

## *Przedmowa do oryginalnego wydania „The Corded Shell”*

Argumentacja zaprezentowana w tej książce, a także jej źródła, wskazuje na długotrwałe i niesłabnące zainteresowanie autora siedemnastym i osiemnastym wiekiem. Wskazuje również na jego przekonanie, że choć piszący w tym czasie na temat ekspresji muzycznej autorzy mylili się co do wielu rzeczy, to jednak uchwycili coś ważnego, na czym można zbudować satysfakcjonującą teorię ekspresji muzycznej. Moim celem jest wydobyć tego czegoś oraz zbudowanie tej teorii.

Mam jednak nadzieję, że mój dług wdzięczności wobec siedemnastowiecznych i osiemnastowiecznych autorów nie spowoduje, że pierwsze rozdziały zostaną potraktowane jako historia teorii ekspresji w Oświeceniu. Nie próbowałem tego robić. Doboru stanowisk teoretycznych dokonałem nie ze względu na jakies historyczne uprzedzenia, ale z uwagi na ich użyteczność przy konstruowaniu teorii. Historia siedemnasto- i osiemnastowiecznej estetyki muzycznej musi jeszcze zostać napisana; aktualne przedsięwzięcie nie stanowi zaś wkładu w ten cenny projekt, a co najwyżej do niego zachęca. To, czym książka ta ma być i czym jest, mam nadzieję, wpisuje się we współczesne rozumienie estetyki muzycznej. Część historyczna stanowi jedynie pomoc w osiągnięciu tego celu, nie jest zaś celem sama w sobie.

Słówko na temat przykładów muzycznych: stanowią one w dużej mierze część argumentacji. Jeśli zawiodą w przekonywaniu, to nie powiedzie się także argumentacja. Jeśli czytelnikowi nie uda się ich zrozumieć, grając je, słuchając ich czy też czytając ich partytury, wówczas argumentacja ta dosłownie i w przenośni trafi w próżnię. W związku z tym, aby uczynić muzykę jak najbardziej dostępną dla jak największej liczby czytelników, starałem się, po pierwsze, zaprezentować, co tylko sensownie było można, jako partie fortepianu lub jako wersję głosu z towarzyszeniem fortepianu, tak aby każdy z dostępem do tego instrumentu mógł je sobie przegrać; po drugie – wybierać, o ile tylko było to możliwe, utwory znane, łatwo dostępne w nagraniach płytowych. Niewielu z moich czytelników będzie w stanie czytać nuty, starałem się wziąć to

pod uwagę. Niefortunne, lecz prawdziwe jest to, że książki nie potrafią „śpiewać” tym, do których potrafią „przemawiać”.

Jak większość pisarzy akademickich w trakcie konceptualizacji i rekonceptualizacji mojej pracy zaciągnąłem kilka długów. Do niektórych z nich mogę się przyznać, inne niestety pozostaną nienazwane, ponieważ dawno już zostały zapomniane w procesie asymilacji, który pisarze akademicy, dla podniesienia własnego prestiżu, nazywają badaniem.

Moje podziękowania należą się tym, którzy wystąpili z sugestiami oraz krytyką w odpowiedzi na części tej pracy, które zostały upublicznione w postaci wystąpień oraz prelekcji na rozmaitych spotkaniach Amerykańskiego Towarzystwa Muzykologicznego, Amerykańskiego Towarzystwa Estetycznego, Filozoficznego Towarzystwa w New Jersey, w Columbia College, Rutgers University, the State University of New York w Binghamton, University of Chicago, University of Cincinnati, University of Wisconsin. Nie mogę wszystkim podziękować z imienia. Ci, których chciałbym wymienić, to: James Bogen, Martin Bunzl, Seymour Feldman, Nelson Goodman, Lawrence Gushee, Fadlou Shehadi, Francis Sparshott, Alan Tormey, Bruce Vermazon.

Specjalne podziękowania należą się Wilsonowi Cokerowi i Francisowi Sparshottowi za przeczytanie całości rękopisu i wiele pomocnych uwag krytycznych oraz sugestii.

Jestem głęboko wdzięczny Margot Cutter oraz Stanfordowi G. Teatcherowi z Princeton University, każdemu na inny sposób, za dopilnowanie rękopisu w procesie publikacji, który osobie z zewnątrz wydaje się często podobny do jednego z boskich misteriów orfickich. „Sandyemu” zawdzięczam coś, co jest niezmiernie trudne do określenia: słowo „zachęta” nie oddaje tego nawet w połowie, lecz będę się musiał nim zadowolić. Margot Cutter zawdzięczam coś, co jest nie mniej trudne do określenia, ale łatwiejsze do nazwania: styl.

Dziękuję redaktorowi „*The Music Review*” A.F. Leightonowi Thomasowi za uprzejmą zgodę na przedruk w rozdziale 5 części mojego artykułu *What Mattheson said*, który ukazał się w 34 tomie tego czasopisma z 1973 roku. Dziękuję również Arthurowi Bloomowi za jego wspaniałe opracowanie przykładów nutowych, a także konstruktywną konsultację kilku kwestii muzycznych.

Jestem bardzo wdzięczny Priscilli i Elliotowi Billingsom za fotografię ich ukochanej Lillian.

Wreszcie, jestem najbardziej wdzięczny mojej żonie Lindley Hanlon za rozmowy o muzyce oraz wsparcie moralne w momentach załamania.

Dziękuję wszystkim i każdemu z osobna, zarazem zwalniając ich ze współodpowiedzialności za pracę, która tak w szczegółach, jak w całości może być im niemiła.

Nowy Jork  
listopad 1979

przekład Małgorzata A. Szyszkowska

## *Przedmowa do oryginalnego wydania „The Sound Sentiment”*

Istnieje pewna historia o tym, jak wielki Morris Rafael Cohen przyjmował w swoim gabinecie zagubionego studenta pierwszych lat z następującą skargą: „Nie rozumiem, profesorze Cohen. Na pierwszym roku filozofii powiedział nam Pan, że X. A teraz, na drugim, mówi nam Pan, że nie X. O co tu chodzi?”. Odpowiedź Cohena miała być następująca: „Cóż, proszę Pana, różnica pomiędzy nami jest taka, że ja nauczyłem się czegoś w ostatnim semestrze”.

Patrząc z dzisiejszego punktu widzenia, nie wstydzę się niczego z tego, co napisałem w moim *The Corded Shell*. A jednak od roku 1980 z pewnością nauczyłem się kilku rzeczy; możliwość powtórnego wydania tej książki sprawia, że wyraźnie widzę, jak wiele pytań pozostało bez odpowiedzi – a nawet bez przemyślenia – oraz jak wiele z tego, co powiedziałem, mogło zostać powiedziane inaczej. Oczywiście nie wypieram się swoich poglądów, w innym przypadku nie pozwoliłbym (nie mówiąc już o zaangażowaniu) na nowe wydanie tej książki. Moje poglądy zostały również zmodyfikowane, ulepszone i skorygowane przez krytykę oraz moje wysiłki, aby przemyśleć pewne kwestie.

Od czasu jej publikacji diametralna rewizja *The Corded Shell* – wobec najnowszych postępów filozofii – wydawała mi się zadaniem nużącym i auto-destrukcyjnym. Sama książka niechybnie straciłaby wiele w trakcie tych zabiegów. Pomyślałem, że lepiej pozostawić ją taką, jaka była, ale za to uaktualnić ją, dodając sprawdzone metodą prób i błędów eseje uzupełniające. To właśnie uczyniłem, w efekcie czego powstała, jak się okazało, publikacja niemal dorównująca wielkością poprzedniej.

Na tyle, na ile było to możliwe, w esejach uzupełniających próbowałem uniknąć dobrze znanej pozycji urażonego, niezrozumianego i upartego do granic możliwości autora. Jeśli czasem robię wrażenie nieprzejednanego, to – ufam – nie dlatego, abym trwał zaciekle w swoich błędach, lecz dlatego, że jestem silnie przekonany co do swojego stanowiska i podekscytowany możliwością przekonania do niego innych o tyle, o ile jest to możliwe w ramach racjonalnego dyskursu.

Krytykę w pomniejszych kwestiach, taką, która wydawała mi się zbyt oczywista, aby prowadziła do interesujących pytań, pomijam milczeniem. Mimo to owe eseje uzupełniające nie mogą nie wydać się próbą argumentacji. Wciąż jednak wierzę, że kierują one dyskusję w dobrym kierunku, choć robią tak, w przeważającej części mówiąc „nie”. Pozostaje mi tylko powiedzieć moim krytykom, tym, którym odpowiedziałem, i tym, którym nie odpowiedziałem, że jestem im wdzięczny za uwagę, jaką poświęcili mojej pracy. Lepiej jest, jak sądzę, pozostawać poza krytyką. Ale jeśli nie jest to możliwe, być krytykowanym oznacza być zauważonym. Trzecia droga to zapomnienie.

Nowy Jork  
listopad 1988

przekład Małgorzata A. Szyszkowska