

3. A zene szerepe a szociális kompetencia fejlesztésében

A muzsika a zenei elemek egymásutánjával és kölcsönhatásával, zenei eszközökkel (zenei gesztusokkal) közvetíti számunkra az alkotóban felmerülő akusztikus képzeteket és az ezeket előidéző érzéseket. A műben levő zenei gesztusok azután a zenemű megszólaltatójában és meghallgatójában az alkotóval rokon érzelmeket válthatnak ki. A zenét hallgató számára feltűnik a zene folyamatszerűsége és dinamizmusa. Folyamatszerű, mert az időben zajlik, dinamikus, mert állandóan mozog. A zenében létrejövő speciális differenciálódás következtében határozottabb körvonalat kapnak a zene alkotóelemei: a tempó, a metrum, a ritmus, a dallam, a hangszín és a dinamika. Tágabb értelemben azonban zenének tekinthetünk mindenféle akusztikus jelenséget. A zene különböző elemei a szándékolt vagy véletlen hangkeltés alkalmával együttesen fejtik ki hatásukat zöreij vagy zenei hang formájában (Frank, 1994).

Már az ókori kultúrában a testi, lelki, szellemi és művészeti területek hatásai egységet képeztek, és így intenzívebb, közvetlenebb hatást gyakoroltak a szociális élet eseményeire, valamint gazdagabb önkifejezési formákat kínáltak az emberek számára (Konta, 2010). Ezek a folyamatok azóta is jelen vannak az emberi közösségek világában.

3.1. A zene tárgyi, tartalmi, történeti vizsgálata különös tekintettel a zeneterápia gyakorlatára

A zenei alapelemek világunk fizikai paramétereit tükrözik. Az emberiség kultúrájába a zenei összetevők az ősi, mágikus rítusok segítségével kerültek. Gondoljunk például a munkadalok energianövelő hatására. A mágikus aktus tehát mimetikus (utánzó), ahogy Thomson (1975) is alkalmazza. Zoltai (1969) elmélete szerint is a régészeti, néprajzi adatok és a primitív népek kulturális lenyomatait őrző mítoszok arról tanúskodnak, hogy a kezdetleges művészeti tevékenységek mágikus képzeteket, motívumokat hordoznak. Leutánozzák a termé-

szeti jelenségeket, az élet folyamatait, hogy evvel a reprodukcióval hatást gyakoroljanak rájuk. A csupán mágikus aktus egyesíti az illúziót a reális megfigyeléssel. Viszont a mágikus-művészeti tevékenység, ha nincs is közvetlen hatása a külvilágra, gazdagítja végzőjének érzés- és gondolatvilágát, kiegészíti a munka elsődleges humanizáló hatását, és elősegíti az emberi személyiség teljességének kibontakozását. A mimézis technikáját felhasználja a varázslat. Lukács (1972) rendszeréből kiindulva a varázslat egy célorientált munkamód egyéni megközelítése, mely utánpótlás segítségével előhívja a természetből a kitűzött cél, óhajtott vágy beteljesülését. A mimetikus aktusnak nem a külvilágra, hanem annak elvégzőjére van hatása. Mivel a résztvevők világhoz való szubjektív viszonya megváltozik, maga az objektív valóság is átalakul. Azaz a rítusok természetet utánpótlás gyakorlatokkal próbálják elérni céljukat.

Vági (1976) zenetörténeti vizsgálata az éneklés és zenélés fiziológiai eredetét, ősiségét veszi alapul. Az ének legősibb formái, az ún. animális hangok megelőzték a beszédet. Már az ősember is rendelkezett az érzékelés képességével annak ellenére, hogy az agykéreg és idegrendszere még nem volt olyan fejlett, hogy a gondolatait beszédbe önthette volna. Az ének megőrizte kapcsolatát a lét erőivel, és túl a gondolatok közlésén az érzelmek közvetítőjeként szerepelhet. Az ember egyre bonyolultabbá váló érzésvilága az éneket is sokrétűvé tette. Így jöttek létre a szerelmi, hősi, sirató, természeti és rituális dalok. A felvázolt folyamatban vált Rager (2008) megközelítésében a zene közösségformáló erővé. A megnevezett ősi, egyetemes tartomány az emberi élet mindennapjaiban is és magában a zenetudomány rendszerében is megtalálható.

Szintén a zene archaikus rétegeiből indulnak ki a következő vizsgálatok. Hawkes (1992), aki neurológiai alapon közelíti meg a zene szerepét, eredetét, feladatát, úgy véli, annak hatása növeli az endorfintermelést, így segíti az emberi túlélést. Huron (2001) biológiai megközelítése szerint is – bár az evolúciós elméletek következtetései a zene eredetéről, funkciójáról spekulatívak maradnak – az mindenképpen megállapítható, hogy az az emberi adaptációhoz járul hozzá pszicho-neurofiziológiailag és szociálisan. Roederer (1984) pedig egyenesen biológiai velünk születettnek tekinti, hogy a zenei hangok észlelését ugyanolyan sorrendben dolgozza fel agyunk,

mint a beszédhangokat. Ezenkívül érzelmi állapotunk hiteles közvetítő eszköze lehet a zene, akárcsak a nyelv. A kommunikáció és kapcsolattartás szempontjából Masataka (2007) Darwin (1871) feltevéséből indul ki, és vizsgálja azt, miszerint az emberi evolúció „köztes” szakasza – amit ő a kommunikációs rendszer kialakulásával jellemez – közelebb áll a zenéhez, mint a nyelv. Ezekre a zenei megnyilvánulásokra a tényleges nyelv és zene előfutáraként tekint. Rentfrow és Gosling (2006) vizsgálata szerint a zenei elemek egyetemessége a magyarázata annak, hogy segítségével pontos és érvényes benyomásokat szerezhetünk a másik indulatairól. Ezenkívül általa olyan információk is közölhetők, melyek más környezetben nem vagy alig kifejezhetőek.

A zene terápiás felhasználása is az ősi, archaikus mezők utánzó technikájára épít. Ez képezi alapját annak, hogy az abban résztvevő egyén utánzó gyakorlatok segítségével védett térben begyakorolja a külvilág helyzeteit. Alexander (1969) elmélete is azt igazolja, hogy egy művészeti tevékenység célja az élet individuális ábrázolása, ami tulajdonképpen életfenntartó erőt hordoz. Ez minden terápiás gyakorlat hajtóereje.

Újfalussy (1962, 1970) álláspontjában is a hagyományos zeneesztétikai gondolkozás tükröződik. Az énekes és hangszeres zenei tudás párhuzamosan alakult ki a használati eszközök fejlődésével, a technika és a tudomány előrehaladásával. Ellenben a terápiás gyakorlatban megjelenő zenélés ahhoz az ősi réteghez tartozik, ami az emberrel együtt, az evolúció folyamatában alakult ki. Lissa (1973) rendszeréből kiindulva is az aktív zeneterápiában létrejövő alkotást a népdalhoz, improvizációhoz hasonló réteghez sorolhatjuk, melyet mostanában párhuzamba állíthatunk az úgynevezett világzenével. A meghatározás magába foglalja az ősi, archaikus zenei elemeket, szokásokat, keleti és eurázsiai ritmus- és hangzásvilággal, előadásmóddal. Ezek a megjelenési formák – Lukács (1972) műalkotásbeli kategóriáit alkalmazva – egyszerűek, nem tipikusak, és nem emelnek fel a nembelihez, megkülönböztetve magukat az opusztól. A terápiás célt viszont teljes mértékben kielégítik, és egyediségüknél fogva hozzájárulnak az alkotó fejlődéséhez.

A zenét az ember nem csupán kívülállóként hallgatja, hanem át is éli. Éppen ez indokolja a zene terápiás felhasználását. Ezt fejt

ki Újfalussy (1962, 1970) elmélete, mely szerint a zene tárgyyszerűségének létezik egy közvetett, testetlen és hajlékony tulajdonsága, aminek segítségével a ránk vonatkoztatott viszonylatokat érzelmi relációként közvetlenül megtapasztalhatjuk. Az átélés közvetlen élménye meghatározott időre kellemes, esetleg katartikus állapotba hozhatja a terápiában résztvevőket. Ennek alapja, hogy a zeneterápia a zenének azt az ősi rétegét használja fel, amely minden ember számára egységesen érthető és felhasználható.

3.2. A zenei élmény, hatás és befogadás

A zeneterápia szempontjából az élmény tulajdonságait, befolyásoló tényezőit, pszichofiziológiai meghatározottságát, hatástípusait, kognitív vonatkozását és eredményét szükséges vizsgálni, mivel a zeneterápiában a zenei élmény szubjektív jelentésértelmezése, feldolgozása folyik. Mátrai (1973) megközelítése szerint az *élmény* a mindennapok gyakorlatában elveszti speciális jelentését. Pszichológiai meghatározások alapján az élmény *öt lényeges vonását* azonosítja, melyek a következők. *Első* a közvetlenség, melynek segítségével az élmény azonnal hat, és az individuum számára közvetlenül megtapasztalható. *Második* az élményben megjelenő lelki kapcsolat az élményt adó és az átélő, azaz az objektum és szubjektum között. *A harmadik* jellemző egy kettősségre utal, miszerint az élmény egyszerre aktív funkció és passzív lelki állapot is. *A negyedik vonás* az élmény részleteinek kiterjesztése az egész felé. Az élmény *ötödik tulajdonsága* a benne lévő lelki kapcsolatok sokszínűségére utal. Vagyis az élmény az emberi pszichikum számára biztosítja a harmóniát, egységet. Viszont a benne megjelenő relációk lelki minősége különböző lehet. Mérei (1995) az élménnyel kapcsolatban az ízlés pszichológiai vizsgálatából indult ki. Ennek az alapja, hogy az előzetes elvárás ritkán valósul meg, és az eltérés a beállítódási szokásaink mértékének megfelelően befolyásolhatja az élményt. Az élményre hathat még a befogadó alkotáshoz való viszonyulása, a befogadás közbeni aktivitása és kreativitása. Gabrielsson (1995) a zenei élményt kognitív, perceptuális és emocionális folyamatként azonosítja, amely jelentkezhethet viselkedésszerű és pszichofiziológiai reakciókban. Meghatározója lehet az aktuális szituáció és a szemé-

lyiség. Az egyén mentális és fizikai állapota, társas kapcsolatai szintén befolyásolhatják az élmény létrejöttét. A zenei élményre Panzarella (1980) mint „csúcserőlményre” tekint, ami szerinte egy intenzív boldogságerőlmény. Különböző vizsgálati alanyok zenei és képzőművészeti alkotásokról tett beszámolójából faktoranalízis segítségével *négy uralkodó élményhatást* különített el. A *megújító extázist*, ami a világ megváltozott percepcióját jelenti. A *motoros-szenzoros extázist*, ami mögött pszichofiziológiai változások állnak. A *visszavonuló extázist*, amelyben csak a műalkotásra vonatkozó koncentráció létezik. Végül a *feloldódó-összeolvadó extázist*, a műalkotás tárgyával való tökéletes összeolvadást. Vas (2005) megközelítése szerint a zenei élmény a külső és belső valóság érzelmi egybecsengése. Ez feltehetően az anya és a magzat fiziológiai működésének összehangolásán is nyugszik, amit a fejlődési pszichobiológia eredményeire alapoz.

A zenei élményt neurológiai hatásában is vizsgálják. Parbery-Clark, Strait, Anderson, Hittner és Kraus (2011) szerint zajban a zenei élmény hatására figyelmünk jobban irányulhat a beszédértésre. Viszont Banai és Ahissar (2013) arra jutottak, hogy nem meghatározható a zenei élmény mennyisége és időtartama, hogy tartós hatásuk legyen az auditív feldolgozás folyamatára.

Stachó (2000) posztkognitív eredményként tekint az esztétikai élmény és emóció megjelenésére a zenehallgatás során. Irodalomelméleti megközelítésből indul ki, amelyben több mint ötven éve megjelenik az esztétikai élmény információelméleti megközelítése. Az esztétikai élményeinket és szubjektív esztétikai értékeinket meg-lévő tudásunk, azaz információink és sémáink alapján szervezzük (Moles, 1958). Zenére vonatkoztatva pedig ez a gondolat a zeneértés újabb, kognitív elméleteiben jelenik meg. E szerint beszélhetünk a zeneértés szemantikai szintjeiről: velünk született, mélylélektani és kognitív jelentéstulajdonítási szintekről (Stachó, 2001). Emocionális élmény posztkognitív folyamatként is létrejöhet, amely nem más, mint a zene jelentéstani információinak dekódolása. Az élmény a zene belső szerkezetének elemzése útján jön létre, és semleges érzelem akkor keletkezik, ha a folytatás ismeretlen és váratlan. Ennek magyarázata az, hogy ha a hallgató számára ismeretlen az adott zenei stílus, akkor az bizonytalanságot és feszültséget kelt benne, és

így a zene valószínűleg semleges vagy kevésbé pozitív érzelmeket vált ki (Meyer, 1956; Stachó, 2000). Eredménye az, hogy ebben a folyamatban nem jön létre katarzis. Vitányi (1969) is úgy látja, hogy a művészet befogadásának folyamatában a katarzist ugyan a mű hívja elő, viszont a katartikus felismerés nemcsak az adott mű jelentésére irányul, hanem az egész életre is. Nézete szerint a befogadás folyamatában nem csupán a műalkotás szépségére csodálkozunk rá, hanem a mű közvetítése által az élet valamely jelenségének lényegére. Szerinte a katarzis azon tevékenység, amelyben az egyén ráismer arra, hogy legegényibb vonásaiban is az egész társadalomhoz tartozik. Megközelítésében előadóknak és hallgatóknak eltérő típusait különbözteti meg. Azonban egyik kategóriát sem lehet kizárólagosként kezelni. Míg az alkotóművész magát az életet formálja művé, addig az előadóművész a művet tölti fel élettel. Az előadás folyamatában a katarzis elemei közül (1) a közlés a lényeges, ellentétben (2) a felismeréssel, (3) szimbolikus cselekvéssel vagy (4) az érzelmi elragadtatással. A zeneterápia folyamatának elindulása az utóbbi három elemhez köthető, a végcél pedig a közlés.

3.3. A zenei ismeret, tudás és ízlés

A zenei ízlés, ismeret és tudás a zeneterápiában a *beszélgetés* elindításában játszik szerepet, nem pedig a terápia folyamatának célja. Vist (2011) szerint a legtöbb kultúrában a zenei ismeretek és tapasztalatok kapcsolatban állnak az érzelmeink ismeretével, mert érzelmeinkről tudást a zenei *élmények közlése, megosztása* alapján is szerezhethetünk. Ebben a folyamatban a zene mint közvetítő eszköz jelenik meg. Zenei élményekről szóló felnőttkori interjúk, amelyek reflektálnak az érzelmi ismeretre és a kora gyermekkori tanulási kultúrára, szokásra, azt jelzik, hogy a gyermek és gondozó kapcsolatában a zene mint moderátor vehet részt, és az interakcióikra, az érzelmi hozzáférhetőségre van hatással. Thorgersen (2011) szerint is a zenei ismeret zenei tapasztalások kifejezése által gyarapodik, ahogyan azokat megalkotjuk vagy újraalkotjuk. Ehhez a szakirodalmi fogalmakat, leírásokat és azok minőségét úgy kellene használni, mint egy adatbázist arra vonatkozóan, hogy a tapasztalatokat minél hitelesebben tudjuk megvitatni, hogy azokra reflektálhassunk. Úgy

véli, hogy az oktatás különböző szintjén ennek megvalósulása hiányzik. Szerinte a zene multidimenzionális jellege ad magyarázatot arra, hogy a zenei tudást, tanulást hogyan befolyásolja a különböző zenei stílusok tömege, a korai zenei tapasztalatok. Mindezek kapcsolatban vannak a nyelvvel. Ezért a zenei tudás kifejezhető és felmérhető, de csakis az interszubszejektivitás szellemében.

Mérei (1995) Piaget-ra (1978) alapozta feltevését, miszerint az ízlés lassan kialakuló és az élet minden szakaszában gyarapodó, mégis tartós, állandó műveletrendszer. Olyan műveletek egysége, amelyeknek végeredménye a tetszik-nem tetszik élménnyel kísért választás. Behne (1994) szerint számos szerző a zenepreferencia alatt egy fejlődő, hosszú távú, relatíve stabil, tapasztalatok által szervezett értékítéletet ért. Míg a zenei ízlés általában a zeneművek iránti tetszést-nem tetszést jelenti, addig a zenei preferencia egy adott szituációhoz, például egy konkrét koncertlátogatáshoz kötődik. Elkülöníti a zenei ízlés és preferenciák befolyásoló tényezőit: kor, nem, szociális státusz, személyiség és a szituatív zenei preferenciák (aktuális hangulat szerepe). Rentfrow és Gosling (2006) feltevésében a zenei preferenciák személyes célokat tükröznek. Személyiségünkkel közöljük zenei preferenciánkról az információkat, mely segítségével pontos benyomás szerezhető a másik félről. A zeneterápiában a folyamat elindításához, az ismerkedéshez kitűnő téma és terep a zenei preferenciák tárgyköre.

Savage (2006) megközelítésében a zenei ízlés erősen megosztott és vitatott egy adott társadalmon belül. Általában az emberek nagy csoportban kedvelnek bizonyos típusú zenéket, másokat viszont kizárnak. Vizsgálatában két jellegzetes ízlésű embercsoportot különít el. A rock, az elektronikus, a heavy metal stílus kedvelőit, illetve a klasszikus és dzsesszstílust preferálókat. Szerinte a konkrét művekre vonatkozó ízlés nehezen körvonalaz műfajbéli preferenciát, mert e kettő nem áll szoros kapcsolatban egymással. Eredményei alapján az életkor, nem, foglalkozási státusz, etnikai hovatartozás erőteljesen körvonalaz bizonyos zenei ízlést mind műfajra, mind pedig konkrét művekre vonatkozóan.

3.4. A zenei megértés, jelentés

A zeneterápiában a zene hatásának a *befogadása, megértése és jelentése* a folyamat *céljában* jelenik meg. Ami a nem tudatosult élménytartalmak, emlékek felszínre hozása, elemzése és feldolgozása. Frank (1994) szerint a megértés helyett inkább együttérzésre, a zenével való együtt lélegzésre kell törekedni. A zenei gesztusok és kifejezőeszközök (dallami, ritmikai fordulatok) folyamatos követésével olyasféle élményt élhetünk át, amelyet a zeneszerző a mű alkotásakor, az előadó a mű reprodukálásakor élt át. A befogadást, vagyis a jelentésadást megkönnyítheti a művészeti korszakok megismerése. A *megértés és jelentés síkjai, szintjei, fokozatai*, meghatározó tényezői és forrásai a zeneterápia gyakorlatának *háttértudását* képezik. Losonczy (1969) szerint – aki a *zene megértésének fokozatait* állítja fel – a fokozatok az egyszerűtől haladnak a bonyolultabb felé egymásra épülve. Ezek a szintek objektív módon értékelhetőek, és a zenetudomány által meghatározott struktúrákat használják (dallam, ritmus, harmónia, hangszín) kiegészítve a látvány és a szöveg értelmezést segítő funkciójával.

Losonczy (1964, 1969) rendszerében az *első* az elemi megértési fok, amelyben a szöveg együtt mozog a dallammal. A *másodikban* a dallamív és a szerkezet már bonyolultabbá válik. A *harmadik* foknál két pólust különít el. Egyrészt a megértéshez szükség van még a szövegre, de már érvényre jut egy absztraktabb jelentéstulajdonítás is. A *negyedikben* a zene önállóan, mindenén kívül eső magyarázat nélkül működik. Az *ötödik* megértési foknál nincs követhető dallam vagy állandó ritmusképlet, így válik hangsúlyossá a zene felépítése. Továbbá Losonczy (1969) kétféle hallgatói magatartást különít el. Az egyik, aki érzékeli, hallgatja a zenét, és benne csak az ellazulást keresi, ami egyben érzelemmel is gazdagítja. A másik hallgatói magatartás esetén szükség van gondolati aktivitására, koncentrációra és intellektuális teljesítményre a felmerült érzelmek értelmezéséhez és feldolgozásához.

Bense (1965) esztétikai rendszerében kialakított kommunikációs síkokból kiindulva Lissa (1975) az alábbi zenei közlésre is alkalmazható *megértési síkokat* különíti el. Az *első* a fizikai ingerek, mint például a hangszín, hangmagasság megértésének szintje. A *második*

a hangmagassági viszonylatok, metrikai jellemzők megértése. *Harmadik* a zene szervezett rendszerének az értelmezése, mint például a vezetőhang, hangsorok, akkordok követése. *Negyedik* a különböző zenei kódok, szimbólumok megfejtése, akár csak a nyelv esetében. Ez inkább már az illusztratív zenékben lelhető fel. *Végül* a befogadó asszociációinak és előzetes eszmei elvárásainak a megértési szintje az előzetes ismeretek alapján (Laczó, 2003). Cross (2009, 2016) megközelítése is a kommunikációs síkokból vezeti le zenei megértési szinteket. Rámutat arra az általános tapasztalatra is, hogy a zene egy olyan kommunikációs közeg, amelyben az interakciót a zenei elemek megerősítik.

Csillagné (2008) vizsgálata arra keresi a választ, hogy az elemi jelenségek elemzése elvezethet-e a műalkotás egészének megértéséhez. Nézete szerint ebben a kérdésben a legmeghatározóbb az, hogy a mű és a befogadó kapcsolatát, valamint a befogadói folyamatban jelentkező megismerési mozzanatok és azok érzelmi kísérőjelenségeit egyenrangúan kell kezelni és vizsgálni. Eredménye szerint egy műalkotás befogadásának folyamatában a pszichikum egésze aktívává válik. Mivel az intellektuális és az érzelmi hatás együtt jelentkezik, így vizsgálni is csak egyszerre lehet őket, és egyaránt szükségesek a műalkotás jelentésének megfejtéséhez. Minden olyan irányú kísérlet, ami csak az érzelmi vagy csak az intellektuális hatást veszi alapul, meghatározó összetevőket hagy figyelmen kívül. A jelentés megfejtését meghatározza a zenei összetevők ismerete, a befogadó élettörténete vagy a korábbi zenetanulási tapasztalatai. Ugyanakkor a megértés folyamatában szerepe van a személyes élettörténetből előhívott érzelmi, asszociatív, kreativitáshoz kapcsolható személyiségbeli összetevőknek, amelyek alapját képezik az alkotással való azonosulás élményének.

Erkkila (1997) az alábbi *forrásokat* különíti el a *zenei jelentés* tárgykörében. Rendszere három, párhuzamos jelentéstani szintet nevez meg. Az első kettő érzelemalapú, ezek a vitálisaffektus- és a pszichodinamikus szintek, és a kognitív működés által szabályozott megértési szintek. A *vitálisaffektus-szint* a velünk született jelentéseken alapszik, melyek összekapcsolódott észleletekből felépülő élménycategóriák. A *pszichodinamikus szintet* egyedi képzetársítások alkotják. Az ebből kiinduló jelentéstartalmak nem általáno-

síthatóak mindenkire, hanem egyedi életeseményhez kapcsolt képzettársítások. Tudatosan még képzett zenehallgatónak sem elérhető az eredetük. Következő a *kulturálisan kialakult* jelentéstani szint. Megközelítése szerint számos zenét nem élvezhetünk úgy, hogy az adott zene stílusát, a benne rejlő kulturális konvenciókon nyugvó jelrendszert ne ismernénk. Ez egyaránt igaz az előadóra is és a befogadóra is. Végül megkülönbözteti a *zene szerkezeti elemzéséből származó jelentéstani* szintet. E szerint a zene szerkezeti és stílusbeli ismerete alapján pillanatnyi elvárásokkal élünk a zenei folyamatra vonatkozóan, ami a beteljesülés vagy be nem teljesülés függvényében érzelmeket hív elő (Stachó, 2005). A zenei jelrendszer terjedésére a mimetikus paradigmát alkalmazza Jan (2000) és Walker (2004) elemző tanulmánya. Ők abból indulnak ki, hogy korábban a mimetikával igazolták a kulturális jelenségek terjedésének széles skáláját, ami szorosán összekapcsolódik azok szóbeli kifejezésével. A zenei mimek minimális rétegét veszik alapul (három vagy négy hang konfigurációját), hogy azok hierarchikus helyét, mint központi kérdést elhelyezzék a kulturális, szerveződési hierarchiákban és globális archetípusok szintjén. A mimetikus paradigmát kulturális jelentések magyarázataként azonosítják. Eredményeik szerint a zenei mimek transzmissziója és mutációja eredményezi a zenei stílusok fejlődését és kultúraközi megértését. Bizonyítékot nyújtanak arra vonatkozóan, hogy létezhetnek velünk született, egyetemes hajlamok a zenei mimek módbeli integrálására, amelyek hozzájárulhatnak a zene jelentéstani fejlődéséhez. Tolbert (2001) megközelítése is a mimetikus paradigmát alkalmazza. Elméletében, bár a nyelv és a zene mimetikus képességekből alakult ki, a zene megtartotta külön kapcsolatát a vokális mimeken keresztül az érzelmi állapotok és a testi mozgások hangzásbeli kifejezésével.

Echo (1976) a zenére adott érzélem pszichológiai magyarázatát abból a szempontból vizsgálja, hogy a zenei struktúrák, viszonyok lehetőséget nyújtanak szerkezeti elemzésre. A zenei elemeknek, például a ritmusnak megvan a maga matematikai szabályrendszere, a hangmagasság frekvenciákkal fejezhető ki, és az akkordoknak megadható a mennyiségük. Viszont ha a zene természetét kutatjuk, figyelembe kell venni azoknak az érzelmeknek a világát, amit maga a muzsika ébreszt a hallgatóban, amelyeket a várt és kapott hangzás

feszültsége hoz létre. A műélvező vonatkozásában ez a szerveződéssel rendelkező hangzási ingerkomplexum és egy emberi reakció közti viszony, mely leírható kulturális és magatartásbeli modellekkel. Például ha egy zenemű hallgatása során keletkezett inger a befogadó számára kétértelmű, és így benne kielégülésre vonatkozó igény jelentkezik, azaz ellentmondás keletkezik, a befogadó szükségét érzi, hogy megnyugvást keressen. Ekkor jön létre érzelem, mert a válaszra való törekvés folyamata megakad. Hartmann (1977) rendszere sem a zene szerkezeti elemzését veszi csupán alapul, amikor a zenére adott pszichofiziológiai hatásokat vizsgálja. Szerinte az egymást követő hangokból felépülő zenemű túlmutat a hangok pusztá sorozatán, amelynek *három háttérrétegét* különbözteti meg. A hallgató *együtt-rezgésének* szintjét, ami már a tánczene ringatásában is fellelhető, és ez fiziológiailag magával ragadja a hallgatót. A második dimenzió az, ami *feldúlja a hallgató lelkét*. Jellemzője, hogy rejtett dolgokat hoz felszínre, rendkívül differenciált és hatása egyedi. A harmadik a *metafizikai tartomány*. Jellege szerint ebben a rétegben jön létre a homályosan észlelhető, sorsszerű tartalmak megérzése. Ezt a réteget viszont csak ritkán lehet igazolni és kimutatni.

A fejlesztés szempontjából érdemes feltérképezni a résztvevők *személyes viszonyulását* is, amelyhez Stachó (2005) szerint a zenei jelentéseméleti keret nyújthat segítséget. A felsorolt tudástartalmak közvetítette állapotok a *műélvező* jellemzői, és a zenei befogadás közvetlen eredményére vonatkoznak. A zeneterápiában ritkán, de adódnak erre vonatkozó helyzetek. Közvetlen célja viszont nem ezeknek az elemzése, hanem egy-egy gátolt élettörténet feloldása. Ezért a *műélvezés* során megtapasztalt zenei hatások és azok nyomán kialakult zenei viszony különbözik a *zeneterápiában* kialakítható zenei viszonytól.