

Владимир Гаджев

КОГАТО ЗАПАДЪТ СРЕЩА ИЗТОКА

София, 2012

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

© Владимир Гаджев, автор, 2012

© Издателство „Изток-Запад“, 2012

ISBN 978-619-152-084-8

ВЛАДИМИР ГАДЖЕВ

КОГАТО ЗАПАДЪТ СРЕЩА ИЗТОКА

ОТ ФОЛК КЪМ ЕТНО ДЖАЗ
И УЪРЛД МЮЗИК



Съдържание

Как и защо се роди тази книга.....	7
Симетрия в културната история.....	11
Рави Шанкар, Пол Саймън и зараждането на интерес към България.....	27
Установяване на понятието <i>World Music</i> в Лондон.....	39
Генерационното махало.....	43
Къде сме ние в този процес?.....	45
Как Сталин създаде <i>World Music</i>	49
Големите проекти.....	59
Елементи от българския фолклор в световния джаз, поп и рок.....	73
Сватбарските оркестри.....	93
Епизоди от събора в Копривщица.....	99
Културата на близостта.....	103
Младежката магнетофонна култура.....	111
Иблям Хапазов, от средата на 80-те години Иво Папазов с прякор Ибляма.....	113
Аналогични процеси около Черноморския басейн.....	123

Ули Балс и германският лейбъл „Jaro“	127
Раждане и въвеждане на понятието Балкански джаз	135
Втората етноджаз вълна	139
Международният джазов фестивал „Варненско лято“ – гостоприемник на <i>World Music</i> и <i>Ethno Jazz</i>	149
Фестивалът „Джазз +“ – нова добавка за компенсация	173
Продължението в XXI век	177
Библиография	189

Как и защо се роди тази книга

Не е недомислица! В този случай „защо“, което е първоосновата на всяка човешка дейност и винаги е в нейното начало, остана зад „как“, което е следствие и представлява чисто кухненски проблем. Разместването стана съвсем случайно. Ето как.

В работата ми по книгите „Now's The Time: джазът в България и българите в джаза“ и „Теодосий Спасов: търсачът на звуци“ (и двете видяха бял свят в издателство „Изток-Запад“, на което дължа огромна благодарност за поетия риск) се натъкнах на редица въпроси, които продължават да търсят своя отговор в българската публицистична, музикална и културологична книжнина. Поради големия обем на първата от тези две книги, пък и заради избрания историографски подход, само загатнах и бегло маркирах посоките на търсене. Но във втората реших по-смело и обстоятелствено да нагазя в територията и да стигна по-близо до изчерпателните отговори. Темите *ethno jazz* и *world music*, към които Теодосий Спасов формално принадлежи, позволяваше подобна авантюра.

През зимата на 2011/2012 г., увлечен в писане установих, че точно тази глава непрекъснато увеличава своя обем, заплашвайки да наруши пропорциите и дори да нащърби главната тема – портрет на Теодосий Спасов. Изправих се пред труден избор: или силно да я съкратя, лишавайки се от интелектуалното удоволствие; или да я разширя до подробно развита самостоятелна книга, която да хвърли обилна светлина върху най-актуалното в света музикално направление през последните две и половина десетилетия. След известно колебание постъпих по Соломоновски – направих и едното, и другото. Така се родиха две книги, които в голяма степен се допълват. Защо-

то прокарват мост от общото към частното, макар обратния ред да е също възможен. Ето защо любознателния читател ще трябва да разбере и ми прости, че някои имена, факти, изводи и друга информация се съдържат и в двете книги.

С напредването в по-нататъшния процес на работа се разкриха допълнителни въпроси, с някои от които *ad hoc* съм се сблъсквал в многогодишната ми работа като публицист и преподавател първо в Българската държавна консерватория (днес Музикална академия „Панчо Владигеров“), сетне в Нов български университет и Националното музикално училище „Любомир Пипков“. Все тревожни въпроси, болезнено оголили силно принизената роля на извисените интелектуалци по света (и превръщането на университетите в техни гета), бързото им оредяване и загубата на тяхното обществено и морално влияние. В България отзвукът от тенденцията поощри интелектуалната леност, трансформирана през последните 22 години в цинична консуматорска парвенющина и перфиден снобизъм. Става дума за следното:

- ЗА до днес властващия композитороцентризъм (и европоцентризъм) в нашата критично-изследователската дейност и обучението по музика.
- ЗА почти пълното отсъствие на бърз оперативно-критически и научен рефлекс към най-новите тенденции в световното музикално изкуство, останали необговорени, неасимилирани и дори неосъзнати.
- ЗА постепенното и затова бавно, видимо неохотно преодоляване на високомерието към популярните жанрове и разновидности.
- ЗА дългогодишното едностранчиво отношение към фолклора от страна на държавата и институциите, независимо от пълнокръвната изследователска дейност на голяма част от ентомузиколозите, хербаризирана в институтите и музеите.
- ЗА пълно negliжиране на обучението по хуманитаристика и изкуствата в средния курс на общообразователните училища, резултата от който днес е видим както на уни-

верситетските банки, така от вестникарските редове и телевизионните екрани.

ЗА още много неща от този род, които, както и вече споменатите, в периода на пещерния капитализъм станаха подвластни на ред обективни, но с нищо неоправдани причини.

Първата и най-важната от тях е, че хуманитаристите и критическо-изследователския корпус бяха пропъдени от публичното пространство и непосредствения контакт с аудиторията. Иззети или закрити бяха всички техни трибуни, за да се възцари онзи хипотетичен пазар, който в сферата на културата и изкуството и до днес не е структуриран. В атомизираното българско общество се настаниха кипнали консуматорски страсти, социална и културна апатия, все по-голям дефицит на обществена енергия, изтичаща през отворените граници на гурбет в чужбина.

През цялото това време в света протичаше (и продължава) глобален процес на културна интеграция, в който – слава Богу! – винаги надменният Запад, родил по думите на Цветан Тодоров западната ксенофилия, най-сетне долови големия ресурсен потенциал на Изтока. И го включи в своя културен, производствен и търговски интерес, обхождайки в търсене на „суровинни източници“ огромната територия от Сибир до Антиподите и от Гибралтар до японските острови. Присъщата му динамика и силно развитият музикален бизнес яхнаха естествено появилата се тенденция, сложиха ѝ етикетите *ethno jazz* и *world music*, а сетне заляха планетата с предложения на новия хибрид. Изтока от своя страна съзря възможност за своята културна идентификация и откликна с готовност на творческото предизвикателство. В този процес България получи своя голям шанс, който днес, видян от дистанцията на времето, е съпоставим единствено със знаменитото присъствие по световните сцени на нашите големи оперни артисти през първата и особено през втората половина на XX век. Дори нещо повече, ако разглеждаме нещата из корен, а не само в творческо-изпълнителски план.

Благодарение на този процес и щастливата конюнктура редица българи – солисти, малки състави и големи ансамбли – записаха имената си в концертните и фестивални афиши на най-авторитетните зали и форуми по света, в каталозите на мейджърите и особено на редица независими звукозаписни лейбъли в Европа, Америка и Япония. Според таланта си и публичния интерес те изнесоха своето изкуство и тиражирани „продукти“ далеч извън географските и етнически граници на България, коригираха архаичните представи за българския фолклор, а неколцина от тях влязоха и в световната артистична мрежа. Фактите, които в Народна република България се използваха за политическа пропаганда, от началото на прехода се превърнаха в устойчиво културно присъствие – което остана някак незабелязано от класическите музиковеди и културолози, но пък интензифицира изследванията на етномузиколозите и антрополозите.

Всичко това занимаваше (и продължава да го прави) вниманието ми при проследяването на факт подир факт, натрупани след Втората световна война в Европа, Америка, Азия и Африка. И винаги го съотнасях към стореното у нас, което – представете си! – в някои отношения изпреварва други локални и дори световни тенденции. Единствено самоизолацията на тоталитарната държава не е позволила да се влеем и дори да оглавим някои от тях. Сега, както и в почти всичко останало, догонваме, при това успешно. С малко умна и делова помощ от Държавата този процес би могъл да бъде още по-интензивен, но кой у нас представлява Държавата? Онзи ли духовно нищ политик, по-късно премиер на правителството, който се изцепи, че до 10.11.1989 г. в България не е имало изкуство и култура? Или неговият по-късен приемник, който натрупа дебел албум от свои снимки с певачиците на сръбския турбофолк? Или...

Стоп на тъжните размисли!

Книгата съдържа къде по-интересни и стойностни неща!

Симетрия в културната история

АКО СЕ ПОЗОВЕМ на цикличността в културната история, още трябва да отправим поглед по-назад – към края на XIX век, терминологично познат като *fin du siecle*. Именно тогава – забелязва изследователката Валентина Конен (Конен, 1980:66) – се появяват първите признаци за това, че „високото“ музикално изкуство вече напуска идейните и художествени норми на националния романтизъм и класицизма. Последната симфония на руснака Пьотр Илич Чайковски (1893), симфонията „Из Новия свят“ (1895) на чеха Антонин Дворжак (*Antonin Dvorak*) и „Следобедът на един фавн“ (1895) на французина Клод Дебюси (*Claude-Achille Debussy*) се раждат практически по едно и също време. Но ако първите две произведения се възприемат като върхово постижение на симфонизма в неговата повече от столетие интензивна еволюция, то естетиката на Дебюси е доста по-различна и пренебрегва тази традиция. Композиторът, вече потопен в сферата на настроения, мисли и предчувствия за настъпващото столетие, успешно реализира синтеза на европейското и извъневропейското в своите творби. Чужд е на драматичното мислене и дълбокото философско осмисляне на живота; на едномасабните жанрове и форми, типизиращи изкуството на предшествениците му. Дебюси въвежда в композиторското творчество образен строй, който вече изразява не размишление, а чувствено съзерцание; който се ръководи не от действието и волята, а от пасивното и интуитивно начало. Тези първи предчувствия по-късно, през периода около Първата световна война оформят поредица от нови тенденции в изкуството, в това число и музикалното.

Всичко това става в утрото на новия XX век. Понятието *музикално творчество* все още се отъждествява с професио-

налните композиторски школи, родили ренесансовата полифония, оперната, инструменталната и симфоничната култура през последните три столетия. Но музикалната панорама на двайтетото столетие вече обхваща и популярни жанрове, които е невъзможно повече да бъдат пренебрегвани или подминавани с аристократично високомерие. Почти по същото време в Америка се появява джаза, за да припомни една вече позабравена импровизационна музикална практика.

По същество джаза представлява най-ранното смесване на две музикални култури през XX век – африканската и европейската, блуса и рагтайма.

Той провокира сред европейските музиканти постепенно възраждане на интереса към възможностите на подвижните, недетерминирани структури. В Европа, все още подвластна на композитороцентризма, всичко започва с фиксирани образци и Игор Стравински, запознат вече с някои нотирани аранжирани, е принуден да признае своето смайване след непосредствените си впечатления от живите импровизации. Той разказва:

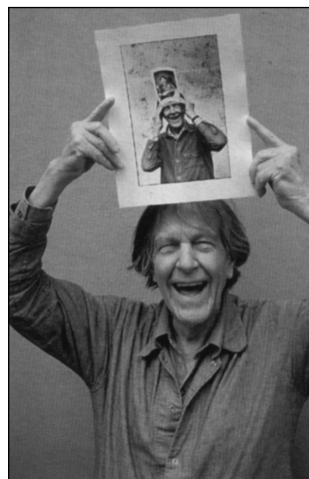
Ако моите следващи опити за портретиране на джаза са по-удачни, то е, защото в тях аз постигнах идеята за импровизация; към 1919 г. вече бях слушал джаз на живо и от крих, че джазовото изпълнение е по-интересно от джазовите съчинения. Говоря за своите нетактирани пиеси за соло клавир, соло кларинет, които, разбира се, не са истински импровизации, а записани портрети на импровизацията (Стравинский, 1971:210).

СИМЕТРИЯТА в културната история ни предизвиква да направим сравнения между края на XIX и края на XX век. И да установим известна циклична повтораемост (а защо не и приемственост?)¹ между тях, която се дължи на някои устойчиви

¹ Такива опити вече са правени, макар някои от ортодоксалните привърженици на марксистката естетика да ги иронизират, наричайки ги езотерични. – Б.а.

ви модели в обновяващото се човешко развитие, възприемани в по-широк мащаб. Музикалната панорама от миналия век се попълва с множество нови предложения, главно откъм сектора на жанровете, все още приемани за „леки“ или „екзотични“, каквито са блусът и джаза. Примерите в композиторското творчество от Европа, Америка и Азия изобилстват: сонатата за цигулка и пиано (позната като „блусова соната“) и клавирконцерта на Морис Равел; „Бик на покрива“ и балета „Сътворението на света“ от Дариус Мийо; „Негърска рапсодия“ от Франсис Пуленк; „Рапсодия в синьо“ и концерта за пиано на Джордж Гершуин; 14-те „хорос“ и „Бразилски бахиани“ от Ейтор Вила-Лобос; симфониите на Коное; джазовите влияния върху Бохуслав Мартину; пиесите на Хенри Коуъл; голяма част от творчеството на Оливие Месиен, основано върху синтеза на индуското и европейското музикално мислене. Съществуват и много други образци, които подсказват все още дифузното проникване на новите предложения в произведенията на цяла поредица от композитори, творили в началото на XX век. Изброяването на имената и творбите им би уплътнило общата картина, но и набързо нахвърляните щрихи са достатъчни за целите на нашето изследване.

ВЪВ ВРЕМЕТО, познато от литературата като *златната ера на джаза*, предчувствието на Дюк Елингтън го подтиква да изрече пророческата фраза „Светът се обръща към Изтока“ (*The World Goes Oriental*), която по-късно се възприема като откровение. Сякаш като потвърждение на неговите думи точно от тази посока две десетилетия по-късно се появява и нов момент в общоприетата нормативна естетика на „регулиращата музика“ (*music of results*) – игровия. През 1950 г. ком-



През 2012 г. се навършва един век от рождението на Джон Кейдж, автор на първите хепънинги през 1950 г.

позиторът Джон Кейдж (*John Cage*), повлиян от лекциите на Судзуки за дзен будизма, експериментира със случайността и създава първите хепънинги (*happening*). Оттук нататък неговите творби се възприемат не като музикални произведения и дори не като културни факти, а като програмни напътствия към изпълнителите за акции в своеобразен неодадаистки стил. По собствените му думи той вече се интересува от протичането на самия процес, а не от крайния резултат и грижата за ценностите, предоставена на традиционната „регулираща музика“. Тази негова философия и творческа концепция се превръща във водещо начало на битническата (*beatniks*) субкултура, обобщена в литературата от романа на Джек Керуак „По пътя“ (*On the Road*). А няколко години по-късно намира приложение и в музикалните акции (*action music*) на арт движенията *ONCE*, *Fluxus* и други авангардни общности.



Джек Керуак слуша радио в Сан Франциско

През 50-те години Западния бряг и по-специално кафенето *Hungry I Café* в Сан Франциско дава подслон на битническите поети, прозаисти и музиканти, които създават свободната им-

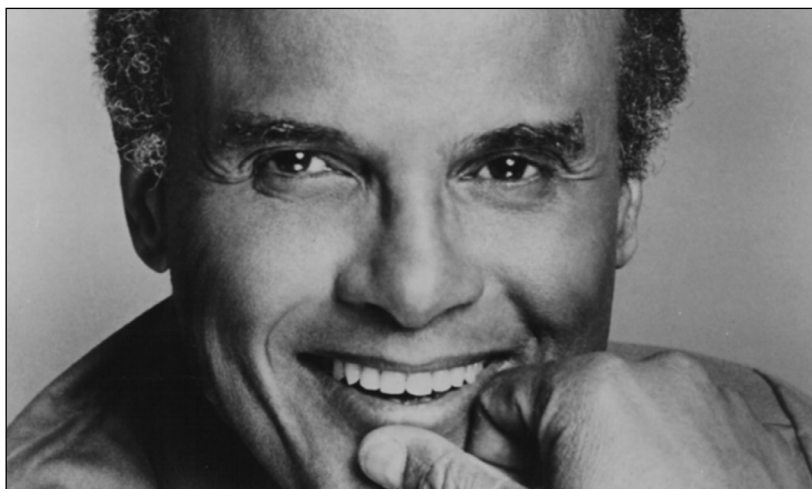
провизационна форма „Джаз и поезия“. Влиянията са от няколко посоки: кратко просъществувалата салонна форма на интеграция между поезията (Лангстън Хюз) и джаза от 20-те години на века, френския екзистенциализъм от 40-те години, хепънингите на Джон Кейдж, осъзнатата вече ограниченост на обеднялото разговорно слово за пълноценна комуникация между хората. В *Hungry I Café* и други подобни заведения от района на *North Beach* в Сан Франциско поетите усилено експериментират с живи импровизационни форми на мерената реч, освободени от посредничеството на текстоносителя. В този свой порив те откриват най-естествен съюзник в лицето на джазовите музиканти. От Западния бряг новосъздаденият синтез на поезията с инструменталния джаз светкавично се прехвърля на Изток в Ню Йорк, а оттам и в Западна Европа. Основен гостоприемник на новосъздадената културна форма са Великобритания и ФРГ, където словестно-музикалният хибрид „Джаз и поезия“ се трансформира в колажен радиоформат, предлаган чрез старателно подготвени и интригуващи програми на новото съдружие. В Източна Европа единствената страна, своевременно откликнала на културната актуалност, е Полша. Тя е посредник и за мимолетното, но не оценено до днес проникване на програмата „Джаз и поезия“ в България през 60-те и 70-те години на XX век, осъществена последователно, макар и по различен начин, от Милчо Левиев и Веселин Николов.

ОСВЕН вече легитимираният се като танцова музика рокендрол,

през втората половина на 50-те години отчетливо и все по-осезаемо се налага и една друга нова посока в попмузиката на САЩ – фолклорната.

Този път откъм Източния бряг, при това в попмузиката, която първоначално нехае за импровизационната свобода на джазмените и е съсредоточена главно в подбора на материала

и изразните средства. Примерите за стилистична обработка, преаранжиране или нов звукозапис на оригинални заглавия се множат. Известният фолк артист Пит Сигър (*Pete Seeger*) е сериозно повлиян от левичарските песни на своя предходник Уди Гътри (*Woody Guthrie*), създавани през периода на Голямата депресия. И никак неслучайно неговата *Goodnight, Irene*, записана през 30-те от кънтри певеца Ледбели (*Leadbelly*), през 50-те се превръща в национален хит. В средата на 60-те възрождането (*revival*) на фолкмузиката достига висока степен на обществена популярност, която позволява на Пит Сигър да възвърне социо-политическата актуалност на песента *We Shall Overcome*, превръщайки я в химн на все по-разгръщащото се движение за граждански права.



През 1956 г. Хари Белафонте популяризира карибската фолклорна разновидност калипсо и стана първият артист, продал над един милион LP албума

Сред водещите фигури на фолк ривайвъла се откроява и Хари Белафонте (*Harry Belafonte*), който през 1956 г. се включва в тенденцията чрез разпространената в Тринидат и Тобаго, Ямайка и други островни Карибски държави фолклорна разновидност, позната като калипсо (*calypso*).

Новото е абсорбирането на непознат за американската поп и фолк сцена интонационен материал, източник за създаването на хибридни образци.

Приобщаването му от съседния на САЩ географски и културен ареал удивително напомня политиката за изграждане на някои империи (Руската, например), която за разлика от старите колонизатори от времената на великите географски открития (британци, французи, холандци, испанци, португалци) прибавя към короната не далечни задморски територии, а близки покрайнини. Точно така постъпват и САЩ не само в географски, политически и икономически, но и в културен порядък.

Роденият в Америка креол Хари Белафонте заслужава специално внимание, защото точно неговият пример вдъхновява стотици *folkies*, както зад океана наричат фолклорните изпълнители. Техният общ принос извежда на бял свят направиението *American Folk Music Revival*. Хари Белафонте е типичен поппевец, макар първата му публична проява да е със състав, в който личат имената на такива джазмени като Чарли Паркър, Макс Роуч и Майлс Дейвис. Подтикван от предчувствия, подобни на Дюк Елингтъновите, току-що проходящият артист задълго се заравя в музикалния архив на Конгресната библиотека и най-подробно изучава богатия спектър от поп и фолк стилове на Карибските острови. Повечето от тях са хибридни форми с европейски и африкански корени, резултат от вековното колонизаторско присъствие на Испания, Франция, Великобритания и др. в държавиците от архипелага. Куба още първите години след Втората световна война вече дава своя принос в американския джаз при оформянето на стила *афрокубанизъм*. Но акумулирането на музикален материал от обширния регион продължава и Хари Белафонте пръв го предлага на американската сцена като завършен продукт. Неговият хитов LP албум *Calypso* излиза през 1956 г. и се превръща в рекордър по тираж и продажби – първият в световната история с отпечатани и усвоени от пазара над един милион екземпляра.

31 седмици той е на първо място в класациите чартс (*charts*)¹ на „Билборд“; 58 седмици се задържа в челната десетка; а като цяло в подреждането, макар и на все по-ниски позиции, албумът престоюва цели 99 седмици. Комерсиалният успех е несъмнен и навярно в немалка степен допринася за популяризирането на фолкмузиката сред стотиците имитатори на *Belafonte Style*. Иронията е в това, че музиката, представената от него като *калипсо* от Тринидат и Тобаго, всъщност е ямайско *менто* (*mento*). Кое то намира своето обяснение в петгодишното пребиваване (1935-1940) на Хари Белафонте в Ямайка. В генезиса си стилът *менто* следва историческото развитие по веригата *ска* (*ska*), *рокстеди* (*rocksteady*) и *реге* (*reggae*), а роденото през XIX век *калипсо* от Тринидат и Ямайка е проникнато и от елементи на маскарадните песни *lavway*, на френско-креолското *belair* и др.

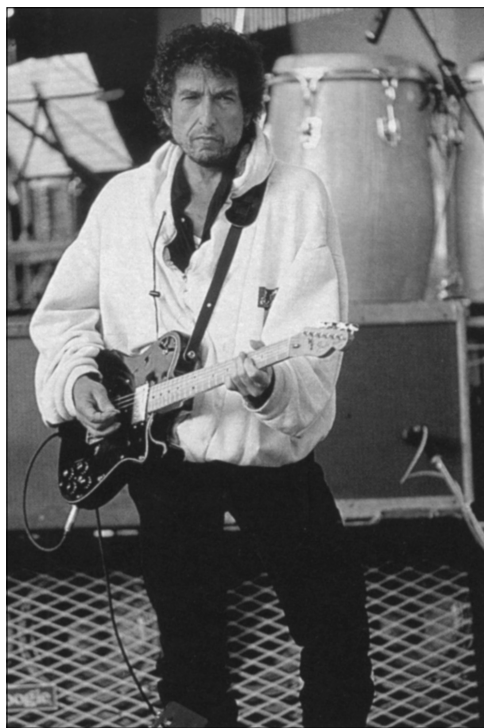
НА ГРАНИЦАТА между петото и шестото десетилетие на XX век започва бързо развитие на съществуващата народна музика. Тя окончателно се установява в големия град, създавана от лумпенизирания пролетариат от гетата на Кингстоун. През 1962 г. Ямайка получава независимост, което далеч не премахва проблемите ѝ, натрупани през четирите века на робството. Към тях се прибавят и нови, неизбежни за следващия етап на общественно-политическото развитие. Безработицата принуждава местните жители да търсят спасение в емиграция, главно в предградията на английските и американските мегаполиси, където рамото на съотечественика е също така желано, както и свободата доскоро. Честите пътувания, широкия обмен на информация,

¹ Музикалният бизнес ползва като маркетингов инструмент два вида класации: *charts* и *poll*. Първата се подрежда според коректно изпращаните данни за продажбите в магазинната мрежа през седмицата (в България не се практикува и до днес!). Втората ползва обратната връзка със слушатели и зрители и се съставя според техните писма и телефонни обаждания (единствено практикувана у нас!). За коректив и сравнение съществува и *poll*, изработван чрез мненията на професионалната критика. И тази техника е непозната в България! – Б.а.

преплитането на различни музикални потоци от един и същ извор, но и от различна среда, довеждат до своеобразна промяна в „облеклото“ на съществуващия ямайски фолклор. Той вече се нарича *менто* и новото понятие отразява настъпилата промяна. Проводници на тази музика, нейни творци и разпространители са главно DJ-ите, събрали около себе си безработни и талантиливи музиканти аматьори. Най-предприемчивите сред тях осъществяват симбиоза между стиловете *калипсо* и *ритъм енд блус*, наричайки това предложение *ска*.

Следващата крачка в еволюцията е още по-бърза: редица инструменти се електронизират, а баса и ритъм китарата се извеждат като водещи в общата звучност на оркестъра. Текстовете, първоначално с религиозно съдържание, стават все по-ангажирани, акцентите се прехвърлят върху етническото неравенство, заклеията се социалната несправедливост и се дава израз на мечтата по една свободна африканска прародина. Този вариант на ска получава името *рокстеди* и характеризира най-ярко местната популярна музика от края на 60-те години. Получава се и успоредяване със зараждащия се в САЩ фолк ривайвъл, та дори и взаимопроникване, което в еднаква степен се дължи както на музиката, така и на третираните остро социални теми, макар и в различен контекст. По-скоро по индукция, като близък отзвук, а не като образуващ фактор, ямайската музика дава отражение върху отделни творби на Пол Маккартни, Пол Саймън, Ерик Клептън, Джони Неш, Кат Стивънс, на съставите „Ролинг стоунс“ и „Клаш“, но най-вече на Дезмънд Декър, който осъществява решителния пробив при популяризирането на ямайската музика. Проследявайки генетичната верига *калипсо-менто-ска-рокстеди-блубийт-реге*, списание „Ролинг стоун“ предлага следната дефиниция за *реге* :

Ямайска музика, родствена с ритъм енд блус и соул, естествено преобразувана от ска и блубийт. Характеризира се с нечетна ритмична схема със закъсняващо първо време, а също така и с неповторимо ритмично движение в баса и китарни вметки в нечетните части на метрума. Гласът



Боб Дилън – фокусът на
American Folk Music Revival

на певеца може да звучи гладко (както при „Смоуки“ Робинсън, например), или скърцащо (както при Джеймс Браун).

Но посоката, зададена в САЩ от Хари Белафонте, се трасира не от комерсиално мотивираните *folkies*, а от сериозни, високо талантиливи и креативно настроени артисти. Те бързо разравят коренищата на фолклорната традиция от метрополията и освобождават живителните ѝ сокове за ново творчество. Малко след Хари Белафонте, в началото на 60-те години, се налага със своя първи LP ал-

бум (включващ *Donna, Donna* и *House of the Rising Sun*) Джоан Баез (*Joan Baez*). През 1962 г. триото „Питър, Пол & Мери“ записва своя първи хит – собствената версия на Пит Сигъровата *If I Had a Hammer*.

Но най-големият дял от световната популярност се пада на Боб Дилън (Bob Dylan), който през 1960 г. започва забележителната си творческа кариера като фолк изпълнител в кафенетата на Ню Йорк.

Неговата уникална поетична чувствителност първоначално е повлияна от примера на Уди Гътри, от старовремските (*old timey*) и селски (*country*) звучности. Под впечатлението на разрастващите се антивоенни и антирасови вълнения сред мла-

дежта, Боб Дилън¹ създава поредица от песни, превърнали се в химн на поколението от 60-те години на XX век и мощното субкултурно движение хипис (*hippies*). По-късно той попада в авангарда на направлението *folk rock*, но категорично се разграничава от набързо прикачените му етикети „политически“, „протестен“ и какъв ли не друг певец. За нас е по-важно да отбележим неговото артистично влияние върху дуото Пол Саймън & Арт Гарфънкъл (*Paul Simon & Art Garfunkel*), което след разпадането му се пренася изцяло върху индивидуалното творчество и изяви на Пол Саймън. За неговата възлова роля при формиране на направлението *World Music* става дума по-нататък в книгата.

С течение на времето музикалната панорама постепенно се попълва и от непокътнатите все още фолклорни източници на Европа и целия останал свят, осъществявайки своеобразен *fusion*. Професорът от *City University of New York* Хю Уили Хичкок (*Hugh Wiley Hitchcock*) отбелязва следното:

Иронията е, че музикалният състав, който несъмнено персонифицира пресечната точка между черното и бялото, урбанизираното и селското, фолк и поп, а след това поп и арт в американската „популярна“ музика на късните 60 години; а също така и групата, която сюрпризира Пресли в популярния успех не е американска, а британска – „The Beatles“ (Hitchcock, 1974:263).

СЛЕДВА БЪРЗО размножаване и диференциране на различните направления, пронизали втората половина на изтеклото столетие. В САЩ някои се обръщат към установените местни традиции (*rhythm and blues, country and western*), приели по-простото название *rock* с добавка по някакъв квалифициращ признак. Други се превръщат в негов по-категоричен или по-малко различим символ. Такива като *folk rock* (The Birds, The

¹ Вж. най-подробно описание на епохата и тенденциите в американската попмузика в книгата на Боб Дилън *Хроники*, том I, представена на български от издателство „Изток-Запад“ през 2010 г. – Б.р.

Band, Country Joe & The Fish), *blues rock* (Ike and Tina Turner, The Righteous Brothers), *hard rock* (The Doors, The Jimi Hendrix Experience), *acid rock* (Jefferson Airplane), *Bach rock* (A Whiter Shade of Pale, британската група Procol Harum), *renaissance rock* (Pavan for My Lady, Ars Nova), повлияната от Джон Кейдж музика на Франк Запа и неговата група „Mothers of Invention“), *glitter rock*, *homo erotic rock* и дълга поредица други производни. Това непрекъснато парцелиране на отделните сектори в поп и рок музиката, в джаза, във фолка, мотивирано от маркетинговата целесъобразност, през XXI в. достига до чудовищни размери. Здравият разум налага редукция, най-отчетливо фокусирана на 54-та церемония по връчването от Академията на звукозаписното изкуство (NARAS)¹ на годишните награди „Грами“ през февруари 2012 г. От 109 категории през 2010 г. броят им е намален до 78. Най-тежък удар понасят представителите на доскоро много популярните *Latino Music* и *R&B*, които както и през 90-те години на XX в. вече се състезават на равни начала с останалите си колеги. В раздела за джаз отпадат категориите *contemporary jazz* и също така широко разпространената *smooth jazz*, а техните последователи се включват на общо основание в надпреварата.

НЕКА СЕГА се върнем към началото и припомним, че още в ранния етап на съзряване всяко направление има своите многобройни локални гнезда и дълго време преживява латентен, обикновено ъндърграунд период. В продължение на години той остава незабелязан от изследователите, медиите и ударното ядро от комплекса на музикалната индустрия. Постъпателно, главно чрез примера на интуитивните, подчертано креативни и вече популярни артисти (благоприятствано от някои специфики на социалната, културната или политическата злободневност!), то привлича вниманието им и след интензивна рекламна

¹ Това е професионална организация в САЩ, обединяваща няколко хиляди експерти от музикалния бизнес. – Б.р.

и медийна кампания общественият интерес нараства лавинообразно, за да се превърне в световна мода и да определи талвега на музикалното развитие за поне няколко десетилетия напред. Макар и в друг контекст композиторът Ерик Салзмън разширява неимоверно много историята и географията на музикалното изкуство, за да открие някои от важните имена и етапи в това негово развитие.

Мултиследите остават, мултипластовете се натрупват като норма: Рави Шанкар, Джон Кейдж, Бийтълс, Грегорианското пеене, електронната музика, Ренесансовите мадригали и мотети, Боб Дилън, немските зонгове и соул музиката, Йохан Себастиан Бах, джазът, Чарлз Айвз, гамелан оркестрите от остров Бали, Пиер Булез, африканските барабани, Густав Малер, гагаку, Франк Запа, Пьотр Чайковски, Едгар Варезе...всеки има дял от общото преживяване“ (Salzman, 1968-1969, текст на обложката на LP „The Nude Paper Sermon“, Nonesuch Recording, H-71231).

Чак след това се появяват анализаторите и критиците му, най-често наредени – това е неизбежно – по средата или в опашката на процеса. Изключенията, резултат на изострена сетивност и предчувствия, са малко на брой и потвърждават това всеобщо разпространено правило. Едно от тези изключения е композиторът Алфред Шнитке, който, макар и в контекста на *art music*, пръв дефинира широко употребяваното по-късно понятие полистилистика. Към причините за разпространение то му той посочва:

Усилването на интернационалните контакти и взаимовлияния, измененията на представите за времето и пространството, „полифонизацията“ на съзнанието във връзка с нарастващия поток информация и „плюрализация“ в изкуството“ (Шнитке, 1973:289-290).

Все неща, които съпътстват постмодерната култура и днес. Доразвивайки това наблюдение, Светлана Захарева поставя поанта на своите разсъждения с неизбежния извод:

Това е пътят, пътят на изграждане на ново художествено съзнание, по който и творбите на фолклорното изкуство ще могат да заемат своето равноправно място в естетическата култура на съвременния българин. Това е пътят, по който трябва да възпитаваме естетическия вкус на младежта“ (Захариева, 1984:150).

Трябва да се обърне по-сериозно внимание на постмодерната ситуация в света от края на XX в., новият *fin du siecle*, когато пътят до знанието не минава задължително през периодизация и класификация, а през добре оформени, разпознаваеми модели и снемане на опозициите.

В този период дистанцията между „високата“ (сериозната) и „ниската“ (развлекателната) музика се стопява и се създава широка по обхвата си междинна зона, която започва да се запълва от все повече безименни разновидности.

Науката взима върху себе си задължението да ги идентифицира и етиkira по исторически, географски, естетически, етнически и дори приложен показател, ползвайки вече наложилите се критерии и терминология – *art, pop, folk, dance*. Но те, както казваше Йордан Радичков, са метър аршин за километър понятие, т.е. недостатъчно надеждна мярка за всеобхватността на явлението. И се наричат производните им: *roots music, international music, world art folk, folk art, world folk, ethnic music, ambient music, world pop, ethno jazz, global pop, world beat, world dance* и много други, тънката отлика между които не е по възможностите на широката публика. Появява се частично обобщаващото понятие *World Music*, което интегрира част от предишните наименования и обхваща кръстоските в по-голям мащаб.

Явлението World Music може да бъде описано и тълкувано като полиетническа музика, в която има: (1) заемки, цитати, колажи, фрагменти и съвпоставки; (2) полистили-

тика и трансжанровост; (3) трансформирани музикални езици, клишета и кодове, всичките те смесени в една нео-пределена хибридна музика“ (Пейчева, 2008:159).

От края на 80-те години на XX в. World Music доминира на световната музикална сцена, вече и със забележимо българско присъствие.

А чрез това музикално направление, ползвано като един от основните изследователски инструменти, антрополозите, етнологите, фолклористите и културолозите разширяват историческата рамка на постмодерното взаимодействие по хоризонталата и вертикала, наричайки тенденцията *cross culturales*.

Рави Шанкар, Пол Саймън и зараждането на интерес към България

ПРЕДИСТОРИЯТА на този истински феномен, разрушил културните граници между Запада и Изтока, между Севера и Юга, между етносите и религиите, започва още в първите години от шестото десетилетие на миналия век. И отново в САЩ, където етномузиколога Робърт Браун (*Robert E. Brown*) самостоятелно изковава понятието *World Music*, пуска го в академичен оборот, въвежда докторат по дисциплината в университета „Уеслиън“ (*Wesleyan University*), Кънектикът, и привлича за серия показни концерти музиканти от Азия и Африка. С нужното уважение и признателност трябва да му се отчете бързият културен рефлекс, който в САЩ е благоприятстван от една специфична особеност. Става дума за това, че в слуховия кръгозор на американеца музикалният език на Запада не се ползва с предимство пред другите интонационни системи, дошли до него или от далечното Средновековие, или от Африка. Както много точно отбелязва първата и най-проникновена съветска изследователка на музиката в САЩ Валентина Конен

Американците притежават различно от европейското ритмично мислене, повлияло върху интонационните и формообразуващи особености (Конен, 1980:71).

Още по-подробно и задълбочено върху този специфичен проблем насочва усилията си и разсъждава германеца Йоаким Ернст Беренд (*Joachim Ernst Berendt*), един от най-авторитетните европейски джазови критици и религиозни философи. В този смисъл, според остроумно подхвърлено и правдиво оп-

ределение, американската музика е своеобразна врата между Изтока и Запада, широко отворена за разнопосочни влияния от джаза в началото на XX в. Навярно и заради това, че в своята психологическа нагласа американският гражданин, независимо от това дали е червен, бял, черен или жълт, е своеобразен междинен човек, обърнат с еднаква отзивчивост както към Запада, така и към Изтока.

Като млада страна, стремяща се да създаде свой собствен хуманизъм, САЩ скъсват с традиционното европейско мислене. Те не виждат основание да се възхищават от цивилизациите на Гърция и Рим и да игнорират другите цивилизации само за това, че в Стария свят в периода на Възраждането, когато Човекът е признат за най-важният и необходим обект на науката, достатъчно изучени се оказват само тези две цивилизации (Клод Леви-Строс, 1994:30).

Произлязъл от такава среда, Робърт Браун черпи материал и наблюдава отблизо динамичните процеси на американската сцена, която вече приобщава не само *American Folk Music Revival*, а и фолклорни образци от близкия Карибски басейн, от Латинска Америка, та дори от островите в Пасифика. Периметърът на проникване и влияние все повече се разширява, за да се стигне до забележителните концерти на индицеца Рави Шанкар (*Ravi Shankar*) в Европа и САЩ. Години наред те се превръщат в истинско откровение за музикалната общественост на двата континента.

Точно в този период Рави Шанкар, популярен в своята родина композитор, ситарист и гуру, фокусира вниманието към дълбините на индийското традиционно изкуство, като пропуква монолита на многовековния европоцентризъм.

Шанкар припомня на неуслужливата „бяла“ памет, че музикалното изкуство в Индия датира от третото хилядолетие преди Христа, а произходът му е приеман за божествен. Неговото класическо музикално наследство използва около 500

специфични инструмента, тясно свързани с религията, философията и митологията на страната. Предизвикани от концертите на Шанкар, европейските учени и ерудити си припомнят, че именно в Индия за първи път е въведена системата за записване на тоновете височини. И че пак там за първи път се въвеждат и сричковите названия на тоновете от звукореда: *са, ри, га, ма, па, дха, ни*, които съответстват на познатия ни низходящ звукоред *фа, ми, ре, до, си, ла, сол*. Съхраняват се и палмови листа с нотен запис, които представляват своеобразен сборник с химни, религиозни текстове и култови мелодии.



Йехуди Менухин музицира с Рави Шанкар

Индийската, подобно на всяка древна музикална култура, има синкретичен характер и се характеризира с тясна връзка между танца, пеенето и инструменталния съпровод. Различните танцувални стилове имат собствен, характерен музикален съпровод и установени типови инструментални ансамбли. Тази взаимообвързаност между музика и танц в голяма степен определя сложността и богатството на ритъма. В основата си той може да бъде 3, 4, 5, 6, 7...и дори 24-временен. Обикновено е двоен: деликатният ритмичен рисунък се наслагва върху основата на постоянно пулсиращ метрум. Резките изменения са характерни само за култовата музика. Самата музика се гради върху човешкия глас и е преимуществено едногласна. Ладовете са 5, 6 и 7-степенни, характерни са звукоредите с увеличени секунди. Мелодиите често се движат през микротонове (интервали, по-малки от половин тон), а линиите са деликатно, с мярка и все пак богато орнаментирани. Освен интерваловите съотношения ладът установява и характеризира украшенията, способите на звукоизвличане, определя общото за дадено произведение състояние на душата, наречено *рага* (*raga*). Инструментите имитират вокалния изпълнителски стил, а самите песни се използват като изходен материал за импровизационната практика.

Импровизацията играе важна роля в индийската музикална култура и тази нейна особеност спомага за опознаването ѝ от Запада през втората половина на XX век.

През 1954 г. Рави Шанкар е включен в състава на индийската делегация, която посещава Съветския съюз и изнася концерти в Москва. Но тоталитарният бастион, все още похлупен от тежката сянка на току-що починалия Йосиф Сталин, е напълно нечувствителен към културните предизвикателства. Основната причина за това е неговата дългогодишна самоизолация от общите за демократичния свят процеси, свободата на тяхното разпространение и взаимопроникването на идеи, естетика и техники.

На другия полюс са САЩ, където през февруари 1955 г. цигуларят Йехуди Менухин осигурява средства от фондацията „Хенри Форд“ спонсорство и кани Рави Шанкар за концерти в Ню Йорк. По чисто семейни причини дебюта на индиеца на американска сцена се отлага с една година. Но през следващото десетилетие изкуството му намира очакван и доста широк отзвук във всички разновидности на музикалната култура в страната – от LP албума *West Meets East* с участието на самия Менухин („Грами’67“ за камерна музика) до по-късното му присъствие в програмите на мега фестивалите в Монтерей’67 (поп и рок) и Удсток’69 (рок). Макар по-късно индиецът да се дистанцира деликатно от хипи културата, неговото влияние като своеобразен мост между Изтока и Запада вече е неоспоримо.

За първи път то получава най-високо официално признание чрез самостоятелния концерт в рамките на Парижкия фестивал (1958), организиран от ЮНЕСКО по случай 10-годишнината от създаването на ООН. Заслужава да се отбележи, че мисионерските прояви на Рави Шанкар не са спорадични и изолирани в различните крайща на света. Точно обратното – те представляват богат и непрекъснато подържан комплекс от музикални дейности: звукозапис (първият LP албум *Three Ragas* е записан и издаден в Лондон през 1956 г.), филмова музика, популяризация на индийската класическа музика сред най-широка аудитория, майсторски класове и курсове за музиканти, различни по статус и обществен резонанс изпълнения, творческо сътрудничество с такива фигури като Йехуди Менухин от едната страна на все още строгата йерархия, и екс-Битълса Джордж Харисън – от другата. Интересно е да се отбележи, че като изпълнител той не се отклонява от традиционния индийски ортодокс. Но като композитор Шанкар се намира на противоположния полюс и използва всички музикални изразни средства и форми от европейската класическа музикална култура до електроакустиката.



След разпадането на дуото Саймън & Гарфънкъл Пол Саймън записва LP албума *Graceland* (1986), считан за родоначалник на направление *World Music*

ЗА ЗЛА УЧАСТ щата Кънектикът е отдалечен от утвърдените в света музикални центрове и предчувствието на Робърт Браун не се споделя от други негови колеги. Лишена от подкрепа и очевидно изпреварила времето си, академичната му инициатива не намира бърза и адекватна подкрепа. Но всяка новородена, пусната на свобода идея заживява свой самостоятелен живот, който трудно се поддава на контрол. Така през 1982 г., вече на държавно равнище от другата страна на Атлантика, Франция инициира провеждането на „Ден на световната музика“ (*Fete de la Musique*), който

всяка година се отбелязва на 21 юни.¹

Друг тласък на този глобален интеграционен процес дава големият търговски интерес към албума на Пол Саймън *Graceland*. Китаристът и певец е популярна фигура в света на поп и рок музиката, особено след шумния успех на повлияното от Боб Дилън дуо Саймън & Гарфънкъл.

¹ В България французите го пренасят за първи път в София на 21.06.1995 г. – Б.а.