

Нов български университет – София  
Департамент „Музика“

**Нели Свиленова Маринкова**

**ВЛИЯНИЕТО НА БЛУСА  
ВЪРХУ БЪЛГАРСКАТА ПОП МУЗИКА  
ДО КРАЯ НА 80-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**на дисертационен труд за присъждане на  
образователната и научна степен „доктор“**

*Научен ръководител:  
проф. д-р Панайот Панайотов*

София, 2015

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на Департамент „Музика“ – НБУ, състояло се на 24.11.2014 г.

Разработката се състои от 343 страници с включени 46 нотни примера в текста, 2 нотни приложения, 48 хармонични анализа. Съдържа въведение, три глави със съответните подглави, заключение. Библиографията включва 75 източника на информация, от които 65 – литература на кирилица, 10 – на латиница.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на 17 юни 2015 г. от 14,30 часа, в зала № 501 на НБУ на открито заседание на **Научно жури в състав: рецензенти – проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. и проф. Симеон Венков; становища – проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак, проф. д-р Панайот Панайотов и доц. д-р Жан Гологанов.**

Дисертационният труд и материалите за защита са на разположение на интересувашите се Департамент „Музика“ на НБУ.

## Съдържание на дисертационния труд

<b>ВЪВЕДЕНИЕ</b>	3
<b>I. Глава. БЛУС МУЗИКАТА – ОСНОВА НА СЪВРЕМЕННАТА ПОП МУЗИКА</b>	
1.1. Блузът като явление	9
1.2. Стилони направления в блус музиката	10
1.3. Гранд дамите на блус музиката	33
1.4. Блузът като изходна величина за съвременното популярно изкуство	38
1.5. Британският ритъм-енд-блус и рок – пряко отражение на блус изкуство в европейската популярна култура	39
<b>II. Глава. ВЛИЯНИЕТО НА БЛУС ИЗКУСТВОТО ВЪРХУ СЪЗДАВАНЕТО И РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ПОПУЛЯРНА МУЗИКА ДО КРАЯ НА 60-ТЕ ГОДИНИ НА XX в.</b>	
2.1. Началото на българската популярна музика	47
2.2. Застой през 50-те години	77
2.3. Специфичен възход през 60-те години	83
<b>III. Глава. ОТРАЖЕНИЕТО НА БЛУС КУЛТУРАТА В БЪЛГАРСКАТА ПОП МУЗИКАТА ПРЕЗ 70-ТЕ И 80-ТЕ ГОДИНИ НА XX. в.</b>	
3.1. Количествени натрупвания през 70-те години	132
3.2. Българската поп музика през 80-те г. на XX в. – стилистично разнообразие и количествен еквивалент	202
3.3. Блус музиката – основа за съвременното вокално обучение	288
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	292
<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b>	302
<i>Приложение 1</i>	305
<i>Приложение 2</i>	325

## Увод

Дисертационният труд е посветен на феномена блус изкуство като стилистично начало на популярната култура и като основа на съвременните музикални стилове. Вниманието е насочено специално към българската поп музика и мястото на блуса в нейното развитие – **обект** на разработката.

**Актуалността** на изследването се определя от въпроса: каква е позицията на българската поп музика в световната музикална култура?

**Предмет** на изследването е авторското музициране и стиловете разнообразие на българските творци до края на 80-те години на XX век в съпоставка със световните музикални тенденции, стилове и изпълнители.

**Цели и задачи** на изследването:

1. Задълбоченото анализиране на блус направленията – школи в глобален мащаб.

2. Анализирането на определящата зависимост между блус музиката и основни популярни стилистики до края на 80-те години на XX век. Доказва се тезата, че блусът е основа на съвременните стилове и техните производни.

3. Извеждането на основните три направления в българската популярна музика: поп, рок и джаз; изследване на поп изкуството в неговото развитие и етапна обусловеност; анализиране на мястото на блус културата в българското творчество.

4. Разглеждането на блус музиката като основа и осъвременяване на музикалнопедагогическите параметри в България; позицията на вокалния изпълнител в цикъла: създаване на актуална и значима българска песенна продукция като част от европейското и световното музикално изкуство.

Текстът е структуриран във въведение, три глави със съответните подглави, заключение и библиография.

## Глава първа Блус музиката – основа на съвременната популярна музика

Направен е опит подробно и многостранно да бъде разгледано блус изкуството, като се изяснят неговият произход и същност – симбиоза от автентичен африкански фолклор, афроамерикански песни, спиричуели и госпел. Блусът в класическите си 12- и 16-тактови схеми се отличава с несложна относителна постоянност. Стандартната 12-тактова структура или т.нар. „матрица“ – модел ААВ, чиито фрази са в релативна повтаряемост, се разгръща в индивидуалното изпълнение и е зависима от филинга на твореца, т.е. чувството е водещият компонент, който своеобразно разчупва музикалната стилистика на произведението и е изключително автентично обусловен. В този смисъл утвърдените структури и в двете схеми, повтарящите се в условна последователност хармонични функции TDS, обикновено във вариации, са класически формат достъпен за надграждане и импровизации. Своеобразният

ритмус, залагащ на относително отделяне и разчупване на метроритмичната закономерност, синкопираните форми, блу тоновете, особеното преплитане на ритъма и мелодията са основните градивни елементи за разгръщане на формата. Взаимното допълване между вокала и инструмента, при което често инструментът се явява като продължение или завършек на музикалната фраза, е друга специфичност на стилистиката. Текстовата поетика, обективно отразяваща реалния живот с цялата му емоционална пъстрота, е отправност на филинга в произведенията. Следователно блусът е музика водена и изграждана върху чувства, в която всеки изпълнител довнася своята индивидуалност.

Като социален феномен жанровото изкуство е следствие от сегрегационните процеси в Южните щати, характерни за края на XIX в. Миграцията към градовете извежда блус музиката от плантацията и след края на робството провокира творческо разгръщане и обособяване на отделните стилови направления. Всяко от тях само по себе си е характерно с доминиращи инструментални похвати, вокална специфика и звукова среда.

Отправност на естетиката е „Делта“ блусът, отличаващ се с емоционално-изразителна вокалност, драматично интерпретиране преплетено с фалцетно нюансиране. Китарният стил е опростен с подчертана басова линия и синкопиращ ритъм, с обусловеност от африканския фолклор. Използването на „walking bass“ и „bottleneck“ са приоритети за направлението, адаптирани като основа при изграждането и на други школи. Значими негови представители са: Чарли Патън, Робърт Джонсън, Томи Джонсън, Сън Хаус, Скип Джеймс, Томи Маклейн и Бука Уайт.

Първоначално „Чикагският блус“, създаден в края на 20-те г. на XX в., е смесица от традиционна южняшка музика, класически и кънтри блус. Текстове са подчертано оптимистични и изпълнението налага в целостта на песните възприятие за приповдигнатост. Голямото развитие на направлението е след 1947 г., когато Джаз Гилъм, Биг Били Броунзи, Темпа Ред и Биг Масео преоткриват драматичното Делта наклонение, което надграждат и разгръщат в електрическия блус. През 50-те г. новото поколение музиканти Мъди Уотърс, Джони Лий „Съни Бой“ Уилямс, Джон Лий Хукър, Фред Билоу и др. се опират основно на минорния нюанс и се доближават до госпел звученето. Всеки от тях привнася своята индивидуална специфика в обобщената стиллова идентификация: обогатяване на техниката с ботълнек; революционизиране на хармониката с похвати (рифове), изнасянето ѝ като солистичен инструмент с по-агресивен звук; създаване на чикагския бийт – променил коренно груува на жанра.

Блусът на Мемфис е свързан с Ръфъс Томас, Хаулин Улф, Съни Бой Уилямс, Джуниър Паркар и Би Би Кинг, които следствено повлияват на съвременната поп и рок музика. Характерна е близостта им до чистата блус традиция. Вокалният стил е мощен, изключително емоционален, но е много по-прецизиран в детайлите. Китарната специфика е новаторска: водещият тон се задържа с продължително вибрато и изчезва с внезапно глисандо. Най-известният представител на школата Би Би Кинг е и най-популярният блус изпълнител в света. За разлика от повечето музиканти, които просто

електрифицират традиционния Делта блус, той се насочва към хроматичния стил.

Сейнт Луис е с богата музикална традиция, опираща се на т.нар. рагтайм епоха. Изпълнителите израстват с пианистична насоченост и това е основната предпоставка за определеността на направлението – клавирен блус. Пианото е опростено с акцентирана басова линия, а китарата импровизира в свободна прогресия. Специфично за вокалния стил е разтегленото фразирание. Пианистите Рузвелт Сайкс, Уолтър Дейвис, Джими Гордън, Пийти Уитстроу, китаристите Лони Джонсън и Хенри Таусенд са типични представители на стилистиката.

Тексас е територията, на която е поставена основата на съвременния Калифорнийски електрически блус. В началото на XX в. под влиянието на испанското фламенко се налага музициране, в което китарата не просто акомпанира, а отговаря на гласа с арпежни фрази и подчертана басова линия. Тексас Александър, Лони Джонсън (създател на китарното соло), Ремблинг Томас, Ледбели са изразители на направлението.

Блусът в Калифорния обединява в съдържанието си две паралелно създадени и развиващи се течения – Лос Анджелис и Сан Франциско. Първото е баладично и изпълненията са обикновено със съпровод на пиано (Чарлс Браун и Нат Кинг Кол), второто е близо до изходната автентичност. Обединяването им оформя Калифорнийския стил като деликатен и нежен. Общата му звукова специфика по-скоро го доближава до джаз баладата. Акомпаниментът е топъл, омекотен и чист, а гласът сякаш плува в него. Създатели на школата през 40-те г. са Пий Уий Крейтън, Лоуел Фелсън, Чалс Браун, Лойд Глен и Джими Маккреклин.

Канзас Сити е един от джаз центровете през 20-те г. на XX в. и популярните през 30-те г. суин оркестри, водещи началото си от тук, предопределят характеристиката на направлението. То се оформя като обобщен продукт от първоизточника и суинг джаз, т.е. блус-джаз с подчертана ритмичност, в който водещ инструмент е пианото, а импровизациите са построени върху продължителни рифове. Музиката е жизнена с много суинг и танцувалност, изпълнявана от големи оркестри, а по-късно и от комбо формации. Солисти на тези състави са вокалните изпълнители на Канзас Сити, известни като блус шаутърс (блус-викачи). Джими Ръшинг, Биг Джо Търнар, Луис Джордан и Джими Уитърспуун са основните фигури в изграждането на стила.

Музиката на Ню Орлеанс в предвоенния период е свързана с диксиленд джаза, получен като производно от смесването на рагтайма и емоционалния барълхаус. Като следствие следвоенният блус е много по-различен от другите южноамерикански жанрови разновидности. Основа във формата е пианото с подчертана басова линия, но общатата стилистика е близка до рагтайм, румба, кейджън, диксиленд и поп музика. Професор Лонгхеър, Рой Браун и Фетс Домино са създателите на градския блус в Ню Орлеанс. Направлението има съществен принос за появата на рок-енд-рола.

И Югоизточните щати притежават своя, отличителна разпознаваемост. Чувството като изходна величина при изпълнението, което откриваме в Делта, Чикаго или в Тексаската школи, тук е в сянката на стремежа към по-свободна

музикална форма и инструментална виртуозност. Обособяването на Ню Йорк като средище на джаза след 1920 г. забавя навлизането на блуса и повлиява на спецификата му. Всъщност суингът се прелива в ритъм-енд-блус – продукт от акустичен и електрически блус, близък до Чикагския, но с преобладаваща джаз елементика и техническо майсторство. Представители на школата са: Рут Браун, Биг Мейбъл Смит, Тарил Слим, Чарлз Уокър, Боб Геди и Бъстър Браун.

Историческата значимост на дамите в жанровото изкуство е безспорна. В началото на ХХ в. предимно вокални изпълнителки са звездите на шоу бизнеса. Преминали през минестрелите и водевилно-кабаретните представления, те първи влизат в звукозаписното студио. Датата 14.02.1920 г. и издаването на произведението „Crazy Blues“ в изпълнение на Беси Смит се смятат за повратен етап в музикалната култура. От този момент блусът излиза от народнопесенната си среда, а стилистиката се възприема като нова, модерна музика. Разпространението на продукта дава тласък и на различните течения и стилови направления. Тяхното усъвършенстване, взаимодействие, допълване и конкуриране ги прави индустрия.

Ма Рейни, Беси Смит, Айда Кокс, Мемфис Мини, Албърта Хънтър и Сипи Уолъс са коронованите представителки, с впечатляващи творчески кариери, започнали своето изграждане в пътуващите представления. Всяка от тях притежава собствен вокален стил, който е повлиян от съвместната им работа с джаз или блус музиканти. Напр. Беси Смит с Луис Армстронг, Бени Гудман; Мемфис Мини с Тампа Ред и Биг Бил Брунзи; Сипи Уолъс с Кинг Оливър, Луис Армстронг и Кларънс Уилямс, и т.н.

Новото поколение певици, които не преминават през водевилните форми – Джорджия Уайт, Виктория Спайви, Коко Тейлър и др., са пряко свързани с направленията, от които произлизат. Например: В. Спайви е типична представителка на Тексаския блус; Дж. Уайт е близо до южняшкия „барълхаус“, но в стилът ѝ се усеща връзката с Чикагската школа, която се идентифицира и при К. Тейлър и т.н. Общото между изследваните вокални изпълнителки е текстовата поетика в произведенията им – доминираща тема е животът в Юга с неговата всекидневно битова и социална обусловеност. Със своите творби и вокална емблематичност гранд дамите са част от блус обществото, поставило градиращо начало, утвърждаващо блуса като отправност в популярната музика.

Стилистичните особености на блус изкуството го налагат като класическа основа за изграждане на нови популярни музикални стилове, които се явяват негови привнасящи продължения, появяващи се в различна етапност със специфично индивидуална характеристика. Производните сами по себе си се разклоняват в направления, които се обособяват като индивидуални музикални субекти. Следователно блус музиката повлиява появата на нови стилове и техните последващи направления. От една страна, това са соул, фънк, поп, ню уейв, хип хоп и аренби като основни музикални производни, а от друга, в рок стила произлизашите направления са: фолк рок, джаз рок, хард рок, блус рок, поп рок, хеви метъл, прогресив рок, алтернативен рок, пънк рок, инди рок и т.н. Изброените музикални форми се налагат като световни тенденции в своеобразна последователност и могат да бъдат обобщени като популярно изкуство. Дефинирането на понятието е свързано със съдържанието му, което еднозначно

подчертава създаването и следствено възприемането на музикален продукт, отправен към широката масовост като консумация, т.е. продукцията насищаща голяма аудитория.

До края на 50-те г. блусът е неизвестно понятие за Стария континент и се възприема като форма на джаза предимно от музикалните среди. Пренасянето на жанра отвъд океана се осъществява чрез продуцираното от Хорст Липман и Фриц Рау турне в Англия на част от представители на Чикагския блус, който по това време е в апогея си. Впечатляващото им музициране инспирира Първия фолк и блус фестивал през 1962 г., където участват: Мемфис Слим, Джони Лий Хукър, Ти-Боун Уокър, Уили Диксън, Шейки Джейк, Съни Тери и Брауни Макги. Начинанието има огромен успех и провокира ежегодното провеждане на форума. Така блус величията и творбите им, повечето от които достигат огромни тиражи в Европа, изиграват историческата роля за популяризиране на блус изкуството и са основната предпоставка за т.нар. британски блус бум в началото на 60-те г. Всъщност процесът започва в средата на 50-те г. с появата на много клубове, акумулиращи американската култура, а по-късно музиканти като Крис Барбър, Джони Болдри, Мик Джагър, Брайън Джонс и Пол Джоунс започват да създават жанрови авторства. В края на 1962 г. в британския ритъм-енд-блус се оформят четири стила: блус, близък до стила на Мъди Уотърс, с представители Сил Дейвис – хармоника, Джони Болдри – вокал и Ники Хопкинс – пиано; блус-джаз, типичен за групата „Блус Инкорпорейтив“; ритъм-енд-блус с рок ориентация (блус рок) характерен за „Ролинг Стоунс“; четвъртият е смесица между стила на Джеймс Браун и западноиндийското ска, т.е. уникалният стил на „Блу Флеймс“. Тези четири направления са основата върху която по-късно се развива британският рок.

Най-значимият музикант на „белия блус“ определено е Джони Мейл – създател на групата „Джон Мейлс Блусбрейкърс“, през която преминават изпълнители изиграли огромна роля в развитието на британския блус и следствено положили началото на „Крийм“, „Колисиъм“, „Флийтууд Мак“, „Ярдбърдс“ и др. Последната формация респектира с последователното участие на Ерик Клептън и Джеф Бек. Новаторът Бек открива фийтбека, създава китарни бленди и различно хармонично звучене, които повлияват на британския, а по-късно и на американския рок. Ерик Клептън е един от най-големите в блус и рок музиката. Творчеството му отразява неговата чувствена емоционалност, ярък талант и впечатляваща инструментална техника. Повлиян от Фреди Кинг и Би Би Кинг той създава истинска школа на белия музикант като открива нови стандарти чрез дръзко и свободно импровизиране. Клептън е автор на изключителни произведения и в двете направления, а самостоятелните му албуми са неизмеримо успешни. Участва в многобройни проекти с други звезди на съвременната музика и през 1993 г. получава 6 награди „Грами“, които са изразителна оценка за творчеството му.

Несъмнено имената на „Ролинг Стоунс“ и „Енимълс“ са знаменателни. Групите явяващи се първоизточници на блус рок направлението, надграждат стилистиката и създават своя разпознаваема специфика и хитове, част от който са класики в рок изкуството.



През 60-те г. в Англия подобни формации изникват една след друга, а авторствата им съвсем ясно показват прехода и зависимостите между европейската и американската култура. Сред тях са: „Флийтууд Мек“, „Чикън Шек“, „Савой Браун“ и др., като за всички е характерна отправната им близост до блус основата. Идентичната им насоченост и развитие са свързани и с факта, че голяма част от музикантите преминават от една група в друга или пък създават своя. Пример за това са „Лед Зепелин“, насочили усилията си към американския пазар, чиито наситен с блус първи албум е доказателство за техните възможности и търсенето на собствен стил. В края на десетилетието популярност добиват представителите на втората вълна, на британския блус-бум „Тен Иърс Афтър“, „Фрий“, „Джетро Тал“ и Рори Галахър. Базирайки се на електрическия блус част от тях се вливат в направленията прогресив и арт рок, други преплитат чикагски блус и ирландско традиционно музициране, провокиращи рок виртуозност в китарния стил.

„Британската инвазия“ между 60-те и 70-те г. на XX в., стимулира създаването на нови производни стилове: хард рок, хеви метъл, а по-късно алтернативен рок, ню уейв, и др. В този смисъл Англия се явява водещ фактор в популярната музика по света. Но как британските музиканти надграждат автентичното блус изкуство? В жанровите образците от този период доминиращо се налага разширяване на схемата. Характерните TDS, в 12- или 16-тактова последователност са доразвити с нова хармоничност в бриджа и рефрена. Китарната стилистика, особено в солата е с нова структурна форма, с подчертано изграждане и виртуозност. И тук водеща е симбиозата между вокал и солиращ инструмент, но с типичен британски маниер, определящ се от филинга на европейските творци. Следователно поставена в нова среда американската жанрова форма се развива и обогатява стилистично и интонационно. Това я прави по-близка до европейското възприятие, т.е. британската рок култура отключва процеси в изграждането на популярната музика на Стария континент, който в различни етапи повлиява авторството на част от българските творци.

## Глава втора

### **Влиянието на блус изкуството върху създаването и развитието на българската популярна музика до края на 60-те години на XX в.**

Проследено е поетапното развитие на българската жанрова музика и местото на блус естетиката в нея. Понятието поп музика е разгледано като еквивалент на популярна музика, в чиито рамки в началото на XX в. присъства и танцовата музика. Първоначалното асимилирането на афроамериканското изкуство в България, като част от Европа, е повлияно от историческите събития, налагащи нови социални отношения, които от своя страна разкриват съответстващи потребности в културата. Периодът на Първата световна война е времето, в което европейската психология е готова да възприеме блуса и джаза, без да различава индивидуалната им специфика. Като люлка на класическата

музика Старият континент много трудно се адаптира към непозната стилистична определеност и звукова картина. В Америка до този момент влиянието на европейското начало е епизодично. Факт е преплитането на класическия испански китарен стил, фламенкото, англокелтските балади, протестантските хорали и химни, популярните маршове, които разчупват блуса в някой от наклоненията му. Но в края на XIX в. популярна музика на Новия континент започва да се оформя като компилация от блус изкуството и всички тези музикални култури. Това е периодът на танцовата треска, когато „cake walk“ навлиза като развлекателна танцувалност, а „ragtime“ – пряко свързана с блуса и началните форми на джаза, се утвърждава като естетика. Много важно е уточнението, че понятията блус и джаз се обособяват самостоятелно в САЩ едва през 20-те г. на XX в., но при навлизането им в Европа двата жанра се обобщават като танцова музика. Причина за това са „кейуок“, „рагтайм“ и „буги вуги“, които с характерната си метроритмичност са първите наложили се в цял свят, като носители на понятието модерна популярна музика. Те се възприемат и утвърждават с танцовата си основа и еофорично настроение, но по своята същност като форма са съвкупност от специфична ритмика и хармоничност базирана на блус основата. Напр. „рагтаймът“, чийто произход се свързва със самия танц „rag“, е известен и като музика за пиано. Характерните повтарящи се теми, басовите фигури на лявата ръка, разкриващи скрита меланхолия са много близки до клавирния стил „blues piano“, от който са взаимствани и подчертано ритмичните структури. От взаимно им проникване се оформя нова музикална форма „Boogie-Woogie“, дефинирана като клавирен блусов стил, една от най-ранните разновидности на инструменталния, наред с кънтри и бърълхаус блусовете. Следователно, новата танцова музика е произведен жанр на автентичния блус в хармоничната линия, но типичната синкопираност е заменена с нова метроритмична танцувалност. Модерната по онова време стилистика се изпълнява в танцувални салони, в игрални домове, в ресторанти и кабарета от оркестри подобни на тези, от менестрелните представления. За края на XIX в. и началото на XX в. са характерни репертоари, в които паралелно звучат класически и танцови произведения. Идентична е картината в европейските увеселителни заведения, но същата музика в началото на века е наречена „лека“ или „джазова“. Възприемането и формулирането ѝ като джаз е неточно и подвеждащо, защото сам по себе си стилът не е обособен в този период. Следващото основание в подкрепа на извода е фактът, че в зараждането си джазът е пряко свързан с блус изкуството, от което по това време черпи за цялостната си музикална концепция. Другите обобщени наименования на танцовата музика като „лек“ или „забавен“ жанр произтичат от конфронтацията между старото и новото, т.е. между класическата и популярната музика. Тази поляризация е много характерна за западна Европа, докато възприемането ѝ у нас не среща подобен антагонизъм.

България в края на XIX в. и началото на XX в. е в позицията на догонваща икономически страна и влиза в новия век като културно ограничена в европейските рамки. Това е причината в периода обществото бързо да асимилира в търсене на собствена идентификация в изкуство. Проникването на презокеанската музика в началото на XX в. е процес, който не е достатъчно

документирано потвърден и продължава да бъде обект на изследване. От оскъдните данни на хроникьорите се налага мнението, че „новата“ танцовалност се пренася от българските оркестранти, завърнали се у дома за участие като доброволци в Балканската, Междусъюзническа и Първа световна война. Освен тях, по същото време в България пребивават и музиканти от чужбина. Например: Уолъс Хартли, гастролиращ във Варна, гостуващият оркестър на Герхард Райфнер и Райнингер в Пловдив и т.н.

Но много важен е въпросът: българската музикална среда подготвена ли е за възприемането на новата вълна? Имайки предвид, че в по-голямата си част тя е оркестрово изкуство, обзорното изследване на български формации показва, че от първата изява на „Войниковия оркестър“, преминавайки през подобни оркестри, съществуващи в градовете Пазарджик, Сливен, Разград, Плевен, София и Пловдив още от края на XIX в., забавната музика е с интерпретиращо естество. Всички те са със сходен популярен репертоар, включващ маршове, валсове и актуалната за периода класическа и патриотична стилистика. Документалните сведения доказват единствената разлика – съставите съществуват в различни модификации и следователно специфичността им е пряко подчинена на инструментите с които са разполагали. През следващото столетие се появява друга музикална своеобразност – куплетната форма, чийто ярък представител е Стоян Милеков. Тази стилистика и градската песен като вече утвърдено понятие се развиват и присъстват паралелно в популярната музика с навлизащите модерни стилове.

В първа половина на XX в. българската култура във всичките си сфери – изкуство, образование, създаване на интелектуални кадри и институции, бележи интензивно развитие. Изражението му в музикалното изкуство има своите опорни точки. Първата е масовото навлизане на новите технически постижения, сред които е и грамофона. Насищайки пазара между 1919 – 1921 г., той внася в бита на обществото актуалната музика и провокира промени в масовия вкус. Втората е проникването на американските институти у нас. Американският колеж легализира присъствието на презокеанската култура чрез филмовата продукция на „Paramount Pictures“, „Metro-Goldwin-Mayer“ и „First National“. Така хитовите песни от киното се налагат като модерни и любими, и определено повлияват развитието на забавния жанр. Третата е българският интелектуален елит, сред който са и много музиканти. В края на XIX в. и началото на XX в. те получават образованието си в Германия, Швейцария, Франция и др. европейски страни. Не бива да се забравя движението и на артистите работещи зад граница, внасящи при завръщането си музикалната култура и новите тенденции в България.

През втората половина на 20-те г. се засилва интересът към оперети, ревюта, театрални спектакли, които отделят за самостоятелен живот най-успешните и харесвани мелодии, разпространявани след време като градски фолклор. Множат се и увеселителните заведения, в които работят салонно-танцовите формации. Специфичното за тях е, че разделят репертоара си на две програми. В първата изпълняват класическа музика: увертюри от италиански опери, рапсодиите на Ф. Лист, серенади от Шуберт, Григ, ноктюрни от Шопен, пиеси от Чайковски и др., а във втората преобладаваща е забавно-танцовата

стилистика. Няма съвсем точна яснота какво включват оркестрите в тази част. Репертоарите, макар и обобщено еднородни, все пак са субективно насочени от диригентите и в тази връзка характерно е изграждането им върху кавърна основа. Броят на сформираните оркестри нараства особено след появата на тон филма, но в периода творческият елемент е епизодично явление. В средата на 20-те г. грамофонните фирми започват да тиражират забавна музика записана на български език. По този начин през 1925 г. търговската компанията „Мартинов и Обретенков“ лансира из цялата страна световните шлагерите „О Дона Клара“, „Рамона“, „Червени рози“ и др. в изпълнение на Ангел Илиев Сладкаров. Записите са реализирани в Берлин от „Одеон Линдшрьон“ и според М. Басан това е един от първите успешни опити за поднасяне на хитова музика, на български език. Направените изследвания за стилистичната насоченост на авторските произведения до 1940 г. показват, че първите български творци в оформящия се популярен жанр са далеч от афроамериканския бийт. Напр. творчеството на Мильо Й. Басан, който между 1929 – 1940 г. записва над сто забавно-танцови песни с Аспарух Лешников, Георги Шаранков, Алберт Пинкас, Екатерина Ванкова и др. От 20 композиции, които самият автор оценява като популярни, стилового разнообразие е следното: четири са в модерния стил танго, едно пасодобле, три фокстрота, три румби, осем романса и песента „Хонолулу“ по текст на Т. Дойчев, определена като „негърска“. Подобно е съотношението и при други музиканти, т.е. румба, танго, фокстрот, пасодобле и романс са предпочитаните забавно-танцови стилове. От тук се налага изводът, че салонните оркестри започват да свирят и авторска музика в гореспоменатите ритми, а американска само като интерпретатори. Но разглеждайки пиесата „Cake Walk“ на Панчо Владигеров от 1920 г., написана за постановката „Цезар и Клеопатра“ по Дж. Бърнард Шоу, се установява, че тя изцяло е в афроамериканска танцова форма. В основата си това е първата документирана българска творба в производна на блуса стилистика. Произведението, както и други от този период, е обобщено като джаз образец.

Със същото определение не само епизодичната авторска, но и американската танцова музика навлиза и в първата българска медия „Родно радио“, в началото на 1930 г. Неговата значимост за разпространението на българска и чуждоезична музика в ефирното пространство е огромна. Радиото е и основният информационен източник за произтичащата в периода звукова среда (с навлизащите саксофони, банденони, хавайски китари и др) и тенденциите в популярния жанр. Още от създаването му в емисиите зазвучава танцова музика първоначално избрана от предоставени, от европейските вносители, грамофонни плочи. В програмата присъстват рубриците: „Лека и танцова музика“, „Немска танцова музика“, „Испанска“, „Аржентинска“ и „Танцова музика-български шлагери“. Същевременно започва включване „на живо“ на различни гостуващи музиканти: джаз оркестър с диригент Енев, Джаз бенда на Английската лига с диригент Александър Волкенщайн, А. Волкенщайн със самостоятелна изява на шлагерна музика с пиано и акордеон и т.н. Тези данни още веднъж доказват: от една страна, богатото репертоарно разнообразие, а от друга, явлението – оркестрите да се самовизират като джаз формации, отново потвърждава непознаването и произволното обобщаване на

американското изкуство. Примери за подобна идентификация през 30-те г. са: „Джаз Лойд Оркестър“, оркестърът на Борис Левиев в началния му период, „Джазов танго оркестър „Т. Каролев“, „Саксофонен оркестър Добри“, „Саксофонен оркестър Коста Киров“ и др. В средноевропейските страни ситуацията е почти аналогична, което се потвърждава от програмите на радиостанциите им през 1932 – 1933 г., налага се същата тенденция включване на живи изпълнения на оркестри от увеселителни заведения, с подобна класификация. Но за разлика от българското радио те са целогодишни и заеманото ефирно време е по-дълго.

В периода се отчита засилено немско влияние като част от модерната разпространявана популярна стилистика, което произлиза от многобройните българските музиканти учащи или работещи в Германия. Напр. Борис Левиев, Аспарух Лешников, Раймонд Врасков и т.н. Не бива да се забравят и болшинството от българската интелигенция, която по това време също се образова там. Втората причина за немското влияние е свързана със звукозаписната дейност. Поради липсата на подходяща апаратура в България известните ни вокални изпълнители, сключващи договори с различни грамофонни фирми, реализират проектите си в Чехия, Австрия и най-вече в Германия. Напр.: Георги Шаранков, Екатерина Ванкова – грамофонна фирма „Орфей“; Йосиф Цанков – „Лифа“; „Симонавия“ и др. Примерите в тази посока са много и от тях се налага изводът, че оформянето на звуковата среда, т.е. на саунда е дело на средноевропейската музикална школа. По този начин тя е определяща със своето цветоусещане и параметри при създаването на звуковата специфика в българската популярна музика. В подкрепа на твърдението са и програмите на „Родно радио“, което построява основните си предавания върху плочи от грамофонните фирми, насищайки ефира с продукцията им. В този смисъл европейската музика завзема медийното пространство и формира слушателския вкус.

Основен източник за усвояване на американската стилистика през 30-те г. е филмовата индустрия. Любимите мелодии, възприемащи се като джаз, се превръщат в масово желани и в програмите между 1935 г. и 1940 г. започва ежеседмично излъчване на музика от тонфилми – по един или два 30-минутни концерта.

В десетилетието България като дестинация присъства в турнетата на много световно известни изпълнители. Наред с Фьодор Шаляпин, цигуларят Жак Тибо, пианистите Артур Рубиншайн и Карол Шимановски, концертират танцовият оркестър на Хелмут Захарис и певицата Жозифина Бекер. Паралелно културният живот се обогатява и с джаз концерти. Още през 1928 г. за първи път в София се представя автентичен джаз от пианиста Сам Удинг съпроводен от своя оркестър „Chocolate Kiddies“, чиято изява се възприема като атракция на тъмнокожия артист и не повлиява репертоара на българските музиканти. В тази връзка е важно уточнението, че представяната у нас и в Европа танцова, а по-късно и джаз музика, е от гастролиращите бели американски джазмени и всъщност тяхното музиране формира отношението и възприемането на стиловете. У нас в периода думата джаз е екзотична и по-скоро служи като контур отделящ салонните от новите танцови оркестри. Това разделение е

изразено и в практиката на големите ресторанти, които ангажират по два профилирани състава – първият свирещ по време на хранене, а втория за танци. Най-малката салонна формация включва като инструментариум: две цигулки, виолончело, контрабас, пиано и флейта, а танцовите като ранната практика: ритмична секция, два саксофона и виолофон, заместващ тромпета.

През 1935 г. в преименуваната в „Радио София“ медия за първи път започват да звучат два радиооркестъра – салонен и джаз, създадени в отговор на промените в програмата и нуждите на радиото. Първият се състои от 14, а вторият от 9 музиканти, които се ръководят от диригентите Васил Чернаев и Асен Ненов. Образуването им внася разнообразие в музикалните предавания и е определящо за изчистването на стиловата принадлежност, респективно разгръщането на професионално-творческия потенциал, на изпълнителите. Те се профилират и следствено търсят по-широка обхватност в репертоара си.

Джаз изкуството в България като жанрова определеност се идентифицира едва през 1934 г. с появата на „Джаз Овчаров“ и първия джаз клуб с председател Борис Левиев. Създаденият от Асен Овчаров – „Джаз Овчаров“, се налага и като основен фактор, формиращ популярната музикална стилистика у нас в последващото десетилетие. Формацията, състояща се от три саксофона, два тромпета, тромбон и пълен ритъмус – умален вариант на класическия биг бинд, поставя джаза на професионалната сцена. Данните за музикалната им програма са неудовлетворително количество, но и оскъдната информация показва, че интерпретират чуждестранен репертоар от грамофонните плочи, филмите, радиото и появилата у нас малобройна нотна литература. По това време последната формата на американското влияние е суинга, насищаш популярната музика с огромна продукция. Всъщност макар и с американска основа пиесите са преминали през староконтиненталния натюрел. В тази връзка авторството и творческия аспект в джаз стилистиката са напълно недостъпни за българските музиканти като цяло. Едва в края на 30-те г, когато концертите на Бени Гудман прехвърлят океана като модно явление, повлияват и българската сцена. Все по-интензивно се набавят американски образци, оригинални партитури и щимове от чужбина или фиксирани като текст от Ас. Овчаров. Следователно съвсем основателно 1938 г. и концертът на „Джаз Овчаров“ в „Роял“ се смятат като отправни за джаз културата в България. По същото време с джаз оркестъра на Леон Алфаса дебютира Леа Иванова, през 1942 г в Пловдив Димитър Ганев създава „Джазтемпо“, година по късно Ицхак Грасини с „Ритъм джаз“ изнасят първия си концерт. Постепенно жанрът навлиза в репертоарните програми на част от танцово-забавните формации. При разделянето на „Джаз Овчаров“ през 1943 г. се ражда новият оркестър „Оптимистите“ с диригент Божидар Сакеларев. Възникналата конкуренцията между двата състава провокира тласъка в развитието на джаз изкуството. В чисто стилистична насоченост между тях не се забелязват особени различия и фактът има своето реално обяснение – репертоарът продължава да се набира от плочи и ноти, но все повече се изпълнява музика от нашумелите американски филми. Някои от тях са популярните от епохата на суинга: „Снежен рай“, „Серенада на слънчевата долина“, „Рапсодия в синьо“, „Фалшивата студентка“, „Ритъм над реката“, „Уикенд в Хавана“, „Пей танцувай и живей“ и др. Аналогичност се

открива и при гостуващите им певци – артисти. В „Джаз Овчаров“ поетапно солисти са Леа Иванова, Лени Вълканова, Люси Найденова и Александър Николов. Същите изпълнители участват по-късно и с „Оптимистите“. Всеки от тях изпълнява програма подходяща за неговото амплуа и изявиите им с оркестрите са повлияни от типа на ангажиментите. Но и двете формации работят основно с Леа Иванова и Лени Вълкова, като втората е певицата с по-ярка джаз определеност. Вълкова работи с различни диригенти: А. Овчаров, Б. Секеларов, Б. Ненков, Х. Вучков, Е. Георгиев, Св. Кукудов, Б. Иванов и др. Тази фактология потвърждава етапната спецификата на професионалната популярна музика по онова време – от 1940 г. до 1946 – 1947 г. артистите се явяват гостуващи в установените джаз и танцови оркестри.

Наред с множението на състави се увеличават и сцените за изява, а Радио София като отразител на масовия вкус от 1941 г. до 1944 г. разширява програмното време за популярния жанр. Националната институция още тогава осъзнава необходимостта от българска продукция. От каталога наброяващ 2200 танцови пиеси само 100 са преводни хитове записани с български текст. Причините за отсъствието на авторска музика са липсата на звукозаписна техника и недостатъчното творчество, което до 1944 г. е по-скоро в графата градски фолклор. Доказателство са концертите от 1943 г. и 1944 г. – „Шлагерно ревию“, в които паралелно с модните: Илзе Вернер, Морис Шевалие, Розита Серано, Тино Роси, Ян Кипура, Вили Фокст и др., звучат и българските шлагери: „Две съседки“, „Под липите сам съмичък“, „Нощта преваля, пустей кръчмата“, „Спи градът“ и т.н. Създадени по текстове на Асен Разцветников, Димчо Дебелянов, Христо Смирненски и др., повечето песни са на новата генерация музиканти: Йосиф Цанков, Мильо Басан, Христо Манолов, братя Левиеви, Ото Либих и др. За периода в програмите се регистрира засилено излъчване и на музика „Из тонфилми“.

От направените изследвания се налага изводът, че популярната музика от края на 30-те до средата на 40-те г. е съвкупност от няколко едновременно съществуващи стилистични форми.

1. Образци в градската песенност като продължаващо, типично българско авторство, взаимстващо от модерните ритми и изпълнители, но с характерната образност, разгърната мелодична линия и чувства, които според специалистите често са преекспонирани.

2. Танцово-забавна музика, която обхваща всички течения след 20-те г. и непрекъснато променя обхватността си с нови произлизашки в стила.

3. Проходящото джаз изкуство, което като световно явление черпи в началото от блус културата и танцовата музика, която от своя страна ползва за основа автентичния блус.

Следователно, до 1944 г. в българската музикална среда афроамериканската култура не е позната в автентичната си форма, а чрез производните си стилове, блусът активно се откроява в танцово-забавната и началния период на джаз музиката, чиито основен проводник е филмовата музика. Но задължително е уточнението – изключително като интерпретация, т.е. единици са творчествата, в които епизодично се открива жанровата стилистика. Това се дължи на факта, че в България разглежданият период е

етапът за натрупване на музикална информация, която в по-голямата си част е зависима и от историкополитическите събития.

В първите следвоенни години у нас почти няма промяна в статуквото на културния живот. Чрез американския департамент проникват късометражни филми и плочи на актуалните поп и джаз артисти на САЩ, частните издателства „Голф“, „Лира“, „Jazz Edition“ и др. отпечатват нотен материал на най-популярните шлагери от киното. Концертни изяви отбелязват: „Джаз Овчаров“ с Лени Вълканова, „Оптимистите“ с Леа Иванова, Зико Грасини с биг бенд „Макаби“ със солисти Поли Войникова и Любен Теохаров, а в Габрово се създава „Оранжевият джаз“. По същото време реализира участия и новосформираният „Джазът на младите“. Документирани са матинета в кино „Влайкова“, в „Модерен театър, танцови забави в „Алианс Франсез“, където изпълнителите поднасят програма изградена главно върху музицирането на Глен Милър. Те са второто поколение джаз музиканти след „Джаз Овчаров“ и „Оптимистите“, и някои от тях са основните фигури в бъдещето на българския джаз. Същевременно двата доайенни оркестъра обновяват съставите си с нови музиканти, Сакеларев дори прави опити за авторска музика – разработка на народната песен „Стъпил Добри“ с джазова идеоматика, а през 1948 г. формациите се обединяват. От това време датира и биг бендът „Русенските оптимисти“, който съществува до 1951 г. В този етап популярната музика и джазът са неотделими в представите на публиката. В програмите на оркестрите присъства изключително филмова музика – репертоарът на оркестъра, на Гл. Милър и най-често изпълняваната „Рапсодия в синьо“ на Гершуин, възприемащи се като модерна и частично танцова вълна.

Колапсът в българското изкуство настъпва в края на 40-те и началото на 50-те г. с тоталното забраняване на западно упадъчните тенденции. Фактически са забранени джазът и навлизаният в Европа рок-енд-рол, а от средата на 50-те г. нахлуващият ритъм-енд-блус. До този момент популярната ни музика се движи в европейската рамка, с модерно, типично за периода забавно-танцово и суинг джаз музициране идващо от корените на блуса. Последвалият идеологически климат и преобразуване на ценностите въздействат отрицателно на развитието на българската музика, като умишлено я отдалечават от налагането се като световно явление първоизточник, към който всеки творец или музикална култура донасят своя колорит и звучност. Въведеният централизиран модел и подмяната на ценностната концепция в музиката през 50-те г. на XX в. са решаващ фактор и за битието на популярния жанр. Налагането на нова терминология в академичните издания, размиваща понятията „блус“ и „джаз“, провокираща следственото им причисляване към западноупадъчното изкуство и интензивното радиозаглушаване на капиталистическите медии, поставят България в културна изолация. През първата половина на десетилетието силно централизирания контрол в музикалното изкуство се повлиява от няколко фактора. Първият е стартиране проекта – създаване на социалистическа култура. Съветската популярна забавно-танцова музика и масова песен буквално заливат общественото пространство, което следствено рефлектира и върху репертоара на оркестровите формации. Именно това натрупване води до извеждането на характерните



ансамбли както и на други естрадно изпълнителски състави като актуални за средата на 50-те г. От този тип са триото на „Гинко Станчев“, както и певците изпълняващи създадените по руски образец песни – Ирина Чмихова и Машалов. Поставя се началото на музикална индустрия в условията на почти пълна изолация от международния музикален пазар, затворена единствено в границите на социалистическия лагер, насочена към гражданството в смисъла на забавна и развлекателна култура. До този момент основен приоритет има художествената самодейност, която също по съветски образец, е толерирана на аматьорското изкуство и изтласкването от професионалната сцена на едни и налагането на други изпълнители. След 1956 г. държавата демонстрира отключване на културния и медиен живот и започва процес на културна интеграция, чрез разменни гостувания на забавно-развлекателни програми между социалистическите страни. Осъзнавайки значението на професионалните артисти, решаващите фактори представят България с „Оптимистите“, Лиана Андонова, Иван Пендачански, Павел Бръмов, Развигор Попов и др. Именно тези изяви налагат промяна в управленческото отношение към жанра и провокират дискусия с участието на Филип Кутев, Александър Райчев, Любомир Сагаев, Павел Спасов и представители на забавната гилдия Йосиф Цанков, Емил Георгиев и Димитър Ганев. Акцентира се върху професионалното развитие на популярната музика, поставя се въпросът за създаване на концертираш, постоянен джазов оркестър и се подчертава необходимостта от промяна в „творческо производствения цикъл“, в отговор на констатираната липса на авторска песенна продукция. Всъщност се измества водещата роля на оркестровия диригент като основна единица за репертоарната програма и творчески елемент при аранжирането, и се оформя тенденция определяща приоритетна значимост на композитора.

Обобщено, концепцията за цялостното развитие на изкуството е неясна и това позволява остатъчно статична позиция на забавната музика изпълнявана в заведенията, където свирят почти всички известни жанрови музиканти. Популярни са квартети, октети, квинтети с диригенти Б. Симеонов, Е. Георгиев, Д. Костов и т.н. В периода започват солистичните си кариери Д. Николов, Г. Кордов, М. Косева, Мими Николова, а по-късно К. Семов, Маргрет Николова и Р. Николова. Образува се и националното творческо ядро обединяващо композитори от забавната и от „сериозната“ музика, чиято връзката е провокирана от развитието на масовата песен, характерна за десетилетието 1944–1954 г. и навлизащата като разпространение в края на 50-те г. естрадно-лирична песен.

Вторият фактор е ускореното изграждане на първите курортни комплекси по Черноморието. В тази връзка към предприятие „Здрава храна“ се основава бюро „Естрада“ (1960), което има задачата да осигури оркестри към заведенията за обществено хранене и да упражнява художествен контрол върху репертоарните програми. Създава се и певческа студия, чиято цел е да подготвя солисти за съответните оркестрите. В София също се откриват ресторанти и дневните заведения, където свирят танцови формации. Историческите сведения сочат, че в програмите им липсва българска продукция, а те интерпретират сингъл стандарти, модни шлагери, блус ориентиран джаз и би боп теми. За

разлика от тях гостуващите певци изпълняват основно околвоенни шлагери, но задължително с български текст, което е породено от колосалната словестна цензура в десетилетието. Не липсват и концертни изяви в зала „България“, „Биад“, кинотеатър „Мара Бунева“ и др. Най-активно присъства оркестърът на Димитър Ганев, на който при различни представления солисти са: Леа Иванова, Лени Вълканова, Сашо Николов и Нейчо Попов, Лиляна Кисьова, Михаил Здравев, Сашо Николов и Анджело Симеонов. Връщат се и традиционните салони за танцови забави с жива музика. Навсякъде освен руска естрада и тангото, изживяващо истинско възраждане, се свири и американска танцова музика. Следователно през 50-те г. макар инерционно от предходните десетилетия блус изкуството чрез своите производни, изключително като интерпретация, продължава да присъства в българската музикална среда.

В началото на 60-те г. популярното изкуство се разделя на 3 основни направления: джаз, рок и т.нар. забавна, естрадна (поп) музика. Проектът съвременна социалистическа култура отключва и разгръща изключителния подем в забавния жанр още в началото на десетилетието. Основна цел е създаването на национален, самобитен български продукт и концертното възприемане на популярната, съответно естрадната музика. В тази връзка се учредяват множество структури, които се обединяват около идеята. Налагащото се актуализиране на творческия потенциал – автори и изпълнители, води до откриване на учебни единици към Радио София (1963) и към „Балкантурист“ (1964). Важна за етапа е и паралелно функциониращата комисия в БНР, която оценява и одобрява музикалната продукция, осъществява връзката със съюза на композиторите и системата за обществено хранене – „Здрава храна“, „Балкантурист“ и „Културен отдих“. Нарастването на фонетичните каталози със забавна естрада в радиото драстично покачва броя на годишно приеманите и одобрени нови записи. Съюзът на композиторите съвместно с издателство „Наука и изкуство“ започват да издават нотен материал и аранжimenti за малки формации. Българската инициатива получава съответното адаптиране и в други страни от социалистическия лагер, и одобрените произведения се предоставят на меломаните в цялата източна общност. Обменът прави възможно отпечатването и на произведения като: „Блус в 9“ и „Блус в 10“ на Милчо Левиев, както и „Блус в 5“ на Борис Карадимчев в различни нотни сборници („Ногос“ ГДР, „Мелодии джаза“ СССР и др.). Следователно създадените в десетилетието пиеси макар и ограничено получават международна достъпност и признание. Изолирани в социалната система те я надхвърлят и се доближават до световните постиженията в популярно изкуство. Тази оценка не е субективно преовеличена, а се базира на аспекти, реално разкриващи се в стилистичните особености на произведенията. „Блус в 9“, „Блус в 10“ и „Блус в 5“ са построени върху блус основа. Хармоничната линия на всяко от тях е развита върху типичната схема, което дава възможност за надграждане на структурата в цялата форма. Върху тази градивна отправност, композиторите влагат българския национален натюрел и разгръщат новаторски инпровизации, върху характерната за фолклора метроритмика – 9/8, 10/8 и 5/8. Само по себе си това е изключително постижение, защото никъде по света няма подобен аналог в неравноделен размер по онова време. Следователно произведенията са уникални

не само за българската среда, но и за световното популярно изкуство от една страна, а от друга, са и принос към блус културата като цяло. Част от тях са реализирани от създания през 1960 г. биг бенд на БНР. При наложеното разделение на трите направления в жанра той изпълнява едновременно две функции – съпровода на естрадно песенните изяви и реализира собствена предимно инструментална, обобщена като джаз музика. От тук възниква въпросът: тези разделения само условни ли са, защото и в двата продукта носител на звуковата среда е един и същи оркестър с наличния си инструментариум, т.е. саундовата специфика е идентична. Едни и същи музиканти влагат своята индивидуалност и флилинг в песенния и инструменталния репертоар. Последователно диригенти на формацията през десетилетието са Жул Леви, Димитър Ганев, Емил Георгиев и Милчо Левиев. Всеки от тях има свое виждане за съдържанието на оркестъра, пряко повлияващо звуковата картина и аранжиментите на творбите. Като изходен материал първият състав разполага с 4 тромпета, 4 тромбона, 2 алт саксофона, 3 тенор саксофона, 1 кларинет, 1 флейта, изграждащи браз секцията. Две китари, бас китара, пиано и ударни образувачи ритмуса. Направената от Ж. Леви селекция, допълнена от Д. Ганев и детайлизирана до средата на 60-те г. от Ем. Георгиев, не е случайна. Тя наподобява оркестъра на Бени Гудман от 30-те – 40-те г. с инструментариум характерен за модерната тогава „swing“ стилистика и по-точно за „hot“ и „sweet swing“. Тези две разновидности повлияват избора на инструменти, изпълнители и оформят репертоара на бенда, на БНР. От 1960 до 1966 г. музицирането им е изградено основно върху суинг стандарти и малкото на брой авторски инструментални творби – напр. „Студия“ М. Левиев (1962), в която суингът си кореспондира с български интонационни модели. Именно М. Левиев е продължител на стиловата насоченост и аранжиментна отличителност на бенда, която надгражда в последващия етап до 1970 г. Разширявайки брас секцията подобно на оркестъра на Глен Милър, който също е част от „sweet swing“, Левиев възприема едновременно и музицирането на Каунд Бейзи с типичната олекотена суингираща ритъм секция и водещо пиано. Всъщност той създава собствена оркестрова стилистика, която е съпоставима със суинг джаза като стимулиране на индивидуалните импровизации, а близостта до К. Бейзи се открива по-скоро в аналогичността им като водещи музиканти в оркестъра и ролята на пианото като константна величина в изпълненията и творчеството. Подобна е и връзката в стиловите похвати – използването на „рифа“ е приоритет и на двамата музиканти. В почерка му се открива и сходство с междинния стил на Луис Джордан характерен за 40-те г., съчетаващ суинг и ритъм-енд-блус.

М. Левиев насочва своята музика и към „Фокус 65“. Джаз квартетът, който е лицето на спецификата в периода, успешно представя българския джаз на фестивалите в Мюнхен, Нюрнберг, Монтьрьо и Прага, и провокира сериозни промени в развитието на стиловата насоченост у нас. Следователно Левиев е един от респектиращите музиканти, чиито инструментални пиеси са възприети за първообразът на етноджаза у нас, но някои от тях основателно могат да бъдат определени като етноблус. Ако ги пречупим през понятието „популярно“, несъмнено „Блус в 9“ и „Блус в 10“ покриват значението му и присъстват във всички плочи и концертни изяви. Точно тези авторства, в които се преплитат

неравноделната метроритмична определеност и блус основа, са идентификационният материал на твореца в периода. За доказване на твърдението си прилагам обобщен хармоничен анализ на „Блус в 9<sup>о</sup>“. Произведението е изградено върху класическата 12 тактова блус схема T – S – T – T; S – S – T – T; D – S – T – T, която на места се подлага на вариране. Мелодията се движи върху блус скалата с интонационно ядро C<sup>b</sup> – E – C<sup>b</sup> – B – C, което се развива върху мажорната блус схема. Така се получава типичното за блуса мажорно-минорно преплитане (E → E<sup>b</sup> върху T; A → A<sup>b</sup> върху S и B → B<sup>b</sup> върху D). Избраният подход към мелодиката дава възможност за включването на български фолклорни интонации. Това е ясно заявено още във въведението със секундово-септимовите „провиквания“ в края на фразата, характерни за народните ни песни. Друга характерност на композицията е опората върху четриделния неравноделен деветвременен метрум с тривременна метрична група на 4-то място. Мелодията е изградена в 9/8 върху остинатната ритмична формула (две осмини, четвъртина, две осмини, триола-осмини).

Изследвайки десетилетието, бендът на БНР неоспоримо се налага с доминираща функция и в стилистиката на песенните произведения. Това е причината суингът като оркестрация да звучи в почти всички аранжimenti. Наложилата се актуална специфика се констатира и при по-малките оркестри, които се появяват един след друг. Още в началото на 60-те г. от биг бенда се отделят две формации – квинтет „Студио 5“ и „Септет София“ с лидери Вили Казасян и Димитър Ганев. Чрез конкурса за певци „Микрофонът е ваш“ В. Казасян открива новото поколение звездни изпълнители: Богдана Карадочева, Бисер Киров, Стефан Воронов и др. През 1964 г. в забавната музика влиза комбо формацията „София“. Създадена като универсална структура за популярна музика, тя включва типичните за времето инструменти – алт и тенор саксофони, тромпет, тромбон, пиано, китара, бас, и ударни. Щатни солисти на състава са: Мими Николова, Кирил Семов, Красимира Минева, а по-късно Маргарита Радинска, Паша Христова, Борис Годжунов, Мария Нейкова, Мими Иванова, Йордан Марчинков, Доника Венкова, Христо Кидиков, Лили Иванова и др. В края на 60-те, през 70-те и 80-те г. през оркестъра преминават почти всички големи български музиканти. За стиловата насоченост на първия състав са показателни програмите на концертните му изяви (1965 г. – „Бранденбургски фрагмент“ и „Пасакалия“ от Милчо Левиев; песните на: Боб Хагърт „Ела“, Джордж Гершуин „Някой ме обича“, Милчо Левиев „Сянка“, Емил Георгиев „Лечебният сок“, Бил Рамзи „Радост в къщи“ и „Събота вечер“; 1968 г. – тематичен концерт „Гершуин“).

Като повратна точка в стилистиката, звуковата среда и аранжиментната наситеност е навлизането на електрическите китара, баскитара и пиано, които изцяло променят популярната музика. В България приложението им започва едва в края на 60-те г. Това дава възможност комбо съставите, в които обобщено ритмуса е носещият елемент, да се разгърнат творчески и през 70-те г. да се наложат като източници повлияващи облика на българската забавна и джаз музика. Анализирайки десетилетието, се налага изводът: определящите в етапа са музиканти, които паралелно изпълняват т.нар. „дека“ популярна (поп) и джаз музика, т.е. двете направления са тясно свързани.

Стремежът за създаване на емблематично разпознаваем български продукт обхващал цялостно културата се адаптира и в популярната музика през десетилетието. Мероприятието цели налагане на автентична песенна форма, подобно на гръцката и италианската, превърнали се в индустрии. У нас в периода младата аудитория търси съвременно звучащите английски хитове достигащи масово чрез забранените радиостанции, а по-зрялото поколение – танцовата музика, градския фолклор и частично тенденциозно налаганите италианска вълна, руска романсовост и френски шансон, преобладаващи в националния ефир. Това е масовата среда, която дава основание в началото на 60-те г. скоростно създаване на българско забавно изкуство. Напълно закономерно в приемственост с другите жанрове постановката за „националния облик“ посяга най-напред към идеята за синтез между съвременните естрадни форми и селския фолклор. Минавайки през различни опити и условни ограничения, отличават се три категории, върху които се развива обликът на забавна музика: първата е синтез с материали от традиционния фолклор – т.е. създаване на авторска музика в „народностен стил“; втората е по-модерна трактовка на интонационността на градската битова песен или взаимстване от стилистиката на масовата песен характерна за 40-те и 50-те г.; третата е свързана с образността и интонациите на българската народна поезика. Тези категории черпят от едни и същи източници и е трудно категоричното им разграничаване в композициите. Не бива да се забравя, че те са отправни ориентири, защото са пречупени през индивидуалността на всеки един творец и следователно субективно насочени и разгърнати. Като обобщен резултат синтезът се извършва изключително с помощта на традиционния селски фолклор, а по-късно основата се разширява с включването на градската битова песенност. В посока създаване на песенни произведения опити през десетилетието правят: Йосиф Цанков, Бенцион Елиезер, Атанас Бояджиев, Борис Карадимчев, Ангел Заберски, Атанас Косев, Никола Арабаджиев и др. Като творческа успешност най-характерни са авторствата на Атанас Бояджиев и Борис Карадимчев. Първият съчетава интонационната хармонична характерност с популярната за времето подчертано лирична линия на забавната българска песен. Композитора на мюзикъли, филмова музика, театрални постановки, инструментални пиеси и детски песни създава: „Старо вино“, „Ти си ми майко вярата“, „Гълъб да бях“, „От къде да взема сила“, „Птици в нощта“, „Нека имам“, „Бялата птица“, „Гатанки-ладинки“ и др., в които преобладават много от типичните за него ладове, мелизмите, терците и насладенска романтика. Той е автор на едни от най-ярките образци в стилистиката: „Сън сънувах“, „Любили сме“ и „Лудо младо“, а по-късно и „Еньов ден“, като първите две са награждавани и на големите български конкурси. „Сън сънувах“ – т. Б. Гудев, изп. М. Николова и К. Семов получава Голямата награда на „Златния орфей“ през 1969 г., а „Любили сме“ – т. Б. Гудев, изп. М. Николова и П. Петров е Мелодия на годината през същата година в съответстващия формат. Текстовете на Б. Гудев – любовна лирика с народностна окраска, допълват цялостния интонационен облик. В търсене на модерно за времето разгръщане на фолклорната основа и елементика Бояджиев поверява част от творчеството си на бийт групите. Напр. „Звън“ – изп. „Щурците“, „Ладо ле“ във вариант на „Сребърни гривни“ и др. вокално-

инструменталните формации, които дават нов облик на направлението като звучност и аранжирмент, в края на 60-те г. В подобна съвместимост реализира своето авторство и Борис Карадимчев. Преминал през т.нар. „сериозни жанрове“, композиторът се налага като един от най-активно експериментиращите през 60-те г. Пример за търсенето на българския национален колорит в творчеството му са: „Проксима“ – т. П. Караангов, изп. „Сребърни гривни“ и „Бяла тишина“ – т. Б. Гудев, изп. Г. Минчев и „Щурците“, която е отличена с първи награди от „Златния Орфей“ и от първия телевизионен конкурс „Мелодия на годината“. И в двете песни Карадимчев стилизирано изгражда народностна естетика като акцентира върху пентатониката. Развита така мелодика, аранжирана в актуалната за 60-те г. звукова среда, е един от успешните варианти за вплитане на националното в популярната стилистика. Произведенията на Ат. Бояджиев и Б. Карадимчев се налагат като хитове и композиторите съвсем основателно се считат за емблематични в реализиране на визията – съвместяване на фолклорна традиция и забавна музика

Наред с тях в класациите на БНР и БГ радио, в дисковите колекции – „Златните български хитове от 60-те“, „Песни за любовта“ част I и част II, съществуват и други произведения, които могат да бъдат разгледани като големи постижения. Песните „Нашият сигнал“ – муз./изп. Е. Димитров, т. В. Андреев и „Без радио не мога“ – муз. Г. Костов, т. М. Спасов, изп. Л. Иванова са определено хитово изкуство, което удостоверява разнообразието в тази насоченост: първата е симбиоза между валс и неравноделна пулсация – 9/8, а във втората, опираща се на опростена хармонична логика, ролята на припев изпълнява инструменталният фолклорен епизод хоро.

Приложените подробни хармонични анализи на „Сън сънувах“, „Бяла тишина“, „Нашият сигнал“ и „Без радио не мога“ в дисертационния труд, както и по-задълбоченото изследване на примери от Ат. Бояджиев и Б. Карадимчев е с цел да се разгледа мястото на фолклорния музикален материал изключително през призмата на хитовата популярна култура, т.е. като постижение на българското авторство през 60-те г. В този период фолклорната стилистика съществува паралелно и се конкурира с други популярни стилови разклонения. Изследваната продукция между 60-те г. и 70-те г. може да бъде обособена в няколко групи (поднаправления).

1. Песни с отстояване на националната идентичност – които са жанрова изява характерна за балканските държави в периода.

2. Песни с подчертана емоционална идентификация, аналогично близки до италианската забавна песен от средата на 50-те г.

3. Песни с доминиращ руски-романсов привкус – остатъчно присъстващи от след военния период.

4. Песни близки до френската шансонност

5. Песни с латин стилистика – танга, румби, боса нова и др.

6. Песни повлияни и развити върху класическата структура.

7. Песни базирани върху модерната за времето туист стилистика.

8. Песни с англо-американско влияние – със суинг, джаз или блус маниер в съдържанието си.

В творчеството близко до италианското влияние, което се преплита много често с класическата структурност, образците доказват практически най-стабилна асимилация на чуждите тенденции. Новосъздаденият подобен български продукт, характеризиращ се с емоционалност и широк мелодичен контур, е възпроизвеждан от почти всички автори и изпълнители. Обобщено, песните са лирико-драматични, обикновено с любовна тематичност, с поетична кулминативност, а понякога възприемат варианти на сурово-баладичната звучност, но с ладово хармонични похвати отвеждащи към битово песенния сантиментализъм. Като цялостност те изискват гласовит и емоционално-излиятелен певец. Подобен вид изпълнители се налагат и в песните с романсова и шансонна естетика, както и в тези изградени върху класическата структура. Латин стилистиката е пряко свързана с танцовата вълна, която започва от предвоенния, преминава в следвоенния период и остава като предпочитана от много автори и през 60-те г.

Композиторите през десетилетие не се ограничават в една или друга жанрова обособеност, а активно експериментират във всички от изброените групи. В търсене на авторска индивидуалност, същите не могат да бъдат типизирано причислени към определена принадлежност. Част от хитовите им произведения дават основание за класифицираните поднаправления, а други са изява на взаимно проникващи естетики, в които паралелно съществуват различни стилови похвати. В тази връзка са приложени подробни хармонични анализи на произведенията остойностени като „Вечните български хитове“ във всички категории: „Песен моя, обич моя“ – муз. Й. Цанков, т. Д. Василев, изп. Й. Христова; „Повей ветре“ – муз. Й.Цанков, т. Д. Василев, изп. П. Христова; „Лунната соната“ – муз. А. Заберски, т. К. Севов, изп. Л. Иванова; „Сребърни ята“ – муз. Св. Русинов, т. М. Спасов, изп. Г. Минчев; „Песен за трите желания“ – муз. М. Аладжем, т. Д. Василев, изп. Ем. Маркова; „Зеленоокото момиче“ – муз. Б. Карадимчев, т. Д. Овадия, изп. Боян Иванов и „Синя вечер“ – муз. Ем. Георгиев, т. Н. Вълчев, изп. К. Семов.

Съдържанията на последните две песни са реализирани като блус схеми. „Зеленоокото момиче“ е от групата творби с „туист“ стилистика, която е предпочитана през 60-те г., но хармонията ѝ е изградена върху типична 12-тактова блус схема.

В българското песенно авторство блус спецификата рядко е осезаемо подчертана поради англоамериканското отричане. Въпреки това, в периода част от песните притежават разпознаваеми белези на стила, било то в бийта, в хармоничните преходи или в мелодичната линия. Макар и завоалирани, те довнасят за запомнящата характерност на самите композиции, т.е. за тяхната хитовост. „Синя вечер“ е шедевърът в направлението.

Творбата е изградена върху симетрична, хармонична 16-тактова блус схема в автентичния ѝ вариант:  $B^b-D^b-E^b-F^b-A^b-B^b$ . Редуват се 8-тактова каденца на доминанта и 16 такта (8+8) на тоника, в които от четвъртото време на 12-и такт започва иновация на пианото към тониката. Средният дял е 8-тактова блус схема (4+4). Блус ритмиката е подчертана с триолови фигури, включително с комплементарен ритъм. В единия от инструментите – осмина и четвъртина, в другия – четвъртина с точка, а в третия – триола от осмини. По този начин се

допълват до три. Мелодията е суингирана, с изразителни блус степени. Ритъмът на пианото е изграден върху раздробени триоли, като в солото осмините триоли в група са: първата е от три шестнайстини, а останалите две остават осмини. Импровизацията на пианото е съчетаване на интервали от блус скалата с терци или кварта – двуглас, плюс украшения на малка секунда. В произведението се откриват типичните за блуса субдоминанти във всякакъв вид, както и характерните доминантови съотношения I–IV–II–V и отклонения във II в минор/мажор. В аранжирката партиите на браса следват хармоничната схема. Басът в по-голямата си част е уокинг бас (истински блус преоритет), като на места изпълнява квартово-квинтови ходове. Като цяло ритмусът е суингиращ.

При анализиране на забавния жанр се налагат няколко определящи тенденции, обуславящи специфичните процеси в българската музикална среда през 60-те г.

1. Остатъчна зависимост от пред и следвоенната европейска музика.
2. Обособяване на композиторите като доминираща величина в процеса на създаване, на новия жанр.
3. Подчертано идеологическа насоченост на песенната поезика.
4. Вокалните изпълнители ограничавани в творческия елемент и изразяване на изпълнителската им индивидуалност.
5. Публиката като краен потребител.

Остатъчната зависимост от пред и следвоенния период е фактическа. В авторството на почти всички актуални за периода композитори са налице образци, които доказват този извод.

Изведените стилови групи, удостоверяват творческа активност, която от своя страна обуславя това многообразие. Авторският подем отключва и друг процес – доминиращите фигури постепенно оформят феноменално кастово разпределение на композитори и музиканти. Централизирано определените ангажирани творци се налагат като „изключителен“ фактор в развитието на българската песенна култура. Композиторите – новото лице на забавната песен, са с класическо музикално образование. Тази зависимост и информационното затымнение предопределят процентовото съотношение в музикалната популярна естетика, която в по-голямата си част е с руско романсов, френски или италиански шлагерен маниер, но се базира изключително на класическата структура и хармония.

През 60-те г. доминиращи са сантиментално-лиричните, в по-късен етап лирико-драматичните, от една страна, а от друга, весело неангажиращите текстове. Определяща за спецификата им е максимата – извисяване над битовото и отиване към големите идеали. Липсата на сериозна житейска проблематика, отразяваща реалния живот с цялата му гама от разнообразност на чувства и емоции в българските песни ги прави повърхностни, т.е. отдалечени от световните жанрови тенденции.

Като част от песенения продукт вокалните изпълнители, с малки изключения, са под пряката опека на музикантите от елитните оркестри и композиторите имащи привилегията „изискващо“ да ги насочват според своето виждане. Следователно, стилът на солистите през десетилетието е оформян от



същите, които не са вокални специалисти. Това обстоятелство и фактът, че всеки от творците налага авторитарната си позиция при изграждането на мелодичната идея, води до извода, че вокалните изпълнители не са пълноценен участник в творческия процес, а участват по-скоро като интерпретатори. От солистите Кирил Семов е единственият, който се доближава до блус и суинг стилистиките. Отношение към суинга регистрират и Мария Мицева, Лиана Андонова, Леа Иванова, но по-скоро като маниер допълващ индивидуалния им вокален стил.

Елемент от цялата верига е публиката като критик и краен потребител, но българските меломани по онова време са изолирани в системата, т.е. основното им право на изборност и отсяване на произведенията е сведено до минимум. Ограничената информационна среда фактически отнема корективната им функция.

Обобщено, периодът между 60-те – 70-те г. е творчески динамичен за популярната музика. В нея се преплитат разнообразни стилови форми. Една от тях е и блуса, който обективно съществува както в инструменталните така и в песенните авторствата, но произведенията окачествени като блус са много малко на фона на останалото количество композиции.

### **Глава трета**

## **Отражението на блус културата в българската поп музика през 70-те и 80-те години на XX в.**

Проследени са особеностите на жанровото развитие и са анализирани проявленията на блус спецификата в двете десетилетия. Естрадната (поп) продукцията през 70-те г. е изследвана в два етапа: първият е до 1975 г., а вторият – до 1980 г. Периодът обобщено се характеризира с продуктивност и количествено разгръщане, чиито основни стълбове са създадените вече конкурси. Това са „Златният Орфей“ и „Мелодия на годината“, а през 1970 г. към тях се присъединяват Радиоконкурсът „Пролет“ и Младежкият конкурс за забавна песен. Първоначално първите два формата събуждат масовия интерес на меломаните, които ги възприемат възторжено, но почти идентично, защото в тях съществуват единствено състезания за български песни. В края на 60-те г. и началото на 70-те г. като първостепенен фактор се налага „Златният Орфей“. Причините за това са добрият мениджмънт на Генко Генов, който го превръща в престижен международен форум – член на FIDOF, медийното отразяване включващо и чужди телевизии, и огромният зрителски интерес, произлизащ основно от рециталите на гостуващите световно признати артисти. Напр. Жозефина Бекер и вокалното трио „Флиртейшънс“ (1970), чиято музика взривява публиката с истински „соул“ и „ритъм енд блус“. Звучащите от сцената на „Златният Орфей“ съвременни хитове дават възможност на българските автори и изпълнители да проверят актуалността на произведенията и на професионалните си изяви. Вследствие конкурсът се превръща в най-голямата трибуна на тяхното творчество. Следователно, ако през 70-те г. търсим национално идентификационен продукт, това е „Златният Орфей“ като

възприятие и признание извън пределите на България. Възходящото му развитие в периода, дори и в преценката на самите участници, го издига в позицията на отправна точка за сравнение с останалите фестивали.

Звуковата среда, в която се реализират произведенията на конкурсите, поставя песните в пряка зависимост от аранжментите и саундовата наличност на акомпаниращия оркестър. От създаването на „Златният Орфей“ музикантите, участващи в него, са професионалистите от бенда на БНР като ядро, около което поетапно или инцидентно са канени изявени имена от „Балкантон“ или от други формации. При съпоставка с „Мелодия на годината“, съпровождащ оркестър е ЕО на КТР с диригент В. Казасян, като основа на състава са същите инструменталисти от БНР с малки разлики. В радиоконкурса „Пролет“ акомпаниращият оркестър е отново този на БНР. Подобна съвместимост е възможна поради различното време на провеждане, на конкурсите, но от друга страна, фактът още веднъж отвежда към възприятието им като подобни. Звукът е почти идентичен, което е и една от причините самите творби на пръв поглед стилистично да си приличат. Все пак съществуват разлики в саунда, дължащи се на преместването на „Златният Орфей“ (1968) в реконструираната за целта лятна зала в „Слънчев бряг“. Оборудването ѝ с озвучителна техника „Филипс“ съобразена със световните стандарти е много важен дял от цялостното възприемане на конкурса. Звуковата картина характерна за българските песни в етапа е съобразена с инструментариума, изграждащ самите формации. Сравнявайки го с този от 60-те г., през новото десетилетие електрическите инструменти намират широко приложение, но оркестрите на фестивалите продължават да са естрадно-симфонични, а цялостното им използване в музикалното произведение е въпрос на престиж за гилдията. Единственото изключение в началото на 70-те г. е Младежният конкурс, на който основно акомпаниращ е оркестър „Метроном“. Раздвижване в посока саундово разнообразие отбелязва и „Мелодия на годината“, където епизодично участват като съпровод гостуващи комбо и вокално-инструментални състави: „Балкантон“, „Стакато“, „Златни струни“ и „Гласовете“. Те внасят съществена промяна в звуковата среда, а от там и в аранжментите. Въпреки това големият оркестър продължава да е водеща величина във форумите.

До средата на 60-те г. аранжментите на конкурсите са основна привилегия на диригентите. С награждаването на първите произведения статуквото е нарушено и част от авторите започват сами да аранжират песните си, но официалната страница на „Златният Орфей“ удостоверява, че те са рядко явление на общия фон представени творби. В началото на 70-те г. тенденцията продължава, като се появяват и нови зависимости. Композиторите, очертаващи се като първостепенен елемент в музикалната култура, насочват творчеството си към конкурсната стилистика. Ефирът и самите фестивали се изпълват с авторства, с усложнена хармония, с недостатъчно характерна и ярка мелодична линия. Аранжменти им са тежки, с взаимопреплитащи се инструментални линии, които много често не допълват или подчертават кантото, а напротив. Получават се неясни композиции, трудни за възприемане от публиката. Като определеност те не могат да бъдат причислени към познатите жанрови стилистики. В тях по-скоро се търси грандиозност в звуковата наситеност, но не

като груув, а като натрупване на честотна характеристика обикновено търсена в щрайховите инструменти. В много от случаите те буквално размиват метрума, а вследствие и цялостната форма. Не са редки и опитите, в които ритмиката също е усложнена. Напр. в някой от песните куплетите са изградени в 4/4, а рефрените преминават в 3/4 или обратно. Може би с прийома се цели подчертване хитовостта на припева, но всъщност смяната на пулсацията е съпътствана и с напълствания в звуковата картина според виждането на композитора.

До средата на 70-те г. форматите са заети от конкурсно-фестивална продукция. Респективно, съответстващите им аранжimenti, отново привилегия на големия оркестър, пряко повлияват не само на крайния вариант, но и на авторския заряд на произведенията в процеса на създаването им, защото композиторите съзнателно натоварват аранжimentите, а в стремежа си към личностна изява вече са и диригенти при сценичното представяне на песните. Следователно, през първата половина на десетилетието „създаващите“ се борят за всеобхватност в жанра и същевременно отчетливо се разграничават като висша самостоятелна единица. Постепенно те се превръщат в творци възприемащи себе си като професионални автори. Така в популярната музика трайно се настанява феноменът *професия композитор*.

Специфични за първата половина на 70-те г. са и творческите тандеми композитор – поет (напр. Тончо Русев/Дамян Дамянов, Атанас Косев/Недялко Йорданов, Митко Щерев/Иля Велчев и т.н.). Оформилата се тенденция налага практика на два модела. Първият е ползване на вече отпечатано стихотворение на признат поет, а вторият е създаване на текст върху готова мелодия от утвърден композитор. Културната политика толерира определени автори, които трудно допускат конкуренция в лицето на други, а още повече на вокални изпълнители. Един от тях е Емил Димитров, създател на 80 песни, някой от които са между най-предпочитаните от поколения меломани и ценители на жанровото изкуство. Ярък пример е „Моя страна“ – т. В. Андреев, призната за хит номер едно от почти всички съвременни български класации. През 1973 г. на „Златният Орфей“ изгръвя явлението Мария Нейкова. Певицата-автор заявява собствена стилистична изявеност още с първите си произведения. Обобщено построени върху класическата квадратна структурност, те имат една основна характеристика, дозирана според съдържанието им. Кантото е разгърнато в специфична линия, в която се преплитат блу тонове и етно мотиви съществуващи в симбиоза с хармонията, откъдето в мелодиката навлизат епизодично секундови секвенции. Но като „филинг“ песните са осезателно блус и етно.

При последователно изследване на наградния фонд на четирите водещи формата за първата половина на 70-те г. се налага констатацията, че творческият материал, адресиран към конкурсите, е многоброен за разлика от предходния период и категорично илюстрира няколко тенденции в българската поп музика.

Първата е продължаване реализацията на авторства с национален облик, като в идентификационния модел има съществени, нови закономерности.

Втората е трайно позициониране на явлението „поети с китари“ в българската музикална среда.

Третата е създаване на произведения с конкретна насоченост и специфика – „конкурсно-фестивални песни“.

Всяка от тези класифицирано обобщени групи има своите особености и определено развитие. Разгледани като тенденции в началото на периода именно те са основните стилистични варианти, върху които насочва развитието си българското поп изкуство.

Продължаващото създаване на композиции с национална идентификация регистрира осезаема творческа активност в многообразието на нейните решения. Толерираният модел обобщено се реформира. Някои композитори се насочват към българската масова лирична и маршова песен. Същевременно тези произведения са с по-голяма степен на индивидуализация, в синтез с актуалната за времето естрадна звучност: напр. „Една българска роза“ – муз. Д. Вълчев, т. Н. Вълчев, изп. П. Христова и „Нашата мила родна страна“ – муз. Д. Петков, т. Ив. Генов, изп. А. Павлова. Паралелно втора група творци създават песни с авторски фолклорни интонации и мотиви, но с подчертано англо-американско влияние: напр. Мария Нейкова („Зеленият прозорец“ – т. М. Нейкова, „Добър вечер, лека нощ“ – т. Б. Гудев, „Имам земя“ – т. Ст. Банков) и Развигор Попов („В утринта“ – т. М. Спасов, изп. М. Иванова, Ст. Оникян и „Стакато“, изградена върху мажорна блус схема, върху която е разработен невзаймстван фолклорен мотив). В отделна група са песните с фолклорен привкус обусловен от изпълнителите и частично от мелодиката, хармонично разположени върху английската рок баладичност („Заклинание“ – муз./изп. Петър Чернев, т. М. Башева). Изследването показва създаване на нова специфика – фолклор, базиран на завоалираната блус основа или на английската баладичност. Продължава и творчеството в направлението градска лирична песенност. Атанас Бояджиев, запазвайки собствения си модел, създава „Не оставяй без обич“, „Малка къща сред полето“ и др. В близост до градската фолклорна интонационност в периода са някои от песните на Александър Йосифов, както и емблематичната за Светозар Русинов – „Яворова пролет“. Втората тенденция – затвърждаващото се явление „поети с китари“, взаимства активно от подобни проявления, характерни за съветската култура. Националното ни популярно изкуство създава адаптиран модел, който е поощряван от конкурса „Златният Орфей“ (напр. „С пламъка на мама“ – муз. П. Ступел, т. К. Масларски, изп. М. Белчев и Ем. Лазарова, „Дон Кихот“ – муз. В. Райчев, т. Ив. Теофилов, изп. К. Карагеоргиев, и др.). Третата тенденция е реализиране на композиции с конкретна насоченост, предопределяща музикалната им специфика. Това са т.нар. „конкурсно-фестивални песни“, които съществуват като понятие още през 60-те г., но в първата половина на 70-те г., понятието променя съдържанието си. Ако преди то се употребява като стимулираща среда за творческа проява, в която се конкурират най-добрите песни на различни композитори, в новото десетилетие иницира песенни форми с демонстративно усложнени структури, мелодични линии и аранжimenti. Връзката на изграждащите компоненти в целостта е пряко подчинена на търсения в посока елитарно фестивално изкуство.

Паралелно в началото на 70 г. съществуват и произведения, които също се определят като фестивални, но в тях се наблюдава промяна в развитието на музикалната форма и изразната характеристичност. За тази промяна в

стилистичното съдържание повлияват няколко фактора. Единият е мощното навлизане на нови автори, някои от които правят опити в жанра още от втората половина на 60-те г., но не са композиторите на които първоначално е поверена отговорността за развитието му. Чрез тях започва подмяната на предишното поколение, което все по-рядко се появява в музикалното пространство, защото произведенията им или се окачествяват като „музикантски“, или като концепционално остарели. Все пак между тях има и такива, които се адаптират към новите условия. Представители на трансформацията се композиторски състав са: Петър Ступел, Димитър Вълчев, Атанас Косев и Борис Карадимчев. Явна промяна в музиката си правят първите двама. П. Ступел се насочва към песни с гражданска и политическа ангажираност и заедно с М. Белчев е един от доайените на явлениято „поети с китари“. Д. Вълчев се дистанцира от преките връзки с фолклора и опирайки се на интонационната лиричност на масовата песен, възприема бързо налагащите се тенденции в музикалната форма и звуковата картина, а стилистиката му може да бъде определена и като конкурсно-фестивална (напр. „Бяла песен“ – т. П. Караангов, изп. П. Христова, „Посвещение“ – т. Н. Вълчев, изп. П. Чернев, „Жена“ – т. Н. Вълчев, изп. Й. Христова и Б. Киров и „Една българска роза“ – т. Н. Вълчев, изп. П. Христова).

Новите имена на композиторския елит не могат да бъдат класифицирани като свеж заряд за този период, а по-скоро като автори, чертаещи бъдещия облик на поп културата в продължение на повече от две десетилетия. Най-продуктивно налагащите се сред тях са: Точно Русев, Найден Андреев и Митко Щерев.

Т. Русев е наследник на широкозвучната лирико-драматична песен на Й. Цанков. Драматичното чувство е основата, върху която изгражда творчеството си. Връзката му с фестивалите е осезаема и наградени в периода са: „Този свят е тъй прекрасен“ – т. Д. Дамянов, изп. Л. Иванова, „Ти съм ли си“ – т. П. Матев, изп. Л. Иванова, „Птицата“ – т. Д. Дамянов, изп. Л. Иванова, „Наше лято“ – т. Д. Дамянов, изп. Л. Иванова, „Пролет щом цъфти“ – т. Д. Дамянов, изп. Л. Иванова, „Мечта“ – т. Д. Дамянов, изп. Л. Иванова, и др. Основният екип, с който Т. Русев работи – поетът Дамян Дамянов и двигателят на творческото звено Лили Иванова, допринасят изключително за успеха на песните му. Като музикална форма те са конкурсно-фестивални продукти, с динамично степенуван куплет или последователни два, насочени към грандиозно извисени припеви, които в квадратната структура са кульминацията на произведенията. Обикновено в мелодичната линия в края на куплета присъства специфична нагряваща градация, понякога произлизаща от ритмичното структуриране, явявайки се и като акцент, а в други случаи, в съвкупност с аранжмента играе ролята на лайт мотив. Този начин на оформяне на съдържанието – запомнящата се мелодика, особено на рефрена, емоционалната драматичност, идваща от самата нея и от текста, изразителното изпълнение с подчертани амплитуди, са основните характеристики на творбите на Т. Русев.

Представител на тенденцията „конкурсно-фестивална“ продукция е и Найден Андреев. Наградени от различни форуми са песните му: „Легенда“ – т. К. Севов, изп. Е. Маркова, „Балада“ – т. Кр. Станишев, изп. Й. Христова, „Далечна песен“ – т. Ст. Банков, изп. М. Хранова, „Албена“ – т. Н. Йорданов,

изп. М. Хранова и др. Композиторият налага своеобразен индивидуален подход на музициране в „Легенда“, „Ранни цветя“ и „Младост“, които са с почти идентична стилистика. Аранжиментите са построени върху ритмуса на комбо оркестър, като мелодичната линия протича върху ритмизирана основа. Съдържанието им е разделено на два дяла: куплет – върху метрума вокалната фраза е с лирична обусловеност, и контрастен припев – подчертано ритмизиран, наситен с фолклорни интонации. Мелодиката в рефрена е в унисон с метрума: синкопирани и точкувани стойности изпълнени с акценти. И двата дяла са градиращи, но като общо възприятие са бавен (куплетите) и бърз (рефрените). По своята характерност творбите се доближават до популярната, модерна за 70-те г. английска музикална определеност. Следващата стилистична особеност е подходящо избираният за всяка песен инструмент, който паралелно се движи заедно с кантото, но всъщност прави отсвири допълващи вокалната линия. (Напр. в „Легенда“ – китара, „Ранни цветя“ – цигулка, „Младост“ – флейта, а в „София“ – изявеното пиано, поставено в същата функционалност, в части от кантото и припева, прави отсвири с блус прийоми). Друга важна отличителност в творчеството му е използването на вокална група, подчертаваща общото нагряване в припевите. При направените анализи определено се налага едно различно виждане в музикалното съдържание, което отнесено към понятието „конкурсно-фестивални песни“, разкрива нова стилистика.

Третата индивидуалност в тази група е композиторият Митко Щерев. На конкурсите до 1975 г. представя песните: „Сбогуване“ – т. Н. Захаријева, изп. М. Иванова, „Звездни мигове“ – т. Д. Керелезов, изп. М. Иванова, „Любов“ – т. Ст. Банков, изп. Л. Иванова и „Майчице свята“ – т. Ил. Велчев, изп. М. Иванова. Общото в произведенията му са аранжиментите, насочени към малки състави, като е заложено на звуковата специфика характерна за английските рок групи. В тази връзка е използването и на съответстващ инструментариум. М Щерев е първият български автор, който залага на богатата звучност на хамънд органа. Всъщност той заимства от британската стилистика, която от своя страна асимилира американското блус музициране. Възприемайки похватите, Щерев опира цялостната структура върху органа. Напр. първата песен – в началото инструментът изпълнява фолклорен мотив, който следствено е подчертан сричково и от вокалната линия, за да се превърне в лайт мотив и градиращ в запомнящ се рефрен. Кантото е в производния на блуса английски баладичен рок маниер, но някои от предшестващите го хармонични ходове са типично жанрови. В края на куплетните форми съществуват отклонения отново близки до британските. Акомпаниментът на групата е с подобна насоченост, като епизодично аранжиментът се оцветява от брас, придаващ балкански естраден привкус (необходимо допълнение). Друга особеност на личния му стил са мелодичните и хармонични фигури завършващи с корони в края на рефрените. Вокалната линия се движи към короните като едноглас, а в самите тях задържаните ритмични стойности са развити в хармоничен триглас. Този похват е типично британски, но композиторият творчески го адаптира.

Обобщени в групата конкурсно-фестивални, произведенията на изследваните трима автори представят най-ярките тенденции в българската поп музика за етапа. Стилистични им специфики се превръщат в индивидуални

запазени марки и до края на десетилетието се утвърждават като еталони в развитието на българското жанрово изкуство. В периода 1970 – 1975 г. хитово остойностените творби, прескочили бариерите на времето, към съответните категории са: „Моя страна“, „Двама“, „Една българска роза“, „Наше лято“, „Далечна песен“, „Майчице свята“ и „Надежда“. В разработката са представени подробните им хармонични анализи. От направеното изследване на фестивалната продукция се констатира и една характерна проява в музикалната форма. Това са модулациите, утвърждаващи се като закономерност в почти всички песни и задължителен елемент, който по презумпция провокира възприятие за градация и кулминативност. Този способ за развитие в структурата буквално се нанася в забавната музика.

Същият аналитичен подход е приложен и при втория етап до 1980 г. Разгледано е творчеството на навлизащите композитори: Стефан Димитров („Ладо ле“ - т. З. Петров, изп. „Тоника“, „Нека да е лято“ – т. М. Башева, изп. „Тоника“, „По първи петли“ – т. М. Белчев, изп. В. Найденов), Стефан Драгостинов („Юнак дядо“ – т. Нар., изп. „Кукери“), Любомир Денев („Пред утрин“ – т. Г. Константинов, изп. В. Найденов), Янко Миладинов („Аз съм сила и нежност“ – т. Р. Ботева, изп. Й. Христова) и др. Последователното изследване на фестивалния награден фонд показва определени процеси и зависимости в самите форуми. В конкурса за български авторства на „Златният Орфей“ се оформят две тенденции. Първата е завръщане към валсовата и романсовата сантименталност, паралелно съществуващи с жизнерадостните песни на вокално-инструменталните групи, а втората са произведения с фолклорна стилистика, реализирани от по-малки формации, т.е. регистрира се излизане от шаблонизирания модел – голям естрадно симфоничен оркестър, разгърнатост на аранжмента и популярен вокален изпълнител. (Напр. „Юнак дядо“ – муз. Ст. Драгостинов, изп. „Кукери“). Друга характерност е все по-осезаемото присъствие на по-свежи творчески екипи и вокално-инструментални групи („Фактор“, „Старт“, „Сигнал“ и др.) сред отличените призьори. Обстоятелството доказва опити за релативно разнообразие в конкурса, който постепенно от втората половина на 70-те г. бавно се измества в обществената среда. Това се дължи на младите меломани, насочващи предпочитанията си към различни формации, чиито изяви са основно на младежкия конкурс или „Мелодия на годината“. Другата причина е наличието на нова звукова картина, относително модерна за българската публика, в лицето на групите и стилистиката на аранжментите им, които в по-голямата си част са с английско влияние. От творбите, произлизащи от „Златният Орфей“, през втората половина на 70-те г. на понятието „Вечни български хитове“ отговарят само няколко: „Ладо ле“, „Нека да е лято“, „Устрем“, „По първи петли“ и „Виргиния“. Сами по себе си те са знакови и за композиторите, които ги създават.

Най-хитово продуктивен в периода е Стефан Димитров. Опирайки се на фолклорните интонации, музикантът разгръща произведенията си, търсейки не толкова конкурсното начало, а запомнящия се елемент. Всъщност новаторството му е връщане към първоначално заложената идея на фестивала и, от една страна, респективно осигурява голям интерес към неговата продукция, а от друга, частично задържа вниманието към „Златният Орфей“, в който епизодично се

представят масово харесвани песни. Това е първата съществена разлика, отличаваща го от другите жанрови автори. Втората е ясната визия за крайната реализация, опираща се на артисти с ярка стилова определеност и колорит, т.е. конкретизиран подбор за вокалната изразителност и сценичната изява. Композиторът успява да прецени кой е подходящият изпълнител за съответната музикална идея и това е причината песните му да са различни като филинг и звучност макар и обобщено класифицирани като близки до народната основа. Следователно Ст. Димитров е новата емблематична фигура, която продължава движението „национална идентичност“, но му дава хитова перспектива.

Другата емблематичност, произлязла от „Златният Орфей“, е Васил Найденов, който поставя непознати до този момент критерии за вокалното майсторство. В песните „Пред утрин“ и „По първи петли“ певецът поднася мелодичната линия в синкопирани и точкувани стойности, с преходни блу тонове, базирайки се на специфичния си филинг. Той е българският изпълнител, който е най-близко до блус стилистиката като груув и вокална техника, разбира се пречупени през индивидуалността му. Именно за това артистът налага впечатляващото си присъствие още с първата си поява като солов изпълнител. Вокалният му стил и характерното музициране са в основата на успеха на творбите. В този смисъл В. Найденов категорично се явява техен съавтор.

Следващият пример за солов изпълнител – съавтор е Вили Кавалджиев. Песента „Виргиния“ на Димитър Бояджиев, типично проявление на рок направлението – все по-осезаемо навлизашо в конкурсните надпревари, е в утвърждаващия се през периода балкански рок стил, който рефлектира и върху поп музиката. Наложената печеливша формула – ритмизиран куплет с бавно лирична фразова изнесеност, преминаваща през инструментално нагряване към по-ярък като динамика и чувство припев, е с присъщото за естетиката примесване на естрадно канто с рок саунд. Най-интересното и запомнящо се във формата е изпълнението на В. Кавалджиев. Освен тембровата характерност и автентичения груув, певецът демонстрира специфичните за блуса привнасяния на минор в мажора, особено разпознаваеми във втория куплет, припевите и импровизациите. Индивидуалният му стил подобно на В. Найденов обединява английската рок баладичност с блус похватите.

По същото време и другите три големи формата оставят своя отпечатък в категорията „вечни хитове“. В „Мелодия на годината“ това са „Душа“ и саундтракът към филма „Адаптация“, в младежкия конкурс – „Ако имаш време“ и „Очакване“, а от радиоконкурса нито една от песните не може да бъде отнесена към определението. Творбите, покриващи квалификацията, показват предпочитанията на публиката и процесите в популярната културата – три от тях са израз на рок баладичност, а само „Адаптация“ е поп произведение. Следователно, във втората половина на 70-те г. „Златният Орфей“ продължава да е водещ в представянето на хитови композиции.

В дисертацията са представени подробни хармонични анализи на остойностените поп творби.

На базата на изследвания в етапа като основни закономерности се налагат няколко извода:



– Звуковата среда на популяризираната продукция е значително по-изчистено стилизирана, което произлиза от аранжиментите и подбора на изпълнените инструменти. Първите са в пряка връзка с изпълнителите. Половината от песните са създадени от рок музиканти, реализирани от самите тях или от други групи. Анализите доказват опростена хармонията, която независимо дали е с класическа структурност или в британски стил, провокира водещата роля на вокала. Тази зависимост стимулира и по-раздвижена мелодична линия. Следствено аранжиментите са стилистично построени в синхрон с общия груув. Саундовата специфика е в типичния за всяка от групите стил, но обобщено е със засилена китарна обусловеност, която е в зависимост от изходното послание и филинга на изпълнителите. Напр. в „Душа“ електрическият инструмент се включва по-късно за да нагрее възприятието, а в повечето песни от младежкия конкурс е носещият елемент в цялата форма. Произведения с подобна звукова характеристика са част от музикалната среда след 1976 г. и като процентно съдържание са почти една трета от предлаганото авторство.

– Настъпват промени и в естрадно-симфоничните аранжименти, свързани с връщането на институционализираните се композиторите към старите музикални форми. Същите създават нов модел на звукова среда, като обгръщат творбите си независимо дали основата им е валс, романс, руска естрада, казачок, френски шансон, танго, или българска градска песен, с аранжименти в т.нар. „естраден саунд“. Следователно, във втората половина на периода е наличен нов хибриден продукт, в който стиловата отправка много често се губи и финализирано отъждествява неясни творчества. Констатира се количествено натрупване и насищане на ефира с този вид произведения, които се популяризират с мотивацията, че точно те са дълго търсеният и желан идентификационно разпознаваем продукт в популярната музика. Фактически елитните композитори се противопоставят на налагащия се саунд на групите чрез естрадната специфика, която адмирират за да оправдаят преоткриването на актуалната за 60-те г. песенна характеристичност. В усилията си да наложат „естрадният звук“ същите обявяват музицирането на групите за агресивно звучащо, далеч от художественоестетическите норми.

Ако съпоставим процесите през втората половина на 70-те г. с тенденциите от предходния 5-годишен период, изводите са следните:

1. Конкурсната песен наситена с драматизъм, градация и кулминативност, която получава реализация на „Златният Орфей“, е изместена от естрадна фестивална продукция носеща заряда основно на старата градска песенност, но с нова звукова естетика.

2. Убедително навлизане на формации в конкурсното и медийното пространство. В първата част на десетилетието те са подчертано акомпаниращо звено, докато в края му определено налагат своето присъствие. Включването им в музикалното пространство респективно показва и разликите в стиловете им направление. Макар обобщено да се наричат ВИГ, част от тях са рок групи, а други са по-близо до търсене на хитовост във фолклорната стилистика или в навлизащата диско вълна. Сходното между тях е, че на конкурсните сцени в

повечето случаи представят произведения на вече познати автори. Редки са допуснатите проявления на композиции от музиканти.

3. Паралелно в цялото десетилетие безпрепятствено като реализация и разпространение се създават и песни в заложената идентификационна посока, с акцентирание на българската фолклорна среда. Опитите в стилистика са многобройни, а най-ярките от тях са фактически хитовете между 1970 – 1980 г.: „Една българска роза“, „Добър вечер, лека нощ“, „Имам земя“, „Двама“, „Младост“, „Далечна песен“, „Ладо ле“, „Нека да е лято“, „Юнак дядо“, „По първи петли“, „Ако имаш време“, „Очакване“ и др. Тези творби са изключителни по своята същност не само защото част от тях са признати за популярни и „вечни“. Те могат да бъдат възприети и като носители на българското етно поп и етно рок изкуство. Следователно в тази насока съществува приемственост, която започва от Атанас Бояджиев и Борис Карадимчев, преминава през Димитър Вълчев, Развигор Попов и Стефан Драгостинов, но най-хитово в периода се отличава при Мария Нейкова и Стефан Димитров.

4. Анализирайки произведенията на споменатите като форма, стилистика и аранжимент – те са различни, но в част от тях присъства блусът. През първия етап е по-скоро като маниер във вокалното изпълнение, но във втория се превръща в стилова изразност на някои от певците, вече явяващи се и като съавтори на мелодичната линия.

Друга проява на блус естетиката, но като „производно“, се открива в изпълнението на музикантите инструменталисти. Английският баладичен рок постепенно навлиза през десетилетието у нас. В началото му той е епизодично явление на конкурсите и е по-скоро проявен в аранжиментите на аконпаниращите комбо състави. Във втората половина е стилова определеност на голяма част от рок направлението и британското влияние не е само в звуковата картина, а е и част от хармонията и мелодичната линия, т.е. фолклорните интонации в произведенията са значително по-завоалирани. По същото време в пряка зависимост от амплото на групите присъстват и песни, в които фолклорните мотиви съществуват паралелно с английската хармоничност, и трети, които са пренасяне на фолклорни традиции преплетени с класическа наситеност. В първата половина на 70 те г. в песните с фолклорна стилистика, българската народна интонационност е водеща и акцентирана в произведенията, докато във втората половина и особено в края ѝ същата основа е разгърната в няколко направления, но най-хитово проявено е това, в което тя не е различимо типизирана, а по-скоро е приспособена към цялостния груув на британската баладичност. В края на периода навлиза и вече стилово обособеният балкански рок, чието канто то често е смесица от българска естрада и фолклорни елементи. Неговата характеристика съвместява модерния юго рок, британски рок (като използван инструментариум) и естрада. Търсената насоченост провокира комерсиална продукция с етно привкус, с цел бърза и успешна реализация. В музикалното пространство присъстват и песни пряко свързани с ангажиментите и репертоара на вокалните изпълнители. Примерите с подобна зависимост в десетилетието са много. Голяма част от тях недостигат до фестивалните програми, но са налични като продукция на „Балкантон“. Такива са

звукозаписните носители на Емил Димитров, Бисер Киров, Йорданка Христова, Христо Кидиков, Лили Иванова, Мими Иванова и др., независимо от формата и съдържанието им.

Едновременно с популярните звезди единствената фирма за грамофонни плочи издава и произведения на известни композитори в изпълнение на изгряващи певци: Лили Рангелова и „Златни струни“, Мая Гълабова, Мария Априлова, Цветан Панков, Вера Бъчварова, Нели Жекова, Юлия Джонголска и др. В повечето случаи те са представени като сборни компилации, а част от композициите са с неусложнена хармония и развитие на мелодиката, далеч по-динамични и танцувални, коренно различни от конкурсния тип песни. Именно те са другата алтернативна форма, която започва да се налага в забавната музика. Критиците пък и самите творци я определят като комерсиална, но нейното „нахлуване“ води до следственото явление: композиторите и поетите разделят авторството си в две посоки, респективно изпълнителите разграничават песенния си репертоар. Следователно, в десетилетието на количествени натрупвания се утвърждават няколко музикални продукта:

1. Фестивален – считан за елитарно изкуство, със специфичните си характеристики за двете части на периода – от грандиозно кулминативен към естрадно конкурсен.

2. Песни в етно поп стил (с фолклорни интонации)

3. Песни със зависимост от ангажиментите и репертоарната необходимост на изпълнителите.

4. „Комерсиални“ песни изключително насочени към публиката.

Класифицирани в групи, те са основните направления между 1970 – 1980 г. Тези разклонения в популярния жанр разполагат с идентична музикална среда и звучност, но се различават по своята насоченост и стилистика.

Меломаните особено в края на 70-те г. са новото поколение потребители, които търсят актуална, съответстваща на времето музика. Те показват предпочитанията си към диско и рок стиловете. „Златният Орфей“ много трудно се адаптира в променящата се обстановка, дори и като подредба в наградния фонд. Затова интересът към конкурса се понижава не само като зрителска величина, но и като авторска активност. Тя се насочва основно към „Мелодия на годината“ и към младежкия конкурс, подчертано в рок стилистиката като реализация. Диско музиката като част от популярната култура е причислена към комерсиалния жанр и до края на 70-те г. се възприема като лековато проявление с минимална музикална стойност.

Обобщено, изследваният период между 70-те – 80-те г. е творчески активен. В него успоредно съществуват и същевременно се конкурират основните направления с цялото си относително многообразие. Проследяването на тенденциите и развитието им в конкурсните надпревари прави възможно синтезирането на произведенията прескочили ограниченията на времето. Популярни и до днес те са хитовете създадени през десетилетието. В част от тях намира място и блус изкуството, не като пряко отражение на отвъдокеанската култура в чистия ѝ вид, защото по онова време тя е недостъпна и почти непозната. Откриваме я в музицирането на групите, в стила на някой от

изпълнителите и епизодично проявена при творците композитори и аранжори, повлияни от британската инвазия в изкуството.

Поп продукцията през 80-те г. е разглеждана в двуетапния модел: до 1985 г. и до 1990 г. В първия е проследено разслояването на публиката на три основно изискващи звена насочващи се към дискотечната поп вълна, рок музиката и конкурсно-естрадна песен. Независимо от прилагане на общото начало и рамковия критерии при популяризиране им (постоянни сцени на мюзикхол, на младите таланти, политическо кабаре и др), част от аудиторията оформя т.нар. диско поколение, което намира вкусовия си еквивалент не само в чуждестранната, но и в българската поп култура. Това е атрактивната формация „Трамвай № 5“ възникнала като кавърно интерпретиращ състав, чиито членове са първите изразители на настъпващите промени в забавната музика:

1. Налагане на нова звукова среда.
2. Поява на феномена в социалистическата култура – изпълнение на „плейбек“, т.е. без съпровождаща група.
3. Реализиране на танцово шоу при сценичното представяне.

Налагащият се нов саунд се характеризира с доминиращ семплиран звук, който навлиза у нас още от средата на 70-те г. със спецификата на „Атари“, във връзка с утвърждаващите се световни тенденции на диско стила. До началото на 80-те г. той внася коренни промени в звуковата характеристика на българската поп музика, които повлияват вкуса на масовия потребител от една страна, а от друга предопределят цялостното по-нататъшно развитие на жанра. Електронният звук, който е далеч от познатия до този момент електрически саунд на групите, провокира възникването на „плейбека“. Появата му отключва определени отношения в поп гилдията. На челно място излиза аранжорът, реализиращ песенните произведения в модерната звукова наситеност. Вокалните изпълнители много бързо приемат „съвременната“ концепция, защото тя им дава относителна самостоятелност. Същите вече не са пряко свързани с изпълнителите музиканти и с наличния запас от „плейбеци“ са свободни да осъществяват бързи концертни ангажименти. Така до средата на 80-те г. плейбековия заместител почти измества „живите“ инструменталисти. Обстоятелствата дават възможност на артистите – певци да насочват усилията си към сценичното шоу. Неслучайно в периода възникват много вокални групи, съчетаващи в пърформънс си насищане на зрелищно представяне, актьорска игра и певческа индивидуалност. Те са израз на новото в популярното изкуство и продукцията им намира място основно в сборни компилации на „Балкантон“. В същата зависимост са и звездите солисти, които освежават репертоара си с преводни хитове и участват в съвместни концерти. В своите изяви пред публика те все по-рядко включват песните, които представят на националните фестивали.

По отношение на процесите в авторитетните конкурси се констатира частичното отегляне на авторските екипи от „Златният Орфей“ и насочването им към останалите форуми, поощряващи разчупване унифицираността на фестивалната песен, на стилового разнообразие и звуковата картина.

„Златният Орфей“, навлизащ в 80-те г. с обобщаващ преглед на българската песенна поп продукция, започва да се провежда през година

Стъпили върху аргумента за „масовата аудитория“, организаторите му не отчитат настъпващите промени и провеждат козметична реформа практически само в наградния арсенал. Анализиранияте отличени творби показват, че липсва дори частична трансформация в творческата насоченост. Придържайки се към обичайната формула, композиторите създават специално за конкурса стереотипни произведения, носещи типизираното възприятие произлизащо от аранжиранияте, и отново от звуковата среда. Естрадно-симфоничният оркестър е все същото акомпаниращо звено, съпровождащо по-голямата част от изпълненията, а другата е поверена на оркестър „Авангард“. Но и двете формации звучат почти идентично. Изводът е, че остарялата звукова картина и прилежащите ѝ аранжирания, които „решаващите“ адмирират като емблематична линия на форума и регламента, са основните фактори, които водят, от една страна, до натрапчивото възприятие на публиката, а от друга, авторите не виждат замислените от тях идеи подходящо представени. Същите песни звучат в ефира със съвсем различен саунд, като повечето от тях са в модерната за периода семплирана електронна среда, която естествено ги прави по-актуални. Друга причина за оттеглянето на творците от „Златният Орфей“ и доказателство, че реформата отнаменува само новото ръководство, е подреждането на наградите. През 1982 г. Първата – песента „Чудо“, муз. Б. Елиезер, т. Д. Дамянов, изп. Л. Иванова, решена в утвърдената за конкурса стилистика – класическа структурност, подплътена като форма от познатото редуване на куплет с грандиозно патетичен рефрен, подсилен от симфоничната оркестрация, оставя след себе си хитовото произведение „Любовта продължава“ – муз. Т. Филков, т. Ал. Михайлов, изп. В. Найденов. Друг пример е „Шепот“, наградена за текст на Е. Евтимов, в чието изграждане и мелодично разгръщане съществуват етно интонации и блу тонове, примесени с индивидуалния лиричен филинг на Георги Станчев. Фестивалът през 1984 г. връща наградния си статус, но с престижната статуетка не е удостоен никой от участниците. При изследване на композициите се констатира, че е направена крачка напред в посока аранжиранияте като записна версия и частично в стилистичната им определеност. Напр. „Желание“ – муз. Кр. Бояджиев, т. П. Йорданова, изп. Р. Ганева, чията заложен конкурсна обусловеност кореспондира с по-изчистен аранжираният, характерен за „FSB“. Остойностената като Първа – „Моя Любов“ – муз. Ст. Димитров, т. М. Белчев, изп. „Домино“ е единствената творба от изданието, впечатляваща с художествените си качества. В своеобразната за Димитров стилистика, музикалното развитие се постига чрез пълноценно използване на потенциала, на вокалната група: едногласно изложение в експозиционен куплет, развита акордова фактура в началото и каденцията на припева, и активно имитационно-полифонично разгръщане в повторението на куплета с ярка индивидуална изява на всеки от изпълнителите.

При изследване на достъпната информация от останалите три формата се налага изводът, че произведенията не са фестивално ограничени по своята същност.

В „Мелодия на годината“ – „Приятели“ – муз. Ст. Диомов, т. Г. Белчев, изп. „Тоника СВ“ и „Телефонна любов“ – муз. Т. Русен, т. В. Вълчев, изп. В. Найденов, са композиции с масово хитова насоченост, първата е реализирана

като къртри, а втората носи заряда на шлагерната песенност. „Пак ще се прегърнем“ – муз. Ал. Бахаров, т. М. Белчев, изп. „FSB“ е близка до италианската поп балада, но в симбиоза със спецификата на формацията; „Любов завинаги“ – муз. М. Аладжем, т. Г. Начев, изп. Р. Кирилова, е в утвърдената през 70-те г. естрадна баладичност, допълнена от романсов привкус, идващ основно от изпълнението; „Сбогом казах“ – муз. Т. Русев, т. Г. Джагаров, изп. В. Найденов, е руски романс като форма и съдържание, отправен към широката аудитория, но всъщност В. Найденов оформя цялостния груув на песента.

В пролетния конкурс на БНР – „Огърлица от песни“ муз./изп. „Сигнал“, т. Ив. Бориславов, е типичен балкански рок с естрадна обусловеност, в която се усеща влиянието на югославските групи в периода. „Любовта е живот“ – муз. Н. Андреев, т. Д. Дамянов, изп. Л. Иванова, е в познатата творческа линия на Н. Андреев – редуване на разлят куплет, който в случая е на алабрев, с подчертано ритмизиран рефрен. Естрадният привкус идва изключително от изпълнението. „Пролетна умора“ – муз. Ст. Димитров, т. М. Башева, изп. Бл. и Св. Аргирови е в модерната диско вълна, с опростен достъпен куплет и натрапчиво запомнящ се припев, както в мелодиката, така и в текстовото съдържание на дяловете. Завършващата прогресия е взаимствана, солото на саксофона е в утвърдената форма от съществуващите световни образци, но за 80-те г. в България произведението е уникално постижение на стилистиката и саунда.

От Младежкия конкурс „Миг след миг“ – муз. Бл. Аргиров, т. Н. Захариева, изп. Бл. и Св. Аргирови, макар и авторство на дуета, не е в своеобразната им насоченост. В съдържанието му паралелно съществуват баладичността на FSB примесена със соул и фънк привкус, произлизащ от аранжимента. Мелодичната линия и интерпретирането ѝ отъждествяват дисониращата като филинг soft мелодичност, допринасяща за общо размиване на възприятието. Представената в последващия брой на конкурса „Ти дойде“ – муз. В. Маринов, т. С. Таджер, изп. „Импулс“ е в емблематичния за групата „прогресив рок“ стил. Тук е мястото да напомня, че представям творчеството на рок изпълнителите единствено в порядъка на стилового разнообразие, в популярното изкуство, в което несъмнено те заемат подобаващо място през всички периоди след 60-те г. Доказателство е все по-осезателната им намеса във форматните издания. Конкурсът през 1985 г. е спечелен от песен, полагаща началото на нова ера в поп културата. Това е „Оловният войник“ – муз. К. Марков, т. Ал. Петров, в изпълнение на родоначалниците, на българския „ню уейв“ – „Тангра“. Произведението е изцяло в отличителната за стила структурност, прийоми и използван инструментариум: електронни клавишни, рок китара с характерните рифове и движение в солото, както и ударни, подчертаващи акцентите и общия метрум.

Разгледаните авторства доказват стилистично многообразие в етапа, но, от друга страна, илюстрират и процесите в самите конкурси. За разлика от „Златният Орфей“ останалите адаптивно се опитват да отговорят на жанровата разноликост, за което спомагат и регламентите им. В „Мелодия на годината“ и в конкурса „Пролет“ зрителският вот е важна част от самите състезания. Този фактор и телевизионното отразявания на първия, определят насочването на

самите творчески звена към него. Доказателство е не само засиленият интерес за участие, но и броят на хитовете произлезли от „Мелодия на годината“: „Приятели“, „Телефонна любов“, „Сбогом казах“ и „Пак ще се прегърнем“. Изследвани през тази призма, останалите два формата показват далеч по-скромнен резултат. От радиоконкурса за първата половина на 80-те г. единствената песен, покриваща квалификацията, е диско мега хитът „Пролетна умора“, а от Младежкия конкурс – „Оловният войник“. В дисертацията са приложени подробни хармонични анализи на композициите извоювали мястото си във „Вечните български хитове“.

Водещите произведения в авторитетните конкурси очертават посоките в развитието на българската поп музика през първата половина на 80-те г. Съпътстващите ги процеси и спецификата на гореспоменатите представят основните тенденции характерни за етапа:

1. Стиливо разнообразие в авторската продукция.
2. Хитовите произведения са изключително във формата „Мелодия на годината“, т.е. настъпва промяна в стойностните измерения на самата поп гилдия.
3. Продължава тенденцията от предходния период – изпълнителите да са автори на песните, които представят.
4. В конкурсите утвърдените композитори продължават да са водещи, но в музикалната среда се появяват нови творци, повлияващи развитието на българския поп.
5. Утвърждава се тенденцията от миналото десетилетие – създаване на образци извън фестивалните надпревари, реализирани от „Балкантон“.
6. В звуковата среда на изкуството се отчита тотално налагане на FSB саунда, респективно и на стилистиката им.

Новите емблематични фигури в периода са композиторите Мария Ганева и Александър Бръзицов, като всеки от тях се явява самостоятелна тенденция в българската поп култура.

Най-забележителното в произведенията на М. Ганева е впечатляващата хитова мелодичност, която откроява специфичен стил на музициране във: „В моя ден, в моята нощ“ – т. Х. Харалампиев, изп. В. Найденов; „Обещай ми светло минало“ – т. П. Атанасов, изп. В. Рангелова; „Снежна рокада“ – т. Д. Кирилезов, изп. Р. Белева; „Смълчано море“ – т. Д. Кирилезов, изп. Л. Иванова; „Звезден миг“ – т. Д. Кирилезов, изп. В. Кавалджиев; „Необясними неща“ – т. Ст. Банков, изп. Н. Рангелова; „Както те обичам“ – т. П. Анастасов, изп. Бл. и Св. Аргирови и др. За първи път кулминацията на формата преобладаващо е решена в песните чрез минорен припев, създаващ необходимата градация в структурата. Този похват, израз на индивидуалния ѝ натюрел, се доближава до световните стандарти и поставя нови критерии в жанровата ни музика.

Обобщено, творбите на М. Ганева са с класическа хармонична ориентираност, форматирана в актуалните европейски течения. Именно това е причината за усещането за близост до английския поп и рок и италианския поп, допълнително подчертани от аранжирментите. В някои от песните споменатите стилистики съществуват самостоятелно, а в други са взаимнодопълващи се.

Напр. „Бяг“ като метрумна организация и структура се доближава се до английската популярна музика от 70-те г. Пианото е синкопирано, а ударните и басът са на „алабрев“; в края на формата всички инструменти подчертават синкопираните фигури; в припева присъства и типичното британско разширение, но за разлика от използването му като бридж в английската музика, тук то е оформено в рефренен дял. Творбата регистрира близост и до блус стила чрез използването от В. Найденов вокални похвати, особено отчетливи в импровизациите на финала. Британското влияние се усеща и в песента „Снежна рокада“, в която куплетът е английски рок, но и тук изпъква идентичността на М. Ганева, представяща модерни решения в допълващата диско естетика. С „Моя ден, в моята нощ“, чийто аранжимент като звукова картина е съчетание между италианска баладичност и английски поп рок, авторката поставя и нова визия на понятието фестивален продукт. Композицията е с хитова мелодична линия, разгърната върху богата хармоничност с прогресии и модулация, нюансирана динамичност във вокалното поднасяне, и като цялост е нов тип баладичност за българското поп изкуство.

Класическата обусловеност на канто в песните ѝ съвсем естествено води и до италианската баладичност, но характерната за популярните им групи, за което решаваща е и стилистиката на аранжиментите (напр. „Както те обичам“). Отличителна за авторката е и богатата хармоничност най-ярко изразена в „Звезден миг“, където базираното на класическата структурност развитие е подчертано и от оркестрацията. Друга особеност, разкриваща близостта ѝ с класическата музика, са пианистичните арпежи върху акордови последования в интродукциите и първите куплети на някои от песните. Следващата специфика е използването на триоли, които в част от произведенията разделят куплет от куплет, или куплет от рефрен, рефрен от рефрен, но съобразени със заложната изходност на отделните творби. От създадените в периода песента „Необясними неща“ несъмнено се налага като един от евъргрините в поп музиката. Мария Ганева поставя етапно начало в популярното изкуството и в историята му ще остане като композитора – мелодик.

Ал. Бръзицов е другият продуктивен творец, представящ нов тип произведения: „Думите отлитат“ – т. М. Стоянов, изп. К. Тодорова и О. Горанов, а втория вариант в изп. Н. Рангелова и О. Горанов; „Боси времена“ – т. Б. Гудев, изп. Б. Карадочева (като първоначална версия, втората – изп. О. Горанов); „Стая на релси“ – т. М. Белчев, изп. К. Тодорова (като първи вариант, а втори – изп. О. Горанов); „Откритие“ – т. М. Стоянов, изп. К. Тодорова; „Прошелнати мечти“ – т. М. Стоянов, изп. К. Тодорова; „Да започнем от начало“ – т. М. Белчев, изп. О. Горанов; „Направете място за дете“ – т. М. Белчев, изп. Н. Рангелова и О. Горанов; „Пропуснат миг“ – т. М. Белчев, изп. О. Горанов; „Като спомен“ – т. М. Белчев, изп. Л. Иванова; „До кога“ – т. М. Белчев, изп. Н. Рангелова и др. При изследването им се откроява характерна разпознаваемост, в която доминиращи като стилистична и саундова определеност са американският „сити джаз“, „суинг“ и „фънк“. Специфични за Бръзицов са: богатата разгърната хармоничност и вариативното ѝ развитие във всяка от песните; развитие на схемата, позволяващо мащабност на аранжимента; паралелни прогресии в



мелодичната линия и хармонията; щрайхът и бразът са изграждащи самостоятелни линии, обединени към общото начало; в метрума – свойствено използваните шестнадесетини, носещи основата на целия груув, подчертавани от подходящо избрани инструменти в различните песни като синкопирани форми; определящите акценти, отделящи канто, бриджа и рефрена, осъществявани основно от ритмуса и браз секцията. Ал. Бръзицов, също като М. Ганева, поставя нови критерии за фестивалното изкуство. Напр. „Докога“ – баладична форма, с канто, преминаващо от чувствен куплет към градиращо емоционален, изключително въздействащ припев. Хармонията е с класическа структурност, с амплитуди между двата дяла (к. и пр.), метрумът е 4/4, в шестнадесетини. Тук акцентите са само в бряза, а за изграждаща линия е използван щрайха, допълнен от китара. От песните създадени между 1980 – 1985 г. „Прошепнати мечти“ и „Да започнем от начало“ са хитовете, присъстващи и с днешна дата в ефирното пространство. От направените изследвания се налага изводът, че творческият стил на Бръзицов е единственият по рода си в българската музика до средата на 80-те г. Част от похватите (акцентите и доминиращата браз секция) впоследствие се използват от много композитори и аранжори.

Двете знакови личности повлияват развитието на популярната музика като водещи жанрови тенденции в първата половина на десетилетието. Появата им показва и определени процесите в направлението – навлизане на ново поколение композитори, които не се придържат към моделите от предишните етапи. Музицирането им е в посока извън ограниченията и познатите шаблони, т.е. авторите имат възможност да осъществяват собствените си усещания. Голяма част от тяхната продукция не е оценена от конкурсните форуми, а намира място в албумите издадени от „Балкантон“. Националната компания е основният източник за доказване на стилового разнообразие и тенденциите, които за първата половина на 80-те г. са: „диско“, „фънк“, „реге“, „суинг“, „рок-енд-рол“, „италианска баладичност“, британски „поп“ и „поп рок“, „балкански рок“ и др. Освен онаследеното възпроизвеждане на фестивални програми и компилации със сборни участници, звукозаписната фирма осъществява и други проекти. Налагащата се нова генерация изпълнители (Нели Рангелова, Благвест и Светослав Аргирови, Росица Кирилова, „Трамвай № 5“, „Трик“, „Тоника СВ“ и т.н.), утвърдените звезди (Лили Иванова, Йорданка Христова, Маргарита Хранова, дуета Стефка Берова и Йордан Марчинков, Васил Найденов и др.), както и някои от композиторите, издават самостоятелни албуми. Паралелно се тиражират и поредици в различните музикални стилове. Напр. „Диско“ и „Диско-рок марафон“, съдържащи повече чуждозични и малко на брой български песни. Продължава създаването и записването на авторства с конкурсна насоченост, някои от които са в типичната за изпълнителите стилова определеност, реализирани от познатите творчески тандеми, със саунд близък до естрадната звучност или същите екипи доверяват песните си на нови аранжори, които съавторски донасят основно за по-адекватна звукова среда. Тези произведения съществуват паралелно с новия вид фестивалност, в която естрадната концепция е доста по-ограничена.

В периода настъпва вторично размиване на блус спецификата. Някои медийни източници формулират баладичните песни като блус, навлизайки в структурната му характерност. Напр. „Тъга“ – муз. Ас. Гаргов, т. М. Белчев, изп. Л. Иванова е анализирана като творба изградена върху традиционен блус в ритмично отношение. Твърдението не е вярно. В съдържанието ударните възпроизвеждат шестнадесетини, баса синкопирани фигури (цяла нота, осмина с точка и цяла нота), а китарата триоли. Няма никаква прилика с метрума на „блуса“, а фактът, че песента е с ритмизирана основа, не е основание за подобно категоризиране. Всъщност непознаването на стила води до подобни заключения и следствено ритмизираната балада е унифицирана с етикета „блус“. Така постепенно поколението меломани от 80-те г. възприема баладичността като „блус“, което няма нищо общо със същността на действителната му форма.

Същевременно се забелязва, че малко от актуалните вокалните формации и солистичните изпълнители се определят като конкретна стилистика. Напр. дует „Ритон“ се реализират в естрадната („Сезонът любов“ – муз. Я. Миладинов, т. Д. Дамянов и „Южният вятър“ – муз. Ив. Пеев, т. Н. Вълчев); „Тоника СВ“ се насочват към мащабно масовата песенност („Един неразделен клас“ – муз. Н. Трошанов, т. М. Спасов; „Цвете за обич“ – муз. Ст. Диомов, т. Б. Гудев; „Мария“ – муз./т. Ст. Диомов; „Обич“ – муз. Ст. Диомов, т. П. Пантелеев); Бл. и Св. Аргирови и „Трамвай № 5“, налагащи се като модерните поп изпълнители на 80-те г., се възприемат основно като диско изпълнители, въпреки присъствието и на други стилови разновидности в албумите на двата състава

За разлика от тях, останалите вокални групи възпроизвеждат онова, което им се предлага от композиторите, без да се определят като специфика. Напр. „Стил“ осъществяват „Идват цветята“ – муз. Ат. Косев, т. Д. Стойчев, която е своеобразно диско със загатнати народни интонации, същевременно присъства и балкански рок, а в общата форма куплетът и припевът са почти неотличими като хармония; „Майска любов“ – муз. Ат. Атанасов, т. Св. Шапкаров е лек „рок енд рол“ с естраден отенък, чиито вокалите са тип „Юрая Хийп“; „Спомен за Каварна“ – муз. В. Казасян, т. В. Николаев е суингирана като първоначално възприятие, идващо от куплетния дял, но в припева има промяна на ритъма, подвеждащ към широко баладична основа, характерна за мащабно масовата песенност и т.н.. Изводът е, че в репертоара на групата стилово разнообразие е относително, като в по-голямата си част то се изразява в съвместими продукти с преплитачи се стилистики. В подобна ситуацията е и първата формация „Трик“: „Цветенце между паважа“ – муз. Вл. Джамбазов, т. П. Чешмеджиев; „Бисер в мида“ – муз. С. Младенов, т. Ив. Бориславов; „Стрелбище“ – муз. Й. Попов, т. Ив. Тенев, потвърждаващи пълната зависимост от първоизточниците. С влизането на Етиен Леви (1983) състава се самоопределя като насоченост. От този период са популярните „В такава нощ“ – муз. Кр. Бояджиев, т. Ж. Колев и „Дискотека“ – муз. Ал. Савелиев, т. В. Петкова. „Дискотека“ е първата българска творба с включен рап в съдържанието и за периода тя е новаторски предизвикателна. Песента „В такава нощ“ е една от най-красивите балади в поп изкуство и притежава онзи магнетизъм, впечатляващ всяко следващо поколение. Принудителното стилово разнообразие е характерно и за почти всички индивидуални изпълнители, а доказателство са програмите им.

От друга страна, албумите на същите показват многостранност на саундовата характеристика. Тя е различна дори в самите звукови носители, защото всеки от композиторите налага себе си и при оформяне на звуковата картина, на своето произведение, без да се съобразява с общата концепция на албума. Въпреки това се отчита, че новата генерация автори, които са и проводници на новите линии в жанра, се отличават с много по-актуална визия, респективно оказваща влияние и на звуковата среда, на творбите им. Някои от тях оставят огромен отпечатък като саундова специфика в звуковото пространство.

„FSB“ определено са източник на повлияващо музициране и стиловоидентификационна мерна единица в българската музика. В средата на 70-те г., те влизат в поп културата като студийна група на „Балкантон“, с нов инструментален заряд: шрайх синтезатор, Фендер пиано, клавишет „Хонер“ и др. Синтезираният електронен звук и тембровата отличителност на електрическата блус китарата на Иван Лечев, пианистичният стил на Косьо Цеков доближават се до американския фюжън, барабанистът Петър Славов – представител на презокеанския блус-джаз, допринасят изключително за характерния груув на формацията. Наложили се като доайени на българския прогресив и арт рок, FSB са предпочитани аранжори от много композитори и изпълнители. Насищайки жанровата музика с нов за времето саунд, групата не само налага свой модел в поп образците, но осъвременява баладата и я доближават до рок баладичността. Композицията „Не така“ поставя нови стандарти в поп направлението. Следователно, съвсем основателно можем да поставим FSB като константна величина и етап в популярното изкуство от края на 70-те г. до средата на 80-те г.

Обобщено, в петгодишния период се забелязва тенденция към творческо разнообразие, инспирирано от навлизащите автори, които от своя страна правят опити да се доближат до световните жанрови образци. Представени са подробни хармонични анализи на хитовете в съответните категории.

Хронологично са разглеждани процесите във водещите конкурси през втората половина на 80-те г. и последователно са изследвани творбите удоствоени с призовите места. Трите издания на „Златният Орфей“ показват пресвек към новите имена в наградния фонд и доказват стиловото многообразие, което вече намира място и на форумата. Напр. отличените през 1986 г. „Дори и на сън“ – муз. М. Ганев, т. И. Тенев, изп. М. Хранова; „Не оставай сам“ – муз. Ал. Бръзидов, т. М. Стоянов, изп. „Домино“; „Угризения“ – муз. Т. Русев, т. Г. Джагаров, изп. В. Найденов, са в разпознаваемите за композиторите стилистики. Първата песен е отражение на новото фестивално изкуство носещо инициалите на М. Ганева – мелодичност и динамичност, базирани на класическата хармоничност; втората е суинг подплатен с електронна звукова среда, с богат аранжмент, преобладаващ браз с акценти, подчертани и в многогласите преплитачи се със солистични изяви в кантото; третата е в посока масовата песенност, като се отчита частична промяна в творческия подход – използване на електрическо пиано като носещ елемент във формата. Подобна е развитието и през 1988 г.: Първата награда „Отчаяние няма“ – муз. Зорница Попова, т. Й. Янков, изп. Г. Христов е произведение с конкурсна обусловеност, но различна от познатите досега. То е изградено върху класическата структурност, към която

е прибавен филинг, наситен с драматичност и динамика, за който допринася и белкантовото звукоизвличане на изпълнителя. Втора позиция отново заема Александър Бръзицов с „Добре дошъл“ – т. М. Стоянов, изп. П. Буюклиева и О. Горанов – модерно ритмизирана баладичност, в която паралелно съществуват щрайхът, бразът и електрическите инструменти. Бавният фънк си кореспондира с привкуса на американския сити джаз особено подчертано във вокалната линия и интерваловото разположение на двугласа. Третата „По пясъка“ – муз./изп. Георги Денков, т. В. Николаев е също ритмизирана балада, но като груув е близо до песенността тип „Поети с китари“. Преходите между дяловете са чрез познатите секвенции от 70-те г., допринасящи за нагряване по презумция. През 1990 г. песенният конкурс обособява два раздела – рок и шлагерен, като наградени към съответните са: „Grand Prix“ – „Градът“ муз./т. Л. Малковски, изп. „Ера“; Първа „Жена“ – муз./изп. Владимир Тотев, т. Ал. Петров; Втора – „Имам един приятел“ – муз. Г. Денков, т. Г. Константинов, изп. Г. Денков и П. Колев. В шлагерния раздел първото отличие завоюва „Молба“ – муз. Ст. Маринов, т. М. Белчев, изп. Н. Радева и „Дилижанс“, а второто „И една звезда“ – муз. П. Гюзелев, т. Ал. Петров, изп. Цв. Владовски. Част от записната информация на конкретните произведения липсва, но имената на авторите и изпълнителите, както и самата структура на форума адмириращ навлизащите творчески екипи, удостоверяват поощряване на стилового разнообразие в изданието.

При изследване на песенния материал от останалите конкурси се налага същият извод. Показателна е „Мелодия на годината“ (1986), в която определящият зрителски вот изравнява точките и победители са две коренно различни формации. Самите произведения са също в двата полюса на популярното изкуство. „Обичам те дотук“ – муз. Р. Бояджиев и К. Цеков, т. Г. Константинов, изп. „FSB“ е рок балада с много богат аранжимент и развитие, и ще бъде детайлно анализирана като нов етап в българската рок култура, в последващ труд. „Шесто чувство“ – муз. Н. Андреев, т. В. Николаев, изп. „Трик“ е в диско стил като форма, но като музикално съдържание е тип руска шлагерност с китарно рок соло. Водеща е интересно поднесената вокалната линия. Стилистичната разностранност е характерна и за следващите издания. Спечелилата конкурса през 1987 г. „Топъл дъжд“ – муз. Т. Русев, т. П. Караангов, изп. „LZ“ е баладична песен, която е съчетание между хитовото начало на Т. Русев и отличителната индивидуалност на С. Кацарова. През 1988 г. класацията оглавява авторството „С днешна дата“ – муз. Д. Пенев, т. Ив. Тенев, изп. О. Горанов и Кр. Димитрова, което напомня за италианската масова песен наложена от фестивала „Сан Ремо“. През 1990 г. „Накъдето ни видят очите“ – муз. Ив. Пеев, т. Ж. Колев, изп. „Ритон“ е разновидност на ритмизираната балада, с естрадна стилистика идваща от хармонията, модулациите, метроритмиката и особено от вокалите в рефрениния дял. Китарното соло е в блус стил с характерните похвати, които заедно с отсвирите – в същата насоченост, оцветяват песента до края.

Стиловото разнообразие е свойствено и за радиоконкурса. Водещето заглавие през 1986 г. „Мексико“ – муз. Н. Андреев, т. Д. Дамянов, изп. Бл. и Св. Аргирови е диско-самба с опростен, повтарящ се многократно припев. На фона

на възторженото чувство, произлизащо от аранжиранията е разположено кантото в познатата „soft“ диско определеност на дуета. През 1987 г. „Изповед“ – муз. Ив. Пеев, т. Ж. Колев, изп. „Ритон“ е смесица между естрада от края на 70-те г. и латино аранжиранията. През 1989 г. „Високо“ – муз. Р. Бояджиев и К. Цеков, т. Ев. Евтимов, изп. „FSB“ е истинска рок балада; „С огън ме дари“ 1990 г. – муз. Ив. Пеев, т. Ж. Колев, изп. Д. Неделчев е диско-естрада с изобилие от електронни звуци, чиято вокална линия е почти изцяло поднесена в терцов двуглас, а припевът е в многократни повторения с модуляция.

В Младежкия конкурс спецификата на творбите е значително по-близка. Представената през 1986 г. „Обичам те дотук“ – муз. Ал. Савелиев, т. Г. Константинов, изп. П. Буюклиева, може да бъде означена като британска баладичност от края на 60-те г.; 1987 г. „Пиано за двама“ – муз. Б. Чакъров, т. В. Николаев, изп. В. Маринов е мелодичен рок, с кулминативен припев, а китарата допълва кантото от втория куплет преминава градиращо към солото. Топ произведението за 1988 г. „Момичето и аз“ – муз. А. Дончев, т./изп. Г. Минчев, е отново в английски стил. В него са налични трите дяла характерни за британския рок: куплет, бридж и припев, като припевът е типичен рок с ярка китара и вокално съдържание. „Черната овца“ – муз./т. Б. Главев, изп. „Ахат“, спечелила формата през 1989 г., е първата легално допусната проява на хард рока у нас. Както се вижда заглавните произведения на младежката сцена са изключително в рок стилистика, независимо от присъстващите различни похвати, удостоверяващи отделните поднаправления.

Изследваният песенен материал от фестивалите налага извода: стилово разнообразие продължава като тенденция с изключение на Младежкия конкурс, където авторствата са по-еднородни – британски рок в различните му разновидности. Ако разгледаме продукцията през призмата на хитово изкуство, слушано и до днес, покриващите определенията са по-малко от миналия период: „Отчаяние няма“, „Обичам те дотук“, „Шесто чувство“, „Топъл дъжд“, „Високо“ и „Черната овца“. Половината от тях са символи на рок музиката и по тази причина в настоящия труд са направени детайлни хармоничните анализи на останалите.

„Отчаяние няма“ представя емблематичния композитор за втората половина на десетилетието – Зорница Попова. Позната в музикалните среди, вече награждавана на фестивалите, през 80-те г. тя създава знакови песни за много от българските изпълнители (напр. „Дон Кихот и Дулсиня“ – т. Й. Янков, изп. дует „Ритон“; „Ще те накарам да се влюбиш“ – т. Й. Янков, изп. Г. Христов; „В дългия ден, в дългата нощ“ – т. Й. Янков, изп. Кр. Димитрова; „Нещо невероятно“ – т. Г. Начев, изп. Р. Кирилова и Г. Христов; „Вик за близост“ – т. Й. Янков, изп. Н. Рангелова и Р. Кирилова и др.). След 1985 г. З. Попова е сред предпочитаните автори и налага собствения си почерк в поп културата. Стилистиката ѝ е проява на своеобразна хитова баладичност. Във формата, разгърната върху класическата структурност, мелодичната линия носи драматичност или чувствителна сантименталност, осъществени в два запомнящи се дяла (куплет и рефрен). Много малко са композиторите, които успяват да създадат две впечатляващи части в едно и също произведение. От музиката ѝ произлиза новият вид конкурсен продукт, в който се забелязва

влиятието на италианската ритмизирана баладичност, но надградена с емоционална изразност (напр. „В дългия ден, в дългата нощ“, „Вик за близост“ и др.).

Европейската популярност на Албано и Ромина Пауър, „Рики е Повери“ и продукцията на фестивала „Сан Ремо“ повлияват българския популярен жанр в периода. Някои от изпълнителите и творците се насочват към канцонетността, италианския поп и белкантовата звучност. От певците не само Г. Христов е пример в тази посока. Други ярки представители са О. Горанов и К. Димитрова, добили популярност като дует, чрез кавърна интерпретация на италиански песни. Те издават съвместно две плочи: „Детски спомен“ – 1986 г. и „Да не губим време“ – 1987 г., в които участват: Т. Филков, В. Кушев, Кр. Бояджиев, Н. Андреев, Ал. Савелиев, и др. Изследването на композициите категорично показва тъждествена стилова насоченост, въпреки че авторите им са различни. „Детски спомен“ е хитът отбелязан в българския „Топ 500“, но единствено „След любовта“ – муз. М. Ганева, т. Ив. Тенев, е с несходно съдържание. В контраст с белкантовото изразяване е метроритмиката на куплета (ударните са на алабреф, а в китарните отсвири се разпознават блу тонове). Рефренът е ритмизиран и е близо до италианската поп балада, но като цяло аранжирният звучи тип „Чикаго“, с изявена китара и характерната за реализаторите FSB рок баладичност.

Разгледаните произведения от двете плочи илюстрират и нова реалност в отношенията, в самата музикална гилдия. Вече не са рядкост изпълнителите – поръчители на композиторите, а вторите в по-големия си процент не се ограничават в избора на определени и създават песни за различни артисти. В подкрепа на твърдението са и творбите на повечето актуални за етапа автори: М. Ганева, Ал. Бръзицов, М. Щерев, Ст. Димитров, Н. Андреев, Т. Русев, Ст. Диомов, Кр. Бояджиев, М. Аладжем, Д. Пенев, Ив. Пеев, Д. Ковачев и др, които много често не попадат на конкурсните надпревари, но някои от тях се утвърждават като хитове. (Напр. „Жена на всички времена“ – муз. Д. Бояджиев, т. В. Николаев, изп. П. Буюклиева; „Усмивката“ – муз. М. Щерев, т. Л. Станчев, изп. „Трамвай номер 5“; „Черно и бяло“ – муз. Д. Гетов, т. Ив. Тенев, изп. Г. Христов; „Детски спомен“ – муз. Д. Пенев, т. Ив. Пенев, изп. О. Горанов и Кр. Димитрова; „Казано честно“ – муз. Ст. Димитров, т. П. Софрониев, изп. В. Найденов). Само три от тях получават награди от форматите, останалите добиват популярност чрез ефира и плочите на „Балкантон“, а именно те са емблематичните произведения за края на 80-те г. Подобна е и съдбата на песните в модерния „ню уейв“ стил: „Жулиета“, „Бъди какъвто си“, „До последен дъх“, „Цирк“, и т.н., на група „Тангра“, която е проводник на „новата вълна“ в българската културата.

В края на 80-те г. се появяват и друг вид революционни творби за популярното ни изкуство, също останали само в медийното пространство. Техен носител е групата „Подуене блус бенд“, чиито членове актуализират блус естетиката в България. Музикантите използват същинските 12- и 16-тактови блус схеми, върху които чрез непретенциозно подредените текстове, привнасят послания на родния ни език. Фронтменът В. Георгиев (Васко Кръпката) опирайки се на автентичния блус, пречупва социалните промени през реалната

житейска психология и ги доближава до българското публично пространство. В този смисъл, в общата си характерност песните му са типични за блус поетиката. Произведенията: „Мастика“, „Слънчев бряг блус“, „Кварталното събрание“, „Бюрократ“ (12 тактови блус схеми), „Комунизма си отива“ (16 тактова) и др., се явяват като отговор на елитизирацията се локален джаз и плейбековата музика. Авторствата на пръв поглед са близки като асоциация, което произлиза не само от текстовата им насоченост, а и от вокалната стилистика базирана на блуса (в повечето от тях) чисто хармонично, без да включва характерните нюанси, блу тонове и плавни движения в мелодичната линия. Анализирани творби дават основание за извода: музикантите не се ограничават в определено блус направление, а в песните им се преплитат и загатват различните жанрови подстилове, но най-осезаема е близостта им с „Делта“ блуса като груув и използвани прийоми.

При съпоставяне на изследванията от двата етапа на 80-те г. се отчита налагане и разширяване на тенденциите от първата половина на периода. Електронният семплиран саунд превзема музикалното пространство, но като цяло звуковата среда е съобразена със стиловата специфика на поп произведенията и в по-големия си процент тя допринася за тяхното идентифициране в тази посока. Има и изключения – характерният диско саунд преобладава и в аранжиранията на песни, които не са със същата определеност. Особено осезаемо несъответстващ е с естрадната и масово песенната стилистика. Алтернатива на новата звукова среда са рок групите, които продължават да се придържат към познатия електрически инструментариум и акустичен сет ударни. Разбира се и те ползват семплирани клавишни или електронни барабани, но значително по-ограничено. Групата, която най-активно ги прилага, е „FSB“, като в техните творби същите са стилизирано подбрани.

Фестивалната песен променя своя облик, което се дължи на навлизаните нови автори – процес характерен за цялото десетилетие; във водещите форуми утвърдените композитори демонстрират реформиране на авторския подход като се отварят към новите реалности и си партнират с различни формации и солисти, донасящи за реализацията като краен вариант; известните изпълнители постепенно добиват равни права с аранжорите, а понякога и със самите създателите – процесът еднозначно определя връзка, в която последните все повече се съобразяват със стиловата ориентация, възможностите и изискванията на интерпретаторите; през 80-те г. с навлизане на новите композитори се формира и нова генерация изпълнители, болшинството възпитаници на БДК – отговарящи на стилового многообразие и количествения му еквивалент, а в края на периода те определено са и предпочитаните артисти – доказателство са произлезлите хитове; създаване на песенни образци извън форматите, чиито основен изразител е „Балкантон“; продължава тенденцията – изпълнителите да са автори на песните, които представят, като в тази графа влизат основно групите, чиито членове създават музиката и текстовете. През втория етап жанровата поетика се променя – текстовете се изпълват с по-ежедневни и лични теми; в края на десетилетието произведенията с неясен или симбиозен характер са значително по-малко, за което допринасят основно

изпълнителите, които започват да се насочват към определен вид поп музика и паралелно налагат в популярно изкуство отличими стилистики.

На базата, на направените изследвания и анализи се налага изводът: стилового разнообразие на авторската продукция е с по-ясно различима принадлежност. Така за 80-те г. се утвърждават следните продукти:

1. Фестивален – с ново съдържание, регистриращо близост до хитовата обусловеност.

2. Дискотечен – в няколко типови разклонения: средно европейски; образци в актуалната за цял свят форма – с инструментална част, съвременен електронен звук и значително по-експлозивно възприятие; диско-латино.

3. Рок – в различните му направления.

4. Песни – с естрадна стилистика (позната от 70-те) развиваща се в посока масова песенност.

5. Широкомасабна масова песенност, която е наследница на естрадната специфика.

6. Ню уейв.

7. Произведения в сити джаз, фънк и суинг стилистика.

8. Творби съдържащи познатите музикални форми: валс, руски романс, чарлстон и др.

9. Реге в различни форми.

10. Италиански поп – изразен като насищена на аранжиментната основа (ритмизирана баладичност) и италианска канцонетност като вокална стилистика.

11. Английски рок и поп

12. Блус – придържащ се към 12 или 16-тактовите схеми, в които най-осезаемо е „Делта“, но се откриват похвати и от други направления.

13. Ангажирани песни – тип „Ален мак“, реализирани от сборни формации и актуални изпълнители.

Като процентово изражение баладичните песни взимат превес над останалото творчество и присъстват в много от гореспоменатите основните стилови разклонения. Неслучайно в периода са създадени едни от най-сполучливите рок балади, съществуващи паралелно в музикалната среда с авторства, придържащи се към класическата хармоничност, към италианската поп или рок баладичност, към широко масова песенност или произведения с тривременен метрум (независимо дали е разчупен от синкопирани и точкувани нотни стойности) и т.н. Общото между тях е: в по-голямата си част те са с подчертана метроритмична основа, т.е. като продукт в десетилетието се утвърждава ритмизираната балада, която определено е нова реалност в поп изкуството.

През 80-те г. почитателите на популярния жанр се радват на многообразието. Всяка от изброените стилови разновидности има своята аудитория, а изпълнителите своите фенове. Опирайки се на статистиката, се налага заключението: броят на меломаните, харесващи българска музика, в която епизодично или чрез производна стилистика (основно всички течения на рок културата), чрез похвати изразени в мелодиката, в солото, в метрума, в спецификата на изпълнителя или в аранжмента, доближаващи се до блуса, към края на десетилетието нараства. Приложените изследвания показват, че и при



емблематичните композитори М. Ганева и Ал. Бръзицов, в песните на FSB, на Г. Минчев, дори в някои от естрадните и дискотечните образци, определено съществуват блус елементи. Те не са изградени като цялостна концепция, но се откриват в китарните рифове, в преходите в музикалната форма, във вокалната реализация, а понякога и в цели пасажии на произведенията, без да бъдат осезаемо типизирани. Като чиста стилова реализация блусът съществува в песните на „Подуене блус бенд“, които поднасят на публиката „Делта“ автентизъм, т.е. връщат се към корените на самото изкуство. Музикантите подготвят навлизането му в България и следствено в средата на 90-те г. започва провеждането на блус фестивали, където вече сформирани „Блус трафик“, „Каскадърите“, „Монолит“, „Стари муцуни“ и „Джем“ демонстрират своята продукция.

**Специално е разгледана темата – блус музиката като основа за съвременното вокално обучение.** Блусът е константна величина на съвременната популярна музика, която съвсем естествено се опира на масовото възприятие и широката аудитория. Тази зависимост респективно налага изисквания към самата доминираща продукция в настоящия момент. Успешната съвкупност от чувствена и емоционална мелодия, адекватна метроритмична изразност и текстова поетика, близка до човешката естетика, води до създаването на запомняща се хитова песен. Изброените компоненти са и основните елементи на блуса. Тяхната функционалност е анализирана като подходяща основа за развитието на младите изпълнители на XXI в.: заложеното метроритмично разнообразие – реалният изразител и на новите актуални произведения; блус формата – подходяща основа за надграждане и развитие на музикалното съдържание, и творческо импровизационно разгръщане на мелодичната идея, към която интерпретаторът успешно влага собствената си индивидуалност; нотният материал като задължителна отправна точка за първоначално възприятие на мелодичната линия, вариативното ѝ поднасяне в различните дялове и съответстващото им метроритмично разнообразие, както и нагледна информация за приложението на блус скалата и пентатониката в съдържанието; запознаване с подходящи аудио версии, представящи спецификата на жанра, стимулиращи изграждането на собствена трактовка на песента, следствено определящи градирането на техническото майсторство на изпълнителя като динамика, релеф, нюансиране, акцентирание и използване на блус похватите; възприемане на връзката между вокала и инструмента в целостта на творбата, т.е. съизмерване с обобщения продукт, особено важно при интерпретиране и на последващите по-усложнени стилистики Soul, Funk, Rock, R&B и т.н. Следователно блусът е реалната основа за всеки поп, рок и джаз изпълнител, той е изходно начало на много от актуалните и до днес стилове. Без усвояване на същността, на първоизточника е несигурно изразяването на производните стилови разновидности, през които трябва да премине всеки музикант, за да намери собственото си „аз“ и мястото си в съвременната популярна култура. В заключение ще добавя, че колкото по-рано изпълнителят открие блус изкуството, толкова по-бързо и успешно е развитието му.

-----

## ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТЕКСТ

1. За първи път влиянието на блуса върху българската поп музика до края на 80-те години на XX в. е тема на отделно научно изследване.
2. Разкрита е музикалната стилистика в развитието на българската поп музика въз основа и на подробни хармонични анализи на хитовите произведения.
3. Изведени са специфицираните стилкови направления и поднаправления характерни за разглеждания период в българската музика.
4. Разгледано е творчеството на емблематичните български композитори в съответните етапи през призмата на блус културата.
5. За първи път в България блус изкуството е анализирано и поставено като основа на педагогическия процес в специалността „Поп и джаз пеене“ в НБУ.

-----

## ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

**Маринкова, Н.** Блусът в българската популярна музика до края на 80-те години на XX век. – *Шеста научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2011“*. Резюме и CD с докладите. София: НБУ, 2012, с. 35 – 36; 15\_Doklad\_Marinkova\_2012.pdf

**Маринкова, Н** Английският рок – основа на българската рок музика. – *Седма научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2012“*. Резюме и CD с докладите. София: НБУ, 2013, с. 61; 45\_Marinkova\_2013.pdf

**Маринкова, Н** Гранд дамите в блус музиката. – *Осма научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2013“*. Резюме и CD с докладите. София: НБУ, 2014, с. 46 – 47; 30\_Marinkova\_2014.pdf

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Ангелова Г. *Песента или става или не става*. Интервю по ТВ Европа, 2012.
- Баларева, А. *Енциклопедия на българската музикална култура*. изд. БАН, София, 1967.
- Басан, М. *Музикална сбирка*. сб. XI и XIX, оп. 1, ръкописи, НА БАН.
- Большая Советская Энциклопедия. Москва, 1952.
- Борислав, Л. *Концерт на биг бенда на БР*. Сп. Българска музика, бр. 10, София, 1963.
- Вълчинова-Чендова, Е. *Енциклопедия български композитори*. София, 2003.
- Вълчинова, Е. *Градската традиционна инструментална практика и оркестрова култура в България (среща на XIX – края на XX век)*. изд. „Пони“, София, 2000.
- Вълчинова, Е. *Градската оркестрова култура до Освобождението*. „Българско музикознание“, № 3, с.18, София, 1989.
- Гаджев, Вл. *Седемте изкушения на Златния Орфей*. изд. „Изток-Запад“, София, 2011.
- Гаджев, Вл. *Джазът в България. Българите в джаза*. изд. „Изток-Запад“, София, 2010.
- Гайтанджиев, Г. *Популярната музика – про? контра?* изд. „Народна просвета“, София, 1990.
- Георгиев, Ив. *Легенди на БГ естрада*. изд. Ню Медиа Груп, София, 2010.
- Георгиев, Л. *История в синкопи*. изд. къща „Иван Вазов“, София, 2000.
- Гонда, Я. „Джазът – история, теория, практика“, изд. „Музика“, София, 1975.
- Дамянов, Д. *Песни или битпазар? в-к „Работническо дело“*, рубрика „Диалог“, бр. 15.01.1982 г.
- Данс, Ст. *Дюк Елигтън*. изд. „Музика“, София, 1987.
- Динова, Л. *Вкусът (проблеми на българската естрада)*. в-к „Народна младеж“, бр. 195, 1989.
- Джонс, М., Дж. Чилтън. *Луис Армстронг*. изд. „Музика“, София, 1983.
- Джуканов, С., Й. Рупчев. *ПОП, РОК, ДЖАЗ лексикон*. изд. „Просвета“, София, 1994.
- Димов, В. *Етнопопбулът*. изд. „Българско музикознание“ Изследвания, София, 2001.
- Долгинс, Ад. *Имена на рока*. изд. „Музика“, София, 1995.
- Живков, Т. *Отчет на Централния комитет на Българската комунистическа партия пред Деветия конгрес на партията*. Изд. БКП, София, 1966.
- Зенгинов, Д. *За песните на Атанас Бояджиев*. сп. „Българско музикознание“, кн. 3, София, 1988.
- Казасян, Е., Георгиев, Г. *Би трябвало да имам два живота – Леа Иванова*. изд. „Музика“, София, 1989.
- Камбуров, Ив. *Музика за всички – съветник за радио слушатели и любители на музиката*. изд. „Златна библиотека“, София, 1936.
- Коен, В. *Пътница на американската музика*. изд. „Наука и изкуство“, София, 1968.
- Коен, В. *Зараждането на блусовете*. сп. „Советская музыка“, бр. 5, 1979.
- Константинова, Ел. *Двете лица на „Златният Орфей“*. в-к „Култура“ бр. 25, София, 1978.
- Константинова, Ел. *Докаато търсим пътя*. в-к „Народна култура“, бр. 10, с. 5, София, 1978.
- Коралов, Ан. *Разговаряме за звуковото обкръжение. Да разсеем тъмните облаци*. в-к „Народна култура“, бр. 5, с. 5, София, 1984.
- Кратка българска енциклопедия, том 2, с. 153, изд. БАН, София, 1964.
- Кръстев, В. *1. Песента*. в-к „Народна култура“, бр. 13, с. 1, София, 1984.
- Леви, Ж. *Виждам живота.....в розово? Срещи, събития и размисления по кривите пътеки, постлани с петолия*. изд. „Пони“, София, 2000.
- Леви, К. „Златният Орфей“: певци, песни, публика. в-к „Народна култура“, бр. 25, с. 5, София, 1979.
- Леви, К. *Надолу по стълбицата, която трябва да води нагоре*. в-к „Народна култура“, бр.24, София, 1980.
- Леви, К. *Диалогичната музика: блусът, популярната култура, митовете на модерността*. изд. Институт за изкуствознание – БАН, София, 2005.
- Леви, Кл. *Етноджазът локални проекции в глобалното село*. изд. Институт за изкуствознание – БАН, София, 2007.

- Леви, Кл.** *Една седмица естрада.* в-к „Народна култура“, бр. 10, 11, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 51, София, 1982.
- Манкова Л.** *Пред X конгрес на съюза на музикалните дейци в България с единни усилия. Музикално-естетическото възпитание.* в-к „Народна култура“, бр. 7, с. 4, София, 1984.
- Ново радио София.** „Належащи нужди на Радиото“ бр. 17, 1935.
- Оукли, Дж.** *Дяволската музика.* изд. „Музика“, София, 1987.
- Павлов, Ев.** *Проблемът – естрадна музика.* сп. Наша родина, бр. 10, София, 1965.
- Панайотов, П.** *Китарата – теория и методи на обучение.* изд. „Пан стил“, София, 2007.
- Петров, Здр.** *Музиката – артистичният и патриотичен дълг на Борис Карадимчев.* БНР, „Христо Ботев“.
- Радославова-Дойчева, Ант.** *Музиката в Българското радио 1930-1944.* изд. П&П „Славейкови“, София, 2010.
- Рупчев, Й.** *Джазът в България: един несекващ оптимизъм.* Сп. „Български музикални хроники“, бр. 2, София, 1981.
- Рупчев, Й.** *Изборът на Рути.* – 1, 2, и 3 том, изд. „Селена“, София, 1999.
- Рупчев, Г., К. Филипова.** *Джон Ленън.* изд. „Народна култура“, София, 1984.
- Рупчев, Й., П. Хофман.** *АБВ на поп музиката,* изд. „Музика“, София, 1987.
- Сапарев, Ог.** *Естрада в къщи?* в-к „Народна култура“, бр. 13, с. 1, София, 1984.
- Стоянова, Св.** *Моята китара, която прегръщам.* в-к „Народна култура“, бр. 13, с. 1, София, 1984.
- Стоянов, А.** *Леката музика.* сп. Златорог, бр. 3, София, 1925.
- Стателова, Р.** *За българското в българската естрада.* сп. Българска музика, бр. 8, София, 1986.
- Стателова, Р.** *Основни моменти в развитието на новата българска музикална естрада и джаз (1944–1984).* Бълг. Музикознание, кн. 4, София, 1984.
- Стателова, Р.** *Из историята на българския забавен жанр,* сп. „Музикални хоризонти“, бр. 8 и 9, София, 1975.
- Стателова, Р.** *Обърнатата пирамида.* изд. „Едем 21“, София, 1993.
- Стателова, Р.** *Седемте гряха на чалгата.* изд. „Просвета“, София, 2003.
- Стателова, Р.** *Преживяно в България рок, поп, фолк 1990–1994.* изд. „Рива“, София, 1995.
- Стоянова, Св.** *Джаз фокус’ 65.* сп. „Българска музика“, бр. 7, София, 1967.
- Стоянова, Св.** *Проблеми на естрадната музика и джаза.* сп. „Музикални хоризонти“, бр. 13-Б, София, 1977.
- Тилгнер, В.** *Елвис Пресли.* изд. „Музика“, София, 1989.
- Търнар, Т., К. Лоудър.** *Аз Тина.* Държавна фирма „Музика“, София, 1992.
- Холидей, Б., У. Дъфти.** *Лейди нее блус.* изд. „Музика“, София, 1985.
- Чарлс, Р., Д. Рич.** *Братко Рей.* изд. „Музика“, София, 1989.
- Чипилов, Д.** *Блус общество.* изд. „Некст“, София, 1996.
- Шурбанова, Олг.** *Песни без публика.* в-к „Народна култура“ бр. 9, с. 5, София, 1979.
- Vroven, J.** *Rhythm and Blues in New Orleans.* Gretka: Pelican Publishing Company, 1983.
- David, E.** *Big Road Blues.* University of California, Los Angeles, 1981.
- George, N.** *The Death of Rhythm & Blues.* New York. Plume/Penguin Books USA, 1988.
- Jones, L.** *Blues People. Negro Music in White America.* New York, Quill, 1963.
- Leroi, J.** *Blues People: The Negro Musik in White America.* „Юбилеен сборник на в. Български глас“ изд. Naroden glas Publishing Co. BLDG, USA, 1917.
- Levine, L.** *Black Culture and Black Consciousness.* New York, Oxford University Press, 1977.
- Lehman, T.** *Mahalia Jackson.* Union Verlag Berlin, 1973.
- Lasch, St.** *Instrumentarium des Rock.* VEB Lied der Zeit, Musikverlag, Berlin, 1984.
- Sheldon, H.** *Blues Who s Who?* New York: Arlington, 1979.