

ЗАРАЖДАНЕ И РАЗВИТИЕ НА КИТАЙСКАТА ОПЕРА

Операта навлиза в Китай от Запада в началото на 20-те години на XX век. По това време музикалните дейци в страната започват да съчетават все повече западната опера с местната традиционна музикална култура. Появата на операта в определена степен преобръща традиционните културни модели, касаещи сценичното музикално изкуство, и обогатява местния културен живот, като на нейна основата започват да се появяват и произведения в множество разнообразни нови форми. Открояват се пет кулминационни момента в развитието на операта в Китай, като за всеки от тях е представително едно от следните пет значими местни произведения: **„Момичето с белите коси“**, **„Сестра Дзян“**, **„Дива пустош“**, **„Дъщерята на Партията“** и **„Поема за Мулан“**. Всички те са създадени по различно време и исторически контекст, като са носители на спецификата именно на своето време, а в художествен план се характеризират с оригиналност и иновативност и изиграват важна роля от гледна точка на цялостното развитие на оперното изкуство в Китай. Важно е да се отбележи, че след различни търсения бива установено, че с директното прилагане на традиционното народно пеене при изпълнението на оперни творби се постига относително добър ефект, за това китайските певци прилагат именно този метод при изпълнения на посочените произведения.

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

В Китай е широко популярен един синкретичен сценичен жанр, обединяващ в себе си драма, музика, хореография и изобразително изкуство от традиционен тип, и това е **ян-гъ**. Във връзка с революционните борби, през йен-анския период възниква движението за нов ян-гъ, което отприщва появата на нови произведения от типа на оперите „Нанниуан“, „Песни и танци на победата“, „Дзиендзухуей“ и др., малките опери „Братя и сестри

овладяват пустите земи“, „Едно червено цвете“, „Дванадесет остри ножа“ и др., явяват се и нови адаптации на мащабни традиционни опери като „Кръвна омраза“ и „Джоу Дзъшан“. Така след 20-годишни търсения, започнали през 20-те години на ХХ век, операта в Китай достига до един ключов момент, бележещ нов етап на нейното развитие. Създадената през 1945 г. мащабна опера „Момичето с белите коси“ бележи първата кулминация в развитието на китайското оперно изкуство. Цялото произведение е издържано в типичен стил за движението „нов ян-гъ“, като жанрово стъпва именно върху основите на „ян-гъ“, а в музикален план целенасочено заимства мелодии от традиционната опера и подходите за нейното изпълняване. Основните музикални теми произхождат именно от народни песни. Така тази творба съчетава в едно силно изразената народностна специфика и актуалността на проблемите, вълнуващи хората по това време. При нея обаче са избегнати както сляпото следване на западните модели, така и изпадането в твърде голяма близост до изразните средства на традиционния ян-гъ; вместо това, при „Момичето с белите коси“ особеностите на тези две направления биват хармонично споени помежду си. С появата и успеха на тази творба оперното изкуство в Китай към най-сетне намира своята самостоятелна траектория на израстване и своя самобитен и ясно изразен естетически облик. Тя бележи първият крайъгълен камък в историята на китайската опера и остава един класически образец на така нареченото от китайците „театър (*хуадзю*) с пеене“.

С основаването на Нов Китай през 1949 г. идва и нов етап на развитието на операта в страната, който има три представителни произведения. Те като цяло следват старата художествено-творческа линия от йен-анския период, но се характеризират и с известна иновативност, благодарение на което се открояват измежду творбите с историческо-революционно съдържание и повличат след себе си и ново творчество в подобно направление. Тези три произведения са, композираните от Хъ Лютин и Джън Лючън и поставяни

от оперната трупа на Пекинската народна художествена опера „Дългият поход“, „Да ударим нашествениците“ и „Една годеница на доброволческата армия“. Тези три творби излизат на сцената по едно и също време, в тях се следват моделите на западната опера и смело се заимстват композиционните им техники, но драматичен характер не е достатъчно силно изразен и няма добро съответствие между иновативните подходи по отношение на формата и естетическия светоглед на аудиторията.

Следват: „Пламъкът на звездите“ (1950), която експериментира с модела „театър (хуадзю) + пеене“, „Сватбата на Сяо Ър-хай“ (1953), където за първи път се прави опит с драматизация в оперен музикален стил, и „Песента на степите“ (1954), при която се твори чрез съчетаване на техниките на композиране на западната опера и на музиката на малцинствените китайски етноси.

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

Измежду немалкото относително успешни опери от този период, най-представителна и успешна несъмнено е „Сестра Дзян“, чиято премиера се състои през 1964 г. в изпълнение на Художествено-творческия колектив на военната авиация. В музикален план голямото постижение на творбата е начинът, по който успява да адаптира музиката от традиционни сценични жанрове към операта, като трансформира класическата форма *банишъ*, създавайки вокални части, отговарящи много точно на емоционалната прогресия в хода на сюжета и изразяващи пълноценно и богато вътрешните преживявания и чувства на героите. Същевременно се заимства от певческата техника *банцяи*, използвана широко в традиционната съчуанска опера *чуандзю*, като се използва подход с множество вокални акомпанименти от типа *банчан*, с което се подчертава вътрешните борби у героите и се въздейства върху сюжетното развитие. Този подход е напълно оригинален и представлява нововъведение в китайската оперна музика.

Основната тема, която представлява „Песента на червената слива“, в мелодията си заимства мотиви най-вече от съчуанската фолклорна музика, докато вокалните мелодии, изпълнявани от сестра Дзян, в голямата си част заимстват елементи както от съчуанската опера, така и от други китайски традиционни оперни жанрове. Тези мелодии се помнят и до наши дни и са добре познати на публиката, като се пеят надлъж и нашир в Китай. От гледна точка на музикалното си композиране, в центъра е образа на жената героиня, която изпълнява водеща роля, като използваните техники се основават на китайските музикално-сценични жанрове, от които се извлича техният опит и достижения. Трансформацията на традиционния вокално-изпълнителски подход участва при изграждането на много от ариите, и в това отношение гореспоменатите две произведения достигат до невиджани преди това висоти, като успешно привнасят силно изразени традиционни елементи във вокалното изграждане на двете главни женски роли. Извън тези главни роли обаче, при другите герои в музикален план се усеща известна липса на тежест, а оркестъра участва най-вече с интермецо, прелюдия или е като акомпанимент, но няма по-сериозна роля. Драматургията се проявява най-вече в дълги диалогични форми, или иначе казано, въздействието на формулата „театър плюс пеене“ остава съвсем актуално.

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

През 1966 г. започва „Великата културна революция“ – едно десетилетие с катастрофални последици, следва възраждането на операта (1976 – 1981). През петте години след 1976 г. на сцена са поставени повече от десет опери. Най-често в репертоара на оперните театри през този период откриваме творби, създадени като резултат от търсенията според формулата „осъвременяване + народен стил“ на автори от по-старото поколение като Чън Дзь: операта „Уей Бацюн“, популярната лирическа опера „О, светли звезди“ и стилизираната като традиционен сказ с музикален съпровод

„Лютня“; адаптираната от Уан Луобин, Джоу Дзи и др. опера в уйгурски народен стил „Айлифу и Сънайму“ и посветената на революционните мъченици „Разкошната сватба“.

През 80-те години оперета е вече във възход. Появяват се над 60 нови опери. През този период търсенията на творците са по-свободни и обхватни, тематиката е по-разнообразна, а художествената изразност – по-оригинална. През последното десетилетие на XX век обща тенденция на развитие на китайската опера се изразява в разнообразието:

- **Мащабни опери в духа на западната оперна традиция:** „Марко Поло“, „Цю Юан“, „Джан Дзиен“, „Безкрайни поля“ и др .;
- **Народната революционна опера:** „Дъщеря на Партията“, „Село Масън“;
- **Оперни въз основа на местните китайски музикално-театрални жанрове** – „Ариран“ (по мотиви на корейска народна песен), „Гулем Хан“ (адаптация по уйгурска драма), „С божур под месечината ще дойда“;
- **Мюзикъл:** „Орел“, „Бъдещо сливане“, „Героичният живот на Съмао“.
- **Нови музикални форми:** музикалните драми „Обява за брак“ и „Плачещата булка“, мюзикълът по традиционни мотиви „Планинска любовна песен“, псевдо-операта „Слънчевият балон“, танцовите мюзикъли „Пандите“ и „Белият лотос“, кратката театрална опера „Сбогом, Кеймбридж“ и др.

Въвеждането на политиката на реформите и отваряне към света на Китай водят до икономически скок, поставил солидна основа за музикалния бизнес, вследствие на което се появяват множество нови опери. Но въпреки солидните инвестиции, в някои от тях формата надделява над съдържанието

и те са приети хладно от зрителите. В тези години креативността отстъпва на заден план. Творците имат амбицията да изпреварят художествените постижения на своите предшественици, но това всъщност сковва художествения им хоризонт и лишава творбите им от свежест и жизненост. Публикуваните нови опери и реализираните спектакли предизвикват все по-малък отзвук – явен признак, че оперното изкуство е в застой. Затова на прага на новото хилядолетие се разразява голяма дискусия за развитието на китайската опера и музикален театър, чиито резултати дават силен подтик за оперното развитие през настоящото столетие.

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

В „Дива пустош“ композиторът често прибегва към речитативна форма и комбиниране на политонални и мелодически фрагменти, така че в колебанията на синхронните тоналности да постигне вертикална терцовост и хоризонтално удължение. Същевременно авторът обръща внимание на връзката между музика и текст, като заимства от речитативната постановка в класическия китайски театър, от маниера на рецитиране на класическа китайска поезия, както и от вокалната техника в рап музиката, придавайки на речитатива и въобще на музиката по-многообразен облик и съответно по-ярка драматическа мощ. През януари 1992 г. операта „Дива пустош“ напуска границите на Китай, за да бъде представена в Центъра за изкуства „Кенеди“ във Вашингтон, САЩ, където пожънва огромен успех. „Ню Йорк Таймс“ и „Вашингтон пост“ поместват дълги рецензии, отбелязващи впечатляващия спектакъл на китайската оперна трупа. Благодарение на артистичните си

качества, китайските творци с гордо вдигната глава пристъпиха в света на западното оперно изкуство, което само по себе си беше историческо събитие. Успешното представяне в чужбина на операта „Дива пустош“ ознаменува появата на китайската опера на световната сцена и представлява крайъгълен камък в историческото ѝ развитие.

Следва мащабната опера в китайски стил **„Дъщерята на партията“**, която се счита за нова стъпка напред. Представена за първи път през 1991 г. По либретото на операта в шест действия работи колектив, начело с прочутия драматург и текстописец Йен Сю, музиката е дело на Уан Дзудзие и други композитори, за постановката отговаря Тиен Ли, а главната роля е създадена специално за знаменитата народна певица Пън Ли-юан. „Дъщерята на партията“ споделя естетическите стандарти на „китайската народна опера“ и е резултат от осъзнати творчески търсения в тази насока, в това са корените на големия ѝ успех. Що се отнася до тематиката, подбрани са исторически мотиви от китайската революция, които са обработени в духа на революционния реализъм и романтизъм, за да се получи опера с образователно значение и функции, любима на широките народни слоеве. По отношение на музикалния език може да се каже, че той е базиран основно на мелодиката и ладовете на народните песни от провинция Дзянси и местната музикална драма *пудзю*. Музикалната образност притежава наситен китайски колорит и характеристики, което засилва драматичния ефект. При композирането е възприет подходът, известен като „разположен на север, обърнат на юг“, т.е. в много от вокалните фрагменти се използват характерни за Севера дървени барабани, които динамически поддържат развитието на мелодията, създавайки наситеност на емоционалния контраст и съответно внушителна драматичност.

Спрямо музикалната структура и стилистиката на текстовете основно е възприемат стила *банцян* от традиционната китайска опера, „т.е. в по-

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

По отношение на естетическия стил, разликата с познатите на всички западни класически опери е значителна. Ариите на главния персонаж Тиен Ю-мей са покъртителни; стилът на изпълнение също изцяло съответства на понятието „народна опера". Стилът на пеене, поведението на сцената са коренно различни от тези на традиционните западни опери и са базирани върху китайското традиционно пеене. Изпълнителите на главните роли са оперни певци, които са се занимавали с народно пеене и самото моделиране на гласовете им носи характеристиките на китайското певческо изкуство. Изпълнителският им стил се родее с този на традиционните китайски музикално-театрални форми – семпъл и непретенциозен, правдив и естествен, потопен в емоцията и действието.

4. Новото явление: операта „Поема за Мулан“ .

Изпълнената за първи път през 2004 г. от Ансамбъла за песни и танци на Главното политическо управление на Китайската народно-освободителна армия е първият оперен шедевър на новия век. Творбата интерпретира древна легенда, позната на всеки в Китай, популярна и обичана по целия свят.

В „Поема за Мулан" симфоничната музика е основата, но освен това с оглед на конкретната сцена са вплетени и интегрирани елементи от мюзикъл,

драма, оратория, ситуативна комедия, танци др., внасяйки нови акценти в старинната легенда. Пеенето и сценичното поведение дължат много на автентично китайската стилистика и придават достоверност и пълнота на действието. Още по-важно е, че „Поема за Мулан“ придава по-обобщено и актуално звучене на тази иначе конкретно исторически и културно ситуирана история. Древната китайска легенда е описана от гледната точка и мисленето на съвременните хора, като цялостно се засяга темата за войната и мира, изразяват се възвишените човешки стремежи към правда, добро и красота и така старинният сюжет придобива актуално звучене.

За разлика от всички дотогавашни опери, „Поема за Мулан“ е великолепно произведение с мащабни сцени на фона на симфонична музика, възпяващо героизма и добродетелите на китайската жена, въплътени в един-единствен персонаж. С новаторската си форма операта прославя великата китайска култура и народностен дух и разкрива благородните пориви не само на чедата на Китай, но и на цялото човечество: любовта към живота, стремежа към правда, добро и красота, призива за мир и справедливост. По време на отделните сцени актьорите пеят и се движат в непосредствена близост с оркестъра – нещо невиждано дотогава както в Китай, така и в целия свят. Въобще в „Поема за Мулан“ откриваме редица оригинални моменти в музиката, пеенето и сценичното поведение. „Поема за Мулан“ е образец на най-доброто в новата китайска опера.