مقاله

# سرشت و معنی موسیقی

مترجم: محمد رییعیان

برداشت‌های تاریخی. موسیقی را همه جا می‌توان شنید. ولی موسیقی چیست؟ تفسیرگران از «پیوند موسیقی با عقل و احساسات انسان «سخن گفته‌اند، که براساس این تایید دنیای انسانی زمینه ضروری این هنر به شمار می‌رود. توصیف موسیقی به طول خواهد انجامید؛ زیرا به گفته ارسطو، «تعیین سرشت موسیقی یا این‌که چرا باید کسی شناختی از آن داشته باشد، کار ساده‌ای نیست.»

تا اوایل سدهٔ بیستم، چنین معمول بود که مشخصهٔ صدای موسیقیایی (tone) را نظم ارتعاش‌هایش بدانند، که این نظم به آن زیر و بمی مشخص می‌دهد و اصوات‌اش را از «سروصدا» (noise) متمایز می‌کند. اگرچه این نظر مطابق با موسیقی سنتی تایید می‌شد، اما از نیمه دوم قرن بیستم به معیاری نپذیرفتنی بدل می‌شود؛ به ویژه، در زمانی که سروصدا خود می‌تواند در ساخت اثر ایفای نقش کند، به ویژه اصوات تصادفی ای (بدون آگاهی قبلی از موجودیتشان) که به دست آهنگ سازان مدرن - مانند جان کیج آمریکایی و دیگران - در آثار اتفاقی (تصادفی) یا بداهه نوازانه با هم ترکیب شده است. با این همه، کیفیت صوت (tone) صرفاً یکی از عناصر سازنده موسیقی است و عناصر دیگر عبارت‌اند از ریتم، طنیندرنگ صوت و بافتار (texture).

دستگاه‌های الکترونیک برخی از آهنگ سازان را قادر به خلق آثاری کرده که از نقش سنتی اجراکننده بی نیاز شوند و خودشان مستقیماً اصواتی بر نوار صوتی ضبط کنند که سابقاً اگر نگوییم بالاتر از تصور انسان که دست کم فراسوی توانایی‌های اجرایی او بوده است.

## موسیقی در چین و هند

از روایت‌های تاریخی معلوم می‌شود که موسیقی همواره قادر به برانگیختن انسان‌ها بوده؛ امکانات خلسه آور موسیقی در همه فرهنگ‌ها شناخته شده و تصدیق شده که در شرایط خاصی، گاهی هم بسیار شدید بوده است. در تمدن هند، موسیقی از دیرباز در خدمت مذهب بوده است؛ نیایش‌های ودایی در سراغاز این پیشینه جای دارند. به همان ترتیب که این هنر پس از چند قرن به صورت موسیقی ژرف ملودیک و همراه با ریتم‌های پیچیده تحول یافت، قواعد متون مذهبی یا طرح کلی روایت ساختارش را محدود کرده حتی امروزه نیز راوی در بیشتر اجراهای موسیقی هندی نقشی محوری دارد، و مهارت خواننده با هنرنمایی‌های نوازندگان برابری می‌کند. تصور شیوه آوازی یاسازی به مفهوم غربی کلمه، در آن‌جا بسیار بی اهمیت بود. جنبه عمودی ساختار آکورد - یعنی، تاثیراتی که از به صدا در آمدن هم‌زمان نت‌ها ایجاد می‌شود - هیچ‌گاه در موسیقی جنوب آسیا رونقی نداشته است؛ تقسیمات هرآکتاو (فواصل) متعددتر از موسیقی غربی است، و پیچیده‌گی ملودی در موسیقی شرقی بسیار بیش‌تر از ملودی‌های غربی است. علاوه بر این، بخش بداهه نوازی هم داشت که برای توفیق یک اجرا ضروری بود. تقلید خود انگیخته و مداوم میان نوازنده و راوی، در مقابل ظرافت‌های ریتمی سازهای کوبه‌ای، می‌تواند سرچشمه بیش‌ترین شور و هیجان باشد؛ که این مورد، به میزان فراوانی به سبب وفاداری به قواعد انعطاف ناپذیری است که بر اجرای راگاها (raga) - الگوهای ملودیک باستانی موسیقی هند - حاکم است.

موسیقی چین نیز، همانند موسیقی هند، بنابر سنت همراه مراسم یا روایت بوده است. کنفوسیوس (۵۵۱-۴۷۹ پ. م) در عالم اخلاقیات به موسیقی جایگاهی مهم بخشید. وی موسیقی و حکومت را پشت و روی یک سکه می‌دانست و معتقد بود که فقط مرد برتر، یعنی کسی که توان درک موسیقی‌دارد، برای فرمان روایی مهیاست. از دیدگاه او، موسیقی از دریچه شش احساس شخصیت آدمی را برملا می‌کند که آن‌ها عبارت‌اند از اندوه، خشنودی، خوشی، خشم، پارسایی، و عشق. به نظر کنفوسیوس موسیقی عالی

هماهنگ با جهان است، بازگداننده نظم به دنیای خاکی از طریق آن هماهنگی موسیقی همانا آینه حقیقی منش آدمی است که خودنمایی یا فریبکاری را ناممکن می‌سازد.

**اندیشه‌های یونانیان باستان**

اگرچه در دوره یونان باستان موسیقی اهمیت داشت، اکنون دانسته نیست که در عمل، آن موسیقی چگونه اجرا می‌شده است تعدادی قطعه نشانه‌گذاری شده به جا مانده است و هیچ راهی هم برای گشودن این نشانه‌ها وجود ندارد. یونانیان به تفکر نظری درباره موسیقی دل سپرده بودند؛ نظام نت نویسی داشتند، و کار موسیقی می‌کردند، چنان که سقراط از یک نظر، انجام دادن این کار را منع کرده بوده ولی اصطلاح یونانی آن، که واژه موسیقی از آن گرفته شده، اصطلاحی عمومی بود که بر همه هنرها یا دانش‌های مورد حمایت موزه‌ها دلالت می‌کرد. بدین ترتیب، موسیقی اگر چه متفاوت با ورزش، همه چیز را در بر می‌گرفت. (با این همه، اندیشه‌های بسیار آنان به وضوح معطوف به همان معنی محدودتری است که با آن آشناییم.) از نظر فیثاغورث فیلسوف (حدود ۵۵۰ پ.م) - نخستین کسی که اعداد را در موسیقی شناسایی کرد و نیز کسی که مبانی صوت شناس را بنیاد نهاد - موسیقی عملاً بخشی از ریاضیات بود. در زمینه صوت‌شناسی، یونانیان رابطه میان زیر و بمی نت و بلندی زه ساز را کشف کردند. ولی تا محاسبه زیر و بمی براساس ارتعاشات پیش نرفتند، اگرچه کوشیدند که اصوات را به حرکات واقعی ربط دهند.

افلاطون (۴۲۸-۳۴۸/۳۴۷ پ.م) نیز مانند کنفوسیوس موسیقی را بخشی از اخلاق می‌پنداشت. و مانند کنفوسیوس در نظارت کردن بر کاربرد برخی از مقام‌ها (mode؛ یعنی، ترتیب‌ها نت‌ها، شبیه به گام‌ها) به سبب تاثیرشان بر ذهن مردم وسواس نشان می‌داد. افلاطون در موسیقی سخت‌گیر بود؛ وی میان شخصیت آدمی و موسیقی تطابقی می‌دید که نمایانندهٔ روحیات آن شخص است. ساده‌گی زودفهم را می‌پسندید. افلاطون در قوانین تصریح کرد که از پیچیده‌گی‌های ملودیک و ریتمیک پرهیز شود، چون باعث افسرده‌گی و آشفته‌گی می‌شود. موسیقی هماهنگی آسمانی را باز می‌تاباند؛ رتیم وملودی از جنبش اجرام آسمانی پیروی می‌کنند، ازین رو موسیقی افلاک را بیان می‌کنند و نظم مینوی جهان را باز می‌تابانند. ولی موسیقی زمینی این‌گونه نیست؛ افلاطون به قدرت عاطفی‌اش بدگمان بود. بدین ترتیب، موسیقی باید از نوعی مناسب باشد؛ کیفیات احساس برانگیز برخی از مقام‌ها خطرآفرین‌اند و باید در قبال آن‌ها سانسوری سفت وسخت وضع شود. موسیقی و ورزش در شکل درست خود، باید جزئی از برنامه‌های ضروری آموزشی باشند. افلاطون موسیقی را می‌پذیرد و آن را در شکل‌های مورد تایید اخلاقی خودش ارزش‌گذاری می‌کند؛ موضوع مورد علاقه‌اش اصولاً به تاثیرات موسیقی مربوط می‌شد و بدین ترتیب، آن را پدیده‌ای اجتماعی - روانی تلقی می‌کرد.

با وجود این، افلاطون در تلقی موسیقی زمینی

**تاریخ موسیقی عمدتاً شرح و توصیفی است درباره نقش الحاقی موسیقی در انواع مناسک و مراسم - مذهبی، نظامی، درباری... و در تئاتر موزیکال. این خصلت متغیر موسیقی که به آن امکان می‌دهد تا به آسانی با ادبیات و نمایش (مثلاً در آواز محلی (folk song)، آواز هنری (art song)، اپرا، موسیقی «پس زمینه») و با رقص (قبیله‌ای، محلی، اجتماعی، باله) در ارتباط باشد، بر دامنه و نفوذ گستردهٔ فکر یونانیان صحه می‌گذارد**

همچون سایه مُثُل، در هنر معنایی نمادین یافت. ارسطو مفهوم هنر را به مثابه محاکات چنان پیش برد، که موسیقی هم می‌توانست به همان اندازه جهان را عرضه کند. این تصور او که آثار هنری می‌توانند بخشی از حقیقت را دربرداشته باشند - ایده‌ای که پلوتینوس در قرن سوم میلادی واضح‌تر بیان کرد - قوتی بیش‌تر به این دیدگاه نمادین داد. ارسطو هم به پیروی از افلاطون، می‌اندیشید که موسیقی قادر است بر شخصیت انسان تاثیر بگذارد، با این تفاوت که او همه مقام‌های موسیقی را قبول داشت و شادی و لذت، هر دو را به مثابه ارزش‌های فرد و گروه به رسمیت شناخت. او از موسیقی غنی حمایت کرد. ارسطو میان کسانی که صرفاً آگاهی نظری دارند و کسانی که موسیقی عرضه می‌کنند، فرق قائل شد و عقیده داشت افرادی که موسیقی اجرا نمی‌کنند، نمی‌توانند داوری خوبی در مورد اجراهای دیگران داشته باشند.

یکی از شاگردان ارسطو با نام اریستوخنوس به اهمیت شنونده و توانایی‌های درک او اعتباری فراوان بخشید. وی از نفوذ ملاحظات ریاضی و صوت‌شناسی مغرضانه انتقاد کرد. از نظر اریستوخنوس، موسیقی سرشار از احساس است و نقشی کارکردی را تحقق می‌بخشد، نقشی که هم برای حس شنوایی و هم عقل شنونده ضروری است. تک تک نت‌ها در پیوند بافت‌های دیگر، و در بافت واحدهای فرمی بزرگ‌تر اهمیت دارند. اپیکوریان و رواقیان در مورد موسیقی و کارکردش دیدگاهی طبیعت گرایانه‌تر داشتند، و آن را یار و مددکار زندگی مطلوب می‌دانستند. آنان بیش از افلاطون بر احساس تاکید می‌ورزیدند، اما هیچ‌گاه موسیقی را در خدمت خویشتن داری و فضیلت قرار ندادند. صدای مخالف سدهٔ سوم از آن امپیریکوس بود که می‌گفت موسیقی صرفاً هنر اصوات و ریتم است که بیرون از خود اصوات هیچ معنایی ندارد. نفوذ اندیشه‌های افلاطونی در زمینه موسیقی، تا اواخر دوره طلایی در اذهان حکم فرما بود. پس از این دوره طرف داری بی چون و چرای فلسفی، روزگار احساس تعهد دوباره و ادای احترامی سفت و سخت به تصورات یونانیان فرا می‌رسید (مثل گروهی از فلورانسی‌های اواخر سده شانزدهم، معروف به Camerata، که در توسعه اپرا نقشی به سزا داشتند). این رجعت به ساده‌گی، صراحت، و توفق کلام گه گاه بدون وفاداری به اوامر افلاطونی انجام می‌شد، اما بیشتر این کارهای «نو» احتمالاً با کارهای خود یونانیان تفاوت داشتند

در سده بیستم، تاثیرهای فکر یونانی هنوز به قوت خود باقی است: در این اعتقاد که موسیقی بر زندگی اخلاقی اثر می‌گذارد؛ در این فکر که موسیقی می‌تواند بر حسب چند مؤلفه، مثلاً عدد، شرح شود (این‌که ممکن است خودش صرفاً انعکاس چیزی دیگر، منبعی بالاتر، باشد)؛ در این نظر که موسیقی تاثیرات و کارکردهایی خاص دارد که می‌توان به اقتضا بر آن برچسب زد؛ و در این نظر متداول که موسیقی با عواطف انسان پیوند دارد. در هر دوره تاریخی یک یا چند مورد از این دیدگاه‌ها پیروانی داشته است و البته تفاوت این دیدگاه‌ها نیز تفاوت در نکته‌های

مورد تاکید بوده است.
موسیقی در دوره مسیحیت. بیش‌تر آموزه افلاطونی - ارسطویی، چنان که فیلسوف رومی بوئثیوس (حدود ۴۸۰-۵۲۴ م) دوباره بیان کرد، کاملاً متناسب با نیازهای کلیسا بود؛ جنبه‌های محافظه‌کارانه این فلسفه، با هراس از تغییر و نوآوری، مامور حفظ نظام بود نقش موسیقی با کلام هیچ‌گاه آشکارتر از دوره مسیحیت - که همواره بر اولویت متن (بر موسیقی) تاکید داشت و گاهی نیز، مثلاً در آموزه کاتولیک رومی، باعث عقیدهٔ دینی می‌شد - نشان داده نشده است. در انواع موسیقی مذهبی قرون وسطی، از ملودی برای تنویر متن استفاده می‌شد؛ ترکیب اصوات از واژه‌ها سرمشق می‌گرفت. سنت آگوستین (۳۵۴-۴۳۰ م) که از طریق موسیقی مجذوب دین شده بود

**از نظر فیلسوف ریاضی‌دان دیگری همچون لایب نیتس آلمانی (۱۶۴۶-۱۷۱۶ م)، موسیقی منعکس کننده ریتمی کیهانی بود و بازتاباننده واقعیتی که بنیادی ریاضی داشت، و در ذهن آدمی به مانند درکی نیمه هشیار از مناسبت‌های عددی تجربه می‌شد.**

و آن را برای خدمت به مذهب سودمند می‌دانست، از خصلت احساس برانگیز موسیقی هراسان و دل نگران بود و عقیده داشت که ملودی هیچ‌گاه نباید اولویتی بیش از کلام داشته باشد. این‌ها از نگرانی‌های افلاطون هم بود. باز هم به تقلید از یونانیان، آگوستین - که سنت توماس آکوئیناس (حدود ۱۲۲۵-۱۲۷۴ م) هم عقایدش را تکرار کرد - اساس موسیقی را ریاضی گرفت؛ و باور داشت که موسیقی بازتابانندهٔ نظم و حرکتی آسمانی است.
مارتین لوتر (۱۴۸۳-۱۵۴۶ م) در زمینه موسیقی نیز آزاداندیش و اصلاح طلب بود. ولی جدا از نوآوری‌هایش، کاربردهایی که برای موسیقی در نظر گرفت، در روند کلی سنت بود؛ لوتر تاکید داشت که موسیقی باید ساده، صریح، همه‌کس فهم و به منظور پارسایی باشد. عمل کرد لوتر در تخصیص کیفیات ویژه به مقامی معین یادآور افلاطون و کنفوسیوس است. جان کالوین (۱۵۰۹-۱۵۶۴ م) نگاهی محتاطانه‌تر و نگران‌تر به موسیقی داشت: در برابر موسیقی لذت‌بخش، زنانه، یا اخلال گرانه ایستاد و بر اولویت متن (بر موسیقی) به شدت پای فشرد.
تصورات غربیان در سده‌های هفدهم و هجدهم. با بررسی قضاوت‌های مربوط به موسیقی، که جزئی از تاریخ فکر و موسیقی به شمار می‌روند، معلوم می‌شود که فیثاغورثیان از دوره‌ای به دوره دیگر دوباره زاده شده‌اند. اخترشناس المانی، یوهانس کپلر (۱۵۷۱-۱۶۳۰ م) با مربوط ساختن موسیقی به جنبش سیارات، در حقیقت به ایده هارمونی افلاک تداوم بخشید. رنه دکارت (۱۵۹۶-۱۶۵۰) نیز، اساس موسیقی را ریاضیات دانست. وی در تجویز ریتم‌های ملایم و ملودی‌های ساده - به گونه‌ای که موسیقی نتواند تاثیرات خیالی، هیجانی، و بنابراین غیراخلاقی ایجاد کند - به افلاطون وفادار ماند. از نظر فیلسوف ریاضی‌دان دیگری همچون لایب نیتس آلمانی (۱۶۴۶-۱۷۱۶ م)، موسیقی منعکس کننده ریتمی کیهانی بود و بازتاباننده واقعیتی که بنیادی ریاضی داشت، و در ذهن آدمی به مانند درکی نیمه هشیار از مناسبت‌های عددی تجربه می‌شد.
امانوئل کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۴) در سلسله مراتب هنرها، موسیقی را در پایین‌ترین مرتبه قرار داد. آن‌چه او را به موسیقی خیلی بدگمان می‌کرد، نوع بی کلام‌اش بود؛ آن را برای لذت بردن سودمند می‌دانست و در خدمت فرهنگ بی اهمیت. ولی (موسیقی) در پیوند با شعر، احتمال دارد که اعتباری مفهومی کسب کنده گئورگ ویلهلم فریدریش هگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱ م) نیز، قوای استدلالی را تمجید می‌کرد و عقیده داشت که هرچند هنر قوه‌ای الهی را بیان می‌کند، باید درمقابل فلسفه تسلیم شود. وی توانایی شگفت موسیقی را در بیان کردن تعدادی از احساسات عاطفی می‌دانست. هگل هم مانند کانت، موسیقی آوازی را به موسیقی‌سازی ترجیح می‌داد، و موسیقی بی کلام را همچون امری گُنگ و ذهنی مردود می‌دانست. ذات موسیقی را ریتم تلقی می‌کرد، که همتای خویش را در ژرفنای جان آدمی می‌یافت. آن‌چه در نظر هگل اساسی است، این ادعای اوست که موسیقی، برخلاف دیگر هنرها، هیچ هستی مستقلی در فضا ندارد و به این مفهوم، عینی نیست؛ ریتم اصلی موسیقی (جنبه دیگری از عدد) در درون شنونده تجربه می‌شود.
پس از سده هجدهم، تامل در باب سرشت ذاتی موسیقی بیش‌تر و پیچیده‌تر شد. این برای پرداختن به نظریه جامع‌تر معنی و کار موسیقی ضروری تشخیص داده شد. اما فیلسوفانی که دیدگاه‌هایشان خلاصه شده است، چندان مانند فلاسفه موسیقی سخن نمی‌گویند. موسیقی در نزد آنان در مناسبات خارجی خودش، در تاثیرات درخور توجه‌اش جالب بود؛ در رابطه‌اش با رقص، مناسک مذهبی، یا مناسک اعیاد، به سبب پیوندش با کلمات؛ یا به اعتبار پاره‌ای عوامل غیر موسیقیایی. تنها ایده مشترک موجود در آنان، جدا از شناسایی انواع گونه گون موسیقی، شناخت پیوندش با زندگی عاطفی است؛ و در این مورد، مطمئناً قدرت نامحدود هنر برای برانگیختن انسان‌ها دخیل است. دل مشغولی‌های متعدد غیر موسیقیایی، امروزه، علت وجودی توجیهات بافتارگرایانه موسیقی‌اند که به نسبت‌اش به محیط زیست انسان مربوط شده‌اند. تاریخ موسیقی عمدتاً شرح و توصیفی است درباره نقش الحاقی موسیقی در انواع مناسک و مراسم - مذهبی، نظامی، درباری... و در تئاتر موزیکال. این خصلت متغیر موسیقی که به آن امکان می‌دهد تا به آسانی با ادبیات و نمایش (مثلاً در آواز محلی (folk song)، آواز هنری (song art)، اپرا، موسیقی «پس زمینه») و با رقص (قبیله‌ای، محلی، اجتماعی، باله) در ارتباط باشد، بر دامنه و نفوذ گستردهٔ فکر یونانیان صحه می‌گذارد.

### نظریه‌های مدرن معنای موسیقی

اگر نظریه‌پرداز کسی باشد که معنا را شرح می‌دهد،

تا پیش از سده نوزدهم، اجراکنندگان موسیقی به ندرت نظریه‌پرداز بودند. وقتی نظریه موسیقی چیزی غیر از شرح سبک‌های پدیدار شده یا متداول بود، احتمالاً راه نمای تکنیک در اجرای ساز یا آواز، مجموعه دستور عمل‌هایی برای آشنایی با مقتضیات جاری کلیسا یا تمرین تئاتر، یا اصلاحات مدافعانه مکتوب بود. استادان پرکاری مانند یوهان سباستیان باخ، نه رساله‌هایی عالمانه، بل که آثار جاودان هنری خلق کردند.

در سده نوزدهم آهنگ سازان منتقدی چون کارل ماریافون وبر، روبرت شومان، هکتور برلیوز و فرانتس لیست ظهور کردند: هنرمندانی چند کاره با گرایش‌های ادبی، که یقیناً

نظریه هایی جامع یا نظام‌هایی فکری مطرح نساختند. ریشارد واگنر نظریه‌پردازی فعال و نمایانگر نوع جدیدی از آهنگ سازان مؤلف بود. ولی نظریه موسیقی را چندان پیش نبرد. وی سازگاری موسیقی و درام (Gesamtkunstwerk) را در نظر داشت - بازتابی از شیفته‌گی‌های «برنامه‌ای» (Programmatic) آهنگ سازان قرن نوزدهم - ولی پیچیدگی موسیقی و عناصر غیرموسیقیایی‌اش صرفاً برآشفته‌گی فکر موسیقیایی افزود. شخصیت آشکار موسیقیایی نبوغ واگنر، که بر وضوح در حلقه (The Ring) مشخص است، به هیچ وجه در اصول عقاید استدلالی‌اش تشریح نشده. ایگور استراوینسکی، آرنولد شوئنبرگ، و دیگر آهنگ سازان مولف قرن بیستم از نظر تشریح تکنیک‌ها و اهدافشان تا اندازه‌ای موفق‌تر بودند.

مفهوم پویایی (dynamism). اندیشه‌های امروزین نمادباوری (symbolism) و موسیقی بسیار مرهون دو فیلسوف آلمانی، آرتور شوپنهاوئر (۱۷۸۸-۱۸۶۰ م) و فریدریش. نیچه (۱۸۴۴-۱۹۰۰ م) است، کسانی که به نظریه موسیقی مفهومی تازه دادند، هر یک به شیوه‌های گوناگون و با زبانی متفاوت سخن گفتند، اما هر دو هوادار یک اصل - پویایی - بودند. هر دو موسیقی را هنری می‌دانستند که مکان‌گیر (و بنابراین، «عینی») نیست: به همان مفهومی که دیگر هنرها با شرایط نمایانگری واقعی‌شان هستند، موسیقی به پویایی درونی فرآیند نزدیک‌تر است؛ برای دریافت فوری آن موانع منطقی (ونه ملموس) کم‌تری وجود دارد، زیرا از کنار بُعد مطلق دنیای تجربی می‌گذرد.

شوپنهاوئر مُثُل افلاطونی را اراده‌ای عینیت یابنده می‌شمرد، ولی موسیقی: «به هیچ وجه مانند هنرهای دیگر، نسخه بدل مُثُل نیست، بلکه نسخه بدل خود خواست اراده است. و بدین سبب است که تاثیر موسیقی بسی عمیق‌تر و قوی‌تر از تاثیر دیگر هنرهاست. زیرا آن‌ها صرفاً از سایه‌ها سخن به میان می‌آورند، در حالی که موسیقی از خود آن چیز سخن می‌گوید.»

وی در مقابل کانت، به موسیقی اعتباری استثنایی بخشید:

«تاثیر موسیقی (از دیگر هنرها) قوی‌تر، سریع‌تر، ضروری‌تر و مطمئن‌تر است. مردم در تمامی اعصار موسیقی را به کار گرفته‌اند، بی آن‌که قادر به توجیه‌اش باشند؛ آنان با رضایت از درک مستقیم موسیقی، هرگونه ادعایی را مبنی بر دریافت انتزاعی خود این درک مستقیم مردود می‌دانستند.»

شوپنهاوئر با آگاهی از رابطه میان احساس انسان و موسیقی، عقیده داشت که (موسیقی) «نهفته‌ترین عواطف درون‌مان را دوباره در ما احیا می‌کند، اما به کلی بیرون از واقعیت و دور از محنت.» موسیقی از نظر او نظیر زندگی عاطفی است، و نسخه بدل یا نماد خواست اراده.

نیچه دوگانه‌گی آپولون - دیونوسوسی (Apollonian-Dionysion)، عقلانیت و فُرم باز نمانده مورد اول و مستی و خلسه مورد دوم، را مطرح ساخت. از نظر نیچه، موسیقی سرآمد هنرهای دینوسوسی است. نیچه در کتاب «زایش تراژدی از روح موسیقی»، این کشف قرن بیستمی را پیش بینی کرد که نمادسازی (در رویاها، اسطوره، یا در هنر) امری ضروری و تا اندازه‌ای هم فعالیت ناهشیار انسان است. پیش گویی و اشارتگری پر مایه نظهای او متضمن مفهوم «قیاس نمادین» (analogue symbokical) - کارکرد هنری نظم بخشی و زیادتر کردن عناصر سازنده دنیای واقعی - و قطب‌های تجربه نمادین شده در کشاکش (نیروهای) آپولونی - دیونوسوسی بود، که ایگوراستراوینسکی هم به آن اشاره کرد. نیچه به جنبه‌های ریاضی موسیقی مجالی اندک داد، و مانند شوپنهاوئر به موسیقی برنامه‌ای آشکار، که تقلیدهای بدیهی از اصوات طبیعی در آن فراوان است، تمایلی نداشت. او با پی بردن به قدرت خلق اسطوره در موسقی، «نقاشی صوتی» محض را نقطه مقابل ویژه‌گی موسیقی محسوب داشت. تلاش‌های نظریه پردازان در تشریح جذبه عالم‌گیر موسیقی و توضیح تاثیراتش، از سده نوزدهم به این سو، گوناگون، ضد و نقیض، و بسیار بحث‌انگیز بوده است. در یاد کرد دیدگاه‌های مهمی که پدید آمده‌اند، باید تاکید کد که هیچ مقوله کاملاً مجزایی در این باره موجود نیست، و معمولاً تداخل‌های چشم‌گیری نیز وجود دارد؛ برای نمونه، سخن گوی تک افتاده‌ای مانند ادموند گورنی، روان شناس انگلیسی در قرن نوزدهم، برای توجیه پدیده موسیقی مایه‌های فرمالیستی، سمبولیستی، اکسپرسیونیستی و روان شناختی را، به نسبت‌های گوناگون درهم می‌آمیزد. با این‌که برخی اختلاف نظرها مثل روز روشن‌اند، به سبب برخی دشواریهای ذاتی در اصطلاحات و تعاریف، دیدگاه‌های کاملاً مغایر نیز، معتبر و به شدت حمایت شده‌اند.

**مفهوم پویایی (dynamism). اندیشه‌های امروزین نمادباوری (symbolism) و موسیقی بسیار مرهون دو فیلسوف آلمانی، آرتور شوپنهاوئر (۱۷۸۸-۱۸۶۰ م) و فریدریش. نیچه (۱۸۴۴-۱۹۰۰ م) است، کسانی که به نظریه موسیقی مفهومی تازه دادند، هر یک به شیوه‌های گوناگون و با زبانی متفاوت سخن گفتند، اما هر دو هوادار یک اصل - پویایی - بودند**