

古乐学科的新课题

——陈铭志复调教学体系研究心得

林 华

陈铭志教授的两本关于复调音乐的著作——《复调音乐写作基础》、《赋格曲写作》已经出齐了。它们的面世，使读者们有可能对这一体系有一个较为全面的认识。称之为体系，也许并不过分：作者以现代思维方式重新审视了这门古老的多声写作技法，提出了许多新的课题。可以说，编撰一部象这套著作那样的教材——以独特而又系统的教学法论述复调音乐创作技法，研究创作实践中最迫切需要解决的问题，——正是时代赋予我们理论工作者的任务。

没有一门学科会被重复地研究二次。在同一范畴内，人们总是时而提出这样，时而提出那样的问题。正是这种侧重面的不断更迭，造成了学科的丰富和发展。

在胡克巴尔德(Hucbald)的《音乐便览》中，只能提出不同类型的音程连接问题，因为九世纪正是同时值音符相对的反向复音时期，鉴于这样的背景，诸如弗朗科(Franco)和一些佚名的理论家等，对于不协和音程采取了完全否定的态度。唯有在花腔复音时期后，15世纪的安东纽斯(Antonius)才可能在有限条件下采用不协和音程。1477年丁克托里斯(Tinctoris)更进一步指出，不协和音的运用与它所处的节奏形势与旋律位置有

关。

此后的理论家基本上是沿着这一方向发展对位学的，使学科的内容由单纯的音程处理研究扩大到节奏的处理，并且归纳出种种不协和音的运用公式，如经过音、延留音、以及骈枝音等。这些教学法的发展，可说是自发地遵循着“系统论”的原理进行的，即把不协和音的个体发生，纳入某种相对完整的系统内，该不协和音在新的环境中获得较为和缓的效果，正如查里诺(Zarlino)惊叹的那样，延留音那种切分的不协和，具有何等的诗意快感！

近二百年来某些人们对孚克斯(Fux)于1725年出版的《天国之路》的抛弃似乎过份热情了些。这位维也纳的宫廷乐师企图使历史象他那样地抛弃同代人巴赫和韩德尔而回到帕累斯特里那的时代。然而在先他三年出版的和声学问世之后，还坚持以音程结合为声部粘聚剂的方法，未免显得保守了些。因此贝多芬的对位老师阿尔勃列许茨贝尔格(Albrechtsberger)要求学生们获得了和声知识再研究对位，以便专心于分类节奏的训练。

孚克斯的分类法原则，很有点决定论的味道，这种思维方式取决于某种居先的假

说,如孤立性、静止性等。他把多声音乐中灵活多变的节奏归纳为五类而加以练习。事实上二声部结合所产生的效果,不是等于,而是大于二声部结合的总和,因此从现实的音乐中抽象出来的节奏结合模式,是岸上的死鱼,与我们在水里看到的完全两样。任凭你怎样练习这种技法,终究不能代替完形创造的练习。孚克斯的音乐风格复辟的企图并未成功,维也纳三杰虽然采用过他的教本,但却是按照他们自己的作风加以改造的,而《天国之路》被沿用二百年之久的事实,也并不说明孚克斯的不朽,只说明了复调音乐处在退潮期间理论研究的停滞。

1917年库尔特(Kurth)的呼吁是值得注意的。鉴于呆板节奏训练下线条感消殆已尽的形势,他的关于线位对位的主张无疑是有助于恢复复调音乐的勃勃生机的。只是可惜这本著作不是教科书,因此在复调数学史上的影响并不大。

我不得不浪费一些篇幅谈谈复调教学史的一些情况。按照系统论的方法,我们应当把陈铭志的体系作为一个子系,纳入复调教学发展史的母系中观察;非但研究子系中的各个结构部分的互相关系,还要研究这些结构与母系相应结构的垂直发展关系;非但研究子系本身的发展,更要研究它与姐妹学科的相互渗透关系。与此同时,还要把它与现实音乐生活的实际加以比较。

我们在陈铭志的体系中发现了关于“织体类型”的阐述,这是以现代思维方式审视这门古老学科后所提出的新课题。作者把十六世纪那种教学方式一把不协和音纳入某种公式,即相对完形中进行观察的方式,加以发展,使学生视野的基点扩展到全曲,亦即从完形构造的角度统筹自己的创作。作者从整体角度出发,把复调音乐的节奏组合形式归纳为几种稳定的类型,从而使全曲的节奏连用获得某种变化而又统一的韵律感。通过这种按照格式塔理论规律设计的节奏组织活

动,比起那些呆板单一或是杂乱无章的节奏组合来,听众译解音乐符号的信息工作要简化得多,亦更容易唤起美感。

这样的完形设计的结果并不是两个旋律的节奏之综合,而是从此焕发出更新的意义,达到形象刻划的高度。这个飞跃,使许多对位教本在使技法为乐旨服务的训练上比起陈著教本要略逊一筹了。

陈铭志教授的著作之受到学生欢迎,正因为这种教学法符合了审美创作的法则:作者把织体的种种式样作为信息的形式储存在学生的脑中,或为下一届审美活动中主体的内在图式。这种内在图式帮助审美主体进行知觉选择并提供想象活动的元素,孚克斯所提供的内在图式是极为有限的,仅仅是宗教合唱式的,或是被用作节奏密度逐次增加式的装饰变奏。而多种织体类型的掌握,使学生们内在图式不仅有合唱风范,也有器乐样式,不仅有史诗般的事神圣,也有世俗性的谐趣。

关于小型复调乐曲的介绍,是陈铭志体系的又一特点。

历来的复调音乐写作教程都只限于对位技术基本训练和赋格形式写作。只有少数的教本,较早的如该丘斯(Goetschius)较近的如凯恩瑙(Kennan)等谈到了创意曲的写作。作为大型的格律形式写作的准备,创意曲这一环节无疑是不可省略的。然而这种乐曲的本身并无一定的规范,有些与赋格大同小异,有些却又十分自由,这二者对于刚刚学完对位技法的学生而言,都有一定的难度。因此陈铭志教授以小型复调乐曲的形式取而代之,这样做既能保持对位法与赋格学衔接的中间环节,侧重面则在于使学生能将各种对位技术加以综合运用;又能使复调形式写作与现实的音乐创作实际相结合,从而提高学生的兴趣。

在这一章节里,作者着力的不是知识传授,而是思维能力。因此我们在教材中看到的并

不是种种繁文褥节的规则和这些规则的层出不穷的例外，学生们在这一章中所要记住的只是这样的原则，即，复调音乐，无非是主题加间插。变奏手段则是实现这一原则的基本手段。掌握了这一原则，初学者在自由曲式写作的领域里不致于茫然不知所措。

变奏，亦即基本信息的传递与控制问题。在较为抽象的形式中，原始信息的完形性质更为重要；它必须成为一个封闭型的独立符号，才有可能在听众知觉中造成或较为鲜明的强刺激。因此在赋格学部分中，作者详尽地介绍了基本信息码的建立问题——这却是历来教本都未曾重视的问题。主题作为基本的格式塔，既要简约合宜，并具有相对的完整性，又要具“格式塔”压强，即稍有复杂、稍有不规则的结构，驱使听众在心理上追求更为完整的形式。因此，陈铭志的赋格教本中复调主题动力性的阐述，是现代审美学向复调教学法渗透的背景下赋格教学取得的重要进展的体现。

在复调小型乐曲中对于原始信息的要求并不一定如此严格，因为乐曲篇幅不大、格律性不强，但处理信息的传递——在时间艺术中主要表现为重复——却是十分重要的，它既要给听众的知觉中保持一定的刺激量；没有刺激量的积累，听众感到作品是一盘散沙；冗余的信息码刺激，又使听众感到作品的单调。作者总结出许多行之有效的方式，总起来说即变中有不变，或不变中有变，这样的阐述，既符合创作原理，亦使初学者易于掌握。

连接段落介绍亦是十分独特的。小型乐曲中未必有完整的间插，但为了避免主要信息码的连续刺激而造成的单调感，必须以某种手段造成主要信息码的暂时离异，以便造成听众对它的重新回归抱有强烈的审美期望。因此，此其说连接段是前后主题段落的连接，还不如说是它们的阻隔，按照后面的理介，学生就更有可能把这部分写得十分有

趣。

早期复调创作中并不存在个性因素。乐曲所表现的感情是概括性的，它们的风格也十分单一，作曲家们采用同样的调式结构作为音乐创作的基础。随着人文主义的兴起和个性的觉醒，作品中有了多样化的风格差异。民族音调，作为“集体的个性意识”也开始出现在赋格曲中了；我们可以从巴哈的平均律曲集中找到许多德国的音调。在对位学科停滞的二百年间，复调创作实践却有了许多变化：十九世纪末的民族解放连动；产生了更多的民族风格作品，它们不仅在音调上，而且在旋法上、甚至音列基础上强烈地表现自己，格林卡的“伊凡苏沙宁”序幕的合唱赋格已经非常地道地体现了俄罗斯精神。然而复调教学理论的发展却远未跟上。较早论及复调创作中民间调式运用问题的，有1940年出版的斯勃柳勃科夫教本。但那是十分简单的介绍，而且局限在衬腔复调的运用范围内。近年来，国内一些有关复调创作的论著中有不少提到了民族调式的运用。作为一套完整的教学体系，陈铭志的著作是十分引人注目的。作者并不止于民族调式理论的一般性介绍，而是更深入一步地把重点放在探讨民族调式与复调格律发生矛盾的一些课题，如对比复调中的不同调式结合问题；模仿复调中五声音调的修正问题；五声音列的答题和同宫系统的调性布局问题；等等上述问题有的是我国新音乐兴起以来的一些作品的分析总结；有的则是借鉴了调式时代或近代作品中的一些手法。加以改造和利用。因此学生们从教程中得到的不是那种先于经验的“纲领式文件”的规定，而是前人创作实际的启示。

陈铭志教授的这两本著作优点远不止这些。近来国内许多学者对这一体系都十分关注，黄凌、高为杰以及朱式瑞等同志都曾撰文在学术期刊上作了详尽的评注。本文认为该体系最为成功之处是在于作者能以

美国作曲家

阿隆·科普兰

[美]菲立普·腊姆米著 李耀伦 司徒达伟 译

那是去年7月的一个深夜，在出席过一个全部由科普兰音乐组成的音乐会后的回家路上，有点喜形于色的科普兰坐在他的流线型轿车的后座，把头舒服地向后一靠说：“这种兴奋激动最容易宠坏一个人！”这场音乐会由探戈森林音乐中心的乐队演奏。伯恩斯坦担任指挥，形成音乐会高潮的压台戏是科普兰的《第三交响曲》。那天科普兰在探戈森林度过了大部份的时间，到达后，他便在波士顿交响乐团已故音乐指导库塞维茨基的故居中举行了记者招待会。会后，尾随着这位和蔼可亲、代表美国音乐的作曲家协会主席一路溜跬去波士顿现任音乐指导小泽征尔那间与世离房子中休息的，是一群摄影和电视录像记者。那晚音乐会后，当科普兰出现在台上时，好几千听众向他热烈欢呼致敬。这是他近年来日趋减少的与听众见面的机会了。

他已84足岁，正在朝85岁迈进。他显得有些虚弱，已经不象过去那样能夸夸其谈了。他的听觉已经不太灵，记忆也模糊，胃口不象过去那样好，甚至独自上下楼梯也有

困难。然而他在谈论音乐的兴致上和众所周知的幽默感却不减当年。当科普兰扶着他多年的老朋友、作曲家芬尼的遗孀的手臂在音乐会前进入音乐棚时，听众很自然地站立起来向他鼓掌欢呼，他诙谐地向芬尼太太耳语说：“维娜，你猜，等他们听完我的音乐后，还会这样热情么？”

对待科普兰和他的音乐不是一直都是很公平的。当他1927年在波士顿自己演奏他那部粗犷的，具有爵士乐风味的协奏曲时，不论是波士顿交响乐团的赞助人或者是评论界都发出一片责备之声。海尔描写他的协奏曲：“是介于家禽栏和爵士舞厅之间的东西。”柏克怒气冲冲地说：“协奏曲就像那个可怕的吃人精灵格里，从头到尾令人厌恶。”同年夏天，当科普兰在好莱坞园型音乐厅里演奏同一个协奏曲时，不仅听众喝倒彩，甚至乐队演奏员也嗤之以鼻。然而待到科普兰成名后，去年仍然在好莱坞圆型音乐厅、还是那首协奏曲却受到听众的赏识，许多演奏员也对这个作品表示关切与好感。

另一起糟糕透顶的事发生在1930年，当大的成就，然而在复调手法运用方面还比较薄弱。但可以预料，作为我国第一套完整的复调教学体系，它必然会推动我国复调教学的发展，并深刻地影响到我国复调音乐创作面貌。

现代思维重新考虑复调教学法，提出一些新课题。也许评价这一体系的成就为时尚嫌过早，复调音乐学科在我国许多艺术院校还是初设的课程，许多音乐工作者对复调音乐还感到十分陌生，我们音乐创作虽然取得了很