

时空重组

巴赫

《平均律键盘曲集》

新解

下

赵晓生 著

THE NEW ANNOTATION FOR

BACH

THE WELL-TEMPERED CLAVIER

 SMPH

上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

时空重组
巴赫
《平均律键盘曲集》
新解
下

赵晓生 著

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

图书在版编目(CIP)数据

时空重组.巴赫《平均律键盘曲集》新解 下/赵晓生
著. —上海:上海音乐出版社, 2008.11

ISBN 978-7-80751-287-5

I. 时… II. 赵… III. 巴赫, J. S. (1685 ~ 1750) — 音乐
名作 — 音乐欣赏 IV. J605.516

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 141490 号

时空重组 巴赫《平均律键盘曲集》新解 下
赵晓生 著

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 姚方正

封面设计: 陆震伟

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 74 号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

印刷: 上海书刊印刷有限公司

开本: 787 × 1092 1/18 印张: 31.33 谱、文 559 面

2008 年 11 月第 1 版 2008 年 11 月第 1 次印刷

印数: 1—3,000 册

ISBN 978 7 80751 287 5/J · 255

定价: 98.00 元

告读者: 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系
电 话: 021—36162618

谛乐观音 时空重组

(前言)

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(Johanna Sebastian Bach,1685—1750)的两卷《平均律键盘曲集》(D'Welltempered Clavier'简称“WTC”)引来研究者无数。从19世纪30年代以来,著作论文若汗牛充栋,浩如烟海。早在1839年作曲家罗伯特·舒曼在莱比锡发表《巴赫的键盘作品》的论文。1883年J. S. Shedlock在伦敦《音乐时代》杂志24卷上发表专论长文《平均律键盘曲集》,是今日存世较早的专论。这说明,在巴赫逝世将近一个世纪,长期遭受冷落之后,他被重新发掘并在19世纪中叶引起人们广泛注意和深入研究,而《平均律键盘曲集》所包含的丰富内涵和深刻意义逐渐得到揭示与发扬。这从莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼、肖邦、李斯特、门德尔松……直至20世纪音乐自勋伯格、韦伯恩以降,从巴赫影响所打下的鲜明印记中后人可感受到巴赫音乐思想的旺盛生命力与生生不息的“基因遗传”性。这种“遗传”最终被神化,提高到“音乐圣经——旧约”的程度。

《平均律键盘曲集》所包含的48首前奏曲与赋格曲是音乐思想的大海洋。从它引申而出的话题无穷无尽。这是个无形的大象。这个“大象”在每个观察者眼中所看到的景象是完全不同的。每个观察者(或曰:研究者)从不同视角出发可以看出不同的形态,不同的组织,不同的意义,不同的表现来。就某种意义而言,研究巴赫的音乐犹如“盲人摸象”。

《大般涅槃经》卷30《狮子吼菩萨品》中记录了著名的《盲人摸象》的故事。在叙述8位盲人分别将“象”喻为:如茱萸根;如箕;如石;如杵;如木臼;如床;如瓮;如绳;而后作出总结:“如彼众盲不说象体亦非不说;若是众相悉非象者,离是而外更无别象。”上述诸位盲者所说均不是“象”,然而,倘若他们所说的一切均不是“象”的话,离开它们则更不存在别的

什么“象”了。通常,人们习惯上容易把“瞎子摸象”作为“片面观察问题”的一个代名词,这是一种误解。事实上,这是研究学术的必经之途,是常理常法。当我们将巴赫的《平均律键盘曲集》当作研究对象,这意味着众说纷纭的众多结论“非象”,都不是象的本身。然而,倘若脱离我们已经取得的所有研究成果,那“更无别象”,再没有什么“象”可言了。二百年来,人们从不同角度作为出发点,有从节奏出发进行观察,有从和声出发进行观察,声部、线条、层面、组织、形态、核心等均可能成为观察巴赫音乐的出发点,对同一首巴赫作品,观察的出发点不同,由此得出的结论也大不相同。但每种观察角度与结论均包含着某种相对的真理。人们对事物认识的真理总是具有某种相对性。绝对真理是所有相对真理的总和,绝对认识亦是所有相对认识之总和。正是基于这种认识,才斗胆在今日,在将近两个世纪以来无数真人学士的真知灼见基础上再添写此书。理论是认识的凝聚。作为本书研究《平均律键盘曲集》的出发点,乃贯穿“谛”、“观”二字。“谛”乃“谛听”,静心冥听;“观”乃“观察”,深究细察。对巴赫的音乐,当用心谛之,用心观之,是为“谛乐”,是为“观音”。

巴赫的音乐体现了人类知性与天性的一致。天性为真性情的自然流淌;知性为大智慧的高妙构建。后世的作曲家(包括一切艺术家),真性情者尚众,大智慧者却寡。能如巴赫一般既有真性情又有大智慧,情感与理性,想象与控制,体验与思索,二位一体,二极合一者,实在绝无仅有。数百年来的音乐家,无不从巴赫的天性与知性中汲取营养,获得启发。这也是巴赫音乐的永恒性所在,是他的思想在很长历史阶段中经久不衰,不断为后来者提供思想启示的根本原因。本书写作要旨,乃力图通过对《平均律键盘曲集》这部巨著的观察、分析、体验,谛听巴赫音中心灵之性情,观察巴赫乐内神灵之智慧,从而揭示巴赫之音之乐所深藏内蕴的感知灵性与宇宙构造的历史性基因奥秘。

本书研究《平均律键盘曲集》的核心思想可以归结为“时空重组”四字,音乐的组织构造,在于时间维与空间维的结合。从时间维衡量,音乐是个过程,在时间中展开,依存于时间的进行之中。无论古典的现代的,

民间的专业的,音乐的时间维是不可避免的。所有与过程有关的参数,线条,节奏,过程,组织,延伸为复调的过程,音色的过程,和声的过程,调性的过程,都与时间维度相关;而纵向同时出现的音程、和弦、音色、音响、音集(即音高组织),则均与空间维度相关。音乐的历时性与共时性的关系,是决定音乐构造组织的决定要素。所谓“时空重组”,就是将音乐要素进行分离解析,在时空两维进行重新组合。《平均律键盘曲集》的研究,正是从时空要素的分离与结合,解析与重组为出发点,观察巴赫在这一音乐发展根本问题上所留给我们的宝贵遗产。巴赫思想的影响力是极其深远的。不仅是18、19世纪的作曲家们,甚至20、21世纪的作曲家们,一代又一代地从巴赫的音乐中汲取养料,受到教益。《平均律键盘曲集》是一部揭示音乐创作中“时空重组”核心思维的宝库。每首作品都体现了这一具根本性的重要思想,却又以各种不同方式体现,每首都有自身鲜明特点,没有两首是雷同的,这一宝贵思想遗产,对于今日的各种音乐创作,都仍未失却其思想的敏锐与智慧的光芒。

本书排列次序,以从C开始的十二个半音平均律为序。例如,在C音上,依次排列C大调两首前奏曲与赋格(第一册与第二册),再是C小调前奏曲与赋格(也是第一册与第二册),每个音中,包括两首大调与两首小调总共四首前奏曲与赋格。原来第一册(WTC Book I)与第二册(WTC Book II)被拆散交错排列。因为在同一调性上的不同作品之间往往有着令人深思的比较与联系,许多情形下两者具有相关性。故按音高次序排列,而非按原谱的I、II卷排列。

因为篇幅浩瀚,全书被分为上、中、下三册出版。上册包括对C、C[#]、D、D[#](E^b)、E、F六个音上共24套作品,下册包括对F[#]、G、三个音;下册包括对A^b(G[#])、A、B^b、B个音上各12套作品的研究成果。谨此说明。

目 录

A大调前奏曲与赋格(第一卷第 19 首)(WTC I/19,BWV864)	1
前奏曲	1
赋格	15
A大调前奏曲与赋格(第二卷第 19 首)(WTC II/19,BWV888)	45
前奏曲	45
赋格	65
A小调前奏曲与赋格(第一卷第 20 首)(WTC I/20,BWV865)	88
前奏曲	88
赋格	105
A小调前奏曲与赋格(第二卷第 20 首)(WTC II/20,BWV889)	141
前奏曲	141
赋格	160
降 B 大调前奏曲与赋格(第一卷第 21 首)(WTC I/21,BWV866)	183
前奏曲	183
赋格	193
降 B 大调前奏曲与赋格(第二卷第 21 首)(WTC II/21,BWV890)	206
前奏曲	206
赋格	249
降 B 小调前奏曲与赋格(第一卷第 22 首)(WTC I/22,BWV867)	274
前奏曲	274
赋格	288
降 B 小调前奏曲与赋格(第二卷第 22 首)(WTC II/22,BWV891)	304

前奏曲	304
赋格	324
B大调前奏曲与赋格(第一卷第 23 首)(WTC I/23,BWV868)	363
前奏曲	363
赋格	371
B大调前奏曲与赋格(第二卷第 23 首)(WTC II/23,BWV892)	391
前奏曲	391
赋格	417
B小调前奏曲与赋格(第一卷第 24 首)(WTC I/24,BWV869)	457
前奏曲	457
赋格	477
B小调前奏曲与赋格(第二卷第 24 首)(WTC II/24,BWV893)	514
前奏曲	514
赋格	523
《WTC》从升 F 到 B 的时空重组类型	551
后记	554

A大调前奏曲与赋格(第一卷第 19 首)

WTC I / 19(BWV 864)

前奏曲

《A 大调前奏曲》是一首三部创意曲。从一开始,三个以不同节奏单位为基础的不同主体即作了完整呈示。在随后的音乐发展过程中,这三个材料的复对位方式进行相互之间的声部倒转,共完整出现 6 次。每次长度为 2.5 小节,所以 6 次总数为 15 小节,占全曲 24 小节的 62.5%。剩余的 37.5%(9 小节)为 5 个间插段,长度分别为:0.5 小节(EP. I, m.3);2 小节(EP. II, m.6—8);1 小节(EP. III, m.11);3 小节(EP. IV, m.14—17);2.5 小节(EP. V (CODA), m.22—24)。其中第 1、第 3 间插段为桥梁(bridge),具过渡性质,第 2、3、5 间插段均为实体组织,具有本身的内涵价值。

三个材料

这首前奏曲的三个材料建筑在三个不同时值的节奏单位基础上。a 的节奏基础为十六分音符;b 的基础为切分的八分音符;c 的基础为四分音符。三个材料各自特性十分鲜明,其相互结合也处于恒定状态,除声部倒转外,其余参数只有少许变化。

材料 a

除开端间插段有若干八分音符外,这一材料的主题是连续十六分音符。但如同绝大多数巴赫的单线条组织一样,这一材料在单声部表象下蕴含着 7 个独立元素层次的结合:

例 1:(见 P.2)

例 1:

(m. 1-4)

① (声部骨架)
(大)
(II)
(V)
(II)

② (同音符点)

③ (弱起二度附点)

④ (二度音程)
(上行)
(下行二度)

⑤ (级进三音程) (扩大)
(旋律骨架)
⑥ + ③

⑥ (二度)
(下行二度)
(扩大)
(下行二度)
(三和弦分解)

⑦ (五度) (七和弦横进)
(扩大)
(下行五度)
(下行五度)

(和声骨架)

这8个相互独立的层面可以归结为:①和声骨架层;②同音正拍附点层;③二度弱起附点层;④三度音程层;⑤级进三音组层;⑥下五度及上五度层;⑦分解三和弦层等不同样式、不同节奏、不同音程特点的独立形态7个,表现出鲜明的单线条中多层立体的特性。从第2小节起连续6个音(A—D—G[#]—C[#]—F[#]—B)形成“四度连环”。

材料b

材料b是材料a中下行五度音程(第6层面)的扩大、下行级进三音组(第4层面)、与同音正拍附点(第2层面)三个子项的综合。因此,材料b与材料a之间有着深刻的溯源关系,使二者在结合中时时互相呼应,如出同源。

材料b以带切分的八分音符为节奏基础,这一节奏比材料a中的同层“元素”扩大4倍。

例2:

(m. 1-3)

材料a

(十六分音符下行五度音程)

(扩大4倍时值四分音符下行五度)

(下行级进三音组)

(同音附点)

材料b

(m. 1-3)

(模仿) (延迟一拍) (延迟八分音符)

四度连环

因此,材料b一开始在切分位置上以四度连环进行与材料a中隐藏的延迟八分音符四分音符下行五度形成卡农,十六分音符下行五度形成紧缩呼应,与相距最近的下行级进三音组进行延迟一个八分音符的模仿,与同音符点形态形成延迟一拍的模仿。整个材料b都“存在”于材料a之中,完全出自同源。

材料 c

材料 c 是四分音符构成的均衡节奏, 由前半下行半音四音组与后半上行四度连环终止式构成。下行半音阶同样“隐藏”在材料 a 之中, 而四度连环则与材料 a 构成三度(十度)反向的平行进行。因此, 材料 c 同样“存在”于材料 a 之中。

例 3:

Material a (m. 1-3) is shown in the treble clef. Material c (m. 1-3) is shown in the bass clef. The score includes annotations for '半音阶(下行)' (Semi-tone scale (downward)), '四度连环' (Fourth degree chain), '三度(十度)' (Third degree (tenth degree)), '三度(下五度)' (Third degree (down fifth degree)), '三度平行' (Third degree parallel), '四度连环(反句)' (Fourth degree chain (inverted)), 'CADENCE', and 'AM'.

整首前奏曲实际上只有一个乐句, 即材料 a。材料 b 和材料 c 都是材料 a 的骨架音或断片进行时空(时间值的前后挪移与空间位置的双向改变)重组所构成的模仿乐句。三个声部、三个材料被高度凝聚地统一成一个整体, 妙不可言。

三主题的结合

第 1—3 小节的三个材料第一次结合呈现, 就显示了它们之间的极高层次的统一性与立体性。

例 4:

Material a (m. 1-4) is shown in the treble clef. Material b is shown in the middle clef. Material c is shown in the bass clef. The score includes annotations for '首次结合' (First combination) and '材料a' (Material a).

例 6:

(核心“主题”，单一动机)

a)

b)

c)

(卡农)

(紧缩卡农)

(扩大卡农)

(换序模仿)

(反向三度)

(扩大模仿)

(呼应重复)

例 6 清楚地揭示了这样一个事实:前奏曲开宗明义为三个材料的结合,是隐藏其内更抽象的一个“核心主题”或曰“单一动机”自我复制的过程。其“复制过程”有“同时值共时性”的,如 a 与 c 的四度连环四分音符反向三度结合;有“同时值历时性”的,如 a 与 b 的四度连环相距一个八分音符的卡农;有“历时性异时值同空间距”的,如低音四分音符时值的八度大跳音程接半音阶下行,与隐藏在 a 线条中扩大为全音符(八度)和二分音符(半音阶)的“扩大卡农”;有“异时值历时性移位”的,如将 b 的四度连环由四分音符时值在材料 a 中被缩小为十六分音符时值的“紧缩卡农”;有“历时性首尾呼应重复”的,如 c 的尾部重复出现 b 的首部“属—主”下行五度进行;有调换材料组织次序的“时空挪移”换序模仿,如 b 的尾部将材料 a 中相应部位调换了空间和时间排序,如此等等,重组手法十分丰富。在三个声部的组织内部进行如此丰富的自身本体自我复制式的时空重组,其思想之睿智,组织之严格,实使后来者惊叹不已。这是一种 20 世纪乃至 21 世纪的十分现代的思维方式和音乐组织方式,至今仍有启迪思路、借鉴使用的实际价值,依然放射出灿烂的思想光芒。

了解第 1—3 小节三个材料结合状态之后,就不难理解以同样关系相结合的总共 6 次以复对位倒转声部的不同形态了。这 6 次三个材料结合的部分是:

1.第1—3小节,A大调,声部关系为 $\begin{bmatrix} a \\ b \\ c \end{bmatrix}$ 。(主)

2.第4—6小节,E大调,声部关系为 $\begin{bmatrix} -b- \\ c \\ a \end{bmatrix}$ 。(属)

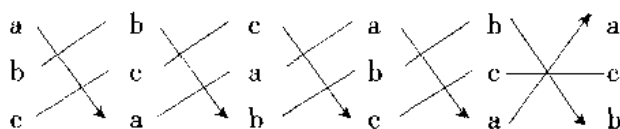
3.第8—10小节,A大调,声部关系为 $\begin{bmatrix} c \\ a \\ b \end{bmatrix}$ 。(主)

4.第12—14小节,升F小调,声部关系为 $\begin{bmatrix} -a- \\ b \\ c \end{bmatrix}$ 。(同调号小调)

5.第17—19小节,A大调,声部关系为 $\begin{bmatrix} b \\ c \\ a \end{bmatrix}$ 。(主)

6.第20—22小节,A大调,声部关系为 $\begin{bmatrix} a \\ c \\ b \end{bmatrix}$ 。(主)

前5次依次将高声部先移到低声部,再向中声部和低声部依次上移;第4次在轮换一圈后回到第一次位置,第5次继续轮转。只有最后紧接第5次之后的第6次,才把高、低声部对换。6次声部转换极有规则:



从调性关系观察,前三次为A大调的“主—属—主”,第4次为对比性的升F小调,是A大调的同调号小调,带有展开性意思,但由于关系近,篇幅短,作为整首前奏曲的唯一小调性段落,依然有重要的结构意义。

值得注意的是,最后两次“三主题集合”出现在曲终前7.5小节,又同样都在主调A大调,具有很强的收拢性和稳定性。

从6次三主题结合可看出,每次结合除声部轮转交换之外,由于材料b在第一次出现时有3拍休止,在后面的5次都顺势予以补充,其余就少有变化,保持了第一次的结合形态。因此,我们可以省略6次三主题结合的部分,专门讨论5个间插段。

间插段

第1间插段(m.3—4)

第1间插段只有2拍,起连接性的桥梁作用,本身独立意义不大。但在进入下一次三主题结合部时,高声部有材料a首部形态的三次模进。

例 7:



第 2 间插段(m.6—8)

材料 b 和 c 的尾部由于声部倒转均有变化。整个间插段均来自材料 a。高声部和中声部是平行三度,由 a 的第 2—3 拍简化而成。低声部由主题首部第 1 拍的下方三度模进,以二分音符为单位,下行二度模进 3 次,形成以二分音符时值为单位的扩大了的下行级进四音组,整个间插段是主题 a 的开端 3 拍的纵向叠合。进入三主题结合时,高声部材料 c 继续完成第 4 次模进,低声部材料 b 补足 3 拍休止。

例 8:

第 3 间插段(m.11)

三主题结合的尾部材料 b 与 c 均有变化, b 和 c 的变形都在第 3 间插段中有模进。第 3 间插段只有一小节, 高声部是前一小节的模仿, 隐含扩大的二分音符下行级进四音组, 中间穿插模仿 a 材料断片。低声部是材料 b 变形的延伸, 也隐含二分音符时值的下行级进三音组, 结束于升 F 小调终止式。中声部则是两次桥梁中的倒

影下行音阶、a 材料中五度音程的扩大七度大跳和 a 尾部四音组的模仿,事实上都不是新材料。

例 9:

例 9 的乐谱片段展示了以下特征：

- 上方声部：(m.10-13) (c变形), 扩大的下行级进(四音组), (继续), (移高八度), (模仿穿插)(下行音阶)(a尾部), (模进), (b), (下行四音组), (四度), (b变形), (模进), CADENCE, I#m, (c)。
- 下方声部：(四度), (四度)。

第 4 间插段(m.14—17)

这是前奏曲中篇幅最长的间插段。间插段本身长 3 小节,前 1 小节三个主题材料已有变形,后面又有 3 拍延伸到下一组 3 个主题结合之中,因此,前后长达 6 小节。在这个间插段中,第 1 间插段的 a 材料变形,第三间插段的下行音阶(第 1、第 2 间插段中上行音阶的倒影),下行七度跳进的音程,材料 b 中的切分节奏,以及上四度音程,等等,结合成为一个相当复杂的结构。这是前奏曲中组织材料最丰富最活跃的一个间插段。

例 10:

例 10 的乐谱片段展示了以下特征：

- 上方声部：(主题a可能的形态), (m.13-18) (变形), EP.IV, (EP.II材料)(m.6-7), (a), (扩大的上行三音组), 切分(材料b), (下行音阶), 七度(EP.III), (桥梁间插段1,2), (四度连环), (下行音阶)。
- 下方声部：(b), (c), (下行音阶), (四度连环)。