

О. В. ТЫТЫК

Российская академия музыки им. Гнесиных

УДК 78.037(4/9)

## К ВОПРОСУ ОБ ИНТОНАЦИОННО-ЛАДОВОЙ МОДЕЛИ МЕЛОДИИ БЛЮЗА

Блюз – одно из наиболее ярких и самобытных явлений, сложившихся в XX веке в области популярной музыки. По мнению Сьюзен Мак-Клэри, «любое явление западной музыки XX века зиждется на блюзе в его различных проявлениях, поскольку это музыка, которая сформировала нашу эпоху» [6, с. 34]. Несмотря на такую актуальность жанра в музыке XX века, в исследовании блюза остается немало открытых вопросов, а один из первоочередных – вопрос интонационно-ладового строения блюзовой мелодии. Именно ладовое своеобразие блюза, специфика блюзовой мелодии стали важнейшими факторами, оказавшими влияние на другие направления академической и популярной музыки. Целью данной статьи является рассмотрение вопросов блюзового лада и строения блюзовой мелодии.

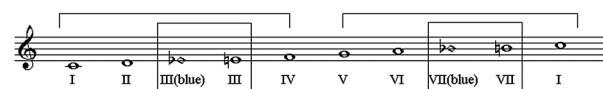
Рискнём высказать предположение, что в блюзе мелодия не является первостепенным выразительным средством. Слушая блюзы разных исполнителей, невольно ловишь себя на мысли, что мелодия в них повторяется едва ли не «дословно». Она, как правило, представляется достаточно однообразной и лишённой ярких, запоминающихся мелодических оборотов. Создаётся впечатление, что автору-исполнителю гораздо важнее донести содержание блюзовой поэзии, насытить своё исполнение особыми приёмами звукоизвлечения, нежели создать выразительную мелодическую линию. Возможно поэтому вопросы строения блюзовой мелодии долгое время оставались открытыми. «По иронии судьбы, мелодия блюза является наименее исследованным средством блюза», – утверждал в 1978 году Дуглас Кларк [4, с. 17]. На наш взгляд, это суждение до сих пор не утратило своей актуальности.

Говоря о блюзовой мелодии, исследователи обычно сосредотачиваются на её ладовом своеобразии. Такие термины как «блюзовая гамма» (blue scale), «блюзовые ноты» (blue notes) давно и прочно вошли в музыковедческий лексикон. Но углубившись в изучение этой области, можно обнаружить, что среди учёных нет единства в подходе к этому вопросу.

Первые представления о блюзовом ладе были сформулированы исследователями джаза в 1930-е годы. Наиболее авторитетной стала теория блюзовой шкалы Уинтропа Сарджента [2]. Ещё в 1938 году Сарджент вывел «блюзовую гамму», анализи-

руя записи джазовых соло 1920-х годов (период хот-джаза). Выведенная Сарджентом гамма включает пониженные III и VII ступени, наравне с диатоническими (пример № 1).

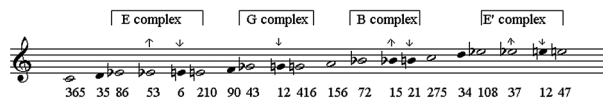
Пример № 1 Блюзовая гамма У. Сарджента



Однако аутентичный блюз, развивавшийся в южных штатах, особенно в дельте реки Миссисипи, имел мало общего с джазом. Мелодика блюза предстает скупой и аскетичной в сравнении с виртуозными многозвучными инструментальными соло в джазе. Не случайно ряд исследователей подвергал сомнению правомерность применения теории Сарджента в аутентичном блюзе [8, с. 155; 4, с. 20].

Новое осмысление проблемы блюзового лада возникло в 1970-е годы. К этому времени музыковеды осознали самостоятельную ценность блюза, наличие в блюзе специфической поэтики, заслуживающей подробного рассмотрения. Наиболее полно вопрос блюзового лада раскрывает Джефф Тайтон в своём исследовании «Early Downhome Blues». Чтобы отмежеваться от предыдущих теорий, Тайтон отказывается от термина «блюзовые ноты», называя их комплексами «лабильного интонирования». «Блюзовая шкала» Тайтона включает полную хроматическую гамму и четвертитоновые градации, сосредоточенные в области III, V и VII ступеней (E-комплекс, G-комплекс, B-комплекс) [8, с. 155-156] (пример № 2)<sup>1</sup>.

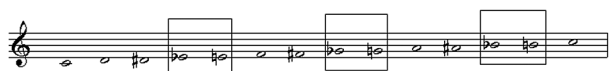
Пример № 2 Блюзовая гамма Дж. Тайтона



Новая попытка осмыслить закономерности ладовой системы блюза возникла уже с учётом теории Тайтона. Дуглас Кларк [4] в небольшой, но информативной статье «Высотные структуры в мелодии вокального блюза» настаивает на необходимости совмещения ладового анализа мелодии и анализа

гармонического сопровождения. Рассматривая звуковую систему, Кларк возвращается к менее подробной шкале, нежели у Тайтона. Микротоновые изменения внутри комплексов, связанных с III, V и VII ступенями подразумеваются, однако Кларк остерегается выделять их как самостоятельные единицы шкалы, поскольку не уверен в константности и стабильности их появления. При этом исследователь включает энгармонические варианты II+ (III-), IV+ (V-) и VI+ (VII-), так как по ладовым функциям данные энгармонически равные варианты трактуются неодинаково (пример № 3).

Пример № 3 Блюзовая гамма Д. Кларка



В. Сыров предлагает собственную ладовую структуру – «трёхъярусную миксолидийскую систему от звуков основных функций лада (I, IV и V)» [3, с. 195] (пример № 4).

Пример № 4 Блюзовая гамма В. Сырова



Исследователь указывает, что «вариантов III и VII ступеней [может быть] до бесконечности много, именно в этой вариантности заключена неисчерпаемость ресурсов блюза» [3, с. 194].

Уолтер Эверетт говорит о минорной пентатонике, лежащей в основе блюза и реализующей себя в попевках – «блюзовых трихордах», состоящих из большой секунды, малой терции и охватывающихся чистой квартой [5, с. 169] (пример № 5).

Пример № 5 Блюзовые трихорды У. Эверетта



Наконец, в авторитетном журнале «Popular Music» появляется статья Ханса Вайсетхаунета с провока-

ционным заголовком «Существует ли такое понятие как “блюзовые ноты?”». Автор приходит к выводу, что «каждая нота может быть блюзовой, поскольку окрашена особыми приёмами звукоизвлечения» [9, с. 101]. Главное, по мнению исследователя, состоит в том, является ли звук «блюзовым по духу», наполнен ли он специфическим «блюзовым чувством». Таким образом, у Вайсетхаунета понятие «блюзовые ноты» становится семантической категорией.

Очевидно, что требуется найти альтернативный подход к решению проблемы блюзового лада и строения блюзовой мелодии. Таким может стать интонационный подход, который «способен дать подлинное представление о ... ладе, поскольку он рассматривает его в неразрывной связи с временной природой мелодии» [1, с. 29]. На пути к новым представлениям о блюзовом ладе предстоит проанализировать реальные звукоотношения, образующиеся в дошедших до нас записях мастеров блюзовой музыки.

Многие исследователи указывают на то, что блюзовая мелодия рождается импровизационно. Но импровизация часто опирается на определённый набор предзаданных элементов, мелодических формул, комбинация которых и обеспечивает создание произведения «здесь и сейчас». Для того, чтобы обнаружить эти мелодические формулы, мы проанализировали десятки блюзов разных исполнителей, выбирая строфы, которые соответствуют форме так называемого «блюзового квадрата».

Как известно, «блюзовый квадрат» – это наиболее распространённая форма в блюзе. Это своеобразный двенадцатитактовый период, состоящий из трёх предложений. Каждое предложение, в свою очередь, состоит из двух вокальных фраз. Каждой фразе соответствует определённая гармоническая функция: фразам *a*, *b* – тоническая, *c*, *d*, *f* – субдоминантовая, фразе *e* – доминантовая (схема 1).

В нашем анализе ладовой организации блюзового музицирования мы придерживаемся индуктивной логики, шаг за шагом «свёртывая» внешне замысловатый спонтанный процесс звукотворчества в опорные, «скелетные» звуковые комплексы, своего рода порождающие модели.

Для того, чтобы проиллюстрировать предлагаемую нами методику анализа, обратимся к конкретному примеру № 6<sup>2</sup>.

Схема 1. Строение блюзового квадрата

Такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Поэтическая строфа	А				А				В			
Музыкальный период	1 предложение				2 предложение				3 предложение			
Вокальная мелодия	<i>a</i>	<i>b</i>			<i>c</i>	<i>d</i>			<i>e</i>	<i>f</i>		
Гармоническое сопровождение	T	T (S)	T	T	S	S	T	T	D	S (D)	T	T (D)

## Пример № 6

## Muddy Waters «Canary Bird»

Первым этапом анализа становится выделение мелодических фраз. Каждая фраза отделена паузами и имеет чётко очерченный контур. Определяющая роль «дыхательной» логики строения вокальной фразы закономерным образом ведёт к безусловному преобладанию нисходящего направления фраз блюза, начинающихся, как правило, из «вершины-источника». Не исключение – и анализируемый нами образец. Все фразы являются нисходящими, кроме фразы *e* – она, по сути, представляет собой повторение одного звука.

Второй этап анализа – редукция мелодической линии до уровня интонационной формулы (пример № 7).

## Пример № 7 Редукция мелодических фраз блюза «Canary Bird»

Внутри строфы возникают пары, которые можно сравнить между собой: так фраза с почти точно повторяет фразу *a*, единственное отличие – перекраска последнего звука, тонической терции. Во фразе *a* «мажорная» терция соответствует тонической гармонии ( $I^7$ ) в сопровождении, а во фразе *c* включение звука *g* вызвано гармонической поддержкой субдоминанты ( $IV^7$ ). Возникают также параллели между завершающими фразами: *b*, *d*, *f* – фразы *b* и *d* точно повторяют друг друга, а фраза *f* переключается с ними интонационным зерном *a-g-e*.

Наконец, третий этап анализа – сравнение мотивов и составление из сходных элементов парадигматических рядов. В результате мы получили систему, содержащую основные интонационно-ладовые формулы блюзовой мелодии.

## Пример № 8 Интонационно-ладовые формулы блюзовой мелодии

Очевидно, что интонационно-ладовые ячейки группируются идентично вокруг двух ладовых центров – I и V ступени. При этом объём ячеек варьируется от минимального (секунда) до максимального (в пределах октавы). По объёму ячейки можно подразделить на простые, содержащие два или три звука, и усложнённые (диапазон которых превышает кварту и доходит до октавы).

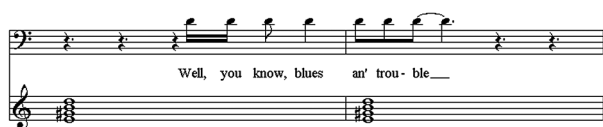
Ячейки, сгруппированные вокруг I ступени, звучат в сопровождении тонической и субдоминантовой гармонии. Простые ячейки в объёме кварты, прилегающей выше или ниже основного тона, являются наиболее распространённым «строительным материалом» блюзовой мелодии. Выведенные интонационно-ладовые формулы отнюдь не нейтральны в структурно-функциональном плане. Напротив, их функции определены дифференцированы. Их место в форме может быть различным: модели, связанные с VII-I, чаще всего выступают в роли инициационных (*a*, *c*), модель IV-III-I – чаще всего проявляет себя как заключительная (*b*, *d*, *f*). Они могут использоваться самостоятельно или комбинироваться (пример № 9).

## Пример № 9 Muddy Waters. «My Home Is In Delta»

Путём прибавления новых ступеней к простым ячейкам образуются более сложные интонационные образования в объёме квинты, септимы или октавы.

VII ступень выступает как тон речитации, но в сопровождении малого мажорного септаккорда, построенного на I ступени, она воспринимается как часть тонического комплекса (пример № 10).

Пример № 10 Muddy Waters. «Train Fare Blues»



Единственный отрезок формулы, в котором отсутствуют модели, связанные с I ступенью, – это фраза *e*. Она, в отличие от других фраз, почти всегда дается в восходящем движении, сопровождается доминантовой гармонией, а в качестве опоры в мелодической линии чаще всего выступает V ступень.

Одной из самых распространённых мелодических формул фразы *e* становится оборот IV-V ступень, который входит в комплекс малого мажорного септаккорда на V ступени. IV ступень может использоваться и самостоятельно, нередко становясь тоном речитации (пример № 6).

Составленная таким образом модель интонационно-ладовых формул блюзовой мелодии отражает как основные ладовые тяготения, так и интонационные «зёрна». Её можно назвать *порождающей моделью* блюзовой мелодии.

Гипотетически, возможна любая комбинация данных ячеек в соответствии с формой блюзовой строфы и гармоническим сопровождением. На практике же у мастеров блюза нередко складываются персональные предпочтительные модели их комбинации.

Например, у Мадди Уотерса (Muddy Waters, 1915–1983) наиболее предпочтительной становится модель мелодии, где все фразы, кроме *e*, построены на нисходящем мотиве в объёме септимы. Фраза *e* – на восходящем мотиве IV–V ступень (пример № 6).

В гармоническом плане большинство блюзов Мадди Уотерса опираются на привычные в блюзе аккордовые последовательности. Совершенно другая картина возникает у современника Мадди Уотерса, видного практика блюзового музицирования Джона Ли Хукера (John Lee Hooker, 1917–2001). Его блюзы в функционально-гармоническом отношении являются статичными, монофункциональными, в большинстве случаев сопровождаются только тоникой. Мелодия в таком случае либо целиком строится из интонационных ячеек, связанных с первой ступенью, либо в соответствующей фразе *e* появляется ячейка, отно-

сящая к сфере влияния V ступени: как следствие возникает своеобразный «диссонанс» из-за различия ожидаемого и реально звучащего (пример № 11).

Ещё более глубинным уровнем звуковысотной конструкции блюза становится ладовая система. Моделирование ладовой системы блюза целесообразно произвести в опоре на процедуры в некотором смысле статистические. Если собрать звукоряды разных блюзов и подсчитать частоту употребления той или иной ступени, то проявляется опора на минорную пентатонику (*e-g-a-h-d*), которая может быть усложнена любыми другими ступенями (пример № 12).

Пример № 11



John Lee Hooker. «Prisoned Bound»

Пример № 12 Звукоряд блюза с количеством использованных высот



Таким образом, можно говорить о многоуровневом строении интонационно-ладовой модели блюзовой мелодии:

1. Самый глубинный уровень – звукоряд минорной пентатоники с переменным тяготением то к I, то к V ступени.
2. По тяготениям складываются интонационные зёрна – это уровень порождающей модели.
3. Из многообразия интонационных зёрен складывается предпочтительная исполнительская модель.
4. Приспособление, прилаживание интонационной модели и поэтического текста даёт поверхностный уровень – собственно мелодию.

Рождение блюзовой мелодии хотя и протекает относительно спонтанно, но обусловлено сложной комбинаторной работой.

Но сами исполнители не придают теории большого значения. Биг Билл Брунзи (Big Bill Broonzy, 1893–1958) говорил: «Блюз вышел не из книг и учебников. Он никогда не строился на правильных нотах. Чтобы по-настоящему спеть блюз я должен вернуться к корням» [7, с. 37]. А Би Би Кинг (B. B. King, р. 1925) дополняет: «Когда я играю, я думаю о том, что означает каждый звук. Нужно вложить частичку себя в то, что играешь. Другими словами, создавать музыку» [9, с. 101].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В приведённом примере числа под нотоносцем означают количество данных звуков в проанализированных примерах.

<sup>2</sup> Следует оговорить, что мы выбрали в качестве «центрального» тона звук *E*, а не *C* (как принято в теоретических исследованиях). Центр *C* в блюзе используется достаточно редко, *E* – одна из излюбленных тональностей, очень удоб-

ная для игры на гитаре. Кроме того, часто используются тональные центры – in *F*, in *G*, in *A*. Соответственно, при транспозиции мы опускали их на малую секунду, малую терцию и чистую кварту. Транспонировать же их к центру *C* (первой октавы) значило бы неоправданно завышать реальное звучание и тем самым дезориентировать тембровое восприятие.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. – М.: Сов. композитор, 1986.
2. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. – М.: Музыка, 1987.
3. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока. – СПб.: Композитор, 2008.
4. Clark D. Pitch Structures in Vocal Blues Melody // Southern Folklore Quarterly. – 1978. – No. 42. – P. 17-30.
5. Everett W. The Foundations of Rock: From «Blue Suede Shoes» to «Suite: Judy Blue Eyes». – Oxford, New York: Oxford University Press, 2009.
6. McClary S. Conventional Wisdom: The Content of Musical Form. – Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2000.
7. Middleton R. Pop Music and the Blues: A Study of the Relationship and Its Significance. – London: Gollancz, 1972.
8. Tilton J. T. Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis. – Urbana: University of Illinois Press, 1977.
9. Weisethaunet H. Is There Such a Thing as the «Blue Note»? // Popular Music. – 2001. – Vol. 20, No. 1. – P. 99–116.

### Тытык Ольга Владимировна

преподаватель кафедры теории и истории музыки  
Военного университета, аспирантка  
Российской академии музыки им. Гнесиных

