

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



Факултет „Музикална педагогика“
Катедра „Оркестрови инструменти и класическо пеене“

АВТОРЕФЕРАТ
за придобиване на образователна и научна степен

„Доктор“

на тема:

**„СРАВНИТЕЛНО ИЗСЛЕДВАНЕ НА КИТАЙСКОТО
И ЗАПАДНОТО ОПЕРНО ИЗКУСТВО“**

Професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство
Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Жоу Ксянгфей / Zhou Xiangfei

Научен ръководител: Проф. Д-р Тони Шекержиева-Новак

Пловдив, 2024 год.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Оркестрови инструменти и класическо пеене“ към факултет „Музикална педагогика“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, състояло се на 29.10.2024 г.

Дисертационният труд съдържа общо 163 страници, които включват увод, седем глави, заключение, приноси, библиография, списък с научни публикации, приложение. Публичната защита ще се проведе на 16.01.2025 г. от часа в залана АМТИИ „Асен Диамандиев“ на открито заседание на научно жури в състав:

Външна квота

Проф. д-р Свилен Райчев – НМА

Проф. д-р Николай Моцов – НМА

Доц. д-р Росица Бечева – НБУ

Вътрешни членове

Проф. д-р Людмил Петков

Доц. д-р Едуард Сарафян

Съдържание

Увод.....	1
I.Обща информация за докторанта и мотив за избор на темата.....	1
II.Китайската опера - важен независим жанр в семейството на световната опера.....	1
III. Западната опера и китайската опера имат свои собствени характеристики.....	2
V. Представяне на изследването.....	6
VI Заключение.....	8
Глава I Икономически основи на възникването и развитието на китайската и западната опера.....	9
Раздел I Първоначалното състояние на европейската икономика по време на възникването на операта.....	9
Раздел II Първоначалното състояние на китайската икономика през периода на възникване на операта.....	10
Глава II Политическият произход и развитието на китайската опера и западната опера.....	14
Раздел I. Първоначалното състояние на европейската политика през периода на възникване на операта.....	14
Раздел II. Първоначалното състояние на китайската политика през периода на възникване на операта.....	16

Глава III. Културният произход и развитието на китайската опера и западната опера.....	18
Раздел I. Първоначалното състояние на европейската култура през периода на възникване на операта.....	18
Раздел II. Първоначалното състояние на китайската култура през периода на възникването на операта.....	20
Глава IV „Културните гени“ и начини на мислене в китайската и западната оперна култура.....	23
Раздел I Китайската и западната опера се коренят в различните „културни гени“	23
Раздел II Китайската и западната опера се коренят в различните стереотипи на мислене.....	26
Глава V Художествената естетика и художествената експресивност в китайската и западната опера.....	28
Раздел I Естетически идеали: красотата на доброто и истинската красота.....	28
Раздел II Естетически идеали: красотата на доброто и истинската красота.....	29
Раздел III Артистичен стил: неутрализация и въодушевление.....	34
Глава VI Сравнение между китайската и западната литература.....	37
Раздел I Сравнение на литературните характеристики на китайската и западната опера и драма.....	37
Раздел II Типични групови портрети и уникални личности: групова идентичност и индивидуална ориентация.....	40

Раздел III Характеристики на китайските и западните трагедии: красотата на хармонията и духът на трагедията.....	42
Глава VII Интеграцията и развитието на китайската и западната оперна култура чрез обмен.....	48
Раздел I Западната оперна музикална култура се вкоренява в Китай и се развива самостоятелно.....	49
Раздел II „Китайските елементи“ обогатяват западната оперна музикална култура.....	50
Глава VIII Заключение.....	55
Приноси.....	56
Библиография.....	58

Увод

I. Обща информация и причини за избор на темата.

Образователният ми и трудов опит е свързан неизменно с оперното и класическото вокално пеене. Този траен интерес и особена привързаност към лиричното изкуство ме доведе в Пловдив, в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, където продължавам да изучавам системно и да изследвам оперното изкуство като редовен докторант на проф. д-р Тони Шекержиева-Новак.

Надявам се дисертационният му труд да допринесе за по-задълбоченото вникване в художествените характеристики и изразност на китайското и западното оперно изкуство; да спомогне за разкриването на богатите традиции на двете оперни школи и да стимулира обмена и взаимодействието между китайската и западната сценична музикална култура и благодарение на анализирания оперно изкуство да разкрие нови нюанси от многопластовите естетически концепции и могъщия хуманистичен дух, който вдъхва живот на великолепните и славни цивилизации на Изтока и Запада.

II. Китайската опера - важен независим жанр в семейството на световната опера.

Оперното изкуство е въведено в Китай от Европа в началото на 20 век. Развитието на китайската опера преминава през ембрионалния период (1920-те), периода на пробуждане (1930-те), период на изпитание (1930-те), периода на просперитет (1940-1960г.) и период на многообразно развитие (от 1980г. насам). Като цялостна форма на изпълнение, китайското оперно изкуство има свойството да комбинира всякакви видове течения. То абсорбира зрелите творчески техники и методи на изпълнение на западната опера, включвайки елементи и форми на китайската народна и традиционна музика.

Обикновено се счита, че като „музикална драма“ операта може да бъде интегрирана с традиционната култура на всяка страна, особено с традиционния фолклор, и да се локализира в процеса на разпространение в Европа, Азия, света и Китай. Когато европейската опера навлиза в страната ни чрез възможностите на европейската цивилизация, формата, начинът и стилът на китайската национална опера се формират след интегриране на китайските фолклорни музикални ресурси и народни песни в този процес. Поради разликите в културата, езика, мисълта и изкуството, както и в разликите в

навиците за възприемане от публиката, китайските национални опери имат повече свои собствени характеристики в процеса на китаизацията и национализацията на европейските опери. Китайската опера е не само изкуство на китайската нация, но е и изкуство, свързано с начина на пресъздаване и формата на изпълнение на европейската опера.

В историята на китайската опера "Белокосата жена" е първото значимо произведение и е символът на зрелостта и крайгълният камък в развитието на китайската опера. Това произведение не само оказва голямо влияние върху оформянето на китайската опера и други форми на изкуството, но има голямо значение и за по-късното ѝ развитие. Бележи официалното раждане на жанра на китайската опера и оттогава тя поема по музикалния път на своето самостоятелно развитие.

III. Западната опера и китайската опера имат свои собствени характеристики.

21-ви век е епоха на културно разнообразие. Днес, с голямата интеграция и обмен на световни култури и честия обмен на китайска и западна драма и музикални култури, китайските и западните опери демонстрират характеристиките на китайската и западната музика и драматични култури в различна степен. Досега не е намерена литература, която да провежда подробни и задълбочени изследвания на китайското съвременно оперно изкуство и западното оперно изкуство. Авторът вярва, че е необходимо музиковедите да разберат допълнително китайската опера и западната опера, два много представителни стила, които въплъщават съответните им отличителни култури. Характеристиките на източните и западните форми на музикално изкуство и сравнителното изследване на двете ще бъдат от голямо значение и стойност за насърчаване на обмена, развитието и взаимното позоваване на източните и западните драматични култури.

IV. Определяне на термина "китайска опера" в настоящата дисертация

Концептуализация на понятието "китайска опера" в настоящата дисертация

Знаменитият китайски теоретик на изкуството Уън Идуо¹ смята, че китайската опера има дълга история, като счита че още произведението „Деветте песни“ от периода на Воюващите царства (475-403 пр.Хр.), обикновено разглеждано като поетически текст, всъщност представлява опера с религиозен характер. След продължително развитие и еволюция по време на различните китайски династии се появяват различни форми и жанрове на традиционната китайска драма и локалните ѝ разновидности. До ден-днешен в много европейски писмени източници, когато сравняват европейската опера с традиционните китайски театрални жанрове, по стар навик наричат последните „китайска опера“ (или Пекинска опера), което би могло да доведе до смесване на понятията и объркване. В днешните китайски музикални академични среди все още съществуват различни тълкувания на понятието „китайска опера“. Настоящото изследване има за цел именно да определи границите на неговото съдържание.

С началото на Движението за уестернизация и Движението за нова култура, които достигат своя апогей с демонстрациите на 4 май 1919 г., китайските музиканти започват да възприемат понятия от европейската музикална култура. Заимствайки жанра на европейската опера, те го адаптират спрямо китайските условия и естетически вкусове и така се появяват оперни произведения от нов тип. В онези години започват да наричат традиционната китайска драма „стара музикална драма“ и за да я разграничат от новия тип опери след 4 май 1919 г., обозначават последните като „нови опери“.

1. История и изясняване на наименованията.

Без съмнение, операта в смисъла на европейското Орега е „вносен продукт“ за Китай. Но тъй като европейците наричат характерната за Пекин разновидност на традиционната музикална драма „Пекинска опера“, тогавашните китайци погрешно приемат, че китайските музикално-театрални жанрове също представляват оперни произведения. Представително за този възглед е следното изказване на

¹ Уен Идуо (1899- 1946), чието истинско име е Джиа Хуа, учтивото име Юсан, е родом от окръг Сишуй, град Хуанган, провинция Хубей, известен китайски поет, учен, професор и съвременен китайски писател. Освен изследванията върху новата поезия и античната литература, той има и доста високи постижения в изкуството, драматургията, калиграфията, печата и др.

Лиу Джъмин², заместник-министър на културата в началото на 50-те години. „Някои другари твърдят, че опери е имало само в Европа, но не и в Китай. Твърдението, че в Китай няма опера, е проява на догматизъм. Китай има собствена характерна опера: музикалната драма. Новата китайска опера израства на китайска почва, има своя специфика и не е сляпо подражание на европейската опера“³. Лиу Джъмин, който от една страна е главен инициатор и създател на произведения като „обновените образцови пиндзю“ (т.е. вариант на Пекинската опера) „Убежище в планината Ляншан“, а от друга е висш служител в новото китайско народно правителство на Дзяджуан, има едновременно статута на културен деец и на политически ръководител, а художествените му идеи и теоретични възгледи оказват огромно влияние. Негови твърдения като цитираното по-горе се възприемат охотно и безкритично от много изследователи.

Понятието „нова опера“ се появява върху теоретична база, в която е вложена висока оценка за художествените достойнства на китайското художествено наследство. Композиторът Ма Къ, автор на основополагащата за жанра нова оперна творба „Девојката с бели коси“, както и други нови опери като „Женитбата на младия Ър Хъй“ например, където използва ритмически рисунък и вокални мотиви от традиционната музикална драма, уверено заявява: „Създаването на нови опери и реформирането на стария театър вървят ръка за ръка като част от процеса на изграждане и развитие на национална опера (драма). Това са отношения на сътрудничество и допълване. Разликите между двете са само в конкретните стъпки, процедури, основания и степен на обработка, но това не са принципни разграничения“⁴. Приравняването на „създаването на нови опери“ с

² Лиу Джимин (1905- 1968), един от лидерите на китайското движение за реформа на операта, известен преди като Чен Зуджиан, е роден в Гайджоу, провинция Ляонин. След основаването на Китайската народна република той е заместник-министър на Централното министерство на културата и заместник-председател на Общокитайската федерация на литературните и художествени кръгове. Той е създал драми на Пингдзу „Сила към Ляншан“, „Три хита на Джуджиаджуан“, „Планина Яндан“ и драмата „Пред новите неща“

³ Liu Zhiming, "Просперитет и развитие на новите опери - реч на симпозиума по въпроси на новите опери на 8 март", Сценарий, № 4, 1957 г.

⁴ Ма Къ, „По пътя на новото оперно изследване – творческият опит на операта „Малката Ерхей Мари“, Народна музика, No 1, 1954г.

„реформирането на стария театър“ затруднява дейността на местните „оперни трупи“, които се опитват разработват нови опери въз основа на местните драми.

За да разреши горепосочените проблеми, китайското министерство на културата организира през 1957 г. „Симпозиум за новата опера“. Понятието „нова опера“ е една от ключовите дискуссионни теми на симпозиума. Мнозина участници поставят под въпрос идеята, че понятията „стар театър“ и „опера“ са еквивалентни: „Старата драма и операта са две различни китайски национални театрални форми, всяка от тях със собствени художествени изисквания и характеристики. Те могат да заимстват една от друга, но не са взаимозаменяеми“. „Новото на новата опера се състои в това, че зрънцата ѝ едва са покълнали и тепърва ще се нуждаят от непрестанни грижи. Новата опера се различава както от европейската опера, така и от нашата традиционна драма. Но същевременно тя черпи от техния опит.“ „Според моите разбирания, старата драма, европейската опера и новата опера са три различни художествени форми. Намирам за уместно разграничаването им една от друга. Така по-ясно ще видим приликите и различията помежду им и ще избегнем смесването им в теорията и практиката“. Изводите от дискусиите са публикувани в сборника „Дискусии по въпросите за новата опера“...

2.Смисълът на понятието според речниците.

2.1.„Енциклопедия на Китай: Музика и танци“.

„Енциклопедия на Китай“ е най-крупната и изчерпателна енциклопедия в Китай, а томът „Музика и танци“ е съставен от най-добрите китайски музикални и танцови изследователи и теоретици. В него има рубрики за „опера“ и за „нова опера“. Определението за „нова опера“ е следното: „Нова театрално-музикална форма, която възниква в съвременен Китай и се различава както от традиционните драми, така и от европейската опера“⁵. „Новата китайска опера има следните художествени особености: ...стрежеж към най-адекватни решения на проблемите за продължаване на националната музикална традиция и заимстване на европейския музикален опит; по различни пътища да се създава нова

⁵ „Енциклопедия на Китай: музика и танци“, Издателска къща „Енциклопедия на Китай“, издание от 1989 г., стр. 756.

оперна форма, която да бъде адекватна на новата епоха и същевременно да има ясно изразен национален стил.“

2.2. „Китайски музикален речник“

„Китайският музикален речник“ е издание на Института за музикални изследвания към Китайската академия на изкуствата и най-авторитетният музикален речник в Китай. Тук „нова опера“ е дефинирана по следния начин: „Театрална форма с китайска специфика, която постепенно се развива след 4 май 1919 г. и включва музика, поезия, танци и други изкуства, сред които основно място заема пеенето. Тя едновременно заимства от европейските опера и родната фолклорна музика (танците йенгъ, драмите и т.н.). За да се разграничи от китайските традиционни опери и драми, е наречена нова опера.“

2.3. „Музикална енциклопедия“.

„Музикална енциклопедия“ е съставена от над 100 водещи музикални специалисти под главната редакция на знаменития китайски музиколог Мяо Тиенжуей. През 2000 г. „Музикалната енциклопедия“ печели награда на „12-тото книжно изложение“, като от общо 149-те отличени заглавия това е единствената книга на музикална тематика. В статията „Опера“ е дадено кратко описание на „китайската опера“, но без характер на определение: „Китайската опера възниква през първата половина на XX век, развива се бързо през 40-те години на миналия век, характерна нейна черта е китайският национален стил.“

3. Заключение.

Обобщавайки различните научни гледни точки, бихме могли да дадем следната дефиниция на понятието „китайска опера“:

Форма на музикален театър с ясно изразена китайска специфика, която се развива от началото на XX в. до наши дни и съчетава музика, поезия, танц и други изкуства, сред които основно е пеенето. Тя заимства от европейската опера и същевременно продължава традициите на китайската фолклорна и класическа музика. „Китайска опера“ е събирателно название за оперни произведения, създадени от китайски музиканти по модела на европейския оперен жанр, в които се използва китайски език и музика с китайски художествени елементи.

V. Представяне на изследването:

Китайската опера представлява комплексна форма на сценично изпълнение, която се формира постепенно въз основа на заимстване на западната опера преди близо сто години и активното ѝ съчетаване с елементи от традиционната китайска култура и изкуство като китайските музикални драми и народните песни и танци. Основната ѝ художествена рамка и акценти на изпълнението в общи линии съвпадат с тези в западната опера, но съществуват и различия, поради които сценичният спектакъл създава впечатление за ярко изразени национални културни особености: Музиката на китайската опера вече не е основана само върху фолклорни мотиви, но включва и танцова музика, рап, инструментална музика и други видове сценична музика. Използват се както западни композиционни техники, така и традиционни китайски методи за музициране, като по този начин се оформя специфичен и оригинален музикален език.

1. Общ преглед на китайското оперно изкуство.

Пътят на развитие на китайската опера е осеян с доста препятствия и може да бъде представен в следните три исторически етапа:

Първият обхваща началото на XX век. Това е времето, когато китайската опера търси своята идентичност.

През втория етап, обхващаш годините на Антияпонската война (1931-1945), се поставят основите на китайската опера. Появата на „Девојката с бели коси“ през 40-те години на миналия век ознаменува факта, че след дълги творчески търсения китайското оперно изкуство поема по собствен път на развитие и формира специфична естетическа характеристика.

Третият етап започва от втората половина на миналия век и все още не е приключил. Това е време, когато в резултат от благоприятните икономически и социални обстоятелства интересът към операта все повече нараства и тя преживява бурен разцвет и пишно разнообразие.

Китайската опера започва от нулата. От класните стаи и площадите преминава в театралните зали, от инфантилното подражание и еднообразна художествена форма навлиза в период на зрялост и многоликост. За малко повече от сто години постепенно се изгражда концепция за китайската опера, оформят се нейните уникални художествени черти и се избистря специфичната ѝ теоретична система.

2. Общ преглед на западното оперно изкуство.

Западната опера се ражда в Италия в края на XVI в. След първата опера – „Орфей“ от Монтеверди – западното оперно изкуство вече има 400-годишна история, като преминава през периоди като барок, класицизъм, романтизъм и по-модерния XX в. В хода на това развитие оперният жанр съзрява и обогатява художествените си характеристики.

3. Сравнителни изследвания на китайската опера и западното песенно изкуство.

И западната опера, и китайската опера сами по себе си носят богати и многообразни художествени смисли и културни значения с непреходна стойност, които с течение на времето са се превърнали във важна част от световната култура. Като представители на двете основни концепции за театрално изкуство и сценична музика, и двете оперни школи имат собствени отличителни художествени особености и дълбинни естетически проекции. Днес, в епохата на мултикултурализма и взаимодействието на световните култури, включително между музикално-сценичната култура на Китай и Запада, двете оперни школи в една или друга степен разкриват своите специфични особености.

VI Заключение

Съгласно изложеното, имаме всички основания да считаме, че общите характеристики на музикалната култура на западната и източната опера през 20 век включват три основни аспекта: последователното развитие в исторически план, културното многообразие и интеграционната тенденция на епохата.

Добрите културни връзки между Китай и Запада създадоха повече възможности за западния свят да разбере по-добре китайската музика, също така създадоха и по-широки възможности за китайците да изучават по-подробно западната музика. От голямо значение са обменът и развитието на театралната култура и взаимното обучение. Това би допринесло за обмена и взаимодействието между двете музикални култури и за тяхното взаимно обогатяване.

Глава I Икономически основи на възникването и развитието на китайската и западната опера

Раздел I Първоначалното състояние на европейската икономика по време на възникването на операта

Цивилизацията на средновековна Европа е създадена съвместно от хората на всички европейски страни. Преди 13-ти век центърът му е във Франция, но след началото на 14-ти век Италия застава в челните редици на европейската цивилизация и става родното място на Европейския ренесанс. Капиталистическите производствени отношения са предпоставката и основата на Ренесанса и основното съдържание на новата ера. Италия е първата страна, където има наличие и икономическа предпоставка за основа на Ренесанса.

1.1.1 Влиянието на древните италиански икономически традиции

Европейската култура произлиза от океаните и моретата, и принадлежи към морски тип цивилизация. Най-характерният пример е древна Гърция, която е един от изворите на цялата западна цивилизация. Древна Гърция е родината на европейския дух, а западната цивилизация се заражда на остров Крит в Егейско море, в източното Средиземноморие.

От 1-ви век пр. н. е. до 5-ти век сл. н. е. Римската империя наследява и развива древногръцките традиции: търговска цивилизация и навигационните технологии. Нейният „римски закон“, адаптиран към частната собственост и простата стокова икономика, полага основите на съвременната западна индустриална и търговска цивилизация. Италия пряко наследява индустриалната и търговска цивилизационна традиция на древен Рим. Тази традиция на индустриална и търговска цивилизация изиграва важна роля в развитието на италианската икономика по време на Ренесанса.

1.1.2 Специфични географски особености на Италия

Средно и късно средновековие, с развитието на селското стопанство и нарастването на населението бизнесът постепенно просперира. През този период започват да се възстановяват и търговските пътища, които са били изоставени след падането на Западната Римска империя. Единият е пътят по суша от Скандинавия до Италия, а другият е морският път от Великобритания и Балтийско море до Италия през Испания, където двата маршрута се срещат. В допълнение към възстановяването на първоначалните търговски пътища в Европа, средиземноморската търговия, свързваща Изтока и Запада, също води до просперитет. Преди Колумб да открие Новия свят, Средиземно море винаги е било връзката между Изтока и Запада.

1.1.3 Бързото развитие на индустриалната и търговска икономика в италианските градове

През този период занаятчийските работилници в италианските градове се развиват интензивно. Въпреки че италианският регион е политически разделен, уникалното му географско местоположение като транзитна точка за търговия между Изтока и Запада по това време, както и развитието на търговията позволяват на италианските търговци, банкери и собственици на кораби да натрупат огромно богатство, което значително насърчава развитието на икономиката на всеки град.

1.1.4 Заключение:

По време на Ренесанса Италия наследява търговската цивилизация и морската търговия на древен Рим и древна Гърция. Гъстите търговски пътища в Средиземно море насърчават просперитета на международната търговия на Италия и стимулират развитието на занаятите. Модерната демократична политическа система полага икономическата основа, и също така осигурява благоприятна икономическа среда за раждането на италианското оперно изкуство.

Раздел II. Първоначалното състояние на китайската икономика през периода на възникване на операта

Китай произлиза от реките и принадлежи към речните цивилизации. Жълтата река Хуанхъ е реката майка на китайската нация, но китайската култура е разнообразна и е продукт на

интеграцията и сплотеността на многоизмерни и мултиетнически култури. Просторната територия, дълбокият хинтерланд, разнообразния ландшафт, пресичащите се реки и сравнително изолираният терен са естествената основа за многообразието на китайската култура. Произходът на китайската опера е тясно свързан със социалното и икономическо развитие на Китай в този период. Икономическото развитие на Китай по това време е повлияно от следните аспекти:

1.2.1 Селскостопанската икономика на Китай и традицията на самостоятелна дребна селска икономика

Китайската цивилизация произлиза от реките. От епохата на неолита Китай се превръща в голяма селскостопанска страна. След непрекъснато развитие и еволюция в страната постепенно се оформят три основни земеделски култури със свои собствени характеристики, а именно: земеделие със засаждане на ориз, главно в централен и южен Китай; култури от просо в сухите земи, главно в северен, североизточен и източен северозападен Китай, и плантационно земеделие; докато в монголските пасища и Цинхай-Тибетското плато се формира номадско земеделие с лов и животновъдство.

С непрекъснатото насърчаване на социалното и икономическо развитие, земеделската култура и номадската култура са формирали икономически взаимозависима връзка. Икономическите връзки и конфликти между земеделските народи и номадските народи се конкурират помежду си в конфликта на регионалните култури. Селскостопанската производителност има очевидни предимства пред номадската производителност, а земеделската култура с "хармония" като основен дух има силна асимилационна сила. Земеделската култура се развива като основна тенденция в селскостопанското производство на Китай и нейният мащаб продължава да се разширява, засягайки икономиката, политиката и културата на цялото китайско общество.

Основаването на страната чрез земеделие е водещата идеология на феодалните владетели на Китай през вековете. Поради това, Китай отдавна прилага политика на фокусиране върху селското стопанство и потискане на търговията. По време на феодалния период на страната политиката е да се репресират търговците и зараждащата се капиталистическа икономика. Резултатът е, че Китай има

самодостатъчна дребна селска икономика от дълго време, където „мъжете се занимават със земеделие, а жените тъкат“.

1.2.2 Масовият приток на империалистически капитал в Китай в периода на новата история насилствено довежда китайската икономика до капиталистическа икономика

След избухването на Опиумната война през 1840 г., с нахлуването на чуждестранни индустриални и търговски продукти, китайският пазар постепенно се отваря, обективно насърчавайки развитието на китайската стокова и капиталистическа икономика. След китайско-японската война империалистическите страни увеличават износа си на капитали за Китай. Износът на капитали на модерния империализъм към Китай блокира възможностите и шансовете за независимо развитие на оригиналния местен китайски капитализъм и задушават оригиналния китайски капитализъм в люлката му от самото начало. Нещо повече, това ускорява разпадането на самодостатъчната феодална натурална икономика на Китай.

1.2.3 Раждането и непрекъснатото развитие на китайската бюрократична капиталистическа икономика

Изнасяните стоки са предимно чай и коприна преди 1980-те години, след като през 1980-те години Китай постепенно се въвлеча във водовъртежа на световния капитализъм и става техен пазар за продажби и източник на евтини суровини. За да получат мощно военно оборудване, да увеличат приходите в хазната, да увеличат националната сила и да запазят управлението на правителството Цин, някои бюрократи от правителството Цин имитират западния капитализъм и извършват серия от дейности за самоспасение, съсредоточени върху самоусвършенстването и търсейки богатство. Те използват различни средства за натрупване на частен капитал и развитие на модерни частни и граждански предприятия, които създават под формата на управлявани от правителството предприятия, контролирани от правителството и търговски съвместни предприятия и други форми на китайския бюрократичен капитал.

Самият бюрократичен капитал е силно централизирано социализирано широкомащабно производство, което по това време концентрира определено модерно оборудване и научно-технологична мощ. В същото време той също привлича някои бюрократи, наемодатели и бизнесмени да инвестират в модерната индустрия, което обективно стимулира развитието на китайската

капиталистическа икономика и поставя определена основа за модернизацията на Китай. В началото на 20-ти век Новият курс подкрепя политики за развитие на индустрията и възнаграждение на индустрията и търговията, което води до ново развитие на градския и селския капитализъм на различни места, и насърчава китайската буржоазия да формира реално независима класа.

1.2.4 Китайският национален капитализъм се формира и развива до определена степен

След Опиумната война през 60-те години на 19 век „След „Движението за усвояване на отвъдморските дела“, водено от класата на феодалните земевладелци, Китай започва да има своя собствена национална капиталистическа икономика. Те научават западните технологии и бизнес методи, а също така натрупват ранен национален капитал, полагайки основата за появата на националния капитализъм. След китайско-японската война е подписан Договорът от Шимоносеки, и правителството на Цин позволява на чужди държави да строят фабрики. Това води до внос на стоки от чуждестранен капитал срещу капитал в Китай, провокирайки група патриоти да стартират идеологическото течение „индустрия за спасяване на страната“.

Освен, че Синхайската революция от 1911 г., сваля феодалната автократична монархия, Китай установява и капиталистическа демократична република, създава стабилна социална среда, значително подобрява социалния статус на буржоазията и стимулира ентусиазма за инвестиране в модерни предприятия. Същевременно, в света избухва Първата световна война. Европейските сили нямат ресурси да се погрижат за Китай, и отслабват икономическата си агресия срещу Китай. Китайският национален капитализъм се развива стабилно и настъпва „кратката пролет“.

1.2.5 Заключение

Стимулирани от империалистическата икономическа инвазия, съвременната капиталистическа индустрия и търговия на Китай започват да се развиват непрекъснато, създавайки ситуация, в която бюрократичният капитал и националният капитал се развиват независимо един от друг. Самодостатъчната феодална натурална икономика на Китай продължава да се срива под атаката на империализма, бюрократичния капитализъм и националния капитализъм. Капиталистическият начин на производство постепенно се консолидира и укрепва, което подтиква Китай към формиране на

полуфеодална и полуколониална икономика. През този период китайската капиталистическа индустрия и търговия постепенно се развиват, полагайки икономическата основа за „идеологическото просветление“ на китайския капитализъм в началото на 20 век – появата и раждането на движението за нова култура и покълването на съвременната китайска опера.

Глава II Политическият произход и развитието на китайската опера и западната опера

Раздел I Първоначалното състояние на европейската политика през периода на възникване на операта

2.1.1 Европа има исторически традиции на демократично върховенство на закона

В древна Елада сравнително концентрираното производство и експлоатация на стоки разбиват независимата семейна производствена система, която разрушава напълно клановото общество на народа. Стоковата икономика предизвиква усещане за равенство и демокрация, и е общество, структурирано от монади. Възникването на градовете-държави е решаващо събитие в историята на гръцката мисъл. Тя придава на социалния живот и междуличностните отношения нова форма, чиято уникалност ще бъде напълно оценена от по-късните гърци. Само в гръцките градове-държави всичките им граждани могат свободно да участват в обществения живот и свободно да изразяват своето мнение. Този демократичен метод превъзхожда управлението на всяка власт.

Повлияни от древна Елада, древноримските градове-държави също тръгват по пътя на демократичната политика. Следователно, преди премахването на така нареченото монархическо управление в древен Рим, древната социална система, основана на лични кръвни връзки, е унищожена и заменена от нова истинска национална система, основана на регионално разделение и имуществени различия. Прагматичният стил на древната римска нация я кара да се съсредоточи не върху славните културни постижения, а върху реалистичните материални интереси и след това да се фокусира върху

изграждането на система. Тя се концентрира върху разработването на правилата за търговия и собственост, които стават така нареченото световноизвестно „римско право“. Това прави невъзможно най-висшата власт в западното общество да достигне до ситуация, в която „аз съм единственият, който доминира“. Следователно, идеите за демократична политика и върховенство на закона имат дълбоки социални и исторически корени на Запад.

2.1.2 Италианските градски комуни побеждават феодалите и насърчават развитието на капиталистическата икономика през Ренесанса

Развитието на градовете и експлоатацията на селските райони от градската буржоазия е характеристика на италианските социални отношения. Развитата търговия изисква от римляните да предоставят все повече и повече стоки, но по време на развитието на градовете те често срещат съпротива от страна на феодалите. Следователно, противоречията между градовете и феодалите все повече се изостряли.

В бунт срещу своите феодали градските общини започват да освобождават крепостни селяни. След като побеждават феодалите, градовете разширяват властта си и сред селата. Градските разпоредби относно изпълнението на селскостопански операции върху селска общинска земя, подобряването на почвата, отглеждането на грозде и управлението на овощни градини, както и подобряването на пасищата насърчават селскостопанския напредък за определен период от време. „феодализмът е унищожен от разрастването на градовете“. Силата на градовете е основната причина, поради която Италия е преди другите страни в икономиката и културата, и е първата страна, която произвежда капитализъм.

2.1.3 Италианското социално класово разделение

Ренесансът е периодът на формиране на консуматорското общество в цяла Европа. Ориентираното към потреблението общество в съвременния смисъл принуждава европейската икономика през този период да премине от селско стопанство към търговия, и дори подтиква градската занаятчийска индустрия да претърпи корекции за индустриална модернизация. Капитализмът поставя дълбока материална основа на Ренесанса.

Разцветът на градската икономика предизвиква промени в производствените отношения на феодалното общество. Градът продължава да се разширява и включва околните селски райони. В

крайна сметка тази тенденция се превръща в разширяване на градските територии, като много малки градове и села били включени в тях, увеличавайки размера на градовете и разширявайки пазарите.

Разрастването на пазара неизбежно прави доминиращата роля на парите в обществото все по-осезаема. Парите променят юридическата самоличност и социалния статус на почти всеки, като по този начин елиминират зависимостта между хората в средновековното общество. В крайна сметка, парите повлияват на първоначалната йерархия, като биват диференцирани не само първоначалните селскостопански трудови групи, но са формирани и нови социални класи като граждани, търговци и занаятчии, нарушавайки традицията за разделяне на обществото на три нива. Сред градските жители се формирали нови социални структури, отразяващи разпределението на богатството и статуса в града според различни обстоятелства.

2.1.4 Заключение

В Европа има исторически традиции на демократично върховенство на закона. Италианските градски комуни побеждават феодалите и засягат развитието на капиталистическата икономика през Ренесанса. Чрез италианското социално класово разделение, богатството се концентрира все повече в ръцете на висшата класа и елита на италианското общество. То е изключително богато и преследва изискан и елегантен културен вкус. Това кара висшата класа да харчи все повече пари за закупуване и инвестиране в изкуство. Елитното културно движение няма влияние върху по-нисшата класа, особено върху масовия пазар, но тяхното нарастващо търсене на изкуство е най-директната движеща сила, довела до културния просперитет на Ренесанса и е основата за създаването и развитието на формата на оперното изкуство.

Раздел II Първоначалното състояние на китайската политика през периода на възникване на операта

2.2.1 Китайското общество има историческа традиция на централизирана авторитарна политика

Деспотизмът също задава тона на древната китайска политика. Самодостатъчната дребна селска икономика, в която мъжете се занимават със земеделие, а жените тъкат, формира традиционната

китайска социална структура с родословия като връзка. Комбинацията от родословие и география се превръща в политическата основа на обществото на страната, държавата и обществото.

Феодалната автократична система на национално управление на Китай се характеризира с диктаторско управление над народа. Императорът съчетава административни, законодателни, военно командни, съдебни, надзорни, официални изпити, културно застъпничество и правомощия за морална преценка. Когато неправителствени сили не могат ефективно да ограничат управлението на правителството, то се превръща в деспотично правителство.

2.2.2 В съвремените Китай е нападнат от империалистически сили, което води до формирането на полуколониално и полуфеодално общество.

Нашествието на чуждия капитализъм прекъсва процеса на развитие на китайското общество. Социалната природа на съвременен Китай и произтичащите от това социални противоречия, класови отношения, революционност и т. н. постепенно претърпяват дълбоки промени. Чуждият капитал, бюрократичният капитал и националният капитал се появяват един след друг, създавайки редица модерни индустриални, търговски и финансови индустрии с капиталистически характер.

По този начин инвазията на чуждия капитализъм донася големи промени в китайското общество в два аспекта: от една страна, масовият внос на чуждестранни стоки и капитал насърчава разпадането на феодалното общество в Китай и развитието на капитализма, постепенно превръщайки феодалното общество в полуфеодално; от друга страна, чуждестранните агресивни сили се комбинират с китайските феодални сили и използват всички военни, политически, икономически и културни средства за жестоко управление на Китай и унищожаване на независим Китай. Стъпка по стъпка, един независим Китай е превърнат в полуколониален Китай.

2.2.3 Социалното класово разделение в съвременен Китай

С ускоряването на процеса на модернизация на Китай, традиционните социални класи като учени, земеделци, занаятчии и търговци са заменени от новопоявилите се социални класи. В края на китайската империя и началото на републиката се появяват три големи социални класи в градското общество: средната класа, индустриалните работници и градските бедни.

От края на 19-ти век Шанхай постепенно се превръща в място за събиране на нови интелектуалци в съвременен Китай. Тези интелектуалци също формират специфична културна класа в съвременните градове. Градските индустриални работници са ново сформирано и бързо разрастващо се социално общество, което се развива паралелно с урбанизацията. Техният основен социален източник са селскостопанските работници, занаятчиите и част от безработните скитници. Градските бедни са работници в града, които нямат стабилни доходи и се прехранват чрез продажба на своята физическа работа. Тяхната трудова мобилност е висока, организацията им е разхлабена, доходите им ниски и са дискриминирани от градските жители.

Модерната интелектуална общност е нова социална сила, която се развива в края на китайската империя и началото на републиката (късната династия Цин). Те са под влияние на западната култура и социални идеи, приветстват свободата и демокрацията, насърчават новата култура. Благодарение на техния пропаганден и активен подход, новата култура постепенно се разпространява в обществото от 20-те години на 20 век. Друга важна сила е нарастващата численост на градските индустриални работници. Те залагат здрава социална основа за произхода и развитието на оперната музикална култура в Китай.

Глава III Културният произход и развитието на китайската опера и западната опера

Раздел I Първоначалното състояние на европейската култура през периода на възникване на операта

3.1.1 Традицията на каузалната логическа мисъл в ранната европейска култура

Има две причини за възникването на европейската „концепция за Бог“: Едната е самотата на индивидуалното оцеляване в индустриалното и търговско общество. Втората е духовното превъзходство на каузалната логическа мисъл.

3.1.2 Западната търговска цивилизация ражда каузалната логическа мисъл на западните предци.

Първоначалните условия на живот на западните морски народи са много по-сурови от първоначалните условия на живот на източните континентални народи. Освен това, промените на пазарната конюнктура, опасностите на бизнеса, тайните на конкурентите - пазарът е пълен с рискове, като битката на пазара наподобява бойно поле. В ранните стадии на Запада се формира "разделението на субективното и обективното", "представянето на човека като субект и материалния свят като обект", рационалният начин на мислене, който обективизира природата.

Всичко има причина и следствие, поради което възниква казуалния начин на мислене. Те се фокусират върху същностните закони зад явленията, търсят причините, поради които нещата се случват, изследват стратегии за побеждаване на опонентите и изместват разбирането на хората за външния свят от схващането на „фактите на първо място“ и „времето на първо място“ на перцептивния опит до схващането „логиката на първо място“ на теоретичната абстракция. Формира се и преклонението пред чистия спекулативен разум – „да се научиш да знаеш“, преклонението пред разума, който разбира в името на разбирането, преследва чистите форми на познание, преследва абстрактната същност на нещата и надхвърля реалността и утилитаризма. По този начин научните изследвания, насочени към изследването на същността на нещата, създава дълбока и плодородна почва в Европа.

3.1.3 Италия наследява богатото културно наследство и ерудираната художествена културна традиция на древна Елада и древен Рим.

Великият принос на древна Елада към човечеството включва не само демократичната система, философията и спортните състезания, но и митологията, която пътува из вселената, и трагедията, която се вкоренява в човешкия живот. Древногръцката драма се корени в древногръцката митология и нейната най-дълбока черта е, че Дионисий, богът на виното, побеждава песимизма чрез изкуството. Рационалното и романтично ДНК на древна Елада ражда великата ренесансова тенденция на италианския хуманизъм хиляди години по-късно. Тези велики трагедии директно влияят и допринасят за създаването на операта, като се превръщат в изключителен материал

за съставянето на оперни произведения, независимо дали става въпрос за сюжетни линии или художествени форми.

Думата „Ренесанс“ е френският термин за „ренесанс“ или „възраждане“. Тя означава възраждане на класическата култура на Древна Гърция и Рим. В този смисъл, Италия може да бъде справедливо определена като родното място на Ренесанса. На първо място, културата на древна Гърция и Рим е в основата на Ренесанса в Италия. Второ, изкуството на Рим също е известно в цял свят, като изкуство, което съчетава и наследява постиженията на древногръцкото изкуство. Тези култури са добре усвоени и използвани от хуманизма. Това са култури, които произлизат на италианска земя и са естествено приети и използвани по-рано от италианските хуманисти. Освен това, Италия запазва голямо количество класическо културно наследство, като двадесет и осемте национални библиотеки в Рим. Многото класически текстове, съхранявани в тези библиотеки, предоставят на хуманистите качествена първична информация за културното Възраждане.

3.1.4 Непрекъснатото развитие на композиторските техники и изключителният талант на композиторите

Ренесансът изисква да се поставя „човекът“ в центъра на вниманието, особено в Италия, където новата буржоазия има нужда от нова музика, за да обогати своя духовен живот. През края на XVI-ти век, във Флоренция, група интелектуалци, експерти и учени се събира в резиденцията на граф Барди, за да обсъдят древногръцката музикална теория. Те се вдъхновяват от древногръцката трагедия, като преплитат музиката и текста, за да придадат на съвременната музика нов облик. Управляващата по това време Флоренция фамилия Медичи предоставя на тях възможност да експериментират в двореца с този нов вид изкуство. Композиторът Якопо Пери и поетът Ринучини създават операта „Дафне“ и я изпълняват неофициално в двора през 1597 г. (през 1600 г. те написват „Евридика“ (Euridice) и я изпълняват публично). Така 1600 г. става годината на раждането на операта.

Раздел II. Първоначалното състояние на китайската култура през периода на възникването на операта

3.2.1 Ранното ин-ян образно мислене в Китай

Китай е земеделска цивилизация и основните изисквания за селскостопанско производство са да се следват времето и сезоните - сеитба през пролетта, отглеждане през лятото, прибиране на реколтата през есента и съхранение през зимата. Този цикъл се повтаря. Стига да не нарушавате селскостопанските сезони, винаги ще имате тикви, ако засадите тикви, ще имате соя, ако засадите соя, а храната и облеклото ви винаги ще бъдат гарантирани. Следователно, връзката между човека и природата е хармонична и хората никога не гледат на природата като на противник.

Мисленето на древните китайци оказва значително влияние върху формирането на характеристиките на китайската религиозна концепция за скромност и простота в желанията. Концепцията „Небето и човекът са едно цяло“ включва цялостно интуитивно мислене, неопределеност на образното мислене и стремеж към общото. Китайското религиозно осъзнаване е слабо, основно заради това, че моделът на традиционното китайско общество е селско стопанство, където общностната структура е тясно свързана. Липсата на индивидуално осъзнаване за независимост на индивида от цялостта намалява или премахва чувството за безпомощност и самота. Личностите могат да получат материална подкрепа и духовна утеха от общността, и няма нужда да търсят духовно прибежище в извънземни божества, които надхвърлят реалността.

Начинът на съществуване в селското стопанство неизбежно влияе върху начина на мислене, ценностите и националния културен характер на китайците: Небето и човекът са единно цяло, следване на природата; умереност и мир, радостни за своето дълготрайно съществуване; подчинение към старите обичаи и традиции, вяра в стабилността на родното място (живеене в родния град и нежелание за лесна миграция).

3.2.2 Огромното влияние на движението за нова култура в съвременен Китай

Край на 19 век и началото на 20 век е ключов период за прехода на Китай от традиционно към модерно. С прогресирането на Новото културно движение, китайското общество претърпява дълбоки промени. Новото културно движение е литературно движение, представено от група нови интелектуалци като Ху Шъ, които се

противопоставят на феодалната култура и насърчават научния дух, като пишат на народен език байхуа.

Класическият китайски език уънйенуън първоначално е резюме на устния китайски език на древните китайци, което се появява още през епохата на династията Цин в Древен Китай. До династия Западен Хан феодалните владетели уважават само конфуцианството и класическите китайски текстове, записващи тези класики, които се превръщат в непроменими и вечни модели. В края на династията Цин Китай е напълно сведен до колония и развитието на китайската култура също навлиза в точка на замиране. Поради политическия провал, голям брой интелектуалци започват да размишляват върху китайската традиционна култура. Буржоазните реформисти се застъпват за народния китайски език байхуа, за да пропагандират реформата и да развият мъдростта на хората.

„Движението за обикновен разговорен стил“ е важна част от Новото културно движение, Основано от Чън Дусиу в Шанхай през септември 1915 г., движението е насочено към младежта, и насърчава демокрацията и науката. През 1920 година министерството на образованието на Република Китай издава заповед за преименуване на учебниците за начално образование от „Традиционен език“ на „Народен език“, като учебниците се пишат на достъпен език. Постиженията на народното движение се отразяват главно в произведенията, написани на народен език. По това време народните есета упражняват голяма сила в изразяването на нови идеи и критикуването на остарелите идеи. Това прави класическия китайски език, който не е подходящ за рационални разсъждения, да бледнее. В литературата прозата, романите, поезията и други народни жанрове откриват нови перспективи.

3.2.3 Съвременният китайско-европейски културен обмен донася нови музикални теории и творчески техники за раждането на китайската опера.

През 20-те години китайската музика започва реално да навлиза в историческия период на професионалното музикално създаване. Преди това на сцената на китайската театрална култура е имало богато разнообразие от традиционни драматични форми, както и влиянието на западната оперна култура, включително и гостуванията на оперни трупи от Запад, които представяли своите произведения и разменяли културни идеи с китайската публика, но никога не се е появило

оригинално китайско произведение, създадено от местни хора на изкуството или артисти.

От 1912 до 1929 година много амбициозни хора отиват да учат в чужбина с цел да се образуват и после да служат на родината. След като се върнали в Китай, те ставали едни от първите учители по музикално образование в историята на съвременната китайска музика. Освен това, миролюбиви музикални педагози от Западна Европа и САЩ заедно с мисионерите от различни страни пристигали в Китай, и заедно със завърналите се от чужбина ученици споделяли европейските музикални техники за композиране и музикална теория. Всичко това създава важна културна основа за развитието на китайското оперно изкуство.

Ли Дзинхуей е известен като „Бащата на китайската детска музикална драма“. В младостта си той бил завладян от новото музикално движение и се застъпвал за това, че новата музика и новото литературно движение вървят ръка за ръка. На базата на това разбиране той създава голям брой детски музикални театрални постановки, музикални и танцови произведения, както и песни. Творчеството на Ли Дзинхуей, въпреки че не може да се отдели напълно от дълбокото влияние на китайската драма и западната оперна култура, не е просто копиране и използване на китайската драма и западната опера, а има собствени литературни характеристики и идейно съдържание.

Именно заради това се ражда китайската опера. Детските музикални пиеси на Ли Дзинхуей стават началото на зародиша на китайската опера. Операта „Белокосата жена“, завършена през 1945 г., е китайска национална опера, която интегрира поезия, песен и танц. Езикът запазва отличителната черта на китайската опера, като използва и пеенето, и говоренето; музиката използва мелодии от северната китайска народна музика и приема музикалните техники и изразни средства на оперната музика. Авторът използва широко традиционната китайска оперна музика и стилове на народните мелодии, но прилага много от техниките за изразяване на характеристиките на персонажите, които са вдъхновени от западната опера, като използва уникалните национални мелодии, за да изобрази характеристиките на персонажите и съдържанието на пиесата. Успешното изпълнение на операта „Белокосата жена“ означава официално зараждане на този вид изкуство в Китай.

Глава IV „Културните гени“ и начини на мислене в китайската и западната оперна култура

Раздел I Китайската и западната опера се коренят в различните „културни гени“

„Културните гени“ се отнасят към „основните идеи или основния дух, които са вътрешни за различните културни явления и имат способност да се предават и развиват във времето и пространството, както и към основните стилове на културното изразяване или форми на изява, които притежават тази способност“⁶. „Всички продукти или процеси на духовна природа, произтичащи от или свързани с дейностите на хората в обществото, както и техните резултати, могат да се наричат култура или културни явления.“⁷

Културният феномен е кристализацията на мъдростта, моралните ценности и емоциите, създадени и натрупани от различни народи в продължение на дълга практика на познание и преобразуване на обективния свят. Тези „културни гени“ са душата на културните явления на народите, основата за различаване на различните културни явления.

4.1.1 Характерните „културни гени“ на китайската традиционна култура

Има четири аспекта на „културните гени“, които придават основните характеристики на китайската традиционна култура: „възгледът за волята на небето, възгледът за човешката природа, възгледът за почтеността и възгледът за справедливостта“.

Възгледът за волята на небето (възгледът за природните закони) е „основата“ на мирогледа на традиционната китайска култура.

⁶ Вж. Би Уънбо, публикация в списание „Доклади на Политическия институт в Нанкин“, 2001, брой 2.

⁷ Вж. Би Уънбо, публикация в списание „Доклади на Политическия институт в Нанкин“, 2001, брой 2.

„Единството на хората“ е най-високата идея за ценности в традиционната китайска култура. Същността на концепцията за хармония между хората е китайската социална, етична и политическа система.

Концепцията за морален интегритет, известна още като „теорията за моралната интегритет“ или „теория за моралната почтеност“, е основната концепция на възгледа за живота в традиционната китайска култура и най-висшето състояние на личността. Концепцията за морален интегритет, известна още като „теорията за моралната интегритет“ или „теория за моралната почтеност“, е основната концепция на възгледа за живота в традиционната китайска култура и най-висшето състояние на личността. Чрез упорити усилия и практика в обществото, хората могат да развият, да деморализират или да контролират "духа" си. В китайската традиционна култура понятието „справедливост“ е най-висшият стандарт за живота на хората и крайният съдия за възхода и падението. Какво е справедливост? Справедливостта е същността на идеята „Светът е обществен“. В основата си то е един „обществен“ принцип, който представлява най-голямата полза и желание на голямото мнозинство или цялото общество, включително държавата, нацията, класата и епохата.

В китайската култура тези културни гени се изразяват чрез осемте принципа на „гъу“ (изследване на принципите на нещата), „джъджъ“ (знание, постигане на перфектно разбиране), „чън`и“ (искреност на сърцето), „джен син“ (честно и безкористно сърце), „сю шън“ (изпълнение на самодисциплина) „дзи дзя“ (съгласуване на членовете на семейството, за да си сътрудничат), „джъ гуо“ (управление на държавните дела) и „пин тиен ся“ (принос за мир в света). Осемте принципа говорят, че чрез изучаване и разбиране на всичко около нас можем да придобием знания; след като придобием знания, мислите ни стават искрени; след искрените мисли, сърцата ни стават праведни; след праведните сърца, можем да подобрим характера си; след като подобрим характера си, можем да управляваме семейството си; като управляваме добре семейството си, можем да управляваме държавата си; и след като управляваме добре държавата си, светът ще бъде в мир. Осемте принципа са предложени от Конфуций, а по-късните поколения ги събират и записват в „Записки за етиката и ритуала Великото учение.

В политическите, икономическите, военните, етичните, дипломатическите, научните и образователните дейности в Китай, навсякъде прониква и се изразява основният принцип за тревога за родината и народа и основният характер на праведността и честността, както са описани в тези осем принципа. Тази основна концепция и стил възплащават мъдростта, морала и емоционалните характеристики на китайската нация. Тя има истина, която надхвърля времената и класите, и е заслужил културен ген на китайската култура.

Всички тези културни гени са проникнали във всеки аспект на китайската опера „Белокосата жена“, в която се разказва история за побеждаването на справедливостта над злото.

4.1.2 Характерните „културни гени“ на западната култура

Основните идеи и стилове на истината, добротата и красотата, натрупани и изразени в практиката на западните народи през хилядолетията в познанието и преобразяването на природата и обществото, пронизват човешката природа, божествеността, рационалността и съзнанието за гражданство. Това е „културният ген“ на западната култура.

Човешка природа. От митологичния човек, през еволюцията към човека като социално същество, всички те са хора. Не може да се говори за хората извън човешката природа.

Божественост. Човекът е създаден от Бог и Бог е създал човека. В крайна сметка, Бог ще съди всички хора, ще унищожи човечеството и ще създаде нов свят. Не може да се говори за човека извън Бога.

Рационалност. В историята на западната философия различните школи имат различни обобщения относно рационалността. Но рационалността винаги е повече или по-малко свързана с прогреса на науката. Стремехът на хората към рационалност става все по-научен. От математиката, физиката и философията на древна Гърция и Рим до съвременната информационна наука, западният свят е постигнал големи научни постижения, а рационалността е показала безкрайна сила и възможности.

Съзнание за гражданство. Като хора, ние имаме човешки права, всички са равни пред закона, всички са равни пред научната истина. Равенството, свободата и демокрацията са естествени човешки права.

4.1.3 Заключение

Китайската култура и западната култура имат два напълно различни „културни гена“, които определят две различни културни

личности. Тъй като и двата вида „културни гени“ притежават истина, която надхвърля времето и класите, и двете културни личности също имат изключително силна стабилност. Съжителството, обменът, сблъсъкът и интеграцията на такива силни култури ще продължи дълго време.

Раздел II Китайската и западната опера се коренят в различните стереотипи на мислене

От гледна точка на мисловните стереотипи, китайската култура се застъпва за принципа на хармония, докато западната култура следва принципа на експанзия.

4.2.1 Китайската култура се застъпва за неутрализъм

Традиционният стереотип на мислене на китайския народ, който се изразява чрез понятията „джун“ (среда), „хъ“ (хармония) и „джунхъ“ (хармонична среда), е този изискан и ценен философски подход, който се развива и произлиза от процеса на развитието на китайския народ.

По-късно конфуцианството обобщава този начин на мислене за търсене на неутралност и хармония в политиката, академичните среди, етиката и личното морално усъвършенстване като: „Когато се занимаваме със сложни въпроси, трябва да обърнем внимание на изслушването на различни мнения, като анализираме плюсовете и минусите. Трябва да разгледаме изчерпателно становищата и да ги приложим по-обективно и разумно, вместо да предприемаме краен подход.“⁸ Това е в съответствие с първоначалното намерение на Конфуций. Този начин на мислене на търсене на неутралност и обобщение е в съответствие с единството на противоречията в обективната диалектика и има както познавателно, така и практическо значение. Той не само развива националната психология, но също така стандартизира националната посока на мислене, съдържанието на мислене и процедурите на мислене. Основно се оформя в националния начин на мислене и се култивира националния културен дух.

⁸ Из „Записки за етиката и ритуала: Доктрина за златната среда“.

4.2.2 Западната култура следва експанзионизма

Традиционният начин на мислене на западната култура е конкретно отразен в следните три аспекта.

По отношение на връзката между човека и природата, западната култура се застъпва за това, че човекът се разширява към природата. Човекът е роден да управлява природата и постоянно изисква от нея. Мисията на човека е безкрайно хуманизиране на природата.

Що се отнася до отношенията между хората, от Библията до различните класики, се проповядва, че светът е бездна от грях и всеки трябва да се стреми да избяга от този грешен свят и да стигне до другата страна. Егоизмът е естествен, защото никой не може да те спаси, освен Бог.

По отношение на отношенията между хората и самите тях, западната култура винаги е била в капана на противоречието между душа и плът, дух и тяло. Човешките желания са безкрайни и вродени; човешките права също са безкрайни и вродени. Вродените желания и права управляват съдбите на хората. Човешкият живот е свързан с борба, борба със съдбата и постоянно саморазрастване.

Глава V Художествената естетика и художествената експресивност в китайската и западната опера

Раздел I Естетически идеали: красотата на доброто и истинската красота

5.1.1 Естетиката на китайското изкуство разглежда „доброто“ като красота

Китайската опера следва дългогодишната художествено-естетична традиция на Китай и преследва „доброто“ и „красотата“. „Красотата на добротата“ като идеално състояние на художественото творчество сама по себе си се основава на красотата като център. „Доброта“ означава да бъдеш добър към всички и всичко без злоба. Това е красива човешка природа.

Естетическият идеал, отразен в китайската опера, се основава на красотата на човешкото вътрешно съществуване и най-автентичната

красота на човешката природа, като олицетворява единството и хармонията на любовта и красотата между хората.

В художественото творчество произведенията на китайската опера интегрират „доброта“ и „красота“: от една страна, те искат да подчертаят „добрите“ характеристики на истината, доброто и красотата, изразени от героите в пиесата. От друга страна се дава пълна игра на важната функция за оформяне на емоциите на героите и изразяване на образи на герои в създаването на музика.

5.1.2 Естетиката на западното изкуство разглежда „истинското“ като красота

Западната опера се фокусира върху красотата на „истината“. Аристотел смята, че същността на изкуството е подражанието. Различните имитационни обекти водят до различни видове в рамките на всяко изкуство, например, първоначалното значение на драмата се отнася до имитация на действия; „Теорията на подражанието“ поставя основата и посоката на развитие на цялата реалистична естетика на западната опера.

Естетическата идея за „завръщане към природата“, застъпена от Русо, и стремежът на новаторските реформатори да изразят драмата на основата на истината, природата и простотата в изкуството, са „истината, простотата и природата“ на Кристоф Вилибалд фон Глук. Естетиката на оперната реформа осигурява концептуална подкрепа.

Истинската, проста и естествена гледна точка отразява съвременната природа на западната оперна естетика. Глук предполага, че „истината, простотата и природата са трите основни принципа на красотата във всички произведения на изкуството“. Той смело прилага своята естетика със специфични реформи: използвайки различни музикални елементи в оперите като арии, речитативи и балети, като изразява красотата на искреността и простотата.

Западната опера има „автентична“ стойност, когато изобразява храбростта и силата на хората пред лицето на страданието и смъртта, докато китайската опера възплаща главно стремежа към доброта и красотата в изобразяването на героите.

Раздел II Характеристики на изкуството: образност и реализъм

Поради различията в естетическите идеали - „единство между красота и добро“ и „единство между красота и истина“, китайците

предпочитат „красота и добро“ - „естетиката в емоцията“. Западните хора предпочитат „красота и истина“ - „естетиката във формата“, което води до различни характеристики в изкуството на Изтока и Запада, като китайското изкуство е изразително и визуално изкуство, докато западното изкуство е реалистично и репродуктивно.

5.2.1 Характеристики на китайското изкуство: идейни експресивни изкуства

5.2.1.1 Китайската литература е предимно образно експресивно изкуство

Въпреки че „Книга на песните“ съдържа няколко повествователни епоса за основаването на предците на династиите Западна Джоу и Ин Шан, повечето от тях са лирични произведения и са лирическа литература.

Китайската литература има силни лирични характеристики. „Книга на песните“, източникът на китайската литература, съдържа 305 стихотворения, датиращи от ранния период на династия Западна Джоу до средата на периода Пролети и есени, преди около 500 години, като включва три части: народни песни „Фън“, произведения на аристократични литератори - оди „Я“ и ритуални танцови химни „Сун“ за възхвала на предците. Тази художествена техника се превърна в национална традиция на поетичната култура на Китай. Експресивната природа на китайската поезия играе важна роля в историята на световната литература.

Защо древнокитайската литература е доминирана от лирическата литература? Основната причина е, че в китайското селскостопанско общество хората работят заедно на изгрев и почиват на залез слънце. Те засяват през пролетта и отглеждат реколтата през лятото, събират реколтата през есента и я съхраняват през зимата. Надяват се, че времето ще бъде хубаво и ще се наслаждават на семейно щастие всяка година, живеейки така месец след месец обикновен и умерен живот. Древните китайци нямат морските приключения на европейците, нямат странните сблъсъци на забогатяването и е естествено, че без повече теми, за които да се говори, наративната литература би била недоразвита.

5.2.1.2 Китайската традиционна драма е идейно експресивно изкуство

Драмата е обобщаващо изкуство в Китай, което узрява по-късно от поезията, прозата, повествованието, танца и

песенно-повествователното изкуство. Драмата се заражда в периода преди династията Цин и формира относително цялостна система в династията Сун чрез стотиците пиеси в династията Хан, драмите с песни и танци и военните драми от династията Тан. Основните средства за художествено изразяване на китайската драма не са реалното оформление на сюжета и тематичен диалог, а акцентът върху „драмата“ и „пеенето“. Отварянето и затварянето на вратите, качването и слизането от конете и вдигането на ръце и крака са стилизирани. Чрез движения като танцуващи „водни“ ръкави и поклащане на шапки и ветрила, преувеличено биват изразени емоциите на героите. Относно експресивната природа на китайската драма, майсторът на пекинската опера Мей Ланфан веднъж казва: „Безкрайното пространство се претопява в изпълненията на актьорите и се използват отделни сцени, последователни сцени и декорирани сцени, за да направят историята кохерентна и завършена наведнъж. Изпълненията на актьорите също могат да бъдат неограничени във времето и пространството. Следователно, от традиционните методи на изпълнение може да се види, че сценичният дизайн на Пекинската опера не е реалистичен стил на проектиране, а образен експресивен стил, който е като пеене и танцуване в националната опера.“⁹

„Идейната експресивност“ в китайското оперно изпълнение се изразява чрез екстернализиране на „образи“ на виртуални движения в оперната програма; „тоест, от изпълнителя се изисква да използва силно кондензирани и разкрасени програмни движения, за да изрази въображаемите обекти.“ „Художествената концепция“ също има голямо влияние в китайската естетика, главно поради изясняването и популяризирането на концепцията за „художествена концепция“ от Уан Гуоуей. Йе Лан обяснява допълнително в книгата „Съвременна естетическа система“: „Художествената концепция“ е „образ“, но не всеки „образ“ е „художествена концепция“. В допълнение към общите условия на „художествена концепция“, като смесването на „емоция“ и „пейзаж“, „художествената концепция“ също има свои собствени специални условия. Съдържанието на „художествената концепция“ е по-обширно от „образност“, а обозначението за „художествена концепция“ е по-тясно от „образност“. „Характеристиките на

⁹ Мей Ланфан. „Разговор за изкуството на пекинската опера“, „Събрани произведения на Мей Ланфан“, Китайско драматично издателство, 1962 г.

„идейната експресивност“ на китайската оперна естетика се въртят около изпълнителските процедури на „образи“ и „художествени концепции“ на сцената.

5.2.1.3 Китайската опера наследява традициите на идейната експресивност на китайското изкуство и също е идейно експресивно изкуство

Китайската опера използва музикалните и изпълнителските форми на западната опера, но е вкоренена в традиционната китайска литературно-изкуствена почва. За разлика от реалистичната западна опера, китайската опера не изисква скриване на театралността на сцената и за да пресъздаде конкретна театрална среда с цел създаване на илюзията за живот на сцената, не се основава на използването на сценични техники извън изпълнението. Китайското оперна изкуство открито признава своето изпълнение и използва напълно театралността на сцената, като разчита на актьорите да изразяват с виртуални методи, а не да пресъздават обективни предмети и сценични образи. В същото време оперното изкуство рефлектира върху себе си в тази виртуално създадена атмосфера, пораждайки себеусещане, което смесва сцени, смесвайки субективните емоции на героите с обективния пейзаж. Виртуалните техники за изразяване са основна характеристика, която отличава китайското оперно изкуство от западното оперно изкуство. Китайската опера, която се основава върху формирането и развитието на китайската драма, използва умело тази техника на виртуално изразяване до промените в естетическия манталитет на хората и обогатяването на материалната култура през новата ера.

5.2.2 Характеристики на западното изкуство: реалистични възпроизвеждащи изкуства

Западното класическо изкуство като цяло е реалистично възпроизвеждащо изкуство. Така нареченият реализъм е художествен израз, който изхожда от обективното възпроизвеждане на връзката между предмети и форми. Възпроизвеждайки формата на обекта чрез изкуството, се получава духовното удоволствие от истинското и красиво единство.

5.2.2.1. Западната класическа литература е основното изкуство за реалистично представяне, а западната класическа литература има силни разказни характеристики.

Източникът на западната литература е „Омировият епос“ и „Библията“, като и двете са дълги наративни литературни шедеври. Омировият епос отразява всички аспекти на икономическите, политическите, военните и социалните практики на древна Гърция в продължение на стотици години от 12 век пр. н. е. до 6 век пр. н. е. общество към робовладелското общество. Епосът е визуална енциклопедия на историческия живот на един народ в определен период.

Християнската „Библия“ е велико западно литературно произведение и съкровищница на западната култура. Библията се състои от две части: „Стар завет“ и „Нов завет“. Библията описва древните религиозни концепции, политеистичните вярвания и процеса на формиране и развитие на юдаизма. Тя също така описва подробно всички аспекти на икономическия и социалния живот на ранните евреи и ранните християни. Това също е до известна степен реалистично художествено представяне на този период от историята.

Западното драматично изкуство има реалистични характеристики. Западната драма често черпи материал от реалния живот, отразяващ заплетеността и борбата в реалността, възпроизвеждайки реалността с цел разкриване същността и тенденциите на обществото. Обективизацията на сюжета строго отхвърля „извън сцената“ коментарите на драматурзите. Развитие на сюжета изцяло зависи от изпълнението на персонажите в пиесата, има строги правила за времето и пространството на сюжета, за да се гарантира реалността и достоверността на историята.

Реалистичните литературни произведения на 19 век представят най-добре постиженията на западната романистика. Реалистичната литература през 19 век е продукт на периода на установяване и развитие на европейската капиталистическа система. Това е наративна литературна тенденция с реализъм и критика като нейни основни характеристики. Тези произведения са съсредоточени върху обрисуването на характерни герои в типична среда, обрисуват личностите на героите от социално-историческата среда, в която героите живеят, разкриват изчерпателно и правдиво вътрешните връзки, същностните характеристики и тенденциите на развитие на героите и събитията.

5.2.2.2 Западната опера е предимно реалистично възпроизвеждащо изкуство

В сравнение с китайската опера, западната опера придава голямо значение на „реализма“. Идеята за реализъм първо произхожда от теорията на Аристотел за „имитацията“. Аристотел казва: „Целта на трагедията не е да имитира човешки качества, а да имитира определено действие.“ Корней смята, че „Драматичното произведение е симулация, или по-точно казано, е портрет на човешкото поведение. Колкото повече портретът прилича на съществуващата форма, толкова по-съвършен е той, в това няма съмнение.“ „Реализъм“ се отнася до възпроизвеждането на житейски прототипи в драматични представления чрез разчитане на изпълненията на актьорите и създаване на реалистични сценични настройки. Освен това, повлияно от европейското антиромантично течение през втората половина на 19 век, възниква италианското реалистично оперно творчество. Характерното за реализма е, че акцентира върху живота на хората от дъното на обществото, а творбите се фокусират върху изобразяването на реалния живот на „незначителните хора“.

Раздел III Артистичен стил: неутрализация и въодушевление

Различните естетически идеали, художествени характеристики и преследвани цели на китайското и западното изкуство неизбежно водят до различни художествени стилове. Китайското класическо изкуство, което се застъпва за добротата и красотата и преследва образния експресионизъм в свободен стил, трябва да показва умерен и изящен стил. Западното класическо изкуство, което се застъпва за видимата красота и преследва реализъм, следва да показва вълнуващ и необуздан стил.

5.3.1 Китайски класически художествен стил - хармония и изящество

Китайски класически художествен стил - хармония и изящество

Причината, поради която китайското класическо изкуство показва неутрален и изящен стил, е, че китайската космология на „(Небето и човекът са едно цяло)“, Ин-Ян и петте елемента е холизъм, тоест системна теория. Системната теория не обръща много внимание на индивида, вместо това обръща внимание на структурните връзки вътре и между нещата, и се фокусира върху цялостното разбиране на нещата, за да поддържа цялостна координация и хармония.

Традиционната китайска култура на селскостопанска цивилизация и групово оцеляване придава голямо значение на координацията и хармонията между човека и природата, човека и обществото, тялото и ума на човека, образувайки китайска културна традиция, богата на доктрината за златната среда. Затова китайското класическото изкуство има изисквания за златна среда и баланс, което се изразява в „предаването на духа“ - изразяването на „пътя на средата“, което води до изразяване на красотата чрез „средата“ и ценността на „хармонията“, създавайки уравновесен и скромнен, артистичен стил на умереност и елегантност.

5.3.1.1 „Средата“ се счита за красота

Древната китайска култура е култура на „неутралност“, а древното китайско изкуство и естетика са изкуството и естетиката на класическата хармония и красота. Възприемането на умереността, контролирането на мярката без отклонения, без да се възприема екстремна позиция - това са културните ценности, които се отразяват не само в калиграфията, но и в другите изкуства като живопис, театър, музика и други. Например, традиционният модел на трагедия в Китай, който завършва с „щастливо събиране“, е грандиозна хармония, в която доброто и злото са възнаградени първо с тъга, а след това с радост.

5.3.1.2 „Хармонията“ се счита за ценност

„Хармония“ означава единство в многообразието. В литературата и изкуството на древен Китай, лирическата поезия и прозата са били относително развити, докато драмата, епосът и романът били слабо развити. Дори романите и драмите, които са възпроизвеждащи изкуства, са пълни с лирически смисъл, изразяват добри и красиви чувства и изразяват умерена художествена концепция, която е в съответствие с традицията „Литературата е превозното средство на идеите“. Подсъзнателната идея на този вид култура и изкуство е, че всеки индивид може да получи статус и роля само в групата, извън групата личната стойност не може да бъде реализирана. Всеки може да има своя собствена уникална личност, а единството на различни личности е хармония.

5.3.1.3 Уравновесеност и скромност

Повлияна от даоистката култура, китайската художествена естетика преследва хармонията между човека и природата, а единството между духовното и материалния свят трябва да бъде

свързано със законите на природата. „Природният закон“ е най-обширният и най-широкият, не може да бъде усетен в практиката, само чрез „тиха мисъл“ и „медитация“, чрез усещане може да се осъзнаем духа на „природния закон“.

Второ, даоистката култура се застъпва за „скромност“. Най-красивата музика и най-красивите изображения достигат състоянието на интеграция с природата, давайки на хората беззвучно и невидимо усещане. Може да се види, че „скромността“ е основният дух на даоистката култура.

5.3.1.4 Хармоничната и съдържана китайска опера

удожественият стил на китайската опера е „със съдържаността за ценност и избягване на експлицитността“. Текстописците често използват метафорични изрази, за да изразят емоциите на героите, когато творят.

Художественият стил на ранната китайска опера се основава на концентрираната интеграция на народни песни, песен - повествование, опера и други артистични елементи, подчертаващи нейния уникален естетически характер и стил. Изкуството на операта Кунцю от династията Мин има особено дълбоко въздействие върху „характера и мелодията“ в китайското национално вокално музикално изкуство. че ариите поглъщат, черпят и използват творчески метода на структурата на традиционната китайска опера в стил банцянь (музикална структура в традиционната драма в стил Banqiang) и методите за емоционална обработка по отношение на музикалното изразяване и емоционалната обработка.

Докато китайските оперни творци започват все повече и повече да приемат западното оперно вокално изкуство, оперните артисти, представени от Пън Лиюен и други, заимстват западни техники за пеене на белканто, за да подобрят още повече местните оперни певчески стилове.

5.3.2 Западен класически художествен стил - вдъхновяващ и необуздан

Причината, поради която западното класическо изкуство показва вълнуващ и необуздан стил, се дължи на дуалистичния възглед за вселената на „разделянето на небето и човека“ и техния методологичен редуционизъм. Търговската цивилизация и индивидуалният начин на живот правят западната традиционна култура да отделя внимание на противоречията и борбата между

човека и природата, между хората и обществото, между индивидите. Западният начин на живот и мислене е създал националния характер на европейците, които се застъпват за сила и борба, насърчавайки необуздания си национален характер.

Европейците се застъпват за състезателен и необуздан национален характер, който неизбежно повлиява на западните художествени стилове с техните уникални естетически ценности. Западната диалектика се застъпва за това, че „борбата произвежда красота“, „взаимно изключващите се неща се съчетават, различните тонове създават най-красивата хармония, всичко се произвежда от борбата“, отразявайки бойния дух на битката срещу небето и земята. Неукротимият борбен дух се е превърнал в основно съдържание на художествените произведения.

В допълнение, западното изкуство е начин за показване на човешкия житейски опит на „конфликт между душата и тялото“. Той се корени във формирането на западнохристиянския културен дух на „наслаждение от страданието“ и себеотрицание.

5.3.2.1 Трагична структура

Трагедията има много дълга историческа традиция в западното изкуство. Древна Гърция има „баща на трагедията“ Есхил, чието представително произведение е „Прикованият Прометей“; Софокъл с представителната трагедия „Едип“; и Еврипид с представителната трагедия „Медея“.

Двойственото противопоставяне между човека и природата, човека и обществото и човека и човека кара европейците да имат смелостта да се изправят срещу извънземни сили и да се борят усилено за собствения си по-добър живот. Трагедията акцентира върху силния характер и воля, проявени в активното изследване на смисъла на живота и осъзнаването на собствената стойност.

5.3.2.2 Героична структура

Героичната структура също има дълга историческа традиция в западното изкуство. Ядрото на героичната структура е да отразява личността на главния герой, твърдостта на духовната воля на героя и уникалността на неговия характер и психология.

„Омировият епос“, един от източниците на европейската литература, отразява военния живот на „героичната епоха“, когато войните за възхода на нацията естествено са водени от национални герои. Победата или поражението във войната е свързано с живота и

смъртта на нацията. Затова хората подкрепят героичния и боен дух на това да бъдеш смел и добър в битките, да си изобретателен и безстрашен, да не се страхуваш от силни врагове и да си готов да умреш, вместо да се предадеш. Героичните настроения на древна Гърция продължават в Ренесанса и след това, и по-често се изразяват като лична борба на новата класа за своите идеали.

Глава VI Сравнение между китайската и западната литература

Раздел I Сравнение на литературните характеристики на китайската и западната опера и драма

6.1.1 Разлики в китайските и западните драматични литературни традиции: поезия и епос

Операта е типична форма на драматично изкуство. Драмата в древен Китай и на Запад има свой собствен литературен произход. Източникът на древнокитайската литература е „Книга на песните“ и „Стихове от Чу“. Западната драма се ражда и развива в древногръцката митология, а нейният литературен източник е „Омировият епос“.

Най-ранният източник на литература в древен Китай е „Книгат на песните“, от която най-представителните творби са „Гуан Дзю“ и „Дзиен Дзя“. В древната китайска литература се срещат множество произведения с висока музикалност, драматичност и лиричност (като „Книга на песните“, „Стихове от Чу“, „Хански оди“, „Поезия от династията Тан“, „Поезия от династията Сун“ и др.), които чрез различни форми изобразяват образите на различни характери, конкретни сюжети и емоционално съдържание.

Като древен литературен жанр, поезията има дълбоко влияние върху развитието на китайското оперно изкуство. Музикалният жанр „Юнгъ“ (декламиране - песнопение) се появява първоначално в „Книга на песните“ и е тясно свързан с поезията. Музикалният жанр „песнопение“ се появява за първи път в стиховете на великия поет Ли Бай от династията Хан, и се превръща в литературен стил, предпочитан от литератори и служители по време на династията Сун.

Съдейки по правилата за развитие на песенния жанр юнгъ, има известна „симбиотична връзка“ между него и операта: песните в жанра юнгъ се появяват първоначално през династията Хан, получават значително развитие през династията Тан, но започват да затихват през династията Цин. Династията Цин е важен период за развитието на музикалния жанр юнгъ, който заема значително място в дворцовата музика.

При зараждането на изкуството на древната китайска поезия имало и зараждащи се идеи за комбиниране на текстове и музикални фрази за създаване на песни: например „Стихове от Чу“ съдържа много произведения, които изразяват теми за труда и войната. Може да се каже, че древното оперно изкуство много успешно е заимствало от певческата форма на китайската класическа поезия. Драмата и поезията, когато се съчетаят, не само могат да се вдъхновяват и взаимно влияят едно на друго, но също така могат да изразяват уникалните си художествени характеристики: в изразяването на емоции, в методите на изпълнение, в начините на изразяване двете могат напълно да се вдъхновяват едно от друго и да се прилагат.

Епосът на Омир е най-известният героичен епос в древна Гърция. Той е създаден през 8 век пр. н. е. и е широко разпространен сред следващите поколения. По език, структура, съдържание и форма на изразяване, епосът на Омир се доближава до Библията. Освен това, тази епопея описва социални морални принципи като хармоничното съжителство между човека и природата и взаимното уважение и любов между хората.

Изкуството на западната опера е родено в древногръцките митове и легенди. Следователно, древногръцките митове и легенди имат силен референтен ефект върху западното оперно изкуство. Епичните поеми на Омир и „Илиада“ са важни литературни основи за създаването на западната опера. Тя разказва историята на героите в Троянската война. Това произведение, чрез разказите за случилото се по време на Троянската война, разкрива жестоката борба между хората и природата и тъмната страна на човешкото общество по време на война.

6.1.2 Разлики в литературните характеристики на китайската и западната опера: лирика и повествование

Както в китайското, така и в западното оперно изкуство се използва музика за изразяване на емоции; и двете имат лирични и

наративни характеристики. Лиричността в операта се изразява предимно в мелодията, като се обръща повече внимание на красотата на мелодията, певческото майсторство и художествения израз на образа. Повествованието е уникална художествена характеристика на наративните музикални произведения. Повествованието в операта има множество значения, а техниките и техниките му на изразяване са различни от поезията.

Западната опера се движи напред чрез сюжета, който отразява повествователната функция на музиката. Много от сюжетите в западната опера се развиват около разказването на истории и създаването на образи на героите, като по този начин стимулират развитието на сюжета чрез развитието на историята. Това е една от ключовите характеристики на западната опера. Китайската опера използва предимно песенен и танцов език в музиката и показва сюжети чрез пеене, танци и представления, докато западната опера по-скоро използва театралното изкуство като основна форма на израз, за да развие сюжета и да изгради образите на героите. Комбинацията от „пеене“ и „актьорство“ в китайската драма прави драмата по-дълбока и кара хората да се чувстват потопени в сцената.

В западната опера има много лирични мелодии, като арии, речитативи, дуети и др. Западната опера отдава голямо значение на лиричната мелодия, което може да се види в много произведения. Прекрасно се изразява китайската оперна музика в областта на лиричните мелодии, които се съсредоточават основно в три аспекта: първият е в ритъма. Вторият е скоростта. Третият е тембърът. В метода на музикално изразяване китайската вокална музика се фокусира върху пеенето, а не върху разказа. Оперните изпълнители също трябва да научат да пеят музика с диалогов стил, или диалогова музика. Китайската опера се фокусира върху драматични движения, изрази, език на тялото и други ефекти на езика на действието. Западната опера се отличава с изразителни ефекти като драматичност, театрално движение и изразност на тялото. Китайската опера разполага с уникално очарование в нейните разказвателни мелодии: те могат да вплетат сюжета и емоциите на персонажите в музиката, за да изразят усещането за заобикалящата среда. Също така, могат да се приложат характеристики на различни видове и жанрове музика в оперните сцени и изразителните изображения, за да се създаде красива и въздействаща музика.

Раздел II Типични групови портрети и уникални личности: групова идентичност и индивидуална ориентация

Що се отнася до социалната структура, индивидуалният стандарт подчертава индивидуалните интереси и съществува като стремеж на индивида. Той се изразява като максимизиране на личните интереси. Колективната ориентация акцентира върху общи интереси, което отразява степента и начините за реализиране на личните интереси. Колективното съзнание подчертава общата ценностна ориентация на всички членове на групата.

Традиционната култура на Китай има свои собствени особености. Тя е не само продукт на историята, но и проявление на националната култура. Колективната идентичност и колективно ориентираното съзнание и концепции в традиционната китайска култура също са отразени в тази особеност. На първо място, китайската конфуцианска култура е концентрираният израз и проявление на китайския национален дух. Още веднъж, Менций е този, който предлага идеала за изграждане на хармоничен „свят на голяма хармония“. Конфуцианците мисъл вярват, според този социален идеал китайците имат едни и същи вярвания и чувства както към колектива, така и към индивида, и формират социален психологически механизъм. И накрая, Сюндзъ е този, който предлага „норми на поведение между хората“ като начин за управление на страната. Сюндзъ установява „нормите на поведение между хората“ като основа на управленската система в китайското феодално общество. Той разглежда „нормите на поведение между хората“ като важен инструмент за поддържане на социалната стабилност, насърчаване на развитието на държавата, подобряване на жизнения стандарт на хората, защита на интересите на управляващата класа и поддържане на собствения си авторитет.

В същото време селскостопанската икономика е доминирана от древни времена. В тази естествена икономическа структура статутът на семейството като най-основна производствена единица се запазва дълго време. Конфуций също така разглежда семейството като най-основната единица на неговата идеологическа система и социален ред на взаимодействие. Той вярва, че семейството е клетката на обществото и основата на стабилността и единството на страната и

обществото. Менций дори предлага да се изгради нова идеологическа система, ориентирана към хората, на ниво семейство и род.

Поради това китайското оперно изкуство често изобразява образа на „героя“ в положителна и идеализирана светлина, като техните образи са предимно съвършени и безупречни. В китайската опера ролите са предимно положителни персонажи с ясно изразени характери (дори когато се представят отрицателни герои, те често се третират по драматичен начин). В китайските драми, независимо какви са героите, те са надарени с някакъв смисъл и символ.

Въпреки това, в западното оперно изкуство, макар че героичните образи също са надарени с определено културно съдържание и символично значение, те са художествено пресъздадени като хора, а не като богове. В западната опера, за да се подчертае личният образ и черти на характера на героите в пиесата, обикновено се използват много методи, и всички тези методи се основават на самосъзнанието на оперните герои. На първо място, на оперната сцена повечето от действащите лица в пиесата са самоосъзнати и имат до известна степен очевиден личен стил. На второ място, героите в операта често се появяват в очите на обществеността със собствен образ. Освен това, на оперната сцена има герои, които са егоцентрични, безразлични към чувствата на другите, егоистични, безразлични и себеправедни, с отличителни личностни черти, силно самосъзнание и критичен дух.

Образът на „героя“, представен в западната опера, се формира главно от комбинацията от християнска доктрина и рицарство. Западната опера има изключително високи изисквания към героите. Главният герой не само трябва да има силна и съвършена личност, но също така трябва да притежава изключителна смелост и мъдрост. Древнокитайската литература също има строги изисквания към героите: от една страна, героите трябва да имат силна и перфектна харизма и способност да ръководят страната и нацията. От друга страна, още по-необходимо е силното чувство за отговорност и мисия към страната и нацията! Подобна е ситуацията и в западната опера поради силната власт на църквата през европейското Средновековие и нейната важна роля в националната политика. В резултат на това църквата има огромно влияние върху социалната култура и националния характер на епохата. Именно поради тази разлика образите на „положителните персонажи“ в западната опера се

различават значително от „героичните“ образи, представени в древнокитайските театрални пиеси.

Разликата между образите на „героя“ и „положителните персонажи“ в китайската и западната опера е една от страните на различното разбиране за индивидуалността и колективността в китайската и западната култура. При преглед на историческите разлики в културата на китайската и западната опера, едната страна изразява ярко контраст между възхвалата на „героя“ в китайската опера, и акцента върху колективния герой в западната опера. От друга страна, акцентът на китайската драма върху „положителните герои“ отразява един вид пресъздаване и повторно разкрсяване на исторически личности.

Раздел III Характеристики на китайските и западните трагедии: красотата на хармонията и духът на трагедията

В процеса на развитие на древнокитайската драматургия най-привличаща вниманието и вълнуваща драма е „горчивата драма“ с „изключително трагично“ съдържание и сюжет, която литераторите наричат „елегична песен“ и „негодуване“. „Горчивина“, „скръб“ и „негодуване“ изразяват характеристиките на китайската класическа трагедия. Всички разлики между китайските и западните трагедии са причинени от културни различия.

6.3.1 Горчивата драма и трагедията

По външни прояви китайските и западните трагедии се различават в следните три аспекта.

(1) Различни трагични герои. Според естетическата психология на западната публика, трагедията е „подражание на най-важните и най-великите герои“. Традиционните западни трагедии се фокусират върху кралски и благородни личности и герои. В очите на европейците главният герой и самият герой са гордостта на времето, но той се натъква на сериозно нещастие. Неговата идентичност и обстоятелствата са в рязък контраст.

Противно на западните трагедии, главните герои на класическите китайски трагедии обикновено са слаби, мили, невинни и жертващи се обикновени хора, особено жени от дъното на обществото. Усещането за трагична красота, която публиката извлича от техните

преживявания, не произтича от сравнението между техния благороден статус и болезнената съдба, а от контраста между добрата им природа и техния трагичен край.

(2) Различни трагични конфликти.

Трагедиите в западната култура разкриват борбата и конфликта между човека и необузданите външни сили. При конфликти хората поемат инициативата и конфликтът постепенно ескалира. Белински смята, че „същността на трагедията... се крие в конфликта, тоест в конфликта и борбата между естествените желания на човешкото сърце и моралните отговорности, или просто срещу непреодолими препятствия“. Този вид остро противоборство довежда трагичния конфликт до кулминацията.

За разлика от западните трагедии, китайските класически трагедии описват главно трагичните преживявания на главните герои, а не жестоките конфликти. Не само това, трагичните конфликти в китайската опера често съдържат етични преценки. Писателите винаги привличат вниманието към борбата с измамата, лошото, нечестивото и грозното, за да насърчат хората да търсят вяръност, доброта, правдивост и красота.

(3) Различни трагични завършеци. Има и фундаментални разлики във финала на китайските и западните трагедии.

Белински вярва, че героят трябва да умре. „Без тази жертва или смърт той не би бил герой, и не би могъл да осъзнае вечната онтологична сила и да реализира непреодолимия закон на света за оцеляване за своя лична сметка.“¹⁰ Вижда се, че финалът на западната трагедия е, че героят се бори с цената на живота си, което е засилване на конфликта.

В противоположност на западната трагедия, китайската трагедия често завършва с комедийно разрешение, известно като „първо тъга, после радост“, където страданието е следвано от сладост, което е разрешение на конфликта. Джу Гуанциен веднъж отбелязва: „Ако прочетете произволен сценарий, без значение колко нещастен е

¹⁰ Белински: „Поетиката на театъра“, редактор: Ян Джоухан: „Сборник от коментари за Шекспир“, том I, Издателство на Китайската академия на науките, 1979 г., стр. 443.

главният герой, можете да бъдете сигурни, че всички ще бъдат щастливи накрая.¹¹

6.3.2 Красотата на хармонията и духът на трагедията

Поддържането на ценностите и хармонията на Китай, като един от основните духове на китайската култура, изиграва много важна роля в развитието на китайската нация и китайската култура. Китайската култура идва от континенталната част, „нейната политическа мисъл е стабилна, философската ѝ мисъл е хармонична и умерена, тя не е ориентирана към напредък, а към запазване на културата“. Това е в голям контраст с акцента на западната култура върху разграничението и конфронтацията.

В китайската култура липсва силата на съмнението и отричането. Китайците са склонни да толерират ирационални неща и да се противопоставят на противоречията и конфликтите. Конфуцианската доктрина за златната среда се застъпва за самоограничението пред активната борба. Даоизмът се характеризира с избягване на конфликти. Поради липсата на съмнение и отричане, китайската класическа трагедия „превърща“ кървавата и жестока житейска трагедия в сцена на мир и обединение.

В китайските класически трагедии е трудно да се види неукротимата и необузdana сила на волята на трагичния субект. Сърцата на китайските трагични герои често са заети от някаква феодална догма. Героите в пиесата не смеят да оспорват традиционните концепции, и разбира се външните им действия не могат да бъдат толкова драстични, колкото тези на западните трагични герои. Следователно, китайските трагедии трябва да разчитат на външни сили, за да постигнат щастлив край, за да получат „Поетична справедливост“, което китайците наричат „Злото ще бъде въздадено със зло, доброто ще бъде възнаградено с добро“. На пръв поглед този щастлив край изглежда като надежда за страдащите хора, но всъщност е духовният опиум на преследваните хора. Тези характеристики на китайската трагедия се определят от нейната култура на съхранение.

Духът на трагедията е централното изражение на западната културна мисъл, традицията на западната цивилизация, „която почита

¹¹ Джу Гуанциен: „Трагична психология“. Цитат от Лан Фан: „Сравнително изследване на китайската и западната драма“, Издателство „Сюелин“, Шанхай, 1992 г., стр. 545

индивидуалността и свободата, е богата на приключения и изследвания, акцентира на силата и техниката; разполага с критичен дух, съмнително отношение и отрицателна смелост“, а грешката на Адам и Ева в Книгата „Битие“ с яденето от забраненото дърво на познанието е символ на западното човешко дързновение и стремеж към изследване.

Трагичното съзнание в западната литература първоначално произхожда от разрушителното изкупление на съществуването в древногръцките епоси и тримата велики трагици на древна Гърция, и се появява от изследването на реалността на съществуването. Чрез своите творения, тримата големи трагици показват ролята на трагичното съзнание като: изобличаване на дилемата за оцеляване на хората; надхвърляне на дилемата за оцеляване на хората.

Трагедията на съдбата е най-концентрираният израз на силния характер и воля на човешките същества, проявени в тяхното активно изследване на смисъла на живота и осъзнаването на собствената им стойност. По време на древногръцкия и римския период човечеството е било изправено пред отмъщението и поглъщането от неизвестни външни сили. Човешката болка и бедствие са причинени от инстинктивния импулс на създадена от човека самореализация, актът на конструиране на субективния дух на себе си и обективизиране на волята за живот. Зрителите не се отчайват поради жертвата на главния герой, а се заразяват от неговият неугасим дух за борба, „той възбужда в нашите души жажда за възхищение, желание да му подражаваме“. Категорията „възвишено“ в западната естетика намира отражение и в това.

Трагичното съзнание в древногръцката литература също така пряко повлиява хората от западния свят в търсенето на самите себе си, а големите западни писатели от по-късни времена блестящо наследяват този трагичен дух от древногръцката и древноримската литература. Конфликтът между съдбата и човешкия дух и достойнство; конфликтът между божественото, представено от Бог, и човешките инстинкти и човешката природа; конфликтът между човешкия разум и нашия естествен чувствен живот; конфликтът между духовния свят на човека и този отчужден материален свят.

20-ти век е период, в който „ние трябва свободно да определяме своето съществуване“. Отчуждението на човешките същества от материалния свят, съвременните хора в относителната вселена и

разнообразния свят карат хората да могат сами да определят себе си. В този контекст се проявява трагедията на модернизма. Класическото трагично съзнание, което изобличава трагизма на съществуването, еволюира в изобличаване на абсурда на човешкото съществуване. В трагичното съзнание това преодоляване на трагичността на съществуването се превръща в свобода да поемеш отговорност за себе си. Акцентът върху личната свобода и възможността за съществуване, присъщ на древногръцкото трагично съзнание, е подчертан и разширен от съвременните трагични писатели, а същността на човешкото съществуване, поради загубата на класическата определеност, се е превърнала от „съществуване“ в „небитие“ и „празнота“. Антитрадиционният дух на модернизма, въпреки че превръща трагичността на човешкото съществуване в абсурдност, хората все пак могат да усетят в този абсурд загрижеността за човешкото съществуване, предадена от древногръцкото трагично съзнание.

Като „естествени същества“ с жизнена сила и емоционални пориви, същността на човешкия живот се изразява в цикличното търсене, удовлетворяване, повторно търсене и повторно удовлетворяване на душевните желания; съобразно с това, човек поема безкрайно възмездие в този процес, като постоянно се опитва да избегне трагичната си съдба, но попада в затворен кръг отново и отново. Без значение как се развива обществото, изглежда, че проблемът за крайната съдба на човешките същества никога не е бил решен. Трагичният дух в западната литература идва от това отражение и съзерцание на трагичните ситуации на човешките същества в различни епохи.

Китайската традиционна култура, представлявана от конфуцианството, винаги настоява на „Доктрината за златната среда“, което е съгласно с рационалната традиция в европейската култура. Конфуцианството се застъпва: „Да бъдеш безпристрастен и да не се отклоняваш от пътя се нарича „среда“, а прилагането му в обикновени времена се нарича „правило“. Двете заедно са теоремата за праведността на света.“ Доктрината за златната среда е философията на живота и философските ценности, застъпени в китайската култура.

В традиционната китайска философия идеи като умереност, хармония и баланс имат дълбоко културно значение и са тясно свързани с китайското оперно изкуство. Те заедно оформят

артистичния естетичен характер на китайците и придават на китайското изкуство изключителна уникалност. В традиционната китайска философия се съдържат много диалектични размишления за състоянието на индивидуалното съществуване и стремежа към индивидуални ценности в живота. Това също е важен фактор за оформянето на естетическия характер на индивида в древната китайска литература и изкуство. Създаването на герои в оперите не е само изразяване на черти на характера, но и оформянето на чертите така, че да бъдат типични.

Като „естествени същества“ с жизнена сила и емоционални пориви, същността на човешкия живот се изразява в цикличното търсене, удовлетворяване, повторно търсене и повторно удовлетворяване на душевните желания; съобразно с това, човек поема безкрайно възмездие в този процес, като постоянно се опитва да избегне трагичната си съдба, но попада в затворен кръг отново и отново. Без значение как се развива обществото, изглежда, че проблемът за крайната съдба на човешките същества никога не е бил решен. Трагичният дух в западната литература идва от това отражение и съзercание на трагичните ситуации на човешките същества в различни епохи.

Китайската традиционна култура, представлявана от конфуцианството, винаги настоява на „Доктрината за златната среда“, което е съгласно с рационалната традиция в европейската култура. Конфуцианството се застъпва: „Да бъдеш безпристрастен и да не се отклоняваш от пътя се нарича „среда“, а прилагането му в обикновени времена се нарича „правило“. В традиционната китайска философия идеи като умереност, хармония и баланс имат дълбоко културно значение и са тясно свързани с китайското оперно изкуство. Те заедно оформят артистичния естетичен характер на китайците и придават на китайското изкуство изключителна уникалност. В традиционната китайска философия се съдържат много диалектични размишления за състоянието на индивидуалното съществуване и стремежа към индивидуални ценности в живота. Това също е важен фактор за оформянето на естетическия характер на индивида в древната китайска литература и изкуство.

Западното оперно изкуство набляга повече на драматичното напрежение в този драматичен конфликт, доминиран от сценични изпълнения, като по този начин засилва трагичните му характеристики.

Освен това. На западната оперна сцена творбите с критичен дух на реалността се изразяват главно в два аспекта: единият е музика, която отразява социалния живот, критикува тъмната реалност и възхвалява истината, доброто и красотата. Другият е насърчаване на хуманитарния дух чрез музика. Повечето от трагичните теми на западната оперна сцена идват от реалния живот и социалните противоречия, отразяващи потисничеството и експлоатацията на хората от управляващата класа.

На китайската оперна сцена трагичните теми също са форма на изразяване навсякъде, и такива трагични теми често имат тема за възхвала на героите. Те са непоколебимо отдадени на своите идеали и вярвания, смели в смъртта и с непоколебим героичен дух, както и героичния дух да жертват живота си за правдата, да рискуват живота си и да вървят напред неукротимо, когато са изправени пред мощни врагове, трудности и неуспехи.

Глава VII Интеграцията и развитието на китайската и западната оперна култура чрез обмен

Културният обмен е двупосочен. Обикновено културните проявления на по-високо ниво на развитие заемат предимство и се смятат за основно течение, като са в относително активна позиция, докато другата страна е в пасивна позиция. До 17 век културните връзки между Китай и Запада са били главно под формата на „разпространение на китайски академици, наука и технологии и идеи на Запад“, но през 19 век културните отношения между Китай и Запада претърпяват исторически обрат, като „разпространението на западни академици, наука и технологии и идеи към Китай“ е основният фокус.

Раздел I Западната оперна музикална култура се вкоренява в Китай и се развива самостоятелно

Западните музикални инструменти са въведени за първи път в Китай в църквите в Макао. В късната династия Цин най-ранното

въвеждане на западната музика включва религиозни песни, училищни песни и т. н. Поради разпространението на християнството, някои религиозни песни стават първата западна музика, която се разпространява сред китайците. Западната опера навлиза в Китай почти през 19 век. Това има много общо с емигрантите от Китай в чужбина, сред които най-малко за пренебрегване са китайските емигранти в Русия. Разбира се, повечето от публиката и изпълнителите на тези опери все още са чужденци, но безспорно, този нов „художествен зародиш“ на операта вече е пристигнал в Китай.

Въпреки, че операта е вносен продукт и често бива оценявана от чужденци, това не означава, че китайците не се занимават активно с западна опера. Още по време на Движението от 4 май се появяват предложения за изучаване на формата на западната опера, за да се изразяват нови идеи по този нов начин и да се избегнат старите ограничения. Въпреки това обаче, великолепните певчески форми и западните трагични и радостни истории в оперите бяха далеч от естетическите разбирания на китайския народ. За западната опера е било трудно да навлезе в живота на китайците по това време. Ли Дзинхуей, който идва от просветено семейство, обича музиката и е отдаден на музикалното образование, като „започва от най-млада възраст“. Той се опитва да добави оперни елементи и да създаде нови форми към широко приетите детски мюзикъли.

През 1920 г. Ли Дзинхуей застъпвайки се за „комбинацията от китайски и западни стилове и оценяването както на изтънчената, така и на популярната музика“. От 1920 г. до 1929 г. той създава дванадесет детски мюзикъла като „Врабчето и детето“ и „Гроздовата фея“, които са представяни многократно. Тези детски мюзикъли се считат за ембрионални произведения на китайската опера. През 1926 г. Китайското книжно издателство публикува „Ли Дзинхуей: Операта“, като по това време е оценено, че „Малкият художник“, разглеждан отделно, е музикален учебник, но като се комбинира, се превръща в оперета, която може да бъде определена като „първата популярна песен в Китай“.

От обикновено пеене и танцуване до заемане на вокалните форми и емоционалното изразяване на операта, след това до опитите за съчетаване на операта с китайската драма, последователно се изнасят представления, които се стремят към локализацията. През 1945 г. операта „Белокосата жена“, създадена от Художествената академия

„Лу Сюн“, реализира своята успешна премиера в Йенан. Тази опера черпи от тоновете на местната китайска опера в пеенето и ги съчетава добре с езика на масите, използван главно в хоровата част. Китайската и западната музика са координирани и развити по балансиран начин в операта, което перфектно оформя героите като Сиър и Ян Байлао. Успешното създаване и изпълнение на „Белокосата жена“ бележи официалното формиране на китайския оперен жанр с китайски характеристики, който официално се вкоренява в Китай и започва да се развива самостоятелно.

Раздел II „Китайските елементи“ обогатяват западната оперна музикална култура

7.2.1 „Китайски елементи“ в музикалните теми на западната опера

В историческата еволюция на „китайските елементи“ първото нещо, което привлича вниманието на западните музиканти, е тяхната стойност като тема. Повечето от първоначалните прояви на китайски елементи в западните музикални произведения са опери.

Две китайски опери с исторически теми, оказали голямо влияние през 18 век, са „Il Teuzzone“ (1706) на Апостола Зено и „L'eroecinese“ (1752) на Пиетро Метастазιο. През 1692 г. Едмънд Спенсър творчески използва китайска градина като място за последната сватбена сцена в петото действие на полуоперата „Кралицата на феите“ и включва любовен дует на китайска двойка. През 1754 г. Кристоф Вилибалд фон Глук композира едноактна опера, наречена „Le Cinesi“. Тези две произведения ясно отразяват любовта на европейските монарси към китайския стил през 17-18 век.

Истинският китайски сюжет с реален смисъл се появява през 1706 г., когато известният драматург Апостола Зено написва оперния сценарий "Il Teuzzone", който е взет от историята на Китай. След това китайските исторически сюжети започват да се появяват по-често на европейската сцена, като тези истории често се вземат от книгите на известни китаеведи, докладите на мисионери и пътеписи на известни личности от този период.

По-късно, западното възприятие за Китай става все по-ясно. „Китай“ в оперните произведения вече не е само имитация на

външната обвивка на историята, а и в музикалните мотиви започва да се забелязва китайски елемент. Един пример е „Турандот“ - операта на италианския композитор Пучини, чиито основни мелодии са преработени от китайската народна песен „Жасминов цвят“. Операта "Le Rossignol" е опера в три действия, създадена от Игор Фьодорович Стравински, базирана на приказката на Ханс Кристиан Андерсен, чието действие се развива в Китай. През 1917 г. той написва и симфоничната поема "Le Rossignol", Симфоничната поема е разделена на три части, които се появяват, когато императорът влиза и излиза, като се използва китайската пентатонична гама (гун, шан, дзяо, джъ, ю). През 1945 г. в Парижкия театър е поставена операта „Феята и земеделецът“, сценарий на Сяо Ю, който е китаец, живеещ във Франция, а музиката е на Николай Черепнин. Либретото на операта е адаптирано на френски от Сяо Ю, китаец, живеещ във Франция, въз основа на китайския мит за любовта между феята от мидата и младия фермер..

7.2.2 „Китайски елементи“ в музикалните заглавия на западната опера

Една от най-често срещаните техники в съчинението на музика от западните музиканти през 20 век е изразяването в заглавието на някаква връзка с Китай. Този подход може не само да изрази „китайските елементи“ в произведението, но и директно да отрази обекта на произведението. Произведенията, озаглавени с „Китай“ от мащабна гледна точка, обикновено включват думата „Китай“ в заглавието, за да покажат връзката между произведението и Китай.

7.2.3 „Китайски елементи“ в сюжета на западната опера

С развитието на културния обмен между Китай и Запада, „китайските елементи“ в театралното изкуство постепенно се отдалечават от повърхностните методи като „заимстване“ и „именуване“, а „китайските елементи“ в сюжета се обогатяват и обновяват в сравнение с тези през 19 век.

Триактната митологична опера на Игор Фьодорович Стравински „Le Rossignol“ е важно произведение от 20 век с китайски сюжет. Операта „Турандот“ на Пучини е последната творба на композитора, чиято премиера е през 1926г. Преди това той проявява очевиден интерес към екзотични ориенталски теми от операта „Мадам Бътерфлай“. Това предпочитание е допълнително експериментирано в „Турандот“.

Балетът „Чудотворният мандарин“, чиято премиера се състои през 1926 г. в Кьолн, Германия, е едно от най-известните произведения на унгарския композитор Бела Виктор Янош Барток. Саундтракът на „Добрякът от Съчуан“ е написан от немския композитор Пол Десау и е завършен в Съединените щати през 1943 г., малко след срещата на композитора с Брехт. „Добрякът от Съчуан“ е алегорична драма.

Операта на немския композитор Клеменс Франкенщайн „Поетът на императора“ (1920г.) и операта на Аарон Авшаломов „Здрачът на Ян Гуейфей“ (1965г.) са базирани на китайски исторически събития и отразяват китайски исторически случки. Триактната опера на Джон Адамс „Никсън в Китай“ е произведение с политически сюжетни теми. Операта се основава на историческите факти от установяването на дипломатически отношения между Китай и Съединените щати и реално възпроизвежда целия процес на посещението на президента на САЩ Никсън в Китай през февруари 1972г.

7.2.4 „Китайски елементи“ в музикалния език на западната опера

Мнозина от западните музикални творци през 20 век в различна степен използват традиционния музикален език на Китай в своите произведения, проявявайки интерес китайски мелодии (вокални и инструментални), гами (пентатонична гама), ритъм и звукови ефекти.

(1) Използване китайски музикални мелодии

„Жасминов цвят“ се появява във визията на западните музиканти още през 19 век. Това е първата китайска народна песен, разпространена отвъд океана.

През 1909г. „Жасминов цвят“ се появява за първи път в западна творба, наречена „Две китайски песни“. Авторът, британският композитор Гранвил Банток, стана първият чужденец, който използва китайската народна песен „Жасминов цвят“. През 1911 г. композитора отново използва мелодията на „Жасминов цвят“, за да напише двугласна канонна композиция. Самостоятелното използване на мелодия с ритмична и мелодична форма може би е причината тя да бъде написана като източен двугласен канон, което води до „случаен“ хармоничен ефект.

Мелодията на китайската народна песен „Жасминов цвят“ е базирана на пентатонична гама. Мелодичните линии са плавни и изразителни, с вълнообразни движения, по което се различават по форма от западните музикални мелодии.

През 1926 г. италианският композитор Пучини също заимства тази китайска народна песен в своята опера „Турандот“. В операта „Турандот“ основната мелодия на „Жасминов цвят“ се запазва, но много от декоративните мелодии в края на фразите са премахнати, което оказва влияние върху гъвкавостта и емоционалността на оригиналната мелодия. Музикалният стил на арията „Nessun Dorma“ не само се различава от многото оперни арии на Пучини, но е и уникален в историята на развитието на западната опера. Мелодията му е продължителна и нежна, ритъмът е равномерен и еднообразен, емоциите са съдържани и семпли, подобни на „Жасминовия цвят“.

С развитието на културния обмен между източната и западната музикална култура през 20 век, положението със събирането на китайски народни песни за музикални изследвания се променя постепенно. Мнозина музиканти посещават Китай и провеждат собствени полеви изследвания за събиране и изучаване на китайските народни песни. Операта „Мън Дзянню“ на Аарон Авшаломов, завършена през 1945 г., използва музикални елементи, базирани на мелодията на китайската народна песен „Мън Дзянню“. В допълнение, в композицията „Интериор“ от своята „микс-медия“, създадена въз основа на аудио записите от теренната му работа, новозеландският композитор Джак Боди използва народни песни, изпълнени от три жени от планинските райони на Гуйджоу.

Освен това, някои западни композитори също имат силен интерес към китайската оперна музика. Най-яркият пример за използване на китайски оперни мелодии при създаването на произведения е Аарон Авшаломов. Операта „Гуанин“ възприема тоновете на традиционната китайска опера. В други негови сценични пиеси, като „Сърцето на пианото“ (1933 г.) и „Инцидентът в древния храм“ (1935 г.), в различна степен се използват китайски оперни мелодии.

(2) Използване на ритми с китайски характеристики и тембър с китайски характеристики

Когато Гранвил Банток прави адаптация на „Жасминов цвят“, той споменава: „Ритъмът и мелодията са основните характеристики на източната музика“, обаче, в сравнение с богатите промени в мелодията, ритъмът на китайската музика като цяло е стабилен и добре пропорционален, и промените не са твърде големи. Сред представянето на трите пентатонични мелодии на „Китайски марш“ на Игорь Фьодорович Стравински, втората водеща мелодия, което се

изпълнява на челеста, е най-близо до китайския музикален стил, и една от важните причини е, че ритъмът е добре пропорционален и стабилен. През 1952 г. Николай Николаевич Черепнин създава звучене на гонгове и барабани в китайски стил за операта „Феята и земеделецът“, като използва западни музикални инструменти, за да имитира ритъма на традиционната китайска музика, създавайки звуковия ефект на китайските ударни музикални инструменти. Аарон Авшаломов създава „Ганцът на Джун Куей“ и „Стрелбата с лък“ въз основа на ритъма на бойните сцени от пекинската опера. Други композитори също са включвали някои китайски оперни ритми.

И накрая, „китайските елементи“ и оперните творения на западните музиканти през 20 век се смесват и допълват взаимно, показвайки интегрирани характеристики на времето по отношение на тенденциите на тяхното културно развитие.

VIII Заключение

Съгласно изложеното, имаме всички основания да считаме, че общите характеристики на музикалната култура на западната и източната опера през 20 век включват три основни аспекта: последователното развитие в исторически план, културното многообразие и интеграционната тенденция на епохата.

Добрите културни връзки между Китай и Запада създадоха повече възможности за западния свят да разбере по-добре китайската музика, също така създадоха и по-широки възможности за китайците да изучават по-подробно западната музика.

Историята е доказала, че светът не може да съществува без Китай, както и Китай не може да бъде изолиран от света. Западният свят се обръща с безпрецедентен интерес към Китай, като същевременно Китай се отваря към Запада с безпрецедентна искреност. Композиторите от Източна Азия не само се интересуват много от развитието на западната оперна музика, но също така се стремят да я разберат и следват. По същия начин западните композитори в Европа и Съединените щати също са много заинтересовани от развитието на източната музика, опитвайки се да разберат и следят, и след това интегрират тези елементи в западните оперни творби. Това е симптом на интеграцията на източните и западните култури. През призмата на историята вече виждаме, че „китайските елементи“ отварят нови врати за западната опера в музикалната култура на 21 век, западната опера е вдъхновявана и учи от китайската музикална култура, като по този начин също процъфтява в Китай. Пред света на музикантите се разкрива широк път на взаимен обмен, вдъхновение и синтез на културните и музикални традиции между източната и западната оперна култура.

Приноси

Докторската дисертация „Сравнително изследване на китайското и западното оперно изкуство“ е академично постижение с важна теоретична стойност и практическо значение. Основните ѝ приноси се изразяват в следните аспекти:

1. Разширява кръгозора на изследванията на оперната музикална култура

Тази дисертация преодолява ограниченията на предишните изследвания, които се фокусират само върху оперната музикална култура в единична културна среда, като поставя музикалната култура на операта на Китай и Западния свят в рамките на межкултурно сравнение, разкривайки разликите и сходствата в историческите корени, художествените характеристики, естетическите представи и други аспекти на оперната музикална култура на Изток и Запад. Изследването предоставя нови перспективи и методи за изследване на оперната музикална култура.

2. Задълбочава разбирането за културните характеристики на китайската и западната оперна музика

Настоящата дисертация се фокусира върху детайлния анализ на литературата и емпиричните изследвания, които предлагат дълбоко проникване в характеристиките на оперната музикална култура на Изток и Запад. Изследването разкрива същностните разлики между оперната музикална култура на Изток и Запад по отношение на музикалния език, изпълнителските форми, идеологичното съдържание и други аспекти, предоставяйки важна теоретична основа за по-добро разбиране и оценка на оперната музика на Изток и Запад.

3. Насърчава обмена и взаимното изучаване на китайската и западната оперна музикална култура

Тази дисертация чрез сравнителното изучаване на оперните музикални култури на изток и запад открива много общи черти между тях, както и посочва различията им, предоставяйки ценен опит и насоки за взаимнообмен и взаимно въздействие между оперните музикални култури на Изток и Запад.

4. Изследването има важно практическо значение

В епохата на глобализацията, взаимодействието и сливането, различните култури стават все по-тясно свързани. Като важна форма на култура, оперната музикална култура също се изправя пред нови възможности за развитие и предизвикателства. Резултатите от тази дисертация предоставят важна теоретична подкрепа и практическо ръководство за насърчаване на взаимнообмена и взаимно учене между оперните музикални култури на Китай и Запад, както и за насърчаване на иновациите в оперната музикална култура.

На теоретично ниво, тази дисертация представя теоретична рамка за „Сравнително изследване на китайската и западната оперна музикална култура“, изгражда модел за анализ за сравнение на китайската и западната оперна музикална култура и полага солидна теоретична основа за изследвания в тази област.

На ниво иновации тази дисертация съчетава мултидисциплинарни теории и методи като културни изследвания, музикология и естетика, провежда систематично и задълбочено изследване на китайската и западната оперна музикална култура и постига серия от новаторски изследователски резултати.

Като цяло, докторската дисертация „Сравнително изследване на китайското и западното оперно изкуство“ е резултат от новаторски изследвания, който има важен принос в областта на изучаването на оперната музикална култура, и има висока академична стойност и практическо значение.

Библиография.

1. Джу Цян: Форум за опера на Пекинския университет с основана тема „китайска опера“ и „китайско белканто“, в сп. „Опера“ бр.1/2017, стр. 68-70.

2. Цун Сяося: Анализ на китайските елементи в оркестрацията на операта „Легендата за бялата змия“, в: Научен вестник на Тиендзинската консерватория, бр.2/2015, стр. 87-97.
3. Джоу Лайда: Съвременната еволюция на китайската музикална драма и формирането и характеристика на музикална драма в оперен стил, в: Научен вестник на Институт за художествени професии, Джъдзян, бр. 11(4)/2013, стр.: 24-34.
4. Дзю Цихун: Някогашната слава и днешната криза в създаването на национална оперна музика, в: сп. „Китайска музика“, бр.4/2013, стр. 6-11.
5. Ян Хъпин: Двойна структура и ефект на звуковото поле: анализ на тоновата организация в операта на Джоу Лун „Легенда за бялата змия“, в: Научен вестник на Централната консерватория, бр.3/2013, стр. 80 -89.
6. Уан Уейдун: особености на музикалното творчество в операта „Девојката с бели коси“, в: сп. „Критика за изкуството“, бр.12/2012, стр 140-143.
7. Чен Дзъ: Накратко за драматизма в оперната музика, в: сп. „Музика за народа“, бр.6/1981, стр. 4-8.
8. Сю Уънджън: Изследване на музикалното творчество на три родни опери от новия период. Издателство на Нанкинския институт по изкуства, 2012.
9. Уанг Чуънмън: За вокалното изпълнение в националната опера: по примера на арията и от операта „Червен корал“, „Морският вятър навява тъга“, в: сп. „Музикално творчество“, бр.4/2012, стр. 186- 187.
10. Дзю Цихун: Драматургичното мислене в оперната музика и неговата дълбочина: по повод музиката на мащабната опера „Крепостта Дяо-ю“, в: сп. „Музика за народа“, бр.4/2012, стр. 9-13.
11. Дуан Сушан: За националния колорит, драматизма и автентичността на пеенето на Третата фея в операта „Женитбата на младия Ър Хей“. Китайска консерватория, 2012 г.
12. Уан Дзин: За контрола над тоналната организация, в: Серия изследвания върху тоналната организация и изразните форми в оперното творчество на Сю Джанхай, сп. „Нова китайска музика“, бр.30 (1)/2012, стр. 61-71.
13. Йен И-сян: Художествени особености на хора в западната опера. Хънански педагогически университет, 2012 г.

14. Джън Ли: Естетично сравнение на декламирането в китайската музикална драма и речитатива в западната опера. Съчуански педагогически университет, 2012.
15. Ян Шугуан, Хъ Жун: Сравнение на вокалното изпълнение в китайската и в европейската опера: изследвания на китайското оперно пеене (продължение 2), в: сп. „Китайска музика“, бр.4/2011, стр. 211-219.
16. Лиу Дзайшън, У Къ-уей: Композиционни особености и принос на Чън Тиенхъ в операта му „Дзин Къ“, в: сп. „Китайска музикология“, бр.4/2011, стр. 63-77.
17. Пан Да: Художествената песен праз бароковия период и произхода на операта, в: сп. Qilu Realm of Arts, бр.5/2011, стр. 20-24.
18. Ян Сяоцин: За драматургичните функции на хора в реформираните опери на Глук, в: сп. „Музикално изкуство“ (Шанхайска консерватория), бр.3/2011, стр. 49-57.
19. Дзю Цихун: Относно дисциплината с предмет изучаването на оперното либрето като художествена литература, в: сп. „Китайска музика“, бр.3/2011, стр. 10-14.
20. Суън Хундзюан: Духът на времето и националният колорит са душата на китайската национална опера: стилистично изследване на женските вокални линии по традиционни напеви в китайските опери, в: сп. „Нова китайска музика“, бр. 29(2)/2011, стр. 196-198.
21. Жен Фануей: Музиковедски анализ на трагичната музика в операта природа на операта „Целина“. Шандунски университет Шандонг, 2011.
22. Ян Шугуан, Чен Ян: Изследване на китайското оперно пеене (продължение 1), в: сп. „Китайска музика“, бр.4/2010, стр. 254-262.
23. И Мяо-ин: Изследване на централните арии в китайските национални опери. Нанкински институт за изкуства, 2010.
24. Ян Шугуан, Дзин Юнджъ: Изследване на китайското оперно пеене, в: сп. „Китайска музика“, бр.2/2010, стр. 168-177.
25. Уан Хуей: Относно естетическите особености на музиката в операта „Безкрайната степ“, в: Научен вестник на Ляонинския педагогически университет, бр.32(5)/2009, стр. 86-89.
26. Уан Кунин: Причините за упадък на европейските оперни певци-кастрати, в: сп. „Художествени изследвания“, бр.23/2009, стр. 22-24.

27. Хъ Мейджъ: За органичния синтез между речитатива в западната опера и „чистия говор“ в китайската музикална драма, в: сп. „Нова китайска музика“, бр.2/2009, стр. 130-133.
28. Чен Дзин. Изследване на вокалното изкуство на женските персонажи в китайските опери от 1980-те до края на ХХ в. Ляонински педагогически университет, 2009.
29. Ли Бинхуй: За влиянието на белканто върху китайското оперно пеене. Хунански педагогически университет, 2009 г.
30. Луо Дзууън. За взаимното проникване и влияние на музиката и литературата в операта, в: сп. „Социални науки на Вътрешна Монголия“ (китайскоезично издание), бр.1/2009, стр. 141-144.
31. Дзю Цихун: За драматичните конфликти в оперната музика, в: сп. „Музикални изследвания“, бр.2/1984, стр. 29-45.
32. Оу Луша: Заимстване на елементи от западната опера в китайската оперна музика: в. „Научен вестник на Чанчунски педагогически университет“ (издание за хуманитарни и социални науки), бр.11/2008, стр. 177-180.
33. Ян Хъпин: Огледалото на желанието – анализ на композиционните похвати и драматургичното мислене в операта на Уън Дъцин „Залагам си живота“, в: „Научен вестник на Централната консерватория“, бр.3/2008, стр. 70-80.
34. Ху Тиенхун: Изследване на музиката на оперите „Безкрайната степ“ и „Завръщането“, в: сп. „Нова китайска музика“, бр.2/2008, стр. 172-176.
35. Джу Цихун: Реконструкция в преобръщането, саморефлексия в съпоставянето с другите: естетически анализ на операта „Поетът Ли Бай“ на Гуо Уъндзин, в: сп. „Музика за народа“, бр.5/2008, стр. 5-9.
36. Уан Баохуа: Вокален анализ на женските персонажи в китайските опери, в: сп. „Музикално творчество“, бр.5/2007, стр. 131-133.
37. Ян Шъхуа: Стилистична характеристика на реалистичната италианската опера, в: сп. „Музикални изследвания“, бр.1/2007, стр. 124-128.
38. Джан Жуейпин: Изследване на драматургичните функции на оперния хор. Хунански педагогически университет, 2007.
39. Уан Юежен: Анализ на развитието на немската опера през XVIII-XIX в., в: сп. „Музикални изследвания“, бр.2/2006, стр. 10-13.
40. Лу Хаобин: Кратко въведение в италианската опера, в: сп. „Музикални изследвания“, бр.2/2006, стр. 20-25.

41. Лиу Циужун: Поглед към музиката на зрелия период на китайската опера въз основа на пет опери, в: „Научен вестник на Китайския женски институт“, бр.3/2006, стр. 94-96.
42. Лу Уънли: Изследване на музикалните характеристики на съвременните китайски камерни опери „Живот като струна на цин“ и „Нощен пир“. Централна консерватория, 2006 г.
43. Ли Янхуей: Успешният опит със създаването на китайска национална оперна музика, в: сп. „Театър и литература“, бр.2/2006, стр: 99-100.
44. Уан Шаншан: За естетическите характеристики на музикалната композиция в операта „Червената гвардия на езерото Хунху“. Централно-китайски педагогически университет, 2005.
45. Чен Ю: За развитието на музикалната драматичност в европейското оперно творчество през XIX в. Хунански педагогически университет, 2005.
46. Тиен Я-жу: Изследване върху националния колорит на вокалните партии в китайските опери. Северозападен педагогически университет, 2004 г.
47. Гуо Дзиенмин, Джао Шълан: За естетическите особености на теорията за китайската национална опера като „синтез между драма и песен“, в: „Научен вестник на Ляонински педагогически университет“, бр.1/2004, стр. 93-96.
48. Ян Сю, Уан Кайгъ: Преформулиране на дефиницията за опера, в: сп. Жълта камбана“, бр.2/2003, стр. 95-100.
49. Пън Джъмин: Търсения, подбор и размишление: за творческия процес на операта за малка сцена „Сбогом, Кеймбридж“, в: сп. „Жълта камбана“, бр.1/2003, стр. 23-29.
50. Гуо Дзиенмин, Джао Шълан: Кардиналните различия в естетическите стандарти на китайското и западното оперно пеене, в: „Научен вестник на Ляонински педагогически университет, бр.2/2003, стр. 69-72.
51. Циен И-пин: Музикалната формо рондо в операта, в: сп. „Музикално изкуство“, бр.1/2003, стр. 51-62.
52. Джу Цихун: Емоционална и драматическа структура на операта: мисли, предизвикани от операта „Трагичната зора“, в: сп. „Музика за народа“, бр.2/2002, стр. 20-23.
53. Дзю Цихун: Китайската опера и мюзикъл в новия век, в: сп. „Музика за народа“, бр.9/2001, стр. 20-23.

54. Лиу Канхуа: Изследване на хармониите в камерната опера на Гуо Уъндзин „Дневникът на един луд“, в: „Научен вестник на Централната консерватория, бр.1/2001, стр. 26-37.
55. Лиу Хунжу: За основните тенденции в развитието на западната опера през XX в., в: „Научен вестник на Централната консерватория“, бр.2/1999, стр. 58-67.
56. Дзю Цихун: По-драматургичното използване на музиката води до развитие на драмата: актуално състояние, постиженията и недостатъците на оперната музика през последните години, в: сп. „Музика за народа“, бр.5/1998, стр. 9-12.
57. Чън Дзъ. Драматургичност на оперните форми и музика, в: сп. „Музика за народа“, бр.1/1992, стр. 11-14.
58. Джу Цихун: Историята и настоящето на родната съвременна опера, в: сп. „Китайска музикология“, бр.2/1991, стр. 50-59.
59. “Дзян Дзин: Интегрирането на китайската и западната опера, в: „Научен вестник на Централната консерватория, бр.1/1990,стр. 3-11.
60. Джордж Порги. Изследване на Пръстена на нибелунгите на Вагнер [М]. 1998 г.
- 61.Строфа. Верди и френската естетическа опера от XIX век [М]. 2004 г.
62. Бенджамин Бритън. Изразяване и избягване на опери [М]. 2005 г.
- 63.Gunner.Puccinis Момичето от Златния Запад-Поредица от библиотечни класически опери [М]. 2009 г.
64. Луи Моцарт. Кръстосан кастинг и представянето на пола в драмата. Балетна опера [М]. 2011 г.
65. Тритико. Пет опери и една симфония - Слово и музика в руската култура [М]. 2012 г.
66. Аида. Пеене. Актьорство. and Movement in Opera A Guide to Singer-Getics[M].2014.
67. Ривет Патрик. Към действието се търси къде е било - къде е - къде може да отиде [J]. Организационна динамика, 1972, 1 (1).
68. Томас Дж. Текущо състояние на оперативната стоматология. [J]. Оперативна стоматология. Допълнение, 1981, 2.
69. Сайи Йезид. Оценка на военното представяне: арабско-израелският военен баланс и изкуството на операциите.. Антъни Х. Кордесман. [J]. Journal of Palestine Studies, 1988, 18(1).
70. King D L. Изкуството на операта. [J]. Преподаване PreK-8, 1994, 24: 52-54.

71. Piperno В. F. Държава и пазар, производство и стил: Междудисциплинарен подход към историята на италианската опера от осемнадесети век. 2007.
72. Pag S M. Divas and Scholars: Изпълнение на италианска опера. От Филип Госет [J]. Музика и писма, 2008, 89 (4): 635-638.
73. Меси анжинова Александра Вадимовна. Изкуството на операта: Вариативност на художествените езици на екранните форми [J]. Journal of Flm Arts and Film Studies, 2014, 6(4).
74. Ира Ачария. Рецензия на книгата: М. Дармел и К. Рампал, Connectedor Disconnected: The Art of Opera tingina Connected World [J].Vision: The Journal of Business Perspective, 2018, 22(4).
75. The opera tingroom: между научните похвали и изкуството на оперирането[J].Revista Colom biana de Cirugia, 2018, 33(3).
76. Свати Дхир. Преглед на книгата: Мике Дармел и Капил Рампал, Connectedor Disconnected: Изкуството да оперираш в Свързан свят[J]. Global Business Review, 2019, 20 (1).
77. Клименко Елена, Глубоки Петър, Ковальова Екатерина, Бродская Карелина Ирина. Методологични специфики на преподаването на изкуството на оперното пеене на студенти със зрителни увреждания и нарушения на мускулно-скелетната система [P]. 7-ма международна конференция по изкуства, дизайн и съвременно образование (ICADCE2021), 2021.
78. Елена Клименко, Петър Глубоки, Екатерина Ковальова, Ирина Бродская-Карелина. Методически особености на обучението по оперно пеене на ученици със зрителни увреждания и опорно-двигателен апарат [C]// Доклади от 7-та международна конференция за изкуство , дизайн и съвременно образование (ICADCE) .2021: 625-629.