

John Cage

(美) 约翰·凯奇 著

# 沉默

五 十 周 年 纪 念 版

漓江出版社

John Cage

# 沉默

五十周年纪念版

(美) 约翰·凯奇 著 李静滢 译

漓江出版社  
桂林

*Silence: 50th Anniversary Edition*, by John Cage with forward by Kyle Gann  
(Wesleyan University Press, 2011)

© 1961 by John Cage

著作权合同登记号桂图登字:20-2012-119 号

### 图书在版编目(CIP)数据

沉默/(美)约翰·凯奇(Cage,J.)著;李静滢译. —桂林:漓江出版社,2013.10  
ISBN 978-7-5407-6671-9

I. ①沉… II. ①凯… ②李… III. ①音乐—文集 IV. ①J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 202797 号

内文排版:何 萌

装帧设计:李星星

责任编辑:吴晓妮

叶 子

出版人:郑纳新

漓江出版社有限公司出版发行

广西桂林市南环路 22 号 邮政编码:541002

网址:<http://www.lijiangbook.com>

全国新华书店经销

销售热线:021-55087201-833

山东临沂新华印刷物流集团印刷

(山东临沂高新技术产业开发区新华路 邮政编码:276017)

开本:880mm×1 230mm 1/24

印张:17.5 字数:170 千字

2013 年 10 月第 1 版 2013 年 10 月第 1 次印刷

定价:47.50 元

---

如发现印装质量问题,影响阅读,请与承印单位联系调换。

(电话:0539-2925888)

## 五十周年纪念版序

凯尔·甘恩<sup>①</sup>

我一生中重读次数最多的书,就是约翰·凯奇的《沉默》。有的书会让人反复重读,这本书正是如此。我经常重读这本书的部分原因是,它向我表达的含义似乎总是在变化。我第一次读这本书是在1971年,而这次再版既意味着它问世50周年,同时也是我接触到它的40周年纪念。15岁初读这本书时,它给我留下了深刻的印象,让我豁然开朗。17岁时再次通读,我发现自己以前并未真正理解它的内容。到19岁时,这本书给我的印象又一次得到改进。很可能是在21岁或22岁,还有25岁,以及在20世纪80年代和90年代期间,我经常感到这本书的含义犹如万花筒般不断变化。如今,在我55岁时,再次从头到尾专心阅读这本书,让我获得了一种前所未有的图景。但我不想因此下结论说,我如今的阅读感受比以前的更加真实更加可信。文本并没有变,变的是我。

---

<sup>①</sup> 凯尔·甘恩(Kyle Gann),美国顶尖的音乐评论家。他从1997年开始在巴德学院(Bard College)教授音乐理论、音乐史和作曲。凯尔·甘恩的主要作品包括《康伦·南卡罗的音乐》(*The Music of Conlon Nancarrow*),《二十世纪美国音乐》(*American Music in the 20<sup>th</sup> Century*),《市区音乐:来自乡村声音的写作》(*Music Downtown: Writings from the Village Voice*),《并非静默:约翰·凯奇的4分33秒》(*No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33*),以及《罗伯特·阿什利》(*Robert Ashley*)。译注。

比如说,凯奇在《关于无的演讲》中准备了六种回答,无论人们提出的是什么问题,答案都会是其中之一。15岁时我认为这是以十分聪明的方式来表述他的观点。到了55岁时,我觉得听到这种回答肯定是令人不快的经历。如今的我是正确的,还是以前的我是正确的?

凯奇并不是个晦涩难懂的作家:恰恰相反。他文风活泼,颇具魅力,一丝不苟,有时有点儿程式化,甚至有些絮叨。他一次次地重复着“可怜的鬃毛蓬乱的马”,还反复提到消声室,并不断谈论如何看待巴赫这一重要问题。你抓住了这些关键内容。可什么是关键呢?这里是不是有太多的关键点?按照凯奇广为人知的声誉来判断,会不会一个关键点都没有呢?有时,凯奇也会变得喜欢说教,武断,他不失时机地试图使你相信实验音乐优于古典音乐,或者劝说你像欣赏交响乐一样享受观众的咳嗽声和婴儿的啼哭声,他还试着说服你相信,莫顿·费尔德曼(Morton Feldman)、克里斯蒂安·沃尔夫(Christian Wolff)、厄尔·布朗(Earle Brown)和他自己是20世纪50年代仅有的符合时代潮流的作曲家。他在《一个演讲者的45分钟》里欣悦地大声宣告:“当代音乐正朝着我使之变化的方向发生改变。”他的大胆既让年轻人振奋,也让老一辈忧惧。一路走来,他挑战传统智慧,贬斥狂妄自负,清除错误假设,抹去石板上的一切记录,让我们所有的人从头开始。你能不能看出,提出问题要比发表声明更容易促使人们独立思考?嗯?

还有《不确定性》这篇演讲中记录的所有逸事,或许这也是众多读者从这本书中汲取的主要内容,其中一些在音乐界已经广为人知:爱洗衣机甚于沃尔特大叔的阿姨;从未实现的新西兰之旅;专断的勋伯格的荒诞推理;禅宗大师的传奇以及关于蘑菇的琐碎信息。凯奇讲述这些故事的方式剥离了情感的细微差别,使这个世界显得有点荒诞,置身其中的人们全都显得有些疯狂——除了凯奇。这些故事引人入胜。你也会发现,如果讲故事的人不是凯奇,那么很多故事都会变得平庸无

趣。喜爱凯奇所写的书却无法理解其音乐的人称凯奇为哲学家,但他们忽略了更为明显的一点:凯奇与普通的哲学家不同,他是一位睿智的作家,写作风格极其优雅,善用诙谐幽默的悖论。事实上,凯奇在走上音乐这条路之前想从事的正是写作。

相比音乐,人们从文字中能够更明智地得出结论;这本书使公众关注到了凯奇的思想。它恰于20世纪60年代初问世,伴随着新一代人对新生活步调的渴望。凯奇的文字给人们带来了原子弹般巨大的冲击力。《沉默》被公认为美国作曲家所写的最有影响力的作品——我们需要添加“美国”这个词进行界定吗?不管怎么说,要反驳这个观点并不容易。我们也可以提到其他类似的,例如亨利·考威尔(Henry Cowell)的《新音乐资源》(*New Musical Resources*),查尔斯·艾夫斯(Charles Ives)的《写在奏鸣曲前》(*Essays before a Sonata*),还有哈里·帕奇(Harry Partch)的《一种音乐的起源》(*Genesis of a Music*),这些作品曾鼓励了几代作曲家和音乐家去独立思考。但是《沉默》不同。它鼓励每一个人都去独立思考。

所以,在我对重读凯奇所得到的最新结论进行整理之前,我们先问一下这个问题:约翰·凯奇在出版《沉默》之前是什么样的人?出版这本书之后他又是什么样的人?

我们只需勾勒出下面的相关细节。凯奇一生有两个重大的转折点:一个转折点出现在1951年,他的音乐发生了变化,那一年他38岁。另一个转折点出现在他49岁时,随着《沉默》的出版,他的公共事业发生了变化。

凯奇1912年9月5日出生于洛杉矶,他的父亲是位发明家,在《沉默》这本书中你会读到有关他父亲发明潜水艇的逸事,还有他在洛杉矶成长的一些故事。12岁时,这个早熟而谦逊的孩子醉心于演奏爱德华·格里格(Edvard Grieg)的钢琴曲,部分原因是这位作曲家打破了对平行五度的禁用,凯奇称之为解放。高中毕业时,凯奇曾代表毕业生致告别词。而后他在波莫纳大学(Pomona College)学习了很短的一

段时间,那时他对宗教和文学的兴趣远远超过了对音乐的兴趣。由于厌倦了学校的课程,他一年后离开学校,在父母的资助下于1930到1931年间环游欧洲。他跟随厄尔诺·古登菲戈(Ernö Goldfinger,1902—1987)研究哥特式建筑,同时还在巴黎音乐学院学习钢琴。不过古登菲戈说,要想成为一名建筑师,就必须将全部精力倾注在建筑上,听到这样的话后,凯奇就逃离了建筑学领域。

凯奇返回洛杉矶时正值经济大萧条。他认为自己对音乐的早期设想过于数学化,就抛弃了那些想法。他跟随20世纪30年代美国音乐各方面的先锋派代表亨利·考威尔(1897—1965)学习作曲,考威尔则建议凯奇向阿诺德·勋伯格(1874—1951)学习。勋伯格为了躲避纳粹,于1933年来到美国,此前,勋伯格的无调性音乐和1921年发明的十二音技法已经让他享誉世界。凯奇在《沉默》里时常提到十二音技法,即先将音阶中的十二个音排成音列,乐曲中的每个音高结构都来源于这排音列的某种变动,有些则来自于倒置或逆行的方式,目的在于实现乐曲的超级统一——某种并不能经常感知到的统一。勋伯格离世后,音乐学家彼得·耶茨(Peter Yates)告诉凯奇,勋伯格曾称凯奇为自己的学生中最有趣的美国学生,同时也说凯奇“不是作曲家,是有天赋的发明家”。我厌倦这类话语。人们经常引用这句话,一边认可凯奇的创新,一边淡化他那美妙音乐的质量;不过,凯奇自豪地高声宣扬这一赞誉,因此也要为这句话的频繁引用承担责任。然而,1950年,有人要求勋伯格列出他最优秀的美国学生时,他列出了28个名字,其中并不包括凯奇,所以我对这个故事的真实性持怀疑态度。<sup>1</sup>

凯奇的早期职业生涯主要是在旧金山和西雅图地区为舞蹈提供打击乐,在那里他接触到了比他年龄略小的作曲家卢·哈里森(Lou Harrison,1917—2003),这也具有重要意义。在一则逸事里,正是哈里森说出了那句不朽的话,“你以为我到这个疯人院是来学打桥牌的吗?你真是疯了!”为了给无固定音高的打击乐器作曲,

凯奇需要关于结构的新想法,因为传统的音乐形式都围绕着音高及和声。他发明了“大小宇宙”节奏结构,有时也叫平方根结构,其中乐曲的每一部分都和整首曲子有相同的节奏比例。例如,在《金属结构 I》(*First Construction in Metal*, 1939)中各部分的比例是4+3+2+3+4,总共有16部分,而这16部分各自都有16小节,这16小节也按4+3+2+3+4的比例排列。《沉默》中的很多技术性文章往往参照这种结构,甚至在20世纪50年代的非打击乐中,凯奇也采用了这种方式。

《沉默》中最开始的一篇演讲是《音乐的未来:信经》。这是1937年,在马莎·格雷厄姆(Martha Graham)的一位门徒——舞者邦尼·伯德(Bonnie Bird)的邀请下,凯奇对西雅图艺术社团所做的演讲。在西雅图,凯奇最主要的创新就是“加料钢琴”,他在1940年发明了这种方法,在一架三角钢琴的琴弦间插入螺丝、螺帽、挡风雨条等材料,把钢琴改装成音高不确定的打击乐器。凯奇在20世纪40年代创作了大量作品,其中很多是安静的,抒情的,甚至是原极简主义(proto-minimalist)的,它们都是为这种乐器谱写的,而且一直是他最受大众认可的作品。“一半出于理智,一半出于情感”,他在《关于无的演讲》中回忆说,“战争到来时,我决定只运用沉默之声。对我来说,社会上庞大浮夸的一切都不再真实,不再正确。而沉默之声就像孤独、爱情或友谊。我认为它的价值是永恒的,至少独立于生活、时间和可口可乐之外。”

凯奇不断地换工作,因此总在搬家。1941—1942年芝加哥的演出季结束后,凯奇在马克斯·恩斯特(Max Ernst)和佩吉·古根海姆(Peggy Guggenheim)的邀请下去了纽约市,才结束了这种搬迁生活。具有进取心的凯奇说服了现代艺术博物馆(MOMA)给他提供场地开音乐会。但是,古根海姆原本想让凯奇在她的新画廊开幕时演奏打击乐,因此一听说这件事就让凯奇从她家离开。面对逆境,凯奇黯然落泪,画家马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp)陪在他身边安慰着他,这段插曲在《关于艺

术家罗伯特·劳申伯格和他的作品》的结尾有所提及。幸运的是,舞者琼·厄尔德曼(Jean Erdman)把自己的公寓提供给了凯奇。厄尔德曼和钢琴家大卫·都铎(David Tudor)共事,后来都铎不断地演奏凯奇的音乐,成了凯奇音乐最出色的演奏者。厄尔德曼的丈夫约瑟夫·坎贝尔(Joseph Campbell)是世界神话方面的杰出专家,正是他让凯奇接触到了亚洲艺术和哲学,并深深影响了凯奇的音乐观。(不过,最早让凯奇对禅宗产生兴趣的,是1936年南希·威尔逊·罗斯[Nancy Wilson Ross]在西雅图做的演讲《达达和佛教禅宗》)。

坎贝尔的朋友圈里还有阿南达·K.考马拉斯瓦米(Ananda K. Coomaraswamy, 1877—1947),他是波士顿美术馆印度绘画馆的馆长,因为将印度绘画及其美学引入西方世界而广受赞扬。或许是考马拉斯瓦米的文章让凯奇知道了14世纪的神秘主义者埃克哈特大师(Meister Eckhart, 1260—1328),在《不确定性》的演讲和其他演讲中,凯奇反复提到埃克哈特的名字。考马拉斯瓦米认为,埃克哈特的理论更接近大乘佛教而非传统基督教或现代哲学,而且还称埃克哈特的布道为“欧洲的奥义书”<sup>2</sup>。在《关于有的演讲》中,凯奇列出了一些西方作家的名字,其中除了埃克哈特之外还包括布莱思(R. H. Blyth)、约瑟夫·坎贝尔和阿尔·瓦兹(Alan Watts),那些认为禅宗著作过于陌生晦涩的读者,可以从他们那里了解禅宗的原则。

1949年,凯奇在纽约的艺术家俱乐部做了前面提到的《关于无的演讲》。他所讲到的“这个俱乐部”,是画家罗伯特·马瑟韦尔(Robert Motherwell)在1948年创立的,很多会员都痴迷于禅宗。视觉艺术家马克·托比(Mark Tobey)、阿德·莱因哈特(Ad Reinhart)、弗朗茨·克莱恩(Franz Kline)、大卫·史密斯(David Smith)、菲利普·帕维亚(Philip Pavia)、马瑟韦尔等人深受禅宗影响,有些还效仿日本书法和浮世绘画(Ukiyo-e painting)——日本绘画的“浮动的世界”流派。<sup>3</sup>他们之中至少有一部分人听了《关于无的演讲》,并在一年后听了《关于有的演讲》。一些诗人和

文学人物——例如艾伦·金斯堡(Allen Ginsberg)和加里·斯奈德(Gary Snyder)——也是那个时期禅宗的狂热追随者。不过与同时代的其他作曲家相比,凯奇在这方面似乎是独一无二的,他具有极大的影响力,唤醒了音乐家对另类的神秘精神的追索。凯奇对禅宗的兴趣日益浓厚,最终使他跟随铃木大拙(Diasetz Suzuki,1870—1966)学习。铃木大拙这位非专业的历史学家和哲学家,对佛教在西方的理解做出了无与伦比的贡献。凯奇自己承认他记不清楚时间,他在很多作品中说自己1945—1951年间参加了铃木大拙的课程,这肯定是错误的。铃木大拙在1950年夏末抵达纽约,1951年3月在哥伦比亚做了第一场演讲,直到1952年春天才开始授课。<sup>4</sup>凯奇在同年发表的《茱莉亚音乐学院讲座》中首次以书面文字的形式提到了铃木大拙。

1943年2月7日,凯奇的打击乐合奏音乐会在现代艺术博物馆举行。《生活》杂志用了两版含混晦涩的内容介绍凯奇。宣传引起了公众的注意,却未能将凯奇从有教养的贫困中解脱出来。在40年代余下的时间里,他的主要创作都是适于独奏表演的键盘乐作品。20世纪40年代,凯奇和舞者梅尔塞·坎宁安(Merce Cunningham,1919—2009)开始了历史性的合作。坎宁安依据凯奇的音乐设计了很多舞蹈,凯奇则是举世闻名的梅尔塞·坎宁安舞蹈公司的创始音乐总监。之后,在1950年,凯奇遇到了他的三个门生中的两位,他们的名字在这本书中频繁出现:莫顿·费尔德曼(1926—1987)和克里斯蒂安·沃尔夫(1934年生)。沃尔夫那时才只有16岁。费尔德曼在凯奇的鼓励下追随缪斯,开始在方格纸上创作音乐《投影I-V》(*Projection I-V*,1950—1951),它只显示出演奏音乐的相对音域(高音、中音、低音),将高音留给演奏者自己决定。费尔德曼不久就回归到了传统的音高谱曲法,但是这些随机创作的音乐给凯奇留下了深刻印象,甚或也让凯奇自己离随机谱曲法更近了一步。《沉默》这本书中经常提到他们的这种技法。

沃尔夫是出版商之子，他将父母刚出版的一本书作为礼物送给了凯奇。这本书是第一版英译的《易经》，古代中国的变化之书，主旨在于哲学体系和占卜神谕，内容包括对 64 卦的注释，还有由六条阳爻和阴爻组成的形态各异的卦象，这些卦象是通过掷下蓍草枝随机获得的，现在更常用的方式则是把一套三枚硬币掷六次。凯奇开始向《易经》寻求如何解决日常生活中遇到的问题。后来，在大型音乐作品《音乐的变化》(1951)中，他利用这种神谕生成随机数字，来决定音高、时长、力度变化和其他方面的音符特点，目的是创作完全不受个人品味和偏好影响的音乐。这种做法很激进，但是一年后他写的另一部作品则更加激进，其中忽略了所有的音高和声音，只用《易经》的方法确定时长，这就是《4'33"》。1952年8月29日，在纽约州的伍德斯托克，大卫·都铎在钢琴前静坐了4分钟33秒，演奏出了——无。观众所听到的音乐是该时段内发生的所有声音。

《4'33"》如今具有标志性的地位，但在当时却并不光彩，也并未使凯奇一夜成名。（或许你会注意到，尽管《4'33"》可能是凯奇最有名的作品，但这本书中只有两次提到了它，而且并没有直接提到曲名，而是称之为“我的静默篇章”。一次是在《罗伯特·劳申贝格》一文的引言部分，一次是在《音乐爱好者的田园伴侣》的结论部分，它们幽默地对这场私人表演进行了描述。）50年代发生的一些事件扩大了凯奇的名声和影响力，但是他依然依靠临时工作勉强维持生计。1954年10月，他和大卫·都铎开始了为期两个月的巡回演奏，地点包括多瑙艾辛根、科隆、巴黎、布鲁塞尔、斯德哥尔摩、苏黎世、米兰和伦敦。后来凯奇抱怨说，当时人们都把他们视为白痴和小丑。<sup>6</sup> 尽管如此，他在德国和卡尔海因茨·斯托克豪森（Karlheinz Stockhausen, 1928—2007）成了好友，就像1949年他在巴黎和皮埃尔·布列兹（Pierre Boulez, 1925—）成为朋友一样。不过，你或许不会这样认为，因为凯奇在《埃里克·萨蒂》（*Erik Satie*）和其他文章里只是偶尔提到过他们。1956—1960年间，凯

奇在纽约“社会研究新学院”(New School for Social Research)教授实验性作曲的课程,他的学生们(包括柳惠[Toshi Ichianagi]和柳惠的妻子小野洋子[Yoko Ono])共同推动形成了激浪派运动(Fluxus movement),这一运动在凯奇的影响下开创了概念艺术。1958年5月15日,凯奇的朋友为他在纽约市政厅举行了25周年回顾音乐会,一千人参加了这场音乐会,其中一些人的倒彩声和混乱的掌声(当然也有欢呼声)都可以在录音磁带中听到。几个月后,凯奇和都铎受邀参加在达姆施塔特举行的新音乐节,相比1954年,他们得到了人们更认真的对待,并开始对欧洲音乐产生影响。正是在达姆施塔特,凯奇做了三篇隶属一个系列的演讲,题为《作为过程的作曲》(I. 变化 II. 不确定性 III. 交流)。

凯奇充满阳光的个性和奇异的演奏方式,让他的名声超出了当代音乐封闭的小圈子。1959年1月,凯奇参与了意大利的智力竞赛节目“离开或加倍”(Lascia o Raddoppio),他准确无误地回答了有关蘑菇的非常具体的问题,因此赢得了500万里拉;他还演奏了《威尼斯之声》(Sounds of Venice)和《水上漫步》(Water Walk)两首乐曲。1960年1月,凯奇出现在“我有一个秘密”(I've Got a Secret)这一美国流行电视节目上,担任主持人的是加里·摩尔(Garry Moore),同台的还有资深嘉宾莎莎·嘉宝(Zsa-Zsa Gabor)。凯奇又一次演奏了《水上漫步》,摩尔则称凯奇为“当今音乐世界最有争议的人物”(在YouTube的很多视频中都能看到这一插曲)。1960年6月,德国彼得斯出版社(C. F. Peters)同意出版凯奇的音乐作品,这促使人们更加认真地看待他的音乐。在同一时期,作曲家理查德·温斯洛(Richard Winslow)邀请凯奇去卫斯理大学(Wesleyan University)的高级研究中心授课一年,凯奇接受了邀请,离开了社会研究新学院。

温斯洛还联系了卫斯理大学出版社,商榷是否能出版凯奇的一本著作。1961年10月,《沉默》出现在各大书店的书架上。正是这一举措,使得凯奇名声大噪。

“这本书给我带来了大量反馈”，凯奇说，“远远超过了出版唱片、发行音乐、举办音乐会、做演讲和其他所有活动。”该书在1968年的销售量是7000册；现在，这个数字超过了50万册，其中也包括不同的外语版本。<sup>7</sup>这本书的出版改变了数以千计的人的生活。这里我只给出一个最著名的例子。1969年，作曲家约翰·亚当斯(John Adams)收到了母亲送的一份礼物，就是《沉默》这本书。在他40年后所写的回忆录里，我们依然能清晰地看出当年他的激动心情：“凯奇所表现出的内容，同战后欧洲先锋派的消极音调和序列主义的伪科学性形成了尖锐的对立。读到《沉默》和《星期一后的一年》(*A Year from Monday*)之后，我总是反复地重读这两本书，把它们视为神圣的文本。凯奇散文的独特风格引人入胜，包罗万象，令人耳目一新。”<sup>8</sup>

《沉默》里不仅很少提及《4'33"》，也很少提及加料钢琴，关于打击乐的内容也不太多。谈论较多的反而是电子音乐、序列主义(将十二音思想扩展到音乐的各方面)和年轻一代的艺术家，其中包括费尔德曼、沃尔夫、劳申贝格(1951年凯奇在纽约与之相遇)和贾斯帕·约翰斯(Jasper Johns)。《沉默》让凯奇能够在49岁的年纪重塑自己在年轻一代人心中的形象，这种机会令人羡慕。人们曾把凯奇与沉默、抒情的加料钢琴音乐联系在一起，然而这些已经由凯奇新的名人形象取代。这本书的出版恰逢其时：新一代的年轻人正要公开反叛他们的父辈，迎向所有曾遭禁止的东西。凯奇此后出版的书已经不再把音乐作为主要的关注对象，书中呈现出的是与巴克敏斯特·富勒(Buckminster Fuller)、马歇尔·麦克卢汉(Marshall McLuhan)和诺曼·O. 布朗(Norman O. Brown)等人类似的思想面貌，这些思想者都致力于建造一种新型社会。因此，《沉默》一直是凯奇在音乐方面最优秀的陈述。

让我们回到这本书。《沉默》里有23篇文章，包括散文和演讲，写作的时间跨度为1937年至1961年。凯奇在《沉默》之后写的书是《星期一后的一年》(1967)，

他在开篇部分提到,大卫·都铎发现《沉默》一书并未收入1952年的《茱莉亚音乐学院讲座》,因此他就将那篇文章收录到了《星期一后的一年》中。那篇演讲的取材和《关于无的演讲》、《关于有的演讲》有不少重复之处,所以将它们放到一个选集里并不妥当。《星期一后的一年》中,只有这篇《茱莉亚讲座》的创作时间早于1961年。简而言之,凯奇认为自己在那之前所写的所有重要作品,都已经收录在《沉默》之中。最有趣的是,在1959年末发给卫斯理大学出版社的备忘录里,凯奇列出了这本书可能要写的内容,这些内容和该书的最终内容几乎完全一致,唯一的改动的就是用关于舞蹈的文章替换了原计划的《关于音乐和电影的几点思考》。<sup>9</sup>

考虑到《沉默》这本书不仅影响了音乐领域,对其他很多艺术领域也有影响,因此,看到其中一些文章涉及专业的音乐技术,多少会觉得奇怪,尤其是他最开始在达姆施塔特所做的两场演讲,以及他对于《变化之乐》(*Music of Changes*)、《想象的风景第四号》(*Imaginary Landscape No. 4*)和《钢琴音乐》(*Music for Piano*)的创作过程的细节描述。不过,让全书内容得到平衡的是《关于舞蹈的四篇评论》和关于劳申贝格的内容丰富的文章,人们在论述这位艺术家时经常引用凯奇的这篇文章。对我来说,我一直认为这本书的精华是最后的四篇长论:《关于无的演讲》、《关于有的演讲》、《一个演讲者的45分钟》还有《我们去向何方?我们在做什么?》。这些文章的共同之处就是页面的非常规布局,这暗示着它们是与行为紧密相连的,目的不仅是为了在纸面上阅读,而且是为了让人大声读出来并进行倾听,中间还加上了作为点缀的静默。这一特性使这些文章读起来很不方便,我怀疑这种安排是否真能提高它们的效力。一句话里的空白总会让人们停下来对话语进行多种解读。要浏览这样的文章,从一开始就让人泄气。这种技巧让人们把每个词都看成孤立的个体,就像凯奇的音乐要使人关注每个独立的声音一样。假设这些词语是以段落的格式呈现出来的,我们能轻松地加以阅读,那么这些话语还能沉入人们的灵魂

吗？偶尔的现场表演真是赏心乐事——我就曾在课堂上让四位学生按照严格的计时来朗读《我们去向何方》。

倘若这本书不是关于音乐的专著，“无”（Nothing）或许可以和“沉默”一样充当这本书的标题。凯奇开始就说，“创作一首乐曲，什么也不能成就”。时间并不能缓解这句话带来的震惊度。这句话往好处讲可以玩世不恭地说，往坏处讲可以虚无主义地说。不过，我们可以把这句话同《关于无的演讲》中可能是最有名的另一句话合二为一（让我在此完整地引用一下那句话）：“我无话可说，而我正在说它，那正是诗，就像我需要它。”现在把具有被动含义的第一个句子改写成具有主动含义，就可以得到这样的句子：“我无事可成，而我已成就它——通过创作一首乐曲。”同样有争议的一句话出现在《关于有的演讲》中：“每一存在物（something）都是无（nothing）的回声。”

诗歌中的无和作为万物回应的无到底是什么？与这个问题相似的，是海德格尔在论述无的论文《形而上学是什么》（*What Is Metaphysics*, 1929）中提出的问题：“无”是否是一个名词，而不是简单的逻辑否定？海德格尔认为无就是排斥了所有的“是”而剩下的东西，他假设这是一种在恐惧的感觉下而意识到和经历的东西。海德格尔狂热地说出了词语之外的含义，并创造性地说出了“无之无化”（*Das Nichts nichtet*），这遭到了后来的逻辑实证主义哲学家鲁道夫·卡尔纳普（Rudolf Carnap）的嘲笑。

与凯奇同时代的西方哲学家保罗·温帕尔（Paul Wienpahl, 1916—1980）在佛教禅宗方面接受的训练比凯奇更深入，他在评价海德格尔时说，在逻辑上没有意义的言论或者问题仍然有其用途。温帕尔所举的例子都是禅宗公案，表面上看来无意义的问题和回答、研究和思考，或者具有启发作用，或者可以使人直接感知现实。在基于维特根斯坦的日常语言哲学中，我们可以发现一个词在使用中的含义，因此

禅宗公案可以**具有意义**，即使其意义在逻辑的疆域之外。温帕尔写道：“实证主义者在智力方面达到了无的境界——而后却屏蔽远离它。佛教徒走向它，并且更进一步，将其运用于物质生活和非语言的层次。实证主义者获得了无的概念，佛教徒则领悟了其本质。”<sup>10</sup>

凯奇想领悟事物的本质，而那并不属于逻辑王国。为了解析他对无的理解，我们先来看一下他在关于“有”的演讲中谈论的东西。他以老生常谈的话语开场，听到这样的话我们都不会皱一下眉头：“艺术应该来自内心，这样它才会深邃”。这样他就向灌输在作曲家脑海中的心理意识开战了，这种心理意识是由人们对制作深邃音乐的文化期待造成的（下面的引文没有照搬凯奇非常规的排版方式）：

如果作曲家感到自己有责任去创造而非接受，那么他就从具有多种可能性的领域里，消除了所有那些不会在那个时间点上意味着深奥风尚的事件。因为他严肃地看待自己，希望人们能认为他很伟大，这会让他减低对所做事情的热情，增加对他人看法的恐惧和担忧。这样的人面临着众多严峻的问题，他必须比别人做得更好，更引人注目，更漂亮，等等。那么，准确地说，这一美好深远的目标，这一杰作，究竟和生活有什么关系呢？它和生活的关系就是这样的：它和生活相脱离。

对于年轻的（或不那么年轻的）作曲家，对于所有媒介形式中的艺术家来说，这都是个极好的忠告，人们也不必拜倒在铃木大拙脚下，为之惊叹了。在动手写一部作品时意识到力求“深奥”的压力——这将是治疗倦怠的秘方。凯奇开篇的陈词滥调反映出音乐看似无害的表象，到20世纪50年代时，这一表象已达到了神经症的程度。古典音乐社会的体系鼓励的是具有传染性的附庸风雅，让那些聆听“高深”

古典音乐的人显得比其他人更有文化更优秀。当代的作曲家因此被置于窘境，而贝多芬本人不曾面对这种状况（勃拉姆斯或许就曾处于这种窘境，因为贝多芬的脚步声就在他身后响起）。18世纪的作曲家可以根据他感受到的需求和拥有的价值观，在所处的环境里自由地创作音乐，而不必和过去的音乐竞赛。20世纪受过音乐学校教育的作曲家继承的任务就是，他们必须以前人的音乐为基础进行创作，而且还要在某种程度上有所超越。

在20世纪50年代，这种定要胜人一筹的作曲方式达到了疯狂的巅峰。战后的欧洲音乐在各个方面迅速发展至极其晦涩和毫无节制的境地，包括给一类乐器配一份乐谱的错综复杂的管弦乐队编曲形式，节奏的复杂化，记录力度变化和将乐曲分成乐句处理的细节性，甚至乐谱的规模。我们已经根深蒂固地认为，深奥的音乐问世时通常都得不到理解，因此作曲家会认为，人们无法理解的音乐就是深奥的音乐。20世纪50年代至60年代的达姆施塔特时期至今代表了作曲家专业声誉的高水准，尤其是在欧洲，很多作曲家都对过去恋恋不舍。那些作曲家在努力有所成就，而世界也注意到了他们的努力。

沉默之声如同孤寂，早在凯奇痴迷于禅宗之前，他和他的沉默之声就已退出音乐界的竞争。在《沉默》中他宣布，自己将独立于欧洲音乐之外。他对荷兰的音乐家说：“在欧洲创作音乐肯定很困难，因为你们离传统的中心太近了。”他引用画家保罗·克利（Paul Klee）的话说，“我想成为一个新生儿，什么都不知道，对欧洲完全彻底地一无所知”。1951年，凯奇开始运用《易经》来确定音乐素材的排列，这样产生的音乐就不再是他的主观决定，也断开了音乐和他自身品味之间的联系。1952年，他以演奏《4'33"》的方式生动地呈现出什么是无。我猜想，凯奇的音乐对传统的最大冒犯就在于，人们认为作曲家应该怀有雄心壮志，而凯奇的音乐被看做是故意要放弃这种雄心。但是对于同样感到幻灭的人来说，《沉默》广受欢迎的主要原

因就在于,凯奇远离了在狂热中争强斗胜的众人,愿意使创作音乐的过程重新变得有趣、大胆而又谦逊。

在这一背景下,让我们接着讨论一篇更具争论性的文章:《美国实验性音乐的历史》(1959)。**实验性音乐**是凯奇大力宣传的一个术语。很多作曲家都对此表示反对(最激烈的是罗伯特·阿什利),凯奇在《实验性音乐》一文的开头说他自己也曾怀疑过这个概念。不过他给实验性音乐设定了一个严格的定义:基于“结果无法预知”的行为而产生的音乐。自凯奇之后,这一术语以更模糊的含义渗入到音乐社会之中,指的是那些不依赖欧洲古典音乐传统的音乐,与人们之前习惯说的“新音乐”或“市区音乐”(Downtown music)类同。迈克尔·尼曼(Michael Nyman)写了一本书《实验性音乐:凯奇及其超越者》(*Experimental Music: Cage and Beyond*, 1974),支持朝向意外事件、惊奇和无法预测的过程的音乐,并将这种音乐的历史追溯到凯奇。彼得·加兰(Peter Garland)描述了美国的实验传统,将实验性音乐从凯奇拓宽到帕奇、卢·哈里森、波林·奥利瓦斯(Pauline Oliveros)、亨利·考威尔和莫顿·费尔德曼等人。

对此凯奇自己的观点更加严格,有时也带有偏见。瓦雷兹(Varèse)、艾夫斯、拉格尔斯(Ruggles)、吕宁(Luening)和乌萨切夫斯基(Ussachevsky)的音乐在某些方面曾被认为富有革新精神,现在却“不再必要”。凯奇的老师考威尔接近了革新精神,因为他的《马赛克四重奏》(*Mosaic Quartet*)的序列是不确定的。言下之意是,实验性音乐比非实验性音乐更出众或更可取,或者说至少更合时宜。研究发现,凯奇所认同的真正的实验性音乐作曲家仅仅是——必然是——他的朋友们,包括克里斯蒂安·沃尔夫、厄尔·布朗和莫顿·费尔德曼。为了让这种言论看起来具有客观性,凯奇采用了历史主义的观点,认为音乐作品的质量在一定程度上取决于它是否出现在合适的历史时间。这样做时他也表现出了愧疚感:“如果一切皆有可能,我

们为什么还要关心历史呢？（换句话说就是，为什么还会认为在某个特定的时间就要做某些必要的事情？）我会这样回答，‘为了使事情更复杂。’”但是使事情更复杂的，是罗摩克里希纳（Sri Ramakrishna）对于世间为何存在邪恶的解释——承认这种历史主义或许并非如此不言自明。

与此尤为相关的一种抱怨就是，凯奇认为音乐不应该表现出作曲家的个性。人们可以在不同方面批评埃德加·瓦雷兹，但是凯奇指责说，电报般的重复音符就像是个人签名，这样一来人们的注意力都集中在瓦雷兹身上而不是声音上，这种指责听起来似乎有些奇怪，除非我们也能和他一样脱离欧洲音乐的传统观点。凯奇在有关瓦雷兹的文章中说，运用非连续性具有优势，可以“使声音脱离作曲家心理意图的负累”。他受禅宗启发后坚定地认为艺术应脱离心理意图的束缚，在我看来，很多人都会认为这种看法是违反直觉的，尽管它最终确实对更年轻的艺术家产生了广泛影响。在《我们去向何方》里，凯奇盛赞新实验音乐对情感的无视。“我们正在做的另一件事，就是让我们身上的一切顺其自然。我们让每个人的情感顺其自然地存在于各自的体内。我们没有一个人会试图把自己的情感强加在另一个人身上。以那种方式你虽可以‘唤起乌合之众’，在表面上看似乎显示出了人性的高尚，但是它会使人动物化，所以我们不会那样做。”

这里先引用一下《茱莉亚音乐学院讲座》中的话语，这是本该出现在《沉默》中的内容。“用音乐来表达感觉，最有可能的结果就是表现出那创作音乐的作曲家是多么情绪化。作曲家在证明自己是多么动情，如果谁想对此有所感觉，他就必须让自己达到和作曲家一样的最终程度，并在想象中认为，声音根本不是声音，而是贝多芬。”

与之相反，凯奇强调的是听者对音乐体验的责任，因为听者聆听的方式决定着所听到的内容。即使我们是在音乐会上，是在全神贯注地聆听，我们仍会过滤所听

到的内容,而且我们的过滤习惯是由文化条件决定的。“显然音乐本身是理想的情形,而不是实际状况。头脑或者会忽略周围的声音、88个键以外的音高、没有计算的时长、缺乏乐感或令人厌恶的音色,在整体上控制或理解可以获得的体验;或许会放弃作为视听体验的忠实接受者而提高乐曲创造性的渴望。”

凯奇在《音乐的未来:信经》中指出,当我们试图忽视噪音时,噪音令人烦躁,“不过当我们侧耳倾听时,却会发现它如此迷人”。凯奇所描述的聆听模式是和禅宗冥想联系在一起的;据说,如果在冥想时,附近的一个水龙头一直在滴水,那么每一滴水都会被记录在脑海中,所有的水滴都具有相同的强度。凯奇假想出的是不带期望和幻想去聆听的听者,用黄檗《传心法要》(*Doctrine of Transmission of Mind*)里的话来说,那些人让思想顺其自然,“就好像它们是早已燃尽的火焰留下的冰冷灰烬”。这一理想听者的要求有时似乎相当于埃克哈特大师的“根基”,神圣的火花,人与神的交汇,<sup>13</sup>凯奇在《不确定性》中对此不断提及,也就是不受范畴、知识概念和内心欲望遮蔽的意识。凯奇呼唤英雄式的听众,他所说的“英雄”基于印度文化中永恒的九种情感理念,或者称之为“味”(rasas),这是他在考马拉斯瓦米的作品里读到的,其中包括性爱、英勇、憎恶、愤怒、愉悦、害怕、悲伤、惊讶和安静,在这样的语境中,英雄的含义就是甘愿接受必然出现的一切。

不过我们只有在下面的情况下才无须担心,那就是意识到,不论有意还是无意,声音总会产生,并在这两种方式分离时把注意力转向无意产生的声音上。这一转折是在心理层面上的,初看还以为是放弃一切属于人类的东西——对音乐家来说,就是对音乐的割舍。这种心理层面的转折将人们带入自然界,在此人们会慢慢地或突然地意识到人类和自然并未分离,而是共存于这个世界;放弃了一切之后,也就不会再失去什么了。

事实上,你获得了一切。

我们可以附带着和海德格尔的观点对比一下。海德格尔谈到,一旦我们毫不畏惧地面对虚无这一事实,生活就会改变,“只是因为我们在(存在于这一世界)的基础揭示出了无,我们才有可能注意到存在物的绝对陌生性。只有当存在物的陌生性强加于我们时,它才能唤醒并激起我们的好奇”<sup>14</sup>。

在凯奇的写作中,随之而来的一点就是认为所有的声音都是平等的,我们不应该对它们进行过滤或者加以区分,用哈姆雷特的话来说就是(凯奇最喜欢的禅宗作家之一布里斯经常引用哈姆雷特的话语),“事物本无好坏之分,全在你怎么想”。这让我们想起,凯奇在一个故事中讲到了禅师对“三流意大利歌剧选段的差劲演出”的反应。年轻的凯奇感到尴尬,禅师脸上则“完全只是快乐慈祥的表情”。凯奇在这样的暗示下明白了怎样才能达到禅师的境界。这也给凯奇带来了不确定的名声,让他成了“一切皆可”的作曲家,对这类人来说,所有声音——引申开来就是所有音乐,所有演奏——都同样可以接受。凯奇此后经常运用“一个演讲者的45分钟”的框架,他试图阐明,“的确一切皆可——只是要以无为基础”。

这种不受偏见和想法干扰的英雄式的听众,看起来似乎是不可实现的理想,但是凯奇注意到,音乐本身有时会将我们带入这种状态:“一旦一个人真的开始聆听,他就不会有自己的想法。”《沉默》这本书中还有个句子和这句话的意思相同,那个句子我非常喜欢,它出现在《关于无的演讲》的末尾:“关于方法,我所知道的只是,在我不工作时,有时我会认为自己懂一点方法,但在我工作时,显然我什么方法都不懂。”身为作曲家,我对这句话有强烈的认同感。在作曲过程中右脑处于专注的状态,此时时间的流逝不再引人注意,逻辑概念分崩离析,这样一来,思绪就会自发地流动,既不受条框的限制,亦不依赖他物。或许在这种时候,作曲家(至少是他或

她的自我)是在真正地接受音乐而非制作音乐。从左脑言语功能的逃离,就是那位于逻辑之外的无吗?还有一句话是这样的:“以无趣的过程来创作乐曲,就会带来新奇的想法。这些想法就像小鸟一样振翅飞入你的脑海。”排除喋喋不休的左脑的干扰,是否类似于(或等同于)摆脱自我的控制呢?在凯奇写作时,左脑/右脑的术语还没有进入文化意识,然而现在,很多流行的禅宗冥思的作品都集中于右脑的活动。凯奇似乎在暗示,右脑对声音本身的关注能将我们带入他提倡的禅宗意识。

那么这个必须作为基础的“无”到底是什么?是海德格尔的无,还是埃克哈特的理论基础,抑或是英雄主义对万物的接纳,或是右脑对声音体验的专注?凯奇主张对音乐的可用素材和结构进行大范围扩展,与此相反的是,他还极力主张作曲家要非常谦逊,与此相应的则是听众要有激进的开放心态。他所感兴趣的是,“以无为基础”的音乐会怎样改变我们听什么以及怎么听。就像他在《作为过程的作曲》中所说的:

如果一首曲子在创作时不带任何目的,这首曲子会经历什么?比如说,静默会有什么变化?也就是说,头脑如何理解静默的变化?以前,静默是声音之间的时间流逝,在一曲终了时就会出现,其中一些基于品味的安排……当所有这些或其他目的不存在时,静默就会成为其他东西——再不是静默,而是声音,是周围环境的聲音。……只要耳朵和不起干涉作用的头脑相互联系,头脑就可以自由地进入聆听的行为,听到的每个声音就是声音本身,而不是或多或少接近头脑预设的乐音。

这是否暗示着一种与旧音乐几乎没有共同点的新音乐呢?倘若如此,旧音乐发生了什么?整个社会的倾听习惯会在多大程度上有意或系统地革新?是否需要

和禅宗的联系？还是说我们只需重新学习在不受左脑干预的条件下听音乐？凯奇要求的是一种全新的音乐实践吗？还是说我们只需改变态度就能同以前一样继续聆听音乐，只是“脚稍微抬离了地面”？禅师在听三流意大利歌剧时流露出愉悦的神情，如果听的是一流的贝多芬交响曲呢？如果听的是斯托克豪森的乐曲呢？还有，我们应该如何看待巴赫的音乐呢？

我认为，我们都会反复重读《沉默》这本书，部分原因是，在凯奇的文本框架里，我们对这些问题的回答不可能让每个人都认为正确无误，我们甚至无法保持回答的一致性。另外的原因则是，通过提出这些难题，凯奇炸开了覆盖在古典音乐传统之上的不断增厚的冰层，让我们所有人都有了呼吸的空间。我们再也不需要把音乐学校里学到的理念视为理所当然。凯奇不是哲学家，他并没有为我们指出应该思考些什么以及如何思考。但是他提出了这些很难精确解析的令人惊讶的命题，给予了我们独立思考的自由。现在，让我们开始追随他的脚步吧，即使你无法一路跟随，你也会发现自己所处的世界已经与出发时大不一样了。

现在我要远离文本，评论一下凯奇本人。我从1974年起就认识凯奇了，虽然我对他的了解还不够深，但我知道他是个不同寻常的人。哲学家理查德·弗莱明（Richard Fleming）写了很多关于凯奇的文章，并且经常在课上讲到凯奇（还有伦纳德·伯恩斯坦），他在《邪恶和沉默》中讲了一个关于凯奇的故事。一次，凯奇所住公寓大楼的烟雾报警器出了故障，不停地响了一整夜，楼里的人全都无法入睡，除了凯奇。他对弗莱明说：“我躺在床上，仔细倾听声音的模式，并将其融入我的思绪和梦境中。然后我就睡得很安稳了。”我自己曾听从凯奇的劝说，尝试着在音乐会上享受婴儿的啼哭声，不让这种声音毁掉一曲现代音乐；迄今为止我的尝试均以失败告终。不过这也是我一直重读凯奇作品的原因，因为我一直在想，如果我能再进一步或再放松一些，或许我就能将婴儿的啼哭声和烟雾报警器的响声当做一种

享受,就像凯奇表现出的那样对周遭的一切都感到舒适自在。凯奇从20世纪的病态艺术中找到了出路,发现了一个更有活力、更轻松、更新奇的世界,而我们却一直没有意识到这个世界的存在。**沉默**就是通往这个世界的旅行指南。每次造访这个世界,都能让脚离地更远一些。

现在,如果你愿意,我想为你介绍一下凯奇在《不确定性》的故事中提到的那些非常著名的人物,1971年我初读这本书时就曾希望有人能为我做这件事。

齐妮亚(Xenia née Kashevaroff),1935年到1945年间是凯奇的妻子,她也是位图书装订商和艺术家。

索尼娅·塞库拉(Sonya Sekula,1918—1963),瑞士画家。1936年搬到纽约市,成为超现实主义和抽象表现主义画家。由于受精神疾病的困扰,她回到苏黎世,45岁时在苏黎世的工作室上吊自杀。虽然今天她已被大多数人遗忘,但她的画作值得人们研究。

莫里斯·格雷夫斯(Morris Graves,1910—2001),神秘主义者和禅宗爱好者。他住在西雅图,绘画的主要对象是鸟类。他和凯奇相识于凯奇的一场打击乐音乐会,他在音乐会上引起一场骚动并被赶了出去。凯奇正是为他和画家马克·托比(Mark Tobey)揭开了预置加料钢琴的序幕。

理查德·利波尔德(Richard Lippold,1915—2002),雕塑家。他用金属线组成复杂的几何图案,制成精细的网状雕塑。20世纪50年代,他与凯奇住在纽约市的一栋公寓房屋,并一起合作了一部关于利波尔德的作品《太阳》的电影。

洛伊丝·朗(Lois Long,1918—2005)是一名纺织品设计师和艺术家,与凯奇合作了两本书,《蘑菇之书》(*The Mushroom Book*,1972),和《如何制作馅饼和蛋糕》(*Mud Book: How To Make Pies and Cakes*,1983)。她对蘑菇的详细描绘非常细腻。

维拉·威廉姆斯(Vera Williams,1927—),作家和童书插图画家,1949年毕业于黑山学院(Black Mountain College)。她的建筑师丈夫保罗·威廉姆斯(Paul Williams)设计了凯奇在斯托尼波恩特时居住的玻璃房。

M. C. 理查兹(M. C. Richards,1916—1999)是位作家、诗人,还是一位在黑山学院授课的陶工,从一开始就参与了凯奇的工作。

米娜·莱德曼·丹尼尔(Minna Lederman Daniel,1896—1995)是20世纪20年代重要的作曲家联盟的创始人之一,从1924年到1946年担任《现代音乐》杂志的编辑。凯奇对此做过简单介绍。他认为丹尼尔对他的评论是最到位的。

多萝西·诺曼(Dorothy Norman,1905—1997),摄影师,摄影师艾尔弗雷德·施蒂格利茨(Alfred Stieglitz)的恋人,也是第一个为他写传记的人。

朱塞佩·圣托马索(Giuseppe Santomaso,1907—1990)是威尼斯画家,与其他人共同创立了激进的意大利艺术团队“新前卫艺术”(Fronte Nuovo delle Arti)。

盖伊·尼尔林(Guy Nearing,1890—1986)是位园艺师、作家、诗人、画家和象棋大师,还是《地衣图书》(*The Lichen Book*)的作者。

莫里斯·格罗瑟(Maurice Grosser,1903—1986)是住在曼哈顿的山水画家,为维吉尔·汤姆森(Virgil Thomson)和格特鲁德·斯泰因(Gertrude Stein)的歌剧设计了场景。

贝蒂·艾萨克斯(Betty Isaacs,1894—1971)是来自新西兰的雕刻家,杜尚的朋友。

帕奇·林奇·伍德(Patsy Lynch Wood)[当时称为帕奇·达文波特(Patsy Davenport)],黑山学院的学生,曾问过关于巴赫的问题,还在那里参加了凯奇主办的埃里克·萨蒂节。她后来成为一位音乐教育家,专门从事早期音乐和宾根的赫德嘉(Hildegard of Bingen)的研究。

我相信，“重击里的迷宫”（labyrinths in whack）指的是内耳部分在正常运行，或者至少不在非正常运行状态。这一表述曾让我困惑了几十年。

阅读这本令人难以置信的书，可以让你余生仔细思考这些问题。尽情享受吧。

## 注 释

---

1. Michael Hicks, “John Cage’s Studies with Schoenberg,” *American Music* 8, no. 2 (Summer 1990): 113–14.
2. Ananda K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1934).
3. Helen Westgeest, *Zen in the Fifties: Interaction in Art between East and West* (Waanders Uitgevers; Museum voor Moderne Kunst, 1997), 61 and following.
4. David Patterson, “Cage and Asia: History and Sources,” in David Nicholls, ed., *The Cambridge Companion to John Cage* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 53–54.
5. David Revill, *The Roaring Silence* (New York: Arcade, 1992), 108.
6. Richard Kostelanetz, “Conversation with John Cage,” in Kostelanetz, ed., *John Cage* (New York: Praeger, 1970), 17.
7. Kenneth Silverman, *Begin Again* (New York: Alfred A. Knopf, 2010), 176; latter statistic from Wesleyan University Press.

8. John Adams, *Hallelujah Junction* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2008), 56.
9. Cage, letter to Richard Winslow, December 9, 1959.
10. Paul Wienpahl, "On the Meaninglessness of Philosophical Questions," *Philosophy East and West* 15, no. 2 (April 1965): 138.
11. See, for instance, Ashley's indignant liner notes to *Superior Seven and Tract* (New World Records 80460).
12. Cage, *A Year from Monday: New Lectures and Writings* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1967), 97.
13. "Meister Eckhart," in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/meister-eckhart/#6>, accessed February 1, 2011.
14. Martin Heidegger, "What Is Metaphysics?" in *Existence and Being* (Chicago: Henry Regnery, 1949), 347-48.
15. Richard Fleming, *Evil and Silence* (Boulder: Paradigm, 2010), 104.

## 序

二十多年来我总是在写文章、做演讲。我的很多文章和讲稿都具有不同寻常的形式，讲稿尤其如此。这是因为，我的写作手法与我在音乐领域所运用的作曲手法具有相似性。我的目的通常是，要以能够反映言说内容的方式说出我必须说的话。可以料想的是，这样做能让听众体验到我必须说的，而不仅仅是听我言说而已。这意味着，在我投入到种类繁多的活动之中时，我想在每种活动中都引入原本只限于其他某种或某几种活动的特点。

大约在1949年，我在纽约市第八街艺术家俱乐部做了一次演讲——该俱乐部由罗伯特·马瑟韦尔始创，时间上早于和菲利普·帕维亚(Philip Pavia)、比尔·德库宁(Bill de Kooning)等名字联系在一起的广受欢迎的艺术俱乐部。那场《关于无的演讲》与我那时所创作的音乐具有同样的节奏架构，例如音乐作品《奏鸣曲与间奏曲》(*Sonatas and Interludes*)和《三段舞蹈》(*Three Dances*)等。重复的内容在一页纸上反复出现，有的甚至重复出现了十四次，这种重复是演讲的结构分界之一。“如果有人想睡觉，那就让他睡吧。”我记得，就在我重复讲述时，珍妮·雷纳尔(Jeanne Reynal)站起身来，尖叫着说道，“约翰啊，我非常爱你，可是我连一分钟都无法再忍受了”。接着她就走了出去。而后，在回答问题时，不管人们问的是什麼，我都会从事先准备好的六种回答中选择一种。这反映出我对禅的投入。

1952年,在黑山学院,我组织了一场活动,融会在整场活动中的有鲍伯·劳申贝格的绘画、梅尔塞·坎宁安的舞蹈,影片、幻灯片、留声机唱片、收音机,查尔斯·奥尔森(Charles Olson)的诗歌,M. C. 理查兹站在梯子顶端的朗诵,大卫·都铎的钢琴演奏。此外还有我的“茱莉亚演讲”,演讲的结尾是:“一根琴弦、一次日落,皆为演出。”听众坐的位置,就在演出场所的中央。那个夏天晚些时候,在新英格兰度假时,我探访了美国的第一所犹太会堂,发现在那里参加集会的人们就座的方式,与我在黑山学院给听众安排的方式一模一样。

回顾往昔,我意识到自己对诗歌的关注由来已久。在波莫纳学院,在回答有关湖畔诗人的问题时,我采用了格特鲁德·斯泰因的方式,写了些不相关和重复的东西。我得了个A。第二次这样做时我得了不及格。在《关于无的演讲》之后,我以不合常规的方式写出的文章的数目超过了一打,其中一些是通过“随机操作”(chance operations)完成的,还有一篇基本上是一系列没有给出回答的问题。M. C. 理查兹曾问我,为什么不在某一天进行一场能给听众提供信息的常规演讲,并补充道这将是我所做的最令人震惊的事,我回答说,“我做这些演讲不是为了让人吃惊,而是出于诗歌的需要”。

在我看来,诗歌不是散文,只不过因为诗歌在某种方式上是形式化的。诗歌之所以成为诗歌,并非因其内容或模糊性,而是由于它允许音乐因素(速度、声音)介入到词语的世界中。因此,传统上,不论多么沉闷乏味的信息(例如,印度的婆罗门教箴言集和印度教圣典),都是用诗篇传达的。这种方式更易于理解掌握。卡尔·夏皮罗(Karl Shapiro)在用诗歌形式写作《关于霜的散文》(Essay on Rime)时或许就是沿着这一路径思考的。

这些侧重形式的演讲在印刷出版时引发了一些问题,已经采用的某些解决方法就是在所期望的效果和可行性之间寻求平衡。演讲《我们去向何方?我们在做

什么?》就是个例子。我在这篇演讲和其他一些演讲中添加了前言,来解释口头传达时运用的手法。

当然,并非所有这些文章都在形式上异乎寻常。其中有几篇就是为了出版而写的,也就是说,它们是供人阅读而非倾听的。其他几篇在撰写和演说时都是作为提供信息的常规演讲(因此按我的判断不会让听众感到惊奇)。这一文集并未收入我的全部文章,但它的确反映了我曾关注并将持续关注的主要问题。

批评家们在听了我的某场音乐会或某一演讲之后,常常高呼“达达”。其他人则抱怨我对禅宗感兴趣。我所听过的最有活力的演讲之一,是南希·威尔逊·罗斯在西雅图的考尼什艺术学院所做的。演讲名为《禅宗和达达》(*Zen Buddhism and Dada*)<sup>①</sup>。我们可以把禅宗和达达联系到一起,不过二者都不是固定有形的。它们会发生变化,并且会在不同时代不同地点以不同方式激发行动。除了马塞尔·杜尚的作品之外,在20世纪20年代被人视为达达的,如今看来只是普通艺术。我不希望人们把我所做的归咎于禅宗影响,虽然说,如果我不曾参与禅宗活动(参加阿兰·瓦兹和铃木大拙的讲座并阅读相关作品),我未必能做出我所做的。我也听说,阿兰·瓦兹曾经怀疑过我的作品和禅宗的关系。我提及这点是想表明,禅宗不为我行为承担任何责任。不过我仍然会这样行事。我经常指出,如今达达自身之中就有一片空间,一种空无,而这是它从前不具备的。现如今是20世纪中期的美国,禅又是什么呢?

我要感谢音乐风格与我迥异的作曲家理查德·温斯洛。七年前,作为卫斯理大学的音乐教授,他曾请大卫·都铎和我参加音乐会,我们走上台时,他事先毫无

---

<sup>①</sup> 此处和前文凯尔·甘恩所提及的演讲名称稍有出入。译注。

提醒,就让我见识了他那突然之间安静地唱歌的习惯。在那之后他两次邀请我们重返卫斯理,尽管我们的节目总是充斥着敲击声、噪音和静默,而我表达出的观念总是反学术的、无政府的。温斯洛帮助我获得了卫斯理高级研究中心的职位,我在那里度过了过去的一个学年,除了空调的问题之外,其他一切都让我感到愉快。同时他还促成了本书在大学出版社的出版。读者或许会质疑他是否应该这样支持我,但他们肯定会像我一样钦敬他的勇气和无私。

约翰·凯奇

1961年6月

# Concents

## 目录

- 1 五十周年纪念版序 凯尔·甘恩
- 25 序 约翰·凯奇
  
- 2 宣言
- 5 音乐的未来：信经
- 10 实验性音乐
- 17 实验性音乐：法要
- 23 作为过程的作曲
  - 23 I. 变化
  - 40 II. 不确定性
  - 52 III. 交流
- 77 作曲
  - 77 《变化之乐》和《想象的风景第四号》的作曲过程
  - 81 《钢琴音乐 21-52》的作曲过程
- 84 现代音乐的先驱
- 91 美国实验性音乐的历史

101	埃里克·萨蒂
111	埃德加·瓦雷兹
115	关于舞蹈的四篇评论
116	目标：新音乐，新舞蹈
118	优雅和清晰
124	在这一天……
127	2 页纸，关于音乐和舞蹈的 122 个单词
129	关于艺术家罗伯特·劳申伯格和他的作品
142	关于无的演讲
175	关于有的演讲
203	一个演讲者的 45 分钟
279	我们去向何方？我们在做什么？
354	不确定性
378	音乐爱好者的田园伴侣
381	沉默的约翰·凯奇    刘云卿

To whom it may concern

下面的文本是我为“活剧场”的导演朱利安·贝克 (Julian Beck) 和朱迪思·马利纳 (Judith Malina) 写的演出宣传, 演出地点在纽约市西区格林威治村樱桃巷剧院。

为了  
1952 年  
音乐宣言的要求  
而作

即时的

和不可预知的

创作一首乐曲, 什么也不能成就

“ “ “ “倾听“ “ “ “  
“ “ “ “演奏“ “ “ “

我们的耳朵

此刻

状态良好

——约翰·凯奇

沉  
默

SLENGE



## 音乐的未来:信经

1937年,我在邦尼·伯德(Bonnie Bird)组织的西雅图艺术社团所举行的聚会上做了下面的演讲。1958年,我在纽约市政厅举行25周年回顾音乐会之后,与乔治·阿瓦基安(George Avakian)的音乐会录音一起出版发行的小册子收入了这篇演讲。

### 我相信运用噪音

无论我们身在何处,我们所听到的大部分都是噪音。我们试图忽视噪音时,它会令人烦躁。不过当我们侧耳倾听时,却会发现它如此迷人。卡车以每小时50公里的速度前行时发出的声音。调频电台间的静电噪音。落雨的声音。我们希望捕捉并控制这些声音,把它们作为乐器使用,而不仅仅是声音效果。每个电影工作室都有一套录制在电影胶片上的“音效”库。在电影留声机出现后,我们可以控制所有声音的振幅和频率,并赋予其各种预期内的或超乎想象的节奏。只要有四台电影留声机,我们就可以为马达的轰鸣声、风声、心跳声和山崩之声编曲并演奏四重奏。

### 去创作音乐

如果“音乐”这个词是18、19世纪的乐器所奏音乐的神圣专指,那我们可以用一种更有意义的表达方法来替代:声音的组合。

会持续并且增多,直到我们获得在电子乐器帮助下创造出的音乐

大多数电子乐器的发明者都试图模仿 18 至 19 世纪的乐器,就如同早期的汽车设计师会模仿马车的造型。早期电子琴和索洛沃克斯电子琴都是很好的例证,可以反映出人们乐于模仿过去而非构建未来的愿望。泰勒明电子琴给乐器带来了全新的可能性,可是演奏者们却竭尽全力想使这种乐器听上去像是传统乐器,他们赋予它甜得发腻的颤音,吃力地用它演奏那些流传下来的伟大作品。虽然简单地拨动一下控制器,就可以使泰勒明电子琴演奏出变化多端的音效,但是泰勒明电子琴演奏者充当着检察官的角色,只把他们认为大众会喜欢的那些声音呈献给听众。我们被屏蔽于新的音响体验之外。

电子乐器具有特殊的功能,完全能控制音调的泛音结构(相对于噪音而言),使这些音调可以运用于所有的频率、振幅和时长。

这些应用,将使人耳能听到的全部声音均可用于音乐创作。用光电、胶片和机械媒质合成的音乐作品

作曲家现在可以摆脱作为中介的演奏者,直接创作音乐。音轨上设计的任何声音在重复了足够的次数后都具有可听性。在一条音轨上以每秒 280 圈运行就可以产生一种声音,然而在一条音轨上对贝多芬的音乐重复 50 次,不仅可以产生不同于以往的音高,而且会带来不同的音质。

将得到开发探索。以往分歧的焦点在于不谐和音与谐和音,但在不久的将来,分歧焦点将转变为,是噪音还是所谓的乐音。

现在创作音乐的方法主要是运用和声以及与之相关的声音领域的特殊步骤,而对于作曲家来说,这些还远远不够,因为他们面对的将是整个声音领域。

作曲家(声音的组织者)将不仅面对着整个声音领域,同时也面对着整个时间领域。根据已有的电影技术,每一秒的“帧格数”或片段也许将是衡量时间的最小单位。对作曲家来说,没有什么节奏是无法达到的。

新的方法将会出现,它无疑与勋伯格的十二音体系有关联

勋伯格的技法平均分配每一个音在音列中的作用,同一音列里的每个音都同等重要。(和声则强调基本或主要的音型,以此分配每个音的作用,而在同一音列里的不同音具有不同的地位。)勋伯格的作曲法类似于这样一个社会:在强调整体的同时也关注整体之中个体的融合。

还有现在的打击乐  
技法

打击乐是当代由键盘主导的音乐向未来全声音音乐(all-sound music)的过渡。打击乐的作曲家可以运用任意的一种声音;他在手能控制的范围内探索学术上“非音乐”声音的禁区。

打击乐作曲技法以作品的节奏构架为目标。这些技法一旦凝结为一种或几种得到广泛接受的作曲方法,就将为群体即兴创作没有记录然而具有重大文化意义的音乐而存在。在东方文化和流行爵士乐中已经出现了这种情况。

以及其他任何不受基础音概念影响的作曲技法。

形式的规则将是我们与既往唯一不变的联系。赋格与奏鸣曲曾是过去某个时代的伟大形式,未来时代的音乐形式虽然会不同于这些形式,但仍将和这些形式联系在一起,就如同它们自身也是彼此联系着的:

在这一情况出现前,必须建立实验音乐的中心。在这里,新材料、振荡器、电唱盘、发电机、声音放大设备、电影留声机等等,都可以使用。作曲家运用20世纪的手段来创作音乐。为了效果的演出。为了音乐之外(剧院、舞蹈、收音机、电影)的目的组织声音。

通过音乐的构成原理或人类共有的思考能力联系在一起。

.....

那是个星期三,当时我在读六年级。我偶然听到爸爸对妈妈说:“我们周六去新西兰,你准备一下。”我做好了准备,查阅了学校图书馆中能找到的有关新西兰的所有图书。星期六到了。什么都没有发生。在那天或那之后的任何一天,他们连提都未提起过这个计划。

M. C. 理查兹去看波休瓦芭蕾舞团(Bolshoi Ballet)表演。她非常喜欢芭蕾表演。她说:“吸引我的不是演员们做了些什么,而是他们这样做时表现出的热情。”我说:“没错,作曲,表演,试唱和观看,这些是截然不同的事情,彼此之间几乎没什么关系。”我告诉她,有一次,我到河畔路边的一栋房子参加由日本禅师主持的禅宗聚会。他主持茶礼,撒下玫瑰花瓣等等。之后,茶和米饼端了上来。接着,女主人和她丈夫弹起走了音的钢琴,沙哑着嗓音为我们演唱起意大利三流歌剧的唱段。这实在令人不忍卒听。我感到很不自在,于是把视线转向禅师,想看看他对此有什么反应。我看到,他脸上完全只是快乐慈祥的表情。

一个日本年轻人做好了一切安排之后,终于可以前往远方的一座岛屿,跟随一位大师学习三年的禅宗。三年之后,他一点成就感都没有,就去见禅师,告诉禅师他要离开了。大师说:“你已经在此待了三年,何不再待三个月呢?”这位学生同意了,但是三个月后,他依然觉得自己没有一点进步。他再次告诉大师他要走了。大师说:“你看,你在这里已经待了三年零三个月了,何不再待三星期呢?”学生确实又这么做了,但还是毫无进展。他告诉大师,确实什么都没发生,大师又说:“你在这里已经待了三年三月三周了,就再待三天吧。如果三天后,你还是没有获得启发的话,你就应该自杀了。”在第二天结束时,这位学生顿悟了。

## 实验性音乐

接下来的文字是1957年冬季,我在全国音乐教师协会于芝加哥举办的集会上发表的演讲。1958年,我在纽约市政厅举行25周年回顾音乐会之后,与乔治·阿瓦基安的音乐会录音一起出版发行的小册子收入了这篇演讲。

过去,只要有人说我所呈现的音乐是实验性的,我就会表示反对。我认为,作曲家是知道自己在做什么的,实验早在最终作品问世之前就已发生了,就如同草图在绘画之前已经完成,排练在演奏之前已经完成一样。但是,在我进一步思考这个问题时,我意识到,在创作和倾听一首曲子之间通常存在着显著差异。作曲家了解他的作品,就像伐木者了解他来回走过的那条林间小路,然而,听众要面对的是从未听过的曲子,就如同走入森林的人面对着以前从未见过的树木。

另一方面,现在时代变了,音乐也变了,我不再那么反对“实验性”这个词了。事实上,我现在用这个词来描述所有那些格外吸引我,让我着迷的音乐,无论它们是由别的作曲家创作还是由我自己所写。发生的事情就是,我成了一个倾听者,音乐则成了倾听的对象。当然,很多人已经不再声称这种新音乐是“实验性”的了,与此相反,他们或者只走到了半路,就说这种音乐是“有争议的”,或者越走越远,直至

质疑这类“音乐”是否算是音乐。

在这种新音乐中,出现的不是别的,只是声音:记谱的以及未记谱的声音。那些未被记谱的声音以静默的形式出现在乐谱中,把音乐的大门向环境中的所有声音敞开。这种开放性存在于现代雕刻和建筑中。密斯·凡德罗(Mies van der Rohe)设计的玻璃房反映了周围的环境,呈现在人们眼前的是依情景而变的白云、树木、草地。雕刻家理查德·利波尔德用金属线完成雕塑,透过金属线网,人们难免会看到其他碰巧也出现在那个地方的东西或人物。世界上不存在空置的空间和空闲的时间。总有些东西让人们去观赏,去聆听。事实上,就算我们竭尽全力造成静默,也还是不可能做到这一点。出于某些工程上的目的,人们需要一个尽可能安静的场所。这种房间就是消声室,它的六面墙由特殊材料制成,房间内不会有回声。数年前我曾进入哈佛大学的一间消声室,在里面我只听到了两种声音,一高一低。我向负责的工程师描述了这些声音后,他告诉我,声音高的那个来自我的神经系统,声音低的那个来自我的血液循环。直到我死的那刻都会有声音,即使在我死后,声音仍然会继续存在。人们不用担心声音的未来。

不过我们只有在下面的情况下才无须担心,那就是意识到,不论有意还是无意,声音总会产生,并在这两种方式分离时把注意力转向无意产生的声音上。这一转折是在心理层面上的,乍看起来还以为是放弃一切属于人类的东西,对音乐家来说,这就是对音乐的割舍。这种心理层面的转折把人们带入自然界,在此人们会慢慢地或突然地意识到人类和自然并未分离,而是共存于这个世界;放弃了一切之后,也就不会再失去什么了。事实上,你获得了一切。用音乐术语来讲就是,声音可以出现在任意组合和任意连续体中。

现如今,运用技术手段可以创作这类自由变动的音乐,这是一个多么惊人的巧合啊。二战结束前夕,盟军进入德国时,人们发现用磁力来记录音乐的这一技术取得了进步,可以用磁带来录制那些高精确度的音乐。磁带不仅可以用于记录演奏中的音乐,而且会推动一种新音乐的产生,只因有了磁带,才有这种音乐。首先是在法国出现,那是记录皮埃尔·谢弗(Pierre Schaeffer)的作品,而后是在德国,接着是意大利,日本,或许在其他地方也有应用,只是我不知道而已。有了两台以上的磁带录音机和一台唱片录音机,接下来的过程就可以实现了:1)单独记录任何可能产生的声音;2)重录,在录制过程中,通过过滤器和电路,对已录声音的物理特性进行任意或全部的更改;3)电子合成(在第三台机器上把之前录制的两种声音合并),允许任意种声音的混合;4)普通拼接允许所有声音的并列,如果其中包括非传统的剪切,普通拼接就会像重录一样,改变原作任意或全部的物理特性。通过这些方法,产生的基本上就是完整的声音空间,它的边界仅由耳朵决定,空间中某个特殊声音的位置取决于以下五个决定因素:频率或音高,振幅或响度,泛音结构或音色,时长,还有形态(声音是如何产生、发展和消失)。这些决定因素中任意一个的变动,都会改变这些声音在声音空间里的位置。存在于完整声音空间中的任意时间点的任意声音,都可以移动到其他时间点上。只有在人们愿意彻底改变音乐习惯时,才会从这些可能性中获益。也就是说,如果一个人更愿意待在家里而不是去剧院,那么他可以利用影像的显现,而无须远距离移动,——也就是说“看电视”。或者说,一个人也可以飞,如果他愿意放弃步行。

音乐习惯包括音阶、调式、对位与和声理论,以及对音色的研究——作为单一声音和有限数量声音组合的声音产生机制。在数学术语中,这些都涉及离散步骤。

在音高方面,就像在总数为十二的石头上前行。这种小心翼翼的前行并不是磁带某种可能性的特征,它向我们揭示,音乐行为或音乐会出现在任何一个时间点上,出现在任何一条直线或曲线上,出现在我们所存在的完整声音空间中。事实上,我们有了技术装备后,就可以将当代对自然运行方式的认识运用到艺术之中。

道路的分歧又一次出现,在此人们可以有所选择。如果人们不打算放弃对声音的控制,所用的音乐技巧就会变得很复杂,并向一种新的可能性和认识靠近。(我用“靠近”这个词,因为一颗度量器般的心最终是无法度量自然界的。)或者,像之前所说的那样,人们可以放弃对操纵声音的渴望,清除头脑中关于音乐的想法,而后开始探索让音乐自由跳跃的方法,而非寻找那些人造理论的媒介或是对人类情感的表达。

这项计划对很多人来说是可怕的,但在实际检测中则无须紧张。听到那些仅仅是声音的声音后,人们立即就会触动擅长推理的头脑去建立理论。与大自然的接触会不断地激起人类的情感。难道一座高山不会无意中引发我们的感喟?溪边垂钓不会带来快乐的感觉?难道夜晚漫步林中不会产生几分恐惧?难道落雨和起雾不是象征着天与地之间的爱的结合?难道腐肉不会令人厌恶?难道所爱之人的离世不会让我们悲伤?世间有什么英雄能比卑微植物的顽强生长更加伟大?有什么能比电闪和雷鸣更能彰显愤怒?这些对大自然的回应是属于我自己的,肯定不会和别人的回应相同。情绪只会出现在有情感的人身上。当声音只是它们本身时,并不要求那些听到它的人们做出毫无感情的回应。而与之相反的就是人们所说的回应能力。

新音乐:新聆听。不是试图去理解被说出的东西,因为,如果某些话被说出,声音就会被赋予文字的形状。只是对声音活动的一种留意。

那些参与实验性音乐创作的人寻找方式和方法,从而将他们自身从发出声音的活动中移除。有人运用随机操作,这起源于同中国《易经》一样古老的书籍,又如同心理学家在研究中也会运用的随机数字表,极具现代化的气息。又或者类似于罗夏(Rorschach)的心理学测试,人们所写的论文中对于不完美的解读,可以提供不受记忆和想象力束缚的音乐。几何学意味着可以运用与基本上属于时间性演出不同的空间叠加的方式。所有的可能性都可以粗略地划分,在各部分中的实际声音可以用数字的形式来指示,并留待演奏者和接合器去选择。而在后者的情况下,作曲家就像是准许别人用相机来照相的相机制造商。

无论是用磁带录音还是用常规工具作曲,现在的音乐形式都已经不同于磁带问世之前的形式了。人们也没必要对此表示恐慌,因为新事物的出现并不意味着会取代先前就已存在的事物。每个事物都有它自身的位置,并不会取代其他事物。有人说,事物越多越好。

但是或许应该提到磁带对实验性音乐的一些影响。由于磁带上的英寸与时间中的秒数是对等的,越来越常见的情况就是,乐谱存在于空间之中,而不是存在于四分音符、二分音符、十六分音符的符号之中。因此,音符在纸上出现的位置就会同它应该出现的时间点相对应。演奏的进程由秒表推进,产生的节拍就像来自远处的马蹄声和其他有规律的击打。

同时运用几个独立的磁带来实现完美的同步,这是不可行的。这一事实使得一些人转向多轨道磁带的制造,运用数量与人数相对应的机器;而那些接受了无意产生的声音的人们现在意识到,要求各部分以特别形式组合在一起演奏,并不能准确地展现事物的面貌。这些组成在一起的是各个分谱,而非乐谱,这些分谱又能以任意一种难以想象的方式组合在一起。这意味着一首乐曲的每次演奏都将是独特的,不论对作曲者还是聆听者都是趣味盎然。我们同样可以在自然界中看到与之相似的情况,因为没有两片叶子是完全相同的,即使它们出自同一棵树。在艺术上的相似物就是雕塑上随风而动的装饰,即风铃。

毫无疑问,不谐和音与噪声在这种新音乐中受到了欢迎。同理,如果恰巧出现了主七和弦,它也是受欢迎的。

排演显示,对这种新音乐来说,无论是在磁带上录音还是在乐器上奏曲,当几个扬声器或演奏者在空间上分离而不是在一起时,人们可以更加清晰地聆听。因为这种音乐并不关注人们普遍理解的那种和谐,其和声的质量来自几种因素的混合作用。这里我们所关注的是差异的共存以及多种融合的中心点:那就是聆听者的耳朵,不论聆听者身在何处都是一样。这种不和谐,借用柏格森关于无序的言论进行解释,只不过是大多数人还没有接受的和谐。

我们从这里出发去哪儿呢?去电影院。电影这种艺术比音乐更接近大自然。我们有双目也有双耳,只要活在世上,观看和倾听就是我们自己的事情。

那么创作音乐的目的何在呢?目的之一当然不是确定目的,而是确定声音。

那么这个答案一定会以悖论的形式出现：有目的的无目的性，或者漫无目的的演出。可是，这种演出是对生命的肯定，既不会试图将无序整顿成有序，也不会暗示创作过程中的改进，而仅仅是一种让我们感受现有生活的方式，一旦人们摆脱了心灵和欲望的干扰，遵循内心的感受，现有的生活就会是如此美好。

.....

齐妮亚和我从芝加哥去纽约，我们到达纽约公交车站时，身上大约只有 25 美分。我们的计划是跟佩吉·古根海姆、马克斯·恩斯特待一段时间。我们在芝加哥时碰到过马克斯·恩斯特，他说：“你一到纽约就来找我们，来我们这里住。我们在东湖有个很大的房子。”我到车站的公用电话亭，拿出 5 美分，拨出了电话。恩斯特接了电话，他没能听出我的声音。最后他说：“你口渴吗？”我说是的。他回应道：“那明天来喝鸡尾酒吧。”我走回齐妮亚身边，告诉她刚发生的事情。她建议说：“再给他打一次电话吧，我们只会有所得，不会有什么损失。”我照做了，这次他说：“哦，是你呀！我们都等你一周了，你们的房间准备好了，马上过来吧！”

我父亲是个发明家。1912 年他发明的潜水艇创造了在水下停留时间的世界纪录。那艘潜水艇由汽油发动机提供动力，会在水面留下气泡，所以在一战中并未投入使用。父亲说，他能力最佳的时候就是酣睡之时。我曾在新学院解释说，获得灵感的最佳方式，就是做某些无聊的事情。例如，以无趣的过程来创作乐曲，就会带来新奇的想法。这些想法就像小鸟一样振翅飞入你的脑海。这大概也是父亲所要表达的意思吧？

## 实验性音乐：法要

这篇文章最初以“实验性音乐”为标题刊登在《乐谱和 I. M. A》杂志上，伦敦，1955 年 6 月。文章里加入了一段发生在毫不妥协的教师和一名无知学生之间的对话，并在原有标题上新加“法要”这个词，这参照的是黄霑的普遍精神论 (Universal Mind)。

作曲家有时反对人们用**实验性**这个词来描述他的作品，原因是，据说所有实验都先于最终确定采取的步骤，而这种确定实际上意味着了解并进行眼前元素的序列调整，这些元素即使不是非常规的，也是特定的。这种反对显然合情合理，但是只适用于下面的情况：在分界和结构，以及对集中关注的事物的表达上，产生新事物仍然是个问题，就好像序列音乐中的当代证据所显示的那样。另一方面，如果把注意力转向对同时发生的多个事物的观察和试听，包括那些环境性的因素——也就是说，将这些因素囊括在内而非排斥在外——此时创作易于理解的结构，才不会引起任何问题（人是个旅客）。在这里“实验性”是恰当的，只要不把它理解为对以后要用成功或失败来评价的动作的描述，而只是简单地对结果未知的行为进行描述。那么确定的是什么呢？

人们在茫然中说服自己相信，声音就像它的对立面静默一样，因为时长是静默唯一可以衡量的声音特性，因此一切包括声音和静默的有效结构，必须毫无疑问地

以时长为基础,而不是像西方传统中的那样依赖于频率。进入1951年建立的技术上尽可能无声的消声室,就会发现自己能听到两种无意中制造的声音(神经系统运行和血液循环的声音),显然这种情形不是客观的(声音和静默)而是主观的(只有声音),包括那些有意产生的声音和其他并非有意的声音(所谓的沉默)。在这一点上,如果一个人说,“是的,我从不区分有意和无意”,那么主观—客观,艺术—人生,诸如此类的划分就全部消失了,与质料的认同已然建立,行为也就与其本性相联系。也就是说:

声音并不认为它们是一种思想,一种理所应当的存在,或者需要别的声音来阐释自己,等等;它没有时间深思熟虑——因为它忙于在演奏中呈现自己的特征:在它消失之前,它必须显示出完美而准确的频率,音量的高低,声音的长短,泛音结构,必须表现出所有这些以及它自身形态的准确性。

声音的出现迫不及待,独一无二,与历史和理论的知识无关,围绕没有表面的球体,它得到了积极而广泛的传播。它无法脱离行动。它不是一系列离散步骤,而是从该领域的中心向四面八方扩散。它同其他的一切形影不离,无论是声音还是静音,后者由其他设备而非耳朵接收,以相同的方式运行。

一个声音成就不了什么;如果没有它,生命挨不过短短的一瞬间。

相关行为是表演性的(音乐[听觉与其他感官在想象中的分离]并未存在),具有包容性和有意的无目的性。剧场不断成为它正在成为的样子;每个人都能在最恰当的地点接收音乐。相关的回应(早晨起床后,发现自己成了音乐家)(行动,艺术)可以是任意数量的(也可以没有[没有和数量,就像静默与音乐,是不真实的])声音。自动产生的声音至少(见上文)是两个。

你聋了吗(天生的,选择的,还是所渴求的),你能听到吗(外在的声音,鼓声,重击里的迷宫)?

在它们(耳朵)之外,就是辨别力,在其他令人迷惑的行为中,微弱地分离出(抽象),徒劳地建构以求不受变化影响(“作品”),不够熟练地保护以避免干扰(博物馆和音乐厅)——那些灵活而自发的,带着更高力量重归的行为,它们自然流畅(进进出出),具有各种可能性(可以随时随地随形出现[玫瑰,指甲,星座,每秒485.73482圈,一条绳子]),相互关联(是你自己以你所拥有的形式瞬间采取行动),晦涩难懂(你甚至无法写一份令自己满意的报告,来解释刚才所发生的事情)。

那么,考虑到所有的可能性,就会发现已知的行动中没有一个完美的,因为人们应用的知识特点禁止了一切,除了一些可能性。从现实主义的角度出发,这种行为,虽然小心谨慎,充满希望,按部就班地向前发展,但却并不适宜。从另一方面来说,一次**实验性**的行为是可行的——它由之前一直空白的灵魂酝酿而成,因此符合无限的可能性。它并不会在近似和错误之间游离,而“已告知”的行为在本质上必须如此。这是因为没有哪种将要发生的事物会在头脑中事先确立形象;它直观地观察事物本身,暂时陷入永无止境的相互渗透之中。实验性音乐——

问:——你能谈一下在美国的实验性音乐吗?更具体地说,你认为什么是节拍?让我们首先同意这不再是模式、重复和变化的问题。

答:其实我们没有必要达成这种共识。模式、重复和变化产生而又消失。然而,节奏是所有延续和同步形式中共同存在的任意长度的时长。同步形式是最活跃的,不可预知地不断变化,当乐谱没有确定各部分的关系,各部分相互独立时,没有两场演奏会有相同的时长。而延续形式在乐谱未确定时是最生动的(正如莫顿·费尔德曼的《交织》),它以情形—形式(situation-form)的方式呈现,在所给的时间段内从任意时间点进入,进行演奏。——乐谱在空间上记录时长,通过相应的时间来解读,而无需参照磁带进行解读。

问:那么,多个演奏者同时演奏,即合奏呢?

答:你坚持让他们坐在一起吗?那就参照厄尔·布朗的提议,使用移动的乐谱画面吧,那是所有演奏者都可见的,以静止的垂直线作为协调,随着乐谱的移动而变动。即使头脑中没有特定的群体聚集,也会有精密计时器。要好好利用它们。

问:我注意到你所写的时长是演奏中无法表现出来的。

答:作曲是一件事,演奏是另一件事,而聆听则是第三件事。它们三者之间为什么一定要有关系呢?

\* \* \*

问:那么音高呢?

答:的确,音乐是持续的时高时低,但并不仅取决于那些踏脚石,五音,七音,十二音,或者四分之一音。音高并不是喜欢和不喜欢的问题(我和你讲过席林格在靠近天花板的墙上铺展开的图表:包括所有的音阶,东方的和西方的,这些都得到了普遍运用,各有各的颜色绘制,没有一个是雷同的。一条黑线,其后的音阶基于泛音系列而定)这对那些按常规办事的音乐家则是不可行的。涉及到习惯时该怎么办呢?磁带敞开了音乐的大门,只要音响(*phonogène*)的出现并未立即将其关闭,或相反用它来回忆或扩展已知的音乐可能性。它如此清晰地诉说未知的东西,每个人都有机会让他的习惯像风吹浮沙一样飘走。——有了这样的目的,事先准备好的加料钢琴就有了用武之地,尤其是在近来的这几种形式下,改变演奏过程,原本是静态的音阶情形也会改变。弦乐器(不是弦乐器演奏者)是有教育意义的,声音也同样有启发性;随意坐在某地(立体声,每天多个扬声器运行中产生的乐音和噪音)聆听着……

问:我知道费尔德曼将音高分为高音、中音、低音,他只是以此表明在所给范围内需要运用的量,却将决定权留给了演奏者。

答:是这样的。也就是说,他有时会这么做。我最近都没看到他。铭记他的超

音速振动和次音速振动是至关重要的(《边缘交织第一号》[*Marginal Intersection No. 1*])。

问:如此说来,无需关注“背景”或“结构”的划分了?

答:相反,你必须密切关注所有的一切。

\* \* \*

问:那音色呢?

答:不要想知道下一个是什么。“通过许多危险的情形”生动地体验音色。你曾听过交响乐团的演奏吗?

\* \* \*

问:力度呢?

答:这些是来自于声音产生过程中的积极活动(精神上,机械方面,还有电子方面)。你们在书本中是找不到的。记住它。大声地喊出:“遵循基督徒生活的基本规则。”

问:我问了关于你音乐特征方面的很多问题;现在我认为你的有意是在无意识中产生的,那么你将如何继续以保持延续性?不能试着去记忆,而是纯粹心理学上的——

答:“——再也不会了。”

问:那会是什么样呢?

答:克里斯蒂安·沃尔夫在作曲过程中引入空间行动的概念,这不同于随后进行的时间行动。厄尔·布朗设计了一套作曲方法,参照随机数字表,把事件按时间顺序记录下来,可能是现在总时间里的任意一个地方,也可能是将来在相同总时间下的其他地方。我自己运用随机操作,一些来自《易经》,一些来自我碰巧写出的论文中对不完美描述的观察。我给你的答案是:不要想它。

问:这样不就没主题了吗?

答:谁说了主题的事?那不是有一个有话可说的问题。

问:那么这个“实验性”音乐的目的是什么?

答:没有目的。只为声音。

问:为什么要如此多此一举呢?既然你指出,无论人们是否对声音进行创作,它都会持续发生?

答:你刚才说什么?我还在——

问:我是说——这样还是音乐吗?

答:啊,毕竟你还是喜欢由元音和辅音组成的音乐。你反应略显迟钝,因为你从来不让自己的思绪停留在紧急情况中。你需要我或者别人来提升你的境界吗?为什么你不能像我一样意识到,谱曲、演奏或者聆听音乐并不能得到什么?如果意识不到这点,你就像完全聋了一般,永远听不到任何东西,即使在听力范围内也无法听到。

问:但是,严肃地说,如果这就是音乐,那么我也可以像你一样谱写曲子了。

答:我说过些什么话让你觉得我认为你是愚蠢的吗?

## 作为过程的作曲

以下三篇演讲是我 1958 年 9 月在达姆施塔特(德国)所做的。第三篇曾于那一年早些时候在新泽西州罗格斯大学做过演讲,略有修改,其中的一部分曾发表在纽约 1958 年 4 月的《乡村之声》上。

### I. 变化

达姆施塔特的国际新音乐暑期课程总监沃尔夫冈·斯坦奈克博士(Dr. Wolfgang Steinecke)邀请我特别讨论《变化之乐》(*Music of Changes*),所以我决定在《变化之乐》这首曲子的时长内做个演讲(无论文本的每一行是言说还是沉默,在演讲时都需要占据一秒钟),因此,每次我说话停顿时,就会演奏《变化之乐》中相应的部分。音乐并不是叠加在演讲之上的,而是在演讲停顿时才可以听到,这些停顿就和段落本身的长度一样,是随机操作的结果。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 英文原著的排版中,每栏的每一行文字至多为四个音节,如果每一行按凯奇所说只占一秒钟,那么总体计算下来,整篇演讲的时长约为 39 分钟。中文版排版时考虑到阅读的效果,并未严格对应于英文版的排法,总行数,也就是说总时长有所减少,特此说明。编注。

这篇演讲要谈的是我的创作手法所发生的改变,尤其会提到十年前我所定义的“结构”和“方法”。“结构”,即从整体到部分的划分;“方法”,即由音符到音符的步骤。结构和方法(还有“素材”——乐曲中的声音和静默)

在我看来是对思想(与内心相对立)的适当关注(一个人对秩序的想法与一个人的自发行动相对

立);而后面的这两个,也就是方法和素材,再加上形式(具有连续性的形态)都是对内心的适当关注。十年前,我认为,作曲就是一种整合对立面的活动,如理性与非理性,在理想状态下,以此创造出在严格划分各部分的过程中可以自由移动连续体,这些声音,它们的联合和继续在逻辑上或是相关的,或是任意选择的。¶对部分进行严格的划分,也即结构,是

声音在时长方面的功能,因为,在声音的所有方面中,包括频率、振幅、音色、时长,只有时长也是静默的特征。因此,结构是用传统的节拍手段对实际时间进行划分,节拍仅作为数量的衡量标准。¶在《奏鸣曲和间奏曲》(1948年完成)中,我只组织了结构,确切地说,只是对作为整体的乐曲进行了粗略调整,当然也调整了其中的每一篇章。方法是经过

深思熟虑的即兴演奏法(主要是用钢琴来演奏,虽然好点子经常是在我身边没有乐器时才飞入我的脑海)。

选取这些素材,进行钢琴演奏的准备工作,就像人们漫步

沙滩挑选贝壳一样。形式就和我的品味所允许的一样自然:所以,即使在所有“奏鸣

曲”和两首“间奏”中,有某些部分会重复,我们在形式上关注的仍是,使演奏从终点逆行到起点的这一方式看起来自然流畅,不可避免。¶一部奏鸣曲,即《第四奏鸣曲》,其中的一个乐章,结构是100小节,每小节为2/2拍,可以分为10个段落,每个段落10个小节。这些段落以3,3,2,2的比例组合在一起,使乐曲由几个大部分组成,然后每个大部

分会以相同的比例进行划分,以保证每个段落都有小的部分。相比基于声音的频率和音调而产生的结构,这种有节奏的结构是欢迎非乐音即噪音的,正如其包容传统音阶和乐器一样。因为素材中要出现的内容并不能决定其结构,事实上,人们会由此构想,即使没有这些素材,结构还是可以很好地表现出来。¶就违反自由和规则来说,在《奏鸣曲和间奏

曲》问世的十年前,我写了《金属结构》这首曲子,其中涉及了相同事物的关系,但结果是相反的:结构,方法和素材,全部都受制于组织。只有具有连续性形态的形式才是自由的。在这类作品和后期作品中所呈现的内容之间可以画一条直线,

通过后期作品也许可以推导出,我的作曲手段有一种倾向,就是由不受秩序观念的影

响转变到根本不存在秩序的观念。虽然历史在回顾时并不能按照一条直线来解读,但是,从《变化之乐》开始,我近期的作品都能证明这一推论的准确性。¶因为在《变化之乐》中,方法,即音符到音符的步骤,是随机操作的作用。它的结构,虽像《奏鸣曲和间奏曲》里的一样计划精准,甚至更彻底,因为它覆盖了乐曲的全部范围,却仅仅是一系列的数字,3,5,

$6\frac{3}{4}$ ,  $6\frac{3}{4}$ , 5,  
 $3\frac{1}{8}$ ,从一方面来说,这些就是每一部分的段落数,从另一方面来说,是每一段落中 4/4 拍小节的数目。在《变化之乐》每一个小的结构分支中,例如在开头,以及

第四和第九等小节中,随机操作带来稳定性或速度的变化。因此,通过将上述方法的运行方式引入到结构的主体中(这两者在秩序和自

由上又是对立的),结构就成了不确定的:直到最后的随机操作结束,才可得知乐曲的总共时长,而人们所掷的最后一枚硬币将对速度产生影响。结构依然存在,但它是不确定的,这样看来,显然结构并不是乐曲的必需品,虽然它确实有其作用。¶作用之一是对密度的决定,也就是说,乐谱中每一行都由声音和静默组成,那么在潜在的已有的 8 行中,会有多少出

现在已经给定的小的结构部分中。

¶结构的另一个作用就是,影响声音、静默、振幅和时长的分布表格,这些在连续体中有潜在的活跃性。这 24 个表格中,8 个关于声音和静默,8 个关于振幅,8 个关于时长,在每个独立结构单元的运行过程中,一半属于流动的,一半属于非流动的。流动意味着表格中的某个元素一旦得到运用

就会消失并被新的元素取代。非流动是指,在表格中已运用过的元素还可以再次加以运用。每个单元的结构可以运用随机操作来决定哪些是流动的,是表格 1, 3, 5, 7 还是表格 2, 4, 6, 8, 同时还要决定哪些表格属于非流动的——没有变化。

¶因此,在这些方面结构是很实用的。而且,它还决定了乐曲创作过程的开始和结束。但是这一过程,如果结束时对部分进行了划分,而且时长和原始序列音乐的数字恰好相称,那么这就将非比寻常。但是,由于思维这一主导因素的出现,如此非凡的可能性即使存在,也无法得到建立。因为

这一切只是通过掷硬币来决定的。¶所以,很显然,我再重申一次,结构不是必需的。实际上,在《钢琴音乐》(*Music for Piano*)和其后的所有乐曲中,结构都不再是作曲的手段之一了。这里我的观点并不是说,活动的目的是要整合对立面,而是由过程,最主要的是

由无目的性而标榜的活动。虽然思维被剥夺了控制权,但是它还依然存在。它能做什么?还是什么都不做?如果一首曲子在创作时不带任何目的,这首曲子会经历什么?¶比如说,静默会有什么变化?也就是说,头脑如何理解静默的变化?以前,静默是声音之间的时间流逝,在曲到终了时就会出现,其中一些是基于品味的安排,通过分隔两种声音或者两

组声音,两者之间的差异性或者关联性可能就会得到强调;或者是为了达意,在音乐篇章中的静默也许意味着停顿或者某个标点的出现;又如层次的功能一样,静默的引入或者静默的中断可以定义预定的结构或者正在逐渐发展的结构。当所有这些以及其他目的不存在时,静默就会成为其他东西——再不是静默,而是声音,是周围环境的聲音。这类声音

的本质是变化莫测的。这些声音（我们

称之为静默，只是因为它们并不是音乐意图的一部分）或许还要依赖于别的东西才能存在。它们充斥着整个世界，而且，事实上，它们无处不在。进入一间消声室——通过技术手段使之尽可能无声的房间，在里面只能听到两种声音，一

高一低——音高的那个是听者神经系统所发出的声音，音低的那个来自其血液循环。显然，只要耳朵有听力功能，就永远能听到声音。只要耳朵和不起干涉作用的头脑相互联系，头脑就可以自由地进入聆听的行为，听到的每个声音都是声音本身，而不是或多或少接近头脑预设的乐音。

¶ 我的作曲手段——尤其是涉及声音的那些手段——发生改变的经过是怎样的呢？我为《金属结构》选择声音时，脑子里想到的是对于每个演奏者它们都应该是16个。数字16也是节奏结构的每个段落中4/4拍小节数目。16小节在结构中划分为4,3,2,3,4；素材方面16个声音的音阶分成4组，每组4个。事先的计划，运用开始的16小节中的4

种声音，在之后的每个结构段落中引入4种更多的声音，直到所有的16种声音都呈现出来，而且完成了在第一组中4个段落里的延续。之后的由3,2,3,4组成的各部分

作为第一部分的后续发展来创作。事实上，这个简单的计划

并没有实现,我也是直到最近才意识到这一点。我一直知道,有个演奏者使用三个日本寺庙里的钟而不是四个进行演奏,但事实上这种相对罕见的乐器当时只有三个可以为我所用,同时那种声音深深地吸引了我,这也让我相信数字方面的改变是正确的。可是,现在对我来说,最迫切的是打击乐器,首先用砾石来敲击铃铛,然后用两倍于原来数量的金属来敲

打,增加了真正运用的声音种类。警笛般的钢琴颤音听起来是一种声音,但是可以算成两种。通过分析就能发现,从原计划中派生出了很多声音:例如,增加金属薄片来模仿雷声,以作为背景噪音,对于喜欢这类声音的演奏者,使其由数字 16

增加到 17。也许有人会得出这样的结论,《金属结构》的创作,并未完美地实现对声音的组织。也许还有人会下结论说,作曲者实际上并未聆听他运用的声音。『我曾经把《奏鸣曲和间奏曲》的选择声音比喻成在漫步沙滩时挑选贝壳。

因此,可以说它们是展示品味的收集过程。运用弱音踏板可以增加声音的数量,这个踏板可以改变之前准备好的很多音符的音色和频率。可是,它无法改变《金属结构》的音高。这两例中都呈现了静态的音阶,没有两个八度的重复。但是,在某些声音中人们可以听到它们之间的不同,这非常有趣。按某个音,有时可以听到一个单一的频率;在其他情况

下,按某个音会产生一个音程;而在更多其他情形中,还可以得到不同的音高和音色。认识到这里音阶的本性,就可以为《弦乐四重奏》选择一个类似的:

这里囊括了严格谱写的传统和声,事关品味,不存在有意的控制。创作《变化之乐》之前,我在两首曲子的编写中也运用了声音的音阶:单一的声音,双重声音或者更多重的

声音,有些是同步演奏,有些则按时间顺序进行。这些乐曲组成了《为钢琴和室内管弦乐队而准备的十六首舞曲和协奏曲》。音阶不系统地排放在表格中,乐曲的创作手法包括这些表格的移动,正如组合魔方时采取的方法。在《变化之乐》中也运用了这些表格,不同于涉及随机操作方法的是,这些表格受到理性的控制:在包含64个元素的8×8方形表格(通过这

种方式来按照《易经》中硬币神谕的解读确定声音),其中32个是声音,32个是静默。这32个声音排在两个正方形中,一个在另一个的上方,两个正方形都是4×4的。不论这些表格是流动的还是凝固的,也不论表格中的一线数据是水平或垂直地来解读的,所有的十二音体系都由所给表格中的4个元素来呈现。只要这十二音体系的要求得到了满足,就可

以自由地使用噪音和重复音调。

可以得出结论,在《变化之乐》中随机操作对结构的作用

(使其时代错误的特征十分明显),

通过对素材的控制而达到了它们之间的平衡。在《想象的风景第四号》( *Imaginavy*

*Landscape No. 4*)

还有《威廉姆斯混合音》( *Williams*

*Mix*) 中都存在表格,但是依据第一

首乐曲的录音,以

及录音棚中记录的第二首乐曲,会

发现它们都没有运用十二音体系,

这毫无其他缘由。

“我们为何需要按二元论的术语小

心谨慎地前行呢?”这个问题直

到《钢琴音乐》的问世才得到人们

不自觉的回答。在这首曲子中,音

符的走向是由所写乐谱中的不完

美决定的。有多少地方不完美,则全然随机而定。

最初的谱子是用钢笔书写的,而乐曲中实际采取的步骤记录在了《旋转》(Die Reihe)的一篇文章中。¶尽管在《钢琴音乐》中,我证实了思维在对谱曲手段的结构和方法实施主导作用时的缺席,思维在涉及素材方面的作用,很清楚是为了检查声音自身:这些素材只是来自音调单

一的传统大钢琴,对键盘的弹奏,对琴弦的拨弄或者使琴弦静止无声,同时还有来自钢琴构造内部或外部的噪音。世界即使充满了一切可能,也仍然有它的局限性,这一特点使得所有事物本身就如同婴孩第一次尝试说话,又如同盲人对事物的摸索。思维再次出现,作为中介划定了这小范围演奏的边界。现在需要一些更加重要的东西:宇宙中对声音的创

作应该取决于声音本身,

而不是那些想象声音应该是怎样的思维。¶众所周知,声音有频率、振幅、时长和音色,在曲子中,还有其延续的方式。声音的这五个特征可以用五条线表示,

用印度墨水在透明的塑料方块中画出来。在其他类似的方格上可以刻出一个点。

将画了线的方块放在刻了点的方块上,只要从点上放下一条垂线直到接触到方块上的那条线,然后依据任意一种测量方式去测量,就可以确定声音的物理特征和其所处的位置。大一些的点表示的是停顿的意思,最大的点就是集合体。策略对于停顿和集合是必需的,为了进行测量,就要再制造有五条线的方格,而且这些线的含义都是不确定的,这样其中

一条线就有可能指这五个特征中的任何一个。这些方块是正方体，所以可以放置在彼此相关的任意位置。这样描述的情况

就是最近创作的《变奏曲》的情况。《变奏曲》本身的创作就意味着它是“钢琴和管弦乐队音乐会”中的84首钢琴曲之一。在这种情形下，演奏行为将在

其中发生的那个宇宙是没有被预先设想的。而且，我们都知道，声音是在充满可能性的地方产生的，而不是像传统上所倾向的存在于不连续的点上。《变奏曲》的乐谱从音乐中分离出来，并模仿了其真实的物理特性。现在我打算陈述一下变化的历程以及我的创作手段中对声音时长的改变。在《金属结构》中，对时长模式和所选的音进行了控制，除了这

一事实之外，没有什么违背常规的。于是出现了乘以2的数值或增加二分之一的数值，以及3,5,7,9的回音。即使并没有直接控制其节拍模式，这些也同样适用于《奏鸣曲和间奏曲》。《弦乐四重奏》的创作中，作曲家没有确定节拍模式，行动几乎都由单一的数量主导。直到《变化之乐》问世，音符的数量和乐谱才有所改变。它们在空间中得到测量，四分

音符就等同于 $2\frac{1}{2}$ 厘米。这使得乐谱可以以分数的形式出现，例如，八分音符的 $\frac{1}{3}$ ，而无需以同样的模式记录分数其余的 $\frac{2}{3}$ 。这样产生的可能性可以直接等同于剪切磁带。《变化之乐》中时长的表格里有64个元素，所有这些都是时长，因为它们都

可以适用于

声音和静默(每一类各 32 个元素),我们对它们进行分割(例如, $\frac{1}{2}$ 加上八分音符的 $\frac{1}{3}$ ,再加上四分音符的 $\frac{6}{7}$ )并将其整体或部分呈现出来。这种分割是很实用的测量方式,可以避免在因随机

操作而产生的高强度结构区域,出现描述不可能情形的乐谱。¶同样的,对时长的分割可在《威廉姆斯混合音》中发现,因为事先已经准备好了最多 8 台的机器和扬声器。当密度由 1 升级到 16 时,通常需要用最小的部分来表达时长,因为那样的空间根本容纳不下大的分割部分。¶对时长的准确测量和记录都依赖于思维

活动:

想象的精确性。就磁带而言,那些只想录入部分的或者是全部录入的都无法改变其初衷。(即使它是执行随机操作而产生的行为也不可以。)这些情形有些是天气对素材产生的影响;有些来自于人类的弱点——无法解读尺子上的刻度,不能在所给的点上进行剪切——还有一些是机器

原因,八台机器没有以完全相同的速度运转。¶考虑到这些情形,也许有人会受到启发,认为应该对时长进行更程度的控制

或者有人会说应该完全放弃对时长的控制。就《钢琴音乐》的处理而言,我采取了后者。乐曲中不会再出现结构,时长也待定,视情形的紧急程度而定。

因此,任何一个音的时长都是不确定的。乐谱以记录所有音符的形式存在于空间中,空间只是暗示而非测量时间。噪音是没有符杆的四分音符。『《钢琴音乐》的演奏不止需要一个钢琴师,也许是二到二十位,那么声音的持续就会变得完全不确定了。虽然每一页乐谱的解读都是按照传统方式从左到右进行,但是在承接方面的结合是无法预测的。『在音

色方面,修改的历史是极其短暂的。在《金属结构》中,四个音的音色都相同;然而在《奏鸣曲和间奏曲》中事先准备的钢琴的音色由其音色旋律的本质而定。《弦乐四重奏》中作曲家对改变音色的兴趣是很明显的。至于音色,主要是品味的问题,我最早是在《想象的风景第四号》里进行了彻底的改变。我必须承认,我不喜欢从录音机里发出来的声音。但是这

首曲子使我敞开了耳朵去聆听,

我彻底地放弃了关于音色的个人品味。现在作曲时,我经常开着收音机。我的朋友们也不再对我拜访他们时还带着收音机,打断他们的招待会而感到尴尬。还有其他几种声音对于我而言也是不论品味的:贝多芬的音乐,意大利美声唱法,爵士乐还有电颤琴所发出的声音。在《威廉姆斯混合音》中我运用

了贝多芬的音乐,《想象的风景第四号》中运用了爵士乐,而在《钢琴和管弦乐队音乐会》最近创作的部分里,我采纳了意大利美声唱法。现在我只需要再运用电颤琴就可以了。换句话说,我发现我对音色的品味

是无关紧要的,而且还发现,对不再执著的音色部分,我听得越来越精准了。贝多芬的

音乐对我来说是个惊喜,现在我的耳朵接受了它,就像接受铃铛声一样。《钢琴和管弦乐队音乐会》中管弦乐队的音色是怎样的?这很难预测,但是也许可以这么说,他们引入了爵士乐的音色,这种音乐比严肃音乐更多地探索了运用乐器的可能性。¶伴随着磁带和音乐合成器的出现,与其说涉及音乐泛音结构特征的行动是关乎品味的问题,倒不如说纯粹是

在一切皆有可能的领域中的行动。我为《变奏曲》所写的乐谱就是这样处理其关系的。¶早期的作品有开始、中间和结尾。后期的作品中就没有这些了。它们从任意的地方开始,持续任意长的时间,需要的乐器和演奏人员也是随机而定的。因此,也可以说它们不是事先设计好的,如果要像接触具体的某物一样靠近这些,绝对会错过问题

的关键。这是丰富体验的机会,这种体验并不只属于耳朵,眼睛也会有视觉盛宴。一只耳朵无法独立存在。在听唱片时我注意到,

我的注意力会集中在移动的物体上或者灯光的运用上,去年5月在《威廉姆斯混合音》排演时,八台

机器正在运转,但现场人们的注意力都集中在那个60岁的钢琴调音师身上,他正忙于为晚上音乐会的乐器调音。因此,显然音乐本身是理想的情形,而不是实际状况。头脑或许会忽略周围的声音、88个键以外的音高、没有计算的时长、缺乏乐感或令人厌恶的音色,在整体上控制或理解可以获得体验;或许会放弃作为视听体验的忠实接受者而提高乐曲创

造性的渴望。『我演讲时通常会讲故事,但这次还没有讲。这一主题肯定会让人希望我讲些不相关的内容,

但我却倾向于讲些合适的东西。这倒提醒了我:几年前我出席了铃木大拙博士的演讲。他演讲时声音很小。有时,就像昨天晚上一样,我正想告诉朋友一些事情时,头顶会

飞过一架飞机。那场讲座是在哥伦比亚大学里举办的,这所学校地理位置独特,从拉瓜迪亚机场起飞的飞机在向西航行时,总要从它的上空飞过。天气晴朗时,人们会打开窗户,但是飞机飞过发出的声音会湮没铃木大拙博士的演讲。然

而,博士从不提高他的音量,也从不停下来,还从不告知听众他们漏听的内容,更令人奇怪的是,从来没有人问过教授,刚才飞机飞过时他讲了什么内容。不管怎么说,有一天他解释一个中文汉字——我认为那个字是“喻”(Yu)——他用了很长时间来解释它,而实际上他所能给出的最切近的意思就是英文中的“无法解释”。最终,他笑了,然后说:“难道这不

奇怪吗?我从日本远道而来,却和你们解释这个本意是无法解释的汉字。”『想到我应该讲一个故事时,最先进入我脑海的并不是这个故事,但它让我想到了另一个故事。

几年前,我师从阿诺德·勋伯格学习时,有人请他解释十二音技法。他立即答道:“这与你无关。”现在我已经想起我刚开始想到要讲的那个故事了。希望我能讲好这个故事。几个人,实际上是三个,有一天外出去散步。他们一边走一边聊天,其中一个人注意到,有个人站在他们前面的山上。于是这个人转向他的朋友们,问道:“你们认为

那个人为什么会站在那座山上?”其中一个回答道:“他站在上面一定是因为站在那里很舒服,而且他正在那里享受清凉的风。”这个人又转向了另一位朋友,重复了一遍这个问题,“你认为那个男人为什么要站在那座山上?”第二位朋友说道:“因为那座山比周围地势都更高,所以他一定是想看到远处才站在那儿。”第三个人说道:“他一定是和朋友走散

了,所以才独自一人站在那里。”走了一段时间的路后,这些人终于走到了这座山,之前他们看到的那个男人现在还在:就站在那里。

他们问他为什么站在这个地方,想知道他们几个人中谁的答案是正确的。现在你们想到的我站在这里的理由都有哪些呢?”他问道。“我们三个答案,”他们几个回答,“第一个是因

为站在这里很舒服,而且你可以在这里享受清凉的风。第二个是因为这座山比周围地势都要高,这样你就可以

看到远处的东西。第三个是您和朋友走丢了,所以就独自一人站在这里。我们一路走了过来,其实我们并不想爬这座山的;现在我们想听到您的解答:我们中谁是正确的呢?”“这个人回答说:“我只是站在这里而已。”我跟着阿诺德·勋伯

格学习时,一天,他正在用对位法谱曲,以此展示如何运用这种方法,过程中他使用了橡皮擦。这么做时,

他说:“铅笔的这一头和另一头是一样重要的。”在这场演讲的过程中,我几次提到了墨水。作曲,如果是写谱子的话,实际上就是写作;人们对于事物的思考越少,就

越能接近事物的本质:写作。音乐是否可以不用铅笔或者墨水来谱写(我指的是即兴演奏)?

答案毫无疑问是可以的,而且谱曲过程中的变化具有预示性。《奏鸣曲和间奏曲》是通过弹钢琴来创作的,听辨其不同,在其间选择,用铅笔大致地记录,然后抄录这个草图,

但还是用铅笔进行的。最后认真地用墨水抄录手稿。《变化之乐》也大致采用这种方法。但有一个变化,初始的铅笔版草图写得十分精准,橡皮随时会现于需要它的地方,排除了对干净整齐的铅笔版乐谱的需要。在《想象的风景第四号》的创作中,并没有进行弹奏乐器这第一个步骤,但其他的步骤都保留了。《钢琴音乐》是直接

用墨水谱写的。

## II. 不确定性

下面各页采用了密而且小的字体印刷,旨在强调这篇演讲刻意表现出  
的独断的特点。

这是一篇关于乐曲演奏之不确定性的演讲。卡尔海因茨·斯托克豪森的《第十一钢琴奏鸣曲》(*Klavierstück XI*)可以作为例证,约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的《赋格的艺术》(*The Art of the Fugue*)也可作为例证。在《赋格的艺术》中,结构(即整体到部分的划分),方法(即由音符到音符的步骤),形式(即表现出来的内容),具有连续性的形态,都是确定的。乐曲素材的频率和时值也是确定的。音色和振幅未得到赋值,所以是不确定的。由于存在着这种不确定性,《赋格的艺术》的每次演奏都会产生独特的泛音结构和分贝范围。在《第十一钢琴奏鸣曲》中,乐曲的所有特征都是确定的。由音符到音符的步骤是确定的,将整体划为部分的结构也是确定的,然而,这些部分的次序是不确定的。这种不确定性为独特的形式提供了可能,也就是说,每次演奏都会产生独特的连续形态,都会产生独特的富有表现力的内容。

就《赋格的艺术》而言,演奏者所起的作用就像是在已给出轮廓的画面上着色。演奏者可以采取有序的方式,这样也能让他人进行恰到好处的分析(阿诺德·勋伯格和安东·韦伯恩的记录,就可以作为20世纪的相关例子)。演奏者也可以发挥色彩师一样的作用,不去刻意地采取有序的方式(因此也就不适合分析)。他或者任意地跟着感觉走,听从自我的安排;或者就像自动写作一样听从潜意识的安排,多少有些不自觉地参照思想的结构向内心深处探寻,直至梦境中的一点;或者遵循整个物种的倾向并做些对人类多少具有普遍意义的事情,直至荣格精神分析中的集体无意识;抑或直至印度精神实践中的“深度睡眠”——埃克哈特大师的观念就以此为根基——在此认同一切的可能性。

演奏者在任意地发挥色彩师的作用时,也可以遵循自己的品味,参照思想的结构,向外部探究感官的知觉;抑或不知不觉地进行思想的外在运作:运用随机数字表,在此遵循科学对概率的兴趣;或者进行随机操作,在此认同一切的可能性。

在《第十一钢琴奏鸣曲》中,演奏者的职能不是色彩师,而是要赋予乐曲以形式,也就是说为形态的连续性及富于表现力的内容提供框架。这种情况在有序的方式下是不可能实现的,因为没有得到生动描绘的形式自然地导致了作品中其他所有元素的消失。学术研究为此提供了实例,其中复制的模式涉及了所有的组成部分:结构,方法,素材及形式。另一方面,无论乐曲的结构,方式和素材受到了多么严格的控制,或者多么符合常规,只要它的形式没有受到限制,而是自由的、原创的,那么乐曲就具有生命力。莎士比亚的十四行诗或者日本诗人松尾芭蕉的俳句可以作为例证。那么,在《第十一钢琴奏鸣曲》中表演者如何完成赋予乐曲形式的职责呢?演奏者在为音乐赋予形式时,一定不能有意地架构形式(因此也就不适于分析)。他或者任意地跟着感觉走,听从自我的安排;或者就像自动写作一样听从潜意识的安排,多少有些不自觉地参照思想的结构,向内心深处探寻,直至梦境中的一点;或者遵循整个物种的倾向,并做些对人类多少具有普遍意义的事情,直至荣格精神分析中的集体无意识;抑或直至印度精神实践中的“深度睡眠”——埃克哈特大师的观念就以此为根基——在此认同一切的可能性。演奏者在任意地为音乐赋予形式时,也可以遵循自己的品味,参照思想的结构,向外部探究感官的知觉;抑或不知不觉地进行思想的外在运作:运用随机数字表,在此遵循科学对概率的兴趣;或者进行随机操作,在此认同一切的可能性。

然而,由于《第十一钢琴奏鸣曲》具有对欧洲音乐来说本质上最常规的两个特征,即八度中的十二音调(素材的频率特征)和节拍的规律性(影响创作方式中的方法因素),演奏者在这些情况下的演奏程序不论依循什么(感觉,无意识行为,知觉的普遍性,品味),他都需要赋予欧洲音乐本质上最常规的形式特征。在演奏者希望演奏与写出来的曲子一致时,这类情况会支配那些未知的情况。举例来说,在欧洲音乐中本质上最常规的形式就是,演奏作为整体按照时间发展,有开始,有过程,有结尾,在本质上是渐进而非

静止的,也就是说,要有高潮或高潮迭起,而非单个音符或多个休止符。

《第十一钢琴奏鸣曲》中不确定的方面并不会使其脱离欧洲乐曲的主流,而这种不确定性似乎旨在带来某种无法预测的状况。从这种意义上来说,不确定性在《第十一钢琴奏鸣曲》中的运用没有必要,因为它是无效的。这首乐曲在各方面都可以写得很确定。在这种情况下它那难一的不落俗套的特点就会失去:印在大得非比寻常的纸张上,附有粘合剂,以便在某些点上黏合起来,方便演奏者把它摊平并且放到钢琴的谱架上,它被放在硬纸管里以便保存或通过邮递进行分发。

这是一篇关于乐曲演奏之不确定性的演讲。莫顿·费尔德曼的《交织3》(*Intersection 3*)可以作为例证,《变化之乐》则不能作为例子。在《变化之乐》中,结构(即整体到部分的划分),方法(即由音符到音符的步骤),形式(即表现出来的内容),具有连续性的形态;乐曲的素材,声音和静默,所有这些都是确定的。虽然《变化之乐》的每次演奏都有所不同[勒内·夏尔(René Char)认为每场演奏都是独特的,即使是重复也不例外],但是演奏之间有着极大的相似性。尽管随机操作会带来乐曲的各种确定性,但在其演奏中这些操作不具有可行性。在《变化之乐》中演奏者的职能就像是遵循设计师的蓝图建造房屋的承建商。《变化之乐》是按随机操作的方式进行创作的,所以作曲者面临着多种可能性。但是它的乐谱在各方面都是确定的,演奏者就没有这样的身份认同,因为作品明确地展现在他的面前,他不能随心所欲地进行演奏,而必须让自己尽量向写好的乐谱靠拢。《变化之乐》与其说属于人类,不如说属于非人,因为它是随机操作的产物。组成乐曲的虽然只是声音,但它们合在一起时却控制着身为人类的演奏者,就像怪物弗兰肯斯坦一样赋予了作品令人警醒的特点。这种情况显然是西方音乐的典型特点,西方音乐的代表作也正是那些最骇人听闻的作品,当涉及到人性化的交流时,它们就从弗兰肯斯坦变成了独裁者。

在莫顿·费尔德曼的《交织3》中,结构既有其确定性也有其不确定性,方法绝对是不确定的。素材的频率和时长只有在广义的限制下是确定的(在狭义的限制下是不确定

的)。虽然它的音色已经由钢琴这一指定的乐器限定,但素材的振幅是不确定的。组成形式的是连续的不同重心,即连续的声音组合,这些声音本身也只是在广义的限制下(高音,中音,低音)才是特别的。形式是确定的,特别是因为作曲者以指定的方格为时间单位,尽管也许有人会依据其他原因认为形式是不确定的。“方格”是作曲者创作时在方格纸上做标记而产生的,功能就好像城市道路上的绿色交通灯。演奏者可以按照方格中时间段内的任意时间点表示出来的顺序,自由演奏给定的一系列声音,就如同开车时只要绿灯亮起就可以穿过十字路口。除了方式是完全不确定的以外,创作手段的特点就是在某些方面是确定的而在某些方面又是不确定的,这些对立面的相互渗透比任何独立的一方都更具特色。因此这种情况在本质上不是二元的,而是以不受阻碍且相互渗透的方式存在的许多中心的集合体。

《交织3》的演奏者就像手握相机拍照的摄影师。乐曲允许无数的可能性,由于不是机械地被建构,可能性不会耗尽,只是会遭到滥用或有所减弱。那么演奏者将怎样演奏《交织3》呢?也许他会以结构清晰的方式来演奏,以便他人解析。或者演奏者会像摄影师一样,无意识地组织架构。(因此也就不适于分析。)他或者任意地跟着感觉走,听从自我的安排;或者就像自动写作一样听从潜意识的安排,多少有些不自觉地参照思想的结构向内心深处探寻,直至梦境中的一点;或者遵循整个物种的倾向并做些对人类多少具有普遍意义的事情,直至荣格精神分析中的集体无意识;抑或直至印度精神实践中的“深度睡眠”——埃克哈特大师的观念就以此为根基——在此认同一切的可能性。演奏者在任意地扮演摄影师的角色时,也可以遵循自己的品味,参照思想的结构,向外部探究感官的知觉;抑或不知不觉地进行思想的外在运作:运用随机数字表,在此遵循科学对概率的兴趣;或者进行随机操作,在此认同一切的可能性。

莫顿·费尔德曼在一天傍晚说,他在创作时就像已经去世的人一样。这一说法让我想起了我父亲,他是个发明家。他说过,他的最佳作品诞生在他熟睡之时。这两个例子都属于印度精神实践中的“深度睡眠”。此时自我不再是行动的阻碍,人们获得了流畅性,流畅正是自然界的特点。四季按照春夏秋冬的顺序循环,在印度人的阐释中,这四个

季节对应着创造,保存,毁灭,休眠。深度睡眠就像休眠一样。每个春天都会带来无数种可能。演奏者可以用任意的方式进行演奏。究竟他是以有序的方式表演还是以某种并非有意架构的方式表演,都只有到演奏后才能得知。事实上,乐曲的本质以及作曲家自身对其行为的理解,表明演奏者有时有意识地演奏,有时又无意识地演奏,以埃克哈特大师的观念为基础,在此认同一切的可能性。

这是一篇关于乐曲演奏之不确定性的演讲。厄尔·布朗的《指数》(*Indices*)不能作为例子,它的演奏需要很多人员的参与,而乐谱——确定各部分间的关系——的引入则消除了演奏的不确定性。虽然随机数字表(其运用带来了偏好)确定了乐曲的组成部分(在《指数》中结构、方法、乐曲和形式因此都是确定的),但这些表格在演奏中却无法运用。指挥家的职能就像是遵循设计师的蓝图建造房屋的承建商。乐器演奏者的任务就像是工匠,只需要做好他们的本职工作。厄尔·布朗的《指数》是通过随机数字表(其运用带来了偏好)而创作的,这使得作曲者面临着多种可能性,因为偏好的引入使得作曲家可以免受对概率的科学关注的影响。但是各声部的乐谱在各方面都是确定的,除此之外,总谱固定了各部分间的关系,不允许指挥家或演奏者产生这种认同。他们的任务呈现在他们面前。指挥家不能以自我意识为中心进行指挥,而必须尽量使自己向写好的乐谱靠拢。乐器演奏者们不能从他们各自的中心出发进行演奏,而必须尽量同指挥家的指挥相一致。他们对作品本身的认同即使有距离,那也只是一步之遥。每一事物,每一存在,都被视为从各自的中心向外运动;从这一角度来看,多数人服从某个人的指挥,而这个人也受他人的作品而非他人的控制,这种状况令人无法忍受。

(在这种关系中,可以说印度的传统实践是抵制合唱,将演奏限制于独奏。在印度的传统实践中,独奏并不是演奏他人的乐曲,而是演奏者在结构、方法、素材有一定限制的情况下进行的即兴创作。虽然他可以通过连续的形态将乐曲由形式变成现实,但是富于表现力的内容并不仅仅存在于这一个声部中,在印度的传统习俗中,它还依赖于其他所有的声部。)

当然,这里描述的令人难以忍受的情形并非《指数》所独有,而是西方音乐的特征,那些代表作就是最令人难忘的例子。如果不涉及随机数字表(其运用带来了偏好),而是关于顺序、个人感受以及这些的综合,那么它们强调的就是个人的参与而不是声音的介入。《指数》中的声音仅仅是声音。如果偏好不曾引入到随机数字表中,那么声音就不仅仅是声音,而是依据概率的科学理论,遵循现有各声部平均分布的原则,也就是在人的控制下产生的组成部分。

这是一篇关于乐曲演奏之不确定性的演讲。厄尔·布朗的《四大系统》(*4 Systems*)是个例证。这首乐曲可以由一人或多人来演奏,但是无论是独奏或是合唱,它都没有总谱。由于各分谱间的关系并不固定,那么即使有很多人参与演奏,也不会消除演奏的不确定性。乐谱的原稿是在一个有着四个对等区域(即四个系统)的纸板上,用墨水绘制的很多长宽各异的矩形。矩形垂直的那条边代表着相对时间,矩形的宽可以理解为是二维图形中的间隔或者是三维图形中的幅度。这一素材的所有解读都可以附加任意数字或者是顺序,在这些之间加入或不加入静默,都可以产生任一时长的连续性。为了丰富对乐曲的解读,作曲者进一步允许从以下四个角度中的任意一个来阅读纸板上的乐谱,即从纸板右侧看,上下颠倒看,从一边看,或者来回地看。

作曲者的这一许可产生了巨大影响,没有它的话,乐曲的演奏就会有很大不确定性。乐谱绘制并非有意识地安排架构。根据埃克哈特的观点,无意识的绘制可以给作曲者提供很多可能性。但随着进一步的许可——即从纸板右侧看,上下颠倒看,从一边看或者来回地看乐谱,绘制的乐谱会成为两种或多种不同的情形及其转位形式。逆转标志着有意识的思维。因此作曲家(虽不是按他的意识行事)将没有机会遇到所有的可能性,取而代之的是通过逆转联系在一起的事件。非二元论也许会成为二元论。从非二元论的角度来看,每一事物,每一存在都被视为中心,这些中心互相渗透,互不影响。另一方面,从二元论的观点来看,每一事物,每一存在都是隐性的;相互之间的关系及影响是显性的。为了避免不必要的干扰,明确人的目标,二元论就要求仔细结合对立面的观点。

如果乐曲中缺乏与对立面的结合,那么在演奏中就必须体现这种结合。《四大系统》(由于高度的不确定性)就是如此。演奏者的职能,或每次演奏《四大系统》的演奏者的职能,就是从所储存的原材料中创作出新的东西。结构(即整体到部分的划分),是不确定的。形式(即具有连续性的形态),也是不确定的。在所给出的对原始绘图的解读中(如大卫·都铎绘制的足以供四位钢琴家进行四分钟演奏的乐谱),方法是确定的,素材的频率特征,振幅和音色也是确定的。素材的时长特征既是确定的又是不确定的,因为从音符的最开始进行扩展时就确定了各部分的时长,但是在一个系统中总的时长是不确定的。在《四大系统》的演奏中,演奏者的职能是双重的:既提供结构又赋予形式,即将整体划分成部分并确定连续的形态。

作曲者只知道他使乐曲的演奏具有不确定性,作曲者自身并不同意我所描述的演奏者的双重职能。他不同意我在此所描述的观点,我认为,允许演奏者从纸板右侧、上下颠倒、从侧面或者来回看乐谱,可以将有意识的架构和无意识这两个对立面结合。(演奏者在各场演奏中依据数据赋予各系统时长,就像是模型对建筑的影响:十五秒,而后是它的两倍或四倍。)必须从无意识的架构的多种方式中选取一个或几个,以此完成形式上的责任。然而,由于要与有意识的思维相一致——《四大系统》中的逆转就是有意识的思维——虽然作曲家并不认可,但是这些并非有意识地组织在一起的方式接近自我,因此作曲家易用这种方式,特别是在演奏者想要以与所见乐曲一致的方式进行演奏时。他将在这些情况下任意地跟着感觉走,听从自我的安排;或者遵循自己的品味,任意地探究感官的知觉。

由于高度的不确定性,那能够引起任意可能性的(基本没有意图的过程)就会产生时间目标(time-object)。这个目标是非常复杂的,因为没有总谱,未固定各分谱的关系,它就类似于一幅未来派或立体派绘画,或者类似于快速移动的图片,使得人们很难看清它的面目。

从刚才的描述中可以看出,这是个由非二元主义向二元主义转换的过程(并非有意,因为作曲家在这里并未赋予转位重要性,而是把它作为可以产生多种可能性的行动的附

属物),那么我们可以推导出如下结论:为了保证演奏的不确定性,乐曲自身必须是确定的。如果这种不确定性本身就有着非二元性,那么乐谱的每个声部都必须有唯一的解读,而非由单一源头产生的互相关联的多种解读。同理,尽管与《四大系统》无关,我们仍可以推理得出,在乐曲范围内的一次运作本身肯定不会导致多种乐谱的产生。如果单独的运作应用于不只一个乐谱,例如对频率和振幅这些特征也有影响,那么这两者就由这共同的运作而有了相互关联。这种关联性确定了目标,不同于那些毫无目标的过程,它必须是二元论的。在确定目标时展现出来,并由此被视为二元论的不确定性,并不表示无限的可能性,而仅仅表示与结果相关的漫不经心。

这是一篇关于乐曲演奏之不确定性的演讲。克里斯蒂安·沃尔夫的《钢琴家二重奏 II》(*Duo II for Pianists*)就是个例子。在这首曲子中,结构,即整体到部分的划分,是不确定的(作曲家并没有事先确定如何结束乐曲的演奏);由音符到音符的方法也是不确定的。素材的特征(频率,振幅,音色,时长)在作曲者提供的音阶限制内都是不确定的。形式,即连续的形态,是无法预测的。几位钢琴师中的一位开始演奏,另一位在注意到特别的声音或者他人用来做提示音阶之一的停顿后,在所给时间段里从所有可能性中选取一种,按照自己的决定而进行演奏。这样开始后,每个钢琴师依据他人所给的提示予以回应,虽然他们个人所给的回应里会有停顿,但是回应的间隔里是不允许有停顿的。特定的时间段是零时间。这里没有总谱,没有各声部间的关系。显然《钢琴家二重奏 II》不是时间对象,而是开始和结束都与其自身无关的过程。在演奏中,开始和结束会得到确定,但并不是通过演奏行动内在的紧急情况,而是由整个演唱会的环境决定的。如果节目中的其他乐曲演奏了 45 分钟,需要再延长 15 分钟,使节目的时长更加合理,那么《钢琴家二重奏 II》也许会再延长 15 分钟。如果只有 5 分钟的话,那么它只能延长 5 分钟。

《钢琴家二重奏 II》的每位演奏者就像是旅行者,在未通知出发时间或者在通知出发的过程中,他必须一直准备赶火车,他必须时刻准备出发,时刻注意各种情形,并且肩负重任。如果他没有发现任何暗示,那么这本身就意味着,他要在音阶的限制及时间段

内给予不确定的回应。于是他发现(或意识到他没有发现)暗示,在一个时间段后添加另一个时间段,确定他做出回应的时间(同时也做出相应的回应)。而后,随着计时器的秒针接近一个时间段的末尾和另一个时间段的开始,他为即将到来的行动做好准备(同时仍然做出行动),然后,准确地说是在另一个时间段要开始时,他采取合适的行动(同时注意到或者意识到他没有发现下一个暗示),然后就这样继续下去。那么每个演奏者是如何在不确定的情形下做到警醒的呢?他是否需要小心翼翼地依据二元论的观点呢?与此相反,他只需将其思想集中于一点,他的思绪会很繁忙,没有时间将其分成有意识的部分和无意识的部分。可是,这些部分还是依然存在的。所发生的仅是方向的完全变化。与其使无意识的思维直面有意识的思维,倒不如在情况紧急或者情况不确定时,让有意识的思维转向无意识的思维。于是就像之前一样,演奏者可以将2与2相加得到4,或者以有序的方式来组织演奏,这样在成功地得到分析时情况也就变得更加复杂。演奏者的思想将集中于此,在这个充满各类关系、变化、近似、重复、对数的领域,他的注意力既要顾及内在的内容,又要兼顾外在的内容,参照他思想的结构,以面对所有的可能性。远离自我和他自我意识中同其他生命或事物的分离,他将面临埃克哈特的理论基础,其中所有的非永恒事物都会流走而又回归。“思想产生了,却无法集中,得不到珍惜,反遭弃置,好像它们空白无效。思想产生了,却无法集中,得不到珍惜,反遭弃置,好像它们只是朽木。思想产生了,却无法集中,得不到珍惜,反遭弃置,好像它们是块石头。思想产生了,却无法集中,得不到珍惜,反遭弃置,仿佛它们是早已燃尽的火焰留下的冰冷灰烬。”同样,在《钢琴家二重奏Ⅱ》的演奏中,在与所写的乐曲保持一致时,每位演奏者都会释放自己的感情,自己的品味,自发的行为以及对世界的认识,他自身不附属于任何东西,在演奏中不留一丝痕迹,他的行为不会影响本质上的流畅自然。因此表演者只需做他需要做的事情,而不是将他的思想分成两部分,不是使思想脱离他的身体,而他的身体正随时准备着直接并瞬时地接触到乐器。

这是一篇关于乐曲演奏之不确定性的演讲。作曲必然是实验性的,实验性活动的结果则不可预测。因为不可预测,这一行动就无需任何理由。就像土地,就像空气,无需理由。在演奏方面具有不确定性的乐曲,其演奏当然是独特且无法重复的。再次演奏的结果不同于之前的演奏。由于演奏无法成为时间中可以把握的对象,所以这样的演奏什么也无法实现。对演奏进行记录,也不会比明信片更有价值,它能够让人们对发生过的事情获得一些了解,而行动则意味着对尚未发生的事情毫无了解。

演奏具有不确定性的乐曲还需考虑一些现实的因素,包括演奏空间的大小,也包括演奏的时长。就演奏空间的大小而言,在演奏涉及多个演奏者(两个或更多)时,若干种理由都要求把每个演奏者的区域与其他演奏者的区域划分开来,这样比较便利,同时更符合演奏过程的要求,并与建筑环境相协调。这种隔离使得声音从各自的中心发出并扩散,而不受欧洲和声传统的阻碍,也不受有关声音间关系及影响理论的阻碍。在欧洲音乐史中,以悦耳的合奏为例,最重要的是声音的混合,因此合奏曲的演奏者必须互相靠近,这样他们的演奏或许能精彩有效,在时间长河中留下痕迹。可是,演奏那些具有不确定性的乐曲,演奏者的行为会产生一个过程,在这种情况下,和音的加入不是至关重要的。不受阻碍的声音才是关键。在空间上分开演奏者有利于合奏的进行,便于不受阻碍的声音产生并扩散,这些都是至关重要的,是精华之所在。而且,在空间上的分离便于每个演奏者的独立演奏,他们不受从总谱中截取部分乐谱进行演奏的影响,思想就倾向于所有的可能性。人们聚集在一起时,举止可能就像一群绵羊,而不是高尚的人。因此我们可以说,空间上的分离便于每个演奏者的独立行动。声音将由行动产生,而行动来自他们各自的中心,而非来自其他机动行为或在环境中的声音和其他行为产生的心理效应。相较其他艺术形式,音乐中对空间必要性的认识更加迟缓,更不要说科学意识了。作为一种艺术,音乐将音乐家如此密切地聚集在一个群组中,这确实是惊人的。现在是让演奏者彼此分开的时候了,这样可以显示音乐领域对空间必要性的认可,空间的必要性在其他艺术领域已经得到认可,更不用说科学界对此的认识了。同时,这还暗示了对演奏者的安排,就像合奏中空间的安排,而不是按照传统做法,让一群人挤在小型音乐演

奏会或交响乐演奏厅的一端。当然,在空间中合奏的演奏者将被分散安排在房间内。此时传统建筑往往并不合适,所需要的建筑将类似于伊利诺伊理工学院的密斯·凡德罗建筑学院的设计。一些这类的建筑有助于演奏具有不确定性的乐曲。当然演奏者也不会集中起来,被听众围在正中央,他们至少要分散地安排在听众周围,或者就将他们的位置排在最主要最具现实性的地方,实际上也就是在听众中间。在后一种情况中,演奏者和听众的进一步划分会促进每个人的单独演奏,其中包括了总体中各部分的能动性。

关于在演奏时具有不确定性的乐曲的演奏,还有很多现实因素要考虑,这些因素包括演奏场地的大小,也包括演奏的时间长短。因为演奏涉及几个演奏者(两个或者更多人),所以关于演奏的时长问题,最好是让乐队指挥在打节拍之外再身兼一职,各种理由证明这样会比较明智。在指挥为统一演奏所打的节拍下,不会出现演奏者以自己为中心奏出的声音;当多位指挥为使演奏成为复杂的整体而打出不同的节拍时,也不会出现演奏者以自己为中心奏出的声音。打节拍并不是必需的,大家所需要的仅仅是有关时间的细微暗示,他们可以瞥一眼手表或者瞥一眼指挥,因为指挥的行动代表着时间的变化。使用手表的话,演奏者可以经由秒针一秒一秒的走动预测时间。如果指挥在场,他的行动就代表着时钟,但是他的行为不是机械的而是多变的,因此演奏者无法通过指挥者在每一秒的行动变化来预测时间。指挥的行动代表着时钟,在演奏的声部而非总谱中——事实上是指挥自己的声部而不是其他人的声部——指挥的行动会渗透到合奏演奏者的行动中,但这并不会影响到他们的演奏。对于时间的必要性,音乐的认识迟于广播、收音机、电视,更不用说磁带,更不用说乘飞机时,无论何地无论在何时起飞,无论至何处无论在何时到达,更不用说电话。作为一种艺术,音乐长久地让音乐家聚集在一起打节拍,就像很多赛马选手齐聚一起试图驾驭一匹马一样,这确实非常令人震惊。现在是让演奏者彼此分开的时候了,这样可以显示音乐领域对于时间必要性的认识,这种必要性在广播、收音机、电视中已得到认可,更不必说磁带,更不必说乘飞机,无论何地无论在何时起飞,无论到何处无论在何时到达,更不必说电话。

.....

一位印度妇女邀请我去吃晚饭,说铃木大拙博士也会出席晚宴。他确实去了。晚宴开始前,我聊到了格特鲁德·斯泰因,铃木博士说他从未听说过这个人。我描述了她作品的一些特征后,他说听起来还不错。受到鼓舞,我又提到了詹姆斯·乔伊斯,对这个名字,铃木博士也是从未听说。吃饭时,他吃不下端上来的那些咖喱,但是生的蔬菜和水果上桌时,他吃得很开心。饭后,谈论的话题转到了形而上学问题上。女主人是个忠实的印度瑜伽行者,她的客人则近乎平均地分成了忠实于印度思想和忠实于日本思想的两群人,因此大家提出了很多的问题。在十一点左右,我们在街道上漫步,突然,一位美国女士问道:“铃木博士,我们整个晚上都在问您问题,却什么问题都没解决,对此您是怎么看的呢?”博士笑着说道:“这就是我喜欢哲学的原因:没有人获胜。”

### III. 交流

下面的文字由问题和引语组成。一些引语来自他人的著作,一些则出自自我自己的作品。(出自克里斯蒂安·沃尔夫的是《新电子音乐》[*New and Electronic Music*],观众出版社[Audience Press]1958年版,第五卷,第3号,1958年夏季。经观众出版社的许可转载。)引语的顺序和数量是随机操作的结果。没有为演讲设制计时。不过,我在进行这一演讲之前总要规定时间,有时则加上随机操作得到的提示:在演讲的过程中何时可以点上一支香烟。

**NICHI NICHI KORE KO NICHI: 每天都很美好**

如果我问了32个问题会怎样?

如果有时我停止询问呢?

这样会使事情清楚明白了吗?

交流能使事情明白了吗?

什么是交流?

音乐能传达什么信息?

我清楚了解的东西你也清楚地知道吗?

音乐只是声音吗?

那么音乐试图传达什么呢?

一辆开过的卡车发出的声音是音乐吗?

如果 I 看见了卡车,我必须听到它的声音吗?

如果我没有听到,它还能传达信息吗?

如果 I 看见了卡车,但是我没有听见它的声音,而是听到了别的声音,比如说打蛋器的声音,因为当时我是站在屋子里往外看,那么传递信息的究竟是这辆卡车还是这个打蛋器?

哪辆车发出的声音更悦耳呢?是路过工厂的卡车还是驰过音乐学校的那辆?

难道学校里的人会比学校外面的人更有音乐细胞吗?

如果学校里的人不能清楚地听到卡车的声音,这会影响我的问题吗?

你知道我所说的学校里的人是什么意思吗?

声音难道只是声音,或者它们指的是贝多芬式的音乐?

人类不是声音,对吗?

世界上有静默吗?

如果远离人类,我还必须要听到什么声音吗?

假设我行走在森林中,我必须听到潺潺的溪流声吗?

难道一定要听到些什么才可以,从来没有平和与安静吗?

如果我的头脑中全是和声、旋律和节拍,此时电话又响了,这对我会有什么影响?

我的意思是说,对我头脑中的乐曲和这份宁静有什么影响?

假设我头脑中回荡的是欧洲的和声、旋律和节拍,这对爪哇音乐的进程有什么影响?也就是说,对我头脑中的爪哇音乐会有什么作用?

这些问题能把我们带往何处呢?

我们要去什么地方?

现在这是第 28 个问题吗？

还有其他重要的问题吗？

为何需要小心翼翼地用二元论的术语来进行呢？

我还能再问两个问题吗？

现在我还能提问吗？

现在我已经问了 32 个问题，我还可以再问 44 个问题吗？

当然可以，但我会这么做吗？

为什么我必须一直提问呢？

我问为什么时有理由吗？

如果说问题不是文字，而是声音，我能问为什么吗？

如果文字是声音，那么它们是乐音还是噪音？

如果声音是噪音而不是文字，这些声音还有意义吗？

它们是乐音吗？

假设有两个声音和两个人，两组中各有一个是美好的，

这四者之间能有交流吗？

如果它们之间存在规则，那么我问你，这规则是谁设定的？

它是从某个地方开始的吗？我是说，如果是这样的话，它在哪里停止？

如果我们要待在一个没有“美”的地方，你或我会变得怎样？

我问你，如果声音有时会出现，或者迟早都会出现，那么我们会怎样的聆听体验

呢？你们的，我的，我们的耳朵，会听到什么？如果悦耳的声音停止出现，而唯

一能听到的又不是悦耳的声音,而是很刺耳的声音,我们会怎样?  
有没有这样一种可能,我们认为那些刺耳的声音也是悦耳的呢?  
如果丢弃了“美”,我们会拥有什么?  
我们拥有真理吗?  
我们拥有宗教吗?  
我们拥有神话吗?  
如果拥有其中之一,我们知道该如何处理吗?  
我们有生财之道吗?  
如果能赚到钱,我们会把钱花在音乐方面吗?  
如果俄罗斯政府为布鲁塞尔博览会花费六千万,主要花在音乐和舞蹈上,而美国只  
花费其 1/10 的费用,即六百万,那么这是否意味着每十个美国人中只有一个会  
像俄罗斯人那样具有音乐和运动细胞呢?  
如果我们放弃了金钱,我们还拥有什么?  
既然我们还没有放弃真理,那么我们该去何处寻找它呢?  
我们不是说过,不去寻找吗?但我们刚才是问了要去哪里寻找吧?  
如果我们没有说过不去寻找,那我们为什么不去寻找呢?  
如果我们的头脑还有一丝理智的话,我们就该知道真理,又何须到别处去寻找呢?  
否则的话,就像他们说的,我们怎样能喝一杯水呢?  
我们都知道,不是吗,他人的宗教、神话学,以及过去和将来的哲学与形而上学,那  
么我们又何需属于我们自己的一种,如果我们曾经有过一种?但我们现在没  
有,不是吗?

但是音乐呢,我们有音乐吗?

将音乐也一起放弃不是更好吗?

那么我们还剩下什么?

爵士乐?

还剩下什么呢?

你是说这是漫无目的的演出?

它是你每天早上起床时听到的第一个声音吗?

我有可能永远这样单调地提问下去吗?

我必须知道,我还要提多少个问题吗?

我必须知道如何数数,然后才能提问吗?

我必须知道在何时停止吗?

如果我们在世时还可以问一个问题,那么这就是唯一的机会吗?

我们能活多久呢?

当代音乐

既不是将来的音乐

也不是过去的音乐

而仅仅是

现在伴随我们的音乐:

这一刻,

现在,

现在这一刻。

异常的事情发生了:刚才我一直在提问,现在我要引用几年前我的演讲了。当然,随后我还会再问一些问题,但不是现在——现在我要做的就是引用。

那一刻总在变化。

(过去我是沉默的:现在我在

讲话。)

我们如何能说出何为当代

音乐,既然现在我们听的并不是当代音乐,

而是一个关于它的讲座。而那不是它。

这是一种“饶舌”,这一刻我们脱离了

当代音乐的影响(我们只是想到当代音乐而已)。我们每个人所想的都是自己的

想法,自己的经历,每种

经历都是不同的,也在不断发生着变化。

当我们在思考,我在思考并且当代音乐在变化时。

就如同生命在不断变化。

假如它不改变,

那么它就会消亡,当然,对于我们中的某些人,

有时

生命已经消亡,但它任何时候都在变化,也在重生。

现在我们花点时间谈论一下当今的牛奶吧:

在室温下,它不断地变化,比如说会变酸,等等,然后它就变成

一瓶新的牛奶,除非将其制成

粉末状或者冷藏 (这样可以让它的

生命过程放缓),

才可以让它们脱离这种变化。 (也就是说,博物馆和研究机构都能较好地

保存事物) 我们暂时使事物脱离生命

(阻止其变化),但是毁灭随时都会骤然降临,

而后更有生机的事物出现了，

如果我们将音乐从生活中脱离出来，我们就能得到艺术（杰作的

汇编）。至于当代音乐，如果它确实是

当代的，我们就没有时间这样做（这

会使我们免受生命的影响）。因此，当代音乐与其说是艺术，

不如说是生活。一个人还没来得及作完这一首

另一首的作曲就又开始了。就像人们

一直都要洗碗，刷牙或者感到困倦，

等等。

非常普遍的情况是，没有谁知道当代音乐是不是

艺术或是否可以成为艺术。

他只是觉得它

令人恼怒而已。

以这样或那样的方式令人恼怒，也就是说，使我们

远离僵化。

对于我们任何人当代音乐是

或者有可能是一种生活方式。

我想到了好几个故事，我觉得应该在这里穿插一下

（同样，顺便说一下，我一边写稿子，

一边念出来时，电话铃一直在响，

而后发生的就是当代的谈话，

代替了这种准备演讲的特殊方式。）

第一个故事

来自《室利·罗摩克里希那福音》（*Gospel of Sri Ramakrishna*）。

罗摩克里希那

的生活和言谈

深深地影响了一位音乐家，这位音乐家开始认为，他应该放弃

音乐而成为一名罗摩克里希那的信徒。 但是在他将

这一想法告诉罗摩克里希那之后，得到的回答是，绝对不可以。

继续

做音乐家：音乐是一种快速的运输方式。

快速运输，也即，通往“永久的”生命，

也就是说，生命，是阶段性的。

另一个故事是，最初意识

到我要做一次演讲之后，

我查阅《易经》，通过抛硬币的方式来算卦，对影响和激励进行预测。

六个有

头像的那面在上意味着

其影响会表现在人们的上下颌、面颊及舌头上。解卦后得出的结论是：

影响他人最简单的方式就是说一些与话题不相关的东西。通过这种“饶舌”而产生

的影响是不太重要的。

可是，我发现自己对

这一解说持有异议。

在聒噪饶舌的背后加上

一些“真实的”东西，我认为这是没有必要的。

我并不认为

“嚼舌头”会比其他方式更重要或

更不重要。 对我来说，这只意味着

继续说话，既非重要，亦非不重要，

既不好也不坏，而只是我现在

所过的生活中所发生的事情，也就是在伊利诺伊州做演讲，而这又把我们

带回到当代音乐中。

我们再次发起

讨论,回到《易经》的话题:高雅的卜卦(卜卦的艺术) 讨论一件艺术品的影响, 如同一道亮光从山顶向四周黑暗的地方照耀。

也就是说,艺术是璀璨的,而生命中的其他部分则处于黑暗之中。 我本能地反对这种观点。如果生活中有一部分是如此黑暗,是绝对地远离艺术之光,那么我愿意进入那片黑暗之中,如果有必要的话还要不断摸索,不过当然先要生存下去。 我还认为当代音乐

也处于这片黑暗中,四处碰撞,推翻其他事物,最终添加生活中的无序(如果生活是艺术的对立面),而不是为秩序和稳固的真理增添标识着杰作的美和力量(如果艺术是生活的对立面)。 是这样的吗? 是的。

杰作和天才同行,当我们从一者跑向另一者时,我们使生活比实际情况更为安全。 我们有可能永远都不知道当代音乐的危险性, 甚至 有可能永远不能够喝一杯水。 要使某物成为杰作,你就必须有足够的时间对其进行分类,并使它更具古典性。

但在当代音乐中,根本没有时间容许你去分类。 你能做的只有突然聆听。 就像你感冒后,

就只能一直打喷嚏了。

不巧的是，

欧洲的思维方式则认为，

突然听到某个声音或突然打喷嚏之类的现实并没有什么深远的影响。

去年冬天在哥伦比亚的

演讲中，铃木大拙博士谈到东西方人的思维是有差异的。

欧洲的思维中事物都互为因果关系，而在东方的思维中，

因果关系并未得到重视，

人们更倾向于鉴定此时此地发生的事情。

然后，他说到两个特性：

畅通无阻

和互相贯通。

畅通

无阻意味着空间里的每个人和

每一事物都处在中心，而且每个

在中心的，

都是最令人敬重

的事物。互相贯通意味着，每个最令人敬重的事物

都在朝各个方向移动，

它们相互渗透（它们渗透到他物，也被他物渗透），

无论处在什么时间或什么空间。所以，如果有人说，

世上没有因果联系，他的意思是，

世上有多得数不清的无穷无尽的因果联系，事实上，

在所有的时空中任何一个事物都与时空中的其他事物相互联系着。 因此  
没有必要按照二元论的话语——例如成功与失败，  
美好与丑陋，善良与邪恶——来小心翼翼地  
进行，我们只需“不要犹疑”地行走。  
引用埃克哈特大师的话，“我是对的，或者我某些方面做错了。”

这是1958年9月的第二个星期二，我还有很多话要说：现在离演讲结束还远着呢。  
我有四个问题必须要问。

就像我们之前所做的一样，假如，我们丢弃了音乐，这是否意味着我们别无所听了？  
你同意卡夫卡写的“心理学，一去不返”吗？  
如果你将动身前往北极，并且要用十指带着音乐，那你会带上什么音乐？  
我已经没有什么真正重要的问题了，是这样的吗？

接下来的内容，也许会让你对信息理论有一定的了解：

傅里叶分析允许时间功能(或其他独立变量)用周期(频率)成分来表达。频率成分  
是全部信号都有的属性。傅里叶分析意味着人们可以用信号的所有频率属性来描  
述任意一点上的信号值。反之亦然，人们可以通过各点的信号值获得它们的全部  
属性。

我刚才说什么了？

当他们说你应该说点什么时，这个“应该”在哪儿？

三、事实上，在你丢弃某物时，它却依然伴随着你，你不这么认为吗？

四、如果要把东西全盘遗弃，你会把它丢在哪里？

五、为什么你不像我一样，抛开每个念头，仿佛它是空白？

六、为什么你不像我一样，抛开每个念头，仿佛它是朽木？

为什么你不像我一样，抛开每个念头，仿佛它是石头？

为什么你不像我一样，抛开每个念头，仿佛它是早已熄灭的火苗产生的冰冷死灰，  
或者仅仅直接对情形做出一个轻微的反应？

九、你真的认为发现存在着一种可测量的实体，——也就是说，一种能量，它可以测量机械、电力、热量以及其他所有的物理活动，而且就像测量实际行动一样，它还能测量潜能，——你真的认为这一发现可以极大地简化对物理现象的思考吗？

当布列兹说他所说的东西时你同意吗？

你饿了吗？

十二、为什么你会这样（你或多或少知道自己将得到什么）？

布列兹会在那儿吗，或者说，他在我没看他时离开了吗？

你为什么认为数字 12 被放弃了，而这一系列的观念却未被放弃？

是这样的吗？

如果不是，为什么？

在这期间，你愿意聆听克里斯蒂安·沃尔夫第一次演奏《为钢琴而准备》吗？

他们晚上到底会做什么给我们吃,吃完晚饭后干什么?

听更多的音乐?

是生是死,这是个大问题。

困倦时,你会去睡觉吗?

你会醒着躺在床上吗?

为什么我要继续提问呢?

这和我必须继续谱曲的理由一样吗?

不过很显然的是,我现在不在谱曲,对吗?

那么,如果我做的只是提问,他们为何叫我作曲家?

如果我们中的一个人说,应该将 12 个音放在一起,另一个说,不应该这样,

我们该听谁的?

如果他们正说时,一个降 B 音来找我呢?

我如何才能使它自己走向我,而不是从我的记忆、品味或者心理中浮现?

怎么做?

你知道怎么办吗?

假设我或者某个人确实找到了一种方式,能使声音自然呈现,那么所有处于听觉范

围之内的人都能听得到吗?

为什么让这么多人听到会这么困难?

为什么可以聆听时,人们又要开始攀谈?

难道他们的耳朵不在脑袋上,而是位于嘴巴里,所以当他们一听到声音,直接的反

应就是开始讲话？

情况应该更规范些的，你不这么认为吗？

为什么他们不把嘴巴闭上，把耳朵张开？

他们愚蠢吗？

如果是的话，为什么他们不隐藏自己的愚蠢？

音乐知识增长后，人们的不良行为也会增多吗？

更富有音乐细胞会使人自然而然地变蠢，无法再聆听音乐吗？

那么难道你不认为人们应该停止对音乐的研究吗？

你的想法的要点在哪里？

我们在时空中行走时，耳朵的状态极佳。

声音有高有低，有柔软有粗犷，有一定的音色，持续一定的时长，而且有一个外包装。

它是高音吗？

它是低音吗？

它是中音吗？

声音轻柔吗？

音量大吗？

有两个声音吗？

还是不止两个声音？

是钢琴音吗？

为什么不是？

是飞机的声音吗？

它是噪音吗？

是乐音吗？

它比之前的音更柔和吗？

它是超音速飞机吗？

它什么时候会停下来？

而后会发生什么？

它是时间吗？

它会很短吗？

还是很长？

或者中等？

如果我想看到点什么，要去剧院吗？

只有声音，这足够吗？

我还需要什么？

无论我是否需要，我都能拥有吗？

它是声音吗？

那么，再问一次，它是乐音吗？

音乐——我说的是“音乐”这个词——有音乐性吗？

如果有的话，音乐是音乐吗？

“音乐”这个单词是音乐吗？

它能传达什么吗？

这是它必需的吗？

如果它是高音，可以吗？

如果它是低音，可以吗？

如果它是中音，可以吗？

如果它的声音轻柔，可以吗？

如果它的音量很大，可以吗？

如果它是音程，可以吗？

什么是音程？

音程是和弦吗？

和弦是一个集合吗？

集合是系列吗？

什么是系列？

一共有多少种声音？

100 万个？

1 万个？

88 个？

我还要再问 10 个问题吗？

有必要吗？

为什么？

为什么我要这么做？

我是事先决定要问这么多的吗？

我现在难道不是在冒险吗？

是吗？

我为什么要这么做呢？

这难道永无止境了吗？

为什么不呢？

世界上不存在静默，带你进入消声室后，你会听到你的神经系统运作的声音和血液循环的声音。

我无话可说，但我却正在说话。

我再问 33 个问题，会太多了吗？

谁在提问？

是我在问吗？

难道我不知道自己的思想吗？

如果我不知道，我为何要问？

其实问一问并不过分吧？

对吗？

那么告诉我，你更喜欢的是巴赫还是贝多芬？

为什么？

你是不是愿意听尼尔森的《数量》(*Quantitäten*)，不管这是否第一次演奏？

有谁最近见到了埃克哈特大师吗？

你认为严肃音乐够严肃吗？

七和弦在现代音乐中不适宜吗？

五度音和八度音呢？

如果七和弦不是七和弦呢？

明明有很多紧急的事情要去做，现在却一直在这里提问，这样是不是很愚蠢呢？

可是现在我们已经走到半路了，难道不是吗？

我们还能加把劲儿吗？

我们都认为音乐这一领域需要添加活力吗？

我们不同意吗？

不同意什么呢？

交流？

如果我有两个声音，它们是相互联系的吗？

如果一个人相比第二个音来说更接近第一个音，他和第一个音的关系更密切吗？

那么那些距离我们很远而无法听清楚的声音呢？

声音仅仅是振动，这不是事实吗？

振动现象众多，包括无线电波、光波和宇宙射线，难道不是吗？

为什么我在此之前不提出这个问题？

这难道不会激起人们的想象吗？

我们需要向上帝祷告,感谢他给我们的所有恩赐吗?

声音也是恩赐吗?

我重复一下,声音是恩赐吗?

我重复一下,你是不是愿意听尼尔森的《数量》,而不管这是否第一次演奏?

比利时人问我关于美国先锋派的问题,下面是我的回答:

在美国,作曲的方式和作曲家一样,都非常多。而且我们无法得知其进展情况,因为没有关于现代音乐的杂志,而且出版商们的好奇心不够。

组织社会活动的团体(广播音乐公司,“美国作曲家、作家和出版商协会”)

只关注经济,而当前他们正忙于一项重要的法律诉讼。在纽约,

“作曲家联盟”和“国际现代音乐协会”合并在一起,

这一新组织当前对巩固勋伯格和斯特拉文斯基的地位

具有浓厚的兴趣。这个圈子毫无疑问是属于先锋派的,但是它也很谨慎,

拒绝风险。成绩突出而颇具冒险性的代表人物是

米尔顿·巴比特(Milton Babbitt),在作品中,

他将序列的方法应用于声音的部分特性之中。吕宁和乌萨切夫斯基,

路易斯·巴伦(Louis Barron)和比比·巴伦(Bebe Barron)

用磁带记录的作品,准确地说并不能归为先锋派,

因为它们保留了传统和那些广为人知的价值。这些年轻人研究新古典主义,

让先锋派的精神影响着他们,也一定程度上影响了十二音系。

所以在这个黯淡的社会,厄尔·布朗,莫顿·费尔德曼和克里斯蒂安·沃尔夫的作品依然闪现出耀眼的光芒,因为在谱曲、演奏、试音等方面,行动是最具争议的。这些人没有采用序列的方法。布朗将空间里的记谱和时间上的相对应,现在倾向于指示的精确性。沃尔夫引入断裂的时长和部分性回音,还有节奏方面的零拍,则具有相反的倾向。对费尔德曼图表的理解是演奏者的自由,只要在所允许的界限之内即可。

那些比利时人还问我,美国先锋派和欧洲先锋派,其前进方向是否相同。下面是我对他们说的话:

美国先锋派在辨识出特定的欧洲音乐作品,如皮埃尔·布列兹、卡尔海因茨·斯托克豪森、亨利·普瑟尔(Henri Pousseur)、尼尔森(Bo Nilsson)和汉布雷乌斯(Bengt Hambraeus)的作品中那种挑衅性的特征后,在音乐会上以演奏的形式将其呈现出来,尤其是由钢琴师大卫·都铎呈现出来。这些人的作品都采用了序列音乐的方法,这在一定程度上降低了他们在其中所享受到的乐趣。但这一方法运用的彻底性,也开创了远离传统期望的情形,频繁地使人们张开双耳去聆听。但是欧洲的音乐呈现的是和谐,是戏剧和诗歌,更多关注的都是作曲家而非听众,并朝着与美国先锋派不同的方向前进。美国的很多作品都设想听众是中心,

因此音乐会的物理环境并不使听众和演奏者相对而坐，而是让演奏者靠近或是坐在观众中间，这样可使每位听众都能享受到独特的声学体验。固然，这种具有高度复杂性的情形是难以控制的，但是它却代表了听众在音乐会开始前和结束后所获得的感受，也就是日常生活中的体验。这种连续体并不是欧洲音乐的目标，因为它消除了“艺术”与“生活”之间的差异。对于没有经验的人来说，欧洲先锋派和美国先锋派的不同在于后者运用了更多的静默。这样看来尼尔森的音乐是居间的，布列兹和本书作者的音乐则相反。这一浅显的差异也有深远影响。通常来说，当静默不明显时，作曲者的意图将会突显。内在的沉默等同于对意愿的否定。“你小睡一会儿，我去舂米。”无论如何，持续的活动也许会出现，其中没有意愿的控制。不同于句法或结构的是，它会漫无目的地出现，就如同自然的全部。

现在已经很晚了，不是吗？

但我还有两件事要做，我想知道：你是不是愿意听尼尔森的《数量》，而不管这是否第一次演奏？

我必须读一段沃尔夫的文章，下面是他说的：

无论是不是电子音乐，音乐值得注意的品质都是其单一性和与之相伴的焦躁。

单一性可能存在于简洁或雅致中,力度或复杂性里。复杂性试图达到中立的一个点:不断的变化会导致一定程度的相似。音乐有静态的特征,它不会走向某个特殊方向。用时间来衡量从过去某个点到将来某个点的距离,这是无需担心的,参照直线的连续体即可。问题并不是关于要去哪里,要取得进展,或来自某个特殊的地方,尤其是传统或将来的某个地方。这里既没有怀旧也没有预见。通常乐曲的结构是循环的:各部分的衔接是不同的,就像普瑟尔的《钢琴练习曲》和斯托克豪森的《第十一钢琴奏鸣曲》。在凯奇近期的作品中,乐谱本身就是循环的,五线谱上音符的前进并不暗示后续的内容,即演奏时的顺序。演奏者或许要关注两种同时发生但方向对立的“声音”,以此来解读循环的音符。这样时间的一个特征就消失了。欧洲人通常认为音乐的组织应该是“球形的”,实际上,音乐的开始和结束并不是直线上的点而是乐曲素材的界限(例如,音高的排列或者是音色的可行性组合),在乐曲的演奏过程中随时都可以感受到它们。乐曲的分界并不是依据标注其延续的时间来划分的,而是依据整个声音结构在空间投射的边界。

至于音乐令人焦躁的特点,则是更主观的问题了。也许有人会说,音乐至少还有镇定的作用,具有启迪性,令人兴奋,以及其他特征,因此它是可取的。当然,它的源头主要是其单一性,而不是任何其他形式的对立或是强调。它是运动中的静止,或许,它本身就是一种真正的运动。

现在我要从《庄子》里选读一个故事,然后我的演讲就结束了。

云将一路乘着微风，在东方巡游，突然遇上了游逛的鸿蒙。鸿蒙正拍着大腿像鸟雀一样跳跃。云将见鸿蒙那般模样，惊异地停下来，毕恭毕敬地站在那里问道：“老先生是什么人呀！老先生为什么要这样做呢？”鸿蒙继续拍着大腿不停地像鸟一样跳跃，一边对云将说：“我喜欢这样！”云将说：“我想向你请教个问题。”鸿蒙抬起头来看看眼前这个陌生人，回应道：“嘿！”云将继续问：“天上之气不和谐，地上之气郁结了，阴、阳、风、雨、晦、明六气不调和，四时变化不合节令。如今我希望调谐六气之精华来养育众生灵，我该怎么办呢？”鸿蒙拍着大腿跳来跳去，摇着头说：“我不知道！我不知道！”

云将无法再问下去。三年之后，云将再次到东方巡游，经过宋国的原野，恰巧又遇到了鸿蒙。云将大喜，快步来到近前说：“天哪，老先生还记得我吗？天哪，老先生还记得我吗？”他两次叩头至地，希望得到鸿蒙的指教。鸿蒙说：“自由自在地遨游，不知道追求什么；漫不经心地随意活动，不知道去往何处。我以你看到的奇异方式闲逛，我看见一切都具有方法和秩序；我还能知道什么更多的呢！”云将说：“我自以为能够随心地活动，然而不论我走到哪儿人们都跟着我；我无法阻止他们，既然他们这样效仿我。我希望能聆听您的一番教诲。”鸿蒙说：“扰乱上天的常规，违背事物的本真，整个世界的变化不能顺应形成。让野兽离散而居，让鸟儿在夜里鸣叫，灾害波及草木，祸患殃及昆虫。我想，这一切都归咎于治理天下的过错！”云将问：“既然如此，那我该怎么办？”鸿蒙说：“唉，你只会伤害它们！我就这样跳动着离开，回到我的地方吧。”云将说：“天啊，遇见你实在不容易，

恳切希望能听到你更多的指教。”

鸿蒙说：“啊！你要修身养性。你只须处心于无为之境，万物会自然地有所变化。忘却你的形体，脱离听觉和视觉，忘却你和万物的共同之处。让你自己渐渐混同于冥茫的自然之气，解除思想的束缚，释放你的精神，木然如同没有魂灵。万物纷杂繁多，全都回归本真，对此却不自知。一切归于混沌状态，终身不会背离；假如知道了自己回归本真，就是背离本真。它们不问名称，它们不探究本质，万物就是如此自然而然地生长。”

云将说：“天啊，把你行事的要领传授给我，你把万物的奥秘晓谕给我；这是我一生都在探求的，如今才寻获答案。”他两次叩头至地，之后起身告别而去。<sup>①</sup>

.....

一天，我穿过大厅去看索尼娅·塞库拉，发现她正在用左手画画。我问道，“索尼娅，你不是右撇子吗？”她回答道：“是的，但是我可能会丧失右手的功能，所以我要练习使用

---

<sup>①</sup> 典出《庄子·外篇·在宥》，这里依据英文版的文字译出，没有使用《庄子》中文原文。译注。

左手。”我大笑道：“假如你两只手的功能都丧失了呢？”她正忙于绘画，没时间回答我的问题。等到第二天我再去看她时，她正坐在地板上，艰难地画着画，因为她正用左脚的两个脚趾握着画笔。

一天，莫里斯·格雷夫斯推荐齐妮亚和我去普吉特海湾(Puget Sound)的一个小岛上游玩，它坐落于欺骗海峡(Deception Pass)附近。为了到那儿，我们从西雅图向北走了75英里，然后西行至阿纳科特斯岛(Anacortes Island)，然后往南来到海峡，把车停在了那里。我们沿着石滩走着，穿过一片沙地，这个沙地只有在退潮时，人们才可以由此前往别的岛屿。我们接着穿过了山上的一片茂密树林，不时可以看到附近的海域和远处的岛屿，最后我们终于到达了一座小桥，它通向我们的目的地——比一栋普通住宅还要小的岛屿。岛上铺满了鲜花，坐落的位置恰巧可以让人看到海峡上的一切，这就像坐在温馨影院的最佳位置上观看电影一般。我们仰躺在花丛上时，一些人正走过小桥，其中一个对另一个说：“我们走了这么长的一段路，到了地方就会发现根本没什么好看的。”

我的一个作曲家朋友在心理康复中心待了一段时间，医生鼓励他好好玩玩桥牌。一局下来，他的牌友抱怨说他出王牌去打已经输掉的牌。我的朋友站起来说道：“你以为我到这个疯人院是来学打桥牌的吗？你真是疯了！”

## 作曲

接下来的两篇文章较为技术化。1958年,我在纽约市政厅举行25周年回顾音乐会之后,与乔治·阿瓦基安的音乐会录音一起出版了一个小册子,里面可以找到有关其他作曲手段的信息。

第一篇文章是《四个工作中的音乐家》中的一部分,发表在《转/变》(*trans/formation*)第一卷第3期(纽约,1952)。

### 《变化之乐》和《想象的风景第四号》的作曲过程

我最近的作品(需要操纵12台收音机的《想象的风景第四号》和用钢琴演奏的《变化之乐》)在结构上都和之前的作品相似,基于多个具有平方根的小节,因此大段在整体中的关系同小段在小单元中的关系是一样的。可是,以前这些长度就是时长,而在现在的作品中,它们只存在于空间中,而且在空间中穿行的速度不可预测。

这种不可预测性源自《易经》中确立的获取神谕的方法,即将三枚硬币投掷六次。

三枚硬币掷一次会出现四种迹象:三个有头像的那面,老阴爻;两个有头像的那面,一个有币值的那面,阳爻;两个有币值的那面,一个有头像的那面,阴爻;三个有币值的那面,老阳爻。三枚硬币再掷三次,就得到一个八卦(写法是从下往上):乾,三个阳爻;震,阳爻,阴爻,阴爻;坎,阴爻,阳爻,阴爻;艮,阴爻,阴爻,阳爻;坤,三

个阴爻；巽，阴爻，阳爻，阳爻；离，阳爻，阴爻，阳爻；兑，阳爻，阳爻，阴爻。三个硬币投掷六次，就构成 64 卦相，（两卦，第二个写在第一个的上面），读时依据传统排列而得到的表格，表格里有 1 至 64 个数字，水平方向有 8 个部分与 8 个下卦相对应，垂直方向也有 8 个部分与上面的 8 个上卦对应。对于有变爻的卦要解读两次，一次是解读写出来的，一次是解读改变后的。因此，乾乾卦，有变爻的阳爻，开始被解读为第一卦，然后变成了第二个坤坤卦；而乾乾卦，没有变爻的阳爻，只是第一卦。

表格是由同等数量的元素构成的（64 个），分别是叠加（一个表格）（在所给的结构空间内总共发生了多少件事情）；节奏（一个表格）；时长（n，可能有的叠加数，在这些作品中，八个表格）；声音（八个表格）；力度变化（八个表格）。

八个表格中，有四个无论何时都是流动的，四个则无论何时都是凝固的（流动意味着某个元素一旦运用就会消失并由新的元素取代。凝固是指，一个已运用过的元素还可以再次运用）。表格的分类取决于大的单元结构点上第一次投掷硬币的情况，偶数意味着变化，奇数则意味着维持原先状态。

不过，在整部作品中，节奏和叠加一直都保持不变。

声音的表格中有 32 个元素（偶数）是静默，这些声音本身是单一的集合体（参见，只按下预置钢琴的一个琴键有时可以得到的谐和音）或者在时间上更复杂的情形（系列）（参见，由几条斜线组成的中文汉字）。任何音高不确定的声音（噪音），都可毫无限制地得到运用。那些音高确定的则被认为是十二个声音。声音的任意一个表格（有 32 个声音）都存在两个正方体（4×4），一个在另一个的上面。无论是垂直看还是水平看，都能看到十二音系。就声音的流动性（消失在历史中）而言，其后的四个也会产生十二音系，不论是否有噪音和重复。在“干扰”的情况下（声音的外在形式和之前的声音情形有共同特性），那些造成干扰的意义的特征不被纳入新出现的声音之中，或者在之前的声音情形中已经剪切。在收音机记录乐曲方面，只

需记录调音的数字而非声音,所以不论发生什么都是可接受的(调频电台,静电噪音,静默)。

在力度变化的表格中只有 16 个数字会导致改变(1,5,9 等等);其余的则维持原状。这些不是力度水平状况就是重音(在钢琴曲中);其层次在收音机中是渐弱或渐强。钢琴曲中,力度水平的结合(例如,fff>p)就意味着重音,至于时间上的声音复合体,它可能会变成渐弱音或者(通过逆行演奏的方式)渐强音,抑或是派生的复合体。

在时长的表格里有 64 个元素(因为静默也有长度),通过运用分数( $\frac{1}{3}; \frac{1}{3} + \frac{3}{5} + \frac{1}{2}$ )可以测量接下来的标准音阶( $2\frac{1}{2}$ 厘米等同于四分音符)。出于音乐谱曲的目的,这些时长的数量实际上是无穷无尽的。在时空的某点上出现的初始音符和某声音出现的时间点对应的,也就是说人们可以解读节奏或是改变隐含的节奏。给出四分音符、二分音符、加符点的二分音符、全音符以至八分音符,运用简单的分数添加即可产生时长。因为添加是所运用的产生方式,因此时长可以说成是“被分割”了。这些部分可以进行重排,和/或划分成两到三部分(简单的小节)。因此可以从这些点的任何一个开始运用声音来描述时长。

在这一过程中也考虑到了一种描述声音时长的方式,但并未进行使用:要使四个时长等于一个确定的长度(表格中,水平或垂直且相连续的四个),这个确定的长度还要服从于改变。

节奏的表格里有 32 个元素,空格意味着维持之前的节拍。

这八个事物,从第一个到第八个都从头到尾参与了作曲的过程。例如,第八个,它从开始到结束都参与了,但是只有经过 57 到 64 之间那硬币的一掷,它才可以

在结构空间中发出声音。然后,它不仅在场,也有可能让人听到。如果掷出的是声音(而非静默),而且所掷到的时长的长度不会使声音超出其开放的结构空间,那么这个音绝对就可以让人听到。

因此,可能的情况是,谱写动听乐曲时,其连续性可以不受个人品味,记忆(心理)以及文学和艺术“传统”的干扰。声音进入以它们为中心的时空,不受任何抽象化的影响,它们周边 360 度的范围可以无止境地相互渗透。

价值判断不同于作品的本质,如谱曲、演奏和聆听。相互关联的想法(观念:2)消失后,一切(观念:1)都成为可能。“错误”正好与这点相邻,因为事物一旦发生,就都是真实的存在。

## 《钢琴音乐 21-52》的作曲过程

这篇文章由克里斯蒂安·沃尔夫译成德语,最早发表在《旋转》第三期上(维也纳,1957)。英文版则刊登在《旋转》第三期的通用版,版权(1959年)属于美国宾夕法尼亚西奥多·普莱塞音乐书籍出版社(Theodore Presser Co., Pennsylvania)。经过他们的许可,在此重印。

1. 一瓶墨水,一支钢笔,几张规格固定的透明纸张,乐曲的原件(没有乐谱)就由此诞生了,它包括四个完整的系统。“完整”在这里意味着各部分之上或之下都有足够的空间允许低音部或高音部的存在。然后,要有常规的两个五线谱(一手一个)。每个上面要有足够的空间容纳九条加线(和五线谱之间的距离一样等值)。下面要有足够的空间容纳六条加线(为钢琴的超低音和琴弦预留空间)。在两个五线谱之间有个狭窄的空间,被一条线一分为二,对手动或打击乐器在钢琴结构的内部(写在这条线的上面)或外部(写在这条线的下面)制造的噪音进行谱曲。衡量尺度就是看整张纸的空间潜能是否得到了充分利用(包括边缘部分)。

2. 将这份原件放在一边,运用源自《易经》的随机操作,在一定条件的限制下(1-128 给 21-36;1-32 给 37-52)(这些与演奏的难易度相关),来决定每页的声音数量。

3. 然后摆放好一张空白的透明纸张,这样,至关重要的瑕疵会立刻引起注意。瑕疵的数量同声音的确定数量相对应,并用铅笔加以突出。

4. 将记录下来的铅笔版本的纸张放在原件上。首先用墨水进行标注,包括五线谱,然后是字行之间,再则是加线,所有需要的地方都用墨水进行了标注。而后,

对于所有用铅笔写在五线谱之间或者加线之间的点,都要用墨水记下常规的全部音符,对于所有落在两个五线谱之间的点,也都用墨水记下音符(没有符杆的四分音符)。这一操作比较初略,因为通过运用常规的线条和空间,落在后者中的点才是主体。由此可以得出结论,虽然一个点未记录在谱线上,却比邻近空间的中心更接近谱线。

5. 单独抛掷八个硬币,来决定谱号,低音或高音,并用墨水来做记录。

6. 通过随机操作的方式,把《易经》表现出的64种可能性分成三组,分组和三个范畴相关:普通(在键盘上弹奏);无声;弹拨(后两者在琴弦上演奏)。例如,掷到了数字6和44,那么从数字1-5要产生普通音;6-43无声;44-64则是拨弄钢琴的音调。存在着倾向于第二类和第三类的一定的可能性。虽然这并不一定会有结果,却暗示着在“技术”方面的可能改变。那些已经确定了的范畴,乐谱(无声和弹拨)可以很方便地用音符记录下来。

接下来是相似的步骤,用以确定一个音调是自然的,还是尖锐的或平稳的。当然,对于只有两种可能性存在的两个极端的按键,在步骤上进行了一定的修改。

7. 乐曲的谱子就这样完成了,但很多会出现在演奏中的情形还未得到确定。因此,要在手稿的开头固定写下这样的注释:“这些曲子构成两组16首乐曲(21-36;37-52),它们可以单独进行演奏,也可进行合奏,可用《钢琴音乐4-19》<sup>①</sup>,也可以不用。它们的时长是自由的,中间可以有静默也可以没有,它们也许会重叠。给定一个程序化的时长,钢琴家会进行计算,以使音乐会持续那样长的时间。各个音调的持续时间和力度也是自由安排的。”

---

① 这些曲子的谱写遵循另一种步骤,而且并不包括内在和外在结构的噪音。

## 评 论

演奏的特征是事先设定演奏活动时间的长度,并通过秒表来严格执行。这首先用于整篇乐谱,然后用于一个系统之中。原因是,虽然这里一页纸的空间等同于时间,但是演奏是由人完成的,而不是由机器完成的,那么就可以把这种空间理解为是移动的,而且不是以恒定的速度移动,可能移动得更快也可能更慢。因此,只要涉及演奏时间,乐谱就什么都不能决定。而且,只要涉及音色(噪音,三个范畴),乐谱也几乎不能确定什么。如果我们把弹拨解读为弹拨无声的琴弦,无声解读为无声地弹拨琴弦,情况就尤其如此。而且,琴弦上的点,也就是后两者的操作位置,也确实未得到标示。这也可以理解为最基本的忽视——对于即将演奏音乐的房间的建筑结构,以及乐器(其数目是多少?)的摆放位置(按照常规,不同乐器之间要有一定的距离),一切都是未确定的。所有这些元素显然都至关重要,也都指向同一个问题:谱写出的是什么样的曲子?

## 现代音乐的先驱

这篇文章最先刊登在1949年3月的《虎眼》(*The Tiger's Eye*)杂志上,由纽约布利克街(Bleecker Street)的露丝(Ruth)和约翰·斯蒂芬(John Stephan)编辑。弗雷德里克·戈德贝克(Frederick Goldbeck)将这篇文章翻译成法语,并把标题改译成“现代音乐存在的理由”,同年刊登在*Contrepc*(巴黎)上。

### 音乐的目的

音乐启迪人心,因为它随着时间的流逝确立精神的作用。精神是不同元素的集合体(埃克哈特大师语),可以让人的心中充满安宁和爱。

### 定义

音乐中的结构是划分成从乐句到小节的连续的部分。形式就是内容,也即连续性。方法是采取由音符到音符控制连续性的手段。音乐的素材是声音和静默。将这些结合在一起,就是作曲。

### 策略

结构被思绪适宜地控制着。既有精确和简练带来的愉悦,也有对规则的遵守。虽然形式只想获得自由,但它属于心灵。它所遵循的规则——倘若它

确实要遵循规则的话——过去不曾,将来也不会记录下来。<sup>①</sup> 方法或者是预先计划的,或者是即兴设计的(两者没什么区别,前者关注的重点是转向思维,而后者关注的则是情感;为收音机而写的一首乐曲,会放弃方法的问题,转向意外事件)。同样,人们可以选择控制或不控制素材。通常,人们会选择那些悦耳动听的声音,如果有人乐于接受或给予痛苦,那就是生病的征兆。

## 叠句

在单一过程中涉及很多内容的活动,将它们转向唯一性——虽然有一些看似是对立面——有助于良好的生活方式。

## 使事情更复杂

曾有人问塞利·罗摩克里希那,如果上帝是善良的,为何世间还存在邪恶。他回答说,为了使事情更复杂。

从普遍观点来看,作曲中可以带着目的讨论的方面就是结构,因为它不具有神秘性。分析在此恰逢其所。

学校通过传统和声的手段来讲授结构的构成,而在学校外——例如萨蒂和韦伯恩——重新出现了不同但是正确的<sup>②</sup>结构手段,它基于时间的长度。<sup>③④</sup>

---

① 任何试图消除“非理性”的行为都是非理性的。任何看似绝对“理性”的作曲策略都是非理性的极致。

② 声音有四个特征:音高,音色,大小还有时长。与其对立并共存的是静默。在声音的这四个特征中,只有时长是声音和静默都具有的特征。因此,以时长为基础的结构(有节奏的:乐句,时间长度)是正确的(与素材的本质相切合),而和声结构则是错误的(源自音高,在静默中是不存在的)。

③ 爵士乐和民间音乐中从来不乏此物。另一方面,在它们之中,这一结构也从不进一步发展,因为这类的音乐并不属于高雅范畴,放任自流是它们成长的最好方式。

④ 塔拉基于脉搏的跳动,是西方描述乐句的有节奏的结构。

在东方,和声结构传统上一直未得到认知,而我们在文艺复兴之前对其也一无所知。和声结构出现于近代的西方,在过去的一个世纪里处于分解的过程。<sup>①</sup>

## 无调性<sup>②</sup>来了

和声结构的分解就是我们通常说的无调性,它的全部含义就是,和声结构那至关重要的两个元素——调子和转调手段——都已经失去了优势。它们逐渐变得模糊,而作为结构元素而存在的属性却又要求它们简洁明了(所指单一)。无调性只不过是对模糊音调状态的维持。它否认作为结构手段的和声。在这样的音乐世界里,作曲家的问题是提供另一种结构手段<sup>③</sup>,就如同遭到炸弹摧毁的城市具有重建的可能。<sup>④</sup>通过这种方式人们可以找到勇气和一种需求感。

## 间奏(埃克哈特大师)

“但我们必须通过转换后的知识实现对自我的无视。这种无视并非来自知识的匮乏,相反,有丰富知识的人才能达到这种无视。而后,这种神圣的无

---

① 参考卡塞拉(Casella)关于节拍的书目,可以发现这方面有趣而又详细的例证。

② “无调性”这个词毫无意义,勋伯格用“泛调性”来取代,卢·哈里森认为“原调性”更好。(从我的思想和经验来看,我倾向于用这个词。)最后这个词更贴合实际:即使在大量随意的音调中它也存在(或者,更准确地说声音[为了包括噪音]),它是很严肃的一个词,新颖而自然,“原”这个字恰好描述了这类情形。初级谱曲阶段包括发觉所运用的声音基础,而后让生活在地面和空中的一切都顺其自然。

③ 勋伯格和斯特拉文斯基都没有做到这一点。十二音系列并不是一种结构手段,它是一种方法,一种控制,不是对乐曲大的部分和小的部分的控制,而只是针对那微小的从音符到音符的步骤进行的控制。它夺取了对位的位置,正如卡尔·拉格尔斯,卢·哈里森和默顿·布朗(Merton Brown)所述,这样可以完美地在半音情形中起作用。新古典主义回归到过去,拒绝承认当代对另一种结构的需求,避免重新审视和声结构,这样也自动地丧失了对冒险的体验,而冒险对于创新行为是必不可少的。

④ 十二音系提供的只是基础,而不是计划。新古典主义者建议按照以前的方式来构建它,然而却以时尚的方式来装饰表面。

视自我会让我们获得知识,在这一过程中,超自然的知识会装点我们的无知,使之变得高尚。使我们变得完美的是我们身上发生了什么,而不是我们做了什么,原因也正是由于上面所说的事实。”

## 随性

音乐作为事物毫无意义。

一部已完成的作品正是那些需要重获生命的。

艺术家的责任包括使其作品趋于完美,结果作品会变得异常地索然无味。

谱曲优于奏曲,奏曲又优于听曲,而听曲又优于将曲子误认为是消遣、娱乐的方式或获取“文化”的表现。

全力以赴避免当天才,竭尽所能成为一个天才。

对位法好吗?“思维如此简单,对任何事情它不能同时拥有两个想法……一个人必须把注意力集中在一件事情上。”(埃克哈特)

从结构职能中解放出来后,和声成了形式元素(为表现服务)。

模仿自己或他人的音乐时,一定要注意对结构而不是形式的模仿(即注意结构素材和结构方法,而不是形式素材或形式方法)。关注规则而非梦想,这样就可以“天真而自由地接受此时此刻上天赐予的礼物”。(埃克哈特)

如果思维受到约束,心灵会迅速地由恐惧转向爱。

**在用节拍划分结构前,有必要先确定节拍是什么。**

如果关注的是形式(有表现力的)或是方法(点到点的步骤),要确定节拍是什么就并不容易,但是因为关注的是结构(将曲子划分成大大小小的部分),

很容易就可以给出这样的定义：节拍从结构方面来说就是时间长度之间的关系。<sup>①</sup> 诸如打击乐上时有时无的重音是否有规律地出现，有振动或没有振动的重音，不论平稳与否，有音乐性质的时长（或者是静态的或者是变化着的），这些都事关形式（有表现力的）目的，如果仔细思考，这些会被认为是素材（在文本方面）或服务于方法。以一年为例，有规律的结构就是季节、月份、星期以及昼夜，而其他时间长度，诸如一场火灾或是演奏一首乐曲，都是随机的，无法明确地辨识出涵盖一切的秩序。但毫无疑问的是，它们并未脱离那个秩序。一些具有结构时间点的自由事件的巧合，具有突出的清晰特征，这是因为此时真理的矛盾本质变得愈发明显了。停顿还从另一方面表达了从规律中独立出来（偶然的或有意的）的自由，以及从自由中释放出来的规律。

## 断言

不论哪种音质和音高的声音（听过的或未听过的，确定的或不确定的），它们的任何背景，不论是单一的还是多重的，在同样包括静默的有节奏的结构里，都是自然而又可以想象的。和这种断言有异曲同工之妙的声明，出现在人们申请的技术性音乐手段的专利和有关的文章中（参考早期的《现代音乐》杂志和《美国声学学报》）。虽然它们的起始点不同，目标可能各异，技术专家和艺术家（表面上看来是偶然的）在交叉点会合，突然意识到各自不知道的其他方面（内外的结合），并积极地想象着世界的共同目标和每个人可以获得的内心宁静。

---

<sup>①</sup> 测量是字面上衡量，仅此而已。例如，不比尺子上的英寸有更多的内容，因此会存在不同的时长，不同的振幅关系（节拍，重音），以及不同的静默。

举例：

正如沙画作为一种艺术(这里的艺术是为了当下<sup>①</sup>,并不是留给子孙的博物馆文明)已得到普遍认可,富于冒险精神的合成音乐工作者——例如诺曼·麦克拉伦——发现,出于实际和经济原因而使用磁性录音钢丝(magnetic wires)(这样制作的音乐都可以简单快捷地删除,抹去)制作的音乐远比电影更可取。<sup>②</sup>

运用工艺手段<sup>③</sup>需要许多工作者匿名的密切合作。我们正站在转向另一种文化情境的关键点上,<sup>④</sup>但是我们并没有为进入该情境而做特殊努力<sup>⑤</sup>(如果有人可以不理睬悲伤)。

属于内心的音乐之路现在从自我否认通往自我认知,同样,属于现实世界的路径也将通往无私的境界。<sup>⑥</sup>现在,某些个体在特殊时刻所达到的思想高度,或许很快就会有很多人达到。

---

① 这正是舞蹈、音乐演奏或其他所有需要表演的艺术形式的本质。因此,才有了“沙画”这个词;如同诗歌(打印、装帧)一样,在作品的成型过程中,绘画中也有一种潜能(永久色素)以保证作品的独特性,而后则要忽视它,在追求瞬间狂喜的道路上,铺设荆棘。

② 24 帧或者每秒多少帧就是谱写乐曲的“画布”;因此,这个材料本身以非常明显的方式显示了时间结构(节拍)的必要性。磁带手段的出现,使人们从电影手段的框架里解脱出来,但是节拍结构的原则应该延迟,就像在几何学里,更加基础的定理应该作为前提,从而使获取几何学更高形式成为可能。

③ “我想成为一个新生儿,什么都不知道,对欧洲完全彻底地一无所知。”(保罗·克利)

④ 到处都是新的音乐会大厅:电影厅(由居家的电视剧爱好者让出位置,对于好莱坞来说是太多了,而好莱坞的唯一选择是“严肃性”)。

⑤ 绘画字面上(实际上)变得愈加现实主义了(这是在 20 世纪)——从高空看,在地球,在这个银装素裹的世界,有秩序的作品叠加在“自发性”(卡明斯)之上,或者让后者顺应秩序(从上方,对立面,合并起来)(人只要飞越[高速公路和地形,密勒日巴和亨利·福特]就会知道)——自动到达(一步步)思维所跳跃到的地方。

⑥ 机器设定的父亲,母亲,英雄,圣人,这些虚构的顺序,只要在默许的情况下就会工作。(参照海因里希·齐默[Heinrich Zimmer]创作的《国王和尸体》[*The King and the Corpse*],由约瑟夫·坎贝尔编辑)。

.....

佩吉·古根海姆、圣托马索和我在威尼斯一家饭店，和我们在一个包间里的还有两个人，但他们并没有进行交谈。我当时在讲的是我已经改变了对法国人和意大利人的看法。我说，几年前我更喜欢法国人，因为他们很聪明，而且我觉得意大利人喜欢玩乐，但是不动头脑，但是最近我却发觉法国人冷酷而且大脑不活跃，而意大利人则热情而且常有令人惊奇的想法。这样说时我才想到，和我们在同一房间吃饭的那对情侣可能是法国人。我冲他们大声问道：“你们是法国人吗？”“是的，”女士说，“不过我们完全同意你的观点。”

理查德·利波尔德给我打电话说：“晚上带上《易经》跟我们一起吃饭好不好？”我答应了。原来他给大都会博物馆写了封信，建议任命他就职于《太阳报》(The Sun)的某个重要职位。信中毫不克制地提及他在艺术上的卓越成就，因此他很犹豫是否要寄出这封信，不想给人很傲慢自大的感觉。我们用硬币获取神谕，并查阅《易经》，卦中涉及了这封信，卦象显示应该寄出这封信，成功是一定的，但是它还特别提示了这需要足够的耐心。几个星期后，利波尔德打电话告诉我，他收到了回信，但是并没有获得任命，并说这件事应该让我和他一样很清楚地认识到该如何看待《易经》。一年过去了，大都会博物馆最终任命了《太阳报》的职位。现在，利波尔德在看待随机操作上仍然和我观点不一。

我在社会研究新学院讲授实验性作曲手法时，有人在课堂上提出了关于主导音调的问题。我说：“你肯定不是在谈论全音阶音乐中的升高半音。任何事物不都是导向紧随其后之物吗？”但情况却更为复杂，因为在时间上，事物还会有倒退。这当然也不会给出与实际相对应的画面。因为，据说佛的启示渗透在时空中的各个方向和各个点上。

## 美国实验性音乐的历史

下面的文章是在沃尔夫冈·斯坦奈克博士的要求下完成的,他是达姆施塔特的国际新音乐暑期课程总监。讲稿的德语版由海因茨·克劳斯·梅茨格(Heinz Klaus Metzger)翻译,刊登在1959年的《达姆施塔特文丛》(*Darmstädter Beiträge*)上。这里引用的沃尔夫的言论均出自他的《新电子音乐》(1958年,观众出版社版权所有),经许可由1958年夏季版第五卷第三期重印。

铃木大拙在哥伦比亚大学做演讲时,曾提到过一位在中国佛教史上具有重要地位的高僧。他讲道:“这位高僧生活在9世纪或10世纪。”停顿一会儿后,他又说:“或许是在11或12世纪,也有可能是13或14世纪。”

几乎是在同一时间,纽约画家威廉·德库宁(Willem de Kooning)在费城艺术联盟上做演讲。讲完后有个问答讨论的环节。有人问德库宁,过去的画家中,哪位对他的影响最大。他回答:“过去并不能影响到我;我影响过去。”

十几年前,我为一本名叫《可能性》的杂志担任音乐编辑,这本杂志只出了一期。不过,这一期杂志涵盖了四位美国作曲家(这四位作曲家是维吉尔·汤姆森,埃德加·瓦雷兹,本·韦伯[Ben Weber],阿利克斯·海夫[Alexei Haieff])对其他20位作曲家所提问题的回答。我向瓦雷兹提的问题涉及他对未来音乐的看法。他的回答是,他对过去和未来都没有兴趣,他关注的是现在。

曾有人问室利·罗摩克里希那：“如果上帝是善良的，为何世间还存在邪恶？”他回答说：“为了使事情更复杂。”如今，在音乐领域里，人们常说一切皆有可能；（例如）使用电子手段，任何声音都可以为人所用（任意的频率，振幅，音色和时长）；可能性没有任何边界。这在技术上是可能的，现如今在理论上也是可能的，但在实践中却经常会让人感到无法付诸实现，原因只是缺少机械手段的辅助支持。毫无疑问，如果社会意识到了音乐进步的紧迫性，那么机械手段的支持将不成问题。很久以前德彪西说过：“从今以后，任意结合的、任意承继的任意声音都可以出现在音乐连续体中。”在解释室利·罗摩克里希那面对的问题及其回答时，我想提出这个问题：“如果一切皆有可能，我们为什么还要关心历史呢（或者说，为何要考虑在某一特定时间必须做的事情）？”而我会这样回答：“为了使事物变得更复杂。”那么这样看来，所有那些乍看起来非常糟糕的解释——比如说，假设我们正在谈论实验性音乐的历史——都将得到支持。人们不会单纯地去做实验，而是要做那些他们必须完成的事。我这样说的意思是，人们不是试图通过行动去寻找生财之道，而是在做必须要做的事；不是试图通过行动去获得声誉，而是在做必须要做的事；不是试图通过行动去获取感官上的享受，而是在做必须要做的事；不是试图通过行动去建立学派（确立真理），而是在做必须要做的事。人们还会做其他事情，其他什么事情呢？

在一篇名为《新电子音乐》的文章里，克里斯蒂安·沃尔夫说道：“在这种音乐里，有什么是新的或看起来是新的？……人们发现了对于某种客观性的关切，那几乎是匿名的——声音显示自身的特点。‘音乐’仅在我们所听到的声音中不自觉地存在，表达自我或个性的冲动不会影响到它。它漠视所有的动机，它并非来自心理或戏剧意图，也不抱有文学或图画的目的。这类作曲家中至少有一些人的最终意图是让艺术才能和艺术品味获得自由。但这并不意味着要使他们的作品‘抽象

化’，因为最终一切都不会遭到否定。只不过，个人的表达、戏剧、心理以及类似的东西都不在作曲家的最初计划范围内，它们都是无缘由的绝佳存在。”

“作曲的步骤本应该是激进的，直接指向声音和它们的特征，指向声音的产生方式以及乐谱的记录方式。”

“声音显示自身的特点。”这是什么意思呢？它意味着这一点：对于新音乐来说，噪音就和人们所说的乐音一样有用。原因很简单：噪音也是声音。这一判断改变了历史，结果人们关注的将不再只是调性和无调性，勋伯格和斯特拉文斯基（十二音系列或者表现为7+5的十二音模式），也不再只是关注和音与非和音，而是关注瓦雷兹提出的将噪音进一步融入20世纪的音乐。不过清楚的一点是，我们必须探究，究竟是什么方式让噪音和音调成了噪音和音调，而不是成为瓦雷兹想象力的附属成分。

瓦雷兹对现世需求还做了哪些贡献呢？他是第一个直接为乐器谱曲的人，放弃了先写钢琴曲手稿然后改写成适于管弦乐队演出的方式。瓦雷兹不需要的（从现代需求的角度来看）只是他过分独特的风格，其中有两个特征可以作为典型代表（犹如发电报一般的重复的音符；逐渐加强并在最终达到最大振幅的音调）。这些特点本身并不能确立合理的声音，而且使得人们无法听到声音本身，让人们将注意力转向了瓦雷兹和他的想象力。

实验行为的本质是什么？它只是结果无法预知的行为而已。因此，如果一个人决定让声音显示自身的特点，而不是运用声音来表达感情或者对秩序的看法，那么实验行为将非常有用。在结局未知的行为中，那些来自随机操作的行为是很有用处的。但是，现在对我来说，比起采取随机操作手段的作曲法，更重要的是所做的事情并不会决定演奏的那类作曲方式。这种情况下，人们可以直接谱曲，因为任何行为都不能产生预期的结果。当然，这需要作曲习惯的相当大的变动。我拿来

一张纸,并在上面画点。然后,我在透明纸上画出平行线,比如说五条平行线。我以此确立声音的五个范畴,但是并未确定哪条线属于哪个范畴。透明纸可以放在打了点的纸张的任意位置,对这些点的解读可以参照任何想区分出来的特征。另一张透明纸可以用于进一步的测量,甚至及时改变声音的延续。在这种情形下,由于没有预先知晓的内容,也就没有哪种随机操作是必需的(例如掷硬币),尽管之后一切可能都要精细测量或只被视为一个模糊的建议。

对我来说,这里明显的是我所通晓的绘画和建筑原则:拼贴和空间。其潜在的哲学思想和类似拼贴的行为,使得这类行动类似于达达主义,但是其中的空间表现又使之与达达主义分道扬镳。因为在历史的这一时间点上最终迫切亟需的,正是空间和空无(不是其中发生的声音或声音之间的关系)(也不是石头或石头之间的关系——想想日本的石头花园吧——而是沙子之间的空隙,这空隙需要空间中随处可见石头,从而营造空的感觉)。最近,我在达姆施塔特提到,人们在谱曲时可以观察用于谱写曲子的纸张上的瑕疵。一位学生由于头脑中充满了音乐概念而无法理解我的话,于是问我:“一张纸肯定能比另一张纸好吗?那么那些有很多瑕疵的纸张呢?”他是如此钟情于声音,所以他无法让声音成为声音,他需要爱上那种空虚和沉寂。在这之后,事物,也就是声音,才可以自行发言。我们为什么要说,让声音仅仅作为声音非常重要呢?有很多理由可以对此进行解释,一种理由就是:这是为了让每个声音都成佛。如果有人认为这种说法太东方化了,也可以借用基督教诺斯替教派的论述:“劈开枝条现耶稣。”

我们现在知道,声音和噪音并不仅仅指频率(音高),正是因为这一点,很多欧洲音乐研究甚至很多的现代音乐都不再具有迫切的必须性。偶然听听贝多芬、肖邦或其他人的音乐,会让人心旷神怡。但是,人们再也不用急着做这些了。和声,对位,细数两拍、三拍、四拍或其他任意的节拍数,这些也都变得不再迫切了。因

此,对我们来说,查尔斯·艾夫斯的很多作品都不再是实验性的或必需的了(虽然很多人都习惯性地知道他是最早做这些的)。他的确曾在空间和拼贴方面做了些事情,他也的确说过,做这件事或那件事(不论你选什么),因此,如此重要的不确定性就进入了他的音乐。正如人们从斯特拉文斯基那里所发现的那种历史好奇心的模式一样,艾夫斯的节拍和节奏对人们来说也不再那么重要了。计时对于磁带音乐来说不再是必需的了(因为那些英寸及厘米就代表着秒数)。磁带音乐明确地让我们认识到我们存在于时间中,而不是存在于以2、3、4或其他数字计数的小节里。因此,要想知道我们在时间中的位置或一个声音在时间中的位置,我们可以用手表来取代计数。综上所述,我们可以说,声音的每个方面(频率,振幅,音色,时长)都要被视为连续体,而不是(西方或东方)传统所偏好的一系列分离步骤。(显然,艾夫斯的所有美国特征都符合让声音显示自身特点的方式,因为声音本质上并不是美国的,也不是埃及的。)

那么卡尔·拉格尔斯呢?他创作了很多乐曲并不断加以改进,目的是使其意图得到更好的诠释,而他的意图或许也在不断经历细微的变化。因此,他的作品根本就不算是实验性的,而是以最精密的方式同过去和艺术相连。

多年来,亨利·考威尔都是美国新音乐的开门咒。他无私地出版了《新音乐》,并鼓励年轻人去探索新的方向。他就像是全能的信息台。音乐领域的所有活跃人士的住址和电话号码,你都能从他那里获取;如果要了解那些人士正在从事的事情,你也能从他那里得到毫无偏见的介绍。大多数人认为至关重要的一个问题就是:我们是要沿袭勋伯格还是沿袭斯特拉文斯基?但是他并没有受到这个问题的束缚(瓦雷兹也是一样)。早在瓦雷兹创作《电离》(*Ionization*)之前(顺便说一下,这首曲子是由考威尔发行的),考威尔早期为钢琴谱写的曲子就已经通过运用音簇和钢琴琴弦,指向了噪音使用和音色的连续体。考威尔其他作品中的不确定性就

类似于布列兹和斯托克豪森现在运用的不确定性。例如,在考威尔的《马赛克四重奏》中,演奏者可以选取任意的方式,从他提供的障碍物里演奏出连续的音乐。在他的《弹性音乐》(*Elastic Music*)里,乐曲的长短可以通过使用或者忽略由他提供的小节来改变。考威尔的这些做法类似于当前的实验作曲,只有分谱而没有总谱,而且作曲本身不是目的而是过程,可以让演奏者无需负担作曲家的心理意图就能获得演奏体验。

在克里斯蒂安·沃尔夫,厄尔·布朗,莫顿·费尔德曼和我的作品音乐会开始之前,考威尔在新学院就音乐的连续性发表评论说,这里的四位作曲家正在摆脱黏合的作用。也就是说,人们认为有必要将声音聚合在一起形成连续体,而我们四个则与之相反,认为有必要摆脱黏合,让声音成为声音本身。

克里斯蒂安·沃尔夫是第一个这样做的。他在纸上垂直地写了几段曲子,并建议按照常规的水平方式从左到右演奏。后来,他发现了其他几何手段,可以把音乐从有意的连续性中解放出来。莫顿·费尔德曼将音高分成高音、中音和低音三类,并建立了时间单元。在方格纸上谱曲时,他只写出那些在特定时间段内的任意时间需要演奏的音符数量。

有人说:“如果乐曲这么容易就能谱写出来,我也可以谱曲了。”他们当然可以谱曲,只是他们不这么做而已。我发现费尔德曼自己的言论更具肯定性。在一场音乐会之后,我们从举办音乐会的新英格兰某地驾车返回。费尔德曼是个大块头,而且容易入睡。他从舒适的睡梦中醒来后说道:“既然事情这么简单,我们要做的事情就太多了!”说完他又睡着了。

放弃控制,声音就可以成为声音本身(它们不是人类,它们只是声音)。这意味着,管弦乐的指挥家不再是警察,而是像计时器一样,不过指示的是时间而非节拍。指挥家有自己的角色,事实上,如果所有的演奏者都有别的办法,可以知道现在是

什么时间并了解时间如何改变,那么指挥家将没有存在的必要。

关于美国实验性音乐的历史,还有什么要说的吗?或许有很多,但我们不必再谈论新古典主义(瓦雷兹说,新古典主义标示着精神的贫瘠,我同意他的说法)。我们也不必谈论十二音体系。在欧洲,人们已经抛弃了十二音系列,在最近的一次演讲中,斯托克豪森对于“系列”(series)的概念在当前是否还有必要提出了质疑。埃利奥特·卡特(Elliott Carter)有关音律调节的观点也不是实验性的想法,而只是扩展了复合节奏,使其概念从音调扩展到由一个节拍到另一个节拍的调节。这为学术界插上了新的翅膀,却并没有向世界上的其他流派敞开大门。考威尔现在对东方以及美国早期的各种传统感兴趣,但这些并不是实验性的,而是折中主义的。爵士乐本身产生于严肃音乐,但是如果严肃音乐源自爵士乐,情形就会变得异常可笑了。

威廉·罗素(William Russell)的情况则是个例外。他仍然健在,却已经不再谱曲。他的作品源自爵士乐——热爵士——新奥尔良和芝加哥式的风格,然而简洁、精辟、诙谐,具有独创性和趣味性。人们或许会认为,他缺少可以拓展并推进其想法的专业技能。但事实是,他所有的作品都只在呈现,并未展开。因此,时至今日,在他完成创作的20年后,那些作品听来仍然让人觉得有趣。他使用煤油罐组成的串鼓、洗衣板还有音调不准的竖式钢琴作为乐器;他将木板切割成一定长度,使之可以用来同时弹奏88个琴键。

如果“实验性”(不同于我所谈的实验性)仅仅用来表示在音乐上引入新元素,我们可以发现美国在这方面具有悠久的历史:里奥·奥恩斯坦(Leo Ornstein)引入的音簇,丹恩·鲁伊尔(Dane Rudhyar)的回声,阿兰·霍夫哈奈斯(Alan Hovhaness)的近东方面的特征,卢·哈里森的加了钉子的钢琴,还有我的加料钢琴,亨利·布兰特(Henry Brant)的作品中对器乐演奏的空间分布,露丝·克劳福德

(Ruth Crawford)的滑动音调,还有更近的尝试,包括冈瑟·舒勒(Gunther Schuller)的微音程,哈里·帕奇的新式乐器,维吉尔·汤姆森的陈词滥调无主题连续体。而在我的术语中,他们都不算是实验作曲家,但是也不属于欧洲音乐的某个流派。过去我们把欧洲音乐划分为新古典主义和十二音体系,然而如今在美国,按照阿瑟·伯杰(Arthur Berger)的术语来说,它们成了一个联合体,也就是从勋伯格和斯特拉文斯基处所获取事物的结合。

事实上,美国有适于激进实验的学术氛围。格特鲁德·斯泰因曾说:“我们是20世纪资历最老的国家。”我想补充的是:我们航行于探寻当前的航线上。巴克敏斯特·富勒在长达3小时的关于文明进程的演讲上解释说,“戴马克松”(dymaxion,富勒用这个自创的词表示动感最大化)建筑师,离开亚洲远赴欧洲的人,逆风航行,发明机器,开拓想法,发展了与自然抗争的西方哲学,另一方面,那些由亚洲出发前往美洲的人中,顺风行驶,扬帆远航,开拓想法,发展了接受自然的东方哲学。这两种态度在美国相遇,产生了航行的进程,不受过去、传统或其他一切的束缚。在阿姆斯特丹,一位荷兰音乐家曾对我说:“在美国创作音乐肯定很困难,因为你们离传统中心太远了。”我不得不回答道:“在欧洲创作音乐肯定很困难,因为你们离传统的中心太近了。”既然美国有如此良好的实验氛围,为什么实验音乐在政治上如此欠缺力量(我的意思是得不到有钱人[个人或机构]支持,作品不能出版,无人讨论,处于遭到忽视的状态),而真正不妥协的内容又是如此之少?我认为答案是:1950年以前所有推进美国音乐进一步发展的努力,或者集中在作曲家联盟(League of Composers),或者集中在国际现代音乐协会(ISCM)(一方面是谈到布朗热和斯特拉文斯基时的另一种说法,另一方面是谈到勋伯格时的另一种说法)。亨利·考威尔创建的“新音乐协会”(New Music Society)是独立的,因此政治力量比较薄弱。作曲家联盟和国际现代音乐协会对所有具有生动实验性的尝试都予以

反对,因此,在当代美国音乐史上,很长一段时期都听不到有人演奏艾夫斯和瓦雷兹的作品。现在情形改变了,然而最近几年音乐界一片沉寂。作曲家联盟和国际现代音乐协会合并到一起,其结果就是再也没有音乐会了。我们或许应该相信新生活一定会出现,因为社会就像自然界一样讨厌真空。

那么美国的磁带音乐是实验性的吗?奥托·吕宁和弗拉季米尔·乌萨切夫斯基自称他们是实验性的,因为他们运用了这种新媒介。可是,他们只是继续传统的音乐实践,至多拓宽了电力驱动或其他乐器的种类。巴伦兄弟,路易斯和比比,也谨小慎微,不去尝试任何不会立刻得到大众广泛接受的音乐手段。加拿大的诺曼·麦克拉伦(Norman McLaren)与电影打交道,却比这些音乐家更有冒险精神——在这方面也超过了加利福尼亚的惠特尼兄弟(Whitney brothers)。亨利·雅各布斯(Henry Jacobs)和那些在旧金山地区围绕在他身边的人,都同吕宁、乌萨切夫斯基、巴伦兄弟一样传统。他们前行的方向不同于那些具有实验性特征的欧洲音乐家:普瑟尔、贝里奥(Berio)、马代尔纳(Maderna)、布列兹还有斯托克豪森等人。我们可以由此抱怨说,美国音乐家社团既不认可也未发展本土的音乐资源(我所说的“本土”,是有别于欧洲和亚洲的音乐资源——具有轻松打破传统的能力,轻易融入氛围的能力,处理未知事物的能力以及进行实验的能力)。国际现代音乐协会和作曲家联盟的大人物的权力都只有政治意义而没有美学意义。相比他们在美国的追随者,斯特拉文斯基、勋伯格和韦伯恩的名声则更加辉煌。而那些美国音乐家的影响力都较小,他们在政治上几近沉寂,鉴于此,人们或许会更加期待音乐领域的变革。

当前的欧洲音乐界颇具活力,这一点突出表现在布列兹、斯托克豪森、诺诺(Nono)、马代尔纳、普瑟尔、贝里奥等人的作品中。在他们所有的活动中都存在着传统元素,存在着与过去的连续性,这在每部作品中以对话或结构的形式表现了对

连续性的兴趣。批评家将这类活动称为“后韦伯恩主义”(post-Webernian)。显然,这个词意味着在韦伯恩以后创作的乐曲,而不是因为韦伯恩的作品而创作的乐曲:这里没有音色旋律的迹象,不关心非延续性,而是令人吃惊地接受最老套的连续性手段,升序或降序的线性段落,渐强音和渐弱音,从磁带到管弦乐队的难以察觉的过渡。这一切所需的技巧在学院里会有人讲授。然而,情形将会改变。美国实验性音乐的静默甚至随机操作这一技术手段都会引入到新欧洲音乐中。当然,要让欧洲放弃欧洲特性并非轻而易举。可是,这将会发生,也必定会发生,因为现在世界已经成为一体。

历史就是原创性行动的故事。有一次,维吉尔·汤姆森在纽约市政厅做演讲,他谈到原创的必要性,立即引来观众的一片嘘声。人们为何反对原创?有些人担心现状的丧失,我认为,其他人则是意识到自己无法创造。创造什么?创造历史。有多种原创性,一些伴随着成功、美和想法(关于秩序,关于表达:例如,巴赫和贝多芬);如此说来,还有一种独立的原创性,那就是中性。涉及到的几种东西都普遍存在,这只会让人迟早厌倦艺术。正如安托南·阿尔托所说,这类原创艺术家就像猪一样懒惰,他们只关注对自我的广告宣传。宣传了什么呢?最终至多是某些和创造历史无关的东西,它们只会和过去联系在一起:巴赫和贝多芬。如果是对秩序的新看法,就是巴赫;如果是感情的真挚表达,就是贝多芬。这些都不是那独立的必需的原创性,那种原创性没有涉及历史,然而却创造了历史。如果将人类看成同一的个体(人类的每个成员都是这同一个身体的一部分,他们情同手足,他们之间不存在竞争,就像手不会和眼睛竞争一样),就可以使之看到原创的必要性,因为眼睛没必要去做手能做得很好的事情。这样,过去和现在都会得到奉行,每个人都会做好他自己必须做的事情,为了人类社会这个整体,让一个历史事件成为存在,而后,不论是以连续的还是不连续的方式,生生不息。

## 埃里克·萨蒂

下面的文字最早发表在 1958 年的《艺术新闻年鉴》(*Art News Annual*), 是我虚构的与萨蒂之间的对话。他早在 30 年前就逝世了, 所以我们从不曾和对方有过交谈。关于他的评论都来自报道中发表的言论以及对他作品的摘录。

这里或许会有音乐, 不过我们还是要找个安静的角落以便交谈。

几天前, 下雨了。我本来应该出去采蘑菇的, 但是我却在这里, 要写关于萨蒂的文章。这都源于之前轻率的应承。现在, 截止日期困扰着我。天啊, 人们究竟为什么不直接去阅读那些关于他的现成的图书, 弹奏已经发表的乐曲呢? 那样我自己就可以重返森林, 好好利用我的时间了。

尽管如此, 我们还是必须带来像家具一样普通自然的音乐, 也就是那作为环境噪音

的一部分的音乐,会考虑到噪音的音乐。我认为它会是悦耳的,会柔化刀叉碰撞产生的噪音,而非支配噪音或强加于噪音之上。这类音乐将会填充和朋友一起吃饭时偶尔出现的沉寂,将使人们不必关注自己那些陈腐评论,免除由此产生的烦恼。同时,它会中和那悄然汇入交谈之中的街道噪音。创作这种音乐是对需求的回应。

唱片当然也会有。不过,只要发现唱片就把它摧毁,这即使对自己也是一种慷慨的友善行为。除此之外,唱片唯一的用处就是版税,只不过那些已经逝世三十多年的作曲家再也无法拿到版税了。

毋庸置疑,动物界既存在着爱,也存在着音乐演奏。这显而易见。不过它们的音乐体系似乎和我们的不同,属于另一流派……我们不熟悉它们的说教作品,或许动物根本就没有这样的东西。

如今还有谁对萨蒂感兴趣呢?绝对不会是皮埃尔·布列兹,他有十二音系,管理着音

乐领域,萨蒂只有“六人团”,被称为“阿尔克依的领班”(Le maître d'Arcueil)。斯托克豪森当然也不是:我猜想他从来没想到过萨蒂……当前的音乐活动涉及两个问题:(1)将十二音体系中固有的关于系列的想法运用于声音的所有特性中,即频率、时长、振幅和音色,由此产生比之前尝试过的音乐受到更强烈控制的情形(斯托克豪森说:“知道自己已经步入正轨,这感觉真好。”);(2a)发现并运用通过磁带传到我们手上的新音乐资源(以任意方式和任意连续性,从任意转换空间中的任意一点发出的所有可听到的声音),或者(2b)以某种方式安排经济型的乐器环境(磁带太贵),以使产生的行动预设全部的可能性……萨蒂与本世纪中叶相关吗?

我厌倦了心碎欲死的感觉。我小心翼翼地开始的每一件事,在未知面前都显得鲁莽并最终失败。除了转向上帝,伸出手指向他,我还能做什么呢?我已经得出的结论是,他不仅脆弱得不堪一击,更是愚蠢至极。

按时间的顺序(1886—1925)观察萨蒂的作品就会发现,后续的作品经常是全新的开始。两首曲子的差别如此之大,似乎是在暗示它们并非出自一人之手。另一方面,连续创作出的作品有时又如此相似,甚至没什么区别,以至于会让人想到画家的年度画展,也能让音乐学家辨认出具有不同风格的创作时期。学生忙着对和声、旋律以及节拍的问题进行概括分析,目的是要表现出,所有这些形式原则在《苏格拉底》(*Socrate*)中都已得到发现并且有了定义,以相似的方式再次聚合在一起(这符合杰作的特性)。从学生的观点来看,布列兹排斥萨蒂是合情合理的。《好主人》(*Le bon maître*)的和声、旋律和节奏都不再引人关注。它们为那些不知怎么打发时间的人提供娱乐,却失去了激发情感的能力。的确,人们会无法忍受《烦恼》(*Vexations*)的演奏(持续[根据我的估计]24小时,一首52小节的作品重复840次,而它自身也是重复性的结构:A, A1,

A,A2,每个A为13小节),但是为何要想  
到这部作品呢?

它是多么洁白啊!任何画作都无法再为  
其添彩;它本身就是个杰作。(对盘子的  
沉思)

艺术家出于某些美好的理由谨慎地朝某个  
方向前进,并将一部作品置于另一部之前,  
希望在死亡来临之前可以抵达目标。但是,  
萨蒂鄙视艺术。他哪儿也不去。艺术家在  
计数:7,8,9,等等。萨蒂则总是从零开始  
突然跳到无法预测的点上:112,2,49,到  
此为止。转调过渡段的消失不仅是他已完  
成作品的特征,也是一首乐曲里各部分的  
特征,不论是大的部分还是小的部分。萨  
蒂也以同样的方式生活着:他从没有固定  
的(赋予连续性)工作,没有加薪和津贴(各  
个高潮)。谁也无法确定地谈论他死前正  
着手创作的《弦乐四重奏》。

他们会告诉你,我不是个音乐家。这没说  
错。……以《星星之子》(*Fils des Etoiles*)、

《梨形曲》(*Morceaux en forme de poire*)、  
《着骑马装》(*En habit de cheval*)或《萨拉班舞曲》(*Sarabandes*)为例,这些乐曲的创作显然没有受到音乐思维的引领。

很令人好奇,在十二音体系里竟然没有零。以下面这个数字系列为例:3,5,2,7,10,8,11,9,1,6,4,12,并写出转位数字——原始序列的数字加上相应的转位数字等于12——可以得到的是9,7,10,5,2,4,1,3,11,6,8和12。然而,在这个体系里,12加12还是12,其中并没有足够多的无。

这是一个大楼梯,非常可观。

它有1000多级台阶,全都由象牙制成。

这楼梯是如此美观。

以致无人敢用,

谁都怕把楼梯损坏。

国王自己也从不走楼梯。

离开房间时,

他会从窗户上跳下来。

而后,他经常说:

我太喜欢这个楼梯了

我要填满它。

国王难道错了吗?

难道这不是意愿的问题吗?我的意思是,去考虑刀叉碰撞之声以及街头的喧嚣,并使之进入音乐?(或者称之为磁带,具象音乐,家具音乐。本质都是一样的:将其看成整体,而不是断断续续选择出的惯例。)

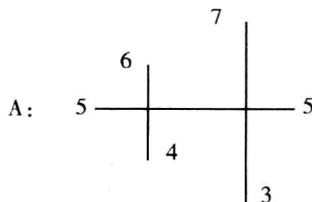
为什么必须考虑刀叉的碰撞之声呢?萨蒂这样说。他是正确的。否则音乐将不得不建立起防护之墙,墙壁经常需要修葺,然而,哪怕是去喝水时,人都需要翻过墙壁,由此招致灾难。问题显然是将有意图的行动同周围无意图的行动联系起来。公分母是零,心脏就在那里跳动(谁也不是有意识地让血液循环起来)。

向我展示些新的事物,我将重新开始。

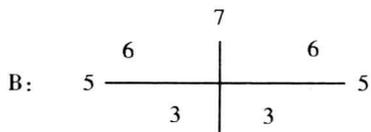
当然,“这是另一种学派”——从零开始。

鲜花! 可是, 亲爱的小姐, 这太快了吧!

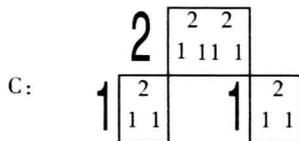
再次重复: 声音有四个特征: 频率、振幅、音色和时长。静默(周围的噪音)只有时长。归零的音乐结构必定只是空的一段时间。萨蒂创造了至少三种空的时间结构:



(数字代表着小节)。这里是水平对称, 自身暗示着 0; 而在 B 中:



是垂直对称; 而在 C 中:



它是一个几何图形(字体大的数字是几个小节的组合)。

我年轻时,人们告诉我:到 50 岁时,你就会看到。但我 50 岁了,却什么也没看到。

仅仅是时间的时间会使声音回归自我。如果是民间曲调,未解决的九和弦,或者刀叉的碰撞声,就让它们保持原状,民间曲调还是民间曲调,未解决的九和弦仍然是未解决的九和弦,刀叉的碰撞声仍然是刀叉的碰撞声。

我完全认同我们的对手。艺术家做广告是可耻的。但是,贝多芬在宣传方面并不笨拙,我相信,这就是他名声显赫的原因。它(新精神)教我们转向情绪的空无,不去规定洪亮度和节拍,让它们自己清晰地表现出来,严格地依照其计划和音高构想谦卑和自我克制的精神。

要对萨蒂感兴趣,从开始就必须不偏不倚,坦然接受这一观点:声音就是声音,人就是人。放弃秩序的幻象,放弃情感的表达,放弃我们传承而来的其他一切美学空话。

如果我失败了,对我来说是更糟糕的。因

为我自身没有什么可供开始。

这一问题与萨蒂无关。他是不可或缺的。

那个方向已经没什么可做的了。我必须寻找其他事物,否则我将迷失。

这一主题很有趣(“必要的是始终不妥协”),但却不会有任何结论,要做的事情比以往更多。

听着,我的朋友,我像这样离开你们时必须徒步回家,黎明将至时我已接近阿尔克依。我穿过森林时,鸟儿开始欢唱,我看见一棵老树,树叶正沙沙作响,我走近前去,伸开双臂环绕着这棵树,心想,这样的性格真好啊,从不曾伤害任何人。

——还有,在另一种情形里,

我个人认为,我既非好人,亦非坏人。如果可以,那我要说我两边摇摆。还有,我从未给任何人真正带来过任何伤害——我也从未带来过什么有益的好处。

## 埃德加·瓦雷兹

1958年《现代音乐》(*Nutida Musik*) (斯德哥尔摩)秋季刊是关于埃德加·瓦雷兹的作品的。我撰写了下面的文章。

变化是生物体(20世纪的音乐也是其一)的一个特征,最近变得越来越突出,发生的速度也越来越快。历史上,瓦雷兹有时被视为属于过去的人物,有时又由于当下的需求而成为积极关注的对象。

我们很难获知有关他的生平和作品的事实。在他看来,对这些内容感兴趣是一种恋尸癖;他倾向于不留痕迹。对他的作品的分析研究基本上与他的个人经历没有关系。虽然瓦雷兹将音乐定义为“有组织的声音”,但其作品的组织方式却并不清晰明了。他坚持认为想象力是**必要条件**。在他的每部作品中体现出的想象力,都如同笔迹一样鲜明,其中最普遍的特征就是贯穿了渐强音和最大振幅的持续存在的音调。

对那些关心声音本身的人来说,除了有关的心理之外,还必须进一步探寻瓦雷兹的现实相关性。在瓦雷兹的想象力中不会找到与现实有关的东西。与想象力有关的是他本人,而不是声音本身。他对磁带的使用也一样与想象力无关。在《沙漠》(*Deserts*)中,他试图使磁带录音听起来像是管弦乐队的演奏,或者使管弦乐队演奏听起来像是磁带录音,这也可以显示出,他对声音的自然差异不感兴趣,而是

倾向于在所有的声音上都留下他的统一签名。从这方面来看,他对连续性的需求并不符合当前对于非连续性的需求(非连续性的结果是使声音脱离作曲家心理意图的负累)。虽然瓦雷兹是第一个直接为乐器合奏谱曲的人(放弃钢琴手稿以及管弦乐队的音色变化),但是他的处理方式却受到想象力的控制,直到利用这些声音为他自己的目的服务。

最近(1957—1958)他发明了爵士即兴演奏谱曲法,形式由他自己操纵。虽然具体的音符不是由他确定的,但振幅是他确定的;这些是他的想象力的典型代表,而即兴演奏,虽然在一定程度上是不确定的,听起来却和他的其他作品类似。

从这些方面来看,瓦雷兹是属于过去的艺术家。他并不是把声音作为声音来对待,而是把声音作为瓦雷兹来对待。

然而,他比其他同时代的作曲家更加鲜明而积极地确立了当前的音乐本质。这种本质既 not 来自音高关系(谐和音—不谐和音),亦非来自十二音系或 7+5 的模式(勋伯格—斯特拉文斯基),而是来自于对所有声音现象的接受,并将其作为合适的素材应用于音乐之中。当其他人还在区分“乐音”和噪音时,瓦雷兹已经前进到探索声音自身的领域,而不是在对它的理解中引入思维偏见而将其一分为二。他将噪音的运用引入 20 世纪的音乐,这使他与当前的音乐需求有密切的联系,甚至超过了维也纳的大师们,而这些大师的十二音谱曲法早些时候就已遭到人们抛弃,显然,不久以后,人们也不会再把他们有关系的概念视为紧要而不可或缺的了。

.....

一个夏日,梅尔塞·坎宁安和我带着八个孩子去大熊山公园(Bear Mountain Park)游玩。穿过动物园的道路挤满了人。一些孩子跑在前面,一些则落在后面。我们不时停

下来,把孩子集合到一起,点好人数,确认孩子都没走丢。因为天气炎热,孩子们变得焦躁不安,所以我们决定给他们买蛋筒冰淇淋。这是轮流进行的。我先和一些孩子待在一起,坎宁安带着另一群孩子去买蛋筒冰淇淋,然后将他们带回来。我看着那些有冰淇淋的孩子,坎宁安则带着那些还没有冰淇淋的孩子去买。最后所有的孩子都吃到了冰淇淋。但是,他们吃得满脸都是。于是我们带着他们去饮水机那里,人们在那里排着队接水喝。我们安排孩子们排好队,看着他们待在原地,等待轮到我们的时候。最后,我单腿跪在饮水机前面,坎宁安打开开关,我一个一个给孩子们洗脸。这么做时,排在我们后面的一个男人大声喊道:“那边有洗手间。”我赶紧抬起头问他:“在哪儿?你怎么知道我对蘑菇感兴趣?”<sup>①</sup>

有一天我问勋伯格如何看待国际局势。他回答说:“现在重要的是发展对外贸易。”

默顿·布朗和我花了几个月的时间将磁带拼接在一起。我们在一张桌子旁相对而坐。我们两人有各自的拼接模式和测量方式。我们拼接后的磁带最终是要同步的,所以我们不时地检测对方的测量结果。我们在对方的测量结果里,不时地发现一些错误。开始时我们都以为是对方粗心。等到整体情况变得有些令人气恼时,我们才各自拿出一把尺子和一个磁带,每个人标出自己所认为的一英寸应在的位置。结果我们的标记落在了不同的点上。原来默顿·布朗在测量时会闭上一只眼,而我在测量时两只眼睛都是睁开的。于是我闭上一只眼睛来测量,接着他把两眼睁开来测量。但是即使这样,我们对一英寸究竟有多长还是有异议。最后我们决定所有最终的磁带同步都由一个人来完成。但是,随着天气的变化,错误又渐渐出现了。尽管有许多障碍,我们在五个多月里一直继

---

<sup>①</sup> washroom 和 mushroom 发音近似。译注。

续做我们在做的事,每天12小时,直到工作完成。

多萝西·诺曼邀请我在纽约共进晚餐。席间有一位女士来自费城,她是佛教艺术的专家。她发现我对蘑菇感兴趣,于是问道:“你能不能解释一下佛陀吃了蘑菇后就圆寂的象征意义?”我解释说,我对象征主义从来都没有兴趣;我倾向于把事物视为事物本身,而不是他物的替代。但是几天之后,我在漫步林中时开始思考这个问题。我想到印度人有关人生和四季的观念。春天代表创造,夏天代表保存,秋天代表毁灭,冬天则代表沉寂。在秋天,在这毁灭的季节里,蘑菇却朝气蓬勃地生长,很多菌菇的功能就是推进腐质的最终衰变。事实上,我曾在什么地方读到过这样一种说法:如果没有菌菇及其分解垃圾的能力,世界将会变成一个大垃圾堆。所以我给那位费城女士写了封信,说道:“蘑菇的功能是为世界除掉陈腐的垃圾。佛陀死得合乎自然。”

一天我去拜访玛姬阿姨,她正在洗衣服。她转身对我说:“你知道吗?我对这个洗衣机的喜爱程度,超过了对你的沃尔特大叔的感情。”

一个周日上午,母亲对父亲说:“我们一起去教堂吧。”父亲回答:“好的。”他们把车开到了教堂前面,但是父亲并没有表现出想下车的迹象。母亲问:“你不进去吗?”父亲回应说:“不进去了,我就在这里等你们吧!”

经过漫长而艰苦的旅程,一名日本的年轻人终于到达丛林深处,他所选择的老师就居住在自己建造的一栋小房子里。年轻人到那里时,老师正在扫落叶。他朝老师问好,却没有从老师那得到回应。而且他问的所有问题,老师也没有进行回答。他意识到,自己无论怎么做都无法让老师注意到他,于是他走向这片森林的另一区域,给自己盖了个房子。数年后,他在扫落叶时突然顿悟了。他立即放下一切,穿过森林,跑向他老师的处所,对老师说:“谢谢。”

## 关于舞蹈的四篇评论

20世纪30年代早期,跟随阿道夫·韦斯(Adolph Weiss)一起学习时,我发现他感到苦恼,因为几乎没有人演奏他的音乐。我在安排演奏自己的乐曲时也曾遇到过困难,所以我决定,在写手稿时只完成乐曲的一半。我的责任就是,等到乐曲演奏时再把另一半写完。

很明显,对新音乐感兴趣的音乐家数量有限。同样明显的是,对于所有为了他们演出而制造的声音或噪音,现代舞者都会心怀感激。我的第一份佣金来自加州大学洛杉矶分校体育系,他们需要水上芭蕾的伴奏。敲锣打鼓时,我发现在水面下的游泳者根本无法听到这些声音,而且不知声音来自何处。于是我们把锣浸入水中演奏,从而解决了同步性的问题,并将“水锣”(water gong)的滑音引入到打击乐中。

不久以后,我的谋生手段就变成了为舞蹈课伴奏,有时也为演出谱曲。1937年,我在西雅图的康沃尔学院结识了邦尼·伯德,他曾与马莎·格雷厄姆一起共舞。梅尔塞·坎宁安则是个不同寻常的学生,很快他就离开了西雅图前往纽约,成了格雷厄姆公司的独舞者。四年或五年之后,我去了纽约,鼓励坎宁安编导他自己的舞蹈。我们从1943年以来一直合作。

## 目标:新音乐,新舞蹈

这篇文章是系列文章《打击乐和现代舞蹈的关系》(*Percussion Music and Its Relation to Modern Dance*)的一部分,刊登在1939年的《舞蹈观察者》(*Dance Observer*)上。文章是我在西雅图写的,在那里我组织过一场打击乐合奏的音乐会。

打击乐是场革命。长久以来,声音和节奏一直受制于19世纪音乐,这样的時候太久了,今天我们要为其解放奏而奋争。明天,声声入耳的电子音乐将是我们听到的自由之声。

19世纪的作曲家给人类带来的不是新的声音,而是对古老声音的无尽重组。打开收音机一听,我们就知道是不是调到了正播出的交响乐。这些声音一成不变,人们对节奏的可能性甚至没有一丝一毫的好奇。至于有趣的节奏,我们已经听到了爵士乐。

在当前的变革阶段,有益处的违规应该得到许可。对音乐的实验必定要通过敲打各种物体来延续——敲打锡锅,饭碗,铁管,所有触手可及的东西。不仅是敲打,还有摩擦和猛击,用所有可行的方式制造声音。简而言之,我们自己无法做到的,可以通过以后发明的机器和电子乐器来完成。

当然,自觉地反对现代音乐的人会倾尽全力反对这场革命。音乐家们不会认同我们所做的是音乐;他们会说,我们只不过是対表面效果感兴趣,至多是在模仿东方音乐和原始音乐。所有新的、原创的声音都会打上“噪音”的标签。但是,对于每种批评,我们都要以相同的答案予以回应:我们会继续创作,不断聆听,运用素材、声音和节奏制造音乐,不去考虑那些音乐禁令的繁琐且头重脚轻的结构。

没有了这些禁令,编舞者很快就会意识到现代舞蹈具有极大的优势:对舞蹈和音乐可以进行同步创作。舞蹈的素材已经囊括了节奏,所以只需要添加声音,就可以成为丰富而完整的词汇表。舞者要比音乐家更善于利用这些词汇,因为更多的素材已经在他的控制之下。一些舞者已经在沿着这个方向前进了,他们使用简单的打击乐伴奏,不幸的是,他们使用的打击乐并没有起到建设性的作用。他们遵循着自己舞蹈动作的节拍,不断强化舞蹈动作,并把打击乐嵌入其中,但是他们在整个作品中并没有赋予声音固有的独特的部分。他们使得音乐和舞蹈相一致,而非相互合作。其实,组合舞蹈素材的所有方式,都可以扩展到音乐素材的组织中。音乐—舞蹈的作品形式应该是所运用的全部素材的必要集合。这样,音乐将不再只起伴奏的作用,而将成为舞蹈不可或缺的一部分。

.....

我在加利福尼亚长大,那时所有的人都认为有两种东西对身体有好处。当然,还有其他东西——例如菠菜和燕麦,但是,我这样说时想到的是阳光和橙汁。住在海洋公园时,每天早上我都会被带到沙滩上玩,我会在沙地上垒出过山车的轨道,并在下坡处加上隧道和斜坡,让路径更加复杂,然后我就拿个小小的硬橡胶球在轨道上面滚。每天接近晌午时,我都会觉得头晕,因为阳光太厉害了。头晕时我不会晕倒,但是会看不清东西,不管看什么眼前都只有成群的黑色斑点。我很快就知道了怎么在这种视线模糊的状态下摸索着去汉堡店,在那儿买些东西吃。坐在阴凉的地方,我就会恢复过来。我花了更长的时间,实际上大约花了 35 年的时间,才发现橙汁对我也没什么好处。

在学习禅宗之前,人就是人,山就是山。在学习禅宗之时,事物变得令人困惑。在学

习禅宗之后,人还是人,山还是山。铃木大拙博士讲完这些后,有人问他:“那学习禅宗之前和学习之后有什么分别呢?”他回答道:“没什么不同,只是脚稍微抬离了地面而已。”

## 优雅和清晰

下面的文字刊登在1944年的《舞蹈观察者》上。

在当今的现代舞蹈中,并不存在源自具有坚实基础的艺术实践的力量。现代舞者没有任何明确的方向,因此根基不稳,倾向于妥协,而且易于受到具有更扎实基础的其他艺术形式的影响。这就会让人发现,有些舞者求助于百老汇的力量,或者直接隶属于百老汇,有些舞者学习民间艺术或东方艺术,还有很多舞者或在舞蹈中引入芭蕾舞元素,或全心全力献身于芭蕾舞。面对舞蹈的历史,舞蹈过去的力量以及现在的根基不稳,我们会不可避免地认识到,现代舞蹈曾具有的影响力并不是客观的,而是与每个舞者的个性乃至每个舞者的身体紧密相连,并最终依赖于舞者的个性和身体。

现代舞的技巧曾经是正统的。舞者以前从未想过这些技巧可能会发生变化,添加内容也只是创始者的特权。

暑期的强化课程是师生们虔诚地传播新体制的场所。如果受到狂热追随的领导者开始并不断抛弃他们自身的教义(把主要属于芭蕾舞的动作改编为他们自己的迅速变得不那么严格的技巧),普遍而深重的不安全感就会降临到现代舞头上。

如果说现代舞在当前仍然具有某些力量,那么这力量就与从前一样存在于孤立的个性及形体中。这对年轻人来说是不幸的——无论他们对生活的表达多么引人注目,能给人以多少启示,在那些已广为人知,更令人敬重而且更加成熟老练的

人物面前,他们都会黯然失色。不仅观众心中有这种感觉,通常舞者自己内心也有同感,这是可以理解的。

个性是很朦胧的,艺术以之为基础。(这并不意味着个性不能介入艺术中,事实上,个性就是**风格**的解释。)显然芭蕾也不会建立在这种不长久的个性上,否则芭蕾现在就不会这么盛行。现今的芭蕾几乎排除了有趣的个性,当然也不会促进个人对生活的理解和态度的发展。

芭蕾舞具有某些特点,这样想似乎是合理的。芭蕾所具有的特点也就是现代舞所需要的特点,这表述为一种观点。

对于现代舞蹈究竟是否需要旋转、六次击脚跳和踮起脚尖(一般情况下),的确应该认真地加以质疑。就连这些动作的美感和想象似乎也是不必要的。我们也不应该认为芭蕾的基础是光灿夺目的服装和布景,因为优秀的芭蕾舞表演常常是年复一年地进行,舞者的服装经过了反复穿着,早已不再光鲜亮丽。

举例来说,《仙女》(*Les Sylphides*)、《天鹅湖》(*Swan Lake*),几乎所有的双人舞或四人舞,以及当前比较例外的《舞蹈复协奏曲》(*Danses Concertantes*),不论动作是否有特色(展现出个性),舞台布置是否合理,服饰质量是否优质,音乐效果是否良好,也不论内容等方面的其他特性究竟如何,其影响力和有效性都远远高于舞蹈涉及的动作,而且同舞蹈动作相分离。秘密也并非来自那神秘的数量、形式。(芭蕾的形式大都无趣;对称则毫无疑问地存在。)

无论表演是好是坏,有没有意义,服装是否精美,芭蕾的节奏架构一向都很清晰。所有的观众都能了解每一段开始和结束的方式,并与之同呼吸。乍看起来,节奏架构似乎一点都不重要。但是,每段舞蹈,每节诗歌,每篇乐曲(时间艺术的任意一种形式)都会占据一定的时间长度,首先把这一时间长度划分成大段,然后分成小段(或者由各小段构建成最后的大段),这种方式就是作品至关重要的结构。芭蕾遵循节奏清

晰的传统,与此相关的重要技法代代相传。这些特有的技法并不是转借过来的,而是芭蕾舞所独有的。但是它们达到的功能却并非芭蕾独有,而是普遍存在。

例如,东方舞蹈在措辞方面是很清晰的,它有自己的表达技法。热爵士从来不会节奏不清。杰拉尔德·曼利·霍普金斯(Gerard Manley Hopkins)的诗歌尽管远离传统,却能使读者与诗歌共呼吸。而在另一方面,现代舞却很少是清晰的。

现代舞的舞者跟随各小节结构清晰的音乐,舞蹈也有清晰化的倾向。普遍的方式是先编舞而后编曲。在此我们并不是要批判这种方式本身。但事实是,现代编舞更关注的是事物,而不是节奏的清晰度,所以采用先舞蹈后音乐的方式时,它们在表面上看会极具偶然性和孤立性。这导致了对节奏架构的漠视,这种漠视甚至会出现于乐曲完成后的编舞之中。例如,就像在马莎·格雷厄姆的《死亡与出场》(*Deaths and Entrances*)里一样,观众只能通过所见之物的重复以及未必真实的记忆,来推断动作上演到了哪个部分。另一方面,马莎·格雷厄姆和路易斯·霍斯特(Louis Horst)合作可以创作出极其清晰和富有动感的作品,就像他们共创的《边疆》(*Frontier*),可是,这部作品却独自屹立于现代舞蹈的历史上,令人瞩目。

上面提到的妥协的倾向,以及有意识地学习其他艺术方式时表现出的令人钦佩的谦卑,都是不成熟的表现,但是这更接近成熟,而不是对领导者的幼稚盲从。盲从是几年前现代舞所具有的特征。如果现代舞在接受外部的影响时满足于模仿,或者改变表面的个性(技巧、动作还有各种策略)使之适合自身,那么现代舞在走向成熟之前就已经消亡了。从另一方面来说,如果现代舞能够发现彻底成熟的时间艺术的普遍标准,能够探知艺术生命的秘密,那么掌管舞蹈艺术的女神忒耳普西科瑞(Terpsichore)将会有一大批新的崇拜者。

伴随着清晰的节奏构架,优雅形成了一种二元性。它们合在一起的关系就像是身体和灵魂的关系。清晰是冷漠的,数学化的,不近人情,它是基础,如同大地。

优雅则是温馨的,不可测量,人性化的,它和清晰对立,如同天空。优雅在这里的意思不是美感,而是与节奏结构的清晰度之间的玩味和对抗。优雅和清晰在最优秀的时间艺术中经常并存,永无止境,洋溢生机,相互对立。

“在诗作的最佳样本中,诗句的规则和语言的自由之间似乎存在着恒久的冲突,它们为了影响对方而不断地冒犯对方,尽管这并不重要。谁是最优秀的诗人呢?不是那些写出了最容易浏览的作品的人,也不是那些措辞最大众化,词句安排最直截了当的人;最优秀的诗人所运用的语言一方面最具想象力和精确性,一方面具有精雕细琢恰到好处的押韵结构。诗人在诗作的每一层面都保留了对韵律的敏感,这与其说是通过对韵律的恒定服从,不如说是对韵律无尽的轻微背离。”(考文垂·帕特莫尔,《英语格律法的前沿研究》[Coventry Patmore, *Prefatory Study on English Metrical Law*, 1879, pp. 12-13])

让热爵士变得流行的,正是清晰和优雅之间“恒久的冲突”。最优秀的表演者一直在让乐句的开端和结尾提前或推迟到来。他们还在表演中优雅地处理敲击、停顿甚至韵律,也就是在韵律范围内加上或多或少的强音(音高和音色的类似交替也是习以为常的),并对单元时长进行缩减或扩充。赶时髦者喜欢的正是这些,而不是切分音。

印度的音乐和舞蹈都充满了优雅的元素。这或许是因为,在很多世纪里,印度时间艺术里的韵律结构都是高度系统化的,每个喜欢听音乐或欣赏舞蹈的人对塔拉的规则都不会陌生。演奏者、舞蹈者和观众都乐于倾听并感受现在保留下来或受到忽视的韵律结构。

在古典式或新古典式芭蕾舞的优美表演中呈现出来的,就是这优雅的韵律结构。也正是这种韵律,让人们可以享受到表演中的乐趣,虽然这些舞蹈作品在现代社会里相对而言没有多少意义。今天,我们若想体会到清晰优雅的舞蹈能给观众

带来的愉悦,就只能观看《天鹅湖》或其他同样欠缺当代意义的舞蹈,这在表面看起来有些可悲。现代社会和既往的社会一样需要——而且是迫切地需要——强有力的现代舞蹈。

我在这里表述的观点是,伴随着优雅清晰的韵律对于时间艺术至关重要,优雅和清晰的韵律会带来一种美学体验(也就是说,它们或者是个人独特喜好的基础,或者超越个人的独特喜好),它们很少出现在现代舞蹈中;现代舞蹈其实是没有美感的(它的影响力过去是,现在仍是创始者的私人财产和最典型的说明),要使其在社会上变得强大而有用,自身变得成熟,现代舞蹈必须澄清其韵律,而后以优雅赋予结构活力,由此创立自己的一套理论,对于时间艺术中何者为美的解释,该理论必须具有普适性。

.....

禅宗里说:如果某件事在两分钟后让你觉得很无趣,那就试着坚持四分钟。如果还是很无聊,那就再坚持八分钟,十六分钟,三十二分钟,以此类推。最终,你会发现这一点都不无趣,而是非常有趣。

我在新学院给亨利·考威尔代过一次课,教授东方音乐。我告诉考威尔说,我对这个话题一无所知。他回答道:“没关系。你只要走到放唱片的地方,取出一张播放,然后和学生进行讨论就可以。”于是我拿出第一张唱片,是一张佛教仪式的密纹唱片,开头是伴随着滑音而来的简短微分音咏唱,然后迅速过渡到不断重复而且声音很大的单一敲击节拍。这种噪音不间断地持续了近十五分钟,而且一点没有可察觉的变化。一位女士尖叫着站起来,大声喊道:“别放这张唱片了,我再也无法忍受了。”我取下了唱片。然后班

上的一位男同学气愤地说：“为什么不放这张唱片了？我才刚刚进入状态啊！”

在加州大学洛杉矶分校的一堂对位课上，勋伯格让我们所有的人都站到讲台上，回答他提出的一个问题，回答完就可以下来回到位置上，然后他再检查答案的准确性。我按照指示做了。他说：“不错，现在换一种解决方法。”我按他说的做了。他又说：“再换一种方法。”然后我又找到了一种方法。接着他又说：“再换一种。”如此反复。最终，我说：“已经没有其他方法了。”他问道：“蕴含在所有这些解决方法之中的原则是什么？”

我去参加市政厅楼上的音乐会，作曲家为要演奏的曲目提供了演出介绍。其中一首曲目的介绍大意是，世上有太多的痛苦。音乐会结束后，我和作曲家走在一起，他告诉我演奏的哪些地方还存在缺陷。而后我说：“我挺喜欢这音乐的，但是我不同意作品简介上说的，世上的痛苦太多了。”他反问道：“什么？难道你认为世间的痛苦还不够多吗？”我回答说：“我认为痛苦的总量刚刚好。”

## 在这一天……

我与坎宁安以及舞蹈团的合作表演大多数是在学术环境下进行的。系列音乐会的导演时常要求介绍性的讨论。下面的评论是1956年秋天为圣路易斯和普林学院的观众写的,这些文字在几个月后的1957年1月发表在《舞蹈观察者》上。

在家家家户户为了看电视而调暗灯光的这个时代,现场演出变得如此稀罕,阿伦·科普兰(Aaron Copland)最近说,音乐会是属于过去的东西。不过,对于我们公司的舞者和音乐家新确定的前进方向,我还是有些话想说。

尽管有的舞蹈和音乐容易欣赏,但是有的舞蹈和音乐对一些人来说是很复杂的,因为它们并没有按照常规的路线呈现在人们面前。首先,音乐和舞蹈是相互独立的,仔细观察就会发现,即使在看来普通的作品里也不乏这种独立性。坎宁安的观念就体现了这种独立性,他相信,让舞蹈成为舞蹈的并不是音乐,而是舞者自身,是舞者的双腿,有时则是舞者的一条腿。对此我也有同感。

同样,构成音乐的单一声音或某些声音群的组合,有时并没有和声的支持,但却在静默的空间中回响。音乐和舞蹈之间的独立带来的韵律,并不是马蹄声声或其他有规律的击打声,而是会提醒我们时空中事物的多样性——例如,空中的星星,或从空中观看地面上的活动。

在这些音乐和舞蹈中,我们什么也没有说。我们的想法太简单,总是认为只要想说什么就必须使用语言。我们只是在做事,所做事物的含义取决于看到和听到它的每一个人。最近,我们在爱荷华州的康奈尔大学进行表演时,一名学生转向老

师问道：“这是什么意思？”老师的回答则是：“别紧张，演出中没有让人困惑的象征符号。放松欣赏吧。”我可以补充说，这里没有故事情节，也没有心理问题。这里只有动作，声音和灯光构成的活动。所有的服装都从简，以便让人更好地观察动作。

动作是身体的动作，坎宁安编舞的焦点所在就是身体的动作，而不是面部肌肉的动作。在日常生活中，人们会习惯性地观察脸部表情和手势，再用心理学的词语解释他们所看到的。然而，现在呈现在我们面前的是运用整个身体的舞蹈，要欣赏舞蹈，就必须运用动感移情(kinesthetic sympathy)的能力。我们看到飞鸟时会把自己想成飞鸟，仿似正振翼而飞，在空中滑翔盘旋，此时我们运用的就是这种能力。

我们相信，动作，声音和灯光的活动都是富于表现力的，但是所表达的内容却由你们每个人自己决定。借用皮兰德娄的标题来说就是，只要你认为自己是正确的，那你就是对的。

因此，我们作品的新意就在于，我们的关注对象已经不再是单纯的个人兴趣，而是扩充到我们隶属于其中的社会和自然界。我们的意图是认可这种生活，不是以秩序取代混乱，也不是宣扬创造的进步，而仅仅是清醒地面对我们所过的生活，一旦我们脱离了思虑和欲望，让一切顺其自然，就会发现生活如此美好。

.....

维拉·威廉姆斯最初注意到我对野生蘑菇感兴趣时，赶紧告诉她的孩子们，任何一株蘑菇都不能碰，因为它们都有剧毒。几天后，她在马蒂诺的店里买了牛排，并决定用蘑菇焖牛排。她开始炖蘑菇时，孩子们都放下了手中正在做的事，紧紧盯着他们的妈妈。等到晚餐做好后，孩子们都哭了。

一天我去看牙医。广播上说这是今年气温最高的一天。可是,我正穿着夹克,因为我一直觉得,见医生是比较正式的场合。在治疗的过程中,海曼医生停来说:“为什么不把夹克脱了?”我回答道:“因为我的衬衫上有个洞,所以我要穿着夹克。”他说:“其实,我的袜子上有个洞,如果你喜欢的话,我可以把鞋脱了。”

## 2 页纸,关于音乐和舞蹈的 122 个单词

这篇文章发表在 1957 年 11 月的《舞蹈杂志》(*Dance Magazine*)上,编辑给了我这两页纸的仿制品。词语的数量是由随机操作而定的。我所要加工的有瑕疵的纸张为零散的文字赋予了空间上的位置。但是那两页纸上的空白位置不同于现在刊登的版本,因为这个版本是在另两张纸上完成的,纸张的大小不同,而且瑕疵的位置各异。

要获取一个声音

和一个动作的价值

要从零开始。(关注事物本身, 一只鸟在飞。  
顺其自然。)

奴隶制被废除了。

一片森林

声音没有双腿无法立足。

世界丰富多彩:一切皆有可能。

动作

声音

在时间点，

空间点上，

各类情绪

有一瓶水吗？

灯光

无动于衷？

在小鸟飞翔的地方，飞翔。

热爱

快乐

英勇

惊愕

宁静

害怕

愤怒

悲伤

厌恶

不同的行动

在也是空间的时间里发生

每一个都是核心的，原创的。

出现在观众脸上。

电话铃响了。

每个人都坐在最佳观赏席上。

战争随时可能发生。

每一个现在都是时间，空间。

眼睛睁开了吗？

耳朵呢？

## 关于艺术家罗伯特·劳申伯格和他的作品

这篇文章在1961年2月完成,刊登在米兰的《地铁》杂志上。文章可以整篇通读,也可以节选部分阅读,跳过哪部分不读都没关系,剩下的内容可以按照任意顺序阅读。这里的印刷风格并不重要。任何部分都可以印在另一部分之前,段落之间的间隔可大可小。楷体部分的文字(指中文版的字体。编注),或是引用了劳申伯格的言论,或是来自他作品的标题。

敬启者:

首先是白色绘画,

随后是我的

沉默篇章。

——约翰·凯奇

交谈困难,信件联系几近停止。(不是因为通信的问题,邮件来往一直没断过)。人们谈到各种消息,或许是因为他们很久没有收到对方的消息。艺术欣欣向荣。

山羊。没有杂草。娴熟的精湛技巧。他的头脑里有张床吗?美。他的手,脚,手指和脚趾由修长的关节连在一起,令人惊异。画作在展览结束后被扔到河中。当它汇入大海时,艺术的本质是什么?

•

只要费心观察,不论在什么地方都能发现大地上的美。(这是美国的发现。)劳申伯格在观察时会产生这个念头吗?或者说这是庆祝非恒定性的娱乐。为什么他创作了黑色绘画,然后是白色绘画(来自于南方),红色的,金黄色的绘画(黄色的是圣诞的礼物),还有各种颜色混合的多幅画作,挂上了物品的画作?为什么他用悬挂的岩石制作雕塑?他是天才?

我知道他把颜料放在轮胎上,在城市街道上铺开画纸。但我们当中是谁在开车呢?

随着绘画的改变,印刷材料也和颜料一样成为题材(我在作品中开始运用新闻纸),带来焦点的变化:成了第三调色板。没有不好的题材(所有能激发人们绘画的题材都很好)。但丁就能引发创作的多样性,与一只小鸡和一件旧衬衣一样有效。创作的氛围是,所有一切都如此清晰,甚至在黑暗的夜晚,或者在翻阅过期报纸或诗篇时,情况也是一样。这一题材是无法回避的(画布从不会是空的);它会填满画布。如果是为了延续历史,把报纸一张叠一张地粘贴在画布上,再加上黑色颜料,那么绘画的题材就如同具有魔力一般立刻在不同地方隐现出来,构成这幅画作。如果你看不到它,那你或许需要配一副眼镜。但是眼科医生之间的差异是巨大的,如果问题是丧失了视力,最好的做法是求助于最好的眼科医生(也就是最好的画家,他会把你治好)。想法是没必要的,避免有想法是非常有用的,更要避免太多的想法(会导致不作为)。“格洛丽亚 V.”(Gloria V.)是题材还是想法?那么,告诉我们,她结了几次婚?她和你离异时,你在干什么?

把三块宽度大于长度的镶板粘在一起,拼成一个长度大于宽度的矩形。遍布在这些东西上的是一系列彩色照片,有的长度大于宽度,有的宽度大于长度;一些是海报的剪贴,有的被颜料盖住。在这些下面,一分为二的是一系列的矩形色卡,都是宽度大于长度。在上面连接起两个镶板的,是深蓝色的矩形。在下面的是个灰色的矩形,和蓝色的矩形不太一致,因为它只在一个镶板上,大约在灰色矩形上半部分的位置有一幅画。还有其他的東西,但主要都附着在这两条交叉的“主干道”上:在外部的左边位置,色卡下方,是一个矩形上的矩形上的一幅画(它的位置就像是坐落在城镇主要街道外围的郊区农场)。这不是在构图。这是事物本身的位置,就像从空中看到的城镇和书桌:任意一件东西都可以被移除,根据情形被新放入的另一件东西取代,就像是降生和死亡,旅游,打扫房间或乱放东西。他不是言说,而是在绘画。(劳申伯格说了什么?)信息通过尘土来传达,尘土与黏着剂附在一起,紧紧相连地粘在所放置的画布上。尘土碎成细屑并回应着气候的变化,不间断地替我进行思考。劳申伯格很遗憾,因为颜料正往下滴时我们没能看到。

劳申伯格不断收到各种废弃物,他的朋友们遇到零零碎碎的东西时,都会很好

奇地想到:这是他可以在绘画中使用的。不过,这些东西十之八九是用不上的。比如说,某样东西可能近似他以前曾使用过的东西,让人认为他有可能用得上。而后,他的诗兴就会理所当然地转移,谁也不知道会向哪个方向发展。他调整发生的事情,在画布上做改动,但他绝不会改变画布为绘画服务的方式——即,平着铺开,构成可以挂在墙上的矩形图画。他会单独使用这些东西,把它们拼在一起,或以明显的对称形式摆放,以免引人注目(没什么特别的)。我们有两种分散注意力的方式。对称是其中一种,另一种是将别处可见的物品样本汇总在一起。不论是哪种情况,至少都有让人们随处观看的可能性,而非局限于某人安排你去看的東西。这样一来,你就可以自由地享受自由,就像艺术家们享有自由一样,二者的享有方式或许不同,但都是属于自己的。劳申伯格说,图像复制就是一种对称。这句话的全部含义是,仔细观察,我们就能发现一切一如既往处于混乱之中。

改变一下话题:“艺术就是对于按照自己方式运行的自然的模仿。”或一张网。

那么,某些人就是有天赋吗?那又如何?这种人多得是。现在我们都人口过剩了。事实上,我们的食物多于我们的人口,艺术作品也是一样。我们已到达焚烧食物的时候了。我们何时才能开始燃烧艺术呢?门从未锁上过。劳申伯格走了进来,没人在家。他在旧作上画了一张新的画。谁有才能保存这两幅画——上面一幅,下面一幅?我们的处境是多么糟糕(没什么比这更严重)!实际上,重新开始是很愉快的。在准备的过程中,他消除了德库宁的影响。

门锁了吗?没有,它像往常一样敞开着。当然,劳申伯格是有技巧的。但他不运用已经掌握的那些技巧,却要运用他还未掌握的。我必须申明,他从不强行改变

情形,他就像是屠夫,刀如果变钝,永远不会只是因为他挥刀的方式看上去就像这把刀从未遇到过障碍物一样。现代艺术不需要技巧(我们多么荣耀,我们并不知晓现在所做之事)。因此,技巧不必与绘画相关,而要与画给谁看、是谁在画相关。当然是人。技巧就是:这些人是什么样的?不是说他们做得有多好,而是——正如他们所说的——弱点。(他说——他说的是技巧吗?——“你想要什么,爱的宣言吗?我对我的能力承担责任,并希望已经制作了危险的事物,让我们能以此考验自己。”)于是,问题就是,我们要在黑暗中观察,同时在视觉上不能忽略任何事物。既然劳申伯格在绘画中使用了收音机,这是否意味着,即使没有收音机我也要继续聆听,哪怕我当时正在观察绘画?为了避免被匆匆略过,一切都要同时进行?

我们更愿意要一头嘴里含着苹果的猪吗?这偶尔也是条信息,需要人们的祝福。这些是劳申伯格带给我们的感觉:热爱、惊愕、欢笑、英雄主义(我接受)、恐惧、悲伤、生气、厌恶和宁静。

一幅合成作品(*Combine*)的题材不比一页报纸上的题材多,每个存在的事物中都有题材。这种情况涉及多样性。(这不是像对天气的反应那样由某个政府传递便条给另一个。)(打开组合收音机中的三台收音机,哪一个是题材?)假设有信息要传递,如何接受呢?如果不是信息呢?我反复多次地发现,要记住劳申伯格的绘画是不可能的。我一直在问:“你做了改动吗?”然后我注意到,就在我观赏它时,它正在变化。视线转向窗外,我看到了冰柱。在那里,滴落的水冻成了固态的冰。所有冰柱都往下掉。冬天比其他季节更加静寂。从颜料管中往外挤颜料时,颜料就不会滴落了。但是人们可以接受所发生的事物,却没有接受动作和安排的趋势。这

改变了有关什么是美的概念。将纸张固定在画布上,然后用黑色颜料作画,黑色变成了无限,这是以前没有注意到的。

哈利路亚!盲人可以重见光明了。因为以前无法看到所见之物,于是这一次就仿佛是第一次见到一样。这种经历是什么样的感受呢?例如观看两张艾森豪威尔的照片,不论带着什么意图和目的观看,它们都是一样的?(包含复制品的复制。)一切是如此地相似,人们能迅速而敏锐地辨别出其不同之处。如果意图保持不变,就像在这里一样,它们之间的差异显然是无意造成的,就像什么都没有画出的白色绘画一样是无意识的。如果眼睛看不到,我能走进诗歌吗?在这首诗中,艾森豪威尔会不会消失,会不会为蒙娜丽莎所取代?我这样想,但我看不出是这样。对于哪一条是出路,我们没有疑问。不论在什么情况下,我们的脚都在地面上。画作的位置则是在墙上,那是画作的位置,也就是说,在过程中。我给他看劳申伯格的一幅画的照片,他说:“如果我有一幅画,我会想确定这张画是不会变的;而这个是拼贴,是会改变的。”但是劳申伯格注重实际,他遵循事物的发展规律,就像他知道画作会挂在墙上,不是以别的方式挂上去,而是画面朝上,所以他也知道,画作就像他一样在发生变化(哪个变得更快?金字塔也会变化)。只要可能,他就会用不同的方式推动变化的发生:透过画布上的洞可以看到后面的墙;反射面的情况会随着实际发生的情形改变所看到的景象;灯光时有时无;收音机时开时关。白色绘画是灯光、阴影和颗粒的航空站。现在,在一个系着绳子的金属盒里,通过画出某个位置上移开和放下的东西,一幅画作的历史一直在变化。

在劳申伯格的作品里,在他和他所用的物品之间,存在着相遇的特性。第一次相遇。如果发生过这样的事,有一系列的画作都包含这样那样的素材,那就仿佛是这场相遇扩展成了陌生人(神圣的人)的拜访。(按照这种方式,没有艺术家提供信息的社会就将其经验凝结成交流模式来制造错误。)不久后陌生人离开了,留下了敞开的门。

劳申伯格在空白的画布上完成创作后(画布从不会是空的),就成了礼物赐予者。礼物是预料之外的、没有必要的,是对节假日进行认可的一种方式。他所给的礼物并非取自遥远的疆域,而是我们已经拥有的东西(当然也会有例外:我需要一只山羊和其他的鸟类标本,因为我没有,而且我需要一个阁楼来仔细检查家里的一切物品[因为我们搬家了,亲戚写信问道:“你还需要那些东西吗?"]),这样我们就变得享受自己的所属物品了。从哪里转变呢?从渴望拥有我们所没有的事物开始,艺术是痛苦的挣扎。一天,动身去参加一场生日晚会时,我发现路上到处都可以作为礼物的东西。如果他特别提到了什么,他就会不得不关注他的画;而实际上他只关注他自己,还有其他一切,包括一双袜子,而这对于诗歌来说是合适的,对于具有无限可能性的诗歌。我忘记了问他为什么要选择但丁这个绘画项目,或许是因为我们很早就接触过这个题材,而且是如此接近,所以不用费力气就会想到它,从而形成了它的意义。那是在佛罗里达的一个夜晚,为了寻求帮助,他走到一条有很多响尾蛇的路上;他在一处码头滑倒,划伤了小腿,悬在那里,脚卡住了,却

并不出声求救。这里的技巧在于拥有一个计划：在地面上展开担架，匹配标记然后加入。无疑，三个担架上的帆布得到了伸展。在完成这个计划时，帆布直接和地面接触，因此地面也得到了激活。这仅是我的猜想，但是绝对有效。更重要的是，要知道门的确切大小以及将帆布从画室移出的技巧。（合成作品不能卷起来）。只要超过了那个尺寸，就需要适当地进行分割。

我还记得北卡罗莱纳的黑色绘画展。很快！那些作品都成了大师的杰作。

在任何光线下观看，世间万物都可以改变，不受阴影活动的破坏，这是真的吗？那么我在你工作时打扰你，你也不会介意吧？

运用铅笔、水彩和摄影转移,合成作品中的信息就会发生改变:(a)作品在桌子上完成,而不是墙上;(b)没有油彩;(c)因为 a 和 b,所以没有颜料会滴落在某个平面的表面;(d)人们不会总是将矩形连接起来,因为它会让人们联想到担架;(e)在水里或空中,画作的轮廓会变得模糊(我们的脚抬离了地面);(f)我想象着上下颠倒地看;(g)用铅笔的线条勾勒由照片转换过来的图像;(h)这就像是同时打开很多台电视机,但是每台电视播出的频道各异。如何回应这些信息?(我想起在《但丁》里有一幅画是他脚尖的轮廓朝上,位置改变了,传递另一种信息,画纸吸收彩色颜料,用湿纸巾来扩散。)他消除了人们为什么要问为什么的疑虑,你可以在家里或图书馆读到这些。(其他的也是诗歌。)也许是庄重度的改变(《纪念碑》,1958),才有了这个给一本书做插图的项目。(一本书可以在桌子上读;它掉到了地上吗?)对我来说,相比阅读诗歌,无论如何我都更愿意要一台电视机,整晚坐着看电视。

或许终究是没什么信息。在那种情况下,人们就不必费心进行回应了。就像那个女士说的,“嗯,如果它不是艺术,我会喜欢它的”。一些(a)类的画作要挂在墙上,其他的(b)则放在房间里,还有其他的形式(a+b)。

现在我们肯定已经获得了这一信息,它再明确不过了。你理解了这个想法吗?绘画与艺术和生活都相关。后两者都不是人造的。(我试图在两者之间的空隙里行动。)两者之间的空无就在于,人们真正花时间去做的每一件现实的事,都会毫无

理由地激起沉淀的渣滓,它们并不处在我们所认为的底部。你所需要做的就是展开画布,做出标记然后进行连接。那样你就打开了开关,可以区分人和他改变主意的能力:见到你前所未见的画面时,如果你不会改变对某物的看法,那么或者你是个固执的傻瓜,或者画作不怎么样。我们有必要在临睡前背诵变化的历史吗?我们会在那张床上被人谋杀吗?如果我们可以熟睡,我们的梦境将如何暗示下一个实际步骤?你会如何评论它,是狂野,还是优雅,为什么?现在我已经到达了绳子的末端,我发现这种色彩有令人难以置信的美。那个雕花盒子也同样漂亮。

我尽力检查我的观察习惯,为了更高的新鲜度而反驳它们。我试图对我现在所做的感到陌生。

(我记不起那套装置的名字,它由玻璃制成,里面有精微的平衡装置,会对红外线做出反应。)劳申伯格运用两套这样的装置创作了一幅画,只要有人靠近这幅画,装置就会受到激发。这幅画的所有者是住在乡下的朋友,后来画让一只猫给破坏了。如果他要选取题材,他选的是什么?一旦将它放置好,他会用什么同它连接?这就好比望向窗外。(但是我们的窗子变得电子化了:一切都从我们视觉的焦点中穿过;等待足够长的时间后,你就可以得到亚洲式的华丽服饰。)诗歌是自由的。翻阅各类大众媒体,你就会受到诗歌的影响。上一次我看见劳申伯格时,他向我展示了一幅合成作品,我观赏时他在说话,我并没有听清他的话(我正在看),我只大致

了解到这幅画是自传绘画。充满多样性的自画像,最大的不受阻碍的区域给了白色绘画,它由四个担架组成,两个在上,两个在下,四个的尺寸是一样的。在这其中,结构和所有的一切,都可以运用。结构不是关键,但它是实际的:你可以真实地看见,你什么都没有做,但一切就是发生了。在这种空无出现之前,你只需静静等待它的到来。那时劳申伯格的头脑就变得和白色帆布一样空白了吗?这是否意味着进入这一空间的一切都能得到容纳?(当然,是在艺术与生活之间的差距里。)而且,既然他的眼睛是和头脑相连接的,那么如果他的头脑是清晰简单的,他就可以理解所看到的一切吗?一定是这样的,因为只有思维之中(在20世纪),才存在着能让但丁(13—14世纪)进入而后离开的空间。接下来是什么呢?有盒子的那幅画会随着观看之人的改变而改变。

图像的作用是什么?它们能进行图解吗?(一次,在新年前夕的乡间聚会上,有个写了本哲学书的人想找张图片说明某个特殊观点,却很难找到。另一个人正按她面前一本书上描写的方法织毛衣。其余的人则在七嘴八舌地提建议。有人说,描写织毛衣的书里的图片可以说明那个观点。人们细看那本书,发现那页纸上的所有东西都与之相关,就连数字都不例外。)但是我们要看的东西难道还不够多吗?(慷慨大方。)就我个人而言,我对黑色绘画完全满意,只要它是劳申伯格创作的。(我曾经有一幅他的作品,糟糕的是,我新房子的天花板是倾斜的,而且墙不够长,容不下它。这些问题没有解决办法,就像是穿坏了的西装。)但是一路前行,我看到了自己的改变:我觉得颜色终究不算太坏。(我肯定曾经对人们玩过的以及没玩过的平衡游戏感到过心烦。)我们在别人流泪时产生的想法肯定是我们所能获取的最简单的理念。杜尚坐在摇椅上。我在哭泣。若干年后,在城镇的同一个地方,出于相近的原因,劳申伯格在哭泣。

(白色绘画捕捉一切落在它们上面的事物;我为什么不带上放大镜来观察它们呢?只因为我还没有放大镜吗?你同不同意这种说法:自然终究优于艺术?)美始自何处,又止于何处?美的终点就是艺术家的起点。这样一来,我们就获得了导航。如果你听说劳申伯格完成了一幅新画,最明智的做法是放下手中的一切,通过这样或那样的方式去欣赏它。这样就可以学到运用眼睛的方法。第二天的日出。如果我是在讲授,那我能说小心谨慎注意脚下吗?或者是将你丢进鱼儿最多的地方?物体当然存在。谁说没有物体呢?问题是,如果我们意识到我们是在观看,而不去想我们可能不会看到,我们就能更快地把握要点。(为什么那些不是艺术家的人看起来都更聪明呢?)物体是事实,而非象征。如果某一想法要成为现实,它就必须从悬挂着护身符的玻璃罐内部走出来,或是从玫瑰花的花心里走出来(它是红色的吗?)或是从罐子口走出来(看起来就像是电影里的东西),或者说,一个人沿这个方向走得越远,就越发现前景里没有什么东西——每个微小的点都是中心。它的发生是不是因为运用了矩形(图片在中间被“切开”)?或者按照这种观点,会发生吗?不是想法而是事实。

.....

M. C. 理查兹和大卫·都铎邀请几个朋友共进晚餐,我也去了。晚餐过程很愉快。饭后,我们坐在一起聊天。大卫·都铎在角落里做一些文字工作,也许和音乐相关,不过我并不确定。不一会儿,我们的交谈出现了短暂的停顿,有人问大卫·都铎:“你怎么不过来一起聊天?”他回答:“我一直都没离开过。这是我让你们开心的方式。”

## 关于无的演讲

这篇演讲发表在 1959 年 8 月的《音乐之约》(*Incontri Musicali*) 上。节奏构架的每一章有 12 行, 每行有 4 小节。共有 48 个这样的章, 每章有 48 个小节。全篇划分为五大部分, 比例是 7, 6, 14, 14, 7。每章的 48 小节同样这样划分。为了达到阅读的节奏感, 文本排印成 4 列。要从左到右阅读页面上的每一行, 而不是分列纵向阅读。这样的阅读不应当以一种做作的方式实行(如果过于严格地追随页面上词语的位置, 可能就会造成这种后果), 而要遵循日常语言中的弹性。

我在这里 , 没有什么要说 。  
如果在你们当中  
有人希望抵达 某处 , 他们随时可以  
离开 。 我们所要一求的 是  
沉默 ; 但是沉默所要求的  
是 我继续言说 。  
对任意一种思想

予以推动：它轻易地落下  
；但那推动者和被推动者生一成那种  
娱乐被称为讨一论。  
我们以后会进行讨论吗？

¶

或者，我们能简单地决一定不进行任何  
讨论。不论你喜欢什么。但是  
现在存在着沉默而那些  
词语生成并帮助生成那  
沉默。

我无话可说  
而我正在说它，那正是  
诗就像我需要它。

这一时间的空间是架构好的  
我们不需要害怕这些沉默，——

¶

我们会爱上沉默。

这是谱就的

谈话，因为我在制作它  
就如同我在制作一篇音乐。这就像是一杯  
牛奶。我们需要玻璃杯  
我们也需要牛奶。或者又好像  
一个空玻璃杯，杯子里不论  
在什么时刻什么东西都可以倒进去  
。我们前进时，（谁知道呢？）  
在这谈话中突然产生了一个想法。  
我不知道是否会有一个想法  
这样产生。如果有，就让它产生。把  
它视为某种瞬时可见的东西，如同  
在旅途上从窗户里看到的。  
如果穿越堪萨斯，那么，当然，堪萨斯  
。亚利桑那更加有趣，  
几乎是过于有趣，尤其是对于一个纽约人，他  
对于一切都不由自主地感兴趣。现在他知道自己  
需要内在的堪萨斯。堪萨斯与世间一切  
都截然不同，对纽约人来说耳目一新。  
就像是个空玻璃杯，只有大麦，或者  
那是玉米吗？是什么又有什么关系呢？

堪萨斯 具有这种特点： 在任何时刻， 你都可以离开，  
只要你想回来不论何时都可以回来 。

IV

你也可以离开， 一去 不复返 ，  
因为我们一无所一有 。 我们的诗歌  
现在让我们明白 我们什么都 不拥有  
。 一切 因此 都令人愉悦  
(因为我们并不 拥一有) 也就 不需要担心失去  
。 我们不需要毁掉 过往： 过往已逝；  
在每个时刻 它都可能重现， 看似 就是当下  
。 它会是场 重复吗？ 只有当我们以为自己  
拥有它时。 而既然我们并不， 它就是自由的， 我们也是如此  
。 大多数人都知道些未来  
以及未来是多么不一确定 。

IV

我称之为 诗歌的 常被人称为 内容。  
我自己 曾称之为 形式 。 它是  
一篇音乐的 连续性。 连续性 今天，  
在必要时 ， 标示 的是

淡漠，                  也就是，      证明                  我们的兴趣  
不在于                  拥—有什么      。                  每一刻  
都呈现着所发生的      。                  这种形式意义  
与那种                  和记忆                  联结在一起的  
意义是多么不同：      主题              次要的主题；      它们的斗争；  
发展；                  高潮；          再现                  （也就是相信  
一个人可以          拥有自己的家园）。                  但实际上，  
和蜗牛不同的是      ，          我们随身携带的家园                  在我们心中，

IV

它使我们能够                  飞翔                  或停顿  
，——                  享受              一切。                  但是要  
留心那                  美得              令人心悸的东西，                  因为电话  
                  随时都会          响起                  或者飞机  
降落在                  空地              。                  一根琴弦  
一场日落                  ，                  二者都不拥有                  ，  
都起作用                  产生了          连续性  
。                  可以说的          不比无                  更多。  
在音乐中                  倾听              或创作                  并无区别  
——                  只是更简单——比起以这种方式生活                  。  
更简单，那是      ，          对我来说，——因为恰巧  
                  我作曲                  。

17 17

音乐 容易创作 来自 人  
愿意接受 结构的 限制。 结构是  
简单的 因—为结构可以设想， 可以构想，  
可以衡量 。 它是一种训练， 它  
反过来， 接受， 接受一切 ， 甚至是那些  
少见的 狂喜时刻， 那些时刻， 就像用棒棒糖训练马  
来训练我们 创造出我们创造的。 我如何能  
更好地说出 结构是 什么 而不只是简单地  
进行相关的 谈论， 这一 谈论  
包含 在 时间的空间， 在近似  
四十分钟长的 时间里 ？

17

那四十分钟 被分割为 五 大部分， 而  
每个小节 得到同样的 分割。 包括 平方根  
的细分 是 唯一 可能的细分，  
它允许 这微观—宏观宇宙的 韵律结构 ，  
我发现它是如此 便于接受 如此乐于接受 。  
如你所见， 我什么都能说。  
不论我说什么 不论我怎么说几乎没什么 不同。

在这特一定的时刻，我们穿过了一章的第四部分，也就是这一讲座的第二大部分的第二章。它有点儿像是穿过堪萨斯。这，现在，就是第二章的结尾。

¶

现在开始第二部分的第三章。现在是第三章的第二部分。现在是第三部分。

现在是第四部分（顺便提一下，这和第三部分长度是相同的）。

现在是第五和最后一部分。

¶

你刚刚从微观宇宙的角度体验过这一谈话的结构。而从宏观宇宙的

角度 我们只是越过了第二大 部分的  
中点。 第一部分是 有点喧嚣的 讨论  
内容是无 ， 形式， 和连续性  
是我们现在所 需要的 方式。 这第二  
部分 是关于结构的： 它是多么简单  
, 它是什么样子， 为什么 我们应该愿意 去  
接受 它的局限。 大多数讲演 充满 着  
观点。 这一个 却没有 任何观点  
。 但在任何瞬间 一个观点 都可能冒出来  
。 那么 我们或许可以享受它 。

17

结构 没有生命 就是死的。 但是生命 没有  
结构 就不一可见 。 纯粹的生命  
表述自身 在结构之内 并通过结构完成  
。 每一刻 都是绝对， 鲜活而  
重要。 画眉鸟 从田野 飞起， 发出  
无一比 美一妙 的 声一音  
。 我听到了声音，  
因为 我接一受了 限制， 它来自  
弗吉尼亚的 一所女子精修学校 艺术会议， 它的局限  
让我 非常偶然地 听到了飞起的

画眉，从头上飞过时的声音。有一个活动安排的  
日历和早餐时间，但是有一天我看到

??

主教，在同一天听到啄木鸟的声音。  
我也遇见了美国最年轻的大学校长。  
但是，她已经辞职，人们说她要进入政界。  
。不要干预她。她为什么不能这样做呢？我也感到  
愉快，因为听到一位杰出的音乐评论家感—叹说  
他希望自己活得足—够长，可以看到人们不再  
疯狂地追随巴赫。一名学生曾对我说：我  
理解你对贝多芬所做的评论我也认为  
你是对的但是我有个非常严肃的问题要  
问你：你对巴赫有什么看法  
？现在我们来到了关于结构的  
最后一部分。

?? ??

但是，我想一到要说更多关于结构的问题  
。特别是这一点：我们  
现如今就在第三部分的开始而这一部分  
并没有专门谈论结构。这部分是

关于素材的。不过我仍在谈论结构。从中必定  
显而易见的是结构没有要点，而就像，  
我们看到的那样，形式也没有要点。显然我们  
一开始无路可走。

除非其他一些看法出现 一些关于  
结构的 所有我想说的话。

#### IV

现在要谈 素材：它有趣吗？  
它既有趣也 无趣。 但有一件事  
是确定的， 如果一个人要创造 有 它将会是无  
, 那创造者必须 热爱它 并耐心 对待  
他所选择的 素材。 不然 他唤起对素材的  
注意， 素材无疑是有 , 而创造出来的  
却是 无； 或者 他唤起对自己的  
注意， 然而 无是匿名的。  
处理素材的 技艺 在感性层面上就如同  
作为学科的 规范 在理性层面上的状况：  
体会 无 的手段

117

我记得我热爱 声音 那时我还没有 上过音乐课  
。 我们就这样通过我们的 所爱 塑造我们的生命  
。 (去年 我在这里讲话时 讲的时间不长。  
那是因为我 我是在谈论 有 ; 但是  
今年 我是在谈论 无 于是  
当然会继续 讲上 很长时间 。)  
前几天有个  
学生说, 在尝试着只用 三个音调 谱写  
悦耳的旋律后, “我 感觉受到了局限 。”  
如果她 关一注的是 那三个音调——  
也就是她的素材 —— 她不会 感觉受到了局限

118

, 而 由于素材 没有感觉,  
也就不会 有 任何局限。 局限全都在她的  
大脑里 , 存在于一 那些  
素材里 。 它成为有  
在于它不是 无; 它可能会是 无 通过成为  
有 。

人是否应该运用

标志 所处时代的 素材 ?  
现在有一个问题 应该能将我们引向 某处  
。 这是个智一 力问题  
。 我要慢慢地 自传式地 回答  
它 。

#### 17

我记得 孩提时 热爱 所有的声音  
, 哪怕是意料之外的 声音。 我喜欢它们  
尤其是 一次只有一种 声音 。  
一只手 五个手指的练习  
充满美感 。 后来我  
渐渐地喜欢上 所有的音程 。  
如今回顾  
我意识到 我一开始喜欢八度音程 ; 我接受了  
大小 三度。 或许, 在所有的音程中,  
我最不喜欢的是 三度 。 通过格里格的  
音乐 我开始满怀激情地 热爱 五度音  
。

#### 18

或许你可以 称之为 青涩之恋 ,  
因为五度音并没有让我 渴望谱写音乐: 它让我渴望

致力于演奏 格里格的音乐 。

后来我听到了 现代音乐，

就像鸭子扎入 水中，我喜欢上所有 现代音程： 七度，

二度， 三全音， 和四度 。

大约——此时 我也喜欢上了巴赫 ， 但是我

不喜欢 三度和六度的声音。 我喜欢巴赫

的是 多种事物 凑到一起 的方式

。 继续 回忆， 我发现自己从不曾

真正喜欢过 三度， 而这就解释了 我为什么从未真正

喜欢过勃拉姆斯 。

#### 17

现代音乐 以其现代的 全部音程 吸引我：

七度， 二度， 三全音， 四度 和

总是 时常出现的 五度， 让我感到愉快

。 有时 出现的是单独的音调， 根本没有

音程， 而那也让人愉 快。 在现代音乐中有

太多音程吸引我 我不是 热爱它，而是

受它吸引 所以我决定 写现代音乐。 这样做

最初 很难： 也就是， 集中思考它

不去倾听它 。

不过， 独自谱写音乐时

我能自由地听到 高音 不同 于

低音，哪怕标示两种音的是  
几年之后

同一种字符。 独自探索  
我开始感到 孤独。

17

我跟随一位老师 学习，  
意义； 它们并非只是  
隐含着 没有  
。 调性。

了解到 音程 具有  
声音， 在它们的进程中  
真正进入耳朵的声音  
我从未喜欢过调性 。

我写音乐 。  
有过感觉 ：  
假终止 的进程。  
是暗示 实际上不存在的  
并不终止于其上 而是终止在别的地方  
什么呢 ？  
。 全部问题是  
不过 现代音乐

研究调性。 不过我对调性从未  
比如说， 有一种 称为  
它的意思是： 进程的方式  
音调 存在着； 而后  
由此愚弄每一个人。 遭到愚弄的是  
不是耳朵 而是头脑  
非常需要脑力的 。  
仍然吸引我

18

连同它所有的 音程  
获得音程 ，  
避免出现 能够  
于耳边的 进程  
并 不 喜欢回避

。 不过为了  
头脑需要将之确定 这样就可以  
让人想到 实际并不存在  
。 我  
。 我开始看出

头脑和耳朵的      分离      毁掉了      声音  
，——      需要的      是一块白板。      这让我  
不仅属于当代      ，      而且成了“先锋”。我运用噪音  
。      噪音还没有被      智—能化      耳朵能直接  
听到它们      而无需经过对它们进行抽象化的      过程  
。      我发现我      对噪音的喜爱      甚至超过了  
音程。      我喜欢噪音      就如同喜欢      单一的声音

¶

。      噪音,也一样  
，      受到了歧—视      ;      作为美国人,  
被训练得      多愁善感,      我为了噪音      而奋争。我喜欢  
支持处于劣势的      一方      。  
我获得了警方的      许—可      在演奏中拉响警笛。      迄今为止我发现的  
最令人惊异的      噪音是把      一卷电线      系到  
留声机的      拾音器支臂上      然后播放。      这令人震惊,  
绝对震惊,      声如震雷      。      一半出于理智      一半  
出于情感      ,战争到来      时,      我决定只  
运用      沉默之声      。      在我看来  
社会中      庞大浮夸的一切似乎都      不再真实,      不再正确。

¶

而沉默之声 就像孤独 ， 或  
爱情 或友谊 。 我认为,它的  
价值是永恒的 , 至少 独立于  
生活,时间和 可口可乐之外 。 我必须要说,  
我仍然是这样的感受, 不过其他一些事情 正在发生  
: 我开始听到 过去的声音  
—— 我以为已经被 智能 消耗尽的  
声音—— 我开始听到 过去的声音 就  
如同它们 并未消耗尽 。 显然,它们  
没有消耗尽 。 它们就如同 新的 声音  
一样能听到。 思考 消耗掉了它们 。  
如果不去思考, 声音 突然就会

## 17

新鲜 并且新颖。 “如果你认为 你是个幽灵  
你就会成为 幽灵 。” 认为声音  
被毁掉了 就会毁掉它们 。 所以你看  
: 这个问题 让我们回到了曾经的  
所在之处: 无处 , 或者,  
如果你喜欢 , 这就是我们如今的所在之处 。

我有个故事要讲:“从前有个人  
站在高处。几个同行的人恰巧从路上走过,

他们注意到远处有个人站在高处,于是谈论起

这个人。一个人说:他肯定丢了心爱的宠物。另一个人说

: 不,他肯定是在找他的朋友。第三个人说

他只是站在那里享受清凉的风。这三个人无法达成一致 于是他们

¶

一直讨论下去 (我们等下也要 讨论吗?)直到 他们到达那个人

所在的 高处 。 三人中的一个

问道: 朋友, 你站在那里 , 是在找走丢的

宠物吗 ? 不,先生, 不是那样

。 第二个人问 : 你和朋友走散了吗

? 不,先生 , 我也没跟朋友

走散 。 第三个人问: 你是在那里享受

清凉的 微风吗? 不,先生 ,

不是 。 那你

, 站在那里是 为什么呢 ,

既然你 对我们所有的问题都回答

不 ? 站在高处的人说 :

¶

我只是站着 。”

如果没有

问题, 也就没有答案 。

如果有

问题，那么，当然，就有答案，但是  
最终的回答使问题看似荒谬  
, 而问题，直到此时，似乎比回答  
更聪明。有人问  
德彪西怎么写音乐。他说：  
我面对全部音调去除我不想要的，采纳  
其他所有的。萨蒂说：  
我年轻时，有人告诉我：等你五十岁时你就会看到  
。如今我五十岁了。我什么也没看到。

## 四 四

现在我们位于这次谈话的  
第四大部分的开始。  
我越来越感觉到我们哪里也  
不会抵达。慢慢地，随着讲话的深入  
, 我们哪里都不会抵达而这让人愉悦  
。处于所处的位置并不让人懊恼。想到  
原本有可能会在其他地方才让人懊恼。现在我们  
, 这次谈话的第四大部分  
稍微进行了一点。  
我们越来越感觉到  
我哪里都不会抵达。

	慢慢地	,	随着讲话的继续
			⌘
,	慢慢地	,	我们感觉到
	我们哪里都	不会抵达。	那是一种愉悦
	它将持续	。	如果我们感到懊恼
,	它就不是愉悦	,	没有什么不是
愉悦	如果一个人感到懊恼	,	但是突然
,	它成了愉悦	,	而后就越来越
	不让人懊恼		(而后慢慢地
	越来越是这样	)。	起初
	我们哪里都不在	;	现在,我们
,	又一次拥有	愉悦	
,	因为慢慢地	不再属于任何地方。	如果有人
想睡觉	,	那就让他睡吧	。
			⌘
我们现在			位于 这次讲话的
第四大部分	第三章		的开始部分。
我越来越		感到	我们哪里都不会
抵达。	慢慢地	,	随着讲话继续
,	我们哪里都不会	抵达	而这是种愉悦
。	处于所处的位置	并不让人懊恼	。 想到

原本有可能  
,  
往前进行了

会在其他地方  
这次谈话的

才让人懊恼。  
第四大部分  
一点

现在我们  
第三  
章

我们越来越  
我哪里都  
慢慢地

感觉到  
不会抵达  
,

随着讲话的继续

¶

,  
,  
,  
愉悦  
,  
,  
越来越是这样

慢慢地  
我们哪里都  
它将持续  
它就不是愉悦  
如果一个人感到懊恼  
它成了愉悦  
不让人懊恼

,  
,  
,  
,  
,  
)。

我们哪里都不在  
又一次拥有  
慢慢地  
,  
那就让他睡吧

我们感觉到  
那是一种愉悦  
如果我们感到懊恼  
没有什么不是  
但是突然  
而后就越来越  
(而后慢慢地  
起初

,  
因为  
想睡觉

不再属于任何地方。  
如果有人

现在,我们

¶

我们现在  
位于  
这次讲话的

第四大部分 第五章 的开始部分。  
 我越来越 感到 我们哪里都不会  
 抵达。 慢慢地 ， 随着讲话继续  
 ， 我们哪里都不会 抵达 而这是种愉悦  
 。 处于所处的位置 并不让人懊恼 。 想到  
 原本有可能 会在其他地方 才让人懊恼。 现在我们  
 ， 这次谈话的 第四大部分 第五 章  
 往前进行了 一点 。  
 我们越来越 感觉到  
 我哪里都 不会抵达 。  
 慢慢地 ， 随着讲话的继续  
 ， 慢慢地 ，  
 我们哪里都 不会抵达。 我们感觉到  
 它将持续 。 那是一种愉悦  
 ， 它就不是愉悦 。 如果我们感到懊恼  
 愉悦 如果一个人感到懊恼 ， 但是突然  
 ， 它成了愉悦 ， 而后就越来越  
 不让人懊恼 （而后慢慢地  
 越来越是这样 ）。 起初  
 我们哪里都不在 ； 现在，我们

， 又一次拥有 愉悦  
因为慢慢地 不再属于任何地方。 如果 有人  
想睡觉 ， 那就让他睡吧 。

¶

我们现在 位于这次讲话的  
第四大部分 的中间部分。  
我越来越 感到 我们哪里都不会  
抵达。 慢慢地 ， 随着讲话继续  
， 我们哪里都不会 抵达 而这是种愉悦  
。 处于所处的位置 并不让人懊恼 。 想到  
原本有可能 会在其他地方 才让人懊恼。 现在我们  
， 这次谈话的 第四大部分 中间部分  
往前进行了 一点 。

我们越来越 感觉到  
我哪里都 不会抵达 。  
慢慢地 ， 随着讲话的继续

¶

， 慢慢地 ， 我们感觉到  
我们哪里都 不会抵达。 那是一种愉悦  
它将持续 。 如果我们感到懊恼  
， 它就不是愉悦 。 没有什么不是

愉悦 如果一个人感到懊恼， 但是突然  
 ， 它成了愉悦， 而后就越来越  
 不让人懊恼 （而后慢慢地  
 越来越是这样）。 起初  
 我们哪里都不在； 现在，我们  
 ， 又一次拥有愉悦 有人  
 因为慢慢地 不再属于任何地方。 如果  
 想睡觉， 那就让他睡吧。

17

我们现在 位于 这次讲话的  
 第四大部分 第九章 的开始部分。  
 我越来越 感到 我们哪里都不会  
 抵达。 慢慢地， 随着讲话继续  
 ， 我们哪里都不会 抵达 而这是种愉悦  
 。 处于所处的位置 并不让人懊恼。 想到  
 原本有可能 会在其他地方 才让人懊恼。 现在我们  
 ， 这次谈话的 第四大部分 第九 章  
 往前进行了 一点。

我们越来越 感觉到  
 我哪里都 不会抵达。  
 慢慢地， 随着讲话的继续

¶

， 慢慢地 ， 我们感觉到  
我们哪里都 不会抵达。 那是一种愉悦  
它将持续 。 如果我们感到懊恼  
， 它就不是愉悦 。 没有什么不是  
愉悦 如果一个人感到懊恼 ， 但是突然  
， 它成了愉悦 ， 而后就越来越  
不让人懊恼 （而后慢慢地  
越来越是这样 ）。 起初  
我们哪里都不在 ； 现在，我们  
， 又一次拥有 愉悦  
因为慢慢地 不再属于任何地方。 如果 有人  
想睡觉 ， 那就让他睡吧 。

¶

我们现在 位于 这次讲话的  
第四大部分 第十一章 的开始部分。  
我越来越 感到 我们哪里都不会  
抵达。 慢慢地 ， 随着讲话继续  
， 我们哪里都不会 抵达 而这是种愉悦  
。 处于所处的位置 并不让人懊恼 。 想到  
原本有可能 会在其他地方 才让人懊恼。 现在我们

， 这次谈话的 第四大部分 第十一 章  
 往前进行了 一点 。  
 我们越来越 感觉到  
 我哪里都 不会抵达 。  
 慢慢地 ， 随着讲话的继续  
 慢慢地 ， 我们感觉到  
 我们哪里都 不会抵达。 那是一种愉悦  
 它将持续 。 如果我们感到懊恼  
 ， 它就不是愉悦 。 没有什么不是  
 愉悦 如果一个人感到懊恼 ， 但是突然  
 ， 它成了愉悦 ， 而后就越来越  
 不让人懊恼 （而后慢慢地  
 越来越是这样 ）。 起初  
 我们哪里都不在 ； 现在，我们  
 ， 又一次拥有 愉悦  
 因为慢慢地 不再属于任何地方。 如果 有人  
 想睡觉 ， 那就让他睡吧 。

¶

我们现在 位于这次讲话的  
 第四大部分 第十三章 的开始部分。

我越来越		感到	我们哪里都不会
抵达。	慢慢地	,	随着讲话继续
,	我们哪里都不会	抵达	而这是种愉悦
。	处于所处的位置	并不让人懊恼	。想到
原本有可能	会在其他地方	才让人懊恼。	现在我们
,	这次谈话的	第四大部分	第十三章
往前进行了	一点	。	
	我们越来越	感觉到	
	我哪里都	不会抵达	。
	慢慢地	,	随着讲话的继续
		¶	
,	慢慢地	,	我们感觉到
	我们哪里都	不会抵达。	那是一种愉悦
	它将持续	。	如果我们感到懊恼
,	它就不是愉悦	。	没有什么不是
愉悦	如果一个人感到懊恼	,	但是突然
,	它成了愉悦	,	而后就越来越
	不让人懊恼	(而后慢慢地	
越来越是这样		)。	起初
	我们哪里都不在	;	现在,我们
,	又一次拥有	愉悦	



方法就是控制十二音每一个音符。有太多的其中没有足够的无好像一座桥从无处谁都有可能走上桥，玉米或小麦？

序列是种方法；一种单独的有。结构就无处而通向噪音或音调：是哪一种又有分别吗？我以为存在 88 种音调。

你也可以将之除以 4

#### 17

如果是脚步，会不会是二音序列？我们有没有可能从这里飞往某个地方？对于十二音序列我并没有什么要反对的；但它是种方法，不是种结构。我们的确需要一种结构，这样我们能看到我们哪里都不在。我所热爱的大部分音乐采用了十二音序列，但这并不能成为爱它的理由。我爱它毫无缘由。我爱它因为我突然哪里都不在。（我自己的音乐很快就让我做到了这点。）我感到自己似乎可以永远倾听

日本的 尺八音乐 或是纳瓦霍族的

¶

Yeibitchai 。 或者我可以坐在或者  
站在 理查德·利波尔德的 《满月》附近

多久都可以 。

中国的青铜器 ,—— 我是多么喜欢它们

。

但是其他人

所制造的 那些美妙之物 意在激发起  
占有的需求 而我

我什么 都不拥有 。

搜集唱片 ,——

那不是音乐 。

¶

留声机 是一物,—— 不是一件 乐器

。 一物指向它物,而一件乐器 则是

通向 无。

你是否愿意加入 一个社团名叫 资本家社团  
? (这样只是为了不让任何人 认为我们是 共产主义者。)

加入的人都会 自动地 成为社长 。

要想加入 你必须展现出 你已经毁掉了 至少 100 张

唱片 或者是 磁带， 一部扩音设备  
。 想象着 你拥有  
一部音乐作品 就是错失 全部问题的关键所在  
。 没有关键点 或者关键点 是无；  
就连 播放很久的 唱片 也是一物。

¶

一位来自 德克萨斯的女士 说： 我住在德克萨斯 。  
我们德克萨斯没有 音乐。 在德克萨斯没有音乐  
的原因 就是 那里有  
唱片。 让唱片从德克萨斯消失  
那样就会有人 学着歌唱 。  
人人皆有 一首  
根本不是 歌 的歌曲：  
那是唱歌的 过程 ，  
和你唱歌的时间 ，  
你在 你所在的地方 。  
关于方法，我所知道的只是，在我不工作时，有时我会认为自己  
懂一点方法，但在我工作时，显然我什么方法都不懂。

¶ ¶

## 注解

---

上文要表现的思想是,讨论不过是一种消遣,本着这一思路,我为最先提出的六个问题准备了六个答案,不论问题是什么都以此作答。这篇演讲最初是在 1949 年或 1950 年做的(是在本书序言中提到过的艺术家俱乐部),有六个问题。不过到了 1960 年第二次做这个演讲时,观众在提了两个问题之后明白了事情的根本所在,他们不想被消遣,于是没有再问更多的问题。

### 答案是:

1. 这个问题问得很好。我可不想让我的解答毁掉这个问题。
2. 我的头有点疼了。
3. 如果你听了玛亚·弗洛伊德(Marya Freund)去年四月在巴勒莫演唱勋伯格的《月迷彼埃罗》,恐怕就不会问这个问题了。
4. 根据《农夫年历》,这是冬天里的春天。
5. 请重复一下这问题……  
再说一遍……  
再说一遍……
6. 我没有更多要回答的了。

现在是一场关于日本诗歌的讲演。  
首先给出一首古老的日本诗歌，它非常  
经典：

柳树啊，  
柳树，你为何如此悲伤？

或许是孩子气？

然后给出 19 世纪的日本浪漫主义  
诗歌：

栖于柳树上的鸟啊，  
鸟啊，你为何悲伤？

或许是孩子气？

现在给出 20 世纪的最新的日本诗  
歌，非常现代的诗：

流过柳树的溪流啊，  
溪流啊，你为何如此悲伤？  
孩子气？

我从没有接受过精神分析。我要告  
诉你这是怎样发生的。我对于精神分析  
总是满腹疑虑。里尔克的一个朋友建议  
他去做心理分析时，他回答说：“我相信他  
们会驱走我的魔鬼，但我担心他们会冒犯

我的天使。”我去找一名分析师做预先安  
排时，他说：“我会帮助你清理思绪，这样  
你就能比现在写出更多的音乐了。”我说：  
“天啊，我觉得，我已经写得太多了。”正是  
他的承诺让我退避了。

而后，就在关键时刻，吉塔·萨拉伯  
海(Gita Sarabhai)从印度来到这里。她关  
注西方音乐对于传统印度音乐的影响，决  
定来找七位老师学习六个月的西方音乐，  
然后返回印度，尽其所能保护印度传统。  
她跟随我学习了当代音乐和对位法。她  
问我：“你收多少费用？”我说：“如果你也  
能教我印度音乐，那就免费。”我们几乎每  
天都在一起。六个月要结束时，她上飞机  
离开之前，给了我一本《罗摩克里希纳福  
音书》，我用了一年时间才读完这本书。

我在一艘由西西里岛的叙拉古开往  
北非突尼斯的英国航船上。我买的是最  
便宜的票，航程则是两个夜晚加一个白  
天。我们驶出港口没多远，我就发现我的  
舱位等级是不含餐的。我给船长写了个

纸条,说我想换舱位等级。他回复说不能,而且还问我有没有打防疫针。我又给他写纸条,说我没打过也不想打。他回复说如果我不打疫苗就不能获准在突尼斯上岸。与此同时我们遭遇了可怕的风暴。巨浪高过了船舷,谁都不可能再在甲板上走来走去。船长和我之间的信笺交流陷入了僵局。不过我在给他的最后一张纸条中申明了我打防疫针也要一有机会就下船的坚定决心。他则回复说,我已经打了防疫针,而且为了证明这一点,他同时送来了亲笔签名的书面证明。

大卫·都铎和我一起去荷兰的希尔弗瑟姆为荷兰电台做录音。我们到工作室时还早,而后还有一些事耽搁。我们为了打发时间,就与要和我们一起工作的工程师交谈起来。他问我要录制的是什么类型的音乐,他是荷兰人,所以我说:“这会让你想起蒙德里安的作品。”

录音告一段落,我们三个离开工作室时,我问那位工程师对我们刚刚演奏的音乐有什么看法。他回答说:“这让我想起蒙德里安的作品。”

## 关于有的演讲

虽然这篇演讲从几年前就开始准备了,但直到 1959 年才在菲利普·帕维亚编辑的《它在》(*It Is*)上刊登。刊登时的介绍是这样的:

我十年前在俱乐部做了《关于有的演讲》之后,在四处走动互相交流时,有人问莫顿·费尔德曼是否同意我对他的评论。他回答:“那不是我,那是约翰。”帕维亚最近想让我在哥伦比亚公司发行费尔德曼音乐专辑唱片时写一篇文章,我说:“我已经写过一篇了。为什么你不刊印那篇呢?”

[在这样的情境下,值得指出的是,《它在》刊出这篇演讲时省去了文中的空格,下面的文本则保留了空格,这些空格代表的沉默属于演讲的一部分。]

为了让这篇东西具有新意,这里我要说,我一直在改变,而费尔德曼的音乐似乎是不变多于改变。不论是过去还是现在,我从未怀疑过他的音乐具有美感。事实上,他的音乐有时简直是太美了。以前我觉得这种美具有英姿勃发的韵味,而如今则感觉这种美有点刺激感官的意味。我相信,我之

所以会产生这样的感觉,是因为费尔德曼倾向于温柔的表达,他的音乐的韵味几乎都是温柔,至多是偶尔加入一些狂暴的元素。当然,在纸面上看,他写出的音乐一如既往地具有英雄气概,但是一到了排演时,费尔德曼就决不允许他在作曲时所给出的自由演变成放肆的机会。他坚持要带着爱来演出,而这会引发声音的诱人美感或带来献身的氛围(这里我们提到的只是最极端的效果)。我一直更愿意听音乐会而不是器乐演奏的录音。谁都不要以为,拥有了录音就等于拥有了音乐。音乐实践本身就是颂扬,我们什么都不拥有。费尔德曼的音乐创作尤其如此。

这是一篇关于有的演讲自然也是关于  
无的演讲。关于有和无是如何并不互相对立  
然而离开对方就无法继续存在。有什么想说时  
总是很难确切说出，完全是因为那些词语，  
它们让我们不停地言说而且是以这些词语需要  
附着的方式言说而非是以我们生活所需要的方式言说。例如：  
有人说，“艺术应该来自内心，这样它才会深邃。”  
不过在我看来艺术是去往内心的，我也觉得无需提到“应该”  
或“这样”或“它”或“深一邃”。如果艺术来自内部，而这也是  
艺术长期以来一直存在的状况，它就成为一种东西似乎能将创造艺术  
的人提升到那些观一察或倾听艺术的人之上的位置而艺术家会被  
视为天才或被分成等级：一流的，二流的，一无是处的，直到  
最终在公共汽车上或地铁上：他如此骄傲地在作品上  
签上名字就好像制造商。

但是既然一切都在变化，艺术现在也已

加入而最重要的不是制造出什么而是什么也不要  
制造。怎样做到这点呢？通过制造出某种  
进入内心并让我们想到无的物。重一要的是这种  
存在物仅只是某物，有限的存在物；于是它  
非常简单地进入内心并无限地成为无。  
似乎我们正活着。理解何为滋养何为

变化。当然，它总是在变，但是现在它显然正在变化，因此人们或者同意或者不同意而观一点的差异更加明显。大约在一年以前，每件事似乎都是独立的个体事件。然而，如今存在两个方面。一方面是那继续存在的个体事件，另一方面更多的不是一个个体而是每一个人，这不是说它们全都一样，——恰恰相反，更多的是差异。那就是：有限地开始时，每一事物都是不同的，然而随着发展一切都变得相同。

H. C. E. 那是莫顿·费尔德曼把现在所写的音乐称为《交织》时心中所想的。费尔德曼没有谈到什么声音，并在有限的范围内接受到来的最初声音。他把作曲家的责任从创作改为接受接受到来的一切。不论什么后果或是这是无惧或是充满了那来自于一体感的对一切的热爱。这可以解释费尔德曼的话是什么意思，他说他和所有声音都有联系，因此能够预见将会发生什么。

尽管他并没有像其他作曲家一样  
记下特殊的乐谱。  
如果作曲家感到自己有责任去创造而非  
接受，那么他就从具有多种可能性的领域里，  
消一除了所有那些不会在那个时间点上意味着深一奥  
风尚的事件。因为他太把自己当真，  
希望人们能认为他很伟大，这会让他减低对  
所做事情的热爱，增一加对他人看法的恐惧  
和担忧。  
这样的人面临着众多严峻的  
问题。他必须比别人做得更好，  
更引人注目，更漂亮，等等。那么，  
准确地说，这一美好深远的目标，这一杰作，  
究竟和生活有什么关系呢？它和生活的关系就是这样的。它和  
生活相脱离。有时我们看到它，有时不会。我们看到它时  
我们会感觉更好一些，而我们看不到它在旁边时，感觉就不太好。  
相比之下生活似乎是寒酸，混乱，无序，  
丑陋。让我给大家读一段《易经》要讨论的就是这  
一点。“在人类行为中在如山一般坚实而恒久的  
传统存在时就已形成的美的形式  
通过明晰的美而变得赏心悦目。通过思考



暂且考虑一下 什么是 重要的问题 以及  
什么是 所要求的 更高的严肃性 。 那  
重要的问题是 亦美 亦丑 的东西  
是什么, 亦善 , 亦恶 亦真亦幻的是  
什么。 我现在记起 费尔德曼 谈到过影子。  
他说 声音 不是声音而是影子。 它们显然是  
声音, 那就是为何它们是影子。每一存在物都是 无的回声。  
生活在继续 很像是 费尔德曼的一部作品。  
有人 或许会反一对说 产生的声音 并不有趣。  
让他说吧。 下一次他再听到这部作品, 情况就会不同,  
或许 更加乏味,或许 突然令人心情激荡 。 或许  
是灾难性的。 对于谁是灾难 ? 对于他, 而非费尔德曼。  
而生活 是同样的: 总是在变, 有时 令人  
激动, 有时令人厌倦, 有时带来温和的愉悦 等等;  
还有其他 什么重要的问题? 除了 我们活着 以及  
如何做 能与生活 保持一致。  
有人现在或许 感到愤怒 并坚持说 他们  
掌控着生活。 也正是他们坚持控制并评判艺术  
。 为什么评判? “不要评判 否则你会被评判。”  
或者我们可以说: 评判且 不一管 后果  
。 评判 且

不一管                    后一果如何                    是什么                    意思呢？只不过是：  
 在对评判                    效果保持淡漠的状态下评判                    。                    古巴一名  
 现代作曲家                    卡图拉(Caturla)                    靠判决                    谋生。                    一名  
 被他判处                    终身监禁的人                    逃一出了                    监狱                    并  
 谋杀了卡图拉。                    在遇害前的                    最后一刻                    卡图拉  
 是在                    地狱还是天国？                    进行评判                    但接受  
 后果。                    否则没有人生：                    哈姆雷特，                    恐惧，  
 负疚，关心，                    责任。                    念一头，后果，                    让人                    想起  
 音乐术语                    连续性                    这在上星期                    引发了一场  
 讨论                    因为费尔德曼                    谈到非一连续性，而  
 从理智的角度                    来讲                    不论是什么                    都有连续性。  
 这又是                    淡漠                    和接受的问题。                    非一连续性  
 只是意味着                    接受                    发生的                    连续性。  
 连续性                    的含义则相反：                    制造那                    排除其他一切的  
 特殊的                    连续性。                    这，当然是                    可能的，但是  
 不再有                    滋养                    因为我们已经发现                    在排除的同时  
 我们内心变得瘦弱                    尽管                    我们身外或许会有巨额的                    银行  
 存款。                    为了有                    人需要批判，                    鉴赏，  
 评判，                    权威的评判                    否则就会感到                    痛苦；  
 但是人                    可以为了无舍去                    所有的无聊玩意儿，                    没有人  
 失去无                    因一为无                    是安一稳的拥有                    。

如果无 被安一稳地拥有， 人就可以自由地接受 任何一种存在物。  
有多少种存在物？ 它们来到 你的脚下。 其中有多少道门多少  
扇窗？ 存在物的数量不可计数， 它们全都是 （毫无  
例外） 可接一受的。 如果有人突然感到 骄傲 并说  
出于某种 或另一种原因：我 对此不能接受；那么 接受其他所有事物  
的全部自由 就会消失。但是 如果有人继续 安然地拥有  
无 （所谓精神的贫瘠），那么人能够自由享有的事物  
就没有 界限。 在这自由的 享一有之中 没有  
对事物的拥有。只有 乐趣。 所拥有的是无。  
这就是 这些说法的意义 ： 非一连续性。  
没有声音。 没有和声。 没有旋律。  
没有对位旋律。 没有节奏。 也就是说  
没有任何不可以接受的 存在物。  
当这就是其意义时， 人就 和生活一致，  
并悖论地 再次自由地挑挑选选 就像费尔德曼  
不论何时都会做， 愿意做或可能做的。新的挑拣 和  
选择就好像旧时的挑拣和选择，除了  
人会接受 所挑所选的 任何 后果  
就好像存在物中的 另一个。 在无 的  
状态下，人会把有缩减为一： 特性。  
在任何时刻都会 自由地选择特性， 不过

这时 没有恐惧,充满生机与爱。  
因为人曾经 得到过持续的滋养,不论  
有之情境之一 究竟是 什么。  
高,中,低; 在所标记的时长内随时进入;  
这特殊的音质。 这些是 费尔德曼所选的  
存在物。 它们让他和他的艺术有了特性。  
在这种情况下 无论谁说 费尔德曼的作品 是好是坏  
都没有 什么用处。 因为 我们在直接的  
情境中: 它是。 如果你不喜欢 也可以选择  
避开。 但是如果你避开 那会是个遗憾, 因为它  
和生活 非常相仿, 而生活和它都是 快乐的来源。  
人们有时会羞怯地 说: 我对音乐一无所知 但是我知道我喜欢  
什么。 但是对重要问题的回答不仅要通过喜欢和不喜欢,还要通过  
平等地接受 喜欢 和不喜欢的东西。否则 就没有进入到  
灵魂暗夜的 路径。 在当前,十二音的时代,接受  
更为冗长的音调关系 并不时尚。  
后者遭到了 歧一视。 如果它们恰好出现 费尔德曼 会  
接受它们 的存在。 再次解释一下, 他能允许  
它们存在的 唯一理由 是通过他对 没有调性关系存一在  
这一假设的反应 来解释的, 意味着 所有的调性关系  
都是可接受的。 让我们在生活中说: 没有哪次地震是 得到了许可的。

然后会发生什么呢？

当有发生，  
它们开始意识到 它们  
令世间所有存在物 想起无时  
在一之中  
而当以这种  
方式，莫顿·费尔德曼的 音乐  
会积极地让我们想起无  
于是它的 非一连续性  
会让我们 允许在 我们的生命  
当中所发生的 所有事物  
简单地是其 所是并且  
彼此互不分离。 无比清晰的是，  
沿一着 河边行走 是  
一件事 写音乐则是 另一件事 在写音乐时  
被打扰 又是 另一件事而且也是 背疼。 它们  
都聚到一起， 而这并非连续性的 被依附或坚一持的 东西 又的确  
是一种连续性 它成一为 我作曲的 这一刻的  
特殊延续 没有其他任何事 会发生 然后  
生活其余的部分 只不过是一系列的 干扰， 愉快的 或者  
灾难性的， 依情况而定。 不过， 真理是， 它更  
好像是 费尔德曼的音乐—— 什么都有可能发生 全都聚到

一起。没有生活的其余部分。生活是一体的。没有  
开始,中间,结束。概念,如开始  
中间和意义来自一种自我意识,这种意识使自身与  
它所认为的生活的其余部分相分离。但是除非坚持结束生命,使之终止  
否则这种态度站不住脚。这种  
想法本身就是试图终止生命,而生命继续向前,漠视  
死亡,死是生命没有开始、没有中间、没有意义的一部分  
。只需跟随其后并顺水推舟,不是要好得多吗!  
相反的做法则是滑稽的,也就是:依附或试图强制  
生活成为自己所想的,所认为它应该是的那个样子,完全是荒谬的。  
荒谬是因为它是虚拟的,并非真正的生活,而是  
首先去想一个人应该怎样生活,然后跌跌撞撞地  
尝试。摔倒在诸多香蕉皮中的一块上,我们  
称之为悲剧。关于分离的观念人为地被抬高。在神话的  
和东方的观念里,英雄是接受了生活的人  
。如果有谁要反对把费尔德曼称为作曲家,  
就可以称之为一个英雄。但我们都是英雄,只要我们接受了  
所到来的,我们内在的欣悦不受干一扰。如果我们接受了所到来的,  
那(再一次地)正是费尔德曼通过《交织》所表现的含义。谁都可以穿过它。  
现在每个人都来了。灯亮了。继续前行。水  
很清澈。一跃而入。有人会拒绝,因为他们看到

水中充满 准备吞噬他们的 怪物。 他们心中 所  
想到的 是自我保全。 而这保全 除了避开生活  
又还有 什么呢？ 没有死亡的生活不再是生活 而  
只是自我保全。（顺便说一下，这也就是为什么录音不是音乐  
。） 我们选择什么，实际地说，是个无关的 问题，  
因为练习死亡 的生活 决定性地 解决了 关于有  
的问题， 却没有关于 无的结论。 正是无  
恒久持续，没有开始，中间，意义或结尾。 有  
总在开始 停止，上升 和下降。 费尔德曼谈到  
沉浸于 沉默之中时 所指的 正是  
恒久持续的 无。 对死亡的接受 正是  
一切 生命的 来源。 于是倾听这 音乐时 一个人会  
把听到的 第一个声音 当做跳板； 最初的  
有让我们 跃入无 而从无之中 就出现了 下一个  
有； 等等， 就像是变一换的潮流。 没有一个声音惧怕  
吞一没声音的 沉默。 没有哪种沉默 不是蕴涵了  
声音。 前些天， 有人 谈到  
梅尔塞·坎宁安 最近表演时 演出的 费尔德曼的  
音乐：“那种音乐 如果能称之为音乐的话 不应该  
在公共会场 演奏， 因为太多的人 无法理解  
就会开始交头接耳吃吃发笑 结果 因一为喧闹的杂音

太多了，你根本听不清音乐。”这个人接着说，“这种音乐可以在家里演奏，那样可能会有人欣赏，在家里不需要花钱找娱乐听的人就有可能倾听不会吃吃发笑或出于礼貌想笑却忍住笑声而且在家里更加舒适安静：会有更好的机会听到音乐。”

这人的话语描一述出了渴一望<sup>①</sup>特意脱一离一生活情境的想法：一座象牙塔。但是不存在象牙塔，因为不可能把王子永远限制在宫墙之中。不论情愿与否，总有一天，他将走出宫殿看到疾病和死亡(吃吃笑交头接耳)成为佛祖。此一外在我家中，能听到轮船的突突声车流的声音，邻居家的争吵，小孩子在走廊里玩耍尖叫，在这一切之上还有钢琴踏板的吱嘎声。

没有脱一离生活的可能。现在，我们继续回到那个人所说的：“那种音乐如果能称之为音乐的话。”实际上差异何在？词语只是噪音。什么噪音会带来差别呢。本质上的问题是

<sup>①</sup> 原文为 de-scribe the de-sire。凯奇在前一篇以及这篇文章中使用了大量的连字符来拆分一个完整的词语，既有语调上的提示功能，也是为其文意而特意为之。de-在构词法中多有“分离”之意。译注。

： 你是在生活， 还是在执一著于 词语？  
如果你尚未生活 就先考虑词语 那么 就出现了迂回。  
然而 我们不需要 绕过去 ， 我们  
可以直接进入 。 接着继续讨论 ：  
“花钱找娱乐。” 这让我们再次回到 了  
生活。 如果预先设定 某一时刻 将要  
给予 我们的一切，并带着这想法迎接这一时刻，如果，  
我们进一步 假定为这一时刻付了款就可以让我们感到心安，那我们  
就只是踏出了错误的一步。比方说十年来每一件事都 按照  
我们所设想的 那样 发生。 迟早  
桌子会倾覆， 一切 不会像我们所设想的 那样发生  
。 我们花钱购买 是为了保留， 然而却被人  
偷盗。 我们烤蛋糕， 而结果 却  
糖不是糖， 放的是盐 。 我刚刚  
开始工作 电话铃就响了 。 我们继续讨论：  
什么是 娱乐？ 感到快乐的 是谁？  
英雄感到 快乐，他们的 本性 是这样的：  
接受 所到来的， 不去预先设想 什么  
将会发生， 不去考虑 后果。 顺便提一下，这  
就是为什么 倾听我们 熟悉的音乐 会如此  
困难； 记忆一直在 让我们知一道 下面将发生

什么，                  因此面对着一部                  著一名的                  杰作，  
要保持新鲜活力的活力 几乎是                  不可能的。 这时常  
发生，                  发生时，                  会吸一纳                  不可思议的神奇  
。                  继续讨论某人                  所说的话：                  ——在渴望欣赏  
一部音乐作品                  的深处，                  称之为此而非彼，倾听时  
没有任何                  不可避免的                  外在的                  声音——  
在这一切的深处，                  是这样                  的观念                  即  
这部作品是                  一物                  脱离了生活其余部分。                  费尔德曼的音乐  
并非如此                  。                  我们                  面对的不是一部  
仅仅是物的                  艺术作品，                  而是一种行为，                  是隐含的  
无                  。                  什么也不曾被说出                  。  
什么也                  不曾交流。                  象征                  或理智参考  
没有用处。                  生活中无物需要象征，                  因为它显然就是  
它所是的样子：                  不可见之无                  的可见显现。  
一切存在物                  同等地                  参与到那                  赋予生命的无之中。  
但是让我们继续                  讨论                  某人所说的：                  “什么？”  
之前我忘了提及。                  他说，                  “所有那些沉默  
又怎么办呢                  ？”                  我怎么能知道                  什么时候



我们从不知道 什么时候 但是高高兴兴会有所帮助 。 除了  
费尔德曼的 还有没有其他道路？自然；言说有 有 无穷  
无尽条 道路。 有多少门和窗？

我忘了说

这一谈话并非关于莫顿·费尔德曼的音乐,而是在节奏结构的范畴之内的谈话

这就是为什么 时常有可能 绝对地拥有  
无;无的可能性

中间、意义和结尾的 开始? 而什么是 没有  
开始、中间和意义的 结尾 ? 而什么是 没有

你放任不管 它就会自我支持。 你不必 。  
每个存在物 都是对 支持它的无 的欢庆。  
当我们 从肩上卸一下世界的重负时 我们会注意到  
它并不坠落。 责任 在哪里 ?

对自己的 责任是 自己的; 责任的最高形式 就是  
不负责任, 也就是说 能够平静地接受

对其他人和其他事情的责任的  
 到一来。

如果采取了 这种态度 艺术 就是一种实验  
 站， 在这里人们试验生活； 在 忙于艺术创作时  
 一个人不会 停止 生活， 而 在  
 生活时， 比如说， 在此时阅读 一篇演讲 关于  
 有 和无， 他仍然在继续 忙于艺术  
 创造； 我是否应当 写下 那部  
 钢琴协奏曲？ 当然，我是——在去 看电影  
 或解释 无 或吃个苹果： 协奏曲 钢琴。  
 没有“应当” 没有责备。 那并非连续性的连续性在  
 永一远 继续； 不论接受什么都 没有  
 问题。 只有这一个例外： 要接受 那些来自  
 深邃的内在情感的东西， 实在困难 它们充满着骄傲 和自我一荣耀  
 认为自己 脱离并优于 世间其他的 一切，  
 不过， 实际上， 困难 在  
 哪里呢？世界上 最简单的 事情 是直接看到： 这  
 是一只橘子； 那是一只青蛙； 这是个 骄傲的人； 这  
 是个正认为 另一个人很骄傲的人；等等。  
 一切都 汇一聚到一起， 不要求我们

试着去改进它,也不需要我们在它面前自叹弗如或自认优越。进步  
谈不上。但是所发生的并不是没有活动。总有活动存在 但是活动  
不受 冲一动影响,也不是 凭兴趣完成。 而我们  
可以随时停止思索,去观察我们行动的影响效果。 (我们  
骄傲时,这骄傲 会使我们无法 非常清晰地 观一察。)  
而我们所 观察的究竟是 我们的行动 对于 他人  
还是对于 我们自己的影响? 是对于我们自己; 因为如果对于我们  
的影响 是有助于 减少分离, 减少恐惧,  
增添热爱, 我们或许就能 不管他人 而继续前进。  
不去考虑他人的看法 我们就不会感到 需要 去  
竞争,因为在 两个人 信赖彼此的 友谊时,  
就会 产生 沉默, 而不会  
神经紧张,有的 只是成为一的 感受





在 从无 过渡到有时， 我们面对  
 我们记起的 全部欧洲 音乐史 和艺术史  
 在此我们能看出 这个 做得很好 而另一个并不好。  
 某某贡献了 这个那个 以及评判标准。但现在我们正  
 从有 走向 无， 没有办法  
 谈论成功 或失败， 因为所有的事物 同等地具有 它们的  
 佛性。 看不到这一 事实， 就是通往开悟的 唯一  
 阻碍。 而开悟 并非 某种诡异的 超自然的  
 情形。 在学习 禅宗之前 人就是人，山就是  
 山。 在学习禅宗之时， 事物变得令人困惑。 在  
 学习禅宗之后 人还是人，山也还是山。唯一的  
 差异 就是 人不再 依附； 我  
 在讨论 这些观点时 会 不时地 发现  
 有人说， “这些都 不错， 但是 对我们  
 不会适用， 因为那是东方的观点。”（实际上 东方 和西方  
 已经不是 一个 问题。 所有这些都在快速地  
 消失； 巴凯·富勒 乐于 指出：  
 追随东方 思潮的 运动 和背离  
 西方 思潮的运动 在美国 相遇， 所  
 产生的 运动 直冲 云天——  
 空间，沉默，支持我们的无 。) 而后，

如果你们有谁仍然对东方和西方感到  
困扰，可以阅读埃克哈特或布莱思有关英国文学中的  
禅宗思想的书，或者坎贝尔关于神话学和哲学的书，  
或者是阿兰·瓦兹的书。当然还有其他很多人。  
有可读的书，可看的画，可欣赏的  
诗歌(例如卡明斯)，雕塑，建筑，甚至  
戏剧和舞蹈，如今还有一些音乐作品。  
当前，最多的是画作和雕塑。正如同  
从前开始抽一象艺术时，艺术家诉诸  
音乐实践来显示他们所做事情是有效的，  
现在，为了解释他们正在做的事情，  
音乐家说，“看，画家和雕塑家已经这样做了  
很长时间。”但是我们仍处于这样的位置，  
大多数音乐家固守那复杂的、遭到损毁的、竞争性的  
残留传统，而更进一步说，这种传统一直是  
在  
尽力脱离传统，还有，这种传统中  
关于对位与和声的观点不仅与自身  
也与其他传统不协调。  
我曾想过把这最后一部分留给沉默，结果却是  
我有些要说的话。我毕竟是在谈论  
莫顿·费尔德曼的音乐，这是对还是错，并不是问题的

要点。 我在做这件事。 继续做这件事。 这就是方法。  
 今天早晨 我想起 一个意象， 可能会为你们中的一些人  
 解释清 费尔德曼的音乐 天赋的有益价值。它是这样的：  
 你记不记得， 在神话中， 英雄 会遇到 能够  
 变形的 怪物？ 声音 在两场 演一出  
 之间 转换 其物性(somethingness)的方式 显示出了  
 这一点。 现在 英雄要做什么呢？(你 和 我  
 是英雄， 顺便 莫顿也是英雄。) 他没有  
 恐惧 而只是 接受 那变换声音的  
 演奏者偶然 做的事情。 最终全部 幻影消失了。  
 已经 找到了 有 (那就是无)  
 并得到了奖励。 而获得的这生成一有 的无 就是  
 每一 存在物 都真正是其所是， 那么  
 发生了什么呢？ 从此以后 幸福地生活。 那么 我们  
 需要 庆祝吗？ 我们无法 避开这种情况，  
 因为 生活中的每件事物 都一直是 这个样子  
 。 那么 如果我错了呢？ 我是不是应该打电话给  
 乔·坎贝尔 问他 变形者 的意义是什么  
 ？ (我绝对 不能再这样做。) 他会知道  
 答案。 但是，这不是 要点。 要点是  
 这样的。 这种情况不比其他生一死攸关的情况

更严重或更不严重。所需要的是不负责。  
借用埃克哈特大师的说教，上帝为富人制造了穷人  
我要说下面的话：“如果，要去某个地方，我们不得不  
首先解决如何落下伸出的脚，那我们就永远无法到达那里。  
如果画家在落下第一笔之前必须计划好要画的每一笔  
那他永远无法完成画作。遵循你的原则，一直  
前行；你就会到达正确的地方，这就是途径。”  
有一天我收到皮埃尔·布列兹的一封信。  
他说，“我们努力不去多想战争；我们  
一天天地生活，尽可能更远地推进我们的调查  
。”

还是回到埃克哈特，这也是为了  
一个出众的结尾，这篇关于有和无  
以及二者如何需要对方才能继续存在  
的演讲应该有一个振奋精神，居高临下，令人瞩目的  
结尾。正如埃克哈特所说，“大地”（也就是  
任何存在物）“无法逃离天空：”（也就是  
无）“不论大地向上逃遁还是向下逃遁天空

都会侵袭  
不论这是

大地,带给她  
她的幸福

活力和  
还是不幸。”

硕果,

\*\*\*

## 一个演讲者的 45 分钟

在写这篇东西之前,我谱写了《为两位钢琴家而作的 34'46.776"》。钢琴部分具有相同的数字化节奏结构,但是并没有固定在一个总谱里。它们既流动变化又互相联系。通过应用在随机操作中获得的因数,在每一分谱中,结构单元都会分配到不同的实际时长。接到在伦敦的作曲家聚会(1954年10月)上讲话的邀请后,我决定为这一场合准备一篇采取了相同结构的演讲,这样就可以在演讲过程中演奏音乐。为第二个钢琴家准备的演奏结构是 31'57.9864"。我在演讲中把随机因数应用到演讲的数字化节奏结构中,获得的时长是 39'16.95"。不过,在写完文本后,我发现我无法在这一时长里完成演讲。我需要更多的时间。我进行了实验,以我能达到的最快速度阅读每一长行。结果是每行需要两秒钟,读完全篇需要 45 分钟。并非整篇讲稿的每一行都能轻松地按照这一速度阅读,不过还是可以尝试一下。

钢琴部分除了钢琴和加料钢琴的声音外,还包括了噪音和口哨声。我把噪音和手势列了个单子,以供演讲时参考。我通过随机操作确定使用哪种噪音或手势以及在何时使用它们,并把这些加进了文本中。

同样,加进这些声音时的音量大小也各有不同:轻柔,正常,大声。(我在下面通过排版方式来表现所需声音的音量,楷体表示轻柔,宋体表示正常,黑体表示音量大。[此处指中译本的版式。编注])

文本自身既采用了以前所写的演讲词,也添加了新的材料。对于下列问题的回答都是通过随机操作获得的:

1. 存在的是言说还是沉默？
2. 持续多长？
3. 如果是言说,材料是新的还是旧的？
4. 如果是旧的,那是出自哪个演讲的哪个部分？
5. 如果是新的,主题是下面 32 个主题中的哪一个？

结构(空白)(整体上没有结构)

引用

时间(和节奏)

声音(和噪音)

静默

机会

总体上的技巧(没有技巧)

其他艺术特点(阴暗部分,等等:偶然的聲音)

关系(共时性)

音乐(艺术作品)

磁带

加料钢琴

形式

剧场(关于生活的音乐作品)

出于无知的倾听

焦点

平方根和灵活性

概率的非对称性

不完美的技巧

硬币技巧

流动性—非流动性

多个扬声器

非二元性

错误

心理(表现力)(灵感)

纵向(强制的)关系

横向(强制的)关系

(这部作品)各个部分的流动性

弦乐

钟琴(carillon)音乐

演出行为

目的

## 6. 旧的或新的材料是不是要按照词语或音节进行度量?

为两个钢琴家写的乐曲是受人委托为 1954 年 9 月在多瑙艾辛根的演出谱写的。我完成谱曲时,刚好能赶上同大卫·都铎一起坐船去鹿特丹。我的计划是在横越大西洋时写好演讲稿。不过,船在离开曼哈顿十二小时后就发生了碰撞。船缓缓开回纽约。在其他因事要出国的乘客的帮助下,我们这些乘客全部经过安排搭乘航班飞往阿姆斯特丹。《一个演讲者的 45 分钟》就是这次欧洲之旅期间在火车上、旅店内和餐馆里写出来的。那年秋天

的早些时候,我回到美国,为一名弦乐演奏者谱写了《26'1.1499"》(其中融入了两年前写的短篇),后来又为一名打击乐演奏者写了《27'10.554"》。这些曲子,以及这篇演讲稿,都可以单独或以任意组合形式一起演出。

0分00秒

“你瞧！那匹马变成了  
一个王子，没有  
英雄的默许，  
他就只能当一匹  
可怜的鬃毛蓬乱的马。”

10秒

我注意到关于克里斯蒂安·沃尔夫  
的音乐的其他一些东西。你能做的  
一切 就是  
突然倾听，  
这方式就好像，  
你在感冒时

20秒

唯一能做的就是  
突然  
打喷嚏。  
不幸——  
欧洲的和声。

30秒

40 秒

50 秒            它在哪里：  
                    在我们心中

但是

就像个空玻璃杯

杯子里

1 分 00 秒    不论什么时间

什么东西

都可以倒进去

只要是存在物    就可以有限制地倒入

甚或是

能够喝

10 秒            一玻璃杯水。

除非有关的其他某种念头

涌现出来，

关于结构，这就是我想说的全部内容。

我现在的

20 秒 作曲  
方式  
涉及  
观察  
我偶然  
拿来  
创作的纸张上  
30 秒 的瑕疵

( 鼾声 )

关于

40 秒 加料钢琴:每台加料钢琴的准备  
方法都不同。把物体加入到  
琴弦和钢琴声音之间,  
对于所有这些不同的特征,他都  
按照它的所有特征进行改变。  
音乐是我们所处的情境的  
过度简化。孤立的一只耳朵  
不是存在者;音乐属于剧场的  
一部分。“焦点”是人注意到的  
特点。剧场是所有各类事物的  
50 秒 同时上演。我注意到  
对于我来说,比如,当倾听音乐  
并不影响我观看时,音乐是最有生命力的。人应该

非常自然地听到音乐。根本  
没有

技巧：

2 分 00 秒 唯一值得  
拥有的技巧。

我记得  
有人问  
我对于  
技巧的

10 秒 看法。

而我  
一开始  
无话  
可说。

20 秒 几天  
之后  
我意识到  
我没有时间  
考虑技巧

因为

30 秒 我总是  
必须进行  
创造：任何

技巧都会在  
所有技巧  
被遗忘后  
得以发现。

40 秒

我想出的  
另一种技巧  
来自

(用手肘支撑身体)

《易经》的  
方法,获取  
神谕的  
方法。

50 秒

而一种  
我感兴趣的  
原则

(也来自《易经》)

3 分 00 秒 (我如今已不再感兴趣)

即  
所谓

“流动性—非流动性”

10 秒

(嘘声)

时间，  
是这一篇的标题  
(这么多分钟  
20 秒 这么多秒钟)，  
是我们  
和声音  
置身其间的场所。不论迟早：  
都在其中。  
不是计数的问题。  
30 秒 我们的诗歌现在  
是认识到  
我们什么都不拥有。  
因此一切 (敲桌子)  
都是愉悦  
(因为我们并不拥有)  
40 秒 从而也无须 (咳嗽)  
惧怕。  
这一作曲涉及灵活地运用  
数字 10,000:也  
就是  $100 \times 100$ (平方根)。  
实际的时长  
50 秒 在变化。 这部  
作品没有乐谱。应该废除。“有关艺术的陈述



40 秒 我开始听到过去的声音,我以为  
已经被聪明才智  
消耗尽的声音,我开始听到  
过去的声音,好像它并未  
消耗尽。静默,就像音乐,并不  
存在。总有声音。就是说,  
只要活着就能听到声音。  
**显然它们并不在。**不论是不是我  
制造出声音,总有声音能被听到  
它们都是出色的声音。

50 秒 我们烤蛋糕,  
而  
结果  
却是  
糖不是糖,  
放的是盐。

(捋头发)



5 分 00 秒 你是耳聋  
(天生的,选择的,渴望的)  
还是能听到  
(外部的,定音鼓,重击里的迷宫)?

10 秒

根本不行。

20 秒

( 擤鼻涕 )

30 秒

十二音序列是  
一种方法。方法是  
对每个独立的音的控制。  
它们的发展,高潮,  
再现  
也就是相信一个人可以拥有自己的家园。

40 秒

“有太多的有。”

其中没有足够的  
无。

到现在我已经为一个钢琴家写了两个部分。

50 秒 每一部分都可以单独演奏,也都可以  
放到一起演奏。每架钢琴都按不同方法准备  
尽管,作为问题的焦点,  
一架或多架钢琴都不准备也可以  
演奏。如果准备了,那么,通常,  
要在演奏的

6 分 00 秒 过程中  
加以  
改变。

10 秒 被称为“流动性—非流动性”的原则是:  
每一事物都在变化  
但是某些事物  
在变化时  
其他事物  
不变。

20 秒  
最终那些  
  
原本

30 秒 没有  
变化的  
开始突然  
变化

40 秒 反之亦然,循环往复。  
可用的技巧(也就是说,有技巧的)  
必须是不能

50 秒 控制  
易受其影响的元素。否则  
它就有变得不明确的倾向。  
而倾听是  
头脑空闲的  
最佳状态。

7 分 00 秒 都说作曲家具有  
聆听音乐的耳朵,这通常  
意味着他们听不到

在他们耳边回荡的声音。  
他们的耳朵封闭在  
他们自己  
10 秒 想象的声音之中。

### 在五个方面里

#### 观察

20 秒 两个。

最高的目的就是根本没有目的。这让人与按自己方式运行的自然协调一致。如果有人路过并询问缘由,那么就有答案。  
30 秒 不过有个故事我发现很有帮助。技术中究竟是什么如此有趣? 如果一个序列里有十二音调又会怎样? 什么序列? 这样看待因与果并未得到强调,相反,人会辨识存在于此时此地的东西。他  
40 秒 会谈两种特质。不受阻碍和互相渗透。

同时发生的事情的关系

是同时发生

并不可控制的。

50 秒

处于你在那一时刻

获取的形式的

是你自己。

停下来想清楚

要花费

时间。

8 分 00 秒

原谅我，

我没有发现的，

唯一事情。

10 秒

准备

钢琴

同样也是

随机决定的。

现有的

20 秒

不同材料

按照下面的分类

放置：

P,代表塑料,骨头,玻璃,等等；

M,代表金属；

C,代表布料,纤维,橡胶；

30 秒 W,代表木头,纸张；

X,代表其他材料,特殊的情况,

自由的选择,等等

然后投掷硬币。

40 秒

形式不会同样地重复两次：

50 秒 奏鸣曲

赋格曲

这两个或

9分00秒 更多的事物在  
同一时刻发生，  
是它们的关系。  
这一在进行中的工作  
的开始，  
不是属于  
10秒 一个钢琴家的部分，  
而是六个短的部分，  
这很奇怪，  
它们中没有一个是  
时长超过  
一分钟；  
20秒 它们属于弦乐演奏者，  
就是说，四弦乐器演奏者。

在不同时候发生的  
不同事情肯定也是  
30秒 相联系的。  
如果需要清楚表明，  
我们并不处于十二音列  
或其他任何不相关的情境中，  
磁带可以完美地做到这点。

40 秒 我现在用这不完美的纸  
进行创作的原因是这样的：  
这样我能  
指定  
声音的某些方面  
如同它们在一个场地中，  
它们  
50 秒 当然  
是这样。

在演奏时偶然出现的声音  
当它被  
演奏时  
10 分 00 秒 绝不是种干扰。  
我越来  
越  
感到  
我们在通往无处。

10 秒  
“我不想知道我是正确的  
还是在做错误的事。”  
在一场演出中发生的

准备的改变是

- 20 秒
- a) 位置的简单变化
  - b) 物体的全部或部分添加
  - c) 全部或部分删减。

关于巴赫或贝多芬  
什么也没有说。

- 30 秒
- 我们是最早(它带来沉默)  
有我们自己认识现时性的  
空中方法的。

- 40 秒
- 几年前我问自己  
“我为什么写音乐?”  
一位印度音乐家告诉我  
在印度的传统答案是  
“使头脑清醒,这样就  
可以受到神灵的影响”  
英国有位作曲家前辈也曾给出过  
类似的回答。从非二元性的角度考虑吧。

50 秒

“他从我身边走过;我看不到他。

他继续前进;但是我看不到他。”

这些话语考虑到了

演奏乐器时的身体行为。

11 分 00 秒 你在书本中不会发现这些话。

“你为什么不像我这样做? 放松

你的思想

就好像

它们是

早已燃尽的火焰

10 秒 留下的

冰冷灰烬。”

既然我对流动性—非流动性已经不感兴趣

那又是什么取代了这一原则? 三个硬币

投掷六次共得出 64 个

卦象。用这种方法就可以确立

20 秒 64 种获得的可能性。以及变化。

什么技巧能胜过

不留痕迹? 为了确定给定空间中

瑕疵的数量,投掷硬币。

缺陷的数量就具有潜在的积极意义

随后的投掷会决定哪些起实际作用。

30 秒 表格的安排是按照速度,附加物的

数量,也就是说能同步的

事物的数量,声音和静默,时长,  
音量大小,重音。一起响起的声音(这一句就够了)。  
结构没有重要性,

40 秒

不过,我继续以随机方式获得结构  
首先决定三者的相对可能性,  
然后决定三者中究竟哪一个  
是为了学习音乐而发生。  
这在我看来似乎不会影响任何  
发生在其中的事情。

50 秒

当然,我谈的是  
时间结构。它只是  
允许一切事情发生  
其间。  
我所称为诗歌的东西常被人们称为  
内容。我自己曾称之为  
形式。

12 分 00 秒 这是一篇音乐作品的

延续。

必要时

在今天的延续。

10 秒

赋格曲是更加复杂的游戏,不过  
它会被一个单一的声音打破,

比如说,消防车的声音。

(咳嗽)

20 秒

现在

(大笑)

30 秒

昏昏欲睡等等。

非常常见的是,没有人知道  
当代音乐是或者可能成为  
艺术。

他只是认为当代艺术令人懊恼。

(拍手)

以这种或那种方式令人懊恼

40 秒

也就是说

使我们避免僵化。

或许可以反对说,这种观点  
可以引出任何后果。实际上  
**的确**一切皆可——只是要  
以无为为基础。在彻底的空白中

50 秒 一切都会发生。

感觉我们正在

通向无处

13 分 00 秒 这令人愉快。

这愉快的感觉将会继续。

为什么？

检验现代画作的方法是：如果  
它不会被阴影的作用所毁，  
那它就是真正的油画。

10 秒 咳嗽声或婴儿的啼哭声不会  
毁掉一篇优秀的现代音乐。

这是——真理。因为当代音乐  
正朝着我使之变化的方向发生改变，  
将要出现的是越来越多得到彻底解放的声音。

20 秒 当然你确实知道结构是将  
所有的一切分成部分。去年我在这里讲话时  
讲的时间不长。那是**因为**

**我是在谈论有**；但是今年  
我是在谈论无，于是当然会  
继续。磁带音乐已经使之明确的是，

30 秒 我们是  
整体上  
积极地作为

得当的方法。

40 秒

让你的耳朵送出

一条令人惊讶的或复杂的信息。那就是方法。

有人问：“铃木大拙博士，在学习禅宗之前，人就是人，山就是山。在学习禅宗之后，人还是人，山还是山。

那学习禅宗之前和之后有什么分别呢？”这不是个

50 秒

探寻内心或外部世界的问题。而是探寻

内部和外部的流畅性的状况。

我需要援引布莱克吗？当然不需要。缺陷就是缺陷

需要技巧来把它们转化为

实用之物。

14 分 00 秒 磁带音乐要求多个扬声器。

我似乎可以永远倾听

日本的尺八音乐或纳瓦霍族的

Yeibitchai 音乐，我可以

10 秒

坐在或站在理查德·利波尔德的《满月》附近，  
多久都可以。

但是那些美好的事物——

从前对我来说

20 秒

时间长度是恒定的。现在它也  
像其他一切一样，在改变。

开始了  
第四

30 秒

大部分  
第三章

40 秒

是这样的。杰作和  
天才同行，当我们从一者跑向  
另一者时，我们使生活比实际情况  
更加安全，我们永远不会了解当代音乐的

50 秒 危险。我写出需要 12 台收音机的  
《想象的风景第四号》，并不是为了  
令人震惊或开玩笑，而是为了增加  
投掷硬币引发的情境中  
已经固有的不可预测性。 机会，  
确切地说，是跃进，是跃出  
一个人对自我的掌控。一旦完成，  
15 分 00 秒 就应忘记。对于时间，要做的  
一件事就是：测量它。 (拍桌子)

“让你自己渐渐混同于  
冥茫的自然之气，解除思想的束缚，  
释放你的精神，木然如同没有魂灵。  
万物全都回归本真，对此却不自知。  
10 秒 假如知道了自己回归本真，  
就是背离本真。” 结构。有了一些  
实际上起作用的要点，它们是个整体，  
如同星群，它们可以在群体内四处游走，  
区分群体的类别非常必要，  
比如说恒定的和断断续续的。

20 秒 (咳嗽)

人能听到声音。

30 秒

我为

M. C. 理查兹写了一些钟琴音乐,使用不同形状的纸片,把它们折叠在一起,并在折叠处戳出小洞。然后按照《易经》确定的时空的各点把这些纸片作为模板。

40 秒

如果你感兴趣,你能读到一篇详细的描述,它将出现在即将出版的一期《转/变》上。

50 秒

最初投掷硬币时

我有时想:我希望会出现这样或那样的情况。

16 分 00 秒

“大地无法逃离天空。”

10 秒

我们怎么能谈论错误，  
如果把错误理解为“不再需要心理学”？从我  
所说的，应该能明白一是一。

20 秒

对位与和声是同样的命题，  
只不过对位更具潜在恶果。在 1938 年，  
我注意到，一些年轻人仍然  
对此感兴趣。“如果谁想解决  
真正重要的问题，就需要有  
最强烈的热忱。”

我的观点是：

30 秒

不同的技巧可以在同一时刻  
并用。因此这一作品，  
我用的是与此相关的“进程”一词，  
并没有得到良好设计的技巧的支持。

**放弃对位**

40 秒

就能得到附加物

当然，

50 秒 微量的对位会自动地  
出现。

我不知道怎样出现。

17 分 00 秒 关于对位,最好的做法是  
勋伯格所做的:讲授对位。

(举手,清嗓)

10 秒 我仍然  
确实对这种通过观察纸面上的瑕疵  
而完成的作曲方式感到困惑。正是  
这种彻底的困惑让我能够  
工作。听到演奏得很好的  
音乐也让我困惑。

20 秒 如果音乐不让我感到困惑,它就  
演奏得不好。没有希望地不可  
理解。学习音乐时事情变得  
有点复杂。声音不再仅仅是  
声音,而是字母:A B C D E F G。

30 秒

40 秒

在旅途尽头,成功  
几乎就在眼前:

50 秒

我一无所知。我所能做的  
只是说出 那 当代音乐中  
让我震撼  
让我

18 分 00 秒 尤其感到

正在变化  
的东西。

不幸的是,欧洲  
思想中,那实际发生的事情,  
例如突然倾听  
10 秒 或突然打喷嚏  
被认为是  
不够深邃。

不仅是音调,也是噪音! 什么  
是  
演奏乐器时  
20 秒 会有的  
生理行为? 是啊——

比如说,  
现在,我的焦点涉及很少:一篇演讲  
30 秒 关于音乐:我的音乐。但这不是  
演讲,也不是音乐;而是不可或缺  
表演,此外还有什么呢? 如果我选择了  
音乐——  
我就是这样做的——  
我就得到了表演,那个,也就是说,我也得到了  
40 秒 那个。不只是这个,而是两者。

50 秒 作为艺术的艺术是这一切的秩序或表达  
或融合。那是光明,中国人说,但  
也有黑暗。现在没听说过的  
是使用八个扬声器的情形,是位于  
传播的中心。声音来自  
四面八方。用了八个之后,给我十六个吧。

19 分 00 秒 试音的最佳位置在哪里?  
你所在的角落! 我们知道  
一切都干干净净,没有灰尘。  
“那你为什么总要洗澡呢?”  
“只是沉浸水中,没有为什么!”对我来说  
这是和起床 一样的 日常行为,除非作过承诺。

10 秒  
那已经完成  
  
是一种愉悦

而现在

20 秒

也是同样  
只不过有点像是  
脚稍微抬离了地面。现在,在开始时  
在学习音乐之前,人是人,声音是  
30 秒 声音。这让英雄有些犹豫,  
但他最终还是默许了。

他们中的一个人说:他肯定是丢失了  
心爱的宠物。另一个人说:不,  
肯定是在找他的朋友。“你是不是只  
40 秒 采取  
什么也不做的态度,让  
事情  
自己  
得到  
转换。” 想一想

声音如何获得音高,  
50 秒 音量,音质和时长,还有  
静默,它作为声音不存在的对立面,  
只有时长。时长的结构。

错误是在对应该发生的事情  
的期待和实际发生的事情之间

20 分 00 秒 画一条直线。然而实际  
发生的事情在整体上不是  
线性的,却通常要  
为之负责。因此错误是虚构的,它  
实际上  
不是

10 秒 现实。  
要写出没有错误的音乐就  
不能去想原因和结果。  
其他任何  
类型的音乐中总存在着错误。

20 秒 换句话说,精神和物质之间  
没有  
裂隙。  
人只有突然清醒地面对现实  
才能认识到这一点。

30 秒 这就让写出下面的时长  
成为可能: $1/7+1/3+3/5$ ,所有的  
分数都基于四分音符。这带来  
对于独特性的  
强调

(咳嗽)

(用手肘支撑身体)

40 秒 这样两个几近相同的时长就能各有特点  
就好像  
同一棵树上的两片叶子,不论多么相似  
也并不  
相同。如果有时间  
我想讲一讲我在  
50 秒 哈佛消音室的  
经历。消音室并非  
静默。有两种声音,一种  
高,一种低。那有幸得到保留的  
音调按照调式或音阶安排,如今也按音列安排。  
一种称为作曲的抽象过程  
21 分 00 秒 开始了。表述一种观点。

唯一允许  
自然行为的结构是如此灵活,以至于  
称不上结构。我写作是为了  
倾听;我从不曾在听到后  
10 秒 写出我听到的。灵感并非  
特殊的时刻。

在学习  
音乐之后,人还是人,声音还是

20 秒      声音。做了减法：就是说，在  
开始时人能  
听到  
一个  
声音  
并能

30 秒

40 秒      在直接的情境中说出：它存在。

50 秒      如果你不喜欢这声音，你可以  
选择  
避开，  
但是  
沉默所需要的不是它。

22 分 00 秒

我所想到和我所感觉的可以成为  
我的灵感,但此时也是我自己的一副眼罩。要想看到,就必须超越想象之外,为此  
人必须绝对沉静地站立,

10 秒

仿似正集中精力准备跳跃。

20 秒

30 秒

我想起

几个应该加进来的故事(同样,顺便提一下,在我讲话时,电话铃一直在响,而后当代的谈话开始了,取代了这准备一场演讲的特殊方式)。

40 秒 它或高  
或低

有特定的音质

50 秒 和音量。

我不会以我自己的考虑来打扰  
任何要以行动表现的  
东西的结构  
行动是神奇的,需要完全清除  
每一事物和不同面貌的我的影响。

23 分 00 秒 错误只是不能从预设概念迅速  
调整到现实。

10 秒 不过,我想到要  
说更多关于  
结构的话,  
特别是这句:  
我们现在  
处于开始。

( 擤鼻涕, 揉眼睛)

20 秒 或者不是

**它不是**

可以让我们去看的

30 秒 一个人或某物;它是  
高音或低音,具有某种音质和音量,

持续某个时间长度。

40 秒 **结尾。**

必须看到,不仅在作曲和倾听之间  
要作出明晰的区分,  
而且,尽管所有的事物都不相同,  
我们所关注的不应是它们之间的差异  
而应是它们的特性和它们之间

50 秒 以及它们与我们之间无限的  
互相渗透。

在为两个钢琴家创作的两个部分中，  
24分00秒存在着三种范畴的噪音：在钢琴结构  
内部产生的噪音，在钢琴外部产生的噪音以及  
其他噪音，口哨声，敲打声，等等。

10秒 阅读音乐是音乐学家的事。在音符和  
声音之间无法画出笔直的  
分界线。

20秒 在同一  
空间内  
纵向而下  
任何  
音域  
30秒 都会  
出现。

我原本认为这是一种灵活性

40 秒 通过改变与维持  
速度。但是事情简化为  
或长或短的时间。而这又是  
使用一系列数字相加  
的增值过程。交流  
如果按照要求，  
是引起人们  
注意自己心理状态的方式。  
50 秒 如果得到许可，它会自动

发生，  
这  
从各个方面都是  
不可避免的。

25 分 00 秒

如果目的  
与涉及另一片叶子时相同  
那就是个巧合，是对自然的模仿，  
在自然中每片叶子都要坚持遵循  
完整的规则，那规则应该是自由的，因为  
10 秒 它加入了“自然的运作方式。”那么它就  
不会在空间唯一性上具有自己的独特位置  
那是对结果的剽袭，具有

特定的这种特点,而是从  
“运作开始之前”就一直活跃。(这和  
处于  
20 秒 此时  
此地  
非常  
接近) (拍手)

于是在倾听时,我们把  
30 秒 听到的第一个声音当做跳板,  
第一个存在物让我们跃入无,  
而从无之中就出现了下一个存在物,  
等等,就像是变换的潮流。没有一种  
声音惧怕吞没声音的静默。  
但是如果你回避它,那就是种遗憾,因为  
40 秒 它和生活非常相似,而生活和它  
是快乐的一个根本原因。人们,  
有时,  
羞怯地说。

有组织的  
50 秒 预测情境的方式比如说

在于它所有的声学细节中。对于计算出来的表演行为,我会无准备地说,一次发生的必要行为的最小数量是5。聪明的人能非常迅速地澄清由更小的数量引起的困惑。

26分00秒 现代的音程:但是为了得到它们,头脑已经做好准备,这样就不得不避开能让人想到那些耳边并不存在的声音的进程。

10秒

他是绝对受益最多的,而不是那竭力推行其思想的吗?谁将不得不留下,我已经注意到了。要同时进行的策划好的活动不需要按照同样的方式

20秒

创作。如果继续没有发现的创作,就有陷入思想贫瘠的风险。同时打开几台收音机。这样就会有多个扬声器组成的系统。除了实际存在于空间中之外,思想无法

30 秒 再起到 A B C 的作用。

只要人存在  
表演一直发生,艺术只是  
40 秒 更能让人相信情况就是如此。  
于是我谈到的无知并不是失去了  
敏感的回音,恰恰相反。它是  
关于何时的问题:此时。“她向上遁逃  
或向下遁逃。”它的行为

50 秒 方式  
就是  
人能“透彻聆听”一曲  
音乐,如同能够“看透”事物。  
回音。突然迸发,变换速度,  
同步发生。有技巧的方法与过程的

27 分 00 秒 多重划分关系很大。  
在此,举例来说,我们开始进入  
固定的状态。任何人都能  
看出对流动的渴望。如果我  
没有什么要说的,那就会是不同。它现在

的样子就是它的存在本质：更快和更慢。

10 秒

要考虑的

是扬声器之间的空间间隔：

这出于对格外清晰的要求。

20 秒

我们寓居的家园

在我们心中，

它使我们能够飞翔。

30 秒

每一时刻都呈现出所发生的。我

从《易经》的卜卦方法推演出

40 秒

通过投掷硬币来

写作音乐的方法

人们或许会反对说,按照这一观点  
一切皆有可能。

50 秒        实际上,的确一切皆可,只是要  
              以无为为基础。  
              在绝对的空白中  
              一切都会发生。            而且  
              不用说,

28 分 00 秒 每种声音都是独特的(是在演奏出声音时随机出现的)  
              都不知道欧洲的历史和理论:  
              凝神于空白,  
              凝神于空间,  
10 秒        就能看到万物皆可容纳其中,而  
              事实上,就是这样。

              绝不是一种干扰。  
              我注意到

20 秒        我需要一种方法  
              别的东西

              这引发了一些犹豫

英雄将不得不留下

30 秒

现在知道他是最高程度的，  
请英雄杀掉他。

**三种类型。**我们是通过

词语变成恭顺的附庸。核心

要点是处处接受和传输。什么

40 秒

是被动？只有一个寺庙里的僧人，最老的一个，写了一首诗，  
而他日日夜夜斟酌词句。其他僧人没有尝试，  
他们知道最老的僧人肯定会胜出。他的诗终于  
写完了，是这样的：

连续性自动发生，事情同时进行。

所有这些都准确真实：没有必要担忧

比如说，音调，对位，

50 秒

音阶，来来去去，以及，何时？

一种称为作曲的抽象过程开始了。这就是：

作曲家

使用声音来表述某种思想：

如果你

对我们的所有问题都

29 分 00 秒 说

不，

那你站在那里是为什么？

10 秒

那站在高处的人说,我只是站着,  
如果没有问题。

20 秒

这对于我意味着越来越  
知道我不是什么。

如果是在  
纸张上,是书写出来的,它就是书法;  
如果你能听到它看到它,它就存在。  
没有答案。那么,当然,  
存在答案,但是最终的答案让问题  
似乎荒谬  
而问题直至此时  
似乎要比答案更有  
智慧。有人问德彪西  
你没有失去朋友吗?

40 秒

不,先生,我也没有失去  
朋友。

这

有趣吗？既有趣也无趣。然而

有一件事是确定的。涉及

50 秒

对位旋律和声节奏与

其他音乐方法，

它们是没有意义的。

30 分 00 秒

所有必需的是空白的

时间空间，并让它发挥吸引力。

最终其中将会有如此众多的

口哨声。为了把它应用于所有这些各异的特点，

他有必要将之简化为数字。他也发现了

10 秒

一种数学方法，可以达到各列之间的一致。我记得

孩提时热爱所有的声音，哪怕是意料之外的声音。我喜欢它们，

尤其是当它自身在口中在唇边在舌尖，

评论中说，“试图影响

他人的最肤浅的方法就是通过

毫无实际内容的谈话。这种

20 秒

通过单纯的饶舌形成的影响

必然一直是没有任何意义的。”

“我相信人能够达到

30 秒 控制机会的自动主义，  
尽管我怀疑它  
作为辅助并非绝对必要。因为，最终，  
在不同行列间插入和互涉时，  
（当其中一个从时长  
过渡到音高，同时  
40 秒 另一个从强度过渡到  
猛击时，等等）总是  
已经有足够的未知。”

50 秒 （减少他的爱，增加他的恐惧  
  
让他更关注人们的想法。）

（拳头砸在桌子上）

31 分 00 秒

在上

总有学习音乐的  
时间，

10 秒

但是为了生存，几乎

根本没有时间。

20 秒

因为生存

占据每时每刻。

30 秒

40 秒      不受阻碍。

(打哈欠)

50 秒

磁带面临两大  
危险:一是音乐(全部历史  
以及相关的思考);一是感到  
必须有一种乐器。

32 分 00 秒 一是 1954 年的《太平洋 231》(*Pacific 231*)  
和其他风琴音乐。

如果你感兴趣,你能

读到一篇详细的描述。

10 秒

如果有  
十件事情要做而我只做其中两件,焦点  
已经改变。在他耳朵里,他会发现一个金属

20 秒 球,把它扔到路上,在他们面前,这样  
当马继续谈论时,我们可以由它  
引导。这也交出了他自己。

关于结构  
有没有其他要说的?

30 秒 是的,它继续  
支持一切:它唯一的困难  
就在于支持的努力已经

(摸鼻子和耳朵,发出咔嚓声)

在进程中。担心什么呢?

40 秒 要想看到上面的瑕疵,选哪种纸张  
都可以。

人抽空在第二张纸上复写  
第一张纸上给出的内容时,  
这就变得清晰。

50 秒

什么?

33 分 00 秒

磁带

不管多么有趣都会消失。

传来有关机器和卡片的消息

不过让我们转向不可预测性。

10 秒

结构就像是通往无的

桥梁

(用手肘支撑身体)

20 秒

如果和其他某物有关的某物

迟早发生,每一事物都不相同,

但是本质上没有发生任何

有恒久重要性的事情。我在谈论

30 秒

而当代音乐在改变。就像生命一样

在改变。如果它停止改变,它就失去了生命。

这就是为什么机会对于我

40 秒 很大程度地成为我的娴熟方法。它处于关键的潜在可能性。

(打哈欠)

我现在正在工作,没有图表,没有任何整体空间的支持。我现在看到众多缓慢的过渡,一种是如同溪流的速度(有不同也没有不同),只要人像我以前一样区分,问题就仍存在。我们中的每个人都认为自己的想法,自己的经历和每个人的经历都在改变,而当我们思考(让你自己进入这样的混乱状态:认为一种声音不是让人倾听的,而是让人去看的东西),我对我采用加料钢琴所获得的体验感到愉快;因为它让我看到两架钢琴可以变得多么不同;而音乐(人们所说的音乐)

50 秒

34 分 00 秒

10 秒

让我们认为

两架钢琴是一样的。这不是真实的。

20 秒

( 举起表[ 冲着麦克] )

30 秒

它被扔了出去。

40 秒

50 秒

发生的事情是,一系列  
构成这一作品基础的数字

累计为  $100 \times 100$ , 也就是  
10,000。这暂时令人愉快: 这个世界。

35 分 00 秒 10,000 件事物。但标题只是  
分钟和秒钟。问你个问题:  
你如何需要在二元的术语中  
谨慎地前进?

### A B

从这里出发

10 秒 去埃及是简单的旅行, 但也是  
或多或少有些复杂的一系列  
体验, 或者就像汉字,  
有些只需要一笔写出,  
有些需要两笔或几笔  
或很多笔。 而不是

20 秒 以我们需要谋生的方式。例如,  
有人说艺术应该  
来自空中。有一个  
活动安排的日历和早餐  
时间, 但是有一天  
我看到主教, 在同一天  
听到啄木鸟的声音。  
30 秒 我也遇见了  
埃克哈特大师。当然

亚利桑那州堪萨斯更加  
有趣。

我

40 秒 无话可说,而我正在说它,  
那就是诗歌。

它不再是沿着

50 秒 踏脚石移动(任何程度的音阶,

任何事物的序列),但是人能  
移动或只是出现在这  
整体空间上的任意一点,长度

36 分 00 秒 足够看到对巴赫的痴迷结束。一个  
学生曾对我说:我理解  
你对贝多芬所做的评论  
我也认为你是对的,但是我有个  
非常严肃的问题要问你:  
你对巴赫有什么看法?

10 秒

现在我们来到了关于结构的

最后一部分。

20 秒                    两个或更多的  
事情同时发生,这是存在的,  
就事物之间的关系而言,

30 秒                    这是完全可能的:共时性。  
比如说,破裂  
意味着从核心向外面的各个方向

移动,而后时间是清晰的。  
人应该停下来修补裂痕吗?  
这是清楚的。否则就会不容易。

40 秒                    出错。而机器从不是同步的  
即使是同时运转的机器。如果你  
需要一次做几件事情,用  
一种作为基础,还有一个马达。

(俯身,咳嗽)

50 秒                    存在,并且  
存在于现在。                    这会是

重复吗? 只有当我们认为自己拥有它时;

但是由于我们并不拥有，  
它就是自由的，我们也是自由的。大多数

人都知道些将来以及 (向空中挥手说“不”，接吻声)

37分00秒 将来是多么不确定。

一个声音就是一个声音。

要意识到这一点，人必须停止  
学习音乐。

10秒 关于磁带

最能使人活跃的事情就是：不论我们实际上是否在做事情，就按  
我们正在做事来说，所做的每件事的确都受到了它的巨大  
影响。

节奏不是算数。

这篇未完成的作品也是：到目前，对于两位钢琴家，

20秒 弦乐演奏者，演讲者，

分界线是有效的。

如果它们必须涉及潜在的可能性。

必须清楚地了解，它们什么都

没有。一个声音什么也不能完成，

然而没有它，生命一刻也不会

30秒 持续。只有想到原本有可能

会在其他地方,才会让人  
懊恼。现在我们就在这里。

40 秒                    对于我们  
这些愚钝的音乐家来说,  
渐渐变得清晰的是,  
互相渗透意味着这些  
最荣耀的全都在  
向着四面八方移动。

50 秒                    渗透并被渗透,不论  
  
在什么时间。

研究将会

38 分 00 秒 在音乐领域发生  
就如同在其他领域中惯常发生的  
那样。

给她活力,不论这是她的幸福还是  
不幸。

10 秒

检验 图画：

它们能支持 阴影的 作用吗？

20 秒

一段时间里

我已经对 1 到 64 感到  
满意,无法说出这将  
持续多久。我能回到

30 秒

两个,或者

一个扬声器就已足够,

两个,三个,四个也是一样,

40 秒

五个是在我看来可以作为开始的。

开始的内容超出了我们理解的能力,

“那相反的机会应该得到很好的控制。”

在整体上运用表格或一系列表格时，  
我相信人能

50 秒 直接到达”

形式

让每个人都感兴趣，幸运的是，  
不论你在哪里都有形式，  
没有没有形式的地方。这是  
最高真理。

39 分 00 秒

最终一切都会同时

发生，没有什么藏在屏幕之后，除非屏幕恰好就在  
眼前。这将越来越成为重锤声而非

10 秒 砰的一声。要做的是积聚

能力来回应并以不同的速度前行。

当然，这要依循基督徒生活的  
基本规则。与追随基督教信仰相比，  
我自己更愿意赶火车。

20 秒

坚持激发行为，尽管

30 秒

没有多重的扬声器系统,一切成为音乐和附属物。但是,好在钢琴在那里,人总是可以通过不同方式准备钢琴。否则它就只成为一件乐器。

如同阿尔托所说,它就像是一场疾病。不可避免。对此没有想法。

40 秒

要做的  
事情是保持头脑的清醒与空白。事物经过,涌现而又消失。那就不会考虑到错误。事物总是会  
出错。

50 秒

(用手肘支撑身体)

(吹三次口哨)

40 分 00 秒

我们不够聪明无法了解

但是

其他某事

10 秒

正在发生,我哪里都不会抵达  
慢慢地,随着讲话的继续,  
我们感觉到我们哪里都不会抵达,  
如果我们对什么感到懊恼,  
这将是持续存在的愉悦。这可以

20 秒

解释他的意思,他说他与所有的  
声音相连,能够预见将会发生什么,  
即使他没有像其他  
作曲家那样在室温下写下过特定的音符。

30 秒

而我注意到大多数人的音乐的其他  
特点,它可以增加这种情况下  
已经固有的不可预测性:

40 秒

控制必须只在一点上,而且  
安排为不影响任何发生的  
事情:不产生任何技巧的技巧,等等。

当然答案是时间,原因是  
我们拥有,我的意思是说,我们使用  
计时器;或者你可以永远离开,再不  
50 秒 返回。演奏我为铃铛写的音乐。我是否听到  
都没有关系,但是如果没有人这样做,  
音乐就是停滞的。

在我离世前,我要  
留下一份遗嘱,因为如果你想要让某件  
事情完成,夸大情感是有效的。我  
41 分 00 秒 一点都不知道世间  
什么是有益的,  
我只是非常被动地接受所发生的事情,  
这常常与更好的判断背道而驰。

我发现,重要的是  
10 秒 采取多重的步骤。  
有个故事讲的是一个爱尔兰英雄,

他那妒忌心强的岳母  
要求他去遥远的岛屿。  
不论付出什么代价,灵感  
20 秒 都必须避免,也就是说  
做事的方式应该是,不把灵感当做

出现的另一种选择,而让灵感成为永恒的存在。那么当然这是表演,而音乐彻底地消失在它确知自己所属的艺术的领域。艺术的沉默不是真正的沉默,差异是连续性与互相渗透的对抗。这也是如此。

(点燃火柴)

40 秒

音乐只是以流派风格考察事物,来看看会发生什么。练习曲。使之更加容易而真实。唯一与事物的本真相近的就是演出。

(举起手)

50 秒

这对于我意味着,我越来越知道的不是我认为声音是什么,而是

42 分 00 秒

声音实际上是什么,了解声音的

所有声学细节,然后就让声音存在,  
让它自己在不断变化的声音环境中不断变化。

10 秒 它进行改变的方式是通过  
多样性和空白的密切关系。头脑中  
一无所有,然而其他一切都奔忙热闹  
没有一刻会迷失在  
做必须做的事情之中。之后,如果  
你愿意,你可以阅读有关流动性  
20 秒 和非流动性的东西。重复一下:我不再  
对此感兴趣。我所感兴趣的是  
非对称性。

如果有人感觉  
30 秒 要保护“音乐”这个词,要保护它  
并找到另一个词来涵盖  
进入耳朵的其他所有  
声音。纠结于词语和噪音,  
是对时间的一种浪费。存在的是  
表演,我们都在其间,  
40 秒 喜爱它,完成它。

50 秒                    但是要小心!

现在我们在这里，

在这次讲话的

43 分 00 秒 第四大部分的中间

10 秒

不存在

20 秒

静默这样的东西。存在物

的发生总是引起声音。

一旦一个人真的开始聆听，

30 秒

他就不会有自己的想法。

这很简单，但是极度一紧迫

上帝知道是否

40 秒

接下来

50 秒

(拳头猛击)

44 分 00 秒

是永远？ 是现在？

10 秒

( 擤鼻涕 )

在 音乐中 听到 或

20 秒

制造 这声音 并无 不同

只是 比起

30 秒

以这种 方式 生活 更加简单。 更简单

也就是,对于我来说,因为它发生了。 ( 咳嗽 )

没有错误。

不必担心接下来是什么。

40 秒

继续精力充沛地“穿过诸多  
险境”(他是在后来被  
发现的吗?)你写音乐的  
意图何在?我并不在乎意图,  
我只处理声音。

那些

50 秒

是什么声音?我制造  
声音,就好像静静地  
坐在那里寻找蘑菇,

在锯屑中迅速生长。

.....

索尼娅·塞库拉说:“你为什么不和我一起去赖斯家里呢?有一场聚会。”我说我没得到邀请。索尼娅说:“跟我一起去吧,他们不会介意的。”我们进门时,赖斯夫人非常友好地欢迎我们,还问我想喝点什么。我说:“朗姆酒。”她说:“真抱歉,吧台上没有朗姆酒,不过我会去地下室拿点儿上来。”我叫她别麻烦了,但是她坚持去拿。她去拿酒时,我走向吧台,发现那里有我很喜欢的布什米尔斯爱尔兰威士忌。我要了一些开始喝。赖斯

夫人带着朗姆酒回来时,我自然也喝了些朗姆酒。接下来的时间里,赖斯夫人看到我时就喝朗姆酒,没看我时我就喝爱尔兰威士忌。过了一会儿,索尼娅·塞库拉说:“我们走吧。你拿上一瓶爱尔兰威士忌,我帮你拿外套,在楼下等你。”我说:“你拿酒,我帮你拿衣服。”她同意了。我到了楼下,拿了一件毛皮外套,索尼娅拿着爱尔兰威士忌跑了下来。我们走出门,外面正下着雪。我问她要不要把外套穿上,她回答说:“不用了,车就在这儿,把衣服扔到车后座上就可以了。”我们驶出几条街后,索尼娅才说:“那不是我的衣服。”我问她是怎么知道的,她说:“香水味。”我们开回格兰街,上楼干掉了威士忌。我们一直在讨论到一个遥远的城市卖掉那件外套。索尼娅说她知道圣路易斯有个收赃的。午夜后我给赖斯家里打电话,接电话的是赖斯先生,我说:“我这里有个外套。”他说:“谢天谢地!”我们约定好上午把衣服送到他办公室。见面后我向他解释说拿错了。我们说再见时他低声说:“谁也不会说出去的。”我走到电梯,他跑到大厅问:“赖斯夫人的外套呢?”我说:“我根本不知道她的外套;我没拿。”

从印度寄来了两个装着东方香料和食品的木箱。一个是给大卫·都铎的,另一个是给我的。我们两个打开箱子时,都发现里面的东西散了。那些香料瓶的盖子都掉了,装着干豆子和椰子糖的塑料袋裂开了,罐装咖喱粉的锡盖子也掉了。所有这些东西都跟箱子里保护瓶罐不错位的刨花混到了一起。我把我的箱子放到了角落,想把这事忘了。大卫·都铎跟我一样,他动手开始整理。他拿来不同尺寸碗,配有大约 11 个大小不同的筛子的瓶子,一个镊子,一把小刀,开始动手。这项工作持续了三天。到了最后,他分出了每种香料,分出了每种豆子,清理了椰子糖上面的香料,把刨花里的豆子一粒粒拣了出来。然后他给我打电话说:“你什么时候想清理你那箱香料,就告诉我,我来帮你。”

铃木大拙有一本书的结尾是诗化的文本,写的是一个日本僧人描述悟道的收获。这

最后的诗句是：“既然我已领悟,我和从前一样痛苦。”

埃克哈特大师在世时,几次面临被逐出教会剥夺教籍的惩罚。(他在讲道时说了这样的话:“亲爱的上帝,我恳求你让我摆脱上帝。”)对他的宗教审判都没有成功,因为他每次都能非常出色地为自己辩护。不过在他死后,对他的攻击仍未停止。沉默的埃克哈特大师被剥夺了教籍。

## 我们去向何方？我们在做什么？

我受到邀请在 1961 年 1 月为布鲁克林的普拉特学院夜校演讲，邀请人告诉我，现在学生们最迫切需要得到回答的问题就是：我们去向何方？我们在做什么？于是我把这些问题定为演讲的主题。为了谱写文本，我利用了磁带音乐。

这篇文本是按照四篇可倾听的共时演讲来架构的。但是如果同时印出四份文本，一层叠一层，在当前丝毫不会具有吸引力。这里呈现的文本具有可读的效果，不过我不知道这是否算得上优点，因为我原本想表述的是，我们一下子获得的诸多经验本身超越了我们的理解范围。

这篇演讲的一部分曾经刊登在 1961 年夏季出版的巴黎《艺术圈》(*Ring des Arts*) 杂志上，当时采取了不同的版式。纽约的彼得斯出版社为全部演讲录了音，共有四盘单轨磁带（每秒  $7\frac{1}{2}$  英寸，每盘 45 分钟）。下面是一份指南：

这是四篇各自独立的演讲，可以放在一起读，也可以抽出一部分读，可以横向阅读也可以纵向阅读。印刷版式表示的关联不一定要表演出来。可以用 1 分钟读完文本的 25 行，也可以用  $1\frac{1}{4}$  分钟， $1\frac{1}{2}$  分钟，各自的时间总长大约是 37, 47 和 57 分钟。也可以采用其他任意一种语速。

演讲只能由一位演讲者进行。演讲者可以“现场”阅读几篇演讲中的任意一篇。可以把“现场”阅读叠加到录音播放上。或者可以把全部演讲录下来机械地播放。振幅可以有差异，为此，可以采用我的作品 *WBAI* 的乐谱（这

部作品也由彼得斯出版社发行)。

有一次,我和卡罗琳、厄尔·布朗一起开车去乡下。我们谈到了考马拉斯瓦米的观点,他说艺术家的传统功能是模仿自然的运作方式。这让我想到,艺术发生改变是因为科学在改变,也就是说,科学界发生的变化让艺术家对于自然运作的方式有了新的理解。

有一天,一名优生跑来拜访我时说:“你的看法是艺术追随科学,而布莱克的看法是艺术领先科学。”

现在你该知道问题的根本所在了:人究竟是自然的控制者,还是作为自然的一部分与之并存?请允许我坦白地说,我发现,人对自然的所有控制,都远远不如自然本身有趣。这并不意味着我不喜欢人类。我认为人很了不起,而我这样想是因为人能改变自己的想法。(我指的是作为个体的人以及我自身。)

并非我们的全部历史,而是讲授给我们的那部分历史,让我们相信自己在与自然的关系中具有驾驶员的掌控地位。若非如此,生命就会没有意义。不过,就人的头脑而言,最绝妙的就是,它能改变所处的局面,把无意义视为最终的意义。

因此,我做了这次讲演,通过多种方式使演讲过程中的意义不容易辨识,尽管清晰一直是我恒久不变的幻想。我任由自己这样做,不是因为对在场的各位有所轻视,而是出于我所理解的自然运作的方式。在这种观念下,我们都是平等的人,纵令我们当中有人命途多舛,纵令有人腿瘸,目盲,愚钝,精神分裂或穷困潦倒。

我们就在此处。让我们一起在混乱中认同我们的当前存在。

如果我们开始给事物归类

.  
. .  
.

今天,我们发现自己颇有点儿

.  
. .  
.

无休止地卷入相互

.  
. .  
.

参照。如果我们

我们中那些不赞同的人要

.  
.

从相反的方向开始

聚到一起。杜尚放下了琴弦。

.  
.

模仿某些偏僻的二手书店

在那间他付不起钱的公寓

.  
.

会不会不那么有效?

安顿下来。他们在混凝土地面跳舞。

.  
.

.

.

烛光音乐会的蜡烛是

.

.

新年前夜我收到了

电的。因为人们怕

.

.

太多的邀请。我决定

蜡烛有危险。而人们

.

.

去参加所有的聚会,最后

还没发现电

.

.

留在最有趣的聚会上。我

有危险——就这样,不管

.

.

早早去出席一场

空调。如果我

.

.

我认为肯定无趣的聚会。结果我在那里  
能开窗户,我想

.

.

呆了整晚,根本没有去其他的聚会。  
我会经常把窗户打开,毫无缘由。

.

.

.

我本应该写得更快,但是

.

.

.

我拿起了这本书然后

.

.

.

几乎再无法放下。它真是

.

.

.

太美妙了。我要给作者写信  
我们怎能到某个地方,如果

.

.

.

我们根本不知道

.

.

.

我们到那个地方后

.

.

.

会发现什么? 而我们也不

.

三只鸟的鸣啭和一部电话的铃声。这

.

知道怎么着陆,我们

.

是不是与我们去向何方有关? 是不是

.

没办法预先

.

在告诉我们该去哪个方向:

.

尝试。或许我们

.

去窗外或走下大厅？

·

将沉入数英里厚的

·

我拿起剑割下我的

·

巨型土堆。那之后怎么办呢？

·

·

头颅，它滚到了我们

·

·

·

·

要去的地方。问题是：他们

·

·

·

·

·

说出不许进入时是否言不尽意呢？

·

·

·

·

·

·

·

·

·

·

·

·

·

·

·

·

在某种意义上我们趋向极端。

·

·

·

你想知道我们在做什么？

那就是我们所在做的。实际上

·

·

·

·

我们在打破规则，甚至是

我们不需要去把

·

·

·

·

我们自己的规则。那我们是怎么做的呢？

那付诸实践。我们倾向于奔往

·

·

·

·

通过把足够的空间留给 X 的量。

我们认为是边界的地方

房屋建造得非常好，哪怕

·

·

·

·

只是发现我们的抱负

它着了火，也不会

我们继续了一段

·  
是多么地温和乏味。我们会知道  
烧毁。大火烧光的是里面的东西。  
时间之后,我们成熟了吗?(他们曾

·  
那是无止尽的吗?那么什么  
我们不会变得更加  
说我们会。)成熟就是变

·  
是极端呢?非常低的声音,  
不科学,而是更加科学。我们  
柔和。我们被独自留下,如果

·  
极端低的声音,很难让我们在  
科学中不会加入可能性。  
鸟儿没有找到我们,我们会腐烂。

我们在把艺术收藏进博物馆,逐出  
得到,而我们奔向它们  
我是否感谢你或那个  
当然,我们的空调

我们的生命。我们把机器带回  
无法得到它们。我们发现  
打开门关上门的人?在这样  
就是这样,如果我们只是

家跟我们一起生活。既然  
它们太柔和了。我们想要它们

无人回答的时日,我们停止打电话。我们  
在它的影响下死去,我们

机器在这里,就是说  
非常大声。如果你宣布  
要来来去去,去了  
不会腐烂,我们会风干。

在陪伴着我们,我们要找到  
要有个低低的声音  
再回来。最终我们  
但是由于窗户无法

招待它们的方法。如果不能,  
和高高的声音,我想象着  
会一去不复返。  
打开,我们几乎不能期待

它们会爆炸,但是谈到走,我们会  
我们大多数人会

·  
被吹走。我总是

走出门去。我们是否注意到了月亮,  
奔去倾听。那么一个

·  
把我的心设定在骨灰上

月亮是否总在那里?我们去往  
音量极大的高音?听!

·  
但是现在我看到了土葬的理由。

的目的地不仅是月亮,而是进入  
焦虑登场。我们的一些人会留在原地并且

·  
它让天空不受死亡的影响。

空间。家是分离的点。空间是  
说:“讲给我听吧。”  
房屋建造在一个

·  
没有边界的无限宽广的场所。我们把  
一旦某人做了某事,  
大烟囱周围,烟囱如此高大,如果在晴好的

·  
机器留在了家里,去玩  
这就不再是他的责任。  
日子里打开烟道,阳光就会

·  
古老的关系游戏,加法和  
是别人的责任。当然也可能  
在壁炉边照耀。我们让这

·  
谁赢。(我们出去了。)一个少年——  
再成为他的责任。但是他会  
存在进入我们的思想,比如说,

·  
端上加入乳清的蛋奶糕——说:“我

做什么呢?我问三个女孩子  
一个声音的存在,是一种场  
我们开始离开时,似乎

母亲也会烤蛋奶糕,但是她  
她们会带什么  
现象,不是局限于  
要走上各自不同的道路,

不往里面加水。”让我们承认,  
去加勒比呢?第三个人  
这个场中已知的不连续的点——那  
我们再没有更多要对彼此

·  
一劳永逸地承认,这些  
要带些鱼和一只  
常规下可接受的——而是能  
说的,而我们特意留在身后的

我们所画的线条并不笔直。  
鸟,她不能这样,因为  
出现在场中的任何一点。  
是我们学到的

·  
她们被留在朋友家中,而  
这引发了我们头脑中的转变。  
交流方式。而后

·  
朋友和她的家人离开了。我

我们不会受这样的事情困扰。

.

指出这点：“既然你不能

.

我们将是一个快乐的无政府的大家庭。

.

带鸟和鱼,那你

.

我们没有多少停留的时间,我们

.

要带些什么? 你的姐妹

.

必须现在出发。尽管他的耳朵是

.

已经说了她们要带什么。”

.

无比敏感,而他是个贵格会教徒。

.

没有回答。不久,

.

他推荐了一家连续播放轻音乐的餐馆。

.

在她的姐妹之后,她跑到

.

.

.  
楼上,上床。“把我塞进去吧。”

.

.

.

.

她驾车很快;她的生命更短。

.

.

为了明早该做的准备都已经做好。

.

.

.

我必须记得关灯。

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.  
. .  
. .  
小电话,为了那些靠近  
. .  
. .  
中间的电话,还有大的电话,  
. .  
. .  
为了那些追随人们所说的  
. .  
. .  
自然法则而走得更远的人  
. .  
. .  
. .  
. .  
. .  
. .  
. .

.  
. .  
. .  
. .  
. .  
如果有许多方法,  
. .  
. .  
. .  
就如同看上去的那样,那么  
. .  
. .  
. .  
必然至少有三种前进的方式  
. .  
. .  
方法不比地点更多。那好,  
. .  
. .  
. .  
在此你拥有了方法,如果我

.

.

.

越过那个地方并停下,我能不能不

.

.

丹佛的麻烦在于它的过去。

稍微地转向左面? 在我

.

.

圣弗朗西斯科也有同样的

前进时,方向变了。它不可

.

.

问题。但是我们怎能知道

测量。但它是精确的

.

.

去往何方,既然我们去什么地方

前进。一个离开走向南方,

.

.

对我们都不会有一点

在我测量时转向了

.

.

差别? 问题很简单:你

北方。或者是我穿过了溪流,

对我来说蛋粉足够了。

.

或者留下,直到你获得

在我所站的位置,水流向两个不同的

不是空调;是

.

邀请或者你给自己

方向。他们问有多快,没有

天花板里的反射式取暖器,它使

.

写个邀请,写的方式

回答的办法。速度已经不在,

我想到有人在屋顶上。

.

你无法知道,

但是会回来。你会补充说:

他们在玩游戏,其中她

在此时似乎

在你写下它时,你所

我们不需要离开。

是太阳。一个男人是

不走是有理由的。天气

写的内容,以及它将

·  
大地,而另一个人是月亮;一部  
不适合成人做的事情  
  
送你到什么地方。还有其他方式。  
·  
舞蹈。现在我们要做什么?  
(以及国民经济的  
·  
·  
·  
推进)但是适合孩子的  
·  
·  
·  
游戏。即使我们感觉到  
  
我在大厅里游逛,期待  
·  
·  
某种出发的义务,我们  
  
看到某个人。结果谁都  
你记不记得那个故事,  
·  
很可能做不到。  
  
没有看到,那是台机器。我就像  
他把鞋挂到自己够不到的  
不论我们是否需要它,我们

·  
个疯子一样疯狂。我接到出去  
地方,这样,不费力就不能  
都得到了保证。我们说它是  
·  
吃饭的邀请。我不停告诉自己:在  
把它们拿下来,  
件好事。要做的事不是  
·  
你上床之前,要确定关好  
这样他会继续做他正在  
有一条方针而是有很多,然后  
·  
浴室门;不然,你之后  
做的事情,而不是出门。在  
可能发生的就是,中央  
·  
就要不得不起床去  
你所听到的内容里,存在着  
部门就会困惑。(这会发生的)  
·  
关门。我们愚蠢地去往我们  
我们尚未产生的想法,  
我们将意识到,  
·

从不曾到过的地方。离开了  
因为我们还没有语言  
我们处理我们所使用的素材

家。有时迷失,我们  
来表述它们。但是甚至在  
(我指的是,声音)的分析方法

绕了个圈,回到了家。我们很吃惊:  
我们自己的语言里,似乎  
会让位于其他方法,其他

家变了。它是不是溜走了——  
有局限于体系的  
有用的方法。  
我们所做的并非完全不同于

从我们下方? 在森林里  
思想,每种想法局限于一个体系,  
而我们的方法本是  
我们习惯做的。也就是,我们

带着指南针的日子肯定  
这意味着会有  
如此有效。它的难以处理  
习惯于产生想法然后付诸实践然后

就是我迷失的日子。两年  
这样的时候,说“是”

让我们情愿与否都有些没条理。  
其他人肯定要或多

之后我扔掉指南针时,  
是合理的,同时也有其他时候  
(那不是没有令人发笑的  
或少地完成那些要求他做的事情。

曾接受我送的低音鼓的那个孩子,  
说出这同一个词是  
效果,而我们面临最后期限,  
现在我们有了个想法,并

他问我能不能留下那个  
荒谬的。思想呈现  
并没有注意到。)困惑  
以这样的方式呈现

指南针。她说的第一句话是:  
某种物质现实,  
徘徊不去,注意到结果  
我们的想法,使之能为要做这件事的人

“每个人都感到困惑;现在  
但它们基本上是不可触及的。  
而不是行为(唯一的解决方法  
所用。有人曾经提出

没有人不感到困惑。”  
我的问题是:我们为什么,  
是留在你所在的地方。在做事的是你。)   
这个问题:谁获得赞誉?

那是她说的第一句话吗？

在某种程度上说，是在囚禁它们？

·

听者在得到它时把它

·

在所有的事物中，它们是最有准备的。

·

留给了自己。所有的人

·

你会不会说，飞入

人们总是想知道

变得积极并享受

·

飞出最不可能的场所？

我们在做什么，而最不想

你或许会称之为个人安全的东西。

·

比如说，那时，我们可以

做的事情是将它作为秘密保守。但是

作曲家头上也长着耳朵。

·

一次做一件事。但是我们

事实是我们不知道

·

·

一直羡慕那些

我们在做什么，那也就是我们如何

·

·

杂耍艺术家可以同时做

在它活跃时尽量去做。

·

·

几件事。比如说，他们做三件，

当然，我相信，我们正在做的

·

·

我们可以再加进去一件我们的事。不过

是开拓一个领域，而这个领域

·

·

在马戏团，三个铁环，尽管

无穷无尽，没有质的区别，

·

·

高高挂起，我记得我

却有多层次的差异，

·

·

一次只能看着一个环。

我们要做的

·  
·  
我总是看不到其他铁环  
从判断转为知晓——  
·

·  
或认为我错过了一些  
我相信所有这些,这让我  
旅行不仅是可能的。  
·

·  
东西。另一方面,如果  
无语,因为没有什么  
旅行也是广泛进行的。在  
·

·  
我正在做的是挖  
要说的。如果我说我  
大街两侧,两条  
·

·  
同株二型豆,那么实际发生的是  
在微小的声音放大时  
道路之间,长长的车流  
·

·  
我能交谈,注意力随温度  
格外积极,并  
缓缓向前,没错,  
·

·  
变化,认为在土壤  
与声音一起工作,这  
缓缓地,不过人们相信,  
·

·  
表层之下发现生长着地蜘蛛  
并不能告诉你别人  
最终会到达要到的地方。  
·

·  
是再自然不过的事,此时我  
(也就是我们的存在)正在做什么。  
人们也在走,  
·

·  
非常奇怪。我记得录制的机器  
非常清楚,书本并不提到  
如果此时说,我们都在外面  
数量可观的人们去参加  
·

·  
带有仪表盘和离合器  
他们所做或能做的事。或许  
各个不同的角落忙于特殊的事  
烛光音乐会。这是否  
·

·  
而后又有按钮。现在  
一个鬼魂能显灵,  
是不是正确的?  
因为传统?它必然  
·

·  
我们感觉到我们要  
而我会发现  
·

不,更接近关键问题的是  
是这样的情况:坐在

**再次拨号。在有机器时**  
它一点也不引人注目。  
领域本身,是它  
我旁边的那个人旁边的那位夫人

**我们迫切地**  
这是集中精力的效果吗?  
存在的样子,使我们能  
对我的邻座低声说,

**需要能以任意速度前进**  
她说,只要我能有  
以如此不同的方式做  
今年的节目一点也不像

·  
一根线,我就能拿到  
同样的事。而关于这个领域,  
去年的节目那样

·  
其余的,可以说吊在上面。  
没有什么可说的。而  
让她喜欢。而

·  
我们也讨论了鸟的  
人不停说话,为了  
当他们最初进来时,他们

·  
不免一死和现代建筑的关系。  
使之明确。铃木大拙  
坐下来,在我的

**我们不是活到老学到老。相反,**

·  
多次静静地开怀大笑,一次是  
对面位置,就像我刚才说过的,

**我们活着,难道不是明白了我们学不会什么?**

·  
在讨论  
这样后来将成为

**比如说,当我搬到**

·  
不可解释的品质  
我邻座的那个人

乡下,我很快就发现自己  
他们对行人有奇怪的  
并说明他  
开始时在我邻座较远处。

**永不厌烦地在林中**  
**规章。在交通灯变**  
来自日本,目的是  
她轻声说出她喜欢

**漫游,过了夏天**

红之后,出现白灯

详述他的

装饰着小教堂的

**度过秋天,进入**

然后人们会走向任何

并不清晰的品质

花冠和漂亮的绿叶长藤,

**冰冷的冬季。我做了一些**

他们想去的地方,穿过道路交叉口,

(不用说,我的话语

此外还有电灯和

**调查,最后到了**

甚至是斜穿。一个人开始认为

不是他所使用的。)我们

电蜡烛。她发现它们

**一个市政办公室,在那里**

更好的是我们不

不再休假。或者

比去年更漂亮。

**填好空白表格,他们让我**

注意信号。

如果在特殊的情况下我们

人们很少再

**得到了狩猎许可**

就好像我们在观看,

有义务度假,我们

涌向公共场所。

**和钓鱼许可。然后我买了一些**

却不是用自己的眼睛而是通过他人的眼睛。

仍会做我们正在做的事情。

显然如果你保留着一些

**设计独特的随身物品,为了**

我的意思是,我们前进的方式在改变

实际上,没有离开的方法。

传统的东西,他们仍然会去做,

**在覆盖着冰层的水上钓鱼。**

我们的视域。而那最深

.

只要天气允许。

**我穿得尽可能暖和,**

的改变发生在

.

我发现有点令人不快的事情

**把车开到湖边,在冰面**

我们认为最

.

是打开电灯,它

**凿开几个洞,安好鱼钩和**

熟悉的事物中。在第一次旅行时,

.

突然造成

钓线,等待

那只猫被带到

·  
阳光射入染色玻璃窗

小红旗,冒上来,

那波士顿附近的城镇(因为他们要

·  
的效果,那些窗户就在

发出成功的信号。我听到

离开),它病了,他们照料它把它送回来。

·  
合唱团和管弦乐队上方的高处。我的目光

正在结冻的冰

在第二次旅行时,猫死了。

·  
掠过小教堂。那

传出声音;我感到

·  
·  
窗户没被照亮。

吃惊。后来,我在

·  
·  
集中注意力的传统

冰面上,落日染红了

·  
得到了观察。那

冰面和天空。我感到

·  
·  
电蜡烛有些发白也

惊讶。我记得我怀着敬畏

·  
·  
有些像高速公路的棕黄色。

瑟缩。在我

·  
·  
·  
几乎冻僵之前,我收起所有

·  
·  
·  
渔具。没有鱼。我告诉自己

我们所做的事,在完成时都没有目的。

·  
·  
再不到冰上捕鱼

·  
我们只是受邀

除非带着一瓶科尼亚克白兰地。

·

做这件事,应其他人或

·

另一方面,存在一些

·

我们自己的要求。于是我们做这做那。

·

教授给我的事情(而我的确想

前天,下午快要

·

·

学会它们);例如,如果

过完一半时,我注意到

·

·

我会记得不只是触碰

我用光了火柴。

·

·

木头,而是在上面摩擦双手,

我翻遍口袋,在

·

·

然后再去碰金属,那我

桌上的纸张下面寻找,终于

·

·

就不会被静电击到。我本

找到了一根火柴。

·

·

以为如果我静

点燃了一根烟后,我决定

·

任何事情我们

悄悄地走过

让烟一直点着,不论

·

都并没有做太多。我们继续

地毯,甚至如果我

我是否要吸烟。出于

·

放下一件事捡起

在屋子里单脚跳过去

这种责任,我下楼

·

另一件。我们是,你可以

然后再拧开门把手,

去厨房,什么也没

·

说,内心全力以赴,外表愚蠢。

或者轻轻开关,我也  
找到,但是拿起了

·  
·

不会被静电击到。那  
碰巧进入我视线的

·  
·

没用。摩擦木头  
房间另一端的人的

·  
·

没有用。问题的  
一篇文章。我阅读文章,

·  
·

关键是,我是否能记得  
做饭,继续工作,

·  
·

先摩擦木头,甚至是  
在这一切的过程中

·  
·

在我有时会

在燃起的烟还没熄灭之前

·  
·

碰到的情况下,  
点起另一支烟。

·  
·

在没有任何木头可供  
我决定去电影院,

·  
·

摩擦时,我是否应该  
去搞些火柴。

·  
·

在此时此地决定,不论  
但是,在车里,我发现了

·  
·

我去什么地方,都要随身  
几盒用了一部分的火柴,

·  
·

带上一块木头?  
就只是毫无意义地去了电影院。

·



很快我们就将填好收入所得税单。

.

我感到如此痛苦,我去

牛奶,奶油,而且我

.

.

睡觉了,尽管我刚

没忘记火柴,这真不错。那天

.

.

刚起床。我决定

傍晚提到了用电炉

.

.

取消一切安排。不过

点燃香烟的

.

.

我去了林中,得到了

可能性,这种做法

.

.

恢复。进入未知的疆域

我是太熟悉了。

你记得那些种子吗?今天,

.

价值判断对我们

很清楚,我们已经

它是橡皮筋(不是飞

.

没有用。我们只是贪心,

改变了我们的方向,但是

过空中,而是散落在

一些人上了路

我们想要的越来越多,而

并不确定的是,我们何时

人行道上。)如果我们

但是不能走得更远。而

仍然有时间。我们习惯了

去做。杜尚是在 1913 年

是在表达自我,事情就会

对于同时离去和留下,

科学的有用性,

写下他的音乐篇章吗?

简单。在那种情况下你

存在着很大的兴趣:

(我说的不是可能性)(我的意思是

既然他没有告诉我们,我们

若要理解

当然不是在物质

看到事情

怎么能知道呢？我们所做的是我们正在做什么，所需要的只是世界，而是在艺术世界。

本来的混乱状态)。这样,如果在空中还是在地面上?大量收集城市指南。这些人有点想

你正在写一首歌,你是要竞争何时停止?

保留传统不灭却又

写音乐,还是要回首过去,事情似乎都是

把它们向前推进。作为一个

为了歌手写作?“我甚至不能按照我们做事的方式

项目,这变得有点像

尝试,”她说,“我不会吹口哨。”来做。甚至是最古老的桥牌。

超人。其他人对传统

并不这么在乎,却不管怎样都恪守着传统。

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.



.  
白痴,我们在很大程度上澄清了事情。

.  
何方,但是不知道

.  
芜菁和甘薯

.  
抵达那里时会是什么情形。

.  
似乎是留在那里等着烂掉。

.  
我本应该买几双靴子,

.  
有关我们的去处,最显著的事情  
因此我每样拿了一些而没有征得

.  
如果我能想到有机会

.  
是我们都去往  
同意。其实我应该

.  
去采蘑菇。我确实

.  
不同的方向。那是  
问一下我是否可以拿走

.  
带了那个篮子,我经常

.  
因为有足够的空间。

芜菁。你愿意或不愿意

.  
扔掉靴子,但是这一次

.  
我们并非局限在一条道路上,  
并非问题。我们都不可避免地离开。

.  
靴子还在它们所在的地方,

.  
因此我们不必跟随

.  
但是我本可以让它们得到

.  
某人的脚步,哪怕

.  
使用。相反的情况常常

.  
我们一直被教导要这样做。我们

.  
出现,我们和我们的艺术

.  
哪里都可以去,如果我们

.  
进入了这样一种情况,我们

.  
不能,我们就集中寻找

需要某物,它

到达那里的路径

·  
·

以前从不曾为我们所有,

(如果我们知道它在什么地方)。

·  
·

我们也不知道它的

要做的事太多,我真是

·  
·

存在。我们随后去往

浪费时间,在房子里

·  
·

一家商店,那里可能有

跑来跑去写十二音

·  
·

这样的东西,我们

音乐。而这是现在动身的

·  
·

高兴地发现工具

唯一的音乐方式,如果我们

·

我们愚蠢地前往天使不敢涉足的  
刚刚发明出来并有库存。

前行的方向和其他人

·

地方(这不是说,  
那或多或少是

一样。这是勋伯格的事情。

·

我们不会吓得发抖),而在我们的  
十一年或十二年前

·  
·

愚蠢中,我们在存在分离的地方  
发生在音乐领域的事情。

·  
·

完成了关联。

而那伴随而来的出发

·  
·

我们拿起在一起的事物  
让我们有时会说

·  
·

把它们拆散。我们除去  
事物在空中流转,或者是

·

·

胶水,但是搭起看不见的桥梁。  
主的力量,或一些

·

·

因为这场所并非不是音乐的  
类似的声音。我们越不

让一个音乐家在

·

场所,而接受  
执著于出发,这神秘的

死亡、失聪和失明之间选择,

·

就不仅是那被认作,  
礼物之流就越是会

他会选择哪一个?

·

无用、难听和错误的  
包围我们或向我们的方向席卷

死亡不可避免,没有

·

的声音,而是人类的  
而来。那可以说,我们

剧痛,时间表明,它对音乐

·

认知场所,  
通常是积极地但是并未特意

是友善的。失明当然会

·

接受最终  
这样做,是能没有目的地运用

让他的听觉更加

比如说我接到了两份邀请,它们  
自身是神秘地,  
出现在我们路上的一切。

敏锐。失聪……啊……

的时间是同一个。在某种  
暂时地,在

·

贝多芬。那个位于  
情况下,我能加快速度,可以说,能  
这有限的情况下。

·

我们居住地上方的湖泊曾经是个城镇。  
两个都接受,每个少花一点

·

·

住在那里的人们  
时间。在另一种情况下,两个

·  
·  
接到了离开的要求,因为水  
都接受在实质上是不可可能的,这样

·  
·  
就要灌进来,他们,  
就必须作出个选择。  
我要放弃蘑菇

·  
大多数人的确离开了。少数人  
这样就确定了一份责任,一切  
研究树木吗?当然可以。它们  
我们不愿去想,

坚持留下,结果  
顺利进行。然而,  
相随相伴,令人诧异,  
事情如果是第一次做

这些人是从他们家的  
我们怎么能重获责任感呢?我告诉  
显而易见。是什么样的决心  
就会做得更好。比如说,

屋顶上被警察划船  
过她几次,我会带给她蘑菇  
让我的想法在一条轨道上  
在我们继续做

救起的。在湖的  
菇;我为什么从没带过?  
反反复复?我们只是  
同一件事时,会变得更糟

北面,处处

·  
在绝对必要时  
而不是更好。太多

可见葡萄藤,它们不是野生的,  
·  
作出选择。如果我们有些  
历史上的事情可以证明

却在狂野地生长,做果冻

·  
要做的事情,我们不必询问这是否  
这种进程上的退化。

实在太棒了。有一年我

·  
值得做;我们只是去做而已。  
但是,当我们的眼睛习惯

用它们做了好吃的葡萄果冻,

·  
我们如此愿意浪费时间,  
了黑暗,我们会看到

如果我可以这么说的话。转年

·  
原因是我们关于  
这其实并没有那么糟。

我采了很多，

·  
有用的想法是如此有限。  
我们愿意听人谈起噩梦，

尽管有位监察员告诉我

·  
有人一刻不停拼命做一件事时  
但是感到我们

这违反了有关

·  
告诉我，我们不必  
在阳光下前行，做我们

规定。不过，在加工时，

·  
做这做那，我们得到的印象  
所做的事情。他说，

我想到了其他事情，  
我们不会走，除非我们别无  
是有些事情可能会  
当我解释从前

果冻烧糊了——  
选择。这是错误的时代，并且被讲了出来。  
让我们感兴趣。我们研究如何不

我必须保持房间和

里面还没放糖。  
进行调适的医生屠杀了  
执著于工作。当然，如果  
书桌整洁，我每天

是在之前，在我压榨  
那只鹿。这是发明吗？  
我们有太多要做的，  
的第一项工作就包括

果汁的时候。现在，当然，  
电报送到，但是从未启程。  
研究中断了，我们试着先  
利落地重复

所有的葡萄藤都没了。  
头版的图片没有文字说明。  
做所有的事情。如果我们  
头一天的工作。——

他们在建造一个

·  
不能，作为最后的方法，  
他说：“这是我现在做事的

停车场，开辟一处可以容纳两千人，  
他给我讲起那些飞旋的种子  
我们选择，不是我们将要做的，  
方式。”但是我在房间里

### 同时游泳的

并给我看了一颗；我想他  
而是我们将不会做的，这  
做了个横扫的手势

### 海滨泳场。我们没有

说它们来自郁金香属——  
令人遗憾。但是这选择  
表示拥抱

### 通过我们想去何处

而在风中，他说，它们会飘过  
并没有下面这样的基础：  
能在那里看到的

### 来决定我们去往何处。我们

很远的距离。刚才我望向  
“是什么让我们最为愉快？”  
杂乱无章。房子的

### 太了解每个地方了。

窗外。他们建议玩具的革新。  
在那里，又一次，我们发现的最  
照管者没对房子做任何

### 比如说，树林，

有趣的事情是，我们的品味  
事情，因为他得到教导

### 任何树林都可以让我

并没有像以前那样受到局限。  
不能碰任何纸张。

### 在里面漫游，而

它们变得宽泛，我们可以  
有优势也有

### 最能

这样说。自然，我们不想  
劣势。我们需要时间

令人沮丧的是我们必不可少的长途旅行，

自杀。同时，  
来找到你

### 它带领我们迅速地

我们意识到我们在一艘下沉的  
想到的东西，但是在寻找的

### 跨过宽广的疆域，每一

船上。我们提出一种  
过程中各种各样的

### 平方英尺都

为人准则的版本，但是我们  
事情出现了，它们不是

适合探索。

·

并不确定我们希望别人怎样  
我们所寻求的。你可以

我需要说这些吗？——不仅是森林，还有

·

对我们。我们怀疑，或者说我们知道，  
把混乱中的生活称为

声音，人，鱼钩，抗议。

·

在我们谨小慎微的既往经历之外  
思想的外在化。

·

·

存在着愉悦。如果他们  
就好像存在于

·

·

说，比如说，“那音乐有害于  
房间中、世界中、森林中的事物，

·

·

我的耳朵，”我们立刻会想，或许  
是思考的途径。

·

·

不是这样的，受到伤害的

·

在重要意义上，我做你所做的，

·

是心理上的态度和感觉，而这些

·

你做我所做的。

·

让我们失控。交通运输在继续。

·

因此经济实惠的是，

·

·

·

我们每个人都能独创。我们

·

·

·

不去做别人正在做的事情，

·

·

·

就能完成更多的事情。这样

·

·

·

我们能促进历史发展——

·  
·  
原来在我们头脑中的东西，

我们正在缔造的历史。无需

·  
·  
你会称之为想象的美，

竞争，即使是与自己

·  
·  
那种基本属于无的

竞争。毕竟，我们都是

·  
·  
过程，只有少数

同类，都生活在这同一个

·  
·  
事物从中产生。我们

地球上。而我不是过去的我。

·  
·  
心中所想的没有

·  
我们试着快速前进，

·  
多少是我们自己的(但我们认为

·  
以便能跟上自己。这

·  
是这样)，而像是

我们是手艺人；现在我们是  
有助于让我们不知道

·  
那些里面有几块石头的

奇迹的观察者。所有  
我们去往何方

·  
日本花园。

你需要做的就是径直前进，  
事物涌入，而我们送出

·  
然后我们实际上

不论何时都可以离开道路，  
答案。通过慢件或快件，

·  
开始工作，一种

去往右边或去往左边，  
电报或电话。时而

·  
雪崩发生，它

返回或一去不返,走进或  
我们亲自出现在

·  
一点也不符合

走出那场雨。  
彼此面前。送来了通告。

·  
它的美。那种美就

·  
她在那里,背对着我画画,

·  
仿似是目标一般

·  
用的是扫帚一样长的棍子。

·  
出现在我们面前。我们去往

·  
·  
·  
何方?我们会不会转过身?

·  
·  
·  
回到开始并

·

·  
·  
改变一切?或者我们会

·  
·  
·  
继续并放弃

·  
·  
·  
那看上去曾经是

·  
·  
·  
我们所要前往的目的地?

·  
那些指示标识放得不对——

·  
我们所做的是径直

·  
那些街道对面

·  
前进,在那条道路上无疑存在着

·  
左侧的——单行道(有

·

启示。我没想到

·  
两个路标,每个都写着“单行”,  
·  
这将会发生。我  
·  
而它们指着对方  
·  
确实想到了另外的事情  
·  
的方向——也就是说,它们的目标  
·  
会发生。想法  
·  
相对。)它们是被孩子放  
·  
是一回事,而实际发生的  
·  
错了吗?或者这就是雕塑表示的  
·  
是另一回事。在这点上  
·  
意义:我们应该被  
·  
事物间的空间

·  
孩子指引?我问  
·  
是有用的。但是我们  
·  
收费亭里的人,  
·  
不会退后。  
·  
我最该走哪条路,  
·  
如果我们是岛屿,我们是  
·  
他说只要径直往前走。  
·  
玻璃岛屿,没有百叶窗,  
·  
我注意到道路很快  
·  
但是地上放了很多  
·  
变得非常令人困惑。他说:  
·  
双旧鞋。这些  
·  
“怎么会呢?”后面跟上一辆车,

·  
岛屿也不是立方体,而是

·  
我只好继续前进,不顾我有更好的

·  
球体,我们从这里出发

·  
判断。我们刻意地

·  
去往各个方向。

天气没有变化。我们  
去做不必要的事情。

·  
不仅是北方,东方,南方

忙于我们所做的事。我们  
我们厚着脸皮说

·  
和西方。场域因此

开始做事,时不时地,不是去看  
这完全就是我们不得不做

·  
并非像用于描述的词语那样

某人正在做什么,而是过去做了什么。  
的事。我们已经来了。(或者我们  
我必须说,读到他对食物  
明确。于是一页纸

我们看到,为了看一个物体,  
仍在路上?)(有人写道,  
没有兴趣时我很  
也篡改了

一件艺术品,我们必须  
我们触及了最低点——  
吃惊。如果没人告诉我,  
情境。我们有责任

把它看做正在发生的事情,  
非恒定的最低点,但他赶紧又补充说,  
我会猜想他  
以这种或那种方式向着各个方向前进。

不是以前他创造艺术品时发生的事,  
我们真实地触及了  
是个美食家。根本不是。看起来

·  
而是在我们看到艺术品时发生的事。  
底部,这是就我们的知识和  
他宁可要

·  
我们哪里也不必去,  
工具而言。)相同的(除非他发现了

·  
目标向我们走来。那是个晴朗的

如我所说,我们已经到了  
一些他喜欢的),每天不变的食物。

阳光灿烂的日子,但是那人的  
(或者我们还在路上?)一个点,

挡风玻璃雨刷还在工作。  
在此有必要  
我们这些说英语的对我们的

似乎有一天我会  
带着与我们所说的话  
语言如此肯定,认为

看着一棵树说出它的  
相反的目的言说。这是因为  
我们可以用这语言来交流,  
我们仍然在前进,我们确信

名字。如果事情这样发生,顺应  
我们不论说什么都不能  
而我们几乎毁掉了  
我们将永远无法抵达那里。

就将是改变  
达到目标。现在至少我们知道,  
它赋诗潜力。那

事情就如同我所想的:

对冬天的态度,就  
说出一件事时需要说出  
将要挽回情况的  
孩子们在外面玩耍,

如同蘑菇让我  
相反的内容,从而让  
是它自身所包含的较高比例  
而我们其余的人面临着

改变了对雨的态度。除掉  
全部陈述不会像  
辅音和自然的  
不能做我们所想做

叶子让树木可见。  
好莱坞的台词。或许  
引发非连续性的方式。  
事情的危险。而

保持沉默更好,但是 a) 其他

因此,直率地说,我们

人会讲话;b) 这

要做什么,假如我们不能



·  
的人们，  
烛光音乐会的音乐的问题，  
·

·  
不会被扣在警局，而将  
我评论说，听到  
·

·  
被送往医院。”  
赞美诗和圣诞颂歌  
·

·  
·  
让人心情愉快。  
·

·  
·  
但是清唱剧  
·

·  
·  
的选段太多了。  
·  
·

·  
我得到的回答是：“但你不  
·

·  
·  
喜欢被打动吗？”（我喜欢被  
·

·  
·  
打断，但是我不喜欢被驱策。）  
·

·  
·  
其他人来了，一些人离开了。  
·

·  
·  
放下一切，出发并非  
·

·  
在谈话中我的  
·

·  
·  
像听起来那样简单。你发现  
·

·  
回答给了一个  
·

·  
·  
你忘记了翻自己的  
·

·  
没有提出这问题的人。

·  
口袋,而后,又一次,如果

·  
我引用说,“音乐的目的是

·  
你实际上没有带什么东西,

·  
使头脑清醒,使心灵平静,

·  
那东西已经紧跟着你,让你

·  
这样就可以受到神灵

·  
注意不到它的存在。

·  
的影响。”不久我们三个离开

·  
一个人可以说:“好,那就听之任之,既然

·  
进入了清清冷冷的

·  
一切皆可,没有价值的

我们在做的只是必要的事。

·  
冬夜。我们向前走

的问题,等等。”但是

一旦我认为我要向东,我

而后进入公寓

·  
难就难在这里,这只出现在

去西方。我是否假定显微镜会被

(没有空调的),

·  
当你以某种方法

毁掉?这次是有毒的常青藤,不是那一次。

我问他们是否需要

·  
成功地放下了一切。

约定时间是星期五上午九点。

在他们的贵格会教徒集会上放音乐,

·  
我们是不是做这件事然后离开?我们的

·  
当然他们不需要。而

·  
方法是否适合这一目的?

·  
在他走进森林时,

·  
准确地谨慎地观察它们。

他的耳朵神奇地竖起倾听。他

重复每天的检查。这

听见风吹起时的不同

提出了匿名的话题。

声音,吹过高处的  
听到他对我描述

但是这可以放下。我在这里。

山脊,低处的溪流和  
音乐中长长谱线的美

我的工作其他的事情。

不同树木的风。他能听到所有  
并感伤这种美在

这些声音并能分辨出来。他  
彻底毁灭、支离破碎的现代音乐中的

给我讲起他穿的外衣,  
缺失,我真是无比

我们都失去了我们的价值感,

手织的花呢服装,和  
惊诧。让我感到惊诧的还有,

我们越来越知晓。

与此相关的找一条相配领带的困难,比如  
在他指出

我们放弃了骄傲和羞耻,

找一条颜色和  
彻底毁灭的本质时

对我们路上的一切或

粗呢线的锈色相同的  
他继续

我们得到的产生了兴趣。谁知道呢?

领带。他女儿最近送给他  
说失去了一些东西,

如果,思考之后我得出结论,

一条领带,由于  
也就是那长长的谱线。

鸡油菌长得最多的

她对色彩很有感觉，它  
(她也说过，“给我一条

不仅是在

·  
·  
搭配得很完美，但是衣服  
线，我可以在上面悬挂

覆盖着厚厚青苔的地方，而且是

·  
·  
穿坏了。洗衣店的人  
任何东西。”)但是

生长着年轻的刺柏，潮湿，有一点

·  
·  
实际上说没有  
另一个人，她来自

太阳光的地方。你又该怎么解释，

·  
·  
办法再修补了。在我离开前，  
印度，且对静默

今天在这多少有些开放的地面，

·  
·  
他们拿出一件来自危地马拉的衣服。  
心怀感念。她能容易地

我们踩在了蘑菇上？没错，

·  
·  
看出省略辅音

有青苔，但情况就

·  
·  
连词的

好像是我原本从来

·  
·  
可能性。没有什么需要

不会成功地找到。我们在谈论

·  
·  
和其他东西联结在一起，

话题时，我是怎么失去了对希腊人的

·  
·  
因为它们从一开始就没有

兴趣？现在他们让我

·  
·  
不可挽回地

非常感兴趣。似乎他们终归没有

·  
·  
分离。过去的经历对

那么敬奉神灵。悲剧？

·  
一些人是使之盲目,对一些人

·  
·  
·  
·  
可以澄清。现在或许

·  
·  
·  
·  
孩子们又一次在教导

·  
我们要进入频率的领域。

·  
我们。他们对一条长线

·  
·  
而那意味着我们

·  
·  
没有概念。他们能集中

·  
·  
正离开大音阶、小音阶、

·  
·  
注意力的时间很短。

·  
·  
大调、小调的音符,因为它们

·  
·  
而大众媒体认为这

·  
·  
就在我们即将进入的领域。

·  
·  
理所当然:我们,就

·  
·  
同样适用的领域是

·  
·  
和孩子一样,需要让

·  
·  
振幅,音色,

·  
·  
每件事都不断地变化。

·  
·  
时长,空间。

·  
·  
在我们的意识中,

·  
·  
尽管我们没有留下任何

·  
·  
我们之中对于我们外部

·  
·  
东西,我们的记谱法在改变,

·  
·  
的长长谱线的需要

·  
·

有时甚至在消失。

·

我现在找不到例子。(她

·

在我们的想法中有用处是

·

称之为无尽虚空。)如果

·

最重要的。

·

我们真的准备好了,我们会

·

我们从不曾在我们

·

不仅需要靴子,还需要

·

以为我们所在的地方,那不仅

·

溜冰鞋。然后我们就能

·

是偶尔发生的错误,

·

造访博物馆,那里长长的展厅两边

·

显然错误的音符,而且

·

陈列着艺术品。你会不会认为

·

所有的事情都是一场

·

他们最终要清理

·

错误。那个古巴男孩有一半德国血统。

·

每件东西? 足够让

·

·

·

孩子们不得不停止

·

·

·

玩耍? 人们也担心

·

我们现在无法确切地感觉到是否

·

一种不合辙的

·

做了我们说我们要做的事。

·

想法会在某种程度上

·  
我们现在要做什么？我注意到,尽管他  
·  
让人失去线索。

·  
如此高贵,却说不出他要去向何方。  
·  
产生的是不受干扰的

·  
·  
·  
工作,对于缺少

·  
·  
·  
品质的道歉,还有数量的

·  
·  
·  
不足,以及对于

·  
·  
·  
他们做了一些事情,

·  
·

·  
却脱离了原本意图

·  
·  
·  
的抱怨。

·  
·  
·

·  
·  
·

·  
·  
·

·  
·  
·

·  
·  
·  
·

.

.

我们要不断地改变方向。

.

.

.

人们从城外抵达。

.

.

.

我们一次有两场或三场聚会。

.

.

.

这是在黎明之前，我望向

.

.

.

窗外，他在那里

.

.

.

走过黑暗中的大街。

.

.

.

原来他根本不在城里。

.

.

.

我看到过其他人。我们庆祝。

.

在1930年或1929年到1942年间，

.

我们不必进行特殊的安排。

.

我四处走了很多地方。

.

.

.

我得到的印象是，我

.

.

.

从不曾在—一个地方停留

.

.

有一个切题的故事。

一年以上的—时间。我满心

.

.

—一个人出生在

抱负。如果问我目标是什么，

·  
·

澳大利亚。他继承到

我无法确切地告诉你。

·  
·

遗产后，放弃了所有

工作。实际上，我仍然

·  
·

的钱财。他投身

怀着同样的目标。我

·  
·

到各种活动之中，

过去一直想，现在仍然想要的是

·  
·

一个接一个。当

一个实验音乐中心。

·  
·

战争打响，他

或许，有一天，或许当我

·

·

也上了战场。他在战争中继续

能在人们的接受中

·  
·

他的活动，甚至

轻声低语，他们会说：“啊！你

·  
·

保持通信。后来

当然可以拥有。就在这里，

·  
·

他在差不多同样的国家里

又大又漂亮的

·  
·

搬来搬去，

实验音乐中心，洋溢着

·  
·

如同我在别处说过的，他

当代音乐的节日气氛，

·  
·

在不同的时候

那将使美国看起来

·  
·

开办不同的学校,并否认

和欧洲一样清醒。制造

·  
·

这二者,它们都只是

你喜欢的任何声音:扬声器,

·  
·

部分真实。他多次

录音机;这都不算什么,

·  
·

到处搬家,甚至

你可以有一部超级

我知道如果我能告诉你

·  
·

来到美国又

电子合成器。你还想要

你去向何方,不会,也不应该

·  
·

返回,他曾到过

什么?什么都可以得到。”

让你感兴趣,除了

·

一次爱尔兰,他

每次我搬家,都会

交谈。(但我要

·

开始越来越多地

翻检我的纸张,书信,

独自上路,在火星人的分析中

·

将爱尔兰纳入他

音乐,等等,我会扔掉

我们是一个幸福的

·

的目的地,他还加上了

所有我认为会

大家庭。)我提到没有什么

·

挪威。他发现

加重我旅行负担的东西。这样

看上去无关,他说:“对,

·

一种罕见的蘑菇,由于

我扔掉了我所有的

我们看到了越来越多的联系。”

·

那是干旱季节,他

早期的作品。比如说,我曾有  
但是我们在做其他事情,

·  
·  
为蘑菇垒起保护屏障

埃斯库罗斯的  
我们把分隔加入到

·  
·  
并且给它们浇水。

《波斯人》合唱  
每一事物及其对立物中间。为什么,在我们

·  
·  
他履行其他责任,

的背景音乐和阿拉曼德舞曲。但是  
没有沉默时,他们说:“为什么不呢?”

·  
·  
而且还研究菌类的

在那之前有一些

·  
·  
生长,他自己

短的,很短的曲子,是通过

·  
·  
完成了很多次行程为 250 英里的

数学公式写出的。

·  
·  
旅行。那是我们正在做的吗?

你觉得怎么样呢,尽可能

·  
·  
·  
搬走,我们所有的人,搬到

·  
·  
·  
月球上,我们所有的人还能不能仔细核查

·  
·  
·  
我们的纸张? 父亲脚:他两次

·  
·  
·  
出去给母亲摘花,

·  
·  
·  
对于我们在做什么

把自己伤得很重,一次

·  
·

我们的想法永远不会胜过

是在树上,几乎戳穿了

·  
·

我们正在做的事。做事的

脚腕;晚些时候是在后院,

·  
·

本质不是为了

荆棘刺进了他的脚踝。

·

听到有人漫游过

改进,而是为了

那大概持续了一年半到两年。

·

自己从未去过的

生成,继续,

·  
·

异国他乡,引起了我们的

摆脱存在,

·  
·

兴趣。同样让我们感兴趣的是

安静地什么都不做。

·

·

听到有人曾

安静地什么都不做是一种

·

·

在世界的各个地方

准备。这不是

你要怎么处理技巧?

·

安家。如果我们听到

单纯的静止,这是默默地为一切

我们可以利用技巧或不管技巧。

·

这个人根本不旅行,

做好准备,

我们能记得以往的技巧,并

·

或很少旅行,也会产生

多样性已经

发明新的技巧。如果你

·

兴趣。我们听说,他们本来

在那里形成。我们观察

非要吹口哨却不会吹,仍然

·

可能去了芬兰,但是没有去,那  
迹象,接受预兆。

**存在着买个哨子的可能,**

并不有趣。我们,也  
每件事都是预兆,因此

**你肯定可以吹响这个**

没有去芬兰,  
我们继续做事并变化。

**哨子。我们并非**

让我们感兴趣的是听到  
如果我们不知道我们在做什么,

**束手束脚,哪怕从未有人**

有人真正到了那里。  
那我们是否对

**教过我们唱歌或演奏一种**

在我们的经验里,我们有时  
我们的行为有感觉,

**乐器。我们可以沉默**

会产生这样的印象:  
对我们所造成的有感觉? 我们

等等。实际上,从技术上说,

我们是第一批  
在丧失感觉,因为我们

**我们拥有**

处于一个特殊地方的人,但是  
不再制造东西,

**制造声音的可观的**

我们不相信这种印象。  
而只是占有东西,显而易见的是,

**方法库。是什么让人**

我们感到它的产生,就像是  
我们并没有同过程

**说出“我不能”? 忙于**

我们周围的气氛,我们  
相分离,而是处于其中。

**其他事情? 我们要不要**

发现它是一种幻觉,  
这样我们的感觉就并非

**都聚集到河边? 聚到**

不能让我们清晰地看到  
与之相关,而是隶属其中。批评

一起? 我们已经成倍地

我们在何处。如果我们想去  
消失了。感知,使用和

增加数量,而我们的

那没有人曾涉足的地方  
好奇入场,

意愿是在所有可能的时候

(也仍然没有进入空间),  
促成我们的意识。我们

独处,除非当孤独

我们会有两种好的选择:  
乐于看到我们正

来袭。六十个人都在

在环境上非常  
注意到什么正在发生。被问到

合唱,就像天使只让我们

吸引人的地方,不过  
发生了什么的时候,我们不得不

在天堂祈祷这唯一的一次,

极端难以到达;  
说我们不知道,或者我们

上帝让我们成为无规范者! 为什么

还有不吸引人的地方,  
能说我们看得更加

我们的艺术走向秩序,

完毕。很有用处的是后者,  
清晰,但是我们说不出我们看到了什么。

我们很多人都在一起,做同样

a) 因为它们都

的事情,然而如果我们有机会

在我们周围(在美国); b) 因为我们能

去度假,我们寻找一个地点,

切实地去那些地方,而不只是

在那里我们知道(在统计上)不会有

谈论着前去(如同我们在其他情况下

.

我们认识的人去那个地方? 我们加入

.

不得不做的那样);

.

人群,敏锐地

.

c) 因为经历侵蚀着我们

.

知道其中每个人的

.

对于什么东西能吸引我们的

.

特殊癖好,甚至是,

.

预设观念。然而我们仍然会

.

他们在前进,而我们和他们

.

有一个实验音乐中心。

.

一道。冷静地说,我们看到,

我们能非常容易地说出

.

.

两种相同事物之间

我们正在做的一些事是否

.

.

的差异。这让我们

在当代是必须的。我们

.

.

能去任何地方,单独或与他人

做事的方式是这样的:如果发生了其他

.

.

一起去,或者与为数众多的人一起去,

事情,这些通常会被

我们真的会再一次费力

.

不论是多少人。我们能

认为是种干扰的事情,

用词语或音乐符号描述

.

在时代广场上的一家酒店

没有改变它,那么它

某种尚未发生的

.

度假。但是我们实际看到的

就是以它现在必须的方式存在。这一声言

事情的细节？很多人

.

**是我们必须放弃**

符合我以往的声音，也可以从中  
将会这样做，而且，可以想象的

.

我们有关我们去往何方的观点，  
得到解释，那些声音是我  
惊人的变化也会发生在

.

因为如果我们不这样做，就  
以前就绘画和音乐所做的，  
很多学校将采纳的音乐基础教学

.

哪里也不会抵达。如果你  
但是在这里扩展到了日常行为，那就是，  
之中。将会有

.

几年前问过我，  
(关于绘画)：如果  
时间上的增加，那是

.

哪怕只是在去年问我，  
作品不被阴影毁掉；  
我们花在等待上的时间，等待

.

**我是否愿意住在空调**

还有(关于音乐)：

机器来完成我们计划

.

**房间，在里面我**

如果作品不被周边的声音  
让它们做的事情，然后发现

.

不能打开窗户，  
毁掉。这样的

出了错误或者

.

**我肯定会明确地回答“不愿意”。**

做法不会被

电路短路，最终

.

.

同时共置同一情境

达到可接受的近似。

.

.

毁掉。那就必须没有

这和一种想法并非无关，那就是认为，

.

.



无知的状态。我们将像  
和想象中的公主  
你甚或会错过

.

其他人一样感兴趣。  
呆在一起的和尚。  
开始的一刻，也

.

画家是否总在观看？  
如果艺术只是它存在的样子，  
不能确定事件本身

.

音乐家，说起来很妙，只是  
我会拒绝艺术，除非我谨慎地知道，  
(它们是在过程中还是已经结束?)

.

开始倾听。(若要谈，教给五岁到  
那正是它将  
更不必说事件的结束了。没有

.

七岁的孩子基础音乐知识，  
成为(我的，我是说：他进来  
什么特别的。没有什么事先决定的。只是

.

会对孩子有益，那就是  
警告我，然后

一些有用的事情让一切  
我刚确定。

另一回事了。)我们是脚踏大地  
另一个为了马拉美和工作  
开始。我们可以  
钟表快了25分钟。

还是身在空中？如果涉及到出发，  
感谢我，然后  
对自己说，“留心出发  
这意味着我仍然有

这就是个重要的问题。  
我打了喷嚏)。我没有责任  
去寻找有趣的时间，或许不足以

我们用什么空白的事件  
告诉你所有这些：我有  
事情”，还有，“留心做  
完成我正在做的，但毕竟是

链条来交换那  
责任和你们交流，  
特别的事情，来使两种  
时间。极端不可预测的是

市场上的连锁店？  
那就是我们(你和我)正在  
事物比它们本身更加  
接下来将发生什么，而

交谈,食物本身,这些,还有  
做的事情。现在我已经听说了  
不同";"实际上,留心那  
那当然,主要是

多少东西浪费掉了?

马尔凯蒂的事。他们  
停下和开始的倾向。"“但是  
由于天气原因。我们很早就

犯了一个错误。我确实希望它不是  
我们必须有所为!"  
做出了安排,

一个错误。伊达尔戈已经去了

提前安排,他们甚至还

巴黎,马尔凯蒂去了

加上了正餐(我不

米兰,但没有人去

知道我们要吃什么,

西班牙。我们现在需要的不是

真的不知道我是否会到那里,

解除武装,人们走上

计划是否仍然

街头,但是有人是

站得住,如果计划仍然可行

积极主动地在西班牙,对现代艺术

我就可以做好

感兴趣。他们为什么都

我心中想做的

离开了那里? 西班牙出了什么问题?

事情。这是我们

当下的和永恒的

·  
·  
·

状况,我们只是

·  
·  
·

一直没能注意到它,即使在我们

·  
·  
·

认为自己赞同时也是一样。

·  
·  
·

如果,比如说,如同情况

·  
·  
·

在做什么?(从不是乏味的时刻。)

·  
·  
·

可能出现的那样,如果有人

·  
·  
·

下雪了。是在夜里开始的。

·  
·  
·

被耽搁,那怎么办呢?

·

屋顶和房檐

·

我预见到了履行

·

一片洁白,

·

责任会遇到的障碍,

·

叶尖自然下垂的

·

那就是,我们所做的事情

·

铁杉树叶被雪压得

·

只是一点点。为什么

·

更加低垂。

·

我没有看到其他?难道我

·

交通像昨天一样维系,

·

没有眼睛,大脑和

·

多少有点不屈不挠。

·  
耳朵？它们不如以前那样

我们需要的是机器，它们能让  
人们是“一方水土一方人”吗？

·  
灵敏，代谢系统也是

我们做我们能做的，  
如果这样，他们是不是该有

·  
一样，或许更加

不会等到我们让它们加上所有  
四种或五种目的（而不是一种），

·  
糟糕。我们现在

我们不知道我们能做的  
并让它们

·  
被告知我们将能走这么

新的事情。或许你会说我们要  
以某种有趣的自然的方式  
我们经常认为，某些事物  
远，但是不能走得更远，

疯了。我们当然  
彼此渗透？比如说，这  
需要迂回曲折，这样我们  
一天前，我们被告知不可能

没有目的，或者你可以说，这是  
雪不同于冬天正常的  
就要面对无穷无尽的麻烦，来  
沿着那个方向前进，

我们的目的。当我们注意到  
雪。这似乎更像是  
径直地做一些可以  
因为没有

别人在我们做这件事之前  
春天来临前的最后  
做的事情。（在这特殊的  
钱。有钱给

已经开始做时，我们不必要地  
一场雪。但是那清扫人行道的  
情况下我有责任去做四倍于  
眼睛，但是没钱给

苛求。总的来说，  
工人已经在  
平常履行  
耳朵，他们无论如何

的确引起了我们的注意。不过  
想着即将出现的冰冻。  
同样的职责时所做的  
都要去做，而只是让  
一点点科学的态度，

“那些石头真是太滑了！  
事情。”(进一步说，我  
耳朵与眼睛匆促草率地

你很快就看到  
不止一个人  
自己只是在想着相关性  
并行。

刚才所做的根本不是  
在这个冬天摔倒！”鸟  
和非相关性，还有  
他们的紧迫性哪儿去了呢？

以前所做的，除了  
快要被漫长的冬季  
那些故事和主题，以及

整体的状况。举例来说，  
逼疯了。但是现在(如同我  
我们要去往何方，我们在做什么。)

存在着粒子的  
在别处说过的)树木改变了  
比如，我想，在我

不连续性。还存在着无  
我，我对冬天的态度  
第一次看到这本书时

(此时仿似旋律)。  
在改变，因为人  
它或许已经绝版，

刚才存在着未经处理的素材。重复？  
在冬季看树木的方式不同。  
尽管人们告诉我并没有绝版。

我所假定在春天  
我在书店找这本书，

我们让别人发现不存在  
发生的已经  
但从未给出版商写过信。

答案，这事实中有没有一个  
发生了，树的枝条已经  
我也没有请任何人替我

故事？你会不会说这样一个  
开始发芽。带着  
写信。但是，我遇到了

故事与我们的主题有关

我们的眼睛和耳朵,我们的确做了  
一个人,他住的城市就是

.

或无关?我们的主题是:我们

更多的事情,途径则是什么都不做,  
这本书的出版地。

.

去向何方?现在我们有

只是注意那自然的  
我问他是否愿意

.

一个年轻作曲家的例子,他

奔忙。我所做的事情被  
去出版商那里,

.

参了军,那时在他的人生中

所发生的干扰了吗?  
问能在哪儿买到

.

离开似乎真的是

如果这样,那就不是当代的  
这本书。我的确说了,

.

不幸。然而这样做

做法。同样,相反的说法

"等你收到我的消息

.

非常有效,

一样成立:我所做的事情  
再去。"写信给他之前,

.

他写出了大量的音乐作品

干扰了

我终于直接

.

发表了多场演说,

天气的变化吗?这符合  
给出版商写信,

.

写了文章,举办了现场

萨蒂的说法,他谈到  
大约一周之后这本书

.

演奏会,做了录音。

一种音乐的必要性,  
终于送来了。现在问题

.

而拿得起,包括

这种音乐不会干扰  
出现了(我发现情况

.

拿起一杆枪,不过

刀叉的声音和  
越来越荒谬,因为

.

从未开过火,因此

餐桌旁朋友们的交谈。  
回答可能是这样或那样,

.

这杆枪也很少需要清洁。

把两个人放到一起,你就  
可能会被某种还不如奇思妙想

.

他做了他所能做的,来避免

有了美国式野餐。  
更有根基的东西拒绝

.

参与其中。但是曾经,

你知道缺失了乏味无聊  
(或接受):问题出现了,

.

和以往一样面对着

会怎么样吗? 结果是每个  
什么可以称为

.

变化,非常有趣的变化。

清醒的时刻都充满音乐,就如  
不相关,什么可以

.

我们在以这样一种方式前进,即使

多年来(在大街上),在  
称为相关的? 什么

.

我们在做我们

树林里,不论何处(我记得  
让一个故事成为话题或

.

愿意做的事(就好像着了魔),

在人行道上等汽车),每个  
与此相反?

.

我们的活动会遇到

地方都是积极活跃的展览会场。

.

.

变化。完全可能的是,

.

.

.

我穿过房间要去弄爆一个气球,

.

.



或许这看起来荒谬，

·

一种更像是实际样子

·

但是如果我们看到我们建立的秩序

·

的情况——没有规则。

·

也让我们成功或顺利，

·

只有在我们让他们

·

就会觉得这合情合理。

“这和它没有一点关系，”

在我们的实验室里这样做时，水晶才会

·

于是在某种程度上我们只是在做

我们说，但是它描述了

赢得我们的游戏。会吗？我怀疑。

·

我们之前留下未做的事，但是我们

我们在做什么以及我们

·

·

并没有扩展我们的知识。

我们要去向何方，因此我们怀疑

·

·

我们学会了说，“我不  
我们是否能证实我们的

·

·

知道。”另一种说法是：  
说法。我们现在非常清楚，

·

·

“我们不需要放松，因为  
这和其他

·

·

我们已经放松。”我们在国外  
一切事物都

·

·

注意到巨大的  
有很大关系。那在我们

·

·

差异存在于不同场合，存在于  
看来是灰色的，缺少明显特征的，

·

·

严格和自由之间,而我们  
含糊不清的,那只是

·  
·

在消除差异,主要是通过  
在重复 19 世纪时对

·  
·

产生看起来  
印度音乐和

·  
·

单调乏味的东西("它们不是  
中国音乐

·  
·

单调乏味而是非常有趣。")  
的评论。一切都得到了表达。

·  
·

我认为知识  
我们不必去做。实际上,

·  
·

得到了扩展(你知道我  
清晰度在我们放开手时

·  
·

说的是信息)就会  
就会增加。存在着对我们的

·  
·

进入书本,读书的  
诱惑,要我们停下

·  
·

不仅是我们,还有机器,因为  
我们正在做的,并进行

·  
·

到那时它们的数量就会太多。  
将会超越一切的

·  
·

正如现在,只有一个  
联系。或许

·  
·

秘书。电话铃  
是这样。我还没有看到。

·  
·

响起,她必须跑过

我看到了一些。但是我

.

.

门厅,去看是不是  
失去了进行联系的

.

.

有谁要进来或出去,然后  
能力,因为我进行的联系

.

.

在不同情况下独自回来  
是如此地贬低

.

.

或与别人一起  
自然的复杂性。我

.

.

回来。这是一种低效率。  
时不时地把东西归档。

.

.

与另一种低效率联系在一起的  
(有档案夹,我

.

我们正在做的另一件事,  
是窗户无法打开这一  
可以利用字母表),

.

就是让我们身上的一切顺其自然。  
事实。或许得到逐渐发展的  
我的秘书只是

.

我们让每个人的情感  
电话能解决这个问题。  
编到了S,而且由于

.

顺其自然地存在于各自的体内。

.

她的母语不是

.

我们没有一个人会试图把

.

英语,她自己的

.

自己的情感强加在另一个人身上。通过

.

字母表和我们的

.

这种方式,你可以“唤起乌合之众”;这样做

·  
不同,所以她在归档时

·  
表面上似乎是人性的,但是它

·  
是把字母顺序倒着排的。

·  
会使人动物化,所以我们不会那样

·  
不过我可以利用她的归档,

·  
做。还有其他一些不友好的事情

·  
顺序或逆序都可以。

·  
我们也不会去做:那就是,

·  
等我放好所有的

·  
建立我们

·  
东西时,管理员就会

·  
观察到的关系。

·  
进来除尘。

·  
我们观察关系的能力

·  
到那时我相信

·  
也在离我们

·  
球茎将开始

·  
而去,不会再注意

·  
发芽。现在它们

·  
观察另一个人,不用说,

·  
存在于我们所处的黑暗之中。

·  
那个人从自己的角度

·  
萨蒂对树的评论是适宜的,但是

·  
看到与其他人所见

·  
我不确定我们中

·

不同的事物。我们

有谁记得他的话。大致是，

当然能交谈(也会这样做)，

从未给谁带来过任何伤害

我们能说：“站在

也从未给谁带来过什么

我所站的地方向那边看，

好处。那是他在

看到了我所看到的。”这被称为

一次走夜路

高贵的娱乐，但我们并

回家时的感受。

去年我举行了一场音乐会，而后  
没有因此靠自己的力量

回答了问题。今年有人  
脱离窘境。

说：“我听了你的演讲，  
于是在他的教学中，他

希望有一天能有机会  
默默地奉送，只是

听你的音乐。”你怎能判断  
由于我太迟钝，

某人要走还是要留下？  
他失去了耐心，给我暗示，

如果他谈到三种东西并说：  
建议。我们都

“把这放到最前边,其他的  
太忙了,我们没时间

·  
·

作为背景。”你知道他要  
给别人。通过把里面的事物

·  
·

留下。但是,如果他说:  
留在里面,把外面的

·  
·

“我找不到地方分开它,  
事物留在外面,

·  
·

实际上,我不知道它有多大,  
就产生了矛盾:

·  
·

事实上我只是  
与某人或某事认同

·  
·

出于方便  
成为简单的

·  
·

使用‘它’这个词,因为我对  
事情。但是这就观点和

·  
·

它一无所知。”你知道他就要  
感觉而言实际上是

·  
·

走了。在旷野,在他  
不可能的。在那里无目的的游戏

·  
·

所去的地方,我们也动身了。有些时候  
并非菩提,只是引起大火,

·  
·

我穿上夹克离开房子,  
多少有些灾难性的

·  
·

那夹克与  
社会状况,不论是公共的还是

·  
·

仍然挂在衣柜里的裤子是配套的。

私人的,让  
而他喜欢坐在

.

.

法律的手臂向下压到了  
前排,这带给他一种

.

.

我们头上(正是这种  
沐浴的感觉。

.

.

感觉的运用和让感觉涌现的  
坐在电影院的前排(以及

.

.

想法自然地造成了  
盯着太阳)让他失明,

.

.

这些后果:警察,  
我们的家庭医生把他

.

.

禁令,以及  
从失明中拉了回来。

.

.

整套的规则。)但是我们的  
一些人从

.

.

艺术方式是在我们的生活中再次自由地  
教堂里走了出来,一些人

.

.

呼吸,我们所做的事情就寓于其中。  
还在走进教堂的路上。显然这将持续不断。

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.



·  
·

·  
·  
·

他们想给她拍照时问她，

·  
·  
·

她能做

·  
·  
·

什么。她说她能戴上

·  
·  
·

帽子或摘下帽子。我们所

·  
·  
·

所能做的就是在放下帽子时

·  
·  
·

做这做那。实际上我们所

·  
·  
·

做的是放下一顶帽子，

·  
·  
·

拿起另一顶。就好像

·  
·  
·

我们在丝绸上绘画，

·  
·  
·

而后无法擦去。

·  
·  
·

但是彻底抹去

·  
·  
·

是我们现在能做的

·  
·

.  
最容易的事。那么我们是不是

问题不是我们做事时的

.  
.  
就好像正从丝绸上抹去呢？

决心、意愿或恐惧。

.  
.  
或者我们只是放弃而非

而是我们暂时是

.  
.  
完成一项工作？

整体不可分割的必要部分。我们

.  
.  
听起来好像那就是

投身的生活超越了

.  
.  
我们所做的,但是如果我们

理解,我们最重要的事务

.  
.  
放弃了某物,那我们该去

就是我们的日常生活。

.  
.  
什么地方呢？我们只需

在哪里画出直线或曲线

.  
.  
改变我们的测量方法,

并不会改变情况,只是

.  
.  
就会看到我们是多么接近我们

确认情况——如果真的画了那些线条

.  
.  
过去正在做的事情。那不是

我说的是实质上画了出来。如若

.  
.  
目的,而是过程,它

不然,它们就只是在意念中

.  
.  
或许也将持续一段

勾勒出来,无法进入思想。让

.

·  
时间。很难知道  
  
神秘继续成为神秘。我们无法表达  
·  
·  
我们是否将会忘记  
  
自己的思想,自己的感觉,  
·  
·  
那些目标要求我们记忆的  
  
甚至在绝望中也一样。这是因为,  
·  
·  
所有事情。但是,就让我们  
  
只知画线的头脑趋向  
·  
·  
对可能性乐观飘然吧——  
  
封闭,而  
·  
·  
那种可能性意味着  
  
出发(向上或  
·  
·  
让每件事都清晰地

向下)前往他者的唯一手段  
·  
·  
成为它的存在,让我们继续消费,  
  
不是通过画线,而是让门  
·  
·  
大方地付出并找到时间  
  
一直开着,达到某种顺畅的  
·  
·  
来发现通向启示之路的  
  
揭示,那样就不会有  
·  
·  
入口。现在,当然  
  
绝望。另一种表述  
·  
·  
一切都被取消了,或者说,  
  
方式就是,“不要  
·  
·  
不是被取消,是被推迟了。不是在丝绸上,  
  
对近似值满意  
·

·  
没有被擦除。仍然存在的

(或者只是:不要满意),而要坚决主张

·  
·  
问题是,时间,

(因为你不需要)事物向你

·  
·  
旧的,新的,

走来。”今天早晨,我起得

·  
·  
我们是否都能到达那里,

不早也不晚,我知道所存在的

·  
·  
我们将去往的地方,但是我们

一切仍然与我同在——

因此,或许,我们让那些

·  
永远不知道谁最先

感觉到眼睛周围的肌肉

比我们希望的样子更糟

·  
·  
来到。或许会

肿了——或许是  
的令人懊恼的事情

·  
是一些新面孔。我们

·  
感冒——或许是新配的眼镜,  
在我们的生活里发生,如果是疗法,

·  
想要在一起(如果不在

眼科医生说这眼镜

那也是种预防疗法。而现在是

·  
这儿,就在南方)但是我们

三年之后就

结构的问题,从整体到

·  
正去往不同的方向。

·  
没用了。但是无论如何我确实

部分的划分。我们不再

·  
你是否认为一切都能得到解决?

起床了,有人告诉我电话铃

那样做,我已经在别的地方

·  
·  
曾经响过,那是一个

给出了理由(在此也同样给出理由)。

·  
·

朋友做好了准备,正等着和我  
所存在的是一种情境,其中

·  
·

去采蘑菇。前一天  
庄重和轻浮可以并肩

·  
·

晚上我已经规划好了时间安排,  
共存。(现在我正对着

·  
·

不仅是今天,而是整个星期的时间,  
礼堂另一端的

·  
·

我清楚地意识到,我  
那个人说话。)无论

·  
·

只要坚持就能完成——  
如何,现在结构没有放到

·  
·

我指的是这篇演讲——不过,  
作品里面,而是出现于

·  
·

我还是打了个电话说:“给我带个  
在自己身上察觉到结构的

·  
·

鸡蛋,我就跟你去。”不久之后,  
那个人身上。因此,存在的不是理解的

·  
·

在林中,她说,  
问题,而是认知的可能性。

·  
·

几周之后他们就要

·  
·  
·

带着所有孩子去

·  
·  
·

加勒比。我在想象中看到

·  
·  
·

自己正在寻找热带蘑菇。

·  
·  
·

现在我回到了工作中。同时还

·  
·  
·

存在着一个生物学上的难题和

·  
·  
·

关于刀叉正确用法的讨论。

·  
·

## 不确定性

1958年9月的早些时候，我在斯德哥尔摩的一家旅馆里开始写这篇演讲稿，一星期之后我就要在布鲁塞尔博览会上演讲。我回想起大卫·都铎几年前的建议，他说我应该在某次演讲时除了逸事以外什么都不谈。这个想法很吸引人，不过我从不曾付诸实施，我决定这次就这么做。

在布鲁塞尔做演讲时，我实际上只讲了三十个故事，没有音乐伴奏。在演讲之后，是大卫·都铎和我的双钢琴音乐演奏。讲稿的全名是《不确定性：器乐和电子音乐形式的新特征》。卡尔海因茨·斯托克豪森听了这次演讲。后来，我在米兰的“音乐声响工作室”制作《方塔纳混合曲》（*Fontana Mix*）时收到了他的一封信，在信里他问我能不能给他提供一篇能刊登在《旋转》第5期上的文章。我把布鲁塞尔演讲稿给他寄了过去，随后就发表了。

之后的春天我回到美国，在哥伦比亚大学师范学院再次做了这个演讲。这一次我写了六十多个故事，演讲中还有大卫·都铎的伴奏，选材来自《钢琴和管弦乐队音乐会》，并且利用几台收音机作为噪音元素。不久以后这九十多个故事由民风录音公司（*Folkways*）录制发行，只不过其中音乐会的噪音元素来自《方塔纳混合曲》的音轨。

在现场演讲时，我会每分钟讲一个故事。讲到较短的故事时，我就会放慢语速，讲到较长的故事时，我会尽最大可能增加语速。演讲的录音呈现出了故事的连续性，但这不在我的计划之列。我只是把我能想到的故事都列了个表，然后一边写一边从表上往下划。我记得有些故事怎么写都不满意，

于是就没采用它们。我采取不加规划的方式把这些故事放到一起,目的是想说明,所有的事物之间都有联系,互相关联的不仅是故事和环境伴随着的声音,还可以扩展到所有存在物。这种复杂性如果没有受到人们思想中的关系概念的过度简化,就会更加明显。

我在那次录音之后继续写下我能想到的故事。所以现在故事的数量已经超过了九十個。大多数故事都和那些曾经困扰我思想的事情相关。其他故事则是我在书中读到并记住的,比如说,那些从铃木大拙那里和关于禅宗的书中获知的故事。此外还有一些故事是朋友讲给我的,包括梅尔塞·坎宁安,维吉尔·汤姆森,贝蒂·艾萨克斯等等。几个故事里都出现了齐妮亚这个名字,她的全名是 **Xenia Andreyevna Kashevaroff**(齐妮亚·安德里耶夫娜·卡谢瓦洛夫),我们曾经做了大约十年的夫妻。

我在这里省略了一些故事,因为它们的精髓构成了这本选集其他文章的内容。其余的故事大多都可以在下面读到。还有一些分散在这本书中,它们的作用就像是小城报纸的专栏结尾那些奇异的零散信息。我的建议就是按照随意翻阅报纸的方式和情境来读这些故事——哪怕是大都会歌剧院发行的报纸,也就是说,从这一段跳到另一段,与此同时对周遭环境中出现的事情和声音作出反应。

我第一次去巴黎时,原本应该回到波莫纳大学开始第二年的学习,可是我没回去。环顾巴黎这个城市,给我留下印象最深的就是哥特式建筑。对于哥特式建筑,我最喜欢的就是15世纪的华丽风格。而这种建筑风格最让我感兴趣的则是那些栏杆。我连着六星期在马扎兰图书馆读书,每天图书馆的门一开就进去,直到关门才离开。我在波莫纳大学里认识的皮乔安教授来到巴黎,问我在干什么。(我们当时在那里的一个火车站内。)我告诉了他。他竟然真的迅速抬腿踢了我裤子一脚,然后说:“明天去找古登菲戈吧,我会安排你跟他工作。他是个现代艺术家。”我和古登菲戈工作了一个月,测量他要进行现代化改建的房屋的面积,接听电话,画下希腊式的柱子。我无意中听到古登菲戈说:“要想成为一名建筑师,就必须把全部精力完全倾注在建筑上。”于是我离开了他,原因正如我解释过的,让我感兴趣的还有不少,比如音乐和绘画。

五年之后,勋伯格问我是否愿意把一生的精力献给音乐。我回答说:“当然。”跟随勋伯格学习两年之后,勋伯格说:“要想写音乐,你必须对和声有感觉。”我和他解释说,我对和声毫无感觉。而后他说,我会一直遇到阻碍,就好像我面前是一道无法逾越的墙。我说:“如果这样,我会倾尽余生用头去撞那道墙。”

我最初移居这个国家时,我和大卫·都铎, M. C. 理查兹, 还有温里布一家人,住在同一个小农场。为了能有点不受干扰的时间,我开始在林中散步。那是八月。我开始采摘几乎遍地都是的蘑菇。而后我买了些书,想辨别出不同种类的蘑菇是什么样子。我意识到自己需要认识个了解蘑菇的人,于是给纽约的4-H俱乐部<sup>①</sup>打了电话。接电

<sup>①</sup> 20世纪初在美国成立的组织,4-H代表以字母H开头的四个英文词:head—头,heart—心,hand—手,health—健康。它的使命是“让年轻人在青春时期尽可能地发展他的潜力”。译注。

话的是一个秘书,她说会给我打回来。但是他们之后从未打来。

转年春天,我在麦兹格(Medsker)关于野生植物的书中读到,俗称黑瞎子白菜的臭菘是可以食用的,于是我采了一堆我认为是臭菘的蘑菇。我把其中的一部分给了当时来看我的父母,让他们带回家,另一部分按照麦兹格的建议烹饪,加了一捏苏打,过了三次水,然后招待六个人吃,我记得其中有个人是现代艺术博物馆的。为了展示出我对可以食用的野生植物的热情,我吃得比谁都多。喝过咖啡后,有人提议打牌。我开始大赢特赢。M. C. 理查兹离开了桌子。过了一会儿她回来了,贴到我耳边低声问道:“你没事吧?”我说:“不太好,我觉得喉咙火烧火燎,喘不上气。”我告诉别人分掉我赢的赌注,我要弃牌了。我走出门开始干呕。接着上吐下泻了大约两个小时。丧失意志之前,我告诉 M. C. 理查兹给我父母打电话,让他们不要吃那些臭菘。我问她别人的情况怎么样。她说:“他们没你这么

糟。”后来,朋友们把我从地上抬起来,在我身下放了一条毯子,我只是说了句,“别管我”。有人给朱克医生打了电话。他开出了牛奶加盐的方子。我喝不下去。于是他说:“赶紧把病人带到我这儿来。”朋友们这样做了。他抽空我的胃,还打了肾上腺素维持心脏跳动。他说的话中有一句是,“再晚十五分钟,他就没命了”。

我被转到春天峡谷医院。在那里,人们整夜给我打肾上腺素,给我彻底洗了胃,第二天早晨我感到精力充沛。我按铃叫护士,想告诉她我准备离开医院了。没有人过来。我读到了贴在墙上的一条通知,上面说,中午之前不能离开医院的病人要多交一天的费用。看到有个护士路过时,我赶紧冲她大喊起来,大致意思是在告诉她帮我办出院,我没钱交第二天的费用。很快屋子里就挤满了医生和护士,没用多久我就在众人的催促下出了院。

我给 4-H 俱乐部打电话,告诉他们发生的事情。我强调说我下了决心继

续研究野生蘑菇。他们说：“你给南山大道的克拉克夫人打电话吧。”我打了，她说：“我帮不了你。你可以给在萨芬市 A&P 工作的某某先生打电话，他认识拉姆西县的一个人，那个人懂蘑菇。”最终我总算拿到了盖伊·尼尔林的电话。我给他打电话，他说：“只要你愿意，随时都可以过来。我几乎总在这儿，我会告诉你不同蘑菇的名字。”

我给麦兹格写了封信，告诉他臭菘有毒。他从未回复。一段时间后我读到，需要区分臭菘和有毒的嚏根草。它们在同一处地方同时生长。嚏根草长有带褶皱的叶子。臭菘没有。

近年来，铃木大拙长时间在哥伦比亚大学讲学。他先是在宗教系做讲座，而后又到了别的学院。最后他确定留在哲学楼的七楼。那个房间两边都有窗户，中间是一张带烟灰缸的大桌子，桌子旁和靠墙的地方都放着椅子。屋子里总是挤满了听众，门口通常也有人站着听。修学分的两三个人坐在桌子

旁的椅子上。时间是四点到七点。在这期间大多数人都时不时地打盹儿。铃木大拙从不大声讲话。天气好时人们会打开窗户。从拉瓜迪亚机场起飞的飞机时常会在我们头上飞过。但是他从不重复飞机飞过时他说的话。他在讲述时，我无论如何也搞不清他在说什么。要到大约一个星期之后，我在树林里漫步寻找蘑菇时，才会突然明白他所说的话。

帕奇·达文波特听了我在民风录音室的录音。她说：“你讲到我问你对巴赫有什么看法时，我能非常清晰确切地回想起当时的一切，就好像昔日重来。你能告诉我你是怎么回答的吗？你对巴赫有什么看法？”我说我不记得我当时说了什么，我既感惊讶又感困惑。而后和以往一样，第二天我开始思考。放弃贝多芬和情感的高潮等等，对于一个美国人来说是如此简单。但是放弃巴赫会更加困难。巴赫的音乐让人想到秩序，会让听者怀着荣耀美化自

己对秩序的认同,这种认同在日常生活表现为朝九晚五的工作方式和包围着人们的种种设备,只要打开开关,这些设备就会在上帝的旨意下运作。有人说,艺术应该是秩序的范例,这样才能使人们暂时脱离他们所知的周遭的混乱。爵士乐与巴赫是对等的(稳定的节拍,可靠的原动力),对巴赫的热爱往往与对爵士乐的热爱相伴。爵士乐比巴赫更诱人,也没那么强的说教意味。爵士乐把物质生活中的欢愉和痛苦推广普及,而巴赫更接近于教堂和相关的一切。正像我们所知道的,太多爵士音乐家整夜熬夜,甚至会吸毒,但是通过神秘的参与,我们仍允许自己成为——或至少认同——瘾君子 and 夜猫子。放弃了巴赫与爵士,秩序就难以触及。帕奇·达文波特没说错。这是个严肃的问题。原因就是,假使我们真的这样做,假使我们真的放弃了它们,那我们还剩下什么?

那时我还是小孩,有一次在洛杉矶

搭乘有轨电车去市中心。那天特别热,我一下电车,人行道上的柏油就黏在了我脚上(我当时光着脚)。走到人行道上,我发现天太热了,我只能往前跑,脚才不会被烫出泡。我走进一家卖廉价商品的小零售店想买杯根汁汽水。我来到卖这种装在大桶里的饮料的柜台前,说要买根汁汽水。一个站在柜台后的男人俯视着我说:“等一下。我要往里面倒糖浆,需要几分钟。”他加入最后一罐糖浆时手歪了,黏糊糊的糖浆洒了我一身。为了表示歉意,他要免费给我来一杯汽水。我说:“不要,谢谢了。”

贝蒂·艾萨克斯和我说,她在新西兰时,人们告诉她,那里生长的野生蘑菇全都是无毒的。于是,一天她注意到一处山边长满了真菌,她采了不少做蘑菇番茄酱。做好之后她尝了尝,味道很糟糕。不过她还是把番茄酱装瓶放到一个架子的高处。一年后她打扫房间,发现了这瓶早已被忘在角落的调味酱。她准备把这瓶酱扔掉。不过扔之前她

先尝了尝,发现味道已经变了。而且酱的颜色原本是脏兮兮的灰色,此时已经变成了黑色。她告诉我,酱的味道鲜美如同神赐,不论加到什么饭菜里都能让饭菜变得可口。

乔治·曼特(George Mantor)有个鸢尾花园,他每年都会装点花园,扔掉花园里的一些东西。有一天,另外一个非常漂亮的鸢尾花园吸引了他的注意。他带着妒羨进行了询问。原来,那座花园的主人只是收集了他当做垃圾扔掉的东西。

考马拉斯瓦米夫人在印度生活时感觉阳光太强烈了,于是决定买把遮阳伞。她在附近的城镇里发现了两把阳伞。一把是在一家销售美国产品的店铺的橱窗里看到的,定价合理,不过不太好看。另一把是一家印度商品店销售的。伞是印度制造,很漂亮,但是贵得出奇。考马拉斯瓦米夫人什么都没买就回家了。但是天气一直是又干又

热,因此几天后她再次到城里去,决定还是要买把阳伞。她路过那家美国店,注意到那把阳伞依然摆在橱窗里,价格依然合理。她走进印度店,要求看一看她数日前相中的阳伞。她打量这把伞时,店员说了价格。这一次定价低得离谱。考马拉斯瓦米很吃惊,于是说:“我怎么能相信你?你的定价一天高一天低。是不是卖的商品也一样靠不住?”店员回答道:“夫人,街对面的人是做这行生意的新手。他们旨在获利。他们的价格很稳定。我们已经是几代人做这行生意了。我们把最好的东西留在家里,因为我们不愿意和它们分开。至于价格,我们总在变。那是能让我们对做生意保持兴趣的唯一方式。”

在斯托尼岬角,河边一处低地的一条街道上大量生长着很多种类的蘑菇。我经常去那条街。几年前的一个五月,我发现那里有羊肚菌,这种蘑菇堪称精品,在罗克兰县地区比较稀少。我很开心。我采蘑菇时,街上没有一个人跟我

说话。有的蘑菇我还没来得及摘下来，就会被路过的小孩踢到。第二年五月，我又来到了那个地方，满心希望能再看到羊肚菌，结果却只是发现，在曾经生长着羊肚菌的地方，有人盖起了灰渣砖房。就在我呆看着已经变了样的地方时，邻近的住户都走出来站在了自家的门廊，其中一个人说：“哈哈！你的蘑菇都没了！”

我们或多或少地遵循这样一种生活方式，那就是相信全能的美元。我们如此相信美元，听到国际市场上德国马克更让人信赖时，我们会感到自己受挫落后了。人们都认为食物会提供营养，但是美国人在吃下食物时很清楚，为了让食品看起来更漂亮保质期更长，其中已经添加进了少量的有毒成分。我们谁也不想得癌症或皮肤病，但是有人会告诉我们为什么会得这些病。十二月到来时，很难说我们是在庆祝基督的诞辰，还是被美国的商业蒙住了眼睛。我听说，一位艺术家的一幅画卖了七千美

元，他的作品是我所欣赏的，而另一位艺术家的一幅画卖了两倍的价钱，但是他的作品我并不欣赏，我会因为两人作品的售价改变看法吗？十年前，纽约画家大多数一贫如洗。那时或如今，他们在美国社会中都有自己的位置吗？

我们在康涅狄格州出席艾夫斯的专场音乐会后，米娜·莱德曼在回来时说，艾夫斯把他的保险业务和音乐创作彻底区分开来（就如同迥异的白天和黑夜），这就完全认同了美国人的观点：艺术家在社会中没有一席之地。（十五年前，我母亲在圣莫尼卡第一次听到我的打击乐演奏时对我说：“我很喜欢，但你打算把这东西放哪里呢？”）但音乐是，或者说曾经是，美国的第六大产业，位置紧邻钢铁产业，不过我记不清哪个在上哪个在下了。勋伯格曾说，电影作曲家非常了解他们这一行的情况。他曾经在课堂上问，有谁愿意成为专业音乐家，请举手。没有人举手。（沃尔特大叔当年娶玛姬阿姨时，坚持认为唱女低音的玛姬应该放弃自己的事业。）我打

赌,当前纽约的画作价格与其说是源于艺术,不如说是源于商业。在圣莫尼卡,住在我隔壁的女士告诉我,她餐厅里挂的那幅画值不少钱。她讲了个天文数字。“你是怎么知道的呢?”我问她。她说,她见过一小幅画,知道那张画的价钱,她量过那张画的大小,又量了自己家里这张画(她这张要大不少),进行运算,就得出了它的价值。

考马拉斯瓦米夫人讲过另外一个有关印度人做生意的方式的故事。大致是,一天清早,她在某个类似于手工艺品专卖的集市上,那里的店铺没有手工艺者多。于是人们安排了一场诗歌竞赛。谁能吟诵出最好的诗歌,谁就能拥有一家店铺。失败者将背诵着胜者的诗歌,十分满意地离开。她问那些人为什么这么开心,要知道他们实际上是不幸的。他们回答:“哦,没关系啊。等他的东西都卖完了,就不需要这家店了。那时我们中间就又会有一人有机会去卖东西了。一切会这样继续

下去。”

洛伊丝·朗(设计纺织品的洛伊丝·朗),克里斯蒂安·沃尔夫,还有我与盖伊·尼尔林,包括威利在内的弗莱明一家人去爬斯莱德山。我们一路上山下山,但是除了宽褶金钱菌之外什么也没看到,于是我开始渴望去探访纽约米勒顿的一处公墓。在我的想象中,那里生长着灰光柄菇。我们回到车上时累得膝盖都在打颤,而且太阳已经落山了。不过,我还是说服了洛伊丝·朗和克里斯蒂安·沃尔夫开车去米勒顿。这意味着要再多走一百英里。我们在半夜到了那里。我从汽车杂物箱里拿出一把手电,然后下了车,先是匆匆地,而后是仔细地查看树桩和周围的地面。没有蘑菇的影子。我回到车上,以为他们两个会生气。然而他们满心欢喜。在北方的天空上,正闪动着他们从未见过的极光。

我挖了些同株二型豆,放了黄油、

盐和胡椒，给鲍伯·劳申伯格和贾斯帕·约翰斯煮着吃。我急切地想从贾斯帕·约翰斯那里得到反馈，因为我知道他喜欢吃煮花生。在北方，很多人都没吃过煮花生。吃过同株二型豆的人会提到栗子和豆子的味道。不过，贾斯帕说很好吃，但是味道不太像煮花生。而后，他在11月时去南加州呆了几星期。他回来后见到我，说他又吃了煮花生，味道很像同株二型豆。

艺术家总是谈论自由。于是，有一天，莫顿·费尔德曼在想起“像鸟儿一样自由”这一表达时去了公园，在公园里用了一段时间观察我们这些带羽毛的朋友。回来后，他说：“你知道吗？鸟儿们并不自由，它们会为了一点儿食物争斗。”

有人请我在北加州伯恩斯维尔的一位年长女士家里弹奏我的《奏鸣曲与间奏曲》，她是附近地区唯一拥有大钢琴的人。我解释说，准备钢琴至少要用

三个小时，在演奏之前我还另外需要几个小时练习。安排的结果是，我从午饭后就开始这些工作。大约一小时后，我决定喘口气休息一下。我点了根烟，来到阳台上，在那里我发现我的女主人坐在摇椅上。我们开始交谈。她问我从哪里来。我告诉她我出生在洛杉矶，但孩提时是在洛杉矶和密歇根两个地方长大的，我在加利福尼亚的克莱尔蒙特读了两年大学，在欧洲和北非呆了十八个月，而后回到加利福尼亚后，我先是从圣莫尼卡搬到卡梅尔，接着到了纽约，这之后我回到洛杉矶，又先后去了西雅图、旧金山和芝加哥，如今我住在纽约东河的一间公寓里。然后我问：“您是什么地方来的？”她指着街对面的加油站说：“从那里。”她接着说，她的一个儿子想说服她再搬一次家，因为现在她在家独居，家里只有几个佣人，她儿子想让她搬过去跟他们住在一起。但是她不同意，因为她在一个陌生的地方不会有家的感觉。我问她，她儿子住在哪里，她回答：“在这条街的几个街区

之外。”

有一次，勋伯格叫班上一个女生到钢琴前弹奏贝多芬一首交响曲的第一乐章，准备在她弹奏之后分析这首乐曲。那个女生说：“这曲子太难了，我不会弹。”勋伯格反问道：“你会弹钢琴，对吧？”“是的。”女生回答。“那 goes 去坐下弹吧。”勋伯格说。女生照做了。她刚开始弹，勋伯格就叫她停下，说她弹的速度不对。女生回答说，如果她遵循正确的速度往下弹，肯定就会出错。勋伯格说：“按正确的速度，不要出错。”女生重新开始，勋伯格又立刻叫她停下，说她出了错。于是她哭了起来，抽噎着解释说，她那天早些时候去看牙医，拔了一颗牙。勋伯格说：“难道你去把一颗牙拔掉，就是为了演奏出错吗？”

在铃木大拙的课堂上，有位女士曾说：“我很难读懂埃克哈特大师的说教，因为里面那些基督教的意象。”铃木大拙回答：“这一困难会消失的。”

贝蒂·艾萨克斯去阿特曼买东西。她几乎花掉了身上所有的钱，只剩下最后一枚硬币，这枚硬币她一直攥在手里，准备在坐公交车回家时付车费，因为她两只手都提着大包小包的东西，还背着个购物袋，不想上车时在钱包里翻来翻去找零钱。她在等汽车时觉得应该确定一下硬币还在手里。结果她摊开手掌，发现手里什么也没有。她回忆了一遍去过的地方，想知道自己是在哪里把这枚硬币弄丢了的。确定之后，她直奔卖手套的柜台，果然，地上有一枚硬币，就在她曾站过的地方。就在她弯腰把钱捡起来时，另外一名顾客说：“但愿我也知道能在哪里的地上捡到钱。”贝蒂放下心来，轻松地坐上了回村的汽车。回家打开那些包裹时，她在购物袋最下面发现了那枚硬币。

大卫·都铎，梅尔塞·坎宁安，卡罗琳，厄尔·布朗和我大约一年前到了布鲁塞尔，参加世界博览会的活动。我

们发现,厄尔·布朗的《指数》不会被演奏了,因为乐队觉得它太难了。于是,两两成双,我们作出了决定,梅尔塞·坎宁安和卡罗琳·布朗来一段选自梅尔塞·坎宁安的《春天与人》(*Spring-weather and People*)中的独舞和二重唱——“春天与人”是坎宁安给厄尔·布朗的《指数》起的名字。大卫·都铎放一段钢琴录音做伴奏。我们好不容易做好安排,落实了我们的想法。直到最后时刻有关部门才同意我们的提议。但是,就在演出之前,教皇去世了,所有活动都取消了。

有一天,那还是在黑山学院时,大卫·都铎在吃午饭。一个学生走到他的桌子旁,开始问他问题。大卫·都铎继续吃饭。学生继续问问题。最后大卫·都铎看着那个学生说:“如果你不知道,为什么还会提问?”

大卫·都铎和我受邀去布鲁塞尔,我们走进安排给我们住的旅馆,看到桌

上放着给我们各自准备的大信封,里面塞满了日程安排,门票,邀请函,博览会特制通行证,还有概况介绍。给我的一份邀请是在露天会场附近的皇宫举行的午宴。我应该回复,但我没时间回复,因为我忙于排练,演出,写这三十个故事,在为实验音乐专门安排的为期一周的活动中,我需要把这三十个故事作为演说内容讲给听众。有一天,我回到旅馆时,接待员问我第二天去不去皇宫的午宴。我回答说:“我去。”他对着电话说:“他会去。”而后他把我的名字从面前的一份名单上划去。他问我不知道名单上其他人的计划安排,而那时我是倒着看那份名单的。我尽可能地去帮助他。第二天早晨我下去吃早餐时看到一个从巴黎来的人,我印象中他是谢弗“具象音乐”工作室的一位物理学家。于是我说:“今天午宴上见。”“什么午宴?”他问道。“在皇宫。”我说。“我没得到邀请。”他回答。“肯定邀请你了,”我说:“我看到名单上有你的名字,你最好给他们打个电话,他们

正急着确定都有谁会去。”一小时后,找我的电话响了。那是负责一周活动安排的人。他说:“我刚得知你邀请了某某博士参加午宴。”我说我在名单上看到了他的名字。负责人回答道:“是你搞错了。我能做好调整,不过我想知道,你还邀请了多少人?”

一位住在群岛上的印第安妇女按照要求来到朱诺为一次审判作证。她庄重宣誓要讲出事实,全部事实,只讲事实,而后她被问到是否接到过传票。她回答:“接到过,一次是在坐船来这里时,一次是到这里之后待在旅馆的时候。”

我带了不少蘑菇给盖伊·尼尔林,请他告诉我这些蘑菇的名字。他这样做了。回家的路上我开始怀疑,有一种特殊的蘑菇的名字他说得似乎不对。回到家后我拿出书查看,我得出的结论是,盖伊·尼尔林搞错了。我下一次见到他时跟他讲起这件事,他说:“太多的

拉丁名字在我头脑中跳跃,有时跳出来的就是错误的。”

一名失意的年轻人来找图书装订商黑兹尔·德雷斯(Hazel Dreis)。他说:“我决定自杀。”她回答:“我觉得这主意不错,你为什么不去实行呢?”

大卫·都铎和我去纽黑文,给纽黑文州立师范学院上电视课程。那所学院的特点就是以电视教学为手段。他们所做的是制作录音和录像,然后过些日子在早间播出。在我讲话期间,我谈到了无目的性的目的。而后,一名老师对音乐系主任说:“你下星期二该怎么向班级的学生解释这些呢?”不管怎么样,我们结束了录制电视节目的活动,开车返回学校。我请那些老师给大卫·都铎和我推荐一些纽黑文的二手书店。他们推荐了几家。半小时后,我们走进了一家二手书店,书店的经营商问我们:“是都铎先生和凯奇先生吗?”“什么事?”我问道。他回答说:“州立

师范学院要你们打个电话。”我打了电话。他们说,我们刚录制的电视课程根本没录上。显然是有人忘了打开某个设备。

从纽黑文返回时,我们沿着胡萨托尼克河往回开。天气很好。我们停下来想吃饭,但是河边的餐馆根本算不上餐馆,而是黑乎乎的破败酒吧,而且奇怪的是没有一家能看河景。于是我们开车到了纽敦,我们看到很多车停在一家有点殖民时代风格的餐馆外面。我说:“有那么多车,迹象不错。我们就在这里吃吧。”走进餐馆,我们被引到一个大饭厅中,里面几乎没几个人在吃饭。女招待看上去有点晕乎乎的。大卫·都铎要了些姜汁汽水,等了好长时间后,给我们端上来的是可口可乐,而他没要可乐。我们都点了冰淇淋奶冻,我的是巧克力口味的,他的是草莓口味的。女招待进了厨房喊道:“两份巧克力冰淇淋奶冻。”之后,大卫·都铎和她解释说,他要的是草莓的。女招待却

说:“是厨房搞错了。”我说:“这楼里肯定还有另外一个饭厅,里面有很多人在吃饭。”她回答:“没错。是在楼下。我们每层只有两个服务员,所以要不停地跑来跑去。”

而后我们不得不返回纽黑文再录一次电视课程。这一次回来时,天气又热又潮湿。我们又在纽敦停了下来,不过这次去的是另一家店,我们要吃些冰。可选的有:悬钩子,葡萄,柠檬,橙子和菠萝。我选了葡萄。很提神。我问店员是不是她自己做的:“是的。”她回答。“这是新鲜的水果吗?”我又问道。“不是新鲜的,是水果。”她回答。

拉尔夫·费拉拉先生(Ralph Ferrara)开了一辆斯图贝克的车,车头和车尾都撞坏了,有时得有人在下面推车才能打着火。一个星期天,上午十点在萨芬开始上蘑菇课,可是费拉拉先生没有到。下个星期他告诉我,他迟到了,他去了斯洛茨堡,采了一些蘑菇,回

家做饭,他的两个客人马上就病了,但是不严重。1959年11月1日,我们进行了最后一次实地考察蘑菇之旅,旅途的终点是我家。我们喝了些混合酒,吃了些洛伊丝·朗烹饪的丝膜菌。她对拉尔夫·费拉拉说:“凯奇先生认为,再没有什么能比小小的毒蘑菇更能让人准时了。”他说:“是啊,我总是第一个到停车场的。”

一天,我正在 Gristede 超市打量冷冻食品时,埃利奥特·卡特夫人过来打招呼说:“嗨,凯奇,我以为你只买新鲜食品。”我说:“我们要做的就是随便看看,然后就走到这里了。”她说:“埃利奥特和我刚从欧洲回来。我们和一些知识分子分租,我不想提他们的名字。他们用大浅盘吃饭,会吃掉上面放的所有东西。”我问道:“不是在看电视时吃饭吧?”她回答说:“是的,我发现他们到处狼吞虎咽。”

我来到纽约跟随阿道夫·韦斯和

亨利·考威尔学习时,在布鲁克林基督教女青年会找了个刷墙的活儿。还有一个比我有经验的刷墙工。他告诉我每天要刷多少墙,以这种方式遏制了我的热情,结果我的很多时间都是用来阅读刷墙时铺在地上保护地板的报纸。于是,我总要时刻警惕,一旦听到房东迫近的脚步声,就立刻跳起来重新擦墙。弄完一个房间后,我就要去另一个房间,不过在进屋之前我会先从锁眼往里看,确定住户的钥匙是不是插在上面。如果看不到钥匙,我就可以确定屋子是空的,然后进屋开始干活。一天早晨,办公室的人把我叫去,跟我说有人举报我从锁眼偷窥。我刚开始为自己辩护,就被房东打断了。房东说,每年来的刷墙人,不管是谁,都会受到同一个女士的这种举报。

马克斯·雅各布(Max Jacob)说,排队等候让人有机会锻炼自己的耐心。

罗曼诺夫先生也上蘑菇课。他是

个药剂师,给我们发现的菌类做了彩色幻灯片。在新学院的课堂上大家第一次碰面时,他拿起我带去的蘑菇闻了闻,问道:“有人给这个蘑菇喷过香水吗?”洛伊丝·朗说:“我觉得不会。”可以说,看到每一种植物,罗曼诺夫都会像孩子一样开心。(不过,孩子们时常也会参加户外实地旅行,但他们对所发现的东西并没有表现出特别的欣喜。他们只是试图引起人们对自己的注意。)有一天,罗曼诺夫先生说:“生活就是所发生的所有小事的总和。”听到这句话,尼尔林先生笑了。

17岁的塔克·马达维克是洛伊丝·朗和第一任丈夫所生的儿子。一天,在吃饭时间,他从萨芬的慈善撒玛利亚医院下班回家。他对他妈妈说:“嗯,我要有两天不能见到你了。”洛伊丝·朗问他怎么了。他回答说:“明天晚上下班后,我要开车跟丹尼·舍伍德去奥尔巴尼喝杯咖啡。”“天啊,你们可以在家喝咖啡嘛。”洛伊丝·朗说。“别

当个老古板,读一下凯鲁亚克的书吧。”塔克·马达维克回答道。

梅尔塞·坎宁安的父母要去西雅图看他们的另一个儿子杰克。开车的是坎宁安夫人。坎宁安先生说:“你是不是应该开得再慢一点儿啊?你会被警察拦住的。”他这样提醒了好几次。最后,在西雅图郊外,一个警察拦住了他们的车,要求坎宁安夫人出示驾照。她在袋子里翻找之后说:“我似乎找不到驾照了。”而后警察要求看她的登记号码,她找了一阵子,还是没找到。于是警察说:“我们该怎么处理你呢?”坎宁安夫人发动了引擎。把车开走之前,她说:“我再没有更多可浪费的时间来继续跟你聊了。再见。”

我去听克里希那穆提的讲座。他讲的是怎么听讲座。他说:“你必须集中全部注意力去听正在说的内容,如果记笔记,你就做不到这一点了。”坐在我右边的女士正在记笔记,坐在她右边的

人推了推她,说道:“你没听到他讲什么吗? 他说不应该记笔记。”她读了一下自己刚记的笔记,然后回答道:“没错。我在我的笔记里就是这样记的。”

维吉尔·汤姆森和莫里斯·格罗瑟开车横穿美国。来到堪萨斯时,维吉尔·汤姆森建议说:“能开多快就开多快吧,不管怎样都别停了,一直开出这个地方。”莫里斯·格罗瑟饿了,坚持要停下吃午饭。他看到柜台尽头放着的東西,问那是什么,女招待回答说:“奶油花生派。”维吉尔·汤姆森说:“你明白我的意思了吗?”

密斯·凡德罗的一个女学生来找他。女生说:“我跟您学习有困难,因为您不给我表达留一点空间。”密斯·凡德罗问学生带没带钢笔。她带了笔。密斯·凡德罗说:“签上你的名字。”学生写下了名字。密斯·凡德罗说:“这就是我认为的自我表达。”

就在我搬到乡下之前,我去了自然历史博物馆,我问一个在那里工作的人,罗克兰县都有哪些毒蛇。他毫不迟疑地回答说:“铜斑蛇和响尾蛇。”我穿过树林时,这两种蛇我哪种都没见到(偶尔会在低处的溪流旁甚至高处的山里看到一条黑蛇或其他无害的爬行动物)。路对面的孩子们警告说,树林里会有蛇从树上倒挂下来。一个在州际公园工作的人就住在盖特山上我们北面的地方,他告诉我,他从未在这个地方见过毒蛇。

在我们的一次蘑菇之旅中,我们在康涅狄格州米安诺斯峡谷附近遇到了正在晒太阳的三十来条铜斑蛇。弗莱明先生把一条蛇放进一个纸袋,拴在腰带上带回了家。当然啦,他是个蛇类专家,他在布朗克斯动物园工作。不过,他曾告诉我,另外一个在公园工作的蛇类专家从来没出过什么事,然而就在他领了退休金后,他去林中散步时被一条铜斑蛇咬伤了,他没有认真处理伤口,结果死了。

我注意到,在那三十条盘踞在米安诺斯峡谷的铜斑蛇当中,有三种不同的颜色,这让我对于书上给出的蛇类辨别图失去了信心。你所需要做的似乎就是注意分辨,在每条蛇的头上,在眼睛和鼻孔之间的地方,有没有小坑一样的东西,由此来确定这条蛇是有毒还是无毒。但是这当然不容易辨识,除非你和蛇已经近得不再安全。

在新泽西的巴拉冯特山,以及在萨姆岬角,我们遇到了响尾蛇。它们体型更大,行动和外观比起铜斑蛇更显高贵。我们每次碰到的只有一条,每条蛇都盘成圆环,嘎嘎地甩着尾巴,吐着舌头。它们都没有出击。

我的新房间比旧厨房高出一级。一个秋日的傍晚,两个房间之间的隔断还没有关上之前,我在洗手池边刮胡子,突然注意到似乎有一条铜斑蛇进了房间,离我站的地方大约五英尺远。我还从来没打死过蛇,但此时感到情况迫在眉睫,于是大喊道:“保罗!屋子里有条铜斑蛇!”保罗·威廉姆斯从他房里

跑了过来,用一块案板打死了蛇。而后他离开了,那条蛇还盘在地上。我拿切肉的刀切下了蛇的头,用火钳夹起了切成两段的蛇,扔进马桶放水冲走了。

我告诉丹尼尔·德威斯(Daniel DeWees)这件事,他说:“如我所料。前天我在房子下面摸黑安放隔热材料时,就感到附近有条蛇。”我问他:“只是种感觉吗?是不是你想象出来的?还是有什么能让你肯定?”他回答说:“我想我听到了什么东西的嘶嘶声。”

1949年,梅尔塞·坎宁安和我乘坐一艘荷兰的船去欧洲。我们快到鹿特丹时大雾弥漫,靠岸的时间只能推迟。为了加快登岸速度,海关官员来到了船上。乘客们排成队,一个个接受询问。梅尔塞·坎宁安和我没有排在同一个队。我那时烟抽得很厉害,而他根本不抽烟。不过他帮我带了五盒烟到欧洲,我自己也带了五盒。我们都是从荷兰游历到比利时和法国,而这些国家有关烟草携带的海关规定各不相同。比如

说,法国允许每个人带五盒烟入境,而荷兰只允许每人携带两盒烟入境。轮到我面对海关官员时,我们彼此对这些都很清楚。他心地很好,不想剥夺我多带的三盒烟,又不想因此收我关税,但是他找不到什么借口放我过去。最后他问我:“你打算稍后就离开荷兰吗?”“是的。”我回答。他很开心,然后说:“带上你的烟。祝你旅途愉快!”我离开了我这行队伍,然后注意到梅尔塞·坎宁安刚走到海关官员那里,也遇到带多了烟的麻烦。于是我走过去对那位官员说,梅尔塞·坎宁安稍后也会离开荷兰。他也很高兴地说:“哦,那样就没什么问题了!”

我在跟随勋伯格学习时,一天,他指着铅笔上的橡皮说:“这一头要比另一头更重要。”二十年后,我习惯了直接用墨水写作,这时大卫·都铎从欧洲回来,给我带了一支现代式样的德国铅笔。这支铅笔可以装任何一种铅芯。按压笔杆顶端的笔头,铅芯就可以自动

伸出、缩回或更换另一只铅芯。铅笔还配了个削笔刀。这种削笔刀也给人提供了多种选择,你可以选择不同粗细的笔尖。没有橡皮。

在高中的最后一年,我发现了自由天主教会的魅力。那是在好莱坞山一个美丽的地点,典礼汇聚了东西方重要仪式中最有戏剧色彩最激动人心的部分。焚香时的烟雾,燃烧的蜡烛,排着队走进教堂的人们,教堂周围的人。我着了迷,尽管我从小就受到循道宗主教派教会的教育,也想过要当个牧师,我还是决定加入自由天主教会。我父母极力反对。最终,我告诉他们我想成为主持弥撒的教士助手,他们说:“你自己选,是要我们还是教会。”思考着“离开你的父亲母亲追随我,”我去找神父,给他讲了所发生的事情,告诉他我要选择自由天主教会。他说:“别傻了,回家吧。宗教有很多种,但你只有一个父亲一个母亲。”

勋伯格总是抱怨说,他的美国学生不够勤奋。尤其是班上有一个女生,确实几乎什么都不做。一天他问这个学生为什么不努力一些。她回答说:“我没有时间。”于是他问:“一天有多少个小时?”学生回答:“24个小时。”勋伯格说:“胡说,你赋予一天多少个小时,一天就有多少个小时。”

一辆汽车装满了人,就要从曼彻斯特开往斯托克波特。这时女乘务员发现车上站了太多人。于是她问:“谁是最后一个上车的?”没有人回答。她宣布,除非多出的乘客下车,否则车不会开出。同时她去找来司机,司机也问道:“谁是最后一个上车的?”仍然无人回答。于是两人找来检查员,他也问道:“谁是最后一个上车的?”没人说话。于是他说他要去找个警察来。就在乘务员、司机和检查员去找警察时,来了一个小个子男人,他问道:“这是去斯托克波特的车吗?”得到肯定的回答后,他上了车。几分钟后,离开的三个人跟一

名警察一起返回。警察问:“出了什么事?谁是最后一个上车的?”那个小个子男人说:“是我。”警察说:“那好,你下车吧。”车上的人全都爆发出大笑。乘务员以为人们是在笑她,气得哭了出来,说她无论如何不能跟车去斯托克波特。检查员于是安排了另外一名乘务员代替她。那名乘务员看到车站旁站着的小个子男人,于是问他:“你在这里做什么?”他回答:“我等车去斯托克波特。”乘务员说:“这就是去斯托克波特的车,你上不上车?”

对于是否要参加一个亲密朋友的葬礼,亚历克斯和格蕾琴·科拉佐左思右想。直到最后一刻他们才决定应该去参加。他们匆匆忙忙换上衣服,冲出房子,结果迟到了,葬礼已经开始了。他们在小教堂的最后一排坐下来。等到和遗体告别时,他们又是一番犹豫,最后才决定上前。他们走到灵柩前,结果发现,他们走错了地方,参加错了葬礼。

齐妮亚曾告诉我,她年少时在阿拉斯加,和朋友组织了个社团,只有一条规则:别犯傻。

齐妮亚从不想让聚会结束。一次,在西雅图,我们参加的聚会要结束时,她邀请还清醒的人去我们家,其中一些人我们头天晚上才初次遇到。于是,就在大约凌晨三点时,从我们的起居室里传出了爱尔兰男高音的高亢歌声。住在走廊另外一个套间的莫里斯·格雷夫斯连门都没敲就进来了,他穿着一件老式睡衣,拎着个制作精美的木头鸟笼子,鸟笼子的底已经被拿掉了。莫里斯·格雷夫斯径直走向男高音,把鸟笼子放到他头上,一言不发地离开了房间。这一做法的效果就像吹熄了蜡烛。屋里只剩下了齐妮亚和我两个人。

我参加了一个蘑菇学习班。老师是位博士,是一家真菌学杂志的编辑。一天,他摘了个蘑菇,介绍了与之相关

的大量信息,主要是些历史知识,最后说这是光柄菇,可以食用。我确信那不是光柄菇,它的菌褶和菌柄相连的样子,让我想到这是粉褶菌属,可能是剧毒的。我想,我该怎么做呢?是指出老师的错误?还是遵循学校的礼节什么都不说,让班上的其他人今后有可能因此中毒?我决定开口说话。我说:“我怀疑这种蘑菇不是**光柄菇**,我觉得它像是**粉褶菌**。”老师说:“好,我们来找一下答案。”我们查了资料,结果我是对的。那个蘑菇是灰色粉褶蕈,毒蘑菇。老师走到我这里说:“如果你知道这么多蘑菇的知识,为什么还要来上这个课呢?”我说:“我来上课是因为,关于蘑菇,我还有太多不知道的东西。”然后我又问道:“您怎么会认不出这种植物呢?”他说:“我的专业是木耳之类的胶质菌,我只是尝试着教蘑菇。”

梅尔塞·坎宁安的父亲喜欢园艺。每年他都不得不把灌木从车道挖回来,免得它们在坎宁安夫人倒车时遭到碾

压。一天,坎宁安夫人在倒车时撞倒了一名正在散步的上了年纪的绅士,好在没把他撞伤。坎宁安夫人下了车,看到他躺在地上,于是问他:“您怎么会躺在这儿啊?”

总的说来,自杀被视为一种罪过。因此所有门徒都很想知道,对于不久前发生的一名四岁孩子自杀的事件,罗摩克里希纳会有什么评论。罗摩克里希纳说,那个孩子没有罪,他只是纠正了一个错误,他的出生就是个错误。

一天,我正在作曲时,电话响了。我听到一位女士的声音:“是打击乐作曲家约翰·凯奇吗?”“我就是。”我回答。她说:“这里是智威汤逊公司。”我不知道这是怎么回事,但她解释说,他们公司经营广告业务。她说:“请等一下,我们有位总监想和您谈一下。”在停顿期间,我的思路又回到了作曲之中。接着,突然响起了一个男人的声音:“凯奇先生,您是否愿意让您的艺术屈尊为

利益服务?”我说:“可以。”他说:“那好,星期五点钟给我带几部作品过来吧。”我这样做了。听了些录音之后,总监中的一位说:“等一下。”接着七位总监就像是球队队员靠拢成一圈商谈对策一样聚到一起。最终,他们中的一个从中冒了出来,走过来对我说:“您对我们来说过于优秀。我们打算把您留给鲁滨逊·克鲁索。”

在中国,为了确定第六代禅宗祖师而举行的诗歌竞赛中出现了两篇诗作。一首诗是这样的:“心如明镜台。时时勤拂拭,勿使惹尘埃。”而另一首胜出的诗歌实际上是对第一首的回答:“本无一物,何处惹尘埃?”<sup>①</sup>

若干个世纪之后,在日本的一座寺庙,有个和尚每天总要洗澡。一个更年

---

<sup>①</sup> 凯奇这里的引用并不完整。前一首诗所缺首句为“身是菩提树”,后一首所缺前两句为“菩提本无树,明镜亦非台”。译注。

轻的和尚过来问他：“如果没有尘埃，你为什么还要洗澡呢？”年长的和尚回答说：“只是在水里泡一泡。没有为什么。”

我们坐在斯莱德山山顶，远望康奈尔和威腾堡山以及阿肖肯水库。盖伊·尼尔林说，他认识两名被铜斑蛇咬了的女子。“她们之后恢复得和以前一样，”他说，“只不过她们有点儿古怪。”

在圣诞节，母亲说：“我听了几次你的录音。把那些跟你童年有关的故事全听完后，我不停地问我自己：‘我究竟是失败在什么地方？’”

一个春日的早晨，我敲响了索尼娅·塞库拉的门。她住在走廊对面。门只打开了一道小缝，她飞快地说：“我知道你很忙，你一分钟的时间我都不会占用。”

经济大萧条开始时，我在欧洲。过

了一段时间我回到美国，与我的家人住在太平洋帕利塞德社区。我记得在什么地方读到过，钢琴家理查德·毕力格（Richard Buhlig）几年前在柏林第一次演出勋伯格的《作品 11》（*Opus 11*）。我暗想，他或许就住在洛杉矶这里。所以我开始在电话簿中查找，果然，上面有他的名字。我给他打电话说：“我想听您弹奏的勋伯格的作品。”他说他并没有考虑开演奏会。我说：“那您肯定也要在家弹。我能哪天去您家里听您弹钢琴小品吗？”他说：“当然不行。”然后他挂断了电话。

大约一年后，我们一家不得不放弃帕利塞德的住处。父母去了洛杉矶的一处公寓。我在圣莫尼卡找到一处汽车旅馆，我给他们当园丁，由此换来一套可以住的公寓房，还有院子后面车库上的一个大房间，我把它变成了演讲厅。我那时十九岁，对现代音乐和绘画充满热情。我在圣莫尼卡挨家挨户对主妇们进行动员。我做十场讲座，只收 2.50 美元。我说：“我每星期都会先研

究我要讲的主题,然后进行讲述。”

到了我该讲勋伯格的这一周。除了《作品 25》(Opus 25)中的一首小步舞曲之外,他的音乐对我来说都太难演奏了。那时也没有可用的录音。我想起了理查德·毕力格。我决定不给他打电话,直接去他家里拜访他。我搭车到了洛杉矶,中午时到了他的住处。他不在家。我从胡椒树上掰下根树枝,把叶子一片片地扯下来,同时默念着,“他会回来;他不会回来;他会回来;……”最后一片叶子显示的结果总是,他会回来。他回来了。在午夜。我和他解释说,我等着见他等了十二个小时。他请我进屋。我问他能不能为我的勋伯格讲座演奏。他说:“当然不行。”但是他说他想看看我的一些作曲。我们约定

了下周见面。

我总算做完了那场讲座。到了我该给毕力格看我的作品的日子。我又一次搭车来到洛杉矶,不过到得比约定时间稍早了一点。我按响了门铃,毕力格出现在门口,说道:“你早到了半小时,等到了约定的时刻再来吧。”我带了几本图书馆的书,于是决定在这段时间去图书馆,可以一举两得。我到图书馆还了书,还借了几本新书,然后回到毕力格的住处。我再次按响门铃,他打开门时火冒三丈。他对我说:“这次你迟到了半小时。”他让我进房间,然后用了两个小时教育我遵守时间是多么重要,尤其是对于一个宣称要把一生献给音乐艺术的人。

## 音乐爱好者的田园伴侣

1954年,《美国—巴黎航线评论》(*United States Lines Paris Review*)要出一期幽默专刊,邀请我写一篇音乐主题的东西。于是我撰写了下面这篇文章。

我得出的结论是,全身心研究蘑菇,就可以了解很多有关音乐的知识。为此,我最近搬到了乡间,用了很多时间研读有关菌类的各种“野外指南手册”,它们是我花半价从二手书店淘到的。这些书店偶尔会毗邻专门销售已经卷了角的乐谱的店铺,我乐于遇到这样的情况,因为这绝对可以表明我没走错路。

不论对于蘑菇还是对于音乐,冬天都是最糟糕的季节。只有在可以保持温度和湿度的洞穴中和房屋里,在有人监管的音乐厅和售票处,通俗的、能够为人接受的形式才能欣欣向荣。美国人的商业主义导致野蘑菇大规模退化,甚至通过出口影响到了欧洲市场。苛求的美食家对市场上销售的蘑菇只看不买,同样,活跃的音乐家也只是安静地呆在家里,偶尔浏览一下音乐会的公告而已。如果金针菇在一月蓬勃生长,那实在是罕有的事。在一月份漫步林中时,谁都不会指望自己能遇到成熟的金针菇。同样,在纽约,如果一场冬季音乐会要求参与者具备某种独特才能,参与者的人数还是在不断增长,那也会让人激动不已(1954年:129/12,000,000;1955年:136/12,000,000)。

在夏天,情况就不一样了。大约三千种不同的蘑菇蓬勃生长,四处弥漫着当代音乐的节日氛围。然而令人惋惜的是,勋伯格和斯特拉文斯基作品的合并目前虽然很流行,却从未能产生一种新的蘑菇。菌类学者清楚,当前菌类数量可观,但是

危险的伞形毒菌在其中占据了相当大的比例。在那些温暖的月份里,节目部的负责人和所有音乐爱好者们是不是应该谨慎一些呢?

去年秋天我很开心(因为夏天的影响犹在,并通过多瑙艾辛根、C. D. M. I. 等等表现出来),在巴黎,我不仅在 Beautreillis 大街重访了我的朋友,作曲家皮埃尔·布列兹,还在布冯大街参加了一个香蕈展会。一周之后,在科隆,我走进了一间镶嵌着玻璃的控制室。从这绝佳的观察位置往外望去,我发现一名听众正在不管不顾地打着瞌睡,丝毫不受周围环境的影响,尽管现场的大喇叭正播放着电子音乐节目。这不禁让我回想起,在布冯大街,当讲座的声音在某个整点时刻从大喇叭里传出,讲述着剧毒蘑菇以及如何鉴定它们的方法时,人们是多么地投入。

不过我也不必再多加描绘当代音乐界的图景了,人们对此已经熟知。更重要的是确定当代蘑菇面临着哪些问题。首先,我认为应该确定哪些声音能促进蘑菇生长。不管这些蘑菇是否真能发出自己的声音;不管某种蘑菇的菌褶是否被大小适宜的小型带翅昆虫利用,以此来产生音符,牛肝菌的管状茎是否被挖洞的小虫子当成了管乐器;不管那些大小和形状各异、数不胜数的蘑菇孢子在落到地上时,是否会发出管弦乐器佳美兰一般的响亮声音;最后则是,不管我认为微妙地存在的所有这些有首创精神的行为,是否能通过技术手段加以放大,引入剧院并最终让我们的娱乐表演更加有趣。

如果我们能够证明,在吃饭时播放贝多芬四重奏作品的密纹唱片,可以改变伞形毒菌的化学本质,把它变成容易消化的美味,那对于音像业(现已成为美国的第六大产业的组成部分)而言,该是多大的恩惠啊!

为了避免他人因为我让蘑菇和音乐女神联姻而认为我不够严肃、头脑糊涂,甚至认为我是个“非纯粹主义者”,我要提请人们注意,作曲家都不断地在音乐中掺入

其他东西。卡尔海因茨·斯托克豪森<sup>①</sup>显然对音乐和杂耍感兴趣,他构筑出的“环球结构”(global structures),演奏者只有被抛到空中才能演出。我的朋友皮埃尔·布列兹对音乐、括号和斜体字感兴趣,1954年11月《法国新闻评论》(*Nouvelle Revue Francaise*)上的一篇文章就体现出了他的这一特点。在我看来,把不同的兴趣这样混合在一起,似乎有点太庞杂了。我更喜欢自己选择的蘑菇,进一步说就是前卫艺术。

在林中,我度过了很多快乐时光,为我自己这个听众演奏我的静默篇章,因为与我已经发行的那些乐曲相比,这些乐曲持续的时间要长得多。有一次演奏是这样的,在第一乐章中,我试着去确认一种蘑菇的品种,最终未能成功。第二乐章非常动听,开篇是一只雄鹿和一只雌鹿纵身跳到我的石头指挥台十英尺之内时发出的声音。从我的角度来看,这一乐章的表现力度不仅让人印象深刻,而且让人异常懊丧,因为这两只鹿发现有人时都吓坏了。不过它们停了一下才优雅地退出了演奏。第三乐章又回到了第一乐章的主题,只不过此时伴随着对世界的感受中所有那些深刻而广为人知的变更,而德国传统则将之与A-B-A模式联系到了一起。

在剩下的篇幅里,我想强调一下,我对蘑菇和声音之间的关系感兴趣,但我对其他不同声音之间的关系一样感兴趣。这些将涉及到逻辑的引入,而逻辑既不合时宜,也耗费时间。我们所在的处境要求我们非常小心,对此我可以证明,因为我最近实验性地做了些俗称黑瞎子白菜的臭菘,吃后就住进了医院,不仅血压降到了50,还洗了胃……因此,我们有必要直接看到每一事物的本来面目,不论发出声音的是锡口哨还是优雅的高环柄菇。

---

<sup>①</sup> 德国作曲家卡尔海因茨·斯托克豪森(1928—2007)的《直升机弦乐四重奏》是近些年来最受争议的艺术作品之一。这一作品是为美国著名的阿蒂替弦乐四重奏乐团创作的,在1995年荷兰音乐节上进行了首演。演奏四重奏的四个人分别在飞翔在空中的四架直升飞机里演奏。他们演奏的音乐随后传递到了中心区,在调音台进行了混音。译注。

## 沉默的约翰·凯奇

刘云卿

在提及“后韦伯恩”(post-Webernian)音乐时,凯奇评论说,这个词的意思“仅指后于韦伯恩,而不是源于韦伯恩的音乐”<sup>①</sup>。当人们说音乐史可分为“凯奇以前与凯奇以后的音乐”时,他们在指什么?一种断裂,一种连续性,一种因果性,抑或其他?随便哪一种判定都要格外小心,那意味着承诺某种特定的关系。

勋伯格或者斯特拉文斯基,现代音乐的革新者,并没有斩断与过去的关联。所谓的“无调性”并非没有调性,而是松开所有可能的调性。因此,如果以勃拉姆斯为连接点,那么可以溯至巴赫甚至许茨,在相反方向上,有一条清晰的线将勃拉姆斯第四交响曲的末乐章与勋伯格(写作《先行者勃拉姆斯》,改编后者的钢琴五重奏)和韦伯恩的《帕萨卡利亚》(*Passacaglia*)紧密相连。同样,当斯特拉文斯基不无戏谑地说德奥音乐是主干,自己不过是枝杈时,他依然自觉地厕身“西方音乐”的谱系。关系有时会因其远而近,因其疏而亲,陀思妥耶夫斯基就是例证。这个声称俄国无须向西方学习任何东西,而西方要向俄国学习一切的作家也只是跟西方而非东方建立了一种特别的关联。不止如此,假定外星生物在凯奇的时代降临,其聆听始于凯奇,继而贝

---

<sup>①</sup> John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, 1961, p. 75.

尔格,直到杰苏阿尔多甚至更早,问题依然如故。依附或反抗传统乃是寻求确定性的一部分,这与时间的顺序无关。“时间只有一种走向必定是一种胡说”,贾斯帕·约翰斯在悼念杜尚时引证了维特根斯坦。时间惯常的顺序或者它的倒置,或者两者的并置不能穷尽一切,因为除了向度还有姿态:你倾听的方式决定了你听到的东西。

凯奇看上去轻而易举地成就了一切,看不出有什么策略。“过去没有影响我,我影响它”,凯奇援引德库宁这句话时有些半心半意。他的确经常提到布列兹、斯托克豪森、鲁契亚诺·贝里奥,但这样做不是为了加盟或反对,而是为了区分。他同样会并置巴赫与斯托克豪森,似乎时间从未流逝过。毫无疑问,凯奇照亮了他的前辈,一如曾经受益于他们,但约翰·凯奇不是反向的哥伦布,凯奇的美洲也不是除却美洲的一切。另外,他用不着像克利那样“唯愿自己如同刚刚降生,一无所知,对欧洲完全一无所知”<sup>①</sup>,因为正像斯坦因谈及美国时所说的那样:我们是20世纪最古老的<sup>②</sup>国家。即便他只是轻描淡写地提及艾夫斯和埃利奥特·卡特,并且提到他们只是宣称他们不再重要或不重要,他也不会对自己说:美洲毋需征服,在“我”以前一片荒芜。这是征服者的语言,凯奇拥有更为灵动的姿态。异域色彩一度成为抵消嫡传影响的手段,就像广重之于梵高,突尼斯之于克利,非洲雕塑之于毕加索那样。凯奇不是例外,但不尽然。比如,他会引《易经》入“音律”,与此同时,他也对身置其中的“传统”了若指掌。对他来说,没有什么需要逃避,正如没有什么需要克服一样。凯奇拥有罕见的特质,有点像阿兰·图灵:将高度智慧与朴实无华融为一体。

影响于是纷至沓来,但没有哪一种影响可以将他吞没。他师从勋伯格、魏斯和瓦雷兹,援引罗摩克里希那,把维特根斯坦和龙树视为英雄。当然,不能忘记他年长的朋友马塞尔·杜尚。所有的一切均无法编织成谱系,隔开他们的是休止符,拉长的逗号,或者空白,或短或长的间隔。在某种意义上,凯奇的《沉默》,连同约瑟

---

<sup>①</sup> Ibid., p. 65.

夫·科苏斯(Joseph Kosuth)的作品与写作可被视为《逻辑哲学论》深远影响的一部分。这与所谓的“兼收并蓄”无关,而是关涉到他对自己的定位或无从定位。凯奇面对影响的方式与他对音乐的改制如影随形。除了“实验”和对实验的言说,《沉默》中只剩下埃里克·萨蒂,吉普赛音乐家;埃德加·瓦雷兹,蜚居纽约的法国人;劳申伯格,视觉艺术家,间或提及铃木大拙,并在那些看上去“最正式”的讲座后面缀上他自己的“故事”,不啻难以索解的禅宗公案。显而易见,凯奇的“音乐”不仅不再局限于格劳特(Donald Jay Grout),尤其朗(Paul Henry Lang)的西方音乐,而且不再局限于西方音乐,甚至不再局限于音乐自身。换句话说,音乐不再是音乐或无一不是音乐。<sup>①</sup>在“乐音”与声音之间,在声音与噪音,在声音与沉默之间作出区分一直被视为当然,在西方音乐中尤其如此。沉默不是被启示,就像《逻辑哲学论》那样,而是被呈现。作为构成元素的“沉默”在凯奇之前俯拾皆是,包括可视的沉默也包括可听的沉默,诸如中国的书法及绘画、古琴,晚期策兰的诗歌和韦伯恩的音乐,不一而足。但是,沉默因凯奇而在场,并变为一种思想,旨在松开自己或他人加诸我们的禁锢。沉默不再是一种构成元素,而是一种“自在”;不是无声,而是声音的自行其是;是一种行动并激发着新的行动。于是,一个不断松开自己的过程就是展示未知疆域的过程,也是削弱自我控制和主观意图的过程。考虑到伴随而来的惊异,这个过程有时仅为一瞬或一个姿态,一如禅宗的顿悟或可见的“棒喝”。

《沉默》本身就是“作品”,一部音乐作品或一部非音乐作品。总之,不是你在阅读文学或哲学时遭遇的作品。举凡字体的大小、颜色,页面的编排无不迥异常规。出人意料的编排具体到页码之间,段与段之间,行与行之间,以及一行之间。间断,

---

<sup>①</sup> 格劳特的《西方音乐史》以韦伯恩作结,朗走得更远,在他的《西方文明中的音乐》中,德彪西巴降的音乐只能算是“堕落”的音乐。对于那个时代的欧洲有教养阶层而言,这绝非例外,比如维特根斯坦。他激进的哲学思考与保守的艺术观恰成对比。早已被视为现代主义经典的勋伯格、贝尔格,尤其韦伯恩的音乐在这位哲学家看来无非一堆音响垃圾,甚至马勒也不过是一个浪费才华的拙劣音乐家;音乐就是巴赫到勃拉姆斯的德奥音乐,除此无他。

空白,演讲中长时间的停顿,演奏中猝然的沉默……凯奇有时候会精确地标明时间的长度,比如《作为过程的作曲》和《一个演讲者的 45 分钟》。不过,注明可听与可看与把可看转化为可听,或者把可听转化为可看是两回事。说《沉默》只是记录了演出并用于下一次演出是一种不可思议的误解。需要为此展示出一种双向移动,确切地说,一种随机性的双向移动。凯奇面临挑战。

1974 年,凯奇“朗诵”了梭罗的《虚空的言词》(*Empty Words*),并按部就班地解除了语言的“军管”:省略句子,省略段落,省略言词,最后省略音节,一无所剩,除了字母与声音虚拟或实际的催眠曲。《虚空的言词》算得上凯奇讲座或朗诵的极致,很难在这里对讲座和朗诵作出区分,甚至很难在朗诵与“音乐”之间作出区分,从而不由地让人想起《摩西与亚伦》中的“朗诵唱”。听者获取意义的努力注定持续地招致挫败。此外,凯奇会在讲座或朗诵时加入“音乐”(或者音乐加入朗诵或讲座?)并且更改了惯常的做法,不是让听者排成一排与演奏者相对而坐并拉开距离,而是让听者或观者以不同的距离立于演奏者周遭,让他们充分意识到听觉及视觉空间的存在并参与其中。音乐不是伴奏,也不是两者的叠加,反过来,讲座不是“伴奏”,也不是两者的叠加。它变更其内涵,予以重新定义。他称其为“戏剧”,这种戏剧囊括了从古希腊戏剧中的合唱队,到布莱希特、阿尔托和贝克特的所有戏剧样式。纵然如此,“演示”的节律依然为可见的时间次序所支配。写作则不同。尽管像演示一样也在时间中行进,但写作是使“音乐”休止的方式,并使其获致一种空间样式,一种同时性,或者一种同时性的可观看性。凯奇需要尝试反向移植,从三维空间移植到二维空间,或先期在两维空间中读出了三维空间并拒绝付诸转换。这违背了凯奇的意图。一般来说,惯常的总谱可以毫无阻碍地实施简单移植,加入语言改变不了什么,比如歌剧或 *lieder* 的总谱。一旦作者试图在两维空间中建构三维空间,或者尝试某种“空间音乐”时,简单移植就会遭遇困难,考虑到利盖蒂(Gyorgy Ligeti)甚或克塞纳基斯(Iannis Xenakis)让人眩晕的总谱就更是如此。现在的你再也不能像过去那

样,只是手拿总谱站在唱机旁边。纵然如此,超越传统记谱法的全新尝试并没有超越维特根斯坦的“图像论”范畴。《沉默》不尽相同,它既非乐谱或笔录,也不是戏剧脚本,当然也不是地图或使用说明书。相反,《沉默》堪称可资“观看”的音乐或付之倾听的书。问题在于,作为“书”的读者,凯奇的听众会别无选择地依照常规获取意义。他们不会一秒一秒地付诸停顿,也不会尝试在空白处沉思良久,甚至根本不会在意凯奇的提示,他们只会一如既往地“阅读”而不是“倾听”。一本“反阅读”的书未能实现置换,你在4分33秒中什么也没有听到,包括沉默。咒骂伴随着放弃构成阅读《沉默》最惯常的经验。那些小故事引人入胜,但与禅宗无关。“难以捕捉他的内在生活,因为他特立独行,没有追随先哲的足迹。”<sup>①</sup>

一种“音乐政治学”随处可见,人们只去倾听被确认的东西,就像黑格尔眼中的哲学,它总是慢了一拍。为什么要在重印或翻译《沉默》时严格遵循凯奇最初的编排?为什么不是随机性而是随机性的印记变成了金科玉律?况且,谁是凯奇有什么重要吗?他偶然地成为那个指点星辰静寂和心灵激荡的人,然后理应不知所终。问题在于,当你打开《沉默》或聆听寄存在这个名字下面的一切时,你会发现问题远非如此。在这种意义上,需要效仿并忘却布罗达尔(Marcel Broodthaers),并像他一样去创造或呈现迅速消失的作品,如同转瞬即逝的姿态,一晃而过的面具,甫一开始便告终结的哑剧。<sup>②</sup> 伴随凯奇而来的悖论类似于伴随维特根斯坦或杜尚而来的悖论:

---

① Daisetz Teitaro Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*, Rider & Company, 1958, p. 376.

② 这至多只是一个梦想,因为人类就是人类共同体,且无法摆脱对不朽的渴望。快速消失的东西会“置换”为不朽,比如从演出到录像和录音,从展出到摄影。曾经的“末世论”被代换为一种强劲有力的无道德,中间省略了敬畏的环节。凯奇既不拒绝也未必不懂格伦·古尔德对录音的沉醉,但他还是更愿意选择现场。其实,最难做到的莫过于恰如其分的遗忘,人类共同面对的挑战有时比差异更为重要。有鉴于此,20世纪的先知不是本雅明或者海德格尔,而是维特根斯坦、图灵和麦克卢汉。在《创造的行为》中,杜尚略带反讽地援引了艾略特的《传统与个人才能》,兴许他已经预见到了对费城美术馆络绎不绝的朝拜。顺便说一句,人们时常对杜尚相互矛盾的言词困惑不已,他们恰好忘记了,对杜尚来说言词也是一种表演。

思考的非个人性被打上无从复制的个人印记,朝向生活或自然的让渡终于封闭的空间。因此,或许应该把《沉默》视为一桩略嫌繁复的公案,或者《逻辑哲学论》中的梯子:先是登上梯子,然后把它扔掉;两者缺一不可。当然,就像凯奇建议的那样,他的读者可以随意打开《沉默》,如同随手抄起一份报纸,然后漫无目的地浏览开去。

2013年8月22日

上海

凯奇是无可争议的美国实验音乐之父……我们其实很难想象，如果没有凯奇的音乐、著作和他身为前辈的先导作用，整个美国先锋派会是什么样子。

——约翰·罗克韦尔 (John Rockwell)

在凯奇所有的作品中，最具深远影响的或许是《沉默》。即使现在，各类艺术家仍在继续回应这种对声音、机械操作，有关声音、沉默、形式和时间的种种探索。

——《舞蹈纪事》(Dance Chronicle)

20世纪60年代的艺术家用写下的批判性话语，如今看来大多已经过时。凯奇的《沉默》却是例外。这本书的组织架构、箴言妙语、形式特点和禅宗故事今天读来更加令人深思。这本书着实改变了我的生活。

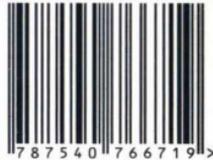
——玛乔丽·帕洛夫 (Marjorie Perloff)

这本书改变了我的人生。五十年后，它的影响力仍不减当年。凯奇让我们明白，音乐中的声音可以像自然存在的声音一样自由。只要我们侧耳倾听，整个世界都充满了音乐。

——约翰·路德·亚当斯 (John Luther Adams)

上架建议 音乐 哲学

ISBN 978-7-5407-6671-9



9 787540 766719 >

定价：47.50元