

Е. А. ПИНЧУКОВ  
Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского

УДК 78.037 (4/9)

## БЛЮЗ КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ ИДИОМА

*Самые укоренившиеся, самые бесспорные наши  
убеждения всегда и самые сомнительные.*  
Хосе Ортега-и-Гассет

Среди вещей, «сделавших Америку», Фил Паттон наряду с железными дорогами, автомобилями и самолётами называет электрогитару, джинсы и блюз: «Базовая эволюция джинсов от рабочего костюма до модной вещи очень сильно напоминает превращение блюзовой песни в записи “ритм-энд-блюза”... они производятся серийно и являются чисто американской вещью»<sup>1</sup>. Будучи порождением и атрибутом американского образа жизни, блюз стал ошеломляюще популярен во всём мире.

Блюз представляет собой музыкально-поэтический жанр, зародившийся в лоне американского фольклора и окончательно вызревший в городских условиях. Блюз идентифицируют и как музыкальную форму – 12-тактовую строфу из трёх текстомызыкальных строк, базирующуюся на относительно стабильной гармонической схеме. К этому нужно добавить толкование блюза как особой интонационной системы, которая может озвучиваться вне блюзовой формы. Но обращаясь ли к собственно блюзу или к его преломлениям, сохраняющим атмосферу блюзового высказывания, важно отдавать себе отчёт, что эти формальные определения нуждаются в надстройке, поскольку они суть некие *species* по отношению к породившей их *eidos*. Последняя же с трудом поддаётся словесной формулировке, поскольку блюз – это когда ты пытаешься найти смысл в ситуации, главный смысл которой в том, чтобы не дать тебе найти в ней смысл...

За более чем полвека с начала исследований блюза, когда выяснилась значимость явления, был накоплен богатейший материал. Однако всё ещё остаются не решёнными несколько важных вопросов, а именно: а) генетика и природа блюзовой шкалы и гармонии, б) роль в блюзе африканских ингредиентов, в) удивительный поворот от порицания блюза как *devil's music* к восторженному принятию и усвоению.

Именно последний пункт ставит во главу угла В. Дж. Конен, полагая, что это нить, с помощью которой можно распутать весь клубок неопределённостей. Формулируется он автором так: «почему блюзы, выросшие в “глубоком подполье” духов-

ной жизни США, заняли столь видное место в современном обществе, почему ... они не перестают оказывать мощное воздействие на души людей во всём мире?»<sup>2</sup> В самом деле, почему блюз, поначалу отвергаемый собирателями песен, считавших его «дегенерацией фольклора» (и даже многими чернокожими из числа религиозных и респектабельных), вдруг, в период «лихорадки рок-н-ролла», становится объектом всеобщего поклонения? Чем объяснить, что британские подростки 50-х, ровесники Клэптона и Маккартни, буквально бредят гитарой и блюзом и что в названиях рок-групп стали нередки блюзовые коннотации?<sup>3</sup> Чем объяснить этот поворот?

Ответ на этот вопрос складывается у Конен из нескольких мотивов. Во-первых, блюз как «синтез африканского и западного» музыкального строя удовлетворяет потребность современного человека в открытости, в преодолении границ своей культурной традиции. Во-вторых, «идейная сущность блюзов» перекликается с «характерными тенденциями музыкальной психологии XX века»: «Образ “маленького человека”, не находящего себе места в сложном современном обществе; потеря контакта с нравственными нормами прошлого; уход из мира мысли и высоких отвлечённых чувств в сферу инстинктивно-подсознательного, связанного ... с раскованной эротичностью»<sup>4</sup>. В-третьих, жанровый облик блюзов (песня-танец) соответствует эстетике массовой культуры.

Намеченные далее решения отчасти связаны с идеологическими импликациями советских времён, отчасти с чрезмерной приверженностью тезису об африканских истоках блюза. Не вынося окончательного суждения, автор всё же склоняется к мнению, что «в блюзовом стиле синтезированы два строя художественной мысли – африканский и западный»<sup>5</sup>. Поскольку же западное в таком контексте не несёт в себе чего-то особенного, выходит, что всё самобытное в блюзе порождено африканским.

В литературе широко используется термин «афроамериканская музыка», введённый в начале прошлого века (Г. Э. Кребил)<sup>6</sup>, который по существу фиксирует глубокие отличия чёрного амери-

канца от американца вообще, то есть белого, что в эпоху расового антагонизма и сегрегации представлялось вполне естественным. С современной точки зрения подобные установки – скорее шлейф предрассудков (основанных среди прочего на смешении понятий расы и этноса), чем нечто, определяющее музыкальную сущность<sup>7</sup>. Ведь нынешний потомок чёрных невольников – часто больше американец, чем какой-нибудь белый, являющийся американцем во втором-третьем поколении. Приверженцы «африканских корней» блюза недоучитывают и того, что негры в США всегда составляли меньшинство, которое под гнётом рабства и нищеты до последней трети XIX века пребывало вне культурного пространства и в силу своего маргинального статуса было исключено из жизни американского общества<sup>8</sup>. К тому же способы подавления африканской природы невольников на территории будущих США были намного жёстче и последовательней, чем, например, в испанских колониях, и с обращением в протестанты, как пишет А. Дауэр, «негр очень скоро утрачивал своих старых богов и больше не имел никакой основы к сохранению своих барабанов и ритмов»<sup>9</sup>. С другой стороны, нельзя не заметить, что значительное число потомков африканцев живёт в других странах Нового Света, подчас составляя от 90 до 95% населения (Гаити, Ямайка). Но блюз-то появился именно в Штатах!

Для выяснения генетики блюза и механизма его воздействия необходимо иметь в виду, что американская музыка отнюдь не является разновидностью или простым продолжением европейской. И дело не только в том, что эта страна не знала средневековых соборов (крупных форм музыкальной литургии) и аристократической придворной среды (оперы и симфонии). Среди многих факторов, обусловивших специфику её музыкальной ментальности, особого внимания заслуживает фольклор белых поселенцев, который развивался совершенно иначе, чем в покинутой ими Европе<sup>10</sup>. В то время как в метрополии, переживавшей в XVII–XVIII веках промышленную революцию, сельский уклад неуклонно вытеснялся капиталистическими отношениями (пауперизация крестьян вследствие захвата земель промышленным и торговым капиталом) и музыкальный фольклор лишался питавшей его почвы, на огромных просторах Америки те же англо-кельтские фольклорные традиции получили возможность процветать в фермерской среде ещё на протяжении столетий. Когда в странах Запада музыкальный фольклор нивелировался и шёл к угасанию под воздействием общеевропейской городской музыкальной стилистики, на американской земле народные мелодии старой Европы имели возможность жить ещё долго – ведь почти до конца XIX века страна была преимущественно

аграрной. Всё это вылилось в такое сугубо американское явление как *country music*, основой которой стал фольклор территорий и этносов Британских островов, по естественным причинам почти не известный континентальной Европе. В XX столетии исследователям фольклора Америка предстала своего рода заповедником: оказалось, что «английская деревенская баллада шекспировской эпохи сохранилась в Новом Свете в более «чистом» виде, чем у себя на родине»<sup>11</sup>.

Блюзовый лад иногда описывают как соединение европейского мажора и африканской пентатоники (например, в наложении на до-мажорную гамму трихордов *c-es-f-g-b-c'*). При этом *blue notes* (здесь ступени *es* и *b*), иногда исполняемые скольжением или в нейтральной позиции (например, между *e* и *es*), авторы склонны объяснять как компромисс пентатоники и мажора. Несоответствие этих нот температуры представляется подтверждением их африканской природы.

Между тем ссыла на пентатонизм вряд ли может служить аргументом, так как ангемированные пятиступенные звукоряды, по словам М. Фогеля, обнаруживаются от Шотландии до Японии и от Лапландии до Банту. Гораздо более значимым для понимания ситуации является то, что аналогичный строй – пентатоника, дополняемая высотно нестабильными ступенями внутри малотерцовых промежутков, – распространена как в кельтской Британии, так и в поселенческом фольклоре на территории США. Так что едва ли стоит искать прообразы блюза в Африке или у арабов<sup>12</sup>. Учитывая склонность и необыкновенные способности негров к мимесису, более разумной и трезвой нужно признать гипотезу, согласно которой блюзовая итонационная система имела предтечи не в африканской, а в англо-кельтской, то есть европейской традиции, а именно, в гэльской пентатонике.

Сведения о ней дошли до нас, например, в сообщении Л. А. Неккера де Соссюра (1823), который пишет, что песни шотландских горцев в своей простоте и монотонности «имеют совершенно своеобразный характер, отличающий их от песен прочих европейских народов ... Они дышат особенной грустью, сближающей их с нашим минором, они принадлежат к новому роду, стоящему между мажором и минором и соединяющему в себе характеры обоих этих родов»<sup>13</sup>. Свидетельства бытования таких звукорядов в мелодиях Южно-Шотландского нагорья усматриваются уже в средневековых манускриптах<sup>14</sup>, а в Америке они представлены богатым песенным материалом, собранным усилиями нескольких поколений фольклористов. Стоит добавить, что численность этнических кельтов (шотландцев, ирландцев, валлийцев) в США всегда была велика и в колониальный период составляла около половины белого населения. Однако

скороспелая исходная установка на «африканизм» блюзовых нот препятствует попыткам связать их происхождение с «нейтральным ладом» поселенческого фольклора<sup>15</sup>.

Как бы то ни было, а речь идёт о предтечах как вероятном субстрате. В своём стремлении к блюзу чёрные американцы вдохнули в них новое чувство жизни, когда заставили резонировать в пределах особой гармонической системы. Для этого была необходима сумма условий – всё должно было сойтись, как говорится, в нужном месте и в нужное время.

«Нет сомнений, – иронично заметил Лерой Джонс, – что никто из африканских невольников не начинал с “St. James Infirmary” в момент, когда они покидали корабль»<sup>16</sup>, причаливший к американскому берегу. Ведь найденный в блюзе субъективированный тон высказывания составляет разительный контраст ментальности члена родоплеменной общины, каковыми были африканцы, вывозимые в Новый Свет. Поэтому близким к истине представляется категоричное мнение Э. фон Хорнбостеля (1927): «Совершенно определён, ни мелодии, ни ритмы США, под которые танцуют сегодня, не являются африканскими»<sup>17</sup>.

Находившиеся у подножия социальной лестницы, отвергнутые и угнетённые, негры сделали предметом чувствования своё несчастное положение (особенно остро осознанное после отмены рабства) и таким образом узурпировали «поиски блюза». Возможно, этот характер переживания они вынесли из церкви, где стремление к полноте выражения вело к воскрешению в рамках службы архаичных, даже атавистических форм ритуального поведения (ритмичные выкрики, танцевальные движения). Протестантские установки подпитывали индивидуализм, ибо «каждый христианин одиноко идет по своему пути» и должен «надеяться только на Бога и отнюдь не полагаться на людей»<sup>18</sup>. Стремительный рост промышленности и массовая миграция негритянского населения в города довершают процесс. Кристаллизация блюзовой идиомы из ранних форм «блюзов дельты», ещё не знавших стабильной строфики и гармонической схемы, происходила на фоне урбанистически пёстрой музыкально-звуковой среды в ходе резкого изменения жизненного уклада и обретения новой идентичности.

Блюз как-то сразу консолидировался с легкожанровой сферой (он прошёл стадии от фолка через менестрельный шлягер и профессионализм джаза к роли универсального языка), потому что развивался в кильватере музыкальной индустрии, в ответ на её установки. Пресловутую приверженность американцев «лёгкому жанру» невозможно объяснить слабостью проявлений в стране «высокой» традиции или недостатком культуры<sup>19</sup>. Тяга к развлекательно-

сти (отчасти как реакция на ригоризм пуританских доктрин) отразила наметившийся в развитых странах во второй половине XIX столетия объективный процесс смены культурной парадигмы, который был связан с фундаментальными преобразованиями в структуре и способах функционирования буржуазного общества.

Кто сказал, что музыка непременно должна «высекать огонь в сердцах людей», звать к борьбе за счастье будущих поколений, загружать сверхидеей в претензии на решение вечных проблем? И не ближе ли её естеству скромное свойство услаждать, расслаблять, заводить, отстранять, расцветить этот мир, сделать ярче, богаче, комфортнее? Только если в Европе становление нового вектора в осознании «общественной функции музыки» шло драматично, в столкновении с академизмом традиции, «когда и творческие искусства и публика по отношению к ним лишились привычных ориентиров»<sup>20</sup>, то в молодой прагматичной Америке он не сдерживался такими противовесами, и национальная музыка сразу формировалась как искусство индустриального общества – по преимуществу массовое и коммерческое. Отсюда выраженный штамп «made in America», который несут на себе «все жанры афроамериканской музыки» (В. Конен), отсюда же ощущаемый слухом, воспитанным в классике, «привкус банальности» в джазе (Ю. Холопов).

Иными словами, блюзовость – по крайней мере в главных параметрах – аккумулировала всё типично-американское, но она же запечатлела и знак времени своего явления миру, совмещая с детской непосредственностью «два в одном»: национальный характер и неустранимое клеймо легкожанровости. Последнее в восприятии европейца сразу снижает её оценочный статус как музыки приземлённой, плебейской.

Аутентичный блюз был склонен к фрустрации – больше как способ преодолеть диссонанс, гармонизовать внутреннее пространство. Однако последующие его преломления, связанные с «новой общественной практикой публичного танца» (Э. Хобсбаум), часто насыщены мощной жизнеутверждающей энергетикой. Характеризуя ритм-блюз, возникший «в ответ на естественную потребность негритянских пролетариев в какой-то особенно возбуждающей танцевальной музыке», А. Азриль отмечает его стихийный, «гидравлически» пружинящий, едва не лопающийся от сдерживаемой энергии, полный напряжения, элегантно бит<sup>21</sup>. Реально блюз, которому *par excellence* присуща спонтанность, может внезапно, вдруг, генерировать драйв, провоцируя выброс адреналина. Хотя в другой ипостаси он способен нести завораживающую суггестию проповеди, даже камлания. Блюз может быть ироничен, но почти никогда не сентиментален.

Изыюминкой блюза считается неопределённость *blue notes*. Между тем он не утрачивает своей притягательности, будучи исполнен и на инструменте фиксированного строя. Ведь уже первый блюзовый штамм, *boogie-woogie*, сложился как фортепианный стиль. И это обстоятельство подсказывает, что дело вовсе не в эфемерных *blue areas* и не в характерных для мелодики блюза скольжениях. Последние – скорей антураж, своего рода бонус, а не сама покупка. Первостатейным является вопрос о гармоническом мусе блюза – о системе, которая репрезентирует существенно иной тип тональности, чем классический европейский.

Наша *common-practice tonality* базируется на восходящем вводном тоне, на идее «становление через преодоление», тогда как гармонический мус блюза – на старом как мир остинато, на принципе «втаптывания», стоппа, свойственного танцам поселян, что проявляется в решительном преобладании тоники. При том что «доминант-септаккорды» в блюзе берутся практически на любой ступени, доминанта как таковая отнесена к периферии основным отношением I–IV–I. Когда заключение муса строится на аккордовой формуле  $V_7-IV_7-I$ , функция доминанты как носителя вводнотонности по сути не реализуется. Она лишь напоминает о себе в кадансовом обыгрывании мелодического триада *f-es-c*, и, быть может, более заметна, отмечая возврат к началу строфы. Поэтому можно сказать, что становление как динамическое переживание времени здесь замещает приём раскочки, качания, рока<sup>22</sup>, который отчётливо проступает в обязательных сменах гармоний в реперных точках – в начале каждой текст-музыкальной строки. Такой тип тональности не программирует расширения, продления, роста «в горизонтали», но не препятствует росту «по вертикали» в предпочтении диссонантной аккордики.

Исходным пунктом классической концепции аккорда была идеальная настройка трезвучия как «совершенного аккорда» (*accord parfait*), которое суть отзвук гармонии сфер, след *harmonia mundi*. Это ограничение предопределило роль диссонанса в качестве движителя, окрашивая саму потребность движения логикой «напряжения и разрядки». В блюзовых переборах гитары можно расслышать первобытное удовольствие от детонации обертонов, однако решающей для инструментальных форм блюза стала идея аккорда как довлеющего в себе материального, чувственно осязаемого, вещного объекта, хотя и не лишённого функциональных свойств.

Едва ли не самое интересное в устройстве блюза – его наклонение. Задумывался ли читатель, почему блюз – по определению, песнь тоски и печали – не использует настоящий минор<sup>23</sup>? Почему он ногируется в мажорных тональностях с пони-

жающими альтерациями блюзовых нот? Может, потому что не различает полярности наклонений, дуализма «мажор – минор»? Скорее наоборот: возникающий здесь эмоциональный микст передаёт какую-то удивительную полноту жизнеощущения. Блюзовый шарм (и блюзовый мус) основан на той же раскочке, на балансировании, на игре наклонением (как поётся у Харольда Арлена, «*Come rain or come shine*»), и это должно пониматься как особая концентрация ладовых средств, поскольку флуктуации мажорно-минорного, создающие напряжение, своего рода вибрацию, завязаны на вертикаль, на аккорды.

Блюзовая третья ступень (*es*) берётся не в качестве тонической терции, а как септима  $IV_7$ , как малая секста  $V_7^{-6}$ , либо как малая децима в мажорном аккорде  $I_7^{-10}$ . Блюзовая седьмая (*b*) берётся как септима  $I_7$  или как малая децима в аккорде  $V_7^{-10}$ . Последний в качестве квинтессенции блюзовой гармонии по праву должен именоваться «блюзовым децимаккордом»<sup>24</sup>. И во всех случаях напряжение диссонанса проецируется на наклонение, причём характерно не прямое, полутоновое соседство ступеней (*es-e*), а сопряжение в интервале уменьшённой октавы (*es'-e*). Знаменитые «тетраорды» Сарджента, мелодические ходы типа *a-c'-d'-es'* – явление того же порядка, когда уменьшённая квинта обостряет минорное напряжение блюзовых нот. Так блюз открывает нам самобытную, собственно американскую, концепцию лада и гармонии.

В своём гедонизме и откровенной телесности блюз от природы чужд всего трансцендентного, например, рыцарской, идеальной любви «к далекой возлюбленной». Его любовь – вполне человеческая, земная. Будучи «нечестивым братом духовной музыки негритянской баптистской церкви» с вовсе не безупречным прошлым, блюз несёт щекочущий «аромат непристойности» (А. Азриль), так тревожащий скучных зануд и ввергающий в кому ботаников. Замечательным в блюзе является та новизна проявлений телесного, почти физиологизма, которая была не известна музыке в прежние времена. Сплавливая физическую и психическую интенсивность в синергии *body & soul*, он – непринуждённо, без пафоса – изживает митраистский антагонизм корпорального и спиритуального, кальвинистскую приниженность смердящей плоти ради нетленной души. В «порыве жизненности», в жажде раскованности и мощи он открывает нам, что «осязаемые вещи и невидимая душа – суть одно» (У. Уитмен). Ибо жизнь в человеческом муравейнике с его механичной мультипликацией жестов и поз, жизнь, подобная сновидению, где с навязчивостью дурной бесконечности возвращается один и тот же мотив, обнажает сюрреалистическую пустоту обыденного, лишая пребывание в этом мире всякой сакральности. Не отсюда ли отстранённо-щемящее



чувство покинутости, которое слышится в воющих бендингах блюзовой гитары, чувство странника среди бескрайних полей маиса под этим вечным, бесстрастным небом?

Восприняв бессознательно, «на уровне стволовых клеток», экзистенцию современного человека, человека в его тотальности, музыканты запечатали в блюзовом способе выражения это новое чувство жизни, которое в те же годы философ выразил в немногих словах: «Человек, не будучи ни своим телом, ни душой, ни психикой, ни сознанием или духом, “является драмой, его жизнь – чистое и универсальное событие, которое происходит с каждым”»<sup>25</sup>. Уже в 1925 году Ортега-и-Гассет отмечает поворот нового искусства к игре и иронии. Прежнее, «идеалистическое» искусство грешило непомерностью амбиций и «было штукой серьезной, почти священной». Он приводит в пример «позу, которую принимал перед толпой великий поэт или гениальный музыкант, – позу пророка, основателя новой религии». «Новый стиль, напротив, рассчитывает на то, чтобы его сближали с праздничностью спортивных игр и развлечений. Это родственные явления, близкие по существу». Видятся признаки того, что «символом искусства вновь становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса», ведь «Европа вступает в эпоху ребячества»!

Таким образом, «все особенности нового искусства могут быть сведены к ... необходимости изменить свое место в иерархии человеческих забот и интересов»<sup>26</sup>.

Философ был прав не только в констатации падения старой парадигмы «функции искусства», но и в предвидении некоторых характеристик новой. На смену романо-германской классико-романтической идиоме с её разветвлённым инструментарием (образной типизацией и символикой, жанровой иерархией, тональной и ритмической системами), в основе которой лежала картина мира, порождённая социальными коллизиями феодалной Европы в период буржуазных революций, приходят другие, подчас всего лишь фантомы «ложасьшихся поверхностным слоем многоцветной пены» иллюзорных реальностей<sup>27</sup>. Блюз как музыкальная идиома предстаёт в этом ряду жизненной и весомой альтернативой, сохраняя генетический код скрытой до времени европейской традиции. Он обозначил поворот, связанный с новым видением мира и человека, с новой эмоциональностью. Объективно это не был просто отбор из возможного, это было целенаправленное, обусловленное логикой исторического процесса созидание в ответ на изменившиеся потребности человеческого самовыражения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Паттон Ф. Сделано в США. История вещей, которые сделали Америку. – М., 1997. – С. 314.

<sup>2</sup> Конен В. Блюзы и XX век. – М., 1980. – С. 3.

<sup>3</sup> Например, название рок-группы Rolling Stones ← культовый блюз Мадди Уотерса Rolling Stone ← пословица «Катящийся камень не обрастает мхом» ← традиционный блюзовый мотив скитаний и одиночества.

<sup>4</sup> Конен В. Блюзы и XX век. С. 77.

<sup>5</sup> Там же. С. 62.

<sup>6</sup> См.: Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. – М., 1987. – С. 243.

<sup>7</sup> В настоящее время термин «афроамериканец» принят в США в предпочтении слову «негр», но уже в связи с действием механизмов «позитивной дискриминации». – См.: Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности. – М., 2004. – С. 232, 479.

<sup>8</sup> Согласно опросам, нынешний средний американец полагает, что число негров в США составляет от 20 до 40% всего населения. На самом деле примерно с 20% в конце XVIII века их численность к 1930 году сократилась до менее 10%, а к настоящему времени приближается к 13%. При этом, по разным оценкам, от 75 до 90% американских негров составляют расопромежуточную группу мулатов вследствие физического смешения с белыми. См.: Брук С. И. Население мира: этнодемографический справочник. – М., 1986. – С. 680.

<sup>9</sup> Цит. по.: Kramarz V. Harmonieanalyse der Rockmusik. Von Folk und Blues zu New Wave. – Mainz, 1983. – S. 79. Алексис де Токвиль, посетивший Штаты в 1831 году, писал, что

негры-невольники не слишком остро ощущают свою обездоленность: «Насилие сделало их рабами, рабское состояние развило в них рабские мысли и тщеславие. В них больше восхищения своими тиранами ... они испытывают радость и гордость, рабски подражая тем, кто их угнетает ... не понимают языка своих отцов, отреклись от их веры, забыли их нравы ... приспособляются к вкусам своих угнетателей, перенимают их убеждения и надеются путём подражания слиться с ними» (Токвиль А. де. Демократия в Америке. – М., 1992. – С. 239–240).

<sup>10</sup> Распространённое мнение, что американская нация является нацией иммигрантов, не соответствует действительности. «По своему происхождению и по стержневой культуре Америка ... является колониальным обществом в исконном, буквальном смысле слова “колония”, то есть “поселение, основанное людьми, которые покинули родину в поисках лучшей доли”» (Хантингтон С. Указ. соч. С. 76, 77). Историческим аналогом этого могут служить греческие колонии античного Средиземноморья. «Стержневой культурой Америки была и по сей день остаётся та самая культура, которую принесли с собой первопоселенцы». Её ядро включает «протестантские ценности и мораль, рабочую этику, английский язык, британские традиции права ... а также европейскую традицию искусства...» (там же).

<sup>11</sup> Конен В. Пути американской музыки. – 2-е изд. – М., 1965. – С. 27. Любопытно, что завезённые первопоселенцами тюдоровские политические и юридические установления, которые впоследствии в Британии претерпели значительные

изменения, сохранялись в США в почти первозданном виде вплоть до XX столетия (С. Хантингтон. Указ. соч. С. 106–107).

<sup>12</sup> В статье Нила Розенберга генеалогия блюзовых нот возводится к давним контактам земледельцев районов южнее Сахары с арабо-исламским миром: Rosenberg N. V. Blue note // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. – N. Y.: Oxford univ. press, 2001.

<sup>13</sup> Цит. по: Фаминцин А. С. Индо-китайская гамма в Азии и Европе. – СПб., 1889. – С. 107–108. Гэлы – один из этнонимов кельтского населения Британских островов.

<sup>14</sup> Так называемый «глосс Льюиса Морриса» на валлийском языке, относящийся предположительно к XII столетию. См.: Marshall Bevil J. Scale in Southern Appalachian Folksong: A Reexamination Author(s): College Music Symposium, Vol. 26 (1986). – P. 82–84. В статье дан обзор основных источников и теорий, трактующих кельтские звукоязыды.

<sup>15</sup> Термин Аннабел Бьюкенен: Buchanan A. M. Neutral Mode in Anglo-American Folk Music // *Southern Folklore Quarterly*. IV. – 1940. – P. 77–92. Примечательна полемика по поводу происхождения негритянских spirituals от англо-кельтских духовных песен. См.: Конен В. Пути американской музыки. С. 108–109.

<sup>16</sup> Kramarz V. Op. cit. S. 78.

<sup>17</sup> Ibid. S. 72.

<sup>18</sup> Неусыхин А. Основные идеи работы «Протестантская этика и дух капитализма» // Макс Вебер. Избранное. Образ общества. – М., 1994. – С. 613, 614.

<sup>19</sup> Эту склонность Конен объясняет «массовым наступлением американского обывателя – человека ... ограниченного в своих взглядах на искусство и предъявляющего к нему только требование легкодоступной развлекательности» (Блюзы и XX век. С. 12).

<sup>20</sup> Хобсбаум Э. Век империи. 1875–1914. – Ростов н/Д, 1999. – С. 321.

<sup>21</sup> Asriel A. Jazz. Aspekte und Analysen. – Berlin, 1985. – S. 106.

<sup>22</sup> Англ. глагол *rock* – качаться, качать, колебать; укачивать, убаюкивать.

<sup>23</sup> Отдельные минорные пьесы, традиционно помещаемые в сборники блюзов (например, «Больница св. Джеймса», «Дом восходящего солнца»), в действительности блюзами не являются.

<sup>24</sup> Из-за привычки к терцовому построению вертикали блюзовый децимаккорд (в тесном расположении *c-e-g-b-es'*) часто неправомерно причисляют к нонаккордам – *seventh chord with a sharp ninth* (то есть,  $C_7^{+9}$ ).

<sup>25</sup> Зыкова А. Б. Учение о человеке в философии Х. Ортеги-и-Гассета. – М., 1978. – С. 98.

<sup>26</sup> Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / сост. В. Е. Багино. – М., 1991. – С. 254, 256–258.

<sup>27</sup> Сосновский Н. Хайле Селассие, песенки рэгги и мифы исторического сознания // Иностранная литература. – 1992. – № 8–9. – С. 288.

### Пинчуков Евгений Анатольевич

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории  
им. М. П. Мусоргского

