

Виниченко Андрей Анатольевич

У ИСТОКОВ РОКА: "ПОВОРОТ ВИНТА" В ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКЕ И ДЖАЗЕ 1940-1950-Х ГОДОВ

Статья раскрывает некоторые историко-генетические связи рок-культуры с определёнными моментами музыкальной истории США и Европы 1940-1950-х годов - джазовым стилем би-боп и variety music. Подвергаются анализу некоторые черты музыкального языка и особенности исполнительского дискурса этих стилистических пространств. Прослеживаются моменты общности стилеобразования, присущие рок-музыке 1960-1970-х годов и объектам анализа статьи. Выявляются некоторые общности в интерпретации материала.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/1/9.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 1 (63). С. 43-46. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

На наш взгляд, центральной проблемой является изучение сущности и природы социокультурной автономности личности и деятельности инженера через определение соотношений социальных и индивидуальных факторов его самоэффективности, самореализации и продуктивного личностно-профессионального развития. Также актуально изучение профессионализма инженера с точки зрения его субъектных характеристик, продуктивной реализации его потенциала, развития его «Я-концепции», самоэффективности, креативности, способности работать в экстремальных и сложных условиях деятельности. Уровень профессионального развития инженера в рамках социокультурного анализа концентрируется на исследовательской природе профессионализма инженера. Ведущую роль в развитии профессиональных умений и навыков выполняют эмоциональная и профессиональная готовность к высокоэффективной профессиональной деятельности за счет мотивации профессиональных достижений, формирование системы высокопродуктивных стилиобразующих характеристик.

Список литературы

1. **Валишин П. Р., Валишина И. И.** Теоретическая модель сущности профессионализма инженера // Теоретические и прикладные вопросы науки и образования: сб. науч. тр. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. (31 января 2015 г.): в 16-ти ч. Тамбов: ООО «Консалтинговая компания Юком», 2015. Ч. 1. С. 35-36.
2. **Заказ на качество. Стране нужна национальная система сертификации инженеров** [Электронный ресурс] // Газета научного сообщества «Поиск». 2013. 01 сентября. URL: <http://www.poisknews.ru/theme/edu/7267/> (дата обращения: 05.10.2015).
3. **Князев Н. А.** Философские проблемы сущности и существования науки: монография / Сиб. гос. аэрокосмич. ун-т. Красноярск: Изд-во Сиб. гос. аэрокосмич. ун-та, 2008. 272 с.
4. **Нормативно-организационные документы системы сертификации и регистрации профессиональных инженеров в Российском регистре инженеров АРЕС и Международном АРЕС Engineer Register** / П. С. Чубик, А. И. Чучалин, А. В. Замятин; Национальный исследовательский Томский политехнический университет. Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2010. 80 с.
5. **Чешев В. В.** Техническое знание: монография. Томск: Изд-во Том. гос. архит.-строит. ун-та, 2006. 267 с.

**CORRELATION OF THE NOTIONS “PROFESSIONALISM OF THE ENGINEER”
AND “PROFESSIONAL AUTONOMY” AS THE ENGINEER’S COMPETENCE**

Valishin Pavel Ramilevich
Siberian Federal University
Steel.forest@mail.ru

In the article the topic related to the theoretical and methodological analysis of the notion “professionalism of the engineer” is actualized. Novelty in the author’s judgments is presented in the proposed model of the analysis of the correlation of the notions “professionalism of the engineer” and “professional autonomy of the engineer”. The concept “professional autonomy of the engineer” as competence is developed at the general methodological level of analysis. The achievements of the research are useful while drawing up professional-educational programs and the types of assessment means.

Key words and phrases: professionalism of the engineer; level approach to the notion “professionalism of the engineer”; professional autonomy as the engineer’s competence; qualifying certification; professional socio-cultural environment.

УДК 7.18; 7.101

Искусствоведение

Статья раскрывает некоторые историко-генетические связи рок-культуры с определёнными моментами музыкальной истории США и Европы 1940-1950-х годов – джазовым стилем би-боп и variety music. Подвергаются анализу некоторые черты музыкального языка и особенности исполнительского дискурса этих стилистических пространств. Прослеживаются моменты общности стилиобразования, присущие рок-музыке 1960-1970-х годов и объектам анализа статьи. Выявляются некоторые общности в интерпретации материала.

Ключевые слова и фразы: би-боп; variety music; рок-культура; музыкальный язык; стилевые поля; «поворот винта».

Виниченко Андрей Анатольевич, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
sgk@freeline.ru

**У ИСТОКОВ РОКА: «ПОВОРОТ ВИНТА»
В ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКЕ И ДЖАЗЕ 1940-1950-Х ГОДОВ[©]**

Статья посвящена анализу стилевых параметров джазовых стилей би-боп и cool и американской эстрады середины XX столетия, называемой иногда variety music, рассматриваемых в статье как близких по времени истоков рок-культуры. В последние несколько десятилетий, представители различных отраслей науки всё

чаще рассматривают рок-культуру как явление с разветвлённой корневой системой художественных комплексов. В этой связи представляется необходимым попытаться выявить максимальное количество истоков рок-культуры. Замечательными в этом отношении можно считать книгу и «Великие обманщики» Е. А. Савицкой [3], «Метаморфозы рока или путь к третьей музыке» В. Н. Сырова [4], «И рок, и симфония...» А. М. Цукера [5] и другие. Вместе с тем, на наш взгляд, некоторые стили джаза (би-боп, кул, и др.) еще не в полной мере осознаны музыковедами и культурологами как стилевые пространства, вливающиеся в рок-музыку. Именно этот факт и стал побуждением к написанию статьи,

Конец 1940-х – начало 1950-х гг. – эпоха, предшествующая зарождению рок-культуры, представляет собой чрезвычайно пеструю картину всевозможных стилей, манер исполнения, взаимокорреспондирующих путей развития креативных подпространств, большинство из которых так или иначе оказали влияние на музыкальный язык и прочие художественные и социально-этические свойства рок-культуры. Часто это заметно при обнаружении генерации нескольких стилевых и (или) музыкально-этнических идей на том или ином креативном пространстве.

1. Би-боп

В середине 1940-х годов формируется стиль би-боп, характеризующийся усложнением музыкального языка джаза, а в связи с этим – развитием инструментального профессионализма. На музыкальную арену выходят такие выдающиеся музыканты как саксофонист Чарли Паркер *Bird*, трубач Диззи Гиллеспи, пианисты Телониус Монк и Бадди Пауэлл.

С возникновением би-бопа, в том числе, связана тенденция отхода джазовых музыкантов от больших оркестров свинга, коммерческого джаза, симфоджаза (таких как оркестры Арти Шоу, Гленна Миллера, Дюка Эллингтона и др.) и внедрением практики музицирования камерными *combo*-составами, мобильно перемещающимися в географическом и артистическом пространстве.

В этой связи часто после публичного концерта музыканты устраивали *jam-sessions* – некоммерческие (чаще) сеансы совместного музицирования, в которых могли принять участие не только члены коллектива музыкантов, но и все присутствующие. Составы таких ансамблей были различны, но корпусными инструментами стали фортепиано, контрабас, ударные и саксофон и (или) кларнет. Характер выступлений в большинстве случаев носил соревновательный характер. Сольные импровизации отмечались более или менее активными аплодисментами публики и ансамблистов. Это сыграло важную роль в развитии виртуозности джазового и рок-инструментализма (многие боп-музыканты впоследствии сотрудничали с рок-музыкантами). Несомненно, джем-музицирование стало основным прообразом типичных для рок-музыки конца 1960-1980-х гг., т.н. «джэмов» или «сейшнов».

Jam-sessions, как и роковые *сэйшны* часто носили регулярный, вплоть до абонементного, характер. Достаточно вспомнить подобные мероприятия в джазовом клубе *Mynton's House*, который стал школой би-бопа. Практическое «обучение» в ней прошли и Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи. Би-боп иногда даже считают эвфемизмом *mynton's style*. И, двумя десятилетиями позже, та же традиция возродилась в *Alexis Corner's Club*, сыгравшем аналогичную роль в формировании «золотой плеяды» рок-музыкантов. Аналогичная перманентная джем-практика проходила там при участии доминирующего большинства рок-музыкантов, «сделавших» два «золотых» десятилетия рока – 1960-е и 1970-е гг.

* * *

С точки зрения музыкального языка, би-боп – стилистическая модель, в рамках которой музыканты создают импровизации на основе опевания гармонических вертикалей исходного коруса, используя для мотивной работы не только вводные ступени аккордовых тонов, но и их терцовые замены и их вводные тоны. При всей сложности построения подобной музыкальной фразы, она чаще всего носит виртуозно-искромётный характер. Для би-бопа характерны чрезвычайно оживленные темпы. Нередко в опевании какого-либо тона коруса на одной доле использовалось максимальное количество звуков. Гармонические ключи композиций находятся в постоянном, часто терассообразном модуляционном развитии. Они нередко усложнялись к финалу пьесы или отдельной импровизации, меняя тоническую основу на «терцовую тонику» или модулируя в далекую тональность. Последнее достигалось благодаря использованию терцовых замен или вводных тонов, которые по законам простых тонально-ладовых отношений являются тониками далекого родства, а то и вовсе носят политональный характер или растворяются в атональном саунде. Тональные центры в импровизационных фразах смешались еще и потому, что действие солиста может начаться со слабой доли такта, упреждая на долю раньше или подтверждая на долю позже опеваемый тон гармонической вертикали.

Все это делает би-боп сложной виртуозной игровой (и в значении «игры на инструменте», и в смысле джазовой «игры в бисер») моделью, для создания которой необходим высокий уровень виртуозности и неординарная гармоническая и фразировочная интуиция в соединении со способностью моделирования фразы и формы локального импровизационного построения.

Несмотря на тот факт, что би-боп-музыканты обязательно принадлежали к бит-поколению, значительная часть и исполнителей и их почитателей входили в состав бит-социума, выдерживая условности его социального существования. Как для битников, так и для музыкантов, и «священнослужителей» би-бопа эпохи его расцвета было характерно эпатажное поведение – необычные, шокирующие для того времени расцветки в одежде, мода на курительные трубки, больший, чем в предшествующие джазовые эпохи, интерес к наркотическим стимуляторам и алкоголю, сексуальная невоздержанность, часто агрессивное поведение в социуме. Это напрямую предшествует (может быть, в основной массе, за исключением агрессии) аспектам социальной жизни хиппи, воспринявших многое из социального арсенала боп-музыкантов.

Некоторые выдающиеся музыканты би-бопа стали прототипами литературных и кинематографических произведений. В этой связи хочется сказать о повести «Преследователь» представителя латиноамериканского магического реализма, выдающегося писателя Хулио Кортасара [1]. Прототипом ее главного героя, Джонни Картера, стал Чарли Паркер. Это произведение внесло большой вклад в понимание некоторых сторон психологии стиля. Картер – ловец мечты, провозвестник метафизической, «лобачевско-эйнштейновской» реальности, противопоставляемой им окружающей «аристотелевской» реальности социума. Его капризы и неадекватные выходы с течением сюжета перестают носить сугубо клинический оттенок и становятся идейными символами процесса внутреннего изменения реальности, которая, по убеждению персонажа повести, только и может рождать гениальный креатив.

Некоторые художественные находки рок-музыкантов сказались на исполнительской и композиторской парадигме ряда корифеев би-бопа. Определенное во времени структурирование ритмического драйва, характерное для рок-музыки, привело к заметным художественным открытиям в би-бопе, став «генерирующей вертикалью» в особенностях гетерофонной фактуры значительного количества произведений. Характерным примером в этом отношении видится запись концерта ансамбля Артуро Сандовала и Диззи Гиллеспи с фестиваля *Jam*. Типичное для партитуры би-бопа стиливое сосуществование в данном случае – это соединение карибских ритмических традиций и джаз-рокового саунда в ритм-секции, импровизационного диалога стилиевого комплекса в сольной системе координат пьесы – в последних можно услышать ясную хоральность венского классицизма, джазовые «блоки», поданные в типичном для *hot*-манеры свободном от метрического доминирования ракурсе.

Таким образом, би-боп не только «поделился» музыкальными находками с рок-культурой, но и стал её составной частью.

2. *Variety Songs*

Скажем несколько слов об эстраде 1940-1950-х гг., ставшей как одной из протооснов и составляющей частью рок-культуры, так и ее *contra*, против которой и были направлены творческие стрелы ранних рок-н-ролльщиков, вместе с определенным кругом джазовых музыкантов.

Эстрада той эпохи (так в противовес рок-н-роллу будем называть «музыку отцов») представляла собой многосоставное явление:

- многожанровый и полистилевой репертуар звезд *variety music*, таких как Фрэнк Синатра, Пэт Бун, Нэт и Нэтали Кинг Коул, Джуди Гарлэнд, Дин Мартин, Тонни Бэннет и др., чье творчество молодые рок-музыканты полупрезрительно называли песнями «*moon above*» / озаряемые луной. Такая характеристика носит явный оттенок полемики запала и страдает однозначной оценочностью, нацеливая восприятие на обилие не слишком высоких качеством и оригинальностью текстов, имеющую место некоторую слащавость манеры интонирования, особенности «уютной» клишированной аранжировки, впитавшей лучшие и проверенные временем академические наработки в искусстве оркестровки – все это укладывалось в картину восприятия рок-н-ролльщиками потребительского романтизма старшего поколения;

- творчество выдающихся мастеров джаза (в основном вокального), таких как Элла Фитцджералд, Билли Холлидей, значительная часть репертуара которых состояла из стилистически переосмысленных эстрадных хитов;

- творчество *country* музыкантов: Уилли Нелсона, Эрла Скраггса, Дж. Кэша и др., также активно интерпретировавших эстрадный репертуар. *Variety music* включала музыкальный этнос южной Европы и Латинской Америки, существующий в русле европейской эстрады, что представляло собой на тот момент если не экзотическую креативную матрицу, то особую и достойную отдельного упоминания музыкальную величину.

В репертуаре звезд эстрады и джаза той и последующих эпох, зачастую несмотря на вербально отрицательные отзывы о рок-культуре (Б. Гудмен в интервью музыкальному комментатору и ведущему программы «Час джаза» на русской редакции радиостанции «Голос Америки» Б. Мэкгуайру в ответ на вопрос о рок-н-ролле: «Эта шпана мне ни о чем не говорит»), присутствуют композиции рок-музыкантов; вспомним «*Yesterday*» П. Маккартни в исполнении Ф. Синатры, «*Give peace a chance*» Дж. Леннона в репертуаре Л. Армстронга и, напротив: музыкальный материал авторов эстрадных шлягеров у ранних «*Beatles*» («*Devil in your heart*») Драпкина «*Taste of Honey*» Скотта и Марлоу и т.д., «*Rolling Stones*» («*If You Need Me*» Ф. Домино и К. Бартоломью), «*Honest I Do*» Л. Рида и многих других рок-музыкантов – список почти бесконечен... Заметим: музыкальный материал подается в разном стилистическом наполнении: звезды *variety* чаще исполняют композиции рок-музыкантов, лишая их собственного «лица необщего выражения», облачая в свои стилиевые одежды и окончательно (как в случае с шедевром *Beatles*) стирая оттенки *contra* из произведений рок-музыкантов. Также непривычно для слуха «романтического потребителя-отца» звучали песни из репертуара звезд эстрады в трактовке рок-групп, становясь частью стилиевой политики той или иной рок-команды.

В не меньшей мере на рок-культуру повлияла и неанглоязычная эстрада (французский шансон (битлзовская «*Michelle*»), североевропейский шлягер («*Shocking Blue*», «*Teach In*», «*Golden Earring*», *Tom Jones*, *Paul Anka*), латиноамериканская эстрадная и народная музыка (*Santana*, *Led Zeppelin*)).

В заключение заметим, что все вышеперечисленные музыкальные субкультуры находились тогда в расцвете и в некоторой мере в степени смысловой исчерпанности, и, в свою очередь, рок-культура явилась «необходимым притоком свежей крови» для официального эстрадного искусства.

Таким образом, к первой половине 1950-х годов в популярном искусстве обилие развернутых стилиевых полей накопило информацию, приведшую к критической точке и невозможности восприятия старых канонов «потребительского романтизма» молодым поколением слушателей. Назрела необходимость

«поворота руля» и поиски точки приложения рычага для этого процесса привели к формированию целого комплекса музыкальных, поэтических, социальных и других оснований. Как впоследствии оказалось, они сгенерировали не только новый виток в развитии массовой культуры, но послужили конгломератом базовых предпосылок и одновременно внутренних свойств новой линии развития музыкальной культуры, объединившей множества полиполярных информационных матриц, находящихся в состоянии пересечения, параллельного и взаимокорреспондируемого развития и образовавших уникальное по многосоставности этнических, художественно-образных, этико-философских, религиозных и многих других актантов, названное *рок-культурой*.

Список литературы

1. Кортасар Х. Преследователь // Кортасар Х. Преследователь / пер. М. Былинкиной. М.: Прогресс, 1976. С. 130-179.
2. Перевод текста песни Michelle исполнителя (группы) Beatles, The [Электронный ресурс]. URL: <http://www.amalgamalab.com/songs/b/beatles/michelle.html> (дата обращения: 31.10.2015).
3. Савицкая Е. Великие обманщики. М., 2008. 368 с.
4. Сыров В. Метаморфозы рока, или Путь к третьей музыке. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1997. 209 с.
5. Цукер А. М. И рок, и симфония... М.: Композитор, 1993. 301 с.

**AT THE VERY BEGINNING OF ROCK: "THE TURN OF THE SCREW"
IN POPULAR MUSIC AND JAZZ OF THE 1940-1950S**

Vinichenko Andrei Anatol'evich, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
sgk@freeline.ru

The article reveals some historical and genetic connections of rock-culture with certain moments of the musical history of the USA and Europe of the 1940-1950s – the jazz style bebop and variety music. Some features of the musical language and the peculiarities of the performance discourse of these stylistic spaces are analyzed. The moments of the generality of style formation peculiar to the rock music of the 1960-1970s and the objects of the paper analysis are traced. Some generalities in material interpretation are revealed.

Key words and phrases: bebop; variety music; rock-culture; musical language; style fields; "the turn of the screw".

УДК 9:902.01

Исторические науки и археология

В статье анализируются колчаные крюки, обнаруженные в погребениях салтово-маяцкой культуры, расположенных в лесостепи. За всё время изучения салтово-маяцкой культуры данная категория предметов осталась не освещённой в специальной литературе. Рассматриваются вопросы типологии, относительной хронологии, способов ношения и истоков форм колчаных крюков. Источниковой базой является инвентарь из погребений наиболее изученных памятников салтово-маяцкой культуры, расположенных в лесостепи.

Ключевые слова и фразы: лесостепное Подонье; раннее Средневековье; салтово-маяцкая культура; оружие; колчаные крюки; типология.

Владимиров Сергей Игоревич

Воронежский государственный университет
SergeiHistory@mail.ru

КОЛЧАННЫЕ КРЮКИ ЛЕСОСТЕПНОГО ВАРИАНТА САЛТОВО-МАЯЦКОЙ КУЛЬТУРЫ[©]

Одной из частых находок предметов вооружения салтово-маяцкой культуры являются детали амуниции лучника. К ним принято относить наконечники стрел и детали колчана, включающие петли и колчаные крюки, и сам лук, от которого сохраняются костяные или роговые накладки. Происхождению и описанию луков, бытовавших в среде населения юга Восточной Европы эпохи раннего Средневековья, посвящено достаточно работ [11; 13; 17; 27; 28]. Наконечники стрел, происходящие с территории распространения салтово-маяцких древностей, классифицированы в рамках отдельных памятников А. В. Крыгановым., В. С. Аксёновым и В. К. Михеевым, также салтовские наконечники стрел нашли отражение в обобщающей работе А. Ф. Медведева, посвящённой стрелковому оружию восточной Европы в VIII-XIV вв. [2, с. 113-114; 18, с. 98-99; 23]. Детали же колчана не получили должного освещения в литературе. В данной работе будет рассмотрена одна из категорий предметов, относящихся к деталям колчана, а именно колчаный крюк.

Здесь следует заметить, что колчаный крюк встречается далеко не во всех погребениях лесостепного варианта салтово-маяцкой культуры, содержащих предметы амуниции лучника. Одним из объяснений этого