



НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ

„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“

Катедра: Класическо пеене

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд на тема

Вокално – интерпретационно съпоставяне на образите на
Хиа Хъ и Лу Хиао Ман от китайските опери „Планината
Именг“ от Луан Кай и „Сбогом, Кембридж“ от Джоу Сюеши

от редовен докторант Лиу Юки

за присъждане на образователната и научна степен

„ДОКТОР“

в научно направление

8.3. „Музикално и танцово изкуство“

Научен ръководител:

проф. д-р Свилен Райчев

София, 2026 г.

СЪДЪРЖАНИЕ:

Увод	4
1. Актуалност и значимост на изследването.....	4
2. Обхват и методология на изследването	5
3. Дефиниране на основни понятия.....	5
4. Състояние на изследванията и техните ограничения	6
5. Новаторски аспекти на изследването	7
6. Въведение в контекста на изследването	7
Първа глава. Развитие и основни характеристики на китайската опера	9
Част I. Исторически предпоставки за възникването на китайската опера.....	9
Част II. Развитие на китайската опера.....	10
1. Период на зараждане (1919–1949 г.).....	10
2. Период на развитие (1949-1966 г.).....	11
3. Период на застой (1966-1976 г.).....	12
4. Период на възраждане (след 1976 г.).....	12
Част III. Художествени форми и тематика на китайската опера	12
1. Художествени форми на китайската опера.....	12
2. Тематика на китайските оперни произведения	14
Част IV. Еволюция на вокалния стил и техники в китайската опера.....	15
1. Вокален стил	15
2. Вокални техники.....	16
Втора глава. Анализ на развитието на китайския мецосопран	16
Част I. Историческа еволюция на китайския мецосопран	17
Част II. Съвременно развитие на китайския мецосопран.....	17
Част III. Вокален стил на китайския мецосопран	18
1. Естественост и непринуденост.....	18
2. Отражение на духа на времето.....	18
3. Етнически колорит	18
4. Театрални елементи	19
Част IV. Значимост на китайския мецосопран	19

Трета глава. Китайската опера „Планината Именг“	19
Част I. Сюжет.....	19
Част II. Творчески и изпълнителски характеристики на операта „Планината Именг“	21
1. Творчески характеристики	21
2. Характеристики на изпълнението	23
Част III. Анализ на образа на Хиа Хъ и на нейните вокални партии	23
1. Анализ на литературния образ на Хиа Хъ	23
2. Анализ на музикалния образ на Хиа Хъ.....	24
3. Анализ на ариите	24
Четвърта глава. Камерната опера „Сбогом, Кембридж“	28
Част I. Контекст и сюжет	28
1. Контекст	29
2. Сюжет	29
Част II. Творчески характеристики.....	30
1. Новаторски творчески подход	30
2. Широко използване на поезията на Лин Хуейин и Сю Джъмо	31
3. Новаторски композиторски техники	31
4. Изчистен сценичен дизайн и преходи между време и пространство	32
5. Ролята на „разказвача“	33
Част III. Анализ на образа на Лу Хиао Ман и основните ѝ арии.....	33
1. Образът на персонажа.....	33
2. Анализ на основните вокални партии на Лу Хиао Ман.....	33
Заключение	41
Приноси на дисертационния труд	42
Публикации по темата на дисертационния труд	44

Увод

1. Актуалност и значимост на изследването

Мецосопрановият глас заема съществено място в оперната изпълнителска система и заслужава задълбочено изследване както от гледна точка на своята художествена стойност, така и по отношение на трансформациите, които претърпява. За разлика от западната оперна традиция, където мецосопрановите роли са богати и разнообразни, в китайската опера този вокален регистър дълго време остава сравнително маргинализиран.

Операта „Планината Именг“ представлява образец за новаторски подход в съвременното китайско оперно творчество, тъй като в нея за първи път се съчетава мецосопранова ария с елементи от китайската оперна традиция и националния певчески стил. Това смело съчетание създава нов модел за изграждане на вокални образи в последващите оперни продукции. От своя страна, камерната опера „Сбогом, Кембридж“ чрез образа на художничката Лу Хиао Ман представя богатия и сложен вътрешен свят на една представителка на интелигенцията от времето на Републикански Китай (1912-1949 г.), като по този начин разширява рамките на мецосопрановите роли в жанра.

Научната значимост на настоящото изследване се проявява основно в три аспекта:

Първо, чрез обстойно изследване на творческото взаимодействие между традиционните китайски музикални форми и мецосопрановата ария в „Планината Именг“, както и на художественото изграждане на мецосопрановия образ в камерната опера „Сбогом, Кембридж“, настоящия труд систематично разкрива новите художествени търсения и постижения по отношение на този вокален регистър.

Второ, дисертационният труд предлага задълбочен анализ на художествените особености на мецосопрановия глас в китайската оперна традиция.

Трето, изследването притежава съществена практическа стойност за съвременното китайско оперно творчество.

2. Обхват и методология на изследването

Настоящото изследване избира за основни обекти два мецосопранови персонажа от китайската опера – Хиа Хъ от „Планината Именг“ и Лу Хиао Ман от камерната опера „Сбогом, Кембридж“, като се фокусира върху следните основни изследователски направления:

Във вокално-технически план се анализират основните характеристики на гласа, тембровите особености и вокалните техники, използвани при изпълнението на мецосопрановите партии.

В музикално-композиционен план е извършено задълбочено изследване на музикалните характеристики на мецосопрановите арии в двете произведения.

В аспекта на сценичното изграждане на образите е извършен систематичен анализ на персонажите Хиа Хъ и Лу Хиао Ман.

Методология на изследването:

Критичен обзор на литературата по темата: Чрез систематично проучване на китайски и чуждестранни източници, свързани с мецосопрановия глас и развитието на китайската опера, е изградена цялостна теоретична рамка на изследването.

Музикален анализ: Посредством аналитични подходи от областта на музикознанието е извършен детайлен разбор на основните мецосопранови арии в двете избрани произведения.

Сценична практика: Въз основа на личния вокално-сценичен опит на автора е проведено практическо изследване на изпълнителските техники и сценичното поведение на мецосопрановите персонажи.

Културологичен анализ: Изследвано е значението на мецосопрановия глас в контекста на културната еволюция на китайската опера.

3. Дефиниране на основни понятия

С цел осигуряване на прецизност и академична яснота, в настоящото изследване са дефинирани следните основни понятия:

Китайска опера

Под „китайска опера“ се разбира сценично изкуство, формирано в Китай в началото на XX век, което съчетава структурни и стилистични елементи на западната опера с музикални и театрални характеристики, произлизащи от традиционната китайска култура.

Мецосопран

Мецосопранът представлява важен женски гласов регистър в белкантовата школа, с теситура, която обикновено се разполага между сопрана и алта (приблизително от g до b²).

Традиционна китайска оперна структурна форма *банцянь* (кит. 板腔体)

Банцянь е традиционна структурна форма в китайската оперна музика, която се характеризира с гъвкаво използване на ритмични шаблони (например бавно, средно или бързо темпо), отговарящи на развитието на драматичното действие и емоционалната динамика на персонажите.

Камерна опера

Камерната опера е съвременна форма на оперно изкуство, отличаваща се с по-ограничен мащаб, по-ниски производствени разходи и висока сценична адаптивност.

4. Състояние на изследванията и техните ограничения

При задълбочения преглед на съществуващата литература ясно се откроява следната тенденция: в изследванията, свързани с операта „Планината Именг“, основният акцент често е поставен върху либретото и сюжетната структура, а вниманието при анализа на персонажите е преимуществено насочено към главната героиня Хай Тан. Публикациите, посветени конкретно на изграждането на образа на второстепенната героиня Хиа Хъ, анализа на нейните арии и интерпретационните особености на изпълнението ѝ, са сравнително малко на брой и ограничени в обхвата си.

По отношение на камерната опера „Сбогом, Кембридж“ се установява, че

повечето съществуващи изследвания са съсредоточени върху сопрановата роля на Лин Хуейин – анализират се нейните арии, вокална интерпретация и сценично поведение. Изследванията, в които мецосопрановият образ на Лу Хиао Ман заема централно място, са крайно ограничени както по брой, така и по дълбочина на анализа.

5. Новаторски аспекти на изследването

Първо, по отношение на изследователския подход, трудът преодолява традиционната едностранчивост и разглежда мецосопрановите роли от няколко взаимодопълващи се перспективи: вокално-техническа, музикално-композиционна и сценично-драматургична.

Второ, по отношение на изследователската методология, трудът иновативно съчетава музикален анализ, сценична практика и културологичен подход. Тази многопластова методологична рамка обогатява теоретичния анализ и едновременно с това засилва неговата практическа приложимост във вокално-педагогическата и изпълнителската практика.

Трето, що се отнася до академичния аспект, в изследването се предлагат следните новаторски тези:

- музикалната структурна форма *баницян* от традиционната китайска опера предоставя ново пространство за изразяване в мецосопрановите арии;

- камерната опера създава условия за многостранното развитие на мецосопрановите образи.

Четвърто, що се отнася до практическата приложимост, въз основа на задълбочен анализ на двата типични мецосопранови персонажа, изследването предлага конкретни, приложими препоръки за тяхното оперно изпълнение.

В отделните глави от дисертационния труд тези въпроси са разгледани в дълбочина, с цел предлагане на нови гледни точки и идеи за развитието на вокалното изкуство в китайската опера, както на теоретично, така и на практическо равнище.

6. Въведение в контекста на изследването

Мецосопрановият глас, като гласова партия с отличителни характеристики, често изпълнява разнообразни роли в оперните произведения, включително на персонажи от различни възрасти и пол, което го прави незаменим на оперната сцена. Една от темите, изследвани в настоящата дисертация, е мецосопрановата роля на Хиа Хъ в операта „Планината Именг“. Тя се отличава от традиционните мецосопранови роли в оперните произведения с това, че композиторите смело комбинират вокалните техники от традиционната китайска опера с белкантовите методи. Тази синергия запазва закръгления и плътен тембър на мецосопрана, като същевременно подобрява артикулацията и резонанса. По този начин цялостният певчески стил на мецосопрана в произведението губи част от типичния за западната опера „възвишен“ белкантов характер и придобива „достъпност“, присъща на китайските народни стилове на пеене, което оказва положително влияние върху бъдещите мецосопранови роли в китайската опера.

Освен мащабните и сложно структурирани големи оперни творби, в китайското оперно изкуство съществуват и по-малки произведения с опростена сценография, известни като „камерни опери“. Една от най-емблематичните постановки в този стил е камерната опера „Сбогом, Кембридж“, в която мецосопрановата роля на Лу Хиао Ман е сред основните акценти. Въвеждането на мецосопранов глас за изпълнението на втората главна роля е прецедент в китайската опера, а женският персонаж Лу Хиао Ман става първата мецосопранова роля, която изпъква на преден план.

Настоящият дисертационен труд анализира мецосопрановите роли на Хиа Хъ от китайската опера „Планината Именг“ и на Лу Хиао Ман от камерната оперна постановка „Сбогом, Кембридж“. Изследването обхваща тематичните аспекти на двете произведения, техните музикални характеристики, личностните черти на героите и вокалния стил на изпълнение. За по-пълноценно вникване в контекста на тези творби, в труда е представен и кратък обзор на историята на китайската опера и еволюцията на мецосопрановата партия. Дисертационният труд е структуриран в четири глави: първата глава е посветена на изследване и анализ на възникването на китайската опера, като се разглеждат нейното историческо развитие, тематични насоки, вокални стилове и изпълнителски техники. Втората глава проследява развитието на мецосопрановата партия в Китай, в това число нейната историческа еволюция, настоящото състояние, стилови характеристики и значение в китайските оперни произведения. Третата

и четвъртата глава се занимават с подробен анализ на оперите „Планината Именг“ и „Сбогом, Кембридж“, като акцентът е поставен върху творческата среда, сюжетната линия, специфичните характеристики на произведенията, изграждането на образите и анализа на ключовите мецосопранови роли и техните основни арии. В заключението се обобщават ключовите характеристики на мецосопрановата партия в китайската опера и се акцентира върху нейното значимо въздействие върху развитието на китайското оперно изкуство. Подчертава се потенциалът за бъдещо развитие и укрепване на този гласов тип в контекста на китайската оперна сцена.

Първа глава. Развитие и основни характеристики на китайската опера

Част I. Исторически предпоставки за възникването на китайската опера

В началото на XX век западната култура и изкуство започват да проникват в Китай, оказвайки съществено въздействие върху традиционната китайска народна музика. Под влиянието на Четвъртомайското движение¹ настъпва значителна интелектуална еманципация сред обществото, което води до появата на нови идеи и концепции в политиката, икономиката, литературата, изкуството и образованието. Операта, като важен компонент на музикалното изкуство, също става обект на реформи, насочени към модернизирание и приспособяване към новата реалност.

Развитието на китайската опера е белязано от множество предизвикателства, като през този период се появяват различни форми и разновидности на жанра. Сред тях са произведенията на „старата“ (т.е. традиционната) китайска опера, мащабните творби на класическата западна опера, детските музикални пиеси, мюзикълите, камерните опери, „новите“ опери и националните опери. Особено внимание заслужава понятието „нова опера“, което според изтъкнатия китайски композитор и диригент Дзин Сян (1935-2015) „няма строго определен обхват, но в контекста на континентален Китай

¹ Четвъртомайското движение е социално и политическо движение в Китай, започнало на 4 май 1919 г., като протест срещу несправедливите международни договори и корупцията на правителството. То играе ключова роля в модернизацията на страната и в насърчаването на нови културни и социални идеи.

обикновено се използва за обозначаване на оперните произведения, създадени от китайски композитори в периода от появата на операта „Белокосата девойка“ до началото на Културната революция², които се различават от традиционните китайски оперни жанрове“³. След десетилетия на развитие и трансформации, китайската опера успява да изгради уникален национален стил, отличаващ се с изключителна самобитност и съчетаващ елементи на народната музика, театрални практики и литературни мотиви, характерни за китайската културна традиция.

Китайска опера се различава от западната опера в тесния смисъл и обозначава сценично изкуство, което, използвайки оригинални полифонични музикални структури, предава драматичен сюжет чрез пеене като основен наративен метод, прилагайки реалистичен стил на изпълнение и характеризирайки се със специфично китайско съдържание и форми.

Част II. Развитие на китайската опера

Развитието на китайската опера може да бъде разделено на няколко основни периода:

1. Период на зараждане (1919–1949 г.)

В контекста на съвременната китайска музика е невъзможно да не бъде споменат композитора Ли Дзинхуей (1891-1967 г.), който изиграва ключова роля в създаването на китайската опера и поставя началото на съвременната оперна сцена в страната. Като водеща фигура в китайското музикално творчество на XX век, Ли Дзинхуей не само постига значителни успехи в областта на популярната музика, но също така прави изключителен принос към развитието на детските

² Културната революция (1966–1976) е политическа кампания в Китай, ръководена от Мао Дзедун, с цел утвърждаване на социалистическата идеология и елиминиране на „буржоазни“ елементи и традиционни културни практики. Кампанията води до мащабни репресии, насилие и дълбоки социални промени.

³ Дзин Сян. *Обърканост и търсения — размисли на един композитор*. Шанхайско музикално издателство, 2003 г., стр. 185 (金湘《困惑与求索——一个作曲家的思考》，上海音乐出版社 2003 年版, 185 页).

музикално-танцови постановки, които оказват значително влияние върху по-късните оперни жанрове. Неговото произведение „Малкият художник“ е първата детска музикално-танцова пиеса в Китай и едно от най-известните му творения.

През 40-те години на XX век в региона около град Йенан се провежда мащабна културна инициатива и дава началото на оперния жанр Янгъ (秧歌). Оперните творби от жанра Янгъ пресъздават образите на новите земеделци и героичните персонажи, и основно разглеждат теми, свързани с трудовата дейност и революционната борба. Въпреки това, поради сравнително семплата си музикална структура, оперните произведения от този жанр не успяват напълно да изразят емоциите и психологическите състояния на персонажите, нито да конструират ясно дефинирани характери. В отговор на тези ограничения, музикантите започват да търсят вдъхновение и в други традиционни сценични изкуства, като съчетават елементи от операта Янгъ и регионалните оперни жанрове. В резултат на този подход се ражда оперното произведение „Белокосата девойка“, което се отличава със силна национална идентичност, артистичност и идеологичен заряд. С цел да се разграничи от традиционната китайска опера, този вид сценично изкуство, който интегрира музика, танц и театрални елементи и притежава ясно изразен национален характер, започва да се обозначава с термина „нова опера“.

2. Период на развитие (1949-1966 г.)

Под влиянието на политиката на реформи и отвореност, новите чуждестранни културни идеи, театрални концепции и музикални творчески методи оказват значително влияние върху китайските композитори от този период. В периода от 1949 до 1957 година се появяват произведения като „Сватбата на Сяо Ърхей“, „Лиу Хулан“ и др., които продължават тенденцията към изграждане на национален стил, започната с операта „Белокосата девойка“, и на тази основа продължават да се развиват и иновират.

В периода между 1957 и 1966 г. китайската опера започва да навлиза в зрелия етап от своето развитие. Творците преодоляват ограниченията и създават редица популярни оперни произведения, сред които „Червената гвардия при езерото Хунху“, „Кака Дзян“ и „Пролетен гръм“, които са представителни творби

за този период, радващи се на широка популярност и в наши дни.

3. Период на застой (1966-1976 г.)

Развитието на китайската опера бележи застой в по време на Културната революция в десетилетието между 1966 и 1976 г., затова този период е известен още като „период на стагнация“ за китайската оперна сцена.

4. Период на възраждане (след 1976 г.)

След 1976 г. китайската опера навлиза в етап на цялостно възраждане, като демонстрира значителен напредък както в създаването, така и в изпълнението на оперни произведения. Най-известната творба от този период е операта „Пустош“, която за първи път се представя пред публика през 1987 г. и печели специалната награда на Третия международен музикален театрален конгрес в Мюнхен през 1989 г. „Пустош“ е първата китайска оригинална опера, която достига международната сцена и получава признание извън границите на Китай, което ѝ отрежда важна и емблематична позиция в историята на китайската опера.

Част III. Художествени форми и тематика на китайската опера

1. Художествени форми на китайската опера

1.1. Сценография

От своето зараждане до днес, китайската опера отдава значително внимание на създаването и оформлението на сценичните пространства. Пример за този подход е постановката на националната опера „Планината Именг“, която разкрива иновативните решения в сценографското изграждане. Действието на операта се развива в планински район, което провокира дизайнерите да извършат теренни проучвания и да адаптират декора според особеностите на всяка сцена. Така е създадена десет-метрова „кула“, изградена от каменни блокове, която се разполага по начин, позволяващ разнообразни конфигурации в зависимост от нуждите на постановката. Тази „кула“ не само символизира планината Именг, но и олицетворява несломимия дух на местните жители, чиято устойчивост е

сравнима с непоклатимостта на планината.

1.2. Емоционална експресия

Операта е носител на човешки емоции, като всички нейни елементи – от изпълнителите и сценичната декорация до музиката – са подчинени на задачата да предадат тези емоции. Например в произведението „Планината Именг“ главната героиня жертва своето дете, за да спаси детето на войник от Осми пехотен взвод. По време на тази сцена, актрисата използва не само езика на тялото и мимиката, но и вплита ридания в своята ария, предавайки на публиката болката на една майка, загубила детето си. Това изпълнение позволява на зрителите да се идентифицират с героинята и дълбоко да съпреживеят нейната трагедия.

1.3. Вокални форми

В съвременната китайска опера се наблюдава нарастващо разнообразие на вокалните форми. Освен арията като основна форма на солово изпълнение, в много произведения се използват и дуети, трио и квартети, като всяка опера включва поне две различни вокални форми⁴. В някои оперни творби също така се открива и наративен елемент, като например в камерната опера „Сбогом, Кембридж“, която е обект на настоящото изследване.

1.4. Език и вокални техники

Музиката е сърцевината на оперното изкуство, но езикът също играе ключова роля както в лиричните, така и в драматичните елементи на операта. Специфичната тонална система на китайския език усложнява артикулацията, ако китайската опера стриктно следва западните вокални стандарти, тя би загубила своята автентичност и изразителност. Осъзнавайки тези предизвикателства, китайските композитори и творци въвеждат реформи, които комбинират западните вокални техники с китайските музикални традиции. Те акцентират върху естествеността и непринудеността на пеенето, вместо върху звуковата

⁴ Лей Фън. „Моделът на създаване на китайски национални опери и някои размисли“. *Китайски художествени дейци*, 2017 г., бр. 5, стр. 25 (雷芬. 中国民族歌剧创作模式及反思[J]. 中国文艺家, 2017 (5) : 25).

мощност, като по този начин правят китайската опера по-съобразена с особеностите на китайския език и по-достъпна за публиката.

1.5. Унаследяване и утвърждаване

Преди появата на западната опера в Китай, традиционното китайско оперно изкуство заема водещо място в културния живот на страната. След навлизането на западната опера в Китай, местните творци започват да включват в новите оперни постановки елементи от традиционната китайска сценична естетика, като специфични жестове и телесни движения. Това обогатява изразителността на оперните персонажи и същевременно утвърждава китайската опера като независима форма на изкуство.

2. Тематика на китайските оперни произведения

2.1. Революционна тематика

Оперите с революционна тематика обикновено изобразяват героичната борба на китайския народ под ръководството на Комунистическата партия срещу чуждестранната агресия, с цел освобождение и запазване на национално достойнство. Един от основните обекти на изследване в настоящата дисертация – операта „Планината Именг“ – е пример за известна съвременна творба с революционна тематика.

2.2. Социална тематика

Социалната тематика заема важно място в съвременната китайска опера, като множество произведения са посветени на събития и преживявания, отразяващи динамиката на ежедневието. Сред тях е операта „Спомени за майчина любов“ (1979 г.), която отразява патриотичните чувства на китайските емигранти в чужбина, както и „Сърце от ароматни треви“ (1984 г.), описваща живота на младите хора в градовете през 80-те години на XX век.

2.3. Любовна тематика

В китайската опера любовните сюжети надхвърлят обикновените романтични отношения. Чрез конфликтите и емоционалните преживявания между мъжа и жената, тези произведения разкриват дълбоки човешки

добродетели и се докосват до важни социални въпроси, които насърчават критично осмисляне. Примери за това са оперите „Уан Гуй и Ли Сянсян“ (1950 г.), и „Печално прощаване“ (1981 г.), които акцентират върху стремежа на младите хора към свобода в любовта и брака.

Част IV. Еволюция на вокалния стил и техники в китайската опера

1. Вокален стил

1.1. Форми на изпълнение

В ранните етапи от развитието на китайската опера соловите изпълнения доминират, а дуетите и хорвете се срещат рядко. Но с напредъка на оперното изкуство в Китай, тези форми започват да се утвърждават и да обогатяват изпълнителската палитра. Пример за ранна китайска опера, в която соловите арии доминират, е „Белокосата девойка“ (1945 г.). В нея соловите изпълнения играят централна роля, като са подкрепени от хорови пасажии и редки дуети и многогласно пеене.

През 60-те години на XX век вокалните форми в китайската опера започват да стават все по-разнообразни. Операта „Кака Дзян“ (1964 г.) е отличен пример за тази тенденция. Освен традиционните солови изпълнения, дуети и хорове, в произведението се използват и голямо количество съпровождащи вокали, наричани „банцянь“. Тази форма, типична за Съчуанската опера, включва певци, които обикновено пеят зад кулисите и съпровождат солови или дуетни изпълнения, за да подсилят емоционалното въздействие и сценичната експресия на отделни моменти.

През 80-те години на XX век китайската опера отбелязва значителен напредък в разнообразяването на вокалните форми. Представително произведение в това отношение е операта „Пустош“ (1987 г.), която демонстрира широк спектър от вокални техники, включително солови изпълнения, многогласие, хор и дуети.

1.2. Вокална експресия

Вокалната експресия се дели на две основни категории: „лирична“ и „драматична“. Лиричната експресия служи за предаване на емоциите и

вътрешния свят на персонажите, докато драматичната експресия акцентира върху конфликта между героите. Така например, в ранната китайска опера „Белокосата девойка“ преобладава лиричната вокална експресия. Композиторът съчетава мотиви от народна и местна музика, които са сравнително прости, но силно мелодични и подходящи за пресъздаване на лирични сцени.

Операта „Пустош“ е друг образец за съвършеното съчетание на лиричната и драматичната експресия. Например, арията на главната героиня Дзиндзъ „Бийте ме“ се отличава с изключителна драматична наситеност. Тази ария включва големи скокове между тоновете и се характеризира с вариации в ритъма, силата и скоростта, които съответстват на емоционалните състояния на героинята.

2. Вокални техники

Операта „Белокосата девойка“ е символ на възраждането на китайската опера, в която пеенето се базира главно на народния стил. За пълноценното интерпретиране на персонажите актьорите задълбочено изучават вокалните техники на традиционната опера и ги интегрират с методите на народното пеене, което води до развитието на нова вокална техника, известна като „оперен вокален стил“ (кит., 戏歌唱法).

По време на бума на операта „Кака Дзян“, създателите и изпълнителите на творбата осъзнават, че народният вокален стил сам по себе си не е достатъчен за изразяването на сложните оперни персонажи и теми. В резултат на това започва експериментирането с комбинирането на народния вокален стил с белкантото. Новата „смесена техника“, основана на диафрагменото дишане от класическата школа и съчетана с вокалните техники на традиционната китайска опера, води до изключителния успех на създадената впоследствие оперна постановка „Кака Дзян“. Операта „Пустош“ продължава и усъвършенства практиката на интегриране на класическите вокални техники в китайската опера, започната с „Кака Дзян“.

Втора глава. Анализ на развитието на китайския мецосопран

Част I. Историческа еволюция на китайския мецосопран

Белкантото е въведено в Китай през 20-те и 30-те години на миналия век, като част от културните и художествени влияния, дошли от Запада. През този период китайските композитори създават ограничен брой вокални произведения, подходящи за изпълнение от мецосопрани, като например песните на композитора Ние Ър: „Нещастният живот на певицата“ в тоналност Фа мажор и „Песента на девойката под сливата“ в тоналност Сол мажор.

След края на Културната революция музикалното изкуство в Китай започва да се възражда, младото поколение вокални преподаватели съчетава идеите на старото поколение с най-новите международни методи на обучение, като успешно подготвя редица изключителни певци. Мецосопраните, които и преди Културната революция не са достатъчно оценени, са изправени пред още по-сложни предизвикателства през този период. Основната причина за това е неспособността им да интерпретират ефективно революционните произведения, които обикновено се изпълняват от звънки и високи гласове.

Част II. Съвременно развитие на китайския мецосопран

С навлизането в XXI-ви век развитието на мецосопрановата категория в Китай отбелязва значителен напредък в сравнение с предишните десетилетия. Въпреки това, поради сравнително късната поява на този гласов тип в страната и липсата на достатъчен педагогически и сценичен опит, остават някои съществени проблеми, които все още затрудняват неговото пълноценно утвърждаване. Един от основните въпроси е свързан с критериите за определяне на мецосопрановия гласов тип. По правило диапазонът на мецосопрана обхваща тоновете от Сол от малка октава до Си от втора октава, а точката на преминаване се намира на Ми бемол от втора октава. Много преподаватели смятат, че всички певици, които нямат способност за изпяване на високи тонове и притежават по-тежка вокална линия, могат да бъдат класифицирани като мецосопрани.

От друга страна, в китайската вокална педагогика съществуват и проблеми, свързани с учебните материали и репертоара. Липсват специализирани учебници, насочени към мецосопрановия тип, а репертоарът за мецосопрани в Китай е сравнително ограничен.

Медиите също играят роля в оформянето на музикалния вкус на обществото. Независимо дали става въпрос за професионални конкурси по класическо пеене или за развлекателни програми, медиите отделят повече внимание на певците с висок диапазон, популяризирайки ги с метафори като „делфинови гласове“.

В обобщение може да се каже, че мецосопрановото певческо изкуство в Китай се развива стабилно, но липсата на разбиране за естетиката на този гласов тип сред широката публика, както и недостигът на произведения за мецосопран, водят до ограничен брой сценични продукции, в които изпълнителите могат да демонстрират своите умения.

Част III. Вокален стил на китайския мецосопран

1. Естественост и непринуденост

В ранния етап от развитието на китайското мецосопраново изкуство, неговата изразителност се характеризира със съдържаност, дълбочина и естествена непринуденост.

2. Отражение на духа на времето

През 80-те години на XX век, благодарение на политиката на реформи и отваряне към света, Китай започва да осъществява по-интензивни икономически и културни връзки със западните държави, включително и в областта на музиката. През този период изпълнителският стил на китайските мецосопрани ясно отразява духа на времето. Те бележат нови постижения в синтеза между националната музикална традиция и техниките на белкантото, а вокалните произведения демонстрират подчертана оригиналност.

3. Етнически колорит

Китай е обширна страна с многоетническо население, като различните региони и култури обуславят богатото и разнообразно наследство на народната музика. В този контекст, вокалното изкуство на мецосопраните също намира

своето място, формирайки уникални изпълнителски стилове, носещи духа на съответните етноси.

4. Театрални елементи

Певческото изкуство в традиционната китайска опера представлява ценен източник на вдъхновение и методология за изграждането и развитието на мецосопрановото изкуство. Разнообразието от регионални оперни стилове предлага уникални вокални техники, които оказват съществено влияние върху формата и стила на изпълнение на мецосопрановия репертоар.

Част IV. Значимост на китайския мецосопран

В китайската опера ролята на мецосопрановия глас е от изключителна важност. На първо място, неговият уникален тембър позволява автентично пресъздаване на женски персонажи със сложен характер или на героини на зряла възраст с натрупан житейски опит. На второ място, присъствието на мецосопрани обогатява гласовата палитра на китайската опера, правейки разпределението на гласовете по-хармонично, което значително допринася за по-пълноценното преживяване на зрителите. В допълнение, мецосопрановият глас е изключително подходящ за изобразяване на сложни и многопластови роли.

Трета глава. Китайската опера „Планината Именг“

Част I. Сюжет

Първо действие „Спасяването на село Юандзъя“: В малкото селце Юандзъя, разположено в сърцето на планината Именг, се подготвя сватба между местната девойка Хай Тан и момъкът Лин Шън. По време на сватбената церемония дядото на Хай Тан, старейшината Сун Дзюлун, държи ръцете на младоженците и им напомня важността на този ден. На фона на привидното спокойствие в селото, отдалеч долитат звуци на артилерийски обстрел. Селяните започват подготовка за защита, въпреки че шансовете им са твърде малки пред мощта на противника. В решаващия момент на битката, на помощ идва Осми пехотен взвод на

Народоосвободителната армия, който, обединявайки сили с местното население, успява да спре атаката и да отблъсне врага.

Второ действие „Лин Шън става войник“: Осми пехотен взвод установява база в подножието на планината Именг. Жената-командир Хиа Хъ и нейният съпруг, командир Джао, заедно с войниците си, намират подслон в село Юандзъя. Вдъхновен от тяхната смелост и решителност, момъкът Лин Шън взема съдбоносното решение да се присъедини към армията.

Трето действие „Смелост в пещерата“: Селяните и ранените войници от Осми пехотен взвод намират убежище в пещерите на планината, търсейки спасение от преследващите ги врагове. За тяхно голямо нещастие, обаче, вражеските сили откриват скривалището им и отправят ултиматум: да предадат ранените бойци, или пещерата ще бъде подпалена. Старейшината на селото, Сун Дзюлун, заедно с група селяни, проявяват безпримерен героизъм, като обличат дрехите на ранените войници и се дегизират като тях, излизайки от пещерата. Врагът залавя „ранените бойци“, но въпреки това осъществява докрай злите си намерения си и запалва огън пред входа на пещерата. В този момент се случва чудо: силен дъжд внезапно потушава пламъците, а скрилите се вътре селяни оцеляват, благодарение на природната стихия.

Четвърто действие „Хиа Хъ се сбогува с детето си“: В началото на зимата Хай Тан и жителите на село Юандзъя поемат на рисковано пътуване, за да доставят провизии на бойците от Осми пехотен взвод. По пътя обаче попадат в капан, поставен от врага. За да спаси селяните, момъкът Лин Шън проявява безпримерна храброст и жертва живота си, като издърпва щифта на граната и се взривява заедно с атакуващите врагове. По време на това трагично пътуване Хай Тан случайно среща тежко ранената жена-командир Хиа Хъ. В последните си мигове, със сълзи в очите, Хиа Хъ поверява новородената си дъщеря, Сяо Именг, на грижите на Хай Тан и я умолява, когато дойде време, да предаде детето на съпруга ѝ, командир Джао.

Пето действие „Хай Тан изгубва сина си“: Четири години по-късно Хай Тан живее в село Юандзъя заедно със сина си Сяо Шандзъ и дъщерята на Хиа Хъ, Сяо Именг. Врагът започва да претърсва домовете, търсейки деца на бойци от Осми пехотен взвод. В опит да защити Сяо Именг, Хай Тан взема решение да избяга от селото с нея, убеждавайки сина си Сяо Шандзъ да отвлече вниманието на врага. Геройската му постъпка обаче завършва трагично – той е прострелян от

вражески войник и загиба.

Шесто действие „Обединение на цивилните и армията“: Половин година по-късно войниците от Осми пехотен взвод се завръщат в село Юандзъя. Хай Тан, изпълнявайки последната молба на Хиа Хъ, отвежда Сяо Именг при нейния баща, командир Джао. Сяо Именг, трогната от безкрайната любов и самоотверженост на Хай Тан, решава да остане при нея, доказвайки, че сърдечната връзка между майка и дъщеря може да бъде толкова силна, колкото и кръвната връзка.

Част II. Творчески и изпълнителски характеристики на операта „Планината Именг“

1. Творчески характеристики

През ноември 2016 г. композиторът Луан Кай е поканен на среща в Пекин от заместник-министъра на културата на провинция Шандун – Джан Гуйлин. Заместник-министърът изразява желание да се създаде опера с патриотична тематика и предлага на Луан Кай да композира музиката, като му предоставя правото да сформира основния творчески екип. През септември 2018 г. Луан Кай завършва основната музикална композиция на операта „Планината Именг“. На 19 декември същата година произведението е дебютно представено на сцената на Дзинанския гранд театър. Целият процес по създаването на творбата, от концепцията до сценичната реализация, отнема две години.⁵

Именно за тази постановка на операта „Планината Именг“ дебютно представена в Дзинанския гранд театър са разсъжденията в дисертацията.

1.1. Сюжетни връзки

Операта „Планината Именг“ се състои от четиридесет вокални пасажа в шест действия, като сюжетът се развива хронологично. Действията са както следва: първо действие „Спасяването на село Юандзъя“, второ действие „Лин Шън става войник“, трето действие „Смелост в пещерата“, четвъртото действие „Хиа Хъ се сбогува с детето си“, пето действие „Хай Тан изгубва сина си“ и шесто действие „Обединение на цивилните и армията“. С изключение на второто

⁵ Луан Кай. „Иновации и усъвършенстване на оперното изкуство: За създаването на операта „Планината Именг“. – В: *Народна музика*, 2019, бр. 5, с. 15-17 (栾凯. 攀登艺术高峰 不断开拓创新——民族歌剧《沂蒙山》创作谈 [J]. 人民音乐, 2019 (05):15-17).

действие, което служи като свързваща част, останалите пет действия изглеждат независими, но всъщност взаимно се преплитат и допълват.⁶

1.2. Музика

Цялостната композиция на операта интегрира множество елементи от китайската народна музика. Основна музикална тема в операта е заимствана от китайското фолклорно произведение „Песен от планината Именг“, която е обичана и популярна сред широката публика.

Друг важен пробив в операта „Планината Именг“ е свързан с нововъведенията по отношение на мецосопрановата партия. В операта „Планината Именг“ творческият екип извършва значителна иновация, като преосмисля традиционния подход към мецосопрановите партии. Второстепенната героиня Хиа Хъ е млада жена на около двадесет години, което силно се различава от обичайния възрастов профил на мецосопрановите персонажи. Освен това стилът на изпълнение на нейните арии съчетава елементи от китайската оперна традиция и националния певчески стил. Това изисква специфична адаптация на артикулацията и доближаване на звукоизвличането и тембъра до характерното звучене на китайското вокално изкуство.

1.3. Сценография

На сцената многократно се появяват гледки, типични за провинция Шандун – терасовидни планини, малки къщички с покриви от слама, обширни златисти ниви с пшеница и колоритни фолклорни трупи. Сред най-централните образи се откроява този на „планината“. Тя е ключов символ в цялото произведение и се появява цели 36 пъти, свързвайки отделните действия в операта.

За да изразят по-добре сюжетната динамика и да постигнат съвършен сценичен ефект, дизайнерите на оперната сценография са вложили значителни усилия в осветлението. Особено впечатляващ е финалът на операта, когато загиналите войници от Осми пехотен взвод и жителите на село Юандзъа излизат един по един на преден план, съпроводени от топлата жълта светлина на

⁶ Шън Шундиен. „Търсене на текстови символи и значения: нов прочит на теорията за интертекстуалността“. – В: *Журнал на Цинхайския Педагогически университет (издание за философия и социални науки)*, 2005(6): 97-100 (申顺典. 文本符号与意义的追寻——对互文性理论的再解读 [J]. 青海师范大学学报(哲学社会科学版), (6):97-100).

сцената. Тази светлина, наподобяваща слънчевите лъчи, символизира възкръсването на героите под ослепителното слънце и предвещава неизменната победа във войната.

2. Характеристики на изпълнението

Главната героиня Хай Тан, изиграна от китайската сопрано певица Уан Лида, несъмнено заема централно място сред всички персонажи в операта. По време на изпълнението тя черпи вдъхновение от традиционната китайска опера, умело интегрирайки специфични техники за артикулация и жестове, характерни за този жанр.

Второстепенната женска роля в операта, Хиа Хъ, е изпълнена от мецосопрана Джан Джуо. Като певица от белкантовата школа, Джан Джуо придава на своя персонаж зряло и уравновесено излъчване. За разлика от леко драматичния стил на изпълнение на главната героиня Хай Тан, Джан Джуо залага на по-сдържан подход, като жестовете и движенията ѝ са по-естествени, излъчващи спокойна решителност и уравновесеност.

Част III. Анализ на образа на Хиа Хъ и на нейните вокални партии

1. Анализ на литературния образ на Хиа Хъ

1.1. Безкористна и безстрашна революционерка

Хиа Хъ произхожда от заможное семейство в столицата, но избира да изостави удобния живот, за да се включи в анти-японската съпротива. Хиа Хъ възплъщава образа на безброй обикновени, но изключителни китайски синове и дъщери, които загърбват личното в името на общото, отдавайки семейното си щастие за благото на цялото общество.

1.2. Нежна и всеотдайна майка

Хиа Хъ притежава не само всеотдайността на боец от Осми пехотен взвод, но и нежността и отговорността на една млада майка. Думите „Мама няма мляко, само кръвта си мога да ти дам“ разкриват най-съкровената ѝ майчина любов. Нейният образ на „войн“ и „млада майка“ се преплитат и взаимно обогатяват,

създавайки многопластов и незабравим персонаж.

2. Анализ на музикалния образ на Хиа Хъ

Музикалният образ представлява абстрактно естетическо понятие, което отразява емоционалния свят на героя чрез основните музикални елементи – мелодия, ритъм, хармония и тонални взаимоотношения. Композиторът Луан Кай смело интегрира западни композиционни техники с традиционната оперна структура *банця* (кит. 板腔体) и елементи от народната музика. Това представлява новаторски момент в китайската национална опера, тъй като за първи път структурата *банця* се комбинира с ария, предназначена за мецосопран. Темпото на арията е динамично променливо, като се редуват „бавно темпо – умерено темпо – бързо темпо – бавно темпо – умерено темпо“.

Разнообразната музикална структура подчертава емоционалните промени на Хиа Хъ, изразявайки нейната дълбока привързаност към планината Именг и безкористната ѝ отдаденост към революционната кауза. Това придава дълбочина и реализъм на нейния образ, подсилвайки неговото въздействие и многопластовост.

3. Анализ на ариите

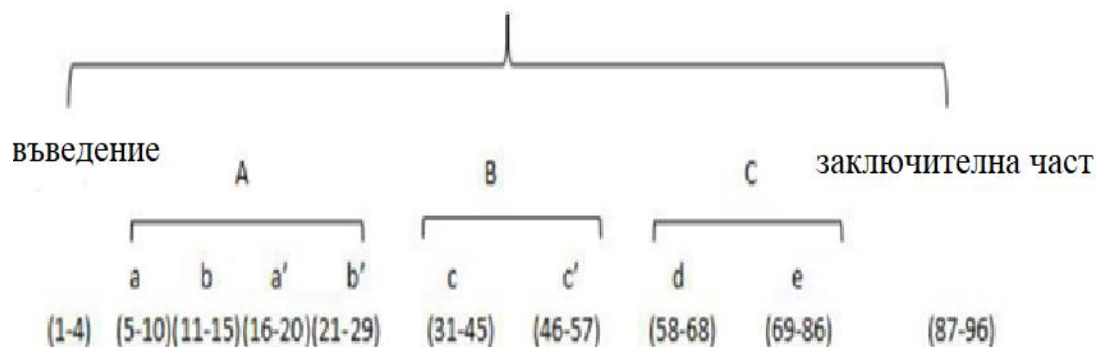
3.1. Анализ на музикалните форми

3.1.1. Арията „Дъщерята на Именг“

Арията „Дъщерята на Именг“ е разделена на три части А, В и С. Основната тоналност е Сол-мажор, като се използва китайската пентатоника, а между различните части са вплетени периферни тонове⁷, които не нарушават стабилността на основната тоналност. Въведението обхваща първите четири такта и неговата мелодия се повтаря многократно през целия цикъл, което я превръща в отличителен и значим мотив на арията.

⁷ В контекста на китайската пентатоника, т. нар. „периферни тонове“ (кит. 偏音) се отнасят до нотите, които са извън основната пентатонична скала, но все пак се използват в музикалната структура, за да създадат определено напрежение или колорит.

Музикална структура на арията „Планината Именг“



Част А (от 5 до 29 такт) от основната част на произведението е изградена от четири музикални фрази с две основни теми – а и b. Мелодията на а' почти изцяло повтаря мелодията на а, като единственото отклонение е в първия тон, а музиката се развива чрез редуване на постъпателни движения и интервални скокове. Част b' представлява разширена версия на част b с добавени пет такта. От такт 24 нататък ритъмът постепенно се разширява, което удължава музикалната линия и обогатява хармоничното съдържание (виж Нотен пример 1).

Нотен пример 1



Част В (тактове 31-57) започва с музикалната структура *банцян*, типична за традиционната китайска опера. В интерлюдията (тактове 30-31) композиторът въвежда арпежи с акцентирани акорди, които създават ритмично напрежение, имитирайки ударни инструменти от китайската опера и усилвайки тревожното

усещане в музиката. В частите с и с' се появяват паралелни фрази с по 12 такта, които започват с една и съща мелодия, но завършват с различни тонови структури. Тук се наблюдава развитие на темите от част А.

Част С представя нов музикален материал, като структурата е двучастна, без повторения, и включва темите d и e. Темата d, която се откроява спрямо предходните части, е съставена от две фрази, които формират паралелно, но несиметрично музикално заключение (4+5).

Тази част завършва в такт 68 на тона Ре, като акомпаниментът отново използва арпежи с акцентирани акорди и добавя шестнадесетини, които се движат нагоре, създавайки динамичен преход към следващата част, озаглавена „Великодушно и решително“ (виж Нотен пример 2).

Нотен пример 2

The musical score for 'Нотен пример 2' spans measures 67 to 86. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The vocal line (treble clef) has lyrics in Chinese: '回到那爱巢中, 告诉他, 抬眼看.' and '大义凛然地'. The piano accompaniment (bass clef) features arpeggiated chords and sixteenth notes. The tempo markings are 56, 58, rit., and 86. The dynamics are f and f. The lyrics are '回到那爱巢中, 告诉他, 抬眼看.' and '大义凛然地'.

Част е (такт 69-86) представлява разширение на тематичния материал от началната част, като по същество е разширена версия на повторението и играе съществена роля за изразяване на основните емоции и идеи на цялото произведение.

Финалът (тактове 87-96) представлява допълнение към предходните части и е съставен от осем такта. Темпото рязко се ускорява до много бързо, като се използват множество акценти и арпеджни акорди, които водят емоцията към кулминация. Тактовете 87-90 са върховото проявление на елементите на банцянь, тъй като само в рамките на четири такта темпото на мелодията се променя шест пъти, демонстрирайки основната характеристика на сценичната форма – иновации в промените на темпото на базата на определени правила.

3.1.2. Арията „Мляко, кръв, сълзи“

Арията „Мляко, кръв, сълзи“ се изпълнява от Хиа Хъ в четвъртото действие, непосредствено след арията „Дъщерята на Именг“. Арията се състои от три части и следва структура на триделна форма с повторение. Тоналността е До минор, като включва добавени модификации. Цялата ария обхваща 63 такта, което я прави по-кратка в сравнение с арията „Дъщерята на Именг“. Музикалните фрази са постегнати, а освен прелюдията, останалата част не съдържа преходни интерлюдии.

Структура	Прелюдия	А	В	А'
Музикална фраза	8	a+a1	b+b1	a2
Такт	1-8	9-32	32-50	51-63

Темпото на част А е умерено, като прелюдията използва дълги нотни стойности на силните удари, а към тях са добавени точки върху четвъртините ноти. Това удължава продължителността на ударите и разширява музикалната линия. Мелодията на част В претърпява изменения, като ритмовият модел преминава от предишните равномерни осмини и четвъртини в синкопиран ритъм, състоящ се от две осмини и половин нота, което значително разширява музикалната експресия.

Част А' представлява повторение на първата част. Мелодийната линия в тактове 51-63 е почти идентична с тази в тактове 9-20 от първата част, а акомпаниментната текстура в тактове 51-63 също съвпада с тази в тактове 21-32. Тази част представлява отговор на музикалното съдържание на част А и следва структурата „слабо - силно - слабо“.

3.1.3. Дуетът „Къде по земята има такава любов?“

„Къде по земята има такава любов?“ е дует между Хай Тан и главната героиня Хиа Хъ в третото действие. Дуетът е изграден като паралелна двучастна форма в ритъм 4/4, с тоналност Фа-мажор. Композицията се състои от две основни части – А и В, като всяка част включва по два музикални фрагмента: a1, a2, b1 и b2.

Част А (такт 2-19) се отличава с бързо, динамично темпо и арпежиран акомпанимент, което позволява на певицата да навлезе енергично в арията и да

поведе емоцията на публиката. Тази част включва редуване на двата гласа, като емоцията, която предава, е „дълбоко трогателна“. Мелодията остава основно същата, но в края на всяка от отделните музикални фрази се наблюдават леки изменения, които плавно подготвят развитието на драматизма в следващата част.

Част В (такты 20-50) съдържа основната тема на арията и е изградена от два музикални раздела: b1 и b2. Тук се използва форма на двугласно изпълнение, при което мелодията и ритъмът постепенно се забавят. Част В представлява развитието на част А в по-висок диапазон.

3.2. Певчески техники

Ролята на Хиа Хъ е създадена за мецосопран. За да се впише органично в цялостната концепция на произведението, изпълнителката на тази роля адаптира множество техники от китайската национална вокална традиция, включително специфични методи за артикулация и произношение. Като този гласов тип в стила на белкантото се отличава с подчертана звукова резонантност и мекота. Техниката на изпълнение на арията „Дъщерята на Именг“ не се свежда само до владеење на вокалния апарат, но и до изразителност и емоционална дълбочина. Включването на специфични техники от китайската народна опера, като „избликване на звука“ (кит. „пънкоу“ 噴口), добавя експресивност и драматично напрежение.

„Къде по земята има такава любов?“ е единственият дует на Хиа Хъ и един от малкото женски дуети, заемащ ключово място както в нейния репертоар, така и в цялото произведение. В тази творба изпълнителите трябва непрекъснато да следят нивото на звука. За постигане на хармония в музиката е от съществено значение певците да слушат не само собствения си глас, но и цялостното звучене.

Четвърта глава. Камерната опера „Сбогом, Кембридж“

Премиерата на операта „Сбогом Киймбридж“ е през 2001 г. и е представена на Малката сцена на Пекиния народен художествен театър. Именно тази постановка е разгледана в дисертацията.

Част I. Контекст и сюжет

1. Контекст

С навлизането в ХХІ век китайските композитори започват да търсят нови форми на изразяване, отговарящи на вкусовете и нуждите на съвременната публика. В условията на жанрово разнообразие камерната опера започва да привлича все по-силно внимание в професионалните среди. Камерните опери на композитора Гуо Уъндзин, като „Нощен банкет“ и „Павилионът на Фън И“, са представяни в престижни европейски театри и фестивали, демонстрирайки иновативния подход на китайските творци към световната оперна традиция. Освен произведенията на Гуо Уъндзин, жанрът на камерната опера в Китай е обогатен и от редица други забележителни творби. Сред тях се открояват „Живот като струни на цигулка“ от Джай Сяосун, „Марко Поло“ на Тан Дун и „Сбогом, Кембридж“ – камерна опера, създадена през 2001 г. от професор Джоу Сюеши.

2. Сюжет

Сюжетът на операта „Сбогом, Кембридж“ е разделен на осем действия: „Песен в гробището“, „Заедно в Храма на Небето“, „Сбогом, Кембридж“, „Падение в Шанхай“, „Повторна среща в Шуанцин“, „Излизане от блатото“, „Полет към светлината“ и „Духовете от миналото“.

Операта започва с меланхоличната сцена „Песен в гробището“. Възрастният Дзин Юелин пристига сам, за да отдаде почит на починалата Лин Хуейин, вълната на спомените го отнася назад във времето към младостта, когато двадесетгодишната Лин Хуейин се завръща от Великобритания в Пекин.

Операта преминава към второто действие – „Заедно в Храма на Небето“. Лин Хуейин пристига в Храма на Небето, за да потърси Лян Съчън. Лян сериозно ѝ предлага да заминат заедно в Америка, за да изучават архитектура. Той обаче не подозира, че в сърцето на Лин Хуейин все още живее любовта към поета Сю Джъмо.

В третото действие – „Сбогом, Кембридж“ – Лин Хуейин осъзнава, че въпреки чувствата, които изпитва към Сю Джъмо, най-разумният избор е Лян Съчън. След като Лин Хуейин и Лян Съчън продължават обучението си в Америка, чувствата им един към друг се задълбочават и те сключват брак в Канада, след което се завръщат в Пекин. През това време Сю Джъмо се влюбва в Лу Хиао Ман

и двамата се женят, премествайки се в Шанхай.

Със завладяващите звуци на саксофона операта преминава към четвъртото действие – „Падение в Шанхай“. Сю Джъмо заварва Лу Хиао Ман да се прибира пияна, той се опитва да обсъди с нея възможността да се преместят в Пекин, но тя отказва да го последва.

Операта преминава към петото действие – „Повторна среща в Шуанцин“. Сю Джъмо изпраща чрез приятеля си Ху Шъ новата своята нова стихосбирка на Лин Хуейин, която е отседнала в планината Сяншан. Няколко дни по-късно той самият пристига в Сяншан, за да я види. Той я пита кога ще изнесе лекцията си за архитектурата пред чуждестранни дипломати, тя му съобщава часа и мястото, а той ѝ обещава, че ще бъде там.

Със завръщането на Сю Джъмо в Шанхай операта навлиза в шестото действие – „Излизане от блатото“. Сю Джъмо продължава да се надява, че Лу Хиао Ман ще го придружи обратно в Пекин. Лу вижда неговата тъга и страдание и в крайна сметка се съгласява. Сю Джъмо ѝ обещава, че първо ще отиде сам в Пекин, за да присъства на лекцията на Лин Хуейин, а след това незабавно ще се върне, за да я вземе.

С приближаването на финала, операта навлиза в седмото действие – „Полет към светлината“. Лекцията на Лин Хуейин протича успешно, но Сю Джъмо така и не се появява в залата. Неговите приятели Ху Шъ и Лян Съчън ѝ съобщават трагичната вест, че Сю Джъмо е починал, и под тежестта на скръбта Лин Хуейин припада.

В заключителната осма сцена „Духовете от миналото“ Сю Джъмо се появява отново, този път в отвъдния свят. Там той се събира със своите близки приятели и заедно изпълняват последната ария на операта „Сбогом, Кембридж“.

Част II. Творчески характеристики

1. Новаторски творчески подход

Тематиката на постановката се различава от традиционните мотиви в китайското оперно изкуство, които обикновено пресъздават исторически събития с драматични конфликти или революционни идеи. Вместо това тя се впуска в дълбините на романтичните и идеалистични аспекти на живота на младите

интелектуалци – в тяхното объркване, стремежи и вълнения по време на една епоха на промени.

2. Широко използване на поезията на Лин Хуейин и Сю Джъмо

В операта „Сбогом, Кембридж“ повечето текстове на ариите и диалозите са заимствани от поезията на Лин Хуейин и Сю Джъмо. Интегрирането на поезията не само подчертава фината и елегантна атмосфера на оперната творба, но и играе ключова роля в изграждането на сценичната среда, в разкриването на характерите и в предаването на вътрешния емоционален свят на героите.

3. Новаторски композиторски техники

В Операта „Сбогом, Кембридж“ композиторът разработва тематични музикални мотиви за основните персонажи и ключови сцени; също така присъстват и значителен брой музикални фрагменти, които подчертават индивидуалността на героите.

Драматургична и музикална структура на операта „Сбогом, Кембридж“

Драматично съдържание	Музика	Акомпанимент	Основни вокални части
Първо действие: „Песен в гробището“	Темата на Лин Хуейин	Цигулка, пиано	Арията „Вдъхновение“
Второ действие: „Заедно в Храма на Небето“	Темата на Кембридж	Пиано	Дуетът „Небето е високо, земята е обширна“, дуетът „Идеална любов“, дуетът „Моята любов“
Трето действие: „Сбогом,“	Темата на Кембридж	Цигулка	Дуетът „Сбогом, Кембридж“, арията

Кейбмридж“			„Върви си“
Четвърто действие: „Падение в Шанхай“	Темите на Лу Хиао Ман и Сю Джъмо	Оркестър	Арията „Забравям всичко в танца“, арията „Не зная в коя посока вее вятърът“
Пето действие: „Повторна среща в Шуанцин“	Темите на Кембридж и Лин Хуейин	Оркестър, цигулка	Арията „Една поема за прасковения цвят“, арията „Обичам небето след дъжда“, арията „Случайно“, дуетът „Възкресеният дух“
Шесто действие: „Излизане от блатото“	Темата на Сю Джъмо	Оркестър	Дуетът „Това е един страхлив свят“, арията „Живот“, дуетът „Ако бъдеш като лек ветрец, винаги до мен“
Седмо действие: „Полет към светлината“	Темата на Кембридж	Пиано	Арията „Полет към светлината“, арията „Сбогом, Кембридж“
Осмо действие: „Духовите от миналото“	Темата на Кембридж	Оркестър	Четиригласно изпълнение на арията „Сбогом, Кембридж“

4. Изчистен сценичен дизайн и преходи между време и пространство

В оперната творба опростената сценография всъщност пресъздава почти всички сюжетни локации в операта, и не се използват физически прегради за разделяне на сцените, а вместо това основната тежест пада върху сценичното осветление. Когато различни герои от различни времеви линии и периоди се появяват едновременно на сцената, ефектът на сценичните преходи и промени във времето и пространството се постига мигновено чрез контраст в яркостта, цветовете и интензивността на светлината.

5. Ролята на „разказвача“

„Разказвачът“ е специфичен и ключов герой в операта „Сбогом, Кембридж“ – освен че се превъплъщава в множество различни роли, той играе важната функция на свързващо звено, обединявайки отделни действия и сюжетни линии. Но независимо от ролята, която „Разказвачът“ изпълнява, той винаги говори и никога не пее.

Част III. Анализ на образа на Лу Хиао Ман и основните ѝ арии

1. Образът на персонажа

Лу Хиао Ман е известна художничка от периода на Република Китай (1912–1949 г.). На един бал тя се запознава с поета Сю Джъмо и по-късно двамата сключват брак. Романтичната им връзка още от самото начало среща неодобрението на семейството на Сю, това я довежда до дълбока вътрешна криза и я кара да потърси утеха в нощния живот, прекарвайки времето си в балните зали. В музикалното изграждане на образа, с цел по-добро подчертаване на характера на Лу Хиао Ман, както и на нейната житейска среда и състояние в този период, композиторът създава специално за Лу Хиао Ман ария в танцувален стил, озаглавена „Забравям всичко в танца“, която се превръща в музикална тема на персонажа.

2. Анализ на основните вокални партии на Лу Хиао Ман

2.1. Арията „Забравям всичко в танца“

Музикалният стил на арията „Забравям всичко в танца“ се отличава от общия стил на операта, тъй като е изграден на основата на джазов танцов ритъм. Съпроводът се изпълнява от камерен оркестър, съставен от осем инструмента: саксофон, цигулка, виола, виолончело, пиано, флейта, кларинет и дайре.

Музикална структура на арията „Забравям всичко в танца“

Прелюдия (1-40 такт)	A (41-63 такт)	B (64-79 такт)	Интерлюдия (80-95 такт)	C (96-123 такт)	Интерлюдия (124-132 такт)	A1 (133-155 такт)	B1 (156-164 такт)	Интерлюдия (165-170 такт)	C1 (171-205 такт)
	a (41-50 такт) a1 (51-63 такт)	b (64-75 такт) b1 (64-79 такт)		c (96-109 такт) c1 (110-123 такт)		a (133-143 такт) a1 (144-155 такт)	b		c (171-184 такт) c1 (185-205 такт)

Прелюдия (тактове 1-40): Тоналността преминава от ла минор към си бемол минор. Музиката започва с мелодия, изпълнена от свободно и непринудено соло на саксофон. Темпото е Andante, а метричният размер е 4/4 (виж Нотен пример 25).

Нотен пример 25



При преминаването към такт 7, музиката се трансформира в изпълнение на всички инструменти (виж Нотен пример 26). Темпото също се променя на Allegro, а метричният размер преминава от 4/4 към 6/8, което създава по-динамична и оживена атмосфера.

Нотен пример 26

6 Allegro vivace $\text{♩} = 140$

Част А (такты 41–63): От 41-ви такт започва вокалното изпълнение, като тоналността остава в си бемол минор. В мелодията на вокалната линия се открояват два основни мотива – равномерни тройни ноти с повторение на една и съща височина и изградено от възходящо подредени секунди. (виж Нотен пример 28).

Нотен пример 28

45

Част В (тактове 64–79) продължава в същата тоналност като част А (си бемол минор), но с промяна на метрума към 7/8 (виж Нотен пример 29). Състои се от две музикални фрази, като втората е модифициран вариант на първата, с промяна в завършека на мелодичната линия.

Нотен пример 29

Тактове 80–95 формират интерлюдията, в която редуването на размери 6/8, 3/4 и 4/4 създава усещане за ритмична динамика и променливост, докато тоналността постепенно се връща към ла минор (виж Нотен пример 30).

Нотен пример 30

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 96-108) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. (Bb)), Alto Saxophone (Alto Sax.), Violins 1-2 (2-4 Vln.), Violas 1-2 (1-2 Vla.), Violoncello (Vcl.), Double Bass (Db.), and Piano (Pno.). The second system (measures 109-120) continues the orchestral texture. The third system (measures 121-123) includes vocal lines for Soprano (小曼), Alto (转中), and Tenor (转中), with lyrics in Chinese. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mp, ppp), and articulation marks.

В част С (такты 96–123) инструменталният съпровод става по-уравновесен в сравнение с предходните части А и В. Музиката придобива полиричен характер, а ритъмът се стабилизира в равномерен 3/4 такт. Между 124-и и 132-и такт започва интерлюдия от 9 такта, в която ритъмът преминава в размер 6/8. След това, от 133-и такт, започва повторение на частите А, В и С.

При изпълнение на арията „Забравям всичко в танца“ е важно да се обърне внимание на два основни аспекта: първо – задълбочено разбиране на характера на персонажа ; второ – детайлен анализ на мелодичните линии, сложните ритми, смяната на тоналностите и динамичните контрасти. Само когато тези два аспекта бъдат интегрирани в изпълнението, може да се постигне пълноценна и въздействаща интерпретация на произведението.

2.2 Дуетът „Не зная в коя посока вее вятърът“

В четвъртото действие „Падение в Шанхай“ Лу Хиао Ман и Сю Джъмо изпълняват заедно дуета „Не зная в коя посока вее вятърът“. Цялата ария се движи в бавно темпо (под 60 удара в минута) с ритъм 2/4 и в тоналност ми минор, което предава тъжния и меланхоличен характер на тази част. Арията има сложна двучастна форма, съставена от прелюдия и два повторени музикални пасажа.

Структура на арията „Не зная в коя посока вее вятърът“

	Повторен музикален раздел А		Повторен музикален раздел В	
Прелюдия (1-14 такт)	А (15-23 такт)	А1 (24-37 такт)	В (38-46 такт)	В1 (47-64 такт)
	а (15-19 такт) b (20-23 такт)	а1 (24-28 такт) b1 (29-37 такт)	с (38-42 такт) b1 (42-46 такт)	с (47-55 такт) b1 (56-64 такт)

Прелюдия (такты 1–14): Със своя прост и спокоен пиано акомпанимент, тази част задава тъжния тон на композицията. Темпото е Adagio (бавно), с метрум 3/4. Музиката започва с основния акорд на ми минор, изпълнен като арпеджио отдолу нагоре. Четири такта по-късно в дясната ръка се появява низходяща разложена мелодия, която въвежда темата (виж Нотен пример 31), докато лявата ръка преминава към акордна текстура.

Нотен пример 31



Част А (такты 15–23) се състои от две музикални фрази – а (такты 15–19) и b (такты 20–23). Във вокалната част първи започва да пее тенорът, който представлява персонажа Сю Джъмо. Тази част се отличава с характерен ритмичен

модел (виж Нотен пример 32), при който композиторът използва свързани шестнадесетинни ноти, които в съчетание с низходящата мелодия подчертават безпомощността и отчаянието на Сю Джъмо, изправен пред Лу Хиао Ман.

Нотен пример 32

15

Cl.

Vl./II

Vla.

Vc.

T.

Pno.

我不知道 不知道 不知道 风是在 哪一个 方向 吹 我是在 梦中 在 梦 的 是

Структурата на Част A1 (тактове 24–37) запазва основата на част A, но вокалната линия се поема от мецосопрана, изпълняващ ролята на Лу Хиао Ман. Частта се изгражда върху темата от предходната секция, като мелодията е спокойна, създавайки диалогична форма с линията на мъжкия герой. (виж Нотен пример 33).

Нотен пример 33

22

Fl.

Cl.

Vl./II

Vla.

Vc.

T.

A.

Pno.

轻波里依光 测解 我不知道 不知道 风是在 哪一个 方向 吹

solo

div.

pizz.

arco

sempre legato

cresc.

Част В (такты 38–46) също е в тоналност ми минор и е съставена от две паралелни музикални фрази – с (такты 38–42) и b1 (такты 42–46). В тази част композиторът използва форма на редуващо се пеене между мъжкия и женския глас (виж Нотен пример 35). Първо теноровият глас изпява по-силна и настойчива мелодия, след което мецосопранът се включва със закъснение от една фраза, създавайки имитационна връзка между двата гласа.

Нотен пример 35

35

Fl.

Cl.

Vl./Vll

Vla.

Vc.

T.

A.

Pno.

我 的 伤 悲 我 不 知 道 风 是 在 哪 一 个 方 向

我 不 知 道 不 知 道 不 知 道 风 是 在 哪 一 个 方 向

Част В1 (такты 47–64) е значително разширена и представлява кулминационния момент на цялото произведение. От такт 47 нататък всички инструменти се включват в изпълнението, а благодарение на наситената инструментална текстура и усилената динамика, в такт 52 при фразата „в коя посока вее“ музиката и емоционалното напрежение на героите достигат своя връх (виж Нотен пример 36).

Нотен пример 36

Fl.
Cl.
V.I./II
Vla.
Vc.
Pno.
T.
A.

风 是在 哪 个 方 向 吹 是 在 哪 一 个 方 向 吹 我 是 在 梦
风 是 在 哪 一 个 方 向 吹 是 在 哪 一 个 方 向 吹

След емоционалния изблик чувствата на Сю Джъмо и Лу Хиао Ман постепенно се успокояват. В този момент музиката прави пауза от два такта. След това тенорът тихо запява финалната мелодия от раздел А, към която малко по-късно се присъединява и мецосопранът. В крайна сметка, на фона на камбанен звън, единият завършва на доминантата, а другият – на тониката, което хармонически създава усещане за завършеност и пълнота.

В тази дуетна композиция мелодиите и ритмите на двамата изпълнители са различни, затова, за да бъде успешно изпълнението, певците трябва внимателно да изучат партитурата. Почти всяка музикална фраза на Лу Хиао Ман започва на слабата част на такта, поради което изпълнителката трябва да обръща особено внимание на ритмичната точност и да избягва избързване при влизането.

Чрез анализа на арията на Лу Хиао Ман „Забравям всичко в танца“ и дуета „Не зная в коя посока вее вятърът“ ясно се вижда, че всички музикални елементи – мелодия, ритъм, динамика, акомпанимент, както и гласовите партии и темброви решения – са подчинени на изразяването на чувствата и настроенията, които произведенията целят да предадат. Затова при изпълнението на тези арии, наред с постигането на техническо майсторство, е от съществено значение да се разкрие и вътрешното емоционално съдържание на музиката. Истински завършеното художествено изпълнение се ражда тогава, когато чувствата оживеят чрез гласа.

Заклучение

От анализа на двата мецосопранови персонажа – Хиа Хъ от операта „Планината Именг“ и Лу Хиао Ман от камерната опера „Сбогом, Кембридж“ – ясно се откроява, че макар развитието на мецосопрановия глас в китайската опера да протича бавно и постепенно, днес то демонстрира съществен напредък.

Образът на Хиа Хъ в „Планината Именг“ се откроява като най-иновативен в цялата творба. Създателите на образа на Хиа Хъ избират хибриден подход, съчетавайки белканто техниката с елементи от китайското народно пеене. Така вокалната линия придобива автентично китайско звучене, което не само улеснява разбирането и възприемането от страна на публиката, но и предлага ценен опит за бъдещото развитие на мецосопрановото изкуство в съвременната китайска опера.

Лу Хиао Ман от камерната опера „Сбогом, Кембридж“ е безспорно най-необикновеният персонаж в творбата – както по отношение на вокалния материал, така и като драматичен образ. Арийните ѝ сцени се отличават с необичайна мелодика спрямо общия стил на операта: композиторът използва предимно западни минорни ладове, за да подчертае вътрешната ѝ болка, безпомощност и обърканост. Ритмичният език на нейните арии също се различава осезаемо от този на останалите персонажи, като създава силно емоционално въздействие върху слушателя.

С нарастването на значимостта на мецосопрановите роли в съвременните китайски оперни произведения, се повишават и изискванията към изпълнителите на тези партии. При изучаването и пеенето на китайски оперни творби с мецосопранови партии е необходимо дълбоко разбиране както на националните културни особености, така и на съвременните изисквания към вокалната интерпретация. А мецосопрановите певици, вдъхновени от своята художествена мисия, ще продължат да вървят в крак с развитието на китайското оперно изкуство, като допринасят за разпространението на родната си национална култура по света.

Приноси на дисертационния труд

1. Дисертационният труд представя цялостно и систематизирано изследване на развитието на китайската опера и на китайския мецосопран, като проследява основните исторически етапи в изграждането на националното оперно изкуство.

Изследването показва, че съчетаването на традиционните китайски вокални и белкантовата вокална техника представлява една от основните тенденции в развитието на съвременната китайска опера.

2. Изследвани са причините за сравнително късното утвърждаване на мецосопрановия тип в Китай, особеностите при определянето на мецосопрановия глас, проблемите в педагогическата практика, ограниченият репертоар и спецификите на възприемането на мецосопрановия тембър в китайската музикална култура. На тази основа е разкрита ролята на мецосопрана за обогатяването на гласовата палитра и за изграждането на сложни женски персонажи в китайската опера.

3. В дисертационния труд е направен анализ на мецосопрановите образи на Хиа Хъ от операта „Планината Именг“ и Лу Хиао Ман от камерната опера „Сбогом, Кембридж“, като са изследвани техните драматургични функции, вокални характеристики и художествени средства за изграждане на персонажа. Разкрити са различията между двата образа по отношение на емоционалната експресия, сценичното поведение и музикалния език, както и общите черти, свързани със стремежа към изграждане на многопластови женски персонажи в съвременната китайска опера. Изследването показва, че двата мецосопранови образа отразяват различни етапи и тенденции в развитието на китайската национална опера и демонстрират новите възможности за художествено и вокално развитие на мецосопрановия глас в китайското оперно изкуство.

4. В дисертационния труд е формиран приложим и интердисциплинарен модел за анализ на мецосопрановите образи в съвременната китайска опера, който съчетава музикално-теоретичен анализ, вокално-изпълнителски характеристики, сценично-драматургични функции и културно-исторически контекст. Чрез този подход са разгледани особеностите при изграждането на женските образи в оперите „Планината Именг“ и „Сбогом, Кембридж“, като са изяснени връзките между музикалния език, вокалната експресия, сценичното поведение и художествената идея на произведенията. Разработеният аналитичен модел позволява по-задълбочено изследване на спецификите на китайската национална опера и може да бъде използван като методологическа основа за бъдещи научни изследвания в областта на китайското вокално и оперно изкуство, както и в обучението по вокална интерпретация и музикално-сценична практика.

5. Дисертационният труд притежава научно-приложна стойност за вокално-

изпълнителската и педагогическата практика, тъй като на основата на анализа на мецосопрановите партии на Хиа Хъ и Лу Хиао Ман са формулирани конкретни изводи и практически насоки, свързани с вокалното изпълнение, сценичното изграждане на образа и стилистичните особености на съвременната китайска опера. Изследването предлага практически подходи към изпълнението на различни типове мецосопранови роли, отчитайки спецификата на китайския език, взаимодействието между националния певчески стил и белкантовата техника, както и различните форми на емоционална и драматургична експресия. По този начин трудът допринася за разширяване на изпълнителските възможности на мецосопрановите певци и за по-задълбочено разбиране на художественото многообразие в съвременното китайско оперно изкуство.

Публикации по темата на дисертационния труд

1. Лиу Юки. „Еволюция на пеенето в китайската опера“, *Scientific Atlas*, 2024, No. 10, с. 1–6, ISSN 2738-7518.

2. Лиу Юки. „Творчески и изпълнителски характеристики на художествените образи в операта „Планината Именг“. *Докторантски четения 2024: Сборник с материали от научна среща на докторанти в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ (16 – 17 май 2024)*. Том I, с. 155–162. ISSN 2367-4873.