

# 马丁谈即兴音乐

2013年4月30日，晚8点半，北京，杂家  
密集工作坊·概念音乐

马丁：

好，我先介绍一点我做的事情，还有它们背后我感兴趣的地方。然后，我们和想要加入的人一起，为5月19号的音乐会做点准备，我想那是个星期天吧。

我主要感兴趣的，是即兴和噪音。即兴吸引我的，是与对它的接受（reception）同时发生的生产。因此它俩之间没有什么阶段（so there is no stages between them.）基本上，到它发生之前，你不会知道，将要发生什么。这造就了一种非常不稳定的，脆弱的，有风险的音乐实践。这个音乐实践会考虑一切因素：空间、乐手和观众之间的关系，都会变成即兴的材料。我感兴趣的，另两个和即兴相关的要点是，即兴音乐在某种程度上打破了声音被赋予的等级制，即哪些声音比其他的更有价值。另外，你可以使一件乐器有什么样的功能，这与你不会演奏这个乐器无关，如果你有想表达的东西，你能直接表达。历史的说，即兴试图弱化其他音乐中更有价值的声音，而是喜欢那些更加混乱嘈杂的，被其他音乐实践所拒绝的声音。没什么声音比其他的更重要。

另一个我感兴趣的方面是，它如何和自由有关。我们知道，历史上它被称作“自由即兴”。它建立了个人与集体之间的某种关系，也就是说，这种自由是集体意义上的自由，还是任何个人都可以随心所欲地表达的自由。

和噪音之间的主要关系，举例来说，Paul Hegarty（Noise/music: a history 的作者）说，第一场噪音（非组织化的声音）音乐会是约翰·凯奇的《4分33秒》。我想，对于很多人，包括我自己来说，这是一个有问题的音乐会。因为它带来了日常生活和“什么是音乐”之间的张力。但是我想，拿这场音乐会和埃里克·萨蒂的《家具音乐》相比较，会很有意思。比凯奇早很多年的萨蒂，想要把音乐带入现实，而不是在日常生活的声音或普通声音之外生产音乐。这样，他就使前景和背景之间的距离崩塌了。他不再是创作这个英雄旋律的音乐家，而是把现实带到了和音乐一致的层面上。约翰·凯奇看来是要做同样的事情，通过承认空间里的声音，观众的声音，来取消前景和背景的区别。但他把他自己变成了前景，因为他仍然是这个音乐的作曲家，而且他对打破这种关系并不感兴趣。我对他的批判就在于，他对声音自身更感兴趣，对它们从何而来，有何社会关联，或者引发何种社会关系，都不感兴趣。

这和他对无政府主义的理解有关，可能是因为一种典型的美式无政府主义的结果，一种更倾向于个人主义的无政府主义。

我的兴趣在于，在即兴的语境中探索凯奇和萨蒂的遗产，但是同时也关注它们所产生的社会关系，这不仅是和前卫音乐美学的历史的关系，更是它们与现实的其他各方面之间的关系。我试图思考和研究的，就是，如何在即兴的框架中考虑凯奇的《4分33秒》，并把它推向更远处，通过它，考虑即兴如何与自由这个概念有直接的联系。自由，不可避免地暗示着政治思考、社会行动。

### 观众提问：

听起来，即兴音乐是一种要打破权威、接近自由的音乐形式，之前你对凯奇的批判在于他是一种太艺术化的音乐，他可能没有去介入社会和政治，所以你想去做一种介入社会的音乐。我理解即兴音乐是没有文字的，那么它怎么样实现对社会的介入呢？

### 答：

在它的实践中已经很明显体现出了。可以通过自由爵士来看这个问题。自由爵士和社会斗争的关联在于，通过不去演奏正确的音符来瓦解权威。或者用错误的方法演奏乐器，制造出另外的声音结构。这会直接让他们和社会斗争，和街上发生的事情联系起来。在欧洲，同时也有反权威、反主流的音乐出现，就像是“好，我们来了，没有表演，没有灵歌节奏”。在 1960 年代，有这种传统。在自由即兴诞生的地方，英国，人们有意识地区别于摇滚乐之类。

但是，随着时间推移，在历史上的自由即兴的“自由”观念（即与政治的社会行动力，或与自由这个概念的关系），和今天的情况之间，有了越来越大的鸿沟。在今天，变成了一套每个人如何即兴的壁垒。但是在音乐实践中，其实是很明显的，因为需要面对每个人不同的意愿，摆脱权威后可以做的事情，所以，仍然有可能去质疑权威，质疑什么是自由，但并不像以前那样有意识了。

所以我在想，它为什么不能提出更加具有政治意识的言论呢？我想，也许在 1960 年代，这种个人自我表达以集体中的形式呈现，打破了对音乐的传统理解方式，那是一种挑战。但是同时，那时的环境就是有这样一种感觉，革命可以发生，或者他们可以改变历史，他们也认为自己一定是和资产阶级价值观划清了界限。

今天，新现实主义绑架了自由意志的观念，把自由意志简化为消费的自由意志。

所以，如果过于强调个人，说，即兴的品质越来越和它的适应性、随机应变的能力、敢于冒险的能力有关，而资本主义就恰恰利用了这个逻辑。

另一方面，神经科学和神经哲学的研究成果，深深地质疑了“自己（自我）”的概念。“自己（自我）”是我们大脑制造出来的幻相，目的是为了最大化自我的源泉。那么自我是否就是一个从未存在过的幻相呢？

一个我有过合作的哲学家，利用上述的观念，联系到主体和“主体性到底意味着什么”这样的题目上。主体这个概念，对自我是并不尊重的。他的观点是，主体是一个对自己作用的动作，这也就将主体阐释为一个过程，这个主体可以包含人或者不包含，它也可以包含几个人，不一定是一个。很明显他在质疑：自我并不是一个主体。

总之，我想用这些观念，以即兴的形式来联接社会关系、政治关系。不光是外在地，也包括内在地。

三个邮件问答（2013年5月，颜峻-马丁）

**问：**

你提到凯奇的失败，因为他把自己塑造成了一个形象。你能多聊聊这个吗？我们知道，凯奇想要从音乐中去除自我……还有，关于1960年代之后，他很快被布尔乔亚文化吸收，这个你怎么理解？

**答：**

我们可以聊聊埃里克·萨蒂的《家具音乐》和凯奇的《4分33秒》的区别。萨蒂想要把音乐带到日常生活中去，凯奇的《4分33秒》却是要让音乐脱离日常生活。我们可以认为，《4分33秒》把背景（观众和房间的声音）放到和前景（我们理解的音乐）一样的位置上，这样就有了一种激进的平等。但凯奇完整地保留着作曲家和音乐的角色。因此，作曲家这个角色，也就是凯奇，变成了一个形象。凯奇确实对他作品中有什么样的关系不感兴趣。这样，凯奇拓展了“音乐可以是什么”这个观念，但他没有怀疑过音乐在社会中的角色。而萨蒂却瓦解着音乐和作曲家的角色。这样，他的《家具音乐》相比凯奇对日常生活声音的美学化，有着更强的政治含义。

**问：**

关于你提到的个人主义，你会不会觉得流行的“绝对聆听”理论会导向一种个人主义？还是说，在那种理论下，集体的个人也可以建立起一个社群？

**答：**

问题在于，现象学对声音的处理为主观体验提供了优先权。凯奇对声音本身的喜爱，清晰地来自这类思想，但也和他那个版本的赞美个人主义的无政府主义有关。因为他对发生在声音之间，或人们之间的关系不感兴趣，这就很容易被布尔乔亚对高端文化的喜爱所接纳。那么什么是现象学对声音的处理？这里有两个很值得质疑的基本观念：体验和主观主义为第一人称视角提供了优先权。一点也不奇怪的是，这两个概念是和资本主义的发展同步兴起的。今天，我们发现了有这么一种“体验经济”，消费者在这里寻找能让他们觉得自己活着的体验，不管是什么体验。“绝对聆听”或者沉浸式聆听，就很容易列入这个行列，因为它是通过感知来产生对瞬间的全然喜爱，而不是提供认知上的或者概念性的挑战。不可避免地，这种对待声音的方法，帮助了这样的结构：体验如何被生产，以及，让聆听者感到他们是自由的、高高在上的个体的时候隐藏在（音乐家）背后的兴趣。但这种自由，是一种好像自由主义民主的资本主义的东西，一种自由市场经济里的选择的自由。

当然，一个社群会建立起来。但问题是，这个社群能有多持久，多可靠？对我来说，为了建立一个像回事的社群，就需要发展出集体关系的形式，以便理解我们是如何被工具化，搞明白这个社群该怎样找到一个能自主创造出中介和进行自我决断行动的方法。

**问：**

音乐活动的语境对你来说重要吗？当你在白盒子之类的艺术空间表演，并且被命名为表演艺术的时候，会不会感到有难度？换句话说，就是当你被放进一个既定的文化/知识场域之中？

**答：**

我对即兴感兴趣，是因为它试着不断瓦解它自己的成规。同时它也是一种非常脆弱的实践，会和它发生之处所有可能的特性有关。因此这种瓦解总是暂时的，它的时效到它又变成成规为止。今天的即兴的问题在于，它仍然包含着一种中介的意义，或者包含着在今天语境中看来极其可疑的自由。所以我感兴趣的即兴的形式，并不是从中介和自由出发，而是展现出我们的自由的匮乏。我管这个叫负面即兴。如果这个负面即兴成功了，它就有能力展现出它自

己的治愈过程：瓦解一个成规的机会怎样变成了成规自身。因此，这种即兴基本上不会出现自我庆祝的机会。

（记录、翻译：罗万象；校对：王婧）