

Emocijų metaforinė egzemplifikacija grynojoje muzikoje

Elzė Sigutė Mikalonytė

Vilniaus universiteto Filosofijos institutas
E. paštas elze.mikalonyte@sf.vu.lt

Santrauka. Šiame straipsnyje ginama tezė, kad grynoji muzika nereprezentuoja emocijų, bet jas metaforiškai egzemplifikuoja. Tezė grindžiama remiantis N. Goodman metaforinės emocijų egzemplifikacijos samprata, kurią M. Textoras papildo intencijos kriterijumi (egzemplifikuojama tik tai, ką turima intencija egzemplifikuoti). Straipsnis sudarytas iš dviejų dalių: pirmojoje pateikiama emocijų atpažinimo ir sužadavimo klausantis muzikos analizė. Antrojoje dalyje siekiama pagrįsti, kad emocijų metaforinė egzemplifikacija muzikoje laikytina P. Grice'o nenatūralios prasmės rūšimi, o priėmus šią prielaidą galima apginti metaforinės egzemplifikacijos sampratą nuo pagrindinių kontrargumentų.

Pagrindiniai žodžiai: muzikos emocinis išraiškumas, metaforinė egzemplifikacija, Nelsonas Goodmanas, Paulas Grice'as

Metaphorical Exemplification of Emotions in Pure Music

Abstract. In this paper, it is argued that pure music does not represent emotions but it can metaphorically exemplify them. This proposition is based on Nelson Goodman's conception of metaphorical exemplification which is supplemented by Mark Textor with an additional condition of intention (exemplification requires an intention to exemplify). The paper consists of two parts. In the first part, an analysis of recognition and evocation of emotions when listening to music is presented. In the second part, a new argument is offered for considering the metaphorical exemplification of emotions in music as a non-natural type of meaning in a Gricean sense. By accepting this premise, the conception of metaphorical exemplification can be defended against main criticisms.

Keywords: emotional expressivity of music, metaphorical exemplification, Nelson Goodman, Paul Grice

Received: 24/09/2018. Accepted: 26/11/2018

Copyright © Elzė Sigutė Mikalonytė, 2019. Published by Vilnius University Press.

This is an Open Access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution Licence \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Muzikos ir emocijų ryšio klausimas filosofijoje keltas nuo Platono laikų. Tai, kad muzika kažkoku būdu kalba apie emocijas, kad ji yra „jausmų kalba“, rodo akivaizdu daugumai muzikos klausytojų, muzikologų ir filosofų. XIX amžiuje Eduardui Hanslickui (1881) paskelbus, kad ši nuostata klaidinga, kad muzika emocijų reprezentuoti negali, diskusija įsplieskė itin smarkiai, o dabar muzikos ir emocijų ryšio klausimas sulaukia itin didelio analitinės meno filosofijos autorių dėmesio.

Hanslickas teigė, kad emocijos muzikoje negali būti atpažįstamos intersubjektyviai, tačiau šiuolaikinėje filosofijoje neabejotinai vyrauja priešinga nuomonė. Vis dėlto nesutariama, ar šis atpažinimas vyksta automatiškai (Young 2014; Davies 1994), ar įsivaizduojant emocijas patiriantį veikėją (Levinson 2006; Robinson, Hatten 2012); ar muzikos aprašymas emociniais terminais yra metaforinis (Zangwill 2007), ar tiesioginis (Davies 1994); ar atpažįstamos emocijos gali būti sužadinamos klausytojams (Young 2014; Davies 1994), ar klausytojai tepatiria estetines emocijas (Kivy 1999; Zangwill 2007).

Remiantis tuo, kaip suprantamas emocinis išraiškingumas ir emocijų sužadinimas, bandoma atsakyti į esminį muzikos ir emocijų ryšio klausimą – ar muzika reprezentuoja (Young 2014), ar metaforiškai egzemplifikuoja emocijas (Goodman 1968), ar egzemplifikuoja tik emocijų raiškos išorinius pavidalus (Davies 2005).

Šiame straipsnyje pirmiausia analizuojama analitinės meno filosofijos literatūra ir psichologijos tyrimai, kuriuose nagrinėjamas emocijų atpažinimas ir sužadinimas klausantis muzikos; atsižvelgiant į nuolat literatūroje pabrėžiamą muzikos ir kalbos analogiją, siekiama laikytis atpažinimo intersubjektyvumo kriterijaus. Remiantis šia analize bei Nelsono Goodmano metaforinės egzemplifikacijos samprata, Marko Textoro modifikuota remiantis Paulu Grice'u, teigiama, kad muzikos kūrinys metaforiškai egzemplifikuoja jame intersubjektyviai klausytojų atpažįstamas emocijas ir kad ši pozicija gali būti apginta nuo egzistuojančių kontrargumentų būtent laikantis nuomonės, jog egzemplifikacija esmingai priklauso nuo kompozitoriaus intencijos. Siekiant apginti šią poziciją, pateikiami argumentai prieš Stepheno Davieso poziciją, kad muzikos emocinis išraiškingumas yra jos natūrali prasmė, ir prieš Jameso Youngo teiginį, kad muzika emocijų neegzemplifikuoja, o jas reprezentuoja.

Šiame straipsnyje apsiribojama grynosios muzikos, tai yra tokios muzikos, kuri neturi teksto ar programinio pavadinimo, problematika, nes programinės muzikos atveju kalbos elementai padaro problemą sudėtingesnę ir reikalauja žymiai didesnės apimties analizės, kurios imantis muzikos ir kalbos elementus kūrinyje vis tiek derėtų pirmiausia nagrinėti atskirai.

Emocijų atpažinimas ir sužadinimas klausantis muzikos

Aiškinantis ryšį tarp muzikos ir emocijų pirmiausia reikia pradėti nuo klausimo, kodėl ir kaip klausytojai atpažįsta emocijas muzikoje. Kas vyksta, kai muzika patiriama kaip linksma, liūdna, pikta? Hanslickas rašė, kad klausytojai negali sutarti tarpusavyje, kokia emocija išreiškiama, ir savo patiriamas estetines emocijas klaidingai priskiria girdimai muzikai. Panašiai teigia ir šiuolaikiniai formalistai, kurie tvirtina, kad apie emocijas

muzikoje galima kalbėti ne tiesiogiai, o tik metaforiškai. Nickas Zangwilas (2007: 392) pabrėžia, kad kalbėdami apie muziką naudojame daugybę metaforinių aprašymų – visi su aukščiau ir judėjimu susiję žodžiai yra metaforiniai, o emociniai aprašymai remiasi būtent jais. Be to, jei kalbame emocijas reiškiančiais terminais apie kažką, kas neturi psichinių būvių ir negali tų emocijų patirti, tai toks kalbėjimas privalo būti metaforinis (Zangwill 2007: 393).

Vis dėlto reikia kelti klausimą, kas yra metafora – ar būtinai ji reiškia arbitralų reiškinių susiejimą kalboje? Kodėl muzikoje atpažįstamos emocijos ir kiek sistemiskai tai vyksta? Peteris Kivy (1989: 6), taip pat vėliau jo aiškinimą perėmę panašumo teorijos atstovai Daviesas ir Youngas remiasi prielaida, kad evoliuciškai žmogui buvo naudinga interpretuoti girdimus garsus kaip skleidžiamus gyvo objekto. Klaida (gyvo objekto neatpažinimas) individui būtų per brangiai kainavusi. Tad evoliuciškai žmogui įdiegtas polinkis suvokti reiškinius kaip kylančius iš gyvo, sąmoningo veikėjo visose situacijose, kuriose tai įmanoma.

Panašumo teorija teigia, kad muzikos emocinio išraiškingumo galimybės remiasi muzikos panašumu į emocijas patiriančio asmens balso bei kūno judesius ir dėl šio panašumo įvyksta atpažinimas. Klausytojas nebūtinai sąmoningai supranta panašumą, atpažinimas įvyksta automatiškai (Young 2014: 12). Atlikti tyrimai rodo, kad emocijos kalbančiojo balse (kalbant tik apie balso dažnius, o nekreipiant dėmesio į tai, kas išreikiama žodžiais) bei muzikoje atpažįstamos panašiu tikslumu (Juslin, Laukka 2003: 786) ir kad emocijos, kurios intersubjektyviai atpažįstamos muzikoje, yra tos pačios, kurios gali būti išreikštos balso ir kūno judesiais (Juslin 2013). Kaip „aukštas“ ir „žemas“ balso tonas išreiškia kalbėtojo emociją nepriklausomai nuo to, ar jo „aukštumas“ ir „žemumas“ yra metaforiškai vartojami žodžiai, taip ir iš „greito“ ar „lėto“ kalbėjimo tempo patiriame kalbėtojo emociją būseną negalvodami, kokia prasme šis garsas yra „greitas“ ar „lėtas“.

Kalbant ne vien apie muziką, o apskritai, kito asmens psichinės būsenos nėra tiesiogiai pasiekiamos jokiomis aplinkybėmis; jos pasiekiamos tik tiek, kiek yra išreiškiamos kalbinėmis arba nekalbinėmis priemonėmis (veido išraiška, kūno padėtimi, judesiais, balso tonu – tai, iš ko išoriškai atpažįstama emociją patiriančiojo psichinė būseną, literatūroje taip pat neretai įvardijama emocijų raiškos išoriniais pavidalais). Muzika gali atpažįstamai atkartoti emocijas patiriančio žmogaus judesius – greitesnis garsų kitimas atitinka greitesnius kūno ar balso judesius ir t. t. „Pikta“ muzika yra garsi taip, kaip garsus būna pikto žmogaus balsas; „taškuoto“, staigaus ritmo, kaip staigūs būna pikto žmogaus judesiai; parašyta minorinėje tonacijoje (minorinės tonacijos naudojimas muzikoje siekiant pavaizduoti neigiamas emocijas yra veikiausiai ne konvencija, o remiasi natūraliu panašumu į neigiamas emocijas patiriančio žmogaus balso dažnius (Young 2014: 30)). Muzikinė emocijos išraiška stipriai atspindi žmogaus nekalbinę emocijos išraišką. Dėl šios priežasties Daviesas (1994: 164), reaguodamas į metaforos teorijos argumentą, teigia, kad „liūdna muzika“ greičiau ne metaforinė, o antrinė žodžio prasmė (antra buvimo liūdnam prasmė, nurodoma žodyne – būti charakterizuojamam liūdesiu). Tačiau svarbiausia problema, kurią išryškina metaforos teorija, yra ne metaforiškumo, o kita – *kieno* yra emocijos, kurios atpažįstamos muzikoje?

Vieną iš galimų atsakymų siūlo personos teorija, kuri teigia, kad nors muzika nepajėgi savaime išreikšti emocijų, nes ji nėra subjektas, galintis jas patirti, bet šią muzikos funkciją užtikrina klausytojo vaizduotės veikla: klausydami muzikos patiriame ją kaip emociškai išraiškingą, nes įsivaizduojame jas patiriantį veikėją (Levinson 2006: 86). Tad personos teorijos šalininkai prie panašumo teorijos mechanizmo prideda papildomą vaizduotės elementą. Ar jis būtinas emocijų atpažinimui muzikoje? Panašumo teorija pateikia pakankamą paaiškinimą, kaip muzika gali būti patiriama kaip emociškai išraiškinga ir be tokios vaizduotės veiklos. Daviesas (1994: 227, 269) pateikia gluosnio ir basetų veislės šuns pavyzdžius, norėdamas parodyti, kad neprivalome manyti, jog kažkas iš tiesų yra liūdnas, kad jo išvaizdą suvoktume kaip išreiškiančią liūdesį. Galime emocinią išraiškingumą priskirti net negyviems daiktams – Youngas (2014: 10) pateikia geltonų virtuvės sienų, išreiškiančių džiugesį, pavyzdį. Net ir patys personos teorijos atstovai sako, kad įsivaizdavimas nėra būtinas, o nutinka „bent jau kartais“. Kiek tuomet jis svarbus?

Norėdami pagrįsti jo svarbą, personos teorijos šalininkai iškelia sudėtingesnių emocijų, tokių kaip dėkingumas, viltis ar nostalgija, problemą: panašumo teorijos siūlomas mechanizmas, pasak jų, negali šių emocijų paaiškinti, reikalinga papildoma vaizduotės veikla (Robinson, Hatten 2012: 76). Daviesas (1994: 262–264) į šią kritiką atsako, kad dalis sudėtingesnių emocijų gali būti išreikštos tam tikra paprastesnių emocijų seka, tačiau toks aiškinimas personos teorijos šalininkų neįtikina, nes lieka neaišku, kaip emocijų seka sujungiama į vieną emociją. Vis dėlto nelabai aišku, kaip šią problemą išspręstų „psichologinės realybės“ įsivaizdavimas už muzikos, nes jis nesuteikia naujo emocinio išraiškingumo mechanizmo.

Tam, kad būtų galima spręsti sudėtingų emocijų, kurios nėra išreiškiamos kūno ir balso judesiais ir todėl jų atpažinimui muzikoje nepakanka panašumo teorijos, problemą, reikia atsakyti į klausimą, ar muzikos emociniam išraiškingumui taikytinas intersubjektyvumo kriterijus. Jei, atsižvelgiant į nuolatinį literatūroje pabrėžiamą muzikos ir kalbos lyginimą, pasirenkama laikyti jį svarbiu, verta atsižvelgti į empirinių tyrimų duomenis. Šie rodo, kad vis dėlto geriausiai muzikoje atpažįstamos yra pagrindinės emocijos, o kompleksinės emocijos yra šalutinės, atpažįstamos individualiau, nėra tarpkultūrinio sutarimo; tenka pastebėti, kad pagrindinių emocijų atpažinimas ryškiai dominuoja (Juslin 2013: 11). Skirtingų psichologų įvardijimas, kas yra pagrindinės emocijos, kiek skiriasi, bet įprastai pagrindinėmis emocijomis laikoma džiaugsmas, liūdesys, pyktis, baimė, nuostaba, švelnumas. Jos nesunkiai išreiškiamos balso ir kūno judesiais ir padaro įmanomą muzikos emocijų „žodyną“.

Emocijų atpažinimas dažnai tiriamas naudojantis muzikos fragmentais, suskirstytais į kelias grupes pagal pozityvų / negatyvų valentingumą ir aukštą / žemą sužadavimo lygį. Esama bandymų tirti labai specifinių emocijų atpažinimą, pavyzdžiui, viename tyrime išskirti net šeši liūdesio tipai, bet nei muzikantams, nei ne muzikantams nesisekė vieningai priskirti muzikos fragmentams tokių tikslų aprašymų (Brown 1981). Dažniausiai apsiribojama emocijas skirstant į keturis tipus, tuomet pasiekiamas aukštas sutarimo lygis tarp tyrimų dalyvių. Kartais siūloma kiek daugiau – šešios ar aštuonios emocijos, tačiau kuo jų daugiau ir kuo smulkesnės skirtytys daromos, tuo mažesnis atpažinimo sistemiškumas.

Pavyzdžiui, Paulo Andrade et al. (2017) tyrime, kuriame dalyvavo vaikai nuo septynerių iki dešimties metų ir suaugusieji, kurių dalis buvo muzikantai, o dalis – ne, paprašius keturių tipų instrumentinės muzikos fragmentams pritaikyti emocines sąvokas, emocijų iš anksto teoriškai numatytų sąvokų taikymo kiekis svyravo nuo 53,9 proc. tarp septynmečių iki 78,5 proc. tarp suaugusių muzikantų. Net ir prasčiausias (septynmečių vaikų) rezultatas daugiau nei dvigubai viršijo rezultatus, kurie būtų gauti atsitiktinai spėjant.

Johnas Sloboda ir Patrikas Juslinas (2003: 88) nurodo, kad keli tyrimai patvirtino, jog džiaugsmą, liūdesį, pyktį ir baimę aukštesniu nei atsitiktiniu tikslumu gali nustatyti vos trejų ar ketverių metų vaikai. Taigi emocijų atpažinimas muzikoje tikslus ne tik tarp suaugusiųjų, bet ir tarp vaikų. Be to, yra tyrimų, kurie rodo bent dviejų (Argstatter 2015) ar trijų (Fritz et al. 2009) emocijų muzikoje atpažinimo tarpkultūriškumą. Konsonanso ir disonanso skirtis, svarbi muzikinių emocijų suvokimui, atpažįstama vos keturių mėnesių kūdikių (Zentner, Kagan 1998). Minimų duomenų turėtų pakakti spręsti, kad emocijų atpažinimas turi natūralias, ne konvencines šaknis ir kad egzistuoja intersubjektyvus pagrindinių emocijų atpažinimas, kuris veikiausiai remiasi panašumo teorijos siūlomu mechanizmu.

Ar šios atpažįstamos emocijos gali būti taip pat ir sužadintos klausytojui? Formalistai teigia, kad muzika nepajėgi sukelti klausytojui įprastų emocijų, tad žmonės klaidingai mano jas patiriantys, o iš tiesų patiria estetiškes, paprastai pozityvias. Kaip vienas iš pagrindinių argumentų formuluojamas negatyvių emocijų paradoksas: jei muzika gali sužadinti įprastas emocijas klausytojui, kodėl klausoma muzikos, kuri yra skausminga, melancholiška ar išreiškianti nevilgtį (Zangwill 2007: 397)? Negatyvių emocijų paradoksas ypač svarbus, nes patiriant pozityvias emocijas gali būti sunku atskirti, ar jos yra įprastos, ar estetinės prigimties, o klausantis negatyvias emocijas išreiškiančios muzikos kylančios pozityvios emocijos turėtų būti estetiškes, o negatyvios – įprastos. Antiformalistai vis dėlto teigia, kad muzika klausytojams gali sužadinti ir dažnai sužadina tas pačias emocijas, kurias išreiškia.

Kalbant apie muzikos galimybę sukelti klausytojui įprastas (tai yra ne estetiškes) emocijas, verta remtis psichologine literatūra ir empiriniais tyrimais. Muzikinį formalizmą palaiko nemaža dalis psichologų, kurie emocijas tyrinėja remdamiesi kognityvinio vertinimo teorija. Pagal šią teoriją, emocijos kyla vertinant kokio nors įvykio reikšmę asmeniui, o klausant muzikos kylančios emocijos turėtų būti tik estetiškes prigimties. Todėl, anot jų, paprastai neigiamas emocijas išreiškianti muzika sukelia klausytojams teigiamas emocijas. Neigiamos emocijos, dažnai patiriamos kasdieniame gyvenime, retai juntamos klausantis muzikos (pavyzdžiui, vieno iš tai rodančių tyrimų (Zentner et al. 2008: 500) autoriai remiasi kognityvinio vertinimo teorija), o jei juntamos, tai jos taip pat estetiškes, tik neigiamos. Pavyzdžiui, pyktis, kylantis klausantis metalo muzikos, įprastai patiriamas ne metalo mėgėjų, o jo nemėgstančiųjų – jis yra nukreiptas į pačią muziką, taigi, yra estetinė, o ne įprasta emocija (Gowensmith, Bloom 1997).

Vis dėlto daugybė atliktų tyrimų rodo, kad emocijas, kurias tiriamieji atpažįsta muzikoje, bent jau kai kuriais atvejais jie taip pat ir patiria. Hennos-Riikkos Peltolos ir Tuomo Eerolos (2015: 27–31) tyrimas rodo, kad pozityvius jausmus klausydami liūdesį išreiškiančios muzikos nurodo patiriantys tik 34 proc. dalyvių. Negatyvių emocijų patirtį klausant

negatyvias emocijas išreiškiančios muzikos taip pat rodo psichofiziologijos (Krumhansl 1997: 350) ir neurobiologijos (Mitterschiffthaler et al. 2007: 1157–1159) duomenys. Tai, kad fiziologinės reakcijos į skirtingas emocijas išreiškiančius muzikos fragmentus yra skirtingos ir jas atitinkančios, patvirtina ir kiti tyrimai (Nyklicek et al. 1997). Todėl formalistų ginamas teiginys, kad žmonės painioja muzika išreiškiamas ir savo patiriamas emocijas, pirmąsias pavadindami antrosiomis (Kivy 1989: 160–162), negali būti teisingas: taip iš tiesų gali nutikti, bet įprastai veikiausiai nenutinka.

Girdint muziką emocijos sužadamos dažnai automatiškai, nesąmoningai. Ne tik muzikos klausymo situacijose, bet ir kitose emocinė informacija apdorojama nesąmoningai, automatiškai (Sloboda, Juslin 2003: 85); net ir negatyvaus kultūrinio-estetinio atsako į muzikos kūrinį atveju kūrinio perteikiama emocija sužadama klausytojui (Peretz 2003: 126). Youngas (2014: 65) apibendrina tyrimų duomenis, rodančius, kad emocijos gali būti patiriamos nesutelkus dėmesio į girdimą muziką arba patirti jas gali naujagimiai vaikai, vadinasi, bent kai kurie emocijų sužadavimo mechanizmai išties turi veikti automatiškai.

Kadangi esama duomenų apie patiriamas įprastas, ypač negatyvias emocijas, sukeltas muzikos, tai reikalingas paaiškinimas, kodėl tai vyksta. Neužtenka paaiškinimo, kad dauguma jų yra pozityvios arba kad muzikos keliamos negatyvios emocijos turi kažkaip kokybiškai skirtis, kaip teigia Marcelis Zentneris, Didier Grandeanas ir Klausas Schereris (2008: 513), nes lieka nepaaiškintas didelis kiekis empirinių duomenų.

Įtikinamas muzikos klausymo metu patiriamų emocijų aiškinimas pateikiamas Patriko Juslino ir Danielio Västfjällo (2008: 563): jie siūlo septynis mechanizmus, kurie gali veikti atskirai arba keli vienu metu: smegenų kamieno refleksai, emocinis sąlygojimas, emocinis užkrėtimas, vizualiniai vaizdiniai, epizodinė atmintis, muzikinė anticipacija ir kognityvinis vertinimas. Jų pateikiamas aiškinimas išsprendžia daug problemų: paaiškinamos ir patiriamos negatyvios emocijos (vyksta emocinis užkrėtimas, už kurį ir įprastu žmonių komunikacijos, ir muzikos klausymo atveju, manoma, atsakinga veidrodinių neuronų veikla (Molnar-Szakacs, Overy 2006)), ir pozityvios emocijos, patiriamos klausantis negatyvias emocijas išreiškiančios muzikos (tuomet vyksta kognityvinis vertinimas ir emocijos yra estetiškos), paaiškinami ir klausytojų liudijimai apie negatyvias emocijas, pasirodančias kartu su muzikos sukeltais prisiminimais (epizodinė atmintis / emocinis sąlygojimas), ir emocijos, kylančios užjaučiant įsivaizduojamą jas patiriantį subjektą (vizualiniai vaizdiniai) – ši teorija atitinka liudijimus, pateikiamus Peltolos ir Eerolos tyrimo (2015) dalyvių.

Ši pozicija, kad kognityvinio vertinimo mechanizmas yra tik vienas iš daugelio, sėkmingiau paaiškina klausytojui sužadamų emocijų tyrimų rezultatų įvairovę. Estetinės prigimties emocijos gali būti patiriamos ne rečiau nei įprastos, tačiau jos neapima visų klausytojo emocinių patirčių, tad formalistai klysta neigdami įprastų emocijų sužadavimo galimybę. Į platų patiriamų emocijų spektrą patenka ir personos teorijos šalininkų siūlomas aiškinimas (įsivaizduojamas emocijas patiriantis veikėjas ir todėl žadinamos klausytojo emocijos) – iš tiesų pasitaiko tokių klausytojų, kurie nurodo įsivaizduojantys asmenį ir patiriantys emocijas, nukreiptas į įsivaizduojamą veikėją, pavyzdžiui, užuojautą.

Tai, kad tarp klausantis muzikos patiriamų emocijų yra ir įprastos emocijos, leidžia suprasti, kad apie emocijas muzikoje kalbama tiesiogiai – jos nėra metaforinės arbitralaus kalbinio susiejimo prasme, o atpažįstamos ir sužadinamos natūraliais mechanizmais ir gana intersubjektyviai.

Emocijų išraiška, reprezentacija ar egzemplifikacija?

Grįžkime prie svarbiausio klausimo: kieno yra emocijos, apie kurias kalbama? Susanne Langer įtikinamai pagrindžia, kad aptariamoms emocijoms yra ne kompozitoriaus ir ne atlikėjo: pirma, skirtingos kūrinio interpretacijos suteikia jam skirtingą emocijų išraiškumą ir visų šių emocijų vienu metu kompozitorius rašydamas kūrinį tikrai nejautė. Antra, muzikos reiškiamos emocijos kūrinio metu greitai keičiasi – pavyzdžiui, sonatos dalys reiškia radikaliai besiskiriančias emocijas. Muzikantas vargiai galėtų koncerto metu jas visas iš tiesų paeiliui jausti (Langer 1957: 174–176). Dėl šių priežasčių šiuolaikinėje filosofijoje muzikos kaip tikrų kompozitoriui ar atlikėjui priklausančių emocijų išraiškos versija nebėra svarstoma. Atmetus šiuos variantus, emocijų patyrėjas galėtų būti kūrinyje įsivaizduojamas veikėjas, tačiau jau pateikti argumentai, kodėl toks aiškinimas neatrodo pakankamas. Aiškinti muzikos emocijų turinį per klausytojo patiriamas emocijas taip pat nepavyksta, nes jos yra antrinės atpažįstamų emocijų atžvilgiu ir priešastingai atsiranda dėl pirmųjų.

Atmetus visus šiuos variantus – kompozitoriaus, atlikėjo, veikėjo – tenka manyti, kad emocinis išraiškumas vis dėlto tam tikra prasme yra pačioje muzikoje, priklauso tik jai. Kaip tik dėl šios priežasties panašumo teorijos atstovai ir vadina muziką ne *išreiškiančia emocijas*, bet *emociškai išraiškinga*, nes nėra to, kieno emocijos būtų išreiškiamos, ir vis dėlto klausytojai jas girdi (Kivy 1989: 12–17). Tad emocijos muzikoje pasirodo kažkokiu simboliniu būdu, tik koku – reprezentacijos ar egzemplifikacijos?

Goodman knygoje *Meno kalbos (Languages of Art)* pabrėžia, kad reprezentacija atsiranda ne iš panašumo (juk viskas yra į viską daugiau ar mažiau panašu), o tik tuomet, kai vienas objektas referuoja į kitą, jį denotuoja, yra jo simbolis. Šis ryšys yra nepriklausomas nuo panašumo. Svarbu, kad reprezentuojant visuomet kažkas pasakoma apie reprezentuojamą dalyką, jis vaizduojamas kaip pasižymintis tam tikromis savybėmis (Goodman 1968: 9). Emocijų išraiškos Goodman nesutinka vadinti reprezentacija: reprezentuojami konkretūs objektai, o išreiškiamos abstrakčios sąvokos. Denotacija emocinio išraiškumo atveju vyksta priešinga kryptimi: ne kūrinys denotuoja objektą, o pats yra denotuojamas predikato, todėl ne reprezentuoja, o egzemplifikuoja (Goodman 1968: 52). Egzemplifikacija yra apibrėžiama kaip savybės turėjimas ir referencija į savybę.

Kadangi muzika neturi emocijų psichinio būvio prasme, tad ji gali jas egzemplifikuoti tik metaforiškai, bet egzemplifikuojama, anot Goodmano, vis tiek emocija, o ne jos raiška: „Egzemplifikacija susieja simbolį su sąvoka, kuri jį denotuoja, ir kartu netiesiogiai su daiktais (įskaitant ir patį simbolį), kuriuos ta sąvoka apibūdina. Išraiška susieja simbolį su sąvoka, kuri metaforiškai jį denotuoja, ir kartu netiesiogiai ne tik su dalykais, tos sąvokos denotuojamais metaforiškai, bet taip pat ir su denotuojamais tiesiogiai“ (1968: 92).

Youngas nesutinka, kad muzika egzemplifikuoja emocijas, nes niekas negali egzemplifikuoti savybės, kurios pats neturi. Jam nepriimtina ir metaforinės egzemplifikacijos

samprata: Youngo (2014: 96–97) manymu, tuomet muzikos kūrinys gali metaforiškai egzemplifikuoti bet ką, su kuo metaforiškai galima palyginti muziką, pavyzdžiui, pasivažinėjimą linksmaisiais kalneliais. Vietoj egzemplifikacijos jis siūlo pripažinti emocijų reprezentacijas muzikoje, mat šios atitinka tris sąlygas, keliamas reprezentacijai: kompozitoriaus intenciją, kad muzika būtų girdima kaip emociškai išraiškinga; klausytojų patirtį, kad muzika yra emociškai išraiškinga; emociškai išraiškingo kūrinio suteikiamą kognityvinę reikšmę (šiuo atveju – ne semantinį turinį, bet emocijos patyrimą) (Young 2014: 98). Tačiau ši pozicija taip pat susiduria su rimta problema: kognityvine reikšme laikomas subjektyvus potyris (*what is it like*), šiuo atveju – subjektyvi emocijos patirtis, bet be jokio semantinio turinio, kurį, kaip įprastai sutariama, turėtų suteikti reprezentacija. Tad tai, ką padaro Youngas, tėra terminų sukeitimas – egzemplifikacija pakeičiama reprezentacija, remiantis metaforinės egzemplifikacijos negalimybe. Vis dėlto vargu ar šis žingsnis išsprendžia problemą.

Jerroldas Levinsonas pripažįsta, kad reprezentacija mene visuomet siejasi su tiesa ar klaida, nes reprezentacija pateikia turinį, kuris gali būti lyginamas su tikraja vaizduojamo objekto padėtimi pasaulyje. Net jei kūrinys yra fikcinis, vis tiek reprezentuojant gali būti pateikiami teisingi teiginiai apie fikcinį pasaulį – tokiu atveju neprivalome manyti, kad kūriniais kas nors teigiama, bet turime pripažinti, kad jeigu būtų teigiama, šie teiginiai turėtų teisingumo reikšmę (Levinson 1981: 131). O kaip yra su muzika? Ir Levinsonas, ir Goodmanas pabrėžia, kad reprezentuojantys paveikslai reprezentuoja kažką *kaip* kažką. Tai reiškia, kad paveikslas objektas reprezentuojamas kaip pasižymintis kokiomis nors savybėmis. Jei muzika reprezentuoja emocijas, *kaip ką* ji jas reprezentuoja? Levinsonas pateikia pavyzdį: jei kūrinys išreiškia melancholiją ir susijaudinimą, tai ar jis išreiškia melancholiją kaip sujaudintą, ar susijaudinimą kaip melancholišką, ir kuo tai skiriasi nuo melancholijos *ir* susijaudinimo išreiškimo? Autoriaus teigimu, atskirti įmanoma, nes vienas iš dviejų apibūdinimų gali būti savaime atrodantis tinkamesnis ir įprastesnis vartoti nei antras (Levinson 1981: 134). Antras autoriaus siūlomas „muzikinės tiesos“ variantas – galima sakyti, jog muzika teigia, kad džiaugsmas yra praeinantis, o pyktis yra destruktivus (Levinson 1981: 136). Didžiausia problema, su kuria susiduria abu šie siūlymai, yra ta, kad reprezentacijai reikia, kad klausytojas (ar žiūrovas) atpažintų, kas ir kaip reprezentuojama. Kaip jau rašyta, sistemiškai ir intersubjektyviai muzikoje atpažįstamos kelios pagrindinės emocijos, bet ne sudėtingi teiginiai apie emocijas (sudėtingu neabejotinai laikytinas teiginys, kad, pavyzdžiui, džiaugsmas yra praeinantis). Jei tokie teiginiai nei atpažįstami daugiau nei pavienių klausytojų, nei (veikiausiai) norimi perteikti kompozitoriaus, maža teliaka prasmės apie juos kalbėti. Taigi tenka sutikti su Daviesu (1983: 224), kad muzikos kūrinio emocija tik pranešama, o ne aprašoma.

Jeigu emocijų reprezentacijos muzikoje versija neatrodo įtikinamai, ar galima apginti metaforinės egzemplifikacijos teoriją? Kaip tik tai ir bus bandoma dabar padaryti, pasitelkiant, pirma, egzemplifikacijos interpretaciją per Grice'o prizmę, antra, detalesnę analizę, kas yra metaforiškumas, kuriuo pasižymi čia aptariama egzemplifikacija.

Dar kartą sugrįžkime prie egzemplifikacijos apibrėžimo – Goodmanas (1968: 53) ją apibrėžia kaip savybės turėjimą ir referenciją į tą savybę. Referencija yra būtina egzem-

plifikacijos sąlyga – daiktas referuoja ne į visas savybes, kuriomis pasižymi. Pavyzdžiui, siuvėjo pateiktas medžiagos pavyzdys referuoja į spalvą ir audinio tekstūrą, bet ne į kvadratinę formą. Kivy (1989: 61) atkreipia dėmesį, kad be aiškaus kriterijaus, kuri daikto savybė egzemplifikuojama, o kuri – ne, Goodmanio teorija nepakankama. Textoras taip pat įžvelgia problemą, kad neaišku, kurios objekto turimos savybės egzemplifikuojamos, o kurios tik turimos – Goodmanas į šį klausimą aiškiai neatsako, tik mini, kad tai priklauso nuo konteksto. Textoras (2008: 349) pastebi, kad Goodmanas egzemplifikacijos apibrėžimą pateikia ratu: objektas egzemplifikuoja savybę, kurią turi ir demonstruoja, o demonstruoja tą savybę, kurią egzemplifikuoja. Be to, autorius parodo paradoksus, į kuriuos įsiveliama, jei nenustatomi aiškūs egzemplifikacijos kriterijai ir daiktui leidžiama pačiam save egzemplifikuoti:

Žodis yra autologinis, jei ir tik jei save denotuoja. Žodis yra heterologinis, jei ir tik jei savęs nedenotuoja. Ar žodis „heterologinis“ yra heterologinis? Jei heterologinis, tai jis save denotuoja ir todėl egzemplifikuoja. Taigi jis savęs nedenotuoja ir neegzemplifikuoja. Ar tuomet „heterologinis“ yra autologinis? Jei „heterologinis“ yra autologinis, tai jis save denotuoja ir egzemplifikuoja, bet jei „heterologinis“ save denotuoja, tai jis savęs nedenotuoja ir nėra autologinis. Taigi „heterologinis“ save denotuoja ir egzemplifikuoja, jei ir tik jei jis savęs nedenotuoja ir neegzemplifikuoja. (Textor 2008: 350)

Taip pat pateikiamas ir toks pavyzdys, kai paklaustas angliško žodžio pavyzdžio pašnekovas pasiūlo pavyzdį „*short*“, kuris pats save denotuoja ir egzemplifikuoja, tačiau nutinka taip, kad žodis egzemplifikuoja ne tai, ką šioje situacijoje turėtų egzemplifikuoti (Textor 2008: 350). Dėl šių priežasčių norima egzemplifikacijai kelti papildomą sąlygą.

Nors pats Goodmanas nekalba apie intencijas, tačiau jo teoriją šis papildymas gelbsti nuo problemų, kylančių ir dėl savęs egzemplifikavimo, ir dėl metaforinės egzemplifikacijos sampratos. Kodėl siuvėjo duodamas audinio pavyzdys neegzemplifikuoja savo formos? Todėl, kad siuvėjas turi intenciją egzemplifikuoti klientui spalvą ir tekstūrą, bet ne formą. Taigi Textoras (2008: 354) siūlo tokį papildytą egzemplifikacijos apibrėžimą: asmuo *S* egzemplifikuoja savybę *F* naudodamas objektą *x* kontekste *c* asmeniui *A*, jei ir tik jei: pirma, *x* tiesiogiai ar metaforiškai turi savybę *F* pagal *c* standartus, antra, *S* naudoja *x* kontekste *c* turėdamas intenciją, kad *A* sužinotų apie savybę *F*, trečia, todėl, kad *A* atpažįsta tai, kas nurodyta pirma ir antra sąlyga. Toliau bus mėginama pagrįsti, kodėl verta būtent šitokiu būdu interpretuoti kompozitoriaus egzemplifikuojamą emociją muzikos kūrinyje savo klausytojui. Reikia išspręsti dar dvi kylančias problemas – pagrįsti, kad muzikinė emocijų egzemplifikacija iš tiesų esmingai priklauso nuo intencijos, ir parodyti, kodėl metaforinės egzemplifikacijos idėja, priėmus Textoro pasiūlymus, atlaiko Youngo kritiką.

Kaip rodo pirmojoje straipsnio dalyje pateikta analizė, muzikoje atpažįstamų emocijų atveju galima sudaryti savotišką „žodyną“, kuris bus labai skurdus (vos šešios–septynios pagrindinės emocijos), bet pakankamas patikimai aprašyti, kokie muzikiniai elementai reiškia liūdesį, linksmumą, baimę ir taip toliau. Be to, svarbiausia, kad ir kompozitoriui, ir klausytojui muzikos referencija į šias emocijas bus visiškai aiški.

Tai, kokiū būdu muzika siejasi su emocijomis, yra ne konvencinis, o natūralus ryšys. Atsižvelgdami į tai, kai kurie autoriai renkasi šią referenciją apibrėžti kaip Grice'o na-

tūralią prasmę. Būtent taip daro Daviesas, pateikiantis penkis Grice'o kriterijus, kuriais remiantis galima atskirti natūralią ir nenatūralią prasmę, ir argumentuoja, kodėl muzikos emocinio išraiškingumo atvejis priskirtinas pirmajai. Tuo remdamasis autorius teigia, kad muzika egzemplifikuojamos ne emocijos, o tik emocijų išraiškos išoriniai pavidalai. Šie kriterijai yra tokie: pirmą, natūralios prasmės atveju jei „ x reiškia, kad p “, tai jei x , tai būtinai p , o nenatūralios prasmės atveju – nebūtinai p . Antra, natūralios prasmės atveju negalima ginčytis, kas norėta pasakyti ar išreikšti x , nenatūralios – galima. Trečia, natūralios prasmės atveju negalima įrodinėti, kad kažkas x norėjo išreikšti p , nenatūralios – galima. Ketvirta, natūralios prasmės atveju negalima sakinio perrašyti į sakinį su netiesiogine kalba (x reiškia, kad „ p “). Penkta, natūralios prasmės atveju galima sakinį persakyti tokiu būdu: „Šis faktas, kad x , reiškia p .“ Davieso (2005: 126–127) teigimu, „ši muzika reiškia liūdesį“ vertintina kaip natūrali prasmės rūšis mažų mažiausiai pagal pirmą, ketvirtą ir penktą kriterijus.

Nors priežastys, dėl kurių muzika atpažįstama kaip emociškai išraiškinga, nėra konvencinės ir čia panašumo į kalbą nėra, tačiau intencija vis tiek yra esmingai svarbi muzikos emocinio išraiškingumo klausimu. Muzikos atvejis nėra lengvai priskirtinas kažkuriai prasmės rūšiai, bet vis dėlto Daviesas nėra teisus, laikydamas muzikos emocijų išraiškingumą natūralia prasme. Nagrinėjant klausimą pagal pirmą nurodytą kriterijų (jei „ x reiškia, kad p “ natūralia prasme, tai jei x , tai būtinai p) reikia pastebėti, kad nepaisant to, kad kokią nors emociją patiriančio asmens balso ar kūno judesius primenantį muzika bet kokiomis aplinkybėmis kelia asociacijas su ta emocija, tas pats liūdesį primenantis akordas, išgirstas grojant orkestrui, ir tas pats akordas, išgirstas katei užlipus ant fortepijono klaviatūros ir atsitiktinai paspaudus klavišus, suvokiamas visiškai skirtingai. Svarbiausia tai, kad antruoju atveju klausytojai nesakys, kad muzika vaizduojamas liūdesys, nebent juokais, vadinasi, liūdno žmogaus balso ar kūno judesius primenantys garsai *nebūtinai* referuoja į liūdnumą. Referencija klausytojų suprantama tik numatant intenciją.

Pereinant prie antrojo ir trečiojo kriterijų, pats Daviesas pripažįsta, kad galima tiek ginčytis, kokią emociją norėta išreikšti muzikos kūrinium (pavyzdžiui, neviltį ar melancholiją), tiek įrodinėti, kad būtent vieną, o ne kitą (neviltį, o ne melancholiją). Pagal ketvirtąjį kriterijų muziką analizuoti šiek tiek sunkiau, nes turinys, dedamas į kabutes, šiuo atveju nėra teiginys, todėl nėra įprasta jį taip pateikti, tačiau galima lengvai įsivaizduoti ką nors rašant, kad sonatos pirma dalimi kompozitorius vaizduoja „pyktį“, o antra – „liūdesį“, tarsi tai būtų numanomi autoriaus kūriniumi suteikti pavadinimai.

Penktasis kriterijus, sakantis, kad natūralios prasmės atveju galima sakyti „tas faktas, kad x , reiškia p “, gali klaidinti todėl, kad muzikinis emocinis išraiškingumas yra ir natūraliai užtikrintas, ir giliai kultūriškai įsitvirtinęs dalykas. Jei kūrinys skamba emociškai išraiškingai, iškart manoma, kad tai numatyta kompozitoriaus, – juk ir pats kompozitorius negali nepastebėti ar nepaisyti savo muzikos emocinio išraiškingumo. Nenorėdamas, kad muzika būtų emociškai išraiškinga, jis vengtų jos panašumo į žmogiškąją emocijų raišką. Muzikos kūrinys yra žmogiškasis artefaktas, o kadangi visiems žmonėms suvokiamas natūralus ryšys tarp panašumo į emocijų raišką ir emocijų atpažinimo, tai šio natūralaus ryšio naudojimas žmogiškajame kūrinuje visada reiškia intenciją išsakyti tai, ką jis natūraliai

reiškia. Prisiminkime prie pirmojo kriterijaus minėtą neintencionalų garsų skleidimą – katei perbėgant per klaviatūrą netyčia kliudžius minorinio akordo klavišus. Galėtume pasakyti „tas faktas, kad akordas yra minorinis, reiškia liūdesį“, bet „reiškia liūdesį“ įgytų visiškai kitą prasmę nei tuomet, kai apie liūdesį klausytojui praneša žmogiškas kūrėjas, kuris supranta, kad nuskambėjęs akordas reiškia liūdesį, ir nori, kad jis reikštų liūdesį. Šitaip išryškėja intencijos vaidmens svarba.

Prisiminkime Grice'o (1957: 383) pavyzdį, kuriuo jis pats padaro išimtį penktajam kriterijui: susiraukimas natūraliai reiškia susiraukiančiojo emocijas (galėtume sakyti „tas faktas, kad jis susiraukė, reiškia nepasitenkinimą“), bet jei susiraukiama intencionaliai komunikuojant savo emocijas ir norint, kad intencija būtų atpažinta, tuomet tai laikytina nenatūralia prasme. Daviesas (2005: 127) teigia, kad susidomėjimas veido išraiška kyla iš susidomėjimo emocijomis žmogaus, kurio yra tas veidas, o muzika nesako nieko, kaip kas nors jaučiasi, tad klausytoją turi dominti ne emocija, o jos išraiškos išorinis pavidalas. Paprieštarauti galima vien atkreipiant dėmesį, kaip dažnai muzika klausytojų naudojama emocijų savireguliacijai.

Taigi priimtinesnė ima atrodyti išvada, kad, nepaisant natūralumo, kuriuo pasižymi ryšys tarp panašumo į emocijų raišką ir emocijų atpažinimo, emocijų egzemplifikavimas muzikoje vis dėlto yra nenatūralaus pobūdžio Grice'o prasme. Tai reiškia, kad kompozitorius intencionaliai egzemplifikuoja emocijas savo muzikos kūriniumi ir siekia, kad ši intencija būtų atpažinta.

Kompozitoriaus intencijos kriterijus gelbsti sprendžiant ir egzemplifikacijos metaforiškumo problemą. Youngas sako, kad muzikos kūrinys gali metaforiškai reprezentuoti bet ką, ką galima metaforiškai priskirti muzikai, kad ir linksmuosius kalnelius, ir tai bus tiek pat pagrįsta, kiek ir emocijų metaforinė egzemplifikacija. Muzikos kūrinys neabejotinai nepasižymi liūdesiu kaip psichine būseną. Bet jokia psichinė būseną nebūna tiesiogiai iškomunikuojama, nebent arba kalba, arba nekalbinėmis raiškos priemonėmis, kurias pasiekiamos ir muzikai. Todėl klausytojas kūrinį, pasižymintį emocijų raiškos išorinio pavidalo egzemplifikacija tiesiogiai, be jokių sunkumų suvokia kaip egzemplifikuojantį emociją metaforiškai, be to, tokia ir yra kompozitoriaus intencija. Kaip teigia Daviesas (1994: 147), kai sakome, kad muzika yra liūdna, iš tiesų net neturime kito, geresnio būdo nusakyti, kuo ta muzika pasižymi – metafora yra neeliminuoama. Ši metafora nėra bet kas, kas gali ateiti į galvą, o gerai apibrėžta, intencionaliai „įdedama“, atpažįstama ne ką sunkiau, nei būtų atpažinta iš emociją patiriančio žmogaus balso. Subjektyvi emocijos patirtis, dažnai įgyjama klausant muzikos, yra būtent ta reikšmė, kuri gaunama iš egzemplifikacijos – „*what is it like*“, bet ne propozicinė reikšmė, kuri būtų įgyjama su reprezentacija. Klausytojo patiriama emocija, kuria „užsikrečiama“ iš girdimo muzikos kūrinio, dar kartą aiškiai liudija, kad referencija į savybę pavyko, kad klausytojas atpažino ne tik tai, kad šis kūrinys yra primenantis liūdesio apimto asmens balso ir kūno judesius, o ir pačią liūdnumo savybę.

Jei muzika emocijas egzemplifikuoja, ji nepasako nieko apie tai, ką egzemplifikuoja, tad tokia muzikos prasmė – visiškai minimali. Vis dėlto ji yra, ir emocijos, egzemplifikuojamos muzika, gali būti atskiriamos nuo tų konkrečių pavidalų, kuriais yra išreiškiamos kūrinyje ir kuriais tuo pačiu metu estetiškai gėrimasi.

Išvados

1. Emocijų atpažinimo klausantis muzikos ir jų sužadavimo klausytojui empirinių tyrimų apžvalga rodo, kad yra kelios pagrindinės emocijos, kurias galima išreikšti balso ir kūno judesiais, ir dėl panašumo į šiuos balso ir kūno judesius jos muzikoje aukštu klausytojų sutarimo lygiu automatiškai atpažįstamos kaip išreiškiančios šias emocijas. Tos pačios emocijos neretai klausytojams ir sužadamos, taip pat muzika žadina emocijas ir kaip estetinio vertinimo objektas, tad klausantis muzikos patiriamos ir įprastos, ir estetiškos emocijos.
2. Goodmanio metaforinės egzemplifikacijos teorija, pagal kurią muzika egzemplifikuoja emocijas jas metaforiškai turėdama ir į jas referuodama, turi du trūkumus: metaforos ir referencijos apibrėžimų stygių. Tačiau šie trūkumai gali būti įveikti priimant Textoro pasiūlymą interpretuoti egzemplifikaciją pagal Grice'ą: metaforiškai egzemplifikuojamas ne bet koks metaforiškas apibūdinimas, o tik ta savybė, kurią autorius nori egzemplifikuoti, o klausytojas ar žiūrovas atpažįsta kaip autoriaus norėtą egzemplifikuoti; referencija taip pat priklauso nuo intencijos tokiu pačiu principu.
3. Norint pagrįsti, kad muzika šiuo būdu metaforiškai egzemplifikuoja tas emocijas, kurios joje intersubjektyviai atpažįstamos, šiame straipsnyje pateiktas argumentas prieš Davieso ginamą poziciją, kad muzikos ir emocijų ryšys analizuotinas kaip Grice'o natūrali prasmės rūšis ir kad muzika egzemplifikuoja tik emocijų raiškos išorinius pavidalus: nors ryšys tarp muzikos ir atpažįstamų emocijų iš tiesų užtikrinamas natūraliais mechanizmais, tačiau muzikos emocinis išraiškingumas yra įprastai laikomas kompozitoriaus intencionaliai komunikuojama prasme – klausytojams atrodo, kad muzika reiškia emociją tuomet, kai *kompozitorius* turi intenciją kūriniu į ją nurodyti. Kompozitoriaus intencijos buvimą ir klausytojo atpažinimą užtikrina minėtas intersubjektyvus emocijų atpažinimas. Klausytojo „užsikrėtimas“ muzikos emocija taip pat liudija emocijų egzemplifikacijos sėkmę, nes rodo, kad muzika vis dėlto susijusi su emocijomis tiesiogine prasme, o ne vien su emocijų raiškos išoriniais pavidalais.
4. Emocinis muzikos turinys taip pat nelaikytinas reprezentaciniu, nes reprezentuojant objektas ne tik nurodomas, bet reprezentuojamas kaip pasižymintis kokiomis nors savybėmis, o šios funkcijos muzika, atsižvelgiant į tai, ką joje intersubjektyviai atpažįsta klausytojai, neturi.

Literatūra

- Andrade, P. E. et al., 2017. Associating Emotions with Wagner's Music: A Developmental Perspective. *Psychology of Music* 45(5): 752–760. <https://doi.org/10.1177/0305735616678056>
- Argstatter, H., 2015. Perception of Basic Emotions in Music: Culture-Specific or Multicultural? *Psychology of Music* 44(4): 1–17. <https://doi.org/10.1177/0305735615589214>
- Brown, R., 1981. Music and language. *Documentary Report of the Ann Arbor Symposium: National Symposium on the Applications of Psychology to the Teaching and Learning of Music*. Reston, VA: Music Educators National Conference.
- Budd, M., 1985. *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. London and New York: Routledge.
- Davies, S., 2005. *Themes in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.

- Davies, S., 1994. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Davies, S., 1983. Is Music a Language of the Emotions? *British Journal of Aesthetics* 23(3): 222–234.
- Fritz, T. et al., 2009. Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music. *Current Biology* 19(7): 573–576.
- Goodman, N., 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis and New York: The Bobbs-Merrill Company.
- Gowensmith, W. N., Bloom, L. J., 1997. The Effects of Heavy Metal Music on Arousal and Anger. *Journal of Music Therapy* 1: 33–45. <https://doi.org/10.1093/jmt/34.1.33>
- Grice, H. P., 1957. Meaning. *The Philosophical Review* 66(3): 377–388.
- Hanslick, E., 1881. *The Beautiful in Music*. London: Novello & Ewer.
- Juslin, P. N., 2013. What Does Music Express? Basic Emotions and Beyond. *Frontiers in Psychology* 4: 1–14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00596>
- Juslin, P. N., Laukka, P., 2003. Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code? *Psychological Bulletin* 129(5): 770–814. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
- Juslin, P. N., Västfjäll, D., 2008. Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences* 31(5): 559–575. <https://doi.org/10.1017/s0140525x08005293>
- Kivy, P., 1999. Feeling the Musical Emotions. *British Journal of Aesthetics* 39(1): 1–13.
- Kivy, P., 1989. *Sound Sentiment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Krumhansl, C. L., 1997. An Explanatory Study of Musical Emotions and Psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology* 51: 336–52.
- Langer, S. K., 1957. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Levinson, J., 2006. *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Levinson, J., 1981. Truth in Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40(2): 131–144.
- Mitterschiffthaler, M. T. et al., 2007. A Functional MRI Study of Happy and Sad Affective States Induced by Classical Music. *Human Brain Mapping* 28: 1150–1162. <https://doi.org/10.1002/hbm.20337>
- Molnar-Szakacs, I., Overy, K., 2006. Music and Mirror Neurons: from Motion to Emotion. *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 1(3): 235–241. <https://doi.org/10.1093/scan/nsl029>
- Nyklicek, I., Thayer, J. F., van Doornen, L. J. P., 1997. Cardiorespiratory Differentiation of Musically-Induced emotions. *Journal of Psychophysiology* 11: 304–321.
- Peltola, H. R., Eerola, T., 2015. Fifty Shades of Blue: Classification of Music-Evoked Sadness. *Musicae Scientiae* 20(1): 84–102. <https://doi.org/10.1177/1029864915611206>
- Peretz, I., 2003. Listen to the Brain: A Biological Perspective on Musical Emotions. In: *Music and Emotion*, eds. P. N. Juslin, J. A. Sloboda. New York: Oxford University Press, 105–134.
- Robinson, J., Hatten, R. S., 2012. Emotions in Music. *Music Theory Spectrum* 34(2): 71–106. <https://doi.org/10.1525/mts.2012.34.2.71>
- Sloboda, J. A., Juslin, P. N., 2003. Psychological Perspectives on Music and Emotion. In: *Music and Emotion*, eds. P. N. Juslin, J. A. Sloboda. New York: Oxford University Press, 71–104. <https://doi.org/10.1016/b978-0-12-381460-9.00015-8>
- Textor, M., 2008. Samples as Symbols. *Ratio: An International Journal of Analytic Philosophy* 21(3): 344–359.
- Young, J. O., 2014. *Critique of Pure Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Zangwill, N., 2007. Music, Metaphor, and Emotion. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65(4): 391–400. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594x.2007.00272.x>
- Zentner, M., Grandjean, D., Scherer, K. R., 2008. Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement. *Emotion* 8(4): 494–521. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494>
- Zentner, M. R., Kagan, J., 1998. Infants' Perception of Consonance and Dissonance in Music. *Infant Behavior & Development* 21(3): 483–492. [https://doi.org/10.1016/s0163-6383\(98\)90021-2](https://doi.org/10.1016/s0163-6383(98)90021-2)