



И. А. ЦЫБИКОВА-ДАНЗЫН  
*Восточно-Сибирская государственная академия  
культуры и искусств*



УДК 785.7

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.055-062

## НАЦИОНАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ БУРЯТИИ

В последние десятилетия в творчестве композиторов Бурятии всё большее внимание уделяется камерно-инструментальным жанрам. Это объясняется рядом обстоятельств, из которых главным является то, что в постсоветское десятилетие (с 1990-х гг.), несмотря на сложность общественно-политической и экономической жизни, происходили и позитивные процессы (характерные для всей России и для Бурятии как одного из регионов страны). Прежде всего, имеется в виду процесс возрождения национальной культуры, строительство буддийских дацанов и православных храмов, восстановление этнических традиций, обычаев, праздников. А следствием стало усиление национального начала в искусстве, в том числе и в музыке.

Для молодых национальных композиторских школ камерно-инструментальная музыка была своего рода «творческой лабораторией», преломляя в профессиональном творчестве интонационную специфику музыкального фольклора. Камерная музыка более, чем масштабные жанры (музыкально-сценические или симфонические), близка традиционным формам музицирования. В прозрачной камерной фактуре особенное значение приобретают детали, способные рельефно показать специфические национальные элементы, происхождение которых связано с музыкальным фольклором.

Кроме того, рост мастерства композиторов Бурятии, психологической углублённости их музыки закономерно ведёт к камерным жанрам, поскольку они, по словам Л. Раабена, в наибольшей степени отвечают

«чуткостью к малейшим душевным движениям, тончайшим эмоциональным состояниям, а также возможностям отражения философско-этических категорий и всё более усилившихся тенденций интеллектуализации и психологизма» [3, с. 5].

Наконец, как справедливо отмечает Е. Л. Хакимова, «востребованность камерной музыки объясняется и реалиями концертной практики, возможностью исполнения на малых сценах, малым количеством исполнителей, что имеет большое значение в современных экономических условиях» [4, с. 5]. Немаловажным представляется и включение камерных произведений в инструктивный материал учебных классов детских музыкальных школ.

В постсоветские десятилетия (1991–2011) композиторы Бурятии продолжали работать и над крупными произведениями (назовём, например, «Бурят-Монгольские духовные песнопения» для хора без сопровождения Ю. Ирдынеева, симфоническую поэму «Тибет» В. Усовича, «Балетные сцены» по эпосу «Гэсэр» Л. Санжиевой и другие), но наибольшим вниманием при этом пользовались камерные жанры. Обширной по количеству сочинений является область фортепианной миниатюры, а также инструментальных дуэтов.

Национальный колорит, образность достигаются целым рядом музыкальных приёмов и различных их соединений. Так, отметим, в первую очередь, использование в качестве тематизма подлинных фольклорных мелодий. Народная песня, связанная со словесным текстом, несёт в себе образное

начало, направляет творческое воображение композитора, а затем и слушателя. Назовём вариационные циклы на темы бурятских народных песен «Сэлгэхэн Сэлэнгэ» («Прохладная Селенга») для чанзы и фортепиано В. Усовича, «Шэмэрхэн алтаниинь гэлсенэлте» («Червонное золото, говорите вы») Е. Олёрской, «Ургыхэн Баргуужан» («Широкий Баргузин») Л. Санжиевой (оба сочинения для ятаги и фортепиано).

Укажем также на «конструирование» оригинального тематизма на основе ритмо-интонационного фонда бурятского музыкального фольклора. В каждом произведении бурятской музыки, где автор не обращается к фольклорному мелосу, он стремится к национальной образности. Убедительность же созданного тематического материала зависит от степени проникновения композитора в сферу народного мелоса, от уровня его мастерства.

И, наконец, важнейшим компонентом национального стиля являются характерные тембры народных инструментов. В последние десятилетия непрерывно растёт интерес к национальному музыкальному инструментарию, образуются соответствующие оркестры и ансамбли, всё шире распространяется сольное музицирование. Как следствие в камерно-инструментальном творчестве композиторов Бурятии находим струнные смычковые *хуры* и *моринхуры*, струнные щипковые *ятаги*, струнные ударные *иочины*, духовую *лимбу*, а также их разнообразные сочетания друг с другом и с фортепиано. Композиторы ищут новые (по сравнению с традиционным народным музицированием) технические приёмы, а в итоге возрастает выразительность музыкальных образов. Есть и примеры интересного использования для передачи национальных звучаний классических инструментов – фортепиано (пьеса «Субурган» В. Усовича), баяна (сюита «Пейзажи» А. Прибылова), гобоя («Обращение к Махакале» Л. Санжиевой).

Национальная тематика в камерно-инструментальном творчестве композиторов

Бурятии разнообразна. Это природа края – «Путешествуя по Тунке», «Алтан Мундарга» (горная вершина в Окинском районе Бурятии), «Харагун» (местность в Боханском районе Иркутской области), «О чём поют саранки» Л. Санжиевой, «Байкал» Д. Коркиной; образы народных сказаний, картины народных празднеств – «Наадан» (Праздник) П. Дамиранова; религиозные образы – «Юрта в степной дали» (посвящено хамбо-ламе Д.-Д. Итигэлову), «Танец шамана» Л. Санжиевой, «Субурган» В. Усовича, «Белый старец» А. Русанова, «Алханай» Б. Дондокова.

К национальной тематике отнесём и произведения, которым композиторы не дали программных названий, обозначив только их жанровую (по авторскому определению) принадлежность. Это сочинения для народных инструментов и фортепиано: пьесы для двух чанз С. Манжигеева, для иочина Б. Дондокова, а также Л. Санжиевой – для хура, для моринхура и лимбы, для иочина, для ятаги, для лимбы, кроме того, трио для чанзы-сопрано, чанзы-тенора и чанзы-баса. Встречаем и нейтральные названия – «Напев» для моринхура и фортепиано С. Манжигеева, «Уянгата поэма» («Лирическая поэма») для ансамбля чанз Ю. Ирдынеева, «Хатархан» для ятаги Л. Санжиевой.

В изучении любого сочинения одной из первостепенных задач остаётся задача услышать самобытность национального колорита, почувствовать оригинальность образов и музыкального языка. Рассмотрим некоторые показательные для камерно-инструментального творчества композиторов Бурятии произведения.

В пьесе «Шаман» из фортепианной сюиты Л. Санжиевой избраны композитором музыкально-выразительные средства специфичны, поскольку автор стремится воспроизвести средствами фортепиано звуковую атмосферу шаманского «действия» – камлания (в бурятском языке для обозначения шамана используется слово «бё», а шаманки – «удаган»).

Вступительный раздел имитирует удары шаманского бубна (*хэсэ*): в предельно низкий регистр помещается секундовое созвучие, форшлагом к которому служит то же созвучие октавой выше. Композитор указывает постепенное ускорение движения (*poco crescendo*), чему способствует и ритмическое уменьшение. Усиление динамики не указано автором, но несомненно подразумевается. Удары «бубна» продолжают, а на этом фоне в верхнем регистре возникают лаконичные попевки в объёме тритона, постепенно развёртывающиеся в более объёмные фрагменты в низком регистре.

Дальнейшее развитие связано с постепенным нарастанием динамики, усложнением фактуры (её уплотнением и усилением диссонантности созвучий). Органный пункт из одного созвучия переходит в фигурированный тип, а короткие попевки на его фоне раздвигаются в квартовые или секундовые. Мелодические элементы верхнего голоса, постепенно захватывая все более высокий регистр, чередуются с ударами «бубна». Всё это выражает непрерывную энергию камлания. На пути к кульминации следуют несколько построений, усиливающих эффект «действия»: эпизод в *f*-фригийском, где резко диссонируют взятые в одновременности натуральная и фригийская II ступени; эпизод с квартовым удвоением секундовой попевки; эпизод, захватывающий верхний регистр при диссонировании кварто-квинтовых созвучий. Постепенно нарастают и темп, и звучность. Резко акцентированные кварто-квинтовые созвучия образуют краткую кульминацию, которая неожиданно обрывается на своей вершине. Своеобразную последнюю точку «ставит» удар «бубна», что можно образно трактовать как возвращение в реальность. Выразительная пьеса «Шаман» Л. Санжиевой внесла собственные музыкальные краски в фортепианную музыку Бурятии.

Сочинению «Байкал» Д. Коркиной (обозначенному автором как «концертная фантазия для 33-струнной ятаги соло») даётся

следующее пояснение в комментариях к сборнику, куда оно включено: «В трёхчастной композиции молодого композитора Дарьи Коркиной предпринята попытка передать многоликость славного Байкала» [5, с. 181]. Действительно, три части произведения воспринимаются как музыкальные картины «таёжного моря» при разных его состояниях – спокойном, бурном, снова спокойном. Для достижения картинности композитором были применены разнообразные приёмы музыкальной изобразительности.

Вступление к первой части (*Adagio*) составляют арпеджированные пассажи, охватывающие диапазон более двух октав – приём традиционный для показа колышущейся водной стихии. Оригинальность ему придаёт то, что арпеджио строится на звукоряде пентатоники, в связи с чем очевидно проявляется бурятский национальный музыкальный колорит. Повторение нисходящих «интонаций вздоха» (малые секунды) вводит в первую часть. В её основе – четырёхзвучный мотив (на *tremolo*), из которого вырастают фигуры, дополняемые свободными *glissando*. Данный комплекс выразительных средств вносит ощущение беспокойства, вначале затаённого, затем всё более открытого. С точки зрения программы это можно объяснить как приближение бури на Байкале. На кульминации первая часть словно обрывается.

Середина (*Allegro*) основана на разработке короткого мотива, интонационно связанного с первой частью, но обновлённого ритмически и активно варьирующегося. Звучность нарастает, фигуры сменяются энергичными «толчками» созвучий, сопровождаемых волнообразными *glissando* широкого диапазона – складывается яркая картина бури. Но напряжение спадает, постепенно возвращается покой. В репризе (*Maestoso meno mosso*) материал первой части существенно динамизирован, сохраняется лишь краткий мотив. Широкие зигзагообразные *glissando* как бы рисуют порывы

свежего ветра. И вновь, теперь уже как заключение (*Adagio*) возвращается спокойное движение «волн» – к «таёжному морю» возвращается покой. По замечанию профессора В. В. Китова, автор Д. Коркина не только создала впечатляющее произведение, но и внесла новые краски в палитру технических и выразительных средств игры на ятаге [там же].

Нашли отражение в музыке композиторов Бурятии и народные праздники. Фортепианную пьесу «*Наадан*» («Праздник») П. Дамиранов построил по драматургическому плану, традиционному для пьес, изображающих бурятские народные состязания. В трёхчастной форме крайним разделам, близким энергичному танцу, контрастирует плавный, песенный по складу средний. Подобным образом построены, например, «Фантазия» для хура и фортепиано Б. Ямпилова, «Хатарма» для скрипки и фортепиано Д. Аюшеева, «Танец чабанов» из сюиты для оркестра народных инструментов «Забайкалье моё» А. Прибылова, а также многие другие.

Первая часть «*Наадана*» открывается выдержанным диссонантным созвучием, сменяемым квинтами. Звуки фигурированного органного пункта складываются в квинттонаккорд. Словно вихрь врывается тема первой части (*Presto*) – напористая, устремлённая. Энергичный мужской танец изображает борьбу, жёсткость образа усиливает неожиданный хроматический сдвиг в кадансе. Пентатоника, кварто-квинтовые созвучия определяют национальный колорит пьесы, придают черты бурятского народного праздника-состязания. Из темы вычленяется и варьируется начальный оборот – трихорд, фактура сменяется на сходную с токкатной. Энергия нарастает, фактура вновь меняется, образуется движение параллельными квинтами, квартами. Усиливается диссонантность – всё это воспринимается как кинематографическая смена кадров: танцы сменяются эпизодами спортивных состязаний – борьбы, скачек, бега. Диссонирующие

звучания завершают первую часть, уходя в тишину, как будто удаляясь.

В тишине начинается середина пьесы (*Andante cantabile*), где композитор обращается к полифоническому изложению. Распевная лирическая тема свободно имитируется в нижнюю октаву, затем ещё октавой ниже. По ходу развития наблюдается разрастание голосов путём дублировки. Начальный оборот темы ещё напоминает о себе, но в нижнем голосе возникает трихорд из первой части. Тревожно движутся в низкий регистр параллельные квинты, при этом сгущение красок создают хроматические тона.

Реприза возвращает материал первой части: собственно тема, вычлененный из неё трихорд, а также фактурные формулы – токкатность, параллельное движение. Однако интонации заметно обострены. Так, выделяется политональный комплекс, удлиняются ряды параллельных диссонансов. Итогом становится жёсткое сложение в кульминации – параллельное движение увеличенными октавами в мощной динамике *fff*, что воспринимается как бурная радость победителя соревнований.

Тема исторического прошлого Забайкалья нашла отражение во многих сочинениях композиторов Бурятии, назовём оперу «Побратимы» Д. Аюшеева и Б. Майзеля, «Эпическую поэму» для симфонического оркестра Б. Ямпилова, вокальный цикл «Сарказмы Будамшу» Ю. Ирдынеева.

Пьесу «*Урагшаа!*» («Вперёд!») для хура и фортепиано В. Усович определил как «бурятскую фантазию» и пояснил, что отразил в ней своё представление о героико-драматических событиях далёкого прошлого. Энергичный, устремлённый характер музыки невольно напоминает поэтические строки известного бурятского поэта Б. Дугарова: «Я представлю отвагу племён, содрогавшую небо и сушу. И костры отшумевших времён полосуют зарницами душу» [1, с. 133].

Пьеса звучит в быстром движении, с некоторым замедлением в середине (фор-

ма трёхчастная). Краткое вступление вызывает в воображении раскручивающуюся пружину – энергичным (*ff*, *marcatissimo*) оборотам в партии хура отвечают кварттовые скачки, которые воспринимаются как выражение волевого призыва «Урагшаа!» (пример № 1).

Пример № 1 В. Усович. «Урагшаа!»,  
вступление

Основная тема (первой и третьей частей) – стремительный взлёт хура в объёме дуодецимы – заострена созвучиями фортепиано, где октавная вертикаль (*e-e* через 4 октавы) переходит в фигурированное диссонантное *ostinato* (*g-as*), а в верхнем голосе фортепиано имитирует заключительные обороты темы, вначале точно, затем свободно. И хотя тема строится на ангемитонной пентатонике (*g-b-c-d-f*), диссонантное сопровождение (органный пункт, резкие многозвучные вертикали) обостряет мелодическую линию, сохраняющую свою бесполутоновость. Вторая тема, подчеркнута диссонансирующая, создаёт образ жестоких баталлий. В двухголосном изложении хура верхний голос складывается из кратких хроматических мотивов, а нижний представляет собой педальный тон, сменяющийся каждые два такта. Битва завершена, и наступают оцепенение и растерянность (*Meno mosso*). Трелеобразную фигурацию у фортепиано подхватывает хур, фортепиано

сопровождает его статичными созвучиями, и на этом фоне возникает тема середины, отдалённо напоминающая начальную тему, но звучащую мягко. В заключительном разделе эпизода партия хура становится двухголосной, а пентатоника сменяется мерцанием натурального *g moll* и *B dur*. Внезапно вторгается новый эпизод, где тема предыдущего звучит в романсной фактуре у фортепиано, тональность неожиданно сменяется на *Ges dur*, хуру же поручаются фигурации, в которые вплетаются отдельные обороты темы (пример № 2).

Пример № 2 В. Усович. «Урагшаа!»,  
II часть

Близится каденция, но композитор её отодвигает, используя энгармоническую замену (вместо трезвучия *Ges dur*'а появляется *fis moll*). Именно так обозначено начало репризы, динамизированное энгармоническим приёмом и тем, что участники ансамбля обмениваются музыкальным материалом – «раскручивание пружины» поручено фортепиано, тогда как энергичные кварттовые скачки – хуру. Сразу же, без перехода возвращается исходный тональный центр *g*, и обе темы первой части звучат без перемен. Краткая кода строится на секвенцировании краткого пентатонического оборота.

Бурятская фантазия «Урагшаа» В. Усовича признана исполнителями и получила популярность у слушателей благодаря оригинальности национального по складу тема-

тического материала и мастерству изложения. Произведение часто звучит в концертах, в том числе и в различных переложениях, как например, для чанзы и фортепиано.

В фортепианной миниатюре «Субурган» В. Усовича (из его цикла «Новые пьесы для моих старых друзей») музыкальными средствами отражено состояние, в которое погружает человек, приблизившийся к субургану – буддийской ступе, предназначенной для совершения обрядовых действий.

Создавая возвышенный образ, композитор тщательно отобрал комплекс средств – медленный темп (*Andante*), «тёмную» тональность *es moll*, пентатонику от *es* (пример № 3). Что касается звукоряда, то хотя по ходу развития включаются тоны 6-й и 7-й, но или при параллельном движении (звук *f*), или как второстепенный элемент (звук *ces*), и, таким образом, пентатонный колорит сохраняется на протяжении всей пьесы.

#### Пример № 3 В. Усович. «Субурган»

Andante ♩ = 108

*p* non legato

Con Ped.

Выразительна фактура – в низком регистре при динамике *p* звучит (*non legato*) мелодия, вызывая в воображении сосредоточенный образ произнесения мантры. Мелодическую линию поддерживают нетерцовые созвучия. В дальнейшем музыкальные фразы в первой части (простой трёхчастной формы) повторяются с незначительными изменениями динамики (*p* сменяется на *f*), фактуры (мелодия дается в удвоении), регистра (сопровождение перемещается на октаву выше).

Необычна фактура средней части пьесы, где наблюдается контрастно-тематиче-

ское полифоническое сложение пластов. Нижний из них начинается с репетиции одного тона, затем звучит репетиция секунды, а далее идёт разрастание до квинты и октавы. В верхнем голосе свободно секвенцируются короткие попевки, при этом ощущение пласта возникает вследствие элементов скрытого двухголосия. Движение ускоряется за счёт ритмического уменьшения, усиливается динамика, напряжение нарастает к кульминации, где в верхнем голосе на фоне репетиции возникает новая мелодическая линия. Данный образ можно трактовать как совместную молитву многих людей, в процессе произнесения которой складывается общая экстатическая звучность. Пассажи восходящего движения сравнимы с взглядом, обращённым к небу. По логике обряда должно наступить успокоение, погружение в безмолвную молитву, но по законам музыкальной логики наступает динамическая реприза. Мелодия в квинто-октавном утолщении меняется местами с сопровождением. Усиливается динамика, гулко звучат тяжёлые глубокие басы. В заключении возвращается словно издали мелодия первой части. В. Усович создал незаурядное произведение, яркое по своему образу, оригинальное по языку. Слушая «Субурган», легко представить себе его музыку в оркестровых красках.

Рассмотрение ряда камерно-инструментальных произведений композиторов Бурятии позволяет сделать некоторые выводы: композиторы ищут новые формы воплощения национальной тематики; обогащается национальная палитра средств музыкальной выразительности; национальную ладовую основу бурятской музыки – ангемитонную пентатонику – композиторы соединяют с разнообразными гармоническими и полифоническими приёмами; совершенствуется мастерство композиции.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дугаров Б. С. Звезда кочевника: стихи. Иркутск: Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1994. 256 с.
2. Куницын О. И. Бурятская музыкальная литература. Улан-Удэ: МК Республики Бурятия, РУМЦ по образованию, 2007. 164 с.
3. Раабен Л. Н. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Л.: Сов. композитор, 1986. 200 с.
4. Хакимова Е. Л. Камерно-инструментальная музыка композиторов Удмуртии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 23 с.
5. Чанза: школа мастерства [Ноты]: учеб. пособие. В 3 ч. Ч. 2: Соч. для чанзы / ред.-сост. В. В. Китов. Улан-Удэ: Информполис, 2007. 208 с.
6. Ятага: школа мастерства школа мастерства [Ноты]: учеб. пособие. В 3 ч. Ч. 2: Соч. для ятаги / ред.-сост. В. В. Китов. Улан-Удэ: НоваПринт, 2009. 182 с.

## REFERENCES

1. Dugarov B. S. *Zvezda kochevnika: stikhi* [Star of the Nomad: Poems]. Irkutsk: East Siberian Book Press, 1994. 256 p.
2. Kunitsyn O. I. *Buryatskaya muzykal'naya literatura* [Buryat Musical Literature]. Ulan-Ude: The Ministry of Culture of the Republic of Buryatia, National Training Center for Education, 2007. 164 p.
3. Raaben L. N. *Kamerno-instrumental'naya muzyka pervoy poloviny XX veka. Strany Evropy i Ameriki* [Chamber Instrumental Music of the First Half of the 20<sup>th</sup> Century. Europe and America]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1986. 164 p.
4. Khakimova E. L. *Kamerno-instrumental'naya muzyka kompozitorov Udmurtii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Chamber Instrumental Music by Composers of Udmurtia: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2004. 23 p.
5. *Chanza: shkola masterstva* [Noty]: ucheb. posobie. V 3 ch. Ch. 2: Soch. dlya chanzy [Chanza: The School of Mastery] [Musical Score]: Tutorial Manual. In 3 Parts, Part 2. Compositions for Chanza]. Edited by V. V. Kitov. Ulan-Ude: Informpolis, 2007. 208 p.
6. *Yataga: shkola masterstva* [Noty]: ucheb. posobie. V 3 ch. Ch. 2: Soch. dlya yatagi [Yataga: The School of Mastery] [Musical Score]: Tutorial Manual. In 3 Parts, Part 2. Compositions for Yataga]. Ed. V. V. Kitov. Ulan-Ude: Nova Print, 2009. 182 p.

## Национальная тематика

## в камерно-инструментальном творчестве композиторов Бурятии

Автор отмечает, что в последние десятилетия композиторы Бурятии всё большее внимание уделяют камерно-инструментальным жанрам. Это объясняется усилением процесса возрождения национальной бурятской культуры, близостью камерной музыки традиционным формам музицирования. Стремясь к созданию национального музыкального колорита, авторы движутся различными путями: используют в качестве тематизма подлинные фольклорные мелодии; конструируют оригинальный тематизм на основе интонаций бурятского фольклора; опираются на тембры народных инструментов. В статье рассматриваются камерно-инструментальные произведения современных композиторов Бурятии: В. Усовича, П. Дамиранова, Л. Санжиевой, Д. Коркиной. Для анализа выбраны различные по жанрам произведения: фантазия «Урагшаа!» («Вперёд!») для национального инструмента (хур) и фортепиано, фортепианная миниатюра «Субурган» («Буддийская ступа») В. Усовича; фортепианные пьесы «Шаман» Л. Санжиевой, «Наадан» («Праздник») П. Дамиранова; концертная фантазия «Байкал» для 33-струнной ятаги соло Д. Коркиной. Изучение произведений позволяет автору сделать следующие выводы: композиторы ищут новые формы воплощения национальной тематики; обогащается национальная палитра средств музыкальной выразительности; национальная ладовая основа бурятской музыки – ангемитонная пентатоника – соединяется с разнообразными гармоническими и полифоническими приёмами; совершенствуется мастерство композиции.

Ключевые слова: композиторы Бурятии, камерно-инструментальные жанры, ятага, чанза, хур

---

**The National Subject Matter in the Chamber Instrumental Music  
of Composers of Buryatia**

---

The author notes that during the recent decades in the music by composers of Buryatia more and more attention is being paid to chamber instrumental genres. This can be explained by the effort of the process of revival of the national Buryat culture, as well as the closeness of chamber music with the traditional folkloristic forms of music making. Aspiring to the creation of a national musical color, composers traverse along different paths: they use genuine folk melodies for their thematic material; they construct original themes on the basis of intonations of Buryat folk music; they base their music on timbres of folk instruments. The article examines the chamber instrumental compositions of contemporary composers of Buryatia: V. Usovich, P. Damiranov, L. Sanzhiyeva and D. Korkina. Several compositions diverse in their genres are chosen for analysis: V. Usovich's fantasy "Uragshaa!" ("Onwards!") for the national instrument "khur" and piano and short piano piece "Suburgan" ("Buddhist stupa"); L. Sanzhiyeva's piano pieces "Shaman"; "Naadan" ("Festivity") by P. Damiranov and the concert fantasy "Baikal" for 33-string yataga solo. Study of these compositions makes it possible for the author to come up with the following conclusions: composers search for new forms of manifestation of national musical thematicism; the national palette of means of musical expressivity becomes enriched; the national modal foundation of Buryat music – anhemitonic pentatonicism – is combined by composers with various diverse harmonic and contrapuntal techniques; hence, the craft of musical composition perfects itself.

Keywords: composers of Buryatia, chamber instrumental genres, yataga, chanza, khur

**Цыбикова-Данзын Инесса Александровна**

ORCID ID: 0000-0001-8647-4247

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории,

теории музыки и общего фортепиано

*E-mail: ines.ts@mail.ru*

Институт музыки

Восточно-Сибирской государственной

академии культуры и искусств

Улан-Удэ 670031, Российская Федерация

**Inessa A. Tsybikova-Danzyn**

ORCID ID: 0000-0001-8647-4247

PhD (Arts), Associate Professor

of the Department of Music History,

Music Theory and Secondary Piano

*E-mail: ines.ts@mail.ru*

Vostochno-Sibirskaya gosudarstvennaya

akademiya kul'tury i iskusstv

East-Siberian State Academy of Culture

and Arts

Ulan-Ude 670031, Russian Federation

