

Владимир Гаджев

---

ТЕОДОСИЙ СПАСОВ

Преследвашият звуци

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, превод, 2012  
© Издателство „Изток-Запад“, 2012

ISBN 978-619-152-109-8

**Владимир Гагжев**

# ТЕОДОСИЙ СПАСОВ

Преследващият звуци





# Съдържание

Причестяване с музика.....	7
Кавалът и неговите „дяволски дупки“ .....	11
Раззелененото дърво на традицията .....	19
Джазът: магията на изкушението .....	35
<i>World Music</i> и българските сватбарски оркестри, или как Западът търси Изтока .....	79
Две сродни души вибрират на една и съща вълна.....	101
Когато огънят обикне водата.....	117
Подайте ни ръка, щом се изкачвате.....	137
Побратимяването като етичен жест и още нашенски работи .....	145
Танци край реката, луда кушия и намесата на Crazy Jazz.....	161
На сцената и отвъд екрана .....	171
Каденца.....	177
Персонификация.....	187
Дискография.....	189
Ползвана литература .....	193



## Причестяване с музика

Искусството съществува като напомняне. Истинското изкуство е напомняне за отношения, забравени или на път да бъдат забравени, независимо дали ще са между Бога и човека, мъжа и жената, земята и човечеството, цвета и формата и т.н. Казвам **забравени**, защото всички бъдещи отношения се съдържат в това, което виждаме днес; а така можем да **забравим** бъдещето. (...)

Съществува тънка връзка между това, което харесваме, и това, което ни вълнува. Съществува тънка връзка между това, което можем да работим, и това, което ни е близко. Съществува тънка връзка между използването на техничността и правенето на музика. Трябва да бъдем отговорни към пространствата (тишината), за да ги запълним правилно. Трябва да видим пространствата, да ги населим, да ги Оживим. После, следващата нота, следващото движение стават ясни, защото са Нужни. А докато са ясни, нищо не трябва да бъде изсвирено. Докато го знаем, нищо не трябва да бъде очаквано. Докато не се появи цялото, не трябва да бъдат критикувани частите. Докато участваш в това, не можеш да чуваш. Докато чуваш, не можеш да свириш. Докато слушаш, не може да правиш музика. Музиката е част от живота. Тя не е отделно, контролирано събитие, където музикант представя нещо на една пасивна публика. Музиката е в кръвта, музикантът би трябвало да умее да разкрие това. Музиката не би трябвало да напомня за контрола, който сякаш упражняваме върху живота си. Тя би трябвало да ни напомня за необходимостта от отстъпки, за възможността човек да разбере причината за тази отстъпка, условията, необходими за нея, Съществуването, което ѝ е необходимо. (...)

Ако съществува такова нещо като космическа музика, със сигурност тя трябва да е в досег със Земята, която пък е най-голямата част от Космоса, до която имаме достъп.

Ами ако т.нар. **етническа** музика или **примитивна** музика са били наистина космически? (Грешили сме и за други неща).

Ние виждаме нашите грешки в името на прогреса. Ами ако нашето отделяне чрез наука и специализация е грях от жизнения контекст (или знак, поличба)?

Ами ако е останала само една връзка, за да си спомним това, щом като така или иначе религията опрощава греховете, само и само за да оцелее (благоразумно и организирано)?

Ами ако тази връзка е **изкуството**, защото в своя най-дълбок, в своя най-морален смисъл то е причестяване, а не разделяне?

Ами ако изкуството е единственият останал път да се проникне зад бронята, която сме изградили, за да отстраним виждането на истинската ни природа?

Ами ако прогресът е балон, пълен с топъл въздух, и да удължим човешкия живот не е нищо, щом като вътрешната същност е тъй малко?

Трябва да е възможно да се направи нещо. Молитвата е Действото на Съществуването. Тя не е питане, тя е съзидание. Вече съществуват твърде много въпроси, скриващи единствено същностните въпроси. Трябва да направим нещо. Трябва да бъдем нещо. Трябва да възжелаем нещо. Музикантите имат интересна роля, защото музиката прониква в нас, дори без да го желаем, в мига, в който я чуем. Електронната музика за луната е просто още една пречка. Опитваме се да скрием, че ставаме все по-незначителни, като искаме все повече и повече това, което нямаме. Такива сме, нали? Съществува един въпрос. За да узнаем отговора трябва да се откажем от нещо: от сляпата си увереност, навината си **надежда за бъдещето**, от идентичността си. Това не е като иманярството. Ние сме съкровището, но не желаем да поемем отговорността да се грижим за него. Нашите най-интимни истини са универсални загадки. Мислим си, че след като разрешим *следващия* проблем всичко ще бъде наред. (...)



Имаме нужда да намерим силата да чувстваме каквото чувстваме: *да бъдем каквито сме*. Това включва и една малка жертва: трябва да се откажем от това, което мислим, че знаем. Това отказване е състоянието на отстъпване, отказ (или притежание), в което позитивната творческа музика може да бъде направена. Всичко друго е продължение на нашите предубедени предположения. Като се откажеш от отношението си към нещо – тогава можеш да видиш какво е то, но първо трябва да го *знаеш* във всичките му възможни аспекти. *Знаенето и виждането* (разбирането) са напълно различни като качество. Тогава можеш да захвърлиш своя куп от вещи, да не се отделяш повече и да изпълниш с жизненост същността си; като Земята; като Космоса.

Не мога да кажа какво мисля за правенето на тази музика; само знам нейната **правилност**. Знаем я, щом я чуем. Съществува едно изливане, цялостност в нея, която не е същата като богатството или музикалността. Говоря за нея по този начин, защото не чувствам, че съм я създал аз, а че съм ѝ позволил да се **появи**. Точно това появяване е необяснимо и е невъзможно да бъде направено по-ясно и се чувствам (или чувствах) като човек, който не само никога не навлиза в една и съща река, но и самият той никога не е същият, когато пристъпва в реката. Реката винаги е била тук, въпреки че сме я замърсили. Това е едно чудо и днес, в този век, ние имаме нужда от него. Или поне аз имам нужда...

Кийт Джарет<sup>1</sup> (*Keith Jarrett*)

---

<sup>1</sup> Есето е от албума *Spirits*, 1986; CD *E.C.M. Production*. Курсивът и черният шрифт са на Кийт Джарет. – Б.а.



## Кавалът и неговите „дяволски дупки“

*Кавал свири на поляна,  
на поляна край горица...  
„Пристанала“  
Христо Ботев*

**С**РЕД българския народ още живее легендата за онзи неизвестен овчар, който свирел толкова хубаво, та чак дяволът му завидял и решил да отмъсти на човека за божествения талант. Веднаж, когато овчарят спял, той взел кавала изпод възглавието му и пробил две дупки – на тях и до днес им казват „дяволски дупки“. Но след като се събудил, овчарят хванал инструмента и засвирил още по-хубаво. Дяволът позеленял от яд и оттогава, щом чуе звуците на кавал, бяга далече. Неслучайно в миналото единствено този народен инструмент е допускан да изпрати покойника в неговия вечен сън. Днес още съществува поверието, че магиите на дявола се разтурват там, където свири кавал.

**СЪБИРАТЕЛНОТО** понятие за народните духови инструменти е *свирка* (в това число и кавалът, редом с дудука, двоянката, цафарата, сфорчето, пищялката и др.). Тя е свързана с най-древните пластове на фолклорното съзнание чрез своето господстващо място като неотделим магически атрибут на пастира шаман. Нейни разновидности от най-дълбоките исторически пластове са откривани при разкопки по поречията на Тигър и Ефрат, в Египет, Елада и други по-стари цивилизации. Първообраз на кавала е разпространеният в Близкия изток *най* (*nai*).



Под инвентарен номер 28504 в историческия музей в Кайро се съхранява древен барелеф, на който е изобразен свирач на полунапречна тръба. Съвсем ясно личи както поановката на инструмента, така и начинът на звукоизвличане чрез странично вдухване в лабиален отвор. Съчленяването на корпуса също е тройно и всичко това ни препраща към кавала като навярно най-стария и един от основните инструменти в българския музикален фолклор

Кавалът е от семейството на хроматичните отворени аерофонни инструменти, които имат голямо разнообразие от варианти и са познати под различни имена. Името произлиза от турската дума *kaval*, ще рече *дълга свирка за надуване*. В литературата, посветена на *World Music* и джаза, се среща и като *wooden flute*. Напоследък е разпространено и понятието *bulgarian wooden flute*, което исторически и етимологически не е съвсем коректно, но тихомълком го приемаме и употребяваме, защото в не малка степен се дължи на международната известност на Теодосий Спасов.

Под различни имена инструментът е разпространен в най-широкия ареал на Балканския полуостров – България (*кавал*), Турция (*кавал*), Северна Гърция (*кавали* или *дзамара*), Македония, Косово, Албания (*фюел*), Южна Румъния (*тилинка*). Среща се и в Молдова (*флуерул маре*), Унгария, Армения (*блур*), Киргизстан (*блул*), Азербайджан и други краища на Европа и Азия. У нас е най-популярен в Тракия, Лудогорието и Добруджа, съответно в техните фолклорни диалекти, като инструмент за съпровод на певица/певицата или като солиращ инструмент (Джуджев, 1975:28).

КОРПУСЪТ на кавала представлява триставна цилиндрична тръба, отворена и от двата края, които са с рогова или кокалена облицовка. Отделните му части се съчленяват една в друга и са известни с турското си название *еклеме*.

*Първото еклеме* е със заострен ръб на горния край и служи за напречен наустник. То няма пръстови отвори.

Върху *второто еклеме*, средното, е разположен грифът на инструмента. Той се състои от осем пръстови отвора (дупки), седем от които са разположени в права линия върху лицевата страна на тръбата, а осмата е отдолу, точно срещу първия лицев отвор. Чрез запушване и отпушване на отворите се променя тоновата височина. Лявата ръка се поставя над дясната, задният отвор се затваря и отваря от палеца, докато за лицевите отвори се ползват средните фаланги на показалеца, средния и безименния пръсти. Четирите пръста на дясната ръка работят върху останалите четири лицеви грифови отвора, докато свободният палец подпират инструмента.

В стената на *третото еклеме* са пробити други четири отвора, които не са разположени в права линия. В народната практика са познати като *душници* и създават по-плътен контакт между въздушния стълб в канала на тръбата и въздуха от околната външна среда. Първото и второто еклеме са приблизително еднакви по дължина, докато третото е значително по-късо от тях.

Инструментът е познат в различни дължини – от 50 до 90 см, а в по-стари времена и до метър – и диаметри на сечение-

то на канала от 16 до 18 мм. По-дългите и широки тръби се отличават с по-нисък тон и обратно – по-късите и тесните са с по-висок. Кавалът се употребява в различни големина – от **ла, си бемол, си** на малката октава и от **до, ре** и пр. на първа октава. От всички народни инструменти той е с най-големи технически и модулотивни възможности. Най-пригоден за народните оркестри се оказва инструментът от **до** и **ре**. Широко разпространен е инструментът в **ре** (D) с обхват от първа октава до **до** (C) на четвърта октава. Популярни са и **кавалите** в **до** (C) и **ми** (E), докато кавалът в **си** (B) е много труден за овладяване и е по-малко използван. Най-качествен материал за изработване на кавали е чимширеното дърво, но традиционно се ползват още черешово, вишнево, сливово, дряново, лесково, кленово, смокиново и ред други дървета, избирани според флоралните особености на региона и местните традиции. Срещат се и кокалени инструменти. В последно време кавали се произвеждат и от екзотични за нашата страна дървесни видове (абанос например), както и от различни метали (сребро, месинг, мед, желязо, алуминий), но те вече са с нетипична за българския музикален фолклор звучност и тембър. Народната памет е запазила спомена за майстор Никола Метаксов от Чепеларе (Коруев, 2011:228), който си направил кавал от цевта на стара кремъклийка. Дървените му кавали все се разпуквали, разсъхвали, разпръсквали, та си направил вечен – от желязо. Инструментът бил неизменно с него – и в Беломорието, и в планината.

Ще бъде некоректно, ако не отбележим важния принос на лютиерите, майстори на народни инструменти. Нарастващата популярност на кавала у нас и в чужбина им отрежда специално място. А сред големите имена на всепризнатите майстори се открояват Пенчо Нешев и неговият баща от Шипка, Старозагорско; Слави Иванов от Камено, Бургаско, а напоследък и неговия син Георги; Жечко Маринов от Стралджа, Ямболско и Енчо Пашов от Пловдив.

**Всички те са уважавани и търсени от гилдията на свирачите, сред които личните предпочитания на Теодосий Спасов са към Жечко Маринов.**

Може да се добави и Александър Еплер от Западния бряг на САЩ, който през 70-те години на ХХ век взема уроци при кавалджията Никола Ганчев и от години прави инструменти.

Поради полустраничното му придържане по време на свирене (приблизително под тъгъл 45 градуса), техническото название на кавала в академичното инструментознание е *полунапречна флейта* (*flute semi-traversiere* (фр.)). Акустичните принципи са като на всички отворени тръби – при по-слабо надуване звучат тоновете от най-ниския регистър. При същата пръстовка, но при леко свиване на устните и по-силен тласък на струята въздух (нарича се *пренадуване от първа степен*) кавалът издава същите тонове, но една октава по-високо. При още по-силно надуване (*пренадуване от втора степен*) се получават съответно тонове още една квинта по-високо от тези на основния регистър. При *третата степен на пренадуване* и същата апликатура се получават тонове две октави по-високо от тези на основния регистър. Съществува и *пренадуване от четвърта степен* с тонове в две октави и голяма терца по-високо от тоновете на основния регистър. Подвластна е само на най-големите майстори, сред които продължава да се откроява Теодосий Спасов.

*През първите десетилетия на ХХ век кавалът постепенно се преобразува от битов фолклорен инструмент в артефакт на изкуството, при това натоварен от тогавашната идеология на национализма (създава комплекс от символи за национален дух, култура, родно изкуство) като един от ключовите музикални символи. (...) Кавалът се превръща в един от първите инструменти, символизиращи българското (Пейчева, 2006:70–71).*

Времето между двете световни войни е време на духовен и материален подем на България, открил такива майстори като Станил Паяков (1900–1979), Георги Кехайов (1904–1977),

Цвятко Благоев (1915–1994). За начало на следващия период се приема 1951 г., когато композиторът Филип Кутев създава и оглавява първия Държавен ансамбъл за народни песни и танци. Превърнат в модел, той води след себе си размножените в почти всички региони на страната големи фолклорни ансамбли. Концертната им и звукозаписна дейност у нас и в чужбина извежда на преден план имената на кавалджиите Никола Ганчев (1919–2004) и Стоян Величков (1930–2008), които са и първите институционализирани учители на младите инструменталисти.

НОВОТО поколение музиканти, изпълнители на кавал, се ползва в най-голяма степен от предимствата, невъзможни или недостъпни за техните предшественици. Сред тях много важна роля играе повишеният световен интерес към непознатите (или слабо известни) музикални култури на Индия, Далечния Изток, затулените кътчета на Евразия, Африка, Океания и двете Америки; към смесването им с вече битоващите популярни разновидности в хибридни материи, получили през 1987 г. названието *World Music*. Интеграционният процес рязко се интензифицира след големите промени в политическата карта на Европа, когато рухват тоталитарните режими от източната част на континента и се създават условия за свободен обмен на артисти и артефакти на културата. А това, за което старите кавалджии от ХХ век само мечтаят и до което почти не се докосват, е собственото творчество на следовниците им в почти всички музикални разновидности, форми и жанрове.

Сред артистите от това поколение, факт е, се откроява Теодосий Спасов. Систематично усъвършенствайки инструмента, той го превръща от базисно диатоничен в хроматичен, приспособявайки го за изпълняване на други музикални контексти (от джаз до симфонична музика). Световната му популярност наистина го извежда пред скоби, но

**чрез неговия пример и влияние успоредно и подире му се забелязват все повече кавалджии с голям талант, творческа настройка и несъмнено виртуозно владение на инструмента.**



Сватбарските оркестри привличат вниманието към Матю Добрев (1957), впечатлил в ранните години на неговото обучение и Теодосий. Костадин Генчев (1969) е един от основателите на състава „Булгара“ и неговите производни, но е и активен участник в експериментите на Николай Иванов с група „ОМ“. Недялко Недялков (1970) е създател на формацията „Икадем“ и все повече се налага в света на *World Music*. В Париж работи Красен Люцканов, който редовно участва в проектите на джазмена Боян Зулфикарпашич, по-известен в Западна Европа като *Boyan Z*. Във Виена Димитър Карамитев е търсен артист за различни проекти и формации. В Норвегия свири Борислав Згуровски, а също така и лидерът на състава „Фармърс маркет“ (*Farmers Market*) Стиан Карстенсен (*Stian Carstensen*). Да не говорим за другите чужденци кавалджии от Европа и САЩ, спечелени за инструмента от българските си колеги и нарастващата популярност на тяхната музика.

*Има сведения за музейно експониране на кавали в САЩ – в United State National Museum във Вашингтон и музея „Метрополитън“ в Ню Йорк. Любопитно е, че тези кавали са експонати от първото Чикагско изложение през 1883 година. В държавния национален музей във Вашингтон кавалите от България се съхраняват в трезора за музикални инструменти, много рядко се показват в изложбените зали, защото са уникални експонати „и се третираат като част от Историята на културата на Човечеството...“ (Пейчева, 2006:78).*



## Раззелененото дърво на традицията

*Да бъдат благословени трудностите,  
защото чрез тях растем.*

Агни Йога

**С**РЕДНОТО училище за музикален фолклор в Котел е първата и сякаш най-естествена спирка на Теодосий Спасов по пътя на професионалния избор и последвателно степенуваното изпълнителско и творческо израстване. Макар това да не става по негов личен избор, а като предложение на баща му; и пребиваването му там да не е така безоблачно, както на пръв поглед би ни се сторило сега, когато той е музикант от световната артистична мрежа.

Спас Драганов Йорданов, бащата, по това време секретар на читалището в с. Белица, Тутраканско, очевидно е имал ясна представа как трябва да продължи развитието на неговия син. Самоуките народни свирачи, които водят заниманията в читалищната школа по народни инструменти, са с ограничени възможности и простоват педагогически похват, онаследен през годините от бащи и деди. Чирак, калфа, майстор – това за тях са степените на развитие и израстване във всеки занаят, включително и в музикално-изпълнителския. Тези хора, инак добронамерени и всеотдайни, могат да бъдат полезни до време. Сетне започва тъпченето на едно място и взаимното измъчване. За учителя то се подхранва от осъзнатата невъзможност да даде нещо повече на възпитаника си. За ученика – от интуитивното усещане, че има още много материал за усвояване, до който не намира път и просветен водач. По-нататъшната перспектива е

затъване в рутинерството и закостеняване на придобитите знания и умения. В такъв случай плахият все още творчески полет, енергийно поддържан от ентузиазма на младия човек, се оказва с подрязани криле. По даденост свише, зодиакален знак Риби,

**Теодосий Спасов е антипод на всичко това. Той е подвижен, интуитивен, любопитен, наблюдателен, ученолюбив, търсещ, готов да експериментира.**

Дори е откривателски дързък при навлизане в непознати територии, което артистът доказва с цялото си по-сетнешно присъствие в музикалния свят. На пръв поглед тези негови качества трудно могат да се забележат зад съдържаното му и сякаш добре премерено и овладяно външно поведение. Но след известно общуване проникателния ум бързо разпознава вътрешна настройка с богата душевност, която причислява Теодосий Спасов по-скоро към интровертния психологически тип. Баща му трябва отрано да е забелязал тези качества у сина си и като мъдър българин е наясно – на следващия етап са необходими сериозни професионални педагози.

Точно такива хора работят в Средното музикално училище за фолклор в Котел. То има зад гърба си вече осемгодишна история и е проводило в живота и изкуството първите си випуски. Това е голям шанс за семейството на Спас Йорданов. Защото след проблема **как** да продължи развитието на младия музикант, безпрепятствено се разрешава и проблема **къде** е възможно да стане това. Училището е първото в България с такъв профил, а фолклористът Манол Тодоров пише, че е първото в Европа и второто в света след подобна професионална школа в Индия (Тодоров, 1994:61). Налага се да поставим твърдението под сериозно съмнение! Авторът на тази книга познава сродно училище в бивша Чехословакия (по-конкретно в Словакия, отделила се от Чехия пред 90-те години на XX век), което съществува отпреди Втората световна война и с изключение на конфликтното време продължава своите занимания. А не е изключено да има и други учебни заведения с такъв профил във вече разделената от желязната завеса Европа, в която информацията

от „отвъдното“ винаги е била оскъдна и трудно достъпна до появата на персоналните компютри. Да не говорим за САЩ, където в следвоенния период кълтри музиката се изучава отдавна и в много щати от вътрешността на страната.

Училището в Котел се открива на 02.10.1967 г. с решение на ЦК на БКП. И както гласи онази максима, според която успехът (или победата) има много бащи, а неуспехът (или загубата)



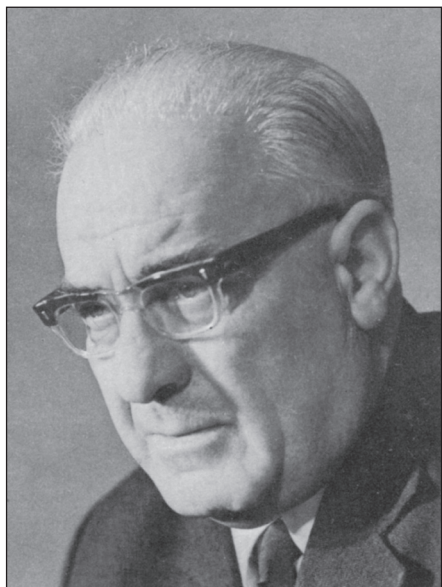
*Тодор Живков*

само една майка, за инициатори на идеята се състезават няколко имена от първия партиен ешелон. Сред тях, естествено, най-отпред се поставя това на Тодор Живков. Което е възможна хипотеза, защото той еднолично командва парада в държавата! Освен това е „човек от народа“, който обича да се меша с простолудието; хваща се и на хорото, когато трябва да сподели радостта на народонаселението или от поредната „блестяща изборна победа“, или от някой друг но-

воизкован комунистически празник. Виждали сме го с кавал в ръце (50-те години), виждали сме го и с флигорна (1961) сред учениците самодейци от с. Градина, Плевенско, а съществуват и други примери на своеобразно кокетиране с народа, назовавано и с латинското понятие **популизъм**.

Казаното за Тодор Живков като възможен инициатор за създаването на училището в Котел, разбира се, трябва да се възприема като хаплива шега на някой недоброжелател, приел риска да получи наградата „златна решетка“. Но никак не е изключено, дори е най-вероятното, да иде реч за поредното подмазвачество пред партийния вожд за персоналните му „грижи“ към интелигенцията.

**А инак сред спряганите за основни подбудители на това колкото уместно, толкова и навременно културно строителство в Котел, най-логично се възприемат фигурите на Филип Кутев и Георги Бояджиев.**



Филип Кутев

Първият е създател и ръководител на Държавния ансамбъл за народни песни и танци, допълнително ангажиран и като секретар на СБК (през 1983 г. училището заслужено е кръстено на негово име). Вторият е ръководител на отдел „Народна музика“ в Българското радио. Нека не гадаем кому принадлежи първенството! По-важното е, че и единият, и другият провиждат подалеч в бъдещето, следвайки стремежа да се създадат млади кадри за участие и ръководство на фолклорните ансамбли – държавни,

ведомствени и самодейни.

ТУК се налага един екскурс към работата на ЮНЕСКО, който подпомага по-цялостното осмисляне точно на този епизод от културното строителство у нас.

**Дейността по опазване на фолклора се включва в програмата на ЮНЕСКО през 1973 г. след искане на боливийското правителство да бъде разгледана възможността за нов протокол към Международната конвенция за авторското право,**

който да регламентира *съхраняването, развитието и разпространението на фолклора*. Цялостното проучване по темата започва през 1981 г., когато се провежда анкета сред страните членки на организацията за образование и култура при ООН. След преодоляване на известни противоречия и несъгласия, породили се в първия комитет от правителствени експерти, през

януари 1985 г. втори подобен комитет се събира в седалището на ЮНЕСКО в Париж, за да проучи обхвата и значението на един такъв правилник. В заключителните си решения той предлага следното определение за фолклора:

*Фолклорът (в смисъл на традиционна и народна култура) е индивидуално или колективно творчество, основано на традицията; то отговаря на възжеланията на определена общност и е израз на нейната културна и социална самоличност; нормите и ценностите се предават устно, чрез повторение или по друг начин. Формите на фолклора включват език, литература, музика, танци, игри, митология, обреди, обичаи, занаяти, архитектура и други изкуства (Куриер на ЮНЕСКО, 1985:27).*

Сред другите заключителни решения на Комитета се откроява

**необходимостта изучаването на фолклорните традиции да бъде включено в учебните програми, като се осигури правото на различните народности и национални общности на собствен фолклор и се създадат национални представителни съвети по фолклора.**

Както се вижда от този документ, България има значително предимство в образователния сектор по фолклор – след Котел (1967) средно музикално училище за народна музика се открива и в Широка лъка (1971), а във Висшия музикално-педагогически институт, Пловдив, от 1986 г. профилът се допълва, обогатява и уплътнява до неговата завършена цялост. Но не очаквайте да откриете дори един клас по изучаване фолклора на малцинствените етноси у нас! Ще рече, че те не са припознати като съставна част от културата на България, която трябва да се опазва и развива. Ранните и бързо изчезнали следвоенни изключения, вече в Народна република България, са най-доброто потвърждение на това. Кратко просъществувалия цигански театър в София, поздравен с дълга реч лично от Вълко Червенков, е само близко ехо от Съветския съюз и реплика на московския театър

„Ромен“. Театърът на селото, турските театри са също отзвук от различните национални и ведомствени културни институти в Съветския съюз. Подобен е и Театърът на трудовата повинност в столицата (публична тайна е, че най-много трудоваци даваха турският и циганският етнос), прелял по-късно голяма част от трупата си в Държавния сатиричен театър (1957). Но когато „челният съветски опит“ и неговото ехо се отдалечават, макар и с няколко крачки, проблемът с оцелелите трупи остава за домашно ползване. Подготовката на техните артисти се предоставя на самодейността в затворените етнически общности, но главно в семейството, където традиции, репертоар и специфика се предават от майка на дъщеря и от баща на син.

КАТО първо в България, училището в Котел разполага с предимството да събере и най-качествения за момента преподавателски състав. В самото начало в него се открояват имената на такива известни изпълнители на народна музика, певци и свирачи, като директора Стоян Чобанов (*кавал*), Кръстьо Великов (*гайда*), Минчо Недялков, Гено Василев и Христо Генев (*гъдулка*), Александър Касиянов (*тамбура*), Тодор Халиев (*тъпан*), Вълкана Стоянова, Господин Колев, Иван Ефремов (*народно пеене*) и редица други. Предимството им е, че са действащи музиканти с продължаваща артистична практика, от една страна, както и – от друга страна – непосредствения индивидуален метод на обучение, какъвто продължава да съществува като изначален пример и напомняне (!) в Индия и страните от Далечния Изток.<sup>1</sup> Петгодишната учебна програма предвижда, наред със специалните предмети, задължителното изучаване на тъпан, пиано, камерна музика, хорово пеене, сценично поведение, ди-

---

<sup>1</sup> Уточнението е необходимо, защото все по-засиленото въвеждане на дистанционно обучение чрез интернет е на път да разруши многовековната непосредствена връзка учител-ученик. Засега по специалните предмети в училищата по изкуствата това изглежда невъзможно, но никой не знае каква изненада може да ни поднесе утрешният ден. – Б.а.



рижиране, музикална теория (солфеж, елементарна теория, хармония, история на музиката), народна музика (теоретично). По-късно профилът на училището се обогатява със специалностите лютиерство за изработване на народни инструменти и народни танци.

Забележете нещо интересно и важно, за да не го пропуснете в по-нататъшната му творческа и артистична биография –

**Теодосий Спасов е надарен с много рядката привилегия да бъде винаги точният човек, попаднал на точното място и в точното време.**



*Теодосий Спасов: началото*

Това убеждение се затвърждава по-късно, когато откриваме младия артист в епицентъра на интересни и актуални събития от национален, регионален, континентален и дори световен характер. В латинския език съществува сентенция за подобни случаи – *post hoc ergo ante hoc* – и означава, че по-късното поражда по-ранното. Споменаваме я, защото бързият ретроспективен преглед на личностите в българската музика (но и в други прояви на човешко творчество) от последните седемде-

сет години показва често нарушаваното равновесие на триадата **Човек-Място-Време**. Причината за това е комплексна и можем да я отнесем както към индивидуалните, така и към по-общите, колективни особености на развитието ни. Но главно към липсата на достатъчно просветена, свободна и толерантна културна среда, която да подкрепя и окуражава творческите стремежи, синхронни или дори изпреварващи (!) световните процеси. Теодосий Спасов е едно от редките и затова щастливи изключения от тази обобщена картина.

СЪС СКРОМНИТЕ знания и умения, придобити от първия читалищен учител, бай Димитър Йовчев от с. Белица, той кандидатства с кавал (в детските години започва музикалните си занимания с акордеон) и свири заучени по слух добруджански мелодии. Природният му талант е оценен по достойнство от журито в Котел и младия човек веднага е приет за петгодишно обучение. Което не означава, че пътят му от тук нататък вече е определен, премеен и измит като жълтите павета пред Народното събрание или асфалта пред Президентството и Министерския съвет.

### **Изкачването към образователната голгота едвам сега започва, при това с тежък кръст на раменете.**

Чисто инстинктивната постановка на Теодосий – дясната ръка горе, лявата долу – е точно обратна на вековно общоприетата при свиренето на този пастирски инструмент<sup>1</sup>. Преподавателят Румен Мутафчиев още в първите един-два часа сменя ръцете и обръща постановката му.<sup>2</sup> Юношата изпада в шок и се разплаква! Защото не може да изсвири абсолютно нищо, дори вече наученото и овладяното. На тази възраст изпитанието сериозно раздрусва едвам поникналото самочувствие и се пре-

---

<sup>1</sup> Вж. главата „Кавалът и неговите „дяволски дупки““. – Б.р.

<sup>2</sup> Случвало се е и с други български, главно джаз музиканти, но проблемът при тях е чисто педагогически и методологически, а не е следствие от спонтанен биологичен импулс. – Б.а.

върща в истинско страдание. Докато пренарежда пръстите си и се занимава със звукоизвличане по новата апликатура, неговите съученици се събират и се забавляват с надсвирване на своеобразните фолклорни джемсешъни. Той гледа отстрани, слуша и преживява тежко неучастие си и сблъсък със строгите учебни реалности.

**Това е първото сериозно изпитание в живота на Теодосий Спасов, преодоляването на което не минава без терзания и съмнения в избраната професия. Във втори курс дори го изправя пред колебанието дали да продължи обучението си, или да напусне Котел!**

Но той не е съблазнен от бонификацията на бързия и лесен успех (винаги компромисен), знаейки, или поне дълбоко в себе си подозирайки сладостта и пълноценното удовлетворение от трудно постигнатия желан резултат. Римската сентенция гласи: *Non scholae, sed vitae discimus* (Не заради училището, а заради живота се учим). Извънучебния урок е много ценен за него и е етап от възмъжаването му. Съществуващите проблеми започват да се решават един след друг, а това иска време, упоритост и търпение – нова постановка, нова техника, репертоар, орнаментиране, по-цялостна музикална грамотност и култура.

**Теодосий Спасов, оказва се, притежава още две ценни качества – търпение и последователност.**

Много по-късно, когато вече е музикант със световна известност, той ще разбере – чрез собствения опит, но и чрез биографиите на цял куп знаменитости, – че търпението и последователността са едни от най-важните качества за изграждане на собствен път в изкуството. Особено когато са посветени на интуитивната вътрешна необходимост и по-късно появилата се убеденост в правилността на следваната посока.

НАРОДНАТА поговорка твърди, че ако занаятът се учи само с гледане (и целия останал набор от сетива), кучетата щяха да

са най-добрите месари. За човекът, потопил се вече професионално в музиката, тази „мъдрост“ е невалидна. Точно обратното – внимателното слушане на колкото се може повече и по-разнообразна музика е просто задължително. При повишена интелектуална активност то е своеобразно допълнително образование, извънучебно познание и особено ценно емоционално преживяване. Може да се приеме и като сондаж за все по-дълбоко навлизане в необятния свят на това изкуство, за истинското му разбиране. В своята книга „По въпроса за космическата музика“ (*Towards a Cosmic Music*) Карлхайнц Щокхаузен (*Karlheinz Stockhausen*) пише следното:

*Очевидно е, че музиката е средство за самоопознаване, че всеки използва музиката, за да се самооткрие, за да стане същество, което съзнава какво представлява. Само след като сте осъзнали кой сте можете да дадете нещо на друг, можете да разберете какво сте в състояние да предложите на другия и какво можете да направите за него или за нея. Длъжен сте да използвате най-изтънчените средства, за да развиете своите таланти максимално.*

*И аз мисля, че музиката е най-задълбоченият начин за духовно развитие. Това най-напред изисква да се с л у ш а музиката. На вас не ви е нужен друг човек, за да го правите. Музиката е навсякъде. Днес можете да използвате слушалки и грамофонна плоча (хубава грамофонна плоча!) и да видите какъв ефект ще произведе тя. Така започвате да избирате. Отхвърляте музиката, която не желаете, която не харесвате в дадения момент, защото сте или на по-ниско, или на по-високо равнище от тази музика. Но всяка музика изпълнява функцията си спрямо някого в някакъв момент. Всеки индивид трябва да подбере определена музика в един момент и да изучи нейния ефект – как вибрира с нея. У всеки от нас има резонанс – както при пианото, което трепти, когато свирим на него.*

*Когато определена мелодия проникне в даден човек, в него се задейства този резонанс и един вътрешен глас казва: „Харесва ми този резонанс. Той ме издига. Той развива у мен*

*неподозирани досега възможности. Това е много интересно. (...) Много положително е, че днес разполагаме със средства, които могат да помогнат на всеки да започне самообразованието си, а не да чака родителите или учителите да му кажат какво да прави. Днес за първи път всеки, независимо от възрастта си, може да направи сам своя избор каква музика да слуша (по Везнев: 1994:22).*

Амбициран, но и любопитен, Теодосий Спасов постъпва точно така. Той все още гази в плиткото и това е обяснимо. Но постъпателно, *ad hoc*, стъпка след стъпка навлиза в дълбокото, учейки се, образно казано, да плува все по-свободно. Практически това изглежда така: сутрин става рано и от Българското радио редовно прехвърля на касетофона си 15-минутките с нови записи на народна музика. Така пълни лента след лента с изпълнения на Стоян Величков, Никола Ганчев, Драган Карапчански, Тракийската тройка, която освен всичко е и част от учебния материал. В квартирата започва да ги имитира по слух, както постъпва и след като за първи път чува легендарния Матю Добрев. При това по негово по-късно признание го прави доста сполучливо.

С Матю Добрев (1957) Теодосий (1961) е почти връстник, което ги сближава не само формално, не само чрез инструмента, но и чрез някои от неофициално споделяните музикални ценности на тяхното поколение. Освен това и двамата произхождат от периферни за страната източни селища – южния град Стралджа при първия и добруджанското село Белица при втория.

**Без да абсолютизираме факта ще отбележим, че той крие в себе си дълбок психологически подтекст и кинетична енергия, в случая творческа, която намира и търси подходяща основа за излаз.**

Има и още една любопитна специфика, тази на състеното развитие, забелязана отдавна от известният наш пианист Юрий Буков:

*В една-две генерации, от най-ниското стъпало на цивилизация изведнаж да се озовеш на върха ѝ. Моят случай не е изключение. Той се отнася до почти цялата българска интелигенция (Шурбанова, 1997:30н).*

Такова нещо не се среща често в добре уредения, еволюционно развиващ се в дълги времеви отрязъци свят. Притурваме и подробност, показателна както за етническата толерантност в България, така и за липсата на сериозни предразсъдъци, за свободното взаимопроникване на музикални идеи и умения – Матю е от цигански произход, докато Теодосий е българин.

От същата посока любопитството на Теодосий Спасов се подхранва при живото общуване с по-мургавите музиканти, които имат способността бързо да разпознават добрия свирач, да гадаят (но не на ръка) бъдещето му и да демонстрират професионално уважение и близост. Теодосий е благосклонно приет от тях. Циганската махала на Котел; център на града, където в съседство с училището стават сватбите; оркестрите в механата през почивните събота и неделя; ученическите квартири – това са все ориентири на едно току-що поникнало артистично безпокойство, което не се задоволява само с наученото от институционализираната, превърната в норма образователна система. Нарушаването на статуквото не минава и без последствия за учениците – бягствата им от час, за да слушат Младен Малаков, Нешко Нешев, Ибрям Хапазов, а по-късно оркестър „Орфей“, Георги Янев и Петър Ралчев, се мъмят и наказват. Но и библейската притча за сладостта на забранения плод е жива в съзнанието на младите хора. Пък и музиката на циганските и сватбарските оркестри е така различна от учебния канон, което е допълнителен дразнител на любопитството. Понякога Теодосий свири с тях, наблюдава ги, подражава, опитва да пренесе върху кавала техники от други инструменти.

Различен е и кларинетния регистър на кавала, постигнат от Кольо Костов, музикант от фолклорния ансамбъл „Пирин“. Теодосий го чува за първи път през 1977 г. на прегледа „Нова бъл-

гарска музика“ в столичната зала „България“. Посещението му в София е награда от училището в Котел за много добър успех и прилежание. С изострен слух за детайла и бърз рефлекс към всяка възможност за разширяване на тембровата специфика на инструмента, младият, едва 16-годишен ученик е дълбоко впечатлен от чутото. И веднага след концерта започва да опитва, а по-късно да използва и развива този регистър. Така още от най-ранна музикантска възраст Теодосий Спасов се стреми към натрупване на богат арсенал от изразни средства, който се попълва с нови предизвикателства и възможности до днес.

**Няма да бъде пресилено да се каже, че точно в Котел той е заквасен с маята на новопоникналото направление в интерпретацията на фолклора – музиката на най-добрите, вече открили се сватбарски оркестри.**

АРТИСТИЧНОТО му формиране, „втасването“, ако можем да си послужим с този образ, продължава в годините на задължителната военна служба в Балчик. Училищното дисциплинирано вече е сменено с казарменото, но то учудващо не пречи на музикалните му занимания. В Българската народна армия (БНА) артистите винаги са се ползвали с известни облекчения. Те са облагодетелствани от по-свободен личен режим в строго подреденото всекидневие; имат уважението на офицерите, които са с едно на ум за годишните прегледи на армейската самодейност; будят респект сред съслуживците си (без да се броят извращенията); ползват всяка възможност да участват в различни програми извън казармените огради. Редник Теодосий Спасов използва този свой статут, за да свири по сватби и тържества, но му остава време и за едно ново изкушение – овладяването на кларинета. Не е трудно да се досетим какъв е източникът на това увлечение – сватбарските оркестри и главно техните лидери, които като правило са кларинетисти. Запознанството с нов инструмент, така различен от твоя собствен, е трудна работа – различна апликатура, ново звукоизвличане, ред нови чисто технически умения, свирене на гами в различни тоналности и т.н.