

Оригинальная статья

УДК 316.7

<http://doi.org/10.32603/2412-8562-2026-12-1-74-82>

Дискуссии о предмете социологии музыки

Максим Павлович Замотин

*Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ»
им. В. И. Ульянова (Ленина), Санкт-Петербург, Россия,
jethro79@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9748-5109>*

Введение. В статье рассматривается генезис и содержание формирования социологического объяснения музыки как элемента культуры и парадигмы социального и культурного изучения музыки. Исследования в данной области социологического знания проделали путь от понимания музыки «вообще», как высшей абстракции и отнесения ее к эстетической области восприятия до вопросов о том, как музыкальные структуры и практики отражают, моделируют или резонируют с идентичностью, опытом или структурными позициями социальных классов, гендерных и этнических групп.

Методология и источники. Методологию и теорию составляют критическая теория (П. Бурдьё), интеракционизм, конструктивизм (П. Бергер, Т. Лукман, Э. Честер. У. Стру). В рамках конструктивистской парадигмы в социологическое поле исследователей музыки были введены такие социальные категории, как класс, пол, этническая принадлежность, возраст, субкультура, контркультура, идентичность, гендер и т. д. Это позволило наполнить разнообразными содержательными смыслами предметную область социологии музыки и таким образом обосновать целесообразность данного отраслевого социологического знания.

Результаты и обсуждение. Понимание произведения искусства, в частности музыки, во всех ее проявлениях как медиаций («посредничества») означает рассмотрение произведения во всех деталях жестов, людей, привычек, материалов, пространств, языков и институций, в которых оно обитает. Ни одно произведение искусства не актуализируется для человека как индивидуального и социального существа без накопленных форм посредничества (медиаций) – стилей, грамматик, систем вкуса, программ, концертных залов, школ, предпринимателей и т. д.

Заключение. Тема медиации как эмпирического средства выявления последовательного развития произведения и его восприятия (для социолога) – вновь открыть дуализм «произведение–вкус», который представляет собой преодоление конфликта взглядов: с одной стороны, произведения остаются в распоряжении эстетиков и музыковедов, а с другой – это социологическое суждение, сведение музыки к ритуалу. На данный момент формирование, функционирование и передача связей между особенностями музыкального произведения и социальными группами должны стать основными предметами социологии музыки, поскольку в этом случае мы наблюдаем диалог и примирение между двумя противоборствующими взглядами.

Ключевые слова: социология музыки, медиация, социология искусства, популярная культура, социальный конструктивизм, культура, идентичность, социальные группы

Для цитирования: Замотин М. П. Дискуссии о предмете социологии музыки // ДИСКУРС. 2026. Т. 12, № 1. С. 74–82. DOI: 10.32603/2412-8562-2026-12-1-74-82.

© Замотин М. П., 2026

Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 License.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.



Original paper

Discussions on the Subject of the Sociology of Music

Maksim P. Zamotin

*Saint Petersburg Electrotechnical University, St Petersburg, Russia,
jethro79@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9748-5109>*

Introduction. The article discusses the genesis and content of the formation of sociological explanation of music as an element of culture and of the sociological perspective as a paradigm of social and cultural study of music. Research in this area of sociological knowledge has evolved from understanding music “in general” as the highest abstraction and attributing it to the aesthetic realm of perception to questions about how musical structures and practices reflect, model, or resonate with the identities, experiences, or structural positions of social classes, genders, and ethnic groups.

Methodology and sources. Critical theory (P. Bourdieu), interactionism, constructivism (P. Berger, T. Luckmann, E. Chester, W. Straw) constitute the methodology and theory. Within the constructivist paradigm, such social categories as class, sex, ethnicity, age, subculture, counterculture, identity, gender and so on were introduced into the sociological field of music researchers. This made it possible to fill the subject area of sociology of music with a variety of substantive meanings and thus substantiate the expediency of this branch of sociological knowledge.

Results and discussion. Understanding a work of art, particularly music, in all its manifestations, as mediations (“mediation”) means considering the work in all the details of the gestures, people, habits, materials, spaces, languages, and institutions it inhabits. No work of art is actualized for an individual as a social beings without accumulated forms of mediation – styles, grammars, systems of taste, programs, concert halls, schools, entrepreneurs, and so on.

Conclusion. The theme of mediation as an empirical means of revealing the sequential development of a work and its perception (for the sociologist) reopens the “work-taste dualism”, which represents an attempt to overcome a conflict of views: on the one hand, works remain at the disposal of aestheticians and musicologists, and on the other hand, sociological judgment, that reduces music to ritual. At this point, the formation, functioning and transmission of links between the features of a musical work and social groups should be the main subject of the sociology of music, since in this case we observe dialogue and reconciliation between the two opposing views.

Keywords: sociology of music, mediation, sociology of art, popular culture, social constructivism, culture, identity, social groups

For citation: Zamotin, M.P. (2026), “Discussions on the Subject of the Sociology of Music”, *DISCOURSE*, vol. 12, no. 1, pp. 74–82. DOI: 10.32603/2412-8562-2026-12-1-74-82 (Russia).

Введение. За прошлое столетие исследований музыкальных практик и предпочтений так и не удалось прийти к единому мнению о том, что является предметом социологии музыки. Эта область всегда была полем ожесточенных споров. Социологическое прочтение роли музыки в обществе не воспринималось как нечто необычное, тогда как попытки объяснить музыкальные ценности и ее содержание через социологические факторы сталкиваются с критикой и даже отрицанием. Теодор Адорно был одним из самых ярких критиков такого подхода, хотя и сам проявлял редукционизм по отношению к популярной культуре. Он считал, что

социологического анализа достойна только «настоящая» музыка. С другой стороны, попытки научного объяснения таких необходимых элементов «музыкального сопровождения» жизни людей, как производство, способы и формы распространения и восприятия музыки, критиковались за игнорирование ее специфики, так как не обращались непосредственно к «самой музыке». В этом противостоянии первая часть вопроса касается музыки, а вторая – общих принципов социальной интерпретации искусства, относящихся к социологии культуры и искусства. Социология же искусства часто противопоставляет себя эстетике, критикуя автономию произведений искусства и эстетических суждений, а также стремясь показать социальную и историческую обусловленность эстетического наслаждения.

Методология и источники. В социальных исследованиях искусства часто выделяют два подхода к изучению причинности: либо «социологическое изучение объекта искусства», либо рассмотрение «объекта искусства как социального процесса» [1]. Первый подход анализирует посредников, влияющих на искусство, второй – то, как искусство опосредует общество. Искусство здесь рассматривается как социальный конструкт, называемый «миром искусства». В этой традиции происходит поиск социальной природы искусства, а не влияние на его формирование внешних факторов. В данном случае такая постановка вопроса ставит под сомнение претензии искусства на автономию. Второй подход принимает искусство как данность и пытается объяснить социальные условия его появления и существования, отмечая при этом его «художественную природу». Задача социологии в этом случае – изучить социальные условия производства, распространения и восприятия искусства.

Эти два эмпирических и теоретических направления подразделяются на различные течения. Однако в целом социология выступает против идеализации искусства, сосредотачиваясь не на гениях и классиках, а на процессах производства, распространения и потребления музыки и музыкальных продуктов. При таком взгляде на первый план выходят различные формы музыкальных постановок (например, «Иисус Христос – суперзвезда» или «Юнона и Авось»), условия трансляции, исполнения и владения–покупки–продажи авторских прав, материальные возможности, специалисты различных уровней и областей (начиная от самих музыкантов и заканчивая сопровождающих их исполнение техников, звукорежиссеров, продюсеров и т. д.), площадки для исполнения, реклама и рынки. Развивается понимание медиации (некой образовательной практики, представляющей собой диалог между посетителем и произведением искусства, где медиатор выступает в роли посредника, помогая зрителю сформировать собственное мнение) как взаимных, локальных или глобальных отношений между искусством и публикой, посредством которых формируются идентичности и субъективности.

Тем не менее отношения социологии и искусства остаются сложными. Для классических социологических теорий (Бурдьё, Беккер, ДеНора) анализ искусства фокусируется не на самом творчестве, гениальности или произведениях, а на социальных механизмах, которые делают эти категории видимыми и признанными. Бурдьё, например, стремится разоблачить «магию» творчества, показывая, что культура – это маска, скрывающая социальную дифференциацию, а эстетические суждения – способ нормализации вкусов [2]. Подобная критика привела к эмпирическим исследованиям музыкального потребления, которые часто игнорируют сами музыкальные произведения. Социология отвергает культ гения и самовосхваление художников, со-

средотачиваясь на ограничениях, условностях и форматах, с помощью которых социализируются «специалисты» и «любители», а также конструируются сами произведения искусства. Бурдьё считал, что разговор об эстетическом опыте, красоте, эмоциях следует рассматривать как иллюзию или как продукт коллективной деятельности [2]. А если так, то произведения искусства и процессы, связанные с их оценкой, теряют свою специфику. Тогда все сводится к произвольным коллективным выборам аудитории, основанным только на социальных принципах. Этот аргумент нельзя игнорировать, чтобы не допустить идеализации искусства. Однако важно оценить границы такого взгляда, особенно с учетом его доминирующего положения в социологии искусства, и рассмотреть необходимость пересмотра отсутствия интереса социологии к произведениям искусства и эстетическому опыту.

Центральный вопрос, который часто возникает: как музыкальные структуры и практики соотносятся с идентичностью, опытом и социальным положением различных социальных групп? Эти давно изученные проблемы стали предметом обширных дискуссий последних шестидесяти лет и затрагивают важные аспекты социальной и культурной теории. Основное внимание уделялось популярной музыке, поскольку именно она стала отражением этих вопросов в 1970-х и 1980-х гг. в работах социологов и культурологов (хотя это может быть актуально для любого музыкального жанра). Исследования популярной музыки развивались в контексте более широких социальных изменений. Например, в конце 1960-х – начале 1970-х гг. история западной классической музыки изучалась обособленно, без учета влияния социальных и культурных сил. Акцент делался на музыке как таковой, считавшейся «универсалией». Классическая музыка, хотя и создавалась в определенные периоды, рассматривалась не как продукт социального и культурного контекста, а как воплощение универсальных духовных ценностей.

В то же время происходили значительные культурные и социальные изменения. В США это были движение за гражданские права и протесты против войны во Вьетнаме, в Великобритании – оппозиция традиционным ценностям и акцент на назревавшем культурном обновлении, импульсом которого являлось молодое поколение. Популярная культура, особенно музыка, сыграла важную роль в этих социальных движениях против ценностей истеблишмента. Она отражала повседневную реальность людей и выражала эмоции протеста и обновления.

Для социальных исследователей искусства и его роли становилось очевидной пропасть между академическим пониманием и изучением музыки и ее восприятием и переживанием как повседневности. Альтернатив академическому подходу на тот период практически не существовало, хотя роль популярной музыки в культурной политике была очевидной. Тем не менее популярная музыка считалась «низшей» по отношению к «классической» и не заслуживала академического внимания. Это объяснялось тем, что ее социальное «содержание» снижает «высокую» ценность искусства. Классическая музыка считалась выше именно потому, что она свободна от социальных влияний. В конце 1960-х – начале 1970-х гг. границы между культурой, музыкой и академическими дискуссиями были обозначены достаточно четко.

Изменения в изучении музыки, вероятно, связаны с несколькими ключевыми факторами: во-первых, с влиянием дисциплин, напрямую не связанных с музыкой, таких как социология, антропология и теория коммуникации; во-вторых, с растущим влиянием этномузыкологии, для которой изучение музыки в контексте жизни и культуры ее создателей

является основополагающим принципом; и, в-третьих, с переменами внутри самих академических музыкальных дисциплин.

Эти факторы тесно взаимодействовали, создавая основу для новой парадигмы в социально-культурном изучении музыки. Она явно контрастировала с подходом, доминировавшим в период с 1940 по 1970 г. Важно отметить, что прежний взгляд на музыку был поставлен под сомнение во многом благодаря появлению понятия «парадигма» в работе Т. Куна «Структура научных революций» (1962). Книга сыграла ключевую роль в распространении этого термина [3]. Одна из важных идей этой работы гласит, что научное знание развивается не просто путем постепенного накопления истины, а посредством смены парадигм. Когда существующая парадигма (совокупность предпосылок, аксиом и теорий) перестает отвечать на важные вопросы, возникает кризис. Кризис приводит к революции, в результате которой старая парадигма заменяется новой, с иным набором базовых принципов и с новым взглядом на мир. Примером может служить теория относительности Эйнштейна. Кун утверждал, что смена парадигмы происходит не только по научным причинам, но и по эстетическим [3]. В 1966 г. Питер Бергер и Томас Лукман в книге «Социальное конструирование реальности» утверждали, что реальность не является чем-то объективно данным, а создается людьми в процессе социального взаимодействия [4].

Эти две работы заложили интеллектуальную основу для критики прежнего способа изучения музыки, показав, что он был социально, политически и культурно обусловлен. Осознание этого привело к пониманию, что созданное людьми может быть ими же изменено. Таким образом, появилась возможность для смены парадигмы в академическом изучении музыки. Основополагающей идеей этого сдвига стало признание того, что вся музыка, включая классическую, является социальным конструктом и должна изучаться в социальном и культурном контексте.

Если музыка является социальным конструктом, то логично предположить, что существует связь между социальными группами и их музыкальными предпочтениями. Эта идея начала развиваться в 1970-х гг. Э. Честер выделил экстенциональный и интенциональный типы музыкального выражения [5]. Он утверждал, что западная классическая музыка является примером экстенционального подхода, где сложные структуры создаются из простых дискретных элементов (тема и вариации, контрапункт, тональность). Основная задача – строгое следование установленным нормам [5].

В отличие от этого, рок, по мнению Честера, развивается интенционально [5]. Здесь основные музыкальные элементы не просто комбинируются, а модулируются и видоизменяются (изменение тональности и ритма). Честер считал, что существуют определенные музыкальные жанры, соответствующие каждой социальной группе, хотя музыкальная форма и не определяется напрямую ее социальной основой [5].

В 1970-е и 1980-е гг. идея о связи музыкальных характеристик и социальных реалий становилась все более популярной. Пол Уиллис (1978) утверждал, что ранний рок-н-ролл и прогрессивный рок выражают социальные реалии субкультуры байкеров и контркультуры хиппи соответственно [6]. Социальные группы, не обладающие властью, принимают свою социально-музыкальную среду как данность и развивают музыкальную сложность интенсивно, через индивидуальные звуки и тембры, а также через изменения, неприемлемые в классической музыке. Этот подход учитывал такие социологические категории, как класс,

этническая принадлежность и возраст. В конце 1980-х гг. анализ был расширен и на гендер, где утверждалось, что различные типы голоса и тембры в популярной музыке отражают разные виды гендерной идентичности.

Несмотря на то, что Честер признавал «относительную автономию» музыки, часто возникало ощущение, что музыка является лишь отражением или «симптомом» социальных и культурных сил [5]. Более того, анализ Честера был сосредоточен на социальных группах и не учитывал индивидуальные социальные и культурные идентичности. Кроме того, связь между музыкой и социальными реалиями казалась слишком упрощенной. В ответ на эту проблему Уилл Строу предложил различать музыкальные сообщества и музыкальные сцены [7]. Музыкальное сообщество характеризуется стабильным составом участников, совместно изучающих определенный музыкальный стиль. Музыкальная сцена, напротив, представляет собой культурное пространство, где сосуществуют и взаимодействуют различные музыкальные практики.

Наблюдения Строу отразили перемены в музыкальной и культурной сферах, связанные с понятиями «глобализация» и «постмодернизм». Подходы к исследованию музыки, характерные для 1960-х и 1970-х гг., уступили место пониманию большей сложности музыкального мира. С ростом доступности и разнообразия музыкальных произведений, а также благодаря быстрому их распространению музыка отчасти утратила свою идеологическую или «органическую» связь с определенным местом. Музыка стала создавать сообщества, а не наоборот, что потребовало переосмысления роли «места» в формировании идентичности (работы Дж. Липсица (1994), М. Стоукса (1994), а также Э. Лейсона, Д. Мэтлисса и Дж. Ревилла (1998)). С другой стороны, наблюдения Строу имеют более глубокий смысл, сигнализируя о возможности того, что музыкальная жизнь всегда характеризовалась сложными паттернами перекрестного взаимовлияния и культурной гибридности и что понятия органической укорененности и «аутентичности» во многом являются мифом.

1990-е гг., казалось, стали переломным моментом в изучении музыки с точки зрения культуры. Акцент сместился с конкретных социальных категорий (класс, гендер, этническая принадлежность) на более широкую концепцию идентичности, которая вбирала в себя эти категории в более сложных формах и требовала более пристального внимания к деталям музыкального опыта.

Второй важный вопрос – это музыкальное значение, которое связано с пониманием социальной и культурной обусловленности музыки. Сьюзан Макклари подчеркивала важность этого вопроса, отмечая, что музыка является мощной культурной формой, вызывающей общие, а не только индивидуальные реакции [8; 9]. Предыдущие исследования часто избегали вопроса о музыкальном значении. Однако если музыка формируется под влиянием общества и культуры, то ее компоненты (гармонии, мелодии, ритмы, тембры) также несут в себе социальные и культурные смыслы.

Сосредоточенность на деталях музыкального опыта привела к большему вниманию к вербальным рассказам музыкантов и слушателей, а также к роли коннотаций в музыкальном значении (чувствам и образам, ассоциирующимся с определенными музыкальными элементами). Однако это отвлекло внимание от того, как структурные элементы музыки напрямую связаны со структурами социальной и культурной реальности и, следовательно, с идентичностью и социальными позициями.

Результаты и обсуждение. Для понимания взаимосвязи музыки и построения культурной идентичности необходимо обратиться к анализу Миддлтона, который выделяет рок-н-ролл, а особенно фигуру Элвиса Пресли, как ключевой момент [10]. Роль Пресли в этих переменах была предметом споров. Г. Маркус утверждает, что он смог выразить в своей музыке глубинные противоречия американского общества. Важность Пресли, по мнению Миддлтона, заключалась не в простом смешении стилей, а в создании уникальной музыкальной формы, отражающей дух времени [11]. Он трансформировал их в особые паттерны. Пресли придал ситуативному моменту специфически музыкальную форму – структурную и коннотативную, а также мощную телесную. А было ли это возможно с помощью любого другого средства, кроме музыки, и можно ли достичь понимания этого момента без повышенного осознания социальных категорий, с помощью которых ситуативные противоречия порождаются и находят свое выражение?

Рассматривая произведение искусства как медиацию, мы неизбежно обращаемся к его многослойной текстуре, сотканной из взаимодействий и влияний. Это значит, что понимание произведения требует анализа культурного контекста, в котором оно возникло, включая социальные, экономические и политические условия. Критическая социология предлагает инструменты для разбора этой сложной сети взаимосвязей, позволяя увидеть, как произведение активно конструирует и воспроизводит социальные структуры.

Однако в социальных исследованиях музыки часто наблюдается разрыв между теорией и эмпирическими данными. В отличие от изучения литературы и изобразительного искусства, отсутствуют серьезные дебаты о соотношении «внутреннего» и «внешнего» анализа. Музыка всегда представляла сложность для социальных наук: коллективное, технически сложное и кажущееся «бессодержательным» искусство. Это затрудняет применение оппозиции между формализмом и реализмом. Преобладает либо позитивистское музыкознание с его формальным анализом, либо исторические исследования, описывающие социальный контекст, но не связывающие его с музыкальным содержанием.

В отличие от изобразительного искусства, где материальность объекта задает рамки для обсуждения, музыка неуловима. Социальные интерпретации сводят ее к выражению групповой идентичности, а эстетические – к непосредственному языку чувств. Игнорируется роль посредников как носителей языка (инструменты, музыканты, сцены, записи и т. д.). Произведение не дано раз и навсегда, его нужно постоянно воспроизводить и переосмысливать в социальном контексте.

Однако именно эта «неуловимость» музыки дает возможность для позитивного анализа посредничества. Если рассматривать посредников не просто как трансформаторов, а как активных участников создания и восприятия музыки, можно выйти за рамки простого описания и перейти к пониманию роли человеческого фактора: от жестов исполнителя до сценического оформления и медиа. Медиации – это не просто провода передачи музыки, а само искусство, которое неразрывно связано с откликом и оценкой слушателя. Такой подход позволяет анализировать вкусы не как результат деконструкции, а как продукт взаимодействия между музыкой, посредниками и аудиторией.

Заключение. Актуальные тенденции в изучении музыки выдвигают на первый план ее конструирование, опираясь на рефлексивные подходы, учитывающие, как люди восприни-

мают и определяют музыку. При этом подчеркивается уникальная способность музыки формировать социальную реальность и идентичность, будучи одновременно личным и коллективным феноменом. Важно отойти от поиска универсальных социальных механизмов, предопределяющих связь между произведением и вкусом. Вместо этого следует рассматривать вкус, удовольствие и смысл как ситуативные и изменчивые, возникающие в результате взаимодействия различных посредников. Эти посредники не просто транслируют заданные социальные отношения, а активно формируют их.

Анализ медиации позволяет выявить последовательное развитие произведения и его восприятия, преодолевая дуализм «произведение–вкус». Этот дуализм приводит к тому, что эстетики и музыковеды акцентируют внимание на имманентной силе музыки, а социологи – на ее ритуальной функции. Для социологии музыки важно сосредоточиться на исследовании связей между характеристиками музыкального произведения и социальными группами. Только в этом случае можно достичь диалога и примирения между этими двумя подходами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Zolberg V. L. *Constructing a sociology of the arts*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1990.
2. Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1984.
3. Кун Т. Структура научных революций / пер. с англ. И. Налетова. М.: АСТ, 2022.
4. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / пер. с англ. Е. Руткевич. М.: Медиум, 1995.
5. Chester A. Second thoughts on a rock aesthetic: The band // *On record: Rock, pop, and the written word* / S. Frith, A. Goodwin (eds.). NY: Pantheon, 1990. P. 301–319.
6. Willis P. E. *Profane culture*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
7. Straw W. Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music // *Cultural Studies*. 1991. Vol. 5, iss. 3. P. 368–388. DOI: 10.1080/09502389100490311.
8. McClary S. *Feminine endings*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1991.
9. McClary S. Constructions of subjectivity in Schubert's music // *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology* / Ph. Brett, E. Wood, G. Thomas (eds.). NY: Routledge, 1994. P. 205–234.
10. Middleton R. "Roll over Beethoven"? Sites and soundings on the music-historical map // *Studying popular music*. Milton Keynes: Open Univ. Press, 1990. P. 3–33.
11. Greil M. *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music*. NY: Dutton, 1982.

Информация об авторе.

Замотин Максим Павлович – старший преподаватель кафедры социологии и политологии Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина), ул. Профессора Попова, д. 5Ф, Санкт-Петербург, 197022, Россия. Автор 35 научных публикаций. Сфера научных интересов: социология культуры, социальная и культурная антропология.

*О конфликте интересов, связанном с данной публикацией, не сообщалось.
Поступила 06.11.2025; принята после рецензирования 25.11.2025; опубликована онлайн 20.02.2026.*

REFERENCES

1. Zolberg, V.L. (1990), *Constructing a sociology of the arts*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, UK.
2. Bourdieu, P. (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Harvard Univ. Press, Cambridge, USA.

3. Kuhn, T. (2022), *The Structure of Scientific Revolutions*, Transl. by Naletov, I., AST, Moscow, RUS.
4. Berger, P. and Luckmann, T. (1995), *The Social Construction of Reality. A Treatise on sociology of Knowledge*, Transl. by Rutkevich, E., Medium, Moscow, USSR.
5. Chester, A. (1990), "Second thoughts on a rock aesthetic: The band", *On record: Rock, pop, and the written word*, in Frith, S. and Goodwin, A. (eds.), Pantheon, NY, USA, pp. 301–319.
6. Willis, P.E. (1978), *Profane culture*, Routledge and Kegan Paul, London, UK.
7. Straw, W. (1991), "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, vol. 5, iss. 3, pp. 368–388. DOI: 10.1080/09502389100490311.
8. McClary, S. (1991), *Feminine endings*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, USA.
9. McClary, S. (1994), "Constructions of subjectivity in Schubert's music", *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology*, in Brett, Ph., Wood, E. and Thomas, G. (eds.), Routledge, NY, USA, pp. 205–234.
10. Middleton, R. (1990), "'Roll over Beethoven'? Sites and soundings on the music-historical map", *Studying popular music*, Open Univ. Press, Milton Keynes, USA, pp. 3–33.
11. Greil, M. (1982), *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music*, Dutton, NY, USA.

Information about the author.

Maksim P. Zamotin – Senior Lecturer at the Department of Sociology and Political Science, Saint Petersburg Electrotechnical University, 5F Professor Popov str., St Petersburg 197022, Russia. The author of 35 scientific publications. Area of expertise: sociology of culture, social and cultural anthropology.

*No conflicts of interest related to this publication were reported.
Received 06.11.2025; adopted after review 25.11.2025; published online 20.02.2026.*