

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Музикална педагогика“

Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско
изкуство“

АВТОРЕФЕРАТ

за придобиване на образователна и научна степен

Доктор

на тема:

**„Сравнителен анализ на Пекинската опера дзиндзю и
италианската опера“**

Професионално направление 8. 3. Музикално и танцово изкуство

Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Ванг Йе

Научен ръководител: проф. д-р Тони Шекерджијева-Новак

Пловдив, 2022 г.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“ към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, състояло се на 10. 2022 г. Дисертационният труд съдържа общо 176 страници, които включват увод, четири глави, заключение, литература и приложения.

Съдържание

Увод.....	4
I. Произход и развитие на Пекинската опера дзиндзю и италианската опера	6
1.1. Произход и развитие на Пекинската опера дзиндзю	6
1.1.1. Навлизане на Опера Кун в Пекин	6
1.1.2. Упадък на опера Кун и възход на другите локални оперни жанрове (Хуа)	7
1.1.3. Навлизане на Оперната група Хуей в Пекин	8
1.1.4. Реформа на Пекинската опера дзиндзю и възход на шанхайската опера ...	9
1.1.5. Пекинската опера и влияние на западната култура след 1949 г.	11
1.2. Произход и развитие на италианската опера	12
1.2.1. Операта през Ренесанса	12

1.2.2. Италианската опера през XVII- XIX век.....	14
1.2.3. Оперите от веризма	16
1.2.4. Стилът Пучини и по-късни италиански опери.....	18
1.2.5. Италианската модерна опера.....	19
II. Сравнителен анализ на Пекинската и италианска опера чрез творбите „Пияната конкубина“ и „Мадам Бъттерфлай“	20
2.1. Различия в организацията на сюжета	20
2.2. Различия в създаването на художествени образи	22
2.3. Различия в сценичното изкуство.....	22
2.4. Различия в музиката	23
III. Сравнителен анализ на Пекинската опера дзиндзю и италианската опера.....	25
3.1. Културни характеристики	25
3.1.1. Различия в културния произход	25
3.1.2. Различия във философската концепция	26
3.2. Характеристики на сценичното изкуство	27
3.2.1. Различия в изразните форми	27
3.2.2. Различия в изразните методи	28
3.2.3. Различия във фокусана изпълнението	29
3.3. Различия във вокалното и музикално изпълнение	30
3.3.1. Различия в композирането на музика.....	30
3.3.2. Различия в акомпанимента.....	30
3.3.3. Различия при разделението на вокалната система.....	31
3.3.4. Различия в изразните методи.....	32
3.3.5. Различия във вокалното изпълнение.....	33
3.4. Различия в сюжета и драматичната структура	35
3.4.1. Различия в сюжета.....	36
3.4.2. Различия в драматичната структура.....	37
3.5. Различия в начините на унаследяване на изкуството	37
3.5.1. Модел на унаследяване и преподаване на Пекинската опера дзиндзю....	37
3.5.2. Моделът на унаследяване на италианската опера бел канто.....	39
IV. Проблеми и конструктивни решения пред двете опери.....	41
4.1. Повишаване на интерактивността и лоялността на аудиторията	43
4.2. Популяризиране на изпълнението в реално време и на паразик	44
4.3. Масовост и индивидуалност	45
4.4. Удобство и придружителност.....	47
V. Заключение	Error! Bookmark not defined.

Увод

Настоящият текст представлява сравнителен анализ на две емблематични за Източната и Западна култура опери – Пекинската и италианската опера. Тук се проследява произходът и развитието им в контекста на историческите, културните и философски различия, типични за мястото на тяхната поява. Анализират се и се сравняват структурата на сюжетите в Пекинската и италианската опера и художествените образи, както и спецификата на музиката и вокалното изпълнение в тях.

Мотиви и причини за избор на темата

Както споменахме по-горе Пекинската опера **дзиндзю** (наричана често „Пекинска опера“ тук) и италианската опера са водещи в източната и западната драматични култури, особено в областта на музиката. Изразявайки отличителните национални култури на Изтока и Запада и двете опери имат своята дълга история. В съвременния глобален свят обменът и интеграцията на Изтока и Запада в сферата на културата, изкуството и други области чувствително се задълбочават. С оглед на многогодишния ми образователен, научен и изследователски опит натрупан в Китай и Италия, се очаква, че по време на докторантурата ми е постигнато по-добро разбиране за тези две представителни форми на изкуство, които еволюират в представеното сравнително изследване на Пекинската и италианската опера. Оттук следва и причината за избор на темата на дисертацията .

Методи на изследване

В изследването са използвани емпирични и теоретични методи. Емпиричните методи включват проучване и изследване на наличната литература, социални анкети, теренни изследвания и интервюта, както и наблюдение. Теоретичните методи използват сравнителните изследвания, анализите и обобщенията за да проведат това изследване. Дисертационният труд съдържа общо 176 страници, които включват пет глави, ползвана литература и приложения.

1. Първа глава е озаглавена „Произход и развитие на Пекинската опера дзиндзю и италианската опера“. В нея на базата на сравнение се разглеждат произходът и развитието на двете опери. Описани са подробно предшествениците на Пекинската опера – операта Хуей, Чу опера, и Кун опера и процесите и влиянията, които обуславят

тяхното сливане и водят до появата на Пекинската опера. Проследено е как възниква терминът Пекинска опера като наименование на този жанр. По идентичен начин се проследява зараждането на италианската опера от края на 16 век и причините за това. А именно идеята да бъде възродена в музикална форма драмата на Древна Гърция. Отделено е внимание на първата в историята опера „Дафне“ и на нейните създатели – поета Ринучини и композитора Пери, както и на най-ранната оцеляла опера „Евридика“, дело отново на поета Ринучини и по музика на Пери и Качини.

2. Във втора глава „Сравнителен анализ на Пекинската и италианската опера чрез творбите „Пияната конкубина“ и „Мадам Бъттерфлай“, както показва и заглавието, са избрани за анализ оперни произведения, принадлежащи към Пекинската и италианска опера съответно. Обединява ги темата за любовта, но ги различава нейната трактовка. Тук се анализират разликите между двете произведения по отношение на организация на техния сюжет, на изграждането на художествените образи, на сценичното изкуство и на музиката. Тази съпоставка между двете представителни опери подготвя почвата и поставя основата за сравнително изследване на Пекинската и италианска опера в следващата, трета глава от дисертацията.

3. Тя е озаглавена „Сравнителен анализ на Пекинската опера дзиндзю и италианската опера“ и предоставя задълбочено сравнително проучване на културните, на философските, на сценичните художествени характеристики, както и на музиката на двете драми. Проследява се как различните културни и социални системи са оказали влияние върху тях наред с типичните им национални характеристики. Пекинската опера като квинтесенция на китайската класическа естетика и носеща отличителните черти на Конфуцианството има за творческа концепция образование на високо ниво. Това се демонстрира изцяло на нейната сцена, превръщайки я в опера с „правила“. От своя страна италианската опера, родена във време, когато страната е най-богата в Европа, е под влияние на Западната философска мисъл и тезата на Аристотел, че сюжетът е душата на драмата. Пекинската опера дзиндзю има за основна своя характеристика органичната комбинация между пеене, четене, действие и свирене, което я прави уникална като форма на изкуство. При италианската опера музиката и драмата са споени в едно, създавайки една висша цялостна форма. И въпреки че двете опери имат различен акцент, те си остават интегрирани сценични изкуства, съчетаващи литература, музика и танц. Водени от мисълта, че концепцията за драмата е сложна и обширна система, в тази глава ние се фокусираме върху разликите между Пекинската и италианска опера по отношение на сюжет и драматична структура. Сравнено е значението, което се отдава на сюжета в

Пекинската и италианска опера като ги поставяме в контекста на различните начини на мислене и възприемане на Източната и Западна култура към които те принадлежат.

4. В четвъртата глава от дисертацията “Проблеми и конструктивни решения пред двете опери“ се дискутират най-важните проблеми, с които двете опери се сблъскват и се дават редица конструктивни предложения за тяхното преодоляване. Те са предимно на базата на личния опит и социалните изследвания на автора. Ако се опитаме концентрирано да ги обобщим, те ще звучат така - застаряваща публика, недостатъчно имплементиране на иновации или другата противоположност на тяхното прекомерно използване; и на последно място, но не последно по значение са еднообразните и скучни реализации на постановките, лишени от креативност и оригиналност.

5. Заключението обобщава настоящото изследване по отношениена използваните и задълбочено анализирани и интерпретирани академични материали на три езика – италиански, български и китайски, които авторът ползва свободно, както и по отношение на неговото значение. То не само изтъква важността от проследяването в сравнителен план на основните характеристики на Пекинската и италианска опера, но и акцентира върху направените експерименти, проучвания и интервюта за да се предаде обосновано настоящото състояние на двете опери с техните проблеми и затруднения и още по-важно да се предложат начини за справяне с тях.

I. Произход и развитие на Пекинската опера дзиндзю и италианската опера

Предмет на изследване в първата част на изложението са произходът и развитието на Пекинската опера и италианската опера. Целта е в сравнителен план да се разкрият различията в историческите предпоставки, които влияят при възникването на двете опери и в процеса на тяхното развитие.

1.1. Произход и развитие на Пекинската опера дзиндзю

По време на династиите Мин и Цин, локалните опери се развиват бързо. Опера Кун, която в миналото е била водеща, има своите непредвидими възходи и падения, както и останалите жанрове по онова време.

1.1.1. Навлизане на Опера Кун в Пекин

Много учени от различни епохи изследват точното време, по което опера **Кун**

навлиза в Пекин. Историческите записи в тази област, обаче, са много оскъдни и е трудно да се правят изводи. Времето може да бъде изчислено само въз основа на някои романи от династиите Мин и Цин. Достоверна информация черпим и от есето “Йоудзю шълу“, написано от автора Юен Джундао от тридесет и шестата година на управлението на Минския император Шъндзун Уанли (1608) до четиридесет и шестата година (1618). Някои изследователи смятат, че текстът на есето е най-ранният запис на **Кун** опера в историческите документи. Други, обаче, считат, че записът от късния период на Уанли в „Уанлийе Хуобиен“, написан от автора Шън Дъфу, е най-ранният запис на **Кун** опера в Пекин. Повечето учени все още вярват, че **Кун** е въведена в Пекин през късната династия Мин (около 1600-1620г.).

Съществуват редица научни трудове, които изследват в дълбочина развитието на Кун опера. В докторската си дисертация „Изследване на възхода и падението на „Хуа“¹ и „Я“² в Пекинската опера през династия Цин“, д-р Фън Лимин от Столичния Педагогически университет посочва: „В ранната династия Цин, на пазара на представления за гражданите, опера Кун има абсолютно предимство пред останалите оперни трупи като **нейдзю** (内聚 nèijù), **санйе** (三世 sānyè), **кью** (可娛 kěyú), и **дзинтоу** (金斗 jīndòu)“. Освен това, в този период в записките от романите на книжовниците най-много са оперните изпълнения на Кун опера (**кунцянь**) (昆腔 kúnqiāng). На второ място е **ицянь** (弋腔 yìqiāng), но все още не е толкова популярна като Кун опера. От своя страна Джън Дзюн цитира записите от „Разни бележки на Тънин“ в „Tianyin Ouwen“: „...най-просперираща е опера Кун в началните етапи на държавата, дори в сватбените обреди“³.

1.1.2. Упадък на опера Кун и възход на другите локални оперни жанрове (Хуа)

Спокойният период в държавата през периода Циенлун (1736-1796) и това, че китайската феодална автократия достига своя връх, обуславя факта, че и оперната професия в Пекин също започва трансформация в този период. Тази трансформация е концентрирана във възхода и падението на двете части „хуа“ (“花 hua” - всички опери с

¹ Всички локални оперни жанрове различни от Кун опера. „Хуа“ означава разноцветен, многолик, безличен

² Кун опера. „Я“ означава изискан, елегантен.

³ Джоу Чуандзя, "Новата Хуа в Нун Тан ", Издателство за литература и изкуство Хуашан, декември 1991 г., първо издание, стр. 32-42

изключение на опера Кун), „я“ (“雅 雅” - опера Кун).

Японският учен Масаки Аоки пише в своята книга: „История на действието след края на Ганлун всъщност е историята на възхода и падението на двете части „хуа“ и „я“. Като „я“ е цар на царство, а „хуа“ хегемон на царствата. От годините на Уанли от династия Мин до средата на управлението на Циенлун е точно като времето на Западната династия Джоу в Китай (от 1046 до 771 пр.н.е).

Опера **Кун** е като царското семейство от царство Джоу, нареждащо на Поднебесната⁴ да запази достойнството си, започвайки от края на периода Циенлун и превъплъщаващо се в света на „периода на пролетта и есента“⁵. Опера Кун е като заповед в ръцете на двамата хегемони Си Цин (XiQin) и Нан И (Nanyi), все още позната като върховен господар. След периода Даогуан идва периодът на Воюващите царства. Другите оперни трупи се конкурират помежду си и всяка от тях носи някаква победа. Постепенно опера Кун става неизвестна. В периода на владееене на Сиенфън, операта **пихуан** (皮黄 pihuang - една от хуа) се превръща в обединително звено. Полагат се основите на опознаването на света през сцената.⁶ От тук можем да видим, че историята на операта в династия Цин е история на възхода и падението в съревнованието между „хуа“ и „я“.

1.1.3. Навлизане на Оперната група Хуей в Пекин

“Четири велики трупи на опера Хуей” една след друга навлизат и играят в Пекин. Първоначално те имат своите представления в южната част на Китай и имената им са както следва: Санчин, Съси, Чунтай и Хъчун. Това се случва в 55-тата година от управлението на Циенлун от Династия Цин (1790 г.) По същото време те възприемат много от репертоара и изпълнителската система на оперите **Кун** и **Цинцян**, както и от мелодиите на местния фолклор. Постоянните промени и интеграция са факт и в този неспиращ процес постепенно се оформя Пекинската опера. Съществуват различни обяснения за причините опера **Хуей** да влезе в Пекин. Сред по-известните са две от тях: едното е, че опера **Хуей** е посрещната добре от пекинската публика, което допринася за навлизането на този стил в Пекин; другото е да се отбележи 80-ият рожден ден на

⁴ Древното название на Китай

⁵ Периода на пролетта и есента е от 771г. до 476г. пр.н.е.

⁶ Масако Аоки, „Япония“ в "История на съвременната китайска опера", Издателство на пекинските писатели, издание от 1959 г., стр. 446

императора ЦиенЛун и да се чества събитието с "четирите велики трупи на Хуей" в Пекин.

1.1.4. Реформа на Пекинската опера дзиндзю и възход на шанхайската опера

Краят на XIX век и началото на XX век е време на разцвет за Пекинската опера. Както всички изкуства в такъв период, в Пекинската опера се появяват редица изключителни изпълнители с новаторски подход. В същото време целият оперен бранш започва да мисли за промени: взаимодействие, иновации и интеграция. Именно в този исторически момент се открояват имената на Мей Ланфан, Чън Йенчиу, Сюн Хуейшън и Шан Сяюен, които са четирима изключителни творци от този период. Четирите големи персонажа хуадан са предложени и наложени като такива за първи път от „Дафън нюз“ през 1921 г. По това време най-възрастният хуадан е Мей Ланфан, който е на 27 години, а най-младият е Чън Йенчиу, който е на 17 години. Този факт е популярен в сценичните представления на Пекинската опера, а имената им се носят сред публиката. По-долу ще представим накратко най-важното от техните биографии.

1. Представител на изкуството на школата на Мей – Мей Ланфан

Мей Ланфан е роден през 1894 г. и детството му преминава в Пекинска опера. Неговият дядо е известен хуа дан през периода Тунгуан в края на династия Цин и едно от прочутите "Тринадесет чудеса на Тунгуан". Баща му е известен изпълнител в операта Кун и Пекинската опера, майка му също е родена в семейство изпълнители на Пекинска опера, а и чичо му владее музикалното изпълнение на Пекинска опера. Мей Ланфан прави официалния си дебют на 10-годишна възраст и се представя на сцена с трупа на Пекинската опера на 14-годишна възраст. През 1913 г. става известен в целия регион Дзяннан с превъзходните си изпълнителски умения в Пекинската опера.

2. Майсторът на трагедията Чън Йенчиу

Чън Йенчиу е ученик на Мей Ланфан и потомък на "Школата Мей". Неговият забележителен певчески талант е забелязан още в ранното му детство. Отначало пее ролята на воина у *шън* за храна и дрехи. По-късно, заради добрия си външен вид, е избран да следва Чън Тунюен, за да научи ролята на *хуа дан*. Той има дълбокото усещане, че знанията му в Пекинската опера са малко и настоява да се обучава за да подобри своите качества като изпълнител и най-накрая на 11-годишна възраст е признат за

такъв. След това последователно участва в комерсиални представления, но се налага временно да напусне сцената поради заболяване на гласните гънки от твърде много натоварване. По-късно продължава да учи Пекинска опера и опера Кун, като в същото време подобрява артистичните си постижения чрез изучаване на традиционната китайска литература. На 14-годишна възраст започва да учи Пекинска опера в „Школата Мей“ за да усвои необходимите сценични умения чрез обучение с Мей Ланфан. Връщайки се на сцената на 17-годишна възраст със своите солидни основни постижения и опит, натрупани с Мей Ланфан, Чън Йенчиу успява да влезе в списъка на "Четири големи хуа дан".

3. Представител на „Школа Сюн” – Сюн Хуейшън

Следващият представител е Сюн Хуейшън, известен с артистичния псевдоним „Белият божур“. Израства в бедно семейство и извървява нерадостен житейски път. Приет е в театралната трупа на 7 годишна възраст, когато и се докосва до театъра, а по-късно е продаден на Пан Чифа, като негов ученик - чирак. На 8 години започва официално да излиза на сцена с изпълнения, на 9 години вече е известен с артистичното име „Белият божур“ и това е началото на професионалното му развитие като оперен певец. През 1911 г., със своя уникален талант, той официално влиза в „Три музикални школи“, а през 1917 г. следва Уан Яочин, за да изучи ролята **цин и**. През 1919 г. участва успешно в представление с Ян Сяолоу. Със своя уникален външен вид, превъзходни актьорски умения и певчески глас, очарователно изпълнение на бандзъ, той е обичан от публиката, а по-късно става звездата на Пекинската опера със собствен неповторим стил на пеене и изпълнителски умения, превръщайки се в един от "Четиримата големи хуа дан" на Пекинската опера. Чрез самобитните си възгледи и разбиране за сцената Сюн Хуейшън притежава особено характерна артистична певческа кариера, в която подчертава различни техники като следва собствените си естетически цели и установява уникален стил на изпълнение.

4. Основателят на „Рунчуън общество“ – Шан Сяююн

Четвъртият представител Шан Сяююн е роден с име Чися, дванадесети внук на царя на Нанцин от династия Цин. Шан Сяююн става учител на Ли Чунфу заради бедния си произход. Когато е на 10 години, той влиза в специален клуб за да учи бойни изкуства. По-късно става ученик на артиста Сун Июн, за да изучи ролята **цин и** заради

красивия си външен вид и отличен глас. Дебютира на 12-годишна възраст и привлича широко внимание в бранша с личните си качества и задълбочено развитие. Започва да се изявява на 16-годишна възраст след като завършва⁷ и натрупва дълбок артистичен опит като заимства много от предшествениците си.

5. Шанхайската школа на Пекинската опера дзиндзю

В средата и края на XIXв. в Шанхай пристигат голям брой актьори на Пекинска опера от Пекин и Тиендзин. Постепенно Шанхай се развива и превръща в център на Пекинската опера на юг. Дошлите от Пекин актьори на Пекинска опера са висококвалифицирани и популярни сред публиката на Шанхай. По време на ежедневните изпълнения актьорите на Пекинска опера постепенно се запознават с предпочитанията на публиката в Шанхай и се научават да подреждат репертоара според изискванията на зрителите. Освен това, поради промените в социалната идеология по онова време, Западната култура също оказва известно въздействие върху традиционната Пекинска опера и провокира разнообразни нужди. В такъв социален контекст, Пекинската опера **дзиндзю** търпи постоянни реформи и иновации, създавайки поредица от различни форми на изпълнение, които хората обичат да слушат. Пекинските оперни спектакли вече не са ограничени от конкретна рамка, а съчетават в себе си традициите и съвременното на цивилизацията, като същевременно преследват и новости и забавления в сюжета си. Някои нововъзникващи техники се използват и в сценичното оформление.

1.1.5. Пекинската опера и влияние на Западната култура след 1949 г.

В настоящото изследване под внимание ще се вземе и фактът как Западната култура влияе върху процесите на развитие на Пекинската опера и какви са резултатите от това влияние.

През петдесетте години от 1949 до 1999 г. Пекинската опера и китайската драма претърпяват безпрецедентни промени. Целият процес може да бъде разделен на три етапа - преди „Културната революция“ от 1949 до 1966 г., по време на „Културната революция“ от 1966 до 1976 г. и етапа на реформа и отваряне към света след 1977 г.С края на „културната революция“ през 1976 г. китайското общество навлиза в нов етап на трансформация. През 1977 г. традиционната опера започва да се възобновява и група стари актьори отново излизат публично на сцената. Въпреки това, със задълбочаването

⁷ Става въпрос за квалифицирано дипломиране след обучение във формалната система, а не в школа.

на реформите и отварянето, Западната култура, главно от Европа и Съединените щати, отново навлиза в Китай и традиционната култура отново е накърнена. По това време повечето млади хора изоставят националните културни стилове като операта и следват материалните форми на живот по Западен образец. Заради влиянието върху оперната култура от Съветския съюз, от Европа и Съединените щати и поради загубата на държавна подкрепа в ерата на „операта-модел“, операта бързо изпада в криза. През 2001 г. Опера Кун влиза в списъка на Световното нематериално културно наследство на ООН, отбелязвайки влизането на Китайската опера в обсега на световното културно наследство. През 2010 г. Пекинската опера също влиза в списъка на ООН за световно нематериално културно наследство.

Погледнато в исторически план развитието на Китайската опера от XX век е по същество процесът на модернизация на самата Китайска опера в Пекин. 20-те години на XX век е времето, когато се наблюдават иновативни процеси в развитието на Пекинската опера. Изпълнители в Шанхайски стил, като Джоу Синфан, Джао Ручюен и Чан Чуънхън създават свои собствени творби въз основа на традиционната Пекинска опера чрез иновативни сценични изкуства. Репертоарът се обновява като обръща повече внимание на характеристиката на героите, на емоционалното преживяване в сюжета, на отразяването на реалния живот и още в тази посока, което извежда развитието на Шанхайския стил Пекинска опера на нов етап.

1.2. Произход и развитие на италианската опера

Основна отправна точка по отношение на произхода и развитието на италианската опера са нейните корени и нейните най-ярки представители, чието творчеството отразява и процесите в развитието ѝ.

1.2.1. Операта през Ренесанса

Необходимо е да се уточни, че като важна част от Западното музикално изкуство, италианската опера постепенно става популярна след Ренесанса. Нейният възход е резултат от продължително развитие на музикалното изкуство през Ренесанса и символизира цялото творчество на периода. От края на XIV век до края на XVI век възраждането започва в Италия и се разпространява в цяла Европа. Това културно движение е революция по своя характер, която превръща идеите от теокрацията в

самоконтрол, като най-важната ѝ роля е разцветът на европейската култура, изкуство и технологии. По отношение на географията, Колумб и Магелан плават, за да открият Новия свят; в науката Галилей дава на хората ново разбиране за Вселената; по отношение на културата се възкресява древната култура, която е унищожена през Средновековието. Много от древните съчинения са разкрити, проучени и организирани от писателите през Ренесанса. Те показват на бял свят тези древни култури за да изразят своята съпротива срещу феодалната система и вярата си в самосъзнанието. Те предоставят основа за общественото мнение за възраждането на литературата и изкуството. Ренесансът дава тласък на голяма революция и в музикалното изкуство в края на XVI век. Тя избухва след дълго чакане. В следващите редове е проследено как именно се случва това. Благородникът от Флоренция Джовани Барди (Giovanni Bardi 1534-1612), който е известен любител на музиката, организира художници от града, за да създаде литературно и художествено дружество (Cameratafiorentina). След създаването на това музикално общество, Флоренция постепенно се превръща в център на революционните промени в музикалното изкуство. Сред основните членове на това общество са имената на Емилио де Кавалиери (Emilio de Cavalieri 1550-1602); Винченцо Галилей (Vincenzo Galilei 1520-1591); поетът Отавио Ринучини (Ottavio Rinuccini 1562-1621); Джулио Качини (Giulio Caccini 1550-1618) и Джакомо Пери (Jacopo Peri 1561-1633). Артистите, които творят музика и я променят, често се срещат, като целта им е да открият нови пътища за развитие и да споделят копнежа за музика в сърцата си. Надяват се да възстановят славата на музикалното изкуство от миналото. С убеденост и разпаленост на пионерите вярват, че най-добрата теоретична основа е древногръцката трагедия и естетическата гледна точка на Платон. В пътя си на преоткриване те се надяват да сътворят нова музика, да създадат нова музикална форма за да покажат художествени ефекти с резултат, близък до изкуството на гръцките трагедии.

Както вече беше отбелязано в изложението с появата на речитативите възниква въпросът какъв певчески глас да пее. Използването на детски певчески гласове или фалцети е в противоречие с принципите на художественото творчество на флорентинската група, затова те разчупват консервативността на традицията и решават да използват естествени гласове - мъжете да пеят мъжки роли, жените, съответно да изпълняват женски роли. По този начин в началото те започват да пеят в тесен кръг. За да може речитативното пеене да има същия ефект, както когато древните гърци са изпълнявали трагичната рецитация на площада, слабият фалцет не може да се използва

и трябва да има достатъчен обем на дишане, пълен и ярък резонанс, ясна и истинска артикулация, силно и широкообхватно качество на звука. За да се замени припевът на хора със соло е необходимо да се подобри резонансът за получаване на достатъчен обем. Това подтиква членовете на флорентинската група да изучават и решат проблема за начина, по който да пеят, в допълнение към композирането. В резултат се появява белканто. То се опира главно на певческия опит на Насо Амфипарнасо.⁸

1.2.2. Италианската опера през XVII- XIX век

Като продължение на казаното дотук, по-долу ще проследим развитието и промените, които настъпват в италианската опера в периода от седемнадесети до деветнадесети век.

За основател на появилия се нов тип опера – Неаполитанската - се счита Алесандро Скарлати (Alessandro Scarlatti 1660-1725). Тя използва за своя основа Веницианската опера от края на 17 век. Така традиционната опера в Италия е заменена от новата оперна форма. Неаполитанската опера има най-голямо влияние на Стария континент. През XIX век развитието на операта навлиза в своя Златен век и се появяват голям брой изключителни оперни композитори, чиито творби установяват водеща позиция, която италианската опера заема в Западната опера. При Росини (G.Rossini, 1792-1868) и в ранното оперно творчество на Верди темата за патриотизма се явява като тяхно основно съдържание. Това се обуславя от факта, че по това време Италия все още е във феодална и сепаратистка ситуация и дълго време под властта на чужди нашественици. Следователно противопоставянето на автократичното управление, чуждата окупация и стремежът към национално освобождение и обединение се припознават от италианците като обща цел на борбата. От Карбонарите през 1807 г. до движението „Млада Италия“ от 1831 г., оглавявано от Дж. Мадзини (1805-1872) и Гарибалди (1807-1882) това мотивира народа в борбата за национална независимост и национално единство. През 1871 г. окончателно се завършва обединението на страната и се установява конституционна монархия. Енергичната революционна борба през този период намира отражение и в литературата и изкуството, а патриотизмът естествено става основна тяхна тема по това време. Следва да споменем изтъкнати представители на оперното изкуство от този период с най-характерните техни произведения, които

⁸BelCanto: Буквалният превод на тази италианска дума е „пея красиво“ (също означава „красива песен“), което винаги е било превеждано като „бел канто“ в Китай.

отразяват спецификите на времето, в което те са написани. Пръв в този списък е Доницети.

Оперите на Доницети

Доницети (G. Donizetti, 1797-1848) е плодовит композитор – пише шестдесет и пет опери през живота си, най-известните от които са „Лучия ди Ламермур“, "Фаворитката" и двете комични опери – „Любовен елексир“ /„L'Elisir d'Amore“/ и „Дон Паскуале“. Тези комични опери са изключителни, сравними по своите качества със „Севилският бръснар“ на Росини. Самият Доницети е добре образован по отношение на вокалната музика, отличен диригент и изпълнител на виола. Той е добре запознат с различните стилове и изразни техники в италианското оперно творчество, така че музиката, която пише, има невероятни сценични ефекти.

Друг значим композитор, издигнал италианската опера на ново, по-високо ниво и съвременник на Доницети е Винченцо Белини.

Оперите на Белини

Белини (1801-1835) е композитор с отлични вокални и инструментални умения. Неговите мелодии са топли и трогателни, плавни и красиви, много поетични. През 1813 г. написаната от него „Сомнамбула“ /La Sonnambula/ има невероятен успех, а на следващата година представя своя шедьовър „Норма“ (Norma). Тези две произведения създават стила на италианската романтична опера. „Пуритани“ е последната му опера, не по-малко трудна за пеене от „Вилхелм Тел“ на Росини. Оперите на Белини се изпълняват сравнително рядко, тъй като героите в тях не са драматургично завършени, а структурата не е цялостна и произведението е просто непрекъсната красива мелодия. Вокалните партии на оперите на Белини често имат орнаментирани, колоратурни мелодии или фрази и битува мнението, че са трудни за изпълнение. За щастие има изключителни изпълнения като тези на Паста, Грейси и много съвременни певци, което е доказателство, че оперите му могат да се изпълняват безпроблемно. Тенорът в оперите на Белини има много висок честотен диапазон и липсата на „тенор в стил Белини“ често е основната причина оперите му да се изпълняват рядко в съвременните Западни страни.

Друго име, което се нарежда сред тези на влиятелните композитори на 19 век, е името на Джузепе Верди.

Оперите на Верди

След смъртта на Белини, Росини спира да пише операта „Вилхелм Тел“ на тридесет и седем години, а Доницети е в залеза на творчеството си. Верди (G. Verdi, 1813 -1901) наследява и пренася отличната творческа традиция на италианската опера. На двадесет и шест години Верди написва първата си опера „Оберто, граф ди Сан-Бонифачо“ (Oberto, Conte di Bonifacio), а по-късно е помолен да създаде комичната опера „Крал за един ден“ (Un giorno di regno), която също е неуспешна. Горните две могат да се считат само за пробни опуси. Истинската творческа възраст на Верди трябва да се брои от 1840 година нататък. Периодът между 1850 и 1860 е вторият творчески период на Верди и е белязан от изместването на вниманието на композитора от патриотичните теми към тези на човешките конфликти. „Риголето“ (Rigoletto, „Симоне Боканегра“ Simon Boccanegra, „Бал с маски“ (Un Ballo in Maschera, „Силата на съдбата“ La Forza del Destino) и „Дон Карлос“ (Don Carlos) са неговите шедеври от този период. Споменатите произведения са компактни, семпли и изпълнени с мощна драматична сила и героизъм. Верди прекарва живота си в изучаване на творчески техники и подобряване на качеството на работата си. През 1871 г. операта „Аида“ (Aida) бележи навлизането му в по-зрял творчески период. 70-те и 90-те години на миналия век са третият творчески период на композитора. В сравнение с по-ранните произведения, творбите му от този период се развиват в различни аспекти: оркестровият акомпанимент става все по-звучен; вокалната част постепенно се измества от ранна мелодична към речитативна и базирана на повествование, а стилът на оперите му - от ранния „Набуко“, до късните „Макбет“, „Отело“ (Otello) и „Фалстаф“ (Falstaff), също се променя. Промяната е в посока реалистични изразни техники главно за да обслужва тогавашната пропаганда. Невъзможно е, когато се анализира периодът на 17 – 19 век за италианската опера да се пропусне да се споменат оперите на течението веризъм.

1.2.3. Оперите от веризма

След обединението на Италия през 1871 г., под влиянието на течението "натурализъм" на френската литература и изкуство, в Италия се появява и мисловното течение "веризъм" (Verismo) като реакция срещу романтизма. Писателите Верга (1840-1922) и Капуана (1839-1915) са първите, които застъпват тази художествена

концепция и принцип на творчество, а по-късно Веризмът постепенно се разширява и в областта на музиката. Италианският веризъм се стреми обективно да отрази живота – (от *vero* – истина). Реалистичната опера, която преобладава през последните две десетилетия на 19-ти век, е резултат от борбата на италианските композитори да се откъснат от италианската оперна традиция, в основата на която е вокалната мелодия, сляпото преклонение или имитиране на модната тенденция на оперите на Вагнер. Със своето впечатляващо творчество Пучини се слави като един от най-популярните италиански композитори не само на 19 век, но и въобще.

Оперите на Пучини

Много музикални историци поставят Пучини в редиците на реалистичния оперен жанр, но всъщност някои от произведенията му са доста романтични. Такава е операта „Турандот“. Творбите му са изградени с дълбок психологизъм, с релефни и изпълнени с човечност музикални образи. Пучини е близък до натюрела на реалистичната италианска опера. Композитор – драматург, познавач на сценичните закони, майстор на драматургичното развитие на музикалния материал, той е и блестящ оркестратор, влагаш в оркестровата партия чертите на истински симфонизъм. Изключително филигранни и крехки са неговите героини, които са измамени или неразбрани, но винаги правещи своите големи жертви в името на любовта. В хармонията на оперите си използва някои импресионистични похвати, както и пентатонични мелодии, за постигане на невероятните резултати, познати на публиката до наши дни. Роден в музикално семейство, Пучини учи в Миланската консерватория, където усвоява композиционни техники при композитори като А. Понкиели (1834-1886) и Антонио Бацини (1818-1897) .

След издаването на операта „Манон Леско“ той е включен в редиците на оперните композитори - веристи. Основните му оперни произведения са „Бохеми“ (*La Boheme*), „Тоска“ (*Tosca*), „Мадам Бъттерфлай“ (*Madama Butterfly*). „Момичето от Златния Запад“ (*La Fanciulla del West*), комедийната опера „Лястовицата“ (*La Rondine*), „Триптих“ (съставена от три едноактни пиеси „Мантията“ (*Il labarro*), „Сестра Анджелика“ (*Suor Angelica*) и комедията „Джани Скики“. Последната му опера е "Турандот", в основата на която е историята на жестока китайска принцеса. Пучини умира преди да завърши последното ѝ действие и операта е продължена от неговия ученик Ф. Алфано (1876-1954) за да бъде поставена на сцена през 1926г.

Едноактни опери на Пучини

Три от едноактните опери на Пучини са композирани за да се изслушат на един дъх. Това са „Сестра Анжелика”, „Мантията” и „Джани Скики”. Основните мотиви в този оперен триптих са чувството, трагедията и хуморът.

1.2.4. Стилът Пучини и по-късни италиански опери

Стилът на пеене на творбите на Пучини и на по-късните италиански оперни творци (като Бойто, Понкиели, Каталани, Джордано, Чилеа и др.) е различен от този на Моцарт и Верди и още по-различен от този на Вагнер. Мелодиите на тези композитори са много раздвижени и те често използват *tempo rubato* при изпълнението, което е и една от техните основни характеристики. Често определена дума, определен звук, определено изречение се пее по-дълго от действителната нота, а понякога е по-кратко. Забързването или забавянето на ритъма не е непрекъснато и балансирано - има бърз и бавен фрагмент в такт или фраза, а стойността на височината е разширена. Този вид произволно темпо има неписано правило. Без него мелодията ще е скучна. Ако се използва прекалено обаче, мелодията ще стане вулгарна и изкуствена. Затова е необходимо то да се използва умерено и умело. Това чувство за умереност при използването на произволни темпа е важен показател за артистичните постижения и артистичния темперамент на певците. Когато се пеят произведенията на посочените композитори, се изисква тембърът да бъде по-дълбок и по-тембрист, така че да има повече дълбоко гръдно звучене за да се подчертае драматичната сила на гласа. Контрастът на силата и контрастът на тембъра стават основни елементи. Следователно певците, които са добри в пеенето на оперите на Росини, понякога не са непременно подходящи за пеене на подобни произведения. И обратното, певците, които са добри в пеенето на подобни произведения, понякога не са непременно подходящи за пеене на оперите на Росини. Гореспоменатото е само за да бъдат разбрани стиловите разлики от общ аспект и не означава, че всичко трябва да *е* или *не* непременно така. Зависи най-вече и от конкретното съдържание, изисквания и глас.

Естеството на настоящата разработка предполага анализ и на италианската модерна опера и някои от нейните най-ярки представители като част от цялостната концепция за италианска опера.

1.2.5. Италианската модерна опера

(1) Е. Волф-Ферари (1876-1948)

Ферари написва комичната едноактна опера "Тайната на Сузана" (Segreto di Susanna) , както и „Бижутата на Мадоната“ (Gioielli della Madonna), „Любознателните жени“ (Le Donne Curiose)) и „Четиримата грубияни“ (I Quattro Rusteghi). През 1939 г. в Милано е поставена операта му „Жената Боба“ (La Donna Boba.

(2) Зандонай (1883-1944)

Зандонай завършва Музикалното училище в Пезаро и учи при Маскари. Неговите произведения включват „Кончита“ (Conchita), „Франческа да Римини“ (Francesca da Rimini) и други опери.

(3) Алфано (1875-1954)

Алфано е ученик на Пучини. Освен че завършва "Турандот" на Пучини, той написва и операта "Легендата на Сакунтала" (La Legende de Sakountala).

(4) Респиги (1879-1936)

Респиги учи в консерваторията в Болоня, а след това отива в операта в Санкт Петербург за да учи и работи за кратко при Римски-Корсаков. В допълнение към оркестровите произведения Pini di Roma, Fontane di Roma, Feste Romane и др., той написва и шест опери и куклено представление. Най-известните му опери са „Лукреция“ и „Мария Д' Египция“.

Неотдавнашни и подробни изследвания твърдят, че в продължение на триста години от XVII-ти до XIX-ти век Италия е известна като „Кралството на операта“, но през следващия XX-ти век тя не съумява да заеме важна позиция в световното оперно творчество. След Ренесанса операта се разраства бързо в цяла Европа. През вековете много либретисти и композитори са вдъхновявани от влиянието на традиционната италианска опера, което ражда голям брой забележителни литературни и музикални произведения. Именно поради значимостта на това влияние върху оперите, създадени от следващите поколения композитори италианската опера стои гордо в света със своя уникален стил и художествена красота.

II. Сравнителен анализ на Пекинската и италианска опера чрез

творбите „Пияната конкубина“ и „Мадам Бътерфлай“

В настоящата втора глава от дисертационния труд сме разгледали подробно по едно характерно за двете сравнявани опери произведение. От Пекинската опера изборът ни попада на „Пияната конкубина“, а от италианска опера ще анализираме и сравняваме с „Мадам Бътерфлай“. Опорните точки при този сравнителен анализ ще бъдат сюжетът, художествените образи, сценичното изкуство и музиката. Пекинската опера „Пияната конкубина“ и италианската опера „Мадам Бътерфлай“ имат една и съща тема за любовта. Чрез различни форми на изкуството те описват по различни пътища трагедията и съдбата на една дълбоко влюбена жена. Както споменахме по-горе, в тази част от дисертацията са изброени и анализирани разликите между двете произведения, като се проследяват четири аспекта, а именно: по какво се различава организацията на сюжета им, с какво са различни създадените художествени образи, какви са разликите при сценичното изкуство и по какво се отличава музиката в двете произведения. С подобен подход в следващата глава изграждаме база за изследване в сравнителен план на Пекинската опера дзиндзю и италианската опера.

2.1. Различия в организацията на сюжета

2.1.1. Пияната Конкубина

Китайската Пекинска опера „Пияната конкубина“ е много популярна. Авторът на това изследване комбинира запис на изпълнението на Мей Ланфан и партитурата на „Пияната конкубина“ за да проучи задълбочено пеенето в това произведение. Пиесата може да бъде разделена на пет части най-общо, а именно – конкубината чака в беседката със стоте цветя; новината, че император Тан Минхуан е сменил посоката към Западния дворец; конкубината се напива; лъжата и връщането на конкубината в двореца. Тъй като това е една от представителните Пекински опери на школа Мей, великолепното изпълнение на тялото на Мей Ланфан прави целия репертоар прекрасен, а уникалният му певчески акцент подчертава неговата артистичност.

2.1.2. Мадам Бътерфлай

Операта, базирана на едноактната пиеса със същото име на американския драматург Веласко, е с либрето от Джакоза и Илика и композирана от Пучини. За анализ на тази опера в настоящия труд е предпочетен вариантът, в който Караян

дирижира Виенския филхармоничен оркестър, а изпълнението е на великолепните Френи и Павароти. Проведените изследвания в областта на музиката на тази оперна творба са на база на споменатото изпълнение. Пеенето на Френи е мелодично и вълнуващо, пеенето на Павароти е безупречно, а филхармоничният оркестър на Караян много добре пресъздава атмосферата и ритъма. Тази версия се смята от музикалните критици за представителна на тази опера, а японското музикално студио „RecordingArt“ я оценява като най-добрата визитна картичка на произведението.

Сюжетът на операта се развива на пристанището Нагасаки в Япония. Главни действащи лица там са една Японска гейша /Мадам Бътерфлай/ и американски офицер на име Пинкъртон. Техният брак и различното отношение на двамата към него се проследяват в развитието на тази вълнуваща лична история. Въпреки че на повърхността на операта е конфликтът между Чо-чо-сан и консула и Горо, тя всъщност е изградена изцяло върху конфликта между нея и Пинкертон. Развитието на сюжета разкрива типични черти на колониализма, различията и противоречията между източните и западните традиции и култури и ярко отразяват социалните противоречия в конфликта на персонажи и характери.

2.2. Различия в създаването на художествени образи

2.2.1. Пияната конкубина

Сюжетното съдържание на „Пияната конкубина“ идва от историята на Тан Минхуан и Ян Гуейфей. По време на цялото представление на Пекинската опера Мей Ланфан показва на публиката образа на жена, която се осмелява да обича, дръзва да мрази и копнее за любов. В тази драма, в допълнение към изключителния характер на Ян Гуейфей, характерът на Гаолиш също е много ярък. За да угоди на императорската наложница и императора, Гаолиш успява да използва всички методи да докосне сърцето на Ян Гуейфей, той се снишава и угодничи само и само да спечели благоволенieto им. В същото време се оказва, че Гаолиш таи злоба срещу Ли Бай и той го оплюва пред Ян Гуейфей. Тези стихове сравняват Ян Гуейфей с Джао Фейян, но всъщност крият подигравателна нотка към Ян Гуейфей. Изобразяването на тази сцена може лесно да резонира с публиката като я кара да се почувства отвратена от образа на шута Гаолиш.

2.2.2. Мадам Бътерфлай

Операта „Мадам Бъттерфлай” се фокусира върху изобразяването на трагичното лично преживяване на Мадам Бъттерфлай. Сюжетното съдържание на операта идва от материали от реалния живот, описвайки проблемите на обществото по това време и трагичната съдба на японските жени в брачната система. Формирането на характера е неделимо от конфликта във взаимоотношенията между художествените образи. Обратът в съдбата на героинята Чо-чо-сан е причинен стъпка по стъпка от появата на Пинкертон, Горо и другите персонажи. Тяхната личностна характеристика и качества правят образа на Чо-чо-сан по-органичен, а битката на емоциите откроява трагедията на героинята. Противоречията и конфликтите в операта „Мадам Бъттерфлай” са не само конфликти на колониализма, но и конфликти между традиционните и съвременните културни различия. Въз основа на тези основни социални противоречия авторът развива връзката между персонажите и съдържанието на драмата.

2.3. Различия в сценичното изкуство

2.3.1. Пияната конкубина

Спокойно може да се приеме, че сценичното изкуство и теория на Мей Ланфан е богата и цялостна история на театралната естетика. Всяко сценично представяне на Мей Ланфан показва неговото разбиране и практикуване на естетика. С грациозно моделиране и превъзходни актьорски умения, той пробива езиковата бариера, за да може публиката от различни националности и цветове на кожата да оцени красотата в неговите изпълнения. Истината е, че неговите представления отговарят на естетическите нужди на публиката и създават уникален естетически смисъл. Естетическата мисъл на сценичното изкуство в стил Мей, формирана от Мей Ланфан, ни оставя много сценичен опит – факт, който е привлякъл нашето внимание и аргументирал нуждата от нашия анализ и изследване.

2.3.2. Мадам Бъттерфлай

В сравнение с Пекинската опера, сценичният дизайн на италианската опера е доста по-богат. Сценичната ѝ естетика също е неразделна част от сценичното изкуство.

1. Сценично оформление

Сценичното оформление спомага за по-пълно и мултифункционално художествено изразяване на цялостното подреждане на сцената. Основната му функция

е да представя и обяснява. Оформянето на декора в „Мадам Бътерфлай” първо следва състоянието на обществото в историческия период по това време и обръща голямо внимание на използването на сценичното изкуство за задълбочаване и открояване на темата. В спектакъла на „Мадам Бътерфлай” фонът е оформен като картина на пеперуди, което е направено отново с цел да отразява темата. Сцената е условно разделена на интериорна и екстериорна част, за да пресъздаде социалната и естествена заобикаляща среда по онова време.

2. Оформяне на художествените образи

Героите на сцената са герои от плът и кръв и сред тяхното различие е много важно да се създаде форма на художествения образ, подходяща за сценария. Оформянето на характера се отнася главно до външния образ на героя, който се създава чрез грим и облекло. В „Мадам Бътерфлай“ стилът на костюмите приема традиционната японска естетическа концепция и рядко се повтаря. Певците са със силен грим, така че публиката да разбере, че персонажът е от Япония веднага щом го види.

2.4. Различия в музиката

2.4.1. Пияната конкубина

Музиката е еднаква на всички езици и може да изрази разнообразна палитра от емоции. Тя резонира с човешките емоции чрез слуха, а различните похвати и навици на живот в отделните културни среди, езици и етнически групи дават възможност музиката да формира различни характеристики. Концепцията за музика се предава чрез носители като музикални символи. Ако искаме да проучим съдържанието, което музиката иска да предаде, трябва да го анализираме от два аспекта: форма и поведение. От визуалния и слуховия анализ, който е обект на изследването в тази глава, може да се направят по-реалистични заключения и да ни бъде лесно да разберем по-добре съдържанието и концепциите, предадени от музиката в „Пияната конкубина“ и „Мадам Бътерфлай“.

В „Пияната конкубина” има много богати музикални структури, характерни за Пекинската опера, включително и различни песенни стилове и речитативи, типични за нея. Пияната конкубина използва съ пиндиао (Sipingdiao– четири равномерни тона), за да създаде богати музикални промени, което прави целия сюжет по-пълнен, позволява на публиката да усети вътрешните вълнения на Ян Юхуан и придава ярки отличителни черти на героите.

2.4.2. Мадам Бътерфлай

В „Мадам Бътерфлай“ Пучини избира японски народни песни като „Вишнев цвят“ (Sakura), „Японски мост над реката“ и „Богинята от Ечиго“, за да представи чрез японския стил самоличността на Чо-Чо-сан (Мадам Бътерфлай) и невинната ѝ същност. От друга страна фрагментите от американския национален химн звучат, за да се покаже по-точно самоличността на главния герой Пинкертон, пресъздавайки уникален музикален колорит. Този подход на добавяне на екзотични музикални елементи към западната музика кара публиката да си създаде по един естествен начин съвсем друго усещане за операта и за уникалния стил на Пучини. Двете арии на героя и героинята „Слънчев ден“ и „Сбогом, дом на любовта“ са финалните щрихи на цялата опера.

Всяка роля има различни нормативни движения при изпълнение, а формата на представлението притежава следните характеристики: традиционност, органичност, пълнота и завършеност. На тази основа актьорите могат да проектират своето пеене и движения според сюжета, за да формират свой собствен уникален стил или да го „наследят“ като съществуващ вече жанр на изкуството. В оперното изкуство след XVIII век изявите на актьорите, независимо дали са речитативи или арии, не могат да се променят, могат да се правят само малки корекции.

Въз основа на проучената литература може да се твърди, че Историята на италианската опера е историята на развитието и израстването на композиторите, докато Пекинската опера може да се разглежда като история на развитието на актьорите.

III. Сравнителен анализ на Пекинската опера дзиндзю и италианската опера

Зараждането на оперната култура всъщност е изкристализиран израз на мъдростта на народа на дадена държава. Там се откриват величието и падението на нацията, миговете на чест и позор, съпътстващи историята на всяко развитие. И отново там, като в огледало се оглеждат промените в социалната система и културните специфики и традиции. На практика оперната култура на всяка страна носи отличителната характеристика на своята нация. А китайското оперно изкуство се прочува в света именно с Пекинската опера. Италия през XVI век развива занаяти и търговия, което също прави страната най-просперирация регион в Европа по онова време. Когато икономиката се развива до определено ниво, хората започват да обръщат внимание на собственото си духовно развитие, така че това насърчава възхода на културата и изкуството. По време на Ренесанса се раждат много нови философски идеи, като тези идеи също до известна степен насърчават формалното формиране на операта и се отразяват в облика и съдържанието на оперното представление. По това време ранните творци са повлияни от хуманизма, нетърпеливи са да изразят истинските чувства на публиката чрез драмата, както и да творят по интуитивен и драматичен начин чрез цялостната форма на изкуство, по подобие на Древна Гърция.

3.1. Културни характеристики

3.1.1. Различия в културния произход

а) Културната ситуация при зараждането на Пекинската опера дзиндзю

Като имаме предвид казаното по-горе, приемаме за отправна точка тезата, че Китайската опера е „кристализация“ на мъдростта на китайския народ трупана в продължение на стотици години и концентриран образ на традиционната му култура за този период. Уникалният естетически вкус на Китай също се подобрява в протекание на времето, а неговото зараждане може да се проследи до философията на периода преди Цин. В същото време той има и неразривен произход свързан с класическите естетически принципи на Китай. Като изключително постижение, родено и израснало на литературната и художествена плодородна земя на Китай, тази драма през цялото време демонстрира диалектически философски идеи. „Абстрактно и реално“, „Твърдост

и мекота“ и „Плътнос и лекота“ са изразени в талантливото изпълнение на оперните певци, представяйки вълнуващ аудио-визуален празник за публиката.

б) Културната ситуация при зараждането на европейската опера

Италианските опери по същество са с еднакъв корен с другите Западни опери и различни школи. Всички те имат един и същи културен произход, но с историята на развитието си в по-късния период имат някои различия в окончателното оформяне. В Западната драматична постановка се обръща по-голямо внимание на възпроизвеждането и имитацията на обективния свят. Нейната епична структура, съдържание и характерни особености са напълно различни от китайското сценично изпълнение. Италианската опера изразява разбирането и пресъздаването на субективния свят чрез възпроизвеждане и имитация на обективния свят като напълно изявява същността на Западния културен дух. развитието на Западната естетика и художествената система дълго време е доминирано от теорията за повторното появяващо се и възпроизводимо изкуство. Тази теория акцентира главно върху възпроизвеждане и възстановяване на природата чрез художествено изпълнение и се стреми към вярност и автентичност на изпълнението. Следователно, въпреки че оперното изпълнение има своята особеност, то винаги се придържа към стила на одобрение, преследвайки единството на действие, време и място. Надява се да накара публиката да се потопи а после да я пусне, като произвежда истински халюцинации, които също въплъщават реалистичните естетически принципи на италианската опера, диаметрално противоположни на китайските свободни естетически концепции.

3.1.2.Различия във философската концепция

Влиянието на философските мисли върху естетическата диверсификация на китайската опера и формирането на музикални и танцови, традиционни и органични културни характеристики на оперните спектакли могат да бъдат проследени до периода преди Цин. Дебатите от периода преди Цин за „абстрактност и реалност“, „божествена форма“ и „смисъл“ са изпълнени с художествен колорит. Дори философи като Конфуций и Хан Фейдзь обсъждат „божествената форма“ и „философската форма“ в „Пролетни и есенни летописи на майстор Лю“. Когато става дума за изразяване на смисъл, обичат да взимат за примери поезията, музиката и танците. Освен това характеристиките на китайското мислене обикновено се фокусират върху целостта. Когато мислят за бъдещата тенденция на развитие на нещо, китайците обичат да мислят

за свързаността на цялото, така че да могат да наблюдават с диалектична перспектива от множество ъгли, да изследват последователността на противоположностите и след това да уловят единството в дуализма, противопоставянето в единството, да осъзнаят дълбоката интеграция на двете, взаимното им допълване, да осигурят балансирано развитие и да преследват хармония и единство. Този вид философия на „единност на човека и природата“ и „проникване на предмет и обект“ е съсредоточена и в китайското оперно изкуство. Въпреки че Западната философия също е част от диалектиката, тя все пак има някои разлики от китайската диалектика. Двете са различни, но търсенето на общи допирни точки, като се зачита съществуването на противоположностите, позволява намирането на средно положение. Западната философия поставя по-голям акцент върху дуалистичното опозиционно съзнание, човек и природа, дух и материя, субект и обект, тя разделя света на две, с ясни граници, подчертавайки силно противопоставянето и съжителството им. Тя е по-склонна да анализира цялото, като го раздели на части. С течение на времето италианската опера е формирала черно-бялата унитарна естетическа традиция.

3.2. Характеристики на сценичното изкуство

3.2.1.Различия в изразните форми

След като проследим развитието на китайската литература и изкуство - от Танската поезия и Сунските песни до юенската драма, до появата на операта и нейните форми като Южна драма **нанси** (南戏 nanxi), разнообразни мелодии **дзачю** (杂曲 zaqu), легенди **чуанчи** (传奇 chuanqi), можем да открием, че диалогът в тези опери обикновено ползва поезията на творците от онова време и възплъщава техния дух. Въпреки че лириката на Пекинската опера **дзиндзю** вече не е в стихотворна форма, тя все още има очарованието на поезията и промяната ѝ е неделима част от произхода ѝ. В крайна сметка сянката на поезията все още съществува в Пекинската опера. Следователно поезията не само играе важна роля в историята на литературното развитие в Китай, но също така има незаличимо въздействие върху развитието на традиционната Пекинска опера.

Важно е да подчертаем, че макар пеенето и музиката на Пекинската опера да са в крак с времето, тя постепенно добавя танцови елементи за да превърне Пекинската опера в единство на „песен“ и „танц“. Изпълнението на традиционната Пекинска опера е най-общо разделено на следните видове: Единият се основава главно на пеене и

сценично действие, наречен **чангунси** (唱功戏 changgongxi). По-известните такива опери са „Двама влизачи в двореца“ и „Уън Джаогуан“. Другият вид се фокусира върху танцовия аспект, тоест репертоарите, базирани на бойни изкуства, включват „История на семейство Уей“ и „Диаохуачъ“⁹. Третата категория е базирана на представления, известни като драма, „Нефритена гривна“ и т.н.

Италианската опера предава емоциите на героите пред публиката главно чрез всеобхватния художествен израз на пеене, музика и танц. Основната атмосфера на операта разчита на комбинацията от вокална и инструментална музика, съчетана с визуални сценични изпълнения, така че публиката да може да усети насоката на оперния сюжет и неусетно да се потопи в него. В едно оперно изпълнение участващите певчески изпълнения могат да бъдат разделени на хор, мъжко соло, женско соло и др., Към всичко това трябва да прибавим мощния инструментален съпровод на сцената, допълнен от красиви танцови движения, които да прошепнат на публиката сюжета и отношенията между персонажите. Освен това европейската опера може добре да използва сценична конструкция, костюми, реквизит и други сценични средства за да постигне задълбочаване на оформянето на героите, което е напълно различно от характеристиката на Пекинската опера дзиндзю, представена само от един човек.

3.2.2.Различия в изразните методи

Има огромни различия в методите на изпълнение на Пекинската опера дзиндзю и Италианската опера, но ги обединява това, че всички те се нуждаят от конкретно място за изпълнение, защото в края на краищата драмата разказва абстрактни истории, така че естествено е необходимо да се представят на публиката на специално определени за това различни абстрактни пространства. Независимо дали става дума за откриващия гонг на Пекинската опера или трите камбанни звъна, маркиращи началото на италианската опера, това показва, че публиката е навлязла в ново и непознато абстрактно пространство, за да наблюдава любовта и омразата в абстрактно време и пространство. Въпреки това, методите на организация на сценичната постановка и пространствено-времето представяне в Китай и на Запад са напълно различни.

В Пекинската опера **дзиндзю**, ако изпълнителят прави движение с ръка, то това означава, че той отваря врата, или ако повдигне крак да стъпи, то той се изкачва по

⁹ Генерал по време на война

стълби. На самата сцена няма физически обекти като врати и стълби. Всичко преминава през изпълнителя. Езикът на тялото може да бъде подпомогнат с използването на малки реквизити като широки, ефирни, обтекаеми ръкави, които при движение напомнят водна повърхност и помагат на публиката да схване внушението, което актьорът цели. Подобна експресивност е в пълен унисон с неуловимия и съдържан китайски характер. Тъй като европейските опери са дълбоко повлияни от местната култура и отразяват реалистична драма, те поставят по-голям акцент върху реалността на оформлението на сцената, наблягайки на реализма, който е много различен от Пекинската опера **дзиндзю**. Именно заради използването на множество реалистични епизоди на сцената на италианската опера, преобразуването им във времето и пространството създава известни затруднения и ограничения, а подобни проблеми са значително по-малко в Пекинската опера поради нейната специфика. Ако европейската опера "Севилският бръснар" иска да представи балкон, тя наистина ще покаже реалната сцена, а бръснарят всъщност ще вземе бръснача. Този реалистичен спектакъл може да даде на публиката по-интуитивно, органично и истинско зрително изживяване. Изпълнението на Пекинската опера е като бялата част на платното в китайските картини, оставяйки на публиката безкрайно пространство за развихряне на въображението.

3.2.3. Различия във фокуса на изпълнението

Във фокуса на изпълнение на Пекинската опера **дзиндзю** са хората, и всеки изпълнител има собствено разбиране за едно и също изпълнение, следователно окончателното представяне е различно, а и сценичните ефекти, естествено, са различни. Фокусът на изпълнениена европейската опера е съсредоточен върху пеенето. Певецът трябва да пее в строго съответствие с музикалните партитури, създадени от композитора, които не могат да бъдат променени без изрично разрешение. Това е свързано и с различията в културния произход, социалната структура и идеология. Италианската опера поставя особено важен акцент върху вокалното изпълнение и от тук отношението към актьорската игра като цяло е леко изоставено на „заден план“, ако можем така да се изразим, в сравнение с Пекинската опера. Певците могат да застанат на едно място и да изпълнят арията си. Погледнати паралелно с колегите си от Пекинската опера, те се движат много по-малко по сцената и жестът им е по-пестелив. Вокалната практика на оперния изпълнител е много по-сложна от свеждането до качествено „отработване“ на петте гласни, за които стана дума вече. Тя включва усъвършенстване на безброй детайли и етюди през цялата им професионална кариера.

Певческата практика на Пекинската опера **дзиндзю** се характеризира само с разпяване. Затова не може да се говори едностранно за пеенето на Пекинската и италианската опера, те са напълно различни понятия. Мелодичният тон на италианското оперно пеене е фиксиран, а мелодичният тон на китайското оперно пеене е различен при всеки човек и се откриват много възможности за импровизация. Ето защо италианската опера не позволява на певците да правят каквито и да било модификации в партитурните изисквания на композитора.

3.3. Различия във вокалното музикално изпълнение

Пекинската опера **дзиндзю** и италианската опера притежават изкуството да съчетават драма и музика. Заради разликите в китайската и Западната култури се наблюдават големи отлики и в музиката, както и в художествените форми и начини на пеене между Пекинската и италианската опера. И двете опери изразяват емоциите на героя чрез изпълнение и музика и подпомагат развитието на сюжетната линия, като по този начин контактуват с публиката. Този дисертационен труд анализира главно разликите в пеенето и музиката между Пекинската и италианската опера с надежда да ги популяризира и да насърчи интереса към тяхното развитие.

3.3.1. Различия в композирането на музика

Разпространението на музиката от Пекинската опера се предава предимно с устни обяснения и показване на елементи и има много малко теоретични разработки в ранния ѝ етап на развитие. В репертоара на Пекинската опера няма определен и популярен автор и всеки репертоар се изразява в различни текстове при фиксиран набор от методи на пеене. Италианската опера има много богат източник на музикални материали, с осигурена свобода на подбора им според нуждите на сюжета. Тя понякога използва екзотични музикални системи, различни от европейския мажор и минор, както и различни национални музикални инструменти за да изрази по-автентично екзотични обичаи. Например в оперите си „Турандот” и „Мадам Бъттерфлай” Пучини използва съответно китайската народна песен „Жасмин” и известна японска мелодия като музикална тема, които са с фолклорни елементи и звучат по време на оперното представление за да доведат публиката до необходимата характерна ситуация.

3.3.2. Различия в акомпанимента

Има ясна разлика между Пекинската опера **дзиндзю** и италианската опера в

съпровождащата група. Инструментите за акомпанимент в Пекинската опера **дзиндзю** се състоят главно от етнически музикални инструменти и обикновено се разделят на две категории: оркестрови инструменти и ударни инструменти. Оркестровите инструменти се използват главно в „литературното поле“ на Пекинската опера **дзиндзю** (когато там няма сцени на бойни сюжети или такива с елементи на агресия), докато ударните инструменти се използват главно в „бойните сцени“ на Пекинската опера (при сцените на ожесточени битки или драматичен конфликт). В сравнение с Пекинската опера, акомпаниментът в италианската опера зачита главно стила и желанията на композитора или диригента и изразява личния им художествен стил и музикален колорит. Например, докато се пресъздава личността на героя чрез съпровод, се отразява и стилът на композитора. Съпроводът е колоритен, ярко индивидуален, превръща се в носител и поддържащо средство за изразяване в италианската опера. Той подчертава и е носител на характеристиките на различните композитори.

Например в любовния дует в първото действие на операта "Отело", акомпаниментът на оркестъра изиграва тази роля в най-голяма степен. В оперите на Вагнер е отбелязано, че вокалното изпълнение и акомпаниментът вървят паралелно, но акомпаниментът може да звучи както независимо, така и в унисон с вокала. В сравнение със Западните опери акомпаниращите групи и акомпаниментните форми на Пекинската опера са по-гъвкави и нямат плътност, те служат като поддържащи темата, героите, средата, емоциите и др., което пък от своя страна прави героите в драмата по-живи. За да бъде поставена на сцена италианската опера често се изисква голям оркестър, понякога наброяващ повече от сто музиканти. Диригентът на оркестъра е ключът към тясното взаимодействие между оркестъра и актьорите. Само той може да изрази най-точно намеренията на композитора. В Пекинската опера няма диригент и тази роля обикновено се изпълнява от цигуларя, който свири на струнния инструмент дзинху в групата. Колкото и дълга и сложна да е пиесата, майсторът на дзинху никога не чете нотната партитура, а просто се вира в устата на актьора. Свири това, което пее актьорът, може да се каже че това навсякъде е задължителна част от Пекинската опера **дзиндзю**.

3.3.3. Различия при разделението на вокалната система

Разделението на гласовете в Пекинската опера не се основава на обхвата на вокалния диапазон, а на поведението на актьорите. Постоянните роли (**Хан Дан**) в

Пекинската опера дзиндзю са мъжките **шън**, женските **дан**, рисуваните мъжки **дзин**, и мъжете комедианти **чоу**, като всеки има свои уникални певчески характеристики. Например, **сяо шън** (версия на **шън**) може да използва комбинация от истински глас и фалцетни звуци при пеене, а стилът на пеене е великолепен и красив. В пеенето на Пекинската опера, стига актьорът да е овладял певческите методи и вокални умения на определен **Хан Дан** според неговия собствен натюрел, то тогава може да се извява успешно в този **Хан Дан**. Вокалната система на италианската опера е разделена според пола и вокалния диапазон, които могат да бъдат наименувани „мъжки глас“ и „женски глас“ според пола, а от своя страна и на тази основа имаме следните видове гласове: „тенор“, „баритон“, „бас“, при мъжете, и на „сопрано“, „мецосопрано“, „алто“ при жените. Сред тях „тенор“ може да бъде разделен на „драматичен тенор“ и „лирически тенор“, „сопрано“ може да бъде разделено на „драматично сопрано“, „лирично сопрано“ и „колоратурно сопрано“ и т.н. В процеса на оперното пеене често се наблюдава солово пеене, хорово пеене, многогласно пеене.

3.3.4 Различия в изразните методи

Пекинската опера е модел на традиционната вокална музика на китайската нация и се представя основно чрез собствените си уникални художествени изрази. Основните действия на Пекинската опера се отнасят до четири умения и пет метода. Четирите умения са пеене, декламация, сценично действие и сценичен бой. Петте метода се отнасят до: ръце, очи, тяло, техники и стъпки. Всяко действие има свои собствени характеристики и уникални умения. Поради особените характеристики на Пекинската опера **дзиндзю**, актьорите посвещават целия си живот в практикуване на основни техники и овладяване на четирите умения и петте метода, така че да изразят емоциите на героите и да покажат образите им в дълбочина. Уменията и естетиката на стилизираните изпълнения на Пекинската опера могат да се обобщят като „четири изменения“: опростяване, абстрактизация, технологизация на уменията, естетизиране. Това става главно чрез стилизираното пеене и танци на Пекинската опера, за да изрази характера и живота на героите в драмата, да оформи образа на героя и да отрази живота, като по този начин формира уникална китайска система за изпълнение. Италианските оперни спектакли основно внушават емоциите и личността на героя чрез играта и пеенето на изпълнителите. Начинът на изобразяване на героите от актьорите следва главно ставащото в живота. През възприемането на живота и житейските преживявания персонажите са създадени да изразяват емоциите си. Освен това изпълнението на

италианската опера включва и разнообразни сценични изкуства, които се концентрират върху симфония, драма, танц, балет и други форми на изкуството. Италианската опера не изисква особено много от актьорите по отношение на изпълнителско умение, защото режисьорът е този, който определя местоположението им и движението им по сцената. Актьорите трябва само да изпеят емоциите на героите за да завършат оформянето на персонажа.

В Италианската опера няма стилизирани изпълнения в сравнение с китайската Пекинска опера. Западните опери пеят гласово и изпълняват сравнително прости движения, но в китайската Пекинска опера актьорите трябва да съчетават вокална музика, фигура, изпълнение и танц. Едва след като бъде интегрирана в едно, характеристиката може да бъде завършена. Следователно, в сравнение с италианската опера, Пекинската опера има по-строги изисквания към актьорите, а методите за изпълнение са по-богати.

3.3.5 Различия във вокалното изпълнение

Бел канто е естетически певчески похват, използван в операта. Възниква в Италия през XVII век. Изпълнителите на красивите арии преследват естествен интензитет за звука при упражнения, наблягайки на естествените закони на вокализацията и като цяло имат диапазон, широк около две октави. Като най-ценената в китайското оперно изкуство, Пекинската опера **дзиндзю** има история от над 200 години. Методът на пеене на Пекинската опера се основава на китайския език, а основните технически норми са въздух, звук, дума и песен (цян). Това е най-представителният метод на пеене в китайската опера. Методът на пеене на Пекинската опера е да се пее в „неестествената вокална зона“ (звукът при гласовата постановка за Пекинската опера се насочва към горната част на ларинкса и вътрешността на носа и се озвучава предимно с лицевите резонатори) . Следователно резонансът е също половинчат и частичен. Когато се пее, има много силни звуци, плътни, дълги и с голяма сила на контрола на дишането. Обхватът на пеене обикновено е около една и половина октави. Характеризира се със свеж, закръглен, висок и трептящ звук.

Пекинското оперно пеене е по-гъвкаво от западното оперно пеене. Певците могат да украсяват мелодията и текста според собствените си нужди, за да изразят по-цветно героите и емоциите. Това формира уникалната мелодия на Пекинската опера и

разнообразното певческо изкуство. Италианската опера не позволява никакви промени в текстовете на ариите и музиката, тоест определя дефинитивно партитурата и задава тона. Това са фактите, които определят наличието на ясна разлика между Пекинската и Западната опера по отношение на вокалното пеене.

1. Дишане

Както Пекинската опера, така и италианската придават голямо значение на ролята на дишането, подчертавайки, че дишането трябва да бъде по-дълбоко при пеене, но методът на приложение е различен. При изпълнение на Пекинска опера основно се обръща внимание на мекостта и звучността на тона като стремежът е той да е гъвкав – нито да е твърде пълен или да е твърде дълбок. За певците на Пекинска опера не е необходимо да упражняват особено голямо усилие за да поддържат силата на звука при пеене, защото акомпаниментът по правило е приглушен и изпълнителите се съсредоточават повече върху уместната промяна на тембъра. А когато се пее италианска опера, звукът трябва да е пълен и гладък, а силата му трябва да е възможно най-балансирана с оперния оркестър. Следователно, той се нуждае от достатъчна опора на дишането. Дишането трябва да се поддържа в ниско ребрено положение, а промяната на дъха – минимална за да може да се осигури по-голям обем и дълбочина на звука.

2. Гласови умения и резонанс

Вокалната технология е важен фактор при определянето на различните жанрове на пеене. Независимо дали става дума за Пекинска или италианска опера, от гледна точка на основния принцип на пеене, начинът на вокализация е един и същ, тоест издишаният въздушен поток въздейства върху вибрациите на затворените гласни гънки, за да произведе звук. Въпреки това, в специфичните технически детайли на вокализацията има очевидни разлики между метода на пеене на Пекинската опера и италианската опера. Що се отнася до Пекинската опера, според различните роли тя може да се раздели на следните типове по вокализация: фалцетно пеене, истинско пеене и смесено пеене. По отношение на механизма, вокалната техника на италианската опера очевидно е различна от тази на Пекинската опера. Италианската опера обръща повече внимание на единството и естествеността на вокалните техники, както и на преходната връзка на различните вокални състояния и елиминира следите от вокална трансформация така, че гласът звучи естествено, кръгло и унифицирано по целия

диапазон. За постигането на максимално добър ефект при пеене е необходимо да се намали натиска на дъха върху гласните гънки, гласът да е отпуснат и мек за да се намали до голяма степен вокалното натоварване. Има съществена разлика между комбинацията от истински и фалцетни гласове в Пекинската опера и комбинацията от истински и фалцетни гласове в италианската опера. Това, което оперните певци преследват, е смесеното използване на истински и фалцетни гласове, комбинацията от двете гласови функции, плавния преход на зоната за промяна на гласа и възможно най-голямото единство на тембъра на гласа.

3. Разлика между четене и тембър

Вокалните композиции са създадени от композитора на базата на текстове, които предхождат мелодията. Качини подчертава в „Нова музика“, че първо е думата, след това ритъмът и накрая звукът. Основните гласни на италианския са - *a, e, i, o, u*. Тези гласни заемат много важно място в италианската опера. Само когато пеете гласните добре, звукът може да бъде гладък, красив и пълнозвучен. Ето защо певците са особено внимателни за вярното произнасяне на всеки гласен звук, за да звучи той в максимално изчистената си форма, и са особено прецизни при запазване качеството на гласните, така че те да останат непроменени, когато пеенето се удължи или когато се пее каденца. В сравнение с италианската опера, Пекинската опера обръща голямо внимание на езика и текста. Класическата китайска фонетика има четири основни тона – равен тон; низходящо-възходящ тон; низходящ тон и неутрален тон. Следователно, за да позволи на публиката да разбере по-добре текста, пеенето в Пекинската опера изисква не само ясно да се артикулират фонемите на езика, но също точно да се предадат четирите тона от текста в мелодията. Постигането на подобен тип изпълнителска техника не е никак лесно.

3.4. Различия в сюжета и структурата на операта

Няма значение дали става дума за китайско или италианско оперно изкуство, те принадлежат към категорията на драматичното изкуство и постепенно формират свои собствени характеристики въз основа на собствените си уникални театрални концепции. Тъй като концепцията за драмата е огромна и сложна система, тази глава ще продължи нашето сравнително изследване главно чрез разликите между китайската Пекинска опера и италианската опера по отношение на сюжета и драматичната структура.

3.4.1. Различия в сюжета

Сюжетът се отнася до преживяването на героите и промяна на събития, които преминават през цялата драма и спомагат за нейното развитие. Независимо дали е Пекинско или Западно оперно изкуство, преди да се представи на публиката, най-важното е оформянето на композиционното развитие, избор на специфични ситуации, въвеждане на героите в историята, тяхното драматургическо разгръщане, кулминационните моменти и т.н. Тази съвкупност на художествено представяне изисква осмислена концепция, което е условие за постигане на сценичен и зрителски успех. Сюжетът в Пекинската и италианската опера е като значението на въздуха за човечеството. Спецификата на сюжетите в Пекинската опера дзиндзю и италианската опера се определят от различията между източната и западната култура и техните отличителни художествено-идейни особености.

Пекинската опера **дзиндзю** разширява характеристиките на комедията, което означава, че от момента, в който се заражда, тя акцентира върху нивото на изпълнение на актьорите. Добрият актьор, независимо дали се смее или плаче, или изразява други емоции, е основният двигател, който въвежда публиката в драмата, а съдържанието на сюжета, е подсказващият фонев елемент. За китайската драматургия стремежът към ефекта е първостепенен и поставя изискване за пълно потапяне в актьорската игра. Подобен ефект обаче не се състои в това актьорът да имитира нормалния живот в представлението, а изисква той да покаже това, което е на сцената, за да даде на публиката истинското визуално усещане. Спецификите в сюжетния замисъл на италианската опера се различават от Пекинската опера дзиндзю. Със зараждането си, италианската опера наследява традиционната концепция, характерна за Античното драматично изкуство. Аристотел, живял през IV в. пр.н.е., счита, че в една драматургия (от гръцката дума *drama* – действие) най-важното, на което трябва да се обърне внимание, е сюжетът на историята, т.е. ходът на събитията. Това подсказва, че Аристотел високо цени сюжета в драмата. За драматургията най-важно е цялостното разгръщане на историята – въвеждане на конфликтна ситуация и нейната развързка, а за актьорите – актьорското майсторство. Те трябва да разчитат на актьорските си умения, за да въздействат на публиката и задържат вниманието ѝ през целия спектакъл. Възгледите на Аристотел силно влияят на Западното драматично изкуство и до Ренесанса това въздействие все още съществува.

3.4.2. Различия в драматичната структура

Драматичната структура се отнася до подреждането на сюжета в драмата и научното име в традиционното китайско оперно изкуство е **гуанму** (关目 Guanmu). Драматичната структура е голямата рамка на сюжета и логична линия в драмата. Как се заражда историята, как се развива и завършва, как се достига до кулминацията ѝ, и пропорцията на всяка връзка зависи от оперната структура. И сцената на Пекинската опера, и на италианската опера са ограничени така, че структурата е основен приоритет, а отличната драматична структура е важна предпоставка за перфектно представление. Следователно, независимо дали е Пекинска опера или италианска опера, изискванията към драматичната структура са много високи. От макро гледна точка затворената структура и хоризонталната структура са по-подходящи за западните опери, за да покажат развитието на сюжета. Отворената структура и вертикалната структура са по-подходящи за оценъчната позиция на Пекинската опера и тези две структури често се използват заедно.

3.5. Различия в начините на унаследяване на изкуството

Всяка форма на изкуството, ако иска да има дълъг живот, трябва да обърне внимание на своята образователна конотация и образователна форма. И Пекинската опера **дзиндзю**, и италианската опера са приемствени изкуства и тяхното унаследяване разчита на безброй предшественици в миналото и постоянството на изключителни изпълнители. След разбирането на приликите и разликите между Пекинската опера **дзиндзю** и италианската опера в много аспекти, тази глава ще продължи сравнителното изследване на двете по отношение на наследството, върху което те стъпват, както и на образователните методи, които използват.

3.5.1. Модел на унаследяване и преподаване на Пекинската опера дзиндзю

Традиции на преподаване и унаследяване на Пекинската опера дзиндзю в ранните етапи

Още по време на династия Танг е създадена школа към кралското семейство, специализирана в обучение по танци, акробатика и други изпълнения и представления. Това е най-ранната малка по мащаб артистична организация в Китай. С непрекъснатото историческо развитие операта бележи и своя възход. През династията Мин е популярно в семействата да се организират артистични представления. Царското семейство и

някои заможни семейства създават оперни трупи. Въпреки това, поради специалния си статут, оперните трупи не се разпространяват сред хората, като популяризацията им е крайно недостатъчна. обстоятелствата съществено се променя по времето на Династия Сунг, когато фолклорното изкуство трайно се развива и постепенно се подобрява икономическата ситуация в Китай. Това са предпоставки, образованието тип „учител – ученик“ и унаследяването да бележат своя успех. Менторите и техните обучаеми са „пазителите“ на националното изкуство и го правят стъпка по стъпка. Те загърбват много класически произведения, за да се посветят на преподаване и изпълнение на традиционната Китайска опера и на Пекинската опера.

Трите метода за унаследяване на традициите в Пекинската опера са следните: основна е системата на обучение тип „чиракуване“; предаване на умения в семейството и присъединяване към школа.

Съвременната академична система за обучение по Пекинска опера

(1) Развитие на специалността „Изпълнителско изкуство на Пекинска опера“

Изпълнителското изкуство на Пекинската опера се развива от древността до днешни дни. От своя страна академичната специалност „Изпълнителско изкуство на Пекинска опера“ логично следва единтичен път като определяща посоката е от традиционност към съвременност, от еднотипност към многообразие. Както изкуството се развива във времето, така в унисон с него се развиват и целите на обучение, които академичната специалност „Изпълнителско изкуство на Пекинска опера“ поставя пред себе си. Китайската Оперна Академия /създадена 1930г./ е мястото, където се обучават изпълнители на Пекинска опера. Тя е позната сред ценителите и като Оперното училище. По-късно е прикрепена към Китайската Оперна Консерватория и преименувана като Частна школа за Китайска опера. След създаването на Академията, целта на обучението по специалността „Изпълнителско изкуство на Пекинска опера“ постепенно се измества от традиционно към модерно. От своето създаване Частната школа за Китайска опера е приела близо 1000 ученици.

(2) Създаване на Младежки магистърски клас

Младежкият магистърският клас е основан през 1996 г. Същността му е много по-различна от предишното обучение в драма. Този следуниверситетски клас е изцяло организиран и ръководен от държавни структури и създаден специално за изявени млади актьори на Пекинската опера. Критериите, по които те се избират са техните

актьорски умения, потенциалът, който притежават и популярността им сред китайската публика. Тяхното обучение по тази програма в различни висши образователни институции на страната е внимателно обмислено и планирано. Цели се усъвършенстване на изпълнителските им умения, обогатяване на знанията им по теория на изкуствата, издигане на културното им ниво и не на последно място укрепване на идеологическата им подготовка. На практика това е проект за обучение и създаване на таланти, преминаващ разделителната линия на времето и култивиращ водещи таланти на Пекинската опера през 21 век. Такъв тип артисти на Пекинската опера се изграждат главно в китайските оперни академии през 21 век. В този смисъл магистърската програма е и особено полезна за проучването на Китайската опера.

3.5.2. Моделът на унаследяване на италианската опера (бел канто)

Още през 314 г. сл.н.е. папа Силвестър създава училище за пеене в Рим. Методите на преподаване и насочеността на това училище са трудни за откриване. Сега изглежда, че функцията му е повече да позволява на учениците да учат и разбират, да запомнят песнопенията, необходими за голямо разнообразие от религиозни церемонии, вместо да учат вокални умения. Римското училище за пеене е създадено след като Григорий е провъзгласен за Папа. Задачата му е да предостави певчески таланти на папския хор в Сикстинската капела във Ватикана. То е признато за най-ранното училище за пеене в историята на музиката, където официално се обучават певци. През Ренесанса, за да се замени хорът на мнозинството със соло, е необходимо да се подобри резонансът, за да се получи достатъчен обем. Това подтикна членовете на флорентинската трупа да изучават и решават проблема как да пеят в допълнение към писането. Въз основа на опита от пеенето на *Amfiparnaso* е разработено бел канто. Изключително красивата вокална техника Бел канто скоро оформя и своя школа. Неин създател е Джулио Качини, който отива във Флоренция от Рим. Във Флоренция Качини жъне успехи със своите ученици Франческа и Сетимиа, чийто талант се култивирал и разцъфнал в певческото училище на Качини. Освен изявен педагог, Качини е популярен композитор на едни от първите мелодрами и новатор в областта на вокалната ортофония. Той кара обучаемите си „да атакуват звука като се опират на по-ниската нота“ или „да избягват такава опора и вместо това да атакуват нотата директно, но меко“, или да „задържат“ нотата, която върви от *piano* към *forte* и слиза от *forte* към първоначалното *piano* (класическата „вилаца“, използвана във всяка школа по белканто

по онова време).

Тъй като бел канто е създадено за да се пеят речитативни и лирични творби, създадени по това време, може да се каже, че е продукт на операта и продукт на ренесансовия хуманизъм. „Бел канто” е не само техника на пеене и стил на пеене, но и въплъщение на естетически принципи и художествени идеи. В своя труд 'Нова музика' (Lenuove Musiche) Качини цитира мисълта на Платон: „В музиката първо са стиховете, после идва ритъмът, а накрая – вокалът”. Всъщност мисълта на Платон фокусира естетическия принцип за създаване на музикална творба от школата на белканто, както и нейна теоретична основа. В продължение на дълги години тези естетически принципи си остават кредо на школата. То е важно ядро за наследяването и развитието на италианската опера. От всичко казано дотук можем да направим извода, че методът на наследяване на италианската опера е и методът на наследяване на бел канто.

В проучената за това изследване литература се твърди, че традиционните методи за наследяване на италианската опера обикновено се разделят на два типа: Система на обучение тип „чиракуване” в бел канто и система от академии на италианската опера.

Вторият тип унаследяване – академичното - е представен посредством образователната дейност на консерваториите. От 18 век нататък, когато са започнали своето съществуване, тези консерватории добиват все по-съществена значимост по отношение на музикалното образование като постепенно предишните им функции на социални институции отиват на заден план, запазвайки името си и разширявайки обучението до теория, композиция, различни музикални инструменти и драматични изкуства. От своето създаване до днешни тези консерватории неотменно продължават да изграждат изтъкнати професионалисти за музикалния живот.

Италианските оперни театри често имат свои собствени програми за обучение на млади артисти, които са трамплин за оперните ученици от училището до операта. След като влязат в програмата „Обучение на младежи“, студентите трябва да учат всеки ден и театърът възлага малки роли според оперния репертоар, поставен през настоящата година. Според личните способности и умения могат да бъдат възложени и по-важни роли, дори и роля в първия състав на някое представление. Въпреки че стипендиите на студентите са с ограничени лимити, подобни възможности са изключително ценни за тях.

Посредством извършеното от нас сравнително проучване на модела на унаследяване при италианската и Пекинска опери ние достигнахме до заключението, че и двете използват в работата си системата „учител – ученик“. Прилагането на тази система се обуславя основно от факта, че и италианската, и Пекинската опера са практически приложими изкуства и най-добрият „носител“ на наследяване на опит са актьорите, които са практикували и имат богат сценичен опит и певчески умения.

IV. Проблеми и конструктивни решения пред двете опери

Темата за загубата на предишната популярност на оперните спектакли е актуална от дълго време и не се очаква скоро да загуби уместността си, защото глобализираното общество живее на бързи обороти, поглъща потоци информация и все по-трудно и рядко намира време за изкуство. В Четвърта глава на дисертацията са събрани, анализирани и синтезирани множество научни източници, които разглеждат основните проблеми, които стоят пред двете опери в това отношение. Освен да ги систематизира, авторът се опитва и да предложи възможни техни решения.

Оказва се, че в съвременното оперните спектакли, създадени от любов към изкуството, и отговарящи на потребностите на своите автори и публика, несъзнателно са погълнати от „културата на бързо хранене“. За щастие, Пекинската опера и италианската опера своевременно осъзнават този проблем и активно правят подобрения и проучвания, опитвайки се да интегрират древното изкуство в тази епоха и да му вдъхнат нов живот. Във фокуса на тази теза са филмите за Пекинската опера “Сбогом, моя конкубина” (Farewell, My Concubine) и “Историята на Ланмей“. Те са доказателство как интегрирането на традиционно оперно изкуство с преимуществата на модерните технологии неочаквано изненадва с резултата си – Пекинската опера става още по-приспособима и привлекателна за съвременната публика. Наблюдава се нова, променена ситуация, в която младите хора са разколебани и започват все по- често да проявяват интерес към нея. Подобен процес се наблюдава и при италианските опери, които активно развиват културни промени. Известни опери като „Травиата“ и „Бохеми“ също са се превърнали във филми - опери, нарушавайки ограниченията на времето и пространството и позволявайки на повече хора по света да оценят артистичния чар на операта.

Прегледът на публикации по темата показват, че телевизията също полага много усилия в унисон с националната политика на Китай за насърчаване и популяризиране на традиционната култура. В този смисъл трябва да споменем съществуването на оперни канали както по централната телевизия, така и в местните телевизии, в които са разгърнати оперните програми. Например, една от тях е „Ли юенчун“, която се излъчва по телевизията на Хенан. Тя се радва на висок рейтинг сред зрителите и използва елементи от модела на Пекинската опера, за да създаде шоу-състезание. Шоуто разчленява и съчетава бавния ритъм на Пекинската опера по начин, който да отговаря на изискванията на телевизията и ритъма на съвременното и докато зрителите следят развоя на състезанието, несъзнателно са потопени в атмосферата на традиционната Пекинска опера. Програмата, така да се каже, „фрагментира“ типично дългите певчески епизоди от Пекинската опера, за да открие най-красивите и вълнуващи техни части и да даде възможност на аудиторията да ги чуе в рамките на ограниченото време, с което съвременният човек разполага.

Италианската опера не изостава от общата тенденция да направи смел опит да предава на живо своите представления директно от сцената на оперните си театри. Метрополитън опера в Ню Йорк решава да се справи с кризата, която се обуславя от конкуренцията на другите изкуства, като прави пробив и безапелационно навлиза в дигиталната ера на операта. Стриймването на оперни представления в реално време набира бърза популярност и разширява кръга от зрители и слушатели. Операта, възприемана в миналото като територия, запазена само за „удоволствие на аристокрацията“ с помощта на новите технологии добива все повече популярност и доказва, че подобна стратегия и подход имат бъдеще.

И все пак, независимо дали става въпрос за кино индустрия или телевизия, основната им цел е да имат печалба. Т.е. колкото и насърчаването и наследяването на традиционната култура да е стремеж на всяка страна, когато е изправена пред силна пазарна икономическа конкуренция, страната все пак избира икономическите ползи като основен приоритет. Следователно, независимо дали става въпрос за развитието на Пекинската опера или популяризирането на италианската опера, винаги трябва да се обръща внимание на създаването на социални придобивки, както и на създаването на икономически ползи. Въпреки че много медии са се поддали на преобладаващите вкусове на своята аудитория, италианската и Пекинската опера все още поддържат определена честота на излъчване и имат свой твърд контингент от публика.

4.1. Повишаване на интерактивността и лоялността на аудиторията

Безспорен факт е, че Пекинската опера и италианската опера се раждат от междуличностна комуникация между актьори и публика. Те са ревностни привърженици на онази комуникация, случваща се „на живо“ в реално време и заздравяваща спойката между изпълнители и зрители. В тях артистите могат да оценят качеството си на изпълнение в реално време чрез аплодисментите на публиката, като по този начин коригират качеството му и тази обратна връзка със зрителя е от особено съществено значение за трезвата преценка и напредъка на всеки изпълнител.

В спектаклите на Пекинската и италианската опера, излъчени чрез средствата за масова информация, публиката може да се наслаждава на изпълненията на актьорите само чрез екрана. Въпреки че някои програми също са задали форми за обратна връзка и писма от публиката, тази обратна връзка няма нищо общо с междуличностната комуникация. На тях им липсва, на първо място, спонтанност и ефикасност за конкретния спектакъл.

Освен киното и телевизията популяризирането на оперните творби може да използва и възможностите, които предлага интернет. Изборът е широкоспектърен – от стриймване в реалното време на събитието до постановки, играни десетилетия назад. Изразяването на мнение за гледаното представление е възможно в секцията за коментари и това е друг, нов начин за осъществяване на обратна връзка по модела на аплодисментите, споменат в предходния параграф. При традиционния случай публиката може да избере любимата си оперна творба или композитор и да се наслади на конкретно оперно представление веднъж. Докато с медиите от нов тип може да се уважат предпочитанията на всяка публика, да се подредят на случаен принцип в програмата различни жанрове или дори да се гледат заедно, да бъдат сравнявани помежду си и да се търси най-добрата версия според вкуса.

Операта „Травиата“ (La Traviata) също има множество творчески варианти. Версията на „Травиата“ с участието на Доминго и канадското сопрано Стратас може да бъде описана като класическа продукция, останала в сърцата на много хора. Филмовата версия на прочутата опера позволява на много зрители да усетят красотата на музиката и изпълнението на трогателната „Травиата“. Сред множеството видео спектакли на тази опера се откроява участието Анна Мофо, но тя не успява да достигне висотите на възплащението и въздействието на Стратас. Единствено Мария Калас може да се сравни с

нея, но и в нейното изпълнение липсва загатнатата нежна женственост на Стратас.

Едва в ерата на новите медии може внимателно и по-задълбочено да се анализират разликите в изпълненията и да открият фините нюанси на изпълнителското изкуство. Също така, в индивидуалния избор на репертоар, зрителят може свободно да изразява своите възгледи чрез онлайн платформи, докато гледа изпълнението. С издигането на онлайн платформите за стрийминг на живо и сайтове за коментари като Douban, (<https://www.douban.com>) много актьори от Пекинската опера и италианската опера могат да коригират своите изпълнения във времето чрез обратната връзка от тези платформи. Нашето изследване взема Женг Шао за пример. Той е изпълнител на Пекинска опера. Женг Шао става водещ след като доста време натрупва опит в лайв чат, който обича да води в свободното си време, със свои почитатели за да разбере по-добре техните нагласи спрямо неговите превъплъщения на сцена. В условията на стриймване на живо той успява да подобри и качествата на импровизирано пеене, повлиян от своята публика. В сравнение с традиционните медии включването 'на живо' осигурява обратна информация, която се получава на момента и показва предпочитанията, нуждите и оценките на хората. Ефикасната и високоинтензивна комуникация привлича публиката и тя увеличава броя си.

Поради тази причина интернет стриймването постоянно ъпгрейдва и обновява своите интерактивни методи. В наше време, например „харесвам“ и „не харесвам“ / like and dislike/ е възможно най-прекият и директен начин да се изрази мнението на публиката. То се доближава до насърчителните аплодисменти „Браво!“ или липсата на такива в театъра. Именно затова публиката е особено необходима както на Пекинската, така и на италианската опера – за да повишават целенасочено нивото на своите представления така, че „удоволствието да е еднакво и за гостите, и за домакините в операта“.

4.2. Популяризиране на изпълнението в реално време и на паразик

Определено може да се счита като предимство преодоляването на ограниченията на времето и пространството, което позволява на публиката да напусне аудиторията и активно да наблюдава думите и делата на актьорите от близко разстояние, породено от бързото развитие на технологиите. Новата медийна ера също придава смисъл на изпълненията в реално време.

В предаване на „живо” публиката не може да наблюдава действията на актьорите по желание и трябва да разчита на медиаторската функция на обектива на камерата. Ако камерата не ги е заснела, то публиката няма шанс да го гледа, така че публиката не може да почувства параезика. Липсата на въздействието, породено от него, отслабва очарованието на Пекинската и италианска опера. Например, в Пекинската опера от трупата Сиао при изпълнение на женската роля Дан, има една специфична техника наречена „техниката ЧАО ГУНГ “, която е уникална за Пекинската опера и в която актьорите носят тесни обувки на висок ток за да наподобяват жени с малки ходила. Поради това тежестта се пренася главно върху пръстите на краката им. Сериозни здравословни проблеми, произтичащи от това, са и причина съвременната сцена да се раздели с тях и вече са малцина актьорите от Пекинската опера, които да са в състояние да играят по този начин. Тези, които все още го умеят, са особено високо ценени. Те са веднага разпознавани от ценителите, стига да направят няколко стъпки със специфичната за техниката походка по сцената. Но се отчита, че техниката ЧАО ГУНГ все повече губи популярността си в ерата на мас медиите. Когато се снима за телевизия, камерата се насочва към изражението на лицето и движенията на тялото на актьорите, т.е. най-често в кадър попада горната част за сметка на пренебрегнатата долна част на тялото. Ето защо публиката в по-голямата част от времето пропуска съвършената техника в походката. Друг важен аспект на телевизионните предавания е, когато актьорите се движат бързо операторите осъществяват отдалечен кадър, за да „обхванат“ героя в цялост и тогава се „размиват” важните елементи на параезика.

Въпреки бързото развитие на технологията в последните години и осъвременяването на операторската техника, те си остават само помощно средство да се наблюдава света, който заобикаля човека. Усъвършенстването на видеозаснемането позволява на аудиторията да следи линията и развитието на представлението в реално време и напълно да се потопи в него, но това си остава субективно външно решение. С присъствието в оперната зала, публиката не разчита на преценката на оператора и необходимостта от пасивно следване картината, а могат сами да изберат ъгъла, от който да гледат случващото се на сцената. Нивото на изискванията се покачва и няма съжаление от пропуск на сцена или важен момент от спектакъла.

4.3. Масовост и индивидуалност

Като изключително важна тенденция в контекста на тази част от настоящата

разработка се счита развитието на технологиите. Те оказват силно влияние не само върху всички икономически процеси, но и върху културата в контекст на глобално общество. Безспорно е че в XXI век живеем в епоха на информационна експлозия. Интернет е всеобхватен и непрекъснато разширява базата си данни. Достъпът до информация без ограничения, когато изборът е ръководен само от собствените нужди и предпочитания постепенно се превръща т. нар „лична персонификация“. На пръв поглед „лична персонификация“ създава впечатление за нещо скъпо и трудно достъпно, но с динамиката на промените и тоталната инвазия на интернет, реалностите се променят и тя става естествена потребност. С непрекъснатото разширяване на обхвата на информацията в Интернет, хората могат точно да откриват необходимото за собствените им нужди. На този етап задаването на ключови думи с подробно и точно значение е от най-голяма необходимост. И двете опери – италианската и Пекинската, имат определено референтно значение. Например, ако се търси нещо от репертоара на Пекинската опера за видеото е достатъчно да се наберат няколко ключови думи в търсачката.

Дисертационното изследване включва и Модела на Луис като го обвързва с факта, че с разпространението на интернет, новия тип медии, смартфоните и видеата в живота и речника ни се появяват концепти като *комуникатор* и *получател*. Те са термини от Модела на Луис за комуникационния процес. Всички участници в този процес използват собствените си комуникационни умения с цел да се разбират помежду си. Според теорията комуникаторът /подателят/ предава информация чрез вербални и невербални знаци. Тази информация достига до получателя и се интерпретира от него. В настоящето позициите на комуникатор и получател могат да се взаимозаменят по всяко време. Ако преди актьорът в Пекинската и италианска опера е бил комуникатор, а публиката – получател, то сега статуквото не е твърдо установено. Във времето, когато аматьори създават медия, всеки би могъл да изпълни арии от „Кармен“, например, по начина, по който те могат и го разбират и да го заснеме на собствено видео и да го сподели в социалните мрежи за собствено удоволствие. Много хора гледат предоставеното видео и коментират, а понякога сред тях има и професионални оперни певци, които също изказват мнение и дават предложения от гледната точка на хора с музикално образование и кариера.

4.4. Удобство и придружителност

В тази част от дисертацията е проведен анализ на удобството и придружителността, когато се говори за опера в съвременното. Идеята за удобство и придружителност неминуемо налага да споменем емисиите по радиото и телевизията. На практика удобството и придружителността са най-важните и значещи преимущества на тези водещи членове на медийната система. Например, предаванията по радиото и телевизията, когато хората са на път, могат да облекчат дългите монотонни часове на пътуване или шофиране. Но разпространението и наличието на мобилните устройства /смартфоните/ променя съществено ситуацията. Удобството и придружителността не са вече присъщи единствено и само на радиото и телевизията. Смартфоните ги изместват агресивно и успешно в ежедневието на хората. Те са се превърнали в неотменима част от работното, социалното и личното пространство на всеки, тъй като са лесни за носене и употреба по всяко време и навсякъде.

Статистически проучвания показват колко важни са смартфоните в живота на съвременниците ни и колко зависими са те от тях. От друга страна е очевидно, че удобството и придружителността, които са тяхна характеристика, са в полза за популяризирането на Пекинската и италианска опера сред широка аудитория от хора. Телевизионният екран престава да бъде единствена възможност да се гледа спектакъл на Пекинска или италианска опера не 'на живо'. Екранът на смартфона предлага също тази опция. Чрез нея във 'фрагментирано време' голяма зрителска маса може да се наслаждава на всичко традиционно и новосъздадено на сцената на двете опери – италианска и Пекинска, без оглед на време и място.

За да допълним ползите от дигитализацията трябва да не пропускаме да споменем възможността за анализ на данни, която ерата на база данни предлага. Внимателното и детайлно проучване на тези данни персонализира предпочитаното съдържание за любителите на Пекинската и италианската опера съответно. Това води до разширяване на обхвата на публиката както на италианската, така и на Пекинската опера, до засилване на влиянието на двете опери върху вкусовете на хората и ролята им в сферата на изкуството.

V. Заключение

Резултатите от направните в дисертационния труд изследвания дават основание да се счита, че е изпълнена поставената основна цел чрез едно сравнително проучване на приликите и различията между двете опери – Пекинска и италианска – да се постигне популяризирането на двете споменати по-горе форми на оперно изкуство. Това изследване е резултат на актуално и задълбочено анализиране и изучаване на съответните академични материали на италиански, български и китайски език.

На база на представените резултати може да се направи заключение, че общото между Пекинската опера **дзиндзю** и италианската опера, е техният генезис. И двете обхващат театрални сценични изкуства, в които пеенето е основната форма на поднасяне на сюжетното действие и се използват музикални инструменти, придружаващи пеенето и танца на актьорите в сценичните произведения. Основната разлика между Пекинската опера **дзиндзю** и италианската опера се открива в историческото развитие на двете театрални форми. На първо място, въпреки че първоначално са били художествени изказ, изпълнявани по време на аристократични събирания, и двете са родени в различни социални системи. На второ място, Китайската Пекинска опера и италианската опера са повлияни от различни по естество философски тенденции. Мисловните школи в Китай са доминирани от конфуцианството и даоизма, дълбоко повлияни от изключително популярните в страната Конфуций и Менций, така че сюжетите на Пекинската опера отразяват главно философско-реалистични разкази и традиционния китайски етикет. Италианската опера е повлияна от влиятелните по това време западни философи и основното съдържание на сюжета е да отразява социалния феномен. Различните философски тенденции се отразяват върху естетическите характеристики на двете опери и обуславят и аргументират техните различия. Пекинската опера изразява фината, евфемистична и импровизационна естетика, така присъща за ориенталците, в противоположност на италианската опера, която изразява естетиката на съвършенството и реализма.

Въз основа на многобройни досегашни изследвания и събрани данни, се признава в общ план, че когато се обсъждат разликите между двете опери, е необходимо да се спомене и сценографията. Изпълнението на Пекинска опера **дзиндзю** се основава на виртуалност. Има само няколко реквизити на сцената и има голяма свобода и гъвкавост в изпълнението на времето и пространството. Италианската опера

е повлияна от реалистична драма и преследва възпроизвеждането на реални сцени в обработката на времето и пространството. В по-общ план може да се предположи с голяма доза вероятност, че се наблюдават различия и по отношение на ролята на фигурата на изпълнителя. Пекинската опера **дзиндзю** е механизъм за изпълнение, съсредоточен върху цялостното представяне на актьори. Публиката оценява очарованието на цялостното представление на актьорите, които пеят, танцуват, рецитират и свирят. Италианската опера е форма на представление, съсредоточена върху пеенето на актьори и публиката обръща повече внимание на музикалната композиция на композитора и изразителността на гласа на актьора. На последно място, но не и последно по значение, е начинът на унаследяване на изпълнителското изкуство. Моделът на унаследяване на Пекинската опера **дзиндзю** е чрез системата ‘тип чиракуване’, системата от школи и чрез предаване на умения в семейството, докато италианската опера се унаследява чрез системата ‘тип чиракуване’ и академичната система.

От особен интерес е изследването на разпространението и популярността на Пекинската и италиански опери в днешни дни, както и проблемите, които ги съпътстват. Предложени са способности и начини за тяхното преодоляване. Подробно е обсъдено как киното, телевизията, интернет и модерните технологии могат да допренесат за осъвременяване на възприемането на двете опери и да ги приближат до съвременната публика.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Споменатите до момента направени проучвания, анализи и съпоставки водят до извеждането на следните приноси в настоящия дисертационен труд. Те могат да бъдат обобщени по следния начин:

1. Тази дисертация е първата, която сравнява образователните и наследствените модели на Пекинска опера и Италианската опера.

Трудът хвърля светлина върху взаимоотношенията учител-ученик в процеса на обучение в опера. Той е ценен с предоставените анализи и идеи за възможни взаимствания на методи и подходи в уроците по вокално пеене. Във време на дигитализация и прагматизъм, когато се наблюдава известно отдръпване от сферата на

изкуството, авторът проследява процеса и предлага идеи за привличане, особено на младите хора, към света на оперните постановки. След сравнителни изследвания и направени анкети със студенти и преподаватели, занимаващи се с изучаване на вокална музика в китайски, италиански и български музикални консерватории, както и на актьори, получените резултати са внимателно анализирани в сравнителен план. В настоящия труд са дадени практични и ефективни предложения и решения за проблемите, пред които са изправени в момента двете опери.

2. Тази дисертация е първото цялостно и систематизирано представяне на сравнение между Пекинската опера и Италианската опера. То обобщава приликите и разликите в историческия произход на двете опери, в класификацията на ролите, както и на вокалните техники. Описват се и се сравняват езиковите особености, музикалните характеристики и сценичното присъствие на изпълнителите съответно в Пекинската и Италианската опера. Подробно и в сравнителен план са проследени изграждането на сюжета и драматичната структура, а също и на начините за унаследяване на изкуството в двете опери, като са взети под внимание културния и исторически контекст на процеса. “Пияната конкубина” и „Мадам Бъттерфлай” са оперите, които са избрани като представителни за Китайската опера и Италианската опера съответно, за да бъдат подробно анализирани и сравнени по отношение на сценичното им изпълнение.

3. Това изследване е направено и с надеждата, че то може да насърчи академичния обмен между Пекинската опера и Италианската опера. Авторът счита, че настоящото съдържание е в състояние да разшири кръгозора за спецификите на Пекинската и Италианска опера и косвено да допринесе за културния обмен, което пък от своя страна да даде на хората по-задълбочено и по-добро разбиране за двете опери.