



Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Φιλοσοφία και τέχνες

Διπλωματική Εργασία

Το νόημα της μουσικής στο πλαίσιο του αισθητικού γνωστικισμού

Αθηνά Τελλίδου

Επιβλέπων καθηγητής: Στασινός Σταυριανέας

Πάτρα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Το νόημα της μουσικής στο πλαίσιο του αισθητικού γνωστικισμού

Αθηνά Τελλίδου

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Στασινός Σταυριανέας

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Φωτεινή Βασιλείου

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Πάτρα, Ιούνιος 2026

*«Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Στασινό Σταυριανέα για την πολύτιμη
καθοδήγησή του σε όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας αυτής, καθώς επίσης και την
οικογένεια και τους φίλους μου για την υποστήριξή τους.»*

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία προσεγγίζεται η μουσική από τη σκοπιά του αισθητικού γνωστικισμού, προκειμένου να διερευνηθεί η δυνατότητα να αποτελέσει η μουσική πηγή κατανόησης του κόσμου.

Η κατανόηση του κόσμου παραδοσιακά υπήρξε αντικείμενο της επιστήμης, η οποία ακολουθώντας την επιστημονική μέθοδο οδηγεί στη διατύπωση αληθών προτάσεων που σκοπό έχουν να περιγράψουν και να εξηγήσουν τον κόσμο, παράγοντας γνώση σχετικά με αυτόν. Η κατανόηση όμως δεν επιτυγχάνεται μόνο μέσω της διατύπωσης αληθών προτάσεων, και επομένως μόνο μέσω της επιστημονικής μεθόδου. Στην εργασία παρουσιάζονται οι βασικές θέσεις του αισθητικού γνωστικισμού, ο οποίος υποστηρίζει ότι τα – μεγάλα – έργα τέχνης, μέσω της εμπειρίας, συμβάλλουν στην κατανόηση της ανθρώπινης φύσης και κατάστασης, και μέρος της αξίας τους απορρέει από αυτή τους τη συμβολή, χωρίς να παραγκωνίζονται οι υπόλοιπες διαστάσεις της αξίας τους, όπως η απόλαυση, η ευχαρίστηση και η συγκίνηση που προκαλούν.

Προκειμένου να εξεταστεί η μουσική από τη σκοπιά του αισθητικού γνωστικισμού, και να αποφανθούμε για το αν μπορεί να αναγνωριστεί στα μουσικά έργα αξία σχετική με την κατανόηση της ανθρώπινης κατάστασης, η εργασία εξετάζει τον πανανθρώπινο χαρακτήρα της μουσικής, υπό το πρίσμα θεωριών για την προέλευσή της και ειδικότερα των θέσεων που έχουν διατυπωθεί για τον αν πρόκειται για εξελικτική προσαρμογή ή όχι. Κάποια στοιχεία της μουσικής φαίνεται να έχουν μία καθολική διάσταση για τον άνθρωπο, ειδικότερα όσον αφορά την επικοινωνία και την αλληλεπίδραση μεταξύ των ανθρώπων και των ομάδων, όπως επίσης και τη μεταμόρφωση της βιωμένης εμπειρίας.

Η εργασία εξετάζει πώς αυτή η επικοινωνία μέσω της μουσικής συνδέεται με την απόδοση και μετάδοση ενός νοήματος, με τον τρόπο που συμβαίνει στη γλώσσα, για να καταλήξει ότι η δυνατότητα αυτή είναι περιορισμένη στη μουσική, και εξαντλείται την ικανότητά της να προκαλεί σκέψεις στο μυαλό του ακροατή, όχι όμως και να τις κατευθύνει. Παρά την αδυναμία της να συμβάλλει στην κατανόηση του κόσμου με τον ρητό τρόπο που καταφέρνει η γλώσσα, η εργασία συμπεραίνει ότι η μουσική προσφέρει τη δυνατότητα προσέγγισης και εξερεύνησης των διαστάσεων της ηχητικής εμπειρίας, συμβάλλοντας στην αυτοκατανόηση του ίδιου του ανθρώπου.

Λέξεις – Κλειδιά

Μουσική, αισθητικός γνωστικισμός, μουσικό νόημα, εξερεύνηση ανθρώπινης φύσης.

The meaning of music in the context of aesthetic cognitivism

Athina Tellidou

Abstract

The essay approaches music from the perspective of aesthetic cognitivism, investigating to which extent music may contribute to better understanding the world.

Science has been traditionally the primary means for understanding the world, since, following the scientific method, scientists are able to conclude true statements in order to describe and explain the world, producing knowledge for matters to it. However, understanding is not only achieved through the confirmation of true statements, hence only through the scientific method. The essay presents the basic positions of aesthetic cognitivism, arguing that – great – works of art, through experience, contribute to understanding the human nature and condition, and part of their significance derives from this contribution, without disregarding the other dimensions of their value, such as the pleasure and the emotion they evoke.

In order to approach music from the perspective of aesthetic cognitivism and conclude on whether we can identify to music a value related to the understanding of the human condition, the essay goes into the universal character of music, through theories developed for the origin of music, and in particular on suggestions with respect to whether music can be regarded an evolutionary adaptation or not. Some musical elements seem to have a universal dimension for humans, especially with respect to communication and interaction between people and teams, as well as the transformation of lived experience.

The essay explores how the communication through music is linked to giving meaning and transmitting it, in the way it occurs with the language, concluding that this possibility is limited in the case of music, since, although music can evoke thoughts in the mind of the listener, it cannot direct these thoughts. Despite the fact that it cannot contribute to understanding the world, in the explicit way language does, according to the essay, music offers the possibility of accessing and exploring the dimensions of the acoustic experience, contributing to the understanding of human itself.

Keywords

Music, aesthetic cognitivism, musical meaning, exploring human nature.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract	vii
Περιεχόμενα	ix
Κατάλογος Εικόνων	x
1. Αισθητικός γνωστικισμός: κύρια ερωτήματα και θέσεις.....	1
1.1 Η αξία της τέχνης στο πλαίσιο του αισθητικού γνωστικισμού.....	1
1.2 Η τέχνη ως κατανόηση.....	5
1.3 Τέχνη και κόσμος.....	10
1.4 Τέχνη και ανθρώπινη φύση.....	12
1.5 Συμπεράσματα	14
2. Αναζητώντας καθολικότητα στη μουσική	16
2.1 Είναι η μουσική μία εξελικτική προσαρμογή;	16
2.2 Έχει η μουσική αξία ως προς την επιβίωση του ανθρώπου;.....	17
2.3 Μουσική και κοινωνικοί δεσμοί	18
2.4 Καθολικά στοιχεία της μουσικής.....	22
2.5 Η αναγκαιότητα και τα προβλήματα μιας καθολικής μουσικής.....	26
2.6 Συμπεράσματα	28
3. Η μουσική ως εξερεύνηση	29
3.1 Η κατανόηση και το μήνυμα στη μουσική.....	29
3.2 Η μουσική ως γλώσσα	31
3.3 Η μουσική ως ηχητική εξερεύνηση.....	35
3.4 Συμπεράσματα	40
Βιβλιογραφία.....	41

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 2-1 Ο αυλός του Divje babe I	20
Εικόνα 3-1 Massimo Bartolini, Due qui, 2024	38

1. Αισθητικός γνωστικισμός: κύρια ερωτήματα και θέσεις

1.1 Η αξία της τέχνης στο πλαίσιο του αισθητικού γνωστικισμού

Το ερώτημα σχετικά με την αξία ενός έργου τέχνης έχει διατυπωθεί αιώνες πριν, με τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη να δίνουν απαντήσεις σε αυτό και να εισάγουν θέματα σχετικά με αυτό – όπως η μίμηση γενικά, και η ηθική τους διάσταση ειδικότερα – τα οποία εξακολουθούν να απασχολούν τους σύγχρονους φιλοσόφους. Συνήθως τα έργα τέχνης συνδέονται με τα συναισθήματα που εγείρουν, με την απόλαυση που προκαλούν, ενώ κρίνονται και στη βάση της ομορφιάς που τα διέπει. Ήδη ο Καντ στην *Κριτική της κριτικής δύναμης* θέτει τις βάσεις για την ανάλυση του ωραίου και τη διατύπωση καλαισθητικών κρίσεων, ενώ ορίζει και τα βασικά γνωρίσματα της αισθητικής έννοιας του ωραίου. Έστω και αν η αισθητική είναι η κύρια αξία που αναγνωρίζεται στα έργα τέχνης, η αξία τους γενικά δεν εξαντλείται σε αυτή, αλλά έχει και άλλες διαστάσεις, με τις πιο συχνά αναφερόμενες να σχετίζονται με την ευχαρίστηση και τη συγκίνηση.

Ωστόσο, οι διαστάσεις αυτές δεν εξηγούν επαρκώς την αξία της τέχνης στην καλύτερη εκδοχή της¹, γεγονός που ωθεί στη διερεύνηση άλλων πιθανών απαντήσεων, όπως η ιδέα ότι η τέχνη είναι πολύτιμη και ως πηγή γνώσης (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 42). Μία γνωστική στροφή στην αισθητική της γερμανικής φιλοσοφίας παρατηρήθηκε το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, με την καντιανή επιρροή να είναι ορατή στα γνωσιοθεωρητικά έργα των F.W.J. von Schelling, Arthur Schopenhauer, και G.W.F. Hegel, με δύο σημαντικές αλλαγές, ωστόσο:

1. πρώτον, η ιδέα του ελεύθερου παιχνιδιού (free play) μεταξύ της φαντασίας και της κατανόησης – η οποία ήταν βασική για την αισθητική εμπειρία κατά τον Καντ – αντικαθίσταται από μία γνωστική απόκριση η οποία δεν έχει κάποιο συναισθηματικό στοιχείο (στον Schelling είναι ο καλλιτέχνης και όχι ο επιστήμονας αυτός που αποκαλύπτει τη σημασία του ‘είναι’ σε εμάς, μέσω μιας αισθητικής

¹ Είναι κοινά παραδεκτό ότι τα έργα τέχνης προσφέρουν ευχαρίστηση και προκαλούν συγκίνηση, ωστόσο, όταν αναφερόμαστε σε «μεγάλα» έργα τέχνης, το κάνουμε υπονοώντας ότι υπάρχει κάποιο επιπρόσθετο στοιχείο σε αυτά. Μένοντας μόνο στις δύο αυτές διαστάσεις, δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε μεταξύ «σοβαρής» (serious) και «ανάλαφρης» (light) τέχνης. Χρειαζόμαστε ένα στοιχείο που καθιστά κάποια έργα «μεγάλα» σε μία διάσταση πέρα από την ευχαρίστηση και τη συγκίνηση.

διαίσθησης ενός έργου τέχνης το οποίο μας αποκαλύπτει το όλο (Pinkard, 2019, σελ. 32)), και

2. δεύτερον, η αλήθεια επανεισάγεται στην αισθητική εμπειρία, οδηγώντας σε νέους τύπους αισθητικού γνωστικισμού (ο Hegel στις διαλέξεις του υποστήριζε ότι η τέχνη συμπληρώνει τα κενά που αναπόφευκτα αφήνει η φιλοσοφία όσον αφορά στην πλήρη ανθρώπινη αυτό-κατανόηση (Pinkard, 2019, σελ. 37)) (Tuna, 2025, σελ. 414).

Η θεωρία σύμφωνα με την οποία η τέχνη έχει αξία, επειδή μπορούμε να μάθουμε από αυτήν ονομάζεται «αισθητικός γνωστικισμός» (“aesthetic cognitivism” από τον λατινικό όρο για την γνώση *cognitio*) (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 43). Είναι σημαντικό να διαχωρίσουμε αυτήν την έννοια από τη γνωσιακή επιστήμη (“cognitive science”), η οποία αποτελεί το διεπιστημονικό πεδίο έρευνας του νου και της νοημοσύνης, μέσω της φιλοσοφίας, της ψυχολογίας, της τεχνητής νοημοσύνης, της νευροεπιστήμης, της γλωσσολογίας και της ανθρωπολογίας, στο πλαίσιο της οποίας αναπτύσσονται θεωρίες του νου με βάση σύνθετες αναπαραστατικές και υπολογιστικές διαδικασίες (<https://plato.stanford.edu/entries/cognitive-science/>).

Ο αισθητικός γνωστικισμός μπορεί να θεωρηθεί ως η σύζευξη (συνένωση) ενός γνωστικού και ενός αισθητικού ισχυρισμού: τα έργα τέχνης έχουν γνωστικές λειτουργίες (γνωστικός ισχυρισμός), και οι γνωστικές λειτουργίες των έργων τέχνης εν μέρει καθορίζουν την καλλιτεχνική τους αξία (αισθητικός ισχυρισμός) (Baumberger, 2013, σελ. 41). Ωστόσο, ο αισθητικός γνωστικισμός δε διατυπώνει θέσεις για την ουσία της τέχνης παρά μόνο για την αξία της, και ακόμη και σε αυτό το επίπεδο δεν υπονοεί ότι όλα τα έργα τέχνης έχουν γνωστική αξία, ή ότι ένα έργο τέχνης το οποίο έχει γνωστική αξία δεν μπορεί να εκτιμάται για τις υπόλοιπες διαστάσεις του (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 42). Μία γνωστική θεωρία της τέχνης – η οποία δεν ενδιαφέρεται να ορίσει την τέχνη – δε χρειάζεται να ισχυριστεί ότι όλα τα έργα τέχνης έχουν αξία εξαιτίας της ικανότητάς τους να προάγουν την κατανόησή μας, κάτι το οποίο θα ήταν προφανώς εσφαλμένο, καθώς για κάποια έργα τέχνης η πρωταρχική τους αξία έγκειται στο ότι είναι όμορφα, και για άλλα στην ευχαρίστηση που μας προσφέρουν (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 45). Ο γνωστικισμός προτείνει μία εξήγηση της ουσίας ή της σημασίας μεγάλων έργων τέχνης, και η θέση του είναι ότι αυτά τα έργα δεν είναι απλώς ευχάριστα ή όμορφα, αλλά σε κάποιο βαθμό και με κάποιο τρόπο συμβάλλουν στην κατανόηση του κόσμου (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 45). Επομένως,

είναι σημαντικό να αποσαφηνιστεί ότι ο αισθητικός γνωστικισμός δεν αναφέρεται σε κάποιες ουσιώδεις ιδιότητες της τέχνης προτείνοντας κάποιον νέο ορισμό ή κάποια αναθεώρηση του ορισμού της τέχνης. Με άλλα λόγια δεν πρεσβεύει ότι ένα έργο τέχνης πρέπει να μας διδάσκει κάτι για να ορίζεται ως τέτοιο (Baumberger, 2013, σελ. 41). Επίσης, το γεγονός ότι η γνωστική αξία ενός έργου τέχνης ενδεχομένως το καθιστά πιο σημαντικό από άλλα, δε σημαίνει ότι αυτό το έργο τέχνης δεν έχει αξία ως προς τις άλλες διαστάσεις του: απολαμβάνουμε την ανάγνωση ενός μυθιστορήματος το οποίο εμβαθύνει την κατανόησή μας για την ανθρώπινη κατάσταση.

Η βασική θέση του αισθητικού γνωστικισμού δεν είναι αποδεκτή από όλους, καθώς πολλοί φιλόσοφοι είναι σκεπτικοί ως προς τη δυνατότητα της τέχνης να μας διδάσκει. Το ερώτημα που τίθεται είναι με ποια έννοια μπορούμε να διδαχθούμε ή να μάθουμε από την τέχνη, τόσο όσον αφορά το περιεχόμενο «τι» – το αντικείμενο δηλαδή αυτής της γνώσης – όσο και το «πώς» – τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο μεταδίδεται η γνώση μέσω της τέχνης.

Γενικότερα, από ένα έργο τέχνης μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες, όπως για παράδειγμα κάποια πραγματολογικά στοιχεία από ένα μυθιστόρημα της Βικτωριανής εποχής. Τέτοιου είδους πληροφορίες και γνώσεις όμως είναι τυχαίες και μπορούμε να τις αντλήσουμε π.χ. από μία εφημερίδα ή περιοδική έκδοση ή από ένα βιβλίο ιστορίας για την εποχή· δεν αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του έργου τέχνης, αλλά είναι συμπτωματικές, δεν καθιστούν το έργο τέχνης καλύτερο ή χειρότερο, και, επομένως, δεν είναι το αντικείμενο της γνώσης που πραγματεύεται ο αισθητικός γνωστικισμός (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 42). Επίσης, οι καλλιτέχνες συχνά έχουν «μηνύματα» τα οποία επιθυμούν να επικοινωνήσουν μέσω των έργων τους, αλλά θα πρέπει να διαχωρίσουμε τα έργα τέχνης που απλώς επιδεικνύουν ή επιβεβαιώνουν κάτι, από εκείνα που οδηγούν σε μία καλύτερη κατανόηση του κόσμου, καθώς τα πρώτα μπορεί να είναι απλώς μέρος μίας προπαγάνδας, με σκοπό την προώθηση μίας άποψης (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 42). Για παράδειγμα η παραγωγή ταινιών την περίοδο της Ναζιστικής Γερμανίας, οι οποίες χρησιμοποιούσαν ναζιστικά σύμβολα, και σκοπό είχαν να προάγουν εθνικιστικές αξίες, παρουσιάζοντας μια θετική εικόνα της ηγεσίας, με σκοπό τη χειραγώγηση των μαζών δεν εμπίπτει στο αντικείμενο της γνώσης που μπορούμε να μάθουμε από την τέχνη στο πλαίσιο του αισθητικού γνωστικισμού, καθώς δεν πρόκειται για την ενίσχυση της κατανόησής μας για τον κόσμο, αλλά για τη μετάδοση μιας ιδεολογίας.

Σε ευθεία αντίθεση με τον αισθητικό γνωστικισμό, πολλοί φιλόσοφοι θεωρούν πως η προαγωγή της γνώσης δεν πρέπει καν να είναι στόχος της τέχνης (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 43). Ο Morgan θεωρεί ότι είναι προφανώς παράλογο να πρέπει να εξηγηθεί η σημασία μιας εμπειρίας με βάση μία γνώση που προέκυψε από αυτή, και χρησιμοποιεί το παράδειγμα ενός ακροατή, ο οποίος έχει συγκινηθεί έντονα τόσο στην καρδιά όσο και στο μυαλό, κατά τη διάρκεια της ακρόασης ενός κουαρτέτου του Μπραμς ή του Μπάρτοκ, και φτάνοντας στο τέλος της ακρόασης του μουσικού κομματιού, με κομμένη την ανάσα, καλείται να εξηγήσει εκείνη τη τελευταία στιγμή τη σημασία του μουσικού κομματιού με βάση αυτό που έμαθε (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 45). Σύμφωνα με τον Morgan, οι τέχνες θα πρέπει να προσεγγίζονται ανεξάρτητα από τις επιστήμες, και η προσπάθειά μας να δούμε – και να αξιολογήσουμε – τα έργα τέχνης μέσα από το πρίσμα της αλήθειας που (απαιτούμε από αυτά να) μεταφέρουν, ουσιαστικά σημαίνει ότι τα υποτάσσουμε στις επιστήμες, καθώς αναγνωρίζουμε σε αυτά έναν ρόλο κατεξοχήν επιστημονικό ή ισοδύναμο του ρόλου που διαδραματίζουν οι επιστήμες: την ανακάλυψη/μετάδοση της αλήθειας (Morgan, 1969, σελ. 231). Για τον ίδιο, η εμμονή αυτή με την αλήθεια οδηγεί στην ανάγκη να «πιστοποιήσουμε» ως αληθινό οτιδήποτε, προκειμένου να το νομιμοποιήσουμε, ωστόσο, από τη μία πλευρά, η μάθηση, η γνώση και η αλήθεια δεν είναι λιγότερο πολύτιμες, επειδή δεν είναι μοναδικές, και από την άλλη, δε χρειάζεται να επινοηθούν είδη αλήθειας όπως η ποιητική ή η εικαστική ή η μουσική αλήθεια για να χρησιμεύσουν στα έργα τέχνης ως πιστοποιητικά νομιμότητας (Morgan, 1969, σελ. 232). Επομένως, η αλήθεια και η τέχνη δεν έχουν άμεση σχέση μεταξύ τους, και για τον Morgan δε «χρειάζεται» η μία την άλλη για να ενισχυθεί η αξία τους. Η αξία της αισθητικής εμπειρίας είναι ήδη υψηλή και επαρκεί από μόνη της για να δικαιολογήσει τη σημασία που έχει η τέχνη για εμάς. Με άλλα λόγια δε χρειάζεται να αναζητούμε και μια άλλη διάσταση όσον αφορά την αξία της τέχνης – μια διάσταση που θα εμπίπτει στο πεδίο της γνώσης – για να την εξυψώσουμε.

Και πράγματι, ο Morgan έχει δίκιο ως προς το γεγονός ότι δεν είναι αναγκαίο για την τέχνη να έχει γνωστική αξία. Εξάλλου, ένας κίνδυνος ο οποίος ελλοχεύει στη θεωρία της τέχνης ως μετάδοσης γνώσης, ερμηνεύοντας δηλαδή ότι η αξία της τέχνης συνίσταται στο ότι περιέχει αλήθειες, είναι να καταλήξουμε ότι οι αλήθειες είναι κεντρικές, και η τέχνη που τις επικοινωνεί είναι δευτερεύουσα, γι' αυτό οποιαδήποτε ικανοποιητική εξήγηση για την αξία της τέχνης οφείλει να καθιστά το άκουσμα ή τη θεώρηση – την εμπειρία γενικά – ενός έργου τέχνης κεντρικό και απαραίτητο στοιχείο (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 43-44).

Μπορεί ο Morgan να απορρίπτει τον γνωστικισμό, αλλά όταν αναφέρεται στην έντονη συγκίνηση του νου, μοιάζει να εννοεί μία διαδικασία που με κάποιον τρόπο διευρύνει την αντίληψη της εμπειρίας, και ενισχύει την κατανόηση – και σε αυτήν την περίπτωση είναι σημαντικό να υπογραμμίσουμε την αναφορά στην κατανόηση και όχι στην αλήθεια (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 45). Στην επόμενη ενότητα θα εξηγήσουμε περαιτέρω τη διάκριση αυτή.

1.2 Η τέχνη ως κατανόηση

Ήδη στο πλατωνικό έργο, υπήρξαν αντιρρήσεις όσον αφορά το κατά πόσο η τέχνη μπορεί να εκφράζει την αλήθεια. Ο Πλάτωνας στην *Πολιτεία* ξεκαθαρίζει πως ο κόσμος της μιμητικής αναπαράστασης – που είναι ο κόσμος της τέχνης – βρίσκεται όσο πιο μακριά γίνεται από τον κόσμο της αλήθειας, που είναι ο κόσμος των Ιδεών, κι αυτό γιατί η τέχνη μιμείται τον αισθητό κόσμο, ο οποίος ως δευτερογενής, συγκριτικά προς τον νοητό κόσμο των Ιδεών, ήδη απέχει από την αλήθεια (Πλάτων, 2015. 597-598). Ένα ερώτημα είναι λοιπόν αν η γνώση αφορά πάντα την αλήθεια, και επομένως η γνώση όπως και η αλήθεια είναι «μία» και μοναδική. Στο έργο του *Meditations on Knowledge, Truth, and Ideas*, ο Leibniz διακρίνει μεταξύ διαφορετικών ειδών γνώσης: η γνώση μπορεί να είναι ασαφής (obscure) ή σαφής (clear), και η σαφής γνώση μπορεί να είναι συγκεχυμένη (confused) ή διακριτή (distinct) (Tuna, 2025, σελ. 416). Η σαφής γνώση ενός πράγματος επιτρέπει την επαναλαμβανόμενη ταυτοποίηση (re-identification) του πράγματος που αναπαρίσταται, όπως για παράδειγμα αν έχουμε σαφή γνώση ενός λουλουδιού, του νάρκισσου, μπορούμε να το αναγνωρίσουμε, ενώ η ασαφής γνώση, δεν μας επιτρέπει να το διαχωρίσουμε από τον κρίνο για παράδειγμα (Tuna, 2025, σελ. 416). Όσον αφορά τη δεύτερη διάκριση, μεταξύ συγκεχυμένης και διακριτής γνώσης, εντός της σαφούς γνώσης, αν π.χ. προσδιορίζοντας τον νάρκισσο, μπορούμε να απαριθμήσουμε όλα τα στοιχεία και τις ιδιότητες που απαιτούνται για τον προσδιορισμό του (όπως είναι το σχήμα του, το χρώμα του, κτλ.) τότε αυτή η ικανότητα υποδεικνύει ότι η σαφής γνώση που έχουμε είναι και διακριτή, ενώ αν κάποιος δεν μπορεί να απαριθμήσει αυτά τα στοιχεία, τότε η γνώση που έχει είναι συγκεχυμένη (Tuna, 2025, σελ. 416). Ο Leibniz κατηγοριοποιεί τη γνώση μας για τις αισθητές ιδιότητες (sensible qualities), όπως τα χρώματα, οι οσμές και οι γεύσεις, ως σαφή και συγκεχυμένη γνώση, και οι αισθητικές κρίσεις για τους ορθολογιστές βασίζονται σε αυτό το είδος γνώσης (Tuna, 2025, σελ. 416). Η γνώση στο πλαίσιο της επιστημολογίας

ταυτίζεται με την προτασιακή γνώση και αναλύεται στη βάση τεκμηριωμένων (ή αξιόπιστων παραγόμενων) αληθών πεποιθήσεων, ωστόσο τα τελευταία χρόνια πολλοί επιστημολόγοι πρότειναν τη χρήση του όρου *κατανόηση* αντί για *προτασιακή γνώση* ως κεντρική έννοια της επιστημολογίας (Baumberger, 2013, σελ. 42). Αυτή η αναθεώρηση δε συνεπάγεται την εγκατάλειψη της έννοιας *προτασιακή γνώση* και την αντικατάστασή της από την έννοια της *κατανόησης*, καθώς η προτασιακή γνώση αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της κατανόησης ενός φαινομένου, οπότε μια επιστημολογία της κατανόησης εμπεριέχει την έννοια της προτασιακής γνώσης (Baumberger, 2013, σελ. 42). Επιπλέον, αν θεωρήσουμε τη γνώση από την πλευρά της ενίσχυσης της κατανόησης και όχι της αναζήτησης της αλήθειας, διαπιστώνουμε ότι, ενώ οποιαδήποτε πρόταση διατυπωμένη ως αλήθεια υπόκειται σε έλεγχο και επομένως είναι ανοιχτή στο ενδεχόμενο αναίρεσής της, η κατανόηση κάποιου πράγματος μπορεί να είναι ελαττωματική ή ελλιπής, αλλά θα ήταν περίεργο να απορριφθεί στην ολότητά της (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 44). Επομένως, στο πλαίσιο του αισθητικού γνωστικισμού δεν κρίνεται η ικανότητα της τέχνης να διατυπώνει αληθείς προτάσεις αλλά η δυνατότητά της να διευρύνει την κατανόηση μας για τον κόσμο.

Σύμφωνα με τον Goodman, οι τέχνες θα πρέπει να αντιμετωπίζονται με τον ίδιο τρόπο που αντιμετωπίζονται οι επιστήμες όσον αφορά στη δυνατότητα ανακάλυψης, δημιουργίας και διερεύνησης της γνώσης, με τη γενικότερη έννοια της προαγωγής της κατανόησής μας, καθώς οι τρόποι τους στο επίπεδο της αναζήτησης και της δόμησης είναι παρόμοιοι, αν και τα «προϊόντα» τους είναι αρκετά διαφορετικά (Goodman, 1978, Κεφάλαιο VI-5, σελ. 102, 107). Αλλά τότε το ερώτημα είναι πώς προάγει η τέχνη την κατανόησή μας (με ποια μέθοδο το προάγει) και την κατανόηση τίνος πράγματος προάγει (ποιο είναι το περιεχόμενο που προάγει), και για να εκτιμηθεί το βάθος αυτών των ερωτημάτων (δηλαδή πρώτον του ερωτήματος σχετικά με τη μέθοδο και δεύτερον του ερωτήματος σχετικά με το περιεχόμενο), αφετηρία αποτελεί η εξέταση με μεγαλύτερη λεπτομέρεια του παραλληλισμού που προτείνει ο Goodman ανάμεσα στην τέχνη και την επιστήμη (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 47). Θα πρέπει να γίνει κατανοητό ότι η «επιστήμη» εδώ είναι ένας γενικός όρος που δεν εμπεριέχει μόνο τις φυσικές επιστήμες και περιλαμβάνει ένα ευρύ σύνολο διανοητικών ερευνών σε διάφορες περιοχές: ιστορία, μαθηματικά, φιλοσοφία, καθώς επίσης και φυσική, χημεία, οικονομικά και ούτω καθεξής (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 47). Σε όλους αυτούς τους κλάδους μπορούμε να χαρακτηρίσουμε την έρευνα ως μία κίνηση της σκέψης από μία θεμελιωμένη αρχική βάση σε ένα συμπέρασμα μέσω της

λογικής ή μέσω ενός συνόλου συλλογιστικών κανόνων, αν και το συμπέρασμα δεν έχει ακόμη θεμελιωθεί (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 47). Στις εμπειρικές επιστήμες η καθιερωμένη βάση ονομάζεται συνήθως αποδεικτικό στοιχείο, και το συμπέρασμα ονομάζεται υπόθεση ή θεωρία, στα μαθηματικά τα ισοδύναμα αυτών των εννοιών είναι τα αξιώματα και τα θεωρήματα, και στη φιλοσοφία οι έννοιες αυτές αποδίδονται ως προκείμενες και συμπεράσματα (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 47). Η ορολογία διαφέρει από αντικείμενο σε αντικείμενο αλλά όλες αυτές οι μορφές διανοητικής έρευνας μοιράζονται την ίδια δομή, όπου μία προσπάθεια γίνεται για να (από)δειχθεί μία πρόοδος από μία βάση σε ένα τέλος, και καθώς ένα θεμελιωμένο τέλος γίνεται η βάση για την επόμενη αλυσίδα συλλογισμών, η επιτυχής διερεύνηση προχωρά σταδιακά από τέλος σε τέλος. (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 47). Η γενικευμένη αντίληψη είναι πως η πορεία αυτή δεν εφαρμόζεται στην περίπτωση της τέχνης και αυτός είναι και ένας από τους λόγους της διαφοροποίησης της τέχνης από την επιστήμη όσον αφορά τη παραγωγή γνώσης.

Ήδη πριν τον Goodman, ο Dewey όρισε τη γνώση ως εργαλειακή ('instrumental') και εξήγησε αυτόν τον χαρακτηρισμό λέγοντας ότι η γνώση είναι καθοριστική στον εμπλουτισμό της άμεσης εμπειρίας μέσω του ελέγχου που ασκεί στη δράση, καθώς η τέχνη – ως εργαλείο – έχει μία λειτουργία στη ζωή του ανθρώπου η οποία τον καθιστά ικανό να αντιλαμβάνεται, να χειραγωγεί και γενικά να αντιμετωπίζει την πραγματικότητα (Freeland, 2001, Κεφάλαιο 6, σελ.166). Ο Dewey ισχυρίζεται ότι η τέχνη μπορεί να είναι πηγή γνώσης όπως και η επιστήμη, καθώς έχει τη δυνατότητα να αποδίδει τον τρόπο αντίληψης του κόσμου γύρω μας, κάτι που δεν μπορεί εύκολα να αναχθεί σε μία σειρά προτάσεων (Freeland, 2001, Κεφάλαιο 6, σελ.167). Σύμφωνα με τον Dewey το μέσο έκφρασης στην τέχνη δεν είναι ούτε αντικειμενικό ούτε υποκειμενικό, αλλά πρόκειται για μία νέα εμπειρία στην οποία το υποκειμενικό και το αντικειμενικό έχουν συνεργαστεί τόσο πολύ που κανένα από τα δύο δεν υπάρχει πλέον ξεχωριστά από το άλλο, και αυτό που μαθαίνει ο άνθρωπος από την τέχνη εξαρτάται από τις επιδιώξεις, τις καταστάσεις και τους σκοπούς του, και είναι πάντα «ενεργό» ή σχετικό με μία βιωμένη εμπειρία (Freeland, 2001, Κεφάλαιο 6, σελ.167). Ο Dewey παρατηρεί ότι πλέον η τέχνη δεν έχει ως σκοπό την αναπαράσταση ενός αντικειμένου (αντικειμενικό), αλλά, αντίθετα, το έργο τέχνης ως μέσο έκφρασης, περιέχει και τις εντυπώσεις, τα συναισθήματα, τις σκέψεις του καλλιτέχνη (την υποκειμενική δηλαδή διάσταση), καθιστώντας το έργο τέχνης κράμα των δύο δυνάμεων.

Ομοίως και ο Goodman δεν περιόρισε τον ορισμό της γνώσης στην κατάρτιση ενός απλού καταλόγου αληθών προτάσεων, καθώς, αναφερόμενος στις δομές και στα σύμβολα που αποδίδουν το νόημα και την αναφορικότητα στην τέχνη, δήλωσε ότι, για τον ίδιο, αυτό που γνωρίζει ο άνθρωπος μέσω της τέχνης το νιώθει στα κόκαλα και στα νεύρα και στους μύες του, ενώ γίνεται κατανοητό από το μυαλό του, και όλη η ευαισθησία και η δυνατότητα απόκρισης (responsiveness) του οργανισμού συμμετέχει στην ανακάλυψη και ερμηνεία των συμβόλων (Goodman, 1968, Κεφάλαιο VI-6, σελ.259). Για τον Goodman η τέχνη μπορεί να πληροί τα ίδια κριτήρια που καθιστούν επιτυχείς τις επιστημονικές υποθέσεις: σαφήνεια, κομπόχτη και κυρίως ορθότητα στην απόδοση (Freeland, 2001, Κεφάλαιο 6, σελ.168). Όπως σημειώνει ο ίδιος, η διαφορά μεταξύ της τέχνης και της επιστήμης δεν είναι μία διαφορά μεταξύ συναισθήματος και γεγονότος, διαίσθησης και τεκμηρίωσης, απόλαυσης και προβληματισμού, σύνθεσης και ανάλυσης, αίσθησης και διάνοησης, αλλά μία διαφορά στην επικράτηση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών συμβόλων (Goodman, 1968, Κεφάλαιο VI-7, σελ.264). Σύμφωνα με την άποψή του, οι επιστημονικές θεωρίες και τα έργα τέχνης δημιουργούν κόσμους οι οποίοι φαίνονται σωστοί σε σχέση με τις ανάγκες και τις συνήθειές μας, και κάνοντάς το αυτό, μας βοηθούν στη δημιουργία και την κατανόηση/αντίληψη των κόσμων μας (Freeland, 2001, Κεφάλαιο 6, σελ.168). Για τον Goodman εκείνο που έχει κυρίαρχη σημασία δεν είναι το τυχόν μήνυμα που θα ήθελε να μεταδώσει ο δημιουργός με το έργο τέχνης, αλλά περισσότερο η γνωστική αξία των έργων αυτών που απορρέει από την αλλαγή που προκαλούν στους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβανόμαστε και αλληλοεπιδρούμε με τον κόσμο γύρω μας, αντιμετωπίζοντας, όπως και ο Dewey, την τέχνη ως κάτι που εμείς οι άνθρωποι χρησιμοποιούμε προκειμένου να έρθουμε σε επαφή με τον περιβάλλον μας, με αποτέλεσμα η τέχνη να μας ενεργοποιεί μεταβάλλοντας τις αντιλήψεις μας (Freeland, 2001, Κεφάλαιο 6, σελ.168).

Τις τελευταίες δεκαετίες με την ανάπτυξη του πεδίου των γνωσιακών επιστημών – το οποίο, όπως αναφέρθηκε, βρίσκεται στην τομή της ψυχολογίας, της ρομποτικής, της νευροεπιστήμης, της φιλοσοφίας, και της τεχνητής νοημοσύνης – οι συνέπειες για την κατανόηση της δημιουργίας, της ερμηνείας και της εκτίμησης έργων τέχνης είναι σημαντικές, καθώς νευροεπιστήμονες χρησιμοποιούν μαγνητικές τομογραφίες, για να μελετήσουν πώς η εγκεφαλική δραστηριότητα των καλλιτεχνών διαφέρει από αυτή των μη καλλιτεχνών, όταν ζωγραφίζουν πορτρέτα ή αφηρημένη τέχνη, ενώ επιστημονικές μελέτες εξηγούν πώς λειτουργεί η οπτική αντίληψη στη ζωγραφική (Freeland, 2001, Κεφάλαιο 6,

σελ.169). Στο βιβλίο της *Language, Music and Mind*, η Diana Raffman παρουσιάζει την έρευνα στην πρόσληψη της μουσικής η οποία εξηγεί συγκεκριμένα αισθητικά φαινόμενα όπως το άφατο της μουσικής, ενώ ο Semir Zeki πιστεύει ότι οι καλλιτέχνες είναι κατά κάποιον τρόπο νευρολόγοι, οι οποίοι μελετούν τον εγκέφαλο με τεχνικές που μπορεί να είναι μοναδικές για αυτούς, αλλά που όμως εν αγνοία τους μελετούν παρόλ' αυτά τον εγκέφαλο και την οργάνωσή του (Freeland, 2001, Κεφάλαιο 6, σελ.171). Για τον Zeki η περιγραφή της λειτουργίας (function) της εικαστικής τέχνης (visual art) είναι παρόμοια με αυτή της λειτουργίας του εγκεφάλου, και συνοψίζεται στην αναπαράσταση των χαρακτηριστικών των αντικειμένων και των καταστάσεων, επιτρέποντάς μας να αποκτήσουμε γνώση όχι για το συγκεκριμένο αντικείμενο ή τη συγκεκριμένη κατάσταση, αλλά για να γενικεύσουμε, να αποκτήσουμε γνώση για μία ευρύτερη κατηγορία αντικειμένων (Zeki, 1999, σελ. 9-10). Σε αυτή τη διαδικασία ο καλλιτέχνης όπως και ο εγκέφαλος (και συγκεκριμένα ο εγκεφαλικός φλοιός) θα πρέπει να προβεί σε μία διανοητική επεξεργασία αφαίρεσης, προκειμένου να κρατήσει μόνο την πληροφορία που είναι απαραίτητη, προκειμένου να αποδώσει τον αληθινό χαρακτήρα των αντικειμένων (Zeki, 1999, σελ. 10). Ο Πικάσο προβλέποντας κατά κάποιον τρόπο τις εξελίξεις στην απεικονιστική έρευνα του εγκεφάλου είπε πως φωτογραφίζοντας τη σταδιακή μεταμόρφωση μιας εικόνας θα μπορούσαμε να ανακαλύψουμε το μονοπάτι που ακολουθεί ο εγκέφαλος όταν υλοποιεί ένα όνειρο (Zeki, 1999, σελ. 10). Στη μελέτη της η Raffman χαρακτηρίζει το άφατο (ineffable) ως μία μορφή συνειδητής γνώσης η οποία δεν μπορεί να εκφραστεί με τη γλώσσα, όπου ο όρος γνώση έχει τη σημασία που του αποδίδουν οι γνωστικοί επιστήμονες, και επίσης όποιο κι αν είναι το είδος αυτής της γνώσης, μοιάζει περισσότερο με «αντιληπτική» παρά με «εννοιολογική» γνώση (Raffman, 1988, σελ. 689). Γενικότερα, στο πλαίσιο της γνωστικής θεωρίας, η αντίληψη συνδέεται ουσιαστικά με τη νοητική αναπαράσταση του κόσμου με συγκεκριμένους τρόπους, και στην περίπτωση της μουσικής, οι τρόποι αυτοί αντιστοιχούν στους μουσικούς κανόνες, έτσι ώστε όταν ένας εκπαιδευμένος ακροατής (ο οποίος – ίσως και ασυνείδητα – έχει αποθηκευμένους αυτούς τους κανόνες στο μυαλό του) ακούει ένα μουσικό κομμάτι, το αναλύει και το αναπαριστά με βάση αυτούς τους κανόνες (Raffman, 1988, σελ. 690). Επομένως, ένας εκπαιδευμένος ακροατής κατέχει την περιγραφική, προτασιακή, εννοιολογική γνώση ότι ένας ήχος αντιστοιχεί σε μία συγκεκριμένη νότα, αλλά αυτή η γνώση βασίζεται στην αισθητηριακή, αντιληπτική γνώση αυτού του ηχητικού συμβάντος (Raffman, 1988, σελ. 696).

1.3 Τέχνη και κόσμος

Το δεύτερο ερώτημα («τίνος πράγματος την κατανόηση εμπλουτίζει η τέχνη;») συνδέεται με μία θέση που ουσιαστικά προσπαθεί να καταρρίψει την βασική υπόθεση στην οποία βασίζεται ο γνωστικισμός. Αφετηρία αποτελεί η διαπίστωση ότι αυτό που έχει σημασία στην τέχνη είναι η εσωτερική σχέση μεταξύ της μορφής και του περιεχομένου, επομένως χωρίς σχέση με τον εξωτερικό κόσμο, ένα έργο τέχνης είναι αδύνατο να μας διδάξει κάτι για αυτόν (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 56). Αυτή η αναφορά σε μία εξωτερική σχέση μεταξύ του έργου τέχνης και κάποιου άλλου πράγματος (εκείνου που το έργο παρουσιάζει) μπορεί να ερμηνευτεί με δύο τρόπους.

Ο πρώτος αφορά την υπόθεση ότι προκειμένου να μπορεί η τέχνη να εμπλουτίσει την κατανόησή μας για τον κόσμο, τα δύο – τέχνη και κόσμος – πρέπει να βρίσκονται σε κάποιου είδους αντιστοιχία, ώστε αν έπρεπε να κάνουμε κάποιου είδους έλεγχο σχετικά με την κατανόηση που μας προσφέρει η τέχνη, να μπορούμε να δούμε ανεξάρτητα την πραγματικότητα (τον κόσμο) και μετά το έργο τέχνης και να αποφανθούμε πόσο καλά το δεύτερο έχει αναπαραστήσει το πρώτο, αλλά το έργο τέχνης φαίνεται να έχει μία αυτάρκεια (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 56). Ωστόσο, όταν σκεφτόμαστε τη σχέση της τέχνης με τον κόσμο, δε χρειάζεται να δεσμευόμαστε από την έννοια της αντιστοίχισης, καθώς η σχέση αυτή μπορεί να ερμηνευτεί και αντίστροφα: κοιτώντας πρώτα και ανεξάρτητα το έργο τέχνης, προκειμένου να δούμε με έναν καινούργιο τρόπο την πραγματικότητα, σαν να ήταν η πρώτη φορά (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 56). Με αυτόν τον τρόπο, αφετηρία μας δεν αποτελεί ο κόσμος – με τον οποίο στη συνέχεια συγκρίνεται το έργο τέχνης – αλλά το ίδιο το έργο τέχνης, το οποίο αποτελεί τελικά για μας ένα φίλτρο ή ένα πρίσμα μέσα από το οποίο στρέφουμε μετά το «βλέμμα» μας στον κόσμο, και βιώνουμε μία νέα εμπειρία κατανοώντας με διαφορετικό τρόπο συγκεκριμένες πτυχές του. Διαβάζοντας ένα ιστορικό μυθιστόρημα (για παράδειγμα το *Πόλεμος και Ειρήνη*), το ζητούμενο δεν είναι αν περιγράφονται με ακρίβεια οι ιστορικές συνθήκες (στη συγκεκριμένη περίπτωση τα γεγονότα της γαλλικής εισβολής στη Ρωσία), αλλά κατανοώντας καλύτερα την ανθρώπινη κατάσταση στις συνθήκες αυτές (τον αντίκτυπο του πολέμου γενικότερα), να αντιμετωπίσουμε με νέα ματιά τον κόσμο γύρω μας.

Με αυτήν την προσέγγιση, ο αισθητικός γνωστικισμός γίνεται ευκολότερα κατανοητός και εφαρμόσιμος, φέρνοντας την τέχνη στον κόσμο παρά ελέγχοντας την τέχνη ως προς τον κόσμο, και προκειμένου να εκτιμηθεί η έκταση αυτής της αλλαγής στη σκέψη για την τέχνη, θα πρέπει να εξηγηθεί τι σημαίνει «κόσμος» σε αυτήν την περίπτωση (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 57). Ο κόσμος εδώ δε σημαίνει ένα σύνολο πραγμάτων, όπως είναι τα έπιπλα σε ένα δωμάτιο στο οποίο μπορεί να βρισκόμαστε, αλλά μάλλον σημαίνει τα πράγματα τα οποία βιώνουμε ως εμπειρίες, και παρόλο που και η «εμπειρία» εδώ είναι ένας αφηρημένος όρος που χρησιμοποιήθηκε στη φιλοσοφία με διάφορους τρόπους, εδώ χρησιμοποιείται με την έννοια που έχει στην καθημερινή του χρήση (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 57). Η ζωή λοιπόν ενός ανθρώπινου όντος – σε αντίθεση με αυτή ενός απλού οργανισμού – διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό, αν και όχι αποκλειστικά, από τις εμπειρίες του, και το «όχι αποκλειστικά» χρησιμοποιείται για να μη γίνει πολύ γενικός ο όρος «εμπειρία» και για να διαφοροποιηθεί από τη μνήμη, τη φαντασία, την προσμονή του μέλλοντος και τη νοητική αφαίρεση, τα οποία είναι όλα πολύ σημαντικά μέρη της ζωής κάθε ανθρώπου και ενδεχομένως προσδίδουν στην εμπειρία του, αλλά δίχως να αποτελούν μέρος αυτής (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 57). Στη διαδικασία παρακολούθησης του τι γίνεται γύρω μας και εντός μας, αυτές οι άλλες πλευρές του νου μάς επιτρέπουν να δημιουργούμε διασυνδέσεις – με παρελθόντα γεγονότα, με αναμενόμενα αποτελέσματα, με αληθείς γενικεύσεις – ενώ αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο στο συγκεκριμένο πλαίσιο είναι η φαντασία, καθώς τα ανθρώπινα όντα έχουν την ικανότητα να χειρίζονται την εμπειρία τους με φαντασία, και αυτός είναι ένας από τους τρόπους με τους οποίους μπορούν να εστιάσουν πιο εύκολα στην εμπειρία και να βρουν μεγαλύτερη σημασία και ουσία σε αυτήν (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 57).

Ωστόσο, εφόσον δεν κατέχουν όλοι οι άνθρωποι στο ίδιο βαθμό φαντασία, ακριβώς όπως δεν ισχύει ότι όλοι οι άνθρωποι έχουν το ίδιο καλή μνήμη, καθώς κάποιοι είναι πιο ευαίσθητοι σε μικρές διαφορές, στο λόγο, στην εμφάνιση, σε χειρονομίες, ενώ άλλοι λιγότερο, ένας σημαντικός ρόλος της τέχνης και των καλλιτεχνών είναι να καλύψουν αυτό το «έλλειμμα φαντασίας» καθιστώντας πιο προσιτή την πρόσβαση σε έναν φανταστικό κόσμο (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 58). Τα έργα τέχνης μπορούν να προσφέρουν την αντίληψη της ανθρώπινης εμπειρίας μέσω της φαντασίας είτε αυτή είναι οπτική, ακουστική, απτική, συναισθηματική ή νοηματική, και η αξία τους πηγάζει από το γεγονός ότι μπορεί ο άνθρωπος να μην έχει αυτή τη δυνατότητα – όντας ελλιπής ως προς αυτό –, επομένως

προσφέροντας αυτό το επίπεδο αντίληψης του κόσμου η τέχνη είναι μια πηγή κατανόησης της ανθρώπινης φύσης (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 58). Για να εκτιμήσουμε σωστά αυτή τη δυνατότητα, είναι απαραίτητο να δούμε ότι πρώτα και κύρια η διαδικασία περιλαμβάνει την κίνηση από την τέχνη στην εμπειρία, όχι από την εμπειρία στην τέχνη, αν και τόσο στη δημιουργία όσο και στην εκτίμηση της τέχνης υπάρχει συχνά κάτι σαν διάλογος μεταξύ των δύο (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 58).

1.4 Τέχνη και ανθρώπινη φύση

Αν και ξεκινήσαμε με τον παραλληλισμό επιστήμης και τέχνης στο επίπεδο της κατανόησης στην ενότητα 1.2, υπάρχει μια ασυμμετρία όσον αφορά το αντικείμενο των δύο: η επιστημονική κατανόηση έχει ως αντικείμενο τον φυσικό κόσμο, την ανθρώπινη κοινότητα, την ιστορία της, κτλ. Η καλλιτεχνική κατανόηση όμως τι αντικείμενο έχει (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 61); Στην προηγούμενη ενότητα το ερώτημα απαντήθηκε μερικώς με την αναφορά στην ανθρώπινη φύση και κατ' επέκταση στην ανθρώπινη κατάσταση, καθώς τουλάχιστον τα μεγάλα έργα τέχνης μας καθιστούν ικανούς να κατανοήσουμε τι σημαίνει να είναι κανείς άνθρωπος, όχι βέβαια με τον τρόπο που το επιχειρούν η φυσιολογία ή η ψυχολογία, αλλά προσφέροντας «εικόνες» οι οποίες φωτίζουν την ανθρώπινη εμπειρία (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 61). Ωστόσο, η «ανθρώπινη φύση» δεν είναι ένα και το ίδιο πράγμα για όλους τους ανθρώπους και σε όλες τις εποχές, και το ίδιο συμβαίνει και με την «ανθρώπινη κατάσταση», καθώς διαφορετικοί πολιτισμοί αντιλαμβάνονται αυτές τις ιδέες με διαφορετικό τρόπο, και επομένως πρόκειται για έννοιες, στις οποίες δεν μπορεί να δοθεί καθολικό περιεχόμενο, ούτε μπορούν να θεωρηθούν ως όρια ή συγκεκριμένα σημεία αναφοράς, τα οποία μπορούμε να ελπίζουμε ότι θα γνωρίσουμε καλύτερα (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 61).

Ανεξάρτητα από το αν αυτό ισχύει ή όχι, αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχουν παρόλ' αυτά στοιχεία στην ανθρώπινη ύπαρξη τα οποία βαραίνουν ή ενυπάρχουν σε όλους τους ανθρώπους – θνητότητα, ευαισθησία στο κρύο, την πείνα και τον πόνο, ενδιαφέρον για σεξουαλικές σχέσεις, χιούμορ, θλίψη κ.ο.κ. – και αυτά παρέχουν πολλά από τα μεγάλα θέματα της καλλιτεχνικής αναζήτησης (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 61). Η διαχείριση αυτών των θεμάτων γίνεται πάντα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο, και επομένως κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι δεν υπάρχει καθολικότητα τελικά σε αυτό που μπορούμε να

διδασχούμε, υπονομεύοντας έτσι, σε κάποιον βαθμό, τις παραδοχές της γνωσιακής θεωρίας. Ωστόσο, υπάρχουν έννοιες της ανθρώπινης φύσης και της ανθρώπινης κατάστασης οι οποίες μπορούν να παρέχουν τα θέματα της καλλιτεχνικής κατανόησης, η δύναμη των οποίων είναι να φωτίζουν ορισμένα από τα πρωταρχικά χαρακτηριστικά της ανθρώπινης εμπειρίας (Graham, 1997, Κεφάλαιο 3, σελ. 61).

Αξίζει να σημειωθεί ότι η θεωρία του αισθητικού γνωστικισμού – και ειδικότερα η απόδειξή της – αποτελεί μία πρόκληση για το πεδίο των νευροεπιστημών, και εμπειρικές έρευνες έχουν ήδη ξεκινήσει για τον έλεγχο της υπόθεσης, καθώς η ιδέα ότι η τέχνη μπορεί να προωθήσει τη γνώση είναι διαισθητικά ελκυστική (Christensen, Cardillo & Chatterjee, 2025, σελ. 10). Το φιλοσοφικό ερώτημα του αντικειμένου της κατανόησης που προσφέρει η τέχνη, στη νευροεπιστήμη συνδέεται με την αξιολόγηση του τι έχει μάθει ένα άτομο και πώς έχει αυτό αλλάξει εξ αιτίας της ενασχόλησής του με την τέχνη, αλλά αυτές οι αλλαγές μπορεί να είναι είτε βραχύβιες είτε να έχουν μεγαλύτερη χρονική διάρκεια, επομένως και η αντίχρευσή τους θα διαφοροποιείται αναλόγως (Christensen, κ.ά., 2025, σελ. 4). Στο πλαίσιο της ανάλυσης διερευνώνται διαφορετικές διαδικασίες, κάποιες βασικές στο πλαίσιο του αισθητικού γνωστικισμού είναι: η γνωσιακή δεξιοτεχνία (cognitive mastery), ο δευτερογενής έλεγχος (secondary control), που περιλαμβάνει την επίλυση περιπτώσεων αναντιστοιχίας (mismatch) μεταξύ προσδοκιών και εμπειρίας, και ο μετα-γνωστικός αυτό-αναστοχασμός (metacognitive self-reflection, που περιλαμβάνει τον μετασχηματισμό των γνωστικών αναπαραστάσεων) (Christensen, κ.ά., 2025, σελ. 3). Επίσης, για την οργάνωση των διαδικασιών αυτών και των συμπερασμάτων, χρησιμοποιείται το μοντέλο της αισθητικής τριάδας, το οποίο υποστηρίζει ότι η αισθητική εμπειρία προκύπτει από τις αλληλεπιδράσεις τριών στοιχείων: αισθητήριο-κινητικών (sensory-motor), συναισθηματικής αξιολόγησης (emotion-valuation), και νευρωνικών συστημάτων νοήματος-γνώσης (meaning-knowledge neural systems) (Christensen, κ.ά., 2025, σελ. 3). Η ανάλυση εφαρμόζει τα μοντέλα προκειμένου να διερευνήσει την επίδραση διαφορετικών συνθηκών (για παράδειγμα το περιβάλλον στο οποίο εκτίθεται το έργο τέχνης, κάποιες εικαστικές ιδιότητες, το πόσο «προκλητικό» (challenging) είναι) στην προδιάθεση για απόκτηση γνώσης/κατανόησης, ενώ εστιάζει και σε στοιχεία ή πλευρές του ίδιου του ανθρώπου που έρχεται σε επαφή με ένα έργο τέχνης (όπως είναι η περιέργεια, το ενδιαφέρον, η σύγχυση που μπορεί το έργο να προκαλέσει) ως παράγοντες που μπορεί να επηρεάσουν την προδιάθεση αυτή του ατόμου (Christensen, κ.ά., 2025). Κάποια

συμπεράσματα έχουν προκύψει όσον αφορά τις συνθήκες υπό τις οποίες η προώθηση της γνώσης φαίνεται πιο πιθανή, ωστόσο, η πρόκληση της αναγνώρισης της λειτουργίας και της καταγραφής του πότε και ποια γνώση αποκτάται παραμένει, αλλά φαίνεται πως μπορεί να υπάρξει μια επιστημονική βάση για την επίτευξη αυτού του στόχου (Christensen, κ.ά., 2025, σελ. 10).

1.5 Συμπεράσματα

Σε αυτό το κεφάλαιο παρουσιάστηκαν τα βασικά στοιχεία της προσέγγισης του αισθητικού γνωστικισμού, της θεωρίας ότι η τέχνη έχει μεγαλύτερη αξία, όταν αποτελεί πηγή κατανόησης. Η κατανόηση παραπέμπει στην επιστήμη, καθώς αυτή είναι επιφορτισμένη με τον ρόλο της περιγραφής, της κατανόησης και της εξήγησης του κόσμου, και της παραγωγής γνώσης που συνδέεται με αυτόν. Η κατανόηση αυτή όμως απορρέει από τη διατύπωση αληθών προτάσεων μέσω μιας διαδικασίας που χτίζει πάνω σε προγενέστερη γνώση. Ένα έργο τέχνης όμως δε στοχεύει στη διατύπωση αληθών προτάσεων, και επομένως η κατανόηση συνδέεται περισσότερο με την κατανόηση μιας εμπειρίας και συγκεκριμένα της ανθρώπινης εμπειρίας, είτε αυτή είναι οπτική, ακουστική, απτική ή όποια άλλη. Τα έργα τέχνης παίρνουν τη μορφή φανταστικών δημιουργιών οι οποίες μπορούν να ενσωματωθούν στην καθημερινή εμπειρία και να τη φωτίσουν, αλλά και να τη διαμορφώσουν σε κάποιο βαθμό.

Σύμφωνα με τους οπαδούς του, ο αισθητικός γνωστικισμός μπορεί να εξηγήσει με μεγαλύτερη επιτυχία από άλλες θεωρίες γιατί αποδίδουμε στα μεγάλα έργα τέχνης την αξία που τους αποδίδουμε. Παρόλο που αποκομίζουμε απόλαυση και ευχαρίστηση, και υπάρχει ομορφιά σε αυτά, και παρόλο που προκαλούν συχνά συγκίνηση, αυτά τα στοιχεία από μόνα τους δεν μπορούν να εξηγήσουν πλήρως την αξία της τέχνης. Ωστόσο η εφαρμογή του αισθητικού γνωστικισμού στις διάφορες επιμέρους τέχνες μπορεί να οδηγεί σε διαφορετικά συμπεράσματα ως προς το τι και με ποιον τρόπο μπορεί να μας διδάσκει ένα έργο τέχνης, ανάλογα με τη μορφή τέχνης στην οποία ανήκει, καθώς άλλες πτυχές της ανθρώπινης κατάστασης φωτίζονται για παράδειγμα ακούγοντας ένα μουσικό έργο (είναι δηλαδή συνδεδεμένες με την οργάνωση των ήχων και την ακουστική εμπειρία ως μέσο προσέγγισης της ανθρώπινης κατάστασης), ενώ άλλες φωτίζονται βλέποντας έναν πίνακα αφηρημένης ζωγραφικής (ξεφεύγοντας δηλαδή από την αναπαραστατική διάσταση της ζωγραφικής, ένα

έργο μπορεί να αποτελέσει αφετηρία για αυτό-αναστοχασμό και διερεύνηση εσωτερικών πτυχών της ανθρώπινης κατάστασης). Η ιδέα ότι η τέχνη μας προσφέρει μία καλύτερη κατανόηση της ανθρώπινης εμπειρίας είναι αρκετά γενική και στα παρακάτω κεφάλαια αναλύονται τόσο η κατανόηση όσο και η εμπειρία καθαυτή με έμφαση στη μουσική τέχνη και εμπειρία.

2. Αναζητώντας καθολικότητα στη μουσική

Προκειμένου να διερευνήσουμε τη δυνατότητα της μουσικής να μας βοηθήσει στην κατανόηση του κόσμου και του ίδιου του ανθρώπου, είναι σημαντικό να εξετάσουμε ερωτήματα σχετικά με την προέλευση της μουσικής, καθώς και σχετικά με τα χαρακτηριστικά εκείνα που την καθιστούν πανανθρώπινη (θα πρέπει δηλαδή να εξετάσουμε χαρακτηριστικά της μουσικής που μπορούν να θεωρηθούν καθολικά). Σε σχέση με αυτά τα καθολικά στοιχεία διάφορες θεωρίες έχουν προταθεί για την προέλευση και εξέλιξη της μουσικής. Ωστόσο στη συνέχεια θα επικεντρωθούμε σε αυτές που έχουν ενδιαφέρον από γνωσιακής πλευράς και τοποθετούν στο επίκεντρο την κοινωνική διάσταση του ανθρώπου.

2.1 Είναι η μουσική μία εξελικτική προσαρμογή;

Μία κοινωνιολογική ή έστω κοινωνιολογίζουσα θεώρηση της προέλευσης της μουσικής χρησιμοποιεί ως βάση την εξελικτική θεωρία μέσω της φυσικής επιλογής. Συχνά η εξέλιξη θεωρείται αποκλειστικά από την πλευρά της φυσιολογίας και όχι τόσο της ψυχολογίας, ωστόσο η εξέλιξη δεν έχει διαμορφώσει μόνο το ανοσοποιητικό μας σύστημα ή τα ανατομικά χαρακτηριστικά μας, αλλά και τη στάση μας, τα συναισθήματά μας, τις αντιλήψεις μας, και της γνωσιακές μας λειτουργίες, καθώς κάποιες από τις βαθύτερες πεποιθήσεις μας μπορούν να αναχθούν σε κάποιες εξελικτικές απαρχές: αγαπάμε τη ζωή, φοβόμαστε τον θάνατο, φροντίζουμε τα παιδιά μας, γιατί με αυτόν τον τρόπο εξασφαλίζεται καλύτερα η αναπαραγωγή των γονιδίων μας (Huron, 2001, σελ. 43). Η ψυχολογική διάσταση εξετάζεται ήδη από τον Δαρβίνο· στο έργο του *Η καταγωγή του ανθρώπου και η σεξουαλική επιλογή* ο Δαρβίνος προτείνει ότι η μουσική προέκυψε ως λειτουργικό στοιχείο των διαδικασιών σεξουαλικής επιλογής, κυρίως εξαιτίας της δύναμής της να διεγείρει διάφορα συναισθήματα (Cross, 2007, σελ. 649).

Η εξέλιξη δεν ορίζει τη συμπεριφορά μας, αλλά προχωράει επιλέγοντας στοιχεία τα οποία έχουν προσαρμοστεί στο περιβάλλον ενός οργανισμού, επομένως με δεδομένο ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, οι συμπεριφορές οι οποίες είναι κατάλληλα προσαρμοσμένες και άρα ευνοούνται από το περιβάλλον είναι και πιθανότερο να περάσουν στις επόμενες γενιές (Huron, 2001). Επομένως τα ερωτήματα που θέτουμε για τη μουσική, προκειμένου να αναλύσουμε την πιθανή εξελικτική προέλευση της μουσικής δεν περιστρέφονται γύρω από το τι ώθησε τους ανθρώπους να δημιουργήσουν μουσική, αλλά περισσότερο

περιστρέφονται γύρω από τα πλεονεκτήματα – από εξελικτικής πλευράς – των ανθρώπων που είναι πιο επιδεκτικοί σε μουσικές συμπεριφορές σε σχέση με εκείνους που δεν το κάνουν (Huron, 2001, σελ. 43).

2.2 Έχει η μουσική αξία ως προς την επιβίωση του ανθρώπου;

Πολλοί ερευνητές στο πεδίο της αισθητικής ισχυρίζονται πως ένα βασικό, καθοριστικό χαρακτηριστικό των καλών τεχνών είναι ότι δεν υπηρετούν καμία πρακτική λειτουργία, επομένως οποιαδήποτε μουσική έχει δημιουργηθεί για βιολογικούς ή ακόμη και για οικονομικούς σκοπούς δεν μπορεί να θεωρηθεί τέχνη. Με βάση την παραπάνω θέση πολλοί εξελικτικοί ψυχολόγοι θεωρούν ότι η μουσική ως προϊόν καλλιτεχνικής δημιουργίας δεν είναι προσαρμοστική ακριβώς επειδή δε στοχεύει σε κάποιο πρακτικό πλεονέκτημα (Huron, 2001, σελ. 44).

Οι περισσότερες ευχάριστες δραστηριότητες, όπως είναι η κατανάλωση της τροφής και η θρέψη, έχουν ξεκάθαρη σύνδεση με την επιβίωση, καθώς αυτές οι δραστηριότητες διεγείρουν εγκεφαλικούς μηχανισμούς που έχουν εξελιχθεί συγκεκριμένα για να επιβραβεύουν και να ενθαρρύνουν προσαρμοστικές συμπεριφορές (Huron, 2001, σελ. 45). Ωστόσο, όταν αυτοί οι εγκεφαλικοί μηχανισμοί, που ήδη υπάρχουν, επιτρέπουν την εμπειρία της ευχαρίστησης, μπορεί να διεγερθούν (και) από συμπεριφορές που δε συνδέονται απαραίτητα με κάποιο πλεονέκτημα επιβίωσης, και αυτές οι συμπεριφορές ονομάζονται συμπεριφορές μη προσαρμοστικής αναζήτησης ευχαρίστησης (non-adaptive pleasure seeking), όπως για παράδειγμα η ανθρώπινη όρεξη για σάκχαρα και λίπη ή η χρήση ναρκωτικών ουσιών, όπως είναι η ηρωίνη και η κοκαΐνη (Huron, 2001, σελ. 45).

Όπως και στην περίπτωση των ναρκωτικών, είναι πιθανό και οι μουσικές συμπεριφορές επίσης να αποτελούν περιπτώσεις συμπεριφορών μη προσαρμοστικής αναζήτησης ευχαρίστησης, καθώς στην περίπτωση που η μουσική δεν συνεισφέρει στην ανθρώπινη επιβίωση, είναι δυνατόν να εκμεταλλεύεται ένα – ή περισσότερα – από τα ήδη υπάρχοντα κανάλια ευχαρίστησης τα οποία εξελίχθηκαν, ώστε να ενισχύσουν κάποιες άλλες προσαρμοστικές συμπεριφορές (Huron, 2001, σελ. 43). Σε αυτό το πλαίσιο, ο Pinker ισχυρίστηκε ότι η μουσική είναι ένα ηχητικό τσιζκέικ (auditory cheesecake) υπονοώντας ότι αποτελεί ένα παρα-προϊόν γνωσιακής και συμπεριφορικής τεχνολογίας προσαρμοσμένο για τη γλώσσα, με τον ίδιο τρόπο που η προτίμηση για τσιζκέικ αντανακλά μία εξελιγμένη

προτίμηση για σάκχαρα και λίπη, που ήταν επωφελής στις περιορισμένες ποσότητες που στη φύση απαντώνται σε καρπούς και σπόρους (αλλά όχι στις απεριόριστες ποσότητες που είναι διαθέσιμες π.χ. στις δυτικές κοινωνίες σήμερα) (Pearce & Rohrmeierb, 2012, σελ. 471). Είναι σημαντικό να σημειώσουμε εδώ ότι εξαιτίας των παραλληλισμών μεταξύ της μουσικής και της γλώσσας σε επίπεδο δομής, έχουν αναπτυχθεί τουλάχιστον τρεις θεωρίες για την κοινή ή παράλληλη εξέλιξη της μουσικής και της ομιλίας: η πρώτη υποστηρίζει ότι η μουσική εξελίχθηκε από την ομιλία, η δεύτερη ότι η ομιλία εξελίχθηκε από τη μουσική, και η τρίτη ότι και τα δύο εξελίχθηκαν από έναν κοινό πρόγονο (Brown κ.ά., 2001, σελ. 8). Ο Pinker παραπάνω φαίνεται να τάσσεται υπέρ της πρώτης θεωρίας.

Σε αυτήν την περίπτωση όμως – αν δηλαδή η μουσική δεν έχει κάποια αξία για την επιβίωση του ανθρώπου – οποιαδήποτε προδιάθεση προς μουσικές συμπεριφορές θα δυσκόλευε την επιβίωση, καθώς η κατανάλωση σημαντικών ποσοτήτων απαραίτητων πόρων (όπως για παράδειγμα χρόνου και χρήματος) θα δημιουργούσε στους λάτρεις της μουσικής ένα εξελικτικό μειονέκτημα (Huron, 2001, σελ. 46). Επομένως, μετά από πολλές γενιές η φυσική επιλογή θα έτεινε να περιορίσει την προδιάθεση προς μουσικές συμπεριφορές και ο αριθμός των ανθρώπων με τέτοιες συμπεριφορές θα μειωνόταν σημαντικά, μέχρι την εξάλειψή τους. Συνεπώς, αν η μουσική είναι απλώς μία μη-προσαρμοστική συμπεριφορά αναζήτησης ευχαρίστησης, θα πρέπει να εμφανίζεται σχετικά πρόσφατα στην ανθρώπινη ιστορία, αλλιώς οι λάτρεις της μουσικής θα είχαν εξαφανιστεί πριν από μεγάλο χρονικό διάστημα (Huron, 2001, σελ. 46). Αν και κάτι τέτοιο (ότι δηλαδή η μουσική εμφανίζεται σχετικά πρόσφατα στην ανθρώπινη ιστορία) δεν υποστηρίζεται από τα αρχαιολογικά ευρήματα, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα, και επομένως αποτελεί στοιχείο υπέρ της θέσης ότι η μουσική ενέχει μία εξελικτική διάσταση, ωστόσο, το γεγονός ότι η μουσική εμφανίζεται αρκετά παλιά στην ανθρώπινη ιστορία δεν αρκεί για να τεκμηριώσει τη θέση ότι αποτελεί εξελικτική προσαρμογή.

2.3 Μουσική και κοινωνικοί δεσμοί

Από τις διάφορες προτάσεις για μία πιθανή εξελικτική προέλευση της μουσικής, οκτώ κύριες θεωρίες μπορούν να διακριθούν ως οι πλέον εξέχουσες:

1. της επιλογής συντρόφου,
2. της κοινωνικής συνοχής,

3. της ομαδικής προσπάθειας,
4. της αντιληπτικής ανάπτυξης (perceptual development),
5. της ανάπτυξης κινητικών δεξιοτήτων,
6. της μείωσης συγκρούσεων,
7. της ασφαλούς απασχόλησης (safe time passing),
8. της διαγενεακής επικοινωνίας (transgenerational communication),

και για την υποστήριξη αυτών των θεωριών χρησιμοποιούνται διάφοροι τύποι στοιχείων: γενετικά, νευρολογικά, ηθολογικά και αρχαιολογικά στοιχεία (Huron, 2001, σελ. 47-48). Στη συνέχεια δεν εξετάζονται όλες οι παραπάνω θεωρίες, αλλά στοιχεία κάποιων από αυτές παρουσιάζονται στην παρούσα ενότητα.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι απαρχές της μουσικής εκτείνονται στην παλαιολιθική περίοδο, αρκετές δεκάδες χιλιάδες χρόνια στο παρελθόν, αλλά το ερώτημα είναι σε ποιο χρονικό σημείο τοποθετείται η αρχή της δραστηριότητας αυτής (Kunej και Turk, 2001, σελ. 235). Ξεκινώντας με τα αρχαιολογικά στοιχεία, οπουδήποτε υπάρχουν ευρήματα ανθρώπινων οικισμών ανακαλύπτονται και στοιχεία μουσικής δραστηριότητας, και κατά καιρούς έχουν προταθεί διάφορα ευρήματα ως τα αρχαιότερα ανακαλυφθέντα μουσικά όργανα (χωρίς αυτό να σημαίνει απαραίτητα βέβαια ότι είναι και τα πρώτα) (Huron, 2001, σελ. 48). Ένα παράδειγμα είναι ο αυλός του Divje babe I (μεταξύ 43.000 και 45.000 ετών), ένα οστό μικρής αρκούδας που βρέθηκε στη Σλοβενία, παράδειγμα που κυριάρχησε στη σχετική βιβλιογραφία (Kunej και Turk, 2001, σελ. 238-239) ως «αυλός του Νεάντερταλ» (βλέπε φωτογραφία παρακάτω), μέχρι να αποδειχθεί τελικά το 2003 ότι δεν μπορεί να θεωρηθεί μουσικό όργανο, με αποτέλεσμα τη θέση του να καταλαμβάνει (προς το παρόν τουλάχιστον) ένας κοκκάλινος σωλήνας που βρέθηκε στη νότια Γερμανία, και χρονολογείται περίπου 36.000 έτη πριν (Cross, 2007, σελ. 663). Σε κάθε περίπτωση, τα στοιχεία συνηγορούν υπέρ μιας μακροχρόνιας παρουσίας της μουσικής, η οποία είναι απαραίτητη για την υποστήριξη των επιχειρημάτων της εξελικτικής θεωρίας (όπως αναφέρθηκε και παραπάνω), καθώς η εξέλιξη προχωρά με πολύ αργά βήματα, επομένως όλες οι προσαρμογές πρέπει να είναι ιδιαίτερα αρχαίες, και η μουσική να ικανοποιεί αυτή τη συνθήκη (Huron, 2001, σελ. 49).



Εικόνα 2-1 Ο αυλός του Divje babe I ²

Τα στοιχεία επίσης μας δείχνουν, εκτός από την αρχαιότητα της μουσικής, και την καθολική της παρουσία οπουδήποτε υπάρχουν άνθρωποι, παρά την πληθώρα και την ποικιλία των διαφορετικών ανθρώπινων πολιτισμών, καθώς, ανεξαρτήτως πολιτισμικού πλαισίου, οι άνθρωποι πάντα ασχολούνταν και ασχολούνται με μουσικές δραστηριότητες, γεγονός το οποίο σε συνδυασμό με την ηλικία των πρώτων ανακαλυφθέντων μουσικών οργάνων, καθιστούν τη μουσική ενδεχομένως χαρακτηριστικό ολόκληρου του γένους Homo (Huron, 2001, σελ. 49). Εξάλλου, η καθολικότητα της μουσικής – την οποία εξετάζουμε στην αμέσως επόμενη ενότητα με μεγαλύτερη λεπτομέρεια – ικανοποιεί και μία ακόμη βασική συνθήκη για την υποστήριξη της εξελικτικής θεωρίας, καθώς τα χαρακτηριστικά που φέρουν ένα εξελικτικό πλεονέκτημα ως προσαρμογές απαντώνται στο σύνολο του πληθυσμού – με κάποιες εξαιρέσεις ωστόσο (Huron, 2001, σελ. 49). Ιδιαίτερα τα χαρακτηριστικά που φαίνεται να έχουν κάποιον εξελικτικό ρόλο στην επιλογή συντρόφου εμφανίζουν έναν διμορφισμό φύλου (sexual dimorphism³), κάτι που δε φαίνεται να συμβαίνει στην περίπτωση της μουσικής, καθώς γενικότερα στις ανθρώπινες κοινωνίες η μουσικότητα φαίνεται να εκδηλώνεται εξίσου σε αρσενικά και θηλυκά άτομα (Cross, 2007, σελ. 658).

² Εκτίθεται στο Εθνικό Μουσείο της Σλοβενίας στη Λιουμπλιάνα και χαρακτηρίζεται ακόμη ως το «αρχαιότερο μουσικό όργανο» στον ιστότοπο του μουσείου, φωτογραφία από <https://www.nms.si/en/collections/highlights/343-Neanderthal-flute> (τελευταία επίσκεψη 19 Απριλίου 2026).

³ Πρόκειται για τις διαφορές στην εμφάνιση ανάμεσα στα θηλυκά και αρσενικά άτομα του ίδιου είδους, όπως στο χρώμα, το σχήμα, το μέγεθος και τη δομή, οι οποίες προκύπτουν από την κληροδότηση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών μέσω του γενετικού υλικού. (<https://www.britannica.com/science/sexual-dimorphism>) τελευταία επίσκεψη 14 Απριλίου 2026

Εξετάζοντας τα ευρήματα και από ηθολογική πλευρά παρατηρούμε ότι τόσο στις παλαιότερες κοινωνίες κυνηγών-τροφοσυλλεκτών όσο και στη μοντέρνα βιομηχανική κοινωνία οι άνθρωποι αφιερώνουν ένα αξιοσημείωτο ποσοστό των διαθέσιμων πόρων σε μουσικές δραστηριότητες – παραγωγή και ακρόαση μουσικής (Huron, 2001, σελ. 50). Φυσικά, απλώς και μόνο επειδή ένα ζώο ξοδεύει πολύ χρόνο σε συγκεκριμένες δραστηριότητες, δε σημαίνει ότι αυτές οι δραστηριότητες αποτελούν εξελικτικές προσαρμογές, αλλά θα πρέπει η συγκεκριμένη συμπεριφορά να συνδεθεί με έναν εξελικτικό παράγοντα (Huron, 2001, σελ. 52). Σύμφωνα με τον Juan Roederer, ο ρόλος της μουσικής σε δεισιδαιμονικές ή σεξουαλικές τελετές, στη θρησκεία, στον ιδεολογικό προσηλυτισμό, και στη στρατιωτική διέγερση καταδεικνύει την αξία της μουσικής ως μέσου για την εδραίωση συνοχής στη συμπεριφορά των μαζών, και στο μακρινό παρελθόν αυτό θα μπορούσε να παρείχε ένα σημαντικό πλεονέκτημα για την επιβίωση, καθώς το αυξανόμενη πολυπλοκότητα ανθρώπινο περιβάλλον απαιτούσε συνοχή και συλλογικές ενέργειες από τις διαφορετικές ομάδες εντός της ανθρώπινης κοινότητας (Huron, 2001, σελ. 54).

Σε συνέχεια και της σχετικής έρευνας από τον Dunbar, η παραπάνω θέση φαίνεται να επιβεβαιώνεται, καθώς η μουσική μπορεί να ξεκίνησε ως μία προσαρμογή για την ανάπτυξη κοινωνικών δεσμών, ειδικότερα ως ένας τρόπος συγχρονισμού της διάθεσης μιας πληθώρας ατόμων εντός μίας μεγαλύτερης ομάδας, βοηθώντας εντέλει την ομάδα να δράσει αρμονικά (Huron, 2001, σελ. 54). Για παράδειγμα, σε ένα διαφημιστικό μήνυμα ο ροκ ήχος μιας ηλεκτρικής κιθάρας μεταδίδει αμέσως μία αίσθηση ελευθερίας σε άτομα που μοιράζονται την πολιτισμική κατανόηση αυτής της μουσικής, καθώς είναι άμεσα αναγνωρίσιμο αλλά ταυτόχρονα δεν είναι καθόλου συγκεκριμένο, και στο ίδιο πλαίσιο ένας τακτικός κυκλικός παλμός (regular cyclical pulse) σε πολλές μουσικές είναι ένας ισχυρός τρόπος επηρεασμού της κοινωνικής διαδραστικής συμπεριφοράς παρέχοντας ένα είδος κοινωνικής «κόλλας» επιτρέποντας ερμηνευτές και κοινό να εστιάσουν την προσοχή τους σε συγκεκριμένα στοιχεία (Pearce & Rohrmeierb, 2012, σελ. 472). Η πλειοψηφία των πρόσφατων εξελικτικών προσεγγίσεων της μουσικής έχουν επικεντρωθεί στην επίδρασή της στο επίπεδο μιας ομάδας, διακρίνοντας δύο ειδών επιδράσεις: (α) τις επιδράσεις οι οποίες έχουν κάποιο αντίκτυπο στη προσαρμογή συγκριτικά διαφορετικών ομάδων (θεωρώντας ότι η μουσική ενδυναμώνει τους δεσμούς μέσα στην ομάδα, και άρα αυτή η ομάδα επωφελείται σε σχέση με μία άλλη «λιγότερο μουσική» ομάδα) και (β) τις επιδράσεις εσωτερικά για

κάθε ομάδα (με πιθανές συνέπειες στη διαμόρφωση ρόλων εντός της ομάδας, διαχείρισης και διαμόρφωσης της ταυτότητας της ομάδας) (Cross, 2007, σελ. 659).

2.4 Καθολικά στοιχεία της μουσικής

Τόσο οι δυτικές κοινωνίες όσο και οι υπόλοιπες έχουν αναπτύξει μουσικές φόρμες εκπληκτικής ποικιλομορφίας και πολυπλοκότητας – οι οποίες εμπλέκουν μία πληθώρα γνωσιακών λειτουργιών στη μουσική αντίληψη, παραγωγή και αλληλεπίδραση – και αυτή η αξιοσημείωτη διαπολιτισμική, ιστορική και κοινωνική ποικιλομορφία ξεπερνάει ίσως ακόμη και την ποικιλομορφία (variability) που εμφανίζεται στο πεδίο της γλώσσας (Pearce & Rohrmeier, 2012, σελ. 473). Ωστόσο, η ύπαρξη και η αναγνώριση καθολικών στοιχείων στη μουσική υπήρξε για καιρό ένα θέμα που απασχόλησε τους εθνομουσικολόγους, οι οποίοι θεωρούσαν ότι η ύπαρξή αυτών των καθολικών στοιχείων θα βοηθούσε στη διατύπωση θεωριών για την προέλευση της μουσικής, καθώς η αναγνώρισή τέτοιων στοιχείων έχει διαπολιτισμικές συνιστώσες, και κάποια στοιχεία απαντώνται σε όλους τους πολιτισμούς, ενώ άλλα διαφοροποιούνται σημαντικά (Nettl, 2001, σελ. 472). Σκεπτόμενοι αντίστροφα, στην περίπτωση αρχαιολογικών ευρημάτων, όπως ο αυλός του Divje babe I που προαναφέρθηκε, η αναγνώριση κάποιων καθολικών χαρακτηριστικών της μουσικής είναι απαραίτητη προκειμένου να στοιχειοθετηθεί η θέση ότι ένα εύρημα αποτελεί μουσικό όργανο, όπως γίνεται εμφανές στο έργο των Kunej και Turk, και συγκεκριμένα στην ανάλυση διαφόρων χαρακτηριστικών του ευρήματος (όπως για παράδειγμα το μήκος του αυλού, το άνοιγμα για την υποτιθέμενη χρήση από τον άνθρωπο, η θέση και το μέγεθος των οπών) και στον παραλληλισμό με συγκεκριμένες απαιτήσεις (όπως για παράδειγμα τα ηχητικά κύματα συγκεκριμένων συχνοτήτων, η δυνατότητα να παράγει διαφορετικές νότες) προκειμένου αυτό να είναι ικανό να παράγει μουσικό ήχο (Kunej και Turk, 2001).

Τι εννοούμε όμως με τον όρο «καθολικά στοιχεία» αναφορικά με τη μουσική; Αν αναλογιστούμε τη μουσική ως ένα ενιαίο τεράστιο σύνολο ήχου και σκέψης, ως ένα είδος παγκόσμιας γλώσσας, τότε αυτά τα καθολικά στοιχεία θα συνδέονταν περισσότερο με στοιχεία αυτής της γλώσσας (Nettl, 2001, σελ. 473). Ωστόσο η οπτική ενός εθνομουσικολόγου διαφέρει, καθώς θεωρεί τον κόσμο της μουσικής ως ένα τεράστιο σύνολο διαφορετικών μουσικών, περίπου ανάλογων με τις διαφορετικές γλώσσες, με στυλιστικά, γεωγραφικά και κοινωνικά όρια, τα οποία θεωρούνται σαφώς ορισμένα – με

την κάθε μουσική να έχει το δικό της λεξιλόγιο, γραμματική, λογική, στυλ, και συνέπεια (Nettl, 2001, σελ. 473). Μία παράμετρος διαφοροποίησης είναι η κοινωνική διάσταση, καθώς κάθε κοινωνική ομάδα μπορούμε να πούμε πως έχει τη δική της μουσική, κάτι το οποίο ήταν ιδιαίτερα εμφανές κυρίως σε απομονωμένες κοινωνίες φυλών πριν έρθουν σε επαφή με άλλους πολιτισμούς, ενώ, πέρα από την εθνικότητα, διαφορετικές κοινωνικές ομάδες εντός του ίδιου έθνους μπορούν να διαμορφωθούν και με βάση άλλα χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα η ηλικία, το φύλο κτλ. (Nettl, 2001, σελ. 474).

Αν ο κόσμος της μουσικής μπορούσε να γίνει αντιληπτός ως ένας ενιαίος τρόπος επικοινωνίας, και να γίνει κατανοητός σε κάποιο επίπεδο τουλάχιστον από όλους τους ανθρώπους, τότε θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα δίκτυο ιδεών ικανό να συνδέσει τους ανθρώπους, αλλά κάτι τέτοιο θα απαιτούσε έναν ορισμό της μουσικής ο οποίος να ισχύει με τον ίδιο τρόπο για όλους τους πολιτισμούς, και για διαφορετικές κοινωνίες (Nettl, 2001, σελ. 474). Ωστόσο, η μουσική διαφοροποιείται από κοινωνία σε κοινωνία, καθώς αυτό που τα μέλη μιας κοινότητας ονομάζουν μουσική μπορεί να μην αναγνωρίζεται ως τέτοια από τα μέλη μιας άλλης κοινότητας ή ενός άλλου πολιτισμού, και αυτό περιλαμβάνει τόσο τα δομικά χαρακτηριστικά της μουσικής όσο και τη λειτουργία που αυτή (υποτίθεται ότι) επιτελεί (Cross, 2007, σελ. 652). Αν η μουσική όμως είναι μία καθολική έννοια, θα πρέπει όλοι οι άνθρωποι να θεωρούν πως έχουν «μουσική», και, ακόμη κι αν δεν υπάρχει αντίστοιχος όρος σε όλες τις γλώσσες, όλοι οι πολιτισμοί φαίνεται να έχουν ένα είδος ηχητικής επικοινωνίας το οποίο διαχωρίζουν από τον κανονικό προφορικό λόγο και το οποίο θα μπορούσε να αποτελέσει μία κοινή βάση για τον ορισμό της έννοιας της μουσικής (Nettl, 2001, σελ. 475).

Το θέμα των καθολικών στοιχείων θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα σύνολο ομόκεντρων κύκλων, όπου στο κέντρο βρίσκεται ο ίδιος ο ορισμός της μουσικής και τα περισσότερα καθολικά στοιχεία της, τα οποία ουσιαστικά αποτελούν τα στοιχεία εκείνα τα οποία είναι παρόντα σε κάθε διαφορετικό μουσικό ιδίωμα (Nettl, 2001, σελ. 475). Αν παίξουμε πολλά και διαφορετικά μουσικά έργα σε έναν απαίδευτο ακροατή και τον ρωτήσουμε τι κοινό έχουν όλα αυτά τα έργα, πιθανότατα δε θα λάβουμε ξεκάθαρη απάντηση, εκτός ίσως από το ότι όλα είναι μουσική, και ίσως αυτή η μουσικότητα (“musicness”), η οποία δεν μπορεί να οριστεί περαιτέρω – εκτός ίσως από το ότι είναι διαφορετική από την ομιλία (“speechness”) και από άλλα μουσικά φαινόμενα – είναι ένα καθολικό στοιχείο της μουσικής (Nettl, 2001, σελ. 476).

Καθώς πηγαίνουμε στον επόμενο κύκλο των καθολικών στοιχείων, αναρωτιόμαστε για τα χαρακτηριστικά που υπάρχουν σε κάθε μουσική παράδοση ή στη μουσική κάθε κοινωνίας, κάτι που είναι δύσκολο να απαντηθεί, καθώς δε γνωρίζουμε όλες τις μουσικές του κόσμου και ιδιαίτερα αυτές του παρελθόντος. Αυτό σημαίνει ότι δεν μπορούμε να διατυπώσουμε με ασφάλεια συγκεκριμένα συμπεράσματα τα οποία να ισχύουν και πέρα από τα δείγματα που έχουμε στη διάθεσή μας. Επομένως ο επόμενος ομόκεντρος κύκλος καθολικών στοιχείων αναπόφευκτα περιλαμβάνει αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ως στατιστικά⁴ καθολικά στοιχεία της μουσικής (“statistical universals”) (Nettl, 2001, σελ. 476). Συνήθως αυτά σχετίζονται με τον μουσικό ήχο ή με το στυλ, αλλά μπορούμε να σκεφτούμε κι άλλα, όπως η λειτουργία της μουσικής σε ένα τελετουργικό ή η λειτουργία της σε σχέση με το υπερφυσικό, στοιχεία τα οποία υπάρχουν σε όλες τις γνωστές κοινωνίες, αν και ο ήχος που τα εκφράζει μπορεί να διαφοροποιείται από τη μία κοινωνία στην άλλη (Nettl, 2001, σελ. 477). Από την πλευρά ενός γνωσιακού ψυχολόγου, η αναζήτηση αυτών των καθολικών στοιχείων θα πρέπει να ξεφεύγει από το μουσικό περιεχόμενο (το οποίο μπορεί να σχετίζεται τόσο με τη δομή όσο και με τη λειτουργία) και να επεκτείνεται και στη μουσική διαδικασία, εννοώντας εδώ τη διαδικασία με την οποία η μουσική παράγεται, ακούγεται, γίνεται κατανοητή και μαθαίνεται, καθώς οι διαδικασίες αυτές μπορεί να έχουν έναν μάλλον διαπολιτισμικό – και άρα καθολικό – χαρακτήρα σε σχέση με τα δομικά στοιχεία της μουσικής (Harwood, 1976, σελ. 522-523).

Οι Brown και Jordania, έχοντας ως αφετηρία τους ομόκεντρους κύκλους του Nettl, πρότειναν μια προσέγγιση για τον καθορισμό διαφόρων παραμέτρων με σκοπό την ταξινόμηση των μουσικών του κόσμου (Brown και Jordania, 2011). Διέκριναν πέντε τύπους καθολικών στοιχείων, στον κάθε έναν από τους οποίους εμπίπτουν διάφορες παράμετροι (Brown και Jordania, 2011, σελ. 7-8):

- ο τύπος 0 που περιλαμβάνει χαρακτηριστικά του μουσικού ήχου (επομένως δεν μπορεί να εξυπηρετήσει τον διαχωρισμό της μουσικής από άλλους ήχους),
- ο τύπος 1 που περιλαμβάνει στοιχεία αναγκαία για να οριστεί κάτι ως μουσική, όχι όμως και επαρκή (όπως είναι π.χ. η χρήση ενός συστήματος με νότες ή το τέμπο),

⁴ Πρόκειται για στοιχεία της μουσικής που απαντώνται πρακτικά σε όλες τις μουσικές παραδόσεις, αλλά, επειδή η εικόνα μας για τις μουσικές παραδόσεις είναι περιορισμένη (για παράδειγμα δε γνωρίζουμε τις μουσικές παραδόσεις του παρελθόντος), το «όλες» καλύπτει μόνο το δείγμα που μπορούμε να εξετάσουμε, οπότε και χαρακτηρίζονται ως «στατιστικά» καθολικά χαρακτηριστικά.

- ο τύπος 2 που περιλαμβάνει κυρίως μοτίβα στις μουσικές παραδόσεις και τα οποία αποτελούν στατιστικά καθολικά στοιχεία (όπως είναι π.χ. οι κλίμακες με επτά νότες στην οκτάβα),
- ο τύπος 3 που περιλαμβάνει μοτίβα που απαντώνται σε κάποιες παραδόσεις, όχι όμως σε όλες (όπως είναι π.χ. το μικρό εύρος στο τέμπο για συγκεκριμένες μουσικές μορφές ή στυλ),
- ο τύπος 4 που περιλαμβάνει διάφορες σειρές καθολικών στοιχείων (όπως είναι π.χ. οι διαφορετικοί τύποι ρυθμών).

Έπειτα από τον ορισμό των διαφόρων τύπων καθολικών στοιχείων, προτείνουν μία λίστα με 70 συνολικά καθολικά στοιχεία, την οποία διαιρούν σε δύο μέρη: το πρώτο περιλαμβάνει καθολικά στοιχεία που σχετίζονται με τη δομή του ήχου και τα εκφραστικά μέσα (οι κατηγορίες των καθολικών στοιχείων αυτού του μέρους περιλαμβάνουν τον ρυθμό, τη δομή της μελωδίας, το φωνητικό ύφος, κ.ά.), ενώ το δεύτερο περιλαμβάνει τα καθολικά στοιχεία που σχετίζονται με το πλαίσιο, το περιεχόμενο και τη συμπεριφορά (Brown και Jordania, 2011, σελ. 10-13). Σε αυτό το δεύτερο μέρος, το σχετικό με το περιεχόμενο και τη συμπεριφορά, μπορούμε να αναγνωρίσουμε καθολικά στοιχεία όπως είναι η επικοινωνία συναισθηματικών νοημάτων μέσω της μουσικής, ή η μουσική ως υπερφυσική δύναμη, συνδεδεμένη και με θρησκευτικά τελετουργικά (Brown και Jordania, 2011, σελ. 12-13).

Ένα άλλο καθολικό στοιχείο σε αυτό το πλαίσιο είναι η χρήση της μουσικής, για να προκαλέσει μία θεμελιώδη αλλαγή στη συνείδηση κάποιου ανθρώπου ή στη διάθεση/ατμόσφαιρα κάποιας συγκέντρωσης, καθώς όπως το έθεσε ο David McAllester η μουσική μεταμορφώνει την εμπειρία (Nettl, 2001, σελ. 477). Ο McAllester ενδιαφέρεται κυρίως για το ακόλουθο ερώτημα: τι προκαλεί η μουσική στους ανθρώπους, ποια είναι η επίδρασή της. Για τον ίδιο η μεταμόρφωση της εμπειρίας είναι ένα από τα πιο σημαντικά καθολικά στοιχεία – ή σχεδόν καθολικά (“near-universals”) όπως τα χαρακτηρίζει – της μουσικής, καθώς η παρουσία της μουσικής δημιουργεί πάντα μια ξεχωριστή ατμόσφαιρα, όντας και η ίδια κάτι έξω από το κανονικό, με αποτέλεσμα η εμπειρία να μεταμορφώνεται από κάτι μονότονο και καθημερινό σε κάτι διαφορετικό και ιδιαίτερο (McAllester, 1971, σελ. 3). Η μουσική μπορεί να ενισχύσει τον ενθουσιασμό ή να μαλακώσει τις εντάσεις, αλλά σε κάθε περίπτωση μεταφέρει τον ακροατή σε μία άλλη κατάσταση, ενισχύοντας την ίδια την εμπειρία, διαμορφώνοντας ουσιαστικά μία μυστικιστική εμπειρία για όλους, κατά

την οποία ο ακροατής ανυψώνεται από τον ίδιο του τον εαυτό σε κάτι ανώτερο (McAllester, 1971, σελ. 3). Υπάρχουν βέβαια και άλλες εμπειρίες που μεταμορφώνουν τις ζωές μας, αλλά καμία δεν το κάνει με τόσο καθολικό τρόπο, επομένως μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η μελέτη της μουσικής ουσιαστικά ανάγεται στη μελέτη μίας από τις πιο σημαντικές ανθρώπινες δραστηριότητες και ένα μέτρο της σημασίας της είναι η καθολικότητα – ή σχεδόν καθολικότητα – της επίδρασής της στην ανθρώπινη ζωή (McAllester, 1971, σελ. 3).

2.5 Η αναγκαιότητα και τα προβλήματα μιας καθολικής μουσικής

Παρόλο που η σύγκριση διαφορετικών μουσικών από όλες τις κοινωνίες φαίνεται να οδηγεί στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν καθολικά στοιχεία στη μουσική, η πεποίθηση για την ύπαρξή τους δημιουργεί αρκετά προβλήματα, καθώς η πλευρά από την οποία αναζητούνται αυτά τα καθολικά στοιχεία είναι συνήθως αυτή μίας συγκεκριμένης κοινωνίας που θέτει τα κριτήρια για την αναζήτησή τους (Nettl, 2001, σελ. 479). Πηγαίνοντας πίσω στο παρελθόν, διαπιστώνουμε ότι κριτήρια που σήμερα έχουν νόημα για εμάς είναι ενδεχόμενο να μην είχαν τότε, καθώς διαφορετικά χαρακτηριστικά – συμπεριλαμβανομένων των διαφορετικών οργάνων που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή της μουσικής – κυριαρχούν σε διαφορετικές εποχές, καθιστώντας τον συσχετισμό ανάμεσα στα καθολικά στοιχεία της μουσικής και την προέλευση της μουσικής προβληματικό (Nettl, 2001, σελ. 479).

Η αναζήτηση καθολικών στοιχείων στη μουσική δε συνδέεται πλέον με την παλιά πεποίθηση ότι η τονικότητα βασίζεται στους νόμους της αντήχησης (resonance) – και ως τέτοια είναι πιο «φυσική» από κάθε άλλο σύστημα – αλλά, έπειτα από μία περίοδο ενός υπερβολικού πολιτισμικού σχετικισμού, προσπαθεί τώρα να κατανοήσει σε ποια βάση διαφορετικές μουσικές κουλτούρες μπορούν να επικοινωνούν και να αλληλεπιδρούν (Mâche, 2001, σελ. 473). Με την εφεύρεση του μαγνητοφώνου ο τρόπος που σκεφτόμαστε τη μουσική έχει αλλάξει ριζικά, καθώς τώρα είμαστε σε θέση να ακούσουμε και να συγκρίνουμε μουσική από ολόκληρο τον κόσμο, αλλά και να αποκτήσουμε μεγαλύτερη γνώση για τα ηχητικά σήματα των ζώων (Mâche, 2001, σελ. 473). Μερικά καθολικά στοιχεία της μουσικής είναι περιορισμένα στην ανθρώπινη μουσική, ενώ η σύγκριση της μουσικής με οργανωμένους ήχους ζώων παρέχει κάποια αρκετά πειστικά δεδομένα για να υποστηριχθεί η θέση ότι στη μουσική υπάρχουν κάποια βασικά εγγενή σχήματα, καθώς σε κάποια είδη ζώων οι ρυθμοί και οι μελωδίες παρουσιάζουν αρκετά από τα χαρακτηριστικά

που θεωρούνται τυπικά μουσικά (Mâche, 2001, σελ. 473). Για παράδειγμα, μία σημαντική οικογένεια ρυθμών ανάμεσα σε διάφορα μουσικά συστήματα είναι το *askak*, το οποίο απαντάται σε μία μεγάλη περιοχή, από τα Βαλκάνια μέχρι το Παμίρ και εμφανίζει έναν ακανόνιστο αριθμό βασικών ηχητικών μονάδων, συχνά ομαδοποιημένων ανά τρεις και δύο, κάτι που συναντάμε και σε κάποια είδη ζώων, όπως στον ερυθροραμφοϋδροκόρακα (red-billed hornbill, *Tockus erythrorhynchus*), και στην κοκκινοπέρδικα (red-legged partridge, *Alectoris rufa*), των οποίων το κελάηδημα είναι οργανωμένο ρυθμικά ως σύνολο, και επομένως τα πουλιά έχουν την πλήρη εικόνα μιας πολύ μεγάλης διάρκειας (Mâche, 2001, σελ. 477).

Η εθνομουσικολογία έχει υπογραμμίσει, ήδη από τη δεκαετία του 1950, τη μεγάλη πολιτισμική ποικιλομορφία στις μουσικές παραδόσεις, αλλά ίσως τώρα θα ήταν χρήσιμο να αναθεωρήσει τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στους πολιτισμούς, προκειμένου να γίνει κατανοητό γιατί είναι τόσο εύκολο και τόσο ευρέως διαδεδομένο να μιμείται η μία κουλτούρα την άλλη και να υπάρχει αυτή η παγκόσμια ομοιομορφία (τουλάχιστον σε κάποιο σημαντικό βαθμό) (Mâche, 2001, σελ. 473). Ο υπερβολικός πολιτισμικός σχετικισμός, με το να επικεντρώνεται στις ιδιαιτερότητες κάθε μουσικής κουλτούρας, τείνει να παρουσιάζει τα κοινά χαρακτηριστικά σαν καθαρές παρανοήσεις (misunderstandings), αλλά προσεγγίζοντας με αυτόν τον τρόπο ουσιαστικά απομονώνει κάθε πολιτισμό από τους υπόλοιπους, με αποτέλεσμα να μη διερευνάται – και τελικά να μένει ανεξήγητο – το φαινόμενο της διαρκούς ανάμειξης των διάφορων μουσικών πρακτικών (Mâche, 2001, σελ. 474).

Η αναζήτηση των καθολικών στοιχείων στη μουσική έχει αξία για την εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων ακόμη κι αν αυτά δε συμπεριλαμβάνουν την προέλευση της μουσικής. Από την πλευρά της γνωσιακής ψυχολογίας, η αναζήτηση καθολικών στοιχείων στις διαδικασίες που σχετίζονται με τη μουσική, οδηγεί στη διερεύνηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς από τη σκοπιά της επεξεργασίας της πληροφορίας,⁵ ερευνώντας αντιληπτικές και γνωσιακές διαδικασίες, τις οποίες εφαρμόζουν όλοι οι άνθρωποι

⁵ Η επεξεργασία της πληροφορίας (information processing) είναι η μελέτη του τρόπου με τον οποίο ο ανθρώπινος εγκέφαλος αντιλαμβάνεται και δομεί την πληροφορία για τον κόσμο, πώς η πληροφορία αυτή αναπαρίσταται στη μνήμη, και πώς ανακαλείται, όταν χρειάζεται για κάποια συμπεριφορά· δεν πρέπει να συγχέεται με τη θεωρία της πληροφορίας, αν και η τελευταία συνέβαλλε στην ανάπτυξη θεωριών σχετικά με την επεξεργασία της πληροφορίας στην ψυχολογία (Harwood, 1976, σελ. 523-524).

(Harwood, 1976, σελ. 524). Ο κυρίαρχος ρόλος της μουσικής διαχρονικά στα τελετουργικά, ενδεχομένως συνηγορεί υπέρ της άποψης ότι η μουσική στα αρχικά στάδιά της συσχετιζόταν με κάποιο τελετουργικό, και η χρήση της σε σημαντικά γεγονότα ίσως δηλώνει την πρώιμη χρήση της σε πτυχές της κοινωνικής οργάνωσης (Nettl, 2001, σελ. 481), όπως καταλήξαμε στην ενότητα 2.3.

2.6 Συμπεράσματα

Η μουσική φαίνεται να πληροί πολλά από τα κριτήρια που απαιτούνται, για να χαρακτηριστεί προσαρμοστική, όπως το ότι πρόκειται για μια πολύ παλιά ανθρώπινη δραστηριότητα – οι πολύπλοκες εξελικτικές προσαρμογές δημιουργούνται με το πέρασμα πολλών χιλιετιών, επομένως για να είναι μία συμπεριφορά προσαρμοστική θα πρέπει να είναι πράγματι πολύ παλιά (Huron, 2001, σελ. 59) – ή το ότι σχετίζεται με τον συγχρονισμό της διάθεσης ομάδων, σε περιπτώσεις όπως η άμυνα απέναντι σε άλλες ομάδες ανθρώπων. Πράγματι για να κατηγοριοποιηθεί μία συμπεριφορά ως προσαρμοστική θα πρέπει να ενισχύει τη διάδοση του γονιδίου του ατόμου (Huron, 2001, σελ. 59). Ωστόσο, τα παραπάνω δεν αποτελούν επαρκείς συνθήκες για τον χαρακτηρισμό της μουσικής ως μίας εξελικτικής προσαρμογής. Ακόμη όμως και αν η σχετική βιβλιογραφία δεν καταλήγει σε ένα ξεκάθαρο συμπέρασμα σχετικά με το αν η μουσική είναι μία εξελικτική προσαρμογή ή όχι, τα στοιχεία που προκύπτουν από τη σχετική έρευνα προσφέρουν αρκετές πληροφορίες για τη μουσική και τη σχέση της με το ανθρώπινο είδος, ειδικότερα αναφορικά με τα χαρακτηριστικά της εκείνα που έχουν μια καθολική διάσταση για τον άνθρωπο

Η μουσική φαίνεται να αποτελεί ένα πανανθρώπινο στοιχείο με τη μορφή μιας επικοινωνιακής συμπεριφοράς που επιτρέπει στα άτομα μιας ομάδας να αλληλεπιδράσουν, καθώς φαίνεται να έχει έναν κεντρικό ρόλο στη δυναμική του ανθρώπινου νου στις διάφορες κοινωνίες μέσω εξελικτικών διαδικασιών (Cross, 2007, σελ. 664). Η επίδραση αυτή δύναται να έχει πολλές μορφές και ποικίλες συνέπειες, αλλά στη συνέχεια θα διερευνήσουμε τη διάσταση που σχετίζεται με την μεταμόρφωση της εμπειρίας που βιώνει ο άνθρωπος και την πιθανή απόδοση ενός νοήματος στην εμπειρία αυτή.

3. Η μουσική ως εξερεύνηση

3.1 Η κατανόηση και το μήνυμα στη μουσική

Όπως διατυπώθηκε στο Κεφάλαιο 1, και συγκεκριμένα στην ενότητα 1.2 σχετικά με την τέχνη ως κατανόηση, η Raffman υποστήριξε ότι η μουσική συνδέεται με μία μορφή συνειδητής γνώσης, η οποία δεν μπορεί να εκφραστεί με τη γλώσσα (εξ ου και ο όρος άφατο, *ineffable*), αποδίδοντας στον όρο γνώση μία περισσότερο «αντιληπτική» παρά «εννοιολογική» χροιά (Raffman, 1988, σελ. 696). Εξάλλου, στην ίδια ενότητα αναφέρθηκε και μία στροφή στην επιστημολογία προκειμένου να υιοθετηθεί ο ευρύτερος όρος κατανόηση ως κεντρική έννοια, καθώς η προτασιακή γνώση (που αποτελούσε το κέντρο της επιστημολογίας) εμπεριέχεται σε μία επιστήμη της κατανόησης (Baumberger, 2013, σελ. 42). Στη συνέχεια, θεωρώντας τη μουσική από τη σκοπιά του αισθητικού γνωστικισμού, θα προσεγγίσουμε τα μουσικά έργα ως πηγές κατανόησης, προσπαθώντας να αναγνωρίσουμε το αντικείμενο αυτής της κατανόησης.

Μία πεποίθηση που κυριαρχούσε στο παρελθόν είναι ότι τα πραγματικά έργα τέχνης έχουν έναν αινιγματικό χαρακτήρα, ο οποίος δεν επιτρέπει την πλήρη κατανόησή τους, επομένως η ίδια η λειτουργία της τέχνης αποκλείει την κατανόηση, καθώς τα έργα τέχνης – συμπεριλαμβανομένων των μουσικών έργων – σπάνια φαίνεται να δημιουργούνται αποκλειστικά για τον σκοπό της επικοινωνίας ενός συγκεκριμένου περιεχομένου στο κοινό, καθιστώντας ένα μέρος της ίδιας της ουσίας της τέχνης κατά μία έννοια "αόριστο", και συνεπώς ικανό να αντισταθεί στην κατανόησή μας (Huoninen, 2011, Κεφάλαιο 12, σελ. 123). Φυσικά, η ίδια η έννοια της κατανόησης δεν είναι απόλυτα αποσαφηνισμένη, καθώς, γενικά, υπάρχουν δύο αντικρουόμενες αντιλήψεις: μια φαινομενολογική αντίληψη που δίνει έμφαση στην υποκειμενική αίσθηση της κατανόησης, και μια επιστημολογική αντίληψη που αναδεικνύει περισσότερο τη διάκριση μεταξύ κατανόησης και παρανόησης (Huoninen, 2011, Κεφάλαιο 12, σελ. 127). Για τον Γερμανό μουσικολόγο Hans Heinrich Eggebrecht, η μουσική κατανόηση περιλαμβάνει και τα δύο: την αισθητική κατανόηση (*Ästhetisches Verstehen*), που σχετίζεται περισσότερο με την αντιληπτική κατανόηση – και για τον Eggebrecht έχει παραδόξως στοιχεία υπέρ-υποκειμενικά – και την επιστημολογική κατανόηση (*Erkennendes Verstehen*), που είναι κυρίως εννοιολογική και απαιτεί τη γλώσσα, για να εκφραστεί – και ως εκ τούτου πιο επιρρεπή σε παρανοήσεις (Huoninen,

2011, Κεφάλαιο 12, σελ. 127). Ωστόσο, προκειμένου να αποφανθούμε για την κατανόηση στο πεδίο της μουσικής ακρόασης, είναι σημαντικό να γνωρίζουμε ότι το πώς αντιλαμβανόμαστε το αντικείμενο αυτής της κατανόησης – την ίδια τη μουσική δηλαδή – επηρεάζει και τι κατανοούμε ως μουσική: ως ανθρώπινη έκφραση, ως έργο τέχνης, ως εμπειρία, ως κοινωνική δραστηριότητα, ή ίσως ως γνωστική διαδικασία (Huoninen, 2011, Κεφάλαιο 12, σελ. 132).

Πολλοί άνθρωποι πιστεύουν ότι η κατανόηση αυτή σχετίζεται με ένα νόημα ή ένα μήνυμα το οποίο η μουσική μπορεί να μεταφέρει, ενώ τόσο ερευνητές της μουσικής όσο και μουσικοί διαβεβαιώνουν ότι η μουσική αποτελεί ένα ιδιαίτερο είδος γλώσσας, την οποία χρησιμοποιούν οι συνθέτες για να επικοινωνήσουν κάτι, και μια γλώσσα στην οποία μπορούν να γίνουν εντέλει δηλώσεις (Graham, 1997, σελ. 71). Εξάλλου η φύση των αισθητικών συζητήσεων και διαφωνιών σχετικά με τη μουσική υποδεικνύει ότι δεχόμαστε ότι η μουσική μπορεί να είναι, εκτός των άλλων, φορέας νοημάτων και ότι αυτό είναι το νόημα που ο ακροατής κατανοεί, όταν λέγεται ότι καταλαβαίνει ένα μουσικό έργο, παρόλο που ούτε το νόημα αυτό ούτε ο τρόπος με τον οποίο αυτό μεταφέρεται είναι προφανή (Davies, 2003, Κεφάλαιο 8, σελ. 121). Σύμφωνα με τον Cooke στο παρελθόν η αξιολόγηση ενός συνθέτη – κυρίως κλασικών συνθετών όπως του Μότσαρτ (Mozart), του Μπετόβεν (Beethoven) και του Μπραμς (Brahms) – βασιζόταν στο τι εξέφραζε η μουσική τους, ωστόσο η προσέγγιση αυτή εγκαταλείφθηκε, εξαιτίας της αοριστίας και της μη-επιστημονικότητας που τη διέπει (Cooke, 1959, σελ. x). Επομένως, σε αντίθεση με τους κριτικούς της λογοτεχνίας, οι οποίοι προσπαθούν να εξηγήσουν και να ερμηνεύσουν τα λογοτεχνικά έργα, οι μουσικοί δεν προσπαθούν να κατανοήσουν αυτή τη μουσική γλώσσα, αλλά ασχολούνται όλο και περισσότερο με τεχνικές αναλύσεις και μουσικολογικές λεπτομέρειες, υιοθετώντας μία αποστασιοποιημένη και απ-ανθρωποποιημένη προσέγγιση – για την οποία είναι μάλιστα περήφανοι, σύμφωνα με τον Cooke (Cooke, 1959, σελ. x).

Πολύ συχνά όμως, όταν μία μουσική αξιολογείται ως πιο σημαντική από μία άλλη, αυτό εξηγείται με αναφορά στο τι «λέει» αυτή η μουσική σε εμάς, και αυτή η προσέγγιση υιοθετείται και από τους ίδιους τους συνθέτες, τους μουσικούς, καθώς επίσης και από τους κριτικούς, οι οποίοι αναφέρονται σε μουσικές «δηλώσεις», στο τι «δηλώνει» ή «εννοεί» ένα συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα, και διατυπώνουν κρίσεις οι οποίες δε θα γίνονταν κατανοητές, αν η μουσική δεν μπορούσε να θεωρηθεί ως φέρουσα ένα νόημα (Graham, 1997, σελ. 72-73). Βεβαίως, το γεγονός ότι οι κριτικοί ή και οι συνθέτες μιλούν και γράφουν

για τη μουσική με αυτόν τον τρόπο, δεν αποτελεί απόδειξη ότι η μουσική είναι απαραίτητα μία μορφή επικοινωνίας, λαμβάνοντας υπόψη – ειδικά στο πλαίσιο της μουσικής ως γλώσσας των συναισθημάτων – ότι ο όρος «μουσική δήλωση» μπορεί για κάποιους να μη σημαίνει τίποτα παραπάνω από μία σχετικά απλή απόδοση μιας μελωδίας γύρω από την οποία αναπτύσσονται οι επόμενες παραλλαγές (Graham, 1997, σελ. 73). Σε κάθε περίπτωση, τόσο οι συνθέτες όσο και οι μουσικοί έχουν χρησιμοποιήσει αυτούς τους επικοινωνιακούς όρους για τη μουσική, με την πρόθεση να διατηρήσουν τη γνωστική σημασία που αυτοί οι όροι έχουν σε άλλα πλαίσια (όπως είναι εκείνο της γλωσσικής επικοινωνίας), υπονοώντας ότι η μουσική είναι μια γλώσσα (Graham, 1997, σελ. 73).

3.2 Η μουσική ως γλώσσα

Αν όμως η μουσική είναι γλώσσα, τότε τι είδους γλώσσα είναι και πώς μεταφέρεται το νόημά της; Μερικές φορές η απάντηση στο ερώτημα σχετικά με το νόημα στη μουσική σχετίζεται με την αναπαραστατική της ικανότητα. Όπως αναφέρθηκε στο Κεφάλαιο 1, και συγκεκριμένα στην ενότητα 1.3 σχετικά με την τέχνη και τον κόσμο, η αναπαραστατική δύναμη της τέχνης, συχνά χρησιμοποιείται ως επιχείρημα υπέρ της συμβολής της στην κατανόηση του κόσμου, μέσω της αντιστοίχισής της με αυτόν, ωστόσο αυτή η αντιστοίχιση μπορεί να δρα και περιοριστικά ως προς την κατανόηση. Οι μουσικολόγοι συχνά διαχωρίζουν την «απόλυτη» μουσική από την «προγραμματική» μουσική,⁶ ισχυριζόμενοι πως η τελευταία μπορεί να «πει» πράγματα, επειδή μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να αναπαραστήσει πτυχές της φύσης – όπως το κελάηδημα των πουλιών, την καταιγίδα, τον άνεμο – και της ανθρώπινης εμπειρίας – την πολεμική μάχη, τον στρατό, τη βασιλική πομπή, την ποιμενική ύπαιθρο, καθώς και μια σειρά από συναισθήματα (Graham, 1997, σελ. 74). Σύμφωνα με την Langer, η μουσική φέρει με φυσικό τρόπο το νόημα των συναισθημάτων, παρουσιάζοντας την «εμφάνιση», το περίγραμμα, ή τη μορφή τους, όπως ένα σύμβολο που παρουσιάζει ένα αντικείμενο φέρει στο νου, ως νοητική αναπαράσταση, την έννοια του αντικειμένου που συμβολίζει, και, επομένως, η σχέση ανάμεσα στα ακουστικά στοιχεία ενός μουσικού έργου μπορεί να είναι η ίδια με τη σχέση ανάμεσα στις σκέψεις και τις αισθήσεις που απαρτίζουν ένα συναίσθημα (Davies, 2003, Κεφάλαιο 8, σελ.

⁶ Όρος που επινοήθηκε από τον Λιζστ (Lizst) για να περιγράψει τη μουσική που δημιουργεί λογοτεχνικές ή οπτικές εικόνες (Graham, 1997, σελ. 74).

130). Οπότε, όταν ένας συνθέτης συμβολίζει κάποιο συναίσθημα στη μουσική του, μετασχηματίζει τη σχέση ανάμεσα στα στοιχεία αυτού του συναισθήματος στη σχέση ανάμεσα στα ακουστικά στοιχεία, εφαρμόζοντας τους κατάλληλους «νόμους της προβολής» – αν και αυτή η εφαρμογή είναι ασυνείδητη και διαισθητική – έτσι ώστε, όταν μία μορφή αναγνωρίζεται ως ο μετασχηματισμός μιας άλλης, το κοινό αντιλαμβάνεται την πρώτη μορφή-φορέα ως το σύμβολο παρουσίας της δεύτερης (Davies, 2003, Κεφάλαιο 8, σελ. 130).

Ωστόσο, ακόμη κι αν αυτό ισχύει για τα συναισθήματα, πολλές φορές η αναπαράσταση ως όρος χρησιμοποιείται για περιπτώσεις μίμησης ή απλής αναπαραγωγής, όπως για παράδειγμα το κελάηδημα ενός πουλιού, το οποίο ένας συνθέτης μπορεί σαφώς να μιμηθεί με τη χρήση κατάλληλων οργάνων, ώστε να φέρει στη σκέψη την έννοια του πουλιού, αλλά αυτό δε σημαίνει ότι κατάφερε να αναπαραστήσει το πουλί ή να πει κάτι σχετικά με αυτό (Graham, 1997, σελ. 74). Αν λοιπόν η αναπαράσταση δεν είναι μίμηση, τι είναι; Χρησιμοποιώντας ένα άλλο παράδειγμα, εκείνο του ήχου ενός κουδουνιού, διαχωρίζουμε τη μίμηση, δηλαδή τον ήχο που κάνει ένα τρίγωνο που αναπαράγει τον ήχο του κουδουνιού, από αυτό που μπορεί να αντιπροσωπεύει, δηλαδή την άφιξη ενός επισκέπτη, την ιδέα δηλαδή που ο συνθέτης επιθυμεί να φέρει στη σκέψη του ακροατή (Graham, 1997, σελ. 74). Επομένως, παρόλο που το τρίγωνο μιμείται τον ήχο του κουδουνιού, ο σκοπός του συνθέτη είναι ανακαλέσει στο νου του ακροατή την ιδέα της άφιξης ενός επισκέπτη.

Ωστόσο, όσο αδιαμφισβήτητο κι αν είναι πως η μουσική μπορεί να προκαλέσει συγκεκριμένες ιδέες στο μυαλό μας (όπως για παράδειγμα μέσω της μίμησης συγκεκριμένων ήχων στο παράδειγμα που μόλις αναφέραμε), αυτό δεν οδηγεί αναπόφευκτα στο συμπέρασμα πως η μουσική μπορεί να θεωρηθεί ένα μέσο επικοινωνίας, καθώς για την επικοινωνία είναι απαραίτητο ένα μέσο όχι μόνο να μπορεί να προκαλεί σκέψεις αλλά και να τις κατευθύνει (Graham, 1997, σελ. 75). Στο παράδειγμα που προαναφέρθηκε με το ήχο του κουδουνιού, ο συνθέτης με αυτή τη μίμηση μπορεί να επιθυμεί να αναπαραστήσει την άφιξη ενός επισκέπτη, αλλά δεν υπάρχει κάτι στη μουσική που να κατευθύνει τη σκέψη του ακροατή στην άφιξη ενός επισκέπτη και όχι, για παράδειγμα, σε κάποιο άλλο γεγονός που μπορεί να αναπαρασταθεί με τον ήχο του κουδουνιού, όπως είναι λόγου χάρη η τηλεφωνική κλήση κάποιου. Ακόμη όμως κι αν όντως η άφιξη ενός επισκέπτη εγείρεται ως σκέψη ή εικόνα στο νου του ακροατή, η μουσική δεν μπορεί να κατευθύνει τη σκέψη παρέχοντας πληροφορίες για αυτόν τον επισκέπτη ή στοιχεία για την άφιξή του. Αντιθέτως, η γλώσσα

μπορεί να επικοινωνήσει αυτές τις πληροφορίες και τα χαρακτηριστικά. Αυτό που καθιστά τόσο ισχυρή τη φυσική γλώσσα ως μέσο επικοινωνίας είναι το ότι επιτρέπει στον ομιλητή να περιορίζει τις σκέψεις του ακροατή (να βοηθάει την καθοδήγησή του) με τρόπο που να αναγκάζει τον τελευταίο να σκεφτεί αυτό που ο πρώτος επικοινωνεί (αν και φυσικά δεν είναι απαραίτητο να τον πείθει για αυτό) (Graham, 1997, σελ. 75).

Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο (ενότητα 2.2 σχετικά με την αξία της μουσικής ως προς την επιβίωση του ανθρώπου), κατά τη μελέτη της εξέλιξης της μουσικής, συχνά αντιπαραβάλλεται με τη γλώσσα, οδηγώντας στη διατύπωση διαφόρων θεωριών για την παράλληλη ή μη εξέλιξη γλώσσας και μουσικής. Αναλογιζόμενοι αντιστοιχίσεις μεταξύ γλώσσας και μουσικής, στην προσπάθεια διερεύνησης του πόσο όμοιες ή πόσο διαφορετικές είναι στην πραγματικότητα, τουλάχιστον τρεις σημαντικές ερωτήσεις εγείρονται:

1. Ποιες είναι οι γνωσιακές ικανότητες που εμπλέκονται κατά την εκμάθηση και χρήση της γλώσσας;
2. Ποιες είναι οι γνωσιακές ικανότητες που εμπλέκονται κατά την εκμάθηση και χρήση της μουσικής;
3. Ποιες από αυτές τις γνωσιακές ικανότητες είναι κοινές για τη γλώσσα και τη μουσική, αλλά δεν απαντώνται σε άλλα γνωσιακά πεδία;

Η γλώσσα και η μουσική μοιράζονται αρκετές ιδιότητες από γνωσιακή σκοπιά: απαιτούν σημαντική δυναμικότητα μνήμης ώστε να μπορεί ο ανθρώπινος εγκέφαλος να αποθηκεύει τις αντίστοιχες αναπαραστάσεις, απαιτούν την ικανότητα του εγκεφάλου να ανακαλεί και να συνθέτει συνδυαστικά αυτές τις αναπαραστάσεις ακολουθώντας κανόνες και συγκεκριμένες δομές, περιλαμβάνουν ένα είδος προσδοκίας για το επερχόμενο, απαιτούν τη δυνατότητα μίμησης, την ικανότητα συμμετοχής σε από κοινού σχεδιασμένες δράσεις κ.α. (Jackendoff, 2011, Κεφάλαιο 10, σελ. 103). Από τις διάφορες απαιτούμενες γνωσιακές ικανότητες, κάποιες είναι κοινές και σε άλλα πρωτεύοντα (όπως η απαίτηση σημαντικής δυναμικότητας μνήμης ή η συνθετική ικανότητα), ενώ κάποιες άλλες είναι απαραίτητες γενικότερα για πολιτισμική γνώση (cultural cognition) και πολιτιστικές δράσεις, ενώ μόνο μία – η εθελοντική φωνητική παραγωγή σημαντικά διαβαθμισμένης κλίμακας (fine-scale voluntary vocal production) – είναι κοινή στη γλώσσα και στη μουσική και δεν απαντάται σε άλλα πεδία (Jackendoff, 2011, Κεφάλαιο 10, σελ. 104). Ο Patel παρουσιάζει πειραματικά

στοιχεία που δείχνουν ότι οι ιεραρχικές δομές της γλώσσας και της μουσικής, αν και τυπικά διακριτές, ενσωματώνονται από το ίδιο μέρος του εγκεφάλου, την περιοχή Broca, το οποίο, λαμβάνοντας υπόψη ότι η περιοχή αυτή θεωρείται προ-κινητική, συνηγορεί υπέρ της θεωρίας ότι η γλώσσα και η μουσική μπορεί να μοιράζονται μία λειτουργία ως κοινό πρόγονο, από τον οποίο εξελίχθηκαν αργότερα ως λειτουργίες πιθανώς ανεξάρτητα η μία από την άλλη (Jackendoff, 2011, Κεφάλαιο 10, σελ. 110).

Ωστόσο, μία βασική διαφορά μεταξύ της γλώσσας και της μουσικής σχετίζεται με τη λειτουργία τους στην ανθρώπινη ζωή: η γλώσσα είναι φορέας της προτασιακής σκέψης και η μουσική ενισχύει, γενικά μιλώντας, το συναίσθημα (Jackendoff, 2011, Κεφάλαιο 10, σελ. 104). Η γλώσσα αποτελεί ουσιαστικά μία αντιστοίχιση μεταξύ ήχου και «προτασιακής» ή «εννοιολογικής» σκέψης, ενώ αυτό που οι διαφορετικές χρήσεις της μουσικής έχουν κοινό είναι η ενίσχυση του συναισθήματος που σχετίζεται με μία δραστηριότητα, και αν αυτό θεωρείται ότι είναι το κατεξοχήν μουσικό νόημα, τότε το μουσικό νόημα δεν έχει καμία σχέση με το προτασιακό γλωσσικό νόημα (Jackendoff, 2011, Κεφάλαιο 10, σελ. 104-105). Όπως αναφέρθηκε στο Κεφάλαιο 1 (και συγκεκριμένα στην ενότητα 1.2 σχετικά με την τέχνη ως κατανόηση), η προτασιακή σκέψη σχετίζεται με τη γνώση τεκμηριωμένων (ή αξιόπιστα παραγόμενων) αληθών πεποιθήσεων, και επομένως πεποιθήσεων που διατυπώνονται με τη γλώσσα, που όμως δεν μπορούν να «διατυπωθούν» μέσω της μουσικής και να αποτελέσουν μέρος ή σύνολο του μουσικού νοήματος.

Ανεξάρτητα όμως από το αν πρόκειται για το νόημα που σχετίζεται με το συναίσθημα ή για την έννοια που σχετίζεται με την αναπαράσταση, η όποια πιθανή κατεύθυνση επιτυγχάνεται στη σκέψη του ακροατή, οφείλεται σε συμβάσεις είτε ιστορικές/κοινωνικές είτε προσωπικές ανάμεσα στον συνθέτη και στον ακροατή ή το έργο και τον ακροατή, με πολύ μικρή δυνατότητα περιορισμού των σκέψεων που προκαλούνται σε αυτόν (Graham, 1997, σελ. 75-76). Οι συμβάσεις στη μουσική αναφέρονται κυρίως στη μορφή και όχι στο νόημα: το γεγονός ότι οι συνθέτες χρησιμοποιούν όμοια μουσικά μέσα για να εκφράσουν για παράδειγμα τη λύπη, συμβαίνει επειδή αυτά τα μουσικά μέσα εκφράζουν φυσικά τη λύπη και όχι επειδή οι ακροατές έχουν συνδυάσει αυτά τα μέσα με την πρόθεση των συνθετών να εκφράσουν συγκεκριμένες συναισθηματικές καταστάσεις (λαμβάνοντας βέβαια υπόψη διαφοροποιήσεις που ενδέχεται να υπάρχουν σε διαφορετικούς πολιτισμούς που να συνδέονται με στιλιστικές συμβάσεις) (Davies, 2003, Κεφάλαιο 8, σελ. 128).

Παρά τους συμβατικούς συσχετισμούς της όμως – ή και εξαιτίας αυτών – η μουσική έχει σημαντικούς αναπαραστατικούς πόρους, οι οποίοι την καθιστούν σημαντικό μέσο για την πρόκληση ιδεών, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι αποτελεί και μέσο επικοινωνίας, καθώς οι ελλείψεις της την κάνουν να μοιάζει περισσότερο με μία γλώσσα με λεξιλόγιο αλλά χωρίς γραμματική (Graham, 1997, σελ. 77). Εάν η μουσική μπορούσε πραγματικά να επικοινωνήσει τις μεταφυσικές ή θρησκευτικές ιδέες τις οποίες κάποιοι έχουν εντοπίσει σε αυτή, αυτό θα έπρεπε να συμβαίνει με έναν αδιαμφισβήτητο τρόπο. Στον βαθμό όμως, που υπάρχει έντονη αμφιβολία για κάτι τέτοιο, η διαπίστωση αυτή συνεπάγεται ότι η μουσική από μόνη της δεν μπορεί να περιορίσει τις σκέψεις (Graham, 1997, σελ. 79). Επομένως, μπορούμε να ονομάσουμε αν θέλουμε τη μουσική ‘γλώσσα’, αλλά για τα περισσότερα πράγματα δε θα έχει κάτι ιδιαίτερο να «πει», και ως τέτοια δεν θα ήταν περισσότερο ανεπτυγμένη από ένα σύστημα μονοσύλλαβων φθόγγων (Graham, 1997, σελ. 80).

3.3 Η μουσική ως ηχητική εξερεύνηση

Έστω λοιπόν ότι η μουσική δεν είναι γλώσσα, με την έννοια της επικοινωνίας ενός συγκεκριμένου νοήματος. Αυτό όμως ταυτόχρονα σημαίνει και ότι η μουσική δεν μπορεί να αντικατασταθεί από τη γλώσσα, καθώς η σημασία της έγκειται στην ίδια την ακουστική εμπειρία που την καθιστά και μοναδική ανάμεσα στις μορφές τέχνης (Graham, 1997, σελ. 80). Σύμφωνα με τον Λούντβιχ Βιτγκενστάιν (Ludwig Wittgenstein) είναι αδύνατο για κάποιον να πει όλα όσα η μουσική σημαίνει ('It is impossible to say all that music has meant to me'), και όσο κι αν μια τέτοια δήλωση μπορεί να ερμηνευτεί με διάφορους τρόπους, είναι πιθανό να εννοεί αυτό που κυριολεκτικά σημαίνει, ότι δηλαδή η γλώσσα δεν επαρκεί για να αποδώσει τι ακριβώς σημαίνει ένα μουσικό έργο (Graham, 1997, σελ. 81). Για τον Βιτγκενστάιν κεντρικό ρόλο στη μουσική διαδικασία διαδραματίζει η ακουστική εμπειρία, η οποία επιτρέπει τη μουσική κατανόηση – η έννοια της κατανόησης αντικαθιστά την έννοια του μουσικού νοήματος εδώ – ενός μουσικού κομματιού, εκκινώντας από το υποκείμενο – που για τον Βιτγκενστάιν είναι ταυτόχρονα ο μουσικός και ο ακροατής – επιτρέποντάς του όμως να αλληλεπιδράσει μέσω σχέσεων αμοιβαίου συντονισμού (mutual

tuning-in relationships), προκειμένου να βιωθεί η κοινή εμπειρία ενός «εμείς», η οποία οδηγεί στο να «έρθουμε σε επαφή ο ένας με τον άλλον»⁷ (Guter, 2024, σελ. 4-8).

Συχνά οι άνθρωποι, ακόμη και οι συνθέτες μιλούν για τη μουσική σαν να πρόκειται για μία εκλέπτυνση ήχων που απαντώνται στη φύση, αλλά η αλήθεια είναι ότι οι ήχοι της φύσης δεν είναι «μουσικοί» με την έννοια ότι δεν έχουν ούτε την ελάχιστη καθαρότητα, πολυπλοκότητα ή ποικιλία της απλούστερης σύνθεσης ακόμη και για μια μικρή ορχήστρα, ενώ ίσως ο μόνος πραγματικά μουσικός ήχος στη φύση είναι η ανθρώπινη φωνή, όταν τραγουδάει, δημιουργώντας ουσιαστικά μουσική, κάτι που μόνο ο άνθρωπος κάνει (Graham, 1997, σελ. 80). Με αυτήν την έννοια, η μουσική είναι η μόνη πηγή σκοπίμως οργανωμένου ήχου και η ακουστική εμπειρία ο μόνος τρόπος εξερεύνησής της (Graham, 1997, σελ. 83). Αν η μουσική πρέπει πράγματι να εκτιμάται κυρίως ως μια «επέκταση και εξερεύνηση της ακουστικής εμπειρίας», τότε μπορούμε να εντοπίσουμε απτές διαφορές μεταξύ των δημιουργιών διαφορετικών συνθετών, καθώς για ορισμένα μουσικά κομμάτια υπάρχουν «περισσότερα να ακουστούν» από ό,τι σε άλλα, όπου το «περισσότερο» δεν αναφέρεται σε «ποσότητα νοτών ή οργάνων», αλλά μάλλον σε μεγαλύτερη ποικιλία «ιδιοτήτων του ήχου», μια ποικιλία την οποία ένας συνθέτης μπορεί να μας επιτρέψει με τη δημιουργία του να ανακαλύψουμε (Graham, 1997, σελ. 83). Ένα μουσικό κομμάτι μπορεί να περιγραφεί ως φωτεινό, ή θλιβερό, ή αρχιτεκτονικό, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι συνδέεται με κάποιο περίεργο τρόπο με φώτα, ή συναισθήματα, ή κτίρια αντίστοιχα, αλλά ότι ο ήχος του, ο καθαρός ήχος του, όταν το ακούμε, μπορεί να έχει ιδιότητες πολύ πιο εξελιγμένες από τις απλές που συνήθως χαρακτηρίζουν τον ήχο – όπως είναι τα αντιθετικά δίπολα δυνατός/απαλός, γρήγορος/αργός – και επομένως, πρέπει να περιγραφούν με διαφορετικές λέξεις, και με έναν τρόπο που ενδεχομένως παραπέμπει σε άλλες αισθήσεις ή σε άλλες εμπειρίες (Graham, 1997, σελ. 83).

Ακούγοντας, λοιπόν, ανακαλύπτουμε ενδιαφέρουσες και ασυνήθιστες ιδιότητες, καθώς στη μουσική, η δημιουργία θορύβου π.χ. παύει να είναι ένα απλό μέσο έκφρασης ή επικοινωνίας, και η ακουστική εμπειρία γίνεται το επίκεντρο του ενδιαφέροντος από μόνη της (Graham, 1997, σελ. 84). Όταν ένα μουσικό κομμάτι ανήκει σε ένα ιδιαίτερα

⁷ Ο γερμανικός όρος είναι *sich finden*, ο οποίος μεταφράζεται στα αγγλικά μέσα στο κείμενο του Guter *find one another* και στην υποσημείωση 22 του Guter, αναφέρει ότι η μετάφραση του όρου στην έντυπη έκδοση του αντίστοιχου έργου του Βιτγκενστάιν ήταν *being in touch with one another*. Για τη μετάφραση στα ελληνικά δε χρησιμοποίησα τον αγγλικό όρο του Guter, αλλά τον αγγλικό όρο της μετάφρασης της έντυπης έκδοσης του Βιτγκενστάιν.

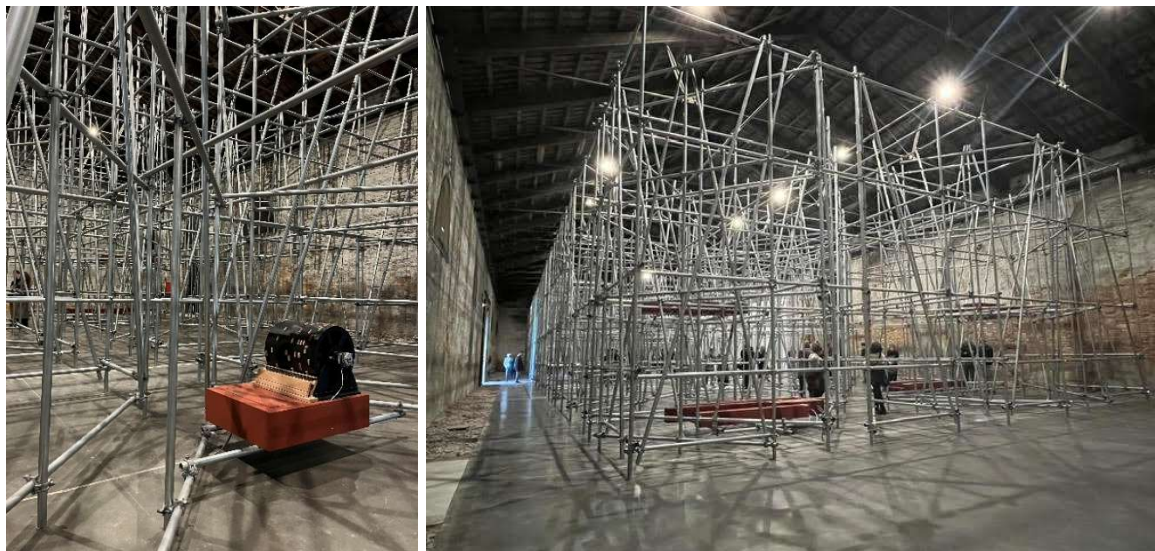
ανεπτυγμένο είδος μουσικής, μπορεί να χρειαστούμε το λεξιλόγιο της τεχνικής ανάλυσης για να απομονώσουμε και να περιγράψουμε τις δομές του ήχου που βρίσκονται μέσα σε αυτό, οπότε η ανάλυση μπορεί να μας βοηθήσει να ανακαλύψουμε τις ιδιότητες του μουσικού κομματιού (Graham, 1997, σελ. 84). Ωστόσο, αν θέλουμε πραγματικά να γνωρίζουμε αν αυτοί οι ήχοι έχουν αυτές τις ιδιότητες – στις οποίες καταλήξαμε μέσω της τεχνικής ανάλυσης – τότε θα πρέπει να ακούσουμε το μουσικό κομμάτι, επομένως η ακουστική εμπειρία δεν μπορεί να παραληφθεί, και τελικά η μοναδικότητα της μουσικής έγκειται σε αυτήν ακριβώς της εξερεύνηση της ηχητικής εμπειρίας (Graham, 1997, σελ. 84).

Η θεώρηση της μουσικής πρωτίστως ως ηχητικής εμπειρίας μας επιτρέπει να αναθεωρήσουμε και συμπεράσματα που διατυπώθηκαν στην προηγούμενη ενότητα, σχετικά με τη δυνατότητα της μουσικής να κατευθύνει. Εξετάζοντας τη μουσική από την οπτική μιας γλώσσας, καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι τυχόν προτασιακές έννοιες που τείνουμε να αποδώσουμε σε κομμάτια απόλυτης μουσικής είναι πάντα ασαφείς, επειδή φαίνεται να μην υπάρχει τίποτα στη μουσική που να κατευθύνει – παρά μόνο προκαλεί – τις σκέψεις μας (Graham, 1997, σελ. 84). Σε αυτό το νέο πλαίσιο όμως μπορούμε να πούμε ότι ο συνθέτης και ο ερμηνευτής κατευθύνουν τις ακουστικές μας αντιλήψεις, με τον ίδιο τρόπο που ο ζωγράφος κατευθύνει τις οπτικές μας αντιλήψεις, καθώς η ακρόαση της μουσικής δεν είναι απλώς θέμα ήχου που προσλαμβάνεται από έναν δέκτη, αλλά κατεύθυνσης του νου μέσω μιας σειράς αντιλήψεων, καθοδηγώντας τον ακροατή μέσα σε αυτήν την ακουστική εμπειρία (Graham, 1997, σελ. 84).

Δεχόμενοι τη μουσική ως το μόνο μέσο για την εξερεύνηση των διαστάσεων της ηχητικής εμπειρίας, το ερώτημα που προκύπτει σχετίζεται με τη σημασία αυτής της εξερεύνησης, και η μόνη απάντηση σε αυτό φαίνεται να είναι πως η ακουστική εμπειρία είναι μέρος της ανθρώπινης εμπειρίας και ότι, διευρύνοντας και εξερευνώντας αυτή την πτυχή της εμπειρίας, η μουσική μας βοηθά να κατανοήσουμε καλύτερα τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος (Graham, 1997, σελ. 85).

«Ακούμε για να ερμηνεύσουμε τον κόσμο μας και να βιώσουμε το νόημα» είναι η πρώτη φράση – της Pauline Oliveros – που παρατίθεται στην ιστοσελίδα της ιταλικής συμμετοχής στην πρόσφατη Μπιενάλε της Βενετίας (2024) κάτω από τον τίτλο του έργου με το οποίο συμμετείχε η χώρα: *due qui / to hear* (<https://www.duequi-tohear.it/project.html>). Παίζοντας με τα ομόφωνα “two here” (στα ιταλικά “due qui”, στα ελληνικά «δύο εδώ») και

“to hear” (στα ελληνικά «να ακούω»), υπονοώντας το υποκείμενο (αυτόν που ακούει) και τον Άλλον (που όμως τα δύο άτομα εναλλάσσονται στους ρόλους αυτούς, καθώς ο παραπάνω διαχωρισμός δεν υπάρχει στον τίτλο), ο τίτλος αυτού του έργου υποδηλώνει πώς η ακοή – ή καλύτερα, η ακρόαση – είναι μια μορφή προσοχής προς τους άλλους, θεωρώντας την ακουστική εμπειρία ως μια φυσική εμπειρία, αλλά και ως μια μεταφορά, μια πρόσκληση να δώσουμε προσοχή, να ακούσουμε τον Άλλο, είτε πρόκειται για άνθρωπο, είτε για μηχανικό στοιχείο, είτε για φυσική μορφή (<https://www.duequi-tohear.it/project.html>). Κατά την άποψη του καλλιτέχνη (Bartolini), η τέχνη είναι ένα μονοπάτι προς τη γνώση, και το έργο υποδηλώνει ότι το «να ακούς» θα μπορούσε να γίνει ένα εργαλείο για αυτοβελτίωση μέσα στην κοινότητα αυτού του κόσμου. Θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε εδώ μια κοινή αφετηρία με τις σκέψεις του Βιτγκενστάιν, όσον αφορά τη μουσική ως ακουστική εμπειρία, η οποία διαμορφώνει ένα κοινό παρόν και μας φέρνει σε επαφή, σε ένα κοινό «εμείς», όπως αναφέρθηκε στην αρχή της ενότητας. Ωστόσο, η αυτοβελτίωση που αναφέρει εδώ ο καλλιτέχνης φαίνεται να ξεπερνάει την ακουστική εμπειρία, θεωρώντας την τέχνη συνολικά, με το «να ακούς» να μην περιορίζεται στην απόλυτη μουσική.



Εικόνα 3-1 Massimo Bartolini, *Due qui*, 2024 ⁸

Σύμφωνα με τον Luca Cerizza, επιμελητή του έργου *due qui / to hear*, τα τελευταία χρόνια έχουν φέρει νέο ενδιαφέρον στη συζήτηση του ακουστικού παραδείγματος, εξερευνώντας τις εκφραστικές του δυνατότητες και αναλύοντας τις κοινωνικές και πολιτικές επιπτώσεις

⁸ Φωτογραφίες από την επίσκεψή μου στην έκθεση 19 Οκτωβρίου 2024.

της πρακτικής της ακρόασης, η οποία έχει γίνει ένας σημαντικός καταλύτης για επιστημονικές μελέτες και καλλιτεχνικό έργο (<https://www.duequi-tohear.it/press.html>), Press Kit, Curatorial text). Μέρος του έργου της ιταλικής συμμετοχής αποτελεί η σύνθεση που γράφτηκε ειδικά για αυτό από δύο νέους μουσικούς στην αιχμή της πειραματικής και ηλεκτρονικής μουσικής: την Caterina Barbieri (γεν. 1990, Ιταλία) και την Kali Malone (γεν. 1994, Ηνωμένες Πολιτείες). Η κοινή τους συμβολή [Mute vette (A Reflection That Shines From One Mind Upon Another)] είναι ένα αντίφωνο σε Λα ύφεση μείζονα στο οποίο δύο μελωδικές γραμμές τέμνονται και συμπληρώνουν η μία την άλλη, με τις δύο σύντομες μελωδίες να παίζονται σε επανάληψη, και τα μηχανικά εξαρτήματα να αντικαθιστούν τον άνθρωπο-μουσικό ενός παραδοσιακού μουσικού οργάνου, καθώς η μουσική είναι χαραγμένη σε δύο μηχανοκίνητα ρολά, σαν γιγάντια μουσικά κουτιά που παίζουν ομόφωνα (<https://www.duequi-tohear.it/project.html>). Μέσα σε έναν «μπαρόκ κήπο» που αποτελείται από μεταλλικούς σωλήνες, με ένα κεντρικό σιντριβάνι που εξυπηρετεί ως τόπος συνάντησης και προσφέρεται για την ακρόαση της μουσικής σύνθεσης (ακουστικός χώρος έχει σχεδιαστεί με ένα πραγματικό κέντρο), ο ήχος αυτής της μουσικής μηχανής μπορεί παρόλα αυτά να ακουστεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, ανάλογα με το πώς και με ποιο ρυθμό διασχίζει ο επισκέπτης την αίθουσα, καθώς είναι η δική του κίνηση, εν μέρει, που «συνθέτει» ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο μουσικό κομμάτι (<https://www.duequi-tohear.it/project.html>).

Η Maia Urstad στην έκθεσή της “Do You Hear That Whistling Sound?” στο Kunstnernes Hus (<https://kunstnerneshus.no/en/program/exhibitions/maia-urstad>) προσκαλεί το κοινό σε ένα ηχητικό τοπίο που είναι ταυτόχρονα οικείο και άγνωστο, γεμάτο σήματα και φωνές, ενός φάσματος που εκτείνεται από τον βυθό – κάτω από την επιφάνεια του ωκεανού – μέχρι την επιφάνεια της γης στην οποία κατοικούμε, και σε σημεία που εκτείνονται βαθιά στο σύμπαν. Για την καλλιτέχνη, αυτά τα ανθρωπογενή ηχητικά σήματα, τα «μπιπ» και οι επικοινωνίες είναι χρονικοί δείκτες στην συλλογική μας ηχητική ιστορία, μοιάζοντας με ίχνη της ανθρώπινης δραστηριότητας που έχουν διαφορετικές σημασίες σε διαφορετικές εποχές (ό.π.). Με αυτή την έκθεση, η καλλιτέχνη ενθαρρύνει το κοινό να αναλογιστεί την τεχνολογική ανάπτυξη και τα ακουστικά ίχνη και αποτυπώματα που αφήνει πίσω του ο άνθρωπος, μέσα από ένα κάθετο ταξίδι στα ακουστικά στρώματα του ηχητικού μας σύμπαντος (ό.π.). Για την Urstad, ο ήχος είναι ένας προσωπικός και συλλογικός χώρος στενά συνδεδεμένος με την ανθρώπινη εμπειρία του χρόνου, της ιστορίας και της μνήμης,

και μέσω της θεμελιώδους του επίδρασης στη ζωή γίνεται μέρος του συλλογικού μας ασυνείδητου (ό.π.).

3.4 Συμπεράσματα

Συχνά αναφερόμαστε στη μουσική ως γλώσσα, στο βαθμό που μοιράζεται κάποιες κοινές ιδιότητες με αυτήν και κυρίως εξαιτίας της αναπαραστατικής της δυνατότητας (έστω και εάν αυτή είναι περιορισμένη ή έστω διαφορετική συγκριτικά). Το γεγονός ότι αυτή η δυνατότητα της μουσικής είναι περιορισμένη και εξαρτάται από συσχετισμούς που βασίζονται σε κοινωνικές ή προσωπικές συμβάσεις, έχει ως αποτέλεσμα να μην μπορεί η μουσική να χρησιμοποιηθεί ως μέσο επικοινωνίας, με την έννοια της μετάδοσης ενός νοήματος, παρόλο που έχει την ικανότητα να προκαλεί σκέψεις και συναισθήματα στον ακροατή. Ωστόσο, η μουσική είναι η μόνη δυνατότητα προσέγγισης και εξερεύνησης των διαστάσεων της ηχητικής εμπειρίας, καθώς αποτελεί το μέσο για τη δημιουργία δομών οργανωμένου ήχου μέσω των οποίων είναι προσβάσιμη μια πτυχή της ανθρώπινης εμπειρίας, η οποία θα ήταν αλλιώς απροσπέλαστη, και η εξερεύνησή της συμβάλλει στην κατανόηση του ίδιου του ανθρώπου.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Πλάτων, (2015). *Πολιτεία* (Εισαγωγή, Μετάφραση Σχόλια: Ι. Γρυπάρης). Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ.

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=111&page=126

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=111&page=127

(τελευταία επίσκεψη: 1 Μαρτίου 2026)

Ξενόγλωσση

Baumberger, C. (2013). Art and Understanding. In *Defence of Aesthetic Cognitivism, Bilder sehen. Perspektiven der Bildwissenschaft* (Επιμέλεια: Greenlee M., Hammwöhner R., Köber B., Wagner C. & Wolff C.). σσ. 41-67⁹. Schnell + Steiner.

Brown, S., Merker, B., Wallin, N. L. (2001). An Introduction to evolutionary musicology (Chapter 1). *The origins of music*, edited by N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown. The MIT Press.

Brown, S., Jordania, J. (2011). Universals in the world's musics. *Psychology of Music*. doi:

10.1177/0305735611425896

(<http://pom.sagepub.com/content/early/2011/11/23/0305735611425896>)

Christensen, A. P., Cardillo, E. R., & Chatterjee, A. (2025). Can art promote understanding? A review of the psychology and neuroscience of aesthetic cognitivism. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 19(1), 1–13.

⁹ Οι παραπομπές μέσα στο κείμενο είναι από το τελικό πρόχειρο χειρόγραφο (final draft manuscript) του Μαρτίου 2011, ανεβασμένο από τον συγγραφέα στο academia.edu https://www.academia.edu/2284624/Art_and_Understanding_In_Defence_of_Aesthetic_Cognitivism_In_Ma rc_Greenlee_et_al_Bilder_sehen_Perspektiven_der_Bildwissenschaft_Regensburg_Schnell_Steiner_2013_41_67

- Cooke, D. (1959). *The language of Music*. London: Oxford University Press.
- Cross, I. (2007). Music and cognitive evolution (Chapter 45). *The Oxford Handbook of Evolutionary Psychology*, edited by R. Dunbar, L. Barrett. Oxford University Press, USA.
- Davies, S. (2003). *Themes in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.
- Freeland, C. (2001). *But is it art? An introduction to art theory*. Oxford University Press, New York.
- Goodman, N. (1968). *Languages of art, An approach to a theory of symbols*. The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. The Harvester Press.
- Graham, G. (1997). *Philosophy of the arts, An introduction to aesthetics*. London and New York: Routledge.
- Guter, E. (2024). *Wittgenstein on Music*. Introduction: [9781009500494_excerpt.pdf](https://www.cambridge.org/core/9781009500494/excerpt.pdf) Cambridge University Press. DOI 10.1017/9781009313742
- Harwood, D. L. (1976). Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology. *Ethnomusicology*, Vol. 20, No. 3, pp. 521-533. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. <https://www.jstor.org/stable/851047> (23 Μαρτίου 2026)
- Huovinen, E. (2011). Understanding music (Chapter 12). *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, T. Gracyk και A. Kania (επιμ.). London and New York: Routledge.
- Huron, D. (2001). Is music an evolutionary adaptation? *Annals of the New York Academy of Sciences*, Vol. 930(1), σσ. 43-61. doi: 10.1111/j.1749-6632.2001.tb05724.x
- Jackendoff, R. (2011). Music and Language (Chapter 10). *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, T. Gracyk και A. Kania (επιμ.). London and New York: Routledge.
- Kunej, D., Turk, I. (2001). New perspectives on the beginnings of music: archeological and musicological analysis of a middle paleolithic bone “flute” (Chapter 15). *The origins of music*, edited by N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown. The MIT Press.
- Mâche, F. (2001). The necessity of and problems with a universal musicology (Chapter 26). *The origins of music*, edited by N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown. The MIT Press.

- McAllester, D. P. (1971). Some Thoughts on "Universals" in World Music. *Ethnomusicology*, Vol. 15, No. 3, pp. 379-380. University of Illinois Press. <https://www.jstor.org/stable/850637> (1 Δεκεμβρίου 2025)
- Morgan, D. N, (1969). Must art tell the truth? *Introductory readings in aesthetics* (Edt Hospers J.). pp. 225-240. The free press, New York, Collier-Macmillan Limited, London.
- Nettl, B. (2001). An ethnomusicologist contemplates universals in musical sound and musical culture (Chapter 25). *The origins of music*, edited by N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown. The MIT Press.
- Pearce, M., Rohrmeierb, M. (2012). Music Cognition and the Cognitive Sciences. *Topics in Cognitive Science*, 4 (2012) 468–484. doi: 10.1111/j.1756-8765.2012.01226.x
- Pinkard, T. (2019). German Idealism: The Thought of Modernity. *The Cambridge History of Modern European Thought* (Edt Breckman W., Gordon P. E.). σσ. 17-39. Cambridge University Press.
- <https://doi.org/10.1017/9781316160855.002>
- Raffman, D. (1988). Toward a Cognitive Theory of Musical Ineffability, *The Review of Metaphysics*. Vol. 41(4), pp. 685-706. Philosophy Education Society Inc. <http://www.jstor.com/stable/2012865> (ανακτήθηκε 6 October 2025)
- Tuna, E. H. (2025). Bolzano's Aesthetic Cognitivism, *Journal of the American Philosophical Association*, pp 413-440. Cambridge University Press. doi: 10.1017/apa.2024.10
- Zeki, S. (1999). *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.