ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Факультет социологии

Кафедра прикладной и отраслевой социологии

**Прудяк Валентин Владимирович**

Выпускная квалификационная работа

**Особенности социальных отношений в музыкальных коллективах (ценности, нормы, роли)**

Основная образовательная программа бакалавриата

по направлению подготовки 040100 «Социология»

Основная образовательная программа 39.03.01 «Социология»

Профиль «Общая социология»

Научный руководитель:

доцент, кандидат философских наук

Пашков Михаил Владимирович

Рецензент: доцент, кандидат социологических наук

Чудаев Михаил Егорович

Санкт-Петербург

2021

**Оглавление**

[Введение 2](#_Toc73567077)

[Глава 1. Социология музыки как отрасль социологической науки: состояние и методологические проблемы 7](#_Toc73567078)

[1.1 Теоретические основания социологического исследования музыки 7](#_Toc73567079)

[1.2 Методологические проблемы социологических теорий музыки 10](#_Toc73567080)

[Глава 2. Социальная структура музыкального коллектива и его предпосылки 20](#_Toc73567081)

[2.1 Коллектив как музыкальное единство и социальная группа 20](#_Toc73567082)

[2.2 Особенности коммуникации в музыкальных коллективах и проблема художественной интерпретации музыки 29](#_Toc73567083)

[Глава 3. Эмпирическое исследование музыкальных коллективов 41](#_Toc73567084)

[3.1 Методология эмпирического исследования 41](#_Toc73567085)

[3.2 Результаты эмпирического исследования 49](#_Toc73567086)

[Заключение 62](#_Toc73567087)

[Список литературы 67](#_Toc73567088)

[Приложение 70](#_Toc73567089)

# Введение

Социология искусства – достаточно молодая дисциплина. В отличие от искусствоведения, эстетики и философии искусства – социология искусства чаще всего не старается проникнуть в природу своего объекта изнутри: изучить его как автономное уникальное явление, и уже затем, исходя из его собственных характеристик, определить какое влияние на социальные отношения такой объект оказывает. По сути, социология, при изучении произведений искусства, чаще всего ограничивается внешними по отношению к ним факторами: условиями создания, бытования, рецепции и т.д. То есть, в силу своей внутренней логики, социология воспринимает искусство скорее, как повод или поле для социальных отношений, нежели вещь в себе.

Позитивистский подход к искусству, приводит к восприятию смыслов как «черных ящиков[[1]](#footnote-1)» И такой подход понятен и абсолютно логичен: социология может изучать произведение искусства лишь в отношениях и взаимодействии с явлениями социологического порядка. Например, сложно оценить общественную значимость 7-ой симфонии Д. Шостаковича, если просто прослушать её в записи. Вне взаимодействия с обществом она не является объектом для социологии.

Поэтому для её социологического изучения необходимо ознакомиться с контекстом. Полезные наблюдения можно будет сделать, сходив на концерт, проанализировав вступительные слова исполнителей, обстоятельства исполнения. Еще больше сведений можно почерпнуть, изучив исторические условия, в которых произведена симфония, обстоятельства премьеры, реакцию публики и критиков, государства. Мы можем пойти еще дальше и оценить, насколько прочно эта работа закрепилась в культуре нашей страны или за рубежом: как часто её исполняют, на каких площадках, как к ней относятся главные коллективы. Мы даже можем включить в наш анализ культурный контекст: стилевые и жанровые истоки произведения, его важность в контексте общего процесса музыкальной истории; в той степени, в которой эти факторы помогут объяснить общественное бытование произведения, его восприятие обществом. Этот пример демонстрирует, что социология искусства вообще возможна, но что еще важнее – возможна без серьезной музыкальной подготовки, не вникая в тело и суть произведения. Помимо последнего из пунктов, всё изучение 7 симфонии с точки зрения социологии сводится к анализу не самой симфонии, но контекста, обстоятельств, того что вокруг, а не внутри. Да и культурный контекст в таком исследовании обычно является лишь тенью обширного культурологического анализа – он берется в урезанном и депроблематизированном виде, в качестве «условий задачи».

Такое положение в социологии искусства устраивает не всех исследователей, и я отношу себя к их числу. Действительно, возможен ли исчерпывающий анализ произведения искусства (даже если мы концентрируемся на его социологической значимости), не учитывающий качественных, внутренних характеристик произведения, его содержания, не говоря уже об особенностях и внутреннем устройстве целого вида искусства? Социологическое изучение таких видов искусства как литература или кинематограф действительно может попытаться включить в свою аналитическую модель изучение нарративной структуры произведения, культурных отсылок и прочих элементов содержания произведения, определяющих в итоге его восприятие обществом и последующий культурный эффект. Но вот с музыкой задача в разы сложнее. Этот вид искусства состоит в гораздо более сложных фундаментальных взаимоотношениях с рациональными идеями и смыслами, отчего предсказать или измерить его влияние на общественные процессы практически невозможно.

Перспективным решением такой проблемы видится обращение к изучению музыкальных коллективов. При ближайшем рассмотрении становится ясно, что они обладают в своем роде уникальной социальной и организационной структурой. Поэтому, будет логично предположить, что эта структура напрямую зависит от особенностей творческой художественной деятельности, которую осуществляют такие коллективы.

В данной работе будут рассмотрены особенности социологии музыки как отрасли социологической науки. Мы постараемся выявить общую проблематику различных теоретических подходов в социологии музыки, понять общие методологические основания и проблемы, ожидающие исследователей в этой отрасли. Исходя из этого мы перейдем к рассмотрению музыкального коллектива как организации, определим, как особенности музыкальной деятельности и музыки вообще влияют на организационную структуру коллектива, его цели, коммуникативное пространство и т.д. Также, мы рассмотрим динамику отношений между различными участниками коллектива: что определяет статус участника, какие роли, обязанности и функции есть у каждого из них, каковы нормы поведения в коллективе. Также, мы определим влияние ценностных установок участников на их деятельность в рамках музыкального коллектива и отношение к другим участникам. Мы определим, какое влияние на социальную структуру коллектива оказывает его музыкальная деятельность и возможно ли выстроить такой коллектив по иной модели, отличающейся от общепринятой.

Итак, **объектом** исследования являются академические музыкальные исполнительские коллективы.

**Предмет** исследования – особенности социальных отношений и структуры музыкальных коллективов.

**Цель** – определить, как особенности музыкальной исполнительской деятельности детерминируют социальную структуру музыкальных коллективов.

**Задачи** исследования:

1. Описать музыкальный коллектив как организацию.
2. Определить характерные особенности социальной и организационной структуры музыкальных коллективов.
3. Определить специфику музыкального исполнительства как вида деятельности
4. Определить особенности музыкального коллектива как коммуникативного пространства.
5. Проанализировать каким образом проблемы музыкального характера транслируются в изменения в социальной структуре.

**Гипотезы:**

1. Организационная структура музыкального коллектива детерминирована особенностями музыкального исполнительства.
2. Участники воспринимают существующую организационную структуру как нормальную и приемлемую для музыкального коллектива.
3. Коммуникативное пространство музыкального коллектива поддерживает высокий статус и власть руководителя.

Теоретико-методологическим основанием данной работы являются теории Макса Вебера, Пьера Бурдье, Ирвинга Гофмана. Мы рассмотрим музыкальный коллектив как социальное отношение, разберемся каким образом формируются статусы и капиталы участников, а также в чем интегративная роль коммуникативного пространства коллектива.

Начнем мы с рассмотрения социологии музыки как отрасли социологической науки, исходя из современного состояния определим основные методологические проблемы. Затем, опишем музыкальный коллектив с точки зрения социологии организации и выдвинем основные тезисы о влиянии особенностей музыкального исполнительства на социальную структуру коллектива. Финальная часть работы посвящена эмпирическому исследованию музыкальных коллективов, в рамках которого мы проверим насколько верна наша интерпретация структуры коллектива, особенностей коммуникации, ценностных ориентаций участников, норм и распределения ролей.

# Глава 1. Социология музыки как отрасль социологической науки: состояние и методологические проблемы

Данная глава посвящена рассмотрению текущего состояния социологии музыки как отрасли социологической науки. Мы рассмотрим социологические теории, посвященные музыке и её месту в обществе, выделим общие черты, а также методологические проблемы, которые необходимо учитывать при проведении исследования в этой области.

# 1.1 Теоретические основания социологического исследования музыки

Перед тем как переходить к рассмотрению различных теоретических направлений в рамках социологии музыки, необходимо определить специфику музыки по отношению к другим видам искусства.

В случае с литературой и частично с кинематографом содержание произведения раскрывается с помощью человеческого языка, крайне похожего на тот, которым мы пользуемся в собственной жизни. Благодаря языку, становится возможной коммуникация между автором и реципиентом, и что самое главное – эта коммуникация предметна, понятийна. Это значит, что возможно не только осознанное понимание сообщения с некоторой степенью точности, но и описание, рефлексия, объяснение, обсуждение. Поэтому, литература и кинематограф способны на передачу различных идей философского характера, способны на высказывание, а значит способны быть платформой для полемики и обсуждения в том числе социальной проблематики.

Это частично верно и для музыки: она также использует язык и текст в качестве инструмента. Но помимо того, что язык для музыкальных произведений не главный инструмент (даже для вокальных произведений), есть еще и чисто инструментальная музыка, не имеющая даже художественного названия (вроде «лунной» сонаты или «Ленинградской» симфонии), но лишь номер. Такая музыка в философском дискурсе называется «абсолютной». Абсолютна она в том смысле, что не является средством для выражения чего-то другого, «не сводима» ни к чему, существует лишь ради самой себя, а значит не нуждается во внешних референтах и в предметности, понятийности[[2]](#footnote-2). Так, один из сторонников примата абсолютной музыки Э. Ганслик считал, что музыка не должна выступать в качестве инструмента социальных преобразований, поддерживая идею «l'art pour l'art[[3]](#footnote-3)». В социологическом плане такая музыка наиболее проблематична, так как практически снимает вопрос об авторском послании (а тем более о социальной направленности такого послания), а значит оставляет социологам лишь вышеописанную стратегию: исследование внешних по отношению к произведению факторов, без учета его собственной внутренней логики.

С другой стороны, музыка может рассматриваться как аналог языка, выполняющий функцию экспрессии эмоций, по аналогии с тем, как язык является средством экспрессии для информации и идей. В таком случае, логичным видится комбинация музыки и текста (например, в форме вокальных произведений), которая должна обеспечить произведение преимуществами обоих «языков»: понятийностью, способностью передавать идеи, а также особой экспрессивностью. Тогда, в противоположность абсолютной музыке появляется «программная» музыка, которая напротив, сама является средством выразительности, использует язык как комплементарный инструмент. Такая музыка имеет «программу» - текстовый референт, смысл которого отображается с помощью средств музыкальной выразительности. Такой подход к музыкальным произведениям позволяет авторам сделать свои работы более понятийными, а значит, выражать идеи и участвовать в дискуссии. Одним из главнейших апологетов программной музыки был Р. Вагнер. Он считал, что абсолютная музыка невозможна как таковая, а если и возможна, то бесполезна, ведь настоящая музыка должна быть двигателем социальных изменений. Такой подход уже позволяет ввести анализ непосредственно музыкального произведения, его «смысла» в социологический анализ в качестве одной из переменных; можно оценить, как идеи произведения вписываются в современный дискурс, как социокультурный контекст влияет на популярность произведения на разных этапах жизни общества и т.д. Но программная музыка не панацея для социологии: во-первых, если вся понятийность и программность произведения присутствует лишь в его текстовом подспорье, то невозможно оценить какую роль играет непосредственно музыкальная часть, раз она не добавляет новых идей, то в общественном дискурсе участия будто и не принимает, во-вторых, даже если мы признаем за программной музыкой понятийность аналогичную языку литературы (что крайне поспешно), то проблема не снимается, ведь остается обычная для остальных видов искусства иносказательность и художественная образность, расшифровка которой отнюдь не проста.

Таким образом, большинство мыслителей сходится в мнении о том, что музыка не понятийна, и если и способна выполнять функции языка, то только языка эмоций[[4]](#footnote-4). Это обстоятельство усложняет социологическое изучение музыки по сравнению с другими искусствами, так как невозможность сколь-нибудь точной трактовки идейной составляющей произведения затрудняет и возможность оценки его эффекта и роли в общественных событиях[[5]](#footnote-5).

Такое положение вещей не позволяет нам сконцентрироваться на внутреннем, идейном содержании музыкальных произведений в рамках социологического исследования, а значит, необходимо найти другой способ включить специфику музыкальной деятельности в социологический анализ. Решением этой проблемы становится анализ деятельности исполнительских музыкальных коллективов, так как это позволяет учитывать в исследовании особенности деятельности музыкантов, при этом не вступая в полемику о смысле конкретных произведений, и о общекультурном значении искусства. Исследование коллективов позволяет, с одной стороны сузить фокус исследования в достаточной степени, а с другой, потенциально открывает путь в это перспективное направление в социологии музыки.

# 1.2 Методологические проблемы социологических теорий музыки

Несмотря на вышеописанные ограничения, многие исследователи предпринимали попытки объяснить роль и значение музыки в социальных процессах. Так, Т. Адорно изучал процессы распространения музыки в капиталистическом обществе, её культурное значение и логику развития жанров. Его работы крайне актуальны даже сегодня, ведь он описывал становление музыкальной индустрии, которая продолжает свое существование и по сей день. Более того, она во многом строится по тем же принципам и использует те же приемы, которые описывает Адорно. Он также был апологетом социологии музыки, которая должна рассматривать непосредственную структуру произведения (вплоть до изучения партитуры[[6]](#footnote-6)) [[7]](#footnote-7).

Также, существует несколько значимых исследователей раннесоветского периода, разработавших собственные теории, по-разному описывающие то, как музыка формирует социальное пространство.

Так, Л. Сабанеев еще в начале ХХ века разрабатывал собственную теорию музыкальной истории, которая во многом опиралась на марксистскую методологию. Сабанеев пытался отойти от того образа музыкальной истории, который доминировал в то время. Он считал, что история музыки – не набор биографий выдающихся деятелей искусства, но история развития общества. Он разрабатывал теорию музыкальных производителей и потребителей, связывал уровень звукового сознания с классовой принадлежностью (и что важно – не доходил в этом до характерного для того времени вульгарного социологизма с главенством классовой идентичности) и исследовал музыкальные стили[[8]](#footnote-8)[[9]](#footnote-9). Последнее особенно важно, так как именно стиль (или школа, направление) в искусстве является релевантным с точки зрения социологии объектом для изучения. Ведь стили во многом появляются и живут именно в социальной, групповой динамике: деятели искусства объединяются в группы, на основе своих представлений о стиле и противопоставляют себя другим группировкам; одни могут быть более популярны за счет политической конформности, а другие – вымирать за счет структурных преобразований общества и изменения настроений публики.

Еще одна теория была разработана советским музыковедом Б. Асафьевым. Ключевым понятием его работ была интонация, а музыку он называл «искусством интонируемого смысла». Асафьев занял не конвенциональную позицию относительно понятийности музыкального языка, утверждая, что музыка вполне способна даже на передачу идеологии. Он также ввёл понятие музыкально-интонационного словаря эпохи, которое должно служить мостом между полем музыкального и полем социального, так как это словарь очень чутко реагирует на общественные изменения и отражает современную ситуацию. Несмотря на высокий потенциал понятия музыкально-интонационного словаря оно остается настолько абстрактным, что его крайне сложно включить в эмпирическое исследование. К тому же сама природа «словаря» обеспечивает его постоянное изменение и текучесть, отчего попытки его фиксации обречены на провал[[10]](#footnote-10)[[11]](#footnote-11).

Также, значительный вклад в социологическое исследование музыки внес П. Сорокин. Несмотря на то, что музыка не являлась центральным объектом его работ, его теория социальной и культурной динамики используется для объяснения динамики в различных видах искусства, в том числе, в музыкальном. Так, как и любой другой вид искусства или вообще форма человеческой культуры музыка подвержена флуктуации форм. Сорокин выделяет две тенденции, две фундаментальные установки, которые в разных пропорциях присутствуют в искусстве. Эти тенденции – идеациональность и чувственность. Первая заключается в стремлении к господству содержания над внешней экспрессией, внутреннего над внешним, красоты идеи и духа над красотой физической, показной. Вторая тенденция гедонистична, представляет из себя стремление к удовольствию для слуха и провозглашает истинной ценностью красивость, роскошь. Различное сочетание и превалирование одной тенденции над другой в различных обществах и на разных отрезках истории можно описать как циклическую смену форм или типов культуры. Так, существуют периоды идеациональной музыки (например, григорианское пение), которая чаще всего связана с религиозной традицией, так как сама философия идеациональности, примата идеи и правды - во многом порождаема религией и в свою очередь порождает её сама. Другая крайность – музыка чувственная (например, эпохи барокко, или современная танцевальная музыка), которая должна быть приятной, захватывающей, приносящей удовольствие. Также, возможны эпохи синтеза, в которые чувственная и идеациональная тенденции достигают равновесия, баланса, обеспечивая общество произведениями, не лишенными глубокого идейного содержания, при том пригодные для концертного исполнения и приятные слуху – это стадии идеалистической музыки. Необходимо отметить, что на любой стадии возможны отдельные произведения, отклоняющиеся от общей тенденции, ярлык идеациональности или идеалистичности отражает скорее общекультурную ситуацию данного общества[[12]](#footnote-12). Итак, теория Сорокина во многом перекликается с вышеупомянутыми, так, она отлично подходит для описания конфликта музыки программной и абсолютной. Р. Вагнер критикует абсолютную музыку как раз-таки ввиду её излишней чувственности, сосредоточенности на себе, при этом сам он декларируемо представляет более идеациональный лагерь, выступая за активное участие музыки в социальных переменах, хотя по факту, сложно назвать его произведения блеклыми и невпечатляющими, им вполне свойственен размах и красота. Поэтому, музыку Р. Вагнера вполне можно отнести как к идеациональному, так и к идеалистическому типу. Также, П. Сорокин считал, что искусство способно быть носителем идеологии, выступает в качестве средства коммуникации идей, что перекликается с позицией Б. Асафьева. Как уже было отмечено, такой взгляд, судя по всему более располагает и сопутствует социологическому взгляду на музыке, нежели утверждение о разнородности искусства и рациональных идей, идеологии.

Если попытаться обобщить исследовательский опыт и общий подход к социологии музыки, который пытается включить в анализ не только внешние, общественные условия бытования музыкальных явлений, но и особенности самих произведений; такой подход, который не ограничивается изучением общественных отношений по поводу музыки, но и пытается объяснить, как эти отношения зависят от внутреннего содержания музыкального произведения, то мы столкнемся со следующей ситуацией[[13]](#footnote-13).

Во-первых, явления, на первый взгляд принадлежащие исключительно музыкальному полю, такие как изменения стилей, интонации, смена доминирующих школ и теоретических представлений о музыке – отчасти социально-детерминированы. Этот тезис необходим для включения музыки в сферу социологического интереса не только в качестве повода для общественных отношений, но и в качестве отдельного объекта изучения.

Во-вторых, музыка важна (и активно используется) как символический и психологический инструмент, так как оказывает влияние на индивидуальную психику. Это именно то, о чем писал Б. Асафьев с его музыкально-интонационным словарем: многие произведения, мелодии, даже интонации или ритмические композиции настолько укореняются в культуре, настолько символически нагружены, что способны вызвать определенные эмоциональные состояния и реакции практически у любого случайного слушателя, даже если тот не имеет особых личных ассоциаций с ними. К тому же реакция может быть как осознаваемой, так и не осознаваемой самим слушателем, отчего исследование этого явления усложняется. Так или иначе, музыкальное сопровождение инструментально применяется при организации значимых общественных событий: различных церемоний, народных гуляний. Для парадов есть марши, для политических или спортивных мероприятий – гимны, в клубах – танцевальная музыка. Это примеры того, как музыка способна участвовать в формировании социального пространства, причем не только за счет культурной укорененности, но и за счет особенностей темпа, ритма, гармонии, то есть собственно музыкальных факторов. В описанных случаях, музыка определенным образом фреймирует ситуацию, настраивая восприятие участников на общий лад[[14]](#footnote-14).

Так, в качестве примера, можно рассмотреть один из главных праздников современной России – День Победы. Музыкальное оформление этого праздника крайне эклектично, если рассмотреть его с особенным вниманием. Репертуар победы крайне обширен и состоит из множества произведений и композиций различного жанра и характера: веселые и бойкие песни («Ехал я из Берлина», «Дорога на Берлин»), лиричные и трагичные («Вечер на рейде», «В лесу прифронтовом»), гимно- и маршеподобные («День Победы»). Различаются произведения и по времени и условиям производства: включены как классические произведения довоенного производства (например, марш «Прощание славянки»), так и песни военных лет или послевоенного производства (в том числе уже ХХI века). Также, отличаются произведения и по авторству: композиторские работы, либо «дилетантские», если их так можно назвать. Стоит отметить, что по жанру большинство популярных произведений – песни, и композиторские работы от остальных отличить непросто, так как они не ориентированы на элитарную публику, но на массового слушателя. Эти произведения крайне символически нагружены, являются одними из главных символов праздника, отчего вызывают у большинства слушателей схожие ассоциации, регулируют их восприятие. Но здесь важно помнить, что популярность определенных музыкальных произведений, их закрепленность в культуре страны или определенного общества – внешние по отношению к самой музыке факторы. То есть, в нашем примере, эффект, оказываемый на среднестатистического жителя постсоветского пространства песней «День победы» объясняется скорее культурной значимостью, которую данная песня приобрела, и ассоциациями, которые она вызывает, опять же, отсылая к внешнему референту. В таких условиях, вполне логичным видится предположение о том, что эффект музыки обусловлен скорее не внутренними структурными и художественными характеристиками произведений, но тем, в каких условиях окажется конкретный экземпляр, как он закрепится в быту общества.

В-третьих, остается открытым вопрос относительно механизма, с помощью которого реализуется эффект, оказываемый музыкальным произведением на человека. Даже если мы имеем возможность установить эффект музыки, всё еще необходимо выявить «действующее вещество», за счет чего достигается эффект. Этот пункт самый важный в наших условиях, так как дополнительно заставляет поднять вопрос о том, что вообще можно считать музыкой, какова её природа, устройство. Ответ на этот вопрос необходим, для того, чтобы перейти к вопросу о механизме. Одним из главных моментов в дискуссии о природе музыки является вопрос о том, есть ли у произведения некоторое фиксированное, «истинное» содержание. Так, Т. Адорно выстраивает свою типологию слушателей исходя из того насколько они музыкально-восприимчивы: от тех, для кого интерес к музыке – инструмент для повышения собственного статуса и создания имиджа «человека культуры» - и кто совершенно не способен понять авторский замысел, до профессионалов, которые способны «расшифровать» содержание произведения[[15]](#footnote-15). Имплицитной онтологической установкой такой теории является подход к каждому опусу как к завуалированному посланию, которое можно расшифровать с большей или меньшей степенью точности. То же подразумевается и Б. Асафьевым[[16]](#footnote-16), ведь если музыка способна быть проводником идеологии, то она также должна иметь фиксированное сообщение, мысль, а также обеспечивать достаточную степень надежности при передаче этого сообщения.

Если же занять противоположную точку зрения, не признавая за музыкой фиксированного, единственно-истинного содержания, то интегрировать в социологический анализ произведений рассмотрение их чисто музыкальных, художественных особенностей не получится. Ведь в таком случае, любое устойчивое значение, ассоциируемое с произведением, будет в большей степени результатом его общественного бытования, то есть скорее приобретенным качеством, нежели примордиальным. К тому же, здесь также необходимо поднять вопрос о том, насколько универсально восприятие музыки. Ведь с таким подходом, ясно просматривается аргумент о культурном релятивизме в восприятии музыки[[17]](#footnote-17). Такой точке зрения более соответствует первоначально-описанная модель социологического исследования музыки, не погружающаяся в непосредственно музыкальное измерение.

Таким образом, вопрос о механизме взаимодействия музыкального и социологического остается дискуссионным. Разработанные теории являются значимыми и релевантными для вопроса, но не способны окончательно его решить, отчего оставляют еще одну методологическую проблему, которую необходимо учитывать при проведении исследований в рамках социологии музыки.

Вышеописанные факторы приводят нас к двум типам ситуаций:

1. Эффект музыки наблюдаем, но необходимо определить механизм. Эту ситуацию демонстрирует пример с Днем победы. Чаще всего этот тип ситуации возникает, при рассмотрении конкретных индивидов и индивидуальной психики, то есть на самом низком уровне эффект часто может быть зафиксирован эмпирически.
2. И механизм, и эффект не наблюдаемы. Эта ситуация характерна для более широкого анализа и попытки обосновать влияние музыки на общий культурный контекст, на общество в целом. Ведь символический эффект и фреймирование пространства работают на низовом уровне, отчего проследить как они транслируются в макросоциологические явления крайне проблематично. То есть на макроуровне остро стоит вопрос как об эффекте, так и о механизме, отчего исследование социологической значимости музыки на этом уровне еще более затруднено.

**Методологические проблемы социологии музыки.** Таким образом, перед любым исследователем в лоне социологии музыки возникают следующие методологические проблемы, которые необходимо тем или иным образом разрешить, прежде чем приступать к дальнейшим изысканиям:

1. Отсутствие установленного и подтвержденного механизма, с помощью которого явления музыкального поля могут транслироваться в явления социологического поля. Принятие существующих теорий невозможно без оговорок, ввиду неопределенности основных понятий большинства таких теорий. Поэтому в любом случае необходимо дополнительное обоснование выбранного механизма, подготавливающее его к эмпирическому исследованию.
2. Отсутствие понятийного аппарата, понятия которого достаточно конкретны для эмпирической проверки. Понятия, которыми пользовались исследователи для выстраивания своих музыкально-социологических концепций достаточно абстрактны и обтекаемы, многие термины вообще не имеют конкретных определений, что приводит к двоякой ситуации: трактовать и конкретизировать их необходимо, иначе не получится применить в эмпирическом исследовании, но при этом есть риск слишком сузить подразумеваемые автором определения или наоборот излишне расширить.
3. Нахождение объекта и предмета, поддающихся исследованию эмпирическими методами социологии.

Логичным образом разрешить поставленные методологические проблемы мы можем с помощью изучения музыкальных коллективов.

Во-первых, музыкальный коллектив – один из немногих общественных институтов, социальная и организационная структура которого, выстраивается исходя из особенностей музыкальной деятельности. Таким образом можно разрешить проблему механизма ретрансляции, ведь музыкальный коллектив – явление, одинаково релевантное как в музыкальном поле, так и в социологическом, отчего становится возможным проследить как чисто музыкальная необходимость производит социальную структуру. Также, удается решить задачу-максимум – сделать явления музыкального поля релевантными для социологического анализа, включить их в объяснительную модель.

Во-вторых, исследование коллектива позволит разработать понятийный аппарат, пригодный для эмпирической проверки. В этом нам помогут понятия социологии организации, использование которых позволит описать музыкальный коллектив, обозначить его особенности, отличия от других коллективов.

В-третьих, выбор коллектива в качестве объекта исследования позволяет воспользоваться стандартным для социологии опросным методом, что позволит обеспечить эмпирическую обоснованность выводов.

Таким образом, обращение к исследованию музыкальных коллективов позволяет решить значительное количество методологических проблем и трудностей, существующих в отрасли социологии музыки.

# Глава 2. Социальная структура музыкального коллектива и его предпосылки

В этой главе мы перейдем к непосредственному описанию коллектива. Мы рассмотрим его организационную и социальную структуру, разберёмся в динамике формальных и неформальных связей и отношений, оценим коммуникативный аспект, распределение ролей и статусов. Мы выделим характерные особенности музыкального коллектива, также, как и типические моменты, проследим, как выделенные особенности происходят из самой природы исполнительского ремесла.

# 2.1 Коллектив как музыкальное единство и социальная группа

Так как музыкальный коллектив является субъектом как с точки зрения музыки, так и с точки зрения социологии – его рассмотрение позволит определить каким образом взаимодействуют эти субстанции. Поэтому, для того, чтобы проследить как явления и проблемы из музыкального поля приводят к решениям и действиям в социальном поле, необходимо рассматривать коллектив с двух ракурсов. Таким образом, можно будет рассматривать явления из музыкального поля как социологически релевантные, что позволит изучать музыку не только как повод для общественных отношений, но и сделать её саму валидным предметом социологического изучения.

Итак, музыкальный коллектив существует как музыкальное единство и как социальная группа. Можно рассматривать эти понятия как два режима, модуса существования коллектива, в которых в большей степени проявляются либо его социальная, либо музыкальная природа. Коллектив как субъект музыкальных отношений есть музыкальное единство, как субъект социальных отношений – социальная группа. Необходимо понимать, что данное разделение – условность, ведь в действительности невозможно разделить эти понятия, они не дискретны. Напротив, оба модуса находятся в отношениях взаимовлияния и взаимодополнения. Поэтому их нельзя воспринимать как дихотомичные или же как переключения в полном смысле этого слова. Несмотря на то, что в процессе музицирования коллектив работает скорее по законам музыкального единства, то есть роли и статусы участников, их взаимоотношения определяются в первую очередь их музыкальной компетентностью – все же они не отделены и от социальных статусов, зачастую даже поддерживаемы ими, хотя могут и вступать в конфронтацию. Так, власть дирижера над музыкальным коллективом в момент исполнения поддерживается как чисто музыкальной необходимостью в единоначалии и контроле (о которых мы поговорим позднее), так и его социальным статусом и авторитетом – это пример взаимодополняющих отношений между статусом в музыкальном единстве и статусом в социальной группе. В то же время, при возникновении расхождений между парой участников, один из них может уступить и подстроиться под другого не потому, что он осознал свою исполнительскую ошибку, но потому, что другой участник обладает более высоким социальным статусом (старше, имеет лучшее образование, более опытен и т.д.) – это уже пример трения, когда социальный статус выступает в качестве дополнительного барьера, выступающего в противовес музыкальному статусу. Возможна и обратная ситуация, в которой музыкальная компетентность человека приводит к росту его социального статуса: это верно как для рядовых участников, которых коллеги начинают ценить выше из-за их высокого музыкального статуса, так и для дирижера, чей руководящий пост (то есть социальный статус) достаётся ему за счет музыкального авторитета. Эти примеры демонстрируют динамику отношений, которая и делает музыкальный коллектив привлекательным объектом для социологии музыки.

Подобный дуализм также был подмечен исследователями А. Бибиковой и С. Нехорошковым: «Сложилось исторически, что коллектив творческий управляется именно человеком, ответственным за творческую реализацию функций данного коллектива. А как коллектив «вообще», он управляется подобно коллективу, для которого при выполнении им своих функций творчество не учитывается. И подвергается всем процедурам, принятым в данном социуме по отношению к любому коллективу. И лидеру творческого коллектива, исходя из его особенностей, невозможно строго поделить функции лидера и управленца, именно по причине врождённого дуализма любого творческого коллектива»[[18]](#footnote-18). То есть они также подмечают два модуса коллектива: «коллектив творческий» и «коллектив вообще»: первый является прерогативой исключительно творческих коллективов (статья, также как и наше исследование посвящена скорее исполнительским коллективам), второй – универсален.

Также, необходимо пояснить, что понятие «поля» используется в том смысле, в котором его употреблял П. Бурдье с его теорией социального капитала. То есть поле - это такое дифференцированное и стратифицированное пространство, положение индивида в котором (то есть его статус) определяется его капиталом. Таких полей множество, и они различаются по своим законам и действующим силам. Так, в экономическом поле определяющим ресурсом является экономический капитал, а в культурном – культурный. Для каждого отдельного поля можно выделить соответствующий ему вид капитала и совокупность положений отдельного человека во всех возможных полях определяет его место в общем социальном пространстве или социальном поле. Мы уже рассматривали пример, демонстрирующий эту динамику, когда высокий музыкальный капитал обеспечивает человека высоким авторитетом, то есть высокой оценке уже в социальном поле. Такое понимание поля позволит нам выделить музыкальный и социальный универсумы, чтобы продемонстрировать их взаимовлияние и ретрансляцию отношений из одного поля в другое.

**Структура музыкального коллектива.** Для начала, необходимо определить, что мы понимаем под музыкальным коллективом. Для этого мы выделим несколько важных структурных черт, которые в конце концов и определяют субстанцию любой организации.

**Цель музыкального коллектива.** Под музыкальным коллективом в рамках данного исследования мы понимаем коллектив, который занимается музыкальным исполнительством. То есть, нас не интересуют коллективы, которые занимаются созданием музыкальных произведений. Хотя в той степени, в которой они также занимаются исполнительством они могут входить в сферу нашего интереса – все же, они во многом выстроены по другим принципам, преследуют иные цели, поэтому многое из описанного далее не верно для производителей музыки. Поэтому мы можем выделить в качестве основной цели организации – музыкальное исполнительство, которое заключается в участии в концертной деятельности, а также в подготовке к ней. Эта цель является формальной причиной создания и дальнейшего существования организации, и любые действия и цели отдельных участников можно рассматривать как комплементарные, когерентные основной цели или наоборот, мешающие достижению основной цели, то есть как функции и дисфункции. Но необходимо быть осторожным и не спешить объявлять дисфункцией любую цель участника, которая, на первый взгляд, не соответствует улучшению исполнительского, музыкального результата. Так, даже если основной целью участника профессионального музыкального коллектива является заработок, и эта цель в его личной иерархии ценностей стоит выше качества исполнения – они тем не менее могут быть комплементарными, так как участник заинтересован в своем месте в коллективе, а также в существовании коллектива как такового. Служение формальной цели в таком случае становится условием сохранения (или даже улучшения) положения нашего гипотетического индивида. Поэтому он обязан выполнять некоторый обязательный минимум работы по достижению формальной цели, даже если та не соответствует его неформальной цели. Поэтому, даже несмотря на то, что для многих участников коллектива формальная цель организации не является основной, и их мотивация обусловлена не любовью к искусству, но другими причинами – они всё еще способны при этом работать на благо коллектива. Более того, большинство расхождений в целях (кроме умышленного саботажа) опосредованно поддерживают формальную цель коллектива.

Также, отметим, что формальная цель коллектива лежит скорее в музыкальном поле, при этом в социальном поле существует общая для любого рода организаций неформальная цель – гомеостаз или попросту выживание, поддержка существования организации. В данном случае, эти цели скорее комплементарны, так как качество концертов помимо прочего, напрямую зависит от условий, в которых существует коллектив, от его материального и психологического состояния. Верно и обратное - чем выше качество концертов, тем больше шансов для коллектива продолжить свое существование или даже улучшить свои условия.

Эти цели важны, так как именно их преследование приводит к формированию организационной структуры.

**Организационная структура музыкального коллектива.** Типичный музыкальный коллектив обладает следующей структурой:

Во-первых, у него есть *руководитель*, который совмещает функции дирижера и художественного руководителя. Его основная функция – организовать участников коллектива таким образом, который обеспечит выполнение формальной цели – музыкального исполнения. Художественный руководитель отвечает за художественную интерпретацию исполняемых коллективом музыкальных произведений и за то, чтобы передать, если хотите, «навязать» эту интерпретацию коллективу[[19]](#footnote-19). Таким образом, можно расценивать художественного руководителя как роль, отвечающую за стратегическое планирование, разработку концептуальной рамки, которой коллектив пользуется при работе над произведением. Дирижер же при таком взгляде – отвечает за тактические действия, за реализацию на практике интерпретации, предложенной художественным руководителем. Эти роли также находятся в сложных взаимоотношениях. С одной стороны, разделение этих ролей возможно, так как вполне привычной является практика выступлений с приглашенными дирижерами, когда руководитель коллектива занимается разучиванием произведения и подготовкой, а непосредственно концертное исполнение отдается другому дирижеру. В таком случае вполне оправдано говорить о членении ролей, так как дирижер естественно привносит собственное видение произведения, но при этом общая философия, техническая подготовленность и концептуальная рамка постоянного руководителя никуда не делись и оказывают значительное влияние на концертное исполнение. Также, возможна ситуация двоевластия, когда постоянный руководитель явно или скрыто вмешивается в процесс работы с приглашенным дирижером. Это может иметь положительный эффект, в случае если позиции не противоречивы, так как руководитель может, за счет своего авторитета и более тесных профессиональных и социальных отношений с участниками, помогать дирижеру коммуницировать с коллективом, объяснять и толковать его решения. Если же руководитель не согласен с решениями дирижера и вступает в конфронтацию, пытается переубедить участников, то это будет ярким примером дисфункции и борьбы двух ролей, что еще раз свидетельствует об их отдельности. С другой стороны, говорить о разделении ролей не совсем корректно, ведь дирижерский жест по сути является проводником художественной интерпретации, еще одним способом её передачи коллективу. Поэтому нельзя развести в полном смысле художественную интерпретацию и деятельность дирижера, ведь они по сути также лишь два модуса существования одного явления, превращения друг друга. И в нашем примере, приглашенный дирижер также, на время берет на себя функции художественного руководителя, что в конечном итоге и обусловливает дисфункциональность вмешательства постоянного руководителя, так как монополия на художественную интерпретацию не должна нарушаться. То есть, несмотря на формальное разделение ролей, необходимо помнить об их взаимозависимости. Функции художественного руководителя и дирижера являются частями музыкального поля, хотя и определяют действия руководителя в социальном поле. В коллективе как в социальной группе руководитель берет на себя стандартные функции: управление ресурсами, выработка решений и контроль за их исполнением, кадровые вопросы и т.д.

Во-вторых, у коллектива есть небольшая группа участников, которых мы будем называть *средним звеном.* Это либо участники, которые выполняют особые, дополнительные функции, помимо функций рядового члена, либо участники с уникальными и присущими только им функциями. Например, к среднему звену можно отнести хормейстеров (помощник руководителя, в основном отвечает за разучивание новых партитур с коллективом, может заменять руководителя на репетициях, выполнять другие насущные задачи), концертмейстеров-аккомпаниаторов (в работе хоровых коллективов аккомпанируют, то есть имитируют партию оркестра на репетициях), режиссеров и звукорежиссеров, выполнять какие-либо административные функции и т.д. В любительских коллективах отличить членов среднего звена можно по тому, что для них участие в коллективе – оплачиваемая работа. Хотя, все же это не достаточное условие. Члены среднего звена чаще всего обладают большим авторитетом, нежели другие участники, более опытны и образованы.

В-третьих, *рядовые участники*, представляющие абсолютное большинство членов коллектива. Они выполняют общие функции: посещение репетиций, изучение репертуара, участие в концертной деятельности. С точки зрения организационной структуры все участники обладают равным статусом, любое отличие на данном уровне может являться причиной причисления участника к разряду среднего звена. Рядовые участники разделены на секции или партии: в оркестре по принадлежности к инструментальной группе (струнные, духовые и т.д.), в хоре по индивидуальным тембральным особенностям и полу (сопрано, альты, тенора и басы). Это деление представляет для нас особый интерес, так как напрямую влияет на социальную структуру коллектива. Для начала, секция или партия – самый первый статус, который новый участник получает при попадании в коллектив. То есть, в новых условиях, где еще не образовалось устойчивых связей и знакомств, участник идентифицируется именно с партией, и она становится для новичка (по крайней мере на первое время) наиболее важной подгруппой коллектива, в которой может быть свой особый микроклимат, которая может сталкиваться с особыми проблемами, которые зависят от общих условий в коллективе, но все же в определенной степени уникальны. Также, этот статус определяет ближайших коллег участника, так как в большинстве произведений участники из одной секции исполняют одну и ту же музыкальную партию. Это также способствует коммуникации участников внутри группы, совместному решению проблем, ориентации на действия друг друга. Даже при отсутствии прямой вербальной коммуникации участники постоянно находятся во взаимодействии. Вообще академическое исполнительство социально по своей природе. Обратимся к классическому определению социального отношения, разработанному М. Вебером. «”Социальным” же действованием будет называться такое, которое по своему смыслу, предполагаемому действующим или действующими, соотнесено с поведением других и ориентировано на него в своем протекании <…> Социальным «отношением» называется поведение нескольких людей, по своему смысловому содержанию взаимно ориентированное и тем самым взаимно настроенное. Таким образом, социальное отношение всецело и исключительно состоит в шансе, что будут совершаться (осмысленно) определенные социальные действия, все равно на чем этот шанс основывается»[[20]](#footnote-20). То есть, социальное отношение это по сути определенная устоявшаяся система социальных действий. Таким образом, исполнение произведения оркестром или хором предстает перед нами как большое количество индивидуальных действий, ориентированных по смыслу на действия других. Ведь пропевание или проигрывание музыкального отрезка каждым отдельным участником концерта не имеет смысла без аналогичных действий со стороны всех остальных участников; оно напрямую ориентировано на то, что другие участники своевременно будут исполнять свои отрезки. Поэтому, музыкальный коллектив вполне корректно считать социальным отношением, ведь он становится устойчивой системой, в которой известные социальные действия вызывают известную ответную реакцию. Более того, гораздо важнее соотнесения собственных действий с действиями коллег – соотнесение их с действиями дирижера, так как именно на него должны ориентироваться все остальные участники: он гарант работы этой системы. Возвращаясь к вопросу о групповой принадлежности участников коллектива – помимо идентичности и отношений с другими участниками – принадлежность к партии также определяет расположение музыканта в пространстве: члены партии группируются друг с другом. Это объясняется в первую очередь акустическими проблемами (если рассадить секцию, то звук рассеется), но также и коммуникационными, ведь инструментам (или голосам) одной секции будет сложнее ориентироваться друг на друга. Все эти факторы создают объективную предрасположенность к установлению прочных связей и образованию солидарности, а значит еще более крепким социальным отношениям именно с соседями по партии. Есть постоянная возможность общаться с ними, так как они расположены ближе других в пространстве (при этом это же самое пространство ограничивает общение с другими участниками), эта возможность превращается в необходимость сотрудничества для повышения качества выступления, а также сопартийцы напрямую связаны, так как могут компенсировать ошибки и недостатки друг друга: успех одного влияет на успех остальных, и наоборот. Также, у секции может существовать формальный лидер – концертмейстер, член среднего звена. Его основные функции заключаются скорее в сборе информации от участников для последующей передачи руководителю, но он также чаще всего интегрирует новых участников, знакомит их с нормами и обычаями коллектива.

Таким образом, музыкальный коллектив является организацией, релевантной с точки зрения двух полей: музыкального и социального. Поэтому, организационные позиции участников определяются в сложной системе взаимоотношений статусов музыкального и социального поля. И при рассмотрении социальной структуры музыкального коллектива необходимо также (если не в первую очередь) учитывать особенности музыкального исполнительства, так как деятельность коллектива во многом определяет эту самую социальную структуру.

# 2.2 Особенности коммуникации в музыкальных коллективах и проблема художественной интерпретации музыки

**Коммуникативное пространство музыкального коллектива**

В аспекте коммуникаций большое значение имеет разделение на модусы музыкального единства и социальной группы, так как для каждого из них характерны особые системы коммуникаций. В музыкальном поле помимо привычной вербальной коммуникации добавляется невербальная – дирижерский жест. Он серьезно отличается от жестовых языков, так как подвержен гораздо большей индивидуальной вариации. Существует множество дирижерских школ, которые выстроены на кардинально разных принципах и предпосылках. Это приводит к тому, что понимание этого «языка» становится не столько следствием его пристального изучения, сколько чутья, ощущений, контакта и спаянности с дирижером. Безусловно, опыт играет большую роль, а некоторые движения все же практически универсальны, хотя все равно в высокой степени подвержены вариации и индивидуальным модификациям. Дирижерский жест нельзя выучить как иностранный язык – в этом смысле он сложнее языка в лингвистическом понимании этого слова, с другой же стороны он гораздо проще, так как даже человек не изучающий его специально способен за достаточно короткое время начать интуитивно понимать его. Такая амбивалентность приводит к увеличению значимости фигуры дирижера: хороший руководитель способен из музыкантов с непримечательными индивидуальными навыками сделать отличный коллектив. Вообще, по сути, главная функция дирижера – коммуникативная. Сама необходимость в дирижере обусловлена в первую очередь ограничениями акустического характера, а также физическим пространством. Камерные коллективы, например, струнные квартеты исполняют технически сложные произведения самостоятельно, без поддержки дирижера, так как малое количество музыкантов позволяет им всем видеть и слышать друг друга, а значит и эффективно взаимно-ориентировать свои действия. Техническое усложнение произведений, увеличение количества необходимых инструментов и музыкантов усложняет исполнение до такой степени, что даже самые компетентные музыканты не способны организовать «стройную» игру. Физическое пространство ограничивает их возможность своевременно видеть и слышать друг друга, а большое количество музыкантов не может одновременно исполнять технически сложную партию и каким-либо образом взаимодействовать с каждым из параллельно-играющих участников: количество переменных, которые необходимо учитывать, количество объектов, каждый из которых требует отдельного внимания – увеличивается и мозг просто перегружается. Даже если была бы возможность в процессе собственной игры видеть и слышать всех остальных, это не решило бы проблему, так как при таком количестве музыкантов (мы говорим о любом количестве больше 10 человек) чисто физически невозможно расположить музыкантов настолько близко, чтобы не было значительного временного лага с момента фактического звукоизвлечения до того, как его воспримет самый далекий из членов коллектива. Поэтому, для улучшения музыкального результата в картину встраивается фигура дирижера, который должен руководить процессом исполнения. По сути, дирижер заменяет модель коммуникации с «музыкант – остальные музыканты» на «музыкант – дирижер». В такой системе коммуникации количество участников, коммуникативные шумы, ограничения акустики перестают играть роль (в идеальном типе), потому что ориентация на дирижера – приравнивается к ориентации на весь коллектив, при условии, что большинство участников придерживаются этого правила. Идеал отношений коллектива с руководителем в режиме музыкального единства – абсолютное математическое тождество, по принципу «Церковь есть Папа, а Папа есть Церковь». Только в отличие от «мистерии министерства», описанной П. Бурдье[[21]](#footnote-21), такое тождество в музыкальном коллективе означает не возможность «олицетворения» группы в одном человеке, но скорее полное понимание между коллективом и руководителем, зеркальное отражение действий друг друга, когда идеально выполняют, предугадывают и понимают все указания, а дирижер работает так, чтобы быть понятым, учитывает проблемы и ограничения коллектива. Помимо дирижерского жеста в модусе музыкального единства также используется мимика и вербальная коммуникация. Вообще, мимику можно частично отнести к дирижерскому жесту, ведь по сути, в такой коммуникации участвует все тело. Речь также используется (в основном в репетиционном процессе) для дополнительного объяснения, уточнения указаний, обсуждений и т.д. Вербальная коммуникация строится по преимуществу вертикально сверху-вниз, когда руководитель раздает указания, делает комментарии, которые практически не подразумевают обсуждения[[22]](#footnote-22). Также, значимой является постоянная горизонтальная коммуникация между музыкантами, преимущественно внутри партий: они могут коротко переговариваться обсуждая, уточняя решения руководителя, либо же самостоятельно решая насущные проблемы. Несмотря на то, что такие переговоры гораздо менее заметны, они оказывают серьезное влияние на итоговый результат, так как являются хорошим показателем заинтересованности музыкантов в результате. В случае, если участники хорошо интегрированы в коллектив и «болеют» за общее дело, то они могут пытаться исправлять очевидные неточности и помарки самостоятельно и между собой, еще до того, как потребуется вмешательство руководителя. Грамотный баланс вертикальной и горизонтальной коммуникации в коллективе, когда эти модели не мешают друг другу, но наоборот, становятся взаимодополняющими является показателем хорошего коллектива. С одной стороны, перераспределяется нагрузка на руководителя, за счет того, что коллектив самостоятельно решает мелкие проблемы, с другой стороны, не нарушается монополия дирижера на художественную интерпретацию. Вышеописанные факторы обусловливают очень конкретную и постоянно повторяющуюся модель коммуникативного пространства. Участники сгруппированы по инструментальным секциями или вокальным партиям (хотя в хоре возможны и другие неклассические варианты расстановки), все они расположены так, чтобы была возможность видеть дирижера, при этом именно спереди, так как со спины указаний не поймешь, да и зрителей в таком случае негде расположить. Для обеспечения видимости дирижер обычно занимает положение на небольшом возвышении относительно коллектива (для хора есть станки со ступенями, они наоборот поднимаются выше дирижера, но смысл тот же). Получается, что все пространство выстроено так, чтобы обеспечить дирижеру самую выгодную позицию. Централизация дирижера и расположение коллектива вокруг приводит к тому, что чисто функциональная власть руководителя подкрепляется еще и его символической доминацией в коммуникативном пространстве. Еще одной отличительной особенностью музыкального коллектива является контроль со стороны руководителя. В большинстве организаций управленец не контролирует действия своих подчиненных на всех этапах работы, что, с одной стороны приводит к возможности отходить от официального регламента и применять не самые эффективные варианты решения задач или даже обманывать руководителя, но с другой стороны, такое положение вещей способствует уменьшению объема давления, оказываемого работника, позволяет ему применять неортодоксальные методы, разрабатывать собственные стратегии и инновации. Если руководитель сосредотачивается на результате, а не на процессе это делает рабочий процесс более хаотичным в том смысле, что свобода в принятии решений открывает возможность как для ухудшения, так и для улучшения результата. Музыкальный коллектив в этом отношении уникален, ведь вся работа коллектива происходит под его непосредственным наблюдением, он может контролировать любую часть исполнительского процесса: вплоть до отдельных технических действий каждого участника. То, что репетиционная деятельность порой частично передается хормейстеру не отменяет вышесказанного, ведь как только коллектив попадет в руки руководителя, тот сразу сможет подметить все недочеты: в данном случае скрыть что-либо от руководителя не получится. В режиме социальной группы вербальная коммуникация во многом дублирует коммуникацию музыкального единства, но здесь появляется больше возможностей для коммуникации «снизу-вверх». В модусе социальной группы в основном обсуждаются организационные вопросы жизни коллектива, а также осуществляется неформальная коммуникация. Так как основное время репетиций занимает непосредственно музицирование, то решение организационных вопросов вклинивается где-то между, вынос организационной стороны жизни коллектива за рамки регулярных встреч повлечет большие временные издержки. Время – важный ресурс, которого не бывает в избытке, а организационные вопросы – то, на чем можно сэкономить время для репетиции. Это вынуждает решать организационные вопросы в том же коммуникационном пространстве, в котором происходит музыкальная деятельность. Это приводит к смешению модусов, к неопределенности модуса, сложностям с идентификацией коммуникативной ситуации, а значит и с выбором модели поведения. В модусе музыкального единства музыкант понимает как распределены роли, и что его задача выполнять указания руководителя, так как сонастроенность с руководителем приравнивается к сонастроенности с коллективом в целом и именно такое решение приведет к лучшему музыкальному результату, то есть к достижению цели. И когда происходит резкий переход к решению организационных вопросов, которые подразумевают хотя бы возможность коллегиальности и обсуждения, причем происходит это все в том же коммуникативном пространстве (где дирижер занимает доминантную позицию), то вполне возможен определенный временной лаг, между реальной сменой ситуации взаимодействия и осознанием это смены участниками. Здесь пригодятся понятия «фрейма» и «транспонирования», разработанные И. Гофманом[[23]](#footnote-23). Фрейм — это определенный способ восприятия событий и ситуаций, в своем роде ключ, необходимый для того, чтобы незнакомая ситуация стала понятной, обрела очевидность. Музыкальное единство и социальную группу корректно рассматривать как разные фреймы взаимодействия, происходящие в одном и том же коммуникативном пространстве без транспонирования, то есть без четкого разграничения, отчего переключение фрейма может остаться незамеченным. В итоге, коммуникации в музыкальном коллективе построены таким образом, чтобы обеспечить дирижеру полный контроль за ситуацией. Это объясняется чисто утилитарными причинами, но приводит также к символической и коммуникативной доминации, которая порождает цикл положительной обратной связи, когда разные источники власти и авторитета все больше укрепляют друг друга.

**Художественная интерпретация музыкальных произведений**

Одной из главных причин, определяющих описанную структуру музыкального коллектива является проблема художественной интерпретации. Любое музыкальное произведение, исполняемое академическим коллективом закреплено с помощью нотной записи в партитуре. Но в ней представлен лишь «скелет», образ, проект произведения: на бумаге невозможно изобразить его во всей полноте, иначе не было бы никакого смысла в живом исполнении. С описания этой проблемы Г. Ержемский начинает свое исследование дирижирования. «Для того чтобы зафиксированная на бумаге "информация о музыке" вновь стала живым, образным языком общения между людьми, она должна обрести свое "второе рождение". И это "обретение" происходит не только в результате физических (звукоизвлекающих) действий исполнителя, но и как прямое следствие его постоянного взаимодействия — диалога с авторским произведением, духовного слияния с ним <…> Отождествляя содержание художественного произведения с воспринимаемым нотным текстом-информацией, мы невольно скатываемся на позиции формализма, выдавая чисто внешнее (структурное) за смысл, неправомерно приравнивая образ внешней формы к внутреннему художественному образу. Образ как идеальное формирование представляет собой результат непосредственной деятельности мозга. Наивные суждения о возможности существования образа вне мозговых структур, "на бумаге" являются чистейшей утопией[[24]](#footnote-24)». Получается, что творческий аспект исполнительства заключается в художественной интерпретации музыкального произведения, в его субъективном прочтении. Существует и другая точка зрения, приверженцы которой воспринимают исполнительство именно как «выполнение», раскрытие устойчивого и объективного авторского замысла, но более сильным и подходящим для наших методологических целей будет именно интерпретаторское видение исполнительского искусства (мы не будем вступать в эту дискуссию и вопросы музыкальной природы берем в несколько депроблематизированном виде). Роль художественного руководителя заключается именно в выборе произведений, входящих в репертуар, их художественной интерпретации и передаче этой интерпретации коллективу. Реализация уже является прерогативой дирижера (что является аргументом в пользу неделимости двух основных ролей руководителя), он должен проконтролировать осуществление задуманной интерпретации. Мы не будем рассуждать о художественной ценности или новизне интерпретации – это вопросы эстетики. Гораздо важнее с точки зрения теории организации то, что сама необходимость интерпретации является фактором, определяющим структуру организации. Ведь для того, чтобы реализовать задумку руководителя – необходимо чтобы её разделяли все члены коллектива. Какой бы гениальной и художественно-значимой ни была художественная трактовка – она потеряет свою ценность, если коллектив не способен её реализовать. Перформативный компонент крайне важен: что лучше – неоригинальная и посредственная трактовка, которую идеально исполняет оркестр, или новая и живая, при которой коллектив проваливает концерт – вопрос дискуссионный. Чтобы заставить коллектив работать в рамках своей интерпретации руководитель должен пройти два барьера: коммуникативный и барьер лояльности. То есть, для того чтобы имплементировать указания дирижера в свое исполнительское видение – музыканты должны в первую очередь понять о чем их просят. Вопрос коммуникации в художественной и творческой деятельности отнюдь не тривиальный: обсуждение и объяснение мельчайших деталей и оттенков художественных произведений, подкрепленные субъективностью восприятия каждого из участников, приводят к тому, что просто передача информации в музыкальном поле затруднена и является отдельной задачей для руководителя и подчиненных. Отсюда также исходит один из аргументов в пользу того, что нотная запись есть лишь образ будущего исполнения. Музыкальная терминология, обозначающая штрихи, нюансировку, изменения темпа, ритма и динамики довольно абстрактна и относительна, не способна отразить абсолютно конкретно и детально то, что автор подразумевал. Обозначения ритма часто указаны математически точно, то есть обозначают конкретное время длительности нот, но вот переходы между ритмами уже полностью на совести исполнителей. То есть, прочтение нот подразумевает серьезные семантические расхождения, что затрудняет коммуникацию в разы. Если руководитель преодолел коммуникативный барьер и смог объяснить свои указания, то необходимо также принудить членов коллектива их исполнять. Причины несогласия с художественной интерпретацией со стороны членов коллектива могут быть различны – от несоответствия видения произведения до неприязни к руководителю. То есть по поводу интерпретации разногласие может возникать как в музыкальном единстве, так и в социальной группе. Музыкальное «единство» крайне важно в исполнительстве, именно оно приводит к высокому музыкальному результату. Коллегиальная разработка интерпретации без авторитарного контроля теоретически возможна, но потенциальные издержки слишком велики. Сколько людей – столько и мнений, поэтому разработка трактовки с участием всех членов большого коллектива, которая бы при этом удовлетворяла видению каждого, и вместе с тем была бы художественно-нефрагментированной и логически законченной - видится если не невозможной, то настолько трудной в реализации, что эти издержки не стоят потраченных усилий. К тому же, это явно потребует огромных затрат времени, которое в реальной практике тратится на репетиции, техническую отработку материала, решение организационных вопросов и т.д. Единоначалие в вопросе интерпретации обеспечивает общую сонастроенность членов коллектива с руководителем, то есть делает музыкальное единство социальным отношением.

Также, причины протеста против интерпретаторского диктата дирижера могут быть чисто ценностно-ориентированными: допустим участник может воспринимать демократичность в качестве непреложной ценности или не считать руководителя достойным власти. Причем из-за постоянного соприсутствия скрыть протест не выйдет, «несыгранность» коллектива станет заметна в процессе репетиционной деятельности. Таким образом, любая оппозиция руководителю, проявляющаяся в музыкальном поле, в том числе, оппозиция по поводу художественной интерпретации, становится явной, открытой. И здесь очень важен элемент гласности и группового контроля: участник спокойно может выступать в оппозиции руководителю в неформальном общении с коллегами (конечно же, в случае если в коллективе не распространена практика доносов), но станет ли он продолжать такую линию поведения в формальной коммуникации – большой вопрос. Открытая оппозиция породит вопросы со стороны руководителя, на которые придется отвечать, причем скорее всего в присутствии коллектива. Против этого играет целый ряд факторов.

Во-первых, разница в капиталах. Так как художественная интерпретация, даже если она является лишь формальным поводом для конфронтации – явление из музыкального поля, то и преимущество при споре об этом явлении на стороне того, кто владеет большим капиталом в этом поле. В абсолютном большинстве ситуаций дирижер обладает самым высоким статусом в музыкальном поле (его также можно рассматривать более широкого как поле культуры) из всех участников коллектива, за счет чего доминирует в формальной коммуникации, так как этот статус является свидетельством (не обязательно точным) его компетентности. Сюда относятся такие показатели как образование, опыт работы, стаж, аффилиация и другие подобные. Эти показатели безусловно косвенные и в определенной степени условные, но в отсутствии других настолько же просто-измеримых – становятся наиболее важными в формальных отношениях. Это приводит к высокой разнице в статусах между руководителем и рядовым участником. Такая разница усложняет профессиональную конфронтацию с дирижером, ведь он формально гораздо более компетентен в обсуждаемых вопросах.

Во-вторых, социальное отношение. Мы уже обсуждали важность социального отношения как основы модуса музыкального единства, но оно также значимо для социальной группы. Такая устойчивая социальная группа как музыкальный коллектив по определению является социальным отношением, тем более учитывая типичность организационной формы, которую мы описали. Возможно даже говорить о том, что новый участник коллектива может с высокой вероятностью ожидать схожих результатов, дублируя приобретенные в других коллективах модели поведения в новом коллективе. Разница в статусах и символическая доминация приводят к малому количеству открытых конфронтаций с руководителем со стороны рядовых участников. Поэтому, вполне возможна ситуация, когда такая модель поведения просто отсутствует в репертуаре повседневных действий участников, а значит является нестандартным, ненормативным действием. Это приводит к тому, что подобное действие рассматривается членом коллектива как потенциально опасное либо для него самого и его положения в организации, либо для интегральности коллектива в целом. Это уменьшает вероятность использования подобных действий, так как их ненормативность является следствием неопределенности ожидаемых результатов такого поведения. Именно поэтому они дисфункциональны для сформированного социального отношения.

В-третьих, эффект синергии. «Существенным свойством социальных организаций, которое служит основой для их успешного функционирования, является эффект синергии, который представляет собой явление приращения усилий людей в ходе их совместной деятельности <…> эффект синергии появляется, если, во-первых, усилия всех участников скоординированы руководящим органом организации так, что каждый член организации знает, что ему делать, в каком месте и в какое время; во-вторых, все участники одновременно действуют для достижения организационных целей[[25]](#footnote-25)». Насколько бы основательными не были разногласия участника с руководителем – он может сознательно или бессознательно выбрать стратегию уступок ради достижения эффекта синергии, так как отсутствие этого эффекта может сказаться на деятельности коллектива гораздо серьезнее неудовлетворительной интерпретации или спорных решений со стороны руководителя.

Поэтому, логичным и рациональным решением проблемы художественной интерпретации и совместности исполнения применительно к музыкальным коллективам становится создание описанной выше структуры коллектива с авторитарным лидером, который подкрепляет свой статус профессиональным авторитетом, а также символической доминацией в коммуникативном пространстве.

Рассмотрев организационную структуру музыкального коллектива, его цели, коммуникативное пространство и проблему художественной интерпретации произведений, мы приходим к выводу о том, что существуют различные факторы, поддерживающие описанную структуру отношений. Существуют причины социального поля, такие как разница в социальных и музыкальных капиталах между руководителем и рядовыми участниками, а также стремление руководителя увеличивать степень контроля за всеми сторонами жизни коллектива, которые приводят к авторитаризации отношений. Также, в музыкальном поле существует проблема музыкальной интерпретации, решение которой подразумевает передачу контроля дирижеру, а также ограничения пространственного и акустического характера, также требующие авторитарной власти руководителя. Также, сама деятельность музыкального коллектива является социальным отношением по определению (отнести этот фактор к одному из полей не представляется возможным).

Все эти факторы дополняют и взаимно-усиливают друг друга, хотя даже по отдельности каждый из них является достаточным основанием для выбора авторитарной организационной структуры. Но вместе, они создают условия, в которых моделирование другой настолько же эффективной структуры для музыкального коллектива становится настолько сложной задачей (если вообще возможной), что единственным условием, при котором разработка и имплементирование такой «новой» модели отношений видится лишь сознательное желание и усилие к преодолению «классической» структуры. То есть, музыкальное исполнительство как вид деятельности, таким образом фреймирует взаимодействие и работу музыкального коллектива, что ему приходится прибегнуть к авторитаризации роли руководителя ради достижения лучшего музыкального результата и максимальной рационализации своей деятельности.

# Глава 3. Эмпирическое исследование музыкальных коллективов

В данной главе мы проанализируем особенности музыкального коллектива как организации, определим доминирующие ценностные установки членов, их мнение относительно распределения ролей и стилей управления, а также коммуникативный аспект.

# 3.1 Методология эмпирического исследования

**Метод исследования** – онлайн опрос с использованием платформы Google Forms. Выбор метода обусловлен эпидемиологической ситуацией, а также низкими издержками при его использовании. В условиях, когда большинство коллективов обладают собственными закрытыми сообществами или чатами в социальных сетях, через которые участники могут быстро распространить анкету – онлайн-опрос видится наиболее эффективным методом.

**Выборка** исследования – сплошная. Академические музыкальные коллективы в среднем насчитывают около 30 – 40 участников, так что провести анкетирование в рамках одного коллектива с количеством участников достаточным для корректного применения математических методов не выйдет. Для опроса были выбраны 4 любительских хоровых коллектива Санкт-Петербурга: Хор Санкт-Петербургского государственного университета, Женский хор Санкт-Петербургской митрополии, Академический хор Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ» и Академический хор имени А.И.Крылова Санкт-Петербургского Государственного Технологического Института (Технического Университета). Выбор этих коллективов обусловлен в первую очередь доступом к полю. Я сам являюсь членом Хора СПбГУ на протяжении 4 лет. В течение этого срока хор участвовал во множестве различных проектов, конкурсов и концертов, в том числе совместных с другими коллективами. За счет этого, предложения поучаствовать в исследовании воспринимались руководителями других коллективов достаточно лояльно. Также, стоит отметить, что любительские коллективы являются крайним случаем, который позволит более ярко продемонстрировать некоторые явления и тенденции, характерные для музыкальных коллективов вообще. Например, в любительских коллективах разрыв в статусе между руководителем и рядовым участником, в среднем больше, чем в профессиональном, поэтому отношения, обусловленные этим фактором, могут носить более явный характер, а значит вероятность зафиксировать их в рамках эмпирического исследования увеличивается.

**Цель** исследования – проанализировать особенности социальных отношений в музыкальных коллективах.

**Задачи:**

1. Определить социально-демографические показатели членов музыкальных коллективов.
2. Выявить основные ценностные ориентиры участников.
3. Сопоставить мнение участников об идеальном распределении ролей в музыкальном коллективе с их восприятием реального положения дел.
4. Выявить структуру коммуникации между участниками коллектива.
5. Определить, как музыкальный статус участника (причем, как видимый, с объективными показателями, так и внутренний субъективный) влияет на его мнение о распределении ролей и отношениях власти в коллективе.

**Объект** исследования – любительские хоровые исполнительские коллективы Санкт-Петербурга.

**Предмет** исследования – особенности социальных отношений в музыкальных исполнительских коллективах.

Всего было собрано 105 анкет, из которых 38 пришлось на Хор СПбГУ, 27 на Женский хор Санкт-Петербургской митрополии, 24 на Академический хор ЛЭТИ и 16 на Академический хор имени А.И.Крылова СПбГТИ(ТУ). Также, все коллективы выступают на высоком для любительских коллективов исполнительском уровне. Это позволяет рассчитывать на результаты, которые в равной степени репрезентируют опыт как любительских, так и профессиональных коллективов, так как фактически они относятся к любительским, но при этом выступают на качественном уровне, не уступающем уровню среднего профессионального коллектива. Несмотря на это, отсутствие среди респондентов профессиональных коллективов можно считать ограничением исследования. Также, в качестве ограничения можно рассматривать представленность лишь хоровых коллективов. Безусловно, оркестры обладают собственной спецификой во многих вопросах, но оснований полагать, что они качественно отличаются от хоров с точки зрения организационной структуры, модели управления и коммуникативного пространства, которые являются фокусом нашего исследования – на данный момент нет.

Анкета состоит из нескольких блоков. **Социально-демографический блок** включает вопросы относительно пола, возраста, образования и материального положения участников. Эти вопросы позволят выяснить насколько различаются мнения и восприятия жизнедеятельности коллектива в зависимости от половозрастных характеристик и социального статуса: образования и дохода.

Далее идут блоки, вопросы которых направлены на **измерение объективных и субъективных показателей музыкальной компетентности**. Эти показатели необходимы для того, чтобы определить музыкальный капитал или статус участника, которые основаны именно на музыкальной компетентности. Объективные и субъективные показатели затем шкалируются и объединяются в один показатель общей музыкальной компетенции. Такой подход необходим для того, чтобы определить возможные социально-демографические предикаты музыкального капитала, а также выявить дифференциацию в мнении или оценке ситуации в коллективе среди обладателей разного музыкального статуса. Оценка музыкальных или исполнительских способностей крайне затруднена отсутствием объективных измеримых показателей, с помощью которых возможно было бы корректно установить уровень отдельного индивида. Даже если бы такие показатели были, то издержки их измерения для нашей выборки и формата исследования вероятно были бы неприемлемыми. Но, музыкальную компетентность возможно измерить с помощью косвенных количественных и качественных показателей, которые не гарантируют точного измерения музыкальных способностей, но зачастую коррелируют с ними. Тем не менее, такие показатели имеют и ряд плюсов для социологического исследования. Так, индикаторы, выбранные для измерения, отражают музыкальный капитал участника, который гораздо важнее реальных навыков в контексте организационных отношений. С точки зрения норм, высокий формальный статус обеспечивает участника более высоким авторитетом, а значит и правом высказываться, критиковать решения руководителя, предлагать собственные варианты (или скорее шансом, что его мнение будет восприниматься как легитимное и обоснованное). Но помимо объективных показателей, таких как музыкальное образование, стаж занятий музыкой и стаж участия в конкретном коллективе, существует и субъективная оценка участником своих способностей, которая может не соответствовать его музыкальному капиталу. Тем не менее, человек, достаточно уверенный в собственной компетентности также может высказываться, даже не имея высокого формального статуса, но шанс что его мнение будет восприниматься как легитимное и значимое должен быть ниже. Для измерения субъективной музыкальной компетентности респондентам было предложено несколько утверждений относительно различных сторон музыкальной деятельности, согласие или несогласие с которыми отражает их мнение относительно своих навыков.

Следующий блок посвящен **ценностным установкам** респондентов. Он необходим для того, чтобы определить основные приоритеты и ценностные ориентиры, которыми участники руководствуются в процессе жизнедеятельности коллектива. Респондентам предлагается набор факторов или ориентиров, которые они должны проранжировать исходя из того, насколько для них важен каждый из факторов. Это позволит определить ценностные установки участников, имеющих разный социальный и музыкальный статус, а также оценить насколько эти статусы определяют эти ценности. Варианты разделены на три группы: удовлетворяющие личные интересы, интересы коллектива как социальной группы или интересы коллектива как музыкального единства. Это необходимо, чтобы установить на чьи интересы в первую очередь ориентируются участники при принятии решений, что наиболее определяет их деятельность, цели, которых они добиваются за счет участия в коллективе. Ведь участник может использовать коллектив в качестве пространства для установления новых социальных связей и повода для общения с людьми, или же наоборот, быть лишь способом реализации собственных потребностей в самовыражении и музыкальном прогрессе. Поэтому, необходимо установить доминирующие ценности участников, чтобы подтвердить рассуждения о музыкальном коллективе как социальном отношении. Следующий вопрос блока описывает гипотетическую ситуацию и предлагает участнику выбрать – чье мнение для него наиболее приоритетно – личное, мнение большинства членов коллектива или мнение руководителя. Это позволит установить, в чью пользу решаются конфликты в восприятии ситуации, будет ли участник придерживаться собственного впечатления или же выберет стратегию конформизма. Причем конформизм может быть как в отношении коллектива в целом, так и в отношении руководителя в отдельности. Это также позволит делать выводы о распределении сил между «телом» коллектива и руководителем.

Следующий блок посвящен **реальному и идеальному распределению ролей и обязанностей в музыкальном коллективе** с точки зрения рядового члена. Участникам предоставляется возможность высказать собственную точку зрения относительного того как должны распределяться определенные роли и обязанности в музыкальном коллективе. В эти обязанности входят как деятельность музыкального поля, например, художественная и техническая интерпретация и работа с партитурами, так и социального – определение репертуара, площадок выступлений, кадровые вопросы. Это позволит понять, как респонденты осмысливают коллектив, видят ли гипотетическую возможность более коллегиальной, демократической структуры коллектива или же они согласны с тем, что устоявшаяся организационная структура музыкального коллектива является наиболее эффективным способом управления. Также, необходимо установить есть ли связь между музыкальным статусом и мнением о распределении обязанностей. Следующий вопрос блока также посвящен стилю управления. В нем респондента просят указать какой стиль управления лучше всего подходит музыкальному коллективу: демократический, авторитарный или же оба стиля могут быть одинаково эффективны. Здесь респондентам уже прямо предлагается выразить свою позицию. Вопросы этого блока работают для решения одной задачи на двух разных уровнях. Прямая просьба выявляет декларируемую позицию респондента, его ценностный ориентир в этом вопросе. Вопрос о распределении ролей же направлен на выявление фактической установки и мнения респондента, которые могут не соответствовать декларируемой точке зрения.

Далее эти два вопроса дублируются, но вместо гипотетических становятся реалистическими: респонденту дается возможность оценить реальное распределение ролей и стиль управления руководителя. Такой подход позволит определить насколько соответствуют идеальные представления участников о распределении обязанностей с их интерпретацией реального. Возможно, хористы, склоняющиеся к демократическому стилю, будут воспринимать реальное положение дел в коллективе как более демократическое. Здесь еще раз всплывает проблема субъективного восприятия и понимания. Так, многие участники могут воспринимать стиль управления своего руководителя как демократический, так как он выносит проблемы на обсуждение, выслушивает мнение участников, интересуется их позицией. При этом, этого же руководителя я бы назвал авторитарным, потому что он единственный обладает реальной властью, а прислушивается к мнению подчиненных лишь по желанию, так как по факту не обязан этого делать. То есть, несмотря на обсуждение и даже возможное голосование – решение организационных вопросов в конечном итоге все равно его прерогатива. К тому же, как мы выяснили, художественная интерпретация, являющаяся ключевым фактором для социальной структуры музыкального коллектива, также находится под авторитарной, единоличной властью дирижера. Поэтому, данный вопрос стоит воспринимать не как способ определения реального стиля управления дирижера в каждом из коллективов, но скорее, как способ понять, каким образом интерпретируют реальное положение сами хористы.

Следующий блок посвящен **оценке конформности и удовлетворенности распределением ролей** среди участников. Первый вопрос предлагает респонденту оценить собственную удовлетворенность стилем руководства дирижера. Второй, в похожей форме предлагает оценить также распределение ролей и обязанностей. Это блок необходим, чтобы определить насколько участников устраивает реальное положение вещей в коллективе, есть ли какие-либо смещения, зависящие от социально-демографических показателей или музыкального статуса участника. Также, вопросы блока позволят оценить, насколько расхождение идеального и реального распределения ролей и обязанностей влияет на удовлетворенность положением в коллективе. Также, важным будет определить какой процент хористов удовлетворен стилем руководства дирижера, насколько распространена неудовлетворенность распределением ролей и обязанностей.

Последний блок анкеты посвящен **коммуникации между различными членами коллектива.** Здесь мы постараемся определить структуру коммуникаций между участниками, и между участниками и руководителем. Во-первых, оценим насколько часто респонденты общаются по поводу партитур, исполняемых коллективом. Это позволит понять насколько важна музыкальная деятельность для неформальной коммуникации участников. Во-вторых, мы установим насколько часто участники общаются вне жизни коллектива, то есть приводят ли формальные и неформальные отношения в рамках коллектива к образованию более тесных социальных связей. Также, мы определим насколько часто участники передают друг другу информацию организационного характера, что позволит оценить важность неформальных связей для коммуникации коллектива. В-третьих, мы оценим коммуникацию отдельных участников с руководителем. Этому посвящены два вопроса: один концентрируется на обсуждении с руководителем организационных вопросов, а второй на обсуждении партитур. Это позволит проявить разницу в формальной коммуникации между модусом социальной группы и музыкального единства. Последний вопрос блока посвящен первым связям участников. По вступлению в новый коллектив участник может избирать свои неформальные связи, нас интересует по какому принципу они чаще всего образовываются: с соседями по партии, со средним звеном или же по какому-либо другому принципу.

**Гипотезы:**

1. **Объективные и субъективные показатели музыкальной компетентности участников положительно коррелируют.**
2. **Коллективные интересы (социальной группы и музыкального единства) в два раза чаще получают приоритет от 1 до 3, чем личные интересы.**
3. **Большинство участников считает мнение руководителя относительно оценки концерта наиболее важным.**
4. **У большинства респондентов идеальное распределение ролей более демократическое, чем реальное, то есть смещено в сторону коллегиального решения вопросов.**
5. **Большинство участников выберут демократический стиль управления (или средний вариант, подразумевающий возможность демократического управления) в качестве декларируемого, но при этом в вопросе о распределении ролей абсолютно демократичный вариант не добьется большинства голосов.**
6. **У большинства участников первые связи в коллективе образуются с соседями по партии.**

Таким образом, гипотезы эмпирической части исследования также фокусируются на темах, разработанных во второй главе исследования, таких как: распределение ролей и властных отношений, организационная структура и авторитарное управление, структура коммуникаций и т.д.

# 3.2 Результаты эмпирического исследования

**Социально-демографический блок.** В опросе приняли участие 84 женщины (80%) и 21 мужчина (20%). Такое соотношение смещено за счет того, что один из коллективов участников состоит только из женщин. Но даже если рассматривать только смешанные коллективы, то соотношение женщин и мужчин все равно смещено и составляет около 3 к 1. Это соответствует общей ситуации с любительскими хоровыми коллективами, так как в них наблюдается нехватка кадров в мужских голосах, девушек в целом больше, зачастую они лучше подготовлены. Большинство участников (74%) приходится на возрастную категорию от 18 до 39 лет (45% на 18-29 лет, и 29% на 30-39 лет). Это объясняется тем, что 3 из 4 коллективов это студенческие хоры или хоры при университетах, поэтому большинство их участников – действующие студенты, выпускники университета или преподаватели и работники университета. Только в Женском хоре Метрополии количество участников из возрастной группы 30-39 лет больше чем из группы 18-29. Об этом же свидетельствует и образование респондентов: 73% имеют высшее образование, 12% неоконченное высшее, а 5% имеют ученые степени. При этом лишь 6% имеют школьное образование. Это демонстрирует то, что большинство участников-студентов являются учащимися старших курсов бакалавриата/специалитета или магистратуры. 82% респондентов обладают средним уровнем доходов. 31% хватает денег для приобретения необходимых продуктов питания и одежды, 51% может свободно позволить себе покупку товаров длительного пользования. В общем, социально-демографический блок предсказуемо показывает результаты, характеризующие не музыкальные коллективы в целом, но определенный их подтип, особую прослойку любительских коллективов при университетах. Большинство участников попадают в такие коллективы студентами и затем могут оставаться в них на протяжении своей дальнейшей жизни и карьеры. Соответственно образование у большинства из них высшее, доходы средние или даже высокие.

**Объективные и субъективные показатели музыкальной компетентности**

60% респондентов имеют начальное музыкальное образование, на остальные варианты приходится примерно по 10%. Это когерентно с предыдущими наблюдениями: исследуемые коллективы являются любительскими, то есть в них нет жестких требований к музыкальному образованию, но они выступают на сравнительно высоком качественном уровне, который требует определенного опыта и уровня подготовки. Чаще всего, дети начинают путь в музыке именно с начальной ступени музыкального образования, но большинство из них воспринимают это скорее как хобби, чем как путь к потенциальной карьере и профессии. Поэтому, большинство людей, приходящих в коллективы «среднего уровня» обладают именно начальным музыкальным образованием. С другой стороны, наличие более высокого музыкального образования не заставляет человека становиться членом профессионального коллектива, так как если музыкальная деятельность является для человека скорее хобби, то любительский коллектив подходит для этой цели лучше. Стаж занятий музыкой у участников разнится. Самая большая группа – от 11 до 20 лет (50%), категории от 0 до 10 лет, от 21 до 30 и больше 30 примерно равны и занимают около 17%. Учитывая представленность возрастных групп, мы еще раз подтверждаем, что большинство начинает заниматься музыкой еще в детстве в младшем школьном возрасте, а затем эти занятия с той или иной степенью интенсивности продолжаются на протяжении жизни. В такой системе координат переход от детских хоров в школьные времена к любительским коллективам при университетах в студенчестве видится логичным продолжением предыдущего опыта и определенным ростом, переходом на новую ступень не только в образовании, но и в дополнительных занятиях и увлечениях. В вопросе стажа участника в конкретном коллективе заметно большее разнообразие: больше всего участников, которые являются членами одного коллектива «2 – 4 года» (около 32%), далее идет прослойка более опытных участников («5 – 7 лет» 23%). Немного меньше старожилов – 19% членов, которые находятся в коллективе «больше 10 лет», и примерно равные доли (около 13%) приходятся на группы «от менее года – 1 год» и «8 – 10 лет». Новичков в коллективах чаще всего немного, ведь коллектив, с высоким потоком новичков будет либо постоянно увеличиваться в размерах, чего не происходит, несмотря на некоторые флуктуации, либо будет постоянно менять значительный процент своего состава, что не позволит претендовать на какую-либо стабильность в качестве выступлений. Так что новые участники чаще всего либо достаточно быстро уходят, либо через небольшое время переходят в другие возрастные группы с качественными изменениями в своем статусе в коллективе. При оценке субъективной музыкальной компетентности в 5 вопросах из 6 более 50% участников соглашались с высокой оценкой своих навыков (в 3 вопросах более 70% соглашались с высокой оценкой). Только вопрос про то, смог ли бы участник сам управлять музыкальным коллективом набрал 68% несогласных. То есть, в целом, участники достаточно высоко оценивают свою музыкальную подкованность, навыки, вкус и знания, но признают, что самостоятельно управлять коллективом не смогли бы. Это лишний раз доказывает, что дирижер обладает в коллективе достаточно высоким авторитетом, ведь большинство участников признает себя менее компетентными чем он, так как они не способны взять на себя роль, которую он исполняет.

Исходя из ответов на вопросы о музыкальном образовании, общем стаже занятий музыкой и стаже членства в коллективе каждому участнику были выставлены баллы, на основании которых он был определен в одну из трех групп. Это группы участников с низкой, средней и высокой объективной музыкальной компетентностью. Как было сказано ранее, показатели косвенно свидетельствуют о музыкальном капитале участника, позволяя нам определить является ли этот капитал значимым детерминантом определенного поведения.

Также, исходя из ответов на вопросы о мнении участников о собственной музыкальной компетенции была проделана аналогичная операция с аналогичным результатом. Далее, мы будем использовать оба показателя музыкальной компетенции по отдельности, а также объединим их в общий показатель музыкальной компетенции. Этот показатель более усредненный и свидетельствует как о готовности индивида при случае участвовать в обсуждении важных для коллектива вопросов из музыкального поля (за счет субъективной компетентности), так и о легитимности его слова, или шансе, что его слова будут восприняты как значимые и ценные (за счет объективной компетентности). Эти показатели будут применены в дальнейшем. Так, между переменными общего музыкального стажа и субъективной музыкальной компетентности была найдена статистически значимая связь (Критерий Хи-квадрат – 21,763, при значимости 0,001). И это вполне логично – с ростом стажа растет и оценка человеком собственных способностей. Также, несмотря на то, что объективная и субъективная компетентность могут не соответствовать друг другу, между этими переменными найдена положительная значимая корреляция (коэффициент корреляции Спирмена – 0,38, при значимости 0,001). Поэтому, считаем первую гипотезу подтвержденной, хотя связь имеет низкую силу.

**Ценностные ориентации членов коллектива**

В этом блоке участникам было предложено 9 целей или ценностных ориентиров, которым они должны были выставить приоритеты от 1 до 9, исходя из того, насколько они важны для каждого из участников. Мы выясним, насколько часто та или иная цель получала высшие приоритеты (от 1 до 3), или же низшие (от 7 до 9), чтобы оценить, насколько те или иные цели представлены среди ценностных ориентиров участников. Каждая из ценностей относится к одной из трех групп интересов: личные (1 гр.), интересы коллектива как социальной группы (2) и интересы коллектива как музыкального единства (3). Из интересов первой группы, таких как «Свобода самовыражения», «Развитие собственных исполнительских навыков», а также «Мой личный вклад в качество выступления» ни один не получил высший приоритет от хотя бы 50% респондентов (хотя все держатся около отметки в 40%). А свобода самовыражения получила низший приоритет от 40% респондентов.

Ценности из второй группы также получали высший приоритет от 40% респондентов и менее. Этот блок представлен такими ценностями как «Сплоченность и единодушие участников коллектива», «Взаимопонимание между коллективом и дирижером при решении организационных вопросов» и «Установление прочных связей между участниками коллектива, в том числе вне репетиций». Второй ориентир и вовсе получил низший приоритет от 44% респондентов.

Ценности третьей группы, представлены следующими вариантами: «Качество выступлений», «Взаимопонимание между коллективом и дирижером в процессе работы над произведением» и «Исполнение сложных и интересных партитур». Эти ориентиры чаще всего получали высший приоритет (53% для первой ценности, 54% для второй и 46% для третьей), а также в среднем меньшее количество низших приоритетов.

Вторая гипотеза опровергается, так как двойного превосходства в выборе высшим приоритетом ценностей коллектива (и как социальной группы и как музыкального единства) не наблюдается. Личные интересы были даже более популярными чем интересы коллектива как социальной группы, хотя все же уступили интересам коллектива как музыкального единства. Тем не менее, несмотря на отсутствие превосходства на порядок, интересы коллектива все же в целом доминируют над личными.

Эти данные демонстрируют то, что участники наиболее нацелены на удовлетворение интересов коллектива как музыкального единства. Это вполне когерентно с тезисами из второй главы: участники готовы частично пожертвовать личными интересами, для получения более высокого музыкального результата.

Следующий вопрос блока также демонстрирует подобную динамику. В нем 44% респондентов отдали предпочтение личному мнению в ситуации гипотетического конфликта, 53% решили вопрос в пользу мнения дирижера, и лишь 3% отдали предпочтение мнению большинства коллектива. То есть, наибольшим весом для большинства участников обладает мнение дирижера, так как он наиболее опытен, имеет самый высокий авторитет и музыкальный капитал. Таким образом третья гипотеза считается подтвержденной. Вопросы этого блока демонстрируют то, что участники серьезнее воспринимают именно коллектив как музыкальное единство, а так как залогом стабильной и продуктивной работы этого единства является дирижер, то и его мнение котируется высоко. Также, заметна доминация интересов первой и третьей группы над интересами второй группы. Можно заметить, что участники воспринимают социальные связи в коллективе как менее важный фактор его жизнедеятельности. Возможно это связано с тем, что в коллективе нет таких органов, которые бы объединяли большинство членов и пытались защищать именно интересы большинства, артикулировали позицию большинства. То есть по факту, отсутствие динамики противостояния руководящего меньшинства и подчиненного меньшинства приводит к тому, что никто не воспринимает это большинство как носителя позиции и интересов, как класс, как сообщество. Эти объединения являются в глазах хориста скорее надстройкой, сопутствующим фактором, нежели главной причиной участия в коллективе.

**Идеальное и реальное распределение ролей и обязанностей в коллективе с точки зрения участника**

Идеальное распределение ролей в целом склоняется в сторону руководителя, среднего звена, а также варианта общего решения вопросов. В вопросах художественной интерпретации и кадровых вопросах, около 60% респондентов считают, что именно руководитель должен решать эти вопросы. В среднем, второй по популярности вариант ответа — это «дирижер и среднее звено» (в вопросах технической интерпретации текста, а также определения площадок выступлений этот вариант равен или превышает по популярности вариант «руководитель»). Третий по популярности вариант «все вышеперечисленные», то есть абсолютно все участники коллектива. Этот вариант в разных вопросах блока достигает от 10 до 30% выборов. В вопросе о стиле управления, наиболее подходящем для музыкального коллектива 13% выбрали вариант «демократический», 40% склонились в сторону авторитарного, а 47% считают, что «и тот, и другой может подойти». В целом, как декларируемая позиция участников, так и их мнение о распределении ролей соотносятся. Так, была найдена статистически значимая связь между вопросом о художественной интерпретации и о стиле управления (Критерий Хи-квадрат – 31,250, при значимости 0,001). Логично, что участники, выбравшие авторитарный стиль управления в качестве идеального также признают за руководителем право решать главную музыкальную задачу – художественную интерпретацию. Тем не менее, в других вопросах аналогичной значимой связи не было установлено. Это можно проинтерпретировать следующим образом: участник воспринимает в качестве главного элемента в управлении коллективом именно вопрос художественной интерпретации, которая нуждается в авторитарном контроле со стороны руководителя. А если главный элемент подвержен авторитарному контролю, то можно считать всю жизнь коллектива подверженной такому контролю. Либо же, указывая на варианты с коллегиальным решением, участники не отрицают, что финальное слово должно быть за руководителем, то есть для них авторитаризм — это скорее вопрос о наличии власти, а не о прямом использовании её для навязывания собственной воли.

В вопросах о реальном распределении ролей и реальном стиле управления руководителя ответы респондентов сместились в сторону авторитарного управления. Большинство участников (60% и более) определяют все перечисленные обязанности как функции именно руководителя. 71% участников определяют реальный стиль управления руководителя как авторитарный. Таким образом, считаем 4 гипотезу подтвержденной, ведь идеальное распределение ролей действительно смещено в сторону более демократического, коллегиального решения вопросов. Можно сделать вывод о том, что многие участники полагают более демократическую модель управления коллективом возможной, несмотря на то, что она не реализуется в их практике. Это также соотносится с более общей тенденцией к декларируемой демократичности – она воспринимается в общественном сознании как ценность, причем как ценность терминальная, к которой необходимо стремиться. Авторитаризм же воспринимается как опасность, недостаток, либо же как вынужденное зло, такая модель отношений, которую легче реализовать, но которая не является ценной или хорошей сама по себе. Также, несмотря на отсутствие статистически значимых связей можно заметить, что участники с более низким социальным и музыкальным статусом, то есть более молодые, как в плане возраста, так и в плане стажа в коллективе, с более низким уровнем образования и музыкальной компетентностью - чаще выбирают демократический стиль управления, или же допускают возможность применения обоих стилей. При этом, у по вопросу реального стиля управления руководителя найдены статистический значимые связи с переменной пола (Критерий Хи-квадрат – 4,769, при значимости 0,029) и с переменной стажа в коллективе (Критерий Хи-квадрат – 10,206, при значимости 0,037). Так, женщины гораздо чаще воспринимают стиль управления как демократический. Доля мужчин, также определяющих стиль управления их руководителя как демократический крайне мала (около 5%), хотя такая закономерность может быть следствием неквотированной выборки (женины составляют около 80% респондентов). При этом, с увеличением стажа участников в конкретном коллективе – доля тех, кто воспринимает стиль управления как демократический падает. То же можно заметить и по поводу идеального стиля управления, но статистически значимой связи не найдено. Также, подтвержденной можем считать и пятую гипотезу, ведь около 60% респондентов полагают демократический стиль управления наиболее подходящим для музыкального коллектива (или по крайне мере допускают, что его реализация в некоторых случаях может быть настолько же эффективной, как и авторитарный стиль), при том, что в вопросах о распределении ролей и обязанностей вариант «все вышеперечисленные» никогда не был близок к 50% голосов.

В целом, вопросы блока показали ожидаемые результаты – чем выше статус (как музыкальный, так и социальный) участника, тем более вероятно, что он будет воспринимать коллектив как организацию с авторитарным способом управления. Возможно объяснить это тем, что связь обратная и именно конформистский настрой участника, его готовность сотрудничать с руководителем и удовлетворенность собственным положением являются предикатами высокого статуса. То есть, такой интерпретации имплицитно предположение о том, что рост статуса зависит от уровня конформности и связь между этими факторами зависит именно от изначальной готовности участника исполнять свои функции подчиненного, участвовать в распределении обязанностей не на своих условиях. Но я все же склоняюсь к альтернативному объяснению. Я полагаю, что по мере роста статуса участника, который зависит от его опыта и рабочей этики – человек начинает все лучше понимать ту систему, членом которой он является. Это понимание приводит к тому, что участник, во-первых, начинает более точно идентифицировать ситуацию и осознавать свое положение и как распределены роли, а во-вторых, он осознает, что несовершенство системы, которое он в начале воспринимал как недостаток руководителя или участников, является неизбежным минусом. То есть, участник приходит к пониманию устройства системы отношений музыкального коллектива, которое и определяет его конформность. Безусловно, повышение статуса играет здесь роль, но опять же, обратную – не конформное отношение приводит к повышению статуса, а повышение статуса открывает участнику больше возможностей увидеть коллектив шире и яснее, что приводит к осознанию того, что альтернативные варианты управления коллективом менее рациональны. Следующий блок вопросов также поможет продемонстрировать данную динамику.

**Оценка конформности и удовлетворенности реальным распределением ролей**

95% участников согласны с утверждением, что их устраивает стиль руководства дирижера (62% полностью согласны и 38% скорее согласны). 87% согласны с тем, что в их коллективе идеально распределены роли и обязанности, хотя здесь соотношение уже в пользу варианта «скорее согласен» (53% респондентов). Была найдена статистически значимая связь между переменными реального стиля руководства и удовлетворенностью распределением обязанностей (Критерий Хи-квадрат – 12,527, при значимости 0,006). Так, участники, воспринимающие стиль руководства коллективом как демократический, чаще выбирают вариант «полностью согласен», а те, кто воспринимают стиль руководства как авторитарный – «скорее согласен». Доля несогласных среди авторитарной группы также больше. В вопросе удовлетворенности стилем руководства дирижера наблюдается та же динамика, но статистически значимой связи не установлено. Это говорит о том, что есть группа участников, для которых демократичность является ценностью: одна часть этой группы воспринимает стиль руководства дирижера как демократический, а значит удовлетворена этим, а другая, воспринимает стиль руководства как авторитарный, а значит менее удовлетворена им. Это еще раз подтверждает восприятие авторитарного управления как низшего по отношению к демократическому.

Тем не менее, можно сделать вывод о том, что участники достаточно конформны и в целом удовлетворены распределением ролей и обязанностей, несмотря на несоответствие их идеальных представлений о коллективе, реальному положению дел.

**Коммуникация участников с руководителем и между участниками**

Большинство участников часто или постоянно обсуждают партитуры с коллегами прямо во время репетиции (63%) или во время перерывов, до/после репетиции (50%). Всего 3% никогда не участвуют в таких обсуждениях. Это говорит о взаимной настроенности участников, о том, что они заинтересованы в работе над партитурой, в осмыслении её, а также в взаимной координации в процессе выступлений. Коммуникации по поводу музыкального материала становятся важным фактором в образовании и укреплении социальных отношений между участниками.

В вопросе о неформальных отношениях вне рамок коллектива участники распределились примерно поровну: 51% респондентов часто или постоянно общается с другими хористами, а 49% редко или никогда. Можно понять, что отношения между членами коллектива часто выходят за пределы жизни организации, что способствует укреплению их связей внутри организации.

Коммуникация по поводу организационных вопросов тоже достаточно сильна, причем как формальная, так и неформальная. 74% респондентов часто или постоянно получают (или передают) информацию организационного характера другим участникам. При этом 49% также, часто или постоянно напрямую обращаются к руководителю для обсуждения организационных вопросов. То есть, несмотря на то, что организационная информация чаще всего распространяется руководителем с помощью групп или чатов коллектива в социальных сетях или же озвучивается прямо на репетициях – участники все равно активно участвуют в ретрансляции этой информации, уменьшая шанс того, что она не дойдет до кого-либо. При этом, часто или постоянно напрямую обращается к руководителю для обсуждения партитур всего 25% участников. Это еще раз демонстрирует разницу в коммуникации по поводу коллектива как социальной группы и музыкального единства. В целом, данные поддерживают утверждение ключевой роли музыкальной интерпретации в работе музыкального коллектива. Мы видим, что даже сами участники осознают эту роль и предоставляют дирижеру право выполнять эту функцию. Возможно, хористы редко напрямую обращаются к руководителю для обсуждения партитур потому, что чувствуют себя недостаточно компетентными (за счет большой разницы в музыкальном капитале), чтобы участвовать в таком разговоре на равных, и уж тем более, чтобы давать какие-либо советы или выносить суждения. Была обнаружена статистически значимая связь между общей музыкальной компетентностью (которая складывается из объективных и субъективных индикаторов) и частотой прямого обращения к руководителю, причем как по орг. вопросам (Критерий Хи-квадрат – 13,003, при значимости 0,043), так и по поводу партитур (Критерий Хи-квадрат – 13,711, при значимости 0,033). Это говорит о том, что доля участников, постоянно вступающих в коммуникацию с дирижером, гораздо больше именно среди участников с высоким музыкальным капиталом. Данная связь соответствует предыдущим наблюдениям, ведь именно участники с высоким статусом достаточно уверены в себе, чтобы активно участвовать в коммуникации с дирижером, чувствовать себя достаточно подготовленными для плодотворного диалога.

Последний вопрос анкеты посвящен первым связям хориста в коллективе. 87% респондентов указали в качестве своих первых связей соседей по партии. Остальные категории обладают примерно равными долями ответов. Таким образом, мы считаем 6 гипотезу подтвержденной. Это говорит о том, что первые знакомства и социальные связи в музыкальном коллективе детерминированы пространственным расположением участников, потому что во время репетиций положение хористов фиксированное, им больше не с кем общаться. Поэтому, постоянное обсуждение партитур во время репетиции становится логичным следствием такого расположения, ведь наибольший уровень координации и сонастроенности (конечно же, после настроенности на дирижера) должен быть именно с членами своей партии. Отсутствие серьезных ошибок и расхождений внутри партии способствует более высокому музыкальному результату для коллектива в целом.

В целом, эмпирическое исследование подтверждает наблюдения из второй главы, открывает возможность дальнейшего исследования музыкальных коллективов.

# Заключение

Данная работа посвящена исследованию музыкальных коллективов как особого рода организаций, социальная структура которых сильно привязана к тому виду деятельности, который осуществляет коллектив. Меня интересовали методологические проблемы социологии музыки, философские основания, приводящие к рассмотрению музыки в качестве предмета социологических исследований. Также, исследование направлено на включение музыки в социологический анализ не только в качестве повода для социальных отношений, но и как отдельный предмет.

Первая глава концентрируется на современном состоянии социологии музыки как отрасли социологической науки. Рассматриваются социологические теории, посвященные изучению места музыки в обществе. Исходя из анализа теорий, мы также оцениваем их объяснительный потенциал для современных социологических исследований, выявляем онтологические установки, позволяющие изучать взаимовлияние явлений музыкальных с явлениями общественными. Были выявлены методологические проблемы, с которыми встречаются исследователи в рамках социологии музыки.

Первая проблема – отсутствие наблюдаемого и четкого механизма, с помощью которого явления и отношения музыкального поля транслируются в отношения социального поля. Механизмы, представленные в социологических теориях потенциально полезны, но имеют собственные ограничения, не позволяющие полноценно применять их в социологических исследованиях. Также теории зачастую основаны на спорных онтологических посылках, что также затрудняет использование этих теорий.

Вторая проблема – отсутствие в рамках социологии музыки четкого и конкретного понятийного аппарата, который можно было бы эффективно применять в эмпирических исследованиях. Вышеупомянутые теории во-многом философские или эстетические по своей сути, и несмотря на социологическую значимость и высокий объяснительный потенциал – слишком абстрактны для применения в современных социологических исследованиях, и тем более для эмпирической проверки.

Третья проблема – отсутствие в рамках отрасли объекта и предмета, поддающихся изучению эмпирическими методами социологии. Изучение социальных отношений, возникающих по поводу музыки решает эту проблему, но при этом лишает возможности включить внутримузыкальные явления в анализ и лишают саму музыку социологической значимости. Она становится лишь функцией общественных отношений, так как все её значение приписывается общественному бытованию. Такой подход в общем релевантен, но не удовлетворяет нашим исследовательским целям и онтологическим установкам. Выбор в качестве объекта исследования музыкальных коллективов позволяет в той или иной мере разрешить эти проблемы.

Вторая глава посвящена рассмотрению особенностей социальных отношений в музыкальных коллективах. Для этого музыкальный коллектив рассматривается с точки зрения социологии организаций. Организационная структура коллектива достаточно проста. Есть три статуса участников: руководитель, среднее звено и рядовые участники. Руководитель совмещает две основные роли: дирижер и художественный руководитель. Обе роли принадлежат полю музыки: художественный руководитель отвечает за художественную интерпретацию музыкального текста, а также за передачу этой интерпретации участникам в процессе репетиций. Дирижер в свою очередь отвечает за техническую и процессуальную реализацию этой интерпретации в рамках выступлений коллектива. Также, руководитель отвечает за решение организационных вопросов: определение репертуара коллектива, выбор площадок выступлений, кадровые вопросы. Среднее звено включает участников, имеющих уникальные функции помимо или вместо функций рядового члена. Члены среднего звена являются помощниками руководителя в музыкальных или организационных вопросах. Рядовые участники – основная часть коллектива, части инструментальных секций или вокальных партий. Руководитель коллектива обладает авторитарной единоличной властью над членами коллектива, он вправе принимать решения самостоятельно. Такое положение обусловлено в первую очередь особенностями исполнительского ремесла. Для достижения цели коллектива, которая заключается в качественном концертном исполнительстве руководителю передаются креативный контроль над коллективом, без которого музыкальный результат будет ухудшен. Это связано с тем, что качественное музыкальное исполнение подразумевает взаимную ориентированность действий участников, хорошую коммуникацию между ними, которая невозможна из-за ограничений физического пространства и акустики. Поэтому, дирижер становится таким органом, который должен обеспечить сонастроенность действий участников. Это происходит за счет того, что все участники подчиняются указаниям дирижера; ориентируясь в процессе исполнения на общий эталон, участники тем самым преодолевают ограничения в коммуникации, становясь членами единого социального отношения. Также, авторитарная власть дирижера необходима для того, чтобы не нарушалась монополия на художественную интерпретацию, которая обеспечивает целостность и устойчивость исполнительской деятельности коллектива. Таким образом, организационная структура музыкального коллектива детерминирована необходимостями музыкальной деятельности. Эта структура – наиболее рациональный способ преодолеть барьеры, мешающие в исполнительской деятельности.

Третья глава посвящена эмпирическому исследованию четырех любительских хоровых коллективов Санкт-Петербурга. Эта часть концентрируется на эмпирической проверке тезисов второй главы. Для определения статуса оцениваются объективные и субъективные показатели музыкальной компетентности участников. Это необходимо для определения вариации в поведении участников, исходя из их положения в коллективе. Также, здесь определяются ценностные установки участников коллектива, их ориентиры и приоритеты в жизнедеятельности организации. Затем, оцениваются идеальные представления участников коллектива о том, как должен быть устроен музыкальный коллектив. Эти представления затем сравниваются с мнением участников о реальном распределении ролей и обязанностей в коллективе. Выяснилось, что идеальные представления участников более демократичны, нежели реальное распределение ролей, хотя в конечном итоге это не приводит к их неудовлетворенности жизнью коллектива. Также, рассмотрена структура коммуникаций между рядовыми членами коллектива и руководителем.

Результаты эмпирической части исследования когерентны тезисам второй части, 5 из 6 выдвинутых гипотез подтверждено. Как и ожидалось, статус участников действительно коррелирует с конформностью и удовлетворенностью от распределения ролей. Это связано с тем, что приобретение опыта (который и обусловливает повышение статуса) приводит к осознанию законов, по которым действует коллектив, а также принципов, на которых музыкальный коллектив основан. Поэтому, более опытные участники осознают, что современная организационная структура музыкального коллектива – самый рациональный вариант организации музыкальной исполнительской деятельности, известный обществу. Поэтому, несмотря на свой авторитет и формальную возможность вмешательства в принятие решений, даже противостояние руководителю – статусные участники выбирают стратегию сотрудничества, потому что именно такая модель поведения позволит достичь наиболее высокого музыкального результата. Музыкальный коллектив можно воспринимать как аналог «общественного договора», когда члены общества жертвуют частью своих возможностей и свобод для обеспечения порядка, рационализации деятельности и обеспечения лучшего итогового результата. Несмотря на популярность теорий конфликта, музыкальный коллектив удачно вписывается в классическую для социологии функционалистскую парадигму.

Также, можно считать выполненной задачу-максимум по включению музыки в социологический анализ. Данная работа иллюстрирует, что музыкальное искусство является релевантным с точки зрения социологии предметом. Несмотря на то, что глубокое погружение в эстетическое и культурологическое исследование отдельных произведений (вплоть до изучения партитуры) на данный момент видится слишком высоким требованием для социолога, так как это прерогатива других дисциплин и скорее всего мало нам поможет; включение музыки в спектр социологически релевантных явлений возможно, так как «потусторонние» музыкальные проблемы и явления приводят к вполне себе посюсторонним результатам в социальной структуре, что наиболее ярко проявляется именно в музыкальных коллективах.

# Список литературы

1. Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998.
2. Андреева Л. А., Танхасаева С. С. Психолого-педагогические основы эффективного взаимодействия в творческом коллективе // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры, 2019. № 1 (9). С. 152-156.
3. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. М.: Государственный институт искусствознания, 2012.
4. Асафьев Б. В. О народной музыке (сборник работ). Л.: Музыка, 1987.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971.
6. Бибикова А. В., Нехорошков С. Б. Социология исполнительства // Вестник НГУЭУ, 2013. С. 132-139.
7. Бибикова А. В., Нехорошков С. Б. Специфика творческих (исполнительских) коллективов (групп) // Психология, социология и педагогика. 2012. № 11. URL: http://psychology.snauka.ru/2012/11/1278 (дата обращения: 11.09.2020).
8. Бондс М. Э. Абсолютная музыка: история идеи. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2020.
9. Бурдье П. Социология социального пространства. СПб.: Алетейя, 2007.
10. Вебер М. Основные социологические понятия // Социологическое обозрение, 2008. Т. 7, № 2. С. 89–127.
11. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Вебер М. Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994.
12. Горностаева М. В. Искусство как социологическое явление (некоторые современные концепции в западной социологии искусства) // Социологические исследования, 2004. № 4 (420). С. 84-90.
13. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН, 2003.
14. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. 1. С древнейших времен до конца XVI века. Ч. I. М.; Л.: Музгиз, 1941.
15. Дамберг С. В. Семенков В. Е. «Социология музыки» Теодора Адорно и современная музыкальная культура // Журнал социологии и социальной антропологии, 2004. Т. 7, № 2. С. 173-181.
16. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988.
17. Лукьянов В. Г. Социология музыки А. В. Луначарского (Теоретико-методологический аспект) // Социологические исследования, 2014. № 1 (357). С. 50-60.
18. Лукьянов В. Г. Социология музыки: к истории становления научной дисциплины. СПб.: Алетейя, 2016.
19. Лукьянов В. Г. На пути к социологии музыки: из научного наследия Л. Л. Сабанеева // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология, 2017. С. 77-94.
20. Лукьянов В. Г. Проблемы социологии музыки в контексте теории интонации Б. В. Асафьева // Социологические исследования, 2012. № 10 (342). С. 60-69.
21. Луначарский А. В. В мире музыки. М.: Советский композитор, 1971.
22. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984.
23. Петрушин В. И., Дымникова М. В. Эволюция взглядов на музыкальность и природу музыкальных способностей в музыкальной психологии и психологии музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. 2017. №3 (19). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-vzglyadov-na-muzykalnost-i-prirodu-muzykalnyh-sposobnostey-v-muzykalnoy-psihologii-i-psihologii-muzykalnogo-obrazovaniya (дата обращения: 03.06.2020).
24. Польшикова Л. Д. «Интонационный фонд» и «Интонационный словарь» (М. М. Бахтин и Б. В. Асафьев) // Новый филологический вестник. 2006. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/intonatsionnyy-fond-i-intonatsionnyy-slovar-m-m-bahtin-i-b-v-asafiev (дата обращения: 03.06.2020).
25. Сабанеев Л.Л. Всеобщая история музыки. М.: Работник просвещения 1925.
26. Сабанеев Л. Л. История русской музыки. М.: Работник просвещения, 1924.
27. Сабанеев Л. Л. Музыка после Октября. М.: Работник просвещения, 1926.
28. Сабанеев Л. Л. Что такое музыка. М., 1925.
29. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика. пер. с англ.; вступ. статья и комментарии В. В. Сапова. М.: Астрель, 2006.
30. Сохор А. Социология и музыкальная культура. М.: Советский композитор, 1975.
31. Фролов С. С. Социология организаций: учебник. М.: Гардарики, 2001.
32. Чернявская О. С. Позиционно-ролевая структура групп совместного творчества // Вестник нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: социальные науки, 2007. № 3 (8). С. 132-136.
33. Чириков И. С. Жизнь организации "с точки зрения действующего": перспектива теории договорного порядка // Журнал социологии и социальной антропологии, 2010. Т. 13, № 4. С. 158-173.
34. Шюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004.
35. Щербакова А. И. Л. Л. Сабанеев о музыке и музыкантах: из истории русской музыкальной критики // Лики Культуры, Искусства и Музыки в информационном пространстве XXI века - сборник материалов I Международной научно-практической конференции, 2015. С. 40-45.

# Приложение

**Опрос на тему "Особенности социальных отношений в музыкальных коллективах"**

Здравствуйте, приглашаю вас принять участие в этом небольшом опросе. Он является частью моего дипломного исследования "Особенности социальных отношений в музыкальных коллективах". Опрос является полностью анонимным, результаты будут использоваться в обобщенном виде исключительно в научных целях. Если вы не можете выбрать вариант ответа, корректно отражающий ваше мнение, воспользуйтесь опцией "Другое" или подберите вариант, который ближе других к вашему мнению. Если у вас есть вопросы по поводу этого опроса или моего дипломного исследования вообще - пишите по адресу: https://vk.com/id57327834

**Социально-демографический блок**

1. Укажите название вашего коллектива **(v0):**

А) СПбГУ

Б) Метрополия

В) ЛЭТИ

Г) СПбГТИ(ТУ)

1. Укажите ваш пол **(v1):**

А) Мужской

Б) Женский

1. Ваш возраст? (Количество полных лет) **(v2)**

А) 18-29

Б) 30-39

В) 40-49

Г) 50-59

Д) 60 и старше

1. Скажите, пожалуйста, какой у Вас уровень образования? **(v3)**

А) Неполное среднее или ниже

Б) Среднее общее (школа)

В) Среднее профессиональное (ПТУ, лицей и т.п.)

Г) Среднее специальное (колледж, техникум и т.п.)

Д) Незаконченное высшее (обучение в вузе не менее 3 курсов без получения диплома)

Е) Высшее (диплом специалиста, бакалавра, магистра и т.п.)

Ж) Учёная степень, звание

З) Другое

1. Сейчас я зачитаю высказывания, которые характеризуют уровень жизни семьи. Пожалуйста, выберите то, которое наиболее точно описывает уровень жизни Вашей семьи **(v4)**

А) Денег сейчас не хватает даже на приобретение продуктов питания

Б) Денег сейчас хватает только на приобретение продуктов питания

В) Денег хватает для приобретения необходимых продуктов питания и одежды, более крупные покупки приходится откладывать на потом

Г) Покупка товаров длительного пользования (телевизор, холодильник) у нас не вызывает трудностей, но покупка автомашины, дачи нам сейчас недоступна

Д) Мы можем позволить себе купить машину, дачу, словом, ни в чем себе не отказываем

Е) Затрудняюсь ответить

**Блок объективные показатели формирования музыкальной компетентности**

1. Какое у вас музыкальное образование? **(v5)**

А) Нет музыкального образования **(0 баллов)**

Б) Начальное музыкальное образование (музыкальная школа) **(4 балла)**

В) Среднее специальное образование (музыкальное училище, колледж и т.д.) **(6 баллов)**

Г) Высшее образование (консерватория) **(8 баллов)**

Д) Нет официального музыкального образования, но занимался с частными преподавателями, репетиторами. **(2 балла)**

1. Сколько лет вы занимаетесь музыкой? (Количество полных лет) **(v6)**

|  |  |
| --- | --- |
| Номер | Категория |
| 1 | 0 – 10 лет (2 балла) |
| 2 | 11 – 20 лет (4 балла) |
| 3 | 21 – 30 лет (6 баллов) |
| 4 | Больше 30 лет (8 баллов) |

1. Сколько лет вы состоите в этом коллективе? (Количество полных лет) **(v7)**

|  |  |
| --- | --- |
| Номер | Категория |
| 1 | Менее года – 1 год (0 баллов) |
| 2 | 2 – 4 года (2 балла) |
| 3 | 5 – 7 (4 балла) |
| 4 | 8 – 10 лет (6 баллов) |
| 5 | Больше 10 лет (8 баллов) |

**Блок субъективные показатели формирования музыкальной компетентности**

1. Насколько вы согласны со следующими утверждениями? **(v8)**

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 8.1 | У меня отличный музыкальный вкус | Полностью согласен (4 балла) | Скорее согласен (3 балла) | Скорее не согласен (1 балл) | Полностью не согласен (0 баллов) |
| 8.2 | Я хорошо понимаю внутреннюю логику музыкальных произведений | Полностью согласен | Скорее согласен | Скорее не согласен | Полностью не согласен |
| 8.3 | Мои исполнительские навыки на высоком уровне | Полностью согласен | Скорее согласен | Скорее не согласен | Полностью не согласен |
| 8.4 | Я отлично разбираюсь в музыкальной терминологии | Полностью согласен | Скорее согласен | Скорее не согласен | Полностью не согласен |
| 8.5 | Я хорошо понимаю особенности дирижерского ремесла | Полностью согласен | Скорее согласен | Скорее не согласен | Полностью не согласен |
| 8.6 | Я смогу управлять музыкальным коллективом, если потребуется | Полностью согласен | Скорее согласен | Скорее не согласен | Полностью не согласен |

**Блок ценностные установки**

1. Какие факторы, связанные с жизнедеятельностью коллектива, имеют для вас наибольшее значение? Расставьте приоритеты. 1 – самый высокий приоритет, 9 – самый низкий приоритет. (У нас есть личные интересы (1), интересы коллектива как социальной группы (2), интересы коллектива как музыкального единства (3).) **(v9)**

А) Свобода самовыражения (1)

Б) Качество выступлений (3)

В) Развитие собственных исполнительских навыков (1)

Г) Сплоченность и единодушие участников коллектива (2)

Д) Взаимопонимание между коллективом и дирижером в процессе работы над произведением (3)

Е) Мой личный вклад в качество выступления (1)

Ж) Взаимопонимание между коллективом и дирижером при решении организационных вопросов (2)

З) Исполнение сложных и интересных партитур (3)

И) Установление прочных связей между участниками коллектива, в том числе вне репетиций (2)

1. Представьте такую ситуацию: после одного из концертов вы делитесь впечатлениями о нём с другими участниками коллектива и понимаете, что ваше мнение расходится с мнением большей части коллектива, а также расходится с мнением руководителя. Чье мнение для вас важнее в этом вопросе? **(v10)**

А) Личное мнение и впечатление наиболее важно, хотя оно может частично измениться под влиянием других людей.

Б) Мнение большинства участников коллектива наиболее важно: чем большее количество людей разделяет точку зрения, тем выше шанс, что она верная.

В) Мнение руководителя коллектива наиболее важно: он опытнее других участников, имеет возможность оценить выступление со стороны, с лучшей позиции.

Г) Затрудняюсь ответить

**Блок идеальное распределение ролей и обязанностей в коллективе с точки зрения участника**

1. Кто должен, по-вашему мнению, отвечать за… **(v11)**

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 11.1 | Художественная интерпретация музыкального текста | Руководитель | Среднее звено | Рядовые участники | Руководитель и рядовые участники в равной степени | Затрудняюсь ответить |
| 11.2 | Техническая интерпретация музыкального текста | Руководитель | Среднее звено | Рядовые участники | Руководитель и рядовые участники в равной степени | Затрудняюсь ответить |
| 11.3 | Определение репертуара коллектива | Руководитель | Среднее звено | Рядовые участники | Руководитель и рядовые участники в равной степени | Затрудняюсь ответить |
| 11.4 | Определение мероприятий и площадок выступлений коллектива | Руководитель | Среднее звено | Рядовые участники | Руководитель и рядовые участники в равной степени | Затрудняюсь ответить |
| 11.5 | Вопросы членства в коллективе (прием новых участников, исключение и т.д.) | Руководитель | Среднее звено | Рядовые участники | Руководитель и рядовые участники в равной степени | Затрудняюсь ответить |
| 11.6 | Стратегическое планирование жизни коллектива | Руководитель | Среднее звено | Рядовые участники | Руководитель и рядовые участники в равной степени | Затрудняюсь ответить |

1. Как вы считаете, какой стиль управления наиболее подходит для музыкального коллектива: **(v12)**

А) Демократический (коллегиальное решение главных вопросов, голосование и т.д.)

Б) Авторитарный (руководитель принимает основные решения)

В) И тот, и другой может подойти.

Г) Другое

**Блок реальное распределение ролей и обязанностей в коллективе с точки зрения участника**

1. Как эти обязанности реально распределены в вашем коллективе? **(Оценка соответствия идеального и реального распределения ролей) (v13)**

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 13.1 | Художественная интерпретация музыкального текста | Руководитель | Рядовые участники | Руководитель и рядовые участники в равной степени | Затрудняюсь ответить |
| 13.2 | Техническая интерпретация музыкального текста | Руководитель | Рядовые участники | Руководитель и рядовые участники в равной степени | Затрудняюсь ответить |
| 13.3 | Определение репертуара коллектива | Руководитель | Рядовые участники | Руководитель и рядовые участники в равной степени | Затрудняюсь ответить |
| 13.4 | Определение мероприятий и площадок выступлений коллектива | Руководитель | Рядовые участники | Руководитель и рядовые участники в равной степени | Затрудняюсь ответить |
| 13.5 | Вопросы членства в коллективе (прием новых участников, исключение и т.д.) | Руководитель | Рядовые участники | Руководитель и рядовые участники в равной степени | Затрудняюсь ответить |
| 13.6 | Стратегическое планирование жизни коллектива | Руководитель | Рядовые участники | Руководитель и рядовые участники в равной степени | Затрудняюсь ответить |

1. Какой стиль управления коллективом у вашего руководителя? **(v14)**

А) Демократический (коллегиальное решение главных вопросов, голосование и т.д.)

Б) Авторитарный (руководитель принимает основные решения)

В) Затрудняюсь ответить

1. Насколько вы согласны со следующими утверждениями? **(Оценка конформности и удовлетворенности реальным распределением ролей) (v15)**

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 15.1 | Меня устраивает стиль руководства нашего дирижера | Полностью согласен (4) | Скорее согласен (3) | Скорее не согласен (2) | Полностью не согласен (1) |
| 15.2 | В нашем коллективе идеально распределены роли и обязанности | Полностью согласен | Скорее согласен | Скорее не согласен | Полностью не согласен |

**Блок коммуникация с руководителем и между участниками**

1. Насколько часто вы: **(v16)**

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 16.1 | Обсуждаете партитуры с соседями прямо во время репетиции (обсуждаете нюансы, технические моменты, уточняете что-либо, делитесь мнениями и впечатлениями и т.д.) | Никогда | Редко | Часто | Постоянно |
| 16.2 | Обсуждаете партитуры с другими участниками во время перерыва, до/после репетиции | Никогда | Редко | Часто | Постоянно |
| 16.3 | Общаетесь с другими хористами вне коллектива (репетиций и концертов) | Никогда | Редко | Часто | Постоянно |
| 16.4 | Получаете информацию организационного характера от других рядовых участников (или передаете им такую информацию) | Никогда | Редко | Часто | Постоянно |
| 16.5 | Напрямую обращаетесь к руководителю для обсуждения организационных моментов | Никогда | Редко | Часто | Постоянно |
| 16.6 | Напрямую обращаетесь к руководителю для обсуждения партитур | Никогда | Редко | Часто | Постоянно |

1. Кем были первые люди, с которыми вы стали общаться после того как пришли в коллектив? (выберите несколько вариантов ответа) **(v17)**

А) Соседи по партии

Б) Сверстники

В) Люди, с которыми был знаком еще до вступления в коллектив

Г) Руководитель

Д) Те, кто понравился/показался интересным

Е) Старшие участники

Ж) Другое

1. Горностаева М. В. Искусство как социологическое явление (некоторые современные концепции в западной социологии искусства) // Социологические исследования, 2004. № 4 (420). С. 84-85. [↑](#footnote-ref-1)
2. Хотя Р. Вагнер, к примеру, также относил к «Абсолютной» музыке любые произведения (в том числе вокальные), в которых текст является лишь поводом для музыки и не используется в качестве средства выражения идей. [↑](#footnote-ref-2)
3. (Фр.) «Искусство ради искусства». [↑](#footnote-ref-3)
4. Подробнее см. Бондс М. Э. Абсолютная музыка: история идеи. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2020. [↑](#footnote-ref-4)
5. Не говоря уже о том, что сам этот эффект может быть неоднозначен именно из-за множества конкурирующих интерпретаций. [↑](#footnote-ref-5)
6. Дамберг С. В. Семенков В. Е. «Социология музыки» Теодора Адорно и современная музыкальная культура // Журнал социологии и социальной антропологии, 2004. Т. 7, № 2. С. 173-181. [↑](#footnote-ref-6)
7. Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. [↑](#footnote-ref-7)
8. Лукьянов В. Г. На пути к социологии музыки: из научного наследия Л. Л. Сабанеева // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология, 2017. С. 77-94. [↑](#footnote-ref-8)
9. Сабанеев Л. Л. История русской музыки. М.: Работник просвещения, 1924. [↑](#footnote-ref-9)
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. [↑](#footnote-ref-10)
11. Лукьянов В. Г. Проблемы социологии музыки в контексте теории интонации Б. В. Асафьева // Социологические исследования, 2012. № 10 (342). С. 60-69. [↑](#footnote-ref-11)
12. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика. пер. с англ.; вступ. статья и комментарии В. В. Сапова. М.: Астрель, 2006. [↑](#footnote-ref-12)
13. Подробнее об истории социологии музыки см. Лукьянов В. Г. Социология музыки: к истории становления научной дисциплины. СПб.: Алетейя, 2016. [↑](#footnote-ref-13)
14. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН, 2003. [↑](#footnote-ref-14)
15. Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. [↑](#footnote-ref-15)
16. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. [↑](#footnote-ref-16)
17. Бондс М. Э. Абсолютная музыка: история идеи. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2020. [↑](#footnote-ref-17)
18. Бибикова А. В., Нехорошков С. Б. Специфика творческих (исполнительских) коллективов (групп) // Психология, социология и педагогика. 2012. № 11. URL: http://psychology.snauka.ru/2012/11/1278 (дата обращения: 11.09.2020). [↑](#footnote-ref-18)
19. Художественная интерпретация подробно рассмотрена в следующем разделе. (См. раздел Художественная интерпретация) [↑](#footnote-ref-19)
20. Вебер М. Основные социологические понятия // Социологическое обозрение, 2008. Т. 7, № 2. С. 90. [↑](#footnote-ref-20)
21. Бурдье П. Социология социального пространства. СПб.: Алетейя, 2007. С. 41. [↑](#footnote-ref-21)
22. Далее будет подробнее раскрыта причина такой модели коммуникации. [↑](#footnote-ref-22)
23. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН, 2003. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988. С. 10, 11. [↑](#footnote-ref-24)
25. Фролов С. С. Социология организаций: учебник. М.: Гардарики, 2001. С. 10,11. [↑](#footnote-ref-25)