

KS. DR ANDRZEJ KLOCEK

New York

ORIENTACJE BADAWCZE SOCJOLOGII MUZYKI LUB SOCJOLOGICZNIE NAKIEROWANEJ MUZYKOLOGII

Podjmując się skrótownego nawet przedstawienia stanu badań nad muzyką, w ramach socjologicznie zorientowanej muzykologii lub socjologii muzyki, stosowne wydaje się przywołanie uwagi wypowiedzianej przez L. Wittgensteina, iż pojęcia wykorzystywane w myśleniu o dziełach muzycznych odznaczają się nieokreślonością najwyższego stopnia (Bourdieu 2001: 450). Podobny też wydaje się wydzwięk jednej z uwag wypowiedzianych przez C. Lévi-Straussa, który stwierdził, że muzyka jest takim specyficznym językiem, w którym istnieją równocześnie właściwości sprzeczne: jako język jest muzyka zarazem i zrozumiała, i nieprzetłumaczalna. Nb., zauważając taką właściwość muzyki wnioskuje C. Lévi-Strauss, iż dzięki temu muzyka miałaby być najwyższym misterium ludzkiej wiedzy, a twórca muzyki może być porównany do bogów (Sullivan 1997: 1). Problem z tą „nieokreślonością najwyższego stopnia”, z tą misteryjną, dialektyczną „zrozumiałą nieprzetłumaczalnością” może być jednym z uzasadnień, dlaczego liczba ogólnych ujęć teoretycznych, zajmujących się zagadnieniem sposobów istnienia muzyki w świadomości społecznej, jest relatywnie tak nieznaczna. Skoro problemem jest precyzyjne zdefiniowanie podstawowych terminów opisujących doświadczalną zmysłowo substancję muzyczną (takich jak gatunek, styl, forma muzyczna), to tym większe trudności sprawia trafne zdefiniowanie obiektów istniejących w przestrzeni zbiorowej świadomości i podświadomości, czyli w przestrzeni będącej przedmiotem badań nauk dających się ogólnie określić jako nauki o społeczeństwie. Inaczej, skoro problemem jest zrozumiałe i przetłumaczalne zdefiniowanie – zaliczanych do pola znaczeniowego muzyki – obiektów, będących strukturami dźwiękowymi w czasie, tym większe problemy sprawia terminologia związana z polem znaczeniowym obiektów będących jedynie strukturami myślowymi. Niedostatek ogólnych prac teoretycznych dotyczących zagadnień z pogranicza muzykologii i filozofii, socjologii, czy teologii

jest problemem zgłaszanym wielokrotnie (Blackwell 1999: 12, Collins, Power, Burnim 1989: 31, Irwin 1993: IX, Maconie 1990: 59).

W odniesieniu do opublikowanych prac sformułować można sąd, iż trudno mówić o istnieniu wyodrębnionych ośrodków czy szkół kontynuujących pewien nurt poszukiwań. Wydaje się, iż pojedynczy badacze sytuujący swoje prace w przestrzeni granicznej między muzykologią a innymi dyscyplinami nauk humanistycznych dotykają problemu muzyki raczej na uboczu swoich zainteresowań. Sposób opisywania zagadnień muzycznych jest raczej funkcją indywidualnie przyjmowanych preferencji badawczych i ujęć metodologicznych aplikowanych początkowo do innych niż muzyka obszarów zainteresowań (Shepherd 2001: 604). Mimo to wydaje się, że liczba prac odnoszących się do socjologicznie zorientowanej muzykologii lub do socjologii muzyki jest już na tyle znaczna, że można posilić się o scharakteryzowanie najważniejszych ujęć, według których prowadzono dotychczas badania nad obecnością muzyki w świadomości społecznej. Starając się o przedstawienie charakterystyki powstałych dotychczas prac w obszarze głównie literatury anglojęzycznej zauważyć można obecność następujących ujęć:

- (1) ujęcie pozytywistyczne,
- (2) ujęcie heglowskie, czyli z punktu widzenia historycznego idealizmu,
- (3) ujęcie marksistowskie, czyli z punktu widzenia historycznego materializmu,
- (4) ujęcie semiologiczne,
- (5) ujęcie interakcjonizmu symbolicznego,
- (6) ujęcie posługujące się w opisie kluczem społecznej identyfikacji,
- (7) ujęcie ukazujące muzykę jako produkt procesów związanych z industrializacją i globalizacją.

Zaznaczyć w tym miejscu należy, iż wprowadzana typografia nurtów, według których uporządkować można badania nad społecznym kontekstem muzyki, wzorowana jest na artykułach zamieszczonych w dwóch kolejnych edycjach – fundamentalnej dla muzykologii – wielotomowej encyklopedii: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Boehmer 1995: 432, Shepherd 2001: 603). Dodać też wypada, iż prezentowane ujęcie nie rości sobie pretensji do bycia ujęciem niekwestionowanym, mającym być przyjętym powszechnie przez całą społeczność badaczy; celem niniejszej prezentacji jest uprzytomnienie zainteresowanemu zagadnieniem czytelnikowi istniejącej różnorodności w odniesieniu do opisywanego przedmiotu i zasugerowanie możliwych kierunków poszukiwań, w tym zwłaszcza w dziedzinie będącej przedmiotem zainteresowania autora niniejszego przedstawienia, czyli w polu badań nad muzyką sakralną.

1. UJĘCIE POZYTYWISTYCZNE

Do przedstawicieli ujęcia pozytywistycznego lub empirycznego zaliczyć można takich badaczy, jak: E. Abrahamsen, P. Beaud, K. Blaukopf, H. Engel, D. Mark, W. Serauky, K.F. Schuessler, P. Brömse, E. Kötter, A. Silbermann, a także K.P. Etzkorn i S. Gilmore. Założenia tego nurtu utożsamiają się z ogólnymi założeniami reprezentowanymi przez pozytywistyczny paradygmat nauki. Ze względu na to, że przedmiotem nauki może być – według ujęcia pozytywistycznego – tylko to, co jest podmiotowi dane, a nie to, co jest projekcją podmiotu poznającego na poznawany przedmiot, punktem wyjścia dla prowadzenia naukowego dyskursu są dane zmysłowe, jako te, które nie zależą od intencji i projekcji podmiotu (Tatarkiewicz 1983: 344). Badacze – jak postuluje pozytywistyczny paradygmat nauki – nie powinni się zajmować problematyką istoty muzyki lub jej treści, czyli odnosić się do tego, co zostało jakby nadbudowane na tym, co dane bezpośrednio, lecz powinni budować swój dyskurs rozpoczynając od opisu zmysłowego wrażenia i przechodzić dalej do analizowania społecznej skuteczności, sposobów społecznego funkcjonowania struktur dźwiękowych. W tym ujęciu badacz dystansuje się od formułowania muzycznych norm i od wartościowania, społeczne oddziaływanie muzyki ujmowane jest w kategoriach ilościowych i jakościowych z wykorzystaniem aparatu badawczego socjologii ogólnej.

2. UJĘCIE HISTORYCZNO-IDEALISTYCZNE, CZYLI HEGLOWSKIE

Do przedstawicieli ujęcia heglowskiego, czyli historyczno-idealistycznego zaliczyć można takich badaczy, jak: M. Horkheimer, H. Marcuse, a zwłaszcza T.W. Adorno. O żywotności tego nurtu niech świadczy fakt, że do twórczości W. Adorno odwołuje się też liczne grono bardziej współczesnych badaczy, jak A. Lomax, J. Blacking, J. Shepherd, P. Willis, C. M. Keil, C. Ballantine. Podstawowe założenie reprezentujące ten sposób uprawiania nauki jest odmienne od głównych założeń nurtu pozytywistycznego. Punktem wyjścia jest stwierdzenie, że prace odnoszące do badania społecznego kontekstu muzyki muszą być nierozzerwalnie związane z problemem zawartości muzyki. Główny przedstawiciel tego nurtu, T.W. Adorno, (nb. jako uczeń A. Berga będący też wykształconym muzykiem), nawiązywał do koncepcji socjologii uprawianej przez M. Webera, jeśli zaś chodzi o terminologię i metodologię korzystał z filozofii G.F. Hegla. Mimo tej kwalifikacji, zauważa się u Adorno również obecność elementów ujęcia

pozytywistycznego. Adorno rozwinął teorię „materialnego standardu”, według której materiał muzyczny rozwija się zgodnie ze swoim wewnętrznym prawem. W przeciwieństwie do ujęcia pozytywistycznego, a zwłaszcza do Silbermana, suponuje Adorno możliwość przeprowadzenia procedury dekodowania, czyli rozszyfrowania ideologii produktu muzycznego. Według niego, możliwe jest przejście od analizy muzykologicznej dzieła muzycznego, do wnioskowania dotyczącego struktury społecznej i społecznych interakcji. Przekonanie to opiera się na przesłance, że sposób organizacji dźwięków w dziełach muzycznych związany jest ze świadomością społeczną, która dzieło wytworzyła. Adorno wypowiadał przekonanie o przewadze wymiaru estetycznego nad innymi wymiarami (np. wymiarem potrzeb społecznych, czy kontrastów społecznych), w oparciu o które dokonuje się socjologicznej analizy muzyki. Podobnie jak Marcuse, formułował twierdzenie o inteligencji, do której przynależeli wszyscy współcześni kompozytorzy, jako jedynej warstwie społecznej zdolnej do przechowania ideałów wolności i rozumu.

3. UJĘCIE MATERIALIZMU HISTORYCZNEGO, CZYLI MARKSISTOWSKIE

Kolejnym z wymienianych tutaj nurtów jest ujęcie marksistowskie, czyli z punktu widzenia historycznego materializmu. W niedawnej przeszłości to właśnie ujęcie prezentowali zwłaszcza badacze z krajów bloku sowieckiego, tacy jak np. B. V. Asaf'yev, J. Jiránek, a także stojący w pewnej opozycji do poglądów badaczy radzieckich: H. Eisler. Elementy ujęcia marksistowskiego odnaleźć można również w pracach niektórych badaczy na Zachodzie, jak u J. Blacking'a, który w sposób marksistowski interpretuje swoje badania nad muzyką Południowej Afryki, czy u C. Keil'a poddającego analizie marksistowskiej doświadczenie muzyki w trakcie wojny domowej w Nigerii. Wcześniejsi badacze tego nurtu krytykowali Adorno jako idealistę, sprzeciwiając się zasadzie sugerującej dominację faktora estetycznego nad innymi współczynnikami socjologicznymi, oddziałującymi w sferze muzyki. Zarzucano Adorno, że teoria materialnego rozwoju bazującego na wewnętrznej logice materiału, ignoruje kategorie socjologiczno-historyczne. Stwierdzano, że np. szczególnie przypadek burżuazyjnej muzyki „autonomicznej” mógł pojawić się jedynie w warunkach kapitalistycznych. Podstawowym założeniem paradygmatu historycznego materializmu było stwierdzenie, że nowe style muzyczne nie pojawiają się jako realizacja nowych założeń estetycznych (co sugerował Adorno w swym twierdzeniu o dominacji

współczynnika estetycznego) i przez to nie wprowadzają czegoś nowego, rewolucyjnego, lecz jedynie przekształcają materiał już istniejący, zgodnie z prawem historycznej konieczności zmiany społecznej funkcji muzyki. Badacze tej orientacji formułowali swoje twierdzenia przywołując jedną z podstawowych tez K. Marksa, że każdy element społecznej nadbudowy (czynnik polityczny, prawny, religijny, filozoficzny, artystyczny) zdeterminowany jest przez zmiany społecznej bazy (czynnik ekonomiczny). Posługiwali się też badacze marksistowską analizą klas: zgodnie z tą teorią, w każdym rozwarstwionym klasowo systemie społecznym również zagadnienie produkcji i konsumpcji muzyki odznacza się charakterem klasowym. Dokonując opisu muzyki badacze stosujący marksistowski paradygmat nauki nie zajmowali się przedstawianiem specyfiki muzycznego fenomenu. Ujmowali muzykę i jej kontekst społeczny jedynie z ekonomicznego punktu widzenia: starali się bardziej badać różnorodne mechanizmy społeczne determinujące estetyczny odbiór muzyki oraz oddziaływanie szczególnych form muzyki na jednostki, grupy i klasy w kontekście ich aktualnych, zdeterminowanych ekonomicznie warunków życia.

4. UJĘCIE SEMIOLOGICZNE

W ujęciu semiologicznym badacze odwołują się do twórczości C. Pierce i C. Seeger'a. Badaczem stosującym takie odwołania jest choćby P. Tagg. Muzyka interpretowana jest przy założeniu, że w przypadku dzieła muzycznego mamy do czynienia ze strukturami dźwiękowymi przypominającymi struktury wyodrębniane przez semiologów w języku. Dla Tagg'a elementem odpowiadającym morfemowi w strukturze języka jest „muzem” definiowany jako „afektywne znaczenie skojarzone z formą werbalną”. Istnienie „muzemów” wyprowadza Tagg z analizy porównawczej podobnych struktur muzycznych w wybranych przykładach. Podobnie jak morfemy można rozbić na fonemy, podobnie element nazwany przez badacza „muzemem” da się rozbić na „fonemy muzyczne”. Pomimo stosowania podobnego klucza w interpretowaniu zjawisk muzycznych i językowych, zauważa się istotną różnicę: specyfiką fonemu w języku jest to, iż stanowi on strukturę względnie trwałą w ramach jednego systemu znaczeń. Przeciwnie, „fonem muzyczny” jako element niosący znaczenie w muzyce, może być nośnikiem różnych znaczeń, w zależności od konwencji muzycznego gatunku i sposobu percepcji słuchaczy. Kolejna różnica między językowym i muzycznym fonemem polega na tym, że w języku fonemy pojawiają się sukcesywnie, jeden po drugim, w muzyce tymczasem mogą one pojawiać się i współbrzmieć

równocześnie. Inni badacze odwołujący się do tego ujęcia, jak R. Middleton, J. Shepherd i P. Wicke, L. Grossberg zauważają, że nie każdy rodzaj materiału muzycznego poddaje się analizie zaproponowanej w ujęciu semiologicznym. Analiza Tagg'a odnosiła się do przykładów związanych ze słowami, przykładów o bardzo wyrazistym, ilustratywnym charakterze. Zdaniem komentatorów Tagg'a, w przypadku muzyki o mniejszym poziomie ilustratywności, teoria „muzeów” staje się praktycznie bezużyteczna. Dla L. Grossberga muzyka nie jest już niczym więcej jak tylko fizjologiczną i afektywną stymulacją, która nabiera znaczenia tylko dzięki czynności przeniesienia jej w świat języka.

5. UJĘCIE INTERAKCJONIZMU SYMBOLICZNEGO

Ujmowanie muzyki w kategoriach interakcjonizmu symbolicznego pojawiło się w pracach takich badaczy jak A. Schütz, H. Becker, D. Weinstein, A. Hennion, oraz H. Kingsbury. Za filozoficzną inspirację tego nurtu uznać można fenomenologię, oczywisty też jest związek z pracami G. H. Mead'a oraz z tzw. szkołą chicagowską (Mead 1934). Punktem wyjścia jest założenie, że badanie odniesień zachodzących między wykonawcą a odbiorcą muzyki na poziomie małych grup społecznych, może być odkrywcze w dziedzinie badania fundamentalnych zjawisk zachodzących w trakcie procesu komunikacji społecznej. Zgodnie z tym ujęciem, świat sztuki, w tym, oczywiście, również społeczny świat muzyki, konstytuowany jest przez społeczne interakcje zachodzące między wykonawcami postępującymi zgodnie z możliwościami, normami i ograniczeniami, jakimi są poddani. Wytwory świata muzyki, zmienność i trwałość jego form są właśnie wytworem tychże społecznych interakcji. Zauważalne w ujęciu interakcjonizmu symbolicznego jest dążenie, by przez wprowadzanie odpowiedniej terminologii zanikła ostro podkreślana w innych ujęciach różnica między samym dziełem sztuki, w naszym przypadku dziełem muzycznym, a jego kontekstem – tutaj, okółomuzycznym. Z jednej strony odrzuca się zawężenie dzieła muzycznego tylko do kontekstu estetycznego, z drugiej strony również odrzuca się swoiste przesocjologizowanie, polegające na zapominaniu o specyficznych właściwościach dzieł muzycznych i redukowaniu refleksji tylko do analizy sposobów jego obecności w strukturze społecznych symboli. W ujęciach inspirowanych symbolicznym interakcjonizmem pragnie się również złagodzić – ostro gdzie indziej podkreślaną – dystynkcję między okolicznościami produkcji dzieła, a okolicznościami jego konsumpcji.

6. MUZYKA JAKO CZYNNIK IDENTYFIKACJI SPOŁECZNEJ

W pracach odnoszących się do społecznego kontekstu muzyki powstają teksty, w których interpretuje się różne gatunki muzyki w kluczu afirmacji przez twórców i odbiorców produkcji muzycznych swojego społecznego *status quo*. Do tego nurtu zaliczyć można takich badaczy jak S. Frith, A. McRobbie, N.K. Denzin, P.M. Hirsch, J. Robinson, J. Taylor, D. Laing, do tego nurtu zaliczyć by należało także niektóre teksty Shepherd'a. Interpretacja muzyki, a dotyczy to przede wszystkim współcześnie powstającej muzyki popularnej, odbywa się w taki sposób, że różne sposoby organizacji substancji muzycznej stają się znakami przynależności do określonych grup czy subkultur. Z określonym gatunkiem muzycznym muzyki popularnej związany jest też specyficzny sposób zachowania, ubierania, określona grupa idoli, itd. Muzyka interpretowana jest w tym ujęciu również jako czynnik identyfikacji i ekspresji swojej tożsamości, przynależności do pewnej subkultury, do określonej orientacji seksualnej, itd.

7. MUZYKA W PROCESACH ZWIĄZANYCH Z INDUSTRIALIZACJĄ I GLOBALIZACJĄ

Ostatnie z prezentowanych ujęć wychodzi od spostrzeżenia, że począwszy od połowy dziewiętnastego stulecia praktyka muzyczna stała się procesem w wysokim stopniu skomercjalizowanym, włączonym w procesy industrializacji. Procesy towarzyszące masowej produkcji i rozpowszechnianiu utworów muzycznych (powstanie radia, telewizji, filmu, Internetu), powstanie nowych nośników zapisu dzieł muzycznych (płyty winylowe, CD, DVD, MP3), zmieniły sposób obecności muzyki w społeczeństwie z kontaktu odbywającego się na poziomie lokalnym, bliskim, „twarzą w twarz”, „tu i teraz”, na coś dokonującego się na poziomie globalnym, bezosobowym, jakby pozaczasowym i pozaprzestrzennym. O zjawiskach z tym związanych pisał już W. Adorno i M. Horkheimer, bardziej współcześnie natomiast zainteresowanie obecnością muzyki w społeczeństwie globalistycznym i informatycznym wykazywali R. Middleton, S. Chapple i R. Garofalo, R. Wallis i K. Malm, R. Peterson i D.G. Berger, R. Burnett, M. Christianen, D. Hesmondhalgh, K. Negus, P. Gronow i S. Ilpo. W tym nurcie prac pojawiła się teoria cykli produkcyjnych, w których okresowo dochodzi do zdominowania rynku przez niewielką grupę producentów i dystrybutorów, czemu towarzyszy spadek kreatywności i innowacyjności produktów muzycznych, a także zwiększenie poziomu kontroli smaku muzycznego społeczeństwa. Zgodnie z tą teorią, po jakimś czasie, cyklicznie następuje nawrót sytuacji rozproszenia struktury

produkcji i dystrybucji, połączonej ze zmniejszeniem się siły mechanizmów kontroli smaku muzycznego i z pojawieniem się nowych nurtów i prądów.

ZAKOŃCZENIE

W odniesieniu do przeprowadzonej powyżej klasyfikacji nurtów socjologicznie zorientowanej muzykologii, pogodzić się trzeba ze stwierdzeniem, że kryterium przeprowadzonej tutaj klasyfikacji nie jest w pełni przejrzyste. Trudność wytworzenia czytelnych zasad upoważniających do przeprowadzenia tego procesu wiąże się z faktem, iż w przypadku prac powstałych współcześnie brakuje jeszcze należnego dystansu, który pozwala na nie wspomnianie o rzeczach przyczynkarskich, drugorzędnych i skupienie się jedynie na tych relatywnie nielicznych, znaczących, pozytywnie zweryfikowanych przez upływ czasu. Zatem możliwe jest, że opisywane tutaj orientacje badawcze okażą się przejściowymi, sezonowymi modami, a znaczącą rolę w historii nauki odegrają nurty powyżej niewzmiankowane.

Przedstawiona tutaj klasyfikacja nie jest oczywiście jedyną z dających się zaproponować. Inne uporządkowanie proponuje na przykład J. Ling. Według niego, w badaniach odnoszących się do społecznego kontekstu muzyki wyodrębnić można następujące nurty:

- (1) ogólne opracowania dotyczące muzyki w społeczeństwie charakterystyczne dla badaczy niemieckich w latach '20,
- (2) opracowania odwołujące się do historycznego materializmu charakterystyczne Asaf'yeva i innych badaczy radzieckich,
- (3) muzyczne analizy prowadzone w ramach socjologii kultury, czego przykładem może być Adorno,
- (4) badania rynku, rozwijane zwłaszcza w USA (Ling 1985: 6).

Jeszcze inaczej systematyzuje nurty badań C. Dahlhaus. Według niego, różni badacze społecznego kontekstu muzyki zajmują się :

- (1) badaniem związków między warunkami społecznymi a procesem tworzenia muzyki,
- (2) kierunkami rozwoju muzyki,
- (3) funkcjami, jakie muzyka pełni,
- (4) instytucjami podtrzymującymi proces tworzenia dzieł muzycznych (Dahlhaus brw.: 234).

Kolejne ujęcie prezentuje H. Becker. Dzieli on badaczy na tych, którzy prezentują ujęcie:

(1) teoretyzujące, czyli badaczy starających się o ukazanie znaczeń muzycznych,

(2) empiryczne, czyli badających przy okazji muzyki jedynie to, „co różni ludzie robią wspólnie”. W przeciwieństwie do ujęcia teoretyzującego, ujęcie empiryczne mniej stara się o dekodowanie dzieł sztuki, wydobywanie ich ukrytych znaczeń, lecz wystarcza ich zaklasyfikowanie muzyki do kategorii działań wykonywanych przez ludzi wspólnie (Becker 1973).

Jeszcze inne uporządkowanie orientacji badawczych socjologii muzyki lub socjologicznie nakierowanej muzykologii proponuje J. Shepherd. Grupuje on badaczy, nie według ogólnych założeń epistemologicznych wywodzących się z różnorodnych nurtów filozoficznych, lecz stosuje podwójne kryterium podziału:

(1) najpierw według kryterium historycznego, w znaczeniu czasu opublikowania pozycji, stąd kolejne sekcje opracowania dotyczącego nurtów socjologii muzyki, to:

- (a) początki badania nad związkami muzyki i społeczeństwa,
- (b) lata siedemdziesiąte,
- (c) dalszy rozwój,

(2) potem kryterium związku między muzyką a jednym z elementów organizacji społecznej, stąd kolejne paragrafy:

- (a) społeczne znaczenie muzyki,
- (b) muzyka w interakcjach społecznych,
- (c) muzyka w identyfikacji społecznej,
- (d) muzyka w kontekście rewolucji informatycznej i społeczeństwa globalnego (Shepherd 2001: 603).

W podsumowaniu wypowiedzieć można jeszcze tę uwagę, iż jak się wydaje, dyscyplina, jaką jest socjologia muzyki lub socjologicznie zorientowana muzykologia, dopiero otwiera przed ewentualnymi adeptami swoje perspektywy badawcze. Interesującym polem dla tego typu badań jest także, będąca przedmiotem zainteresowania autora przedstawienia, muzyka sakralna: jej jawne i ukryte funkcje, warunki jej skuteczności społecznej, jej miejsce wśród innych znaków liturgicznych, właściwości jej symboliki, upodobania różnych grup społecznych, itd. Wydaje się, że podążanie za niektórymi z przytoczonych powyżej orientacjami badawczymi, jak choćby za semiologią, interakcjonizmem symbolicznym, orientacją pozytywistyczną, i in., doprowadzić może do wytworzenia wniosków interesujących, tak teoretyków, jak i praktyków, zajmujących się dyscypliną muzyki sakralnej. Stwierdzić tutaj wypada, iż wytworzone w ten sposób postulaty,

pomimo iż nie mogą z zasady odznaczać się przymiotem obligatoryjności – ten, w polu liturgicznych znaków Kościoła przypisuje się przesłankom opartym na Objawieniu i Tradycji – na pewno spełnić mogą rolę pomocniczą, wartą zapoznania. Pole badań, aczkolwiek trudne, domagające się kompetencji tak muzykologicznych i socjologicznych jak i wrażliwości teologicznej, jeszcze czeka na tych, którzy odważą się stanąć w roli pionierów tej dyscypliny.

BIBLIOGRAFIA

Zaznaczyć tu należy, iż znaczna część cytowanych materiałów została życzliwie udostępniona autorowi przez prof. K. Kowalewicza z Instytutu Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego; oczywiście, nie bierze on odpowiedzialności za błędy i nieścisłości, które ewentualnie pojawiają się w toku cytowania: te obciążają jedynie autora opracowania.

- Abrahamsen E., [1927], *Tonekunsten: en vejledning til dens forstaaelse*, Kopenhaga.
 Abrahamsen E., [1950], *Strejftog i musikken*, Kopenhaga.
 Abrahamsen E., [1941], *Musik og samfund*, Kopenhaga.
 Adorno T.W. i in., [1978–1979], *Arnold Schönberg, Igor Strawinsky: Texte zum Werkverständnis*, Oldenburg.
 Adorno T.W., [1978–1984], *Musikalische Schriften*, t. 1–6, Frankfurt am Main.
 Adorno T.W., [1984], *Philosophy of modern music*, New York.
 Adorno T.W., [1989], *Kierkegaard: construction of the aesthetic*, Minneapolis.
 Adorno T.W., [1991], *Alban Berg, master of the smallest link*, Cambridge.
 Adorno T.W., [1991], *The culture industry: selected essays on mass culture*, London.
 Adorno T.W., [1991], *In search of Wagner*, London.
 Adorno T.W., [1992], *Mahler: a musical physiognomy*, Chicago.
 Adorno T.W., [1992], *Quasi una fantasia: essays on modern music*, London.
 Adorno T.W., [1993], *Hegel: three studies*, Cambridge.
 Adorno T.W., [1997], *Aesthetic theory*, Minneapolis.
 Adorno T.W., [1998], *Beethoven: the philosophy of music: fragments and texts*, Stanford.
 Adorno T.W., [1999], *Sound figures*, Stanford.
 Adorno T.W., [2000], *Introduction to sociology*, Cambridge.
 Adorno T.W., [2001], *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, Frankfurt am Main.
 Adorno T.W., [2002], *Essays on music*, (red.) R. LEPPERT, Berkeley.
 Adorno T.W., [2002], *Ontologie und Dialektik*, Frankfurt am Main.
 Asaf'yev B.V., [1952], *Izbrannye stat'i o russkoi muzyke*, Moskwa.
 Asaf'yev B.V., [1952–1957], *Izbrannye trudy*, t. 1–5, Moskwa.
 Asaf'yev B.V., [1965], *Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveshchenii i obrazovanii*, Moskwa.
 Asaf'yev B.V., [1982], *A book about Stravinsky*, Ann Arbor.
 Ballantine C., [1984], *Music and its Social Meaning*, New York.
 Becker H.S., [1973], *Outsiders: Studies in Sociology of Deviance*, London.
 Becker H.S., [1982], *Art Worlds*, Berkeley.

- Becker H.S., [1992], *Review of Shepherd "Music as a Social Text"*, "Contemporary Sociology" XXI: 1992, s. 528–529.
- Blacking J., [1973], *How Musical is Man?*, Seattle.
- Blackwell A.L., [1999], *The Sacred in Music*, Louisville.
- Blaukopf K., [1968], *Werktreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks*, Karlsruhe.
- Blaukopf K., [1972], *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*, Niederteufen.
- Blaukopf K., [1974], *Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend*, Mainz.
- Blaukopf K., [1975], *Schule und Umwelt: interdisziplinäre Aspekte musikpäd. Untersuchungen*, Wolfenbüttel.
- Blaukopf K., Mark D., [1976], *The Cultural behaviour of youth: towards a cross-cultural survey in Europe and Asia: a study prepared for UNESCO*, Wien.
- Blaukopf K., Beaud P., [1977], *Massenmedium Schallplatte: d. Stellung d. Tonträgers in d. Kultursoziologie u. Kulturstatistik*, Wiesbaden.
- Blaukopf K., [1982], *The Phonogram in cultural communication: report on a research project undertaken by Mediacult*, Wien.
- Blaukopf K., [1982], *Musical life in a changing society: aspects of music sociology*, Portland.
- Blaukopf K., [1996], *Philosophie, Literatur und Musik im Orchester der Wissenschaften*, Wien.
- Blaukopf K., [1998], *Unterwegs zur Musiksoziologie: auf der Suche nach Heimat und Standort*, Graz.
- Blomster W.V., [1976], *Sociology of music: Adorno and beyond*, "Telos" 1976 nr 28, s. 83–112.
- Boehmer K., [1980 (reprint 1995)], *Sociology of music*, [w:] S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 17, London, s. 432–439.
- Bourdieu P., [2001], *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków.
- Brömse P., KÖTTER E., [1971], *Zur Musikrezeption Jugendlicher. Eine psychometr. Untersuchung*, Mainz.
- Brömse P., [1988], *Musikgeschichte der Deutschen in den Böhmisches Ländern*, Dülmen.
- Burnett R., [1996], *The Global Jukebox: the International Music Industry*, London.
- Chapple S., Garofalo R., [1977], *Rock'n'Roll is Here to Pay: the History and Politics of the Music Industry*, Chicago.
- Christiansen M., [1995], *Cycles in Symbol Production? A New Model to Explain Concentration, Diversity, and Innovation in the Music Industry*, "Popular Music" XIV: 1995, s. 55–93.
- Collins M., Power D., Burnim M., [1989], *Music and the Experience of God*, Edinburgh.
- Dahlhaus C., [brw., [*Schoenberg and the New Music* [...], Cambridge.
- Denzin N.K., [1970], *Problems in Analyzing Elements of Mass Culture: Notes on the Popular Song and other Artistic Productions*, "American Journal of Sociology" LXXV: 1970, s. 1035–1038.
- Eisler H., [1946], *Composing for the Films*, New York. Zaznaczyć można, iż ta pozycja napisana została wspólnie z T.W. Adorno; niemieckie wydanie tego tekstu z 1977 roku podaje oba nazwiska jako współautorów.
- Eisler H., [1973], *Musik und Politik: Schriften 1924–1948*, München.

- Engel H., [1960], *Musik und Gessellschaft: Bausteine zu einer Musiksoziologie*, Berlin.
- Etzkorn K. P., [1964], *Georg Simmel and the sociology of music*, "Social Forces" 43: 1964 nr 1, s. 101–107.
- Etzkorn K.P., [1982], *On the sociology of musical practice and social groups*, "International social science journal" 1982 nr 4 (94), s. 555–581.
- Frith S., McRobbie A., [1978], *Rock and Sexuality*, "Screen Education" nr 29: 1978, s. 3–19.
- Frith S., [1987], *Towards an Aesthetics of Popular Music*, [w:] Leppert R., McClary S. (red.), *Music and Society: Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge, s. 133–150.
- Frith S., [1988], *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Cambridge.
- Frith S., [1990], *What is Good Music*, "Canadian University Music Review" X/2: 1990, s. 92–102.
- Frith S., [1992], *The Cultural Study of Popular Music*, [w:] L. Grossberg (red.), *Cultural Studies*, London, s. 174–182.
- Frith S., [1996], *Performing Rites: on the Value of Popular Music*, Oxford.
- Gilmore S., [1987], *Coordination and convention: the organization of the concert world*, "Symbolic Interaction" 10: 1987 nr 2, s. 209–227.
- Gronow P., Ilpo S., [1998], *An International History of the Recording Industry*, London.
- Grossberg L., [1984], *Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life*, "Popular Music" 4: 1984, s. 43–48.
- Grossberg L., [1987], *Rock and Roll in Search of an Audience*, J. Lull (red.), *Popular Music and Communication*, Newbury Park, s. 175–197.
- Grossberg L., [1992], *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, London.
- Grossberg L., [1993], *Anybody Listening? Does Anybody Care? On Talking about „The State of Rock“*, [w:] Ross A., Rose T. (red.), *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, London, s. 41–58.
- Hennion A., [1983], *The Production of Success: an Anti – Musicology of the Pop Song*, "Popular Music" 3: 1983, s. 159–193.
- Hennion A., Meadel C., [1986], *Programming Music: Radio as Mediator*, "Media, Culture, Society" VIII: 1986, s. 281–303.
- Hennion A., [1997], *Baroque and Rock Music: Music, Mediators and Musical Taste*, "Poetics" XXIV: 1996–1997, s. 415–435.
- Hesmondhalgh D., [1996], *Post – Fordism, Flexibility and the Music Industries*, "Media, Culture and Society" XVIII: 1996, s. 469–488.
- Hirsch P.M., [1971], *Sociological Approaches to the Pop Music Phenomenon*, "American Behavioral Scientist" XIV: 1971, s. 371–388.
- Horkheimer M., Adorno T.W., [1986], *Dialektik der Aufklärung : philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main.
- Irwin J., [1993], *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York.
- Jiránek J., [1981], *Muzikologické etudy*, Praga.
- Keil C.M., [1983], *Tiv Song: the Sociology of Art in a Classes Society*, Chicago 1983.

- Kingsbury H., [1988], *Music, Talent, and Performance: a Conservatory Cultural System*, Philadelphia.
- Kötter E., [1968], *Der Einfluss übertragungstechnischer Faktoren auf das Musikhören. Eine experimentelle Untersuchung*, Köln.
- Kuspit D.B., [1975], *Critical Notes on Adorno 'Sociology Of Music and Art*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 33: 1975 nr 3, s. 321–327.
- Kutschke B., [2002], *Wildes Denken in der Neuen Musik: die Idee vom Ende der Geschichte bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm*, Würzburg.
- Ling J., [1984], *The sociology of music*, "Canadian University Music Review" 1984 nr 5, s. 6–7.
- Lomax A., [1968], *Folk Song Style and Culture*, Washington DC.
- Maconie R., [1990], *The Concept of Music*, New York.
- Marcuse H., [1965], *Kultur und Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- Marcuse H., [1977], *Die Permanenz der Kunst: wider e. bestimmte marxist. Ästhetik*, München.
- Marcuse H., [1987], *Hegel's ontology and the theory of historicity*, Cambridge.
- Marcuse H., [1989], *Schriften*, Frankfurt am Main.
- Mead G.H., [1934], *Mind, Self, and Society: from the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago.
- Middleton P., [1990], *Studying Popular Music*, Milton Keynes.
- Negus K., [1999], *Music Genres and Corporate Cultures*, London.
- Peterson R.A., Berger D.G., [1975], *Cycles in Symbol Production: the Case of Popular Music*, "American Sociological Review" XL: 1975, s. 158–173.
- Peterson R.A., [1990], *Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music*, "Popular Music" IX: 1990, s. 97–116.
- Robinson J., Hirsch P.M., [1972], *Teenage Response to Rock 'n' Roll Protest Song*, [w:] Denisoff R.S., Peterson R.A., *The Sound of Social Change: Studies in Popular Culture*, Chicago, s. 222–231.
- Schuessler K.F., [1980], *Musical taste and socio-economic background*, New York.
- Schütz A., [1951], *Making Music Together: a Study in Social Relationship*, "Social Research" XVIII/1: 1951, s. 159–178.
- Serauky W., [1971], *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Hildesheim.
- Shepherd J., [1977], *The 'Meaning' of the Music*, [w:] J. Shepherd (red.), *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*, London, s. 53–124.
- Shepherd J., [1979], *A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Affect in Music*, Göteborg.
- Shepherd J., [1987], *Music and Male Hegemony*, [w:] Leppert R., McClary S. (red.), *Music and Society the Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge, s. 151–172.
- Shepherd J., [1991], *Music as Social Text*, Cambridge.
- Shepherd J., Wicke P., [1997], *Music and Cultural Theory*, Cambridge.
- Shepherd J., [2001], *Sociology of Music*, [w:] S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 23, New York–London, s. 603–614.
- Silbermann A., [1977], *The sociology of music*, Westport.
- Sullivan L.E. (red.)/1997], *Enchanting Powers. Music in the World's Religions*, Cambridge.
- Tagg P., [1979], *Kojak – 50 Seconds of Television Music: toward the Analysis of Affect in Music*, Göteborg.

Tagg P., [1982], *Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice*, "Popular Music" 2: 1982, s. 145–177.

Tagg P., [1987], *Musicology and the Semiotics of Popular Music*, "Semiotica" LXVI/1–3: 1987, s. 259–278.

Tagg P., [1991], *Fernando the Flute: Analysis of Musical Meaning in an Abba Mega-Hit*, Liverpool.

Tatarkiewicz W., [1983], *Historia filozofii*, t. 3, *Filozofia XIX wieku i współczesna*, Warszawa.

Taylor J., Laing D., [1979], *Disco – Pleasure – Discourse: on "Rock and Sexuality"*, "Screen Education" nr 31: 1979, s. 43–48.

Wallis R., Malm K., [1984], *Big Sounds from Small Peoples: the Music Industry in Small Countries*, New York–London.

Weinstein D., [1991], *Heavy Metal: a Cultural Sociology*, New York.

Willis P., [1978], *Profane Culture*, London.

Witkin R. W., [1998], *Adorno on Music*, London–New York.

Andrzej Klocek

New York

RESEARCH TRENDS OF THE SOCIOLOGY OF MUSIC OR SOCIOLOGICALLY ORIENTED MUSICOLOGY

(Summary)

The author of the article presents a wide spectrum of modern musicological, sociologically oriented bibliography and tries to systematize it in main research trends. After quoting tens of publications, mostly representing the English language sphere, the author shows seven research orientations. These trends are: (1) positivistic, (2) heglistic (or historic – idealistic), (3) marxist (or historic – materialistic), (4) semiologic, (5) point of view of symbolic interactionism, (6) orientation using the key of sociologic identification, and, finally, (7) orientation showing music in the context of processes of industrialization and globalization. The author admits that the articles from *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, one of the most important music encyclopedias, served as an important point of orientation. At the end of the article we find a conclusion that such a field as the sociology of music (or sociologically oriented musicology) still waits for those who will be able to join the group of pioneers of this discipline. Another conclusion suggests that there is a very interesting field, the sacred music, which still waits to be discovered by the sociologists of music (or sociologically oriented musicologists). In this field, the researcher can be interested in such problems as, functions, symbolism, and social effectiveness of sacred music, sacred music as one of liturgical signs, or musical taste of different groups, and other.