

JOHANN NEPOMUK DAVID

Zweistimmigen Inventionen
Von Johann Sebastian Bach

約翰 內波姆克·大衛原著

游 昌 發 譯

巴哈二聲部創意曲分析





發行所：藝友出版社

地址：台北市基隆路二段131-9號8樓

電話：7089348

發行人：李麗淑

行政院新聞局局版台業字第1522號

郵政劃撥帳戶105889 李麗淑

定價新台幣120元整

中華民國七十二年十二月再版

53-550

1536

中興

Zusätzliche Anleitung

Obwohl diese Liebhaber der Paviere,

besonders aber unsere Esoterikern, eine Zeit,

habe sich gezeigt, nicht allwissend & stumm,

seine Stelle zu belegen, sondern auf die Weisheit der

großen auf die mit ihnen obliegenden Ritten nicht

und sich zu befassen, außer auf die sehr gute Inventur

des nicht allwissend zu belegen, sondern auf selbige

denk zu setzen, am allermeisten aber eine Cantabile

ist in der Lage zu gelangen, und darüber einen

starken Vorwurf von der Composition zu thun,

kommen.

Verfertigt

1723

Von
Joh. Seb. Bach
Hr. Hof- u. Cons.
Kapellmeister

坦誠的引言

本書對喜歡鋼琴，特別是學鋼琴的人，提供一種清楚的方法。使學者除了練習二聲部音樂之外，進一步的因為彈奏樂曲中自由的三個段落的體驗，不但學好創意曲、獲得一種如歌似的（Cantabile）彈奏方法、並且附帶地品嚐到作品的曲趣。

哥廷根宮廷樂長 J. S. 巴哈

完成於主後 1723 年

譯 者 序

西洋音樂有很大的理智成份，本書既然是分析，讀者更必須用理智的態度來讀它。速度是不能求快的。

但是本書也有感性的成份，因為感性是音樂的基礎。

本書原作者受實驗美學的影響很大，所以常常談到什麼調性有什麼味道。他在說到各首創意曲曲趣的時候，又常常有玄學的傾向，說某一首曲子「明亮的發着光芒」，某一首曲子「有如在仲夏中的休憩」。讀者不一定要贊成他的態度，但也無妨試着去了解、體會他的感覺。

對和聲、對位及形式觀念並不清楚、或無涉獵的讀者，可以先看譯者在書後寫的附錄。譯者希望這個附錄能對各位了解這本書有所幫助。

本書是為教、學巴哈二聲部創意曲的人寫的。如果因為興趣或時間的關係無法在文字說明上花工夫，讀者也可以只看書中的樂譜圖解，找出相似或雷同的小節，讓學生或自己練習時一起練習。相反在教學或練習上，一定有事半功倍的效果。

本書原文相當文學化，譯文上有錯誤生澀之處，尚祈方家指正。

又，本書之翻譯，承史惟亮先生、馬熙程老師許多的指示和幫助、史惟亮先生慨允借與原書、內人李麗淑女士及學生陳明哲先生、王先志小姐校對、譯者在此向他們致最最至誠的謝意。

游昌發一九七六年寒假

時任教於國立藝專，回國已滿三學期

所有的東西都被寫出來了，但得大多數的東西被讀過了才行。

Bertram / Hrabanus

巴哈創意曲的 1723 年謄寫正本上，有一個「坦誠的引言」。這個前言，清楚的指出，這一個作品的目的是教學性的：主要是一個鋼琴教材，「附帶的」，又是有對位傾向的教材。因此，我們應該用它的引言的眼光把這些創意曲看做：鋼琴教學是這些創意曲主要的目的，「最重要的，是要能夠如歌式的彈奏」，而附帶的，希望這些曲子是一些教學上的模範作品。

所謂的「Inventio」是一種有目的的意念。這種意念是每一個老師在教學的時候，都會偶發性地遇到的。（譯註 1）有的時候，為技巧設計的練習會形成一種曲式，把解決這種技巧困難的純指法的問題表達出來。這種形式——它的動機就是「Invention」（發明、創意）——把在技巧上的問題，用極有音樂價值的音樂去練習。為了儘可能配合練習上客觀的目的地，一首這種練習曲的作品，所能要求於彈奏的人的，一定只能是在原來的 Inventio 的範圍內；在 Inventio 被導出後，出現的轉調的過渡（Zwischenspiel），一定不能有新的材料出現。因為，腦與手應該只專注在這個 Inventio 上——一直到由 Inventio 的編排、設計裡能夠立刻認出眼前着手的這首音樂的構圖計劃為止。為了能夠適用在任一個別人的手上，Inventio

譯註 1：比如說，學生彈某一首賦格的時候，左手第三、四指常常不能快速的運用。老師在教他的時候，突然有一個靈感，想到用級進三連音來訓練他的左三、四指。這個靈感，就是此處所指的 Inventio。

必須是先由手彈出後寫出的：這種音樂，每一個音都必須是用血與肉來彈奏和傳達。這種音樂必須是客觀、短、而有吸引力的。

跟巴哈寫創意曲的時候，在鋼琴（譯註 2）教學上所遇到的問題，已經不再是我們今天的問題了。——現代鋼琴的音色跟 Cembalo 和 Clavichord 不一樣；現代鋼琴的機械構造，產生了完全不同的擊弦效果；而由衆多的作品及偶而出現的一些真正偉大而有思想的鋼琴家所發展出來的完全不同的局面，也給一直在變化的音樂潮流，附帶的帶來一種新面目。因此，比起以前的鋼琴彈奏，今天的彈法是另成一格的，這種鋼琴的彈奏法，是先由樂器入手而表現音樂的。——但是，在完全不同的環境下，如果巴哈的創意曲在使鋼琴學生學彈複音樂的教學上仍舊繼續存在的話，這其中必然有他的原因。巴哈的這些創意曲，在彈奏的技巧與音樂性上不但在過去與現在有革新性，在每一次新的鋼琴與音樂的改變上，也一直在提供一種「鋼琴直正的彈法」。它們在今天，仍舊是彈奏技巧與音樂性的有價值的練習曲。經由它們，我們今天仍舊可以有一個最最生動的鋼琴教學活動——跟它們誕生的時候；曾經對當時的那些實際的問題有所貢獻完全一樣。

雖然創意曲的產生，是建立在上述的鋼琴教學的基礎上。但是，我並無意因為這個理由，和鋼琴老師們起任何爭執。作為一個曾經練習過創意曲、對創意曲有鮮明記憶的觀察者，作為一個作品——更確切的說，作為一個 Invention——的研究者，作為一個常常考慮到創意曲裡那些一再帶來問題的手指練習再現法的人，我只是在此提出一些個人貧乏的經驗，供大家參考而已。

譯註 2：德文 Klavier 一字，目前指的是鋼琴。但在巴哈的詩候，則泛指所有鍵盤樂器。

因爲要兩手同時彈奏「學着乾淨的彈兩聲部」，創意曲是兩聲部的。（譯註 3）巴哈寫的創意曲，和他以前的大師們寫的二聲部對位不一樣。在他以前的作曲家寫的二聲部是給人聲合唱用的，而巴哈的則是爲鋼琴寫的。他以前的那些大師的作品是由喉頭作出來，按人聲的可能性作的；巴哈的鋼琴作品，是從樂器出來的。

姑且只談二聲部的問題：人聲相鄰的聲部是：女高音——女低音；女低音——男高音等等。鋼琴的則是：左手——右手；上聲部——下聲部；高音部——低音部。

人聲有把用同樣的力度延長的能力；鋼琴的聲音在打擊後就死了。

聲樂家的歌聲是從自己的身體裡發出來的——他和音樂是一體的；鋼琴家藉樂器奏出音樂，音樂產生的地方與鋼琴家在肉體上是兩件事。歌唱家在自己身上就享受到他聲音的美麗，他經過自己肉體上的聲帶得到滿足。在唱歌的時候，他不只是在唱，他的整個人在精神上也有所參與，因此，他是被直接而整體的運用在音樂上的。對唱歌的人來說，音樂不是最重要的，最重要的是唱歌中「唱」的動作。也正是因此，我們常常覺得「歌唱」這件事，基本上音樂與技巧是互相抗衡的，而對所有的對位技法：兩條線條平行的歌唱，兩聲部的交錯，切分音等等，聲樂家都有比鋼琴家更強而直接的感受。鋼琴家的音樂，是「交給手的」，所有的那些對位的藝術，都必須經由樂器表現，因此是客體性的。

在同一時間內，歌唱家只能唱出一個音來。如果他是個好歌唱家的話，他就可

譯註 3：巴哈曾寫了兩本類似的練習書：二聲部的 *Invention* 和二聲部的 *Sinfonia*。目前台灣叫它們作二聲部和三聲部創意曲。如果依原文直譯，只有二聲部的 *Invention* 才叫創意曲。

以用這個音感動人。但即使是最好的鋼琴家，坐在鋼琴上一直只彈一個音的話，也很難引起我們同樣的感動。鋼琴的構造，基本上就是爲多聲部而設計的。不過，這又涉及我們前文中所提到的「它的音響不能延長」的問題。因爲在鋼琴上彈奏出來的每一個單獨的音是貧乏而立刻死掉的，演奏的人只好用許多快速的音來掩飾這個缺點。而更進一步，鋼琴還有把幾個音同時一齊彈出來的可能性，這個良好的可能性，也彌補了各個單音的貧乏。另一方面，因爲音響不能延長的緣故，也使原來極明顯的和弦形態，在二聲部裡，由原形的塊狀變成較有活動性的線條。「由於曲調特別的運用，他（巴哈）把有轉調需要的音，揉合在一聲部裡，使另外一個第二聲部成爲既無可能又非必要出現的聲部。」（Forkel 語）

因爲上述的道理，巴哈創意曲的每一個線條，都是從鋼琴的音響上出來的。它總是包含着一個和弦；它總是在同一個時間內表現出相對的機能性；它總是和聲性的，和聲不完全的聲部，總是另外配着一個有關的聲部；每一個聲部都「爲二部而存在」：這就是巴哈在鋼琴上的二聲部音樂。這種性質的二聲部，隨時使整個音樂有更多聲部的內涵，即使在某些全部保持了數字低音作法的段落裡，也有這種效果。（見第十五首間奏 I 3/4 及 11/12 和最開始的兩小節。）

這些創意曲，巴哈連續寫了好幾年；但是全部「作完」，是在他寫完前半部十二平均律鋼琴曲以後。十二平均律鋼琴曲和創意曲的形式和內容並不一樣。爲了原來寫作的目的，創意曲的調是經過選擇的，而十二平均律鋼琴曲則順序的用到了所有的調。依和聲的進行看，創意曲留在四個升降記號的範圍內；這些調子，彈起來和讀譜都不艱，對初學者是有益的。

關於調子，作者有着跟其他研究者不同的看法。因為「調」在引起音樂感覺方面的作用是主觀的，所以有人特別主張把它用來表現人類內心的情感。但是調跟顏色、調跟陽光是不是真的有關係，到現在一直沒有定論，因為正反兩面都有它的擁護者。像 Busoni（譯註 1）一樣，我們可以理性的反對調子在性靈上的意義；像 J.M.Hauer（譯註 2）一樣，我們也可以用表格完全科學化的證明它。每一個音樂家都有類似這個感想，認為第九交響曲的快樂頌主題是不應該在 C 調上的。好吧！就算這樣，巴哈十二平均律鋼琴曲第一冊的升 C 大調前奏曲和賦格在 Krollschen 的版本裡，因為讀譜比較容易的緣故，被移在降 D 大調上，那麼由這兩個不同的寫法彈出的同一個音樂，應該有不同的效果了。而且每個時代調音的音高並不一樣；再者，因為唱起來較舒服，或者因為需要，藝術歌曲常常被移調，雖然原來所有的歌的調都是固定——也就是說，客觀——的。贊成此說的人，可以說自從導音的出現，把所有的調式變成完全相同的形式以後（譯註 3），原來在物理現象上不同的秩序，轉變成為心理上的內涵，而在這個基礎上，每一個調都代表着一個精神上的表現。而反對的人，則否認音樂在性靈上扮演的這種角色。

譯註 1：義大利指揮家、鋼琴家、作曲家、理論家。生於 1866 年 4 月 1 日，逝於 1924 年 7 月 27 日。主張音樂應該是無調的。他的作風，影響了後來的新古典主義，如 Hindmitch 及 Strawinski 等人。

譯註 2：奧國作曲家。生於 1883 年 3 月 19 日，逝於 1959 年 9 月 22 日。在十二音技法上，他的發現會使另一個十二音大師 荀貝格 受益。

但是當我們看創意曲中的調的時候，我們發現，如果有所謂「絕對音樂」的話，則它就是巴哈的創意曲了。而其中的所有 *Inventio*，都是為「絕對音樂」而寫，在「絕對音樂」的基礎上建立的。巴哈創意曲寫作的內在與外在條件是：對鋼琴技巧的看法、適用鋼琴初學者的樂曲長度、技術的能力、調、節奏、拍子、分句、力度和速度。如果我們考慮到上述的這些因素，就知道在巴哈的創意曲裡，有多少「絕對音樂」的因素了；如果我們考慮到上述的這些因素，我們才能了解，在原譜中所說的：「在這裡，只有相對，沒有絕對」的意思。巴哈在他的「坦誠的引言」結尾警語中說的：「……並且附帶地品嚐到作品的曲趣。」就是正經、嚴肅的希望學習的人，在鋼琴技巧的學習之外，也去觀察、分析這些曲子。

在本書之前，已經有一些有關巴哈創意曲的書出版了：Fritz Jöde 的「巴哈的藝術」（Wolfenbüttel 1926 年出版）曾經清楚的舉出了幾首創意曲，用來解釋巴哈的作曲材料。Hermann Keller 在「巴哈的鋼琴作品」（萊比錫 1950 年出版）一書中，曾經把所有關於巴哈創意曲應知的彈奏經驗和歷史加以說明。Erwin Ratz 在「曲式學入門」（維也納 1951 年出版）裡，也曾用一些特別的方法解釋了幾首創意曲。Busoni 在他校訂的創意曲（萊比錫 1907 年出版）裡，也按照他自己的看法，加上了許多註解。所有這些書籍，對本書作者都有極大的幫助。不過

譯註 3：西洋音樂在巴洛克時期以前，調式不只是大小調兩種，而是所謂的「教會調式」七種，這七種調式的構造各不相同。計為 *Jonisch*，*Dorisch*，*Phrygisch*，*Lydisch*……等等。各種，但因為第七音的升高，及避免第六音與第七音之間的增二度而升高第六音，所有的調式逐漸變成大小調式兩種。

作者所最不能忘記的，是作者在教課的時候與學生們的共同討論，使作者覺得有把一些有關創意曲的問題解答的必要。

作者在此要特別感謝斯圖佳特的A. Kreutz教授和Karl Marx教授、盧森堡的W. Kolneder博士。他們在本書寫作的時候，曾經對許多重要的問題提供了解答。

到目前為止，還沒有一個教對位法或鋼琴的老師，不在上課的時候，偶而提及創意曲中對位法的奧秘的。到目前為止，也還沒有一個教對位法或鋼琴的老師，不了解或至少準備着要去了解在創意曲這部作品中的內涵的：到底這些曲子已經有二百三十年歷史了，而成千的頭腦曾經為他們思慮、成萬的手曾為他們活動過。

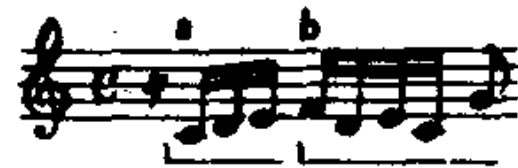
使作者寫這本書最基本的推動力是：把手頭的樂譜——就像本書所提供的一首接一首的——就所有已知的知識，作一個整體的彙編。我希望讀者因為本書說明時樂譜排列的樣子，能立刻看出創意曲的形式，並且，因為本書的圖解，能使讀者對這些作品，有自己獨立的看法。

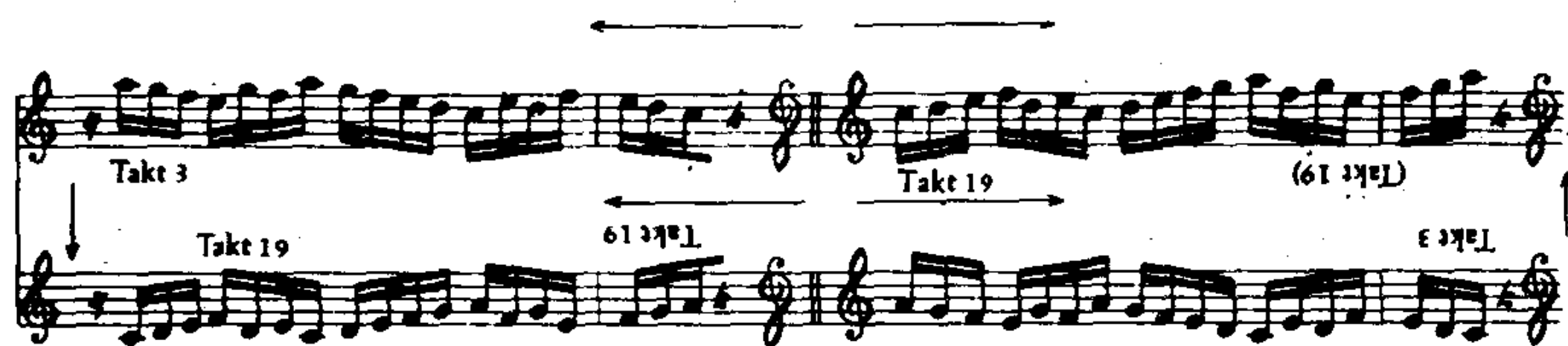
巴哈的創意曲在形式上有兩個系統。在第一個系統裡，發展部與隨後出現的過渡時常聯在一起。在第二個系統裡，依結構的不同，或者有一個新的發展部和另一個段落，或者有一個間奏適當的伸展出現。其他依此類推。讀者可以因此很容易的知道一首創意曲的內容各段的同異之處；並且因此熟悉整首創意曲的音樂；而同時，也能毫無障礙的了解大師的藝術手法。有的時候，樂曲某些地方的形式在節奏方面相當複雜，小節的節奏與拍子記號的節奏不相符合，讀者切勿因此對這個作品的價值有任何疑惑。（比如像A大調創意曲，曲調的節奏錯開了，並且因此把小節切成兩半；像E小調創意曲，曲調的節奏與拍子的記號的節奏差了四分之一小節！）

讀者不要因為作曲家把曲調的拍子這樣令人困擾的記譜，看成一種錯誤。這種記法，實在是比較有音樂性的。

作者感謝出版商的工作效率，把這本印起來複雜、麻煩的創意曲印行了出來。

眼睛是比耳朵更好的證人——Heraklit

C大調 兩手的手指彈下去的時候，必須在意志力控制之下。同時，各人要按照自己的手型，決定一個最適合自己的指法。因為本曲的主要動機  的外形，像在鍵盤上準備妥當的手型一樣，是圓順而且是球狀的，所以，這個動機，不管是以原式或逆形形式出現，彈起來都很舒服。另一方面，也因為這個動機的外表是球形的，所以構成了下面的這個有趣的譜例。這個譜例，或由左由右，或從原式、逆行、逆行的倒影或原式的倒影，四行譜之間互相都有密切的關係。而事實上，都衍生於左上方的那一個曲調。



Takt = 小節

上面的譜例的說明如下：

第 1 行譜逆行的倒影是原式的低八度。

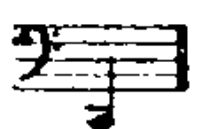
第 1 行譜原式的倒影是第 2 行譜原式。

第 2 行譜又是第 3 行逆行的倒影。

第 3 行原式的倒影是第 4 行原式。（第 4 行是第 1 行原式的逆行。）

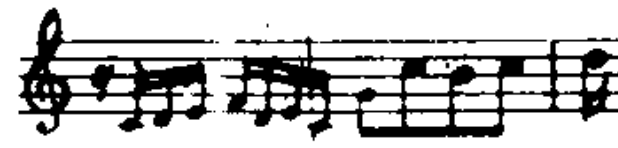
整個左邊的兩行譜（1、2）是右邊相對兩行譜的逆行。

因為上述倒影之所以能夠成立，是由於  例過來看，正好是 ，

所以有的人認為巴哈也可能把這個譜例記在女高音譜表  上。由於倒過來正好是 , 所以這種說法是能夠成立的。(譯註 1)

由上面解說過的這種音型形成的情況，我們可以了解，「形式」永遠是「用腦」創造出來的，是一種結果，而不是一種目的。(譯註 2)

本曲第一個音型後面一個動機的最高音用第一指 。這個動機的逆行形式是特別的運用。在這兩個連續三度跳進之後，接着出現了  這終止式。因為這個終止式可以按照各種轉調改變它的外形 , 所以第 20 小節  是與第 6 小節有關係的。

第 1 小節的十六分音符動機附加了一個作來聯接用的「橋」 。這個「橋」在第 4 小節(譯註 3)變成一串級進音，外形變成了 *Inventio* 的擴大，而且具有數字低音

(*Generalbass*) 的作用。它也有自己的上聲部：這個上聲部的線條也是可以用逆行或倒影的方法來看的，它本身是有意義而理智的。

譯註 1：由於原文思路的德文化，上文是由譯者按原文意思改寫的。如果有什麼內容的錯誤，概由譯者負責。

譯註 2：所謂結果和目的的意思是說：作曲時一定會形成某種形式，但不是為奏鳴曲形式去寫一首奏鳴曲。

譯註 3：不只在第 4 小節，也在第 3 小節。



從上一個譜例，我們又可以看到「上聲部與下聲部是一樣重要的」，對位聲部和定主題聲部一樣有變化力。也因此，這一首創意曲在作為鋼琴教材這一方面，有定主題與對位聲部上的教學目地。

第 5 小節的上聲部和第 13 小節的下聲部，有一個有意思的問題：這一個音型



又代表了什麼？因為我們曾經說過，在創意曲的進行中，不許有新的材料出現（因為這種作法與創意曲的目的不合）。

如果我們把低的音往上移一個八度，馬上就可以得到答案。這一移高，不只闡明了它和第一小節的八分音符「橋」有關（那個低下去的音，不過是二度級進音被移低了而已），更因為它解釋了第二個八分音符的所以加上了附點：聲部上行七度的跳進給曲調帶來了壓力，而在到達了高音並得到了壓力的均衡後鬆弛下來。如果在下面音域的那個 D 音和後來的 E 音被移高了八度，則整個音樂的節奏就不變了



直到第 13 小節，兩手都在交換着出現同樣的材料：一手的線條交互着出現十六分音符和八分音符；同時，另一手的線條則擔任着補充的角色——發展因此而得到均衡。然後，並行的兩聲部極端不平靜地以小音符向閘門進行。在本文後面全曲表解裡，我們可以注意到，和此段音樂相關的第 5 / 6 小節下

方的數字低音聲部，引申、變化成爲十六分音符：



也就是說，高音部只是改寫成十六分音的第五小節的數字低音聲部而已。（Ratz 語）

接在這樣激動的聲部進行後面，混亂地開始了新的發展部。一直到這個發展部以前，所有的發展都是以平行開始及結束的——即使以複對位寫的發展也是這樣——。現在（第 15 小節）則以在高音部 *Inventio* 的倒影開始，而左手毫不考慮的在它後面跟着模仿進來。由八分音符構成的「橋」已經完全被忘記了——因此才有靜止不動的長音出現。倒影之後跟着的是原式的模進（第 16 小節）。這個倒影與原式的進行持續到最後一個轉調部份的開始。而在這轉調部份開始以後，兩聲部又開始反行而與前面相符合的段落也同時開始。（請試比較全譜表解的第 3 / 4、11 / 12 和 19 / 20 小節，這些彼此符合的段落的作法非常了不起。）

Koda（譯註 4）很有力：高音部是在下屬調裡的倒影形式：（譯註 5）而低音部是曲首動機在原音高上的音長放大， 並重獲了它的權威性。

另外還必須注意的是：這首創意曲（就像第八首一樣）的結束和弦是一個多聲

譯註 4：Koda 是樂曲的結尾。較短小的 Koda 叫 kodetta。

譯註 5：此處原文如果直譯，可以譯成：「在下屬調的暴力裏。」暴力（Gewalt）這個字，在這裏很能「傳」音樂的「神」。讀者只要注意感覺第 20 / 21 / 22 小節中 $B^b B^b B^b$ 的味道，就一定能了解。