

RU

Музыкальность пьес Эдварда Олби (на примере пьесы «Три высокие женщины»)

Сметанина Н. А.

Аннотация. В данной статье предпринимается попытка показать черты музыкальности в творчестве американского драматурга Эдварда Олби на материале пьесы «Три высокие женщины». Пьесы Олби тесно связаны с другими видами искусства, особенно с музыкой, зачастую напоминают партитуру. По убеждению Олби, драматическое произведение по точности должно соответствовать нотной записи. Обладая музыкальным образованием и опытом создания этюдов, драматург многое перенял из музыки. Пьеса «Три высокие женщины» изобилует подробнейшими авторскими ремарками с директивами относительно того, как должны быть произнесены слова; драматург особое внимание уделяет тональности и громкости, смене ритма, певучести. В пьесе множество ускоряющих ритм речевых повторов, а стремление героев заканчивать фразы друг за другом придаёт тексту ощущение плавности и певучести. Цель исследования – выявить механизм создания музыкального эффекта в пьесе «Три высокие женщины». В статье акцентируется внимание на сходстве поэтики драматурга с музыкой. Научная новизна работы заключается в интермедийном подходе в изучении пьесы «Три высокие женщины». В результате в исследуемой нами пьесе выявлены черты, позволяющие говорить о тесной связи драматического текста Олби с музыкальным произведением.

EN

Musicality of Edward Albee's plays (by the example of the play “Three Tall Women”)

Smetanina N. A.

Abstract. The paper attempts to show the features of musicality in the creative work of the American playwright Edward Albee involving the material of the play “Three Tall Women”. Albee’s plays are closely related to other forms of art, especially music, and often resemble a score. According to Albee, a dramatic work should correspond to the musical notation in its accuracy. Having musical education and experience in creating études, the playwright learned a lot from music. The play “Three Tall Women” is replete with detailed stage directions with the instructions on how words should be pronounced; the playwright pays special attention to tonality and sound volume, rhythm change, melodiousness. There are a lot of speech repetitions that accelerate the rhythm in the play, while the characters’ tendency to finish each other’s sentences gives the text an impression of fluidity and melodiousness. The aim of the research is to identify the mechanism of creating the musical effect in the play “Three Tall Women”. The paper focuses on the similarity of the playwright’s poetics with music. The scientific novelty of the work lies in an intermediate approach to the study of the play “Three Tall Women”. As a result, the features that allow speaking about the close connection of Albee’s dramatic text with a musical work have been identified in the play under consideration.

Введение

Актуальность данной работы обусловлена стабильным интересом как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении к американской литературе, и в частности к драматургии. За последние пять лет было написано более двадцати работ, посвящённых Эдварду Олби, такими авторитетными литературоведами, как Г. В. Коваленко (2020), В. В. Котлярова (2010), Т. Цинман (2008), М. Беннет (Edward Albee..., 2017). Вышло несколько монографий о жизни и творчестве драматурга. Особое внимание в наиболее авторитетных работах уделяется интермедийному подходу в изучении творчества драматурга. Так, в монографиях «Театр Эдварда Олби» Г. В. Коваленко (2020), “Edward Albee: A Critical Introduction” (Roudané, 2017) и “Edward Albee: A Singular Journey” (Gussow, 1999) авторы подчёркивают связь творчества американского драматурга с другими

видами искусства, например с кинематографом, а В. М. Паверман (2001) в монографии «Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века» отмечает сходство некоторых пьес драматурга с музыкальными этюдами. В этой связи отметим, что драматург, создавая свои пьесы, использует целый спектр приёмов, выходящих за рамки собственно литературных. Поэтому мы можем говорить о такой черте его пьес, как интермедийность. Также подчеркнём, что пьесы Олби активно ставятся как за рубежом, так и в России. В Московском театре юного зрителя состоялась премьера спектакля «Всё кончено», в Театре на Бронной – «Три высокие женщины», в Театре Наций – «Кто боится Вирджинии Вульф?», в Нижнем Новгороде прошла премьера спектакля «Что случилось в зоопарке». В лондонском Вест-Энде в Royal Haymarket Theatre уже несколько лет успешно идёт провокационная постановка «Коза, или Кто такая Сильвия?», в Harold Pinter Theatre вновь была поставлена пьеса «Кто боится Вирджинии Вульф?», а в нью-йоркском Connelly Theatre «Шаткое равновесие» получило множество хвалебных отзывов.

Также отметим, что междисциплинарные исследования, или интермедийные, то есть обнаруживающие «взаимодействие искусств» (Седых, 2008, с. 210), не теряют актуальности уже более десяти лет, однако точного понимания относительно механизма такого взаимодействия так и не выработано. Поэтому считаем важным найти и охарактеризовать способы достижения музыкальности в пьесе «Три высокие женщины», свидетельствующие об активном взаимодействии музыки и литературы.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- 1) выявить взаимосвязь музыки и драматического текста;
- 2) изучить способы ритмической организации в драматическом произведении;
- 3) выявить приёмы изменения тональности;
- 4) охарактеризовать способы расстановки акцентов;
- 5) изучить способы модуляции громкости.

Для достижения достоверных результатов в работе использовались различные методы научного исследования: культурно-исторический и сравнительно-исторический, поэтологический, историко-генетический и сравнительно-типологический. Также в работе использованы герменевтический и жанровый подходы к анализу оригинальных пьес Э. Олби.

Материалом исследования послужила наиболее значимая пьеса Эдварда Олби, относящаяся к позднему периоду его творчества – «Три высокие женщины». Также автор статьи обращается к самой известной пьесе драматурга – «Кто боится Вирджинии Вульф?». Особый интерес вызывает сборник эссе Э. Олби «Растягивая мой ум», где драматург даёт развёрнутый комментарий относительно своей поэтики и творчества в целом.

Использованные в исследовании материалы:

Albee E. *Three Tall Women*. N. Y.: Penguin Books, 1994.

Albee E. *Who's Afraid of Virginia Woolf?: A Play*. N. Y., 1963.

Albee E. *Stretching My Mind*. N. Y.: Carroll & Graf Publishers, 2005.

Олби Э. Не боюсь Вирджинии Вулф. М.: Прогресс, 1976.

Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12-ти т. М., 1978. Т. 10.

Теоретической базой послужили работы отечественных и зарубежных авторов, предметом которых является связь литературы, и в частности драматургии, с другими видами искусства. Так, В. М. Паверман (2001; 2011), исследуя произведения Э. Олби, относящиеся к раннему и среднему периоду творчества, отмечает их музыкальность. О музыкальности мышления драматургов США пишет В. В. Котлярова (2010). Г. В. Коваленко (2020) в монографии «Театр Эдварда Олби» говорит о схожести пьес драматурга с кинематографом, аналогичного мнения придерживается и П. Б. Богданова (2014), утверждая, что пьесы драматурга представляют собой законченные режиссёрские работы. Ряд публикаций в области литературоведения посвящены классификации взаимодействия музыки и литературы (Брузгене, 2009), а также музыки и поэзии (Васина-Гроссман, 1978). Также считаем необходимым обратиться к фундаментальным исследованиям поэтики Э. Олби, представленным в монографиях М. Беннета (Edward Albee..., 2017) и М. Рудане (Roudané, 2017).

Практическая значимость работы: материалы исследования могут быть использованы при подготовке курсов по зарубежной литературе, в том числе западноевропейской и американской литературе, американской драме, при издании произведений Э. Олби, а также в учебной, научной и издательской деятельности.

Обсуждение и результаты

Мировая художественная культура, представленная разными видами искусства, выделенными ещё в «Поэтике» Аристотеля, обнаруживает ярко выраженную тенденцию к взаимодействию изобразительных и экспрессивных способов образного постижения бытия. Литература в своём родовом и жанровом своеобразии всегда расположена к восприятию экспрессивных искусств, музыки в частности.

В контексте осмысления проблемы взаимодействия литературы и других искусств особое значение имеет драма, которая, как известно, до конца XVIII в. была «ведущей формой художественного воспроизведения жизни в пространстве и времени» (Котлярова, 2010, с. 134). В искусстве она функционирует в двух ипостасях: собственно литературной и театральной. Свою подлинную жизнь драматическое произведение обретает лишь на сцене. «Только при сценическом исполнении, – писал А. Н. Островский, – драматический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого

автор поставил себе целью» (1978, с. 63). В связи с этим писатели-драматурги, учитывая специфику театрального воплощения своего произведения, разрабатывают оригинальную систему художественно-изобразительных средств, необходимых для создания спектакля.

В поэтике драмы всегда присутствуют указания автора на интонационно-эмоциональный строй речи персонажей, психологически заострённые ремарки; рекомендации по орнаментально-материальному выстраиванию сцен и мизансцен, музыкальному оформлению спектакля. Из этого следует, что драма как род литературы в наибольшей степени связана с такими искусствами, как живопись, скульптура, архитектура, танец, пантомима, кинематограф, и особенно – с музыкой. Поэтому представляется возможным говорить о её интермедийности.

Современное литературоведение не выработало общепринятого определения интермедийности. Наиболее часто цитируемая трактовка предложена Н. В. Тишуниной (2001), её в данном исследовании мы считаем целесообразным придерживаться. В понимании Н. В. Тишуниной интермедийность – особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии кодов разных видов искусств. Соответственно, музыкальность – один из многих подвидов интермедийности. Под музыкальностью, вслед за Д. Рёзнером (Roesner, 2014), подразумевается частичное сходство литературного произведения с музыкой. Эффект музыкальности в значительной степени представляется субъективным и иллюзорным, поскольку так называемые «музыкальные» приёмы в литературе имеют общеэстетическую основу. В качестве основных литературовед приводит ритм, громкость, тональность. Именно на них в данном исследовании считаем целесообразным остановиться.

При обращении к проблеме взаимодействия литературы и других искусств нам представляется важным и интересным выделить в поэтике американского драматурга середины XX века Эдварда Олби аспект звукописи и музыкальности художественного мышления в целом.

Драматург рос в семье владельцев сети музыкальных театров – водевилей, с детства увлекался музыкой, пробовал писать этюды и даже задумывался о карьере композитора. Однако музыкальные эксперименты Олби были серьёзно раскритикованы, а молодому Эдварду порекомендовали попробовать писать драму, что, собственно, он и сделал. Тем не менее любовь к музыке драматург перенёс в свои пьесы. В 1990-х годах Олби преподавал драматургию в Университете Хьюстона и неоднократно повторял своим студентам, что для драматурга недостаточно изучать лишь язык и литературу; необходимо обращаться и к музыке, поскольку она развивает вкус и творческое чутьё (Albee, 2005, р. 267). По мнению Олби, «музыкальное произведение должно изучаться драматургом, так как есть огромное сходство между структурой пьесы и музыкального произведения» (Edward Albee..., 1963, р. 60), а самой пьесой «можно дирижировать, как оркестром» (Цит. по: Паверман, 2011, с. 117). Таким образом, язык автора драматического произведения должен обладать конкретностью нотной записи, потому что впоследствии с пьесой предстоит работать актёрам и режиссёрам. «Драматург должен писать строку таким образом, чтобы исключить возможность её неправильного произнесения. Она должна быть такой же точно, как нотная запись» (Edward Albee..., 1963, р. 62). Олби неоднократно сравнивал свои произведения с партитурой.

Изучению творчества Э. Олби посвящены монография В. М. Павермана «Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века» (2001) и раздел в монографии «Американская драматургия 60-х годов XX века: динамика художественной формы» (2011). Анализируя пьесы, литературовед останавливался на их схожести с музыкальным произведением. Особого внимания заслуживает его подробнейший анализ одной из самых известных пьес драматурга 1962 г. «Кто боится Вирджинии Вулф?», где В. М. Паверман делает акцент на изучении её музыкальности. Литературовед также отмечал, что весь текст пьесы «представляет собой своего рода партитуру» (Паверман, 2011, с. 117), где есть сольные партии, представленные монологами, и дуэты-диалоги. В. М. Паверман в качестве примера приводит сцену, в которой голоса героев звучат то порознь, то в унисон:

Джордж (*чуть не плача*). Я сказал, перестань, Марта.

Марта (*обдумав, как ей вести себя дальше*). Надеюсь, бутылка была пустая, Джордж. Зачем зря расходовать хорошее виски? Это при твоём-то жалованье.

Джордж бросает остаток разбитой бутылки на пол. Стоит, не двигаясь.

У тебя же не профессорский оклад. (*Нику и Хани*) Я хочу сказать, что на обедах в честь попечителей, на сборах пожертвований в наш фонд... от него никакого толку не было бы. Понимаете, он не умеет себя подать, произвести впечатление. Можете себе представить, как папа в нём разочаровался! И вот теперь я прикована к этому ничтожеству...

Джордж (*поворачиваясь к ней*). ...остановись, Марта.

Марта. ...этому болтуну из болотца исторического факультета...

Джордж. ...не надо, Марта, не надо...

Марта (*повышая голос, стараясь перекрыть Джорджа*). ...женатому на ректорской дочке, от которого все чего-то ждали, а он оказался ничевушкой, черт знает кем, книжным червем, до такой степени погруженным в свои думы, что больше его ни на что не хватает. И чтобы завоевать чье-нибудь уважение? Да у него кишка тонка. Ладно, Джордж, ладно!

Джордж (*сначала тихо, потом все громче и громче, заглушая её*). Я сказал, замолчи. Ах, так? Ну, ладно! (*Заневадет.*) Не боюсь Вирджинии Вулф, Вирджинии Вулф, Вирджинии Вулф, Не боюсь Вирджинии Вулф, Ранним вешним утром (Олби, 1976, с. 17).

Драматург, любивший сравнивать свои пьесы с музыкальными произведениями, а текст с нотами, особое внимание уделяет тональности и громкости, поэтому создаётся впечатление, что перед читателем или зрителем музыка, а не текст. Причём оттенки сменяются несколько раз на одной странице:

А: (*Кричит.*) Моя рука! Моя рука!

С: (*В ужасе.*) Простите!

А: (*Вкрадчиво.*) Да. Спасибо.

<...>

В: (*Мягко.*) Да.

А: (*Жёстко.*) Ну, я не в курсе насчёт этого (*Мягче.*) Он мне всё приносит; приносит мне цветы – орхидеи, фрезии, большие фиалки...? (Albee, 1994, p. 57).

На наш взгляд, важным является комментарий самого Олби относительно его стиля и поэтики: «Необходимо слушать молчание, улавливать ритмы, темы, быстрые и медленные; их цикличность. В моих пьесах музыкальная структура взаимодействует» (Цит. по: Roudané, 2017, p. 9.). Олби неслучайно заявлял о стремлении «применить музыкальную форму к драматической структуре» (Цит. по: Roudané, 2017, p. 10). Он полагал, что использование слов с целью уловить определённые мелочи и душевное состояние является частью процесса написания.

Ещё один излюбленный стилистический приём драматурга начиная с раннего периода творчества – речевой **повтор**. Э. Олби использует его для придания диалогу эффекта естественной речи, в которой его участники переспрашивают друг друга, уточняют или повторяют свои собственные слова или слова собеседника. В художественном мире Олби часто встречающиеся повторы создают своего рода языковую игру и оксюмороны, приводящие к путанице и парадоксам. Однако под пером Олби диалоги не теряют смысла, а, наоборот, имитируют живое течение речи. В какой-то момент повторы перестают быть просто повторами, они раздвигают границы сценического действия и помогают проставить необходимые акценты. Можно выделить три функции повтора в пьесе. Во-первых, повторы движут сюжет, дают возможность строить диалог. Во-вторых, задают определённую языковую игру, которая привносит в текст эффект комического; позволяют читателю насладиться включённостью в эту игру. В-третьих, придают пьесе определённый ритм, сближая её с музыкальным произведением, о чём говорилось выше. А музыкальность, в свою очередь, придаёт произведению многомерность, что определённо улучшает качество драмы, делает её мир ярче и сложнее. Пьеса «Три высокие женщины» изобилует повторами.

Подобное построение диалога сближает «Трёх высоких женщин» с абсурдистской трагикомедией Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», впервые поставленной на Эдинбургском фестивале в 1966 году. У Олби, как и у Стоппарда, повторы создают эффект комического. Герои Олби, как и герои Стоппарда, говорят прежде всего, чтобы заполнить пустоту, скрыть за потоком иногда бессмысленных рассуждений свою растерянность:

А: (*Качает головой.*) Нет.

С: (*Заинтересованно.*) Что нет?

А: Нет, это не так.

В: Ладно.

С: (*К А.*) А вы думаете, какой сегодня день?

А: (*Смущённо.*) Какой сегодня день? Как я...? (*Прищурив глаза.*) Зачем спрашивать, это же сегодня. А ты думаешь, какой сегодня день? (*Обращается к В; хихикает.*)

С: (*Насмехаясь.*) Ну и ответ! Какой тупой...

А: Не смей со мной так говорить!

С: (*Обиженно.*) Ну, извините!

А: Я плачу тебе, так ведь? Ты не имеешь права так со мной говорить.

С: Как-то так.

А: (*Смелым тоном.*) Что?

В: Она не говорит с тобой так (Albee, 1994, p. 6-7).

Диалоги всей пьесы написаны подобным образом: переспрашивая, персонажи будто подталкивают друг друга к продолжению разговора.

Схожесть драматического текста Олби с музыкальным произведением, упомянутая выше, также достигается и за счёт того, что герои **заканчивают фразы друг за другом**, создавая эффект выступления музыкального коллектива, что придаёт тексту плавность и певучесть, на наш взгляд, значительно улучшая качество драмы.

А: Да; он смешной, и он милый.

В: Он поёт...

А: Он танцует...

В: ...и он богат, или скоро будет...

А: ...и он любит всех женщин (Albee, 1994, p. 88).

Порой много раз повторяющийся глагол в рамках одной реплики приводит к ускорению ритма пьесы и повышению громкости.

А: (*Слегка удивлённо.*) О? Да? Ты отвергаешь меня? (*Всем.*) Да? Вы все отвергаете меня? (*Обращаясь к С.*) Ты меня отвергаешь? (*К В.*) Я полагаю, ты тоже. (*В опускает взгляд.*) Да; конечно. (*Ему.*) И, конечно, ты меня отвергаешь. (*Смотрит на нее.*) (*Общее заявление.*) Ну, ничего: я и вас тоже отвергаю; я отвергаю вас всех. (*Обращаясь к С.*) Я отвергаю тебя. (*В зал.*) Я здесь, и я отвергаю всех вас; Я отвергаю каждого из вас (Albee, 1994, p. 107).

Отличительной чертой пьесы «Три высокие женщины» можно считать её постоянно **сменяющийся ритм**, что достигается чередованием кратких фраз и развёрнутых монологов, рассказывающих о жизни

пожилой женщины. Например, чтобы избежать затянувшегося молчания, автор заставляет персонажей прибегать к пустым разговорам, так называемой фатической беседе.

С: (*К В, в сторону.*) И так всегда?

В: (*Чрезмерно терпеливо.*) Нет... часто даже приятно.

С: Хмм!

А: (*Уже бормоча.*) Вы все чего-то хотите; нет никого, кто бы чего-то не хотел. Моя мать научила меня этому; будь осторожной, говорила она; все чего-то хотят; она научила меня, чего ожидать, меня и мою сестру. Она подготовила нас, и кто-то должен был. Я имею в виду, что мы были девочками, и тогда это было иначе, тогда всё было по-другому. У нас мало что было, а быть девочкой было непросто. Мы знали, что должны всего добиваться сами, и тогда быть девушкой... почему я говорю об этом?!

В: Потому что ты так хочешь.

А: Верно. Она пыталась подготовить нас... к выходу в мир, к мужчинам, к тому, чтобы мы чего-то добились. Сестренка не могла этого сделать; это очень плохо. Я смогла; я сделала. Я встретила его на вечеринке, и он сказал, что видел меня раньше. Он уже дважды был женат – первая была шлюхой, вторая – пьяницей. Он был забавным! Он сказал: «Пойдём покатаемся верхом в парке», и я согласилась... хотя была напугана до смерти. Я солгала; я сказала, что езжу верхом. Ему было все равно; он хотел меня; я была в этом уверена. Всё заняло буквально шесть недель.

В: Молодец (Albee, 1994, p. 21)!

Пьесы Олби во многом схожи с партитурами музыкальных произведений, где драматург предстает в роли композитора, подробно расписывающего партии каждого участника оркестра. Схожесть пьесы с музыкальным произведением отмечал и режиссёр театра и кино Ингмар Бергман, говоря, что пьесам Олби не требуется режиссёр, как и камерной музыке не нужен дирижёр (Appelo, 1994).

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам:

1. В тексте пьесы Э. Олби «Три высокие женщины» присутствуют черты, присущие музыкальному произведению, а именно: ритм, тональность, громкость, акценты, плавность, авторские указания.
2. Ритм создают многочисленные повторы.
3. Тональность указывается в авторских ремарках, а ощущение плавности достигается за счет того, что персонажи заканчивают фразы друг за другом.
4. Акценты в тексте пьесы расставляются при помощи графического выделения курсивом.
5. Громкость драматург модулирует либо с помощью ремарки, либо прибегает к написанию нескольких букв вместо одной.

В творчестве Э. Олби музыкальность художественного мышления проявляется не в звучании музыки как таковой, а в ритмичности словесно-смысловой и временной организации драматического материала. Автор с помощью минималистических стилистических приёмов выводит свои произведения на новый уровень, где, по его собственному признанию, форма взаимодействует с содержанием.

Выявленные черты свидетельствуют о музыкальности пьесы «Три высокие женщины», а также о связи музыки и литературы.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в изучении интермедийности наиболее значимых пьес Э. Олби, относящихся к позднему творчеству, а именно «Коза, или Кто такая Сильвия?» и «Я как таковой и Я».

Источники | References

1. Богданова П. Б. Режиссёры-семидесятники. Новое литературное обозрение. М., 2014.
2. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. № 6.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. М., 1978. Ч. 2.
4. Коваленко Г. В. Театр Эдварда Олби. СПб.: Балтийские сезоны, 2020.
5. Котлярова В. В. Музыкальность художественного мышления драматургов США XX века (к проблеме взаимодействия литературы и других искусств) // Мировая литература в контексте культуры. 2010. № 8.
6. Паверман В. М. Американская драматургия 60-х годов XX века: динамика художественной формы. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2011.
7. Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2001.
8. Седых Э. В. К проблеме интермедийности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. 2008. Вып. 3-2.
9. Тишунина Н. В. Методология интермедийного анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. 2001. Вып. 12.
10. Appelo T. Three Tall Women // The Nation. 1994. Vol. 258. No. 10.

11. Edward Albee and Absurdism / ed. by M. Y. Bennett. Leiden – Boston: Brill, 2017.
12. Edward Albee Interviewed by D. Diehl // The Transatlantic Review. 1963. No. 13.
13. Gussow M. Edward Albee: A Singular Journey. N. Y.: Simon & Schuster, 1999.
14. Roesner D. Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making. Farnham: Ashgate, 2014.
15. Roudané M. Notes // Roudané M. Edward Albee: A Critical Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
16. Zinman T. Edward Albee. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.

Информация об авторах | Author information

RU**Сметанина Наталья Александровна¹**¹ Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург**EN****Smetanina Natalia Alexandrovna¹**¹ Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg¹ nataliasmetanina@yahoo.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 20.05.2023; опубликовано (published): 10.07.2023.

Ключевые слова (keywords): Э. Олби; американская драматургия; музыкальность; интермедийность; театр; E. Albee; American drama; musicality; intermediality; theatre.