

Μουσική και συναίσθημα: ερμηνευτικές προσεγγίσεις, στοχασμοί και εφαρμογές

Δέσποινα Μπουλντή

Η παρούσα εργασία διερευνά τη σχέση μεταξύ μουσικής και συναισθημάτων και εξετάζει τις βασικές φιλοσοφικές -και μη- θεωρίες που προσπάθησαν κατά καιρούς να ερμηνεύσουν τη σχέση αυτή. Γίνεται αναφορά τόσο στις θεωρίες που αποσυνδέουν τα συναισθήματα από τη μουσική, όσο και σε εκείνες που υποστηρίζουν την εκφραστική ικανότητά της και θεωρούν τις δύο έννοιες άρρηκτα συνδεδεμένες. Στα πλαίσια της ανάλυσης αυτής, αναδύεται η σπουδαιότητα των συναισθηματικών εμπειριών που προσφέρει η μουσική για την κατανόηση της αισθητικής της αξίας και τέλος, περιγράφεται η πρακτική συμβολή της μουσικής προκειμένου να επιτευχθεί τόσο η αισθητική καλλιέργεια των μαθητών, όσο και η καλλιέργεια και ανάπτυξη των συναισθημάτων τους.

ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ: συναίσθημα, μουσική, συναισθηματικό περιεχόμενο, αισθητική αξία, εκτίμηση, νόημα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Donald Hodges αναφέρει ότι παράλληλα με τη γλώσσα, ο άνθρωπος ανέπτυξε ένα σύνολο άλλων μορφών συμβολικής συμπεριφοράς, όπως τα μαθηματικά σύμβολα, η γλώσσα του σώματος και η τέχνη, που επιβεβαιώνουν τη μοναδικότητα και την υπεροχή του έναντι των άλλων έμβιων όντων. Συγκεκριμένα η τέχνη, παρέχει έναν τρόπο απόκτησης γνώσης και βίωσης συναισθημάτων που δεν είναι εφικτά με κανέναν άλλο τρόπο. Τα σύμβολα της τέχνης παρέχουν στο ανθρώπινο είδος δυναμικούς τρόπους επικοινωνίας (Hodges D., 1996). Ο ίδιος διατείνεται επίσης ότι το να είσαι άνθρωπος σημαίνει να έχεις την ικανότητα να λαμβάνεις και να αντιδράς στις καλλιτεχνικές εμπειρίες με ένα βαθύ αίσθημα. «Είμαστε τόσο αισθητικά πλάσματα, όσο και φυσικά, κοινωνικά, πνευματικά, συναισθηματικά και θρησκευτικά όντα» (Hodges D., 1996:40).

Παρόμοιες εκτιμήσεις εκφράζουν και οι ερευνητές Patrik Juslin & John Sloboda, οι οποίοι ισχυρίζονται ότι ο λόγος που οι άνθρωποι βιώνουν αυτό το στενό δεσμό με τη μουσική είναι ότι προφανώς υφίσταται κάποιο είδος συναισθηματικής εμπειρίας, και γι' αυτό υποστηρίζουν ότι οι συναισθηματικές πλευρές της μουσικής θα πρέπει να βρεθούν στο επίκεντρο της μουσικής επιστήμης (Juslin P.N. & Sloboda J.A., 2003). Στο ίδιο μήκος κύματος κινούνται και οι απόψεις του Randall McClellan, ο οποίος θεωρεί τη μουσική μία «δυναμική μήτρα αδιάκοπα μεταβαλλόμενων τονικών σχέσεων που ξετυλίγονται μέσα στο

χρόνο, η οποία μας προκαλεί έντονα συναισθήματα και επηρεάζει την κατάσταση της συνείδησής μας. Εξαιτίας του δυναμικού της χαρακτηρίζεται, η πρωταρχική έλξη που ασκεί επάνω μας είναι σωματική και συναισθηματική μαζί –σωματική γιατί ταξιδεύει μέσα από τον αέρα με μοριακά ωστικά κύματα που γίνονται αισθητά σε σωματικό επίπεδο, συναισθηματική, γιατί δημιουργεί ένα περιβάλλον που υποβάλλει διαθέσεις στις οποίες εμείς αποκρινόμαστε σε υποσυνείδητο, μη λεκτικό επίπεδο» (McClellan R., 1997:127).

Η άποψη επίσης των Dowling & Harwood (1986:202) ότι «η μουσική δημιουργεί δυνατά συναισθήματα στους ανθρώπους, και θέλουν να μάθουν το γιατί» δε συνάδει με την πρόοδο της μελέτης των μουσικών συναισθημάτων κατά τον 20^ο αιώνα. Η αποδεικνυόμενη δυσκολία και πολυμορφία που τα χαρακτηρίζει εκφράζει την ανάγκη υπέρβασης των παραδοσιακών γραμμών μελέτης τους -οι οποίες υπαγόρευαν μία εξ ολοκλήρου ψυχολογική ερμηνεία και έρευνα- και υποδεικνύει ότι μία διεπιστημονική θεώρησή τους θα αποδώσει τα μέγιστα στην επιστήμη τόσο της μουσικής, όσο και της Ψυχολογίας.

Παρόλα αυτά, η πολυμορφία του ως αντικείμενο και η εγγενής δυσκολία μελέτης των συναισθημάτων στη μουσική, δημιουργεί διάσταση απόψεων μεταξύ των ερευνητών και θεωρητικών μελετητών και έχει οδηγήσει στην έκφραση πολλών και διαφορετικών προσεγγίσεων αναφορικά με τη σχέση μουσικής και συναισθημάτων, χωρίς να υπάρχει διάθεση για συνδυασμό αυτών των απόψεων με απώτερο στόχο τη δημιουργία μιας ολοκληρωμένης θεωρίας, που θα αποτελέσει το θεωρητικό υπόβαθρο για περαιτέρω έρευνα. Κάποιοι υιοθετούν μία συμπεριφοριστική προσέγγιση, υποστηρίζοντας ότι οι συναισθηματικές αντιδράσεις στη μουσική είναι κατά κύριο λόγο αποτέλεσμα μάθησης και εμπειρίας (Greer, 1975; Davies, 2006; Radocy and Boyle, 1979). Οι Radocy and Boyle (1979) υποστηρίζουν επίσης ότι η καλύτερη κατανόηση του λιμβικού συστήματος, θα δώσει πολλές πληροφορίες για την ικανοποίηση που παίρνουμε από την ακρόαση της μουσικής. Ο Davies (2006) κάνει λόγο για το ρόλο των πολιτισμικών και κοινωνικών δεδομένων στην ερμηνεία της μουσικής. Άλλοι θεωρητικοί, όπως ο Meyer (1956) αντιμετωπίζουν το θέμα μουσικολογικά, γνωσιολογικά, αλλά και ψυχολογικά, εφόσον η θεωρία του στηρίζεται στις αρχές της Θεωρίας Gestalt. Σε αυτή τη θεωρία δίνουν έμφαση και οι Radocy and Boyle (1979), οι οποίοι καταθέτουν ότι η μουσική λαμβάνεται ως σύνολο, και όχι ως ανάλυση των επιμέρους στοιχείων της, αλλά και ο Davies (2006:62) αναφέρει σχετικά με το θέμα αυτό:

Ο ακροατής δεν ακούει μία σειρά από διακριτά γεγονότα. Ακούει ολόκληρες φράσεις, αναγνωρίζει ολόκληρες μελωδίες, αντιλαμβάνεται συγκεκριμένα πρότυπα, και γενικά ξοδεύει χρόνο σε αντιληπτικές διαδικασίες που περιλαμβάνουν την ομαδοποίηση διακριτών γεγονότων.

Κάποιοι θεωρητικοί υποστηρίζουν, αντίθετα, ότι η μουσική δε δύναται να εκφράσει συναισθήματα, εφόσον το προνόμιο αυτό έχουν μόνο τα πλάσματα που μπορούν να αισθανθούν. Υπό το πρίσμα αυτής της άποψης η μουσική δεν μπορεί να εκφράσει υπαρκτά συναισθήματα.

Στον αντίποδα αυτής της πεποίθησης βρίσκεται η άποψη εκείνων που πρεσβεύουν ότι η δύναμη της μουσικής την καθιστά ικανή –αν και άψυχη- να διαπραγματεύεται υπαρκτά συναισθήματα, τα οποία μπορεί να σχετίζονται είτε με το συνθέτη, είτε με τον εκτελεστή, είτε με τον ακροατή της μουσικής. Τέτοιες θεωρίες που υποστηρίζουν αυτή τη θέση είναι η Θεωρία της Έκφρασης, η Θεωρία της Διέγερσης, η Θεωρία του Φανταστικού Προσώπου (Walton, 1973/1978/1988/1990/1997; Karl & Robinson, 1995; Levinson, 1996; Ridley, 1995; Vermazen, 1986).

Άλλοι θεωρητικοί αντιμετώπισαν τη μουσική ως σύμβολο (Epperson, 1967; Goodman, 1976; Langer, 1951/1953; Winner, 1982) υποστηρίζοντας ότι η σημασία της πηγάζει από το γεγονός ότι κάποια μουσικά έργα αποτελούν σύμβολα καταστάσεων του μυαλού, στάσεων ζωής και άλλων έξω-μουσικών φαινομένων. Οι D.Cooke (1959), P.Tagg (1982) και L.Meyer (1956; 1957) θεώρησαν ότι η μουσική παρουσιάζει σημαντική αναλογία με τη γλώσσα, και προσπάθησαν να συντάξουν ο μὲν πρώτος ένα πρωτόγονο λεξιλόγιο συναισθημάτων που ο κάθε όρος αναλογούσε σε συγκεκριμένα μουσικά θέματα και φόρμες, ο δεύτερος εφηύρε τα ‘μουσήματα’ σε αναλογία προς τα φωνήματα της γλώσσας, και ο τρίτος υποστήριξε ότι η μουσική κατέχει δικό της ‘συντακτικό’ αναλογικά με αυτό της γλώσσας.

Η Γνωστική Θεωρία, με κύριο εκπρόσωπό της τον Kivy (1987; 1989; 1999) υποστηρίζει ότι το αντικείμενο του συναισθήματος που βιώνουμε κατά την ακρόαση μουσικής είναι η αισθητική ομορφιά της, η οποία προϋποθέτει σκέψεις και πεποιθήσεις για το αντικείμενο αυτό. Κάποιοι άλλοι υποστηρικτές της Γνωστικής Θεωρίας αρνούνται την εγκυρότητα των συναισθηματικών αντιδράσεων προς τη μουσική, περιγράφοντάς τις περισσότερο ως διανοητικές αντιδράσεις και όχι συναισθηματικές διεργασίες (Howes, 1958).

Οπαδοί του Φορμαλισμού, όπως οι L.Meyer, Edw. Hanslick και Ed.Gurney υποστηρίζουν ότι για να μπορέσει ο ακροατής να εκτιμήσει την αξία ενός μουσικού έργου, πρέπει να το κατανοήσει. Να κατανοήσει διανοητικά τις μουσικές σχέσεις που εκτίθενται στο έργο, ώστε αυτό να του προσφέρει ευχαρίστηση. Ο Meyer, μελετώντας τις συναισθηματικές αντιδράσεις στη μουσική, κατέληξε ότι το συναίσθημα διεγείρεται όταν μία τάση να ενεργήσουμε -που ενεργοποιείται κατά την ακρόαση ενός μουσικού ερεθίσματος- παρεμποδίζεται προσωρινά ή μπλοκάρεται μόνιμα. Συνεπώς, για αυτόν η μουσική αποτελεί το αντικείμενο του συναισθήματος, προϋπόθεση δημιουργίας του οποίου είναι η κατανόηση των εσω-μουσικών σχέσεων.

Ο Hanslick (1957), εκτός από Φορμαλιστής υπήρξε και οπαδός του Γνωστικισμού και απέρριψε οποιαδήποτε σχέση μεταξύ του έργου Τέχνης και των συναισθημάτων. Συγκεκριμένα δεν δέχεται ότι η μουσική είναι το συναισθηματικό αντικείμενο της αντίδρασης, διότι όταν η μουσική μας κάνει να νιώσουμε λύπη, αντικείμενο αυτής της αντίδρασής μας είναι οι σκέψεις, οι αναμνήσεις ή οι συνειρμοί που μας δημιουργεί η συγκεκριμένη μουσική και όχι αυτή καθαυτή.

Στο παρόν άρθρο θα ασχοληθούμε με τις βασικές θεωρίες που έχουν προσπαθήσει να ορίσουν τη φύση της σχέσης της μουσικής με το συναίσθημα. Ως είθισται σε κάθε φιλοσοφικό πρόβλημα, έτσι και εδώ οι γνώμες δίστανται. Υπάρχει η σχολή εκείνων που με τις θεωρίες τους προσπαθούν να αποσυνδέσουν τη μουσική ως μορφή τέχνης από τα συναισθήματα, θεωρώντας την ανεξάρτητη από οποιαδήποτε εξω-μουσικά (extramusical) στοιχεία, και η σχολή των θεωρητικών που διατείνονται ότι η αξία της μουσικής, καθώς και η διαφορετική αξία που έχει κάθε μουσικό έργο, εξηγείται αναφορικά με τη σχέση της με κάτι έξω από αυτή την ίδια. Το πιο κοινό εξω-μουσικό φαινόμενο που συνδέεται με τη μουσική, όπως αναφέρουν οι ίδιοι, είναι το συναίσθημα. Ας δούμε όμως τις σχετικές θεωρίες που στηρίζουν τις δύο αντίθετες απόψεις.

1. ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ

Η κεντρική ιδέα στην οποία στηρίζεται η θεωρία αυτή είναι ότι ο καλλιτέχνης υφίσταται μία εμπειρία, την οποία επιθυμεί να μεταβιβάσει στους άλλους. Με το σκοπό αυτό δημιουργεί το καλλιτέχνημά του –στην προκειμένη περίπτωση το μουσικό έργο- με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορεί να γίνει αντιληπτό και κατανοήσιμο και να μπορεί να οδηγήσει τον ακροατή στην εμπειρία που ο δημιουργός επεδίωξε να μεταφέρει. Η εμπειρία λαμβάνει χώρα εντός του καλλιτέχνη, όμως εξωτερικοποιείται μέσω του έργου. Όσο μεγαλύτερη επιτυχία υπάρξει κατά τη μεταφορά της εμπειρίας, τόσο μεγαλύτερη αξία παίρνει το έργο τέχνης (Budd,2001:121).

Οι εμπειρίες που μεταβιβάζονται είναι κυρίως αισθήματα, συναισθήματα και διαθέσεις, και ακολουθείται η εξής διαδικασία: ο συνθέτης μεταμορφώνει τα συναισθήματά του σε μουσικούς ήχους, οι οποίοι μεταμορφώνονται σε παρτιτούρα, η οποία επίσης αναλύεται σε μουσικούς ήχους από τον εκτελεστή, οι οποίοι ήχοι τελικά αποκωδικοποιούνται από τον ακροατή και μεταφράζονται σε συναισθήματα, των οποίων γίνεται κοινωνός κατά τη διαδικασία της μουσικής ακρόασης. Ένας από τους εκφραστές της θεωρίας αυτής, ο Leo Tolstoy, στο έργο του *‘What is Art’* (1959:121) γράφει ότι η δραστηριότητα της τέχνης είναι να διεγείρει σε κάποιον ένα συναίσθημα που έχει βιώσει κάποιος άλλος μέσω των γραμμών, των χρωμάτων, των ήχων ή των λέξεων, μεταβιβάζοντας τα συναισθήματα αυτά.

Η Θεωρία Έκφρασης -όπως κάθε θεωρία- έχει δεχθεί και κριτική. Αυτοί που την απορρίπτουν πρεσβεύουν ότι βιώνουμε την εκφραστικότητα της μουσικής όχι ως κατάλοιπο των συναισθημάτων που εκρέουν από τη σύνθεση, αλλά ως φύσει υφιστάμενα σε αυτή (Davies, S., 2003:32). Όπως γράφει και ο K. Bouwsma (1950:94): «*Η λύπη στη μουσική μοιάζει περισσότερο με το κόκκινο χρώμα του μήλου, παρά με την ηχηρή εκβολή στομαχικών αερίων διά στόματος που προκαλεί ο μηλίτης*». Άλλωστε, ως θεωρία θεωρείται από πολλούς λανθασμένη διότι η σύνθεση όλων των εκφραστικών μουσικών έργων δεν συνάδει πάντα με την ταυτόχρονη βίωση συναισθημάτων από την πλευρά του δημιουργού και την προσπάθειά του να τα εκφράσει. Η σύνδεση μεταξύ των συναισθημάτων του συνθέτη και του μουσικού έργου δεν είναι φυσική και άμεση όπως όταν αυτή γίνεται με τρόπους συμπεριφοράς (π.χ. κλάμα). Αντίθετα, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τρόπον τινά μία μάσκα ενδεικτική ενός συγκεκριμένου συναισθήματος, και μέσω αυτής της μάσκας εκφράζει έμμεσα τα προσωπικά του συναισθήματα.

2. ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΔΙΕΓΕΡΣΗΣ

Η δεύτερη θεωρία που εξετάζουμε είναι η Θεωρία της Διέγερσης (arousal theory). Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η εκφραστική ικανότητα της μουσικής υφίσταται στην ικανότητά της να διεγείρει συναισθήματα στον ακροατή. Οι οπαδοί της Θεωρίας της Διέγερσης πιστεύουν ότι η έκφραση της λύπης στη μουσική σχετίζεται με τη δύναμή της να κάνει τον ακροατή να νιώθει λυπημένος. Αυτό που καθιστά αληθές ότι η μουσική είναι 'χαρούμενη' ή 'λυπημένη' κατά την άποψη αυτή είναι η αιτιώδης δύναμή της να προκαλέσει όμοιες αντιδράσεις στον ακροατή (Matravers, 1998).

Όπως γίνεται κατανοητό, η Θεωρία Διέγερσης, αποδίδει την εκφραστικότητα της μουσικής στη δύναμή της να συγκινήσει τον ακροατή.

Ένα μουσικό έργο είναι λυπητερό εάν ωθεί τους ακροατές στη λύπη. Εάν όπου Σ είναι ένα συναίσθημα, M είναι η μουσική, και A είναι ο ακροατής, λαμβάνουμε την ακόλουθη προσέγγιση: M είναι Σ = M διεγείρει Σ στον A . (Davies, S., 1994:185).

Μία προϋπόθεση για να ισχύσει η Θεωρία Διέγερσης είναι η προσοχή που θα δώσει ο διαθέτων προσόντα ακροατής στη μουσική, αλλά και το γεγονός ότι η μουσική πρέπει να κατέχει ιδιότητες που μπορούν να προκαλέσουν συναισθηματική αντίδραση στον ακροατή, να είναι περιγραφικές, ανεξάρτητα από την αντίδραση του ακροατή. Υπό αυτές τις συνθήκες, ο ορισμός του Davies που αναφέραμε παραπάνω παίρνει την εξής μορφή:

Μ είναι Σ=Μ διεγείρει Σ στον Α λόγω των ιδιοτήτων α, β, γ, που αυτή κατέχει (ιδιότητες που μπορεί να καθοριστούν με μουσικά τεχνικούς όρους, ανεξάρτητα από το Σ) (Davies,S.,1994:187).

Ο ορισμός αυτός είναι σαφώς βελτιωμένος σε σύγκριση με τον προηγούμενο διότι διευκρινίζει την άποψη ότι η αντίδραση προκύπτει από τις ιδιότητες του μουσικού έργου και όχι από κάποιο εξω-μουσικό συνειρμό του ακροατή.

Οι οπαδοί της Θεωρίας Διέγερσης πιστεύουν ότι η αντίδραση στη μουσική που αποκαλύπτει την συναισθηματική δύναμή της συντελείται όταν ο ακροατής προσέχει την πορεία που αυτή ακολουθεί. Η προϋπόθεση αυτή είναι απαραίτητη για να γίνει κατανοητό γιατί σε κάποιες περιπτώσεις όπου η μουσική είναι εκφραστική κάποιου συναισθήματος, αποτυγχάνει να διεγείρει αυτό το συναίσθημα στον ακροατή.

Υπό τη νέα αυτή προϋπόθεση, ο ορισμός του Davies επαναπροσδιορίζεται:

Μ είναι Σ= Μ διεγείρει Σ στον Α παρακολουθώντας αυτός τη μουσική με έναν κατάλληλο τρόπο, εάν η τάση της Μ να διεγείρει Σ στον Α δεν εμποδίζεται ή διαστρεβλώνεται από κάποιους παρεμποδιστικούς ή ενοχλητικούς παράγοντες. (Davies,S.,1994 :189).

Μία από τις ενστάσεις που δέχεται η θεωρία αυτή αφορά τη μη καθολική ισχύ της μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών. Οι πολέμοί της αναφέρουν πως δεν είναι δυνατόν η ίδια μουσική να προκαλέσει τα ίδια συναισθήματα σε ανθρώπους διαφορετικών πολιτισμών. Η αλήθεια είναι ότι αναντιστοιχία στις συναισθηματικές αντιδράσεις ανάμεσα σε διαφορετικές κουλτούρες υφίσταται όταν τα μέλη ενός πολιτισμού δεν έχουν εμπειρία με τις μουσικές συμβάσεις που κυριαρχούν στη μουσική ενός άλλου πολιτισμού. Από την άλλη όμως, είναι δυνατόν να υπάρξει διαπολιτισμική συμφωνία μεταξύ ακροατών που είναι οικείοι με τα σχετικά στυλ μουσικής άλλων πολιτισμών.

Πριν κλείσουμε την αναφορά μας στην Θεωρία Διέγερσης, κρίνουμε σκόπιμο να αποσαφηνίσουμε μία άποψη που διαστρεβλώνει πολλές φορές την ουσία της θεωρίας αυτής. Εάν κάποιος νιώσει λυπημένος σχετικά με τη μουσική (π.χ. για την έλλειψη ιδεών), η αντίδραση αυτή δεν αποκαλύπτει τον εκφραστικό χαρακτήρα της μουσικής. Εάν όμως η μουσική κάνει τον ακροατή να νιώσει λύπη, δηλαδή εάν η μουσική είναι η αιτία της αντίδρασης και όχι το συναισθηματικό αντικείμενο, τότε η λύπη είναι αποδοτέα στο μουσικό έργο. Συνεπώς, σύμφωνα με τη Θεωρία Διέγερσης, η εκφραστικότητα της μουσικής πηγάζει από την ικανότητά της να διεγείρει και να προκαλεί συναισθήματα, αν και πολλοί θεωρητικοί διαπραγματεύονται τη σχέση αυτή αντίστροφα: επειδή η μουσική εκφραστικότητα είναι παρούσα στο μουσικό έργο, γι' αυτό συγκινούμαστε απ' αυτή (Davies,S., 2003:33).

3. ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ

Οι δύο θεωρίες που αναλύσαμε παραπάνω διαπραγματεύονται την εκφραστική δύναμη της μουσικής α) ως έκφραση των υφιστάμενων συναισθημάτων του συνθέτη (ή εκτελεστή) ή β) ως αιτία της συναισθηματικής διέγερσης του ακροατή. Εδώ όμως οφείλουμε να προσθέσουμε ότι η εκφραστικότητα της μουσικής μπορεί να συνδεθεί και με την εμπειρία του συναισθήματος σε φαντασιακό επίπεδο, ως αποκύημα δηλαδή της φαντασίας. Δύο είναι οι τρόποι που μπορεί να γίνει αυτό: 1) εάν ο ακροατής αποδώσει στον εαυτό του –στη φαντασία του πάντα– συναισθήματα, καθιστώντας τον εαυτό του συστατικό στοιχείο του κόσμου που περιγράφεται στο έργο, ή 2) πιστεύοντας ότι το έργο δημιουργεί έναν φανταστικό κόσμο, στον οποίο θέτει τον εαυτό του ως εξωτερικό παρατηρητή. Εάν φαντάζεται δηλαδή ότι η μουσική παρουσιάζει μία περιγραφική αναφορά της συναισθηματικής ζωής ενός άλλου προσώπου.

Οπαδός της θεωρίας αυτής είναι ο Walton (1988,1990), ο οποίος παραθέτει την άποψη ότι ένα μουσικό κομμάτι είναι εκφραστικό της λύπης εάν ο ακροατής φανταστεί την ακρόασή του ως αναγνώριση των δικών του συναισθημάτων λύπης. Στην περίπτωση αυτή ο ακροατής ενημερώνεται μέσω των ακουστικών του αισθήσεων για τα δικά του συναισθήματα, τα οποία η μουσική εκφράζει. Επίσης επεξηγεί την εκφραστικότητα της μουσικής συναρτήσει της εμπειρίας του συναισθήματος ενός άλλου προσώπου, το οποίο τοποθετεί σε φανταστικό επίπεδο ως πρωταγωνιστή στο μουσικό έργο. Ας δούμε όμως πώς ανέπτυξε τη θεωρία του αυτή ο Walton.

Ο Walton (1973;1978) ξεκίνησε την περιγραφή αυτής της θεωρίας από τη σκέψη ότι δεν μπορούμε να νιώσουμε κυριολεκτικά τα συναισθήματα που εκφράζονται σε ένα έργο εφόσον γνωρίζουμε εκ προοιμίου πως η πλοκή δεν αναφέρεται σε υπαρκτά πρόσωπα και καταστάσεις. Μπορούμε όμως να τα κάνουμε τεχνηέντως αληθινά, και συνεπώς πιστευτά, ώστε να έχουμε εμπειρία των συναισθημάτων που κυοφορούνται στο έργο τέχνης. Με αυτό τον τρόπο μπορούμε να φανταστούμε μία υπόθεση και να αντιδράσουμε σε αυτό που φανταζόμαστε. Ο Walton (1997) έχει την πεποίθηση ότι οι ακροατές φαντάζονται κάτι που σχετίζεται με την εμπειρία της ακοής των ήχων, και όχι με τους ίδιους τους ήχους. Για παράδειγμα, εάν πιστέψουμε εκούσια ότι βρισκόμαστε σε κίνδυνο, θα βιώσουμε τα αντίστοιχα σωματικά και ψυχολογικά συμπτώματα και συνεπώς θα νιώσουμε τεχνηέντως φόβο.

Η θεωρία του Walton, απέκτησε ένθερμους υποστηρικτές (Karl & Robinson, 1995; Ridley,1995; Vermazen,1986) με πιο ισχυρή υποστήριξη αυτή του Levinson (1996), ο οποίος ορίζει την εκφραστικότητα της μουσικής ως έκφραση ενός συναισθήματος, υπό την προϋπόθεση ότι αυτό ακούγεται ως τέτοιο από ένα φανταστικό ανθρώπινο πρόσωπο. Μία από τις ενστάσεις όμως είναι η άποψη ότι

όλοι οι ακροατές φαντάζονται ένα πρόσωπο ως προϋπόθεση για να αντιληφθούν την εκφραστικότητα της μουσικής. Όμως επειδή η μουσική δεν μεταφέρει οπτικές αναπαραστάσεις (όπως π.χ. ένα φιλμ), δεν δύναται να κατευθύνει και να διοχετεύσει το περιεχόμενο της φαντασίας του ακροατή (Davies, 1997).

4. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΣΥΜΒΟΛΟ

Μία κατηγορία θεωρητικών που υποστηρίζουν την άποψη ότι η μουσική ως μορφή τέχνης συνδέεται με τα συναισθήματα είναι οι Συμβολιστές (symbolists). Σύμφωνα με την άποψή τους η μουσική συμβολίζει συναισθηματικές καταστάσεις χωρίς να τις εμπεριέχει, και επεξηγεί παραδειγματικά το χαρακτήρα του συναισθήματος με έναν αντικειμενικό τρόπο.

Στο χώρο των συμβολιστών υπάγεται η φιλόσοφος Susan Langer. Η Langer (1951; 1953), θεωρεί την τέχνη δημιούργημα φορμών που συμβολίζουν ανθρώπινα συναισθήματα (1953: 40). Η τέχνη γενικά, και συγκεκριμένα η μουσική είναι ένα εικονικό σύμβολο νοητικών καταστάσεων που αναγνωρίζονται ως συναισθήματα (Davies, S., 1994: 123). Η σημασία λοιπόν της μουσικής πηγάζει από το γεγονός ότι μερικά μουσικά έργα είναι σύμβολα καταστάσεων του μυαλού ή του χαρακτήρα, στάσεων ζωής και άλλων έξω-μουσικών φαινομένων. Συνεπώς, λειτουργώντας ως σύμβολο της συναισθηματικής ζωής, αποκτά ιδιαίτερη αξία και σημασία.

Η φιλοσοφία της Langer αναλύεται εκτενώς στο έργο της *Philosophy in a New Key* (1951), και στηρίζεται στην αρχή ότι κάθε μουσικό κομμάτι αποτελεί ένα σύμβολο που γίνεται κατανοητό ως όλον, που δεν έχει προκαθορισμένο νόημα, είναι ατελές και συμβολίζει τη μορφολογία ενός μόνο τύπου συναισθήματος (Budd, M., 2001: 106). Παρακάτω αναλύονται εκτενώς οι έννοιες αυτές.

Καταρχήν, σύμφωνα με τη Langer, για να είναι ένα στοιχείο σύμβολο κάποιου άλλου στοιχείου θα πρέπει να έχουν όμοια δομή, δηλαδή να έχουν την ίδια λογική φόρμα. Το σύμβολο γίνεται το όχημα για την αντίληψη του αντικειμένου που συμβολίζει. Έτσι, θα λέγαμε ότι μία μουσική παρτιτούρα είναι το σύμβολο μιας μουσικής σύνθεσης, διότι χρησιμοποιείται για να συλλάβουμε την ιδέα της σύνθεσης αυτής. Επιπλέον υπάρχει κάποιος κανόνας προβολής της σύνθεσης πάνω στην παρτιτούρα, στην ύπαρξη του οποίου οφείλεται η ομοιότητα μεταξύ τους, δύο στοιχείων που εκ πρώτης όψεως φαίνονται τόσο διαφορετικά.

Ας δούμε όμως πώς η Langer χρησιμοποιεί την έννοια 'σύμβολο'. Για τη φιλόσοφο, υπάρχουν δύο είδη συμβόλων: αυτά που η συμβολική λειτουργία τους καθορίζεται με τον ίδιο τρόπο όπως αυτή της γλώσσας, (δηλαδή με διακριτά στοιχεία και καθορισμένα νοήματα, όπως η γλώσσα χρησιμοποιεί τις λέξεις και τους συντακτικούς κανόνες) και τα οποία ονομάζει 'discursive', και αυτά που γίνονται κατανοητά μόνο μέσω του νοήματος ως όλον, και τα οποία ονομάζει 'presentational'. Αυτά τα σύμβολα δεν έχουν στοιχεία με καθορισμένο νόημα, τα

οποία σε συμφωνία με κάποιους κανόνες καθορίζουν το νόημα του ίδιου του συμβόλου.

Όσον αφορά τη μουσική, η Langer τη θεωρεί ως presentational symbol, του οποίου η λειτουργία δεν είναι να εκφράσει τα συναισθήματα του συνθέτη, ούτε να διεγείρει συναισθήματα στον ακροατή. Συνεπώς απορρίπτει εντελώς τις θεωρίες έκφρασης και διέγερσης. Η ακριβής θέση της συνίσταται στο γεγονός ότι η καλλιτεχνική λειτουργία της μουσικής είναι να συμβολίζει συναισθήματα, διαθέσεις, νοητικές εντάσεις και άλλες νοητικές καταστάσεις. Αυτό που η μουσική προβάλλει στον ακροατή δεν είναι συναισθήματα -δικά του ή του συνθέτη- αλλά βαθιά γνώση των συγκινήσεων. Συνεπώς ο σκοπός της δεν είναι η επικοινωνία, αλλά η γνώση. Διότι η μουσική αναπαριστά τη συναισθηματική ζωή.

Προϋπόθεση όμως για να είναι σύμβολο η μουσική αποτελεί το γεγονός ότι πρέπει να έχει δομή ανάλογη με το φαινόμενο που συμβολίζει. Θα πρέπει να μοιράζεται όμοια δομή με αυτό. Για να μοιάζει λοιπόν η μουσική με τη συναισθηματική ιδιότητα που επιδιώκει να συμβολίσει πρέπει να έχουν την ίδια δομή. Η δυναμική δομή, ο τρόπος ανάπτυξης ενός μουσικού έργου και ο τύπος με τον οποίο βιώνεται ένα συναισθήμα μπορούν να μοιάζουν στους τρόπους κίνησης ή παύσης, έντασης ή απελευθέρωσης, συμφωνίας ή διαφωνίας, κλπ. (1951:193).

Η τελευταία και πολύ σημαντική έννοια που εμπεριέχεται στη θεωρία της Langer είναι το *ατελές σύμβολο* (unconsummated symbol). Τον όρο αυτό τον αποδίδει στη μουσική, και εννοεί ότι στην ουσία δεν αναπαριστά τη φύση του συναισθήματος, αλλά τη μορφολογία του. Δεν συμβολίζει το κάθε συναισθήμα ως ξεχωριστό και ιδιαίτερο, αλλά κάποια κοινά στοιχεία που διάφορα είδη συναισθημάτων μπορούν κάποιες φορές να μοιράζονται, αν και είναι από τη φύση τους διαφορετικά (π.χ. χαρά και λύπη).

Η θεωρία της Langer αν και κέρδισε ένθερμους υποστηρικτές (Goodman, 1976; Winner, 1982; Epperson, 1967) δέχθηκε κριτική σε βασικά σημεία της. Ο Malcolm Budd (2001) αναφέρει ότι ο ακροατής όταν ακούει μουσική δεν προσπαθεί να αποκτήσει γνώσεις για αυτό που η μουσική συμβολίζει. Δεν ψάχνει να ανακαλύψει δηλαδή τη δομή των συναισθημάτων που επιδιώκεται να αναπαρασταθούν. Συνεπώς, δεν αποτελεί γενική αλήθεια για τον ακροατή ότι η μουσική αποτελεί ένα είδος συμβόλου (με την έννοια που η Langer χρησιμοποιεί τον όρο 'σύμβολο').

Από την άλλη πάλι, η άποψη της ότι η μουσική είναι ένα ατελές και ανολοκλήρωτο σύμβολο θεωρήθηκε καθαρά γνωστική. Η γνωστική θεωρία όμως στις τέχνες αποτυγχάνει να αποδώσει την πραγματική αξία τους στη ζωή μας. Εάν η μουσική μας παρέχει γνώσεις για τη μορφολογία των συναισθημάτων, δεν εξηγείται γιατί επιθυμούμε να ακούμε κατ' επανάληψη ορισμένα μουσικά κομμάτια. Σίγουρα δεν γίνεται αυτό για να αποκτήσουμε περισσότερη γνώση. Η επιστροφή κινητοποιείται από μία άλλη επιθυμία. Την επιθυμία μας να βιώσουμε

για ακόμα μία φορά την εμπειρία που μας αντάμειψε εσωτερικά (Budd,2001:116-117).

Ένας άλλος θεωρητικός που αντιμετώπισε τη μουσική ως κάτι που σχετίζεται με σύμβολα είναι και ο Goodman (1968), ο οποίος θεωρεί ένα έργο τέχνης ως εκφραστικό, όταν κατέχει μεταφορικά μία ιδιότητα, της οποίας χρησιμεύει ως παράδειγμα. Για να γίνει κατανοητός παραθέτει ως παράδειγμα τη λέξη ‘κόκκινο’. Αυτή αναφέρεται σε μία γενική ιδιότητα, αλλά δεν επιδεικνύει την ιδιότητα στην οποία αναφέρεται. Εάν η λέξη αυτή τυπωνόταν με κόκκινο χρώμα, δεν θα αναφερόταν μόνο στο κόκκινο χρώμα, αλλά θα έδειχνε και την ιδιότητα στην οποία αναφέρεται. Αναφορικά με τη μουσική, ο Goodman αναφέρει πως «ένα μουσικό έργο είναι ‘λυπητερό’ μόνο όταν έχει τη μεταφορική ιδιότητα της λύπης, και αυτή η ιδιότητα χρησιμεύει ως παράδειγμα (υποθετικά η ιδιότητα θεωρείται μεταφορική σε αυτή την περίπτωση, διότι η μουσική δεν νιώθει στην κυριολεξία συναισθήματα)» (Davies,1994:139). Η άποψη ότι η μουσική στη θεωρία του Goodman υφίσταται ως ‘μεταφορά’ δεν θα πρέπει να εκληφθεί με τρόπο όμοιο με αυτόν που ο ίδιος όρος χρησιμοποιείται στη γλώσσα. Η έννοια αυτή χρησιμοποιείται από τον Goodman για να δηλώσει το χαρακτηριστικό ενός τρόπου με τον οποίο η μουσική κατέχει ή αναπαριστά κάποιες ιδιότητες (Davies,1994:146).

5. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΓΛΩΣΣΑ

Είναι γεγονός ότι από πολλές απόψεις η μουσική παρουσιάζει μία σημαντική αναλογία με τη γλώσσα και μία από τις ποικίλες απόψεις που έχει ερμηνευθεί η εκφραστικότητά της σχετίζεται με γλωσσολογικά μοντέλα.. Κάνουμε λόγο συχνά για μουσική γραμματική, για φράσεις, για διαλόγους μεταξύ οργάνων κατά την εκτέλεση ενός μουσικού έργου, για συντακτικό, κλπ. Όπως στη γλώσσα οι προτάσεις σχηματίζονται από το συνδυασμό λέξεων σύμφωνα με κάποιους γραμματικούς και συντακτικούς κανόνες που τη διέπουν, έτσι και στη μουσική, συνδυάζονται κάποια στοιχεία όπως οι νότες ή οι συγχορδίες και κάτω από ορισμένους κανόνες και συμβάσεις φτιάχνουν μελωδίες. Συνακόλουθα, όπως οι προτάσεις συνδέονται μεταξύ τους και σχηματίζουν παραγράφους και έπειτα ολοκληρωμένες ιστορίες που αποδίδουν συγκεκριμένο νόημα, έτσι και οι μουσικές φράσεις συνδέονται και φτιάχνουν μεγαλύτερες ενότητες (π.χ. συμφωνίες) με συγκεκριμένο μουσικό νόημα. Υπό αυτή την έννοια η μουσική παρομοιάζεται με ένα συντακτικό σύστημα (Davies,1994:1). Όμως, σύμφωνα με τον Leo Treitler (1997:41) «οι λέξεις ‘στυλ’, ‘γραμματική’, ‘συντακτικό’ και ‘γλώσσα’, αναγνωρίζονται ως μεταφορές όταν εφαρμόζονται στη μουσική, διότι όλες έχουν την προέλευσή τους στο πεδίο της γλώσσας».

Οι πιο γνωστές από τις θεωρίες που υποστηρίζουν την αναλογία μεταξύ μουσικής και γλώσσας είναι του Deryck Cooke, του Philip Tagg και του Leonard Meyer. Ο Deryck Cooke (1959) προσπάθησε να αναλύσει τα στοιχεία εκείνα στα οποία στηρίζεται η μουσική έκφραση και να δημιουργήσει ένα μουσικό λεξικό, καθορίζοντας συσχετίσεις μεταξύ συναισθημάτων και ιδιαίτερων μουσικών προτύπων ήχων που χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν τα συναισθήματα αυτά. Στο βιβλίο του προσπαθεί να αποδείξει ότι η έννοια της μουσικής ως γλώσσα δεν είναι μία ρομαντική σκέψη, αλλά υπήρξε ασυνείδητη υπόθεση των συνθετών για τους τελευταίους πέντε αιώνες τουλάχιστον (1959:XI).

Ο Cooke χαρακτηρίζει τη μουσική ως γλώσσα της συναισθηματικής έκφρασης. Η μουσική δεν δύναται να εκφράσει 'ιδέες'. Η εκφραστικότητα της περιορίζεται στον κόσμο των συναισθημάτων. Δεν πιστεύει ότι μπορεί να δημιουργηθεί ένα λεξικό μουσικών νοημάτων, αλλά ο ίδιος κατασκεύασε έναν κατάλογο πρωτογενών στοιχείων μουσικής έκφρασης, με βάση τα οποία ο συνθέτης δημιουργεί τα θέματα και τις φόρμες του μουσικού έργου. Συνεπώς περιγράφει ένα είδος πρωτόγονου λεξιλογίου συναισθημάτων, ακόμη και αν αρνείται ότι το νόημα των μουσικών όρων είναι αυστηρά καθορισμένο. Η εκφραστική δύναμη αυτών των στοιχείων συνίσταται στη δυναμική που δημιουργείται μεταξύ των μουσικών διαστημάτων, που αρθρώνεται και σχηματίζεται με τη συμβολή της έντασης και του χρόνου, αλλά και η πλοκή και η τονικότητα παίζουν το δικό τους ρόλο στη διαδικασία αυτή (Davies,1994:25;Cook, N. & Dibben, N.,2003).

Η προτεινόμενη σημειωτική θεωρία του Philip Tagg (1982) θυμίζει αρκετά αυτή του Cooke. Αναγνωρίζει κάποια σήματα στη μουσική που εξομοιώνουν συγκεκριμένα συναισθήματα, διαθέσεις και νοήματα με ιδιαίτερες αρμονίες, μελωδίες, κλπ., στα οποία προσδίδει τον αυτοσχέδιο όρο 'μουσημάτα', αναλογικά με τα 'φωνήματα' της γλώσσας.

Μία από τις συνήθειες ενστάσεις σε όλες τις θεωρίες που προσεγγίζουν λεξικολογικά την εκφραστικότητα στη μουσική είναι η άποψη ότι η συναισθηματική ή άλλη σημασία των 'μουσημάτων', ποικίλει ανάλογα με τα μουσικά περιεχόμενα στα οποία αρθρώνονται. Συνεπώς, τα ίδια μουσικολογικά σήματα, μπορεί να προσδίδουν διαφορετικό νόημα σε διαφορετικό μουσικό περιεχόμενο. Παρόλα αυτά, η συμβολή ιδιαίτερος του Cooke και του Tagg στην τοποθέτηση του συναισθήματος στο πλαίσιο ενός μουσικολογικού ενδιαφέροντος είναι τεράστια, όπως και αυτή του Meyer.

Ο Leonard Meyer (1956;1957) είναι ο πρώτος θεωρητικός που στηρίζει τα συμπεράσματά του στην ψυχολογία, αλλά θεμελιώνει τη θεωρία του (γνωστή και ως Information Theory) στις αρχές του Φορμαλισμού. Συγκεκριμένα, η ερμηνεία της μουσικής δομής βασίζεται στις αρχές της Ψυχολογίας Gestalt: οι ακροατές οδηγούνται να εκλάβουν μουσικά πρότυπα ως ολόκληρες, και οι συνθετικές τεχνικές

μπορούν να γίνουν αντιληπτές και ως τρόποι πρόκλησης και αμφισβήτησης αυτών των αντιλήψεων. Αναλύει τη μουσική ως έχουσα συντακτικό. Με τη χρήση αυτών των εννοιών συμπεραίνει ότι η μουσική είναι μία ειδική, περιορισμένη γλώσσα.

Ο Meyer υιοθετεί μία θεωρητική τοποθέτηση σύμφωνα με την οποία η μουσική έχει συντακτικό. Το συντακτικό αυτό δημιουργεί ένα εννοιολογικό-σημασιολογικό περιεχόμενο. Όσο η μουσική ικανοποιεί τις προσδοκίες του ακροατή, δεν μεταφέρονται πληροφορίες. Όταν όμως η εκπλήρωση των προσδοκιών αυτών ματαιώνονται προσωρινά, παράγεται μία αντίδραση από τον ακροατή, η οποία μπορεί να είναι συναισθηματική ή διανοητική (μία σκέψη). Όχι πάντως και τα δύο. Συνεπώς το μουσικό νόημα και περιεχόμενο πηγάζει κατά τον Meyer τόσο από τη δομή του που είναι σύμφωνη με κάποιους κανόνες, οι οποίοι προφητεύουν τη μελλοντική πορεία του έργου, όσο και από τη ματαίωση ή καθυστέρηση της ικανοποίησης των προσδοκιών του ακροατή, που προκαλεί ο συνθέτης. Η θεμελιώδης θέση του Meyer αναφορικά με τη διέγερση των συναισθημάτων στη μουσική είναι η εξής:

Το συναίσθημα διεγείρεται όταν μία ασυνείδητη προσδοκία –μία τάση να αντιδράσουμε- που ενεργοποιείται από μία περίπτωση μουσικού ερεθίσματος παρεμποδίζεται προσωρινά ή μπλοκάρεται μόνιμα (Meyer,1956:31).

Για να μεταβιβαστεί αυτό το σημασιολογικό περιεχόμενο, απαιτείται οικειότητα με τους στυλιστικούς κανόνες που διέπουν το έργο, διαφορετικά το μήνυμα κρύβεται από τους λεγόμενους ‘πολιτισμικούς θορύβους’ (Davies, 1994:27). ‘Θόρυβοι’ καλούνται οι ανεπιθύμητες προσθέσεις ή αλλαγές σε ένα μήνυμα που μεταβιβάζεται, οι οποίοι δυσκολεύουν την κατανόησή του από τον παραλήπτη (Budd,2001:167). Επίσης, ο πλεονασμός μειώνει την πληροφορία, όπως επίσης και η οικειότητα με το μουσικό έργο, η οποία μειώνει τον αριθμό πληροφοριών που αυτό μεταβιβάζει, όπως επίσης και το νόημά του.

Ο Meyer ουσιαστικά βασίζει τη θεωρία του σε έναν συνδυασμό των θέσεων του Φορμαλισμού και του Απόλυτου Εξπρεσιονισμού (Absolute Expressionism), καθώς θεωρεί την υφιστάμενη διάσταση απόψεων περισσότερη ως έκφραση φιλοσοφικού μονισμού, παρά ως μία επί της ουσίας διαφωνία. Κοινό τους σημείο αποτελεί το γεγονός ότι η αντίδραση του ακροατή προκύπτει ως απάντηση σε ένα μουσικό ερέθισμα, η οποία αντίδραση απαιτεί αντίληψη και κατανόηση των μουσικών σχέσεων που εκτίθενται στο έργο τέχνης, και υφίσταται χωρίς αναφορά στον εξω-μουσικό κόσμο των εννοιών, ενεργειών και ανθρώπινων συναισθηματικών καταστάσεων. Από την άλλη η διαφορά τους συνίσταται στην άποψη ότι ο Φορμαλισμός υποστηρίζει ότι η αντίδραση είναι διανοητική, ενώ ο εξπρεσιονισμός ότι είναι συναισθηματική, που πηγάζει και τροφοδοτείται όμως από το εσω-μουσικό περιεχόμενο, δηλαδή τις εσωτερικές μουσικές σχέσεις.

6. Η ΘΕΩΡΙΑ ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ή ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΟΜΟΙΟΤΗΤΑΣ

Η εκφραστική ικανότητα της μουσικής αντιμετωπίζεται και από μία άλλη οπτική, αυτή της Θεωρίας του Περιγράμματος (contour theory), η οποία διαφέρει ριζικά από τις έως τώρα θεωρίες που συζητήθηκαν παραπάνω. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η εκφραστικότητα της μουσικής αποσυνδέεται πλήρως από τα υπαρκτά συναισθήματα. Αναγνωρίζοντας το γεγονός αφενός ότι κάποιες φυσιογνωμικές εκφράσεις ή συμπεριφορές όντως βιώνονται ως εκφραστικές, και αφετέρου ότι τα στοιχεία αυτά δεν εκφράζουν ή δεν προκαλούνται πάντα από βιωμένα συναισθήματα (για παράδειγμα τα σκυλιά του Αγίου Βερνάρδου, αν και δείχνουν λυπημένα στο πρόσωπο, εν τούτοις δεν μπορούμε να ισχυριστούμε πως βιώνουν θλίψη), η Θεωρία του Περιγράμματος υποστηρίζει ότι χρησιμοποιούμε συναισθηματικούς όρους προκειμένου να ονομάσουμε εκφραστικά χαρακτηριστικά που έχουν να κάνουν με την εξωτερική εμφάνιση της έκφρασης που βλέπουμε, αλλά δεν υφίσταται οποιαδήποτε σχέση αυτών των όρων με την πρωτογενή χρήση τους, δηλαδή το χαρακτηρισμό υπαρκτών συναισθημάτων. Τα χαρακτηριστικά βέβαια των εκφράσεων αυτών είναι όμοια τόσο στην περίπτωση που συνδέονται με υφιστάμενα συναισθήματα, όσο και στην αντίθετη περίπτωση.

Στην περίπτωση της μουσικής, οι μελωδίες εκφράζουν κάποια χαρακτηριστικά υπαρκτών συναισθημάτων, λόγω της ομοιότητας της δυναμικής τους με τις αντίστοιχες συμπεριφορές (π.χ. κινήσεις), με τις οποίες οι άνθρωποι εκφράζουν τα συναισθήματα αυτά. Συνεπώς, όταν χαρακτηρίζουμε μία μουσική ως 'λυπητερή', σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, είναι ακριβώς το ίδιο όπως όταν χαρακτηρίζουμε τα σκυλιά του Αγίου Βερνάρδου 'λυπημένα'. Καμία αναφορά σε υπαρκτά ή βιωμένα συναισθήματα δεν υφίσταται, απλά υπογραμμίζεται μία ομοιότητα της δυναμικής οργάνωσης της μουσικής με τα εξωτερικά χαρακτηριστικά που συνάδουν με τον όρο 'λύπη'.

Ο Davies (1994;2003) εισάγει τον όρο 'εξωτερικά χαρακτηριστικά του συναισθήματος' προκειμένου να περιγράψει τη θεωρία αυτή. Θεωρεί ότι η ορολογία που χρησιμοποιούμε για να περιγράψουμε εξωτερικές εκφράσεις ενός προσώπου δεν αναφέρονται σε πραγματικά βιωμένα συναισθήματα, αλλά στην εξωτερική εμφάνισή τους. Αφορούν δηλαδή την εξωτερική διάσταση και δεν έχουν βιωθεί εσωτερικά. Οι συναισθηματικοί χαρακτηρισμοί που απευθύνονται σε φαινομενικές εκφράσεις δεν έχουν (όπως τα βιωμένα συναισθήματα) αντικείμενο, ούτε εμπεριέχουν πεποιθήσεις, επιθυμίες ή στάσεις. Η χρήση λοιπόν όρων που χαρακτηρίζουν στοιχεία στην εξωτερική συναισθηματική έκφραση είναι δευτερογενής, καθώς η πρωτογενής αναφέρεται σε πραγματικά βιωμένα συναισθήματα.

Σύμφωνα λοιπόν με τη θεωρία της ομοιότητας, η απόδοση συναισθημάτων στη μουσική συνίσταται στην απόδοση συναισθηματικών χαρακτηριστικών στην

εμφάνισή της, δηλαδή στο μουσικό έργο αυτό καθ' αυτό. Η απόδοση αυτή δεν έχει να κάνει ούτε με συναισθήματα που έχουν βιωθεί, ούτε με την ύπαρξη αντικειμένου, ούτε εμπεριέχουν επιθυμίες ή πεποιθήσεις. Με λίγα λόγια δεν είναι υπαρκτά και υφιστάμενα συναισθήματα.

Η ομοιότητα της δυναμικής της μουσικής μπορεί να αναφέρεται είτε σε στοιχεία της ανθρώπινης φωνής, είτε στην ανθρώπινη κίνηση, το βάδισμα, το παρουσιαστικό, το παράστημα. Η πρώτη περίπτωση ομοιότητας με τη φωνή, σύμφωνα με τον Davies (1994) έχει μικρή βαρύτητα. Ομοίως, ο Davies βρίσκει μικρή ομοιότητα της μουσικής και του ανθρώπινου προσώπου. Παρόμοια θέση κρατά και ο Hoaglund (1980), ο οποίος υποστηρίζει ότι το κενό είναι πολύ μεγάλο για να γεφυρωθεί η αναλογία. Άλλοι όμως περιγράφουν αυτήν την αναλογία μεταξύ ενός εκφραστικού προσώπου και της εκφραστικότητας της μουσικής (Hospers, 1954/1955; Scruton, 1974; Evans, 1990). Περισσότερο αποδεκτή είναι η ιδέα της ομοιότητας του δυναμικού χαρακτήρα της μουσικής με την ανθρώπινη κίνηση (Davies, 1994; Meidner, 1985). Η κίνηση *ακούγεται* στη μουσική, και αυτή η κίνηση παρουσιάζει συναισθηματικά χαρακτηριστικά όπως οι κινήσεις που κάνει ένα άτομο με το σώμα του. Ο όρος 'κίνηση' όμως αναφορικά με τη μουσική χρήζει περαιτέρω διευκρινίσεων.

Το γεγονός ότι η μουσική βιώνεται ως χωρική και ως φορέας κίνησης είναι ευρέως αποδεκτό (Lippman, 1953/1977; Scruton, 1974/1983). Αναλογικά με την αναγνώριση της κίνησης ως αλλαγή της θέσης ενός υποκειμένου, σε σχέση με κάποιο άλλο υποκείμενο ή αντικείμενο, μέσα στο χρόνο, μπορούμε να πούμε ότι η κίνηση στη μουσική συνίσταται στην αλλαγή θέσης των ήχων και των μουσικών θεμάτων. Η κίνηση αυτή λαμβάνει χώρα εντός του λεγόμενου ακουστικού διαστήματος (aural space), το οποίο δεν θα πρέπει να συγχέεται με το πραγματικό διάστημα, δηλαδή τον υπαρκτό χώρο, και αφορά την αναγνώριση ότι οι νότες διαφορετικών τόνων είναι υψηλές ή χαμηλές σε σχέση μεταξύ τους. Το μουσικό διάστημα δηλαδή μεταξύ μιας οκτάβας, γίνεται αντιληπτό ως ένας τύπος νότας όπου πρώτα εμφανίστηκε σε ένα σημείο και μετά ξαναεμφανίζεται τονικά υψηλότερα ή χαμηλότερα. Συνεπώς θα λέγαμε ότι η μουσική *ακούγεται* και περιγράφεται με χωρικούς όρους. Οι νότες δεν ακούγονται απομονωμένα, αλλά ως στοιχεία μιας συνέχειας, ενός μουσικού θέματος ή συγχορδίας, και η κίνησή τους (βηματική ή ολισθαίνουσα) συντελείται μέσα στο χρόνο, τον οποίο προσδιορίζει ο ρυθμός, το μέτρο και το τέμπο (Davies, 1994:230-232). Ο Davies όμως θεωρεί ότι τα συναισθήματα που μπορεί η μουσική να εκφράσει με τον τρόπο που αναφέρθηκε παραπάνω είναι περιορισμένα (Davies, 1994:239).

Ένας από τους υποστηρικτές της θεωρίας του Περιγράμματος είναι ο Carroll Pratt, για τον οποίο οι διαθέσεις και τα συναισθήματα είναι απλά συναισθήματα, τα οποία ο ακροατής λανθασμένα μετέφερε από τον εαυτό του στη μουσική, όντας θύμα της λεγόμενης *συγκινησιακής πλάνης*, που κατά τον Ruskin (1856) είναι το

φαινόμενο κατά το οποίο αποδίδουμε σε άψυχα και εκτός του σώματός μας αντικείμενα, χαρακτηριστικά ανθρώπινα όπως τα συναισθήματα. Η πλάνη κατά την ακρόαση της μουσικής συνίσταται στο γεγονός ότι η δύναμη των συναισθημάτων οδηγούν τον ακροατή ώστε να μεταφέρει συναισθήματα που ο ίδιος νιώθει, στη μουσική. Συνεπώς, η περιγραφή της μουσικής με όρους που άπτονται των συγκινήσεων είναι αδικαιολόγητη και λανθασμένη.

Πώς όμως εξηγείται τελικά αυτή η δήθεν εκτίμηση-ερμηνεία των συναισθημάτων και των διαθέσεων στη μουσική; Ο Pratt απαντά με μία βασική θέση του, σύμφωνα με την οποία κάποιες κινήσεις του σώματός μας, τις βιώνουμε κιναισθητικά και οργανικά, και αυτή ακριβώς η αίσθηση είναι υπεύθυνη για πολλούς όρους που χρησιμοποιούμε για να περιγράψουμε πώς νιώθουμε, εκφράζοντας το δυναμικό χαρακτήρα της κίνησης αυτής. Για παράδειγμα οι όροι 'ήρεμος', 'δυνατός', 'νευρικός', κλπ. εκφράζουν ομοίως τόσο το πώς νιώθουμε κάποια δεδομένη στιγμή, όσο και ιδιότητες των σωματικών κινήσεων που βιώνουμε. Κατ' επέκταση, οι όροι αυτοί κατά τον Pratt μπορούν να χρησιμοποιηθούν και σε άλλου είδους κινήσεις, όπως οι μουσικές (Budd,2001:37-40).

Η κίνηση στη μουσική είναι μία έννοια που βρίσκεται στο επίκεντρο της θεωρίας του Pratt. Σύμφωνα με τις απόψεις του, οι υψηλές τονικά νότες ακούγονται σαν να έρχονται από μία υψηλότερη χωρικά θέση από ότι οι χαμηλές νότες. Ακούγοντας λοιπόν μία μελωδία ή μία μουσική φράση που αποτελείται από μία αλληλουχία από νότες διαφορετικού τονικού ύψους, δημιουργείται στον ακροατή η εντύπωση μιας 'κίνησης'. Βάσει αυτής της πεποίθησης οδηγήθηκε στο συμπέρασμα ότι, η ορθή κατανόηση της περιγραφής της μουσικής με όρους που αποδίδονται σε συναισθήματα και διαθέσεις, απαιτεί μία έννοια 'μουσικής κίνησης' που δεν αποκλίνει ριζικά από την έννοια της κίνησης στο χώρο. Η μουσική κίνηση είναι ικανή να συμπεριλάβει αντίγραφα των τρόπων της κίνησης του σώματος καθώς κατέχει ιδιότητες όμοιες με αυτές της σωματικής κίνησης (Budd,2001:44-47).

Ανακεφαλαιώνοντας τις απόψεις του Pratt, θα λέγαμε ότι η μουσική μπορεί να είναι συγκινητική, νευρική, θριαμβευτική ή ήρεμη εφόσον έχει το χαρακτήρα των σωματικών κινήσεων (εφόσον δηλαδή η μουσική κίνηση της μελωδίας ταιριάζει με αυτή του σώματος) που εμπλέκονται με τις διαθέσεις ή τα συναισθήματα, των οποίων οι όροι της αποδίδονται. Κατά συνέπεια, για τον Pratt το συναίσθημα δεν βιώνεται ακριβώς ως ενσωματωμένο στη μουσική. Ο ίδιος αναφέρει (Pratt, 1931:203):

Ο χαρακτήρας των τονικών κινήσεων, εξαιτίας της συγγένειάς του με τις σωματικές κινήσεις, συχνά περιγράφεται με λέξεις που δηλώνουν συναισθήματα και διαθέσεις. Για αυτούς τους ακουστικούς χαρακτήρες δεν είναι συναισθήματα σε καμία περίπτωση. Αυτοί απλώς ακούγονται όπως οι διαθέσεις βιώνονται.

Ένας ακόμη οπαδός της θεωρίας του Περιγράμματος, ο Peter Kivy τάσσεται υπέρ της άποψης ότι το να ακούς την έκφραση ενός συναισθήματος στη μουσική, είναι σαν να βλέπεις την έκφραση της λύπης στο πρόσωπο των σκύλων του Αγίου Βερνάρδου (Kivy, 1980:50-51).

Βλέπουμε τη λύπη στο πρόσωπο των σκύλων του Αγίου Βερνάρδου, βλέποντας το πρόσωπο ως κατάλληλο για την έκφραση της λύπης. Και το βλέπουμε ως κατάλληλο της έκφρασης της λύπης διότι το βλέπουμε ως πρόσωπο, του οποίου τα χαρακτηριστικά είναι δομικά όμοια με τα χαρακτηριστικά των δικών μας προσώπων όταν εκφράζουμε τη δική μας λύπη.

Ο Kivy, εκπροσωπώντας μία μεγάλη σχολή, αυτή του Γνωστικισμού, θεωρεί την εκφραστικότητα της μουσικής αποτέλεσμα της ομοιότητας μεταξύ ιδιοτήτων της όπως ο τόνος, η ένταση, η ρυθμική και μελωδική γραμμή και των φυσικών εκφράσεων του συναισθήματος στην ανθρώπινη συμπεριφορά, (παρουσιαστικό, φωνή, φυσιολογία, κλπ.) (Goldman, 1995:62). Παρά το γεγονός όμως ότι η μουσική μπορεί ενδεχομένως να μοιάζει ή να θυμίζει και άλλες καταστάσεις, εντούτοις, δημιουργείται σύνδεση μόνο μεταξύ αυτής και της εξωτερικής εμφάνισης του συναισθήματος. Αυτό, κατά τον Kivy, δικαιολογείται από το γεγονός ότι οι άνθρωποι έχουν την τάση να εμψυχώνουν οτιδήποτε αντιλαμβάνονται. Για παράδειγμα, εάν σφίξουμε ένα κομμάτι ύφασμα γύρω από το χερούλι μιας κουτάλας, ένα παιδί θα το αποδεχτεί ως κούκλα, διότι θα το δει ως ανθρώπινη φιγούρα. Όπως λοιπόν έχουμε την τάση να εμψυχώνουμε αυτό που βλέπουμε, έτσι έχουμε την τάση να εμψυχώνουμε και ό,τι ακούμε (Kivy, 1980:50,60-62).

Δεδομένου ότι υπάρχουν κατά τον Kivy αντικειμενικά κριτήρια τα οποία μας επιτρέπουν να χαρακτηρίσουμε ένα ανθρώπινο συναίσθημα με βάση την εξωτερική έκφρασή του στη συμπεριφορά, η έκφραση των συναισθημάτων στη μουσική δεν είναι λιγότερο αντικειμενική από τις άλλες περιπτώσεις εκτίμησης του συναισθήματος (Davies, 1994:241).

Παρακάτω, αναφέρουμε τις βασικές θέσεις της Γνωστικής Θεωρίας, της οποίας κύριος εκπρόσωπος θεωρείται ο Kivy.

7. ΓΝΩΣΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

Η Γνωστική Θεωρία αντιμετωπίζει το ζήτημα των συναισθηματικών αντιδράσεων στη μουσική αρνούμενη ουσιαστικά την ύπαρξή του. Πρεσβεύει ότι οι άνθρωποι κάνουν λάθος όταν αναφέρουν ότι λυπούνται όταν ακούνε μουσική που εκφράζει λύπη, ή ότι μία χαρούμενη μουσική τους κάνει να νιώσουν χαρούμενοι. Αυτοί οι ακροατές ερμηνεύουν λανθασμένα το χαρακτήρα των αντιδράσεών τους (νιώθουν κάτι άλλο από αυτό που λένε) ή παρανοούν το αντικείμενο των αντιδράσεών τους (το οποίο είναι κάτι διαφορετικό από την ίδια τη μουσική).

Βασικός εκφραστής και υπερασπιστής της θεωρίας αυτής είναι ο Kivy, ο οποίος αρνείται ότι ωθούμαστε στη λύπη όταν ακούμε λυπητερή μουσική (1987;1989). Αναγνωρίζει ότι θα πρέπει να αντιδρούμε στον εκφραστικό χαρακτήρα της μουσικής μέσα από την αισθητική κατανόηση του μουσικού έργου. Στη θεωρία του, ένα άτομο αντιδρά στην ομορφιά της μουσικής. Και εάν αντιδράσει σ' αυτό που η μουσική εκφράζει, απαντά με θαυμασμό ή απογοήτευση, ανάλογα με τον τρόπο που γίνεται αντιληπτή η εκφραστικότητα αυτή. Γιατί όπως έχουμε ήδη αναφέρει, η εκφραστικότητα κατά τον Kivy –όπως και κατά τον Radford (1991)- είναι μία ιδιότητα της μουσικής ανεξάρτητη από τη δύναμή της να επηρεάζει συναισθηματικά τον ακροατή. Παραδέχεται επίσης ότι μόνο σε παθολογικές περιπτώσεις κάποιο άτομο μπορεί να οδηγηθεί σε λύπη εξαιτίας μιας λυπητερής μουσικής.

Ο Kivy (1999) διατείνεται ότι απαραίτητες προϋποθέσεις για να αποδεχθούμε την άποψη ότι ο ακροατής συγκινείται από τη μουσική είναι α) η ύπαρξη ενός αντικειμένου προς το οποίο να απευθύνεται το συναίσθημα που βίωσε, και β) οι σκέψεις και οι πεποιθήσεις για το αντικείμενο αυτό. Στην περίπτωση της μουσικής, για τον Kivy το αντικείμενο του συναισθήματος που βιώνουμε είναι η αισθητική ομορφιά της ίδιας της μουσικής, η οποία γίνεται αισθητή είτε ως κάτι υπέροχο και όμορφο, ή ως κάτι μέτριο, δημιουργώντας ανάλογα συναισθήματα. Τα συναισθήματα αυτά επίσης κατά τον Kivy δεν έχουν όνομα, και παρόλο που το αντικείμενό τους είναι πάντα η ομορφιά της μουσικής, εντούτοις διαφοροποιούνται ανάλογα με την κάθε χαρακτηριστική περίπτωση ακρόασης. Με λίγα λόγια, αυτό που κατά τον Kivy μας συγκινεί στη μουσική είναι οι μυριάδες τρόποι με τους οποίους αυτή μπορεί να είναι όμορφη. Όσον αφορά τις πεποιθήσεις και τις σκέψεις που αποτελούν τη δεύτερη προϋπόθεση, είναι αυτές που αφορούν τη γνώμη του ακροατή ότι η μουσική είναι υπέροχη και όμορφη με όλους τους τρόπους, με τους οποίους μπορεί (Kivy, 1999:5-6).

Το συμπέρασμα του Kivy είναι ότι η μουσική συγκινεί λόγω της ομορφιάς της, ανεξάρτητα εάν κατέχει ή όχι εκφραστικές ιδιότητες. Αντίθετα, μπορεί να είναι εκφραστική, αλλά να μην καταφέρει να συγκινήσει τον ακροατή (σε αυτή την περίπτωση πρόκειται κατά τη γνώμη του για μέτρια μουσική –ανεξάρτητα εάν είναι χαρούμενη ή λυπημένη).

Κάποιοι άλλοι υποστηρικτές της Γνωστικής Θεωρίας είναι περισσότερο απόλυτοι. Αρνούνται οποιαδήποτε εγκυρότητα των συναισθηματικών αντιδράσεων που προκαλούνται από τη μουσική. Περιγράφουν την αισθητικά κατάλληλη αντίδραση ως μία διανοητική περισσότερο παρά συναισθηματική διεργασία. Ένας από αυτούς, ο Frank Howes (1958: 36-37) σημειώνει τα εξής:

Στους υγιείς ανθρώπους...η ευχαρίστηση, ο διαφωτισμός σχετικά με το θυμό, είναι η αναγνώρισή τους και η υψηλή κατανόησή τους. Η ευχαρίστησή μας είναι η αναγνώριση της αλήθειας που περιγράφουν τα συναισθήματα, όχι μία

συναισθηματική δόνηση σύμφωνα με αυτά. Είναι πραγματικά μία μορφή γνώσης. Αυτό που τους δίνει μία απατηλή εμφάνιση είναι η αισθησιακή τους ιδιότητα.

Παρόμοια απόλυτη κατάθεση κάνει και ο Eduard Hanslick, ο οποίος επικεντρώνει την προσοχή του στη μουσική και όχι στα συναισθήματα που δημιουργούνται από τους συνειρμούς που προκαλεί η μουσική. Επιμένει ότι η αισθητική εκτίμηση εντοπίζεται αποκλειστικά στη φόρμα του μουσικού έργου, θέλοντας έτσι να βασίσει τη μουσική αισθητική σε μία επιστημονική βάση, η οποία διέπεται από μουσικούς κανόνες (Higgins,1997:85). Ο Hanslick απορρίπτει τις συναισθηματικές αντιδράσεις για χάρη της γνώσης. Το συμπέρασμά του είναι ότι η μουσική είναι αυτοσκοπός και όχι απλά ένα μέσο επίτευξης ή κάτι που σχετίζεται με τα συναισθήματα. Δικαιωματικά ευχαριστεί, όπως π.χ. ένα λουλούδι, όμως η αξία της και η ομορφιά της είναι καθαρά μουσική (Budd M.,2001:20).

Το επιχείρημά του ότι η μουσική δεν αναπαριστά συναισθήματα το στηρίζει στον εξής συλλογισμό. Εφόσον η μουσική δεν μπορεί να αναπαραστήσει σκέψεις, και ενώ τα συναισθήματα όπως η λύπη, η ελπίδα, κλπ. ενέχουν σκέψεις, συμπεραίνουμε ότι η μουσική δεν δύναται να αναπαραστήσει συναισθήματα (Hanslick,1986:33-35). Για να κατανοήσουμε καλύτερα την άποψή του αυτή παραθέτει το παράδειγμα ότι το συναίσθημα της ελπίδας εμπεριέχει τη σκέψη πως ό,τι θέλω, μπορεί πιθανώς να συμβεί. Και γενικότερα θα λέγαμε πως ένα σαφές συναίσθημα περιλαμβάνει μία σκέψη με την έννοια ότι αυτή η σκέψη είναι μέρος του συναισθήματος. Διαπιστώνουμε ότι ο Hanslick τοποθετεί τη σκέψη στην καρδιά των συναισθημάτων και στηρίζεται στην άποψη αυτή για να τεκμηριώσει την αδυναμία της μουσικής να τα αναπαραστήσει.

Βέβαια δεν αρνείται ότι η μουσική έχει συναισθηματικές δυνάμεις, όπως πολλές φορές κατηγορήθηκε, αλλά δέχεται μόνο το γεγονός ότι μπορεί να εκφράσει τη 'δυναμική ποιότητα' ενός συναισθήματος, και όχι ένα σαφές, διακριτό και αναγνωρίσιμο συναίσθημα, όπως θα πρέσβευαν οι εξπρεσιονιστές. Όπως ισχυρίζεται ο ίδιος, *δεν μπορείς να νιώσεις αγάπη χωρίς να σκεφτείς αυτή την αγάπη. Το συναίσθημα συνδέεται στενά με το αντικείμενό του. Η μουσική μπορεί να εκφράσει τα διάφορα συνοδευτικά επίθετα, αλλά ποτέ την πραγματική, αυθύπαρκτη αγάπη* (Hanslick, 1986:9).

Ο ίδιος επίσης πρεσβεύει πως δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ένα μουσικό κομμάτι με όρους που περιγράφουν συναισθήματα, ακόμα και όταν οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνται μεταφορικά ώστε να εκφράσουν συγκεκριμένες αναλογίες μεταξύ του μουσικού έργου και των συναισθηματικών καταστάσεων που προσδιορίζουν (Budd M.,2001:31). Η μοναδική αναλογία που επιτρέπει ο Hanslick μεταξύ ενός συναισθήματος και ενός μουσικού κομματιού είναι οι δυναμικές τους ιδιότητες. Η χρήση λέξεων όπως 'περήφανος', 'μελαγχολικός' κ.ά. πρέπει να δείχνουν δυναμικά χαρακτηριστικά του μουσικού έργου, όπως θα έκαναν οι όροι 'γλυκός', 'συννεφιασμένος', 'κρύος', κλπ. Επίσης επιτρέπει τη χρήση επιθετικών

περιγραφών συναισθημάτων στη μουσική μόνο εφόσον αυτές θα περιγράψουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της μουσικής, όπως ο ήχος, οι νότες, κλπ. Για παράδειγμα, η λέξη 'λυπημένος' θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί κατά τον Hanslick για να χαρακτηρίσουμε μία ακουστική ιδιότητα, εφόσον η μουσική που έχει αυτή την ιδιότητα, έχει επίσης χαρακτηριστικά του ανθρώπου που χαρακτηρίζεται λυπημένος. Δηλαδή, η 'λυπητερή' μουσική είναι αργή, ήσυχη, με χαμηλούς τόνους, και οι λυπημένοι άνθρωποι επίσης κινούνται αργά και μιλούν απαλά και σε χαμηλούς τόνους.

Η θέση του Kivy –όπως αναλύθηκε παραπάνω- δεν απορρίπτει την αλήθεια ότι μπαίνουμε σε ενέργεια κατά κάποιο τρόπο από τη μουσική, αλλά την άποψη ότι ωθούμαστε να νιώσουμε συναισθήματα που επαναλαμβάνουν τον εκφραστικό χαρακτήρα της μουσικής.

Με τις απόψεις του Kivy συντάσσεται τόσο ο Carroll Pratt (1952;1954), όσο και η Elsie Payne (1961). Ο πρώτος υποστηρίζει ότι παρόλο που η μουσική μπορεί να είναι χαρούμενη ή λυπημένη, σε καμιά περίπτωση δεν μπορούν αυτά τα συναισθήματα να βιωθούν από τον ακροατή. Οι συναισθηματικές αντιδράσεις αφορούν μόνο στο θαυμασμό για τις ικανότητες του εκτελεστή, ή την ιδιοφυΐα του συνθέτη, ή την αρέσκεια για το μουσικό έργο. Η Elsie Payne (1961), προτείνει παρομοίως ότι οι μεγαλύτερες αντιδράσεις προς τη μουσική (π.χ. κλάμα) είναι αποκρίσεις στην καθαρή ομορφιά της μουσικής παρά στα συναισθήματα του συνθέτη που προσπαθεί να εκφράσει (Payne, 1961:43). Τόσο ο Pratt, όσο και η Payne, συμφωνούν με τον Hanslick (1957;1986) στην άποψη ότι αφήνουν ένα περιθώριο αποδοχής ότι κάποιος μπορεί να οδηγηθεί στη λύπη από τη μουσική που εκφράζει το συναίσθημα αυτό μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις (π.χ. όταν κάποιος ακούσει το αγαπημένο μουσικό κομμάτι ενός φίλου του που πέθανε), αν και αυτές τις περιπτώσεις τις θεωρούν εξαίρεση και παρεκτροπή από τα καθιερωμένα (Davies, 1994: 282-283).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, η Τέχνη -συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής- εγγίζει το ήθος του νέου ανθρώπου και διαποτίζοντάς το, χωρίς εκείνο να το καταλάβει, με το Ρυθμό και την Αρμονία και την Ομορφιά, το πλάθει αρμονικό και ρυθμικό και όμορφο. *«Η μαγική της αυτή δύναμη περνάει στην ψυχή από τα μάτια και από τα αυτιά, με τις εικόνες και τους ήχους, και σα δροσερό βουνίσιο αγέρι φέρνει την υγεία από αμόλευτους τόπους. Ότι στο έργο Τέχνης είναι αρμονία, ρυθμός, ομορφιά, μπαίνοντας στην ψυχή του νέου ανθρώπου, τη σφραγίζει, γίνεται αρμονία, ρυθμός και ομορφιά ψ υ χ ή ς»* (Ανδρόνικος Μ., 1986:246).

Η προσφορά της μουσικής στο γνωστικό μέρος του εγκεφάλου έχει αποδειχθεί, όπως έχει αποδειχθεί η σημασία της για την ψυχοκινητική, νοητική και κοινωνική ανάπτυξη του ατόμου (Σέργη, 1995). Αυτό που χρήζει περαιτέρω διερεύνησης και εξακρίβωσης είναι η αισθητική της αξία. Η συμβολή της στην αισθητική ανάπτυξη του παιδιού. Η μουσική είναι μία τέχνη που οφείλει να στοχεύει εκτός των άλλων και στην αγωγή του εσωτερικού κόσμου του παιδιού, γιατί *«έχει τη μοναδική ιδιότητα να είναι το πιο επιθυμητό μέσον οργανωμένης αισθητικής εκπαίδευσης. Οι άνθρωποι σε όλο τον κόσμο ανταποκρίνονται στη μουσική και βρίσκουν ικανοποίηση και νόημα με την επαφή και εμπειρία της. Αν και υπάρχουν πολλές διαφορές στις μουσικές δυνατότητες και την ευαισθησία του καθενός, όμως όλοι βρίσκουν ικανοποίηση και ευχαρίστηση και σαν ακροατές και σαν δημιουργοί της Μουσικής σε κάποιο επίπεδο ή με κάποιο μέσο»* (Παπαζαρχής, 1991:13).

Το παρόν άρθρο, παρουσιάζοντας τις διάφορες θεωρίες που διαπραγματεύονται τη σχέση μεταξύ της μουσικής και των συναισθημάτων, θέλησε να διαφωτίσει τρόπον τινά το ζήτημα αυτό που απασχολεί τις τελευταίες δεκαετίες τον ερευνητικό χώρο. Ο συνεχώς αυξανόμενος αριθμός ερευνών που μελετούν και προσπαθούν να σκιαγραφήσουν τις συναισθηματικές αντιδράσεις, αλλά και την αναγνώριση διακριτών συναισθημάτων στη μουσική, υποδεικνύει το τεράστιο ενδιαφέρον που έχει αναπτυχθεί αναφορικά με τη σχέση της μουσικής με τα συναισθήματα. Το αυταπόδεικτο σίγουρα είναι ότι οι μουσικές εμπειρίες διεγείρουν τη φαντασία και τα συναισθήματα, προκαλούν ένα είδος συναισθηματικής ανταπόκρισης του ακροατή και μπορούν με αυτόν τον τρόπο να συνεισφέρουν στην αισθητική αγωγή του ατόμου (McDonald & Simons, 1989). Διότι *«η μουσική είναι η τονική αναλογία της συναισθηματικής ζωής»* (Langer, 1953:27), και *«η σπουδαιότητα της μουσικής είναι η άρθρωση της συναισθηματικής εμπειρίας που μπορεί να γίνει αισθητή, αλλά όχι και να αποδοθεί με ένα συμβατικό τρόπο»* (Plummeridge C., 1991:34).

Η Μουσική λοιπόν αναμοχλεύει εικόνες και αναμνήσεις ενώ ταυτόχρονα τις 'αντικειμενικοποιεί'. Συνεπώς, απευθυνόμενη στο παιδί, μπορεί να στοχεύσει στην καλλιέργεια και εξωτερίκευση του εσωτερικού κόσμου του, συμβάλλοντας έτσι στην καλλιέργεια και ανάπτυξη των συναισθηματικών του ικανοτήτων. Αυτός άλλωστε είναι και ο σκοπός και το έργο της. Ο Ε. Παπανούτσος, στο έργο του *'Αισθητική'*, σημειώνει πως *«η Μουσική είναι η Τέχνη του θυμικού που απευθύνεται άμεσα προς το ίδιο το θυμικό...»*, ενώ ο Schopenhauer αναφέρει ότι *«η Μουσική ποτέ δεν εκφράζει το φαινόμενο, αλλά μόνο την εσωτερική ουσία, την καθεαυτότητα κάθε φαινομένου... Εξωτερικεύει τη χαρά, τη στενοχώρια, τον πόνο, τον τρόμο, το θρίαμβο, την ευθυμία, τη γαλήνη ψυχής την ίδια...»* (Παπανούτσος Ε., 1976:327-328).

Σύμφωνα με το Νέο Αναλυτικό Πρόγραμμα (Δ.Ε.Π.Π.Σ), εκτός των άλλων, σκοπός της μουσικής αγωγής είναι η οικοδόμηση της προσωπικής ταυτότητας, η καλλιέργεια της δημιουργικότητας και η ετοιμασία για τη ζωή. Η μουσική σκοπεύει στην καλλιέργεια της αισθητικής ικανότητας και ευαισθησίας, στην ανάπτυξη της κατανόησης και απόλαυσης της μουσικής και στην απελευθέρωση της δημιουργικής ικανότητας των παιδιών (Δ.Ε.Π.Π.Σ., 2001). Είναι εμφανές ότι η μουσική μπορεί και οφείλει να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στα πλαίσια μιας αγωγής των συναισθημάτων, σε μία αγωγή ανάπτυξης και καλλιέργειας της συναισθηματικής νοημοσύνης των μαθητών. Οι τέχνες, και ιδιαίτερα η μουσική, διαδραματίζοντας σημαντικό ρόλο στην καλλιέργεια των συναισθημάτων, μπορεί να φέρει ισορροπία στα πλαίσια ενός σχολικού προγράμματος, 'σπάζοντας' την πρωτοκαθεδρία της ακαδημαϊκής γνώσης. Σύμφωνα με τον Goleman, *«η ακαδημαϊκή νοημοσύνη δεν προετοιμάζει στην πραγματικότητα για καμία από τις θύελλες ή τις ευκαιρίες που η ζωή φέρνει στον άνθρωπο...Και παρόλο που ένας υψηλός δείκτης νοημοσύνης δεν εγγυάται ευδαιμονία, φήμη ή ευτυχία στη ζωή, τα σχολεία μας και η παιδεία συνεχίζουν να εστιάζουν την προσοχή στις ακαδημαϊκές δεξιότητες, αγνοώντας τη Συναισθηματική Νοημοσύνη, ένα σύνολο διακριτικών στοιχείων –μερικοί θα το αποκαλούσαν χαρακτήρα- που επίσης έχει απεριόριστη σημασία για το προσωπικό μας πεπρωμένο»* (Goleman, 1998:69). Το αίτημα για παιδιά το ίδιο ευαίσθητα όσο και καλά πληροφορημένα (Hymes, 1981) είναι επίκαιρο όσο ποτέ άλλοτε. Η μουσική, εκμεταλλευόμενη την αμεσότητά της, τις εκφραστικές της δυνάμεις και τη βαθιά της σχέση με το συναίσθημα μπορεί και οφείλει να αποτελέσει το όχημα της αισθητικής εκπαίδευσης και της συναισθηματικής καλλιέργειας.

Βιβλιογραφία

- Ανδρόνικος Μανόλης (1986). *Ο Πλάτων και η Τέχνη* (3^η έκδοση). Αθήνα: Εκδ. Νεφέλη.
- Bouwsma, O.K. (1950). *The Expression Theory of Art*. Στο: Black, M. (ed.) *Philosophical Analysis* (pp.71-96). Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Budd Malcolm (2001). *Music and the emotions: The philosophical theories*. London: Routledge.
- Cook, N. & Dibben, N. (2003). *Musicological Approaches to Emotion*. Στο: Juslin, P.N. & Sloboda, J.A. (eds.) *Music and Emotion: Theory and Research* (pp.45-70), Oxford: Oxford University Press.
- Cooke, D. (1959). *The Language of Music*. London: Oxford University Press.
- Davies, J. B (1978). *The Psychology of Music*. Stanford, California: Stanford University Press, 2006.
- Davies, S. (1994). *Musical Meaning and Expression*. New York: Cornell University Press.
- Davies, S. (1997). *Contra the hypothetical persona in music*. Στο: Hjort, M. & Laver, S. (eds.) *Emotion and the Arts* (pp.95-109). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Davies, S. (2003). *Philosophical Perspectives on music's expressiveness*. Στο Juslin, P.N. & Sloboda, J.A. (eds.) *Music and Emotion: Theory and Research* (pp.23-44). Oxford: Oxford University Press.
- Δ.Ε.Π.Π.Σ για το Νηπιαγωγείο, Αρ.Φύλλου 1376,τ. Β, 18-10-2001, Άρθρο 6.
- Dowling, W. J. & Harwood, D. L. (1986). *Music Cognition*. New York: Academic Press.
- Epperson, G. (1967). *The Musical Symbol: A study of the Philosophic Theory of Music*. Ames, Iowa: Iowa State University Press.
- Evans, M. (1990). *Listening to Music*. London: Macmillan.
- Goldman, A. (1995). *Emotions in Music (A Postscript)*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(1): 59-69.
- Goleman D. (1998). *Η συναισθηματική νοημοσύνη* (λδ'έκδοση). Μτφρ.: Άννα Παπασταύρου. Αθήνα :Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art*. New York: Bobbs-Merrill.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (2nd Ed.). Indianapolis: Hackett.
- Greer, R .D. (1975). *Music instruction as behavior modification*. Στο: Madsen, C.K., Greer, R.D. and Madsen, C.H. (eds.) *Research in Music Behavior: Modifying Music Behavior in the Classroom*. New York: Teachers College Press.
- Hanslick, E. (1957). *The Beautiful in Music* (7th ed.). Trans. Gustav Cohen, New York: Liberal Arts Press.(1st ed. 1854).

- Hanslick, E. (1986). *On the Musically Beautiful* (8th ed.). Trans. Geoffrey Payzant, Indianapolis: Hackett. (1st ed.1891).
- Higgins, K. M. (1997). Musical Idiosyncrasy and Perspectival Listening. Στο: Jenefer Robinson (ed.) *Music and Meaning* (pp.83-102), New York: Cornell University Press.
- Hoaglund, J. (1980). Music as Expressive. *British Journal of Aesthetics*, 20: 340-348.
- Hodges D.A. (1996). Human Musicality. Στο: D.A.Hodges (ed.), *Handbook of music psychology* (2nd edn) (pp.29-68). San Antonio, Texas: IMR Press.
- Hospers, J.(1954/55). The Concept of Artistic Expression. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, pp.313-344.
- Howes, Frank (1958). *Music and Its Meanings*. London: Athlone Press.
- Hymes, J.(1981). *Teaching the child under six* (3rd ed.). Columbus, OH: Charles E. Merrill.
- Juslin P.N. & Sloboda J.A. (2003). Music and emotion: Introduction. Στο: Juslin, P.N & Sloboda, J.A. (ed John A. s.), *Music and emotion. Theory and research* (3rd edn), (pp.3-20). Oxford: Oxford University Press.
- 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.
- Kivy, P. (1980). *The Corded Shell*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Kivy, P. (1987). How Music moves. Στο: Alpers, 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.
- Langer, S. (1951). *Philosophy in a new key* (2nd edn.). New York: New American Library (original work published 1942).
- Langer, S. (1953). *Feeling and form*. London: Routledge.
- Levinson, J. (1996). Musical Expressiveness. Στο: Levinson, J. (ed.) *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Lippman, E. A. (1953). Symbolism in Music. *Musical Quarterly*, 39: 554-575.
- Lippman, E. A. (1977). *A Humanistic Philosophy of Music*. New York: New York University Press.
- Matravers, D. (1998). *Art and Emotion*. Oxford, UK: Clarendon Press.
- McClellan R.(1997). Οι θεραπευτικές δυνάμεις της μουσικής (β' έκδοση), Αθήνα : Εκδόσεις Fagotto.
- McDonald, D.T. & Simons,G. (1989). *Musical Growth and Development: Birth Trough Six*. New York: Schimer Books, Macmillan.
- Meidner, O. (1985). Motion and E-motion in Music. *British Journal of Aesthetics*, 25: 349-356.

- 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.
- Παπαζαρχής Α. (1991). *Η Μουσική στην Εκπαιδευτική διαδικασία. Θέματα παιδαγωγικής της Μουσικής, διδακτικής και μάθησης*, Κατερίνη: Εκδ. ΤΕΡΤΙΟΣ.
- Παπανούτσος Ε. (1976). *Αισθητική*. Αθήνα: Εκδ. Ίκαρος.
- Payne, Elsie (1961). Emotion in Music and in Music Appreciation. *Music Review*, 22: 39-50.
- Plummeridge, C. (1991). *Music Education in Theory and Practise*, London: Falmer Press.
- Pratt, C.C. (1931). *The Meaning of Music : A Study in Psychological Aesthetics*. New York: McGraw-Hill.
- Pratt, C.C. (1952). *Music as the Language of Emotion*. Washington, D.C.: Library of Congress.
- Pratt, C.C. (1954). The Design of Music. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12 (3): 289-300.
- Radford, Colin (1991). Muddy Waters. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49: 247-252.
- Radocy, R.E. & Boyle, J.D. (1979). *Psychological Foundations of Musical Behavior*. Springfield, Illinois: Charles C. Thomas.
- Ridley, A. (1995). *Music, value and the passions*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Ruskin, J. (1856). *Modern Painters*, Vol.III, Chapter XII, London.
- Σέγγρη Λένια (1993). *Προσχολική Μουσική Αγωγή. Η επίδραση της Μουσικής μέσα από τη διαθεματική μέθοδο διδασκαλίας στην ανάπτυξη της προσωπικότητας των παιδιών*. Αθήνα: Εκδ. Gutenberg.
- Scruton, R. (1974). *Art and Imagination*. London: Methuen.
- Scruton, R. (1983). The Nature of Musical Expression. Στο: *The Aesthetic Understanding*, (pp.49-61), London: Methuen.
- Tagg, Philip (1982). Analysing popular music: Theory, method and practice. *Popular Music*, 2: 37-67.
- Tolstoy, Leo (1959). *What Is Art?* Trans. Aylmer Maude, London.
- Treitler, Leo (1997). Language and the Interpretation of Music. Στο: Robinson Jenefer (ed.) *Music and Meaning* (pp.23-56), New York: Cornell University 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.
- Winner, E. (1982). *Invented Worlds: The Psychology of the Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Η Δέσποινα Μπουλντή γεννήθηκε στα Ψαχνά Ευβοίας . Είναι Πτυχιούχος (Αριστούχος) 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, β' έτος Φούγκας). 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, ενώ από το 2003 εργάζεται ως Νηπιαγωγός στην Δημόσια Προσχολική Εκπαίδευση. Είναι μέλος της Ε.Ε.Μ.Ε, της ISME και της Ε.Ε.Μ.Α.Π.Ε . Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα αφορούν στις συναισθηματικές αντιδράσεις στη μουσική, παιδιών προσχολικής και σχολικής ηλικίας, όπως επίσης και ζητήματα καλλιέργειας της συναισθηματικής νοημοσύνης μέσω της μουσικής.

Music and Emotion: Explanatory Approaches, reflections and applications

Despina Bouldi

The present study explores the relationship between music and emotions and examines the basic philosophical and non philosophical theories which tried from times to times to interpret this kind of relationship. The theories that disconnect emotions and music are reported and so do those which support the music's expressive character. This analysis presents the importance of music's emotional experiences for the comprehension of her aesthetic value and finally, describes the music's practical contribution, in order to be achieved students' aesthetic and emotional cultivation.

KEYWORDS: Emotion, music, emotional content, aesthetic value, appreciation, affect, meaning

Despina Bouldi was born in Psahna of Evia. 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 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.

E-mail: bouldi@otenet.gr