Становление социологии музыки как области знания

Рационализация в музыке у М. Вебера

Связь между изменениями в социальной структуре и развитием культуры (и музыкального искусства, в частности) была отмечена уже в учениях М.Вебера. Мы обращаемся к его теории, с которой обычно связывают возникновение социологии музыки как отдельной отрасли знания.

М. Вебер считается первым социологом, рассматривающим искусство в социальном контексте. Как известно со слов Марианны Вебер, ее муж собирался «в будущем написать работу по социологии, охватывающую все виды искусства». Но, к сожалению, он успел осуществить только часть этого плана, когда писал свою работу «Рациональные и социологические основания музыки». Предполагается, что этот труд был написан между 1910-11 годами. Опубликован же он был только после смерти Вебера, в 1921 году, как приложение к его двухтомнику «Хозяйство и общество». Это незавершенное произведение М. Вебера «в обостренном виде выявляет присущую большинству его работ черту — крайнюю насыщенность материалом, известную перегруженность и чрезмерную сжатость». Располагая свое сочинение на стыке нескольких дисциплин, автор как бы предполагает, что его читатель будет обладать определенным уровнем знания в области музыкальной акустики, теории музыки, музыкальной этнографии и инструментоведения.

Возможно, именно по этой причине очень сложно найти какие-либо хотя бы относительно полные работы, посвященные анализу данного произведения. (А по замечанию Д. Кеслера, к ним можно отнести лишь только эссе О. Бенеша «Max Weber als Musikwissenschaftler», оценивающего концепцию «рационализации музыки экстенсивно и позитивно» и рассмотрение ее А.Шерингом в «Handworterbuch der Soziologie», изданном в 1931 году). Как отмечает А. Михайлов в примечаниях к своему переводу «Рациональных и социологических оснований музыки», «задача подобного синтеза превосходит как силы отдельного ученого, так и возможности современной науки.

Другой причиной того, что эта работа по социологии музыки в основном не имела социологических последователей, возможно, является то, что она, прежде всего, представляет собой «коллекцию материала», состоящую из отдельных тематических фрагментов, которые иногда следуют друг за другом блоками даже без очевидной связи. Также это может быть следствием того, что в данном труде Вебер уделяет намного больше внимания рациональным, нежели социологическим основаниям музыки.

Это произведение, составившее эпоху в западной социологии музыки, было значительным шагом вперед в преодолении односторонностей наивного “формального” и наивного “содержательного” понимания музыки, таких двух концепций, спором между которыми была наполнена музыкальная эстетика XIX в.; пережитки этого спора звучат еще и сейчас.

Преодоление спора открывало путь к постижению музыки как языка социального — как выражения общественных противоречий — и как языка специального, т.е. как языка с присущей ему внутренне завершенной имманентностью и структурой. Макс Вебер далек от реальной сложности этого опосредования содержательных и формальных элементов в музыке, которые в итоге выступают как некое необычно противоречивое единство. За прошедшие полвека эстетика и социология музыки оставили Макса Вебера и его сочинение далеко позади — но не в стороне.

Веберовский трактат в большей мере определял социологическую атмосферу 20-х годов с ее привязанностью к “материальной стороне” музыки, чему отдавал дань и сам Вебер. Однако его работа не закрывает путь к постижению эстетической сложности проблем и предлагает новую, значительно усложненную, по сравнению с уровнем традиционной истории музыки, хотя все же недостаточно диалектическую, концепцию исторического развития искусства (идею рационализации) во взаимосвязи общества и музыки. Максом Вебером не случайно интересовался Б.В. Асафьев, который подготавливал перевод сочинения Вебера.

Таким образом, социология музыки, в том виде, в каком представляет ее себе Вебер, есть эмпирическая наука, предметом изучения которой являются средства реализации замысла художника, своего рода «техническая» сторона художественного творчества. Соответственно проблемы, — в какой степени искусство зависит от технических средств и как влияет на него изменения социальной структуры — являются теми вопросами, на которые пытается дать ответы социология музыки как научная дисциплина.

Музыкальная социология в работах Т. Адорно

Теоретическую концепцию Т. Адорно, именно как концепцию, невозможно представить без социологических работ М.Вебера. Т. Адорно занимался философско-эстетическими проблемами современной музыки и занимался ими как крупнейший специалист-философ, социолог и музыковед. Т.Адорно в философии и социологии идет от искусства. Не искусство философией, он поверяет философию искусством.

Общая характеристика философии Т.Адорно невозможна без долгого и кропотливого разбора, а также без постоянного сопоставления его методов и его выводов с той реальностью, которую он обобщил. Как это ни странно, но Теодор Адорно не был озабочен поиском определения музыки.

В работе «Социология музыки» (1962 г.) он довольствуется пониманием музыки как искусства, выражающего дух времени. Это достаточно распространенная формулировка, восходящая к академичной немецкой философской традиции, и для Т.Адорно это определение было достаточным для того, чтобы вести свой разговор о музыке. Конечно, в его работе «Социология музыки» можно встретить и другие более точные и строгие определения: музыка — это язык, но не язык понятийный , музыка — это субинститут реальных процессов , наконец, музыка как шифр социального, ибо «в музыке нет ничего такого, что сохраняло бы свое значение, не будучи истинным в социальном смысле», но вместе с тем, оговаривал он, «никакое социальное содержание музыки не имеет значения, пока оно не объективируется эстетическим».

Однако все это не столько определения предмета, сколько определения его функции. Если различать понятия феномена и предмета, то можно сказать, что феномен предметом делает именно проблема, а с определением проблемы в сфере музыки, адекватной социологическому категориально-понятийному аппарату, у Т.Адорно не все понятно. Если попытаться упростить, не исказив при этом, исходную позицию Т.Адорно в понимании музыки, то ее можно сформулировать так: музыка — это феномен мировой культуры, цивилизации. И задача социолога, по мнению ученого, — научить людей понимать музыку, а через нее и само общество, ибо «вся общественная проблематика и вся ее сложность выражаются, в частности, в противоречиях между производством музыки и ее рецепцией обществом и даже в структуре слушания музыки как такового».

Поэтому и социолог должен изучать этот опыт рецепции, т. е. восприятия музыки современным развитым обществом. Для него важны не подсчет тех или иных аудиторий, не фиксация привычек слушателей и не формализация тех или иных количественных показателей в сфере музыкального творчества, а осмысление дистанции между автономной музыкой и самим обществом. «Автономная музыка, как и все современное искусство, социальная в первую очередь благодаря тому, что отстоит от общества: эту дистанцию и следует изучать в первую очередь и, если возможно, объяснить, а не создавать иллюзию ложной близости разделенных моментов, ложной непосредственности опосредованного».

Причем в изучении этой дистанции, влияющей на опыт восприятия музыки, он идет не от общества, а от музыки, ибо «общество — это совокупность всех людей, как слушающих, так и не слушающих музыку, но все же именно объективные структурные свойства музыки предопределяют реакции слушателей <...> Предполагается, что произведения сами по себе суть осмысленные и объективные структуры, раскрывающиеся в анализе и могущие быть восприняты и пережиты в опыте с различной степенью правильности». Этот подход предполагает в пределе изучение партитуры музыкального произведения. Такая перспектива социологического исследования настораживает, т.к. здесь социолог уже вступает на территорию иной дисциплины - музыковедения.

Для Т. Адорно это не составляло проблемы, а для его современников такой шаг виделся вполне легитимным, т. к. «никто из франкфуртских коллег Т. Адорно не обладал таким авторитетом, как он, в различных областях гуманитарного знания». Этот опыт музыкального восприятия становится все хуже, т. к, все меньше возможностей для структурной интерпретации музыкального произведения - высшего типа восприятия музыки в типологии Т. Адорно. На эту ситуацию сильно влияет товарный характер музыкальной жизни общества. Музыкальная жизнь, согласно Т. Адорно, это публичные концерты и прежде всего концерты филармонических обществ, а все, что связано с этими структурами, «закреплено за платежеспособными слоями общества». Причем экономический фактор непосредственно влияет на эстетическую сторону музыкальной жизни, «Те музыканты-звезды, которым не доверяют из-за их притязаний на художественный тоталитаризм и из-за их консервативного вкуса, оказываются на своих командных высотах все же лучшими и более квалифицированными музыкантами, чем этого хотелось бы музыкантам просто хорошим».

Если Макс Вебер работал в жанре интерпретации истории, то у Теодора Адорно слишком легко выстраивалась отраслевая перспектива этого направления в социологии и в этом направлении была только одна ключевая категория: музыка. Т. Адорно довольствовался толкованием музыки как шифра социального, но акцентировал внимание на функции музыки, а не на самом феномене музыки. Он озабочен тем, для чего нужна музыка, но не задается вопросом: «Может ли музыка как сугубо эстетическая категория быть значимой для социологических полевых исследований сама по себе?». Он не задавался вопросом о самой возможности существования такой отрасли, как «социология музыки».

Таким образом, Теодор Адорно писал о музыке как о сугубо эстетическом феномене, ибо не был озабочен вопросом, а является ли то, что он пишет, социологией. Музыка интересовала его не как социолога, а как человека большой музыкальной культуры. Поэтому его лекции по социологии музыки интересны для социологии с исторической точки зрения, но лишены актуальности для современного социолога-исследователя.

Большинство рассуждений Т. Адорно об идеологичности искусства оперируют музыкальным материалом, а найденные им закономерности распространяются на другие виды искусства и даже другие области культуры (науку, философию). По Т. Адорно, все реальные подлинные произведения искусства всегда отрицали непродуктивную противоречивость действительности, тем самым вынося ей свой приговор.

Сформулированные Т. Адорно положения сыграли немалую роль в развитии не только музыкальной социологии, но и музыкознания, искусствознания и культурологии в целом.

Особенности социологии музыки после Т. Адорно

Вторая половина XX столетия ознаменовалась созданием более-менее определенных концепций музыки как социокультурного феномена. В частности, можно назвать работы английских и американских исследователей - Д. Бакстона, К. Гроссмана, И. Йингера, Дж. М. Куртиса, Д. Скуддера, Дж. Стреттона, С. Фриза. Но все эти работы, в отличие от Т. Адорно, связаны с поп- и рок-музыкальной культурой.

Американский социолог Дж. М. Куртис связывает появление всего нового в современной поп-музыке с усовершенствованием технологии. Отсюда, по его мнению, наиболее продуктивным является социотехнический подход к ее изучению как социокультурного феномена.

Англичанин С. Фрит, в противовес Т. В. Адорно и сторонникам его точки зрения, утверждает, что продукты поп-музыки, пользующиеся массовым спросом, "выражают и отражают вкусы и интересы публики, но совсем не создают их".

Для исследования элементов, входящих в структуру коммуникационных процессов массовой музыкальной культуры, важный ресурс представляют труды П. Бурдье, где грамотно и логично представлена социальная критика стилей жизни и различий во вкусе.

Пьер Бурдье - один из ведущих представителей современного социокультурного знания, работающий в области социологии культуры, социологии образования, философии культуры. Важным вкладом в современную теорию и социологию культуры является работа "Distinction" ("Различие. Социальная критика суждения вкуса". 1979), в которой исследователь анализирует категорию вкуса, важнейшую для формирования социальных различий в обществе. Различие — это одновременно "широчайшая этнография современной Франции и анализ духовной и интеллектуальной жизни среднего класса". В своей повседневной жизни люди постоянно совершают выбор между тем, что доставляет им эстетическое удовольствие, и тем, что они считают просто модным или даже безобразным. П. Бурдье кладет в основу своей книги данные многочисленных социологических исследований, в которых прослеживается связь между многообразными социальными факторами и проявлениями вкуса в одежде, еде, мебели, досуговой деятельности. Автор приходит к выводу, что социальный снобизм распространяется по всему современному миру, а разные эстетические приоритеты — это нередко результат нежелания уподобиться выбору других социальных групп. Таким образом, не существует "чистого" искусства. Концепция художественного вкуса П. Бурдье находит очень широкий спектр социальных значений: в выборе заказа в ресторане, в современном культе красивого тела, в занятиях спортом. Социальный мир функционирует одновременно как система властных отношений и как символическая система, в которой минимальные различия вкуса становятся основой социального суждения.

В 70-80-е годы Пьер Бурдье продолжает исследование культуры повседневности в связи с разработанной им категорией культурного капитала и его роли в восприятии произведений искусства. В соответствии с будничным здравым смыслом, восприятие материальных предметов является непосредственным и свободным, а способность восприятия варьируется на индивидуальной основе. По мнению французского ученого, эта идея иллюзорна. Восприятие всегда "фильтруется" через заранее заданные коды, которые перерастают в культивированную способность восприятия. Таким образом, по П. Бурдье, восприятие — это "форма культурной дешифровки", которая распределена в обществе неравномерно. Наиболее важные статусные позиции и способность выполнять наиболее сложные задания принадлежат в обществе тем, кто овладел необходимыми кодами. Эти коды формируют культурное достояние любого общества, богатство, владеть которым могут только те, кто имеет для этого символические средства. Передача этих кодов осуществляется через семью и школу, а поскольку эти институты имеют неравный доступ к наиболее ценным культурным кодам, то они, по словам П. Бурдье, передают "социально обусловленное неравенство в культурной компетентности". Подход Пьера Бурдье к социокультурной проблематике представляет несомненный интерес в современной теории культуры, а также в контексте стирания граней между "высокой" и массовой культурой, особенно ярко выраженным в постмодернистской культурной парадигме. Концепция различия Бурдье дает иное, в отличие от постмодернистского, понимание культурного пространства, это не коллаж равноценных фрагментов, но структурированная иерархия, обусловленная многочисленными линиями различия, пронизывающими современный социум. В данной статье мы стремились изложить взгляды П. Бурдье относительно эстетического вкуса, взаимоотношений элитарной (в терминологии П, Бурдье "легитимной") и массовой культуры, роли образования в формирования эстетических предпочтений. Эти положения являются весьма актуальными в постсоветской культурной ситуации. Формируются новые социальные группы, чье владение экономическим и культурным капиталом в корне отлично от предыдущего, характерного для советской эпохи распределения этих категорий в обществе. Изменяется и характер образования, и ценностные ориентации молодого поколения, и технологическая база культуры. В этих условиях бурной динамики культурных перемен для исследователя культуры и общества особенно важно найти методологическую ориентацию, не потеряться в потоке теорий, концепций, мнений и оценочных суждений (столь часто негативных по отношению к современной культуре). С этой точки зрения, знакомство с концепцией П. Бурдье, основанной на богатейшем материале эмпирических исследований и в то же время представляющей вполне аргументированное и глубокое теоретическое исследование, может обогатить понимание современной культуры и может послужить толчком к новому типу социокультурных исследований в отечественном контексте.

Произведение искусства, рассмотренное как символическое "богатство", а не как экономическое богатство, существует как таковое только для человека, который имеет возможность его "усвоить-присвоить", т.е. расшифровать. Люди, принадлежащие к одной социальной категории или одному уровню образования, реализуют свою тягу к искусству в одном поле культуры, и их интересы не ограничиваются, как правило, увлечением одним видом искусства или культуры, — таков вывод П. Бурдье. Структуры предпочтений, связанные с уровнем образования в одной области искусства, соответствуют структурам предпочтений того же типа в других видах искусства. Так, если человек посещает концерты классической музыки, он, как правило, интересуется и выставками такого же рода.

Любое "легитимное", то есть относящееся к официальной высокой культуре, произведение искусства налагает нормы своего собственного восприятия и определяется как легитимный способ восприятия, тот, который требует определенной диспозиции и определенной компетентности.

Чем же являются эти диспозиции? Харизматическая идеология считает, что это дары природы. Но их можно рассматривать и как результат обучения, отражающий неравные классовые распределения возможностей и встреч с высокой культурой.

По мнению Э. Панофски, произведение искусства — это то, что должно быть пережито и воспринято эстетически.

Человек посещает концерты классической музыки, он, как правило, интересуется и выставками такого же рода. Для эстетического восприятия художественного объекта необходимо его видение с точки зрения формы, а не его функции. "Классические вкусы, — пишет Панофски, — требовали, чтобы частные письма, речи в суде и щиты героев были произведениями искусства, в то время как современный вкус и к архитектуре и к пепельнице предъявляет требование быть функциональными".

Стало ясным, что высокое искусство не доставляет непосредственного чувственного удовольствия, как печенье или коктейль, несмотря на его доступность широким массам". У обычных людей присутствует интерес к сюжету произведений, в результате чего они называют красивыми репрезентацию красивых вещей. Особенно тех, которые непосредственно говорят ощущениям, чувственному опыту. В эстетическом восприятии от подобного взгляда отказываются в пользу незаинтересованности и дистанции. Отказываются подчинять суждение о репрезентации природе репрезентируемого объекта.

Нелегко представить "чистый взгляд" без описания наивного взгляда. Они взаимосвязаны. Нет нейтрального "чистого" описания любого из этих противоположных видений. Популярная эстетика основывается на принципе преемственности искусства и жизни, что предполагает подчинение формы функции. Враждебность рабочего класса и части среднего класса, обладающей незначительным культурным капиталом, к любому формальному эксперименту проявляется как в театре, так и в живописи, и еще нагляднее в фотографии, кино и музыке, поскольку в них меньше легитимности.

Несмотря на то, что П. Бурдье проводил четкую границу между высоким и популярным вкусом, он признает объединяющую роль mass-media в современной культуре. "Телевидение, которое приносит некоторые представления высокого искусства в дом, или некоторые культурные институты, которые создают контакты рабочей публике с высоким искусством и авангардом, создают экспериментальные ситуации. Тогда мы видим замешательство, иногда панику, смешанную с отвращением, которую вызывают порой экспонаты. К примеру, я имею в виду кучу угля, выставленную в Бабуре, чья пародийная интенция рассматривалась как вид агрессии, как вызов здравому смыслу. Так же, когда формальный эксперимент проникает в знакомые развлечения на телевидение, зрители из рабочего класса протестуют, потому что чувствуют себя исключенными из этих игр".

Само определение искусства, включая "искусство жизни", подразумевающее жизненный стиль, — это поле борьбы между социальными группами. Оно наполняется разным содержанием в различных социальных группах. То же самое можно сказать об "искусстве жить" или стилях жизни. Доминируемые (подчиненные) стили, которые никогда не получали систематического выражения, почти всегда воспринимаются даже своими защитниками с разрушительной точки зрения господствующей эстетики (поп-культура).

Эстетическая диспозиция — это не только способ восприятия произведений искусства, это один из аспектов дистанцированного, самоуверенного отношения к миру и к другим, основанного на определенных социальных условиях существования. Это выражение привилегированной позиции в социальном пространстве, которое особенно явственно ощущается в сравнении с другими социальными условиями существования. Как и любой другой вкус, эстетическая диспозиция объединяет и разделяет. Она объединяет тех, кто были продуцированы теми же условиями, отделяя их одновременно от всех остальных. Это разделение очень важно, поскольку вкус является основой всего, чем мы обладаем, включая людей и вещный мир, и всего, чем мы являемся для других. Через вкус мы классифицируем себя и нас классифицируют другие. Вкусы, то есть явные предпочтения, являются практическим подтверждением неизбежных различий, когда их надо оправдать. Это делается через отрицание вкусов других. Вкус — это неприятие вкусов других не потому, что они заложены от природы, а потому что каждый вкус ведет к отказу от других как неестественного для себя. Эстетическая нетерпимость может быть очень разной. Это ярко проявляется в неприятии носителями массового культа культуры высокой, несмотря на то, что в наше время грань между ними бывает сильно размыта. Это не мешает существованию широко распространенного среди искушенной публики предвзятого мнения о чрезвычайно низком статусе многих форм популярной культуры. Это переносится и в область теоретической рефлексии, что привело к отсутствию в отечественной традиции серьезных исследований популярных культурных форм.

С точки зрения Пьера Бурдье, нетерпимость к соединению высокого и популярного вкуса означает, что вопросы художественного и эстетического неотделимы от проблем вкуса и стиля повседневной жизни.

Таким образом, важным вкладом в современную теорию и социологию культуры являются работы Пьера Бурдье, в которых исследователь анализирует категорию вкуса и социальных различий, а также их формирование в обществе.

Советская социология музыки

В бывшем СССР в 60-70-е гг. имели место неоднократные попытки рассматривать музыку массовых жанров как социальный феномен в рамках общей и музыкальной социологии, а также искусствознания.

Первым в исследовании данных проблем был ленинградский музыковед и социолог А. Сохор. В своих работах "О массовой музыке", "О музыке серьезной и легкой", "Бит или не бит?", "Досуг молодежи в СССР" и др. он выделил социальные функции развлекательной музыки, рассмотрел ее характерные особенности, определившие широкую популярность в молодежной среде. А. Сохор подчеркивал, что именно массовые жанры способны объединять молодых людей, "обобществлять" их.

Татьяна Чередниченко в своих работах, рассматривая текущую музыкальную жизнь, замечала, что «множество музыкальных практик обходятся вовсе без концертного зала». Уже исходя из этого замечания музыкального критика, представляется обоснованным различение музыки, предназначенной для публичного исполнения, и музыки для приватного исполнения. Поэтому она указывает на два вектора развития музыкальных практик. Это — вектора публичности и приватности. Произведение искусства, переходя из приватного пространства в публичное, проходит ряд превращений: из инсталляции — в месседж. Именно так трансформировался рок в СССР.

Есть музыка, рассчитанная на публичное исполнение, и музыка, написанная для кассет и дисков, и во втором случае, в студийной музыке нет авторов, это совсем другая интеракция. Поэтому сейчас актуально деление музыки на «стадионную» и «студийную». И оправданность этого деления признается отечественными музыковедами.

Музыковед Евгений Дуков замечает, что «грамзапись создала особый, вне концертный мир из концертного по своему происхождению материала. Она исключила неожиданность, всегда свойственную живому процессу интерпретации <...> Она изменила и тембровый мир живых звуков, приспособив его к норову воспроизводящей грамзапись техники <...> Навязчивой стала идея добиваться совершенства...». Причем это не остановило артистов, увлеченно осваивавших новый вид коммуникации. «Известно, что один из выдающихся пианистов XX в. В. Горовиц в расцвете своей исполнительской славы даже на время отказался от концертной деятельности и целиком посвятил себя работе над грампластинками <...> Он сознательно ушел от публики, от неизбежных сценических случайностей, чтобы найти идеальное, почти недостижимое в концертной практике абсолютное совершенство» , «Парадный лоск, — говорит на эту же тему Татьяна Чередниченко, — вынесенный на суд публики, уже и в звукозаписи кажется не слишком обязательным, почти сомнительным — чуть ли не пошлым...».

Разные смыслы у этих двух музыкальных практик. Музыка для публичного исполнения — это месседж, музыка для приватного исполнения — инсталляция. Поэтому и смысл музыки двойной — быть месседжем и инсталляцией. Хотя, может быть, вектор инсталляции и более значим. Ибо подлинное произведение искусства, даже имея конкретного заказчика, не имеет конкретного адресата. Для творца знание адресата — всегда фоновое, неактуальное знание, а всякое произведение искусства настолько произведение искусства, насколько оно может быть инсталлировано. Ибо восприятие инсталляции — это всегда эстетическое переживание, а восприятие месседжа этически нагружено. Когда зритель приходит в филармонию, он попадает в ситуацию, рассчитанную, в первую очередь, на эстетическое переживание, и только затем начинает воспринимать ее как сообщение — месседж.

Т.Чередниченко в другой своей работе «Поп-музыка» рассматривала связь средств массовой коммуникации с распространением поп-музыки, также там можно найти описание поэтапного выхода музыкального произведения в свет.

«Типологическая определенность поп-музыки создается четырьмя факторами: развлекательной функцией, особой ролью художественного стандарта, аналогичной канону в фольклорном и традиционном профессиональном искусстве, тесной связью с mass-media и техническими средствами тиражирования и распространения художественной продукции, коммерческой стратегией промоушн - продвижения к популярности исполнителей и произведений».

На Украине проблемами поп-музыки занимался известный киевский социолог, кандидат философских наук, доцент Запорожского индустриального института С. Катаев в середине 80-х обратился к проблемам интонации и содержания молодежной песни, общности в жанрах ВИА и рок-групп.

Однако патриархом социологии молодежной музыки по праву считается социолог информационно-вычислительного центра Эстонского гостеле- радио Н. Мейнерт. Особое место в рамках данной технологии он отводит рок-музыке, настаивая именно на технологическом подходе к развитию поп-музыки в целом и рока в частности. "С каждым десятилетием, - говорит Н. Мейнерт, - в нашу жизнь внедряется все больше технологических новинок. Самолет изменил наше представление о расстоянии, телефон научил разговаривать с человеком, не видя его, телевизор, компьютер, видео.

У поколения, которое выросло со всем этим - совершенно иное мироощущение, и создает оно культуру, отличающуюся от прежней".

Множество дискуссий среди культурологов и социологов вызывает вопрос, является ли рок- и поп-музыка общекультурным явлением или она ограничена пределами молодежного искусства. Их острота определяется тем, что проблема имеет не только теоретическое, но и практически-идеологическое значение. Не случайно против мнения о существовании обособленной молодежной молодёжной культуры выступает Мейнерт: « Не существует некой единой целостной, обособленной молодежи. А есть эклектичное смешение порой взаимоисключающих позиций».

Таким образом, социология музыки сегодня еще находится в эмбриональном состоянии. На проблемы и вопросы, поставленные перед ней, до сих пор не найдены четкие ответы. Можно лишь кратко обозначить некоторые из них:

- особенности бытования разнообразных жанров, стилей и направлений музыки в различных молодежных аудиториях;

- дифференциация слушателей;

- место рок- и поп-музыки в молодежной субкультуре.

Кроме того, перед музыковедами и социологами должна быть поставлена проблема восприятия массовых музыкальных жанров с учетом различных аспектов, в том числе и уровнем образования, и социальным статусом и даже национальной идентификацией.

Социология музыки может опираться на широкий арсенал методов, разработанных в рамках музыкальной социологии. Это устные и анкетные опросы, непосредственные наблюдения, “звучащая анкета” и тому подобное.

"Звучащая анкета"- представляет собой набор произведений разных жанров, стилей и направлений. Произведения эти могут звучать фрагментарно и полностью. Преимущество такой анкеты состоит прежде всего в том, что она не требует от респондентов теоретического осмысления собственных представлений о тех или иных жанрах и стилях; позволяет также оценивать их по определенной шкале (по усмотрению экспериментатора).

Однако музыкальная социология не должна сводиться лишь к изучению вкусов и пристрастий, иными словами, к “статистике". В ее задачи должно входить выявление закономерностей функционирования массовой музыки в молодежной среде.

Подытоживая, можно дать следующее определение:

Социология музыки - наука о закономерностях распространения и функционирования массовой музыки в молодежной среде, или, иными словами, - об особенностях взаимодействия между поп- музыкой и различными социальными слоями, эту музыку потребляющими.

В заключение отметим, что музыкально-социологическое познание до сих пор остается неудовлетворительным. Оно распадается на научность ради научности, с одной стороны, что редко бывает плодотворно, и бездоказательные утверждения, - с другой. Его открытия касаются простых аналогий. Догматический осадок проявляется и тогда, когда музыкальная социология исходит из последовательной теории общества.

Но мало пользы от тезисов музыкальной социологии, которые - только чтобы иметь твердую почву под ногами - ограничиваются привычками потребителей или же допускают музыку как социологический предмет только там, где существует нечто вроде массового базиса для ее распространения. Музыкально-социологическая наука должна иметь дело с социальным воздействием музыки, а не с самой музыкой; что до музыки, то ею должны заниматься теория музыки, наука о духе, эстетика.

Также хотелось бы отметить, что рок- и поп- музыкальная социология не идентична социологии общей и музыкальной, поскольку сама рок-и поп-музыка во всем ее разнообразии не подвластна закономерностям, действующим в академической музыке. Но она может использовать методологию этих наук, тесно связана с музыкознанием и искусствознанием, культурологией, педагогикой и психологией.