

J.S.巴赫

WELL-TEMPERED CLAVIER

上

VOLUME I

钢琴十二平均律曲集

J.S. BACH



美国阿尔弗莱德出版公司权威版本



SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

美国阿尔弗莱德出版公司提供版权

J.S.巴赫

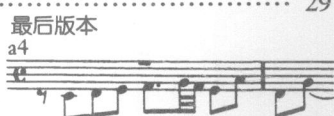
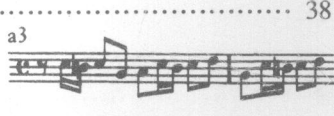
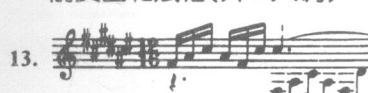
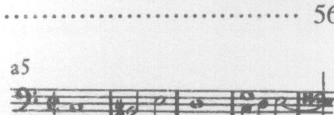
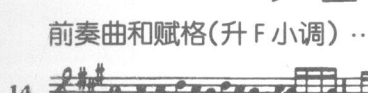
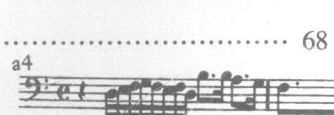
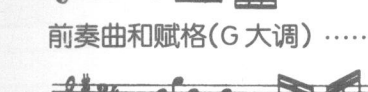
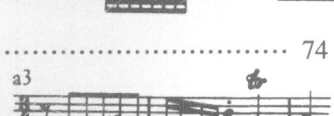
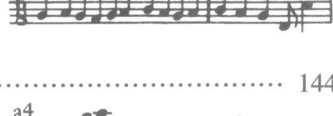
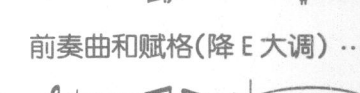
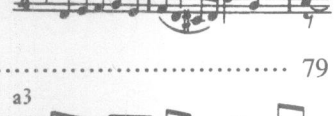
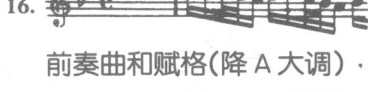
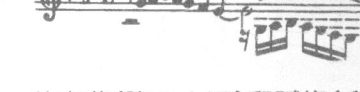
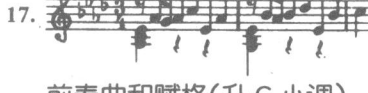
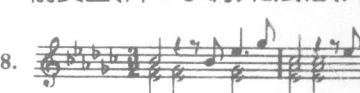
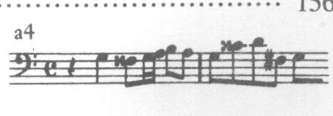
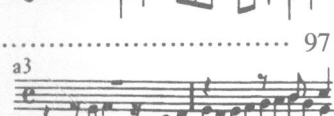
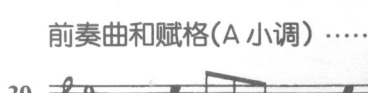
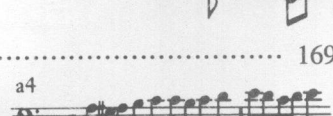
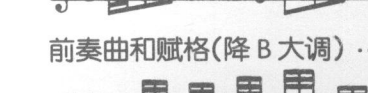
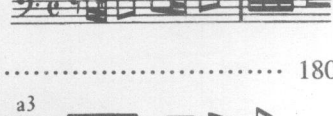
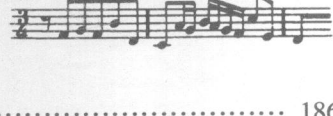
钢琴十二平均律曲集

编注：威拉德·阿·帕尔默
翻译：唐哲

上

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

主题索引

前奏曲和赋格(C大调)	29	前奏曲和赋格(F大调)	110
1. 		11. 	
前奏曲和赋格(C小调)	38	前奏曲和赋格(F小调)	115
2. 		12. 	
前奏曲和赋格(升C大调)	46	前奏曲和赋格(升F大调)	123
3. 		13. 	
前奏曲和赋格(升C小调)	56	前奏曲和赋格(升F小调)	130
4. 		14. 	
前奏曲和赋格(D大调)	68	前奏曲和赋格(G大调)	136
5. 		15. 	
前奏曲和赋格(D小调)	74	前奏曲和赋格(G小调)	144
6. 		16. 	
前奏曲和赋格(降E大调)	79	前奏曲和赋格(降A大调)	149
7. 		17. 	
前奏曲(降E小调)和赋格(升D小调)	88	前奏曲和赋格(升G小调)	156
8. 		18. 	
前奏曲和赋格(E大调)	97	前奏曲和赋格(A大调)	162
9. 		19. 	
前奏曲和赋格(E小调)	103	前奏曲和赋格(A小调)	169
10. 		20. 	
《钢琴小曲集》版(见手稿6)		前奏曲和赋格(降B大调)	180
		21. 	
		前奏曲和赋格(降B小调)	186
		22. 	
		前奏曲和赋格(B大调)	192
		23. 	
		前奏曲和赋格(B小调)	197
		24. 	

图字：09-2005-136号

图书在版编目(CIP)数据

J.S.巴赫钢琴十二平均律曲集. 上/威拉德·阿·帕尔默
编注; 唐哲译.—上海: 上海音乐出版社,
2007.4
由美国阿尔弗莱德音乐出版公司提供版权
ISBN 978-7-80667-986-9

I. 钢… II. ①威…②唐… III. 钢琴—器乐曲—德国—
近代—选集 IV. J657.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第036078号

Copyright © MMIV by Alfred Publishing Co., Inc.

书名: J.S.巴赫钢琴十二平均律曲集(上)

编注: 威拉德·阿·帕尔默

译者: 唐哲

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: 上海市印刷十厂有限公司

开本: 640×978 1/8 印张: 28 谱、文220面

2007年4月第1版 2007年4月第1次印刷

印数: 1—4,000册

ISBN 978-7-80667-986-9/J·942

定价: 48.00元

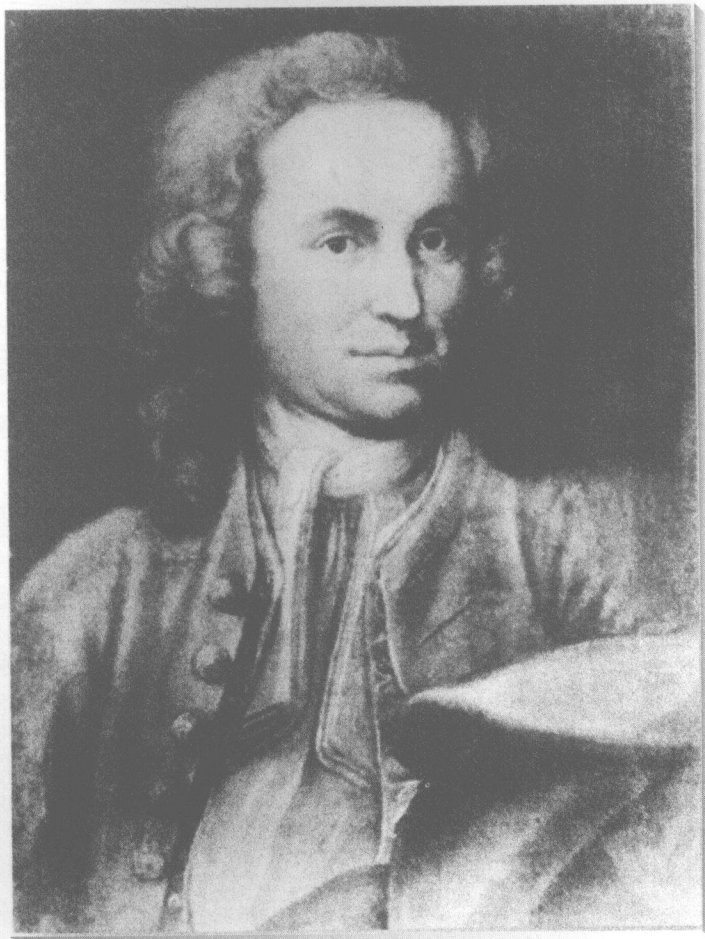
告读者: 如发现本书质量问题请与印刷厂质量科联系
电话: 021—65414992

J.S.巴赫《十二平均律钢琴曲集》上卷

[美]威拉德·阿·帕尔默编注 唐 哲 译

目 录

主题索引	1	节奏变换惯例	23
关于《十二平均律 钢琴曲集》上卷	4	附点节奏	23
关于本书的版本	5	附点时值缩短	23
编写来源	5	附点时值延长	23
研究样稿	7	不规则音符	24
		分句与运音	25
		力度记号	27
		速度	28
基础乐谱的准备	8	钢琴演奏中延音踏板的使用	28
前奏曲	9	关于本书脚注中的音高记谱法	28
前奏曲与赋格的整体性	9	24 首前奏曲与赋格	29
赋格	10	(见主题索引)	
赋格写作技法	11	运音表格	208
密接和应	11	录音	217
转位	12	节拍速度表	218
主题的扩展与缩减	12	精选书目	220
双重赋格与三重赋格	12	致谢	220
J.S.巴赫, 赋格艺术大师	13	注释	221
赋格的结构意识	13		
装饰(解释——巴赫装饰音表格)	14		
装饰音	15		
颤音	15		
波音	15		
带后缀的颤音	15		
回音	16		
带上行前缀的颤音	16		
带下行前缀的颤音	16		
带上行前缀和一个后缀的颤音	16		
带下行前缀和一个后缀的颤音	17		
倚音(装饰音中的倚音)	17		
上行倚音	17		
下行倚音	17		
倚音与波音	17		
倚音与颤音	17		
使用小音符表示的倚音	18		
有准备的颤音	18		
滑音	18		
巴洛克碎音	18		
颤音的更多用法	18		
关于平行问题(从装饰音演奏说起)	19		
倚音中的情况	19		
颤音中的情况	20		
琶音和弦	20		
装饰音添加	20		
“必须”装饰音	20		
即兴装饰音	21		



约翰·欧内斯特·伦茨(兄)的画作由欧福特镇博物馆收藏。尽管它的权威性受到质疑,仍有许多人相信这是年轻时的约翰·塞巴斯蒂安·巴赫。

关于 《十二平均律钢 琴曲集》上卷

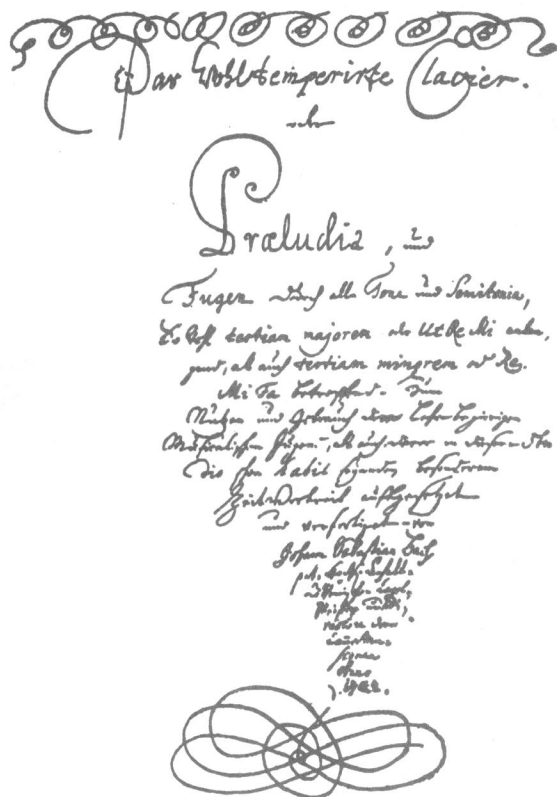
右侧的影印副本是这部作品(巴赫十二平均律)的扉页,上面是巴赫本人优雅秀美的手迹,扉页上写道:

十二平均律 即

为大调三度(Ut, Re, Mi)和小调三度(Re, Mi, Fa)的所有全音和半音创作的前奏曲和赋格,供希望学习音乐的青年练习之用,也可供已精于此道的人们消遣之用。作者:约翰·塞巴斯蒂安·巴赫,尊贵的安哈尔特-科滕王子唱诗班临时指挥¹以及王子的室内乐总监,1722年。

Clavier 这个词依照约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)的用法,就是“键盘乐器”的意思。在巴赫那个年代,这个词通指所有的键盘乐器,从击弦键琴²、拨弦键琴³、管风琴,到其他各式各样的键盘乐器,连古老的雷格尔风琴⁴和当时刚发明的钢琴也包括在内。

Well-tempered 一词指的是对每个八度音程中的12个半音进行个别微调而产生的音律系统,从而使12个大调和12个小调的每一个调都适于演奏。等全音音律系统(Meantone temperament)是在采用十二平均律之前使用的音律系统,对某些调非常适用,但升降记号无法互换。在作曲时使用远关系调,或远关系转调会产生强烈的走音感,难以入耳。相对于现行的音律系统在所有调上的表现,等全音音律在它适宜的调上其实音更准。十二平均律(Well-tempered)在保持这一优点的同时也更加实用,它主要在升音和降音的定位上做了一些调整。很多现代词典把 well-temperament 定义为 equal temperament(等距平均律,即把八度音程平分成十二个等距半音的定音方式)。甚至已过世的德高望重的巴赫学者赫曼·凯勒(Hermann Keller, 1885-1967)也认同这一说法。然而,well-temperament 其实并不是一个“平均”的音律系统,它具有等全音音律的基本特点,但也允许升降音能够互换,同时保留12个大调及12个小调各自的音调特色。本书中的前奏曲和赋格,大多数现代听众只听过用等距平均律方式(equal temperament)弹奏的版本,因为这是现今使用的标准音律系统。这一系统的成功在于它在任何调性上演奏都很实用,但与此同时,不同调性也都严重地失却了自身的特色。在使用等距平均律(equal temperament)演奏的时候,除了八度以外的所有音程都略微走音。而使用十二平均律(well-temperament)时,一个八度音程内只有3到5个音做了微调。1977年,欧文·乔金森(Owen Jorgenson)在北密歇根大学出版社发表了他



精彩详尽的研究成果 Tuning the Historical Temperaments by Ear, 很值得推荐,可借此了解许多相关情况。

早在1691年,一位德国管风琴家兼管风琴制造家安德雷斯·维克美斯特(Andreas Werckmeister, 1645-1706)就发表了一部名为 Musicalische Temperatur: oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht, wie man ein Clavier: sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regal, Spinetten und dergl. Wohltemperiert stimmen könne 的书(德语,意为“音乐平均律,为如何调定键盘乐器,尤其是管风琴、伴唱键盘、雷格尔风琴、斯皮耐古钢琴等类似乐器而作,提供正确清晰的数学式说明)。这一定音系统的发现为作曲家们打开了一片新天地。约翰·帕海贝尔(Johann Pachelbel, 1653-1706)用17个调写了一些键盘组曲。1704年,约翰·卡斯帕尔·费迪南·菲舍尔(Johann Caspar Ferdinand Fischer, 1656-1746)在他的 Ariadne musica 一书中发表了用19个大小调和E弗里几亚调式创作的管风琴前奏曲和赋格。1719年,约翰·马滕森(Johann Mattheson, 1681-1764)在他的一系列管风琴通奏低音练习曲中使用了全部二十四四个调。但直到1722年,约翰·塞巴斯蒂安·巴赫写下《十二平均律》上卷时,才第一次呈现给世人真正可供演奏的所有二十四四个大小调的乐曲。

在扉页上,巴赫对于 Ut, Re, Mi, Fa 音级相关的大小音程的解释,是因为大调式(major mode)和小调式(minor mode)在当时还不广为人知。

1 安哈尔特-科滕的利奥波德王子(The Prince of Anhalt-Cöthen),巴赫于1711年任其宫廷乐师。

2 击弦键琴(clavichord),钢琴的前身。

3 拨弦键琴(harpsichord),又称羽管键琴或大键琴,类似钢琴的一种乐器,有弦,用机械拨奏。

4 雷格尔风琴(regal),一种小型手提式簧片风琴,使用于16-17世纪,风的压力由两个紧靠在键盘之下的小风箱维持。

巴赫于 1720 年完成了他的二部和三部创意曲(Inventions & Sinfonias),并于 1723 年进行了修改。这些作品里他使用了 8 个大调和 7 个小调;在这些调上,已有的旧律制已经可以满足需要。可以说这些作品总结了等全音音律可及的所有范围,而《十二平均律》则期待在一个可兼容所有调性的音律系统上挖掘更多的可能性。

到了 19 世纪,半音在音乐创作中的使用越来越广泛,十二平均律让位于现行的等距平均律制,以满足人们演奏弗雷德里克·肖邦(Frédéric Chopin,1810–1849),弗兰茨·李斯特(Franz Liszt,1811–1886),理查德·瓦格纳(Richard Wagner,1813–1883),阿诺德·勋伯格(Arnold Schoenberg,1874–1951)和大多数 20 世纪音乐家作品的需要。

关于本书的版本

1968 年,Alfred Masterwork 版本的 J.S.巴赫《二部与三部创意曲》第一次出版就大获成功,于是要求出版一个同类型版本的《十二平均律》的呼声也越来越高。研究和准备这个版本的工作随即展开,这项工作着实耗费了大量的时间,几乎十年中的每一天都没有停歇过。很显然人们需要一个更

权威的版本,不仅能指明每个装饰音应该如何得体地演奏,还需要在原文以外明确标出编者的建议。

很多人相信“净版”(urtext)是对作者原版的完美复制,实际上这个说法是错误的,而在《十二平均律》中这种说法尤其荒谬。现存的唯一一部准完整版抄本是巴赫自己的抄本,写于 1732 年,这已经是 1722 年原版完成的十年后了。Wiener Urtext 的编辑们认为这个手写版是写于 1722 年的(正如扉页上所写的那样),巴赫于 1732 年修改了它,最后一首赋格结尾处写的“1732”这个日期是巴赫在修改后加上的。某些学者认为 1722 年的手写本已经遗失了。现存的这个手写本有不少删节和修改,其中有些看上去像是巴赫自己对它的改进。还有一些年代更为久远的抄本,是巴赫的学生和亲戚们所作,很明显里面包含有不少修订本之前的内容。很多情况下,这些版本的内容能够在巴赫自己的手写本里的修改中找到蛛丝马迹。

而后来从巴赫生活圈内的人们那里搜集来的抄本,或多或少都与修订本吻合。当然,仔细审查每个来源,确定这些修改的原真性就是一项举足轻重的任务了。

值得一提的是,19 世纪三个最具学术性的版本(弗兰茨·克罗尔(Franz Kroll)在 C.F. Peters 出版的版本,以及他后来在巴赫协会(Bach-Gesellschaft)出版的版本和汉斯·比绍夫博士(Dr. Hans Bischoff)的 Steingraber 版⁵)在很多小的但很重要的细节上都不一样。同样,以上的三个版本和阿尔弗雷德·克劳茨净版(Alfred Kreutz Urtext, Peters 出版),奥托·冯·伊尔梅净版(Otto von Irmer Urtext, Henle 出版),还有德纳德/克劳斯(Denard/ Kraus)即 Wiener 净版也有不同。此外,就是后面这三个版本之间也不是完全吻合的。著名的唐纳德·弗朗西斯·托

维版本(Donald Francis Tovey),被公认是根据克罗尔和比绍夫的版本而定稿的,并且参照了巴赫协会的新发现。然而就算这个版本也与上述任一版本不是百分之百的吻合。这些勤勉学者的著作之间具有如此多的差异,使得详尽的调研成为必要。

就在我们编写本书之际,很多教师和演奏家还在使用卡尔·车尔尼(Carl Czerny,1791–1857),费鲁乔·布索尼(Ferruccio Busoni,1866–1924)和埃德温·休斯(Edwin Hughes,1884–1965)的版本,而非前文提及的更为优秀的版本。这就使得我们这本书的出版显得更加迫在眉睫了。很多人仍然坚信车尔尼、布索尼和休斯的版本中所用的连线以及轻响记号等都是巴赫自己添加的,而且都应该在演奏中准确地表现出来。这就说明了在使用各种版本的乐谱时,隐伏着对于编者所加标识与作曲家所加标识的无法区别而可能造成的错误。除此以外,在上述三个版本的乐谱中,编者添加的许多标识恰恰与巴洛克音乐演奏的习惯是截然相反的。

在准备本书的过程中,我们做了大量艰辛的调研工作,旨在明确作曲家希望如何来演奏这些作品的意图。书中浅灰色字体的部分是编者的建议,也是编者研究工作的成果。编者无意强调本书中所列建议是这些作品能够被接受的唯一合理的演奏方式,但至少是其中之一。在巴赫的时代,每位演奏者只要能保证演奏的高品位并尊重一定的演奏习惯,都可以拥有相当的诠释自由。本书也希望以此为起点。脚注中出现的附加建议和表格里从各唱片中收集来的演奏建议也可以提供诸如在分句(phrasing)和运音(articulation)等方面的更多可能性。

关于本书,需要指出的最重要的一点,就是书中用深黑色印出来的部分是迄今为止依据巴赫手稿而编写的最准确、最原真的版本。仔细阅读接下来的文字就可以明白为何如此定义及如此定义的正确性。

编写来源

《十二平均律》一书是在巴赫过世五十年之后才出版的,因此仅有的权威信息来源便是巴赫本人的手抄本和他的密友、亲戚、学生以及这些学生的徒弟的抄本。

1. 巴赫本人手稿(P415)^①

巴赫本人的手稿是本书中深黑色印刷部分的主要资料来源,亦是现知的唯一一份由他本人亲笔所写的第一卷抄本(已在“关于本书的版本”的第二段有详细论述)。这份手稿除了一页(两面)缺失以外,都是完整的。遗失部分包括赋格 13(升 F 大调)和前奏曲 14(升 F 大调)的前 6 个小节。由于年代久远,手稿上的字迹有些退色。更不幸的是在 19 世纪 40 年代的多瑙河洪水灾害中,它被严重损坏了。这份手稿上有很多删节和修改的痕迹,但并不都出自 J.S.巴赫的手笔。从这份手稿上基本可以判断出修改前的乐谱是怎样的。这份手稿通常被冠以它两位前任所有者的名字:“瓦格纳-福尔克曼手稿”(The Wagner-Volkmann Autograph)。

⁵ 此版本现在已由 Kalmus 出版重印。

2. 安娜·玛德莲娜·巴赫手稿 (The Anna Magdalena Bach Manuscript, P202)

这份重要的手稿长久以来一直被当作巴赫本人的手迹。最早它是经由巴赫长子威廉·弗里德曼·巴赫 (Wilhelm Friedemann Bach, 1710–1784) 卖给了管风琴家穆勒 (Müller), 因此这份手稿又名“穆勒手稿”。手稿的前几页和最后几页丢失了, 而剩余的手稿后来证明是 J.S. 巴赫的第二任夫人安娜·玛德莲娜 (1701–1760) 的笔迹。头几页一直到赋格 4 (升 C 小调) 的第 50 个小节完成得很仔细, 做这项工作的可能是穆勒。而最后几页中, 从赋格 20 (A 大调) 的第 69 小节起, 是由巴赫的一个学生约翰·弗雷德里希·阿格里科拉 (Johann Friedrich Agricola, 1720–1774) 在 1739 年完成的。这几位抄本的作者显然都参照了巴赫未修改过的手稿或是手稿的某些片断。在本书和乐谱配套的书注中, 把这个手稿的第一部分称“P202”, 巴赫夫人手迹的那部分叫“安娜·玛德莲娜·巴赫手稿”, 而结尾部分则称“阿格里科拉手稿”。

3. 华尔瑟手稿 (The Walther Manuscript, P1074)

这份手稿写得非常整齐, 出自 J.S. 巴赫的表兄, 也是他很亲密的朋友约翰·戈特弗里德·华尔瑟 (Johann Gottfried Walther, 1684–1748) 之手。其中包括与巴赫手稿相吻合的在原稿修改前的部分; 还有几个很有趣的变异之处值得一看。

4. 戈博手稿 (来自利蒙施奈德) (The Gerber Manuscript, from the Riemenschneider estate)

在这份手稿中, 前奏曲和赋格 1–18 首都海因里希·尼古拉斯·戈博 (Heinrich Nicolaus Gerber, 1702–1775) 的笔迹。他于 1725 年跟 J.S. 巴赫学习了《十二平均律》上卷。看起来这份手稿是直接抄自未修改过的巴赫手稿。前奏曲和赋格 3–6 首都丢失了, 而手稿的最后几页从前奏曲 19 首 (A 大调) 开始, 都是另一种不同的笔迹, 虽然后来的这个笔迹书写得很有趣, 有的地方甚至是书法优美, 但似乎有很多漫不经心的错误, 而其中不是戈博抄写的部分更是错误迭出。在 Kreutz 和 Henle 净版的准备过程中都没有使用这份重要的抄本。

5. “菲施霍夫”手稿 (The “Fischhof” Manuscript, P401)

这份抄本曾经被当作巴赫本人的手稿。但实际上它是一份 18 世纪早期的手稿, 作者名不详, 因此手稿根据前任拥有者的名字命名。它还以另一个拥有者 “Joh. Chr. Oley, Bernburg” 的名字命名过。这份手稿中有乐谱的早期版本。

6. 威廉·弗里德曼·巴赫手稿 (The Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach)

这份手稿的拥有者是耶鲁大学音乐学院, 里面包括 11 首前奏曲的最早形式, 依下列顺序排列: 第一首 C 大调 (No. 1, C major), 第二首 C 小调 (No. 2, C minor), 第六首 D 小调 (No. 6, D minor), 第五首 D 大调 (No. 5, D major), 第十首 E 小调 (No. 10, E minor), 第九首 E 大调 (No. 9, E major), 第十一首 F 大调 (No. 11, F major), 第三首升 C 大调 (No. 3, C-sharp major), 第四首升 C 小调 (No. 4, C-sharp minor), 第八首降 E 小调 (No. 8, E-flat minor) 和第十二首 F 小调 (No. 12, F minor)。抄写者都是

J.S. 巴赫的长子威廉·弗里德曼·巴赫, 少数部分是巴赫本人写的, 并有一些巴赫的修改在其中。还有一些部分是缩写形式的, 手稿中有四首曲子是不完整的。

7. 安娜·玛德莲娜笔记 (P225)

这本笔记写于 1725 年, 里面只有《十二平均律》的一部分, 即前奏曲 1。抄写人是 J.S. 巴赫的第二任妻子, 安娜·玛德莲娜。

8. 阿尔特尼科尔手稿 (The Altnikol Manuscript, P402)

这份手稿十分重要, 且笔迹清晰, 它的抄写者是 J.S. 巴赫的女婿约翰·克里斯托弗·阿尔特尼科尔 (Johann Christoph Altnikol, 1720–1759), 其中包括一些最后的定稿版本。

9. 克恩伯格手稿 (The Kirnberger Manuscript, P57)

这份手稿是 J.S. 巴赫的学生, 著名音乐家、理论家约翰·菲利普·克恩伯格 (Johann Philipp Kirnberger, 1721–1783) 的个人财产, 手稿可能是克恩伯格自己的笔迹。这份手稿字迹清晰, 包括终稿, 还有一些值得注意的变异之处。

10. 施文克手稿 (The Schwencke Manuscript, P203)

这份手稿上的笔迹是克里斯蒂安·弗雷德里希·戈特利布·施文克 (Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, 1767–1822) 的, 他是克恩伯格和弗雷德里希·威廉·马普格 (Friedrich Wilhelm Marburg, 1718–1795) 的学生, 还是卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫 (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788) 的密友。施文克的研究很重要, 因为他担任了第一版《十二平均律》上卷的编辑一职, 这一版《十二平均律》上卷由西姆洛克 (Simrock) 出版于 1808 年, 另一个由内格里 (Nägeli) 出版的版本, 与西姆洛克版几乎同时推出, 但质量相差甚远。

11. 施文克手稿 (The Schwencke Manuscript, P417)

尽管这份手稿的笔迹和 P203 的笔迹很不相同, 但它的抄写者据说就是 P203 的抄写者。无论如何, 这是一份很重要的抄本, 因为它包含了原版和终稿的比较研究。手稿中有一些脚注仔细地标注了克恩伯格手稿的变异部分。

12. 福克尔手稿 (The Forkel Manuscript, P212)

这份手稿是未完成的, 可能它是本书编撰所有来源中最不重要的一份了, 它的抄写人是约翰·尼古拉斯·福克尔 (Johann Nikolaus Forkel, 1749–1818)。他是 J.S. 巴赫的儿子卡尔·菲利普·埃曼纽尔和威廉·弗里德曼的朋友。1802 年, 福克尔写了第一本 J.S. 巴赫传记, 他从巴赫的在世亲友那里搜集了书信, 并进行了采访。他的手稿中有很多变异之处和缩写部分。大约在 1802 年, 福克尔编辑了最早几个《十二平均律》上卷的版本之一, 由 Hoffmeister & Co. 出版社出版。车尔尼编辑的版本中那些奇怪的变异之处就是基于福克尔手稿, 或是他为 Hoffmeister 出版社编写的版本。

下面的影印副本是初期研究的谱表,标出了变异之处和各种差异。它们都是在各种来源手稿中同一首前奏曲中找到的。手写的注释由威拉德-帕尔默(Willard Palmer)的杰出同事及助手——朱迪斯·施耐德(Judith Schneider)完成,这些注释都写在从巴赫协会影印来的乐谱上。

[illegible]

谱表上的缩写:

Sch. = Schwencke;
Anna = The Anna Magdalena Bach MS, P202;
Cl B = Clavier-Büchlein for W. F. Bach;
msg. = missing.
The rest are self-explanatory.

基础乐谱的准备

研究样稿是为整个《十二平均律》上卷准备的,而本书的基础乐谱则直接翻印自巴赫的手稿,在书中用深黑色印出来。基础乐谱已经同车尔尼、布索尼、休斯、比绍夫、克罗尔(Peters)、克罗尔(巴赫协会)、克劳茨(Peters)、

伊尔梅(Henle)、德纳德/克劳斯(Wiener 净版)等各版本详细校对过,所有的差异均制了表。也核对了布鲁诺·穆杰里尼(Bruno Mugellini, 1871-1912)和贝拉·巴托克(Béla Bartók, 1881-1945)的版本,但仅作为本书后节拍表格的参照之用。各种编辑报告和各类变异之处,无论是德语版还是英文版,都进行了仔细查阅,比如说巴赫协会的补充材料,以及各种论文和相关短文。从这些论文和短文,以及前述的谱表、手稿中得到的信息都经过了仔细的筛分和评估。当然不是所有的变异和差异都那么重要。比如说,在一两个最不重要的手稿中,有一条连线漏写了,但在其他所有手稿以及巴赫本人的手稿中都出现了,那么这个连线便是确定无疑的了。如果把这些无甚重要的小信息都写进报告中,那本书一定是浩繁冗长的一大卷,且大多数内容都是脚注,使用起来非常不方便。反过来说,如果某个变异出现在了几个非常重要的手稿中,比如安娜·玛德莲娜·巴赫手稿,那就一定要把它写出来。当多数早期手稿中包含了相同的变异时,编者则会仔细检查原稿,确认相似的音符可能在后来的修改下找到些许痕迹。如果这些痕迹确实出现过,则证明这是早期某一时段得到巴赫本人确认的版本。

赋格 1-两个版本

比如说赋格 1,没有人否认原稿中的一段如下:



但后来的某些版本在第 4 个音符后加了个附点,并在随后的两个音符上加了一道符尾:



原稿曾经包含了第一个版本,这点是很清楚的,可以在四个最早的手稿中得到确认:戈博手稿,菲施霍夫手稿(P401),华尔瑟手稿(P401),和安娜·玛德莲娜·巴赫手稿(P202)。

哪个版本是正确的呢?也许两个都是?托维认为添加的

那个附点“增强了音乐每一处的对位感”。但托维一定不知道,一旦加了那个附点,某些对位旋律就要作出相应的改变。有些人就认为那个附点的添加并没有使这首赋格曲更完美。旺达·兰多夫斯卡(Wanda Landowska, 1879-1959)拒绝在自己的演奏中弹出这个附点,认为这和巴赫的赋格风格“毫无关系”。她指责克恩伯格和阿尔特尼科夫做的这些改变,说他们“受到了充斥于自身时代的华丽音乐风格的影响?”。当然我们不可能从一个添加的附点和符杠就辨认出笔迹属于谁。然而由于两个版本都有各自的优点,本书第一次将两个版本的赋格都收录了进来。

赋格 6-楔形还是圆点

在克劳茨和亨勒净版(Kreutz and Henle Urtexts)的赋格 6(D 大调)中都出现了一个错误。这两个版本中,下图所示的主题乐句第 10 个音符上有个楔形的跳音记号(·)。赫曼·凯勒称之为“尖楔形”。实际上这是个跳音圆点(·),下图的巴赫手稿影印副本清楚地显示出来:



巴赫写的这个点,看起来更像是水平的一笔,而非垂直的。下面的例子,是同一首赋格的第 12 小节,注意二分音符后面的那一圆点的形状,还有在低声部降 B 上面非常圆的一点。



如果巴赫写的是点,而非楔形,那么本书版本中当然必须使用点。在这里我们并不是要讨论点或者楔形符号是否代表了不同的演奏风格,但确知无疑的是这些音符不应该用极短跳音的触键来演奏。

前述几段写的是本书在处理许多问题时的方法,并以此来认定准确的版本。还有其他诸如此类的问题会出现,在乐谱脚注中会有相关说明。

前奏曲

“前奏曲”这一标题并没有给音乐带来任何正式的限制规定。在《十二平均律》中，作曲家对每首前奏曲的唯一要求就是保持和接下来的赋格相同的调，使听众的耳朵和精神都能集中于紧接着前奏曲出现的赋格上。有了这种创作形式上的自由，巴赫笔下写出的前奏曲种类之多，令人惊叹。

历史最早的前奏曲常被演奏者当作“热身”，以准备弹奏更高难度的乐段。最早的前奏曲诸类中的一种就是一系列和谐美妙的和弦模进而即兴创作的分解和弦片断，结尾部分或许会添加一段华彩。前奏曲 1(C 大调)就是这样的一部作品。在 The Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach 中找到的更早的版本中，这一首前奏曲的结尾华彩部分遗失了。在此书中，很多前奏曲第一次作为独立作品出现。当巴赫重新编录，将它们收进《十二平均律》中时，对这些前奏曲的大多数都进行了修订与改进。这部作品中还有一些前奏曲也是在分解和弦片断的基础上创作的，但无论在情感上还是表达内容上均大相径庭。其中包括光彩的前奏曲 3(升 C 大调)和优雅的前奏曲 6(D 大调)，旺达·兰多芙斯卡称它“情感激烈”，凯勒认为它“精巧而有节制”，托维则说它“热情炽烈”。活泼欢快的前奏曲 15(G 大调)也是根据分解和弦片断而创作的。前奏曲 21(降 B 大调)恐怕是本卷中最光彩的了，它融合了一系列分解和弦片断、华彩般的音阶乐句和附点节奏感强烈的大型和弦，它可以被当作一首炫技托卡塔(virtuoso toccata)，甚至是一首微型的幻想曲。

前奏曲 9(E 大调)是一首田园曲，在乐曲性格和情感表达内容上与乔治·弗雷德里克·亨德尔 (George Frideric Handel, 1685-1759) 的《弥赛亚》以及巴赫自己的《圣诞节清唱剧》并没有相似之处。前奏曲 4(升 C 小调)、16(G 小调)和 10(E 小调)的第一部分都属表现力强、具有如歌旋律，并伴有各类伴奏音型。前奏曲 8(降 E 小调)也应可包括在同类型中，凯勒把这首前奏曲称为“键盘音乐中的第一首夜曲”。

前奏曲 18(升 G 小调)、19(A 大调)和 23(B 大调)均为三部创意曲。如节日般欢快的前奏曲 17(降 A 大调)曾被比作一首小型的巴洛克协奏曲；而前奏曲 24(B 小调)使用的是有再现的二段体曲式，具有巴洛克奏鸣曲的特征。然而最令人惊异的或许还是前奏曲 7(降 E 大调)。它本身是一首很短的前奏曲加双重赋格，它虽然不是这一时期第一首冠以“前奏曲”之名，却是一个用自成一体的赋格结尾的作品，但是它所引出的另一首赋格却具有与其完全截然不同的性格，这令众多评论家们感到惊诧万分。

《十二平均律》这部作品中前奏曲的种类多样，J.S.巴赫使我们看到在“前奏曲”这个标题下，假以创作形式的自由，作曲家可以写出多种样式的音乐作品。同时，这些前奏曲非常完美地履行了其特殊职责——有效地引出随后的赋格。

前奏曲与赋格的整体性

前文已经提到，在 The Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach 中，一些前奏曲首次作为独立作品出现了。我们可以证明 E 小调前奏曲(早期形式)和 E 大调前奏曲，本应是配对演奏的。当 J.S.巴赫把 E 小调前

奏曲收入《十二平均律》上卷并作为前奏曲 10 时，他对这首曲子进行了修改和扩展，因此现在的它已经可以自成一曲，并更好地引出随后的赋格了。在 The Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach 这首前奏曲的基础上，巴赫加了一段流畅且具有装饰性效果的旋律，而原来的前奏曲仅作为伴奏部分出现。标记着“急板”字样的第二段落也是新加的，速度快了一倍，双手重复演奏第一部分的低音音型。这首前奏曲激动人心的结尾非常恰当地引出了与之相配套的华丽光彩的赋格。

虽然每一首前奏曲和每一首赋格均自成一曲，且可效果不错地独立演奏，但不可否认，如果将这些前奏曲和赋格配对演奏，两者都可以借助对方得到互补的效果，从而获得更为完美的整体性。这种整体性并不是仅靠前奏曲和赋格之间简单的主题呼应关系就能呈现的，尽管有些学者一直试图证明这种主题关系存在于每一对前奏曲和赋格之间，然而却甚为牵强。实际上整体性通常体现在音乐情绪、情感和表达方式，或者是风格、速度方面的相似性上。那些发展了古典奏鸣曲式的作曲家们发现了一个奇特的现象，整体感甚至可以在对比中实现。而巴赫《十二平均律》上卷中的前奏曲 7(降 E 大调)就是一例。由于这首前奏曲本身就是一首完整的前奏曲加赋格，因而在其后添加一个与之风格相近的赋格恐怕行不通。巴赫选择了他唯一可行的做法，在一首忧郁的前奏曲后跟出一首主题轻松欢快的赋格。布索尼在他的版本中采用了特立独行的办法，他将《十二平均律》下卷中降 E 大调赋格代替了上述那一首。同样，他还互换了上下卷的两首 G 大调赋格，认为自己为前奏曲搭配的赋格比巴赫本人的选择更好。无论是在曲目配对的有效合理性上或是其他任何方面，这样轻率的举动都未给整部《十二平均律》杰作增添一丝光彩。

还有特殊的一例需要在此简单评论一下。前奏曲 8 使用的是降 E 小调，但与它配套的赋格 8 使用的却是异符同音的升 D 小调。这让赫曼·凯勒十分迷惑，让人难以置信的是他居

然说“这两个调的不同摧毁了这对前奏曲和赋格的整体性”。难道有任何一个听众能发现这对异符同音调性之间的差异吗？巴赫这么做一定是有其目的的，他是为了告诉我们在“平均律键盘”(well-tempered keyboard) 上，这两个调的运用不仅仅是行得通的，它们根本就是同一个。凯勒还说他无法评价这首升D小调赋格，他只能谈论“降E小调赋格！”在很多版本的乐谱中，这首赋格的曲调变换到了降E小调上。本书编辑按照巴赫本人手稿以及前述各种来源手稿中所写的，保留了这首赋格的升D小调形式。

从审美的角度讲，我们甚至不需要去分析为什么每首前奏曲和赋格吻合得如此完美。无疑这样的研究肯定是有兴趣且会收效颇丰的，然而详细的分析必定要耗费大量篇幅，而远远超出本书的规模。当演奏者像每位键盘演奏家应该做到的那样，对这些曲目了如指掌后，他就会发现每一首赋格都是其前奏曲必然的追随者，正如黑夜紧随着白天一般，完整且互补，两者融合为一个密不可分的整体。

赋格

严格说来，赋格并不是一种音乐曲式。事实上，它只是一种运用特殊类型的主题进行复调织体连续发展的程序。要做到这点就需要使用一些技法，其中很多都是可用可不用。巴赫的赋格中几乎没有一首遵从了早期教科书中关于赋格写作的要求，许多现代教科书在是否选择他的赋格作范例的问题上也犹豫不决，因为他的赋格都没有严格遵循一般赋格的写作技法。

在一首赋格中，总有固定数目的旋律线索(melodic strands)，被称作“声部”，这是因为赋格来源于合唱。巴赫为《十二平均律》中的每一首赋格命名作 Fuga，也就是意大利语中“飞翔”的意思。这个名字可能是根据每个声部紧随前一声部“飞”入乐曲的方式而来的。在标题中，巴赫具体标出了每一首赋格中的声部数目。比如说“Fuga 1 a4”，“a4”就是意大利语 a 4 voci(四声部)的缩写。在本卷中，有一首赋格是两声部的，十一首为三声部，十首为四声部，另有两首是五声部的。

一首赋格曲的开始，第一声部通常使用主调来陈述主题，这样的第一次陈述被称为“主题”(英文 Subject, 拉丁文 Dux)。第二声部随后跟进，陈述相同的主题，通常使用调中的属音(dominant)，这称为“答题”(英文 Answer, 拉丁文 Comes)。答题在进行过程中，第一声部会继续一段与主题相对位的旋律。如果这种对位在每一次进入中都使用了，并且在这首赋格随后的小节中也得到运用，则“对题”(countersubject)这个名

称便名副其实了。如三声部的赋格 2(C 小调)，前两个声部的进入如下：

赋格2，第1-5小节：

一首赋格曲中，每个声部依次进入的部分称作“呈示部”(exposition)。上例中的呈示部尚不能称为完整的呈示部，因为三个声部中只有两个进入了。

按惯例在所有声部都进入以后，赋格曲需要一些不同于主题和答题的内容来推进。通常在前面听到过的主题材料中衍生一个简短动机(motive)，并会在接下来的模进(sequence)中发展成我们常说的“间插段”(或称“间奏部”，episode)。间插段甚至可以在呈示部完成前出现，我们现在所示的赋格曲就是这样一个例子。如下，在这段间插段中，高声部的模进是建立在主题前五个音符的动机上的。与此相对，另一个声部使用了颠倒对题的第一部分所衍生出的音符。因此这个间插段引领了第三声部的进入，而在第9小节的第一个低音音符处，呈示部才算真正完成。

赋格2，第5-9小节：

注意，当第三声部以重述主题的形式进入时，高声部继续进行着对题。内声部短暂地淡出，使得听众能更为清晰地

听到第三声部的进入。然后两个较高声部再继续,运用从题目的第二部分所衍生出来的材料。

在第一个呈示部结束后,大多数赋格会进入一系列间插段和附加的呈示部,而附加的呈示部可以是片段的,也可以是完整的。有一些间插段会转调,从而引入到相关调性的呈示部。当然在结尾处,赋格会回到起始调性上,通常赋格会以一个完整的呈示部结束。某些理论家称这个最后的呈示部为“再现部”(recapitulation)。

在呈示部后,赋格2主要是一系列间插段,引出单声部主题进行陈述,然后继续另一个间插段。结尾并无完整的呈示部。在第26小节,巴赫带入了最低音的低声部。当整个主题由低声部陈述完后,出现了三个声部同时停奏的戏剧性间断(注意第28小节末尾处的三个八分休止符)。当各声部同时回来的时候,造成了类似最终解决的效果。但巴赫在此利用一个特别有效的尾声(coda)拓展了这首赋格,带来了更多惊喜。主题在高声部又一次响起。为了加强内部的支撑感,内声部又加入了一些音符,与此相对,低声部始终保留了其最后一中心的中心音音符,并得到低八度的额外加强,一直到结束。保留的这个音符称为“持续低音”(pedal point),这个名称的由来是因为这类音符常常出现在管风琴赋格中,并且这个低音会持续出现在脚踏键盘(pedal keyboard)上。持续低音通常使用的是中心音或者属音,它是赋格写作的一种常用技法。在某些情况下,它可以加强音乐紧张度,使得乐曲更激动人心,还有些时候,它可以提升乐曲的庄严神圣感,因为不论别的声部有什么变化,低音一直保持在同一音高上。

27

28 主题 休止 结束部: (cadence) 主题

持续低音

持续低音

赋格写作技法:

密接和应(Stretto):

在赋格1(C大调)中,声部的首次进入相错一又二分之一小节。

赋格1,第26-31小节:

女高音 答题

女中音 主题

当四个声部进入并完成了呈示部后,巴赫并没有使用间插段,而是从第7小节处再次使用主题句,这一次是在女高声部(the soprano voice)上。而男高声部(the tenor voice)很快就跟进了,与女高声部相差一拍。这种赋格主题和答题压缩相互交迭的创作手法叫做“密接和应”(stretto)。

赋格1,第7-8小节:

女高音 主题

男高音 答题

“Stretto”一词源自意大利语,是“窄”或者“相互交迭”的意思,它常用作名词,代指赋格曲中使用了“密接和应”创作技法的段落,因此,上述的小节可以称作“a stretto”(即“一个密接和应段”)。它的复数形式是“stretti”。

就在这同一首赋格中,便有很多密接和应段。在下面的例子中,这段密接和应包括了所有四个声部。主题和答题进入时的间隔并不都相同,但各声部之间有重叠。在这个例子中,每个声部单独使用了一行五线谱,以便将它们的进入看得更为清楚。

赋格1,第14-15小节:

女高音 答题

女中音 主题

男高音 答题

男低音 答题

在赋格 22(降 B 小调)中有一段非常精彩的密接和应,从第 67 小节开始,所有五个声部都出现在密接和应中,间距二分音符的时值。

第一女高音 主题

第二女高音 答 题

女中音 主 题

男高音 答 题

男低音 主 题

转位(Inversion):

转位是赋格创作中非常重要的一种手法,在《十二平均律》中的使用频率尤高。任何一个旋律创意,比如说一个主题或是一个对题,都可以通过反转每个音程的做法使其颠倒过来,把上行变成下行。这样就得到了一个新的旋律,与原来的旋律紧密相关,并且互补。赋格 20(A 小调)中就有个很好的例子,从第 14 小节开始。由于主题很长,这里只显示其中一半:

主题

逆向

主题的扩展与缩减(Augmentation and Diminution):

另一个有效的赋格写作技法就是“主题扩展”(又称“增值”, augmentation),指扩展原始旋律中音符的时值(通常达到原来的两倍)。与之效果相反的手法就是“主题缩减”(又称“减值”, diminution),但这种手法在巴赫的赋格中并不常见。主题扩展增加了乐曲的神圣感,并使乐曲达到高潮,当这种手法用于赋格的主题时效果尤为明显。

主题

扩展

还是在这首赋格中,主题扩展、密接和应以及转位这三种技法巧妙地融合在了一起。

赋格 8, 第 61-63 小节(女中音主题)
和第 64-67 小节(女高音转位主题):

Alto SUBJECT

男低音扩展答题

女高音转位主题

女中音

男低音

有一些赋格,比如赋格 1(C 大调)、赋格 8(升 D 小调)和赋格 22(降 B 小调),它们没有间插段,但它们利用前述的其他赋格手法进行发展,尤其是密接和应,因此这些赋格常称作“密接和应赋格”(stretto-fugues)。

双重赋格与三重赋格

使用两个主题的赋格称作“双重赋格”(a double fugue)。两个主题既有可能在赋格开始的时候同时陈述,也有可能第一主题先单独展开,第二主题随后加入。值得一提的是,上卷中取名为“赋格”(Fuga)的曲目没有一首是

双重赋格,但名为“前奏曲”(Praeludium)的曲目中却有一首双重赋格,即前奏曲 7(降 E 大调)。前 10 个小节构成了一个很短的托卡塔式的引子。第 11 到第 24 小节是一个过渡段落,从后面赋格第一主题中衍生出来的动机以密接和应的方式展开,随后从第二主题衍生出来的简短动机参与进来。双重

赋格从第 25 小节开始,两个主题可以同时听到。

前奏曲7,第25-27小节:

第二主题



赋格 4(升 C 小调)有三个主题,因此可称之为“三重赋格”(a triple fugue)。注意三个主题之间所具有的鲜明对比性格。

赋格4,第1-4小节(第一主题),第35-38小节(第二主题)和第49-51小节(第三主题):

第一主题



第二主题



第三主题



在开始的几个小节中,第一主题被单独呈现出来。随后其他的四个声部先后进入形成完整的呈示部。到了第 35 小节,第一主题仍在进行,同时第二主题进入。在第 49 小节,第三主题的旋律第一次出现。下面的片断是从第 73 小节开始,展示了三个主题句如何同时使用。注意这里有一例很短的主题缩减(diminution),用在了第二主题的头三个音符上。

赋格4,第73-75小节:

第二主题



在第 94 到 97 小节中,第一主题句和第三主题句中的主题密接和应同时出现。在这个例子中,为了清楚起见,省略了一些对位音符。

赋格4,第94-97小节:

第一主题



第三主题

J.S.巴赫,赋格艺术大师

J.S. 巴赫几乎令人难以置信的音乐才能和对位法技巧在上述单个范例中已经得到了展现,然而我们研读一曲曲完整的赋格时,就会更惊叹他的杰出才华。巴赫不愧为对位法艺术的大师,他最卓越的儿子卡尔·菲利普·艾曼纽在他

写给第一位巴赫传记作者约翰·尼古拉斯·福克尔的信中这样写道:

只要他听到一首赋格主题的第一次进入,就可以立刻准确地告诉你哪些对位手法在这里是可用的,而作曲家又应该从这些手法中挑选某个最为适用的。有时我站在他身边,看他作出了这样的观察,如果他的推测得到了证实,就会喜不自禁地用手肘碰碰我。

赋格的结构意识

如果一个演奏者对赋格的结构原则以及出现的每一种赋格技法了如指掌,那么他演奏这些赋格的时候一定能理解得更深刻,也就更具说服力,效果也更好,而那些只满足于弹奏出音符的演奏者,不论他如何努力试图使自己的

音乐更外向、表现力更强,也达不到前者的境界。赋格的段落和技法并不难辨认,在学习这些作品的时候,总需要督促这些认真的学生谨慎对待,仔细分析。

装饰

关于装饰音的解释——巴赫装饰音表格：

下面的装饰音表格，题名为 *Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten* (德语，意为“各标识释义，教你如何正确演奏装饰音”)，表格上是巴赫的手迹，*Clavier-Büchlein* 一书中收录了这份表格。巴赫为他的儿子威廉·弗里德曼制作了此表。



巴赫在使用这些装饰音的术语时，交替使用了意大利语、法语、德语以及拉丁语。在装饰音 6、8、13 上，巴赫写下了这样一个词“idem”（即“相同”之意），也就是说在巴赫的音乐术语中，表中这些有 idem 标识的装饰音同它们前面的一个装饰音有着相同的名称。下面现代记谱法注释的表中，括号里写的是现代最通用的英文术语。

这个表囊括了《十二平均律》中所有的装饰音。下文将简单地讨论一下大体规则以及这些规则在本卷的具体使用范例。我们将按照巴赫表格中的顺序讨论这些装饰音，另外还有几个下表中没有的装饰音也会介绍一下。

由于介绍的篇幅很简短，并且文中所述的使用方式只在中速演奏的时候适用，因而我们的介绍只是给读者每种装饰音的大致构型。请注意表中的所有装饰音都是在拍点开始的，它们出现的时候演奏者要在调上按照自然音阶弹奏，鲜有例外。

上面的手写表在下表中以现代记谱法重新注释了出来。

1. trillo (trill)	2. mordant ^② (mordent)	3. trillo und mordant (trill with termination)	4. cadence (turn)	5. doppelt-cadence (trill with prefix from below)	6. idem (trill with prefix from above)
7. doppelt-cadence und mordant (trill with prefix from below, with termination)	8. idem (trill with prefix from above, with termination)	9. accent steigend (ascending appoggiatura)	10. accent fallend (descending appoggiatura)	11. accent und mordant (appoggiatura and mordent)	12. accent und trillo (appoggiatura and trill)
					13. idem (the same)

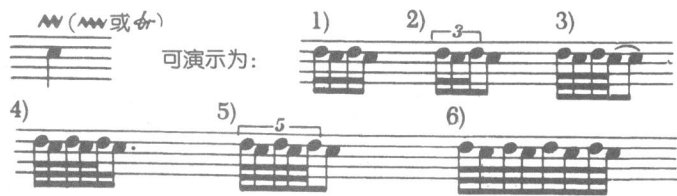
装饰音

1. 颤音 (w 或 tr)

这两个标记经常互换使用,分别指代长颤音和短颤音。

所有的颤音都从上方的那个音符开始。演奏者在颤音诠释上常可较为自由地进行发挥。

颤音既可以在中心音上稍作停顿,亦可持续至完整音符时值的终结。一个颤音中包含的最少音符数为四个。



有时把第一个音符弹得稍长一些可以使整个颤音更有效。



如果一个颤音包含的音符较多,它可能会耗尽整个音符的时值,也可能中止于某个一拍或一拍中的某处。

2. 波音

“Mordent”一词是从拉丁语动词“mordere”(即“咬”的意思)衍生而来,也就是说波音需要清晰敏锐。波音使得乐曲光彩夺目,有时还能起到强调节奏的作用。通常波音演奏的速度都快,有时甚至比下图所示的还快:



C.P.E.巴赫在他的文章《论键盘乐器演奏的艺术》(Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments)中写道,在弹奏极快的乐章时,有效的办法就是把两个音同时按下去,然后立刻松掉较低的那个音符。^③

有时遇上了较长的音符,一个波音可能会添加更多的回复,这时它就成为“长波音”(a long mordent)。有时一般的波音符号就可以表示长波音,但多数时候还是会用 w 或 tr 符号表示。长波音的功用与标准波音或短波音不同,它可以填补音符的时值。



当我们使用波音填补音符的时值时,波音不能占据整个音符的时值。C.P.E.巴赫写道:“原时值中的一小部分必须留出来,不使用波音,因为即使是用得最好的波音,也不能像颤音那样,直接进入下一个音符,否则听起来会十分刺耳。”^④ 在同一部著作中,他还写道:“如果能把波音的下方音升半音,则能使波音显得更光彩夺目。”^⑤ 所以说,波音并不一定要按照自然音阶演奏。

3. 带后缀的颤音

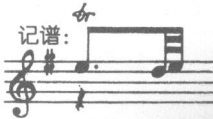
这个术语也常常称作“the trill with suffix”或者“the trill with turned ending”,也可以是“the trill and mordent”(不过最后一种叫法较为少见)。后缀包括两个结束音符,与颤音相连,通常使用与颤音相当的速度弹奏。

颤音本身最少需要四个音符,后缀需要两个附加音符,那么整个装饰音就需要至少六个音符:



记谱时,后缀通常会完全写出,正如下面的例子,前奏曲10(E小调)的第一个小节。

前奏曲10,第1小节:



在《论键盘乐器演奏的艺术》一文中,C.P.E.巴赫认为,在有时间空余的情况下,不论谱中有否明确标示,颤音后面均可附加一个后缀。颤音音符最好是上行去连接下面的音符,但是无论上行还是下行,并不一定是紧邻音符。^⑥

在赋格6起始的几个主题陈述小节中,有一例上行带后缀的颤音,用“tr”符号标记了出来。