

巴赫半音階幻想賦格曲研究

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H5.1.4/

T669.61

总登
记号

G2734

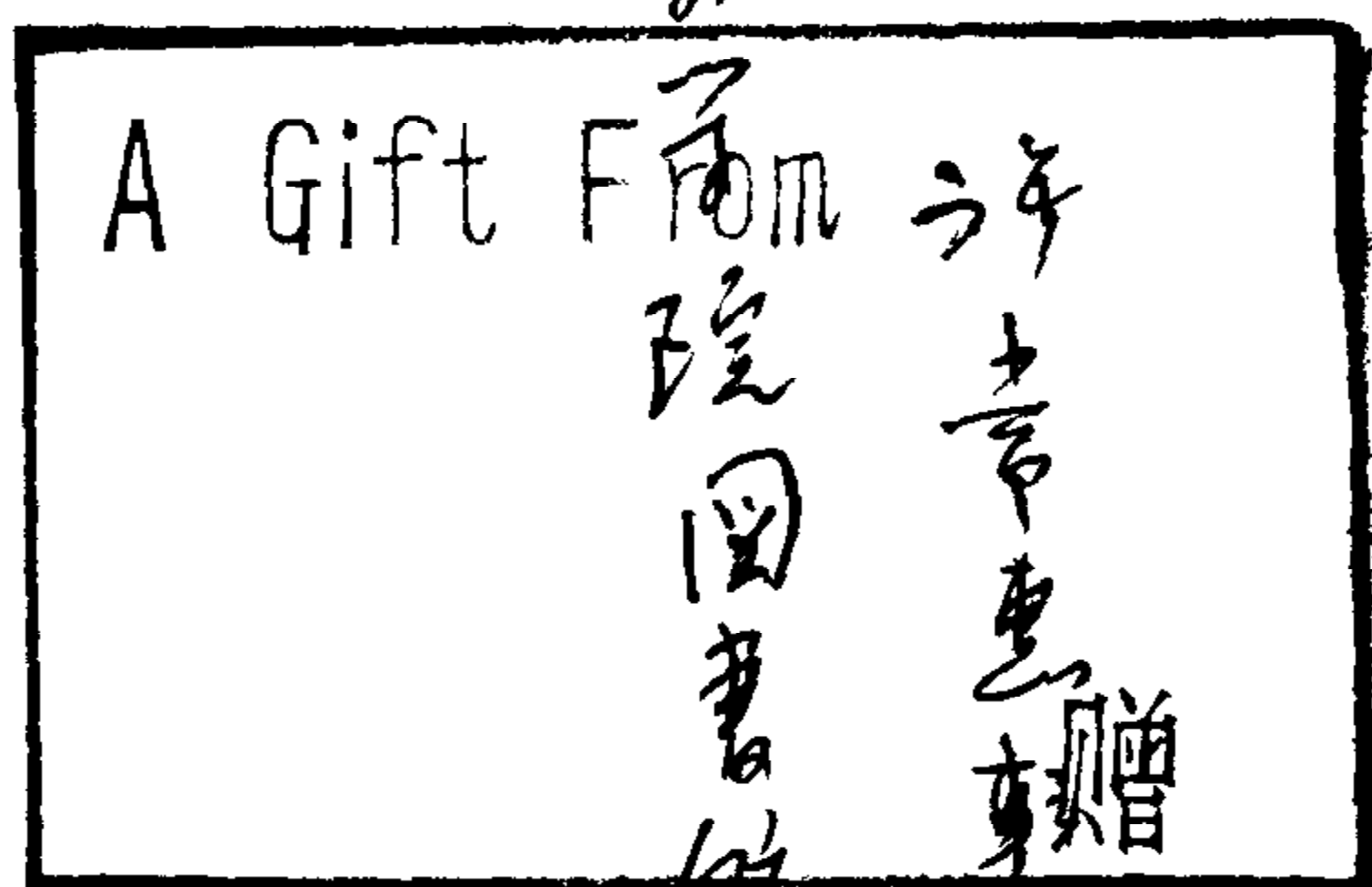
梅洪慈 著

樂韻出版社

巴赫半音階幻想賦格曲研究

梅明慧 著

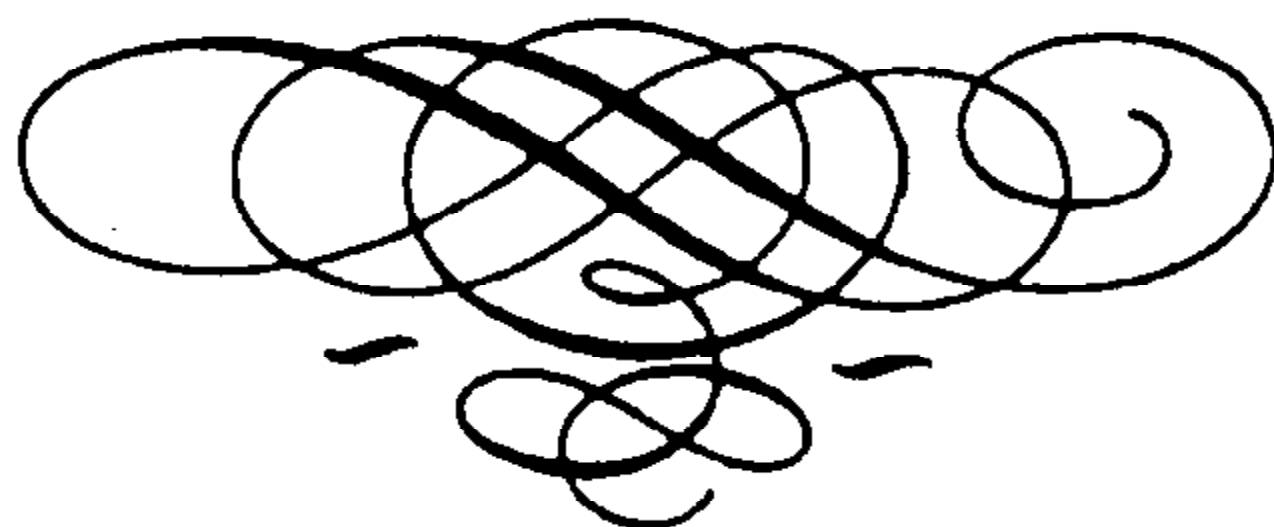
中央音樂學院圖書館



1993
5
25

樂韻出版社

版權所有※翻印必究



巴赫半音階幻想賦格曲研究

著作者／梅明慧

發行人／劉東黎

出版者／樂韻出版社

登記證／局版台業第0843號

地 址／台北市中華路1段192號11樓之3

電 話／(02) 371-3333 • 382-1141

郵 撥／00047305

總經銷／中國音樂書房

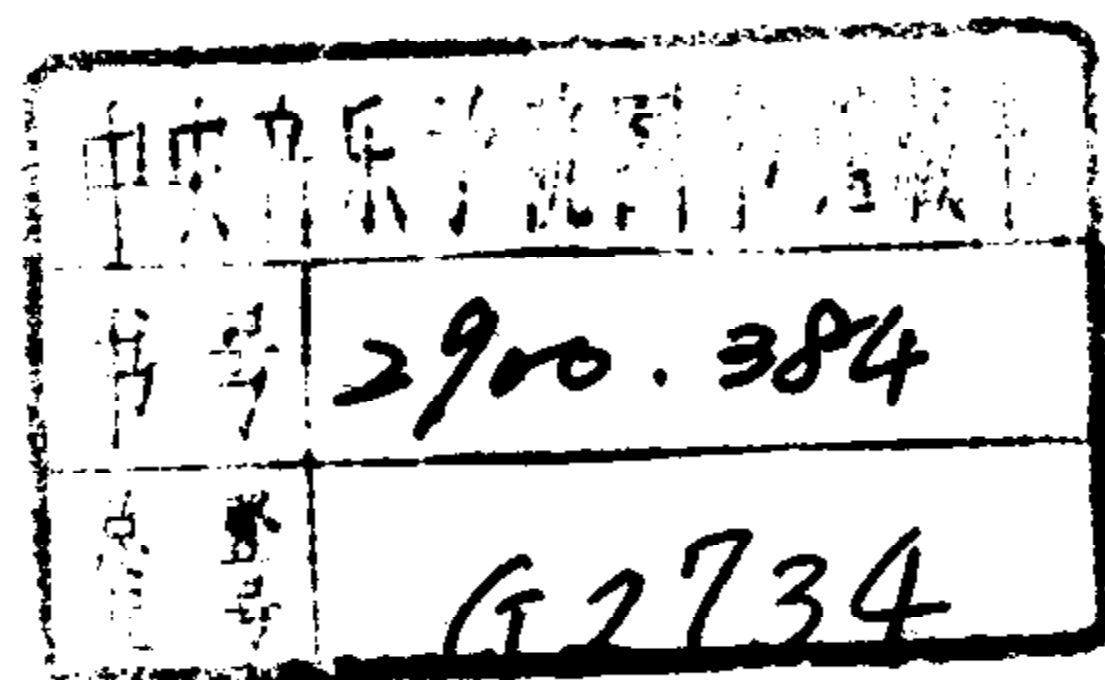
地 址／台北市愛國東路26號

電 話／(02)392-9912 (FAX)321-1946

郵 撥／01069001

初 版／中華民國八十一年二月

巴赫半音階幻想賦格曲研究



目錄

前言

第一章 導論

第二章 生平簡述

(一)早年生涯

(二)阿斯德與穆豪森時期

(三)威瑪時期

(四)柯登時期

(五)萊比錫時期

巴赫主要鍵盤樂作品年表

第三章 半音階幻想賦格曲之背景

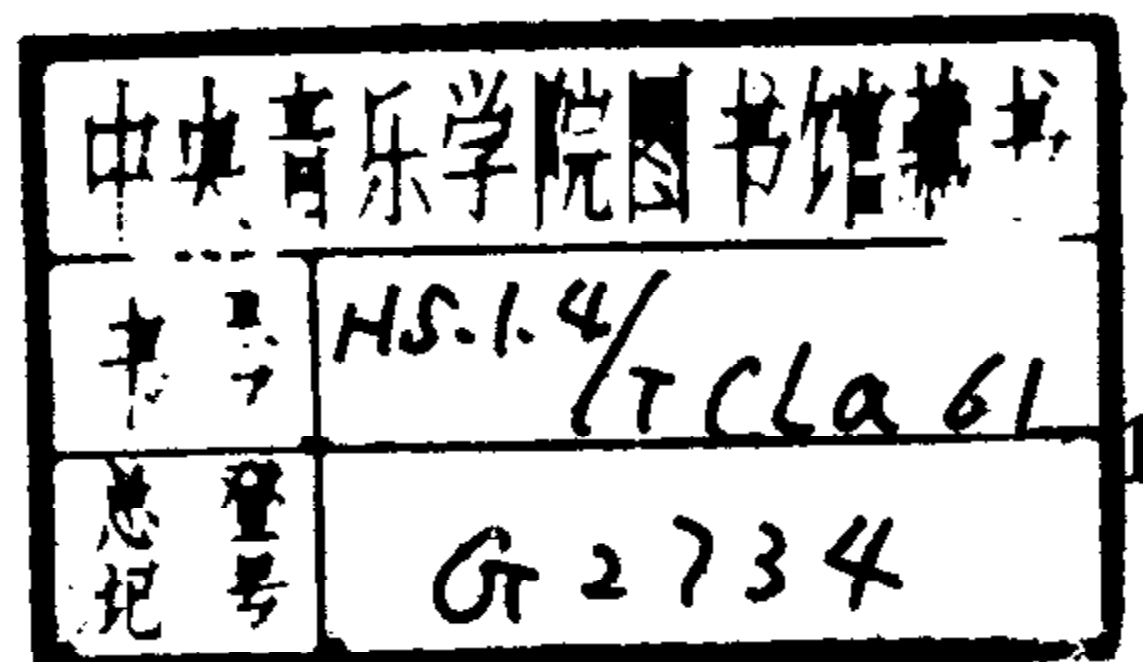
寫作背景

出版背景

第四章 半音階幻想賦格曲之曲式

幻想曲

賦格曲



3

7

15

21

第五章 半音階幻想賦格曲彈奏風格 35

- (1)裝飾音
- (2)音量與音色
- (3)速度與節奏
- (4)指法
- (5)踏板
- (6)版本

第六章 結論 53

參考書目 55

前言

十多年前，當我正在國外深造時，有一天，滿懷信心地上鋼琴課，却沒想到被老師澆了一頭冷水；不但彈奏技巧要大幅修正，就連樂譜版本都得重新換過，使我遭受重挫的正是「巴赫半音階幻想賦格曲」。

這個馬失前蹄的狀況，除了給我一課謙遜的教訓以外，也展開了學習巴赫音樂的新頁：重新來過的認知中，我得以充分地比較音樂版本的不同，從中探討出編者、與作曲者創作的動機與詮釋的手法，同時，作為一個彈奏者，又該如何在編者與作者之間，尋找到屬於自我的立足點。

今天，在著手搜集資料，將這首樂曲的研究彙集為文之時，我彷彿再度感受到一股充滿挑戰的興奮，因為其中所包含的人文與知性問題，無不與巴赫的音樂息息相關，我們似乎可以從一個最細微的角落，窺看音樂大師花園中的美景全貌。「巴赫半音階幻想賦格曲」之研究一文，也希望帶給讀者身感同受的助益與影響。

第一章 導論

約翰·瑟巴斯倩·巴赫（Johann Sebastian Bach）所寫的「半音階幻想賦格曲（Chromatic Fantasy & Fugue）」，不但在他的鍵盤樂作品中算得上是個異數，就連巴洛克的大師及古典時期的後繼者中，也沒有幾人有類似的創作。它的華麗優雅、自由浪漫為對位音樂所少見；而以半音階作為創作的動機，在完整的賦格形式中呈現了連貫性的主題，也是相當高明的手法；更重要的，其主題隱密的旋律攀附著行雲流水般的琶音，含蓄中透露了捉狹的趣味性，這種幽默詼諧的率真性情，顯示出巴赫頑童式的用心，與其他嚴肅的經典之作相較，本曲的親和力與人性化則愈形罕見與珍貴了。

然而，正因為「半音階幻想賦格曲」的自由浪漫，使它本身蒙上了不白之冤，人們由於熱愛它的結果，在音樂會中用為開場曲目幾近浮濫的地步，更糟的是，它們常是演練著錯誤的進行——從速度、音量、裝飾音、踏板乃至裝飾樂段（Cadenza）的各種謬誤，使得「半音階幻想賦格曲」也成為錯誤問題滋生最多的一首樂曲。

其次，由於巴赫原手稿的遺失，「半音階幻想賦格曲」的修訂僅能仰賴早期的幾個版本，其眾說紛云在所難免，今日坊間常用的幾個版本，也因此在諸多問題的處理上，有著甚為相左的意見，究竟何種版本較為適當？又基於何種論點？這些都是我們彈奏「半音階幻想賦格曲」之前應該有所認識瞭解的。

本書第五章「半音階幻想賦格曲彈奏風格」中，將分為(1)裝

飾音(2)音量與音色(3)速度與節奏(4)指法(5)踏板(6)版本等六大項問題，逐項討論。基於本曲在技巧上的難度，彈奏者在練習本曲之前，應已涉獵頗多巴洛克時期之鍵盤作品，及巴赫其他中等程度之曲目，許多巴洛克音樂中的原則要領，在此則不再贅言，而將討論的重心完全放置在「半音階幻想賦格曲」其上。

巴赫曾為古鋼琴及大鍵琴寫作了相當多的作品，然而在巴赫晚年時才獲得青睞的鋼琴（Pianoforte），卻沒有留下大師的斧鑿之痕。今人在詮釋巴赫音樂時，往往落入兩個極端：一邊是主張應以復古方式來演奏，最好在古樂器上，也儘量使用原作所用的樂器（大鍵琴或古鋼琴）。然而，由於古樂器的難求，在練習與演奏上均造成甚大的不便，仿製的古鋼琴及大鍵琴與巴赫時代的樂器，在音色、音量上又有所差異，嚴格說來，它們是否真正地符合於巴赫的心意呢？這番「復古論」雖有其歷史的意義，為了「保存古蹟」而犧牲了音樂本身的神韻，似乎也有違音樂家創作的精神。

另一派極端的看法，認為既然已進入廿一世紀，樂器的進步改良也是有目共睹，實在應該利用鋼琴完美的特性，將巴赫當時所欠缺的圓滑奏、踏板等一一彌補。這種以現代手法來詮釋巴赫作品的方式，編者或彈奏者往往會墜入過於浪漫的陷阱中，自我膨脹而忽略了尊重原作的重要首則，事實上，巴赫在創作時早已將音樂及其樂器的長處了然於心，後人所作的只會畫蛇添足，恐怕也難以使「音樂之父」含笑九泉吧？！

今日我們既無法回復巴赫時代的時空，也無法喚醒安息中的巴赫對近代鋼琴作一評價，想要論定某些鋼琴上的詮釋時，似乎也有必要保持適度的中庸立場既不過份強調它應以大鍵琴

來彈奏，也不一味地追求近代鋼琴浪漫的踏板音響。從對巴赫時代背景，樂曲創作動機，乃至作曲者樂曲中所呈現的風格與精神等各方面作全盤性與深入的探討之後，相信一個正確而恰當的判斷自然會順勢而生，一些形式上的問題，相形之下就不是那麼地重要了。

的確，巴赫當初為大鍵琴寫的義大利協奏曲（Italian Concerto）、法國組曲（French Suites）、及觸技曲（Toccatas），今天人們已習慣於在鋼琴上彈奏它們，巴赫為古鋼琴所寫的平均律（Well-Tempered Clavier Vol.I. & II），組曲（Partitas）等在近代鋼琴的音色中也毫不遜色，這些原為彰顯某一樂器特色的作品，其用意也包含了甚為濃厚的教導意義。巴赫將其鍵盤樂的作品分為四集「練習曲」（Clavier-Übung），Clavier一詞在古時為所有鍵盤樂器之通稱，從以各種曲式寫作的四冊「練習曲」中，巴赫想要為學生們奠定的是針對裝飾音的運用，和聲對位的彈奏，與即興乃至數字低音的認知等等基本的音樂概念，同時在樂曲的實例中幫助他們掌握住巴洛克風格與作曲的要訣，這些不也正是我們今日彈奏巴赫時的最終目的嗎？

貼切而恰當地詮釋巴赫音樂，是每一位彈奏者的責任，在進一步研究之前如果能先釐清某些觀念的迷思，對於後續的進行則有事半功倍的效果，這也是在討論「半音階幻想賦格曲」之前，希冀能與讀者達成的溝通。

第二章 巴赫生平簡介

生平簡介

(一)早年生涯

約翰·瑟巴斯倩·巴赫（Johann Sebastian Bach）生於西元 1685 年，德國的埃森納赫（Eisenach）。父親安布羅修斯（Jonann Ambrosius Bach），母親盧瑪荷（Maria Elisabeth Lämmerhirt）均為音樂世家出身，巴赫的先祖即以演奏管風琴揚名，父親亦為相當傑出的小提琴家，幼年的巴赫在父親的教導下，從弦樂入門，開始了音樂教育的啓蒙，他也常在教會詩班中一展歌喉，除了天生秉賦的優秀之外，豐富的音樂環境也薰陶了他日後全才的創作結果。

西元 1695 年，十歲的巴赫接連遭逢父母身故的打擊，頓成孤兒，於是和兄長一齊投靠奧盧夫（Ohrdruf）的叔父克里斯多弗（Johann Christoph Bach）家中寄居，克里斯多弗是位傑出的管風琴師，也擅長作曲，巴赫在與他相處的數年中，得到相當大的啓發，演奏管風琴不但成為他年長後就業的技藝，從其中學習到的對位音樂手法，更提供了作曲的堅實基礎。

在貧困的環境中，巴赫度過了寄人籬下的少年時期，西元 1700 年藉著偶然的機會，巴赫轉赴北方的盧能堡就讀，其間他受教於波姆（Georg Böhm），藍肯（J. A. Reincken）等

名家，他彈奏與修復管風琴的技術日有精進，也從南、北德大師的作品與演奏中，吸取其精髓與經驗，音樂的生命也益發成熟。

(二)阿斯德與穆豪森時期

從自學到東奔西走尋求名師指點，至開始物色一份穩定的工作，巴赫終於在西元 1703 年獲聘為阿斯德（ Arnstadt ）教堂風琴師，算是正式地安定下來，這份薪水不多，工作卻頗為輕鬆的職務，使他有閒暇得以勤練管風琴與研磨作曲技巧，而逐漸地建立起演奏家的聲譽。

西元 1707 年，巴赫轉赴穆豪森（ Mühlhausen ）的聖布拉西斯（ St. Blasius ）教會擔任管風琴師，同年並與表現瑪利亞（ Maria Barbara ）結婚，此時巴赫的聲望已遠近馳名，他以多年來從事宗教音樂的經驗與知識，提出教會儀式音樂改進的意見時，卻為保守派的會眾們所反對，小小的聖布拉西斯教會囿於環境的守舊，畢竟無法留住尋求突破的巴赫，而往後的四十年間，這位音樂大師從威瑪，至柯登的宮廷，最後榮任萊比錫教會的職務，其藝術上的造詣也隨著年歲而更加圓潤完美。

(三)威瑪時期

在穆豪森僅僅停留了一年，巴赫即遷往威瑪（ Weimar ）出任 宮廷樂長（ Konzertmeister ），由於威瑪公爵偏好管風琴，巴赫在威瑪的九年居停之中（ 1708—1717 ）寫作了大部份的管風琴作品，鍵盤樂方面尚有七首觸技曲（ Toccatas ）及

英國組曲（ 6 English Suites ）等，它們揉和了意大利式的對位技巧，與法國大鍵琴的技法風格，其中依稀可辨那些來自北德大師們的傳統手法與韋瓦第（ Vivaldi ）協奏曲的華麗鋪陳，雖然原為大鍵琴所作，但是它們在鋼琴上表現出的效果也毫不遜色。

在威瑪宮廷的這段時期，也是巴赫家庭大幅成長的時代，六個孩子陸續降生，為家庭生活增添了一份忙碌溫馨的親情，其中的三個兒子：佛萊德曼（ Wilhelm Friedemann ）、艾曼紐（ Carl Philipp Emanuel ）與伯恩赫（ Johann Bernhard ）都承襲了父親優異的音樂才華，在鍵盤樂，管風琴彈奏與作曲上各自有相當突出的表現，艾曼紐·巴赫的著作「彈奏鋼琴的藝術」（ Essay on The True Art of Playing Keyboard Instruments ）不但成為今日鋼琴技巧的寶典，也被尊奉為詮釋其父音樂創作之最佳藍本。

(四)柯登時期

西元 1715 年由於威瑪公爵的過世，巴赫與後繼者相處不甚融洽，因而藉故請辭，轉投效柯登邵主（ Cöthen ）利奧玻王子的宮中，柯登宮廷簡陋貧乏，所幸王子熱愛音樂，賓主之間以樂會友，形成了水乳交融的局面。西元 1720 年，瑪利亞—巴赫的首任妻子—因病身故，一年半後，年青的女歌手安娜·瑪德蓮娜（ Anna Magdalena ）成為巴赫的第二任太太，她的才華橫溢，秀外慧中，使巴赫重拾家庭的天倫之樂，也激發起豐富的創作欲望；他為安娜譜寫了「鋼琴練習曲集」（ Clavierbüchlein I ）也為長子佛萊德曼編作了「小練習曲」（

Clavierbüchlein for W. F. Bach)，這兩位最得巴赫鍾愛親人所彈奏的素材，成為我們後人研習巴赫鍵盤樂中極其珍貴的資料。

巴赫為安娜·瑪德蓮娜所寫的第一集練習曲中，包括一些短小的曲子，給佛萊德曼的練習曲中則包含了創意曲（二、三聲部各十五首），及第一冊的平均律等，巴赫有心栽培長子成為演奏家，更強調作曲手法的認知與嫻熟運用，對於教材的編寫實具有其深長的用意。

「半音階幻想賦格曲」也完成於柯登時期，與其他同期作品一樣，顯示了巴赫深刻的義大利式手法，浪漫而富熱情，在流暢的情緒中仍舊以德國典雅的理性貫穿其間，優美的氣勢透露出巴赫壯年豐富的創作泉源。

柯登時期和諧的賓主關係，因著利奧波德王子的再婚而出現隔閡，西元 1723 年，王子逝世後，更加堅定了巴赫去職的決心，他在柯登宮廷的八年中（1715—1723），雖然創作相當豐盛，地處僻遠的柯登郡卻不能提供巴赫兒女們理想的教育環境與經濟展望，於是赴萊比錫（Leipzig）的新工作因而帶給巴赫全家無比興奮的期待與遠景。

(五)萊比錫時期

萊比錫早在十六世紀，就已成為德國音樂的重鎮，其經濟的興盛與文化氣息的濃厚，吸引了不少藝術家前往，巴赫於西元 1723 年赴任新職，也是抱持了力謀發展的企圖心。他在聖湯瑪士教會（Thomas Kirche）的職責，除了主日崇拜的音樂之外，平日還需要指導樂器、練唱，乃至教授聖湯瑪士學院學

生們的拉丁文，如此繁瑣的工作，對於原任宮廷樂長（Kapellmeister）的巴赫頗有屈就之感，然而萊比錫教會的偏執，甚至略帶傲慢的守舊，使巴赫再一次陷入人事的困頓之中，他急欲在宗教音樂上有所改革，以更華麗複雜的作曲手法運用於教會事奏的之上，數年來不但未引起教會執事之共鳴，反倒動輒得咎，被認為是多此一舉，雖然如此，巴赫在這段時間還是有相當數量的神劇問世。

西元 1729 年起，巴赫擔任萊比錫音樂家集社（Collegium Musicum）的會長一職，此集會原為 1704 年特拉曼（Telemann）所創立，旨在結合職業音樂家與大學生們作定期的作品發表與演出的活動，巴赫除了參予演出之外，也積極投身作曲的行列，在創作上備受冷落的巴赫，由此拓展了一片自由的天空，也從水準甚高的演出中尋回知音的樂趣。

在萊比錫的數十年中，巴赫在鍵盤樂上的創作進入更豐碩的收成期，「安娜·瑪德蓮娜練習曲第二冊」編錄了雛型中的五首法國組曲（French Suites），及組曲集（6 Partitas），是為小型與大型組曲的兩種對比，它們濃烈的舞曲風格，依舊不脫大鍵琴的法國色彩，但是就組曲（Partitas）而言，它的格局與手法都具有巴赫個人獨特的品味，是相當代表性的作品。

西元 1742 年完成的平均律第二冊（Well-Tempered Clavier Vol. II），雖然沒有第一冊那樣完備，也不失為經典之作的補遺。西元 1735 年所作的義大利協奏曲（Italian Concerto），是特地為大鍵琴所作，採以義大利的風格，將協奏曲的型式改為單一樂器的演奏，可算是相當別出心裁的設計，

同時亦表現了巴赫反映法國式文化之外的另一種影響。

西元 1742 年左右寫成的郭德堡變奏曲（Goldberg Variation）是巴赫最後的鍵盤樂作品，這首包括了三十個變奏的樂曲，本為大鍵琴所作，其技巧與對位藝術之深刻成熟，為巴赫所作鍵盤樂之冠。這些「重量級」的作品，都在巴赫晚年陸續誕生，它們也將賦格音樂的發展推陳出新，提升至巴洛克時期的最高峯。

巴赫晚年致力於寫作與教學，他的學生中包括阿格里可拉（J. F. Agricola），肯伯格（J. P. Kirnberger）等高徒，前後多達八十多人，都成為優秀的鍵盤家與作曲者，巴赫原為兒子所寫的練習曲集，其實也有訓練門生的用意，從訓練的成果來看，無論在教學的方法與素材選擇上，巴赫都是一流的良師。

西元 1746 年左右，巴赫曾試彈製造商西伯曼（G. Silbermann）的新式鋼琴（Pianoforte），並提出機械改良上的種種建議，當西伯曼的鋼琴經過改進後，甚得巴赫欣賞，在西元 1747 年訪問波茲坦（Potsdam）的腓得烈大帝時，巴赫使用鋼琴，於御前演奏了一曲即興賦格，同時他也公開讚揚鋼琴的音色及觸鍵反應等。只可惜年老體衰的大師，沒有特地為鋼琴譜下新作，也許他重視的是鍵盤的本身與整體性，大鍵琴、古鋼琴或是鋼琴都只不過是用來表現音樂的工具，它們相容並存，互不勃逆的使用，不可否認地帶給學習者及演奏者莫大的便利。

巴赫晚年視力與體力均呈現惡化情況，西元 1750 年，經數次開刀後眼睛已幾近失明，同時他的健康也如同燈枯油盡一