



Нов български университет
Департамент „Музика“

АВТОРЕФЕРАТ

на докторска дисертация на тема

**Камерната опера „LA KROPIA“:
История на създаването и музикален анализ
(Произведението е базирано на книгата „В зоната на дим и
анемонии“ от Йоанис Профис в (4) четири поетични
картини“)**

За присъждане на образователна и научна степен „доктор“,
проф. направление 8.3. Музикално и танцово изкуство

Научен ръководител: проф. д.н. Елисавета Вълчинова-Чендова

София, 2023

Дисертационният труд се състои от 125 с., в това число 122 с. текст с нотни примери, приноси и библиография.

Приложени са творческа биография на автора Теодор Харидис, както и партитурата на операта „La Kropia“ („Ла Кропиа“).

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. РЕЗЮМЕ	4
2. ВЪВЕДЕНИЕ	24
2.1. Предистория на научното изследване	24
2.2. Цели на изследването	25
2.3 Въпроси на изследването	26
2.4. Терминологични уточнения	27
3. ГРЪЦКИ КОМПОЗИТОРИ, КОИТО СА АВТОРИ НА ОПЕРИ	31
3.1. Спирос Ксиндас	32
3.2. Павлос Карер	32
3.3. Манолис Каломирис	34
3.4. Дионисиос Лаврагас	36
3.5. Мариос Варволис	36
3.6. Оперета – гръцки оперетни композитори	37
3.8. Миналото в настоящето	38
4. ИНТЕРВЮ с Йоанис Профис	40
4.1 Въпроси	40
4.2 Биографията на Йоанис Профис	44
4.3 Авторството на Йоанис Профис	45
5. ЛИБРЕТОТО на „La Kropia“ („Ла Кропия“)	47
5.1. СЦЕНА 1. Срещата (Поетична картина № 1)	47
5.2. СЦЕНА 2. На следващия ден (Поетична картина № 2)	51
5.3. СЦЕНА 3. Химнът на любовта (Поетична картина № 3)	54
5.4. СЦЕНА 4. Заминаването (Поетична картина № 4)	56
5.5. Особенности на либретото	57
6. АНАЛИЗ НА МУЗИКАЛНАТА КОМПОЗИЦИЯ НА КАМЕРНАТА ОПЕРА	60
6.1. Срещата	65
6.2. На следващия ден	84

6.3. Химнът на любовта	99
6.4. Заминаването	106
6.5. Построяване на пентафоничен акорд	112
6.6. СИМВОЛИ	114
7. ИЗВОДИ	115
7.1 Педагогически принос за младите хора	116
7.2 Композитор-слушател. Канали за комуникация	117
7.3 Съхраняване на романтизма от миналото до настоящето и запазването му в бъдещето	118
7.4. Емоционално развитие и осъзнаване на слушателите	119
7.5. Предимства на актьорите и положителни характеристики за осъществяване на постановката-представяне на операта „La Kropia“ („Ла Кропия“)	121
ЗНАЧИМОСТ И ПРИНОСИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО	123
БИБЛИОГРАФИЯ	124
ПРИЛОЖЕНИЯ	126
Нотен текст	126
Биография – Теодорос Харидис	126

Настоящата дисертация разглежда музиката на моето оперно произведение със заглавие „La Kropia“ („Ла Кропия“). Името на творбата идва от името на град Короди. В Короди през 1941 г. се разиграва любовната история на Василики и Анцело.

В **глава 2. Въведение** разглеждам замисъла и основните идеи на композицията, които са насочени към пренасянето на технически композиционни решения от миналото в настоящето. Образователният принос на дисертацията е в подхода към слушателите, които имат или нямат музикална грамотност (постепенно усложняване на мелодиите и хармоничния език, на композиционните средства). В текста се разглежда влиянието, което оказва крайният резултат от творчеството на миналото върху психологическата нагласа и емоциите на публиката във фрагментите, в които елементи от миналото са част от настоящето.

Дисертационният труд съдържа и музикален анализ на операта от гледна точка на нейната структура и хармоничен план. Освен това чрез изводите от анализа изследването експонира привлекателността на реализацията на подобни проекти, както и предвидимите връзки на традицията в прилагането на композиционнотехнически похвати от миналото в настоящето в решения, които са в полза на слушателите по отношение на позитивното им възприемане. Дискутира се и резултатът от негативната афективност (създаване на стрес) в ежедневието на съвременната епоха и позитивната психологическа нагласа по време и след слушане на операта.

Либретото (**глава 4**) проследява посочената истинска любовна история на двамата герои – Василики и Анджело, която се развива в гръцкия град Короди.

Композицията се основава на 4 поетични картини (сцени) от книгата на автора Йоанис Профис „Зона на дим и анемони“ („Katochi, Karpoi kai Anemones“) със следните заглавия:

Първа поетична картина (или сцена 1), озаглавена: СРЕЩАТА.

Втора поетична картина (или сцена 2), озаглавена: СЛЕДВАЩИЯТ ДЕН.

Трета поетична картина (или сцена 3), озаглавена: ХИМНЪТ НА ЛЮБОВТА.

Четвърта поетична картина (или сцена 4), озаглавена: ОТПЪТУВАНЕТО.

Заглавията на сцените са взети от книгата на автора Йоанис Профис.

Поради факта, че либретистът-поет нарича частите в книгата си „картини“, считам за подходящо и най-вече символично наименованието „поетична картина“ за всяка сцена, която се разгръща в изпълнението на моята камерна опера „Ла Кропия“.

В операта участват двама певци – *сопрано* в ролята на Василики, *баритон* в ролята на Анцело, както и *актьор* в ролята на Разказвача. В същото време оркестрацията включва малък ансамбъл от четири инструмента: *флейта, цигулка, виолончело и пиано*, това е оркестърът в операта.

Преди да разгледам „Ла Кропия“, накратко се спирам на по-ранни гръцки композитори, които пишат опери от XIX век насам (**глава 3**). Темите, които авторите избират, са вдъхновени главно от древногръцката поезия, от духа на Олимпийските игри, от гръцката революция и, разбира се, от човешките взаимоотношения, насочени най-често към Любовта.

В Гърция има оперни композитори още от XIX век. Ептанезийските композитори са първите, които се занимават с опера. Те често са вдъхновени от борбите на гръцката революция от 1821 г. и от тези за обединението на Йонийските острови с Гърция.

Композитори от Йонийските острови са: Павлос Карер, Спиридонас Ксиндас, Дионисиос Лаврагас, Георгиос Лабелет и Спирос Самарас. Друг композитор е Манолис Каломирис, като неговата цел е да създаде „Национална школа“ по моделите на подобни движения от други страни, която да съчетава

немския романтизъм с гръцки мотиви. В същото време той обвинява Ептанезийската школа в „италианизъм“ и в това, че не използва гръцки сюжети, което създава разрив между националната и ептанезийската школа.

Композитори от Националната музикална школа са Дионисиос Лаврагас, Георгиос Ламбелет, Манолис Каломирис, Мариос Варволис и Емилиос Риадис, сред които са и хептийските композитори. Споменавам и композитора на националния химн на Гърция Николаос Манцарос. Също така в Гърция най-значимите композитори и създатели на оперети от този жанр са двама – Теофрастос Сакеларидис с произведението си "Кръстителят" („Ο Βαφτιστικός“) и Никос Хатиапостолу с „Апахид от Атина“.

В следващите глави е направена препратка към темата за миналото в културата като аргументация за използвания подход при написването на операта, свързващ миналото със съвременността. Защото по този начин се постига визуална комуникация между миналото и настоящето в музиката и културата, изучаването на културата предлага знания, духовно и умствено усъвършенстване. Така съвременният слушател, а оттам и съвременният творец-композитор, придобива критичен дух, става познавач на миналото и просвещава младите хора.

Много благоприятно за текста е обстоятелството, че либретистът на творбата Йоанис Профис е жив, така че имах възможност да получа неговата лична позиция по различни въпроси, които му зададох чрез интервю (**глава 4**). Янис Профис е роден в Коропи през 1940 г. и произхожда от традиционно коропийско семейство. Учи право и работи в по-широкия обществен сектор. Основните му интереси са свързани с живописата и фолклора на Средиземноморието, особено на Коропи. Смятам, че интервюто с него е важна част от дисертацията, защото с отговорите си той ни разкрива неизяснени проблеми и истини за събитията, но най-вече за творбата, нейната структура и истинската история, която е запечатал чрез авторството си.

Зададени са 7 въпроса по следните теми:

1. Как могат да опишат с няколко думи поетичните картини, в които се разиграва любовната история между Василики и Анцело?
2. Кои са любимите му гръцки и чуждестранни писатели и как са повлияли на творчеството му?
3. Какво послание би искал да предаде на читателите с книгата си?
4. Когато е работил върху поетичните образи, засягащи любовната история между Анцело и Василики, имал ли е предвид, че този текст може да стане и оперно либрето?
5. Какви са компонентите, стилът и стилистиката на произведението „Ла Кропия“?
6. Кои са основните източници на вдъхновение?
7. Какъв въпрос би искал да си зададе г-н професорът за своята книга, ако беше интервюиращ?

В предоставените отговори основните моменти са следните:

1. Вдъхновението ми идва от моето желание да запазя и отразя важни събития от историята на града Короди.
2. Историята на една истинска любов днес не се различава от любовта, случила се в миналото. Любовта е съществувала и ще съществува, докато има хора.
3. Разказът ми има семпъл стил, какъвто обикновено имат всички мои произведения. Мисля, че именно простотата на изказа ги характеризира. Стилът е този на римуваната поезия.
4. Написах разказа като либрето за опера или пиеса, но не мислех, че това мое съкровено желание може някога да се сбъдне.
5. Посланието на Любовта е доминиращо.
6. Никос Казандзакис, заедно с Костас Варналис, са любимите ми гръцки автори. От поетите – Одисей Елитис и Федерико Гарсия Лорка.

7. Първата и втората сцена от двете картини на книгата ми се случват в пролетна и идилична селска обстановка. Черен път минава през село с ниски хълмове и предимно избелели бедни къщи на нивото на земята. Някъде се виждат димящи комини. Пътят води към Химетос, свещената планина на древна Атина. Вляво и вдясно от пътя цъфтят акации. Прохладните овощни градини и полята с разнообразни диви цветя, анемонии, макове и маргаритки приличат на картина.

След това той представя биографията си, както и цялата си писателска работа, която е резюмирана в текста.

Следващата глава се отнася до либретото на операта, което е записано във всички подробности и включва всички сцени по ред, диалозите, включени в сцените, и всички текстове, ролята на актьора в абсолютния ред, в който се появява, ролите на певците, както и указанията на режисьора преди диалозите или монологите на пиесата.

Съдържателен център на труда е **анализът на моята камерна опера „Ла Кропия“** (глава 6). Както бе посочено, заглавията на сцените са взети от книгата на автора Йоанис Профис, а поради факта, че либретистът-поет нарича частите в книгата си образи, считам за подходящо и особено условно наименованието „поетичен образ“ за всяка сцена, която се развива по време на камерната опера „Ла Кропия“.

В Първата поетична картина, в която се срещат двамата главни герои, т.е. Василики (С. Василики) и Анцело (Б. Анцело), указаното желание на либретиста Йоанис Профис по отношение на въведението на операта – Анджело да изпее италианската песен, е спазено с *Mamma, son tanto felice* в съпровод на пиано. След тази намеса на Йоанис Профис цялата композиция е вдъхновена и написана от мен като автор на творбата.

Веднага след италианската песен *Mamma, son tanto felice*, изпълнена от Б. Анцело в съпровод на пиано, звучи инструменталният Прелюд като въведение към операта.

Прелюд

Tempo Moderato 96. Продължителност 01:10.

Въведението (Прелюд) се характеризира с мотив, който се затваря в първите два такта. Номерацията на тактовете е независима за всяка част. След това следва влизането на актьора, който разказва на публиката.

СЦЕНА 1. Поетична картина № 1

На всяка поетична картина (сцена) са дадени заглавия за лиричните дялове на операта. За първата поетична картина са написани 3 лирични дяла:

1. Какво ми се случи? 2. Разбирам! 3. О, Мама миа.

Преди всичко трябва да отбележим един важен елемент в музикалния текст: в оперните партии няма обозначена тоналност и от изпълнителите се изисква специфичен подход на акордово мислене, което предоставя по-голяма свобода при драматургичното изграждане на музикалната формата. А отделните тонални фрагменти се пренасят и прозвучават в различни моменти според изискванията на либретото.

След това започва **рецитацията** на актьора.

Продължителност на рецитацията 00:35.

1. **Лирична песен на С. Василики** „Какво се случи с мен“

Tempo Moderato 62. Продължителност 03:50.

От [1-14 т.] темата е в оркестъра. Фразата на 1-вото четиристишие [т. 1-4] подготвя въвеждането на темата, която се чува във виолончело в [т. 5]. Темата ще прозвучи отново в [т. 15] от С. Василики. Елементи от темата се пренасят към челото, флейтата и цигулката от [т. 6-8].

Мотив от три тона от [т. 9-11] се движи хроматично без хармонична основа. От [т. 15-23] в рамките на период от 8 такта темата е завършена с

каденца в VD. От [т. 24-31] темата се повтаря с различна хармонизация и оркестрация през периода, докато от [т. 32-35] С. Василики участва с вокализация заедно с инструменталния съпровод. След това в тактовете [т. 36-39] оркестърът се присъединява между тематичния модел и кодата. В [т. 39-40] темата на С. Василики се завръща, а от [т. 42-49] темпото се забавя до *Adagio*. В този период се появява характерен ритмичен модел.

Ролята на ритмичния мотив в кодата:

Докато С.Василики ни е предала чувствата си от срещата с италианеца Б. Анцело, в кодата либретото иска от композитора да опише звука на биещото сърце на главната героиня С. Василики.

Това се постига чрез тема, която се състои от тризвучия в ритмичен мотив. Ритмичните стойности следват ритъма на думите, т.е. ритъма на прозодията на текста на либретото, където се създава осезаем пулс, който ни предава еротичното биене на сърцето на Василики чрез всички горепосочени елементи със специална ритмична мелодична лирична част като финал на произведението.

Накрая финалът [т. 48-49] завършва неочаквано и тихо с мелодични квартови и квинтови интервали в пианото и флейтата.

2. Лирична песен на С. Василики „Разбирам“

Темно Andante 80. Продължителност 02:10.

Либретото продължава с фразата „Очите на италианеца бяха обаятелни (saitevo)“. „Обаяние“ е красива дума, позволяваща тълкуване в широк еротичен смисъл.

В тактове [1-2] низходяща фраза от С# в цигулка и пиано преминава към флейта и пиано в С, завършваща на акорд Eb6. С този акорд на сцената се появява С. Василики. Трите срички "Раз-би-рам"(То-kse-ro) са поставени върху три тона G. Продължението се развива в семпла форма със следната структура: [т. 4-7] прозвучаване на лирическата тема, [т. 8-11] свързващ мост от оркестъра. Втората фраза на лирическата тема се оформя в [т. 12-22], където се затваря и

периодът. В [т. 23-24] соло пианото води към лирическата песен до A', т.е. до повторение на темата, за да приключи с кода в [т. 39-40], макар че има свързващ дял преди повторението (от пианото), преминаващ с доминанти от тоновете VG, VE, за да се стигне до тона Eb6. Финалът на лирическата песен идва с удължаване на последния тон G на думата любов; със спокойствие и индикация за *tr* в пианото, където се чуват тризвучията на тона C, което напомня за ролята на пианото във връзката преди повторението, която споменах в [т. 23-24].

3. Лирична песен на Б. Анцело „Oh, Mamma mia“

Tempo Andante 80. Продължителност 02:50.

С. Василики напуска сцената и Б. Анцело влиза. При влизането си той възкликва: "О, Мама миа!" Вижда, как Василики бавно си отива. Конкретната лирическа част (песен) получава своето име или заглавие от тази фраза.

Оркестърът в [т. 1] започва с мотив от три шестнайсетини в *tutti*. Мотивите са общи за [т. 1-6]. В [т. 9-10] се появява каденца в Bb. В [т. 10] се чува фразата „Oh Mamma mia“ на Б. Анцело. Същевременно това е връзката на края на оркестровата партия с началото на лирическата песен. В тази част силно се проявява лиризмът на мелодическата линия на произведението. Лиризмът и интензивността произтичат от темата, която е изградена от постепенен мотив от 7 осминки. Разстоянието от последната осминка на фигурата до следващата се редува от мажорна секста до чиста квинта. В последните 7 такта има крещендо, без то да създава допълнително напрежение. Напротив, има баланс и настроение в спада на интензивността, избягването на завършен тематичен мотив в сексти и квинти и създаването на нов завършек на същия тон и край в терца. С тази техника е направен опит мотивът да премине през три нива на постепенна интензивност.

Първо ниво: започва лирическата тема (която е съставена от мотив от 7 ноти в осмини). Б. Анцело тук описва външната красота на С. Василики (интервалът на края от последната осмина до цялото се променя всеки път чрез преминаване от интервал мажорна секста към чиста квинта).

Второ ниво: Интензивност на лиризма, изграждане (градация), представяйки своята любима като богиня, държаща в ръцете си пролетта; (лирическият мотив се повтаря през цялото време без край на нарастването, така че музиката създава възходящо напрежение).

Трето ниво: Б. Анцело се опитва да намери успокоение в себе си въпреки желанието си да види отново С. Василики на следващия ден (тук лирическият мотив започва с началната конструкция и завършва на същия тон във финала на терца надолу), така се налага мир в душата на героя и очакване на срещата на следващия ден.

В [т. 56-57] се завършва с тематичен мотив в *ritenuto*, финализиран спокойно в Bb с *fermata*. В този момент Б. Анцело бавно напуска сцената, а лиричната песен се предава като щафета на оркестъра. Флейта, цигулка, виолончело и пиано закриват 1-ва сцена.

Инструментална партия

Tempo Andante 78. Продължителност 02:55.

От [т. 1-14] тези мерки могат да се опишат като ефект на мост с разнообразни идеи, докато темата се появи. Фразите понякога завършват в равноделни размери, а понякога в неравноделни. В [т. 1] звучи *tutti* върху мотив от три ноти (G-D-G). И макар да се очаква тонална установеност, започва свободен разработъчен дял с игра на глисанди между флейтата, цигулката и виолончелото и бързи пасажии с имитации върху петделни хармонии, като същевременно има и модуляции.

В края на [т. 14] и началото на [т. 15] цигулката изсвирва своята тема, която след това се повтаря от флейтата – тема, в която тя се ражда от мотив с интензивен цвят, произлизащ от италианския темперамент на романтичната музика. Бих я описал като красива мелодия за слушателя. Песен! Която приспива тревогите на хората и разтърсва сънищата им.

Пианото съпровожда темата с ритмичен мотив. През това време хармоничната композиция, изградена от пентатонични хармонии, води темата

към нова тоналност. И накрая, виолончелото също има роля на ритмичен акомпанимент в басовата линия на мелодията. В [т. 28] се появяват непрекъснати акордови модуляции, за да се създаде мост, който да върне темата към първоначалната тоналност (С). В [т. 46] се създават последователни акорд-към-акорд модуляции, за да се създаде мост към Vv на оригиналната интонация, където темата е чула за първи път. Т.е. от тона G C до тона C. Същевременно е използвана промяна на размера – от 4/4 до 3/4 от [46-47].

СЦЕНА 2. Поетична картина № 2

Във втората поетична картина са написани 6 лирични части:

1-ва – О! *Bella signorita*. 2-ра – оркестрова част. 3-та – Не знам какво да кажа.

4-та – Не знам какво да кажа (дует). 5-та – Мечтите. 6-та – Мечтите (дует).

Следващият ден!

На сцената се появява Б. Анцело. Той държи китара, докато оркестърът свири. С. Василики бавно се появява на сцената, като отново държи чашата си и букет цветя. Щом я вижда, Б. Анцело възкликва към С. Василики: "О, Бела синьорита". Тази лирическа част също взема заглавието си от това негово възкликание.

1. Лирична песен на Б. Анцело „Oh, *Bella signorita*“.

Темпо Adagio 56 . Продължителност 02:20.

Партията започва от до (С) и е означена с *Adagio*. Преди темата на лирическата мелодия прозвучават 6 такта, изсвирени от оркестъра. Това кратко въведение подготвя клавирния акомпанимент на песента. Това е мелодична линия, т.е. тази, която по-късно ще се превърне в акомпанимент. Този мелодичен мотив започва в такт [1] и се редува между флейтата и цигулката. През това време двутактовата фраза в такт [3] прозвучава изцяло в пианото, оставяйки виолончелото да свири първите характерни тонове на мотива от

фразата. Мелодията преминава в тоника и доминанта през минорна звучност на основната тоналност. Основната тема прави своя вход в [т. 13] от последната четвъртина. Докато в [т. 7-9] една цяла фраза е написана изключително за възклицанието на Б. Анцело към С. Василики, което води до подобие на групето в края на мелодията.

Стилът на темата наподобява италианска кантатна мелодия. Такт [13-18] се състои от петвременна фраза, в която Б. Анцело изразява чувствата си към Василики. Мелодичната линия следва плътно ритъма на думите (прозодията на текста), като същевременно се развива в рамките на четиристишна фраза. В следващите два такта [19] и [20] оркестърът подготвя своеобразна промяна на настроението. Прави се редуване от поредица акорди с проходящи модуляции, които винаги завършват в началния тон С. В такт [25] има аугментация на модела в триоли в четвъртини върху фразата *Io ti amo*. В този момент се изпява висок тон (Е) в горния диапазон на теситурата на баритона и която е поставена в скоби, като се дава възможност на баритона да избере коя от двете ноти би искал или могъл да изпее. След края на песента "*Oh Bella signiorita*" следва оркестрова партия.

2. Инструментална част

Tempo Allegretto 112. Продължителност 01:35.

Обозначен е размер 4/4 в тоналност G и форма А - А' + кода. Темата се състои от игрив мотив. Може да се каже, че е любовна игра между Анцело и Василики. Този игрив мотив има и двойна роля. Имам предвид безпокойството на слушателите; те са разтревожени, защото очакват развитието или, ако щете, отговора, който Василики ще даде по-късно на емоционалния призив на Анцело. Може би това е предвестник на радостен развой на събитията.

Мотивът е разгърнат в три такта. Състои се от повтарящи се терци, завършващи с мелодична фраза, състояща се от четири четвъртини. Веднага след това отново се чува оригиналният мотив. Тази тема се чува за първи път от флейтата. След нея следва преход с модуляции, който връща темата в

оригиналната тоналност. Раздел А1 продължава от [т. 1-15] и завършва в [т. 15], докато в следващите 8 такта се създава период, който завършва в тон G чрез каденца DV7.

Раздел А2 продължава от [т. 16-31]. В [т. 32] започва кода, която завършва в [т. 38], докато в [т. 39-40] финалът се състои от *tutti* върху предвидим акорд G. След изповедта на Анцело Василики идва да му отговори.

3. Аз не знам какво да кажа

Темно Andante 72. Продължителност 02:50.

Оркестърово въведение представлява период, в който от [т. 1] до [т. 6] се допълват двете тритактови фрази, а в [т. 7] се има спад във VG. В [т. 8] оркестърът подготвя сопраното да започне своето встъпление. Хармонията се движи върху два последователни тона: G и A. По този начин се създават дисхармонични акорди. От [т. 9] до [т. 14] въпросът, поставен от С. Василики, е в период от шест такта. Докато в [т. 15] се появява „модерна“ каденца, терминът, който използвам тук, разкрива, че каденцата не следва традиционния начин, по който е възприета, а идва без никаква подготовка от диафоничните интервали между двата акорда, които създават каденцата. Резултатът постига ефект. След това лирическата песен преминава към мисълта и структурата на интродукцията. Акордите се движат интензивно, създавайки по-модерно хармонично звучене, докато С. Василики се плъзга по тази хармонична твърдост, редувайки мелодията от тематичния мотив = (thematic motif) към хроматичното движение (chromatic movement) = (chr.mov).

4. Не знам какво да кажа (дует)

Темно Andante 72. Продължителност 03:20.

Текст на Разказвача 01:00

СЦЕНА 3. Поетична картина № 3

Третата поетична картина (сцена № 3) се състои от една част.

Темно Andante 62. Продължителност 06:50.

Василики седи на табуретка в каменния двор на къщата си и чисти тревата. Тя взема в ръка една маргаритка и я откъсва. Анцело търси да открие къщата на Василики. Като разглежда дворовете на къщите, той вижда Василики в каменния двор на нейната къща. Той бавно се приближава към нея, докато тя речитира. Веднага щом Анцело стига до нея, те започват да пеят. Във въведението пианото има съпровождащ характер, докато интервалите и мотивите, с които то се характеризира, са от важно значение.

Мелодичната линия се движи по интервалите кварта и квинти, а след това прозвучават малки характерни мотиви, които се повтарят в други позиции и тоналности. Друга характерна особеност е, че се наблюдава промяна на темпото от такт в такт. Лирическата песен започва в [т. 13] при С. Василики с фраза от 5 такта [13-17]. Мелодията се формира от постепенни движения. Тук е представен вариант на фразата с ритмични мотиви и с фраза, съкратена с един такт. А периодът завършва с повторение на темата. Структурата може да се характеризира като микроструктура А-В-А'. Тя е последвана от свързващ инструментален дял. В първата четиритактова фраза опората е върху тона F, която се разделя в следващите два такта с намаляване (промяна) на темпото, във флейтата, а след това и в цигулката. По-надолу следва верига, образувана от мелодичен мотив върху тона F и красиви акордови модуляции. След това настъпва средната част В. Тук темата е формирана от малки мотиви, които изграждат фраза. След това тези модели-фрази ще образуват малки последователни имитации, които могат да характеризират партията като стил *fugato*. В следващата част В се създават модуляции, като се преминава през следните тонове D-, A-, C-, G- и F-.

Завършва в [т. 46] в оригиналната тоналност на тема В в ре минор .

Впоследствие се извършват приблизително същите процедури чрез повторение на [т. 46-78].

Темата В се стреми да стане В' от [т. 79-96], където от тона F сме доведени до D- и частта В се повтаря като част В'. Краят идва в [т. 97], а

финалът е в [т. 97-103]. Той се образува чрез създаване на имитация от сопран към баритон от такт до такт до [т. 102] . Тези имитации в [т. 101-102] са образувани от малък мотив на фразата, където те са придружени от налагащи се акорди от оркестъра и пианото. Текстът прави участието му още по-наложително с фразата „Обичам те“ от двамата певци.

СЦЕНА 4. Поетична картина № 4

Четвъртата поетична картина и последният дует на С. Василики и Б. Анцело са самостоятелна част, както и 3-тата сцена.

Темпо *Andante* 76.

Продължителност 03:35'.

В тази сцена актьорът се появява пръв, за да прочете част от либретото. Продължителност на **рецитацията** 00:35.

Частта започва с 12-тактова инструментална интродукция. Цигулката въвежда основната тема на тази част. Темата е мотивна тема, която е образувана от осем ноти и е заимствана, т.е. появила се е отново в сцена 2 – част 1. Цялата лирическа част на 4-тата сцена е базирана на този мотив – структуриран и развит. В [т. 12] се формира каденца в VD, а в [т. 13] дуетът започва с влизането на им. Прозвучава мотив от сопрана. Под финалния тон тематичният мотив се превръща в нова поява на тематичен мотив от баритона. След последния тон на темата, мотивът понякога образува скок (интервал) от секста надолу, а понякога от терца нагоре. А. [т. 19] завършва с модерна каденца. В [т. 20] тематичният мотив създава нов мотив от периоди, започващи от тона Bb. Тези периоди заедно с кодата създават В, който се образува в тактовете [т. 20-42]. Деветте такта [т. 20-28] представляват период, образуван от две фрази с форма [4]+[5], където в [т. 28] се създава каденца във VG. Следващият период започва от [т. 29] до [т. 38]. Този период се състои от три фрази с форма [4]+[2]+[4].

Докато от [т. 39] до [т. 42] се създава кода от 4 такта, образувана от четири групи от по четири акорда, които се движат хроматично и завършват с

каденца в VD. В [т. 43] А се завръща като А'. А' се вмести в тактовете [43-65], които завършват с *tutti* с тематичния мотив от двамата певци в [т. 62] и [т. 64]. В последните два такта се създава каденца, която затваря произведението в тоналност G (VAb 6- II G42 – I). Тази част има контрастен характер по отношение на оригиналната тоналност. Докато началната тоналност е D, за финала тази тоналност се счита за доминанта, така че финалът завършва в G. Това като че ли придава по-брилянтно и ярко звучене на финалните фермати на певците. По този начин се постига цялостно великолепие в крайния звук резултат. Продължителност на частта без рецитацията на актьора е 00 : 30' : 45''.

След анализа на композицията следва таблица, в която е показано как са построени някои акорди и модуляции в различни части на произведението. Примерът в таблицата се отнася до тона C и построените акорди, които следват примери от различни части на операта.

В **Символи** са изброени думи или символи, използвани в съкращения, така че читателят да знае значението на символите или съкращенията, които използвам в различните примери или текстове.

Изводите, които са формулирани (**глава 7**), произтичат от въпросите за миналото, разглеждано като традиция, и съвременността при използваните музикални подходи, предишните и новите композиционни техники, но също така е подчертано, че за всеки автор са важни въображението, от което се нуждае творецът, както и вдъхновението.

В обобщение са посочени някои приноси, които са развити в главата с изводите.

А. Образователен принос за младото поколение

Изследвайки въздействието на операта в контекста на педагогическия принос, на учениците беше представен кратък откъс от операта, която написах. Гръцкото либрето, достъпният стил на езика, малкият набор от музикални

инструменти, слушането на двата гласа (сопран и баритон), отчетливите теми, структурираната форма, използването на ясни музикални изречения изглежда, че възпитават младите слушатели. Това се случва както с морфологичната структура на текста, така и с познаването на различните певчески гласове и техните възможности, докато запомнят части от мелодията, които са прозвучали. Доказателство, че децата тренират паметта си, което води до общия извод, че се осъществява педагогически процес. В същото време те опознават различни професионални дейности, свързани с операта, като водят дискусия на свързани теми. В резултат на това проектът е възприет като учебно-педагогическо взаимодействие чрез средствата на операта.

Б. Композитор – слушател. Канали за комуникация

В желанието си да създам канал за комуникация със слушателя, избрах следните инструменти за композицията си.

1. Развлекателните нужди на масите срещу интелектуалната потребност класическото изкуство да се основава на обща константа от миналото и да произтича от нея, което се отнася до композиционните средства. Както мелодичните линии, които могат да се запечатат в паметта на слушателя, така че той да ги запази и изпее след края на изпълнението, така и морфологичната структура на текста в случая се базира на традиционните форми, хармонията не се отклонява от тоналните рамки, както и цялостната рамка на проекта не се отклонява от тази философия.

2. Крайният резултат от музиката да не е уморителен за слушателите от гледна точка на времето, но и в музикално отношение (идиом). Да притежава богата мелодика, но с основна цел лесна за усвояване от музикалната аудитория, без да се лишава музиката от високото ѝ художествено ниво, а самата композиция от качеството, вдъхновението и модерността по време на нейното написване.

3. Операта трябва да бъде написана върху разбираем текст и с позоваване на тема, която е наднационална по характер и може да предизвика интерес и извън границите на страната. Операта да може да бъде поставена без значителни производствени разходи, което ѝ осигурява възможност да гостува както в малки, така и в големи театри в малки и големи градове на различни места.

И така, стигам до заключението, че това музикално течение може би ще бъде онова, което ще разтоварва и в същото време ще провокира или събужда интереса на днешните слушатели. То ще е онова, което ще привлече емоционалните реакции в душите на хората и което ще създаде канал за комуникация между композитора и слушателя. В миналото и настоящето има много общи точки, които можем да сравним.

В. Съхраняване на романтиката от миналото до настоящето и съхраняването ѝ в бъдещето

Всяка култура трябва да може да опазва своето минало, но и да го изтъква. Тъй като изкуството (музикалното минало) е защитено, аз го защитих и в процеса на възраждането му в настоящето, като написах камерната опера „Ла Кропия“. Камерната оперна композиция е в състояние да подчертае както културния произход на музикалните течения от миналото, така и способността да опази и подчертае всички елементи от миналото, които се случват по това време. Ето защо след излизането на публиката от представянето на тази опера, стигам до заключението, че трябва да има примери от миналото в настоящето и че класическото минало е важно да се предлага за педагогическа употреба с цел разпространение – спасяване и опазване в настоящето.

Г. Емоционално развитие и осъзнаване на слушателите

Композицията на операта заедно с текстовете и лиричните мелодии улавят концепцията за любовта, защото любовта е: *Чувство на силна*

привързаност и лична отдаденост. Защото любовта може да се отнася до множество различни чувства, състояния и поведения. Изводът е, че ползата за слушателя е от психологическо значение, тъй като насърчава добродетелите и създава богати емоции.

Така хората често търсят начини да избягат от безжизнените звуци, създавани от ежедневието на съвременния живот, към задушевните звуци на операта, търсейки душевна релаксация, но и укрепване на душата. Ето защо стигам до заключението, че моята опера ще създаде бягство от всичко човешко на земята, както и силно емоционално развитие и осъзнаване у слушателите, а също така ще бъде включена в живота на хората и като развлечение, и като бягство от проблемите на съвременното ежедневие, в съчетание с развитието на емоционалните функции.

Д. Ползите за сътрудниците и положителните характеристики за реализацията на постановката-представяне на операта „Ла Кропиа“.

Следващата стъпка ще бъде представянето на проекта пред публика, което наричам *Проект за камерна оперна продукция.*

Характерни елементи на проектите са: цел, жизнен цикъл, взаимозависимости и уникалност.

Проектът „Създаване на камерна опера“ трябва да бъде уникален, което означава, че резултатите, които той постига, се различават значително от оригинала. За да бъде завършен проектът за постановка на камерна опера, трябва да бъдат изразходвани време, пари и ресурси, което означава, че проектът ще има икономически бюджет. В този случай продължителността на операта (00 : 30' : 45'), броят на главните герои (2 певци и един актьор) и малкият оркестър го правят лесен за одобрение при нисък бюджет.

В този случай изводът е, че характеристиките на операта „Ла Кропиа“, които действат и като индикатори, трябва да доведат до положителен отговор на професионално предложение, което води до реализирането на проекта.

Приложената библиография включва различни източници, които са използвани в текста.

ЗНАЧЕНИЕ И ПРИНОСИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Приносите на дисертационния труд са обединени в следните пет насоки:

1. Проследяване на възможностите за съхраняване на традициите на жанра, наречен камерна опера, както и разширяване и обогатяване на репертоара на тази форма.

2. Реализиран е анализ на едно ново авторско произведение.

3. Във връзка с образованието младите хора и особено на учениците в средните училища (гимназии и специални училища) е предложен проектът „Създаване на камерна опера“, чрез който те имат възможност да се запознаят с това музикално произведение.

4. Създаден е проект насочен и към по-широка публика.

5. Камерната опера е представена като алтернативен модел на продукция в малките градове (опровергаване на теорията, че операта е изначално градски жанр).
