

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



Факултет „Музикална педагогика“
Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско
изкуство“

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертационен труд за придобиване
на образователна и научна степен

„Доктор“

на тема:

**„СРАВНЕНИЕ НА СТИЛОВЕТЕ НА ПЕЕНЕ НА КОНТРАТЕНОР И
НАНДАН ОТ ПЕКИНСКА ОПЕРА“**

Професионално направление 8. 3.

„Музикално и танцово изкуство“

Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Ли Минхуей

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

Пловдив, 2022 год.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“ към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, състояло се на 07. 07. 2022 г.

Дисертационният труд съдържа общо 176 страници, които включват въведение, пет глави, Заключение, Библиография, Приложения и Списък на научните публикации по темата на изследването.

СЪДЪРЖАНИЕ

СЪДЪРЖАНИЕ	3
УВОД.....	6
Основната цел	6
Състояние на изследванията	7
Съществуващи проблеми	8
Методи на изследване	8
Структура на изследването	9
Очаквани резултати	9
I. ПЕВЕЦЪТ КАСТРАТ – ПРЕДШЕСТВЕНИКЪТ НА КОНТРАТЕНОРА.....	10
1. Исторически причини за появата на певица кастрат.....	10
1.1. Религиозни причини	10
1.2. Културни причини	11
1.3. Икономически причини	12
2. Гласови особености на певците кастрати.....	12
3. Значение на певците кастрати за италианската опера.....	13
3.1. Положително влияние	13
3.2. Отрицателно влияние	14
Заключение	14
II. КОНТРАТЕНОРЪТ[].....	14
1. Причини за появата на контратенорите	14
1.1. Политически причини	14
1.2. Културни причини	15
2.Интерпретирането на барокова музика от контратенорите – върху примери на творби от Антонио Вивалди.....	15
2.1. Интерпретирането на творби от Антонио Вивалди музика от Анджело Манцоти	16
2.1.1. Предаване на емоциите на Анджело Манцоти.....	16
2.1.2. Техниката за изпълнение на каденца на Анджело Манцоти.....	17
2.1.3. Контролът на Анджело Манцоти върху дългите фрази и вибратото.....	18
2.2. Съвети за изучаване на барокова музика	20
2.2.1. Единството на отчетливост и свързаност.....	20
2.2.2. Изпяването на дълги фрази.....	20
2.2.3. Изисквания към тембъра в бароковата опера.....	21
3. Важността на контратенорите в днешно време	21
4. Предложения за обучение на контратенор	23
5. Развитие на контратеноровото пеене в Китай.....	24
Заключение	24
III. АКТЬОРЪТ НАНДАН ОТ ПЕКИНСКАТА ОПЕРА.....	25
1. Исторически предпоставки за възникването на персонажа нандан.....	25
1.1. Политически предпоставки	25
1.2. Културни предпоставки.....	26
1.3. Икономически предпоставки	26
2. Изпълнителски стил на нандан – по примера на „Четиримата велики нандан“.....	27
Направление на Мей Ланфанг	27

Направление на Чън Йенциу	28
Направление на Сюн Хуейшън	28
Направление на Шан Сяоюн	29
3. Съвременното развитие на нандан	29
4. Нуждата от съществуване на нандан	30
4.1. Предимството да е наследник на уникална традиция	30
4.2. Неповторимото зрително впечатление от изпълнението	31
4.3. Красотата на технически съвършеното изпълнение	31
4.4. Оригиналният артистичен акт на „полово травестиране“	32
5. Съществуващи проблеми и варианти за тяхното разрешение	32
5.1. Съхраняване на предимствата	33
5.2. Да се полагат повече грижи за обучението в театралните школи[]	33
5.3. Засилване на артистичната креативност	33
6. Съчетаването на изкуството нандан с популярната музика – върху примера на актьора Ли Юганг	34
6.1. Съчетаване на мелодия и текст	34
6.2. Съчетаване на вокални стилове	35
6.3. Съчетаване на различни типове сценично поведение	35
Оценка и изводи	36
IV. ПРЕДПОСТАВКИ ЗА ОБМЯНА НА ИДЕИ МЕЖДУ КОНТРАТЕНОРИТЕ И НАНДАН ...	37
1. Културни предпоставки: сходен исторически контекст	37
2. Физиологични предпоставки: сходни гласови апарати	37
3. Технически предпоставки: сходен начин на пеене	37
3.1. Дишане	38
3.1.1. Гръдно дишане: централното сухожилие е стабилно, а ребрата са подвижни.39	
3.1.2. Коремно дишане: статични ребра и подвижно централно сухожилие	39
3.1.3. Комбинирано гръдно-коремно дишане: ребрата и централното сухожилие се движат едновременно	39
3.2. Резонанс	40
3.3. Акустични свойства	40
3.4. Език и пеене	40
4. Музикални сходства: прилики между Пекинската и европейската опера	41
4.1. Как се съотнасят китайският ритмичен размер бан-йен и ритмичната метрика в европейската опера (ритмически сходства)	41
4.2. Сходства в музикалната структура	42
5. Икономически предпоставки: потребностите на пазара	42
5.1. Европейският пазар за вокална музика	42
5.2. Китайският пазар и Пекинската опера	42
Заключение	42
V. РАЗЛИЧИЯТА МЕЖДУ КОНТРАТЕНОРИТЕ И КИТАЙСКИТЕ ИЗПЪЛНИТЕЛИ НАНДАН И НАЧИНИ ЗА ТЯХНОТО ПРЕОДОЛЯВАНЕ	43
1. Културни различия (различни езици, на които се пее)	43
1.1. Дикцията в Пекинската опера	43
1.2. Дикцията в европейската опера	43

2. Различия във вокалната техника	44
2.1. Дишане.	44
Различни цели на вдишването	44
Различни изисквания за използваното количество въздух	44
2.2. Глас.	45
2.3. Резонанс.	45
Резонансът в Пекинската опера	45
Резонансът при контратенорите	46
2.4. Тембър.	46
3. Разлики в сценичната изява.	46
4. Как различията между изпълнителя на нандан и контратенора биха могли да заимстват един от друг по отношение на вокалната подготовка и сценичната игра.	47
4.1. Позиция на ларинкса.	47
4.2. Резонанс.	47
4.3. Дишане.	48
4.4. Положение на устната кухина.	48
4.5. Сценична игра.	48
Богатство	49
Изящност	49
Екстериоризация	49
Типизация	49
Интуитивност	49
Въображаемост	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	50
ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	52
ПУБЛИКАЦИИ	52

УВОД

Това изследване се основава на наблюдението на един феномен – в историята на развитието на европейската опера и китайската пекинска опера (наричана „пекинска опера“ тук) е имало периоди, в които мъжки актьори са били използвани за пеене и замяна на женски герои. В Европа се появяват кастрати, в Китай се появява Нандан. С напредването на човешката цивилизация кастратите постепенно са заменени от контратенорите. Нандан също се освобождава от светските предразсъдъци и започва да играе активна роля на сцената на пекинската опера. Тези два типа певци имат твърде сходни вокални характеристики и стилове на пеене и след период на взаимно наблюдение и обучение биха могли да изпълняват произведенията на другия.

Основната цел

Която си поставя този труд е да направи систематично сравнение на контратенора и Нандан от пекинската опера от гледна точка на култура, начин на пеене и стил на изпълнение, да открие приликите и разликите и като финал да премахне пречките в стила на пеене между тях.

Това изследване има и много важно практико – приложно значение. На практика има малко отлични контратенори, и недостиг на изтъкнати Нандан за пекинска опера. Като се има предвид дефицита на тези два вида певци, изследването и отстраняването на съществуващите различия в методите им на пеене е изключително необходимо. Този труд може не само да насърчи академичния обмен между европейската и пекинската опера, но и косвено да подпомогне културния обмен между Европа и Китай.

Поради географските и културни бариери, почти няма пресечна точка или колаборация между двете отлични изкуства. Като любимци на оперната публика, контратенорът и Нандан, основната сила на пекинската опера, не са осъществили особен академичен обмен. Изследователите са възпрепятствани от културните различия, езиковите бариери и дългите разстояния и не са в състояние да наблюдават и анализират изкуството един на друг. Съвсем нормално е поради това да има голямо бяло поле в научните сравнителни изследвания за контратенора и Нандан от пекинската опера.

Надявам се усилията ми да спомогнат за запълването на тази академична празнина, така че контратенорите и изпълнителите нандан взаимно да опознаят изпълнителските си стилове. По този начин могат да се премахнат културните и техническите бариери помежду им и да стане възможно един и същ певец да изпълняват роли от двата репертоара, което би било важен принос за решаване на проблема с недостига на "специфични изпълнители" в оперните спектакли.

Състояние на изследванията

Нандан от пекинската опера е важна част и основен компонент в традиционната китайска драма. В Китай изследвания на Нандан започват от миналия век, от които „Промяната в пекинската опера“ е основополагаща книга. Авторът Чи Рушан е китайски оперен теоретик от миналия век, в първите години учи западна драматургия в чужбина, в Европа. След завръщането си в Китай, той се посвещава на писането на опери. През 1916 г. Чи Рушан става личен сценарист на майстора на пекинската опера Мей Ланфанг. Чи Рушан пише повече от двадесет репертоара пекинска опера за Мей Ланфанг през живота си. В по-късните си години той използва дългогодишния си професионален опит и знания, за да проведе задълбочен, систематичен и уникален анализ и обсъждане на стиловете на изпълнение на повече от десет известни Нандан от пекинската опера. Това е книгата „Промяната в пекинската опера^[1]“.

През 2000 г. излъчването на документалния филм „Светът на Мей Ланфанг“, режисиран от Чън Мейдзюн, предизвиква голям отзвук, включително и систематични и задълбочени анализи на стила на пеене на известния китайски Нандан Мей Ланфанг.

Музикалните учени също са направили много усилия за изследване на контратенорите. През 2008 г. Би Би Си излъчва документален филм за кастрати (Castrati) и Контратенор. Във филма се прави подробен анализ на кастратите и контратенорите от историческа, политическа, икономическа, хуманитарна и медицинска перспектива.

Освен тях е и изследователската книга за контратенора, редактирана от американския диригент на хор Джордж Едуард Стъбс наречена „Възрастният мъжки глас Алто или гласът на контратенорите^[2]“. Книгата съдържа исторически записи за контратенори, уникални коментари

^[1] Чи Рушан, *Промяната в пекинската опера*, Liaoning Jiaoyuchubanshe, 2008.

^[2] George Edward Stubbs, *The adult male alto or counter-tenor voice*, Nabu Press, 2014.

на някои композитори за контратенорите, както и въпроси свързани със звука на контратенорите.

Съществуващи проблеми

Разглеждайки изследванията на контратенора и Нандан от пекинска опера в различни страни, можем да видим следното:

a. Контратенторът и Нандан като специални герои на певческата сцена имат незаличим принос за напредъка на съответните певчески браншове и все още играят много важна роля и до днес. Поради икономическото развитие и промените във времето, броят на хората, ангажирани в тези две бранша, намалява. Посочените по-горе изследвания не предлагат решение на този реалистичен проблем.

b. Контратенор и Нандан са два различни бранша, занимаващи се с пеене, но между тях има голяма доза академично припокриване, което изисква само малко количество знания за допълване и ефективно техническо обучение. Възможно е бързо да се постигне мобилност и допълване на персонала между двата бранша, но горните изследвания не обсъждат този аспект.

Методи на изследване

Проучване на писмени източници. Главен обект на изследване в настоящия труд са два типа гласове: контратенорът и мъжкият глас *нандан* в Пекинската опера. Второстепенен обект на изследване е предшественикът на контратенора – певецът кастрат. Появата, възходът и упадъкът на тези три вокални типажа са свързани с определени исторически причини и конкретната обществена обстановка. Формирането на различните начини и особености на пеене е тясно свързано с политическата, икономическата и културната ситуация през различните исторически периоди. С цел правилно и пълно разбиране и изучаване на обекта на изследване е важно информацията да се извлече след анализ и проучване на голям обем писмени източници.

Метод на наблюдение. Изпълнителските характеристики на певица кастрат, контратенора и *нандан* са важна част от изследването и макар да липсват видео и аудио записи от изпълнения на певци кастрати, то за контратенори и изпълнители *нандан* съществуват достатъчно материали. Научното наблюдение открива нови хоризонти пред мисълта и задълбочава познанието. За по-добър и точен анализ на изследвания обект е необходимо продължително

наблюдение на видеозаписи и живи изпълнения.

Сравнителен анализ. Една от целите на изследването е разкриването на приликите и разликите в историческия произход и стила на пеене на контратенора и изпълнителя *нандан*. Сравнителният анализ е неизменна част от методите на изследване и подпомага непосредственото и своевременно разграничаване на съответните фактори на влияние, довели до сходствата и разликите между анализираните обекти.

Структура на изследването

Изследването се разгръща в две направления: културен контекст и анализ на пеенето. Първо, анализира се явлението „певец кастрат“ като предшественик на контратенора: исторически произход, вокални характеристики и влияние на певците кастрати върху зараждането на италианската опера. Оттук се извеждат причините, водещи до появата на контратенора с неговите певчески особености и методика на обучение. Второ, прави се подробен анализ на историческия произход, необходимостта от съществуване и стилистиката на персонажа *нандан* в Пекинската опера.

Въз основа на първите две части с помощта на сравнителен анализ се обобщават сходствата и различията в историческия произход, техниката на звукоизвличане и изпълнителските особености на контратенора и певица *нандан*. Накрая, с оглед на тези различия, се формулират конкретна, ефективна научна методика за обучение и репетиране с цел преодоляване на техническите различия между контратенора и певица *нандан* по отношение на сценичната изява и вокалното изпълнение.

Очаквани резултати

a. **Културен принос.** Сравнението на стиловете на пеене на контратенор и Нандан, ще позволи на двамата да премахнат бариерите в изпълнението и техниките на пеене, а и ще насърчи ученето и комуникацията между европейската опера и китайската пекинска опера, и косвено ще допринесе за културния обмен между двете страни.

b. **Икономически принос.** Браншът на оперното пеене в ерата на глобализацията трябва да бъде тясно интегрирана с културния пазар, за да формира ефективна културна комуникационна верига. Обменът на различни култури трябва да се извърши на базата на разбиране. Хората

обикновено по-лесно приемат неща, с които са запознати. Контратенорите и Нандан са мостове между китайската пекинска опера и европейската опера. Сравнението на стиловете на пеене на контратенор и Нандан ще помогне да се обобщят приликите и разликите в стиловете на пеене на двете опери. Освен това можете да се направи опит да се добавят европейски оперни елементи към китайската пекинска опера и елементи на китайската пекинска опера към европейската опера. По този начин публиката на двете страни може да се наслади на друго изкуство за което вече има познание, което по-бързо ще премахне пречките между китайската пекинска опера и европейската опера. Така по-скоро ще се отворят културните пазари на страните.

I. ПЕВЕЦЪТ КАСТРАТ – ПРЕДШЕСТВЕНИКЪТ НА КОНТРАТЕНОРА.

1. Исторически причини за появата на певица кастрат.

1.1. Религиозни причини

Създаването на Византийската империя (Източна Римска империя) през IV век сл. Хр. Връзката между византийския императорски двор и църквата е много силна, което е причина великолепие на императорския живот да се пренесе и върху религиозните ритуали. Като една от формите на богослужение, църковното пеене се превръща в неизменна част от величествените имперски церемонии.

Тъй като от създаването си християнството омаловажава ролята на жените и ги маргинализира, песнопения, които трябва да бъдат изпълнявани от жени, се изпълняват от мъже, спазвайки правилото „Жените нека мълчат в църквите, защото не им е позволено да говорят; а нека се подчиняват, както казва и законът^[3]“. Така се появява необходимостта от певица кастрат, който отначало е в неразривна връзка с религията.

До IX в. певците кастрати са добре познати като изпълнители в хора на византийската църква „Св. София“, а в средата на XVI в. се появяват и в Италия. През 1558 г. кастрати има и в хора на римската Сикстинска капела. Но макар по време на религиозни церемонии да пеят кастрати, това е тема табу за Църквата и тя изпитва затруднения да оповести статута на тези

^[3] [Corinthians, ch. 14, v. 34, Edited by Saint Paul.]

певци. По принцип за Църквата кастрирането е нехуманно и тя налага най-строгост наказание на онзи, който го извършва — той бива анатемосан. През 1599 г. певците кастрати за първи път са признати официално и статутът им е узаконен от църквата.

1.2. Културни причини

С падането през 1453 г. на столицата Константинопол под османска власт Византия официално изчезва от картата на света и огромен брой византийски духовници дирят спасение в Италия. В този период в Западна Европа с процъфтяването на морската търговия социалният модел започва постепенно да се променя от феодализъм към капитализъм, с което се увеличават и очакванията на обикновените хора за повече свобода. Искрата на новата мисъл припламва от сблъсъка между социалните промени и духовната скованост, което довежда до ново хуманистично движение в Европа: т. нар. Ренесанс.

Настъпването на Ренесанса обаче освобождава музиката от религиозните ограничения и нейните стилове и тематика постепенно започват да стават по-светски. Композиторите придават по-голямо значение на по-големия диапазон и украсеност на основната мелодия, на разнообразния аранжимент, което увеличават изискванията към техниката и тембъра на женските вокали.

Въпреки това проблемът с недопускането на жени в църковните хорове продължава да съществува. Макар в други италиански градове забраната да не се съблюдава толкова строго, колкото в столицата Рим, поради съображения от морално естество жените не могат да пеят на публични сцени, а само в малки помещения, на частни събития и т.н.^[4]

През 1607 г. италианският композитор Монтеверди създава първата велика опера в историята на музиката – „Орфей”. Вакантните места на женски персонажи в операта се запълват от певци кастрати. Оттогава започва бурното развитие на оперния жанр. От края на XVII в. до средата на XVIII в. кастрати изпълнявали почти всички важни роли в оперите. Това, както и богатият сценичен опит на певците кастрати, им позволява да окажат сериозно влияние върху развитието на италианската опера.

^[4] [Stanley Sadiggy John Tyrrell, 2012, p116]

1.3. Икономически причини

От днешна гледна точка кастрацията е жесток и варварски акт, но през онези времена в Европа имало огромна пропаст между бедни и богати и немалко от децата в бедните семейства умирали от глад. А момчето, подложено на кастрация, макар невинаги да ставало успешен изпълнител, все пак получавало храна, подслон и възможност за музикално образование. Въпреки че въпросната интервенция била сериозно изпитание за физическото и психическото здраве на момчетата, тя се извършвала в името на тяхното оцеляване.

Операта се заражда във Флоренция в края на 16-и век. Тъй като не се разрешавало да участват жени, от самото начало певците кастрати са участвали активно в сценичния живот. „Певецът кастрат Ф. Б. Сенесино спечелва 3693 дуката за четири оперни представления по време на карнавала в Неапол през 1740 г. В същото време композиторът Боболино взима само 22 дуката за създаването на една опера, а либретистът – едва 8 дуката.^[5]”

Огромните доходи на певците кастрати примамвали мнозина бедни родители да подложат синовете си на кастрация с надеждата някои ден те да станат прочути певци, които да донесат богатство в дома си.

2. Гласови особености на певците кастрати.

Гласа на Сенесино е чист, ярък, сладостен и без прегради. Фаринели е образец за изключителните способности на певица кастрат да владее до съвършенство дъха си дори във високия регистър.

Певците кастрати имат огромен принос за техниката на владеене на дишането. Епохата на барока е много далечна за съвременния човек, затова знаем само, че певците по онова време са използвали фалцет, когато е трябвало да изпълняват високите тонове. Фалцетът обаче няма достатъчно мощ за оперни представления, затова певците кастрати с помощта на правилния контрол върху дишането променили гласова постановка.

През XVIII в. новаторските идеи на цяла плеяда музикални педагози в съчетание с изискванията на тогавашния естетическия вкус на епохата превръщат гласа на певица кастрат в съвършено съчетание на металическо звучене, звънливост и резонанс между гръдната и устната

^[5] [Heriot, A, 1956, p91–95]

кухина. Този глас се постига с настройване на фаринкса в определена постановка. Това ще рече човешкият фаринкс да бъде използван като звукова тръба на духов инструмент с двойна пластинка като обоя. С подходящ контрол на дишането човешката тръба с двойна пластинка зазвучава и възпроизвежда звук сякаш от музикален инструмент с богат металически резонанс. Така може драстично да се намали натовареността на гласовия апарат.

Учените от по-късните епохи откриват, че този метод за изпяване на глътчните (фарингеални - pharyngeal) съгласни има изключителен ефект за украсяването на гласа, разширяването на обхвата му, подобряването на консистентността и продължителността на пеенето, справянето със смяната на регистрите и коригирането на някои гласови дефекти. С тази постановка на пеене певците кастрати допълнително украсяват тембъра, избягват прекомерното износване на гласните струни и усъвършенстват вокалното си майсторство. Използвайки фаринкса, певецът кастрат в определена степен може да интегрира различните регистри и преходът от средния към високия регистър вече не е така рязък, а представлява плавен преход. Пеенето изисква смесването на естествен тембър и фалсет, а глътчните съгласни играят ролята на мост между тях и спомагат за естественото преливане между двата типа звук.

Певците кастрати не само имат решителен принос за разцвета на италианската опера през онази епоха, но опитът и вокалните им постановки оказват дълбоко влияние върху оперното пеене и методиката на преподаването през следващите векове.

3. Значение на певците кастрати за италианската опера.

3.1. Положително влияние

Масовото участие на певците кастрати допринася значително за развитието на певческата техника в Европа през XVII и XVIII в. и извежда операта до нейния пълен разцвет. Този период с право се нарича “Златният период на вокалния стил *белканто*“ (L'età d'oro del Belcanto). Едновременно с това, в определен смисъл певците кастрати съдействат на велики композитори, като Хендел, Моцарт и Росини да се сдобият със световна слава. Без великолепните интерпретации на кастратите навярно упоритият труд на много прочути творци би останал просто късове пожълтяла хартия, покрити от праха на миналото.

3.2. Отрицателно влияние

Певците кастрати притежават уникални гласови възможности, невероятен обхват на гласа и изпълнителска техника, както и голям обем на белите дробове - все качества, които им помагат да се справят с извънредно трудни вокални партии. Но главозамаяни от сляпото възхищение на публиката, певците кастрати постепенно започват да забравят главното, за сметка на бляскавия, но повърхностен ефект. Така оперните представления губят връзка със сюжета, появяват се проблеми, като хаос в действието на сцената, неуместен реквизит и сценично облекло и най-вече произволни демонстрации на вокална техника.

Заклучение

Въпреки че масовото участие в певците кастрати се прилага за създаване на певческа техника и извежда операцията до нейна разцвет. Но ще отбележим, че на певците кастрати им липсвал професионализъм в сценичните изяви, което водело до хаос в представленията. Според личните си предпочитания, те своеволно решавали да сменят сценичното облекло и да пренареждат сцената и твърде често не се съобразявали с либретото и представяния персонаж. За да демонстрират вокалните си дадености, певците кастрати решавали да изпълняват арии, които нямат нищо общо със самата опера. Тези действия водели до провала на оперния спектакъл, възпрепятствали развитието на операта и в крайна сметка се оказали една от причините за постепенното изчезване на феномена на певица кастрат.

II. КОНТРАТЕНОРЪТ^[6].

1. Причини за появата на контратенорите

1.1. Политически причини

След обединението на Италия през 1861 г. правителството издава нов декрет, с който изрично определя кастрацията в името на музиката за незаконно деяние. През 1878 г. папа Льв Осми издава заповед, забраняваща назначаването на нови певци кастрати, а през 1903 г. папа Пий X изцяло забранява използването на певци кастрати. Под силния политически и религиозен

^[6] [J.B. Steane, 1992, p99]

натиск певецът кастрат изчезва от църковните хорове и световните музикални сцени, но със своя изключителен опит от последните два века певците кастрати оставят значима следа в сферата на музикалното обучение и практическите умения. Най-накрая се формира стабилна научна система от методи за музикално обучение, благодарение на която контратенорите постепенно се завръщат в света на музиката.

Днешният контратенор съчетава музикалната техника на ранния контратенор и певеца кастрат. Става дума за пълнолетен мъж с изключителни вокални заложиби, който след дългогодишно професионално обучение и практически упражнения, благодарение на отличната си техника може да покрие вокалния диапазон от алт до сопран. Тъй като някои тонове в ниския регистър на контратенора понякога съвпадат с тези на тенора, ефектът от музикалното изпълнение на контратенора е уникален и богат на вариации.

1.2. Културни причини

През втората половина на XX в. се възражда интересът към музиката на Средновековието и Ренесанса и в Европа възниква течение за възраждане на древната музика (наричано още „Движение за древна европейска музика“). Целта на това движение е „да положи усилия за възстановяването на автентичната красота в древната музика“. Музиковедите извървяват обратния път към корените на музиката, към „първоначалните звуци“ и музикални стилове; опитват се да открият първите нотни издания, да установят как са се формирали първите оркестри, как са се изработвали музикалните инструменти, каква била техниката на свирене и на пеене, под каква форма са се провеждали изпълненията. За целта се сформират музикални формации и хорове специално за старинна музика, например Tallis Scholars.

Днешният контратенор обикновено преминава през строга проверка на гласовите данни и подбор. Тембърът му е чист и нежен, а след специално вокално обучение гласът се лее леко и волно, дикцията е ясни и отчетлива, пеенето е изящно, старовремско, пропито с духа на Бароковата епоха.

2.Интерпретирането на барокова музика от контратенорите – върху примери на творби от Антонио Вивалди.

Музиката на барока се характеризира със скокливост, голяма амплитуда в мелодията и

вокалния мотив, динамическа наситеност и скорост. В резултат на това през този период тематичния обхват на вокалните партии се разширява, те се сдобиват с изящна мелодичност, изтънчен мелодически маниер и философска обогатеност. Изпълнителите контратенори притежават глас с удивителна височина, впечатляващ диапазон и много добра овладяност на дишането. Пеенето им се отличава с несекваща пищност, мекота, звучност и живо разнообразие – все качества, изначално присъщи на бароковата музика.

2.1. Интерпретирането на творби от Антонио Вивалди музика от Анджело Манцоти .

През 2000 г. Анджело Манцоти издава още един албум с барокова музика: *Vivaldi: Arie d'Opera*^[7]. Този албум е дори още по-впечатляващ и включва шестнадесет вокални произведения от Вивалди – почти всички барокова вокален репертоар на Вивалди.. В тези два албума блестящите изпълнения на Анджело Манцоти демонстрират в пълен блясък несравнимата чистота и висшето техническо майсторство на контратенорите.

2.1.1. Предаване на емоциите на Анджело Манцоти.

Арията *Sposa, son disprezzata* е част от операта *Bajazet (Il Tamerlano)*, написана през 1735 г. Арията има музикална структура тип А-В-А, а текстът ѝ е съвсем кратък. Всъщност по времето на барока слушателите се наслаждавали най-вече на прелестната мелодичност и превъзходната вокална техника, докато развитието на сюжета не ги вълнувало толкова. Затова текстовете в ариите за сопрано на Вивалди не включват повече от 5 изречения, главно израз на емоционалното състояние, или просто стихове към музиката, рядко имащи отношение към сюжетното развитие. В това отношение арията *Sposa, son disprezzata* не е изключение. Нейният текст е следният:

Sposa, son disprezzata. Fida, son oltraggiata. Cieli che feci mai? Sole che feci mai? E pur egl'è il mio cor. Il mio sposo, il mio amor. La mia speranza.

Става дума за изоставена младоженка, съсипана от скръб. Арията е с продължителност пет минути, но текстът включва само няколко къси изречения, които освен това се повтарят трикратно, което носи риск слушателят да загуби интерес. Оттук и изискването към

^[7] Antonio Vivaldi: Arie d'opera/ Manzotti, Orchestra Barocca di Bologna, 11/04/2000

емоционалната изразност на изпълнителя. Гласът на Анджело Манцоти спада към мецосопрановата подкатегория на контратенорите, тембърът му е наситен и същевременно изящен, а всяко едно от трите изпявания на текста е решено в различна емоционалност.

Първия път той „излива мъката“ на изоставената младоженка. Бавният и жалостив глас насища атмосферата с печал. При повторното изпяване на текста се прокрадват „уталожване и здравомислие“, тъй като Ирене, макар и изоставена, е отрицателен персонаж със завидна изобретателност, който не би бил верен на себе си, ако още докато скърби, не започне да прехвърля в главата си планове как да възвърне любовта на своя любим. Третия път в тъжния глас на Анджело Манцоти се долавят нишки твърдост, което ни подсказва, че в себе си тя вече е намерила решение. Макар да не научава от текста какво е сюжетното развитие, благодарение на вариациите в блестящото изпълнение на Манцоти слушателят възприема в пълнота емоциите на героинята.

2.1.2. Техниката за изпълнение на каденца на Анджело Манцоти.

Арията *Sposa, son disprezzata* има триделна музикална структура от типа А-В-А, известен като *Da capo aria*. За първи път използвана от Александро Скарлати, тази структура се утвърждава като най-характерната за бароковите опери структура. *Da capo aria* се среща в почти всички опери на Вивалди. По отношение на нотописа трябва да се отбележи, че повтарящата се част А обикновено не се пише отново, а в края на част В композиторът записва *D.C., al Fine* или *da Capo*, с което обозначава, че следва повторение от началото. Функцията на тези два знака е сходна със знака за повторения, но при *da Capo* в повторението се допускат повече вариации и раздвиженост, т.е. по време на повторението изпълнителят може по-свободно да интерпретира част А в зависимост от своите предпочитания и вокално майсторство, като все пак съответните допълнения са въз основа на главната тема.

Това е така поради популярността на певците-кастрати през епохата на барока. За да гарантират своето място на сцената, те трябвало да приковават вниманието на публиката посредством блестяща техника и каденца, удивително трудни за изпълнение елементи. Затова композиторите, съобразявайки се с очакванията на слушателя, са оставяли места в произведението, където изпълнителят свободно да разгръща целия си потенциал.

В Пример 1 са представени тактове 59-70 на *Sposa, son disprezzata* като илюстрация за типична *Da capo* aria. Първия път изпълнението на Манцоти стриктно следва нотописа на композитора и не допуска никакви отклонения.

Но при повторното изпяване на мотива изпълнителят блестящо развива мелодията, като въз основа на лайтмотива добавя множество сложни за изпълнение украшения каденца и въпреки виртуозните елементи, изцяло се вписва в тактовете, като не допуска усещане за претрупаност и преиграване. Без да е в ущърб на драматургическото развитие, Манцоти предлага на слушателя ново изживяване и превръща семплата начална мелодия в пишна, мелодически наситена и изключително въздействаща част от арията.

В изпълнението на тази част от каденцата, Анджело Манцоти в пълна степен мобилизира техниката си на дишане. Той прецизно владее дъха си при най-различна скорост на пеене и с помощта на завидния обем на белите си дробове, редува богато орнаментирани фрази, като въпреки сложността, звуковата наситеност и бързата скорост, всяка една нота се чува отчетливо.

Пример 1. тактове 59-70 от *Sposa, son disprezzata*,

The musical score for Example 1 consists of three systems, each with a vocal line (S.) and a violin line (Vlcs.). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "mor la tua spe- ran- za spo- sa". The first system shows the vocal line with a long note on "mor" followed by a melodic phrase. The second system continues the melodic line with various ornaments. The third system features a trill on the note "za" before the final phrase "spo- sa".

2.1.3. Контролът на Анджело Манцоти върху дългите фрази и вибратото.

Изпълняването на дългите фрази е в пряка зависимост с овладяното дишане. Тактове 34-39 на *Sposa, son disprezzata* представляват дълга фраза от една удължена сричка, общо 14 такта, които изискват поддържане на мощна и стабилна въздушна струя. В допълнение знаците за динамика изискват промени от силно към слабо и отново към силно звучене, както и вибрато, както е видно от Пример 2.

Пример 2. тактове 34-39 от *Sposa, son disprezzata*



Преди дългата фраза изпълнителят трябва да се подготви психически, физически и технически, дишането трябва да е по-дълбоко и да е прецизно разпределено. В това Анджело Манцоти се е справил блестящо. 14-те такта на дългата фраза започват от такт 34, като първите два такта са динамически слаби. Тук Манцоти задържа дъха си и пее тихо, без да нарушава ритмиката и без излишно да изразходва дъх в началото на фразата. Едва когато фразата минава в силен такт (35 такт), дъхът му леко се засилва и започвайки от 36 такт силата на звука се увеличава, за да достигне до кресчендо. Манцоти обаче не използва гласните гънки за увеличаване на динамиката, а го постига чрез контрол върху дъха. Началото на 37 такт съвпада с кулминацията на фразата и в следващия миг Манцоти намалява силата. Този преход е илюстративен за стила на бароковата музика и представлява своеобразен пробен камък за изкуството на изпълнителя. Прави впечатление, че когато пее в тиха динамика, Манцоти продължава да отделя внимание на въздушната струя и по звученето може да се прецени, че гласовите му резонатори са отворени, диафрагмата е все така разширена и въздушната струя извършва окончателният контрол върху слабата динамика.^[8]

При изпълнение на вибрато обикновено се започва от основния тон, след което започва бързо редуване между основния тон и повишена малка секунда. В бароковата музика обаче вибраторото започва от повишена малка секунда, която се редува с основния тон, а когато вибраторото е в дълга фраза, рязкото забързване е недопустимо. В тази част Анджело Манцоти запазва предишната скорост и така вибраторото се получава много сполучливо – естествено и съответстващо на музикалната емоция.

Тази ария е характерна за стила на Вивалди и представлява огромно предизвикателство за контратенорите. Нейното изучаване и изпълнение е равностойно на повишаване на вокалната техника. Бих направила следните предложения, които да се имат предвид в процеса на изучаване:

^[8] [MILLER R. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique [M]. NewYork: Schirmer Books, 1986: p282]

2.2. Съвети за изучаване на барокова музика

2.2.1. Единството на отчетливост и свързаност.

Арията е много бърза и съчетава скокове на големи интервали и бързо преминаване по пасажите. Изпълнителят трябва изключително бързо и чисто да изпява колоратури, при което всеки един тон да е отчетлив в същото време да бъде подчертана свързаността му с останалите тонове от музикалната линия. Многобройните звуци и зашеметяващата скорост не бива да нарушават целостта на арията, накъсвайки я на отделни сегменти. Независимо дали става въпрос за бързо преминаване по гамата или се прави скок през голям интервал, дишането трябва да е стабилно и равномерно, а резонантната кухина между всяка нота трябва да бъде свободно отворена, за да се гарантира както ясното оформяне на всеки тон, така и целостта на музикалните линии.

2.2.2. Изпяването на дълги фрази.

В арията има голямо количество каденци. Композиторът прибегва до средства като последователност, вариации по тема и пр., за да придаде блясък и очарование на тези виртуозни части. Те са доста дълги, почти винаги над 4 такта, освен това трябва да се изпеят на един дъх. Причината е, че повечето барокови опери са създадени за певци кастрати. Песенето на такива фрагменти за тях в общи линии е рутинна дейност. Контратенорите и певците кастрати имат сходен обем на белите дробове, затова контратенорите по принцип би трябвало да се справят с предизвикателството, за разлика от жените сопрано. Тези пасажи от висок клас имат еднакъв жизнен капацитет.

При репетиране на тези дълги фрази първо се прави подготвително вдишване, при което се поема дълбоко дъх, като се използват коремните мускули за задържане на вдишването. Второ, трябва да има яснота как да се разпредели равномерно дишането. Не бива да се изразходва твърде много въздух в началото на фразата, от начало до край трябва да се запазва контрол върху въздушната струя. И накрая, усилието по време на изпълнение да бъде равномерно, което изисква от певеца умение да контролира дишането, така че всяка нота да преминава през резонансна точка, поддържайки през цялото време последователността на музикалната линия.

2.2.3. Изисквания към тембъра в бароковата опера.

За разлика от музиката на класицизма и романтизма, вокалните творби от бароковия период изискват повече чист и сочен, естествен, нежен и приглушен тембър, отколкото звънлив металически глас. Оперните групи в периода на барока са били малки и основно са включвали струнни инструменти, към които често се добавяли клавесин и лира. Съхраняването на баланс между човешките гласове и музикалните инструменти определя изискването за тембъра на певците: мек и леещ се, умиротворен и ведър. Гласът трябва да е плавен и устойчив, въздух и глас да бъдат в баланс, за да се намали силния напор на дишането върху гласните гънки и да се получи сравнително силен драматичен тон. Трябва максимално да се намалява резонанса в гръдната кухина и да се разчита повече на устната кухина.^[9]

Животът на Вивалди съвпада с разцвета на бароковия период. В оперите му усещаме дълбоката любов към музиката и всеотдайността на този велик композитор. Също както Ренесансът влива в италианската музика дълбок хуманистичен дух, в оперите на Вивалди няма прекалена отдаденост на Бога, вниманието е насочено повече върху описанието и прославянето на самия живот. Музиката му сякаш е озарена от човечността, а великолепните мелодии, ярките емоции, страстният ритъм и богато орнаментираните теми разкриват в пълна степен очарованието на бароковата музика. Благодарение на непрекъснатите анализи и преосмисляне на бароковата музика днес тези отдавна забравени опери започват да се радват на нова популярност. Оперните арии на Вивалди притежават широк спектър и освен че са истински шедеври представляват незаменима школа за усвояване на вокална техника. Ако влагайки усилия в пеене, учене, задълбочаване и анализи, в крайна сметка успеете да подобрите качеството на нашата вокална педагогика, за мен това би бил най-ценният резултат от изследването на контратенорите и бароковата опера.

3. Важността на контратенорите в днешно време

1. Благодарение на контратенорите изследователите могат да изучават класическата музика, особено музикалните произведения от бароковия период, приближавайки се в максимална

^[9] [ROSE A. *The Singer and the Voice: Vocal Physiology and Technique for Singers*[M]. 1978, p203]

степен до първоначалния вид на произведението. Когато контратенорите интерпретират барокови произведения, те възкресяват пред слушателя една отминала славна епоха, с което помагат на любителите на музиката да разберат по-добре великолепните и богато орнаментирани мелодика и стил от онази епоха.

2. Поради спецификата на времето, когато са създавани, някои типове гласове от старинните опери днес вече не се срещат (например певците кастрати). Тази ситуация принуждаваше някои образи, особено тези на юноши или млади мъже, да се изпълняват от спорано или мецосопрано. Режисьорите избираха такива сопрано или мецосопрано изпълнителки, чиито външен вид и тембър са подходящи да изпълняват ролята на младо момче. Сега обаче ролите на момчета или млади мъже може да бъдат изпълнявани от контратенори, които имат и още едно предимство – полът им съответства на ролята.

3. Разкриват възможностите на човешкия глас. Контратенорът ни носи допълнително познание на потенциала на човешките глас като музикален инструмент. Той притежава височината на женския глас, но и мощта на мъжкия глас, може да достигне ниски тонове, не постижими за женски глас (контратенорът може да пее и мъжки тенор) и е необикновено пластичен. Например, украинският и руски поп певец Витас (Виталий Владасович Грачев) завладя света с „Опера № 2“, като благодарение на необикновения си гласов диапазон постига изключителна интензивност и артистична изразителност. Слушателят усеща потресаващата сила на достигания предел човешки глас, който носи изключителна наслада за ухото.

4. Разширяват пространството за развитие на вокалното изпълнение. Широкият диапазон съвременните контратенори добавя ефективно увеличава музикалните възможности на човешкия глас, значително засилва възможностите му за интерпретации и разширява пространството за сътворяване на нови вокални произведения. Съвременните певците контратенори могат да адаптират стила и начина на пеене според стиловете изисквания, като изпълняват класическа музика, участват в оперни спектакли, но и също така изпълняват мелодии, народни песни и популярна музика от различни страни и епохи. Те са в състояние да участва в представления на Бродуей, да комбинират класически и модерни елементи и да сливат различни гласове, създавайки нова както в слухово, така и в зрително отношение форма на пеене.

4. Предложения за обучение на контратенор

Първо, в психологическо и физиологическо отношение е важно обучаващият се да има правилно разбиране за своя гласов тип. Като транссексуален тип глас контратенорът има различен тембър от типичния за пола си. От естетична гледна точка обучаващият се трябва да има толерантно и смело отношение към експеримента. Тъй като контратенорът съвместява женските сопрано и алт и мъжкия тенор, той притежава както мекотата и изяществото на женския глас, така и категоричността и силата на мъжкия глас. Обемът на белите дробове при мъжете е по-голям от този на жените, което им дава повече възможности за контрол на дъха.

Второ, много е важно музикалното самоусъвършенстване и изграждането на солидна вокална основа. Под ръководството на професионални преподаватели да се усвои как се определят характеристиките на гласа и докато развива високия регистър, да не пренебрегва заниманията с ниския регистър. Да усвои правилното дишане, стабилен ларинкс, еластично гърло, леко повдигнато небце, контрол върху резонанса от гръдната и устната кухини. Препоръчителна е добрата физическа активност и подготовката на тялото за пеене, което оказва благоприятно влияние върху увеличаване обема на белите дробове и контрола върху въздушния поток.

Освен това не бива да се забравя, че за бъдещия певец е от ключово значение вокалната техника да бъде подплатена с богата емоционална изразност. Усвояването на гласова техника следва да върви успоредно с изграждането на емоционална експресивност. Контратенорите обикновено изпълняват барокови произведения, затова е наложително певецът да е вникнал в контекста на творбата, за да намери точните технически средства за предаване на емоциите. Ако заедно с възпроизвеждането на образа според идеята на автора, певецът съумее да представи собствена интерпретация, запазвайки стилистиката на произведението, това ще обогати съдържанието на изпълнението и ще увеличи неговото въздействие .

Към всичко изброено досега бих добавила, че внимателното самонаблюдение е неизменна част от дейността на обучаващия се контратенор. Изпълнението на музика, която да докосне душата на слушателя, е нещо, към което всеки певец се стреми цял живот. На света няма двама еднакви певци, всеки контратенор трябва да пее според своите гласови дадености и характеристики. Единствено когато певецът добре разбира и познава гласа си и знае предимствата и недостатъците му, той ще успее след упорити упражнения да достигне нужното

техническо майсторство и да радва публиката с изпълнения, съчетаващи индивидуалност и красота.

5. Развитие на контратеноровото пеене в Китай.

Сяо Ма е първият контратенор в Китай. През декември 2007 г. Съюзът на китайските музиканти провежда музикален конкурс „Златна камбана“ в Гуанджоу. На полуфинала в раздел „Вокална музика“ за пръв път се появява контратенор. Гласът му е чист и кадифен, а пеенето му – ефирно и въздействащо. Жури и публика са поразени, защото дотогава никой не в Китай не е бил чувал да се пее по този начин. Изпълнението му предизвика ожесточен дебат сред съдиите (повече от 20 първокласни китайски певци и вокални преподаватели). Съдиите не знаят как да оценяват този появил се за първи път глас. В крайна сметка споровете са прекратени преди финала и певецът получава само грамота за достигнал до финал.

Новостите винаги се посрещат с известна съпротива, но благодарение на това, че времената са по-толерантни, първата изява на Сяо Ма е доста задоволителна. Случаят с неговото пеене напомня хвърлен камък, който предизвиква безброй вълни. Пеенето на контратенора предизвика пулсации в целия китайски свят на вокалната музика. Китайската публика открива и осъзнава, че съществуват и певци с диапазон на контратенори.

През 2008 г. в Харбин се провежда Национален вокален конкурс, организирано от китайското Министерство на културата. Контратенорът Сяо Ма също се явява. Журито вече е наясно със съществуването на такъв тип певци и Сяо Ма успешно преминава предварителния кръг, полуфиналите и влиза във финалите, за да спечели престижното трето място.

Заклучение

Най-добрият начин да се приеме чуждестранно изкуство е да се направи връзка между него и местната култура. Например *белканто* е метод на пеене, основан на италианския език. За години след въвеждането му в Китай местните певци освен че се опитват да пеят на италиански, правят опити да го китаизират. Най-важният елемент от този процес е как научно обосновано *белканто* да се съчетае с китайската фонетика. Италианският език е азбучен език, както и немският, френският и руският, които имат доста общо, затова когато *белканто* навлиза в тези държави, бързо се оформят местни направления, като руска или немска *белканто* школа. Китайският обаче не е азбучен език, поради което съществуват редица пречки и проблеми,

които предстои да бъдат разрешени, за да се изгради китайска школа.

За да може изкуството на контратенорите като част от *белканто* да пусне корени в Китай, да се разпространи, да развие местни черти и да „пропее“ на китайски език, то на първо време също трябва да се справим с редица проблеми. За щастие, в китайското изкуство на Пекинската опера има изпълнители, които почти изцяло са идентични с контратенорите в Европа. Става дума за персонажа *нандан*. Персонажът *нандан* има сходни гласова характеристика като контратенора и при него също мъж изпълнява женски вокални партии. Сходството между двете изкуства е мостът, по който да ги подтикнем към обмен и интегриране. В следващата част ще представя конкретно причините за появата и изпълнителските особености на *нандан* и ще направя систематична съпоставка между контратенора и *нандан* от гледна точка на културния контекст, начина на пеене и изпълнителските особености, за да открия общото и различното между тях. Най-накрая ще предложа методика за обучение, която да преодолее различията между двата различни вокални стила.

III. АКТЬОРЪТ НАНДАН ОТ ПЕКИНСКАТА ОПЕРА.

1. Исторически предпоставки за възникването на персонажа *нандан*.

1.1. Политически предпоставки

Нандан, наричан още *циентан*^[10] (т.е. “мъж, облечен като жена и пеещ с женски глас”) е особен тип изпълнител, характерен за Китайската пекинска опера. В появата и статута на актьорите *нандан* има елементи както на случайност, така и на закономерност. С оглед на историческите тенденции, характерни за отделните династии, може да направим наблюдението, че в династии с по-либерален обществен климат женските роли по-често се изпълняват от актриси, отколкото от актьори. И обратно, в периоди на засилена нравствена бдителност и морализаторски тенденции владетелите залагат на патриархалното мислене, поддържат гледището за превъзходство на мъжа над жената и ограничават правата на жените, което съответно води до нов възход на актьорите *нандан*.

Именно през династиите Мин и Цин китайското феодално общество достига апогея си,

^[10] Циентан: “циен” означава “небе”, в старокитайския език мъжът и жената често се оприличават с небето и земята, отгук *циентан* обозначава мъж, който изиграва женски персонаж.

развивайки до висша степен принципите на благопристойното поведение. Иначе казано, общественото дискриминиране на жените в този период достига безпрецедентна степен. Под безпрекословното въздействие на феодалния ритуализъм и нравствени догми общественото мнение по онова време решава, че е непристойно жени и мъже да излизат заедно на една и съща сцена. Мнозинството не може да приеме жените да се гримират и да се показват пред очите на публиката. По време на династиите Мин и Цин нееднократно се издават официални забрани жените да участват в публични представления.

1790 е преломна година за изкуството на китайската опера. Тъй като благородническият елит на династия Цин обича музикалния театър, местните управници в Янджоу ангажират прочутата трупа анхуейска^[11] трупа „Санцинбан“ да се включи в празненствата в столицата по случай рождения ден на император Циенлун. Изпълнението на трупата е толкова впечатляващо, че безапелационно спечелва признанието на висшите сановници, които канят актьорите от „Санцинбан“ и да изнасят представления в Пекин.

1.2. Културни предпоставки

В периода на късната династия Цин (XVIII и XVIII в.) са високо ценени и обичани от императора и висшите сановници до простолудието. От една страна, това е така, защото поради липсата на актриси те нямат никаква конкуренция и *нандан* фактически монополизират всички женски персонажи. От друга страна, поради сравнително ниското ниво на развитие забавленията по онова време са доста еднообразни и развлеченията като цяло са оскъдни. Като една от малкото форми на развлечение, Пекинската опера безапелационно привлича внимание с увлекателността и съчетаването на изящество и достъпност.

1.3. Икономически предпоставки

През 1840 г. между Китай и Великобритания избухва Първата опиумна война. Поради своята изостаналост, династия Цин претърпява катастрофално поражение, принудена е да отвори за свободна търговия множество пристанища, губи територии и плаща контрибуции. След войната продуктите на британския манифактурно-машинен модел за масово производство

^[11] Повечето от изпълнителите в нея са родом от провинция Анхуей.

навлизат на китайския пазар, което е сериозен удар върху традиционния китайски икономически модел, основан на занаятчийския ръчен труд. Мнозина занаятчии загубват препитанието си, настъпват масови фалити на дребни търговци. За да изплаща огромните военни репарации, правителството вдига данъците на земеделските производители, което прави живота на селяните непоносим. Много от тях остават без финансови възможности да изхранват невръстната си челяд. За да оцелеят, те продавали синовете си на пекинските оперни трупи. По този начин, макар децата от съвсем да се подлагат на изключително сурово обучение, все пак прехраната и облеклото са им е осигурени, затова предлаганите от оперната трупа условия изглеждали много примамливи, особено в сравнение с перспективата да умрат от глад поради липса на средства.

2. Изпълнителски стил на нандан – по примера на „Четиримата велики нандан“.

Направление на Мей Ланфанг

Пеенето на Мей Ланфанг е чисто, естествено и изпълнено с емоции. Гласът му е притежава както богат диапазон и звучност, така и мекота, поради което тембърът е изключително ясен и наситен. Той никога не си позволява самоцелни демонстрации на вокално майсторство и през цялото време изпълнението му е плавно и непринудено, без да допуска каквито и да са сринове и моменти на разконцентриране.

Вокалното новаторство на Мей Ланфанг се проявява и в това, че избира различни постановки в зависимост от чувствата и мислите на персонажа. Що се отнася до други заглавия от репертоара на Мей Ланфанг като „Сватба в мечтите“, „Фениксът се завръща в гнездото“, „Речната фея“ и др., той добавя към напевите *ърхуан* и *сипи*^[12] прекрасни трогателни мотиви в бавно, умерено и бързо темпо, с което значително разширява и развива вокалната палитра на

[12] Мелодиите в Пекинската опера са съставени от два групи напеви, известни като *сипи* и *ърхуан*, наричани обобщено *напеви пи-хуан*. Поради многобройните скоковидни интервали в мелодическото развитие при напевите *сипи*, те се разгръщат най-вече в горния регистър и най-често са в мажорен лад *гун* (съответстващ на европейското D). Затова те имат ярко, пишно, красиво изострено звучене и при по-бавно темпо са подходящи за жизнеутвърждаващи и лирични комедийни епизоди, както и за изразяване на радостни емоции; ако темпото е бодро или пък енергично, то напевите *сипи* най-често се използват във вълнуващи сцени на силни чувства или за изразяване на бликащи, бурни емоции. Що се отнася до напевите *ърхуан*, те използват основно малки интервали по-скоро в ниския регистър и минорен лад *шан*; звученето им е ненатрапчиво, наситено, овладяно и при по-бавно темпо са подходящи за трагични сцени и иза изразяване на елегични настроения.

нандан, като едновременно съхранява традицията и открива нови пътища пред идните поколения творци.

Направление на Чън Йенциу

Стилът на Чън Йенциу се отличава с отлична вокална техника. Стриктно спазвайки фонологическите изисквания, той изгражда уникален вокален стил. Декламирането му е заредено с много енергия, а пеенето му е много мелодично и ритмически безукорно.

При това Чън Йенциу притежава и смелостта да прави творчески нововъведения. Сценичните му вокални изяви винаги са стриктни по отношение на отчетливостта на звуковете в думата, ясно произнася четирите етимологически тона. Той за първи път обръща внимание на въпроса за количеството въздух, което белите дробове трябва предварително да поемат, за да бъде пълноценно изречена или изпята фразата, и съобразявайки се с гласовите си особености, изработва специфичен начин на пеене с много извивки и лъкатушения, ту секващо, ту продължаващо, но без дъхът да прекъсва. Това са главните особености в изпълнителския му маниер, който е особено ефективен при изразяване на трагическите преживявания на женски персонажи.

Направление на Сюн Хуейшън

Направлението на Сюн Хуейшън се реализира колкото в рамките на стандарта, толкова и извън него. Той унаследява основните принципи от своите предшественици и въз основа на своите разбирания, както и отчитайки зрителския хоризонт на очакване, прави сериозни реформи във вокалната техника, в които ярко е проявен духът на времето. По удивителен начин изпълнителският му стил е волен и естествен, без да се откъсва от традицията, но и без да бъде скован от нея. Почитателите на Сюн Хуейшън оценяват именно оригиналния стил и връзката с реалния живот, характерни за ярките му сценични превъплъщения.

Говорейки за изпълненията му, можем да съдим за уникалния им характер по съхранените записи. Пеенето на Сюн Хуейшън е с ясна и правилна дикция и очарователен тембър: въпреки че мелодиите му не са виртуозно високи, но в своите извивки те поемат по нови пътеки. Ритмиката на пеене много жива, с многобройни промени на размера и това е пробив по

отношение на по-консервативния предишен ритмически рисунък. По този начин стилът на пеене става по-гъвкав и свеж.

Направление на Шан Сяююн

Започналият като изпълнител на *ушън* Шан Сяююн е притежава доста по-различен творчески почерк от Мей Ланфанг, Сюн Хуейшън и Чън Йенциу. На сцената Шан Сяююн е изпълнен с кипяща енергия и бурни пориви, движенията му са хиперболизирани и с широк размах. Развивайки тези свои качества, той се превъплъщава в редица образи на безстрашни и самоотвержени жени-героини. Затова по време на негов спектакъл сцената сякаш гори в пламъци и зрителят не може да си поеме дъх от силни чувства.

Вокалният стил на Шан Сяююн също следва традициите на по-енергичното и мъжествено пеене. В ранните си години той се придържа към маниера, характерен за персонажите *цин-и* – т.нар. „гърлото стегнато, устата отпусната“. По-късно, под влиянието на Чън Дълин (1862 - 1930), друг корифей на Пекинската опера, Шан Сяююн добавя повече мекота във вокалното изпълнение и започва да използва *вибрато*, за да направи прехода между думи и фрази по-свързан и плавен, изработвайки собствен уникален стил, при който енергичната красота е укротена от нежни, присъщи на женския пол, емоции. По този начин женските му персонажи придобиват по-богато и въздействащо излъчване.

3. Съвременното развитие на нандан

Първият тежък удар върху *нандан* след избухването на Втората световна война. Войната обхваща Китай като гръмотевична буря, продължила осем години (1937 – 1945). След като Япония е победена и капитулира през 1945 г., в Китай избухва гражданска война. Тя продължава четири години и приключва чак през 1949 г., когато е основана Китайската народна република. За 12 години война населението на Китай рязко е намаляло, а от актьорите *нандан* са останали само неколцина.

Вторият тежък удар върху изкуството на *нандан* идва от страна на политиката. От 1966 до 1976 г., в отговор на това движение, китайските лидери стартират политическа революция, наречена „Великата пролетарска културна революция“. По време на „Културната революция“ актьорите *нандан* са дамгосани като „упадъчен остатък от феодалната култура“ и

съответно напълно отречени. Малцината оцелели актьори *нандан* от стария Китай, са подложени на жестока критика и в Нов Китай обучаването на такива актьори е прекратено. Така под двойното давление на политическата среда и ограниченията на статуквото изкуството *нандан* постепенно достига най-ниската си точка.

През 1978 г. Дън Сяопин е избран за председател на Китай. Той слага край на „Културната революция“ и предлага политика на реформиране и отваряне към света, която влива нова живот в политическото, икономическото и културното развитие на Китай.

През 2005 г. Министерството на културата и Министерството на финансите на Китай създават "Специален фонд за приоритетна защита и подкрепа на пекински оперни групи с национално значение", който всяка година инвестира сериозни средства за защита на Пекинската опера и за обучение на изпълнители.

4. Нуждата от съществуване на *нандан*.

От художествена и социално-естетическа гледна точка очарованието на изкуството *нандан* се проявява главно в следните аспекти:

4.1. Предимството да е наследник на уникална традиция.

Пекинската опера дължи просъществуването си до наши дни на много поколения знаменити артисти. Въпреки различните направления, всяко със свои вокални и сценични особености, тя има една обща характеристика – винаги е държала на приемствеността между учител и ученик, т.е. тя е изкуство, основано на приемствеността. От самото си зараждане Пекинската опера е царството на *нандан*. Може да се направи заключението, че с оглед на вокална постановка, реплики, постъпки, телодвижение и дори сценична игра Пекинската опера е „скроена“ според мерките на *нандан*. Мей Баодзиу пише: „Вокалните напеви на женските персонажи в Пекинската опера без изключение са сътворени от *нандан* и до ден-днешен се разпространяват именно в този вид“. Известната актриса Ду Дзинфан си спомня как, вземайки уроци от Мей Ланфанг, първо трябвало да възприеме мъжката гледна точка, а после, по време на изпълнението, отново да си връща женската гледна точка. В тези нейни думи ясно си проличава изначалното предимство на актьорите *нандан* при изпълнение на роли в Пекинската опера.

4.2. Неповторимото зрително впечатление от изпълнението.

Нандан наблюдават жените от мъжка гледна точка, опитват се със своето мъжко мислене да вникнат в женската психика и съответно изиграват женския персонаж с оглед на мъжкия художествен вкус. Изобразяваният сценичен образ в по-голяма степен отговоря на мъжките духовни потребности и мъжките естетически стандарти. Мъжката естетическа нагласа винаги е влияела и доминирала естетически възгледи на социума, превръщайки своя естетически стандарт в стандарт на цялото общество. Постигането на такъв тип зрително впечатление очевидно не е лесно постижимо за актриса. Следователно женската красота, изобразяван от актьор мъж, в случая носи по-голяма дълбочина със своята нежност като гъвкава върба и пленително обаяние. Това извиращо от дълбините на душата усещане за красота, породено от изпълнението на *нандан*, надхвърля зримите форми и преминава отвъд първичността на сетивата, за да се сублимира в особен вид художествена енергия. Както отбелязва прочутият немски драматург Бертолт Брехт: „Мей Ланфанг не копира сляпо женското поведение. В изпълнението си той се фокусира върху откриването и пресъздаването на най-същностното в действията, емоциите, скритите помисли, поривите или деликатността на жената. Изигравайки женския персонаж, той се стреми да предаде подобната на вода мека красота, дълбоките чувства и нежния чар, които женската душевност излъчва.“^[13]

4.3. Красотата на технически съвършеното изпълнение.

Пеенето е възплъщение на художественото обаяние на Пекинската опера. Всеки от „Четиримата велики *нандан*“ си има стилови особености: при единия това са изящността и великолепието; при другия лекотата и изискаността; при третия има най-вече скрита печал и привързаност; при четвъртия преобладават миловидността и очарованието. Например, мнозина коментират, че вокалният маниер на Сюн Хуейшън се характеризира с мека нежност – ариите му започват, развиват се и приключват с деликатност, която омекотява дори по-резките мотиви и извира от нежните емоции на персонажа. Тембърът му е пленителен, леко приглушен и той умело използва полутонове с леко вибрато, както и доста орнаментика. Често използва по-назално пеене в завършека на арията, за да му придаде повече изисканост. Майсторски

^[13] Rongning Bai. *Brecht and China: A Mutual Response*. University of Warwick, 1996: стр. 16.

използва дъха и дишането, за да придаване на изразителност и отчетливост на пеенето. Съществува драстична разлика между гласа на *нандан* по време на пеене и естествения му глас. Изящността в този тип пеене не произтича от вродено качество, както е при актрисите, а е придобита след продължителни упражнения за произношение, за контрол и регулиране на артикулационния апарат, които водят до изработване на висша вокална техника. Този уникален вокален метод, базиращ се на висше техническо майсторство, и особената дикция по време на декламация, съчетани с плътния и мощен мъжки глас на *нандан*, формират уникалния характер на пеенето в Пекинската опера.

4.4. Оригиналният артистичен акт на „полово травестиране“.

Някои от женските образи на сцената в Пекинската опера са грациозни и благородни, други елегантни и жизнени, трети съдържани и фини. Ако грациозните им телодвижения, красивите танцови пози и изразителните им изражения се изиграват от актриси, публиката ще го приеме за нещо съвсем естествено и в някои случаи дори би пренебрегнала постиженията на актрисата, приписвайки ги на естествен женски чар. Но когато на сцената е актьор в образа на жена, зрителят е изненадан и го възприема като нещо невероятно. Психологическата изненада, породена от „половото травестиране“, има подсилващ ефект, който кара публиката да гледа с по-голям респект играта на актьорите и да оценява артистичните им достижения. Не е изключено при определени исторически условия в популярността на *нандан* да присъстват и социално-психологически фактори като любопитство към необичайното зрелище, но в съвременното общество и култура „половото травестиране“ вече не е нещо, с което може да хвърлиш прах в очите на зрителя. Днес ние много повече обръщаме внимание върху начина, по който *нандан* извайва женския персонаж и усилията да се влезе „под кожата“ на другия пол.

5. Съществуващи проблеми и варианти за тяхното разрешение.

С трансформациите в обществото и измененията в културната среда, вече не се налага женските персонажи да бъдат изигравани от актьори мъже и славата на изкуството *нандан* все повече се оспорва от актрисите. Непринудените и ярки изпълнения на актрисите все повече отнемат от сценичното пространство на *нандан*. Може да се каже, че епохата на доминация на *нандан* в Пекинската опера е безвъзвратно отминало. Въпреки това, като неотменна част от

китайското културно наследство изкуството *нандан* трябва да бъде запазено и развивано. Поради това дейността на актьорите *нандан* трябва стриктно да бъде очертана, актьорите трябва да наблягат на предимствата си и непрестанно да проявяват новаторство. Само по този начин специфичното им изкуство ще запази своята виталност.

5.1. Съхраняване на предимствата.

Тъй като съдържанието на класическия репертоар е много далеч от съвременността, в оформянето на сцената, актьорските костюми, реквизитът, хореографията има много силна художествена условност, а специално при *нандан* има и изискване за пищен и красив грим. Облеклото и гримът удачно прикриват половите несъответствия между изпълнител и персонаж, предоставят на *нандан* необходимото пространство да разгърне уменията си и освен това дават на публиката възможност да прояви въображение. Някои зрители дори са на мнение, че изпълненията на *нандан* класическите постановки са по-въздействащи.

И обратно, в постановките на по-новите опери, поради факта, че костюмите, реквизитът и сценичният грим са свързани със съвременния *живот*, ясно си проличава неконкурентността на *нандан*. Следователно актьорите *нандан* трябва да наблегнат максимално на предимствата си и да участват предимно в спектакли от класическия репертоар.

5.2. Да се полагат повече грижи за обучението в театралните школи^[14].

Макар че *нандан* запазват до преклонна възраст вокалните си умения, все пак Пекинската опера е изкуство, съчетаващо слухово и визуално възприятие, така че артистичната младост на актьорите все пак е краткотрайна. Ето защо трябва да се отчита естествената смяна на поколенията и да се мисли своевременно за подготовката на следващи актьори.

5.3. Засилване на артистичната креативност.

Стереотипите в театралната индустрия трябва да бъдат преодоляни и на изпълнителите *нандан* да бъдат предоставени равни възможности за сценично представяне. Трябва да се създават силни сценични образи, да се лансират нови талантиливи *нандан*, които да грабват

^[14] Театралните школи са специални училища или трупи за обучение на актьори за Пекинска опера.

вниманието на публиката - само по този начин изкуството *нандан* ще засияе с нов пламък, съхранявайки историческата си стойност.

6. Съчетаването на изкуството нандан с популярната музика – върху примера на актьора Ли Юганг.

Пекинската опера е част от културното наследство на Китай и в последните години китайското правителство полага много грижи за развитието на това традиционно изкуство. Въпреки постоянната държавна подкрепа обаче, трябва да признаем, че Пекинската опера тъпче на едно място и по всичко личи, че славните ѝ години от миналия век някога ще се повторят. Нещо повече – забелязват се някои признаци на упадък. Това е свързано и с общественото развитие. Откакто Китай започна политиката на реформи и отваряне към света, устремното развитие на икономиката и турбулентните социални преобразувания доведоха до рязко ускоряване на ритъма на живот и духовната активност.

За щастие, в средите на Пекинската опера се появява и един реформатор: Ли Юганг (роден през 1978 г.). През 2008 г. в предаването на Централната китайска телевизия „Звезден булевард“ той за първи път представя на сцената нов изпълнителски маниер, съчетаващ традиционно оперно пеене и популярната музика в създадената от него “Новата пияна наложница”. Новаторското съчетание не само влива нови жизнени сили в Пекинската опера, но и предлага интересни възможности за създаване на китайска популярна музика.

6.1. Съчетаване на мелодия и текст

В песните, композирани от Ли Юганг, е използван контрастът между поп музиката и Пекинската опера. В първата половина на песента емоциите обикновено са по-спокойни и овладяни. Тук Ли Юганг пее с естествения глас на поп изпълнител, подготвяйки емоционалното развитие на песента. Когато достига до кулминационния етап след съответно съгъстяване и натрупване на емоцията, той рязко променя гласа и тоналността. Така не само засилва ефекта от този специфичен вокален маниер, но посредством яркия контраст подчертава емоционалното напрежение и добавя нови измерения в мелодиката на песента. При това емоциите не губят връзка помежду си и свободно се леят от завидно яркия и наситен тембър.

В унисон с ускорявания ритъм на живот и промените в естетическите нагласи на публиката,

Ли Юган подбира повече мотиви *sini*^[15], внушаващи ведро и приповдигнато настроение. За сметка на това по-бавните и провлачени мотиви *ърхуан*^[16] се срещат съвсем. Пеенето следва принципите на традиционна пекинска опера, но с важната разлика, че цялостният ритъм е ускорен, което се оказва много добра стратегия.

6.2. Съчетаване на вокални стилове.

Ли Юганг съчетава вокалния стил от традиционната китайска опера и народното пеене с пеене, характерно за поп музиката, боравейки свободно с различен типове тембър, редува естествен глас и фалцет и постига успешна комбинация между поп музика и Пекинска опера. Това е една от най-характерните черти в неговите изпълнения.

6.3. Съчетаване на различни типове сценично поведение

Ли Юган е *нандан* от направлението на Мей Ланфанг, което обръща най-голямо внимание върху изражението и играта с *лотосовите пръсти* (жест, при който палецът и средният пръст се допират а останалите пръсти са изпънати нагоре). Поради великолепието и пищността на сценичните костюми, след обличането се виждат само лицето и дланите на актьорите, а понякога дори и дланите не се виждат. Затова школуваното майсторство на погледа е от изключителна важност. От автобиографичните бележки на Мей Ланфанг за собствения му сценичен опит Ли Юганг научава как знаменитият актьор е тренирал погледа си, следейки с очи как дивите гъски долитат отдалеч и отминават нататък и как в реката рибките се стрелкат насам-натам. Ли Юган тръгва по стъпките на своя велик предшественик и започва да полага изнурителни усилия за овладяване майсторството на погледа, защото е наясно, че в Пекинската опера очите са най-важното средство за изразяване на настроението и погледът е квинтесенцията на сценичната изява. Също така Ли Юганг научава много от богатия диапазон в актьорската игра на Ху Уънгъ, друг знаменит актьор от направлението на Мей Ланфанг. Така получава солидна основа за изграждане на актьорски умения в областта на традиционната Пекинска опера.

^[15] Мотивите *sini* са живи, високи, бодрни и енергични и са подходящи за изразяване на радостна възбуда и страстни емоции.

^[16] Мотивите *ърхуан* са по-сдържани, солидни, тържествени и съответно с по-бавно темпо.

Освен това Ли Юганг изучава танцови и сценични изпълнения пи известния китайски съвременен танцор Шен Пей-и и с цената на интензивно и изтощително обучение постига сериозно усъвършенстване на танцовите си умения.

Оценка и изводи

Постижението на Ли Юганг се състои не само в систематичното комбиниране между стилистиките на Пекинската опера и поп музиката, но е в това, че той е първият *нандан*, който пее и експериментира с партии за контратенор. В ранните години като изпълнител на Пекинска опера той има проблеми с напрежение в гласа глас и недостатъчен богат тембър. Тези проблеми произтичат от специфичната фонетична система на китайския език. За китайското произношение и дикция най-важно е взаимодействието между устни и зъби, докато големината на обема в устната кухина е от второстепенно значение, което води до недостатъчно развита мускулатура на устната кухина. Ли Ганю отчита тази особеност, както и факта, че в италианската фонетична система има особен акцент върху гласните звуци, което ангажира мускулите на долната и горната челюст и произнасянето на всяка дума е своего рода тренировка за тази мускулатура. Затова Ли Юганг започва да взима уроци при У Би-ся, една от най-известните китайски сопрано певици. След няколкогодишни упорити занимания той се превръща във впечатляващ контратенор, като решава и вокалните му проблеми в Пекинската опера.

С практическата си дейност Ли Юганг ни убеждава в следното: *нандан* и контратенорите имат какво да научат един от друг, да си взаимодействат и дори да бъдат едно цяло. Неговата активност представлява пробив в културния обмен между Пекинската и европейската опера, предоставя възможност за интегрирането на двете толкова различаващи се оперни изкуства и предлага вариант за решаване на проблема с недостига на специфичен тип оперни изпълнители. Може би съвсем скоро китайската публика ще има възможността да види на сцената на Пекинската опера европейски контратенор, изпълняващ женска роля. Или пък европейската публика ще се наслади на изпълнението на китайски *нандан* в ролята на контратенор от европейска опера. В следващите редове ще направя сравнителен анализ на приликите и разликите между актьорите *нандан* и *контратенорите*. Надявам се изследванията ми поне малко да допринесат за преодоляване на културните прегради и бариерите между различния тип

вокална техника.

IV. ПРЕДПОСТАВКИ ЗА ОБМЯНА НА ИДЕИ МЕЖДУ КОНТРАТЕНОРИТЕ И НАНДАН.

1. Културни предпоставки: сходен исторически контекст.

Между китайския *нандан* и контратенора на Запад съществуват доста прилики. Макар да принадлежат към две напълно различни култури, историческите причини за появата на този тип персонажи са сходни. И двата персонажа се появяват в такива моменти от обществено-културното развитие, когато е забранено на изпълнители от женски пол да участват в публични представления. Несправедливото Лишаването на жените от глас в такъв тип традиционни общества би имало сериозни последици върху развитието на световното певческо изкуство, но благодарение на контратенорите на Запад и *нандан* в Китай, които до голяма степен заместват актрисите и вдъхват живот на женските персонажи, тези последици са избегнати. Затова следва да отчетем сериозния принос на контратенорите и *нандан* за развитието на световното певческо изкуство и да обърнем внимание как се формират характерните им особености и сценични характеристики.^[17]

2. Физиологични предпоставки: сходни гласови апарати.

Контратенорите и *нандан* имат доста близки стойности както на дължина и дебелина на гласните връзки, така и на резонансовия пик, което означава, че от физиологична гледна точка постановката на гласните им връзки са много сходни и имат подобни гласови регистри. Така че биха могли да заимстват един от друг и да изпълняват партии от репертоарите си.

3. Технически предпоставки: сходен начин на пеене.

Контратенорът е част от вокалната система на *bel canto*, чиито корени са в европейската опера. *Нандан* е типаж в един от най-влиятелните китайски оперни жанрове: Пекинската опера. Всеки от двата типа изпълнители има собствена артистична характеристика и същевременно и контратенорът, и *нандан* са мъже, които изпълняват женски роли. Изиграваните от тях персонажи също са подобни до известна степен. Има и много сходни черти във вокалните им

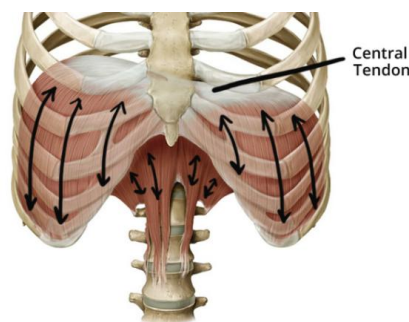
^[17] [Фан Юн, 2014/4, стр. 16-17]

техники:

3.1. Дишане

Дишането по време на пеене е различно от обикновеното и по принцип се дели на гръдно дишане, коремно дишане и комбинирано гръдно-коремно дишане.

Основният мускул по време на дишане е диафрагмата. По форма тя прилича на парашут и се намира под белите дробове, като разделя торса на гръдна и коремна кухина. Външният ръб на този „парашут“ е свързан с гръдната кост, дъното на гръдния кош и предната страна на долната (лумбална) част на гръбначния стълб. В горната част на този "парашут" има плоска повърхност, наречена централно сухожилие, съставена от несвиваща се влакнеста тъкан, т.е. тъкан, която не се свива самостоятелно, а само когато мускулните влакна, прикрепени към нея, се свият, така че централното сухожилие се контролира от мускулите на диафрагмата и можем да го разглеждаме като инервационен център на диафрагмата. Когато диафрагмата се свива, формата на централното сухожилие се изменя, увеличавайки обема си в гръдната кухина. Това увеличение на обема води до намаляване на налягането в гръдната кухина, а тъй като въздухът се придвижва от място с високо въздушно налягане до място с ниско въздушно налягане, пониженото налягане води до навлизане на въздух в белите дробове и така се получава вдишване. Когато диафрагмата се отпусне, централното сухожилие, гръдната кухина и белите дробове се връщат към първоначалната си форма и обем и изпускат въздух от белите дробове – така се получава издишване.



Изборът на тип дишане по време на пеене зависи от това коя част от диафрагмата (централното сухожилие и ребрата) е стабилна и коя може да се движи свободно. В това се състои разликата между гръдното и коремното дишане^[18].

^[18] U.S. Dept. of Health and Human Services: Complementary and Alternative Medicine Use Among Adults:

3.1.1. Гръдно дишане: централното сухожилие е стабилно, а ребрата са подвижни.

Когато централното сухожилие е фиксирано и ребрата могат се движат свободно, диафрагмата се свива и долната част на ребрата се повдига към централното сухожилие. Това води до разширяване на страничната, предната и задната част на гръдната кухина, наричано „гръдно дишане“.

3.1.2. Коремно дишане: статични ребра и подвижно централно сухожилие.

Когато ребрата остават статични, централното сухожилие може да се движи свободно, диафрагмата се свива и централното сухожилие се издърпва надолу към долната част на ребрата, което води до притискане на коремната кухина. По време на дишане формата и обемът на гръдната кухина се променят, което се дължи на поемането и изпускането на въздух от белите дробове. Коремната кухина обаче променя формата си само по време на дишане, когато диафрагмата се притиска към нея, за да направи място за разширяването на гръдния кош и белите дробове. Фактически така органите се раздалечават и коремът се издува като балон. Именно това представлява „коремното дишане“.

3.1.3. Комбинирано гръдно-коремно дишане: ребрата и централното сухожилие се движат едновременно.

Комбинираното гръдно-коремно дишане представлява съчетаване на гръдно и коремно дишане. При вдишване коремът е леко изпъкнал, а гръдната кухина е съзнателно разширена; при издишване коремът е отпуснат, но без принудително свиване, а гръдната кухина се поддържа в разширено състояние. Тънкостта е в стегнатостта на диафрагмата, която при издишване не бива да се усеща отпусната. При обичайното пеене комбинираното гръдно-коремно дишане трае по време на целия процес, то е главно условие за правилното пеене и възпроизвеждане на звуци. Когато ритъмът е бърз с кратко време за поемане на дъх, само с лека корекция може да се премине към гръдно дишане и обратно, когато ритъмът е бавен и с удължени фрази, преходът към коремно дишане става с лекота.

United States, 2002. Advance Data No. 343. 20 pp. (PHS) 2004- 1250,
<http://www.cdc.gov/nchs/pressroom/04news/adultsmedicine.htm>. (последно посещение на 03.08. 2021 г.)

Този метод на дишане е единодушно признат както от певците в стил белканто, така и от изпълнителите на Пекинска опера и може да бъде приет за най-използвания, научен, цялостен и оптимален певчески метод за дишане и основа на вокалното обучение, възприета от различните вокални школи след десетилетия художествена практика.

3.2. Резонанс

И *нандан*, и контратенорите по време на изпълнение използват трите резонатора в различна пропорция според изискванията на вокалната партия, но тъй като изпълняват женски роли, наблягат повече на главовия резонанс. Двата типа изпълнители използват техника на съчетаване между естествен глас и фалцет и тъй като гласните връзки на всеки изпълнител са различни, тембърът на естественият им глас също е различен, но фалцетния им тембър е сходен поради това, че в краищата си гласните връзки вибрират по подобен начин. Контратенорите и изпълнителите *нандан* придават използват пълния капацитет на всички резонатори, за да придадат повече пълнота и енергичност на гласа, така че той да има достатъчно пробивна сила. Съответно на сцената те нямат нужда от допълнително оборудване за усилване на гласа.

3.3. Акустични свойства

Що се отнася до основните акустични особености, и контратенорите, и изпълнителите *нандан* използват комбинации от естествен глас и фалцет при съблюдаване на хомогенност между регистрите и плавен преход между естествен глас и фалцет.

Второ, те се стремят към качествен и красив звук и по време на пеене поддържат струните в работен режим с подходяща сила, така че да гласът да звучи меко и без напрежение.

Трето, благодарение на специализираното вокално обучение естественият диапазон на мъжкия глас е значително разширен и изпълнителите имат възможност да изпълняват вокални партии с далеч по разнообразен диапазон, без това да повлиява плавността естествеността и съгласуваността на гласовите преходи.

3.4. Език и пеене

Певческото изкуство и в Пекинската, и в западната опера представлява синтез между

музика и текст, като движението на мелодията е неразривно свързано с особеностите на текста. Затова отчетливото и ясно произнасяне на думите е задължително и за двата музикално-драматични жанра, както и пълното интегриране между думите и мелодията или иначе казано, музиката да изразява емоционалното съдържание на текста, така че да поднесе на слушателя истинско естетическо пиршество.

4. Музикални сходства: прилики между Пекинската и европейската опера.

4.1. Как се съотнасят китайският ритмичен размер бан-йен и ритмичната метрика в европейската опера (ритмически сходства).

Ритмическият размер в западната опера е лесен за проумяване. Най-често срещаните размери са 2/4, 4/4, 3/4 и т.н. Но музиката в Пекинската опера обаче е темпово-мелодична и с по-специфична ритмика, която се изразява с понятието бан-йен.

Изразът „темпово-мелодична“ (кит. 板腔体) означава, че определен мотив или мелодия (например от Сипи или Ърхуан) са подложени на ритмическа обработка и орнаментика, за да се получи поредица от музикални фрази с различен ритмически размер и скорост. За мелодическата система на Пекинската опера са характерни следните ритмически рисунъка:

Даобан (Въвеждащи кастанети): по-свободен ритъм, без силни и слаби удари и състоящ се само от една фраза.

Манбан (Бавни кастанети): Този ритъм отговаря на размер 4/4.

Юанбан (Основни кастанети): в един такт има един удар *бан* и един удар *йен*, което съответства на размер 2/4 ритъм в западната музика.

Ърлиубан: един такт се състои от удар *бан* и един удар *йен*, съответства на по-бърз размер 2/4.

Лиушуйейбан (Течаща вода): съответства на размер 1/4 в западната опера.

Куйбан (Бързи кастанети): съответства на размери 1/4 или 1/8 в западната музика.

Яобан (Люшкащи се кастанети): много подобен на триола със скорост, еквивалентна на на Moderato (88).

4.2. Сходства в музикалната структура.

Вокалните форми в Пекинската опера включват „пеене“ и „говорене“. Съдържанието на „говоренето“ обикновено включва представяне на сюжета или диалог между героите и също както речитатива в западната опера представлява „пеене под форма на говор“. Друга прилика между *говоренето* в Пекинската опера и речитатива в западната опера е, че макар да имат мелодичност и ритъм, интервалите и диапазонът са малки, а мелодичността – ограничена.

5. Икономически предпоставки: потребностите на пазара.

5.1. Европейският пазар за вокална музика.

Изкуството често представлява сублимацията на техническото майсторство. Това се отнася особено за контратенорите, чиито партии изобилстват с най-много технически предизвикателства и съответно обучаването на качествен контратенор е изключително трудно. Според статистиката в момента има не повече от десетина всепризнати контратенори със световна известност. Те изпълняват предимно барокови вокални произведения и опери и най-вече на тях дължим възраждането на бароковото вокално изкуство. През последните години международната музикална индустрия вдъхва нов живот на бароковите вокални произведения и опери, затова „гладът“ за качествени контратенори става все по-остър.

5.2. Китайският пазар и Пекинската опера

Именно благодарение на по-толерантната епоха и успехите на изпълнители като Ли Юган тенденцията към упадък на *нандан* се преобръща. През последните години броят на китайските студенти, които избират да изучават това специфично изкуство постоянно се увеличава, Театралната академия също полага усилия за повишаване качеството на актьорското обучение по Пекинска опера. Но все още сме далеч от задоволяване на нуждите от *нандан* на китайския пазар. Въпреки големия брой желаещи да изучават изкуството на *нандан*, преобладаващата част от тях не притежават необходимите гласови данни.

Заклучение

В тази част от нашия труд анализирахме културни предпоставки, физиологични

предпоставки, технически предпоставки, музикални сходства, икономически предпоставки и показахме, че има възможности за обмяна на изпълнителски идеи между контратенорите и китайските изпълнители нандан, за да отговорят на нуждите на културния пазар.

В следващите редове ще направим подробно описание на разликите между контратенорите и изпълнителите нандан и ще предложим научно обосновани решения за преодоляването им, така че границите помежду им да бъдат преодолен и взаимният обмен и синтез да бъдат реализирани.

V. РАЗЛИЧИЯТА МЕЖДУ КОНТРАТЕНОРИТЕ И КИТАЙСКИТЕ ИЗПЪЛНИТЕЛИ НАНДАН И НАЧИНИ ЗА ТЯХНОТО ПРЕОДОЛЯВАНЕ.

1. Културни различия (различни езици, на които се пее).

1.1. Дикцията в Пекинската опера.

Пекинската опера има много строги изисквания за учленяването на звуковете при пеене. Класическото правило гласи: „безукорни пет съгласни и правилни четири гласни“. „Петте съгласни“, това са т.нар. *инициали*, т.е. съгласните в началото на сричката. Повечето китайски срички се състоят от един съгласен звук (*инициал*) и един гласен звук (*финал*). Правилно произнесените съгласни е първият критерий, по който съдим за дикцията на изпълнителя. В Пекинската опера съществува допълнително разграничение на съгласните: те биват гърлени, езични, преднозъбни, зъбни и лабиални. Причината за такова детайлно деление са стриктните изисквания към пеенето и речитатива в Пекинската опера, където звуковете трябва да се произнасят изключително ясно.

1.2. Дикцията в европейската опера.

Оперното изкуство се заражда в Италия, затова в първите опери се е пеело единствено на италиански език. Като потомък на простонародния латински, италианският език принадлежи към семейството на романските езици и е смятан за един от най-музикалните езици в света. Честотата на гласните звукове в италианския е много голяма и почти след всяка съгласен звук има съответен гласен, като огромно количество от думите и завършват с гласен звук. Сричките

също се определят от наличието на гласен звук, с който е свързано и ударението. За китайските изпълнители най сложният за произнасяне звук е "г", защото той се произнася с вибриране на езика. Освен това трябва да се обърне внимание на върху обособеното произнасяне на двойните съгласни. При спазване на тези основни правила и след известни тренировки китайските изпълнители лесно могат да усвоят гладкото четене и произнасяне на италианските думи. Фактът, че буквите в италианския имат в общи линии едно и също четене, се явява облекчаващо обстоятелство на фона на езици като английския например.

2. Различия във вокалната техника.

2.1. Дишане.

Различни цели на вдишването

Разликата е в това, че за изпълнителите *нандан* количеството вдишан въздух е по-голямо. Този метод на дишане с максимално количество въздух е разработен с оглед на характерните удължени фрази в Пекинската опера. Освен това изпълненията на *нандан* изобилстват с мелодически украшения, които са свързани с допълнителни количества въздух.

Изискванията към дихателната техника на контратенорите са още по-сериозни. Те не само следва да поемат достатъчен обем въздух, но при пеене въздушната струя трябва да предхожда звука, т.е. въздухът да излиза непосредствено преди звука, който сякаш е носен от въздушната струя. Освен това при вдишване контратенорът разтваря широко гърлото, гръклянът се спуска надолу, мекото небце се разширява и се повдига, за да се увеличи пространството на устната кухина и тембърът да бъде по-плътен.

Различни изисквания за използваното количество въздух

В двете вокални техники има различни изисквания по отношение на използваното количество въздух. Контратенорът трябва да поддържа достатъчно количество въздух както в ниския, така и във високия регистър, така че гласът да се движи свободно из целия диапазон, без да се променя позицията на пеене. При *нандан* има разлика: нужното за високия и ниския регистър количество не е точно определено и разпределението на издишвания въздух не така

равномерно. При пеене на високи ноти въздушната струя на *нандан* става много тънка и концентрирана, като на сопрано певици, изпълняваща особено високите пасажии в творбите на Моцарт. При контратенорите това е недопустимо заради правилото да се поддържа един и същи обем на издишвания въздух и да се оставя достатъчно място за гарантиране на мелодични високи тонове.

2.2. Глас.

Вокалната техника на контратенорите е базирана върху съчетаването на естествен глас и фалцет, но дялът на естествения глас е малък, особено в сравнение с този в Пекинската опера, затова основно се залага на фалцета и колкото по-високи са нотите, толкова повече дялът на фалцетния глас нараства, за да се стигне до пеене изцяло на фалцет в най-високите фрази.

Точно обратна е постановката при *нандан* в Пекинската опера: по-високите фрази трябва да се изпяват с повече естествен глас. Поради тази причина в Пекинската опера умението да се изпяват високи ноти с естествен глас е един от главните критерии за добра вокална техника.

2.3. Резонанс.

Резонансът в Пекинската опера

Оралният, главовият и гръдният резонанс в терминологията на Пекинската опера се наричат съответно „звук на небцето“, „драконов звук“ и „тигърен звук“. За *нандан* най-важен е „драконовият звук“ (главовият резонанс), тъй като е важна част от техническото обучение за изпълняване на високите тонове в Пекинската опера.

В характерната за *нандан* вокална техника на „драконовия звук“ се разграничават осем стъпки: „въздухът тръгва от точката *дантиен*^[19], „въздухът се движи в гърба“, „задръжане между веждите“, „събиране на звука в темето“, „разширяване на гърдите“, „изливане на звука“, „изпяване на непоколебим *звук-стълб*“. Целият процес може да бъде описан по следния начин: започва се с коремно (дълбоко) дишане, въздушната струя се насочва нагоре, напълва гръдния кош, мекото небе се повдига, задръжва се на висока позиция, пълноценно се използва главовият

[19] Дантиен – букв. *цинобърно поле*, понятие от китайската медицина, обозначаващо част от тялото в зоната под пъпа.

резонанс, за да няма препятствия пред високия тон, диафрагмата служи като опорна точка, фаринксът се отваря, така че ниският звук да се понижи по естествен начин.

Резонансът при контратенорите

Главовият резонанс има съществено значение и във вокалната техника на контратенорите. В следващите редове ще разгледаме в повече подробности *giro*, смяната на регистъра, „затварянето“ на гласните струни след смяна на регистъра и главовия резонанс. *Giro*, смяната на регистъра и „затворените тонове“ са съществени технически способности в белканто за по-добър главов резонанс и за постигане на баланс между регистрите. „Затворените тонове“ (closed tones) са важен прием при изпълняването на високи тонове, чието овладяване е едно от най-големите предизвикателства пред контратенора и същевременно признак за блестяща вокална техника.

Главовият резонанс значително подобрява тона, обхвата и издръжливостта на контратенорите и засилва обертоновете във високите вокални фрази, придавайки блясък на изпълнението им.

2.4. Тембър.

Певческото изкуство и на *нандан*, и на контратенорите е поставено на солидна научна основа, като и във двете вокални школи се използва фалцет. Но тембърът на контратенорите е по-закръглен и по-наситен, а на изпълнителите в Пекинската опера - по-звънлив и бистър. Тези разлики са обусловени от различните произносителни норми в китайския и в италианския език. По време на пеене *нандан* се съобразяват с особеностите на съгласните в китайския език, където преобладават предно- и заднозъбните съгласни звукове и за да се осигури чисто произнасяне, кухнята не бива да бъде твърде отворена, вследствие на което намаленият ѝ обем придава повече яснота и звънливост на тембъра, който звучи подобно на цигулка. Докато в италианския език гласните са повече и за тяхното произнасяне е необходим по-голям обем на устната кухня, което обуславя и по-голямата „закръгленост“ и пълнота на гласа, чийто тембър напомня на звученето на виола или виолончело.

3. Разлики в сценичната изява.

Сценичната действия в Пекинската опера се делят на четири основни типа: вокална изява

(пеење), говор (сценичен диалог), изразявање (предавање на чувствата на героите) и сценична игра (танци и бойни изкуства). Вокалната изјава и сценичниот диалог вече бяха обект на анализ, но „изразявањето“ и „сценичната игра“ са не по-малко важни, защото се однесаат до емоционалниот свят и сценичните движења на персонажите. За разлика од импровизационните моменти на вокалното исполнување, во „сценичната игра“ има строго регламентирани формални мерења, т.е. движењето по сцената е со строго определени стапки, подобно на танц, и ако набљудаваме исполнувањата на двама различни актьори, ќе забележим, че кога то исполнуваат дадена арија, движењата им са еднакви или почти сите.

Сценичните движења на контратенорите дале не са толку стандартизирани и кога то исполнуваат една и сја арија, различните контратенори исполнуваат различни движења – некои со по-хиперболизирана изразителност, други по-пестеливо, но и едните, и другите залагат на импровизацијата.

4. Как различията между исполнителя надан и контратенора биха могли да заимстват еден од друг по однесување на вокалната подготовка и сценичната игра.

4.1. Позиција на ларинкса.

Методот на пеење при *нандан* е сврзан со пасивно понижаване на позицијата на ларинкса при смяната на височините, докато при контратенорите понижаването на ларинкса е активно, но без да вклучува дополнителни движења на други мускули, за да може целостното звучене да биде балансирано и естествено како во нискиот, така и во вискиот регистар. При *нандан* подходот е пасивен, а при контратенорите – активен. Тоа е една од главните причини зашто нивните гласове звучат толку различно.

4.2. Резонанс.

Во Пекињската опера постои метод за обука, наречен „пеење со наведено тяло“, чија цел е да усовершува „драконовиот звук“. Овој метод би можел да биде применет и од контратенорите за решавање на проблемите со главниот резонанс.

4.3. Дишане.

„Звукът от тила“ се постига чрез две последователни две стъпки: „прекомерно раздуване на гръдния кош“ и „обърнат поток на звука“. В предишния раздел разгледахме понятието „звук от тила“ като технически способ, използван в обучението на изпълнителите *нандан* за по-ефикасно взимане на високите тонове честоти. Съответно „звукът от тила“ би могъл да се използва и от контратенорите за решаване на проблеми с продължителните високи тонове и недостига на въздух.

4.4. Положение на устната кухина.

„Звукът от тила“ като част от вокалното обучение в Пекинската опера засяга и положението на устната кухина при изпълняване на продължителни високи ноти. По време на вокалните занимания за контратенори преподавателят обикновено обяснява, че при изпълняване на продължителни високи ноти устата трябва да бъде като в положение на прозяване или полу-прозявка.

4.5. Сценична игра.

Вече направихме подробен сравнителен анализ и описание на разликите между сценичното изпълнение на *нандан* и контратенора. Сценичното поведение на контратенора е по-семпло, доколкото е изцяло концентрирано върху емоционалната динамика на персонажа. Сценичното превъплъщение на *нандан* е по-усложнено и включва не само танц, бойни изкуства и други аспекти, но и компоненти от ежедневиия език на тялото като повдигане на ръка, пристъпване и пр., за които също има строги естетически изисквания. Ето защо, ако искаме да обучим *нандан* да изпълнява партии на контратенор, поне по отношение на сценичното изпълнение, едно сравнително просто обучение би било достатъчно. В обратния случай обаче за контратенора ще бъде почти непосилно да усвои многобройните сценични умения, които са задължителни в Пекинската опера.

Богатство

За да изучим и анализираме различните езици на тялото в Пекинската опера и европейската опера, първо трябва да вникнем в тяхното богатство. Езикът на тялото в Пекинската опера е неимоверно богат. Контратенорите биха могли да възприемат някои характерни движения от езика на тялото в Пекинската опера и целенасочено да го използват в хореографията на оперното пеене, за да засилят сценичното внушение.

Изящност

Анализирайки езика на тялото в спектаклите на Пекинската опера и европейската опера, трябва да обърнем специално внимание на неговата изящност. Всички типове език на тялото в театралните изкуства произлизат от реалния живот, но като художествена реалност представляват негов пречистен и извисен вариант. Следователно изящността е задължително условие за езика на тялото във всички театрални разновидности.

Екстериоризация

Екстериоризацията е друга важна характеристика на езика на тялото в сценичното изпълнение. Под това понятие разбираме процес, при който изпълнителят превръща вътрешните психически прояви на персонажа във външни действия.

Типизация

Характерната за този китайски сценичен жанр типизация води до стереотипност в езика на тялото, музиката, грима, облеклото и сценичните изяви. И тази типизация на изразните форми е причината в Пекинската опера усетът за форма, формалният изказ и изучаването на формалните изисквания да бъдат издигнати на пиедестал.

Интуитивност

Под *интуитивност* в Пекинската опера се има предвид, че зрителят разбира действията на сцената без допълнителни обяснения и в унисон с другите зрители въз основа на идентично

възприемане и усет. В по-общ смисъл *интуитивността* се отнася до въображаеми предмети и действия. *Идографичността* е неотменен и същностен атрибут в сценичния спектакъл на Пекинската опера и може да бъде определена като художествен похват за изразяване на време-пространството и сценичната среда извън персонажа. ДО известна степен *интуитивността* е проява на силно изразения стремеж към естетизация на сценичната изява в Пекинската опера.

Въображаемост

Изкуството произтича от реалния живот, но е по-извисено от него. Пекинската опера като главен представител на китайския музикален театър използва въображаеми герои и сюжети, за да утвърждава и възхвалява вечни човешки ценности като истината, благородството, красотата и отрича и изобличава недъзите на обществото като фалша, низостта и нравствената нищета. В същото време развитието на сюжета се използва за изразяване на съдбовни чувства, така че зрителят да бъде развълнуван, да изпита съпричастност и естетическа наслада, да се почувства духовно извисен, което впоследствие да окаже влияние върху поведението му, а оттам и на просвещаването на цялото човечество.

Анализът на типизацията, интуитивността и въображаемостта в Пекинската опера води до извода, че е налице съществена разлика между естетическите критерии на европейското и китайското оперно изкуство: европейската опера се стреми най-вече към правдоподобност, а Пекинската – към изящност.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящата дисертация е плод на тригодишен труд. След издирване и обобщаване на научната литература по темата и въз основа на личната изпълнителска практика на автора се обобщават приликите и разликите в историческия произход, класификацията на ролите, вокалните техники, езиковите особености, музикалните характеристики и сценичното присъствие между изпълнителите *нандан* в Пекинската опера и контратенорите в европейската опера и като резултат от така направения сравнителен анализ се предлагат научно обоснована преподавателска методика за преодоляване на различията между певческото изкуство,

сценичната изява, езика и културния код на двата жанра.

Вокално-изпълнителското майсторство и на *нандан*, и на контратенора представлява синтез между музика и театър. Пекинската и европейската опера възникват в различни региони с различен културен контекст, формиран в течение на хилядолетия, което се отразява и върху изразните форми и музикалните особености на всяка от тях. И Пекинската, и европейската опера са комплексни изкуства, черпеци жизнени сокове от родната културна почва в продължение на хиляди години. Знайни и незнайни творци от различни епохи са отнемали излишното и са обновявали закостенялото, за да разгърнат в пълен блясък художественото въздействие и обаяние на двата жанра, всеки от които представлява еманация на своята духовната култура.

Сравнителният анализ на макро- и микро-равнище между тях разкрива съществуването на редица прилики в певческото изкуство на *нандан* и на контратенора. Тези сходства могат да бъдат основа за обмен, при който двете вокални школи да заимстват ценни идеи една от друга.

Обменът между различни култури се осъществява въз основата на познанието. През последните три години вложих много усилия за изграждането на мост между двете вокални изкуства. Паралелите между *нандан* в Пекинската опера и контратенора в европейската опера са именно такъв мост на комуникация. Благодарение на хипотезата за синтез между музикалните особености и сценичната игра в двата типа музикален театър установих възможността за добавяне на нови свежи елементи към традиционната музикална култура, което би било в унисон със съвременните тенденции за развитие в съвременната музика като израз на глобалните културни комуникации. Бихме могли да включваме елементи от европейската опера в изкуството на Пекинската опера и обратно – в европейската опера да добавяме китайски елементи. По този начин музикалните дейци на двете общности ще могат да експериментират с нови за музикалната им среда изразни възможности, а публиката на двата жанра през призмата на вече познатото ѝ изкуство ще се докосне до друга музикална култура и ще се научи да я разбира и да ѝ се наслаждава повече. Това не само ще се стимулира световният музикален обмен, но и ще бъде благотворно за по-цялостното съхраняване на безценните традиции на всяка от двете общности.

В днешния свят регионалното сътрудничество и културният обмен между отделните държави стават все по-интензивни и музикалната интеграция се превръща във водеща

тенденция. Настоящият дисертационен труд не само предлага теоретична основа за създаване на съвсем нови и перспективни музикални форми, но и дава практически идеи за популяризирането и синтеза между двата музикални жанра.

Надявам се скромните ми усилия да допринесат за взаимния обмен между Пекинската и европейската опера и да спомогнат за проправянето на нови пътища за развитие на световната музика.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Първо цялостно и систематизирано представяне на сравнение на стиловете на пеене на контратенор и нандан от пекинска опера, което обобщава приликите и разликите в историческия произход, класификацията на ролите, вокалните техники, езиковите особености, музикалните характеристики и сценичното присъствие на изпълнителите нандан в Пекинската опера и контратенорите в европейската опера.

2. За първи път, поради разликите в стиловете на пеене на контратенор и Нандан, се предлага научно обоснована преподавателска методика за преодоляване на различията между певческото изкуство, сценичната изява, езика и културния код на двата жанра.

3. Това изследване може не само да насърчи академичния обмен между европейската и пекинската опера, но и косвено да допринесе за културния обмен, което по-бързо ще премахне пречките между китайската пекинска опера и европейската опера. Така по-скоро ще се отворят културните пазари на страните.

4. За първи път се създава таблица касаеща разликите между контратенора и Нандан. С помощта на авторитетния медик професор Хан Ли-йен съпоставих и анализирах видео данните от вътрешния изглед на ларинкса при 27 баса, 35 баритона, 40 тенора, 30 контратенора и 28 изпълнители нандан.

5. Направи се анкета със студенти и преподаватели, занимаващи се с изучаване на вокална музика в китайски и италиански и български музикални консерватории.

ПУБЛИКАЦИИ

1. Значение на певците кастрати за италианската опера– В: Годишник 2020 на АМТИИ "Проф.

Асен Диамандиев" - Пловдив 2020, с. 112 – 119.

2. Интерпретирането на барокова музика от контратенорите – върху примери на творби от Антонио Вивалди– В: Пролетни научни четения 2021 – АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив: 2021, с. 158 – 165.

3. Новият възход на контратенорите в даши дни– В: Пролетни научни четения 2021 – АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив: 2021, с. 166 – 172.

4. Изпълнителски стил наведен от пекинската опера – въз основа на творчеството на „четиримата велики– В: Годишник 2020 на АМТИИ "Проф. Асен Диамандиев" - Пловдив 2021, с. 194 – 203.

5. Начален курс по солфеж на Български език за китайски език – Превод и редакция, Пловдив: 2020. ISMN: 979-0-9021225-0-4