

ИЗОБРЕТЯВАНЕ НА РАЗВЛЕЧЕНИЕТО

Българската естрадна музика през 1960-те години

АНТОН АНГЕЛОВ

Inventing Entertainment

Bulgarian Estrada Music in the 1960s

Anton Angelov

Резюме: Промените в структурата на българското общество, резултат от индустриализацията и модернизацията, предизвикват появата на нови масови нагласи за консумация на материални и културни продукти през втората половина на 50-те години на XX век. В тази ситуация политическата власт изисква от лоялния културен елит да създаде и лансира съвременни популярни форми на национална културна продукция, която да разсее интереса на публиката към проникващите вече образци на западна популярна култура. В областта на музиката следва да се разработи достатъчно привлекателна за широката публика концепция на творчество и изпълнителско изкуство, съдържаща политически обосновани идейни и естетически специфики, както и осезаем национален профил и репрезентативност. Към края на 60-те години музикалната интелигенция в симбиоза с въвлечените административни структури вече са изградили цялостна относително смазана система за управление на всеки аспект от образование, творчество, изпълнение и разпространение на популярни форми на музика. В това ново статукво академичният музикален елит задава и контролира критериите в творчеството, но същевременно е зависим от възприемателните възможности и вкусовете на публиката.

Ключови думи: популярна музика, институции, естетически контрол, практика

Abstract: The social transformations stirred by the processes of socialist industrialization and modernization made it possible for new mass interest in the consumption of material and cultural commodities to occur in the second half of the 1950s. In this situation, the political authorities require the loyal cultural elite to create and launch modern popular forms of cultural production, which must distract the public from their obvious interest in the patterns of Western popular culture. In the sphere of music, a new attractive enough for the wide public concept should be born – a synthesis of politically justified aesthetic specifications and national representativeness. By the late 1960s, the music intelligentsia in close collaboration with the bureaucracy has managed to create a system of administration of the whole process of education, production, performance, and spread of popular music. In this new status quo, the music academia has the privilege to provide and control the criteria in music production, but at the same time, it is dependent on the perceptive abilities and tastes of the mass public.

Keywords: popular music, institutions, aesthetic control, practice.

Изобретяване на развлечението

Българската естрадна музика през 1960-те години

АНТОН АНГЕЛОВ

По-малко от година след премиерата му в ефира на Радио София през 1956 г., популярното предаване „Радиовести“ на редакция „Седмични новини“ си навлича критики от страна на завеждащата друга радиоредакция – „Забавна и танцова музика“ (ЦДА, ф. 206, оп. 2, а. е. 47: 2–6). В предаването през ден-два звучали едни и същи пиеси, а понякога това се случвало в рамките на един ден – в сутрешното и във вечерното издание. Тази практика, която започнала още с първата емисия, нарушавала заповед № 620 от 20 юни 1956 г., определяща срок от 4 дни най-малко, в който не бивало да се излъчва едно и също произведение. Въпреки това, много често отделни пиеси, включени в „Радиовести“, не се вписвали в съответните дневници от музикалните оформители като вече излъчвани и повторенията били на лице. Към всичко това се добавяло и задържането на записи у отделни служители или от отдел „Озвучаване“, който не попадал под разпоредбите на въпросната заповед и по този начин записите не подлежали на никакъв контрол. Практика било съответните пиеси да се ангажират месец предварително, като по този начин се стигало до спъване работата на редакция „Забавна и танцова музика“, чиито далеч по-многобройни издания от тези на „Радиовести“ понякога изисквали същите записи (ЦДА, ф. 206, оп. 2, а. е. 47: 2–3). Музикалното оформяне на предаването допълнително било разстроено от ограничаване на жанровото разнообразие. Първоначалната идея да се използват изпълнения от всички жанрове – наред със забавна и танцова музика още песни и танци на народите, народна музика и дори оперна и симфонична, изобщо не се случвали и то се аранжирало само с танцова музика. Всичко това нямало да бъде толкова смущаващо, ако оформителите при своя избор не проявявали видна слабост към джазовата музика. Те рядко се съобразявали с писмената оценка в картотеката за характера и стила на пиесата, която всяка от тях получавала от комисия при постъпването си, тъкмо с цел да им бъде „в помощ“. Дори напротив, много често се търсели и подбирали умишлено пиеси, които били картотекирани като „джазови“. За същите имало „решение“ да се пускат рядко и по-късно вечер, за да не се натрапват на ухото на слушателя. Според загрижената завеждаща редакция „Забавна и танцова музика“ на практика излизало, че Радиото, което иначе водело пропаганда срещу тази музика, всъщност било неин упорит популяризатор. В този избор оформителите не се съобразявали, че

„Радиовестите“ се слушали в цялата страна, включително и по селата, за които били по-подходящи, смята редакторката, българска и съветска естрадна и народна музика, звучащи твърде рядко. Всъщност еднообразието, до което се стигало, не било само жанрово, но и в произхода на пиесите. Имало дни, в които се пускала само френска музика, а в други – предимно английска или американска.

От отговора на редакция „Седмични новини“, защитаващ и илюстриращ подробно популярността и полезността на „Радиовести“, става ясно, че за набавяне на пиеси за нуждите на предаването, редакторите не са разчитали само на фонотека на Радиото, но са и прибегвали до активизиране на личните си връзки с журналисти по културата, физкултурни деятели и др. с достъп до такива записи. Това трябвало да компенсират недостатъчния според тях музикален фонд на Радиото с нови записи на забавна и танцова музика (ЦДА, ф. 206, оп. 2, а. е. 47: 8–9).

Този сюжет илюстрира пропукването на идеологическите граници в средата на 1950-те години под напора на появилите се нови живи масови вкусове у публиката, които не са останали чужди и на онези, на които е гласувано доверие да подкрепят с музикални произведения официозния глас на режима. Случката всъщност препраща към конфликта между идеологическите предназначения и новите нагласи, установили се в промененото от самия режим общество от втората половина на 50-те години.

След десетилетие на бурни преобразувания, иницирани и налагани от самата гържава, се появява ново общество с нови отношения, правила, ценности и форми на обмен. Национализацията, кооперирането на земята заличава развисялата се до края на 40-те години социална структура. Развихря се масова и ускоряваща се миграция от селата към градовете, повишаване на общото ниво на образованост и професионална специализация. Това, от своя страна, поражда социално профилиране на професионален и образователен принцип, обществото става все по-комплексно, а жизнените биографии все повече се различават една от друга (Брунбауер, 2011: 187–237). При тази ситуация властта трябва да избере подход към възникващите ефекти на собствената ѝ модернизация. Градският живот, наличието на свободно време и необходимостта от задоволяване на лични материални и духовни потребности влизат в противоречие с дотогавашните призови за посвещение на индивида единствено на общностното.

Анализът на тези явления се разглежда в литературата като „нов обществен договор“ (пак там: 222, 237) или „модус на съжителство“ (Знеполски, 2008: 222) в практиката между властта и обществото. Зоната на преговаряне между партията-гържава и хората е всекидневното, обзримата реалност на живота, включваща индивидуалния стил, потреблението, свободното време и всички

атрибути около тях – сфери, сякаш „невидими“ до този момент в устрема към изграждане на ново колективистично общество, а сега добили значение и получили немалко внимание от страна на гражданите, а поради това и от страна на режима. Тук несъмнено стои консумацията на „културни стоки“ (Еленков, 2008: 275–277), към които може да се причисли популярната музика. Погледът върху периода, именно след средата на 50-те години, е неслучаен, не защото властта и подопечните ѝ културни администрации за пръв път заговарят по проблемите на забавната музика (напротив, темата е проблематизирана още от първите години на новата организация на музикалната сфера) (Пупков, 1952: 11), а заради новия обществен контекст, в който тя се коментира сега и задачите, които ѝ се поставят.

Въпросът за изграждането на една масова като покритие съвременна развлекателна култура на границата на 1950-те и 1960-те години привлича сериозно внимание и усилия на политическите и културни властови структури. Възгледите и намеренията на идеолозите и администраторите за организацията на свободното време, развлечението и неформалното общуване на социалистическия гражданин и начините, по които те се осъществяват или провалят, допълват разбирането ни за режима в усилията му да моделира обществото и личността. Базирайки се на класическите критически теории за масовата и популярната култура и противопоставянето между властови/икономически хегемон и общество (Грийнбърг, 2003: 70–79; Хоркхаймер и Адорно, 1999: 151–207; MacDonald, 1957: 59; Грамши, 1976), текстът¹ има основна задача да опита да осветли взаимодействието на властта с популярната музика като обществено явление и по-конкретно – да разгледа бюрократичните механизми за управление и насочване на популярната музика в различните ѝ аспекти – концепции, създаване, изпълнение, разпространение, звукозапис, професионално образование.

Идейни и поколенчески противоречия в Съюза на българските композитори

В края на 1950-те темата около съдбата на забавната музика и масовите музикални вкусове все по-осезаемо започва да присъства в живота на Съюза на българските композитори (СБК) – върховен изпълнител на партийните повели в областта на музикалното изкуство. През 1958 г. в СБК се свиква специализиран пленум по въпросите на забавната и танцовата музика (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 47: 7–12). Проблемът става видим и по страниците на съюзното списание „Музика“, като на критикуваната западна шлагерна култура, представена като средство за

¹ Предложената статия се основава на дисертационен труд на автора, проследяващ административния обхват на популярните музикални жанрове в първите три десетилетия на българския социализъм: „Масова култура и култура за масите (Институционален контрол върху популярната музика в социалистическа България, концептуални модели, практика и социален контекст, 50-те – 70-те години)“.

притъпяване политическата чувствителност на масите², са противопоставени „добрите“ примери от социалистическите страни, където обликът и критериите за забавната и танцова музика били в процес на избистряне от специализираните музикални институции ([Автор неизвестен], 1959: 59). Посочва се и опитът от близкото миналото на българската музикална култура, в която се развивал „блудкавият“ и „вулгарно-еротичният“ шлагер – често изопачаващ българската фолклорна интонация (Кръстев, 1959: 10, 13). Общите заключения на ангажираните с темата композитори и музиколози внушават, че на съвременната „упадъчна музика“, като „бузи-бузи“ и „рок-енд-рол“, проникваща и сред българската младеж, трябвало да противостои една „нова, мелодична и смислена забавна и танцова музика“, която се определя като все още слабо застъпена в творчеството на българските композитори (Четриков, 1959: 51). Междувременно зачестява отразяването на състояли се събития, които трябвало да проправят пътя на забавната и танцова музика, в оценката на които се мобилизира и професионалната критика. Приветствана например е идеята и реализацията на естрадният концерт на ансамбъла на МВР в началото на 1960 г. (Паров, 1960: 49). На него, от подбрани солисти³, се изпълнила програма от „български и парагвайски, английски и съветски, френски и италиански, негърски и испански песни, съчетани с румънски и български танци“. Прозвучали песните „Де е тази хубава страна“ от Жул Леви, „Вечерна песен“ от Емил Георгиев, обработките на чужди пиеси от Васил Казанджиев. Изложението представя събитието като стъпка в посока формирането на нов естрадно-музикален жанр, затова не липсват и забележки като участието на хора и оркестъра във всяка песен, което я „утежнявало“ и тя губела от „естрадността“⁴ си.

² Вж. напр. препечатаната преводна статия от източногерманското списание „Melodie und Ritmus“ (Черни, 1959: 60).

³ Прави впечатление ангажирането на певци, пребиваващи не само в популярния, но и в оперния жанр: Ст. Дишлиев, Н. Гюзелев, Люб. Янков, М. Николова.

⁴ Значението на термина „естрада“ е нюансирано и много контекстуално през целия социалистически период. В началото на 50-те години той се свързва с развитието на многожанровия спектакъл, в който се редуват кратки изпълнения на малки сценични форми – сатирични сценки, монолози, рецитали, музикални изпълнения, танцови изпълнения, циркови номера, фокуси и др., всички обединени от някаква обща тематика в единно представление. Т. нар. „естрадно изкуство“ е заимствано от съветската практика. Неговата задача е чрез компактни пътуващи артистични групи с предварително одобрен от държавната концертна администрация репертоар и маршрути да покрива с контролиран културен продукт цялата територия на страната и да достига до социални прослойки, които са били изолирани от редовни културни събития. Постепенно, през 60-те музикалният компонент в този многожанров спектакъл надделява като популярност и със засилването интереса на публиката към съвременната забавна (нефолклорна) музика, навлизаща от Запад, под „естрадна музика“ или просто „естрада“ започва все по-често да се разбират онези популярни музикални форми, опитващи да приличат на западните образци, а понякога и самата западна популярна музикална култура включително. Терминът в много случаи (особено онези без участието на музикални специалисти) има легитимиращ определени атрибути от тази западна музикална култура, които към даден момент са с несигурен политически статут – така например подозрението на музикалните цензори към думата „джаз“ в словосъчетанието „джазов оркестър“ се смекчава чрез употребата на етикета „естрада“ и съответно „естраден оркестър“. За пренасянето на

Лансирането и развитието на една нова, естетически подсигурана по високите композиторски критерии забавната и танцова музика от някои специалисти се разглежда като тактически ход, който трябва да приучи масовата аудитория към възприемане на „по-сложни форми“ (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 47: 21).

Развитието на дебата сред музикалните експерти минава и през обособяване на вече видима група от композитори в рамките на творческия съюз, обединени от ориентацията си към творчество и експертиза в областта на забавната музика. По решение на Президиума на Съюза в началото на 1961 г. бил създаден т. нар. „Актив на композиторите, пишещи забавна и танцова музика“ (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 3). Пред съвещание на представители на Министерството на просветата и културата, на ЦК на Комсомола и на самия Съюз месец и половина по-късно композиторът и диригентът Емил Георгиев, съпричастен на актива, описва появата на това звено и свикването на съвещанието в контекста на неузясненото положение, в което се намирали авторите от този жанр – казус с привкус на вътрешно-гулдийно поколенческо противопоставяне:

Всички млади композитори, всички изобщо композитори, пишещи забавна и танцова музика, се намират в състояние, при което и те не знаят дали, това, което вършат, е полезно или вредно – едно напрегнато състояние на неувереност – нямат вяра в това, което те работят. [...] Време е, мисля аз – и мисля, че и моите колеги от актива така разсъждават – да се разговорим нашироко по този въпрос, за танцовата музика, за джазовата музика, и да имаме някакво становище [...] От споровете, които ще се породят сега, от сблъскването на различните мнения и гледища по този въпрос, да се роди една твърда основа, от която да ни бъде на нас, работещите в този жанр, ръководна база, от която ние да излизаме – нещо твърдо, установено.

От последните думи личи спешното търсене на решение, което да легитимира тази музика, за да може да се насочва тя „правилно“ от вещите в това специалисти. В изложението си Георгиев опитва да докаже, че тази музика може има сериозни естетически достойнства, но е важно в каква среда ще се развива, как ще се направлява. Въпреки това, лобито на по-възрастните и консервативни композитори все още било силно при определянето посоката на жанра. Сериозни били предразсъдъците срещу пеенето без вибрато за разлика от класическото пеене – маниер, който вече бил възприет от съвременните естрадни певици. Тези настроения се отразявали и в Радиото, където се сваляли пиеси от ефир в последния момент по поръчение „отговорни друзари“, които нямали отношение към тази

българска почва, концептуалното определяне и внедряването на практиката на естрадното изкуство в началото на 50-те години говорят добре запазените документи около Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство, проведено от Дирекцията за музикално творческо и изпълнителско изкуство през 1954 г. (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 50; ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 76; ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 81а; ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103 и др.).

музика, а в същото време от писмата с желанията на слушателите се пренебрегвали:

Например, много често в комисията [в Радиото] за приемане на записи, за приемане на нови творби, не достига в нашата редакция мнението на Бенцион Елиезер, на Жул Леви, на Петър Ступел и други композитори в тая област. Трябва непременно в комисията да извикат, например, Георги Димитров или Любомир Сагаев... Ето, така чувствавам някак си, че не ни вярват, като че ли ние ще ги подведем, ще ги заведем някъде. Преосигуряват се, презастраховат се!

Търсенето на национален маркер в музиката, което се прилага и в областта на класическата или т. нар. „художествена музика“, автоматично започва да се изисква и по отношение на развлекателния жанр. Георгиев преценява като печален опита на композиторите през 1950-те да съчетават народностната интонация с танцовата форма и вижда създаването на характерно българско звучене „не по линията на възмисляване от фолклора, а по линията на осмислянето на музиката, съобразно нашия бит, нашия живот, нашата чувствителност“, което според него автоматично се отразявало на творбите на българските композитори, дори и когато съзнателно създавали произведения с неутрален „общ тон“ (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 3–13). Тази концепция залага на идеята за възникване на национален стил и естетическо характеризиране на българското съвремие, вън от фолклорното начало, а от събирателното внушение на емоционалността на отделните български композитори, претворена в творбите им. В този дух са мненията и на други изказали се на срещата като композиторите Димитър Сагаев, Жул Леви, оркестрантката Олга Алексиева. Вероятно това е опит да се легитимира универсалното звучене и съответно да се извоюва повече свобода в изграждането на музиката.

Според Любомир Сагаев при евентуална употреба на фолклора в мелодиката на развлекателната музика дори имало риск да се стигне до „грубо вулгаризиране“ на народната музика, което не бивало да се допуска. Ето защо националният стил следвало да се оформи спонтанно от „свкупността на личните стилове на всички творци в този жанр, както е и в другите видове“ (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 19). Стилът трябвало да прави българската забавна и танцова музика така разпознаваема, както може да бъде разпозната италианската, френската, немската или американската забавна и танцова музика...

Освен в мелодичното съдържание на музиката, от „консервативния лагер“ проблематизират и търсят национални характеристики и по отношение на певческия стил. Взелата отношение по темата композиторка Лиляна Манкова настоява за формирането на „национален певчески стил“ със своя специфика,

парираща чуждите маниери на пеене, широко практикувани от активните към онзи момент естрадни певци (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 21–22). Като пример е даден нашумелият тогава италиански изпълнител Модуньо. Въпреки някои залитания в неправилна посока изпълнителското му майсторство успявало да пречупи народностното в италианската музика в една съвършено модерна съвременна форма. Този принцип трябвало да бъде идеалът, към който да са ориентирани и българските естрадни певци (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 23). Народностният характер на българската забавна и танцова музика и нейното изпълнение трябвало да послужат и за представителни национални нужди (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 50). Но въпреки че дава за пример чужд изпълнител, същата критикува механичното копиране на вокалния стил на чуждестранни певци от българските им колеги. В тази връзка младият композитор Вили Казасян се противопоставя на нейната теза, разобличавайки я, че се опитва да жонглира с понятия с неясен смисъл:

[...] би трябвало, след като гр. Манкова каза, че Мими Николова имитирала някоя певица, тя да определи точно коя певица се имитира. Много е несериозно това, което се каза – че се имитирала някоя друга певица, че тя имала някакъв чужд маниер на пеене, а да не се казва и да не се знае на кого е този маниер. А щом няма такава певица, която Мими Николова имитира, може да се приеме, че това, което ни дава Мими Николова, то е българско в тази музика, че така пее българската танцова музика и че така трябва да се пее тя. И защо трябва да приемем, че трябва обезателно някакъв български характер да има тук, и че той трябва да се имитира? Кой е този български характер на танцовата музика, който трябва да се имитира? Трябва да се определи този характер... (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 54–55).

От изказванията на участниците в дебата за страничния наблюдател става ясно, че за развлекателната музика неслучайно се ползва устойчивият термин „забавна и танцова музика“, тъй като професионалистите разпознават спецификите в двата подвида. „Танцовата“ се оказва основният проблем, тъй като тя била по-атрактивна за масовия слушател и можела да бъде с „неблагоприятно“ въздействие не просто с мелодията и текста си, но и с еротиката на танца, който предполагала да се танцува под нейните звуци. Димитър Сагаев например гържи да се разграничава „добрата“ от „лошата“ танцова музика и изказва необходимостта от някакъв вид обективен критерий за отсяване:

Аз смятам, че ние трябва да помислим добре, да видим кои пиеси оказват лошо въздействие. Може би тази танцова пиеса да оказва лошо въздействие чрез текста си, може да оказва лошо въздействие и с подчертаната си еротика и по най-различни начини. Ето именно тук авторът трябва да има много чувство за мярка, много вкус, за да направи една пиеса, която [...] ако не възпитава, ако не заостря естетическото чувство на слушателите, поне няма да им го разваля [...]. Ние трябва [...] да видим кое е хубавото и какво трябва да поднасяме на нашите слушатели, на нашия масов

слушател. А вкусовете на хората са различни. Един ще хареса едно, друг ще хареса друго нещо. Но общо все пак има показатели, по които се разбира много ясно кое се харесва на масовия слушател. (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 19).

Във връзка с обвиненията в „еротика“ на танцовата музика, Георгиев опитва да релативизира твърдението, обосновавайки се, че танц като старомодното и банално вече танго в началото на XX век е бил обвиняван в същите грехове, но постепенно присъствието му в забавлението е нормализирано (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 13–14). Изобщо всеки аспект от музиката, който би имал някаква заплаха за утвърждането на публиката в едно цяло – било то еротика, стилово или възрастово профилиране, буди подозрение. Изказаният по-горе мотив за целевата публика на танцовата музика, обобщена като „масов слушател“, подсказва, че от новите танцови творби се изисквало да поддържат формулата на един оптимален вкус, който има претенцията не толкова да задоволява всеки, колкото да бъде в еднаква степен своеобразен компромис от всеки в името на опазването общностността на публиката. Разбирането за такава социална роля на музиката, логично трябвало, ако не да изолира, то поне да смекчи внушения като индивидуалистична възгледеност, ексцентричност или похот. По този повод Димитър Зенгинов например не отрича любовта като утвърдена основна тематика в текстовете на песните, но смята, че трябва да се насърчават онези, които будят оптимистични чувства, а не меланхолични настроения, каквито били обхванали текстовете на песните към онзи момент. Освен това според същия композитор в дискусията фокусът бил танцовата музика и нейното концептуализиране, а трябвало да се обърне внимание и на забавната музика, онази, „която е само за слушане“ (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 53).

Друга посока, в която се развива дискусията в Съюза на композиторите, е изграждането на професионални кадри за предстоящото развитие на жанра. Една от стъпките в тази посока е създаването през 1960 г. на естрадния оркестър към Радио, с диригент Емил Георгиев. Тук основният дебат е свързан с инструменталния състав на оркестъра и оттам общото музикално внушение, което той трябва да постигне. Към момента съставът включвал четири тромпета, четири тромбона, пет саксофона, шест цигулки, като се предвиждало прибавянето и на цяла струнна група. Специалистите определят този профил на оркестъра като все още „джазов“, но не и „естраден“, както се очаква от името му. Ръководителят на новия оркестър Емил Георгиев е съгласен с тези забележки по профила на състава:

Това, че нашият оркестър още не е естраден оркестър, е факт. И той няма да стане естраден оркестър, щом свири само танцова музика: фокстроти, румби, чача, мамби, самби и т. н. Ние ще станем естраден оркестър тогава, когато засвирим и естрадна музика. И нека не бъркаме тези понятия. Ние не можем да свирим сега естрадна музика,

защото нямаме подходящ състав за изпълнение на естрадна музика. (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 84).

Образец за истински естраден оркестър бил този на Варшавското радио под диригентството на Юрий Силантиев⁵, в чийто състав преобладавали струнните инструменти: 12 първи цигулки, 10 втори цигулки, 8 виоли, 6 чела и 3 контрабаса, отделно от това – 3 флейти, пикола, английски рог, арфи, вибрафон и маримба, а духовата секция съставлявала 4 тромпета, тромбони, 6 саксофона... (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 10: 5). Този инструментариум подсказва и разбирането на специалистите за търсената звучност на естрадната музика, създавана в социалистическите страни, където звукът на характерните за джаза духови инструменти се „омекотява“ от мощна струнна секция.

Макар и не толкова широко разисквана сред композиторите се появява и необходимостта от поставянето на творчеството на забавната и танцовата музика на професионални академични основи чрез ангажиране на висшето музикално образование с обучение в характерните принципи за композиране в този жанр (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 53).

В хода на дебата се избистря принципно съгласие относно концепцията за съвременната музика за забава и танц: тя трябвало да бъде специфично „българска“ по интонация и изпълнение, като финтира онези тъй подривни за националното и политическото самосъзнание на аудиторията „чужди“ или универсализиращи по произход образци; да споява съществуващите културни прослойки, като съчетава задавания от високия академизиран стандарт на художественото и естетиковъзпитателното с достъпността и развлекателността на масово популярното; да внушава сплотяващи „жизненост“ и „оптимизъм“, но в никакъв случай екстравагантност, екзистенциална умисленост или плътски препратки. Забележим е стремежът към конструиране на характеристиките на една „естрадна музика“, ясно разграничена от актуалния витален и специфичен като профил и послания джазов стил и тенденция към смесването му с едно силно симфонизирано звучене.

Борба с „чуждопоклонството“

Междувременно проникващите по различни легални и нелегални пътища артефакти на популярната и потребителската култура на капиталистическия Запад достигат до все по-голяма публика и никакви съображения, концепции и рестрикции на музикалните или политическите власти не биха могли да прекъснат интереса

⁵ Най-вероятно тук има стенографска грешка и се има предвид естрадният оркестър на Съветското радио, чиито диригент е Юрий Силаниев (б. м., А. А.).

към тях, който в началото на 60-те години добива масови измерения. Бдителните критици вече говорят за избуяването на обществено видима тенденция за възникване на специфични форми на обединения на младежи в неформални групи, изплъзващи се от социален контрол:

В началото на 1958 г. у нас нахлу с почти 10-годишно закъснение рок-енд-ролът. Същата година получи по-широк достъп и магнетофонът. Забележима част от нашата предимно учаща се младеж побърза да се възползува от неговите услуги и алчно почна да записва всички рокови мелодии. Така зачестиха организираните в ограничен кръг танцови сбирки, сега известни под името „купони“. Под гръзките звуци на магнетофона и в добре обзаведени апартаменти момчета и момичета с привлекателна външност упорито започнаха да подхранват високото си самочувствие. Така растеше числото на млади хора, жадни за лек живот, изпълнен само с удоволствия [...] С необуздана страст изучаваха биографиите на джазови певци – богове на рока, на туиста, на медисъна или на понка като Елвис Пресли, Литъл Ричард, Венс Тейлър, Джонни Холидей и др. Те знаеха например, че един час „стилна“ игра на туист смъква 200 грама от тялото. Не липсва горещ интерес и към пикантните истории на кинозвезди, на световно известни спортисти [...] За да не се „излагат“ пред момичетата, момчетата предварително се събират и усвояват тънкостите на последните модерни танци. И може да се каже, че те изучаваха рока или туиста така, както математикът прониква в тайните на дескриптивната геометрия [...] Особено интересна е атмосферата на техните „купони“. [...] Тук стават непрекъснати размени на кюлки, на плочи, на „мадами“, на ролки, на пикантни фотографии. [...] (Вучков, 1963: 144–152).⁶

Тези спонтанни и флуидни групи обединяват младежи с общи интереси, със стремеж към определен стил на консумация, естетически предпочитания, споделящи свои неформални места на обмен, светове със свои вътрешни йерархии, естетически критерии, свой език и изразност. Отделянето от общественото тяло в този контекст е не само групово, но и индивидуално и то се проявява чрез особеното внимание към тялото и сетивността, които са започнали да се превръщат в обект на стремежите, естетиката и наслагите. Необходим е спешен отговор на това явление чрез родна популярна културна продукция, която да бъде достатъчно привлекателна и в същото време, отговаряща на базовите стандарти,

⁶ Спомени за подобни младежки общества дава Веселин Тодоров: „По време на концерта на Джейн Сверт се запознах с „Бъндарците“ [...]. Аз буквално не исках да се прибирам вкъщи, защото с тях ми беше много интересно. Освен че слушахме много музика, ние гледахме и рок концерти по сръбската телевизия! [...] Знаехме как изглеждат истинските рок групи като „Status Quo“ или „Stones“. В хола на „Бъндарците“ (3 на 5 метра) се събираха минимум 30 души. [...] Беше мания. Някой да донесе плоча, и то ненадраскана от митничарите, само за това живеехме.“ (Тодоров, 2007: 17). Красноречиви за автономността и неформалността на това общество са прякорите, които използват: Димитър Милев – Бънди, Иван Милев – Вачо, Георги Алексиев – Жоро Алкохола, Асен Гаргов – Гари, Наско Бъндарака... (пак там: 20).

зададени от властта и интелигенцията, която ще изведе младежите от частните към обществените пространства.

Проявите на увлечението по „чуждото“ в прохождащата забавна и танцова музика остава постоянно поле на конфликт между вкуса на публиката и изпълнителите, от една страна, и този на музикалните администратори, от друга. Това е особено видно в комисията за приемане на музикални произведения към Радиото, където се стига и до абсурдни ситуации. Така например по оценка на един от музикантите на оркестъра на Народния театър за младежта Георги Генков първоначалният репертоар на състава, с който трябвало да се яви на Младежкия фестивал в Хелзинки през 1962 г., одобрен от комисията, бил „доста сив и някак си дидактичен“. От подобно съдържание на програмата все пак от Комсомола счели, че националното представяне на форума ще пострада, затова издействали от Радиото да се включат песни от български и чужди композитори, които били записани в „черния фонд“, т. е. били „забранени“. Освен това в дейността на самите комисии на Радиото прозирали субективните интереси на членовете им – някои от тях повече се грижели чрез изказаните от тях мнения да поддържат личните си авторитети пред останалите колеги, отколкото да вникнат в същността на работата. Такъв извод за себе си бил направил Генков при разглеждането на италианската песен „Чао, бамбина“ в изпълнение на Модуньо:

В комисията беше и тогавашният директор на Музикалния отдел Трайков. Той я чу и каза „Не, никога! Вижте как пее този човек, който си криви гласа. Той изразява болката на капитализма, който тежи над него...“ [...] Ние се помъчихме да му обясним, че това е певец, който напротив, за пръв път като композитор и изпълнител създава музика, която е чисто национална, че той дори пее на сицилиански диалект, че той дори употребява в текста изрази направо от народа. (ЦДА, ф. 1053, оп. 7, а. е. 29: 25).

Свои съображения по повод работата на комисииите има и естрадният певец Емил Димитров, разказвайки следната случка:

[...] положих много труд за една италианска песен „Мадам“, която цяла София пееше. Опитвах се да направя един превод, който наистина стана сполучлив. Представих я да се пее по Радиото, обаче оттам ми дадоха друг превод. Вместо „Мадам“ трябваше да пея „Тан-тан“. Този превод е одобрен от комисия и искаха с него да пея тая песен [...] (ЦДА, ф. 1053, оп. 7, а. е. 29: 56).

В подобни случаи на изпълнителите се пада трудната еквилибристика между желанията на слушателя и непредвидимите аргументи на цензорите по музиката, начина на изпълнение, съдържанието и внушението на текста и т. н.... Преминавайки през комисията, популярният вкус трябва да се филтрира от онова, което би заплашило търсената идейна ефективност на изпълнението. А от

практиката е видно, че фината материя на естетически контрол позволява за експертните мнения да стоят и напълно субективни позиции (всъщност трудно би могло да бъде и иначе), на професионални и лични противоречия, настроения, вражди или пък солидарности по начин, по който трудно може да се предвиди обективно крайната оценка за всяка една пиеса.

Логиката на властта и институциите в контрола над „чуждопоклонството“ е тенденция към старателно филтриране на произведенията, български и навлизащи от чужди страни, опирайки се на няколко базови правила, преповтарящи вече изказаните и преди: интонационна и изпълнителска национална специфика и употреба на български език (включително преводни текстове за чуждите песни, за вътрешна консумация) (ЦДА, ф. 1053, оп. 7, а. е. 29: 8). По този начин българската забавна и танцова музика се визуализира и като жизнен елемент на националната пропаганда по света – създаване на видим „национален“ профил на официозното радио, на „български“ привкус в случаите на представяне на родни композитори и изпълнители на международни музикални форуми и програми.

Паралелно с въпроса за формирането чертите на развлекателната музика се активизира и дебат по друг съществен елемент на забавлението, при това неизменно свързан с нея, каквито са танците. На проблема с набедените за „еротични“ съвременни танци институциите отговарят с призив към творците за създаване на нови български танци. Очаквано, общата концепция при разработването им е употреба на мотиви в ритмиката и стъпките от българските народните танци. След разработването им се предвижда мобилизиране на всички възможни канали за тяхното популяризиране и „внедряване“ – танцови школи; музикални филми по телевизията; репертоара на естрадните оркестри и изпълнители и изданията на завода за грамофонни плочи; разписване на стъпките им в популярни и специализирани издания (ЦДА, ф. 1053, оп. 7, а. е. 26: 7–70)...

Стопанската сметка и репертоарът: Бюро „Естрада“ и „Балкантон“

Лансирането на една достатъчно оптимална популярна културна продукция, която едновременно е достатъчно привлекателна за публиката, а в същото време отговаря на базови критерии на музикалната и политическата власт, трябва да изведе слушателите от трудно податливите частни пространства на консумация и обмен към обществените места за развлечение. Към 60-те години заведенията за обществено хранене са едни от малкото подобни места, където консумацията често е съпътствана от развлекателна естрадна програма. Нарастващият интерес към тях предполага те също да попаднат под вниманието на въвлечените в тази дейност администрации. С 138-мо Постановление на Министерския съвет от 10 август 1960 г. същият възлага на Министерството на вътрешната търговия

считано от 1 октомври създаването на Държавно стопанско предприятие (ДСП) „Бюро Естрада“ със задачата да организира и ръководи естрадната дейност в заведенията за обществено хранене страната. В тази дейност новото предприятие било административно в структурата на Министерството на вътрешната търговия, но методически следвало да се ръководи по критерии на Министерството на просветата и културата и неговите подопечни звена. В първоначалния си вариант „Бюро Естрада“ трябвало да отговаря за естрадата в заведенията в градовете, курортите и селищата, обявени за туристически обекти. Но този периметър бързо се разширил още със заведенията на предприятието „Здрава храна“, тези в системата на Централния кооперативен съюз, както и т. н. „механична музика“, звучаща в заведенията от звуконосители – грамофонни плочи и магнетофонни ленти, а също и от автоматите за пускане на музика по избор на клиентите от плочи срещу стотинки, известни на институциите тогава като „музик-боксове“ (ЦДА, ф. 569, оп. 1, а. е. 5: 1).

Функциите на предприятието включват наемането на кадри чрез установяване на договорни отношения, квалификация и категоризация, регулиране и насочване на репертоара, поддържане на нотна библиотека, набавяне на инструментариум, техника и реквизит, обмен на кадри с чужбина. Институционалните усилия на Бюрото всъщност могат да се разглеждат и като опит за стабилизиране авторитета на музиканта и певеца (и особено певицата) от заведенията за хранене, извеждането им от онзи образ на „ресторантски“ изпълнител със съмнителен морал, кичозен и вулгарен вкус, наслоил се във времето. Сега институциите визуализират един идеализиран „естраден изпълнител“, „културен работник“, комуто е гласувано доверие да култивира естетически вкус сред масите, с регламентирано възнаграждение и уредени трудово-правни отношения...⁷

Постигането на първоначално зададените естетически цели на предприятието през цялото време е ограничавано от икономическия смисъл на дейността, която управлява – развлекателната програма е и способ за привличане на клиента и увеличаване на приходите от основната търговска дейност на заведенията за хранене. В този смисъл репертоарът не би могъл да се отделя твърде много от очакванията и вкусовете на посетителите⁸.

⁷ Подобен сюжет разкрива опитът за институционална и дискурсивна „естрадизация“ на „кафанската култура“ в социалистическа Югославия през 60-те години (Hofman, 2010: 141-161).

⁸ Това особено важи за по-малките и провинциални селища, далеч от представителните градове и курорти, където критериите в програмите на заведенията били значително по-редуцирани. Към 1968 г. в тях работели общо 64 състава на Бюро „Естрада“. От самата администрация признават, че оркестрите в тези селища не се славели с високи качества, като дори се случвало кооперациите да наемат самостоятелно категоризирани и некатегоризирани състави в противоречие с правилата за разпределянето им от Бюрото (ЦДА, ф. 778, оп. 1, а. е. 49: 10).

От не по-различни фактори се влияело и развитието на звукозаписната дейност и издаването на звуконосители. Монополният производител на грамофонни плочи „Радиопром“, преименуван след 1963 г. на „Балкантон“, издава продукция, покриваща широк спектър от жанрове – от оперна, симфонична, камерна, хорова музика през оперетна, забавна и танцова, народна и такава на други народи, до музика за децата, художествено слово, образователни помагала, пропагандни звукозаписи и т. н. (Без заглавие – каталог на грамофонните плочи, издадени от „Балкантон“ (1958–1966 г.), 1966). Тази всеобхватност отговаря на политиката за приобщаване на различните публики и на опита цялата легална културна продукция да бъде достъпна за масите. Това се потвърждава и от ценовата политика, която предвижда едни и същи цени за грамофонните плочи, независимо от жанра на звукозаписа. Разлика в цените има по отношение само на формата на плочите: дългосвирещи с диаметър 30 см, средни с диаметър 25 см, малки с по два записа на страна и „сингли“ с по един запис на страна. По този начин сравнително евтините за запис и много търсени от слушателите записи от популярните жанрове „субсидират“ издаването на скъпоструващи записи от класическите музикални жанрове, които имат по-специализирана публика, но имат по-висок естетически заряд.

Продукцията на предприятието се разпространява основно чрез мрежата от държавни книжарници на „Полиграфиздат“. Принципът на договаряне на доставките се оказва ключов проблем в осъществяването на желаната концепция за приближаване вкусовете на отделните аудитории. Управителите на книжарниците заявяват заглавията, които да получат, като практиката показва, че основен принцип на подбор е продаваемостта на изданията, с което по-лесно могат да изпълнят плана си. Това предопределяло несъразмерно големи поръчки за популярните жанрове за сметка на броя на онези от класическите.

Друга слабост в дейността на „Балкантон“ били машинациите в съставянето на изданията, от тиражите на които печелели най-вече композиторите. Така например в плочата с каталожен номер ВТМ 5902 освен много популярната песен „Жената на моя приятел“ на Енрико Масиас (в българско изпълнение на Сашо Димитров с оркестър „Стакато“) фигурирали и българските песни – „Любов и пролет“ на Жул Леви и „Снегът на спомена“ на Петър Ступел. По това време „Балкантон“ не членувал в нито една международна организация за защита на авторски права, като по този начин се създавали условия за печалба на гърба на произведенията на чуждите автори. Изпълненията на техни песни явно били много търсени, което предопределяло големи тиражи, а оттам автоматично увеличавало приходите от хонорари и на посочените българските композитори. Друг начин за увеличаване на хонорарите от авторство било включването на едни и същи пиеси в няколко различни сборни издания. Песните на Йосиф Цанков „Събота вечер“,

„Любовта на юнгата“, „Море на младостта“ например били включени в 6 различни издания. В още толкова присъствала и песента „Бялата лодка“ на Ангел Заберски. Неговата „Калиакра“ пък била записана на 5 плочи. Така за една песен авторът ѝ получавал умножени хонорари. Възползвайки се от този финт, Тончо Русев, който бил служител на „Балкантон“, за една година взел хонорари, надвишаващи годишната му заплата. Но не само композиторите на естрадни песни печелели извънредно много. Същото важало и за авторите на текстовете. Такъв бил случаят с Богомил Гудев и Димитър Василев, които за 1967 г. получили 35% от хонорарите на всички текстописци на забавна и танцова музика (ЦДА, ф. 206, оп. 13, а. е. 10: 81–116).

Естрадната музика и нейното продуциране и разпространение, както и всяка друга културна дейност, оказва се, има и своя банална икономическа логика. Ето защо в определени контексти тя се възприема и като източник на печалби, в което се преплитат немалко лични интереси.

Полувисш отдел за естрадни и народни изпълнители към Българската държавна консерватория

Обхватът на пълноводния и буен поток на популярната музикална продукция не може да се осъществи без наличието на професионалисти, естрадни изпълнители с легална школовка, изпълнителски стил и сценично поведение. Разрастването на интереса към забавната музика, широкото ѝ медийно разпространение и отражение върху масовата звукова среда съвсем логично предопределят търсенето на форми за естетическо канализиране и обучение на кадрите ѝ. Още през 1963 г. към Радио София се създава студиото за естрадни изпълнители. Успоредно с това се провеждат квалификационни курсове за естрадни певци към „Бюро Естрада“, които прерастват в школа за вокални изпълнители към него. Въпреки това тези звена имат сравнително вътрешно-ведомствено значение и не могат да квалифицират огромния брой музиканти и изпълнители от концертните подиуми и ресторантските естради. И въпреки че на професионални форуми разрешаването на този въпрос се отчита като належащо (ДА – София, ф. 1786, оп. 2, а. е. 250: 116–117), едва през 1966 г. се предприема реална стъпка в тази посока. Първи административен акт за създаване на подобно звено представлява Решението на Политбюро за ЦК на БКП от 18 октомври 1966 г., в което се задължава Комитетът за изкуство и култура (КИК) да открие отдел за естрадни изпълнители към Българската държавна консерватория (БДК) с двегодишен курс на обучение. Срецу плановете за откриването на такъв отдел обаче се оказва ръководството на самото учебно заведение. Оттам се аргументират с дотогавашния фокус на Консерваторията върху сериозните музикални жанрове, разминаването между

поддържаните учебни програми и дисциплините, необходими за естрадата, недостатъчната материална база и т. н. (ДА – София, ф. 1786, оп. 2, а. е. 7: 1–3).

Епопеята около търсенето на решение продължава няколко години, като вариантът да се открие самостоятелен институт за естрадни кадри също е на дневен ред (ЦДА, ф. 136, оп. 45, а. е., 150: 6), но окончателното решение на Министерския съвет постановява откриването на полувисш отдел за естрадни и народни изпълнители към Българската държавна консерватория.

На 19 март 1968 г. Министерският съвет издава разпореждане за откриване към БДК на отдел за изпълнители на естрадна и народна музика с два профила – вокален и инструментален – и двегодишен курс на обучение. В кратък текст от четири точки са изложени само основните моменти от проекта: готовата – признаването на курса като полувисше образование и издаването на диплом, удостоверяващ пред други институти квалификацията на завършилите изпълнители да практикуват професията и права на ръководител на самодейни естрадни състави; използване на щатните бройки и помещения на школата за естрадни певци към ДСП „Бюро Естрада“; предоставянето на необходимите инструменти и пособия от ДСО⁹ „Турист“, ДСП „Бюро Естрада“ и дирекциите и управленията към КИК; осигуряването на допълнителни 15 щатни бройки със съответния фонд работна заплата и средства за издръжка на отдела през 1968 г. (ЦДА, ф. 136, оп. 45, а. е., 150: 1–2)...

Заклучение

Откриването на отдела отбелязва затварянето на институционалния цикъл на естрадата, обхващащ моментите на нейното създаване, обучение на кадри, продуциране, разпространение, изпълнение. Сега всеки един от тези елементи е институционално обезпечен и контролиран. Логиката на режима отрежда всяка легална дейност да бъде отговорност на определена бюрократична и йерархично изградена институция, обединяваща припознатите от властта водещи специалисти. Така регулацията на забавната музика не би могла да бъде прехвърлена другиму освен на професионалното академично съсловие. Само за няколко години институциите успяват да изградят цяла система от звена и регулации, които „опитомяват“ идващите отвъд Желязната завеса образци и отглеждат своя масова продукция–отговор, проектирана да бъде „популярна“. Паритетът между ролите в жанра (композитор, текстописец, инструменталист/оркестър, вокален изпълнител), които се съвместяват по-скоро рядко и по изключение, всъщност го прави много по-близък до функционирането на класическата музика, отколкото до

⁹ Държавно стопанско обединение.

поп-музиката в капиталистическите страни. Това установено статукво е не по-малък фактор за трудния пробив на официалната сцена и на синкретичните по презумпция рок- и бийт състави от чисто естетическите им и смислови послания (ЦДА, ф. 1122, оп. 1, а. е. 179: 101). В края на 60-те българската естрадна музика вече е добила достатъчно самочувствие да се кичи с ореола на съвременно национално-представително изкуство, една редуцирана по форма до нивото на популярното академизирана музика, която може да бъде чута и видяна в най-завършен вид от върховния ѝ подиум – „Международния фестивал на българската естрадна песен „Златния Орфей“ (ЦДА, ф. 206, оп. 13, а. е. 136: 47–50). Престижният и дори „високо-културният“ ореол на това изкуство се поддържа дори от академичната терминология, която се прилага за неговите атрибути – „естрадни оркестри“ с дириженти и „солисти“, „вокални изпълнители“ (понякога с държавни звания пред имената), „вокални и вокално-инструментални групи“, „лауреати“, „рецитали“... Такава среда несъмнено предполага и специфично „културно“ слушателско поведение и у самата публика. Същевременно вездесъщите комисии и „художествени съвети“ освен като политически цензори на посланията се изживяват (и то най-вече) като академични рецензионни органи, утвърждаващи естетическата власт на привилегированото музиколовско съсловие. Така „опитомената“ развлекателна музика не просто вече не е опасна, а напротив, на нея ще се разчита да възпее и най-високите идеали на режима – социализма, мира, международната солидарност, патриотизма, паметта на героите...¹⁰

Рожба на институциите, и самата естрада може да се разгледа като институция за социална регулация. Тя е проектирана да срещне стандартите на музикалната интелигенция с възприемателните възможности на масовата публика, правейки по този начин двете групи взаимно обвързани и зависими. Социалистическата концепция за всеобщ достъп до културата тук е претворена под формата на синтез. Така ролята на естрадата е, ако не да приближи двете прослойки на обществото, то поне да предотврати тяхното отдалечаване една от друга.

Библиография

[Автор неизвестен]. 1959. СССР, Конкурс за най-добра масова и естрадна песен. *Музика*, №3, 59.

¹⁰ Един от ранните примери в тази посока е сценарият за концерта „Воюващи песни“ на Софийския естраден оркестър и неговите солисти, сезон 1970–1971 г., по сценарий на Богомил Гудев и с режисьор Никола Петков. Повечето от песните в програмата са по музика на чуждестранни композитори и български текст – вж. ДА – София, ф. 2459, оп. 1, а. е. 36. Сценарий на концерта „Воюващи песни“ на Софийския естраден оркестър и неговите солисти, сезон 1970–1971 г.

[Без заглавие] 1966 Каталог на грамофонните плочи, издадени от „Балкантон“ (1958–1966 г.). 1966. София: Балкантон.

Брунбауер, Улф. 2011. Социалистическият начин на живот. Идеология, общество, семейство и политика в България (1944–1989). Русе: МД Елиас Канети.

Вучков, Юлиан. 1963. „Психология на магнетофонната младеж“. Пламък, 1: 144–152.

Грамши, Антонио. 1976. За културата, литературата и изкуството. София: Наука и изкуство.

Грийнбърг, Клемент. 2003. „Авангард и кич“. Лектура, 23: 70–79.

Еленков, Иван. 2008. Културният фронт. Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими. София: ИИБМ, Сиела.

Знеполски, Ивайло. 2008. Българският комунизъм. Социокултурни черти и властова траектория. София: ИИБМ, Отворено общество, Сиела.

Кръстев, Веселин. 1959. „Българската музика от 20-те години до 9 септември 1944 г.“. Музика, 5– 6: 10–13.

Паров, Ф. „Естраден концерт на ансамбъла на МВР“. Музика, 3: 49.

Пипков, Любомир. 1952. „Доклад за състоянието на нашата музика от 9-ти септември 1944 г. до днес“. Музика, 1: 11.

Тодоров, Веселин. 2007. *Rock 'n' Roll от тъмната страна на земята*. София: Сиела.

Хоркхаймер, Макс и Теодор Адорно. 1999. „Културната индустрия. Просвещението като масова измама“. В: *Диалектика на Просвещението*. София: Гал-Ико, 151–207.

Черни, П. 1959. „Из статията „Танцовата музика – огледало на времето““. Музика, 7: 60.

Четриков, Светослав. 1959. „Десет години музикални издания“. Музика, 7: 51.

Hofman, Ana. 2010. „Kafana Singers: Popular Music, Gender and Subjectivity In The Cultural Space Of Socialist Yugoslavia“. *Narodna umjetnost*, 47/1: 141–161.

MacDonald, Dwight. 1957 (1976*). „A Theory of Mass Culture“. *Mass Culture*, Giencoe, 59 (*По Несторов, Владимир. 1976. *Култура и мода*. София: Партиздат, 35–40. Позоваването на този препредаден вариант се наложи поради невъзможността да бъде намерен сборникът в оригинал).

Архивни документи от фондовете на Държавен архив – София (ДА – София) и Централен държавен архив (ЦДА)

ДА – София, ф. 1786, оп. 2, а. е. 7. Преписка на БДК с Министерския съвет и КИК по откриване и финансиране на естрадния отдел, 1968 г.

ДА – София, ф. 1786, оп. 2, а. е. 250. Юбилейна научна сесия „Двадесет години социалистическа музикална култура“ – Българска държавна консерватория, София, 18 и 19 май 1964 г.

ДА – София, ф. 2459, оп. 1. Сценарий на концерта „Воюващи песни“ на Софийския естраден оркестър и неговите солисти, сезон 1970–1971 г. Сценарий – Богомил Гудев, режисьор Никола Петков.

ЦДА, ф. 136, оп. 45, а. е., 150, л. 1–2. Разпореждане №95 на Министерския съвет от 19 март 1968 г. за откриване към Българската държавна консерватория на отдел за изпълнители на естрадна и народна музика.

ЦДА, ф. 136, оп. 45, а. е., 150, л. 6. Доклад от Павел Матев, Председател на Комитета за изкуство и култура до Председателя на Министерския съвет относно откриване на Институт за естрадни изпълнители, 24 януари 1968 г.

ЦДА, ф. 206, оп. 2, а. е. 47, л. 2–6. Информация от завеждащ редакция „Забавна и танцова музика“ О. Симеонова за музикалното оформяне на предаването „Радиовести“, 16 януари 1957 г.

ЦДА, ф. 206, оп. 2, а. е. 47, л. 8–9. Бележки на редакция „Седмични новини“ във връзка с музикалното оформяне на предаването „Радиовести“, 22 януари 1957 г.

ЦДА, ф. 206, оп. 13, а. е. 10, л. 81–116. Доклад от Кирил Ковачев, директор на завод „Балкантон“, относно производството, пласмента на грамофонните плочи, проблемите, перспективното развитие и новата структура на „Балкантон“, 17. X. 1967 г.

ЦДА, ф. 206, оп. 13, а. е. 136, л. 47–50. Заповед № I-1248 от 21 март 1967 г. на председателя на КИК Павел Матев за назначаването на Организационен комитет и Секретариат по подготовката и провеждането на Третия международен фестивал на българската естрадна песен „Златният Орфей“.

ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 10. Стенографски протокол от Общото събрание на Съюза на българските композитори по състоянието и задачите на българското музикално творчество в светлината на Осмия конгрес [на БКП], 13 май 1963 г.

ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 47. Протокол от пленума на СБК по въпросите на забавната и танцова музика, 1958 г.

ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52. Стенографски протокол от съвещание за обсъждане проблемите на забавната и танцовата музика, проведено на 7 април 1961 г.

ЦДА, ф. 569, оп. 1, а. е. 5. Доклад от директора на ДСП „Бюро Естрада“ Манол Кушев до Министъра на просветата и културата относно дейността на бюрото и предстоящите задачи, 9 февруари 1962 г.

ЦДА, ф. 778, оп. 1, а. е. 49. Информация на Главния директор на ДСП „Бюро Естрада“ Борис Стоянов до Министъра на вътрешната търговия за дейността на „Бюро Естрада“, съгласно 44 Постановление на ЦК на БКП и Министерския съвет, 1968 г.

ЦДА, ф. 1053, оп. 7, а. е. 29. Стенографски протокол на среща с естрадните изпълнители за разпространението на естрадната музика сред младежта, 29 януари 1963 г.

ЦДА, ф. 1053, оп. 7, а. е. 26. Протокол от съвещание по създаване и пропагандиране на съвременните танци за младежта, 26 януари 1963 г.

ЦДА, ф. 1122, оп. 1, а. е. 179. Стателова, Розмари. Проблеми на музикално-интонационната среда, 1981 г. (научно изследване). Институт за култура.

Биографична справка: Антон Ангелов завършва Исторически факултет на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ в катедра „Етнология“ през 2008 г. Записва три семестъра магистратура по „Етнология и културна антропология“, която завършва с дипломна работа в областта на консумативната култура в периода на социализма в България. В периода 2011–2015 г. е редовен докторант в катедра „История и теория на културата“ във Философски факултет на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Защищава дисертация на тема „Масова култура и култура за масите (Институционален контрол върху популярната музика в социалистическа България, концептуални модели, практика и социален контекст, 50-те –70-те години)“. След 2015 г. продължава интереса си към темата за популярната култура като независим изследовател.

Short bio: Anton Angelov graduated from the Faculty of History of Sofia University "St. Kliment Ohridski" in the Department of Ethnology in 2008. He enrolled in a three-semester master's degree in "Ethnology and Cultural Anthropology", which he completed with a thesis in the field of consumer culture in the period of socialism in Bulgaria. In the period 2011–

2015, he was a full-time doctoral student in the Department of "History and Theory of Culture" at the Faculty of Philosophy of Sofia University "St. Kliment Ohridski". He defended his dissertation on the topic "Mass Culture and Culture for the Masses (Institutional Control over Popular Music in Socialist Bulgaria, Conceptual Models, Practice and Social Context, 1950s-1970s)". After 2015, he continued his interest in the topic of popular culture as an independent researcher.

E-mail: troubadour@abv.bg

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7714-6146>