

СТАНОВИЩЕ

от проф. д.изк. Стефан Иванов Хърков

за дисертационния труд на

ДИЕН ЮТИНГ

докторант редовно обучение (научноизследователска докторантура)

в Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“,

Вокален факултет, Катедра „Класическо пеене“,

научен ръководител: проф. д-р Маргарита Баснарова,

на тема:

„КИТАЙСКАТА ОПЕРА –

РАЗВИТИЕ И ВЛИЯНИЕ ОТ ЕВРОПЕЙСКИТЕ ТЕНДЕНЦИИ.

ТВОРЧЕСКИЯТ ПЪТ НА СВЕТОВНАТА ОПЕРНА ПЕВИЦА ХЪ ХЪУЕЙ“

за присъждане на образователната и научна степен „доктор“

Област на висше образование: 8. Изкуства

Професионално направление: 8.3. Музикално и танцово изкуство

ДАНИ ЗА ДИСЕРТАНТА:

Диен Ютинг е родена в 1989 г. в град Хухъхаотъ (呼和浩特, Hūhéhaòtè), наричан Хох хот или Хъх хот (呼和浩特市, Hōhhot, Huhhot, Хөх хот), столица на северния китайски автономен регион Вътрешна Монголия. Средно образование получава в родния си град. В 2010 г. става студентка в университета в Тиендзин (天津, Tianjin), голям пристанищен град в Северен Китай. Като студентка учи в бакалавърска програма, там нейният музикален талант се проявява и тя е удостоена с награди от конкурси в Китай и Русия.

В 2015 г., водена от желание да изучава класическо оперно пеене, Диен Ютинг пристига в България за да следва във Вокалния факултет на Националната музикална

академия „Проф. Панчо Владигеров“. В 2018 г. се дипломира с магистърска степен в класа на проф. д-р Маргарита Баснарова. Продължава образованието си във Вокалния факултет на музикалната академия в докторска научноизследователска програма (редовна докторантура) с научен ръководител проф. Баснарова. По време на своето обучение в докторската програма участва в международен вокален конкурс в град Урбания, Италия (IX Concorso Internazionale di Canto Lirico, 21 agosto 2019, Città di Urbania), където журито ѝ присъжда две награди: втора награда за изпълнение на песен и трета награда за изпълнение на оперна ария. Както е отбелязано в текста на дисертацията, след близо 6 години прекарани в България, Диен Ютинг приема България за своя втора родина.

ДАНИИ ЗА ДИСЕРТАЦИЯТА:

Представеният за защита текст на дисертационен труд се състои от увод, пет глави, заключение и три списъка: на приносите на дисертационния труд, на публикациите на дисертанта по темата и на използваните библиографски източници. Общият обем представени страници е 119. Текстът на шест от страниците се повтаря буквално (стр. 103–109 и стр. 109–115), така общият обем на работата реално е 113 страници. Този реален обем се различава от написаното в текста на работата (стр. 4) и в автореферата (стр. 5), в които е заявено, че дисертационният труд има обем от 132 страници.

Реалният обем на представения за защита дисертационен труд е твърде скромнен за научноизследователски докторат. В сайта на Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ е посочено изрично, че художествено-творческата докторантура се състои от два компонента, от които единият е творчески, а другият представлява *„научен труд в обем не по-малко от 80 страници, тематично обвързан с творческия замисъл на артистичните изяви“*. От това логично следва, че щом художествено-творческата докторантура се състои от два равностойни компонента, от които единият представлява научен труд в обем не по-малко от 80 страници, то научноизследователската докторантура, която се състои от един компонент, трябва да представлява научен труд с минимален обем двойно по-голям от този на художествено-творческата докторантура, тоест 2×80 страници = 160 страници.

Такива са изискванията към научноизследователските докторантури и в двете най-близки и сродни на Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ висши училища у нас – Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен

Диамандиев“ – Пловдив (АМТИИ) и Националната художествена академия (НХА). В АМТИИ изискването към научноизследователските докторантури е да имат минимален обем от 160 стандартни страници. В НХА научноизследователските докторантури трябва да имат минимален обем от 170 стандартни страници.

От всичко това следва, че представеният дисертационен труд, със своя реален обем от 113 страници, все още не отговаря на минималните изисквания за обем на научноизследователска докторантура.

Методическият дял на увода се състои от три изречения, в които се говори за предмет и цел на работата. За използвани методи на изследването, за поставени задачи, за определяне на обект, за литературен обзор не е споменато.

Предметът на изследването е формулиран по следния начин: *„Предмет на разработката са изпълнителката Хъ Хуей и развитието на китайската опера“*. Формулировката на изречението е крайно обща и неясна. От написаното се разбира, че използваното в случая понятие „предмет на изследването“ е объркано с друго понятие – „обект на изследването“. Именно обектът на изследване се определя чрез отговора на въпроса „Какво ще бъде изследвано“ и в този случай, според заявеното в заглавието, то очевидно би трябвало да е творческото дело на оперната певица Хъ Хуей и развитието на китайската опера (традиционна и съвременна). Колкото до споменатото понятие „предмет на изследването“, то трябва да отговаря на въпроса „Как (посредством какво) в научния труд ще бъде изследван обекта“.

Целта на дисертацията е формулирана с малко повече думи: *„Основната цел е да се добие представа за кариера(та) на Хъ Хуей и развитието на операта в Китай, тяхната взаимна свързаност и как това довежда до все по-голямото развитие на Китай както като създаване на оперни произведения така и като опер(н)и певци“*. Допълнителен щрих към целта дава последното изречение от Първа глава на стр. 17–18, в което е написано: *„С настоящото изложение се надявам да подтикна повече хора да си изградят интерес към китайските оперни творби, да се запознаят с тяхното развитие и да вникнат в същността на приликите и разликите с европейската традиционна опера“*. Така формулирана, целта на работата се оказва малко по-различна от заявеното в нейното заглавие. В първото изречение на заглавието е написано: *„Китайската опера – развитие и влияние от европейските тенденции“*. Във формулировката на целта не се говори за **„влияние** от европейските тенденции“, не става ясно кои са тези европейски тенденции, а фокусът е поставен изцяло върху оперното изкуство в Китай с идеята читателите *„да*

вникнат в същността на приликите и разликите с европейската традиционна опера“. И тъй като в дисертацията не е обяснено защо операта в Европа е наречена „европейска традиционна опера“, остава неясно какво се има предвид в случая.

Така като цяло методическият дял не успява да даде необходимата яснота за същността на работата. В него конспективно са изложени идеи, но липсва прецизирането им и оформянето им в ясна система.

Целта на работата повдига основателния въпрос доколко оперното изкуство в Китай е познато у нас и по-конкретно, доколко у нас има научен потенциал, познаващ задълбочено китайската опера (традиционна и съвременна), способен да работи съвместно с докторантката за реализирането на подобна мащабна научна цел, все още твърде далечна за нашата музикална наука. Смисълът на една научноизследователска дисертация е научноизследователски, а не познавателен. Така заявеният в текста на дисертацията стремеж към „изграждане на интерес“ и „запознаване“ би могъл да маркира само един начален етап в работата, от който да започне същинското научно изследване.

Един от основополагащите елементи на всяко научно изследване е **използваната научна литература**. В края на дисертацията е представен списък със 17 заглавия, от които 14 са с посочени библиографски данни (не всички с пълни данни), а останалите 3 са без библиографски данни. Всички посочени заглавия без изключение са на китайски език, издадени в Китайската народна република в периода 1985 – 2013 г. Да се гради дисертационен труд върху силно ограничено количество трудове само на един език – това не би могло да създаде нормална база на научно изследване. При научноизследователските докторантури се приема за стандарт използването на десетки заглавия на няколко езика. За китайската опера (традиционна и съвременна) има обширна литература на много езици. Излишно е да се споменава каква литература съществува за европейската опера и нейното влияние върху развитието на музиката и обществото. Макар и твърде скромна, но литература за китайската традиционна опера има дори и на български език (виж изследванията на Миглена Ценова–Нушева). Чрез литературата на други езици ще се видят различни изследователски гледни точки, ще може тези различия да се подложат на сравнение и така обектът на изследване ще може да бъде погледнат от различни страни, за да бъде опознат задълбочено и изследван пълноценно. Подобен подход ще даде възможност да се проследи в дълбочина как китайската опера (традиционна и съвременна) е възприемана в Китай и как тя е възприемана извън Китай. Така ще може пълноценно да се анализира потенциала на съвременната китайска опера и нейните успехи на световните оперни сцени – феномен, който в текста на дисертацията е посочен като „най-висшата цел на китайските музиканти“ (стр.

115).

Използването на литература на други езици ще помогне и в още едно важно отношение. Феноменът „съвременна китайска опера“ включва в себе си произведения както от китайски автори, работещи в Китайската народна република, така и от китайски автори, работещи извън Китайската народна република. Сред авторите, работещи извън Китайската народна република, специално внимание заслужава композиторът Тан Дун (譚盾 / 譚盾, *1957). Той е широко известен преди всичко като автор на филмова музика (у нас особено популярен е филмът с негова музика „Тигър и дракон“), а също така и като автор на музиката за олимпийските игри в Пекин през 2008 г. Същевременно Тан Дун е автор на 5 опери, 4 от които са по сюжети, свързани с Китай. Особено голям успех доби неговата опера „Първият император“ (秦始皇, The First Emperor), написана по поръчка на Metropolitan Opera в Ню Йорк през 2006 г. и представена там с Пласидо Доминго в главната роля. В същата постановка участват бележити китайски оперни певци, сред които Хао Джанг Тиен (田浩江, Hao Jiang Tien, *1954). Примерът с творчеството на Тан Дун показва колко широка, сложна и мащабна е заявената в дисертацията тема за съвременното китайско оперно творчество. Това без съмнение е тема, която има много страни.

Значително по-сложен, обаче е друг въпрос, засегнат в дисертацията – въпросът за съпоставката между европейската опера и т.н. китайска традиционна опера (戲曲 / 戏曲, Xìqǔ, Сицюй). Да се съпоставят тези две явления е твърде сложно, тъй като те представляват явления от различен порядък. Китайската традиционна опера, възникнала в епохата на Средновековието, е наричана „опера“ само условно. Всъщност тя представлява театър с музика, форма на своеобразен музикален театър, донякъде напomniaщ на мюзикъла – на стр. 20 в дисертацията този тип художествени произведения правилно са наречени „местни опери“ или *традиционни сценични драматично-музикални произведения*. От това става ясно, че този вид изкуство, развило се през вековете в Китай, е твърде различно от европейската опера.

В текста на дисертацията е записана следната съпоставка:

„Така в Европа операта се явява прерогатив на представителите на висшите класи, докато при китайския ѝ аналог тя е продукт на мъдростта и творчеството на редовите, обикновени хора. Този толкова ярък контраст зад оперната култура в Запада и Китай води до значителни различия и в начина, по който оперите се възприемат от широката публика. На Запад операта е една класическа „държавна церемония“, и възможността на човек да се наслаждава на оперно представление или камерен

концерт е символно проявление на статус и социално положение, а в начина, по който това се извършва, има наложила се в много висока степен церемониалност, която се спазва относително стриктно: по отношение и на облеклото, и на времето на пристигане в залата на спектакъла, и на аплодирането има строги изисквания. Също така се счита за нужно и предварително запознаване със съдържанието на представяната творба, като това е с цел да има по-добро взаимодействие между зрителите и изпълнителите на сцената. В Китай междуременно традиционните опери са едно цялостно проявление на историческите предания и народните традиции и обичаи, което във висока степен съчетава в себе си художественост и развлекателност. За обикновените хора, които слушат, не е необичайно да се хранят, както и по всяко време да се изправят и да изразяват реакциите си спрямо случващото се на сцената, а по отношение на облеклото и други ритуални аспекти няма никакви специални изисквания. Затова обикновените китайци могат да се наслаждават на зрелището на воля и от сърце, без да се ограничават от никакви задръжки“ (стр. 21).

По отношение на този цитат първо трябва да се отбележи, че китайската традиционна опера не е и не би могла да бъде аналог на европейската, нито обратното – европейската не би могла да бъде аналог на китайската традиционна по простата причина, че това са различни художествени явления. Думата „аналог“ означава подобие, предмет или явление, които са сходни с друг предмет или явление. В случая не е така. Да се твърди че китайската традиционна опера е аналог на европейската е все едно да се твърди, че мюзикълът е аналог на операта, а това очевидно не е така.

Написаното за европейската опера в посочения цитат не отговаря на истината. Няма да коментирам всички елементи в цитата, които не отговарят на истината, но не мога да отмина един от тях. В посочения цитат се твърди, че „в *Европа операта се явява прерогатив на представителите на висшите класи*“. Думата „прерогатив“ означава изключително право, предимство, привилегия. В края на XVI век най-ранните форми на европейската опера възникват сред общество на благородници и интелектуалци във Флоренция, но оперното изкуство много бързо излиза от този тесен обществен кръг. Част от творбите на „бащата на операта“ Клаудио Моневърди имат своите премиери в първия публичен оперен театър в Европа, открит във Венеция в 1637 г., за който е споменато и в текста на дисертацията на стр. 20. От тогава и до днес в публичните оперни театри по света може да влезе всеки човек, стига се снабди с билет. По този начин оперното изкуство е отворено за всички. Нещо повече, то се превръща в център на светски обществен живот, в който участват представители на различни обществени съсловия. Този обществен живот понякога води до бурни обществени сблъсъци – част от тях символично са наречени „оперни войни“, някои са вдъхновени от естетически идеи, някои от силни патриотични национални чувства, някои от изпълнението

на солистите певци, някои от стремежа на композиторите за изразяване чрез модерен музикален език и т.н. При всички тези случаи, бурният обществен живот в европейските оперни театри през вековете е достатъчно доказателство, че операта в Европа не е „прерогатив“ на представители само на една класа – ако беше така тя бързо би изгубила значението си като музикален жанр. Отделен въпрос е и това, че цялата идея за класи, класово деление, класово общество и класова борба, в смисъла, придаден му от философи и политически дейци, работили в XIX и XX век, днес вече е подложен на генерална преоценка.

Трудно е да се повярва, че в 2021 г. в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ оперното изкуство е тълкувано като прерогатив на определени класи. Остава неясно доколко това твърдение е лично на дисертантката и доколко то е продукт на използвана литература. Факт е, че в първите четири глави на дисертацията няма цитиране на конкретна литература, въпреки, че в текста са въведени редица буквални цитати. Липсата на посочване на конкретните източници при цитирането поставя под съмнение цялата научна същност на първите четири глави на дисертацията.

Освен научната литература, друг основополагащ елемент на всяко научно изследване е **научната терминология**. В дисертацията голяма част от термините са правилно използвани, но има и някои, които будят недоумение. Става дума както за музикални, така и за немусикални термини и понятия. Ще дам няколко примера:

В дисертацията е използвано понятието „промяна (или смяна) на половия статут“. Формулирано по този начин, то предизвиква асоциация със смяна на пола. В случая не става дума за това. Според сюжета на операта „Легенда за Мулан“, девойката Хуа Мулан решава да се представи за мъж за да може да встъпи в редовете на армията и така да замести своя възрастен баща. На стр. 77 в дисертацията правилно е отбелязано, че Мулан не е „*фалишив персонаж, заплетен в поривите на обърканата си емоционалност*“. При това положение по-удачно би било в дисертацията да бъде използвано друго понятие, което точно да обясни случилото се и да не предизвиква объркани асоциации.

Неясни остават редица въведени в дисертацията музикални термини, непознати за европейската музика: напр. на стр. 84 – китайска пентатоника *гун* F, китайски лад *джъ* F, китайска седемстепенна гама *гун* E, китайска седемстепенна гама *ю* D и други. В този и в други подобни случаи е необходимо използваните термини да бъдат обяснени. След като дисертационният труд е представен за защита в Европа, нормално е използваната терминология да бъде изяснена с европейски термини и доколкото е възможно да бъде приведена в съответствие с общоприетата в Европа.

В музикалния анализ на арията „Любовта ми докрай ще те следва“ има елементи,

които също остават неясни. На стр. 104–105 се говори за „*многоделна форма b c b' c'*“, на стр. 107 е представена „*сложна двуделна форма d d'*“. Очевидно е, че буквените означения в този случай, както и част от термините, не съответстват на утвърдените в класическия музикален анализ. По отношение на анализа на тази ария допълнителен проблем представлява и това, че в библиографията е посочен източник (№ 16, публикация без указани библиографски данни) с автор Луо Ян под заглавие „Музикален и вокален анализ на арията „Любовта ми докрай ще те следва“. Това прави необходимо да бъде изяснено какво от анализа, поместен в текста на дисертацията е дело на самата дисертантка и какво е заимствано от посочения библиографски източник, дело на Луо Ян. Например, таблицата с анализа дело на дисертантката ли е или е взета от посочения библиографски източник. Същият въпрос стои и за останалите нотни примери в работата. За да бъдат премахнати дори и най-малките съмнения за плагиатство е необходимо много прецизно всички използвани в дисертацията източници да бъдат коректно посочени в текста.

В заключение към казаното за дисертационния труд е необходимо да се отбележи, че освен слабости, той има и своите **ценни положителни страни**. Те се проявяват основно в анализирането на вокалните елементи. Там ясно се усеща, че дисертантката се чувства „в свои води“. В текста на работата проличава, че тя е усвоила много от силните страни на българската вокална школа. Освен това, тя е успяла удачно да ги съчетае с черти, характерни за китайската вокална школа. Това е сигурно доказателство, че Диен Ютинг притежава потенциал за да поправи допуснатите грешки и да завърши успешно работата по своята дисертация.

ДАННИ ЗА АВТОРЕФЕРАТА:

Представеният текст на автореферат на дисертацията съдържа 78 страници. При общ обем на дисертацията от 113 страници, авторефератът с обем 78 страници повдига основателния въпрос какво изобщо е реферирано (съкратено). Нормалното съотношение между текст на автореферат спрямо текст на дисертация е едно към четири или едно към пет. При толкова кратък текст на дисертацията, колкото е представеният в случая (113 стр.), 30 страници автореферат изглеждат достатъчни, като в тях трябва да се представи коректно цялото съдържание на дисертационния труд.

В съдържанието на автореферата липсват два задължителни елемента:

(1) дата и номер на протокола от проведеното обсъждане на дисертационния труд от съответния катедрен съвет („вътрешна защита“) с взето решение за насочване на

дисертационния труд към публична защита,

(2) списък с членовете на научното жури.

Освен това, в самия текст липсва заглавие АВТОРЕФЕРАТ НА ДИСЕРТАЦИЯ. Впрочем, нито в автореферата, нито дори в основния текст на дисертационния труд, не е записано **това дисертация за придобиване на какво е.**

Липсите в текста и особено липсата на данни за протокола от вътрешната защита са в състояние да поставят под основателно съмнение законността на цялата процедура.

ДАННИ ЗА ПУБЛИКАЦИИТЕ ПО ДИСЕРТАЦИЯТА:

Списъкът с публикациите по дисертацията е представен в дисертационните материали без име на дисертанта и без тема на дисертационния труд. Той съдържа три заглавия без библиографски данни. Текстовете на самите публикации не са представени. В имейл с дата 25 август 2021 г. проф. д-р Виолета Горчева препрати информация, написана от д-р Нона Кръстникова от името на проф. д-р Маргарита Баснарова (научен ръководител на докторантката) до членовете на научното жури относно публикациите по дисертацията на Диен Ютинг. От текста на имейла става ясно, че само една от статиите е отпечатана, а останалите две са предадени за печат.

Отпечатаната статия има заглавие „Зараждане и развитие на китайската опера“. Тя е публикувана в електронното издание „Галерия на думите“ в обем 9 страници. Там статията е отпечатана под друго име на автора – Детиен Юнг, което може би е артистичен псевдоним на Диен Ютинг, но това не става ясно. Липсва и документ от редакцията на изданието, който да удостовери, че авторът на статията Детиен Юнг е всъщност Диен Ютинг. Посоченият проблем повдига още един важен въпрос – никъде в дисертационните материали името на дисертантката не е написано в оригинал с опростени китайски йероглифи (简体字) на китайски език Мандарин (官话) и с латинското съответствие пинин (Hànyǔ pīnyīn, 汉语拼音).

Публикуваната в „Галерия на думите“ статия под заглавие „Зараждане и развитие на китайската опера“ не съдържа използвана научна литература – нито като посочване в текста, нито като списък в края. Така тя не би могла да бъде наречена научна публикация тъй като не се базира на никакви научни източници.

В заключителните разпоредби към Постановление № 122 от 29 юни 2018 г. за изменение и допълнение на Правилника към Закона за развитие на академичния състав в Република България са установени Минимални национални изисквания за придобиване на

научни степени и заемане на академични длъжности. В Област 8. Изкуства, за придобиване на образователна и научна степен „доктор“, са поставени следните две минимални национални изисквания:

(1) представяне на завършен дисертационен труд, който носи на дисертанта 50 точки,

(2) представяне на информация и доказателства за допълнителни дейности на докторанта, които да имат общ сбор минимум 30 точки от Група показатели Г като сума от показателите от 6 до 15 според приложения списък. Минималният сбор изисквани точки обикновено се набира от докторантите (особено зачислените в научноизследователска докторантура) от публикувани научни статии по темата на дисертацията. Естествено, неотпечатаните, а само приети за печат статии не дават точки в този случай тъй като все още не са публикувани.

В случая, дори и публикуваната статия „Зараждане и развитие на китайската опера“ да имаше научен апарат, дори и въпросът с нейното авторство да беше изяснен, то тя можеше да донесе на дисертантката 15 точки като статия, публикувана в специализирано издание в областта на изкуството (Показател 9). Тоест, дори и в тази хипотеза, няма как минималните 30 точки, изисквани от закона, да бъдат достигнати.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ:

След запознаване с предоставените ми материали по дисертационния труд на Диен Ютинг под заглавие *„Китайската опера – развитие и влияние от европейските тенденции. Творческият път на световната оперна певица Хъ Хъуей“*, считам, че в своя настоящ вид те не са готови за публична защита и не отговарят на изискванията за придобиване на научна и образователна степен „доктор“. Необходимо е работата по материалите да бъде довършена и подготвена в съответствие със Закона за развитие на академичния състав в Република България и останалите нормативни документи. Предадените за защита материали съдържат добър потенциал, който дава основание за увереност, че след необходимата преработка дисертацията може да придобие представителен вид, напълно достоен за научноизследователска докторантура в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“.

2 септември 2021 г.

Член на научното жури:

(проф. д.изк. Стефан Хърков)

