

© Гончаренко, С.С., 2025

УДК 781.5

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-32-39

СТРУКТУРНАЯ МОДЕЛЬ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

С.С. Гончаренко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Тема статьи связана с актуальной проблемой изучения структурных аналогов в вербальных и музыкальных текстах с целью выявления их смысловых функций. Рассматривается взаимодействие рефренной и зеркально-симметричной форм в организации сказочных сюжетов в фольклоре и в музыкально-сценических произведениях. Теоретический аспект взаимодействия указанных формообразующих принципов и их претворение в литературе и музыке заявлен впервые. В основу аналитического метода положена концепция крупнейшего российского ученого – филолога, фольклориста В.Я. Проппа о зеркально-симметричной композиционной модели волшебной сказки, о ее мифоритуальном генезисе и о структурных вариантах ее менее изученной разновидности, названной им «многоходовой». В первом разделе статьи предпринят целостный анализ русской народной сказки «Иван-царевич и Марья Моревна». Являясь контаминацией нескольких известных сюжетов, она воссоздает многополярную картину мира. Автор рассматривает несколько видов рефренов, встроенных в ее пятивершинную зеркально-симметричную композицию. Второй раздел освещает комедийное переосмысление описанной структурной модели в операх-сказках «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова и «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева. Взаимодополняющее действие двух сильных конструктивных принципов: полирефренности и зеркальной симметрии способствует утверждению целостности в многополярной системе мироустройства, воссоздаваемой в их музыкально-сценической драматургии.

Ключевые слова: многоходовая волшебная сказка, архитектоника оперы, композиционная модель, зеркальная симметрия, рефренная форма, принцип полирефренности

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гончаренко С.С. Структурная модель волшебной сказки в композиторском творчестве // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 32–39. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-32-39.

THE STRUCTURAL MODEL OF A FAIRY TALE IN THE COMPOSER'S WORK

S.S. Goncharenko¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The topic of the article is related to the urgent problem of studying structural analogues in verbal and musical texts in order to identify their semantic functions. The author examines the interaction of the refrain and mirror-symmetrical forms in the organization of fairy-tale plots in folklore and in musical and theatrical works. This is the first time that the theoretical aspect of the interaction of these formative principles and their implementation in literature and music has been addressed. The analytical method is based on the concept of V.Ya. Propp, a prominent Russian philologist and folklorist, who proposed a mirror-symmetrical compositional model for fairy tales, their mythological and ritual origins, and the structural variations of their less studied “multi-step” variety. The first section of the article provides a comprehensive analysis of the Russian folk tale “Ivan-tsarevich and Marya Morevna”. Being a contamination of several well-known plots, it recreates a multipolar picture of the

world. The author examines several types of refrains embedded in her five-vertex mirror-symmetrical composition. The second section highlights the comedic reinterpretation of the described structural model in the fairy tale operas "The Golden Cockerel" by N. Rimsky-Korsakov and "The Love for Three Oranges" by S. Prokofiev. The complementary effect of two strong constructive principles: polyreference and mirror symmetry, contributes to the establishment of integrity in the multipolar system of the world order, which is recreated in their musical and stage dramaturgy.

Keywords: multi-step fairy tale, opera architecture, compositional model, mirror symmetry, refrain form, polyrefrain principle

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Goncharenko, S.S. (2024), "The structural model of a fairy tale in the composer's work", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 32–39. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-32-39.

Актуальность настоящей статьи определяется несколькими факторами. В современной отечественной теории музыки наблюдается все возрастающая тенденция к использованию метода моделирования (Соколов А., 1992, Высоцкая М., 2021, Гончаренко С., 2025 и др.). В частности, накоплен обширный материал о применении структурной модели волшебной сказки в творчестве русских и зарубежных композиторов. Идея крупнейшего филолога, фольклориста XX в. В.Я. Проппа о композиционном единстве волшебных сказок, бытующих в удаленных друг от друга концах земного шара, которое определяется принципом последовательного зеркального возвращения (1928), подтверждается в исследованиях о русской классической опере (разумеется, в первую очередь сказочной, но не только).

Такие ученые, как М. Гейлиг (1968), Н. Скобликова (1990), О. Комарницкая (1991, 2012), обнаруживают указанный принцип в строении многих оперных сцен. Развивается теория зеркальных форм (Цуккерман В., 1983; Гончаренко С., 1980; 1993). В монографии «Зеркальная симметрия в музыке» (1993) С. Гончаренко, продолжая мысли В. Проппа о мифоритуальном генезисе волшебной сказки (Пропп В., 1986), обосновывает концепцию обратимости в музыке XIX и XX в. и рассматривает проекции зеркальных структур на программные и непрограммные инструментальные сочинения.

Последние годы отмечены усилением внимания к вопросам о рефренных и полирефренных формах в старинной (Катунян М., 1994; Гатовская Е., 2018) и современной музыке (Паисов Ю., 1985; Холопова В., 1999; Останина М., 2025). Имеются многочисленные описания взаимодействия зеркальной симметрии и принципа рефренной и полирефренной форм в различных музыкальных жанрах¹. Однако открытыми остаются теоретические аспекты взаимодействия зеркальной симметрии и полирефренности, а также вопросы о генезисе этого явления. В настоящей статье в стремлении приблизиться к их решению мы возвращаемся к концепции В.Я. Проппа и к характеристике менее исследованного особого варианта зеркально-симметричной сказочной модели, в строении которой наблюдается активное действие принципа полирефренности.

В заключительной IX главе «Сказка как целое» книги «Морфология сказки» Пропп пишет: «Морфологически сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства... или недостачи через промежуточные функции к свадьбе... или другим функциям, использованным в качестве развязки... Такое развитие названо нами **ходом**...» (1928, с. 101). Автор указывает хрестоматийный пример одноходовой сказки, имеющей зеркальную композицию, сказку «Гуси-лебеди». В современных трудах модель одноходовой сказки о путешествии героя с целью лик-

видации недостачи в иной, враждебный ему мир фиксируется графиком с одной вершиной, где вершина обозначает чужой локус, а исходная и конечная точки пути – свой локус (рисунок).



«Каждое новое вредительство, каждая новая недостача создает новый ход», – пишет В.Я. Пропп. «Одна сказка может иметь несколько ходов... Один ход может следовать непосредственно за другим, но они могут и переплетаться, начатое развитие приостанавливается, вставляется новый ход... Особые приемы параллелизма, повторений и пр. приводят к тому, что одна сказка может состоять из нескольких ходов» (Пропп В., 1928, с. 102). Далее он приводит примеры, анализируя сказки о воровстве посевов и поимке воров № 60, 61, 68 из собрания А.Н. Афанасьева (т. 1)², разлагая сказки на составные части по функциям действующих лиц (Пропп В., 1928, с. 109).

Иллюстрацией композиционной специфики многоходовой сказки может служить русская народная сказка «Иван-царевич и Марья Моревна». В ней мы встречаем традиционную для многих сказок контаминацию сюжетов³. Ее первые мотивы непосредственно следуют один за другим путем нанизывания. Экспозиционная часть (состав семьи) повествует о замужестве сестер Ивана-царевича. Его зятя-птицы: Ворон, Сокол и Орел уносят жен сразу со свадьбы неведомо куда. Второй мотив – странствия Царевича, направленные на их поиски. В пути он встречается побежденные прекрасной

королевой Марьей Моревной рати плененного ею Кощея⁴. Иван женится на ней и остается в ее царстве.

Собственно волшебная сказка открывается типичными функциями: «отлучки», «запрета», «нарушения запрета» – Иван открывает таинственный чулан, дает изможденному Кощею воды. Как следствие приходит «беда». Восстановивший силы злой чародей уносит Марью-Моревну. История о путешествии Ивана во враждебный мир, о ликвидации беды и возвращении с супругой домой передана в трех зеркальных формах. График композиции всей сказки имеет пять вершин. Три вершины – царство Кощея, где Иван-царевич появляется, чтобы вернуть Марью Моревну. Четвертая вершина – владения Бабы Яги, там Иван добывает Коня, сильнее кощева, Пятая вершина – край света, где спрятана смерть Кощея. Таким образом два новых хода соединены последовательно и вставлены в главный сюжет – самый «большой» ход.

В утроенной симметричной композиции особую роль приобретает принцип рефренности. Рефрены возникают, во-первых, благодаря разветвлению локусов. В «своем» мире 5 локусов: царства Ивана, Марьи Моревны, царства Ворона, Сокола, Орла; 3 локуса в чужом, враждебном людям мире: владения Кощея, Бабы-Яги и Смерти – океан море синее. Во-вторых, действие полирефренности в данной сказке определяет типичный для повествовательных фольклорных жанров принцип утроения. Троекратный ситуационный повтор с возвращением персонажей чередой по одному или по три в группе.

Главный «комплексный» рефрен R₁ характеризуется несколькими, одновременно действующими параметрами: локальным, ситуационным и актантным. Он проводится 4 раза. Прибывший во враждебный мир – царство Кощея Иван

обсуждает с похищенной Кощеем королевной план дальнейших действий. В первый, второй и четвертый раз R₁ продолжен вторым комплексным рефреном R₂, типичным для волшебной сказки – мотивом «погони». Здесь актанты: Кощей и супруга – также стабильно повторены. Ситуация же завершается каждый раз иначе. Сначала Кощей прощает Ивана, второй раз тело царевича разрублено на куски, в последний – четвертый раз побежден Кощей.

Третье пребывание Ивана в царстве Кощея – R₁ продолжается новым мотивом «выведывания». В результате Марья Моревна сообщает мужу, где и как добыть волшебные средства, чтобы одолеть Кощея. Две самостоятельные волшебные сказки вставлены в основную.

Отдельная группа рефренов R₃ образуется благодаря включению в повествование функции волшебных помощников, это повторы появления актантов – зверей и птиц. Трехсоставной рефрен – птицы-зятя Ивана, играет важнейшую роль при третьем появлении – в ситуации воскрешения Ивана Вороном, Соколом и Орлом. Еще один рефрен – волшебные помощники – R₄ (Медведь, Пчелы и Щука) появляются в эпизодах службы Ивана у Бабы Яги и добычи им смерти Кощея. Но последние действуют каждый самостоятельно, по отдельности выручая Царевича в разных ситуациях.

Таким образом, полирефренность в зеркально-симметричной структуре рассматриваемой сказки вызвана не только полилокальностью – множественностью миров в целостной картине мироздания, но и соответствующими умножениями функций актантов: удвоением функции вредителя и функции волшебных помощников.

Аналогичное взаимодействие зеркально-симметричной и полирефренной форм наблюдается в разных жанрах

академической музыки XX в. В композиторском творчестве явные аналоги сочетания двух рассматриваемых принципов встречаются при прямом переносе сюжетов волшебной сказки в музыкально-сценические произведения – прежде всего, в оперу, где наглядно, на театральном подиуме воплощаются повторы на всех уровнях драматургии и композиции: в сценарии, сценографии, сценическом действии, а также в вербальном тексте либретто и в музыке. Примеры взаимодействия рефренности и зеркальной симметрии неоднократно отмечались исследователями в организации сцен в произведениях на мифологические и сказочные сюжеты: в русских эпических операх М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, вагнеровских операх, в опере «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, других авторов⁵. Гораздо реже в фокус исследования попадает архитектура оперы в целом. Именно на высшем композиционном уровне важнейшая роль полирефренности и зеркальной симметрии в их комплексном взаимодействии – в сюжетном, локальном, ситуационном и актантном значении – выступает со всей очевидностью.

В русской музыке начала XX в. один из примечательных образцов сатирического преломления волшебной сказки с присущими этому жанру смысловыми инверсиями – опера Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1908). В полирефренной композиции I действия сочленяются несколько рондо. Рефренами выступают ситуационно-актантные повторы в сценах «Заседания в царской думе», затем «Сны Додона» и последующих сборов царских войск в поход с целью отразить наступление врага.

Зеркальная симметрия одноходовой сказки о путешествии «ложного героя» – царя Додона в иной мир – царство Шемаханской царицы и о возвращении домой

с «трагической» развязкой обрамляется дополнительной актантной аркой: выступлениями в Прологе и Эпilogue Звездочета, который в этом условном спектакле является ведущим, поясняет и комментирует его. Лейтмотивы волшебных персонажей – «Крик петушка», хроматизированные орнаментальные пассажи Шемаханской царицы и эпизоды Звездочета – являются сквозными рефренами, укрепляющими общую конструкцию.

Редкий пример многоходовой сказки в оперном жанре – опера С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (1921). Либретто В. Мейерхольда, построенное на контаминации двух сказок, заимствовано из фьябы К. Гоцци⁶. В первой сказке ликвидация беды – исцеление наследного Принца – происходит в конце II действия на карнавале. Фата Моргана, падение которой вызвало смех, излечивший больного, произносит заклятье: «Влюбись в три апельсина». Принц устремляется на их поиски. Развязка одной сказки становится завязкой следующей. Сцепление их осуществляется на основе причинно-следственной связи.

Полирефренность осуществляется за счет умножения локусов, ситуаций и актантов. В двух мирах: реальном и фантастическом – действуют вредители (Клариче, Леандр, Смеральдина и Фата Моргана) и помощники (Труффальдино и Маг Челий). В развитии действия участвуют дополнительные персонажи – представители «театрального мира» – «околотеатральной элиты»: лирики, трагики, пустоголовые, чудаки. В условном театральном представлении возникает «сверхсюжетный» актантный ряд. Утроена актантная функция Царевны (3 апельсина, 3 принцессы).

Композиция целостной оперы (по два акта на каждую сказку) объединена принципом зеркальной симметрии. Крайние окаймляющие сцены (первая и десятая)

происходят во дворце Короля Треф. Во 2-й и 9-й картинах показан конфликт между представителями фантастического мира – Магом Челием и Фатой Морганой, покровительствующими персонажам-антагонистам из карточного государства Треф. Еще одно обрамление образуется за счет активизации враждебных Принцу сил: это сцена заговора Клариче и Леандра в 3-й картине и сцена превращения Нинетты в крысу Фатой Морганой в конце 8-й картины.

В центре происходит активизация положительных сил. Вторая меньшая зеркально-симметричная форма расположена в начале III действия. Принц и Труффальдино летят по воздуху через пустыню в замок Креонты, где добывают апельсины (7-я картина), и назад. Инструментальное скерцо – полет героев туда и обратно – построено на одном тематическом материале. Так С. Прокофьев концентрированно отразил симметричную логику волшебной сказки.

Взаимодействие зеркальной симметрии и полирефренности подтверждается наличием общих оснований обоих принципов:

1. Они имеют глубинные истоки: как доказывал Пропп, это сочетание – религиозных (ритуально-мифологических), психологических, бытовых предпосылок симметрии повторов как зеркальной, так и периодической;
2. Специфика той и другой форм состоит в тенденции к многотемности;
3. Обе формы, если использовать терминологию О. Соколова, – это формы сочетаний;
4. Обе формы обладают сильными качествами вариативности в структуре: число частей в них заранее не predetermined, пропорциональность характерна меньше, чем нарушение пропорций частей. Вместе с тем они дополняют одна другую, сочетая прямой и обратный по-

втор и тем самым укрепляя общую масштабную композицию.

В контаминации сюжетов сказки «Иван-царевич и Марья Моревна» прослеживаются отголоски архаического мифоритуального тождества, идеи обратимости. Древнее мифосознание проступает в историях главных персонажей и связанных с ними мотивах разрушения и восстановления, превращения всесильной прекрасной воительницы в покорную пленницу, умирающего и воскресающего божества, устанавливающего новый миропорядок. Оппозиция двоemiрия в опере Н. Римского-Корсакова разрешается благодаря активному вмешательству

персонажей таинственного надреального мира, которые творят суд над прогнившим, предельно деградировавшим царством Додона, разрушают его. В опере-скерцо С. Прокофьева комедийно-ироническая трактовка трехступенчатой картины мира утверждает победу здорового начала, активно-действенной жизненной позиции – залога перезагрузки, позитивного переустройства отношений.

Совместное действие зеркальности и периодичности возвращения нескольких рефренов создает прочный «архитектонический каркас» (выражение М. Высоцкой) в композиции оперы сквозного развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие полирефренности, введенное М. Гейлиг (1968), применяют и развивают Ю. Паисов, Н. Скобликова, С. Гончаренко, В. Холопова и др.

² Народные русские сказки: В 3 т. / сост. А.Н. Афанасьев. Т. 1. URL: Народные русские сказки. Том 1 - Сост.: Афанасьев А.Н. | читать онлайн, скачать (дата обращения 07.04.2025).

³ Эту сказку В. Пропп не анализирует. В данной статье рассматривается вариант, опубликованный в серии «Русские сказки» (М.: Вита, 1991). Он представляет собой перепечатанное А. Афанасьевым лубочное повествование, озаглавленное «Марья Моревна», которое он поместил в т. 1 своего собрания «Русские народные сказки» под № 159. В варианте, изданном в 1991 г., сохранены все мотивы, имеющиеся у Афанасьева, и добавлен еще

один, известный по сказке «Царевна-лягушка» – мотив смерти Кошеля, спрятанной в яйце.

⁴ Этимология имени Кошеля происходит от тюркского Koşci пленник. «Древность этого мотива подтверждает наличие его в русских заговорах и хеттских обрядовых текстах» (Кошелей Бессмертный // Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. Т. 1. М.: НИ Большая российская энциклопедия, 1997. С. 629).

⁵ Об этом см. в уже упоминавшихся работах М. Гейлиг, С. Гончаренко, О. Комарницкой, Н. Скобликовой.

⁶ Традиция нанизывания сюжетов с самостоятельными завязками и развязками характерна для рыцарских романов и лубочных повестей, что мы наблюдали в рассмотренной сказке «Иван-царевич и Марья Моревна».

ЛИТЕРАТУРА

Высоцкая М.С. Композиционная модель в музыке: К вопросу об эволюции понятия // Музыкальная академия. 2021. № 4. С. 152–165.

Гатовская Е.Е. Некоторые особенности рефренных форм в четырехголосных концертах Василия Титова // Вестник ПСТГУ. 2018. Вып. 31. С. 83–101.

Гейлиг М.Ф. Музыкальные формы в русской классической опере: Принцип строения крупных разделов. М.: Музыка, 1968. 118 с.

Гончаренко С.С. К теории концентрической формы. М., 1980. 28 с.

Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия в музыке (на материале творчества композиторов XIX – первой половины XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1993. 234 с.

REFERENCES

Gatovskaya, E.E. (2018), "Some features of the refrain forms in Vasily Titov's four-part concerts", *Vestnik PSTGU* [Bulletin of the PSTU], Issue 31, pp. 83–101. (in Russ.)

Geilig, M.F. (1968), *Muzikalnye formy v russkoi klassicheskoi opere: printsip stroeniya krupnykh razdelov* [Musical forms in Russian classical opera: The principle of the structure of large sections], Muzyka, Moscow, 118 p. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (1980), *K teorii kontsentricheskoi formy* [Towards the theory of the concentric shape], Moscow, 28 p. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (1993), *Zerkalnaya simmetriya v muzyke (na materiale tvorchestva kompozitorov XIX – pervoi poloviny XX veka)* [Mirror symmetry

Гончаренко С.С. Доклассические композиционные модели в музыке XX – начала XXI в. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2025. 480 с.

Катунян М.И. Рефренная форма XVII века. К становлению музыкальных форм эпохи барокко // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 70–100.

Комарницкая О.В. Композиция оперы в связи с жанровой и стилиевой спецификой в русской классической музыке XIX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. 26 с.

Комарницкая О.В. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов н/Д., 2012. 46 с.

Останина М.Н. Принцип полирефренности в Concerti grossi А. Шнитке // ARTE. 2025. № 1. С. 5–16.

Паисов Ю. Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и воспоминания. М.: Сов. композитор, 1985. С. 94–127.

Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Изд. СПб. ун-та, 1986. 367 с.

Скобликова Н.С. Модификация типизированных форм инструментальной музыки в условиях сценического действия: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 21 с.

Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 230 с.

Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.

Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1983. 214 с.

in music (based on the works of composers of the 19th – first half of the 20th century)], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 234 p. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (2025), *Doklassicheskie kompozitsionnye modeli v muzyke XX – nachala XXI v.* [Preclassical compositional models in music of the XX – early XXI century], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 480 p. (in Russ.)

Katunyan, M.I. (1994), “A 17th-century refrain form. Towards the formation of musical forms of the Baroque era”, *Problemy muzikalnoi formi v teoreticheskikh kursakh vuza. Trudy GMPI im. Gnesinikh* [Problems of musical form in theoretical university courses. Proceedings of the Gnessins GMPI], Issue 132, Moscow, pp. 70–100. (in Russ.)

Kholopova, V.N. (1999), *Formy muzykalnykh proizvedenii* [Forms of musical compositions], Lan', Saint Petersburg, 496 p. (in Russ.)

Komarnitskaya, O.V. (1991), *Kompozitsiya opery v svyazi s zhanrovoy i stilevoy spetsifikoy v russkoi klassicheskoi muzyke XIX veka* [Opera composition in connection with genre and style specifics in Russian classical music of the 19th century], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 26 p. (in Russ.)

Komarnitskaya, O.V. (2012), *Russkaya opera XIX – nachala XXI vekov. Problemy zhanra, dramaturgii, kompozitsii* [Russian opera of the XIX – early XXI centuries. Problems of genre, drama, composition], Abstract of D. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 46 p. (in Russ.)

Ostanina, M.N. (2025), “The principle of polyreference in Concerti grossi by A. Schnittke”, *ARTE*, no. 1, pp. 5–16. (in Russ.)

Paisov, Yu. (1985), “Russian folklore in Stravinsky's vocal and choral works”, *I.F. Stravinskii: Stat'i i vospominaniya* [I.F. Stravinsky: Articles and memoirs], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 94–127. (in Russ.)

Propp, V.Ya. (1928), *Morfologiya skazki* [Morphology of a fairy tale], Academia, Leningrad, 152 p. (in Russ.)

Propp, V.Ya. (1996), *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [The historical roots of the fairy tale], Izdatel'stvo SPb universiteta, Saint Petersburg, 367 p. (in Russ.)

Skoblikova, N.S. (1990), *Modifikatsiya tipizirovannykh form instrumentalnoi muzyki v usloviyakh stsenicheskogo deistviya* [Modification of typed forms of instrumental music in the context of stage action], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 21 p. (in Russ.)

Sokolov, A. (1992), *Muzykalnaya kompozitsiya XX veka: Dialektika tvorchestva* [Musical composition of the 20th century: The dialectic of creativity], Muzyka, Moscow, 230 p. (in Russ.)

Tsukkerman, V.A. (1983), *Analiz muzikalnykh proizvedenii. Slozhnye formy* [Analysis of musical

compositions. Complex shapes], Muzyka, Moscow, 214 p. (in Russ.)

Vysotskaya, M.S. (2021), "The compositional model in music: On the question of the evolution of the concept", *Muzykalnaya akademiya* [Music academy], no. 4, pp. 152–165. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, заслуженный работник высшей школы

E-mail: lalumiere43@mail.ru

Author Information

Svetlana S. Goncharenko, D. Sc. (Art Criticism), Professor, Professor of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Honored Worker of Higher Education

E-mail: lalumiere@ngs.ru

Поступила в редакцию 14.09.2025

После доработки 18.10.2025

Принята к публикации 26.10.2025

Received 14.09.2025

Revised 18.10.2025

Accepted for publication 26.10.2025