

Е. В. КИСЕЕВА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru*

Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса*

Статья посвящена вопросу обновления оперного жанра в творчестве Ф. Гласса. Этот процесс обозначился в американском музыкальном театре в конце 1970-х и в 1980-е годы и способствовал возрождению интереса к наиболее консервативному по меркам того времени жанру в творчестве современных американских и западноевропейских композиторов. Реформа оперного жанра, впоследствии изменившая представление о самой сути музыкально-театрального спектакля как художественного явления, осуществлялась под непосредственным воздействием эстетических идей театрального экспериментализма, музыкального минимализма, концептуализма. В статье рассматриваются драматургические и композиционные проблемы, связанные с внедрением в оперный жанр принципов, характерных для новой формы представления, сложившейся в европейском авангардном и американском экспериментальном театре. Ранние сочинения Ф. Гласса – оперы «Эйнштейн на берегу», «Сатьяграха», «Эхнатон», которые композитор объединил в трилогию, последовательно воплощают идеи обновления оперного спектакля. В исследовании обозначены традиции «театра жестокости», «эпического театра», «театра абсурда» (А. Арто, Б. Брехт, С. Беккет), оказавшие влияние на музыкально-театральное мышление композитора, определены особенности воплощения принципов нелинейной драматургии, охарактеризованы способы конструирования смысла, рассмотрены приёмы композиционной организации, опирающиеся на музыкально-языковые новации Ф. Гласса, выработанные в инструментальной музыке.

Ключевые слова: американский музыкальный театр, ранние оперы Ф. Гласса, «Эйнштейн на берегу», «Сатьяграха», «Эхнатон», обновление оперного жанра.

Для цитирования: Кисеева Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 58–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064.

ELENA V. KISEYEVA*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru*

Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass

The article is devoted to the question of the revival of the opera genre in the musical legacy of Philip Glass. This process came to view in American musical theater in the late 1970s and 1980s and was conducive to the revival of what was deemed to be by the standards of that time period the most conservative genre in the musical output of American and Western European composers. The reform of the operatic genre, which subsequently transformed the perception of the very essence of the musical-theatrical performance as an artistic phenomenon, was carried out under the direct influence of the aesthetical ideas of theatrical experimentalism, musical minimalism and conceptualism. The article examines the dramaturgical and compositional problems connected with the implementation into opera of principles connected with a new form of perception formed in the European avant-garde and American experimental theater. Glass' early compositions – the operas "Einstein on the Beach," "Satyagraha" and "Akhnaten," which the composer combined into a trilogy, manifest in a consistent way the ideas of revival of operatic performance. The research identifies the traditions of the "Theater of Cruelty," the "Epic Theater" and the "Theater of the Absurd" (Antonin Artaud, Bertold Brecht, Samuel Beckett), which have exerted influence on the composer's musical-theatrical thinking, define the peculiarities of manifestation of the principles of non-linear dramaturgy, characterizes the methods

* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН.

of construction of meaning, and examines the means for compositional organization founding themselves on the innovations of Philip Glass' musical language developed in his instrumental music.

The publication has been prepared as part of project № 17-04-00198-OGN supported by the Russian Foundation for Basic Research.

Keywords: American musical theater, the early operas of Philip Glass, "Einstein on the Beach," "Satyagraha," "Akhnaten," revival of the opera genre.

For citation: Kiseyeva Elena V. Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 58–64.

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064.

В художественной и исследовательской практике интерес к оперному творчеству Филипа Гласса – крупнейшего американского композитора, одного из основоположников музыкального минимализма – не утихает уже более сорока лет. Оперы «Эйнштейн на берегу» (1976), «Сатьяграха» (1979), «Эхнатон» (1983), «Гражданские войны» (1984), «Падение Дома Ашера» (1988), «Путешествие» (1990), «Белый ворон» (1991), «Галилео Галилей» (2002), «Аппоматтокс» (2007), «Кеплер» (2009), «Идеальный американец» (2011), «Потерянный» (2013), «Суд» (2014), созданные композитором в соавторстве с режиссёрами-эксперименталистами Робертом Уилсоном, Скоттом Хиксом, Ли Бруером, Питером Хандке, демонстрируют процессы обновления музыкального театра на рубеже XX–XXI веков.

В отечественном музыковедении можно наблюдать определённый крен в изучении творческого наследия композитора. Традиционно исследовательский интерес вызывают инструментальные сочинения, связанные со становлением авторских репетитивных техник в 1960–1970-е годы, а также проблемы формирования постминималистской эстетики в произведениях 1980–1990-х [1; 2; 3; 4]. В свою очередь музыкально-театральные работы мастера исследованы в меньшей степени, за исключением первой оперы.

Действительно, первое крупное музыкально-театральное произведение Ф. Гласса («Эйнштейн на берегу»), обозначенное композитором как «опера», имело рубежное значение для американского и западноевропейского музыкального театра. Об особой исторической роли «Эйнштейна», который «открывает новейшую историю американской оперы», пишет О. Манулкина в своём крупном исследовании о музыке США [4, с. 682]. Значение произведения для развития музыкально-театральной индустрии отмечает С. О'Коннелл [9, р. 33–34]. А. Кром, Е. Новак, Дж. Ричардсон называют сочинение

кульминационной точкой в многолетних творческих экспериментах композитора, обозначая «Эйнштейном» начало нового этапа в эволюции авторского стиля [3; 7; 8].

Значение «Эйнштейна» для музыкальной культуры конца XX века сложно переоценить. Если в течение почти двух десятилетий до его создания американские композиторы практически не обращались к оперному жанру, то следующие после «Эйнштейна» годы, напротив, ознаменовались небывалым всплеском интереса к опере. Композиторы не только создали десятки произведений, среди которых «Европеры» Дж. Кейджа, «Разные поезда», «Пещера», «Три притчи» С. Райха, «Доктор Атомный», «Никсон в Китае» Дж. Адамса, «Атлас» М. Монк, но и стали определять оперный жанр как поле для смелых экспериментов и новаций.

«Сатьяграха» и «Эхнатон» из знаменитой трилогии Ф. Гласса не получили должного освещения в трудах отечественных учёных, что, возможно, связано с меньшим, по сравнению с первой оперой, удельным весом новаторства в них. Обе оперы воспринимаются музыковедами как сочинения, транслирующие уже найденные композитором новые художественные принципы. Однако, на наш взгляд, историческая значимость всей трилогии не подлежит сомнению. «Эйнштейн», будучи первым экспериментальным сочинением, всё же находился за пределами оперного жанра, его можно отнести к области музыкального театра, но сложно определить принадлежность к какому-либо конкретному жанру, в то время как «Сатьяграха» и «Эхнатон» открывают новую страницу именно в прочтении оперы.

Показательны в этом смысле размышления о жанре самого Гласса, высказанные до и после создания «Эйнштейна». Так, во второй половине 1970-х композитор пишет о том, что он «с отвращением» относится к традиционным канонам жанра, «случайно стал оперным

композитором», что по отношению к своему произведению «применяет слово “опера” с нежеланием» (цит. по: [10, р. 33]). Примечательны и более поздние высказывания: «Оперная традиция казалась мне безнадежно мёртвой, без перспективы на возрождение в мире перформанса, в котором я работал. Мне казалось, что гораздо лучше начать с чего-то другого. Для жанрового обозначения “Эйнштейна” я предпочёл бы термину “опера” термин “музыкальный театр”» [ibid.]. В музыкальном мире сложилось устойчивое мнение, что произведение стало отождествляться с оперой во многом благодаря Р. Уилсону, настоявшему на таком обозначении, а также постановкам сочинения на сценических площадках, ассоциировавшихся со средой бытования оперного жанра.

Важно, что ко времени работы над «Сатьяграхой» тон высказываний Гласса существенно изменился. Уже к концу 1970-х композитор, хотя и отрицает «великую традицию европейской оперы», в чём можно обнаружить подтекст, связанный с отчуждением от традиционных канонов построения оперного спектакля, но в целом испытывает особый интерес к оперному жанру. Далее, в период работы над «Эхнатом», он обращается к исторически сложившимся оперным формам. Наконец, в одном из интервью конца 1980-х Гласс заметил, что по завершении трилогии он «стал оперным композитором» (цит. по: [10, р. 34–35]).

В «Эйнштейне», «Сатьяграхе», «Эхнатоне» композитор и его соавторы последовательно раскрыли художественные идеи, получившие ранее активное развитие в экспериментальном театре и нашедшие яркое воплощение в новой форме представления – перформансе, который получил беспрецедентное развитие в 1970-е и 1980-е годы в области музыкального театра. Связь своего творчества с эстетикой перформанса автор неоднократно подчёркивал, называя среди интересных для него художественных явлений современности театральные и музыкальные постановки «Живого театра», «Открытого театра», «Группы перформанса» Боба Уилсона, Мередит Монк, развивавших перформативные практики.

В своих операх Гласс стремился создать особые условия как для творческой деятельности, так и для восприятия художественных событий, что выразилось в разрушении привычных границ между искусством и окружающей

действительностью, в новых для музыкально-театрального спектакля приёмах построения драматургии и композиции, а также в возможностях взаимодействия автора и исполнителей со зрителем.

Так, одной из ярких новаторских идей «Эйнштейна» стало включение в драматургический профиль спектакля нелинейных методов развития. Использование принципа дискретности в изложении материала, отказ от единой сюжетной линии и логики развития в пользу изложения разрозненных образов были призваны погрузить зрителя в атмосферу эпохи А. Эйнштейна и вызвать свободные ассоциации. Важнейшей задачей Ф. Гласса и Р. Уилсона стало «вживание» в мир, увиденный под особым ракурсом – как серию метаморфоз, связанных с жизнью и открытиями великого физика. Сценическое воплощение названных идей стало возможным благодаря экспериментированию с различными способами представления тела и оригинальному пространственно-временному решению, в связи с чем в постановке особое внимание уделено пантомимным и хореографическим сценам.

Следует отметить и то, что в произведении отсутствуют сольные вокальные формы, вызывающие ассоциации с оперным жанром. Им на смену приходят нарочито бессмысленные драматические монологи на тексты мальчика-аутиста К. Ноулса и инструментальные соло. Интерес представляет и работа с голосом, который трактуется композитором как акустический инструмент, включённый в политембровую оркестровую ткань.

Драматургия «Сатьяграхи» и «Эхнатона» также далека от традиционных представлений об опере. Здесь на смену действенности и событийности, выстроенных в единую линию развития, приходит нелинейность, организованная с помощью приёмов монтажа. Демонстрируя повествование в такой форме, Гласс выстраивает его как цепочку не связанных и исторически не согласованных эпизодов.

Более того, смысловое наполнение традиционных оперных форм (арий, речитативов, ансамблей различного состава), введённых в музыкальную ткань обеих опер, оказывается за рамками зрительского восприятия. Композитор включил в сочинения древние языки (в «Сатьяграхе» содержатся выдержки из «Бхагават-гиты» на санскрите, в «Эхнатоне» использованы оригинальные древнеегипетские тексты из «Книги мёртвых»

и библейские тексты на иврите), подчёркнув их звуковую природу и нивелируя коммуникативную функцию слова. В своей автобиографии он утверждал: «Отказ от использования понятных текстов, которые зритель мог бы воспринимать как вместилище смысла, открывает слову возможность звучать как единой последовательности звуков» [5, p. 101].

Кроме того, Гласс применил оригинальный способ симультанного (или параллельного) повествования, который усилил смысловой разрыв: текст «Сатьяграхи» опирается на легендарные события из ведического эпоса «Бхагават-гиты», в то время как сценическое действие связано с воплощением идеи ненасильственного сопротивления, разработанной индийским политическим деятелем М. Ганди для борьбы индийских общин за гражданские права. Похожий приём несовпадения произносимого текста и сценического действия был использован и в «Эхнатоне». То есть подход Гласса к оперному жанру основан на конструировании драматургии таким образом, чтобы тексты вербальный и музыкальный вкупе со сценическим действием не способствовали созданию единой логической линии и определённого смысла.

Напротив, все составляющие спектакля должны были поддерживать некую разобщённость, создавая семантический вакуум. Согласно авторскому замыслу, важнейшую роль в преодолении смыслового разрыва между образами музыкальными и сценическими должно играть зрительское восприятие. Зритель может ментально конструировать смыслы, исходя из своего личного социокультурного опыта, и, таким образом, становится соавтором идеи. Композитор объяснял, что произведение должно быть «персонализировано зрителем», что именно «способность конструирования зрителем смыслов придаёт сочинению содержательное наполнение» [6, p. 71].

Приём параллельного повествования, речь о котором шла выше, оказывает влияние и на характер драматургического развития. Принципы построения «Сатьяграхи» и «Эхнатона» не способствуют созданию действенности и событийности. Статичная «драматургия» опер основывается на соединении замкнутых, застывших сцен. «Ферма Толстого», «Противостояние и спасение», «Мартин Лютер Кинг» из «Сатьяграхи» и «Коронация Эхнатона», «Эхнатон и Нефертити», «Город/Танец», «Гимн», «Руины» из «Эхна-

тона» гипотетически могли бы существовать как отдельные минималистские произведения.

Однако благодаря специфическому музыкальному развитию в операх можно говорить о проявлении динамики в статике. Музыка, основанная на репетитивных техниках работы с паттерном (процессы аддиции и субтракции), способствует созданию ощущения движения посредством постепенно накапливаемых изменений. Для того чтобы структурировать долгие статичные оперные сцены, композитор применил повторяющиеся гармонические паттерны, на которые накладывалось мелодическое, ритмическое, тембровое и динамическое развитие.

В качестве показательного примера приведём композиционную организацию сцены, открывающей «Сатьяграху». Композиционную основу здесь образует нисходящий гармонизованный тетрахорд (с басовой линией *f-es-des-c*), который подвергается постепенному ритмическому и мелодическому расширению с помощью добавления одного звука. Процесс этот многократно повторяется до тех пор, пока арпеджированная гармоническая последовательность, первоначально данная в размере 5/8, не расширится до размера 8/8. Постепенное ритмическое расширение сопровождается фактурным уплотнением. К начинающим движению виолончели и электрическому органу подключаются альт, контрабас, деревянные духовые. Далее обозначенный аддитивный процесс вновь повторяется во время вступления партии Ганди (ц. 25), затем Кришны (ц. 55). Максимальное ритмическое (увеличение количества длительностей в такте до 17/8), фактурное (движение от нескольких инструментов к оркестровому *tutti*) и динамическое (развитие от *p* к *f*) расширение происходит после вступления хора (ц. 77).

Композиционному единству внутри каждой оперы, а также трилогии в целом способствует включение повторяющихся музыкальных тем, образующих композиционные арки. Именно они выступают в качестве опорных точек в процессе зрительского конструирования смысла и способствуют пониманию авторского замысла. Кратко остановимся на характеристике «тем», открывающей эпилог «Эхнатона». С точки зрения академического искусствознания данный музыкальный материал сложно назвать темой, так как он представляет собой простую гармоническую последовательность, изложенную

в арпеджированном виде на основе нисходящей диатонической линии баса (*e-d-c-h*). Однако в контексте музыкальной композиции Эпилога последовательность привлекает к себе внимание. При третьем и четвёртом проведении на неё накладываются начальные звуки Пролога из «Эйнштейна». Отметим, что ранее «тема» звучала в сцене коронации Эхнатона (акт II, сцена 2), в гимне Эхнату (акт II, сцена 4) и в интерлюдии. Её появление было связано с введением материала из сцен первой оперы. «Тема» проводилась и в «Сатьяграхе» (в первой сцене она знаменовала начало работы Ганди, а в заключительной – его политическую победу), и в «Эйнштейне» (в пяти kolejных сценах – портретах учёного).

Отметим, что «тема» эта не раскрывает внутреннего состояния какого-либо героя и не фиксирует изменений, связанных с раскрытием образа. Её условно можно обозначить «темой трилогии», появление которой связано с раскрытием идеи, объединяющей три, на первый взгляд, различных произведения. Филип Гласс намеренно обратился к легендарным историческим личностям, перевернувшим представления о мире в наиболее консервативных культурных институциях. Альберт Эйнштейн своими открытиями показал безбрежные возможности естественнонаучного знания. Политический и общественный лидер Мохандас Ганди, получивший имя «Махатма» («Великая душа»), разработал идею ненасильственного сопротивления, которую взяли на вооружение последующие борцы за социальные права. Эхнатон радикально обновил религиозные представления в сторону монотеизма, что потрясло устои не только древнеегипетского общества, но и древней цивилизации. Вероятно, композитор стремился подчеркнуть господство идеи над персонажами и событиями. Идеи, связанной со значением вклада отдельной личности в историю человечества.

Для понимания подхода Гласса к музыкально-театральной драматургии необходимо остановиться на идеях «эпического театра», «театра абсурда», «театра жестокости», оказавших влияние на творческое мышление Гласса и определивших его обращение к музыкальному театру.

Следует отметить, что интерес композитора к театру ярко проявился ещё во времена обучения в легендарной школе Нади Буланже и знакомства с творчеством выдающихся ев-

ропейских театральных драматургов, а также с репертуаром европейских театров, знаменитых современными постановками. В середине 1960-х Гласс стал участником (а затем музыкальным руководителем) экспериментальной театральной труппы «Mabou Mines», где первые постановки пьес Б. Брехта и С. Беккета осуществлялись под руководством Л. Брюйера и самого С. Беккета.

Парижские впечатления и работа в «Mabou Mines» способствовали рождению новаторских идей в оперном театре Гласса. В частности, ему оказался близок брехтовский приём погружения и «вживания» зрителя в мир произведения. Вероятно, композитора привлекла идея соединения противоречащих друг другу элементов, свойственная «эпическому театру» (термин из теории Б. Брехта), а также принцип построения драматургического целого на основе монтажа. В рассматриваемых оперных сочинениях можно обнаружить и продолжение традиции, связанной с введением в театральную постановку «эффекта отчуждения» – представления известного явления с неожиданного ракурса, способствующего преодолению автоматизма и стереотипности восприятия.

В операх Гласса воплотились принципы, направленные на нарушение логичности повествования, характерные для абсурдистских пьес. В рассматриваемой трилогии, как и в сочинениях С. Беккета, Ж. Жене, Г. Пинтера, поступки персонажей лишены логики, а мир предстаёт как нагромождение фактов. Нарушение причинно-следственных связей при сохранении видимости логичного повествования позволяет зрителю додумывать происходящее, искать разгадки алогичных ситуаций в ходе восприятия сочинения и в результате активно включаться в процесс конструирования смысла. Герои «театра абсурда» создают видимость коммуникации, их речь состоит из отдельных реплик, в которых не наблюдается связи между словом и поступком, что нашло отражение в рассмотренных сочинениях.

Отметим, что традиция подчёркивания звуковой (музыкальной) и отрицание коммуникативной природы вербального текста восходит к теории Антонина Арто, чьи эссе и манифесты оказали огромное влияние на формирование американского и европейского авангардного театра середины XX века. Режиссёр отрицал литературность театра, отказывался от вербальной



выразительности, предлагая взамен традиционных диалогов семантически нагруженные жесты. Посредством мощного воздействия на чувства и эмоции зрителя – главного принципа «театра жестокости» – французский режиссёр стремился обойти рассудок и его зависимость от языка и привести зрителей к инстинктивному пониманию художественной работы, акцентируя внимание на изображении и звуке. Своеобразный интернациональный язык, в котором на первый план выходят его акустические свойства, представлен в хоровых сценах и монологах «Эйнштейна» через сольфеджирование звуков и игру со структурой текста (вычитание по принципу аддиции отдельных слов из фраз), в «Сатяграхе» и «Эхнатоне» – через использование «мёртвых» языков. В операх яркие визуальные образы, значение которых ограничено вербально, раскрываются посредством пластического действия, что определило включение в произведения танцевальных сцен и пластических жестов.

Таким образом, ранние оперы Гласса положили начало процессу радикального обновления жанра, наметившемуся в конце XX века в творчестве американских композиторов. Изменения коснулись самой сути оперного спектакля, включая как его внутренние закономерности,

связанные с композиционно-драматургическим решением, так и лежащие вне художественных событий принципы взаимодействия между автором и зрителем. Если первый создаёт условия для восприятия и коммуникации, то последний не только интерпретирует происходящее, но и принимает активное участие в ментальном конструировании произведения. Содержание опер становится уникальным буквально для каждого зрителя и зависит от его личных ассоциаций, которые вместе с текстом, музыкой и сценическим действием позволяют им существовать как целостной форме представления. Драматургический профиль опер, объединённых композитором в трилогию, обрисовывается согласно методам и приёмам нелинейной драматургии. Внешнюю статичность сценической композиции и отсутствие ярко выраженного драматического действия компенсирует композиция музыкальная, которая основывается на непрерывной логике динамичного развития и формирует своеобразную циклическую структуру. Методы организации композиции включают разработанные Глассом в инструментальной музыке репетитивные техники, а также приёмы создания музыкально-тематических арок. Музыкальный текст призван «символизировать» идеи, которые отсутствуют в тексте вербальном.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Изд-во Московской консерватории, 2011. 440 с.
2. Дубинец Е. А. Made in the USA: Музыка – это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 412 с.
3. Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 57 с.
4. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века: монография. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
5. Glass Ph. Music by Philip Glass. Da Capo Press, 1995. 226 p.
6. Glass Ph. Words Without Music: A Memoir. W. W. Norton & Company, 2015. 288 p.
7. Novak Je. Postopera: Reinventing the Voice-Body. Routledge, 2016. 192 p.
8. Novak Je., Richardson J. Einstein on the Beach: Opera Beyond Drama. Routledge, 2017. 261 p.
9. O'Connell S. Opera and the Media Industries // Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture. Jefferson, NC: McFarland, 2014, pp. 32–43.
10. Richardson J. Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten. University Press of New England, 1999. 294 p.

Об авторе:

Кисеева Елена Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344082, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

REFERENCES

1. Vysotskaya M. S., Grigor'eva G. V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Music of the 20th Century: from the Avant-garde towards Postmodernism]. Moscow: Moscow Conservatory Press, 2011. 440 p.
2. Dubinets E. A. *Made in the USA: Muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug* [Made in the USA: Music is Everything that Sounds Around Us]. Moscow: Kompozitor, 2006. 412 p.
3. Krom A. E. «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [The “Classical Phase” of American Musical Minimalism: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Nizhny Novgorod, 2011. 57 p.
4. Manulkina O. B. *Ot Ayyza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka: monografiya* [From Ives to Adams: American Music of the 20th Century: Monograph]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House, 2010. 784 p.
5. Glass Ph. *Music by Philip Glass*. Da Capo Press, 1995. 226 p.
6. Glass Ph. *Words Without Music: A Memoir*. W. W. Norton & Company, 2015. 288 p.
7. Novak Je. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Routledge, 2016. 192 p.
8. Novak Je., Richardson J. *Einstein on the Beach: Opera Beyond Drama*. Routledge, 2017. 261 p.
9. O'Connell S. Opera and the Media Industries. *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*. Jefferson, NC: McFarland, 2014, pp. 32–43.
10. Richardson J. *Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten*. University Press of New England, 1999. 294 p.

About the author:

Elena V. Kiseyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

