

КОНЦЕПТ МУЗИКИ В СОЦІОЛОГІЧНІЙ ТЕОРІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто основні підходи до концепту музики як об'єкта наукового теоретизування в соціологічній теорії ХХ століття. Окреслено два протилежних погляди на музику як соціальне явище – як продукт і ілюстрацію чинного соціального порядку та як результат індивідуальних практик. Проаналізовано особливості, переваги й недоліки обох підходів крізь призму досліджень провідних представників напрямів, як-от Теодор Адорно та Тіа де Нора.

Ключові слова: музика, критична теорія, Франкфуртська школа, капіталістичне суспільство, культурні індивідуальні практики, соціалізація, інтеріоризація, індивідуальні та групові цінності.

Упродовж усієї своєї історії людство займалося виробництвом матеріальних благ для забезпечення свого успішного існування та відтворення. Утім, поряд із цим активно відбувалося продукування таких благ, які не можна віднести до розряду матеріальних, інакше кажучи, які не є засобом задоволення первинних людських потреб. Згодом така людська активність дістала назву мистецтва, усі продукти та результати якого спрямовані на підтримку духовного світу людини. Музика є одним з видів динамічного мистецтва, вихідним матеріалом якого є звук, особливим чином організований у часі та просторі. Формування перших жанрів було пов'язано передовсім із виконанням музикою прикладних завдань (у побуті, різноманітних церемоніалах та культурах тощо). Формування автономної музичної мови та особливої сфери поширення музики сприяло усвідомленню суб'єктами творчого процесу нової мети – оригінального втілення в життя авторської думки, що дістало назву композиції. У таких умовах першочергова цінність музики полягає як у неповторній структурі музичного твору, так і у внутрішній природі авторського задуму.

Музична культура є важливою складовою в загальній характеристиці духовного світу особистості, як і рівень музичного мислення кожної окремої людини. Будучи позбавленим вербальної мови, цей вид мистецтва слугує чи не універсальним інструментом вираження почуттів та емоцій, оскільки звукові та гармонійні комбінації є доступними та зрозумілими представникам різних етнолінгвістичних спільнот, для сприйняття та інтерналізації музичного продукту людині не потрібен перекладач (на відміну від літературного твору чи театральної постановки). Як звуковому мистецтву музиці притаманна абстрактна форма передачі понятійного змісту, що

й породжує всезагальність музичних образів. Така властивість музичної мови виступає найбільш місткою та прийнятною формою вираження думок і емоцій людини в чутній формі, що зумовлює найбільш сильний, глибинний і безпосередній вплив на внутрішній світ і психіку індивіда. Відповідно до цього музика може і фактично відігравати одну з головних ролей у формуванні людського світогляду, є одним з наріжних чинників у кристалізації світосприйняття та розуміння. Саме у зв'язку з цим це мистецьке поле є об'єктом уваги практично всіх мислителів, від античності до сучасної філософської світової та вітчизняної традиції.

Безпосередній зв'язок музики та філософії почався ще в Стародавній Греції: Аристоксен, учень Аристотеля, та особливо піфагорійці поєднували музику з космосом, відкривши так звану «гармонію сфер», де кожній планеті відповідала та чи інша нота звукоряду. З плином часу філософська думка розвивалася далі, і цей зв'язок мав уже опосередкований характер. У добу раціоналізму виникає так званий диктат філософської доктрини над мистецтвом, результатом чого є вироблення універсальних канонічних естетичних норм, яким мали відповідати абсолютно всі мистецькі твори з будь-якої царини художньої культури. Така естетика класицизму стала вихідним пунктом для виникнення в музичній культурі такого явища, як симфонізм, що відомий як один з найбільш значних філософських проявів раціоналізму у світовій художній культурі.

Як реакція на примат форми над змістом виникає явище європейського ірраціоналізму ХІХ століття, що постулює дискурс панування позараціональних засобів пізнання дійсності; музика ж у цьому корпусі теорій та ідей стала однією з головних форм вираження буття, яка віддзеркалює ставлення людини та її соціального оточення до

світу крізь емоційно-чуттєву призму; у філософській та естетичній думці цього періоду цьому виду мистецтва було відведено специфічне місце в системі світобудови.

У ХХ столітті дещо у видозміненій формі ідею філософського аналізу музики підхопили теоретики Франкфуртської школи, зокрема теоретик музики Теодор Адорно, який обстоював ідею тотальності мистецького твору та його дещо ізольованої позиції відносно суспільства, в якому воно було створене; відповідно, будь-який витвір художньої культури, незалежно від того, чи це образотворче мистецтво, чи звукове, чи літературний твір, протестує проти організаційного принципу, що пригноблює зовнішню та внутрішню природу. Згодом, наслідуючи традицію Франкфуртської критичної школи, розвивав критичну теорію музики та її функціонування в суспільстві Сучасний центр культурних студій при Бірмінгемському університеті; на зміну цій традиції приходять численні дослідники музики, яких цікавить соціально-філософський та соціологічний зміст кожного окремого індивіда, найвідомішими серед яких є Тіа де Нора, Антуан Хеньйон, Ентоні Кінг, Корін Майзоннев та ін.

У ХХ столітті філософську традицію критичного осмислення наявних ідеологій продовжила Франкфуртська школа, що теж стала своєрідною реакцією на домінуючий дискурс сучасності (як ірраціоналізм став свого часу своєрідною реакцією на панівне становище класицизму). Найбільший її розквіт припадає на 30-60-ті роки ХХ століття, що є періодом домінування «фордистсько-тейлористського» індустріального капіталізму. Індустріально-конвеєрна система виробництва потребувала формальної раціоналізації, строгої науковості та передбачуваності кожного наступного моменту в житті соціуму та окремих індивідів. Позитивізм, оптимістична буржуазна ідеологія, перетворився в інструмент технократичного панування: будь-які соціальні явища набули статусу «позитивного факту», наукової дійсності, а мета вивільнення людини навіть у рамках марксистсько-ленінських теорій відсувалася все далі й далі в майбутнє. Ідею людської самоорганізації та уявлення про історію як рівнодійну силу волевиявлень окремих людей було підмінено єдиною схемою суспільного розвитку, що претендувала на науковість, теорією необхідності, що не залежить від волі окремої особистості, а зумовлена дією універсальних соціальних законів (так званий «економічний детермінізм»). Відповідно, філософська думка стала ледь не єдиним інструментом боротьби з наявною ідеологічною парадигмою,

і саме в цих умовах виникла Франкфуртська критична школа [3].

Теоретики Франкфуртської школи вбачають у сучасному капіталістичному суспільстві відгуки авторитарних режимів, проти яких боролася більшість країн земної кулі під час Другої світової війни. Головним аргументом став той факт, що на етапі пізнього капіталізму, який перетворив принцип кількості, утилітарності та вартості у всезагальний, склалося «організоване» суспільство, що відтворює інертну масу; це триумф буржуазної раціоналізації, відчуження та пригноблення вільної особистості [3]. Така тенденція заторкнула всі пласти матеріального та духовного життя індивідів, зокрема й мистецтва: індустрія культури та інформації створює ілюзію свободи, аби примусити людину інтерналізувати норми, цінності та потреби чинного суспільного порядку [5].

Вочевидь, у суспільному та науковому дискурсі виникла потреба вивчення музики не лише з позиції інструментального виконання творів, а й у глибинному дослідженні саме соціальної складової. Одним із перших це зробив теоретик Франкфуртської критичної школи, філософ та музикознавець Теодор Адорно. Аналізуючи стиль та виразність звучання творів Бетховена, Вагнера та І. Стравінського, дослідник висуває свою версію: як шифр соціальної музики виступає лише тоді, коли окремі музичні прийоми вже не є породженням індивідуальної волі, але коли за маніфестацією індивідуального начала стоїть колективна єдність [1].

Історія музики та її організаційних форм протікала зазвичай у рамках нації [1]. Буржуазна трансформація суспільства відбувалася паралельно з національним становленням музики. Ретроспективний аналіз культурної історії Європи дає підстави вважати музику певною латентною політичною ідеологією ХХ століття, оскільки вона висунула на перший план національні ознаки, виступаючи представницею тієї чи іншої нації та утверджуючи національні принципи: наприклад, світова експансія вагнерівської музики викликала підйом націоналізму як музична програма для інших країн, і це знайшло свій відбиток не лише у творчості Клода Дебюссі, а й в усій течії неокласицизму. Іншим прикладом може слугувати Польща, де в посттоталітарних умовах будь-які пом'якшення відносно музики відбувалися радше з політичних мотивів [1].

Утім, епоха музичного ідеологічного націоналізму відійшла в минуле. За твердженням Теодора Адорно, сучасна музика ліквідувала будь-які національні розбіжності після 1945 р.

і процес інтернаціоналізації мистецтва звуку відбувався синхронно з розвінчанням політичного принципу національної держави [1].

Результатом нарощування теоретичних доробків стало виділення соціології музики як окремої галузі в широкій мережі соціальних наук, із власним корпусом теорій та дослідницьких поглядів на музику в суспільному вимірі. Предметом нової дисципліни стали соціальні аспекти продукування, дистрибуції та споживання популярної музики, яка розглядається як соціальний продукт [7; 2]. Не останню роль у формуванні та розвитку будь-якої течії, що претендує на науковість, відіграє методологія пізнання, тому слід зазначити, які дослідницькі принципи є наріжними в соціології музики.

Сучасна теоретична база соціології музики складається з двох основних напрямів чи поглядів, які можна умовно поділити на мікро- та макрорізношення. До так званого макроблоку належать передовсім погляди самого Теодора Адорно, а також Університет Бірмінгемського сучасного центру культурних студій (University of Birmingham's Contemporary Centre for Cultural Studies), який, наслідуючи традицію Франкфуртської критичної школи, розвивав критичну теорію музики та її функціонування в суспільстві. Отже, для дослідника Франкфуртської школи музика була насамперед ключем до розуміння психосоціальних умов сучасності. Естетичні засоби розглядалися ним як причинні характеристики як соціальної структури, так і агентності. Зокрема, праця «Вступ до соціології музики» ґрунтувалася на розумінні музики як умови активності свідомості стосовно інтелектуальної продукції [6, с. 147]. Будучи, за Адорно, моделями свідомості, музичні структури в процесі розгортання в часі та просторі демонстрували, яким чином «може бути організована матерія» [цит. за: 6, с. 148]; інакше кажучи, слугували віддзеркаленням суспільної структури. Окрім цього, в науковому апараті дослідника ці елементи були такими, що зумовлювали субординацію індивіда до зовнішнього нав'язаного порядку, замикаючи його свідомість у певних рамках [6, с. 148].

На прикладі порівняння двох композиторських шкіл, а саме: нововіденської (наголошуючи на творчості Шенберга, Берга та Веберна) та школи неокласицизму в особі Ігоря Стравінського, – Теодор Адорно імпліцитно демонструє критичне ставлення до домінантного дискурсу примату форми над змістом. Так, музикознавець критикує позицію неокласицистів щодо формування певного канону, оскільки атональність, дванадцятитоновна техніка чи інші постулати цієї

школи знаменують собою кристалізацію музичної структури, а наперед задані стилеві категорії є доступними для широкого загалу і водночас не виражають структури твору, будучи лише поінший бік естетичного образу [2]. Відповідно, історія нового музичного руху не терпить більше «розумного співіснування протилежностей», являючи собою інволюцію в бік традиційного.

За Адорно, культурна індустрія модерну сприяла знеціненню високохудожніх музичних творів, особливо комерціалізація мистецтва. Так, перехід до комерціалізованого виробництва музики як товару масового споживання призвів до того, що музика у всій своїй ірраціональності виявилася повністю підмінена «здоровим глуздом» (натомість початки ірраціоналізму в музиці, який означував Артур Шопенгауер, робили цей вид мистецтва недоступним для *ratio*продажності) [1], і основний принцип наявного в суспільстві дискурсу, що призвів до такого результату, – це принцип мінового суспільства [2].

Окрім того, серйозним «ворогом» справжнього мистецтва, зокрема справжньої музики (яку, на думку Адорно, слід шукати у творчості нововіденського гуртка), є суспільна думка, і ця ідея проходить лейтмотивом крізь усю роботу «Вступ до соціології музики». Чому можна стверджувати, що автор імпліцитно висловлює схильність до творчості Шенберга та колег? Очевидно, тому, що останні перебували в культурній конфронтації зі школою Ігоря Стравінського, і теоретик-«франкфуртець» критикує останнього за надмірну ритуалізацію музики, за обмеження музичної мови апробованим «словниковим запасом», що сформувався впродовж XVIII та XIX століть та отримав з погляду буржуазної свідомості, якій цей словник належить, ярлик само собою зрозумілого та природного; ритуалізація ж значень, які неможливо пережити як специфічний сенс музичного дійства, призвела до того, що музика залишилася поза свідомістю розвиненого суб'єкта, де вона функціонує як неінтенційна та збуджує лише тілесні рухи замість того, аби нести якість символічне навантаження [2].

У сучасному науковому просторі переважають теорії іншого напрямку, а саме мікрорізношення – відмова від структурного теоретизування та звернення до емпіричних досліджень і аналізу результатів з погляду мікротеорій. Однією з причин такого «перевороту» можна вважати домінантний дискурс постмодерну, який означає кінець великих наративів; постмодерна культура трактує натомість життєвий шлях окремого індивіда не як відтворення традицій, а як проблему вибору, марковану радше сумнівами, аніж

впевненістю [7; 8]. Згодом цю традицію продовжили численні теоретичні школи та дослідники, серед яких Тіа де Нора, Маргарет Арчер, Річард Мідлтон, Антуан Хеньйон та ін.

Першим, хто висловив потребу змістити фокус дослідження з абстрактної теорії та макроконцепцій (як-от система, соціальні структури, норми) на мікрорівень (вивчення індивідуальних та колективних практик), був шведський етнолог та теоретик музики Олле Едстрьом [6, с. 150]. На відміну від Адорно, Аттالی, Шеферда та інших учених, що вивчали музику як віддзеркалення, структурну аналогію соціального розвитку тієї чи іншої епохи чи політичного режиму, О. Едстрьом наголошував на концепції соціальної агентності, на тому, як соціальні та музичні форми співіснують у вигляді значень та практик [6, с. 150]. З плином часу інтеракціоністське трактування музики як соціального явища охоплювало все ширший дослідницький простір. Головну увагу тут приділено значенням, що індивіди надають музиці, як останні поведуться одне з одним відносно музики, а також впливу музики на характер та міцність соціальних зв'язків [6; 3]. Таким чином, музика постає в уяві соціологів (етнометодологів, феноменологів, драматургістів тощо) як виразний набір практик, актів, текстів, як своєрідний соціальний мікросвіт [6; 3]. Та увага, яку дослідники приділяють поняттю «doing»¹, дає змогу сплавити в одне інтеракціоністське та конструктивістське розуміння питання. Зокрема, останні окреслюють коло своїх інтересів питаннями формування музичних жанрів, форм і сценаріїв людських дій, що спонукають до слідування чи ігнорування того чи іншого стилю; як індивід конструює свою власну та колективну ідентичності на основі прослуховування музики. Не останнім у переліку питань, що цікавлять конструктивістів, є проблема первинної соціалізації в контексті музичних традицій сім'ї, процес розгортання символічних ритуалів, а також форми організації музичних субкультур у дискурсі повсякденної взаємодії її членів [7; 4].

Отже, варто окреслити основні наукові доробки в галузі дослідження музики як соціального явища. Першим варто назвати Ентоні Кінга. У своїх публікаціях він виступав із відвертою критикою структурного підходу, звинувачуючи Теодора Адорно (та навіть Маргарет Арчер²)

¹ Тобто комплекс дій, поведінкових ритуалів у контексті інтеріоризованих ідей, цінностей, рольових експектацій, мови та соціальних норм.

² У своїх працях М. Арчер описувала синтез агентності та структури як «емерджентний поступовий процес переходу від структурної обумовленості до взаємодії, а згодом до

у «конвертації людської дії з формату тимчасовості в примат онтологічного та автономності структури», стверджуючи натомість, що «дії не зумовлені об'єктивними структурами, а впливають із взаємодії акторів, їхніх взаємних орієнтацій та установок» [6, с. 148]. У музичній соціології Кінг займає позицію «рецептивної перспективи», тобто дотримується думки, що музичні структури виробляються крізь сприйняття музики людьми, в процесі їхньої оцінки та подальших дій [6, с. 149].

Застерігав від надмірної структуралізації і французький соціолог Антуан Хеньйон: «Виділення зв'язків там, де немає помітного посередника, має бути заборонено» [6, с. 150]. Згідно з цим постулатом, аналітик, що розглядає музику як структурний примат, оперує на «хибному рівні узагальнення»³. Для правомірного доведення існування зв'язків між музикою та структурою суспільства французький дослідник пропонує аналізувати дії акторів та шляхи, за допомогою яких музика знаходить своє втілення в повсякденних соціальних практиках. Тіа де Нора називає це «правильним рівнем узагальнення», що допомагає розкрити механізми взаємозв'язків музики та соціального життя [6, с. 151].

Окремим блоком досліджень є здійснені на зламі XX та XXI століть студії музики як ресурсу продукування різноманітних емоційних станів, стилів життя, повсякденних емоцій. На відміну від соціальної психології, соціологів цікавило питання, як актори позиціонують себе агентами дії та яким чином відбувається це продукування крізь рефлексивні практики [6, с. 153]. У 1999–2000 рр. було проведено три масштабних дослідження, головним методологічним ключем яких були глибинні інтерв'ю з респондентами для виявлення механізмів застосування акторами музики в тих чи інших ситуаціях, коли їхній емоційний стан зазнає змін [6, с. 150].

Першими розпочали подібну працю згаданий вище Антуан Хеньйон та Гомарт. Об'єктом дослідження вчених стали так звані «техніки підготовки» – методи, за допомогою яких смакові схильності респондентів продукуються та інтеріоризуються [6, с. 151]. Процес слухання музики розглядався соціологами як високоактивний, упродовж якого слухачі не реагують на зовнішній подразник, а радше «конструюють своє вміння

структурації – явища, за якого відбувається дійсна трансформація структури» [6, с. 148]. Ентоні Кінг звинувачує дослідницю в надмірній акцентації на структурних питаннях.

³ «Wrong level of generality» – концепція ірландської письменниці-романістки Айріс Мердок, застосована ним щодо методологічного підходу Теодора Адорно та його школи, позбавленого будь-яких емпіричних спостережень.

бути рухомими» [цит. за: 6, с. 151]. У результаті інтерв'ювання 52 респондентів Хеньйон та Гомарт окреслили образ середньостатистичного слухача, котрий споживає музику задля позиціонування себе як людини, якій притаманні емоції, що можуть зазнати модифікації з плином часу [6, с. 153]. Отже, респонденти самі наголошували на прямому зв'язку між музикою та бажаними моделями поведінки («агентності»), використовуючи звук як відправну точку, з якою корелюватиме той чи інший емоційний стан [6, с. 152]. Загалом можна сказати, що дослідження Антуана Хеньйона та Гомарта демонструє, яким чином вивчення музичних смаків та стратегій і тактик їх інтерналізації може пролити світло на розуміння процесів конструювання агентності.

Продовжив працювати в тому ж руслі й інший дослідник соціальності музики – А. Булл. Він зосереджував свою увагу передовсім на тому, як індивіди використовують особисті засоби відтворення медіа-продукції (плеєри) для забезпечення свого існування в межах урбаністичного середовища (зокрема, через техніки «штовхання» в громадському транспорті); тобто предметом дослідження була музична та технологічна медіація суб'єктивності та свідомості [6, с. 152].

У контексті техноцентризму заслугоує на увагу й дослідження французької вченої Майзоннев (Maisonneuve). Вона вивчала роль розвитку записувальної техніки в рівні споживання музики та історії слухача як суб'єкта. Її праця показує, яким чином процеси виробництва та споживання музичної продукції впливають на формування значень та «семіотичної сили» музики [6, с. 152–154]. Аналізуючи різноманітні технологічні нововведення, що з'являлися протягом ХХ століття, дослідниця вводить поняття «listeningset-up» – конгломерат технологічних засобів, культурне середовище, в межах якого відбувається процес слухання, та різноманітні матеріальні та текстуальні артефакти, що виконують у цьому процесі інструментальну роль (ноти, фонограф, плеєр, програвач тощо) [6, с. 153].

Нарешті, сама авторка метааналізу окреслених вище досліджень Тіа де Нора надає висновки, зроблені з власної дослідницької практики. Варто зазначити, що дослідниця виходила з поняття інтеракції як основної категорії для пояснення ролі музики в сучасному соціокультурному середовищі. Отже, теорія інтеракції – це те, яким чином повсякденна взаємодія акторів може ілюструвати надіндивідуальну структуру; з яких соціальних ресурсів індивіди черпають знання та навички для власної агентності [6, с. 149]. У такому ключі музика виступає своєрідним

медіатором між свідомістю індивіда та подальшими інстанціями [6, с. 155]. Для цього, за Тіа де Нора, потрібно змістити центр дослідницької уваги з текстів пісень та слів коментаторів на специфіку часу та простору, в межах яких музика чинить вплив на соціальні практики та окремі дії агентів [6, с. 150]. У висновках дослідниця наголошує на ролі музичних практик у культивуванні власної ідентичності (зокрема на основі спогадів та уявних ситуацій, до яких спонукає музика) та впливі перших на те, яким чином респонденти створювали довкола себе уявне середовище, налагоджуючи зв'язки та поводячись у відповідний до цього спосіб. У тексті роботи Тіа де Нора наводить приклад дівчини Люсі, яка на запитання «Чому ви віддасте перевагу музичним творам з нижчим резонансом?»⁴ дала таку відповідь: «Думаю, це характеризує мене та моє місце в цьому світі, адже я насправді не люблю перебувати в центрі уваги» [5, с. 152–154]. Власне, інтерес для дослідника становить не стільки музична складова питання, скільки асоціації, що виникають у людини, причини, якими вона пояснює свій вибір.

Наостанок слід відзначити доробок російського філософа та культуролога Георгія Кнабе, зокрема, його міркування щодо рок-музики як одного з останніх та найяскравіших проявів особливого модусу культури [4]. Тут очевидним є наслідування традиції критичного мислення представників Франкфуртської школи щодо ролі структурних чинників у кристалізації соціокультурного поля та комерціалізації музичного ринку, що супроводжується суспільною думкою, що також сформована внаслідок імпліцитних ідеологічних практик культурної індустрії.

Отже, рок-музика, яку прийнято називати контркультурним продуктом, породжена структурними властивостями сучасного суспільства. Рок-музика-контркультура-культура-суспільство-історія являють собою єдиний ряд, перші два компоненти якого неможливо зрозуміти лише на базі двох останніх (як і навпаки). Окрім того, рок-музика ніколи не обмежувалася рамками виключно музичного жанру, будучи натомість певним стилем життя та методом вираження суспільної позиції для десятків тисяч її шанувальників. З'явившись на початку 60-х років, рок опинився в центрі колізії двох контрастних нормативних систем цінностей – суспільних, художніх, життєвих орієнтацій – якими є 1960-ті та 1980-ті роки [4].

⁴ Перевага альтя перед сопрано, гри на віолончелі перед звучанням скрипки тощо.

Єднальним чинником для більшості людей слугувало в ті часи розчарування в організаційно-колективістських цінностях довоєнної ери, а також прагнення демократизації життя, простоти, свободи й рівності. Утім, головним фактором, що перетворив повоєнну молодь на самостійну суспільну, духовну та почасти навіть матеріальну силу, стало прагнення висловити свій протест, своє розчарування та свої очікування принципово новою мовою – мовою побутової поведінки, смаків, речей, способів організації дозвілля та матеріально-просторового середовища. Отже, проти чого конкретно протестувала рок-музика? У ті часи це було прийнято називати словом «істеблішмент» – привілеї однієї частини суспільства над іншою, які охороняє закон та поліція, респектабельний конформізм, енергія кар'єри та наживи, престижна культура, шовінізм під маскою благих намірів, який не стільки любить своє, скільки ненавидить чуже, а також офіційно прийняті правила пристойності, які звично уживаються з умінням вигідно облаштувати власні справи, подекуди навіть порушуючи норми закону та моралі. Вінцем цього став напис у травні 1968 р. на стіні Сорбонни: «Хай

живе масова творчість, ні буржуазній безкультурності!» [4].

Утім, існування рок-музики нерозривно пов'язано зі складним процесом технічного відтворення, причім техніка являє собою не засіб оформлення твору, що був створений та існує поза її межами, а внутрішньо необхідний компонент як буття твору у вигляді тиражу звукокопій, так і самого творчого процесу. У 30-х роках ХХ століття, до початку епохи масового тиражу, Вальтер Беньямін зробив неочікуване пророцтво щодо тиражування культурного продукту: «Вивільнення речі з полону традиції та однократності, руйнування її аури знаменує новий тип сприйняття, при якому відчуття рівної якості всього у світі розвинулося настільки, що за допомогою репродукції можна й унікальне зробити рівним усьому іншому» [цит. за: 4]. Відповідно, якщо під введеним В. Беньяміном поняттям аури художнього твору розуміти здатність втілювати в образах результати поступового самовиявлення змістів, уречевлювати суб'єктивність та індивідуальність, то за описаного вище технізованого створення музичного чи іншого твору ця індивідуальність зникає [4].

Список літератури

1. Адорно Т. В. Избранное. Социология музыки [Электронный ресурс] / Теодор В. Адорно. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Adorno/Adorno_index.php. – Загл. с экрана.
2. Адорно Т. В. Философия новой музыки [Электронный ресурс] / Теодор В. Адорно. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/adorfnm/index.php. – Загл. с экрана.
3. Дамье В. Философия Франкфуртской школы [Электронный ресурс] / Вадим Дамье. – Режим доступа: <http://aitrus.narod.ru/FRANKschool.htm>. – Загл. с экрана.
4. Кнабе Г. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры [Электронный ресурс] / Георгий Кнабе. – Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/m-2/Rock_music.html. – Загл. с экрана.
5. Маркузе Г. Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального общества [Электронный ресурс] / Герберт Маркузе. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Markuze/index.php. – Загл. с экрана.
6. DeNora T. Music in Everyday Life / T. DeNora. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – 196 p.
7. Kotarba J. A. Understanding Society through Popular Music / J. A. Kotarba, Ph. Vanini. – New York and London : Routledge, Taylor & Francis Group. – 2009.

A. Basova

THE CONCEPT OF MUSIC IN 20TH CENTURY SOCIOLOGICAL THEORY

The article discusses the basic ways in which music is defined and theorized in contemporary sociological theory. Two major approaches are outlined and juxtaposed – music as a product and snapshot of the actual social order and music as a result of individual practices. Each approach theoretical and methodological specifics, advantages, and disadvantages is analyzed and highlighted based on selected research, particularly T. Adorno and T. DeNora's writings.

Keywords: music, critical theory, Frankfurt school, capitalistic society, cultural individual practices, socialization, interiorization, individual and group values.

Матеріал надійшов 06.05.2015