

Постминималистский музыкальный театр Дэвида Лэнга

А. Е. Кром

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Российская Федерация, 603095, Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40

Для цитирования: Кром, Анна. «Постминималистский музыкальный театр Дэвида Лэнга». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 3 (2022): 432–448. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.302>

Статья посвящена вопросам американского музыкального театра XXI в., плодотворно развивающегося на почве постминимализма. К числу ярких представителей этого стиля относится композитор Дэвид Лэнг (1957) — участник содружества «Стук по консервным банкам» («Bang on a Can»). Его театральные проекты двух последних десятилетий демонстрируют новую фазу развития постминималистского театра, фундамент которого был заложен старшими современниками — Филиппом Глассом, Стивом Райхом, Джоном Адамсом. На примере сценических произведений «Поле пересечь» («The Difficulty of Crossing a Field», 2002), «Узник государства» («Prisoner of the State», 2019) и «Анатомический театр» («Anatomy Theater», 2016) автор статьи выявляет основные черты музыкально-театрального стиля Лэнга и прослеживает тесную взаимосвязь с операми предшественников. С ними сближает обращение к постмодернистской драматургии (нелинейность повествования, фрагментарность, дискретность, нарушение причинно-следственных связей, комментарийность), социальной проблематике, стремление к жанровой уникальности каждого спектакля, репетитивные методы организации музыкальной ткани. В своем театральном творчестве Лэнг опирается на постминимализм и репетитивную технику, которая проявляет себя на разных уровнях — драматургическом, вербальном (повторность слогов, слов, фраз в либретто) и музыкальном. Характерная особенность лэнговских сценических опусов — синтез академических оперных традиций и неакадемических жанров и направлений (мюзикл, джаз, рэп), что позволяет провести аналогии с искусством кроссоверов. Мюзикл в ряде случаев выступает жанровой основой произведения (неакадемический вокал, танцевальное начало, обилие разговорных эпизодов — монологов и диалогов). Театр Лэнга — камерный, он предполагает небольшой состав участников, размещение на сцене вокалистов и оркестрантов, лаконичный хронометраж пьес. Все указанные факторы позволяют сделать предположение о формировании в музыкально-театральном творчестве Лэнга следующей фазы эволюции постминимализма, которую можно охарактеризовать как постпостминимализм.

Ключевые слова: Дэвид Лэнг, *Стук по консервным банкам*, постминималистский музыкальный театр, *Узник государства*, *Анатомический театр*, *Поле пересечь*, репетитивная техника, американская опера XXI в.

Музыкальный театр, сформировавшийся в недрах современного постминималистского пространства, в последние годы притягивает к себе внимание многих за-

рубежных и отечественных музыковедов¹. Центральными фигурами большинства исследований закономерно становятся классики минимализма, много лет развивавшие приемы репетитивной техники (Филипп Гласс, Стив Райх, Луи Андриссен, Джон Адамс, Мередит Монк). Обратившись к оперному жанру, эти композиторы сформировали оригинальную систему драматургических приемов и методов работы со звуковым материалом.

Между тем их открытия нашли интересное и самобытное претворение в творчестве музыкантов США следующего поколения, рожденного во второй половине 1950-х годов и воспитанного на традициях как академической, так и массовой музыкальной культуры. Его представителями являются композиторы Дэвид Лэнг (David Lang, 1957), Майкл Гордон (Michael Gordon, 1956) и Джулия Вулф (Julia Wolfe, 1958), образовавшие содружество «Bang on a Can» («Стук по консервным банкам»), настолько известное, что американские ученые прибегают к понятию «Bang-On-A-Can-изм» [8, p. 38]. Кайл Гэнн относит их к тотализму [9, p. 377], однако важнейшей стилиевой платформой группы стал постминимализм. Многие экспериментальные проекты Гордона и Лэнга в сфере музыкального театра открывают новые пути эволюции современного сценического искусства.

Лэнг более других участников объединения проявил интерес к театру и в XXI в. создал несколько успешных сочинений: «Узник государства» («Prisoner of the State», 2019), «Настоящая жемчужина» («True Pearl», 2018), «Опера длиною в милю» («The Mile-Long Opera», 2018), «Пропащий» («The Loser», 2016), «Анатомический театр» («Anatomy Theater», 2016), «Опера шепотом» («The Whisper Opera», 2013), «Поле пересечь» («The Difficulty of Crossing a Field», 2002). Эми Бауэр в статье «Современная опера и отказ от языка» [10] включает произведение «Поле пересечь» в число знаковых опер последних пятидесяти лет (и это единственный спектакль XXI в. в ее перечне).

Лэнг — обладатель многих престижных наград: «Грэмми» (2010), Пулитцеровской премии (2008), звания «Американский композитор года» (2013), номинаций на «Оскар» и «Золотой глобус». И хотя он получил их за сочинения иных жанров: хоровые, инструментальные, музыку к кинофильмам, — все они несут на себе отпечаток лэнговской театральности. В одном из интервью 2012 г. композитор отмечал: «“Миллион лет” назад, в 1995 г., я написал оперу для Санта-Фе² <...> Я наслаждался работой с вокалистами, определенной историей, самой идеей, и мне хотелось взять это наслаждение и распространить его на все иные пространства, где звучит музыка. Я считаю свое сочинение “Так называемые законы природы”³ оперным. Я думал о том, как двигаются музыканты, о драме, заложенной в их исполнении, хотя никто в здравом уме не назвал бы мою пьесу оперой. Но узнал я обо всем этом из оперы» [11].

Несмотря на то что сам композитор охотно пользуется традиционными жанровыми дефинициями, определяя соответствующую рубрику на своем сайте как опера / музыкальный театр (Opera / Music Theater), его опусы всегда являют собой оригинальные проекты, способные стать частью любого акустического пространства.

¹ В их числе: Хелена Новак [1], Кайл Гэнн [2], Дин Судзуки [3], Джон Памм [4], Е. Кисеева [5], А. Коробова [6], Ю. Пантелеева [7] и др.

² Речь идет об опере «Modern Painters» («Современные художники», 1995) на либретто М. Холтерхофф.

³ «The So-Called Laws of Nature» для квартета ударных, 2002.

Заказ от того или иного коллектива — только начало творческого диалога, формирования общей идеи, интересной композитору и исполнителям. Музыкант активно участвует в создании спектакля как целого: выступает автором или соавтором либретто⁴, выписывает режиссерские ремарки в партитуре. Для Лэнга принципиально важна концептуальность его сочинений и демократичность воплощения замыслов.

Свой путь в искусстве Лэнг начал в конце 1970-х годов. Проводниками в мир современной музыки стали старшие коллеги композитора — основоположники американского минимализма и репетитивной техники — Стив Райх, Филип Гласс, Терри Райли, Ла Монт Янг: «Открытие, которое изменило меня более всего, — первая пластинка молодого Стива Райха на Columbia Records», — вспоминал Лэнг. «Я понятия не имел, кто это, но мне очень понравилась обложка. Я был совершенно не готов к радикализму этой музыки. “Violin Phase” при первом прослушивании показалась мне просто повторяющимся снова и снова риффом, “It’s Gonna Rain” была построена на записи голоса уличного проповедника... Меня мгновенно “зацепило”, и в поисках новых пластинок я вскоре “вышел” на записи Джона Кейджа, Ла Монта Янга и Терри Райли. Я обнаружил музыку молодого Филиппа Гласса, его пластинки выходили на собственном лейбле Chatham Square и были доступны только через почтовые каталоги, которые я выписывал и внимательно изучал. В результате я купил все. Странная музыка стала править моей жизнью» [13].

Сценические проекты минималистов также оказались предметом пристального внимания молодого Лэнга: он восхищался оперой «Эйнштейн на пляже» («Einstein on the Beach», 1976) Гласса, а позже документальными музыкальными видеопьесами Райха, отмечая «Три истории» («Three Tales», 2002) и «Пещеру» («The Cave», 1993). Неудивительно, что такие влияния привели Лэнга в сферу постминималистского театра, сформировавшегося в творчестве предшественников. Во многих произведениях композитора большое значение имеет репетитивная техника, выступающая в роли каркаса, на основе которого произрастает звуковой материал различной стилиевой природы, как академической, так и массовой (эстрада, джаз, рок). Особенности процесса сочинения, обусловленные доминантой структурного начала, вписывают его в парадигму минималистского принципа мышления и сближают с ранними опытами Райха и Гласса. По этому поводу Лэнг говорил: «У меня обязательно должна быть структура <...> запись нот — последнее, чем я занимаюсь. И далеко не самое интересное. Скелет заставляет животное вставать, а что на него “надето”, мне безразлично. Меня волнует, как музыка развивается во времени» [14].

«Поле пересечь»

Смешение языков на основе репетитивного «скелета» становится важнейшим драматургическим приемом в камерной опере «Поле пересечь»⁵ (в сопровождении струнного квартета). В основу сюжета этого сочинения лег «минималист-

⁴ Текст в вокальных, хоровых, оперных произведениях Лэнга играет огромную роль. Он даже называет себя «текстовым композитором» [12, р. 10], подчеркивая вектор движения от слова к музыке в процессе сочинения пьес.

⁵ Существует несколько вариантов перевода рассказа А. Бирса: «Попробуй-ка перейди поле» (пер. Л. Мотылева), «Не поле перейти» (пер. В. Аксенова), «Трудность пересечения поля» (пер. М. Красновой), «Поле перейти» (пер. С. Барсова). Автор статьи обратился к переводу Андрея Танасейчука «Поле пересечь» [15].

ский» по масштабам одностраничный рассказ американского писателя XIX в. Амброза Бирса (1842–1914). Время действия — середина позапрошлого столетия, место — рабовладельческий Юг (штат Алабама). Главный персонаж — плантатор Уильямсон — среди бела дня отправляется на другой конец поля и исчезает на глазах изумленных людей. В опере это мистическое событие вынесено «за скобки», оно происходит еще до начала спектакля. Либретто Мака Веллмана (Mac Wellman), значительно расширенное по сравнению с первоисточником, включает в себя свидетельские показания очевидцев. Отвечая на беспристрастные вопросы судьи, каждый выдвигает и неоднократно повторяет свою версию произошедшего, делая собственные выводы. В опере семь хронологически не связанных между собою картин: персонажи бесконечно комментируют не только неожиданную пропажу героя, но и слова друг друга, «вариационно» пересказывая один и тот же материал. Таким образом, репетитивное начало отчетливо проявляет себя на уровне драматургии.

Сюжет во многом предопределяет постмодернистскую стиливую эклектику оперы. Классовые, гендерные, расовые, возрастные различия героев накладывают отпечаток на их восприятие случившегося и свидетельствуют об укладе американского Юга в преддверии Гражданской войны. Миссис Уильямсон (Mrs Williamson, меццо-сопрано) — супруга пропавшего плантатора — репрезентирует традиционный оперный вокал. Хор рабов (они носят прозвища вместо имен), а также составляющие его персонажи: Старшая — Вирджиния Крипер (Virginia Creeper, сопрано) и Пожилая женщина (Old Woman, контральто) — интонируют свои партии либо в синкопированной джазовой манере, либо в духе афроамериканского госпела. Плантатор-сосед Армор Рен (Armour Wren, бас), надсмотрщик Эндрю (Andrew, бас) «читают» ритмизованные речевые фрагменты, напоминающие рэп.

Жанровой платформой оперы выступает мюзикл. Его черты проявляют себя в обращении к неакадемическому вокалу, наличии танцевального начала, обилии разговорных эпизодов — монологов и диалогов (главного героя мистера Уильямсона и судью характеризует только речь), музыкальной декламации в ограниченном терцовом диапазоне. В озвучивании текста господствует силлабика (в данном случае слово-звук), отсутствие распетых слогов привносит некоторую сухость, сдержанность, смещает акцент на вербальный компонент театрального синтеза.

Мир мужчин, к мнению которых все прислушиваются, представлен уверенными речевыми репликами. Вокально-песенное начало присуще персонажам, голосов которых не «слышит» судья — женщинам и рабам: их показания вычеркнуты из официального протокола. В финальной сцене подобно катарсису звучит единственная в опере ария миссис Уильямсон, написанная в классической трехчастной репризной форме *da capo al fine*.

Вместе с тем паритет музыкального и речевого компонентов в опере был во многом обусловлен изначальными условиями проекта: в качестве заказчика выступил Американский театр при Консерватории Сан-Франциско, и Лэнг чувствовал необходимость обеспечить соответствие музыкального материала вокальным возможностям студентов. В результате совместных усилий композитора и либреттиста появилась пьеса-«гибрид», представляющая собой связующее звено «между оперным и театральным мирами» [16]. Камерность исполнительского состава (сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас, драматический актер) тоже обусловлена дидак-

тической целью сочинения. Возможно, автор ставил задачу пробудить у молодежи интерес к современному музыкальному репертуару.

Речитативность вокальных партий, а также проявление репетитивности на уровне либретто через повторы отдельных слов, слогов и фраз заставляют вспомнить классику постминималистского театра — оперу «Эйнштейн на пляже» Гласса. Его метод озвучивания речи, своего рода «музыкальная проза, следующая за словесным текстом, его синтаксисом и ритмом» [7, с. 421], ярко реализуется в новейших театральных сочинениях композитора и коррелирует с приемами Лэнга. Принцип остинатности в драматургическом, вербальном и музыкальном пластах партитуры оперы «Поле пересечь» позволяет говорить о минимализме как общем стилевом знаменателе, интегрирующем различные по своей природе компоненты в единое целое.

Разместившийся на сцене струнный квартет задает тон спектакля: он служит средством объединения разнородного музыкального материала посредством нейтрального репетитивного пульса (от простого биения восьмыми до сложной полиритмии и полиметрии) и бесконечного варьирования мелодико-ритмических паттернов. Подчеркнутый аскетизм заложен и в гармоническом развитии: господствуют последовательности в натуральных ладах (эолийский, дорийский), основанные на трезвучиях и септаккордах побочных ступеней, с ослабленными тяготениями к основному тону. Вступительный паттерн, открывающий оперу, весьма показательен для произведения в целом: широкий диапазон, остинатность отдельных элементов, манера исполнения *non-vibrato* («бесплотные» флажолеты), повторяющаяся фигура *catabasis* приносят ощущения предопределенности и эмоционального беспокойства, напоминая музыку Гласса.

Не менее важным фактором, сближающим оперу Лэнга с театральными произведениями «старших» минималистов, выступает постмодернистская драматургия, характеризующаяся жанровой неоднородностью, нелинейностью повествования, фрагментарностью, дискретностью, нарушением причинно-следственных связей, комментариальностью. К постмодернистскому принципу комментария Лэнг охотно прибегает в своих сочинениях, в частности в опере «Узник государства».

«Узник государства»

Поставленный в рамках масштабного нью-йоркского проекта «Музыка совести»⁶, спектакль «Узник государства» представляет собой лэнговский вариант истории, изложенной в пьесе Ж.-Н. Буйи и в обессмертившей ее опере «Фиделио» Л. Бетховена. Интерес к наследию немецкого гения характеризует и других участников группы «Bang on a Can», например Майклу Гордону принадлежит пьеса «Переписывая бетховенскую Седьмую симфонию» («Rewriting Beethoven's Seventh Symphony», 2006). Лэнг отмечает, что в его произведении нет музыкальных цитат венского классика, но либретто «Узника государства» построено на «скелете» «Фи-

⁶ «Музыка совести» — музыкальный фестиваль, прошедший в Нью-Йорке в 2019 г. благодаря главному дирижеру Нью-Йоркской филармонии Япу ван Зведену. Прозвучали сочинения разных жанров и эпох, появившиеся на свет как отклик на важные социальные события своего времени.

делио» [17]. Герои не персонафицированы и лишены собственных имен⁷. Вместо них прописаны лишь их социальные роли: Леонора (Фиделио) обозначена как Помощник Тюремщика (сопрано), Флорестан (тенор) становится Узником (баритон), Пицарро (бас) — Комендантом (возможный перевод — Губернатор, тенор), а Рокко — Тюремщиком (бас). Тембровые характеристики главных мужских персонажей-антагонистов (Узника и Коменданта) иные, нежели у Бетховена, голоса усилены микрофонами.

В спектакле Лэнг выступил не только как композитор, но и как драматург: «Я соединил либретто бетховенских опер 1805 и 1814 гг.⁸, а затем написал собственный текст. Персонажи оригинальной версии, сюжет, история постановок — все это стало для меня значимым поводом для размышлений, интерпретации и адаптации. Моя задача заключалась в том, чтобы упростить те фрагменты либретто, которые я сохранил, и прокомментировать их, добавив цитаты из других источников, углубляющих наше понимание оригинала» [17]. Так, в арию Коменданта, приказывающего Тюремщику убить Узника, композитор включил известное изречение Н. Макиавелли «Надежнее внушать страх, чем любовь» из трактата «Государь» [19, с. 349]. Для достоверности описания тюремного устройства добавил пересказ идей английского философа Иеремии Бентама, лежащих в основе современной пенитенциарной системы⁹. В арии Узника звучит цитата Ж.-Ж. Руссо «Человек рожден свободным, а между тем везде он в оковах» из трактата французского просветителя «Об общественном договоре» [20, с. 10]. Реплики Тюремщика призваны оживить в памяти рассуждения Ханны Арендт о банальности зла [21]. Лэнг сохраняет сюжетную линию персонажа (Рокко), заимствованную из первой редакции «Фиделио», поскольку именно у Бетховена «впервые в истории музыкального театра всерьез ставится вопрос о причастности “маленького” человека к социальному злу и его ответственности за творимое его руками насилие» [22, с. 398].

Таким образом, Лэнга интересовали прежде всего темы свободы и человеческого достоинства, власти и совести. Для Бетховена, воспитанного на идеалах Просвещения и Великой французской революции, эти идеи также были чрезвычайно важны. Во многих современных постановках подчеркивается именно «политический» аспект сочинения (в России ярким примером такого рода стал спектакль в декорациях Мемориального музея-заповедника истории политических репрессий «Пермь-36» в 2010 г.).

Желание американского музыканта раскрыть проблему свободы в современной интерпретации привело к упрощению и редуцированию литературных первоисточников, к избавлению от второстепенных персонажей и комических эпизодов. Несмотря на формальное следование сюжету и появление Инспекторов, призванных освободить Узника, финал не содержит счастливой развязки. Комендант констатирует бессилие отдельного человека перед государственной машиной: «Что такое один человек? Чего стоит один человек? Один мужчина? Или одна женщина? Никто не может чувствовать себя в безопасности» [23]. Лэнговская «опера спасе-

⁷ На утрату идентичности бетховенских персонажей указывает в своей статье Эндрю Клеменц [18].

⁸ В 1805 г. была написана первая редакция оперы «Фиделио», в 1814 г. — третья.

⁹ Иеремиа Бентам (1748–1832) — английский философ, социолог, юрист, теоретик политического либерализма, родоначальник утилитаризма.

ния» XXI в. завершается открытым хоровым финалом, призывающим слушателей быть неравнодушными к несправедливости и бедам других людей, финалом, напоминающим о важной роли гражданского общества и его противостоянии авторитарной государственной машине (не случайно название оперы — «Узник государства»¹⁰). Обращаясь к залу, хор заключенных поет: «Человек рожден свободным, а между тем везде он в оковах. Разница между тюрьмой и свободой заключается лишь в том, что в тюрьме вы видите свои цепи. Нам нужно знать, что вы смотрите на нас. Если вы нас увидите, мы сможем быть свободными» [23].

Социальная проблематика — характерная черта музыкального постминимализма, о чем свидетельствует прежде всего документальный видеотеатр Стива Райха. Лэнг продолжает эту линию, соединяя философские обобщения с исторической конкретностью и достоверностью. Композитор замечает: «Мне было любопытно, кем Бетховен считал заключенных. Я искал современные ему списки преступлений и нашел документ 1805 г. (год премьеры “Фиделио”) — перечень нарушений, за которые английские арестанты могли быть отправлены в Австралию; включил текст этого перечня в партию заключенных, рассказывающих о совершенных ими проступках» [17]¹¹.

Либретто Лэнга содержит пересказ ряда ключевых фрагментов бетховенской оперы, однако их текст становится жестче и прямолинейнее. В начале спектакля композитор акцентирует гендерный аспект: если в бетховенском зингшпиле переодевание Леоноры в мужской костюм ведет к появлению лирико-комических эпизодов (влюбленность Марцеллины и ревность Жакино), то американский автор интерпретирует сюжет исключительно в трагическом ключе, подчеркивая драматизм вынужденной «смены ролей» уже во вступительной арии Помощника Тюремщика «Когда-то я была женщиной» [23]. В опере показан исключительно мужской мир, в котором единственный женский персонаж утрачивает гендерную идентичность (Помощник Тюремщика и Тюремщик должны быть одеты одинаково)¹². Добродушно-нравоучительные напутствия будущему зятю в арии Рокко о золоте («Если денег нет в кармане, счастья нет, нам не видать») оборачиваются циничными рассуждениями Тюремщика («Не делай добрых дел, если тебя не видят, ничего не предпринимай, пока тебе не заплатят», «В этом мире ты не сможешь жить без золота», «Твоя настоящая любовь — это золото») [23]. Высказывания Узника сценически и текстуально близки арии Флорестана. Герой также томится в тюрьме, в мрачном и сыром подzemелье. Его первые сольные реплики «Так темно, так холодно, так тихо здесь внизу» [23] отмечены медленным темпом и динамическими контрастами. В предсмертном бреде Узник видит свою жену — ангела, ведущего

¹⁰ Другой вариант перевода — «Пленник государства».

¹¹ В хоре узников звучат следующие слова: «Говорят, я украл буханку хлеба, говорят, я украл кусок ткани, говорят, что украл дамскую перчатку, говорят, я солгал полиции, говорят, я подделал монеты. Они говорят, что я подделал подпись, говорят, что я сжег здание дотла. Эй, говорят, я занимался проституцией, они говорят, что я дал ложную клятву, говорят, я сбежал от долгов, говорят, я украл корову, говорят, я возжелал жену ближнего своего, говорят, я сказал не то не тому человеку в неподходящее время в неправильном месте. Говорят, у меня был нож (но у меня его не было), говорят, у меня был пистолет (у меня был пистолет). Говорят, я ударил человека (я никогда не бил этого человека), говорят, я убил человека (я убил этого человека). Это было не так, не тот человек, не то время, неправильное место» [23].

¹² Согласно ремарке композитора, «soprano, dressed as a man bass» [23].

его к свободе. Важную драматургическую функцию в опере выполняют мужские хоры заключенных и охранников, сближающие сочинение Лэнга с кантатно-ораториальным финалом «Фиделио». Участие хора в «Узнике государства» весьма разнообразно: от развернутых самостоятельных сцен до кратких реплик-реакций на слова главных персонажей.

Партитура оперы абсолютно самостоятельна и не содержит отсылок к бетховенской музыке. Лэнг оперирует уже утвердившимися в его музыкальном языке идиомами постминималистского стиля: приемами репетитивной техники в оркестровой ткани и декламационно-романсовыми интонациями в вокальных партиях. Композитор проводит идею оstinatности на разных уровнях: вербальном (многократные повторения слов и отдельных фраз) и звуковом (репетитивный метод организации материала). Напомним, что аналогичный прием был им опробован в опере «Поле пересечь». Автор обращается к прозрачной фактуре с незаполненным средним регистром, натуральным ладам и простым созвучиям с параллелизмами в голосоведении, кратким фразам в медленном темпе, синкопированным ритмам. Манера исполнения сольных вокальных номеров вновь вызывает ассоциации не столько с оперой, сколько с мюзиклом и концертной эстрадой. Впечатление усиливает композиция спектакля, построенная на чередовании разговорных сцен и музыкальных номеров, напрямую уводящих к традиции развлекательных жанров — от балладной и комической оперы, зингшпиля, до оперетты.

Как и во многих театральных сочинениях Лэнга, оркестр вполне может находиться на сцене (именно так изначально было задумано композитором, хотя допускаются и иные варианты). На премьере в Нью-Йоркской филармонии (2019) музыкантов одели в черные водолазки и шапочки, хотя они не принимали никакого участия в действии. Узники носили желтые комбинезоны и были закованы в цепи. Режиссер и художник-постановщик спектакля предложили заменить театральные декорации сценической инсталляцией: вся сцена была огорожена сеткой (как будто заключена в клетку), а верхняя часть — колючей проволокой; приподнятая платформа заднего яруса служила площадкой для хора заключенных, над ней периодически проецировались видеок cadры тюрьмы и томящихся в ней людей. Решетка на полу оказывалась потолком подземной камеры Узника, из которой он, едва живой, поднимался в конце спектакля. По признанию авторов, они стремились воссоздать тягостную психологическую атмосферу темницы, ощущение неусыпного наблюдения над каждым¹³.

«Анатомический театр»

Социальные и гендерные проблемы, темы нищеты, бесправия, неравенства и насилия выходят на первый план в провокационном спектакле Лэнга «Анатомический театр». Феномен анатомического театра отличался двойственностью, сочетающей в себе, с одной стороны, стремление к научному познанию строения человеческого тела, а с другой — театрализацию, превращение «вскрытия трупов врачами в парадных костюмах» [25, с. 1486] в доступное зрелище. Возникнув во второй половине XV в. в Италии, *theatrum anatomicum* распространился по стра-

¹³ См. о нью-йоркской постановке: [24].

нам Европы. Расцвет этого явления выпадает на эпоху барокко, характеризующую постижением различных сфер бытия через призму театральности. Эстетика антиномий, позволяющая соединить нравственную проповедь с физическим обнажением внутренних человеческих органов, вкус к сильным эмоциям, повышенный интерес к смерти и разложению способствовали процветанию такого рода представлений.

Либретто было написано композитором совместно с художником Марком Дионом на основе документальных источников — английских медицинских трактатов начала XVIII в.¹⁴ Авторы обратились к известной в Европе того времени практике публичных «нравоучительных зрелищ», во время которых «перед аудиторией препарировались трупы казненных преступников» [26]. Последовательно расчленяя тело, экзекуторы искали следы морального разложения, порчи, физические свидетельства зла и распутной жизни, чтобы доказать — «внутренности злодеев отличаются от внутренностей праведных граждан» [27]. Публика воспринимала эти действия как пикантное развлечение, своего рода «духовный карнавал», уходящий корнями в средневековые кровавые казни и сопровождавшийся игрой музыкантов, вином и угощением [26].

Опера поразительно натуралистична и открывается настоящим «приглашением на казнь». Переступив порог театра (первая сцена может разворачиваться и на открытом воздухе), зритель попадает на городскую площадь Англии XVIII в., уставленную бочками, тюками сена и торговыми прилавками. Девушки, одетые в платья времен королевы Анны, разносят сосиски и кружки с элем, попутно назначают каждого посетителя членом одной из привилегированных гильдий — хирургов, врачей, парикмахеров, шутят и смеются, погружая аудиторию в карнавальную атмосферу. Под барабанную дробь из глубины зала появляется процессия — две мрачные фигуры в капюшонах и жертва — напуганная молодая женщина. На краю сцены установлена виселица. Пока публика входит и занимает свои места, героиня стоит со связанными руками и петлей на шее. Наконец она начинает рассказывать свою трагическую историю-исповедь. Ее имя Сара Осборн (Sarah Osborne, меццо-сопрано), и она убила мужа и двух своих детей. Родилась в бедной семье, с детства терпела насилие и побои отчима, мать выгнала ее из дома, и Сара опустила на самое дно: алкоголизм, проституция, издевательства мужа-сутенера. Итог — убийство, за которое она готова понести наказание. Она взывает к публике, надеясь, что «сочувствие и жалость тронут ваши сердца»¹⁵. Историческую достоверность и убедительность происходящему придает речь Сары, наполненная выразительными оборотами, характерными для своей эпохи. После ужасающего эпизода повешения («Правосудие свершилось!») начинается главная часть «представления» — шокирующая сцена препарирования обнаженного тела, выставленного на всеобщее обозрение.

Амплуа основных персонажей в полной мере соответствуют законам драматургии настоящих анатомических театров, в которых «проведением сеансов руководил профессор, с кафедры читавший и комментировавший авторитетные тек-

¹⁴ Отметим, что отец Лэнга был врачом и сам композитор собирался поступать на медицинский факультет.

¹⁵ Здесь и далее цитаты из либретто оперы приведены по партитуре, размещенной на сайте композитора [26].

сты. Ему помогал демонстратор, показывавший присутствующим то, о чем говорил профессор, меж тем как обработка трупов обычно доверялась хирургу или цирюльнику» (цит. по: [28, с. 20]).

«Шоумен», мошенник и плут Джошуа Крауч (Joshua Crouch, баритон), упивается собственной удачей: пусть душа убийцы будет гореть в аду, а «свежий труп» молодой женщины он готов продемонстрировать в своем анатомическом театре. Крауч представляет зрителям «знаменитого» патологоанатома барона Пила (Baron Peel, бас) и его молодого ассистента Амброуза Стрэнга (Ambrose Strang, тенор), выполняющего всю «грязную» работу. Играя на низменных инстинктах публики, Крауч обращается к пришедшим: «достопочтенные джентльмены», способные заплатить за билет (дамам вход воспрещен), станут свидетелями эксперимента, в результате которого будет установлено, какая часть женского тела несет на себе печать зла и является сосудом греха, поскольку греховность женщины предопределена самой ее природой.

Вместе со своими «гостями» он рекламирует анатомический спектакль, подробно перечисляя и показывая все пятнадцать инструментов будущей экзекуции: «Нож! Ножницы! Крюк! Игла! Зонд! Щипцы! Кусачки для костей!..» Сама лексика мужского трио построена на выражениях, ассоциирующихся с насилием, доминированием и агрессией.

Сцена препарирования «образцового» тела открывается оркестровой интерлюдией, наполненной многозначительным звоном ударных инструментов. Последовательное удаление и тщательное осматривание всех внутренних органов Сары Осборн сопровождается многословными комментариями «профессора» Пила, со знанием дела рассуждающего о плоти и дьяволе, алхимии, анатомии и физиологии. Цель экзекуции — выяснить, где скрывается зло, ведь «сатана всегда оставляет свой след». Речи барона о «микрокосме и макрокосме», связи человека с «царствами неба и земли», функционировании отдельных органов призваны подвести под публичное вскрытие научно-академическую базу. Между тем Стрэнг уже дошел до сердца, а каких-либо физических патологий так и не выявлено. Звучит главный сакральный вопрос о человеческой душе: возможно, зло скрывается именно в ней, а препарирование тела — бессмысленное занятие? На несколько мгновений внимание публики переключается с беседы экзекуторов на фигуру героини — «ожившая» Сара Осборн исполняет трогательный монолог «Мое сердце». Там, где с таким рвением искали клеймо порока, жила любовь, растоптанная и разбитая.

Зрелище завершилось, но физических доказательств деградации не найдено и вопрос «Где зло?» остался без ответа. Крауч подводит итог «спектакля». Он обращается к зрителям с разоблачительной речью, называя их «спелым урожаем упырей», пришедшим к нему в театр ради кровавого шоу и готовым щедро его оплачивать.

Произведение ставит целый ряд проблем как социального, так и этического, морально-нравственного порядка. Лэнг исследует категорию нормы¹⁶, определяемой обществом (наиболее очевидно это проявляется на примере главной героини Сары Осборн). Гендерное и социальное неравенство приводят к преступлению, а затем к уродливому кровавому зрелищу, прикрываемому маской научных и моральных изысканий.

¹⁶ На проблему эволюции морально-этических норм в опере указывает Они Бьюкенен [29].

Опера Лэнга принципиально не диалогична, все персонажи обращаются исключительно к публике при помощи монологов и ансамблей «согласия» (мужское трио Крауча — Пила — Стрэнга «Сейчас я раскрою» охвачено единым эмоциональным порывом). Партии включают в себя как вокальные, так и ритмизованные речевые фрагменты. Музыкальный язык демонстрирует типичное для Лэнга сочетание минималистской репетитивности, нарочитой простоты интонаций (движение по звукам трезвучий, скандирование, декламационные фразы) с эпизодами, написанными в духе мюзикла или рок-оперы. Откровенно эстрадную окраску приобретают сольные высказывания мужских персонажей, особенно барона Пила (в ритме танго). Терцет низких голосов, пронизанный непрерывным остинатным пульсом, передает лихорадочное возбуждение при подготовке к экзекуции. Простая мелодия ансамбля и гармонические последовательности, включающие повторяющиеся ходы по аккордам побочных ступеней, также выдают фирменный лэнговский стиль, сближающий минимализм с неакадемической музыкой.

Стремление объединить контрастные жанровые сферы в одном спектакле привело композитора к сотрудничеству с исполнителями, выступающими на разных сценических площадках: «Проблема заключалась в том, чтобы найти вокалистов, обладающих различными навыками. Как построить музыкальный универсум, в котором все они будут чувствовать себя равными, нужными и подходящими?» [30]. Идеал Лэнга — универсальный певец-кроссовер, уверенно ощущающий себя в оперном театре, на Бродвее и в поп-индустрии. В «Анатомическом театре» композитору удалось собрать такой состав: на премьере роли Крауча и Стрэнга исполнили бродвейские артисты, партии барона Пила и Сары Осборн — представители академической оперы¹⁷. В наиболее сложной ситуации оказалась солистка: ей пришлось петь полностью обнаженной, лежа неподвижно на вертикальной деревянной платформе. Самая трудная задача, по ее признанию, заключалась в контроле дыхания, которое следовало сделать «невероятно поверхностным» и абсолютно «незаметным» для публики (см. об этом: [27]). Многие нюансы постановки рождались на репетициях в процессе совместного творчества музыкантов.

В оркестре Лэнг подчеркивает тембры барабана, флейты и трубы, вызывающие ассоциации с уличной и военной музыкой. Струнные инструменты выполняют свойственную им лирическую функцию, озвучивая солирующие фразы или мягкие подголоски *legato* в многослойной репетитивной фактуре. Группа ударных расширена: военный барабан, колокольчики, треугольник, вибрафон, три том-тома, большой концертный басовый барабан и подвесная тарелка. Характерно-эстрадную ноту вносит аккордеон. Фактура чрезвычайно разреженная: по-минималистски графичные пласты разведены по разным регистрам и часто максимально удалены друг от друга. Линии достаточно просты и мало индивидуализированы, но, соединяясь вместе, образуют причудливое полиритмическое полотно. Метроритмическое начало, организующее музыкальные и речевые сцены, выступает ведущим средством выразительности.

¹⁷ Мировая премьера оперы состоялась в июне 2016 г. в лос-анджелесском театре Redcat (Roy and Edna Disney CalArts Theater). Партию Крауча исполнял баритон Марк Кудиш (Marc Kudisch), Стрэнга — тенор, выступающий под псевдонимом Тимур (Timur), барона Пила — бас-баритон Роберт Осборн (Robert Osborne). Сара Осборн — меццо-сопрано Пибоди Саутвелл (Peabody Southwell).

Синтез академического и массового — ключевая проблема не только творчества Лэнга, но и минималистского движения в целом. Многочисленные оперы Гласса и спектакли Адамса требуют большой театральной сцены, специальной акустики, классических вокалистов. Лэнг видит свою цель в принципиально новом уровне взаимодействия оперы, музыкально-сценических жанров XX в., всевозможных направлений неакадемического искусства. По мнению композитора, тяжелый груз знаний о «высоком наследии» только мешает его непосредственному эмоциональному восприятию. Задача Лэнга — научиться слушать классику, поп- и рок-музыку «одинаковыми ушами»: «Мы все специализируемся в разных стилевых нишах, но то, что мотивирует нас стать музыкантами, всегда неизменно» [14]. В интервью С. Яковлеву он отмечает: «Я полагаю, если бы мы не пытались все классифицировать, а просто приняли тот факт, что любая музыка есть музыка и мы можем комбинировать разные направления так, как сами того захотим, мы бы поняли, что у музыки широчайшая аудитория» [31].

Симбиотическая природа творчества Лэнга сближает его не только со старшими минималистами, но и с коллегами по группе «Bang on a Can» Майклом Гордоном и Джулией Вулф. Все они вдохновлялись искусством кроссоверов, характеризующимся свободным пересечением границ между элитарным и демократическим. Их собственные сочинения могут быть рассмотрены через призму эстетики и практики *crossover music*. Разрушение стилевых и жанровых барьеров подчеркивают сами музыканты и отмечают исследователи. По замечанию редактора журнала «Wondering Sound» Джойсон Грин, «члены [Bang on a Can] хотят, чтобы музыка не была минимализмом, но зиждилась на его пульсе; не была роком, но свидетельствовала бы о существовании рока; не была классикой, но возникала на основе ее традиций» (цит. по: [32, p. 14]).

Итак, музыкальный театр Дэвида Лэнга в полной мере вписывается в актуальное пространство современной культуры. Композитор аккумулирует важнейшие эстетические, стилевые и жанровые идеи, позволяющие рассматривать его творчество в контексте искусства эпохи «пост-». Минималистский музыкальный язык — репетитивная техника, диатоника, прозрачная фактура, простота секундово-терцовых интонаций — сочетаются у композитора с приемами, заимствованными из массовых жанров, — неакадемическим вокалом и драматургией, основанной на чередовании разговорных сцен с музыкальными номерами.

Опираясь на постминималистский опыт старшего поколения, композитор создает спектакли, характеризующиеся стремлением к жанровой уникальности и высокой мерой индивидуализации каждого проекта. Решение конкретной художественной задачи всегда направлено на установление контакта с публикой, сопричастие, сотворчество, тесное взаимодействие с аудиторией. Композитор подчеркивает принципиально важную для него практику живого сценического воплощения спектакля, вплоть до невозможности его исполнения и прослушивания в записи. Так, «Опера шепотом» («The whisper opera» для сопрано, флейты, кларнета, ударных и виолончели, 2013) на основе авторского либретто предполагает обязательное присутствие в сообществе слушателей: «Что, если пьеса будет настолько

тихой, настолько интимной и личной для музыкантов, что вам нужно будет непременно находиться рядом с ними, иначе вы почти ничего не услышите? Произведение необходимо “пережить” в реальности. Партитура “Оперы шепотом” никогда не сможет быть записана на аудио- или видеоноситель. Единственный способ услышать ее — прийти в концертный зал» [33].

Важнейшая черта театра Лэнга — камерность, предопределяющая ограниченный состав участников, размещение на сцене вокалистов и оркестрантов (что придает условность происходящему), лаконизм масштабов пьес (от 45 до 75 минут), интенсивную смену кратких сцен (7–12). Экспериментальную площадку композитор организовал даже в собственной нью-йоркской квартире в богемном районе Сохо: там он визуализирует фрагменты своих опер совместно с коллегами — ведущими художниками, дизайнерами, поэтами.

Творчество Лэнга свидетельствует о новом этапе развития постминималистского театра — демократичного, мобильного, пластичного, свободно сочетающего высокое и низкое, иронию и трагедию, оригинальное и банальное, вписывающегося в любой стилевой микст и вбирающего в себя всевозможные жанровые компоненты. Возможно, творчество Лэнга демонстрирует следующую фазу эволюции минимализма, которую по аналогии с постпостмодернизмом можно охарактеризовать как постпостминимализм.

Литература

1. Novak, Jelena. “From Minimalist Music to Postopera: Repetition, Representation and (Post)modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen”. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. by Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll ap Siôn, 129–40. London; New York: Routledge, 2016.
2. Gann, Kyle. “A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning”. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. by Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll ap Siôn, 39–60. London; New York: Routledge, 2016.
3. Suzuki, Dean. “Minimalism in the Time-Based Arts: Dance, Film and Video”. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. by Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll ap Siôn, 109–28. London; New York: Routledge, 2016.
4. Pymm, John. “Minimalism and Narrativity: Some Stories by Steve Reich”. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. by Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll ap Siôn, 279–96. London; New York: Routledge, 2016.
5. Кисеева, Елена. “Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов”. *Южно-Российский музыкальный альманах*, no. 4/33 (2018): 42–6. <https://doi.org/0.24411/2076-4766-2018-14006>
6. Коробова, Алла. ““Сатяграха” Филипа Гласса: на пути к новому типу оперного синтеза”. В изд.: *Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы международной научной конференции 11–15 ноября 2019 г.*, ред.-сост. Ирина Сусидко, 423–32. 2 тома. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2019, т. 2.
7. Пантелеева, Юлия. “О новейших оперных сочинениях Филипа Гласса”. В изд. *Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г.*, ред.-сост. Ирина Сусидко, 415–22. 2 тома. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2019, т. 2.
8. Schwarz, K. Robert, “Recordings View: Bang on a Can Issues a Manifesto”. *New York Times*, May 21, 1995.
9. Gann, Kyle. *American Music in the Twentieth Century*. New York: Wadsworth/Thomson, 2006.
10. Bauer, Amy. “Contemporary Opera and the Failure of Language”. In *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, ed. by Björn Heile and Charles Wilson, 427–53. Abingdon: Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315613291-19>

11. “[Interview David Lang by Nico Muhly]”. *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/about/interviews/bomb-magazine/>.
12. May, Benjamin Paul. “Going Up to God by Musical Process: A Structural Analysis of David Lang’s *the little match girl passion* (2007)”. DMA diss., University of Houston, 2021.
13. Lang, David. “The Film Music That Changed My Life”. *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/about/writings/slate-com/>.
14. Davidson, Justin. “David Lang Wants to Be More Superficial”. *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial>.
15. Бирс, Амброз. “Поле пересечь”. В изд. Бирс, Амброз. *Загадочные исчезновения*. Пер. Андрей Танасейчук, 83–6. М.: Рипол-Классик, 2021. (Horror story).
16. Lang, David. “The Difficulty of Crossing a Field”. *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/music/difficulty-of-crossing-field/>.
17. Lang, David. “Prisoner of the State”. *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/music/prisoner-of-state/>.
18. Clements, Andrew, “Prisoner of the State Review — Timeless Beauty in Fidelio Update”. *The Guardian*, January 12, 2020.
19. Макиавелли, Никколо. “Государь”. Пер. Галина Муравьева. В изд. Макиавелли, Никколо. *Избранные сочинения*, вступит. ст. К. Долгова, сост. Р. Хлодовский, коммент. М. Андреева, Р. Хлодовский, 301–78. М.: Художественная литература, 1982.
20. Руссо, Жан-Жак. *Об общественном договоре, или Принципы политического права*. Ред. А. Дворцов. М.: Юрайт, 2018. (Антология мысли).
21. Арендт, Ханна. *Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме*. Пер. Сергей Кастальский, Наталья Рудницкая, послесл. Эфраим Зурофф. М.: Европа, 2008. (Холокост).
22. Кириллина, Лариса. *Бетховен. Жизнь и творчество*, 2 т. М.: НИЦ “Московская консерватория”, 2009, т. 1.
23. Lang, David. “Prisoner of the State”. *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/music/prisoner-of-state/>.
24. Lyon, Elizabeth. “Retelling Fidelio: David Lang’s Prisoner of the State”. *The Hudson Review*. Accessed November 21, 2021. <https://hudsonreview.com/2019/08/retelling-fidelio-david-langs-prisoner-of-the-state/>. YdLYT8lBw_k.
25. Яшина, Валентина, и Евгения Ермолаева. “История анатомических театров”. *Бюллетень медицинских интернет-конференций* 5, no. 12 (2015): 1486.
26. Lang, David. “Anatomy Theater”. *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/music/anatomy-theater/>.
27. Riefe, Jordan, “Anatomy Theater’s World Debut: The Goriest Opera Ever?”. *The Guardian*, June 16, 2016.
28. Изуткин, Дмитрий. “История становления анатомических театров”. *Медицинский альманах* 1/52 (2018): 19–21.
29. Buchanan, Oni. “‘Where Is Evil?’ (A Reaction to Anatomy Theater)”. *New Music Box*. Accessed November 21, 2021. <https://nmbx.newmusicusa.org/where-is-evil-a-reaction-to-anatomy-theater/>.
30. Geyer, Charles. “They Sing the Body Dissected: Anatomy Theater. Interview: Composer David Lang”. *My Scene*. Accessed November 21, 2021. <https://myscena.org/charles-geyer/sing-body-dissected-anatomy-theater/>.
31. Яковлев, Сергей. “Композитор Дэвид Лэнг: ‘Что делает музыку великой? Вы и ваше внимание’”. *Esquire* (рус. изд.). Дата обращения ноябрь 21, 2021. <https://esquire.ru/relaxation/68292-kompozitor-devid-leng-cto-delaet-muzyku-velikoy-vy-i-vashe-vnimanie/> part0.
32. Lee, Hyunjong. “The Influence of Pop Music in the Works of Three Contemporary American Composers: Steven Mackey, Julia Wolfe and Nico Muhly”. PhD diss., University of California, 2014.
33. Lang, David. “The Whisper Opera”. *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/music/whisper-opera/>.

Статья поступила в редакцию 7 февраля 2022 г.;
рекомендована к печати 12 мая 2022 г.

Контактная информация:

Кром Анна Евгеньевна — д-р искусствоведения, проф.; yannakrom@yandex.ru

David Lang's Postminimalist Musical Theater

A. E. Krom

Nizhny Novgorod State Academy of Music named after M. Glinka,
40, Piskunova ul., Nizhny Novgorod, 603005, Russian Federation

For citation: Krom, Anna. "David Lang's Postminimalist Musical Theater". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 3 (2022): 432–448. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.302> (In Russian)

The article explores issues of the American musical theater of the nineteenth century, fruitfully developing on the basis of postminimalism. Among the brightest representatives of this style is the composer David Lang (1957), a member of the group "Bang on a Can". His theatrical projects of the last two decades demonstrate a new phase in the development of postminimalist theater, the foundation of which was laid by his older contemporaries, Philip Glass, Steve Reich, and John Adams. Using the example of stage works — "The Difficulty of Crossing a Field" (2002), "Prisoner of the State" (2019), and "Anatomy Theater" (2016) — the author identifies the main features of Lang's musical and theatrical style and traces a close relationship with the operas of his predecessors. They are brought closer by the appeal to postmodern dramaturgy (fragmentation, discreteness, commentarity), social problems, the desire for genre uniqueness of each performance, repetitive methods of organizing musical facture. In his theatrical work, Lang relies on postminimalism and repetitive technique, which manifests itself at different levels — dramatic, verbal (repetition of syllables, words, phrases in the libretto) and musical. A characteristic feature of Lang's stage opuses is the synthesis of academic opera traditions and non-academic genres and directions (Musical, jazz, rap), which allows us to draw analogies with the art of crossovers. The Musical in some cases acts as the genre basis of the work (non-academic vocals, dances, a speech episodes). Lang's theater is a chamber theater, it assumes a small composition of participants, placement of vocalists and orchestra members on the stage, laconic timing of plays. All these factors allow us to make an assumption about the formation in Lang's musical and theatrical work of the next phase of the evolution of postminimalism, which can be characterized as postpostminimalism.

Keywords: David Lang, *Bang on a Can*, postminimalist musical theater, *Prisoner of the State*, *Anatomy Theater*, *The Difficulty of Crossing a Field*, repetitive technique, American opera of the XXI century.

Reference

1. Novak, Jelena. "From Minimalist Music to Postopera: Repetition, Representation and (Post)modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen". In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. by Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll ap Siôn, 129–40. London; New York: Routledge, 2016.
2. Gann, Kyle. "A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning". In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. by Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll ap Siôn, 39–60. London; New York: Routledge, 2016.
3. Suzuki, Dean. "Minimalism in the Time-Based Arts: Dance, Film and Video". In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. by Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll ap Siôn, 109–28. London; New York: Routledge, 2016.
4. Pymm, John. "Minimalism and Narrativity: Some Stories by Steve Reich". In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. by Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll ap Siôn, 279–96. London; New York: Routledge, 2016.
5. Kiseeva, Elena. "The Issue of Renewal the Genre of Opera in the Creativity of Modern American Composers". *Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* no. 4/33 (2018): 42–6. <https://doi.org/0.24411/2076-4766-2018-14006> (In Russian)

6. Korobova, Alla. "Philip Glass's *Satyagraha*: Towards a New Type of Opera Synthesis". In *Opera v muzykal'nom teatre: istoriia i sovremennost': materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 11–15 noiabria 2019 g.*, ed. and comp. by Irina Susidko, 423–32. 2 vols. Moscow: Izd-vo RAM im. Gnesinykh Publ., 2019, vol. 2. (In Russian)
7. Pantelleva, Yulia. "About the Newest Operas by Philip Glass". *Opera v muzykal'nom teatre: istoriia i sovremennost': materialy Mmezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 11–15 noiabria 2019 g.*, ed. and comp. by Irina Susidko, 415–22. 2 vols. Moscow: Izd-vo RAM im. Gnesinykh Publ., 2019, vol. 2. (In Russian)
8. Schwarz, K. Robert, "Recordings View: Bang on a Can Issues a Manifesto". *New York Times*, May 21, 1995.
9. Gann, Kyle. *American Music in the Twentieth Century*. New York: Wadsworth/Thomson, 2006.
10. Bauer, Amy. "Contemporary Opera and the Failure of Language". In *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, ed. by Björn Heile and Charles Wilson, 427–53. Abingdon: Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315613291-19>.
11. "[Interview David Lang by Nico Muhly]". *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://david-langmusic.com/about/interviews/bomb-magazine/>.
12. May, Benjamin Paul. "Going Up to God by Musical Process: A Structural Analysis of David Lang's *the little match girl passion* (2007)". DMA diss., University of Houston, 2021.
13. Lang, David. "The Film Music That Changed My Life". *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/about/writings/slate-com/>.
14. Davidson, Justin. "David Lang Wants to Be More Superficial". *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial>.
15. Bierce, Ambrose. "The Difficulty of Crossing a Field". In Birs, Ambroz. *Zagadochnye ischeznoventiia*. Rus. ed. Transl. by Andrei Tanaseichuk, 83–6. Moscow: Ripol-Klassik Publ., 2021. (Horror story). (In Russian)
16. Lang, David. "The Difficulty of Crossing a Field". *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/music/difficulty-of-crossing-field/>.
17. Lang, David. "Prisoner of the State". *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/music/prisoner-of-state/>.
18. Clements, Andrew, "Prisoner of the State Review — Timeless Beauty in Fidelio Update". *The Guardian*, January 12, 2020.
19. Machiavelli, Niccolo. "The Prince". Rus. ed. Transl. by Galina Murav'eva. In Makiavelli, Nikkolo. *Izbrannye sochineniia*, introd. article by K. Dolgova, comp. by R. Khlodovskii, comment. by M. Andreeva, R. Khlodovskii, 301–78. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1982. (In Russian)
20. Rousseau, Jean-Jacques. *On the Social Contract, or, Principles of Political Right*. Rus. ed. Ed. by A. Dvortzov. Moscow: Iurait Publ., 2018. (Antologiiia mysli). (In Russian)
21. Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. Rus. ed. Transl. by Sergei Kastal'skii, Natal'ia Rudnitskaia, afterword by Efraim Zuroff. Moscow: Evropa Publ., 2008. (Kholokost). (In Russian)
22. Kirillina, Larisa. *Beethoven. Life and Creative Work*. 2 vols. Moscow: NITs "Moskovskaia konservatoriia" Publ., 2009, vol. 1. (In Russian)
23. Lang, David. "Prisoner of the State". *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/music/prisoner-of-state/>.
24. Lyon, Elizabeth. "Retelling Fidelio: David Lang's Prisoner of the State". *The Hudson Review*. Accessed November 21, 2021. <https://hudsonreview.com/2019/08/retelling-fidelio-david-langs-prisoner-of-the-state/>. YdLYT8lBw_k.
25. Iashina, Valentina, and Evgenia Ermolaeva. "History of Anatomical Theaters". *Biulleten' meditsinskikh Internet-konferentsii* 5, no. 12 (2015): 1486. (In Russian)
26. Lang, David. "Anatomy Theater". *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/music/anatomy-theater/>.
27. Riefe, Jordan, "Anatomy Theater's World Debut: The Goriest Opera Ever?" *The Guardian*, June 16, 2016.
28. Izutkin, Dmitrii. "History of Forming Fundamentals of Operating Theaters". *Meditsinskii al'manakh*, no. 1/52 (2018): 19–21. (In Russian)
29. Buchanan, Oni. "'Where Is Evil?' (A Reaction to Anatomy Theater)". *New Music Box*. Accessed November 21, 2021. <https://nmbx.newmusicusa.org/where-is-evil-a-reaction-to-anatomy-theater/>.

30. Geyer, Charles. "They Sing the Body Dissected: Anatomy Theater. Interview: Composer David Lang". *My Scena*. Accessed November 21, 2021. <https://myscena.org/charles-geyer/sing-body-dissected-anatomy-theater/>.
31. Iakovlev, Sergei. "Composer David Lang: "What Makes Music Great? You and Your Attention". *Esquire* (Rus. ed.). Accessed November 21, 2021. <https://esquire.ru/relaxation/68292-kompozitor-dev-id-leng-chto-delaet-muzyku-velikoy-vy-i-vashe-vnimanie/#part0>. (In Russian)
32. Lee, Hyunjong. "The Influence of Pop Music in the Works of Three Contemporary American Composers: Steven Mackey, Julia Wolfe and Nico Muhly". PhD diss., University of California, 2014.
33. Lang, David. "The Whisper Opera". *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/music/whisper-opera/>.

Received: February 7, 2022

Accepted: May 12, 2022

Author's information:

Anna E. Krom — Dr Habil. in Arts, Professor; yannakrom@yandex.ru