

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО СОВЕТА Д.210.018.01.
НА БАЗЕ ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО
УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-
КОРСАКОВА», МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ ПО ДИССЕРТАЦИИ ЛОГУНОВОЙ АНАСТАСИИ
АЛЕКСАНДРОВНЫ НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ КАНДИДАТА
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Аттестационное дело

№ _____

Решение диссертационного совета

от _____ № _____

О присуждении Логуновой Анастасии Александровне, гражданке РФ, ученой степени кандидата искусствоведения. Диссертация «Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди» по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство принята к защите 22 января 2018 года, протокол № 19 диссертационным советом Д. 210.018.01 на базе Федерального государственного бюджетного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова», Министерство культуры Российской Федерации, 190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, дом 2, утвержденного приказом Рособнадзора от 11 декабря 2009 года № 2260–2827. По состоянию на 2015 г. Совет признан соответствующим Положению о совете, утвержденному Приказом Минобрнауки России от 12.12.2011 № 2817.

Соискатель Логунова Анастасия Александровна, 1987 года рождения, в 2014 году окончила Федерального государственного бюджетного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) им. Н.А. Римского-Корсакова». С сентября 2014 года по июнь 2017 года обучалась в очной аспирантуре Федерального государственного бюджетного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) им. Н.А. Римского-Корсакова», в настоящее время работает преподавателем в Федеральном государственном бюджетном учреждении высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова».

Диссертация выполнена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория

(академия) им. Н.А. Римского-Корсакова», Министерство культуры Российской Федерации.

Научный руководитель — кандидат искусствоведения Брагинская Наталия Александровна, доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Федерального государственного бюджетного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова».

Официальные оппоненты:

1. **Кириллина Лариса Валентиновна** — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Федерального государственного бюджетного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»,

2. **Жесткова Ольга Владимировна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Федерального государственного бюджетного учреждения высшего образования «Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова»

дали положительные отзывы на диссертацию.

Ведущая организация — Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «**Российский институт истории искусств**» в своем положительном отзыве, составленном кандидатом искусствоведения, ученым секретарем Г.В. Петровой и подписанном зав. сектором музыки, канд. искусствоведения старш. научн. сотр. А.Л. Порфирьевой и и. о. директора, доктором философских наук А.Л. Казиным, отметила, что «до сих пор в российском музыкознании не возникало попыток, опираясь на столь широкий круг музыкальных сочинений, последовательно анализировать финалы Верди с точки зрения построения музыкально-драматической формы».

Соискатель имеет 13 опубликованных работ, в том числе по теме диссертации 11 работ общим объемом 5,3 п. л., из них 4 статьи в научных журналах, которые включены в перечень российских рецензируемых научных журналов и изданий для опубликования основных научных результатов диссертаций, рекомендованных ВАК РФ: *Логунова А. А.* К истории создания оперы Верди «Дон Карлос»: «сцена аутодафе» // *Музыковедение.* 2016. № 4. С. 34–38 (0,5 п. л.); *Логунова А. А.* К проблеме музыкально-драматической формы финала в операх Дж. Верди (по материалам писем композитора) // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2016. № 1 (42). С. 155–160 (0,5 п. л.); *Логунова А. А.* Оперный финал как музыкально-драматическая структура: la solita forma и ее модификации // *Музыковедение.* 2015. № 8. С. 10–17 (0,7 п. л.);

Мурсалова (Логунова) А. А. «Билли Бадд» Бриттена как хоровая опера // Opera Musicologica. 2014. № 4. С. 45–67 (1 п. л.).

В данных работах Логунова А.А. в частности поднимает важные проблемы, связанные с музыкальной драматургией оперы в аспекте оперных форм, выявляет новые факты из истории создания опер Верди.

На диссертацию и автореферат поступили отзывы: докт. иск., проф., ректора Белорусской государственной академии музыки Е.Н. Дуловой (Минск), докт. иск., проф. Академии хорового искусства им. В.С. Попова Н.М. Зейфас (Москва), докт. иск., вед. науч. сотр. Государственного института искусствознания М.Г. Раку (Москва), докт. иск., старш. науч. сотр. Государственного института искусствознания П.В. Луцкера (Москва), канд. иск., старш. науч. сотр., зав. сектором музыки Российского института истории искусств А.Л. Порфирьевой, канд. иск., доц. Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова В.П. Широковой, канд. иск., доц. каф. муз. и сценич. искусства Удмуртского государственного университета Е.Ю. Новосёловой (Ижевск), канд. иск., доц. Красноярского государственного института искусств О.В. Ярош.

Докт. иск., проф. **Л.В. Кириллина** констатирует, что «диссертация А.А. Логуновой обладает всеми качествами оригинального исследования на важную тему, отличается новизной взгляда и самостоятельностью методологических подходов к материалу».

Канд. иск., доц. **О.В. Жесткова** отмечает: «Диссертация А.А. Логуновой привлекает стройной научной концепцией и хорошо продуманной, логичной структурой изложения материала. В освоении новой проблематики диссертантка проявила глубокую основательность исследователя и увлеченность музыканта, <... > сумела удачно объединить новые методы и подходы англоязычного искусствоведческого исследования с лучшими традициями советского и российского аналитического музыковедения».

Как утверждает докт. иск., проф. **Е.Н. Дулова**, «важнейший научный параметр исследования — это контекст изучения опер Верди наряду с десятками итальянских и французских опер, охватывающих период с конца XVII до конца XIX века. <...> Убедительным является собственно научное обоснование темы исследования, своего рода, историография оперного творчества Верди».

Докт. иск., старш. науч. сотр. **П.В. Луцкер** считает, что «смелый поворот к анализу Верди с точки зрения формы представляется самым бесспорным свидетельством как актуальности, так и новизны диссертации А.А. Логуновой».

По мнению докт. иск., проф. **Н.М. Зейфас**, «сосредоточив внимание на финале concertato как одной из наиболее развитых оперных форм в масштабе всего творчества Верди А.А. Логунова открыла новый ракурс в осмыслении наследия композитора».

Докт. иск. **М.Г. Раку** пишет: «Масштабный анализ корпуса сочинений, предваряющих творчество Верди и принадлежащих ему самому, с точки зрения построения финалов действий дает возможность провести четкую и обоснованную периодизацию, опирающуюся на стилистические особенности «раннего» и «позднего» периодов».

Канд. иск., старш. науч. сотр. **А.Л. Порфирьева** считает, что сравнительный анализ финалов позволил автору «1) проследить формирование финала на большом отрезке исторического времени; 2) показать читателю, что итальянский финал давно уже трактуется европейским опероведением как форма столь же устойчивая, как ария, и тоже имеющая разновидности и правила структурирования, чем было обусловлено появление специальной терминологии, обозначающей ее разделы; 3) показать, как подходил к компоновке финала Верди и в чем конкретно прослеживается творческая эволюция композитора, его следование привычным публике формам или напротив активное вторжение в эти формы и их переосмысление. <> Сплошная проработка музыкального материала позволила автору представить свою концепцию в виде широкой исторической картины, где общая красота и логика композиции не затмевает любовно выписанных подробностей».

Канд. иск., доц. **Е.Ю. Новоселова** указывает: «Вопрос использования принципов *la solita forma* композиторами XIX в. нередко поднимался в ряде отечественных статей и диссертационных работах последнего времени, но комплексного исследования, посвященного целостному рассмотрению ее принципов в творчестве отдельного композитора, до сих пор не было. Анастасия Александровна Логунова делает это одной из первых».

Канд. иск., доц. **В.П. Широкова** пишет, что «задействованный в диссертации обширнейший музыкальный материал, включающий не только все оперы Верди, но и целый ряд опер Россини, Беллини, Доницетти, Пачини, Меркаданте, а также Гуно, Бизе, Массне позволил диссертантке показать универсальный характер *la solita forma* в опере XIX века, ее емкость и гибкость».

Канд. иск., доцент **О.В. Ярош** отмечает «тщательно продуманную структуру, литературный стиль изложения, компактность и насыщенность текста, при прочтении которого нельзя не ощутить следов большой,

кропотливой и проделанной с огромным увлечением работы, которая предшествовала написанию».

Замечания и вопросы, приглашающие к дискуссии, содержатся в отзывах ведущей организации, Л.В. Кириллиной, О.В. Жестковой, Е.Н. Дуловой, М.Г. Раку, П.В. Луцкера, Н.М. Зейфас, В.П. Широковой, А.Л. Порфирьевой, Е.Ю. Новоселовой, О.В. Ярош.

Замечания и вопросы ведущей организации — **Российского института истории искусств** — носят уточняющий характер: «1. Новизной отмечены термины и обозначения, едва ли не впервые введенные в оборот российского вердиведения. Бадденовский термин *groundswell* Анастасия Александровна замещает обозначением «лирическое обобщение», хотя, изредка использует и кальку «длинные волны» (с.54). Наименование, введенное факультативно, представляется «лексически» удачным, но вбирает ли оно в себя действие, музыкальный процесс, описанный диссертанткой, например, в одном из финалов «Пирата» Беллини: «нагнетание эмоции», «лирический экстаз»? Новым и точным воспринимается (неоднократно использованное в ходе музыкального анализа) обозначение — «беллиниевское *crescendo*», по аналогии с россиниевским; 2. На с.32 (сноска 61) при обсуждении понятия *la solita forma* приводится «мнение» А Герхарда, для которого, «суть явления *la solita forma* точнее, чем «форма» или «структура», отражает словосочетание «*solite convenienze*» (*gewohnten Regeln*), т.е. «обычные правила». Итальянский термин (впервые!) подкрепляется немецким, но ссылки на работу А. Герхарда обнаружить не удалось. 3. Почему «правила» (распространенная форма) возникают именно в финалах Россини (а, положим, не у Моцарта), что позволяет ввести понятие «код Россини»? Поскольку терминология, используемая в диссертации, в российской науке не является общеупотребительной, возможно, следовало более развернуто прокомментировать употребленные термины или посвятить терминологии специальный раздел».

Отзыв докт. иск., проф. **Л.В. Кириллиной** содержит следующие замечания и вопросы:

«— Относительно оперы-серия говорится, что в её заключительном акте мог присутствовать финал «в виде небольшого трех- или четырехголосного хора» и приводится пример из «Узнанной Семирамиды» Л.Винчи, где такой финал содержит всего 12 тактов (с. 20). Наверное, следовало бы оговорить, что финальные разделы оперы-серия, обозначенные как *coro*, чаще всего исполнялись не хором, а ансамблем солистов и далеко не всегда были такими краткими. Если же учитывать всю финальную сцену, в которой разрешался конфликт, то она включала в себя и речитативный раздел, и

предшествующий сого сольный или ансамблевый номер (арию или дуэт).

– Совершенно справедливо отмечена роль жанра итальянской и французской комической оперы в процессе формирования концепции большого финала. Однако, на мой взгляд, несколько упущена из виду фигура Глюка. О Глюке речь заходит на с. 26 лишь в связи с «Армидой» (1777), между тем тенденция к обособлению многосоставной финальной сцены наблюдалась уже в венской редакции «Орфея» (1762) и была прекрасно воплощена в «Ифигении в Авлиде» (1774). Поскольку Глюк явно повлиял на складывание жанра большой французской оперы (через Спонтини и Мейербера), то об этом, наверное, следовало бы сказать чуть подробнее. Правда, Глюк акцентирует внимание не на центральных, а на итоговых финалах. Но тем рельефнее высветилась бы роль Спонтини, отмеченная диссертанткой на с.28.

– На с. 61 сказано: «Итальянский след в большой французской опере легко объясняется тем, что ее авторы не понаслышке были знакомы с традициями итальянского музыкального театра. Итальянские оперы писали Галеви, Мейербер, не говоря уже о Россини и Доницетти». Думается, именно в этом абзаце не помешало бы сказать о том, что в Париже функционировал Итальянский театр, где итальянские оперы исполнялись на французском языке, и директорами этого театра в разные годы были Спонтини, Паэр и Россини. В сноске 79 на той же странице этот театр вскользь упоминается в связи с Галеви, но важно подчеркнуть, что активное взаимодействие двух традиций осуществлялось непосредственно в Париже.

– На протяжении всей диссертации до странного мало говорится о творчестве Вагнера, которое в глазах многих современников противопоставлялось творчеству Верди. Имя Вагнера упоминается либо в сносках, либо со ссылками на труды авторитетных музыковедов (в частности, С.Н.Богоявленского), но только не в связи с центральной проблемой работы — проблемой оперного финала, которая затрагивается лишь на примере «Риенци». В связи с этим — первый вопрос: Считает ли автор диссертации, что по отношению к творчеству Вагнера эта проблема не столь существенна? Или что вагнеровская драматургия в операх, написанных после «Риенци», настолько отлична от драматургии Верди, что материала для сравнений здесь просто нет? И второй вопрос: Оперы Верди стали известны в России уже в 1840-е годы. Можно ли говорить о каком-то влиянии драматургии оперных финалов Верди на аналогичные крупные сцены из русских классических опер? Или существующие переклички вызваны общими отсылками к французской большой опере?»

В отзыве канд. иск. **О.В. Жестковой** содержится пожелание «более глубоко и подробно рассмотреть понятие *groundswell*» и рекомендация

рассматривать оперу Доницетти «Фаворитка» «в разделе, посвященном французским операм, ведь как Анастасия Александровна сама замечает на с. 60, эту оперу «следует отнести также» к жанру большой французской оперы, да и создавалось произведение для парижской сцены и с учетом ее музыкально-драматических требований». Отзыв содержит два вопроса: «1. На с. 36 в связи с оперой «Моисей» Россини говорится о «рождении нового жанра героико-патриотической оперы». Есть ли академическое определение этого жанра или это несознательный повтор распространенного в советской музыковедческой лексике клише? Если же такой жанр был где-то зафиксирован, то укажите, пожалуйста, источник. 2. «Семирамида» Россини классифицируется как «большая опера seria» (с. 42). Определение «большая» применяется здесь как эпитет или как жанровая характеристика?»

Докт. иск. **Н.М. Зейфас** указывает, что «использование «на синонимичной основе» (с.9) утвержденных зарубежными учеными терминов «центральный», «большой», «расширенный» и «концертирующий» финал подчас вводит читателя в заблуждение, тем более что параллельно применяется еще и понятие типологической структуры таких финалов, *la solita forma*. Возможно, имело бы смысл ограничиться минимальным количеством терминов, дать им четкие определения и подыскать русские эквиваленты, удобные в практическом применении». По мнению автора, «определенные сомнения вызывает выделение двух параллельно развивающихся линий эволюции финалов, которые сходятся в «Отелло». Согласно диссертанту, одна линия — это усиление драматического напряжения, другая — рост значения чисто музыкальной составляющей (с. 20). Но разве драматическое напряжение не выражается именно музыкальными средствами – хоть в опере, которая, по меткому определению Римского-Корсакова, есть произведение прежде всего музыкальное, хоть в симфонической поэме, которую, кстати сказать, никак нельзя отнести к сфере «чистой музыки». И разве логика драмы менее строга и последовательна, чем «чисто музыкальные принципы» (с.18) сонатной формы?». Отзыв Н.М. Зейфас содержит вопрос: «Отразилось ли в драматургии финалов Верди и Бойто влияние Вагнера, которое для европейской музыки в последней трети XIX в. было не менее существенным, чем влияние большой французской оперы в 1830-е – 1850-е г., о чем в автореферате сказано достаточно подробно и убедительно».

В отзыве докт. иск. **М.Г. Раку** отмечается: «Одним из таких важнейших выводов об особенностях оперной формы в итальянском музыкальном театре первой половины XIX века является учение о «*la solita forma*» -- типовой драматургической структуре, сложившейся в творчестве

предшественников Верди и, как убедительно показано в исследовании, значительно модифицируемой им в своих сочинениях. В связи с этим возникают вопросы: 1. можно ли считать единоличным создателем этой модели Россини (ср. с. 30 дисс.), или у него все же были предшественники? 2. какие факторы могли повлиять на оформление «россиниевских идей обновления итальянской оперы» (с. 44 дисс.) в указанном драматургическом и структурном ключе?»

Докт. иск. **П.В. Луцкер** пишет: «Из опыта исследований больших финалов в комических операх 18 века у меня сложилось убеждение, что их главной особенностью можно считать смену драматических положений (хотя бы одного, но лучше нескольких) в рамках единого музыкального номера. Сохранилась ли эта особенность и в операх 19 века?»

Канд. иск. **А.Л. Порфирьева** в своем отзыве указывает: «по ходу наблюдений А.А. Логунова отмечает массу нюансов в построении внутренних финалов, таких, как чередование ведущей роли вокального или инструментального тематизма, постоянное варьирование принципов повтора, продвижение от четырехчленной формулы, утвердившейся в операх Россини, к развитию поэмно-симфонического характера, обнаруживающемуся в поздних операх Верди. <> В связи с этими бесспорными с точки зрения музыковеда наблюдениями, хотелось бы задать автору вопрос: имеет ли к этому отношение публика?»

Отзыв канд. иск., доц. **В.П. Широковой** содержит следующие вопросы: «1) до какого предела может эволюционировать традиционная модель *la solita forma* (обычная форма), не превращаясь в свою противоположность – форму *insolita* (необычную) с сохранением отдельных элементов традиционной структуры?

2) Каковы количественные и качественные критерии появления вводного раздела финала? Вводного к чему? Ведь очень часто эти разделы приобретают значение весомой конструктивной опоры в композиции финала. Обладает ли так называемый вводный раздел вполне конкретной драматургической функцией в многоплановой композиции финала?

3) Название диссертации «Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Дж. Верди» вызывает определенные ожидания, которые оправдываются не полностью. Эта неполнота в итоге компенсируется широтой охвата материала и содержательными экскурсами в либреттологию. Тем не менее, определенный перевес проблематики, связанной со структурными параметрами *la solita forma* в диссертации все же очевиден. В отечественном музыкознании принято различать форму и драматурию, или иначе композицию и драматурию. Понимание их нетождественности

значимо для анализа и чисто инструментальной музыки, и оперы. Что же означает понятие «музыкальная драматургия» вообще и применительно к опере, в частности?»

Соглашаясь с соискателем, в целом, канд. иск., доцент **Е.Ю. Новоселова** задает уточняющие вопросы: «1. выполняет ли раздел *tempo di mezzo* только связующую функцию, или несет еще и драматургическую нагрузку? 2. при каких условиях в *la solita forma* могут быть несколько разделов *tempo di mezzo*? 3. *cabaletta* – это раздел формы, имеющий определенную структуру, или характер тематизма?».

Канд. иск., доцент Красноярского государственного института искусств **О.В. Ярош** в связи с отмечаемой в автореферате «выраженной тенденцией одновременно к усилению драматического напряжения и к росту значения чисто музыкальной составляющей» в финалах Верди предлагает ответить на вопрос: «какую роль в этом играет оркестр?».

Несмотря на указанные замечания, во всех поступивших отзывах отмечается соответствие диссертации требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации № 242 от 24.09.2013 года, предъявляемым к кандидатским диссертациям.

Выбор официальных оппонентов и ведущей организации обосновывается предложением председателя экспертной комиссии, доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств РФ Л.Г. Данько и подтверждается научными работами, близкими разрабатываемым проблемам данным диссертации:

Климовицкий А.И. Петр Ильич Чайковский, Культурные предчувствия Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис, 2015. 436 с.; *Klimovickiy A.* Tschaikowskys Dirigieranmerkungen in seiner Partitur von Beethovens 9. Symphonie // Tschaikowsky-Gesellschaft, Mitteilungen 23 (2016). S. 3-17; *Климовицкий А.И., Ковалевский Г.В.* Механизм и парадоксы становления слушательского «образа» П.И. Чайковского: к проблеме оценки и восприятия творческого наследия композитора // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18; *Ковалевский Г.В.* «Пиковая дама» П.И. Чайковского на либретто М.И. Чайковского: к проблеме взаимодействия музыки и слова в художественной концепции целого // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18. № 3. (ВАК); *Константинова М.А.* «Неизвестный» классик, или как редактировались письма А.С. Даргомыжского // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 2 (44). С. 27–31. (ВАК); *Огаркова Н.А.* Оперы Винченцо Беллини. Петербургский сюжет (1830–1860-

е гг.), Тезисы // Материалы Междунар. науч. конф.: Петербург в диалоге с культурными столицами Европы, 13-15 ноября 2017 г. СПб., 2017. СПб.: РИИИ. С. 32–33; *Огаркова Н.А.* Композитор в России XIX века: Заметки о профессионализме, дилетантизме, творчестве // Музыкальный Петербург. Том 14: XIX век 1801–1861 / Отв. ред. и сост.: Н.А. Огаркова. СПб.: РИИИ; Композитор, 2017. С. 24–45; *Петрова Г.В.* Неизвестное письмо Г. Берлиоза // Старинная музыка. 2015. № 31. С.25-27. (ВАК); *Petrova G.* / Lucinde Braun. Berlioz und Russland — neue Quelle // Die Musikforschung. 69. Jahrgang 2016. S. 209–230; *Петрова Г.В.* Камерные утра в Петришуле: полемика (по страницам Sankt-Peterburgische Zeitung, 1847–1848 гг.) // Старинная музыка. 2016. № 4. С.24-28; *Петрова Г.В.* Первый приезд Гектора Берлиоза в Санкт-Петербург (1847): новые источники, новые документы // Музыковедение. 2016. № 7. С. 33-41. (ВАК); *Petrova G.* Famiglie di artisti italiani a Pietroburgo: gli oboist virtuosi Alessandro e Angelo Ferlendis // Bergamo nella cultura russa e dei paesi slavi, Europa Orientalis – Università di Salerno, 2016. P. 27–39; *Порфирьева А.Л.* Две папки // Музыкальный Петербург. Том 14: XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии / Отв. ред и сост.: Н.А. Огаркова. СПб.: РИИИ; Композитор, 2017. С. 127–176.

Кириллина Л.В. Гендель. М.: Молодая гвардия, 2017. 479 с.; Италия — Россия: четыре века музыки (Italia — Russia: quattro secoli di musica). М., 2017. 440 с. (Ред.-составитель и автор глав: Введение (с. 14–29); «Возрождение Возрождения: итальянская музыка XVI–XVII веков в России XX века» (с. 32–41); «Монтеверди и его современники: открытие через века» (с. 42–54); ««Начальное управление Олега» Екатерины Великой как международный проект» (с. 144–157); «История любви и ревности: Джузеппе Верди и Россия» (с. 233–264); «Ферруччо Бузони, Отторино Респиги и Альфредо Казелла в России» (с. 356–379); «Перекрестки авангарда: Луиджи Ноно и Россия» (с. 380–393); *Кириллина Л.В.* Бетховен. М.: Молодая гвардия, 2015. 496 с.; *Кириллина Л.В.* К истории первого исполнения «Орфея» Монтеверди в России // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4. С. 9–51; *Кириллина Л.В.* Традиции Люлли и русская опера // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. К 70-летию РАМ им. Гнесиных. М.: Пробел-2000, 2015. С. 203-220; *Кириллина Л.В.* Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4 (23). С. 108–139; *Kirillina L.V.* In modo antico: the “Alceste” scene in “The Early Reign of Oleg” // Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft (Weimar). 2013. № 1. S. 53-67; *Кириллина Л.В.* Гендель и английская опера // Опера в музыкальном театре: история и современность: Сборник статей по материалам Второй Междунар.

науч. конф. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. С. 8–18; *Кириллина Л.В.* Глюк и Гендель: пути передачи традиции в музыке XVIII века // Научный вестник московской консерватории. 2016. № 4 (27). С. 66–103; *Кириллина Л.В.* Русская музыка: взгляд из Западной Европы XVIII — начала XIX века / Л. В. Кириллина // Наследие: XVIII–XIX века. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2013. С. 40-53; *Кириллина Л.В.* Бетховен в моцартовском кругу // Музыкальное искусство в процессах культурного обмена. Сб. ст. и материалов в честь А.И. Климовицкого. Проблемы музыкознания 10. Отв. ред. Г.В.Петрова. СПб: РИИИ, 2015. С. 126–149; *Kirillina L.V.* "Galitzin, der Cellist". Fürst Nikolai Borisowitsch Galitzin als Mensch und Musiker // Widmungen bei Haydn und Beethoven. Personen - Strategien - Praktiken. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 29. September bis 1. Oktober 2011 (Series IV Schriften zur BeethovenForschung, Vol. 25). Bonn, 2015. S. 261-286; *Kirillina L.V.* Die vierte Sinfonie / Die fünfte Sinfonie / Die sechste Sinfonie (Pastorale) // Beethovens Orchestermusik und Konzerte. Hrsg. Von O. Korte und A. Riethmüller // Beethoven-Handbuch. Band 1. Laaber, 2013. S. 107-146; *Кириллина Л.В.* Предтечи романтизма: Россини и Гайдн на XVIII большом фестивале Российского национального оркестра // Музыкальная жизнь. 2016. № 9. С. 42–46; *Кириллина Л.В.* «Альцина» без примадонны // Музыкальная жизнь. 2017. № 5. С. 42–45.

Жесткова О.В. Драматургический метод Э. Скриба в либретто опер «Немая из Портучи», «Роберт-Дьявол», «Густав III», «Жидовка» и «Гугеноты» // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 4-1. С. 52-57; *Жесткова О.В.* Опера «Густав III» в контексте социально-политического восприятия (по материалам парижской прессы и Национальной библиотеки Франции) // Музыкальная академия. 2015. № 3. С. 174–179; *Жесткова О.В.* Опера «Роберт-Дьявол» как политическая метафора Июльской монархии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. № 2. С. 4-18; *Жесткова О.В.* История и современность в мизансценах парижской Оперы 1820-1830 годов // Опера в музыкальном театре: история и современность: Сб. ст. по материалам Второй междунар. конф. М. : РАМ им. Гнесиных; Гос. институт искусствознания, 2016. С. 282-294; *Жесткова О.В.* Об исторической правде и художественном вымысле в оперном либретто Эжена Скриба «Густав III или Бал-маскарад» // Музыковедение. 2014. № 4. С. 9-19; *Жесткова О.В.* Хор в парижской Оперы как важнейший компонент музыкально-драматической выразительности (1820–1830) // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 5. С. 786; *Жесткова О.В.* Вокальные новации Жильбера Дюпре // Opera musicologica. 2015; *Жесткова О.В.* Mise en

scène и régisseur в парижской Опере 1820–1830-х годов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 4. (38). С. 7–11; *Жесткова О.В.* Тактовая палка во французском оперном дирижировании XVIII – XIX веков // Музыка. Искусство, наука, практика. 2017. № 3 (19). С. 11–20; *Жесткова О.В.* Романтический историзм в либретто больших опер Эжена Скриба // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 9–2 (47). С. 62–66; *Жесткова О.В.* Эжен Скриб и либретто большой французской оперы. Учебно-методическое пособие. Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2014. 48 с.; *Жесткова О.В.* Голоса парижской Оперы (1820 – 1830). Учебное пособие. Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2015. 80 с.; *Жесткова О.В.* Хор и сцены заговора в операх «Немая из Портичи» Д.-Ф.-Э. Обера и «Гугеноты» Дж. Мейербера // Музыка как национальный мир искусства. Материалы Междунар. науч. конф. 23–25 апреля 2015 года. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2015. С. 119–128; *Жесткова О.В., Садыкова Л.А.* La solita forma в операх seria Джоаккино Россини // Израиль XXI. <http://elibrary.ru/download/54635751.PDF>. 2016. № 5 (59).

Диссертационный совет отмечает, что на основании выполненных соискателем исследований:

Раскрыт процесс становления финалов в итальянской и французской опере — от экспериментов в области комических жанров XVIII века до музыкальных драм зрелого романтизма.

Доказано, что финал concertato как многосоставное, полифункциональное музыкально-драматургическое целое является одной из ключевых композиционных единиц итальянской оперы.

Найден показательный ракурс, позволяющий расширить представления о музыкальной драматургии Верди.

Применен актуальный для современного музыкознания метод анализа оперных финалов через соотнесение с типовой структурой la solita forma.

Выявлен основной вектор модификаций финала concertato в операх Верди.

Предложена оригинальная классификация финалов concertato Верди.

Уточнены сведения по истории создания отдельных опер Верди, в том числе в связи с литературными первоисточниками либретто.

Практическое значение полученных соискателем результатов подтверждается тем, что материалы исследования могут быть использованы в учебном процессе средних и высших образовательных учреждений культуры и искусства — в курсах истории зарубежной музыки, истории оперы, оперной драматургии и анализа музыкальных произведений, а также в музыкально-театральной практике оперных дирижеров и режиссеров.

Оценка достоверности результатов исследования выявила, что диссертация базируется на фундаментальных трудах российских и зарубежных ученых (233 позиции, из них 90 – на иностранных языках), использован обширный корпус документальных источников, введены малоизвестные и новые для русскоязычной вердианы факты, применены современные методики сбора и обработки информации.

Личный вклад соискателя состоит в углубленном анализе отечественной и зарубежной научной литературы, во всестороннем анализе музыкальных произведений, в сборе, систематизации и обобщении обширной фактологической и теоретической информации, личном участии в апробации результатов исследования, подготовке основных публикаций с основными результатами выполненной работы, выдвижении новых перспективных идей.

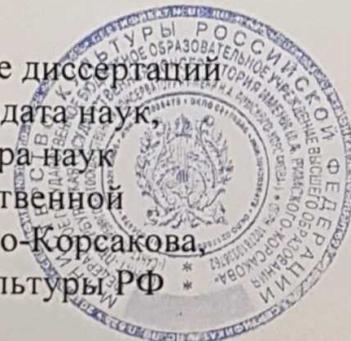
На заседании 9 апреля 2018 года диссертационный совет пришел к выводу о том, что диссертация представляет собой завершённую научно-квалификационную работу, в которой содержится решение задачи, имеющей значение для развития соответствующей отрасли знания в соответствии с Постановлением правительства РФ о порядке присуждения ученых степеней от 24 сентября 2013 года № 842 (п. 9) и принял решение присудить Логуновой Анастасии Александровне ученую степень кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

При проведении тайного голосования Диссертационный совет в количестве 14 человек, из них 14 докторов искусствоведения по специальности 17.00.02—музыкальное искусство, участвовавших в заседании, из 21 человека, входящих в состав совета, проголосовали: за присуждение ученой степени 14; против присуждения ученой степени нет; недействительных бюллетеней нет.

Председатель Совета по защите диссертаций
на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук
при Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова,
докт. иск., проф., засл. деятель искусств РФ

В.В. СМИРНОВ

Ученый секретарь Совета по защите диссертаций
на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук
при Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова,
докт. иск., проф., засл. работник культуры РФ



Т.И. ЗАЙЦЕВА