

# 时空重组

巴赫

《平均律键盘曲集》

新解

上

赵晓生 著

THE NEW ANNOTATION FOR

BACH

THE WELL-TEMPERED CLAVIER

 SMPH

上海音乐出版社

时空重组  
巴赫  
《平均律键盘曲集》  
新解  
上

赵晓生 著

 SMPH  
上海音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

时空重组. 巴赫《平均律键盘曲集》新解 上/赵晓生著. —上海:上海音乐出版社, 2005. 4

ISBN 7-80667-702-X

I. 时... II. 巴赫, J. S. (1685~1750) III. 赵...  
—音乐—艺术评论 IV. J605.516

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 023163 号

责任编辑:姚方正

封面设计:陆震伟

时空重组 巴赫《平均律键盘曲集》新解

上

赵晓生 著

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海绍兴路 74 号

电子信箱:csbcm@public1.sta.net.cn

网址:www.sbcm.com

新华书店经销 上海书刊印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/18 印张 31 $\frac{2}{3}$  谱、文 602 面

2005 年 4 月第 1 版 2005 年 4 月第 1 次印刷

印数:1—3,100 册

ISBN 7-80667-702-X/J·668 定价:50.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与承印公司质量科联系

T: 021-56500949

# 谛乐观音 时空重组

## (前言)

约翰·塞巴斯提安·巴赫(J. S. Bach, 1685—1750)的两卷《平均律键盘曲集》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,相当长期遭受冷落之后,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、威伯恩以降,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《师子吼菩萨品》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,是长理常法。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,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世纪、19世纪的作曲家们,甚至20世纪、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、下两册出版。上册包括对C、C<sup>#</sup>、D、D<sup>#</sup>(E<sup>b</sup>)、E、F六个音上共24套作品的研究成果。谨此说明。

# 目 录

## 谛乐观音 时空重组

——《约·塞·巴赫〈平均律键盘曲集〉新解》前言 ..... 1

C大调前奏曲与赋格(第一卷第1首)(WTC I/1, BWV846) ..... 1

    前奏曲 ..... 1

    赋格 ..... 17

C大调前奏曲与赋格(第二卷第1首)(WTC II/1, BWV870) ..... 28

    前奏曲 ..... 28

    赋格 ..... 39

C小调前奏曲与赋格(第一卷第2首)(WTC I/2, BWV 847) ..... 49

    前奏曲 ..... 49

    赋格 ..... 60

C小调前奏曲与赋格(第二卷第2首)(WTC II/2, BWV 871) ..... 70

    前奏曲 ..... 70

    赋格 ..... 84

C<sup>#</sup>大调前奏曲与赋格(第一卷第3首)(WTC I/3, BWV 848) ..... 101

    前奏曲 ..... 101

    赋格 ..... 116

C<sup>#</sup>大调前奏曲与赋格(第二卷第3首)(WTC II/3, BWV 872) ..... 132

    前奏曲 ..... 132

    赋格 ..... 146

C<sup>#</sup>小调前奏曲与赋格(第一卷第4首)(WTC I/4, BWV 849) ..... 158

    前奏曲 ..... 158

    赋格 ..... 168

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| C <sup>♯</sup> 小调前奏曲与赋格(第二卷第4首)(WTC II/4, BWV 873) .....                | 187 |
| 前奏曲 .....                                                               | 187 |
| 赋格 .....                                                                | 196 |
| D大调前奏曲与赋格(第一卷第5首)(WTC I/5, BWV 850) .....                               | 204 |
| 前奏曲 .....                                                               | 204 |
| 赋格 .....                                                                | 215 |
| D大调前奏曲与赋格(第二卷第5首)(WTC II/5, BWV 874) .....                              | 222 |
| 前奏曲 .....                                                               | 222 |
| 赋格 .....                                                                | 234 |
| D小调前奏曲与赋格(第一卷第6首)(WTC I/6, BWV 851) .....                               | 244 |
| 前奏曲 .....                                                               | 244 |
| 赋格 .....                                                                | 254 |
| D小调前奏曲与赋格(第二卷第6首)(WTC II/6, BWV 875) .....                              | 262 |
| 前奏曲 .....                                                               | 262 |
| 赋格 .....                                                                | 270 |
| E <sup>b</sup> 大调前奏曲与赋格(第一卷第7首)(WTC I/7, BWV 852) .....                 | 278 |
| 前奏曲 .....                                                               | 278 |
| 赋格 .....                                                                | 288 |
| E <sup>b</sup> 大调前奏曲与赋格(第二卷第7首)(WTC II/7, BWV 876) .....                | 300 |
| 前奏曲 .....                                                               | 300 |
| 赋格 .....                                                                | 310 |
| E <sup>b</sup> —D <sup>♯</sup> 小调前奏曲与赋格(第一卷第8首)(WTC I/8, BWV 853) ..... | 325 |
| 前奏曲 .....                                                               | 325 |
| 赋格 .....                                                                | 339 |
| D <sup>♯</sup> 小调前奏曲与赋格(第二卷第8首)(WTC II/8, BWV 877) .....                | 346 |
| 前奏曲 .....                                                               | 346 |
| 赋格 .....                                                                | 356 |
| E大调前奏曲与赋格(第一卷第9首)(WTC I/9, BWV 854) .....                               | 364 |
| 前奏曲 .....                                                               | 364 |
| 赋格 .....                                                                | 376 |
| E大调前奏曲与赋格(第二卷第9首)(WTC II/9, BWV 878) .....                              | 391 |
| 前奏曲 .....                                                               | 391 |



|                                                |     |
|------------------------------------------------|-----|
| 赋格 .....                                       | 398 |
| E小调前奏曲与赋格(第一卷第 10 首)(WTC I/10,BWV 855) .....   | 409 |
| 前奏曲 .....                                      | 409 |
| 赋格 .....                                       | 418 |
| E 小调前奏曲与赋格(第二卷第 10 首)(WTC II/10,BWV 879) ..... | 426 |
| 前奏曲 .....                                      | 426 |
| 赋格 .....                                       | 437 |
| F 大调前奏曲与赋格(第一卷第 11 首)(WTC I/11,BWV 856) .....  | 453 |
| 前奏曲 .....                                      | 453 |
| 赋格 .....                                       | 458 |
| F 大调前奏曲与赋格(第二卷第 11 首)(WTC II/11,BWV 880) ..... | 467 |
| 前奏曲 .....                                      | 467 |
| 赋格 .....                                       | 485 |
| F 小调前奏曲与赋格(第一卷第 12 首)(WTC I/12,BWV 857) .....  | 501 |
| 前奏曲 .....                                      | 501 |
| 赋格 .....                                       | 508 |
| F 小调前奏曲与赋格(第二卷第 12 首)(WTC II/12,BWV 881) ..... | 531 |
| 前奏曲 .....                                      | 531 |
| 赋格 .....                                       | 542 |
| 结语 .....                                       | 553 |
| 凡例 .....                                       | 557 |
| 后记 .....                                       | 559 |

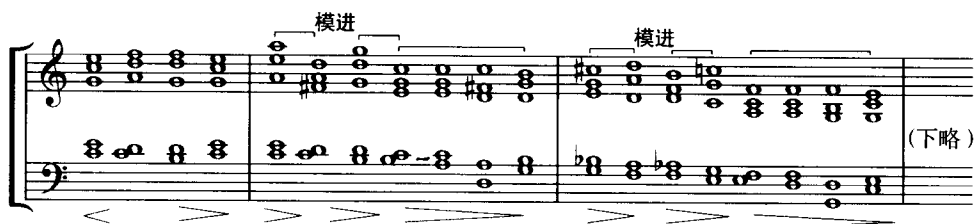
# C大调前奏曲与赋格(第一卷第1首)

## WTC I /1(BWV 846)

### 前奏曲

作为两卷48套前奏曲与赋格的开篇之作,这首C大调前奏曲流传最广泛最普及,向来被看作由单纯的分解和弦所构成。最流行的视角,是从和声内涵的紧张度增强与消减来理解这首乐曲的音乐过程。

例1:

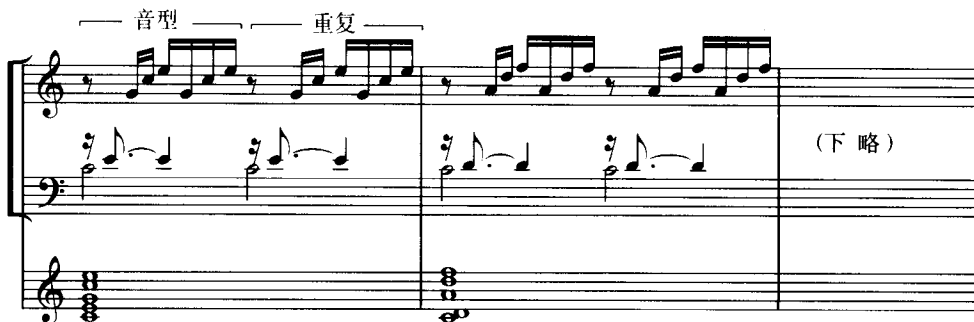


(Bruhn, Siglind: J.S.Bach's WTC, (P.63) GAMES, 1993)

作为这类通常视角的分析自然并不错,但这首前奏曲中却包含着比此更深入的内容。

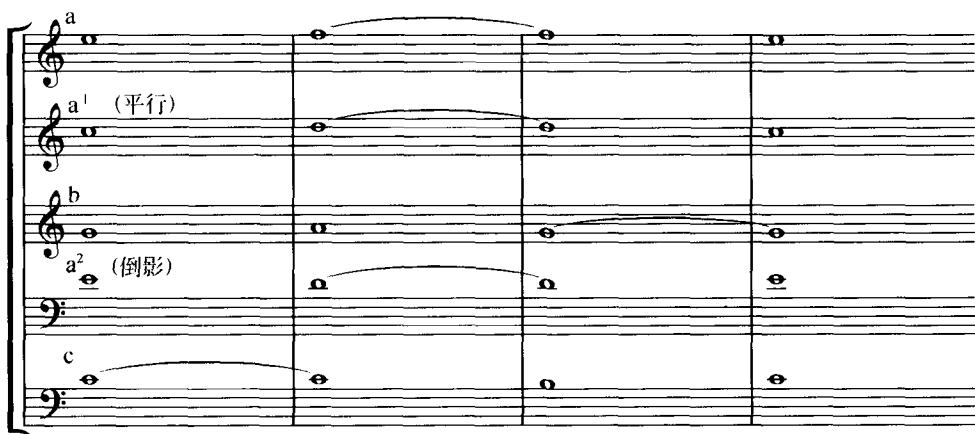
从巴赫写下的谱面看,此曲由三个声部构成,每小节一个和弦,每个和弦重复一次:

例2:



但在这种分解和弦的表象背后,隐藏着 5 个独立的声部,每个声部有着独立的节奏形态、线条进行与分句特征。以开端 4 小节为例,5 个声部中包括着 3 种节奏形态、4 个独立层面、5 个线条:

例 3:



将上述节奏紧缩至四分之 1,以四分音符代表原作的 1 小节,整首乐曲可用下列谱例体现:

例 4: (见 p3)

上例说明此曲中下述诸点重要的组织结构特点:

1. 这首前奏曲的**整体结构是建筑在 C 大调主音与属音骨架: T—D—T—D—T** 基础上的非对称平衡构造。说它“非对称”,因为它的乐句组成为:

① 4(小节): C 大调终止式: T—S II<sub>2</sub>—D<sub>5</sub>—T

② 7(小节): 6 和弦与 2 和弦的两次模进连接 G 大调终止式:

$\boxed{6-2} \quad \boxed{6-2} \quad S II_7 - D_7 - T$   
 └—模进—┘ └—CADENCE/G 大调┘

③ 8(小节): 减七和弦与 6 和弦的两次模进连接 C 大调终止式:

$\boxed{7^\circ-6} \quad \boxed{7^\circ-6} \quad IV_2 - S II_7 - D_7 - T$   
 └—模进—┘ └—CADENCE/C 大调┘

例 4:

(C大调下行平行音阶)

④ 16(小节)可分解为三小组:

a. 4(小节)半音化导入性进行,趋向属持续音 G

b. 8(小节)属持续音

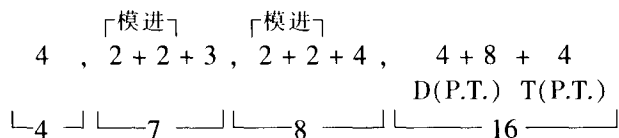
c. 4(小节)主持续音,内含 C 大调终止式,与第一乐句首尾呼应。

整个 16 小节是扩大的 C 大调终止式:  $I_{(7)} - IV - V - I$

全曲 35 小节,共包含 5 个终止式(CADENCE),2 组含七和弦的模式。

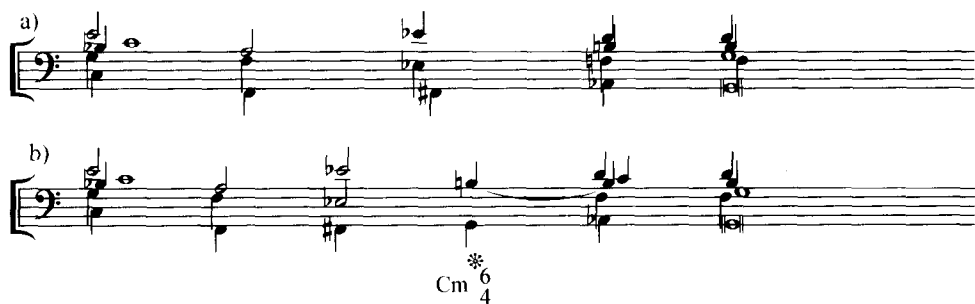
2. 乐句与低音呈现不同的节奏构造。乐句组织为: 4—7—8—16 小节,低音组织为 10—8—5—8—4 小节。

乐句构造形成平衡的不对称形状:



正因为第二乐句的 7 小节乐句,车尔尼自认为巴赫漏写了一小节。为了求得“4×4”式的结构平衡,他在第 22 与 23 小节之间低音  $F^\sharp$  与  $A^b$  之间自作主张地增添了一小节经过 $^6_4$ 和弦:

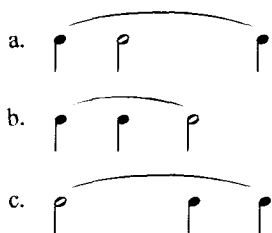
例 5:



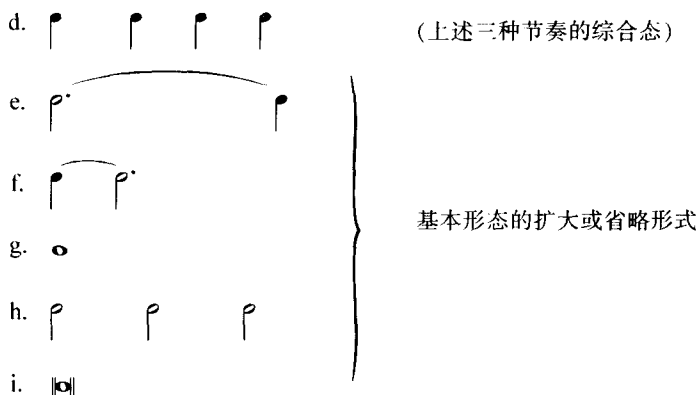
例 5(a)是巴赫原作。(b)是车尔尼在 \*号处增加了 1 小节 C 小三 $^6_4$ 和弦。但这一小节预先出现了随后出现的长达 8 小节的属持续音的低音 G,破坏了音乐过程的整体逻辑,削弱了属持续音的紧张度,因而是绝不可取的。

这一“不对称的均衡感”正是巴赫这首前奏曲的重要特点。

3. 经过 4:1 的“浓缩”,可清楚看出,这首前奏曲的节奏核心集中在开端 4 小节,共有 3 种形态:



同时有变体 6 种:



以上 9 种节奏形态是全曲节奏网络的基础。

4. 音高组织的核心是二度,作为全曲的中轴线,在内部暗藏着 C 大调下行的平行音阶。从第 1—18 小节是十度下行平行音阶,第 19 小节起转变为六度音阶,最后回到十度。这条中轴线如同全曲的脊梁骨,支撑着音乐过程的走向,可称为乐曲构造的“龙骨”。

5. 终止式(CADENCE)是此曲主要组成部份。最长大的一次终止式过程从第 19 小节延伸至第 35 小节全曲结束,占整首乐曲的 1/2 强。除此而外,第 1—4 小节为 C 大调终止式,与第 32—35 小节的主持续音上的 C 大调终止式首尾呼应,达到结构上的圆满无缺。第 9—11 小节为 G 大调终止式,是全曲唯一离开 C 大调形成新的稳定的中心点之处。第 12—15 小节在内声部出现下行半音阶,是乐曲和声变化展开的不稳定部份。第 16—19 小节再次出现终止式,重新肯定 C 大调。从此,C 音一直延续到乐曲结束,形成占篇幅一半以上的大终止式。在这一长过程中,

第 20—23 小节以“属七—大七—减七—附加密集型二度音程”的越来越趋向紧张的低音线条中出现减三度进行( $F^{\sharp}-A^b$ ),成为全曲和声进行过程中张力最大、音响最密集最紧张的和声高潮(这里正处乐曲的 0.618 黄金分割点处)。而乐曲的高潮点则在靠近属持续音尾部的第 29 小节,是第 24 小节开始的渐强的顶点。第 31—35 小节是 C 大调主持续音,是从第 19—35 小节漫长的 C 大调终止式的终端。这四小节又与全曲开端第 1—4 小节遥相呼应,首尾以不同方式陈述同一和声进行,似乎又是开端乐思的回光返照。行乐至此,整首作品天衣无缝地形成相互紧密结合贯通的整体,没有任何多余,没有任何漏洞。

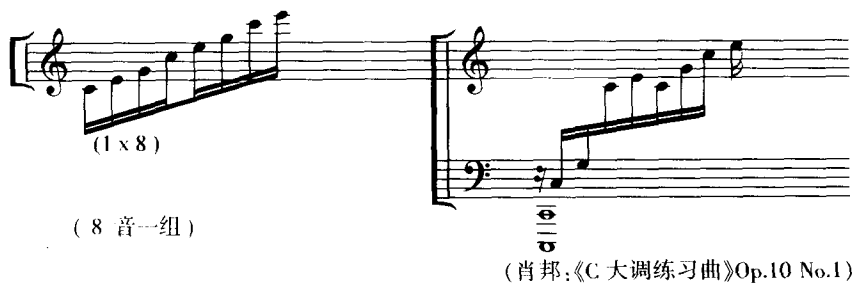
贯穿全曲始终的音型(除去第 33—35 小节)只有一个,即:

例 6:



对这一音型可有 7 种不同解读方式:

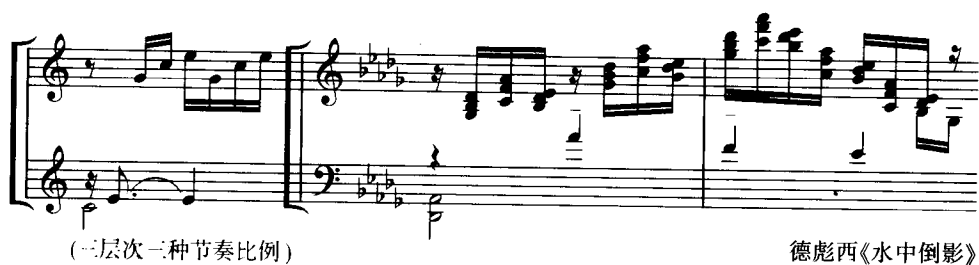
例 6(a):



例 6(b):



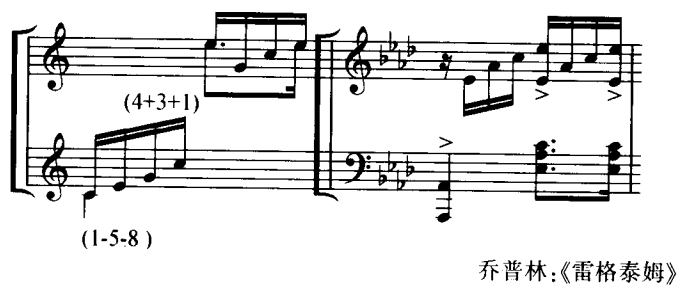
例 6(c):



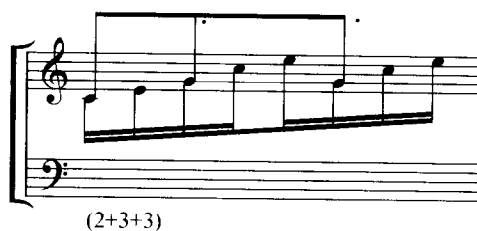
例 6(d):



例 6(e):



例 6(f):





例 6(g):

The image displays two systems of musical notation for Example 6(g). Each system consists of five staves. The first system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second system is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). Vertical dashed lines connect corresponding notes across all staves in both systems, indicating a complex polyphonic texture. The notation includes various note values, rests, and ties.

利盖蒂:《练习曲》第6首