

Оксана Эдуардовна Добжанская
dobzhanskaya@list.ru

доктор искусствоведения, доцент
кафедры культурологии и искусства,
профессор кафедры искусствоведения
Арктического государственного
института культуры и искусств

Assoc. Prof. Oksana E. Dobzhanskaya, D.A.
dobzhanskaya@list.ru

Associate Professor of the Department of
Culturology and Art, Professor of the
Department of Art History of the Arctic State
Institute of Culture and Arts

От героического эпоса олонхо — к опере и киномузыке (этапы развития композиторской музыки Якутии)

Аннотация

В статье рассматривается роль национальной музыкальной культуры саха в формировании и развитии академической музыки Якутии в XX – XXI веках, предлагается периодизация якутской композиторской музыки, прослеживается связь между народной и композиторской музыкой на всех этапах развития последней. Особо акцентирован подготовительный этап (1930-е – середина 1940-х годов), когда благодаря деятельности профессионалов устной традиции происходит передача ценностей фольклорного музыкального творчества саха письменной композиторской культуре.

Процесс развития композиторской музыки разделяется на 4 этапа, каждый из которых обобщенно охарактеризован с точки зрения взаимодействия академической музыки с фольклорными традициями. В каждом этапе называются композиторы, основные жанры, произведения, выявляются связанные с фольклором стилевые черты академической музыки.

Ключевые слова

композиторы Якутии, якутская академическая музыка, музыкальный фольклор саха, олонхо, опера, жанры якутской академической музыки, периодизация якутской академической музыки

From Heroic Epic Olonkho — to Opera and Film Music (the Stages of Development of the Music of Yakut Composers)

Abstract

The article considers the role of the national musical culture of Sakha in the formation and development of classical music of Yakutia in the 20th – 21st centuries. The author offers the periodization of the Yakut composers' music, traces the connections between folk music and classical music at all stages of development. A special attention is paid to the preparatory phase (1930s — mid 1940s), within which the values of Sakha musical folklore were transmitted to the classical musical culture.

The development process of Yakut classical music is divided into 4 stages, each of which is generally characterized from the point of view of the interaction of classical music with folk traditions. The author designates composers, major genres and works of each stage, identifies the main stylistic features of classical music, associated with the folklore.

Keywords

composers of Sakha (Yakutia), Yakut academic music, folk music of Sakha, Olonkho, Opera, genres of the Yakut classical music, the periodization of the Yakut classical music

Вдохновенная музыка композиторов Якутии удивляет слушателя чистотой и прозрачностью, духовной наполненностью, первозданной мощью и необычностью звучаний, которые берут исток в уникальном природном окружении и национальных традициях народа саха. Яркие, самобытные и узнаваемые на слух произведения якутских композиторов обогащают современную музыкальную жизнь многонациональной России.

Якутская композиторская школа, появившаяся в 1950-е годы, освоившая основные жанры академической музыки в 1960-1970-е и обретшая зрелость в 1980-е, продолжает активно развиваться в XXI веке. В силу молодости, своеобразия, тесного взаимодействия с национальными традициями и фольклорными истоками, якутская композиторская музыка является интереснейшим объектом для исследования. Несмотря на достаточное количество публикаций, она продолжает оставаться любопытным феноменом, дающим исследователю богатую пищу для размышления. В частности, требует уточнения и осмысления проблема связи якутской композиторской музыки с истоками — якутским музыкальным фольклором (с акцентом на процессе перехода от устной традиции к письменной, в течение которого большую роль сыграла деятельность народных профессионалов). В статье производится периодизация якутской композиторской музыки, прослеживается связь между народной и композиторской музыкой на всех этапах развития последней.

О музыке композиторов Якутии писали в своих работах Г. Г. Алексеева [3], , Н. И. Головнева [4], З. И. Кириллина [6], Г. М. Кривошапко [7], Ч. К. Скрыбыкина [13], якутскую народную музыку, музыкальный фольклор, инструменты исследовали Э. Е. Алексеев ([1], [2]), А. С. Ларионова [8], Н. Н. Николаева [10], Ю. И. Шейкин [15] и другие. В последнее время круг музыковедов, пишущих о якутской музыкальной культуре, расширился и пополнился именами молодых исследователей В. Г. Григорьевой [5], Н. И. Саняховой [12] и других.

Все исследователи, писавшие о становлении профессиональной музыкальной культуры Якутии, в том числе национальной композиторской школы, справедливо отмечали огромную роль фольклора как источника музыкальной культуры региона. Богатейшая музыкально-фольклорная культура народа саха явилась интонационно-жанровой основой не только отдельных произведений, но источником основных стиливых приемов и композиционных закономерностей, согласно которым музыка якутских композиторов обрела неповторимый облик и остается «узнаваемой» в мире профессионального музыкального искусства.

Яркую характеристику якутской музыкально-фольклорной традиции, отмечая ведущую роль в ней сольного вокального интонирования, дает этномузыколог Э. Е. Алексеев: «Издавна у якутов сложились два певческих стиля: "высокое", торжественное пение, требующее специальных навыков, и пение массовое, бытовое. Первый стиль получил название *дьиэрэтии ырыа* (плавная, протяжная, цветистая песня), второй — *дэгэрэн ырыа* (подвижная, размеренная песня). Стиль *дьиэрэтии*, сконцентрировавший в себе наиболее характерные черты национальной манеры пения, отличается большим тембровым своеобразием. Это не просто гортанное или горловое пение. Исполнение в стиле *дьиэрэтии* обильно уснащается специфическими фальцетными призвуками — кылысахами (*кылыһах*), техника которых вырабатывается длительной тренировкой. Имея характер кратких акцентных ударов особого тембра, то сравнительно редких, то частых, порой высотно неопределённых, но нередко очень отчетливых и постоянных по тону, кылысахи образуют своего рода мелодический и ритмический контрапункт к основному напеву. В результате возникает эффект "инструментального сопровождения", или, точнее, возникает иллюзия разнотембрового "сольного двухголосия"» [1, 8].

Исследователь подчеркивает сложность вокального исполнения в стиле *дьиэрэтии*, необходимость владеть специальными вокальными навыками, требующими длительной

тренировки. Он указывает на то, что данным стилем вокализации владели далеко не все, но лишь специалисты в исполнении обрядовых песнопений (*тойук, алгыс*) и эпоса (*олонхо*) и подчеркивает важную роль импровизации в пении такого рода: «Стиль *дьиэрэтии* глубоко импровизационен. Владели им певцы — тоюксуы (от *тойук* — песнь) — выступают прежде всего как поэты, создающие песню непосредственно в процессе исполнения. Даже повторяя тоюк, они каждый раз варьируют текст, иногда даже меняют его стиховую и ритмическую структуру, что неизбежно влечет за собой изменения музыкального ритма и интонаций» [1, 8].

В следующем пассаже исследователь подчеркивает еще одну грань исполнения эпоса как профессионального искусства устной традиции — артистизм: «Олонхосуы — не только поэты-импровизаторы, но и обязательно певцы-актеры, в совершенстве владеющие искусством перевоплощения. Они используют практически всё многообразие тембро-интонационных средств, накопленное в традиционном фольклоре» [1, 9-10].

Таким образом, уже в недрах народной музыкальной культуры саха сформировался тип профессионала — носителя устной традиции, который специализировался на исполнении обрядовых и эпических жанров, владея изощренными в техническом отношении приемами, искусством импровизации, артистизмом. Ю. И. Шейкин определяет профессиональный (музыкальный) фольклор как музыку устной традиции и называет в числе его признаков мастерство исполнительской практики, терминологическое и мифологическое самоопределение профессионалов устной традиции, наличие системы фольклорной дидактики (например, «школ» эпического исполнительства) и ритуального поведения, изготовление специальной одежды и монополию на использование определенного фоноинструмента [15, 10]. Как видим, согласно системе этих признаков якутских *тойуксутов, алгысчитов, олонхосутов*, шаманов необходимо относить к профессионалам фольклора, отличая их от обычных людей, которые могли исполнять песни в других жанрах и стилях, не требующих специальной подготовки (например, в стиле *дэгэрэн*). Хотелось бы особое внимание обратить на этих удивительных людей — профессионалов устной традиции, — которые сыграли огромную роль в становлении профессиональной музыкальной культуры и композиторской музыки Якутии в период ее зарождения в 1930 – 1940-е годы.

Одно из важных мест среди таких певцов-импровизаторов занимает Устин Гаврильевич Нохсоров, творчество которого было предметом внимания Э. Е. Алексеева [2], А. С. Ларионовой [8], а недавно всесторонне исследовано в диссертации В. Г. Григорьевой [5]. Историк якутской музыки Н. И. Головнева пишет, что У. Г. Нохсоров «выступил в качестве связующего звена между национальной и европейской традициями» [4, 83]. Соглашаясь с музыковедом в оценке певца как «связующего звена», хотелось бы поправить высказывание: У. Г. Нохсоров явился связующим звеном между устной музыкально-фольклорной культурой саха и письменной европейской музыкальной культурой. Необходимо подчеркнуть противоположность этих культур: устность фольклора, когда певец является одновременно импровизатором, создателем музыкальных произведений, — и письменность профессиональной композиторской музыки, требующую от композитора точной фиксации текста произведения на нотной бумаге, а от исполнителей — воспроизведения в соответствии с текстом. Вдумываясь в данную противоположность, убеждаемся, что речь идет о более масштабном сдвиге — о произошедшей в XX веке смене парадигм музыкального мышления, которая еще должна быть осмыслена музыковедами.

В качестве примера влияния профессионала устной традиции на композиторскую музыку, рассмотрим роль У. Г. Нохорова в создании первой национальной оперы саха «Нюргун Боотур Стремительный» М. Н. Жиркова и Г. И. Литинского (1947), возникшей в результате переделки одноименной музыкальной драмы «Дьулуруйар Ньургун Боотур» на музыку М. Н. Жиркова (1940).

Композитор М. Н. Жирков писал о процессе своей работы над музыкой к спектаклю: «Для записи и изучения якутского песенного фольклора и использования его в качестве лейтмотива музыкальной драмы нами был вызван из районов ряд лучших народных певцов — олонхосутов. По прибытии их в Якутск было организовано коллективное слушание творчества этих певцов. Лучшие образцы песен записывались на ноты, а неподдающиеся записи, импровизируемые мелодии воспринимались и осваивались исполнителями ведущих ролей пьесы. Народные певцы консультировали артистов, передавали им свой богатый опыт. Певец Устин Нохсоров, у которого был записан ряд замечательных мелодий, был оставлен в театре для исполнения роли героя драмы — Ньургунна» [5, 49-50]. Помимо У.Г. Нохсорова (уроженца Амгинского улуса), в отборе и записи мелодий для музыкальной драмы приняли участие олонхосуты А. Ф. Новгородова из Хангаласского улуса, М. В. Жирков (Горный улус), В. А. Саввин (Чурапчинский улус), Д. П. Мосоркина (Таттинский улус), И. Д. Избеков (Мегино-Кангаласский улус) [5, 49]. В своей диссертации Григорьева приводит воспоминания артиста, в которых говорится, что У. Г. Нохсоров в течение года после премьеры музыкальной драмы (1940) 33 раза исполнил роль Ньургун Боотура [5, 49], безусловно, оказав этим большое влияние на дальнейшие трактовки сценического образа главного героя. В 1947 году в одноименном оперном спектакле У. Г. Нохсоров исполнил роль Юрюн Уолана — одну из ведущих партий [5, 56]. Однако, как отмечает музыковед Г. Г. Алексеева, вклад У. Г. Нохсорова в будущую оперу измеряется прежде всего тем, что из десяти лейтмотивов персонажей первой якутской оперы, пять мелодий М. Н. Жирков записал непосредственно от певца [3, 84].

И еще одна фигура возникает в связи с работой над репертуаром якутской оперы в 1940-е годы — народный певец и танцор С. А. Зверев [3, 34], личность и творческое наследие которого оказали огромное влияние на становление музыкально-сценического искусства. Публикации исследователей проливают свет на эту знаковую в истории якутской музыки XX века личность. В частности, Ч. К. Скрыбыкина произвела музыковедческий анализ фрагмента шаманского камлания С. А. Зверева «*Ытык дабатыы*» («Священный полет») — жертвоприношение духам Верхнего мира [13, 26-33], В. С. Никифорова описала особенности интерпретации артистом шаманского обряда с точки зрения этномузыковеда [9]. Однако в полной мере творчество С. А. Зверева с точки зрения искусствоведения до сих пор не осмыслено и нуждается в монографическом исследовании музыкально-исторической направленности.

Важнейшую организующую роль в процессе становления якутской композиторской школы сыграл в этот период М. Н. Жирков — композитор, музыкально-общественный деятель, исследователь, считавший, что основой профессиональной музыки должен быть фольклор. Его многоаспектная деятельность и неоценимый вклад в становление профессиональной музыкальной культуры Якутии в 2017 году был предметом обсуждения на специальной научной конференции¹.

Мы считаем, что усилиями творческой интеллигенции и профессионалов устной традиции (сказителей и обрядовых певцов-импровизаторов) в середине XX века был сформирован своеобразный «мост» между устным народным творчеством саха и профессиональной музыкальной культурой новой — письменной — эпохи. Этот переходный период трудно датировать, так как в артистической среде определенные веяния и тенденции связаны с деятельностью отдельных личностей, творческие пути которых не отличаются синхронностью. С большой долей обобщения, определим его как 1930-е — 1940-е годы.

¹ Всероссийская конференция «Личность в искусстве: от истоков к современности», посвященная 125-летию со дня рождения основоположника якутского музыкального искусства и образования М. Н. Жиркова, состоялась в марте 2017 года в Высшей школе музыки Республики Саха (Якутия). Материалы конференции готовятся к публикации.

Данный период может легко ускользнуть от внимания музыковедов, если начинать историю композиторской музыки Якутии с первых собственно композиторских опытов. Между тем, без учета фундаментальной роли предшествующего этапа, невозможно объяснить появление ведущих произведений, заложивших основы национального музыкального искусства. Совершенно справедливо Н. Н. Николаева в своей работе «Эпос олонхо и якутская опера» отмечает «наличие в героическом эпосе олонхо своеобразной модели оперы» [10, 110] и делает вывод, что данное обстоятельство было решающим для успешного развития оперы на начальном этапе. На примере анализа первой национальной оперы «Нюргун Боотур Стремительный» музыковед раскрывает корневую общность композиции эпоса олонхо и драматургии героико-эпической оперы [10].

Таким образом, по нашему мнению, периодизация якутской композиторской музыки должна учитывать этот подготовительный этап (1930-х — начала 1940-х годов). Далее, опираясь на фактические данные публикаций З. И. Кириллиной [6], Ч. К. Скрыбыкиной [14], Н. И. Саняховой [12], мы предлагаем следующую периодизацию якутской композиторской музыки. Характеризуя каждый этап, будем обращать внимание на роль жанров, тем и образов музыкально-фольклорного происхождения в творчестве композиторов этого периода.

1930-е — первая половина 1940-х годов. Подготовительный этап, во время которого традиционная фольклорная культура саха благодаря усилиям энтузиастов (певцов-профессионалов устной традиции, собирателей народных песен, музыкальных деятелей) была подготовлена к возникновению композиторской музыки. Г. Г. Алексева отмечает в 1930-е годы возрастание интереса к народной песне, которая становится фундаментом зарождения национальной профессиональной музыки [3, 31]. Здесь необходимо отметить первые сборники якутских песен А. Скрыбина (1927) и Ф. Корнилова (1936): нотная фиксация народных мелодий стала важным шагом при переходе от устности фольклора к письменной форме авторской музыки. Упомянем и неутомимую деятельность М. Жиркова по записи мелодий народных песен, которую он вел с середины 1930-х годов². Особая роль народных певцов, как было ранее отмечено, проявилась в формировании музыкальной основы первой оперы «Нюргун Боотур Стремительный».

Середина 1940-х — 1950-е годы. Первый этап становления национальной композиторской школы. В это время в Якутии работают только один местный композитор М. Жирков и целая плеяда композиторов иных регионов Советского Союза (Г. Гамбург, Г. Крейн, Г. Литинский, Н. Пейко, Р. Ромм, Д. Салиман-Владимиров и другие), которые пишут музыку на якутскую тематику, используя мелодический материал народных песен. К этому этапу необходимо отнести и оркестровую сюиту Н. Пейко «Из якутских легенд», хотя и созданную несколько ранее (1939). В данный период создаются первые оперы и балеты, инструментальная музыка разных жанров, песни и хоровые произведения.

Среди ярких произведений этого периода назовем оперы «Нюргун Боотур», «Сыгый Кырынаастыр», балеты «Полевой цветок», «Аленький платочек», созданные в соавторстве М. Жирковым и Г. Литинским, «Сюиту на якутские темы» для симфонического оркестра Г. Гамбурга, вокально-симфоническую поэму «Хомус» Н. Пейко. Сценические произведения этого периода не сохранились в современном репертуаре. Исключение составляет первая национальная опера «Нюргун Боотур Стремительный», которая является знаковым произведением и, чтобы соответствовать новым музыкальным требованиям, последовательно подвергалась нескольким редакциям.

Конец 1950-х — 1970-е годы. Второй этап становления национальной школы связан с деятельностью композиторов, приехавших в Якутию из разных регионов для

² Архивные материалы М. Н. Жиркова хранятся в Архиве Исторического зала Национальной библиотеки Республики Саха (Якутия). Они включают в себя несколько папок с нотами якутских народных песен, записанных в Вилюйском, Усть-Алданском, Амгинском районах, и другие мелодии. Нотные записи в настоящее время готовятся к изданию.

помощи в развитии национальной профессиональной музыки; все они прожили в республике довольно продолжительное время. Это Г. Григорян, Г. Комраков, Н. Берестов, В. Кац, Л. Вишкарёв, Н. Бажов. В этот период начинает творческую деятельность З. Степанов, первый профессиональный композитор — якут по национальности. Необходимо упомянуть и относящиеся к этому периоду композиторские опыты Э. Алексеева. Происходит бурное развитие музыки всех жанров — музыкально-театральных (опера, балет, оперетта), симфонических (симфония, концерт, увертюра, поэма, сюита, симфонические пьесы), камерно-инструментальных и вокальных (в том числе циклических), кантатно-ораториальных. Среди наиболее ярких произведений этого периода назовем оперу «Лоокут и Нюргусун» («Лоокуут уонна Ньургунун»), балет «Камень счастья», ораторию «Северная весенняя», «Импровизацию и якутский танец» и «Якутские эскизы» для симфонического оркестра, Концерт для скрипки с оркестром G-dur, цикл «Размышления на берегу Лены» Г. Григоряна, оперу «Песнь о Манчаары» Г. Комракова и Э. Алексеева, балет «Орлы летят на север», оратории «Счастье якута» и «Северная легенда», «Северную сюиту» для симфонического оркестра Г. Комракова, оперу «Золотая стрела» и концерты для фортепиано с оркестром В. Каца, оперу «Неугасимое пламя», ораторию «Огни седого Вилюя», фортепианный цикл «Северные пейзажи» Н. Берестова, симфоническую поэму «Чурумчуку» Н. Бажова, ораторию «Славься, земля Олонхо», кантату «Встреча с Ойунским», симфоническую картину «Ритуальный танец шамана» З. Степанова и другие.

Характеризуя новые музыкально-стилевые приемы, связанные с якутскими национальными традициями, выделим использование в академической музыке якутского народного инструмента «хомус» (варган) в качестве солирующего Н. Берестовым (Концертная импровизация для хомуса и симфонического оркестра). Можно отметить подлинно национальный музыкальный язык произведений З. Степанова, не «цитирующего» фольклорные образцы, но создающего мелос в ритме широких зачинов дьиэрэтии и песенно-танцевальных мотивов дэгэрэн («Славься, земля Олонхо»). Композитор в своих опусах часто следует динамике развития контрастных образов, навеянных национальной героикой («Встреча с Ойунским»), а в произведении «Ритуальный танец шамана» сонорными аккордовыми комплексами композитор имитирует неистовое звучание бубна.

Высокие творческие достижения композиторов 1960-х годов позволили З. И. Кириллиной назвать этот период «золотым веком якутской музыки» [6, 35]. Произведения композиторов 1960 – 1970-х годов любимы и востребованы в наши дни, они постоянно звучат в концертных залах, активно используются в педагогическом репертуаре.

1980-е — 1990-е годы. На третьем этапе развития композиторской школы ведущую роль играют получившие специальное образование в музыкальных вузах страны композиторы-саха В. Ксенофонтов, П. Иванова, Е. Неустроев, К. Герасимов, А. Самойлов, А. Сазонов, В. Зырянов (принятый в состав Союза композиторов гораздо позднее, в 2011 году), в области композиторского творчества работают С. Белоголов, В. Павлов, В. Шадрин, продолжают творить Н. Берестов и З. Степанов. Данный этап связан с созданием ярких музыкально-театральных произведений (опер, балетов), симфонических, кантатно-ораториальных, вокальных и инструментальных сочинений. Назовем оперу «Колыбельная», оперетту «Анна есть Анна», симфоническую увертюру «Радость», Концерт для тромбона с оркестром «Сказание олонхосута» З. Степанова, оперы «Сарыал» и «Саасчаана и Сардаана», симфонию «Древо Аал лук» В. Ксенофонтова, оперу «Зеленое волшебство», поэму-кантату «Ледовое море» для хора и симфонического оркестра, чтеца и солиста, симфоническую поэму «Предание» П. Ивановой, Фантазию для симфонического оркестра «Раздумье» (памяти В. В. Ноева) и песни К. Герасимова, Концерт для фортепиано с оркестром и балет «Легкое дыхание» Е. Неустроева,

симфоническую сюиту «Серенада Севера» А. Самойлова, камерные произведения Н. Берестова и другие.

Композиторы стремятся новаторски переосмыслить традиционные жанры (появляется жанр этнобалета, к которому относится «Бохсуруйуу» — «Изгнание злого духа» В. Ксенофонтова) и найти новые жанры, отражающие музыкальные особенности якутского фольклора. В частности, В. Ксенофонтов внедряет черты фольклорного жанра «тойук»³ в произведения концертного жанра для разных исполнительских составов: Тойук-поэма для скрипки и симфонического оркестра, Концерт-тойук для арфы и симфонического оркестра, Концерт-тойук «Матушка-Виллой» для меццо-сопрано и женского хора а сарелла и другие произведения. К. Герасимов создает «Тойук и дэгэрэн»⁴ для скрипки и симфонического оркестра (1993). Отрадно, что многочисленные композиторские эксперименты с жанром тойука уже вызвали реакцию музыковедов-исследователей [11]. В творчестве В. Зырянова появляется жанр «музыкального олонхо» («Туйаарыма Куо», «Кун Эрили»). В Сонатине для трубы, хомуса и фортепиано Е. Неустроев продолжает наметившуюся в 1970-е годы тенденцию использовать народные инструменты в академических составах.

Подводя итог, отметим этап 1980-х – 1990-х годов как период зрелости якутской композиторской музыки, в которой сформировалась развитая жанрово-стилевая система нашли свое яркое художественное воплощение ценности национальной культуры.

Конец 1990-х — 2010-е годы. В XXI веке (на четвертом этапе) центральными фигурами композиторского творчества являются якутские композиторы З. Степанов, В. Ксенофонтов, П. Иванова, К. Герасимов, Е. Неустроев, начинает работать Н. Михеев. Композиторы предпочитают создавать произведения камерных жанров и форм (песни, инструментальные пьесы, ансамбли), что неудивительно в современных условиях и часто связано с недостатком финансов для исполнения крупных произведений. Таковы фортепианные циклы К. Герасимова («Якутская сюита», «День из детства», «Узоры якутской зимы», «На птичьем дворе»), цикл пьес для фортепиано «Краски Севера», песни для соло и хора З. Степанова, многочисленные камерно-инструментальные произведения Н. Михеева. Однако создаются и крупные произведения — как правило, для конкретных исполнительских составов: появившихся в Якутске филармонического симфонического оркестра, Оркестра народных инструментов, Ансамбля скрипачей Высшей школы музыки, Оркестра национальных инструментов Национального театра танца Республики Саха (Якутия) имени С. А. Зверева-Кыыл-Уола, камерного ансамбля «Arco ARTico». В частности, для последнего коллектива написаны «Прелюдия» и «Аллегро» в стиле Пуньяни Н. Михеева. Среди крупных произведений назовем Реквием «Посвящение» для солистов и камерного оркестра, этнобалет «Ярхадаана», симфоническую картину «Танец удаганки» З. Степанова⁵, оперы «Урун Аар Тойон» и «Божественное благословение» («Аар Тойон алгыһа», букв. «Благословение Аар Тойона»), балеты «Воители Верхнего мира», «Ньырбакаан» В. Ксенофонтова, балет-олонхо «Нижний мир» П. Ивановой, Камерную симфонию для струнного оркестра, музыкальную картину «Северные мотивы», Концертино для фортепиано и симфонического оркестра К. Герасимова, музыку к танцевальному спектаклю «Девушка с коромыслом» («Оргуһуохтаах Кыыс») и многочисленные произведения для симфонического оркестра (среди которых Сюита, Увертюра, «Якутская поэма», «Якутская сюита» и другие), для струнного оркестра и фортепиано (сюиты «Октябрь» и «Апрель», музыкальная картина «Алгыстаах Лээги») Н. Михеева. В творчестве Н. Михеева происходит освоение жанров электронной музыки,

³ Тойук — «песня» (якут.), род обрядового импровизационного пения торжественного характера.

⁴ Дэгэрэн — «бег с подскоками на носках» (якут.). Дэгэрэн ырыа — род размеренного, подвижного пения, сопровождающего круговые танцы.

⁵ С конца 1990-х годов З. К. Степановым создано еще 10 одночастных симфонических произведений, которые пока не были исполнены или изданы. Хронограф творчества композитора опубликован: [12, 58-68].

киномузыки — музыка к якутским кинофильмам «Крылья», «Кыһын тымныы эрэри, дьоллоох дьонно ичигэс» (букв. «Зима холодная, но теплая для счастливых людей»), «Однажды» («Арай биирдэ»), «Сэмэнчик», музыки к телеспектаклям, музыкального перформанса, композитор создает произведения и для эстрадного оркестра. Возвращается и характерная для первых периодов (1940 – 1950-х и 1960 – 1970-х годов) тенденция, когда музыку для театральных спектаклей заказывают столичным композиторам.

Характеризуя связь музыки этого периода с национальными истоками, можно заметить, что продолжается тенденция обновления музыкально-театральных жанров (балет-олонхо, этнобалет), в содержании произведений сохраняется устойчивая опора на уникальные, свойственные мировоззрению якутов (саха) и укорененные в жизни народа сюжеты и образы (не только легендарно-мифологические и эпические, но также бытовые; большое место занимают и музыкальные пейзажи), а в музыкальном языке произведений важнейшую роль играет национально определенный тематизм. Мы видим, что национальная культура и традиции саха остаются мощным источником вдохновения для современных композиторов. Хотя сочинения композиторов Якутии, как и индивидуальные творческие почерки мастеров, пока недостаточно изучены и нуждаются во внимании музыковедов-исследователей.

В краткой статье, безусловно, невозможно охватить многообразие мира композиторской музыки, обрисовать все потоки, сливающиеся в едином русле якутской композиторской школы. Тем не менее мы можем сделать вывод, что характерной чертой якутской композиторской музыки с момента зарождения и до сегодняшнего дня является опора на богатейшие музыкально-фольклорные и в целом — на культурные традиции саха, верность которым поднимает якутскую музыку на уровень широких философских обобщений, вневременных духовных прозрений, всеохватной эпики и неумирающей красоты, свойственных народному искусству.

Литература

1. *Алексеев Э. Е.* Проблемы формирования лада : (На материале якутской народной песни) : Исследование / [Ин-т истории искусств]. М.: Музыка, 1976. 283 с.
2. *Алексеев Э. Е.* Вдохновенный певец новой жизни (Устин Нохсоров и олонхо «Ньургун Боотур Стремительный») // Эпическое творчество народов Сибири : Тезисы докл. науч. конф. Улан-Удэ, 17-20 июля 1973 г. / [Ред. коллегия: Д. Д. Лубсанов (отв. ред.) и др.]; АН СССР; Науч. совет по фольклору; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького; Ин-т обществ. наук Бурят. филиала СО АН СССР. Улан-Удэ: [б. и.], 1973. С. 45-47.
3. *Алексеева Г. Г.* От фольклора до профессиональной музыки : [О М. Н. Жиркове]. Якутск: Бичик, 1994. 160 с.
4. *Головнёва Н. И.* Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920 – 1985) / Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки, Гос. театр оперы и балета Респ. Саха (Якутия). Новосибирск: Наука, 1994. 383 с.
5. *Григорьева В. Г.* Эпические и песенные традиции саха в творческом наследии У. Г. Нохорова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Аркт. гос. ин-т культуры и искусств. Якутск, 2017. 246 с.
6. *Кириллина З. И.* О музыке и музыкантах: сб. статей / Министерство культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия), Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт) им. В. А. Босикова. Якутск: СВФУ, 2016. 434 с.
7. *Кривошапко Г. М.* Музыкальная культура якутского народа. Якутск: Кн. изд-во, 1982. 184 с.
8. *Ларионова А. С.* Опера М. Н. Жиркова и Г. И. Литинского «Ньургун Боотур и олонхосут У. Г. Нохсоров // Альманах современной науки и образования. 2013. № 7 (74). С. 86-89.
9. *Никифорова В. С.* Шаманский обряд в интерпретации С. А. Зверева: взгляд этномызыканта // Айылартан арчылаамыт : уус уран публицистика : (С. А. Зверев — Кыыл Уола төрөөбүтэ 110 сыла туолуутугар ананар) [=Божествами благословенный (посвящается 110-летию со дня рождения С. А. Зверева — Кыыл Уола) : сб. статей] / Д. С. Зверев, В. Н. Игнатьев уруһуйдара. Дьокуускай [Якутск]: Дани Алмас, 2010. С. 249-253.
10. *Николаева Н. Н.* Эпос олонхо и якутская опера. Якутск: Полиграфист, 1993. 188 с.
11. *Покидько Е. Б.* Тойук и его претворение в творчестве композиторов Саха (Якутии) : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2001. 20 с.
12. *Саняхова Н. И.* Творить для народа... : Очерки о жизни и творчестве якутского композитора Захара Степанова / М-во образования и науки Рос. Федерации, Аркт. гос. ин-т культуры и искусств, каф. искусствоведения. Якутск: АГИКИ, 2016. 108 с.
13. *Скрыбыкина Ч. К.* Гармония в музыке современных якутских композиторов. Якутск: СВФУ, 2012. 243 с.
14. Союзу композиторов Якутии 35 лет / сост. Ч. К. Скрыбыкина. Якутск: [б. и.], 2014. 16 с.
15. *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири : Сравнительно-историческое исследование / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние; Ин-т проблем малочисл. народов Севера [и др.]. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.