

MAGDALENA SZPUNAR

EMOCJE MUZYCZNE JAKO EMOCJE ESTETYCZNE

O ZWIĄZKACH EMOCJI Z MUZYKĄ
NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH KONCEPCJI

MAGDALENA SZPUNAR

Doktor hab., prof. UJ.
Pracuje w Instytucie Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, gdzie kieruje Zakładem Nowych Mediów. Autorka między innymi monografii: *Kultura algorytmów* (2019), *(Nie)potrzebna wrażliwość* (2018), *Imperializm kulturowy internetu* (2017), *Kultura cyfrowego narcyzmu* (2016), *Nowe-stare medium. Internet między tworzeniem nowych modeli komunikacyjnych a reprodukowaniem schematów komunikowania masowego* (2012) oraz ponad 150 publikacji naukowych. Więcej o autorce na stronie: www.magda-lenaszpunar.com. ORCID: 0000-0003-1245-5531.

Muzyka jest [...] doświadczeniem całościowym, w znacznym stopniu nierozsądnym, którego nie da się ogarnąć za pomocą zimnego, racjonalnego instrumentarium nauki¹.

CHRISTOPH DRÖSSER

Dla Claude’a Lévi-Straussa muzyka jest językiem niesprowadzalnym do żadnego innego języka, pozwalającym mówić to, czego w inny sposób powiedzieć się nie da². Jest medium umożliwiającym ekspresję wielu wymiarów i subtelności emocji, dzięki niej można wyrazić to, co trudno wyrażalne, a czasem niewyraźne³. Alegorycznie możemy powiedzieć, że jest ona językiem emocji i nastrojów⁴. Nie sposób zatem nie zgodzić się z Immanuelem Kantem, który opisywał muzykę jako coś intensywnie

¹ Ch. Drösser, *Muzyka. Daj się uwieść!*, tłum. D. Serwotka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 17.

² C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo „Aletheia”, Warszawa 2010, s. 35–37.

³ A. Copland, *How we listen to the music*, [w:] *The Conscious Reader*, red. C. Shrodes, H. Finestone, M. Shugrue, F.M. Belford, Allyn and Bacon, Boston–London–Toronto 1998.

⁴ A. Brożek, *O emocjach i nastrojach w muzyce*, „Sztuka i Filozofia” 32/2008.

poruszającego: „Bo jakkolwiek przemawia ona za pomocą samych tylko czuć (bez pojęć), a tym samym nie pozostawia jak poezja niczego, co należałoby jeszcze przemyśleć, to przecież wzrusza ona umysł w sposób bardziej różnorodny, a chociaż tylko przemijający, to jednak głębiej”⁵. Podobny status muzyce i ewokowanym przez nią emocjom przypisywał Marian Przełęcki, stwierdzając: „muzyka stanowi niedościgniony środek wyrazu dla różnych emocjonalnych stanów i procesów – nieporównywalnie bogatszy od wszelkich środków językowych. Zamiast niewielkiej w gruncie rzeczy liczby określeń słownych, dysponuje nieograniczoną różnorodnością struktur dźwiękowych, z których każda «definiuje» jej już tylko właściwą jakość uczuciową”⁶. Umiejętność wywoływania emocji przez muzykę traktuje się jako główny czynnik aktywnego w nią angażowania⁷. John Stuart Mill, opisując swoje młodzieńcze doświadczenia związane z melancholią czy anhedonią⁸, przyznawał, że muzyka stanowiła dla niego remedium na egzystencjalne bolączki⁹.

Jak trafnie zauważa Christoph Drösser: „Muzyka jest [...] doświadczeniem całościowym, w znacznym stopniu nierozsądnym, którego nie da się ogarnąć za pomocą zimnego, racjonalnego instrumentarium nauki”¹⁰. Z jednej strony ma rację, ponieważ faktycznie można potraktować muzykę jak język emocji, nastrojów i tego, co trudno wyrażalne, niewypowiadane, a więc niepoddające się łatwo kategoryzacji i racjonalnemu opisowi, z drugiej strony trzeba przyznać, że muzyka doczekała się wielu poważnych opracowań naukowych, łącznie z obszarem emocji, które ewokuje lub w sobie zawiera. Emocje estetyczne pojawiające się w kontakcie z dziełem sztuki stały się tematem masy opracowań w literaturze naukowej, choć obszar ten należy raczej do niszowych niż centralnych zagadnień psychologii, neurobiologii, socjologii sztuki czy kulturoznawstwa¹¹. Oliver Sacks słusznie zauważa, iż stosunkowo niedawno zainteresowano się afektywnymi aspektami odbioru muzyki, dostrzegając, iż łączy ona w sobie zarówno komponent intelektualny, jak i emocjonalny. Kluczowe trajektorie rozważań dotyczących emocji muzycznych sprowadzić można do trzech podstawowych wymiarów. Pierwszy z nich dotyczy natury emocji estetycznych, drugi – udziału czynników fizjologiczno-behawioralnych, trzeci zaś pyta o związek emocji estetycznych

5 I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. i oprac. J. Gałęcki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 252.

6 M. Przełęcki, *Metafizyczna treść muzyki*, [w:] tegoż, *O rozumności i dobroci*, Wydawnictwo Naukowe „Semper”, Warszawa 2003, s. 225.

7 *Music and Emotion. Theory and Research*, red. P.N. Juslin, J.A. Sloboda, Oxford University Press, Oxford 2001.

8 Anhedonia jest stanem obniżonej zdolności lub całkowitej niezdolności do odczuwania przyjemności (zmysłowej, cielesnej czy emocjonalnej) i radości. Osoby dotknięte anhedonią doświadczają zwykle poczucia „znieczulenia emocjonalnego”, zubożenia, mają trudności z empatią i odczuwaniem emocji. Anhedonia zaliczana jest do jednych z objawów depresji, może pojawić się jako efekt stosowania niektórych leków przeciwdepresyjnych.

9 O. Sacks, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. J. Łoziński, Wydawnictwo „Zysk i S-ka”, Poznań 2009, s. 335.

10 Ch. Drösser, *Muzyka. Daj się uwieść!*, dz. cyt., s. 17.

11 Zob. D.E. Berlyne, *Aesthetics and Psychobiology*, Appleton-Century-Crofts, New York 1971; N.H. Frijda, *Aesthetic emotions and reality*, „American Psychologist” 12(44)/1989; E. Tan, *Emocje a sztuka*, tłum. J. Okuniewski, [w:] *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J. Haviland-Jones, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005; M. Szpunar, *Emotywny aspekt recepcji muzycznej*, „Kultura Współczesna” 3(96)/2017.

z podstawowymi. Emocje muzyczne zwykle traktuje się jako szczególny rodzaj emocji estetycznych. Do ich specyficznych właściwości zalicza się małą intensywność, krótki czas trwania oraz wysoki udział komponentu przeżyciowego¹². Neuroestetyka, łącząca badania nad mózgiem i sztuką, próbuje ustalić, w jakim stopniu czynniki emocjonalne – takie jak odczucie piękna czy zachwytu – mogą powstawać w trakcie słuchania muzyki czy kontaktu z innymi rodzajami sztuki¹³.

Relacje muzyki z emocjami wywołują szereg istotnych pytań. Badacze zwykle próbują dociec, jak muzyka wpływa na stany afektywne, jaką funkcję pełnią emocje muzyczne w procesie twórczym, ale także w rozwoju jednostki czy kształtowaniu tożsamości. Wątpliwości związane z emocjami muzycznymi dotyczą także tego, czy muzyka w ogóle może wyrażać emocje artysty. Psychologia poznawcza wyraźnie separuje procesy poznawcze od sfery emocjonalnej, która przez długi czas była traktowana jako mniej znacząca¹⁴. Jeśli sięgniemy do prac z zakresu psychologii muzyki, takich *The Psychology of Music* pod redakcją Diany Deutsch¹⁵ czy *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki* Johna A. Slobody¹⁶, z łatwością zauważymy, że choć tytuły sugerują podjęcie w nich problematyki emocji muzycznych, jest ona w nich nieobecna. Pewna grupa uczonych wysuwa poważne wątpliwości wobec tego, czy muzyka w ogóle potrafi „desygnować lub w inny sposób komunikować referencjalne pojęcia, obrazy, przeżycia i stany emocjonalne”¹⁷. Leonard Meyer, niezwykle sceptyczny wobec możliwości wytwarzania emocji przez muzykę, uznaje, że przypisywanie ich muzyce należy uznać za klasyczny błąd atrybucji, gdyż jedyną jej rolą jest wytwarzanie nieokreślonego pobudzenia. Niektórzy badacze wyrażają pogląd, że sztuka, w tym muzyka, stanowi tylko rodzaj pewnej technologii, dlatego może się jedynie przyczyniać do tego, co Steven Pinker określa jako „pustą przyjemność”: „jakie mogą być korzyści ze zużywania czasu i energii na wytwarzanie dźwięcznego hałasu czy z odczuwania smutku, chociaż nikt nie umarł”¹⁸. Trudno jednak zanegować fakt, że muzyka może ewokować emocje, wprowadzając nas w określony stan lub wzmacniając nasz aktualny nastrój.

O związkach emocji z muzyką pisali już starożytni filozofowie greccy. Zdaniem Arystotelesa skala miksolidyjska odpowiada za wywoływanie nastroju smutku i przygnębienia, dorycka za nastrój poważny, a frygijska za nastrój ożywienia¹⁹. Warstwa emocjonalna, która wiąże się z percepcją muzyki, stanowi jedną

12 J. Kantor-Martynuska, *Reakcje emocjonalne na muzykę: integracyjne ujęcie czynników muzycznych, indywidualnych i sytuacyjnych*, „Studia Psychologiczne” 1(53)/2015, s. 20.

13 A. Chatterjee, *The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*, Oxford University Press, Oxford 2014.

14 *Music and Emotion...*, dz. cyt., s. 4.

15 *The Psychology of Music*, red. D. Deutsch, Academic Press, London 1999.

16 J.A. Sloboda, *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, tłum. A. Białkowski, E. Klimas-Kuchtova, A. Urban, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2002.

17 L. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. A. Buchner, K. Berger, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1974, s. 48.

18 S. Pinker, *Jak działa umysł*, tłum. M. Koraszewska, Książka i Wiedza, Warszawa 2002, s. 571.

19 Arystoteles, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, De Agostini, Warszawa 2002.

z ważniejszych motywacji do jej słuchania²⁰. Uznaje się, iż słuchanie muzyki sprzyja utrzymaniu pozytywnego nastroju, redukuje nieprzyjemne stany emocjonalne i stresujące doświadczenia, a także zmniejsza ogólne napięcie. Badania pokazują, że ludzie sięgają po muzykę głównie po to, by poprawić sobie nastrój lub zaktywizować do działania²¹. Częstym uzasadnieniem jej słuchania jest potrzeba minimalizowania uczucia samotności i hamowania zachowań agresywnych²².

Związki emocji z muzyką zwykle dookreślają dwie podstawowe trajektorie. Jedna z nich mówi o emocjonalnym wzbudzeniu pod wpływem słuchania muzyki, druga ma charakter poznawczy, gdyż wyraża się w dostrzeganiu i analizowaniu emocji, jakie niesie ze sobą utwór muzyczny. Badacze są zgodni, że reakcje emocjonalne na muzykę dotyczą niemal wszystkich ludzi, niezależnie od ich muzycznego wykształcenia i obycia, a wyjątek od tej reguły stanowią osoby dotknięte amuzją²³. Zwykle mówi się o emotywnym albo kognitywnym reagowaniu na warstwę emocjonalną muzyki. Jeśli mówimy o reakcji ematywnej, to utwór muzyczny należy potraktować jako bodziec wyzwalający określone emocje, ale nie tylko. Wywołuje on szereg reakcji o charakterze psychologicznym i fizjologicznym, do których należą poczucie szczęścia, odprężenie, obniżenie napięcia mięśniowego czy tendencja do wystukiwania rytmu. W literaturze wspomina się o tak zwanym zarażaniu emocjonalnym, które może powstawać pod wpływem słuchania²⁴. Co ciekawe, wspomniane zarażanie emocjonalne częściej dotyczy warstwy muzycznej połączonej z ludzkim głosem niż muzyki instrumentalnej²⁵. Odbiorca dostrzega wówczas konkretną emocję (lub emocje) w dziele muzycznym, która zostaje na niego przeniesiona. Badacze tej problematyki zwracają uwagę na możliwość zaistnienia w tej sytuacji tak zwanego rezonansu somatycznego²⁶. Opisane w fizyce zjawisko rezonansu polega na tym, że dwa obiekty znajdujące się blisko siebie zaczynają wibrować na tych samych częstotliwościach, pomimo że wzbudzeniu ulega tylko jeden z nich. Analogiczna sytuacja może być obserwowana podczas słuchania muzyki, której tempo, rytm i metrum wpływają na rytmy biologiczne jednostki.

Jeśli mówimy o kognitywnym przeżywaniu muzyki, to zwykle zwracamy uwagę na rolę kompozytora i wykonawcy, którzy poprzez proces twórczy czy

20 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.

21 S. Saarikallio, J. Erkkilä, *The role of music in adolescents' mood regulation*, „Psychology of Music” 1(35)/2007.

22 M.V. Thoma, U. Scholz, U. Ehler, U. Nater, *Listening to music and physiological and psychological functioning: The mediating role of emotion regulation and stress reactivity*, „Psychology Health” 2(27)/2011.

23 Amuzja przejawia się niezdolnością do rozpoznawania melodii i zaburzeniem umiejętności śpiewu; zwykle pojawia się jako efekt uszkodzenia kory mózgowej, zob. M. Janiszewski, *Muzykoterapia aktywna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1993, s. 42–43.

24 P. Juslin, D. Västfjäll, *Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanism*, „Behavioral Brain Sciences” 5(31)/2008.

25 E.J. Gorzelańczyk, P. Podlipniak, *Human singing as a form of bio-communication*, „Bio-Algorithms and Med-Systems” 2(7)/2011.

26 E. Galińska, *Muzyka w terapii. Psychologiczne i fizjologiczne mechanizmy jej działania*, [w:] *Człowiek — muzyka — psychologia*, red. W. Jankowski, B. Kamińska, A. Miśkiewicz, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2000, s. 477.

zaangażowanie transmitują swoje emocje do kompozycji lub wykonania. Anna Brożek²⁷ zwraca uwagę, że w trakcie tworzenia kompozytorowi towarzyszą zarówno przeżycia intelektualne, jak i emocje oraz nastroje. Stanowią one ważny impuls twórczy, czego dowodzą liczne biografie kompozytorów²⁸. Emocje twórcy mogą być przekazywane odbiorcy, choć bywa też tak, że są wyłącznie rozpoznawane w utworze i nie wymagają zaangażowania się w nie. Taki typ reagowania jest typowy dla odbioru kognitywnego. Z kognitywnym wymiarem emocji muzycznych związana jest kategoria emocji wyrafinowanych (*refined emotions*), w których istotną rolę odgrywają autorefleksja i samoświadomość²⁹. Badacze emocji wyrafinowanych uznają, że złości nie należy odczytywać jako emocji prymitywnej, a miłości jako emocji wyrafinowanej, ponieważ zwykle mamy do czynienia z ich wyrafinowanymi przejawami. Uznaje się, że emocje wyrafinowane pojawiające się w odbiorze dzieła muzycznego charakteryzuje brak komponentu motywacyjnego oraz ukierunkowanie bardziej na sferę odczuć niż działania³⁰.

Roman Ingarden uznaje jakości emocjonalne za integralną część dzieła muzycznego, choć przyznaje, że sprawiają one kłopoty, jeśli chodzi o precyzyjny opis naukowy³¹. Wielu badaczy jest zdania, iż testowanie wrażliwości emocjonalnej słuchaczy jest sprawą dość trudną, sprawiającą wiele kłopotów zarówno metodologicznych, jak i interpretacyjnych. Osoby zajmujące się tą problematyką powinny być szczególnie wyczulone na różnicowanie tego, co badani określają jako własne odczucia emocjonalne pojawiające się podczas słuchania muzyki, i tego, co jest dostrzegane w samym utworze muzycznym³². Trafne i rzetelne eksplorowanie tej tematyki wymaga i sporego doświadczenia, i wrażliwości na badawcze niuanse.

Ważną sprawą jest uwzględnienie tego, że choć sama muzykalność jest zależna od struktur mózgowych, to wrażliwość emocjonalna na muzykę stanowi konstrukt zdecydowanie bardziej złożony, na który obok czynników neurologicznych składa się osobowość słuchacza. Zwraca się przy tym uwagę, iż trudno mówić o jakichś stałych dyspozycjach odbioru muzyki, gdyż determinować go może chwilowy nastrój słuchającego, jego doświadczenia czy kontekst, w jakim ten odbiór się odbywa³³. Badania pokazują, że introwertycy stanowią zbiorowość predestynowaną do dogłębnego analizowania dzieła muzycznego, w przeciwieństwie do ekstrawertyków, którzy w muzyce poszukują raczej szybkiego i łatwego zaspokojenia

27 A. Brożek, *O emocjach i nastrojach w muzyce*, dz. cyt., s. 49.

28 M. Tomaszewski, *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego*, [w:] *Filozofia muzyki*, red. K. Gućzalski, Musica Iagellonica, Kraków 2003.

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

30 E. Brattico, T. Jacobsen, *Subjective appraisal of music neuroimaging evidence*, „Annals of the New York Academy of Sciences” 1(1169)/2009.

31 R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.

32 Zwykle przy badaniu emocji muzycznych wykorzystuje się dziewięcioczynnikowy model stanowiący podstawę Geneva Emotional Music Scale (GEMS), zob. M. Zentner, D. Grandjean, K.R. Scherer, *Emotions evoked by the sound of music: characterization, classification, and measurement*, „Emotion” 4(8)/2008.

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

potrzeb. W związku z tym introwertycy wybierają muzykę, w której większą rolę odgrywa struktura formalna, a ekstrawertycy w muzyce poszukują głównie emocji³⁴.

Warto w tym miejscu dokonać ważnej dla naszych rozważań dyferencjacji, różnicując emocje utylitarne i emocje estetyczne. Uznaje się, że emocje utylitarne wiążą się bezpośrednio z dobrostanem jednostki, a emocje estetyczne mają na niego niewielki wpływ. Trzeba pamiętać, że wzbudzanie emocji przez utwory muzyczne zwykle ma szeroki pozamuzyczny kontekst. Możemy zatem powiedzieć, że muzyka nie indukuje ich sama, ale wraz z innymi czynnikami sytuacyjnymi. Stephen Davies zwraca uwagę, że to właśnie doświadczenia pozamuzyczne najbardziej wpływają na emocje muzyczne³⁵.

Interesującym aspektem przy omawianiu tej problematyki są tak zwane ślady pamięciowe³⁶, które w wyniku skojarzeń myślowych i odwołania się do doświadczeń, w których jakąś rolę odgrywała muzyka, mogą w nas wyzwać określone emocje. Istotne w tym przypadku jest tak zwane *mind wandering*³⁷, błądzenie myśli, ich nieuporządkowanie, czasem gonitwa, niezwiązana z wykonywanym zadaniem³⁸. Zjawisko to może występować również podczas słuchania muzyki, pozwalając umysłowi „dryfować” aż do momentu, kiedy muzyka skieruje myśli na określony tor³⁹. Zwykle są to emocje pozytywne, choć bywa i tak, że pojawiają się wspomnienia negatywne, jednakże przy opóźnionym reaktywowaniu mają one charakter szczątkowy⁴⁰. Stephen Davies dowodzi, że to, czy muzyka potrafi reaktywować drżące w nas wspomnienia, stanowi czynnik oceny jej istotności. Ważną rolę odgrywają tutaj procesy warunkowania, które sprawiają, że utwór muzyczny, który łączymy z jakimś pozytywnym lub negatywnym doświadczeniem, będzie wywoływał przy jego ponownym odtworzeniu reakcje analogiczne do tych z przeszłości⁴¹. Niektórzy badacze dowodzą, że w muzyce porusza nas to, co uważamy za szczere, autentyczne i w jakiś sposób nam bliskie⁴². Trzeba również wziąć pod uwagę, że wykazujemy tendencję do muzycznych repetycji, preferując w swoich wyborach muzycznych to, co znane i lubiane⁴³.

34 P. Pałosz, *Przegląd badań nad uwarunkowaniami preferencji muzycznych*, „Przegląd Psychologiczny” 2(52)/2009, s. 152–153.

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

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

37 Skłonność umysłu do „wędrowania” jest procesem naturalnym, zajmującym średnio 46,9 proc. czasu pracy umysłu, zob. M.A. Killingsworth, D.T. Gilbert, *A wandering mind is an unhappy mind*, „Science” 6006(330)/2010; M. Szpunar, *O istocie uważności w nieuważnym świecie*, „Kultura – Media – Teologia” 42/2020.

38 J.L. Singer, *The Inner World of Daydreaming*, Harper and Row, New York 1975.

39 P. Przybylski, *Emocje muzyczne i ich estetyczne modyfikacje*, [w:] *Neuroestetyka muzyki*, red. M. Bogucki, A. Foltyn, P. Podlipniak, P. Przybylski, H. Winiszewska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 126.

40 A. Klawiter, D. Wiener, *Emocje w odbiorze dzieła sztuki*, [w:] *Współczesna neuroestetyka*, red. P. Baranowski, Poli-Graf-Jak, Poznań, 2007.

41 P. Juslin, D. Västfjäll, *Emotional responses to music...*, dz. cyt.

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

43 D.J. Levitin, *Zasłuchany mózg. Co się dzieje w głowie, gdy słuchasz muzyki*, tłum. M. Szymonik, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016.

Emocje mogą być indukowane w sposób pośredni⁴⁴ – poprzez indywidualne procesy wyobrażeniowe, a także zbiorowe, które łączyć mogą dane doświadczenia z kontekstem muzycznym. Kulturowe skojarzenia mają istotne znaczenie dla procesu odbioru muzyki. Na przykład organy zwykle kojarzą się z kościołem, a w związku z tym z pobożnością i religijnością. Z kolei dźwięk gongu przywodzi na myśl Wschód, wywołując wrażenie tajemniczości i egzotyki⁴⁵. Przy tym warto mieć świadomość, że to, co kulturowo utrwalone, może wchodzić w konflikt z partykularnymi doświadczeniami. O ile zatem melodie kolęd zazwyczaj aktywują pozytywne wspomnienia wiążące się z dzieciństwem, świętami, czasem beztrudny, u osoby samotnej i starszej mogą ewokować całkowicie odmienne wrażenia.

Zwraca się przy tym uwagę, że sztuka – choć zastrzeżenie to zwykle dotyczy malarstwa, a nie muzyki – raczej sprzyja pasywności, niż aktywizuje do działania⁴⁶. Wart podkreślenia jest fakt, że emocje estetyczne przełamują dychotomie właściwe dla emocji podstawowych, gdyż często to, co piękne, bywa zarazem odrażające, to, co przyjemne – przerażające, a to, co groźne – niewinne. Doskonałym przykładem jest twórczość Zdzisława Beksińskiego, sprawiająca niejednemu recenzentowi jego dzieł spore problemy interpretacyjne⁴⁷. Ów dwubiegunowy proces poruszenia odbiorcy tłumaczy Edward Tan, wyróżniając emocje typu A (*artifact*) oraz emocje typu R (*represented world*)⁴⁸. Pierwszy typ emocji wywołuje sam dobór środków wyrazu, poszczególne elementy dzieła i jego składowe, drugi typ emocji stanowi odpowiedź na świat przedstawiony w dziele.

Badania prowadzone przez Lise Gagnon i Isabelle Peretz wyraźnie wskazują, iż słuchacze rozpoznają i różnicują emocje, które zawiera dzieło muzyczne, a osobiste doświadczenie konkretnej emocji wpływa na adekwatne jej rozpoznawanie⁴⁹. O tym, że wpływ muzyki na emocje jest realny, a nie tylko wyobrażeniowy i deklaracyjny, przekonują prace Carol Krumhansl⁵⁰, która wykazała, że smutne utwory muzyczne wpływają na zmiany w częstości bicia serca, ciśnienie krwi, przewodność skóry, a także temperaturę ciała słuchaczy⁵¹. Muzyka, którą określono jako „wyrażającą strach i niepokój”, wyzwała zmiany krążeniowe i w obrębie tętna. Z kolei muzyka radosna wpływała na różnice w parametrach

44 L. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, dz. cyt., s. 313.

45 Tamże.

46 P. Przybysz, *Emocje muzyczne...*, dz. cyt., s. 103.

47 Zdzisław Beksiński tworzył dzięki swoim dziełom piękno, w którym niewprawny odbiorca dostrzega jedynie brzydotę i rozkład. To sztuka niełatwa w odbiorze, potrafiąca wzbudzać irracjonalny niepokój, dlatego też przez długi czas była niezrozumiana i niedoceniana przez krytyków. Jerzy Żurek prowadzący galerię z obrazami Beksińskiego konstatuje, że jego obrazy przyciągają inny rodzaj ludzi, których określa mianem podszytych „dziwnymi emocjami”. Co nie mniej istotne, Beksiński wyrażał stanowczy opór wobec prób kategoryzowania i etykietowania jego prac (M. Szpunar, *Desensytyzacja do śmierci: (nie)okielznane traumy rodu Beksińskich*, „Studia Humanistyczne AGH” 1(15)/2016).

48 E. Tan, *Emocje a sztuka*, dz. cyt.

49 L. Gagnon, I. Peretz, *Mode and tempo relative contributions to 'happy-sad' judgements in equitone melodies*, „Cognition and Emotion” 1(17)/2003.

50 Badania Carol Krumhansl były przeprowadzone przy pomocy aparatury rejestrującej reakcje fizjologiczne organizmu, takie jak oddech, ciśnienie krwi czy przewodnictwo elektryczne skóry.

51 C.L. Krumhansl, *An exploratory study of musical emotions and psychophysiology*, „Canadian Journal of Experimental Psychology” 4(51)/1997.

oddychania. Wyniki Krumhansl potwierdzone zostały przez neuroobrazowanie, które dowiodło, że podczas słuchania muzyki aktywizowane są analogiczne obszary mózgu co w przypadku emocji naturalnych. Ciekawe wyniki przyniosły badania prowadzone za pomocą tomografii i rezonansu magnetycznego, które wyraźnie wskazywały, że podczas słuchania muzyki aktywowany zostaje układ nagrody w mózgu, wzbudzany zwykle w stanach naturalnej euforii, którą wywołać może jedzenie czekolady, korzystanie z używek czy seks⁵².

Interesującym uzupełnieniem obserwacji rejestrujących fizjologiczne reakcje organizmu na muzykę stanowią badania sondażowe Johna A. Slobody, które pokazują, że słuchanie jej wzbudza liczne reakcje behawioralne, między innymi: ciarki, dreszcze, gęsią skórę, ucisk w gardle, przyspieszenie bicia serca, płacz, pocenie się, a także pobudzenie seksualne. Wśród najczęstszych reakcji, na które wskazywali badani, były ciarki (90 proc. wskazań). Jaak Panksepp dowiódł z kolei, że tego typu reakcja pojawia się zazwyczaj przy słuchaniu muzyki interpretowanej jako smutna, a kobiety odczuwają je częściej niż mężczyźni⁵³. Jak wskazuje Marcin Rychlewski, muzyka rockowa dostarcza tego, co można by określić jako przyjemność egzystencjalną: „Wywołując stan hipnotycznego transu czy psychodelicznego odlotu [wyróżnienie – M.S.], [rock] prowokował doświadczenie roztapiania się ja odbiorcy w komunikacie, a co za tym idzie – prowadził do psychofizycznego oczyszczenia, czegoś w rodzaju katharsis”⁵⁴.

Zajmujące i warte omówienia są obserwacje związane z odbiorem afektów w muzyce. Okazuje się, że u większości badanych⁵⁵ muzyka aktywuje odczucia pozytywne, takie jak odprężenie, radość, rozbawienie, a jedynie u niewielkiej grupy te o charakterze negatywnym – złość, agresję, niepokój czy żal. Osoby będące w złym nastroju niechętnie sięgają po muzykę określaną jako energetyczna i radosna, w przeciwieństwie do osób w dobrym nastroju⁵⁶. Interesujące wydaje się udzielenie odpowiedzi na pytanie, dlaczego ludzie sięgają po smutną muzykę, pomimo że wywołuje ona w nich uczucie smutku. Okazuje się, że istotnym czynnikiem tego wyboru jest potrzeba zrozumienia i nazwania własnych emocji czy nastrojów. Muzyka ułatwia interpretację własnego samopoczucia i utrzymanie go. Co ciekawe, wolimy dany nastrój utrzymywać, wzmacniać go, niż za pomocą muzyki modyfikować⁵⁷.

Ważne jest zastrzeżenie, że emocje postrzegane przez słuchacza nie muszą być tożsame z odczuwanymi⁵⁸. Muzyka może być postrzegana jako smutna, a doświadczenia związane z jej słuchaniem mogą mieć charakter pozytywny⁵⁹.

52 A. Blood, R.J. Zatorre, *Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion*, „PNAS” 20(98)/2001.

53 J. Panksepp, *The emotional sources of „chills” induced by music*, „Music Perception” 2(13)/1995.

54 M. Rychlewski, *Zapiski semiotyczne*, WN Katedra, Gdańsk 2014, s. 146.

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

56 S. Knobloch, D. Zillmann, *Mood management via the digital jukebox*, „Journal of Communication” 2(52)/2002.

57 M.S. Skånland, *Everyday music listening and affect regulation: The role of MP3 players*, „International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being” 8/2013.

58 K. Kallinen, N. Ravaja, *Emotion perceived and emotion felt: same or different*, „Musicae Scientiae” 2(10)/2006.

59 A. Kawakami, K. Furukawa, K. Katahira, K. Okanoya, *Sad music induces pleasant emotion*, „Frontiers in Psychology” 4/2013, s. 311.

Smutna muzyka może wywoływać odczucia pozytywne, a jej słuchacze rzadko stawiają sobie za cel poprawę nastroju⁶⁰. Co więcej, w pewnych sytuacjach świadomie bardziej dążymy do odczuwania i podtrzymania emocji negatywnych niż pozytywnych⁶¹. Smutną muzykę preferują osoby otwarte na doświadczenia i empatyczne, które smutek w muzyce przeżywają intensywniej⁶². Przyjemność z odbioru muzyki intensyfikuje sam styl słuchania – im bardziej jest on empatyczny⁶³ oraz im bardziej skoncentrowana jest uwaga⁶⁴, tym większa jest przyjemność płynąca ze słuchania.

Zdaniem niektórych badaczy emocje muzyczne stają się rezerwuarem pozytywnych zasobów kształtowania siebie⁶⁵ czy doświadczenia sensu⁶⁶. Stefan Koelsch uznaje, że emocje, które wzbudza muzyka, pozwalają między innymi przewyższać izolację społeczną, zacieśniać kontakty z innymi ludźmi, redukować napięcie w kontaktach interpersonalnych oraz wzmacniać spójność grupy⁶⁷. Ciekawe wnioski dotyczące oddziaływania muzyki na emocje płyną z badań Hermannna Helmholtza i Edmunda Gurneya⁶⁸. W wyniku szeregu eksperymentów dowiedli oni, że pozytywnie wpływają na nas dźwięki wysokie, gdyż poprawiają nastrój, dźwięki niskie aktywują zaś w odbiorcach odczucia majestatyczności, godności i powagi. Znaczenie ma tutaj także tempo utworu – szybkie aktywizuje, wolne sprzyja odprężeniu i relaksacji.

Wydaje się, że szczególnie ważną funkcję pełni muzyka w okresie adolescencji. Jest to czas, w którym kształtują się preferencje muzyczne⁶⁹. Muzyka stanowi istotny element przynależności, ale i spójności określonej grupy czy subkultury rówieśniczej. Okres dojrzewania, charakteryzujący się silnymi przeżyciami emocjonalnymi, zwykle wiąże się z równie intensywnymi więziami społecznymi, których istotnym spoiwem stają się muzyczne przeżycia, muzyczne wspólnoty i przynależność fanowska. Muzyka zdecydowanie ułatwia nawiązywanie kontaktów z rówieśnikami, znacznie zmniejsza barierę wejścia do grupy, pozwala pokonywać kryzysy tożsamości, redukuje emocjonalne napięcie i powoduje, że lepiej

60 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.

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

62 J. Vuoskoski, W.F. Thompson, D. McIlwain, T. Eerola, *Who enjoys listening to sad music and why?*, „Music Perception” 3(29)/2012.

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

64 R. Polczyk, *Pochłonięty umysł. Absorpcja a podatność hipnotyczna*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.

65 D. Hesmondhalgh, *Towards a critical understanding of music, emotion and self-identity*, „Consumption, Markets and Culture” 4(11)/2008.

66 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.

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

68 Zob. M. Janiszewski, *Muzykoterapia aktywna*, dz. cyt., s. 4–43.

69 D.J. Levitin, *Zastuchany mózg...*, dz. cyt., s. 250–251.

radzimy sobie z wewnętrznymi konfliktami⁷⁰. Badania pokazują, że osoby o podobnych preferencjach muzycznych cenią sobie grupę, do której należą, bardziej niż te, które takiej koherencji muzycznej w swoim otoczeniu nie dostrzegają⁷¹.

Jak podkreśla Marcin Rychlewski, rewolucyjność rocka wynikała przede wszystkim ze specyfiki samego przekazu, który rock proponował, bazując na dużej intensywności, głośności i szybkości. Owa zmiana była tak znacząca, że spowodowała „przestrojenie” wrażliwości odbiorców⁷². Badania prowadzone przez Tię DeNore⁷³ potwierdzają, że muzyka jest ważnym elementem kształtowania tożsamości i wiedzy o sobie samym. Istnieją obserwacje⁷⁴, które wskazują, że słuchanie określonej muzyki – rocka, hard rocka, rapu, punka czy heavy metalu – wiąże się u młodych osób z trudnościami i poszukiwaniami tożsamościowymi. Preferowanie muzyki takiej jak punk, heavy metal oraz reagge łączy się także z wysoką potrzebą doznań⁷⁵. Jest ona zaspokajana przez eksperymentowanie przebiegające w różnych wymiarach. Badania pokazują, że osoby preferujące muzykę rockową są bardziej skłonne do sięgania po różnego rodzaju substancje psychoaktywne i eksperymentowanie z nimi⁷⁶ niż niesłuchające tego typu muzyki.

Co ciekawe, słuchający muzyki heavymetalowej czują się dzięki niej bardziej zmotywowani, pewni siebie i skłonni do samoakceptacji⁷⁷. Z kolei preferowanie muzyki lżejszej, takiej jak soft rock czy pop, łączy się zwykle z przejawianiem postaw konformistycznych i nadmiernym poczuciem odpowiedzialności⁷⁸. Chłopcy i mężczyźni w wieku 13–44 lata słuchający metalu charakteryzują się niższym poziomem lęku i są mniej depresyjni w porównaniu z osobami niesłuchającymi takiego gatunku muzyki⁷⁹. Z kolei zainteresowanie śmiercią, często łączące się z wyborem muzyki metalowej, okazuje się istotnym czynnikiem osławiania z problematyką tanatologiczną i własną śmiertelnością⁸⁰. Istnieją jednak obserwacje wskazujące na odmienne tendencje. Badanie z 2007 roku zrealizowane na próbie 4159 holenderskich nastolatków w wieku 12–16 lat pokazało, że słuchanie rocka, heavy metalu, punka, hardcore’u, grunge’a oraz muzyki gotyckiej wiązało

70 J. Arnett, *Heavy metal music and reckless behavior among adolescents*, „Journal of Youth Adolescence” 6(20)/1991.

71 S. Bakagiannis, M. Tarrant, *Can music bring people together? Effects of shared musical preference on intergroup bias in adolescence*, „Scandinavian Journal of Psychology” 2(47)/2006.

72 M. Rychlewski, *Zapiski semiotyczne*, dz. cyt., s. 143.

73 T. DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

74 R. Larson, *Secrets in the bedroom: Adolescents' private use of media*, „Journal of Youth Adolescence” 5(24)/1995.

75 R.S. Weisskirch, L.C. Murphy, *Friends, porn, and punk: Sensation seeking in personal relationships, internet activities, and music preference among college students*, „Adolescence” 39(154)/2004.

76 T.F.M. Bogt, S.N. Gabhainn, B.G. Simons-Morton, M. Ferreira, A. Hublet, E. Godeau, E. Kuntsche, M. Richter, HBSC Risk Behavior and the HBSC Peer Culture Focus Groups, *Dance is the new metal: Adolescent music preferences and substance use across Europe*, „Substance Use and Misuse” 2(47)/2012.

77 M. Hines, K. McFerran, *Metal made me who I am: Seven adult men reflect on their engagement with metal music during adolescence*, „International Journal of Community Music” 2(7)/2014.

78 T. Gordon, E. Hakanen, A. Wells, *Music preferences and the use of music to manage emotional states: Correlates with self-concept among adolescents* [paper presented to the International Communication Association], Miami 1992.

79 R. Recours, F. Aussaguel, N. Trujillo, *Metal music and mental health in France*, „Culture, Medicine and Psychiatry” 3(33)/2009.

80 *Death, Dying, and Bereavement*, red. D. Dickinson, M. Johnson, J.S. Katz, Sage, London 2000.

się z wysokimi wynikami na skali lęku, depresji oraz wycofania, a także różnymi problemami w funkcjonowaniu społecznym⁸¹. Podobne wnioski płyną z trwających pięć lat badań longitudinalnych Katriny McFerran, która poddała ocenie stan zdrowia i tryb życia uczniów w wieku 13–18 lat. Dowiodła ona, że nastolatki słuchające ciężkiego metalu częściej zgłaszają problemy z psychiką, ujawniają stany lękowe, a także chorują na depresję. Zależności takiej nie stwierdzono wśród fanów rapu, rocka i popu⁸².

Interesujących wniosków dostarczają badania nad związkami preferencji politycznych z muzyką. Okazuje się, że osoby konserwatywne wybierają muzykę, którą można określić jako „pogodną i konwencjonalną”, liberalnie zorientowani preferują zaś brzmienia bardziej refleksyjne i złożone, a także „intensywne i buntownicze”⁸³. Ciekawym uzupełnieniem tych konstatacji są badania empiryczne Bartosza Daneckiego i Adama Bartosza⁸⁴. Zauważyli oni, że zwolennicy muzyki, którą określili jako intensywną i buntowniczą, do której zaliczyli rock, metal oraz muzykę alternatywną, cenią sobie przede wszystkim wolność, indywidualizm, krytyczne myślenie, a także bunt. Herb Bowie właśnie kategorię wolności uznaje za jedną z naczelných wartości rocka⁸⁵. Wśród słuchających rocka i metalu dominują postawa wycofania oraz pasywna rezygnacja, a ocena sytuacji społecznej na świecie jest zwykle negatywna. Trzeba jednak podkreślić, że równie duża grupa fanów tego typu muzyki jest aktywnie kontestująca. Entuzjaści rocka i metalu w niewielkim stopniu przejawiają szacunek wobec autorytetów, nie są zaangażowani religijnie lub są ateistami.

Słuchanie muzyki sprzyja utrzymaniu pozytywnego nastroju, redukuje nieprzyjemne stany emocjonalne i stresujące doświadczenia, a także zmniejsza ogólne napięcie. Emocje muzyczne stanowią szczególny rodzaj emocji estetycznych, charakteryzujących się małą intensywnością, krótkim czasem trwania oraz wysokim udziałem komponentu przeżyciowego. Refleksja nad emotywnymi aspektami recepcji muzycznej przez długi czas była nieobecna w dyskursie naukowym. Wielu badaczy nadal neguje fakt ewokowania emocji podczas słuchania muzyki, choć liczne badania naukowe prowadzone w tym zakresie wskazują, że nie mają racji. Proces rzetelnego opisu emocji muzycznych utrudniają trudności metodologiczne związane z określeniem tego, co w dziele muzycznym jest postrzegane, a co jednostkowo odczuwane. Inaczej ujmując, problematyczne jest ustalenie, czy mamy do czynienia z emocjonalnym odczytywaniem muzyki czy też z percepcją kognitywną, która polega na dostrzeganiu i analizowaniu emocji, jakie utwór

81 T.M. Achenbach, *Manual for the Youth Self-Report and 1991 Profile*, University of Vermont, Department of Psychiatry, Burlington 1991.

82 K. McFerran, *Music and adolescents*, [w:] *Lifelong Engagement with Music: Benefits for Mental Health and Well-Being*, red. N.S. Rickard, K. McFerran, Nova Science Publisher, New York 2012.

83 P. Pałosz, *Przegląd badań...*, dz. cyt., s. 156.

84 B. Danecki, A. Bartoszek, *Muzyczne preferencje a wrażliwość etyczna i światopoglądy młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2020, s. 228–229.

85 W.J. Burszta, M. Rauszer, *Osmoza i cyrkulacja. Dialektyka niezależnej muzyki w Polsce*, [w:] *Oblicza muzycznej praxis. Debaty, terytoria, reduuty nadziei i oporu*, red. A. Białkowski, W.J. Burszta, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2020, s. 74–75.

muzyczny ze sobą niesie. Należy się zgodzić, że muzyka zawiera w sobie zarówno komponent intelektualny, jak i emocjonalny, a jej odbiór to złożony konglomerat cech osobniczych, kulturowych i społecznych. Aktualny stan badań, jak i refleksja prowadzona w tym zakresie pozwalają twierdzić, że muzyka może ewokować emocje, wprowadzając słuchaczy w określony stan lub wzmacniając ich aktualny nastrój, a reakcje emocjonalne na muzykę dotyczą niemal wszystkich ludzi, niezależnie od ich muzycznego wykształcenia i ośluchania.

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

- Arnett, Jeffrey. „Heavy metal music and reckless behavior among adolescents”. *Journal of Youth Adolescence* 20, 6 (1991).
- Brattico, Elvira, Thomas Jacobsen. „Subjective appraisal of music neuroimaging evidence”. *Annals of the New York Academy of Sciences* 1169, 1 (2009).
- Davies, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Gordon, Thomas, Ernest A. Hakanen, Alan Wells. *Music preferences and the use of music to manage emotional states: Correlates with self-concept among adolescents*. Paper presented to the International Communication Association. Miami 1992.
- Hines, Michelle, Katrina McFerran. „Metal made me who I am: Seven adult men reflect on their engagement with metal music during adolescence”. *International Journal of Community Music* 7, 2 (2014).
- Knobloch, Silvia, Dolf Zillmann. „Mood management via the digital jukebox”. *Journal of Communication* 52, 2 (2002).
- Menon, Vinod, Daniel Levitin. „The rewards of music listening: Response and physiological connectivity of the mesolimbic system”. *Neuroimage* 28, 1 (2005).
- Panksepp, Jaak. „The emotional sources of «chills» induced by music”. *Music Perception* 13, 2 (1995).
- Recours, Robin, François Aussaguel, Nick Trujillo. „Metal music and mental health in France”. *Culture Medicine Psychiatry* 33, 3 (2009).
- Rychlewski, Marcin. *Zapiski semiotyczne*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, 2014.
- Saarikallio, Suvi, Jaakko Erkkilä. „The role of music in adolescents’ mood regulation”. *Psychology of Music* 35, 1 (2007).
- Scherer, Klaus. „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 (2004).
- Sloboda, John A. *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*. Tłum. Andrzej Białkowski, Ewa Klimas-Kuchtowa, Adam Urban. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 2002.
- Thoma Myriam V., Urte Scholz, Ulrike Ehlert, Urs Nater. „Listening to music and physiological and psychological functioning: The mediating role of emotion regulation and stress reactivity”. *Psychology and Health* 27, 2 (2011).

Data wpłynięcia: 3 lutego 2021 r. Data zatwierdzenia do druku: 30 kwietnia 2021 r.

MUSICAL EMOTIONS AS AESTHETIC EMOTIONS. THE RELATIONSHIP BETWEEN
EMOTIONS AND MUSIC ON THE EXAMPLE OF SELECTED CONCEPTS

The main aim of this article is to establish the ontological status of musical emotions. Referring to the concepts of the psychology of music, the sociology of music, as well as cultural studies and philosophy, the author discusses affective reactions related to the reception of music. A significant distinction is made between the emotive reception and the cognitive reception. While musicality itself is largely shaped by brain structures, emotional sensitivity to music is a much more complex construct that includes not only neurological factors but also the listener's personality. Based on her findings, the author concludes that one cannot speak of any fixed dispositions in this regard as the reception of music can depend on the listener's current mood, experiences, and the context in which the music is listened to. The article discusses also methodological dilemmas that may emerge in the course of research on musical emotions.

SŁOWA KLUCZOWE: emocje muzyczne, emocje estetyczne, afektywne aspekty odbioru muzyki, kognitywny odbiór muzyki, zarażanie emocjonalne

KEY WORDS: musical emotions, aesthetic emotions, affective aspects of the reception of music, cognitive reception of music, emotional contagion