

домінування сакральної складової музичного мистецтва Індонезії. Наголошено на особливому психоемоційному впливі, який здійснює музика гамелану, що концептуально перегукується з характером і завданнями медитативних композицій другої половини ХХ століття. Також розглядається вплив естетики гамелан-музикування на творчість американських композиторів-мінімалістів. Особливу увагу приділено характеристиці діяльності Коліна Макфі, канадського композитора і музикознавця, котрий вніс суттєвий внесок у вивчення індонезійської культури.

Ключові слова: мінімалізм, Колін Макфі, Лу Харрісон, Філіп Гласс, гамелан, Індонезія, Індія.

Antipova Viktoria. Influence of indonesian gamelan on the work of european and american composers of XX century. The article is devoted to the influence of the East`s musical cultures in the work of European and American composers of the XX century. The information on a sacral component of musical art of Indonesia and special mental emotional influence which is rendered with music Gamelan that is conceptually interconnected to character and problems of meditative compositions of second half XX century is submitted. Also influence of an aesthetics playing music on creativity of the American composers-minimalists is considered. Particular attention is paid to the characteristics of the activities of Colin McPhee, a Canadian composer and musicologist who has made an invaluable contribution to the study of Indonesian culture.

Key words: minimalism, Colin McPhee, Lou Harrison, Philip Glass, gamelan, Indonesia, India.

Мариам Вердиян

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ А. ТЕРТЕРЯНА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ВОСТОЧНОГО ОЩУЩЕНИЯ ЗВУКА

В музыкальном искусстве Закавказья первая половина ХХ века ознаменовалась активизацией национальных композиторских школ, постепенно выходящих на уровень западноевропейской культуры. Появляется целая плеяда композиторов, органично соединяющих в своем творчестве индивидуально-национальное мировосприятие, фольклор, мелос с академическими традициями жанров и форм, а также активными языковыми новациями. Подобный исторический процесс пережила и музыкальная культура Армении, ярким представителем которой, наряду с Комитасом, А. Спендиаровым, А. Хачатуряном, является крупный симфонист второй половины ХХ века – Авет Рубенович Тертерян.

Сегодня для армянской музыкальной культуры значение и ценность творческих достижений Авета Тертеряна является фактом неоспоримым. Не относя себя ни к авангардистам, ни к классикам, но оставаясь в каждом звуке новатором, взрывающим все устоявшиеся нормы музыкального мышления, А. Тертерян сумел запечатлеть в своей музыке звуковые вершины национального духа, придав им общечеловеческое звучание. Бесспорно и то, что главным манифестом идей композитора, в первую очередь, являются его симфонии. А. Тертерян задает новые координаты развития жанра и ставит перед собой парадоксальную творческую задачу – сломать традиции средствами *современного* музыкального языка для достижения максимальной *архаичности* звучания армянской симфонической музыки.

Индивидуальный стиль А. Тертеряна представляется как многогранный, сложный «узор» сплетенных вместе жанров восточного искусства – древней и самобытной традиции вокального и инструментального музицирования от армянской крестьянской песни, ашугских импровизаций и духовной гимнографии до буддийского ритуального пения – с их эстетикой самодавяющего выразительного воздействия звука, музыкальной поэтикой, ощущением художественного времени и пространства. Этим объясняется особое значение монодической традиции как стержневого формообразующего фактора во многих произведениях А. Тертеряна, в том числе – в симфонических опусах.

Профессиональный музыковедческий интерес к изучению личности композитора, различных ракурсов его творческого наследия активно формирует целый корпус научных публикаций не только армянских, но и зарубежных, а также многих отечественных исследователей.

Музыковедческая литература на сегодняшний день достаточно богата информационным и аналитическим материалом о композиторе и его музыке. В поле историографической «реконструкции» сведений, воссоздания многих деталей творческой биографии А. Тертеряна, на данный момент написаны фундаментальные труды, среди которых центральную позицию занимает монография армянского исследователя Маргариты Рухкян «Авет Тертерян. Творчество и жизнь» (1996).

В этом же ряду ценных, информационно ёмких источников особое место нужно отвести документальному сборнику «Авет Тертерян. Диалоги» (2010), созданному еще при жизни композитора его сыном – Рубеном Аветовичем Тертеряном. Будучи профессиональным музыкантом, Рубен Аветович в диалогах с отцом, помимо биографических сведений и воспоминаний самого композитора, осветил в книге отношение А. Тертеряна к самым актуальным и проблемным вопросам композиторской работы, изло-

жил ключевые позиции для понимания системы мышления Авета Рубеновича, его суждения о многих параметрах музыкального творчества. В результате личной переписки с Рубеном Аветовичем и при содействии сотрудников Ереванской государственной консерватории нам удалось детально ознакомиться с диалогами композитора о своем творчестве.

К локальным, сфокусированным на частной проблематике источникам, следует отнести сборник статей «Традиции и новаторства: Авет Тертерян – 75», который был выпущен Ереванской государственной консерваторией в 2005 году к 75-летию юбилею А. Тертеряна и посвящен разным аспектам творчества композитора.

Большинство источников информации о А. Тертеряне и его музыке собираются в ряд статей, посвященных симфоническому творчеству композитора или освещающих информацию о биографии А. Тертеряна, его творческих исканиях.

Однако в массиве перечисленных исследований обходится проблематика композиционно-драматургической логики строения одночастных симфоний А. Тертеряна, в том числе, и Пятой. Таким образом, недостаточная разработанность поставленной проблемы в музыковедческих источниках, а также обращение к симфоническим произведениям современного автора обуславливают *актуальность* данного ракурса исследования. *Цель* работы – выявить особенности композиционно-драматургической организации Пятой симфонии А. Тертеряна с учетом специфики воплощения восточного ощущения звука.

Все восемь симфоний композитора, прошедшие эволюционное становление от классической многочастной циклической композиции (Первая – Третья) к модели одночастности (Четвертая – Восьмая) – яркое тому подтверждение. В них нет традиционных форм-схем, нет контрастных тем, вступающих в «риторические» взаимодействия, но есть новое соотношение элементов, при котором движущая сила – не борьба разных начал, а внутренний рост образов. Поскольку иным становится музыкальный язык, способ высказывания, соответственно меняется и форма выражения, поэтому для построения композиционного профиля симфоний А. Тертерян обращается к современным композиторским техникам, точнее – сонорике и алеаторике.

Пятая симфония А. Тертеряна является знаковой в общем ряду сочинений данного жанра. Композитор сохраняет в ней принцип одночастности (как было в Четвертой симфонии), однако реализует иную концепцию в оппозиции пространственно-временной организации. Суть драматургического конфликта симфонии составляет противостояние монодии как образа древней культуры, олицетворяющей медитативное начало,

остинатному шквалу кластеров, представляющих собой действенное начало: эти два начала здесь имеют равные позиции. В симфонии сформирован особый тип медитации. Она приобретает этническую окраску посредством реконструкции в ее сонорной ткани национальных архаических символов, вследствие чего ее язык лишается признаков универсальности, присущих Четвертой симфонии. Для А. Тертеряна Пятая симфония более личностна. Она точнее отражает индивидуальный голос автора, его раздумья, поиски, процесс самоуглубления и самопознания. Поэтому композитор обращается в ней к национальному инструменту с очень специфическим тембром – *кяманче*¹. Как и в других симфониях, где А. Тертерян использует в симфоническом оркестре натуральное звучание армянских народных инструментов, данному тембру он поручает важную, функционально значимую роль – в нем как бы звучит голос композитора, авторское «я»: «В этой симфонии я использовал натуральное звучание каманчи, именно она берет на себя ведущую функцию. Каманча повествует о том сокровенном, что я хотел сказать людям»² [8, с. 102].

Композиция Пятой симфонии является сонорной, поэтому в ее анализе мы обратились к теории «форментов» А. Маклыгина. Термин «*формент*» (секция) (производно от слова «форма») означает небольшое достаточно оформленное построение с четко выраженным сонорным замыслом. Более обширная единица формы – *формент-группа*, т.е. объединение двух или нескольких форментов. А. Маклыгин [4] выделяет три типа связей между форментами:

- 1) *простое повторение*;
- 2) *вариация (или вариант)* – повторение с изменением, не приводящим к новому качеству;

¹ **Кяманча** – восточный народный струнный смычковый инструмент. Распространен в Азербайджане, Армении, Греции, Грузии, а также в странах Среднего и Ближнего Востока. Кяманча – обязательный инструмент в ансамблях профессиональной традиционной музыки Востока. Используется также как сольный инструмент.

Общим для всех разновидностей данного инструмента является наличие трех струн (в базовых формах), вертикальное положение инструмента во время игры и схожесть (в некоторых случаях отдаленная) в форме. Диапазон кяманчи охватывает звуки а – а³. Настраивается инструмент по интервалам чистой кварты и квинты.

² Еще одним знаком проявления «личностного» в данной симфонии является введенный А. Тертеряном в оркестр «*бурвар*» («кадило») – атрибут церковного священного действия – каждения. Он не имеет национального окраса, однако его особый звенящий оттенок вызывает ассоциации, связанные с храмовым действием. Здесь нет прямого отражения церковного ритуала, его обрядовой части, но есть намек на обращенность к Богу.

3) *трансформації* – изменения приводят к новому качеству, но явно связанному с исходным форментом;

4) *мутация* – переход к совершенно новому качеству, без явной связи с исходным; внешнее сопоставление – введение нового без связи с предыдущим;

5) *метабола* – переход к иному типу материала, от сонорного – к обычному тоновому.

Первичным импульсом-форментом становится одиночный звук, из которого произрастает вся звуковая материя сочинения и в который она периодически сворачивается. Более того, скрепляющим композиционным элементом в симфонии становится интервал тритона, который является структурирующим фактором практически во всех ключевых точках композиции (в 1, 2 и 4 фазах).

1 фаза симфонии (ц. 1–13) по своей природе монодична. Логика ее развития строится на вызревании из мельчайшей единицы – точки *as* – всей звуковой материи, имеющей свою внутреннюю сонорную динамику. Основным композиционным двигателем фазы является постепенное широтное утолщение звукового поля, где каждый новый элемент или целый комплекс элементов наращиваются на звук *as*. В результате, уже в первой фазе композитор излагает в «зачаточной» форме основные идеи симфонии. С одной стороны, – это «праматерия», которая впоследствии развернется в кристаллизованную композиционную структуру только в третьей фазе, с другой – некий «ладовый эмбрион» (тетрахордовой структуры, с наличием гемиольной секунды *as-h*), который полноценно раскроется и отобразит индивидуализированный национальный облик темы в третьей фазе. Важно отметить, что тетрахордовый край *f-h* образует не чистую кварту, а увеличенную, что объясняется гемиольной традицией восточных ладов. В дальнейшем развитии симфонии тритон (в разном его звуковом воплощении) станет основным конструирующим элементом сонорной композиции, а тритоновая энергия будет наполнять всю ткань произведения. Отметим также, что звучание тематической реплики у кяманчи преодолевает условно нотированную тактовую черту, переходя в свободное неметризованное пространство, что, в общем, и являлось целью композитора: «Партия кяманчи не тактирована, и все мелодические ее движения определяет дирижер» (ремарка автора в партитуре).

Принципы армянской монодии, творчески реконструированные А. Тертеряном в начале Пятой симфонии, воссоздают состояние пребывания в бесконечном «теперь». Это состояние является доминирующим. Оно удерживается протяженными, однородными, континуальными длениями.

Можно предположить, что ведущей творческой инициативой развертывания данного формент-блока является моделирование современными языковыми средствами особой звуковой атмосферы: национальной архаики, отголосков культуры, живущих в воображении композитора.

2 фаза (ц. 14–33) является самой масштабной в симфонии¹. Здесь включается действенное начало и, несмотря на большое количество остинатных повторов, в ней ясно ощущается векторность музыкального развития. Профиль данной фазы – крещендирующий, причем крещендирование происходит во всех ее параметрах:

- в громкостном балансе (от *ppp* до *ffff*);
- в связях мелодических голосов в полифоническом развитии;
- в установлении ритмики как ведущего динамизирующего фактора;
- в наращивании тембрового массива;
- в разрастании количества голосов в каждой из оркестровых групп.

Во второй фазе наступает новый этап кристаллизации темы симфонии (звучит у фаготов). Интонационно она уже более разветвлена и структурно организована, есть «точки» начала и завершения, имеется точная синтаксическая грань (ее можно зафиксировать в момент повторения темы). Более того, композитор вариантно изменяет ее тематическую и ритмическую структуру. Развитие фазы протекает посредством полифонической работы с данным интонационным зерном через его стреттное наложение. Таким образом, автор выбирает полифоническую модель как основной принцип композиционного выстраивания второй фазы, причем, проецирует ее, в частности, на те компоненты оркестровой ткани, для которых подобный тип развития не является характерным (например, на группу ударных инструментов).

В ц. 27, с наступлением которой динамическое развитие фазы достигает кульминационного звучания, начинается процесс постепенного свертывания музыкального пространства (до ц. 31). Композитор поочередно исключает отдельные инструменты или целые оркестровые группы из общего звукового массива и в результате оставляет звучать только струнную группу (ц. 31), с которой начиналось развитие фазы. Длющаяся сонорная полоса еще некоторое время вибрирует, поддерживая высокий динамический градус (*ffff*) и далее очень быстро (ц. 31–32) свертывается интонационно, громкостно (от *ffff* к *p*) и даже графически в начальную точку отсчета

¹ Визуально в масштабах текста партитуры может сложиться впечатление о существенной диспропорции между первой фазой и всеми последующими. На самом деле временные их масштабы достаточно выверены: 1 фаза – 15 минут, 2 фаза – 14 минут, 3 фаза – 6 минут, 4 фаза – 13 минут при общей протяженности симфонии 48 минут.

– звук *as*. Его дление застывает у V-ni II в педаль-«дам»¹ (ц. 32–33) и переводит звучание в следующую фазу.

«Звук – целая симфония... Он воздействует на тебя, уводит в иные состояния, в нем можно представить себе все мироздание, – говорил в одном из интервью А. Тертерян. – В микрокосмосе его структуры можно увидеть всю Вселенную» [8, с. 179]. Слуховое восприятие данного фрагмента – эффектное, динамичное, практически визуальное свертывание целого музыкального массива в один звук – наталкивает на идею, что вторая фаза – это попытка автора озвучить ту самую Вселенную, которая живет в одиночном звуке *as* и доступна только чуткому внутреннему слуху композитора.

3 фаза (ц. 33–34) – это эпицентр всей симфонии, ментально-духовный пик восточной рефлексии, выраженный на «армянском музыкальном диалекте». Это так называемое «слово автора», глубокий и откровенный монолог, который озвучен тембром кяманчи. На этот раз эффект медитативности связан не столько с подчеркнутой ролью длящегося звука, сколько с еще более отчетливым обращением композитора к монодическим истокам народной армянской музыки.

Третья фаза очень цельна и ее можно представить как один формент. Она является сердцевиной процесса интонационного становления основной темы симфонии, которая, наконец, приобретает рельефность и четкую структурную оформленность. И, конечно, основным устоем в ней является звук *as*.

Нужно отметить, что характер монодии не превращает ее в чисто этнографический элемент – это не изображение, а скорее глубокий и многозначный символ, наделенный чертами национальной монодической традиции, которая выражается на разных уровнях. Во-первых, тема излагается импровизационно (исполняется *ad libitum*), постепенно раскрывает весь свой звуковой спектр и не имеет метрических границ (близка по манере к инструментальным импровизациям ашугов²). Во-вторых, в ладовой стратегии темы композитор опирается на особенности армянских народных ладов:

¹ Музыка на дудуке чаще всего исполняется в парах: ведущий дудук играет мелодию, а второй дудук, который называется «дам» – исполняет непрерывную, имеющую определенную звуковую высоту педаль, которая обеспечивает специфическое остинатное звучание.

² Ашуг (с армянского Աշուղ) – народный певец-поэт у армян, а также у других народов Закавказья. В армянской музыкальной традиции ашуг аккомпанирует себе на таре, кяманче, сантуре, кануне и сазе.

По мере развития искусства армянских ашугов, внутрижанровые подразделения и формы их песен, их метроритмика, приобретают связь с формами восточного стихосложения. В результате этого синтеза образовался стиль армянской ашугской музыки, который, примыкая к общевосточному, представляет собой самостоятельную ветвь в поэтическом музыкальном выражении. В ашугских композициях поэзия, как правило, более важна, чем сама мелодия.

тетрахордовая природа, наличие гемиольных секунд, близость к локрийскому ладу, вариантная альтерация некоторых ступеней (*as–a, b–h*), широкий диапазон (б.7), неоктавность строения звукоряда и, как вторичный фактор, полутоновые форшлагги, возникающие от манеры игры на кяманче, которые вносят в лад элементы хроматизации. В-третьих, форма изложения темы ориентирована на специфику народного исполнительства – V-ni II тянет педаль-«дам» и на ее фоне кяманча излагает основную мелодию:



4 фаза (ц. 34–49) имеет сигнальную жанровую природу и снова направляет развитие в русло действительности. Тихие интонации кяманчи постепенно растворяются и переводят звук в категорию «вечное», а резкие возгласы труб возвращают слушателя к бытию реальности.

Завершается фаза континуальной полосой у струнных, вносящей просветление в общее звучание. Интервальная насыщенность звукового поля здесь максимально разрежена (20 голосов). Она основывается на трезвучии C-dur, являющимся для А. Тертеряна символом чистоты, разрешенности, гармонии звуков мироздания¹. На этом фоне (с ц. 41) с диминуирующей прогрессией еще несколько раз у кяманчи эхом отразится звук *as*. Нужно отметить, что «свернутый» в ореоле C-dur, он звучит столь же органично, как и в своем одноголосии. Здесь проявляется отношение композитора к звуку как к миру, как к свету, в котором в результате рассеивается вся густота диссонансов.

В заключительных тактах (ц. 47) звуковая аура симфонии иссякает, истаивает (постепенно выключаются инструменты). Оставшиеся «тритоновые

¹ «В До мажоре, больше чем в каком-либо другом, я слышу что-то абсолютное. В нем много чистого излучения – вселенского, космического <...>. Это божественный свет, излучение высшего разума <...>. Хочу отметить, что хотя я и называю этот аккорд До мажором, то это, скорее, для удобства, так как он не вносит ощущения тональности. Это трезвучие, взятое само по себе как сочетание трех нот: До–Ми–Соль» – из интервью А. Тертеряна [8, с. 184–185].

сгустки» разрешаются в трезвучие C-dur, создавая акустически чистую педаль, которая вслед за угасшим голосом кяманчи уходит в бесконечность.

В творчестве Тертеряна Пятая симфония стала воплощением особого восточного восприятия Звука – неспешного вслушивания в его глубину, осознания его многомерности, символичности и целостности. В одном из интервью А. Тертерян говорил: «Звук сам по себе взятый, для меня очень значителен – единый, абсолютный символ целостного бытия, единства души. В нем слито воедино божественное и земное, духовное, нравственное и бренное <...>. Он очень полифоничен для меня, насыщен внутренним развитием составных элементов, живущих как бы своей жизнью» [8, с. 178].

Объясняя свое понимание восточного ощущения звука, А. Тертерян приводил притчу, имеющую, по словам композитора, глубокий подтекст: «Сидит музыкант и тянет одну ноту... Подходит мальчик и спрашивает: „Папа, почему другие музыканты играют красивые разнозвучные мелодии, а ты лишь одну ноту?“ „Видишь ли, сын мой, – отвечает старец, – они ищут, а я уже нашел!“» [8, с. 180].

Специфика авторского подхода к монодии, ее творческая интерпретация в Пятой симфонии представляют собой образец глубокого проникновения композитором в сущность восточной традиции как таковой. Понимание монодии как проявления сакрального, способа непосредственного обращения к Богу и, в то же время, – к внутреннему «я», составляет суть музыкального мышления А. Тертеряна, полностью ориентированного на *исконное, глубинное, архаичное*.

Значение монодии на уровне драматургического принципа развертывания материала открывается через отношение композитора к звуку вообще. Речь идет о «концепции одиночного звука» (М. Рухкян), «ритуале созерцания звука», в котором монодийность мышления перерастает в особую философскую систему, где все многообразие явлений рассматривается сквозь призму одного начала, единой основы. Многокрасочность, спектральность, глубина, смысловая наполненность – все это Авет Тертерян слышит в одном единственном звуке.

1. Арановский М. *Симфонические искания*. М.: Советский композитор, 1979. 288 с.
2. Аревшатыан А. *Монодийность как принцип мышления в симфониях Авета Тертеряна*//Музыкальная академия. 2002. №9. С. 76–79.
3. Кузнецова М. *Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»/Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2007. 26 с.*
4. Маклыгин А. *Сонорика/Теория современной композиции*. М., 2005. С. 382–411.

5. Маклыгин А. Сонорика в музыке советских композиторов: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»; Консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1985. 28 с.
6. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки//Laudamus. М.: Композитор, 1992. С. 129–137.
7. Савенко С. Авет Тертерян: путь к глубинам звука//Музыка из бывшего СССР: сб. ст. М.: Композитор, 1996. Вып. 2. С. 320–333.
8. Тертерян Р. Авет Тертерян. Диалоги. Ереван: Издательство ЕГК, 2010. 284 с.
9. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. М.: Композитор, 2005. Часть II. 613 с.

Вердян Мариам. Пятая симфония А. Тертеряна как воплощение восточного ощущения звука. Рассмотрены особенности симфонического стиля А. Тертеряна на примере его одночастных симфоний. Проанализированы драматургические и композиционные параметры Пятой симфонии с учетом специфики воплощения восточного ощущения звука. Сонорика и алеаторика определены как основные композиторские техники в построении композиционного профиля сочинения. Установлено значение монодической традиции как стержневого формообразующего фактора и основы драматургического развертывания материала. Исследованы принципы воссоздания национального музыкального языка через творческую реконструкцию архаических символов и знаков армянской монодии.

Ключевые слова: армянская симфоническая музыка XX века, Авет Тертерян, Пятая симфония, композиционно-драматургические аспекты, монодия, восточное ощущение звука.

Вердян Мариам. П'ята симфонія А. Тертерян як втілення східного відчуття звуку. Розглянуто особливості симфонічного стилю А. Тертеряна на прикладі його одночастинних симфоній. Проаналізовано драматургічні та композиційні параметри П'ятої симфонії з урахуванням специфіки втілення східного відчуття звуку. Сонорика і алеаторика визначені як основні композиторські техніки в побудові композиційного профілю твору. Встановлено значення монодичної традиції як стрижневого формоутворюючого фактора та основи драматургічного розгортання матеріалу. Досліджено принципи відтворення національної музичної мови через творчу реконструкцію архаїчних символів і знаків вірменської монодії.

Ключові слова: вірменська симфонічна музика XX століття, Авет Тертерян, П'ята симфонія, композиційно-драматургічні аспекти, монодія, східне відчуття звуку.

Verdian Mariam. Fifth Symphony of A. Terteryan as the embodiment of oriental sound sensations. The features of the symphonic style of A. Terteryan is considered on the example of his one- movement symphonies. The dramaturgical and compositional parameters of the Fifth Symphony taking into account the specific embodiments of the eastern sound sensations is analyzed. Sonorism and aleatory identified as the main compositional techniques in the construction of a composite profile of the composition. The value of monodic tradition as a pivotal factor shaping and basics of dramatic material deployment is installed. The principles of reconstruction of national musical language through creative reconstruction of archaic symbols and signs of the Armenian monody is studied.

Key words: Armenian symphonic music of the twentieth century, Avet Terteryan, Fifth Symphony, compositional and dramatic aspects, monody, east sensation of sound.

Ганна Вовченко

МОНОГРАМА ЯК ОСНОВНИЙ ФОРМОТВОРЧИЙ ПРИНЦИП У «КРИПТОГРАМІ» О. ЩЕТИНСЬКОГО

Музичні монограми – одне зі знакових явищ у музичному мистецтві. Вони наділяються цитатною функцією, в основі якої лежить принцип естетико-стильового діалогу, що особливо характерний для сучасної композиторської творчості з її цікавістю до різноманітних культур та новим ставленням до мистецтва минулого як до пам'яті культури, що живе у сучасності.

Монограма може виступати у якості джерела теми чи її компоненту, або бути своєрідним узагальненням тематичного розвитку. У структурному та змістовному планах монограма часто виступає імпульсом до розгортання образно-сміслової концепції твору.

Композитори ХХ–ХХІ століть особливо активно та різноманітно використовують у своїх творах монограми, які стають одним із характерних прийомів композиторської техніки. Отже, великий інтерес теперішнього музикознавства полягає у виявленні, як один і той самий принцип, що зустрічається у безлічі композиціях сучасних авторів, призводить до абсолютно різних та неповторних художніх результатів.

Творчість багатогранного сучасного українського композитора Олександра Щетинського у ракурсі аналізу використання принципів цитування та монограмування ще не стала предметом глибоких спеціальних досліджень, що зумовлює *актуальність* та *новизну* цієї статті.