

ЮБИЛЕИ

ANNIVERSARIES

*Л. В. Бражник*

**Музыкальный язык инструментальных произведений  
Ф. Ахметова: к 85-летию композитора**

**Аннотация**

В статье рассматривается музыкальный язык инструментальных произведений Ф. А. Ахметова. Выявляются закономерности мелодики как тематического компонента произведений, в том числе мелодика с ладоинтонационной организацией, включающей пониженные ступени, а также мелодика на основе ладов трихордной ангемитоники. Классические полифонические формы и приёмы развития дополнены в произведениях Ахметова разнообразными фактурными остинато, динамизирующими общий процесс. Среди прочих средств весьма интересны остинатные формулы на основе пентаккордов. В тексте статьи неоднократно цитируются высказывания композитора по поводу тех или иных явлений в татарской музыке XX века, а также характеризующие его собственную творческую позицию.

**Ключевые слова:** Ф. А. Ахметов, инструментальные произведения, трихордная ангемитоника, полифонические формы и приёмы развития, фактурные остинато, пентаккорды.

*L. V. Brazhnik*

**The musical language of instrumental works by F. Akhmetov:  
commemorating the 85<sup>th</sup> anniversary of the composer**

**Summary**

The article discusses the musical language of instrumental works by F. A. Akhmetov. Consistent patterns of melodic style as a thematic component of works are identified, as well as melodies with modal organization, including lowered degrees, and melodics, based on modes of trichordal angemitonics. Classical polyphonic forms and methods of development are supplemented in the Akhmetov's works by a variety of textured ostinato, dynamizing the general process. Among other means, pentachord based ostinato formulas are notable. The text of the article quotes the composer's remarks about various phenomena in Tatar music of the 20<sup>th</sup> century, as well as characterizing his own creative position.

**Keywords:** F. A. Akhmetov, instrumental works, trichordal angemitonics, polyphonic forms and methods of development, textured ostinato, pentachords.

---

Статья поступила: 27.07.2020.

Татарский композитор Фасиль Ахметович (Ахметгалиевич) Ахметов (1935–1988) прожил яркую творческую жизнь. Он — автор камерно-инструментальных и симфонических произведений разных жанров, более трёхсот песен и романсов, музыки к театральным постановкам, пьес для детей. Ф. А. Ахметов был удостоен целого ряда почётных званий и наград — заслуженный деятель искусств РСФСР и ТАССР, народный артист РТ. За Симфоническую поэму памяти Ф. Яруллина композитору была присуждена Государственная премия РСФСР им. М. И. Глинки, за Симфонию, посвящённую городу Казани (позже названную Казанской), — Государственная премия РТ им. Г. Тукая. При жизни композитора его музыка звучала в концертных залах Казани и Москвы, других городов России, а также зарубежных стран. О творчестве Ф. А. Ахметова написано немало публицистических и научных работ. В этом ряду несомненный интерес представляют те из них, в которых запечатлено «авторское слово», то есть высказывания самого композитора о тех или иных проблемах и явлениях в татарской музыкальной культуре XX века. К таким работам следует прежде всего отнести интервью, данное Ф. А. Ахметовым С. И. Гурарию. Текст беседы зафиксирован в первом разделе книги «Диалоги о татарской музыке» [5. С. 5–15]. К этому времени композитор уже был автором многих известных произведений. Его интересные суждения цитируются далее.

Ф. А. Ахметов принадлежит к так называемому среднему поколению татарских композиторов. О творчестве своих предшественников — композиторов-классиков он отзывался с искренним уважением: «Первая татарская опера, первая татарская симфония, первый татарский балет... В самом деле, сколько уже было сделано до нас! Я часто с благодарностью думаю о том замечательном вкладе в национальное музыкальное искусство композиторов старшего поколения, о нерасторжимой

преемственности творческих традиций, об удивительной цельности процесса развития татарской музыки» [5. С. 6].

Выбор Ф. Ахметовым профессии музыканта был сопряжён с целым рядом трудностей разного плана, которые он преодолевал всю жизнь. Поступив в Казанское музыкальное училище как баянист, Фасиль Ахметов заканчивает его уже как композитор по классу профессора Казанской консерватории А. С. Лемана. Ф. А. Ахметов вспоминает: «Где-то в конце третьего курса Альберт Семёнович пришёл к нам в училище на встречу со студентами. Это было после присуждения ему Государственной премии СССР за скрипичный концерт. Я решился и сыграл ему несколько сочинённых мною к тому времени мелодий. Альберт Семёнович сказал: „Немедленно ко мне в класс, вам надо учиться“. Так я стал учеником А. С. Лемана, закончил по его классу училище, консерваторию, аспирантуру. Леман верил в своих учеников. Приобщая нас к современному композиторскому мышлению, он старался развивать то индивидуальное, что было в нас» [5. С. 8]. Громадной заслугой А. С. Лемана явилось создание казанской композиторской школы, где получили образование многие известные композиторы, в том числе из республик Поволжья. Леману действительно всегда удавалось направлять своих талантливых учеников на индивидуальное воплощение их творческих замыслов. Да и сам Ф. Ахметов, начиная свой путь композитора, не мог не задумываться над вопросами соотношения постигаемых им техник классического и современного композиторского письма с узнаваемостью национального — татарского колорита.

Как известно, татарская музыка, как и музыка ряда других культур Поволжья и Приуралья, относится к так называемым пентатонным музыкальным культурам [11. С. 309]. Получило также распространение определение «пентатонная зона», данное классиком татарской музыки Н. Г. Жигановым [6. С. 27]. И хотя вопросы сохранения пентатоники при

освоении жанров профессионального искусства успешно решались в произведениях первых татарских композиторов, Ф. Ахметов, как и молодые композиторы — его современники и друзья, хорошо осознавал необходимость собственного подхода к органичному совмещению национального с инонациональным. В решении этой проблемы проявилось одно из важных свойств музыкального языка произведений Ф. Ахметова. Отвечая на опрос С. Гурария о пентатонике в связи с творчеством татарских композиторов, Ф. Ахметов замечает: «На сегодняшний день музыка композиторов пентатонной зоны не есть нечто замкнутое. Лично я никогда искусственно не ограничиваю себя рамками пентатоники, хотя и никогда не забываю, что я татарский композитор» [5. С. 12]. Эта позиция Ахметова нашла подтверждение в целом ряде образцов мелодики как тематического компонента его инструментальных и симфонических произведений 1960–1970-х годов.

Интересно отметить, что уже в одном из самых ранних сочинений Ф. Ахметова — Первом струнном квартете основные темы всех частей

«не ограничены рамками» пятиступенности. Начальные такты мелодии главной темы первой части основаны на пентатонике *h-d-e-fis-a* (3.2.2.3) с подключением затем шестой ступени *cis* и созданием с помощью вводнотоновой интонации *cis-d* «тихой» кульминации (авторская ремарка *dolce*). Попутно в этой теме можно отметить квантитативную метрику, свойственную традиционному татарскому мелосу (см. пример 1).

По-иному организован интонационный процесс в ведущей теме (соло виолончели) второй части этого произведения. Общий звуковой состав мелодии с ладовой основой мажорного наклонения — восьмиступенный с преобладанием ангемитонно-трихордных оборотов, но и наличием вспомогательных и проходящих звуков с полутоновыми сопряжениями. Особое внимание привлекает интонация *b-ces-b*, весьма украшающая звучание неким восточным колоритом (см. пример 2).

Первый струнный квартет был написан Ф. Ахметовым в годы учёбы в Казанской консерватории и впервые прозвучал в исполнении

1

**Allegro**

Violino I

*f*

*dolce*

2

**Andante sostenuto**

Violoncello

*v solo*

*mf*

*sf*

*f*

студентов-струнников вуза. Позже это произведение вошло в репертуар известного московского Квартета им. А. П. Бородина и неоднократно исполнялось за границей. Струнный квартет Ф. Ахметова в числе других студенческих работ был представлен Д. Д. Шостаковичу во время его приезда в Казань. Как вспоминает Ф.А. Ахметов: «Мог ли я предполагать, что удостоюсь похвалы самого Шостаковича! Ко всеобщему удивлению, мой струнный квартет привлёк его внимание и заслужил слова одобрения. Дмитрий Дмитриевич дал мне путёвку в жизнь. Сказанные им обо мне слова „он — прирождённый симфонист“, впоследствии не раз придавали мне веру в свои силы в работе над многими симфоническими произведениями.

Что касается его влияния на мою музыку, то оно несомненно. Да, меня всегда поражало „железное“ логическое мышление, мастерство интонационного развития и так далее — о Шостаковиче можно говорить бесконечно» [5. С. 10].

Несомненное влияние Шостаковича, которое отмечает Ахметов, проявилось, в частности, в интонационно-мелодической характеристике некоторых инструментальных тем произведений молодого композитора. Речь идёт о ладах Шостаковича, то есть ладах минорного наклона с низкими ступенями. Во второй части Квинтета для духовых инструментов Ф. Ахметова отличительной особенностью мелодии флейты является наличие десяти ступеней, в том числе пониженных *b*, *es* (см. пример 3).

Такой тип интонационного развития с чередованием натуральных и пониженных ступеней стал для ряда последующих сочинений Ф. Ахметова одним из способов динамизации тематического материала уже в процессе его экспонирования. Следует добавить, что Квинтет для духовых инструментов, созданный в 1967 году и посвящённый А. С. Леману, явился результатом работы Ф. А. Ахметова, связанной с познанием и освоением выразительных свойств тембрики и технических возможностей духовых инструментов. Ранее, до Квинтета, Ахметов сочинил Сонату для флейты и фортепиано,

Адажио для кларнета и фортепиано, Скерцо для фагота, Фантазию для деревянных духовых инструментов. Эти сведения приводятся для того, чтобы была очевидна ответственность молодого композитора по отношению к избранной профессии, свойственная Ф. А. Ахметову и далее — на протяжении всего творческого пути.

Примеры мелодики с высотно варьируемыми ступенями в рамках экспозиционного изложения тематического материала есть и в других сочинениях Ахметова, в том числе в Симфонической поэме памяти Ф. Яруллина. Основная тема произведения уже после первых тактов подвергается существенной интонационной трансформации. Обостряет звучание не только вводно-тонная ступень *a*, но в большей степени низкие ступени — квинтовая *fes* и секундовая *ces* (см. пример 4).

Для темы фуги (разработочный раздел Поэмы) Ахметов избирает один из значимых интонационных элементов основной темы произведения — обострённо звучащую малотерцовую интонацию с нисходящим секундовым заполнением. В процессе развёртывания темы подчёркнуты полутоновые тяготения ступеней. В данном случае образуется явная интонационно-ладовая арка между основной темой Поэмы и темой фуги. В этой теме, появляющейся на гребне главной кульминации, воплощается тот накал чувств, который продиктован программным замыслом произведения (см. пример 5).

Совсем иной тип тематизма представлен в Партите — Втором струнном квартете, созданным, как и Первый квартет, ещё во время учёбы в консерватории. Партиту можно рассматривать как собрание инструментальных тем с ангемионно-трихордной мотивикой. При этом во всех частях произведения использованы разные формы и приёмы полифонической техники — имитации, каноны, стретты, двойные контрапункты. Как считает композитор: «Мне кажется, полифоническое мышление вообще свойственно для татарской музыки. Ведь пентатоника не имеет острых тяготений, в ней больше простора для полифонической многоплановости» [5. С. 11]. (Эти слова напрямую

3

**Lento**  
solo

Flauto

4

**Adagio**

Violoncelli

5

**Vivo**

относятся к тематическому материалу Партиты, хотя в данном случае Ахметов отвечает на вопрос о Симфонической поэме.) В первой части Партиты, названной композитором Двойной фугой, основой первой темы является пентатоника *h-d-e-fis-a* (3.2.2.3). В теме очевидны признаки, выявляющие её изначальную инструментальную предназначенность: репетиции звуков, скачок с заполнением, паузы на сильных долях (см. пример 6).

Звучание второй темы активизируется за счёт контрастного интонационно-ритмического остинато противосложения (см. пример 7).

Развитие тем в первой части образует классическую структуру двойной фуги. Обе темы изложены с соблюдением тонико-доминантовых тональных соотношений (вернее, тонально-модальных, учитывая ладовую характерность тематического материала) и

удержанными противосложениями. Ведущая тема второй части Партиты (часть названа Бас-со остинато) — лирическая мелодия, звучащая в начале части в партии виолончели. В её основе пентатоника *d-f-g-a-c* (3.2.2.3) (см. пример 8).

Постепенное подключение тембров образует стройное четырёхголосие с выразительной мелодической линией каждого из голосов. Центральным эпизодом полифонических вариаций становится фуга.

Третья часть Партиты, как и вторая, представляет собой синтез жанров. Композитор называет третью часть Токкатой, используя как основную движущую силу мотивы интонационно-ритмического остинато из первой части. Формой Токкаты является двухтемная фуга. В теме виолончели легко обнаруживается связь с лирическими темами произведения. Во второй альтернативной теме (нумерация тем простав-

6

**Allegretto**

Solo

7

Solo

8

**Andante**

Con sord

*p molto espressivo*

лена самим автором) эти связи внешне отсутствуют. На первый план выступает активная ритмическая пульсация, хотя в теме преобладают всё те же трихордные мотивы (см. пример 9).

Общим с первой частью Партиты является остигатный рисунок противосложений, сохраняющийся на протяжении всей Токкаты. Благодаря этому третья часть может быть трактована как репризная в общей структуре произведения. Активная ритмическая моторика второй темы и противосложений создают своего рода «вечное движение» в Токкате. Но не только эту функцию выполняют удержанные противосложения в Партите. Для композитора такого рода остигатные формулы были способом «собирания», то есть метрической организации мелодических линий голосов в единое целое. В следующем примере приведены заключительные такты третьей части Партиты (см. пример 10).

Подобные приёмы использовались Ф. Ахметовым и в Первом струнном квартете, затем в Квинтете для духовых инструментов, в Симфонической поэме и других произведениях.

Среди таких приёмов весьма интересны те из них, которые представляют собой разновидности линейной гармонии. По определению Ю. Н. Холопова, «Линейная гармония в широком смысле — преобладание линии над аккордом, то есть перевес горизонтальной цельности над вертикалью» [13. С. 179]. Мелодия кларнета в побочной теме финала Квинтета для духовых инструментов звучит на фоне многократно повторяемых мелодизированных голосов остальных тембров, образующих по вертикали пентаккорд (термин Ю. Н. Холопова [14. С. 6]), то есть пентатонику *e-g-a-h-d* (см. пример 11).

Красочность звучания подобного типа аккордов и их соответствие ладовому строю мелодики привлекала и привлекает татарских композиторов всех поколений. У Ф. А. Ахметова это проявилось в большей степени в песнях и романсах, где пентаккордами разных структурных вариантов представлены все гармонические функции. В инструментальных произведениях к пентаккордике Ф. А. Ахметов обращается значительно реже. В этом плане ис-

9

Allegro

II

f

mf

I V

p

10

II

f

I

pizz. V arco

p

f

mf

p

sff

mf

sff

pizz.

mf

sff

pizz.

mf

sff

11

solo

mf molto espress.

ключение составляет Сонатина для фортепиано. В данном произведении композитор не мог не использовать ладово окрашенную аккордику и не только как гармоническое «сопровождение» мелодии на основе трихордной ангемитоники (пентатоники, гексатоники). Пентаккорды в Сонатине получили разное воплощение. В крайних частях — первой и третьей — приём остинато повторяемых пентаккордов нетерцового строения создаёт необходимую для данных частей динамику звучания. В первой части так

представлена побочная тема (см. пример 12).

Пентаккордика подобного строения и с той же динамической функцией используется и в ряде разделов финала Сонатины. Во второй части произведения линейная гармония — «горизонтальные» пентаккорды — воспринимаются как один из голосов дуэта мелодических линий: верхнего ведущего голоса и нижнего, при том с определённо выраженной гармонической функциональностью. В этой линии звучание обостряется

12

**Sostenuto poco meno mosso**

The musical score for Example 12 is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two systems. The first system features a treble clef staff with dynamics *p*, *mf*, *p*, and *mf*, and a bass clef staff with a penta-cord symbol. The second system features a treble clef staff with dynamics *p*, *m.d.*, and *f*, and a bass clef staff with penta-cord symbols.

13

**Andante espressivo**

The musical score for Example 13 is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three systems. The first system features a treble clef staff with dynamics *p* and *cantabile*, and a bass clef staff with dynamics *p* and *legato*. The second system features a treble clef staff with dynamics *mf dolce* and a bass clef staff with dynamics *mf dolce*. The third system features a treble clef staff with dynamics *mf dolce* and a bass clef staff with dynamics *mf dolce*.



малосекундовыми сегментами, вводимыми композитором в состав линейной гармонии (см. пример 13).

Даже эти два примера свидетельствуют об умении Ахметова слышать и органично воплощать в условиях классической формы многообразие выразительных свойств пентаккордов.

В заключение отметим следующее. Инструментальные произведения Ф. А. Ахметова — очень интересный пласт его творческого наследия. Изучение этих сочинений расширяет знания о татарской профессиональной музыке 1960–1970-х годов. В этот период многие татарские композиторы обращались в своём творчестве к использованию полифонии — полифонических форм и разнообразных приёмов развития. Примерами могут служить «Симфонические песни» Н. Г. Жиганова, Соната № 1 для фортепиано и Трио для скрипки, альты и виолончели Р. А. Еникеева, Соната для флейты и кларнета М. З. Яруллина, его же оратория «Кеше» («Человек») и многие другие сочинения. В этом ряду достойное место занимают произведения Ф. А. Ахметова с ярко выраженной индивидуальной трактовкой тематического материала и методов его развития.

Уместно ещё раз обратиться к авторской позиции Фасиля Ахметгалиевича Ахметова: «Творческое мироощущение художника неповторимо. Лично я понимаю так: без традиций нет и будущего. А традиции корнями своими уходят в народную музыкальную стихию» [5. С. 15]. Эти слова воспринимаются как его напутствие — совет и завет татарским композиторам последующих поколений.

## Список литературы

## References

1. Бражник Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2002. — 282 с. [*Brazhnik L. V. Angemitonika v modal'nyh i tonal'nyh sistemah: Na primere muzyki tyurkskih i finno-ugorskih narodov Povolzh'ya i Priural'ya.* — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2002. — 282 s.].
2. Бражник Л. В. Пентаккорды как явление модальной гармонии в произведениях татарских композиторов. Лекции по курсу «Гармония». — Казань: Казан. гос. консерватория, 1992. — 46 с. [*Brazhnik L. V. Pentakkordy kak yavlenie modal'noj garmonii v proizvedeniyah tatarskih kompozitorov. Lekcii po kursu «Garmoniya».* — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 1992. — 46 s.].
3. Бражник Л. В. Татарская профессиональная музыка 1920–1950-х годов: Проблемы музыкального языка. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2019. — 131 с. [*Brazhnik L. V. Tatarskaya professional'naya muzyka 1920–1950-h godov: Problemy muzykal'nogo yazyka.* — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2019. — 131 s.].
4. Гиришман Я. М. Пентатоника и её развитие в татарской музыке. — М.: Музыка, 1960. — 182 с. [*Girshman Ya. M. Pentatonika i eyo razvitiye v tatarskoj muzyke.* — M.: Muzyka, 1960. — 182 s.].
5. Гурарий С. И. Диалоги о татарской музыке. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. — 153 с. [*Gurarij S. I. Dialogi o tatarskoj muzyke.* — Kazan': Tatar. kn. izd-vo, 1984. — 153 s.].
6. Дискуссия о советском симфонизме // Советская музыка. — 1955. — № 5. — С. 26–48 [*Diskussiya o sovetskom simfonizme // Sovetskaya muzyka.* — 1955. — № 5. — S. 26–48].
7. Леман А. С. О национальном и интернациональном началах в современной музыкальной педагогике // Музыкальные культуры народов: Традиции и современность. — М.: Сов. композитор, 1973. — С. 235–239 [*Leman A. S. O nacional'nom i internacional'nom nachalah v sovremennoj muzykal'noj pedagogike // Muzykal'nye kul'tury narodov: Tradicii i sovremennost'.* — M.: Sov. kompozitor, 1973. — S. 235–239].
8. Луппов А. Б. Пентатоника и современная техника композиции // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межресп. науч. конф. — Казань: Казан. гос. консерватория, 1995. — С. 147–155 [*Lupov A. B. Pentatonika i sovremennaya tekhnika kompozicii // Pentatonika v kontekste mirovoj muzykal'noj kul'tury: Materialy mezhrEsp. nauch. konf.* — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 1995. — S. 147–155].
9. Мелодия красной ольхи: Воспоминания композитора / Лит. запись Р. Ахметова // Казань. — 1994. — № 3–4. — С. 4–11 [*Melodiya krasnoj ol'hi: Vospominaniya kompozitora / Lit. zapis' R. Ahmetova // Kazan'.* — 1994. — № 3–4. — S. 4–11].
10. Раимова С. И. Фасиль Ахметов // Композиторы и музыковеды Советского Татарстана. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. — С. 6–11 [*Raimova S. I. Fasil' Ahmetov // Kompozitory i muzykovedy Sovetskogo Tatarstana.* — Kazan': Tatar. kn. izd-vo, 1986. — S. 6–11].
11. Тараканов М. Е. Музыкальная культура РСФСР. — М.: Музыка, 1987. — 365 с. [*Tarakanov M. E. Muzykal'naya kul'tura RSFSR.* — M.: Muzyka, 1987. — 365 s.].
12. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс. — М.: Музыка, 1988. — 511 с. [*Holopov Yu. N. Garmoniya: Teoreticheskij kurs.* — M.: Muzyka, 1988. — 511 s.].
13. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. Учебное пособие. — М.: Музыка, 1983. — 287 с. [*Holopov Yu. N. Zadaniya po garmonii. Uchebnoe posobie.* — M.: Muzyka, 1983. — 287 s.].
14. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. — М.: Музыка, 1967. — 477 с. [*Holopov Yu. N. Sovremennye cherty garmonii Prokof'eva.* — M.: Muzyka, 1967. — 477 s.].