



От древнегреческой трагедии к киноопере

Д.С. Кропова

Работа посвящена применению теории музыкальной драмы Рихарда Вагнера к киноопере. В статье рассматривается связь оперы с древнегреческой трагедией, отличие кинооперы от театральной оперы, разбираются и сравниваются экранизации классической и авангардистской оперы, а также экранизация одной из опер Вагнера.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.04.072.8.01-293

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

киноопера, опера,
музыкальная
драма,
древнегреческая
трагедия, миф

Опера появилась в XVI–XVII века, и ее возникновение связано с идеей возрождения древнегреческой трагедии. Впоследствии идея воссоздания трагедии почти исчезла. К ней вернулись в XIX веке, и связано это было с трудами Рихарда Вагнера, композитора и теоретика музыкальной драмы.

Идеи Р. Вагнера способствовали развитию оперы и лежат в основе оперной режиссуры. Они актуальны для современной оперы и применимы для кинооперы. Вагнер первым определил поэзию, музыку и танец (или сценическую пластику) как основные компоненты оперы, изучил их истоки с целью обозначения их места в художественном произведении будущего, которое называл музыкальной драмой¹.

Он видел истоки оперного искусства в древнегреческой трагедии, но, думается, Вагнер предпринял попытку вернуться еще к до-греческим корням драмы, к искусству до разделения на музыку, поэзию, театр.

Что же такое музыкальная драма Вагнера?

Вагнер подчеркивал, что греческая трагедия — это не литература и не драматический театр, а особый синкретический вид искусства, который радикально отличался и от современной ему оперы.

В процессе эволюции разделившиеся искусства потребовали нового слияния, возвращения к праистокам. Театр снова захотел стать храмом.

Особое влияние на теорию музыкальной драмы Вагнера оказала философия А. Шопенгауэра. Изложенное в ней понятие

¹ Вагнер Р. Избранные работы (Опера и драма, Произведение искусства будущего. Искусство и революция. Музыка будущего и др. статьи) М.: Искусство, 1978.

² Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление. М.: Московский клуб, 1992. С. 263.

воли оказалось близким Вагнеру. Воля — это совокупность сил, действующих в природе, она существует вне времени, пространства и причинности, она не имеет цели и есть вечно неразрешимое и алчущее разрешения стремление. Шопенгауэр называет искусство зеркалом воли², а именно — чистейшим представлением. Искусство как представление воли дает движение неразрешимому без него духовному желанию, дает объективное движение воле. И разыгрывается это движение средствами синкретического вида искусства — музыкой (воля) и драмой (представление).

Теория Вагнера породила целую цепь непрекращающихся преобразований оперы на сцене. Его идеи развивали и дополняли В. Мейерхольд, А. Аппиа, Э. Пискатор (реформа сцены, «тотальный» театр), С. Эйзенштейн, Ж.-Л. Барро, Л. Висконти, П. Брук, Ф. Дзеффирелли, И. Бергман, Б. Покровский и, по своему, В. Фельзенштейн и Г. фон Караан.

Однако вскоре совершенно позабылась цель преобразований (создание «тотального» [«народного»] театра) и осталась лишь творческая свобода режиссера.

Говоря о реформе оперы, нельзя не вспомнить К. Станиславского (по некоторым пунктам театральные взглядов можно провести параллели между ним и Вагнером).

Развивалась не только оперная режиссура, но и художественно-выразительные средства оперы. Изменение такого важного компонента, как музыка (отказ от тональности, эксперименты со всеми звуковыми компонентами), не могло не отразиться на художественном целом оперы, ибо композиторы-авангардисты экспериментировали и с ней.

Отличие кинооперы от сценической оперы

Возможность ставить оперу на экране также видоизменила некоторые виды искусств, входящих в состав оперы. Так, в частности, изменению подвергся драматический жест и танец, актерская игра.

В чем преимущества кинооперы перед театром?

1. Съемка дает дополнительный ритмический рисунок музыке, варианты ее взаимодействия с камерой безграничны.
2. Возможность движения в кадре (персонажей) и движение камеры (в «Волшебной флейте» Кеннета Браны (2006) с началом увертюры выступают военные, а потом, как усиление музыкальной темы, с аккордами из-за облаков вырывается авиация).
3. Использование крупных и дальних планов в целях большей выразительности визуального ряда (когда Зарастро поет о мире, камера отдаляется от него и взлетает вверх — он стоит между солдатскими надгробиями).

4. Пространство экрана позволяет осуществить реформу сцены, о которой мечтал Вагнер и которая средствами театра не могла быть достигнута. Его идеалом был античный амфитеатр и театр Шекспира, позволявшие смотреть драму почти со всех сторон. Он мечтал разрушить границу между сценой и залом, сделать зрителей-слушателей соучастниками великой тайны искусства, которому он придавал религиозное значение мистерии.

³ В данной статье не рассматриваются различия между кинооперой и телеоперой. Из опыта телеоперы заимствуется то, что применимо для кинооперы. — Прим. авт.

Синтез искусств в киноопере

«Думается, — пишет Т. Иствуд, режиссер и композитор телеоперы³ «Повстанец», — что в теле- и киноопере есть два основных момента, возникающих как дальнейшее развитие тех черт, которые мы находим и в традиционной опере»⁴:

- чувство зрительно-изобразительного начала. Оно «охватывает разнообразные возможные взаимоотношения музыки и изображения на экране»;
- чувство соответствия — «чувство психологической и драматической правды»⁵.

Проблемы экранизации оперы рассматриваются, как ни странно, не теоретиками кино, а теоретиками и практиками музыки. Т. Иствуд ввел понятие «партитуры для камеры»⁶ (имея в виду режиссерскую «раскадровку») непреднамеренно, но он решил вопрос о месте и роли камеры в оперной постановке (и даже глубже: взаимоотношения кино и оперы). Камера мыслится композитором как один из инструментов оркестра: партитура для скрипки, духовых, партитура для камеры... Об этом же пишет С. Эйзенштейн в статье «Вертикальный монтаж» применительно к звуковому кино вообще⁷.

Т. Иствуд рассуждает о том, что форма музыкального произведения подчиняет себе визуальный ряд. Воплощения на экране «рондообразного» произведения будут отличаться от воплощений другой музыкальной формы.

Кроме того, темп, метр, агогика, динамика — как музыка обладает этими характеристиками, так и кино.

Несмотря на то, что режиссер и основатель театра *Komische Oper* В. Фельзенштейн был уверен, что связь оперы и кино возможна лишь «при условии, что зримое станет не только идентично слышимому, но и будет над ним преобладать»⁸, справедливее представляется высказывание Т. Иствуда о том, что музыка подчиняет своим законам изображение.

Действительно, движение в кино подчиняется музыке, и во взаимоотношениях экрана и музыки обнаруживаются параллели с танцевальным искусством. К взаимодействию музыки и дви-

⁴ Иствуд Т. Как писать телеоперу // Советская музыка, 1968, № 4. С. 136.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 137.

⁷ Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж // Избранные произведения: в шести томах, т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 189–266.

⁸ Фельзенштейн В. Проблемы музыкального фильма // Советская музыка, 1969, № 4. С. 54.

жения в драме (как в кино, так и в театре) можно подходить по-разному. Например, в «Метели» В. Басова (1964) камера в начале фильма движется («танцует») под музыку Г. Свиридова, происходит совпадение движения и музыки. В. Мейерхольд же был против повторения звукового ряда визуальным: в его спектакле «Пиковая дама» графиня сначала падает, и только потом звучит аккорд. Однако взаимоотношения музыки и изображения далеко не ограничиваются вышеуказанными положениями («подчинением» или «не подчинением») даже если говорить только о «танцевальной» способности камеры, так как известно, что в некоторых народных танцах движение и музыка не совпадают.

Опера XIX века и авангардистская опера на экране

Визуальные воплощения классической и авангардистской опер на экране будут различаться.

Легкая красочная «Травиата» Ф. Дзеффирелли (1982) по своему воплощению соответствует классической опере XIX века⁹.

Дзеффирелли развивает идеи Вагнера, хотя никогда на них не ссылается. Будучи учеником Л. Висконти и принимая участие в его оперных постановках (Висконти поставил 20 оперных спектаклей, большинство из них в *La Scala*), Дзеффирелли усвоил театральную школу учителя. Висконти не скрывал своего интереса к теории Вагнера и развивал ее по-своему. Этим можно объяснить и то гармоничное взаимоотношение музыки и действия, которое возникает в кинооперах его ученика — Дзеффирелли.

В «Травиате» Дзеффирелли идет на смелое решение — наложить на вступительную увертюру, в которой предполагалась только оркестровая музыка, визуальный ряд, а именно начало драматургического действия. Увертюра, которая должна подгото-

вить зрителя к восприятию драмы, несущая в себе первое чувство, которое еще не осмыслено слушателем, «предчувствие драмы», как назвал вступительную увертюру Вагнер¹⁰, должна быть лишена всего, кроме музыки. Но как быть с этим в кино? Музыка на титрах в большинстве оперных телепостановок лишает оркестр его специфической роли, так как звучит дополнением к не связан-

⁹ Данный фильм в несколько ином ключе проанализирован в статье А. Мясниной «Искусство оперы: вариативность художественного языка экранных форм» // Вестник ВГИК, 2014, № 4 (22). С. 72–82.

¹⁰ Вагнер Р. Избранные работы. С. 474.

Пласидо Доминго в роли Альфредо. «Травиата», Ф. Дзеффирелли, 1982





«Травиата».
Ф. Дзеффирелли,
1982

запно сами собой вспыхивают свечи, и воспоминания Виолетты оживают — начинается первое действие.

Особенностью киноопер Дзеффирелли является использование живописи как одного из драматургических средств. Живопись, которой Вагнер в своей теории не придал большого значения, Дзеффирелли, будучи сам театральным художником, отвел важную роль в своих кинооперах — выражать чувство наряду с музыкой. Каждой музыкальной теме «Травиаты» соответствует цветовой оформление: в красном решены разгульные балы в доме Виолетты; зеленым (цветущий сад) — ее настоящая жизнь, жизнь с Альфредо, синим — уход в вечность. Воспоминается теория Эйзенштейна и его сравнение музыкального тона с цветом¹¹, эксперименты А. Скрябина, работы Н. Римского-Корсакова и М. Чюрлёниса.

Каждая вокальная часть оперы на экране имеет свои визуальные особенности: например, в киноариях мы наблюдаем обилие крупных планов и отдельно детали — на персонажей мы смотрим словно под увеличительным стеклом. Такова и роль арии в опере — выразить чувства героев.

В «Травиате» наблюдаются кинематографические решения для классической оперы с ее чередованием мотивов, делением на музыкальные номера. Тем интереснее сравнить ее с фильмом совершенно противоположным — экранизацией авангардистской оперы Арнольда Шёнберга «Моисей и Арон» (опера писалась в 1930–1950 гг. и не была закончена композитором; фильм снят в 1975). Созданный Шёнбергом метод композиции на основе двенадцати тонов, соотносенных только друг с другом¹², оказал влияние на структуру его оперы и кинооперы по ней.

Несмотря на то, что Шёнберг не разделял музыкальных идей Вагнера и с долей критики относился к театральной теории композитора, все-таки некоторые его взгляды дают возможность

¹¹ Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж // Избранные произведения: в шести томах, т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 200–235.

¹² «Этот метод состоит прежде всего в постоянном и исключительном использовании ряда из двенадцати разных тонов. Естественно, это означает, что ни один тон внутри серии не повторяется и что в ней применяются все двенадцать тонов хроматической гаммы, хотя и в различном порядке» // Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов // Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006. С. 129.

соотнести избранные положения теории Вагнера с оперой Шёнберга. В частности, для Шёнберга оперный спектакль представлял собой целостный организм, ведущую роль он оставлял за музыкой, которая соединяет и подчиняет все художественно-выразительные средства драмы и является главным действием (и эмоциональным-духовным движением) оперы. Для Вагнера представлялось особенно важным сохранить единство целого (за распадение на едва ли связанные между собой музыкальные номера и «не-связность» различных художественно-выразительных средств на сцене он критиковал особо строго итальянскую оперу), поэтому на первое место в опере он поставил драматургию и драматурга (не путать с поэтом/либреттистом).

Таким образом, оба композитора пишут о драматургии, о силе, объединяющей драму в нечто цельное, в единый поток, только в теоретических взглядах Шёнберга драматургия оперы выражена в основном музыкой. Музыка — голос драматурга.

Опера Шёнберга представляет эпизод Ветхого Завета: Моисей взошел на гору Синай, а оставленный им «избранный народ» предался золотому тельцу. «В музыке Шёнберга стихия чувства оказывает мощное давление на воздвигнутую перед ней “плотину”: возникает противоречие между эмпиризмом перевозбужденных, хаотически разорванных состояний и жестко рациональной системой их обуздания. Две конфликтующие силы находят в состоянии неустойчивого равновесия»¹³.

Режиссеры фильма Д. Юйе и Ж.-М. Штрауб повторяют продиктованный музыкой сложный образ — съемка резко отличается от «Травиаты». «Статичность» съемки подчеркивается отсутствием движений самих персонажей. Так, в диалоге между Моисеем и Ароном, первый передает второму слова Бога, мы видим двух людей на песке, сняты они сверху, и мы не видим их лиц, голоса звучат отдельно от изображения. Несмотря на экспрессивность музыки и разницу в ритме и манере исполнения обоих персонажей, смысл этой сцены в единстве вопрошающего и отвечающего — поэтому единый статичный кадр. В фильме все сконцентрировано на сложном музыкальном ряде, ничего лишнего,

¹³ Минакова А., С. Минаков. Всеобщая история музыки. М.: Эксмо, 2009. С. 284.

«Моисей и Арон». Д. Юйе, Ж.-М. Штрауб, 1975





«Моисей и Арон».
Д. Юйе, Ж.-М. Штрауб,
1975

ре помогает воспринять напряжение музыки, которое ухо не сразу может уловить. Ибо музыка построена на диссонансах не имеет тех привычных качеств, которые слушатель может отнести к определенной эмоции.

В последней сцене, когда единство между Моисеем и Ароном совсем разрушено (сцена без музыки¹⁴), их спор камера снимает не единым планом, а каждого по очереди. Но финал — суд над Ароном — снят единым статичным кадром — победа Моисея.

Додекафонная опера на экране выглядит совсем иначе, чем классическая опера XIX века, и понятие «партитуры для камеры» Т. Адорно является очень точным и важным, так как очевидно, что язык камеры должен быть органично вплетен в партитуру всего произведения и музыкальную партитуру, в частности.

Киноопера и миф

«Парсифаль», едва ли не самая недооцененная опера Вагнера, был экранизирован Г.-Ю. Зибербергом (1982). Т. Адорно отмечает в партитуре «Парсифаля» акцент на паузы, когда музыка начинается и обрывается или медленно затихает, и наступает тишина, а потом она берет новое начало. Также он замечает, что в этом произведении у Вагнера появляется незавершенность музыкальных частей. Адорно полагает, что последняя опера Вагнера оказала влияние на позднего Малера и Дебюсси¹⁵.

«Парсифаль» сильно отличается от всех драм маэстро: нет торжественных моментов, преобладают тягучие медные духовые, именно они формируют мрачную атмосферу произведения. Видимая простота «Парсифаля» иллюзорна. Т. Адорно отмечает использование диссонансов, формирующих «надрыв». «В третьем действии царит какой-то сдавленный тон, по сравнению

если движение происходит, то оно носит символический характер. Так, Арон вырывает из рук Моисея посох и кидает его на землю, и посох превращается в змею; или он льет на землю воду, и она превращается в кровь — только тогда впечатленные люди меняют старых богов на единого Бога. Музыка Шёнберга кажется сдержанной в этих моментах, и движение в кад-

¹⁴ Опера не завершена. — Прим. авт.

¹⁵ Адорно Т. Заметки о партитуре Парсифаля // Избранное. Социология музыки. М.: РОССПЭН, 2008. С. 231–235.

¹⁵ Адорно Т. Заметки о партитуре Парсифаля // Избранное. Социология музыки. М.: РОССПЭН, 2008. С. 231–235.

с которым искупительное деяние Парсифаля выглядит иллюзорным и беспомощным»¹⁶.

В экранизации Зиберберга мрачные музыкальные тона подчеркнуты уходом в темноту. Пространство фильма, являющееся пространством сцены, раздвигается и смыкается, в нем то и дело образуются щели и проходы, откуда выходят герои и куда погружается камера. При этом изображение следует преимущественно за инструментальным рядом. Например, хор берет все выше — хор одет в белые легкие туники, а на переднем плане сидят крестоносцы в темных доспехах, камера отъезжает назад, и сцена оказывается окаймленной темными сводами пещеры — музыкально контраст выражен низкими духовыми, противопоставленными звучащему одновременно светлomu хоровому пению. И с «торжеством радости», как называл это Вагнер, соединено трагическое начало.

Для Зиберберга, который снял, по сути, фильм-рефлексию об истории Германии, был важен тот момент, что Вагнер даже в последней, «христианизированной», драме не отделял христианство от мифа, таково было его художественное нутро. Поэтому финалу Зиберберга, где на смертном ложе объединяются языческое начало и христианское, веришь больше, чем надуманному падению Кундри к ногам Парсифаля (в образе Христа) в либретто Вагнера.

Взгляд у героев Зиберберга — отсутствующий, что говорит о том, что основное действие драмы разыгрывается за пределами сцены, это действие духовное. Поднимаются герои медленно, сутулясь, как бы пряча грудь, волосы ниспадают на лицо, а когда откидываются, из уст героев вырывается крик. На уровне сердца у Кундри огромный стеклянный шар с домом внутри, который она

охватывает руками, и волосы ее опускаются словно занавес. Так Зиберберг нашел в «Парсифале» отношение своего времени к вечности, посмотрев на историю через призму древнего мифологического начала.

В этой экранизации Зиберберга удачной является идейная проработка произве-

«Парсифаль».
Г. Зиберберг, 1982



дения, опере, по сути, вернули ее исторические корни. Можно назвать произведение Вагнера — Зибберберга попыткой мистерии.

«Мистериальность» свойственна опере. Это отмечает режиссер, теоретик и историк театра Н. Евреинов. В своем исследовании¹⁷ он провел параллели между аттической трагедией и обрядом «козлоотпущения» у древних семитов и вавилонян (схожий обряд он обнаружил и у греков) и доказывал, что сценическое пространство (подмостки, орchestra и т. д.) происходит из атрибутов обряда. В сюжетах и героях Евреинов также видел отголоски древних верований. В самом же обряде он находил воплощение мифа: сакральная роль музыки¹⁸, жестов, движений (танца, пространственных перемещений) и слов.

Таким образом, сама форма древнегреческой трагедии отсылает через связь с ритуалом к наиболее полному воплощению мифа, которое возможно было только при взаимодействии разных видов искусств.

Опера (в том числе и киноопера) соединяет нас через века с древним человеком и приближает к ответу на вопрос, почему человеческой душе понадобилось искусство, чем оно было для древнего человека.

Театрализованными представлениями сопровождалась жертвоприношения богине-матери, Великой Матери, то есть миру, частью которого ощущал себя человек, не отделяя еще своего «Я» от окружающей среды. Осуществлялись ритуальные жертвоприношения всегда с элементами игры, они разыгрывались. Основаны они были на подражании микрокосма (человека) макрокосму (миру), в котором он растворялся. Производя определенные действия, человек пытался воздействовать на природу. Играя на флейтоподобном инструменте, он становился частью Мира и воздействовал на природу, подражая движению-звуку Мира —

ветру.

Предшествовавшее драме искусство отражало и трагедию человека: тягу к единству с миром и стремление обособиться от него. Вечная вина человечества как один из основных лейтмотивов греческой драмы есть эволюция человека, возникновение сознания, разрыв с древними богами.

¹⁷ Евреинов Н. Азазел и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Ленинград: Academia, 1924.

¹⁸ Евреинов недооценил роль музыки в трагедии и свел ее к попытке подражания голосам животных («козлоогласие»), этим музыкальность трагедии объяснена быть не может. — *Прим. авт.*

«Парсифаль». Г. Зибберберг, 1982



Трагедию, музыку и миф связал по-своему в «Рождении трагедии» Ф. Ницше. Он увидел генезис оперы во взаимодействии (борьбе) Диониса и Аполлона, стихийного и рационального, музыкального и пластического искусств.

Кино, как и театр, синкретично. Эта особенность родственна древнегреческой трагедии. У кино есть отличный от театрального характер взаимоотношений визуального ряда и музыки, продиктованный главным образом специфическими особенностями камеры. В кино по-новому проявляются взаимоотношения музыки и танца, музыки и слова, слова и изображения. Но, идя разными художественными путями, опера и в театре, и в кино тяготеет к одному и тому же — к своим истокам, к мифу, что и говорит о ее связи с ним, и это справедливо в равной степени как для театра, так и для кино.

Об истоках искусства говорит и фильм «Фицкарральдо» Вернера Херцога (1982), не фильм-опера, но фильм об опере. В фильме аборигены принимают оперную запись (Энрико Карузо) за голос бога, а самих героев за божественных посланников, они соглашаются перенести корабль Фицджеральда через горы. Что ж... искусство, примиряющее с самой смертью, способное целый корабль переправить через горы — такова сила мифа, такова сила оперы и кинематографа. Таким образом, очевидно, какой важной и чрезвычайно актуальной задачей является развитие кинооперы. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагнер, Р. *Избранные работы*. — М.: Искусство, 1978. — 695 с.
2. Мейерхольд В.Э. *Статьи, письма, речи, беседы*, т. 1. — М.: Искусство, 1968. — 350 с.
3. Мезянжинова, А. *Искусство оперы: вариативность художественного языка экранных форм*. Вестник ВГИК, 2014, № 4 (22) — С. 72–82.
4. Ницше, Ф. *Сочинения: в 2 т.*, т. 1. — М.: Мысль, 1990. — 829 с.
5. Шёнберг, А. *Стиль и мысль. Статьи и материалы*. — М.: Композитор, 2006. — 528 с.
6. Эйзенштейн, С.М. *Избранные произведения: в шести томах*, т. 2. — М.: Искусство, 1964. — 568 с.

REFERENCES

1. Wagner, R. *Избранные работы [Chosen works]*. — М.: Iskusstvo, 1978. — 695 p.
2. Mejerhold, V. *Stati, pisma, rechi, besedy. [Articles, letters, speeches, conversations]*, t. 1. — М.: Iskusstvo, 1968. — 350 p.
3. Mesyanzhinova, A. *Iskusstvo opery. [The art of opera] // Vestnik VGIK, 2014, № 4 (22)*. — С. 72–82.
4. Nicshe, F. *Sochineniya v 2 t. [Works]*, t. 1. — М.: Mysl', 1990. — 829 p.
5. Shyonberg, A. *Stil' i mysl'. Stati i materialy. [Style and idea. Articles and materials]* — М.: Kompozitor, 2006. — 528 p.
6. Ejzenštejn, S. *Избранные произведения в шести томах. [Chosen works]*, t. 2. — М.: Iskusstvo, 1964. — 568 p.

From Greek Tragedy to Opera-Film

Daria Kropova

Post-graduate student, VGIK

UDC 778.5.04.072:8.01-293

ABSTRACT: There are some common features between opera (film-opera and theater-opera) and the Greek tragedy. Hereafter a question arises: why theoreticians and artists try “to revive” tragedy – what is so important in ancient drama that remains actual up to date? The author argues, that musical drama (opera) is the successor to the Greek tragedy, whereas cinema exposes musical and ancient nature of the opera clearer, than theater.

The author dwells upon new possibilities of opera: different ways of cooperation between musical and visual constituents, differences between stage and screen operas; advantages of the film-opera. The screen adaptation of opera is very actual and has special aspects. It is obvious, that opera enriches cinema language and cinema reforms traditional theatrical musical drama.

There is a number of works, which are devoted to the problem of the opera-film (mostly written by music experts), but there are no special research on the part of cinema theoreticians.

Cinema-opera differs from theater-opera. Cooperation between image and music is defined by specific features of the camera. The opportunities of cinema are wider in some aspects and may advance reform of stage. Integration of arts in opera-film is connected with integration of arts in the Greek tragedy. The Athenian drama, grown up from ancient cults, is connected with ancient rituals. Since the ancient sources of drama find their reflection in film-opera, the latter reaches out these cults.

KEY WORDS: film-opera, opera, musical drama, Greek tragedy, myth