

EMOTYWNE ASPEKTY RECEPCJI MUZYCZNEJ

Doświadczenie muzyki – choć niejednokrotnie bezrefleksyjne i nieuświadomiane – ma charakter powszechny. Media ową *praxis* zwielokrotniły oraz zmultiplikowały na wielu płaszczyznach i poziomach, sprawiając, że odbiór każdego gatunku muzycznego ma charakter nielimitowany. Kluczowe jest uświadomienie, że przestrzeń, w której przychodzi nam żyć i funkcjonować, jest pełna dźwięków, ale i muzyki. Muzyka stanowi istotny element sfery publicznej, a jakość namysłu nad nią może być doskonałym probierzem ogólnej kondycji kultury.

Muzyka to sztuka abstrakcyjna w swej formie, a jednocześnie głęboko oddziałująca na naszą emocjonalność. W niniejszym artykule pochylę się nad jednym z ważniejszych elementów determinujących jej odbiór, mianowicie jej warstwą emocjonalną. Rozumiem przez nią proces dwustronny – zarówno poddawanie się emocjom indukowanym przez muzykę, jak i projektowanie własnych emocji, nastrojów na muzykę. W tekście tym spróbuję także dookreślić status ontologiczny emocji muzycznych i odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w recepcji muzyki są one tak ważne. Tekst prezentuje wyniki badań nad emocjonalnym odbiorem muzyki, przywołując – ze względu na ograniczone ramy artykułu – wybrane koncepcje neurofizjologiczne, psychologiczne, muzykologiczne i filozoficzne związane z tym zagadnieniem.

Zdaniem wielu teoretyków badających psychologiczne procesy związane z recepcją muzyki najistotniejszym czynnikiem determinującym jej słuchanie jest jej warstwa emotywna¹. Badacze emocji indukowanych w trakcie odbioru przyjmują zwykle dwa stanowiska. Jedni zwracają uwagę, iż status ontologiczny emocji muzycznych jest tożsamy z innymi rodzajami reakcji na bodźce afektywne, inni zaś są zdania, że są one nieporównywalne i nieredukowalne do innych emocji². Niektórzy badacze są sceptyczni wobec emotywnego oddziaływania muzyki i twierdzą, iż przypisywanie jej indukowania emocji jest typowym błędem atrybucji,

1 R.E. Thayer, J.R. Newman, T.M. McClain, *Self-regulation of mood. Strategies for changing a bad mood, raising energy, and reducing tension*, „Journal of Personality and Social Psychology” 5(67)/1994, s. 910–925; G. Madison, *Cause and affect. A functional perspective on music and emotion*, [w:] *Art and the Senses*, red. F. Bacci, D. Melcher, Oxford University Press, Oxford 2011.

2 Zob. P.N. Juslin, *From everyday emotions to aesthetic emotions. Towards a unified theory of musical emotions*, „Physics of Life Reviews” 3(10)/2013, s. 235–266.

a jedyne, co potrafi ona wywoływać, to niedookreślone pobudzenie³. To, co jest właściwe niemal wszystkim emocjom estetycznym (włącznie z muzycznymi), to mała intensywność i krótki czas trwania oraz duży udział komponentu przeżyciowego⁴.

W literaturze emocje indukowane przez muzykę bywają określane mianem emocji wyrafinowanych (*refined emotions*), gdyż determinującą rolę odgrywają w nich autorefleksja i samoświadomość⁵. Mimo że nie wiążą się one z podstawowymi celami życiowymi człowieka, funkcjonują niejako na uboczu, trudno mówić, że ich rola jest marginalna czy irrelevantna. Emocje muzyczne, a także muzyka *per se* stanowią potężny rezerwuar do kształtowania własnej tożsamości, kreowania własnego ja, dookreślania swojego miejsca w grupie rówieśniczej, ale i szeroko rozumianych procesów socjalizacyjnych. Muzyka jest tekstem kultury nie tyle intrasubiektywnym, ile intersubiektywnym – jej rozumienie bez porozumienia z innymi, intersubiektywnej komunikowalności, nie wydaje się możliwe. Niektórzy badacze przekonują, że emocje muzyczne są tymi, dzięki którym doświadczamy poczucia sensu⁶ oraz możemy odnaleźć źródło pozytywnych zasobów kształtowania siebie⁷.

Często wykazujemy skłonność do wyraźnego oddzielania operacji intelektualnych od warstwy emocjonalnej. Neurologia muzyki ogniskuje się na procesach mózgowych dokonujących się pod wpływem muzyki i, jak zauważa Oliver Sacks⁸, dopiero od niedawna zaczęto interesować się afektywnymi aspektami odbioru muzyki, zwracając uwagę, że jest ona zarówno intelektualna, jak i emocjonalna⁹. Angielski neurolog uważa, że o ile muzykalność jest uzależniona od struktur mózgowych, o tyle wrażliwość emocjonalna na muzykę jest bardziej skomplikowana, gdyż obok czynników neurologicznych kształtuje ją też osobowość słuchacza. Reakcje emocjonalne na muzykę są właściwe niemal wszystkim ludziom – tak wykształconym, jak i niewykształconym muzycznie¹⁰, z wyłączeniem osób dotkniętych amuzją. Pozytywny wpływ muzyki ujawnia się także

3 L.B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974; P. Kivy, *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions*, Temple University Press, Philadelphia 1989.

4 J. Kantor-Martynuska, *Reakcje emocjonalne na muzykę: integracyjne ujęcie czynników muzycznych, indywidualnych i sytuacyjnych*, „Studia Psychologiczne” 1(53)/2015, s. 50.

5 N.H. Frijda, L. Sundararajan, *Emotion refinement. A theory inspired by Chinese poetics*, „Perspectives on Psychological Science” 3(2)/2007, s. 227–241.

6 U. Volgsten, *Emotions, identity, and copyright control. The constitutive role of affect attunement and its implications for the ontology of music*, [w:] *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, red. T. Cochrane, B. Fantini, K.R. Scherer, Oxford University Press, Oxford 2013, s. 341–356.

7 D.J. Hesmondhalgh, *Towards a critical understanding of music, emotion and self-identity*, „Consumption, Markets and Culture” 4(11)/2008, s. 329–343.

8 O. Sacks, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, Wydawnictwo „Zysk i S-ka”, Poznań, 2009, s. 323.

9 Oliver Sacks zwraca uwagę na pewien paradoks, pisząc o ludziach, którzy nie posiadają kompetencji, by ocenić formalną stronę muzyki, a bardzo ją lubią. Czasem mamy też do czynienia z osobami bardzo wrażliwymi na muzyczne niuanse, u których muzyka nie odgrywa ważnej roli w życiu. Angielski neurolog omawia problem amuzji, który dotyczy wielu znanych postaci świata nauki. Przywołuje chociażby postać Zygmunta Freuda, zupełnie niewrażliwego na muzykę, który wypowiedział następujące słowa: „Przy muzyce niemal niepodobna, abym odczuwał najłżejszą przyjemność. Jakaś racjonalistyczna, czy może analityczna skłonność mojego mózgu buntuje się przeciw temu, aby poruszało mnie coś”, zob. O. Sacks, *Muzykofilia...*, dz. cyt., s. 331.

10 M. Janiszewski, *Muzykoterapia aktywna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1993, s. 42–43.

w przypadku wielu schorzeń o charakterze neurologicznym, o czym obszernie pisze Sacks.

Badania dotyczące wpływu muzyki na procesy fizjologiczne wskazują na występowanie zjawiska rezonansu opisanego w fizyce i polegającego na tym, że dwa obiekty znajdujące się blisko siebie zaczynają wibrować na tych samych częstotliwościach, mimo że pobudzony do wibracji został tylko jeden z nich¹¹. W tym ujęciu pisze się o występowaniu tak zwanego rezonansu somatycznego występującego podczas słuchania muzyki. Właściwości muzyki – tempo, metrum, rytm – powodują, że rytmy biologiczne człowieka ulegają synchronizacji z dziełem muzycznym¹². Za wywoływanie stanów emocjonalnych pod wpływem słuchania muzyki odpowiedzialne jest pobudzenie układu endorfin i ich oddziaływanie na twór siatkowaty¹³. To właśnie endorfinom zawdzięczamy nasze doskonałe samopoczucie i wszelkie stany euforyczne, z wyłączeniem tych, które wzbudzamy za pomocą „zewnętrznych aktywatorów”.

Aaron Copland wyróżnia trzy modele odbioru muzyki: zmysłowy, ekspresywny i czysto muzyczny. Jego zdaniem główną motywacją uczestniczenia w koncertach i słuchania muzyki jest możliwość oderwania się od codzienności, co pozwala „marzyć dzięki muzyce i *à propos* muzyki, nie słuchając jej wcale”¹⁴. Jak łatwo zauważyć, amerykański kompozytor dewaluuje i negatywnie odnosi się do zmysłowego wymiaru muzyki, gloryfikując czysto muzyczny, a może należałoby powiedzieć – jej czysto techniczny aspekt. To stanowisko jest zgodne z przekonaniem Theodora Adorna, który zwracał uwagę, że na miano właściwego słuchania zasługuje jedynie słuchanie strukturalne, analityczne¹⁵. Ten typ odbioru sprawia, że łatwo analizować samą strukturę dzieła muzycznego, przy okazji tracąc wrażliwość na muzyczne emocje i związane z nimi niuanse. Najwyżej w muzycznej hierarchii odbiorczej przedstawiciel szkoły frankfurckiej umieszcza eksperta, który łączy w sobie właściwości wrażliwego artysty, dobrego rzemieślnika i teoretyka muzyki. Nieco niżej lokuje dobrego słuchacza, który „dobrze zna język” (muzyki), jednak nie zagłębia się w detale. Kolejne miejsce zajmuje słuchacz wykształcony, który zainteresowany jest wyłącznie techniką interpretacji. Najniżej ocenia on słuchacza emocjonalnego, który skłonny jest delektować się wywoływanymi przez muzykę skojarzeniami¹⁶. Jak

11 E. Galińska, *Muzyka w terapii. Psychologiczne i fizjologiczne mechanizmy jej działania*, [w:] *Człowiek – muzyka – psychologia. Książka dedykowana profesor Marii Manturzewskiej*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2000, s. 477.

12 Czynniki występujące pod wpływem słuchania muzyki powodują zmiany w obrębie: wartości ciśnienia tętniczego, częstości akcji serca, temperatury ciała, zużycia tlenu i przemiany materii, aktywności endokrynologicznej kory nadnerczy, zob. A.J. Blond, R.J. Zatorre, *Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated in Reward and Emotion*, Washington University School of Medicine, St. Louis 2001; M. Kierył, *Elementy terapii i profilaktyki muzycznej*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa 1996; A. Metera, *Muzykoterapia. Muzyka w medycynie i edukacji*, Wydawnictwo Centrum Technik Nauki „Metronom”, Leszno 2006; Ch. Schwabe, *Leczenie muzyką chorych z nerwicami i zaburzeniami czynnościowymi*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1972.

13 M. Kierył, *Elementy terapii...*, dz. cyt., s. 27.

14 A. Copland, *How we listen to music*, [w:] *The Conscious Reader*, red. C. Shrodes, H. Finestone, M. Shugrue, F.M. Bedford, Allyn & Bacon, Boston–London–Toronto 1998, s. 441.

15 A. Chęcka-Gotkiewicz, *Czy umiemy słuchać – typologia odbiorców muzyki*, „Estetyka i Krytyka” 19/2010, s. 29.

16 Tamże, s. 29–30.

łatwo skonstatować, Adorno pejoratywnie odnosi się do emocji i wrażliwości muzycznej. Afektywne aspekty odbioru muzyki są dla niego tym, co powoduje jej psucie, płytki i uproszczony odbiór. A przecież jest zupełnie przeciwnie, to właśnie emocje są tym, co zapewnia możliwie pełną recepcję muzyczną, nie ograniczając jej do technikaliów wykonawstwa. Jak trafnie pointuje Sacks¹⁷, „sama techniczna poprawność nie wystarczy; kiedy się ją już uzyska, emocje muszą powrócić, w przeciwnym bowiem razie pozostanie tylko kostyczna poprawność”.

Pejoratywną ewaluację emotywnych aspektów recepcji muzycznej odnajdziemy także w typologii słuchaczy opracowanej przez Klausa E. Behnego¹⁸. Wyróżnił on słuchacza: motorycznego, który nie potrafi opanować fizycznych reakcji na muzykę, kompensacyjnego, który zapomina dzięki muzyce o nieprzyjemnych zdarzeniach z życia, wegetatywnego, który skupia się na reakcjach swojego organizmu na muzykę, rozproszonego, dla którego muzyka stanowi nieprzeszkadzające, ale i nieangażujące tło. Ponadto Behne wymienia słuchaczy szczególnie interesujących dla naszych rozważań: sentymentalnego, który marzy, wspomina przyjemne bądź nieprzyjemne doświadczenia życiowe, emocjonalnego, który zatapia się w dźwiękach, poszukując w nich swoich emocji, oraz asocjacyjnego, który tworzy fabułę do muzyki. Za najbardziej świadomego i wnikliwego odbiorcę muzyki uznaje słuchacza z dystansowanego, który analizuje, ogniskując się na technice wykonania i samej gry.

Zarówno Adorno, jak i Behne zdają się odzierać muzykę z tego, co stanowi jej dystynktywną cechę – emocji. Recepcja muzyki odbywa się bowiem nie tylko na poziomie intelektualnym, poznawczym, ale także – a może jak powiedzieliby niektórzy – przede wszystkim na poziomie afektywnym. Niejednokrotnie w muzyce chodzi o to, aby czuć, przeżywać, wspominać, mieć dreszcze, a nawet wprowadzać się w stan transu. Bez tego staje się ona płaska, jednowymiarowa i odarta z afektywnej prawdy. Zdystansowana, racjonalna analiza dzieła muzycznego pozbawia je wielu walorów i niejednokrotnie nie ma nic wspólnego z zaangażowanym i głębokim odbiorem muzyki (*profundity of music*).

W tym miejscu warto sięgnąć do witkiewiczowskiego pojęcia sztuki czystej. Stanisław Ignacy Witkiewicz uznawał, iż jedynie malarstwo i muzyka są zdolne wzbudzić w człowieku odczucia metafizyczne. Muzykę i poezję uznawał za tak zwane sztuki czyste¹⁹, ich celem jest bowiem wzbudzanie u odbiorcy określonych emocji, bez wnikania w ich rozumowy kontekst. Interesująco na ten temat pisze Ewa Bieńkowska, nie dewalując tak jak Adorno i Behne emocjonalności muzyki: „Uzuciowość i nieskończoność – to, co w człowieku najbardziej wewnętrzne, i to, co go najradzykalniej przekracza, sfera osobista i sfera ponadczasowa, spotykają się w oczyszczonej, wolnej od siły ciężenia formie muzycznej”²⁰.

17 O. Sacks, *Muzykofilia...*, dz. cyt., s. 323.

18 A. Chęćka-Gotkowicz, *Czy umiemy słuchać...*, dz. cyt., s. 28.

19 S.I. Witkiewicz, *Sonata Belzebuba, czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze: sztuka w 3 aktach*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1925.

20 E. Bieńkowska, *Muzyka – świat*, „Teksty” 2/1975, s. 40.

Niektórzy badacze przekonują, że trudno mówić o jakichś niezmiennych dyspozycjach do odbioru muzyki, gdyż istotne znaczenie odgrywają tutaj raczej chwilowe właściwości konkretnego słuchacza, a także jego muzyczne doświadczenia czy kontekst odbioru²¹. Warto przy tym zaznaczyć, że w recepcji większą wagę ma sama muzyka niż właściwości słuchającego lub sytuacja odbioru²². Stanowisko konstruktywistyczne reprezentuje polska filozofka Krystyna Wilkoszewska²³, która uważa, że nie można mówić ani o obiektywnych, ani o subiektywnych reakcjach na muzykę, gdyż stanowią one wypadkową wzajemnej interakcji słuchacz – muzyka. Podobnego zdania był John Dewey²⁴, który wskazywał, że wszelkie formy sztuki sprawiają, iż obcowanie z nimi zmienia sam przedmiot doświadczenia, a więc także i emocje, które wiążą się z jego percepcją.

Ogólnie preferencje muzyczne możemy rozpatrywać jako stosunek lubienia bądź nielubienia danej muzyki. Pisząc o muzycznych preferencjach, nie sposób pominąć kategorii gustu w ujęciu Pierre'a Bourdieu. Przypomnijmy, w dużym uproszczeniu, iż według francuskiego socjologa każdej klasie społecznej właściwy jest określony gust, w dodatku każdy swoje preferencje i wybory uznaje za właściwe, odrzucając te, które nie są właściwe dla jego klasy społecznej. Inaczej mówiąc, autor *Dystynkcji...* przekonywał, że tym, co najmocniej świadczy o przynależności do danej klasy, jest właśnie gust²⁵. Niezwykle interesujące badania nad gustem muzycznym autorstwa Richarda A. Petersona²⁶ podważają jednak jedną z bardziej nośnych naukowo i często cytowanych koncepcji Bourdieu. Peterson wykazał, iż w przypadku konsumpcji muzycznej osób przynależących do elity mamy do czynienia z zachowaniami, które określił mianem wszytkożerności. Tak więc zamiast osoby snobistycznej o zawężonym i mocno sprofilowanym smaku pojawia się jednostka wszechstronna, multikulturowa, konsumująca nie tylko to, co jest do niej przypisane, co „wypada”, ale także produkty kulturowe właściwe klasie niższej. Konstatacje te uznaję za niezwykle ważne nie tylko dla dyskursu dotyczącego gustów muzycznych, ale też gustów i smaków ludzi w ogóle²⁷.

Uważa się, że gust muzyczny kształtuje się do osiemnastego, dwudziestego roku życia. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest malejąca wraz z wiekiem otwartość na doświadczenia, a także osiągnięcie przez nasz mózg relatywnej dojrzałości²⁸. Interesujące badania dotyczące preferencji muzycznych prowadzi-

21 J.A. Sloboda, *Exploring the Musical Mind. Cognition, Emotion, Ability, Function*, Oxford University Press, Oxford 2005.

22 K.R. Scherer, M.R. Zentner, A. Schacht, *Emotional states generated by music. An exploratory study of music experts*, „Musicae Scientiae” 1 suppl. (5)/2001, s. 149–171.

23 K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2003.

24 J. Dewey, *Art as Experience*, Berkley Publishing Group, New York (1934) 1980.

25 P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2005.

26 R.A. Peterson, *Understanding audience segmentation. From elite and mass to omnivore and univore*, „Poetics” 4(21)/1992, s. 243–258.

27 Zob. M. Szpunar, *Muzyczna wszytkożerność*.

28 D.J. Levitin, *Zasłuchany mózg. Co się dzieje w głowie, gdy słuchasz muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 250–251.

ła Alexandra Lamont. Badaczka ta dowodziła, że wolimy muzykę, której słuchaliśmy w okresie prenatalnym²⁹. A preferencje muzyczne kształtują się relatywnie wcześnie – zanim skończymy dwa lata. Na odczucie przyjemności w kontakcie z muzyką ma wpływ obiekt, który chcemy odtwarzać, aż do momentu przesycenia³⁰. Któż z nas nie doświadczył kompulsywnego słuchania danego utworu muzycznego aż do jego, a właściwie odbiorcy zmęczenia? To, co muzycznie preferujemy, stale bądź tymczasowo, ma istotny wpływ na muzyczne upodobania³¹, choć warto zwrócić uwagę, że upodobania o charakterze względnie trwałym zazwyczaj wiążą się z intensywnymi przeżyciami emocjonalnymi³². Niekoniecznie jednak muszą mieć charakter pozytywny. Nie można jednak uznać, że nasze preferencje muzyczne są stałe, niezienne, utrzymują się przez całe życie na tym samym poziomie. Z pewnością podlegają one ewolucji i z reguły nie noszą znamion radykalnej zmiany.

Interesujące badania w zakresie oddziaływania muzyki prowadzili Hermann Helmholtz i Edward Gurney³³, poddając analizie poszczególne elementy dzieła muzycznego. W wyniku prowadzonych eksperymentów wykazali, że dźwięki wysokie oddziałują pozytywnie, poprawiając nastrój, a dźwięki niskie wywołują odczucie majestatyczności, godności, powagi. Podobny wpływ ma tempo – szybkie wzbudza chęć do aktywności, wolne uspokaja, odpręża. Analogiczne oddziaływanie ujawnia się w przypadku rytmu – mocny w deklarowanych odczuciach dodaje energii, ale i powagi, z kolei spokojny wywołuje odczucia szczęścia, wdzięczności, marzycielskości.

Ważną rolę w procesach lubienia/nielubienia danej muzyki odgrywa element zaskoczenia. Najbardziej bowiem podoba nam się taki rodzaj muzyki, który utrzymuje równowagę pomiędzy zaskakiwaniem nas a spełnianiem naszych oczekiwań³⁴. Inaczej ujmując, cenimy muzykę, która w jakiejś mierze jest podobna do lubianych przez nas melodii, ale też powinna nas ona czymś zaskakiwać, nie stanowić prostego powtórzenia tego, co już znamy. Na podobne elementy w konstruowaniu muzycznego doświadczenia zwraca uwagę Elizabeth Hellmuth Margulis³⁵. Autorka modelu muzycznych oczekiwań zwraca uwagę, iż muzyka konstruuje swoisty rodzaj napięcia, który wyznacza zaskoczenie wiążące się z zaangażowaniem uwagi, zaprzeczeniem oczekiwań, gdy muzyka

29 Alexandra Lamont zaobserwowała, iż niemowlęta zwykle dłużej patrzą na głośnik, z którego wydobywa się muzyka puszczana im w okresie prenatalnym. U dzieci z grupy kontrolnej, które wcześniej nie słuchały odtwarzanej muzyki, takiej prawidłowości nie zauważono. Lamont odwoływała się do stosowanej przez większość badaczy niemowląt metody warunkowego odwracania głowy (*conditioned headturning procedure*); polega ona na tym, że pomiędzy dwoma głośnikami na kolanach matki umieszcza się niemowlę, zob. D.J. Levitin, *Zastuchany mózg...*, dz. cyt., s. 241–243.

30 D.E. Berlyne, *Aesthetics and Psychobiology*, Michigan University, Appleton–Century–Crofts 1971.

31 A. Lamont, A. Greasley, *Musical preferences*, [w:] *The Oxford Handbook of Music Psychology*, red. S. Hallam, I. Cross, M. Thaut, Oxford University Press, New York 2009.

32 A. Lamont, R. Webb, *Short- and long-term musical preferences: what makes a favourite piece of music?*, „Psychology of Music” 3(38)/2010, s. 222–241.

33 M. Janiszewski, *Muzykoterapia...*, dz. cyt., s. 46.

34 L. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, dz. cyt.

35 E.H. Margulis, *A model of melodic expectation*, „Music Perception” 4(22)/2005, s. 663–714.

„płynie” inaczej, niż tego oczekiwaliśmy, oraz oczekiwaniem, gdy podąża w takim kierunku, jakiego się spodziewaliśmy. Warto tutaj zauważyć, że istotny jest balans. Jeśli bowiem uznamy utwór za zbyt prosty, to się nam on nie spodoba, jednak gdy odbierzemy go jako zbyt złożony, to nie zaakceptujemy go, uznając za zbyt nieprzewidywalny³⁶.

Zdaniem badaczy w muzyce porusza nas to, co odbieramy jako szczerze, ale i jakoś nam bliskie³⁷. Ważne jest również to, czy muzyka potrafi w jakiś sposób reaktywować drzemiące w nas wspomnienia³⁸. Stanowisko Stephena Daviesa jest zbieżne ze stanowiskiem refencjalistycznym, zgodnie z którym to właśnie doświadczenia pozamuzyczne mają największy wpływ na emocje muzyczne³⁹. Wśród najczęściej występujących stanów towarzyszących muzycznej recepcji wymienia się: zachwyt, transcendencję, czułość, nostalgię, spokój, odczucie mocy, jak również radość, smutek i napięcie⁴⁰. Okazuje się, że w momencie osiągnięcia wieku dorosłego nostalgiczna jest dla nas muzyka, którą określamy w kategoriach „naszej”, zatem z reguły taka, której słuchaliśmy w czasie adolescencji⁴¹. Czas dojrzewania to etap odczuwania szczególnie intensywnych emocji, a więc i te związane z recepcją muzyczną naznaczoną emocjami stają się szczególnie długotrwałe. Niebagatelne znaczenie ma z pewnością występowanie swoistej tęsknoty za przeszłością i jej idealizowanie, co wpisuje się w doskonale nam znane „kiedyś było lepiej”, włączając w to przekonanie o tym, że kiedyś również muzyka była lepsza.

Muzyka z pewnością należy do tych mediów, które potrafią z łatwością przenosić nas w inny wymiar, dekontekstualizować codzienność, nadając wydarzeniom okółomuzycznym wymiar niemal sakralny. Nie mam tu na myśli wyłącznie koncertów, gdyż nie wszyscy preferują grupowy odbiór muzyki. Mistyczne doświadczenia mogą się pojawić w słuchaniu indywidualnym, kontemplacyjnym. Jednak koncerty, ze względu na efekt grupowego wzmocnienia, mogą intensyfikować emocje i zgodnie ze społecznym dowodem słuszności wzmacniać wyjątkowość naszych muzycznych fascynacji. Szczególnie w wieku adolescencji podzielenie muzycznego oczarowania wydaje się elementem ważnym i więziotwórczym.

Transcendentalny wymiar muzyki odczuwa 11 procent badanych⁴², choć statystyki te możemy z dużym prawdopodobieństwem uznać za zaniżone, gdyż słuchacze mogą różnie ową transcendentalność pojmować, a także zaniżyć jej występowanie, porównując się do innych. Należy też zwrócić uwagę na ulotność doświadczeń muzycznych, która sprawia trudność w ich dookreśleniu, nazywa-

³⁶ D.J. Levitin, *Zasłuchany mózg...*, dz. cyt., s. 253.

³⁷ E. Dissanayake, *Art and Intimacy. How the Arts Began*, University of Washington Press, Seattle–London 2000.

³⁸ S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, Ithaca 1994.

³⁹ J. Kantor-Martynuska, *Reakcje emocjonalne na muzykę...*, dz. cyt., s. 52.

⁴⁰ M. Zentner, D. Grandjean, K. Scherer, *Emotions evoked by the sound of music. Characterization, classification, and measurement*, „Emotion” 4(8)/2008, s. 494–521.

⁴¹ D.J. Levitin, *Zasłuchany mózg...*, dz. cyt., s. 250.

⁴² A. Gabrielsson, *Strong experiences with music*, [w:] *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, red. P.N. Juslin, J.A. Sloboda, Oxford University Press, Oxford 2010.

niu, sprawiając, że zazwyczaj pozostają one niewyraźne⁴³. Zresztą asemantyczność to bardzo często podkreślana w literaturze immanentna cecha muzyki. Jak trafnie proces ten opisuje Aaron Copland: „Muzyka może wyrazić wszystkie od-cienie i subtelne różnice emocji. Może wyrazić znaczenie, dla którego nie istnieje odpowiednie słowo w żadnym z języków”⁴⁴. Staje się zatem metajęzykiem emocji, subtelną grą niedopowiedzeń, indukowania wspomnień i przeżyć. O nieprzekładalności języka muzyki pisał Claude Lévi-Strauss: „muzyka – język kompletny i niesprowadzalny do innego [...], przywilejem [muzyki] jest mówienie tego, czego nie da się powiedzieć w żaden inny sposób”⁴⁵. Wystarczy zatem przypomnieć, jak ogromną popularnością, szczególnie w okresie PRL-u, cieszyły się programy muzyczne z dedykacją, choć i dzisiaj możemy się z nimi czasem spotkać w radiu.

Z pewnością reakcje na muzykę mogą być bardzo silne, gdyż są prawdziwe, naturalne, niewymuszone, pozbawione maskowania. Muzyka staje się polem, które umożliwia bycie sobą, całkowite odsłonięcie się bez narażenia na śmieszność czy pokazanie deprecjonowanej dzisiaj wrażliwości. Emocje muzyczne mogą powodować stany wzruszenia, estetycznego zachwyty, a nawet fizyczne dreszcze⁴⁶. Co ciekawe, reakcje fizyczne – tak zwaną gęsią skórę – wywołuje muzyka definiowana jako smutna, a kobiety odczuwają ją częściej niż mężczyźni⁴⁷. Badacze stan ten wiążą z instynktem macierzyńskim, a dokładniej z kobiecą wrażliwością na płacz dziecka. Niektórzy z nich zwracają uwagę, że w trakcie słuchania muzyki mogą występować nawet utrata kontroli, plastyczne wyobrażenia czy poczucie odrębności od świata⁴⁸. Wystarczy wspomnieć mdlejące masowo kobiety na koncertach Elvise Presleya czy Beatlesów.

W tym miejscu chciałabym zatrzymać uwagę na muzyce określanej mianem smutnej. Choć zdaję sobie sprawę z niejednoznaczności w operowaniu tym pojęciem i możliwości różnego definiowania emotywnego tej muzyki, pozwolę sobie posłużyć się tą emocją, by dookreślić specyficzne doświadczenia muzyczne. Badacze muzycznych emocji przekonują, że w pewnych sytuacjach społecznych, mimo zaimplementowanego w nas hedonizmu, preferować będziemy raczej odczuwanie emocji negatywnych niż pozytywnych⁴⁹. Na interesujący trop naprowadza nas tutaj rosyjski filozof Lew Szestow. Dzieli on bowiem ludzi na dwie kategorie – permanentnie nieszczęśliwych, niespokojnych duchów poszukujących sensu oraz euforycznie szczęśliwych narcyzów⁵⁰. Tych drugich określa mianem małą,

⁴³ D. Raffman, *Language, Music, and Mind*, MIT Press, Cambridge 1992.

⁴⁴ A. Copland, *How we listen to music*, dz. cyt., s. 442.

⁴⁵ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, Wydawnictwo „Altheia”, Warszawa 2010, s. 35, 37.

⁴⁶ V.J. Konečni, *Does music induce emotion? A theoretical and methodological analysis*, „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts” 2(2)/2008, s. 115–129.

⁴⁷ J. Panksepp, *The emotional sources of 'chills' induced by music*, „Music Perception” 2(13)/1995, s. 171–207.

⁴⁸ K.R. Scherer, M.R. Zentner, A. Schacht, *Emotional states...*, dz. cyt., s. 149–171.

⁴⁹ R. Erber, M.W. Erber, J. Poe, *Mood regulation and decision-making. Is irrational exuberance really a problem?*, [w:] *The Psychology of Economic Decisions*, red. I. Brocas, J.D. Carrillo, t. 2: *Reasons and Choices*, Oxford University Press, London 2004.

⁵⁰ Zob. M. Szpunar, *Kultura cyfrowego narcyzmu*, Wydawnictwa AGH, Kraków 2016.

gdyż nic ich nie dręczy, są naiwnie ze wszystkiego zadowoleni⁵¹. Trudno od takich istot oczekiwać głębokiego zaangażowania w jakąkolwiek sferę życia. W sferze doznań muzycznych przypominają oni cierpiących na amuzję.

Warto zwrócić uwagę, iż smutna muzyka jest preferowana przez osoby otwarte na doświadczenia i empatyczne, one też przeżywają smutek w muzyce bardziej intensywnie⁵². Paradoksalnie okazuje się, że smutna muzyka może indukować odczucia pozytywne⁵³, choć celem jej słuchania nie zawsze jest poprawa nastroju⁵⁴. Na przyjemność z jej odbioru ma wpływ styl słuchania – im bardziej empatyczny⁵⁵, a także im głębsze przetwarzanie oraz skoncentrowana uwaga⁵⁶, tym większa przyjemność z jej słuchania. John Stuart Mill pisał⁵⁷, że kiedy w młodości nawiedzały go stany melancholii czy anhedonii, to właśnie muzyka była tym, co sprawiało mu chociaż chwilową przyjemność.

Szereg doświadczeń w naszym życiu, i to niekoniecznie o charakterze traumatycznym, będzie implikować poszukiwanie właśnie takiej muzyki, która umożliwi wprowadzanie się w stan „mrocznego” transu. Zwrócić jednak należy uwagę, że słuchacz niejako projektuje swój nastrój na muzykę. A zatem jeśli jest mu smutno, to częściej poszukuje muzyki, która stanowi odbicie jego emocji, ale jak już wspomniałam, przenosi także swoje emocje na dzieło muzyczne, dostrzegając w niej więcej smutku w porównaniu z człowiekiem wesołym⁵⁸. Zatem doświadczenia muzyczne takiej osoby są zdecydowanie intensywniejsze i głębsze niż osoby w nastroju radosnym.

W dobie informacyjnego przeciążenia i welschowskiej anestetyki głębokie przetwarzanie i skoncentrowana uwaga stają się niezwykle ważne, gdyż nadmiar bodźców do nas docierających implikuje deficyty uwagi⁵⁹. Przypomnijmy, iż anestetykę Wolfgang Welsch definiuje jako stan, w którym zdolność doznawania ulega regresji⁶⁰. Nadmiar atrakcji wizualnych docierających do nas zewsząd skutkuje zubożeniem na nie, swoistym odwrażeniem, powodując, że stają się niewidzialne, przezroczyste. Desensytyzujemy się na bodźce wzrokowe, chroniąc percepcję przed przeciążeniem, gdyż nasza uwaga jest mocno ograniczona.

51 L. Szestow, *Potestas clavium (Władza kluczy)*, Wydawnictwo „Antyk”, Kęty 2005, s. 48.

52 J.K. Vuoskoski, W.F. Thompson, F. William, D. McIlwain, T. Eerola, *Who enjoys listening to sad music and why?*, „Music Perception” 3(29)/2012, s. 311–317.

53 M. Zentner, D. Grandjean, K. Scherer, *Emotions...*, dz. cyt.

54 A.J.M. Van den Tol, J. Edwards, *Listening to sad music in adverse situations. How music selection strategies relate to self-regulatory goals, listening effects, and mood enhancement*, „Psychology of Music” 4(43)/2014.

55 S. Garrido, E. Schubert, *Individual differences in the enjoyment of negative emotion in music. A literature review and experiment*, „Music Perception” 3(28)/2011, s. 279–296.

56 R. Polczyk, *Pochłonięty umysł. Absorpcja a podatność hipnotyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

57 O. Sacks, *Muzykofilia...*, dz. cyt., s. 335.

58 P.G. Hunter, E.G. Schellenberg, A.T. Griffith, *Misery loves company. Mood-congruent emotional responding to music*, „Emotion” 5(11)/2011, s. 1068–1072.

59 Zob. M. Szpunar, *Nowe-stare medium. Internet między tworzeniem nowych modeli komunikacyjnych a reprodukowaniem schematów komunikowania masowego*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2012.

60 W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo „Baran i Suszczyński”, Kraków 1997, s. 522.

Te same mechanizmy obserwować możemy w sferze akustycznej. Słuchamy muzyki, wcale jej nie słysząc. Nadmiar dźwięków generuje brak uważności, pobieżne ich konsumowanie. Zogniskowanie się na intelektualnej warstwie muzyki sprawia, że staje się ona płaska, pozbawiona swoich immanentnych właściwości. Aby odczuwać muzykę, należy ją dekodować nie tylko na poziomie kognitywnym, ale także afektywnym. Dopiero połączenie obu tych elementów sprawia, że mamy do czynienia z możliwie pełnym odbiorem dzieła muzycznego. Bez prawdziwie głębokiego odczuwania muzyki staniemy się niczym więcej, jak nic nierozumiejącymi, choć rozumnymi małpami.



EMOTIVE ASPECTS OF MUSICAL RECEPTION

The experience of music – though often unreflective and unaware – is common. This praxis has been multiplied by media on many levels, giving unlimited character to the reception of every musical genre. It is crucial to realize that the space in which we come to live and function is full of sounds but also of music. Music is an important part of the public sphere, and the quality of reflection on it can be an excellent measure of the overall condition of culture. Music is an abstract art in its own form and at the same time profoundly influences our emotionality. In this article I want to reflect on one of the most important processes determining the reception of music – its emotional layer. Through the emotional layer I understand the bilateral process – submitting to the emotions induced by music, but also projecting our own emotions and moods to music. In this text I will also try to clarify the ontological status of musical emotions and answer the question why emotions in music reception are so important.