PRZYBYSZ

AVANT, wol. IV, nr 3/2013
ISSN: 2082-6710 avant.edu.pl
DOI: 10.12849/40302013.1012.0003

Muzyka a emocje

Piotr Przybysz
Instytut Filozofii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
przybysz[]amu.edu.pl

Przyjęto: 8 grudnia 2013; zaakceptowano i opublikowano: zima 2013/2014.

Streszczenie

W artykule omawiam współczesne badania empiryczne nad muzyką i emocjami, prowadzone na styku psychologii, neuronauki i muzykologii. Wykazuję, że wiele ogólnych kwestii podejmowanych w ramach tego interdyscyplinarnego programu nie różni się zbytnio od pytań stawianych przez klasycznych autorów, takich jak Strawiński i Hanslick. Głównym celem pracy jest pokazanie, że istnieją trzy obszary aktywności poznawczej i behawioralnej słuchacza oraz odpowiednie rodzaje emocji muzycznych: emocje ucieleśnione, emocje epistemiczne oraz emocje asocjacyjno-kontekstowe.

Słowa kluczowe: muzyka a emocje; reakcja emocjonalna na muzykę; absolutystyczne vs referencjalistyczne poglądy na istotę muzyki; psychologia muzyki; Strawiński.

Wstęp

W potocznym odbiorze muzyka traktowana jest jako niezawodny środek do wywoływania w człowieku różnych reakcji emocjonalnych: potrafi wzruszyć i wprowadzić słuchacza w stan uniesienia, jest zdolna wywołać dreszcze i łzy, w innych okolicznościach działa uspokajająco lub można ją wykorzystać do poprawy nastroju. Pomimo że pogląd, iż funkcją muzyki jest wzbudzanie emocji, wywoływał niekiedy sprzeciw muzyków, a także teoretyków i badaczy muzyki (Strawiński, Hanslick), to trudno zaprzeczyć temu, że muzyka i emocje są dość mocno ze sobą powiązane. O tym, że tak jest, przekonuje prosty eksperyment myślowy, w którym należy wyobrazić sobie muzykę całkowicie wyzbytą funkcji emotywnych lub ekspresyjnych. Łatwo się przekonać, że niezwykle trudno jest wskazać lub wymyślić przykład tego typu muzyki, a jeśli nawet się to powiedzie, to pojawiają się wątpliwości, czy podany przykład to ciągle muzyka?

Celem niniejszego artykułu jest przyjrzenie się współczesnym badaniom nad emocjami muzycznymi prowadzonym na styku psychologii, neuronauki i muzykologii. Przyjmuje się tam, że muzykę łączą bliskie związki ze sferą emocjonalną, a skala odpowiedzi afektywno-uczuciowych organizmu na bodziec muzyczny rozciąga się od reakcji fizjologiczno-behawioralnych do subtelnych uczuć estetycznych. Niestety natura tych związków, ich różnorodne funkcje (na przykład rola emocji muzycznych w ewolucji gatunku) oraz neuronalne podłoże i mechanizmy ciągle są dalekie od rozpoznania i wyjaśnienia. W niniejszym tekście proponuję wyróżnienie głównych obszarów poznawczo-behawionalnej aktywności człowieka, w których ujawniają się emocje muzyczne. Dzięki temu możliwe jest odróżnienie różnych typów tych emocji, na przykład afektów związanych z pobudzeniem ciała, emocji o charakterze poznawczym oraz emocji związanych z kontekstem słuchania muzyki. Dalszym krokiem powinno być oczywiście wskazanie konkretnych mechanizmów, które odpowiadają za pojawianie się emocji muzycznych w wymienionych obszarach.

Artykuł składa się z czterech części. W części pierwszej rekonstruuję argumenty krytyczne wobec emocjonalizmu w muzyce, jakie sformułował Igor Strawiński. Sądzę, że stanowią one dobry punkt wyjścia do zastanowienia się nad związkiem muzyki ze sferą emocjonalną, przede wszystkim w kontekście rozróżnienia na „emocje codzienne" i „emocje estetyczne". W części drugiej pokazuję, że w ramach programu interdyscyplinarnych badań empirycznych nad emocjami muzycznymi podejmuje się szereg ogólnych kwestii – dotyczących na przykład tego, czy emocje muzyczne są standardowymi, codziennymi emocjami, czy też mają charakter estetyczny, czy odczuwamy je, czy jedynie percypujemy emocjonalną zawartość utworu, czy to sama muzyka, czy kontekst pozamuzyczny są przyczyną emocji – które to kwestie nie są wcale tak odległe od pytań, jakie stawiali klasyczni autorzy. W części trzeciej przywołuję wyniki badań psychologicznych, fizjologicznych i neuronaukowych świadczących o tym, że emocje muzyczne są zjawiskami, które można badać metodami empirycznymi. Wreszcie w części czwartej proponuję odróżnienie trzech obszarów aktywności poznawczo-behawioralnej słuchacza i odpowiadających im typów emocji muzycznych: emocji ucieleśnionych, emocji poznawczych oraz emocji asocjacyjno-kontekstowych.

1. Istota muzyki a jej funkcje emotywne. Strawiński o budzeniu emocji przez dzieło muzyczne

Rozważania o miejscu emocji w muzyce zajmują ważne miejsce w europejskiej kulturze muzycznej, między innymi dzięki sporom, które toczyli autorzy dostrzegający w muzyce domkniętą strukturę formalną z tymi, którzy utożsamiali znaczenie muzyki z czynnikami emocjonalnymi (por. Dahlhaus, Eggebrecht 1992: 35-43)[445]. Krytycy silnego wiązania muzyki z emocjami powoływali się między innymi na specyfikę samego dzieła muzycznego – uporządkowanej struktury dźwięków odsyłających do innych elementów tej samej struktury – jako dzieła *samego w sobie*. Zadaniem tak rozumianej muzyki nie jest wcale wzbudzanie miłych i przyjemnych odczuć, ale skłonienie słuchacza do zmysłowego, intelektualnego podążania za jej przebiegiem i do estetycznego jej doświadczania.

Postulat niełączenia muzyki z emocjami wynika często z filozoficznych zapatrywań na naturę (znaczenie) muzyki. Z uwagi na to, że muzyka – głównie instrumentalna – jest czymś ulotnym, abstrakcyjnym i nieobrazowym, podstawowym problemem teorii i filozofii muzyki stało się zagadnienie, czy może ona w ogóle „desygnować, opisywać lub w inny sposób komunikować referencjalne pojęcia, obrazy, przeżycia i stany emocjonalne"? (Meyer 1974: 48). Według Leonarda Meyera w odpowiedzi na to pytanie wyłoniły się dwa przeciwstawiane stanowiska: *absolutystyczne* (Hanslick, Strawiński), według którego utwór muzyczny jest dziełem autonomicznym odnoszącym się do samego siebie i definiowanym jako system wewnątrzmuzycznych odniesień[446], oraz stanowisko *referencjalistyczne*, zgodnie z którym muzyka odnosi się do szeroko rozumianej sfery pozamuzycznej, na przykład zdarzeń w świecie, pojęć lub emocji (por. Meyer 1974: 11).

Według absolutystów piękno muzyki leży „wyłącznie w tonach i ich artystycznem połączeniu, niezawisłe od wszelkiej treści pochodzącej z zewnątrz, wcale mu niepotrzebnej" (Hanslick 1903: 73). Stanowisko absolutystyczne posiada też swoją *negatywną* wersję, której ostrze krytyki skierowane jest przeciwko poszukiwaniu piękna i znaczenia (desygnacji)

[445] Zdaniem Hansa Eggebrechta muzykę europejską przenika napięcie – ujawniające się z historycznie zmienną intensywnością – pomiędzy dwoma przeciwstawnymi, choć równocześnie konstytutywnymi pojęciami: „emocja" i *mathesis*, por. Dahlhaus i Eggebrecht 1992: 42.

[446] Najbardziej charakterystyczne dla stanowiska absolutystów jest definiowanie muzyki poprzez odniesienia do typu idealnego dzieła muzycznego rozumianego jako „czysta" muzyka instrumentalna, „muzyka absolutna". O wyróżnionym miejscu muzyki instrumentalnej (jako „sztuki samotnej") w badaniach nad znaczeniem muzycznym pisał Eduard Hanslick (1903: 47 i nast.). Filozoficzno-kognitywną charakterystykę zjawiska muzyki samotnej (*music alone*), niedookreślonej przez „tekst, tytuł, przedmiot, program lub temat", zaproponował Peter Kivy (1990). Z perspektywy historii muzyki i estetyki muzycznej, paradygmat estetyczny muzyki absolutnej szeroko charakteryzuje Dahlhaus (1988).

muzyki w sferze pozamuzycznej, między innymi wśród emocji, nastrojów i uczuć, jakie muzyka wywołuje. W klasycznym dziele *O pięknie w muzyce* Eduard Hanslick przekonuje, że to piękno jest podstawową kategorią estetyki muzyki, natomiast uczucie (emocja) jest jedynie kategorią pomocniczą, drugorzędną. Obie te kategorie traktuje on jako rozłączne: (a) celem piękna nie jest wywoływanie uczuć, (b) nie ma wpływu na piękno to, czy ktoś doznaje przyjemnych uczuć, (c) przedmiot może być piękny, nawet gdyby u nikogo nie wzbudzał żadnych uczuć (por. Hanslick 1903: 17-18)[447].

Na autonomiczność, swoistość i nieprzetłumaczalność przeżycia muzycznego kładł nacisk również Igor Strawiński[448]. W jego rozważaniach estetycznych i w komentarzach do własnej twórczości pojawiają się tezy spójne z negatywną wersją stanowiska absolutystycznego i wymierzone w nadmierną uczuciowość, sentymentalizm czy ekspresjonizm muzyki:

> *uważam, że muzyka jest ze swej natury bezsilna w wyrażaniu czegokolwiek, czy to uczuć, stanów umysłu, nastroju psychologicznego, czy fenomenów natury… Ekspresja nie była nigdy własnością wewnętrzną muzyki i na pewno nie jest celem jej istnienia. A jeśli nawet wydaje nam się, jak to zwykle bywa, że muzyka cokolwiek wyraża, to jest to raczej iluzja, a nie realny fakt* (Strawiński 1974: 53).

Poglądy Strawińskiego na temat związków muzyki z emocjami są jednak znacznie bardziej złożone i wielowarstwowe, gdyż obejmują również na przykład krytykę wykorzystywania muzyki do wywoływania życiowych, codziennych emocji oraz krytykę traktowania jej jako łatwej odskoczni od codzienności:

> *Większość ludzi kocha muzykę dlatego, że spodziewa się w niej znaleźć uczucia takie, jak radość, smutek, ból, znaleźć wyobrażenie natury czy przedmiot marzeń, albo jeszcze lepiej: zapomnienie o „życiu prozaicznym". Szukają w niej narkotyku, „dopingu"… Muzyka nie byłaby wiele warta, gdyby tylko to było jej przeznaczeniem* (Strawiński 1974: 156).

Wydaje się więc, że aby uchwycić złożoność absolutystycznej krytyki emocjonalizmu w muzyce, należy wyróżnić kilka elementów składowych tego stanowiska. Proponuję zatem odróżnić: (i) *antyekspresjonizm muzyczny* (muzyka nie jest w stanie wyrazić ani oddać indywidualnych odczuć lub nastroju twórcy); (ii) *antyreprezentacjonizm muzyczny* (muzyka nie jest w stanie adekwatnie przedstawić lub odwzorować zjawisk pozamuzycznych, na przykład istoty

[447] Mimo to Hanslick przewiduje możliwość *pośredniego* wzbudzania uczuć przez piękno (*via* wrażenia zmysłowe oraz wyobraźnię i fantazję), por. Hanslick 1903 np. 19-25, 76-77.

[448] Strawiński tak pisał on o osobach poszukujących znaczenia poza muzyką: „Nie mogą pojąć, że muzyka jest czymś sama w sobie, niezależnie od tego, co mogłaby sugerować. Inaczej mówiąc, muzyka interesuje ich tylko wtedy, gdy zahacza o kategorie rzeczy będących poza nią, ale wywołujących w nich znajome wrażenia" (Strawiński 1974: 156).

emocji lub nastroju); oraz (iii) *antyemotywizm muzyczny* (zadaniem muzyki nie jest wywoływanie u słuchaczy naturalnych emocji i codziennych odczuć).

Sądzę, iż poglądy Strawińskiego (i Hanslicka) na emocje w muzyce są połączeniem tak rozumianego antyekspresjonizmu, antyreprezentacjonizmu i antyemotywizmu, lecz jest to połączenie w nierównych proporcjach i nigdy nie przybiera postaci idealnego dopasowania. Wprawdzie absolutyzm Strawińskiego nakazuje mu odrzucić nadmierną rolę emocji w muzyce, ale nigdy nie jest to odrzucenie absolutne. Po pierwsze sprzeciw wobec łączenia muzyki z emocjami ma u Strawińskiego charakter postulatywny i nie polega na kwestionowaniu faktu, że w realnych sytuacjach muzyka jednak wyraża i wzbudza u ludzi emocje. Strawiński dostrzega to, lecz traktuje jako drugorzędną, nieistotną funkcję muzyki:

> *To po prostu dodatkowy element, który dzięki cichej i zastarzałej umowie przydaliśmy muzyce, narzucony jej jak etykietka, jak mundur; krótko mówiąc – kształt zewnętrzny, który przez przyzwyczajenie czy nieświadomość zaczęliśmy mylić z jej istotą* (Strawiński 1974: 54).

Po drugie drażni go i nie podoba mu się wzbudzanie przez muzykę trywialnych, codziennych uczuć i emocji – drugorzędnych z punktu widzenia istoty muzyki. Dopuszcza natomiast i akceptuje sytuację, gdy muzyka budzi w słuchaczach swoiste *uczucia estetyczne*. Jeśli potraktować – co postuluję – te „wzruszenia o całkiem swoistym charakterze" jako rodzaj emocji estetycznych, to okazuje się, że antyemotywizm Strawińskiego nie jest aż tak radykalny, jak mogłoby się wydawać. Jest on wymierzony w codzienne odczucia i emocje, lecz nie w emocje estetyczne. Przykładowo Strawiński wiąże fenomen muzyki z organizowaniem przez słuchacza na bieżąco dźwięków w czasie i unikatowym przez to doświadczaniem teraźniejszości. Jest to zupełnie wyjątkowe doznanie, gdyż ze względu na ograniczenia poznawcze w normalnych sytuacjach człowiek doświadcza czasu jedynie pod postacią przeszłości lub przyszłości (por. Strawiński 1974: 54; 1980: 22-26). I właśnie konstruowanie ładu i kontemplowanie uporządkowania dźwięków w czasie wywołuje w słuchaczu wyjątkowe doznania i uczucia:

> *Właśnie ta konstrukcja, ten osiągnięty ład wywołują w nas wzruszenie o całkiem swoistym charakterze, które nie ma nic wspólnego z naszymi codziennymi odczuciami i naszymi reakcjami spowodowanymi oddziaływaniem codziennego życia. Najlepiej można sprecyzować uczucie wywołane muzyką, utożsamiając je z tym, które wywołuje w nas kontemplowanie gry form architektonicznych. Goethe rozumiał to dobrze, gdy mówił, że architektura to skamieniała muzyka* (Strawiński 1974: 54).

Dalej autor *Symfonii Psalmów* nie pozostawia już wątpliwości, że dopuszcza i postuluje to, aby muzyka wzbudzała w słuchaczach „wyższą" estetyczną przyjemność:

> *Gdy ludzie nauczą się kochać muzykę dla niej samej, gdy będą jej słuchać inaczej, ich przyjemność będzie o wiele wyższego rzędu, co pozwoli im sądzić muzykę na innym planie i odsłoni im jej wewnętrzne wartości* (Strawiński 1974: 157).

W ramach podsumowania powiemy, że – po pierwsze – krytyka roli obecności emocji w muzyce wynika wprost z przyjmowanych przez Strawińskiego filozoficznych poglądów absolutystycznych na temat istoty dzieła muzycznego. Pokazuje to, jak sądzę, że absolutyści uzależniali sposób odbioru muzyki od natury (budowy) bodźca muzycznego oraz że nieco arbitralnie próbowali ostro oddzielić jego odbiór emocjonalny od poznania estetyczno-intelektualnego. Po drugie antyekspresjonizm i antyreprezentacjonizm autora *Święta wiosny* nie polega na radykalnym wyrzuceniu emocji z muzyki, lecz jest jedynie postulatem, aby nie mylić istoty dzieła muzycznego z jego funkcją drugorzędną, jaką jest ekspresja i przedstawianie uczuć, nastrojów oraz innych stanów psychicznych. Po trzecie, jak się wydaje, Strawiński nie odrzuca całkowicie postulatu wywoływania przez muzykę uczuć w słuchaczu, pod warunkiem jednak, że są one przyjemnościami doznawanymi wskutek podziwiania wewnętrznej formy muzyki, na przykład śledzenia przebiegu muzycznego, dostrzegania melodycznych czy harmonicznych napięć pomiędzy elementami dzieła i tak dalej. Sugeruje to, że dzieli on sferę emocji muzycznych na dwie części – na emocje codzienne (naturalne) i emocje estetyczne – i tylko tym ostatnim przypisuje związek z autentycznym odczuwaniem piękna w muzyce.

Jak dalej zobaczymy, echa dylematów z jakimi przyszło się mierzyć absolutystom muzycznym, daje się odnaleźć nawet we współczesnych badaniach nad emocjami w muzyce prowadzonych z perspektywy nauk biologicznych. Sugeruje to z jednej strony, że dyskusje wokół stanowiska absolutystów nie są wcale oderwane od realnych problemów z rozumieniem muzyki, a z drugiej strony, że dziedzina empirycznych badań nad muzyką nie jest wolna od głębokich problemów i napięć o charakterze filozoficznym.

2. Empiryczne badania nad emocjami muzycznymi – generalne problemy i kwestie sporne

We współczesnych badaniach nad emocjami muzycznymi prowadzonych na styku psychologii poznawczej, neuronauki muzyki i muzykologii dominuje podejście empiryczne. Częściowo wynika ono z porzucenia podejścia normatywnego próbującego metodami filozoficznymi ustalić, co jest istotą i główną rolą muzyki[449], a częściowo z oparcia się na tradycji biologicznych badań nad

[449] Oczywiście filozoficzne badania i refleksja nad naturą muzyki i jej emocjonalnym oddziaływaniem (głównie w wymiarze poznawczym i estetycznym) ciągle są równolegle efektywnie prowadzone i rozwijane, por. np. Kivy (1989), Madel (2002), Davies (2003), Scruton (2009), Levinson (2011).

ekspresją emocji u ludzi i zwierząt (Darwin 1902, 1988; Ekman 2012), dominującej we współczesnej psychologii wymiarowej interpretacji stanów afektywnych (Russell 1980) i empirycznych badań nad pobudzeniem estetycznym (Berlyne 1971). Klasyczna kognitywistyczna tradycja muzykologicznych badań nad emocjami uwzględniana jest w tym nurcie przede wszystkim poprzez mocną, niekwestionowaną pozycję, jaką zajmuje w nim dzieło Meyera (1974, por. Huron 2006).

Badaczom towarzyszy przekonanie o wielości ról i funkcji, jakie pełni muzyka – na przykład rola poznawcza, społeczna, terapeutyczna, estetyczna – i o potrzebie ich uwzględnienia przy udzielaniu odpowiedzi na pytanie o afektywne oddziaływanie muzyki na słuchacza (por. artykuły zebrane w: Juslin i Sloboda 2001 i tychże 2010). Przy czym funkcja estetyczna jest traktowana nie jako wyjątkowa, lecz jako równorzędna pozostałym. Powszechne występowanie muzyki oraz jej ingerowanie w życie człowieka na każdym właściwie kroku zmusza badaczy do uwzględnienia jak największej liczby rodzajów muzyki (muzyka poważna i rozrywkowa, instrumentalna i śpiew, muzyka filmowa i tak dalej) oraz do brania pod uwagę szerokiej palety zjawisk muzycznych (na przykład muzykowanie biesiadne, taniec, muzyka towarzysząca codziennym czynnościom, por. Sloboda i O'Neil, 2001; Sloboda 2010).

Jednym z celów tego rodzaju badań jest empiryczne przebadanie, jak poszczególne elementy muzyki (na przykład głośność i wysokość dźwięku, jego barwa, rytm, postęp melodyczny i harmoniczny, tonalność) oraz ich kombinacje mogą wywoływać u słuchacza efekt emocjonalny. Chodzi też o wyjaśnienie, w jaki sposób pobudzenie afektywne daje się modulować poprzez percepcyjno-poznawczą aktywność słuchacza, jak na rodzaj i siłę odczuwanych emocji wpływa jakość i sposób wykonania utworu, oraz jak na pojawienie się afektu wpływają różne okoliczności towarzyszące słuchaniu muzyki. Przyjmuje się, że afektywne oddziaływanie bodźca muzycznego na system percepcyjno-emocjonalny odbiorcy jest wielopoziomowe i może odbywać się w warstwie pobudzenia fizjologiczno-mózgowego, behawioralnego czy psychologicznego (por. artykuły zebrane w Peretz i Zatore 2003; Koelsch 2012).

Wiąże się z tym problematyka nabywania przez dziecko zdolności do emocjonalnego reagowania na muzykę oraz wpływu uszkodzeń mózgu na odbiór afektywny (por. np. Peretz 2001; Trehub 2003). Zainteresowanie budzą podobieństwa i różnice w reagowaniu na muzykę i na pokrewne zjawiska dźwiękowe, jak choćby na mowę (Patel 2010). Pytanie o istotę i główną funkcję muzyki pojawia się „w przebraniu" pod postacią pytania o funkcję przystosowawczą, jaką muzyka oraz emocje przez nią generowane mogą pełnić w perspektywie ewolucji naszego gatunku (por. np. Cross 2003; Huron 2003).

Tak szeroko zakrojony program badawczy siłą rzeczy powoduje silne rozczłonowanie prowadzonych badań i zmusza do posługiwania się różnymi metodami badawczymi (por. np. Juslin, Liljeström i in. 2010), co z kolei stwarza

potrzebę uzgadniania, integracji i całościowej dyskusji wyników uzyskanych na tak różnych polach (por. Juslin i Sloboda 2010; Arbib 2013). Przy tej okazji ujawniają się problemy bardziej ogólnej natury, które często pozostają niewidoczne z perspektywy zajmowanej przez badaczy-eksperymentatorów. Wiele z tych problemów i znaków zapytania dotyczy spraw podobnych do tych, o które spór filozoficzny toczyli wcześniej absolutyści. Poniżej skupię się na trzech takich kluczowych problemach dotyczących powiązania muzyki z emocjami.

2.1. Czy muzyka wywołuje emocje podstawowe? – Czy emocje wzbudzane przez muzykę są podobne do afektów podstawowych, takich jak strach, smutek, wstręt lub odczucie radości? I czy muzyka oraz właściwe jej emocje pełnią funkcje adaptacyjne i wspomagają w jakiś sposób przetrwanie człowieka? A może tworzą osobną, autonomiczną kategorię emocji estetycznych, których ważność dla przetrwania jest prawdopodobnie mniejsza?

Problem ten dostrzegał już Karol Darwin, którego zdaniem muzyka „wzbudza w nas różne emocje, choć nie te najbardziej dramatyczne związane z przerażeniem, strachem, wściekłością itd. Pobudza ona w nas łagodniejsze odczucia, jak czułość i miłość, które łatwo przechodzą w przywiązanie" (Darwin 1902: 635). Czy oznacza to, że emocje tego typu nie mają nic wspólnego z przeżyciami towarzyszącymi biologicznej walce o przetrwanie? Sam Darwin proponował inne rozwiązanie: przypisywał przyjemnościom i emocjom estetycznym rolę w doborze płciowym. Widział ich źródła w rytuałach zalotów, rywalizacji o partnera i triumfie nad przeciwnikiem (Darwin 1902: 733-737; por. również np. Miller 2004). Możliwe też, że emocje muzyczne pełnią funkcjonalną rolę w życiu społecznym. Emocje towarzyszące wspólnemu śpiewaniu pieśni, tańcom czy obrzędom mogą wzmacniać więź wspólnotową, konsolidować grupę ludzką dla osiągania wspólnych celów i w ten sposób przyczyniać się do jej przetrwania i sukcesu (Wilson 2012: 267-284).

Inną możliwością jest, że emocje wywołane słuchaniem muzyki mają przede wszystkim walor estetyczny i nie są do końca autentycznymi, naturalnymi emocjami życiowymi. Idąc tym tropem Scherer (2004) oraz Zentner, Grandjean i Scherer (2008) odróżnili emocje *utylitarne* związane z interesem i dobrostanem jednostki od *muzycznych emocji estetycznych*, które nie wywierają bezpośredniego efektu na dobrobyt indywiduum. Badacze ci wyszli z założenia, iż standardowe podejście do badania afektywnego oddziaływania muzyki polegające na doszukiwaniu się w muzyce emocji podstawowych jest zawodne. W przeprowadzonych przez siebie eksperymentach Zentner i Scherer mieli za cel wskazanie na te cechy emocjonalnego i estetycznego przeżywania muzyki, które odróżniają ten rodzaj doświadczeń od pozostałych afektów. W tym celu posłużyli się oni kwestionariuszem zawierającym bardzo szeroki zestaw określeń emocjonalnych kojarzonych z muzyką, również tych o cha-

rakterze estetycznym[450]. W badaniach zarejestrowali oni, że muzyka u zdecydowanej większość słuchaczy wywołuje odczucia o charakterze pozytywnym (odprężenie, radość, rozbawienie, marzenia), a jedynie w niewielkiej mierze o charakterze negatywnym (agresję, niepokój, żal, depresję, złość). Negatywne emocje takie jak smutek czy strach są częściej rozpoznawane w materiale muzycznym, choć w mniejszym stopniu udzielają się i „przechodzą" na słuchaczy. Wytłumaczyć to można zapewne tym, że w typowej sytuacji słuchacz doświadcza dzięki muzyce odprężenia, a „zatopienie się" w muzyce pozwala mu na chwilowe odcięcie się od życiowych trosk i smutków. Nawet jeśli słuchacz doświadcza – przykładowo – uczucia smutku, to nie jest to ten sam smutek, który wywołują codzienne doświadczenia. Może on przybrać postać smutku paradoksalnego, kiedy to uczuciu smutku towarzyszy zachwyt nad dziełem muzycznym, albo może wystąpić pod postacią jednej ze „smutkopodobnych" estetycznych kategorii emocjonalnych, na przykład melancholii. Zarówno w jednym, jak i drugim przypadku odczucie smutku estetycznego przestaje pełnić rolę emocji typowo negatywnej o charakterze awersyjnym, o czym przekonuje fakt, że zazwyczaj nie odsuwamy się ani nie uciekamy przed muzyką wyrażającą smutek. Według badaczy określenia, jakimi posługują się osoby badane w celu opisu emocji towarzyszących słuchaniu muzyki, korelują z dziewięcioma estetycznymi emocjami muzycznymi: zachwytem (*wonder*), poczuciem transcendencji, poczuciem łagodności, nostalgią, uspokojeniem, odczuciem siły, rozbawieniem, napięciem i smutkiem (Zentner, Grandjean, Scherer 2008: 507; Zentner 2010: 106).

2.2. Odczuwanie vs. percepcja emocji muzycznych? – Kolejne sporne zagadnienie dotyczy tego, czy w konkretnym przypadku muzyka pobudza emocjonalnie słuchacza czy też odbiorca jedynie percypuje i rozpoznaje wyrażoną w utworze emocję. Zależnie od rozstrzygnięcia w tej sprawie wyróżnia się stanowisko *emotywne* oraz *kognitywne*. W pierwszym przypadku zasłyszany utwór muzyczny traktuje się jako bodziec, który powoduje, że słuchacz doświadcza określonych emocji. Uruchamia on w nim kaskadę reakcji afektywnych o charakterze psychologicznym, fizjologicznym lub motorycznym: poczucie szczęścia czy odprężenie likwiduje napięcie mięśniowe lub wywołuje skłonność do wystukiwania rytmu. Na inny aspekt związku między muzyką a emocjami kładziemy nacisk, kiedy rozpatrujemy utwór muzyczny jako ekspresję emocji kompozytora lub wykonawcy. Emocje zawarte w utworze mogą udzielić się słuchaczowi, ale nie muszą (Konečni 1993: 701-702) Bywa czasami tak, że słuchacz angażuje się jedynie w ich rozpoznanie, bez ulegania im. W tej sytuacji nie mamy już do czynienia z relacją o charakterze emotywnym, lecz kognitywnym. Na przykład zamiast odczuwać nastrój radości i szczęścia pod-

[450] Tzw. *Geneva Emotional Musical Scale* (GEMS), por. szerzej: Zentner, Grandjean i Scherer (2008).

czas każdego kolejnego odsłuchania *Ody do radości*, rozpoznaję jedynie tę emocję w utworze i potrafię ją odróżnić od innych emocji, na przykład od smutku.

Zdaniem K. Scherera i V. Konečni'ego niezbyt precyzyjne odróżnianie tych dwóch aspektów oddziaływania emocjonalnego muzyki prowadzi do nadinterpretacji wyników różnych eksperymentów testujących wrażliwość emocjonalną słuchaczy. Dotyczy to przede wszystkim psychologicznych badań kwestionariuszowych. Jedynie przemyślane i precyzyjne skonstruowanie takiego kwestionariusza pozwala na wyciągnięcie ostatecznych wniosków co do tego, czy osoba badana raportowała własne odczucia emocjonalne, czy raczej to, jakie emocje dostrzegła w utworze (por. Scherer 2004: 239; Konečni 2008: 118 i nast.).

2.3. Co wzbudza emocje muzyczne: sama muzyka czy pozamuzyczny kontekst? – Kolejne trudne pytanie dotyczy tego, czy to przebieg i forma muzyki wzbudzają emocję, czy raczej okoliczności towarzyszące słuchaniu. Jest tak we wszystkich tych sytuacjach, w których muzyka stanowi tło dla równolegle rozgrywających się zdarzeń pozamuzycznych (na przykład mszy w kościele, tańca, w muzyce marszowej i tak dalej), lub gdzie muzyka jest impulsem wzbudzającym aktywność myślową słuchacza (na przykład pamięć, wyobraźnia) nakierowaną na sferę pozamuzyczną. Pokazuje to też, że referencjalistyczny pogląd szeroko łączący muzykę ze światem zewnętrznym nie jest pozbawiony racji.

Może być to związane na przykład z miejscem, w jakim przyszło mi słuchać muzyki, na przykład na pogrzebie, gdzie „struktura utworu nie ma dla mnie znaczenia i niezależnie od struktury utworu odczuwam smutek" (Sloboda 1999: 42). Śpiewy gromadnie wykonywane przez kibiców na stadionie piłkarskim mają zasadniczy cel: wywołanie poczucia jedności z własną drużyną i zademonstrowanie siły wobec przeciwnika. Muzyka stadionowa jest więc programowo nakierowana na wywołanie emocji związanych z mobilizacją, na przestawienie organizmu w stan podwyższonej gotowości oraz na obniżenie progu, po przekroczeniu którego rodzi się agresja. W sytuacji stadionowej, tak samo jak na pogrzebie czy weselu, złożona struktura utworu traci zazwyczaj na znaczeniu i najlepiej jeśli daje się ją zredukować do kilku prostych i szeroko rozpoznawalnych schematów muzycznych. W takich sytuacjach muzyka ma podtrzymywać, stabilizować, a niekiedy wzmacniać właściwą dla danego miejsca i kontekstu społecznego reakcję emocjonalną. Emocje takie trudno więc nazwać czysto muzycznymi.

Podobnie kontekstowy charakter mają emocje generowane przez ślady pamięciowe wywołane muzyką. Dla emocji zainicjowanych przez ślady pamięciowe istotne jest to, z kim i w jakich okolicznościach w przeszłości słuchaliśmy utworu muzycznego – następnie „za każdym razem, gdy słyszycie ten

utwór, porusza on wasze serca, ponieważ jest to muzyka związana z ukochaną osobą" (Sloboda 1999: 43). Na podobnym kontekstowo-temporalnym odniesieniu do przeszłości opierają się niektóre wzruszenia, jak na przykład nostalgia. Może być ona spowodowana wysłuchaniem piosenki pamiętanej z okresu młodości i wywołaniem kaskady wspomnień ze starych, dobrych czasów.

3. Psychologiczne, fizjologiczne i neuronalne wskaźniki emocjonalnych reakcji na muzykę

Uznanie, że muzyka to tylko „drgania rozchodzące się w powietrzu", może skłaniać do sceptycyzmu i ostrożności w sprawie przypisywania muzyce możliwości budzenia autentycznych emocji. Jednak silnym argumentem za realnością emocji muzycznych jest to, że ich przejawy daje się zaobserwować i zarejestrować w tych samych sferach, w których przejawiają się emocje podstawowe:

- w sferze subiektywnych odczuć i doznań (na przykład odczucie smutku wywołane słuchaniem smutnej muzyki),
- w sferze pobudzenia fizjologicznego i behawioralnego (na przykład zmiany tętna, ciśnienia krwi, przewodnictwo skórne, wzrost lub obniżenie napięcia mięśniowego towarzyszące przeżywaniu emocji, mimowolna skłonność do wystukiwania rytmu), oraz
- w sferze aktywności neuronalnej (między innymi ośrodki podkorowe wchodzące w skład układu limbicznego oraz układu nagrody, szlaki aktywności dopaminergicznej).

Badania rozwojowe nad percepcją i odczuwaniem emocji muzycznych pokazały, że zdolność ta pojawia się dość wcześnie w rozwoju dziecięcym i że umiejętność dyskryminacji emocji na podstawie coraz bardziej złożonych wskaźników muzycznych powiększa się stopniowo wraz z wiekiem dziecka. Już między drugim a czwartym miesiącem życia dzieci preferują i łączą przyjemne odczucia z brzmieniami zgodnymi (konsonansowym), a nieprzyjemne z niezgodnymi (dysonansowymi) (por. Trainor, Tsang i in. 2002). Przypuszczalnie około trzeciego lub czwartego roku życia dzieci opanowują umiejętność rozpoznawania radosnej muzyki, natomiast nieco później – około szóstego roku życia – są już w stanie rozpoznawać szerszy zestaw emocji możliwych do wyrażenia przez muzykę, jak smutek, strach czy złość (Cunningham i Sterling 1988)[451]. Najpierw dziecko opanowuje umiejętność identyfikacji podstawowych emocji muzycznych, radości lub smutku, na podstawie rozpoznania tempa (szybko, wolno), a dopiero później – na podstawie innych kryteriów (na

[451] Rozpoznanie polega w tym przypadku na przypisaniu do danego fragmentu muzycznego nazwy odpowiadającej mu emocji.

przykład wychwycenia różnicy między trybem molowym a durowym) (por. Dalla Bella i Peretz 2001).

Umiejętności wypracowane w wieku dziecięcym decydują o tym, że osoby dorosłe, zarówno te kształcone muzycznie, jak i te bez wykształcenia muzycznego, potrafią szybko i trafnie wyczuwać i rozpoznawać w muzyce większość podstawowych emocji i nastrojów, na przykład radość, smutek, uspokojenie czy zagrożenie (por. np. Viellard, Peretz i in. 2008; Mohn, Argstatter i in. 2010). W warunkach eksperymentalnych rozpoznawanie emocji muzycznych jest możliwe zarówno przy podejściu „kategorialnym", gdy osoby badane mają za zadanie określić, która z etykiet słownych określających emocje („smutny", „wesoły" i tak dalej) najlepiej pasuje do danego fragmentu muzycznego, jak i przy ujęciu „wymiarowym", gdy zadaniem badanych jest ocenić bodziec muzyczny na odpowiednich skalach, na przykład pod względem stopnia wywoływanego pobudzenia oraz walencji (emocje pozytywne/negatywne) (por. Viellard, Peretz i in. 2008; Eerola, Vuoskoski 2011).

Pewien kłopot dla badaczy w tego typu badaniach (to znaczy opartych o raporty werbalne) stanowi ciągle rozstrzygnięcie, czy dana osoba odczuła daną emocję, czy jedynie ją rozpoznała w materiale muzycznym. Przeprowadzone badania sugerują, że w większości przypadków, kiedy badani rozpoznają daną emocję muzyczną, równocześnie udziela im się ona w jakimś stopniu (por. np. Juslin i Laukka 2004). Również w eksperymencie, w którym osoby należące do jednej z grup wykonywały zadanie związane z kategoryzowaniem emocji, a osoby z drugiej grupy szacowały wielkość pobudzenia, jakie dany utwór wywołuje, otrzymano silną korelację wyników w odniesieniu do tych samych fragmentów muzycznych (Viellard, Peretz i in. 2008). Oczywiste jest jednak, że pojawiają się sytuacje, gdy odczuwanie i rozpoznawanie emocji nie pokrywają się. Jeśli osobie będącym w radosnym nastroju zaprezentuje się fragment smutnego utworu, to jest prawdopodobne, że będzie ona w stanie rozpoznać tę emocję, jednak sama jej nie odczuje (por. Gabrielson, 2002).

Według P. Juslina muzyka jest w stanie wywoływać zasadniczo te same emocje co pozostałe wydarzenia życiowe, jednak występuje statystycznie zauważalna odmienność cechująca ten sposób percepcji emocjonalnej. W badaniu przeprowadzonym przez Juslina, Liljestroma, Västfjälla, Barradasa i Silvę odkryto, że pozytywne stany emocjonalne, takie jak szczęście-uniesienie (ang. *happiness-elation*) oraz nostalgia-tęsknota, częściej towarzyszą epizodom słuchania muzyki niż codziennym sytuacjom życiowym, w których brak tła muzycznego. Z kolei złość-irytacja, znudzenie-obojętność lub niepokój-strach były częściej spotykane wśród emocji dnia codziennego niż w trakcie słuchania muzyki (Juslin, Liljestrom i in. 2008). Do podobnych wniosków doszli M. Zentner, D. Grandjean i K. Scherer, którzy w serii badań pokazali, że muzyka wywołuje u ludzi odczucia zdecydowanie częściej pozytywne (odprężenie, ra-

dość, rozbawienie, marzenia) niż negatywne (agresję, niepokój, żal, depresję, złość) (Zentner, Grandjean i Scherer 2008).

Z kolei podczas badań przeprowadzonych przez Carol Krumhansl (1997) za pomocą aparatury do rejestracji reakcji fizjologicznych organizmu (oddechu, ciśnienia krwi czy przewodnictwa elektrycznego skóry) wykazano, że podczas słuchania fragmentów utworów muzycznych wyrażających smutek (na przykład *Adagio for Strings* Barbera), strach i niepokój (na przykład *Noc Łysej Górze* Mussorgskiego) oraz radość (na przykład *Wiosna* z *Czterech pór roku* Vivaldiego) zmianie ulega poziom pobudzenia fizjologicznego organizmu. Podczas badania smutne fragmenty muzyczne wpływały w największym stopniu na zmiany częstotliwości bicia serca, ciśnienia krwi, przewodnictwa skóry (SCR – por. równ. Khalfa, Peretz i in. 2002) i temperatury ciała u słuchaczy. Muzyka wyrażająca strach i niepokój wywoływała przede wszystkim efekty krążeniowe w postaci zmiany parametrów tętna. Natomiast muzyka radosna wpływała u badanych głównie na zmiany w parametrach oddychania.

Różne reakcje behawioralne o podłożu emocjonalnym badali też J. Sloboda (1991) i J. Panksepp (1995). W badaniu kwestionariuszowym Slobody osoby badane raportowały, że słuchanie muzyki wywołuje u nich całą gamę reakcji behawioralnych, takich jak ciarki/dreszcze przechodzące po krzyżu, śmiech, wrażenie ucisku w gardle, łzy, gęsią skórkę, pocenie się, przyspieszenie bicia serca, ziewanie, pobudzenie seksualne i inne. Najczęstszą z reakcji na muzykę okazały się ciarki, do których przyznawało się 90 % respondentów. Celem eksperymentu Slobody było też skorelowanie odpowiedzi behawioralnej organizmu z określonymi formami muzycznymi. Uzyskane wyniki pokazały, że na przykład łzy wywoływane były najczęściej przez appogiatury, natomiast o ciarki i dreszcze przyprawiały słuchaczy nagłe zmiany w przebiegu harmonii. Ciarki pojawiające się podczas słuchania muzyki były również przedmiotem badania przeprowadzonego przez Panksepa. Pokazało ono, że tego typu reakcja pojawia się częściej w przypadku słuchania smutnych niż radosnych fragmentów muzycznych i że kobiety odczuwają je częściej niż mężczyźni.

Wyniki eksperymentów z zakresu neuroobrazowania pokazały z kolei, że emocjom odczuwanym podczas słuchania muzyki towarzyszy częściowa aktywacja podobnych obszarów mózgu co w przypadku emocji naturalnych. Przykładowo Anne Blood i Robert Zatorre (2001) oraz Vinod Menon i Daniel Levitin (2005) pokazali – odpowiednio – za pomocą pozytronowej emisyjnej tomografii (PET) i funkcjonalnego rezonansu magnetycznego (fMRI), że emocjom podczas słuchania muzyki towarzyszy aktywacja tak zwanego układu nagrody w mózgu i szlaków aktywności dopaminergicznej, analogicznie jak w sytuacjach naturalnej euforii wywołanej bodźcami erotycznymi, jedzeniem czekolady lub korzystaniem z innych używek.

Do podobnych wniosków na podstawie badań własnych oraz przeglądu badań neuroobrazowych i studiów nad lezjami doszedł Stefan Koelsch (2010; 2012, rozdz. 12.6). Jego zdaniem w oparciu o przeprowadzone do tej pory eksperymenty można wyciągnąć wniosek, że emocjom muzycznym towarzyszy aktywacja struktur podkorowych, głównie obszarów limbicznych i okołolimbicznych: ciała migdałowatego, hipokampa, zakrętu przyhipokampowego, jądra półleżącego, brzusznego pola nakrywki, wyspy, przedniej części zakrętu obręczy i kory oczodołowej. Świadczyć to może o tym, że przynajmniej niektóre z emocji muzycznych są powiązane z aktywnością istotnych przeżyciowo struktur, które zawiadują ukształtowanymi w procesie ewolucji podstawowymi mechanizmami afektywnymi, co jest najlepszym dowodem na to, że emocje tego typu są czymś realnym (Koelsch 2010: 133).

4. Obszary aktywności behawioralno-poznawczej słuchacza. Wstępna typologia emocji muzycznych

Liczne czynniki z jednej strony bliżej związane z warstwą muzyczną, a z drugiej z sytuacją odbioru muzyki – na przykład elementy struktury utworu muzycznego, jakość i sposób wykonania, cechy indywidualne charakteryzujące słuchacza, zewnętrzne okoliczności składające się na kontekst słuchania – znacząco komplikują możliwość przedstawienia zjawiska indukowania emocji muzycznych w ramach jednorodnego procesu lub pojedynczego mechanizmu. Przykładowo Patrik Juslin i Daniel Västfjäll, opierając się głównie na dotychczasowych ustaleniach empirycznych dotyczących wzbudzania emocji przez muzykę, wymieniają aż sześć różnych mechanizmów, za pomocą których, jak sądzą, muzyka oddziałuje emocjonalnie na osobę słuchającą. Są to: (1) odruchy pnia mózgu, (2) warunkowanie klasyczne, (3) zarażenie emocjonalne, (4) wyobraźnia wzrokowa, (5) pamięć epizodyczna oraz (6) oczekiwania muzyczne (por. Juslin i Västfjäll 2008)[452].

Z kolei w ramach przyjmowanej przeze mnie perspektywy obiecującym punktem wyjścia do określenia kluczowych mechanizmów i procesów powstawania emocji muzycznych może być wskazanie na podstawowe obszary aktywności behawioralno-poznawczej słuchacza, w których pojawiają się reakcje emocjonalne na muzykę. W związku z tym proponuję wyodrębnienie trzech takich zasadniczych obszarów, w których pojawiają się emocje muzyczne. Reakcje emocjonalne na muzykę mogą być:

[452] Autorzy rozważali (a nawet eksperymentalnie testowali) możliwość dodania do powyższej listy dodatkowych mechanizmów wzbudzania emocji muzycznych, tj. mechanizmów (7) kognitywnej oceny i (8) synchronizacji z rytmem (ang. *rhythmic entrainment*) (por. Juslin, Liljeström i in. 2010: 616, 621).

- generowane wprost jako reakcje percepcyjno-behawioralne słuchacza, czyli jako reakcje jego ciała (*ucieleśnione emocje muzyczne*);
- zapośredniczone przez aktywność poznawczą odbiorcy nakierowaną na analizę struktury i formy muzycznej (*epistemiczne emocje muzyczne*);
- wynikiem nakierowania aktywności poznawczej podmiotu na pozamuzyczne czynniki zewnętrzne (*asocjacyjno-kontekstowe emocje muzyczne*).

4.1 *Dziedzina ucieleśnionych emocji muzycznych* – Ucieleśnione emocje muzyczne powstają niezależnie od czynników poznawczych, najczęściej jako reakcje autonomicznego układu nerwowego pobudzonego percepcyjnie przez elementy struktury dźwiękowej utworu muzycznego. Percepcja muzyki jest w stanie wywołać przyśpieszenie bicia serca, pocenie się skóry, dreszcze czy łzy, jak również inne tego typu reakcje fizjologiczne i cielesne (por. np. Sloboda 1981; Krumhansl 1997). Wzbudzane są wtedy reakcje, które należy wiązać między innymi z aktywacją obszarów podkorowych: pnia mózgu, elementów układu limbicznego, jak ciało migdałowate i podwzgórze, kontrolujących behawioralne, hormonalne i wegetatywne reakcje organizmu (por. Berlyne 1971 rozdz. 8).

Elementarnymi bodźcami, które są w stanie *oddolnie* zainicjować tego typu reakcje cielesne u odbiorcy, są przede wszystkim takie cechy bodźca muzycznego jak na przykład: nagły dźwięk, jego głośność, rytm, brzmienia dysonansowe i tak dalej (por. Juslin i Västfjäll, 2008: 564; Johnstone i Scherer 2005: 294-296). Przyczynami reakcji cielesnych na muzykę mogą być jednak również nieco bardziej złożone mechanizmy, do których należy zarażenie emocjonalne. Powoduje ono, że na przykład radosna lub smutna muzyka potrafi mechanicznie zarazić słuchacza tkwiącą w niej emocją i wywołać odpowiadające jej pobudzenie emocjonalne w postaci odczucia wesołości lub smutku, wzrostu lub obniżenia napięcia fizycznego lub wydzielania odpowiednich hormonów do krwi (prolaktyny, endorfin) (por. np. Juslin i Västfjäll 2008: 564-566; Huron 2011). Wyjątkowe możliwości zarażania emocjonalnego posiada głos ludzki i oparte na nim ekspresje muzyczne. Przykładowo możliwości, jakie posiada w tym względzie śpiew, znacznie przewyższają możliwości muzyki instrumentalnej, co jest pochodną tego, że fizjologiczne zmiany charakterystyczne dla poszczególnych rodzajów emocji – na przykład parametry oddechu podczas doświadczania strachu – powiązane są ściślej ze zmianami w parametrach emisji głosu (por. Gorzelańczyk i Podlipniak 2011: 80). Interesujące jest też to, że zarażanie emocjonalne za pomocą środków wokalnych jest bardziej efektywne w przypadku emocji takich jak strach lub niepokój niż w przypad-

ku emocji wstrętu, co wiąże się prawdopodobnie z adaptacyjnymi funkcjami głosu jako środka komunikacji na odległość i wykorzystywaniem go w grupie do sygnalizowania zbliżającego się zagrożenia i wywoływania tym samym strachu przed zagrożeniem (wstręt trudno jest zaś komunikować za pomocą głosu (por. Johnston i Scherer 2005: 292; Gorzelańczyk i Podlipniak 2011: 81). Zarażanie emocjonalne za pomocą środków wokalnych działa również efektywnie w przypadku innych emocji, takich jak na przykład emocja smutku, co również może być spowodowane charakterystycznymi dla tej emocji parametrami akustycznymi głosu – spadkiem tempa, słabnącym natężeniem dźwięku, mniejszym natężeniem wyższych składowych (alikwotów) dźwięków o strukturze harmonicznej – i ich oddziaływaniem emocjonalnym na słuchacza (por. Johnston i Scherer 2005: 297).

4.2 *Dziedzina epistemicznych emocji muzycznych* – Czynnikiem umożliwiającymi powstanie emocji muzycznych może być intensywna aktywność poznawcza słuchacza, na przykład w formie oczekiwań, wyobrażeń, wzmożonego zaangażowania pamięci roboczej, nakierowana bezpośrednio na analizę utworu muzycznego. Kluczową aktywnością poznawczą biorącą udział w inicjowaniu emocji są antycypacje pojawiające się w trakcie słuchania muzyki. Podczas słuchania utworu odbiorca – świadomie lub nieświadomie – żywi określone, wybiegające naprzód oczekiwania na temat jego dalszego przebiegu. Mogą one dotyczyć na przykład pojawienia się akordu w określonym czasie, kontynuacji linii melodycznej, powtórzenia lub dopełnienia określonej frazy lub motywu.

Zaproponowana w połowie lat 50-tych XX wieku przez Leonarda Meyera wpływowa koncepcja emocji muzycznych reprezentuje takie właśnie podejście. Ogólna definicja emocji, jaką Meyer proponuje, wiąże powstawanie emocji z zahamowaniem jakiejś ważnej życiowo funkcji lub praktyki: „emocja lub afekt zostają wzbudzone wtedy, gdy tendencja do reagowania zostaje wstrzymana lub zahamowana" (Meyer 1974: 26, por. tamże: 46). Przykładem, do którego odwołuje się, jest przypadek nałogowego palacza, który gdy sięgnie do kieszeni po papierosy i ich tam nie znajdzie, może zareagować emocjonalnie (tamże: 25, 39). Przykład ten pokazuje, że emocje mogą powstawać wskutek zaburzenia oczekiwań. Z podobną sytuacją mamy do czynienia podczas słuchania muzyki. Kompozytor utworu muzycznego poprzez zaingerowanie w oczekiwania muzyczne słuchacza może wywołać u niego na przykład emocję zaskoczenia. Kompozytor może spowodować, że następstwo w materiale muzycznym „niekoniecznie musi być dokładnie zgodne z oczekiwaniem" słuchacza (tamże: 40). Oczekiwanie może też zostać spełnione, ale z opóźnieniem. Początkowy bodziec muzyczny może dopuszczać z równym prawdopodobieństwem różne rozwinięcia, czyli wytworzyć u słuchacza wrażenie niezdecydowania i niepewności. Poza kompozytorem również wykonawca utwo-

ru muzycznego może estetycznie i twórczo manipulować oczekiwaniami odbiorcy poprzez tak zwane „odchylenia wykonawcze" w zakresie tonalności, chromatyki, ornamentyki lub poziomu ekspresyjności wykonania (por. tamże: rozdz. VI).

4.3 *Dziedzina muzycznych emocji asocjacyjno-kontekstowych* – Słuchanie muzyki może pobudzać słuchacza emocjonalnie poprzez zewnętrzne skojarzenia i asocjacje, jakie dany utwór wywołuje. Dzięki muzyce odbiorca zwraca się wtedy w wyobraźni lub w pamięci epizodycznej bądź semantycznej ku przedmiotom, ludziom, zdarzeniom, ideom ze sfery pozamuzycznej (por. Sloboda 2002: 78). W umyśle słuchacza powstają obrazy dotyczące na przykład przeszłych zdarzeń, miejsc lub osób, z którymi się zetknął, które wywołują pobudzenie emocjonalne. Również miejsce, w którym odbiorca muzyki aktualnie się znajduje (kościół, koncert), oraz ludzie, którzy mu towarzyszą podczas słuchania, mogą przyczynić się do wygenerowania określonych emocji. Muzyka może też skłaniać odbiorcę do bardziej abstrakcyjnego zastanowienia się nad własnym życiem, a nawet do myślenia o sensie istnienia, co w pewnych sytuacjach może wprowadzić go w określony stan afektywny: wywołać żal, smutek, a nawet strach.

Istnieje prawdopodobnie cały szereg mechanizmów – różniących się stopniem kontroli poznawczej, poziomem uświadomienia, wpływem czynników indywidualnych i szybkością reakcji emocjonalnej na bodziec muzyczny – które zawiadują takim „przekierowywaniem" uwagi na kontekst pozamuzyczny, jakie zachodzi w pamięci lub wyobraźni podczas słuchania muzyki. Przykładowo jeden z takich mechanizmów, o których warto w tym kontekście wspomnieć, ma postać – wyuczonego, kulturowo zautomatyzowanego i nawykowego – procesu inicjowania przez muzykę skojarzeń wspólnych szerokiej grupie osób. Takie *zorganizowane kulturowo skojarzenia* (Meyer nazywa je „konotacjami") wiążą elementy i sposoby organizacji muzycznej, a nawet brzmienie czy wizerunki instrumentów ze światem pozamuzycznym: „organy na przykład kojarzą się słuchaczom zachodnim z kościołem, a dzięki temu z pobożnością i przekonaniami oraz postawami religijnymi. Gong jest powiązany skojarzeniem kontaktowym ze Wschodem, stanowi często konotację tajemniczości i egzotyki" (Meyer 1974: 313). Skojarzenia powstałe na tej bazie przyczyniają się do określonego ukierunkowania emocji lub nastroju, na przykład skojarzenia wywoływane podczas słuchania kolęd mogą prowadzić do pojawienia się nastroju świątecznego oraz odczuć emocjonalnych związanych z rodzinną czułością i poczuciem bliskości.

Zakończenie

Zjawisko wywoływania emocji przez muzykę jest ważnym fragmentem codziennych oraz estetycznych doświadczeń człowieka. Jednym zaś z celów współczesnych interdyscyplinarnych badań nad doznaniami muzycznymi prowadzonych na styku psychologii, neurokognitywistyki i muzykologii jest pokazanie, że emocje muzyczne są zjawiskiem dającym się wyjaśnić metodami naukowymi i że dzięki temu można uczynić je nieco lepiej zrozumiałymi. Jednak cel ten, między innymi ze względu nieuchwytność i zagadkowość emocji muzycznych, jest bardzo trudny w realizacji i sam w sobie kontrowersyjny.

W niniejszym artykule starałem się pokazać, że mimo trudności, z jakimi musi zmierzyć się program interdyscyplinarnych badań nad emocjami muzycznymi, doprowadził on, jak się wydaje, do pewnej zmiany optyki w patrzeniu na to zjawisko. Po pierwsze udało się pokazać, że emocje muzyczne nie są fikcją, ale czymś realnym pod względem psychologicznym, fizjologicznym i mózgowym. Po drugie pokazano, że doznania emocjonalne związane z muzyką nie ograniczają się do doznań czysto estetycznych i mogą być wielorako powiązane z aktywnością poznawczo-behawioralną słuchacza. Po trzecie wiadomo, że odczuwanie emocji muzycznych zależy od działania wielu różnych mechanizmów – mózgowych, poznawczych, behawioralnych – które decydują o jakości i sile odczuwanych emocji.

Istotą propozycji przedstawionej w niniejszym tekście jest przekonanie, że występują trzy bazowe obszary emocji muzycznych wyznaczane przez rożne sposoby behawioralno-poznawczego reagowania na muzykę: reakcje ucieleśnione, reakcje wzbudzane poznawczo i nakierowane na dzieło muzyczne oraz takie, które są wypadkową asocjacji umysłowych i oddziaływania kontekstu pozamuzycznego na słuchacza.

Równocześnie starałem się podkreślać, że empiryczne badania nad emocjami muzycznymi nie są i nigdy nie będą zwolnione od konieczności stawiania ogólnych pytań ani od potrzeby filozoficznego podświetlania poruszanych problemów. Przykładem tego typu ogólnych kwestii są na przykład pytania o to, czy emocje muzyczne mają charakter utylitarny, czy estetyczny, czy odczuwamy je, czy jedynie percypujemy zawartość emocjonalną utworu, oraz pytanie o to, czy to sama muzyka, czy pozamuzyczny kontekst są przyczyną emocji. Sądzę, że te kwestie nie odbiegają wcale aż tak daleko od doniosłych pytań filozoficznych, które stawiali autorzy klasyczni, na przykład E. Hanslick i I. Strawiński.

Jest oczywiście bardzo wiele punktów, w których proponowane rozwiązania rozmijają się z klasyczną propozycją przedstawioną przez Hanslicka i Strawińskiego. Najważniejszą kwestią sporną jest zapewne stawianie emocjonalnych doznań estetycznych na równi z innym rodzajami afektywnych doświadczeń muzycznych. Mimo że zarzut ten jest częściowo uzasadniony, to

jednak nie sądzę, aby tak było do końca (por. np. Juslin 2013). We współczesnych badaniach empirycznych nad doświadczeniami muzycznymi nurt podkreślający wyjątkowość muzycznych doznań estetycznych bardzo silnie zaznacza swoją obecność (por. np. Konečni 2005; Zentner i Scherer 2008; Zentner 2010; Trost, Ethofer i in. 2012). Dodatkowe nadzieje na wyjaśnienie estetycznych aspektów oddziaływania muzyki na pracę mózgu wiązać można z programem badawczym neuroestetyki muzyki (por. Brattico i Pearce 2013; Przybysz 2013). W świetle tego teza o wyjątkowym charakterze estetycznych doznań muzycznych jest ciągle, jak sądzę, inspirującą hipotezą i będzie ona przedmiotem badań empirycznych w najbliższych latach.

Literatura

Arbib, M. 2013. *Language, Music and the Brain. A Mysterious Relationship*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Berlyne, D. E. 1971. *Aesthetics and Psychobiology*. New York: Appleton-Century-Crofts.

Blood, A., Zatorre, R. 2001. Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated in Reward and Emotion. *PNAS*, 98(20): 11818-11823.

Brattico, E., Pearce, M. 2013. The Neuroaesthetics of Music. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7(1): 48-61.

Cross, I. 2003. Music, Cognition, Culture, and Evolution: 42-55. W: Peretz, I., Zatorre, R., red. *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Cummingham, J., Sterling, R. 1988. Developmental Change in the Understanding of Affective Meaning in Music. *Motivation and Emotion*, 12: 399-413.

Dahlhaus, C. 1988. *Idea muzyki absolutnej*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Dahlhaus, C., Eggebrecht, H. 1992. *Co to jest muzyka?* Przeł. D. Lachowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Dalla Bella, S., Peretz, I., Rousseau, L. & Gosselin, N. 2001. A Developmental Study of the Affective Value of Tempo and Mode in Music. *Cognition*, 80, B1-B10.

Darwin, K. 1902. *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex, part II*. New York: P.F. Collier & Son.

Davies, S. 2003. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Ekman, P. 2012. *Emocje ujawnione*. Przeł. W. Białas. Gliwice: Wydawnictwo Helion.

Eerola, T., Vuoskoski, J. 2011. A Comparision of the Discrete and Dimensional Models of Emotion in Music. *Psychology of Music*, 39: 18-49.

Fontaine, J., Scherer, K., Roesch, E., Elsworth, P. 2007. The World of Emotions is Not Two-Dimensional. *Psychological Science*, 18(12): 1050–1057.

Gabrielsson, A. 2009. The Relationship Between Musical Structure and Perceived Expression: 141-150. W: S. Hallam, I. Cross, M. Thaut, M., red. *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press.

Gagnon, L., Peretz, I. 2003. Mode and Tempo Relative Contributions to "Happy-Sad" Judgements in Equitone Melodies. *Cognition and Emotion*, 17 (1): 25-40.

Gorzelańczyk, E., Podlipniak, P. 2011. Human Singing as a Form of Bio-Communication. *Bio-Algoritms and Med-Systems*, 7(2): 79-83.

Hanslick, E. 1891. *The Beautiful in Music*. Przeł. G. Cohen. London: Novello and Company. Ltd.

Hunter, P., Schellenberg, E.G. 2010. Music and Emotion: 129-160. W: M. Jones i in., red. *Music Perception*. New York: Springer.

Huron, D. 2006. *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge Mass.: The MIT Press.

Huron, D., Margulis, E. 2010. Musical Expectancy and Thrills: 575-604. W: P. Juslin & J. Sloboda, red. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, and Applications*. Oxford: Oxford University Press.

Huron, D. 2011. Why is Sad Music Pleasurable? A Possible Role for Prolactin. *Musicae Scientiae*, 15(2): 146-158.

Johnstone, T., Scherer, K. 2005. Wokalne komunikowanie emocji. W: Lewis, M., Haviland-Jones, J., red. *Psychologia emocji*. Przekład zbiorowy. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne: 289-306.

Juslin, P., Sloboda, J. 2001. *Music and Emotion.Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.

Juslin, P., Vastfjall, D. 2008. Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanism. *Behavioral Brain Sciences,* 31: 559-621.

Juslin, P., Liljestrom, S., Västfjäll, D., Barradas, G., Silva, G. 2008. An Experience Sampling Study of Emotional Reactions to Music: Listener, Music, and Situation. *Emotion* 8(5): 668-683.

Juslin, P., Liljeström, S., Västfjäll, D. & Lundqvist, L.-O. 2010. How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms: 605-642. W: P. Juslin & J. Sloboda, red. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, and Applications*. Oxford: Oxford University Press.

Juslin, P., Sloboda, J., red. 2010. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, and Applications*. Oxford: Oxford University Press.

Juslin, P. 2011. Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers: 113-135. W: I. Deliège, J. Davidson, red. *Music and the Mind: Essays in Honour of John Sloboda*. Oxford: Oxford University Press.

Juslin, P. 2013. From Everyday Emotions to Aesthetic Emotions: Towards a Unified Theory of Musical Emotions. *Physics of Life Reviews,* 10: 235-266.

Khalfa, S., Peretz, I., Blondin, J.-P., Manon, R. 2002. Event-related Skin Conductance Responses to Musical Emotions in Humans. *Neuroscience Letters*, 328: 145-149.

Kivy, P. 1989. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions Including the Complete Text of "The Corded Shell"*. Philadelphia: Temple University Press.

Kivy, P. 1990. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca: Cornell University Press.

Koelsch, S. 2010. Towards a Neural Basis of Music-Evoked Emotions. *Trends in Cognitive Sciences,* 14(3): 131-137.

Koelsch, S. 2012. *Brain and Music*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Konečni, V. 1993. Influence of Affect on Music Choice. W: P. Juslin, red. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Application*. Oxford: Oxford University Press.

Konečni, V. 2005. The Aesthetic Trinity: Awe, Being Moved, Thrills. *Bulletin of Psychology and the Arts*, 5(2): 27-44.

Konečni, V. 2008. Does Music Induce Emotion? A Theoretical and Methodological Analysis. *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 2(2): 115-129.

Krumhansl, C. 1997. An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 15(4): 334-352.

Levinson, J. 2011. Music and Negative Emotion. W: Levinson, J. *Music, Art and Metaphysics. Esasays in Philosophical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Madel, G. 2002. *Philosophy, Music and Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Menon, V., Levitin, D. 2005. The Rewards of Music Listening: Response and Physiological Connectivity of the Mesolimbic System. *NeuroImage*, 28: 175-184.

Meyer, L. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Meyer, L. 1961. On Rehearing Music. *Journal of the American Musicological Society*, 14(2): 257-267.

Mohn, C., Argstatter, H., Wilker, F.W. 2011. Perception of Six Basic Emotions in Music. *Psychology of Music*, 39(1): 1-15.

Miller, G. 2004. Umysł w zalotach. *Jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka*. Przeł. M. Koraszewska. Poznań: Wydawnictwo Rebis.

Panksepp, J., Bernatzky, G. 2002. Emotional Sounds and the Brain: The Neuro-Affective Foundations of Musical Appreciation. *Behavioural Processes*, 60: 133-155.

Peretz, I. 2001. Listen to the Brain: A Biological Perspective on Musical Emotions: 105-134. W: P. Juslin & J. Sloboda, red. *Music and Emotion: Theory and Research.* Oxford: Oxford University Press.

Patel, A. 2002. *Music, Language and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.

Peretz, I., Zatorre, R. 2003. *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford Univesrity Press.

Peretz, I. 2010. Towards a Neurobiology of Musical Emotions: 99-125. W: P. Juslin & J. Sloboda, red. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press.

Przybysz, P. 2013. Emocje muzyczne i ich estetyczne modyfikacje. W: Bogucki, M., Foltyn A., Podlipniak, P. Przybysz, P., Winiszewska, H., red. *Neuroestetyka muzyki*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Russell, J. 1980. A Circumplex Model of Affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39: 1161-1178.

Scherer, K. 2000. Psychological Models of Emotion: 137-162. W: J. Borod, red. *The Neuropsychology of Emotion*. Oxford: Oxford University Press.

Scherer, K. 2004. Which Emotions Can be Induced by Music? What are the Underlying Mechanisms? And How can We Measure Them? *Journal of New Music Research*, 33(3): 239-251.

Scherer, K., Zentner, M. 2001. Emotional Effects of Music: Production Rules: 361-392. W: Juslin, P., Sloboda, J., red. 2001. *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.

Scruton, R. 2009. *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*. London: Continuum.

Sloboda, J. 1991. Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings. *Psychology of Music*, 19: 110-120.

Sloboda, J. 1999. *Poznanie, emocje i wykonanie. Trzy wykłady z psychologii muzyki*. Przeł. A. Miśkiewicz. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.

Sloboda, J. 2002. *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*. Przekład zbiorowy. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.

Sloboda, J. A., & O'Neill, S. A. 2001. Emotions in Everyday Listening to Music: 415-430. W: Juslin, P. N., & Sloboda, J. A., red. *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford University Press.

Sloboda, J. 2010. Music in Everyday Life. The Role of Emotions: 493-514. W: P. Juslin & J. Sloboda, red. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, and Applications*. Oxford: Oxford University Press.

Stravinsky, I. 1936. *An Autobiography*. New York: Simon and Schuster.

Stravinsky, I. 1974. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Trehub, S. 2003. Musical Predisposition in Infancy: An Update: 3-20. W: Peretz, I., Zatorre, R., red. *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford Univesrity Press.

Trainor, L. J., Tsang, C. D., & Cheung, V. H. W. 2002. Preference for Sensory Consonance in 2- and 4-month-old Infants. *Music Perception*, 20: 187-194.

Trainor, I., Schmidt, L. 2003. Processing Emotions Induced by Music: 311-324. W: I. Peretz, R. Zatorre, red. *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Trost, W., Ethofer, Th., Zentner, M., Vuiileumier, P. 2012. Mapping Aesthetic Musical Emotions in the Brain. *Cerebral Cortex*, 22: 2769-2783.

Vieillard, S., Peretz, I. i in. 2008. Happy, Sad, Scary and Peaceful Musical Excerpts for Research on Emotions. *Cognition and Emotion*, 22: 720-752.

Zentner, M. Grandjean, D., K. Scherer. 2008. Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement. *Emotion*, 8(4): 494-521.

Zentner, M. 2010. Homer's Prophecy: An Essay on Music's Primary Emotions. *Music Analysis*, 29/i-ii-iii: 102-125.

Piotr Przybysz

Pracuje w Instytucie Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; wcześniej zajmował się metodologią nauk społecznych; opublikował książkę pt. *Modele teoretyczne we współczesnej filozofii politycznej liberalizmu* (2009); obecnie zajmuje sie problematyką neurokognitywistyczną, koncentruje się na zagadnieniach neuroestetyki oraz neurokognitywistyki spolecznej; ostatnio pod jego współredakcją ukazała się książka *Neuroestetyka muzyki* (2013).