

**ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ”
ПРАВНО-ИСТОРИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА „ИСТОРИЯ”**

МАРИЯ БОРИСЛАВОВА АЛЕКСАНДРОВА

**МУЗИКА И ОБЩЕСТВО В БЪЛГАРИЯ
(20-ТЕ – 50-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК)**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен
„Доктор”

Професионално направление 2.2 История и археология

Научна специалност „История на България“ (най-нова българска история)

**Научен ръководител :
доц. д-р Стефан Дечев**

Благоевград, 2021

Съдържание

1. Обща характеристика на дисертацията –	3
Обект на изследване	3
Чужда и българска историография по темата с анализи	4
Цели на дисертацията	19
Извори по темата	20
Методи на изследване	25
Хронологически граници	26
Структура на дисертацията	26
2. Първа глава - Музиката и обществото в България през бурното следвоенно десетилетие	28
3. Втора глава - Музиката на 30-те	30
4. Трета глава - Музика във време на война	31
5. Четвърта глава - Музика, политика и общество от 9 септември 1944 г. до края на 50-те	37
6. Заключение	38
7. Справка за научните приноси на дисертационния труд ...	45
8. Научни публикации по темата на дисертацията	47

1.Обща характеристика на дисертацията

Настоящият дисертационен труд е посветен на музиката в нейните пресечни точки с културата на обществото в България от 20-те до 50-те години на ХХ век. Тази обширна тема е била проучвана през годините от историци, фолклористи, етнологзи, музиколози, етномузиколози и медийни изследователи.¹

Обект на настоящото изследване са различни музикални жанрове с оглед на развитието на музикалните вкусове на аудиторията и битуването на музиката в различни социални и културни пространства, както и на различни социални равнища. В известна степен тук иде реч за популярната музика, наричана от някои изследователи „лека“. Този вид музика служи за утеха и забавление, слуша се от всички прослойки на българското общество, както в делник, така и в празник. Поради това тя изпълва и различни социални пространства - звучи на улицата, в питейните заведения, във влакове и трамваи, в театъра, киното и цирка. Този вид музика се изпълнява „на живо“ от салонните или ресторантски оркестри, от певци професионалисти, включително и от т.нар. *куплетисти* (певци, съчинители и изпълнители на злободневни, често сатирично-политически песни).² Един от най-характерните белези на бурното десетилетие след края на Първата световна война е достигането на т.нар. „лека“ музика до потребителите чрез грамофонни плочи, закупени директно от чужбина или от търговските музикални къщи, както и чрез радиоапаратите, поставени в кафенета, сладкарници и ресторанти. Така в публичната среда западноевропейската, американска и руска музика се преплитат с традиционната българска – фолклорна и т.нар. *градски чалгии*. При преплитането на тези стилове, понякога и еkleктично, постепенно през 20-те години на ХХ век се оформя и разнообразният музикален вкус на населението. В следващите

¹Вж. *Манафова, Райна*, Култура и политика. България в навечерието на Балканската война. С., Наука и изкуство, 1987; *Хлебаров, Ив.* Музиката на ХХ век. Т.1-2. С., 2005; *Брашованов, Ст.* История на музиката, С., 1946; *Брашованов, Ст.* За музиката като социално изкуство, С., 1982; *Каракостова, Р.* Български оперетен театър в годините между двете световни войни, С., 2004; *Димитров, В.* История на радиото в България. Краят на ХІХ век – 1944г., Т.1-2, С., 1994; *Радославова-Дойчева, А.* Музиката в Българското радио 1930-1944, С., 2010 и др., както и монографиите на *Спасов, Орлин*, Преходът и медиите: политики на репрезентация.България 1989-2000, С., УИ „Св. Климент Охридски“, 2000; *Попова, Ж.* Социално време и медиен разказ 1989-2000, С., Лик, 2002; *Попова, Ж.* Диалогови модели. Между събития и медийни образи, С., УИ „Св. Кл. Охридски“, 2013; *Ангелова, Вяра*, Световното радио – модели на развитие. С., 2007; *Лозанов, Г., Деянова, Л.* Спасов, Орл. Медии и преход, С., Център за развитие на медиите, 2000; *Лозанов, Г., Спасов, Орл.* Медиите и политиката, С., Фондация „Медийна демокрация“ и Фондация „Конрад Аденауер“, 2011; *Ангелова, В.*, Граждани и медии. Сборник с доклади от научната конференция „Граждани и медии“, 16-17 май 2013г., С., УИ „Св. Климент Охридски“; *Ангелова, В., Нейкова, М., Попова, Ж.* Радио, разказ, реч. Юбилеен сборник в чест на проф. д-н Снежана Попова, С., УИ „Св. Климент Охридски“, 2014

²Вж. повече за куплетистите в *Кауфман, Н.* Песните на куплетистите Миленков и Джиб, В: Българско музикознание, кн.2, 1985, с.47-48; *Луканов, М.* Мильо Басан – живот и творчество, С., 2017, с.77-81; *Александрова, М.* Популярната градска музика в България от 20-те години на ХХ век, В: Исторически преглед, кн.4, 2020, с.34, 52-56

десетилетия споменатата музика звучи все по-често по радиото в часове, когато домакинята върши къщната си работа. По този начин мелодията я разсейва и ободрява с живите си ритми. Триумфира в театралните зали и кинозалоните. В нея продължават мирно да съжителстват *традиционният фолклор* и *модните европейски танци* и *шлагери*. Почетното място през третото и четвъртото десетилетие обаче получават т.нар. *стари градски песни*. Докато след 9 септември 1944 г. и те на свой ред отстъпват на заден план изпреварени от *масовата песен*, а по-сетне и от *естрадата*. Заедно с това обаче, както предстои да се уверим, по един своеобразен начин, още от 20-те години в пространствата на популярната музика навлизат и редица жанрове, които обикновено не се асоциират с нея, като арии от опери, оперети, филхармонични изпълнения и пр. Затова в дисертацията се говори както за популярна музика, така и за музика изобщо с оглед на нейното битуване сред една по-масова публика, както в града, така и на село.

Под понятието „общество“ разбирам населението на България, което между 20-те и 50-те години живее на нейната територия и споделя една и съща музикална култура, като резултат от натрупванията през предходните десетилетия, историческата традиция, както и медийната и комуникационна среда на разглежданите от мен четири десетилетия. В този смисъл изградената стабилна рамка на националната държава и нейните институции създават и една обща, макар и диференцирана за отделните групи и слоеве от населението музикална култура. В същото време в заглавието се говори за „музика“, а не за „популярна музика“, доколкото, както ще се убедим на следващите страници, има редица смятани обикновено за „по-елитарни“ музикални жанрове, които през тези десетилетия, макар и понякога частично и инцидентно, се споделят на различни социални равнища, отиващи далеч отвъд обичайната им аудитория.

Интересът към миналото на музиката като част от културата и нейните пресечни точки с обществото датира от десетилетия по света, като привлича вниманието и на немалко историци.³ Отдавна правят впечатление още и интересните пресечни точки на музиката с историята на културата, икономическата и социалната история,⁴ интелектуалната история.⁵ С течение на годините се натрупват изследвания с най-

³Mellers, Wilfrid. Music and Society: England and the European Tradition. London: D. Dobson, 1950; Raynor, Henry. A Social History of Music: From the Middle Ages to Beethoven. London: Barrie and Jenkins, 1972. Raynor, Henry. Music and Society since 1815. London: Barrie and Jenkins, 1976.

⁴Woodfield, Ian. Music of the Raj: a social and economic history of Music in late Eighteenth-Century Anglo-Indian Society. Oxford: Oxford University Press, 2000.

⁵Eaklor, Vicki Lynn. Music in American Society, 1815-1860: an Intellectual History. Ph.D., diss., Washington University, 1982.

различен фокус. Някои от тях са посветени на миналото на различни стилове музика свързана с определени регионални култури;⁶ други пък проследяват културната политика в определени страни през дадени исторически периоди и мястото на музиката в нея, както и използването ѝ за политическа пропаганда и култивирането в обществото на определени ценности и идеи.⁷

Имайки предвид връзките на музиката през последните две столетия с пазара и развитието на капитализма, изследователи обръщат внимание на зависимостта на жанр като т.нар. „art music” и комersiалното обкръжение. Те изследват по-дълбоко начините, по които жанрове като класическата музика функционират отвъд техните първоначални естетически намерения и посрещат някои очаквания на пазара през XIX и началото на XX в. По този начин се стига до по-голяма яснота за връзката между „високата” музика и пазара; ролята на музикалните жанрове в културното развитие на града; маркетинга на различни музикални репертоари, изпълнители и инструменти през различни исторически периоди и в различни културни контексти; промените извършвани в сферата на самата класическа музика, в момента, в който нейните представители осъзнават нуждата да се оцелява в една все по-комериално ориентирана култура. В крайна сметка както историографията, така и хуманитарните и социалните науки като цяло, получават едно ново и нужно знание за невидимата понякога връзка между музикалната култура и пазара.⁸

Не се подминава от изследователите и ролята на т.нар. „лека“ музика в цели исторически периоди, с жанрове, които са дали облика на модерната и съвременна цивилизация. Тя се проследява дори във връзката ѝ с една широка панорама на социалната и икономическата история, както и със съответното културно наследство на дадена страна. Нещо повече, разкрива се ангажирането на знаменити композитори в жанра, както и нарастващото значение на звукозаписната индустрия и радиоразпръскването с оглед на социалното битие на този жанр музика. Търсят се и дълбоките причини за оцеляването му дори и на фона на агресивната поява и поведение на пазара на съвременната комериална популярна музика.⁹

⁶Davila, Carl. The Andalusian Music of Morocco: Al-Ala: history society and text. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2013.

⁷Fulcher, Jane F. French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War. Oxford: Oxford University Press, 1999.

⁸Bashford, Christina and Marvin, Roberta Montemora (eds.) The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800-1930. Woodridge, Suffolk: Boydell & Brewer Ltd., 2016.

⁹Self, Geoffrey. Light Music in Britain since 1870: A Survey. London: Routledge, 2001.

Други изследвания обръщат сериозно внимание на връзката между освободеността на джаза като стил и неговата роля след 50-те години на XX в. по време на ерата свързана с борбата за граждански права.¹⁰ Всъщност, музикалните вкусове и тяхната социална и класова детерминираност са отдавна във вниманието на не едно и две проучвания в тази сфера.¹¹ Не се пропуска от изследвателите дори и ролята на музикално профилирания печат във време на комерсиализация за формиране на вкусове и осъществяване на социална промяна сред младата генерация и нейните специфични култури.¹²

Някои от прочуванията свързани с миналото на музиката достигат до неподозирани на пръв поглед дълбочини в познанието. Вече разполагаме с надежни отговори на въпросите за връзката между музиката, от една страна, и определени социални, морални и политически тревоги, които стоят зад дадени естетически вкусове, от друга; за ролята на музиката в публични дебати свързани с индивида, колективите в дадено общество или нацията като цяло; за връзката между музиката и националната идентичност; за взаимоотношенията между класическата музика, от една страна, и популярната, от друга; за връзката между музиката, расата, пола и класата от началото на двадесетото столетие, както и съвременния резонанс на проблема днес; как музиката е в състояние също да изгражда определени наративи, които имат отношение към идентичността.¹³ Към неподозираните връзки и открития бихме могли да добавим още промените в хода на времето на музикалните стилове и причините за това; половото деление и роля при музикантите, ролята на културните и икономически фактори за това; транспортирането и съхраняването в миналото на музикалните инструменти; взаимоотношенията между любители музиканти и професионалисти; места за консумация на музика в миналото; историята на музикалния вкус; връзката между музиката, социалното разслоение и съпътстващите ги културни предпочитания.¹⁴

През годините се появяват и немалко цели колективни сборници, които покриват богато разнообразие от теми, като музикалните вкусове в определени социални пространства; музикалните предпочитания на жените и популярната песен по

¹⁰Farina, Stephen. *Reel History: The Lost Archive of Juma Sultan and the Aboriginal Music Society*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2012.

¹¹Maróthy, János. *Music and the Bourgeois, music and the proletarian*. Budapest: Akadémiai Kiado, 1974.

¹²Glen, Patrick. *Youth and Permissive Social Change in British Music Papers, 1967-1983*. London: Palgrave Macmillan, 2019.

¹³Paster, Jann. *Writing through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

¹⁴Woodfield, Ian. *Music of the Raj: a social and economic history of Music in late Eighteenth-Century Anglo-Indian Society*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

време на Френската революция; политическите измерения на джаза; изграждането на определени музикални канони в дадени исторически периоди; по-сетнешните функции на музиката свързана с американската Гражданска война; връзките между историята на културата и интердисциплинарното изследване на популярната музика и редица други.¹⁵

Подобни сборници издава и Международната асоциация за изследване на популярната музика. И там тематичният обхват е доста широк, като включва характерните особености на популярната музика на различни точки по света; отношенията на жанра с местната музикална традиция и процесът на акултурация; ролята на масмедията; връзките между определени музикални жанрове и културните идеологии, представяни от дадени политически течения и стоящи зад техните каузи и други.¹⁶

Интересът към миналото на музиката не секва и през последните години и остава устойчив, като дори можем да кажем, че нараства.¹⁷ Разкрива се дори как политизираната музикална култура по този начин оказва въздействие и върху знаменити композитори, които обикновено разглеждаме като представители на „високото“ изкуство.¹⁸ През последните години се появиха и проучвания свързани с миналото на музиката и нейната консумация в страните от бившия Източен блок, в това число и СССР. В едно от тях¹⁹ наблюденията на автора са част от изследване на цялостната младежка култура в онези десетилетия, от което музиката се явява неразделна част. Монографията съумява да разбие стереотипа за сивотата на живота в онези условия и да разкрие една картина на средищата на младежките музикални култури в Съветския съюз. Въпреки държавния контрол и официалните изисквания и разпореждания, редица музикални групи и изпълнители на местно равнище съумяват все пак да надхитрят властите, като по този начин изразяват както техните собствени музикални предпочитания и следването на модните музикални тенденции, така и посрещането на вкуса на самата младежка публика, която също харесва западната музика и стилове. Чрез четене на музиката и музикалната история от онзи период

¹⁵Jackson, Jeffrey, H. and Pelkey, Stanley P. Music and History: Bridging the Disciplines. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 2005.

¹⁶World Music, Politics, and Social Change: Papers from International Association for the Study of Popular Music. Manchester, UK: Manchester University Press, 1989.

¹⁷Van Boer, Bertil. Music in the Classical World: Genre, Culture, and History. London: Routledge, 2019.

¹⁸Markarian, Taylor and Van Duser, Natasha. From the Basement: A history of Emo Music and How it Changed Society. Mango Media, 2019.

¹⁹Tsipursky, Gleb. Socialist Fun. Youth, Consumption and State Sponsored Popular Culture in the Soviet Union 1945-1970. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2016.

читателят получава информация за взаимодействието между комунистическата държава и младежта през споменатите десетилетия.

Налага се да подчертая, че разгледаните по-горе най-общии тенденции и тематични кръгове в проучването на миналото на музикалната култура са дело обикновено на изследватели следващи един интердисциплинарен подход и в тях са ангажирани вече и историци, социолози, културолози и т.н.²⁰ Само през последните пет години подобни конференции посветени на миналото на музиката бяха проведени в Кейбридж, Олмолец (Чехия), Нотингам и други места по света. Конференциите поставят на обсъждане редица интересни въпроси свързани с развитието на музиката, особено в обществата на държавния социализъм. Сред тях са: какво представлява социалистическата музика; каква е връзката между музиката и културите на протеста; какво е мястото на музиката в социалистическия проект; какви са характеристиките на поп музиката по времето на социализма; как „звучи“ социализмът, когато е поставен на големия екран. Заедно с това се търси и връзката между развитието на модерния и съвременен капитализъм и поп музиката, както и по-общии връзки между отделните политически идеологии и музиката.

Макар темата за взаимодействието между музиката и обществото в България от 20-те до 50-те години да е обширна и да обхваща съществена част от всекидневния живот на населението, липсват по-задълбочени и детайлни **исторически изследвания**, които да са посветени конкретно на тази многоаспектна връзка.²¹ Дори авторите на многотомната история на БАН, които отделят повече внимание на историята на културата, както и на музиката като цяло²², не се обръщат към битието на музиката в различни публични пространства и на различни социални равнища. Проучвайки образователната и културната политика на България през 20-те години, Райна Манафова пише единствено за Музикалното училище и Народната опера.²³ От своя страна Румяна Конева се спира на състоянието на различни сегменти от музикалната публика и пространствата, които те обитават.²⁴ В изложението ѝ присъстват и някои ценни наблюдения върху промените в музикалния репертоар и навлизането на

²⁰Blaukopf, Kurt. *Musical Life in Changing Society: Aspects of Music Sociology*. Portland, Or.: Amadeus Press, 1992.

²¹Вж.: История на България. Т.2. С., 1962, с. 337, 350–351; История на България, Т.3, С., 1964, с. 453, 467–470, 662–663 (Под ред. на Д.Косев, Ж.Натан, Ал.Бурмов); Кратка история на България, С., 1983, с.407–408, 410 (Под ред. на Илчо Димитров); История на България. През погледа на историците *Ив. Божилков, В. Мутафчиева, К. Косев, А. Пантев, Ст. Грънчаров*. С., 1993, с. 552–622

²²История на България, Т.9 : 1918–1944. С., 2012, с. 637–722 (Под ред. на Г.Марков)

²³Пак там, с. 640, 642, 644

²⁴Пак там, с. 701–703

грамофона във всекидневния живот, но липсват данни за вкусовете и предпочитанията на по-ниските социални равнища.²⁵ Разглеждайки дейността на народните читалища, Николай Поппетров обръща внимание на техния репертоар, на формирането на музикални ансамбли с народни инструменти, хорове, танцувални трупи и групи за класическа музика, гравитиращи към тях. И все пак, популярните шлагери не са обект на неговото внимание.²⁶ Подобно е положението и за 30-те години на ХХ век. Вниманието на историците е привлечено от „второто поколение“ композитори като Петко Стайнов, Добри Христов, Любомир Пипков и Александър Морфов. Спират се и на обучението в Музикалната академия. Констатираят, че читалищата, особено в селата, са популяризатор на киното, но за съжаление не споменават битието на музиката сред хората и особено популярната музика, която съпътства навлизането на новата медия в живота на населението.²⁷ Прави впечатление, че дори и появили се напоследък изследвания, които са фокусирани в различна степен върху градското всекидневие през междувоенния период, не отделят някакво подчертано внимание на ролята и мястото на музиката в живота на хората.²⁸

Подобно е положението и при етнографи, фолклористи и музиколози проучващи музикалните жанрове в миналото. При тях битието на музиката сред обществото и неговите музикални вкусове или остават някъде в периферията, или изобщо не се разглеждат. Вниманието им е съсредоточено най-вече върху народното творчество (песни, музика и танци), свързано с църковните празници и религиозните обредни практики, или върху музиката на „елита“ – опера, симфонични концерти, оркестрова или камерна музика. Доста встрани е останала от вниманието им музиката, която обикновено се определя с понятията „лека“, „развлекателна“, „забавно-танцова“, „популярна“ или „шлагерна“. Тези термини използва и Генчо Гайтанджиев в опита си да дефинира този жанр, като специално за танцовата музика от края на третото десетилетие използва и понятието „джазова“.²⁹ Според него „леката“ музика „функционира като изкуство на бита, на всекидневието и се слуша от доста широки социални слоеве“. И макар някои да я смятат за второразрядна, непълноценна в сравнение с „високата“, „сериозната“ музика, тя също „създава продукти с високо

²⁵Пак там, с. 677, 712–713

²⁶Пак там, с. 722

²⁷История на България, Т.9 : 1918-1944. С., 2012, с.648-649 ; 681, 703, 722 (Под ред. на Г.Марков)

²⁸Вж. напр. Гончарова, Г. Хроника на замогването и модернизацията в царство България. Историята на Александър Тенев. С., Сиела, 2021

²⁹Гайтанджиев, Г. Популярната музика. С., 1990, с. 11–29

художествено качество на субстанцията“.³⁰ За съжаление обаче авторът не посочва нито къде, нито от кого се изпълнява тази музика.³¹ Конкретно за популярната музика се споменава в енциклопедичното издание на Йордан Рупчев и Хайнц Хофман разглеждащо изпълнители, композитори и рокгрупи, издавали плочи и печелили награди от конкурси за забавна музика. Оркестрите изпълняващи през 30-те години такава музика те означават с понятието *биг-банд*.³²

Розмари Стателова твърде правилно отбелязва, че образованият музиколог традиционно пише за „голямата музика“ и не обича да се занимава с „леката“, която „от художествено-естетическа страна му изглежда твърде елементарна, а от социално-психологическа – непривична“. Когато пък го прави то е с чисто научно-изследователска цел и обикновено публикацията му е критична и дистанцирана.³³ Освен това, конкретно забавната развлекателна музика се споменава някак между другото, докато се пише за „сериозната“. Всъщност тя е многоаспектна и затова е невъзможно да се намери човек, който да е „специалист по всичко“ в нея.³⁴ В своите изследвания обаче Розмари Стателова често засяга този тип музика.³⁵ Тя се опитва да отговори на въпроса: Що е то популярна музика и има ли почва у нас? Авторката излага и своето виждане за популярната музика като тип култура между „високото“ и „ниското“, между телесност и душевност. Тя я разглежда като вид музика обърната към всеки индивид, дори той да е на възможно най-ниското стъпало в социалната или културната йерархия. Вниманието ѝ е видимо привлечено от танцовата музика. За съжаление обаче, Р. Стателова рядко говори за конкретни произведения или изпълнители.³⁶

За Иван Хлебаров тази музика е част от понятието „трети пласт“, съществуващо наравно с първите два пласта – „фолклор“ и „композиторско

³⁰Гайтанджиев, Г. Популярната музика, С., 1990, с.13

³¹Пак там, с.19

³²Рупчев, Й., Хайнц Петер Хофман, АБВ на попмузиката, С., 1988, с. 5, 17, 19

³³Стателова, Р., Ч.Чендов, Попмузиката, С., 1983, с.14-15

³⁴Пак там, с.7

³⁵Вж.: Стателова, Р., Ч.Чендов, Попмузиката, С., 1983 ; Стателова, Р., Седемте гряха на чалгата, С., 2003 ; Стателова, Р., Към проблема за обособяването на популярната музика като изследователски предмет, Годишник на Варненски свободен университет, 1996, с.283-293 ; Същата, Популярна музика и идентичност /в България през 90-те/: с гръб към Запада, с лице към Изтока, В: Българско музикознание, кн.2, 1999, с.83-85

³⁶Вж.: Стателова, Р., Ч.Чендов, Попмузиката, С., 1983 ; Стателова, Р., Обърнатата пирамида. Аспекти на популярната музика, С., 1993 ; Същата, Седемте гряха на чалгата, С., 2003 ; Същата, Към проблема за обособяването на популярната музика като изследователски предмет, Годишник на Варненски свободен университет, 1996, с.283-293 ; Същата, Популярна музика и идентичност /в България през 90-те/: с гръб към Запада, с лице към Изтока, В: Българско музикознание, кн.2, 1999, с.83-85

творчество от оперно-симфоничен план“³⁷, ала той не се спира на нея в своите изследвания. Елисавета Вълчинова-Чендова, която проследява пътя на „възрожденската чалгия“ до „високата“ музика, засяга и „леката“, като споменава някои модни танци. Бегло загатва, че „развлекателната“ музика е изпълнявана от сватбарски, ресторантски или салонни оркестри, но не се спира на репертоара им.³⁸

Когато Лозанка Пейчева и Венцислав Димов подробно се спират на циганската музика и нейните изпълнители, очертават една картина, според която като добри импровизатори, ромите успешно изпълняват всяко поръчано им от слушателя „музикално парче“. Особено внимание музиколозите отделят през годините на „чалгиите“ и сватбарските оркестри.³⁹ Заедно с това, В. Димов проследява и т.нар. ориенталска линия в стилистиката на шлагера, която му придава допълнителен колорит.⁴⁰

Кристина Япова, която проучва музиковнанието в България между 20-те и 40-те години на XX век се спира основно на народната и църковната музика. Тя констатира, че тогавашната преса е отразявала „несериозния“ жанр, че учените фолклористи и музиколози като Стоян Брашованов или Иван Камбуров са забелязвали „леката“ музика предпочитана от масите в градовете, макар те самите да не са я харесвали и одобрявали.⁴¹ Вероятно затова Ст. Брашованов не включва „забавната“ музика в чудесните си трудове.⁴² Ив. Камбуров пък единствено споменава, че тя служи за фон на немите филми през 20-те и началото на 30-те години на XX век, като за него „леката“ музика включва „потпури, фантазии, характерни пиеси, парафрази и интермеци“.⁴³

³⁷Хлебаров, Ив. Музиката на XX век. Т.2. С., 2005, с. 21

³⁸Вълчинова-Чендова, Ел. Градската традиционна инструментална практика и оркестровата култура в България (средата на XIX - края на XX век), С., 2000, с. 81–90, 95–97

³⁹Димов, В. Кръчмата в касетната култура (Наблюдения върху темата за кръчмата в 100 песни), В: Български фолклор, кн. 1–2, 1997, с. 91–101; *Същият*. Ориенталски образи и орбити в записаната музика от България през първата половина на XX век, В: Българско музиковнание, кн. 3, 2005, с. 127; *Същият*. Ранни записи на традиционни инструменти в България (Научни и комерсиални записи върху грамофонни плочи на традиционни аерофонни инструменти от България през първата половина на XX век), В: Българско музиковнание, кн. 3, 2006, с. 77–95; Пейчева, Л. В България–между Калкута и Виена (Към музиката на българските роми с гидове Хасан Чинчири и Кирил Ламбов), В: Български фолклор, кн.2, 1994, с. 83–91; *Същата*. Душата плаче –песен излиза. Ромските музиканти в България и тяхната музика. С., 1999, с. 21, 37, 67

⁴⁰Димов, В. Върху някои ориентализми в българската записана музика, В: Изкуствоведски четения, С., 2005, с.175

⁴¹Япова, Кр. Развитие на българската музикална наука през периода от 20-те до 40-те години на XX век, В: Българско музиковнание, кн.2, 1996, с.4-5

⁴²Брашованов, Ст. История на музиката, С., 1946; Брашованов, Ст. За музиката като социално изкуство, С., 1982

⁴³Камбуров, Ив. Музика за всички. Книга за радиослушатели и любители на музиката, С., 1938, с.105

Развлекателната музика е проучвана от доайена Николай Кауфман. Той събира най-популярните шлагери от периода между 20-те и 40-те години на XX в. като текст, ала често не уточнява кога и при какви условия са били изпълнявани.⁴⁴ Проучва и популярните куплетисти Стоян Миленков и Джиб (Якоб Голдщайн) - „звезди” от периода, като констатира, че малка част от песните им са се запазили с текст и мелодия, защото повечето са били импровизации.⁴⁵ Спира се и на едни от най-обичаните композитори на шлагери от периода Мильо Басан и Йосиф Цанков. Н. Кауфман стига до заключението, че благодарение на грамофонните плочи западните шлагери и „новата градска песен“ добиват широка популярност сред градското население. Те се запяват от певци и музиканти в питейните заведения, по балове и вечеринки, в цирковете, а накрая и от цялото население. Изследователят констатира още, че от модерните танци най-разпространени и обичани са тангото, валсът и фокстротът.⁴⁶

Проучвайки оперетните театри в България Румяна Каракостова обръща внимание на факта, че някои от по-харесваните оперетни песни стават широко популярни и започват да се пеят като *шлагери*. Освен това в оперетите присъстват и някои от модерните за времето танци – танго, фокстрот, както и ориенталски ритми, които без съмнение допадат на широката публика.⁴⁷ Всъщност оперетният жанр поради своята достъпност и изразни средства задоволява музикалните потребности на един сравнително широк кръг слушатели, което го доближава до определени форми на популярната музика.

Изследвайки живота и творчеството на композитора М.Басан Михаил Луканов също има своите приноси към темата. Той обръща внимание на шлагера като нова форма на градска битова музика разпространил се в страната благодарение на грамофонните плочи. Авторът държи да подчертае, че „*в центъра на творческа активност в областта на шлагера стои кръг от артисти (композитори, певци и текстописци), които работят в тясно сътрудничество*“. В този смисъл той дава пример с имената на Алберт Пинкас, Ст. Миленков, М. Басан и Йосиф Цанков.⁴⁸

Проучвайки историята на радиото в България Веселин Димитров също споменава за забавно-танцовата музика звучала дълги години в ефира от грамофонни

⁴⁴Кауфман, Н. Български градски песни, С., 1968; Кауфман, Н. 1500 български градски песни, Т.2, Варна, 2002, с.5, 9 ; Същият, Турската, българската и еврейската градска песен от средата на XX век, Доклад на конференция „Турският фолклор в България”, Шумен, 1998

⁴⁵Кауфман, Н. Песните на куплетистите Миленков и Джиб, В: Българско музикознание, кн.2, 1985, с.47–60

⁴⁶Пак там, с.47 – 60

⁴⁷Каракостова, Р. Български оперетен театър в годините между двете световни войни, С., 2004, с.323

⁴⁸Луканов, М. Мильо Басан – живот и творчество, С., 2017, с.28-33

плочи или „на живо“.⁴⁹ По подробно я изследва Антоанета Радославова-Дойчева, отбелязвайки, че това е „музика за най-широк слушателски кръг, чийто ритъм е този на модерния живот в големите градове“. Музиколожката обръща внимание както на популярната и танцова музика на „Родно радио“, така и на забавната музика в програмите на „Радио София“. Тя констатира, че обемът на тази музика се увеличава през годините, за да достигне процентно най-голям дял в програмата от 1941 г. Авторката разглежда още дейността на различни камерни и фолклорни състави, както и на такива изпълняващи популярна и „джаз“ музика.⁵⁰

Тук е необходимо да уточня, че обикновено под „джаз“ и „джазова музика“ през второто и третото десетилетие на ХХ век се има предвид забавно-танцовата музика. Става дума за онази модерна музика, която е дошла в Европа от Америка, като често тя е и далеч от днешните, познати ни разновидности на джаза.⁵¹ Всъщност, за джаз в страната можем да говорим едва от втората половина на 30-те години, свързвайки го с имената на Александър Волкенщайн, Асен Овчаров и Борис Левиев. За появата и разпространението на джаза в България по-подробна информация намираме в изследването на Владимир Гаджев. Той споменава за редица визити на популярни изпълнители на джаз музика в страната ни, описва българските джазови оркестри, изброява музикалните им инструменти, като не пропуска и градовете и заведенията, в които този жанр се радва на популярност сред публиката.⁵²

Макар популярната забавно-танцова музика в Радио София до 1944 г. да е заемала процентно най-голям дял в музикалната програма, информацията за нея е твърде оскъдна. И въпреки че от началото на ХХІ век се появиха изследвания свързани с развитието на различни жанрове и стилове музика⁵³, все още тази част от българската музикална култура е недостатъчно проучена и едно по-детайлно анализиране би

⁴⁹ Димитров, В. История на радиото в България. Краят на ХІХ век – 1944г., Т.1-2, С., 1994

⁵⁰ Радославова-Дойчева, А. Музиката в Българското радио 1930-1944, С., 2010, 75-84 ; 160-169 ; 251-265

⁵¹ Гайтанджиев, Г. Популярната музика, С., 1990, с.13 ; Гонда, Янош, Джазът – история, теория, практика, С., 1975, с.18

⁵² Гаджев, Вл. Джазът в България, българите в джаза, С., 2010

⁵³ Маринкова, Нели, Влиянието на блуса върху българската поп музика до края на 80-те години на ХХ век, Автореферат на дисертационен труд за присъждане на образователната и научна степен „доктор“, 2015 - <https://core.ac.uk/download/pdf/33383898.pdf> ; Ангелов, Антон, Масова култура и култура на масите (Институционален контрол върху популярната музика в социалистическа България, концептуални модели, практика и социален контекст, 50-те -70-те години), Автореферат , 2015 - http://digilib.nalis.bg/dspviewerb/srv/image_singpdf/923ed954-738a-4978-8ef1-52ec208d2259 ; Ганева, Мария, Значимите български оркестри, формации и рок групи творили в периода 1950-1990г. Ролята им за развитието на съвременния джаз, поп и рок музика у нас, Автореферат, 2016 - <http://nma.bg/uploads/files/avtoreferat-prof.d-mariya-ganeva-d.izk..pdf> ; Белчилова, Желязка, Джазът в България / 90-те години на ХХ – началото на ХХІ век / - социокulturни аспекти на взаимодействието изпълнители – публика, Автореферат, 2018 - <https://www.artacademplovdiv.com/doktoranti/proceduri/Zhelyazka%20Belchilova/Avtoreferat.pdf> и др.

обогатило познанията ни за нея, за музикалните вкусове и предпочитания на обществото, за състоянието и характеристиките на българската култура през периода като цяло.

През годините обект на проучване от различни научни дисциплини са били и песните пети от партизаните по време на тяхната съпротива през Втората световна война. И тук трябва да направя уточнение, че когато говоря за „*партизански песни*“ в настоящото изследване, имам предвид освен самия партизански фолклор и всички други изпълнявани от партизаните песни в периода 1941-1944 г., независимо от техния произход и жанр. Никак не е изненадващо, че разполагаме с редица монографии, в които е налице определена информация както за битата на партизаните, така и за създадения от тях фолклор.⁵⁴ Прави впечатление обаче, че публикациите до 1989 г. са твърде тенденциозни, силно политизирани и идеологизирани. В опит да изгради определен каноничен образ на „героите“ пропагандата ги представя винаги като почитатели на „*традиционния фолклор*“, изпълняващи често „*руски частушки*“ и „*съветски маршове*“. Но проявяващият по-задълбочен интерес към темата изследовател неминуемо ще се запита дали това е така в действителност? Наистина ли можем да твърдим, че тези млади хора, неизбежно носещи част от вкусовете на тяхната собствена генерация, израсла и формирала се основно през 20-те и 30-те години, за разлика от връстниците си в градовете, а през втората половина на 30-те и началото на 40-те вече определено и по селата, са предпочитали предимно съветски песни и пролетарски маршове пред нашумелите тогава шлагери, както и друг тип популярна за времето си музика?

Макар немалко историци да се спират през годините на различни аспекти от партизанското движение, за съжаление, в трудовете им липсват конкретни данни за музикалните предпочитания на самите партизани. Когато обикновено се говори за музика, тя е единствено част от довод в полза на смелостта и храбростта, проявявани от партизаните при срещата им с противника, или пък доказателство за „*всенародната любов*“ към тях. Пред лицето на смъртта, в тежък бой или при разстрел, миг преди да загинат, според тези изследователи партизаните обикновено пеят. В такива случаи авторите споменават мелодии като „*Интернационала*“, „*Вий жертви паднахте*“ или Ботевия стих „*Жив е той, жив е*“. Не може да не възникне обаче методологическият въпрос дали поднесеното е близко до тогавашната историческа реалност? Достоверен

⁵⁴Вж. *Романска-Вранска, Цв., Стефана Стойкова*, Принос към изучаването на българския партизански бит и фолклор, С., Наука и изкуство, 1954; *Коев, Ив.* Бит на партизанския отряд „*Антон Иванов*“ и песенно творчество на антонивановци, С., 1962; *Георгиев, Георги*, Българските партизани, С., 1984 и др.

ли е разказът, който се предоставя на читателите или авторът просто желае непременно да обрисова загиналия като герой, поради което добавя „спомен“ за определена песен? Дали в този случай няма наслаждане от народната традиция, в която героят пее пред лицето на смъртта, и то в „бяла риза“ и с „развят перчем“?

Вторият често срещан мотив в историческите изследвания е свързан с реакцията на близките на партизаните при получена лоша вест за арест или смърт. Разбирайки за страшната загуба семейството (майката или съпругата) вместо да заплаче, започва да пее. Освен това, друга нередко присъстваща картина в този вид проучвания се отнася до посрещането на бойците с „цветя, хора и песни“ при слизането им от планината след 9 септември 1944 г. Създава се също впечатление, че и те самите са пеели влизайки в населеното място. Можем дори да кажем, че фразата „освободиха ни с песен“ се повтаря навсякъде като рефрен.

Далеч повече данни за музиката откриваме в изследванията на фолклористи, етнологии и музиколози. Цветана Романска и Стефана Стойкова обръщат специално внимание на песните създадени в средите на самите партизани. Те достигат до заключението, че в отрядите се пеят най-вече руски и съветски песни, ала за съжаление не ни предоставят конкретни примери за това. Единственото, което си позволяват е да посочат песните от съветските филми „Веселите момчета“ (комедия, 1934 г., режисьор Григорий Александров) и „Трактористи“ (комедия, 1939 г., режисьор Иван Пирев). По-подробно двете изследователки се спират на творчеството на Христо Кърпачев и районите на разпространение на мелодиите на „Чавдарци“ и „Септемврийци“. Те констатираат, че освен от партизаните, тези маршове се изпълняват и от младежите ремсисти в онези села, които имат пряк досег с отряда. Специално внимание обръщат и на партизанските песни с нов текст, напомнящи народните от времето на македонските революционни борби срещу османската власт в началото на XX век.⁵⁵

Разполагаме и с други частични наблюдения и констатации свързани с музикалната култура и вкусове на партизаните. Едно от основните изследвания посветено на тях в края на комунистическия период е дело на етнографа Георги Георгиев. И макар то да засяга партизанските единици като цяло, без да се спира на конкретен отряд, чета или батальон, авторът му не пропуска да спомене и за песните, които борците пеят. Според него всички включили се в отрядите обикновено изпълняват възрожденските „Стани, стани, юнак балкански“, „Вятър ечи, Балкан стене“, „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира“, „Тих бял Дунав“ и др. Ала

⁵⁵Вранска, Цв., Ст.Георгиева-Стойкова, Партизански бит и фолклор, С., 1954, БАН, с.240

авторът не крие още, че бидейки част от своето поколение, партизаните са добре запознати и с шлагери като „Китна пролет” и „Гурбетчия”.⁵⁶ От своя страна, в проучванията си Георги Керемидчиев и Иван Койнаков стигат до заключението, че в пъстрия репертоар на партизаните най-често се срещат народни песни, докато броят на песните за Втората световна война и за Съветската армия е сравнително малък.⁵⁷

От краткия преглед направен по-горе на историческите, фолклористични, музиколожки и етнографски изследвания е видно, че партизаните имат разнообразен репертоар включващ както авторски песни, така и възрожденски революционни, народни и съветски, като някои автори ни открехват вратата и за присъствието на популярни за времето шлагери. По-скоро на десетилетната конюнктура до края на 80-те трябва да отдадем като че ли наблюденията за някакъв превес на революционните или съветски песни. За съжаление все още липсва цялостно изследване проследяващо не само появата на партизанските песни, тяхното развитие и художествено разнообразие, изпълнители и места на изпълнение, но и музикалните предпочитания на участниците в партизанското движение. В част от проучванията липсва конкретика както по отношение на самите песни, така и за техните изпълнители. Малко са и изследванията отделящи място на въпроси изясняващи *„новия фолклор като изкуство на широките народни маси“*.⁵⁸ Прави впечатление още, че като цяло се проучват песните създадени от и за партизаните, ала не и останалия репертоар, станал неделима част от тяхното всекидневие. И все пак, разполагаме с макар и сравнително по-малко проучвания, които дават сведения за певците, изясняват произхода на песенните мелодиите и особено влиянието на чуждата музикална култура върху тях.⁵⁹

В крайна сметка е видно, че партизаните имат разнообразен репертоар включващ както авторски песни, така и възрожденски революционни, народни и съветски, а все още, за съжаление, липсва цялостно изследване проследяващо не само появата на

⁵⁶Георгиев, Георги, Българските партизани, С., 1984, с.199; Китна пролет росна детелина - <https://youtu.be/C6R3258iCYg> ; Относно песента „Гурбетчия“ няма цитиран текст затова е трудно да се разбере за кой от шлагерите популярни през 30-те години става въпрос, дали за "Гурбетчия" фокстрот Аспарух Лешников - <https://youtu.be/CVilkNoRshI> или за „Гурбетчия” - <https://youtu.be/Zruh8prIFio>

⁵⁷Койнаков, Ив. Народни песни от Пловдивски окръг, Годишник на музеите в Пловдив, I част, С., 1954, с.101-148; Партизан за бой се стяга. Народни песни, отбор и редакция на Ив. Койнаков, С., 1957; Койнаков, Ив. Някои наблюдения върху песните от Пловдивския край за антифашистката борба през 1923-1944, Годишник на музеите в Пловдив, IV част, 1965, с.216-217; Керемидчиев, Г. Съвременната българска народна песен, С., БАН, 1958

⁵⁸Живков, Т. Български антифашистки песенен фолклор, С., БАН, 1970, с.13

⁵⁹Вж. Врачев, Ив., Средногорци в бой. Спомени, С., 1960; Кауфман, Н. Българската революционна песен, С., 1966; Андреев, В. Умираха безсмъртни. Партизански епос, С., 1973; Косев, К. Горнооряховският партизански отряд, Т.1, С., 1977; Георгиев, Георги, Българските партизани, С., 1984; Живков, Т. Български антифашистки песенен фолклор, С., БАН, 1970, с.20 и др.

партизанските песни, тяхното развитие и художествено разнообразие, изпълнители и места на изпълнение, но и музикалните предпочитания на участниците в партизанското движение.

Прави впечатление, че и историците изследващи комунистическия период или времето на държавния социализъм в България, и спиращи се на културата като цяло, не отделят внимание на музиката или я споменават мимоходом покрай киното и театъра.⁶⁰ Ролята на Министерството на пропагандата и Министерството на информацията и изкуството, които отговарят за музиката в периода на „народна демокрация“, на Камарата на народната култура, на Клубовете за изкуство и наука, както и дейността на Комитета за наука, изкуство и култура (КНИК) разглежда Иван Еленков.⁶¹ Проследявайки дейността на държавното мероприятие „Труд и радост“ (1941-1944), и наследилата го служба „Отдых и култура на трудещите се“ (1945-1948), за да види идеологическото моделиране на всекидневието, той отделя внимание на народната музика и танци запълващи свободното време на „трудовите хора“. Авторът споменава мимоходом, че през 1941–1943 г. сред работниците се четат лекции на музикални теми, изпълняват се от хорове обработени от композиторите Добри Христов, Петко Стайнов, Любомир Пипков и Филип Кутев народни песни като „Ерген дядо“, „Засвири Димо кавала“, „Де бре Димо“, „Два ся змийки бият“ и др., а една „елитна група за народни хора при Българския работнически съюз“ начело с учителя Борис Цонев учи „работниците в предприятията как се играе българско хоро, да не се изгуби нещо толкова ценно, изложено на опасност пред пристъпа на „безсмислени модерни танци“. Еленков констатира наличието на континуитет както в музикалните вкусове и предпочитания на населението, така и при опита на държавата, респективно управляващата Комунистическа партия, да насърчава културната самодейност сред работниците.⁶²

⁶⁰ Огнянов, Любомир, Държавно-политическата система на България 1944-1948, С., 1993; Огнянов, Любомир, Политическата система в България 1949-1956, С., 2008; Конева, Румяна, Ал. Велев, Н. Поппетров, Опити за дирижиране на културата в България /1934-1944 /, В: Модерна България, С., 1999; Белоконски, Петко, Истина по време на война. Пропагандата в България през 1941-1944, С., 2000; Калинова, Баева, Българските преходи 1939-2002, С., 2002; Знеполски, Ив., Българският комунизъм. Социокултурни черти и властова траектория, С., 2008; Знеполски, Ив., Това е моето минало. Спомени, дневници, свидетелства 1944-1989, Т.1, С., Сиела, 2010; Знеполски, Ив., Д. Вачков, Ив. Еленков, М. Груев, НРБ от началото до края, С., 2011; Груев, М., Д. Мишкова, Българският комунизъм – дебати и интерпретации, С., Център за академични изследвания, 2013

⁶¹ Еленков, Иван, Културният фронт, С., Сиела, 2008, с.138; Еленков, Ив., Културната политика през времето на комунизма – партийно ръководство, идеология, институционални рамки, В: История на народна република България. Режимът и обществото, С., Сиела, 2009

⁶² Еленков, Иван, Труд, радост, отдых и култура, С., Рива, 2013, с.37-39 ; 46-49, 51 ; Вж. още Професионална мисъл, кн.9, март 1941, с.43-44 ; Професионална мисъл, кн.1-2, януари-февруари 1943, с.46-48

Спирайки се на „социалистическия начин на живот“ Улф Брунбауер разглежда образователните институции и летните ученически бригади като място където може да се разпространява партийната идеология, включително и посредством „правилната“ музика. Учениците групово посещават концерти, на които ансамблите изпълняват народни песни от различни райони на страната, за да потвърдят културното ѝ единство, както и съветски песни, за да докажат нерушимата дружба със СССР.⁶³ За съжаление, Брунбауер не посочва конкретни песни, за да илюстрира репертоара на държавните хорове и ансамбли. В изследването си той се позовава на съвременници, според които фолклорът е бил защитна стена срещу западното влияние, което е пуснало дълбоки корени при постоянното слушане на „империалистически радиостанции“, на западна музика, в която „шумът и крясъкът на мелодията изместват възвишеността“ и тласкат към „ниски инстинкти, към еротика и вулгарност“.⁶⁴ В резултат на целенасочените действия на управляващите, в началото на 60-те години вече всяко обществено събитие, всяка манифестация задължително включват народни песни и танци.⁶⁵ Брунбауер отделя повече внимание на театъра и киното като констатира, че през 50-те години то е „антифашистко“, през 60-те - „антиосманско“, а в следващите две десетилетия се набляга на „славното Средновековие“.⁶⁶

От своя страна Михаил Груев говори за възникването на „неформални кръгове“ около слушането и свиренето на забранената джаз музика в България от втората половина на 50-те години. Според него, иде реч за една специфична младежка субкултура разпознаваема по дългите коси, тесните панталони или мини поли, обожаваща танцовите забави с „упадъчна музика, а не танго и валс“. Той правилно констатира, че по онова време режимът е силно разтревожен, защото и сред Димитровския съюз на народната младеж (ДСНМ) започва да се слуша западна джазова музика и да се играят „извратени танци“. Доброволните отряди на трудещите се (ДОТ), по съветски модел започват „преследване на хулиганите“, т.е. младежите подражаващи на западната мода и поведение. Властта през 60-те ще арестува много „зози“, „суинги“ или просто забавляващи се младежи, но „забраненият плод“ ще става все по-желан.⁶⁷

⁶³Брунбауер, Улф, Социалистическият начин на живот. Идеология, общество, семейство и политика в България /1944-1989 /, Русе, МД „Елиас Канети“, 2010, с.285

⁶⁴Пак там, с.266, 283 ; Вж.още Цонков, Г., Н.Мизов(съст.), За социалистическия бит.(В помощ на пропагандистите на ОФ), С., ОФ, 1965, с.51

⁶⁵Пак там, с.284

⁶⁶Пак там, с.217

⁶⁷Знеполски, Ив.(съст.), История на народна република България. Режимът и обществото, С., Сиела, 2009

Върху културната политика на БКП и взаимодействието ѝ с държавни и обществени институции през периодите на „народната демокрация“, „сталинския модел“ (1948-1953г.) и „размразяването“ (1953-1959 г.) се фокусира от своя страна и Евгения Калинова.⁶⁸ Според нея „дисциплинирането“ започва от 1948 г., а дотогава джаз музиката, окачествявана от някои като „изкълчена“ и „антихудожествена“, е сред предпочитаните от младите хора.⁶⁹ Авторката разглежда борбата с „формализма“ и чистките в музикалната общност от 50-те години.⁷⁰ Тя се спира обаче предимно на киното и театъра, а музиката остава някак встрани от нейното внимание.

От прегледа направен по-горе става ясно, че на редица въпроси свързани с разпространението на музиката сред обществото, нейното битие в различни социални пространства и на различни социални равнища, изследователите все още не са дали изчерпателни и задълбочени отговори.

Ето защо с настоящото изследване си поставям за **цел** :

- да разкрия местата от публичното пространство, които се превръщат в средища за консумация на музика в периода от 20-те до 50-те години на ХХ век; каналите, по които тя се разпространява, печели територии и завладява нови социални пространства; голямото разнообразие и разнородност на музикалните жанрове от народното хоро през полка и мазурка, фокстрот и чарлстон, валс и танго, до румба и пасо добле;
- да демонстрирам спецификите на шлагера; ролята на феномена куплетисти; мястото и значението на джаза в контекста на разглежданата музика; как през 30-те години благодарение на гастролите на европейски и световни „звезди“ музикалната култура на България става по-космополитна;
- да разкрия кои са „звездите“ от развлекателния жанр и техния репертоар; какво допада най-много на масовия слушател; каква е тематиката на звучащите тогава шлагери;
- да покажа какво танцуват гражданите в обществените заведения, на вечеринки, балове, журове, при празник на открито, както и причините за атрактивността на определени видове танци и съпровождащото ги на моменти обществено недоволство;
- да отговоря на въпроса защо шлагерите и забавно-танцовата (джазова) музика оставили своята видима следа в музикалния ХХ век заслужават да бъдат изучени по-обстойно.

⁶⁸Калинова, Евгения, Българската култура и политическият императив 1944-1989, С., 2011, с.10

⁶⁹Пак там, с.80

⁷⁰Пак там, с.106-107

В дисертацията проследявам и анализирам внимателно и тенденциите в развитието на музиката и връзката ѝ с обществото от 40-те години, изпълнителите ѝ и местата на нейното битуване, вкуса и предпочитанията на масовата аудитория спрямо нея. Не пропускам и песенната култура на партизаните по време на Втората световна война като се опитвам да отговоря на въпросите кога и къде се изпълнява дадена песен; кои са предпочитаните жанрове от самите партизани; какви мотиви се крият зад тези предпочитания; има ли разлика в музикалните вкусове и предпочитания в различните партизански отряди и в отделните региони на страната; как се разширява репертоарът на партизаните; каква е функцията на песента в живота на партизаните – политическа, мобилизираща, развлекателна и т.н.; от къде те научават нови чуждестранни песни; какво се крие в спомените под „и други“ при изброяване на песенните предпочитания и защо „градският фолклор“ едва се споменава. Опитам се да отговоря и на въпроса наистина ли шлагерите, белязали живота на поколението, към което принадлежат и голяма част от самите партизани, не са част от репертоара им.

Особено внимание отделям и на периода след 9 септември 1944 г. Тук съответно имам предвид както периода на т.нар. „народна демокрация“, когато все още е налице остатъчна политическа опозиция и плурализъм, който включва и музикалната сфера, така и времето на установена еднопартийна комунистическа диктатура, както в „сталинския период“, така и в известното „размразяване“ след смъртта на Сталин. В този смисъл се опитвам да отговоря на въпросите свързани с влиянието на политиката върху музикалната среда; феноменът на новата *масова песен*; битието на предишните революционни, пролетарски, партизански и съветски песни (както и новопоявилите се *бригадирски*), като част от една нова казионна идеология; мястото и ролята на джаза или забавната и танцова музика в новите условия; отношението на комунистическата власт към фолклора и неговото място при променените политически и идеологически условия в сравнение с времето преди 9 септември 1944 г.; промените в космополитната и еkleктична музикална среда от 30-те и началото на 40-те години в зависимост от новата конюнктура; сложните напрежения и протичащи енергии между политическата власт, нейните идеологически постулати и вградените в тях музикални йерархии, от една страна, и вкусовете на самото общество в условията на тоталитарна и авторитарна власт, от друга.

За да постигна целите си използвам разнообразен **изворов материал**, който включва статии, посветени на музиката, публикувани във вестници и списания от периода. Не пропускам и реклами на музикални къщи, на музикални инструменти, на

грамофонни плочи с шлагери основно на френски, немски, италиански, руски и английски език, афиши за концерти на наши и чужди „звезди“. Разчитам също на архивни документи от Научния архив на БАН, ЦДА, Окръжни държавни архиви, фономатериали, грамофонни плочи, каталози и дискографии, съхранявани в Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ и в Института за изследване на изкуствата, споделена в You Tube музика, енциклопедии, спомени на съвременници като Драган Тенев⁷¹, Райна Костенцева⁷², Асен Разцветников⁷³, Петър Мирчев⁷⁴, Петър Нейков⁷⁵, Пенка Икономова⁷⁶, Панайот Панайотов⁷⁷, Константин Константинов⁷⁸, Есто Везнков⁷⁹, Крикор Асланян⁸⁰ и редица други. Данни за „леката музика“ съдържат и творческите биографии на Стоян Миленков⁸¹, Ангел Сладкаров⁸² и Мильо Басан⁸³.

Макар да не разполагаме със задълбочени изследвания за музикалната култура и предпочитания на партизаните, то не така стои въпросът с изворовия материал и записаните партизански песни. Важното място на партизаните в официалната идеология и легитимация на режима в продължение на десетилетия чак до 10 ноември 1989 г. провокира целенасочени усилия за извършване на мащабна събираческа дейност. В резултат на нея днес разполагаме с обилен изворов материал по темата. Още непосредствено след 9 септември 1944 г. в различни български градове се появяват малки книжки-сборници с публикувани в тях партизански и революционни песни.⁸⁴ В края на 40-те и началото на 50-те години Етнографският институт и Институтът за музика при БАН, започват да записват т.нар. „антифашистки фолклор“, включително и партизански песни. Материали от Трънския край събират Цветан Тодоров, Иван Коев и Стефана Стойкова. По същото време са обходени и Плевенско, Ловешко, Варненско, Старозагорско, Новоагорско, Казанлъшко, Пловдивско, Пещерско, Пазарджишко, Чирпанско, Карловско, Горнооряховско и Пиринския край, все места, където преди 9

⁷¹Тенев, Др. Тристахилдна София и аз между двете войни, С., 1994, с. 15-68

⁷²Костенцева, Р. Моят роден град София, С., 1979, с. 40-45, 46, 159, 165, 187, 253-256

⁷³А. Разцветников, А. Каралийчев, Н. Фурнаджиев в спомените на съвременниците си. С., 1976, с.75, 160, 189-199, 253

⁷⁴Мирчев, П. Книга за София. Събития, случки, спомени, С., 1979, с. 207, 308, 315, 356, 359-360

⁷⁵Нейков, П. Спомени, С., 1990, с. 26, 247, 256

⁷⁶Икономова, П. Благодаря ти, живот, С., 1976, с.173

⁷⁷Панайотов, П. Моят житейски път. Мисли за България, С., 2002, с.261-262

⁷⁸Константинов, К. Път през годините, С., 1966, с.436

⁷⁹Везнков, Е. Частица от истината за цялото. Спомени на журналиста, С., 2009, с.163

⁸⁰Асланян, Кр. София, моят роден град, С., 2018

⁸¹Миленкова, Чайка, Стоян Миленков. Трубадур на смеха и горчивите истини, С., Музика, 1989

⁸²Сладкаров, Ангел, Българско оперетно изкуство, С., Музика, 1975

⁸³Луканов, Михаил, Мильо Басан – живот и творчество, С., 2019

⁸⁴Български народ, кн.1, 1947, с.39 ; Живков, Т. Български антифашистки песенен фолклор, С., БАН, 1970, с.12

септември 1944 г. действат партизански отряди и чети.⁸⁵ При тези етнографски проучвания се записват основно спомени на партизани, песни, проза, разкази за условията, при които е създаден този фолклор. Интересуваният се би могъл да се натъкне и на редица сборници с текстове на т.нар. „антифашистки песни“, като сред тях са и произведения изпълнявани в партизанските отряди през периода 1941-1944 г. Своя принос в записването на „антифашистки песни“ дават и известни учени в различни области като Николай Кауфман,⁸⁶ Петър Динеков, Цветана Романска,⁸⁷ Иван Койнаков,⁸⁸ Анастас Примовски⁸⁹ и др. Песни изпълнявани от самите партизани могат да се открият в трудове на Иван Качулев, Райна Кацарова, Елена Огнянова.⁹⁰ Прави впечатление, че част от публикуваното през 40-те и 50-те години е просто събран емпиричен материал, състоящ се единствено от текстове на песни.⁹¹ И все пак, с оглед на проучването на партизанските песни и музикалната култура на партизаните, тяхното значение като извори се оказва неопценимо.

За реконструиране на песенната култура и музикалните вкусове на партизаните използвам също разнообразни извори, включително архивни документи съхранявани в

⁸⁵ *Романски, Стоян*, Етнографският институт с музей при БАН, ИЕИМ, кн.1, 1953, с.4-5; *Коев, Ив.* Десет години българска етнография, ИЕИМ, кн.2, с.444; *Живков, Т.* Български антифашистки песенен фолклор, С., БАН, 1970, с.12, 14

⁸⁶ *Кауфман, Н.* Песни на българското работническо движение 1891-1944, С., БАН, 1959; *Кауфман, Н.* Българската революционна песен, С., 1966

⁸⁷ *Романска-Вранска, Цв., Ст. Стойкова* Принос към изучаването на българския партизански бит и фолклор, С., Наука и изкуство, 1954; *Романска, Цв.* Българската народна песен, С., Наука и изкуство, 1965

⁸⁸ *Койнаков, Ив.* Някои наблюдения върху песните от Пловдивския край за антифашистката борба през 1923-1944, Годишник на музеите в Пловдив, Т.4, 1965, с.216-217

⁸⁹ *Примовски, А.* Българите-мохамедани в нашата народностна общност, 1940; *Същият,* Родопата в нашата литература, 1947; *Същият,* Ела се вие, превива. Родопски народни песни, 1952; *Същият,* Бит и култура на родопските българи. Материална култура, 1973

⁹⁰ *Качулев, Ив.* Български народни песни за Русия и Съветския съюз, 1953; *Същият,* Народни песни от Североизточна България, 1962; *Кацарова, Р.* Българско народно творчество в 13 тома, С., 1965; *Кацарова, Р.* Богатството на народната песен, С., 1963; *Огнянова, Ел.* Откога се е зора зазорила : Народни революционни песни, С., 1964; *Живков, Т.* Български антифашистки песенен фолклор, С., БАН, 1970, с.13

⁹¹ *Василев, М.* Три партизански песни от с.Гушанци, Берковско, 1947; *Керемидчиев, Г.* избрал и подредил, Български народни песни. Лирика и епос, С., 1948; *Вранска, Георгиева-Стойкова,* Принос към изучаването на българския партизански бит и фолклор, С., БАН, 1954; *Елена Стоин,* Народни партизански песни, С., БАН, 1955; *Койнаков, Ив.* Народни песни от Пловдивски окръг, I част, С., 1954, с.101-148; *Койнаков, Ив.* Социалистическото строителство в песните на трудещите се от Пловдивски окръг, Годишник на музеите в Пловдивски окръг, II част, С., 1956, с.45-86; Партизан за бой се стяга. Народни песни, отбор и редакция на Ив.Койнаков, С., 1957; *Керемидчиев, Г.* Съвременната българска народна песен, С., БАН, 1958; *Койнаков, Ив.* Български народни песни за Съветския съюз, Годишник на музеите в град Пловдив, III част, 1960, с.207-247; *Коев, Ив.* Бит на партизанския отряд „Антон Иванов“ и песенно творчество за антонивановци, С., БАН, 1962; *Койнаков, Ив.* Ставайте, братя българи, Пловдив, 1968

ЦДА за Трънския партизански отряд (1942-1944)⁹², за Партизанска бригада „Чавдар“ (1943-1944)⁹³, за Първа Средногорска бригада „Хр. Ботев“⁹⁴, за Първа Родопска бригада „Г. Димитров“⁹⁵, за Партизански отряд „Антон Иванов“ и др.⁹⁶ За да бъде картината попълнена не пропускам и различни сборници с песни, споделена в You Tube музика, спомени на съвременници и участници в партизанското движение като Нешо Кабаджов⁹⁷, Кръстю Тричков⁹⁸, Стефан Атанасов⁹⁹, Иван Врачев¹⁰⁰, Иван Зурлов¹⁰¹, Цола Драгойчева¹⁰², Славчо Трънски¹⁰³, Денчо Знеполски¹⁰⁴ и др.

В чисто методологически план се налага да констатирам, че за съжаление, периодичният печат и архивите не дават достатъчно сведения за всички видове музика. Особено пестеливи са за „леката“ музика, а отделят внимание най-вече на класическата и народната. Когато става дума конкретно за популярна музика в градовете, обикновено вестниците и списанията публикуват предимно материали за модните по това време танци като валс, танго и фокстрот, за благотворителни концерти и балове. Срещат се и различни реклами на най-добрите заведения, в които посетителят може „на живо“, чрез грамофон или радиоприемник, да слуша музика и дори да се научи да танцува.¹⁰⁵ С голямо съжаление трябва да отбележа, че сведенията за репертоара са изключително оскъдни. Непълна е информацията конкретно за 20-те години в иначе много информативните ръкописи на Мильо Басан. По-подробни са те когато става въпрос за следващите десетилетия.¹⁰⁶ Заедно с това спомените често са твърде разпокъсани, хаотични, непълни и не до там точни. Обикновено в тях се срещат неясни фрази като „*между двете световни войни*“, „*ляхме шлагери*“ или „*танцувахме модни танци*“, без авторите да влизат в детайли за самите песни и техния текст или пък за конкретните танци. Ето защо в хода на работата се налагаше да сравнявам

⁹²ЦДА, Ф.79 Б, оп.1, а.е.1-51

⁹³ЦДА, Ф.84 Б, оп.1, а.е.1-20

⁹⁴ЦДА, Ф.92 Б, оп.1, а.е.1-56

⁹⁵ЦДА, Ф.94 Б, оп.1, а.е.1-41

⁹⁶ЦДА, Ф.96 Б, оп.1, а.е.1-89

⁹⁷Кабаджов, Н. Пътят бе страшен, но славен. Спомени за антифашистката борба, С., с.43, 58-61, 72, 127

⁹⁸Тричков, Кр. Помниш ли, Пирин Планино, кн.1 и кн.2, С., 1986

⁹⁹Атанасов, Ст. Там гдето тече Осъм, С., 1976, с.5, 48-50, 52, 78-79, 88-89, 107-108, 116, 136-137, 222, 225

¹⁰⁰Врачев, Ив. Средногорци в бой. Спомени, С., 1966, с.50, 68, 90, 101-102, 152, 165-166, 185, 276-277

¹⁰¹Зурлов, Ив. Записки на политкомисаря, 1949, с.205 ; *Същият*, Записки на политкомисаря /юни 1941-септември 1944/, В.Търново, 1969, с.58, 205, 297-298, 302-303, 306

¹⁰²Драгойчева, Ц. Повеля на дълга. Спомени и размисли в три части, С., 1972-1975-1980

¹⁰³Трънски, Сл. Неотдавна 1942-43-1944, С., 1974, с.16, 38, 48, 83, 182, 248, 260, 269, 297-298, 308, 386, 429-430, 564, 661, 665, 682, 693 ; *Същият*, Невъзможни истини, С., 1994, с.215, 219

¹⁰⁴Знеполски, Д. Посмъртна изповед, С., 1997, с.175, 181, 225, 281, 294

¹⁰⁵Музикален преглед, извънреден брой, 16 декември 1923

¹⁰⁶НА-БАН, сб.19, оп.1, а.е.4 – 12

непрекъснато различните видове извори с цел да открия кои са тези шлагери и танци, кога, къде и от кого са изпълнявани или слушани.

Новите шлагери обикновено се научават от грамофоните и радиоприемниците, но се натъкнах и на случаи от края на 20-те години, когато шлагерите достигат до българския град от Европа чрез нотни листове. Постепенно оркестрите започват да ги изпълняват, а публиката ги запява на съответния език или в превод. Много по-късно, в началото на 30-те години, те биват записани от „звездите“ изпълняващи шлагери на грамофонни плочи.

За съжаление, сведенията в пресата и архивите за забавно-танцовата музика през 30-те години също не са достатъчно изчерпателни. Вестниците и списанията публикуват предимно материали за гастроли на европейски и световни „звезди“, афиши за концерти, оперни и оперетни представления, обяви за благотворителни баловете. Голямото количество грамофонни плочи обаче ни дава доста ясна представа за музиката, която развлича, утешава и развеселява българското общество в периода. Репертоарът е разнообразен и може да задоволи разнородните предпочитания на широката аудитория, както и да запълни някои пропуски останали при работата с архивните документи. Спомените на съвременниците обаче продължават да изобилстват с неточности, да са хаотични и разпокъсани. Съчетанието и взаимното допълване на различен по характер изворов материал ми позволи да достигна в края до една далеч по-пълна и точна картина за състоянието на популярната музика през проучвания период.

Налага се още да констатирам, че както в изследванията на историците, така и в спомените на участниците в партизанското движение, твърде рядко има данни за музикалните предпочитания на партизаните. Най-често се срещат изрази като „*няхме песни*“, „*пеят народни песни*“, „*всички пеят съветски песни*“, „*закънтяха революционни песни*“, без да се уточнява кои са били те конкретно. Никак не са редки и онези случаи, в които изследователят се натъква единствено на заглавия на песни без текст, поради което е трудно да се отгатне към кой жанр принадлежи въпросното произведение. Нерядко се споменават заглавията на две-три песни, често от различни жанрове, с добавката „*и други*“, като се оставя читателят да гадае какви биха могли да бъдат те. Често мимоходом се споменава за шлагерите, наричани „*градски фолклор*“, но отново без никакви конкретни примери.

Натъкваме се и на случаи като този на Нешо Кабаджов, който посочва някои авторски партизански песни (създадени от и за партизаните) изпълнявани при различни

поводи, като често дава и целия текст, което прави спомените му особено ценни, разбира се, ако разказът му е достоверен.¹⁰⁷ Редица мемоари създават усещането, че партизаните падат в бой и умират с песен, а и техни близки също пеят при вестта за смъртта им. Заедно с това канонична изглежда и картината с партизаните пеещи при влизането в дадено населено място на 9 септември 1944 г. Прави впечатление, че песните са обикновено едни и същи, независимо за кой регион на страната става дума. Това означава, че вероятно те са били част от общ партизански репертоар, повлиян от една и съща социализация и медийна среда. А дали пък авторите на спомени не следват вече някакъв установен канон, по който според по-късни идеологически съображения животът и всекидневието на партизаните трябва да бъдат представяни? От друга страна при събраното от фолклористите и етнографите обикновено се натъкваме единствено на текст на песен, от който не става ясно нито кой, нито кога, нито къде и при какъв повод тя е била изпълнявана. Ето защо в хода на работата се налагаше непрекъснато да бъдат сравнявани различните видове извори и да се правят справки и уточнения.

Методологическият подход, който използвам в дисертацията е предимно исторически. Поради спецификата на проблематиката разчитам и на методологическите похвати на различни интердисциплинарни изследвания и проучвания в сферата на антропологията, историята на културата, музикологията, етнологията, фолклористиката, етномузикологията, социологията и медийните изследвания.

Що се отнася до **методологическия инструментариум**, в първоначалния етап на работата се насочих към общата историческа литература, която очертава политическите, социални и демографски развития в българското общество между началото на 20-те и края на 50-те години. След това разгледах литературата, която описва общия културен фон в България през споменатите десетилетия. Следващата стъпка беше свързана с очертаването на онези изследвания, които са дело на етнографи, фолклористи и най-вече музиколози. Те помогнаха да се извлече информация най-вече за развитието на отделните музикални жанрове през споменатите десетилетия. Периодичният печат, както общ, така и музикален, излизал от началото на 20-те до края на 50-те години, спомогна неимоверно за проследяване на връзката между различните музикални жанрове и обществото, специфичните реакции на публиката. Уплътняването на картината беше осъществено и чрез различните спомени, както на музиканти, така и на хора извън музикалните среди, като и едните, и другите съдържаха ценна

¹⁰⁷ *Кабаджов, Нешо*, Пътят бе страшен, но славен. Спомени за антифашистката борба, С., без година

информация за обществените реакции на отделните музикални жанрове. Накрая картината беше изключително уплътнена чрез прибягването до непубликувани и неизползвани досега от изследователите в различни области архивни материали.

Методите, използвани при изследването са : систематизиране, конкретизиране, абстрахиране, обобщение, сравнение и индуктивно-дедуктивен логически анализ.

Избраните **хронологически граници** на дисертацията между 20-те и края на 50-те не са случайни. Първото следвоенно десетилетие определено дава път в България на жанрове, които имат дългосрочни проекции в бъдещето и са в основата на съвременната глобална култура, от която България става част. Заедно с това редуването на различни политически режими от 20-те до 50-те и съдбоносната промяна на 9 септември 1944 г. ни дават възможност внимателно да наблюдаваме значението и важността на политическата власт по отношение битието на различни музикални жанрове. Може да се каже, че в междувоенния период, политическата власт не упражнява никаква ограничителна роля по отношение на музиката. Дори и във военните години музикалното разнообразие продължава. Известна политическа конюнктура може да бъде забелязана единствено с оглед на преекспониране на германски военни маршове, както и появата на ангажирани популярни песни-еднодневки. След политическата промяна от девети септември обаче публичното пространство се насища с жанрове, които са с по-големи възможности за пропагандно-идеологическо въздействие. Краят на 50-те години са също знакови доколкото бележат неуспеха на комунистическия режим да наложи тотално своите първоначални музикални ценностни йерархии в обществото, и е принуден в определена степен да тръгне на отстъпки спрямо музикалния вкус и предпочитания на обществото, запазвайки все пак определени рамки заложили както от политическото ръководство, така и от неговите културтрегери в областта на музиката.

Трудът се състои от въведение, четири глави, заключение и библиография с обем от 306 страници.

Въведението включва : какво е обект на изследване; чужда и българска историография по темата с анализи; цели на изследването; разнообразен изворов материал помогнал за постигане на поставените цели; приложени научни методи; методологически проблеми; хронологически граници; кратък преглед на четирите глави и научните приноси на дисертацията.

Първата глава се занимава с връзката между музиката и обществото в първото следвоенно десетилетие. Разгледани са обществените заведения като средища на музиката; грамофонът и радиото като нови носители на музикална култура; разнообразните танци от хорото до валса и тангото. Особено място е отделено на новия шлагер, както и на феномена на т.нар. *куплетисти*. В края не са пропуснати и големите звезди на популярната музика от периода и техният репертоар.

Втората глава обхваща времето на 30-те години до избухването на Втората световна война. Отново са проследени средищата за консумация на музика в София и големите градове на страната, с особено ударение върху популярната музика; баловете, вечеринките, журовете и забавите на открито; засилващото се значение на грамофона и радиото, не на последно място и поради подобряването на материалните възможности на населението, особено през втората половина на 30-те години. Не са забравени още новите възможности за консумация на музика с появата на киното. Особено внимание се обръща на операта, оперетата и театъра, като уникални места за консумация на музикална култура от обществото. Доста страници са посветени на джаза, който достига истински разцвет точно в това време и бележи приобщаването на България към космополитната култура на времето. Не са подминати и старите градски песни, и техните знаменити изпълнители, оставили диря в българската култура.

Третата глава проследява досега на обществото до музиката в годините на Втората световна война до историческата промяна на 9 септември 1944 г. Започва със заведенията, които продължават да бъдат средища за консумация на музика, проследява и гастролиращите изпълнители, както и публиката. Специално внимание е обрънато на циркулиращите през периода грамофонни плочи, както и на музикалната част от програмата на Радио София. Особено внимание се обръща на развитието на различните музикално-сценични жанрове във времето до 9 септември. Въпреки военните години музика продължава да звучи и по балове, вечеринки и публични танцови забави. И тук се отделя особено голямо внимание на джаза, шлагерите и техните знаменити изпълнители. Представено е съдържанието на този вид музика и е направен анализ на музикалните вкусове на обществото по това време. В края е поместен преглед и направен първият по рода си анализ на музикалните вкусове и предпочитания на политзатворници и партизани.

Последната, **четвърта глава** се спира на музиката и нейната връзка с обществото, пречупена през установената нова отечественофронтowska власт доминирана от Комунистическата партия с преврата на 9 септември 1944 г.

Първоначално се започва с периода на т.нар. „народна демокрация“ когато въпреки господството на революционната, пролетарска, партизанска и съветска песен, както и новата „масова песен“, все пак има плурализъм в музикалната среда, който обхваща забавно-танцовата музика и дори джаза, както и друга музика с англосаксонски или американски произход. Особено място е отделено на комунистическата политика и употребата на фолклора. С установяването на тоталитарна диктатура след 1947 г. идва господството на *масовата песен*, като се прави опит тя да замени едва ли не забавната и танцова музика. Част от носителите на културата на джаза са дори репресирани. Вижда се обаче, как в края на 50-те поради нуждите на международния туризъм, както и поради неизтребимост на музикалния вкус на обществото и потребността от забавна музика, са направени отстъпки от суровия режим.

Всяка глава завършва с анализ и изводи за музикалните вкусове през съответното десетилетие.

В **заключението** са представени основните изводи.

Дисертацията завършва с **библиография**.

2. Първа глава - Музиката и обществото в България през бурното следвоенно десетилетие

Музиката слушана от българското общество през 20-те години на ХХ в. обхваща широка гама от жанрове и има своята разнородна публика или публики. Твърде често те видимо се преливат и презастъпват поради особеностите на масовия музикален вкус. Тук се включват както народни песни и стари ориенталски маанета, така и най-новите западноевропейски шлагери или джаз. Не по-различна е картината и при танците, където бихме могли да се натъкнем едновременно на народното хоро или кючек, на утвърдените вече в градска среда полка, мазурка и кадрил, както и на най-новите и добили бърза популярност валс, танго, фокстрот, чарлстон или шими. Разбира се, знаков за десетилетията в междувоенния период си остава жанрът на шлагерите, наричани днес „*стари градски песни*“.

Макар и дошли от различна културна среда – от френска и английска до афроамериканска и аржентинска, горепосочените разнообразни жанрове успяват да се впишат в българското градско пространство и да намерят своята аудитория. Тя пък ги пригажда към местните културни условия, „одомашнява ги“ и ги кара да заживеят нов живот, заобиколени от народното хоро или ориенталските ритми.

Най-новите популярни жанрове видимо са знакови за младото поколение и сред него те намират и най-многобройни почитатели. През 20-те години на практика е трудно да бъде отделена градската младежка култура на времето от характерните звуци и движения на модните и популярни танци. Към този тип култура в най-голяма степен са насочени и подчертано негативните реакции на по-старото поколение в страната. Но изискванията на музикалния вкус, търсенето на тази музика, обстоятелството, че тя прескача политически бариери и става обичана от цялата младеж, я налага въпреки враждебното обкръжение.

За бързото разпространение на новата популярна музика важно значение имат и музикалните къщи, звукозаписните компании, грамофонните плочи и чуждите радиостанции. Те създават безпрецедентна комуникационна ситуация, предоставяща възможност за пренасяне на звуци и мелодии на далечни разстояния.

Изискванията на популярната култура все пак налагат и определено професионализиране на работата. Ето защо започва и привличането на талантиви поети като текстописци. Точно този професионализъм прави тогавашните шлагери обичани и популярни с десетилетия напред.

Видно е, че повечето от произведенията на популярната музикална култура са посветени на любовта, на човешките страсти и емоции, на желанието за правене на „бързи пари“. Ала една част от тях видимо са белязани и с определена социална насоченост. Това дава възможност да се поставят чрез популярната музика в публичната сфера и остри следвоенни проблеми като безработицата и мизерията. По този начин жанрът на популярната музика се превръща както в социален отдушник, така и в поле за упражняване на социална критика.

Не на последно място произведенията на популярните музикални жанрове са и ярка индикация на промените, настъпващи в градска среда в десетилетието след Първата световна война по отношение на половете и взаимоотношенията между тях. Редица текстове изразяват стремежа на жената към по-голяма индивидуалност и активност в търсене на щастие или еротични преживявания, отразяват разкрепостяването на нравите на сцената на големия град.

Интересно е, че споменатата популярна музика, макар да присъства най-вече в социалното пространство на града, постепенно към края на второто десетилетие започва все повече да се насочва и към селото, особено към младото поколение в него. Ето защо 20-те години определено могат да се разглеждат като преходен етап от по-строгите нрави и култура от първото десетилетие на новия век към една нова култура

на шлагера и танца в града, която ще има трайни дългосрочни проекции в бъдещето. Тя поставя началото на „старата градска песен“ и „кълченето“, които ще бележат в немалка степен и популярната култура през следващите десетилетия.

3. Втора глава - Музиката на 30-те

През 30-те години популярната музикална култура, благодарение на многобройните гастроли на европейски и световни „звезди“, придобива все по-космополитен и глобален характер. Тонфилмите от началото на третото десетилетие обогатяват градския репертоар с нови немски, френски, италиански, английски и руски песни изпълнявани в оригинал или на български език. От грамофонните плочи и радиото продължават да звучат народни песни, панаирджийски песни и песни на куплетистите, както и европейски, американски шлагери и *стари градски песни*.

Освен този твърде разнороден и еkleктичен музикален репертоар, с който живее българското общество през 30-те, подобна еkleктика може да бъде забелязана и с оглед на самата музикална публика. Както питейните заведения, така и другите пространства с разнороден музикален репертоар, с музиката звучаща от грамофон или изпълнявана „на живо“ успяват да привлекат клиенти с различен обществен статус. Заедно с това, както никога досега, чрез новите медии, от столицата и големите градове тази разнородна музикална култура съумява да стигне успешно и до селата.

В резултат на тези процеси твърде често и специфичният регионален фолклор, възползвайки се от новите медии, вече видоизменен, придобива масова популярност. Извършва се и едно придвижване на жанрове от „високата“ към „ниската“ култура. Оперни арии, увертюри и парафрази съумяват да покрият далеч по-широки социални пространства в сравнение с обичайната им публика и стават част от популярната музика на времето.

Като контрапункт на този безпрецедентен музикален космополитизъм и в тон със засилващото се, особено след края на 20-те обръщане към националното,¹⁰⁸ подчертан е интересът в тези години и към народното творчество. В рамките на този процес познатият на населението фолклор в своето регионално разнообразие тръгва към „високата“ култура и там получава свои нови, по-професионални обработки и интерпретации, които донякъде го отдалечават от първоначалното му звучене. Крайният

¹⁰⁸По-подробно Вж. Дечев, С. В търсене на българското: Мрежи на национална интимност (XIX-XXI век), С., Институт за изследване на изкуствата, 2010

продукт обаче се завръща в оригиналната си среда и заживява нов живот, още повече че и различни музикални инструменти стават вече по-достъпни за населението.

Този процес е и неизбежен доколкото самите *народни оркестри* сменят обичайните си инструменти, като кавал, гайда, гъдулка, тъпан, зурла, кларинет, акордеон с цигулка, виола, виолончело, контрабас и се превръщат в *салонни*. Заедно с това включването на саксофон, тромпет, тромбон и барабани ги превръща от своя страна пък в *джазови*(танцувални). Забележително е, че повечето музиканти от десетилетието владеят едновременно по няколко инструмента. Ето защо те с лекота изпълняват както традиционните *хора* и *ръченици*, ориенталските *кючеци* и *маанета*, така и най-модерните европейски, американски и латиноамерикански танци – валс, танго, чардаш, кадрил, фокстрот, шими, уанстеп, куикстеп, румба и пасо добле. По този начин съумяват да си осигурят по-добра реализация на „музикалния пазар“, както и да отговорят на разнообразните и разностранни очаквания на публиката в една безпрецедентна и все по-космополитна и еkleктична музикална среда.

На пръв поглед парадоксално в навечерието на задаващия се небивал голям световен конфликт народните песни и танци мирно съжителстват с ориенталските ритми и космополитните шлагери. Слушателите гостуват на Австрия, за да се завъртат във виенски валс, пренасят се в далечните Мексико и Аржентина със страстното танго и песните възпяващи красиви залези, горещи плажове и прелестни девойки или в Америка с нейните джазови ритми, за да се върнат отново към познатото народно хоро. Посредством музиката българската публика сама става част от глобалния свят. И тази амалгама от национално, ориенталско и европейско е неделима от музикалния вкус на българина от 30-те години на XX век.

4. Трета глава - Музика във време на война

В годините на световния военен конфликт и преди историческата промяна с преврата на 9 септември 1944 г. музикалната среда и атмосфера в страната продължава да носи вече утвърдилите се още от 30-те години белези на космополитизъм и еkleктизъм. Те пък от своя страна се предопределят от все по-голямото глобализиране на света и неговата музикална култура в резултат от развитието на комуникациите и най-вече звукозаписването и радиоразпръскването, които няма как да подминат Балканите и България. Това създава и предпоставки за развихряне на цялата многопластовост на музикалните предпочитания и вкусове. Ето защо и през първата половина на 40-те години, въпреки военното време, обществените вкусове в България

се люлеят и преливат между звуците на валса, тангото, фокстрота, румбата и пасо добле, за да преминат през народните хора и ръченици, без да забравят и популярните за тези географски ширини и исторически наложили се кючеци, гюбеци и маанета.

Космополитната музикална среда, в съчетание с военните години и растящото чувство в обществото за несигурност, продължава да стимулира една културна политика от страна на държавата и интелектуалния ѝ елит, свързана с нарастващи обработки на традиционния фолклор. С тях видимо се цели той да получи по-голяма професионална виртуозност, да стане адекватен на съвременните музикални инструменти и техните възможности, както и да бъде приближен до текущите и актуални музикални вкусове и предпочитания.

Известни интервенции на „високата“ култура могат да се забележат отново, както и през 30-те, в областта на шлагера. Както стана ясно, редица изтъкнати поети и техните творби се превръщат в *стари градски песни* и по един своеобразен начин допринасят за „облагородяване“ и „извисяване“ на популярната музика. Но този процес можем да кажем, че има своята двупосочност и се превръща в място на взаимодействие между „елитарното“ и „популярното“. По комерсиални съображения редица първокласни поети се превръщат в текстописци на популярни шлагери, с което макар и подобрявайки техните качества и професионална изтънченост, все пак са принудени да се доближат до типичните за този вид музика семпlost, фриволност и елементи на почти цинични подмятания.

Военните години като цяло не водят до никакви прекъсвания на вече набелязаните основни тенденции в развитието на музикалната култура и музикалната политика характерни за 30-те. Бойните действия по фронтовете и включването на страната в конфликта на страната на Тристранния пакт не водят до никаква рязка промяна в дотогавашното музикално разнообразие. Известна политическа конюнктура обаче все пак би могла да бъде забелязана с оглед на преекспониране на германски военни маршове, както и появата на ангажирани популярни песни, които си остават политически едnodневки.

Дори и в този период, на нарастваща доминация на западната музикална култура, на популярната музика характерна за латинските и южняшки държави от Средиземноморието (Франция, Италия, Испания), съчетана със стимулирана от държавата и интелектуалния елит политика на насърчаване на обработени версии на българския фолклор, които да го издигнат от регионален в национален статус, жилавите музикални вкусове свързани с Ориента също демонстрират своята

устойчивост и неизтребимост. Нещо повече, подобно на модерните западни мелодии и латинозвучи и ритми, именно ориенталското музициране също се оказва средство за изразяване на една модерна и разкрепостяваща чувственост и усещане за свобода.

Музикалната култура и включените в нейното производство, представяне и консумация участници демонстрират още мултиетническият характер на българското общество. Поради публичния характер на тези представления, те дават възможност да избуят иначе скритите или маргинализирани в официалната идеология малцинства, особено с растящия авторитарен характер на режима и все по-засилващия се в предвоенните и военните години национализъм. Това става особено неизбежно поради традиционната и устойчива ангажираност на малцинства като арменци, евреи, роми, турци и т.н. в музикалния живот по тези места, както през османския период, така и по време на българската държава, включително и в целия междувоенен период. В този смисъл гласувания през декември 1940 г. и влязъл в сила от януари 1941 г. Закон за защита на нацията (ЗЗН), както и политическата активност на организации като „Бранник“ видимо създават за пръв път пречки пред част от музикалната култура, в която са ангажирани български евреи.

Разгледаните по-горе музикални тенденции и развития в областта на музикалния вкус, продължават подобно на 30-те, да не са изолирани само сред определени среди на обществото. Повече от когато и да било преди, те не остават валидни единствено до културата на столицата и големите градове. Нещо повече, именно в края на 30-те и началото на 40-те години споменатите тенденции са характерни както за вкусовете на градските низини, така и особено за младото поколение, което расте на село. Сполучлива илюстрация на това са музикалните предпочитания на ремсистите и включилите се след 1941 г. в партизанското движение. Като се изключи тънкият пласт на техните политически ангажирани песни, видимо, музикалните им предпочитания не се отличават чувствително от тези на останалите сегменти на обществото, както и на представителите на тяхната генерация, които са с друга политическа ориентация или пък остават аполитични.

Видно е, че партизаните притежават своя песенна култура, която се проявява по най-различни поводи – при преходи в Балкана и в гората ; докато са в бивака около вечерния огън, по време на даден празник, след загуба на боен другар; по време на слизане на отрядите в селата и при среща там с народа. С оглед на почитането на загинали в борбата твърде често се налага и създаването специално за целта на нови партизански песни. Следователно, можем определено да кажем, че песента е

неразделна част от борбата и каузата на партизаните. Тя изпълнява и различни функции – мобилизация в борбата, изразяване на скръб и тъга по загинали другари, забава през свободното време или дългото и изморително стоене в Балкана.

Създадената песенна култура твърде често се прехвърля от един отряд в друг, като нерядко това важи и за новосъздадените песни, пряко свързани с развитието на самото партизанско движение. Заедно с това песните понякога прехвърлят границите на отряда и започват да се разпространява и сред обикновеното население в селата, които се намират в периметъра на неговата дейност и от където са излезли партизаните. Нерядко се натъкваме и на обратно движение на партизанския фолклор – от обикновено население към членовете на даден партизански отряд.

Самият репертоар на партизаните е разнообразна смесица от най-различни жанрове и песни. Разбира се, най-голяма ангажираност с борбата и принос за мобилизацията на партизанските колективи имат партизанските маршове, пролетарските песни, новосъздадената българска песенна класика по родна поезия, популярните възрожденски песни, съветските песни. Видимо те са и най-високо разположени във вътрешната ценностна йерархия на партизаните с оглед на изповядваната от тях идеология. Заедно с това обаче, цялото това пряко свързано с борбата им песенно творчество върви в партизанското всекидневие едновременно с народни песни, включително и някои ориенталски ритми.

От своя страна партизаните и генерацията, която преобладава в техните редици разполагат още от 20-те и 30-те години на XX в. с един своеобразен песенен репертоар, който се състои от пролетарски песни, както и такива свързани с международното комунистическо, социалистическо и работническо движение. Ето защо, повечето от тези песни, рожба на европейската лява култура, са просто използвани на българска почва, а в годините на войната и партизанското движение, се употребяват с оглед на актуалната политическа кауза. И все пак, големите залози на борбата през периода 1941-1944 г. провокират и създаването на немалко нови песни, които говорят пряко с актуални имена извлечени от контекста на войната и водената съпротива.

Никак не е изненадващо, че важно място в песенната култура на партизаните заемат възрожденските революционни творби по стихове на Д. Чинтулов, Хр. Ботев и Ив. Вазов. Добре известно е, че още през 30-те години на XX в. в ценностната йерархия представяна от самата Комунистическа партия, както и в рамките на нейната идеология, националното революционно движение от 60-те и 70-те години на XIX в. и неговите вече митологизирани фигури играят съществена роля. Те дори легитимират в

новите условия след началото на 40-те в самата комунистическа пропаганда съпротивата срещу „немската фашистка окупация“, като продължение на тяхната борба. Неслучайно и в един от партизанските маршове България е точно „земята на Ботев и Левски“.

Същото можем да кажем и за македонските революционни песни от началото на ХХ в. Те също демонстрират връзка с предишните борби, а и карат особено партизанските отряди в югозапада на довоенната територия на България да преживяват борбата като продължение на национално-освободителното движение от края на ХІХ и началото на ХХ в. Заедно с това, благодарение и на стихове превърнали се в песни на автори участници в движението в миналото като П. К. Яворов, се хвърля мост както към възрожденските авторски революционни песни споменати по-горе, така и към националната литературна традиция създадена след Освобождението.

Не е изненада също и присъствието сред партизанските песни на народната музика. Подобно на официалната идеология на властите, които се стремят да се легитимират още от 30-те чрез грижите за народния фолклор, самите партизани принадлежат на генерация, в която този фолклор заживява нов живот в резултат от новите му обработки и разпространението му чрез нова мощна медия като радиото. Поради това и неминуемо, още повече в стремежа си да представят борбата си за народна и национална срещу „чужд окупатор“, партизаните неизбежно прибягват и към народните песни. В този смисъл е видно още, че поради особеностите на македонската фолклорна област, тамошните песни са видимо най-популярни, както и най-често изпълнявани именно в отряди от Югозапада. В същото време изглежда в другите региони на страната, не на последно място и под влияние на модерната и урбанизирана култура на 30-те, партизаните все по-рядко прибягват до местната народна песен.

Както вече се спомена, всекидневието на партизаните, принадлежността им към дадено поколение притежавашо специфични музикални вкусове, както и обстоятелството, че са продукт на тукашната музикална среда с нейните ритми, предполага и музикален репертоар, който се намира в страни от най-високо поставения в йерархията и най-ангажирания с оглед на борбата песенен пласт. Разполагаме с немалко податки както за пеенето на модните по това време шлагери, така и на някои ориенталски песни и танци. Ала видимо условията на партизанския живот като че оставят встрани и приглушават звученето на валса и тангото, да не говорим за другите модни танци. И все пак, никак не е изключено, при посещения в определени села, партизаните да заформят с местните младежи и една обща забава, която да следва

модните музикални тенденции на времето, типични за края на 30-те и първата половина на 40-те години.

Що се отнася до чуждите въздействия при оформянето на партизанската песенна култура, то там бихме могли да намерим видимо не толкова странно разнообразие. То в немалка степен се и предполага от проповядвания от левите сили пролетарски интернационализъм, а от друга е и неизбежен продукт от протичащата глобализация на капитализма, особено в годините след края на Първата световна война. Може да се каже, че в немалка степен тези две на пръв поглед противоположни тенденции действат в същата посока. Поради тези причини сред партизаните могат да се чуят маршове и революционни песни вдъхновени от централноевропейски и дори понякога западноевропейски мелодии, както и немалко руски и съветски. Редица новосъздадени актуални партизански песни също са пети на подобни популярни мелодии заети от различни музикални култури. Ала „южната българска кръв“ предполага и определена отдаденост на италиански и испански революционни песни, както и на някои ориенталски ритми, които дори са и по-силни сред партизани идещи от турска и мюсюлманска среда. Отделно от това, специфичните особености на дейността на Трънския отряд и навлизането му и на бившата югославска междувоенна територия, определено предполага и заемки от сръбски и югославски мелодии.

Песенната култура на партизаните е в немалка степен повлияна от репертоара на предишните градски и селски младежки забави, но и от мощното присъствие в края на 30-те и началото на 40-те години ХХ в. на Радио София в българската музикална и медийна среда. Последното, заедно с предаванията на радиостанциите „Христо Ботев“ и „Народен глас“ от Москва, допринасят чувствително за немалката степен на уеднаквяване на музикалния репертоар в отделните отряди в различни региони на страната. За това разбира се влияят и определени централизирани усилия по отношение на идейно-възпитателната работа, дело най-вече на ръководството на Комунистическата партия. И все пак, заедно с „правилните“ и седящи високо в йерархията на самите комунисти и партизани революционни, пролетарски и съветски песни, те не могат да се изолират напълно и от популярната песенна култура на тяхното време, която отговаряйки на базисни човешки потребности в контекст на все по-подчертана градска култура и космополитизъм, винаги избуява и прехвърля политическите и идеологическите граници.

5. Четвърта глава - Музика, политика и общество от 9 септември 1944 г. до края на 50-те

Политическата промяна на 9 септември води до силно открояване в публичното пространство на революционната, пролетарска, партизанска и съветска песен. Видимо е, че тя се толерира от режима и стои най-високо в неговата музикална йерархия. Заедно с това се появява и феноменът на т.нар. „масова песен“, който следва патетиката на сталинския съветски социализъм. Режимът се възползва от пълния контрол, който придобива над обществото и си служи с най-добрите композитори на времето, за да превърне сътворяването на *масови песни* в огромна индустрия, която буквално залива публичното пространство, особено след края на 40-те.

Като някакъв континуитет от 30-те, и новият режим има специална политика към фолклора и народното творчество, като го поставя сравнително високо в собствената си ценностна музикална йерархия. И докато преди обработеният фолклор служи на един десен авторитарен проект, в случая комунистическата власт успява да го качи на сцената, за да легитимира собственото си властване от името на народа.

В края на 40-те настъпват тежки години за джаза, забавната и танцова музика, като цяло. Видно е, че тази култура не е желана от режима и дори част от нейните носители са подложени на репресии. В известна степен, тук комунистическият режим мобилизира на своя страна изглежда и някаква обществена подкрепа сред по-старите генерации, както и в по-малките населени места. Става дума за онази враждебност към „кълченето“ и „негърските танци“, които бяха разгледани в първа и втора глава около музиката и обществените реакции през 20-те и 30-те години.

В същото време, особено през 50-те, младежта в страната видимо забелязва ползващата се с казионно покровителство народна музика и не е изненадващо, че подобно на младите от 30-те, насочва предпочитанията си към *естрадата* и чуждата, западноевропейска и американска музика, които в по-голяма степен отговарят на младежките трепети, от една страна, и на динамиката на времето, от друга. В този смисъл видимо те са по-високо в ценностната скала на младото поколение, както от фолклора, така и от съветската песен, или пък от партийните, партизански и революционни песни. В крайна сметка режимът не съумява да наложи своите първоначални идеологически разбирания за музикалната среда. Ето защо постепенно в края на 50-те, под формата на „естрада“ се завръща забавната и танцова музика, мюзикълът, джазът, а с тях дори и старата градска песен. Сред определени общности,

макар и скрити от медийната публичност, продължават своя живот в битова среда кючеците, гюбеците и маанетата.

6. Заключение

Във времето от началото на 20-те до края на 50-те години едни от най-интересните развития се случват в сферата на българската народна музика и песенен фолклор. И тук става дума за промени, които бележат неговия облик с десетилетия напред. На първо място е поставено началото на професионалните обработки на фолклорната музика, които в резултат най-вече на усилията на програмите на българското Радио достигат обратно до обществото. Като продукт от всички тези процеси, както видяхме, твърде често и специфичният регионален фолклор, вече видоизменен, придобива масова популярност и общонационално покритие. В съзвучие със засилващото се след края на 20-те обръщане към националното, интересът в тези години към народното творчество, сред определени части от обществото, дори нараства чувствително. Като резултат, както се изтъкна, познатият на населението фолклор от миналото се насочва през всички тези десетилетия към „високата“ култура, за да получи там нови, по-професионални обработки и интерпретации, които видимо го отдалечават от първоначалното му звучене. Крайният продукт обаче се завръща в оригиналната си среда и заживява вече нов живот, още повече че и различни музикални инструменти стават вече все по-достъпни за населението. В хода на годините, не на последно място и като реакция на растящия музикален космополитизъм и глобализация, тези обработки на фолклор продължават да бъдат стимулирани от една културна политика на държавата и интелектуалния ѝ елит. След тях видимо фолклорът получава по-подчертана професионална виртуозност, става по-адекватен на съвременните музикални инструменти и техните възможности, както и далеч по-приближен до текущите и актуални музикални вкусове и предпочитания. Комунистическият режим, особено след 1947 г., продължава тази тенденция държавата да има една специална политика към фолклора и народното творчество, като го поставя дори сравнително високо в собствената си ценностна музикална йерархия. И докато преди 9 септември 1944 г. обработеният фолклор служи за един десен авторитарен проект, в случая комунистическата власт успява да го впрегне академизиран, обработен и поставен на сцена, за да легитимира собственото си властване от името на „*трудовия народ*“. Така или иначе, обработените варианти на българския фолклор го издигнат от регионален в

национален статус, което става видно още в края на 30-те, въпреки донякъде противоречивото отношение на публиката към новите версии.

Поднасянето на фолклора в обработен вид и неговата промяна между 20-те и 50-те години ни насочва и към една тенденция в музикалната сфера, свързана с придвижване на жанрове от „високата“ към „ниската“ култура. През всички тези десетилетия определено оперни арии, увертюри и парафрази съумяват да покрият далеч по-широки социални пространства в сравнение с обичайната им публика и стават част и от популярната музика на времето. Отношението на новия режим след 9 септември 1944 г., както и в следващите години, към класическата и симфоничната музика отново в немалка степен съдейства за разширяване на нейните социални пространства. Тя получава от държавата насърчение и финансиране дори и с оглед на оформянето ѝ като една своеобразна витрина на „социализма“, който се стреми да се представи като страстен ценител на класическото културно наследство, за разлика от далеч по-спонтанните музикални жанрове и танци.

От друга страна, музиката слушана от българското общество между 20-те и края на 50-те години на XX в. обхваща най-вече една широка гама от жанрове и има своята разнородна публика или публики. Твърде често те видимо се преливат и презастъпват поради особеностите на масовия музикален вкус. Определена разнородна публика обитаваща различни социални равнища, имаща сложна плетеница от музикални вкусове, се забавлява едновременно с *народни песни*, *стари ориенталски маанета*, *шлагери* или *стари градски песни*, популярни *арии от опери*, *оперетна музика*, най-нови *западноевропейски шлагери*, *джаз*, а от един момент нататък и *туист*, *рокендрол* и др. Подобна е картината и при танците през тези няколко десетилетия където отново бихме могли да се натъкнем едновременно на народното *хоро*, *кючека*, *полката*, *мазурката*, и *кадрила* в началото, *валс*, *танго*, *фокстрот*, *чарлстон* или *шими*, а накрая и *туист*, и *рокендрол*.

Добре известен е фактът, че гореспоменатите най-разнообразни жанрове музика и видове танци идват от различна културна среда – от чешка, полска, френска и английска до афроамериканска и аржентинска. Въпреки това те съумяват да се впишат в българското културно пространство и да намерят тукашната своя аудитория. От своя страна българските публики пригаждат тези различни музикални жанрове и видове танци към местните културни условия и им придават специфичен нов живот, като те започват да битуват заобиколени едновременно от народното хоро или ориенталските ритми.

През тези именно четири десетилетия, от началото на 20-те до края на 50-те години, популярната музикална култура, благодарение на впечатляващ брой гастроли на световни „звезди“, придобива един все по-космополитен и глобален характер. По този начин градският и селски песенен репертоар се обогатява значимо с нови немски, френски, италиански, английски и руски песни, изпълнявани в едни случаи в оригинал, а в други преведени на български език или с български текстове. През четирите десетилетия от грамофонните плочи и радиото продължават да звучат освен народни песни, панаирджийски песни и мелодии на куплетистите, още и европейски, американски шлагери, стари градски песни, джаз, рокендрол и други. За бързото разпространение на новата музика съществено значение имат и безпрецедентната вече култура на музикалните къщи, звукозаписните компании, грамофонните плочи и чуждите радиостанции, достигащи и до българския слушател. Те създават един комуникационен контекст, непознат преди 20-те години, който предоставя възможност за пренасяне на звуци и мелодии на далечни разстояния.

В този смисъл не е никак изненадващо, че като се изключат някои политически ограничения в годините на Втората световна война, и особено след налагането през 1947 г. на еднопартийно комунистическо управление, като цяло през тези четири десетилетия господства един космополитизъм и еkleктизъм на музикалния вкус. В резултат на него народните песни и танци мирно съжителстват с ориенталските ритми и космополитните шлагери, известни в цял свят. Те дават възможност на българските слушатели да прехвърлят социални, културни и политически пространства, и въпреки финансови или политически ограничения, да се пренасят в Австрия с помощта на виенския валс, в далечните Мексико и Аржентина чрез страстното и модно танго, или пък в далечна Америка с нейните джазови ритми и рокендрол. Посредством тази музика българската публика от 20-те до края на 50-те сама става част от глобалния свят, без да губи своя национален колорит, както и ориенталско форматиране чрез миналото и традициите, придобити в широкия османски свят. Тази ситуация трудно може да се избегне, дори и при установяването на тотален контрол над обществото с налагането на съветски тип комунистически режим, вдъхновен от сталинския експеримент в СССР. В този случай все по-голямото глобализиране на света и неговата музикална култура в резултат от развитието на комуникациите и най-вече звукозаписването и радиоразпръскването, няма как да не си кажат думата. По този начин се създават предварителни условия за развихряне на цялата многопластовост на музикалните предпочитания и вкусове на обществото. И докато и през първата половина на 40-те

години, въпреки военното време, музикалните вкусове в страната не могат да пренебрегнат валса, тангото, фокстрота, румбата и пасо добле, то през 50-те политическите ограничения не успяват да изтребят напълно джаза, рокендрола и туиста. А през цялото това време няма как да бъдат забравени не само народните хора и ръченици, но и популярните за тези географски ширини и исторически наложили се кючеци, губеци и маанета, които могат да бъдат единствено маргинализирани по отношение на публичната среда, но не и напълно подтиснати или заличени.

Процесът на изграждане на една еkleктична и космополитна музикална среда, както и на създаването на нови обработки на фолклора, е свързан и с появата и разпространението на нови музикални инструменти, които стават и по-достъпни за част от населението. Както се видя, през разглежданите тук четири десетилетия, постепенно оркестрите сменят своите обичайни инструменти, като кавал, гайда, гъдулка, тъпан, зурла, кларинет, акордеон с цигулка, виола, виолончело, контрабас, превръщайки се от *народни* в *салонни*. Употребата пък на новопоявилите се саксофон, тромпет, тромбон, както и барабани, спомага неимоверно те да придобият нов, танцуваелен профил. Самите музиканти си дават сметка както за важноста на настъпилите промени, така и за обществените очаквания и конюнктурата на музикалния пазар, поради което повечето от тях обикновено владеят едновременно по няколко инструмента. Това им дава възможност неупинудено да превключват от традиционните *хора* и *ръченици* към ориенталските *кючеци* и *маанета*, или от най-модерните европейски, американски и латиноамерикански танци (валс, танго, чардаш, кадрил, фокстрот, шими, уанстеп, куикстеп, румба и пасо добле) към *рокендрол* и *туист*.

През цялото време, от началото на 20-те до края на 50-те години, освен този твърде разнороден и еkleктичен музикален репертоар, с който живее българското общество, подобна смесица може да бъде забелязана и с оглед на самата музикална публика. Както питейните заведения, така и другите пространства с разнороден музикален репертоар, с музика звучаща от грамофон или изпълнявана „на живо“, успяват да привлекат клиенти с различен обществен статус. Заедно с това, както никога досега, чрез новите медии, от столицата и големите градове тази разнородна музикална култура съумява да стигне още през 30-те години успешно и до селата.

Всички появили се през тези четири десетилетия най-нови популярни жанрове видимо са знакови най-вече за младото поколение и сред него те намират и най-многобройни почитатели. Музикалната култура свързана с тези нови жанрове трудно може да бъде отделена от младежката култура на съответното време. Към новите

музика и танци, и техният тип младежка култура, в най-голяма степен са насочени и подчертано негативните реакции на по-старото поколение в страната. Но през цялото време от 20 до 50-те изискванията на музикалния вкус, търсенето на тази нова музика, обстоятелството, че тя съумява да прескочи политически и идеологически бариери и да стане любима на цялата младеж, я налага въпреки враждебното спрямо нея обкръжение. И това важи както за джаза и тангото през 20-те, така и за туиста и рокендрола през 50-те. Всъщност, пропастта между поколенията с оглед на музикалните предпочитания се усеща като че ли в още по-голяма степен след края на 40-те години. Доколкото тази култура, със своята спонтанност и освободеност, се разглежда като заплаха за строгите и сурови изисквания на режима, логично музиката и нейните носители са подложени на репресии. А в тези си усилия изглежда властите съумяват и да мобилизират някаква обществена подкрепа в своя полза сред по-старите поколения, както и в по-малките населени места, явно дори и сред хора, които не ги приемат в политически или идеологически смисъл, но са в унисон с техните разбирания за най-новата чужда музика. Следователно, точно както сред младата генерация от 20-те до края на 50-те години са налице определено адмирации към идващите от Запад нови и модни музикални жанрове, по същия начин съществува и една постоянна открита враждебност сред по-старото поколение спрямо „кълченето“, „виенето“ и „негърските танци“.

През четирите десетилетия, които разглеждаме дори и изискванията на популярната култура все пак налагат определено професионализиране на работата. Стана от предишните четири глави ясно, че още от 20-те започва привличането на талантиливи поети като текстописци. Поради това нараства професионализмът и в рамките на тази култура, което прави тогавашните шлагери обичани и популярни с десетилетия напред. Затова не е случайно, че редица изтъкнати поети и техните творби се превръщат в популярни песни, и по един своеобразен начин допринасят за „облагородяване“ и „извисяване“ на популярната музика. Заедно с това обаче, по комерсиални съображения редица първокласни поети се превръщат в текстописци на популярни шлагери, с което макар и подобрявайки техните качества и професионална изтънченост, все пак са принудени да се доближат до типичните за този вид музика семпlost, фриволност и елементи на почти цинични подмятания. Интересно е, че и комунистическият режим се възползва от безразделния си контрол над обществото и се ориентира към привличането на професионални композитори. Той си служи с най-

добрите от тях, за да превърне сътворяването на „масови песни“ в огромна индустрия, която буквално залива публичното пространство, особено след края на 40-те.

Един от интересните въпроси, които се поставят е свързан с отношението между политическата власт и музикалната среда и музикалният вкус на обществото, както и между политическия контекст и посланията на музиката. През по-голямата част от тези десетилетия музикалните произведения са посветени главно на любовта, на човешките страсти и емоции, на желанието за правене на „бързи пари“. Ала една част от тях, най-вече преди налагането на тоталитарния режим в страната след 1947 г., видимо са белязани и с определена социална насоченост, което дава възможност да се поставят чрез музиката остри социални проблеми като тези за безработицата и мизерията. По този начин музиката се превръща както в социален отдушник, така и в поле за упражняване на социална критика. Следователно, може да се каже че през 20-те и 30-те години, политическата власт не упражнява никаква ограничителна роля по отношение на музиката. Дори и по-късно военните години и бойните действия по фронтовете не довеждат до никаква рязка промяна в дотогавашното музикално разнообразие. Както вече се спомена, известна политическа конюнктура може да бъде забелязана единствено с оглед на преекспониране на германски военни маршове, както и появата на ангажирани популярни песни, които си остават политически едnodневки. За сметка на това обаче, политическата промяна на 9 септември 1944 г. води постепенно до ярко открояване в публичното пространство предимно на революционната, пролетарска, партизанска и съветска песен. Тя започва вече да се толерира от режима и стои най-високо в неговата музикална йерархия. Заедно с това се появява и налага феноменът на т.нар. „масова песен“, който следва патетиката на сталинския съветски социализъм. Спомена се вече как благодарение на безразделния контрол на режима над обществото той успява да си послужи с най-добрите композитори на времето, за да превърне сътворяването на „масови песни“ в огромна индустрия. Тя пък буквално залива публичното пространство след края на 40-те.

Произведенията на популярните музикални жанрове са и ярка индикация на промените, настъпващи през тези десетилетия, предимно в градска среда, но от един момент нататък и в селска, свързани с положението на половете и взаимоотношенията между тях. Видя се определено, как редица текстове говорят ярко в полза на стремежа на жената към по-голяма индивидуалност и активност в търсене на щастие или еротични преживявания. Заедно с това, те отразяват разкрепостяването на нравите,

особено на сцената на големия град, но постепенно след средата на 30-те години и в българското село, като този процес определено в хода на годините се задълбочава.

Всичко това е свързано и с отчетливата тенденция през тези десетилетия, особено след края на 20-те години, за навлизане на популярна музика не само в социалното пространство на града, но постепенно, особено към края на 30-те и в селото, и то най-вече сред най-младото поколение там. Ето защо разгледаните тук няколко десетилетия могат да бъдат за нас и индикация за един преходен етап от по-строгите нрави и култура от първото десетилетие на новия век към една нова действителност свързана с живота на музиката и танца, която напълно преобразява българското общество в сравнение с постосманските десетилетия и времето преди войните. Защото от около средата на 30-те насетне промените не са изолирани единствено сред определени групи на обществото. Нещо повече, те не остават валидни единствено до културата на столицата и големите градове, а са неотменна характеристика и на вкусовете на градските низини и особено на младото поколение, което расте на село. Както имаме възможността да се убедим, тази тенденция се онагледява доста сполучливо с музикалните предпочитания на ремсистите и включилите се след 1941 г. в партизанското движение. Като се изключи тънкия пласт на техните политически ангажирани песни, видимо, музикалните им предпочитания не се отличават чувствително от тези на останалите сегменти на обществото, както и на представителите на тяхното поколение, които са с друга политическа ориентация или пък остават аполитични.

Прави впечатление, че въпреки ярките тенденции към космополитизъм и глобализация на музикалната среда, все пак страната става средище и на немалък брой завладяващи пространството мелодии, които напомнят за южния, средиземноморски контекст и музикалния свят на Ориента. Интересно е още, че желанието за изразяване на освободеност се събира както в западните мелодии и латинозвучи, така и в тукашната ориенталска музикална естетика, която се изживява като индикация за разкрепостеност.

Налага се също да отбележим, че музикалната култура е поредното свидетелство за мултиетническият характер на българското общество. Нещо повече, видимо пространството на музиката определено придава по-голяма тежест на ромите, евреите, арменците и турците, тъй като тяхното относително участие в музикалния бранш изглежда по-подчертано в сравнение с редица други сфери. Осъществено по време на авторитарния режима, и в условията на нарастващ национализъм в края на 30-те и

началото на 40-те години, иначе скритите или маргинализирани в официалната идеология малцинства, намират свое проявление и реализация. Първоначалните отечественофронтovski романтични тръпки за толерантност към малцинствата завръщат техните оркестри в публичната среда. Но установяването на тоталитарния контрол над обществото, преследването на западната музика, както и на кръчмарските оркестри, отново прави малцинствата не толкова видими в музикалната публичност на комунизма или държавния социализъм.

Още през 30-те години, въпреки политиката на държавата и десният авторитарен проект да насърчава българския фолклор, става видно, че младежта, дори и на село, демонстрира засилен интерес към модните чужди песни и танци. Дори и през 50-те, - когато комунистическият режим, освен фаворизирането на партийните, партизански и революционни песни, както и съветската песен, казионно покровителства народната музика, подлагайки я и на академична обработка, - младите отново насочват своите предпочитания към *естрадата* и чуждата, западноевропейска и американска музика. Въпреки ресурсът, с който разполага режимът на БКП не съумява да наложи своите първоначални идеологически разбирания за музиката над обществото. Както се видя, провалът му е особено осезателен, ако се вгледаме внимателно още в края на 50-те в музикалните вкусове на децата на самата комунистическа номенклатура. В крайна сметка старата градска песен не може да бъде заклеймена като „буржоазна“. Френските шансони и италианските канцонети, видимо разглеждани като не толкова „империалистическа“ музика, за разлика от англосаксонската, също съумяват да се завърнат в публичността. Нещо повече, дори мюзикълът, джазът и рокендролът, въпреки англосаксонския им произход, също са негласно реабилитирани. В определени пространства своето място ще заемат и кръчмарската музика, както и ориенталските ключици, губеци и маанетата.

7. Справка за научните приноси на дисертационния труд

За пръв път в научните изследвания е обхванат периодът на тези четири десетилетия едновременно, като се проследява богато разнообразие от музикални жанрове и връзката им с обществото.

В научно обръщение се вкарва разнообразен изворов материал, който включва статии, посветени на музиката, публикувани във вестници и списания от периода; реклами на музикални къщи, на музикални инструменти, на грамофонни плочи с шлагери основно на френски, немски, италиански, руски и английски език, афиши за

концерти на наши и чужди „звезди“; архивни документи от Научния архив на БАН, ЦДА, Окръжни държавни архиви; фономатериали, грамофонни плочи, каталози и дискографии, съхранявани в Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ и в Института за изследване на изкуствата; енциклопедии; спомени на съвременници; споделена в You Tube музика. благодарение на която дисертацията „пее и танцува“.

Тъй като музиковедските изследвания поставят ударението върху музикантите, изпълнителите и професионалните специфики на отделните жанрове, тук центърът на изследването се измества и за пръв път се дават отговори на въпроси свързани с разпространението на музика сред обществото, нейното битие в различни социални пространства и на различни социални равнища.

Разгледан е репертоарът на „звездите“ от развлекателния жанр, тематиката и спецификите на звучащите тогава шлагери, с оглед на обществените нужди, които подкрепя, и е направен опит да се отговори на въпроса какво допада най-много на масовия слушател.

Изследването разкрива голямото разнообразие на битоващите през периода в страната танци от народното хоро през полка и мазурка, валс и танго, фокстрот и чарлстон, уанстеп, куикстеп, шими, румба и пасо добле, до туист и рокендрол, като се опитва да покаже какво точно танцуват гражданите в обществените заведения, на вечеринки, балове, журове, и при празник на открито. Задълбочен анализ е направен на причините за атрактивността на определени видове танци и съпровождащото ги на моменти обществено недоволство.

Част от дисертацията е първият детайлен, цялостен и задълбочен анализ на песенната култура на партизаните по време на Втората световна война, като се отговоря в детайли на въпросите кога и къде се изпълнява дадена песен; кои са предпочитаните жанрове от самите партизани; какви мотиви се крият зад тези предпочитания; има ли разлика в музикалните вкусове и предпочитания в различните партизански отряди и в отделните региони на страната; как се разширява репертоарът на партизаните; каква е функцията на песента в живота им - политическа, мобилизираща, развлекателна и т.н.; от къде те научават нови чуждестранни песни; какво се крие в спомените и друга литература под „и други“ при изброяване на песенните предпочитания и защо „градският фолклор“ едва се споменава. За пръв път се отговаря на въпроса наистина ли шлагерите, белязали живота на поколението, към което принадлежат и голяма част от самите партизани, са част от репертоара им. За реконструиране на песенната култура и музикалните вкусове на партизаните за пръв

път се вкарва в научно обръщение богат изворов материал свързан с архивни документи съхранявани в ЦДА.

За пръв път е направен цялостен анализ на многобройните партизански спомени с оглед на историята на музиката и песента.

При разглеждането на „народната демокрация“, „сталинския период“ и „размразяването“ от края на 50-те се дават отговори на въпроси свързани с прякото влияние на политиката върху музикалната среда.

За пръв път се проследява цялостно от 20-те до края на 50-те отношението на политическата власт към фолклора, както и елементите на континуитет и промяна в рамките на тези десетилетия; сложните напрежения и протичащи енергии между политическата власт, нейните идеологически постулати и вградените в тях музикални йерархии, от една страна, и вкусовете на самото общество в условията на тоталитарна и авторитарна власт, от друга.

Изводите и анализите посветени на музикалната еkleктика през разглежданите десетилетия; ролята на променената комуникационна среда; разпространението и разпределението на определени жанрове в столицата, големите градове, малките населени места и селата; взаимодействието между „висока“ и „ниска“ култура; участието на професионалисти от „високи“ жанрове музика и поезия в популярните жанрове; пречупването на миналото на музиката през взаимоотношенията между половете; мултиетническата музикална среда; неизтребимостта както на ориенталските предпочитания, така и на модерната популярна музика идваща от чужбина; еkleктичността на музикална публика.

8. Научни публикации по темата на дисертацията

1. *Александрова, Мария*, Популярната градска музика в България от 20-те години на XX век - Исторически преглед, кн. 4, 2020, с. 34-71.
2. *Александрова, Мария*, Популярната музика в България през 30-те години на XX век - Исторически преглед, кн.3, 2021 (под печат)
3. *Александрова, Мария*, Популярната музика в България през 30-те години на XX век (продължение) - Исторически преглед, кн.4, 2021 (под печат)
4. *Александрова, Мария*, С песен по горите, с песен в селата. Музиката на партизаните (1941-1944 г.) - Критика и хуманизъм, 2021, (под печат)
5. *Александрова, Мария*, Музиката, грамофонът и радиото в България по време на Втората световна война - Изкуство, медии, култура, Благоевград, ЮЗУ „Н.Рилски“ (под печат)