

锻铁音乐

——埃里克·萨蒂、勒·柯布西耶与听觉建筑的问题

Musique en fer Forgé: Erik Satie, Le Corbusier and the Problem of Aural Architecture

[美]詹姆斯·格雷厄姆 文 | Written by James Graham 刘文豹 译 | Translated by LIU Wenbao

摘要: 在现代主义装饰艺术当中，音乐究竟扮演了什么角色？本文通过重构20世纪早期巴黎两位著名人物——建筑师勒·柯布西耶与作曲家埃里克·萨蒂——之间曲折的论辩，探讨了这一复杂的问题。萨蒂发明的“家具音乐”（为特定环境而设计的一系列简短、无休止的重复音乐）是对“背景噪声”之批评。这种背景噪声充满了现代巴黎的城市音景，也是对以勒·柯布西耶为中心的新兴设计运动之回应。文章论及噪声污染、建筑家具和批判性理论等问题，作者认为萨蒂的作品既是对现代城市生活“注意力分散”之批评，也是对它热情地拥抱。

关键词: 埃里克·萨蒂、家具音乐、勒·柯布西耶、听觉建筑、音乐与建筑

Abstract: What role might music play in the decorative arts of modernism? This essay explores this complex question by reconstructing an oblique debate that took place between two renowned figures of early twentieth-century Paris—the architect Le Corbusier and the composer Erik Satie. Satie’s invention of “Furniture Music” (a series of short, endlessly repeated tunes designed for specific settings) was a critique of the “background noise” that filled the urban soundscape of modern Paris as well as a response to an emerging design movement that found Le Corbusier at its center. Touching on questions of noise pollution, architectural furnishings, and critical theory, this essay reads Satie’s work as both a critique and an embrace of the “distractedness” of modern urban life.

Keywords: Erik Satie, Musique d’ameublement (Furniture Music), Le Corbusier, Aural Architecture, Music and architecture

译者导读

这是一篇跨学科的文章。它以总体视角看待现代城市空间与音乐创作之间的关系，重新定义并解释了现代都市公共空间当中艺术所能发挥的作用。文章以法国作曲家埃里克·萨蒂（1866—1925）及其原创性的“家具音乐”为主线，从新的城市生活体验模式转变到现代都市环境意识的兴起，从音乐家（萨蒂）与建筑师（勒·柯布西耶）两者有关“现代性”既融合又冲突之观点，展开了详尽论述。

对于建筑学专业来说，埃里克·萨蒂鲜为人知。萨蒂是法国现代作曲家当中一位玩世不恭的

音乐怪杰，被后人誉为“法国前卫音乐之先声”。萨蒂的一生，音乐风格多变^[1]。青年时期，他在诺曼底和巴黎度过。1879年，萨蒂进入了音乐学院学习，表现平平。1887年，萨蒂年满21岁，开始定居巴黎蒙马特区。青年时期（1884—1897年）萨蒂的音乐作品显露印象派与新古典主义特点。他创作的《尖拱》（或译为“穹窿”，1886年）体现了中世纪风格，也是他首次展现“哥特式”特征。1888年，萨蒂运用重复与并置的手法创作了三首“裸体舞曲”（Trois Gymnopédies）钢琴曲。整个乐曲纯净、祥和，有一种朦胧的美感，后被很多电影用作背景音乐。1890年，萨蒂经常出入著名的“黑猫夜总会”，并在那里弹奏钢琴。

作者:

[美]詹姆斯·格雷厄姆 (James Graham)，哥伦比亚大学建筑研究生院建筑与城市图书出版总监，兼职助理教授。目前在哥伦比亚大学建筑研究生院攻读博士学位。

译者:

刘文豹，中央美术学院建筑学院副教授。2019年度中央美术学院自主科研项目资助 (19KYYB019)

期间，他结识了音乐家德彪西。萨蒂启发德彪西创作出浪漫主义风格的音乐。但很快，萨蒂又反对德彪西那种过于华丽、反复且极其精细的音乐，转而提倡简单自然、朴实无华的表述。这种简约的审美主张为法国新古典主义乐派奠定了基础。1893年，萨蒂与画家苏珊·瓦拉东有过一段短暂的恋情。两人关系的断裂令萨蒂深受打击。为此，他创作了《烦恼》(Vexations, 1893年)一曲。这首曲子由一个小片段不断重复构成，萨蒂明确指出：“为了连续弹奏这个片段840次，演奏者需要事先做好准备；一定要保持最大限度的安静，并且绝对不能移动。”^[2]萨蒂早期的音乐创作具有语言简约、标新立异（例如在乐谱上写下令人费解的说明）以及数理逻辑等特点，这贯穿了他的一生。在20世纪初，萨蒂引导当时的法国作曲家摆脱瓦格纳音乐之影响，对法国“六人团”（法国新古典主义音乐）的形成起了重要作用^[3]。这一时期，许多著名的演奏家公开演奏萨蒂的作品，使得萨蒂逐渐为听众所熟悉。1917年，萨蒂开始从事舞台音乐创作。这一年，他参与创作的芭蕾舞剧《游行》在巴黎上演。这是萨蒂影响最大的一部作品，标志着他第三个创作阶段的开始。这部舞剧——剧本由先锋作家让·科克托创作，毕加索担任舞美，萨蒂作曲，文学家阿波里奈尔撰写了介绍——成为现代先锋艺术的一个里程碑。1919年，萨蒂结识达达主义诗人、文学家特里斯坦·查拉。此后，他与达达主义团体的交往越来越紧密，其作品的达达主义特征也愈发强烈。“达达既是艺术，又是反艺术”——这一特质在萨蒂的《游行》中极为明确^[4]。萨蒂尝试用音乐呈现日常生活现象，其音乐的本质就是反艺术。萨蒂的反艺术行为在此后的“家具音乐”中达到了顶点。所谓“家具音乐”是萨蒂对自己在20世纪20年代创作的实验音乐小品的概念性称谓。它的意思是：音乐作为一种环境背景出现，正如室内装饰以及家具那样——它们不可或缺，但并不引人注目，甚至让人视而不见。“家具音乐”的目的就是让音乐与生

活相互渗透，融为一体。^[5]其代表作品有交响戏剧《苏格拉底》(1919年)、舞剧《松弛》(或译为“幕间休息”，1924年)等。1925年，萨蒂因病逝世，悄无声息地离去。就在这一年，巴黎举办了一场隆重的国际装饰艺术与现代工业博览会，盛况空前。

詹姆斯·格雷厄姆先生的这篇文章，洋洋洒洒，内容翔实。除引言部分外，全文分7个小节。文章首先引出话题，介绍20世纪初新的城市生活体验模式对音乐领域之影响，因为倾听行为已经被现代主义的文化剧变所重塑。紧接着，作者提到法国作曲家埃里克·萨蒂，他前瞻性地探索了现代都市环境当中音乐角色之转变——一种实验性“家具音乐”的提出及其价值。第一节“作为装饰艺术的背景音乐”介绍萨蒂“家具音乐”之由来，并阐释其内涵。这里提到，萨蒂以一种环境化的方式来重新审视音乐体验。第二节“音乐拱券、哥特式与锻铁”描述了作曲家萨蒂多年来对建筑学的兴趣，这涉及音乐与建筑的通感问题。格雷厄姆深入讨论19世纪欧洲的经典建筑要素“铸铁”——具有大批量生产、模块化重复的特点——与萨蒂早期音乐创作，例如《尖拱》，两者之间的联系。随着整个社会的机械化大发展，格雷厄姆认为萨蒂的“锻铁音乐”代表了手工艺以及音乐家个体之存在，以此对抗异化的现代都市。文章标题也是由此而来。第三节“去除噪声的建筑”展开讨论了20世纪上半叶人们对噪声的认识、测定以及建筑隔声技术之发展等问题。在现代都市的声环境方面，现代主义犹如一把双刃剑。一方面它“治愈”了过度装饰之弊病，同时也显露出自身的问题。也许，这可以通过一种环境音乐来解决。第四节“勒·柯布西耶，音乐家”则从建筑师柯布西耶的角度讨论建筑与音乐之关联性。值得一提的是，柯布西耶和萨蒂对于古典主义复兴的态度各有千秋。第五节“勒·柯布西耶、阿梅德·奥占芳与埃里克·萨蒂”则以《新精神》杂志为媒介，论述萨蒂与柯布西耶两人有关“现代性”既融合又对抗的观点。这里再次提及音乐与建筑的关

联性——即以“环境为目的的音乐，可能属于建筑范畴”。第六节“环境文化”则表明现代大都市“声音—环境”意识之兴起。作者通过约翰·凯奇、穆扎克背景音乐公司等例子，强调了“听觉建筑”潜在的批判力。最后一节，作者以“城市音景之迷雾”作为标题，指出现代艺术与现代都市环境相辅相成的道理。正如(印象派)艺术与(工业污染之)迷雾，互为因果、相互促进，音乐与噪声也是如此。格雷厄姆强调，埃里克·萨蒂通过重塑城市音景，为20世纪听觉与建筑实验奠定了基础；他的“家具音乐”则代表着一种针对现代都市声环境的、富有预见性的批判。

文章中，格雷厄姆首先提出了有关现代都市公共空间“音景”问题，或者说涉及“声环境”。它并非针对具体空间的“声环境设计”，而是一种文化批评。正如在现代建筑领域，勒·柯布西耶提出了“去除装饰”的观点，这是一个“现代视觉环境”的问题；格雷厄姆的文章则关注了“现代听觉环境”之转变，同时也是现代城市人观念意识之转变，例如文章中写到“这种新的城市生活体验模式极大地动摇了音乐领域，因为倾听的行为已经被现代主义的文化剧变所重塑”。这里格雷厄姆并未拘泥于建筑学的本体话语，例如结构、材料、功能、形式等方面，而是将之视为“环境”的综合体——涵盖“声环境”“光环境”“热环境”等方面。从现代城市空间的视角对“声环境”进行文化批评，这篇文章提供了崭新的视角。

文章重点围绕萨蒂的“家具音乐”展开，介绍其来龙去脉。“家具音乐”，其字面翻译并不能完整地传达它的本意。在法语中“ameublement”（家具）其实有室内装饰的意思，它即是家具陈设，也涵盖室内装潢。因此“家具音乐”也可以称为“装饰音乐”；或者更通俗的理解，就是“背景音乐”。萨蒂创造了一种概念，即不是“音乐”的音乐。前一个“音乐”是指：音乐厅、大礼堂中演奏的艺术作品，令人膜拜；后一个“音乐”则指日常生活中不引人注意的乐曲。从这个角度来看，勒·柯

布西耶的某些观点似乎与萨蒂的“家具音乐”概念如出一辙。例如，柯布西耶在其著作《今日的装饰艺术》一书中提出：“今日的装饰艺术就是不装饰”^[6]。也许，这是萨蒂与柯布西耶的共性之一——反“艺术”。萨蒂有很多原创性的探索，他自身却是一个矛盾的统一体，这是理解该文章的难点之一。萨蒂认同现代工业文明，但反对工业生产之冷冰、缺少人情味以及毫无幽默感；他在拥抱古典主义的同时，却大胆地接受立体主义、达达主义等先锋观念……这一切让人不可理喻。正是这种“矛盾统一”的个性，使得萨蒂的实验作品历久弥新——跨越现代主义以及后现代主义时期——不断地给人们以启示。尽管在《新精神》杂志阶段，柯布西耶主要强调一种功能化的与净化的观点，与萨蒂的分歧显著。长远来看，柯布西耶——也具有矛盾与复杂的个性——给予萨蒂以充分尊重。因此，音乐家与建筑师两者既冲突，又融合。文章讨论的就是这一现象，一种矛盾与复杂的现代文化演进过程。

文章的另一个难点在于音乐与建筑的关联性问题。作者介绍了萨蒂热衷于绘制“建筑图/画”，展示了萨蒂的建筑修养，但这与建筑设计似乎没有直接联系；文中也提到了柯布西耶建筑与音乐的关联，然而并未深入解析。文章所探讨的“建筑与音乐”仅仅是通感吗？译者认为，我们必须理解“家具音乐”创作的时代背景。20世纪20年代初，巴黎正兴起先锋的“达达主义”艺术运动。“家具音乐”就是萨蒂创作的“达达主义音乐”——一种反传统的、偶发的、日常的现代艺术。可以说，格雷厄姆不经意间触及了“达达主义与建筑”这一话题。“达达主义建筑”是一个生僻的概念，但对我们来说，也许它并不遥远。著名建筑师、建筑学者王昀教授（ADA建筑设计艺术研究中心主任）对“音乐与建筑”^[7]以及“达达主义建筑”等问题有过深入探讨。例如，王昀先生多年前提交的“萨蒂之家”概念设计竞赛方案^[8]以及近些年的实验性创作^[9]，都可以视为对此之

回应。笔者意识到，该文章将启发我们思考重新审视“从达达主义音乐到达达主义建筑”的可能性。

这篇文章展示了一战前后巴黎先锋艺术家之间交往的细节，立体化地呈现了一百年前巴黎喧嚣与活跃的艺术氛围，令人耳目一新。该文章的一个特点是大量引注（共93条）。它以翔实的素材，揭示出一战前后巴黎自由、奔放与创新的氛围，勾勒出当时青年先锋艺术家们的群像。以往我们只能通过“教科书”式的叙述认识那个时代，了解柯布西耶以及《新精神》杂志。而这篇文章提供的素材有血有肉，它将艺术家之间的爱恨情仇展示得一览无余。这样的文章并不多见。其次，该文章能帮助我们进一步理解柯布西耶《今日的装饰艺术》这一类著作。书中的观点以及字里行间所指，也将更为明晰。它对于我们洞察柯布西耶其人、其思想，大有裨益。最后，建筑与音乐之关系是一个说不完的话题。它是一种有关“通感”的问题，文章将有助于启发读者进一步追问。

原文



图1. 出自《今日的装饰艺术》第3章“剽窃”一节，勒·柯布西耶著，1925年

我该怎么办？

未来将证明我是对的。

我的预言未能实现吗？

——埃里克·萨蒂《自由的叶子》

(*Feuilles libres*, 1923年)^[1]

“假如你正在寻找音乐”，西奥多·阿多诺^[10]于1934年写道，“你必须走出眼前的日常生活空间，因为它不再（与生活）一体了”。真正的听觉文化失去了直

接性——在两次世界大战之间的大都市中（它们）被无所不在的“背景音乐”取代——它只能在“需要收取入场费的场所，在歌剧院，在音乐会”这些地方找到。阿多诺的哀叹基于一种常见的、假如说是怀旧的信念，即大礼堂仍将是正统音乐体验的最后堡垒——里面坐满了彬彬有礼、来自五湖四海的听众。（也就是）它从日常生活激增的“偶然”音乐那里获得一丝喘息。音乐厅温文尔雅的声音被取代之后，现代人的耳朵充斥着“咖啡馆的音乐”，这是一种完全轻佻的乐句，它暗示了简单的、不假思索的消费。“听众无需付费；它包含在咖啡、热巧克力与苦艾酒的价格当中；人们几乎没有注意到它。”^[2]

差不多就在十年前《今日的装饰艺术》（1925年）一书当中，勒·柯布西耶同样抨击了音乐体验之衰退，因为商业和住宅领域充满了嗡嗡的背景噪声。*Ronron*（发出呜呜声）是他所选的法语词，不断重复的Rs（呜呜响）令人想起心满意足的猫，或者是一台运行的发动机有节奏之声响。然而，对于勒·柯布西耶来说，巴黎咖啡馆的呜呜声则体现出令人绝望的声音：

然后“呜呜声”填补了空洞，填补了空虚。音乐化的呜呜声，色彩斑驳的呜呜声，刺绣或蜡染的呜呜声。高音的呜呜声、低音的呜呜声、读报声（描述他人的行为）、电影院、舞厅、皮加勒（译者注：巴黎红灯区）……为了逃避独处，永不孤单。^[3]

这种音乐存在于背景环境中，与音乐厅空间相去甚远；它并非是为了创造亲密与孤独（的氛围），相反它提供了一种社会性的逃避——建立在“仅仅是装饰性的”、令人分心的嗡嗡声之上。为了避免读者误解这一点，勒·柯布西耶以一张黑猩猩演奏吉他与小提琴二重奏的照片作为这一章的结尾（图1）。纵观这种对艺术装饰毫不含糊地大肆批评——直到1925年才开始实施——勒·柯布西耶将他的反装饰姿态扩展到了大都市体验的视觉与听觉领域，即把看见的和听到的（那些）不必要之装饰作为一种遭受污染的感知形式（假如说过度装饰是不道德的）。作为

城市体验不必要之装饰，这种持续的呜呜声——对于勒·柯布西耶的耳朵来说——是众多庸俗事物中的一种；然而日常媒介阻碍了先锋派在推进环境秩序方面的努力。与其用枯燥的现代人工制品来堆砌，我们不如“用诗—歌来淋浴”⁴⁾。

甚至在世纪之交，奥地利建筑师阿道夫·路斯就曾指出，歌剧院的音乐主题（以及其明确的高雅文化“总体艺术作品”）是如何渗透进一个令人心烦意乱的城市市场景里。在《一个穷富翁的故事》（1900年）当中，路斯杜撰了一个典型的干涩寓言。他讲述故事主人公之诉求，即以瓦格纳歌剧《帕西法尔》^[11]中的主题钟声来取代有轨电车的铃声：“实用艺术在哪里庆祝如此般的胜利，实用音乐也几乎不会落后”⁵⁾。“实用音乐”（angewandte Musik）一词后来被作曲家汉斯·艾斯勒（Hanns Eisler，也是奥地利人）采用，以描述一种革命性的、工人主义的音乐类型，它不仅打破了音乐厅的小资产阶级情调，而且有损“功能性音乐”之古雅⁶⁾。然而就在1900年，这种表述——结合其洞察力与荒谬性——保持了完美的路斯主义（Loosian），它指向公共生活中更为广泛的艺术商品化（现象）。在20世纪初，（我们）确实看到音乐越来越多地“应用”于沙龙或音乐厅之外的主题活动，然而聆听音乐——作为一种习得的文化行为——只能被归为上一个世纪的产物。从这一历史背景来看，路斯、阿多诺和柯布西耶所抨击的装饰过剩，在某种程度上与一个日益合理化的公共领域针锋相对——对一种退化进行补偿，以符合阿多诺的措辞。因为一座城市之环境应该由管理科学、标准化建设以及一种朴实无华的抽象建筑来塑造。

如果文化产品偏离其固有的以及“自主”领域，确实成为一种审美污染——正如这些评论家所提出的那样——那么勒·柯布西耶所追求的有序城市政权必然与背景噪声概念相反，无论这一概念是听觉的、视觉的还是心理的⁷⁾。（这两者）每一个都明确地二元框定了另一方，而且部分地解释了它。毕竟，“噪声”与“音乐”两者之

区别一直都是文化适应的一个方面——一种陈词滥调，每一代音乐听众都会继续证实这一点。噪声需要通过一种音乐来衡量，一种标准化的文化音景（soundscape），由此嘈杂（才会）显现出来⁸⁾。此外，声音和音乐绝对是空间—时间性的，并且仅仅出现在那些“应用”它们的环境当中。这就需要求助于建筑类型（礼堂、餐厅、沙龙、舞厅、住宅，办公楼以及街道本身），将文化与噪声区分开来，将咖啡馆与音乐会相分离。科学可以衡量声音的属性，然而无法评判其是否妥当。

这种新的城市生活体验模式极大地动摇了音乐领域，因为倾听行为已经被现代主义的文化剧变所重塑。法国作曲家埃里克·萨蒂就是其中之一，他全神贯注于在音乐厅之外的场景当中音乐角色的转变。他的实验对于后来的作曲家启发显著，这些作曲家感兴趣的是将音乐欣赏视为来自环境之影响，而不是浪漫主义情绪沉浸之载体——许多20世纪的思想家发现，这种（沉浸式）体验（正是）19世纪资产阶级的特征。对于萨蒂来说，这并不只是一件人们听什么内容、在哪里倾听的事情，而是作为现代城市之现代居民它意味着什么问题。（现代城市）操控着一个充满音乐的喧嚣环境，美丽与庸俗交融在一起。在重新定义与解释那些令人心烦意乱的城市空间方面，艺术发挥了什么作用？音乐放弃其艺术自主性，皈依成为塑造大都市生活美学的众多媒介之一，这又意味着什么？更为大胆的是，作曲家应该如何超越“应用音乐”并且创造出一种音乐，使之作为一个物质系统来适应建筑自身？

这些问题在萨蒂臭名昭著的“家具音乐”（*musique d'ameublement*）——创作于1917至1923年间——达到高潮。这是一次极具挑战性的尝试，它重新思考了音乐的空间状态。这种“家具音乐”以自己的方式解决了在背景环境当中传播音乐的问题，将日常生活的“呜呜声”视作一个创造性的机会，并陶醉于文化杂质当中，让许多头脑纯净的设计师感到苦恼。勒·柯布西耶的现代主义提出重塑城市及其文化

之主张，然而萨蒂的现代主义比乌托邦更具情境性（situational）。它是玩笑般的引用，而非抽象化的禁欲——一种建立于大都市音景现实基础之上的听觉建筑。就在巴黎的文化精英们看到法国将最终摆脱战前萎靡不振的那一刻，这些立场对比鲜明；它表明，在塑造城市的体验当中建筑与音乐既相互冲突，又往往叠合在一起。随着倾听行为在20世纪变得更为自觉地空间化，萨蒂的“家具音乐”是对现代设计中总体化趋势（有时只是潜在的趋势）进行谴责。它提出了一种激进地、甚至是革命性的方式来聆听这座城市，正如它原本的样子。

作为装饰艺术的背景音乐

很少有人知道巴黎咖啡馆与埃里克·萨蒂紧密相连。萨蒂——天鹅绒绅士——因其灰色天鹅绒套装闻名。（这位）作曲家、煽动者以及波西米亚风格的钢琴家对自己所受的古典式教育日益不满，随后来到（巴黎）蒙马特著名“黑猫”（Chat Noir）歌舞厅找了一份工作；他积极地捍卫咖啡馆文化，反对批评者将之视为消磨时光与无所事事的地方。“我并不认为去咖啡馆，或者这一类的其他任何地方，本身就是坏事：我承认自己曾在那里工作过很久”，他怀着一种自豪感说。“这是一个交流思想的地方，肯定有所裨益……但如果想表现出道德高尚并且看起来体面，我说：年轻人，不要去咖啡馆；听从一个曾经去过那里多次（但又后悔）的人郑重告白。真是怪物！”⁹⁾（总是愉快地自相矛盾，萨蒂在其他地方补充道，“总而言之，我不是爱泡咖啡馆的人；我更喜欢酒吧。没错。”）¹⁰⁾然而，除了嘲笑忏悔仪式之外，咖啡馆随意的、多层次的喧嚣——来自高雅文化、低俗文化、音乐、聊天以及城市噪声——让他创作出一些最富创意的概念和作品。

与咖啡馆背景噪声的一次偶然遭遇，发生在萨蒂与艺术家费尔南德·莱热^[12]坐下来一起吃饭（的场合）。莱热是萨蒂的朋友，并且十分欣赏萨蒂的挑衅（个性）——他钦佩地将萨蒂所参与的原始达

达主义芭蕾舞剧《松弛》^[13] 描述为“在许多人的屁股上踢了很多脚”^[11]。而这一年是1917年，或者1918年。莱热刚从战争前线回来，在凡尔登惨遭毒气袭击幸免于难，战争之冲击在他的画作当中犹存。这两人可能正在策划或者是回忆“七弦琴与调色板唱片公司”（Société Lyre et Palette）的一次聚会，该聚会举办于瑞士画家埃米尔·勒琼（Émile Lejeune）的工作室，位于惠更斯路6号（6 rue Huyghens）。该工作室是巴黎音乐与艺术圈的一个聚点^[14]，配有“恶臭的供暖系统与硬木长椅”^[12]。或者他俩可能只是在长途跋涉当中短暂的停留——众所周知，萨蒂经常从其心爱的蒙帕纳斯一直走到他位于阿格伊^[15]的家中，莱热也定期加入这一行程。

在他们所定的（那次）约会中，“背景环境中的音乐”并未完全融入其背景。他们不愿意“被迫忍受这难以容忍的喧闹音乐”，便起身离开；尽管过了几十年，莱热还记得（当时）萨蒂的回答：

“尽管如此，有人可能会创造出一种‘家具音乐’。也就是说，一种音乐，它将成为环境噪声的一部分，并且对它有所思考。我设想它会有旋律，以柔化刀叉之噪声，不支配，不强加。它将填补来宾之间有时候尴尬的沉默。这将使他们免于单调乏味的交谈。与此同时，它将抵消街道的噪声，这些噪声可以随意进入室内。”家具音乐，他说，将回应这种需求^[13]。

因此，便出现了“musique d'ameublement”（这一术语）。他的新词通常被译为“家具音乐”——让人想起马蒂斯的话，艺术应该“像一把好的扶手椅”——然而英语翻译缺少ameublement（家具陈设）涉及墙面装饰、材料饰面以及固定装置（这些）更为广泛的含义；其定义了一个空间，远不止于其中所放置的物件^[14]。这些音乐作品非常简短，适用于小型室内乐团（演奏）；有的还恰恰基于萨蒂最不看好的两位作曲家安布罗斯·托马斯^[16]与卡米尔·圣-桑^[17]的音乐片段^[15]。它们在严格的韵律下以一种活泼的节奏展开，其最短持续时间为5至7秒。这些音

乐作品永远不会成为令人心满意足的“鸡汤”，因为家具音乐就意味着不断重复，以这种规律从头开始循环播放；音乐会上随着听众们一直在聆听，他们渐渐忽略了它。其目的并非是以另一种光鲜的声音来影响日常生活之噪声，而是为周围的声音提供一种结构化的规律。丹尼尔·奥尔布赖特（Daniel Albright）认为“或许它更适合某种自闭症听众”，然而对于这些作品本身的一切挑衅而言，它们必然走向一种建筑化聆听音乐的方式^[16]。萨蒂给它们取了一些名字，如“铁艺挂毯”“有声瓷砖”（Phonic Tiling）“在小酒馆”“沙龙”以及“县政府办公室里的壁挂”。

就在莱热的回忆当中，萨蒂情不自禁地作了描述，“家具音乐”的重点既在于内部（柔化刀具和叉子，以及缓和沉默）也包括其外部（掩盖街道之喧嚣）——具有双重性。我们可以观察到，这也是一个围绕于降低噪声的流行建筑话题。这一话题将在此后的几年间聚集能量，尤其是在巴黎。此外，这一描述涵盖了阿多诺和勒·柯布西耶对听觉文化进行批评的不同方面，要不然它们看起来相当合拍。正如阿多诺一样，萨蒂反对将音乐厅音乐作品进行移植的文化——熟悉的经典再创作乐曲变成了媚俗——却又不像勒·柯布西耶那样展望一种严肃的、无隔阂的亲密关系，萨蒂认为需要改善一下令人尴尬的沉默。然而，莱热的回忆并未完全体现萨蒂的核心论点：这是一首已然不是那么音乐的音乐。萨蒂的发明，意味着更像家具而非音乐，是对一系列不同学科边界有意识地回应。正如萨蒂长期以来的朋友、追随者达律斯·米约^[18]所说的那样，该作品不仅仅是声音，更是空间：“正如人的视野中出现的对象与形状，例如墙纸上的图案、天花板的檐口或者镜子的镜框，眼睛看到它，但并未关注到它，尽管它们就在那里毫无疑问。萨蒂认为，创造出令人充耳不闻的音乐将是一件有趣的事。”^[17]众所周知，沃尔特·本杰明（Walter Benjamin）对建筑感知作过描述。与它一样，“家具音乐”意味着在注意力分散的情况下获得体验。

据说，这些作品是萨蒂与“七弦琴与调色板唱片公司”深入合作时创作的^[18]。他坚信音乐未能跟上视觉艺术之发展，并且他自己也对绘画、书法和建筑产生了浓厚的兴趣。英国作曲家和指挥家康斯坦特·兰伯特^[19]并不是唯一这样认为的人，尽管萨蒂“有着强烈的音乐才能……而引发这些本能之心智，会在某一种造型艺术当中找到更为真实的表现”，许多与萨蒂同时代的人也会这么说^[19]。1917年6月6日，即他首创家具音乐的这一年，萨蒂与莱热共同参加了一场极为著名的唱片公司（Société）聚会，庆祝不久前萨蒂以及他为芭蕾舞剧《巡游》（Parade）创作的配乐大功告成（或者说是臭名昭著）。这部作品已在三周前实现了首演，是由萨蒂与让·科克托^[20]、毕加索以及编舞家莱奥尼德·马辛（Leonide Massine）合作完成^[20]。在唱片公司（的聚会中），萨蒂的几位门徒演奏乐曲，同时工作室墙面上挂着毕加索、马蒂斯、莫迪利亚尼与莱热的画作^[21]。萨蒂的画家合作者们以各自的画作包围着他，使他可以从不同的角度看待这座城市，如同《巡游》一剧以喧嚣的不和谐能量所证实，他的耳朵也正在炯炯有神地倾听^[22]。正如曼雷（Man Ray）曾称他为“唯一一位长眼睛的音乐家”，萨蒂在对现代艺术碎片化的维度与主观的感知当中看到一种探索（的可能性），即以类似空间化的术语来重新思考音乐体验。

音乐拱券、哥特式与锻铁

就在萨蒂提出“家具音乐”的时候，他对建筑学感兴趣已经超过30年。萨蒂在翁弗勒小镇^[21]长大，受折中主义风格的圣莱昂纳尔教堂^[22]之洗礼。这让他养成了一种哥特式品味——哥特式建筑，及其稀奇古怪的表现形式^[23]。1886年，就在他第二次从巴黎音乐学院辍学期间，萨蒂经常逃避自己的学业，转而跑到巴黎圣母院去考察，坚持不懈而且狂热不已。巴黎圣母院由建筑师维欧莱-勒-迪克（Viollet-le-Due）于不久之前修复。在那里

“他的思想曾经追随拱顶之曲线，并朝造物主的方向前进”，正如他的兄弟康拉德(Conrad)所回忆的那样²⁴⁾。或者人们也可能发现，他正在专研维欧莱简明扼要的《法兰西建筑类典》(*Dictionnaire raisonné de l'architecture française*)——这是他沉迷于法国国家图书馆的一个爱好，该图书馆由亨利·拉布鲁斯特设计。在萨蒂人生的这一时期，也以他的乐曲《尖拱》(*Ogives*)体现出来。这是建筑化音乐的一个早期实例，先于——但预示了——他更著名的乐曲《裸体舞蹈》。这两首乐曲都是组曲，由多个小品构成；对于一位观察者来说，它们展示了萨蒂“独特的、雕塑般的音乐观”，因为它们可以让人从不同的、有利的位置去观察同样的基础性材料²⁵⁾。受格列高利圣咏的影响，《尖拱》被称为“一件笨拙、迷人的纪念品，来自其纯真的宗教热诚时期”，但它们清楚地体现萨蒂的敏感性，将崇高之概念与神秘深奥的内容融为一体²⁶⁾。

这些乐谱也可以用建筑的视角来阅读，因为萨蒂的曲名——一个用来描述哥特式拱门锥形点的术语——似乎(提出了如此)要求。乐谱中小节线的取消，暗示出一条自由流动的旋律线，没有时间之限制，这是圣歌的特征；随着音乐起伏，沿着拱顶曲线接近了造物主，正如它一样。但是作品当中仍存在一种强烈的、模块化的感觉。在他的首个作品《尖拱》中，旋律总是重复出现，以不同的转位和弦(chord inversions)来表达——这些转位和弦修饰了潜在的几何形态——它所解决的不是E小调每次都从头开始重复，而是针对一个不太确定的D小调。萨蒂建立了一套严格的ABAB动态模式，在一种韵律中交替出现响亮与柔化，表明可以在时间上重复扩展。

当这一乐曲与维欧莱·勒·迪克的“尖拱”速写进行比较时——萨蒂对勒·迪克极为了解，因为他在法国国家图书馆的穹顶下对勒·迪克的《辞典》有过深入研究——可以清楚地看到这两者有一套类似的关注点，它们都是对学科僵局之回应。对维欧莱来说，“尖拱”的重要性在于它

以建立严格之规则为主题，指导空间重复(排布)。这种线性的结构在几何上是神圣的，但它能够被图案化，而且很灵活；建筑元素被系统化的重复，以骨架的形式，而无需预先确定填充物，正如维欧莱的图解证明了这一点。尖拱——就像萨蒂的伪格里高利线，它下降再返回——是一个旋律弧，其形态和动力仍有望发展。

这是一种字面上的解读，然而萨蒂进一步用作品支持了它。建筑与音乐之间的隐喻说起来容易——有评论家认为，萨蒂的“音乐大厦”是由“传统的而且是稳固的砖块砌筑而成，尽管它们被摆成了古怪的角度”——但是这个特殊的比喻并不能说明萨蒂对建筑自身的兴趣(图2)，尤其是它模块化地重复以及它所包含的空间感²⁷⁾。(科克托则靠得更近，如果引人深思的话，当他将《巡游》的乐谱称为“一件建筑杰作；它是那些习惯于模糊与刺激的耳朵所无法理解的”。)²⁸⁾这种对建筑的亲近感包括，萨蒂创作“虚构的房地产广告”(图3)这一消遣行为，否则(我们将无法解释它；有时也包括(一些)复杂的钢笔草图，并总是以一种书法(字体)精心编排(图4)。他的描述也显然是风景如画似的：“舒适而古老的毁誉之屋(house of ill-repute)，铸铁，带有令人恐惧的外观以及一座邪恶的花园”，再来上一段，或者“美丽的罗马式修道院，铸铁，带有公园与领地”。它们不断地采取这种方式，

(然而)几乎所有这些都包含了关键词 *en fonté*，即“铸铁”(图5)。

在工业化中，铸铁^[23]是核心技术之一。单个模具能够以同样的形式重复制作，数量无限，而非像锻铁那样(需要)一件一件地单独加工。这项技术对机械生产具有重大影响，对于城市景观桥梁、火车站、市场和展览馆那些新建筑类型也同样如此，它们将通过诸如西格弗里德·吉迪翁^[24]的《法国建筑：铸铁建筑，钢筋混凝土建筑》(1928年)这一类建筑著作实现分类。吉迪翁赞美铸铁建筑带来全新的尺度与空间(尽管它们经常隐蔽在巴黎难以割舍的古典主义建筑立面之背后)，他大胆提出“在19世纪自身都未被察觉到的地方，它变得英勇无畏”²⁹⁾。甚至连拉布鲁斯特(设计的)国家图书馆的圆拱顶——这一场所，是萨蒂离开他的音乐学院转而向维欧莱·勒·迪克学习的地方，也是勒·柯布西耶研究《今日的装饰艺术》的所在地——也都运用了铸铁设计，支撑于细长的金属柱上。建筑学已经被这种典型现代材料激进的模块化(设计)所改变，以至于本雅明——他遵从了吉迪翁——将其视为19世纪潜意识的外在表达。

因此这就不足为奇，萨蒂对铸铁边框产生了兴趣——疯狂地捕捉这种潜意识，这正是他所要追求的。在他《尖拱》作品中体现出高度哥特式的实体切割(stereotomy)(特征)，而他异想天开的城



图2：“普拉德男爵酒店”，埃里克·萨蒂手绘



图3：“虚构的房地产广告”，埃里克·萨蒂手绘，1890—1924年

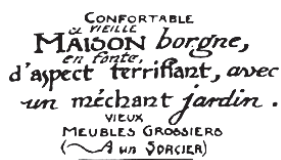


图4：“盲人之家”，埃里克·萨蒂手稿



图5：“好奇之家”，埃里克·萨蒂手绘

堡素描（由十多个单体构筑而成，它们来自于相同的模具、同一种想象）犹如工业化的、铁甲一般的如画风格；在这两者之间，他的“家具音乐”（所体现的）建筑意识尤为显著。就在莫里斯·拉威尔^[25]将自己著名的《波莱罗舞曲》视为“无音乐的管弦乐故事”之处，萨蒂本人执意将这种音乐归为适合于建筑的材料，一种真正的“锻铁挂毯”（Tapisserie en fer forgé）。他在这里选择的术语很重要——这是一件锻铁^[26]的挂毯而不是铸铁的。这两种炼铁方法的区别在于：这里最值得注意的是，手工劳动在锻造（fer forgé）中的作用。虽然锻铁经常采用重复的图案来制作，但其手工痕迹仍然存在；连续复制是通过手工作业，而非机械化。对于“家具音乐”的音乐家而言，这一材料性区别的意义很简单，他们仍然有事情可做。随着机械化的音乐处于优势地位，萨蒂的“锻铁音乐”（musique en fer forgé）代表了手工艺以及音乐家之存在。

萨蒂在一篇题为《关于伊戈尔·斯特拉文斯基的提议》的文章中，进一步阐述了这一点。文章开始是对斯特拉文斯基^[27]最近首演的《玛弗拉》^[28]进行正面评论，然后突然转向探讨斯特拉文斯基的钢琴实验——提花织布机的一种音乐化演绎形式，现在以自动钢琴闻名于世。一首乐曲被转译为一副打孔的卷轴，当它穿过自动钢琴的时候，便以一丝不漏的高精度触发音符。正如一件上紧发条的音乐盒一样，声音是实时创造出来的，但它不需要音乐家，也不需要任何情境化的解释。总的来说，萨蒂发现了自己的热忱。“毫无疑问，机械录音（l'enregistrement mécanique）是值得肯定的；它将让音乐作曲更快、更可靠地发展，比所有学究加在一起都要强”，他争辩道，以一种典型的、模棱两可的态度作为结束：“或者没有”^[30]。“聆听一件自动乐器的想法与习俗相违背”，但这恰恰就是与习俗背道而驰的萨蒂之观点，他在自动钢琴当中发掘出一种可以激活作曲家及其观众耳朵的能力。就像“家具音乐”一样，它正是听觉练习的一种转变。但对于萨蒂来说，钢琴和自动钢琴仍然是艺术

创作的不同形式，每个人自己都有能力推翻经典权威。在机械复制的时代，音乐为其精英（demons）的（市场）占有率而奋斗（正如旗鼓相当的媒介，例如摄影，对悬挂于“七弦琴与调色板唱片公司”的绘画作品有着隐隐约约地不祥感）——然而就自动钢琴而言，萨蒂告诉音乐家们可以高枕无忧。他在机械化方面投入了大量精力，这是对自己在巴黎咖啡馆职业的一种忠诚态度。

尽管如此，萨蒂采用理性主义的以及清晰的建筑术语描述了自己的发明。“家具音乐从根本上说是工业化的”，萨蒂争辩道，令人想起早期铸铁建筑——借助其大跨度与重复性的生产——类型化的聚焦。“我们希望建立一种旨在满足‘功用’要求的音乐形式。艺术则不符合这些要求。家具音乐创造心灵感应；它没有其他目的；它充满了各种形式的光、温暖与舒适。”这是一种用来协调其环境的音乐，正如一座建筑围护结构的固定设施与服务项目调和了室内氛围一样。[难怪，雷纳·班纳姆《环境调控的建筑学》（*Architecture of the Well-Tempered Environment*）一书之标题改编自巴赫的循环曲^[29]。]十二年后，阿多诺发现自己说了同样的事情，如果不是那么恭维的话。“当咖啡馆的音乐停止了演奏，就像一位吝啬的服务员正在关闭几盏电灯”，他写道，“背景音乐是一种声学光源。”^[31]

以这些术语来描述一种音乐的可能性，就是其现代性的证据，如同建筑之现代性从学院派的语言转向了对功能、环境和空间的修辞一样。面对不断发展的工业大都市的声景——并且通过其不断“涌现的印象”带来的精神冲击，正如格奥尔格·齐美尔^[30]所说的那样——现代主义试图通过向它学习，甚至模仿它，同时也通过抵制其效果的方式，来削弱其影响。这种处于背景当中的音乐提供了消遣，其意图旨在舒缓（情绪），但它与典型的咖啡馆媚俗存在着差异。萨蒂希望超越（那种）不假思索地默认平庸——而转向一种补偿性的，但仍然进步的音乐。这种音乐通过改变城市的感官饱和度来对抗城市，

它可能有助于缓解城市生活之疲惫。“不聆听家具音乐，就不要入眠”，萨蒂告诫我们，“否则你会睡得很糟糕”^[32]。

去除噪声的建筑

1932年4月——即勒·柯布西耶在备受瞩目的《纽约时报》杂志发表文章的三个月之后，柯布在文章中呼吁“隔声客厅”——一位来自通用电气公司的工程师在纽约大都会歌剧院设置了一个“电耳”（electric ear）^[33]。正如艾米莉·汤普森（Emily Thompson）所指出的那样，这一事件“强调了新的工具和术语——以及使用它们的技术人员——在改变噪声的含义方面所发挥出的作用”^[34]。如果噪声污染能够被量化，那么就可以努力抗争了。作为示范，工程师测量了著名女歌唱家莉莉·庞斯^[31]在演唱威尔第的歌剧《弄臣》唱段时声音有多高。她达到了75分贝，然而她的男主角演员——贝尼亚米诺·吉里^[32]——超过了她，他锁定于77分贝，即在电车与地铁（声响）之间的某个位置。（音乐家们，就他们而言，甚至能以95分贝的高音击败地铁。）《纽约时报》的一篇社论提出，“要想（获得）实实在在的分贝”他们也许“带来斯特拉文斯基，或者更好还是安太尔^[33]”，而此处汤普森明确指出，音乐家与技术员之间的区别越来越难以分辨——实验作曲家的出现是20世纪初期一项新颖却又日益为人熟悉的发明，而且它也是萨蒂欣然接受的一个角色。当然，大都会的表演有“音乐”贯穿始终，这一点从未被怀疑过。“尽管在定位、测量与控制隐秘的噪声（方面）仪表已经证实具有极大的价值，潜在的噪声会影响神经系统”，《纽约时报》继续充满信心地解释道，“昨晚并未记录到那样的声音”^[35]。

“电耳”在大都会出现，（时间上）要比萨蒂对此之描述整整晚20年。萨蒂曾开玩笑似地描述过“电耳”的前辈与伪表亲——声音记录仪（phonometrograph），一个新造的词；它对于萨蒂来说似乎很特别，而且要先于那些设备的实际发明。^[36]

“全世界都会告诉你，我不是音乐家。这是真的”，萨蒂告诉我们。[在这里，萨蒂针对1911年《今日的法国音乐家》(*Musiciens Français d'aujourd'hui*)一书对他微不足道的描述作出回应。这本书由作曲家和评论家让·普利(Jean Poueigh)编辑，他后来也写了一篇猛烈批评《巡游》的文章。萨蒂则以一张明信片进行回复，上面仅写道：“你是一个混蛋，而且是一个不懂音乐的混蛋”——萨蒂(后来)被判处犯了诽谤罪，并在监狱中服刑八天。]³⁷⁾然而，萨蒂对普利的轻蔑继续进行抨击。“我的作品纯粹属于音位测定的(phonometrical)。就拿我的《星之子》(*Fils des Étoiles*)，或者我的《梨形小曲》(*Morceaux en Forme de Poire*)，我的《穿着马衣》(*En habit de Cheval*)或《萨拉班德舞曲》(*Sarabandes*)来说——一看就知道，这些作品并非是由音乐理念为主导创作出来的；正是科学思想，占据了重要地位。”他以许多经典名家——威尔第、贝多芬等——的衡量标准来描述，并且提到一种肆无忌惮的愚蠢风气开始盛行。“我第一次使用留声机时，检查了一个平均强度的降B调。我从来没有，我向你保证，看到比这还要让人反感的東西。我叫来了我的老兄，展示给他看。在唱机刻度(phono-scales)上有一个普通的，升F调，很常见，标注为93公斤。它来自一位肥胖的男高音，我也掂量了一下他。”在这荒谬的背后，萨蒂的文章谈到了噪声污染的话题，噪声污染在接下来的几十年间不断蔓延；而且在调节噪声方面，它迫使我们看到了“家具音乐”，以及其他的建筑进步。“你知道该如何去除噪声吗？这是一个肮脏的业务”，萨蒂继续说道。“对它们盘点是为了更整洁；对它们进行标引是一项细致的任务，并需要好眼力。在这里，我们遇到了唱机技术。”³⁸⁾

在蓬勃发展的工业大都市中，“去除噪声”是一个紧迫的问题，而且的确很困难。然而萨蒂的“唱机技术”所在之处，却是一种有趣的反思(stocktaking)——它在芭蕾舞剧《巡游》半未来主义式的杂

音当中，实现得最为彻底——建筑领域则更有必要承担改善城市喧嚣的“肮脏业务”。声学变得越来越重要，而且围绕它们所发展出来的新科学(与物质)，启发建筑向前迈进。例如，勒·柯布西耶在1930年的《精确性》一书当中描述了一座“精密空气工厂”，并且它告诉我们，听觉方面包含于室内空气的清洁当中。“在任何时候，室内都有清洁的空气，恰好在18C°。住宅封闭起来很快！任何灰尘都进不去。无论是苍蝇还是蚊子。毫无噪声！”³⁹⁾

再举另外一个例子，就在萨蒂发展其家具音乐的时候，纽约的约翰斯-曼维尔公司(H W Johns-Manville Company)^[34]也正在研制它的“声毡”——一种由化学处理过的、羊毛制成的绝缘材料⁴⁰⁾。以前的声学工程科学都需要形状精确的空间，就在那些地方这种新型产品可以无视房间的形状随意使用。对于那些在形式上丝毫不妥协的设计师们来说，其适用性成为一个卖点——该材料本质上的隐蔽性，也是如此。“噪声与混乱得到降低，然而房间的建筑外形毫发未损”，广告资料(这样)宣称。在萨蒂的听觉环境与声学产业相融汇的地方，有它们的共同目标，也就是在既定的空间当中增添一种听觉上强有力、而视觉上却可以忽略不计的层次——一种明显的建筑干预，它改变了居民的感官生活，却并未影响其外在形式。

约翰斯-曼维尔公司可能已经到此为止了。但他们也看到，自己正在对一门建筑学科作出回应；伴随现代主义的到来，这门建筑学科已经迷失了方向。他们认为，“在过去的25年中，建筑施工与建筑材料的整体发展一直朝着恶劣的声学(POOR ACOUSTICS)方向前进”，将重点放置于“公共安全与健康”是因为声学上不合理的材料大肆泛滥。“这一需求自然导致几乎专门化的运用钢、混凝土、瓷砖和硬质石膏(材料)，而尽量少采用木饰面”——简而言之，(它们成为)整个现代运动的首选材料。白色的墙面成为约翰斯-曼维尔公司的隐喻，以强化现代主义纯净的听

觉效果。“如果房间的墙壁涂成白色，由此能够反射最大的光量；如果光源非常明亮，室内的光线强度或眩光就会大大提升，以至于眼睛不舒服且疲劳。然而，如果提供中性色调的灰色或者浅黄色……强度就会大大降低，从而让眼睛获得极大地放松。”⁴¹⁾

正如吸声材料吸收多余的反射噪声一样，墙壁的镶板(或许也是由约翰斯-曼维尔公司提供)帮助抹白的整洁室内吸收强光⁴²⁾。这是一个复杂的问题。20世纪初商业建筑之室内被奉为典型的现代空间，而且它传达出勒·柯布西耶技术主义与泰勒主义的根基⁴³⁾。《今日的装饰艺术》一书刊登了许多插图，有关美国办公室的室内设计和办公设备；工业主义理性的对象类型(objects types)与他过度装饰的辩论性目录形成对比。但正如约翰斯-曼维尔公司所坚持的那样，现代主义“治愈”了折中主义的、古老而且充满异国情调的家具弊病，也创造出它自己的经验疾病——甚至莱热也回顾性地写道，现代建筑师(他隐含地提到他的朋友勒·柯布西耶)已经“在利用虚无进行净化的宏伟企图图中，走得太远了”⁴⁴⁾。这些弊病可以用新的建筑产品来缓解，也可以通过一种美学调控获得减轻——这里面，无论是传统上令人欣慰的舒适性还是新的、苛刻的禁欲主义都无法掌控都市人的知觉生活与情感生活。而“家具音乐”正是这样一种创作，它在建筑空间中表演，对建筑空间起作用，与建筑空间合作。

勒·柯布西耶，音乐家

勒·柯布西耶，举个例子，正是从这些方面理解了萨蒂并相应地批评了他。“电影院、咖啡馆、剧院、体育馆、俱乐部、‘五时’晚餐、舞厅、家用无线电——所有这些都是娱乐活动，它们的蓬勃发展与日常工作之余休闲时间(的增长)成正比”，他在《今日的装饰艺术》中“剽窃：民间文化”一章中写道，“日常工作(为我们)提供了普鲁士人苛刻的行军令”。勒·柯

布西耶将装饰艺术（如 1925 年的实践那样）视为针对日常生活与孤立的现实提供微弱之补偿，而这正是无处不在的“装饰性”背景噪声所要进入的地方。对现代工人以及他们的娱乐嗜好怀着一点点轻蔑，勒·柯布西耶在该书中——趋向于宽泛的、电报式的论辩——以一种临时性的、个人化的谩骂语气接着说道：“但是他们并不觉得孤单，他们很高兴待在这样一间办公室，这里纪律严明，这里一切井井有条——感觉自己牢牢地被绑紧、四脚落地、还戴着眼罩，与此同时四周弥漫着塔尔塔林（Tartarin）的嗡嗡声——埃里克·萨蒂的室内音乐。”^{45]}

这个段落有点自相矛盾，因为它违背了勒·柯布西耶对音乐长久之爱好。柯布在别的地方将建筑和音乐描述为“亲密姐妹”以及“人类尊严的本能表现……在这两者当中，有一颗心灵趋向于超越自身”^{46]}，他的建筑经常与声音和音乐相协调——例如，他的飞利浦企业馆是一座多媒体（建筑），与设计师兼作曲家伊阿尼斯·泽纳基斯^[35]合作完成^{47]}，他的朗香教堂就是一个“声学景观”^{48]}，而留声机在其建筑室内当中也常常占据了突出的位置^{49]}。在一篇自传短文中，勒·柯布西耶以愈发自我神话化的第三人称（他的秉性如此）写道，“他来自一个音乐家庭，但他甚至连乐谱都读不懂；然而，他自始至终都是一位音乐家，并且知道音乐是如何创作出来的；他能够谈论音乐，并对其进行判断……音乐与建筑一样，都与度量（measure）有关”^{50]}。不巧的是，勒·柯布西耶能够非常流畅地阅读乐谱。他的母亲玛丽·让纳雷·佩雷（Marie Jeanneret Perret）是一位钢琴教师，他的哥哥阿尔贝（Albert）是一位成功的小提琴家和作曲家。在一封让任何从小学习钢琴的人都倍感亲切的信中，玛丽写给（那位）未来建筑师的老爸，以提醒他“Doudou”——年轻的查尔斯·爱德华·让纳雷在家里的乳名，是以勒·柯布西耶作为自己建筑笔名之前的称谓——“必须经常练习钢琴”。这些练习后来令他在工业学校（Ecole

Industrielle）的音乐课上获得高分^{51]}。

勒·柯布西耶也对爱密尔·雅克·达尔克罗兹^[36]的工作有过浓厚兴趣；达尔克罗兹曾在赫勒劳^[37]指导阿尔贝·让纳雷学习，他对音乐、运动以及艺术体操（eurythmics）的观点启发了许多现代主义思想家探讨节奏与空间的问题。而且约瑟芬·贝克（Josephine Baker）在圣保罗的表演令他深受感染（他还在远洋汽轮的船舱里为约瑟芬画了裸体素描）^{52]}。他狂想般地写下美洲黑人音乐热烈的节奏，聆听其对心灵的强烈召唤，这是巴黎音乐学院的学院派所缺失的。“机器时代的情绪与繁重而‘复杂’的烹饪不一样”，他写道。“完全不同！离心脏更近了，泪水又回到了眼睑的边缘。”^{53]}他从迁移至新大陆的非洲韵律当中，听到的是一种永恒——处于音乐厅的学院派风气之外，不盲从流行时尚之需，然而它对于新时代最为诱人。

勒·柯布西耶关于建筑与音乐之联系最为全面的理论陈述，来自于其发表的《模度》（*The Modulor*, 1948）一书。他写道，“声音是一种连续的现象，由低至高不间断地过渡”，而且他观察到声音的“调制”（modulation）与人类的历史一样古老。然而，乐谱（notation）代表了音乐现代化的一个关键性门槛，正如它对于建筑一样——在这方面，《模度》则是勒·柯布西耶对那些包括维特鲁威、阿尔伯特以及佩罗在内的重要论著之补充。“连续的声音现象如何分段？”，勒·柯布西耶问道。“如何依据所有人都能接受的规则来切分声音，但最重要的是，它很灵活，适应性强，允许一种丰富的细微差别，而且它也简单，易于管理以及容易被理解？”毕达哥拉斯、格里高利教皇合唱团、巴赫——各自都提出过度量的方法，但 20 世纪（在音乐以及在建筑上）见证了这些旧体制已经过时。“完全有可能——我自己来预测它——机器时代的典范将需要一个更微妙的工具”，勒·柯布西耶在 1948 年写道，“能够记下声音之编排，迄今为止（那些）被忽视或闻所未闻的，未意识到的或者不喜欢的（声音）”^{54]}。

鲁索洛（Russolo）^[38]的图像记谱

（graphical scores），安太尔极端的声音强度^[39]以及萨蒂延展的听觉意识[更不用说，他的声音造影术（phonomicrography）]都表明，即使在 30 年之前，也都不会有如此大胆的预言。但在勒·柯布西耶的《模度》当中值得注意的是，他的信念是建立文艺复兴事业的人文主义量度（measure），即使艺术的诸多“主义”正在完全破坏比例事业。尽管他的建筑和都市主义充满着激进态度，勒·柯布西耶仍然是一位古典主义者^{55]}。“超越自己”，勒·柯布西耶写道，人们不需要“二手服装”，而是“这无非就是一切：比例。比例是一系列相互作用的关系。它们既不依赖大理石，也不依靠黄金，不需要一件弦乐器^[40]，也不需要成为卡鲁索^[41]。”^{56]}

萨蒂同样受古典主义复兴之影响，这种古典主义促使法国在第一次世界大战期间重新燃起了文化爱国主义，尽管他一直对民族主义与国家认同的美学教旨持怀疑态度^{57]}。此刻，他的音乐中普遍存在比例、平衡与秩序的古典比喻，但它们也常常带有微妙的讽刺，“使得一战时期‘真正的’法国古典主义理想变得荒谬”，简·富尔彻（Jane Fulcher）在其著作中这样分析道^{58]}。萨蒂的（乐曲）《苏格拉底》与“家具音乐”创作于同一时期，在这方面特别有说服力。萨蒂自认为它是“洁白而纯净，有如古希腊和古罗马艺术风格”，而且诗人勒内·夏吕特（René Chalmat）也认同，发现它“赤裸而安详，其裸露适度”——令人想起经典的雕塑术语，以及勒·柯布西耶建筑之愿景，就像玛丽·麦克利奥（Mary McLeod）所谓的“建筑就相当于裸体，完美的裸体”^{59]}。夏吕特继续说道，描述了《苏格拉底》“以清晰、明确的线条来勾勒，令欺诈无处藏身”以及“合适的、恰如其分的光线，它从来没有散射为印象主义的微光，而且也避开了暮光之所，那里非常适合隐藏弱点”——线条，它在勒·柯布西耶的《走向新建筑》中将臻完美。众所周知《走向新建筑》一书将建筑定义为“在阳光下，体量精湛的、恰当的以及辉煌的演出”^{60]}。

然而对于这一切,《苏格拉底》也包含了它自己的冷嘲热讽,这有损于萨蒂作为一名爱国主义的法国人以及完完全全的古典主义事业之声誉。作为一名运用风格的老手——它们中的每一曲,就像他《尖拱》的哥特式风格一样,都暗示了一门建筑艺术 (architectonic)——萨蒂的古典主义是一种会意的,有时候在其自我意识当中变得荒谬。[《苏格拉底》的颠覆包含这样一个事实,即苏格拉底被认为是一只牛虻,并且因为他反传统 (iconoclasm) 与亵渎神明 (impiety) 而被迫服毒身亡——或许,是一种类似的灵魂。]即使是在此期间,萨蒂的音乐风格并非前后一致。他会摇身一变,描述其 1924 年创作的《墨丘利》(Mercur)——正如《巡游》一剧那样由毕加索设计舞美以及马辛编舞——作为一种“纯粹装饰性的戏剧”。“纯粹装饰性的戏剧”这是个反古典主义的短语,它几乎就是在乞求勒·柯布西耶即将对此愤愤不平⁶¹。

在萨蒂逝世之后,勒·柯布西耶将强调并且履行一种古典主义,这种古典主义从未完全属于这位作曲家。“二十五年来,我听过世界各地人民深邃的音乐”,他在 1930 年写道。“我宣布:‘我喜欢巴赫、贝多芬、莫扎特、萨蒂、德彪西、斯特拉文斯基’。这就是古典音乐,它是从人的头脑中创造出来的——这个人尝试过一切,衡量过一切,他选择并且创造。”⁶²在 1940 年写给母亲的一封信中,他甚至将萨蒂列入其经典的“奥林匹克选手”(Olympians)之列⁶³。然而这位奥林匹克古典主义者并不像真正的萨蒂。萨蒂对于艺术古典主义的政治功能保持尤为矛盾的态度,他将民歌进行拼贴成为芭蕾舞剧,并且为咖啡馆文化欢呼。从这个遗腹的修正主义之外部来看,萨蒂在勒·柯布西耶《今日的装饰艺术》(“四周弥漫着塔尔塔林的嗡嗡声”)一书中遭受遗弃,就变得愈加清晰。

勒·柯布西耶、阿梅德·奥占芳与埃里克·萨蒂

建筑师与作曲家两者之间的融洽与对

抗,以萨蒂在《新精神》杂志版面中出现进一步加剧。《新精神》杂志由勒·柯布西耶与画家兼作家阿梅德·奥占芳编辑。该杂志在其为期六年多的出版发行当中,刊登了大量有关音乐的文章,其中很多是由阿尔贝·让纳雷撰写⁶⁴。“新精神”这个短语,在其成为该杂志的题名之前,就已经出现在纪尧姆·阿波利奈尔 1917 年的文章里——最为显著的是,出现在他为萨蒂《巡游》一剧所做的节目简介当中(尽管这一用语——对于作曲家的本意来说——有点用词不当)⁶⁵。然而这个词源自于肯尼斯·西尔弗 (Kenneth Silver) 所说的“爱国战争时期谚语大收获”的一部分,即意味着通过回归古代经验来重振法国文化⁶⁶。《新精神》杂志第二期内容包含了一篇萨蒂音乐作品的欣赏文章,由亨利·科莱 (Henri Collet) 执笔,文章洋洋洒洒。它与阿道夫·路斯众所周知的《装饰与犯罪》(1908 年)法语译文在该杂志当中正好紧靠着;而 1921 年 4 月的那一期杂志包含了萨蒂一系列的文章,以“哺乳动物的笔记本”(Cahiers d'un mammifère) 作为其标题⁶⁷。萨蒂挑衅性的与电报式的写作风格,以及他在实验主义方面的声誉使他与该杂志非常贴切。不过,尽管也有人认为“《新精神》杂志的音乐美学与埃里克·萨蒂的名字并没有太大的关系”——他体现了纯粹音乐的可能性——萨蒂的文化政治从来没有对纯粹主义者的方案感到满意⁶⁸。

在《新精神》杂志创立之前,奥占芳就与萨蒂相识有一段时间。奥占芳与许多立体主义者都保持友好的关系,他回忆起“蒙马特”的讽刺幽默对于那个圈子的发展是多么重要——他们正在聆听萨蒂的音乐,同时萨蒂也恰好看着他们的绘画作品。[对于奥占芳来说,纯粹主义是一个更为严肃的问题。他后来声称,尽管他欣赏艺术幽默,然而“黑猫精神”(l'Esprit du Chat Noir),无疑是萨蒂的化身,“应该留在蒙马特,在一杯啤酒的背后”。]⁶⁹奥占芳参加了《巡游》的首映式,虽然他很高兴地叙述了随后发生的“骚乱”事件,但他也认识到事件的人为性——挖苦地指出,门票不是通过购

买获得,而是受邀请得到的。“事实是,某些支持者在努力实现科克托、萨蒂、毕加索与佳吉列夫的那种小幻想”,他写道,通过把它变成“一个美丽的历史丑闻……奇观从舞台转移到了房间”⁷⁰。

1918 年 3 月,奥占芳与萨蒂坐下来吃早餐讨论一件事,即萨蒂正计划为巴黎时装设计师和经纪人婕曼·邦佳德 (Germaine Bongard) 举办一场沙龙活动⁷¹。奥占芳所经营的托马斯画廊 (Galerie Thomas) 紧靠着邦佳德工作室侧旁,而且奥占芳也同样受惠于她的赞助。除此之外,邦佳德还支持奥占芳在她自己的工作室里制作时尚与前卫艺术杂志《驼鹿》(L'Élan)。(此时,奥占芳刚刚遇到查尔斯·爱德华·让纳雷,他于一年前抵达巴黎而且尚未改名为勒·柯布西耶。就在这一年的年底,他们将共同撰写文章《立体主义之后》,而奥占芳也将主持让纳雷的首次绘画展,也是在托马斯画廊举办。)⁷²邦佳德同样发挥了作用,将萨蒂带入当时的艺术精英(圈子)。在邦佳德(的引荐)之前——奥占芳声称——萨蒂只是一位“文雅的探索者,完全不为公众所知”。正是通过她的沙龙音乐会,萨蒂进一步融入了像《巡游》这样的艺术友谊与合作者(圈子)⁷³。

这两人在早餐时所讨论的那件事,是为“家具音乐”策划首场演出——正是这个场合,萨蒂为其“家具音乐”写下首个篇章,萨蒂将它称作《工业之声》(sons industriels),并将其描述为建筑设施(图 6)。然而在邦佳德(那儿)的演出还未实施。向前推进的德国军队已将其所谓的“巴黎炮”(Paris Gun)摆到库西堡-欧夫里克 (Coucy-le-Château Auffrique) 的森林中,并于 1918 年 3 月 23 日开始攻击巴黎。(德军的)首次炮击震动了奥占芳的窗户,密集的炮击继续有规律地进行,因此奥占芳能够计算出间歇时间并且预测下一波的到来。(奥占芳报道说,当萨蒂来到“最近被炮击损毁的”马德莱娜教堂后面的一家咖啡馆吃早餐时,他“紧张地要求,他们躲进地下餐厅”。)随着战争逼近市区这一现实情况,邦佳德取消了她的

文化活动计划，包括“家具音乐”。“时装 (Couture) 已经死了，但我们还活着”，奥占芳写道，“我们决定前往波尔多。”⁷⁴⁾ (德军) 在 8 月份停止了炮击，然而邦佳德再也没有重新安排“家具音乐”(演出)。

在随后的几年中，萨蒂与这个群体互动的基调将发生改变，而且他对奥占芳，尤其是勒·柯布西耶 (与萨蒂一样，他也患有先天性近视) 近乎人身攻击似的批评并未心怀羞愧。萨蒂做了某些仪式活动，让自己与之前的伙伴，尤其是他们的社团分道扬镳，很快他便进行攻击。“诡计多端”他这样描述勒·柯布西耶。“奥占芳是这两个人当中比较调皮的，但仅此而已……不要以为，‘另一个’就因为近视而愚蠢。”这正是个陪练伙伴讽刺挖苦般的恭维，而在这些公开的个人口角当中也存在着一种尊重。人们不禁要问，“家具音乐”从未在邦佳德的朋友圈首演过，萨蒂是否就对此耿耿于怀，或者《立体主义之后》一文是否不利于这位作曲家——他与毕加索一起投入了大量精力，并且沉浸于破坏权威性以及削弱整洁美观诸如此类的杂乱工作。勒·柯布西耶和奥占芳的期刊也未能逃脱萨蒂的刻薄语气，尽管他自己也参与其中：“发生了一件可怕的事情：……我订阅的《新精神》杂志刚刚过期了……昨天……是的……对于此，我‘整个人都不舒服了’”⁷⁵⁾。

当时，勒·柯布西耶在《今日的装饰艺术》中提到萨蒂，可能出于足够的个人

理由。但这种相互不屑的时刻，并不应该掩盖这一事实，即这种辩驳——从智力上讲——危在旦夕。确实，人们可以想象勒·柯布西耶为萨蒂音乐创作激进的新形式欢呼；甚至承认萨蒂的《工业之声》实际上可能已经接近于那种“微妙的工具”来理解“迄今为止，(那些) 被忽视或闻所未闻的，未意识到的或者不喜欢的 (声音)”，他后来在《模度》一书中 (如此) 呼吁。萨蒂的功能主义言论与勒·柯布西耶保持一致，尽管他们之间有代沟，但这两人并不缺乏共同的工作伙伴与影响。

但就在他严厉反对萨蒂在工人阶级的装饰世界中占有一席之地 (的情况下)，我们也看到勒·柯布西耶承认以环境为目的的音乐 (designed music) 可能属于建筑范畴，而且坦白当建筑师并非负责人的时候，它的闯入并不完全受欢迎 (正如他与泽纳基斯的合作一样)。(他们) 之所以存在着竞争，只是因为这两人的地位相同，而且萨蒂是勒·柯布西耶在那些方面所承认的为数不多的作曲家之一。尽管有可能体现一种音乐“新精神”，这将令他有资格成为一位同盟者，然而萨蒂的空间作品主要是关于激进的多元论而非古典模式，它有可能破坏勒·柯布西耶政见的朴素性及其纯粹优雅之美学——它对于白色墙面以及柯布西耶现代性的“对象类型”(来说) 构成威胁 (图 7~ 图 9)。

或许勒·柯布西耶本来就不必担忧。

这一时期萨蒂的其他音乐表演大受欢迎，这被证明是“家具音乐”毁灭之原因，“家具音乐”最终于两年后即 1920 年 6 月获得首演。这是在巴尔巴扎斯画廊 (Galerie Barbazanges) 另一场演出的幕间休息期间进行的 (画廊由杰曼·邦佳德的弟弟保罗·波烈经营)，然而事情并未按计划进行⁷⁶⁾。萨蒂只是采用了现场的音乐家——他们刚演奏完其他音乐作品，这使他组成了奇怪的乐器配置：三个单簧管，一支长号与一架钢琴，每个都位于剧场的不同角落。尽管音乐家们尽其所能地合作，然而观众们却未能满足萨蒂之要求 (与《巡游》一剧观众所在露天平台的摊位有所不同)。正如达柳斯·米约回忆道：

演出节目单提醒观众，不要太在意幕间休息时间的间奏曲 (ritornellos)，正如 (我们) 对待烛台、座席或者包厢 (本身) 一样 (视而不见)。然而，与我们的期望正相反；一旦音乐演奏起来，观众就开始回到自己的座位上。萨蒂喊道：“继续说话！走动走动！不要听！”他们听到音乐 (演奏)，便停下了交谈。整个气氛变味了。萨蒂并没有指望 (发挥) 自己音乐的魅力。⁷⁷⁾

当然，观众无法忽视萨蒂的音乐，这 (其实) 与音乐自身魅力的关系不大，而是文化适应性。假如建筑要在一种漫不经心的情况下获得体验，(那么) “家具音乐”首场表演的 (那些) 听众尚未准备好将其视为建筑 (环境)。虽然，烛台、座椅与包厢肯定是被忽视了，但埃里克·萨蒂作品的首场表演是文化性的，并非噪声；尽管作曲家作出了最大的努力，听众仍然在一种严肃的、全神贯注的状态下体验演出。

环境文化

“家具音乐”并未被听众所忽略，是其重要意义的核心部分。在有关噪声污染的实证科学 (或者一种真实的声音测量学) 仍未确立的情况下，声值 (acoustic value) 的相关指标也仅仅成为听者自觉地理理解。这种全神贯注倾听 (行为) 的提高，在战后的概念音乐当中成了人们熟悉之比喻，



图6：“工业之声”，用于原计划 (但最终未能实施) “家具音乐”的首演活动，埃里克·萨蒂绘制，1918年3月

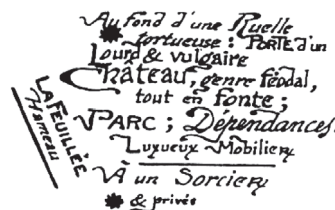


图7：埃里克·萨蒂笔迹



图8：“老式独户住宅”，埃里克·萨蒂手稿



图9：“老农场”，埃里克·萨蒂手稿

以约翰·凯奇（他本人就是萨蒂的拥护者）的作品为标志。“想要对萨蒂感兴趣”，凯奇曾经说过，“我们首先应该不含偏见，必须承认声音就是声音，而人就是人，放弃关于秩序观念、情感表达以及我们所继承的其余全部美学上哗众取宠言论这一类的幻想”⁷⁸⁾。这种“不感兴趣”——它与根本就没有听，相去甚远——证明它对于凯奇极富吸引力，而且凯奇对萨蒂也做过深入研究⁷⁹⁾。尤其是，萨蒂的乐曲《烦恼》深深地吸引了他。该乐曲在1925年萨蒂逝世之后才被发现，就隐藏在钢琴背后。（这一年，勒·柯布西耶发表了《今日的装饰艺术》）。这份乐谱一直未曾发表，直到1949年凯奇在法语期刊《对位法》(Contrepoints)上转载了它。在这份手稿上，萨蒂明白无误地写下神秘题词：“要将此主题连续演奏840遍，建议事先做好准备，并且在非常安静的状态下，严肃地一动不动。”⁸⁰⁾凯奇从来没有被字面上的东西吓倒，他为此举办了一场表演，重复全部840次。这要求多位钢琴家轮流演奏，并且持续大约18个小时。（《纽约时报》——配合了这个奇思妙想——他们派遣记者轮流观看整场活动，以报道这场表演；甚至当某人最后一个参与表演时，仍有一位钢琴演奏家还未曾露面。）⁸¹⁾它在某种程度上与凯奇著名的《4分33秒》相反，它建立在强烈的重复之上而非令人奇怪的沉默。但它导致了一种类似的心理状态；在这种心理状态下，聆听的习惯脱离原位；在我们所谓的“有教养的”倾听之外，形成一种时空的 (spatio-temporal) 感知形式⁸²⁾。

一种批判性的实践需要一种规范性实践与其相对而行，1936年萨蒂的建筑嵌入式音乐获得了一个可行的结果。那一年穆扎克背景音乐公司 (Muzak Corporation)^[42]——当今一家著名的公司——首次亮相，该公司由乔治·欧文·斯奎尔 (George Owen Squier) 将军创立，他在军事通信领域有过多年的研究⁸³⁾。该公司在其纽约工作室的全时段雇用了多达一百位音乐家，它提供“有线广播”服务，通过电话线向付费用户提供背景音乐。对于达柳斯·米

约来说，它与萨蒂“家具音乐”的相似之处值得注意。“未来将证明萨蒂是对的”，他写道；“现在，儿童和家庭主妇以充耳不闻的音乐填补了他们的家园，借助无线电声来阅读与工作。在所有公共场所、大型商店和餐馆，顾客们都沉浸于无穷无尽的音乐中。这难道不是‘家具音乐’，听了，却又未曾听进去？”⁸⁴⁾然而，人们可能会更准确地将穆扎克视为背景噪音的基础设施版本，这就是萨蒂的作品所要批判的。

这是一种彻头彻尾的消遣氛围，意在掩盖时间之流逝而且有助于自我满足；凯奇称之为“工厂工人的音乐或者鸡群的音乐，以促使它们产卵”⁸⁵⁾。穆扎克在这两类空间——休闲空间（阿多诺的“咖啡馆音乐”）与生产空间（调控声音的办公室）——都很普及，使这两者之间的过渡天衣无缝——一种平庸的总体艺术作品 (Gesamtkunstwerk)。“声音建筑是通过设计来感动人”，穆扎克公司写道。“它的力量存在于其微妙之处。它绕过了意识的阻力，其目标是让心灵接受。”⁸⁶⁾装饰艺术——正如勒·柯布西耶在1925年所指出的那样——依旧“让我们沐浴于诗一歌……由他人发明，并且填补了我们忙忙碌碌的日子里可能留下的任何空白”。

听觉建筑是否保持着其潜在批判力的全部手段？音乐家兼制作人布莱恩·伊诺^[43]曾警告，不要将环境音乐的可能性与穆扎克对情绪消费主义进行整合的严峻现实混为一谈。相反，伊诺开始发展他自己的“应用音乐” (angewandte Musik)，从他1978年的机场音乐开始，通过音调集群的时间图创造出来。他写道，“有一种环境 (ambience)，它被定义为氛围 (atmosphere) 或者来自周围之影响 (a surrounding influence)：一种色调 (tint)”。“然而，现在的预录制音乐公司通过覆盖环境声音及其氛围特质来发展规范化的环境基础，而环境音乐 (Ambient Music) 则旨在增强这些。”这是对环境的增强，而非中立状态，伊诺——正如他之前的凯奇与萨蒂一样——非常清楚这种“作为建筑材料的音乐”之核心原则：“它一定会被人忽视，正如它引

人注目那样”⁸⁷⁾。在该音乐未被人察觉的时候，它接近了建筑的状态。

城市音景之迷雾

污染很少会受人拥护。尽管人们普遍认为污染是件需要避免的事，（然而）污染是由什么构成的这一问题仍远未解决；“噪声”是其中最难以调和的子类型之一，尤其是贯穿整个20世纪当它被置于创造性目的的时候。以视觉艺术为例，彼得·索尔谢姆的《发明污染》^[44]一书表明了这一点，笼罩于19世纪伦敦的浓厚煤烟——在一系列负面影响中——具有一种意想不到的、积极的力量，创造出新的视觉形式。他写道，这种对城市景观变迁之忧虑被这一时期的画家所捕获：“在1879年——预示了后来关于后印象主义的辩论——《泰晤士报》抱怨道，烟雾危险地扭曲了（人们）对于现实的普遍看法”。这种烟雾的滤色镜成为一种审美，然而也是一种意识形态的解放，它可能会吸引萨蒂。“一种污染的空气”，《泰晤士报》接着争辩道，“让艺术家们所看到的东西‘并非事物本身，而是画家认为它应该有的样子’。”⁸⁸⁾十年之后，奥斯卡·瓦尔德（以一种典型的反转）认为，印象派实际上已经引起了迷雾，而不是相反。“如果不是来自印象派，我们又从哪里得到那些美妙的棕色雾气，它们飘落于我们的街道上，模糊了煤气灯，将房屋变成了怪异的阴影？”他问道。“几个世纪以来，伦敦可能一直都有迷雾。我敢说有。然而，没有人看到它们，所以我们对它们一无所知。它们并不存在，直到艺术发明了它们。现在，必须承认，迷雾已经过量了。”⁸⁹⁾

艺术与迷雾，音乐与噪声。首先是这一问题的可逆性——迷雾或者印象派——使两者关系紧张，它赋予工业城市的副产品烟雾与嘈杂在文化建设当中具有潜在的、可操作的角色。烟雾缭绕的城市远远望去阴云密布，这一景象富有潜力，它启发了罗伯特·穆齐尔^[45]所谓的“可能性—意识” (Möglichkeitssinn) 而不是“现实感” (Wirklichkeitsinn)。索尔谢姆对这种生产性

污染景象之解释显然属于政治性的：“在这一陈述的字面含义下所提的建议是，污染可能会激发人们革命性地拒绝现代工业以及与之相关的经济结构。”⁹⁰ 这种受欧洲大都市空气污染所启发的观看形式，可能不仅仅是现代性的，而且也是乌托邦式的——在现有日常生活的直接表现当中，嵌入一种激进的未来。创造内在的现实，也是一种批判行为。

埃里克·萨蒂——他本人就是一位“革命旗手老前辈”，正如《纽约时报》对他的讣告所描述那样——通过重塑城市音景，为提升（人们）对真实世界之感知提供了一份相似的蓝图，也为整个世纪同时发生的听觉与建筑实验奠定了基础。当艺术家和音乐家马克斯·纽豪斯^[46]于1974年提出“在我们的公共环境中保持沉默，就相当于将它涂成黑色”的时候，或者“正如我们的眼睛是为了观看，我们的耳朵是为了倾听”，他谈到了同样的声音感知可能性（possibility-sense）——即大约60年前萨蒂试图激活的！⁹¹就在穆拉克“绕过心灵之抵抗”的地方，家具音乐反而促进了极力抗争，以对抗流行文化领域被媚俗所侵蚀，对抗勒·柯布西耶的纯粹主义

论辩，并且对抗学科战线——除了空间艺术外，它还进行了听觉实验。反传统是萨蒂的典型（态度），坚持对流行教条进行质疑，而他的抵抗也许是其最本质之特征（图10）。科克托告诉我们，“他从未让自己处于魅力存疑的或者是力量惊人的舒适栖息地”，而这两块“栖息地”勾勒出“回归聆听”与“先锋美学”的辩证关系，那正是萨蒂想要破坏的（图11~图14）。“除了内心的诱惑（the Sirens inside）之外，他从未听取塞壬海妖的歌声。他总是用蜡堵住自己的耳朵。他总是像智慧的尤利西斯一样，与桅杆紧紧地绑在一起。”⁹²

萨蒂一直将自己紧紧捆绑住的桅杆是他心爱的巴黎，尽管它所迈入的工业现代化被战争之暴力、文化的煽动以及越来越多的各类城市交通打断。即使在显然失败的情况下，萨蒂的听觉建筑也试图从资本主义城市生产性的以及令人分散注意力的喧嚣当中夺取对公共领域的控制权，而所有这些都只是通过简单地放大听众的声音意识（sonic consciousness）——他们已经心不在焉了。这种家具音乐（图15）——尽管与现代主义作品有一切相似之处——是一种个人主义的，它与柯布西耶的渴望“笔挺”

(straightening up) 相对立；而且在公共生活的听觉领域，它代表着一种富于预见性的批判，即在下一个世纪（噪声）将达到饱和（与此同时，听众已是漫不经心）⁹³。

本文开始于豪尔赫·奥特罗·派洛斯（Jorge Otero-Pailos）教授主持的博士讨论会，关于污染与建筑的话题。感谢豪尔赫与座谈会给予了许多启发性的对话。作者曾在2012年4月纽约州立大学举办的“音乐：零件与人工”（Music: Parts and Labour）研讨会上提交过删减版。也要感谢许多同事（和家人）认真阅读并对本文作出评论——尤其是玛丽·麦克劳德（Mary McLeod），她的见解、支持与引用对于论文的发展至关重要，文章作者极为赞赏。

（本译文由詹姆斯·格雷厄姆先生授权。原文出自：AA files, No.68 (2014), pp.3-15。由英国伦敦 Architectural Association School of Architecture 出版，原文下载网址：<https://www.jstor.org/stable/23781451>。詹姆斯目前正在哥伦比亚大学建筑研究生院攻读博士学位，论文主题为“心理技术建筑师：感知、职业与现代实验性文化，1914—1945”，考察应用心理学对于德国、苏联以及美国建筑教育与实践之影响。在翻译过程中笔者请教了方晓灵女士——执教于巴黎拉维莱特国立高等建筑学院，中法营造艺术学协会会长——对一些特殊的法语单词进行校对，这里表示感谢！）

译者注



图10：素描埃里克·萨蒂，让·科克托手绘，1916年

Prétentieux
Château
genre gothique,
en fonte; avec
PETIT PARC
insolent; & nobles
Dépendances.
(Fiançés de Valois)
Un air

图11：“自负的城堡”，埃里克·萨蒂笔迹

Faux VIEUX ARCHEVÊQUE (Inconnu)
COUR NIMBLE-LE-ROUEN
RUELLÉ-AU-DIABLE
PLACE NOTRE-DAME
TOUT en fonte (XIII^es.) MAGIE
A un Sorcier de Brocanteur

图12：“伪造的老拱廊”，埃里克·萨蒂建筑手稿

LA TRAGE YBULL
Don au Diable à son FILLEUL
Auberge au PIN BLANC:
MANOUFFE FERME
(1253)
Tout en fonte

图13：“平布兰克客栈：农舍（1253年）”，埃里克·萨蒂建筑手稿

ÉNORME & BEAU
Château
genre médiéval
en fonte

图14：“巨大而美丽的城堡”，埃里克·萨蒂笔迹

La Musique d'Amusement pour sages, sages, sages, etc...
Le qui est la Musique d'Amusement? — un bruit!
La Musique d'Amusement complexe
les "vieux";
les "jeunes" ou les "jeunes", etc...
Ne pas confondre! C'est autre chose!!!
Pas de "faux" musique; au monde musical!
La Musique d'Amusement complète & moderne;
Elle s'écrit tout; Elle va de l'Opéra; Elle est
narrative; Elle ne change pas les habitudes;
Elle ne fatigue pas; Elle est Française;
Elle est insupportable; Elle n'ennuie pas.
L'adoption c'est sans mesure!
L'écrit dans vos livres. CONFECTION
à la MESURE

图15：“锻铁音乐”乐谱，埃里克·萨蒂笔迹

[1] 陈敏. 20世纪西方音乐中的先锋人物——埃里克·萨蒂[J]. 乐府新声: 沈阳音乐学院学报. 1989, 2: 46-49.
[2] 刘瑾. 埃里克·萨蒂的早期生活经历与音乐创作[J]. 中国音乐学. 2002, 4: 48-60.
[3] 胡丽玲. 20世纪法国的音乐发展状况[J]. 交响: 西安音乐学院学报. 2006, 25 (1): 70-73.
[4] 刘瑾. 埃里克·萨蒂和达达主义[J]. 中国音乐学. 2001, 2: 78-87.
[5] 许金昕. 试析萨蒂“家具音乐”学的美学意义[J]. 理论月刊. 2008, 10: 146-148.
[6] 勒·柯布西耶. 今日的建筑艺术[M]. 孙凌波, 张悦译. 北京: 中国建筑工业出版社, 2009: 81.

[7] 王昀.论音乐空间与建筑空间的对应性[J].华中建筑.2001,19(4):47-52.

[8] 王昀.“选择”的快乐[J].新建筑.2001,1:11-12.

[9] 王昀.自由的眼睛、自由的精神与自由的创作[J].北京建筑大学学报.2016,32(3):6-15.

[10] 西奥多·阿多诺(Theodor Adorno,1903—1969):德国社会学家、哲学家、音乐家以及作曲家。他是法兰克福学派的成员之一。阿多诺将作曲家与音乐作品置于矛盾的社会整体当中加以把握,并在此基础上形成了社会批判理论。阿多诺拒绝将音乐以及普遍意义上的艺术当成一种娱乐消遣,是否具有批判性的内涵才是他评价现代音乐的艺术价值与社会价值之标准。

[11]《帕西法尔》(*Parsifal*)是德国作曲家瓦格纳创作的歌剧。该剧于1882年7月26日在贝鲁特首次公演。很多人认为这部拖沓、冗长的歌剧并未给观众一个明确的答复,即帕西法尔究竟在寻找什么,是圣杯,还是自身存在之意义?

[12] 费尔南德·莱热(Fernand Leger,1881—1955):法国画家,立体主义艺术运动的先驱之一。

[13]《松弛》(*Relâche*)意为幕间休息,是一部法国前卫的芭蕾舞剧。该剧由是萨蒂与皮卡比亚(Francis Picabia)合作,于1924年完成。

[14] (法国)六人团(Les Six)的许多早期音乐作品都是在埃米尔·勒琼的工作室首演,音乐演奏、诗歌朗诵与画展同时进行。

[15] 阿格伊(Arcueil)是法国巴黎南郊马恩河谷省(Val-de-Marne)的一个社区(commune),距离巴黎市中心5.3公里。

[16] 安布罗斯·托马斯(Ambrose Thomas,1811—1896)是一位法国作曲家和教师,以歌剧创作闻名。他创作的音乐轻快悠扬,代表作品有歌剧《米依》(*Mignon*)、《哈姆雷特》等。

[17] 夏尔·卡米尔·圣-桑(Charles Camille Saint-Saens,1835—1921)是浪漫主义时期法国的一位钢琴及管风琴演奏家,亦是一位多产的作曲家。

[18] 达律斯·米约(Darius Milhaud,1892—1974):法国作曲家,“六人团”成员之一。

[19] 康斯坦特·兰伯特(Constant Lambert,1905—1951)是一位才华洋溢的英国作曲家。他在世时与沃尔顿齐名,可惜在45岁时不幸去世。

[20] 让·科克托(Jean Cocteau,1889—1963):法国作家,20世纪现代主义与先锋艺术史的核心人物之一。他在诗歌、绘画、舞蹈、戏剧、音乐与电影等领域都有所建树。

[21] 翁弗勒(Honfleur):法国诺曼底的海滨小镇,最美的风情小镇之一。

[22] 圣莱昂纳尔教堂(Église Saint-Léonard):初建于12世纪,后于15世纪重建。

[23] 铸铁是由铁、碳和硅组成的合金之总称。它质脆,不能锻压,可用来炼钢或铸造器物。

[24] 希格弗莱德·吉迪恩(Sigfried Giedion,1888—1968):一位波西米亚裔瑞士历史学家及建筑评论家,其代表性的建筑理论著作作为《空间、时间和建筑》。

[25] 莫里斯·拉威尔(Maurice Ravel,1875—1937):法国著名作曲家,出生于比利牛斯西布恩小镇。他的《波莱罗舞曲》(*Bolero*,1928年)被公认为20世纪法国最具代表性的管弦乐作品之一。

[26] 锻铁是用生铁精炼而成的含碳量在0.15%以下的铁。它有韧性、延性,强度较低,容易锻造和焊接,不能淬火。

[27] 伊戈尔·菲德洛维奇·斯特拉文斯基(Igor Fedorovitch Stravinsky,1882—1971):美籍俄国著名作曲家、指挥家。

[28]《玛弗拉》(*Mavra*,1922):一部意大利式的独幕歌剧。

[29]《十二平均律钢琴曲集》(*The Well-Tempered Clavier*)是巴赫创作的键盘音乐中最伟大的作品。平均律则是欧洲音乐的基本律制。

[30] 格奥尔格·齐美尔(Georg Simmel,1858—1918):德国社会学家、哲学家。

[31] 莉丽·庞斯(Lily Pons,1898—1976):法国花腔女高音歌唱家,1940年加入美国国籍。

[32] 贝尼亚米诺·吉里(Beniamino Gigli,1890—1957):意大利男高音歌唱家,20世纪上半叶最伟大的歌剧歌手之一。

[33] 乔治·安太尔(George Antheil,1900—1959):德裔美国作曲家。

[34] 约翰斯-曼维尔公司(H W Johns-Manville Company)是一家全球性的高能效建筑产品和特种工程材料制造商。

[35] 伊阿尼斯·泽纳基斯(Iannis Xenakis,1922—2001):希腊裔法国作曲家、建筑师。1947年从希腊逃命到巴黎。之后师从多位著名作曲家,尤其是梅西安。泽纳基斯加入了勒·柯布西耶建筑事务所,参与拉图雷图修道院以及1958年布鲁塞尔世博会飞利浦企业馆(Philips Pavilion)的设计建造工作。泽纳基斯以先锋派作曲家闻名于世。他的音乐创作受到偶然音乐和电子音乐等现代音乐理念影响,并将各种数学概念与理论引入音乐。

[36] 爱密尔·雅克·达尔克罗兹(Emile Jaques-Dalcroze,1865—1950):一位闻名世界的瑞士音乐教育家和作曲家。其开创的达尔克罗兹音乐教育体系涉足于音乐、舞蹈、戏剧和音乐治疗等多个相关领域。

[37] 赫勒劳(Hellerau):德国德累斯顿市的一个北区。

[38] 路易吉·鲁索洛(Luigi Russolo,1883—1947):意大利画家和作曲家。1913年,鲁索洛主张将噪音用作音乐作品的基本音响材料,以表现现代机械文明,并为此创作了噪音音乐作品。

[39] 1929年,德裔美国作曲家乔治·安太尔首次在乐曲中应用电声。

[40] 弦乐器(Stradivarius),尤指斯特拉迪瓦里及其儿子制作的小提琴。

[41] 卡鲁索(Enrico Caruso,1873—1921):意大利男高音歌唱家、著名歌剧演员。

[42] 穆拉克公司是一家专门提供商用背景音乐的公司,成立于1934年。

[43] 布莱恩·伊诺(Brian Eno,1948—):英国著名的音乐制作人、作曲家、键盘手和歌手,U2等很多大牌乐队的专辑都出自他手。他也是一位视觉艺术家,偶尔跨界做一些影像装置作品。

[44] 彼得·托尔谢姆(Peter Thorsheim):(美国)北卡罗来纳大学夏洛特分校历史系教授兼研究生部主任,代表著作作为《发明污染:1800年以来英国的煤炭、烟雾和文化》(*Inventing Pollution: Coal, Smoke, and Culture in Britain since 1800*),2007年出版。

[45] 罗伯特·穆齐尔(Robert Musil,1880—1942):奥地利作家。他未完成的小说《没有个性的人》常被认为是最重要的现代主义小说之一。

[46] 马克斯·纽豪斯(Max Neuhaus,1939—2009):

美国古典音乐家和艺术家。

原文注释

1) 诗歌出自: Erik Satie, *The Writings of Erik Satie*, trans. Nigel Wilkins (London: Eulenburg Books, 1980), p.98.

2) Theodor Adorno, 'Music in the Background [1934]', in Richard Leppert (ed), *Essays on Music*, trans. Susan H Gillespie (Berkeley, CA: University of California Press, 2002), p.506. (阿多诺的) 这篇文章出现在他发表有关音乐与商品崇拜的(那篇)名著四年之前。

3) Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925; Paris: Éditions Vincent, Fréal & Co, 1959), pp.30-31. 除引用之外,作者均翻译自法语和德语。

4) Ibid, p.28.

5) Adolf Loos, 'Von einem armen reichen Manne [1900]', in *Samtliche Schriften* (Vienna: Verlag Herold, 1962), p.204.

6) 参见 Günter Mayer, 'Eisler and Adorno', in David Blake (ed), *Hanns Eisler: A Miscellany* (Luxembourg: Harwood Academic Publishers, 1995), pp.152-54. 埃斯勒(Eisler)也经常使用术语“Gebrauchs musik”,即“实用音乐”。其音乐的革命性意图足以让他在美国逗留期间受到美国联邦调查局的深入调查。当他在众议院非美籍人士活动委员会露面之后,最终于1948年被驱逐出境。

7) 这种理解来自于玛丽·道格拉斯(Mary Douglas)对污染的人类学定义,即“位置不当的东西(matter out of place)”,一种文化习俗而非客观标准的记录。参见 Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (1966; London: Routledge, 2005), p.44.

8)“音景”(soundscape)一词是由音乐家R·默里·谢弗(R Murray Schafer)于1970年代创造的,他还声称“当人们不认真聆听时,就会产生噪声污染”。R Murray Schafer, 'Soundscapes and Ear witnesses', in Mark M Smith (ed), *Hearing History: A Reader* (Athens, GA: University of Georgia Press, 2004), p.3. 此后,“音景”已成为文化与技术史上的通用术语,以阿兰·科宾(Alain Corbin)的作品为代表,尤其是艾米丽·汤普森(Emily Thompson)决定性的著作《现代音景》(*The Soundscape of Modernity*)。“就像一道风景”,汤普森认为,“音景既是物理环境,又是感知该环境的一种方式;它既是一个世界,又是一种能让人理解这个世界的文化”。Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), p.1.

9) Erik Satie, text in *Catalogue mensuel de Pierre Trémois* 5 (Paris: Éditions Pierre Trémois, October 1922). 英文翻译改编自 Wilfrid Mellers, 'Erik Satie and the 'Problem' of Contemporary Music', in *Studies in Contemporary Music* (London: Dennis Dobson Ltd, 1947), p.21.

10) Erik Satie, *The Writings of Erik Satie*, op cit, p.121.

11) 萨蒂将(自己的乐曲)《松弛》(*Relâche*)称作是一种色情芭蕾,这启发了雷内·克莱尔(René Clair)于1924年创作出著名的(达达主义实验影片)《幕间休息》(或译为“间奏曲”,*Entr'acte*)。

- 12) James Heyward, liner notes to *Jean Cocteau, Erik Satie and Les Six* (LTM CD 2402, 2005)。
- 13) Fernand Léger, 'Satie inconnu', *La revue musicale* 214 (June 1952), p.137。
- 14) 'Tableau biographique', *ibid.*, p.8。
- 15) 富有争议的作品是(法国作曲家) 圣-桑(Saint-Saëns)的《玛卡布雷舞曲》(*Danse macabre*)以及托马斯的(歌剧)《米侬》(*Mignon*)。同样参见Ornella Volta, *Satie Seen Through His Letters*, trans. Michael Bullock (New York, NY: Marion Boyars, 1989), pp.175-176。
- 16) Daniel Albright, *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature and Other Arts* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2000), p.191。
- 17) Darius Milhaud, *Notes Without Music: An Autobiography* (New York, NY: Da Capo Press, 1970), p.122。
- 18) 如果想简要且综合地了解萨蒂所参与“七弦琴与调色板唱片公司”的活动, 请参见Mary E Davis, *Classic Chic: Music, Fashion and Modernism* (Berkeley, CA: University of California Press, 2006), pp.94-97。
- 19) Constant Lambert, *Music Ho! A Study of Music in Decline* (New York, NY: Charles Scribner's Sons, 1934), p.134。
- 20) 该表演是为了让在战争中受伤的退伍军人有所受益而举办的, 然而(演出)遭到观众大量的嘘声以及“体现非爱国主义行为的所有其他举动”。要想深入了解《游行》, 尤其是毕加索的参与情况, 参见Kenneth E Silver, *Esprit d e corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914—1925* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989), pp.115-126。阿梅德·奥占芳对于此事的回忆揭示了一切, 本文稍后将进行讨论。
- 21) 七弦琴与调色板唱片公司的这次会议(参会者)包括亚瑟·霍尼格(Arthur Honegger)、乔治·奥里克(Georges Auric)以及路易·迪雷(Louis Durey)的表演。他们是萨蒂追随者小组的成员之一, 被称为“新青年”(Les nouvelles jeunes), 后来形成了“六人团”(Les Six)。不久, 萨蒂便典型地离开了它。“六人团”成员还包括弗朗西斯·普朗克(Francis Poulenc)、热尔梅娜·塔耶芙尔(Germaine Tailleferre)以及达律斯·米约(Darius Milhaud), 他的实验主义与萨蒂保持最为接近。顺便说一句, 米约于1923年创作的芭蕾舞剧《世界之创造》(*La Création du Monde*), 其舞台布景是由画家莱热设计的。
- 22) 在《游行》的乐谱当中, 最著名的一些创新——包括在配器中加入打字机、轮船汽笛和牛奶瓶的声响——可以更好地追溯到科克托(Cocteau), 而非萨蒂。科克托与其他合作者(不包括萨蒂)在《游行》的创作过程中去了一趟罗马旅行。他们会见了意大利未来主义者, 而且肯定看到了路易吉·鲁索洛(Luigi Russolo)的《噪音艺术》(*Art of Noises*), 他在1913年就为此发表了宣言。实际上, 萨蒂与毕加索“勾结”起来破坏科克托对该剧的政治和美学(意图), 包括“抵制科克托所号召的发出更为逼真的声音”。关于这一点, 请参见Jane F Fulcher, *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914—1940* (New York, NY: Oxford University Press, 2005), pp.78-79。
- 23) Mary E Davis, *Erik Satie* (London: Reaktion Books, 2007), pp.17-18。大约与此同时, 萨蒂正与浮夸而古怪的约瑟芬·佩拉丹(Joséphine Péladan)建立了友谊, 其天主教的分支玫瑰十字教派(Rose-Croix)实行“神秘主义与色情主义相交融, 如痴如醉”, 这确实符合萨蒂的神秘兴趣——尽管, 正如史蒂文·怀廷(Steven Whiting)所指出的那样, 萨蒂颇具幽默感地背弃了他的灵性。Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall* (Oxford: Oxford University Press, 1999), pp.130-52。
- 24) Robert Orledge (ed), *Satie Remembered* (Portland, OR: Amadeus Press, 1995), p.49。
- 25) Constant Lambert, *op cit.*, p.128。
- 26) 这句话来自Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie* (Paris: Éditions Rieder, 1932), 译文来自Robert Orledge, *op cit.*, p.9。欲了解更多有关格里高利圣咏之影响, 参见Dom Clément Jacob, 'Erik Satie et le chant Grégorien', *La revue musicale* 214 (June 1952), pp.85-94。
- 27) Wilfrid Mellers, *op cit.*, p.18。
- 28) 这句话出自科克托的《公鸡与丑角》(*Le coq et l'arlequin*), 对它的引用以及英文翻译出自于Daniel Albright, *op cit.*, p.196。
- 29) Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*, trans. J Duncan Berry (1928; Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995), p.101。
- 30) Erik Satie, 'Propos à propos d' Igor Stravinsky', *Feuilles libres* 29 (October November 1922), pp.351-52。“L'enregistrement mécanique”具有多种含义; 它可以指“机械录音”(本文中现有翻译使用的术语), 而且从词源上让人想起“符号”或者“注册”。在萨蒂的著作当中, 该术语跨越了这些用法, 作者在此并未做翻译, 以避免导入意外的特异性。
- 31) Theodor Adorno, *op cit.*, p.508。
- 32) Erik Satie, *A Mammal's Notebook: Collected Writings of Erik Satie*, edited by Ornella Volta, trans. Antony Melville (London: Atlas Press, 1996), p.200。
- 33) Le Corbusier, 'A Noted Architect Dissects Our Cities-Le Corbusier Indicts Them as Cataclysms and Describes His Ideal Metropolis', *The New York Times*, 3 January 1932。在1935年勒·柯布西耶最终的纽约之旅时, 他的第一站就是洛克菲勒中心的无线电城(Radio City), 在那里他惊叹于“无声之墙”(silent walls), 阻止了声音的传递。“在每个房间, 观众都会坐在其外面的圆形剧场, 无声无息就像置于玻璃的水族箱中一样。他们可以自由发言; 他们的任何谈话都未能传出水族箱”。Le Corbusier, *When the Cathedrals Were White*, trans. Francis E Hyslop Jr (1937; New York, NY: McGraw-Hill Book Company, 1964), p.33。
- 34) Emily Thompson, *op cit.*, p.145。
- 35) “莉莉·庞斯(Lily Pons)的唱音比一辆街车还要‘嘈杂’”, *The New York Times*, 28 April 1932。
- 36) 到了1917年, 即在萨蒂的文章发表五年之后, 一份关于噪声污染的重要报告仍得出结论: “噪声不仅没有测量仪器, 甚至它也没有一个令人满意的定义”。参见Emily Thompson, *op cit.*, p.145。要全面了解欧洲前几年消减噪音与健全法规之兴起, 参加Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture and Public Problems of Noise in the Twentieth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), 尤其是第三章。
- 37) 普伊(Pouéigh)在目录中化名为“八度塞雷(Octave Séré)”, 萨蒂在文章中就是这样引用它。萨蒂写给普伊的明信片, 引用自Kenneth E Silver, *op cit.*, p.165。
- 38) Erik Satie, 'Mémoires d' un amnésique', *La revue musicale sim* 8, no 4 (April 1912), p.69。
- 39) Le Corbusier, *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning*, trans. Edith Schreiber Aujame (1930; Cambridge, MA: MIT Press, 1991), p.66。
- 40) 意料之外的材料是早期隔音的一个特点。采用鳗草(eel-grass)制作“卡博特被褥”(Cabot's Quilt)是因为它耐用、卫生且不易燃(也许比羊毛更容易采集)。“亚麻绝缘公司”(Flax-linum Insulating Company)出于相同之目的而采用亚麻(来制造)。
- 41) H W Johns-Manville Co., *Business Noise: Its Cost and Prevention* (New York, NY: H W Johns-Manville Co., 1920), pp.1-4。翰斯-曼维尔公司仍在生产绝缘材料。
- 42) 这可以与勒·柯布西耶的“瑞普林的法则”(Law of Ripolin)相比较。“瑞普林的法则”是指柯布偏爱的墙漆品牌, 除其他之外, 还要求在建筑中采用白色。“瑞普林的法则”最早发表于《新精神》杂志, 而在勒·柯布西耶《今日的装饰艺术》一书当中也有一篇同名的章节。还可以参见Mary McLeod, 'Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity', in Deborah Fausch et al (eds), *Architecture: In Fashion* (New York, NY: Princeton Architectural Press, 1994), pp.38-123; and Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001)。
- 43) Mary McLeod, 'Architecture or Revolution: Taylorism, Technocracy and Social Change', *Art Journal* 43, no 2 (Summer 1983), pp.132-47。
- 44) Carolyn Lanchner, 'Fernand Léger: American Connections', in *Fernand Léger* (New York, NY: Museum of Modern Art, 1998), p.39。
- 45) Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, trans. James I Dunnett (1925; London: Architectural Press, 1987), pp.29-30。
- 46) Le Corbusier, *Precisions*, *op cit.*, p.11。
- 47) 飞利浦展馆是为1958年布鲁塞尔世博会所设计。它结合了泽纳基斯(Xenakis)的作曲《Metastaseis》和埃德加·瓦雷兹(Edgar Varèse)开创性的《电子音诗》(*Poème électronique*)。泽纳基斯碰巧曾追随萨蒂的两位徒弟亚瑟·霍尼格(Arthur Honegger)与达律斯·米约(Darius Milhaud)学习, 但都以失败而告终。参见Marc Treib, *Space Calculated in Seconds: The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgar Varèse* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996)。
- 48) 参见Josep Quetglas, 'Ronchamp: A Landscape of Visual Acoustics', in Jean-Louis Cohen (ed), *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes* (New York, NY: Museum of Modern Art, 2013), pp.212-17。
- 49) 夏洛特·佩瑞安德(Charlotte Perriand)回忆她第一次进入拉罗歇住宅(Maison La Roche): “进入这个由约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的颂赞曲所环绕的空间(插上留声机的柯布)就像踏入一个随着音乐而动的未知世界, 与整个世界共融。”Charlotte Perriand, *A Life of Creation* (New York, NY: Monacelli Press, 2003), p.26。非常感谢玛丽·麦克劳德(Mary McLeod)向文章作者指出此来源(还要许多其他的)。
- 50) Le Corbusier, *The Modulor: A Harmonious*

Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics, trans. Peter De Francia and Anna Bostock (1948; London: Faber & Faber, 1961), p.29.

51) Peter Bienz, *Le Corbusier und die Musik*, Bauwelt Fundamente 120(Braunschweig: Vieweg, 1998), p.20. 比恩茨(Bienz)的论文仍是勒·柯布西耶终生参与音乐(事务)最为彻底之解释,它尤其关注了《新精神》、飞利浦馆以及模度比例系统的音乐内容。

52) 在一个令人动容——如果也存在着庇护意味——的通道当中,勒·柯布西耶思索有可能适当地播放一首流行歌曲以提高群众之(欣赏)水平,它见证了:“在她的轮船小屋里,她拿起一把小吉他——儿童玩具——某人送给她的,并唱起所有黑人的歌曲……她生活在世界各地,她感动了无数的大众。在人群中有一颗真正的心吗?音乐在那里找到了它自己的方式。人是一种宏伟的动物。但是他必须超越自己,必须摆脱那些让自己陷入困境的可耻谎言,而并未理解其原因并谴责过它们”。Le Corbusier, *Precisions*, *op cit*, p.12.

53) *Ibid*, pp.13-14.

54) Le Corbusier, *The Modulor*, *op cit*, pp.15-17.

55) 这是勒·柯布西耶研究中的一种普遍性解释(勒·柯布西耶在其著作,诸如《精确性》、《模度》甚至《走向新建筑》当中所推崇的)。柯林·罗从勒·柯布西耶的早期住宅当中追溯帕拉第奥式的比例关系,在这方面是一个值得注意的早期切入点。Colin Rowe, 'The Mathematics of the Ideal Villa', *The Architectural Review*, March 1947, pp.101-04.

56) Le Corbusier, *Precisions*, *op cit*, p.12.

57) 简·弗尔彻(Jane Fulcher)的著作《作为知识分子的作曲家》(*The Composer as Intellectual*)很好地说明了萨蒂的音乐政治,同时也为音乐作为一种智力劳动提供了案例,它与更为广泛确立的政治思想形式一样具有相同的监督和责任。她的读物《游行》(*Parade*)和《苏格拉底》(*Socrate*)可以从如下文献中找到 Fulcher, *The Composer as Intellectual*, *op cit*, pp.70-84 and 146-51.

58) *Ibid*, p.79.

59) Kenneth E Silver, *Esprit de corps*, *op cit*, p.270; Mary McLeod, 'Undressing Architecture', *op cit*, p.75.

60) Ulrich Mosch, 'Erik Satie: Socrate for Voices and Small Orchestra, 1917-18', in Gottfried Boehm, Ulrich Mosch and Katharina Schmidt (eds), *Canto d'Amore: Classicism in Modern Art and Music, 1914-1935* (Basel: Öffentliche Kunstsammlung Basel, 1996), p.126.

61) *Ibid*, pp.281-82.

62) Le Corbusier, *Precisions*, *op cit*, p.11.

63) 相比之下,他将哥哥阿尔贝(Albert)称为“工匠”:“有些人在其内心的判断中会有一种品味——追求卓越、高品质与游戏之意义。发生这种情况,但这并不常见,需要剧烈的内心动荡,这是一种献祭,有如无法控制之激情。但这仅仅涉及少数人”。勒·柯布西耶写给母亲的信,1940年11月16日,汇编于 Le Corbusier, *Correspondance: Lettres à la famille 1926-1946*, edited by Rémi Baudouin and Arnaud Dercelles, vol 2 (Paris: Infolio, 2013), p.709.

64) 要想深入讨论《新精神》杂志中出现的有关音乐的文章,参见 Bienz, *Le Corbusier und die Musik*, *op*

cit, pp.55-66.

65) 正如简·福尔彻(Jane Fulcher)所说的那样,“阿波利奈尔关于萨蒂音乐之主张将会增强讽刺意味,即尽管坚持了某些古典特征,(萨蒂为‘游行’所创作的乐谱)实际上是对一战时期的古典主义进行攻击”。她继续指出,阿波利奈尔至少部分地理解了这一裂痕,创造了“超现实主义”(sur-Réalisme)一词来描述经典内容与其预期阅读之间的差距。Jane Fulcher, *op cit*, p.83.

66) Kenneth E Silver, *op cit*, pp.122-23.

67) Henri Collet, 'Erik Satie', *L'Esprit Nouveau* 2 (November 1920). 萨蒂对《新精神》杂志的贡献包括他那句名言“不喜欢瓦格纳的人不爱法国”。Erik Satie, 'Cahiers d'un mammifère', *L'Esprit Nouveau* 7 (April 1921).

68) Peter Bienz, *op cit*, p.59.

69) Amédée Ozenfant, *Mémoires: 1886-1962* (Paris: Seghers, 1968), p.94. 这并非偶然,奥古芳回忆道,萨蒂是“从来没有真正喝醉过,但总是至少喝了一点,这使他经常脾气暴躁”。*Ibid*, p.91.

70) *Ibid*, p.92.

71) 想要了解更多关于邦加德(Bongard)及其在巴黎艺术、时尚和音乐中的角色(尤其是她对萨蒂的影响,萨蒂在参与这个圈子活动时发现了明显的“创造性刺激”),参见 Mary Davis, *Classic Chic*, *op cit*, pp.93-116. 正是邦加德的工作室“巩固了他在在一战期间活跃的艺术、诗人、作家和音乐家群体的中心地位,他们将现代主义重塑为一种表达方式,既可以适应时尚的前卫方法,也可以适应亲法国的政治气氛”。*Ibid*, p.94.

72) 有关纯粹主义早期活动的最新记载可以查阅 Danièle Pauly, 'Rue Jacob: Landscapes Drawn and Painted in the Evening, by Lamplight', in *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, *op cit*, pp.226-31.

73) Amédée Ozenfant, *op cit*, p.91.

74) *Ibid*, p.99.

75) 萨蒂,出自《留着胡须的心》(*Le coeur à barbe*) 1 (1922年4月),英文翻译出自 Satie, *The Writings of Erik Satie*, *op cit*, p.70.

76) 玛丽·戴维斯(Mary Davis)指出,演出虽然不成功,但在法国《时尚》(*Vogue*)杂志的第一期当中萨蒂确实引人注目。参见 Mary Davis, *Erik Satie*, *op cit*, pp.127-28.

77) Darius Milhaud, *op cit*, p.123.

78) John Cage, 'Erik Satie', in *Silence: Lectures and Writings by John Cage* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961), p.82. 凯奇拥有他自己(更不折扣的)“家具音乐”版本。受到电影导演奥斯卡·费辛格(Oscar Fischinger)的启发——他相信世界上每个物体都蕴含着一种“精神”,而“为了解放这种精神,我们所要做的就是从物体一扫而过,并描绘出它的声音”——凯奇开始创造的音乐作品“来自垃圾堆、垃圾场,起居室或厨房的无数声源……我们尝试了所有我们可以想到的设备(furniture)”。John Cage, *For the Birds: In Conversation with Daniel Charles* (Boston, MA: Marion Boyars, 1981), pp.73-74.

79) 一个值得注意的时刻是在1948年夏季,凯奇在黑山学院(Black Mountain College)执教了一个学期,专门研究萨蒂的作品。同年夏天,巴克敏斯特·富勒(Buckminster Fuller)在那里建造起了他的“仰卧穹顶”

(supine dome) [之所以用这个名称,是因为“(它)勉强立起来”],这是迈向富勒测地线结构的重要一步。富勒参加了凯奇发起的戏剧演出,即萨蒂的作品《美杜莎的诡计》(*Ruse of Medusa*)。凯奇对富勒的著作与思想终生感兴趣,也可以追溯到这个密切交往的夏日。

80) 参见 Erik Satie and John Cage, 'Vexations', *Contrepoints* 6 (1949)。

81) Harold C Schonberg et al, 'A Long, Long, Long Night (and Day) at the Piano: Satie's 'Vexations' Played 840 Times by Relay Team', *The New York Times*, 11 September 1963, pp.45, 48. 表演者之一是约翰·凯尔(John Cale),后来创办了“地下丝绒乐队”(Velvet Underground)。他参与了“烦恼”(Vexations)的表演,1963年在电视节目“我有个秘密”中有露面。

82) 正如丹尼尔·奥尔布赖特(Daniel Albright)对萨蒂“家具音乐”的观察那样,音乐与象形文字相对而立,音乐“它并不渴望指向一种瞬间全地理解,而是向往令人愉快地传播,一种松散的含义”。Daniel Albright, *op cit*, pp.191-92.

83) 'Muzak: A Brief History of Elevator Music', *Muzak Music*, 2011, <http://music.muzak.com/music/elevator>.

84) Darius Milhaud, *op cit*, cited in Robert Orledge, *op cit*, p.154.

85) 在这篇文章中,凯奇批评了实验性电子音乐死气沉沉,在某种程度上让我们回想起萨蒂对斯特拉文斯基与自动钢琴的思考:“我认为现场声音的品质确实有所不同,而且它们在柔和度与响度(方面)拓展了极限。它们在场,并且这种存在是完整的,然而传统的电子音乐——它们来自于‘实验性’的音乐工作室——必须进行压缩。就其本质而言,它们只能给你带来比穆扎克(Muzak)形式(的音乐)稍微难一点点而已!” John Cage *For the Birds* *op cit*, p.137.

86) 'Why Muzak - Overview', *Muzak Music*, 2011, http://music.muzak.com/why_muzak.

87) Brian Eno, *Ambient #1: Music for Airports*, LP (E G Records, 1978), liner notes.

88) Peter Thorsheim, *Inventing Pollution: Coal, Smoke and Culture in Britain Since 1800* (Athens, OH: Ohio University Press, 2006), p.54.

89) Oscar Wilde, 'The Decay of Lying', *Intentions* (Leipzig: Heinemann and Balestier, 1891), pp.33-34. 本段内容并未出现在1889年出版的《十九世纪》(*The Nineteenth Century*)杂志原文当中。

90) Peter Thorsheim, *op cit*, p.54.

91) Max Neuhaus, 'BANG, BOOoom, Thump, EEEK, tinkle', *The New York Times*, 6 December 1974, reproduced in Branden Joseph, *op cit*, p.61.

92) 科克多将萨蒂视为尤利西斯,在预防措施上这有点多余。绑在桅杆上的目的,是为了让尤利西斯在聆听塞壬海妖(The Sirens)的歌声时不会屈从于他而失去自由;用蜡(塞住耳朵)则是为了让船员听不到任何声音,能够不停地划船。Jean Cocteau, 'Satie', *La revue musicale* 214 (June 1952), p.17.

93) 在机械化战争带来明显的现代创伤之后,勒·柯布西耶正忙于一种城市的与美学上的家政管理。这一讨论参见 Kenneth E Silver, 'Purism: Straightening Up After the Great War', *Arforum* (March 1977), pp.56-63.