

## Μουσική εμπειρία και συναισθηματικές αντιδράσεις: Μία ανασκόπηση της ερευνητικής βιβλιογραφίας

Δέσποινα Μπουλντή

*Ένας από τους λόγους που συνδέει τον άνθρωπο με τη μουσική είναι το γεγονός ότι ο καθένας μας αντιδρά συναισθηματικά με κάποιο συγκεκριμένο τρόπο κατά την ακρόασή της. Κατά καιρούς έγιναν πολλές προσπάθειες να ερμηνευθεί αυτή η αντίδραση, με αποτέλεσμα τη διατύπωση πολλών διαφορετικών θεωριών (Θεωρία Έκφρασης, Θεωρία Διέγερσης, Θεωρία του φανταστικού προσώπου, Γνωστική Θεωρία, Θεωρία της πληροφορίας, κλπ.). Ο πολυεπιστημονικός επίσης τρόπος προσέγγισης του ζητήματος είχε ως αποτέλεσμα έρευνες με ποικίλα θεωρητικά υπόβαθρα, διαφορετική μεθοδολογία και τεχνικές, οι οποίες στόχευαν να απαντήσουν σε διαφορετικά ερωτήματα, με διαφορετικούς τρόπους και μέσα. Η ανομοιογένεια αυτή δημιούργησε μία σύγχυση στο χώρο, η οποία φαίνεται με τη μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας. Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι η ανασκόπηση των ερευνών που έχουν πραγματοποιηθεί με σκοπό να διερευνήσουν τις συναισθηματικές αντιδράσεις στη μουσική και η κατηγοριοποίησή τους με γνώμονα τις μεταβλητές που εξετάζουν, τη μεθοδολογία και τις τεχνικές που χρησιμοποιούν. Τέλος, ακολουθεί μία σύντομη κριτική θεώρηση των αδύνατων σημείων των ερευνών αυτών, με συγκεκριμένες προτάσεις για τις μελλοντικές έρευνες.*

**Λέξεις-κλειδιά:** συναίσθημα, μουσική, συναισθηματικό περιεχόμενο, συναισθηματικές αντιδράσεις, εκτίμηση, συναισθηματικό νόημα.

Είναι γεγονός ότι η σχέση Μουσικής-συναισθημάτων έτυχε μιας ευρείας, πολυδιάστατης και αρκετά ενδεδεχούς μελέτης κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, από εκπροσώπους των κλάδων της Φιλοσοφίας, της Ψυχολογίας, της Μουσικολογίας, της Κοινωνιολογίας, της Νευροφυσιολογίας, της Βιολογίας, της Ανθρωπολογίας, της Μουσικοθεραπείας, της Αισθητικής, κλπ. Αποτέλεσμα αυτής της πολυεπιστημονικής θεωρητικής προσέγγισης υπήρξε η διατύπωση μιας σειράς από θεωρίες, οι οποίες αντανακλούν όμοιες, διαφορετικές ή -πολλές φορές- αλληλοσυγκρουόμενες και αντιφατικές μεταξύ τους απόψεις αναφορικά με την ύπαρξη και τη φύση της σχέσης αυτής. Αν και είθισται η πολύπλευρη και σφαιρική αντιμετώπιση ενός ζητήματος στα όρια της Επιστήμης να θεωρείται πλεονέκτημα για τη γνώση και την πρόοδο, εν τούτοις, όταν δεν καταλήγει σε κάποιες κοινά αποδεκτές απόψεις, δημιουργεί σύγχυση στο εμπειρικό πεδίο και γενικά στην ερευνητική μελέτη.

Παρόλα αυτά, οι περισσότερες φιλοσοφικές –τουλάχιστον- θεωρίες που κατά καιρούς προσπάθησαν να εξιχνιάσουν τη σχέση μεταξύ της μουσικής και των

συναισθημάτων όπως η Θεωρία Έκφρασης, η Θεωρία Διέγερσης (Μπουλντή, 2007α), η Θεωρία του Φανταστικού Προσώπου (Walton 1973/1978/1988/1990/1997, Karl & Robinson 1995, Levinson 1996, Ridley 1995, Vermazen 1986), οι Θεωρίες των Epperson (1967), Goodman (1976), Langer (1951/1953) και Winner (1982) που αντιμετώπισαν τη Μουσική ως σύμβολο, αυτές των D.Cooke (1959), P.Tagg (1982) και L.Meyer (1956/1957) οι οποίοι θεώρησαν ότι η μουσική παρουσιάζει σημαντική αναλογία με τη γλώσσα, οι απόψεις του Schopenhauer (1969), ακόμα και κάποιες από τις απόψεις των υποστηρικτών της Γνωστικής Θεωρίας (Kivy 1987/1989/1999) ή του Φορμαλισμού (Meyer 1956/1957, Hanslick Edw. 1957/1986 και Gurney Ed. 1880) συγκλίνουν στη γενική παραδοχή ότι όντως η μουσική λειτουργεί συναισθηματικά, είτε προκαλώντας πραγματικά συναισθήματα στον ακροατή, είτε μεταβιβάζοντας τη συναισθηματική διάθεση του συνθέτη ή του εκτελεστή, είτε προκαλώντας ένα είδος διέγερσης, είτε αναπαριστώντας συμβολικά κάποια συναισθήματα, είτε αποτελώντας φορέα συγκινήσεων, οι οποίες δεν μεταφέρονται στον ακροατή, αλλά αυτός απλά τις αναγνωρίζει και τις αξιολογεί με προσωπικά κριτήρια που αφορούν τον ίδιο, τη συγκινησιακή του διάθεση, τις εμπειρίες του, το κοινωνικοπολιτισμικό περιβάλλον του, και άλλους πολλούς παράγοντες. Σύμφωνα με τις θεωρίες αυτές, τα μουσικά συναισθήματα μπορεί να συσχετίζονται είτε με την αισθητική αξία της μουσικής (βλ. Budd 2001), είτε με τα συναισθήματα που εκφράζονται, προκαλούνται ή μεταβιβάζονται κατά τη διαδικασία της μουσικής ακρόασης.\*

Παράλληλα με το θεωρητικό υπόβαθρο, το οποίο αναμφισβήτητα είναι απαραίτητο σε οποιαδήποτε ερευνητική απόπειρα, το πρόβλημα που αφορά στη σχέση της μουσικής με τα συναισθήματα έχει τύχει και εμπειρικής μελέτης, η οποία είναι πλούσια σε μεθοδολογία και συμπεράσματα. Κατά την ανασκόπηση της συναντούμε ποικίλες τεχνικές μέτρησης των συναισθηματικών αντιδράσεων, μελέτη διαφορετικών μεταβλητών, χρήση ποικίλου υλικού ως ερέθισμα και άλλα πολλά στοιχεία που αποδεικνύουν την ανομοιογένεια της ερευνητικής βιβλιογραφίας. Στις παραγράφους που έπονται γίνεται μία απόπειρα κατηγοριοποίησης των διεξαχθεισών ερευνών. Τα πορίσματα που υπάρχουν στηρίζονται κυρίως σε ατομικές αναφορές, ανάλυση της εκφραστικής συμπεριφοράς των υποκειμένων κατά την ακρόαση και σε φυσιολογικές-οργανικές μετρήσεις.

Ως προς τις μεταβλητές που έχουν διερευνηθεί, αυτές αφορούν είτε σε μουσικά στοιχεία (ρυθμός, τέμπο, διάρκεια, τονικό ύψος, τροπικότητα, κλπ) και τη

---

\* Για μία εκτενέστερη ανασκόπηση των θεωριών που καταστούν σαφή τα ζητήματα περί αισθητικής αξίας της μουσικής και που ερμηνεύουν την έκφραση, διέγερση και μεταβίβαση των συναισθημάτων βλ. Άρθρο: Μπουλντή Δ. (2007β). Μουσική και Συναίσθημα: ερμηνευτικές προσεγγίσεις, στοχοασμοί και εφαρμογές, *Μουσικοπαιδαγωγικά*, 5:76-101.

δομή του μουσικού έργου με την οποία συμπλέκεται ο ακροατής και αντιδρά συναισθηματικά, είτε σε παράγοντες που σχετίζονται με τον ίδιο τον ακροατή (φύλο, ηλικία, κοινωνικοοικονομικό επίπεδο, μουσική εκπαίδευση, οικειότητα με το μουσικό ερέθισμα, κ.ά). Τέλος, οι έρευνες που έχουν μελετήσει την εκτίμηση των συναισθηματικών ιδιοτήτων της μουσικής, έχουν διαφοροποιηθεί και ως προς ένα άλλο χαρακτηριστικό, την κατηγοριοποίηση των συναισθηματικών όρων που χρησιμοποίησαν κατά τη διερεύνηση. Κάποιοι ερευνητές προτιμούν τη χρήση διακριτών όρων συναισθημάτων (π.χ. χαρά, λύπη, κλπ.), ενώ άλλοι χρησιμοποιούν το μοντέλο του McMullen, δηλαδή τη χρήση γενικότερων συναισθηματικών διαστάσεων (π.χ. Ευχαρίστηση/Δυσφορία, Ένταση/Ηρεμία, κλπ.).

Πριν προχωρήσουμε στην ανασκόπηση της ερευνητικής βιβλιογραφίας, οφείλουμε να κάνουμε μία διευκρίνιση που αφορά στους όρους 'αισθητική εμπειρία' και 'συγκινησιακή εμπειρία'. Κάποιοι συγγραφείς (Lundin 1967, Hanslick 1957, Hevner 1937, Meyer 1956, Reimer 1989, Schoen 1940, Seashore 1967) έχουν επιλέξει να τις διαχωρίζουν ως εξής: περιγράφουν την αισθητική εμπειρία ως κάτι πιο έντονο και υποκειμενικό, ως προσωπική εμπειρία που παρέχει βαθιά γνώση για τη φύση της ανθρώπινης ζωής. Περιλαμβάνει τις διαθέσεις και ένα συναισθηματικό προσανατολισμό, μία συναισθηματική πλευρά. Από την άλλη, η συγκινησιακή εμπειρία εκλαμβάνεται ως μία περισσότερο επιφανειακή αντίδραση, περιλαμβάνοντας τις μουσικές προτιμήσεις, το μουσικό γούστο, κλπ. (Abeles & Chung 1996).

Ενώ σε επίπεδο ορολογίας και εννοιολογικής οριοθέτησης, οι δύο όροι έχουν προσεγγισθεί ως διαφορετικοί, εντούτοις η εμπειρική βιβλιογραφία δεν στηρίζεται σε καμία τέτοιου είδους διάκριση, με αποτέλεσμα να συναντούμε όμοιες τεχνικές μέτρησης σε έρευνες που μελετούν εννοιολογικά διακριτές μουσικές αντιδράσεις (αισθητικές-συγκινησιακές). Η πλειοψηφία των ερευνητών έχει αποφύγει αυτού του είδους τις κατηγοριοποιήσεις και έχουν υιοθετήσει πιο απτούς όρους (π.χ. μουσικές προτιμήσεις, μουσικό γούστο, κλπ.). Όσον αφορά στις αισθητικές αντιδράσεις όμως, θα πρέπει να πούμε ότι οι ερευνητές που προσπάθησαν να τις εξερευνήσουν, αντιμετώπισαν τεράστιες δυσκολίες αναφορικά με τους τρόπους μέτρησής τους, και γι' αυτό κατέφυγαν στη χρήση περισσότερων της μιας τεχνικής, δεδομένης της πολυδιάστατης φύσης τους.

## **ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΕΡΕΥΝΩΝ**

Οι Sloboda & Juslin (2003) αναφέρουν ότι μία ανασκόπηση της σχετικής ερευνητικής βιβλιογραφίας, θα αποκαλύψει ότι η πλειοψηφία των ερευνών δεν έχουν συγκεκριμένη ψυχολογική θεωρητική βάση. Αυτό μπορεί να δικαιολογηθεί αφενός από το γεγονός ότι το πεδίο των συναισθημάτων παρουσιάζει μία σύγχυση, την οποία έχουν τάση να αποφεύγουν οι ερευνητές, και αφετέρου από την πεποίθησή τους ότι οι υπάρχουσες θεωρίες δεν είναι κατάλληλες για να

βασίσουν την ερμηνεία των συναισθηματικών αντιδράσεων στη μουσική. Η προσωπική άποψη όμως των μελετητών είναι ότι η αλήθεια έγκειται στην έλλειψη προσπαθειών από τους ίδιους τους ερευνητές να εφαρμόσουν τις θεωρίες στις ερευνητικές τους απόπειρες (2003:82).

Μία κατηγοριοποίηση της σχετικής με το θέμα ερευνητικής βιβλιογραφίας δεν είναι εύκολη υπόθεση, καθώς εξαρτάται από τα στοιχεία εκείνα, βάσει των οποίων θα γίνει η διάκριση και ταξινόμησή τους. Θα προσπαθήσουμε να αναφέρουμε τους πιθανούς τρόπους με τους οποίους μπορεί να γίνει μία τέτοια κατηγοριοποίηση.

Αναφορικά με την υπάρχουσα βιβλιογραφία, υπάρχουν πορίσματα που απορρέουν από μελέτες που βασίστηκαν σε ατομικές αναφορές (verbal reports) (Gabrielson 1991, Sloboda 1991), άλλα που προκύπτουν από τη μελέτη της εκφραστικής συμπεριφοράς (expressive behavior) των υποκειμένων κατά τις συναισθηματικές αντιδράσεις (Kenealy 1988, Sloboda 1991, Gabrielson 1991, Waterman 1996), και τέλος υπάρχουν αποδείξεις και για φυσιολογικές-οργανικές αντιδράσεις (physiological measures) σε μουσικά ερεθίσματα (Bartlett 1996, Krumhansl 1997). Η πολυμορφία των ερευνητικών προσεγγίσεων του προβλήματος είναι ιδιαίτερα σημαντική διότι οδηγεί σε μία πιο ολοκληρωμένη παρουσίασή του. Άλλωστε, πρόκειται για πολυδιάστατο φαινόμενο που χρήζει πολύπλευρης μελέτης και ερμηνείας. Από την άλλη όμως εξαιτίας αυτής της ερευνητικής πολυμορφίας, υφίσταται κίνδυνος μείωσης της εγκυρότητας των αποτελεσμάτων και αδυναμίας σύγκρισης των πορισμάτων που προέρχονται από διαφορετικές μελέτες, καθώς χρησιμοποιούνται διαφορετικές τεχνικές μέτρησης κατά την εξέταση του ίδιου φαινομένου.

Η κατηγοριοποίηση αυτή αφορά στους τρόπους με τους οποίους γίνεται η συλλογή των αποτελεσμάτων στις διάφορες έρευνες. Μία άλλη διαφορετική κατηγοριοποίησή τους θα μπορούσε να βασιστεί στις πηγές των συναισθημάτων. Η πηγή πρόκλησης της συναισθηματικής αντίδρασης μπορεί να σχετίζεται είτε με τις καθαρά εσωτερικές μουσικές ιδιότητες του ερεθίσματος, είτε με τις ομοιότητες που παρατηρεί ο ακροατής μεταξύ της μουσικής δομής και κάποιων γεγονότων που φέρουν συναισθηματική χροιά (εικονικές πηγές του συναισθήματος), είτε με τις συσχετίσεις μεταξύ της μουσικής και κάποιων μη μουσικών παραγόντων, που οδηγούν τον ακροατή σε ανάκληση αναμνήσεων από το παρελθόν (συσχετιστικές πηγές συναισθημάτων), χρωματίζοντας με αυτόν τον τρόπο συναισθηματικά τη μουσική του εμπειρία. Στην πρώτη περίπτωση το συναίσθημα θεωρείται εσωτερικό, ενώ στις άλλες δύο θεωρείται εξωτερικό.

Κατά καιρούς έχουν πραγματοποιηθεί έρευνες, που προσεγγίζουν ποικιλοτρόπως την ερμηνεία του προβλήματος. Έχουμε λοιπόν εμπειρικές μελέτες που ανιχνεύουν τη σχέση μεταξύ της έντασης των συναισθηματικών εμπειριών που βιώνονται στη μουσική και των δομικών χαρακτηριστικών της μουσικής (Sloboda

1991/1992). Αυτού του είδους οι έρευνες έχουν δεχθεί κριτική αναφορικά με την τάση τους να ασχολούνται μονομερώς με την επίδραση των 'προσδοκιών' (βλ. Θεωρία της Πληροφορίας του L.Meyer: Μπουλντή Δ. 2007α: 99-104) ενώ δεν έχουν εξηγήσει το πώς οι άνθρωποι βιώνουν διαφορετικά συναισθήματα σε σχέση με διάφορα κομμάτια μουσικής, ενώ η βάση των συναισθηματικών αντιδράσεων κατά τις θεωρίες αυτές είναι η ίδια, δηλ. η δημιουργία προσδοκιών. Η προσέγγιση αυτή οδηγεί κατά την άποψη πολλών στη βίωση ενός ανολοκλήρωτου συναισθήματος. Για να μεταλλαχθεί το εμβρυακής μορφής αυτό συναίσθημα σε κανονικό, είναι απαραίτητο το σημασιολογικό περιεχόμενο. Πρέπει τα συναισθήματα να αναφέρονται σε κάτι. Η σχετική θεωρία προτείνει για την έρευνα να βασίζεται στις εικονικές και συσχετιστικές πηγές του συναισθήματος.

Οι εικονικές σχέσεις μεταξύ μουσικής και συναισθημάτων σχετίζονται με τις φιλοσοφικές θεωρίες που ερμηνεύουν το πρόβλημα από την άποψη της μουσικής έκφρασης. Οι εμπειρικές μελέτες που έχουν στηριχθεί σε αυτό το μοντέλο, περιγράφουν γενικές συναισθηματικές καταστάσεις όπως έκπληξη, ένταση, διέγερση, που προκύπτουν από τη συμπλοκή του ακροατή με τη δομή της μουσικής. Παραδείγματα τέτοιων ερευνών αποτελούν αυτές των Hevner (1935b), Rigg (1964), Scherer & Oshinsky (1977), Wedin (1972), Juslin (1997), κ.ά.

Η κριτική που κάνουν οι Sloboda & Juslin (2003) αφορά στα εξής σημεία: καταρχήν η έρευνα που στηρίζεται σε αυτή τη φιλοσοφία έχει μελετήσει μόνο ορισμένα στοιχεία της μουσικής όπως ο ρυθμός, το τέμπο, η δυναμική, η τονικότητα, η τροπικότητα, η αρμονία, κλπ., ενώ κάποια άλλα όπως οι δυναμικές αλλαγές στη συναισθηματική έκφραση που λαμβάνουν χώρα εντός του μουσικού έργου (η μελέτη των στιγμής προς στιγμής συναισθηματικών εκφράσεων στη μουσική) μένουν ανεξερεύνητες προς το παρόν. Από την άλλη, οι δύο μελετητές απαριθμούν ορισμένα στερεότυπα και υπεργενικεύσεις που έχουν προκύψει από τη μελέτη των συναισθηματικών εκφράσεων στη μουσική, όπως ότι οι ακροατές βρίσκουν φυσιολογικό το να βάζουν ετικέτες στα συναισθήματα, ότι συνήθως συμφωνούν μεταξύ τους στις κρίσεις τους για τα συναισθήματα που εκφράζονται, ότι η μελέτη των εικονικών αναπαραστάσεων εξετάζει μόνο τα λεγόμενα 'βασικά' συναισθήματα, κ.ά. (σελ.94).

Η μελέτη των εικονικών αναπαραστάσεων στη μουσική, επειδή στηρίζεται σε ομοιότητες της μουσικής με εξω-μουσικές αναφορές, είναι από τις προσεγγίσεις που δεν προϋποθέτει μουσικές γνώσεις. Ας δούμε όμως τις έρευνες που μελετούν τις συσχετιστικές πηγές των συναισθημάτων στη μουσική.

Κάποιοι ερευνητές (Gabrielson 1991, Sloboda 1991) προσπάθησαν να αποσαφηνίσουν τα δυνατά συναισθήματα που γεννούν κάποια συγκεκριμένα μουσικά κομμάτια. Τέτοιου είδους συναισθήματα απομακρύνονται από αυτή καθ' αυτή τη μουσική και συμπλέκονται με αναμνήσεις και ανακλήσεις γεγονότων του παρελθόντος. Τα συγκεκριμένα συναισθήματα είναι ως επί το πλείστον

προσωπικά και αφορούν την προσωπική ζωή και ιδιοσυγκρασία του ακροατή, εκτός από ορισμένες περιπτώσεις συλλογικής ανάμνησης κάποιου γεγονότος, η οποία μπορεί να ανακληθεί σε περισσότερα του ενός άτομα, δεδομένης της κοινής εμπειρίας τους. Αυτού του είδους οι συναισθηματικές αντιδράσεις δεν σχετίζονται με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της μουσικής.

Παρά το ενδιαφέρον μελέτης αυτών των συναισθημάτων, η σχετική βιβλιογραφία είναι πενιχρή. Αυτό ίσως οφείλεται στο γεγονός ότι η συμπλοκή ιδιοσυγκρασιακών στοιχείων, καθιστά πιο δύσκολη την πρόσβαση σε αυτά, αλλά καθιστά επίσης προβληματικό τον έλεγχο και τη γενίκευση των συμπερασμάτων (Sloboda & Juslin, 2003).

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, οι συναισθηματικές αντιδράσεις στη μουσική μπορούν να ερευνηθούν από διάφορες σκοπιές, και έτσι να αποφευχθεί η πόλωση που υπήρξε κατά τις προηγούμενες δεκαετίες στον ερευνητικό χώρο. Πλέον μπορούμε να πούμε ότι ο συνδυασμός των πηγών του συναισθήματος στη μουσική μπορεί να μας οδηγήσει σε ολοκληρωμένα συμπεράσματα αναφορικά με τη φύση των συναισθηματικών αντιδράσεων, και να δια φωτίσει σκοτεινά και ανεξερευνήτα σημεία όπως η πρόκληση ασαφών και αόριστων μουσικών συναισθημάτων.

Μία τρίτη μορφή κατηγοριοποίησης θα μπορούσε να στηρίζεται στις δύο προσεγγίσεις που έχουν υιοθετηθεί στις έρευνες που διερευνούν τη μουσική σε σχέση με το συναίσθημα αναφορικά με την ταξινόμηση των συναισθημάτων α) ως διακριτές κατηγορίες, και β) ως διαστάσεις ή ομαδοποιήσεις συναισθηματικών ιδιοτήτων. Κάποιοι ερευνητές χρησιμοποίησαν στην ερευνητική διαδικασία όρους διακριτών συναισθημάτων (π.χ. χαρά, λύπη, κλπ.), ενώ κάποιοι άλλοι προτίμησαν το μοντέλο που προτείνει στη θεωρία του ο McMullen (1976/ 1977α/ 1977β/ 1978/ 1980/ 1982/ 1996), δηλαδή τη χρήση δύο γενικών συναισθηματικών διαστάσεων, τη διέγερση και την αποδοχή-απόρριψη, προκειμένου να διερευνήσουν τη μουσική εμπειρία και τις μουσικές προτιμήσεις. Ένας από τους ερευνητές που χρησιμοποίησαν αυτή τη θεωρητική βάση στις έρευνές του είναι και ο Berlyne (1971).

Μία τελευταία κατηγοριοποίηση των ερευνών που έχουν ως τώρα πραγματοποιηθεί, θα μπορούσε να αφορά στα είδη των μεταβλητών που έχουν εξεταστεί. Για παράδειγμα, στη μελέτη των αισθητικών αντιδράσεων, ως μεταβλητές έχουν κατά καιρούς εξεταστεί διάφορα ατομικά χαρακτηριστικά του ακροατή (εκπαίδευση, ηλικία, φύλο, κοινωνικοοικονομικό επίπεδο, διάθεση, οικειότητα με το μουσικό ερέθισμα, και άλλοι παράγοντες), αλλά στο μικροσκοπικό έχουν βρεθεί και μουσικά χαρακτηριστικά που ενδεχομένως να επηρεάζουν τις αντιδράσεις αυτές (ρυθμός, άρθρωση, μελωδική γραμμή, τέμπο, αρμονία, τροπικότητα, τονικό ύψος, κλπ.). Επίσης, όσον αφορά στις συγκινησιακές αντιδράσεις (μουσικές προτιμήσεις, μουσικό γούστο, κλπ.), έχουν εξεταστεί οι

μεταβλητές της προσωπικότητας του ακροατή, του φύλου, της ηλικίας, κοινωνικών παραγόντων, της επιρροής των συνομηλίκων, της μουσικής εκπαίδευσης, της επανάληψης του μουσικού κομματιού, καθώς και διάφορα μουσικά χαρακτηριστικά, σαν και αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω. Στις επόμενες παραγράφους γίνεται μία προσπάθεια ανασκόπησης της εμπειρικής βιβλιογραφίας αναφορικά με τη διερεύνηση της σχέσης μουσικής-συναισθήματος και γενικότερα τις συναισθηματικές αντιδράσεις σε μουσικά ερεθίσματα.

### **1. Έρευνες που έχουν χρησιμοποιήσει διαφορετικές τεχνικές μελέτης των συναισθηματικών αντιδράσεων στη μουσική**

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ένας από τους τρόπους για να κατηγοριοποιήσουμε τις έρευνες που έχουν ασχοληθεί με τη διερεύνηση της συναισθηματικής ερμηνείας στη μουσική, είναι να λάβουμε υπόψη τις διάφορες τεχνικές που έχουν χρησιμοποιηθεί από κάθε ερευνητή. Οι αισθητικές αντιδράσεις έχουν κατά κύριο λόγο διερευνηθεί με ατομικές αναφορές των υποκειμένων και με μετρήσεις των φυσιολογικών μεταβολών κατά την ακρόαση. Από τις πρώτες προσπάθειες που έγιναν για την ανίχνευση της ερμηνείας του συναισθηματικού περιεχομένου στη μουσική είναι αυτή του Gilman (1891-92/1892-93), ο οποίος έδωσε στα υποκείμενά του ανοιχτού τύπου ερωτήσεις, και τους ζήτησε να εκφράσουν τη γνώμη τους αναφορικά με το χαρακτήρα, τη διάθεση, την έκφραση και τους εξω-μουσικούς συσχετισμούς που αντιλαμβάνονται ακούγοντας μερικά μουσικά κομμάτια. Παρόμοιου τύπου ανοιχτές ερωτήσεις υιοθέτησαν στις έρευνές τους και οι Washburn & Dickinson (1927) και Higginson (1936), ενώ ατομικές αναφορές χρησιμοποίησαν στις έρευνες τους και οι Lifton (1961) και Pike (1972). Ο Lifton (1961) διερεύνησε την αισθητική ευαισθησία φοιτητών, ζητώντας τους να γράψουν τις συναισθηματικές τους αντιδράσεις σε τέσσερα κλασικά μουσικά κομμάτια. Και ο Pike (1972) επίσης, ζήτησε από φοιτητές να καταγράψουν τα συναισθήματά τους κατά τη διάρκεια ακρόασης συμφωνικής μουσικής. Ο Sloboda (1991) έκανε χρήση της μεθόδου των ατομικών εκθέσεων των υποκειμένων (μέσω συμπλήρωσης ερωτηματολογίων) προκειμένου να περιγράψει τη συναφειακή σχέση μεταξύ των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του μουσικού ερεθίσματος και των συναισθηματικών ανταποκρίσεων που προκαλούν φυσιολογικές αντιδράσεις (π.χ. κλάμα, γέλιο, κλπ).

Μία άλλη τεχνική που έχει χρησιμοποιηθεί (Billings 1974, Fujihara 1984, Gabriel 1978) είναι η κατά ζεύγη σύγκριση, κατά την οποία τα υποκείμενα καλούνται να ταξινομήσουν ζευγάρια μουσικών κομματιών, με γνώμονα την εκλαμβανόμενη μεταξύ τους ομοιότητα ως προς τη διάθεση.

Μία άλλη ευρέως διαδεδομένη και αρκετά χρησιμοποιημένη τεχνική στη διερεύνηση των αντιδράσεων στη μουσική, είναι η χρήση λίστας όρων που

περιγράφουν συναισθηματικές καταστάσεις. Από τις πιο σημαντικές έρευνες που στηρίχθηκαν σε αυτή την τεχνική είναι της Hevner (1936) και του Farnsworth (1954). Η Hevner και αργότερα ο Farnsworth, έδωσαν στα υποκείμενα μία λίστα επιθέτων, προσπαθώντας να συστήσουν ομάδες επιθετικών προσδιορισμών που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν, με σκοπό να περιγράψουν συναισθηματικές αντιδράσεις σε μουσικά ερεθίσματα αναφορικά με τον μείζονα-ελάσσονα τρόπο (Hevner 1935), το ρυθμό, την αρμονική πολυπλοκότητα και τη μελωδική κατεύθυνση (Hevner 1936), το τονικό ύψος και το τέμπο (Hevner 1937). Αργότερα ο Farnsworth (1954), προσπάθησε να κάνει τη λίστα επιθέτων της Hevner εσωτερικά πιο συνεπή και σταθερή, και περιόρισε τους προσδιορισμούς από 67 (8 ομάδες επιθέτων) σε 50.

Η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε και από άλλους ερευνητές (Billings 1974, Winold 1964, Campell 1942) προκειμένου να καθοριστεί η επίδραση στο συναισθηματικό χαρακτηρισμό της μουσικής μεταβλητών όπως το φύλο, η μουσική εκπαίδευση, η διάθεση του υποκειμένου, το είδος της μουσικής, η οικειότητα του υποκειμένου με τα μουσικά ερεθίσματα (Sopchak 1955/1957), η διάθεση που επέβαλλε η ακρόαση του μουσικού ερεθίσματος στα υποκείμενα (Capurso 1952, Hampton 1945, Schoen 1940), η επιρροή διαφόρων μουσικών στοιχείων στο χαρακτηρισμό των συναισθηματικών ιδιοτήτων της μουσικής (Zimmerman 1971, Gundlach 1935, Shimp 1940, Watson 1942, Van Stone 1960).

Μία τεχνική πολύ σημαντική, που χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον στις έρευνες προσδιορισμού των αντιδράσεων στη μουσική είναι αυτή που περιγράφηκε το 1957 στο βιβλίο του Oswood *'The Measurement of Meaning'*. Η τεχνική αυτή συνίσταται σε μία φόρμα, στην οποία παρουσιάζονται δύο αντίθετοι επιθετικοί προσδιορισμοί (π.χ. χαρά-λύπη, ευχάριστο-δυσάρεστο), μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται επτά στάδια, που εκφράζουν τη διαβάθμιση του νοήματος αυτών των χαρακτηρισμών. Η τεχνική αυτή έχει χρησιμοποιηθεί κυρίως από ερευνητές που βασίστηκαν στις διαστάσεις των συναισθημάτων και όχι στην κατηγορική ταξινόμησή τους. Παραδείγματα τέτοιων είναι η έρευνα του McMullen (1974), ο οποίος θέλησε να περιγράψει ακουστικά και μουσικά ερεθίσματα χρησιμοποιώντας σκάλες σημασιολογικής διαφοροποίησης. Από τα υποκείμενα της έρευνάς του ζητήθηκε να περιγράψουν οκτώ κλασικά και ποπ μουσικά παραδείγματα πάνω σε μία επτάβαθμη σκάλα, που περιείχε επίθετα που είχαν προηγουμένως χαρακτηριστεί ως αντιπροσωπευτικά των οκτώ ομάδων της Hevner. Τα αποτελέσματα ανέδειξαν δύο υποκατηγορίες διαστάσεων: τη διάσταση της εκτίμησης και τη διάσταση της ενέργειας.

Τη διάσταση εκτίμησης χρησιμοποίησε και ο Brennis (1971), ενώ ο Newton (1982) χρησιμοποίησε τις διαστάσεις εκτίμησης και διέγερσης. Είναι γεγονός ότι κάθε ερευνητής χρησιμοποιώντας την τεχνική της σημασιολογικής διαφοροποίησης, οδηγήθηκε στη διαμόρφωση διαφορετικών συναισθηματικών



διαστάσεων, με αποτέλεσμα η σχετική βιβλιογραφία να είναι γεμάτη από διαφορετικές μεταξύ τους προσεγγίσεις κατά τη διερεύνηση των αισθητικών αντιδράσεων στη μουσική. Επειδή η έκταση της εργασίας δεν μας το επιτρέπει να επεκταθούμε και να αναφερθούμε αναλυτικά, αναφέρουμε ότι μία αρκετά καλή ανασκόπηση των διαστάσεων του συναισθηματικού νοήματος στις μουσικές αντιδράσεις, που έχουν προταθεί από διάφορους ερευνητές, κάνει η Carla Giomo (1992:94).

Παρόμοια τεχνική χρησιμοποίησε και ο Edmonston (1966), ο οποίος κατέληξε ότι ο ρυθμός είναι ο κύριος παράγοντας που επιδρά στις συναισθηματικές αντιδράσεις, ενώ ατομικά χαρακτηριστικά όπως το φύλο και η μουσική εκπαίδευση δεν επηρεάζουν καθόλου. Ο Eagle (1971), χρησιμοποιώντας επίσης τεχνικές σημασιολογικής διαφοροποίησης, οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι οι ανταποκρίσεις στη μουσική επηρεάζονται από τη συναισθηματική κατάσταση του υποκειμένου, ενώ δεν εντόπισε αξιόπιστη σχέση με τις μεταβλητές ηλικία, φύλο, νοημοσύνη και μουσική εκπαίδευση. Ο ίδιος θεωρεί ότι η αντίληψη του συναισθήματος στη μουσική είναι μία διαδικασία μάθησης, που υπαγορεύεται από τον πολιτισμό (Trunk 1981:13).

Αναφορικά με τις φυσιολογικές μετρήσεις των οργανικών μεταβολών κατά τη διάρκεια μουσικών ακροάσεων, οι διάφορες μελέτες έχουν στηριχθεί σε μετρήσεις του καρδιακού ρυθμού, της αρτηριακής πίεσης, αντιδράσεων του δέρματος, του προσώπου (Witvliet C.V. & Vrana S.R 1996) αλλά και της μυϊκής έντασης και των εγκεφαλικών κυμάτων (Henkin 1957b, Winold 1964, Wiener 1982). Δεν θα επεκταθούμε όμως περαιτέρω σε αυτού του είδους τις μετρήσεις, καθώς απέχουν από το αντικείμενο της παρούσας εργασίας.

Πριν κλείσουμε το υποκεφάλαιο αυτό που περιέλαβε μία σύντομη ανασκόπηση των διαφορετικών τεχνικών με τις οποίες έχουν γίνει προσπάθειες προσέγγισης και περιγραφής των συναισθηματικών αντιδράσεων στη μουσική, θεωρούμε σκόπιμο να κάνουμε μία αναφορά σε έρευνες που εκτός από τις συνηθισμένες μεθόδους (λεκτικοί χαρακτηρισμοί, αντιστοίχιση με απεικονίσεις προσώπων, φυσιολογικές μετρήσεις, κλίμακες σημασιολογικής διαφοροποίησης, κλπ.), έχουν χρησιμοποιήσει τρόπους και πρότυπα απαντήσεων των υποκειμένων που διαφέρουν. Παράδειγμα τέτοιας έρευνας αποτελεί η μελέτη του Kerchner (2000), ο οποίος χρησιμοποιώντας ως δείγμα 6 παιδιά της Δευτέρας Δημοτικού και 6 της Πέμπτης, διερεύνησε κατά τη διάρκεια της μουσικής ακρόασης τρεις διαφορετικούς τρόπους απάντησης των υποκειμένων του: α) τις προφορικές αντιδράσεις τους, β) τις οπτικές και γ) τις κιναισθητικές. Στην πρώτη φάση κατέγραψε τις περιγραφές τους αναφορικά με το μουσικό ερέθισμα, χωρίς να περιορίζει τις απαντήσεις τους με συγκεκριμένους όρους ή διαστάσεις συναισθημάτων. Στη δεύτερη φάση ζητήθηκε από τα υποκείμενα να περιγράψουν γραφικά (με ζωγραφική) αυτό που άκουγαν και μετά να το περιγράψουν

προφορικά, και στην τελευταία φάση να αποδώσουν κινητικά το περιεχόμενο της μουσικής, επεξηγώντας στη συνέχεια τις αντιδράσεις αυτές.

Αναφορικά με την αποκωδικοποίηση του συναισθήματος στη μουσική μέσω των κινήσεων του σώματος έχουν πραγματοποιηθεί και κάποιες άλλες έρευνες. Οι Boone και Cunningham (1998), προσπάθησαν να ανιχνεύσουν ποιά στοιχεία στην κίνησή τους χρησιμοποιούν τα παιδιά, προκειμένου να αποκωδικοποιήσουν τα συναισθήματα της χαράς, της λύπης, του θυμού και του φόβου κατά τη διαδικασία του χορού. Τα αποτελέσματα της έρευνας έδειξαν ότι από την ηλικία των 4 ετών τα παιδιά είναι ικανά να αποκωδικοποιούν κινητικά τη λύπη, τα 5χρονα τη λύπη, το φόβο και το θυμό, ενώ τα 8χρονα τα καταφέρνουν καλά και με τα τέσσερα συναισθήματα. Οι ίδιοι ερευνητές, σε μία μετέπειτα εργασία τους (2001) προσπάθησαν να μελετήσουν εάν τα παιδιά προσχολικής ηλικίας μπορούν να αποκρυπτογραφήσουν το συναισθηματικό περιεχόμενο της μουσικής και να το κωδικοποιήσουν μέσω των κινήσεων του σώματος. Στην έρευνα αυτή ζητήθηκε από τα υποκείμενα (23 4χρονα παιδιά και 24 5χρονα) να εκφράσουν το συναίσθημα που αντιλαμβάνονταν στη μουσική που άκουγαν (χαρά, λύπη, θυμός, φόβος) κουνώντας ένα ακροδάκι με συγκεκριμένο τρόπο για κάθε συναίσθημα, ο οποίος τρόπος είχε προηγουμένως υποδειχθεί. Ενήλικοι κριτές κατηγοριοποίησαν τις κινήσεις αυτές χωρίς να ακούνε τη μουσική υπόκρουση, και τα αποτελέσματα έδειξαν ότι η ακρίβεια των απαντήσεων διαφοροποιείται βάσει της ηλικίας του παιδιού και του επιδιωκόμενου συναισθήματος. Τέλος, μία άλλη πρόσφατη εμπειρική μελέτη της Gluschankof (2006), διερεύνησε τρία κορίτσια ηλικίας 4 και 5 ετών ως προς τις κινητικές τους αντιδράσεις στη μουσική, κατά τη διάρκεια χορογραφίας.

Οι Rodriguez και Webster (1997) προσπάθησαν να καθορίσουν τη φύση των προφορικών απαντήσεων των παιδιών (προσχολικής ηλικίας έως 5<sup>15</sup> Δημοτικού) κατά την επαναλαμβανόμενη ακρόαση σύντομων μουσικών κομματιών, ρωτώντας συστηματικώς σχεδιασμένες ερωτήσεις, οι οποίες προκαλούσαν τις απαντήσεις. Επίσης οι Sims και Nolker (2002), μελέτησαν 48 παιδιά με μ.ό ηλικίας 6 ετών και 1 μήνα και βρήκαν ότι οι συναισθηματικές αντιδράσεις τους δεν σχετίζονταν με το μέσο εκτέλεσης της μελωδίας (φωνή ή οργανική μουσική), ούτε με το φύλο, ούτε με τις αλληλεπιδράσεις τους.

Έρευνες που βασίστηκαν σε ενήλικο δείγμα είναι της Gromko(1995), η οποία ερεύνησε τις προφορικές και εικονογραφικές αναπαραστάσεις του μουσικού ήχου, και του Asmus (1985), που προσπάθησε να αναπτύξει εμπειρικά ένα εργαλείο μέτρησης για την εκτίμηση του συναισθήματος στη μουσική, χρησιμοποιώντας όρους περιγραφικούς ή συναισθηματικούς προκειμένου να αναλύσει την συναισθηματική κατάσταση του ακροατή ως απόρροια της έκθεσης στη μουσική. Επίσης, η μελέτη των Scherer και Oshinsky (1977), είχε ως σκοπό να ορίσει την επιρροή των μουσικών στοιχείων στον συναισθηματικό χαρακτηρισμό

της μουσικής. Συμπέραναν ότι τα 2/3 με 3/4 της διακύμανσης στις συναισθηματικές εκτιμήσεις μπορούν να εξηγηθούν με το χειρισμό των ακουστικών στοιχείων.

Τέλος, μία έρευνα που χρησιμοποίησε μία νέα τεχνική καταγραφής των συναισθηματικών αντιδράσεων των υποκειμένων είναι των Egermann, Nagel, Koriez και Altenmuller (2006), οι οποίοι κάνοντας χρήση του διαδικτύου παρότρυναν τα υποκείμενα να χρησιμοποιήσουν το ποντίκι του Η/Υ και να χαρακτηρίσουν κάποια μουσικά ερεθίσματα ως προς τις διαστάσεις θετικό-αρνητικό συναίσθημα και διεγερτικό-ήρεμο.

Παρακάτω ακολουθεί μία σύντομη αναφορά στις κυριότερες μελέτες που έχουν διερευνήσει την επιρροή διαφόρων μουσικών χαρακτηριστικών στις συναισθηματικές εκτιμήσεις του μουσικού περιεχομένου.

## **2. Μελέτη των μουσικών στοιχείων ως παραγόντων διαφοροποίησης της ερμηνείας του συναισθηματικού περιεχομένου της μουσικής**

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η Hevner (1935/1936/1937) μελέτησε την επίδραση της τροπικότητας, του ρυθμού, της αρμονικής πολυπλοκότητας, της μελωδικής κατεύθυνσης, του τονικού ύψους και του τέμπο στη διαμόρφωση του συναισθηματικού νοήματος στη μουσική. Το τέμπο βρήκε ότι έχει τη μεγαλύτερη επίδραση, ακολουθώντας η τροπικότητα, το τονικό ύψος, η αρμονία, ο ρυθμός και τέλος η μελωδική κατεύθυνση. Πιο συγκεκριμένα, ο μείζων τρόπος συνδέθηκε από τα υποκείμενα με το συναίσθημα της χαράς, ο ελάσσων με τη λύπη, ο σταθερός ρυθμός παρακίνησε συναισθήματα επιβλητικότητας και δραστήριου χαρακτήρα, ενώ ο ρέων ρυθμός συνδέθηκε με χαρούμενες διαθέσεις. Η απλή αρμονία επέδειξε χαρούμενα και γαλήνια συναισθήματα, ενώ η πιο σύνθετη βιώθηκε από τα υποκείμενα ως εκφραστική λύπης και υπερδιέγερσης. Η ανιούσα και κατιούσα μελωδία δεν έδωσε καθαρά αποτελέσματα.

Ομοίως, οι Henkin (1955/1957a/1957b), Washburn & Dickinson (1927) μελέτησαν την επίδραση του ρυθμού και της μελωδίας. Ο Gaston (1951) βρήκε το ρυθμό ως σημαντικότερο παράγοντα (στο οποίο συμπέρασμα συμφώνησε αργότερα και ο Edmonston -1966), οι Rigg (1940) και Holbrook & Anand (1990) το τέμπο, ο Heinlein (1928) την τροπικότητα, και ο Gabriel (1978) τη μελωδική δομή.

Ο Rigg (1937) διερεύνησε την επίδραση δομικών στοιχείων του μουσικού ερεθίσματος με 80 φοιτητές Ψυχολογίας. Το συναίσθημα της χαράς προέκυψε από το επιταχυνόμενο τέμπο, τα ανιόντα διαστήματα τετάρτης, το μείζονα τρόπο, την απλή αρμονία, τις staccato νότες και τη forte δυναμική. Αντίθετα, συναισθήματα λύπης δημιουργήθηκαν από τα κατιόντα ελάσσονα διαστήματα δευτέρας στη μελωδία, τον ελάσσονα τρόπο, τις legato φράσεις, τη διαφωνία, τη χαμηλή ένταση (piano) και το αργό τέμπο.

Ο Wedin (1972) χρησιμοποιώντας την τεχνική της λίστας επιθέτων ταξινομήσε 40 μουσικά κομμάτια σε τρεις διαστάσεις συναισθημάτων (σφοδρότητα-απαλότητα, ευχαρίστηση-δυσαρέσκεια, επισημότητα-ασημαντότητα) με γνώμονα ορισμένες μουσικές ιδιότητες. Η forte ένταση και η staccato άρθρωση συνδέθηκαν με τη σφοδρότητα, η piano ένταση και η legato άρθρωση με την απαλότητα. Η συμφωνία και ο γρήγορος και ρέων ρυθμός σε συνδυασμό με το μείζονα τρόπο και την υψηλή τονικότητα συνδέθηκαν με την ευχαρίστηση, ενώ η διαφωνία, ο σταθερός και αργός ρυθμός, ο ελάσσων τρόπος και το χαμηλό τονικό ύψος με τη δυσαρέσκεια. Η ύπαρξη μείζονα τρόπου, υψηλού τονικού ύψους και staccato άρθρωσης επέδειξε μία επισημότητα της μουσικής, και τέλος η μελωδία και η ένταση παρήγαγαν αισθήματα ασημαντότητας.

Παρόμοια έρευνα πραγματοποιήθηκε από τους Nielzen και Cesarec (1982), οι οποίοι ανίχνευαν την επίδραση μουσικών παραγόντων, ομαδοποιώντας τους ως εξής: απλό-επιτηδευμένο (αρμονία, μελωδία, τροπικότητα και ρυθμική άρθρωση), ζωηρό-πράο (ένταση, ρυθμός, συνοχή και τέμπο), σκοτεινό-φωτεινό (τροπικότητα και τονικό ύψος). 25 υποκείμενα κατηγοριοποίησαν μουσικά ερεθίσματα σε τρεις διαστάσεις: α) ένταση-χαλαρότητα, β) χαρά-θλίψη, και γ) έλξη-αποστροφή. Από την ανάλυση προέκυψε μία θετική συσχέτιση μεταξύ των μουσικών ιδιοτήτων της κατηγορίας απλό-επιτηδευμένο και της διάστασης έλξη-αποστροφή, καθώς επίσης και μεταξύ των μουσικών χαρακτηριστικών της κατηγορίας ζωηρό-πράο με τη διάσταση χαρά-θλίψη. Αρνητική σχέση εντοπίστηκε μεταξύ της διάστασης ένταση-χαλαρότητα και των μουσικών στοιχείων της ομάδας απλό-επιτηδευμένο.

Οι Kastner & Crowder (1990) μελέτησαν παιδιά 3-12 ετών αναφορικά με την ικανότητά τους να αποδίδουν σε μελωδίες του μείζονα τρόπου θετικό νόημα (χαρά ή ικανοποίηση) και αρνητικό νόημα (λύπη ή θυμός) σε μελωδίες γραμμένες στον ελάσσονα τρόπο. Τα αποτελέσματά τους έδειξαν ότι όλα τα παιδιά, ανεξαρτήτως ηλικίας έκαναν τις σωστές συνδέσεις μεταξύ μουσικού τρόπου και συναισθηματικού χαρακτήρα.

Διαφορετικά αποτελέσματα είχε παρόμοια έρευνα των Gregory, Worrall και Sarge (1996), οι οποίοι ερεύνησαν την ικανότητα των παιδιών να συνδέουν το μείζονα τρόπο με τη χαρά και τον ελάσσονα με τη λύπη. Τα αποτελέσματα της μελέτης τους έδειξαν ότι τα παιδιά ηλικίας 7-8 ετών επιτυγχάνουν σε αυτού του είδους τις συνδέσεις, όμως τα παιδιά ηλικίας 3-4 ετών δεν δείχνουν να συνδέουν το μουσικό τρόπο με τις συναισθηματικές τους απαντήσεις.

Ο Kratus (1993), οδηγήθηκε από την έρευνά του στο συμπέρασμα ότι οι διαχωρισμοί μεταξύ χαράς-λύπης βασίζονται στη ρυθμική δραστηριότητα και την άρθρωση του μουσικού κομματιού (υψηλή ρυθμική δραστηριότητα + staccato=χαρά/ χαμηλή ρυθμική δραστηριότητα + legato=λύπη), ενώ οι διαφορές μεταξύ διέγερσης-ηρεμίας βασίζονται στη ρυθμική δραστηριότητα και το μέτρο

(υψηλή ρυθμική δραστηριότητα + τριπλό μέτρο= διέγερση/ χαμηλή ρυθμική δραστηριότητα + διπλό μέτρο= ηρεμία).

Τέλος, μια έρευνα του Schellenberg (2004) επιβεβαίωσε ότι οι ακροατές λαμβάνουν και βιώνουν ανάμεικτα συναισθήματα όταν η μουσική εμπεριέχει αντικρουόμενα χαρακτηριστικά (π.χ. γρήγορο τέμπο+ελάσσονα τρόπο). Επίσης, σημειώνεται ότι τα παιδιά ηλικίας 4 ετών, αναγνωρίζουν με σαφήνεια μουσικά ερεθίσματα που ακούγονται χαρούμενα ή λυπημένα, όταν υπάρχει συνέπεια στις μουσικές ιδιότητες (π.χ. γρήγορο τέμπο+μείζων τρόπος). Σε κάθε περίπτωση, αποδεικνύεται ότι το τέμπο έχει την ισχυρότερη επίδραση στις εκτιμήσεις των ακροατών, αναφορικά με τα συναισθήματα που μεταφέρει η μουσική. Η Banks (1980) επιβεβαιώνει το συμπέρασμα αυτό αξιολογώντας το τέμπο ως πολύ σημαντικό παράγοντα στην πρόκληση συναισθημάτων όπως η χαρά-ευχαρίστηση, η λύπη-αγωνία και ενδιαφέρον-διέγερση.

### **3. Άλλες μεταβλητές που έχουν διερευνηθεί ως παράγοντες που επηρεάζουν τη συναισθηματική ερμηνεία της μουσικής**

Οι έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί, εκτός από τη μελέτη των μουσικών χαρακτηριστικών, έχουν δώσει έμφαση σε ατομικά χαρακτηριστικά των υποκειμένων όπως το φύλο, η ηλικία, η μουσική εκπαίδευση, η κοινωνικοοικονομική τάξη, η διάθεση του υποκειμένου κατά τη δεδομένη στιγμή του πειράματος, η οικειότητά του με το είδος του μουσικού ερεθίσματος, το μουσικό περιβάλλον του σπιτιού, οι μουσικές ικανότητες και διάφορες άλλες μεταβλητές, ως παράγοντες διαφοροποίησης των συναισθηματικών αξιολογήσεων της μουσικής. Αυτό ίσως που λείπει από την εμπειρική βιβλιογραφία είναι η διερεύνηση της συναφειακής σχέσης της συναισθηματικής ερμηνείας της μουσικής με άλλους παράγοντες, εκτός των ατομικών χαρακτηριστικών του υποκειμένου, όπως μεταβλητές που αφορούν χαρακτηριστικά των γονέων των υποκειμένων, καθώς επίσης και χαρακτηριστικά των εκπαιδευτικών και χαρακτηριστικά της μουσικής εκπαίδευσης στο σχολείο (στόχοι, είδη μουσικής που ακούνε τα παιδιά στο σχολικό περιβάλλον, κλπ.).

Παρακάτω ακολουθεί μία ανασκόπηση των ερευνών με γνώμονα τις μεταβλητές που έχουν χρησιμοποιηθεί από διάφορους ερευνητές, ως παράγοντες που επιδρούν στην ερμηνεία της συναισθηματικής διάθεσης στη μουσική.

### **ΗΛΙΚΙΑ**

Η ηλικία έχει αποτελέσει μεταβλητή όλων σχεδόν των ερευνών που έχουν προσπαθήσει να διερευνήσουν την αντίληψη του συναισθηματικού χαρακτήρα της μουσικής. Η ανίχνευση της επίδρασης του παράγοντα αυτού είτε έχει γίνει μεμονωμένα, είτε σε συνεξάρτηση με άλλες μεταβλητές, όπως το φύλο, η μουσική

κατάρτιση, το κοινωνικοοικονομικό επίπεδο, κλπ. Η πλειοψηφία των μελετών που έχουν προσπαθήσει να ορίσουν την ικανότητα αναγνώρισης των συναισθηματικών ιδιοτήτων της μουσικής σε σχέση με διάφορα χαρακτηριστικά των υποκειμένων, απευθύνεται κατά κύριο λόγο σε ενήλικα υποκείμενα. Μόλις τις δύο τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται μία στροφή των ερευνών αυτών σε όλο και μικρότερες ηλικιακές ομάδες, με τάση να διερευνώνται όλο και νεαρότερα υποκείμενα. Στο υποκεφάλαιο αυτό, θα προσπαθήσουμε να δώσουμε μία σαφή εικόνα των ερευνών αυτών που έχουν μελετήσει την ηλικία ως παράγοντα που ενδεχομένως επηρεάζει την ικανότητα αποκωδικοποίησης του συναισθήματος στη μουσική. Για πρακτικούς λόγους, θα ταξινομήσουμε αυτές τις έρευνες ως εξής: α) αυτές που πραγματοποιήθηκαν με ενήλικα υποκείμενα, β) με ανήλικα υποκείμενα, και γ) αυτές που εξέτασαν δύο ηλικιακές ομάδες και προέβησαν σε συγκρίσεις.

### ΕΡΕΥΝΕΣ ΜΕ ΔΕΙΓΜΑ ΕΝΗΛΙΚΑ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΑ

Από τις πρώτες έρευνες αναφορικά με τη διάκριση των συναισθηματικών ιδιοτήτων της μουσικής με υποκείμενα ενήλικες είναι αυτή της Hevner (1935), η οποία μελέτησε την επίδραση της μουσικής εκπαίδευσης, της μουσικής ικανότητας και της νοημοσύνης στην ικανότητα ερμηνείας του συναισθηματικού χαρακτήρα του μείζονα και ελάσσονα τρόπου. Τα συμπεράσματά της ήταν ότι αν και όλοι οι παραπάνω παράγοντες παρουσίασαν κάποια επίδραση στην ικανότητα αυτή, εντούτοις κανένας από αυτούς δεν μπορεί να θεωρηθεί σημαντικά επιδραστικός στη διάκριση της διάθεσης στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο. Η ίδια ερευνήτρια (1936), με ηλικιακά όμοιο δείγμα, προσπάθησε να διερευνήσει την επίδραση μουσικών στοιχείων όπως η κατεύθυνση της μελωδικής γραμμής, ο σταθερός ή ρέων ρυθμός και η απλότητα ή πολυπλοκότητα της αρμονίας, στον προσδιορισμό της συναισθηματικής αξίας και εκφραστικότητας της μουσικής. Επίσης, το 1937, η Hevner επανήλθε με μία έρευνα που αφορούσε τη διερεύνηση της συναισθηματικής αξίας του τονικού ύψους και του tempo, με υποκείμενα φοιτητές. Συμπέρανε ότι για την εκτίμηση τόσο ειδικών χαρακτηριστικών της μουσικής, τα οποία απαιτούν πιο εκλεπτυσμένο ακροατήριο, δεν ήταν ικανοί οι κοινοί φοιτητές (1937:630).

Ο Rigg (1937) μελέτησε την ικανότητα φοιτητών με ή χωρίς μουσική εκπαίδευση να διαχωρίζουν σε μουσικά κομμάτια τη χαρά και τη λύπη. Παρατήρησε ότι οι επιδόσεις των δύο ομάδων δεν παρουσίασαν διαφοροποιήσεις, αλλά η σταδιακή ζήτηση για πιο λεπτές συγκινησιακές διακρίσεις, τους έκανε λιγότερο επιτυχείς στις απαντήσεις τους.

Οι Lathom, Lubin & Havlicek (1984), μελετώντας 90 ενήλικα υποκείμενα ως προς την επίδραση που μπορούν να έχουν τρία είδη μουσικής στη διάθεση και τα συναισθήματά τους, διεπίστωσαν ότι δεν υπήρξε καμία τέτοιου είδους επίδραση,

και ότι οι μεταβλητές ηλικία, φύλο, μουσική κατάρτιση, απόφοιτοι-προπτυχιακοί φοιτητές δεν αλληλεπιδρούν και τα υποκείμενα απάντησαν με παρόμοιο τρόπο.

Ενήλικες ως δείγμα επέλεξαν επίσης και οι North & Hargreaves (1997), οι οποίοι χρησιμοποιώντας μία παραλλαγή της circumplex theory (βλ. Larsen & Diener 1992, Reizenzein 1994, Russell Ward & Pratt 1981), θέλησαν να αποδείξουν ότι τα συναισθήματα που εκφράζονται στη μουσική, συνδέονται με τις ευχάριστες ή διεγερτικές της ιδιότητες. Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι πράγματι τα συναισθήματα που εκφράζει η μουσική είναι προβλέψιμα βάσει των εκτιμήσεων της ευχαρίστησης ή διεγερσης που προκαλεί η μουσική αυτή.

Μία ιδιότυπη έρευνα, είναι αυτή των Egermann, Nagel, Kopiez και Altenmuller (2006) οι οποίοι χρησιμοποίησαν ένα ανομοιογενές ηλικιακά δείγμα, το οποίο επέλεξαν μέσω του διαδικτύου. Υποθέτουμε –αν και δεν προσδιορίζεται από τους ερευνητές– ότι το δείγμα αποτελείτο από ενήλικες, δεδομένου ότι απαιτούντο εκτός από γνώσεις, και ιδιαίτερες ικανότητες για να ολοκληρώσουν το τεστ. Το συμπέρασμά τους ήταν ότι η μέτρηση των συναισθηματικών μουσικών εμπειριών μέσω του διαδικτύου, είναι μία πολλά υποσχόμενη μέθοδος.

Δείγμα που αποτελείται από ενήλικες έχει επίσης χρησιμοποιηθεί σε διαπολιτισμικές έρευνες αναφορικά με την αντίληψη των συναισθημάτων στη μουσική (Balkwill & Thompson 1999, Tan 2006), όπως επίσης και σε έρευνες που διερεύνησαν την ικανότητα διαχωρισμού των συναισθηματικών ιδιοτήτων της μουσικής (Zammuner & Petitbon 2006), και συγκεκριμένα το διαχωρισμό της λύπης από την τρυφερότητα, του θυμού από το φόβο και τη χαρά, του θυμού από το φόβο και τη λύπη. Τα αποτελέσματα αυτής της μελέτης απεκάλυψαν ότι τα ενήλικα υποκείμενα πέτυχαν καλύτερες επιδόσεις στην αναγνώριση της λύπης παρά στην τρυφερότητα, ότι αναγνώρισαν τη χαρά στο 92% των περιπτώσεων, ενώ το φόβο 68% και το θυμό μόνο 44%, και τέλος μεταξύ λύπης, φόβου και θυμού τα ποσοστά σωστών ερμηνειών ήταν 90%, 69% και 74% αντίστοιχα. Τέλος, ο Hoshino (2006) χρησιμοποίησε ενήλικες μουσικούς και μη μουσικούς, ζητώντας τους αφενός να διαλέξουν μία συναισθηματική κατηγορία που ταίριαζε ως συναισθηματικός χαρακτήρας στη μουσική φράση που άκουγαν και αφετέρου να διαλέξουν από 12 συναισθηματικές κατηγορίες το συναίσθημα που διεγείρει η μουσική. Οι δύο κατηγορίες (μουσικοί και μη μουσικοί) παρουσίασαν διαφορές στις συναισθηματικές αντιδράσεις τους προς τη μουσική, ενισχύοντας την άποψη ότι η γνώση της μουσικής δομής αντανακλάται στην απόδοση χαρακτηρισμών στα μουσικά συναισθήματα.

#### ΕΡΕΥΝΕΣ ΠΟΥ ΣΥΓΚΡΙΝΟΥΝ ΤΙΣ ΕΠΙΔΟΣΕΙΣ ΕΝΗΛΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΗΛΙΚΩΝ

Κάποιες από τις έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί με σκοπό να διερευνήσουν την ικανότητα ερμηνείας του συναισθήματος στη μουσική, έχουν

χρησιμοποιήσει δείγμα με ενήλικες και παιδιά, προκειμένου να προβούν σε συγκρίσεις αναφορικά με τις αναπτυξιακές αλλαγές ως προς την ικανότητα αυτή.

Μία χαρακτηριστική τέτοια μελέτη είναι των Cunningham και Sterling (1988), οι οποίοι μελέτησαν τις αναπτυξιακές αλλαγές στην κατανόηση του συναισθηματικού νοήματος στη μουσική. Το δείγμα τους αποτελείτο από υποκείμενα 4,5,6, και 19 ετών, τα οποία κλήθηκαν να αποδώσουν προφορικές ετικέτες σε μουσικά κομμάτια, τα οποία είχαν προηγουμένως καθοριστεί ως αντιπροσωπευτικά ενός από τα τέσσερα συναισθήματα χαρά, λύπη, θυμός, φόβος. Η ανάλυση των αποτελεσμάτων έδειξε ότι η ικανότητα απόδοσης λεκτικών προσδιορισμών στα μουσικά συναισθήματα με τρόπο σύμφωνο με αυτόν των ενηλίκων, είναι παρούσα από την προσχολική ηλικία. Τα 6χρονα έδωσαν απαντήσεις παρόμοιες με αυτές των ενηλίκων σε όλες τις συναισθηματικές κατηγορίες, προσεγγίζοντας περισσότερο τα επίπεδα αναγνώρισης της χαράς και του φόβου. Τα 5χρονα έδωσαν σύμφωνες με των ενηλίκων απαντήσεις σε όλα τα συναισθήματα εκτός του φόβου, ενώ τα 4χρονα πλησίασαν τα επίπεδα ορθότητας των ενηλίκων απαντήσεων στο συναίσθημα της χαράς. Το φύλο, όπως έδειξε η έρευνα διαδραμάτισε κάποιο ρόλο. Τα θηλυκά υποκείμενα αναγνώρισαν πιο εύκολα τη χαρά και τη λύπη στα μουσικά κομμάτια από τα αρσενικά, σε όλες τις ηλικίες.

Μία παρόμοια ως προς το δείγμα και τη μεθοδολογία έρευνα είναι αυτή των Terwogt και Van Grinsven (1988). Το δείγμα τους αποτελείτο από 32 παιδιά ηλικίας 5 έως 6 ετών, 32 παιδιά από 9 ως 11 ετών και 32 ενήλικες. Από τα υποκείμενα ζητήθηκε να συνδέσουν κάποια μουσικά αποσπάσματα με συγκεκριμένα συναισθήματα (χαρά, λύπη, θυμός, φόβος). Τα μεγαλύτερα σε ηλικία υποκείμενα αποδείχθηκαν πιο ακριβή στους χαρακτηρισμούς τους, κάτι που σημαίνει ότι η ηλικία είναι ένας παράγοντας που σχετίζεται άμεσα με την ικανότητα ερμηνείας των συναισθηματικών αναπαραστάσεων στη μουσική. Επίσης, διαπιστώθηκε ότι μερικά συναισθήματα αναγνωρίζονται πιο εύκολα από κάποια άλλα, ενώ ο φόβος και ο θυμός φάνηκε να αλληλοσυγχέονται. Τέλος, η συνεπίδραση των μεταβλητών φύλο και συναίσθημα, έδειξε ότι τα θηλυκά αναγνώρισαν με μεγαλύτερη ακρίβεια το φόβο από ότι τα αρσενικά υποκείμενα.

Τα τέσσερα συναισθήματα που διαπραγματεύτηκαν οι προηγούμενες έρευνες χρησιμοποίησε επίσης και η έρευνα των Robazza, Macaluso και D'Urso (1994), οι οποίοι ζήτησαν από 80 υποκείμενα ηλικίας 9 με 10 ετών και 19 έως 29 ετών, να συνδέσουν κάποια μουσικά κομμάτια με τα τέσσερα αυτά συναισθήματα. Η ανάλυση οδήγησε στο συμπέρασμα ότι τα παιδιά αντιλαμβάνονται με μεγαλύτερη ακρίβεια το συναίσθημα της χαράς στη μουσική και λιγότερο το θυμό, σε σύγκριση με τους ενήλικες, ενώ και εδώ επιβεβαιώνεται η σύγχυση μεταξύ φόβου και θυμού.

Μία πρόσφατη έρευνα της Nawrot (2003) με δείγμα 24 παιδιά μεταξύ 3 και 5 ετών και 20 ενήλικες με μ.ό ηλικίας τα 23,3 χρόνια διερευνήσε την ικανότητα των



παιδιών να συνδέουν μουσικά κομμάτια με φωτογραφίες που απεικονίζουν εκφράσεις προσώπου αντιπροσωπευτικές της χαράς, της λύπης, του θυμού, του φόβου και ουδέτερες. Σε αντίθεση με προηγούμενες έρευνες, τα παιδιά δεν συμφώνησαν με την πλειοψηφία των εκτιμήσεων των ενηλίκων για τα περισσότερα κομμάτια. Παρόλα αυτά, επιβεβαιώθηκε η εμφάνιση της ικανότητας ερμηνείας ξεχωριστών συναισθημάτων, ταιριάζοντάς τα με εκφράσεις προσώπου από την ηλικία των 4 ετών. Επίσης, οι αντιδράσεις των παιδιών σε όλα τα μουσικά κομμάτια που χρησιμοποιήθηκαν στην έρευνα αυτή ήταν όμοιες με αυτές των ενηλίκων όταν αναλύθηκαν οι φωτογραφικές τους επιλογές, σε συνδυασμό με τις προφορικές ετικέτες που απέδωσαν σε αυτά. Τέλος, αντίθετα με προηγούμενες έρευνες (Robazza, et al.,1994), η μελέτη της Nawrot έδειξε ότι οι εκτιμήσεις του φόβου και του θυμού των παιδιών ήταν όμοιες με αυτές των ενηλίκων.

Οι Schellenberg και Thompson (2006), σε μια προσπάθειά τους να χαρτογραφήσουν την ανάπτυξη της ευαισθησίας σε συναισθηματικά στοιχεία στο λόγο και τη μουσική, χρησιμοποίησαν ως δείγμα μουσικά απαιδευτους ενήλικες και παιδιά 4, 5 και 8 ετών. Τα πορίσματά τους έδειξαν ότι τα 8χρονα παιδιά πέτυχαν 90% συμφωνία με τις εκτιμήσεις των ενηλίκων, τόσο στα συναισθήματα της χαράς και της λύπης στη μουσική, όσο και στη χαρά, τη λύπη, το θυμό και το φόβο σε ουδέτερο λόγο. Επίσης πέτυχαν όμοιες με τις ενήλικες επιδόσεις στην ερμηνεία του λόγου, με αντικρουόμενα σημασιολογικά στοιχεία (π.χ. «όλα τα παιδιά με κοροϊδεύουν», ειπωμένο με χαρούμενο τόνο ή φωνή). Αντίθετα, τα μικρότερα παιδιά επηρεάστηκαν αρνητικά από την παρουσία σημασιολογικώς ουδέτερων λέξεων, και ακόμη περισσότερο από την παρουσία αντικρουόμενων σημασιολογικών στοιχείων. Επίσης, τα νεαρότερα υποκείμενα βρήκαν πιο δύσκολες τις συγκρίσεις μεταξύ φόβου και θυμού, και λιγότερο τις συγκρίσεις χαράς-λύπης.

Οι σχετιζόμενες με την ηλικία βελτιωμένες επιδόσεις στα tests διερεύνησης της ικανότητας αποκωδικοποίησης του συναισθήματος στη μουσική, είναι σαφείς και ρητές σε όλες τις έρευνες που αναλύθηκαν παραπάνω, είτε αφορούσαν σε δείγμα ενηλίκων, είτε στη συγκριτική παρουσίαση δείγματος ενηλίκων και ανηλίκων. Παρακάτω θα αναφερθούμε αποκλειστικά στις έρευνες που διερεύνησαν την ικανότητα αυτή σε παιδιά.

#### ΕΡΕΥΝΕΣ ΜΕ ΔΕΙΓΜΑ ΑΝΗΛΙΚΑ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΑ

Ο Barry Trunk (1981) διερεύνησε την ικανότητα απόδοσης συναισθηματικού χαρακτηρισμού σε μουσικά κομμάτια μέσω της αντιστοίχισης με πρόσωπα που εκφράζουν χαρά, λύπη, θυμό και φόβο. Σε προηγούμενες φάσεις του πειράματος, μελέτησε την ικανότητα αναγνώρισης των τεσσάρων συναισθημάτων σε εκφράσεις προσώπου και την απόδοση του σωστού συναισθήματος σε μικρές ιστορίες μέσω της αντιστοίχισης με πρόσωπα. Η μουσική είχε προηγουμένως εκτιμηθεί ως

αντιπροσωπευτική των τεσσάρων συναισθημάτων από 50 ενήλικες φοιτητές. Το δείγμα αποτελείτο από 55 παιδιά ηλικίας από 5 έως 8 ετών.

Τα συμπεράσματα της έρευνας αυτής ήταν ότι ο παράγοντας συναίσθημα επηρεάζει τη σωστή εκτίμηση, δεδομένου ότι κάποια συναισθήματα αναγνωρίζονταν ευκολότερα από τα παιδιά. Η χαρά διατηρεί την πρωτιά, καθώς ερμηνεύεται ευκολότερα από όλα τα άλλα συναισθήματα. Αναφορικά με την αναγνώριση των εκφράσεων προσώπου και του συναισθήματος σε μικρές ιστορίες, αποδείχθηκε ότι τα παιδιά συγχέουν το φόβο με την έκπληξη, όπως επίσης το θυμό και τη λύπη στις ιστορίες. Η απόδοση συναισθηματικών χαρακτηρισμών σε εκφράσεις προσώπου και σε κοινωνικές καταστάσεις επίσης, δεν επηρεάζεται από την ηλικία.

Όσον αφορά την αντιστοίχιση των μουσικών αποσπασμάτων με εκφράσεις προσώπου ως απόδοση συναισθηματικού χαρακτηρισμού σε αυτά, εκτός από τη χαρά και ο φόβος αναγνωρίστηκε πολύ εύκολα από τα υποκείμενα, ενώ περισσότερο δυσκόλεψε ο θυμός όλες τις ηλικίες. Σχετικά με την ηλικιακή επιρροή στη σωστή εκτίμηση, τα μεγαλύτερα παιδιά (7 και 8 ετών) παρουσίασαν καλύτερες επιδόσεις και στα τέσσερα συναισθήματα. Τέλος, δεν παρατηρήθηκε καμία επιρροή του φύλου, και των αλληλεπιδράσεων μεταξύ φύλου, ηλικίας και συναισθήματος.

Μία άλλη έρευνα με υποκείμενα 38 παιδιά ηλικίας από 3 έως 12 ετών που πραγματοποιήθηκε από τους Kastner και Crowder (1990), μελέτησε τις συνδέσεις που κάνουν τα παιδιά μεταξύ μείζονα τρόπου και θετικών συναισθημάτων (χαρά, ευχαρίστηση) και ελάσσονα τρόπου και αρνητικών συναισθημάτων (λύπη, θυμός). Τα αποτελέσματα απεκάλυψαν ότι ακόμη και τα νεαρότερα υποκείμενα επιβεβαίωσαν αυτό το συμβατικό στερεότυπο, διαχωρίζοντας το συναισθηματικό περιεχόμενο του μείζονα τρόπου από αυτό του ελάσσονα, απορρίπτοντας την άποψη που υποστηρίζει ότι τα παιδιά δεν μπορούν να αντιληφθούν την αρμονία μέχρι τα 8 με 10 χρόνια τους.

Το 1990, οι Dolgin και Adelson δημοσίευσαν μία έρευνα, της οποίας σκοπός ήταν να καθορίσει την ηλικία κατά την οποία τα παιδιά αρχίζουν να αναγνωρίζουν συναισθηματικές ιδιότητες σε μελωδίες που παρουσιάζονται είτε τραγουδιστά (με ακατανόητους στίχους από soprano φωνή) είτε οργανικά (με viola). Το δείγμα απετέλεσαν 128 παιδιά ηλικίας 4, 7 και 9 ετών. Τα μουσικά ερεθίσματα είχαν προηγουμένως εκτιμηθεί από 100 φοιτητές ως αντιπροσωπευτικά των συναισθημάτων της χαράς, της λύπης, του θυμού και του φόβου. Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι υπάρχει μία σταδιακή βελτίωση της ικανότητας σωστής εκτίμησης του συναισθήματος στη μουσική με την ηλικία. Η χαρά αναγνωρίζεται περισσότερο εύκολα, έπειτα ακολουθεί η λύπη στις σωστές εκτιμήσεις, μετά ο θυμός και τελευταίος ο φόβος. Μάλιστα, η λύπη είναι πιο αναγνωρίσιμη στις μελωδίες που αποδόθηκαν με viola, ενώ ο θυμός στις τραγουδισμένες μελωδίες.

Αναφορικά με την ηλικία, τα 9χρονα έδωσαν απαντήσεις όμοιες με των ενηλίκων για τη χαρά και λιγότερο στα άλλα τρία συναισθήματα. Τα 7χρονα υποκειμένα απάντησαν ομοίως με τα 9χρονα στη χαρά και το θυμό, και λιγότερο στα άλλα δύο συναισθήματα. Τα 4χρονα πέτυχαν καλύτερες επιδόσεις εκτίμησης στις μελωδίες που αποδόθηκαν τραγουδιστά, ενώ οι χαρούμενες μελωδίες ήταν περισσότερο αναγνωρίσιμες από αυτές που εξέφραζαν φόβο. Τα αρσενικά υποκειμένα αναγνώρισαν πιο εύκολα από τα θηλυκά τις χαρούμενες μελωδίες. Τέλος, τα αποτελέσματα σχετικά με τον τρόπο απόδοσης της μελωδίας, έδειξαν ότι η σωστή εκτίμηση των τραγουδισμένων μελωδιών δεν επηρεάστηκε από την ηλικία, ούτε το συναίσθημα, ούτε την αλληλεπίδραση ηλικίας και συναισθήματος. Η ερμηνεία των οργανικών μελωδιών έδειξε να επηρεάζεται από τον παράγοντα ηλικία (τα 7χρονα ήταν πιο ακριβή στις εκτιμήσεις τους από τα 4χρονα), το συναίσθημα και όχι από την αλληλεπίδραση ηλικίας και συναισθήματος. Η ανάλυση των λανθασμένων απαντήσεων έδειξε ότι τα υποκειμένα μπερδεύσαν το φόβο με τη λύπη. Οι μελωδίες που εξέφραζαν θυμό μπερδεύτηκαν με τις χαρούμενες, αλλά δε συνέβη και το αντίστροφο. Τέλος, και τα δύο φύλα εξέθεσαν όμοια σχήματα λανθασμένων απαντήσεων.

Η Giomo (1992) εξετάζοντας 5χρονα και 9χρονα υποκειμένα αναφορικά με την ικανότητά τους να ερμηνεύουν τη διάθεση στη μουσική αντιστοιχίζοντας τα μουσικά ερεθίσματα με προσωπικές εκφράσεις, συγκρίνοντας τις συνολικές επιδόσεις των δύο ηλικιακών ομάδων οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι δεν υφίσταται στατιστικώς σημαντική διαφοροποίηση του επιπέδου 0,05 μεταξύ τους. Απλά, παρατηρήθηκε καλύτερη επίδοση των 5χρονων σε ορισμένα μόνο μουσικά κομμάτια, και αντίστροφα των 9χρονων σε κάποια άλλα μουσικά ερεθίσματα. Οι άλλες μεταβλητές που εξέτασε η Giomo -πλην της ηλικίας- αναλύονται σε επόμενα κεφάλαια.

Ο Kratus (1993) διερευνώντας εάν υπάρχουν αναπτυξιακές διαφορές στη δυνατότητα των παιδιών ηλικίας 6 έως 12 ετών να ερμηνεύουν το συναίσθημα στη μουσική, βασίστηκε στην επίδραση του φύλου, του συναισθήματος και κάποιων μουσικών στοιχείων. Χρησιμοποίησε ως τεχνική απαντήσεων των υποκειμένων του χαρούμενα, λυπημένα, διεγερμένα και ήρεμα πρόσωπα.

Τα πορίσματά του έδειξαν έναν μεγάλο βαθμό συνέπειας μεταξύ των παιδιών διαφορετικών ηλικιών στην ερμηνεία του συναισθηματικού χαρακτήρα της μουσικής. Δε βρέθηκε ηλικιακή διαφορά ή διαφορές σχετικά με το φύλο, αντίθετα με άλλες έρευνες (π.χ. Dolgin & Adelson, 1993) προφανώς λόγω του γεγονότος ότι η έρευνα αυτή χρησιμοποίησε την πλειοψηφία των απαντήσεων των ίδιων των υποκειμένων ως επικύρωση για τις σωστές απαντήσεις, ενώ η έρευνα των Dolgin και Adelson επικύρωσε τις σωστές απαντήσεις από ενήλικα υποκειμένα. Αναφορικά με τις διαστάσεις των συναισθημάτων που διερευνήθηκαν στην

παρούσα έρευνα, η χαρά και η λύπη δέχθηκαν περισσότερο συνεπείς απαντήσεις από τα υποκείμενα, παρά οι διαστάσεις διεγερμένος-ήρεμος.

Μία παρόμοια με των Kastner και Crowder (1990), είναι η έρευνα των Gregory, Worrall και Sarge (1996), οι οποίοι θέλησαν να ανιχνεύσουν την ικανότητα παιδιών ηλικίας 3-4 ετών και 7-8 να αντιστοιχίζουν μουσικά κομμάτια γραμμένα σε μείζονα ή ελάσσονα τρόπο, με εικονογραφημένες προσωπικές εκφράσεις που εκφράζουν χαρά και λύπη. Τα μεγαλύτερα παιδιά έδειξαν παρόμοιες επιδόσεις με αυτές που έχουν επιδείξει ενήλικες, ενώ τα μικρότερα δεν έδειξαν να συνδέουν το μουσικό τρόπο με συγκεκριμένες συναισθηματικές αντιδράσεις, δίνοντας συνολικά περισσότερες απαντήσεις 'χαράς' από τα μεγαλύτερα παιδιά. Τα ευρήματα των ερευνητών αυτής της μελέτης ότι η σωστή ερμηνεία του μείζονα και ελάσσονα τρόπου αναπτύσσεται μεταξύ 4 και 7 ετών και παρουσιάζεται στα 7 χρόνια, έρχονται σε αντίθεση με την έρευνα των Kastner και Crowder (1990), οι οποίοι υποστήριξαν εμπειρικά την ύπαρξη αυτής της ικανότητας από τα 3 έτη.

Μία πολύ πρόσφατη μελέτη του Laszlo Stacho (2006), ερευνά την ικανότητα των παιδιών μεταξύ 3 και 6 ετών να ερμηνεύουν το συναισθηματικό περιεχόμενο μουσικών εκτελέσεων, χρησιμοποιώντας εικονογραφημένα πρόσωπα, εκφραστικά της χαράς, της λύπης, του θυμού, του φόβου και ουδέτερα. Όπως αποδείχθηκε, τα παιδιά αποκωδικοποιούν το συναίσθημα στη μουσική εκτέλεση, με μικρότερη επιτυχία από τους ενήλικες. Οι απαντήσεις τους, σύμφωνα με τον ερευνητή αντανακλούν σχετιζόμενες με την ηλικία διαφορές. Καλύτερες επιδόσεις αναγνώρισης τα παιδιά πέτυχαν στο θυμό και τη χαρά, ενώ τα λάθη τους συνίσταντο στη σύγχυση του θυμού με τη χαρά, του φόβου με τη λύπη, της ουδετερότητας με τη λύπη και της χαράς με το θυμό (Stacho 2006:508).

Ολοκληρώνουμε την ανασκόπηση των ερευνών που χρησιμοποιήσαν ως δείγμα ανήλικα υποκείμενα με δύο πρόσφατες έρευνες που πραγματοποιήθηκαν στον ελληνικό χώρο. Υποκείμενα 5 έως 9 ετών κλήθηκαν να αντιστοιχίσουν τέσσερα μουσικά αποσπάσματα με σκίτσα που απεικόνιζαν πρόσωπα χαρούμενα, θλιμμένα, θυμωμένα και φοβισμένα, υποδεικνύοντας έτσι το συναισθηματικό περιεχόμενο της μουσικής που άκουγαν, ενώ σε άλλα τέσσερα αποσπάσματα κλήθηκαν να αποδώσουν προφορικά τους χαρακτηρισμούς χαρά-λύπη-θυμός-φόβος (Μπουλντή Δ. 2007γ). Η ηλικία αποδείχθηκε ότι επηρεάζει και στις δύο φάσεις τις σωστές ερμηνείες των υποκειμένων, καθώς τα μεγαλύτερα παιδιά παρουσίασαν καλύτερες επιδόσεις, ενώ ο τρόπος απάντησης (προφορικός χαρακτηρισμός-αντιστοίχιση με εικόνες) δεν είχε καμία επιρροή στην εξαρτημένη μεταβλητή.

Σε μία παρόμοια έρευνα με 114 υποκείμενα ηλικίας 5, 7 και 9 ετών που απέδωσαν χαρακτηρισμούς σε τέσσερα κλασικά μουσικά αποσπάσματα αποδείχθηκε για άλλη μια φορά ότι η ηλικία επηρεάζει θετικά τη συναισθηματική

αποκωδικοποίηση της μουσικής, όπως επίσης και ο τύπος του συναισθήματος. Δηλαδή η χαρά φάνηκε ότι είναι το ευκολότερα αναγνωρίσιμο συναίσθημα, ακολουθεί η λύπη, έπεται ο φόβος και το δυσκολότερα αναγνωρίσιμο συναίσθημα είναι ο θυμός (Μπουλντή Δ. 2007δ).

Στις επόμενες παραγράφους ακολουθεί η παράθεση πορισμάτων ερευνών με γνώμονα την ανίχνευση επιρροής άλλων χαρακτηριστικών – πλην της ηλικίας- στην ικανότητα αντίληψης της μουσικής συναισθηματικής διάθεσης.

## ΦΥΛΟ

Το φύλο είναι ένας παράγοντας που έχει εξεταστεί στις περισσότερες έρευνες που έθεσαν ως αντικείμενό τους τη μελέτη της συναισθηματικής αντίληψης στη μουσική. Τα ευρήματα ποικίλουν, αν και ο Brody (1985:122) στην ανασκόπηση που κάνει αναφορικά με τις διαφορές που παρατηρούνται στη συναισθηματική ανάπτυξη μεταξύ των δύο φύλων, υποστηρίζει ότι η γυναικεία υπεροχή στην αναγνώριση των συναισθημάτων δεν είναι έκδηλη, ούτε έχει αποδειχθεί ερευνητικά, είτε αφορά στην ικανότητα συναισθηματικής ερμηνείας διαφόρων συγκινησιακά φορτισμένων καταστάσεων, είτε σε εκφράσεις του προσώπου, είτε στον τόνο της φωνής, είτε στη μουσική.

Όσον αφορά στην αποκωδικοποίηση των συναισθηματικών ιδιοτήτων στη μουσική, η ανασκόπηση της ερευνητικής βιβλιογραφίας αποδεικνύει ότι δεν αποσαφηνίζεται η υπεροχή του ενός ή του άλλου φύλου ως προς την ικανότητα αναγνώρισης του συναισθήματος, και οι γνώμες μεταξύ των ερευνητών διχάζονται. Ο Sopchak, (1955) εξετάζοντας φοιτητές ως προς την ικανότητά τους να αντιλαμβάνονται τη διάθεση στη μουσική, δεν εντόπισε καμία επιρροή του φύλου, και παρατήρησε ότι οι άντρες και οι γυναίκες δίνουν παρόμοιες απαντήσεις αναφορικά με τις συναισθηματικές ιδιότητες της μουσικής. Στα ίδια συμπεράσματα κατέληξαν και οι Lathom, Lubin & Havlicek (1984), εξετάζοντας τις αισθητικές αντιδράσεις 90 ενηλίκων, αλλά και οι Bezooyen (1984), Hirsch (1981) και Tharinger (1981) σημείωσαν ότι το φύλο δεν αποτελεί σημαντικό παράγοντα αντίληψης του συναισθήματος, εξετάζοντας υποκείμενα από την προσχολική ηλικία έως την εφηβεία. Σε παρόμοια συμπεράσματα κατέληξε και ο Swanwick (1973), ο οποίος επίσης δεν βρήκε σημαντική επιρροή του φύλου στην εκτίμηση του συναισθηματικού νοήματος της μουσικής.

Αντίθετα, κάποιοι άλλοι ερευνητές οδηγήθηκαν σε διαφορετικά συμπεράσματα. Ο Winold (1964) εντόπισε διαφορές μεταξύ των φύλων στις αντιδράσεις τους κατά την ακρόαση συγχορδιών διαφορετικής αρμονικής έντασης. Οι γυναίκες παρουσίασαν πιο επιδέξιες αντιδράσεις από τους άντρες. Επίσης, σε έρευνες με υποκείμενα ηλικίας 3 έως 12 ετών, οι ερευνητές (Dimitrovsky 1964, Field & Walden 1982, Denninger 1983) κατέληξαν ότι τα κορίτσια ήταν περισσότερο ικανά από τα αγόρια στην αναγνώριση ή αντίληψη των

συναισθημάτων. Αλλά και οι Nielzen & Cesarec (1981), εξετάζοντας ενήλικες, παρατήρησαν ότι οι γυναίκες λάμβαναν περισσότερη ένταση στη μουσική που άκουγαν από ότι οι άντρες.

Αυτό που κυριαρχεί ως αντίληψη στις περισσότερες έρευνες που διερεύνησαν το ρόλο του φύλου είναι ότι ο συνδυασμός του με κάποιες άλλες μεταβλητές είναι που επηρεάζει ουσιαστικά την ικανότητα ερμηνείας των συναισθηματικών ιδιοτήτων της μουσικής. Για παράδειγμα, οι Hart & Cogan (1976) που μελέτησαν τις αντιδράσεις φοιτητών σε κλασικά μουσικά κομμάτια, βρήκαν ότι ο συνδυασμός του φύλου και της οικειότητας με το μουσικό ερέθισμα επηρεάζει τις συναισθηματικές απαντήσεις. Επίσης, οι Robazza, Macaluso & D'Urso (1994) ομοίως οδηγήθηκαν στο συμπέρασμα ότι το φύλο ως μεμονωμένη μεταβλητή δεν έχει σημαντική επιρροή, ούτε ο συνδυασμός φύλο\*μουσική εμπειρία, αλλά ο συνδυασμός του φύλου και της ηλικίας ήταν σημαντικός παράγοντας διαφοροποίησης των αντιδράσεων.

Μία μεγάλη έρευνα που πραγματοποιήθηκε στο Νομό Ευβοίας, με δείγμα 1.584 παιδιά προσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας (έως και Γ' Δημοτικού) απέδειξε ότι το φύλο ως μεμονωμένη μεταβλητή επηρεάζει την αναγνώριση της χαράς, της λύπης και του φόβου (υπερτερώντας τα κορίτσια), ενώ δεν επηρεάζει την αναγνώριση του θυμού, όπου τα δύο φύλα παρουσίασαν παρόμοιες επιδόσεις. Όμως το φύλο σε συνεπίδραση με την ηλικία των υποκειμένων επηρεάζει την επίδοση και στα τέσσερα συναισθήματα (Μπουλντή, 2007α: 275).

Οι Cunningham & Sterling (1988), μελετώντας τις αναπτυξιακές αλλαγές στην κατανόηση του συναισθηματικού περιεχομένου στη μουσική, παρατήρησαν διαφορές οφειλόμενες στο φύλο. Οι αναγνωρίσεις των χαρούμενων και λυπητερών κομματιών από τα υποκείμενα θηλυκού γένους ξεπέρασαν αυτές των αρσενικών, σε όλες τις ηλικίες που εξετάστηκαν στην έρευνα αυτή (4,5,6, και 19 ετών).

Σε έρευνες που χρησιμοποίησαν υποκείμενα μικρής ηλικίας, διαφορές ως προς τα φύλα παρατήρησε ο Kratus (1993), και συγκεκριμένα διέκρινε ότι τα κορίτσια ήταν πιο ακριβή στην αναγνώριση των χαρούμενων και λυπημένων μουσικών κομματιών, ενώ καμία διαφορά δεν παρατήρησε στη σωστή ερμηνεία του φόβου και του θυμού στη μουσική (σελ.5). Οι Dolgin & Adelson (1990) που μελέτησαν την ικανότητα αναγνώρισης της διάθεσης στη μουσική, χρησιμοποίησαν ως υποκείμενα παιδιά με μ.ό. ηλικίας 4,8 ετών, 7,4 ετών και 9,8 ετών. Επίδραση του φύλου εντοπίστηκε μόνο στη μικρότερη ηλικιακή βαθμίδα, όπου τα αγόρια ερμήνευσαν ευκολότερα τις χαρούμενες μελωδίες από τα κορίτσια. Το συμπέρασμα αυτό έρχεται σε αντίθεση με τα συμπεράσματα του Kratus που αναφέραμε παραπάνω. Ομοίως, οι M.M.Terwogt & E.Van Grinsven (1988), ερευνώντας 32 παιδιά μεταξύ 5 και 6 ετών, 32 μεταξύ 9 και 1 ετών και 32 ενήλικες, κατέληξαν στο συμπέρασμα αναφορικά με το φύλο ότι τα υποκείμενα θηλυκού

γένους αναγνώρισαν το φόβο με πιο ακριβή τρόπο από τα αρσενικά (σελ.698). Η Giomo (1993) θεώρησε σημαντική την επιρροή του φύλου, και συγκεκριμένα συμπέρανε ότι τα συνολικά scores των σωστών εκτιμήσεων των αγοριών ήταν σημαντικά χαμηλότερα από αυτά των κοριτσιών, ενώ ο συνδυασμός της ηλικίας και του φύλου δεν έδειξαν αξιοσημείωτη επίδραση. Αντίθετα ο Trunk (1981), δεν εντόπισε καμία επιρροή του φύλου.

Μετά τη σύντομη αυτή ανασκόπηση των ερευνών που μελέτησαν την επίδραση του φύλου στην ικανότητα συναισθηματικής ερμηνείας της μουσικής, εύκολα διαπιστώνει κανείς την έλλειψη συμφωνίας στα πορίσματα. Οι απόψεις δεν συμπίπτουν, ενώ πολλές φορές τα συμπεράσματα είναι αλληλοσυγκρουόμενα και αντιφατικά. Κάτι τέτοιο μπορεί να μας οδηγήσει στη διαπίστωση ότι αφενός το φύλο, ως παράγοντας διαφοροποίησης της ικανότητας συναισθηματικής αντίληψης στη μουσική, χρίζει περαιτέρω διερεύνησης, και αφετέρου ότι ίσως θα πρέπει οι ερευνητές να καταλήξουν σε μία συγκεκριμένη τεχνική συλλογής στοιχείων, προκειμένου να μπορούν να γίνουν συγκρίσεις των αποτελεσμάτων. Έχουμε ήδη διαπιστώσει ότι στην εμπειρική βιβλιογραφία της μελέτης των συναισθηματικών αντιδράσεων κυριαρχεί μία πολυμορφία ως προς το σχεδιασμό, τη μεθοδολογία και τη διεξαγωγή των ερευνών, στοιχείο που ίσως να είναι υπεύθυνο για τα αντιφατικά συμπεράσματα. Παρόλα αυτά, η πλειοψηφία τουλάχιστον των ερευνών υποστηρίζει την ύπαρξη κάποιας επιρροής του φύλου στην ικανότητα ερμηνείας των συναισθηματικών ιδιοτήτων στη μουσική, με τα κορίτσια να παρουσιάζουν κάποιου είδους υπεροχή έναντι των αγοριών.

## **ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ**

Η κοινωνικοοικονομική τάξη των υποκειμένων, είναι ένας παράγοντας ο οποίος εκτιμάται και καθορίζεται συνήθως με βάση το επίπεδο εκπαίδευσης και το επάγγελμα του ατόμου που ηγείται της οικογένειας. Ο Izard (1971) παρατήρησε ότι το κοινωνικοοικονομικό επίπεδο των υποκειμένων σχετίζεται με την ικανότητά τους να αναγνωρίζουν και να ονομάζουν τα συναισθήματα (σελ.392).

Αν και οι έρευνες που έχουν εξετάσει την κοινωνικοοικονομική τάξη ως μεταβλητή που ενδεχομένως να επηρεάζει την ικανότητα αναγνώρισης της διάθεσης στη μουσική δεν είναι πάρα πολλές, εν τούτοις, και εδώ παρατηρείται μία ανομοιογένεια στα αποτελέσματα. Ο Brennis (1971) αναφέρει ότι η επίδοση της χαμηλής κοινωνικοοικονομικής ομάδας δεν διαφέρει από την επίδοση της υψηλής στην αντίληψη της διάθεσης στη μουσική. Όμως, η οικονομική κατάσταση σε συνδυασμό με τη μουσική παιδεία, δείχνουν να αλληλεπιδρούν, υποδεικνύοντας ότι η μουσική εκπαίδευση επηρεάζει περισσότερο τις συναισθηματικές αντιδράσεις παιδιών της χαμηλής κοινωνικοοικονομικής τάξης από ότι τα παιδιά της υψηλής (Abeles & Chung 1996, σελ.303). Άλλοι ερευνητές, όπως οι Jenkins (1977) και Parker (1962,1978), επίσης δεν εντόπισαν καμία

επίδραση της κοινωνικοοικονομικής τάξης στην μουσική ανάπτυξη και τη συναισθηματική ευαισθησία των υποκειμένων τους, αλλά και άλλες έρευνες οδηγήθηκαν στο συμπέρασμα ότι η ικανότητα αναγνώρισης του συναισθήματος στη μουσική δεν επηρεάζεται από το επάγγελμα και το μορφωτικό επίπεδο των γονέων (Μπουλντή 2007α/2007δ).

Η Giomo (1992), εξετάζοντας υποκείμενα ηλικίας 5 και 9 ετών αναφορικά με την ικανότητά τους να ερμηνεύουν τη συναισθηματική διάθεση στη μουσική, κατέληξε ότι η κοινωνικοοικονομική τάξη αποτελεί σημαντικό παράγοντα διαφοροποίησης. Τα συνολικά scores της μεσαίας και χαμηλής τάξης ήταν σημαντικά χαμηλότερα από αυτά των υποκειμένων που προέρχονταν από την υψηλή τάξη. Μάλιστα, η Giomo παρατήρησε ότι ο μέσος όρος σωστών απαντήσεων των 9χρονων υποκειμένων της χαμηλής και μεσαίας κοινωνικοοικονομικής τάξης ήταν χαμηλότερος από το μέσο όρο των 5χρονων των ίδιων τάξεων (σελ.162).

Από την ανασκόπηση που προηγήθηκε δεν μπορούμε να οδηγηθούμε με σαφήνεια σε κάποια συγκεκριμένη θέση αναφορικά με το ρόλο του κοινωνικοοικονομικού επιπέδου στην ικανότητα αντίληψης του συναισθηματικού χαρακτήρα της μουσικής. Οι απόψεις και εδώ διαφοροποιούνται. Όσο πιθανό είναι σύμφωνα με την υπάρχουσα βιβλιογραφία να επιδρά με κάποιο τρόπο στη σωστή ερμηνεία των συναισθημάτων στη μουσική, άλλο τόσο μπορεί να θεωρηθεί και απίθανο.

## **ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**

Κάποιοι ερευνητές έχουν υποστηρίξει πως οι πρώιμες μουσικές εμπειρίες, είτε πρόκειται για επίσημη μουσική εκπαίδευση, είτε για απλή έκθεση σε μουσικά ερεθίσματα, είτε για συμμετοχή των οικείων προσώπων του υποκειμένου σε μουσικές δραστηριότητες, αποτελούν σημαντικούς παράγοντες που επιδρούν στη γενικότερη μουσική ανάπτυξη του παιδιού (Gordon 1980, Greenberg 1975, Shuter-Dyson & Gabriel 1981, Simons 1986). Η πλειοψηφία των ερευνών του παρελθόντος, επιβεβαίωσαν κυρίως την επιρροή της μουσικής εκπαίδευσης στην ικανότητα διαχωρισμού και αντίληψης των μουσικών στοιχείων, όπως η έρευνα του Taylor (1969/1973), ο οποίος μελέτησε υποκείμενα ηλικίας μεταξύ 7 και 11 ετών, και βρήκε ότι τα μουσικώς εκπαιδευμένα παιδιά είχαν καλύτερες επιδόσεις σε διάφορα μουσικά tests διάκρισης των μουσικών στοιχείων από ότι τα παιδιά που δεν είχαν τύχει μουσικής εκπαίδευσης. Επίσης, η μουσική εμπειρία βρέθηκε ότι επηρεάζει την ορθή περιγραφή των μουσικών στοιχείων ή την αναγνώριση του μουσικού είδους, σε υποκείμενα του Γυμνασίου (Zimmerman 1971) και του Πανεπιστημίου (Duerksen 1968).

Αναφορικά με την ικανότητα αναγνώρισης του συναισθηματικού χαρακτήρα της μουσικής, έχει ειπωθεί ότι η μουσική εμπειρία είναι σημαντικός παράγοντας



που την καθορίζει (Radocy & Boyle 1979). Παρόλα αυτά, κάποιες από τις εμπειρικές μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί σε αυτό το πεδίο, αποδεικνύουν ότι η μουσική εκπαίδευση δεν σχετίζεται με τη σωστή εκτίμηση του συναισθηματικού περιεχομένου της μουσικής (Beldoeh 1964). Ο Rigg (1937) διαπίστωσε ότι τα υποκείμενα που είχαν δεχθεί μουσική εκπαίδευση, δεν διέκριναν ευκολότερα το συναισθηματικό νόημα της μουσικής από τους μη μουσικά καταρτισμένους, συμφωνώντας έτσι με τη Hevner (1935) ότι η μουσική κατάρτιση πολύ λίγο επηρεάζει τη διάκριση του μείζονα από τον ελάσσονα τρόπο.

Σε αυτό το συμπέρασμα κατέληξαν και οι μελετητές Robazza, Macaluso & D'Urso (1994), οι οποίοι ζήτησαν από 40 παιδιά ηλικίας 9 και 10 ετών και 40 ενήλικες ηλικίας 19-20 ετών να αποδώσουν έναν από τους χαρακτηρισμούς χαρά, λύπη, θυμός, φόβος σε μουσικά κομμάτια, αφού προηγουμένως είχαν χωρίσει το δείγμα σε κατηγορίες με γνώμονα τη μουσική εκπαίδευση που είχαν λάβει. Και αυτοί λοιπόν οδηγήθηκαν στο συμπέρασμα ότι, η μεταβλητή μουσική εκπαίδευση ως μεμονωμένη, δεν είχε καμία επιρροή στο συνολικό score σωστών εκτιμήσεων των υποκειμένων, αλλά ούτε η συνεπίδρασή της με την ηλικία και το φύλο παρουσίασε αξιοσημείωτη επίδραση.

Οι Lathom, Lubin & Havlicek (1984) εξετάζοντας ενήλικες μουσικούς και μη μουσικούς, συμπέραναν ότι η μουσική εκπαίδευση δεν διαφοροποιεί την επίδραση της μουσικής στη συναισθηματική διάθεση και τα συναισθήματα των υποκειμένων, ούτε ως μεμονωμένη μεταβλητή, ούτε σε συνδυασμό με την ηλικία και το φύλο.

Άλλες πιο πρόσφατες έρευνες, όπως αυτή του Stacho (2006), διερευνώντας τις διαφορές στην μετάφραση του συναισθηματικού περιεχομένου της μουσικής σε ενήλικες μουσικούς και μη μουσικούς, οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι οι δύο κατηγορίες υποκειμένων αποδείχτηκαν το ίδιο ικανές στην αναγνώριση του συναισθηματικού φορτίου της μουσικής. Σε αντίθετο συμπέρασμα όμως κατέληξε ο Hoshino (2006), ο οποίος συγκρίνοντας τις συναισθηματικές αντιδράσεις ενηλίκων μουσικών και μη μουσικών, απεκάλυψε διαφορές μεταξύ τους, τις οποίες ερμηνεύει ως απόρροια της γνώσης των μουσικών, σχετικά με τη μουσική δομή.

Αν και διαφαίνεται μία τάση της εμπειρικής έρευνας να υποστηρίξει τη μη επιρροή της μουσικής κατάρτισης στην ικανότητα αναγνώρισης του συναισθήματος στη μουσική, εν τούτοις οι λίγες αντίθετες απόψεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το ζήτημα χρήζει περαιτέρω διερεύνησης και εξακρίβωσης.

## **ΟΙΚΕΙΟΤΗΤΑ ΜΕ ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΡΕΘΙΣΜΑ**

Η οικειότητα με το μουσικό ερέθισμα, αν και έχει αποτελέσει κύριο παράγοντα διερεύνησης στις έρευνες για τις μουσικές προτιμήσεις, πολύ λίγο έχει εξεταστεί αναφορικά με τις συναισθηματικές αντιδράσεις και την αναγνώριση του συναισθήματος στη μουσική. Οι Hart & Cogan (1976), μελέτησαν τις αντιδράσεις φοιτητών σε κλασικά μουσικά κομμάτια και ανακάλυψαν ότι ο συνδυασμός του

φύλου και της οικειότητας με το μουσικό ερέθισμα επηρεάζει τις συναισθηματικές απαντήσεις. Τα θηλυκά υποκείμενα είχαν την τάση να είναι πιο οικεία με την κλασική μουσική, ενώ τα αρσενικά με μικρή οικειότητα, απάντησαν περισσότερο θετικά από τα υπόλοιπα.

Οι ερευνητές M. M. Terwogt & E. Van Grinsven (1988), υποστήριζαν ότι ο παράγοντας εμπειρία δεν έχει σημαντική επιρροή, ούτε ως μεμονωμένη μεταβλητή, ούτε σε αλληλεπίδραση με άλλες μεταβλητές όπως το φύλο και η ηλικία. Παρόλα αυτά δεν ριζίζουν τον όρο 'εμπειρία' επακριβώς, εάν δηλαδή συνίσταται στη μουσική εκπαίδευση ή την οικειότητα με το μουσικό είδος που χρησιμοποιήθηκε ως ερέθισμα στην έρευνά τους.

Στην προσπάθεια ανίχνευσης της επιρροής της οικειότητας με το μουσικό ερέθισμα, θα ήταν ενδιαφέρον να εντάξουμε και κάποιες διαπολιτισμικές έρευνες που έχουν γίνει, προσπαθώντας να εξετάσουν την ικανότητα αντίληψης του συναισθηματικού χαρακτήρα της μουσικής από υποκείμενα που προέρχονται από διαφορετικούς πολιτισμούς, με διαφορετική μουσική κουλτούρα. Μία τέτοια ερευνητική προσπάθεια είναι των Backwill & Thompson (1999), οι οποίοι υπέβαλλαν τα υποκείμενά τους (ανήκοντα στο δυτικό πολιτισμό) σε ένα μουσικό τεστ αναγνώρισης των συναισθημάτων της χαράς, της λύπης, του θυμού και της ηρεμίας-γαλήνης σε 12 Hindustani raga αποσπάσματα (μουσική της Βόρειας Ινδίας). Τα ευρήματα έδειξαν ότι οι ακροατές είναι ευαίσθητοι στα συναισθήματα που εκφράζονται στη μουσική μη οικείου τονικού συστήματος. Συνεπώς απορρίπτεται η υπόθεση ότι η οικειότητα επηρεάζει θετικά τη σωστή εκτίμηση των συναισθηματικών ιδιοτήτων της μουσικής.

Σε διαφορετικά πορίσματα όμως κατέληξε η διαπολιτισμική έρευνα του Xueli Tan (2006), ο οποίος εξετάζοντας επίσης την ικανότητα αντίληψης της χαράς και της λύπης από δυτικούς ακροατές σε κομμάτια κινεζικής μουσικής, διαπίστωσε ότι πέτυχαν κατά το ήμισυ τις σωστές απαντήσεις, ενώ στο άλλο μισό τεστ έδωσαν λανθασμένες απαντήσεις. Αυτό για τον ερευνητή σημαίνει ότι ναι μεν οι άνθρωποι από τη γέννησή τους έχουν μία ικανότητα να ερμηνεύουν και να συνδέουν κάποια χαρακτηριστικά της μουσικής με συγκεκριμένα συναισθήματα, όμως είναι επίσης επιρρεπείς και ευάλωτοι σε πολιτισμικές και περιβαλλοντικές επιρροές.

Κάποιοι ερευνητές θέλοντας να αποφύγουν προφανώς να ερευνήσουν την επίδραση επιμέρους παραγόντων όπως η οικειότητα με το ερέθισμα, η μουσική κατάρτιση των γονέων, τα μουσικά ερεθίσματα-ακούσματα του παιδιού από το οικογενειακό περιβάλλον, τη συμμετοχή οικείων του προσώπων σε μουσικές δραστηριότητες, κλπ. προτίμησαν να συμπεριλάβουν όλα αυτά στο γενικό όρο 'μουσικό περιβάλλον σπιτιού' και να ανιχνεύσουν την επίδρασή του στην ικανότητα αναγνώρισης της διάθεσης στη μουσική. Το μοντέλο αυτό ακολούθησε η Giomo (1992) και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι τα υποκείμενα χωρίς πλούσιο μουσικό περιβάλλον στο σπίτι τους, εκτέλεσαν το μουσικό τεστ με σημαντικά

καλύτερο τρόπο από αυτά που μεγάλωναν σε καθαρά μουσικό οικογενειακό περιβάλλον. Επίσης, τα παιδιά των οποίων οι γονείς ή τα αδέρφια είχαν κάποια μουσική κατάρτιση ή είχαν κάποιο μουσικό όργανο διαθέσιμο στο σπίτι, παρουσίασαν χαμηλότερες επιδόσεις από αυτά που δεν είχαν καμία μουσική εμπειρία από το σπίτι. Αν και η μουσική εμπειρία φαίνεται να επηρεάζει τη διάκριση επιμέρους μουσικών στοιχείων, σύμφωνα με πορίσματα προηγούμενων ερευνών (Lenz 1978, Mitchell 1985, Taylor 1969/1973), εντούτοις ανήλικα υποκείμενα χωρίς μουσική εκπαίδευση ή μουσική εμπειρία μπορεί να λαμβάνουν τη μουσική με έναν πιο ολιστικό τρόπο. Έτσι εξηγεί η Giomo (1992:168) το γεγονός ότι τα μουσικώς καταρτισμένα παιδιά, καθοδηγούμενα από στερεότυπα του τύπου «ο ελάχιστος τρόπος συνδέεται με συναισθήματα λύπης», παρουσιάζουν χαμηλότερες επιδόσεις αναφορικά με την αναγνώριση της συναισθηματικής διάθεσης στη μουσική, ενώ παιδιά χωρίς μουσικά ερεθίσματα από το σπίτι τους, λαμβάνοντας όπως προειπώθηκε τη μουσική ολιστικά, πετυχαίνουν ορθότερες εκτιμήσεις του συναισθηματικού της χαρακτήρα.

Αναφορικά με τη μουσική εκπαίδευση των γονέων, υπάρχουν επιπλέον πορίσματα ότι δεν επηρεάζει στατιστικώς σημαντικά τη σωστή ερμηνεία των συναισθηματικών ιδιοτήτων της μουσικής από παιδιά ηλικίας 4 έως 9 ετών (Μπουλντή 2007α/2007γ/2007δ).

#### 4. Συζήτηση

Στο παρόν άρθρο, έγινε μία σύντομη ανασκόπηση της εμπειρικής βιβλιογραφίας που σχετίζεται με τις συναισθηματικές αντιδράσεις και την αναγνώριση των συναισθημάτων στη μουσική. Αναλύθηκαν οι παράγοντες, των οποίων η επίδραση έχει διερευνηθεί, αλλά και οι ηλικιακές κατηγορίες που έχουν χρησιμοποιηθεί ως δείγμα στις έρευνες αυτές, και εν συνεχεία παρουσιάστηκαν τα συμπεράσματά τους.

Είναι εμφανής η αντιφατικότητα που δημιουργείται από την ποσοτική αναντιστοιχία της θεωρητικής και εμπειρικής μελέτης του προβλήματος. Παρά το γεγονός ότι υπήρξε τόσο μεγάλο ενδιαφέρον σε θεωρητικό επίπεδο για την εξιχνίαση της σχέσης της μουσικής με τα συναισθήματα, δεν υπήρξε το αντίστοιχο ενδιαφέρον για συστηματική εμπειρική επαλήθευση των απόψεων αυτών. Αποτελεί γεγονός αναμφισβήτητο ότι οι άνθρωποι βιώνουν καθημερινά μία τέτοια σχέση, καθώς αντιδρούν συναισθηματικά με κάποιο συγκεκριμένο τρόπο ο καθένας κατά την ακρόαση της μουσικής, και αυτός είναι ένας από τους λόγους που συνδέει τον άνθρωπο με τη μουσική. Αν και θα περίμενε λοιπόν κανείς το ζήτημα των μουσικών συναισθημάτων να έχει ερευνηθεί επαρκώς και με ακρίβεια -εξαιτίας του γεγονότος ότι απασχολεί κάθε άνθρωπο που η αίσθηση της ακοής

του λειτουργεί φυσιολογικά-, εν τούτοις, αντιλαμβανόμαστε ότι υπήρξε μία αργή εξέλιξη στη μελέτη του.

Η αντιφατικότητα αυτή -σύμφωνα με τους Sloboda & O'Neil (2003)- οφείλεται σε μία συστηματική παραμέληση, η οποία μπορεί να μεταφραστεί είτε ως αδυναμία των επιστημόνων που ασχολούνται με τη μελέτη των συναισθημάτων να τα αντιμετωπίσουν όπως και τα εκτός μουσικής συναισθήματα, είτε ως πεποίθησή τους ότι αυτού του είδους συναισθήματα δεν είναι ζωτικής σημασίας. Παράλληλα, οι Patrik Juslin και John Sloboda (2003) παραθέτουν επίσης κάποιους πιθανούς λόγους αυτής της καθυστέρησης όπως: η δυσκολία μελέτης των συναισθηματικών αντιδράσεων στη μουσική σε συνθήκες εργαστηρίου, η επίδραση της Γνωσιακής Επιστήμης (Gardner 1985) στη μουσική ψυχολογία, η οποία έδωσε έμφαση μόνο στις γνωστικές πτυχές του ζητήματος, η δυσκολία μελέτης που έχει από τη φύση του αυτό το θέμα, και τέλος η έλλειψη ενός κοινά αποδεκτού θεωρητικού υποβάθρου, το οποίο θα έβγαζε τη μελέτη των μουσικών συναισθημάτων από την pre-paradigmatic φάση (Kuhn 1962). Το φιλοσοφικό παράδειγμα (philosophical paradigm) πρέπει να διευκρινίσουμε ότι επηρεάζει τη μεθοδολογία και τις τεχνικές της έρευνας, καθώς επίσης και τα ερωτήματα που καλείται να απαντήσει. Επιπλέον, η ανασκόπηση της σχετικής με το θέμα ερευνητικής βιβλιογραφίας, δείχνει ξεκάθαρα τη σύγχυση που υφίσταται στον εμπειρικό χώρο. Δεδομένης της έλλειψης μιας κοινά αποδεκτής θεωρίας που να εξασφαλίζει επιστημονικότητα και θεωρητική βάση σε κάθε ερευνητική απόπειρα, ο εκάστοτε ερευνητής ακολουθεί διαφορετική μεθοδολογία και συνεπώς διαφορετικές τεχνικές μέτρησης των συναισθηματικών αντιδράσεων των υποκειμένων, με αποτέλεσμα την ύπαρξη πολλών και αντιφατικών μεταξύ τους συμπερασμάτων αναφορικά με το ίδιο πρόβλημα.

Αυτός είναι ο ένας -και πολύ σημαντικός βέβαια- λόγος ο οποίος υπαγορεύει μία επιφυλακτική αντιμετώπιση της έρευνας και της εγκυρότητάς της γύρω από τη διερεύνηση των μουσικών συναισθημάτων. Η θεωρητική προσέγγιση του ζητήματος ενώ υπήρξε ενδελεχής και ευρεία, μπορεί να χαρακτηριστεί ως **πολυεπιστημονική (multidisciplinary)**, η οποία χαρακτηρίζεται από την αντιπαράθεση διαφορετικών γνωστικών αντικειμένων με επίκεντρο ένα συγκεκριμένο πρόβλημα χωρίς όμως κάποια προσπάθεια ενιαιοποίησης (Χρυσοστόμου 2006:18) και όχι ως **διεπιστημονική (interdisciplinary)**, όπως θα έπρεπε να ήταν, δηλαδή να συνδυάζει κατά την εξέταση του προβλήματος μεθοδολογία και ορολογία από περισσότερες της μίας επιστήμες. Το αποτέλεσμα της έλλειψης ενός κοινά αποδεκτού θεωρητικού, ψυχολογικού ή φιλοσοφικού υποβάθρου δημιουργεί πληθώρα διαφορετικών εμπειρικών προσεγγίσεων του ζητήματος, τεχνικών έρευνας, υλικού και ερεθισμάτων, και συνεπώς αδυναμία να υπάρξει σύγκριση και σύγκλιση απόψεων και πορισμάτων. Η προς το παρόν αδυναμία συνεργασίας μεταξύ των επιστημών και η πολυεπιστημονική προσέγγιση

οδήγησαν την έρευνα σε αδιέξοδο, ενώ θα περίμενε κανείς ο πλουραλισμός θεωρητικών προσεγγίσεων να την ενισχύσει.

Παράλληλα με τα παραπάνω όμως, η εγκυρότητα των ερευνών που ανιχνεύουν την ύπαρξη συναφειακής σχέσης μεταξύ μουσικής και συναισθημάτων και προσπαθούν να την περιγράψουν τίθεται υπό αμφισβήτηση και για άλλους λόγους. Κάποιοι θεωρητικοί πρεσβεύουν ότι η μελέτη των συναισθημάτων που σχετίζονται με τη μουσική είναι προβληματική (Dowling & Harwood 1986, Sloboda 1996, Neale & Liebert 1986), ενώ άλλοι εκτιμούν ότι η μουσική είναι το καταλληλότερο ερεθίσμα και το πιο έγκυρο ερευνητικά, ώστε να προκαλέσει συναισθηματικές αντιδράσεις στον ακροατή (Gaver & Mandler 1987).

Παράλληλα θα λέγαμε ότι η επίμονη επιλογή συγκεκριμένων προς εξέταση μεταβλητών ως παραγόντων που επηρεάζουν τις συναισθηματικές αντιδράσεις στη μουσική (όπως π.χ. ηλικία, φύλο, κοινωνικοοικονομικό επίπεδο, μουσικολογικά χαρακτηριστικά, κλπ.) εξαιρώντας κάποιες άλλες όπως: δείκτης νοημοσύνης, ιδιοσυγκρασία του υποκειμένου, συναισθηματική διάθεσή του, μουσικές προτιμήσεις του, χώρα καταγωγής ή προέλευσης, μεταβλητές που αφορούν χαρακτηριστικά των γονέων των υποκειμένων, καθώς επίσης και χαρακτηριστικά των εκπαιδευτικών και της μουσικής εκπαίδευσης στο σχολείο (στόχοι, είδη μουσικής που ακούνε τα παιδιά στο σχολικό περιβάλλον, κλπ.), οδήγησαν σε μία μονομερή και μη αντικειμενική εξέταση του ζητήματος.

Επίσης, τη σφαιρική διερεύνηση του προβλήματος εμπόδισε και η χρησιμοποίηση από τη συντριπτική πλειοψηφία των ερευνητών αποσπασμάτων της κλασικής δυτικής μουσικής ως μουσικά ερεθίσματα, αποκλείοντας πληθώρα άλλων ειδών μουσικής, η επαφή με τα οποία μπορεί πιθανότατα να οδηγεί σε εντελώς διαφορετικά συμπεράσματα. Οποσδήποτε απαιτείται έρευνα με διάφορα μουσικά είδη, ώστε να προστεθούν επιπλέον πολύτιμα στοιχεία στο παζλ της έρευνας για τις συναισθηματικές αντιδράσεις στη μουσική. Στα πλαίσια αυτά, πολύτιμες μπορούν να αποδειχθούν και οι διαπολιτισμικές έρευνες, στις οποίες άτομα που ανήκουν σε συγκεκριμένο πολιτισμό καλούνται να αξιολογήσουν το συναισθηματικό περιεχόμενο μουσικής που ανήκει σε διαφορετική, μη οικεία κουλτούρα.

Παράλληλα, θα έλεγε κανείς ότι *«οι μέχρι σήμερα διεξαχθείσες έρευνες περιορίστηκαν στη χρήση των λεκτικών χαρακτηρισμών και της εικόνας, ως μεθόδων απάντησης-αντίδρασης των υποκειμένων στα ερεθίσματα. Είναι αισθητή όμως η απουσία στοιχείων που θα συμπλήρωναν τα δεδομένα των συγκινησιακών αντιδράσεων στη μουσική, όπως η χρήση του ελεύθερου συνειρμού, η μελέτη της εκφραστικής συμπεριφοράς των υποκειμένων, και συγκεκριμένα η ερμηνεία και απόδοση του συναισθηματικού χαρακτήρα της μουσικής μέσω της σωματικής κίνησης, των χειρονομιών, των εκφράσεων του προσώπου και του ιχνογραφήματος»* (Μπουλντή 2007α:297).

Είναι γεγονός ότι ο δρόμος είναι ακόμη πολύ μακρύς για να φτάσουμε σε ένα επίπεδο αντικειμενικότητας, εγκυρότητας, αντιπροσωπευτικότητας και ευρείας ισχύος και εφαρμογής των πορισμάτων των ερευνών που μελετούν τις συναισθηματικές αντιδράσεις στη μουσική. Όπως αποδεικνύεται και από την παραπάνω ανάλυση, απαραίτητη είναι η διεπιστημονική προσέγγιση του προβλήματος, η οποία θα βασίζεται σε ένα κοινά αποδεκτό θεωρητικό υπόβαθρο, το οποίο θα υπαγορεύει τη μεθοδολογία, τις τεχνικές και τους τρόπους συλλογής των δεδομένων καθώς επίσης και τα ερωτήματα που θα καλείται ο εκάστοτε ερευνητής να απαντήσει. Ο πλουραλισμός απόψεων όταν δεν συνοδεύεται από διαντίδραση μεταξύ των επιστημών, δηλαδή από επικοινωνία ιδεών ή ακόμη και ενιαιοποίηση μεθοδολογιών, διαδικασιών, ορολογίας και οργάνωσης της έρευνας, συνιστά όχι απλώς τροχοπέδη στην εξέλιξη και την πρόοδο της επιστήμης, αλλά δύναμη διάσπασης, η οποία λειτουργεί εις βάρος της γνώσης.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abeles, H.F. & Chung, J.W. (1996). Responses to Music. Στο: D.A.Hodges (ed.) *Handbook of Music Psychology*, 2<sup>nd</sup> ed.,(pp.285-342), San Antonio, Texas: IMR Press.
- Asmus, E.P. (1985). Development of a multidimensional instrument for the measurement of affective responses to music. *Psychology of Music*, 13:19- 30.
- Backwill, L.L. & Thompson, W.F. (1999). A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and cultural cues. *Music Perception*, 17:43-64.
- Banks, M.E. (1980). *Emotion and Music: A correlation Study*. Ph.D. dissertation, University of Rhode Island.
- Bartlett, D.L. (1996). Physiological reactions to music and acoustic stimuli. Στο: D.A.Hodges (ed.) *Handbook of music psychology*, 2<sup>nd</sup> ed., (pp. 343-385). San Antonio, Texas: IMR Press.
- Beldoch, M. (1964). Sensitivity to expression of emotional meaning in three modes of communication. Στο: Davitz, J.R. (ed.) *The Communication of Emotional Meaning*, (pp.31-42), New York: McGraw-Hill.
- Berlyne, D.E. (1971). *Aesthetics and Psychobiology*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Bezooyen, R. (1984). *Characteristics and recognizability of vocal expressions of emotion*. Dordrecht, Holland: Foris.
- Billings, M.D. (1974). *An affective rating of responses given selected music compositions by Freshmen at Brigham Young University Correlated with sex, achievement, personal self-concept, and music experience*. Ed.D. Dissertation. Brigham Young University.
- Boone, R.T. & Cunningham, J.G. (1998). Children's decoding of emotion in expressive body movement: The development of cue attunement. *Developmental Psychology*, 34(5):1007-1016.
- Boone, R.T. & Cunningham, J.G. (2001). Children's expression of emotional meaning in music through expressive body movement. *Journal of Nonverbal Behavior*, 25(1):21-41.
- Brennis, N.C. (1971). *Mood differential responses to music as reported by secondary music and nonmusic students from different socio-economic groups*. Ed. D. Dissertation, Miami University,1970.

- Brody, L.R. (1985). Gender differences in emotional development: A review of theories and research. *Journal of Personality*, 53:102-149.
- Budd Malcolm (2001). *Music and the emotions: The philosophical theories*. London: Routledge.
- Campbell, I.G. (1942). Basal Emotional Patterns Expressible in Music. *The American Journal of Psychology*, 55(1):1-17.
- Capurso, A. (1952). "The Capurso Study". Στο: Capurso A. et al.(eds.) *Music and your emotions*, ( pp.56-86). New York: Liveright.
- Cooke, D. (1959). *The Language of Music*. London: Oxford University Press.
- Cunningham J.G. & Sterling R.S.(1988).Developmental change in the understanding of affective meaning in music. *Motivation and emotion*, 12(4):399-413.
- Denninger, M.S. (1983). *Developmental and individual differences in children's categorization of emotional stimuli*. Ph.D. Dissertation. Pennsylvania State University.
- Dimitrovsky, L. (1964). The ability to identify the emotional meaning of vocal expressions at successive age level. Στο: Davitz, J.R. (ed.) *The Communication of Emotional Meaning*, ( pp.69-86). New York: McGraw-Hill.
- Dolgin, K.G. and Adelson, E.H. (1990). Age changes in the ability to interpret affect in sung and instrumentally-presented melodies. *Psychology of Music*, 18:87-98.
- Duerksen, G.L. (1968). A study of the relationship between the perception of musical processes and the enjoyment of music. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 12:1-8.
- Eagle, C.T. (1971). *Effects of existing mood and order of presentation of vocal and instrumental music on rated mood responses to that music*. Ph.D. Dissertation. University of Kansas.
- Edmonston, W.E. (1966). The use of the semantic differential technique in the esthetic evaluation of musical excerpts. *The American Journal of Psychology*, 79:650-652.
- Egermann, H., Nagel, F., Kopiez, R. & Altenmuller, E. (2006). Online measurement of emotional musical experiences using internet-based methods. An exploratory approach. Στο: Baroni, M. , Addressi, A.R., Caterina, R., Costa, M. *Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*,pp.178-183. Bologna/Italy, August 22-26 2006.
- Epperson, G. (1967). *The Musical Symbol: A study of the Philosophic Theory of Music*. Ames, Iowa: Iowa State University Press.
- Farnsworth, P.R. (1954). A study of the Hevner Adjective List. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 13(1):97-103.
- Field, T.M. & Walden, T.A. (1982). Production and Perception to facial expressions in Infancy and Early Childhood. *Advances in Child Development and Behavior*, 16:169-211.
- Fujihara, T. (1984). A multidimensional scaling of Classical Music perception. *The Japanese Journal of Psychology*, 55:75-79.
- Gabriel, C. (1978). An experimental study of Deryck Cooke's Theory of Music and Meaning, *Psychology of Music*, 6(1):13-20.
- Gabrielson, A. (1991). Experiencing Music. *Canadian Journal of Research in Music Education*, 33:21-26.
- Gaston, E.T. (1951). Dynamic music factors in mood change, *Music Educators Journal*, 37:42-44.
- Gilman, B.I. (1891-1892). Report on an Experimental Test of Musical Expressiveness. *American Journal of Psychology*, 4:558-576.
- Gilman, B.I. (1892-1893). Report of an Experimental Test of Musical Expressiveness. *American Journal of Psychology*, 5:42-73.

- Giomo, C. (1992). *The development of children's esthetic sensitivity to mood in music: An experimental study comparing five- and nine-year-olds using a non-verbal mode of response*. Ph.D. dissertation, University of Colorado, Boulder.
- Giomo, C. (1993). An experimental study of children's sensitivity to mood in music. *Psychology of Music*, 21:141-162.
- Gluschkof, C. (2006). Preschool children's self-initiated movement responses to music in naturalistic settings: a case study. Στο: Baroni, M., Addressi, A.R., Caterina, R., Costa, M. *Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*, pp.1803-1811. Bologna/Italy, August 22-26 2006.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (2<sup>nd</sup> Ed.). Indianapolis: Hackett.
- Gordon, E.E. (1980). The assessment of music aptitudes of very young children. *Gifted Child Quarterly*, 24(3):107-111.
- Greenberg, M. (1975). Research in music in early childhood education: A survey with recommendations. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 45:1-20.
- Gregory, A.H., Worrall, L. & Sarge, A. (1996). The Development of Emotional Responses to Music in Young Children. *Motivation and Emotion*, 20(4):341-348.
- Gromko, J.E. (1995). Invented iconographic and verbal representations of musical sound: Their information content and usefulness in retrieval tasks. *Quarterly Journal of Music Teaching & Learning*, 6:32-43.
- Gundlach, R. H. (1935). Factors determining the characterization of musical phrases. *American Journal of Psychology*, 47:624-643.
- Gurney, Ed. (1880). *The Power of Sound*, London.
- Hampton, P. J. (1945). The emotional elements in music. *The Journal of General Psychology*, 33:237-250.
- Hanslick, E. (1957). *The Beautiful in Music* (7<sup>th</sup> ed.). Trans. Gustav Cohen, New York: Liberal Arts Press. (1<sup>st</sup> ed. 1854).
- Hanslick, E. (1986). *On the Musically Beautiful* (8<sup>th</sup> ed.). Trans. Geoffrey Payzant, Indianapolis: Hackett. (1<sup>st</sup> ed.1891).
- Hart, J.H. and Cogan, R. (1976). Sex and emotional responses to classical music. *Perceptual and Motor Skills*, 36:170-176.
- Heinlein, C.P. (1928). The affective characters of the major and minor modes in music. *The Journal of Comparative Psychology*, 8(2):101-142.
- Henkin, R.I. (1955). A factorial study of the components of music. *The Journal of Psychology*, 39:161-181.
- Henkin, R.I. (1957a). A reevaluation of a factorial study of the components of music. *The Journal of Psychology*, 43:301-306.
- Henkin, R.I. (1957b). The prediction of behavior response patterns to music. *Journal of Psychology*, 44:111-127.
- Hevner, K. (1935b). The Affective Character of the Major and Minor modes in Music. *American Journal of Psychology*, 47:103-118.
- Hevner, K. (1936). Experimental Studies of the Elements of Expression in Music. *American Journal of Psychology*, 48:246-268.
- Hevner, K. (1937). The affective value of pitch and tempo in music. *American Journal of Psychology*, 49:621-630.
- Higginson, J.H. (1936). The Associational Aspect of Music Response in School Children. *Journal of Educational Psychology*, 27:572-580.



- Hirsch, B. (1981). *Children's ability to conceptualize conflicting emotions: A cognitive-Developmental Study*. Ph.D Dissertation. Ohio State University.
- Holbrook, M.B. & Anand, P. (1990). Effects of tempo and situational arousal on the listener's perceptual and affective responses to music. *Psychology of Music*, 18(2):150-162.
- Hoshino, E. (2006). Affective characters of music and listeners' emotional responses to music: Comparison between musically trained and untrained listeners. Στο: Baroni, M. , Addressi, A.R., Caterina, R., Costa, M. *Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*, pp.231-234. Bologna/Italy, August 22-26 2006.
- Izard, C.E (1971). *The face of emotion*. New York: Appleton Century Croffs.
- Jenkins, J.M.D. (1977). *The relationship between maternal parents' musical experience and the musical development of two- and three-year-old girls*. Ed.D. Dissertation.North Texas State University.
- Juslin, P.N. (1997). Perceived emotional expression in synthesized performances of a short melody: Capturing the listener's judgment policy. *Musicae Scientiae*, 1:225-256.
- Karl, G. & Robinson, J. (1995). Shostakovitch's tenth symphony and the musical expression of cognitively complex emotions. *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 53: 401-415.
- Kastner, M.P. & Crowder, R.G. (1990). Perception of the Major/Minor Distinction: IV. Emotional Connotations in Young Children. *Music Perception*, 8(2):189-202.
- Kenealy, P. (1988). Validation of a music mood induction procedure: Some preliminary findings. *Cognition and Emotion*, 2:41-48.
- Kerchner, J.L. (2000). Children's verbal, visual and kinesthetic responses: Insight into their Music Listening Experience. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. 146:31-50.
- Kivy, P. (1987). How Music moves. Στο: Alperson, Ph. (ed.) *What Is Music? An Introduction to the Philosophy of Music* (pp.149-163), New York: Haven.
- Kivy, P. (1989). *Sound Sentiment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kivy, P. (1999). Feeling the musical emotions. *British Journal of Aesthetics*, 39(1): 1-13.
- Kratus, J.(1993). A developmental study of children's interpretation of emotion in music. *Psychology of music*,21:3-19.
- Krumhansl, C.L. (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51:336-352.
- Langer, S. (1951). *Philosophy in a new key* (2<sup>nd</sup> edn.). New York: New American Library (original work published 1942).
- Langer, S. (1953). *Feeling and form*. London: Routledge.
- Larsen, R.J. & Diener, E. (1992). Promises and problems with the circumplex theory of emotion. Στο: Clark, M.S. (ed.), *Emotion*. London: Sage.
- Lathom, W.B.; Lubin, B. & Havlicek, L. (1984). Effect of three types of music on mood and feelings. *Missouri Journal of Research in Music Education*, 5(2):7-22.
- Lenz, S. M. (1978). *A case study of the musical abilities of three- and four-year-old children*. Ed. D. Dissertation. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Levinson, J. (1996). Musical Expressiveness. Στο: Levinson, J. (ed.) *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Lifton, W.M. (1961). The development of a Music Reaction Test to Measure Affective and Aesthetic Sensitivity, *Journal of Research in Music Education*, 9(2):157-166.
- Lundin, R.W.(1967). *An objective psychology of music*. 2<sup>nd</sup> ed., New York: Ronald Press.
- McMullen, P.T. (1974). Influence of number of different pitches and melodic redundancy on preference responses. *Journal of Research in Music Education*, 22:198-204.

- McMullen, P.T. (1976). Integration of the Hevner adjective checklist with dimension of the semantic differential. Paper presented at Music Educators National Conference, Atlantic City, N.J.
- McMullen, P.T. (1977a). Descriptive models of verbal responses to musical stimuli. Paper presented at Music Educators National Conference, North Central-Southwestern Division Convention, Kansas City, MO.
- McMullen, P.T. (1977b). Organizational and technical dimensions in musical stimuli. Paper presented at Music Educators National Conference, Eastern Division Convention, Washington, DC.
- McMullen, P.T. (1978). Dimensions of meaning for musical stimuli: A non-verbal methodology. Paper presented at American Psychological Association, National Conference, Toronto.
- McMullen, P.T. (1980). Music as a perceived stimulus object and affective responses: An alternative theoretical framework. Στο: D.A. Hodges, (ed.) *Handbook of music psychology*, (pp.183-193). Lawrence, KS: National Association for Music Therapy.
- McMullen, P.T. (1982). Connotative responses to musical stimuli: A theoretical explanation. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 71:45-57.
- McMullen, P.T. (1996). The musical experience and affective/aesthetic responses: A theoretical Framework for empirical research. Στο: D.A.Hodges (ed.) *Handbook of Music Psychology*, 2<sup>nd</sup> ed., (pp. 387-400), San Antonio, Texas: IMR Press.
- Meyer, L. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, L. (1957). Meaning in Music and Information Theory. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15: 412-424.
- Mitchell, D.H. (1985). *The influences of preschool musical experiences on the development of tonal memory*. D.M.A. Dissertation. University of Southern California.
- Μπουλντή, Δ. (2007α). *Ανίχνευση της ικανότητας παιδιών προσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας να ερμηνεύουν το συναίσθημα στη Μουσική*. Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Μπουλντή, Δ. (2007β). Μουσική και Συναίσθημα: ερμηνευτικές προσεγγίσεις, στοχασμοί και εφαρμογές, *Μουσικοπαιδαγωγικά*, 5:76-101.
- Μπουλντή, Δ. (2007γ). *Ερμηνεία του συναισθηματικού περιεχομένου της μουσικής από παιδιά ηλικίας 5 έως 9 ετών: Μία εμπειρική και θεωρητική προσέγγιση*. Αφίσα που παρουσιάστηκε στο 2<sup>ο</sup> Συνέδριο της Ένωσης Εκπαιδευτικών Μουσικής Αγωγής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης (Ε.Ε.Μ.Α.Π.Ε). Αθήνα.
- Μπουλντή, Δ. (2007δ). Ερευνητική μελέτη της ικανότητας των παιδιών να ερμηνεύουν το συναίσθημα στη Μουσική: Μία διαπολιτισμική-συγκριτική προσέγγιση της ερευνητικής φιλολογίας. Στο: Συμεωνίδης, Π. (Ed.), *Πρακτικά 5<sup>ου</sup> Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης Μουσικής Εκπαίδευσης (Ε.Ε.Μ.Ε)* (σελ. 213-225). Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης: Θεσσαλονίκη.
- Nawrot, E.S. (2003). The perception of emotional expression in music: evidence from infants, children and adults. *Psychology of Music*, 31(1):75-92.
- Newton, C.L. (1982). *The utilization of the semantic differential to measure the influence of training on aesthetic responses to stylistic and content dimensions of art stimuli with fifth grade subjects*. Ph.D. Dissertation. University of Missouri, Columbia, 1981.
- Nielzen, S. & Cesarec, Z. (1981). On the perception of emotional meaning in music. *Psychology of Music*, 9(2):17-31.
- North, A.C. & Hargeaves, D.J. (1997). Liking, arousal potential, and the emotions expressed by music. *Scandinavian Journal of Psychology*, 38:45-53.

- Oswood, C.E. (1966). Dimensionality of the Semantic Space for Communication via Facial Expressions. *Scandinavian Journal of Psychology*, 7:1-30.
- Pike, A. (1972). A Phenomenological Analysis of Emotional Experience in Music, *Journal of Research in Music Education*, 20(2):262-267.
- Radocy, R.E. & Boyle, J.D. (1979). *Psychological Foundations of Musical Behavior*. Springfield, Illinois: Charles C. Thomas.
- Reimer, B. (1989). *A philosophy of music education*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Reisenzein, R. (1994). Pleasure-arousal theory and the intensity of emotions. *Journal of Personality and Social Psychology*, 67:525-539.
- Ridley, A. (1995). *Music, value and the passions*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Rigg, M.G. (1937). Musical expression: an investigation of the theories of Erich Sorantin. *Journal of Experimental Psychology*, 21:223-229.
- Rigg, M.G. (1940). Speed as a determiner of musical mood. *Journal of Experimental Psychology*, 27:566-571.
- Rigg, M.G. (1964). The mood affects of music: A comparison of data from earlier investigations. *Journal of Psychology*, 58:427-438.
- Robazza, C., Macaluso, C. & D'Urso V. (1994). Emotional reactions to music by gender, age and expertise. *Perceptual and Motor Skills*, 79:939-944.
- Rodriguez, C.X. & Webster, P.R. (1997). Development of children's verbal interpretative responses to music listening. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 134:9-30.
- Russell, J.A., Ward, L.M. & Pratt, G. (1981). Affective qualities attributed to environments: A factor analytic study. *Environment and Behaviour*, 13:259-288.
- Schellenberg, G. (2004). Emotional responding to music among children and adults. *International Journal of Psychology*, 39:236.
- Schellenberg, E.G. & Thompson, W.F. (2006). Decoding emotion in music and speech: A developmental perspective. Στο: Baroni, M., Addessi, A.R., Caterina, R., Costa, M. *Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*, pp.667. Bologna/Italy, August 22-26 2006.
- Scherer, K.R. & Oshinsky, J.S. (1977). Cue utilization in emotion attribution from auditory stimuli. *Motivation and Emotion*, 1:331-346.
- Schoen, M. (1940). *The Psychology of Music*. New York: Ronald Press.
- Schopenhauer, A. (1969). *The World as Will and Representation*, Trans. E.F.J. Payne, New York.
- Seashore, C. E. (1967). *Psychology of Music*. New York: Dover Publications.
- Shimp, B. (1940). Reliability of Associations of known and unknown melodic phrases with words denoting states of feelings. *Journal of Musicology*, 1(4):22-35.
- Shuter-Dyson, R. & Gabriel, C. (1981). *The Psychology of Musical Ability*, 2<sup>nd</sup> edition, London: Methuen.
- Simons, G. (1986). Early childhood musical development: A survey of selected research. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 86:36-52.
- Sims, W. L. & Nolker, D. B. (2002). Individual differences in music listening responses of kindergarten children. *Journal of Research in Music Education*, 50(4):292-300.
- Sloboda, J.A. & Juslin, P.N. (2003). The Psychological Perspectives on Music and Emotions. Στο: P.N.Juslin & J.A.Sloboda (eds.) *Music and Emotion: Theory and Research*, (pp.71-104). Oxford: Oxford University Press.
- Sloboda, J.A. (1991). Music structure and emotional response: Some empirical findings. *Psychology of Music*, 19:110-120.

- Sloboda, J.A. (1992). Empirical studies of emotional response to music. Στο: M. Riess-Jones & S. Holleran (ed.), *Cognitive bases of musical communication*, (pp.33-46). Washington, DC: American Psychological Association.
- Sopchak, A.L. (1955). Individual Differences in Responses to different types of music, in relation to sex, mood and other variables. *Psychological Monographs: General and Applied*, 69(11).
- Sopchak, A.L. (1957). Retest reliability of the number of responses to music. *The Journal of Psychology*, 44:223-226.
- Stacho, L. (2006). Interpretation of the emotional content of musical performance by 3- to 6-year-old children. Στο: Baroni, M. , Addressi, A.R., Caterina, R., Costa, M. *Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*, pp.504-511. Bologna/Italy, August 22-26 2006.
- Swanwick, K.(1973). Musical Cognition and Aesthetic Response. *Bulletin of the British Psychological Society*,26:285-289.
- Tagg, Philip (1982). Analysing popular music: Theory, method and practice. *Popular Music*, 2: 37-67.
- Taylor, S. (1969). Development of children aged seven to eleven. *Journal of Research in Music Education*, 17(1):100-107.
- Taylor, S. (1973). Musical development of children aged seven to eleven. *Psychology of Music*, 1(1):44-49.
- Terwogt, M.M. & Van GriNsven F. (1988). Recognition of emotions in music by children and adults. *Perceptual and Motor Skills*, 67:697-698.
- Tharinger, D. (1981). *The development of the child's Psychological Understanding of Feelings*. Ph.D. Dissertation. University of California, Berkeley.
- Trunk, B. (1981). *Children's perception of the emotional content of music*. Ph.D Dissertation. The Ohio State University.
- Van Stone, J. K. (1960). The effects of instrumental tone quality upon mood response to music. Στο: Schneider E. (ed.), *Music Therapy*. Lawrence, Kansas: Allen Press.
- Vermazen, B. (1986). Expression as expression. *Pacific Philosophical Quarterly*, 67: 196-224.
- Walton, K.L.(1973). Pictures and Make-Believe. *Philosophical Review*, Vol.LXXXII, No. 3.
- Walton,, K.L. (1978). Fearing Fictions. *Journal of Philosophy*, Vol LXXV, No.1.
- Walton,, K.L. (1988). What is abstract about the art of music? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46: 351-364.
- Walton,, K.L. (1990). *Mimesis as make-believe: On the foundations of the representational arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Walton,, K.L. (1997). Listening with Imagination: Is Music Representational? Στο: Robinson, J. (ed.) *Music and Meaning* (pp.57-82). New York: Cornell University Press.
- Washburn, M.F. & Dickinson, G.L. (1927). The Sources and Nature of the Affective Reaction to Instrumental Music. Στο: Schoen M. (ed) *The Effects of Music*, (pp.121-130), Freeport, New York: Books for Libraries Press.
- Waterman, M. (1996). Emotional responses to music: Implicit and explicit effects in listeners and performers. *Psychology of Music*, 24:53-67.
- Watson, K.B. (1942). The nature and measurement of musical meanings. *Psychological Monographs*, 54(2).
- Wedin, L. (1972). A multi-dimensional study of perceptual-emotional qualities in music. *Scandinavian Journal of Psychology*, 13:241-257.
- Wiener, M.S. (1982). *EEG Assymetry in Musicians and Non-Musicians During Subjective Reactions to Music*. Ph.D Dissertation. Ciry University of New York.

- Winner, E. (1982). *Invented Worlds: The Psychology of the Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Winold, C.A. (1964). *The effects of changes in Harmonic Tension upon listener response*. Ph.D. Dissertation. Indiana University.
- Witvliet, C.V. & Vrana, S.R. (1996). The emotional impact of instrumental music on affect ratings, facial EMG, autonomic response, and the startle reflex: Effects of valence and arousal. *Psychophysiology Supplement*, 91.
- Χρυσοστόμου, Σ. (2006). Η Διαθεματικότητα, η Διεπιστημονικότητα και η Μουσική Εκπαίδευση: Μερικές Εισαγωγικές Διευκρινήσεις. *Μουσική σε πρώτη βαθμίδα*, 2:15-23.
- Xueli, T. (2006). A cross-cultural study of the perception of emotions in music: Effects of rhythm and pitch. Στο: Baroni, M. , Addressi, A.R., Caterina, R., Costa, M. *Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*, pp.1095. Bologna/Italy, August 22-26 2006.
- Zammuner, V. & Petitbon, E. (2006). The recognition of emotional qualities expressed in music. Στο: Baroni, M. , Addressi, A.R., Caterina, R., Costa, M. *Proceedings of the 9<sup>th</sup> International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*, pp.402-407. Bologna/Italy, August 22-26 2006.
- Zimmerman, W.W. (1971). Verbal description of aural musical stimuli. *Journal of Research in Music Education*, 19(4):422-432.

**Δρ. Δέσποινα Μπουλντή.** Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (Υποτροφία Ι.Κ.Υ) και από το 2007 Διδάκτωρ του ιδίου Τμήματος (Υποτροφία Ιδρύματος 'Προποντίς'). Επίσης κατέχει Πτυχία Πιάνου και Ανώτερων Θεωρητικών (Αρμονία, Αντίστιξη, Φούγκα). Έχει λάβει μέρος σε πολλά συνέδρια και σεμινάρια εκ των οποίων και ο Μονοετής Κύκλος Σπουδών των Μουσικοπαιδαγωγικών Συστημάτων C.Orff και Dalcroze της Σχολής Μωραΐτη. Έχει διδάξει Μουσική Αγωγή σε Ωδεία, Παιδικούς Σταθμούς και Νηπιαγωγεία, από το 2003 εργάζεται ως νηπιαγωγός στην δημόσια προσχολική εκπαίδευση, ενώ παράλληλα διδάσκει ως ειδική επιστήμων στο Τμήμα Προσχολικής Αγωγής του Τ.Ε.Ι Αθηνών. Είναι μέλος της Ε.Ε.Μ.Ε, της ISME και της Ε.Ε.Μ.Α.Π.Ε. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα αφορούν τις συναισθηματικές αντιδράσεις στη μουσική παιδιών προσχολικής και σχολικής ηλικίας, όπως επίσης και ζητήματα καλλιέργειας της συναισθηματικής νοημοσύνης μέσω της μουσικής.

## **Musical experience and emotional responses: A review of the research bibliography**

*Despina Bouldi*

One of the reasons that connect human beings with music is their emotional responses to it. From time to time many theories tried to explore these responses (Expression Theory, Arousal Theory, Theory of imagined persona, Cognitive Theory, Theory of information, etc.). Also, the result of a multidisciplinary approach of the problem was a wide variety of researches, with various theoretic backgrounds and different methodologies, techniques, questions and means. This inhomogeneousness created a confusion, which is obvious when someone studies the relative bibliography. The present article's intention is a review of the researches that explore emotional responses to music and their categorization based on the variables that examine and their methodology. Finally, a brief critical review with particular proposals for future research is also reported.

**Keywords:** emotion, music, emotional content, emotional responses/reactions, appreciation, emotional meaning.

*Dr. Despina Bouldi. She holds a BA degree in Kindergarten Teaching from University of Ioannina, and she gained her Ph.D. from the same Department ("Propondis" Foundation scholarship) in 2007. She also holds a degree in Piano and in Music Theory (Harmony and Counterpoint degrees). She has taken part in many seminars and she has attended the one-year course of Moraitis School on Orff's and Dalcrose's musicpedagogical methods. She has taught music at preschool age in schools and conservatories, while since 2003 she works as a kindergarten teacher in public primary education. She also teaches at the Department of Preschool Education (Technological Educational Institute of Athens). She is a member of the Greek Society for Music Education, I.S.M.E and the Union of music teachers, Greek Primary Education. Her research interests are related to emotional responses to music at all ages and particular at the preschool and school age as well as to cultivation of emotional intelligence through music.*

email: bouldi@otenet.gr