

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ

„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“

Катедра: Класическо пеене

**КИТАЙСКАТА ОПЕРА –
РАЗВИТИЕ И ВЛИЯНИЕ ОТ ЕВРОПЕЙСКИТЕ ТЕНДЕНЦИИ.
ТВОРЧЕСКИЯТ ПЪТ НА СВЕТОВНАТА ОПЕРНА ПЕВИЦА
ХЪ ХУЕЙ.**

ДИСЕРТАЦИЯ

Дипломант: Диен Ютинг

Научен ръководител: Проф. д-р Маргарита Баснарва

СОФИЯ

2020 г.

Съдържание

УВОД

ГЛАВА I. Представяне на Хъ Хуей

ОПЕРНОТО ИЗКУСТВО ПРИ ХЪ ХУЕЙ

1.1. Специфика и техника на вокалните изпълнения

1.2. Автентичност и издържаност по норма на произношение и общо звучене

Единение между глас и емоция

2. ПОУКИТЕ, КОИТО МОЖЕМ ДА ИЗВЛЕЧЕМ ОТ УСПЕХИТЕ НА ХЪ ХУЕЙ

3. УСПЕХИТЕ НА ХЪ ХУЕЙ КАТО ИЗТОЧНИК НА ВДЪХНОВЕНИЕ ЗА АВТОРА

ГЛАВА II. Разлики между китайската традиционна опера и европейската опера

ГЛАВА III. Възходът на китайската опера от западен тип и формирането на опери

ГЛАВА IV. Общ поглед върху китайската опера

1. ЗАРАЖДАНЕ И РАЗВИТИЕ НА КИТАЙСКАТА ОПЕРА

(1) Първо знаково произведения от новия тип опера: „Момичето с белите коси“ (1949-1958)

(2) „Сестра Дзян“ – втора кулминация на новото оперно творчество в Китай (1959-1966 г.)

(3) Голямата любовна трагедия „Дива пустош“ – Третата кулминация на китайската опера.

(4) „Дъщерята на партията" - типичен представител на операта в китайски национален стил. Четвъртата кулминация в съвременната китайска опера.

(5) Новото явление: операта „Поема за Мулан“ и Петата кулминация в китайската съвременна опера

ГЛАВА V. ХУДОЖЕСТВЕН АНАЛИЗ НА ОПЕРАТА „ПОЕМА ЗА МУЛАН

1. „Поема за Мулан“ като типичен представител на съвременната китайска опера

1.1. Общи сведения за автора на „Поема за Мулан“

1.2. Кратко представяне на Лиу Лин и неговото творчество

2. Предистория на създаването на „Поема за Мулан"

2.1 Кратко представяне на „Песен за Мулан“

2.2 Кратко представяне на операта „Поема за Мулан“

2.4 Драматичното напрежение (конфликт) от промяната на половия статут.

2.6 Анализ на музикалния образ на Хуа Мулан

2.7 Анализ на основните вокални изяви на Мулан

2.8 Вокален подход към ролята на Мулан.

2.9 Накратко за „Любовта ми докрай ще те следва".

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПРИНОС

ПУБЛИКАЦИИ

БИБЛИОГРАФИЯ

УВОД

Желанието ми да напиша настоящия труд „КИТАЙСКАТА ОПЕРА – РАЗВИТИЕ И ВЛИЯНИЕ ОТ ЕВРОПЕЙСКИТЕ ТЕНДЕНЦИИ. ТВОРЧЕСКИЯТ ПЪТ НА СВЕТОВНАТА ОПЕРНА ПЕВИЦА ХЪ ХУЕЙ“ дойде съвсем естествено. Обичам пеенето още от малка, имах шанса да съм приета като магистър в българската Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“. Благодарение на търпеливите напътствия на професор Маргарита Баснарова, която е и моя научен ръководител, постепенно, чрез упражнения, наблягащи на мускулната координация, успях да постигна висока позиция на гласа и изравняване на преходите. Също така, през четирите си години в София успях да се докосна до оперни и традиционни произведения от различни страни, които ме обогатиха неимоверно. Може да се каже, че за мен София е като втори роден дом, но още повече е и прозорецът ми към опознаването на европейската музика и свързаните с нея изпълнителски подходи при пеене. Така естествено поисках да напиша за операта в Китай.

Понастоящем в Китай има изградена системна организация на операта и множество известни оперни произведения, както и голям брой оперни изпълнители. Най-известната от тях несъмнено е певицата Хъ Хуей. Тя е единственото китайско сопрано, пяло на шестте големи световни оперни сцени, а също е и първият азиатски изпълнител, печелил голямата оперна награда „Илика“. Имах голям интерес да проследя развитието на операта в Китай и връзката с кариерата на това сопрано. Двата процеса за мен са взаимно свързани, носят ми голямо вдъхновение и биха могли да

обяснят големия интерес на Китайския народ към оперното изкуство както и все по-големия брой китайски оперни певци.

Дисертационният ми труд се състои от Увод, пет глави, Заключение и Библиография- общо 132 страници. Предмет на разработката са изпълнителката Хъ Хуей и развитието на китайската опера. Считаю за особено положително, че съм провела изследването си от гледната точка на млад певец, което го прави доста практически ориентирано и достъпно. Основната цел е да се добие представа за кариера 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 опери певци.

В първа глава основно се прави общ преглед на творческата дейност на Хъ Хуей и се разглеждат определени свързани с нейния кариерен път теми. Основният акцент е върху влиянието и вдъхновението, получено от автора на настоящия труд от Хъ Хуей и нейните успехи. В Глава II, се разглеждат разликите между китайската традиционна опера и европейската опера. В Глава III, се прави обзор на настоящото състояние на оперите в Китай. Най-основната част от настоящият труд са глави IV и V. В тях се разглеждат изворите, развитието и текущото състояние на операта в Китай, като в пета глава е разгледан обстойно един конкретен образец на успешно оперно произведение, „Поема за Мулан“. Последната част представлява заключение, в което се обобщава изложението на цялостния текст на настоящата работа.

Използвала съм над 16 научни Китайски източника, които съм превела и анализирала.

ГЛАВА I.

Оперната прима Хъ Хуей

1. Представяне на Хъ Хуей

На световната сцена на класическата вокална музика в наши дни има една китайска изпълнителка, която приковава всеобщото внимание към себе си и блести със своя ярка светлина. Името на тази изпълнителка е Хъ Хуей (He Hui). От Ла Скала до Метрополитън, от Виенската Държавна опера до Парижката опера, в продължение на повече от десет години, нейните изпълнения огласяват всички най-престижни оперни сцени по света, като през този период тя е работи в сътрудничество с много от водещите имена в музиката. Чо-чо-сан, Аида, Тоска: с неподражаемите си изпълнителски способности и превъзходната си вокална техника, тя се превъплъщава в многобройни роли, като печели единодушно признанието и на световната публика, и на водещите оперни авторитети.

Хъ Хуей е родена през 1972 г. в град Анкан, провинция Шаанси, а впоследствие се обучава и дипломира в Сианската музикална консерватория, където е студент на ръководителя на катедра „Пеене“ проф. Уан Джън (Wang Zhen) и изтъкнатия тенор, обучавал се в Италия, Жао Ю-дзиен (Rao Yujian) През 2000 г. тя печели второ място на големия международен конкурс за вокални изпълнители „Опералия Пласидо Доминго“, с което успява да привлече вниманието на световните оперни среди и печели широка известност, а оттам идват и множество покани за сътрудничество. През 2002 г. Хъ Хуей печели първо място на 42-рия международен конкурс за вокална музика с патрон Джузепе Верди в Италия, с което си изгражда солидна репутация като изпълнител на произведенията на Верди и изобщо на едно от утвърдените имена на международната оперна сцена. Същата година тя жъне безпрецедентни успехи, след като устоява на

неимоверно напрежение и изпълнява ролята на Тоска в Театро Реджо ди Парма, а впоследствие сключва договори за участия в множество от първокласните европейски опери, където играе главната роля в спектакли като „Аида“, „Бал с маски“, „Мадам Бъттерфлай“, „Манон Леско“ и „Турандот“. През 2011 г. Хъ Хуей става първият азиатски носител на златна статуетка от оперните награди „Илика“. Също така тя се превръща и в първия китайски изпълнител към момента с участие и на шестте водещи оперни сцени на света, с което напълно затвърждава мястото си в световната опера.

Нужно е да направим и едно уточнение относно изписването при транслитерацията на името на изпълнителката Хъ Хуей на български език. Сред запознатите с оперното изкуство у нас, тя е известна и като Хуй Хе. Нейното китайско име 和慧 се изписва на пинин – стандартът за латинизиране на китайския език – като HeHui. В китайските имена на първо място стои фамилиното име, състоящо се обикновено от една сричка, съответно, йероглиф, в случая Хъ (на латиница: He, на китайски: 和); след него идва собственото име, състоящо се обичайно от една или две срички/йероглифи – в случая една сричка, а именно Hui (Хуей, 慧). От българската китаистика е възприето при представянето на пълните китайци собствени имена да не се променя редът на представянето им, т.е. фамилията да се записва преди собственото име. Що се касае до транслитерацията на малкото ѝ име, Хуей, което на латиница се записва като Hui, следва да отбележим, че съгласно стандарта за латинизация на китайския език съчетанието -ui записва произношението [uei]. Нещо повече, когато съчетанието -ui не е предшествано от съгласен инициал в сричката, то се записва като „wei“. Затова и със сигурност далеч по уместно от използваното по-рано „Хуй“ е да се използва транслитерацията „Хуей“. Надявам се тази разработка да допринесе за утвърждаването на този стандарт на изписване

на името на изпълнителката Хъ Хуей, което в значително по-висока степен съответства на действителното му произношение и на спецификата на родния ѝ китайски език.

2. Оперното изкуство на Хъ Хуей

При едно обобщено наблюдение върху певческата кариера на Хъ Хуей можем да установим, че тя има богат творчески път, който е и много успешен. Нейната кариера разкрива нови територии за китайските, дори за азиатските изпълнители на световната оперна сцена, като тя успява ясно да покаже, че хората от Изтока също са способни да интерпретират и изпълняват успешно западното класическо музикално изкуство. Това се дължи на нейния талант, упоритостта и постоянството ѝ, но още повече на изчистеното ѝ, уникално и пленително вокално майсторство.

2.1 Специфика и техника на вокалните изпълнения

Хъ Хуей е лирично сопрано, наситено с емоция. Гласът ѝ е силен и плътен, в него сякаш се долавя една съдържана и сподавена горест, благодарение на която публиката въпреки мощния ефект от силния ѝ отекващ глас получава едно наситено естетическо възприятие за изтънчения финес и изящството изпълнението ѝ. Силата и тембърът на гласа ѝ са изключително открояващи се, като позволяват нейните вокали да изпъкнат на фона на оркестъра и да достигат пълноценно до слуха на публиката, без обаче да се налагат над него, а напротив – гласът ѝ всъщност успява да постигне един въздействащ резонанс с инструменталната музика. В това отношение един класически случай за високи изисквания към гласовете на героите в оперните произведения са творбите на Верди и Вагнер. За Хъ Хуей обаче именно с изпълнението на тези герои са свързани много от запомнящите ѝ се участия – като например „Аида“ и „Дон Карлос“ на Верди, „Манон Леско“ на Пучини и „Тристан и Изолда“ на Вагнер. Макар и гласът ѝ да е дълбок и да звучи с голяма тежест, това по никакъв начин не влияе отрицателно на

пластичността и многообразието на изпълненията ѝ. Развитите ѝ вокални способности правят експресивността на гласа ѝ и неговата вариативност много високи, благодарение на което тя е способна да изпълнява произведения на Верди с изключително високи изисквания към певческите умения, като операта „Ернани“. Що се касае до дишането и артикулацията при нея, то първото е дълбоко и плавно, с много пълно отваряне на кухините на артикулационния апарат, което допринася още повече за жизнеността и гладкото звучене на изпълненията ѝ. Артикулирането ѝ при пеене е зряло и окръглено, като тя успява да постигне и един изпълващ резонанс между устната и черепната кухина, придаващ едно изящно и меко звучене на гласа ѝ. Всичко това в съчетание с дълбокото дишане и изпълването на кухините, които се използват при пеене, формират специфичния облик на вокалното звучене на Хъ Хуей.

2.2 Автентичност и издържаност по норма на произношение и общо звучене

При изпълнение на западна оперна музика от китайски певци, една от големите трудности представляват общото езиково звучене и артикулирането на думите, които дори са възпрепятствали немалко изпълнители в опитите им да се наложат на международната сцена. При Хъ Хуей обаче произношението и учленяването на звуковете са изключително автентични и издържани по езикова норма. Хъ Хуей има солидна художествена подготовка, основаваща се на системна естетическа методология, ясен ум и висока адаптивност, като благодарение и на богатия си многогодишен изпълнителски опит на запад тя успява да отстрани всякакви елементи от китайското си звучене при песнето на западни произведения, така че то да звучи автентично и издържано по западните езикови норми. Хъ Хуей е също така е овладяла западни езици като английски, италиански и немски.

2.3 Единение между глас и емоция

Всеки зрител, който става свидетел на изпълненията на Хъ Хуей, бива дълбоко очарован от нейното актьорско майсторство и умелото ѝ пресъздаване на героите. Изключителните ѝ способности в това отношение от една страна произтичат от нейните високи актьорски умения, а от друга – от уменията ѝ за подход при вокално изпълнение, съчетаващ в едно емоционалното въздействие и естетическата красота на гласа ѝ. Особено в процеса на интерпретиране на героите при оперното пеене, където амплитудата на техните емоции и настроения е много голяма, тя умее по един превъзходен начин посредством регулиране на емоциите си и контролиране на гласа си и движенията на тялото си да постига едно съвършено съчетание на тези три елемента: глас, емоции и движения. Например в операта „Мадам Бъттерфлай“, в арията „Един прекрасен ден“, пресъздаването на Чо-чо-сан от Хъ Хуей е завършено и изящно, от емоциите до вокалите, именно благодарение на гореописаните нейни способности и тяхното съчетаване. Преди изпълнението, Хъ Хуей се е вживяла в емоциите на героинята, породени от трепетното ѝ очакване и красивите ѝ мечти, и под тяхното въздействие цялото ѝ тяло се изпълва с енергия, в координация със сигурното ѝ, стабилно дишане. При това тя успява да преодолее трите фактора, които биха могли да причинят неавтентично езиково звучене: 1) недобро фонетично артикулиране, 2) привнасяне на звучене, характерно за китайските традиционни музикални творби, 3) неизчистено усвояване на езика.

3. Изводи от успеха на Хъ Хуей

Успехите на Хъ Хуей съвсем не се коренят само в нейния уникален и звънящ глас и високите ѝ артистични умения. В дори още по-голяма степен те се дължат на нейната упорита работа, непоколебимата ѝ вяра и добрата, правилна ментална нагласа. Нейните постижения на световната оперна

сцена недвусмислено доказват, че китайците също притежават даденостите, които се искат за успешното интерпретиране на оперното изкуство, и също имат едно добро бъдеще в тази област. В едно интервю на нея ѝ бива зададен въпрос относно нейните аспирации, на който тя отговаря по следния начин: „Моите аспирации не са големи, надявам се само да имам дълъг творчески живот и да продължавам да пея.“ Това изречение дава нагледен израз на нейната любов към пеенето, към музикалното изкуство, а още повече на нейната светла и чиста натура, съответстваща изцяло на звученето на гласа ѝ. Тя следва любовта си към оперното изкуство и успява да вложи енергията, времето и силите си възможно най-пълноценно в обучението си и в развитието на кариерата си – затова и в крайна сметка постига толкова много житейски и професионални успехи. За мнозина певци, именно това е най-стойностното и най-ценното, което биха могли да извлекат като урок. Защото по пътя на успеха и на развитието в областта на изкуството, дори само работата с любов и отдаденост са достатъчни, за да е сигурен човек, че няма да се отклони от вярната посока.

4. Кариерата на Хъ Хуей като източник на вдъхновение за автора

След запознаването си с успешния опит на Хъ Хуей, авторът на настоящия труд, като обучаващ се в направление вокална музика, още повече затвърди разбирането си, че в основата си ученето е тридесет процента талант и седемдесет процента усърдна работа. По пътя на обучението в тази област няма умения, които да могат да се усвоят за един ден. Единствено с натрупването на нови и нови повторения и упражнения и изграждането на мускулна памет е възможно артикулационният апарат да се изгради постепенно по такъв начин, че гласът да може да се използва като своеобразен музикален инструмент. Иначе казано, желаното състояние е собственото тяло да може да функционира като един „подвижен музикален инструмент“.

На 20 септември 2012 г. „Бътерфлай“ бива поставена в Гуанджоу, Китай, с Хъ Хуей в главната роля. Преди това, на 7 август същата година, Хъ Хуей дава пресконференция, на която говори пространно и освободено за състоянието на оперната сцена в Китай. През май 2012 г. Хъ Хуей за първи път пее опера в Китай, когато участва в спектакъла „Бал с маски“. Относно впечатленията си от това, тя казва: „Макар че имам голяма сцена за изява в чужбина, като китайка, за мен по-важно е признанието на китайската публика.“

През последните години, развитието на оперната сцена в Китай привлича все по-голям интерес. През юли 2012 г. двадесетото издание на големия световен конкурс за оперна музика „Доминго“ се състои в Пекин. Тогава испанският тенор Пласидо Доминго казва в интервю, че изборът за провеждането на конкурса в Пекин е не само заради неговото лично желание, но е резултат и от развитието на пазара на оперна музика в Китай.

По отношение на това Хъ Хуей заявява, че в Китай са настъпили главозамайващи промени, като в миналото броят на оперите в страната е бил много малък и всички са считали класическата музика за много далечна, докато към момента той вече притежавал опери с първокласно оборудване като Националната опера, Шанхайската опера и Гуанджоуската опера, които освен това са и в много добро икономическо състояние и имат възможността да канят за участия някои от водещите световни изпълнители.

Същевременно обаче Хъ Хуей признава, че местната оперна сцена все още има нужда от изграждането на нови качествени изпълнители, които да са добре запознати и с европейската култура. Операта произлиза от Европа и макар и в Китай да има сходни традиционни музикално-драматични жанрове, които в западния свят също да се наричат с думата „опера“ – най-известният от тях е пекинската опера – по своята същност те много се различават от западната опера. Според Хъ Хуей само чрез

задълбочено изучаване на европейската оперна култура може да се преживее и оцени неподражаемото очарование на класическата опера, като тя отбелязва: „Китайските оперни певци трябва да излязат в чужбина, да се запознаят отблизо с културата и езика на страни като Италия, Германия и Австрия, както и различните оперни стилове, и само тогава биха могли да усвоят оперното изкуство.“

Образоването на публиката също е от много съществено значение за развитието на операта. Хъ Хуей си спомня как по време на представлението ѝ в Пекин през 2012 г. ентузиазмът на китайската оперна публика по нищо не отстъпва на тази в Европа и Америка, което показва, че в нейната страна също постепенно се формира аудитория, която се наслаждава на западната опера. Тя изтъква, че според нея бъдещето на развитието на операта ще бъде насочено именно към Китай.

От успешния опит на Хъ Хуей не е трудно да се изведе заключението, че за формирането на едно такова величие на оперната сцена са нужни не само личните дадености и влагането на неуморен труд, но и вписването в една нова средата и поемането на нейната култура са фактори, които не могат да се пропуснат. Всичко това е особено важно за големия брой китайски младежи, които, вдъхновени от развитието на операта в страната им през последните години хранят големи надежди и виждат бъдеще за себе си именно в това направление. Като човек, който се занимава с операта като учащ се изпълнител, съм съвсем наясно, че освен утвърждаването на класическите произведения, имам и друга отговорна задача, а именно да допринасям за развитието и обновяването на оперното изкуство в собствената си страна. Както казва и Хъ Хуей, всеки любител на операта в Китай се надява да има колкото може повече хора, които разбират и оценяват не само западните оперни произведения, изпълнявани от китайци, но и китайските оперни творби. Именно поради това и в Китай още през 40-те

години на XX век започва да се формира тенденция на обръщане на взора на творчеството в областта на оперното изкуство към традиционната национална музика. 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.

ГЛАВА II.

Разлики между китайската традиционна опера и европейската опера.

Оперното изкуство бива наричано „перлата в короната на изкуствата“. Операта и свързаната с нея култура имат своите корени в Италия, докато раждането на италианската опера от своя страна е свързано исторически с древногръцката драма от преди две хилядолетия. Еврипид е не само древногръцки автор на драматични произведения, но и способен композитор. Написаната от него трагедия „Орест“ например показва ясно, че при сценичното представяне на древногръцката драма е имало не само солово, хорово пеене и пеене в унисон, но и много от монолозите са били представяни в напевна форма, като според някои това е протоформата на речитативите в операта. Древногръцките вокални произведения биват основно жертвени, сватбени, оди, трагични, любовни песни и песни за маса, като те са свързани тясно с бита, културата и политическия живот на Древна Елада. Развитието на вокалната музика се случва в дворците и храмовете. Например в „Одисея“ се говори за войната между аристократичните родове през микенската епоха, като се споменават трубадури, които изпълняват песни за аристократите. Така че по своята същност древногръцката култура представлява една аристократична култура.

Западната опера възниква през XVI век в Европа под формата на интерлюдии в дворцовите развлекателни събития в северна Италия, които са първите и най-прекият първоизточник на съвременната опера. Първата западна опера е „Дафне“, която е поставена през 1597 г. в имението на италианския граф Джовани де Барди (Giovanni de' Bardi) и е силно повлияна от хуманистическото мисловно течение, като има за цел да възкреси духа на древногръцката драма. Тъй като ръкописът на творбата е изгубен, впоследствие за най-ранна известна съхранена опера в Европа се счита написаната през 1600 година по повод на сватбата на Хенри VI, „Евридика“. През 1637 г. в италианския град Венеция е основана първата в света опера, „Сан Касиано“. Преди това оперните представления се извършват под патронажа на заможни лица, а зрителите им като цяло са представители на аристократичната прослойка, затова и операта се възприема като една „елитарна“ мода. Постепенно тя започва да печели все по-широка популярност и от Италия започва да се разпространява и към други европейски страни като Франция, Германия, Англия и Русия, а оттам и към цели свят. През четиривековния си път на историческо развитие операта е дала на света безчетен брой велики майстори на изкуството и продължава и до днес да оказва важно значение в живота на хората.

В Китай така наречените местни „опери“, или традиционни сценични драматично-музикални произведения, се формират основно сред народните маси. Макар и протоформите им да са свързани с развлекателния живот на владетелските дворове, тези опери добиват реалната си форма и стават известни като „китайски опери“ именно във вида си, с който са приемани от хора от всякакви възрасти и прослойки, и който е насочен най-вече към обикновените хора. Тяхното начало може да бъде проследено до танцово-песенните представления от периода от преди първата китайска империя начело с династия Цин (221-206 г. пр. н.е.). Оттогава насетне през следващите династии Хан (206 пр. н.е – 220 н.е.), Суей (581–618) и Тан (618–

906) актуални биват различни песенно-танцувални масови по своя характер жанрове като *сянхъ* (*xianghe*), *циншан* (*qingshang*), *тан* (*tang*); има и такива, в които са застъпени и множество акробатични елементи, като *гушиъ гъ-у цандзюнси* (*sanjunxi*). Официално обаче китайската опера се появява едва при династия Сун (906-1230), като според някои изследователите тя започва с т.нар. южна драма, или *нан-си* (*nanxi*), по време на периода на династия Южна Сун (1127–1279), а според други – с ваниететни постановки *дзадзю* (*zaju*) от периода на Северна Сун (960-1227). В Китай е обичайно по големите празници, по сватби и погребения, редовите хора да пригответ сцени и да изнасят подобни спектакли – това се е превърнало в своеобразна народна традиция, представляваща важна част от живота както на простолюдието, така и на знатния и просветен елит.

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 наложена 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.

ГЛАВА III.

Възходът на китайската опера от западен тип и формирането на опери

През последните години, с изграждането и развитието на оперните учреждения от привнесения западен тип в Китай, класическата опера се превръща в един важен елемент от съвременната култура на страната. Това несъмнено е едно от важните постижения на китайското развитие, като благодарение на това развитие се създават безпрецедентно благоприятни условия за китайското изкуство да се учи и да заимства опит от западните постижения в тази област. Създаването на опери и представянето на западни произведения оказва трайно влияние върху развитието на този тип изкуство в Китай, като оперите се превръщат в съсредоточни средища на това развитие, а в някакъв смисъл формират и една система, притежаваща определен мащаб и влияние, която носи и национален престиж. Оперите в Китай се изграждат от столицата Пекин през големите градове, дори и до някои средни и малки градове, като всички тези сгради или вече са се превърнали в архитектурни забележителности на местната градска среда, или са на път това да станат такива. Същевременно с това в една устойчива културна стратегия се е превърнало превеждането и адаптирането на

западни опери от местните оперни състави. Един пример за това явление е постановката на „Сватбата на Фигаро“ на Националната опера, която приковава интереса на китайската публика и след премиерата си през август 2013 г. продължава да се поставя чак до август 2016 г. През последните 50 години Националната опера представя голям брой световни класики на операта, като основните сред тях са следните: „Дамата с камелиите“ (1956), „Мадам Бъттерфлай“ (1958), „Кармен“ (1982), „Сватбата на Фигаро“ (1982), „Вълшебната флейта“ (1991), както още десетки други подобни произведения. През последните години Националната опера подготви и представи нови постановки по „Дамата с камелиите“ и други западни класики, представени в зали като новата Голяма аула на пекинския университет Цинхуа. „Сватбата на Фигаро“ пък е изпълнявана 4 пъти за трите години на поставянето си пред публика.

При представяне на чуждестранни оперни изпълнения в Китай се следват три вида подходи: канят се чуждестранни оперни трупи, които се нагърбват с целия процес от продукцията до изпълнението. Възможно е продукцията, и изпълнителската част се поемат изцяло от китайска страна, като местните оперни трупи привнасят западни произведения. Третият вариант е изпълнение чрез международно сътрудничество, т.е. чрез взаимодействие между местни и чуждестранни дейци се подготвя и представя чуждестранно произведение. Тези международни сътрудничества се случват благодарение на контактите между водещи китайски и чуждестранни музикални дейци и представляват най-добрата и пряка възможност да се заимства от чуждия опит, а също така са и най-основният канал за популяризирането на операта в Китай през новия век. Привнасянето на западните опери несъмнено разширява художествения кръгзор на китайската публика и обогатява творческата и изпълнителската дейност с нови композиционни подходи и методи на пеене, а с това в крайна сметка води и до повишаване на вкуса на широката аудитория. Целта на контактите

в областта на оперното изкуство би следвало да е извличането на поуки от силните страни на партньорите, с които общуваме, както и разработването на произведения с автентична местна специфика, които да удовлетворяват все по-високите културни и естетически потребности на аудиторията – и именно това е и принципът на привнасянето на западни произведения в страната. При настоящите условия, където вече може да се каже, че има в общи линии изградена и ясно оформена национална система, следващата цел трябва да бъде създаването на автентични китайски опери, и това трябва да бъде възприето като най-важен приоритет и основен курс на бъдещото развитие на оперната култура.

ГЛАВА IV.

Общ поглед върху китайската опера

1. ЗАРАЖДАНЕ И РАЗВИТИЕ НА КИТАЙСКАТА ОПЕРА

Операта навлиза в Китай от Запада и представлява една синкретична форма на изкуствата, включваща в себе си множество различни аспекти като сценично изпълняване, пеене, сюжетност, хореография и др. За разлика от самобитните китайски сходни с операта жанрове, при нея най-важни са традиционните техники на пеене. След като се заражда в Италия през XVI век и впоследствие се разпространява в Европа, в Китай тя постепенно започва да се появява в годините на периода на Четвъртомайското движение, т.е. около началото на 20-те години на XX век. По това време музикалните дейци в страната започват да съчетават все повече западната опера с местната традиционна музикална култура. Появата на операта в определена степен преобръща традиционните културни модели, касаещи сценичното музикално изкуство, и обогатява местния културен живот, като на основата на операта започват да се появяват и произведения в множество

разнообразни нови форми.

От първите си стъпки през 20-те и 30-те години на ХХ век до днешните дни на ХХІ век операта в Китай вече има около 100-годишна история на развитието си. При един общ поглед върху това развитие, могат да се открият пет кулминационни момента, като за всеки от тях е представително едно от следните пет значими местни произведения:

„Момичето с белите коси“, „Сестра Дзян“, „Дива пустош“, „Дъщерята на Партията“ и „Поема за Мулан“. Всички те са създадени по различно време и в различен исторически контекст, като по много силно изразен начин всяко от тях е носител на спецификата именно на своето време, а същевременно с това в художествен план всяка от тези опери се характеризира с оригиналност и иновативност и изиграва важна роля от гледна точка на цялостното развитие на оперното изкуство в Китай.

Има и множество други произведения, чиито автори се опитват заимствайки от западната опера да извадят наяве нови страни на местното сценично музикално изкуство и да очертаят нови пътища на развитие пред операта в Китай. Такива през 20-те и 30-те години на ХХ век са например детските опери „Врабчетата и децата“ и „Малкият художник“ на Ли Дзинхуей (LiJinhui) и „Буря над Яндзъ“ на Ние Ър (NieEr); през 40-те – „Шанхайска песен“ на Жан Хао (ZhangHao), „Песен на Земята“ на Циен Жънкан (QianRenkang) и „Циудзъ“ на Хуан Юенлуо (HuangYuanluo).

Ли Дзин-би (LiJinbi) , който основава Китайско специализирано училище по песни и танци, Китайска песенно-танцова трупа и Песенно-танцов ансамбъл Мин-юе, пише серия от песенно-танцувални произведения, сред които са „Крайната победа“ и „Поема на палмов лист“, които изпълнява из цялата страна с ръководените от него трупи. Макар и творчеството му като мащаб да е относително ограничено, все пак той посвещава половината си живот на детските опери и навсякъде в

произведенията му може да бъде доловена много живата му оперна мисъл. В творбите му се използват разнообразни похвати като декорация, антифонично диалогично пеене, солово и хорово пеене и др., като те не представляват само едни изчистени песенни творби, а представят пред аудиторията цялостни сюжетни истории. Макар и да е трудно от тях да се извлече цялостното очарование на оперното изкуство, те все пак представляват важен момент в неговото развитие в Китай. Затова и Ли Дзин-би остава в историята на детската опера в Китай като една от изтъкнатите фигури с неимоверен принос за развитието ѝ.

В творческите среди в Китай има някои прогресивни дейци, които след 'кръщението' на Четвъртомайското културно движение от 1919 г. дават тласък по историческия път на нови търсения от страна на китайската опера. С появата си произведенията „Пан Дзинлиен“ и „Юе Фей“ бележат важни моменти в заимстването на елементи от западната опера при адаптирането на местни творби от традиционните оперни жанрове, и най-вече пекинската опера. Благодарение на подобни произведения китайските музикални творци от различните части на страната получават важен опит и вдъхновение да задълбочат търсенията си в областта на местните оперни жанрове. Един пример за подобни вдъхновени творци е учителят от средно училище в град Шънян Дзиен Шу-шъ (JianShushi), който създава оперни произведения като „Майски цветя“, „Високопланински поток“ и „Прасковената градина от мечтите“. Емоционалната изразност, проявяваща се в неговите опери, е еталон сред ранните произведения на китайската опера, като същевременно с тях той приближава китайското творчество още по-близо до оперните първообразци.

Междувременно в Шанхай се появяват и различни от детските опери на Ли Дзин-би, които са с различен стил и с насоченост към възрастната аудитория, а също така са и по-големи по мащаба си. Такива са например

оперите със старинни костюми „Уан Джаодзюн“ и „Си Шъ“, революционната опера „Буря над Яндзъ“ и други. В целта си да постигнат висока художествена стойност обаче тези творби като цяло не успяват да постигнат особено широка приетост от аудиторията или социална актуалност.

По време на Втората гражданска война в Китай (1945-1950 г.), участниците в революцията включват в пропагандата си различни художествени форми, като една от по-важните от тях са местните революционни драми, които формират едно мощно своеобразно червено изпълнителско движение. Представленията по това време съчетават в себе си говорене и пеене от различни жанрове като *хуадзю* (театър), *хуобаодзю* (букв. жив вестник – форма на партизански театрални представления) и опера. Може да се каже, че те включват в себе си различни по-кратки произведения от местен характер. По този начин се оформят знакови за епохата творби като „Покруса от опустошената страна“. Впоследствие авторите на оперна музика в Китай наследяват този подход, благодарение на което и местните традиционни песни се превръщат в един от основните елементи на оперните произведения в страната.

В Централен Китай пък популярност добиват най-вече творби от жанра *сяо-дяо-цю*, музикален театър, като например „Магазинът на рода Джан“, „Селото на рода Гао“ и др., както и някои местни опери, основаващи се местната традиционна музика като „Джао дзиен бу-у“, „Добрата девойка съветва майка си“, „За лоялността“ и други. Освен в армейските бази, в райони с чуждестранни концесии като Шанхай и Чунцин също има известен брой прогресивни творци, които въпреки много трудната обстановка дават израз на патриотичната си любов към страната си посредством писането на оперни произведения. Пример за такива творби, поставяни в град Шанхай, са песенно-танцовият спектакъл „Изворът на прасковените цветове“,

операта по западен образец „Песен на Земята“, музикалният театър, издържан в стила на пекинската опера „Дамата Мън Дзян“ и др. В Чунцин пък се създава „Експериментална държавна оперна трупа“, състояща се от прогресивни музикални дейци от различни райони на страната, която твори и изпълнява китайски опери. Тази трупа репетира и изпълнява първата в Китай създадена изцяло по западен образец опера „Циудзъ“ и спектакълът в старинни облекла от пет действия „Мулан в армията“. От гледна точка на музикална структура при тези творби се експериментира в значителна степен, особено от гледна точка на използването на речитативите и ариите.

Към момента китайската опера има зад гърба си няколко десетилетия на историческо развитие, като в хода на непрестанните търсения през този период постепенно се формират два основни вида форми на експресия: първият е традиционното китайско пеене, а вторият – пеенето от нов тип, образувало се чрез съчетаване със спецификата на певческите похвати при западната класическа опера. В началния етап на прилагането на този нов подход, интересът към него не е особено силен, което налага той да претърпи известно видоизменение и подобрене. Бива установено, че с директното прилагане на традиционното народно пеене при изпълнението на оперни творби се постига относително добър ефект. По пътя на изработването на вокални техники, които да способстват за адаптирането на западната опера в Китай, своя значим принос дават редица местни изтъкнати оперни дейци, като някои от ключовите моменти на това развитие са следните:

Първо знаково произведения от новия тип опера: „Момичето с белите коси“ (1949-1958).

В Китай е широко популярен един синкретичен сценичен жанр, обединяващ в себе си драма, музика, хореография и изобразително изкуство от традиционен тип, и това е *ян-гъ*. Във връзка с революционните борби,

през йен-анския период възниква движението за нов ян-гъ, което отприщва появата на нови произведения от типа на оперите „Нанниуан“, „Песни и танци на победата“, „Дзиендзухуей“ и др., малките опери „Братя и сестри овладяват пустите земи“, „Едно червено цвете“, „Дванадесет остри ножа“ и др., явяват се и нови адаптации на мащабни традиционни опери като „Кръвна омраза“ и „Джоу Дзъшан“. Това движение оказва дълбоко и трайно влияние върху културните и художествени среди в Китай, като не само дава нов тласък на развитието на новите форми в китайското оперно изкуство, но и полага важни основни за по-нататъшния му ход. **Създадената през 1945 г. мащабна опера „Момичето с белите коси“ бележи първата кулминация в развитието на китайското оперно изкуство.** Цялото произведение е издържано в типичен стил за движението „нов ян-гъ“, като жанрово стъпва именно върху основите на „ян-гъ“, а в музикален план целенасочено заимства мелодии от традиционната опера и подходите на тяхното изпълняване. Основните музикални теми произхождат именно от народни песни. Така тази творба съчетава в едно силно изразената народностна специфика и актуалността на проблемите, вълнуващи хората по това време. При нея обаче са избегнати някои от ограниченията, които се наблюдават при по-ранните произведения „Циудзъ“ и „Братя и сестри овладяват пустите земи“ и се избягва както сляпото следване на западните модели, така и изпадането в твърде голяма близост до изразните средства на традиционния ян-гъ; вместо това, при „Момичето с белите коси“ особеностите на тези две направления биват хармонично споени помежду си. Появата и успеха на тази опера отвежда оперното изкуство в Китай към един нов етап на развитие, като бележи момента, в който то най-сетне намира своята самостоятелна траектория на израстване и своя самобитен и ясно изразен естетически облик. Тя бележи първият крайъгълен камък в историята на китайската опера и остава един класически образец на така нареченото от китайците „театър (хуадзю) с пеене“.

С основаването на Нов Китай през 1949 г. идва и нов етап на развитието на операта в страната, който се характеризира с голяма хомогенност, обхващаща както централните оперни трупи, така и тези в по-малките населени места. През първите десетина години след основаването на Нов Китай се създават и изпълняват стотици нови произведения. В новите условия, от операта се изисква да следва политиките и организационните условности, адаптирайки се към тях. Въпреки силното външно влияние в новата политическа обстановка обаче оперното творчество успява да извоюва някои свои собствени значими постижения.

През този период има три представителни произведения, които като цяло следват старата художествено-творческа линия от йен-анския период, но се характеризират и с известна иновативност. Те са композирани от Хъ Лютин и Джън Лючън и поставяни от оперната трупа на Пекинската народна художествена опера „Дългият поход“, „Да ударим нашествениците“ и „Една годеница на доброволческата армия“. Тези три творби следват моделите на западната опера и смело се заимстват композиционните им техники, но налице остават някои съществени проблеми, от които остава да се вадят поуки на по-нататъшен етап. Сред тези проблеми са недотам силно изразеният им драматичен характер и недотам доброто съответствие между иновативните подходи по отношение на формата и естетическия светоглед на аудиторията.

В рамките на това развитие се появяват няколко нови произведения, които се явяват проявление на новите търсения по отношение на новите форми и модели в оперното творчество. Такива са например „Пламъкът на звездите“ (1950), която експериментира с модела „театър (хуадзю) + пеене“, „Сватбата на Сяо Ър-хай“ (1953), където за първи път се прави опит с драматизация в оперен музикален стил, и „Песента на степите“ (1954), при която се твори чрез съчетаване на техниките на композиране на западната

опера и на музиката на малцинствените китайски етноси.

(2) „Сестра Дзян“ – втора кулминация на новото оперно творчество в Китай (1959-1966 г.)

(2.1) „Червените стражи на езерото Хунху“ от 1959 г. на колектив начело с Джан Дзин-ан. 1959 година, когато се чества 10-годишнината от основаването на Китайската народна република, се появяват някои значими по влиянието си и относително зрели като развитие нови оперни произведения. В това число влизат „Червените стражи на езерото Хунху“ (със либретист Джу Бънхъ и Ян Хуейджао и композитори Джан Дзин-ан и Оуян Циеншу, 1959 г.), „Пролетен гръм“ (либретист Хай Сяо, композитори Чън Дзъ и Ду Ю, 1959 г.), „Червен кехлибар“ (либретисти Джао Джун, Джун И-бин, композитори Уан Сижън и Ху Шъпин, 1960 г.) и малко по-късната „Айгюл“ (либретист Хай Сяо, композитори Шъ Фу, композитор Османджан, 1965 г.). За известно време операта приковава фокуса на вниманието на музикалната слушателска аудитория и постига разцвет, какъвто в историята на китайската музика рядко се е срещал. „Червените стражи на езерото Хунху“ е навярно най-представителното от тези произведения и след „Момичето с белите коси“ дава най-важен принос в областта на оперното творчество в Китай. В основата ѝ е образът на Хан Ин, една от героините на китайската революция. Композиторите успяват да създадат изчистени, автентични вокали за тази героиня с подчертано естетическо звучене, като написват и голям брой арии, в които успяват да отразят нейната смелост, бдителната ѝ натура и дълбоката ѝ човечност, което прави музикалния ѝ образ изключително успешен. Частта, в която женският дует изпълнява стиховете „Хун ху шуей, лан да лан“ (Водите на езерото Хунху, борещите се вълни), изразяващи безграничната любов и носталгия на героинята към родния край се превръща в класика, която се пее надлъж и нашир.

Чисто музикалният аспект на цялостното произведение е много

силно изразен, а нивото на музикална-драматична изразност, което се постига в него, рядко е било постигано преди това в историята на китайската опера. Това, което се постига е, че традиционната народна музика от района на езерото Хунху посредством съвременно художествено творчество бива адаптирана към оперната форма, като ѝ се придава значителна сценична изразност и тя придобива много силно изразени характеристики, като успешно успява да пресъздаде душевния облик и вътрешните преживявания на драматичните герои, с което успява да постигне високото ниво на художествена експресия, което е характерно за оперната музика.

Създаването и поставянето на операта „Сестра Дзян“ като знаково за втората кулминация на новото оперно творчество в Китай. Измежду немалкото относително успешни опери от този период, най-представителна и успешна несъмнено е „Сестра Дзян“, чиято премиера се състои през 1964 г. в изпълнение на Художествено-творческия колектив на военната авиация. В музикален план голямото постижение на творбата е начинът, по който успява да адаптира музиката от традиционни сценични жанрове към операта, като трансформира класическата форма *банишъ*, създавайки вокални части, отговарящи много точно на емоционалната прогресия в хода на сюжета и изразяващи пълноценно и богато вътрешните преживявания и чувства на героите. Същевременно се заимства от певческата техника *банцяп*, използвана широко в традиционната съчуанска опера *чуандзю*, като се използва подход с множество вокални акомпанименти от типа *банчан*, с което се подчертава вътрешните борби у героите и се въздейства върху сюжетното развитие. Този подход е напълно оригинален и представлява нововъведение в китайската оперна музика. От гледна точка на музикалното си композиране, и „Червените стражи на езерото Хунху“ и „Сестра Дзян“ поставят в центъра си образа на жена героиня, която изпълнява водеща роля, като използваните техники се основават на китайските музикално-сценични жанрове, от които се извлича техният опит и

достигания. Извън тези главни роли обаче, при другите герои в музикален план се усеща известна липса на тежест, а оркестъра участва най-вече под формата акомпанимент, но няма важна роля. Сюжетността се проявява най-вече в дълги диалогични форми, или иначе казано, въздействието на формулата „театър плюс пеене“ остава съвсем актуално.

(3) Голямата любовна трагедия „Дива пустош“ – Третата кулминация на китайската опера.

(3.1) Тежка борба за оцеляване (1966-1976)

През 1966 г. започва „Великата културна революция“ – едно десетилетие с катастрофални последици. Китайската опера, която преди това се е намирала в подем, по време на „Културната революция“ достига точката на замръзване. През периода на „Културната революция“ най-известните оперни постановки включват създадената от Художествения ансамбъл на Джандзякоу опера „Дъщерята на миньора“; уйгурската опера „Червено щастие“ в изпълнение на оперната трупа на Синдзян; мащабният музикален спектакъл „Двор под наем“ и малката опера по случай Деветия конгрес на ККП „Да вървим след делегатите на Мао“, представени в Китайския театър за опера и балет; създадените на село „Истинският стопанин“ и „Да изучаваме Мао“; представените от Художествения ансамбъл на военно-морския флот опери „Май Сиендъ“ и „Червена звезда озарява моя път в борбата“. Не липсват и сполучливи творби, например операта „Червеният фенер“, която оригинално съчетава китайска мелодика с мотиви и ритми от Дванадесетте уйгурски муками и европейската оперна музика. Успехът на пиесата е предпоставка за основаването на Синдзянската оперна трупа през 1973 г., която се превръща в главна движеща сила за развитието на оперното изкуство в Синдзян.

През десетте години на „Културната революция“ са унищожени огромно количество исторически данни, особено що се отнася до операта, което несъмнено представлява огромна загуба за всички, които се опитваме

да проучим по-детайлно опита и поуците от историческото развитие на китайската опера.

Възраждането на операта (1976 – 1981).

През годината, когато „бандата на четирима“ е смазана, започва и възстановителният период на китайската опера. Идеологическият догматизъм и култът към личността на Мао Дзъдун са премахнати и огромен брой литературни и художествени работници се връщат на своите предишни работни места, посвещавайки се отново на творческа дейност. Някои забранени през „Културната революция“ представления постепенно се възобновяват. През петте години след 1976 г. на сцена са поставени повече от десет опери, които могат да бъдат разпределени в три групи:

- опери по забранени доскоро теми и възхваляващи революционните мъченици, например „Лиу Хулан“ (1977);

- мащабни и по-малки опери, посветени на пораженията от „Културната революция“, например „Смъртта на Хъ Лунджъ“ (1981);

- исторически опери, отразяващи съпротивата на братските народи от северозападните и североизточните гранични региони срещу чуждата агресия и възхваляващи духа на патриотизма, например „Звезда Зорница“ (1979).

Най-често в репертоара на оперните театри през този период откриваме творби, създадени като резултат от търсенията според формулата „осъвременяване + народен стил“ на автори от по-старото поколение като Чън Дзъ: операта „Уей Бацюн“, популярната лирическа опера „О, светли звезди“ и стилизираната като традиционен сказ с музикален съпровод „Лютня“; адаптираната от Уан Луобин, Джоу Дзи и др. опера в уйгурски народен стил „Айлифу и Сънайму“ и посветената на революционните мъченици „Разкошната сватба“.

Броят на създадените през тези пет години е безпрецедентен по отношение на предишните периоди. Ярво се откроява тематическата свързаност с обществения живот и актуалната проблематика. Освен това оперните артисти задълбочават и постигат ново ниво на синтез между китайската традиционна музика и класическата западна опера, предавайки щафетата на следващото поколение творци.

Възходът на операта (80-те години).

Краткото възстановяване през петте години след “Културната революция” е последвано от период на разцвет през 80-те години. Появяват се над 60 нови опери, което е свързано с идеологическата либерализация и насочеността на литературата и изкуството към истинските народни цели на социализма. През този период търсенията на творците са по-свободни и обхватни, тематиката е по-разнообразна, а художествената изразност – по-оригинална. Характерни особености са:

1. Следването на образците на западната класическа опера. В тази стилистика са оперите „Ароматни поля“, „Буря в императорския дворец“, „Зов в небесата“ и др.
2. Завръщане към формата на новата народно-революционна опера като „Деца на герои“ и „Нашата Осма армия“.
3. Появата на опери с наситена китайска окраска, особено в духа на местни традиционни театрални форми, например „Стотната невяста“ и „Измамната близост“.
4. Появата на нова форма оперно изкуство – първи стъпки на мюзикъла в Китай със заглавия като „Уханна душа“, „Песен в тясната уличка“.

През 80-те години поради напреднала възраст от сцената слиза цяло поколение артисти, от което страда развитието на операта през следващата декада. Но все пак разнопосочните търсения продължават и през 90-те

години, превръщайки се в необратима тенденция.

Разнообразието в операта (90-те години).

През последното десетилетие на ХХ век обща тенденция на развитие на китайската опера се изразява в разнообразието. Една част от създадените през това десетилетие произведения представляват мащабни опери в духа на западната оперна традиция: „Марко Поло“, „Цю Юан“, „Джан Дзиен“, „Безкрайни поля“ и др. Друга част все още разкриват привързаност към народната революционна опера: „Дъщеря на Партията“, „Село Масън“. Трета част продължават търсенията въз основа на местните китайски музикално-театрални жанрове – „Ариран“ (по мотиви на корейска народна песен), „Гулем Хан“ (адаптация по уйгурска драма), „С божур под месечината ще дойда“. Четвърта част продължават търсенията в областта на мюзикъла: „Орел“, „Бъдещо сливане“, „Героичният живот на Съмао“. Пета част произведения се насочва към нови форми като музикалните драми „Обява за брак“ и „Плачещата булка“, мюзикълът по традиционни мотиви „Планинска любовна песен“, псевдо-операта „Слънчевият балон“, танцовите мюзикъли „Пандите“ и „Белият лотос“, кратката театрална опера „Сбогом, Кеймбридж“ и др.

Въвеждането на политиката на реформите и отваряне към света на Китай водят до икономически скок, поставил солидна основа за музикалния бизнес, вследствие на което се появяват множество нови опери. Но въпреки солидните инвестиции, креативността отстъпва на заден план. Творците имат амбицията да изпреварят художествените постижения на своите предшественици, но това всъщност сковава художествения им хоризонт и лишава творбите им от свежест и жизненост.

(3.5) „Дива пустош“ – операта за трагична любов, която излиза на световната сцена.

С началото на политиката на реформи и отваряне към света

безрадостното положение на китайската култура приключва. Сценичните изкуства преживяват нов подем и се появяват истински шедеври като „Възпоменание“ (музика: Шъ Гуаннан, 1981) и особено „Дива пустош“ (музика: Дзин Сян, 1987), внушителен спектакъл на Китайския театър за опера и балет.

В „Дива пустош“ композиторът често прибегва към речитативна форма и комбиниране на политонални и мелодически фрагменти, така че в колебанията на синхронните тоналности да постигне вертикална терцовост и хоризонтално удължение. Същевременно авторът обръща внимание на връзката между музика и текст, като заимства от речитативната постановка в класическия китайски театър, от маниера на речитиране на класическа китайска поезия, както и от вокалната техника в рап музиката, придавайки на речитатива и въобще на музиката по-многообразен облик и съответно по-ярка драматическа мощ. През януари 1992 г. операта „Дива пустош“ напуска границите на Китай, за да бъде представена в Центъра за изкуства „Кенеди“ във Вашингтон, САЩ, където пожънва огромен успех. „Ню Йорк Таймс“ и „Вашингтон пост“ поместват дълги рецензии, отбелязващи впечатляващия спектакъл на китайската оперна трупа. Благодарение на артистичните си качества, китайските творци с гордо вдигната глава пристъпиха в света на западното оперно изкуство, което само по себе си беше историческо събитие. Успешното представяне в чужбина на операта „Дива пустош“ ознаменува появата на китайската опера на световната сцена и представлява крайъгълен камък в историческото ѝ развитие. Появата на тази опера свидетелства, че в развитието на китайското оперно изкуство се надига Трета вълна.

(4) „Дъщерята на партията“ - типичен представител на операта в китайски национален стил. Четвъртата кулминация в съвременната китайска опера.

Мащабната опера в китайски стил „Дъщерята на партията“ е създадена от Оперната трупа към Главното политическо управление на Китайската народно-освободителна армия и след продължителни репетиции е представена за първи път през 1991 г. По либретото на операта в шест действия работи колектив, начело с прочутия драматург и текстописец Йен Сю, музиката е дело на Уан Дзудзие и други композитори, за постановката отговаря Тиен Ли, а главната роля е създадена специално за знаменитата народна певица Пън Ли-юан. Сюжетът е заимстван от сценария на едноименния филм. Операта „Дъщерята на партията“ печели националната награда за култура през 1992 г. и първата награда на Шестия военен фестивал на изкуствата. Освен това „Дъщерята на партията“ е избрана от Министерството на културата за един от трите армейски театрални спектакъла, които са представени на подвижна платформа начело на парада за отбелязване 50-та годишнина от основаването на Китайската народна република. Това е една от най-емблематичните опери в Китай от 1949 г. насам, образец на опера в китайски традиционен стил.

Героичният дух на персонажи като Тиен Ю-мей, Гуей Ин, стария знахар Ци Шугун, както и сърцераздирателният сюжет винаги трогват сърцата на публиката. Още по време на първото представление в пълна сила се разкрива разтърсващото художествено въздействие на новата опера, получено като съвкупност от силния идеен заряд, оригиналният подход към тематиката, вълнуващия сюжет, прекрасната музика и вдъхновеното изпълнение. „Дъщерята на партията“ се приема възторжено от зрителите на цял Китай и скоро е обявена за класически образец на съвременното китайско оперно изкуство.

„Дъщерята на партията“ споделя естетическите стандарти на „китайската народна опера“ и е резултат от осъзнати творчески търсения в тази насока, в това са корените на големия ѝ успех. По отношение на

музикалният език може да се каже, че той е базиран основно на мелодиката и ладовете на народните песни от провинция Дзянси и местната музикална драма *пудзю*. Музикалната образност притежава наситен китайски колорит и характеристики, което засилва драматичния ефект. При композирането е възприет подходът, известен като „разположен на север, обърнат на юг“, т.е. в много от вокалните фрагменти се използват характерни за Севера дървени барабани, които динамически поддържат развитието на мелодията, създавайки наситеност на емоционалния контраст и съответно внушителна драматичност.

Спрямо музикалната структура и стилистиката на текстовете основно е възприемат стила *банцянь* от традиционната китайска опера, „т.е. в по-значимите моменти на пеенето чрез смяна на ритмическия рисунок и тембъра се изразява емоционалните колебания и вътрешните противоречия на героите и по този начин не само че персонажите се изобразяват с помощта на музикални средства, но и се тласка напред сюжетното развитие.“ Като операта в стила *банцянь*, „Дъщерята на партията“ има ярко изразен китайски национален характер, но същевременно се различава както от западната опера, така и от традиционната китайска опера, затова изиграва положителна роля за еволюцията на съвременното китайско оперно изкуство.

(5) Новото явление: операта „Поема за Мулан“ и Петата кулминация в китайската съвременна опера. Изпълнената за първи път през 2004 г. творбата интерпретира древна легенда, позната на всеки в Китай, популярна и обичана по целия свят. В „Поема за Мулан“ симфоничната музика е основата, но освен това с оглед на конкретната сцена са вплетени и интегрирани елементи от мюзикъл, драма, оратория, ситуативна комедия, танци др., внасяйки нови акценти в старинната легенда. Пеенето и сценичното поведение дължат много на автентично китайската

стилистика и придават достоверност и пълнота на действието. Още по-важно е, че „Поема за Мулан“ придава по-обобщено и актуално звучене на тази иначе конкретно исторически и културно ситуирана история. За разлика от всички дотогавашни опери, „Поема за Мулан“ е великолепно произведение с мащабни сцени на фона на симфонична музика, възпяващо героизма и добродетелите на китайската жена, възплътени в един-единствен персонаж. С новаторската си форма операта прославя великата китайска култура и народностен дух и разкрива благородните пориви не само на чедата на Китай, но и на цялото човечество: любовта към живота, стремежа към правда, добро и красота, призива за мир и справедливост. По време на отделните сцени актьорите пеят и се движат в непосредствена близост с оркестъра – нещо неவிждано дотогава както в Китай, така и в целия свят. Въобще в „Поема за Мулан“ откриваме редица оригинални моменти в музиката, пеенето и сценичното поведение. В следващата глава, разглеждайки „Поема за Мулан“ като образец на най-доброто в новата китайска опера, ще представя нейните характерни особености.

ГЛАВА V.

ХУДОЖЕСТВЕН АНАЛИЗ НА ОПЕРАТА

„ПОЕМА ЗА МУЛАН“

1. „Поема за Мулан“ като типичен представител на съвременната китайска опера. С отварянето на съвременния Китай към света мултиетническата китайска оперна култура активно усвоява класическите европейски вокални техники, съчетава ги с най-доброто от родната музика и в резултат на синтеза между китайското и западното пеене формира завладяващ изпълнителски стил с китайска специфика, който се характеризира с богато и ярко звучене и спечелва обичта на китайската публика. Редица великолепни произведения напускат пределите на Китай и

представят на целия свят постиженията на китайската опера. „Поема на Мулан“ е един от най-известните примери в това отношение. Китайските изпълнители представят тази творба в Центъра за изкуство „Кенеди“ във Вашингтон и са възнаградени с бурни овации. С все по-интензивните контакти между Китай и Запада се активизира и културният обмен. Настъпва етап на още по-плътно взаимодействие между китайската и западната опера, публиката все повече обогатява своя вкус. Новите стилове в операта бързо печелят признанието и обичта на зрителите.

1.1. Общи сведения за автора на „Поема за Мулан“.

(1) Биографични данни

Известният композитор Гуан Ся е етнически монголец, роден през юни 1957 г. в гр. Кайфън, провинция Хънан, член на 11-ия Китайски комитет на Народния политически консултативен съвет. Един от най-прочутите и плодовити композитори в китайската музикална индустрия. Произведенията на Гуан Ся се радват на безспорно признание както сред китайските, така и сред чуждестранните музикалните среди. Удостояван е от с множество звания и награди: Всекитайската асоциация на дейците в литературата и изкуството го включва в списъка „100-те най-влиятелни китайски артисти“, Виенската държавна опера го определя за „Изтъкнат артист“, Центърът за сценични изкуства „Линкълн“ му връчва приза „Забележителен артист“.

(2) Кратък обзор на творчеството на Гуан Ся

Гуан Ся проявява музикалните си заложби още през 1982 г., по време на следването си в Централната консерватория, когато творбата му „Рапсодия за виолончело“ печели второ място на американския конкурс за композитори „Черепнин“. По време на 4-тото издание на Китайския конкурс за музикални произведения през 1985 г. неговият „Първи квартет“ печели втора награда. През 90-те години музиката му за редица филмови и телевизионни произведения се радва на широка популярност, например музиката за телевизионния сериал „Обсадената крепост“ (1990), сериала

„Малки дракончета“ (1991), първата китайска ситуационна комедия „Обичам своя дом“ (1993), сериала „Дни на изгарящи страсти“ (2001), популярния телевизионен сериал „Бойците атакуват“ (2007) и др. Освен това Гуан Ся композира и за много филми, като най-известна е музиката към филма „Меридиан на войната“, удостоена през 2008 г. с наградата за най-добра композиция на 11-то издание „Златен петел“. През 2001 г. композиторият създава „Зора на тъгата и радостта“ – мащабна национална опера, в която прецизно, оригинално и смело съчетава древните източни ритми със западна мелодика.

Търсенията на Гуан Ся поставят стабилна основа за създаването на „Поема за Мулан“ по инициатива на Комитета за култура на провинция Хънан. Именно в тази провинция през 2004 г. успешно преминават репетициите на мащабната опера, а премиерата е на 16 октомври същия месец в залата на Голямата народна зала в Пекин. „Поема за Мулан“ се приема с възторг от тогавашните музикални среди. През 2006 г. Гуан Ся, подбуждан от своя интерес към китайската историческа тематика, сътворява симфоничната фантазия „Сбогом, спътнице моя“, като отново интерпретира старинен мотив със средствата на съвременното изкуство, и за пореден път покорява публиката. През 2009 г. Гуан Ся композира „Реквием на земята“ – първият китайски реквием, посветен на жертвите от земетресението в Съчуан от 12.05. 2008 г. Премиерата му на 12 май същата година в Големия държавен театър е впечатляваща и е отразена нашироко в китайския и чуждестранния печат.

Гуан Ся е автор и на песни като „Наздравница за родината“, „Възхвала на слугите на народа“, „Навлизане в пролетта“ и много други. Произведенията от Гуан Ся са получили признанието на масовата аудитория, а творбите му продължават да се изпълняват и разпространяват из китайските и световните сцени.

1.2. Кратко представяне на Лиу Лин и неговото творчество

Лиу Лин е роден през 1943 г. в гр. Дзинан, провинция Шандун. Той е прочут китайски текстописец и либретист. Възпитаник е на Китайската национална консерватория, а понастоящем заема поста отговорник на Залата на изкуствата към Централния народен оркестър. Държавният съвет го обявява за „специалист с изключителен принос“ и получава специална държавна финансова помощ. Творбите му са високо оценявани от китайските музикални среди. Диапазонът на текстовете му е много широк, тематиката им е разнообразна, но неизменно се усеща специфичният му литературен стил и текстовете излъчват неподправената прелест на литературното му дарование. Написаните от него текстове на песни отразяват убедително духа на времето и тези песни неизменно са част от задължителния репертоар на конкурсите за изпълнители. Текстове му за музикалните теми на телевизионни и филмови драматизации пълноценно внушават идеите на драматургичния материал. Либретата му за мюзикъли и опери се характеризират с особено съчетание между поезия и проза, което придава съвсем ново звучене на музикалната основа. текстовете му носят емоционална автентичност, създават усещане за пълнокръвност, действеност и жизненост, така че, наслаждавайки се на изпълнението, зрителят сякаш става част от действието и преживява непосредствено смисъла на думите. Няколко антологии представят най-доброто от творчеството на Лиу Лин, например „Майката река“, сборник с текстове за вокални произведения, и „Дълбока като морето любов“ – книга с най-популярните му текстове за песни. Той е текстописец на песни като „Наздравица за родината“, „Навлизане в пролетта“, „Всё пролетният вятър“, „Мън Дзянню“, „Джаодзюн напуска Китай“ – вдъхновени, достигащи до всяко сърце творби. Лиу Лин е в творчески тандем с Гуан Ся, например във вокалното произведение „Макар разделени, заедно ще съзерцаваме луната“, операта „Поема за Мулан“, „Реквием на земята“ и др.

2. Предистория на създаването на „Поема за Мулан“.

Сюжетната линия на операта е взета от „Песен за Мулан“, известна още като „Стихове за Мулан“ – епична северна народна песен от периода Северни и южни династии (420-589). В песента се разказва легендата за преоблечена в мъжки дрехи девойка, която отива на война вместо баща си, участва в редица битки, печели важни сражения, отказва награди и повишения и накрая се завръща у дома. Имперската Музикална палата е събираща и обработвала версиите на песента, след което поколения музиканти от династиите Тан и Сун са шлифовали до съвършенство нейния блясък, придавайки ѝ уникални художествени качества.

„Песен за Мулан“ е включена в съставения от Гуо Маоциен (1041-1099) сборник „Песни от Музикалната палата“, доста пълна сбирка стихове от жанра *юефу*, разпределени в два дяла – южни и северни песни. Поетическите текстове дават богата представа за тогавашния живот и местните нрави и обичаи. Художественият език в южните песни е разкошен и изящен, а стилът им е деликатен и лиричен. Северните песни се отличават с широк тематичен спектър, емоционалното им съдържание е ярко, топло и прямо. Северната „Песен за Мулан“ и южната „Пауни летят на югоизток“ са наречени „гръбнак на китайската епическа песен“. Легендата за Мулан вдъхновява поколение след поколение, името ѝ носят гимназия в Ючън, железопътна гара, хотели, курорт, индустриална корпорация, подразделение на народното опълчение. В гр. Шанциу на името на Мулан са наречени асоциацията по бойни изкуства, оркестърът от старинни барабани, трупата за драконови танци и т.н. Всяка година на осмия ден от четвъртия месец по китайския календар, когато се чества рожденият ден на Мулан, храмовете са претъпкани с хора, отишли да запалят благовония.

В операта, посветена на Мулан, сюжетът е разгърнат и адаптиран. Докато в стихотворението художественият замисъл изцяло се опира на

идеята за чудната и трогателна история на девойката, която отишла на война, за да поеме военната повинност на немощния си баща, то в операта е добавен съвсем нов мъжки персонаж – Лиу Шуан. Двамата десетилетия наред споделят тежкия войнишки живот, свързват ги дълбока бойна дружба и когато се разкрива, че Мулан всъщност е жена, двамата стават съпруг и съпруга. Разгърнатият сюжет е трогателен, правдоподобен и изцяло в духа на „Песен за Мулан“. Историята продължава да бъде свързана с военната тематика, но сюжетът е обогатен по много уместен начин, с акцент върху изобразяването на персонажите. Сцените от живота на Мулан са изпълнени с непристорена жизненост и тънки детайли. Стилистичните средства на либретиста са разнообразни: той насища емоционално атмосферата, изобразява проникновено възловите елементи на сюжета, служи си с изтънчен, въздействащ и увлекателен език.

Историята на Хуа Мулан, която става войник вместо баща си винаги е любима тема за китайските творци. Хуа Мулан е легендарен героичен персонаж, който въплъщава традиционните китайски добродетели на почит към родителите и преданост към родината. Нейната история е била обект на многобройни интерпретации в различни китайски традиционни театрални и хорови произведения. Например всички в Китай знаят израза „Братко Лиу, нима жените отстъпват на мъжете ...“, който е част от хънанския театрален вариант на легендата.

2.1 Кратко представяне на „Песен за Мулан“.

Както вече беше споменато, „Песен за Мулан“ е северна песен, включена в сборника „Песни от Музикалната палата“ на Гуо Маоциен, поспециално в раздела „Песни в съпровод с военна флейта, барабан и рог“. Стиховете разказват историята на едно момиче, наречено Хуа Мулан, което се облича в мъжки дрехи, заминава вместо баща си на война, хвърля се храбро в битките, проявява героизъм и след край на войната вместо да

приеме висока длъжност в императорския двор, избира да се върне у дома, където да живее скромно, но в любов и съгласие с роднините си. Стиховете възхваляват нравствените качества на Хуа Мулан като доброта, храброст, скромност и т.н. и същевременно подчертават патриотичния ѝ плам да брани род и родина. Стихотворението е изпъстрено с ярки детайли, а фактът, че Мулан е жена внася допълнителна романтична окраска и засилва цялостния художествен ефект. Литературните среди в Китай усилено събират материали за Мулан, различни творци постоянно пишат сценарии или създават творби в други жанрове. Но версиите за създаването на „Песен за Мулан“ са многобройни. Една част от изследователите се насочват към проучване на рода на Мулан и позовавайки се на съчиненията „Древните литературни селения“ на Джан Цяо от династия Южна Сун и „Древните песни *юефу*“ с автор Дзуо Къмин, стигат до извода, че „Песен за Мулан“ се появява през династиите Суей и Тан и е записана от литератор на династия Тан, който обаче не е оставил своя подпис върху ръкописа, поради което танският писател Уей Юанфу си е присвоил авторството върху текста.

2.2 Кратко представяне на операта „Поема за Мулан“.

Операта се състои от пет части: увертюра и четири действия. Композиторът Гуан Ся следва утвърдените творческите стандарти, като изгражда цялостна музикална структура, в рамките на която уместно разпределя сюжета в четири действия. Историята се разгръща плавно, но без да губи от драматичността си. Увертюрата има силно изразен китайски музикален характер, темите на войната и мира преминават през цялото произведение, преплитайки се в сложна музикална текстура.

Първо действие е в адажио и звучи баладично. „Описан е мирен и спокоен живот, в който сърцата на героите преливат от благородни чувства. Чрез отношенията в семейството на Мулан е изразен човешкият копнеж към

мирен живот и неприемането на войната, пред която хората са беззащитни."¹ На сцената вечерният бриз лекичко полношва едно напъпило магнолиево дръвче (мулан на китайски език означава „магнолия“), светлината на месечината меко озарява земята. Мулан седи до тъкачния стан и ръкоделства. В мъглявата нощ няколко момичета си играят с фенери в ръце. Сцената изобразява пасторален и омиротворен селски живот.

Внезапно хаотичен шум на конски копита нарушава покоя и зазвучава дисхармонична музика, възвестяваща, че предстои война. Мулан става и отмества завеската на прозореца, обхваната от тежко безпокойство. Баща ѝ получава призовка да се яви в армията, но здравето му вече е твърде крехко и макар да не му липсва боен дух, силите не достигат. Мулан няма по-голям брат, а братчето ѝ е съвсем малко. Какво да се прави? Мулан погледна към небето и обхваната от внезапен порив, решава да грабне меча и да тръгне на война вместо немощния си баща.

Второ действие е в алегро и наподобява рапсодия. „Чрез музикалното изобразяване на четирите сезона и смяната на сцените в това действие се представят изнурителни десет години на жестоки битки и лишения, през които воините съхраняват човешкия си облик и надеждата за любов и красота.“² На заден план върху завесата се прожектира изображение на безкрайни планински масиви, а конницата продължава все по-напред и по-напред. Ариите и дуетите на персонажите изразяват непоколебима решителност да защитават целостта на Родината, без да трепват пред лицето на смъртта. През десетте години война бойците са се сблизили помежду си и между тях се е породила истинска бойна дружба, доказвана многократно по време на сраженията. Веднъж по време на атака срещу вражески лагер

¹ Фън Булин: Образци от китайската и чуждестранната музика [М]. Кайфън: Издателство на Хънанския университет, 1994.

² Джън Ци: Мотиви от традиционното китайско пеене в певческото изкуство Хуа Мулан от операта „Поема за Мулан“

Мулан с тялото си прикрива Лиу Шуан от летяща вражеска стрела и пада в несвяст. Спомняйки си как десет години двамата са воювали рамо до рамо, разчувстваният Лиу Шуан запява: „О, Мулан, братко мой, само ти чуваш моя зов. Ах, Мулан, спътнико мой, само ти познаваш моите чувства!...“ Мулан сънува как някой ден, облечена в женски дрехи, ще срещне Лиу Шуан на зелена морава под лазурното небе и с песен ще разкрие скритите си душевни трепети.

В Трето действие се вдигат наздравици, но и се увеличава носталгията по дома. „В това действие се очертава силен контраст между бурните мъжки песни и наздравици след окончателната победа и арията на Мулан, изпълнена с деликатната нежност на страдащото по близките сърце. Ариите и дуетът между Мулан и Лиу Шуан покоряват с емоционалната си искреност и топлота“³. Войната е спечелена, с пълни чаши в ръка войниците празнуват. Загърнатата в наметало, Мулан излиза от палатката и вперила поглед в луната, се отдава на мисли за родния край, за магнолиевото дръвче под прозореца... Обхваща я печал. В този момент Лиу Шуан идва да я навести. Мулан иска да изрази чувствата си към него, ала не знае как да му ги сподели. Мисълта, че скоро всеки ще поеме по своя път и въобще не се знае дали и кога ще се видят отново, я кара да прибегне до завоалиран начин да разкрие любовта си към Лиу Шуан: „Ако бях жена, с радост щях да се грижа за теб; ако бях жена, с радост щях да слея съдбата си с твоята, твоите скърби щяха да бъдат и мои, твоите радости щяха да радват и мен...“⁴

Четвърто действие се състои от: „народна песен, реквием и финален хор; музикалната стилистика е близка до древните песни *дангъ*, която придава още по-голяма наситеност на емоционалния заряд. Разтърсващият реквием и блестящият финален хор – истинско славословие на мира –

у

³Джън Ци: Мотиви от традиционното китайско пеене в певческото изкуство Хуа Мулан от операта „Поема за Мулан“
⁴Превод на автора

Известно време след като Мулан се завръща у дома, Лиу Шуан и други бойни другари идват с подаръци. Мулан излиза да ги посрещне, пременена в женски дрехи, и всички загубват ума и дума. Сцената е особено интересна и забавна. В това действие редуването на арии и дуети е използвано с изключително майсторство и обаятелните вокални полифонии тласкат драматическото развитие до неговата кулминация, когато цялата сцена се изпълва с празнична атмосфера. В разгара на сватбата между Мулан и Лиу Шуан, всички изведнъж си спомнят за загиналите на бойното поле, почитат паметта им със стихове и песни в прослава на безстрашните герои, загинали в защита на родината. Накрая под музикален акомпанимент, наподобяващ звука на рог, прозвучава блестящият финален хор „Ода за мира“ като еманация на основната идея и всички запяват във възхвала на мира и любовта.

Сватбата впечатлява с величието си, брънките на сюжета хармонично изплитат цялостната верига на събитията, а съдържанието съответства на психологическите нагласи на съвременния човек. Хората обичат мира и славят мира или казано с думите от заключителния хор „Ода за мира“: „Богът на мира сияе, пръска щастие и покой над света, превръща земята в рай на любовта, свързва в едно всички сърца. Вече няма клади на войната, няма барутен дим... Нека слънцето на мира стопля всеки живот, нека зовът на справедливостта се носи сред небе и земя.“⁶

3. Образът на героинята Хуа Мулан в операта „Мулан“

(1) Образът на благодарната и добродетелна дъщеря

В операта „Мулан“ се разкрива образът на благодарната и добродетелна дъщеря Хуа Мулан. Първият акт описва как тя влиза в армията вместо баща си, а конският тропот, който звучи по време на сцената, изразява

⁵ Цуей Ин. Актуално състояние на и съществуващи проблеми на изследванията на китайската опера – по примера на изследванията на операта „Поема за Мулан“. сп. Изследвания на изкуството, 2013/02: 74-76.

⁶ Превод на автора

неизбежността на събитията. В операта „Мулан“ се разгръщат сцени, описващи заплахата над родината, остаряването на бащата, младостта на по-малкия ѝ брат, опасенията на Мулан, че здравето на баща ѝ няма да издържи по време на войната, както и че младостта на брат ѝ няма да понесе жестокостите на битките. Накрая тя решава да се впусне в приключението и да влезе в армията вместо баща си и това разкрива образа ѝ на благодарна и добродетелна дъщеря.

(2) Смелият и героичен образ на Мулан

В пиесата „Мулан“ се разгръща образа на Хуа Мулан като герой, който се бори срещу врага на бойното поле, като се противопоставя на смъртта, проявявайки своя силен боен дух. За да се изгради внушението за героичния образ на Мулан, в първо действие късия тон се изпълнява динамично и ритмично, а западната симфонична музика се използва, за да се внуши усещане за жестокостта на бойното поле. Във второ действие, отново с цел да бъде изведен на преден план героичния образ на Хуа Мулан, е представена сцена, в която тя волно препуска в галоп и влизайки в ролята на водещ генерал, героично убива врага. В трето действие е използвана музикалната форма „дзиугъ“⁷, с която се изразява синовната почит и доблестта на Хуа Мулан.

В трето действие е изразена скръбта на Мулан по близките ѝ и родния край. Мулан печели битката и нетърпеливо моли да ѝ бъде позволено да се върне у дома, но заедно с това тъгува заради предстоящата раздяла с нейния любим. В този музикален период е използвана носталгична фонова музика, за да се подчертае копнежа на Мулан да се върне в дома си. Трудността от ситуацията, че тя не е в състояние да открие пред любимия си истината за това, което таи в сърцето си, служи да покаже вътрешната красота и емоционалната интелигентност на героинята. В четвърто действие Мулан се

⁷Песни, изпълнявани по време на церемонии, които звучат забавно и леко. Вярва се, че когато хората ги изпълняват заедно, те заздравяват приятелството си.

завръща в родния си край, пременя се с женски одежди и отново се среща с любимия си и с другарите си от войната. Чрез пресъздаването на тези щастливи моменти отново се подчертава колко добродетелна и умна е младата девойка.

Драматичното напрежение (конфликт) от промяната на половия статут.

Най-силно за драматургичния конфликт в операта „Поема за Мулан“ допринася смяната на половия статут на Хуа Мулан, което всъщност дава тласък на цялата история. Едно такова превъплъщение неизменно води до промяна и в характера и поведението на персонажа. Идеята на операта не е само да възвеличи синовното благочестие и храброст на Мулан, която отива на война вместо баща си, но и, дори в още по-голяма степен, от женска гледна точка да разгледа културния феномен в някои китайските традиционни театри актрисите да се обличат като мъже. С други думи, когато Мулан се „превръща в мъж“, се губи театралният акцент от смяната на половата роля. В „Поема за Мулан“ същинската ѝ идентичност като дъщеря представлява един образ, а идентичността ѝ на жена, преоблечена като мъж, е друг образ. Тези два различни по пол образа носят драматичните конфликти в операта. Съществената промяна в идентичността на персонажа е важен източник за възникване на драматичността.

Промяната на половия статут на Мулан

Първо действие: дъщерята, която почита родителите си, се превръща в син, постъпващ в армията.

Второ действие: мъжът, който воюва години наред, понякога се превръща в дъщеря, която копнее за своя любим.

Трето действие: мъж (зад който се крие стеснителна дъщеря).

Четвърто действие: дъщеря (с дух на син, призоваващ за мир)

Четирите промени в образа на Мулан подчертават, че нейният характер е в процес на промяна и развитие, личността ѝ непрекъснато съзрява, този процес е в основата на развитието на конфликта в цялата опера, който е възлов за сюжета на операта. За да се развие драматичният елемент по-пълноценно, най-съществени са промените в характера на самите герои. Историята в операта „Поема за Мулан“ е отпреди над 1500 години. Изобразяването на героите в операта обаче не се базира само на синовното благочестие и храбростта на някогашната Хуа Мулан, то е свързано и с темата за мира и войната. В цялото Четвърто действие и специално във финалната „Ода за мира“ Мулан използва фрази в духа на „Евангелия от Матей“, за да призове и събуди човешката съвест и чувство за справедливост, които да прекратят войните и да насочат човечеството към епоха на мира.

От друга страна, ако в персонажа не са останали следи от миналото, ако изцяло се е отърсил от напластяванията на традицията, то тогава ще бъде възприет от зрителя като твърде изкуствен и идеализиран. Трудно би било чрез такъв персонаж да се разкриват вътрешните колебания, търсенията му и способността да преодолява противоречията у себе си. По този начин той е лишен от класическите черти на герой, който преминава през преходен период. Характерът на Мулан е изобразен според очертанията на истинските герои. Любовният мотив в операта изразява обикновената и истинска женска емоционалност на Мулан. В операта любовта е изобразена най-вече в лицето на Мулан, изживяваща тази голяма емоция.

Анализ на художествените характеристики на пиесата „Мулан“

1. Неповторима организация на сценичното изкуство

В операта „Мулан“ архитектурата и музиката взаимно се допълват и се отразяват една в друга и по този начин е постигнато пълно единство и

хармония между двете. Цялата сцена, декорите и оркестъра формират съвършена триизмерна конструкция: в нейната основа стои симфоничният оркестър, който се явява „носещата конструкция“ на цялото съоръжение и има функцията да „крепи сцената на плещите си“. Т-образната сцена се простира напред, а хорът е разположен от двете ѝ страни. На централната главна сцена излизат основните оперни певци - тук се развиват всички основни сюжетни линии. На върха на това своеобразно архитектурно чудо е разположен разкошен купол, наподобяващ небесния свод, на стените са окачени красиви картини, а разцъфналите магнолии са метафора за оптимистичния героизъм на Хуа Мулан, както и за нейната деликатна и нежна същност. На това великолепно музикално-архитектурно произведение на изкуството, изградено от прелестните декори и оркестъра, артистът-солист наподобява божествено създание, което със своя невероятен глас и изразителни движения екзалтира публиката. Когато оркестърът засвири, той се понася леко и ефирно по сцената, неговата партия пресъздава великолепната история на Хуа Мулан. Вътрешните монолози на героите са пресъздадени живо понякога чрез плътно и резонантно пеене, а понякога чрез свенливият и мелодичен глас на солиста; ръцете, които се появяват от време на време от двете страни на Т-образната сцена, които се протягат напред и се прибират, внушават възходите и паденията в живота на всеки човек. Светлините от прожекторите непрестанно се събират и раздалечатат и по този начин пъстроцветните сенки на сцената живо се редуват, което допълнително позволява на публиката да усети емоционалния заряд на цялата опера. В този момент, когато този своеобразен „архитектурен ансамбъл“ бавно се разгръща пред очите на публиката, музиката на операта постепенно се влиза в сърцата на зрителите и те усещат безкрайна съпричастност към емоциите, които композиторът иска да изрази. Операта „Мулан“ е не само иновативна форма на изкуство на оперната сцена - тя залага и иновативна концепция на изпълнение. Преместването на

симфоничния оркестър и хора на оркестъра от мястото зад кулисите към предната част на сцената, им осигурява важна пространствена позиция на основната сцена. Това е един чисто нов опит, смела реформа, която се оказва изключително успешна. Този опит не само допринася за един съвсем нов аудиовизуален ефект, но също така вдъхновява създателите на опери да преосмислят традиционния музикален модел: как на практика да използват важната роля на симфоничния оркестър и хора в сценичните изпълнения, така че да оползотворят максимално техния капацитет.

2. Национализацията на симфоничната музика

Симфоничната музика е форма на изкуство, възникнала на Запад. В сравнение с китайската народна музика, се наблюдават очевидни разлики в музикалната мисловна нишка, музикалната структура и създаването на мелодии. Културните бариери възпрепятстват разбирането на симфоничната музика от обикновената китайска публика. Това кара повечето хора в Китай да имат уважително, но дистанцирано отношение към нея и я поставя в смущаващата позиция на твърде изискана форма на изкуството за масовата публика. Поради това, за да навлезе истински в културния живот на масите, чуждата симфонична музика трябва да бъде национализирана. При написването на музиката за операта „Мулан“ е приложена именно тази тактика, композиторът смело се впуска в тази задача и полага огромни усилия за развитието на китайската симфонична музика. Проследявайки развитието на сюжетната линия и постепенната промяна на емоциите на героите, композиторът умело добавя голям брой музикални елементи, характерни за традиционната китайската музика като балади, романтични песни, дзиугъ, ноктюрни и народни песни, което придава китайски привкус на оперната музика. При създаването на мелодичната форма, както ладът, така и тоналността са изпълнени с елементи от северните народни песни и вкуса на Централните равнини в Китай.

3. Комбинация между декорите и симфоничната музика

„Комбинацията между декорите и симфоничната музика“ се ражда под ръководството на нови художествени концепции и се превръща в неповторима форма на оперното изкуство. Предимството на тази нова художествена идея е, че тя може не само да вплете древнокитайските теми със западните форми на изкуство, но и да спомогне за взаимното допълване на китайската драматургия и западната симфонична музика. „Декорите“ имат материално проявление, а „симфоничната музика“ се разлива в безкрая, „музиката се ражда от чувствата“, а „чувствата се вълнуват от музиката“⁸ и по този начин се допълва естетическия ефект. Перфектната комбинация между декорите и симфоничната музика в операта е смела иновация в артистичната форма. За обикновената китайска публика елегантната форма на изкуството на „симфоничната музика“ все още е много непозната. За разлика от тях, музиката със силно чувство за етническа принадлежност е по-лесна за приемане. Комбинацията между декорите и симфоничната музика, която добре съчетава двата музикални жанра, с нейната естетическа стойност и визуални ефекти са по-подходящи за китайската публика, както и за хора, които не знаят много за операта. Операта „Мулан“ е типичен пример за голям успех при прилагането на тази концепция към популярната китайска национална тема с международно влияние, а именно „Мулан постъпва в армията“. Операта запазва отличителния характер на героите в традиционните европейски опери и в същото време съчетава грациозната и елегантна мелодия и естетическите характеристики на китайската оперна музика. Тя съчетава силните страни на китайската и западната традиция, което я превръща в истински шедьовър. Идеологията, вплетена в сценария, определя до известна степен формата на сценичното изкуство и влияе върху крайния ефект на представлението. Създателите внимателно избират за основна тема на операта „Мулан

⁸ Уан Сяонин: Избрани съвременни китайски опери [J]. Шанхайско музикално издателство, март 2006

постъпва в армията“, която пресъздава история, близка до живота на хората, тъй като публиката откликва добре на този фрагмент, който носи дух, надхвърлящ обсега на времето. Въз основа на традиционните културни привички, те правят смели иновации, освобождават се от традиционния оперен стилизиран творчески режим, премахват много ненужни връзки в средата и правят сюжета по-компактен и последователен - всичко това напълно демонстрира творческото съзнание на създателите. Освен това, за да засили артистичната привлекателност на операта, композиторът извършва цялостно оформление на произведението, като дава пълна свобода на въображението си и включва многогласен хор и по този начин засилва ефекта на съзвучие. След внимателно „полиране“, операта „Мулан“ кара древната история за Хуа Мулан да заблести безпрецедентно чрез най-съвременните идеологически внушения.

Анализ на музикалния образ на Хуа Мулан

В качествената опера сюжетът е скелет, а музиката – плътта. Когато музиката истински изразява човешките чувства в определена среда и чрез определени сцени, предизвикващи съответни асоциации у слушателите, възбудените образи и асоциации се наричат музикален образ. Музиката в операта цели изобразяване на персонажите и предаване на техните чувства, оттук произтича и разнообразната мелодика. Музиката на „Поема за Мулан“ се придържа към творческия арсенал на западната опера, но добавя и музикални елементи с китайска специфика. Например използван е музикален материал от традиционния музикален театър *юдзю* (разпространен в пров. Хънан), особено що се отнася до ариите с китайска специфика. На Запад ариите са солови вокални изпълнения на един или повече гласа с инструментален акомпанимент, които пресъздават чувствата на героите и се отличават с красиви и изразителни мелодии. Арията демонстрира вокалните умения на певеца и играе ключова роля за изграждането на персонажа и изразяването на съкровенията му чувства.

Обикновено кулминацията на операта е маркирана именно с ария, изразяваща по най-убедителния начин наситените чувства (радост, гняв, скръб, ликуване и т.н.) на съответния персонаж. Ариите в оперите обикновено са предвидени за главните персонажи, като във всяка опера обикновено има поне една ария. В „Поема за Мулан“ ариите са пет на брой и рязко открояват качествата на главната героиня.

Анализ на основните вокални изяви на Мулан

Разпределение на вокалните изяви на Хуа Мулан

Част от операта	Име на вокалната част	Тоналност, ладова система	Музикална форма
Първо действие: тръгва на война вместо баща си	“Тропот на копита нарушава нощния покой”	китайска пентатоника гун F	Ария
	”Ще бъда героиня величава”	китайски лад джъ F	Солово пеене
Второ действие: вятър гони облаците над заставата	“Призори поемам на война”	китайска седемстепенна гама гун E	Вокален ансамбъл
	“Тази нощ затрупа ни снегът”	китайска седемстепенна гама ю D	Солово пеене
	“Бойците на Трета армия извадиха мечове”	китайска седемстепенна гама ю E	Вокален дует
	“Любовта ми докрай ще те следва”	китайска седемстепенна гама гун E	Ария
Трето действие	“Цветът на магнолията”	китайска седемстепенна гама гун E	Ария
	“Като пролетен бриз в зимната нощ”	китайска седемстепенна гама дзу F	Солово пеене
	“Хората разправят, че пияният не лъже”	китайска седемстепенна гама гун G	Ария
	“Очаквам те след крайната победа”	китайска седемстепенна гама гун F	Дует
Четвърто действие	“Ти най-близък си на моето сърце”	китайска седемстепенна гама гун G	Ария
	“Ода на мира”	китайска седемстепенна гама гун B бемол	Декламиране, вокален ансамбъл

В приложената таблица отбелязваме общо 12 солови изяви на Хуа Мулан (всъщност „Ти най-близък си на моето сърце” може да се раздели на „Мулан била девойка“ и „Бойните другари от Трета армия“, затова някои

изследователи посочват 13 солови изяви). Тези вокални изпълнения биват четири вида: соло, дует, ансамблово пеене и декламиране. По отношение на анализа на образа на музиката на Мулан, тази глава избира пет арии, изпети от Мулан за анализ, а именно „Тропот на копита нарушават нощния покой”, „Любовта ми докрай ще те следва”, „Цветът на магнолията“, „Хората разправят, че пияният не лъже” и „Ти най-близък си на моето сърце”.

Вокален подход към ролята на Мулан.

Техниката на оперното пеене е един от най-важните компоненти на вокалното музикално образование. В китайската вокална музика обикновено се говори за две вокални постановки, а именно на европейското класическо пеене и на китайското народно пеене. Всъщност тези две техники на пеене са в известен смисъл са доста свързани, но след относително дълъг период на развитие в китайската вокална култура те са се слели по начин, който определя специфичния облик на китайската опера. Между класическото европейско пеене и китайското народно пеене съществуват допирни точки, но и немалко различия. В китайската опера повече се използва китайско народно пеене, което се различава от европейското най-вече по отношение на дишането, Китай използва повече национални техники на пеене, докато европейските техники на класическо пеене и националните техники на пеене Има големи разлики между техниките, които се проявяват по-специално в дишането, фразирането и използването на резонаторните кухини.

По-конкретно, в европейската вокална постановка се изисква добра наситеност на дишането, което обикновено е гръдно-диафрагмено. Докато в китайското народно пеене повече се набляга на яркостта и пробивността на звука, който се оформя в по-горна позиция, и се обръща повече внимание на предаването на емоциите. Освен това в китайското вокална постановка по-гъвкаво се използват резонаторните кухини. Като цяло ангажирането на

резонаторните кухни в китайското пеене е малко по-слабо, но пък полученият тембър е по-богат от този в европейското класическо пеене. Общо взето, със своите уникални особености класическото европейско пеене и китайското народно пеене са незаменими за съвременната китайска опера и тяхното комбиниране дава чудесен резултат.

Конкретно вокалната партия на Мулан в операта „Поема за Мулан“ не представлява особена трудност за изпълнител с добра вокална постановка, стига да обръща достатъчно внимание на следните четири компонента: дикция, сила, темпо и тембър.

Дикция: „При пеене има три абсолютни правила: първото е думите да са ясни, второто е тембърът да бъде чист, третото – мелодията да е вярна“⁹. Фактът, че правилото за „ясните думи“ е посочено на първо място, говори ясно за неговата изначална важност. Принципът е изразен по следния начин: сричката да бъде произнасяна с ясно начало, правилна вокална част и прецизен финал корем и точен край. Само при правилно произнасяне на думите е възможно да се постигне интонация, която адекватно изразява емоционалното състояние на персонажа. интонация а езиковото изказване на място емоционалната обработка на характера може да бъде напълно отразена в тона. Дали интонацията ще бъде въздействаща непосредствено зависи от дикцията. Що се отнася до чувствата, обикновено те се делят на „твърди“ и „меки“. Твърдите чувства включват гняв, неприемане, желание за мъст и т.н., а меките чувства – любов, носталгия, съзерцание, възхищение и пр. За вокалните изяви на Мулан, без значение дали са пеене или речитатив, дикцията е от особена важност, но от друга страна не бива да се прекалява с отчетливото изговаряне, а да се съблюдава правилото за „ясно и мелодично изговаряне“¹⁰. Например първата сричка в думата „юе-лян

⁹ Уей Лянфу, учен от династия Мин в съчинението си „Правила на пеенето“:

¹⁰ Уей Лянфу, учен от династия Мин в съчинението си „Правила на пеенето“

(луна)“ и във фразата „лю-йе-сиен-хуа (зелени листа и свежи цветя) са доста сложни за ясно и мелодично изговаряне, защото устната кухня е доста свита, а двете устни – плътно долепени. В „ню-ър-цин (обичта на дъщерята)“ пък сричката „ър“ трябва да бъде произнесена с правилно извит език и разположение на устните, иначе цялата дума ще прозвучи по друг начин. В сричката „хуа“ от „му-лан-хуа (цветът на магнолията)“ предната гласна „у“ следва да се произнесе с по-тесен процеп към устната кухня, за да прозвучи леко и краткотрайно; задната гласна „а“ трябва да бъде по-продължителна, затова процепът към устната кухня трябва да бъде по-широк. При изговаряне на първата назална гласна в сричката „нуан (топъл)“ върхът на езика се поставя срещу горния венец, като след произнасяне на „н“ усилието веднага се насочва към образуването на гласната в преддверието на носната кухня. При произнасяне на задноназалната гласна в сричката „цин(г) чувство)“ след изпяването на „и“ в момента на приключване основата на езика се повдига, и Последната гласна носна „любов“, след като излезе предишната гласна „і“, в момента, в който думата завършва, основата на езика се повдига и се долепя към мекото небце за произнасянето на „н(г)“ в носната кухня.

Сила на гласа. За оперните изпълнители контролът върху силата на гласа е изключително важен. В зависимост от нужната интонация и при промяна в обстановката и сюжета се налага певците да регулират силата на гласа си. В лирични и спокойни моменти гласът следва да бъде по-тих, а на места с повече приповдигнатост и патос - по-силен. Освен това мъжкият глас по принцип е по-могъщ от женския, а в операта Мулан понякога пее като мъж, друг път – като жена, което е известно предизвикателство за изпълнителя по отношение контрола и гъвкавостта на дишането, за да се разграничават двата напълно различни по сила на звука гласа. В „О, луна“ и „Любовта ми докрай ще те следва“ Мулан е хрисима девойка, която със сравнително тих и нежен глас споделя на месечината своята тревога и печал

или насън разкрива чувствата си пред любимия. Докато в откъса „Тази вечер е решителната битка" Мулан се изявява като пълководец, съответно гласът ѝ трябва да бъде много по-мъжествен и мощен, особено в изпяването на фрази като „бой решителен за цялата война“, която трябва да прозвучи мощно и бойко.

Темпо. Композиторът е дал в партитурата общи насоки за темпото на пеене, в рамките на което певецът да интерпретира ролята. За „О, луна“ скоростта е $\text{♩} = 48$, съответстваща на спокойно, нито бързо, нито бавно изложение. „Тази вечер е решителната битка" пък е с темпо на марш, което предполага при изпълнение да се съблюдава съответния ритъм. „Любовта ми докрай ще те следва" има три вида темпо: $\text{♩} = 52$, $\text{♩} = 60$, $\text{♩} = 66$, които не се различават значително, но са част от процес на постепенно ускоряване, което значи, че изпълнителят трябва постъпателно да усилва емоционалността. За "Цветът на магнолията" е отбелязано $\text{♩} = 54$, което е умерено темпо, без резки промени.

Тембър. Дишането, силата на звука, ясната дикцията различното използване на гласовите органи и интонацията се отразяват върху тембъра. За да се контролират характеристиките на тембъра, са необходими солидни умения. Когато диапазонът на музикалната фраза не е голям, за изразяване на изящност, топлина и нежност обикновено се използва леко приглушен тембър; при диапазон повече от кварта за изразяване на радост, порив и силни емоции се използва ярък и гъвкав тембър. Например при изразяване на нежната женска същност на Мулан обикновено тембърът е деликатен и трогателен. Когато Мулан трябва да се прояви мъжественост и непоколебимост, гласът ѝ става ярък и отривист.

Стил. Във всяка опера се отразява характерна етнокултурна характеристика, дух на времето и начин на мислене. За актьорите е много важно да са вникнали в цялостния стил и звучене на операта. При

подготовката на ролята изпълнителят трябва да вникне, да бъде наясно с времето и предисторията на създаване, историческия фон и регионалните особености в произведението. „Поема за Мулан“ е създадена в провинция Хънан през 2004 г., а там е разпространено и представлението „Хуа Мулан“ – версия на хънанския традиционен театър *юдзю*. Затова не е чудно, че някои от пасажите в операта са в характерна за хънанския театър стилистика, от което следва, че изпълнителите трябва да имат познания за този регионален театър, включително да са усвоили някои специфични за него вокални прийоми.

„Жунцянь“¹¹

„Жунцянь“ е художествена техника на изразяване в певческото изкуство, за която са характерни много традиционни китайски черти. Техниката се използва с цел да бъдат спазени специфични критерии, така че пеенето да бъде естетически издържано. Въвеждането на „жунцянь“ обикновено се случва, за да се придаде емоционална окраска на изпълнението или да се изрази основен тон, повлиян от характерни местни традиции. Със своята уникална форма и техника на изпълнение, той украсява и добавя цветни нотки към отделни ноти във фразата, за да компенсира невъзможността на мелодията напълно да изрази дадена емоция. Картинните образи нагледно изобразяват братите в душата на всеки един от героите и допринасят за по-детайло обрисване на психологическия им профил. Техниката „жунцянь“ дава възможност на публиката да изпита дълбоко емоциите и да вникне в психологическите характеристики на персонажите чрез емоционалното и експресивно изпълнение от страна на оперните певци. Твърдението, че „музикалната партитура записва само рамката на мелодията, а задача на певеца е да

¹¹Отнася се до използването на определени композиционни техники или певчески умения, с цел по-добро звучене на пеенето

пресъздаде емоцията при изпълнението“¹² пояснява, че в процеса на пеене, прилагането на техниката „жунцянь“ своеобразно „полира“ фразите и тоновете с цел по-доброто звучене на произведението. Това е една незаменима техника за художествено изразяване, използвана при пресъздаването на характера на Хуа Мул на в операта „Мулан“. Чрез различните методи за прилагане на похвата могат да бъдат внушени различни настроения и да бъдат постигнати контрастни ефекти. Те могат да бъдат използвани за изразяване на специфичните особености на местните опери, за пресъздаване на емоционален катарзис, за проследяване на сюжетната линия, а някои - за насищане на музикалното усещане. Поради това „жунцянь“ е не само пеене на музикални ноти, а техника, с която се предизвиква по-голям емоционален отговор в публиката. Отличният певец трябва да се научи как да използва техниката, докато оформя образа на своите герои и как да извлече максимална полза от нея. В разработката по-нататък, въз основа на различните методи, използвани в ариите на „Мулан“, ще обобщя и ги разгледам по отделно.

(1.1) Употреба на трела

За внушаване на имплицитното значение: похватът е използван както при изпълнението на думата „нощната“ в първата сцена във фразата „конски тропот пронизва нощната тишина“, по същия начин и във втория абзац на текста при „лястовицата отлита в нощното небе тихо, без следа“. Думата „нощната“, която е особено подчертана, не само означава късно през нощта, но също така предполага, че когато настъпи войната, сякаш нощта идва и няма светлина. Набляга се на мрачната атмосфера преди войната.

За засилване на внушението във фразата „Видял си всички радости и скърби на света“ думата „радости“ се повтаря два пъти, като акцентът пада върху сравняването ѝ с предишната дума „скърби“. Тъй като при

¹² Уей Лянфу, учен от династия Мин в съчинението си „Правила на пеенето“

изпълняването на думата „скърби“ е използвана техниката низходящо портаменто, то съвсем точно е пресъздадено усещането за значението и емоцията на думата „скръб“. За разлика от нея, когато думата „радости“ се изпълнява чрез тази техника, тогава се отличава една тъга от една радост и в арията се въвежда разграничение на емоциите. Това служи да поясни, че в живота на всеки човек се случват много неща - някои весели, а други - тъжни. Друг пример за употребата на трела се открива в третата сцена, където е представена песента на Хуа Мулан „Магнолия“ - там думата „като“ във фразата „клоните са като желязо, гордо стоят под небето“ също е изпълнена чрез тази техника. Употребата на трела в този случай има за цел да подчертае силния и несломим характер на Хуа Мулан, както и нейната нежна и красива страна.

2) Употреба на възходящо и низходящо портаменто

Употребата на възходящо и низходящо портаменто е една от най-често срещаните техники за изразяване, използвани при „жунцянь“, най-вече с цел изразяване на силни емоции и за представяне на характерните особености на местния оперен стил.

(1.2.1) Подобряване на изразните средства с цел пресъздаване на емоции. Например във фразата „О, батко, добри мой батко“ в „Моята любов е с теб завинаги“ думата „добри“ се изпълнява с възходящо портаменто, за да се илюстрира мястото на Лиу Шуанг в сърцето на Хуа Мулан и нейните дълбоки чувства към него. С изпълняването на думата „добри“ се разкрива образът на Лиу Шуанг в сърцето на Хуа Мулан. По същия начин думата „повикам“ във фразата „Аз много искам тихичко да те повикам“ и думата „дъщерна“ във фразата „Но ти знаеш колко дъщерна любов тай в сърцето си Хуа Мулан“ са изпълнени с възходящо портаменто, за да бъдат са изразени много деликатно и фино силното желание на Хуа Мулан за емоционални преживявания, призивът ѝ към любимия, както и стремежът ѝ да бъде отново в женски образ.

(1.2.2) Подобряване на изразните средства на оперния стил

В трето действие Хуа Мулан изпява фразата „Ако бях жена“. В тази ария са използвани множество възходящи и низходящи портаменти. Например в първото изречение „хората казват, че след виното се изплюва истината“ думата „виното“ е изпълнена във възходящо портамент, думата „след“ - в низходящо портамент, „изплюва“ отново във възходящо, а „истината“ пак в низходящо. Пищната употреба на тази техника онагледява силно емоционалния и драматичен стил, характерен за хънанската опера. Това е и най-гласовитата форма на израз в операта „Мулан“. Ако актьорите не успеят да приложат техниката „жунцянь“ достатъчно добре в процеса на пеене, то не би било възможно да бъдат пресъздадени напълно регионалните и национални окраски и характеристики на операта.

В обобщение, правилното използване на „жунцянь“ може не само да обогати изпълнението и да изрази емоциите на героите, но също така то служи да покаже музикалния културен колорит на местните и националните особености на Китай. Това дава възможност на китайската народна музика да бъде интегрирана на световната сцена.

(2) Драматичен монолог

В мащабното произведение „Мулан“ повечето монолози са събрани в четвърто действие, чиято тема е възпяване на мира. В първите три сцени изпълненията на симфоничния оркестър и хора заменят откровените монолози. Но в четвъртата сцена, след като Хуа Мулан и Лиу Шуанг сключват брак, са добавени много монолози, които описват войната и насърчават мира. Тъй като тази част на операта се изпълнява индивидуално и е акомпанирана от симфонично изпълнение на живо, то репликите имат голяма разлика в сравнение с репликите в останалата част от операта и са значително по-трудни. В допълнение към добрите умения, ясната дикция и доброто произношение, които актьорът трябва да притежава, той трябва да съумее достатъчно точно да пресъздаде емоциите в сърцето на героя, в

чиято кожа влиза. Този вид изпълнение увеличава трудността на драматичния монолог и носи нови предизвикателства за актьорите. „За да може сценичният език да отговаря на изискванията публиката, а именно да се чува ясно, да е разбираем и същевременно красив и трогателен, актьорите трябва да рецитират репликите изразително, с чисто произношение, с висок и ясен глас, така че всяка една дума да бъде отличителна.“¹³ Това изречение просто и кратко разяснява изискванията към актьорите при рецитал на монолога; на репликите трябва да бъде придадена жизненост, за да могат темата и идеите, заложиени в операта, да достигнат до публиката.

Големите драматични монолози на Хуа Мулан в операта „Мулан“ са не само един рецитал, но и силен разказ и откровен емоционален монолог. Изискват се неоспорими умения и техники както за правилното изпълнение на репликите с правилната интонация, така и за пресъздаването на емоционалните възходи и падения на героите.

(2.1) Акцент върху тона

Да вземем за пример следната фраза: „Чрез този кървавочервен пламък сякаш отново виждам безкрайното мразовито небе в ранната утрин.“. При рецитал на този монолог, трябва да се обърне внимание на промените в акцента на следните думи: „кървавочервен“, „безкрайното“ и „мразовито“. Думата „Кърваво“ от „кървавочервен“ трябва да бъде изрецитирана с леко издължаване на гласа, за да се направи препратка към кървавата окраска на войната. Акцентът върху думите „безкрайното“ и „мразовито“ допълнително спомага за обрисувването на военната сцена. Друг пример, в който е използвана техниката е фразата: „Братът Тие Ниу, който е сериозно ранен, наблюдава току-що изгрялото слънце. Щом каза, че слънчевите лъчи днес са наистина топли, той напусна този свят.“. Думата „току-що“ е произнесена с акцент и удължено, за да се покаже, че братът Тие

¹³ Джън Ци: Мотиви от традиционното китайско пеене в певческото изкуство Хуа Мулан от операта „Поема за Мулан“

Ниу, който е сериозно ранен, вече не може да се радва на топлината на изгряващото слънце. Акцентът върху думата „току-що“ показва, че Хуа Мулан не е склонна да се откаже от своя другар и скърби за живота му. Веднага след това идва фразата „каза, че слънчевите лъчи днес са наистина топли“ е удължена като е подчертана думата „наистина“, за да се изрази нежеланието и носталгията по родния край на Тие Ниу в последните му мигове.

(2.2) Пауза

„Той си отиде, заспа вечен сън в онази студена земя, но думите му останаха в сърцето ми като слънце, за да ми припомнят, че светлината е напред.“ След думите „вечен сън“ настъпва пауза, която има за цел да изрази болката на Хуа Мулан от смъртта на нейните другари, както и омразата ѝ към войната. Друг пример е голямата пауза след думата „светлината“, която илюстрира увереността на Мулан в победата, както и надеждата ѝ за мир. Правилното изпълнение на тези драматични монолози, посредством промяна на интонацията на гласовете на актьорите, акцентирание върху определени фрази, паузи и други техники, разкриват пред публиката пораженията, които войната нанася на хората. Дълбоката омраза на Мулан към войната, огромната тъга при раздялата с другарите ѝ, както и красивият копнеж за мир са така живо пресъздадени, че разтърсват душите на публиката. При изграждането на образа на Мулан не бива да се подценява силата на драматичния монолог. Необходимо е актьорът да заучи репликите, заедно с техните езикови особености, до съвършенство, да произнесе всяка една дума точно и ясно и да предаде нейния емоционален заряд и едва тогава той би могъл да се слее с публиката и да я накара да съпреживее историята на девойката. И докато зрителят възхвалява Мулан за нейното добро и голямо сърце, именно тогава той прозира и основната идея на операта „Мулан“ - мира.

(3) Сценично представяне

Независимо дали става въпрос за драматична постановка или опера, от актьорите се изисква да създават живи образи, персонажи от плът и кръв, и да им придават естетическа стойност. Когато създават образи на сцената, от актьорите се изисква да „влязат в тялото на своя герой“. Актьорите се явяват един вид проводник на изкуството, за да оживеят героите от либретото, те загърбват себе си и собствените си черти на характера за сметка на тези на героя, които трябва да излязат на преден план. Самият режисьор на операта „Мулан“ Гао Мукун е работил в Пекинската опера и се е превъплъщавал в образи на военен генерал, офицер, герой от войната. Той неслучайно добавя елементи от традиционната китайска опера като „жестове“, „поза на тялото“, „стъпки/походка“ и други елементи в своята опера, така че всяко движение на Мулан да бъде изпълнено с характерни особености за нейния образ.

(3.1) Жестове

В операта „Мулан“ Хуа Мулан използва богат жестомимичен език, а различните жестове показват образа ѝ в различни етапи от живота ѝ. Например в първо действие тя се явява в образа на млада девойка и докато пее „О луна! О луна!“ тя оформя пръстите си като орхидея и се протяга във въздуха, сякаш е на път да докосне луната и да заговори с нея. Когато пее „дъщерната почит в сърцето на Мулан“, тя засуква косата си отново с жест, при който оформя пръстите си като орхидея, за да покаже отношението към родителите си. След като грабва дългия меч на баща си, Мулан героически го избърсва с едно движение и в този момент се преобразява в героиня. Във второ действие, преди нощната атака срещу вражеския лагер, докато Мулан пее „Решаващата победа е тази вечер“, тя умело вади и прибира меча си, притискайки китката си с юмрук пред гърдите, което символизира решимостта ѝ да победи в битката. В трето действие Мулан вади скритото в торбата си бронзово огледало и внимателно се оглежда в него. С пръсти, свити в жест за орхидея, тя погалва своята вече повяхнала страна - това

действие разкрива нежното женско сърце, обвито под студената разбойнишка броня. Когато Лиу Шуанг иска да види раната ѝ, тя я покрива с дланта си, за да я скрие от него. В четвърто действие, когато Мулан отново облича женски дрехи и отива да се срещне с другарите си от войната, тя пее: „Само луната ме познава и знае колко горчивина и сълзи тая в себе си“. В този момент тя избърсва сълзите си с пръсти, свити в жест за орхидея - това движение символизира скръбта и болката в сърцето ѝ.

(3.2) Поза на тялото

Позата на тялото е едно от средствата на сценичното изкуства, които спомагат за изграждането образа на героите и подсказват какво се случва в душата на героя. Това е форма на изпълнение, която е усъвършенствана, обработвана и развивана във времето от много поколения оперни артисти спрямо непрестанно променящия се, динамичен живот, при която движенията на човешкото тяло са основното изразно средство. Може да се каже, че в операта „Мулан“ позата на тялото е финалният щрих в оперното представление, който допълва усещането за красотата и деликатността на образа на Мулан като дъщеря. Когато влиза в ролята на момче, отново позата на тялото е тази, която допълва усещането за истински и жив образ. Най-забележителната сцена в първо действие несъмнено е танцът с меча на Мулан, където тя геройски го избърсва с едно движение, след което започва ловко и непринудено да го върти пред себе си на всички посоки. Тази картина много впечатляващо пресъздава героичния образ на Мулан. След това Мулан прегръща силно майка си, преди да тръгне към бойното поле, внимателно потупва баща си по гърба, държи здраво ръката на майка си и отказва да я пусне в опит да забави тръгването си. Тя прави последната стъпка, обръща се три пъти назад, коленичи и се сбогува с близките си - тази поредица от действия несъмнено показва синовната почит на Мулан към нейните родители. Във второ действие, когато Лиу Шуанг затопля ръцете и краката на Мулан, тя смутено го избягва. Това показва, че въпреки че Мулан

е воин, който се бори и се бие редом с мъжете, като жена тя също е била дълбоко повлияна от традиционния етикет и ученията за отношенията между мъжете и жените. След големия успех на нощната атака срещу вражеския лагер, Мулан и Лиу Шуанг се потупват взаимно по рамото в знак на другарска лоялност. В момент на опасност, тя жертвоготовно изблъсква Лиу Шуанг, за да го предпази от летяща стрела. В трето действие, когато пее „Десет години борба рамо до рамо“, Мулан и Лиу Шуанг коленичили на едно коляно, си дават клетва за вярност, след което изпиват до дъно по една чаша вино. По този начин чрез позата на тялото умело е пресъздаден образа на воина Хуа Мулан, който е искрен, смел и безстрашен.

(3.3) Стъпки/походка

В операта „Мулан“ са включени много елементи от традиционното оперно изкуство, така че стъпките/походката на героите също са част от използваните похвати. Мулан е изключително разтревожена и обърквана при новината за повинността на хана. Чувайки отдалеч звука на бойния сигнал, тя бързо тръгва към родителите си, но после отстъпва назад. Тези стъпки напред-назад отразяват вътрешния конфликт в душата на Мулан. След това, пременена във военни дрехи, като държи крайчето на униформата си, тя с решителни малки крачки се изкачва по стълбите, обръща се, замята дрехата си и с това показва колко е смела и елегантна. Във второ действие тежко ранените Мулан и Лиу Шуанг се срещат насън. Тя се втурва към него, подминава го и се обръща. Това действие се повтаря много пъти, като израз на вътрешния копнеж, силната любов и пропуснатия шанс за двамата. Освен това в операта са използвани много пъти стилизираните стъпки от традиционното оперно изкуство. Така нареченият стилистичен похват означава, че хората на изкуството превръщат движенията от ежедневието в танц чрез художествена обработка, което ги прави ритмични и рутинни. Също така те съумяват да придадат изящество на естествените проявления на живота в съответствие с принципите на художествената красота, така че

те да бъдат с артистичен характер, определен ритъм и да съответстват на художествения модел. Посредством изпълнението на стилизирани стъпки в операта се пресъздава образът на Мулан, която се втурва към бойното поле, впуска се в битките, за да влезе в схватка с врага, атакува вражеския лагер през нощта и присъства на редовно свикване на войската на бойното поле.

В следващите редове ще представя най-характерните черти на традиционната китайска ария въз основа на сопрановия етюд „Любовта ми докрай ще те следва“ от „Поема за Мулан“.

Накратко за „Любовта ми докрай ще те следва“.

„Любовта ми докрай ще те следва“ е една от най-представителните арии в „Поема за Мулан“. В "Поема за Мулан" са използвани стихове от епическия цикъл „Стихове за Мулан“ (известен и като „Песен за Мулан“), мелодии от народните песни на Хъбей, типични музикални мотиви от хънанския театър *юдзю*, както и западни принципи за композиране, за да се получи едно любимо на публиката оперно представление. Арията "Любовта ми докрай ще те следва" разкрива как Хуа Мулан, която преоблечена като мъж постъпва в армията вместо баща си, се запознава с безстрашния и доблестен воин Лиу Шуан и се влюбва в него, но заради дълга към семейството няма как да разкрие своите чувства. От друга страна, арията изобличава войната и бедите, които тя нанася на хората, и отразява копнежа по мирен и спокоен живот. "Любовта ми докрай ще те следва“ пълнокръвно изобразява предана на семейство и родина, храбра героиня, истинско възплъщение на великата китайска култура и народен дух, любим на всички китайци персонаж.

) Музикален анализ на "Любовта ми докрай ще те следва".

(1.1) Музикален анализ на въвеждащата част.

Въведението на арията се състои от два музикални материала (четири музикални фрази). В първите три фрази е използван сходен материал на принципа на простото подражание, след което се появява четвърта фраза,

придаваща на въведението нов импулс за музикално развитие. Музикалната фактура се разгръща поетапно, настроението се разгръща и насища емоционалната атмосфера. Пред нас е една свенлива девойка, изобразявайки срамежливо момиче, което иска да разкрие чувствата си на избраница на нейното сърце. Последната фраза от увода използва нов материал, който контрастира с предишния. От така анализирания промени в музикалния материал следва, че е налице изменение в музикалната ситуация: Хуа Мулан няма търпение да сподели дълго укриваната си любов, но поради напрегнатия живот на битки и походи тя все не успява да го направи и няма на кого да повери вътрешните си терзания.

(1.2) Тълкуване на текста.

Текст:

О, братко, мили мой братко, как желая ласкаво да те повикам!

О, братко, мили мой братко, знаеш ли какви чувства крие в сърцето си дъщерята Мулан?

Обичам това море от зелена трева и цветя,

обичам ромолящата река,

обичам милувката на лекия бриз сред тази поляна,

обичам да гледам как пърхат влюбените пъстри пеперуди !

Чуй само, чуй как упойно пее чучулигата.

Чуй само, чуй – тя също душата си излива.

Насън притискам се към теб и казвам ти, че те обичам, но наяве не мога.

Каква горчивина, и сърцето боли ли боли!

Най-скъпи мой, доближи се, нека чувствам твойта топлина!

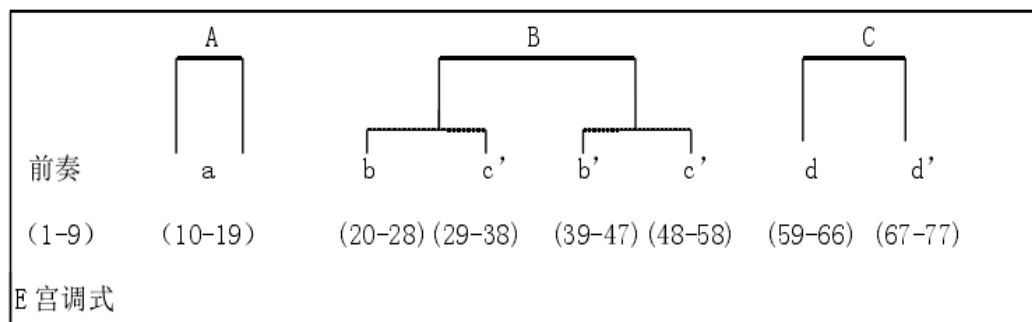
Най-скъпи мой, презърни ме, нека усетя страстта ти!

Нека тревата и цветята ни сватосат, нека небето и реката ни бъдат свидетели,

любовта ми докрай ще те следва!

Мулан се хвърля пред Лиу Шуан, за да го закрие с тялото си от отровните стрели на врага, след което пада в несвят. В съня си Мулан на два пъти Лиу Шуан два пъти „мили братко“ и с въпросителна интонация изразява желанието Лиу Шуан да узнае, че тя е момиче и го обича. Спящата Мулан се вижда сред необятно море от цветя, което навярно символизира покоя и безметежността на дома без барутен дим. Тя изразява мечтанието си за щастлив живот, а вдъхновената чучулига сякаш пее за собствените ѝ сърдечни трепети към Лиу Шуан. Мулан съжالياва, че тръгнала на бой с врага, няма как да разкрие същинската си личност и чувства и само насън може да склони глава на рамото на любимия и тази мъка изгаря сърцето ѝ. Но тя все пак избира благото на родината пред личното си щастие. В последната част на съня Мулан се заклева да сподели живота си с Лиу Шуан, което означава, че след края на войната, когато мирът се възцари, тревата и цветята да им бъдат сватовници, а небето и реката – свидетели на тяхната женитба.

(1.3) Музикален анализ.



Музикалната композиция е в размер 4/4 време, тоналност E гун,

сложна триделна форма с равностойни дялове А, В и С (фиг. 1). Тактове 1-9 представляват встъпление. Част А се състои от две музикални фрази (4 + 6) и обхваща тактове (10-19) (пример 1)

[谱例一]

8
啊哥哥 我的好哥哥 我

12
多想亲亲地喊你一声 啊哥哥 我的好哥哥 你可

16
知道木兰 心中的女 儿情。

и представлява фраза с прибрана структура Т до Т. Мелодиката се базира на ритмическия речитатив в Пекинската опера и се рецитира с леко пресилена интонация и произношение. Въпреки че мелодичността не е особено изразена, фразата много изящно се съчетава със следващия певчески сюжет. Началото и края на текстовата фраза са съответно „О, братко ...“ и „...дъщерята Мулан“. В този сегмент клавирият съпровод и пеенето протичат като разговор, в който единият участник казва нещо, а другият му отвръща. Тази диалогична форма придава повече интимност на сцената. При издиганията на мелодията съпроводът я подпомага с лек тласък, а при спусканията той внимателно отстъпва и по този начин зрителят неусетно се пренася в емоционалния свят на героинята. Меката и лъкатушеца мелодия съответства на вътрешния свят на Мулан и сякаш бавно разказва за скритите мечтания и колебания на влюбената дъщеря

Част В представлява многоделна форма: b (4 + 5), c (5 + 5), b '(4 + 5) и c' (5 + 6), и обхваща тактове (20 -58) (Пример 2).

[谱例二]

20

我爱这绿野花 茵， 我爱这流水淙 淙。

24

我爱这草原清风扑 面来， 我爱这彩蝶翻飞 情意

28

浓。 你 听啊， 你 听。

31

百 灵 鸟 唱 得 多 么 动 听。 你

34
听啊, 你听, 它也在倾诉着

40
中, 想说爱你却又不 能, 这苦涩的滋味

44
啊, 让我的心 感到 好疼好 疼。 我。

48
最亲 的 人。

50
靠 近我 让 我 感 受 你 的 温 暖。 我

53
最 爱 的 人, 拥 抱 我 让 我

56
感 受 你 的 激 情。 让 这

doloroso

rit. *a tempo*

Началото и края на текстовата фраза са съответно „Обичам морето от зелени листа и цветя...“ и „...нека усетя страстта ти“. За да се изразят емоционалните промени и вълнението на Мулан, се редуват размери 4/4, 5/4 и 2/4. Варирането на ритъма подсказва, че Мулан безброй пъти е преживявала този сън, отдавайки се на мечтание сред прекрасен пейзаж да прегърне своя любим. Реалността обаче не позволява това желание да се осъществи. Във възклицанието „Слушай!“ има скок с шест интервала нагоре, с което е изразено непреодолимото желание на Мулан изрази

бушуващите в душата ѝ чувства, като сякаш се превъплъщава във волно възпяващата любовта чучулига. В този миг мелодията изведнъж притихва в мечтанието да се сгуши в силните ръце на любимия, ала осъзнаването, че това е неосъществим блян, носи покрусата.

До този момент във фрагмент b основно е използван ауфтакт, за да се изрази деликатната душевност на девойката Мулан. Но въпреки всичко внезапно появяващата се мелодия на силно време вълнуващо представя чувствата, които Мулан е принудена да крие. По този начин мелодическият контраст въздействащо изобразява сложния вътрешен конфликт на героинята.

Част В представлява сложна двуделна форма: d (4 + 4) и d '(4 + 7) и обхваща тактове (59-77) (пример 3)

[谱例三]

59 绿 野 鲜 花 为 媒， 让 这 蓝 天 流 水 作

62 证， 我 的 爱 将 与 你 啊

65 相 伴 终 生。 让 这 绿 野 鲜 花 为

68 媒， 让 这 蓝 天 流 水 作 证， 我 的

71 爱 将 与 你 啊 相 伴 终



с начална и крайната позиция на текста съответно „нека тревата и цветята ни сватосат...“ и „докрай ще те следва“. Тази част довежда арията едновременно до нейната кулминация и епилог. Мелодията се развива все повече и от 59 такт се включва Лиу Шуан, обогатявайки музикалната фактура и придавайки на любовната сцена повече емоционална пълнота и мощ, която прави верния любовен епизод на двамата по-пълнен и по-силен. Възходящата динамика бележи ефектния финал на това прекрасно любовно откровение.

Направихме кратка характеристика на операта „Поема за Мулан“, която е чудесна илюстрация как китайската съвременна опера възприема художествените форми на европейската опера, но благодарение на подбора на сюжет и музикален материал, главните характеристики на китайската автентичност се запазват. Не мога категорично да твърдя, че китайската опера ще продължи по същия път на развитие, но успехът на „Поема за Мулан“ сам по себе си е достатъчно свидетелство за потенциала на съвременната китайска опера да бъде представяна с успех на световните сцени. Което за нас като китайски музиканти е най-висшата цел.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Китайското оперно изкуство непрекъснато се променя и развива. Благодарение на бурните обществени и икономически промени, настъпили след основаването на Нов Китай, китайската опера вече разполага не само с изпълнители от ранга на Хъ Хуей, но и създава творби като „Поема за

Мулан", печелещи симпатиите на зрителите от всички краища по света.

В днешното китайско оперно изкуство се наблюдават две полярни творчески тенденции. Първата е свързана с поддържането на неговата елитарност, като творческите търсения са насочени към по-дълбоки измерения в духа на сериозната опера и постигането на висок естетически стандарт. Втората набляга на популярността и по примера на мюзикълите в Бродуей се опитва да открие успешна формула за китайски популярни оперни спектакли. Но при всички случаи бъдещите експерименти и търсения трябва да бъдат свързани със създаване на оперни произведения въз основа на китайската история, за да се постигне хармонично единство между национален характер, историчност и съвременно звучене.

Основната цел да напиша този труд е да се добие представа за кариера 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 опери певци. Надявам се той да запознае българските музикални среди с оперната култура в Китай и даде откряне вратата към нашия музикален свят.

ПРИНОСИ

1. За първи път са преведени на български език части от текста на операта „Пътят на Мулан“

2. За първи път са преведени на български език цитати от редица изследвания посочени в библиографията свързани с развитието на Китайската опера

3. За първи път се прави анализ на партията на Мулан от гледна точка на млад изпълнител- вокален, драматургичен и интерпретативен.

4. За първи път се проследява развитието на операта в Китай от гледна точка на млад изпълнител запознат с Европейската традиция, поради

четири годишното ми следване в НМА

5. За първи път се обяснява на български език „Жунцянь“

Публикации

1. „Образа на Мулан от оп. „Поема за Мулан“ - докторантски четения НМА
2. „ЗАРАЖДАНЕ И РАЗВИТИЕ НА КИТАЙСКАТА ОПЕРА“ - публикувано на в „Галери на думите“
3. „ПОЕМА ЗА МУЛАН“ от Гуан Ся, либрето Лиу Лин. Вокален подход към ролята на Мулан“ докторантски четения АМТИИ

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ша Лиу, Лиу Дзие. Музиката ни дарява най-красивото духовно удоволствие - Интервю с Гуан Ся, директор на Централния симфоничен оркестър [J]. сп. „Народно образование“, 2008/10: 52-55.

2. Цуей Ин. Актуално състояние на и съществуващи проблеми на изследванията на китайската опера – по примера на изследванията на операта „Поема за Мулан“. сп. Изследвания на изкуството, 2013/02: 74-76.

Бу Дауей: Реч по случай представянето на операта „Поема за Мулан" във Виена [J]. сп „Китайско образование“, 2008/12.

4. Суън Фан. Анализ на художествените особености и културните понятия в зрелищната симфония „Поема за Мулан“ [J]. сп. „Песента на Жълтата река“, 2008/4: 102-103.

5. Ман Син-ин. Наченките на ново оперно мислене [J]. сп. „Музикални изследвания“, 2006/3: 50

Цяо Дзиенджун: „Китайската музика" [M]. Пекин: Издателство „Култура и изкуство", 1999 г.

7. Суън Дзи-нан, Джоу Джушуан: Кратка история на китайската

музика [М]. Дзинан: издателство Шандунско образование, 1999. 8. Лян Маочуън: Китайската съвременна музика [М]. Шанхай: Издателство на шанхайската консерватория, 2004.

9. Уан Сяонин: „Избрани откъси от съвременни китайски опери“ [М] Шанхай: Издателство на шанхайската консерватория, 2006. 10. Уан Ю-хъ: „История на съвременната китайска музика“ [М]. Пекин: издателство „Народна музика“, 1985 г.

11. Фън Булин: Образци от китайската и чуждестранната музика [М]. Кайфън: Издателство на Хънанския университет, 1994.

12. Сян Йеншън: Биографии на съвременни китайски музиканти: Песента ми става все по-наситена с чувства: певицата Ли Бо [М]. Ляонин: Издателство за литература и изкуство „Пролетен вятър“, 1994 г.

13. Уан Сяонин: Избрани съвременни китайски опери [J]. Шанхайско музикално издателство, март 2006.

14. Уан Сяонин: Впечатления от развитието на съвременната китайска опера. сп. „Съчуански театър“, 2008/3.

15. Джън Ци: Мотиви от традиционното китайско пеене в певческото изкуство Хуа Мулан от операта „Поема за Мулан“

16. Луо Ян: Музикален и вокален анализ на арията „Любовта ми докрай ще те следва“.

17. Уей Лянфу, учен от династия Мин в съчинението си „Правила на пеенето“