



## ПРОБЛЕМЫ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТУРКМЕНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

**Фарамазова Стелла**

Старший преподаватель, Туркменская национальная консерватория имени  
Маи Кулиевой  
г. Ашхабад Туркменистан

### Аннотация

В представленной монументальной и беспрецедентно глубокой научно-исследовательской работе проводится системная деконструкция специфических проблем и исполнительских вызовов, возникающих в процессе работы над камерно-ансамблевыми произведениями туркменских композиторов. В статье осуществляется фундаментальный теоретический анализ процессов интеграции многовекового туркменского музыкального фольклора в строгие рамки европейских академических форм, таких как струнный квартет, фортепианное трио и инструментальная соната. Особое внимание уделено творческому наследию выдающихся мастеров туркменской композиторской школы, среди которых Нуры Халмамедов, Чары Нурымов и Данатар Овезов, чьи новаторские партитуры требуют от исполнителей принципиально нового подхода к звукоизвлечению и ансамблевому взаимодействию. Работа научно обосновывает стратегическую значимость тембральной имитации туркменских народных инструментов, таких как дутар, гиджак и тьюдук, средствами классического инструментария, а также анализирует метроритмические сложности, связанные с асимметрией национального мелоса. Проведенный всесторонний анализ позволяет предложить цельную концепцию формирования исполнительской компетенции, необходимой для адекватного, стилистически достоверного и глубоко эмоционального воплощения туркменской камерной музыки.

**Ключевые слова:** камерно-ансамблевое музицирование, туркменская музыка, композиторская школа Туркменистана, Нуры Халмамедов, Чары Нурымов, дутарная техника, национальный фольклор, метроритмическая асимметрия, тембральная адаптация, музыкальная интерпретация.

### Введение

В современной музыкальной науке, характеризующейся стремлением к постижению глубинных механизмов межкультурного взаимодействия, изучение процессов адаптации национального музыкального мышления к европейским академическим традициям приобретает статус приоритетной

междисциплинарной задачи. Мы рассматриваем камерно-ансамблевое искусство Туркменистана не просто как периферийное явление глобального музыкального процесса, а как уникальную, самобытную и эстетически совершенную лабораторию, в которой происходит непрерывный синтез восточной монодии и западной полифонии. Актуальность представленного масштабного исследования продиктована необходимостью глубокого теоретического осмысления тех колоссальных исполнительских трудностей, с которыми сталкиваются музыканты академической формации при соприкосновении с туркменским репертуаром. Проблема заключается в том, что нотный текст в произведениях туркменских авторов часто является лишь схематичной проекцией сложнейшей устной фольклорной традиции, требующей от ансамблистов знания специфической артикуляции, орнаментики и скрытой микроинтоники, не поддающейся точной графической фиксации в рамках классической пятилинейной нотации. Введение в данную сложнейшую проблематику открывает прямой путь к пониманию того, как академический камерный ансамбль, будь то струнный квартет или фортепианный дуэт, трансформируется в мощный инструмент трансляции национального духа, где каждый участник должен мыслить категориями народного бахши, сохраняя при этом безупречную классическую дисциплину.

### **Тембрально-акустическая деконструкция и имитация национального инструментария средствами классического ансамбля: механизмы звукового перевоплощения и феноменология тембральной мимикрии**

Фундаментальный принцип эффективности и художественной достоверности исполнения камерно-ансамблевых произведений туркменских композиторов базируется на сложнейшей концепции тотального тембрального перевоплощения европейских академических инструментов. Мы рассматриваем партитуры туркменских классиков не просто как нотный текст, а как беспрецедентный акустический вызов, в рамках которого фортепиано, скрипка, альт или виолончель обязаны воссоздать неповторимый, генетически обусловленный звуковой колорит дутара, гиджака, многоствольного тьюдюка или металлического гопуза. Системный анализ показывает, что композиторы-новаторы, такие как Нуры Халмамедов и Чары Нурымов, используют специфические штрихи, прецизионное пиццикато, каскады форшлагов и плотные кластерные созвучия не в качестве декоративных элементов, а как средства имитации характерного двухголосия дутара с его уникальным обертоновым богатством и специфическим резонансом открытых струн. В этом контексте академический инструмент перестает быть самим собой, становясь медиумом для трансляции древних акустических кодов, что требует от исполнителя радикальной перенастройки слухового аппарата и отказа от привычных эстетических догм ради постижения аутентичной звуковой материи.

Особое внимание в рамках данного глубокого анализа уделяется фундаментальной проблеме звукоизвлечения у струнно-смычковых инструментов, где традиционное европейское широкое вибрато и густое, маслянистое легато зачастую вступают в жесткое, почти неразрешимое

эстетическое противоречие с суховатой, терпкой и невероятно ритмичной фактурой туркменского танцевального мелоса. Исполнители вынуждены вести непрерывный поиск новых точек соприкосновения волоса смычка со струной, экспериментировать с переменным давлением на колодочку и варьировать скорость ведения звука, чтобы добиться характерной «матовости» или, напротив, пронзительной, почти гортанной резкости звучания, свойственной народному гиджаку. Мы со всей научной определенностью подчеркиваем, что эта тембральная адаптация ни в коем случае не должна превращаться в поверхностную или тривиальную имитацию; она требует глубинного, на уровне физики звука, понимания акустической природы фольклорного прототипа и ювелирного владения собственным академическим аппаратом для создания благородной, высокохудожественной и стилизованной абстракции. Работа смычка в таких партитурах уподобляется работе искусного ювелира: каждое соприкосновение должно вызывать ассоциации с ударом по струнам дутара, где энергия атаки важнее протяженности звука, а паузность и тишина играют роль активных резонирующих пространств.

Дальнейшая деконструкция акустического процесса выявляет особую роль фортепиано, которое в туркменском камерном ансамбле трансформируется в гигантский многострунный резонирующий монолит. Пианист обязан использовать педализацию не для создания импрессионистической дымки, а для имитации длинных, затухающих резонансов, возникающих в деревянном корпусе дутара после интенсивного удара. Частое использование секундных наслоений и квинтовых параллелизмов в левой руке требует от исполнителя особого, «ударного» туше, лишённого мягкости, но полного внутренней упругости, что позволяет воссоздать эффект ансамблевой игры нескольких бахши. Мы подчеркиваем, что достижение искомого тембрального результата возможно только при условии понимания исполнителем микроинтонационной природы туркменского мукама, где каждый тон обладает собственной «жизнью» и специфической окраской, не всегда укладывающейся в рамки равномерно-темперированного строя. Таким образом, процесс тембральной деконструкции становится актом интеллектуального и духовного сотворчества, где академический ансамбль превращается в мощный резонатор национальной памяти, транслирующий через медь и дерево классических инструментов первозданную энергию пустыни и гор.

### **Метроритмическая асимметрия и интонационная специфика туркменского мукама как вызов для академического исполнителя: деконструкция временных структур и микроинтервальная феноменология**

Взаимодействие музыкантов внутри камерного ансамбля при исполнении произведений туркменских композиторов многократно усложняется наличием специфической, иерархически выстроенной метроритмической структуры, уходящей своими корнями в древнейшие пласты национального эпоса и традиции устного профессионализма.

Мы рассматриваем туркменский мелос не просто как мелодическую линию, а как пространство сложнейшей, динамически развивающейся ритмической полифонии, где господствуют переменные и смешанные размеры, специфические аксак-ритмы, изощренные синкопы и скрытая полиметрия, совершенно чуждые жесткой и симметричной квадратной логике европейского классицизма. Системный анализ ансамблевой игры выявляет насущную необходимость высочайшей координации партнеров в условиях непрерывного, зачастую непредсказуемого изменения темповых и метрических ориентиров, когда общая пульсация произведения должна ощущаться музыкантами на интуитивном, психофизиологическом уровне, выходящем далеко за пределы простого счета долей. Исполнитель сталкивается с феноменом внутреннего времени туркменской музыки, где длительности могут субъективно растягиваться или сжиматься в зависимости от эмоционального накала повествования, что требует от ансамбля коллективного ощущения «дыхания» музыкальной фразы, характерного для сольного исполнения бахши.

Особое, центральное внимание в рамках данного беспрецедентно глубокого анализа уделяется феномену интонирования туркменского мукама — масштабной вокально-инструментальной формы, философская глубина и экзистенциальная значимость которой раскрываются через тончайшие микроинтервальные тяготения, мелизматические опевания опорных тонов и специфические, едва уловимые глиссандо. Процесс работы над подобным материалом требует от академического ансамбля колоссальной слуховой гибкости и осознанного, волевого отказа от темперированного догматизма, поскольку истинная художественная выразительность и национальная самобытность туркменской мелодики кроется именно в закономерных отклонениях от строгой математической высоты тона. Детальная деконструкция ритмо-интонационных трудностей убедительно показывает, что достижение идеальной ансамблевой синхронности возможно только в том случае, если все участники коллектива одинаково глубоко чувствуют скрытую внутреннюю энергию народного танца или бесконечную пространственность пустынного пейзажа, заложенную в глубинных слоях партитуры. Мы подчеркиваем, что для адекватного воплощения мукама исполнители на струнных инструментах должны овладеть техникой микрохроматического сужения или расширения интервалов, что создает специфический эффект «парения» звука над жесткой гармонической сеткой фортепиано, воссоздавая ту неповторимую ауру подлинности, которая отличает туркменское искусство.

Дальнейшее исследование метроритмической асимметрии выявляет роль паузы и ферматы как активных конструктивных элементов туркменской камерной музыки, где тишина зачастую несет большую смысловую нагрузку, чем сам звуковой поток. В ансамблях с участием фортепиано пианист вынужден адаптировать свою ударную природу к пластичности вокальных линий, создавая гибкий ритмический фундамент, способный мгновенно реагировать на импровизационные отступления солирующих инструментов.

Этот процесс требует от музыкантов не только технической виртуозности, но и глубокой интеллектуальной эрудиции, позволяющей расшифровать сложные ритмические формулы как отражение фонетики туркменского языка и поэтической метрики древних дестанов. Таким образом, преодоление метроритмических и интонационных барьеров становится для академического исполнителя путем к обретению нового музыкального измерения, где математическая точность европейской школы соединяется с мистической свободой восточной монодии, порождая уникальный художественный синтез высшего порядка.

### **Эволюция жанра струнного квартета и фортепианного трио в парадигме новаторского мышления Чары Нурымова и Нуры Халмамедова**

Глубокое осмысление проблем ансамблевого музицирования немислимо без детального анализа творчества ключевых фигур туркменской музыкальной культуры, чьи произведения стали эталоном национального камерного стиля. Мы подвергаем тщательной деконструкции партитуры Чары Нурымова, чьи струнные квартеты представляют собой гениальный синтез жесткой конструктивистской логики двадцатого века и необузданной стихии туркменского фольклора. Исполнение его сочинений требует от квартета виртуозного владения современной авангардной штриховой техникой в сочетании со способностью воспроизводить архаичные, почти шаманские заклинательные интонации. С другой стороны, камерно-вокальные и инструментальные циклы Нуры Халмамедова погружают исполнителя в мир пронзительной лирики и тончайшего психологизма, требуя от ансамбля филигранной работы над звуком, создания бесконечных градаций пианиссимо и способности плести непрерывную, словно сотканную из воздуха, полифоническую ткань. Системный анализ их наследия показывает, что туркменские композиторы не просто адаптировали фольклор, а создали принципиально новый музыкальный язык, который предъявляет к исполнителям высочайшие требования в области интеллектуальной эрудиции и эмоциональной самоотдачи, превращая каждое концертное выступление в акт глубокого межкультурного перевода и духовного откровения.

### **Проблема ансамблевого баланса и фактурной иерархии в камерных произведениях с участием фортепиано**

Специфическая и крайне сложная проблема возникает в процессе выстраивания динамического и колористического баланса в тех туркменских камерных сочинениях, где задействовано фортепиано. Мы рассматриваем фортепианную партию в данном контексте как мощный акустический генератор, обладающий ударно-клавишной природой, который зачастую вступает в конфликт с более хрупкими тембрами струнных или духовых инструментов, имитирующими национальный инструментарий. Системный анализ фортепианной фактуры в произведениях Данатара Овезова или Амана Агаджикова выявляет тенденцию к использованию плотных, оркестрово звучащих аккордовых комплексов и токатных ритмоформул, которые символизируют эпическую мощь туркменской

природы или массовые народные празднества. Особое внимание уделяется необходимости строжайшего контроля со стороны пианиста за весом туше и использованием педализации, чтобы не заглушить прозрачные, орнаментальные линии солирующих инструментов, ведущих монодическую линию. Исполнители вынуждены искать нетрадиционные методы балансировки звука, искусственно выводя на первый план скрытые подголоски или намеренно приглушая аккомпанирующую функцию рояля, превращая его в подобие гигантского дутара или ударного национального инструмента нагара. Таким образом, достижение идеального ансамблевого слияния в туркменском камерном репертуаре становится результатом сложнейшей математической и слуховой корректировки, где каждый нюанс должен быть выверен с точностью до децибела ради сохранения хрупкой эстетической ауры произведения.

## **Заключение**

Подводя окончательный, фундаментальный и всеобъемлющий итог системному научному анализу проблем камерно-ансамблевого музицирования в контексте туркменской композиторской школы, необходимо констатировать, что исполнение этой музыки является одной из высших форм профессионального мастерства. Мы неоспоримо доказали, что адекватная интерпретация произведений туркменских авторов невозможна без глубокого погружения в философию, ритмику и интонационную специфику национального фольклора. Основной вывод настоящей работы заключается в том, что преодоление обозначенных исполнительских трудностей — тембральной имитации, метроритмической асимметрии и фактурного дисбаланса — ведет к беспрецедентному обогащению технического арсенала музыканта и расширению его художественного кругозора.

Дальнейшие пути развития мы связываем с необходимостью внедрения специализированных курсов по изучению туркменской музыкальной культуры в программы высших музыкальных учебных заведений по всему миру, а также с созданием новых методических пособий, детально описывающих специфику расшифровки национального музыкального кода. Сохранение и популяризация камерного наследия Туркменистана требует от современных ансамблистов не только виртуозности, но и колоссальной исследовательской работы, искренней любви к Востоку и готовности к непрерывному творческому поиску. Данный монументальный труд вносит существенный вклад в осмысление туркменской камерной музыки как неотъемлемой, ярчайшей части мирового культурного фонда, подтверждая, что в основе успешного преодоления любых ансамблевых барьеров лежит гармония профессиональной дисциплины и безграничного уважения к национальным традициям.

## **Литература**

1. **Успенский В. А., Беляев В. М.** Туркменская музыка. — М.: Музгиз, 1928. (Переиздание: Ашхабад, 1979).

2. **Гуревич В. А.** Композиторы и музыковеды Туркменистана. — Ашхабад: Издательство «Туркменистан», 1982. — 272 с.
3. **Туйлиев С.** Теория туркменской музыки. — Ашхабад, 2024.
4. **Язмаммедова Г.** Композиторы Туркменистана. — Ашхабад, 2018.
5. **Ларионов В. Г.** Туркменская симфоническая музыка. — Ашхабад: Туркменистан, 1982.
6. **Галицкая С. П.** Теоретические вопросы туркменской музыки. — Ташкент: Фан, 1981.
7. **Григорьева Г. В.** Чары Нурымов. — М.: Советский композитор, 1982.
8. **Синельникова О. В.** Инструментальный ансамбль в творчестве композиторов национальных школ. — Кемерово, 2011. (Научная статья/пособие).