



ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ“
БЛАГОЕВГРАД

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВАТА

КАТЕДРА „МУЗИКА“

**ЗА НАЦИОНАЛНИЯ СТИЛ В КИТАЙСКАТА ОПЕРНА МУЗИКА
ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК**

**дисертация за придобиване на ОНС „Доктор“
научна област 8. Изкуства
професионално направление 8.3 Музикално и танцово изкуство
докторска програма: Теория и практика на изпълнителското
изкуство**

Докторант: Кайсю Уан / Wang Kaixu

Форма на обучение: редовна

Научен ръководител: проф. д.н. Иванка Влаева

Благоевград, 2025

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита от катедра „Музика“, Факултет по изкуствата при ЮЗУ „Неофит Рилски“ на Катедрен съвет на 28.10.2025 г.

Общият обем на труда е 237 страници. Състои се от увод, 5 глави, заключение, библиография, приложения. Библиографията включва 96 източника.

Научно жури:

Проф. д.н. Филип Павлов

Доц. д-р Валери Димчев

Проф. д-р Велислав Заимов

Проф. д-р Галина Апостолова

Проф. д-р Атанас Карафезлиев

Защитата на дисертационния труд ще се състои на 18.12.2025 г. от 11 ч. в зала 1571А – Учебен корпус 1 на Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград на заседание на научното жури, определено със Заповед на Ректора на ЮЗУ „Неофит Рилски“.

Съдържание

Увод 5

Глава 1. Историческо развитие на китайската опера 6

- 1.1. Епоха на създаването на китайската опера 7
- 1.2. Исторически етапи в развитието на китайската опера 8
- 1.3. Историческо развитие и характерни китайски оперни творби 12
- 1.4. За развитието на китайската опера – характеристики 16

Глава 2. Изследване на националните характеристики на китайската опера 17

- 2.1. За националния стил в китайската музика 17
- 2.2. Национални характеристики в китайската опера 19

Глава 3. Изследване на националния стил на китайската оперна музика през втората половина на XX век 24

- 3.1. Адаптиране на китайската опера към западната 24
- 3.2. Използване и пресъздаване на народни песни и музикални образи в китайски опери 28
- 3.3. Използване на характерни традиционни ладове в китайски опери 32
- 3.4. Приложение на традиционни модели ритъм при създаване на националното в китайски опери 34
- 3.5. Използване на принципи на хармонията в китайски опери 35
- 3.6. Използване на традиционни китайски инструменти в оперни произведения 36
- 3.7. Естетика на музиката в китайската опера 37

Глава 4. Китайски национален стил на оперно пеене 38

- 4.1. Характеристики на китайското традиционно национално оперно пеене (*xiqu*) 38

4.2. Заимстване на характеристики от западното оперно пеене в китайски опери 39

4.3. Нов метод за пеене в китайски национални опери 40

4.4. Музикален акомпанимент на вокалната музика в китайските опери 41

4.5. Бележити певци на китайски национални опери от втората половина на XX век 42

Глава 5. Перспективи за развитие на китайското оперно творчество 43

5.1. Сравнителен анализ на творческите концепции на китайски и западни опери 43

5.2. Връзка между националния и глобалния характер на китайската опера 44

5.3. Предизвикателства при създаване на китайска национална опера 46

Заклучение 47

Приноси на дисертационния труд 50

Публикации по темата на дисертацията 52

Увод

Музикалната култура на Китай има хилядолетна история. Китайската национална опера от XX век възниква под влияние на западната музикална култура, но интегрира и местни традиции. Знакови творби като детските мюзикъли на Ли Дзинхуей и операта „Момичето с белите коси“ проправят път към формирането на опера с ясен национален стил, отразяващ китайския естетически вкус.

Съществуват значителни разлики между съвременната европейска опера и традиционния китайски театър по отношение на културни конотации, художествена форма и структура (композиторска индивидуалност срещу представяне на герои типаж/характери). Терминът „опера“ в Китай обхваща както западния жанр *гъдзю* (*geju*), така и традиционни жанрове като *дзиндзю*, *юедзю*, *хуанмей* и др. След въвеждането ѝ в Китай, западната опера постепенно се адаптира, като създателите ѝ поемат собствен път, определян от националните естетически характеристики.

Обект на изследване в дисертацията е китайската опера, създадена от взаимодействието на европейския оперен жанр и традиционни китайски музикално-сценични жанрове.

Предмет на изследване в този труд са художествените характеристики на националното в китайското оперно творчество в контекста на китайската история от втората половина на XX век.

Целта на изследване е да се анализират музикалноизразните средства при композирането на китайски национални опери, за да се изследват характеристиките на националния музикален стил и пътя за формирането на

национална опера в Китай през втората половина на XX век.

Задачите, произтичащи от целта, включват разглеждане на литературата, изследване на музикалните характеристики, анализ на стиловете на пеене и инструменталния съпровод, проучване на развитието на китайската опера чрез конкретни творби и посочване на приноса на изтъкнати изпълнители.

Дисертацията използва комплекс от **методи**:

Библиографски – за анализ на научни източници, бази данни и аудио-визуални материали.

Исторически – за проследяване на формирането и етапите на развитие.

Културологичен – за изследване на операта в нейния културен и социален контекст.

Сравнителен анализ – за сравнение на данни и характеристики между китайски и европейски жанрове.

Анализ и синтез – за анализиране и систематизиране на особеностите и разглеждане на конкретни произведения.

Анализ на музикалните модели – прилага се методът „четири основни части“ на проф. Дзю Чихун за анализ на композицията, формата и драматургията.

Глава 1. Историческо развитие на китайската опера

Първа глава очертава основни периоди в историческото развитие на китайската опера и акцентира върху нейното развитие през втората половина на XX в. Представят се политически и художествени процеси. Посочват се ключови оперни произведения и композитори. Проследява се тяхното развитие и трансформации. Представят се характеристики на

избрани оперни творби.

1.1. Епоха на създаването на китайската опера

Китайската опера, създадена и адаптирана по западен модел, се появява за първи път през 20-те години на XX век и започва с детски мюзикъли, възприети положително в Китай. Този период подготвя създаването на китайски опери. Детските мюзикъли са специална и лесно приемана форма, избрана от Ли Дзинхуей с цел популяризиране на новия книжовен език.

През 1935 г. е създадена представителната за времето опера „Бурята на река Яндзъ“ (“The Yangtse River Tempest / 扬子江暴风雨”), която е по темата за антияпонската борба. Създателите разчитат на собствения си реален опит, за да композират. При представянето творбата „Бурята на река Яндзъ“ предизвиква силен отзвук сред хората в Китай. Подобна на тази практика „драма плюс пеене“ по-късно еволюира в структурата на операта. От средата на 30-те години на XX век група музиканти се установяват в Чунцин и Шанхай и започват да изпробват различни методи за композиране на национални опери, а след това се появяват творбите „Пролет в прасковен цвят“ (Peach Blossom Garden / 桃花源) и „Песен на Шанхай“ (Shanghai Song / 上海之歌). Повечето от тези произведения са въз основа на опита на западната опера и имат за цел да се справят с проблема за музикалната драматургия. Творбата „Есен“ на Хуан Юенлуо е най-влиятелна и най-успешна от всички произведения от същия период. Основната цел на тези творби е да се разшири пътят на китайската опера с помощта на западни методи за композиране. Както бе споменато по-горе, постиженията в търсене на начини, по които да се създаде национална китайска опера са допринесли много за развитието на това изкуство и активно насърчават

постепенната зрялост и усъвършенстване на китайската опера.

1.2. Исторически етапи в развитието на китайската опера

Начален период (20-те – 30-те години на XX век):
Първоначалната поява на китайската опера датира от 20-те години на миналия век, започвайки с детските песенно-танцови пиеси, създадени от Ли Дзинхуей. Този период се счита и за начален за китайската опера, а самият Ли Дзинхуей е удостоен с титлите основател и пионер на китайската опера. Затова детските песенно-танцови пиеси са широко признати за най-ранната форма на китайска опера. Те са специална артистична форма, която да насърчава и популяризира новия национален език, който лесно се възприема от децата чрез интегрираното използване на музика, танц, език/слово, сценично изпълнение и други елементи. Ли „се фокусира върху популярната култура, ... създавайки нови пиеси с песни и танци, които отразяват съвременния дух и могат да бъдат разбрани от обикновените хора. По този начин използването на този самостоятелно създаден начин за изобразяване на детска история се превръща в новата национална опера, която най-вярно наследява традицията на литературното и драматично творчество“¹.

Период на разпространение (40-те – 60-те години на XX век):
През ноември 1943 г. в Решението за прилагане на литературната и художествена политика на партията, издадено от отдела за пропаганда на Централния комитет на ККП, се подчертава, че драматургията, в рамките на базовите области, е „сред всички отдели на литературната и художествената работа ... най-

¹ Речник на китайската музика. Народно музикално издателство, 1985.
中国音乐词典 人民音乐出版社 1985 年版.

необходимата и възможна за развитие“. Освен това се посочва: „Устната драма и операта (които са форми на изкуство, съчетаващи драма, литература, музика, танц и дори изобразително изкуство, обхващащи различни нови, стари и местни форми) със съдържание, отразяващо чувствата и волята на хората, и във форми, които са лесни за изпълнение и разбиране, вече са се доказали като мощни оръжия днес за мобилизиране и обучение на масите, за да устоят във Войната на съпротивата и да развият производството. Те трябва да бъдат широко развивани в различни места и сред войските“².

Янгъ/yangge първоначално е било народно изкуство, популярно в селските райони на Китай. Културната трупа „Брат и сестра възвръщат пустошта“ към Академията по изкуства „Лу Хун“ / Lu Xun възприема формата на *янгъ*, но изоставя персонажите на клоуни и елементи на флирт, често срещани в стария *янгъ*, заменяйки ги с нови образи на селяни и сцени на радостен труд. Новата драма *янгъ* включва както говорене, така и пеене, танци; тя е жива и силно изразителна. Със сюжети, които са предимно кратки и сбити, тя е приветствана от селяните. Първоначалният успех на новия *янгъ* демонстрира, че този реформиран жанр може ефективно да изразява новия социален живот и новите мисли и чувства. Мао Дзедун е казал: „Селяните са основната аудитория на китайското културно движение на настоящия етап.“ Той също така заявява: „Така наречената популярна литература и изкуство, ако бъдат отделени от 360-те милиона селяни, не би ли се превърнала до голяма степен в

² Национален индекс на вестниците. Секция „Опера“, 1955-1998 . 《全国报刊索引》歌剧部分 55 年—98 年.

празни приказки?“³

Въз основа на съществуващите сценарии на *янгъ*, техните сюжети и теми са доста разнообразни. Движението „Ново Янгъ“ възниква едновременно с Великото производствено движение. Следователно, насърчаването на продуктивния труд се превръща в често срещана тема в много ранни *янгъ*. „Брат и сестра се занимават със земеделие“ / “Brother and Sister Farming“ (превеждана още като "Брат и сестра разчистват пустошта") (1943), известна като „първата нова опера от периода Янгъ“, изобразява ентузиазираните трудови сцени от Великото производствено движение в граничните райони чрез песни и танци, представяйки честен и обикновен брат и праволинейна и смела сестра. Този вид произведения обикновено се характеризират с простота, яркост и жизненост, като ефективно запазват и насърчават силните страни на енергията и свежестта, присъщи на *янгъ* като народно изкуство, създадено от селяни. Някои произведения се фокусират върху поддържането и развитието на характерно за *янгъ* съчетаване на песен и танц, като например „Съпруг и съпруга се учат да четат“ / “Husband and Wife Learn to Read” (от Ма Ке/Ма Ке) и „Засаждане на дървета“ / “Planting Trees” (от Хе Дзинджи/He Jingji). Много драматурзи обаче усвояват елементи от други театрални жанрове, включвайки ги в собствените си произведения. Те не само усвояват силните страни на *янгъ*, но и се възползват от достоинства на други местни театрални жанрове и народни изкуства, смесвайки ги, за да създадат нова национална опера.

³ Уанг Юхе/Wang Yuhe. История на съвременната китайска музика, Издателство „Народна музика“, февруари 1984 г. 汪毓和:《中国近现代音乐史》人民音乐出版社 1984 年 2 月第 1 版.

Практиката също така доказва, че движението „Ново Янг“ открива широк път за създаването на нова опера в Китай. Тази новаторска и оживена форма на площадна песенно-танцова драма, променя посоката на развитие на китайското оперно изкуство и директно води до зараждането на мащабната опера „Момичето с белите коси“/“The White-Haired Girl“, 1945 г. (превеждано и като "Белокосото момиче").

Период на съживяване (80-те – 90-те години на XX век): След Реформата и отварянето на Китай към света оперното творчество се диверсифицира. Появяват се различни видове опера, мюзикъли и експериментални произведения. Значими творби са „Дива земя" на Дзин Сян (1987), която интегрира модерни техники, както и оперите на Тан Дун („Марко Поло", 1996; „Първият император", 2006), получили международна слава. В националната опера се завръщат творби като „Дъщеря на партията" и „Неотстъпчива душа".

През 1987 г. е премиерата на операта „Дива земя“ (Yuanie), с либрето от Уан Фан/Wang Fang и музика от Дзин Сян/Jin Xiang, в Китайския национален театър за опера и танцова драма. Чрез разгръщането на заговора за отмъщение на Цю Ху/Qiu Hu и разрушаването на любовта му с Дзинзи/Jinzi, се разкриват историческите корени на трагедията на героите. В музикалния език смело се използват национални, романтични и някои съвременни изразни средства, в стремеж те да се интегрират органично. Във вокалните партии се използва декламационен, речитативен стил като основен начин на изразяване, като по този начин се съгласува музикалното развитие с драматичното развитие и се засилва функцията на музиката за развитието на сюжета и героите. Използването на ансамбли и хор, които

участват пряко в драматичния конфликт и отразяват вътрешните конфликти и борби на героите на множество нива, разбива предишните конвенции. Симфоничното развитие стимулира засилването и разрешаването на конфликтите; няколко ансамбъла, водени от конфликт, живо представят сблъсъците между различните емоционални и психологически състояния на героите, формирайки музикалните кулминации на драматичния конфликт.

Върхово постижение е операта „Марко Поло“ (Mǎkè Bōluó/马可·波罗) на Тан Дун (谭盾). За тази опера Тан Дун е обявен за един от „10-те най-важни музиканти в международната музика“ от „Ню Йорк таймс“ и печели престижната награда Grawemeyer за музикална композиция (1998). Немското списание „Opernwelt“ го определя като „Композитор на годината“. В операта му „Първият император“ (Qín Shǐhuáng/秦始皇) главната роля е изпълнена от световноизвестния тенор Пласидо Доминго. Операта му „Чай“ (Chá/茶) има три отделни продукции на оперния фестивал в Санта Фе в САЩ, фестивала в Стокхолм и Neue Oper Wien във Виена. Произведенията на Тан Дун са известни със сливането на източни и западни елементи, често характерни с експерименталния си характер и межкултурни влияния.

1.3. Историческо развитие и характерни китайски оперни творби

Творбите от различните периоди илюстрират търсенето на национален стил. Исторически те може да се групират на:

Ранни произведения: „Врабчето и детето“ (Ли Дзинхуей), „Буря на река Яндзъ“ (Ние Ър).

Златна ера: „Момичето с белите коси“ (Хъ Дзинджъ, Дин И), „Червената гвардия на Хонху“ (Джан Дзинан, Оуян Циеншу).

Етап на нови търсения: „Песен на степта" (Дзин Джънпин, Луо Дзунсиен), която демонстрира използването на тибетски фолклорни мелодии в оперен контекст.

Създават се различни творчески модели. Развиват се три основни подхода: 1) базиран на традиционна музика („Сестра Дзян", „Червената гвардия Хонху"); 2) интегриращ елементи от местни жанрове („Сватбата на Сяо Ърхей", „Червен корал"); 3) усвояващ западни композиционни техники („Песен на степта", „Ай Гули"). Други значими творби са „Сестра Лиу", „Пролетен гръм", „Две поколения", „Гада Мейлин".

Новата опера от периода (1919–1944), от една страна, е повлияна от новото общество, от друга страна, тя трябва да отговори на нуждите на антиагресорите по това време. Ето някои примери, които посочват различни тенденции в създаването на китайски опери. От една страна, творби като детската опера на Ли Дзинхуей „Врабчето и детето“ (The Sparrow and the Child, Li Jinhui/《麻雀与小孩》黎锦晖) имат полезен принос в застъпването на духа на науката и демокрацията, популяризирането и използването на национални художествени форми. От друга страна, творби като „Бурята на река Яндзъ“ на Ние Ър/Nie Er, операта на Сиан Синхай „Съвместно производство на военни и граждански“ (《洗星海《军民大生产吧》/Xian Xinghai's “Let's Produce for the People and the Army”) и други, показват, че периодът на създаването им е свързан със съпротивата срещу чуждестранните нашественици в антияпонската война. Този период е конструктивен, като поглъща опита на западното оперно изкуство и изследва традиционни художествени форми и приложението на техни характеристики от композиторите в Китай.

Новите опери в периода 1919-1944, от една страна, са

повлияни от новото общество, а от друга страна, са създадени, за да отговорят на нуждите на времето. Първо, например, детската опера „Врабчето и детето“ от Ли Дзинхуей има принос за пропагандирането на духа на науката и демокрацията, както и за популяризирането и националната форма на изкуството. Второ, новите опери, създадени на фона на съпротивата срещу чуждестранните нашественици, като „Бурята на река Яндзъ“ на Ние Ър и „Съвместно производство на военни и цивилни“ на Сиан Синхай са създадени в контекста на съпротивата срещу чуждестранните агресори и чрез усвояването на напредналия опит на западното оперно изкуство, изследването на националните форми на изкуството е донякъде конструктивно.

В началото на XX век, като пионер на оперното творчество в Китай, Ли Дзинхуей създава дванадесет произведения като посочената детската опера „Врабчето и детето“, която предизвиква силен отзвук в Китай. „Бурята на река Яндзъ“, създадена от Ние Ър и Тиен Хан през 1934 г., също представлява драма в синтез с пеене. Този структурна форма на опера е често срещана в следващите произведения в оперния жанр. От 30-те години на миналия век Шанхай и Чунцин се превръщат във водещи региони за създаването на опера. Композиторите, работещи на тези две места, изследват експресията на операта по множество канали и в резултат на техните търсения се появяват голям брой изключителни оперни произведения, като например: „Си Ши“/“Xi Shi” на Чън Гъсин/Chen Ge Xin, 1935 г. (西施) 陈歌辛); „Пролет в прасковен цвят“/“Peach Blossom Garden“ на Чън Тиенхъ/Chen Tianhe, 1939 г. (《桃花源》陈天鹤) и други произведения. Всички тези произведения се основават на елементи и принципи при създаване на западното оперно

изкуство и основната им цел е да направят китайските национални опери по-специфични и драматични. „Селските песни“/“Rural Songs“ на композитора Сян Ю/Xiang Yu и др. (《农村曲》向隅) и „Съвместно производство на военни и цивилни“ с композитор Сиан Синхай също имат добър отзвук сред публиката. Жанрът *янгъ* от движението „Янан Янгъ“ се популяризира още по-широко от предишни традиционни оперни творби. „Брат и сестра се занимават със земеделие“/“Brother and Sister Farming”, композитор Ан Бо/An Bo (《兄妹开荒》安波) има както песни, така и танцови форми, осигуряващи плодотворна основа за появата на операта „Момичето с белите коси“/“The White-haired Girl“ на Хъ Дзинджъ, Дин И/He Jingzhi, Ding Yi (《白毛女》贺敬之, 丁毅), която е изключително важна в усвояването на оперния жанр и в създаването на китайска национална опера. В същото време „Момичето с белите коси“ показва пътя на развитие на китайската опера.

Може да се направи заключение, че музикантите от Китай са инициативни в търсенето на пътища за създаването на китайски национални опери и в същото време са натрупали нов творчески опит. Като използват теми, модели и характеристики от китайското музикално и драматично изкуство, те създават хибрид на музикално-сценично изкуство, който съчетава елементи от китайската култура, но обогатен със специфики на европейското оперно изкуство. Така се осъществява асимилирането на чуждото, но обогатено с родното. Този начин на работа позволява на музикантите постепенното утвърждаване на оперен жанр с национални характеристики, а на публиката – намиране на опора в собствената култура при възприемането на нови музикални принципи.

1.4. За развитието на китайската опера – характеристики

През 80-те и 90-те години на XX век се появяват тенденции към поляризация в развитието на оперния жанр в Китай. Може да се посочат:

„Изискана тенденция": Развитие на сериозна опера с високи естетически цели.

„Тенденция на вулгаризация": Създаване на популярни мюзикъли по модела на Бродуей.

Предизвикателствата включват адаптирането на китайския език за оперно пеене, балансиране на публичните вкусове с артистичната дълбочина и подобряване на визуалната и слуховата привлекателност чрез използване на оркестъра и хора.

В новата ера (80-те и 90-те години на XX век) тенденциите на поляризация в оперното творчество са резултат на промените в средата, в която съществува операта, в развитието на художествените концепции и вкуса на публиката.

Както беше посочено - едната е „изисканата тенденция“, с търсене в посока на определяната като сериозна опера и постигане на по-високо естетическо ниво като основна художествена цел.

Другата е „тенденцията на вулгаризация“ (демократизация), която използва американските бродуейски мюзикъли като рамка за начините за разработване на собствени популярни мюзикъли в Китай. Най-ранните постижения в тази посока в началото на 80-те години на XX век са „Нашите съвременни млади хора“/“Our Modern Youth“ на Лиу Джънцю/Liu Zhenqiu (《我们现代的年轻人》刘振球); „Щастливи години“/“The Years of Wind and Flow” на Шън И/Shang Yi (《风流年华》商易); „Легенда за приятелството и любовта“/“Legends of Friendship and Love на Сю Къ/Xu Ke (《友

谊与爱情的传说》徐克). Оттогава този вид произведения продължават да се създават през 80-те и 90-те години на миналия век с не по-малко от сто нови творби, но малко от тях са успешни.

Историческото развитие на китайската опера през XX век е процес на усвояване на западни модели и техники и тяхната адаптация и интеграция с образци от китайската музикална традиция, представящи китайската културна идентичност. Резултатът е формирането на уникален национален оперен жанр, белязан от значително творческо търсене и постижения, особено във втората половина на века.

Глава 2. Изследване на националните характеристики на китайската опера

Втора глава предоставя теоретичната рамка за разбирането на „националния стил“ в музиката и анализира основните характеристики на китайската музикална традиция, които формират основата на националната опера. Посочват се национални специфики на китайската опера.

2.1. За националния стил в китайската музика

Понятието „национален стил“ в музиката и изкуствата представлява комплекс от характерни черти, които отразяват културната идентичност, историческото наследство и естетическите ценности на конкретен народ или нация. Това е художествен израз, който носи отличителните белези на определена културна традиция, проявени чрез специфични изразни средства, форми, теми и композиционни техники.

В най-широк смисъл „националният стил“ в изкуството и музиката се отнася до поредица от характеристики, считани за

уникални и представителни за изкуството на определена нация или етническа група. Тези характеристики обикновено произтичат от специфики на:

Фолклорно наследство. Използват се мелодии, ритми, модални структури, инструменти и форми от фолклорната музика, танци и ритуали. Народните традиции често се разглеждат като „душата“ на една нация и автентичният източник на национални характеристики.

Език. Интонационните, тоновите и ритмичните характеристики на даден национален език могат да окажат дълбоко влияние върху мелодията и фразирането на музиката, особено във вокалните жанрове.

Исторически наративи и митология. Сюжети, теми и образи, свързани с националната история, легенди, герои и ключови събития, често се отразяват в изкуството.

Философски и естетически традиции. Специфичните светогледни системи, религиозните вявания и естетическите норми, развити в рамките на определена култура, формират основата на художественото мислене и изразяване.

Социокултурен контекст: Историческите периоди на национално възраждане, борба за независимост или стремеж към културно самосъзнание често засилват интереса към формирането и утвърждаването на национален стил.

В европейски контекст въпросът за националния стил придобива особено значение през 19 век с възхода на националните движения. Това е време на съзнателно интегриране и осмисляне на фолклорни елементи в творчеството на редица композитори. Така те се стремят да създадат музика, която отразява националната идентичност. Подобен процес и дискусия

за националния стил се ръзгръща и в България и други страни на Европа в началото на XX век, което се посочва в изследването.

В азиатските култури концепцията за национален стил има своята специфика. В Япония например, след периода Мейджи (1868-1912) има съзнателен стремеж за запазване на традиционни музикални форми като *гагаку* и *ногаку*, успоредно с усвояването на западните музикални техники. Композитори като Ямада Косаку и по-късно Такемицу Тору са работили за създаването на японски национален стил, който интегрира традиционни японски елементи в съвременен музикален език.

В Корея, особено след освобождението от японската окупация (1945) се развива движението за „национална музика“ (*кугак / kugak*), целящо възраждането и модернизизирането на корейските музикални традиции в противовес на западните и японските влияния.

В Китай концепцията за национален стил (民族风格 / *minzu fengge*) има дълбоки исторически корени, но придобива особено значение през XX век в контекста на модернизацията и културните трансформации. Според Лю Чинчи/Liu Chingchih, китайският национален стил в музиката представлява „синтез между традиционни китайски музикални елементи и съвременни композиционни техники, който отразява китайската културна идентичност и естетически ценности“⁴.

2.2. Национални характеристики в китайската опера

Китайската опера е уникална, главно защото наследява много елементи от традиционни жанрове с многовековна история,

⁴ Liu, C. Критична история на новата музика в Китай. Хонконг: Chinese University Press, 2010 中国新音乐批判史. 香港: 中文大学出版社.

съчетани с очарованието на китайското пеене. Освен това китайската опера използва форми от традиционната музика, обогатени с нови европейски елементи. Съдържанието на оперното представление също се разширява, като се обогатява представянето на характера на героите типаж. Така напрежението в сценичното действие в китайската опера в по-голяма степен отговаря на изискванията на драматургичното развитие.

Ще посоча някои от основните характеристики на китайската традиционна музика, които имат важно значение при създаването на нова национална музика в Китай и конкретно при създаване на произведения в жанра опера.

Пентатоника и модална система. Една от най-фундаменталните характеристики на китайската музика е използването на пентатонична тонова система. Китайският пентатоничен звукоред (五声音阶, *wǔshēng yīnjiē*) се състои от пет основни тона: *гун/gong* (宫), *шън/shang* (商), *дзюе/jue* (角), *джу/zhì* (徵), и *ю/yu* (羽), които приблизително съответстват на до, ре, ми, сол и ла в западната музика. Върху всеки от посочените тонове се построява характерен звукоред. Тази система не само определя мелодичната структура, но и отразява древната китайска космология. Според нея петте тона корелират с петте елемента, петте посоки и други аспекти на традиционния мироглед.

Мелодична структура и орнаментика. Китайската музика е предимно монофонна, с акцент върху линейното мелодично развитие, а не върху вертикалната структура и хармония. Мелодиите често се характеризират с плавни, вълнообразни движения с постепенни възходящи и низходящи тонове. Важна

характеристика е изобилното използване на орнаментика (装饰音, *zhuāngshì yīn*), включително различни видове глисандо, вибрато, трилери и други украшения, които придават на музиката специална изразителност.

Темброво разнообразие и инструменти. Китайската музикална традиция отдава специално значение на тембъра (音色 / *yīnsè*). За разлика от западната музика, в която в определени исторически периоди хармоничната структура често доминира, в китайската музика линейното развитие е основно и тембърът на инструмента или гласа е ключово изразно средство. Традиционните китайски инструменти се класифицират по материал, от който са изработени, според системата „осем звука“ (八音 / *bāyīn*).

Ритмични структури. Ритмичните структури в китайската музика често се характеризират с гъвкавост и флуидност. За разлика от строгата метрична организация на голяма част от западната композиторска музика, китайската музика може да използва свободен ритъм (散板 / *sǎnbǎn*), особено в соловите импровизационни жанрове. В ансамбловата музика и акомпанимента към опера или танц се използват периодично повтарящи се ритмични структури (定板 / *dìngbǎn*). Важно понятие в музиката е „дъхът“ (气 / *qì*), който определя естествения поток и фразиране, често следвайки дишането на изпълнителя или текста във вокалната музика.

Философски и естетически принципи. Китайската музика е дълбоко свързана с философските традиции на конфуцианството, даоизма и будизма. Конфуцианството разглежда музиката като средство за морално образование и социална хармония. Даоизмът донася идеи за естественост, спонтанност и единство с природата.

Будизмът добавя медитативни аспекти и концепцията за трансцендентност.

През първата половина на XX век западната култура нахлува в Китай яростно. Вътрешни и външни сили карат Китай да започне да се променя. Музикантите не избягват, а активно участват в самоусъвършенстването си и развитието на музикалната култура. В тази ситуация оцеляването на т.нар. китайски опери (традиционни музикалносценични жанрове) става много трудно. Затова социалната тема „развитие и иновация на операта“ се превръща в основен фокус на музикантите в страната за известно време.

В процеса на развитие китайската национална опера следва и прилага много методи за създаване на творби, включително подобряване на формата на драмата, но за съжаление тези методи не са били приети от повечето хора. Появата на операта „Момичето с белите коси“ съживява китайската опера, и поради комбинацията си от китайски и западни музикалноизразни средства, китайската национална опера отваря нова страница в иновациите.

Като се споменава, че няма ясна академична дефиниция за китайското традиционно пеене, трябва да се отбележи, че съвременното китайско пеене, използвано про писане на опери, е силно повлияно от техническата концепция на белканто – този уникален метод за оперно пеене, създаден в Италия през XVII век. В Италия се нарича белканто, и когато навлиза в Китай също се разбира като белканто (красиво пеене). В превод на китайски носи значението на красиво пеене (美声唱法 / *měi shēng chàng fǎ*). Този метод на пеене изисква от певците да имат определени умения за осъществяване на звуков резонанс и да постигат

определен певчески резултат. Той постига характеристиките на мек и съгласуван звук. Звукът трябва да бъде естествен, а тембърът трябва да звучи прекрасно. Първоначалният звук е дълбок и в него се използва портаменто. Непрекъснатият звук изисква да се поддържа стабилен тон, а тонът да има равномерно крещендо или декрещендо и декоративни звуци (богата орнаментика). Изискванията при музикалното изпълнение са да се поддържа ефекта на гъвкавостта и мекотата на песнето, за да звучи по-емоционално и песнето във висок регистър да е точно, за да може звукът да въздейства силно.

Характеристиките на белканто може да се видят например в творчеството на известни италиански оперни композитори. Те трябва да отговаря на следните изисквания: вроден мек глас, който е много важен за поддържане на однородността на песнето в един регистър след дългосрочно непрекъснато обучение. След това от решаващо значение е да се постигне перфектната интерпретация на колористичността при звукоизвличане. За това може да допринесе слушането на интерпретацията на произведения от отлични певци. Певците трябва да са в състояние да овладяват певческите умения, да усъвършенстват характеристиките на белканто и да анализират различните изисквания за постигане на спецификите на белканто.

Националният стил на китайската опера е сложна и многопластова художествена система, която е едновременно вкоренена в богатата почва на традиционната китайска музикална култура и е възприела същността на западното оперно изкуство. Тази уникална форма на изкуство възпроизвежда основните характеристики на китайската музика: пентатониката, характерните мелодични структури и орнаментика, богатите

тембри и инструментални конфигурации, гъвкавата ритмична организация и дълбоките философски основи и естетически принципи.

Историята на развитието на китайската опера показва, че наистина успешни произведения като „Момичето с белите коси“ са се запазили именно защото са намерили баланс между китайски и западни елементи. Те запазват същността на традиционната китайска музика, като същевременно заимстват изразни техники от западната опера. Този „нов метод на оперно пеене“ не е просто имитация на западното белканто, а творческо сливане на различни певчески техники, основани на разбирането и уважението към националните музикални традиции, формиращи оперен изказ с национални характеристики.

Глава 3. Изследване на националния стил на китайската оперна музика през втората половина на XX век

Трета глава задълбочено анализира конкретните музикални средства и композиционни подходи, чрез които се изгражда националният стил в китайската опера през втората половина на XX век. Този процес е показан като съзнателно адаптиране на западните оперни модели и осъществяване на техния творчески синтез с китайските музикални традиции. Представени са важни оперни произведения. Посочени са примери от значителни китайски национални оперни творби.

3.1. Адаптиране на китайската опера към западната

Операта „Момичето с белите коси“ е ярък пример за адаптиране на китайската опера към жанра на западната. От една страна, в нея има специфични оперни елементи, а от друга страна,

това се дължи и на интеграцията и иновацията на множество елементи и синтеза им с характеристики на китайски традиционни жанрове. Чрез комбинирането на „национална опера и западна опера в едно“, тя показва пътя за създаването на китайска национална опера и установява в перспектива посоката на нейното развитие

Операта „Момичето с белите коси“ е важен етап в създаване и утвърждаване на националното в китайската музика, затова ще я представя като модел, който се следва и развива.

Пред създателите на сравнително новия оперен жанр в Китай периодично възникват въпроси като: Как да развием китайската национална опера? Моделите на такъв вид опери, изследвани от поколения музиканти, ни предоставят много ценен опит, използван в този текст от автора за задълбочен анализ и разбиране на стиловите характеристики на традиционните китайски музикалнодраматични жанрове и на иновативната практика на китайската национална опера, така че да се разберат приносите за нейното развитие.

Операта „Момичето с белите коси“ е голямо постижение в съвременната китайска култура. Чрез синтез на свое и чуждо операта показва път за създаване на следващи оперни произведения в Китай. Както казва драматургът Джан Гън: „Ако в известен смисъл новата опера се характеризира с използването на оперни форми и прогресивни гледни точки за изразяване на съвременния живот, тогава местните музикални драми могат да се разглеждат като нейни бойни другари.“

Мотиви от музикалнодраматичния жанр *хъбей бандзъ* (*hebei bangzi*) от провинция Хъбей намират голямо приложение в музиката на операта „Момичето с белите коси“, за която може да

се каже, че е допринесла да се чуе в по-широк контекст за този локален жанр. Пример за подобни музикални заимствания е третата сцена на третото действие от операта. Там главната героиня Си Ар е принудена да избяга от гнета и безчинствата в родното си място и отива в дивата гора. Силната вяра в отмъщението я крепи и тя пее „Искам да живея“, изразяваща бунтарския ѝ дух. Друг пример в „Момичето с белите коси“ в сцена, изискваща силно драматично напрежение, е арията „Северният вятър духа“. В нея се използва мелодия от популярна народна песен, за да се изгради образа на главната героиня. Този подход на синтез задава посоката за развитие на жанра и вдъхновява следващи творби като „Лиу Хулан“.

Тъй като посоченият местен музикален жанр идва от провинция Хъбей, неговата музика е обичана от хората в Пекин, Тиендзин и Хъбей и е с широко влияние в Монголия и в части от североизтока. Така се превръща в един от най-влиятелните видове музикална драма в Северен Китай и в части от Североизточен Китай. Затова включването на музикални елементи от този местен жанр в новото оперно изкуство вероятно има голямо значение за широкото разпространение на операта „Момичето с белите коси“.

„Момичето с белите коси“ заема много важно място в развитието на оперната история в Китай, задава посоката, в която да се намери собствен път на развитие с китайски характеристики. След нейния успех последователно са създадени опери с подобна тематика като „Лиу Хулан“ (“Liu Hulan”, Luo Zongxian, Chen Zi / 《刘胡兰》罗宗贤, 陈紫) и „Река с червени листа“ (“Chiye River” Liang Hanguang / 赤叶河》梁寒光). Още една от тези следващи оперни творби - „Брат и сестра се занимават със земеделие“ на

Ан Бо - оперните историци наричат кулминация в развитието на операта в Китай.

Операта „Лиу Хулан“, чиято премиера е през 1948 г., е базирана на истинска история и е класическа китайска революционна опера (1947). Първоначално е била петактна пиеса. Взето е решение тази пиеса да бъде адаптирана в опера. Изпълнението ѝ е било много успешно. Вдъхновена е от операта „Момичето с белите коси“. Тя разказва героичната история на Лиу Хулан (1932-1947), млада жена, член на Комунистическата партия от провинция Шанси. По време на Освободителната война, изправена пред принуда и подстрекателства от армията на Гоминдана, 15-годишната Лиу Хулан остава непоколебима. За да защити другарите си и тайните на Комунистическата партия, тя в крайна сметка жертва живота си героично. Операта се фокусира върху превръщането на Лиу Хулан от обикновено селско момиче в непоколебим революционен боец, нейната героична саможертва и възхвалява нейната революционна почтеност и дух на саможертва.

Операта „Брат и сестра се занимават със земеделие“ се е превърнала в класика в историята на китайската революционна литература и изкуство, благодарение на характеристиките на епохата, богатия етнически стил и жизнената си художествена форма. Тя не само успешно изпълнява пропагандните задачи на специфичен исторически период, но, което е по-важно, използва път, който съчетава чуждестранни театрални концепции (в широк смисъл на драма) с китайски местни народни форми на изкуство (като *янгъ*). Това осигурява ценен опит и модел за развитието на китайската национална опера и дори за по-широкото развитие на националното театрално изкуство. Задълбоченото изучаване на

това произведение ни помага да разберем контекста на модерното и съвременно китайско литературно и художествено развитие, както и сложната връзка между изкуството, обществото и политиката.

3.2. Използване и пресъздаване на народни песни и музикални образи в китайски опери

Използването на фолклор и елементи от традиционната музика е характерно при създаване на национални музикални култури. В търсене на националното се минава през различни етапи – цитиране на фолклорен материал, обработка на фолклор, използване на характерни ладове, метроритмика, начини на звукоизвличане, авторско претворяване на същностни елементи от традиционната култура.

Откакто жанрът опера е въведен в Китай, чрез непрестанна работа от страна на много китайски творци, постепенно се появява нова форма на опера. Тя е базирана на местни китайски истории, включва народни песни, традиционни китайски жанрове и други локални музикални елементи. В нея се използват китайски текстове и диалози, като се съчетава националното пеене с белканто. Този нов вид опера, който е в съответствие с естетическите интереси на китайската нация и се използва за предаване на национални емоции, е това, което днес познаваме като национална опера. Именно върху нейната основа се създават следващи съвременни оперни творби. Те са важно доказателство за натрупания опит и за дългосрочно развитие на начертания път. Затова ще посоча някои от тези следващи оперни произведения.

Например, операта „Шанхай Цин/Shanghai Qing“(Любов между планината и морето/Love between the Mountain and the Sea/ 山海情; с музика на Weidong Meng и текст на Ming Yi, премиера

2022). Тя използва директно цитиране на фолклорен материал, адаптиране и обработка на фолклорна музика, използване на характерни ладове, прилагане на специфични ритмични образци и размери, вокални техники или инструментални стилове. Историята на „Шанхай Цин“ се развива в Нинся/Ningxia, разположена в северозападен Китай. Затова творческият екип на операта избира най-представителната традиционна музика на Нинся, известна като *хуаър/huaer* (花儿), която е наричана „душата на Северозапада“. *Хуаър* интегрира елементи от народните песни на Шанбей/Shanbei и други музикални елементи, образувайки изключително иновативен музикален език, който живо изобразява обичаите и пейзажите на необятния северозападен Китай. Режисьорът Уанг Сяоди/Wang Xiaodi в интервю заявява: „По време на процеса на създаване използвахме *хуаър* като основа на цялата опера, изразявайки най-искрените емоции по най-автентичния начин“. „Сълзи заляха сърцето ми“/"Tears Flooded My Heart" („Lèihuāhuā bǎ xīn yānle“ / 泪花花把心淹了) е най-ранната песен от *хуаър*, записана с помощта на съвременна нотация. Тази песен е аранжирана от Уанг Луобин/Wang Luobin, известен като „бащата на народните песни на Северозапада“. Тя се появява пет пъти в операта. Базирана на пентатоничния лад *джи/ji*, песента използва низходящ квинтов интервал с въздишащ тон и включва няколко тъжно звучащи мелодични елементи. Тези характеристики добавят усещане за раздяла и тъга в тази непретенциозна мелодия на Северозапада. В процеса на работата творческият екип на операта кани и Салина/Salina, представителен носител на нематериалното културно наследство *хуаър* от Нинся, за да изпълни песента. Те я молят да пресъздаде усещането за пеене, докато стои в планините

Хелан/Helan, вместо да се изявява по начина, по който би го направил професионално обучен певец. Джао Тиечун/Zhao Tieshun, който по това време е бил вицепрезидент на Националния център за сценични изкуства, споменава в специалната програма „Da Xi Kan Beijing “ (Голямата драма в Пекин / 大戏看北京), посветена на операта „Шанхай Цин“, че силата на *хуаър* се крие в нейната простота, искреност и нерафинирана природа. В резултат на това, когато *хуаър* се появява в операта, веднага се усеща силната същност на музиката на Лъсовото плато. Освен това композиторът Менг Уейдун изцяло се е опрял на фолклорната музика, за да създаде няколко емоционално завладяващи и регионално обогатени песни. Например, арията „Hua'er San Chang“ (Три изпълнения на *хуаър*/Three Performances of Hua'er / 花儿三唱), изпълнена от Шуйхуа/Shuihua (水花), се появява три пъти в операта, подчертавайки променящите се емоции на Шуйхуа през различните периоди от драматичното действие. Това произведение включва мелодичните характеристики на *хуаър* на Нинся, възприемайки формата на текстовете на *хуаър*, в които всяка структура е дълга четири реда, с редуваща се структура от четни и нечетни редове. По време на изпълнението са включени вметнати думи за допълване на *хуаър*, като например "Yī chāng huā er yō" (Когато се пее *хуаър*, о) и "Yī nián sān bǎi liù shí rì yō" (Триста шестдесет дни в година, о). Тези вметнати думи (вставки), особено звукът „йо“, създават завладяващо преживяване за публиката, карайки я да се чувства сякаш стои в пустинята Гоби в необятния Северозапад.

Операта „Планината Йимън“ (Yimeng Shan / 沂蒙山) е написана от Уанг Сяолин/Wang Xiaolin и Ли Уенсю/Li Wenxiu, с

музика, композирана от Луан Кай/Luan Kai (премиера 2018). Тази опера съчетава както духа на времето, така и локални художествени характеристики, като се фокусира върху използването на етнически фолклорни музикални материали в композицията си. В нея се използват голям брой елементи от народните песни на Шандонг, което е значителен принос за изразяване на националното чрез локалното в китайската опера. Песента „Планината Йимън, завинаги родители“ (Yimeng Shan, Yongyuan de Die Niang / 沂蒙山, 永远的爹娘) се появява в сцена 6 и е и последната ария в операта. По отношение на музикалната композиция, тя използва музикалните елементи от народната песен на Шандонг „Планинска мелодия Йимън“ (Yimeng Shan Xiaodiao / 沂蒙山小调), която се повтаря периодично през цялата опера. Тъй като е широко известна песен, която възхвалява региона на планината Йимън, мелодията ѝ резонира дълбоко с публиката, оставяйки незабравимо впечатление.

В операта много от ариите се отличават с несиметрични структури в текста. По отношение на ритъма, структурата е сравнително правилна (симетрична) - с кратки фрази, често следващи модел на въпрос - отговор. Мелодиите използват широко повторение, с фини варианти, въвеждани всеки път, когато темата се повтаря.

„Планината Йимън“ е революционна опера със силни местни етнически характеристики от провинция Хубей. Тя може да се счита и за образцово произведение, в което етническите музикални елементи са успешно интегрирани в националната опера, демонстрирайки богатото регионално музикално наследство на Хубей.

От началото на създаването на опери през миналия век се

стимулира свободното творчество с културно-художественото движението „Сто цветя“. То е създадено в Китай през 1956 г., за да насърчи свободния диспут и развитие на различни идеи, форми на изкуство и творческо изразяване, както и да позволи на творците да представят различни мнения. Движението подкрепя многообразието и иновациите и се надява да насърчи социалния и културния прогрес чрез многообразие. Може би затова един от резултатите е, че в създадените опери от 50-те и 60-те години има различни теми, представени в названията на части от тях: „Северният вятър духа“, „Червена връзка на главата“, „Дълбок сняг през девет зими“, „Ода за червената слива“, „Бродирани червени знамена“, „Водата слиза от планините“, „Вълни в езерото Хонху“.

3.3. Използване на характерни традиционни ладове в китайски опери

Основата на традиционната китайска музика, особено музиката на националност Хан, е изградена предимно върху пентатониката (五声调式 / *wǔshēng diàoshì*). Това е същностна и представителна характеристика на китайската музика. Пентатоничниката и звукоредът ѝ както вече посочих, се състои от 5 тона: *гун/gong*, *шън/shang*, *дзюе/jue*, *джу/zhǐ*, и *ю/you*. Всеки от тези тонове може да е основен и така се образуват пет различни пентатонични звукореда. Например лад *гун* е с основен тон *гун/до* и със звукоред C D E G A (C).

Хексатоника и хексатоничен звукоред (六声调式 / *liùshēng diàoshì*) се образува чрез добавяне на един спомагателен или преминаващ тон (偏音 / *piānyīn*) към основните пентатонични. Най-често срещаните *пианин/piānyīn* са *bì'ànzhǐ* (变徵, кварта спрямо *гун*) или *biàngōng* (变宫 / малка септима спрямо *гун*). Той

добавя цвят и известна степен на музикално напрежение. Например, добавянето на *bianzhi* може да създаде по-ярко, но донякъде нестабилно усещане, а добавянето на *biangong* води до мекота или меланхолия.

Хептатоника и хептатоничен звукоред (七声调式 / *qīshēng diàoshì*) се образува чрез добавяне на два *пианин* към пентатоничните тонове. Хептатониката е по-богата и по-сложна, но тоновете *пианин* обикновено остават подчинени на петте основни пентатонични тона. Различните хептатонични комбинации дават разнообразни цветове и емоционални усещания.

Въпреки че пентатоничната система е общата основа за голяча част от китайската музика, нейната употреба варира значително в различните региони, етнически групи и жанрове, показвайки местен колорит. Например, Южната музика (напр. Jiangnan Sizhu / 江南丝竹) се характеризира с плавни, грациозни и деликатни мелодии. Често използва лад *ю* или лад *дзюе* в пентатонични или хептатонични форми.

Китайската опера (както съвременни произведения, вдъхновени от западната опера, така и традиционната *xiqu*) използва ладовете като основен инструмент за оформяне на музикални образи, за изразяване на емоции и за създаване на атмосфера. Използването на пентатонични и свързани с нея хептатонични ладове, е от основно значение за осигуряване на разпознаваем „китайски вкус“ на музиката. Различните ладове може да подсказват идентичността или личността на героя. Звукоредите на *гун* и *шън* може да подхождат на силни, ярки персонажи, докато тези на *ю* и *дзюе* често се използват за нежни или меланхолични герои.

Спокойните, стабилни мелодии в лад *гун* може да изобразяват мирни сцени. Използването на *пианин* или преминаването от един лад в друг може да изрази конфликт, вълнение, скръб и др. Високите регистъри на *джи* или *гун* може да предадат героичен дух или динамични ситуации. Извиващи се мелодии в нисък регистър в лад *ю* често изразяват тъга или копнеж.

Детайлно обяснената китайската ладова система, базирана на пентатоника, на хексатонични и хептатонични звукореди, помага да се анализира как тези ладове се използват за създаване на разпознаваем „китайски вкус“ в националните опери, за характеризиране на героите и за изразяване на специфични емоции и атмосфера. Ярки от такава гледна точка са примери от операта „Джиан Джие“, в които преходите между различни традиционни ладове (*гун*, *чжи*, *ю*) се използват за предаване на вътрешната решимост на главната героиня. Друг характерен анализиран пример е арията „Брат не идва, цветята няма да цъфтят“/“Brother Doesn’t Come, the Flowers Won’t Bloom” от операта „През август османтус цъфти навсякъде“, в която ладовите промени маркират смяна на състояния на възвишеност, напрежение, копнеж. Чрез тези техники на изграждане мелодията е едновременно богата и изразителна, възплавяйки както напрежението в текста, така и емоционалната дълбочина в него.

3.4. Приложение на традиционни модели ритъм при създаване на националното в китайски опери

Банцянь/banqiang (板腔体), известен също като "вариант в стил бан" или "структура с променливо темпо в стил бан", се отнася до структурен компонент в китайската традиционна оперна музика. Това е вид песне, при което неговите ритъм,

метрум и темпо се използват за създаване на определен начин на изпълнението. *Банця*н е изключително богат на художествен израз с лирични, наративни и драматични функции. В системата *банця*н има различни ритмични типове (*бан*) със специфични драматургични функции: лирична (*бавен бан*), наративна (*основен бан*) и драматична (*бърз или свободен бан*). Основните функции - лирични и драматични, обикновено са в началото и в края на вокалната част.

Анализирани са примери от оперите „Бракът на Сяо Ърхей“ и „Червен корал“, които показват как тези традиционни ритмични модели се прилагат за изграждане на сцените и характерите на оперните герои. Ярък пример за използване на богатите възможности на *банця*н е и арията „Гледайки борещите се хора по света, всички са освободени“/"Looking at the Struggling People of the World, All Are Liberated" от операта "Червената гвардия на Хонху".

3.5. Използване на принципи на хармонията в китайски опери

Прилагането на европейската хармонична система към традиционните китайски мелодии осигурява богати изразни средства, подчертавайки както хармоничната красота на мелодията, така и добавяйки повече емоционална дълбочина в китайската опера. Чрез хармонията композиторите могат ярко да изразят емоциите на героите, да задвижат сюжета и да вдъхнат нов живот на сливането на традиционни и модерни оперни средства и така да потърсят нови начини за изразяване на националното. Балансирането на традиционните мелодични характеристики на китайската музика с хармоничната красота на западната музика остава предизвикателство при създаването на

съвременна китайска опера.

Оперите „Червеният фенер“/"The Red Lantern" и „Влюбените пеперуди“/"Butterfly Lovers" са примери за успешно използване на хармонията с цел да задълбочи емоционалния интензитет на музиката. Във втората например чрез средствата на хармонията се подчертават емоционалните колебания на героите, особено в сцени на среща и раздяла на главните персонажи.

3.6. Използване на традиционни китайски инструменти в оперни произведения

Използването на тембровите възможности на традиционни инструменти в китайски опери е още един начин за постигане на национални характеристики. Спецификите на различните инструменти допълват изразните средства, използвани от композиторите и създават локален колорит. Сред примерите е операта „Бялата змия“/"The White Snake" (Bái Shé Chuán / 白蛇传). Тя печели награда „Пулицър“ за музика (2011). Композиторът професор Джоу Лонг/Zhou Long става първият китайски артист, получил тази престижна награда.

За това свое произведение авторът е избрал характерни за китайската традиционна опера *дзиндзю* перкусионни инструменти - голям гонг (*да луо/da luo*), малък гонг (*сяо луо/xiao luo*), чинели (*нао бо/nao bo*) и *банци* (*bangzi*), наред с други. Следвайки принципите на орнаментиране, различни „ритми за гонг и барабани“ (锣鼓点) се използват в цялата опера. Например, в първото действие на „The Broken Bridge“/"Разрушеният мост", където главните герои Су Сиан/Xu Xian и Бай Нянци/Bai Niangzi изразяват взаимната си привързаност към Разрушения мост на Западното езеро, композиторът използва ритмични структури на ударни инструменти от *дзиндзю*, изразявайки силните емоции на

двамата герои, засилва драматизма и създава национален колорит.

3.7. Естетика на музиката в китайската опера

През втората половина на XX век естетическите предпочитания в Китай претърпяват множество трансформации, особено повлияни от променящия се исторически контекст, политическа среда и обществени тенденции. Естетическите тенденции сред китайските композитори и широката публика се оформят в резултат и на културния обмен между Китай и чужди страни, социално-политическото развитие в страната и навлизането на западното съвременно изкуство. Сред примерите за характера на естетическите предпочитания в оперния жанр са „Червената женска армия“/“The Red Women's Army” (红色娘子军, hong se niang zi jun) и „Сбогом, моя наложнице“/“Farewell My Concubine”⁵ (霸王别姬, ba wang bie ji, 1989-2006).

В заключение ще обобщя, че изследването на националния стил в китайската оперна музика от втората половина на XX век разкрива динамичен процес на културен синтез и иновации, видими в отделни етапи на развитие и конкретни творби. Чрез съзнателно и творческо заимстване, адаптиране и преосмисляне както на западните оперни конвенции, така и на собственото си богато музикално наследство, китайските музиканти успяват да създадат уникална, жизнеспособна и социално значима форма на национално оперно изкуство. Този опит продължава да бъде ценен ресурс и основа за по-нататъшното развитие на жанра в съвременния свят, както показват най-нови оперни творби.

⁵ На български това произведение е превеждано още като „Сбогом, спътнице моя“.

Глава 4. Китайски национален стил на оперно пеене

Четвърта глава се концентрира върху вокалното изпълнение като ключов елемент на националния стил в китайската опера. Проследява се еволюцията му от традиционните форми до съвременния синтез със западни певчески техники. Представа се изработеният в практиката нов метод за пеене в китайската опера и се анализират важни достижения върху конкретен музикален материал.

4.1. Характеристики на традиционното национално оперно пеене (*xiqu*)

Тук ще анализирам певческите характеристики в китайската национална традиционна опера и тяхната свързаност с музикални и културни специфики, защото те влияят върху композирането и изпълнението на опери, създадени в Китай през XX век.

Свързаност с типовете роли (*hángdang*). Традиционното пеене в Китай е тясно диференцирано според типа роля – мъж (*шън*), жена (*дан*), мъж с изрисувано лице (*дзин*) или клоун (*чоу*). Всяка роля има свой уникален тембър, вокална техника и стил на сценично поведение. Тези характеристики също се използват за предаване на националното в новите китайски опери.

Регионалност и връзка с езика. Големите територии на Китай са предпоставка за появата на множество традиционни музикално-сценични жанрове. Всеки жанр, повлиян от местните диалекти, култура и музикално изразяване, притежава различни вокални стилове и методи за вокално орнаментиране. Мелодичното развитие е тясно свързано с тоновете и гласните звуци на китайските йероглифи. Мелодията следва тоновете на китайските йероглифи, за да се постигне едновременно

разбираемост на текста и музикална красота (това е принципът „ясна дикция и плавна мелодия“ / 字正腔圆). Традиционното пеене не просто имитира речеви тонове, а ги стилизира.

Резонанс и тембър (*gòngmíng yǔ yīnsè* / 共鸣与音色). Акцентът се поставя върху оформянето на звука и неговата яснота, като често се използва главов и носов резонанс, за да се създаде специфичен тембър.

Вокални техники и ритъм. Използват се специфични техники като смесване на гръден глас с фалцет (особено при женските роли), богата орнаментика и контрол на дишането. Ритмичната организация се подчинява на системата *баниши* (板式), която определя темпото и фразирането в зависимост от драматичната ситуация.

Инструментален акомпанимент. Традиционният оркестър е разделен на мелодична секция (*уънчан*) и ударна секция (*учан*), като всяка има ясно определени функции за подкрепа на вокалната линия и за създаване на драматургична атмосфера.

4.2. Заимстване от западното оперно пеене в китайски опери

През втората половина на XX век с отварянето на Китай западните вокални техники, особено италианското белканто, започват да оказват силно влияние върху китайските музиканти. Китайските певци, много от които учат в чужбина или в реформираните китайски консерватории, възприемат западните методи за контрол на дишането, разширяване на вокалния диапазон, постигане на темброво разнообразие и по-нюансирано емоционално изразяване.

Западната опера се фокусира върху перфектната вокална техника, по-специално върху подобряването на вокалната изразителност чрез различни техники. Традиционната китайска

опера набляга на произношението и на емоционалното изразяване, но е склонна да бъде сравнително опростена по отношение на вокалните техники. За разлика от това, западното оперно обучение отдава по-голямо значение на богатството и разнообразието на тембъра.

4.3. Нов метод за пеене в китайски национални опери

Новият метод за пеене не е създаден по строго теоретичен път, а се развива постепенно чрез практиката на изпълнители като Ли Гуи и У Бися. Благодарение на своя талант, усилената работа и желание за модернизация на китайската опера те успяват да намерят баланс, като прилагат научните принципи на западната вокална техника, без да губят специфичния тембър, дикция и емоционална прямота, характерни за китайската традиция. Този синтез позволява на певците да се справят с по-сложните вокални изисквания на съвременната опера, като същевременно запазват националната идентичност на звученето.

Този нов метод за смесване на западни и китайски певчески техники няма един-единствен основател, а се е развивал постепенно чрез колективните усилия на различни певци и музикални педагози. Пионерите в тази дейност са били предимно китайски певци, които са учили в чужбина, усвоявайки западни вокални техники и опитвайки се да ги приложат към създаването и изпълнението на китайска опера. Този процес е особено интензивен през 80-те и 90-те години на XX век с развитие на политиките за реформи в Китай.

Чрез анализ на записите на известни певци като Ли Гуи и У Бися може да установим, че те демонстрират фин контрол върху техниките за западното оперно пеене, като същевременно интегрират традиционни китайски тонални характеристики.

Например, във високите си тонове те използват техники на белканто, за да осигурят яснота и стабилност на тоновете; докато за да изобразяват трагични или драматични състояния, те използват традиционни китайски звукови характеристики и ритъм, за да задълбочат емоционалното въздействие и драматичния конфликт в образа на героя. Тази комбинация позволява на изпълненията им да притежават артистичната изтънченост на западната опера, като същевременно запазват емоционалното напрежение на традиционната китайска опера.

4.4. Музикален акомпанимент на вокалната музика в китайските опери

Вокални форми. Форми като ария, речитатив, ансамбъл и хор са възприети от западния модел, но са адаптирани. Ариите често включват мелодии, базирани на пентатоника или мелодии от народни песни. Речитативите абсорбират ритмиката и интонацията на традиционната мелодекламация (*ниенбай*). Хорът играе особено важна роля в опери с революционна и социална тематика, изразявайки колективната воля.

Музикален акомпанимент. Съвременната китайска опера използва предимно западен симфоничен оркестър, но в него са интегрирани традиционни китайски инструменти. Те не са просто украшение, а се използват за създаване на специфичен колорит, за характеризиране на герои или за подчертаване на регионална принадлежност. Този смесен оркестър позволява богато симфонично развитие, като същевременно запазва разпознаваем национален звук.

Представят се конкретни примери като арията „Северният вятър духа“ (Bei Feng Chui / 北风吹) от „Момичето с белите коси“, в която се използва специфичен акомпанимент с

традиционни инструменти за подчертаване на националния колорит. Операта „Сестра Дзян“/“*Jiang Jie*“ (江姐) е друг пример, в който се анализира акомпаниментът към арията „Ода за червената слива“/“*Hong Mei Zan*“ (红梅赞).

Акомпаниментът на вокалните партии в операта се превръща в незаменим и силно изразителен компонент от цялостната художествена концепция на операта, служейки като едно от ключовите проявления на художествената стойност на китайската опера и подчертавайки търсенията за специфичен китайски начин на оперно пеене.

4.5. Бележити певци на китайски национални опери от втората половина на XX век

Тази част от изследването завършва с представяне на бележити певци от втората половина на XX век. Сред тях са Уан Кун (първата изпълнителка на Си Ар в „Момичето с белите коси“), Гуо Ланин (майстор на синтеза между традиционна и съвременна техника) и Уан Юджън (известна с ролята си в „Червената гвардия на Хонху“). Тези певци са пионери и основни фигури в утвърждаването на този нов национален вокален стил.

Китайската национална опера се трансформира и модернизира през XX век. Този процес отразява не само културен диалог, но и стратегическа еволюция за засилване на глобалната ѝ значимост. Фактори за успех включват образователни реформи, творчески инструментален синтез и ролята на изпълнители визионери. Този хибриден модел балансира културното наследство със съвременния изказ, полагайки основите за бъдещи иновации в началото на XXI век.

Глава 5. Перспективи за развитие на китайското оперно творчество

Пета глава разглежда перспективите на китайската опера, като прави сравнителен анализ с основни характеристики от жанра на западната опера. Предмет на анализ е връзката между националното и глобалното. Очертават се основните предизвикателства пред жанра и възможни насоки за представяне и разбиране на националното в оперния жанр и нейният път към още по-разнообразно развитие в началото на XXI в.

5.1. Сравнителен анализ на творческите концепции на китайски и западни опери

Прилики и разлики. И китайската, и западната опера се основават на синтеза между музика и драма, като използват сходни вокални форми (соло, ансамбъл), функции на инструменталния състав (прелюдия, съпровод) и съответстващи структури. Най-общо може да се посочи, че разликите при създаване на китайски аналог на опера с национални характеристики произтичат от различния културен и исторически контекст. Китайските опери често черпят теми от местната история и реалност, докато западните в продължителен период от историята си се развиват под влиянието на митологията, християнската култура, европейската история и в по-късен етап отразяват съвременността. Затова, за да се разбере същността на оперния жанр в Китай и неговите специфики, се проследяват прилики и разлики на вокалната музика в западната опера и в китайската национална опера на няколко нива.

Вокални и инструментални особености. Китайската опера използва специфични вокални форми като *ниенбай*

(мелодекламация), които са различни от западния речитатив, и има своя сложна система за начини на пеене (лирично, повествователно, драматично). Инструменталният състав в традиционната китайска опера, разделен на *уънчан* (мелодична) и *учан* (ударна) секции, също се отличава значително от стандартния симфоничен оркестър, като ударните инструменти имат ключова роля в дирижирането на действието и създаването на сценична атмосфера.

5.2. Връзка между националния и глобалния характер на китайската опера

Запазване на националния характер. В изследването се подчертава, че националният характер е роден от мисията за спасение на страната и е в основата на развитието и популяризирането на китайската опера. За да бъде успешна на световната сцена, китайската опера трябва да представи именно своята национална уникалност, а не да бъде просто имитация. Представянето на националното в китайските опери обаче не е константно, а се развива и отразява промените в обществото и националното съзнание. Националното в китайската опера изразява духа на китайската традиционна култура.

При създаване на национална музика няма стандарт, към който да се придържа. Откриване и прилагане на националното в изкуството само по себе си е сложен процес, тъй като в културата се осъществяват процеси на активно взаимодействие и интеграция на разнообразни музикални достижения. Различни национални културни конотации се появяват в историческите периоди от развитието на обществото, а националните стремежи се променят. Затова, оперните творци трябва да имат ясно и точно разбиране за съвременния живот, ако искат да отразят

националното в творбите си, т.е националното е тясно свързано със съвременното. Те трябва да могат да отговарят на новите изисквания на времето, ако искат да бъдат приети от хората и не трябва да се откъсват от реалния живот в обществото.

Този начин на работа за създаване на национални по дух и изразни средства опери се открива в „Буря по река Яндзъ“ на Ар Ние с революционен колорит, който представя сплотеността на китайската нация. Операта "Момичето с белите коси" представя по великолепен начин традиционната национална култура и изкуство и изтласква китайската опера на нова висота, превръщайки се във важно достижение в развитието на китайската опера. По-късно поредица от китайски оперни произведения като „Лиу Хулан“, „Сватбата на Сяо Ърхей“, „Песен на степта“, „Червената гвардия на Хонху“ и „Сестра Дзян“, заимстват важни достижения в тази посока на представяне на националното. Така чрез исторически натрупвания и обновяване китайската култура наследява културни характеристики и ги вплита по различен начин в оперните творби.

Космополитност и отвореност. В ерата на глобализацията, китайската опера трябва да бъде отворена и толерантна към чуждите култури, да усвоява най-доброто от тях и да го интегрира със собствената си традиция. Този културен обмен е взаимен и обогатяващ. „Отворената култура“ изисква един вид културната перспектива към света и тя трябва не само да се фокусира върху предимствата на традиционната култура, но и върху съвременни тенденции за развитие, които да са в крак с тенденцията на световно културно развитие и дори да са водещи.

Успехът на китайски оперни певци на международни конкурси от 80-те години насам и успешните гастроли на опери

като „Сбогом, моя наложнице“ доказват, че китайското оперно изкуство е достигнало високо ниво и може да бъде прието и оценено в световен мащаб. Това увеличава оперното влияние на Китай по света и видимостта на значими китайски оперни творби и талантиливи изпълнители.

5.3. Предизвикателства при създаването на китайска национална опера

Разнообразна публика. Едно от основните предизвикателства е необходимостта операта да отговаря на естетическите предпочитания на различни групи публика – от масовия зрител, който цени лесноразбираемите произведения, до интелектуалците, които търсят по-дълбоки национални и художествени послания. Създаването на опера е тясно свързано с публиката и с определен социален аспект на приложение и възприемане на музиката. Различната културна и социална среда, музикалната подготовка и познание са предпоставка за определени предпочитания. Поради оформянето на различните групи аудитории, създаването на опери води до използване на разнообразни стилове и форми. Това е една от причините за разнообразното развитие на операта и определен рационален подход при създаването ѝ, за да може тя да отговори на интересите и подготовката на различни групи от слушатели.

Авторски модел–колективно творчество. Съвременната опера се създава от автор с индивидуален изказ (композитор), което позволява да се използва уникален художествен почерк, за разлика от традиционния китайски театър (*сичю*), в който музикално-театралният продукт е плод на колективно творчество и се е развивал в резултат на натрупвания от много поколения. Това поставя по-голяма отговорност върху съвременния творец,

който трябва да улови националното съзнание на своето време и да го изрази по индивидуален начин.

Бъдещо развитие на китайската опера. Бъдещето на китайската опера изисква смели нововъведения и отказ от консервативни и едностранчиви подходи. Творците трябва да имат дълбоки корени в националната култура, но и да погледнат към света, за да създават произведения, които са едновременно китайски по дух и универсални по въздействие.

Заключение

Заключението на дисертацията обобщава, че развитието на националната опера в Китай през XX век е труден, но успешен процес на търсене и утвърждаване на синтез между традиционно и съвременно, свое и чуждо. Той е описан метафорично като „пресичане на реката чрез опипване на камъните“. Авторът на изследването изтъква 50-те и 60-те години на XX век като „златна ера“ на жанра, когато са създадени голям брой популярни и трайно утвърдили се произведения. Сред тях са „Лиу Хулан“, „Червен корал“, „Червената гвардия на Хонху“ и „Сестра Дзян“. Това са творби, създадени въпреки трудните икономически условия, възприети като модели за успешно изразяване на националното в синтез с привнесени европейски техники и жанровост. Националното се търси в синтеза между традиционното китайско и привнесеното и адаптираното западно. Националното се проявява в темите и в сюжетите. Създават се характеристики на новите герои и новото време. Усвояват се музикални изразни средства на западните оперни жанрове и към тях се добавят специфики, произтичащи от особеностите на

китайския език и характерните му интонации. Така възниква идеята на новия метод за оперно пеене.

Политическите реформи водят към обновяване и разцвет на китайската култура в края на 70-те и през 80-те години на XX век. Сред резултатите е освобождаване от идеологически догми. Отварянето на Китай към света позволява на творците по-широк достъп до различни модели на западната опера и най-разнообразни композиционни техники. През този етап композиторите демонстрират по-голямо умение в работата си с европейски оперни модели и техники, като същевременно с това търсят съвременното изразяване на китайския дух, а не само директно цитиране и хармонизиране. Този период в китайската опера е свързан с индивидуализация и интернационализация, още по-силно изразени през 90-те години на XX век. Тези тенденции продължават в началото на XXI век. Посочени в изследването специфики на националната китайска опера са изразени ярко в представителни произведения от този период като „Дива земя“ на Дзин Сян и „Марко Поло“ на Тан Дун.

Основен извод от изследването е, че националният стил в китайската опера се формира чрез творчески синтез между традиционното китайско и привнесеното и адаптирано западно изкуство. Този синтез се проявява на няколко нива.

Тематично. Оперите черпят сюжети и образи на герои от китайската история, фолклор и съвременност, отразявайки духа на времето и националните стремежи.

Музикални изразни средства и форми. Усвояват се структурните форми на западната опера (ария, речитатив, хорови номера, др.), и използване на симфоничен оркестър, но те се изпълват с музикално съдържание, произтичащо от китайската

традиция – народни мелодии с локални характеристики, специфични ладове, метроритми и темпа, характерен тембров колорит.

Вокално. Разработен е „нов метод за оперно пеене“, който съчетава научните принципи на западната вокална техника с интонационните особености на китайския език и изразните средства на традиционното пеене. Той е резултат от опит и натрупвания в изпълнителската практика на много певци с познания и умения както в традиционните жанрове, така и в оперния, заимстван от европейската музикална култура.

Институционално. Постепенно се създават институции, които да подготвят необходимите музикални кадри за изпълнението на опери. Заедно с тях се създават и други, които да подпомагат организирането и представянето на оперни представления.

Произведенията, отговарящи на този модел, се отличават с ясно изразен национален характер и силно емоционално въздействие, което им позволява да предизвикат силен резонанс у публиката. Постиженията на певци като Гуо Ланин и Уан Юджън, които формират уникален стил на пеене, са ключови за успеха на жанра.

Дисертацията систематично проследява как китайската национална опера, стъпвайки върху основата на националните музикални традиции и творчески усвоявайки концепциите и техниките на западната опера, успява да формира уникален артистичен стил с китайски характеристики и дух на времето. Този процес на културна трансформация и иновация не само изяснява историческите постижения на жанра, но и предоставя ценни уроци за бъдещото развитие на националното изкуство в

съвременния глобализиран свят.

Приноси на дисертационния труд

Дисертационният труд, чрез систематично изследване на историята, теорията, музикалната онтология и изпълнителската практика на китайската опера, представя всеобхватна и задълбочена аналитична рамка за изучаването и за разбирането на нейния национален стил. Основните приноси на изследването могат да бъдат обобщени в следното:

1. Изграждане на интегративна и многоизмерна аналитична рамка за разбиране на националното (националния стил) в китайската опера.

Настоящият труд надхвърля фрагментарните или чисто концептуални дискусии в предишни изследвания, като за първи път изгражда систематична аналитична рамка, обединяваща четири ключови аспекта: „исторически произход → теоретична дефиниция → онтологичен анализ на музиката → изпълнителска практика“. Тази рамка съчетава макроисторическия наратив (Глава 1) с микроанализа на музикалните техники (Глави 3 и 4) и свързва културната теория (Глава 2) с конкретната художествена практика (Глави 3 и 4). Това не само предоставя ясен теоретичен път за разбирането на същността на националните характеристики на китайската опера, но и предлага работеща и възпроизводима изследователска парадигма за бъдещи проучвания, запълвайки съществуваща методологическа празнина в тази област.

2. Задълбочен онтологичен анализ на „националното конструиране“ в китайската оперна музика от втората половина на XX век.

Основната част на изследването (Глава 3) навлиза „вътре в музиката“, като систематично проследява как китайската опера, под влиянието на западната оперна парадигма, творчески използва ключови музикални елементи като традиционни ладове, метроритмични модели, принципи на хармонизация и оркестрация с традиционни инструменти, за да изгради своята уникална национална идентичност. Този принос премества фокуса на изследването от тематика и сюжети, представящи националното към „клетъчното“ ниво на музикалния тъкан. Чрез анализ на конкретни нотни примери, настоящият труд детайлно разкрива музикалната технология и естетическите избори на китайските композитори в процеса на „синтез между Изтока и Запада“, предоставяйки прецизни емпирични доказателства за музикалния анализ и значително задълбочавайки разбирането за същността на китайското оперно творчество.

3. Прави се цялостно генеалогично проследяване и теоретична концептуализация на „новия метод за оперно пеене“ („новия национален вокален стил“) в китайската опера.

Настоящото изследване (Глава 4) се фокусира върху ядрото на оперното изкуство – вокалното изпълнение, като извършва систематичен преглед на формирането и развитието на „новия национален вокален стил“ (民族新唱法). Анализът проследява както приемствеността от традиционната китайска опера и фолклорната песен, така и заимстването и адаптирането на белканто от западноевропейската музика. Този принос внася яснота относно дългогодишните дебати около вокалния стил в китайската опера. Той ясно показва, че „новият национален вокален стил“ не е просто „сливане на Изтока и Запада“, а самостоятелна вокална система със собствена естетическа

стойност, формирана в специфичен исторически и културен контекст чрез практическите търсения на няколко поколения артисти. Това осигурява солидна теоретична основа и исторически ориентир за вокалната педагогика, изпълнителската практика и обучението на оперни певци.

4. Предлагане на перспективна теоретична рефлексия върху пътищата за развитие на китайската опера през XXI век.

Въз основа на холистичния анализ на историята и настоящето, в изследването (Глава 5) се разглежда в дълбочина основното предизвикателство пред китайската опера – диалектичната връзка между „националното“ и „глобалното“. Предлагат се конструктивни разсъждения за бъдещото развитие на китайската опера. Изтъква се, че бъдещето на жанра не е в имитацията на Запада или в консервативното придържане към традицията, а в способността, при запазване на специфики на китайската култура, да се използват достиженията на световния музикален театър. Тази рефлексия предоставя важен теоретичен ориентир и интелектуална подкрепа за съвременните оперни творци, критици и създатели на културни политики.

Публикации по темата на дисертацията

Wang Kaixu. The opera “The White-Haired Girl” and its artistic characteristics. – В: Култура, медии и културен туризъм 5 (Сборник с докторантски изследвания). Том 1. Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“, 2025, 109 – 114.

Уанг Кайху. За националното в китайската музика – операта „Момичето с белите коси“. – В: Култура, медии и културен туризъм 6 (Сборник с докторантски изследвания). Том 2. Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“, 2025,

85 – 92.

Wang Kaixu. Характеристики на националния стил в китайската музика. — В: Култура, медии и културен туризъм 6 (Сборник с докторантски изследвания). Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“ (в печат).



**ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ“
БЛАГОЕВГРАД**

**FACULTY OF ARTS
DEPARTMENT OF MUSIC**

**ON THE NATIONAL STYLE IN CHINESE OPERA MUSIC
IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY**

**dissertation for the acquisition of the educational and scientific
degree "Doctor"
scientific field 8. Arts
professional field 8.3 Music and Dance Art
doctoral program: Theory and Practice of Performing Arts**

Doctoral Student: Wang Kaixu

Form of study: full-time

Scientific Supervisor: Prof. Ivanka Vlaeva, D.Sc.

Blagoevgrad, 2025

The dissertation was discussed and recommended for defense by the Department of Music, Faculty of Arts at South-West University "Neofit Rilski" at a Departmental Council meeting on 28.10.2025.

The total volume of the work is 237 pages. It consists of an introduction, 5 chapters, a conclusion, a bibliography, and appendices. The bibliography includes 96 sources.

Scientific Jury:

Prof. Filip Pavlov, D.Sc.

Assoc. Prof. Dr. Valeri Dimchev

Prof. Dr. Velislav Zaimov

Prof. Dr. Galina Apostolova

Prof. Dr. Atanas Karafezliev

The defense of the dissertation will take place on 18.12.2025 at 11:00 a.m. in Hall 1571A – Building 1 of South-West University "Neofit Rilski", Blagoevgrad, at a meeting of the scientific jury, appointed by Order of the Rector of SWU "Neofit Rilski".

Content

Introduction 1

Chapter 1. Historical Development of Chinese Opera 6

- 1.1. The Era of the Creation of Chinese Opera 7
- 1.2. Historical Stages in the Development of Chinese Opera 8
- 1.3. Historical Development and Representative Works 12
- 1.4. On the Development of Chinese Opera – Characteristics 14

Chapter 2. Study of the National Characteristics of Chinese Opera 16

- 2.1. On the National Style in Chinese Music 16
- 2.2. National Characteristics in Chinese Opera 18

Chapter 3. Study of the National Style of Chinese Opera Music in the Second Half of the 20th Century 22

- 3.1. Adaptation of Chinese Opera to Western Opera 23
- 3.2. Use and Recreation of Folk Songs and Musical Images in Chinese Operas 26
- 3.3. Use of Characteristic Traditional Modes in Chinese Operas 30
- 3.4. Application of Traditional Rhythm Patterns in Creating the National Element in Chinese Operas 32
- 3.5. Use of Harmony Principles in Chinese Operas 30
- 3.6. Use of Traditional Chinese Instruments in Opera Works 33
- 3.7. Aesthetics of Music in Chinese Opera 34

Chapter 4. Chinese National Style of Operatic Singing 35

- 4.1. Characteristics of Chinese Traditional National Operatic Singing (*Xiqu*) 35

4.2. Borrowing of Characteristics from Western Operatic Singing in Chinese Operas 36

4.3. A New Method of Singing in Chinese National Operas 37

4.4. Musical Accompaniment of Vocal Music in Chinese Operas 38

4.5. Notable Singers of Chinese National Operas from the Second Half of the 20th Century 39

Chapter 5. Perspectives for the Development of Chinese Operatic Creation 39

5.1. Comparative Analysis of the Creative Concepts of Chinese and Western Operas 40

5.2. The Relationship between the National and Global Character of Chinese Opera 40

5.3. Challenges in the Creation of Chinese National Opera 42

Conclusion 43

Contributions of the Dissertation 46

Publications on the Topic of the Dissertation 48

Introduction

China's musical culture has a history spanning thousands of years. The Chinese national opera of the 20th century emerged under the influence of Western musical culture but also integrated indigenous traditions. Landmark works such as Li Jinhui's children's musicals and the opera *The White-Haired Girl* (白毛女) paved the way for the formation of an opera with a clear national style, reflecting Chinese aesthetic tastes.

Significant differences exist between modern European opera and traditional Chinese theater regarding cultural connotations, artistic form, and structure (composer individuality versus the presentation of character types). In China, the term "opera" encompasses both the Western-style genre *geju* and traditional genres such as *Jingju*, *Yueju*, *Huangmei*, and others. Following its introduction to China, Western opera gradually adapted, with its creators forging their own path defined by national aesthetic characteristics.

The **object of study** in the dissertation is Chinese opera, created from the interaction between the European opera genre and traditional Chinese musical-stage genres.

The **subject of study** in this work constitutes the artistic characteristics of the national element in Chinese operatic works within the context of Chinese history during the second half of the 20th century.

The **aim of the research** is to analyze the musical means of expression used in the composition of Chinese national operas in order to investigate the characteristics of the national musical style

and the path of the formation of national opera in China during the second half of the 20th century.

The **tasks** resulting from this aim include reviewing the literature, investigating musical characteristics, analyzing singing styles and instrumental accompaniment, studying the development of Chinese opera through specific works, and highlighting the contributions of distinguished performers.

The dissertation employs a complex of **methods**:

Bibliographic – for the analysis of scholarly sources, databases, and audio-visual materials.

Historical – for tracing the formation and stages of development.

Culturological – for investigating the opera within its cultural and social context.

Comparative analysis – for comparing data and characteristics between Chinese and European genres.

Analysis and synthesis – for analyzing and systematizing specific features and examining specific works.

Analysis of musical models – applying Prof. Ju Qihong's "four main parts" method for the analysis of composition, form, and dramaturgy.

Chapter 1. Historical Development of Chinese Opera

The first chapter outlines the main periods in the historical development of Chinese opera and focuses on its development during the second half of the 20th century. Political and artistic processes are presented. Key operatic works and composers are

identified. Their development and transformations are traced. The characteristics of selected operatic works are presented.

1.1. The Era of the Creation of Chinese Opera

Chinese opera, created and adapted based on the Western model, first emerged in the 1920s, beginning with children's musicals that were positively received in China. This period paved the way for the creation of Chinese operas. Children's musicals were a special and easily accepted form, chosen by Li Jinhui for the purpose of popularizing the new literary language.

In 1935, the opera *The Yangtze River Tempest* (扬子江暴风雨), representative of the era, was created, dealing with the theme of the anti-Japanese struggle. Its creators relied on their own real-life experiences to compose it. Upon its performance, *The Yangtze River Tempest* evoked a strong resonance among the people of China. This practice of "drama plus singing" later evolved into the structure of the opera. From the mid-1930s, a group of musicians settled in Chongqing and Shanghai and began experimenting with different methods of composing national operas; subsequently, the works *Peach Blossom Garden* (桃花源) and *Shanghai Song* (上海之歌) emerged. Most of these works were based on the experience of Western opera and aimed to address the issue of musical dramaturgy. The work *Autumn* by Huang Yuanluo was the most influential and successful of all works from this period. The primary aim of these works was to broaden the path of Chinese opera with the aid of Western compositional methods. As mentioned above, the achievements made in the search for ways to create a national Chinese opera contributed significantly to the development of this art form and actively promoted the gradual maturation and refinement of Chinese opera.

1.2. Historical Stages of Development

Initial Period (1920s – 1930s): The initial emergence of Chinese opera dates back to the 1920s, beginning with the children's song-and-dance plays created by Li Jinhui. This period is also considered the beginning of Chinese opera, and Li Jinhui himself is honored with the titles of founder and pioneer of Chinese opera. Therefore, children's song-and-dance plays are widely recognized as the earliest form of Chinese opera. They are a special artistic form designed to encourage and promote the new national language, which is easily grasped by children through the integrated use of music, dance, language/words, stage performance, and other elements. Li "focuses on popular culture... creating new plays with songs and dances that reflect the contemporary spirit and can be understood by ordinary people. Thus, the use of this self-created method of portraying a children's story becomes the new national opera, which most faithfully inherits the tradition of literary and dramatic creativity"¹.

Period of Dissemination (1940s – 1960s): In November 1943, the "Decision on the Implementation of the Party's Literary and Artistic Policy," issued by the Propaganda Department of the Central Committee of the CCP, emphasized that drama, within the base areas, was "among all departments of literary and artistic work... the most necessary and feasible for development." Furthermore, it stated: "Spoken drama and opera (which are art forms combining drama, literature, music, dance, and even visual art, encompassing various new, old, and local forms), with content

¹ *Dictionary of Chinese Music*. People's Music Publishing House, 1985
1985. 中国音乐词典 人民音乐出版社 1985 年版.

reflecting the feelings and will of the people, and in forms that are easy to perform and understand, have already proven themselves today as powerful weapons for mobilizing and educating the masses to persist in the War of Resistance and to develop production. They must be widely promoted in various localities and among the troops"².

Yangge was originally a folk art popular in the rural areas of China. The cultural troupe of the Lu Xun Academy of Arts adopted the *Yangge* form in *Brother and Sister Reclaiming Wasteland* (兄妹开荒), but abandoned the clown characters and flirtatious elements often found in the old *Yangge*, replacing them with new images of peasants and scenes of joyful labor. The new *Yangge* drama includes speaking, singing, and dancing; it is lively and highly expressive. With plots that are primarily short and concise, it was welcomed by the peasants. The initial success of the new *Yangge* demonstrated that this reformed genre could effectively express the new social life and new thoughts and feelings. Mao Zedong said: "The peasants are the main audience of the Chinese cultural movement at the present stage." He also stated: "The so-called popular literature and art, if separated from the 360 million peasants, would it not largely become empty talk?"³

Based on existing *Yangge* scripts, their plots and themes were quite diverse. The "New *Yangge*" movement emerged simultaneously with the Great Production Movement. Consequently,

² *National Index of Newspapers and Periodicals*. "Opera" Section, 1955–1998, 1955-1998. 《全国报刊索引》歌剧部分 55 年—98 年.

³ Wang Yuhe. *History of Modern Chinese Music*, People's Music Publishing House, February 1984. 汪毓和:《中国近现代音乐史》人民音乐出版社 1984 年 2 月第 1 版.

the promotion of productive labor became a common theme in many early *Yangge* plays. *Brother and Sister Reclaiming Wasteland* (also translated as *Brother and Sister Farming*) (1943), known as "the first new opera of the *Yangge* period," depicts enthusiastic labor scenes from the Great Production Movement in the border regions through song and dance, presenting an honest and simple brother and a straightforward and bold sister. Such works were typically characterized by simplicity, vividness, and vitality, effectively preserving and promoting the strengths of energy and freshness inherent in *Yangge* as a folk art created by peasants. Some works focused on maintaining and developing the combination of song and dance characteristic of *Yangge*, such as *Husband and Wife Learn to Read* (by Ma Ke) and *Planting Trees* (by He Jingzhi). However, many playwrights absorbed elements from other theatrical genres, incorporating them into their own works. They not only assimilated the strengths of *Yangge* but also drew upon the merits of other local theatrical genres and folk arts, blending them to create a new national opera. Practice also proved that the "New *Yangge*" movement opened a broad path for the creation of new opera in China. This innovative and lively form of open-air song-and-dance drama changed the direction of development of Chinese operatic art and directly led to the birth of the large-scale opera *The White-Haired Girl* (1945).

Period of Revival (1980s – 1990s): Following the Reform and Opening-up of China to the world, operatic creativity diversified. Various types of opera, musicals, and experimental works emerged. Significant works include *The Savage Land* by Jin Xiang (1987), which integrates modern techniques, as well as the operas of Tan Dun (*Marco Polo*, 1996; *The First Emperor*, 2006),

which achieved international acclaim. Works such as *Daughter of the Party* and *Unyielding Soul* returned to the national opera scene.

In 1987, the opera *The Savage Land* (*Yuanye*), with a libretto by Wang Fang and music by Jin Xiang, premiered at the China National Opera and Dance Drama Theater. Through the unfolding of Qiu Hu's plot for revenge and the destruction of his romance with Jinzi, the historical roots of the characters' tragedy are revealed. The musical language boldly employs national, romantic, and certain modern means of expression, striving to integrate them organically. In the vocal parts, a declamatory, recitative style is used as the primary mode of expression, thereby aligning musical development with dramatic progression and enhancing the music's function in developing the plot and characters. The use of ensembles and a chorus that participate directly in the dramatic conflict, reflecting the characters' inner conflicts and struggles on multiple levels, breaks with previous conventions. Symphonic development drives the intensification and resolution of conflicts; several conflict-driven ensembles vividly portray the clashes between the characters' different emotional and psychological states, forming the musical climaxes of the dramatic conflict.

A crowning achievement is the opera *Marco Polo* (*Mǎkè Bōluó/马可·波罗*) by Tan Dun (谭盾). For this opera, Tan Dun was named one of the "10 most important musicians in the international music scene" by *The New York Times* and won the prestigious Grawemeyer Award for Music Composition (1998). The German magazine *Opernwelt* named him "Composer of the Year." In his opera *The First Emperor* (*Qín Shǐhuáng/秦始皇*), the title role was performed by the world-renowned tenor Plácido Domingo. His opera *Tea* (*Chá/茶*) had three separate productions: at the Santa Fe Opera

Festival in the USA, the Stockholm Festival, and the Neue Oper Wien in Vienna. Tan Dun's works are known for the fusion of Eastern and Western elements, often characterized by their experimental nature and cross-cultural influences.

1.3. Historical Development and Representative Works

Early works: *The Sparrow and the Child* (Li Jinhui), *Storm on the Yangtze* (Nie Er).

Golden Era: *The White-Haired Girl* (He Jingzhi, Ding Yi), *The Red Guards on Honghu Lake* (Zhang Jing'an, Ouyang Qianshu).

Stage of new explorations: *Song of the Grassland* (Jin Zhengping, Luo Zongxian), which demonstrates the use of Tibetan folk melodies in an operatic context.

Various creative models emerged. Three main approaches developed: 1) based on traditional music (*Sister Jiang*, *The Red Guards on Honghu Lake*); 2) integrating elements from local genres (*The Marriage of Xiao Erhei*, *Red Coral*); and 3) adopting Western compositional techniques (*Song of the Grassland*, *Ayiguli*). Other significant works include *Third Sister Liu*, *Spring Thunder*, *Two Generations*, and *Gada Meilin*.

The new opera of the period (1919–1944) was influenced, on the one hand, by the new society, and on the other, by the necessity to respond to the anti-aggression struggles of the time. Here are some examples that illustrate different trends in the creation of Chinese operas. On the one hand, works such as Li Jinhui's children's opera *The Sparrow and the Child* (麻雀与小孩) made a valuable contribution by advocating the spirit of science and democracy, and by popularizing and utilizing national artistic forms. On the other hand, works such as Nie Er's *Storm on the Yangtze* and Xian Xinghai's *Production by the Army and the People* (军民大生产),

among others, demonstrate that the period of their creation was inextricably linked to the resistance against foreign invaders during the Anti-Japanese War. This period was constructive, as Chinese composers absorbed the experience of Western operatic art while exploring traditional artistic forms and applying their characteristics.

The new operas of the 1919–1944 period were influenced, on the one hand, by the new society, and on the other, were created to respond to the needs of the times. First, for example, Li Jinhui's children's opera *The Sparrow and the Child* contributed to promoting the spirit of science and democracy, as well as to the popularization of national art forms. Second, new operas created against the backdrop of resistance to foreign invaders – such as Nie Er's *Storm on the Yangtze* and Xian Xinghai's *Production by the Army and the People* – were developed in the context of the struggle against foreign aggressors. By absorbing the advanced experience of Western operatic art, their exploration of national art forms proved to be constructive.

In the early 20th century, as a pioneer of operatic creation in China, Li Jinhui composed twelve works – such as the aforementioned children's opera *The Sparrow and the Child* – which resonated strongly throughout China. *Storm on the Yangtze*, created by Nie Er and Tian Han in 1934, also represents a drama synthesizing acting and singing. This structural form of opera became more common in subsequent works within the genre. From the 1930s onwards, Shanghai and Chongqing became the leading regions for opera creation. Composers working in these two cities explored operatic expression through multiple channels, and their efforts resulted in the emergence of a large number of outstanding operatic works, such as *Xi Shi* (西施) by Chen Gexin (1935) and

Peach Blossom Garden (桃花源) by Chen Tianhe (1939) and other works. All these works are based on the elements and principles of Western operatic creation, with the primary goal of making Chinese national operas more distinctive and dramatic. *Rural Songs* (Nóngcūn Qǔ/《农村曲》) by composer Xiang Yu (and others), as well as *Production by the Army and the People* by composer Xian Xinghai, also resonated well with audiences. The *Yangge* genre, stemming from the "Yan'an Yangge Movement," became even more widely popularized than previous traditional opera works. *Brother and Sister Farming* by composer An Bo features both singing and dancing forms; it provided a fruitful foundation for the emergence of the opera *The White-Haired Girl* by He Jingzhi and Ding Yi. This latter work is crucially important in the assimilation of the operatic genre and the establishment of Chinese national opera. At the same time, *The White-Haired Girl* demonstrated the path for the future development of Chinese opera.

It can be concluded that Chinese musicians were proactive in seeking ways to create Chinese national operas, while simultaneously accumulating new creative experience. By utilizing themes, patterns, and characteristics from Chinese musical and dramatic arts, they created a hybrid form of musical-stage art that combines elements of Chinese culture, enriched by the specifics of European operatic art. Thus, the assimilation of the foreign is achieved, enriched by the native. This approach allowed musicians to gradually establish an operatic genre with national characteristics, while enabling the audience to find grounding in their own culture when perceiving new musical principles.

1.4. The Development of Chinese Opera – Characteristics

During the 1980s and 1990s, trends toward polarization emerged in the development of the opera genre in China. These can be identified as:

"Refined trend": The development of serious opera with high aesthetic goals.

"Trend of vulgarization" (or popularization): The creation of popular musicals modeled after Broadway.

Challenges included adapting the Chinese language for operatic singing, balancing public tastes with artistic depth, and improving visual and auditory appeal through the use of the orchestra and choir.

In the New Era (the 1980s and 1990s), these polarizing trends in operatic composition were the result of changes in the environment in which opera existed, as well as developments in artistic concepts and audience tastes.

As noted, one is the "refined trend," characterized by a pursuit of what is defined as serious opera and the achievement of a higher aesthetic level as the primary artistic goal.

The other is the "trend of vulgarization" (democratization), which uses American Broadway musicals as a framework for developing indigenous popular musicals in China. The earliest achievements in this direction in the early 1980s include *Our Modern Youth* by Liu Zhenqiu (我们现代的年轻人), *The Years of Wind and Flow* by Shang Yi (风流年华), and *Legends of Friendship and Love* by Xu Ke (友谊与爱情的传说). Since then, works of this type continued to be created throughout the 1980s and 1990s, numbering no fewer than one hundred new pieces, though few of them were successful.

The historical development of Chinese opera in the 20th century is a process of assimilating Western models and techniques and their

adaptation and integration with elements of the Chinese musical tradition that represent Chinese cultural identity. The result is the formation of a unique national opera genre, marked by significant creative exploration and achievements, especially in the second half of the century.

Chapter 2. Study of the National Characteristics of Chinese Opera

The second chapter provides the theoretical framework for understanding "national style" in music and analyzes the main characteristics of the Chinese musical tradition that form the basis of national opera. The national specifics of Chinese opera are outlined.

2.1. On the National Style in Chinese Music

The concept of "national style" in music and the arts represents a complex of characteristic features that reflect the cultural identity, historical heritage, and aesthetic values of a specific people or nation. It is an artistic expression that bears the distinctive marks of a particular cultural tradition, manifested through specific means of expression, forms, themes, and compositional techniques.

In the broadest sense, "national style" in art and music refers to a series of characteristics considered unique and representative of the art of a specific nation or ethnic group. These characteristics usually stem from the specifics of:

Folk Heritage. Melodies, rhythms, modal structures, instruments, and forms from folk music, dances, and rituals are utilized. Folk traditions are often regarded as the "soul" of a nation and the authentic source of national characteristics.

Language. The intonational, tonal, and rhythmic characteristics of a given national language can exert a profound influence on the melody and phrasing of music, especially in vocal genres.

Historical Narratives and Mythology. Plots, themes, and images related to national history, legends, heroes, and key events are often reflected in art.

Philosophical and Aesthetic Traditions. Specific worldview systems, religious beliefs, and aesthetic norms developed within a particular culture form the basis of artistic thinking and expression.

Sociocultural Context. Historical periods of national revival, struggles for independence, or the quest for cultural self-awareness often intensify interest in the formation and establishment of a national style.

In the European context, the issue of national style acquired particular significance during the 19th century with the rise of national movements. This was a time of conscious integration and conceptualization of folklore elements in the works of a number of composers. In doing so, they aimed to create music that reflected national identity. A similar process and discussion regarding national style unfolded in Bulgaria and other European countries in the early 20th century, as noted in the study.

In Asian cultures, the concept of national style has its own specificity. In Japan, for example, following the Meiji period (1868–1912), there was a conscious effort to preserve traditional musical forms such as *Gagaku* and *Nogaku*, alongside the assimilation of Western musical techniques. Composers such as Yamada Kosaku and, later, Takemitsu Toru worked to create a Japanese national style that integrated traditional Japanese elements into a contemporary musical language.

In Korea, particularly after the liberation from Japanese occupation (1945), a movement for "national music" (*kugak*) developed, aiming for the revival and modernization of Korean musical traditions in opposition to Western and Japanese influences.

In China, the concept of national style *minzu fengge* (民族风格) has deep historical roots, but it acquired particular significance during the 20th century in the context of modernization and cultural transformations. According to Liu Chingchih, Chinese national style in music represents "a synthesis between traditional Chinese musical elements and contemporary compositional techniques, which reflects Chinese cultural identity and aesthetic values"⁴

2.2. National Characteristics in Chinese Opera

Chinese opera is unique primarily because it inherits many elements from traditional genres with a centuries-old history, combined with the charm of Chinese singing. Furthermore, Chinese opera utilizes forms from traditional music, enriched with new European elements. The content of the operatic performance also expands, enriching the portrayal of the character types. Thus, the tension of the stage action in Chinese opera corresponds to a greater extent to the requirements of dramaturgical development.

I will outline some of the fundamental characteristics of Chinese traditional music that are of significant importance in the creation of new national music in China, and specifically in the composition of works in the opera genre.

Pentatonic Scale and Modal System. One of the most fundamental characteristics of Chinese music is the use of the

⁴ Liu, C. A Critical History of New Music in China. Hong Kong: Chinese University Press, 2010. 2010 中国新音乐批判史. 香港: 中文大学出版社.

pentatonic scale system. The Chinese pentatonic scale (*wǔshēng yīnjiē* / 五声音阶) consists of five basic tones: *Gong* (宫), *Shang* (商), *Jue* (角), *Zhi* (徵), and *Yu* (羽), which approximately correspond to Do, Re, Mi, Sol, and La in Western music. A characteristic scale is built upon each of the aforementioned tones. This system not only determines the melodic structure but also reflects ancient Chinese cosmology. According to it, the five tones correlate with the Five Elements, the Five Directions, and other aspects of the traditional worldview.

Melodic Structure and Ornamentation. Chinese music is predominantly monophonic, emphasizing linear melodic development rather than vertical structure and harmony. Melodies are often characterized by smooth, wave-like movements with gradual ascending and descending tones. An important characteristic is the abundant use of ornamentation (*zhuāngshì yīn* / 装饰音), including various types of glissando, vibrato, trills, and other embellishments, which lend the music a special expressiveness.

Timbral Diversity and Instruments. The Chinese musical tradition attaches special significance to timbre (*yīnsè* / 音色). Unlike Western music, where harmonic structure often dominates in certain historical periods, in Chinese music, linear development is fundamental, and the timbre of the instrument or voice constitutes a key expressive means. Traditional Chinese instruments are classified by the material from which they are made, according to the "Eight Sounds" system (*bāyīn* / 八音).

Rhythmic Structures. Rhythmic structures in Chinese music are often characterized by flexibility and fluidity. Unlike the strict metrical organization of much Western art music, Chinese music can employ free rhythm (*sǎnbǎn* / 散板), especially in solo

improvisational genres. In ensemble music and accompaniment for opera or dance, regularly repeating rhythmic structures (*dìngbǎn* / 定板) are used. An important concept in the music is "breath" (*qì* / 气), which determines the natural flow and phrasing, often following the breathing of the performer or the text in vocal music.

Philosophical and Aesthetic Principles. Chinese music is deeply interconnected with the philosophical traditions of Confucianism, Taoism, and Buddhism. Confucianism views music as a means for moral education and social harmony. Taoism contributes ideas of naturalness, spontaneity, and unity with nature. Buddhism adds meditative aspects and the concept of transcendence.

During the first half of the 20th century, Western culture invaded China fiercely. Internal and external forces compelled China to begin changing. Musicians did not shy away but actively participated in self-improvement and the development of musical culture. In this situation, the survival of the so-called Chinese operas (traditional musical-stage genres) became very difficult. Therefore, the social theme of "development and innovation of opera" became a primary focus for musicians in the country for a period of time.

In the process of its development, Chinese national opera followed and applied many methods for creating works, including improvements to the dramatic form; however, unfortunately, these methods were not accepted by the majority of people. The appearance of the opera *The White-Haired Girl* revived Chinese opera, and due to its combination of Chinese and Western musical means of expression, Chinese national opera opened a new chapter in innovation.

While it is mentioned that there is no clear academic definition for traditional Chinese singing, it must be noted that modern Chinese

singing, employed in operatic composition, is strongly influenced by the technical concept of *bel canto* – that unique method of operatic singing established in Italy during the 17th century. In Italy, it is called *bel canto*, and upon its introduction to China, it was similarly understood as beautiful singing. Translated into Chinese, it carries the meaning of "beautiful singing method" (*Měishēng chàngǎ* / 美声唱法). This singing method requires singers to possess specific skills to achieve vocal resonance and attain a distinct vocal result. It aims to achieve the characteristics of a soft and coherent sound. The sound must be natural, and the timbre must sound beautiful. The initial onset of sound is deep, and *portamento* is utilized. Continuous sound requires maintaining a stable tone, which should possess an even *crescendo* or *decrescendo* and include decorative sounds (rich ornamentation). The requirements for musical performance involve maintaining flexibility and softness in singing to enhance emotional expression, as well as ensuring accuracy in the high register so that the sound creates a powerful impact.

The characteristics of *bel canto* can be observed, for example, in the works of famous Italian opera composers. These characteristics must meet the following requirements: an innate soft voice, which is very important for maintaining the uniformity of singing within a register after long-term, continuous training. Furthermore, achieving a perfect interpretation of coloristic quality in sound production is of crucial importance. Listening to the interpretation of works by outstanding singers can contribute to this. Singers must be capable of mastering vocal skills, perfecting the characteristics of *bel canto*, and analyzing the various requirements to achieve the specificities of *bel canto*.

The national style of Chinese opera is a complex and multi-layered artistic system that is simultaneously rooted in the rich soil of traditional Chinese musical culture and has absorbed the essence of Western operatic art. This unique art form embodies the fundamental characteristics of Chinese music: the pentatonic scale, distinctive melodic structures and ornamentation, rich timbres and instrumental configurations, flexible rhythmic organization, and deep philosophical foundations and aesthetic principles.

The developmental history of Chinese opera demonstrates that truly successful works, such as *The White-Haired Girl*, have endured precisely because they found a balance between Chinese and Western elements. They preserve the essence of traditional Chinese music while simultaneously adopting expressive techniques from Western opera. This "new method of operatic singing" is not simply an imitation of Western *bel canto*, but a creative fusion of various vocal techniques based on an understanding of and respect for national musical traditions, thereby forming an operatic idiom with national characteristics.

Chapter 3. Study of the National Style of Chinese Opera Music in the Second Half of the 20th Century

The third chapter provides an in-depth analysis of the specific musical means and compositional approaches through which the national style in Chinese opera was constructed during the second half of the 20th century. This process is presented as a conscious adaptation of Western operatic models and the realization of their creative synthesis with Chinese musical traditions. Important

operatic works are presented. Examples from significant Chinese national operatic works are cited.

3.1. Adapting Chinese Opera to Western Opera

The opera *The White-Haired Girl* is a vivid example of the adaptation of Chinese opera to the Western opera genre. On the one hand, it contains specific operatic elements; on the other, this results from the integration and innovation of multiple elements and their synthesis with characteristics of traditional Chinese genres. By combining "national opera and Western opera into one," it demonstrates the path for the creation of Chinese national opera and establishes the prospective direction of its development.

The opera *The White-Haired Girl* represents an important milestone in the creation and establishment of the national style in Chinese music; therefore, I will present it as a model that is followed and developed.

Questions such as "How do we develop Chinese national opera?" have periodically arisen among the creators of this relatively new opera genre in China. The models of such operas, studied by generations of musicians, provide us with valuable experience. This experience is utilized by the author in this text for an in-depth analysis and understanding of the stylistic characteristics of traditional Chinese musical-dramatic genres and the innovative practice of Chinese national opera, in order to comprehend the contributions to its development.

The opera *The White-Haired Girl* is a major achievement in modern Chinese culture. Through a synthesis of the native and the foreign, the opera charts a path for the creation of subsequent operatic works in China. As the playwright Zhang Geng states: "If, in a certain sense, the new opera is characterized by the use of

operatic forms and progressive viewpoints to express contemporary life, then local musical dramas can be regarded as its comrades-in-arms."

Motifs from the *Hebei Bangzi* musical-dramatic genre of Hebei Province find extensive application in the music of the opera *The White-Haired Girl*; it can be said that this work contributed to bringing this local genre to a wider audience. An example of such musical borrowing is found in the third scene of the third act of the opera. There, the protagonist Xi Er is forced to flee the oppression and atrocities in her hometown and escape into the wild forest. Her strong belief in revenge sustains her, and she sings "I Want to Live," expressing her rebellious spirit. Another example in *The White-Haired Girl*, in a scene requiring intense dramatic tension, is the aria "The North Wind Blows." In it, a melody from a popular folk song is used to build the character of the protagonist. This approach of synthesis set the direction for the development of the genre and inspired subsequent works such as *Liu Hulan*.

Since the aforementioned local musical genre originates from Hebei Province, its music is cherished by the people in Beijing, Tianjin, and Hebei, and holds widespread influence in Inner Mongolia and parts of the Northeast. Thus, it became one of the most influential types of musical drama in North China and parts of Northeast China. Therefore, the incorporation of musical elements from this local genre into the new operatic art likely played a significant role in the widespread dissemination of the opera *The White-Haired Girl*.

The White-Haired Girl occupies a pivotal place in the history of opera development in China, setting the direction for finding a unique path of development with Chinese characteristics. Following

its success, operas with similar themes were created in succession, such as *Liu Hulan* ("Liu Hulan" Luo Zongxian, Chen Zi / 《刘胡兰》罗宗贤, 陈紫) and *Red Leaf River* ("Chiye River", Liang Hanguang / 《赤叶河》梁寒光). Another of these subsequent operatic works – *Brother and Sister Farming* by An Bo – is referred to by opera historians as a culmination in the development of opera in China.

The opera *Liu Hulan*, which premiered in 1948, is based on a true story and is a classic Chinese revolutionary opera (1947). Initially, it was a five-act play. A decision was made to adapt this play into an opera, and its performance was very successful. It was inspired by the opera *The White-Haired Girl*. It tells the heroic story of Liu Hulan (1932–1947), a young female member of the Communist Party from Shanxi Province. During the War of Liberation, facing coercion and incitement from the Kuomintang army, the 15-year-old Liu Hulan remained unyielding. To protect her comrades and the secrets of the Communist Party, she ultimately sacrificed her life heroically. The opera focuses on Liu Hulan's transformation from an ordinary village girl into a steadfast revolutionary fighter and her heroic sacrifice, extolling her revolutionary integrity and spirit of self-sacrifice.

The opera *Brother and Sister Farming* has become a classic in the history of Chinese revolutionary literature and art, thanks to its reflection of the characteristics of the era, its rich ethnic style, and its vibrant artistic form. It not only successfully fulfilled the propaganda objectives of a specific historical period, but, more importantly, utilized a path that combined foreign theatrical concepts (in the broad sense of drama) with Chinese local folk art forms (such as *Yangge*). This provided valuable experience and a model for the development of Chinese national opera and even for the broader

development of national theatrical art. An in-depth study of this work helps us understand the context of modern and contemporary Chinese literary and artistic development, as well as the complex relationship between art, society, and politics.

3.2. Use and Recreation of Folk Songs and Musical Images in Chinese Operas

The use of folklore and elements of traditional music is characteristic of the creation of national musical cultures. The search for the "national" passes through various stages—quoting folklore material, arranging folklore, utilizing characteristic modes, metre-and-rhythms, and methods of sound production, and the authorial re-creation of essential elements of traditional culture.

Since the opera genre was introduced to China, through the relentless efforts of many Chinese creators, a new form of opera has gradually emerged. It is based on local Chinese stories and incorporates folk songs, traditional Chinese genres, and other local musical elements. It utilizes Chinese texts and dialogues, combining national singing with *bel canto*. This new type of opera, which aligns with the aesthetic interests of the Chinese nation and is used to convey national emotions, is what we know today as national opera. It is precisely upon this foundation that subsequent contemporary operatic works are created. They serve as important evidence of the accumulated experience and the long-term development along the charted path. Therefore, I will outline some of these subsequent operatic works.

For example, the opera *Shanghai Qing* (Love between the Mountain and the Sea / 山海情; with music by Weidong Meng and lyrics by Ming Yi, premiered in 2022). It employs direct citation of folklore material, adaptation and arrangement of folk music, the use

of characteristic modes, the application of specific rhythmic patterns and meters, and vocal techniques or instrumental styles. The story of *Shanghai Qing* takes place in Ningxia, located in northwest China. Therefore, the opera's creative team chose the most representative traditional music of Ningxia, known as *Hua'er* (花儿), which is called the "soul of the Northwest." *Hua'er* integrates elements from the folk songs of Shanbei and other musical elements, forming a highly innovative musical language that vividly portrays the customs and landscapes of the vast northwest of China. Director Wang Xiaodi stated in an interview: "During the creative process, we used *Hua'er* as the foundation of the entire opera, expressing the most sincere emotions in the most authentic way." "Tears Flooded My Heart" (Lèihuāhuā bǎ xīn yānlè / 泪花花把心淹了) is the earliest *Hua'er* song recorded using modern notation. This song was arranged by Wang Luobin, known as the "father of Northwest folk songs." It appears five times in the opera. Based on the pentatonic *Zhi* mode, the song utilizes a descending perfect fifth interval with a sighing tone and includes several sorrowful melodic elements. These characteristics add a sense of separation and sadness to this unpretentious melody of the Northwest. During the production process, the opera's creative team also invited Salina, a representative bearer of the intangible cultural heritage of *Hua'er* from Ningxia, to perform the song. They asked her to recreate the sensation of singing while standing in the Helan Mountains, rather than performing in the manner of a professionally trained singer. Zhao Tiechun, who was at that time the Vice President of the National Centre for the Performing Arts (NCPA), mentioned in the special program *Da Xi Kan Beijing* ("Grand Theatre in Beijing" / 大戏看北京), dedicated to the opera *Shanghai Qing*, that the power of

Hua'er lies in its simplicity, sincerity, and unrefined nature. As a result, when *Hua'er* appears in the opera, the strong essence of the music of the Loess Plateau is immediately felt. Furthermore, composer Meng Weidong relied entirely on folk music to create several emotionally captivating and regionally enriched songs. For instance, the aria "Hua'er San Chang" ("Three Performances of Hua'er" / 花儿三唱), performed by Shuihua (水花), appears three times in the opera, highlighting Shuihua's shifting emotions throughout different periods of the dramatic action. This piece incorporates the melodic characteristics of Ningxia *Hua'er*, adopting the lyrical form of the genre, in which each structure is four lines long with an alternating pattern of even and odd lines. During the performance, padding words (intercalary words) are included to complement the *Hua'er*, such as "Yī chàng huā er yō" (When singing Hua'er, oh) and "Yī nián sān bǎi liù shí rì yō" (Three hundred and sixty days a year, oh). These padding words (inserts), especially the sound "yo," create an immersive experience for the audience, making them feel as if they are standing in the Gobi Desert in the vast Northwest.

The opera *Yimeng Mountain* (Yimeng Shan / 沂蒙山), written by Wang Xiaolin and Li Wenxiu with music composed by Luan Kai, was premiered in 2018. This opera combines both the spirit of the times and local artistic characteristics, focusing on the use of ethnic folk musical materials in its composition. It incorporates a large number of elements from Shandong folk songs, making a significant contribution to the expression of the national through the local in Chinese opera. The song "Yimeng Shan, Forever Parents" (Yimeng Shan, Yongyuan de Die Niang / 沂蒙山，永远的爹娘) appears in Scene 6 and serves as the final aria of the opera. In terms of musical

composition, it utilizes musical elements from the Shandong folk song "Yimeng Mountain Tune" (Yimeng Shan Xiaodiao / 沂蒙山小调), which recurs periodically throughout the opera. As it is a widely known song that praises the Yimeng Mountain region, its melody resonates deeply with the audience, leaving an unforgettable impression.

In opera, many of the arias are characterized by asymmetrical structures in the text. In terms of rhythm, the structure is relatively regular (symmetrical) — with short phrases, often following a question-answer pattern. The melodies make extensive use of repetition, with subtle variations introduced each time the theme is repeated.

Yimeng Mountain is a revolutionary opera with strong local ethnic characteristics from Hubei Province. It can also be regarded as a model work in which ethnic musical elements are successfully integrated into the national opera, showcasing the rich regional musical heritage of Hubei.

Since the beginning of opera creation in the last century, free creativity has been encouraged by the cultural and artistic movement "Hundred Flowers." It was established in China in 1956 to promote open debate and the development of diverse ideas, forms of art, and creative expression, as well as to allow creators to present different opinions. The movement supports diversity and innovation and aims to foster social and cultural progress through variety. Perhaps this is why one of the outcomes is that the operas created in the 1950s and 1960s feature a range of themes, as reflected in the titles of some of their parts: "The North Wind Blows," "Red Headband," "Deep Snow Over Nine Winters," "Ode to the Red Plum," "Embroidered Red

Flags," "Water Descends from the Mountains," and "Waves on Honghu Lake."

3.3. Use of Characteristic Traditional Modes in Chinese Operas

The foundation of traditional Chinese music, particularly the music of the Han ethnic group, is primarily built on pentatonic scales (五声调式 / wǔshēng diàoshì). This is an essential and representative characteristic of Chinese music. As mentioned earlier, the pentatonic scale and its sequence consist of five tones: *gong*, *shang*, *jue*, *zhi*, and *yu*. Each of these tones can serve as a fundamental tone, and thus, five different pentatonic scales are formed. For example, the *gong* mode has the fundamental tone *gong*, corresponding to the note *do*, and its sequence would be C D E G A (C) in Western notation.

Hexatonic and hexatonic scale (六声调式 / liùshēng diàoshì) are formed by adding an auxiliary or passing tone (偏音 / piānyīn) to the basic pentatonic scales. The most common *piānyīn* are *biànzǐ* (变徵, a fourth relative to *gong*) or *biàngōng* (变宫 / a minor seventh relative to *gong*). These additions bring color and a certain degree of musical tension. For example, adding *biànzǐ* can create a brighter but somewhat unstable feeling, while adding *biàngōng* leads to softness or melancholy.

Heptatonic and heptatonic scale (七声调式 / qīshēng diàoshì) are formed by adding two *piānyīn* to the pentatonic tones. Heptatonic scales are richer and more complex, but the *piānyīn* tones usually remain subordinate to the five basic pentatonic tones. Different heptatonic combinations provide a variety of colors and emotional sensations.

Although the pentatonic system serves as the common foundation for much of Chinese music, its usage varies significantly

across different regions, ethnic groups, and genres, showcasing local color. For example, *Southern music* (e.g., *Jiangnan Sizhu* / 江南丝竹) is characterized by smooth, graceful, and delicate melodies. It often uses the *yu* or *jue* modes in pentatonic or heptatonic forms.

Chinese opera (both contemporary works inspired by Western opera and traditional *xiqu*) uses these modes as a primary tool for shaping musical imagery, expressing emotions, and creating atmosphere. The use of pentatonic and related heptatonic modes is crucial for providing the music with a recognizable "Chinese flavor." Different modes can hint at the identity or personality of a character. For example, the *gong* and *shang* modes may suit strong, bold characters, while the *yu* and *jue* modes are often used for gentle or melancholic characters.

Calm, stable melodies in the *gong* mode can depict peaceful scenes. The use of *piānyīn* (passing tones) or the transition from one mode to another can express conflict, excitement, sorrow, and more. High registers of *zhi* or *gong* can convey a heroic spirit or dynamic situations. Winding melodies in a low register in the *yu* mode often express sadness or longing.

The detailed explanation of the Chinese tonal system, based on pentatonic, hexatonic, and heptatonic scales, helps analyze how these modes are used to create a recognizable "Chinese flavor" in national operas, characterize the heroes, and express specific emotions and atmospheres. Notable examples from this perspective can be found in the opera *Jian Jie*, where transitions between different traditional modes (*gong*, *zhi*, *yu*) are used to convey the inner resolve of the main heroine. Another characteristic example is the aria "*Brother Doesn't Come, the Flowers Won't Bloom*" from the opera "*In August, Osmanthus Blooms Everywhere*", where changes in modes mark

shifts between states of elevation, tension, and longing. Through these melodic construction techniques, the music is both rich and expressive, embodying not only the tension in the lyrics but also the emotional depth within them.

3.4. Application of Traditional Rhythm Patterns in Creating the National Element in Chinese Operas

Banqiang (板腔体), also known as the "variant in the Ban style" or "structural pattern with varying tempo in the Ban style," refers to a structural component in traditional Chinese opera music. It is a type of singing in which rhythm, meter, and tempo are used to create a specific performance style. *Banqiang* is rich in artistic expression with lyrical, narrative, and dramatic functions. In the *banqiang* system, there are different rhythmic types (*ban*) with specific dramaturgical functions: lyrical (slow *ban*), narrative (main *ban*), and dramatic (fast or free *ban*). The primary functions – lyrical and dramatic – usually appear at the beginning and end of the vocal section.

Examples from the operas *The Marriage of Xiao Erhei* and *Red Coral* have been analyzed, showing how these traditional rhythmic models are applied to build the scenes and characters of the operatic heroes. A vivid example of using the rich possibilities of *banqiang* is the aria "*Looking at the Struggling People of the World, All Are Liberated*" from the opera "*The Red Guard of Honghu*."

3.5. Use of Harmony Principles in Chinese Operas

The application of the European harmonic system to traditional Chinese melodies provides rich expressive means, highlighting both the harmonic beauty of the melody and adding greater emotional depth to Chinese opera. Through harmony, composers can vividly express the emotions of the characters, drive the plot forward, and

breathe new life into the fusion of traditional and modern operatic elements, seeking new ways to express national identity. Balancing the traditional melodic characteristics of Chinese music with the harmonic beauty of Western music remains a challenge in the creation of contemporary Chinese opera.

The operas *The Red Lantern* and *Butterfly Lovers* are examples of successful use of harmony to deepen the emotional intensity of the music. In the latter, for example, harmony is employed to emphasize the emotional fluctuations of the characters, particularly in scenes of meeting and parting between the main protagonists.

3.6. Use of Traditional Chinese Instruments in Opera Works

The use of timbral possibilities of traditional instruments in Chinese operas is another way to achieve national characteristics. The specific qualities of different instruments complement the expressive means employed by composers and contribute to the local color of the performance. One example of this is the opera *The White Snake* (*Bái Shé Chuán* / 白蛇传), which won the Pulitzer Prize for Music in 2011. Composer Professor Zhou Long became the first Chinese artist to receive this prestigious award.

For this work, the composer selected traditional Chinese operatic percussion instruments, such as the large gong (*da lu* / 大锣), small gong (*xiao lu* / 小锣), cymbals (*nao bo* / 钹), and *bangzi* (棒子), among others. Following the principles of ornamentation, various "gong and drum rhythms" (*luó gǔ diǎn* / 锣鼓点) are used throughout the opera. For example, in the first act of *The Broken Bridge* (*Zhuó Huí Dà Qiáo* / 破桥), where the main characters Xu Xian and Bai Niangzi express their mutual affection for the Broken Bridge on West Lake, the composer employs rhythmic structures from traditional percussion instruments of the

Jingju (Peking opera) style. These rhythms express the strong emotions of the two characters, intensifying the drama and creating a distinctly national flavor.

3.7. Aesthetics of Music in Chinese Opera

In the second half of the 20th century, aesthetic preferences in China underwent numerous transformations, especially influenced by the changing historical context, political environment, and societal trends. The aesthetic trends among Chinese composers and the general public were also shaped by cultural exchanges between China and foreign countries, the socio-political development in the country, and the introduction of Western contemporary art. Examples of the nature of these aesthetic preferences in the opera genre include *The Red Women's Army* (*Hong Se Niang Zi Jun* / 红色娘子军) and *Farewell My Concubine*⁵ (*Ba Wang Bie Ji* / 霸王别姬, 1989-2006), which reflect the evolving cultural landscape in China.

In conclusion, I will summarize that the study of the national style in Chinese operatic music from the second half of the 20th century reveals a dynamic process of cultural synthesis and innovation, visible in the various stages of development and specific works. Through conscious and creative borrowing, adaptation, and rethinking of both Western operatic conventions and their own rich musical heritage, Chinese musicians have succeeded in creating a unique, viable, and socially significant form of national operatic art.

⁵ In Bulgarian, this work has also been translated as "*Farewell, My Companion*."

This experience continues to be a valuable resource and foundation for the further development of the genre in the contemporary world, as demonstrated by the latest operatic works.

Chapter 4. Chinese National Style of Operatic Singing

Chapter Four focuses on vocal performance as a key element of the national style in Chinese opera. It traces its evolution from traditional forms to the contemporary synthesis with Western singing techniques. The chapter presents a newly developed practical method for singing in Chinese opera and analyzes significant achievements using specific musical examples.

4.1. Characteristics of Chinese Traditional National Operatic Singing (*Xiqu*)

Here I will analyze the vocal characteristics in traditional Chinese national opera and their connection to musical and cultural specifics, because they influence the composition and performance of operas created in China during the 20th century.

Connection to role types (*hángdang*). Traditional singing in China is strictly differentiated according to the role type – male (*shēng*), female (*dàn*), painted-face male (*jìng*), or clown (*chǒu*). Each role has its own unique timbre, vocal technique, and style of stage presence. These characteristics are also used to convey the national identity in new Chinese operas.

Regionality and Connection to Language. The vast territory of China has led to the emergence of numerous traditional music-theater genres. Each genre, influenced by local dialects, culture, and musical expression, possesses distinct vocal styles and methods of vocal ornamentation. Melodic development is closely

tied to the tones and vowel sounds of the Chinese characters. The melody follows the tones of the characters to achieve both textual clarity and musical beauty (this is the principle of "clear diction and mellow melody" / 字正腔圆, zì zhèng qiāng yuán). Traditional singing does not simply imitate speech tones but stylizes them.

Resonance and Timbre (gòngmíng yǔ yīnsè / 共鸣与音色). Emphasis is placed on sound production and clarity, often utilizing head and nasal resonance to create a specific timbre.

Vocal Techniques and Rhythm. Specific techniques are used, such as mixing chest voice with falsetto (especially in female roles), rich ornamentation, and breath control. The rhythmic organization follows the *banshi* (板式) system, which determines the tempo and phrasing according to the dramatic situation.

Instrumental Accompaniment. The traditional orchestra is divided into a melodic section (*wénchǎng*) and a percussion section (*wúchǎng*), with each having clearly defined functions to support the vocal line and create a dramatic atmosphere.

4.2. Borrowing of Characteristics from Western Operatic Singing in Chinese Operas

In the second half of the 20th century, with the opening up of China, Western vocal techniques, especially Italian *bel canto*, began to exert a strong influence on Chinese musicians. Chinese singers, many of whom studied abroad or in reformed Chinese conservatories, adopted Western methods for breath control, expanding vocal range, achieving variety of timbres, and more nuanced emotional expression.

Western opera focuses on perfect vocal technique, particularly on enhancing vocal expressiveness through various techniques. Traditional Chinese opera emphasizes pronunciation and emotional

expression but tends to be relatively simple in terms of vocal techniques. In contrast, Western operatic training places greater importance on the richness and diversity of timbre.

4.3. A New Method of Singing in Chinese National Operas

The new singing method was not created through a strictly theoretical path but developed gradually through the practice of performers like Li Guyi and Wu Bixia. Thanks to their talent, hard work, and desire to modernize Chinese opera, they managed to find a balance by applying the scientific principles of Western vocal technique without losing the specific timbre, diction, and emotional directness characteristic of the Chinese tradition. This synthesis allows singers to handle the more complex vocal demands of contemporary opera while preserving the national identity of the sound.

This new method of blending Western and Chinese singing techniques does not have a single founder but has developed gradually through the collective efforts of various singers and music educators. The pioneers in this field were primarily Chinese singers who had studied abroad, mastering Western vocal techniques and attempting to apply them to the creation and performance of Chinese opera. This process was particularly intensive during the 1980s and 1990s with the development of China's reform policies.

Through an analysis of the recordings of famous singers like Li Guyi and Wu Bixia, we can establish that they demonstrate fine control over Western operatic singing techniques while simultaneously integrating traditional Chinese tonal characteristics. For example, in their high notes, they use *bel canto* techniques to ensure clarity and stability of the tones; whereas to portray tragic or dramatic states, they use traditional Chinese sound characteristics

and rhythm to deepen the emotional impact and the dramatic conflict in the character's portrayal. This combination allows their performances to possess the artistic sophistication of Western opera while preserving the emotional tension of traditional Chinese opera.

4.4. Musical Accompaniment of Vocal Music in Chinese Operas

Vocal Forms. Forms such as the aria, recitative, ensemble, and chorus have been adopted from the Western model but have been adapted. Arias often include melodies based on the pentatonic scale or tunes from folk songs. Recitatives absorb the rhythm and intonation of traditional melodic recitation (*nianbai*). The chorus plays a particularly important role in operas with revolutionary and social themes, expressing the collective will.

Musical Accompaniment. Contemporary Chinese opera predominantly uses a Western symphony orchestra, but traditional Chinese instruments are integrated into it. These are not merely for ornamentation but are used to create specific color, to characterize heroes, or to emphasize regional affiliation. This mixed orchestra allows for rich symphonic development while preserving a recognizable national sound.

Specific examples are presented, such as the aria "The North Wind Blows" (Bei Feng Chui / 北风吹) from *The White-Haired Girl*, in which specific accompaniment with traditional instruments is used to emphasize the national color. The opera *Sister Jiang* (Jiang Jie / 江姐) is another example, in which the accompaniment to the aria "Ode to the Red Plum" / Hong Mei Zan (红梅赞) is analyzed.

The accompaniment of the vocal parts in the opera becomes an indispensable and highly expressive component of the overall artistic concept of the opera, serving as one of the key manifestations of the

artistic value of Chinese opera and highlighting the search for a specific Chinese way of operatic singing.

4.5. Notable Singers of Chinese National Operas from the Second Half of the 20th Century

This part of the study concludes with a presentation of notable singers from the second half of the 20th century. Among them are Wang Kun (the first performer of Xi'er in *The White-Haired Girl*), Guo Lanying (a master of the synthesis between traditional and contemporary techniques), and Wang Yuzhen (famous for her role in *The Red Guards of Honghu Lake*). These singers are pioneers and key figures in establishing this new national vocal style.

Chinese national opera transformed and modernized during the 20th century. This process reflects not only a cultural dialogue but also a strategic evolution to enhance its global significance. Success factors include educational reforms, creative instrumental synthesis, and the role of visionary performers. This hybrid model balances cultural heritage with contemporary expression, laying the foundation for future innovations at the beginning of the 21st century.

Chapter 5. Perspectives for the Development of Chinese Operatic Creation

Chapter Five examines the prospects for Chinese opera by conducting a comparative analysis with key characteristics of the Western opera genre. The subject of analysis is the relationship between the national and the global. It outlines the main challenges facing the genre and possible directions for presenting and understanding the national within the operatic genre, as well as its

path towards even more diverse development at the beginning of the 21st century.

5.1. Comparative Analysis of the Creative Concepts of Chinese and Western Operas

Similarities and Differences. Both Chinese and Western opera are based on the synthesis of music and drama, using similar vocal forms (solo, ensemble), functions of the instrumental ensemble (prelude, accompaniment), and corresponding structures. In general, it can be stated that the differences in creating a Chinese analogue of opera with national characteristics stem from the different cultural and historical contexts. Chinese operas often draw themes from local history and reality, whereas Western operas, for a long period of their history, developed under the influence of mythology, Christian culture, and European history, and at a later stage, reflected modernity. Therefore, to understand the essence of the operatic genre in China and its specifics, the similarities and differences in the vocal music of Western opera and Chinese national opera are traced on several levels.

Vocal and Instrumental Features. Chinese opera uses specific vocal forms like *nianbai* (melodeclamation), which are different from the Western recitative, and has its own complex system of singing styles (lyrical, narrative, dramatic). The instrumental ensemble in traditional Chinese opera, divided into *wenchang* (melodic) and *wuchang* (percussion) sections, also differs significantly from the standard symphony orchestra, with percussion instruments playing a key role in conducting the action and creating the stage atmosphere.

5.2. The Relationship between the National and Global Character of Chinese Opera

Preserving the national character. The study emphasizes that the national character was born from the mission to save the country and is at the core of the development and popularization of Chinese opera. To be successful on the world stage, Chinese opera must present precisely its national uniqueness, not just be an imitation. However, the representation of the national in Chinese operas is not constant; it evolves and reflects the changes in society and national consciousness. The national in Chinese opera expresses the spirit of traditional Chinese culture.

When creating national music, there is no standard to which we must adhere. Discovering and applying the national element in art is in itself a complex process, as culture undergoes processes of active interaction and integration of diverse musical achievements. Different national cultural connotations appear in various historical periods of societal development, and national aspirations change. Therefore, opera creators must have a clear and accurate understanding of contemporary life if they want to reflect the national in their works, meaning the national is closely linked to the contemporary. They must be able to meet the new demands of the times if they want to be accepted by the people, and they should not detach themselves from the real life of society.

This method of creating operas that are national in spirit and means of expression is found in *Storm on the Yangtze River* by Nie Er, which has a revolutionary flavor and represents the unity of the Chinese nation. The opera *The White-Haired Girl* magnificently presents traditional national culture and art, pushing Chinese opera to new heights and becoming an important achievement in its development. Later, a series of Chinese opera works such as *Liu Hulan*, *The Marriage of Xiao Erhei*, *Song of the Grassland*, *The Red*

Guards of Honghu Lake, and *Sister Jiang* borrowed important achievements in this direction of representing the national. Thus, through historical accumulation and renewal, Chinese culture inherits cultural characteristics and weaves them in various ways into operatic works.

Cosmopolitanism and openness. In the era of globalization, Chinese opera must be open and tolerant towards foreign cultures, absorbing the best from them and integrating it with its own tradition. This cultural exchange is mutual and enriching. An "open culture" requires a kind of cultural perspective on the world, and it must not only focus on the advantages of traditional culture but also on contemporary development trends that are in step with, and even lead, the trend of global cultural development.

The success of Chinese opera singers in international competitions since the 1980s and the successful tours of operas like *Farewell My Concubine* prove that Chinese operatic art has reached a high level and can be accepted and appreciated worldwide. This increases China's operatic influence around the world and the visibility of significant Chinese opera works and talented performers.

5.3. Challenges in the creation of Chinese national opera

Diverse audience. One of the main challenges is the need for opera to meet the aesthetic preferences of different audience groups – from the mass viewer, who values easily understandable works, to intellectuals, who seek deeper national and artistic messages. The creation of an opera is closely related to the audience and to a certain social aspect of the music's application and perception. Different cultural and social backgrounds, as well as musical training and knowledge, are prerequisites for specific preferences. Due to the formation of different audience groups, the creation of operas leads

to the use of diverse styles and forms. This is one of the reasons for the varied development of opera and for a certain rational approach in its creation, so that it can meet the interests and preparedness of different groups of listeners.

Authorial model vs. collective creation. Contemporary opera is created by an author (composer) with an individual voice, which allows for the use of a unique artistic style, unlike traditional Chinese theater (*xiqu*), where the musical-theatrical product is the fruit of collective creation and has evolved as a result of accumulations over many generations. This places a greater responsibility on the contemporary creator, who must capture the national consciousness of their time and express it in an individual way.

Future development of Chinese opera. The future of Chinese opera requires bold innovations and a rejection of conservative and one-sided approaches. Creators must have deep roots in the national culture but also look to the world to create works that are simultaneously Chinese in spirit and universal in their impact.

Conclusion

The conclusion of the dissertation summarizes that the development of national opera in China during the 20th century was a difficult but successful process of searching for and establishing a synthesis between the traditional and the contemporary, the native and the foreign. It is metaphorically described as "crossing the river by feeling the stones." The author of the study highlights the 1950s and 1960s as a "golden era" for the genre, when a large number of popular and enduring works were created. Among them are *Liu Hulan*, *Red Coral*, *The Red Guards of Honghu Lake*, and *Sister Jiang*. These are works created despite difficult economic conditions,

adopted as models for successfully expressing the national spirit in synthesis with imported European techniques and genre characteristics. The national element is sought in the synthesis between the traditional Chinese and the imported and adapted Western. The national is manifested in the themes and plots. Characteristics of the new heroes and the new era are created. Musical expressive means of Western opera genres are mastered, and specifics arising from the peculiarities of the Chinese language and its characteristic intonations are added to them. Thus, the idea of the new method of operatic singing emerges.

Political reforms led to the renewal and flourishing of Chinese culture in the late 1970s and throughout the 1980s. Among the results was the liberation from ideological dogmas. The opening of China to the world allowed creators broader access to different models of Western opera and a wide variety of compositional techniques. During this stage, composers demonstrated greater skill in their work with European operatic models and techniques, while simultaneously seeking a contemporary expression of the Chinese spirit, rather than just direct quotation and harmonization. This period in Chinese opera is associated with individualization and internationalization, which became even more pronounced in the 1990s. These trends have continued into the early 21st century. The specifics of national Chinese opera mentioned in the study are vividly expressed in representative works from this period, such as *Savage Land* by Jin Xiang and *Marco Polo* by Tan Dun.

A main conclusion from the study is that the national style in Chinese opera is formed through a creative synthesis between traditional Chinese art and imported and adapted Western art. This synthesis manifests on several levels:

Thematic: The operas draw plots and characters from Chinese history, folklore, and contemporary life, reflecting the spirit of the times and national aspirations.

Musical expressive means and forms: The structural forms of Western opera (aria, recitative, choral numbers, etc.) and the use of a symphony orchestra are adopted, but they are filled with musical content derived from Chinese tradition – folk melodies with local characteristics, specific modes, metro-rhythms and tempos, and a characteristic timbral color.

Vocal: A "new method of operatic singing" has been developed, which combines the scientific principles of Western vocal technique with the intonational peculiarities of the Chinese language and the expressive means of traditional singing. It is the result of experience and accumulations in the performance practice of many singers with knowledge and skills in both traditional genres and the operatic genre borrowed from European musical culture.

Institutional: Institutions are gradually being established to train the necessary musical personnel for the performance of operas. Along with them, others are created to support the organization and presentation of opera performances.

Works that correspond to this model are distinguished by a clearly expressed national character and strong emotional impact, which allows them to provoke a strong resonance with the audience. The achievements of singers like Guo Lanying and Wang Yuzhen, who formed a unique singing style, are key to the genre's success.

The dissertation systematically traces how Chinese national opera, building on the foundation of national musical traditions and creatively assimilating the concepts and techniques of Western opera, succeeded in forming a unique artistic style with Chinese

characteristics and the spirit of the times. This process of cultural transformation and innovation not only clarifies the historical achievements of the genre but also provides valuable lessons for the future development of national art in the contemporary globalized world.

Contributions of the dissertation

Through a systematic investigation of the history, theory, musical ontology, and performance practice of Chinese opera, the dissertation presents a comprehensive and in-depth analytical framework for the study and understanding of its national style. The main contributions of the study can be summarized as follows:

1. Construction of an integrative and multidimensional analytical framework for understanding the national element (national style) in Chinese opera.

This work goes beyond the fragmented or purely conceptual discussions in previous studies by constructing, for the first time, a systematic analytical framework that unites four key aspects: "historical origin → theoretical definition → ontological analysis of the music → performance practice." This framework combines the macro-historical narrative (Chapter 1) with micro-analysis of musical techniques (Chapters 3 and 4) and connects cultural theory (Chapter 2) with concrete artistic practice (Chapters 3 and 4). This not only provides a clear theoretical path for understanding the essence of the national characteristics of Chinese opera but also offers a workable and reproducible research paradigm for future studies, filling an existing methodological gap in this field.

2. In-depth ontological analysis of the "national construction" in Chinese opera music from the second half of the 20th century.

The main part of the study (Chapter 3) delves "inside the music," systematically tracing how Chinese opera, under the influence of the Western opera paradigm, creatively uses key musical elements such as traditional modes, metro-rhythmic patterns, principles of harmonization, and orchestration with traditional instruments to build its unique national identity. This contribution shifts the focus of the research from themes and plots representing the national to the "cellular" level of the musical structure. Through the analysis of specific musical examples, this work meticulously reveals the musical technology and aesthetic choices of Chinese composers in the process of "synthesis between East and West," providing precise empirical evidence for musical analysis and significantly deepening the understanding of the essence of Chinese operatic creation.

3. A comprehensive genealogical tracing and theoretical conceptualization of the "new method of operatic singing" ("new national vocal style") in Chinese opera.

This study (Chapter 4) focuses on the core of operatic art – vocal performance – by systematically reviewing the formation and development of the "new national vocal style" (民族新唱法). The analysis traces both the continuity from traditional Chinese opera and folk song, as well as the borrowing and adaptation of *bel canto* from Western European music. This contribution brings clarity to the long-standing debates surrounding the vocal style in Chinese opera. It clearly shows that the "new national vocal style" is not simply a "fusion of East and West," but an independent vocal system with its own aesthetic value, formed in a specific historical and cultural context through the practical explorations of several generations of artists. This provides a solid theoretical foundation and historical

reference for vocal pedagogy, performance practice, and the training of opera singers.

4. Proposing a forward-looking theoretical reflection on the paths for the development of Chinese opera in the 21st century.

Based on the holistic analysis of the past and present, the study (Chapter 5) examines in depth the main challenge facing Chinese opera – the dialectical relationship between the "national" and the "global." Constructive reflections are offered for the future development of Chinese opera. It is emphasized that the future of the genre lies not in imitating the West or in conservatively adhering to tradition, but in the ability, while preserving the specifics of Chinese culture, to utilize the achievements of world musical theater. This reflection provides an important theoretical reference and intellectual support for contemporary opera creators, critics, and cultural policymakers.

Publications on the topic of the dissertation

Wang Kaixu. The opera *The White-Haired Girl* and its artistic characteristics. – In: Culture, Media and Cultural Tourism 5 (Collection of Doctoral Research). Volume 1. Blagoevgrad: "Neofit Rilski" University Press, 2025, 109 – 114.

Wang Kaixu. On the national in Chinese music – the opera *The White-Haired Girl*. – In: Culture, Media and Cultural Tourism 6 (Collection of Doctoral Research). Volume 2. Blagoevgrad: "Neofit Rilski" University Press, 2025, 85 – 92.

Wang Kaixu. Characteristics of the national style in Chinese music. – In: Culture, Media and Cultural Tourism 6 (Collection of Doctoral Research). Blagoevgrad: "Neofit Rilski" University Press (in press).