

**ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ”
ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВАТА
КАТЕДРА „МУЗИКА”**



Таня Георгиева Радева - Лазарова

**ДЕТСКОТО ПЕВЧЕСКО ИЗПЪЛНИТЕЛСКО
ИЗКУСТВО В ОПЕРНИЯ РЕПЕРТОАР**

АВТОРЕФЕРАТ

**на дисертационен труд за присъждане на
образователната и научна степен „доктор”,
научна област 8. Изкуства,
професионално направление 8.3. Музикално
и танцово изкуство, докторска програма
„Теория и практика на изпълнителското изкуство”**

**Научен ръководител
проф. д.н. Филип Павлов**

Благоевград, 2023 г.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на катедра „Музика” на Утвърден е от Факултетен съвет на

Изследването се състои от увод, три глави, заключение, библиография и приложение. Общият обем е 149 стр., от тях 130 основен текст. Дисертацията включва 34 нотни примера. Ползваната литература е от 113 източника: 90 на кирилица, 23 на латиница.

Материалите за защитата са на разположение в катедра „Музика” на ЮЗУ „Н. Рилски”.

Публичната защита ще се състои на 18.04.2023 г. от 11 ч. в зала 114, учебен корпус 1.

Членове на научното жури:

Рецензенти - проф. д. н. Йордан Гошев
проф. д-р Атанас Карафезлиев

Становища - проф. д-р Иванка Влаева
проф. д-р Боряна Ламбрева
проф. д-р Велислав Заимов

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод	5
ПЪРВА ГЛАВА. Гласът и неговата постановка като основа на интерпретационното майсторство	6
1.1 Ролята на дишането в развитието на детските певчески способности	7
1.2 Аспекти на обучението по класическо пеене, свързани с физиологията на гласа и развитието на сетивен усет за автоконтрол	8
1.3 Развитие на музикален слух, музикална памет и метроритмично чувство	9
1.4 Връзка на словесността като фонетика и дикция с музикалната артикулация	12
ВТОРА ГЛАВА. Характерни особености при работа с детски хор в оперни спектакли	13
2.1. Подготовка на певците за сценично участие в различни хорови формации и като солисти	14
2.2. Съхраняване на обучените певци от детския състав при настъпваща и продължаваща мутация	15
2.3. Психологически облик на хоровата работа с деца в репетиционен период и по време на спектакли.....	16
2.4. Специфика на хоровото пеене при сценичното му представяне - партньорство на сцената със солисти, голям хоров състав, балет и оркестър	18
2.5. Работа с оперен диригент и режисьор	18
ТРЕТА ГЛАВА. Вокални, драматургични и сценични аспекти в оперното творчество на Пучини, свързани с интерпретацията на оперни фрагменти за детски хор в оперите: „Бохеми”, „Тоска”, „Турандот	19

3.1. Оперното творчество в епохата на Веризма. Художествените идеи на времето и тяхното отражение в творчествота на Пучини	20
3.2. Оперите на Пучини и неговата роля за развитието на италианския оперен жанр	21
3.3. Детските оперни хорове в три сценични творби на Джакомо Пучини: „Бохеми”, „Госка”, „Турандот”	22
Заключение	40
Приноси на дисертационния труд	42
Публикации	43
Участие в проекти. Допълнителна творческа дейност	44

Увод

Целите на настоящото научно изследване са да бъдат описани и систематизирани проблеми, задачи и изисквания, свързани с обучението на детски хорови формации, участващи в оперни спектакли. Създаването на детски хор, който конкретно трябва да обслужва оперните спектакли, е една специфична цел. Нейното постигане изисква организационна, диригентска и музикална дейност, която има своеобразни показатели. Участниците в хора трябва да са с качествени гласове, с ясно изразена музикална дарба, с позитивно отношение и интерес към сценичните изкуства, с изразени артистични качества, и не на последно място - които могат да работят с голям интензитет и дисциплинираност с професионални музиканти. Ограниченият по брой певци от различни възрасти, детски състав има да решава сериозни творчески задачи - често пъти съвсем различни от хоровото пеене, свързани с театрално присъствие, с разнородни движения по сцената, работа с костюми и грим и др. компоненти на сценични проявления.

Репетиционният процес е съвсем различен от обичайния и се реализира в многопосочни и разнородни форми. Често той е по-продължителен от обичайното време за хорова подготовка и засяга директно създаването на професионална връзка със солистите, с оркестъра, с професионалната смесена хорова формация. Тези контакти и творчески процеси се управляват от оперния диригент и от режисьора.

Тази научна разработка е необходима, поради липсата на публикувани български научни изследвания и информации в това направление, както и крайно малкия обем предводна литература с подобна насоченост. Липсват единни концепции за подготовката и дейността на детските хорове, които взимат участие в оперните

спектакли. Дисертационният труд е пряко свързан с моята диригентска дейност като ръководител на различни хорови състави и с работата ми като вокален педагог с деца с насочена подготовка към участие в оперни спектакли. Трите глави на изследването представят различни данни, наблюдения, нови направления в педагогическата работа, дейности и анализи. В последната глава се разглеждат 3 творби от композитора Джакомо Пучини, които предлагат разностранна хорова проблематика в аналитичен аспект. В *Приложение*, звезди на българското оперно изкуство, изказват специализирани мнения в 6 интервюта. Тези личности са започнали развитието си от хоровото дело и са достигнали своето световно признание на оперната сцена.

ПЪРВА ГЛАВА

Гласът и неговата постановка като основа на интерпретационното майсторство

1.1 Ролята на дишането в развитието на певческите способности

1.2 Аспекти на обучението по класическо пеене, свързани с физиологията на гласа и развитието на сетивен усет за автоконтрол

1.3 Развитие на музикален слух, музикална памет и метроритмично чувство

1.4 Връзка на словесността като фонетика и дикция с музикалната артикулация

Целта на Първа глава е да представи основна проблематика, свързана с обучението по пеене на деца от всички ученически възрасти. Престоят на певците в хоровият състав е с различно времетраене и е в зависимост от настъпването на пубертета или на промените, в резултат от неговото развитие и дълготрайно

действие. Обучението на певците се осъществява индивидуално и групово/хорово. Чрез хоровото пеене се изграждат полезни навици и ритмичност на художествения практикум. Поради тематичната насоченост на докторантурата, анализът ще обхване само съществени педагогически аспекти, които са неразделна част от развитието на класическото певческо майсторство.

1.1 Дишането - основа на развитието на певческите способности. Аспекти на школуването обучение

В своята книга „On the Art of Singing” Ричард Милър споделя, че младият певец се нуждае от известни знания, свързани с анатомията на човека, което ще му даде възможност да осъзнае спецификата на природната физиология. Той трябва да има представа от всички органи свързани с процеса дишане. Но този процес включва и хигиена на гласа: редовен и пълноценен сън, гласова почивка, подходящ начин на обличане, ограничаване употребата на газирани и студени напитки и видове ядки, които могат да навредят на гласните струни. Трябва певецът да натрупа определени представи, които ще му помогнат да осъществи индивидуален самоконтрол: начини на вдишване и на издишване, певческа стойка, аеробен капацитет и др. Съзнателно не се спирам на детайлно разглеждане на дихателните процеси, защото те са обект на всяка методика, свързана с обучение по пеене. Овладяването на изкуството на дишането дава възможност за осъзнаване ролята на дихателния контрол. Той е от първостепенно значение за творческо развитие и качествено представяне на певческия глас. Неправилната му употреба се изразява най-често в: фалшиво пеене; изпятите тонове са беззвучни/сухи/нетембристи; музикалната фраза се накъсва (поради допълнителна необходимост от дишане); усещане за умора на гласа.

Чувството, че се пее с целия обем/тежина на въздуха, насочен директно към гърдния кош, е усещане за

дихателната опора. В Италия тя се нарича *apoggio*. Нейното изработване гарантира правилното и продължително използване на гласовия апарат и съхранение. Когато дишането е правилно и вече може да се контролира, задачата на певица е да постигне художествената интерпретация в своето изпълнение.

При съвместната ми дейност с академик Христо Недялков и Детския хор на БНР забелязах, че вниманието му основно се насочва към постигане на различно интерпретиране на музиката, свързано с: разнородни и детайлни звукови нюанси; специфични фразирания в изграждането на мелодичната линия; характерна емоционалност при определено линеарно развитие на гласовете; съобразяване с хармоничните звучности; контрол върху драматургичното изграждане на всеки фрагмент от развитието на композицията и т.н

1.2 Аспекти на обучението по класическо пеене, свързани с физиологията на гласа и развитието на сетивен усет за автоконтрол

Певческото изкуство е сложна художествено-творческа дейност която не може да се осъществи без активно и продължително обучение по пеене. Още в началото, обучението поражда много въпроси, свързани с правилната постановка. Ученикът трябва бързо да развие в себе си усещания и представи за формирането на звука в гласовия апарат. Пред него трябва да има ясно поставени цели, свързани с етапите на гласовото му развитие и достигането до прилагане на автоконтрол при пеене. Начинът на обучение е по същество твърде деликатен момент, защото зависи в еднаква степен от него и от учителя. Изпълнителят трябва във всеки момент да има солидни аргументи за това как и по какъв начин постига конкретната задача.

Важен аспект в обучението по класическо пеене е ранното определяне на гласовите данни и тяхното

класифициране, според видовете гласове в хоровата практика. В началото, разликите между високите и ниски гласове се установяват значително по-трудно, отколкото след известен период на обучение. В процеса на индивидуалното гласово развитие, често се наблюдават промени, които се свързват с новата му звукова емисия - сила и тембър, или височинна промяна.

Един съществен и важен елемент в началното звукоизвличане е т. нар. „атака“ на тона. Срещана сериозна грешка при обучението е, че се атакува тона или от гърдите, или от гърлото. Трябва да се разграничи разликата между отварянето на устата и отварянето на гърлото.

Формирането на вокалната техника е свързано с различни видове певчески техники, изработването на динамична нюансировка, поддържането на тембровата красота на звука и др. компоненти. Често отъждествяваме красивото пеене с термина *mezza voce*. За да се получи пластичен/мек тон на главова позиция, той трябва да подпрян с необходимото количество въздух чрез диафрагменото дишане.

Съществуват видове неправилно поставени гласове, които не биха могли да се свържат с претенцията за художествено изпълнение. Познаваме от педагозите проблематични гласове, наричани/опеделяни като: бял глас; гърлен глас; носов глас; блеещ глас. Тяхната характеристика е обект на разглеждане в дисертацията.

1.3 Развитие на музикален слух, музикална памет и метроритмично чувство

Работата с детски хор в опера е специфичен процес. Той включва и такъв тип обучение, който засяга основните параметри за общото музикално развитие на всеки хорист: музикален слух, музикална памет и метроритмично чувство. Но когато малкият изпълнител стане част от детския сценичен хоров състав, вниманието

на диригента вече се насочва към профилирането на основните певчески компоненти, в съчетание със спецификата на артистично присъствие. Това са цял комплекс от нови творчески задачи, чиято крайна цел е изпълнението на хоровите епизоди в оперния спектакъл в необичайната среда на широкото сценично пространство.

Музикален слух

Всяко дете има уникален слух, който може да се обучава и усъвършенства. Ясно разграничими са три негови вида, които имат действено значение при пеенето: мелодичен, динамичен и тембров. Слухът има и други характеристики - той може да се определя като хармоничен, като поддържащ ритмичната пулсация и т. н. Представените примери в дисертацията, нямат за задача да изчерпят упражнителната дейност, която се извършва в процеса на обучението, а имат по-скоро указателна функция.

За най-развит се смята *мелодичният слух*. Чрез него най-ясно се усеща връзката с природната надареност за възпроизвеждане на мелодии, музикални фрази, песни. Тяхното разнообразно музикално съдържание е в основата на интуитивния човешки интерес да пее. След усвояване на звучностите на всички интервали, в по-късния етап на обучение може да се премине към по-голямо разстояние между тоновете в интерваликата. Когато мелодичната линия, е подкрепена от акордика, се създава благоприятна възможност малките певци да усетят логиката в хармоничните последования. Определена трудност представляват нехарактерни мелодични линии, свързани с големи скокове с повече полутонови последования, с натрупаност на хроматика във фразите. Обемът на дължината на дадената за повторение мелодия трябва добре да бъде преценен.

Развитието на *динамичния слух* е важна задача в обучението. Един начинаещ певец трудно би могъл да

разпознае своя глас в хоровото пеене. Ангажираността му към това какво пеят другите, не му дава възможност сам да прецени силата на своето пеене. Полезно упражнение е съвместното изпълнение на лежащи акорди в тихи динамики, което може да се обогати с крешенди и декрешенди в съответна динамика.

Развитието на *тембровия слух* е свързано с различните звукови нюанси, които са постижими от конкретния детски глас. Чрез него се получава оцветяване на певческата емисия. При имитация на професионален певец, могат да се постигнат подобни звукови характеристики.

Развитието на *хармоничния слух* е един от най-трудните елементи в хоровата работа с деца. Чрез различни практически упражнения, представени в основния материал, може да се постигне активното му развитие.

Музикална памет

Развитието на музикалната памет на децата е пряко свързано с натрупването на разностранен слухов опит, в резултат на преминаването на значителен песенен репертоар. Диригентката проф. д-р Адриана Благоева в своя дисертационен труд споделя: „Науката педагогическа психология очертава два вида фактори, влияещи на запомнянето, респ. - на паметта: вътрешни или субективни - интерес, мотивация, готовност за учене и др.; външни или обективни - вид учебен материал, степен на сложност, обем, съдържание, методика на преподаване, сугестия на преподавателя и др. Има и други важни констатации, като напр. зависимостта от типа на материала за запомняне, съхраняване и възпроизвеждане.

Голяма част от упражненията за развитие на музикалния слух служат и в полза на развитието на музикалната памет. Но освен тях има и специфични модели за запаметяване: начални кратки мелодични

примери, последвани от обучение в транспониране, тяхното постепенно усложняване и изпяване по памет.

Метроритмично чувство

Метроритмичното чувство (метроритмичният усет) е един от съществените елементи на музикалния слух и основна музикална способност. Това е специфично качество за възприемане, възпроизвеждане и отреагиране на различни по времетраене тонове, организирани в силни и слаби метрични пулсации. В детския хоров състав е необходимо да се работи продължително върху развитието на метроритмичното чувство, защото то е фундамент върху който се гради хоровото изпълнение.

В репертоара трябва да фигурират творби, в които мелодичната линия да предлага различни ритмични групирания и последования над определени модели. Препоръчително е в началото да се подбират примери, които съчетават сложна мелодия с елементарен ритъм и обратно - опростена мелодия със сложен ритъм. След овладяването на различните видове компоненти е възможно и тяхното комбинирание. Друг ефикасен подход е възпроизвеждане по слухово-подражателен път на кратки метроритмични последования. Метроритмичното чувство трябва да се развива с технически упражнения и чрез музикален материал в различни, близкородствени или контрастни темпа. Тази дейност е практически перманентна, защото трудностите в новите музикални композиции непрекъснато нарастват.

1.4 Връзка на словесността като фонетика и дикция с музикалната артикулация

Хубавата дикция - или изкуството да се произнасят думите правилно и ясно във всяка вокална творба, не е винаги на вниманието на певците, педагозите и диригентите на хорови състави. Дикцията е в основата на качествената артистична изява. Ако певецът не поднася качествено своя текст, това сериозно затруднява

възприемането на съдържанието на конкретната творба. Когато произведението е на чужд език, възприемането на текстовата либретната първооснова е от още по-голямо значение. Някои педагози считат, че твърде ясното и изтъкнато произношение би могло да се отрази негативно на качеството на пеенето, което е неправилна научна концепция.

Всеки един от трите основни езика - италиански, френски и немски, на които най-често се пеят оперните произведения има своите специфични особености на произношение. Езиковите различия са представени частично/във възможен обем в дисертацията.

Детското хорово пеене в оперните спектакли, преминало през различните стадии на обучение, е важен музикален аргумент в реализирането на композиторските идеи. То създава художествени внушения, които не могат да се поверят на музикалния инструментариум.

ВТОРА ГЛАВА

Характерни особености при работа с детски хор в оперни спектакли

**2.1. Подготовка на певците за сценично участие
в различни хорови формации и като солисти**

**2.2. Съхраняване на обучените певци от детския
състав при настъпваща и продължаваща мутация**

**2.3. Психологически подходи при работата с
детски хоров състав в репетиционен период и по време
на спектакли**

**2.4. Специфика на хоровото пеене при
сценичното му представяне, партньорство на сцената
със солисти, голям хоров състав, балет и оркестър**

2.5. Работа с оперен диригент и режисьор

Обучението на малките певци за участието им в детския оперен хор е изцяло базирано върху методиката за усвояване на класическото пеене. Нивото на изскванията се определя от целите на бъдещите прояви, за които се подготвя художествения състав. Всеки оперен спектакъл определя и тяхната специфика.

Певческото участие в сценичното оперно действие се отличава от традиционното хорово пеене и ще бъде обект на последователен и конкретен анализ в развитието на настоящата глава на дисертацията.

2.1. Подготовка на певците за сценично участие в различни хорови формации и като солисти

Когато малките певци започнат да пеят на оперната сцена, те трябва вече да са овладяли определени технически трудности, които да им дадат възможност да преодоляват различни проблемни места от вокалната партитура. Работи се с различен практикум, който обхваща подхотвката им за включване в по-малки или по-големи хорови формации. Това е една проблемна зона, защото пеене в малки групи е нещо необичайно за детското хорово изпълнение. Гласовете са още неукрепнали и недостатъчно тембристи. Затова се прибягва към комбинации, в които да имат присъствие изпълнители с по-голяма практика и с по-укрепнали гласове. От друга страна, натрупване на знания за съвместна работа с професионалния оперен хор и солисти предполага активност на музикалното развитие и целенасочено обучение. Дейността изцяло се насочва към своеобразните идеи, заложи от композитора в развитието на конкретното оперно действие.

С децата се работи за артистично овладяване на сценичното пространство, за създаване на двигателен синхрон с другите солови или групови изпълнители на сцената и за формиране на усет за темпоритъма на спектакъла. Преди да се стигне до голяма сцена, репети

циите се провеждат на по-малка, за да се свикне с пространството, което е определено. Много ясно трябва да се запомни позицията на всяко дете по време на целия му престой на сцената.

Специфична част от творческите задачи са пряко свързани с езикови познания, защото оперите се изпълняват на оригинален език. За участието на детския хор в тях, е добре запознаването с основното съдържание да стане с преведеното либрето.

Репетиционната работа е обвързана също със сценично облекло и реквизит. Преди да се появят на сцената, малките певци се запознават със своето облекло, с неговата функция и стилистика. Това им дава възможност да преценят към кои негови детайли да насочат своето внимание, за да може поведението им да отговаря на търсената естетика и да се впише по най-добър начин в сценичната картина.

Добре е да бъдат показани и репетирани различни възможни варианти на реакции при неочаквани ситуации: объркване посоката на движение по сцената, засичане на техниката при спускане или смяна на декор, объркан мизансцен и т.н. екстремни ситуации.

Изборът на деца-солисти е значително по-сложна ситуация. Определянето на техния брой е комплексно мнение на режисьорския и диригентски екип и трябва да удовлетворява планирането и реализирането на художествените намерения. Естествено е, че при подбора на солиста, най-голямо внимание трябва да се обърне на неговите гласови качества и артистични заложби. Сериозен фактор в неговия избор е и външният му вид. В случаите на единични солисти, децата имат за изпълнение сложни режисьорски задачи, силно доближаващи се до работата на професионалния оперен солист.

2.2. Съхраняване на обучените певци от детския състав при настъпваща и продължаваща мутация

Детският глас е фин инструмент, който по структура и качество зависи от пол, възраст, физическо и ментално състояние на детето. Развитието на детските и юношеските гласове се периодизира условно на четири етапа: предучилищен период, предмутационен период, мутационен период и следмутационен период. Всички периоди и техните проблематики са широко представени в научното изследване. Мутационният период/мутацията при всеки един от малките хористи, настъпва в различно време. Продължителността е също строго индивидуална и не може точно да се определи. Този процес е сложен от психофизиологична и биологична гледна точка.

В мутационният период е абсолютно задължително прилагането на индивидуален подход. По възможност, непрестанно наблюдение на развитието на мутацията по време на репетиции. Добре е, обаче, през това време вокалната работа да не спира. Изработването/постигането на правилно певческо дишане и мускулна опора спомагат за гладкото протичане на този физиологичен процес. Често се налага даден глас да премине в теситурно понисък глас, за да се избегне излишно натоварване на гласните връзки - напр. дете от първи сопран да премине в първи или втори алт до приключване на неговата мутация.

2.3. Психологически подходи при работата с детски хоров състав в репетиционен период и по време на спектакли

Работата на диригента в детския оперен хор е нелека художествена, организационна и възпитателна задача. Той трябва да съвместява едновременно диригентските си задачи с организацията на всички художествено-творчески прояви, трябва да е умел психолог, да създава приятелство с децата, а в същото време да има и своята роля на техен възпитател. Диригентът е този, който разбира естеството на създадените/случващи се разностранни ситуации по време на оперния спектакъл.

Той трябва да изясни и да даде точно обяснение за забелязаните недоразумения/неточности по време на участието на хоровия състав на оперната сцена. Негова задача е да предвижда и да предотвратява възможните грешки, да дава правилни решения при подобни неочаквани събития по време на сценичната проява.

Нужно е диригентът да обясни, че всеки хорист има своята работа и задължения към състава, че никой от тях не може да е по-важен от другия. Всички са част от цялото и, ако един промени нещо, целият звук и неговата обогрненост може да се накърни. Тези индивидуални задачи/задължения изграждат у хористите лична дисциплина и чувство за отговорност. Преди представленията обикновено се натрупва период около една или две седмици, в които се пее интензивно, а в повечето случаи и всеки ден. При това положение гласът на децата е разпят, красив и подвижен и единственото, от което имат нужда, е леко затопляне и раздвижване на гласовия апарат.

Друга особеност, която представлява сериозен психологически проблем, е овладяването на страха, който може да бъде предизвикан в участниците от хора по време на спектакъл. Част от децата, особено по-малките на възраст, са стресирани от големите размери на оперната зала и сцената, както и от внушителните декори. За да се избегне подобна непредизвикана ситуация, в някой от предните дни правя опознавателен тур на залата и сцената.

Важна подробност по време на спектакъл е сигурността. Децата се чувстват сигурни на сцената когато имат някакъв визуален контакт със своя ръководител. Задължително условие за качествено представяне на състава е диригентът на детския оперен хор да бъде неотлъчно до своите възпитаници. Обикновено това е лявата част на сцената, за да няма

пречка за помощник-режисьора, който ръководи спектакъла от дясната страна на сцената. Видимостта е от особено значение, при евентуални грешки, които могат да се случат по време на спектакъл.

Трябва да се имат предвид редица дейности преди началото на спектакъла: дали ще е необходимо слагане на перуки, ще се правят ли прически, колко време ще трябва за обличане на сценичните костюми, трябва ли децата да бъдат гримирани и т. н. Всяко действие трябва да се осигури с необходимото време, като се прецени колко е оптимално необходимото, предвид детските реакции.

2.4. Специфика на хоровото пеене при сценичното му представяне, партньорство на сцената със солисти, голям хоров състав, балет и оркестър

Детският оперен хор е формация, която принципно се различава от всеки друг хоров състав. Той работи за изпълнението на специфични музикални задачи, приложими само на оперната сцена. Изявата му не е с толкова дълга продължителност, сравнена с програмата на един хоров концерт. Целта е различна и за нейното постигане е необходимо извършването на редица допълнителни разнородни дейности: *обиграване на пространство; актьорско майсторство; партньорство на сцената със солисти; партньорство на сцената с голям хоров състав; партньорство на сцената с балет партньорство с оркестър* (стр. 62-66 в дисертацията).

2.5. Работа с оперен диригент и режисьор

Първата среща на оперния/оркестровия диригент с детския оперен хор служи за изясняване структурата на цялостната партия на детския хор в сценичния спектакъл. На вниманието на малките певци е процеса на развитие на основните персонажи, запознаването с образа на главния герой и кулминационният момент в неговата роля, какво е съотношението в драматургията между соловите епизоди и ансамбловите номера. Следва конкретна работа върху

развитието на всички музикални фрази и тяхното обединение в единна и ярка музикална линия. Драматургичните моменти във всеки отделен номер изискват да се потърси съответния вокален „цвят” и шрих: светло, тъмно, драматично, лирично, комично, трагично, по-детско, по-сериозно, агресивно, стакато, легато, маркато и т.н.

Първата среща с режисьора е опознавателна. Това е творческа ситуация за изясняване каква ще е цялостната концепция на художествения екип, как ще изглежда в театрално-сценичната интерпретация на оперната творба. Репетиционният период с режисьора е добре да бъде кратък и интензивен, което ще даде възможност за активна концентрация на детското мислене и за по-бързо запаметяване на картинното действие.

Най - важното за успешното предствяне на детския оперен хор в един спектакъл е осъществяването на спойката между пеещите деца, диригента, режисьора и помощник режисьорите.

ТРЕТА ГЛАВА

Вокални, драматургични и сценични аспекти в оперното творчество на Пучини, свързани с интерпретацията на оперни фрагменти за детски хор в оперите: „Бохеми”, „Тоска”, „Турандот”

3.1. Оперното творчество в епохата на Веризма. Художествените идеи на времето и тяхното отражение в творчествата на Пучини

3.2. Оперите на Пучини и неговата роля за развитието на италианския оперен жанр

3.3. Детските оперни хорове в три сценични творби на Джакомо Пучини: „Бохеми”, „Тоска”, „Турандот”

Във времето, в което Пучини работи и създава своето значително музикално творчество, характерните/типични белези на изкуството във всички негови аспекти, се свързват с направенията натурализъм и веризъм.

Стиловите белези от тази епоха имат несъмнено своето дълбоко влияние и отражение в подхода на композиторите към личния музикален език и музикално-драматургично развитие в оперния жанр. Традицията на дотогавашните проявления на детски хорови състави в оперните спектакли е позната от времето на класическите оперни творби.

Музикалните и драматургични задачи, които им се възлагат, изискват други подходи, музикална и тетрална подготовка и представляват много по-значителен музикално-певчески ангажимент.

3.1. Оперното творчество в епохата на Веризма. Художествените идеи на времето и тяхното отражение в творчеството на Пучини

Веризмът е реалистично художествено направление в италианската литература и изкуство от края на XIX век (ит. - Verismo, дума - vero, което означава истински/правдив). Възниква под влияние на международното литературно движение на натурализма - художествено направление към което принадлежи творчеството на писателя Емил Зола. Негови последователи от това време във френската литература са редица автори: Ги дьо Мопасан, Хенрих Ибсен, Алфонс Доде; а в италианската литература: Джовани Верга, Доменико Чамполи, Луиджи Капуана и др. В областта на психологизма, веристите всъщност са много по-големи новатори отколкото в областта на социалното съдържание.

Оперите на веризма много често съдържат арии, които могат да се пеят самостоятелно. Те се вписват в цялостното драматургично развитие и тяхната структура е

променлива, основава се на текст, който обикновено не следва стандартния строфичен формат. Стилът на веристичната опера включва музика, която показва признаци на по-декламационно пеене, за разлика от традиционните принципи на елегантното пеене *bel canto*, предшестващи тази епоха. Типична за изпълнителите на веристична опера е вид вокална техника *chiaroscuro* (от италиански *chiaro* - светлина и *scuro* - тъмно, техника, използвана за представяне на светлина и сянка, или т.нар. цветове в пеенето), която много певци използват и до този момент.

Пучини избира за главни герои в оперните си творби предимно гласовете на сопрана и тенора и поверява на тях ариите и дуетите, възлагайки им най-поетичните и съкровени страници от оперите си. Останалите гласове: мецосопран, баритон и бас, той използва предимно за второстепенни роли, а когато им предлага по централни задачи (Скарпия, Джани Скики, Микеле) пише партиите им чувствително по-близо до речитативите.

3.2. Оперите на Пучини и неговата роля за развитието на италианския оперен жанр

С имената на Пучини (12 опери), Малер, Дебюси и Рихард Щраус. се свързва развитието на музикалното изкуство в края на XIX и началото на XX век. Тези големи творци оказват огромно влияние върху по-нататъшното развитие на музиката, а „историческата им роля е създаване на връзката между „старото“ и „новото“.

Ако се позовем на думите на автора, той подчертава два важни принципа в неговата оперна естетика: стремеж „да развълнува, да поразии и да трогне“; неотклонна композиторска позиция-верою - „Въпреки всичко и всички - да се създава опера от мелодии“. Тази естетическа позиция доказва здравата връзка на Пучини с италианската музикално-битова традиция.

В един много кратък, но активен творчески период (1892-1895 г.), Пучини създава последователно своите опери „Бохеми“ и „Тоска“, а с операта „Турандот“ (1921-1924г.) завършва своя творческият път. Тези опери са обект на научното изследване като изпълнителска проблематика в сценичната работа с детски хорове.

3.3. Детските оперни хорове в три сценични творби на Джакомо Пучини: „Бохеми“, „Тоска“, „Турандот“

И трите опери се отличават със своето мащабно музикално-драматургично развитие. Активно участие в тях се възлага на хоровите епизоди, представени от смесения и детския хор. В „Бохеми“ и „Тоска“, участието им се свързва с по-висока степен и сложност на музикална интерпретация и е налице отруднена певческа проблематика. В „Турандот“ участието на детския хор е фактурно облекчено и представено от едногласно пеене. Оркестрацията е много плътна, което създава специфичен изпълнителски проблем, а лайтмотивната техника е изведена на преден план.

Интересът в България към творбите на Пучини е голям и това се вижда от премиерните постановки на трите опери в София, реализирани твърде скоро след тяхното сценично представяне в Евопа. Маестро Георги Атанасов дирижира „Бохеми“ през 1922 г., а режисурата е дело на Н. Д. Веков. Диригентът Юрий Померанцев води спектакъла на „Тоска“ през 1925 г., а сценичната постановка е на Хр. Попов. Четири години след първата сценична реализация на „Турандот“ - 1926 г., операта е представена от гост-диригента Херман Щанге, а режисьор отново е Хр. Попов.

„Бохеми“

Операта „Бохеми“ (1893-1895 г.) е ярък образец за новаторския подход на Пучини към драматургичното развитие на сценичния спектакъл. Композиторият развива

основните принципи на реалистичната опера: сила на естетическото внушение, дълбок психологизъм и подход към образността. Либретото е по романа на Анри Мюрже „Сцени от живота на бохемите“. Интересен факт е представянето на операта във Виена под диригентството на Густав Малер.

За разлика от повечето опери, където детския хор се явява в първо действие, в „Бохеми“ той е разпределен в началото и в края на второ действие. Хоровата партитура се счита за една от най-сложните в оперната литература. Трудността се изразява в това, че детският хор е равностойно представен, наравно със солистите и големия хоров състав. В отделни фрагменти, големият състав е разделя на женски и мъжки хор, което допълнително усложнява музикалното развитие на хоровите ансамбли.

Процесът на разчитане, усвояване и запаметяване на партитурата изисква сериозно творческо време и активно внимание при сценичните репетиции.

Второ действие започва с голям звуков активитет на определени оркестрови групи - седемнайсет тактово въстъпление. Детският хор започва едновременно с мъжкия на ауфтакт, а женският въстъпва веднага на първото време на осемнайстия такт. В енергичното темпо *Allegro focoso* е особено проблемно влизането в този ауфтакт и присъединяването на женските гласове. Този момент изисква специално репетиционно време. Още по-сложна е ситуацията за детския хор, защото въспителният тон влиза на последната шеснайстина нота от такта и трябва да се впише в продължаващия гамовиден пасаж на оркестъра без да се наруши стремителното движение на мелодичната линия.

Следващите въстъпления на детския хор се вметват между разнородните въстъпления на женската и мъжка хорова формация и е на лице ритмична трудност за осъществяване на пълната комбинация между трите

състава. В началото проблем е тоналното въстъпление. Верният тон трябва да се вземе от постепенното мелодично движение на оркестъра в низходяща посока. Въстъпителният тон за детския хор при второто му въстъпление, трябва да се вземе от първи алт, който изпълнява търсения тон в предходния такт. Още един проблемен момент е запяването от верния тон при третото въстъпление, което започва малко по-късно. През това междинно време трябва да се поддържа/да не се губи певческата концентрация на децата. Въстъплението е непосредствено след женския хор - имитация на финалната фразата на сопрана, верният тон се подава от линията на първи сопран в предходния такт.

Следва първи съвместен момент между главната героиня Мими и детския хор. На нейната фраза „*Mi sta ben questa cuffietta rosa*”, на последната сричка от последната дума, въстъпва детският състав. Освен точното попадение в необходимото време, се налага и конкретно насочване на вниманието, за да се получи чист интервалът г.3 между двата гласа. Диригентите предпочитат дори леко забавяне върху думата, която пее солистката, за да се осигури спокойно и точно влизане за детските гласове. След дуета на Мими и Рудолфо, неговата последната фраза „*Se fa senno il buon Dio voglio comprarti un vezzo assai piu bel*” е ориентир, че следва въстъплението на детския хор, последвано от женския. Фразата, изпята от Рудолфо, трябва да се запамети от малките певци, заедно с мелодичното движение на оркестъра в този момент. След петият такт е точното място на въстъплението. Тези тактове могат да бъдат и преброени от тях, но е по-добре, ако певците се ръководят от движението на музикалната линия във фрагмента. Диригентът трябва да обърне внимание на това, че три такта преди въстъплението на хора се сменят тоналността и размера. Флейтовото движение в полутонове логично достига до началния тон на

детския хор, което е също музикален ориентир. Смехът, който трябва артистично да демонстрират децата, не е свързан с определен тонове, но трябва да се изпълни в точно указаната ритмика.

Следващото предизвикателство е изразено в обаждания и застъпвания между детският, мъжкия и женският хор. Тази „плетеница“ на музикалната тъкн е предизвикателство към разнородните гласове. Музикалната линия преминава и през трите състава в различни комбинации. Първият ориентир, който трябва да се открие в слуха на децата за техния начален тон, ще се вземе от тенорите, чиято мелодична линия ще завърши с търсения тон. В това встъпление децата ще бъдат подпомогнати от басите в мъжкия хор, с които пеят в унисон. Всеки от гласовете се подготвя за своето встъпление от глас, който е пял преди него, достигайки следващия търсен тон. При третото поредно встъпление на детския хор в този музикален фрагмент, съставът се разделя в двуглас, а интервалът се строи върху последния тон на тенорите (ми). В общата звучност трябва да се получи терцквартакорд (в смесено разположение - *des* и *f* звучат в тенорите, а *g1* и *b1* в децата). Участващите във фрагмента трябва да имат предвид четиригласния акорд, който заедно образуват.

Пучини разделя състава на децата на две групи с идеята да се получи взаимодействие между тях, което обичайно наричаме „въпрос - отговор“. В този епизод, авторът съзнателно избягва вокални трудности, предвид разделянето на ансамбъла на разнородни групи по брой деца. Само тук се случва единично обаждане на детесолист между фрагментите, което трябва точно да се планира. Фрагментът изисква специални репетиционни упражнения.

С настъпването на темповата промяна (такт 270, *Alegro alla marca*) хористите трябва да започнат да следят

партията на баритона Шонар, по която ще се ориентират за вземането на своя тон в подходящия момент. На изпитание е подложен техният тонален слух предвид промяната на основната тоналност в F dur. Те могат да чуят своя тон от баритона, който един такт преди тях го изпява. Но най-добре е децата да бъдат ориентирани и в звученето на новата тоналност. Така основният тон е лесно постижим, още повече, че репликите на певците са върху тоническия и доминантовия тон на F dur.

Оркестровото фортисимо, с което започва цифра 28 в партитурата, ярко отбелязва (и за пореден път) достигнатата тоналност B dur, която определя този фрагмент. Това е и последното изпълнение на този тон от оркестъра преди да влезе детския хор. Вниманието на певците трябва да бъде ангажирано с тази задача 8-10 такта по-рано.

Във финала на второ действие музикалната фактура изключително се уложнява. Всяка следваща музикална фраза води до постепенно наслагване на нови солово и хорови гласове. В края на музикалното построение, всички действащи лица се обединяват в единен ансамбъл, който включва мъжете солисти: Рудолфо, Марсел, Шонар и Колин, и всички хорови състави на сцената - женския, мъжкия и детския хор. Най-погрешно би било, ако децата се стремят да надвикат всички останали: актьори-певци или големия хор на сцената. За да се открият детските гласове в тази обща солово-хорова звукова емисия, тембърът на децата трябва да бъде основна грижа за хоровия диригент. Той трябва да бъде фиксиран и запаметен от детския хор в общите репетиции на участниците.

Общи изводи от участието на детския хор в операта „Бохеми“

**При наличието на голям брой фрагменти с
актьорски натоварени сцени, появата на детския хор**

представлява контрастен момент и отклонява към себе си цялостната сценична визия. Привличането на вниманието към децата-изпълнители е важен момент в режисьорския подход към спектакъла и откроява сериозен музикален контраст в развитието на оркестровата драматургия.

Появяването и приключването на детското участие само във второ действие има своето сериозно обяснение и причинност. Докато в първо действие сценичното развитие се оформя и се движи от представянето на главните действащи герои - солистите, то в развитието на второ действие на сцената се установява присъствието на целия актьорски състав. В този комплексен момент на разнородно актьорско представяне, на детският хор се възлага да бъде светлата цвятова гама и различен звуков тембър/цвят/нюанс между всички действащи изпълнители. Това е специфично композиторско виждане, което Пучини използва и в други свои опери, но почти винаги с такава цел и преди същинското развитие в дълбочина при представянето на трагедийната образност, свързана с главните действащи персонажи.

Детският състав се формира от различни по възраст певци, които трябва да се впишат в общата звукова картина на хоровото пеене. Разчита се на това, че изпълнителското развитие на постъпилите по-късно певци в хоровата формация, може да бъде проведено интензивно и да осигури необходимото художествено ниво за тяхното участие. Въпреки липсата на какъвто и да е сценичен опит, той може да бъде компенсиран от изпълнители, които притежават хубави гласови данни и природен артистичен талант.

Други компоненти, свързани с певческата и артистична подготовка на хористите от детския оперен

хор, от съществено/важно значение, които трябва да се имат предвид от техния диригент:

- голям обем музика, която трябва да се запамети наизуст (свързана с хоровите епизоди - при самостоятелното представяне на детския хор, или в комбинация с формации на смесения хор, при оркестрови моменти с участието на децата, между реплики на различни солисти с тях и др. сценични ситуации);

- специфика на хоровите встъпления в различни артистични комбинации със солисти и смесен хор (когато липсва достатъчно време за запяване, при бързо или променливо темпо, при смяна на тоналности, когато се получава разнородна звучност между пеещите състави и др.);

- сложни метроритмични и темпови промени в партитурата, които изискват специално внимание и предварителна подготвеност от хористите. Тези фрагменти се изработват в предварителна репетиционна дейност с хоровия диригент, а оперният диригент коригира тези моменти при общите репетиции;

- взимането на тон в определени и различни по сложност моменти (точното му осъществяване). При оркестровите моменти вниманието следва да бъде насочено към съответния инструмент, който изпълнява търсения тон в най-близък по време музикален отрязък. В друг случай, точният тон може да се вземе от конкретна, предхождаща музикална фраза на определен солист, от звучността на пееща в същия момент друга хорова формация - женска, мъжка, смесена;

- да се осигури непрекъснат процес на репетиционна дейност, който би дал възможност на детския хор за звуков контрол в даден момент и при

определена музикална ситуация, когато се пее в едновременно развиващи се/протичащи/действащи мелодични линии.

„Тоска“

Пучини завършва работата си върху операта „Тоска” през 1899 г. и получава своя голям творчески шанс веднага да види сценичното ѝ осъществяване. Много рядко подобна ситуация е възможна, особено когато композиторите пишат за известни европейски оперни театри.

Съдържанието на операта е наситено с драматични конфликти, с контрастни сфери в музикално-сценичното действие. Музикалната основа е богата на фрагменти с лайтмотивно развитие, които придават определена характеристикност на главните персонажи. В либретото са заложили силни преживявания на героите, **ясно се откроява новият оригинален композиторски подход в развитието на неговото съдържание. Пучини развива музикалния материал върху сюжет от историко-героична тема, към каквато досега той не е прибегвал.**

Оперната творба се доближава по своето съдържание до веристичните опери, разгръща се с помощта на ярки, силно въздействащи театрални ефекти - грандиозна финална сцена още в края на първото действие. Тя е изпълнена не само от актьорския състав и всички хорови състави, участници в оперното действие, а в нея присъстват множество статисти и е решена с особено пишна сценография. В сценичното шествие, представено от човешко мнозинство (целият смесен хор), се включва и детският хор.

Звуковият проблем е заложен в активната четиригласна фактура, която не бива в нито един момент да се накърнява от активитета на движението в различни посоки по сцената. Тази многогласна хорова

фактура се поддържа изцяло от звука на смесения хор, дублиран по партии от децата. В случая, това осигурява чистия хармоничен баланс между хоровете и остава единствена задача за оперния диригент да не се загуби цвета на детския тембър в разгърнатото многогласие. **Композиторското решение за цялостното дублиране на всеки от гласовете, не се среща в други негови авторски опуси.**

Обичайно, представянето на детските хорове се свързва още с началните оперни фрагменти. Така се осигурява реална асоциация с живота на всяко общество и в различно време. Когато настъпват драматични събития, или се разгръщат индивидуални взаимоотношения между главните герои, едва ли в това сценично развитие може да се намери място за присъствие на детски хорове. **Отделни детски персонажи участват във фрагменти, свързани с психологическа драма, но главно като солисти и, все пак, с не толкова дълготрайно присъствие** (в „Борис Годунов“, „Мадам Бъттерфлай“, „Норма“ и др. опери).

Участието на детския хор в операта е концентрирано в рамките на първо действие като е с очертана разнородност на различните проявления по време на сценичното развитие. Прави впечатление, че в партитурата авторът представя хоровата фактура на три петолиния. Когато в състава участват вече и мутирала момчешки гласове, принципът в изписването е както при смесен хор - с един мъжки глас, представен като тенор (на сол ключ), който обединява високите и ниски гласове. Този вид партитурно изписване е характерен за определени образци от хоровата музика за детски-младежки състави. В различни случаи партията на момчетата се изписва на третото петолиние на басов ключ.

В сцената с Клисаря, появяването на детския хор предлага по-различна (ритмична) проблематика, която се свързва с определена асоциативност, но тя е само

привидна в ясната акцентираност на музикалното движение. Създава се впечатление, че ритмиката е почти идентична с маршировка, което е съвършено привидно и единствено се определя именно от формално действащата непрекъсната акцентност. Тя се получава от неперiodично променящите се тактови размери $9/8$ - $6/8$, понякога в комбинация с $2/4$ и $3/4$. Този фрагмент е обширен и неговият обем е от 59 различни такта в тяхното комбиниране. **Нечетният брой на тактовете в различните фрази, и общо в хоровия епизод, не се отчита от съзнанието като несиметрично развитие.**

През цялото време слушателят има усещане за движение в квадратна структура, породено от изместването на силните метрични времена в тези тактове. Краят на този фрагмент директно се прекъсва от новото темпо *Andante sostenuto* - в определения нов размер на музикалното движение $3/4$.

Неговото начало е в унисон, както при повече от предишните му встъпления в оперния спектакъл. Този различен подход на композитора към музикалната линия във вокалната партия на детския хор, **значително облекчава/разтоварва/успокоява музикалния слух и предразполага към по-спокойна предварителна музикална нагласа преди запяването на поредния фрагмент.** Хоровата фактура съдържа от унисонно до тригласно провеждане на музикалния материал, което определя и максималния брой на гласовете. Следващите две части на пример N 28 в дисертацията, нагледно представят преминаването от двуглас към триглас. Тези движения изискват стабилизирането им в предварителната репетиционна дейност. В тригласния фрагмент се появява и една допълнителна трудност - първият глас се качва фактурно до b_2 , - тон, който определя почти

максималната гласова височина за сопрана в детския хор. Неговото изпяване изисква сериозни гласови възможности/качества от цялата сопранова партия и не може да бъде поверено само на 1-2 солистични гласа.

В разпяването на хора преди спектакъла, диригентът трябва да отработи със сопрановата партия височинното развитие на тяхната мелодична линия, и по този начин да гарантира успешното изпяване на тази трудност в най-широкия амбитус на гласа. Финалът на първо действие е практически края на участието на детския хор в разглеждания оперен спектакъл.

Между двата дяла на хоровото пеене се вписва един междинен дял, изпълняван едновременно от смесения и детския хор, който се възприема като **фрагмент *quasi recitativo***. Естествена трудност е ритмичното декламирање на латинския текст, който трябва да бъде поднесен едновременно в точното темпо и с ясна артикулация.

Често в спектакъл на „Тоска“ се наблюдава различна интерпретация/подход на действащите хорови състави към този специфичен момент. Когато всички негови организиращи компоненти са добре изпълнени, финалът на оперния спектакъл придобива най-добрия си вид и значимост в драматургичната структура на цялата опера.

Общи изводи от участието на детския хор в операта „Тоска“

Участието на детския хор в оперния спектакъл е с **разнороден характер и третира новата разновидност на състава, който се представя като младежка смесена формация. Тази нова визия е отразена от композитора в авторската партитура, в която детското многогласие е представено в самостоятелно тригласно линейно развитие.**

Други компоненти, които се свързват с певческата и артистична подготовка на хористите от детския оперен хор, и имат съществено/важно значение в предварителната подготовка на състава, могат да бъдат представени и обединени в различни направления и трябва да се имат предвид от техния диригент:

- във финалната част на действието, детският хор пее в триглас, дублиран изцяло в трите партии на смесения хор. Многогласът трябва да бъде добре заучен в репетиционната дейност. На сцената вниманието е насочено изключително към постигне на единна звучност и тембър между хоровите формации;

- при смяната на тоналности, вниманието на хористите трябва изцяло да се насочи към встъпителния тон. Интервалът, сключен между мелодичната линия на солиста и встъплението се отработва в предварителна дейност, независимо че встъпленията се осигуряват от унисонно изложение;

- в партитурата са налице определени музикални фрагменти, в които ритмиката периодично се променя, както и пулсацията в тактовете - осминовото движение преминава в триолово и обратно. В подобни моменти водещо значение придобива мелодичната линия. Тя дава най-точната информация за връзка с непрекъснатостта на ритмичната пулсация, изразявана чрез различните следващи се тактови размери;

- местата с пределно високи тонове в линията на сопрана трябва да се имат предвид при разпяването и тяхната звучност да се гарантира от максимален брой пеещи хористи;

- фрагментът *quasi recitativo* се изработва в самостоятелна репетиция, за да се постигне неговото точно ритмизиране, съчетано с добрата артикулация

на латинския език. При общото изпълнение заедно със смесения хор, звуковата емисия трябва да получи комплексно звучене.

„Турандот“

Операта „Турандот“ (1921-1924 г.) е последната творба, която маркира края на творческия и жизнен път на големия оперен композитор Джакомо Пучини, чието име се приема за символ, определящ италианската оперна култура и сценично творчество. Приказката на Карло Гоци, създадена през XVIII век, въвежда в спецификата на либретното развитие на оперното действие. За съжаление, Пучини оставя своята опера незавършена. Заключителните сцени по неговите авторски скици са дописани от композитора Франко Алфано - негов братовчед и ученик. Приказният свят в операта „Турандот“ е пресъздаден с особено отношение и потапя слушателя в един фантастичен свят - пълен с различни човешки емоции, с фрагменти, наситени със светъл хумор, с духовно възвисяване и божествена чистота. В този смисъл, широкият обхват на емоции и чувства до голяма степен отличава тази опера от други негови сценични творби които се разгръщат в по-камерна среда и носят особените черти на неговата музикална лирика.

Тази опера съчетава в себе си различни жанрови елементи: прочувствена/проникновена лирика, героика, трагедийност. В сложните, широко разгърнати и бляскави солови партии, във величествените и импозантни хорови епизоди сякаш с възраждат познатите традиции от някогашната сериозна опера, наричана опера-серия. Композиторът определя своята опера като лирична драма. В нейното развитие **възлага на детските гласове възможно най-тежката художествена задача - да разгръщат изящството на неговото мелодично**

мислене, чрез променливата графика на движение на развитието на нотното съдържание.

В спецификата на хармоничния език отбелязваме действени елементи в изграждането на музикалния вертикал, които сякаш ни потапят в един различен и причудлив свят, асоцииращ със света на далечната китайска екзотичност. В отделни моменти, подреждането във вертикал на звучащите групи инструменти в оркестрацията сякаш се вписва в познати образци от китайската писмена култура.

Характерното за оригиналната китайска музика движение и развитието на мелодизма, намира майсторското си въплъщение в изключителната субстанция, заложена в арии, хорова линия и перлено изчистена оркестрова тъкан. Музикалният език на Пучини сякаш олицетворява автора като художник, който като творец от изтока рисува с характерните бои и фини четки, с които авторите от този свят са създавали своето визуално творчество от дълбока древност до днес.

Детският хоров апарат е разтоварен до крайност от индивидуални хармонични задачи в хоровата партитура. И в двата хорова епизода, задачите му са изцяло солистични. Липсват трудности, свързани със сложни встъпления, с метроритмични или темпови промени, с пределни височини или движения от едногласно към многогласно пеене и друга обичайна проблематика, отбелязвана в оперното му творчество.

Текстовата основа в партията на детският хор създава впечатление за появата на Духа на съзнанието/мъдростта в репликите на състава. Детската чистота е сякаш слънчева светлина, която озарява света и внася усещане за природна хармония.

Първата поява на детския хор е още в същинското

начало на оперния спектакъл, непосредствено след значително увеличението смесен хоров състав. Ориентир за встъплението е многократното повторение на думите “Pu - Tin - Paо” (имитация на звучност, произтичаща от ударите по китаски гонг). Малките певци отброяват прозвучаването ѝ седем пъти и встъпват в своята вокална партия на нейното осмо повторение - директно върху последната сричка “Paо”. Интервалът на встъпление е г.3 нагоре от високия тон в тенора и сопрана. Мелодичната линия на децата е изградена в стила на китайската вокална музика - кратки фрагменти, съчетани с вариантни движения в една спокойна теситура.

Мелодичното развитие на вокалната линия, изпълнявана от детския хор, се съпровожда от ясно изразена четиригласна акордика в смесения хор. Движението в многогласа многократно се представя с изпреварващ басов тон, който променя последованието от акордови функции.

Синкопираното движение се поддържа и в оркестровия съпровод. Акордиката се представя в пеене със затворена уста. Това още повече изяснява функционалното съотношение между мелодия (деца) и хармония (см. хор) в този епизод. Изработването на словесната артикулация е от особено значение, защото много думи завършват на съгласна буква в своя край: „lest”, „mar”, „dal” „sospirar”. Вниманието трябва да се насочи и към типичните за италианския език звукови съчетания от двойни съгласни: „mille”, „principessa”, „tutto”. Изисква се особено внимание при произнасяне на думите, в които ударението на гласните е в техния край: „fiorira’”, „canto’ ”, „rifiori’”, „sgelo’” и „splendera’”. Поставянето на тези ударения и тяхната отчетливост е изключителен проблем, защото съществува реална опасност от акцентирането на тези думи. Това би било в противовес на разгръщането на

мелодиката в шрих легато и непрекъснатостта на тази линия, както е указана в авторската партитура.

В мелодичното движение се открояват и разработват т. нар. звукови редове, заимствани от китайската традиция, състоящи се от седем тона - скалите рицу и рюе в музикалния стил гахаку, или от пет тона - в музиката за сямисен или кото, или изградени върху три опорни ноти - както е в музиката на театъра Но. Звуковите редове на източната музика са построени върху различни от европейските редове интервали, което лежи в основата на характерното източно звучене.

Във второ действие на операта, непосредствено преди голямата ария на Турандот, е последният хоров фрагмент за детската формация. Времето за подготовка преди встъплението осигурява спокойствие и възможност за предварителна концентрация на певците. Ориентирът за предстоящото запяване е края на текстовата фраза на Мандарина „scure la superba testa”. След него следват шест такта, които са времето за подготовка на детския хор. В първите три от тях зазвучава ярка низходяща линия, проведена трикратно от цигулки и валдхорни, която завършва с модулотивен момент в следващите три такта и подготвя доминантовия акорд на встъпващата тоналност - D dur, с нейния септимов тон (g) във високия оркестров глас. Това облекчава встъплението в началния тон *fis* на детския хор. Ще следва и промяната на тактовия размер от 2/4 в 4/4.

Второто триактие изцяло е представено в половини ноти. Смесеният хор дублира със затворена уста мелодичното движение на детския хор. Този фрагмент е на вниманието на режисьора на спектакъла, който в определени случаи взема решение да бъде изпълнен само от детския хор.

Интересно е, че и в двете появявания на детския хор - в първо и второ действие, Пучини предприема рязка

промяна на тоналността и на размера на музикалното движение. Вероятно това му дава възможност за подчертаване на промяната в тембъра, едновременно с активирането или дезактивирането на бързината на движението.

Общи изводи от участието на детския хор в операта „Турандот“

Участието на детския хор в този оперен спектакъл позволява в състава да вземат участие и най-малките певци. Условията, които маркират тази възможност, са едногласната линия на детския хор и удобството да слушат хармоничната опора, която е поверена на смесения певчески състав. Този факт не може да се обвързва само с тези компоненти, защото е налице сложност в интерваликата на развитието на мелодичната линия. Всъщност, има разтоварване на фактурата от дадени компоненти и натоварването и с не толкова често срещана интервалова проблематика в линейното движение и развитие на детската партия. Въстъпленията са хармонично облекчени и е предвидено време за тях. Други компоненти, които се свързват с певческата и артистична подготовка на хористите от детския оперен хор:

- задължително обучение за получаване на качествена звукова/темброва емисия при съпоставянето на пеене с отворена уста (деца) срещу пеене със затворена уста (смесен хор) и да се осигури конкретно репетиционно време със смесения хор;

- репетиционната дейност следва да третира характеристичните моменти за източната песенност - кратки фрази, вариационни провеждания на мелодиката, както и специфична интервалова последователност в предварителното обучение;

- всички моменти, свързани с промяната на то-

налност и тактов размер, могат да се отработят предварително и в повече варианти, което ще даде възможност за придобиване на артистична и певческа свобода за хористите;

- при унисонното изложение на гласовете в хоровата партитура, превес трябва да се отдава на детския тембър, за да не се активира ненужно тяхната динамика при едновременното пеене със смесения хор; визуалната ориентация на певците от детския хор е сериозно нарушена/затруднена от факта, че се пее с маски през целия спектакъл. Ситуацията изисква ясна координация на основни движения; особено внимание към придвижването по сцената, когато децата ще навлезнат, носейки своите кукли. То се осъществява в полуклек, което може естествено да предизвика задъхване в ущърб на следващия певчески фрагмент;

- при играта с куклите, още повече може да се наруши връзката между певците и оперния диригент. Тези сцени изискват време за предварително отиграване на ситуацияите;

- изработването на артикулациата е най-продължителната предсценична дейност. В резултат на специални упражнения, тази проблематика следва да бъде максимално облекчена и фиксирана към работа със съгласни в края на думите, активно произнасянена двойните съгласни, внимание към акцентните времена в думите и в моменти, когато се получава комбинация от тези детайли.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дисертационният труд „Детското певческо изпълнителско изкуство в оперния репертоар” представя първото по рода си научно изследване в направлението на тази редовна, обичайна, традиционна и, в същото време, специфична музикална практика. В него са представени и обстойно анализирани основни дейности, свързани с хоровото изкуство и сценична концертна дейност, разглежда теоретични и научни постановки, разпознаваеми от вокалната практика при работа с деца.

Настоящата разработка дава различни възможности за преосмисляне на методиката на детското вокално обучение, която нараства в съвременната реалност. Дисертационното изследване осъществява директна връзка с по-различните, и определено специфични изисквания на музикално-сценичната практика. Научният анализ на хоровата проблематика изяснява съществени въпроси, които поставят нови изпълнителски задачи за реализиране пред детското хорово пеене.

Изводите от изследователската работа и систематизираното пояснение на информация, непубликувана досега в български научни издания и музикална литература, дават възможност да се проникне в нови сфери на изследване, прилагане и пропагандиране на детското хорово оперно пеене. Те не са задължителни в редовната хорова практика, но ако един творчески колектив бъде поканен за участие в оперни спектакли, методиката на всички дейности има вече по-различни цели.

Нарастването на обема от знания, които в процеса на овладяването им получава съвременния детски оперен хоров изпълнител, има сериозен позитивен ефект в неговото музикално развитие и несъмнено ще рефлектира

положително върху изграждането на личността му в сценичните изяви.

Приноси на дисертационния труд

1. За първи път се прави научно изследване за участието на детски хор в оперни спектакли и се разглеждат специфични характеристики на хоровото пеене.
2. За първи път се предлагат творчески подходи, включващи вокалния процес от изработване до сценично представяне на оперна хорова партитура.
3. За първи път се коментира влиянието и отражението на неспецифичните сценични дейности върху детското хорово пеене: театрално присъствие, пантомима, говорна артикулация, работа с костюми и реквизит, сценично движение и др. компоненти на оперния спектакъл.
4. За първи път се разглежда цялостният процес пеене - актьорско майсторство - партньорство с професионални участници в оперен екип.
5. За първи път се прави обзор на художествено-изпълнителската подготовка и сценична проблематика на детските хорови състави при изпълнение на 3 опери от Пучини.

Списък на публикациите във връзка с дисертационния труд

1. Радева-Лазарова, Т. (2021) *Изграждане на основни и специфични изпълнителски качества в детското хорово пеене*. (Под печат в издателство УИ „Н. Рилски” в Сборник „Култура, медии, културен туризъм - 4”)
2. Radeva-Lazarova, T. (2022) *Breathing as a quality function of children choral singing (Дишането като качествена функция на детското хорово пеене)*. В: International journal Knowledge; Institute of Knowledge Management, 2022, Vol. 51.2, p. 361-365. ISSN 2545-4439 (Print) ISSN 1857-923X (Online).
3. Радева-Лазарова, Т. (2022) *Развитие на музикален слух, музикална памет и метроритмично чувство като част от обучението в детски оперен хоров състав*. В: сб. Пролетни научни четения. Пловдив: изд. АМТНН, 2022, стр. 104-114. ISSN 1314 – 7005
Proletni cheteniq 2022.pdf (artacademyplovdiv.com)

Участие в проекти

Детски мюзикъл *„Приказка за водата“*. Номер в информационния регистър на културните организации в МК: 172 (1863) 18.06.2020 г.

Разпространение и популяризиране на мюзикъла *„Приказка за водата“*

Входящ номер: VRKI2022-56

Допълнителна концертна дейност

Солистка на вокален цикъл *„Зимни импресии“* в 3 авторски концерта на композитора Филип Павлов: 09.06.2019 г. гр. Бургас - Зала Областна управа; 10.10.2019 г. - гр. София, з. „Проф. Панчо Владигеров“, НМА; 20.10.2019 г. - Радио Благоевград - Студио 1.

Солистка на Мотет *„Exsultate, jubilate“* Моцарт в концерт *„Магията на музиката“*, пещерата *„Леденика“*, гр. Враца - 06.09.2019 г.

Участия с ръководения от мен детския хор към Софийската опера и балет в 2 спектакъла на операта *„Кармен“* (Ж. Бизе) - 07.06.2019 г.; 08.06.2019 г.

Участие с детския хор в операта *„Турандот“* (Дж. Пучини) на 21.07.2019 г.

Участие с детския хор в Националната опера в 2 спектакъла: *„Кармен“* - 01.10.2019 г.; *„Турандот“* - 15.12.2019 г.

Солистка в ролята на Лисицата в 2 спектакъла на мюзикъла за деца *„Двеста хитринки“* от композитора Николай Димитров: 07.10.2019 г. - гр. Горна Оряховица, 08.10.2019 г. - гр. Свищов.

Участие с детския хор в Националната опера в 6 спектакъла на балета *„Лешникотрошачката“* (П.И. Чайковски): 19.12.2019 г.; 20.12.2020 г.; 21.12.2020 г. 22.12.2020 г. 04.01.2020 г.; 05.01.2020 г.

Участие с детския хор в Националната опера в операта „Турандот” - 21.02.2020 г.

Солистка в 2 спектакъла на музикъла за деца „Двеста хитринки” от композитора Николай Димитров: 10.02.2020 г. - гр. Козлодуй.

Участие с детския хор в Националната опера в **3 спектакъла:** „Тоска” (Пучини) - 11.07.2020 г.; „Атила” (Верди) на 15.07.2020 г.; „Кармен“ (Бизе) - 19.07.2020 г.

Солистка на „Stabat Mater” Перголези в концерт със Симфониета Враца, пещерата „Леденика” - 29.08.2020 г.

Солистка в музикъла за деца „Двеста хитринки” от композитора Николай Димитров: гр. Казанлък - 10.09.2020

Солистка в ролите на Ариела и Дела в премиера на оперния триптих „Парадокси” от композитора Парашкев Хаджиев, Камерна опера Благоевград - 30.09.2020 г.

Солистка на вокалната творба „Диви коне” от композитора Филип Павлов в **концерта „Класика и съвременност”**, СБК - 01.10.2020 г.

Участие с детския хор в Националната опера в операта „Кармен” - 11.10.2020 г.

Солистка във Втори фестивал на камерната опера - гр. София в „200 хитринки” от композитора Николай Димитров - 18.10.2020 г.

Солистка в ролята на Ариела във Втори фестивал на камерната опера - София в операта „Развод” на композитора Парашкев Хаджиев - 18.10.2020 г.

Солистка в ролята на Горската магьостница в премиерата на „Приказка за водата” от композитора Венцислав Мицов, ОКИ „Средец”, София - 26.10.2020 г.

Участие с детския хор в Националната опера в **2 спектакъла:** „Тоска” - 25.02.2021г.; „Кармен” - 28.02.2021г.

Участие с детския хор в Националната опера в **2 спектакъла:** „Кармен” - 02.04.2021г.; „Атила” - 08.04.2021г.

Участия с детския хор в Националната опера в мюзикъла „Баща ми бояджията“ от Петър Ступел и Константин Андреев в **6 спектакъла**: 08.05.2021; 09.05.2021; 10.05.2021; 18.05.2021; 19.05.2021; 01.06.2021г.

Солистка на „Tu virginum corona“ Моцарт в концерт със Симфониета Враца, пещерата „Леденика“ -10.07.2021г.

Солистка в мюзикъла „Двеста хитринки“ от композитора Николай Димитров в гр. Мизия - 22.08.2021г.

Участие с детския хор в операта „Кармен“ - 22.08.2021г.

Участие с детския хор в Националната опера в **3 спектакъла** на балета „Лешникотрошачката“ - 18.12.2021г.; 21.12.2021г.; 23.12.2021г.;

Участие с детския хор в Традиционен новогодишен концерт, 3 представления - 29.12.2021г.; 30.12.2021г.; 31.12.2021г.

Участие с детския хор в Националната опера в **3 спектакъла** на балета „Лешникотрошачката“- 14.01.2022 г.; 15.01.2022 г.; 16.01.2022 г.

Участие с детския хор в Националната опера в „Кармен“- 23.01.2022 г.

Солистка в звукозапис на филмова музика на композитора Джонатън Шейнс в „Доли медия студио“ - 26.01.2022 г.

Солистка в концерт в СУ „Св. Климент Охридски“ с „Хашкивейню“ на композитора Джонатън Шеймс на 27.01.2022 г.

Участие с детския хор в Националната опера в „Кармен“- - 05.02.2022 г.

Солистка на Концерт с оперни арии от композиторите Дж. Пучини и Парашкев Хаджиев в концерт със Симфониета Враца - 17.03.2022 г.

Солистка в звукозаписи на филмова музика на композитора Андре Карвалхо в „Доли медия студио“ за European Academy of Fine Arts - 02.04.2022 г. 03.04.2022 г.

Солистка в звукозаписи на филмова музика на композитора Франческо Марцола в „Звукозаписно студио 44 мюзик“ за European Academy of Fine Arts - 17.04.2022 г.

Солистка на мюзикъла „200 хитринки“ в 4 спектакъла със Симфониета Враца: 17.05.2022; 30.05.2022; 01.06.2022; 05.06.2022 г.

Участие с детския хор в Националната опера в „Турандот“ - 12.06.2022 г.

Солистка в 2 концерта на фондация „Арденца“ в гр. София: „110 години Парашкев Хаджиев“ - 26.06.2022 г.; „Концерт Класика“ - 03.07.2022 г.

Солистка в звукозаписи на филмова музика на композиторката Джесика Елис в „Доли медия студио“ и Първо студио на БНР за European Academy of Fine Arts: 09.07.2022; 10.07.2022; 06.08.2022 г.

Солистка в арии и дуети от композиторите А. Вивалди, Дж. Б. Перголези и Й. С. Бах **в 3 концерта „Вивалди Завинаги“** със Симфониета Враца, диригент Максим Ешкенази на: 17.07.2022; 14.08.2022; 18.09.2022 г.

Солистка в юбилейния концерт в НМ „Земята и хората“ - „110 години Парашкев Хаджиев“: 05.11. 2022 г.

Участия с детския хор в Националната опера в мюзикъла „Баща ми бояджията“ от Петър Ступел и Константин Андреев **в 5 спектакъла:** 10.12.2022; 11.12.2022; 13.12.2022; 14.12.2022; 17.12.2022 г.

Солистка на „Бяла Коледа“ (коледен концерт) с популярни коледни песни от Шуберт, Качини и Гуно **в 4 концерта на Васил Петров със Симфониета Враца:** 14.12.2022; 15.12.2022; 16. 12.2022; 19.12.2022 г.

Участие с детския хор в Националната опера в 4 спектакъла на балета „Лешникотрошачката“ - 21.12.2022; 22.12.2022; 23.12.2022 г. и на 10.01.2023 г.

Участие с детския хор в Националната опера в мюзикъла „Баща ми бояджията“ от Петър Ступел и Константин Андреев **в 2 спектакъла:** 14.01.2023 г. и 21.01.2023 г.

**SOUTHWESTERN UNIVERSITY
"NEOPHYT RILSKY"
FACULTY OF ARTS
DEPARTMENT OF MUSIC**



Tanya Georgieva Radeva - Lazarova

**CHILDREN'S SINGING PERFORMANCE
ART IN THE OPERA REPERTORY**

ABSTRACT

**of a dissertation for awarding the educational and
scientific degree "doctor",
scientific field 8. Arts,
professional direction 8.3. Musically
and Dance Arts, Ph.D
"Theory and Practice of Performing Arts"**

**Supervisor
prof. d.sc. Philip Pavlov**

Blagoevgrad, 2023

The dissertation was discussed and proposed for public defense at a meeting of the Department of "Music" at 14.03.2023. It was approved by the Faculty Council at 11.04.2023.

The study consists of an introduction, three chapters, a conclusion, a bibliography and an appendix. The total volume is 149 pages, of which 130 are the main text. The dissertation includes 34 musical examples. The literature used is from 113 sources: 90 in Cyrillic, 23 in Latin.

The materials for the defense are available in the "Music" Department of the "N. Rilsky".

The public defense will take place on 09.05.2023 from 11 h. in room 114, study building 1.

Members of the scientific jury:

Reviewers - prof. d.sc. Yordan Goshev
prof. dr. Atanas Karafezliev

Opinions - prof. dr. Ivanka Vlaeva
prof. dr. Boryana Lambreva
prof. dr. Velislav Zaimov

CONTENTS

Introduction	5
---------------------------	---

FIRST CHAPTER. The voice and its staging as the basis of interpretive mastery

1.1 The role of breathing in children's development singing ability	7
1.2 Aspects of classical singing training, related to the physiology of the voice and its development sensory sense of self-control	8
1.3 Development of musical ear, musical memory and a metrorhythmic feel	9
1.4 Connection of verbality as phonetics and diction with musical articulation	12

SECOND CHAPTER. Characteristic features at work with a children's choir in opera performances

2.1. Preparation of singers for stage participation in various choir formations and as soloists	12
2.2. Retaining the trained singers of the children's ensemble in the event of ongoing and ongoing Mutation	13
2.3. Psychological appearance of choral work with children in the rehearsal period and during performances	14
2.4. Specificity of choral singing in stage presentation - a partnership on stage with soloists, a large choir, ballet and orchestra	17
2.5. Work with an opera conductor and director	17

CHAPTER THREE. Vocal, dramatic and scenic aspects in the operatic work of Puccini related to the interpretation of opera fragments for children's choir in the operas: “La boheme”, “Tosca”, “Turandot”	
3.1. Opera creativity in the age of Verismo. The artistic ideas of the time and their reflection in Puccini's work	18
3.2. Puccini's operas and his role in development of the Italian opera genre	19
3.3. The children's opera choirs in three stage works by Giacomo Puccini: "La boheme", "Tosca", "Turandot"	20
Conclusion	37
Dissertation Contributions	38
Publications	39

Introduction

The goals of the present research are to describe and systematize problems, tasks and requirements related to the training of children's choirs participating in opera performances. The creation of a children's choir specifically to serve opera performances is one specific goal. Its achievement requires organizational, conducting and musical activity, which has specific indicators. Choir participants must have quality voices, a clear musical gift, a positive attitude and interest in the performing arts, strong artistic qualities, and last but not least - who can work with great intensity and discipline with professional musicians. The limited number of singers of different ages, the children's ensemble has to solve serious creative tasks - often quite different from choral singing, related to theatrical presence, with diverse movements on stage, work with costumes and make-up, etc. components of stage performances.

The rehearsal process is completely different from the usual one and is realized in multidirectional and heterogeneous forms. It is often longer than the usual time for choral training and directly affects the creation of a professional connection with the soloists, with the orchestra, with the professional mixed choral formation. These contacts and creative processes are managed by the opera conductor and the director.

This scientific development is necessary because of the lack of published Bulgarian scientific research and information in this direction, as well as the extremely small volume of leading literature with a similar focus. There are no unified concepts for the preparation and activities of children's choirs that take part in opera performances. The dissertation work is directly related to my conducting activity as head of various

choirs and to my work as a vocal pedagogue with children with targeted preparation for participation in opera performances. The three chapters of the study present different data, observations, new directions in pedagogical work, activities and analyses. In the last chapter, 3 works by the composer Giacomo Puccini are examined, which offer diverse choral issues in an analytical aspect. In the Appendice, stars of the Bulgarian opera art express specialized opinions in 6 interviews. These personalities began their development from choral work and reached their world recognition on the opera stage.

FIRST CHAPTER

The voice and its staging as a basis of interpretive mastery

1.1 The role of breathing in the development of singing abilities

1.2 Aspects of classical singing training related to the physiology of the voice and the development of a sensory sense of self-control

1.3 Development of musical ear, musical memory and metrorhythmic feeling

1.4 Connection of verballity such as phonetics and diction to musical articulation

The purpose of the First Chapter is to present the main issues related to teaching singing to children of all school ages. The singers' stay in the choir is of different duration and depends on the onset of puberty or the changes resulting from its development and long-term effect. Singers are trained individually and in groups/choirs. Through choral singing, useful habits and rhythmicity of the artistic practice are built. Due to the thematic orientation of the doctoral studies, the analysis will cover only essential pedagogical aspects that are

an integral part of the development of classical singing mastery.

1.1 The role of breathing in the development of singing abilities. Aspects of schooling

In his book "On the Art of Singing" Richard Miller says that the young singer needs certain knowledge related to human anatomy, which will enable him to realize the specifics of natural physiology. He must have an idea of all the organs related to the breathing process. But this process also includes vocal hygiene: regular and full sleep, vocal rest, appropriate clothing, limiting the use of carbonated and cold drinks and types of nuts that can damage the vocal cords. The singer must acquire certain concepts that will help him to realize individual self-control: ways of inhaling and exhaling, singing posture, aerobic capacity, etc. I deliberately do not stop at a detailed examination of breathing processes, because they are the subject of every methodology related to singing training. Mastering the art of breathing enables awareness of the role of breath control. It is of primary importance for creative development and quality presentation of the singing voice. Its incorrect use is expressed most often in: false singing; sung tones are voiceless/dry/untimbric; the musical phrase breaks off (due to the additional need for breathing); feeling of voice fatigue.

The feeling of singing with the entire volume/weight of air directed directly into the chest is a feeling of breath support. In Italy it is called *apoggio*. Its construction guarantees the correct and long-term use of the voice apparatus and storage. When the breathing is correct and can now be controlled, the singer's task is to achieve the artistic interpretation in his performance.

During my joint activity with Academician Hristo Nedyalkov and the Children's Choir of the BNR, I noticed that his attention is mainly directed towards achieving a different interpretation of the music, related to: diverse and detailed

sound nuances; specific phrasing in the construction of the melodic line; characteristic emotionality with a certain linear development of the voices; compliance with harmonic sonorities; control over the dramatic construction of each fragment of the development of the composition, etc.

1.2 Aspects of classical singing training related to the physiology of the voice and the development of a sensory sense of self-control

The art of singing is a complex artistic and creative activity that cannot be realized without active and long-term training in singing. At the very beginning, the training raises many questions related to the correct staging. The student must quickly develop in himself sensations and ideas about the formation of sound in the vocal apparatus. He must have clearly set goals related to the stages of his vocal development and reaching the application of self-control when singing. The way of learning is essentially a very delicate point, because it depends equally on him and on the teacher. The contractor must at all times have solid arguments about how and in what way he achieves the specific task.

An important aspect in the training of classical singing is the early determination of voice data and their classification, according to the types of voices in choral practice. In the beginning, the differences between high and low voices are significantly more difficult to establish than after some training period. In the process of individual voice development, changes are often observed that are associated with its new sound emission - strength and timbre, or pitch change.

An essential and important element in the initial sound extraction is the so-called "attack" of the tone. A serious error encountered in training is to attack the tone from either the chest or the throat. A distinction must be made between opening the mouth and opening the throat.

The formation of the vocal technique is related to various types of singing techniques, the development of dynamic nuances, maintaining the timbre beauty of the sound, etc. components. We often equate beautiful singing with the term *mezza voce*. In order to obtain a plastic/soft tone in the head position, it must be supported with the necessary amount of air through diaphragmatic breathing.

There are types of misplaced voices that could not be connected to the claim of artistic performance. We know from educators problematic voices, called/named as: white voice; guttural voice; nasal voice; bleating voice. Their characteristics are the object of consideration in the dissertation.

1.3 Development of musical ear, musical memory and metrorhythmic feeling

Working with a children's choir in an opera is a specific process. It also includes the type of training that affects the main parameters for the general musical development of each chorister: musical hearing, musical memory and metrorhythmic feeling. But when the little performer becomes part of the children's stage choir, the conductor's attention is already directed to the profiling of the main singing components, combined with the specifics of artistic presence. These are a whole complex of new creative tasks, the ultimate goal of which is the performance of the choral episodes in the opera performance in the unusual environment of the wide stage space.

Musical ear

Every child has a unique hearing that can be trained and improved. Three of its types are clearly distinguishable, which are of real importance in singing: melodic, dynamic and timbre. Hearing has other characteristics - it can be defined as harmonic, as maintaining rhythmic pulsation, etc. The examples presented in the dissertation do not have the task of

exhausting the exercise activity that is carried out in the learning process, but rather have an indicative function.

Melodic hearing is considered the most developed. Through it, the connection with the natural giftedness for the reproduction of melodies, musical phrases, songs is most clearly felt. Their diverse musical content underlies the intuitive human interest in singing. After mastering the sonorities of all the intervals, in the later stage of learning one can move to a greater distance between the tones in the intervals. When the melodic line is supported by the accordion, a favorable opportunity is created for the little singers to feel the logic in the harmonic sequences. Uncharacteristic melodic lines associated with large jumps with more semitone sequences, with an accumulation of chromatics in the phrases, are a certain difficulty. The volume of the length of the melody given for repetition must be well assessed.

The development of *dynamic hearing* is an important task in training. A beginning singer would hardly be able to recognize his voice in choral singing. His commitment to what others sing does not allow him to assess the power of his own singing. A useful exercise is the joint performance of lying chords in quiet dynamics, which can be enriched with crescendos and decrescendos in corresponding dynamics.

The development of *timbre hearing* is related to the different sound nuances that are achievable by the specific child's voice. Through it, coloring of the singing emission is obtained. When imitating a professional singer, similar sound characteristics can be achieved.

The development of *harmonic hearing* is one of the most difficult elements in choral work with children. Through various practical exercises presented in the basic material, its active development can be achieved.

Musical memory

The development of children's musical memory is directly related to the accumulation of diverse auditory experience, as a result of the passage of a significant song repertoire. The conductor Prof. Dr. Adriana Blagoeva shares in her dissertation: "The science of pedagogical psychology outlines two types of factors influencing memorization, respectively - of memory: internal or subjective - interest, motivation, willingness to learn, etc.; external or objective - type of learning material, degree of complexity, volume, content, teaching methodology, teacher's suggestions, etc. There are other important findings, such as the dependence on the type of material to remember, store and reproduce.

A large part of the exercises for the development of the musical ear also serve for the benefit of the development of the musical memory. But besides these there are also specific patterns for memorization: initial short melodic examples, followed by training in transposition, their gradual complexity and singing from memory.

Metrorhythmic feel

Metrorhythmic feeling (metrorhythmic sense) is one of the essential elements of musical hearing and a basic musical ability. It is a specific quality for perceiving, reproducing and reacting to tones of different durations, organized into strong and weak metrical pulsations. In the children's choir, it is necessary to work continuously on the development of the metrorhythmic feeling, because it is the foundation on which the choral performance is built. The repertoire should include works in which the melodic line offers different rhythmic groupings and sequences over certain patterns. It is recommended at the beginning to select examples that combine a complex melody with an elementary rhythm and vice versa - a simple melody with a complex rhythm. After mastering the different types of components, it is also possible to combining them. Another efficient approach is the auditory-imitative reproduction of short metrorhythmic sequences.

Metrorhythmic feeling should be developed through technical exercises and through musical material in different, closely related or contrasting tempos. This activity is practically permanent, because the difficulties in new musical compositions are constantly increasing.

1.4 Connection of verbality such as phonetics and diction to musical articulation

Good diction - or the art of pronouncing words correctly and clearly in any vocal work - is not always the focus of singers, teachers and choral conductors. Diction is the basis of quality artistic expression. If the singer does not present his text qualitatively, this seriously complicates the perception of the content of the particular work. When the work is in a foreign language, the perception of the textual libretto basis is even more important. Some educators believe that too clear and prominent pronunciation could negatively affect the quality of singing, which is an incorrect scientific concept.

Each of the three main languages - Italian, French and German - in which opera works are most often sung, has its own specific features of pronunciation. Language differences are presented partially/to the extent possible in the dissertation.

Children's choral singing in opera performances, which has passed through the various stages of training, is an important musical argument in the realization of the composer's ideas. It creates artistic suggestions that cannot be entrusted to musical toolkit.

SECOND CHAPTER

Characteristic features when working with a children's choir in opera performances

2.1. Preparation of singers for stage participation in various choir formations and as soloists

2.2. Retaining the trained singers of the children's ensemble in the event of ongoing and ongoing mutation

2.3. Psychological approaches in working with a children's choir in the rehearsal period and during performances

2.4. Specificity of choral singing in its stage presentation, partnership on stage with soloists, a large choir, ballet and orchestra

2.5. Work with an opera conductor and director

The training of young singers for their participation in the children's opera choir is entirely based on the methodology for mastering classical singing. The level of demands is determined by the goals of the future events for which the artistic composition is being prepared. Each opera performance also determines their specificity.

The singing participation in the operatic stage action differs from the traditional choral singing and will be the subject of a consistent and specific analysis in the development of the present chapter of the dissertation.

2.1. Preparation of singers for stage participation in various choir formations and as soloists

By the time young singers begin to sing on the opera stage, they should already have mastered certain technical difficulties that will enable them to overcome various trouble spots in the vocal score. A different practicum is being worked on, which covers their preparation for inclusion in smaller or larger choir formations. This is a problem area because singing in small groups is unusual for children's choral performance. The voices are still weak and lack timbres. Therefore, combinations are resorted to, in which performers with greater practice and with stronger voices are present. On the other hand, accumulating knowledge for joint work with the professional opera choir and soloists implies active musical development and purposeful training. The activity is entirely focused on the peculiar ideas laid down by the composer in the development of the specific operatic act.

The children are worked on to master the stage space artistically, to create motor synchrony with the other solo or group performers on the stage and to form a sense of the tempo of the performance. Before getting to a big stage, rehearsals are held on a smaller one to get used to the space that has been set. The position of each child must be very clearly remembered during his entire stay on the stage.

A specific part of the creative tasks are directly related to language skills, because the operas are performed in the original language. For the participation of the children's choir in them, it is good to get acquainted with the main content with the translated libretto.

Rehearsal work is also related to stage clothes and props. Before appearing on stage, the little singers familiarize themselves with their clothing, its function and style. This gives them the opportunity to judge which of his details to direct their attention to, so that their behavior corresponds to the desired aesthetics and fits in the best way into the stage picture.

It is good to show and rehearse different possible variants of reactions in unexpected situations: confusion about the direction of movement on the stage, detection of the technique when going down or changing scenery, confused *mise-en-scène*, etc. extreme situations.

The selection of child soloists is a significantly more complicated situation. Determining their number is a complex opinion of the directing and conducting team and must satisfy the planning and realization of artistic intentions. It is natural that when selecting the soloist, the greatest attention should be paid to his vocal qualities and artistic abilities. A serious factor in his choice is his appearance. In the case of individual soloists, the children have complex directing tasks to perform, closely approaching the work of a professional opera soloist.

2.2. Retaining the trained singers of the children's ensemble in the event of ongoing and ongoing mutation

A child's voice is a fine instrument, the structure and quality of which depends on the child's gender, age, physical and mental condition. The development of children's and adolescent voices is conditionally periodized into four stages: preschool period, pre-mutation period, mutation period and post-mutation period. All periods and their issues are widely represented in the scientific research. The mutation period/mutation in each of the little choristers occurs at a different time. Duration is also strictly individual and cannot be precisely determined. This process is complex from a psychophysiological and biological point of view.

In the mutation period, the application of an individual approach is absolutely mandatory. If possible, continuous monitoring of the development of the mutation during rehearsals. It is good, however, that during this time the vocal work does not stop. Practicing/achieving proper singing breath and muscle support helps this physiological process run smoothly. It is often necessary to change a voice to a lower voice in order to avoid unnecessary strain on the vocal cords - e.g. a child from first *soprano* to move into first or second *alto* until his mutation is complete.

2.3. Psychological approaches in working with a children's choir in the rehearsal period and during performances

The work of the conductor in the children's opera choir is not an easy artistic, organizational and educational task. He must simultaneously combine his conducting tasks with the organization of all artistic and creative events, he must be a skilled psychologist, create friendships with children, and at the same time have his role as their educator. It is the conductor who understands the nature of the various situations created/happening during the opera performance. He must clarify and give an accurate explanation for the misunderstandings/inaccuracies noticed during the participation of the choir on the opera stage. His task is to

anticipate and prevent possible mistakes, to give correct solutions in case of such unexpected events during the stage performance.

It is necessary for the conductor to explain that each chorister has his job and duties to the composition, that none of them can be more important than the other. All are part of the whole, and if one changes something, the whole sound and its color can be affected. These individual tasks/responsibilities build choristers personal discipline and a sense of responsibility. Before the performances, there is usually a period of about one or two weeks in which there is intense singing, and in most cases every day. In this situation, the voice of the children is crucified, beautiful and mobile, and the only thing they need is a slight warming and movement of the vocal apparatus.

Another feature that presents a serious psychological problem is controlling the fear that can be induced in the participants by people during a performance. Some of the children, especially the younger ones, are stressed by the large dimensions of the opera house and the stage, as well as by the imposing sets. In order to avoid such an unprovoked situation, one of the previous days I make a informative tour of the hall and the stage.

An important detail during a performance is security. Children feel safe on stage when they have some visual contact with their supervisor. A mandatory condition for the high-quality performance of the ensemble is that the conductor of the children's opera choir is inseparable from his graduates. This is usually the left side of the stage so that there is no obstruction for the assistant director who directs the performance from the right side of the stage. Visibility is of particular importance, in case of possible errors that may occur during a performance.

A number of activities must be considered before the performance begins: whether wigs will be needed, whether

hair will be done, how long it will take to put on the stage costumes, whether the children will need to be made up, etc. Each action must to be provided with the necessary time. judging how much is optimally needed given children's reactions.

2.4. Specificity of choral singing in its stage presentation, partnership on stage with soloists, a large choir, ballet and orchestra

The children's opera choir is a formation that is fundamentally different from any other choir. It works for the performance of specific musical tasks applicable only to the opera stage. His appearance is not of such a long duration compared to the program of a choir concert. The goal is different and to achieve it, it is necessary to carry out a number of additional diverse activities: *playing space; acting skills; partnership on stage with soloists; partnering on stage with a large choir; partnership on stage with ballet partnership with orchestra* (pp. 62-66 in dissertation).

2.5. Work with an opera conductor and director

The first meeting of the opera/orchestral conductor with the children's opera choir serves to clarify the structure of the entire part of the children's choir in the stage performance. The attention of the little singers is the process of development of the main characters, familiarization with the image of the main character and the culminating moment in his role, what is the ratio in the dramaturgy between solo episodes and ensembles. This is followed by specific work on the development of all musical phrases and their unification into a single and bright musical line. Dramaturgical moments in each individual number require to look for the corresponding vocal "color" and touch: light, dark, dramatic, lyrical, comic, tragic, more childish, more serious, aggressive, staccato, legato, markato, etc.

The first meeting with the director is familiar. This is a creative situation for clarifying what the overall concept of the

artistic team will be, how it will look in the theatrical-stage interpretation of the opera work. The rehearsal period with the director should be short and intense, which will enable active concentration of the child's thinking and faster memorization of the action of the picture.

The most important thing for the successful presentation of the children's opera choir in a performance is the connection between the singing children, the conductor, the director and the assistant directors.

CHAPTER THREE

Vocal, dramatic and stage aspects in Puccini's opera work, related to the interpretation of opera fragments for a children's choir in the operas: "La bohème", "Tosca", "Turandot"

3.1. Opera creativity in the age of Verismo. The artistic ideas of the time and their reflection in Puccini's work

3.2. Puccini's operas and his role in the development of the Italian opera genre

3.3. The children's opera choirs in three stage works by Giacomo Puccini: "Bohemia", "Tosca", "Turandot"

At the time in which Puccini worked and created his significant musical work, the characteristic/typical features of art in all its aspects were associated with the tendencies of naturalism and verism.

The stylistic features of this era undoubtedly had their deep influence and reflection in the approach of the composers to the personal musical language and musical-dramaturgical development in the opera genre. The tradition of the previous manifestations of children's choirs in opera performances is known from the time of classical opera works.

The musical and dramaturgical tasks assigned to them require other approaches, musical and tetral preparation and

represent a much more significant musical-singing commitment.

3.1. Opera creativity in the age of Verismo. The artistic ideas of the time and their reflection in Puccini's work

Verismo is a realistic artistic direction in Italian literature and art from the end of the XIX century (Italian - Verismo, word - vero, which means real/true). It arose under the influence of the international literary movement of naturalism - an artistic direction to which the work of the writer Emile Zola belongs. His followers of that time in French literature are a number of authors: Guy de Maupassant, Henrich Ibsen, Alphonse Daudet; and in Italian literature: Giovanni Verga, Domenico Ciampoli, Luigi Capuana, etc. In the field of psychologism, theists are actually far greater innovators than in the field of social content.

Verisma operas very often contain arias that can be sung alone. They fit into the overall dramatic development and their structure is variable, based on a text that does not usually follow a standard stanzaic format. The veristic opera style featured music that showed signs of more declamatory singing, as opposed to the traditional principles of elegant bel canto singing that preceded this era. Typical of veristic opera performers is a type of vocal technique *chiaroscuro* (from Italian *chiaro* - light and *scuro* - dark, a technique used to represent light and shadow, or so-called colors in singing), which many singers still use to this day .

Puccini chose the soprano and tenor voices as the main characters in his opera works and entrusted them with the arias and duets, assigning them the most poetic and intimate pages of his operas. The rest of the voices: mezzo-soprano, baritone and bass, he used mostly for secondary roles, and when he offered them central tasks (Scarpia, Gianni Schicchi, Michele) he wrote their parts sensitively closer to recitatives.

3.2. Puccini's operas and his role in the development of the Italian opera genre

With the names of Puccini (12 operas), Mahler, Debussy and Richard Strauss. relates the development of musical art at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. These great artists had a huge influence on the further development of music, and "their historical role is to create the connection between the 'old' and the 'new'."

If we refer to the words of the author, he emphasizes two important principles in his operatic aesthetics: an aspiration "to excite, amaze and touch"; steadfast composer's position-belief - "Despite everything and everyone - to create an opera of melodies". This aesthetic position proves Puccini's strong connection with the Italian musical-house tradition.

In a very short but active creative period (1892-1895), Puccini successively created his operas "La boheme" and "Tosca", and with the opera "Turandot" (1921-1924) he completed his creative journey. These operas are the subject of scientific research as a performance issue in stage work with children's choirs.

3.3. The children's opera choirs in three stage works by Giacomo Puccini: "Bohemia", "Tosca", "Turandot"

All three operas are distinguished by their large-scale musical and dramatic development. Active participation in them is assigned to the choral episodes presented by the mixed and children's choir. In "Bohemia" and "Tosca", their participation is associated with a higher degree and complexity of musical interpretation and there is a difficult singing problem. In "Turandot" the participation of the children's choir is textured and represented by unison singing. The orchestration is very dense, which creates a specific performance problem, and the leitmotiv technique is brought to the foreground.

The interest in Bulgaria for Puccini's works is great, and this can be seen from the premiere productions of the three operas in Sofia, realized very soon after their stage performance in Europe. Maestro Georgi Atanasov conducted

"La boheme" in 1922, and the direction was by N. D. Vekov. The conductor Yuriy Pomerantsev led the performance of "Tosca" in 1925, and the stage production was by Hr. Popov. Four years after the first stage realization of "Turandot" - 1926, the opera was presented by the guest conductor Herman Stange, and the director was again Hr. Popov.

“La boheme”

The opera "La boheme" (1893-1895) is a vivid example of Puccini's innovative approach to the dramatic development of the stage performance. The composer developed the basic principles of realistic opera: the power of aesthetic suggestion, deep psychology and an approach to imagery. The libretto is based on Henri Murger's novel *Scenes from the “Life of the Bohemians”*. An interesting fact is the performance of the opera in Vienna under the direction of Gustav Mahler.

Unlike most operas, where the children's chorus appears in the first act, in "Bohemia" it is distributed at the beginning and at the end of the second act. The choral score is considered one of the most complex in operatic literature. The difficulty is expressed in the fact that the children's choir is equally represented, on par with the soloists and the large choir. In separate fragments, the large ensemble divides it into a female and a male choir, which further complicates the musical development of the choral ensembles.

The process of reading, learning and memorizing the score requires serious creative time and active attention during stage rehearsals.

The second act begins with a great sound activity of certain orchestral groups - a seventeen bar introduction. The children's chorus begins at the same time as the male chorus on the outbeat, and the female chorus enters immediately on the first beat of the eighteenth bar. In the vigorous *Allegro focoso* tempo, it is particularly problematic to enter this aftertaste and join the female voices. This moment requires special rehearsal time. The situation is even more complicated for the children's

choir, because the rising tone enters on the last sixteenth note of the bar and must fit into the continuing scale-like passage of the orchestra without breaking the rapid movement of the melodic line.

The following introductions of the children's choir are placed between the disparate introductions of the female and male choir formations, and there is a rhythmic difficulty in realizing the full combination between the three formations. In the beginning, the tonal introduction is a problem. The correct tone should be taken from the gradual melodic movement of the orchestra in a descending direction. The opening tone for the children's choir in its second introduction should be taken from the first alto, which performs the requested tone in the preceding measure. Another problematic point is the singing from the right key in the third intro, which starts a little later. During this intervening time, the children's singing concentration must be maintained/not lost. The introduction is immediately after the female chorus - an imitation of the soprano's final phrase, the correct tone being given by the first soprano line in the previous bar.

Next comes the first joint moment between the main character Mimi and the children's choir. On her phrase "*Mi sta ben questa cuffietta rosa*", on the last syllable of the last word, the children's ensemble enters. In addition to the exact hitting at the required time, it is also necessary to direct the attention in order to obtain a clean d.3 interval between the two voices. Conductors prefer even a slight delay on the word the soloist sings to ensure a calm and precise entry for the children's voices. After Mimi and Rudolfo's duet, his last phrase "*Se fa senno il buon Dio voglio comprarti un vezzo assai piu bel*" is a clue that the introduction of the children's chorus follows, followed by the women's chorus. The phrase sung by Rudolpho must be memorized by the little singers, along with the melodic movement of the orchestra at that moment. After

the fifth bar is the exact place of the introduction. These bars can also be counted from them, but it is better if the singers are guided by the movement of the musical line in the fragment. The conductor should pay attention to the fact that three bars before the entrance of the chorus changes tonality and time. The flute movement in semitones logically reaches the starting tone of the children's choir, which is also a musical reference point. The laughter that the children must artistically demonstrate is not related to certain tones, but must be performed in the precisely indicated rhythmicity.

The next challenge is expressed in calls and intercessions between the children's, men's and women's choirs. This "entanglement" of the musical fabric is a challenge to diverse voices. The musical line runs through all three compositions in various combinations. The first landmark to stand out in the children's hearing for their starting tone will be taken from the tenors, whose melodic line will end with the sought tone. In this introduction, the children will be assisted by the basses in the male choir, with whom they sing in unison. Each of the voices is prepared for its introduction by a voice that sang before it, reaching the next sought tone. In the third consecutive entry of the children's choir in this musical fragment, the composition is divided into two voices, and the interval is built on the last tone of the tenors (e). In the general sonority, a third quarter chord should be obtained (in a mixed arrangement - des and f sound in the tenors, and g1 and b1 in the children). Participants in the fragment must keep in mind the four-note chord that together they form.

Puccini divided the composition of the children into two groups with the idea of obtaining an interaction between them, which we usually call "question - answer". In this episode, the author deliberately avoids vocal difficulties, given the division of the ensemble into heterogeneous groups by the number of children. Only here occurs a single call of a child soloist

between the fragments, which must be precisely planned. The piece requires special rehearsal exercises.

As the tempo change occurs (bar 270, *Alegro alla marca*), the choristers should begin to follow the part of the baritone Chaunard, which will guide them to pick up their pitch at the appropriate moment. Their tonal ear is put to the test given the change of the main key to F dur. They can hear their pitch from the baritone who is singing it one bar before them. But it is best for the children to be oriented in the sound of the new tonality. Thus, the main tone is easily achieved, especially since the lines of the singers are on the tonic and dominant tone of F dur.

The orchestral fortissimo that begins number 28 in the score vividly marks (and once again) the reached B dur key that defines this fragment. This is also the last performance of this tone by the orchestra before the children's choir enters. The singers' attention should be engaged with this task 8-10 bars earlier.

In the finale of the second act, the musical invoice becomes extremely complicated. Each subsequent musical phrase leads to a gradual overlay of new solo and choral voices. At the end of the musical construction, all actors are united in a single ensemble, which includes the male soloists: Rudolph, Marcel, Shawnar and Colin, and all the choirs on the stage - the female, male and children's choir. It would be most wrong if the children tried to outshine everyone else: the actors-singers or the big choir on the stage. To make the children's voices stand out in this common solo-choral soundscape, the children's timbre should be a primary concern for the choral conductor. It must be fixed and memorized by the children's choir in the general rehearsals of the participants.

**General conclusions from the participation of the
children's choir
in the opera "La boheme"**

In the presence of a large number of fragments with actors' busy scenes, the appearance of the children's choir represents a contrasting moment and diverts the overall stage vision towards itself. Drawing attention to the child performers is an important point in the director's approach to the performance and highlights a serious musical contrast in the development of the orchestral dramaturgy.

The appearance and conclusion of the children's participation only in the second act has its own serious explanation and causality. While in the first act the stage development is shaped and driven by the presentation of the main actors - the solitaire, in the development of the second act the presence of the entire cast is established on the stage. In this complex moment of heterogeneous acting performance, the children's choir is tasked with being the bright color palette and different sound timbre/color/nuance between all the performers. This is a specific compositional vision that Puccini also uses in his other operas, but almost always with such a purpose and before the actual development in depth in the presentation of the tragic imagery associated with the main acting characters. The children's composition is formed by singers of different ages, who must fit into the general sound picture of choral singing. It is believed that the performance development of the singers who entered the choir formation later can be carried out intensively and provide the necessary artistic level for their participation. Despite the lack of any stage experience, it can be compensated by performers who have good vocal data and natural artistic talent. Other components, related to the singing and artistic training of the choristers of the children's opera choir, of essential/important importance, which must be taken into account by their conductor:

*** large volume of music to be stored by heart (related to the choral episodes - during the independent performance of the children's choir, or in combination with formations of the mixed choir, during orchestral moments with the participation of the children, between lines of different soloists with them, and other stage situations);**

*** specificity of choral introductions in different artistic combinations with soloists and a mixed choir (when there is not enough time for singing, at a fast or variable tempo, when changing tonalities, when a heterogeneous sonority is obtained between the singing ensembles, etc.);**

*** complex metrorhythmic and tempo changes in the score, which require special attention and advance preparation from the choristers. These fragments are worked out in a preliminary rehearsal activity with the choral conductor, and the opera conductor corrects these moments in general rehearsals;**

*** taking the tone in certain and different po complexity moments (its exact realization). For orchestral moments, attention should be directed to the corresponding instrument that performs the sought-after tone in the closest musical segment in time. In another case, the exact tone can be taken from a specific, preceding musical phrase of a certain soloist, from the sonority of another choral formation singing at the same moment - female, male, mixed;**

*** to ensure a continuous process of a rehearsal activity that would give the children's choir the opportunity for sound control at a given moment and in a particular musical situation when singing in simultaneously developing/flowing/acting melodic lines.**

"Tosca"

Puccini completed his work on the opera "Tosca" in 1899 and received his great creative chance immediately to see its

stage realization. Very rarely such a situation is possible, especially when composers write for famous European opera houses.

The content of the opera is saturated with dramatic conflicts, with contrasting spheres in the musical-stage action. The musical basis is rich in fragments with leitmotiv development, which give a certain characteristic to the main characters. The libretto contains strong experiences of the characters, **the new original approach of the composer in the development of its content is clearly highlighted. Puccini developed the musical material on a plot of a historical-heroic theme, which he had not resorted to before.**

The opera work approaches in its content to veristic operas, unfolds with the help of bright, powerful theatrical effects - a spectacular final scene at the end of the first act. It is performed not only by the cast and all the choirs participating in the operatic action, but it also features numerous extras and is completed with a particularly lavish scenography. In the stage procession, represented by a human majority (the entire mixed choir), the children's choir is also included.

The sound problem lies in the active four-voice invoice, which should not at any moment be affected by the activity of the movement in different directions on the stage. This polyphonic choral invoice is supported entirely by the sound of the mixed choir, dubbed in parts by the children. In this case, this ensures the clean harmonic balance between the choirs and the only task for the opera conductor is not to lose the color of the children's timbre in the expanded polyphony. **The composer's solution for the complete duplication of each of the voices is not found in his other author's works.**

Usually, the performance of children's choirs is associated with the opening opera fragments. Thus a real association with the life of each society and at different times is ensured. When dramatic events occur, or individual relationships between the

main characters unfold, there is hardly a place for the presence of children's choirs in this stage development. **Individual child characters appear in fragments related to psychological drama, but mainly as soloists and, however, with a less lasting presence** (in "Boris Godunov", "Madame Butterfly", "Norma" and other operas).

The participation of the children's choir in the opera is concentrated within the first act, as it is characterized by the heterogeneity of the various manifestations during the stage development. It is noteworthy that in the score the author presents the choral invoice of three fifth lines. When mutated boys' voices already participate in the composition, the spelling principle is the same as for a mixed choir - with one a male voice presented as a tenor (in the treble clef) that unites the high and low voices. This type of notation is characteristic of certain samples of choral music for children and youth ensembles. In various cases, the boys' part is written on the third stave of the bass clef.

In the scene with the priest, the appearance of the children's choir offers a different (rhythmic) problematic, which is associated with a certain associativity, but it is only apparent in the clear accentuation of the musical movement. **One gets the impression that the rhythm is almost identical to marching, which is completely apparent and is only determined precisely by the formally acting continuous accentuation. It is derived from the irregularly changing time signatures 9/8 - 6/8, sometimes in combination with 2/4 and 3/4. This fragment is extensive and its volume is 59 different measures in their combination. The odd number of measures in the different phrases, and in general in the choral episode, is not counted by consciousness as an asymmetrical development.**

Throughout, the listener has a sense of movement in a square structure brought about by the displacement of the strong metrical times in these bars. The end of this fragment is

directly interrupted by the new tempo *Andante sostenuto* - in the specified new measure of the musical movement 3/4.

His opening is in unison, as in most of his previous operatic introductions. This different approach of the composer to the musical line in the vocal part of the children's choir significantly eases/unloads/calms the musical ear and predisposes to a more relaxed pre-musical attitude before singing the next fragment. The choral invoice contains from unison to three-part performance of the musical material, which also determines the maximum number of voices. The next two parts of example N 28 in the dissertation clearly represent the transition from two voices to three voices. These movements require their stabilization in the preliminary rehearsal activity. In the three-voice fragment, an additional difficulty appears - the first voice rises in texture to b_2 , - a tone that determines almost the maximum voice pitch for the soprano in the children's choir. Its singing requires serious vocal capabilities/qualities from the entire soprano party and cannot be entrusted to only 1-2 solo voices.

In singing the choir before the performance, the conductor must work out with the soprano part the pitch development of their melodic line, and thus ensure the successful singing of this difficulty in the widest ambit of the voice. The finale of the first act is practically the end of the participation of the children's choir in the opera under consideration.

Between the two parts of the choral singing, an intermediate part is inserted, performed simultaneously by the mixed and children's choir, which is perceived as a **fragment quasi recitativo**. **A natural difficulty is the rhythmic declamation of the Latin text, which must be delivered both in the correct tempo and with clear articulation.**

Often in a performance of "Tosca" there is a different interpretation/approach of the acting choirs to that specific moment. When all its organizing components are well

executed, the finale of the operatic performance acquires its best appearance and significance in the dramaturgical structure of the entire opera.

**General conclusions from the participation of the
children's choir
in the opera "Tosca"**

The participation of the children's choir in the opera performance is of a heterogeneous nature and treats the new variety of the composition, which presents itself as a youth mixed formation. This new vision is reflected by the composer in the author's score, in which the children's polyphony is presented in an independent three-part linear development.

Other components that are related to the singing and artistic training of the choristers of the children's opera choir, and have an essential/important importance in the preliminary preparation of the composition, can be presented and united in different directions and must be taken into account by their conductor:

- in the final part of the action, the children's choir sings in trivoice, duplicated in full in the three parts of the mixed choir. The polyphony should be well learned in the rehearsal activity. On stage, attention is focused exclusively on achieving a uniform sonority and timbre between the choir formations;

- when changing keys, the attention of the chorister should focus entirely on the opening tone. The interval between the soloist's melodic line and the introduction is worked out in a preliminary activity, although the introductions are provided by unison exposition;

- certain musical features are present in the score fragments in which the rhythmicity periodically changes, as well as the pulsation in the bars - the eighth movement passes into a triplet and vice versa. In such moments, the

melodic line acquires leading importance. It gives the most accurate information in relation to the continuity of the rhythmic pulsation expressed by the various successive time measures;

- **the extremely high-pitched places in the line of the sopranos must be taken into account when singing and their sonority must be guaranteed by a maximum number of singing choristers;**

- **the fragment *quasi recitativo* is worked out in self-rehearsal to achieve his precise rhythmicity combined with the good articulation of the Latin language. In the general performance together with the mixed choir, the sound emission should get a complex sound.**

“Turandot”

The opera "Turandot" (1921-1924) is the last work that marks the end of the creative and life path of the great opera composer Giacomo Puccini, whose name is accepted as a symbol defining Italian opera culture and stage creativity. The tale of Carlo Gozzi, created in the 18th century, introduces the specifics of the libretto development of the operatic action. Unfortunately, Puccini left his opera unfinished. The final scenes based on his original sketches were added by the composer Franco Alfano - his cousin and student. The fairytale world in the opera "Turandot" is recreated with a special attitude and immerses the listener in a fantastic world - full of different

human emotions, with fragments saturated with bright humor, with spiritual elevation and divine purity. In this sense, the wide range of emotions and feelings largely distinguishes this opera from his other stage works that unfold in a more chamber environment and bear the special features of his musical lyricism.

This opera combines various genre elements: soulful/perceived lyricism, heroism, tragedy. In the complex, wide-spread and glamorous solo parts, in the majestic and imposing choral episodes, the familiar traditions of the once serious opera, called *opera-seria*, seem to be revived. The composer defined his opera as a lyrical drama. In its development, **he assigns to the children's voices the most difficult artistic task possible - to unfold the grace of his melodic thinking, through the variable movement graph of the development of the musical content.**

In the specifics of the harmonic language, we note active elements in the construction of the musical vertical, which seem to immerse us in a different and whimsical world, associating with the world of distant Chinese exoticism. At certain moments, the vertical arrangement of the sounding groups of instruments in the orchestration seems to fit into familiar patterns of Chinese written culture.

The movement and development of melodism, characteristic of original Chinese music, finds its masterful embodiment in the extraordinary substance embedded in arias, choral line and pearly orchestral fabric. Puccini's musical language seems to personify the author as an artist who, as a creator from the East, paints with the characteristic paints and fine brushes with which the authors of this world have created their visual work from ancient times to the present day.

The children's choral apparatus is unloaded to the extreme by individual harmonic tasks in the choral score. In both choral episodes, his tasks are entirely solo. Difficulties associated with complex introductions, with metrorhythmic or tempo changes, with extreme pitches or movements from monophonic to polyphonic singing and other usual problematics noted in his operatic work are absent.

The textual basis in the part of the children's chorus gives the impression of the appearance of the Spirit of

consciousness/wisdom in the lines of the composition. Children's cleanliness is like sunlight that illuminates the world and brings a sense of natural harmony.

The first appearance of the children's choir is already in the original beginning of the opera performance, immediately following the significantly increased mixed chorus line-up. A landmark for the introduction is the repeated repetition of the words "Pu - Tin - Pao" (an imitation of sonority resulting from the blows of a Chinese gong). The little singers count its sounding seven times and enter their vocal part on its eighth repetition - directly on the last syllable "Pao". The interlude interval is d.3 above the treble in tenor and soprano. The melodic line of the children is built in the style of Chinese vocal music - short fragments combined with variant movements in a calm tessitura.

The melodic development of the vocal line performed by the children's choir is accompanied by a pronounced four-part chord in the mixed choir. The polyphonic movement is repeatedly presented with an anticipatory bass tone that changes the sequence of chord functions.

The syncopated movement is also maintained in the orchestral accompaniment. The accordica is performed in closed-mouth singing. This further clarifies the functional relationship between melody (children) and harmony (see chorus) in this episode. Developing verbal articulation is of particular importance because many words end in a consonant: "*lest*", "*mar*", "*dal*" "*sospirar*". Attention should also be directed to the typical for the Italian language sound combinations of double consonants: "*mille*", "*principessa*", "*tutto*". Particular attention is required when pronouncing words in which the vowel stress is at their end: "*fiorira*", "*canto*", "*rifiori*", "*sgelo*" and "*splendera*". The placement of these stresses and their distinctness is an extreme problem,

because there is a real danger of accentuating these words. This would be in contrast to the unfolding of the melody in a touch of legato and the continuity of this line as indicated in the author's score.

In the melodic movement, the so-called sound rows borrowed from the Chinese tradition are distinguished and developed, consisting of seven tones - the *ritsu* and *ryu* rocks in the *gahaku* musical style, or of five tones - in *shamisen* or *koto* music, or built on three supporting notes - as in theater music. But. The sound lines of Eastern music are built on intervals different from the European lines, which is the basis of the characteristic Eastern sound.

In the second act of the opera, immediately before Turandot's great aria, is the last choral fragment for the children's formation. The preparation time before the introduction provides calmness and an opportunity for pre-concentration for the singers. The cue for the upcoming chant is the end of the Mandarin text phrase "*scure la superba testa*". It is followed by six bars, which are the time for the children's choir to prepare. In the first three of them, a bright descending line is sounded, carried out three times by violins and French horns, which ends with a modulating moment in the next three bars and prepares the dominant chord of the entering key - D dur, with its seventh tone (g) in the high orchestral voice. This eases the entrance into the opening *fis* of the children's choir. The time signature change from 2/4 to 4/4 will also follow.

The second triptych is entirely presented in half notes. The mixed choir duplicates with closed mouths the melodic movement of the children's choir. This fragment is brought to the attention of the director of the performance, who in certain cases decides to have it performed only by the children's choir.

It is interesting that in both appearances of the children's choir - in the first and second act, Puccini undertakes a sharp change in the tonality and the size of the musical movement. Presumably this gives him the ability to emphasize the change

in timbre while simultaneously activating or deactivating the speed of the movement.

**General conclusions from the participation of the
children's choir
in the opera "Turandot"**

The participation of the children's choir in this opera performance

allows even the smallest singers to take part in the composition. The conditions that mark this opportunity are the unison line of the children's choir and the convenience of listening to the harmonic support entrusted to the mixed choir. This fact cannot be tied to these components alone, because there is complexity in the intervallic development of the melodic line. In fact, there is an offloading of the invoice from given components and the load and with not so common interval problematic in the linear movement and development of the children's party.

Introductions are harmonically lightened and timed for them. Other components related to the singing and artistic training of the choristers of the children's opera choir:

*** mandatory training to obtain a quality sound/timbral output when comparing open-mouth singing (children) versus closed-mouth singing (mixed choir) and to provide specific rehearsal time with the mixed choir;**

***the rehearsal activity should deal with the characteristic moments of Eastern singing - short phrases, variation of the melody, as well as its specific interval sequence in the preliminary training;**

***all the moments related to the change of keys and measure can be worked out in advance and in more variants, which will give the opportunity to acquire artistic and singing freedom for the choristers;**

*** in the unison exposition of the voices in ho-**

the musical score, emphasis should be given to the children's timbre, so as not to unnecessarily activate their dynamics when singing simultaneously with the mixed choir; the visual orientation of the children's choir singers is seriously impaired/difficult by the fact that they sing with masks throughout the performance. The situation requires a clear coordination of basic movements; particular attention to moving around the stage when the children will enter carrying their puppets. It takes place in a semi-squat, which can naturally cause panting to the detriment of the next singing fragment;

*** when playing with dolls, even more is possible disrupted the relationship between the singers and the opera conductor. These scenes require time to pre-enact the situations;**

*** making the articulation is the most the long pre-stage activity. As a result of special exercises, this problem should be alleviated as much as possible and fixed to work with consonants at the end of words, active pronunciation of double consonants, attention to accent times in words and moments when a combination of these details is obtained.**

CONCLUSION

The dissertation work "Children's singing performance art in the opera repertoire" presents the first scientific research of its kind in the direction of this regular, usual, traditional and, at the same time, specific musical practice. It presents and thoroughly analyzes basic activities related to choral art and stage concert activity, examines theoretical and scientific productions recognizable from vocal practice when working with children.

The current development provides various opportunities for rethinking the methodology of children's vocal training, which is growing in modern reality. The dissertation research makes a direct connection with the different and definitely specific requirements of the music-stage practice. The scientific analysis of choral problems clarifies essential questions that pose new performance tasks for children's choral singing.

The conclusions of the research work and the systematized explanation of information not published so far in Bulgarian scientific publications and musical literature, give the opportunity to penetrate into new areas of research, application and promotion of children's choral opera singing. They are not mandatory in regular choral practice, but if a creative collective is invited to participate in opera performances, the methodology of all activities has already different goals.

The increase in the volume of knowledge that the modern children's opera choir performer receives in the process of mastering them has a serious positive effect on his musical

development and will undoubtedly reflect positively on the construction of his personality in stage performances.

Dissertation Contributions

1. For the first time, a scientific study is done on the participation of a children's choir in opera performances and specific characteristics of choral singing are examined.

2. For the first time, creative approaches are offered, including the vocal process from creation to stage performance of an operatic choral score.

3. For the first time, the influence and impact of non-specific stage activities on children's choral singing is commented: theatrical presence, pantomime, speech articulation, work with costumes and props, stage movement, etc. components of the opera performance.

4. For the first time, the whole process of singing - acting - partnership with professional participants in an opera team is considered.

5. For the first time, an overview is made of the artistic and performing training and stage problems of children's choirs when performing 3 operas by Puccini.

**List of publications
in connection with the dissertation work**

1. Radeva-Lazarova, T. (2021) Building basic and specific performance qualities in children's choral singing. (Printed by the Publishing House of UI "N. Rilsky" in Collection "Culture, Media, Cultural Tourism - 4")

2. Radeva-Lazarova, T. (2022) Breathing as a quality function of children choral singing. In: International journal Knowledge; Institute of Knowledge Management, 2022, Vol. 51.2, p. 361-365. ISSN 2545-4439 (Print) ISSN 1857-923X (Online).

3. Radeva-Lazarova, T. (2022) Development of musical hearing, musical memory and metrorhythmic feeling as part of training in a children's opera choir. In: Sat. Spring Science Readings. Plovdiv: ed. AMTII, 2022, pp. 104-114. ISSN 1314 – 7005
Proletni cheteniq 2022.pdf (artacademyplovdiv.com)