

GANGQIN JIAOXIANG

钢琴交响

解读钢琴协奏曲

王 爽/著



中国文联出版社

GANGQIN JIAOXIANG

钢琴交响

解读钢琴协奏曲

王 爽/著



中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

钢琴交响: 解读钢琴协奏曲 / 王爽著.

北京: 中国文联出版社, 2006.1

ISBN 7-5059-5183-1

I. 钢… II. 王… III. 钢琴-协奏曲-音乐欣赏-世界

IV. J624.17

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 159764 号

书 名	钢琴交响——解读钢琴协奏曲
作 者	王 爽
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部 (010-65389152)
地 址	北京农展馆南里 10 号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	朱 蓓
责任校对	李 彦
责任印制	李寒江
印 刷	北京鑫瑞兴印刷有限公司
开 本	850×1168 1/16
字 数	350 千字
印 张	19.75
插 页	2 页
版 次	2006 年 3 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5059-5183-1
定 价	38.00 元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站<http://www.cflacp.com>



作者简介

自幼随母学习钢琴，先后考入沈阳音乐学院附中、钢琴系，以优异成绩毕业并留校任教。曾师从张曼怡教授、金石教授。1999年赴加拿大多伦多皇家音乐学院留学，随英国钢琴家克里斯汀先生等人继续深造。2001年任职于燕山大学，2003年就读中国艺术研究院研究生班。举办过多场钢琴独奏音乐会；曾获“'94中国钢琴作品比赛”第二名。

曾出版教材《巴赫创意曲集》（教学版）、《外国歌剧曲选》（附：作家及作品介绍）等。发表主要论文有：《以“我”为主》——议演奏者在处理作品过程中的自我原则、《民族的文化创作的源泉》——简述不同类型的中国钢琴音乐作品、《情感的撞击》——初探肖邦钢琴作品中的对比现象、《手腕的“法则”》等。

责任编辑/朱 蓓
封面设计/王 堃



前言

“钢琴协奏曲”这一音乐表现形式，历经近五百多年的发展，通过各个时期音乐大师之手，使其不断完善，已成为音乐艺术中不可或缺的重要组成部分。

“钢琴协奏曲”是把“乐器之王”——钢琴与管弦乐队完美地结合在一起共同来表现音乐的。它的表现力极为丰富，钢琴与乐队之间的演奏时而交替，时而共鸣，时而合作，时而对抗，彼此交相辉映、相得益彰，可谓难得之“钢琴交响”。正是由于“钢琴协奏曲”的这一特点，因此受到了众多音乐爱好者的青睐，更成为专业钢琴演奏者的必修功课。可以说，任何一位职业钢琴演奏家的保留曲目单中均不乏其身影，同时，它也成为一系列国际级钢琴比赛的决赛曲目类型。

但是，由于钢琴艺术在我国的发展时间不过百余年，加之地域、文化、审美等方面的差异，对理解或诠释西方钢琴协奏曲自然会产生一些困难。在此，仅以自己的一点拙见及微薄的绵力，试将具有代表性的作曲家及其钢琴协奏曲做以简要介绍，围绕着作曲家小传及作品的创作背景、音乐特点、作品简析展开叙述和浅评。读者若将这些文字资料与音乐作品有机地结合起来，相信一定会对理解“钢琴协奏曲”有所帮助。

此外，本书列举了 25 位作曲家的 74 部钢琴协奏曲，并以历史年代作为编排顺序，可视为一部钢琴艺术发展史的缩影。读者如能细细品味，相信一定会对各国家、各时期、各流派音乐的理解勾画出明晰的线索。

作者

2005 年 秋



目 录

前 言	(1)
绪 论	(1)
巴 赫	(5)
大键琴协奏曲概述	(8)
d 小调第一大键琴协奏曲 (一架大键琴) BWV1052	(9)
a 小调大键琴协奏曲 (四架大键琴) BWV1065	(11)
海 顿	(13)
D 大调大键琴协奏曲 Hob XVIII - 11	(16)
莫扎特	(19)
莫扎特钢琴协奏曲概述	(23)
D 大调第五钢琴协奏曲 K175	(25)
降 B 大调第六钢琴协奏曲 K238	(28)
F 大调第七钢琴协奏曲 (罗德隆) K242	(30)
C 大调第八钢琴协奏曲 (吕佐) K246	(32)
降 E 大调第九钢琴协奏曲 (朱农) K271	(34)
降 E 大调第十钢琴协奏曲 K365	(37)
F 大调第十一钢琴协奏曲 K413	(40)
A 大调第十二钢琴协奏曲 K414	(43)
C 大调第十三钢琴协奏曲 K415	(46)
降 E 大调第十四钢琴协奏曲 K449	(49)
降 B 大调第十五钢琴协奏曲 K450	(53)
D 大调第十六钢琴协奏曲 K451	(56)



G 大调第十七钢琴协奏曲 K453	(58)
降 B 大调第十八钢琴协奏曲 K456	(61)
F 大调第十九钢琴协奏曲 K459	(64)
d 小调第二十钢琴协奏曲 K466	(67)
C 大调第二十一钢琴协奏曲 K467	(71)
降 E 大调第二十二钢琴协奏曲 K482	(74)
A 大调第二十三钢琴协奏曲 K488	(78)
c 小调第二十四钢琴协奏曲 K491	(82)
C 大调第二十五钢琴协奏曲 K503	(85)
D 大调第二十六钢琴协奏曲 (加冕) K537	(89)
降 B 大调第二十七钢琴协奏曲 K595	(92)
贝 多 芬	(95)
贝多芬钢琴协奏曲概述	(100)
C 大调第一钢琴协奏曲 Op.15	(101)
降 B 大调第二钢琴协奏曲 Op.19	(104)
c 小调第三钢琴协奏曲 Op.37	(107)
G 大调第四钢琴协奏曲 Op.58	(110)
降 E 大调第五钢琴协奏曲 Op.73 (皇帝)	(113)
威 伯	(117)
f 小调钢琴小协奏曲 Op.79	(119)
门 德 尔 松	(121)
g 小调第一钢琴协奏曲 Op.25	(123)
d 小调第二钢琴协奏曲 Op.40	(126)
肖 邦	(128)
e 小调第一钢琴协奏曲 Op.11	(131)
a 小调第二钢琴协奏曲 Op.21	(135)
舒 曼	(138)
a 小调钢琴协奏曲 Op.54	(141)
李 斯 特	(145)



降 E 大调第一钢琴协奏曲	(147)
A 大调第二钢琴协奏曲	(151)
勃拉姆斯	(154)
d 小调第一钢琴协奏曲 Op.15	(157)
降 B 大调第二钢琴协奏曲 Op.83	(160)
圣·桑	(164)
D 大调第一钢琴协奏曲 Op.17	(166)
g 小调第二钢琴协奏曲 Op.22	(169)
降 E 大调第三钢琴协奏曲 Op.29	(172)
c 小调第四钢琴协奏曲 Op.44	(175)
F 大调第五钢琴协奏曲 Op.103	(178)
柴可夫斯基	(181)
降 b 小调第一钢琴协奏曲 Op.23	(185)
G 大调第二钢琴协奏曲 Op.44	(190)
降 E 大调第三钢琴协奏曲 Op.75	(193)
格里格	(195)
a 小调钢琴协奏曲 Op.16	(197)
麦克道威尔	(201)
d 小调第二钢琴协奏曲 Op.23	(203)
拉赫玛尼诺夫	(207)
升 f 小调第一钢琴协奏曲 Op.1	(209)
c 小调第二钢琴协奏曲 Op.18	(212)
d 小调第三钢琴协奏曲 Op.30	(216)
g 小调第四钢琴协奏曲 Op.40	(220)
勋伯格	(223)
钢琴协奏曲 Op.42	(226)
拉威尔	(229)
G 大调钢琴协奏曲	(232)
D 大调左手钢琴协奏曲	(236)



巴 托 克	(239)
第一钢琴协奏曲	(241)
第二钢琴协奏曲	(244)
第三钢琴协奏曲	(247)
斯特拉文斯基	(250)
钢琴与管乐器协奏曲	(252)
普罗科菲耶夫	(256)
降 D 大调第一钢琴协奏曲 Op.10	(260)
g 小调第二钢琴协奏曲 Op.16	(263)
C 大调第三钢琴协奏曲 Op.26	(266)
第四钢琴协奏曲 (左手) Op.53	(269)
G 大调第五钢琴协奏曲 Op.55	(272)
奥 乃 格	(275)
钢琴小协奏曲	(277)
格 什 温	(280)
F 大调钢琴协奏曲	(282)
哈 恰 图 良	(285)
钢琴协奏曲	(287)
肖斯塔科维奇	(291)
第一钢琴协奏曲 Op.35	(294)
第二钢琴协奏曲 Op.102	(298)
布 里 顿	(302)
钢琴协奏曲 Op.13	(303)
参考书目	(307)
后 记	(308)



绪 论

协奏曲（Concerto）通常是指主奏乐器与管弦乐队共同演奏的三个乐章的器乐曲。在音乐史上第一次使用协奏曲一词至今已近五百年了，这期间有许多作曲家创作了各种类型的协奏曲。如果我们想更准确地理解协奏曲，就必须先了解协奏曲的历史。

“协奏曲”的词源

在英语、法语、意大利语中称“Concerto”，在德语中则称做“Konzert”，十六世纪初，在意大利语中这个词又有“协力、一致、调和”之意，常用于表示声乐的“合唱曲”及器乐的“合奏曲”。到了十七世纪中叶，不再以意大利语的意思来使用，而是以原来的拉丁语“竞争、对抗、斗争”来理解“Concerto”一词。上述这两种近乎完全相反的解释，贯穿着协奏曲的整个发展史。十七世纪末至十八世纪中叶巴洛克时期创作的协奏曲，或是上述两者取其一，或是两者兼有。到古典主义和浪漫主义时期，则比较接近拉丁语的意思，可到了二十世纪，巴洛克时期的用法又复活了。

巴洛克时期的协奏曲

1. 分组对峙的“合奏协奏曲”

“合奏协奏曲”（Concerto grosso）又称“大协奏曲”。通常人们把柯烈里（Arangelo Corelli, 1653—1713）视为“大协奏曲”的鼻祖。也有些学者认为，在十七世纪初，威尼斯乐派乌斯培尔等人的作品中就已经出现了大协奏曲。

柯烈里的“大协奏曲”是以“三重奏奏鸣曲”（Trio Sonata）为母体而诞生的。同时，还深受当时巴黎宫廷音乐及卢里（Jean Baptiste Lully, 1632—1687）在管弦乐作品中常用的全奏与三重奏的对比手法的影响。它以两把小提琴与数字低音乐器（也包括键盘乐器）所组成的室内乐队为中心，遇到需要增强音量的乐句或乐段时，就用整个乐队的合奏来实现。轮到主奏乐器演奏时，乐队若不是完全休止，便是演奏单纯的和弦来支撑主奏，乐队几乎没有与主奏同等重要的另一种主题来对抗主奏。也就是说，如果牵强



的举例其对比的要素，也仅限于小合奏与大合奏之间，音色与音量之间的对比而已。至于主题素材及演奏形式方面，当时主奏与合奏之间，并没有明确的对比。

“合奏协奏曲”在曲式上，全面受到了“三重奏奏鸣曲”的两种形式——“教会奏鸣曲”（sonata da chiesa）与“室内奏鸣曲”（sonata da camera）的影响，而大致分为“教会协奏曲”（Concerto da chiesa，在教堂里演奏）与“室内协奏曲”（Concerto da camera，为贵族娱乐目的而演奏）两种。总而言之，“合奏协奏曲”于初创时期，在形式上并没有什么创意，都只不过沿袭已有的形式而已。

例如：甄米尼亚尼（Francesco Geminiani，1687—1762）的作品 30、罗卡特利（Pietro locatelli，1695—1764）的作品 7、维瓦尔第（Antonio Vivaldi，1678—1741）的作品 3 之 2 及作品 3 之 11 等等。而亨德尔没有作品号码的许多“合奏协奏曲”，其中仅仅在主奏群（concertion）里另加上中提琴，或把小提琴增至四支等手法。至于巴赫的《第一勃兰登堡协奏曲》，也只不过增加了管乐器，而其主奏群依然是一种包含数字低音乐器的室内乐类型的独立合奏群体。

以前曾有人把巴洛克时期以前的“协奏曲”都认为是“合奏协奏曲”，以至于把维瓦尔第的《四季》，在一些乐曲解说或唱片上，都笼统的称为《合奏协奏曲——四季》。事实上，维瓦尔第当时出版的乐谱上只称为《协奏曲》（Concerto），近些年来出版的材料都已改正过来了。

2. 个体与整体对峙的“独奏协奏曲”

通常认为托烈里（Giuseppe Torelli，1658—1709）是“独奏协奏曲”的创始人，于 1709 年出版的托烈里的六首《独奏协奏曲》（Op.8）成为“独奏协奏曲”的标志性作品。“独奏协奏曲”不同于“合奏协奏曲”，在歌剧的序曲或教会音乐里，常常出现小号独奏的场面，在波隆纳乐派也出现过弦乐伴奏的《小号奏鸣曲》，还有在《小提琴奏鸣曲》里含有华彩的技巧性乐段。除此以外，托烈里本人，乃至柯烈里的“合奏协奏曲”中的某些地方，也有一把小提琴演奏得特别突出的乐段。所以，“独奏协奏曲”大约在 1670 年左右，就已经具备了它诞生的条件。

然而，托烈里的“协奏曲”最重要的，莫过于断然抛弃“教会奏鸣曲”和“室内奏鸣曲”的形式不用，自行确立了快——慢——快的三乐章形式。由于这种新形式很适合“主奏”（concertanto）的原因，维瓦尔第把它继承并加以发展，然后经过十九世纪的黄金时代，成为直到今天仍沿用的“协奏曲”乐章安排的基本模式。

此外，托烈里还创立了“复奏形式”（ritornello form），即在快速的乐章里，乐队合奏部分反复出现，其间以便安置主奏（独奏）部分。这个古老的形式起源于十六世纪威尼斯乐派的“坎佐那”（canzona），从巴洛克时期形式上的主奏与合奏的关系为要素来看，主奏所演奏的是与合奏（复奏部分）的主题动机没有关系的技巧化音型。但是爱好这种形式并加



以发展的维瓦尔第,却让主奏应用合奏的主题动机予以展开,进一步让主奏担当足够与合奏抗衡的音乐化主题。后来,在古典乐派的奏鸣曲形式中将它发挥得淋漓尽致。

3. 表情化、运动化形态的“交响协奏曲”

“交响协奏曲”(concerto sinfonia)与“协奏交响曲”(sinfonia concertante)有所不同。“交响协奏曲”大致与上述“合奏协奏曲”及“独奏协奏曲”是同一时期产生的。自1620年至1670年左右,其演奏形态有些与当时的“奏鸣曲”(sonata)、“坎佐那”、“交响曲”(sinfonia)、“协奏曲”(concerto)等各类体裁混淆不清。然而,如托烈里的作品5(1692年)标明为“三声部交响曲与四声部协奏曲”,明确的区别出彼此间的不同,不过彼此都没有独奏或主奏群的主奏,惟有后者的曲风只不过更“协奏曲”化而已。这种类型的作品,在维瓦尔第和亨德尔的“合奏协奏曲”或“独奏协奏曲”里的某些乐章(多半是慢板乐章)中也屡见不鲜。

此外,大家熟悉的那首巴赫的《意大利协奏曲》,从演奏形式到乐章的布局上来讲,不但不是“奏鸣曲”或“组曲”,更不是“协奏曲”,可以说是无法冠名了。类似这种情况,所谓“协奏曲”实为概括风格的名称而已。

后来,像十九世纪李斯特的双钢琴《悲怆协奏曲》(concerto pathétique)、舒曼的《第三钢琴奏鸣曲》(被誉为“没有乐队的协奏曲”)、贝尔格的《室内协奏曲》以及亨德米特等人的《管弦乐队协奏曲》等等,都应被视为这种类型的作品。

古典主义与浪漫主义时期的协奏曲

上述几种类型的“协奏曲”是继承了此前的“教会协奏曲”和“室内协奏曲”的形态。不久,“协奏曲”便采用了快——慢——快的三乐章形式。曼海姆乐派后期的康纳比希(Christian Cannabich, 1731—1798)、卡尔·斯达密茨(Carl Stamitz, 1745—1801)以及维也纳的狄特斯多夫(Karl Ditters von Dittersdorf, 1739—1799)等人已经使用了两个主题来显示奏鸣曲式的性格。此外,艾梅纽·巴赫(Emanuel Bach, 1714—1788)的各种“协奏曲”,在曲式上乃至动机的发展上都具有奏鸣曲式的特征。于1760年左右渐渐形成的“奏鸣曲式”,它也逐步进入“协奏曲”的创作领域,最终使其第一乐章改头换面,采用了奏鸣曲式的结构。

可见,从古典主义到浪漫主义时期的协奏曲创作,在曲式方面最令人瞩目的便是受到奏鸣曲式的影响。其第一乐章通常含有两个呈示部,第一个由管弦乐队来演奏,两个主题以同一调性呈示。然后由主奏乐器演奏与第一主题无关的乐段,接着再出现真正的奏鸣曲式的呈示部(第二主题改变调性)。这种现象使“协奏曲”产生了对峙、紧张的感觉,主要不在于第一主题与第二主题之间的对照,而是合奏与主奏之间的对照。换句



话说,就是巴洛克时期的复奏形式结果根深蒂固地留在了奏鸣曲式里,尤其在呈示部与展开部里特别明显。但是像门德尔松那部著名的《e小调小提琴协奏曲》那样,仅采用一个呈示部的例子也不少见。至于第二乐章,要比巴洛克时期的作品更为歌曲化,更富于表情。终曲乐章则采用根据巴洛克时期的复奏形式发展而成的回旋曲式,或回旋奏鸣曲式。

整个古典主义与浪漫主义时期,除了以一件乐器为主的协奏曲之外,也有许多首由两三件乐器一起主奏的作品,但这些不可视为在此之前的“合奏协奏曲”精神的复活。但是像海顿或莫扎特的四件独奏乐器(包括管乐器)的《协奏交响曲》(Symphonie concertante),多少有巴洛克时期的遗风。至于同样是莫扎特的长笛与竖琴主奏的《二重奏协奏曲》等作品,则完全是“奏鸣曲体协奏曲”。

另一方面,在十九世纪的管弦乐曲里占重要地位的“交响诗”,无论其风格还是曲式,都不同程度的影响了“协奏曲”。最早的例子便是威伯的《小协奏曲》(Konzertstück, f小调, Op.79),这是几个部分(短小到不足以称为乐章的程度)串联而成的曲子,由他的学生贝尼蒂克(Julius Benedict)赋予标题。至于李斯特的两首《钢琴协奏曲》,其形式显然承袭了《交响诗》的形式。李斯特不再像威伯那样只串联几个部分,他把主题应用在各个段落,把整体扩大成单乐章形式,以求统一。李斯特的这种方式,后来的圣·桑、艾尔嘉(Edward Elgar, 1857-1934)都把它继承下来。像弗兰克的交响诗《京》(Les Djinns)、理查·斯特劳斯的变奏曲形式交响诗《吉柯德先生》,前者以钢琴主奏,后者用大提琴主奏,本质上是协奏曲,可是由于与管弦乐结合得十分紧密,因此,犹如乐队中的一个乐器。像这种类型的乐曲,自十九世纪末至二十世纪初数量颇多。

二十世纪的协奏曲

二十世纪前半叶;针对浪漫派后期的“交响诗式协奏曲”,意在“回归”的精神,而出现了新古典主义风格的许多“奏鸣曲体协奏曲”。由于在二十世纪复活的对位法,以及回顾巴洛克风格的潮流,还有越来越丰富的创作技巧,都促使作曲家创作协奏曲。尤其是二十世纪三十年代,斯特拉文斯基、普洛科菲耶夫、勋伯格、巴托克、亨德米特等作曲家创作了许多“独奏协奏曲”,由于其中大部分都比较优秀,因此到今天已逐渐成为演奏家们的保留曲目。

另一方面由于复兴巴洛克风格的普遍潮流,创作“合奏协奏曲”的风气越来越盛,尤其是“交响协奏曲”类型的作品更为显著。例如:亨德米特的《管弦乐队协奏曲》(Op.38)及变奏曲形式的《乐迷协奏曲》,还有巴托克、克达伊的《管弦乐队协奏曲》等等。此外,像以左右两组弦乐合奏来获得对比效果的巴托克的《弦乐器、打击乐器与钢片琴合奏曲》,虽然曲名未提到“协奏曲”,但本质上却与协奏曲极其相似。还有法雅等人为大键琴而谱写的协奏曲,也与回顾巴洛克风格的潮流密切相关。



巴赫

Johann Sebastian Bach, (1685—1750)

巴赫家族家学渊源，从十六世纪末住在匈牙利布雷斯堡的怀特·巴赫开始，两百年来诞生了许多杰出的音乐家。巴赫家族每年举行一次家族大会，从各地来参加的约有一百多人，齐聚一堂，或演奏或演唱。因此，家族中比较著名的作曲家所写的乐曲，大多被保存起来。

传到第五代的约翰·安普洛修斯和约翰·克里斯多夫，这对双胞胎无论是容貌、气质，还是谈吐都很相似，以至于妻子有时都很难分辨自己的丈夫。安普洛修斯在艾尔夫特演奏中提琴，娶了当地皮草商的女儿伊丽莎白为妻，然后移居埃森纳黑，生育了六个子女，其中的小儿子便是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫。

巴赫的童年时期，当时宗教界的革命者以埃森纳黑为基地，教徒们有力而严肃的合唱经常在耳边回响，年幼的巴赫也受到较深的影响。平时他跟着父亲学习小提琴，兄弟们也常在一起愉快地弹奏大键琴。九岁时母亲去世，十岁时父亲也相继而逝，巴赫成了一个孤儿。在奥德尔夫担任风琴手的大哥把他带去抚养，不久，巴赫便表现出强烈追求音乐的欲望。大哥教他弹古钢琴仍然不能使他满足，他常常把大哥收藏的乐谱拿出来，在深夜里就着微弱的月光抄谱；经过了半年时间才抄完。之后进入奥德尔夫的中等学校就读，学习拉丁语、希腊语以及神学。十五岁时，巴赫已经能独立地在圣·米歇尔教堂担任正式的乐手了。

1703年，巴赫前往魏玛担任宫廷乐手，魏玛就在以前巴赫家族一年一度集会所在地安斯达特的附近，因此他常常到那里游玩。他非凡的才能被当地教会偶然发现，破例以高薪聘他为风琴师。巴赫于1703年8月正式就任，在此他很少有交友的机会，生活也很平淡，他在苦练琴技的同时开始作曲。1707年6月前往穆尔豪森担任布拉修斯教堂的风琴师。同年10月与玛丽娅·巴巴拉结婚。此时，他已完成了早期几部重要的清唱剧。

1708年6月，巴赫再度辞职，返回魏玛出任安斯特公爵宫廷乐队的风琴师。在这里一呆便是九年，他一方面创作了多首优美的风琴曲，另一方面开始研究意大利音乐大师的作品，在魏玛的九年为他日后事业的成功奠定了基础。1714年巴赫成为小提琴的主奏者，不久又升任为乐队的首席演奏者。为了更进一步了解音乐理论以及研究意大利音乐，他常利用假期到各地去演出。1717年访问德雷斯登，见到了当时法国键盘音乐的



名家玛尔森,当地音乐界人士纷纷议论着巴赫与玛尔森之间谁的琴技更高,因而决定让二人进行一次比赛一决高下。然而,玛尔森也许是知难而退,于比赛当天早上临阵脱逃。

1717年11月,巴赫被科登的雷奥博亲王聘为乐长,而离开了魏玛。巴赫的工作性质逐渐脱离了教会,他大部分的室内乐作品均完成于此时,六首著名的《勃兰登堡协奏曲》也是这时期的作品。此外,他还着手《平均律钢琴曲集》第一册的创作。1720年7月巴赫陪亲王外出旅行,留在家里的妻子玛丽娅不幸去世。由于夫妻之间的感情深厚,巴赫为此非常悲伤。

1721年12月3日,巴赫与宫廷乐手的女儿安娜结婚,她是一位美丽的的女高音歌手。他们共生育了六个儿子和七个女儿,虽然家务繁忙,但安娜仍然抽空帮助丈夫抄写乐谱。巴赫去世后,她还替巴赫写了回忆录。在科登的巴赫,地位平稳,但倘若他永远住在这里,便可能无法写出大部分的清唱剧。因为到后来雷奥博亲王娶了一位庸俗的妻子,亲王对音乐的热情逐渐淡薄。不仅如此,巴赫自己也再度感到需要风琴、合唱团与宽大的教堂,而自动放弃这个轻松而备受尊敬的职位。1722年底,巴赫担任莱比锡圣·托玛斯教堂的合唱队长。此地也很适合孩子们受教育,因此,巴赫一直在此居住到他去世。

在莱比锡巴赫的工作虽然十分繁重,但是家庭生活幸福,同时也完成了大量的优秀作品,例如:《圣约翰受难乐》、《马太受难乐》、《b小调弥撒曲》等等。作为一名风琴手,巴赫的名字此时已经传遍了整个德国。

1747年5月,被普鲁士腓德列大帝召见。在宫廷里通常音乐会开始时,国王的手一挥,乐队就开始演奏,而巴赫到来的那一天,国王在乐队开始演奏之前,先起立郑重介绍“巴赫来了”,并欣赏了巴赫的演奏。预定的曲目演奏完毕之后,巴赫接着演奏即兴的赋格曲,他请国王随意出一个主题,并以此从容地完成了复杂而巧妙的演奏,令在场的人们惊叹不已。巴赫回家后,马上推敲当晚所演奏的曲子,以三声部与六声部的赋格曲形式完成曲谱,把国王的主题变成八个卡农,同时把相反主题的赋格以卡农形式另作了一个四声部的奏鸣曲,又为一首附有数字低音的二声部卡农集成册献给了普鲁士腓德列大帝。

1748年,巴赫的视力开始衰退,由于手术失败,最终失明。他的生活虽然处于黑暗之中,却仍然保持着旺盛的创作欲望。在去世前的数月里,他把全部精力都倾注于《赋格的艺术》的创作。六十五岁的巴赫于1750年7月28日在莱比锡与世长辞。

巴赫与亨德尔均为同一时代的音乐大师,他们却形成了极为鲜明的对比。巴赫有圆满的家庭,从未出过国,过着朴素而平静的生活。而亨德尔终生未娶,大部分时间在英国过着豪华的社交生活。二人同年出生,却从未见过面。巴赫每周为了下个礼拜天准备新作品,并修改旧作,他做梦也没有想到把自己所演奏的作品出版,并且不知道把作品出版对自己会有多大利益。他的“野心”仅是在自己的住处以及自己工作的地方,然



而，他遗留下来的作品的光辉却仍然照耀着三百年后的当今乐坛。

“巴赫协会”从 1851 年至 1900 年经过半个世纪的努力，出版了六十卷的巴赫全集。作品的大部分是管风琴音乐及宗教音乐。其中包括六首弥撒曲、五首受难乐、教会及世俗清唱剧多达二百三十八首。此外，属于钢琴音乐范畴的作品也有二百多首。

在巴赫的音乐中，一般被认为最重要的是《平均律钢琴曲集》，他把四十八首前奏曲与赋格曲以含有大调与小调的调性来处理。上册于 1722 年在科登所写，下册是 1744 年于莱比锡完成。人们常把巴赫的《平均律钢琴曲集》比成《旧约圣经》，而把贝多芬的《三十二首奏鸣曲》比成《新约圣经》。据修彼得所记载：“这部作品反映了巴赫在科登时代的全部生活，作品中充满了和平与冥想，而且也显示了深刻严肃的稳重感。”巴赫选“平均律”做标题，应该是经过一番慎重的考虑和研究的。平均律是把一个八度音程分成十二等份，这种平均律的调律法在巴赫以前已经是众所周知的。根据平均律的原理，八度以外的音程多少有些不纯，这是不可避免的，尤其是大三度、大六度的纯正律误差特别大，平均律最大的缺点便是各音程的不纯。然而，像钢琴这件缺少余韵的乐器，这种不纯并不至于造成演奏上的障碍，相反的，平均律的优点在于每个音调不纯的误差相同，转调很自由。按照 C 大调、c 小调、升 C 大调、升 c 小调、D 大调、d 小调……降 B 大调、降 b 小调、B 大调、b 小调的规律，把二十四个大小调以十二个半音上行的顺序进行排列，上下两册共四十八首前奏曲与赋格曲。这两册的创作年代虽相隔了二十二年，但很难评定哪一部更优，两者均是极高雅精致的作品。作曲技法的统一性和理论性在第一册已经确立，巴赫在写第二册时，已不强调调律上的主张，也不在乎别人的攻击与批评了。对于任何一个学习钢琴的人，巴赫的《平均律钢琴曲集》都是不可或缺的教程。分析赋格曲的构造是一件很有趣的事，但要在不失其光辉而高贵的艺术性之下分析。它不朽的艺术价值不是在千百人的大音乐听演奏所能表现出来的，而是一个纯朴的音乐家默默一人朝夕研究体味出来的。

巴赫生前没有显赫的地位，没有赢得应有的尊重，大部分作品非但没有得到出版，也不为人们所理解。当时人们只承认巴赫是一位演奏家、乐器鉴定家。他在音乐创作中所建立的丰功伟绩，在他死后几十年方才逐渐为人们所认识，所推崇。当贝多芬第一次看到一些巴赫的作品时，惊呼到：“他不是小溪（巴赫的名字——Bach 在德文中是小溪的意思），是大海！”这句话道出了大音乐家贝多芬对巴赫音乐才华的赏识和赞叹，巴赫的音乐形式之多样、思想之深刻犹如大海一样广博。

巴赫继承了前人的众赞歌和管风琴曲的传统，吸收十五、十六世纪尼德兰乐派的复调技术，借鉴维瓦尔第等意大利器乐曲和库普兰等法国键盘曲的创作成就，形成自己的独特风格：即具有高度的逻辑性，结构严密，又具有内在的哲理性。他的音乐绝大部分属于复调音乐，但各声部的进行却以主调音乐和大小调和声为基础，并在主题加工中使各构成要素之间取得协调和均衡，形成新型的复调音乐，达到近代复调音乐艺术的高峰。