

TOMASZ SZUBART*

REPREZENTACJA MUZYCZNA A FILOZOFIA UMYŚLU

Abstract

MUSICAL REPRESENTATION AND PHILOSOPHY OF MIND

Representation is one of the key concepts in cognitive science and philosophy of mind. The philosophical problem of musical meaning, or rather its naturalistic reformulation, has only recently become the topic of empirical investigation. It might seem obvious that an explication of the concept of meaning would appeal to the concept of representation. It is not a popular approach in the philosophy of the cognitive science of music, however. The aim of this paper is to provide an overview of possible frames of analysis of musical representation within selected contemporary paradigms in the broadly understood philosophy of mind and cognitive science.

Keywords: music, representation, meaning

W indeksach rzeczowych krajowych wydawnictw poświęconych filozofii umysłu rzadko znaleźć można hasło „muzyka”. Choć trafiają się na przykład odnośniki takie jak „słoń” czy „muszka”, to o muzyce filozofowie umysłu zazwyczaj milczą (por. np. Miłkowski, Poczobut 2012). Z jednej strony sprawa wydaje się oczywista: modalność wzrokowa jest wręcz paradygmatycznym przykładem w badaniach nad reprezentacjami i ich przedmiotami. Stojące przede mną krzesło (lub jego elementy) jest wdzięczniejszym (wydawać by się mogło — prostszym¹) przedmiotem analizy reprezentacji, jej struktury i funkcji w umyśle niż słuchany przeze mnie *Koncert na dwoje skrzypiec d-moll* (lub jego elementy) Jana Sebastiana Bacha.

Z drugiej jednak strony zastanawiać może tak częste w klasycznie pojętej filozofii umysłu zawężanie analizy reprezentacji jedynie do tych mających

* Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński, ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków, tomasz.szubart@doctoral.uj.edu.pl, ORCID: 0000-0002-3365-6087.

¹ O problemach z konstrukcją przedmiotu poznania wzrokowego pisze np. Skrzypulec (2015).

swoje źródło w modalności wzrokowej czy — rzadziej — dotykowej. Muzyka² jest przecież uniwersalna, występuje (w różnych formach) we wszystkich kulturach i spełnia poznawczo istotne, w tym komunikacyjne, funkcje³.

Celem artykułu — oprócz zarysowania stosunkowo mało znanej problematyki znaczenia muzycznego — jest opisanie niektórych możliwych ram analizy reprezentacji muzycznej na gruncie wybranych kierunków badań w filozofii umysłu i kognitywistyki, co być może pozwoli rzucić nowe światło na problem znaczenia w filozofii muzyki⁴.

1. ZNACZENIE I REPREZENTACJA W MUZYCE — KRÓTKIE WPROWADZENIE

Problem znaczenia muzycznego przewijał się przez wieki myśli filozoficznej w postaci pytań o to, (1) czy muzyka może znaczyć, a jeśli znaczenie może być muzyce przypisane, to (2) w jaki sposób, i (3) jaki jest to typ znaczenia⁵. Pytania te można, bardzo upraszczając sprawę, ale jednocześnie naprowadzając na istotny trop, sprowadzić do jednego: czy muzyka jest w jakiś sposób podobna do języka?

„Znaczenie” będziemy tu wyjściowo rozumieć tradycyjnie jako odniesienie (czyli jako specyficzną relację), a za reprezentację przyjmiemy element modelu umysłowego o pewnej treści pozostający w pewnym związku z określonym elementem środowiska. Na pierwsze z postawionych pytań — czy muzyka może w jakimś sensie znaczyć — filozofowie muzyki często odpowiadają twierdząco (por. Kivy 1980, Davies 1994). Nie ma jednak zgody w kwestii modelu znaczenia muzycznego i treści.

Istnieje wiele propozycji teoretycznych ujmujących, czym jest znaczenie, rozwijanych nie tylko na gruncie filozofii języka i umysłu, lecz także filozofii muzyki. Na przykład zgodnie z jednym z popularnych poglądów zrozumienie znaczenia muzycznego polega na odczytaniu kodu, który w muzyce ukrył kompozytor (odniesienia do innych utworów czy np. „języka” barokowej retoryki muzycznej), lub na odczytaniu podobieństwa do dźwięków natury (np. szum

² Nie wchodząc w rozważania z dziedziny ontologii muzyki, na potrzeby tego artykułu uznaję za muzykę wszelkie bodźce (i różnego typu ich generalizacje) nazywane „muzycznymi”, które są przedmiotem badań nauk poznawczych. Najczęściej są to proste struktury melodyczne w systemie dur-moll lub fragmenty zachodniej muzyki klasycznej (por. np. Koelsch 2004).

³ O fenomenie uniwersalności muzyki patrz np. Fritz i in. (2009).

⁴ Pomijam badania z zakresu klasycznej semiotyki muzycznej (np. Jabłoński 1999, Nattiez 1990) jako prowadzone z odmiennej perspektywy metodologicznej.

⁵ Przegląd historyczny poglądów można znaleźć w (Fubini 2002).

morza, śpiew ptaków). Bez wątpienia mamy wówczas do czynienia z, przynajmniej minimalistycznie pojętym, znaczeniem (czyli z zachodzeniem np. relacji podobieństwa dźwięków muzycznych do dźwięków natury). Choć możliwość wywołania przez muzykę wyobrażeń u słuchacza stanowi ciekawy obszar badań w muzykologii i psychologii, to nawet jeśli wyobrażenia te mają zamierzony przez kompozytora, poza- czy nawet intramuzyczny charakter skojarzeniowy oparty na bezpośrednim podobieństwie *dźwięków* (czyli są np. elementem muzyki programowej), to nie będzie on głównym punktem zainteresowania⁶.

Inaczej znaczenie muzyczne interpretują zwolennicy formalizmu. Zgodnie z ujęciem formalistycznym rozumienie znaczenia muzycznego polega na uchwyceniu strukturalnych, harmonicznch i melodycznych zależności między dźwiękami, i jeśli może być tu w ogóle mowa o jakimś znaczeniu, to byłoby to raczej „znaczenie syntaktyczne”. Właściwie nie jest to więc znaczenie w żadnym z tradycyjnych filozoficznych ujęć tego pojęcia.

Głównym przedmiotem rozważań pozostaje pytanie, czy i w jaki sposób muzyka może mieć *specyficznie muzyczne* znaczenia (takie podejście zaproponowała np. Susanne Langer 1979). Aby na to pytanie odpowiedzieć, warto do dyskusji wprowadzić (w pewnym sensie – pośrednie) pojęcie reprezentacji jako pojęcie prostsze, mniej wieloznaczne niż pojęcie znaczenia oraz szerzej używane w filozofii umysłu i kognitywistyki. Tym samym dyskusję na temat możliwości znaczenia muzycznego spróbujemy ograniczyć do kwestii możliwości reprezentacji muzycznej.

2. REPREZENTACJA MUZYCZNA

Czy można w ogóle sensownie mówić o reprezentacji w muzyce? W rozdziale *Treść i reprezentacje umysłowe* Urszula Żegleń (2012: 217) przywołuje cztery warunki, które muszą zostać spełnione, aby można było uznać, że zjawisko ma charakter reprezentacyjny. Z reprezentacją mamy do czynienia, gdy istnieje:

- i) nośnik⁷,

⁶ Koelsch (2012: 157) nazywa taki typ (ekstra-muzycznego) znaczenia znaczeniem ikoniznym.

⁷ Przyjmijmy, że dla ewentualnej reprezentacji muzycznej za nośnik uznamy dźwięki jakiegoś konkretnego wyrażenia muzycznego, np. „do-mi-sol” lub, w wypadku ewentualnej muzycznej reprezentacji mentalnej, zbiór informacji kodujący to wyrażenie w umyśle czy struktury aktywacji neuronalnych (w zależności od stanowiska w sprawie definicji i statusu ontycznego umysłu).

- ii) treść,
- iii) relacja między reprezentującym a reprezentowanym,
- iv) możliwość interpretacji treści.

Co najmniej od czasów Eduarda Hanslicka i jego pracy *O pięknie w muzyce* (1903) trwa debata, czy w muzyce mamy do czynienia z (filozoficznie pojętą) treścią. Niewątpliwie jednak muzyka zawiera złożoną informację w postaci struktury dźwiękowej, która jest interpretowana przez podmiot. W związku z tym możemy założyć roboczo, że w wypadku muzyki spełniony jest zarówno warunek drugi (uznając minimalistycznie za treść muzyki tę złożoną informację dźwiękową), jak i — co nie wydaje się już tak kontrowersyjne — warunki pozostałe. Mamy przecież w muzyce do czynienia z nośnikiem, relacją i o ile zgodziliśmy się na przypisanie treści, możliwością interpretacji. Przy założeniu o treściowym charakterze muzyki uzasadnione jest więc mówienie o jakimś typie reprezentacji. Problemy z interpretacją i modelowaniem elementów i-iv pozostają jednak podobne do tych, które spotyka się w przypadku reprezentacji niemuzycznych⁸.

Załóżmy, że podczas słuchania drugiego koncertu fortepianowego Brahmsa pewne fragmenty wywołują w umyśle słuchacza powstanie określonych reprezentacji. Jakiego typu mogą być to reprezentacje? Zazwyczaj w odpowiedzi przywołuje się tezę o ekspresywnym charakterze muzyki: *x* słuchający *m* może mieć reprezentacje pewnych emocji — zakładamy tutaj, zgodnie z paradygmatem kognitywnym w filozofii muzyki, że muzyka raczej *przedstawia* emocje (lub się do nich odnosi), niż je *wywołuje*.

Inną możliwością jest wskazanie, że *x* może mieć reprezentację pewnych wartości estetycznych (np. harmonii, piękna, wzniosłości) lub jakości typowo muzycznych (melodii, struktury harmoniczej, formy muzycznej). W takim wypadku reprezentacja muzyczna miałaby strukturę hierarchiczną z dźwiękiem jako elementem podstawowym. Zgodnie z jeszcze inną odpowiedzią *x* ma reprezentację o charakterze wyobrażeniowym lub, co dość kontrowersyjne, reprezentację siebie jako podmiotu, swojego życia itp⁹.

Istnieje także stanowisko, powiązane z formalizmem, zgodnie z którym muzyka w ogóle nie ma charakteru reprezentacyjnego, a zatem ewentualne wyjaśnianie jej rozumienia nie opiera się na reprezentacjach. Jednym z nie-

⁸ Wydaje się, że problem treści pozostaje tu punktem krytycznym, podobnie zresztą jak w filozofii języka. Nierozstrzygnięte tu pozostawiam wykraczające poza tematykę artykułu takie kwestie z pogranicza ontologii percepcji słuchowej, jak to, czy dźwięk to zjawisko akustyczne, czy psychiczne lub czy struktury dźwiękowe (np. relacje interwałowe) są jedynie zjawiskami akustycznymi.

⁹ Stefan Koelsch (2012) nazywa taki rodzaj znaczenia muzyki znaczeniem „muzykogenicznym”.

wielu współczesnych filozofów głoszących taki pogląd jest Roger Scruton, który w artykule *Representation in Music* (1976) krytykuje reprezentacyjne ujęcie muzyki, argumentując, że muzyka nie wyraża żadnych myśli, nie przedstawia żadnych sytuacji i nie istnieje nic takiego, jak słownik znaczeń muzycznych. Innymi słowy, muzyka *nie jest językiem*. W tej ostatniej kwestii wypada się z nim zgodzić, warto przy tym jednak zauważyć, że praktycznie nikt z filozofów zajmujących się muzyką nie twierdzi, że muzyka jest językiem¹⁰. Niektórzy uważają natomiast, że pewne cechy muzyki sprawiają, że ma charakter zbliżony lub analogiczny do języka. Jest to istotna różnica, której Scruton zdaje się nie zauważać. Koncepcja Scrutona opiera się także na zawężonym pojęciu reprezentacji jako obrazu pewnej sytuacji czy też po prostu jako myśli (do których miałyby odnosić się muzyka) i w związku z tym nie będzie raczej nam dalej przydatna w modelowaniu funkcji muzyki (reprezentacyjnej lub nie) w szeroko rozumianej architekturze poznawczej¹¹.

Nie tylko w filozofii muzyki (np. Gucałski 2002), lecz także na gruncie szeroko pojętej kognitywistyki muzyki (np. w neurobiologii poznawczej¹², por. Koelsch 2012) podejmowano wielokrotnie próby klasyfikacji znaczeń czy, przy naszym uproszczonym rozumieniu pojęcia znaczenia, reprezentacji muzycznych¹³. Najbardziej interesujący dla nas będzie dalej taki typ reprezentacji, który byłby *specyficznie muzyczny*. Wydaje się, że do tego miana mogą pretendować reprezentacja emocji muzycznych i reprezentacja struktury muzycznej.

2.1. REPREZENTACJA EMOCJI MUZYCZNYCH

Gdy mówimy o rozumieniu muzyki, bardzo często odnosimy się do jej warstwy ekspresywnej. Rozumiemy muzykę, gdy w pewien sposób nas porusza lub gdy wydaje się, że *wyraża* jakieś emocje. Oczywiście jest jednak, że muzyka nie jest prostym symptomem emocji, tak jak krzyk, grymas twarzy czy tupanie nogą. Reakcje emocjonalne, których doświadcza słuchacz, wydają różnić się zasadniczo od typowych somatycznych reakcji emocjonalnych i zazwyczaj z nimi nie korelują (choć zdarza się, że słuchacze płaczą podczas kon-

¹⁰ Jednym z niewielu wyjątków była próba stworzenia słownika języka muzycznego przez Derycka Cooka (1959). Do wniosku o identyczności muzyki z językiem dochodzą natomiast niektórzy generatywiści (Katz, Pesetsky 2011).

¹¹ Dyskusję na temat rozumienia pojęcia reprezentacji przez Scrutona referuje Davies (1993).

¹² Jednym z bardziej znanych badaczy na gruncie tej dyscypliny jest Aniruddh Patel, który w (2008) przedstawił cały zestaw argumentów na rzecz powiązania struktur poznawczych odpowiedzialnych za przetwarzanie muzyki i języka.

¹³ Innymi słowy, pojęcie reprezentacji proponuję tutaj roboczo uznać za element eksplanansa pojęcia znaczenia, zgodnie z definicjami z pierwszej części artykułu.

certów, to rzadko przecież ktoś z przerażeniem ucieka z filharmonii). Mogłoby to więc sugerować, że to właśnie pojęcie *reprezentacji* emocji muzycznej (zamiast pojęcia reakcji emocjonalnej) byłoby pomocne w wyjaśnianiu przetwarzania muzyki przez umysł.

Brak przy tym zgody w kwestii tego, w jaki sposób muzyka wpływa na podmiot poznawczy. Istnieją tu dwie koncepcje starające się zdać sprawę z warstwy ekspresywnej muzyki:

- (1) emotywna, zgodnie z którą dla muzyki istotna jest możliwość powstawania emocji podczas jej słuchania, oraz
- (2) kognitywna, zgodnie z którą dla muzyki istotna jest możliwość wyobrażania sobie emocji podczas słuchania muzyki.

Warto zwrócić uwagę, że spór między koncepcją emotywną a kognitywną częściej dotyczy pierwszeństwa wystąpienia stanu emocjonalnego względem jego reprezentacji podczas słuchania muzyki niż definitywnego usunięcia jednego z elementów z modelu¹⁴. Przy tym trudno nie zgodzić się w jednym z koncepcją kognitywną¹⁵: wydaje się, że w skomplikowanej dynamicznej strukturze dźwiękowej odczytujemy informację, która wywołuje reprezentację emocji¹⁶, a która jednak nie wywołuje zazwyczaj zwykłych reakcji emocjonalnych, somatycznych czy behawioralnych typowych dla innych bodźców, na przykład pochodzących ze środowiska naturalnego. Istnieje kilka koncepcji, które można uznać za wyjaśniające to zjawisko. Jedną z nich jest ewolucyjne ujęcie znaczenia muzycznego Iana Crossa (2009). Zdolność różnicowania jakości muzycznych, takich jak tempo, wysokość dźwięku czy barwa, ma korzenie ewolucyjne, a emocje, które jakości te mają wywoływać, są pochodnymi emocji wywoływanych przez

¹⁴ Przyznać przy tym trzeba, że niektórzy filozofowie o skrajnie antynaturalistycznym nastawieniu (np. Zangwill 2004) całkowicie odrzucają tezę o jakimkolwiek powiązaniu emocji z muzyką.

¹⁵ Z jednej strony koncepcja kognitywna zdaje się zyskiwać wsparcie ze strony niektórych badań empirycznych, np. Alf Gabrielsson i Erik Lindström pokazali, jak zmiany strukturalne w muzyce wpływają na ocenę i opis jej ekspresywnych własności (2001). Dodatkowo badania sugerujące zachodzenie związku przyczynowego między bodźcem muzycznym a *odczuwaniem* emocji są krytykowane ze względów metodologicznych (por. Konečni 2008). Z drugiej jednak strony na rzecz hipotezy emotywniej wskazują wyniki, zgodnie z którymi badani raportują odczuwanie emocji niezależnie od poprawnego (zgodnie z założeniem eksperymentu) ich rozpoznawania (por. Hill 2014). Więcej o różnicach między dwoma ujęciami relacji emocji do muzyki w psychologii patrz (Gabrielsson 2001).

¹⁶ Przykładem może być tu smutek jako obiekt psychiczny (nie rozstrzygając o możliwościach jego ewentualnej naturalizacji). Możemy więc powiedzieć, że uważamy jakiś fragment muzyczny za smutny (czy wyobrażamy sobie smutek, słuchając go), nie odczuwając jednocześnie smutku.

naturalne sygnały niemuzyczne, zanim człowiek zaczął tworzyć muzykę. Ilustruje to często przywoływany przykład: duży zwierz — niskie tony — niebezpieczeństwo — uciekaj! Cross kreśli takie ujęcie ekspresywnego znaczenia muzycznego przez odwołanie do pojęcia znaczenia naturalnego czy szczerzego sygnału: muzyka często wykorzystuje sygnały akustyczne i ich struktury, które występują w przyrodzie w określonych sytuacjach, na przykład te podobne do dźwięków wydawanych przez cierpiące lub przestraszone zwierzę.

Wydaje się, że takie ujęcie wskazuje jedynie na podstawową i hipotetyczną pierwotną funkcję muzyki. Choć na pierwszy rzut oka bardzo upraszcza czy redukuje rolę jakości muzycznych, to przynajmniej wyjaśnia źródła funkcji reprezentacji muzycznej w ewolucyjnie pojętej architekturze umysłowej. Teoria ta nie wyjaśnia jednak ogólnego funkcjonowania znaczenia muzycznego ani nie określa jego modelu. Cross dostarcza za to narzędzi i ciekawych hipotez z dziedziny psychologii ewolucyjnej, które być może mogą pomóc w zrozumieniu źródeł semantyczności muzyki.

2.2. REPREZENTACJA STRUKTURY MUZYCZNEJ

Reprezentację muzyczną pojmować można także jako reprezentację strukturalną. Do takich ujęć należy nawiązująca do badań z zakresu psychologii poznawczej propozycja Davida Hurona (2006). W pracy *Sweet Anticipation: Music and The Psychology of Expectation* stawia on tezę, że słuchamy muzyki głównie dlatego, że wiążemy z nią pewne oczekiwania, na przykład co do rozwoju linii melodycznej lub struktury harmoniczej. Oczekiwania te mogą być spełnione lub nie, powodując na przykład zaskoczenie, rozczarowanie czy ciekawość. Innymi słowy, pewne reprezentacje (oczekiwane lub zapamiętane) struktur utworów muzycznych mogą powstawać w umyśle i to na nich operujemy podczas słuchania muzyki czy prób jej zrozumienia. Choć zaskoczenie, na przykład w wypadku zwodniczej kadencji¹⁷, nie przybiera postaci *zwykłego* zaskoczenia, to jednak powoduje pewnego rodzaju wrażenie niezgodności strukturalnej, nawet jeśli utworu słuchamy wielokrotnie¹⁸. Być może jest to argument na rzecz wprowadzenia specyficznego dla muzyki typu reprezentacji (reprezentacji struktury muzycznej). Może to też wskazywać, że w przetwarzaniu reprezentacji muzycznej zaangażowanych jest kilka procesów, które w pew-

¹⁷ Ze zwodniczą kadencją (następstwem akordów) mamy do czynienia, gdy rozwiązanie jest inne niż tonika. Wywołuje ona zazwyczaj silny efekt zaskoczenia, także u osób niewykształconych muzycznie.

¹⁸ Paradoxem jest, że możemy być zaskoczeni przez sytuację, której i tak się spodziewaliśmy. Tak właśnie jest w przypadku fragmentu muzycznego, w którym występuje rozwiązanie w postaci zwodniczej kadencji.

nym sensie powodują rozbieżność w interpretacji bodźca muzycznego. Dlatego na przykład muzyk skupiony na rozpoznaniu struktury może mieć inne reprezentacje niż osoba po prostu poruszona emocjonalnie przez muzykę.

3. REPREZENTACJA MUZYCZNA JAKO REPREZENTACJA MENTALNA

Zastanówmy się teraz, jak reprezentację muzyczną można sklasyfikować w świetle współczesnej dyskusji na temat reprezentacji umysłowych. Widać tu dużo problemów. Wiadomo, że reprezentacjom muzycznym nie możemy przypisać wartości semantycznych prawdy i fałszu, nie jest natomiast jasne, czy można im przypisać jakiegokolwiek rodzaj intencjonalności (czy np. muzyka wywołująca smutek mówi o smutku?).

Jeszcze inną kwestią jest to, czy reprezentacja muzyczna ma charakter pojęciowy. Jeśli przyjmiemy, że tak nie jest, to powinniśmy wskazać jakiś rodzaj jej własności fenomenalnych, mogłyby to być chociażby jakości sensoryczne (np. barwa dźwięku). Możemy jednak przyjąć, że w muzyce mamy do czynienia z reprezentacją o charakterze pojęciowym. Wtedy uzasadnione byłoby przyjęcie, że muzyka mogłaby mieć cechy analogiczne do języka. Obydwa ujęcia znajdują zwolenników we współczesnej debacie na gruncie szeroko pojętej kognitywistyki (np. Podlipniak 2017, Koelsch 2004). Najpewniej za najwygodniejsze należy uznać koncepcje, zgodnie z którymi reprezentacja muzyczna ma charakter hybrydowy, fenomenalno-pojęciowy. W takim ujęciu reprezentacja muzyczna charakteryzowałaby się protojęzykowym jakościowym wymiarem, a jednocześnie zawierałaby elementy strukturalne i reprezentacyjne. Następnie w zależności od stanowiska w sprawie możliwości istnienia niezależnej treści fenomenalnej można podjąć dalsze decyzje co do tego, która z charakterystyk byłaby dla muzyki istotniejsza.

Reprezentację muzyczną można też starać się ujmować w jednej z naturalistycznych teorii reprezentacji, na przykład w ujęciu teleosemantycznym Ruth Millikan (1995). Millikan proponuje przyjęcie istnienia pewnego typu pierwotnych reprezentacji, które spełniają jednocześnie funkcje opisową i dyrektywną, ale nie muszą przy tym mieć charakteru zdaniowego. Podążając tym tropem, można uznać, że reprezentacja muzyczna mogłaby mieć właśnie taki charakter. Zgodnie z niektórymi modelami ewolucyjnymi, na przykład zgodnie z modelem Crossa, muzyka mogła pierwotnie spełniać funkcje komunikacyjne. Odpowiednia muzyka skorelowana była z relewantnym zachowaniem, jednocześnie „opisywała” pewien stan rzeczy. W takim wypadku

uzasadnione byłoby interpretowanie reprezentacji muzycznych jako „pushmi-pullyu”, czyli „dwugłowych reprezentacji”¹⁹.

Charles Nussbaum w książce *The Musical Representation: Meaning, Ontology and Emotion* (2007) zastosował koncepcję Millikan do muzyki: muzyka ma zarówno element opisowy, wskazujący na hierarchiczną i melodyczną strukturę dźwięków, jak i element dyrektywny, tj. wskazujący na wykonanie określonego (muzycznego) planu. W przypadku muzyka i kompozytora sprawa wydaje się oczywista, nie jest jednak jasne, jak zastosować tego typu model do procesu słuchania muzyki. Nussbaum odwołuje się do faktu, że przetwarzanie muzyki związane jest z aktywacją różnych funkcji, w tym motorycznych. Dlatego słuchanie muzyki można opisać jako specyficzne zachowanie. Nie jest przy tym jasne, czy w wypadku reprezentacji pushmi-pullyu musimy mieć do czynienia z możliwością wywołania jakiegoś zachowania albo czy wywołanie na przykład samego wyobrażenia stanów emocjonalnych przez muzykę spełniałoby funkcję dyrektywną. Mimo pewnych trudności z zastosowaniem pomysłu Millikan do wyjaśnienia funkcjonowania reprezentacji muzycznej wydaje się jednak, że koncepcja ta jest obecnie jedną z najciekawszych i wartych rozwijania.

Jednym z najnowszych krytycznych ujęć reprezentacji w kognitywistyce muzyki jest podejście ucieleśnieniowe, w radykalnej formie przyjmujące formę enaktywizmu. Ucieleśnieniowcy wskazują na istotną rolę *ciała* w poznaniu: umysł nie jest jedynie funkcją mózgu lub jego funkcjonalnym modelem. Zakres pojęcia umysłu w tym paradygmacie należy rozszerzyć także na ciało, a nawet środowisko poznającego (percypującego i wchodzącego z nim w dynamiczne interakcje organizmu). Na pierwszy rzut oka w wypadku muzyki podejście takie wydawać się może uzasadnione: słuchanie muzyki polega w znacznej mierze na interakcji muzyki z ciałem słuchacza. Muzyka wpływa na nasze ciało, powodując zmiany jego funkcjonowania (zmiany pulsu, napięcia skóry). Zgodnie z teorią ucieleśnienia punktem wyjścia rozważań epistemologicznych jest założenie, że w *wyjaśnianiu* umysłu powinniśmy brać pod uwagę przede wszystkim ciało i jego interakcje — a nie jak w klasycznej kognitywistyce — reprezentacje, które według niektórych nie spełniają właściwie funkcji eksplanacyjnej. Na przykład Andy Clark uważa, że:

strukturalne, symboliczne, reprezentacyjne czy obliczeniowe ujęcia poznania są błędne. Poznanie ucieleśnione należy badać, używając a-obliczeniowych i a-reprezentacyjnych schematów wyjaśniania, w szczególności narzędzi teorii systemów dynamicznych (2001: 128).

¹⁹ Nazwa „pushmi-pullyu” nawiązuje do jednego ze zwierząt Doktora Dolittle, w polskim tłumaczeniu nazwanego Dwugłowcem.

W związku jednak z — nadal silnym — przywiązaniem teorii kognitywnych do reprezentacji (zakorzenionym w psychologii potocznej czy zdrowym rozsądku²⁰) stanowisko ucieleśnieniowe, choć obecnie szybko się rozwija, spotyka się z krytyką (Kirchhoff 2011).

PODSUMOWANIE I PERSPEKTYWY BADAŃ

Ujęcie muzyki jako fenomenu reprezentacyjnego może wydawać się kontrowersyjne. W klasycznych badaniach na gruncie kognitywistyki, w tym neurobiologii poznawczej, psychologii poznawczej i ewolucyjnej czy muzykologii obliczeniowej, zauważa się potrzebę interpretacji zjawisk muzycznych w ramach szeroko pojętego reprezentacyjnego modelu umysłu. W każdej z tych nauk, co nieuniknione z uwagi na różne metodologie, odmiennie rozumie się pojęcie reprezentacji. Jak widzieliśmy, sporne jest nawet, co miałyby być reprezentowane w muzyce (problem treści) i w jaki sposób reprezentacje te miałyby powstawać (problem determinacji treści).

Jeśli zgodzić się, że muzyka w jakiś sposób reprezentuje emocje, napotykamy kolejne problemy. Nie mamy jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy emocje muzyczne różnią się zasadniczo od innych emocji lub czy emocje muzyczne są gatunkami naturalnymi (jeśli w ogóle jakieś emocje są gatunkami naturalnymi, por. Feldmann Barret 2006). Jeśli emocje muzyczne są zupełnie odmiennego rodzaju emocjami niż wszystkie inne, to nie jest jasne, w jaki sposób można je opisywać lub przeprowadzić ich redukcję. Nie wiadomo też, jak pogodzić różne naturalistyczne wyjaśnienia reprezentacji muzycznej ani jak wyjaśnić rozumienie muzyki bez odwołania się do reprezentacji. Pozostajemy więc z pytaniem, jak wyglądałaby koncepcja eliminatywistyczna.

Zarysowane problemy i proponowane próby odpowiedzi na nie wskazują na szerokie pole badań, także — a może przede wszystkim — dla filozofa umysłu i kognitywistyki. Muzyka jest pewnego rodzaju zjawiskiem psychicznym, wszystko wskazuje na to, że posiada treść, która jest w jakiś sposób interpretowana przez umysł, jest równie uniwersalna jak język, spotykamy się z nią praktycznie na każdym kroku. Obecny stan wiedzy oraz przyjęte typy metodologii badań w naukach kognitywnych (a także rozwój teorii wyjaśniania, szczególnie teorii mechanistycznych, np. Bechtel, Abrahamsen 2005) wskazują, że reprezentacja, choćby pojęta metodologicznie jako element struktury wyjaśniania poznania, jest potrzebnym elementem architektury umysłu.

²⁰ Dyskusję na temat relacji wyjaśnień kognitywistycznych do psychologii potocznej znaleźć można np. w (Hensel 2017).

Dlatego też, a także w związku z rozwojem badań muzycznych w naukach kognitywnych i z uwagi na niejasność wielu powiązanych z nimi zagadnień, zagadnienie reprezentacji muzycznej zasługuje na rozważenie na gruncie filozofii umysłu i filozofii nauk kognitywnych w szerszym niż dotąd zakresie.

BIBLIOGRAFIA

- Bechtel W., Abrahamsen A. (2005), *Explanation: A Mechanist Alternative*, „Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences” 36(2), 421-441. <https://doi.org/10.1016/j.shpsc.2005.03.010>
- Clark A. (2001), *Mindware*, New York—Oxford: Oxford University Press.
- Cook D. (1959), *The Language of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Cross I. (2009), *The Evolutionary Nature of Musical Meaning*, „Musicae Scientiae” 13(2), 179-200. <https://doi.org/10.1177/1029864909013002091>
- Davies S. (1993), *Representation in Music*, „Journal of Aesthetic Education” 27(1): 16-22. <https://doi.org/10.2307/3333337>
- Davies S. (1994), *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Feldmann Barrett L. (2006), *Are Emotions Natural Kinds?*, „Perspectives on Psychological Science” 1(1), 28-58. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6916.2006.00003.x>
- Fritz T., Jentschke S., Gosselin N., Sammler D., Peretz I., Turner R., Friederici A. D., Koelsch S. (2009), *Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music*, „Current Biology” 19(7), 573-576. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2009.02.058>
- Fubini E. (2002), *Historia estetyki muzycznej*, Kraków: Musica Jagiellonica.
- Gabrielsson A. (2001), *Emotion Perceived and Emotion Felt: Same or Different?*, „Musicae Scientiae” [Special issue 2001-2002], 123-147. <https://doi.org/10.1177/10298649020050S105>
- Gabrielsson A., Lindström E. (2001), *The Influence of Musical Structure on Emotional Expression* [w:] *Music and Emotion: Theory and Research*, P. N. Juslin, J. A. Sloboda (eds.), London: Oxford University Press, 223-248.
- Guczalski K. (2002), *Znaczenie muzyki znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków: Musica Jagiellonica.
- Hanslick E. (1903), *O pięknie w muzyce. Studium Estetyczne*, Warszawa: M. Arct.
- Hensel W. M. (2017), *Zalóżmy, że nie jest najprościej. Polemika z Pawłem Gładziejewskim na temat psychologii potocznej*, „Filozofia Nauki” 25(3) [99], 81-99.
- Hill T. W. (2014), *Affective Responses to Music Without Recognition: Beyond the Cognitivist Hypothesis*, „The New School Psychology Bulletin” 11(1), 42-49.
- Huron D. (2006), *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Jabłoński M. (1999), *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań: PTPN.
- Katz J., Pesetsky D. (2011), *The Identity Thesis for Language and Music*. <https://ling.auf.net/lingbuzz/000959>
- Kirchhoff M. (2011), *Anti-representationalism: Not a Well-founded Theory of Cognition*, „Res Cogitans” 2, 1-34.

- Kivy P. (1980), *The Corded Shell Reflections on Musical Expression*, Princeton: Princeton University Press.
- Koelsch S. (2004), *Music, Language and Meaning: Brain Signatures of Semantic Processing*, „Nature Neuroscience” 7(3), 302-307. <https://doi.org/10.1038/nn1197>
- Koelsch S. (2012), *Brain and Music*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Konečni V. J. (2008), *Does Music Induce Emotion? A Theoretical and Methodological Analysis*, „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts” 2(2), 115-129. <http://doi.org/10.1037/1931-3896.2.2.115>
- Langer S. (1979), *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Millikan R. G. (1995), *Pushmi-pullyu Representations*, „Philosophical Perspectives” 9, 185-200. <http://doi.org/10.2307/2214217>
- Milkowski M., Poczobut R. (2012), *Przewodnik po filozofii umysłu*, Kraków: WAM.
- Nattiez J. (1990), *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton: Princeton University Press.
- Nussbaum C. (2007), *The Musical Representation. Meaning, Ontology, and Emotion*, Cambridge: MIT Press.
- Patel A. (2008), *Music, Language, and the Brain*, New York: Oxford University Press.
- Podlipniak P. (2017), *Tonal Qualia and the Evolution of Music*, „Avant” 8(1), 33-44. <http://dx.doi.org/10.26913/80102017.0101.0002>
- Scruton R. (1976), *Representation in Music*, „Philosophy” 51(197), 273-287. <http://doi.org/10.1017/S0031819100019331>
- Skrzypulec B. (2015), *Relational Construction of Visual Objects*, „Filozofia Nauki” 23(2) [90], 45-68.
- Zangwill N. (2004), *Against Emotion: Hanslick Was Right about Music*, „British Journal of Aesthetics”, 44(1), 29-43. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/44.1.29>
- Żegleń U. (2012), *Treść i reprezentacje umysłowe [w:] Przewodnik po filozofii umysłu*, M. Milkowski, R. Poczobut (red.), Kraków: WAM, 213-252.