

Greta Wierzińska

Peter Kivy, *Introduction to Philosophy of Music*,
Oxford University Press, Oxford 2002, s. 304

Relacje między filozofią a muzyką były napięte od zawsze. Obrażony na Wagnera Nietzsche nie był pierwszym, a obrażony na Strawińskiego Adorno ostatnim filozofem, który obraził się na kompozytora. Arthur Schopenhauer pisał, że muzyka jest nieświadomym metafizycznym ćwiczeniem duszy, a powtórzona w pojęciach byłaby filozofią. Kto zatem, jeśli nie filozof powinien pisać wstęp do filozofii muzyki? Kto lepiej od filozofa może sprostać zadaniu uchwycenia w pojęciach istoty sztuki tak abstrakcyjnej, jak muzyka?

Ostatnie 20 lat było okresem intensywnego rozwoju badań poświęconych estetyce muzycznej; w ich wyniku filozofia muzyki określiła się wreszcie się jako odrębna dziedzina badań. Miała ona ostatecznie przekonać sceptyków, że posługując się różnymi językami, filozofia i muzyka rozprawiają zasadniczo o tym samym, a istota myślenia o muzyce i jej problemach ma charakter czysto filozoficzny. Tym bardziej dziwi więc fakt, że podejmowane przez filozofów próby pisania o muzyce mają w znakomitej większości przypadków niefortunny koniec. Przypisując muzyce swoje własne odczucia, autorzy brną w ślepy zaułek skrajnego subiektywizmu bądź popadają w „obiektywizujący”, a w praktyce po prostu niezrozumiały, ton naukowych wywodów.

Autor recenzowanej przeze mnie książki szczęśliwie uniknął popełnienia obu błędów. Peter Kivy jest jednym z najbardziej płodnych myślicieli współczesnych¹. W Polsce znany jest głównie jako autor wielu publikacji z dziedziny filozofii muzyki². Jego głośna i przełomowa praca pt. *Corded*

¹ Peter Kivy jest profesorem filozofii na Rutgers University w New Jersey.

² Są to m. in.: *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca 1990; *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1993; *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca 1995; *New Essays on Musical Understanding*, Oxford University Press, Oxford 2001.

Shell (1980) zainicjowała nowe kierunki badań na gruncie estetyki muzycznej. Autor nie ukrywa, że ostatnia publikacja, *Introduction to the philosophy of music*, której tytuł mógłby sugerować, że mamy do czynienia po prostu z podręcznikiem, ma charakter subiektywny, jednostronny, arbitralny, stanowi osobiste wprowadzenie autora do tematu. Jest ona syntezą poglądów, które Kivy wypracowywał przez lata, pozostając wiernym zwolennikiem paradygmatu analitycznego w filozofii. Być może właśnie dlatego zawarte w pracy poglądy, mające często prowokujący charakter, udało mu się przedstawić z istic analityczną elegancją i precyzją, nie tracąc przy tym z oczu istoty sprawy.

Po wstępnym wyjaśnieniu w rozdziale pierwszym (zatytułowanym *Philosophy of...*), jakiego rodzaju aktywnością jest filozofia, Kivy przechodzi do analizy roli emocji w muzyce. W tym celu w rozdziale drugim (*A Little History*) skrótowo omawia stanowiska: Platona, członków Kameraty Florenckiej, Schopenhauera, Eduarda Hanslicka i Susanne Langer. Mają one służyć jako prolegomena do przedstawionej w rozdziale trzecim (*Emotions in the Music*) własnej teorii ekspresji. Kivy opiera swoje stanowisko na założeniu, że kryteria ekspresji muzycznej możemy identyfikować z kryteriami ekspresji ludzkich zachowań. Podobnie jak m.in. Langer, Kivy sądzi, że muzyka wykazuje pewne podobieństwo do „życia emocjonalnego”, jednak w przeciwieństwie do Langer utrzymuje, iż ekspresywna treść muzyki jest w niej obiektywnie zawarta.

Zdaniem angielskiego estetyka jesteśmy w stanie rozpoznać emocje w danej strukturze dźwiękowej dzięki temu, że posiadamy wrodzoną skłonność do ożywiania artefaktów, ożywiania postrzeganych przez nas form. Zdolność muzyki do wyrażania smutku lub radości nie polega jednak na posiadaniu przez nią dyspozycji do wzbudzania w nas tych emocji³. Przypisywanie muzyce określonych własności ekspresywnych nie jest jedynie sprawą subiektywnych doznań. Ekspresja muzyczna jest, zdaniem autora, nie tyle dedukowana, ile – jak powiedziałby Henryk Elzenberg – zastawana w dziele.

Dźwiękowy kształt, forma, kontur⁴ wykazują strukturalne podobieństwo do dźwiękowych i wizualnych przejawów ludzkich emocji, do głosu ludzkiego, czyli elementu naszej cielesnej ekspresji naturalnej⁵. Ta własność muzyki decyduje o tym, że słuchacz jest w stanie odbierać utwór np. jako smutny. Interpretacja odwołująca się do ekspresji naturalnej, przez niektórych uważana za zbyt dosłowną i zdroworozsądkową, a nawet material-

³ Taki nastrój czy uczucie są obecne – zdaniem autora – w muzyce w formie przedstawieniowej (ikonicznej) lub abstrakcyjnej; nie wymaga się od kompozytora faktycznego ich przeżywania.

⁴ Oddziaływanie ekspresywne muzyki może odbywać się nie tylko poprzez kontur, ale także poprzez konwencje na zasadzie „kolektywnych skojarzeń”.

⁵ Jest to podobieństwo, którego możemy nie być w pełni świadomi. Najpierw chcemy w elementach muzyki zobaczyć wzór, znak jako nośnik cech żywych, a następnie dostrzec w nich znaczenie ekspresywne. Możemy podświadomie ożywiać muzykę w wyniku gry wyobraźni, którą muzyka uruchamia.

stycznie wulgarną, wydaje się jednak mieć pewne zalety. Unika się w niej między innymi mówienia o rzeczach tak efemerycznych i intersubiektywnie niedostępnych, jak wewnętrzny przebieg emocji.

Można oczywiście zapytać, czy ekspresywne oddziaływanie muzyki poprzez kontur lub poprzez konwencję jest w stanie zagwarantować odbiorcy obiektywną podstawę orzekania o tym, co ona rzeczywiście wyraża. Kivy wydaje się odpowiadać na to pytanie twierdząco: możemy mówić o standaryzacji środków muzycznego wyrażania i odbioru emocji. Umiejętność czytania znaczeń ekspresywnych zależy od istniejących konwencji, a także od niepisanych reguł przyjętych przez wykonawców i odbiorców muzyki⁶. Nie wiadomo, czy Kivy przystałby na interpretację uniwersalistyczną i przyjął że istnieje coś w rodzaju emocjonalnego słownika muzycznego, składającego się z elementów o stałej ekspresji⁷. Chociaż muzyczne dźwięki nie posiadają znaczeń słownikowych, nie spieramy się na ogół co do tego, jaka jest zasadnicza „wymowa” danego utworu⁸. Kivy przyznaje, że zaprezentowana przez niego teoria, odwołująca się do pojęcia podobieństwa między muzyką a naszą naturalną ekspresją, nie radzi sobie między innymi z wyjaśnieniem tego, w jakim sensie postrzegamy emocje jako własności samej muzyki. Wydaje się on jednak nie dostrzegać innych, poważniejszych i niełatwych do przezwyciężenia trudności.

Po pierwsze, teoria podobieństwa może wprawdzie pomóc zrozumieć, jak to się dzieje, że odbieramy muzykę jako smutną, nie wyjaśnia jednak tego, jak o czymś nieożywionym, jak muzyka, można orzekać smutek. To kluczowa trudność teorii ekspresywności. Po drugie, teorie opierające się na założeniu podobieństwa nie dają się łatwo pogodzić z naszymi potocznymi intuicjami. Zwłaszcza z tymi, które wiążemy ze zwykłym pojęciem ekspresywności rozumianej jako zewnętrzna manifestacja stanów mentalnych. Wydaje się, że każda solidna teoria ekspresywności powinna sobie z tego rodzaju trudnościami radzić⁹.

⁶ Susanne Langer, która zgodziłaby się z tezą o obiektywności znaczeń ekspresywnych muzyki, zachowuje jednakże sceptycyzm co do istnienia takich obiektywnych podstaw naszych sądów. Między innymi dlatego, że znaczenia muzyki nie są, jej zdaniem, uchwytnie za pomocą języka werbalnego.

⁷ Próbę stworzenia takiego słownika podjął Derek Cook w pracy *The Language of Music*, Oxford University Press, London 1959.

⁸ Choć zdarza się, że istnieją różnice stanowisk w związku z „odcieniami znaczeniowymi” danego utworu muzycznego czy frazy.

⁹ Kivy radzi sobie za pomocą rozróżnienia na: {a} *to express (an emotion or mood)* i {b} *to be expressive (of an emotion or mood)*. Jak trafnie zauważa A. Chętko-Gotkowicz: „{a} pojawia się często w krytycznych opisach muzyki, w których traktuje się muzykę jako bezpośrednią manifestację nastroju, uczucia, niejako przypisywanego samemu utworowi, co ilustruje sąd: „Utwór W jest smutny”. To sugeruje, że jest przezeń sygnalizowany stan duchowy czy osobiste przeżycia kompozytora albo wykonawcy. (...) natomiast {b} „to be expressive of...” odnosi się do sposobu wyrażania przez muzykę jakiegoś nastroju, uczucia w oderwaniu od jego rzeczywistej przyczyny, od całego kontekstu jego powstania, a więc uczucia „w ogóle”. Zamiast opisać utwór słowami „utwór W jest smutny” mówimy raczej „utwór W wyraża smutek” (*jakis smutek*)”. A. Chętko-Gotkowicz,

Kivy odrzuca „zmerszałą estetykę uczucia” (podobnie jak kiedyś Nicolas Forkel), argumentując, iż przyjęcie tezy, zgodnie z którą muzyka jest wyrazem czegoś (*Ausdrueck*), zobowiązuje nas do przyjęcia, że musi istnieć coś, co jest wyrażane. To zaś, jego zdaniem, jest zbyt wysoka cena do zapłacenia. O wiele bardziej oszczędny w założeniach wydaje się umiarkowany formalizm, druga składowa część teorii angielskiego estetyka. Rozdział czwarty zatytułowany *A Little More History* poświęcony jest właśnie omówieniu rozmaitych wersji stanowiska formalistycznego. Kivy przypomina teorie: Immanuela Kanta, Eduarda Hanslicka, Edmunda Gurneya i innych, a następnie formułuje własną wersję tego stanowiska.

W rozdziale piątym noszącym tytuł *Formalism* autor przyjmuje, że tym, co zachwyca nas podczas słuchania muzyki, nie jest rozwój, następowanie po sobie powiązanych ze sobą w ramach muzycznej „logiki” czy „sensu” fikcyjnych zdarzeń muzycznych. Źródłem emocjonalno-estetycznej satysfakcji jest stan równowagi między spełnieniem się oczekiwania kontynuacji danej frazy, tematu itp. i jednoczesnym spełnieniem się oczekiwania mających nastąpić zmian. Muzyka absolutna (instrumentalna, pozbawiona tekstu czy oprawy scenicznej) jest strukturą czysto dźwiękową. Nie posiadając treści semantycznej, nie może posiadać reprezentacji emocji. Interesuje nas zatem jedynie ze względu na swoje zmysłowe własności i formę. Nie opowiada historii, nie przedstawia argumentów. Można o niej mówić tylko przez analogię, gdyż jest nieprzetłumaczalna. Kivy zauważa też, słusznie, moim zdaniem, że asemantyczność i akonceptualność muzyki wzmagają siłę jej wyrazu.

W rozdziale szóstym recenzowanej książki, noszącym tytuł *Enhanced Formalism*, Kivy przedstawia ostateczną, zrewidowaną wersję stanowiska formalistycznego, przekonując, że doskonałe uzupełnia je zaproponowana przez niego teoria ekspresji. Jego zdaniem własności emotywnie, na przykład smutek, są słyszalnymi własnościami samej muzyki. Nie posiadając funkcji semantycznej, są istotowymi własnościami syntaktycznej struktury muzycznej jako takiej. Własności emotywnie funkcjonują na gruncie muzyki absolutnej w rozmaity sposób. Pomagają ustanowić dany wzorzec dźwiękowy jako wzorzec repetycji i kontrastów lub po prostu nadać muzyczne „ciepło” strukturze muzycznej¹⁰.

W rozdziale siódmym, *The Emotions in You*, Kivy przedstawia swoją teorię, która ma wyjaśnić, jak to się dzieje, że muzyka porusza nas emocjonalnie. Zaczyna od przedstawienia słabych punktów teorii, zgodnie z którą muzyka porusza nas przez wzbudzenie emocji, których jest wyrazem. Kivy rozpatruje dwie wersje tej teorii ekspresji. Jedną z nich jest koncepcja Jerolda Levinsona, drugą zaś wersja Colina Radforda i Stephena Daviesa. Dwaj ostatni autorzy przyjmują, że radosna muzyka ma tendencję do tego, żeby wzbudzać w nas radość, muzyka smutna zaś smutek itd.

„Czy mamy obiektywne podstawy do orzekania, co wyraża muzyka?”, *Estetyka i Krytyka* 2002, nr 3(2).

¹⁰ Zdaniem Kivy’ego jest to syntaksa serii napięć i rozwiązań.

Kivy zręcznie formułuje mocny argument przeciwko tym stanowiskom. Nie wyjaśniają one, jego zdaniem, dlaczego muzyka wyrażająca smutek sprawia nam przyjemność. Dlaczego chcemy słuchać muzyki, która nas zasmuca? Kivy uważa, że celem muzyki jest nie tyle wzbudzenie w odbiorcy treści ekspresywnych, ile ułatwienie mu *odczytania* owych treści. Formułując teorię mającą wyjaśnić, jak to się dzieje, że muzyka jest w stanie nas poruszać, skłania się ku intuicjom kognitywistycznym¹¹. Zgodnie z tym podejściem, mówiąc w dużym uproszczeniu, każda emocja jest zwrócona ku czemuś, posiada swój przedmiot. Argumentacja autora koncentruje się na trzech pojęciach: przedmiotu, przekonania i komponentu uczuciowego. Faktycznym *przedmiotem* emocji jest sama muzyka, która porusza nas ze względu na piękno, które w niej odnajdujemy. Kivy mógłby z powodzeniem powtórzyć za Kantem, że jedynym celem muzyki jest piękno. *Przekonaniem* może być na przykład uznanie *Helicopter Quartet* Karla Heinza Stockhausena za dzieło doskonałe, *elementem uczuciowym* zaś, powiedzmy, uczucie ekscytacji, rozradowania lub entuzjazmu, pojawiające się podczas słuchania pięknego utworu¹². W dalszej części książki Kivy kontynuuje swoją obronę formalizmu, przeprowadzając szczegółową krytyczną analizę poglądów oponentów tej teorii.

W rozdziale ósmym, *Foes of Formalism*, Kivy formułuje szereg mocnych argumentów wymierzonych przeciwko reprezentacjonistycznemu twierdzeniu, że muzyka, także absolutna, może być zakwalifikowana jako posiadająca treści semantyczne. Autor zaprzecza, jakoby muzyka stanowiła język *sui generis*, posiadała syntaksę i semantykę. Powołuje się przy tym na argument mówiący, że interpretacje „przedstawieniowe” ignorują fakt, iż muzyka jest pełna dosłownych repetycji. Nawet jeśli założylibyśmy tego rodzaju przedstawieniowy, opisowy charakter muzyki, to, jak przekonuje autor, bez odpowiedzi pozostaje pytanie, dlaczego muzyka jest ważna również dla osób, które nie przypisują jej żadnej treści opisowej.

Pomijając pieśń i pozostałe formy niedramatycznej muzyki wokalne, Kivy bierze na warsztat muzykę tekstową, której poświęcone są kolejne, niewątpliwie najlepiej napisane fragmenty książki. Na szczególną uwagę zasługuje przedstawiona w rozdziale dziewiątym, zatytułowanym *First the Words: Then the Music*, analiza tzw. „problemu opery”. W konsekwencji odkrycia, że struktura emocji wykazuje pewną cykliczność, twórcy operowi postanowili zaadaptować tę własność dla potrzeb gatunku. Próbowano uzgodnić w ramach jednego gatunku formę czysto muzyczną, opartą na serii repetycji i fikcyjny, opowiadający historię, w związku z czym struktural-

¹¹ Jest to stanowisko emotywnego kognitywizmu, zgodnie z którym reakcją na głęboko poruszającą muzykę jest nie tyle stan emocjonalnego poruszenia jej odbiorcy, ile raczej stan (roz)poznania w niej tych emocji, bez konieczności bycia muzycznie poruszonym do ich odczuwania. Kivy uważa, że muzyka wywołuje w nas jedynie *quasi*-emocje, takie jak ekscytacja, rozradowanie, zdziwienie lub strach z powodu jej piękna.

¹² Kivy wspiera tę tezę rozróżnieniem na dobrą i złą smutną muzykę, argumentując, że dobra smutna muzyka wywołuje silniejsze uczucie smutku niż zła smutna muzyka.

nie jednokierunkowy, nierepetytywny dramat¹³. Przypominając, jak najlepsi kompozytorzy operowi (Claudio Monteverdi, Georg F. Haendel, Wolfgang A. Mozart, Richard Wagner) znajdowali w swojej twórczości różne rozwiązania tego problemu, pozbawione jednak jednoznacznego rozstrzygnięcia, Kivy zręcznie konstruuje kolejne argumenty na rzecz tezy o antynarracyjności muzyki¹⁴.

Rozdział dziesiąty, noszący tytuł *Words without Songs*, poświęcony jest analizie pojęcia reprezentacji muzycznej. Autor różni reprezentację obrazkową i strukturalną. Oba typy, jak argumentuje, mają charakter dodatkowy, nie mogą być postrzegane bez pomocy śpiewanego tekstu lub znajdującego się u podstaw muzyki programu. Jako struktura mająca charakter czysto dźwiękowy, muzyka nie może, jak zauważa Kivy, opowiadać historii. Dzięki temu właśnie jest w stanie w większym stopniu, niż czynią to na przykład werbalne formy wyrazu, zbadać „zakamarki rzeczywistości”, do których słowo nie dociera.

Problematyka ontologii dzieła muzycznego oraz próba odpowiedzi na pytanie: „Na czym faktycznie polega proces wykonania danego utworu?” zostały w książce potraktowane z mniejszą uwagą. Tej problematyce zostały poświęcone rozdziały: jedenasty (*The Work*) oraz dwunasty (*And the Performance Thereof*).

Po wyjaśnieniu problematyczności pytania: „Czym jest dzieło muzyczne?” Kivy zastanawia się nad tym, jak wykonanie może wykraczać poza warunki zgodności z partyturą. Zdecydowanie odrzuca nominalistyczny pogląd Nelsona Goodmana, kwalifikujący dzieło muzyczne jako klasę poprawnych, zgodnych z zapisem nutowym wykonań, a także stanowisko Jerolda Levinsona. Według tego ostatniego ujęcia, mimo posiadania statusu typu abstrakcyjnego utwór muzyczny nie może istnieć niezależnie od działalności kompozytora. Kivy obiera w swoich rozważaniach perspektywę platońską, interpretującą dzieła sztuki w kategoriach abstrakcyjnych muzycznych wzorców, którym przysługuje uniwersalne, obiektywne i wieczne istnienie.

Niewątpliwie tego rodzaju ujęcie sprawy ma jedną poważną zaletę, mianowicie: element normatywny świetnie sprawdza się jako idea regulatywna naszej praktyki aksjologicznej. Zaprezentowana przez Kivy'ego teoria musi jednak poradzić sobie z trudnościami, na które narażona jest każda skrajna postać realizmu. Platonizm angielskiego estetyka ma ugruntowanie analityczne. Kivy przekonuje, że wprawdzie typ (którym jest dzieło muzyczne) ma charakter autonomiczny i niezmienny (różni kompozytorzy, w różnych czasach i kulturach mogą je skomponować, tj. odkryć niezależnie od siebie nawzajem), ale jego pierwszy egzemplarz posiada charakter twórczy dzięki osobistemu piętnu kompozytora, który może stać się w ten sposób zarówno odkrywcą, jak i twórcą. Nie wiadomo jednak, czy tego rodzaju akt

¹³ Jak wiadomo, repetycja w zastosowaniu do form narracyjnych przynosi absurdalne efekty.

¹⁴ W XVIII wieku dostrzeżono, że emocje mogą mieć także strukturę linearną.

twórczy ma więcej wspólnego z innowacją, czy może raczej z inwencją (jak zwykło się myśleć o działaniach kompozytora). A może polega on po prostu na rejestrowaniu (w formie partytury) tego, co kompozytor „odkrył”, a czego nikt inny wcześniej nie słyszał?

Kolejna trudność wiąże się z przyjętym przez brytyjskiego estetyka założeniem, że dzieła muzyczne istnieją na długo przed ich wykonaniem. Mające wieczne istnienie dźwiękowe wzorce są odkrywane, a nie tworzone. Tego, kto godzi się na tego rodzaju założenie, nic już nie powstrzymuje od przyjęcia między innymi, że także mniej doskonałe utwory, melodie, frazy mają swoje „miejsce” w świecie wiecznych abstraktów. Mający doń dostęp kompozytor po prostu wybierałby określone struktury w zależności od własnych preferencji. Cały paradoks polega jednak na tym, że przy takim potraktowaniu sprawy postępowanie kompozytora *de facto* nie różniłoby się od komponowania *tout court*. Aby wyeliminować paradokso-geny charakter przedstawionej tu teorii, należałoby podać kryterium rozstrzygające, czy dany fragment muzyczny w danej chwili (już) istnieje, czy nie. Odwołanie się do wyjaśnienia korzystającego z teorii platońskich idei na niewiele się zda, ponieważ status tych ostatnich sam jest obciążony notoryczną wieloznacznością.

Zwolennik orientacji skrajnie realistycznej ma ponadto kłopot z wyjaśnieniem między innymi tego, jak utwór muzyczny mógłby istnieć bez partytury, notatek, wykonań, nagrań czy wspomnień na jego temat. Nawet jeśli abstraktom przysługuje niezależnie istnienie, to przecież dzieła tworzone są przez osoby żyjące w konkretnych czasach i są zależne od charakteru epoki. Pojęcie abstrakcyjnej muzycznej struktury przyjmowane przez zwolenników stanowiska platońskiego nie posiada wielkiej mocy eksplanacyjnej. Muzyka Beethovena na przykład jest, jak wiadomo, wyrazem myślenia romantycznego. Przypisywanie tej własności dźwiękowym uniwersaliom byłoby jednak czystym nonsensem. Wiadomo na przykład, że w swoich *Wariacjach na temat Haydna* Brahms wykorzystuje *Chorał św. Antoniego*. Próbując wyjaśnić ten fakt, bardziej skłonni byłibyśmy przyjąć, że kompozytor pewnego dnia usłyszał fragment, frazę czy melodię napisaną przez kogoś innego. Kwalifikowanie wspomnianej własności dzieła Brahmsa jako konsekwencji wglądu „kompozytora” w pewien platoński wzorzec dźwiękowy wydaje się posunięciem jeśli nie ryzykownym, to na pewno mocno nieintuicyjnym.

Definiując wykonanie danego utworu w kategoriach zgodności z zapisem w partyturze, Kivy przypuszcza atak na filozofię autentycznego wykonania. Nie podaje jednak żadnej, choćby roboczej, definicji owej zgodności, zamiast tego zostawia czytelnika z kilkoma konkretnymi przykładami. Nie próbuje również wyjaśnić, jak pogodzić zaproponowane w *Introduction to philosophy of music* założenie, że dzieła muzyczne są pozbawione własności przyczynowego oddziaływania, z przysługującą im dyspozycją do wywoływania w odbiorcach określonych emocji (czy też *quasi-emocji*).

Książkę kończy rozdział *Why Should you Listen?*, w którym autor przedstawia swój ulubiony wniosek o wyzwalającej roli muzyki. Przekonanie to

głosił wcześniej między innymi Arthur Schopenhauer. Autor *Świata jako woli i wyobrażenia* oparł jednak swoje wnioskowanie na fałszywych – zdaniem Kivy’ego – przesłankach, mianowicie: przyjął, że muzyka dzieli tę wyzwalającą rolę z innymi sztukami; ponadto błędnie założył, iż u źródeł tej własności muzyki znajduje się fakt reprezentowania przez muzykę metafizycznej woli. Zdaniem Autora, w przeciwieństwie do innych sztuk muzyka ma charakter *par excellence* nieprzedstawieniowy. Muzyka absolutna zaś jest w stanie stworzyć nową niezależną rzeczywistość dźwięków i między innymi właśnie dlatego może pełnić rolę wyzwalającą. Jest to, jak powiedziałby Nietzsche, muzyka, która znaczy tylko samą siebie – *sich selbst bedeute*.

Introduction to philosophy of music stanowi pozycję wartościową i interesującą z wielu względów. Mimo, iż książkę trudno określić mianem podręcznika, to ponieważ zawiera ona syntezę historii estetyki muzycznej od Platona do chwili obecnej, może zostać z powodzeniem wykorzystana jako materiał dydaktyczny do zajęć z filozofii muzyki. Napisana w sposób czytelny i zajmujący, praca ta stanowi w pełni oryginalny głos w dyskusji.

Jest to głos frapujący odwagą i niezależnością sądów, wnikliwością i subtelnością analizy filozoficznej. Stanowisko Autora sytuuje się gdzieś pomiędzy postulowaną przez Igora Strawieńskiego koncepcją muzyki jako „formy dźwięczącej w ruchu” a Schoenbergowską wizją muzyki jako wyrazu uczuć i idei. Kivy nie waha się formułować zarzutów pod adresem stanowisk, których jest zwolennikiem – również wówczas, gdy nie dysponuje miażdżącymi kontrargumentami.

Należy odnotować, iż Kivy pomija poglądy filozofów nienależących do tradycji analitycznej; można także odnieść wrażenie, że milczącym założeniem książki jest mówienie tylko o tak zwanej muzyce klasycznej, pomijając muzykę rozrywkową czy należącą do innych kręgów kulturowych¹⁵. *Last, but not least*, niedosyt pozostawia nieobecność wielu istotnych dla estetyki muzycznej pytań, między innymi o naturę dźwięku muzycznego i jego percepcji czy o muzykę jako proces dziejący się w czasie. Również analiza natury emocji mogłaby zostać pogłębiona.

Biorąc pod uwagę fakt, że zakres problemowy omawianej pracy wyznaczały osobiste zainteresowania Autora, jasne jest, iż potraktowanie tematu nie może być wyczerpujące. Wydaje się również, że w sprawach muzyki dalej jest do rozstrzygnięcia filozoficznych sporów niż w przypadku większości innych problemów filozoficznych. Dlatego praca angielskiego estetyka, chociaż stanowi – czego Autor nie ukrywa – „wprowadzenie z tezą”, jawi się niekoniecznie jako konkluzja. Jest to raczej punkt wyjścia, materiał, który może pobudzić czytelnika do sformułowania własnej teorii na zadany przez Autora temat. A także idealny pretekst dla tych, którzy chcieliby skonfrontować swoje poglądy na muzykę z jednym z najlepiej uargumentowanych na gruncie estetyki muzycznej stanowisk.

¹⁵ Wykonywanie muzyki klasycznej jest – w pojęciu autora książki – najbardziej zbliżone do aranżowania muzyki.