichurin explained it by the fact that young composers ignored Tatar song folklore, and emphasized the importance of a close connection between the composer's work and folk music.

Kh. Amirova also highlighted the need for connection with folk music, she believed that "in their works, young composers are far from folk music, therefore, they are inaccessible to the general public (for example, Zhiganov and Muzafarov). Why do Saidashev and Faizi reach out to the masses? Because in his work, Saidashev is

very close to the masses. Our composers should take this into account in their future work."

According to the composer Khalatov, the opera had "moments (the prelude "A Night in the Steppe" and a lullaby) that have been brilliantly done". F. Sallavi noted the theatrical effect of the work.

However, there were critical remarks on the opera.

N. Zhiganov "expressed certain doubts that, along with the folk melody, musical developments that stand out contrastingly against the main themes in their specificity might sound too harsh".

"Negative characters do not at all seem negative judging by the melodious sound of their arias and their leitmotifs, in some places they are more intelligible and receptive even in comparison with the heroes; nevertheless, the opera is of great value, although some amendments should be made", he said.

J. Faizi criticized the content of the opera. In his opinion, it is not enough that "the struggle for the steppe liberation is personified in the liberation of Shafket (the heroine). There is no struggle for the steppe itself." The legend is not very convincing in terms of belonging to the Tatars. Among the shortcomings of the opera, he mentioned the important role the Bashkir songs play in it, for example, the song "A Squadron". At the end of the performance, J. Faizi pointed out "the need for Tatarization" or, according to Kh. Tukhvatullin, "acclimatization" of the opera, which was picked up by the composer.

N. Raisky pointed out that some arias, especially Biktemir's one, are very high in their tessitura, which raises doubts about their performance even by an exceptionally talented tenor.

Summing up the discussion of the opera, the director of the studio Kh. Tukhvatullin proposed holding a special meeting, following which the necessary amendments could be made to the libretto and the music. He did not agree with Sallavi's suggestion that for our future theater the opera "The Steppe" would be the same thing as "Princess Turandot" was for Vakhtangov. According to Tukhvatullin, this was not possible, because, despite its merits, "The Steppe" was not the work that could determine the path of the Tatar opera theater development.

The last to speak was A. Eichenwald, who stated that his attitude to this work was that of responsibility and criticism, and expressed his readiness to continue working on the opera in order to overcome the abovementioned shortcomings [40].

Of course, in the short minutes of the discussion, the opinions of the speakers were not reflected in their entirety, but selectively and not always clearly enough. However, the final conclusions made after this meeting were formulated in a letter from Kh. Tukhvatullin to Eichenwald dated 4 March, 1936:

“Dear Anton Aleksandrovich,

In the presence of the representatives of the ATSSR, Tatar composers and poets, the opera “The Steppe”, listened by us on 16 February, impressed all those present with a solid, serious work on the folklore material of both the Tatar and Bashkir peoples. This material is well used as a thematic base, thoroughly developed and, by universal opinion, expressed in the speeches of the named comrades, as well as in the speeches of a number of artistic directors of the Studio, Tatar composers, theater workers, etc., [the opera] is generally recognized as deserving serious attention in terms of including it in the repertoire of the future State Theater of the ATSSR.

The considerations you heard about the need to make a number of amendments regarding the vocal part, the libretto and other details, the validity of which were recognized, we are sure will be implemented by you in the near future. We can inform you that the writer F. Burnashev has given his consent to participate in the revision of the libretto.

The poet F. Burnashev will arrive at our call from Kazan on 5/III this year and we hope to discuss with you a plan for translating the libretto into Tatar and a plan for the necessary changes and amendments” [42].

From the letter it is clear that the studio included the opera “The Steppe” in its long-term plan and started working on it in the direction chosen by the studio.

After the discussion of the opera, A. Eichenwald apparently stayed in Moscow for some time, awaiting the final decision on the fate of the opera. On 23 March, 1936, the secretary of the State Musical Publishing House (MUZGIZ) received the manuscripts proposed by the composer for their publication. These were “The Lullaby” (the arrangement of the Turkmen folk song) and seven pieces from the “The Steppe” - two arias (“Oh, Kerim ...”, “Oh, Amirkhan ...” and Shafkhet’s Lullaby, two songs of Kerim (“A Bee Is Buzzing...”, “My Grandfather, a Singer and a Leader...”), the Song of Fatima and the Song of Biktemir. Owing to his stay in Moscow, A. Eichenwald most likely brought them to the publishing house personally. It is also likely that he met Fatkhi Burnash, but the matter did not go beyond preliminary negotiations.

The last document that testifies to A. Eichenwald’s contacts with the Studio is a telegram from Fatkhi Burnash to the composer in Ashgabat, dated mid-May 1936, about the prospects of working on the libretto and asking director V. Nardov to join them in this process [42].

Eichenwald’s negotiations with the Moscow publishing house were also disappointing. After a long silence of MUZGIZ, about a year later, in February 1937, Eichenwald received a negative answer.

As the musical material of these pieces and the vocal parts were based on well-known Tatar folk tunes, it turned out that the publishing house found “insufficient vividness” in the primary sources themselves. In Kazan, they were rated differently.

Instead of rather vague prospects for cooperation with the Tatar State Opera Studio, which required work on adapting his music to an updated or new libretto corresponding to the taste of the Studio’s management, the libretto that had not yet been written, in May 1937, A. Eichenwald received a new tempting offer from Kazan, from a department superior to the studio: to return to the Tatar capital and head the Musical Folklore Office (see other: [43]).

Results

Eichenwald conceived the idea of the opera “The Steppe” in 1928 after his unsuccessful attempt to organize a concert in Kazan with a program of his own arrangements of Tatar folk songs. The composer included in the texture of his new work not only Tatar, but also Bashkir songs. His innovation was that it was for the first time that *kyska jыр* had served as musical material. When choosing a title for his new work: (“The Steppe”, “Dala”, “The White Horse”, “Ashug Kerim”), the composer aimed at a wide audience of viewers. A. Kochetkov, B. Zubakin, M. Artsybashev and E. Strent were involved in the creation of the libretto in different years. The plot had no parallels either with the Bashkir kubair about Akbuzat, or with ancient Tatar and Bashkir legends.

The first edition of the opera in three acts and six scenes was completed no later than the first half of 1930. A. Eichenwald launched a wide campaign to promote his work on stage: he organized auditions, letters of feedback from representatives of creative intellectuals, etc.

The premiere of the opera took place on 17 November, 1931. However, A. Eichenwald found ill-wishers in the theater. The opera was banned after its premiere in February 1932, but it was re-

stored again after being revised according to the ideological guidelines in the summer of the same year. The production received a warm response and high appreciation on the part of the Tatar public. In the spring and summer of 1933, a new wave of criticism against “The Steppe” rose, and the composer was forced to leave the Middle Volga Theater.

Conclusions

As a conclusion, I would like to quote the music lover, Prof. V. Ternovsky: “A. Eichenwald is a prominent musician who possesses Rimsky-Korsakov’s school of training. Combining many years of experience in collecting song folklore of the peoples of the USSR, especially Tatar-Bashkir songs, it is with great artistic and technical skill that he has created a wonderful piece of music. The advantage of the opera is that the author, while preserving the specificity of the Tatar-Bashkir musical harmony, at the same time, has created a composition that links it with European music” [44].

References

- Bernandt, G. B. (1962). *Slovar' oper, v pervye postavlennyykh ili izdannyykh v dorevolutsionnoi Rossii i v SSSR (1736–1959)* [Dictionary of Operas First Staged or Published in Pre-Revolutionary Russia and in the USSR]. 554 p. Moscow, Sov. kompozitor. (In Russian)
- Pis'mo S. Gabashi A. Ehikhenval'du (1930) [S. Gabashy's Letter to A. Eichenwald]. (GTSMK. F. 159, No. 1019. 1 p.). (In Russian)
- Spravka Kazanskogo muzykal'nogo uchilishcha* [A Reference from the Kazan Musical College]. GTSMK. F. 159. No. 1092. (In Russian)
- Saifi-Kazanly, F. (1932). “Dala” [“Dala”]. (Opera, 6 kyreneshtə. Anton Ehikhenval'd əsərə. Urta Idel uryş opera teatry). “Kyzyl Tatarstan”. No. 177. 6 avg. (In Tatar)
- Saifi-Kazanly, F. (1932). *Syuzhet neudachen. “Step” v Kazanskom Bol'shom teatre* [The Plot Is Improper. “The Steppe” in the Kazan Bolshoi Theatre]. Krasnaya Tatariya. 12 avg. (In Russian)
- Otzyv K. Dolidze i B. Ibragimova [K. Dolidze and B. Ibrahimov's Review]. GTSMK, f. 159, No. 959, 960. (In Russian)
- GTSMK, No. 38–40, 50, 50–52. (In Russian)
- Urmanche, F. (2008). *Tatar mifologiyase. Ehntsiklopedik syzlek. 3 t.* [Tatar Mythology. Encyclopedic Dictionary. Three Volumes]. Təz. F. Urmancheev. Pp. 57–61. Kazan, Məgarif. (In Tatar)
- Isənbət, N. (2010). *Tatar khalyk məkalləre: 3 t. 1 t.* [Tatar Folk Proverbs: Three Volumes. Vol. 1]. 622 p. Kazan, Tatar. kit. nəshr. (In Tatar)
- Tatar khalyk iəqaty: Tarikhi həm lirik əyrlar* (1988) [Tatar Folk Art: Historical and Lyrical Songs]. Təz., keresh məkalə yazuchy, isk. əzerləyche I. N. Nadirov. 486 p. Kazan, Tatar. kit. nəshr. (In Tatar)
- Tatar khalyk iəqaty: Kyska əyrlar* (1976) [Tatar Folk Art: Short Songs]. Təz., keresh məkalə yazuchy, isk. əzerləyche I. N. Nadirov. 392 p. Kazan, Tatar. kit. nəshr. (In Tatar)
- Klyucharev, A. (1986). *Tatar khalyk əyrlary* [Tatar Folk Songs]. 488 p. Kazan, Tatarstan kitap nəshriyate. (In Tatar)
- Tatar khalyk iəqaty: Əkiyatlər: 2 kitap təz* (1978) [Tatar Folk Art: Tales: Two Books]. Kh. Yarmi həm Kh. Gatina. 447 p. Kazan, Tatar. kit. nəshr. (In Tatar)
- “Dala” operasyn karau (1932) [Watch the Opera “Dala”]. Kyzyl Tatarstan. 29 iyul' (No. 170). (In Russian)
- Segodnya prosmotr “Stepi”* (1932) [Watching “The Steppe” Today]. Krasnaya Tatariya. 30 iyulya (No. 172). (In Russian)
- N. K. (1936). *Opera “Step”* [Opera “The Steppe”]. Krasnaya Tatariya. 10 sent. (In Russian)
- Atanova, L. (1992). *Mukhametsha Burangulov i bashkirskaya opera* [Mukhametsha Burangulov and the Bashkir Opera]. Skazitel'skoe i literaturnoe tvorchestvo Mukhametshi Burangulova: (sb. statei). P. 82. Ufa. (In Russian)
- Spravka-spisok “Slushali operu, ‘Step’”* [Reference List “Those Who Listened to the Opera ‘The Steppe’”]. GTSMK, No. 952. (In Russian)
- Otzyv A. Losskogo [A. Losskiy's Review]. GTSMK. No. 572, 963. (In Russian)
- Otzyv K. Dolidze, A. Tsutsunavy [K. Dolidze and A. Tsutsunavy's Review]. of GTSMK. No. 959, 971. (In Russian)
- Otzyv N. Bogolyubova [N. Bogolyubov's Review]. GTSMK. No. 954. (In Russian)
- Otzyv S. Lopashova [S. Lopashov's Review]. GTSMK. No. 964. (In Russian)
- Otzyv K. Goleizovskii [K. Goleizovskiy's Review]. GTSMK. No. 957. (In Russian)
- Otzyv V. Nardova [V. Nardov's Review]. GTSMK. No. 965. (In Russian)
- Otzyv V. Murtazina [V. Murtazin's Review]. GTSMK. No. 978-1006. (In Russian)
- Razreshenie na libretto* [Libretto Permission]. GTSMK. No. 45. 1 p. (In Russian)
- Pis'mo Predstavitel'stva TASSR pri Prezidiume VTSIK Srednevolzhskomu teatru* [Letter from the Representative Office of the TASSR at the Presidium of the All-Russian Central Executive Committee to the Middle Volga Theater]. GTSMK. F. 159, No. 1070. (In Russian)
- Privetstvennyi adres A. Ehikhenval'du ot imeni artistov Srednevolzhskogo teatra* [Congratulatory Address to A. Eichenwald on Behalf of the Actors of the Middle Volga Theater]. GTSMK. No. 1009. (In Russian)
- Afisha opery “Step”* [The Opera “The Steppe” Poster]. GTSMK. F. 159, No. 1166. (In Russian)

30. *Spravka o peredache 8 opernykh numerov Tatarskomu tekhnikum iskusstva* [Certificate of Eight Opera Pieces Transfer to the Tatar Art College]. GTSMK. No. 1888. (In Russian)

31. *Otzyv Narkomprosa ATSSR* [Review Given by the ATSSR Narkompros]. GTSMK. F. 159, No. 976. (In Russian)

32. *Telegramma Glavrepertkoma Litovskogo v adres Srednevolzhskogo teatra* [The Main Repertoire Commissar Litovskiy's Telegram to the Middle Volga Theater]. 21.03.1932. GTSMK. F. 159, No. 1076. (In Russian)

33. *Telegramma Srednevolzhskogo teatra Glavrepertkomu Litovskomu* [Telegram from the Middle Volga Theater to the Main Repertoire Commissar Litovskiy]. 22.03.1932. GTSMK. F. 159, No. 1077. (In Russian)

34. *Otzyvy dirizhera N. S. Golovanova, kompozitora M. M. Ippolitova-Ivanova* [Conductor N. Golovanov and Composer M. Ippolitova-Ivanov's Review]. GTSMK. No. 958, 961, 956. (In Russian)

35. *Otzyv Bei-Bulata Ibragimova* [Bey-Bulat Ibragimov's Review]. GTSMK. No. 960. (In Russian)

36. *Obrashchenie A. Ehikhenval'da po povodu zapreshcheniya opery "Step"* [A. Eichenwald's Appeal Regarding the Banning of the Opera "The Steppe"]. GTSMK. No. 1082. (In Russian)

37. *Otzyv zav. uchebnoi chast'yu bashkirskogo otdeleniya Moskovskoi konservatorii I. Ilyalova* [The Head of the Educational Department of the Bashkir

Branch of the Moscow Conservatory I. Ilyalov's Review]. GTSMK. No. 975. (In Russian)

38. *Obrashchenie E. A. Okhitovicha k narkomu prosveshcheniya RSFSR Bubnovu ot 23.05.1933* [E. Okhitovich's Appeal to the People's Commissar of Education of the RSFSR Bubnov dated 05/23/1933]. GTSMK. No. 970. (In Russian)

39. *Perepiska A. Izmailovoi s A. Ehikhenval'dom* [A. Izmailova's Correspondence with A. Eichenwald]. GTSMK. F. 159, No. 1020, No. 1021, No. 1022, No. 1023. (In Russian)

40. *Protokol obsuzhdeniya opery "Step"* ot 16.02.1936 [Minutes of the Discussion of the Opera "The Steppe" dated 16.02.1936]. GTSMK. F. 159, No. 1088. (In Russian)

41. *Pis'mo Kh. Tukhfatullina A. Ehikhenval'du ot 04.03.1936* [Kh. Tukhfatullin's Letter to A. Eichenwald dated 04.03.1936]. GTSMK. F. 159, No. 1038. (In Russian)

42. *Telegramma V. L. Nardova A. Ehikhenval'du* (15.05.1936) [V. Nardov's Telegram to A. Eichenwald]. GTSMK. F. 159, No. 1. 1018. (In Russian)

43. Isanbet, Yu. (2023). *Anton Ehikhenval'd i Kazanskii kabinet muzykal'nogo fol'klora* [Anton Eichenwald and the Kazan Office of Musical Folklore]. Tatarica. No. 1. (In Russian)

44. Ternovskii, V. N. (1937). *Opera "Step"* v kontsertnom ispolnenii [The Concert Performance of the Opera "The Steppe"]. Krasnaya Tatriya. 14 iyunya. (In Russian)

ФОЛЬКЛОРНАЯ ОПЕРА «СТЕПЬ» В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОКОВ

Юлдуз Накиевна Исанбет¹,
Казан,
mileuscha@mail.ru.

Данная работа принадлежит к циклу статей о композиторе Антоне Эйхенвальде, опубликованных в журнале «Tatarica» в 2022–2023 гг.: «Симфонический концерт восточной музыки в Казани 1923 года» (2022, № 1), «Концерты восточной музыки» в Париже (2022, № 2), «Антон Эйхенвальд и Казанский кабинет музыкального фольклора» (2023, № 1). Цель исследования – систематизировать на основе изучения архивных материалов сведения по истории создания и постановки оперы «Степь». Доказано, что композитор А. Эйхенвальд взялся за создание этого произведения, чтобы дать новую жизнь своим обработкам татарских народных песен.

Ключевые слова: татары, татарская музыка, Антон Эйхенвальд, опера «Степь», Татарская государственная оперная студия

Введение

История написания и постановки «Степи» – одной из первых татарских опер, созданной в

одно десятилетие с операми «Сания» и «Эшче» («Рабочий») С. Габаши, Г. Альмухамедова и В. Виноградова, по сей день остается одной из наименее изученных страниц истории татарской музыки. Вероятнее всего, одним из побудительных мотивов к созданию оперы «Степь» послужила неудача с попыткой

¹ По причине ухода из жизни автора структура статьи была выстроена в соответствии с требованиями журнала редактором М. М. Хабутдиновой.

организации в Казани симфонического концерта с программой из обработок татарских народных песен. Потеряв веру в возможность исполнения своих произведений на концертной эстраде Казани, А. Эйхенвальд попытался дать им новую жизнь в качестве тематического материала и музыкальной основы отдельных номеров будущей оперы.

Материалы и методы

Материалом для анализа послужили архивные документы, связанные с оперой А. Эйхенвальда «Степь». В работе используются описательный, культурно-исторический методы исследования, метод анализа и обобщения.

Обсуждение

В «Словаре опер...» Г. Бернандта первая редакция оперы «Степь» датируется 1928-м, вторая – в 1929–1930 гг. [1, с. 285]. Однако во время пребывания А. Эйхенвальда в Казани в сентябре–декабре 1928 года (последний спектакль сезона состоялся 30 декабря) вопрос о работе над оперой еще не стоял. Вероятнее всего, в 1928 году возник лишь какой-то смутный замысел произведения, и одним из побудительных мотивов к его созданию послужила неудача с попыткой организации в Казани симфонического концерта с программой из собственных обработок татарских народных песен.

Повлиять на возникновение оперного замысла А. Эйхенвальда могла и постановка на русском языке в Баку оперы Р. Глиэра «Шахсенем» (март 1927; 1-е действие). Оперы и музыкальные комедии грузинских и азербайджанских композиторов, построенные на народно-песенном материале, были А. Эйхенвальду хорошо известны по его работе в Тифлисе и Баку еще до этого. Знал он и о татарских операх «Сания» и «Эшче». Но авторами подобных произведений, как правило, были собственные (коренные) носители соответствующих национальных культур. Музыкальный и литературный язык создаваемых ими произведений был для них родным. «Шахсенем» же написал композитор со стороны, воспитанный на русской и западноевропейской музыке и впервые соприкоснувшийся с новым для себя музыкальным языком. Опыт Глиэра показался настолько перспективным, что его поспешили перенять во многих союзных и автономных республиках СССР, впервые осваивающих оперный жанр. Идея создания такой оперы могла показаться неожиданно плодотворной и А. Эйхенвальду.

По Г. Бернандту, список действующих лиц оперы выглядит следующим образом: Керим, народный певец (тенор); Амирхан (баритон); Шафхет, его дочь (сопрано); Фатима, сваха (меццо-сопрано); Биктемир, сказитель (бас); Бюзюрк, богатый купец, жених (бас); Ибрагим, охотник, жених (тенор); 1-й посланец (сопрано); 2-й посланец (альт). Народ, гости, слуги, женихи, невольники [1, с. 285]. Однако русские транскрипции имен некоторых действующих лиц, особенно Шафкат, в разных документах приводятся по-разному, в том числе и исходя из их турецко-азербайджанских вариантов: 1. Шафкат (татар.) = Шафхет (Г. Бернандт), Шефкет (А. Измайлова), Шефхет (В. Терновский), Шевхат (В. Виноградов); 2. Фатима (татар.; Г. Бернандт) = Фатьма (В. Терновский); 3. Карим (татар.) = Керим (Г. Бернандт), 4. Амирхан (татар.; Г. Бернандт) = Амир-хан² [3].

При создании оперы А. Эйхенвальд опирался на татарский народнопесенный музыкальный материал и воспользовался в том числе некогда обработанными им самим для симфонического оркестра двух фортепьяно или для голоса с фортепьяно (или с оркестром) произведениями 1923 и 1926 годов, уже апробированными на публике: «Бибкэй кыз» («Әч-түч»), «Бишек жыры», «Газизэ балдыз» («Һаваларда йолдыз»), «Өзелэ үзэк» («Сибелэ чэчэк»), «Тәфтиләү», «Туган ил», «Эскадрон», а также «Каз канаты», «Такмак» и «Хатын-кызлар биюе», называемые в используемом документе «короткими такмачными напевами». Упомянутые в печати в качестве названий оперных номеров народные напевы «Ирэндек», «Кара урман», «Куш белэзек», «Мәхбүс» [4], [5] использованы А. Эйхенвальдом впервые. Однако две песни из этих перечней могут считаться башкирскими («Ирэндек», «Эскадрон»), что для некоторых башкирских деятелей послужило в свое время основанием называть оперу башкирской, а для татарских – не считать оперу татарской.

Однако для реализации оперного замысла необходима была литературная основа. Предстояло найти оперного либреттиста, способного подыскать и разработать тему, позволяющую

² Во избежание излишней пестроты, имена действующих лиц в авторском тексте в дальнейшем приводятся соответственно русской транскрипции татарского варианта имени, которое в скобках добавляется и к имени цитируемого документа (примечание Юлдуз Исанбет. – М. Х.).

использовать уже готовые обработки народных напевов. При этом свободу автора либретто должна была дополнительно сковывать необходимость большую часть текстов писать под уже существующие конкретные мелодии. Первый набросок оперы А. Эйхенвальда мог появиться, видимо, не ранее первых месяцев 1929 года, а дальше, в 1929–1930 годы, могла продолжаться работа, связанная не столько с музыкой оперы, сколько с либретто, подвергавшимся неоднократным переделкам в духе требований к советскому искусству того времени. Именно этот, скорее литературный, чем музыкальный вариант произведения, мог считать второй редакцией оперы Бернандт. Во всяком случае, введение дополнительных номеров не должно было быть связано с серьезными структурными изменениями оперы, так как переделки либретто носили внешний, «прибавочный» характер и не касались узловых моментов произведения, и новые музыкальные номера должны были иметь характер вставки.

А. Эйхенвальд, как и Глиэр, писал оперу на либретто на русском языке, то есть для исполнения на русской сцене. Произведение имело несколько рабочих названий: «Ашуг Керим» [6], «Белая лошадь» [2] и – в сценическом варианте – «Степь». Это связано с тем, что, несмотря на широкое использование в произведении татарского народно-песенного материала, автор не исключал, что оперой могут заинтересоваться русские театры не только в первую очередь Казани и Уфы, но и некоторых «восточных» городов, прежде всего Тифлиса и Баку. Название «Ашуг Керим» имело кавказскую привязку, «Белая лошадь» – татарско-башкирскую, а поставленная в русской Самаре «Степь» – чисто русскую.

Либреттистом оперы в последней, сценической, редакции был А. И. Кочетков, но в материалах Эйхенвальда имеются варианты текста, принадлежащие и другим авторам: либретто «Ашуг Керим» Б. Зубакина, стихотворный вариант «Степи» М. А. Арцыбашева, пролог, песня Биктемира и эпилог к «Степи» Е. Стрэнта [7].

На татарском языке опера ни в отрывках, ни целиком не исполнялась, и либретто на татарский язык не переводилось. Но при освещении некоторых вопросов, связанных с судьбой оперы, в татарской прессе или литературе нельзя было обойтись без употребления ее заглавия на татарском языке. В период гастрольных показов оперы в Казани в 1932 году вошло в обиход

эквивалентное русской «Степь» параллельное татарское название «Дала». «Ашуг Керим» – в разной транскрипции, на всех языках «Ашуг Керим». Но однозначно перевести на татарский язык название «Белая лошадь» оказалось невозможным.

Если Эйхенвальд имел в виду «белую» (по-татарски: «ак») лошадь в буквальном смысле этого слова, параллельное татарское название оперы должно было бы быть «Ак ат», но, за отсутствием прямого однословного аналога, в русском языке называется «белым» также и цвет, определяемый татарами словом «акбуз» (русская транскрипция: «акбуз»), это – цвет отбеленной бязи, белый цвет с сизоватым (пепельным, синеватым, сероватым) отливом. Скорее всего, о различии между «ак ат» и «акбуз ат» А. Эйхенвальд не задумывался и вряд ли масть лошади была для него столь существенной. В татарских же кругах из теоретически возможных переводов на татарский язык названия «Белая лошадь» как «Ак ат» или «Акбуз ат» предпочли второй, а это привело к некоторым ошибочным умозаключениям о сюжете оперы и его литературных источниках, о которых обычно рассуждали понаслышке, исходя только из заглавия произведения.

В татарском и башкирском фольклоре Акбузат – волшебный конь-помощник батыра [8, с. 57], по происхождению тотемного, в известном смысле божественного (см. татарские народные пословицы № 5688, 5689) [9, с. 486]; песни «Буй гынаен зифа» [10, с. 301], «Әйе шул» [10, с. 319]; кыска жыр № 140 [11, с. 45], 598 [11, с. 69], 1135 [11, с. 106]; Оренбург – Каргалы [12, с. 72]; сказки «Алтын кош» [13, с. 25–37]. В татарском фольклоре отсутствуют развернутые предания и легенды о деяниях этого коня.

Из-за одинакового звучания слов «акбуз ат» и «Акбузат» отдельные авторы, пишущие о «Степи», априорно начали называть ее сюжет производным от башкирского кубайра «Акбузат». Начало такой традиции зародилось, пожалуй, в казанских литературно-журналистских кругах, в материалах же самого А. Эйхенвальда или самарского театра до показа оперы в Казани ничего подобного не наблюдалось. Например, в извещении об общественном просмотре оперы, опубликованном театром в газете «Кызыл Татарстан», речь шла о народных татарско-башкирских истоках музыкального материала произведения («татар-башкорт көйләреннән алып язылган») [14]. В аналогичном извещении

в «Красной Татарии» упоминалось (без конкретизации) о заимствовании из неназванных «старинных татаро-башкирских легенд и песен», то есть из разных произведений разных жанров, и сюжета оперы [15]. Но татарский писатель и драматург Ф. Сайфи-Казанли, ориентирующийся, казалось бы, в литературном наследии татарского народа, после общественного просмотра оперы заявил, что она «написана на основе распеваемой и рассказываемой среди татар, башкир, а также пограничных с ними казахов и киргизов легенде под названием „Акбузат“» [4]. Через неделю писатель резко изменил свою точку зрения на литературные истоки сюжета, но его первая оценка уже попала в печать.

Через несколько лет о башкирских истоках сюжета «Степи» сообщила казанская журналистка Н. Козлова. «В селе Дюртюли тогдашней Уфимской губернии Эйхенвальд нашел легенду „Акбуз-Ат“ – легенду о белой лошади. Это была легенда явно бунтарского характера – об освобождении степи человеком, владеющим белой лошастью. На тему этой легенды и написана опера „Степь“. Ее герой – народный певец Башкирии Керим <Карим> мечтает освободить степь от баев-эксплуататоров» [16], – написала она, сделав героя оперы народным певцом Башкирии, образованной лишь при советской власти. Башкирской саму легенду о белой лошади Н. Козлова не называет, но раз герой легенды, по ее мнению, башкир, то такое умозаключение напрашивается само по себе. Загвоздка только в том, что конкретной легенды об освобождении степи человеком, владеющим «белой лошастью», у башкир до сегодняшнего дня пока еще не обнаружено. У башкирского Акбузата тоже другие функции и полномочия.

Уфимский музыковед Л. Атанова, конкретизируя литературный источник сюжета оперы, пришла к еще более неожиданному выводу, что А. Эйхенвальд «написал оперу „Степь“ на либретто А. <у автора неточно: Н. – Ю. И.> Кочеткова по мотивам башкирского эпоса „Акбузат“, записанного башкирским народным сэсэном и драматургом М. Бурангуловым» [17]. На его либретто композитор, действительно, написал две оперы – «Мергэн» (пост. 1940) и «Ашкадар» (пост. 1944), но не «Степь» («Акбузат»), да и сотрудничал он с драматургом лишь с конца 1937 года. А по записанному Бурангуловым эпическому сказанию «Акбузат» создана опера (1942 г.), но не А. Эйхенвальдом, а Х. Заимовым в соавторстве с А. Спадавекиа

(либретто Б. Бикбая и К. Даяна). Во время же работы над оперой «Степь», на рубеже 1920–1930-х годов, ни А. Эйхенвальду, ни Кочеткову не могли быть знакомы позднейшие, по сравнению с временем создания либретто и оперы, фольклорные публикации М. Бурангулова конца 1930-х годов (в их числе и «Акбузата»). А более ранняя запись дастана, сделанная М. Бурангуловым в 1917 году, была известна лишь узкому кругу башкирских фольклористов только как когда-то существовавшая – она никогда не была опубликована и не сохранилась даже в рукописи.

О содержании оперы можно судить по его изложению в рецензии Сайфи-Казанли, которое тем не менее не следует рассматривать как пересказ либретто. Писатель описывает общее впечатление о сюжете оперы, сложившееся в процессе ознакомления со спектаклем в целом, включая не только показанное, но и рассказанное в нем:

«В давние-давние времена, когда башкиры и казахи, ведущие кочевой образ жизни, не были еще глубоко задавлены колонизаторским притеснением промышленного капитализма, когда сказочник Биктемир, певец Карим гостевали по свадьбам, жил один кантон-манап по имени Амирхан. Есть взятая им на воспитание дочь Шафкат (автор называет ее «заложницей», неточный термин* <*Примеч. Ф. Сайфи-Казанли>). Есть вырастившая Шафкат и приглядывающая за ней испорченная Фатима, всю жизнь потакавшая непристойным утехам и гулянкам бая. Амирхан хочет выдать Фатиму замуж, поэтому, чтобы показать (представить) девушку, собирает сватов <и потенциальных женихов. – Ю. И.>. Среди явившихся посмотреть на Шафкат купцов, баев, манапов находится и певец Карим.

„Меня знает весь народ. Я – певец Карим“, – говорит он.

В своей песне певец Карим обрисовывает тяжелое положение степного народа, обижаемого баями. Призывает освободить их.

Сказочник Биктемир говорит, что без предварительного освобождения из рук баев сизовато-белой лошади освободить степь невозможно. Карим отправляется сделать это, отбирает сизовато-белую лошадь из рук баев, манапов.

Благодаря этой лошади Карим заполучает в жены и Шафкат. Потому что к тому времени, когда Карим возвращается в дом Амирхана, тамошние баи разными обманными путями уже подготовили окружающих (Фатима и другие) выдать Шафката замуж. Карим призывает устроить конные состязания – скачки. Баи, не сомневаясь, что его шелудивая на вид лошадь не обгонит других, с удовольствием соглашаются. Но в 40-километровом забеге сизовато-белая лошадь Карима приходит первой. По древне-

му обычаю, Амирхан должен отдать Шафкат ему в жены. Но Кариму нечего дать в калым. Просят сизовато-белую лошадь. Карим говорит: „Я воюю верхом на лошади, борясь на лошади, освобожу степь, я не могу ее отдать“.

Забирает Шафкат с собой в степь безвозмездно.

Как видите, содержание сказки о сизовато-белой лошади связано со степью, с борьбой против бавев», – считает Ф. Сайфи-Казанли, ничего об этой подразумеваемой борьбе не сказавший [4].

Первая редакция оперы в 3 действиях, 6 картинах была закончена в первой половине 1930 года. Начиная с июня А. Эйхенвальд настойчиво знакомил с ней музыкально-театральных деятелей из разных городов страны, очевидно, имея в виду перспективы сценической постановки произведения. В авторской справке-списке композитора «Слушали оперу „Степь“» [18], охватывающую период 1930–1937-го годов, указано 14 прослушиваний в авторском исполнении, а также 4 исполнения по радио в отрывках (одно из них – передача концерта по трансляции) и 4 наиболее важных сценического показа в Самаре (1931), Пензе (1932) и Казани (1932).

В июне и ноябре 1930 года оперу слушали в Москве, в августе – в Тифлисе, в сентябре – в Баку и Казани, о чем, кроме справки-списка, свидетельствуют и отдельные отзывы музыкально-театральных деятелей: В. А. Лосского (ГАБТ; Тифлис) – Москва [19], К. Долидзе, А. Цуцунавы – Тифлис [20] (№ 959, 971), Н. Боголюбова (№ 954) – Баку, [21] С. А. Лопашова (№ 964) [22]. В Казани опера была прослушана в кругах, близких к Татарскому государственно-му академическому театру и, в частности, С. Габаши:

«Дирекция Тат<арского> Гос<ударственного> Академического> театра принципиально постановила приобрести Вашу оперу «Белая лошадь» для постановки в этом сезоне 1930/31 года. Но дирекция полагает, что ее нужно будет подвергнуть некоторой преработке, как это Вы сами высказались, в смысле сценического оформления, согласно требованиям режиссерской техники с одной стороны и внесения некоторых поправок или изменений по отношению к вокальной части с другой и переложения на меньшего состава оркестра с третьей стороны.

Само собою понятно, что это обстоятельство потребует личного вашего пребывания в Казани на некоторое время, примерно, месяца 2 или больше.

Дирекция доводя до вашего сведения о вышеприведенных предположениях, просит вас сообщить Вашего согласия и конкретныя ваши условия, глав-

ным образом, конечно, материального характера по адресу:

Казань, Галактионовская 14, Тат. Гос. Ак. театр, директору Мухсинову» [2].

Планы постановки оперы в Казани не были осуществлены.

А. Эйхенвальд продолжил поиски возможных постановщиков оперы. В феврале 1931 года о «Степи» положительно отзывались такие известные московские деятели, как балетмейстер К. Голейзовский [23] и оперный режиссер В. Л. Нардов [24]. В апреле ее прослушали в Уфе. Видимо, отзыв об опере «Степь», принадлежащий В. Муртазину [25], является отзывом известного башкирского артиста и режиссера. В июне 1931 года «Степь» была прослушана в Самаре, после чего именно здесь, в новом стационарном Средневожском краевом театре (открыт в 1931 г.), в то время родном для А. Эйхенвальда (в 1930–1933 годы он был дирижером труппы), и была осуществлена первая и единственная сценическая постановка оперы. Разрешение на либретто оперы выдано Самарским инспектором зрелищ 7 июля 1931 года [26].

Перед выпуском спектакля театр обратился в представительство Татарской АССР при Президиуме ВЦИК в Москве с приглашением принять участие в новой постановке. Но представительство ограничилось уведомлением об этом приглашении Наркомпроса республики и сообщило театру, что оно само, за отсутствием в его аппарате достаточно компетентных работников, не может принять непосредственное участие в постановке произведения [27].

На премьеру от Татарии никто не приехал. Татаро-башкирский певец и композитор Газиз Альмухаметов, по приглашению башкирского правительства переехавший в начале 1930-х годов из Казани в Уфу, присутствовал на премьере, без сомнения, как посланец Башкирии.

Премьера оперы «Степь» состоялась 17 ноября 1931 года. Со вступительным словом перед спектаклем выступил Е. К. Шувалов. В связи с премьерой от имени артистов Средневожского театра композитору был преподнесен адрес [28]. Последующие спектакли были назначены на 21, 24 и 29 ноября [29].

Постановку осуществил дирижер А. А. Эйхенвальд, режиссер-постановщик С. А. Малявин, балетмейстеры И. В. Быстренина и Б. Ф. Кирхгейм, художники С. И. Никандров и И. М. Левин. Роли исполняли: Керим – В. М. Бригиневиц, Москаленко; Амирхан –

А. П. Шереметов, Сохов; Шафхет – Борейко, Казанская; Фатима – О. Н. Головина; Биктемир – М. И. Торчинский; Бюзюрк – Р. М. Лопаткин; Ибрагим – Гвоздев; П. С. Волин; 1-й посланец – Маслакова; 2-й посланец – Вдовенко [1, с. 285].

Выступая 18 ноября на совещании общественных организаций города, посвященном обсуждению спектакля, Газиз Альмухаметов заявил: «Скажу, что опера „Степь“ сделана так, что на меня, на музыканта, произвела великое впечатление. У меня есть пожелание, чтобы тов. Эйхенвальд написал нам, башкирам, современную оперу» (цит. по: [17, с. 82]). Это пожелание исполнилось. Когда в связи с подготовкой к открытию в Уфе нового оперного театра возникла острая необходимость в формировании национального репертуара, в 1937 году Эйхенвальд был приглашен в Уфу, где получил заказ сначала на оперу «Мергэн», затем на оперу «Ашкадар» (правда, они обе не из современной жизни), а позднее работал там в Башкирском фольклорном кабинете (1945–1947). За заслуги в области башкирского музыкального искусства композитор был удостоен званий «Заслуженный деятель искусств Башкирской АССР» (1944) и «Народный артист Башкирской АССР» (1945).

Во время пребывания в Казани 15 сентября 1932 года А. Эйхенвальд передал Татарскому техникуму искусств в бесплатное пользование 8 номеров из оперы «Степь»: арии Шафкет (1, 3 и 5-я картины), Керима (1 и 5-я картины), Бюзюрка, Фатимы и Амирхана, что удостоверяется подписью принявших ноты заведующего Музо М. Шаевича и председателя вокальной секции Е. Г. Ковельковой [30]. А. Эйхенвальд заботился о жизни своей оперы если не на сцене, то хотя бы в концертных программах учащих-вокалистов. На театральную постановку в тогдашней Казани вряд ли можно было надеяться.

На оперу «Степь», показанную в Казани в рамках летних гастролей Средневожского театра в августе, дружно откликнулись деятели литературы и искусства. В своей развернутой статье Ф. Сайфи-Казанлы предпринял попытку оценить произведение Эйхенвальда с точки зрения основных тенденций развития татарской музыкальной культуры [4]. Он находит в опере некоторые частные недостатки, но в целом музыка А. Эйхенвальда вызывает его одобрение как превосходящая все, что было до этого создано татарскими композиторами, в том числе оперы «Сания» и «Эшче». Но, верный своим

установкам искать в художественных произведениях отступления от марксизма, Ф. Сайфи-Казанлы находит это в сюжете произведения (у большинства татарских композиторов он считает немарксистской саму музыку).

В «Красной Татарии» от 12 августа 1932 года под общей шапкой «„Степь“ в Казанском Большом театре» опубликованы отклики дирижеров А. Литвинова и М. Шаевича, режиссера Е. Шувалова, а также Ф. Сайфи [5]. Скорее всего, опубликованные отзывы музыкально-театральных деятелей представляют краткое резюме их выступлений на обсуждении 30 августа. Не выходя за пределы своей компетенции, они останавливаются в основном на чисто профессиональных вопросах, оценивая казанскую премьеру «Степи» в целом как успешную.

Высокую оценку как опере А. Эйхенвальда, так и ее исполнению дает Литвинов. Новая опера, созданная в результате большого труда, представляет, по его мнению, ценный вклад в татарскую и башкирскую культуру. «Для сочинения такого цельного оперного произведения, каким является „Степь“, композитору понадобилось не просто знание оперного искусства как такового, но и многолетнее изучение татарских и башкирских напевов», – подчеркивает он.

С точки зрения композиторской, А. Эйхенвальду «удались как оркестровые, так и вокальная сторона оперы», а с точки зрения исполнительской, «особенно хорошо звучат хоры ансамбли», – считает Литвинов.

Отличительными чертами оперы «Степь» как музыкального произведения Шувалов называет «гармоническое богатство, разнообразие технических приемов, роскошь красок». «Уже с первых аккордов оркестрового исполнения вы чувствуете и видите все мастерство оркестровой фактуры», – пишет он. Замечена автором и особенная мелодичность пятой картины оперы. Характеристика же А. Эйхенвальда-дирижера ограничена у Шувалова одной емкой фразой: «Хорошо звучит оркестр, прекрасны, как всегда, хоры».

В несколько странных выражениях («Вся музыкальная структура заимствована из народных песен башкир и татар, причем, к чести композитора, надо сказать, что этнографизму и эклектизму, этим двум сторонникам великодержавного шовинизма в искусстве, нет места в опере Эйхенвальда») характеризует Шувалов музыкальный материал произведения. Что хотел сказать автор в первой половине своего вы-

сказывания, домыслить еще можно. Но категоричное утверждение об «этнографизме и эклектизме» как «сторонниках великодержавного шовинизма» (?), видимо, вырванное из контекста его устного выступления на обсуждении оперы, воспринимается здесь только как обязательный советский демагогический лозунг, призванный оградить А. Эйхенвальда от каких-то неизвестных читателям газеты обвинений, выдвигаемых в его адрес по неуточненному поводу.

В высокой оценке произведения и его исполнения в целом солидарен со своими коллегами и Шаевич:

«Опера Антона Эйхенвальда „Степь“ является крупным художественно-музыкальным произведением. Автор показал себя как большой мастер вокальной и инструментальной фактуры. Гармонизация и оркестровые краски в опере местами привлекают внимание слушателя. Спектакль смотрелся с интересом.

Автор „Степи“ пошел целиком по стопам своего учителя – Римского-Корсакова, не только в смысле исключительной обработки темы, но и в части выбора сюжета (сказка-легенда). ...

Опера „Степь“ с музыкальной стороны сделана композитором Эйхенвальдом очень оригинально и интересно. ...

В третьей картине очень оригинально построен рассказ старца Биктемира.

Хотя вся опера строится на лейтмотивах из татарских и башкирских песен, но все произведение написано по типу европейской оперы».

В исполнительском же отношении Шаевич находит определенные недостатки. «Один из минусов постановки – плохая дикция у некоторых вокалистов и частично в хоре, и недостаточная четкость оркестровых красок», – пишет он, понимая под «недостаточной четкостью красок» не огрехи композитора, а «отсутствие в оркестре некоторых инструментов (бас-кларнет, фагот)».

Можно было бы согласиться с утверждением Шаевича, что «Эйхенвальд мог бы взять сюжет поактуальней, из революционной тематики нашей древней народной сказкой, то для башкир-казахов – отображающей более близкие времена» [5].

Через сутки Ф. Сайфи-Казанлы счел сюжет либретто неудачным, так как он не отражает жизнь татар на Волге и Каме и в нем отсутствуют моменты классовой борьбы, и предложил написать композитору новую оперу о победе степных кочевников над баями. Писатель по-

хвалил А. Эйхенвальда за точность в передаче национальных особенностей музыки татар и башкир, противопоставил его творчество современникам в лице Альмухамедова, Габаша, Виноградова, М. Музафарова, А. Ключарева. При всей запутанности и недостаточной грамотности оценок Ф. Сайфи-Казанлы, именно они способствовали формированию некоей партийной установки на пути развития татарской музыки и навешиванию на отдельных композиторов таких ярлыков, как «антипартиец», «реакционер», «консерватор», «правый уклонист и приверженец антимарсистских взглядов». Боязнь политических обвинений сковывала свободу поисков и творчества композиторов.

В рецензии дана достаточно подробная информация о музыкальном материале оперы: приведены названия 11 народных песен, использованных в вокальных номерах, в том числе восьми известных по парижскому репертуару 1926 года и трех новых сравнительно с ними «Кара урман», «Куш белэзек», «Мэхбус»; упомянуто об использовании в качестве музыкальной основы балетных номеров напевов татарских такмаков и «кыска жыр» (8–7 сложных песенных текстов) / «отрывочных песен», как они неудачно названы в статье «Сюжет неудачен», появление которых на казанской сцене было новым явлением; обращено внимание на использование народных песен не только целиком, но и в отрывках. К особым удачам А. Эйхенвальда отнесены обработки напевов «Эскадрон», «Куш белэзек», «Бибкэй-кыз», к неудачам – «Кара урман», «Тэфтиләү», «Мэхбус» [4], [5].

В отзыве Наркомпроса ТАССР за подписью наркома А. Т. Биктагирова, выданном лично А. Эйхенвальду на следующий день после закрытия гастролей Средневолжской оперы, как бы в подведение итогов просмотра и обсуждения оперы, говорится: «...НКП ТР находит, что опера „Степь“ является существенным научным вкладом в татарскую и башкирскую музыку. Избранные композитором А. А. Эйхенвальдом пути обработки народного музыкального творчества могут в дальнейшем послужить развитию музыкальной культуры татар» [31].

В 1932 году разрешение на исполнение оперы «Степь» было отменено. «Немедленно снимите репертуара постановку запрещенной оперы Степь Эйхенвальда», – без всякой мотивировки телеграфировал 21 февраля 1932 года Самарскому Крайлиту и оперному театру Глав-

репертком Литовский [32]. На другой же день художественно-политический совет (худполитсовет) театра, экстренно обсудивший приказ главреперткома, выразил свое категорическое несогласие с его решением в ответной телеграмме [33].

Положительные отзывы о «Степи» дали дирижер Н. С. Голованов (01.04.1932), композиторы М. М. Ипполитов-Иванов (03.04.1932) [34], а также Бей-Булат Ибрагимов о варианте «Ашуг-Кериме» [35]. 3 апреля 1932 года с заявлением по поводу запрещения постановки оперы «Степь» обращался и сам А. Эйхенвальд [36]. Безусловно, эти отзывы, как и отзывы 1931 г., организовывались специально, чтобы доказать Главреперткому отсутствие идеологической крамолы. Положительно отзывались об опере и некоторые татарские деятели, прежде всего группа молодых музыкантов, работающих или обучающихся в Москве (певицы С. Садыкова, А. Измайлова, Н. Рахматуллина, композиторы А. Ключарев, М. Музафаров, Г. Альмухамедов, мандолинист И. Илялов) [37].

К лету 1932 г. опера вернулась на сцену: либретто было переделано в указанном Главреперткомом направлении. А. Эйхенвальд продолжал работать над своей оперой, либретто которой переделывалось и корректировалось в сторону героизации сюжета и усиления в нем «марксистского начала», так как угроза новых запретов продолжала существовать (см. обращение Е. А. Охитовича к наркому просвещения РСФСР Бубнову от 23.05.1933 [38]). В 1933 г. антиэйхенвальдовская группа Средневожского театра победила, композитор был вынужден сменить место работы и с 22 августа 1933 г. являлся научным работником по искусству в ашхабадском Туркменском государственном научно-исследовательском институте.

Эйхенвальд продолжал искать пути к сценическому воплощению оперы в Казани, надеясь на помощь своих татарских друзей. В частности, он обратился с просьбой о поддержке к популярной певице Асие Измайловой, вхожей в верхние эшелоны татарской власти (см. переписку А. Измайловой с А. Эйхенвальдом) [39].

Прослушивание оперы «Степь» в авторском исполнении состоялось в Татарской государственной оперной студии 16 февраля 1936 года. Перед прослушиванием А. Эйхенвальд познакомил собравшихся со своими подходами к отбору и обработке тематического материала.

На прослушивании присутствовали руководители ЦИК ТАССР, руководители (директор, зам. директора, заведующие учебной и литературной частями) и ведущие педагоги студии, студийцы-композиторы, студийцы-вокалисты, авторы литературных произведений, работающие по заказу студии, и др. Всего 22 человека:

1. Председатель Президиума ЦИК АТССР Г. Г. Байчури;
 2. Заместитель зав. организационным отделом и секретарь ЦИК АТССР Т. Аюпов;
 3. Профессор МГК Н. Г. Райский;
 4. Директор студии Х. К. Тухватуллин;
 5. Доцент МГК Е. А. Милькович;
 6. Зав. учебной частью студии Н. С. Шерман;
 7. Певица, лауреат Всесоюзного конкурса Н. Рахматуллина;
 8. Скрипач К. Байбуров;
 9. Заместитель директора студии Мустюков;
 10. Студент МГК Н. Жиганов;
- Студийцы-композиторы:
11. М. Музафаров,
 12. Дж. Файзи,
 13. З. Хабибуллин,
 14. Ф. Яруллин;
- Студийцы-вокалисты:
16. К. Резванов,
 17. Х. Амирова,
 18. Ф. Маннапов;
 19. Зав. литературной частью студии М. Джалиль;
 20. Поэт А. Ерикеев;
 21. Композитор Халатов;
 22. Автор либретто А. И. Кочетков (фамилии перечислены в порядке записи в протоколе обсуждения).

В протокол обсуждения включены сведения о девяти выступлениях. Текст протокола схематичный, тем не менее основные установки выступавших достаточно ясны. Выдержки из него приведены соответственно первоисточнику.

К достоинствам оперы были отнесены сохранение в ней национального колорита (Г. Байчури) и ее связь с татарским народным творчеством – легендой, песенным фольклором (Ф. Саллави). Г. Байчури выразил уверенность, что опера будет народной. В этом отношении А. Эйхенвальд ставился в пример молодым татарским композиторам, чья музыка не доходила до массового слушателя. Последнее Г. Байчури объяснил тем, что молодые компо-

зиторы игнорируют татарский песенный фольклор, и подчеркнул необходимость тесной связи творчества композитора с народной музыкой.

На необходимость связи с народной музыкой обратила внимание и Х. Амирова, считающая, что «молодые композиторы в своих произведениях далеко стоят от фольклорной музыки и поэтому они не доходчивы до широкой массы (например, Жиганов, Музафаров). Почему Сайдашев и Файзи – доходят до массы? Потому что Сайдашев своим творчеством очень близок к массе. Это должны учесть в дальнейшей своей работе наши композиторы».

С точки зрения композитора Халатова, в опере имелись «моменты (прелюдия „Ночь в степи“, колыбельная), сделанные гениально». Ф. Саллави отметил сценичность произведения.

Но в адрес оперы были высказаны и критические замечания.

Н. Жиганов «выразил некоторые сомнения относительно того, что наряду с народной мелодией не будут ли слишком резкими разработки, которые контрастно выделяются от основных тем по своей специфике».

«Отрицательные герои по мелодичности своих арий и лейтмотивов несколько не кажутся отрицательными, что даже в некоторых местах они более доходчивы и восприимчивы даже по сравнению с героями, но, тем не менее, опера представляет большую ценность, которая нуждается в указанных поправках», – сказал он.

Дж. Файзи критиковал содержание оперы. По его мнению, недостаточно того, что «борьба за освобождение степи олицетворяется в освобождении Шафкет (героиня). Нет борьбы за степь». Мало убедительна легенда в смысле принадлежности ее татарам. К числу недостатков оперы он отнес и большую роль в ней башкирских песен, например песни «Эскадрон». В конце выступления Дж. Файзи указал «на необходимость татаризации» или, по выражению Х. Тухватуллина, которое подхватил композитор, «оклиматизации» оперы.

Н. Г. Райский указал на то, что некоторые арии, особенно Биктемира, очень высоки по своей тесситуре и вызывают сомнение в исполнимости даже нерядовым тенором.

Подводя итоги обсуждения оперы, директор студии Х. К. Тухватуллин предложил провести специальное совещание, по итогам которого внести необходимые поправки в либретто и музыку. Он не согласился с предположением Саллави, что опера «Степь» будет для нашего бу-

дущего театра тем, чем стала «Принцесса Турандот» для Вахтангова. По мнению Тухватуллина, этого не может быть, так как, несмотря на свои достоинства, «Степь» не является произведением, определяющим путь развития татарского оперного театра.

Последним выступил А. Эйхенвальд, заявивший, что относился к своему труду с ответственностью и критически, и выразил готовность продолжить работу над оперой, чтобы изжить указанные недостатки [40].

В кратком протоколе обсуждения, естественно, мнения выступающих отражены не во всей их полноте, а выборочно и не всегда зафиксированы достаточно понятно. Но конечные выводы, сделанные после этого заседания, сформулированы в письме Х. Тухватуллина Эйхенвальду от 4 марта 1936 года:

«Уважаемый Антон Александрович!

Прослушанная нами 16 февраля с. г. в присутствии представителей АТССР, татарских композиторов и поэтов опера „Степь“, на всех присутствующих произвела впечатление солидной, серьезной работы над фольклорным материалом как татарского, так и башкирского народов. Материал этот хорошо использован как тематическая база, основательно разработан и, по всеобщему признанию, нашедшему себе выражение в выступлении поименованных товарищей, а равно в выступлениях ряда художественных руководителей Студии, композиторов татар, – работников театра и др. <опера> признана в общем заслуживающей серьезного внимания в плане включения ее в репертуар будущего Государственного Театра АТССР.

Вслушанные Вами соображения о необходимости внесения ряда коррективов, касающихся вокальной части, переработки либретто и других деталей, справедливость которых он признали – мы уверены, будут Вами реализованы в ближайшие сроки. Одновременно сообщаем Вам, что писатель Ф. Бурнашев дал свое согласие на участие в переработке либретто.

Поэт Ф. Бурнашев придет по нашему вызову из Казани 5/III – с. г. и мы надеемся вместе с Вами обсудить план перевода либретто на татарский язык и план нужных изменений и поправок» [42].

Из письма явствует, что студия включила оперу «Степь» в свой перспективный план и приступила к работе над ней в выбранном студией направлении.

Некоторое время после обсуждения оперы А. Эйхенвальд, видимо, находился в Москве в ожидании окончательного решения вопроса о судьбе оперы. Например, 23 марта 1936 года секретарем Государственного музыкального

издательства (МУЗГИЗа) были получены рукописи, предложенные композитором для издания. Это Колыбельная (обработка туркменской народной песни) и 7 номеров из «Степи» – две арии («О, Керим...», «О, Амирхан...») и Колыбельная Шафхет, две песни Керима («Звенит пчела...», «Мой дед, певец и вождь...»), Песня Фатимы, Песня Биктемира. Скорее всего, используя пребывание в Москве, А. Эйхенвальд занес их в издательство лично. С Фатхи Бурнашем он тоже, скорее всего, встречался, но далее предварительных переговоров дело не продвинулось.

Последний документ, свидетельствующий о контактах А. Эйхенвальда со студией, – это телеграмма Фатхи Бурнаша композитору в Ашхабад о перспективах работы над либретто и привлечении к этому процессу режиссера В. Л. Нардова, датируемая серединой мая 1936 года [42].

Дела с московским издательством тоже были неутешительными. После длительного молчания МУЗГИЗа, примерно год спустя, в феврале 1937 года Эйхенвальд получил отрицательный ответ.

Исходя из того, что в основе музыкального материала этих номеров и собственно вокальных партий лежат известные татарские народные напевы, выходит, что издательство обнаружило «недостаточную яркость» в самих первоисточниках. В Казани их оценили по-другому.

Вместо достаточно туманных перспектив сотрудничества с Татарской государственной оперной студией, требующего работы над приспособлением его музыки к обновленному или новому, еще не написанному либретто, соответствующего вкусу дирекции студии, в мае 1937 года А. Эйхенвальд получил новое заманчивое предложение из Казани, от ведомства, вышестоящего по отношению к студии: вернуться в татарскую столицу и возглавить Музыкальный Фольклорный кабинет (см. подр.: [43]).

Результаты

Замысел создать оперу «Степь» зародился у А. Эйхенвальда в 1928 г. после неудачной попытки организовать в Казани концерт с программой из собственных обработок татарских народных песен. Композитор включил в ткань своего нового произведения не только татарские, но и башкирские песни. Его новаторство состояло в том, что музыкальным материалом

впервые послужили *кыска жыр*. При выборе названия для нового своего произведения: («Степь», «Дала», «Белая лошадь», «Ашуг Керим») композитор ориентировался на широкую аудиторию зрителей. В создании либретто в разные годы были привлечены А. И. Кочетков, Б. Зубакин, М. А. Арцыбашев, Е. Стрэнт. Сюжет не имел параллелей с башкирским кубаиrom об Акбузате, с древними татарскими и башкирскими легендами.

Первая редакция оперы в 3 действиях, 6 картинах была готова не позже первой половины 1930 г. А. Эйхенвальд развернул широкую кампанию по продвижению своего произведения на сцену: организовал прослушивания, письма-отзывы из среды творческой интеллигенции и др.

Премьера оперы состоялась 17 ноября 1931 г. Однако у А. Эйхенвальда в театре нашлись недоброжелатели. Опера была запрещена после премьеры в феврале 1932 г., снова восстановлена после доработки в свете идеологических установок летом этого же года. Постановка получила горячий отклик и высокую оценку татарской общественности. Весной-летом 1933 г. началась новая волна против «Степи», и композитор вынужден был покинуть стены Средне-волжского театра.

Выводы

В качестве заключения хотелось бы процитировать меломана, профессора В. В. Терновского: «А. А. Эйхенвальд – крупный музыкант, прошедший школу Римского-Корсакова. Соединив многолетний опыт по собиранию песенного фольклора народов СССР, в особенности татаро-башкирских песен, с большим художественным и техническим мастерством он создал прекрасное музыкальное произведение. Достоинство оперы в том, что автор, сохраняя специфичность гармонии татаро-башкирской музыки, создал в то же время композицию, связывающую ее с европейской музыкой» [44].

Литература

1. Бернандт Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР. (1736–1959). М.: Сов. композитор, 1962. 554 с.
2. Письмо С. Габаши А. Эйхенвальду // ГЦММК. Ф. 159, № 1019. 1 л. 1930 г.
3. Справка Казанского музыкального училища // ГЦММК. Ф. 159. № 1092.
4. Сәйфи-Казанлы Ф. «„Дала“ (Опера, 6 күренештә. Антон Эйхенвальд эсәре. Урта Идел

урыс опера театры)» // «Кызыл Татарстан». 1932. № 177. 6 авг.

5. *Сэйфи-Казанлы Ф.* Сюжет неудачен // «Степь» в Казанском Большом театре // Красная Татария. 1932. 12 авг.

6. Отзыв К. Долидзе и Б. Ибрагимова. ГЦММК, ф. 159, № 959, 960.

7. ГЦММК, №38–40, 50, 50–52.

8. *Урманче Ф.* Татар мифологиясе. Энциклопедик сүзлек. 3 т. / төз. Ф. Урманчиев. Казан: Мәгариф, 2008. 57–61 б.

9. *Исәнбәт Н.* Татар халык мәкалләре: 3 т. 1 т. Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. 622 с.

10. Татар халык ыжаты: Тарихи һәм лирик жырлар / төз., кереш мәкалә язучы, иск. әзерләүче И. Н. Надиров. Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. 486 б.

11. Татар халык ыжаты: Кыска жырлар / төз., кереш мәкалә язучы, иск. әзерләүче И. Н. Надиров. Казан: Татар. кит. нәшр., 1976. 392 б.

12. *Ключарев А.* Татар халык жырлары, Казан: Татарстан китап нәшрияте, 1986. 488 б.

13. Татар халык ыжаты: Өкятләр: 2 китап төз. Х. Ярми һәм Х. Гатина. Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. 447 б.

14. «Дала» операсын карау // Кызыл Татарстан. 1932. 29 июль (№ 170).

15. Сегодня просмотр «Степи» // Красная Татария. 1932. 30 июля (№ 172).

16. *Н. К.* Опера «Степь» // Красная Татария. 1936. 10 сент.

17. *Атанова Л.* Мухаметша Бурангулов и башкирская опера // Сказительское и литературное творчество Мухаметши Бурангулова: (сб. статей). Уфа: 1992. С. 82.

18. Справка-список «Слушали оперу „Степь“» // ГЦММК, № 952.

19. Отзыв А. Лосского // ГЦММК. №572, 963.

20. Отзыв К. Долидзе, А. Цуцунавы // ГЦММК. № 959, 971.

21. Отзыв Н. Боголюбова // ГЦММК. № 954.

22. Отзыв С.А. Лопашова // ГЦММК. № 964.

23. Отзыв К. Голейзовский // ГЦММК. № 957.

24. Отзыв В.Л. Нардова // ГЦММК. № 965.

25. Отзыв В. Муртазина // ГЦММК. № 978-1006.

26. Разрешение на либретто // ГЦММК. №45. 1 л.

27. Письмо Представительства ТАССР при Президиуме ВЦИК Средневожскому театру // ГЦММК. Ф. 159, № 1070.

28. Приветственный адрес А. Эйхенвальду от имени артистов Средневожского театра // ГЦММК. № 1009.

29. Афиша оперы «Степь» // ГЦММК. Ф. 159, № 1166.

30. Справка о передаче 8 оперных номеров Татарскому техникуму искусства // ГЦММК, № 1888.

31. Отзыв Наркомпроса АТССР // ГЦММК. Ф. 159, № 976.

32. Телеграмма Главреперткома Литовского в адрес Средневожского театра. 21.03.1932. // ГЦММК. Ф. 159, № 1076.

33. Телеграмма Средневожского театра Главреперткому Литовскому. 22.03.1932. // ГЦММК. Ф. 159, № 1077.

34. Отзывы дирижера Н.С. Голованова, композитора М.М. Ипполитова-Иванова // ГЦММК. №958, 961, 956.

35. Отзыв Бей-Булата Ибрагимова // ГЦММК. №960.

36. Обращение А. Эйхенвальда по поводу запрещения оперы «Степь» // ГЦММК. № 1082.

37. Отзыв зав. учебной частью башкирского отделения Московской консерватории И. Илялова // ГЦММК. №975.

38. Обращение Е. А. Охитовича к наркому просвещения РСФСР Бубнову от 23.05.1933 // ГЦММК. №970.

39. Переписка А. Измайловой с А. Эйхенвальдом // ГЦММК. Ф. 159. №1020, № 1021, № 1022, № 1023.

40. Протокол обсуждения оперы «Степь» от 16.02.1936 // ГЦММК. Ф. 159. №1088.

41. Письмо Х. Тухфатуллина А. Эйхенвальду от 04.03.1936 // ГЦММК. Ф. 159, № 1038.

42. Телеграмма В. Л. Нардова А. Эйхенвальду. 15.05.1936. // ГЦММК. Ф. 159, № 1 1018.

43. *Исанбет Ю.* Антон Эйхенвальд и Казанский кабинет музыкального фольклора // Tatarica. 2023. №1/

44. *Терновский В. Н.* Опера «Степь» в концертном исполнении // Красная Татрия. 1937. 14 июня.

«ДАЛА» ФОЛЬКЛОР ОПЕРАСЫН ЗАМАНДАШЛАРЫНЫҢ КАБУЛ ИТҮЕ

Йолдыз Нәкый кызы Исәнбәт,
Казан,
mileuscha@mail.ru

Өлеге хезмәт композитор Антон Эйхенвальд турында 2022-2023 елларда «Tatarica» журналында басылган мәкаләләр циклына карый. Циклда «1923 елда Казанда көнчыгыш

музыкасының симфоник концерты» (2022, №1), «Парижда Көнчыгыш музыкасы концертлары» (2022, №2), «Антон Эйхенвальд һәм Казан музыкаль фольклор кабинеты» (2023, №1) мәкаләләре дөнья күрдө. Тикшеренү максаты – архив материалларын өйрәнү нигезендә «Дала» операсының язылу һәм куелу тарихы буенча мәгълүматларны системага салу. Композитор А. Эйхенвальд әлегә әсәрне иҗат итәргә үзе эшкәрткән татар халык җырларына яңа сулыш өрү максатыннан алына.

Төп төшенчәләр: татарлар, татар музыкасы, Антон Эйхенвальд, «Дала» операсы, Татар дәүләт опера студиясе