



学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

简约音乐特征之一：嗡鸣——试析拉蒙特·扬的音乐创作与实践

<http://www.fristlight.cn> 2005-12-28

[作者] 王明华

[单位] 上海音乐学院音乐学系

[摘要] 本文旨在通过对拉蒙特·扬音乐生活和创作轨迹的梳理，来探索简约音乐风格的发生和发展过程。笔者认为“嗡鸣”（Drones）是拉蒙特·扬最初创立简约音乐风格的核心特征，对这一技术的探索贯穿了作曲家的整个创作轨迹。

[关键词] 嗡鸣;音乐多元性;恒音剧场;梦宫

对于一种音乐风格的界定，主要风格特征的标准作用和价值是无容置疑的。因此准确的识别和把握这些特征是判断音乐风格归属与否的基础。本文试图通过梳理和探讨拉蒙特·扬的音乐创作与实践来凸现出“嗡鸣”这一贯穿作曲家整个创作思维的核心特征。《弦乐三重奏》：简约音乐风格的确立童年的音乐生活：拉蒙特·扬，其英文全名为La Monte Thornton Young，1935年10月14日出生于美国爱达荷州一个信奉摩门教的村庄——伯尔尼（Bern）。他的父亲名叫丹尼斯（Dennis），母亲叫伊夫林（Evelyn）。在两岁时，他随他的姑妈诺玛（Norma）学弹吉他和唱牛仔歌曲。作曲家说他接触的第一件乐器是口琴，也接触过外婆的钢琴。三岁时全家搬迁到了蒙彼利埃市（Montpelier），在此他学会了跳踢踏舞；四岁时他在蒙市的Rich剧院唱歌和跳踢踏舞。当扬五岁时全家搬到了洛杉矶，十岁时搬到了犹他州，十四岁时全家最终定居洛杉矶地区。扬七岁时跟其父亲学习萨克斯，后来跟随舅舅桑顿（Thornton），到1951年他跟随洛杉矶音乐学院的威廉·格林（William Green）正规学习萨克斯以及单簧管，直到1954年。童年时期给予扬印象最深的声音是小木屋外刮起的风声，在访谈中作曲家回忆道“我能听到的第一个声音就是小木屋外刮起的风声……那是一种非常可怕、美丽而又神秘的声音，我看不到它也不知道它是什么，我那时久久的缠着问妈妈。”持续的声音，不管是天籁还是人籁都深深地让儿时的扬迷恋。他根据伯尔尼的电话产生的持续和音中的四个音高而创造出了他命命名并且它的许多作品都以此为基础的“梦和弦”（‘Dream Chord’）。扬的爵士乐时代：从1950年9月到1953年6月，扬在洛杉矶约翰·马歇尔（John Marshall）高中上学。曾随勋伯格学习过的克莱德·瑟伦森（Clyde Sorenson）时任扬的和声老师，在其课上播放了勋伯格OP.19《六首钢琴小曲》的唱片使扬首次接触了勋伯格的音乐。通过为阿帕切族（Apache）朋友的舞蹈提供伴奏而使他首次接触到了美洲土著音乐。正如他指出的，美国印第安音乐如同他早年学到的牛仔歌曲，在本质上是静态的。但扬在高中最重要的音乐经历是通过爵士乐获得的。约翰·马歇尔高中虽然没什么艺术音乐气氛但却有着深厚的爵士乐传统和高超的演奏水平。爵士乐是扬少年时期的最爱，它主导了作曲家当时的音乐生活，后来对他的音乐创作也有着巨大的影响。在1950年他回到洛杉矶后做的第一件事就是加入了迪克西兰（Disieland）乐队。在他的高中 and 大学初期他大量的演奏爵士乐，他说“爵士乐是一把火”。扬的演奏伙伴包括皮特·戴金奥弗（Pete Diakinoff），他是一名高音萨克斯手，是他建议随格林学习并向扬介绍了最新的爵士风格比波普和冷爵士；另一位是大卫·桑切兹（David Sanchez），一位早熟的天才鼓手，14岁时随皮尔兹·普拉杜（Perez Prado）乐队开始演奏爵士乐。他们经常免费为舞蹈伴奏。1955年6月他上了洛杉矶城市学院，在学校学习复调合作课并私下随勋伯格的追随者和助手莱奥纳德·斯坦（Leonard Stein）上课。在1956年他在洛杉矶州立学院注册了一年，1957年2月他在UCLA注册了三个学期，在这里他主修音乐、作曲理论、音乐理论和民族音乐学，以及英语文学等，最后在1958年7月获得了本校的学士学位。当时他的作曲研究课是鲍里斯·科门莱维（Boris Kremenliev）和约翰·文森特（John Vincent）承担的，卢卡斯·福斯（Lukas Foss）也曾鼓励过他。另外，他还是罗伯特·史蒂文森（Robert Stevenson）的学生，他教他巴洛克和16世纪对位和键盘和声。在UCLA，扬通过听丹尼斯·约翰逊（Dennis Johnson）演奏韦伯恩的OP.27《钢琴变奏曲》而相识；两人随即成为要好得朋友。约翰逊的作品在学校时不太公开演出，但却受到了扬的影响，按照扬自己的话说，约翰逊是在五十年代末除特里·詹宁斯和特里·莱利在外唯一理解他音乐的人。扬说“他和詹宁斯一道对于六十年代简约音乐的形成都是至关重要的。丹尼斯发展了一些最独创和充满感情的音乐思想，包括一些音乐会和场所的社会意义”。约翰逊的理想主义（idealism）导致了他的音乐不大被在公众场所演出，因为他不相信音乐会舞台对于严肃音乐的介绍有任何价值。在1959或1960年，他曾向扬描绘一个乐曲的纲要“将舞台放置在乡下，仅

让那些偶然恰好经过此地的人聆听。”约翰逊的这些观念，尤其是在进入小三度之前的纯四度运用设计对扬之后的发展有着鲜明的影响。在洛杉矶城市学院，扬继续他的爵士乐历程，在城市学院舞蹈乐队中成功击败埃里克·多尔夫（Eric Dolphy）取得次高音席位；首席是一位出色的演奏员名叫兰宁·摩根（Lannie Morgan）。在学院交响乐团，多尔夫演奏首席黑管，扬是次席。扬此外还在学院爵士乐队演奏。他被钢琴手唐·费尔德曼（Don Friedman）约请参加了他们的三重奏，这最终导致了扬自己乐队的形成，其成员由：吉他手丹尼斯·布迪莫（Dennis Budimir），鼓手比利·希金斯（Billy Higgins）和贝斯手哈尔·霍林斯赫德（Hal Hollingshead）。他们定期在洛杉矶下城的Studio One演出。其他参与的乐手包括扬早就认识的小号手唐·伽利（Don Cherry）和吉他手巴迪·马特洛克（Buddy Matlock）以及泰格·艾克尔斯（Tiger Echols），厄库斯其中对扬早期的布鲁斯演奏有很大的影响。扬表演的最早音响是1955年夏录制的录音带唱片《你是一切》（All the things you are）。那时他和一些朋友住在好莱坞，其中有他早进入了包括詹姆斯·迪恩和Vampira在内等的社交圈的前舅肯尼·扬（Kenny Young）。这段时期的扬另一个爵士体验是包括偶尔作为特色独奏者表演的在威利·鲍威尔大布鲁斯乐队（Willie Powell Big Blues Band）经历。同时在这个主要由黑人和墨西哥人组成的乐队里演奏的另一个白人高音萨克斯手是30岁的特里·詹宁斯（Terry Jennings）：一位钢琴手和单簧管手但最终是位出色的萨克斯手，他也曾就读过马歇尔高中，扬曾经听到过他的录音带，他俩保持了多年的友谊。在洛杉矶，扬也曾同欧奈·科尔曼（Ornette Coleman）同场演奏；唐·伽利和比利·希金斯后来加入了科尔曼的自由爵士四重组。实际上扬的初衷是走爵士乐之路。在音乐风格上，他似乎领先于他的许多同学；他偏爱尤其是李·库奈兹（Lee Konitz）和沃纳·马什（Warner Marsh）的萨克斯演奏风格，倾向于他们的碎化节拍。虽然当时演奏的唱片说明他倾向于一种“自由爵士”的风格，扬开始感到爵士乐的局限“Jazz is a form, and I was interested in other forms”。在1955-6年，扬关注顶尖的爵士乐；扬没有记录1955年城市学院秋季演出的部分原因是希望参加更多的爵士讨论。一部名为Annod的作品写于1953和1955期间。本作品的12小节布鲁斯的风格，被库奈兹和米尔斯·戴维斯（Miles Davis）在乔治·拉塞尔的Ezzthetic和Odjenar中的演奏风格影响，尤其是Johnny Carisi的“以色列”（‘Israel’），一个唱片的里程碑‘birth-of-the-cool sides’由戴维斯在1969-50年录制。这首作品的名字源于一个他女友的名字，其中包括10小节的避免旋律和规则节拍及体现一定程度的多调性的连接；作曲家认为本曲是他后来持续音使用和“梦和弦”使用的先驱。在1957年扬回到UCLA后，他有一段时期放弃了严肃的萨克斯演奏“开始真正的投入作曲，我之前从未像对待作曲一样将爵士乐作为责任性的事业。”然而在1962年当他重操萨克斯时，爵士作为直接的影响回到了他的作品中。除了在他后来的萨克斯演奏中的明显影响外，他也开始发展一种基于12小节布鲁斯的钢琴即兴创作风格。一个明显的技术实例是被作曲家自称为的“扬式布鲁斯”（‘young’s blues’）谱例略。对于扬的这种布鲁斯风格的详细演变我们不是很清楚。有关说法参见特里·莱利和迈克尔·拉腊的论述。非西方音乐的影响：爵士乐对扬的意义随着发展逐渐与其后来影响逐渐更大的非西方音乐缠绕在一起，尤其是北印度传统音乐。扬最初在爵士乐中滋生的对“创造性潜能表演”的兴趣被这种经典的关注即兴创作的艺术形式所哺育。另外，在爵士乐和各种非西方音乐中的对和声的处理方法与西方经典音乐有着很大的不同，在一点对扬的“静态”结构的发展有着非常重要的影响。扬在西海岸的教育使他早在1957年就接触到了非西方音乐。在UCLA校园散步时偶然听到的印度音乐广播：这次体验为他日后专注于此播下了种子。扬引用了Ali Akbar Khan和Chatur Lal的拉格音乐唱片。尤为重要的是，这次在Shirish Gor的唱片中首次听到了坦布拉的音乐风格。扬说这次体验对他有基础性的影响，加深了他在持续音和和声方面的兴趣；坦布拉最终变成了他在与Pandit Pran Nath学习中的演奏乐器。在1961—2年间，两个印度音乐家Bismillah Khan和T. R. Mahalingam对他有重要的影响，当然同时约翰·科尔特雷恩对于他的萨克斯演奏也影响很大。UCLA有着很好的民族音乐学系，其中有雅乐乐团和日本专家；扬听了不少但没有参与演出。这种与以往不同的音乐时代背景已经作为很大的影响因素渗透到了尤其他的《弦乐三重奏》当中。后来在伯克利他还听到了圣多明会修道院的圣咏，当然那是在他学习了序列主义音乐之后的事。与“序列音乐”的邂逅：对扬最初的音乐创作产生影响的是巴托克和德彪西的音乐，这些都在包括《四重奏变奏曲》（1954）（Variations for String Quartet）中得到体现。由于作曲教师莱昂纳多·斯坦恩（Leonard Stein）的影响，使得扬开始接触12音技术作曲法。然而如同皮埃尔·布莱兹（Pierre Boulez）和卡尔海因兹施托克豪森（Karlheinz Stockhausen）一样，扬对勋伯格音乐中的自由无调性作品胜过其12音作品。勋伯格的《五首管弦乐曲》Op.16之No3“湖边的夏晨”（Farben）曾被其单独抽取评论道“如梦般的动机在循环的翁鸣织体中若隐若现”，这正应合了扬后来作品中的“静态且基于翁鸣和本质重复”的特征。宋瑾对此论述到“此作品采用了‘音色旋律’，即只有音色变化而没有因高变化的旋律，这是最初采用带简约手法创作的例子”。与勋伯格相比，在对扬导向“静态”音乐的道路上韦伯恩的作用更为重要。在大学期间，扬就通过斯坦恩接触到了韦伯恩的音乐并对其音乐语言进行了研究。扬对韦伯恩的兴趣部分在于其对序列技术和动机材料的综合，更重要的而是在一定程度上韦伯恩的序列过程是可听的（audible）。但在根植于古典曲式的力本说上的美学与可能最迷人之处本质性静态所导致的音乐显然是矛盾的。对扬有重要意义的韦伯恩技术之一是趋向于在同一八度内重复音高，正如在《交响曲》

(Symphony) OP.21和《管弦乐变奏曲》(Variations for Orchestra) Op.30中所发现的。这导致了更大程度上的结构清晰；它也意味着材料的持续重复创作出了扬认为的显著经济的无发展性形态。按照这种思路，十二音音乐很容易被理解为：在严格序列改变的变换和形式中相同信息的不断反复，它使人回忆起13世纪所用的“定旋律”。毕竟欧洲的文艺复兴音乐对韦伯恩也有巨大的影响。韦伯恩对扬的影响并不局限于十二音作品中；在韦伯恩的《六首弦乐四重奏小品》(Six Bagatelles for String Quartet) Op.9中，他听到了“少许的静态部分，想一个持续的钟声或者音乐盒或者有标记的时间”。韦伯恩和部分的勋伯格最终提供除了一种模式来作为静态音乐发展的能量，正如爵士和非西方音乐。”在以序列主义音乐作为直接灵感来发展它的简约音乐思想过程中，扬并未忽略12音技术的产生无音调音高材料的一般功能。作为结果，扬的高度个性化早期简约作品比赖克和格拉斯等与传统的无调性现代主义音乐有更大的联系。虽然扬在1956到1958年期间采纳了12音技法进行创作，但不久彻底放弃了。韦伯恩曾用过非常简洁的织体，但扬很快将材料的节俭发展到极端，术语“minimalist”是形容他最合适的。扬的音乐与早期12音和序列实践作品的最显著不同之处在于其逐渐对持续音的依靠。然而，扬对音程语汇的选择也是非常重要的。以上这些趋向在作品《弦乐三重奏》中都有集中的体现，这首作品是这一时期最显著的作品；其代表性保证了此作品在简约音乐发展史中的位置。从扬继承新维也纳乐派的作曲实践开始到他的后来被认为是其简约音乐的主要特征之“持续”观念的确立，持续音的长度和功能为我们进行研究提供了一个主要的视点。在扬最早上演的作品《五首弦乐四重奏小品》(1956年11月2日到16日)中，作品充盈着无调性，其中单个音程仍然作为主导出现，显示了与韦伯恩音乐的明显联系。依照作曲家自己来说，本作品也包括“长久的静态脉动部分和固定音型，甚至有在以后作品中出现的持续音暗示。”有趣的是，本作品的副题——“仙女的回忆”——使人想起在勋伯格作品16的第三乐章中的浪漫比喻。扬说《五首弦乐四重奏小品》写的时候正深陷于与斯特恩的学习当中，因此这是他用12音列技术创作的第一部作品。《为长笛、巴松，竖琴和弦乐三重奏而作的变奏曲》(1957年2月11日)显然其灵感来自于韦伯恩Op. 21《交响曲》的第二乐章之回旋变奏结构，强调的是纯四度、纯五度和大七度，这些后来都变成了扬音乐的主要特征；有意义的是这些音程将被预设围绕它们的休止中。但扬没有避免更为传统的语言。从1957年开始扬创作是一些简单的练习曲：例如《F小调钢琴前奏曲》(1957年3月24日)是作为“在5/8拍上的个人安排”提交UCLA的斯蒂文森之巴洛克对位课的，但在1989年扬将其列为他最喜爱的乐器名单中。《为两件乐器而作的卡依曲》(1957年4月24日)，是Kremenliev委派的作业，展示了入门作曲家对对位技术的热情。这首作品被作曲家本人和约翰逊在UCLA用两台钢琴演出过，或许甚至作为一部钢琴独奏曲。即使到了伯克利之后他依然主要为应对作业而写作，例如一部用巴洛克舞曲形式但用现代音阶的作品。其结果导致作品《萨勒班德》(1958年底或1959年初)(为钢琴而作)的产生。里面运用了大七度和音和小三度，强调这些音程大小三度，这些已经作为避免的特征。作品的混合对于一个21/3的孩子来说是难得的。令人吃惊的是扬描绘的意义，对甚至明显的练习如前奏曲：这些表达了他对所做的一切的意义的困惑。伯克利时期伯克利时期的创作实践：在老师斯特恩的建议下，拉蒙特·扬原本计划是在大学毕业后去普林斯顿大学拜师于米尔顿·巴比特(Milton Babbitt)的，但遗憾的是巴比特恰巧出了车祸没法教学，因此扬在1958年9月移居加州北部海湾地区，注册了加州大学伯克利分校的研究生课程。在大约两年期间，他先后随西摩·席弗林(Seymour Shifrin)、查尔斯·库欣(Charles Cushing)和威廉·丹尼(William Denny)学习过作曲，并且随安德鲁·英布里(Andrew Imbrie)修过作品分析课程。由于扬在第一年就得到了伍德罗·威尔逊奖学金，所以在第二年他开始兼任学校的辅导员。《弦乐三重奏》在伯克利的上演所引起的争议使扬的音乐思想开始走向独立。扬作为辅导员曾在他的课上讲解过这部作品，同时也拿给了指导老师西摩·席弗林观看。虽然席弗林比学校中的其它作曲老师更为宽容，但仍遭到了其对作品当中体现的对韦伯恩创作手法的重新解释观念的质疑，体现了他对自己申克尔式理解立场的偏袒，怀疑扬试图在创造一种缺乏声部主导的音乐。虽然如此，在席弗林家里举行的研究生新作品音乐会上，这位教师仍安排了《弦乐三重奏》的演出。席弗林似乎并不信服扬能听到自己作品的结构，本次表演也是被作为展示本作品的不可操作性而设计的。随后这部作品被在学校公演，演奏者是：奥利戈·卡瓦林窟(Oleg Kavelenko)、约翰·格雷厄姆(John Graham)、凯瑟琳·格拉夫(Catherine Graff)。观众也非常有限，而且几乎都是席弗林班上的学生，他们中的一些人日后成为了多种音乐创作的名人，诸如大卫·特第斯(David Del Tredici)、朱尔斯·朗格特(Jules Langert)，波林·奥利弗勒斯(Pauline Oliveros)和洛伦·拉什(Loren Rush)。这次公演的反响并不好，扬对此回忆道“几乎每个人都认为我走进了死胡同。”之后他的作品在学校很少得到认真的对待，虽然应该指出的是接下来奥利弗勒斯基于持续音发展了他自己的简约主义风格。特里·莱利错过了《弦乐三重奏》的首演。虽然在拉什的建议下，莱利于10月至11月期间曾来到伯克利考察过，但他没有参加演出。在这次访问中扬和莱利首次见面，从此两人的友谊正式开始。莱利对扬的音乐赞赏有加，称其是引人注目和不可思议的革新。莱利回忆道“扬是我所见到的超自然形象之一。你必须记住在五十年代当每个人非常直率时扬却像在被60年代冲洗过的一样，因此它是班上最具迷幻色彩的人。”。总结：作品《弦乐三重奏》

(Trio for Strings, 1958) 可以说是拉蒙特·扬创作生涯中的第一个坐标,它集中体现了上面所述之诸如童年音乐经历、爵士乐、非西方音乐和序列音乐等多元音乐思维的融合和升华。这部作品完全由长音调和休止符组成,目前被公认为是扬创立简约音乐风格的“定义之作”。

“恒音剧场”(The Theater of Eternal Music): 简约音乐创作的发展和成熟 “先锋艺术”——融入与走出: 在1960年秋, 扬与诗人沃库斯特来到了纽约城。先是住在位于布鲁克林区的故友约瑟夫·伯德(Joseph Byrd)的家里, 后来迁往西区。扬此次来纽约城的真正意图正如弗林特所写: “‘先锋派’在1960到1961年间的纽约以一种救世主的方式主导者这个社会, 扬认为它扮演着凝固新思潮的角色”。扬初来纽约时正巧凯奇外出, 因此他跟随代替凯奇在新社会研究院教职的理查德·麦克斯菲尔德(Richard Maxfield)学习了将近一年。麦氏是一位电子音乐作曲家, 擅长作音带音乐并且是这个技术领域的先驱。当时麦氏Westminister唱片公司的工程师, 同时也兼任“詹姆士战斗舞蹈团”(The James Waring Dance Company)的音乐指导。后来由于吸毒以及所作音乐不被大众认可从而导致抑郁以致最终于1969年跳楼自杀。随着时间推移, 扬逐渐与市区先锋派的一些主要艺术家有了接触, 他们有: 画家乔治·布雷切特(George Brecht), 灯光设计师尼克·切诺维科(Nic Cernovich), 作曲家兼画家Tishi Ichiyangi, 诗人杰克逊·迈克劳(Jackson MacLow), 视觉艺术兼舞美设计师乔治·马修纳斯(George Maciunas), 电影制片人兼概念艺术家娅库·奥努(Yoko Ono), 艺术家拉利·普斯(Larry Poons), 当然其中也包括身为哲学家、小提琴家以及先锋艺术理念的倡导者亨利·弗林特(Henry Flynt)。由于扬等西海岸力量的加入, 纽约艺术圈的力量被迅速的扩大了。扬与娅库·奥努的认识是通过大卫·图德的介绍开始的, 他们的相识促成了纽约艺术史上阁楼音乐会的首次出现。正如扬自己所说的, 这个系列“或许是在纽约城举办的第一次阁楼音乐会, 这个尝试为艺术家选择表演场所提供了一种新的选择。”扬在纽约创作和上演的一系列作品确立了作曲家在纽约的先锋艺术家之领导地位。作品承接1961年5月14日公演的《阿拉伯数字》, 有《作品1960》(Compositions 1960), 三首《为大卫·图德而作的钢琴曲》(Piano Pieces for David Tudor, 1960), 两首《为特里·莱利而作的钢琴曲》(Piano Pieces for Terry Riley, 1960), 《作品1961》(Compositions 1961), 以上均作于纽约城。《作品1960》中的一些作品展示了如何将戏剧性和概念性因素音乐化处理的思想。如其中的第5号作品, 灵感源自登Tamalpais山之旅, 作曲家要求表演者“在舞台上释放蝴蝶”。此举尤为重要之处在于体现了扬自己所说的“人们应该聆听其平时观察到的东西, 或者说应该观察其平时能听到的东西”的神似波普艺术的思想观念。《作品1960》中的另一些作品则注重于重新概念观众与表演者之间关系的探索。如第4号作品, 在被要求关灯的一段时间之后, 当灯光重新打开时观众被告知他们已经成为了表演者。在第6号作品中, 在舞台上的表演者甚至假装自己就是观众。《作品1960》中还有一些作品与其说是表演艺术不如被称为诗篇更适合。如作品第15号中写道: “这个曲子是大洋中的小漩涡”; 此外在《大卫·图德钢琴曲第3号》中标记道: “其中大多数仅仅是老蚱蜢”。按照卡迪尤的考察指出, 凯奇曾指出诗人沃库斯特至少部分对这种诗化的音乐作品负有责任, 因为沃库斯特曾帮助扬转录过一些作品。按照沃库斯特自己所讲, “在扬来说, 包括诗歌语言, 词就是声音事件。在写诗方面我没有影响他——他将描述平常的事件当作诗歌。我们只是遵循各自的想象力相互启发罢了”。总之诗人沃库斯特如同后来的Zazeela, 促使扬意识到了自己的艺术思想并促进了其提高。《大卫·图德钢琴曲第一号》是一部较为典型的激进作品, 其创作于1960年10月。演奏要求是在钢琴前放置一桶水和一捆草, 然后表演者会走近来喂钢琴或离开从而让钢琴自己吃。如果是表演者喂钢琴的话, 则乐曲在钢琴被喂饱之后结束; 若选择让钢琴自己吃的话则乐曲在钢琴对吃与否做出决定之后再结束。这部作品有着浓郁的戏剧性。就意义而言这部作品更为复杂, 因为无论采取何立场, 乐曲很快导入一个超现实或者说概念化的空间则是不争的事实, 最终钢琴自身就成为了完全关注的新焦点, 钢琴成为了作品与作品联系的唯一纽带。如上同, 《作品1960》之13号也体现了扬对概念化艺术的探索和实践。《作品1960》中的一部分作品与扬的纯音乐探索有着密切的联系。其中最为典型的例子是第7号作品。作品中由B和升F构成的纯五度音程被强调, 并且被注语“要长时间的演奏”。这与作曲家对持续音的关注之联系是非常明显的。更为清楚的, 因为较其它作品更为简化, 第7号在简单声音现象之后开启了心理—声音事件之世界: 例如, 合并音与分音平衡的可能性, 在空间的不同部分的不同音距之内。正如史密斯所说, 曲子“通过材料的纯度和简化强调了和音序列, 以精确的音波嗡鸣和声音指出了扬后来音乐的方向。”正如世界已经被概念为一个“诗歌的巨大表演”, 因此作品第7号被认为是包含了扬的整个创作世界。《作品1960》之10是题献给鲍勃·莫瑞斯(Bob Morris)的。作品演奏指示为“拉一条直线并且沿线而行”(‘Draw a straight line and follow it’), 作品第9号也如此, 其乐谱是在一张卡片上拉一条水平线。虽然这甚至比作品7号更概念化, 但其却更易被以戏剧化或音乐化的方式被大众接受。扬自己表演过10号作品, 用垂直的光线和沿地板作的粉笔线。霍华德·斯坎普敦也曾表演过着作品, 在2个半小时内持续得演奏一个单独和弦。扬过去常通过持续一个单音来表演第9号作品。对此, 扬曾说到: “人们说我在演奏一个音, 但我的得目的是力图澄清和解释一个想法: 对于一个相同的事物, 即使你再反复的表达, 其产生的效应也经常是不相同的”。作品《Ly1961》标志着扬开始超越先锋派。接下来一年里, 扬决定将已经定型的“拉直线遵循之”之普遍原理转化为他创作的正式术语。据估计, 在1960年扬平均每13天就创作一部新作品, 到1961年他同样保持了相似的创作份

额。将“拉直线遵循之”的创作思想推向极致的当属作品《LY1861》。正如奈曼所说，这部作品“单一且完全基于隐喻”。这就将扬和他的观众完全置身于作曲家自称的“单一事件之戏剧”（Theatre of the Singular Event）的领域之中，也就是后来被常称谓的“概念艺术”（conceptual art）。其“线”（line）的隐喻负载于作为“存在时间之潜能”的代表，通过如《作品1960》之第7号中纯五度音程的方式予以表现。事实上，这个所谓的“线”蕴含着丰富的意义，想要给予明确而清晰的表达是很困难的，当然也没必要。扬曾自己亲身表演者着这部作品。后来在弗林特的安排下，于1961年3月21日在哈佛大学公演。这些作品显示了扬开始摆脱诸如凯奇和迪克·霍金斯（Dick Higgins）等前先锋同行的方法而着手另立门户。一些事件再次将扬和凯奇联系在一起，凯奇的确是扬起至关重要影响的人。正如1962年7月5日在纽约D大道举行的弗林特之“先锋派的突变”（Mutations of the Vanguard）演讲中提到，凯奇的《0分0秒》（1962）和《第三变奏曲》（Variations III）被视作是力求与扬的“语词作品”（word pieces）保持同步之作。由此可见，此时的扬开始引领先锋派了。扬最初进入概念艺术领域是缘于凯奇的基础影响，但现在他已经占据了新的领域。在《约翰·凯奇与罗格·雷诺兹：对话》（John Cage and Roger Reynolds: a Conversation）一书中记载了凯奇在1961年的一段话“拉蒙特·扬所作的与我相比有着很大的区别，他令我赶到震撼，他的作品给我的体验与其它音乐有着鲜明的不同。”弗林特《先锋派的突变》中论述了凯奇与扬的区别，认为凯奇及其同类的音乐作品预示着一一种音乐的准科学性分析，就像仅仅是一些通过频率、振幅、音值和泛音谱定义的声音集合，而扬的作品是终止了凯奇的对新音乐放纵混乱的定义。同时作曲家对此自己的观点是认为尽管凯奇的作品‘被认为是被组织的声音的复合体，而且多重事件从头到尾被时值拓展，但我认为我可能是新音乐领域首位聚焦于单一事件或目标的人’。换句话说，扬的概念艺术思想被以新的简约手段施以研究。在《激浪运动的今昔》（Fluxus Today and Yesterday）一书中收录了道格拉斯·卡恩的文章“凯奇与激浪运动”（Cage and Fluxus），文中卡恩谈到了扬和凯奇两位作曲家与概念艺术的关系。指出对凯奇而言，“我们所为的一切事情皆为音乐，通过电子手段，每件具有音乐性的个体都会被清楚的予以表达。”而扬说到“就《作品1960之5号》而言，我认为只要音响的存在是可以想象的，那任何音响都是音乐；换句话说，人类的感知或科技之武断限制不能用来定义音乐的边界。”对于扬来说，聚焦感知和由电子及偶然设施辅助的“凯奇式多样性”（Cageian multiplicity）已经过时了，而在“扬式单一性”（Youngian singularity）中，概念本身扮演了更为重要的角色，随机和电子手段被由实际限制而激发的大胆想象力所代替。正如弗林特所讲，当扬来到纽约时，对于他而言“凯奇已经成为历史了”。扬的“单一行为”（“unitary activities”）在很多方面与激浪运动作品有着相同之处，诸如乔治·布莱克特（George Brecht）和马修纳斯。扬的五首“概念性言语作品”于1962年在威斯巴登举办的激浪派艺术节上演出，其中也包括被列入节目点的为亨利·弗林特而作的《566》和《作品1960之第7号》的弦乐四重奏版。在由乔恩·亨德里克斯（Jon Hendricks）的所著《激浪派辞典》（Fluxus Codex）一书中，我们可以看出，扬的一些诸如《弦乐三重奏》和《作品1961》等一些作品被作为激浪艺术出版。自从1963年始，他1959-61年间的作品在激浪艺术语境中在世界各地被广泛演出，他的名字也经常出现在以马修纳斯领衔的激浪艺术家名单之中。马修纳斯是继奥努之后又一位对扬作品的推广起着重要作用的人。此外AG画廊（AG Gallery）也成为继奥努的阁楼之后又一对作曲家产生重要意义的艺术场所。到1963年扬已经在很大程度上脱离激浪运动而更多倾向于莫里斯（Morris），认为激浪艺术的表演“仅仅是歌舞杂耍，充其量是雨果·鲍尔（Hugo Ball）和特里斯坦·扎阿（Tristan Tzara）的达达主义表演的复兴。”扬不再同意将其作品放置于激浪艺术领域。在某种意义上，1960-1的扬及他的圈子被认为是前激浪艺术而非其本身的部分。弗林特在其“先锋派的突变”中指出凯奇和扬的作品被后来的年鉴记录者淹没在“激浪膨胀主义”（Fluxus expansionism）之中，这其中包括马修纳斯，他似乎不顾一切的将整个后凯奇时期的艺术运动置于自己的统治之下，因此将自己设为扬的竞争者。弗林特将凯奇、扬和马修纳斯所做的一切统称为“新艺术宣言”。但对于扬的概念美学，弗林特认为其没有文化政治性重建要求或马修纳斯与激浪派的结合等嫌疑：弗林特论道扬的概念艺术独立于情感之外，在其论文“随笔：概念艺术”（Essay: Concept Art）一文中说其形式讲究“精巧、雅致和知性”。其中激浪艺术的愉悦性被避免，目的是有利于开始研究“厌倦”（boredom）的潜能：在艺术中将单音延长——这种做法的结果就是后来被称作的简约音乐。扬对凯奇和一些激浪艺术家的思想中的其中一点是赞同的，即艺术应该旨在自我充分的探索而非商业目的。这一点让扬在判断众艺术家的立场上有了更为清晰的认识。扬非常理解为了生存人们必须挣钱，但他主张艺术家应该保持自己的艺术纯度。扬不久决定放弃舞台演出的角色，因为他认为不能让其完全占据他的全部时间。在1961年，在作家切斯特·安德森（Chester Anderson）的热心倡议下，扬开始担任杂志《东方至福》（Beatitude East）特刊的客座编辑，当时安德森是主编，他们这次特刊的目的是编辑一部探讨先锋艺术的文集。虽然伴随着刊物的停办和主编的退出这本文集遭遇了许多的曲折，但最终还是由扬和詹森·麦克洛（Jackson MacLow）合作整理统称为《文选》（An Anthology）于1963年出版了，且马修纳斯担任了设计。文集内容包括：偶然操作（Chance Operations），概念艺术（Concept art），去意作品（Meaningless work），自然不幸

(Natural disasters), 不确定性 (Indeterminacy), 反艺术 (Anti-art), 行为计划 (Plans of Action), 即兴创作 (Improvisation), 故事 (Stories), 图表 (Diagrams), 诗歌 (Poetry), 散文 (Essay), 舞蹈 (Dance), 建筑 (Constructions), 写作 (Compositions), 数学 (Mathematics), 音乐 (Music)。在扬作品的一贯支持者海涅·弗里德里奇 (Heiner Friedrich) 的赞助下, 1970年由Munich出版了文集的第二版, 此版命名为《精选文集》(Selected Writings)。最终《文选》收录了25个撰稿人的文章, 论述范围从激进派艺术家、凯奇以及他的交往艺术家一直到扬的艺术圈子, 其中包括弗林特、詹宁斯、詹森和莱利。弗林特的经典文章《随笔: 概念艺术》

(‘Essay: Concept Art’) 在第二版中被充分修正后收录其中。莫里斯因故撤回了他的文章。扬在此书中收录了其《作品1960》中的十首作品: 2—7号, 9号、10号、13号和15号, 以及献给大卫·图德的三首钢琴作品和献给莱利的两部作品中的一首。对于《文选》的重要价值, 大卫·法恩斯 (David Farneth) 在《新格罗夫美国音乐辞典》(The New Grove Dictionary of American Music) 中的所撰写的词条“拉蒙特·扬”中写道: “《文选》是六十年代音乐和表演艺术最具影响力的集锦之一……表现出对艺术媒介间壁垒的无情打击, 这对激进运动有着重要的影响”。思想独立: 直到1961年夏, 扬一直为此时也生活在纽约的詹宁斯 (Jennings) 作中音 (Alto) 萨克斯演奏的钢琴伴奏。从中扬不仅开始重回了原先的音乐路线, 而且衍生出了一种至今仍主宰他的音乐理念: 探求一种新领域, 在此种能达到将书面创作与即兴演奏融合的像爵士乐那样的结构和方法。詹宁斯的即兴演奏能力尤其令扬震撼, 这最终致使他发展出一种特殊的钢琴演奏风格来用来为詹宁斯的萨克斯伴奏。此外, 扬偶尔也用这种风格的不同形式来为弗林特的小提琴伴奏。正如我们所见, 詹宁斯和扬至少在一年前就开始对这种即兴创作风格予以实验。作曲家自称的“扬式布鲁斯”继承了基础的 I—IV—I—V—VI—I 布鲁斯结构, 但根据需要对每个和弦给予延长; 后来扬转而为每个和弦提供出连续、规则的节奏伴奏, 用的是他至少在两年前开始就运用的

“Ka chunk chunka chunk chunka”方式。其间, 詹宁斯受Coltrane启发在钢琴伴奏上面即兴了一段音流, 不久扬开始自己进一步对此进行探索。扬写道“这种布鲁斯风格的概念的目的是通过对每个和弦的长时间变化来强调音乐的调式嗡鸣因素”。最终产生一种“静态的, 调式的的嗡鸣的风格”与扬早期记谱创作的持续音方法和即兴创作中的爵士乐链接结构 (articulated) 相结合的音乐风格。以上这些实践的代表作品是Young’s Aeolian Blues in B with a Bridge, 这是扬和詹宁斯合作的一部即兴音乐作品, 于1961年夏录音。这部即兴作品的一些基本材料也取自詹宁斯, 尤其是Tune in E (1961), 也在同期首次录音。上述所谓所对扬产生的一个重要结果是其现在又重返在《弦乐三重奏》中的探索, 虽然继续从事表演艺术作品, 但如今所处的是在音高组织形态的调式模式语境。对音高改变的关注被认为是至关重要的。通过抛弃韦伯恩之无调性和序列主义与凯奇的“和声的消解” (dismissal of harmony), 扬通过重返调性 (modality) 最终发现了一种恰当而富有潜力的方法, 由于其可行性, 此方法是允许有“必须处理组成摇摆系统的整体组织之基本情感”的。至今, 在本质上毕达哥拉斯美学思想仍被作为是扬所为的基础。为詹宁斯的钢琴伴奏演奏为1962年春天扬重返萨克斯演奏铺平了道路。在继承原先基于爵士乐演奏的风格同时, 在其键盘演奏中形成的新的“静态、调式和嗡鸣风格”随即融入其演奏乐风; 对此在

soundpieces 2: Interviews with American Composers一书中记载了科勒·凯恩的一段话: “钢琴在某种意义上是管乐风格之间的一种过渡”。爵士音乐家约翰·柯川 (John Coltrane) 在早些时期由次中音 (tenor) 萨克斯改吹高音 (soprano) 萨克斯的经历几乎在一夜之间使高音萨克斯得以普及。扬以前是吹中音萨克斯的, 因此高音萨克斯的选择对于他是很自然的, 况且两件乐器都是降E调的。因此扬的高音萨克斯即兴演奏本质上是在持续嗡鸣上急速的调式音高序列重复。高音萨克斯被证明对演奏此风格是尤为适合的, 甚至其魅力超过了柯川演奏的印度双簧乐器——歇内 (shenai); Dolphy是扬的同学, 目前在随柯川演奏, 他也产生了一些影响。为了取得他需要的嗡鸣, 扬现在着手要建立一个由有思想的表演者组成的固定团体来与他广泛的一起工作: 纪录每次彩排, 聆听和学习, 修改和提炼。虽然他现在通常演奏萨克斯, 但他也在同乐队一起演奏中使用其钢琴布鲁斯风格。组建乐团: 在扬乐队演奏的人员包括伯德 (Byrd), 玛丽亚 (de Maria), 詹宁斯和詹森等, 他们都是独奏音乐家, 并且大都是扬在加州的乐队原人马。其它的就是新成员了。安格斯·麦克莱斯 (Angus MacLise) 是一位诗人兼业余电影音乐作曲家, 同时还是一位打击乐演奏家。事实上麦克莱斯是在1962年春天首位参与扬高音萨克斯即兴创作的人。

麦克莱斯在乐队演奏手鼓, 他是乐队的固定成员, 直到1964年二月他离开纽约 (最初打算去印度最终去了摩洛哥)。扬之高音萨克斯即兴作品的最早录音始自1962年6月11日, 当时就是麦克莱斯和福蒂 (Forti) 伴奏, 扬唱他们所称的“嗡鸣声音” (‘drone tone’)。然而在这次录音其间, Marian Zazeela移居作曲家的银行大街公寓, 她现在代替福蒂担任乐团的声乐嗡鸣 (vocal drone)。Marian Zazeela是一位刚刚从Bennington College毕业的画家、书法家和灯光设计师, 通过麦克莱斯与扬相识。扬和zazeela同居一年后于1963年6月22日结婚。随后为扬创立了其新颖而精致的灯光设计, 作为扬音乐会的一个不可分割的部分, 后来成为了他们所称的 ‘sound and light environments’. 由扬、Zazeela和麦克莱斯组成的三重奏组在1962年夏在第四大道和第十大街的10-4展览厅表演了7场系列音乐会, 直到比利·林茨

(Billy Linich) 的加入, 后来Billy成为了安迪·沃霍尔的助手, 但他与乐团的联系未断。托尼·康拉德 (Tony Conrad) 早年在访问伯克利时

就认识了扬，在他从哈佛移居纽约后，参加了扬的几场音乐会演出并最终作为小提琴手入团。他的数学才能对扬此后为他的纯律（Just intonation）作品作理论基础产生了很大的影响。约翰·卡尔（John Cale）于1963年9月加入乐团，是一位来自南威尔士的中提琴手；他曾经到过美国在Tanglewood Summer School随阿隆·库普兰学习过。他决定移居纽约，并在此深受先锋气氛影响而最终很快成为扬乐团的一分子。扬高音萨克斯演奏的音高范围很广泛，超过两个八度；但有时用随意指法演奏仅限于微分音范围内的几个音。蕴藏在两种方法背后体现的是创造“持续和声的意向”之意图。尽管实际个分离成持续大约4--10秒间激烈无休的震音爆发和休止以及被长音持续分开段落，但其创造出的连续音流的效果——即其演奏的速度是相当特别的；尽管深受柯兰的影响但扬的表演也洋溢着自己的特质。调性应用的选择和时值的延长方式在此扮演者重要的部分。天才般即兴演奏的魅力也是意义重大的。此时扬说到：“我越来越降即兴演奏的方向作为一个创新的突破口”。他自己将即兴风格论及为一种“在一系列音高上的合并和置换技术”。结果，这些表演是非常引人注目的，因为即兴的幻觉被通过高度简化的重复而严格的控制。“我对重复非常感兴趣，”扬对Kostelanetz说，“因为我认为重复意味着控制”。麦克莱斯的鼓声也非常的快，给出的音乐相当的激烈紧张，虽然如此，也给人一种高度控制的印象，尽管其韵律是自由的。然而，基于长时间嗡嗡的伴奏是扬长时间探索声音本质的焦点。在1963年8月，扬夫妇从西区的“银行大街”（Bank Street）搬到了“教堂大街”（Church Street）的阁楼上。作为曼哈顿下城的最早的艺术家阁楼之一，扬的阁楼非常适合彩排和偶尔的私人音乐会演出，甚至有时是通宵。扬夫妇还根据人自身的生物钟重新规划了睡眠和苏醒以及一天的时间。音乐家的这种思想提供一种工具，不仅对于扬的萨克斯即兴演奏来说，而且也影射了在“恒音剧院”主持的广泛集体事物。《四个中国梦》：真正将扬的关注带入一个新的明显聚焦的作品是《四个中国梦》（The Four Dreams of China）。这部作品标志着作曲家的发现：他过去在1957—8年间的器乐作品中常用的和声材料能进一步合理化以形成四个和弦，每个由四个音高组成。有意思的是扬首次记录下这些和弦是在1962年12月10号到11号在旧金山到纽约城的汽车旅途中的一张旅店餐巾纸上。例1.8完全拷贝了这些和弦。它们最简单的解释是C、F，升F和G四个音高的四种组合形式（当然其它排列也能被用）。第3和第4个“梦”表达了音高的密集组合形式，形成了一个纯五度；任何一个都能被认为是另一个的倒置，半音串在上或下方被附以一个大音程。第一和第二个“梦”将音高扩展到由一个八度代替的三全音范围，留下了一个大二音簇 要么靠近低声部要么靠近高声部；此外这些和弦通过转位相互联系。因此，《四个中国梦》澄清了基于早先尤其在《弦乐三重奏》中等早期作品上的和声，这些和声通过一种在这些作品中的音程严格次序而写：小二度和大二度，纯四度和纯五度。大三度被再次避免；甚至第一和第二梦的音程框架，出现了可与在《弦乐三重奏》中可偶尔见到的增11度相比较。对于《四个中国梦》，其作者在有关唱片备注声明中写道：“这部作品在我自五十年代末完全用记谱创作的长持续音作品和后来将即兴创作融入预设规则和原理而作的作品之间形成了一个结构的、风格的和声纽带。”这部作品与《弦乐三重奏》有着特殊的关联。“当我创作《弦乐三重奏》时正如我听到了这些持续和弦的其中之一，”他写道，“我从中得到了一种强烈的中国永恒和声音之印象”。在1962年10月12日，《弦乐三重奏》在纽约“贾德森音乐厅”（Judson Hall）得到了首次现场公演，表演者有：拉马尔·奥尔索普（LaMar Alsop），杰克·格里克（Jack Glick）和夏洛特·穆尔曼（Charlotte Moorman）。作为一种观念，《四个中国梦》形成了与前几年的概念表演艺术作品之间的纽带。在表演方面，其是首部将基于长音持续和休止创作风格与他最新的即兴演奏回归风格融合的作品。这是第一部由群体基于算法创作的作品，并且其中融入了在即兴创作中借用的材料和结构。这些坚定了扬要组织一固定演奏团体的信念。《四个中国梦》不仅为接下来扬和乐队合作提供了更多的基础，而且导向了梦宫装置的“恒音”（‘eternal music’）。走向纯律：然而一个更为重要的因素对于完备扬成熟风格的因素是必要的：导向“纯律”（just intonation）。对这种曾对调性和嗡嗡的参与中生发出的试验反而激发自对持续音的大量体验。“我发现我深深的被伟大的调式音乐所驱动，而非和谐的即兴音乐，尤其是平均律音乐。”对调律制的内在可能性诠释较平均律并不逊色，他发现，对于律制的研究对其持续音的研究很有意义，因为耳朵需要通过嗡嗡的时间来了解声音的内涵，这很让他着迷。柯川于明确限定内的对自由之探索在其调式时期对其以和声为基础音乐风格发展有着重要的影响；扬以“My Favorite Things”作为他时代的重要范本，但也论述道印度传统音乐甚至有更为重要的影响。对纯律的逐渐关注致使扬决定放弃高音萨克斯而致力于”声音”（voice）。萨克斯之固定音高结构为希望打破平均律获得自由的人士造成了大量问题。不久扬开始研究将乐器适用于新音乐需要的可行性。他买来了两个哨片，试图将他的萨克斯改装成萨乃样式的乐器。他考虑将特制的乐器与其所期待的新律制相融合。最终扬意识到萨克斯无法提供其所需音高的可行性。他曾写道“我能唱我所听到的声音”。在1964年3月23日，扬开始调制首台钢琴，这成为了他曾拥有的永久的通向纯律系统和的通道，这些所为形成的临时最早版本就成为了扬的另一部主要作品——《纯律钢琴》（The Well-Tuned Piano）。向纯律的转移致使扬似乎变成了一位声学理论专家。在这里详述这些研究成果是不可能的，但其中的中心应该被得到强调，至少因为他做了一些反对和区别于由1959---61年一些不出名的作品给出的业余者水平印象的很

多事。因为声音持续的乐场，其泛音对听众表达的就越清晰，扬对这一理论变得着迷并不令人吃惊。声音事实的其它事实也与扬早期纯知觉发展的声音理论的关注有关：例如他讨厌大三和弦是众所周知的，科学的讲，其中平均律将纯五度修改成两个分贝，将大三度改为13.69分贝。扬对比率数字的采用不久开始集中和清楚他的音程方法。他曾写道：“我开始将泛音列的音乐内涵作为系列数理数字来理解，通过耳朵能得到这些存在的方式。”在基于基本数字的毕达哥拉斯来说，此构成音程框架的内在理论潜能允许他发展他特别有兴趣的领域——基于素数2, 3和7的二度和四度和声，后也有31——避免以5为基础的三度音程领域。比率也很好的适合了扬的“算法乐谱”（‘algorithmic scores’），这不仅方别了即兴伴奏的精确而且在扬的其它兴趣领域也非常有应用潜力。在时间持续中的音程关系探索鼓舞了理论和实践之间的密切联系，“从和声结构的普遍事实中演化出了一种被激发出的创作新款式”。梦和弦1和2中的增11度相当于《弦乐三重奏》中的增11度。杨开始从纯律角度考虑音程的精确属性。因此四个音高变成了24: 32: 35: 36，后来被化为12: 16: 17: 18。例如在《第二梦》（The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer）（两个版本：1、Harmonic Version（1962）；2、Melodic Version（1984））中率被进一步简化从18: 12到3: 2。正如“和声版本”所表明的，在后35年的作品中其基础材料和灵感大多构思于六十年代初期。20年后，扬重编“梦和弦”而做成了《中国后梦》（The Subsequent Dreams of China）（1980），并且以此为基础写出了《管弦乐之梦》（Orchestral Dreams）（1985），此作品用管弦乐资源探索了八度置换。《第二梦》的唯一商业性唱片被于1990年制作，即八个喇叭的“旋律版本”（‘Melodic version’）。在1966年，他开始致力于题为（The Two Systems of Eleven Categories）的理论文章，但是正如作品《乌龟德梦想和旅程》（The Tortoise, His Dreams and Journeys）和《纯律》（The Well-Tuned Piano）一样没有完成也没有得到出版，后两部作品也早在两年前就开始了。大量的理论探索伴随着他的音乐创作进程。延长音值仅是其研究的一方面。扬也有时发现用扩展水平是必须的，通过极限体验来检验这些谐和分音的纯度和强度。在1967年秋天，扬为沃霍尔的电影而配的录音嗡鸣在纽约电影节上被予以演出，结果被林肯中心的权威们评论为太高了。结果扬撤回了他的音乐而非屈就降低音量：由于他拒绝妥协，一个好的商业展示机会被错过了。在随后的2月，在Barbizon Plaza Theater上演的《49梦地图》（Map of 49’s Dream）被评论为：“如同人们遭遇一股热风或者说走入了一个注满盐水的房间，而后让人吃惊的发现人还是一个能呼吸者”。（约翰·裴瑞奥特（John Perreault）：La Monte Young’s Tracery: The Voice of the Tortoise）。同时诸如高等动力学被证实是关键的，“创造一个唯一的感世界”，扬自身严重的听觉残缺在最近几年得到滋润，因为这些高音的拓展研究，至少部分是。（扬听弱）吸毒的体验：虽然理论化对杨德音乐实践有着至关重要的作用，但扬的动力也辅以其它试验目的的帮助。扬的吸毒体验对扬的音乐思想形成之影响是不可忽视的。虽然他自己对此很寡言，但不可否认在50年代中期至今，毒品在杨的生活中占据了很重要的部分。酒也对杨起着重要的影响。作曲家所关注的是强调毒品的创造潜能：为了音乐意图，主要是大麻。“如果你是他们的主人那么这些将能被用于你的优势，它们会扮演很重要的脚色”。他认为“大麻的经历能帮助我达到《弦乐三重奏》的境界”。对于后来即兴和调式音乐，大麻有时被证明是一种劣势，当表演一些需要与计算保持联系或就是计算的流逝小节数字时；尤其在吸大麻时也明显的限制了声音，以至于扬很少用大麻，在他自己的声乐即兴作品中获当唱印度音乐时。（将哲学理论运用于历史研究领域——福柯）.换句话说，他的高音萨克斯即兴演奏和恒音剧院的全部作品均得益于毒品：对于恒音剧院作品，他说：“we got high for every concert: the whole group”。扬在不吸大麻的情况下从不表演《纯律钢琴曲》，虽然他经常在不吸大麻的情况下练习它。（应将其作为一位哲学家来诠释）。当被直接问到是否它的音乐在没有毒品的影响下是否也会同样的发展时，扬说他“一样”。扬补充道：“许多人在服毒，我仅仅是一个为了创作《弦乐三重奏》而服毒的一个”。然而一般来说，他的注释清楚地表示出，至少在过去，他认为毒品的潜能是作为创造性和收听的“工具”。“毕达哥拉斯美学中更为“试验性”，极具个性化的因素也被其鼓舞：我试图将音乐呈现为从灵感的高点流向我“，扬说到，“为这一信息作作一具体的物理演示就如同其本身一样真实，不会为迎合观众而改变它的本能”。他也论道吸毒体验的事实作为听他音乐的一种刺激：毒品能让你完全进入自己，关注某些经常关系并以一种非常有趣的方式记忆这些关系。“所发生的事情允许你以一种不同的方式听到在时间之上的频率框架”虽然扬很留心依赖毒品和毒品交易的不良影响。在1979年麦克莱斯（MacLise）死于吸毒；1981年詹宁斯（Jennings）因毒品交易而被谋杀。，杨说那段岁月里他主要限制自己戒酒，但他从未能够离开大麻（cannabis）。“恒音剧院”（The Theatre of Eternal Music）：虽然直到1965年2月才使用“恒音剧院”这个称呼而且之后还解散过一段时间，但其中的核心成员早在1962年夏就开始跟扬一同工作了，最初扬在其中演奏高音萨克斯（Sopranino）。这个乐团以较之以往更加集中和独特的方式体现了包括“通用结构”（‘universal structure’）、和声和音响对肉体与精神的效应等思想。“恒音剧院”的成立所带来的影响远远超过了六十年代中期扬作为作曲家和即兴演奏家所达到的声誉，并且乐队对“梦宫”概念的发展以及其后许多作品的创作都起着至关重要的作用。从1963年到1964年初，康拉德（Conrad），马克莱斯（MacLise），扬夫妇和短暂加入的卡尔（Cale）形成了乐团的核心。当初除了继续演奏调式和布鲁斯式即兴音乐外，乐团面临的主要活动是作品《四个中国梦》部分的演

出。这就是《第二个梦》，列表中标出“为能按纯粹持续演奏四音组的任何乐器而作”；虽然在这个‘Harmonic Version’中每个表演者仅演奏一个音高。作品的名称与作曲家小时候着迷的变压器有关。根据扬的工作日程，作品被写于1962年，但其本质的即兴属性意味着《第二梦》直到1963年乐队开始彩排之前并未真正存在。参加演出的涉及八位音乐家，核心成员演奏的乐器与他们平时演奏的很不同：康拉德演奏中提琴，马克莱斯演奏小提琴，Zazeela演奏小提琴，扬演奏弓形曼陀林（bowed mandolin）。其它四位表演者都与纽约先锋派有联系：普斯（Poons）演奏中提琴，伯德（Byrd）演奏吉他，多蒂·莫斯科维兹（Dottie Moskowitz）演奏琉特琴（lute），电影摄制者杰克·史密斯（Jack Smith）演奏大型曼陀林（mandola）——后来康拉德成为演奏这个乐器的能手。为了参加由乔治·布莱克特（George Brecht）和罗伯特·瓦特（Robert Watts）组织的YAM艺术节，5月19号，乐队在位于新泽西州North Brunswick的乔治·西格尔（George Segal）的农场内进行了室外演出。对此正如Alan Lich在其文章《拉蒙特·扬的恒音剧场》（La Monte Young’s Theatre of Eternal Music）中所论述的，在此“永恒音乐的概念诞生了”。之后《第二梦》的‘Harmonic Version’也被包括扬乐团在内的更多音乐家演奏；自从1984年开始，由小号手Ben Neill领导的“恒音剧院铜管乐团”和由大提琴家Charles Curtis领导的“恒音剧院弦乐团”也曾上演过‘Melodic Version’，并且其中每个和弦的所有四个音高都被按照严格的规定由每个演奏者来演奏出。虽然乐团的活动多限于扬的小阁楼，但“恒音剧院”创立的初衷的确是推出了更多的音乐会演出。在最初的舞台上，上演的内容大多是关于扬之高音萨克斯的即兴表演。在1962年到1964年间，“存音带”（Surviving tapes）被制出，每一个都有根据时间、地点作的小序说明，也有的根据马克莱斯在他的“历法诗篇”（calendar poem）和“年代”（year）中称呼日期的名称来作说明，如‘12 I 64 AM NYC the first twelve Sunday Morning Blues’就是一部29分钟分三段的作品，每一段以马克莱斯的特殊精妙鼓声为特征。这次表演也给出了一种典型的器乐排列思想：扬演奏高音萨克斯，马克莱斯表演手鼓，“嗡鸣”（drone）通过卡尔用中提琴、康拉德用弓形吉他和无须大型琉特琴、Zazeela通过吟唱三人提供出。但表演本质上还是多样的：例如，有时一组始于在弦乐和声乐嗡鸣之上的扬的萨克斯演奏，紧接着是扬夫妇的二重奏；然后扬会表演钢琴，紧接着是另一个二重奏，接着回到开始时的萨克斯+嗡鸣的组合直到最后完成均匀堆成的拱形曲式结构。这些音带几乎总是被应用于“联合/置换”技术，以上指单一和弦或很少相关的和弦组。例如上述乐曲Sunday Morning Blues是典型的根植于降七级E和弦。因为高音萨克斯的购置，扬偏爱在降B上的多利安调式（Dorian mode）；作为结果，他趋向将Sunday Morning Blues的降E七和弦当作B多利安的IV。同样，在音带‘24 XII 63 NYC third day of yule Early Tuesday Morning Blues’中，一个单一的E和弦组成了整个即兴创作的基础。与之形成戏剧性对比的是，‘19 X 63 NYC fifth day of the hammer B Dorian Blues’将扬式布鲁斯风格和弦扩展技术运用于概括一典型12小节布鲁斯（将B-多利安调式）和弦改变的嗡鸣中：略。最终，音乐到达降E九和弦上终止，按照这个方向发展出了一个熟悉的“合并/置换”结果。作为结果，这部降《B大调多利安布鲁斯》（B Dorian Blues）比其它作品有更小的静态；扬将其结构比作为一种印度传统音乐结构。虽然就其所处背景来说完全不同于《弦乐三重奏》，但探索静态潜力方面的趋势明显是相似的。作品Studies in The Bowed Disc的首次表演是在1963年秋天，扬夫妇在一个五英尺的铜锣上作二重奏即兴演奏，锣如箭靶般被涂为黑白两色，悬挂在一木架上。尤其是通过莫里斯的安排，这次演奏不是用以前在《2声音》中用的木棒而是用双低音弓。这种设置允许在其富有的泛音范围的产生上有更大的控制和连续性。实际上，Studies in The Bowed Disc在这时期成为了具有更多实验性和即兴创作成分的作品。在表演上也呈现出特有的灵性和仪式特质。Wakoski 描述一次私人演出中对于扬夫妇身着黑制服与白手套形成了对比中说到“显然是一个在宗教仪式中的牧师在布道”。首先在锣边的运弓法创造出一种“一辆火车…经过一个里面有中提琴的房间，没有手的触及而弦却开始振动”曾经这个充满锣声的空间，被认为是“像玻璃的房间”。这个作品的第二部分被命名为《伏尔加三角洲》（The Volga Delta），1964年被录音；正如史密斯所对于声音指出的“有点像远处飞机的发动机带着某些音高快速的划过休止”，这部作品组成了作曲家首张商业唱片的其中一面，即唱片“Black LP”，发行于1970年。在1964年2月，随着马克莱斯的离开，乐团由于鼓的缺乏而导致一并放弃了节奏因素。其作品基于嗡鸣的维度现在被发展的更具单一灵性。同时为了持续的音流，旋律也被抛弃了；扬开始在萨克斯上提供出“长音”（Longer notes）。从1964年末起，卡尔和康拉德开始使用“联络麦克风”（contact microphones）；除了以前的小提琴外，康拉德开始承担起诸如吉他、曼陀林和大型曼陀林等多种乐器的演奏。为了平衡弦乐嗡鸣音量与萨克斯声音的需要，乐团决定用扩大的音量，如此导致的这种高音量层不久变成了整体音量的重要成分。但到1964年夏天时，扬最终放弃了萨克斯演奏而如同Zazeela一样专注于声乐——歌唱，用一种“鼻音”的风格（用鼻子和喉咙来控制）来演唱。扬的声乐即兴演唱从嗡鸣频率的一个音滑向另一个，体现出精妙的复杂性和自由的节奏模式。这种“鼻音”风格与印度歌唱家史密斯（smith）的演唱风格相似，这位印度音乐家帮助杨在1970年以自然级进为始对印度音乐进行过认真的学习，史密斯也曾指出在作曲家对其运用与在主音上对四度和五度的强调，跟希腊拜占庭圣咏和马来群岛Temiar Dream music之间有联系。声乐的日益重

不允许乐团的对纯律的探索继续发展到新的层面。最终这些发展导致致扬为恒音剧院而作的杰作《乌龟，他的梦想和旅程》，这部作品如同《纯律钢琴》，虽开始创作于1964年，然至今尚处于“未完成”状态。（由于本作品地位特殊，拟作专题讨论，在此从略处理）。在这部作品的演出历程中，于1965年12月4-5日在NYC第41大街老Wurlitzer建筑物的电影制作家之“试验影院音乐会”

（Filmmakers' Cinematheque Festival of Expanded Cinema）标志着“恒音剧院”（初形）的衰亡。在1965年期间，卡尔分出部分时间并逐渐最终成为了“地下丝绒”乐队的成员；康拉德和马克莱斯是乐队The Primitives的成员。在试验影院音乐会之后，由于逐渐对他认为的围绕在恒音剧院周围的深奥和极端气氛不满，卡尔选择离开而致力于其它组织。卡尔离去的空位由刚来到纽约的莱利承担，莱利同扬演唱直到1966年8月。莱利在他参与期间公演过两次，他的贡献是明显的：乐队的三个声部，在1966年的《乌龟》表演中很少依靠通过弦乐嗡鸣而造成音墙而更多的依靠声部的对位，在其中，三人“相互星击长空”。虽然这些有希望的发展，但恒音剧院还是很快寿终正寝。莱利为关注独自表演而的离去的现实使康拉德、扬夫妇成为了仅有的三位中心成员。在音乐的版权问题上存在的分歧使扬和康拉德闹翻。康拉德认为他和卡尔德贡献超过扬所自说的贡献。这儿没有作曲家而仅有共识。拉蒙特作出的他所想做的对主要群体来说是切线的。他说扬压制其它人的贡献，且操纵唱片使自己出名。（康拉德与拉蒙特·扬的官司）。不出所料，扬对此看法完全不同，强调他作为基本美学的发明者和恒音剧院所演之音乐得作曲家的角色。最为明显的是，《乌龟》的本质被论为是“永恒音乐”本身的概念而不是音乐材料的集合。“我真的喜欢即兴创作，我仅喜欢记下主要而显著的理论框架”。扬对恒音剧院的消亡真正的反应部分体现在他的理论论文中（The Two Systems of Eleven Categories），这篇文章开始于1966年8月。然而扬声明他对比率形式的音高规定和在他们所为的音乐结构有着主要或者完全的责任。在许多乐团现存的唱片中的音乐是扬的创作作品还是超越正常音乐表演润色的即兴创作至今尚未得到解决。作为结果，唱片的发行被由此而禁止。在后来的几年中，康拉德时刻关注扬的音乐会。正如扬指出的，康拉德是“一个更为自由的灵魂”，同时扬自己对一种更为控制和限制的音调调色板感兴趣，沉迷于他的选择性基本数字比率。正如我们已经看到的，争执也导致引发了在美学上和事件有了新的意义。总论：在围绕“恒音剧院”的这段时期，扬创作了《作品1960》（compositions 1960）、《四个中国梦》

（Four Dreams of China）和《乌龟，它的梦想和旅程》（The Tortoise, his Dreams and Journeys）三部经典作品。其中《作品1960》主要是对概念艺术和激浪运动产生了深远影响；而《四个中国梦》和《乌龟，它的梦想和旅程》两部作品则继承和发展了《弦乐三重奏》中应用的“嗡鸣”（Drones），使其成为扬对简约音乐艺术的核心技术贡献。“梦宫”（Dream House）：《纯律钢琴》在参加完1966年8月20日在宾州举办的Sundance艺术节之后，扬解散了最初组合的“恒音剧院”；随后在处理了一些理论工作之后他再次开始单独或与妻子合作演出。在由于扬对其艺术传播的立场方面阻碍了其商业化传播的同时，扬夫妇在1969年到1975年间开始每年在欧美作世界巡演。实际上在此期间扬的音乐得到了广泛的传播。在艺术展览馆和博物馆所设置的“梦宫”其它装置的产生被融入到了扬独奏或夫妇重奏的演出中；在六十年代末，原先解散的“恒音剧院”以乐团形式恢复。一些原先的成员包括康拉德重新归队；这次加入的新人有谢子山

（Alex Dea），乔恩·吉布森（Jon Gibson），（Jon Hassell），李·科尼兹（Lee Konitz），加勒特·李斯特（Garrett List），大卫·罗森伯姆（David Rosenboom）。在欧美演出的恒音剧院表演中，许多是在“梦宫”装置中进行的。其中值得关注的是应丹尼尔·考克斯（Daniel Caux）的邀请，于1970年夏在法国南部为Maeght基金会的演出，这次演出成为了一下主要国际文化展览的开始：在卡塞尔的Documenta、慕尼黑奥林匹克中心（1972）和罗马的Contemporanea（1973）。在美国的演出包括梦宫装置的音乐会有：1973年在伊利诺伊大学的音乐会和在1974年4月28日在纽约The Kitchen举办的为期一周的系列音乐会。汤姆·杰克逊在《纽约时报》上对在纽约的那场音乐会作了报道，Zazeela对此所为赞道：“乐评吸引了很多人等着进场”。在七十年代上半叶扬的音乐在欧洲的广泛传播主要得益于其首张商业唱片的发行。这张唱片就是被称为“The Black LP”（1969）的西德Edition X版唱片，其中收录了作品Map of 49's Dream的部分音乐和作品The Volga Delta。另一张需要提到的重要唱片是1974年由法国Shandar发行的LP，其中收录了作品Drift Studies。通过以上两张为代表的唱片的发行，在六十年代末扬的作品开始在法国、西德、意大利以及其它欧洲得到广为传知。所谓“恒乐”（Eternal Music）之由来的理由最为显明的表现是与“梦宫”程序和“声光装置”（Sound and Light Environments）的联系，其中处于扬阁楼部分的“声光装置”开始于1993年。扬夫妇将其访者可在其中自由移动而将之称为“延展展览”（extended exhibitions）的特征论为“一种在声音和灯光方面通过系列连续的比率而衡量的时间装置”。由和声序列形成的比率通过电子乐器产生的正弦音波而创造出连续性的嗡鸣从而构成了整个的这种设置的组成材料；但是通过不同的位置，听众不仅能够体验到不仅不同的音波关系，而且相互关系带来的组合音调，其中包括被命名为“acoustical beats”的现象。因此能够体验到在明显不变或仅缓慢变化的长期关注中声音状态的变化。Zazeela在“环境”和雕塑移动物与墙雕刻方面的关注分享了“对称”的关注，对称逐渐成为扬从事周率的主要特征。这些对于鼓励他们的访者“通向自我沉思和一种冥想状态”的“梦宫”目标是至关重要的。注：对“声光装置”的理解可参考大卫·弗纳斯（David Farneth）的文章：‘La Monte Young -

Marian Zazeela: Ultra Modernist Minimalists’。为这种声音环境挑选的“频率”（Frequencies）有时取自扬的音乐会作品；因此例如《乌龟》为作品Intervals and Triads from map of 49’s etc（1967）提供了和声材料。“梦宫”的初衷是联合现场的音乐家，但这样做被证明花费太大。（近年来在声音装置中对频率关系的探索已经延伸到了音乐会作品当中。）在除表演者以外对人的心理听觉效果的研究被作为一个独立的任务承载于作品Drift Studies之中。如同《乌龟》和《纯率钢琴》，这个作品也开始于1964年。此唱片于1974年由Shandar 发行，是一张为梦宫设计的一套展示频率作品的典型唱片。这部作品也被发现在The Two Systems of Eleven Categories（扬的未完成理论文章）。在此扬探索了在六七十年代产生的合并音波内在不稳定的结果和他们的关系。在正弦音波间正如乐曲的关系，由于在一定空间中内的气压的改变，音高和音量按照在房间的各自位置而不同；这“允许听众真正体验声音的结构，在探索空间的自然过程中。”“当两个正弦音波的合并音调的组成音波逐渐、相互原始的转移时，”作曲家解释，“身体直觉的认可，必须处理的基本普遍框架的信息作为声音而到来”。对于高音量，有人也“开始有种感觉，身体的部分不知何故与正弦音波同步被锁住了，慢慢在空间和时间上随它们而飘动”。（飘飘欲仙、灵魂出窍的快感体验）。“若你让概念发生，那这个乐曲将会成为永恒”的思想受《四个中国梦》的启发而形成于1962年。这种声音装置自1966年首次在扬的阁楼形成后直到1970年1月在此阁楼几乎没被中断。虽然并非所有其后来作品都用极端的高音量，但这个特征在他们夫妇的表演中是得以持续继承的，音量被放大到能够“进入声音内的”层面，目的是为了听到所有的包容的成分，这些是被协和相关的正弦产生的。1969年7月第一个公开的梦宫被在Friedrich的“慕尼黑艺术陈列馆”（Munich art gallery）开放。其它的自此也开始在欧美被创立，其中重要的一次是1970年初在休斯敦的“赖斯大学”（Rice University）的那场。更加卓越的一场是在纽约大都会艺术博物馆举行的，其中 此时同扬夫妇随印度大师Pandit Pran Nath学习的Konitz也加入了其中。在大都会的演出加上1964年的《纯律钢琴》和《周日早上布鲁斯》的唱片被在德国和法国的广播中播放；在1992年导致了两张盗版唱片的出版。最具壮观的梦宫是占据如同教堂般的空间的位于6号哈里森大街的老商业交易大厦，它离扬的阁楼并不远。在1979— 1985年间，扬夫妇创建了自己的梦宫装置，是通过Dia基金会（本基金是由Heiner Friedrich 和 Philippa de Menil于1974年创办，旨在弘扬当代视觉艺术）资助，旨在为梦宫和外界的沟通提供一个研究中心和同公众交流的渠道。注：对“声光装置”的理解可参考大卫·弗纳斯（David Farneth）的文章：‘La Monte Young -

Marian Zazeela: Ultra Modernist Minimalists’。对Dia基金会的理解参阅其网站：<http://www.diacenter.org/>。扬在梦宫的探索成就了作品《纯律钢琴曲》（The Well-Tuned Piano），这是一部对针对《平均律曲集》的回答，以对平均律的拒绝和妥协的方式。（扬与巴赫的关系）。这部作品在1964年开始时还是个45分钟的磁带乐曲（tape piece），现在在演出时已扩展到了384分钟，它从一个迷人的实验发展成了一部史诗般的杰作。这部作品经常探索和弦块，伴以缓慢单音部分的交替。在其中调被诸如快速的持续进行冲击，例如创造出的带有和声模糊性的持续和音演示。乐曲其中的缓慢部分使人唤起对印度传统音乐“阿拉普”（alap）的记忆，扬从1970年知道1996年一直随Kirana声乐大师Pandit Pran Nath学习。（扬与印度传统音乐）。这些研究也表现了杨在九十年代随“永远在学好的布鲁斯乐队”（Forever Bad Bluse Band）重返他的布鲁斯根基的结果。他过去随乐队的即兴表演按照扬的标准是一个标准12小节从纯律上的布鲁斯进行的短期（不超过一个小时）探索，在最近的演出中，他以一个缓慢的主要模式部分在阿拉普风格的背景下为开始，已经扩展到了大约三个小时。【“12小节布鲁斯模式”】。对于《纯律钢琴曲》，详细地细节已经被定性和定量了，一种精神性的幻想结果一，以一种迄今从未想到的非理性布鲁斯形式。结论：以上是笔者基于对《格罗夫音乐与音乐家辞典》（2000）中作曲家的词条和《四位简约派音乐家》（基思·波特）中关于本作曲家的部分之译文综合编译而成。通过梳理，笔者认为：拉蒙特·扬是简约音乐风格的创立者；“嗡鸣”（Drones）是作曲家进行简约音乐作品创作的核心特征，《弦乐三重奏》→《四个中国梦》→《乌龟，它的梦想和旅程》→《纯律钢琴》，这四部作品由“嗡鸣”特征贯穿并承载了此核心技术的演变过程。参考文献

Edward Strickland: ‘La Monte Young’, The Grove Dictionary Music and Musicians（Macmillan, 2001）

Keith Potter: Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass（Cambridge, 2000） Kyle Gann:

‘Minimal Music, Maximal Impact’, Perspectives of New Music.

