

Хронологичен преглед на произхода и развитието на стила блус от създаването му до средата на XX век. Ранни музикални форми, стоящи в основата на блус музиката

Христо Нейчев

*докторант в НМА „Проф. Панчо Владигеров“
научен ръководител – проф. д-р Цветан Недялков*

Блусът като стил в музиката, и едновременно с това като вокално-инструментална музикална форма, е в основата на голяма част от популярната музика от края на XIX век до днес. През кратката си история блусът се превръща от музика, създадена от чернокожото население на южните части на Северна Америка, в музика, широко разпространена из целия свят и възплътена в редица следващи стилове – джаз, госпъл, кънтри, рокендрол, фънк, фюжън и др.

„Блусът триумфира чрез своя неукротим човешки дух срещу потискащите сили, които го пораждат.“¹ Този цитат от Дик Уайзмън разкрива богатата душевност, изразителност и дълбочина на тази музика и нейните отражения в общокултурен и социален план. Тя е семпла и проста, както по отношение на текстовете, така и по отношение на формата, мелодията и хармонията. По този начин съумява да достигне до слушатели отвъд социалната среда, от която произлиза. В същината и историята на блус музиката лежат широк кръг от процеси, плод на редица исторически събития, сегрегация, технологичен прогрес, както и фактори, свързани със социалната, икономическата и географската среда.

„Невъзможно е да се датира появата на блуса с абсолютна точност, въпреки че неговите корени са налице в музиката, която робите от Западна Африка донасят със себе си.“² Тази липса на точност се дължи на спецификата на социално-историческите и културни процеси сред населението на Северна Америка, както и поради генезиса на всеки един музикално-фолклорен жанр – той не може да бъде оформен в рамките на определена година или десетилетие, нито от един или няколко конкретни автори. Обикновено е нужен много дълъг период от време, както и общи черти на бита на широк кръг от хора, обединени по някакъв признак – етнос, националност, език,

¹ Weissman, Dick. American Popular Music: Blues. New York, Fact On File, 2006, p. vii

² Moore, Allan. Surveying The Field: Our Knowledge of Blues and Gospel Music. – In: The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music. New York, Cambridge University Press, 2002, p.2.

вероизповедание, социално положение, интереси или други. Допълнителни причини за липсата на прецизност при периодизацията на създаване на блуса са самобитността на тази музика, вокално-изпълнителският ѝ характер, както и ниското ниво на грамотност по онова време на чернокожото население, което е основната етническа и социална група, в която текат процесите по образуване и еволюиране на тази култура.

В края на XV век Христофор Колумб акостира на Бахамските острови, считайки че е стигнал Индия. Това събитие бележи началото на постепенното колонизиране на американския континент от европейците. Испанци, португалци, англичани, французи, холандци и германци започват да заселват тези нови земи, привнасяйки своя бит, култура и музикални традиции. Още тогава струнни инструменти, популярни в западна Европа, като лютнята, цитрата и др. „озвучават“ американските земи. Създаването на новите колонии поражда икономическата нуждата от работна ръка, която бива осигурена от държави от западното и централното крайбрежие на Африка.³ Транспортирането на работници от западно-африканските държави започва още през XVI век.⁴ Заселването на чернокожи по тези нови земи води до естествено смесване на етносите и тяхната култура, бит и обичаи. „Още от най-ранните дни на тези ужасни океански пътувания се споменава за роби, пеещи печални песни на корабите, които ги транспортират от Африка.“⁵ Тропането, пляскането, почукването по краката с ръце са елементи, присъстващи в танците и обредите на чернокожите, наследени от ритуалните танци, характерни за африканските народи. Чрез тях новосформиращата се американска музика се обогатява ритмически със синкопи и други сложни метро-ритмични елементи

Други елементи, характеризиращи блуса и също привнесени от африканската музика са импровизацията и варирането на дадена мелодия; принципът на мелодично изграждане „въпрос-отговор“, при който изпълняващите „отговора“ в последствие биват заменени от отсвири на различни инструменти – банджо, хармоника, китара и др. Ладове, съдържащи микротонове в себе си, в комбинация с пентатоничните ладове, срещани в ирландската, шотландската и друга европейска музика, стоят в основата на блус скалата. Някои особени техники на пеене и свирене като употребата на мелизми, микротонове, речитативен характер на изпълнение на някои форми също са наследени

³ <https://www.britannica.com/topic/African-Americans> – посетено на 2.05.2025

⁴ Backer, Matt. The Guitar. – In: The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music. New York, Cambridge University Press, 2002, p.xii.

⁵ Weissman, Dick. Op. cit., p. 16

от африканския бит и културна идентификация. „Много от африканските езици са „тонални“ – в тях един и същи звук може да носи различно значение в зависимост от височината на възпроизвеждане.“⁶

Западноевропейските музикални традиции също оставят отпечатък върху блус музиката, по-конкретно по отношение на хармоничния език. Налице са функционални взаимоотношения между акордите в блус песните, макар в някои от тях да отсъства каквото и да е хармонично развитие. Мелодичният строеж, от своя страна, също заимства елементи от музиката на Стария континент. Текстовете на много от песните са изградени на основата на строфичната структура. Всеки нов куплет е съпроводен от същата хармония като предходния и съдържа повтарящи се стихове и рими – също наследство от западноевропейската литература и музика.

Специализираните музикални извори сочат втората половина на XIX век за периода, в който блусът се обособява като музикален стил. Това са годините след гражданската война в САЩ (1861-65г.), след която робството официално е премахнато. Въпреки това натискът и лошото отношение на белите спрямо чернокожите до голяма степен стават все по-силно изразени. „Първите писмени сведения, в които се споменава за нещо, наподобяващо блус, са на У. С. Хенди и Ма Рейни (...) Първият фолклорист, събирал блус песни, е Хауърд Одум и неговата работа започва през 1903 г.“⁷

Териториалното поле, на което протичат процесите, предопределящи зараждането на тази нова култура са южните части на Северна Америка, където насилствено докараните от Африка работници са принудени да работят на плантации, обработвайки тютюн, памук, ориз и др. „Колониите на Нова Англия с техните малки и вече процъфтяващи стопанства нямали нужда от многобройна и евтина работна ръка. Недостигът ѝ е характерна черта за слабо заселения, почти тропически плодороден Юг.“⁸ За родно място на блуса се приема ориентировъчно щата Мисисипи, по-точно делтата на едноименната река, като тук не се има предвид понятието „делта“ в традиционния смисъл. „Делтата“ е наименование, използвано от местните, обозначаващо територията между градовете Мемфис и Висксбърг, граничеща западно с р. Мисисипи и източно с р. Язу“⁹.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Gv7MBTK7kpw&t=15s> – посетено на 02.11.2024

⁷ Weissman, Dick. Op. cit., p. 27

⁸ Оукли, Джайлс. Дяволската музика. София, ДИ „Музика“, 1987, с. 14.

⁹ Оукли, Джайлс. Цит. съч., с. 50.

От етимологична гледна точка, „блус“ произлиза от английската дума “blue”, която буквално се превежда „син“. В преносен смисъл се използва като синоним на тъжен, меланхоличен, мрачен. В Англия още през XVII век се среща изразът „to have the blues”¹⁰, означаващ „да си тъжен”, „депресиран”. „Блус песните са повече лирични, отколкото разказващи истории. Обикновено изразяваните емоции са на тъга и меланхолия, често породени от любовни проблеми, но и от потисничество и трудности.”¹¹ Тежкия труд, сегрегацията, мъката по старата родина са проблеми, заемащи централно място в текстовете на песните, изпълнявани от чернокожите.

Работното поле било едно от малкото места, на които робите успявали да съхранят и изявят своите музикални традиции и потребности чрез практиката на групово пеене. „Запазени са единствено тези елементи от африканския начин на живот, които отговарят на интересите на господаря, като ритмичните напеви по време на групова работа – традиционна черта на земеделския труд в Африка.”¹² Т. нар „Работни песни” (Work songs) имали за цел да подобрят работния процес в два аспекта – практически и психологически. Първият цели синхронизиране на темпото на работа на отделните индивиди в дадена група чрез ясен, стабилен ритъм, който съответства на работния. Вторият аспект, психологическият, е да облекчат работника от тежобата и отегчението, породени от тежкия труд, както и да създадат у него чувство за социална принадлежност. В работните песни се съдържа музикалният принцип „въпрос-отговор”. В него е налице импровизация от страна на „ведещия” и своеобразен отговор от страна на „следващите”. Този принцип на пеене се наблюдава сред работници и затворници дори години след гражданската война в САЩ и премахването на робството.

Друга популярна музикална форма по това време е т.нар. „Полска песен” („Field Holler” в превод от английски език – полски вик). Докато в работните песни доминира груповото изпълнение и послание, полските песни се отличават със солов характер, без наличие на какъвто и да е акомпанимент, което позволява голяма свобода при музицирането. Напевите в този тип песни често наподобяват викове и стенания. На преден план излизат индивидуалните черти на изпълнителя, неговите лични чувства и възмущения. Счита се, че този вид песни произтича от работните. Според някои учени вековете на арабско-ислямско присъствие в Западна Африка дават своя отпечатък

¹⁰ <https://www.dictionary.com/browse/have-the-blues> – посетено на 05.5.2025 г.

¹¹ <https://www.britannica.com/biography/Art-Hodes> – посетено на 29.10.2024 г.

¹² Оукли, Джайлс. Цит. съч., с.16.

върху стилистиката на изпълнение на тези песни – микротоновия характер на ладовете, както и наличието на мелизми (преминаване през различни степени на лада чрез една сричка от текста).

Особено място в афро-американската музикална култура заемат *спиричуълите*. („Spirit” - от англ. - дух) В средата на XVIII век се наблюдава тенденция към постепенно покръстване на чернокожото население. Белите господари използвали това като метод за оказване на допълнително влияние и контрол върху своите работници и така към края на века черни и бели стояли рамо до рамо в църквата, благославяйки и пеейки едни и същи химни и псалми. Не след дълго започва обособяването на нови афро-американски църкви. В началото на своето създаване те заимстват химни, мелодии и текстове, използвани в службите на белите. Впоследствие чернокожи проповедници започват да създават подобно съдържание, но насочено към потребностите на своя етнос и социална група. “През този период “черната” религиозна музика си проправя път към химните или религиозните песни, познати като негърски спиричуъли.”¹³ Спиричуълите били създавани от чернокожи, изучавали музиката на белите. Песните съдържали в себе си африканските елементи на импровизация, както и темата за стремеж към свободата и равенство. Спиричуълите били широко популярни сред чернокожото население и били разпространявани от една общност към друга чрез миграция, препродаване на роби и т.н.

Религиозните песни на чернокожото население се характеризират със свобода на себеизразяването в изпълненията. Тази тенденция се наблюдава особено в бавните и разказвателни форми на спиричуълите, които са в основата на бавната блус музика. Дългите отзвучаващи тонове, експресивните фрази и богатата емоционалност са важни елементи от тази разновидност на религиозните песни. Други елементи на спиричуълните форми са принципа “*въпрос-отговор*” (многократно повтаряне), познат от работните песни, както и ясно изразен синкопиран ритъм¹⁴, характерен за по-бързите песни, в които се разказват истории и случки от бита. В спиричуълите нерядко се наблюдава повторение на един и същи стих два или три пъти и последващ различен, служещ за своеобразен отговор или допълнение:

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=j7z4pRaZNIM&t=448s> – прегледано на 24.10.2024

¹⁴ Ясно изразеният синкопиран ритъм е основополагащ елемент в създадения в края на 19 век стил Рагтайм, който добива изключително голяма популярност.

Sometimes I feel like a motherless child,
Sometimes I feel like a motherless child,
Sometimes I feel like a motherless child,

A long way from home,
A long way from home,
(True believer.)
A long way from home.”

„Огромен брой блус песни следват тази структура: три стиха, 12 такта музика. Накарайте който и да е джазов или поп музикант да ви изсвири блус и ще чуете 12-тактова блус схема.“¹⁵

*I got stones in my passway and my road seem dark as night
I got stones in my passway and my road seem dark as night
I have pains in my hearts they have taken my appetite*

*I have a bird to whistle and I have a bird to sing
Have a bird to whistle and I have a bird to sing
I got a woman that I'm lovin' boy, she don't mean a thing*¹⁶

...

*I got a bumble bee, don't sting nobody but me
I got a bumble bee, don't sting nobody but me
And I tell the world, he got all the stinger I need*

*And he makes better honey, any bumble bee I ever seen
And he makes better honey, any bumble bee I ever seen
And when he makes it, oh, how he makes me scream*¹⁷

Горните два примера онагледяват разпределението на думите в 3-стишни куплети, като всеки стих се разполага върху 4 такта от акордовата схема. Строежът на тази схема се състои от следното акордово последование: 4 такта тоника, 2 такта субдоминанта, 2 такта тоника, 1 такт доминанта, 1 такт субдоминанта, 1 такт тоника и 1 такт доминанта, в която схемата се “обръща”, за да започне от начало.

¹⁵ Оукли, Джайлс. Цит. съч., с.50.

¹⁶ <https://www.robertjohnsonbluesfoundation.org/track/stones-in-my-passway/> – посетено на 16.11.2024

¹⁷ “New Bumble Bee”, Minnie, Memphis

	G	G	G	G
C	C	G	G	
D	C	G	D	

Този последен такт се нарича още с английския термин “*turnaround*”. Една блус песен може да съдържа неопределен брой блус схеми в себе си. През годините 12-тактовата блус схема търпи развитие, което води до изменение в акордовото ѝ съдържание. Примери за такова изменение са замяната на тониката във втория такт със субдоминанта;

	G	C	G	G
C	C	G	G	
D	C	G	D	

замяната на доминантата в девети такт от субдоминанта (отстояща половин тон над доминантата), последвана от доминанта (този тип замяна е характерна за минорните блусове);

	Gm7	Gm7	Gm7	Gm7
Cm7	Cm7	Gm7	Gm7	
Eb7	D7	Gm7	D7/9+	

замяна на тоника със субдоминанта във втори такт, замяна на субдоминантата в шести такт с умален акорд, както и добавен доминантов септакорд, построен върху шестата степен на тониката, последван от последованието 2-5-1 и финална доминанта, служеща за „turnaround”. Последният пример е т. нар джаз-блус схема.

	G7	C7	G7	G7
C7	C#dim	G7	E7	
Am	D	G7-E7	Am-D	

Тя е в основата на редица популярни джазови стандарти (Blue Monk, Billie's Bounce, Sandu, Route 66, Mr. P.C. и др.) Наблюдават се и акордови замени, различни от гореспоменатите, но текущият труд няма за цел да изследва всички възможни варианти за хармонични решения.

Съществен етап в развитието на блуса и присъствието на китарата в него е периодът на първата Голяма вътрешна миграция, състояла се през 10-те и 20-те години на миналия век. Следствие на този процес е културният обмен между Севера и Юга, като до края на десетилетието бележити блус имена по това време като Блайнд Лемън Джеферсън, Тампа Ред, Лони Джонсън се установяват в Чикаго и полагат основите на нов тип „градски“ блус, свирейки в заведения и създавайки студийни записи.

На 14 февруари 1920 г. се реализира първия в историята студиен запис на блус изпълнител. Мами Смит изпява популярните по това време песни „That Thing Called Love” и „You Can't Keep A Good Man Down”. По-късно през същата година певицата и нейните музиканти записват „първия истински блус” – „Crazy Blues”¹⁸. Освен радваща се на огромен комерсиален успех за времето си и считана за първата блус песен записвана в студио, „Crazy Blues” има и символно значение на повратен момент в историята на блуса. „От този момент нататък музиката престава да се представя изключително само чрез местната народнопесенна култура, с цялата мимолетност на „живите” изпълнения.”¹⁹ Записването и разпространяването на блус песни върху плочи дава възможност на слушатели от различни краища на страната да слушат едни и същи блус песни, което от своя страна спомага постепенното обособяване и изчистване на стила, както и неговото последващо развитие.

Мами Смит е една от първите документирани блус певици, повлияла силно появяващите се на музикалната сцена артисти след нея, сред които Ма Рейни, наричана „Майката на блуса” и Беси Смит. Двете са едни от най-значимите изпълнители за този „класически” период на блус музиката, реализирали голям брой турнета и записи с малки групи и комбо състави. Любопитен факт е, че Луис Армстронг участва в някои записи на песни на Беси Смит като „Reckless Blues”, „Carless Love Blues”, “You've Been A Good Ole Wagon” и др.

Въпреки успеха на певици като Мами Смит, Ма Рейни, Беси Смит, Алберта Хънтър, Айда Кокс и много други, звукозаписните компании търсят по-бюджетни

¹⁸ <https://www.nytimes.com/2020/08/08/opinion/sunday/crazy-blues-mamie-smith.html> – посетено на 29.10.2024

¹⁹ Оукли, Джайлс. Цит. съч., с.9 4.

подходи по отношение на новосъздаващата се музикална продукция. Регионите извън големите населени места дават голям брой певци, обикновено мъже, акомпаниращи си сами на китара или банджо. Това, от една страна, спестявало средства за наемане на допълнителни музиканти по време на запис, а от друга съхранявало и разпространявало автентичния вид на тази музика. Първият популярен такъв артист е Папа Чарли Джаксън, акомпаниращ си с банджо, пригодно да звучи като китара. Джаксън е известен с владенето на различни популярни стилове за своето време, а освен солови записи има и дуети с Айда Кокс и Ма Рейни.

Един от най-влиятелните и изявени блус музиканти китаристи по това време е Блайнд Лемън Джеферсън, по произход от Тексас. „Блайнд Лемън е своего рода архетип на всички блус певци – с грубия си живот (мрачно обрисован в песните му), изпълнен с преливащи се образи на насилие и смърт, но същевременно наситен хумор и горда независимост, с нестабилни връзки и безкрайни пътувания.“²⁰ Джеферсън записва повече от 100 песни през втората половина на 20-те години, оставяйки огромно музикално наследство след себе си.²¹ Освен утвърдени блус песни репертоарът на Джеферсън съдържал и немалко авторски песни, което било важна предпоставка за развитие на звукозаписната индустрия, което пък от своя страна спомогнало за по-нататъшното комерсиализиране и развитие на самия стил. Много от авторските песни на музиканти като Блайнд Лемън Джеферсън заимствали от предаваните от уста на уста традиционни песни и често даден нов текст бива допълван с част от вече познат такъв. Други известни представители на блус китаристите от това време са Блайнд Блейк, Блайнд Уили Мактел, свирещ на 12-струнна китара, Пег Лег Хауел, Робърт (Барбекю Боб), Чарли Хик и др.

Ключова роля в развитието на стила изиграва все по-честата употреба на електрическа китара, която измества акустичната. Това до голяма степен се дължи и на променящата се звуково-технологична среда – все по-често инструментите и певците биват озвучавани с микрофони, а електрическият звук постепенно измества акустичния. Способността на китарата да бъде озвучена дава допълнителни възможности на изпълнителите както в музикално-техническо отношение, така и по отношение мястото ѝ в инструментариума. В Чикаго се оформя ново течение – т.нар „комбо“ блус, който през 40-те години на миналия век прераства в *ритъм енд блус*. В

²⁰ Дяволската музика – стр. 128

²¹ <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/jefferson-blind-lemon> – посетено на 21.04.2025

него електрическата китара намира място като предпочитан солиращ инструмент наравно със саксофона и хармониката. Силното присъствие на електрическата китара дава основание този период в развитието на стила да бъде наричан от мнозина „*електрически блус*“. Новото при този вид блус е наличието на състав от няколко инструменталисти, свирещи на китара, пиано, бас, барабани, духов инструмент (саксофон, хармоника). Използването на електрическа китара прокарва път на други електронни инструменти през следващите десетилетия, които да заменят установените акустични – бас китарата заменя контрабаса, органът и синтезаторите – акустичното пиано.

Сред бележитите представители на блуса в този период се открояват имената на Мъди Уотърс и Ти-Боун Уокър. Те изиграват и ключова роля за развитието на стила в китарна посока. В техните записи и изпълнения китарата придобива все по-изявена солираща функция. Това новаторско звучене повлиява и на други блус артисти като Би Би Кинг, Албърт Кинг и други.

С изместването от селската към градската среда блусът постепенно започва да влияе силно върху развитието на останалата популярна музика от 50-те и 60-те години на миналия век. Популяризирането му посредством записване и разпространение върху плочи спомага за това. Ритъм енд блусът, примесен с елементи на госпъл музика, прераства в соул; новият звук и различните инструменти дават живот на рок енд рола през 50-те, който завладява музикалната сцена благодарение на Чък Бери, Елвис Пресли, Бо Дидли, Литъл Ричард и др.

Свидетелство за влиянието на тази музика отвъд географската територия на своето създаване е интересът сред британската музикална общност. Стилът „*скифъл*“, първоначално срещан в Щатите като форма на фолк блус, е основният стил в ранното творчество на „Бийтълс“²². Блусът, популярен през 60-те години на миналия век, оформен и изпълняван в големи градски центрове, провокира редица британски музиканти да създадат блус рока. Такива са The Rolling Stones, The Yardbirds, Cream, Eric Clapton, The Who, Led Zeppelin и много други. Чрез творчеството и комерсиалния си успех те дават силен тласък и възможност на европейските и световните слушатели да се докоснат до тази специфична американска музикална вселена.

²² <https://www.britannica.com/art/skiffle> – посетено на 22.04.2025

Библиография

1. **Оукли**, Дж. Дяволската музика. София, ДИ „Музика“, 1987.
2. **Backer**, M. The Guitar. – In: The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music. New York, Cambridge University Press, 2002.
3. **Moore**, Allan. Surveying The Field: Our Knowledge of Blues and Gospel Music. – In: The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music. New York, Cambridge University Press, 2002
4. **Weissman**, D. American Popular Music: Blues. New York, Fact On File, 2006
5. <https://www.britannica.com>
6. <https://www.dictionary.com/>
7. <https://www.nytimes.com>
8. <https://www.robertjohnsonbluesfoundation.org>
9. <https://www.tshaonline.org/home>
10. <https://www.youtube.com>