

Αισθητικές θεωρίες και μουσική εκπαίδευση: σχέσεις και αντιπαραθέσεις

της Ελένης Λαπιδάκη*

*Η έκσταση είναι κάτι που δεν χωράει στις λέξεις· μας αγ-
γίζει όπως η μουσική, είναι όμως αδύνατον να μιλήσουμε
σε κάποιον για μια μουσική κι αυτός να τη νιώσει.*

Mark Twain, *Wit and Wisecracks*¹

Εχνάμε πολύ εύκολα μερικές φορές, εμείς οι εκπαιδευτικοί της μουσι-
κής, πως αποτελούμε τμήμα μιας εξελισσόμενης δομής φιλοσοφικής σκέ-
ψης και πως συμμετέχουμε σε αυτή την εξέλιξη. Θεωρούμε πως είμαστε
μόνοι και πως εμείς τα επινοήσαμε όλα. Η αλήθεια όμως είναι πως αποτελούμε
τμήμα του πολύπλοκου δικτύου αισθητικής σκέψης. Και αυτό, πιστεύω, είναι
εκπληκτικό, γιατί μας κάνει να νιώθουμε λιγότερη μοναξιά.

Στόχος της παρούσας μελέτης είναι να δείξει πώς ορισμένοι προβληματισμοί
της αισθητικής θα μπορούσαν να συμβάλουν στην κατανόηση των προβλημάτων
που προκύπτουν όταν διδάσκουμε μουσική. Προβλήματα δηλαδή περιγραφής,
ερμηνείας και αξιολόγησης της μουσικής, τα οποία είμαστε υποχρεωμένοι να
λαμβάνουμε υπόψη ως μουσικοεκπαιδευτικοί.

Οι φιλόσοφοι που θα εξετάσουμε είναι οι John Dewey, Susanne Langer, Leonard
Meyer και Monroe Beardsley. Καθένας έχει την ιδιοσυγκρασία του, όλοι τους
όμως ασχολήθηκαν με τη μη λεκτική ή μη συλλογιστική (non-discursive) φύση
της μουσικής. Σε γενικές γραμμές οι παραπάνω αισθητικοί πρεσβεύουν ότι, πα-
ρόλο που τα σύμβολα χρησιμοποιούνται και στη μουσική και στη γλώσσα, στην
περίπτωση της τελευταίας η λέξη αποτελεί εννοιολογικό σύμβολο, ενώ η μουσι-
κή συμβολίζει «συναίσθημα», «αίσθημα», «αισθαντικότητα» ή «βιωματική δια-

* Επίκουρος καθηγήτρια στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών
του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

δικασία» και αποκτά έννοια όταν αναφέρεται σε κάτι πέρα από την ίδια τη μουσική. Επηρεασμένοι, μεταξύ άλλων, από αυτή την πρόταση της αισθητικής σχετικά με τον μη συλλογιστικό χαρακτήρα της μουσικής, οι Bennett Reimer, Abraham Schwadron και Michael Jenne, σημαντικοί θεωρητικοί της μουσικής εκπαίδευσης, πρότειναν κατευθυντήριες γραμμές σχετικά με την καλλιέργεια της μουσικής εμπειρίας που είναι ο ιδεατός στόχος κάθε μουσικής διδασκαλίας.

Στην αρχή θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο καθένας από τους προαναφερθέντες αισθητικούς προσεγγίζει το θέμα της μη λεκτικής φύσης της μουσικής. Στη συνέχεια θα επισημανθεί κατά πόσο αυτές οι αισθητικές προσεγγίσεις έχουν επηρεάσει βασικές θεωρητικές αρχές της μουσικής εκπαίδευσης. Επίσης θα τεθούν ερωτήματα για ζητήματα και εφαρμογές που αντιμετωπίζει σήμερα η έρευνα της μουσικής εκπαίδευσης και της μουσικής ψυχολογίας.

Η θεωρία του συμβόλου της Susanne Langer

Η Langer (1953) δίνει τον δικό της ορισμό για τη μουσική:

Η μουσική είναι μια σημαίνουσα μορφή και έχει τη σημασία του συμβόλου, είναι ένα αναλυτικά διατυπωμένο αισθησιακό (sensuous) αντικείμενο, το οποίο λόγω της δυναμικής του δομής μπορεί να εκφράζει τους τύπους της ζωτικής εμπειρίας, την οποία η γλώσσα είναι εντελώς ακατάλληλη να επικοινωνήσει. (σ. 32)

Με άλλα λόγια, παρόλο που η μουσική ενδέχεται να εμπεριέχει έκφραση, δεν είναι αυτή η πηγή της μουσικής *σημασίας* ή *δήλωσης*.² Η αξία της μουσικής εξάλλου δεν έγκειται στο γεγονός ότι εκφράζει ή προκαλεί άμεσα αισθήματα. Επομένως, η μελέτη για τη σημασία της μουσικής πρέπει να διενεργηθεί υπό άλλη οπτική γωνία. Η Langer λοιπόν εγκαταλείπει την παλιά αντίληψη της εμπειρίας και την άμεση σχέση της με την «πραγματική» ζωή. Κατά την άποψή της, η σημασία της μουσικής βασίζεται στη *σημαίνουσα μορφή* της και στη λειτουργία της ως *σύμβολο*.

Τα σύμβολα είναι μορφές όρων, οι οποίοι μαζί με τα *σήματα* (signals) περιλαμβάνονται στον γενικό όρο *σημείο* (sign). Τα σύμβολα διαφέρουν από τα σήματα γιατί αποτελούν φορείς της έννοιας του αντικειμένου. Ένα σήμα ανακοινώνει το αντικείμενό του, ένα σύμβολο οδηγεί στην αντίληψη της έννοιας του αντικειμένου του. Το σύμβολο της Langer είναι μια λογική μορφή. Στόχος της είναι να επαληθεύσει την εξής υπόθεση: τα μουσικά έργα είναι απολύτως συμβολικά όσο είναι και η γλώσσα. Ωστόσο η ειδική λειτουργία τους είναι να αποτελέσουν διατυπώσεις *τύπων αισθημάτων*, οι οποίοι δεν μπορούν να εκφραστούν με την κοινή γλώσσα και αυτό διότι υπάρχουν ορισμένα γεγονότα της *εσωτερικής ζωής*, όπως αποκαλείται, τα οποία μπορούν μεν να συγκεκριμενοποιηθούν, όμως δεν

μπορούν να διατυπωθούν με τις μορφές που διαθέτει η *συλλογιστική* γλώσσα. Τα γεγονότα αυτά της εσωτερικής ζωής έχουν μορφικές ιδιότητες ανάλογες με αυτές της μουσικής, για παράδειγμα:

... μορφές ανάπτυξης και εξασθένησης, ροής και περιορισμού, σύγκρουσης και λύσης, ταχύτητας, ανακοπής, εκπληκτικής διέγερσης, ηρεμίας ή μετάβασης σε λεπτότερα επίπεδα ονειρικών καταστάσεων. (Langer, 1957: 27)

Η μουσική μπορεί να αντικατοπτρίσει τα μορφικά στοιχεία των παραπάνω εσωτερικών διαδικασιών ή μοτίβων, αποφεύγοντας την παρεμβολή μιας εννοιολογικής δήλωσης. Και επειδή η μουσική προσφέρει ένα επαρκές σύστημα σχηματοποίησης των καταστάσεων της εσωτερικής ζωής, η Langer εργάζεται με την έννοια του *συναίσθηματος* (feeling). Επίσης, αναφέρει και τη λέξη *αισθαντικότητα* (sentience).

Η Langer ισχυρίζεται ότι η σημαντική διαφορά μεταξύ γλώσσας και μουσικής εναπόκειται στο γεγονός πως η καθεμιά τους διαθέτει διαφορετικούς τρόπους λογικής έκφρασης. Από τη μια πλευρά, η λέξη ως συλλογιστικό σύμβολο συνδέεται επαγωγικά με μια έννοια, η οποία αποτελεί ένα διακριτά αντιληπτό αντικείμενο με απλή, μονοσήμαντη αναφορά. Από την άλλη πλευρά στη μουσική, που στερείται λεξιλογίου, η τονική δομή και οι σχέσεις της, ή αλλιώς τα *μη συλλογιστικά σύμβολά* της (non-discursive symbols), αποδίδονται λογικά στον ανάλογο τύπο αισθήματος ή αισθαντικότητας. «Η μουσική είναι μια τονική αναλογία της συγκινησιακής ζωής», γράφει η Langer (1957: 27).

Η Langer ορίζει το καλλιτεχνικό έργο ως σύμβολο, στηριζόμενη τόσο στη δομή του καλλιτεχνικού έργου όσο και στις παρατηρήσεις που σημειώνει ο δέκτης σχετικά με την αισθητική του εμπειρία. Γι' αυτό εξάλλου το περιεχόμενο της τέχνης που προτείνει η Langer προσφέρει λύση σε ζητήματα, τα οποία δύσκολα μπορεί να αντιμετωπιστούν υπό το πρίσμα πραγματιστικών ή συμπεριφοριστικών θεωρήσεων. Έτσι, ενώ ο πραγματισμός και ο συμπεριφορισμός ξεκινούν με μια ανάλυση της αισθητικής στάσης έναντι του αντικειμένου της τέχνης, η θεωρία της τέχνης της Langer ξεκινάει από το ερώτημα «Τι είναι αυτό που ανάγει ένα αντικείμενο σε καλλιτεχνικό;»

Η θεωρία της μουσικής έννοιας του Leonard Meyer

Ο Meyer αποπειράται να εντοπίσει το μουσικό συμφραζόμενο και τη μουσική δομή και ανάπτυξη, εξετάζοντας τις εκδηλώσεις τους στο πλαίσιο της *έννοιας* (meaning) της μουσικής εμπειρίας. Η προσέγγισή του συνδέεται με την ψυχολογική θεωρία των συναισθημάτων. Ισχυρίζεται ότι «το συναίσθημα ή η συγκίνηση προκαλούνται όταν διακόπτεται ή αναχαιτίζεται η τάση ανταπόκρισης».

Η τάση είναι μια μορφή αυτόματης ανταπόκρισης, μια *μορφή αντίδρασης*, μια

αλυσίδα προσδοκιών. Η επιβεβαίωση ή η ματαιώση των προσδοκιών αυτών προκαλούν μορφές έντασης που αφυπνίζονται, διατηρούνται, επιβραδύνονται και τελικά διαλύονται, τις οποίες οι μουσικοί βιώνουν αρχικά ως μουσική δομή και ανάπτυξη και ο απλός ακροατής ως πηγή συγκίνησης. Ωστόσο η συγκινησιακή αυτή εμπειρία προϋποθέτει αντίληψη και συνειδητή γνώση της σχετικής περιβάλλουσας κατάστασης (situation) του ερεθίσματος, στο πλαίσιο της οποίας το ερέθισμα δεν είναι ούτε παραπεμπτικό ούτε «εξω-μουσικό».

Επιπλέον ο Meyer, ερευνώντας τις επιπτώσεις της «θεωρίας της πληροφoρίας» στη μουσική, ισχυρίζεται ότι σε κάθε μουσική κατάσταση οι προσδοκίες του ακροατή ενεργοποιούνται, καθώς ξεδιπλώνονται τα μουσικά ερεθίσματα, γιατί ορισμένα μουσικά επακόλουθα μουσικών προηγουμένων είναι πιο πιθανά από άλλα. Κάθε αναπάντεχο μουσικό επακόλουθο δημιουργεί ένταση στον ακροατή. Η ένταση αυτή βιώνεται ως συγκίνηση εάν οι αρχικές προσδοκίες του ακροατή είναι ασυνείδητες. Εάν όμως είναι συνειδητή η αντίληψη, ή γίνεται αντικειμενική θεώρηση των μουσικών τάσεων και των αναστολών τους, οδηγούμαστε σε μια διανοητική εμπειρία της μουσικής. Με τον τρόπο αυτό καθίσταται σαφές ότι οι ίδιες μουσικές διαδικασίες που προκαλούν τη συγκινησιακή μουσική εμπειρία είναι αυτές που επιτρέπουν και την αντικειμενική αντίληψη των ενσωματωμένων (embodied) μουσικών σημασιών. Η θεωρία του Meyer λοιπόν συγχωνεύει τις μορφικές και εκφραστικές ιδιότητες, τις οποίες άλλοι αισθητικοί θεωρούν απαραίτητο να αντιδιαστέλλουν.

Η αρχική μελέτη του Meyer (1956) με τίτλο *Emotion and Meaning in Music* (Συναίσθημα και νόημα στη μουσική) πραγματεύεται την ανταπόκριση στις σχέσεις «που εμπεριέχονται στη μουσική διαδικασία και όχι την ανταπόκριση σε οποιοδήποτε άλλου είδους σχέσεις μπορεί να υπάρχουν μεταξύ της μουσικής οργάνωσης και του εξω-μουσικού κόσμου, εννοιών, ενεργειών, χαρακτήρων και καταστάσεων» (σ. 3). Για τον Meyer, έννοια εμπεριέχει οτιδήποτε παραπέμπει, υποδεικνύει ή υποδηλώνει κάτι άλλο. Έτσι, η ίδια η έννοια προκύπτει από την τριαδική σχέση μεταξύ 1) ερεθίσματος, 2) αυτού που υποδηλώνει το ερέθισμα, του επακολούθου του, και 3) του συνειδητού δέκτη. Το ερέθισμα έχει μια προσδιοριστική (designative) έννοια εάν αναφέρεται σε κάτι διαφορετικό σε είδος από το ίδιο το ερέθισμα. Ένα ερέθισμα έχει εμπεριεχόμενη (embodied) έννοια εάν υποδηλώνει ένα αναμενόμενο επακόλουθο του ίδιου με αυτό είδους.

Εάν βάσει μιας προηγούμενης εμπειρίας, ένα ερέθισμα μας οδηγεί να αναμένουμε ένα λίγο-πολύ συγκεκριμένο μουσικό επακόλουθο, τότε το ερέθισμα αυτό εμπεριέχει έννοια. (σ. 35)

Επομένως, ένας ακροατής που δεν έχει προηγούμενη εμπειρία σε δεδομένο μουσικό είδος, και άρα δεν έχει μουσικές προσδοκίες, είναι απίθανο να βιώσει την έννοια οποιοδήποτε μουσικού έργου του συγκεκριμένου αυτού ύφους. Το μου-

σικό ύφος ερμηνεύεται ως ένα ιστορικά εξελισσόμενο σύστημα προσδοκιών ή μουσικών πιθανοτήτων, ένα «συλλογικό συλλογιστικό σύμπαν» (common universe of discourse).

Σχετικά με τη μουσική και την επικοινωνία, ο Meyer ισχυρίζεται:

Σαφώς, ο ακροατής πρέπει να ανταποκρίνεται στο έργο τέχνης όπως προσδοκά ο καλλιτέχνης και η εμπειρία του από το έργο πρέπει να αντιστοιχεί με αυτή που έχει οραματιστεί γι' αυτόν ο συνθέτης. Αυτό όμως διαφέρει από την εμπειρία της δημιουργικής διαδικασίας υλοποίησης του έργου. (σ. 41)

Ο συνειδητός ακροατής, όταν «χάνεται», όταν ξεχνάει το «εγώ» του και «γίνεται ένα με τη μουσική», τότε ανταποκρίνεται επαρκώς στις προθέσεις του συνθέτη. Μόνο σε αυτή την περίπτωση μπορούμε να μιλάμε για μια ολοκληρωμένη μουσική εμπειρία όπως προτείνει ο Meyer.

Η θεωρία της «τέχνης ως εμπειρία» του John Dewey

Σύμφωνα με τον Dewey (1958),

Η εμπειρία λαμβάνει χώρα συνεχόμενα, γιατί η αλληλεπίδραση του ζωντανού όντος και των περιβαλλουσών συνθηκών εμπεριέχεται στην ίδια τη διαδικασία της ζωής... Συχνά ωστόσο η εμπειρία είναι ατελής. Βιώνουμε διάφορα πράγματα αλλά όχι κατά τρόπο τέτοιο ώστε να συνθέτουν μια εμπειρία. Σε αντίθεση με αυτή τη μορφή εμπειρίας, βιώνουμε μια εμπειρία όταν το υλικό της οδεύει προς την ολοκλήρωση. (σ. 35)

Εμμεσα από την πιο πάνω παράθεση και άμεσα από το περιεχόμενο της προβληματικής από την οποία προέρχεται προκύπτουν δύο βασικά ζητήματα. Πρώτον, η εμπειρία που προσδιορίζει την αλληλεπίδραση ενός οργανισμού με το περιβάλλον του σκοπό έχει να μεταβιβάσει κάτι περισσότερο από το απλό γεγονός αυτής της αλληλεπίδρασης. Από τη μια λοιπόν, η ίδια η εμπειρία πραγματοποιείται ως μια διαδικασία ενέργειας και υποβολής (doing and undergoing) μεταξύ ζωντανού όντος και περιβάλλοντος. Από την άλλη, η εμπειρία επισημαίνει και όλες τις ιδιότητες, τις αλλαγές και τα χαρακτηριστικά, απ' όπου πηγάζουν τα επακόλουθα, τα οποία είναι ζωτικής σημασίας για τη ζωή και τη σκέψη.

Το δεύτερο σημαντικό ζήτημα που πρέπει να σημειωθεί σχετικά με την παραπάνω παράθεση είναι η διαφορά που υπάρχει μεταξύ των διαφόρων βαθμών σπουδαιότητας της εμπειρίας. Ο Dewey ξεκάθαρα διαχωρίζει *μία*, μεμονωμένη, εμπειρία από μια γενικότερη και πρωτόγονη εμπειρία. Η μεμονωμένη αυτή εμπειρία έχει τη δική της ποιοτική διάσταση και δομή, τη δική της «ιστορία», τη δική της συνέχεια αρχής και τέλους, τον δικό της ρυθμό, τις συντεταγμένες δια-

κυμάνσεις αλλαγών ή τις οργανωμένες φάσεις με τις οποίες –στο πλαίσιο της ευρύτερης ροής της εμπειρίας– έχει επιτευχθεί μια ολοκληρωμένη σύλληψη και ενσωμάτωση στοιχείων και μορφής. Ο Dewey (1958) δηλώνει ξεκάθαρα ότι «τελικά οποιαδήποτε σύγχυση αξιών απορρέει από μία και μοναδική πηγή: την άγνοια της εγγενούς σημασίας του μέσου (medium)» (σ. 289).

Πιο συγκεκριμένα, η εμπειρία του ανθρώπου μέσω μιας διαδικασίας αλληλεπίδρασης με το περιβάλλον του, μέρος της οποίας είναι και η αισθητική εμπειρία, αποτελεί το σημείο στο οποίο εστιάζεται ολόκληρη η αισθητική του Dewey. Παρόλο που η τέχνη πρέπει να διαφοροποιηθεί από τις προτασιακές δηλώσεις και τους περιορισμούς της λεκτικής γλώσσας, ο Dewey τη συνδέει στενά με τη ζωή και τα συναισθήματα, καθώς αποτελεί μια λεπτομερή και ολοκληρωμένη –αν και «διακριτική»– αλληλοδιείσδυση του υλικού υποβολής και ενέργειας που αποτελεί τη διαδικασία αυτή καθ’ εαυτήν της ανθρώπινης εμπειρίας. Χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Dewey (1958: 74):

Εάν όλες οι έννοιες μπορούσαν να εκφραστούν επαρκώς με λέξεις, οι τέχνες της ζωγραφικής και της μουσικής δεν θα υπήρχαν. Πρόκειται για αξίες και έννοιες που μπορούν να εκφραστούν μόνο μέσω των άμεσα ορατών και ακουστικών ιδιοτήτων, και το να προσπαθούμε να διατυπώσουμε με λόγια αυτό που σημαίνουν, είναι σαν να απορρίπτουμε την αυτόνομη ύπαρξή τους. (σ. 74)

Έτσι, παρ’ όλη τη συνέχεια και τη σχέση μεταξύ αισθητικών και μη αισθητικών εμπειριών, η αισθητική εμπειρία έχει μια διακριτή ιδιότητα. Πιο συγκεκριμένα, η αισθητική εμπειρία, με την οποία αναγνωρίζεται η παρουσία ενός έργου τέχνης, χαρακτηρίζεται από την πρόσληψη μιας ποιοτικής ενότητας ή μορφής ή μέσου. Η αισθητική μορφή είναι παρούσα στο βαθμό που τα δομικά στοιχεία του έργου τέχνης είναι οργανωμένα και συνδεδεμένα μεταξύ τους, με τρόπο ώστε να προκαλούν μια άμεση και ζωντανή εμπειρία πρόσληψης ενός πρωτότυπου και ολοκληρωμένου συνόλου. Ωστόσο αυτό που εκφράζει η τέχνη είναι *αφηρημένο* με την έννοια ότι «είναι απελευθερωμένο από οποιαδήποτε σύνδεση με το τάδε και το δείνα, ενώ παράλληλα είναι άμεσο και χειροπιαστό» (σ. 208). Ενώ σε άλλο σημείο ο Dewey παρατηρεί το εξής (1958), όσον αφορά την αφηρημένη φύση της τέχνης:

... οι ορέξεις μας αναγνωρίζουν τη φύση τους όταν αντανακλώνονται στον καθρέφτη της τέχνης και η διαδικασία αυτή τις μετασχηματίζει. (σ. 77)

Εδώ το συναίσθημα συνιστά, και πάλι, τη ζωντανή ενέργεια, η οποία προκαλεί την αισθητική εμπειρία, και η οποία εμπερικλείει και την καλλιτεχνική δημιουργία και την αισθητική πρόσληψη. Γιατί το συναίσθημα δεν μπορεί να διαχωριστεί από το αισθητικό αντικείμενο χωρίς να υποβαθμιστεί η αισθητική ποιότητα:

Η μουσική που ως μέσο χρησιμοποιεί τον ήχο, εκφράζει αναγκαστικά και συγκεντρωτικά τις δονήσεις και τις αστάθειες, τις συγκρούσεις και τις λύσεις που αποτελούν δυναμικές αλλαγές, οι οποίες πραγματοποιούνται μέσα στο διαρκές πλαίσιο της φύσης και της ζωής. (Dewey, 1958: 203)

Ο Dewey επίσης σημειώνει πως οι παραλληλισμοί μεταξύ μουσικής και ζωής πηγάζουν κυρίως από το ρυθμό, το τέμπο και τις παραλλαγές τους. «Η αντίσταση που προβάλλεται στην άμεση έκφραση του συναισθήματος είναι αυτό ακριβώς που το υποχρεώνει να προσλάβει ρυθμική μορφή» (σ. 156).

Παρόλο που το συναίσθημα δεν μπορεί να διαχωριστεί από το αισθητικό αντικείμενο, ο Dewey επισημαίνει ότι «η άποψη πως ο καλλιτέχνης δεν σκέφτεται με την ένταση και τη διορατικότητα του επιστημονικού ερευνητή είναι παράλογο» (σ. 45). Η ποιότητα της ευφυΐας του καλλιτέχνη αποτελεί πολύ σημαντικό παράγοντα όσον αφορά την πρόσληψη των μοτίβων, των δομών και των σχέσεων της παραγωγής του, «αυτού που ενεργείται και υποβάλλεται» (what is done and what is undergone). Μάλιστα, οι νοητικές ιδιότητες και οι συναισθηματικές ποιότητες της αισθητικής εμπειρίας πρέπει να συμπίπτουν.

Η άρνηση του Dewey να απομονώσει την αισθητική εμπειρία ως κατεξοχήν κατηγορία αποτελεί δεσπόζουσα αρχή της θεωρίας του. Με την αισθητική διαδικασία πραγματοποιείται μια ευρεία γκάμα συνειδητοποιήσεων, άλλων μορφών παραγωγής. Επομένως, η αισθητική εμπειρία, ως αναλίσκουσα εμπειρία, συνοδεύει και μορφές έκφρασης που, παραδοσιακά, δεν καλύπτονται με τον συμβατικό όρο *αισθητική*. Ο Dewey κινείται ευέλικτα και έξυπνα μεταξύ ευρειών και περιορισμένων περιοχών και έτσι οτιδήποτε λείπει για το ένα μπορούμε να το εφαρμόσουμε και στο άλλο.

Η θεωρία της «μεταφοράς» του Monroe Beardsley

Η θεωρία της μεταφοράς του Monroe Beardsley (1981) προσεγγίζει πολύ την άποψη περί συμβόλου της Langer, αν και οι μεταξύ τους διαφορές στην ορολογία παρουσιάζουν σημαντικές δυσκολίες.

Το μουσικό έργο δεν χρειάζεται να αναφέρεται σε τίποτε άλλο εκτός από τις δικές του αισθητικά παρατηρούμενες ιδιότητες προκειμένου να διαδραματίσει το ρόλο του, να μας βοηθάει δηλαδή να κατανοούμε και να αντιμετωπίζουμε τον κόσμο μας. (σ. 72)

Αυτές οι αισθητικά παρατηρούμενες ιδιότητες προσομοιάζουν ανθρώπινες ιδιότητες όπως συναισθήματα, ψυχολογικές καταστάσεις, εικόνες, γεγονότα, ενέργειες ή δραστηριότητες, οι οποίες αποκαλούνται *ανθρώπινες ιδιότητες*. Οι μεταφορές μπορούν να μας βοηθήσουν να κατονομάσουμε τις ανθρώπινες αυτές ιδιότητες, καθώς δεν διαθέτουμε άλλα λεκτικά εργαλεία για να περιγράψουμε την

ύπαρξή τους στα έργα τέχνης. Η μεταφορά, λέει ο Beardsley (1958), «είναι ένα ποίημα σε μινιατούρα και η ερμηνεία του είναι ένα μοντέλο της ερμηνείας στο σύνολό της... Όλες οι δευτερεύουσες σημασίες (connotations) που μπορεί να ταιριάζουν στο ποίημα, θα του αποδοθούν: κατά κάποιον τρόπο σημαίνει το σύνολο όσων μπορεί να σημαίνει» (σ. 144). Ωστόσο δεν αποδέχεται τη διάκριση της Langer μεταξύ «σήματος» και «συμβόλου». Διότι η άποψη του «παραστατικού» (presentational) και «μη συλλογιστικού» συμβόλου είναι, γι' αυτόν, απαράδεκτη:

Δεν μπορώ να βρω στην επιχειρηματολογία της... καμία απάντηση στην ερώτηση γιατί θα πρέπει να θεωρούμε ότι η μουσική αναφέρεται σε οτιδήποτε πέρα από την ίδια, αφού δεν συμβαίνει το ίδιο με μια καρτέλα ή ένα βουνό. (σ. 361)

Ο Beardsley, πράγματι, δεν επιχειρεί να περιορίσει την τέχνη της μουσικής. Μιλάει για τη μουσική ως εξής:

Το πλησιέστερο πράγμα στην αγνή διαδικασία, στο συμβάν αυτό καθ' εαυτό, στην αλλαγή που απομονώθηκε από το αντικείμενό της, είναι δηλαδή κάτι του οποίου να μπορούμε να παρακολουθούμε την πορεία και το πεπρωμένο προσεχτικά, σχολαστικά και συγκεντρωμένα, απαλλαγμένοι από καθημερινές σκέψεις χαράς ή λύπης, από ενδείξεις ή υπονοούμενα που εγγυώνται την ασφάλεια ή την επιτυχία μας. Αντί λοιπόν να λέμε ότι η μουσική δεν μπορεί να είναι κάτι πέρα απ' όλα αυτά, θα έπρεπε να πούμε ότι η μουσική είναι όλα αυτά περισσότερα απ' οτιδήποτε άλλο. (σ. 338-339)

Όπως όλες οι διαδικασίες, τα μουσικά συμβάντα κινούνται κι αυτά σε ένα χώρο δυνάμεων αντίστασης, σύμφωνα με ορισμένες αρχές ή νόμους κίνησης ή «κινητικά μοντέλα» (kinetic patterns). Γιατί η μουσική είναι μια διαδικασία αλλαγής που διενεργείται στο χρόνο: έχει ταχύτητα, ένταση, κατεύθυνση και ορμή. Εν κατακλείδι, θα μπορούσε ίσως κάποιος να προσθέσει ότι κάτι ισχύει μόνο βάσει της μεταφορικής του δυναμικής. Ίσως τελικά αυτή να είναι και η αξία της μουσικής: το γεγονός πως αποτελεί μια καλή μεταφορά.

Οι βασικές αρχές της αισθητικής εκπαίδευσης

Οι αισθητικοί, στους οποίους αναφερθήκαμε, επηρέασαν σημαντικά ορισμένες απόψεις σχετικά με τη μουσική εκπαίδευση ως αισθητική εκπαίδευση. Ειδικότερα, τα έργα των Bennett Reimer, Abraham Schwardon και Michael Jenne δίνουν αισθητική έμφαση στη φύση και την αξία της σχέσης ανθρώπου-μουσικής, επομένως και της μουσικής εκπαίδευσης. Πράγματι, η άποψη αυτή στηρίζεται σκεπτικό ότι η μουσική θα πρέπει να αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του εκπαιδευτικού συστήματος. Ο Reimer (1970) ισχυρίστηκε:

Αυτό που χρειάζεται... είναι μια φιλοσοφία που να δείχνει το πώς και γιατί η μουσική εκπαίδευση είναι αισθητική ως προς τη φύση και την αξία της.

Ο Schwadron (1966) δήλωσε:

Ακόμη και μια επιτόλαιη εξέταση των διαφόρων σύγχρονων φιλοσοφιών της μουσικής θα αναδείκνυε τη συνέπεια της θεώρησης της μουσικής ως αισθητικής έκφρασης. (σ.186)

Η ανάγκη να αντιμετωπίζεται η μουσική στην εκπαίδευση αισθητικά διαφαίνεται από τον φιλοσοφικό ισχυρισμό ότι γλώσσα και μουσική μπορούν και οι δύο να εκφραστούν με σύμβολα, η γλώσσα όμως χρησιμοποιεί συλλογιστικά στοιχεία ενώ η μουσική μη συλλογιστικά στοιχεία. Όπως επισήμανε ο Reimer (1965):

[...] η αισθητική εμπειρία αποτελείται από την αισθηματολογική αντίληψη του καλλιτεχνικού περιεχομένου του έργου, το οποίο συνίσταται στις αλληλεπιδράσεις και τους αλληλοσυσχετισμούς των αισθητικών γεγονότων που δημιούργησε ο καλλιτέχνης. (σ. 34-35)

Για τον Reimer (1970), οι αισθητικές έννοιες ενός έργου τέχνης προέρχονται από «εκφραστικές μορφές» που αποτελούν «τον φυσικό τρόπο έκφρασης της υποκειμενικής πραγματικότητας και μεταφέρουν την πραγματικότητα αυτή στη σφαίρα της γνώσης» (σ. 64).

Επιπλέον, ο Γερμανός εκπαιδευτικός μουσικής Michael Jenne (1984), που υποστηρίζει την ένταξη της μουσικής στη διδακτέα ύλη, βασίζει το σκεπτικό του στη θεώρηση πως η μουσική είναι ένα σύστημα επικοινωνίας, το οποίο ο ίδιος ορίζει ως μια «ενδο-υποκειμενική εκπομπή μηνυμάτων». Αναφερόμενος στην εφαρμογή της θεωρίας της πληροφορίας του Meyer στη μουσική, ο Jenne υποστηρίζει ότι «η θεωρία της επικοινωνίας πρέπει να λαμβάνει υπόψη θεωρήματα πληροφορίας, αλλά δεν πρέπει να ξεχνάει και τις ανθρωπολογικές και κοινωνικές συνιστώσες που υποδηλώνουν οι επικοινωνιακές διαδικασίες». Και σε αυτό το σημείο το ενδιαφέρον του Jenne (1984) για την επικοινωνία διασταυρώνεται με τα ζητήματα του μη συλλογιστικού:

Ο βαθμός στον οποίο το άτομο ελέγχει ένα εξαιρετικά αναπτυγμένο σύστημα επικοινωνίας καθορίζει το βαθμό της διαφοροποίησης στην πρόσληψη και την έκφρασή του, την αίσθηση της ύπαρξης και την κοινωνική του συμπεριφορά, και τις πνευματικές και ψυχικές ανάγκες του και τα μέσα με τα οποία τις ικανοποιεί. Επομένως, είναι αδικαιολόγητο και επικίνδυνο για ένα εκπαιδευτικό σύστημα να προωθεί συστηματικά την εκπαίδευση των παιδιών σε λεκτικές δεξιότητες με τη μετάδοση γλωσσικών κωδίκων και αντίστοιχα διαφοροποιημένων διαδικασιών αναγνώρισης, και παράλληλα να αμελεί το μη συλλογιστικό και συγκεκριμένα τον κόσμο της μουσικής, υποβιβάζοντάς τον σε κάτι ευτελές ή, ας πούμε, πρωτόγονο, αφήνοντας το «βασιλείο» αυτό έρμαιο επιδέξιων χειραγωγών. (σ. 176)

Όσον αφορά το είδος της πληροφορίας που μεταδίδει το καλλιτεχνικό έργο, ο Reimer (1970) ισχυρίζεται ότι οι εκφραστικές μορφές αποδίδουν με «διαισθητικές παραστάσεις» (insights) τις συναισθηματικές ιδιότητες, «και αυτού του είδους οι παραστάσεις είναι “πλήρεις νοήματος” κατά τρόπο που δεν μπορεί να είναι η πληροφορία» (σ. 65). Μια μουσική σύνθεση, λοιπόν, πρέπει να διδάσκει έτσι ώστε να μοιράζεται τις διαισθητικές παραστάσεις που προσφέρει και όχι τις πληροφορίες που μεταφέρει.

Με άλλα λόγια, είναι πιθανόν η μουσική να «λέει»: «είμαι η θάλασσα» ή «είμαι λυπημένος». Όταν όμως η μουσική αναμετράται με τη λέξη, το κάνει μόνο και μόνο για να επιβεβαιώσει την αυτονομία της και την ποικιλία του νοήματός της. Πράγματι, ο «καλός» συνθέτης προσπαθεί να μεταδώσει στον ακροατή ζωηρές απεικονίσεις ορισμένων σημαντικών και σταθερών μοτίβων της ανθρώπινης ύπαρξης, όμως το επιχειρεί συρρικνώνοντας το χάος της ανθρώπινης εμπειρίας και των ανθρώπινων συναισθημάτων σε καλλιτεχνική μορφή, η εμπειρία της οποίας αποτελεί και τον «ιδεατό» στόχο κάθε μουσικής διδασκαλίας.

Προτάσεις για την έρευνα της μουσικής εκπαίδευσης και ψυχολογίας

Οι προαναφερθείσες απόψεις της φιλοσοφίας της μουσικής εκπαίδευσης δείχνουν πως υπάρχει μια σχετική ομοφωνία όσον αφορά την αισθητική (ή εκφραστική) άποψη της μουσικής, όχι όμως και σχετικά με τα εξω-μουσικά πλεονεκτήματα της μελέτης της μουσικής. Ωστόσο αυτό γεννά ζητήματα, με τα οποία η έρευνα της μουσικής εκπαίδευσης θα πρέπει να καταπιαστεί. Οι ερευνητές και οι εκπαιδευτικοί της μουσικής θα πρέπει να δώσουν μια ικανοποιητική ερμηνεία αναφορικά με το πώς οι αισθητικοί και οι συναισθηματικοί παράγοντες συνδέονται με τους παράγοντες πρόσληψης που εμπλέκονται στις μουσικές δραστηριότητες κάθε είδους. Και δεν εννοώ πως πρέπει οι ερευνητές να διεξαγάγουν πειράματα ρωτώντας το δείγμα τι *αισθάνεται* ακούγοντας ένα μουσικό έργο. Αυτή, ούτως ή άλλως, είναι μια απλοϊκή προσέγγιση της αισθητικής πρόσληψης. Η έρευνα πρέπει να εξετάσει εμπειρικά τον τρόπο με τον οποίο το άτομο αντιλαμβάνεται τη μουσική και πώς η μουσική αντίληψη δημιουργεί μουσικό νόημα, ώστε να μπορούμε να «κατανοούμε» ένα μουσικό έργο. Στο επίπεδο αυτό, τα ψυχολογικά ζητήματα θα πρέπει να περιλαμβάνουν ερωτήματα σχετικά με το πώς βιώνει κάποιος τη ροή του μουσικού νοήματος, άρα και τη συγκίνηση: την αίσθηση της κίνησης, την προσοδοκία, την ένταση και τη χαλάρωση στη μουσική.

Μελλοντικό αντικείμενο της μουσικής έρευνας θα πρέπει να αποτελέσουν οι παραλληλισμοί γλώσσας και μουσικής, καθώς μπορούμε ασφαλώς να θεωρήσουμε πως και οι δυο εμπεριέχουν φωνολογία, σύνταξη και σημασιολογία. Η

σύγκριση της δομής της γλώσσας και της μουσικής διαφορετικών στίλ και διαφορετικής προέλευσης είναι πιθανόν να συνδέεται και με την ικανότητα απομνημόνευσης λεκτικού και μουσικού περιεχομένου, με τη μουσική προτίμηση καθώς και με την εξέλιξη της μουσικής «ταυτότητας» σε μια εποχή που η φύση της μουσικής συμπεριφοράς και εμπειρίας μεταβάλλεται τόσο δραματικά σ' έναν κόσμο που διαρκώς παγκοσμιοποιείται (MacDonald, Hargreaves και Miell, 2002). Επιπλέον, παρόλο που οι μορφές που χρησιμοποιούνται από τη φυσική γλώσσα και τη μουσική διαφέρουν από πολιτισμό σε πολιτισμό, θα ήταν ενδιαφέρον να μάθουμε εάν υπάρχουν κάποιες καθολικές και επομένως διαπολιτισμικές αρχές (universals) (Meyer, 1994) και κανόνες (rules) και όχι μόνο σχετικά με τη δυτικοευρωπαϊκή «σοβαρή» μουσική, έτσι όπως συμβαίνει μέχρι τώρα στην έρευνα της μουσικής αντίληψης.

Και, κατά μία έννοια, ο κύκλος μας έχει κλείσει: Ξεκινήσαμε από το διαλογισμό των φιλοσόφων, περάσαμε από τη σχέση μεταξύ μουσικής και γλώσσας και εξετάσαμε τον μεσολαβητικό ρόλο της αντίληψης και γνωστικότητας της μουσικής και της γλώσσας και πλέον οδεύουμε σε μια εποχή κατά την οποία γίνονται έρευνες προσομοίωσης των λειτουργιών του εγκεφάλου σε σχέση με διάφορες μουσικές δραστηριότητες. Η εξέλιξη της πληροφορικής και των νέων τεχνολογιών πιθανόν να συνεισφέρει στη λύση των μυστηρίων του ανθρώπινου νου και της συνείδησης, ανοίγοντας νέους ορίζοντες και για τη μουσική εκπαίδευση, μεταξύ άλλων. Δεν θα πρέπει ωστόσο να ξεχνάμε πόσο δρόμο διένυσε ο άνθρωπος για να φτάσει στο σημερινό στάδιο της εξέλιξής του: για να αρχίσει να «συνειδητοποιεί» τον εαυτό του επιστημονικά. Το βασικό ερώτημα που παραμένει είναι αν έχουμε φτάσει σε σημείο να γνωρίζουμε αρκετά για την ίδια τη μουσική και τη μουσική εμπειρία, ώστε να είμαστε σε θέση να διατυπώσουμε με σαφήνεια τη γνώση αυτή στις προσομοιωτικές, computational (υπολογιστικές) «μουσικές» έρευνες που διενεργούμε, ώστε να στηρίζονται σ' ένα στέρεο θεωρητικό υπόβαθρο, αν θέλουν να «αυτοχαρακτηρίζονται» μουσικές.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η μετάφραση όλων των αγγλικών παραθεμάτων της βιβλιογραφίας έγινε από τη Λίνα Σπητιάνου.
2. Η Langer αντικαθιστά τον όρο *meaning* (έννοια/σημασία) με τους όρους *significance* και *import* (σημασία και δήλωση).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Beardsley, M.C., *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism* (New York: Harcourt, Brace and World, 1958).
- , «Understanding music», στο K. Price (επιμ.), *On criticizing music: Five philosophical perspectives* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1981).

- Dewey, J., *Art as experience* (New York: G.P. Putnam's Sons, 1958).
- Epperson, G., *The musical symbol. A study of the philosophic theory of music* (Ames, IW: Iowa State University, 1967).
- Jenne, M., *Music, communication, ideology*, μτφρ. M. Fleming (Princeton, N.J.: Birch Tree Group, 1984) (Original work published 1977).
- Langer, S.K., *Feeling and form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953).
- MacDonald, R.A.R., Hargreaves, D.J., και Miell, D. (επιμ.), *Musical identities* (Oxford: Oxford University Press, 2002).
- Meyer, L.B., «Emotion and meaning in music», στο R. Aiello (επιμ.), *Musical Perceptions* (Oxford: Oxford University Press, 1994).
- , *Emotion and meaning in music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956).
- Reimer, B., *A philosophy of music education*, 1η έκδ. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1970).
- Schwadron, A.A., *Aesthetics: Dimensions for music education* (Wakefield, N.H.: Longwood Press, 1973).

