

J.S.巴赫

INVENTIONS & SINFONIAS

(Two- & Three-Part Inventions)

附CD一张



二部创意曲和三部创意曲

J.S.BACH

[美] 威拉德·阿·帕尔默 编注



美国阿尔弗莱德出版公司权威版本

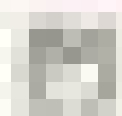
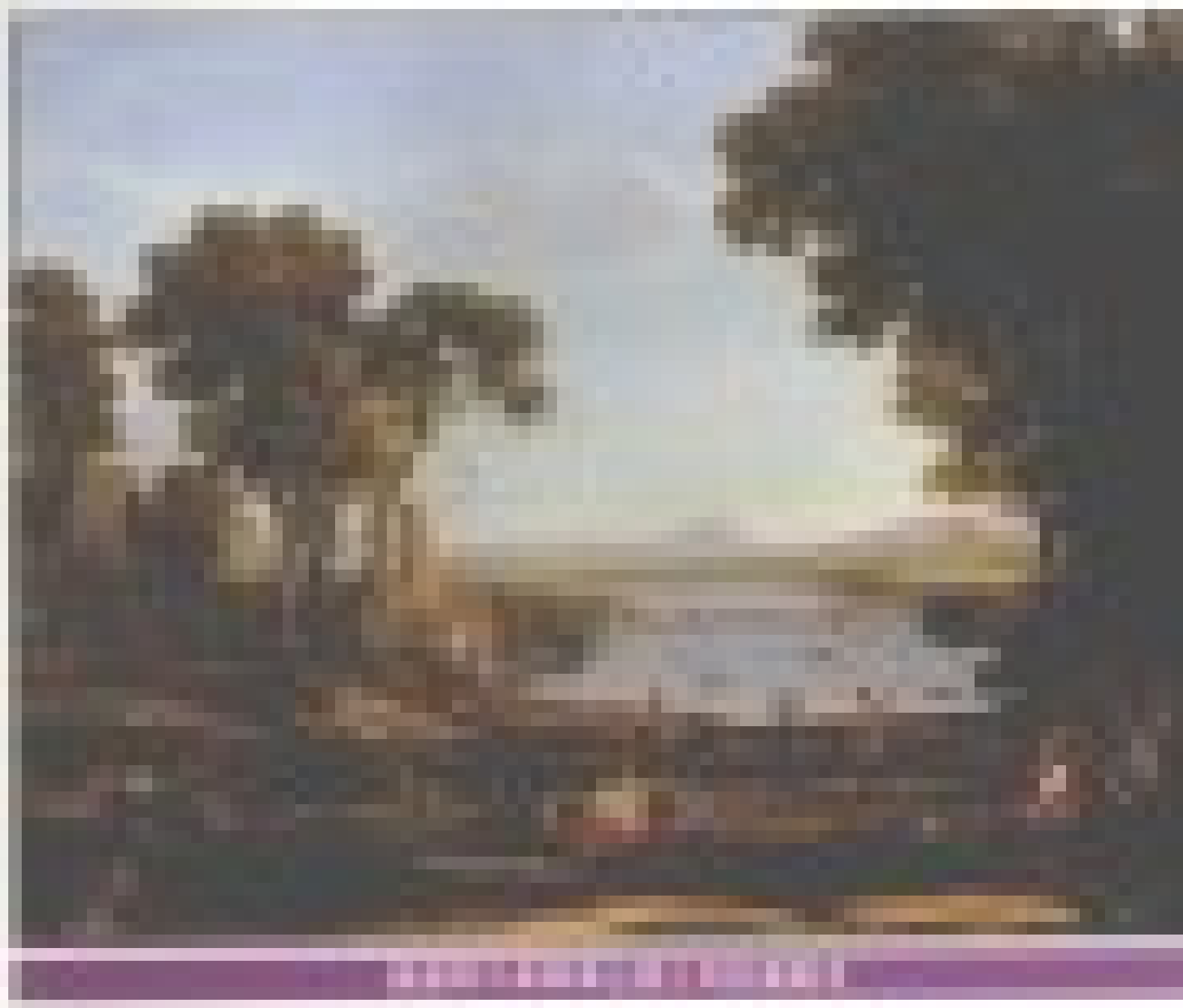


SMPH
上海音乐出版社

LS.BACH

Handwritten: *Handwritten* *Handwritten*

LS.BACH



美国阿尔弗莱德出版公司授权出版

J.S. BACH

J.S.巴赫

二部创意曲和三部创意曲 (创意曲和交响曲)

[美] 威拉德·阿·帕尔默 编注

汤蓓华 周 铿 译

 **SMPH**
上海音乐出版社

图字：09—2005—208 号

图书在版编目(CIP)数据

巴赫二部创意曲和三部创意曲/[美]威拉德·阿·帕
尔默编注;汤蓓华,周铿译. —上海:上海音乐出版社,
2005.9

ISBN 7-80667-762-3

I. 巴... II. ①威... ②汤... ③周... III. 钢琴—
器乐曲—德国 IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 101056 号

美国阿尔弗莱德出版公司提供版权

责任编辑:王亚平

音像编辑:曹德玲

封面设计:陆震伟

巴赫二部创意曲和三部创意曲

[美]威拉德·阿·帕尔默 编注

汤蓓华 周 铿 译

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@publicl.sta.net.cn

网址:www.sbcm.com

上海书刊印刷有限公司印刷

开本 640×978 1/8 印张 14.5 谱、文 112 面

2005 年 9 月第 1 版 2005 年 9 月第 1 次印刷

印数:1—5,300 册

ISBN 7-80667-762-3/J·728 定价:26.00 元(附 CD 一张)

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

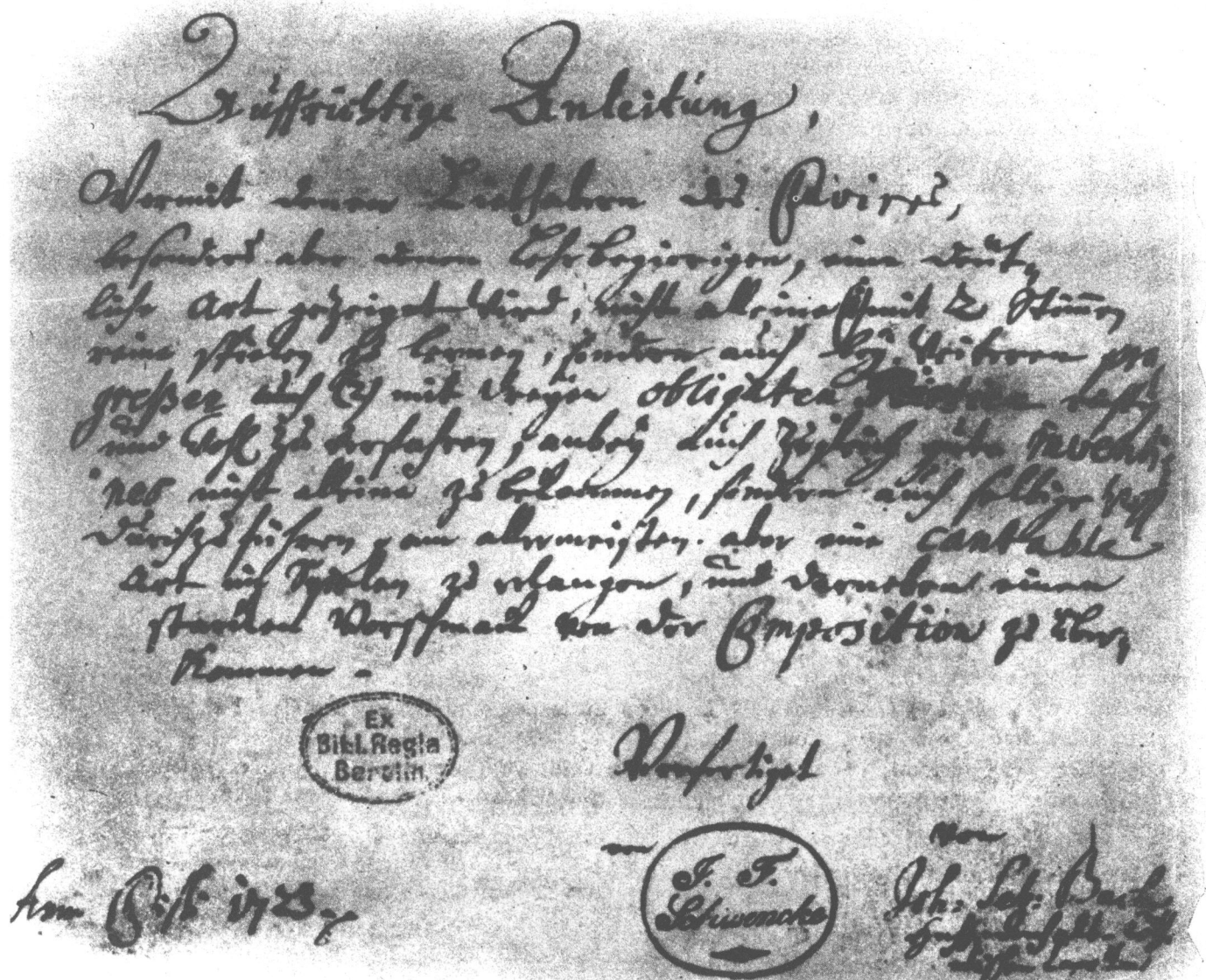
J.S.巴赫

二部创意曲和三部创意曲(创意曲和交响曲)

演奏者:瓦勒瑞·洛伊德 - 瓦茨

音轨	页码	曲目	时间
01	18	二部创意曲 No.1 C 大调, BWV 772	1:41
02	20	二部创意曲 No.1 C 大调, (1723 年手稿), BWV 772a	1:48
03	22	二部创意曲 No.2 C 小调, BWV 773	2:23
04	25	二部创意曲 No.3 D 大调, BWV 774	1:29
05	28	二部创意曲 No.4 D 小调, BWV 775	1:00
06	31	二部创意曲 No.5 降 E 大调, BWV 776	1:37
07	35	二部创意曲 No.6 E 大调, BWV 777	3:51
08	38	二部创意曲 No.7 E 小调, BWV 778	2:29
09	41	二部创意曲 No.8 F 大调, BWV 779	1:03
10	44	二部创意曲 No.9 F 小调, BWV 780	2:29
11	48	二部创意曲 No.10 G 大调, BWV 781	1:08
12	51	二部创意曲 No.11 G 小调, BWV 782	1:59
13	54	二部创意曲 No.12 A 大调, BWV 783	1:24
14	57	二部创意曲 No.13 A 小调, BWV 784	1:10
15	60	二部创意曲 No.14 降 B 大调, BWV 785	1:40
16	62	二部创意曲 No.15 B 小调, BWV 786	1:19
17	66	三部创意曲 No.1 C 大调, BWV 787	1:22
18	69	三部创意曲 No.2 C 小调, BWV 788	2:46
19	72	三部创意曲 No.3 D 大调, BWV 789	1:21
20	74	三部创意曲 No.4 D 小调, BWV 790	2:33
21	76	三部创意曲 No.5 降 E 大调, (1723 年手稿), BWV 791a	3:21
22	80	三部创意曲 No.5 降 E 大调, (键盘小曲), BWV 791	3:09
23	83	三部创意曲 No.6 E 大调, BWV 792	1:32
24	86	三部创意曲 No.7 E 小调, BWV 793	2:37
25	89	三部创意曲 No.8 F 大调, BWV 794	1:17
26	92	三部创意曲 No.9 F 小调, BWV 795	3:57
27	95	三部创意曲 No.10 G 大调, BWV 796	1:09
28	98	三部创意曲 No.11 G 小调, BWV 797	2:17
29	102	三部创意曲 No.12 A 大调, BWV 798	1:29
30	105	三部创意曲 No.13 A 小调, BWV 799	1:57
31	108	三部创意曲 No.14 降 B 大调, BWV 800	1:50
32	110	三部创意曲 No.15 B 小调, BWV 801	1:27

1723年手稿扉页影印件



诚挚说明

本书向键盘乐爱好者,特别是渴望学习的演奏者展示了:(1)如何更好地掌握二声部演奏。(2)进一步熟练地处理好三声部演奏。同时,并非仅仅为了创作好的创意曲,而且还要精益求精,重要的是要达到流利歌唱的演奏,通过学习这些素材来推敲和品味作曲本质的魅力。

亲王殿下宫廷乐长

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫 谨启

安哈尔特-戈登

本版素材来源

J.S.巴赫的创意曲和交响曲,创意曲是指二声部自由对位的短曲,交响曲则指三声部自由对位的短曲,通常称为二部创意曲和三部创意曲,这些作品在巴赫的生前都没有出版。现今传世的共有两本真迹:

1. 《为威廉·弗里德曼·巴赫而作的键盘小曲》(以下简称《键盘小曲》),始于1720年,以前奏曲为题包括了全部15首创意曲。同一卷中还包括了交响曲,每首都以幻想曲命名,但《C小调交响曲》丢失,《D大调交响曲》不完整。有几首创意曲出自威廉·弗里德曼之手,显然是在其父的指导下完成的。大多数创意曲及所有的交响曲均由J.S.巴赫亲笔书写。这部手稿现保存于康涅狄格州纽海文耶鲁音乐学校的图书馆中。

2. 最终最全的版本,《1723年手稿》,完全出自

J.S.巴赫之手。这部手稿现由柏林国家图书馆收藏。

一些由巴赫的学生或其他家庭成员誊写的有趣的抄本仍然保存着。其中来自柏林国家图书馆的两本抄本对本次修订起了很大的作用,特别是在校对原稿中的连线及装饰音时更有帮助,因为并不是所有原件都十分清晰。

1. 原由威廉·弗里德曼保存的抄本,毕肖夫(Bischoff)认为它是真迹,并将其称为“第二手迹”。本书中称为“弗里德曼手稿”。

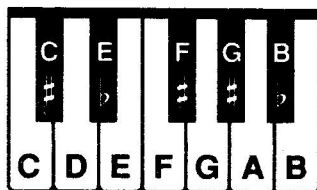
2. 海因利奇·尼古劳斯·格柏(H.N.Gerber)1725年的抄本。格柏于1724年起做了几年巴赫的学生。

为什么只有15首二部创意曲和15首三部创意曲?

巴赫《平均律键盘曲集》第一卷手稿的扉页写于1722年。该书包含了24首前奏曲和赋格曲,每首都各有大调和小调。那么,为什么巴赫在其最后定稿于1723年的创意曲集中只用了15个调性呢?

创作创意曲集时,巴赫选择了当时广为使用的音律系统能够接受的调性。这种系统,现在我们称其为“自然音律”,当时的音乐家们称其为“纯律”。自然音律适合某些调性,而对有些调性不实用;升调不能与降调等音,反之亦然。自然音律在十八世纪及之前已经应用,在自然音律中,每个调性都有其特别的个性和特征,使用纯律的调性也比平均律的调性更为谐和。

调律(Meantone temperament)总的来说就是要使以下音律在各种音程下尽可能地谐和:



因此,为了能让《二部创意曲》和《三部创意曲》在根据当时音律系统调整的乐器上演奏,巴赫将其所选基本调性限制在与平均音律系统兼容的基本调中。事实上,即使包含了F小调,他也从未突破过此限制。既然当时没有降A(除非巴赫使用了改良平均律调音系统,这样有几组音有时可以等音使用),升G调不得不作为降A调使用。F到升G间的音程(实际是增二度音)作为很小的小调三度音程使用,使该调性特性看起来比在平均律中的同调性更“悲哀”,F小调似乎被保留了类似的音乐性格。

从另一方面讲,《平均律键盘曲集》的目的在于介绍使用所有基本大小调的作品,这通过使用“平均律”调音系统更容易实现,它不仅能使用所有基本调弹奏,还保持了“纯律中的一些调性基本特点”。该系统采取了折衷调音法,允许升降调间的等音关系存在,还允许轻微调整,比如,可以将F自然调作为升E调使用。在一些音乐书籍、辞典和百科全书中有一处常见误解必须加以纠正:“平均律”绝

对不是我们现在所使用的“等”音律,后者将一个八度音阶等分为12个半音,在这种系统中,“基本调性的特点”被完全破坏了,基本调中音与音之间的不同仅仅是定调的高与低而已。

如果需要进一步了解历史上的音律,这里特别介绍两本欧文·约根森(Owen Jorgensen)的书:《用

耳朵调出历史上的音律》和《调音/包括/十八世纪韵律的完善性/十九世纪音律损失的艺术/以及/等律的科学》。第二本书中的文章很有说服力地指出,真正的“等”律在1885年前没有出现在键盘乐器上,而且二十世纪以前也并不常用在钢琴上。

《键盘小曲》的重要性

《键盘小曲》实际上是一本音乐指导书,是J.S.巴赫为其长子威廉·弗里德曼而设计的,可能后来巴赫的其他孩子,包括卡尔·菲利普·埃马努埃尔和约翰·克里斯蒂安,也使用了这套教材。第一个版本的《二部创意曲》和《三部创意曲》被认为是在给威廉·弗里德曼上课的时候创作的。既然在《1723年手稿》中J.S.巴赫谈到本作品的目的时写道:“并非仅仅为了创作好的创意曲,……重要的是……推敲和品味作曲本质的魅力”,那么尽可能多地知道巴赫如何将这些作品传授给威廉·弗里德曼是极为重要的。

《1723年手稿》中《二部创意曲》和《三部创意曲》出现的顺序如下:

C大调, C小调, D大调, D小调, 降E大调, E大调, E小调, F大调, F小调, G大调, G小调, A大调, A小调, 降B大调, B小调。

本版本即按上述顺序排列,而且所有现代版均如此排列。

然而在《键盘小曲》中,巴赫却向其子以全音阶升序展示,从C大调到B小调,剩余的作品按降序排列,从降B大调到C小调,排列如下:

C大调, D小调, E小调, F大调, G大调, A小调, B小调, 降B大调, A大调, G小调, F小调, E大调, 降E大调, D大调, C小调。

前三首《二部创意曲》(C大调、D小调和E小调)均以音阶或声部音阶为基础,后三首(F大调、G大调和A小调)则来自分解和弦,接下来的一首(B小调)同时使用了两种方法,但更强调对位发展,并且,从本质上讲这是一首二部赋格。以基本调性降序排列作品,充分显示出巴赫是一个非常优秀的老师。现代教师毫无疑问地认同这是一个向学生展示这些作品的合乎逻辑的顺序,在学习和演奏的过程中将获益匪浅。

威廉·弗里德曼很可能自己也创作过,或至少在其父的指导下参加了某些曲段的创作。在《键盘小曲》中,C大调和D小调《二部创意曲》就是威廉·弗里德曼的笔迹,其中有一些其父做的校正,E小调、F大调、G大调、A小调和B小调《二部创意曲》全部都是威廉·弗里德曼的笔迹。在完成了升序系列的创作后,剩下的八首降序调性系列曲目显然出自其父之手。

在《1723年手稿》中,全部《二部创意曲》和《三部创意曲》均是J.S.巴赫的笔迹。

装饰音表说明

以下的装饰音表选自《键盘小曲》，原名为“不同符号的说明，正确演奏方法的提示”，是绝无仅有的由J.S.巴赫亲手制作的谱表。



上述谱表以现代记谱方式重现如下。

各种标记说明了如何正确弹奏这些装饰音。

(1) (Trillo) 颤音	(2) (mordant) 波音	(3) (trillo und mordant) 颤音和波音	(4) (cadence) 回音	(5) (doppelt-cadence) 下前缀的颤音	(6) (idem) 上前缀的颤音
(7) (doppelt-cadence und mordant) 带波音和下前缀的颤音	(8) (idem) 带波音和上前缀的颤音	(9) (accent steigend) 上起倚音	(10) (accent fallend) 下起倚音	(11) (accent und mordant) 倚音和波音	(12) (accent und trillo) 倚音和颤音
					(13) (idem) 同前

上表中最常用的中文术语如下：

(1)颤音(Trill) (2)下波音(Mordent) (3)带下波音后缀的颤音(Trill with termination) (4)回音(Turn) (5)带上行前缀的颤音(Ascending trill) (6)带下行前缀的颤音(Descending trill) (7)带上行前缀的下波音(Ascending trill with termination) (8)带下行前缀的下波音(Descending trill with termination) (9)上行倚音(Appoggiatura from below) (10)下行倚音(Appoggiatura from above) (11)带上行倚音的下波音(Appoggiatura and mordent) (12)带下行倚音的颤音(Appoggiatura and trill) (13)同前(The same)

由于《键盘小曲》在 1932 年由耶鲁学校图书馆买断前属私人所有,因此在那以前要出版是很不容易的,这包括巴赫协会、布索尼、车尔尼和梅森等版本。汉斯·毕肖夫在做完了他的《二部创意曲》和《三部创意曲》后才得以见到《键盘小曲》的庐山真面目,后在一个拾遗表中添加了几个不完全的索引,提供了大量重要信息。《1723 年手稿》被认为是最终版本,其后该版本的内容大多被 J.S.巴赫所确认,然而,《键盘小曲》在确认准确可信的乐谱方面的价值可从下例中一目了然:

在《创意曲第 3 号》中,有一个装饰音着实引起了混乱。很明显,它在第 3 小节和第 45 小节中两次

《1723 年手稿》影印件:

第 3 小节



第 45 小节



通过对照我们可以清晰地看出,问题装饰音并不是在某些版本中出现的 $\sim$ $\star$,而是在一个连音后面跟着一个下波音: $\sim$ $\star$ 。

在上例及下例第一图的五线谱手稿中,采取的是女高音声部标记法,把中央 C 放在五线谱的第一线上。

在《1723 年手稿》的《三部创意曲第 11 号》第 50 小节中,一滴墨恰巧落在降 e 的上面,致使所有编辑均将之误认为是一个 f。

《1723 年手稿》:



e^b 还是 f?

《键盘小曲》(1720 年):



e^b

出现,在《1723 年手稿》中这个装饰音标记为 $\sim$ $\star$,但它却出现在一个十六分音符上!这个标记与巴赫写的“带上行前缀的下波音”标记(参见本节中的说明部分)有些相同,很显然这在任何合理的速度下是不可能实现的,因为它要求在被十六分音符占用的时间段内弹奏八个音符。尽管它无法弹奏,但在巴赫协会的版本中却没有说明。汉斯·毕肖夫将其作为可信装饰音加以引用,但却放在了脚注中,以表示他的顾虑。

当把最终手稿中的这些小节与《键盘小曲》中的相应小节进行对比时,问题解决了:

《键盘小曲》影印件:

第 3 小节



第 45 小节



《巴赫协会版》(同样出错的还有亨勒、拜伦来特、彼德斯、维也纳乌尔塔斯、卡尔慕斯和西尔莫等版本):



f

《格柏手稿》(1725 年):



e^b

← 正确的音符应是降 e →

为了使本版及脚注中所引用的音符的音调准确无误,我们选择使用改良版的海尔姆浩兹(Helmholtz)的音调标注法。

海尔姆浩兹使用的是:C-B, c-b, c'-b', c''-b'', c'''-b''',我们使用了 C-B, c-b, c¹-b¹, c²-b², c³-b³,具体如下:



本版中装饰音的使用

本章节将每个装饰音置于时值十六分音符以上,以便于说明,并使用中等的速度,以推敲和理解每个装饰音的“总体构造”。注意表中的所有装饰音均在正拍上演奏,无论它们出现在任何调上,很少有例外。

1. 颤音 tr tr tr

这几个标记可以交换使用以表现颤音的长短。

所有的颤音都必须从它的上方音开始。

颤音可以由演奏者自由地加以诠释,它可以在主音符时值内休止,或者,有时在整个音符的时值范围内延续。任何颤音的最少音符数为四个音。



颤音的第一个音符有时可以拖延,这样会更有效果。



在较长音符上的颤音可能占用音符的整个时值,或者在任何节拍或节拍的任一时段停止在主音上。

有些艺术家及教师坚持将《创意曲第1号》中的第一个颤音作为波音处理,这个错误来自于车尔尼和布索尼的老版本,而在《1723年手稿》和《键盘小曲》中,该装饰音清晰地标注为颤音,用符号 tr 表示。在《格柏手稿》中这里也是一个颤音,用符号 tr 标注。

2. 下波音 ~

“波音”一词源于拉丁语“mordere (咬)”,这说明波音必须有其显现的质量,它对旋律起到画龙点睛的作用,有时也用来强调旋律。总的来说波音弹奏时必须很快,有时比以下标出的还要快:



在极度快速的章节,有时可将波音的两个音符

同时压下,然后立即松开低音键(C.P.E.巴赫 *《随笔》II, v.3)。

在长音符上,下波音有时可以有额外的回弹,称为“长波音”,标记时有时以普通的波音符号标注,但更常用的标注符号则是 tr 或 tr 。长波音的功能与普通波音或短波音不同,它占满音符的时值。



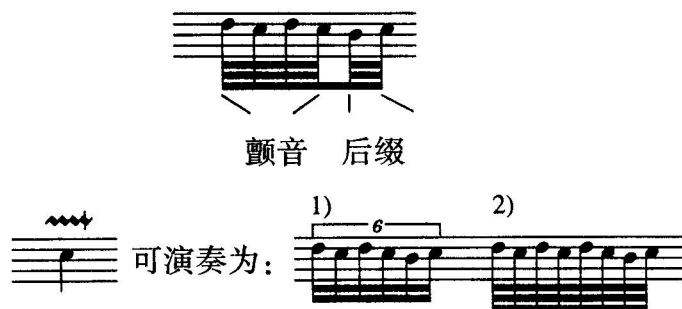
注意波音的时值,它不能占用整个音符的时值。“其原有时值的一小部分应留空,不能像颤音一样直接延续至下一个音,这样即使是好的波音听起来也会不舒服。”(C.P.E.巴赫,《随笔》II, v.8)。在《随笔》第二卷第十一节,我们还可以读到:“波音的丽质通常可以将其低音提高一个半音来增强。”因此,波音绝对不可以全音程弹奏。

3. 带下波音后缀的颤音 tr

有时我们将其称为“带后缀的颤音”、“带回音的颤音”,或不常用地称为“颤音和波音”、“颤音和尾音”。

后缀包含两个结束音符,与颤音相连并通常以同等速度弹奏。

颤音本身至少需要四个音符,而后缀又有两个,这样,整个装饰音至少有六个音符:



*C.P.E.巴赫《键盘乐器演奏真谛随笔》,柏林,1753。

后缀通常清楚地标出,就像《创意曲第2号》第2小节那样。在这种情况下,颤音以与结束音同等的速度弹奏。

《创意曲第2号》

(第2小节)

书写为:



可演奏为:



在《随笔》(II, iii, 13)中,C.P.E.巴赫指出,如果有时间的话,无论其是否已经标出,颤音后都可以加上后缀。

巴赫在《创意曲第12号》中标出了长颤音的后缀,但在《创意曲第4号》中却没有标出后缀。

4. 回音~

在其手稿中,J.S.巴赫使用了垂直或倾斜的回音标记: ?

巴赫作品中的回音总是开始于主音上方的音符。

在《随笔》(II, iv, 3)中,C.P.E.巴赫说:“回音几乎总是要快速演奏。”他举出了以下例子,从中可以看出,事实上回音的表现方式取决于音乐的速度:



根据上述引用的同一节中的内容,在实际演奏效果中,回音是一个缩小了的带后缀的颤音,而且也可以作为其简化形式使用。

当回音放在两个音符之间时,要等到主音发出声音后才可以弹奏,而后回音的旋律要根据其可用时间来确定,通常有以下几种可行方法:



关于这种回音的例子,请参阅《创意曲第9号》第16小节。

5. 带上行前缀的颤音~

这种装饰音有时也称为“上行颤音”。前缀由两个音符组成,而颤音本身至少需要四个音符,这样整个装饰音至少有六个音符:



由于该装饰音通常用在长音符上,又由于长颤音通常最好加后缀弹奏,这种装饰音在实际应用中常常成为“带上行前缀的下波音”(参见第7条)。

《创意曲第9号》

(第16小节)

书写为:



可演奏为:



6. 带下行前缀的颤音~

这种装饰音有时也称为“下行颤音”。带下行前缀由四个音符组成,与回音有些相似,颤音本身至少需要四个音符,这样整个装饰音至少有八个音符:



在实际应用中,这种装饰音通常被“带下行前缀的下波音”所替代(参见第8条),回弹次数不必计算。

7. 带上行前缀的下波音

这种装饰音有时被称为“带尾音(或前缀)的上行颤音”。

它共有三部分:前缀、颤音和后缀(尾音)。如“装饰音表说明”(以下简称“说明”)中所示,弹奏时不能少于八个音符:



有时后缀清楚地标出,当带前缀的颤音后跟着一个上升音时也可以加上后缀。

通常只有在一定时值长度的音符上才可以使用这种装饰音,但在《创意曲第 11 号》中它却出现在一个加附点的八分音符上。

《创意曲第 11 号》

(第 10 小节)

书写为:

可演奏为:



在《创意曲第 12 号》中,这种装饰音出现了多次:

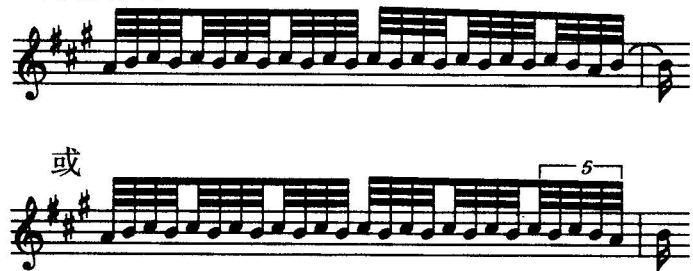
《创意曲第 12 号》

(第 10 小节)

书写为:



可演奏为:



一个这种时值长度的颤音不需要确切的回弹次数,像普通颤音一样,可少可多。

8. 带下行前缀的下波音

这种装饰音有时被称为“带尾音(或后缀)的下行颤音”。

由于这种装饰音比上一条中讨论的装饰音要多出至少两个音符,因此它通常只发生在长音符上。



鉴于颤音的最后两个音符与后缀结合在一起以发出与前缀一模一样的声音,所以只要音符的时值长度允许,最好能多添加几次回弹。这在“说明”中有很清楚的表述:



这种装饰音大部分情况下用于长音符,但在《创意曲第 5 号》中却出现在一个四分音符上:

《创意曲第 5 号》

(第 32 小节)

书写为:



注:

自第 5 条到第 8 条之间的复合装饰音都带有前缀,这些装饰音标记前开始处的弧形是每个装饰音前四个音符的图形表示,后面的部分则表示装饰音中剩下的音符如何弹奏(无论是颤音还是带波音后缀的颤音)。记住了这一点,对这些装饰音的理解就会变得简单而且容易记住。

5)



6)



7)



8)



9-12. 由装饰音标注的倚音 \ 〰

这个小曲线可能是从连线标记中演变而来,在那里它与一个小音符一起表示倚音。

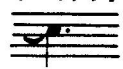
“倚音”一词来自意大利文 *appoggiatura*,意思是“倚靠”。

如果小曲线从主音下方来,就是“下倚音”或“上升倚音”,以比主音低全音或半音的音符与主音同拍弹奏,这个音为着重音,使主音变得更柔和。如果曲线从主音的上面来,则是“上倚音”或“下降倚音”。当主音的时值可以平分两部分时,倚音只占该时值的一半:

9. 上升倚音

书写为:  可演奏为: 

与带附点音符一起使用的倚音通常占用主音时值的三分之二:

书写为:  可演奏为: 

“说明”中的例 11 和例 12 表示倚音与波音或颤音一起使用。注意在例 12 中,倚音变成了颤音的起始音符(同样特别的颤音例 13,是例 12 中装饰音的另一种表示方式)。

11. 倚音与波音

书写为:  可演奏为: 

12. 倚音与颤音

书写为:  可演奏为: 

注意,在上面的两个例子中,装饰音的倚音部分采用的是正常时值,也就是主音时值的一半。

由小音符标注的倚音 〰 〰

在《平均律键盘曲集》中,大部分倚音都是用小音符标注的。

在弹奏这些倚音时,应同样使用小曲线的规则,所有的倚音均应视为着重音并在正拍上弹奏。

书写为:  可演奏为: 

书写为:  可演奏为: 

重要提示:

现代短倚音或“装饰音”  出现在很多现代版的巴赫作品中,这些音符巴赫从未用过,因此总是不正确的!

《二部创意曲》和《三部创意曲》中出现的少数几个在附点音符前的倚音,造成了不同的理解。《创意曲第 5 号》的最后一个小节,有些艺术家倾向于给倚音以附点音符三分之二的时值:

《创意曲第 5 号》

(最后一小节)

书写为: 

演奏为:

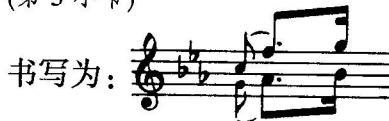
 或 

在这种情况下,大音符的时值如果用三十二分音符就是不完整的。看起来巴赫是想把该倚音作为一个八分音符来弹奏,这样主音即可以填补缺失的三十二分音符的空档。基于这个原因,第一个例子似乎是最好的解决方案。然而,第二个例子也是可以接受的,而且经常被使用。

在《三部创意曲第 5 号》加了装饰音的版本中,有许多倚音出现在八分音符和附点八分音符前,出现在八分音符前的倚音占该音符的一半时值;许多演奏者只给那些出现在附点八分音符前的倚音以三分之一甚至更少的时值,可能是为了避免丢失主音的特色。演奏者还可能倾向于根据音乐的规定演奏,给它们以附点音符三分之二的时值。

《三部创意曲第 5 号》

(第 3 小节)

书写为: 

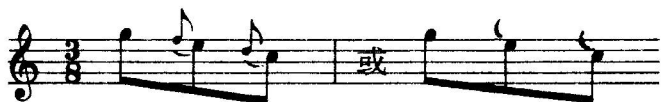
演奏为:

 或 

作为经过音使用的倚音

当一段以三度音程下降的乐章包含有倚音标记(小曲线或小音符)时,倚音就可以(根据演奏者的判断力)用来填充三度音程的空隙,并很快地弹奏。

以下例子在意义上是相同的:



这些音符可以以与选段特色相适应的旋律弹奏:



在这种情况下,小音符不作为倚音使用,而只是简单地作为“经过音”使用。

《二部创意曲第3号》的一些例子可以作为重要佐证,说明巴赫至少经常性地使用小音符或曲线来表示经过音。

在《1723年手稿》中有以下这些小节:

第4小节

第46小节



在《键盘小曲》中,同样的例子如下:

第4小节

第46小节



很明显,第4小节与第46小节是不同的,看起来巴赫似乎在第46小节中需要这些经过音,因为他在《键盘小曲》中将经过音清楚地写出来。由此我们可以假设他也在第4小节中以同样的方式弹奏。

本书编辑认为,在J.S.巴赫的音乐作品中,这是唯一一段描述倚音可以先拍弹奏的内容。“同拍倚音”可能是所有装饰音中“最富有表现力”的,建议即使在下行三度音程中也照样使用。

13. 预备颤音

J.S.巴赫为这一个装饰音起的名字与第12个相同,即“倚音和颤音(带下行倚音的颤音)”。倚音作为颤音的加长起始音符处理。

书写为:

可演奏为:



《创意曲第9号》第15小节中出现了一个预备颤音。

《创意曲第9号》

(第15小节)

书写为:



可演奏为:

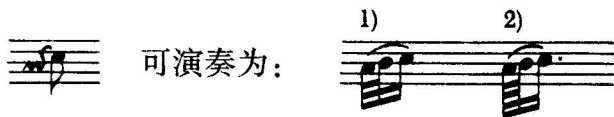
或



巴赫谱表中的13个装饰音至此已介绍完毕,在本书中出现的另外三种装饰音也有必要一一介绍。

14. 滑音

这种装饰音(Schleifer)也被称为“滑”(slide)。标记中的波线部分与颤音或波音没有任何关系,只是用于标记在该装饰音开始前的线或间处。当使用此标记时,两个相邻的下方音符与主音同拍弹奏,并快速滑向主音。



滑音在《二部创意曲》和《三部创意曲》的手稿中均没有出现,但却在《弗里德曼手稿》中使用过多次。

滑音的例子可以在《三部创意曲第4、7、9和13号》的脚注中找到。

15. 回波音

回波音(“紧凑颤音”)并不包括在“说明”中,但C.P.E.巴赫却在其《随笔》(II, iii, 30-32)中以不短的篇幅进行了讨论。

回波音只会出现在下降二度音程后,被颤音装饰的音符必须有高一度的音符引导,演奏时回波音就像是一个极快的颤音一样。它只有四个音符,第一个音与引导音连结(用连结线表示,不弹奏)。

C.P.E.巴赫说,回波音“将引导音符连到了被装饰音符上,不要把它们分开”。他在《随笔》的每一个例子中都将这两个音符用连线连起来:

书写为:

可演奏为:



我们必须强调,回波音并不仅仅是将一个普通颤音绑到前导的上方二度音上,C.P.E.巴赫说,“回波音……因其速度和简洁而区别于其他装饰音”,他同时还说,“不同于其他的修饰音,它(回波音)不能慢速向学生演示,理论上它必须连贯、匀称而清晰,……在这种速度下,单音是很难分辨出来的。由于这一特点,它的强度是其他颤音无法比拟的”。

如果《创意曲第1号》中使用了回波音,那它就不能弹奏得比以下示例慢:

《创意曲第1号》

(第1小节)

书写为:



可演奏为(如果使用回波音):



由于少一个从前一个音符过来的连奏音符,我们相信这个装饰音应像普通短颤音一样弹奏:



16. 快音

这种装饰音被翻译成“快音”,原文为“snap(噼啪地)”。尽管巴赫键盘作品的许多编辑,包括布索尼、梅森和其他一些编辑,都采用这种用法,但它并不是短颤音的简单替换。还有些编辑将这种装饰音写成短颤音,以致后来将他们的错误合在一起而称其为倒波音。在《随笔》(II, viii, 1-4)中,C.P.E.巴赫说,快音总是以两音符倚音(但没有连线)的形式出现在谱上,并且总是很快地弹奏。

书写为:

可演奏为:



那些为了“保留连奏”的目的而将快音作为颤音(当颤音被高一度的音符引导时)替代使用的编辑们必须考虑C.P.E.巴赫的话,“只出现在快速、分开的音符前”。将此音作为短颤音的替代品使用的出发点很明显,那就是在我们中间仍然还有人认为~是一个反转的波音。C.P.E.巴赫在其有关颤音的论述中根本就没有提到过快音,而是将其作为一个独立的主题。“说明”中没有提到快音,也没有证据证明它可以用在《二部创意曲》和《三部创意曲》的任何一个部分。

17. 分解和弦琶音

在巴赫时代,在羽管键琴和楔槌键琴上使用和弦琶音或“分解”和弦是十分普遍的,因此没必要在乐谱上标注出来。我们要更加强调在乐谱上出现的分解和弦琶音的标记。羽管键琴需要这些轻微、分解的和弦来增加声音色彩。

和弦既可以自顶音开始分解,也可以自底音开始分解,如果有足够的时间,它们也可以自两个方向分解,特别是靠近曲尾的和弦(尤其是有即兴特点的前奏曲)。

《创意曲第1号》以一个结束和弦结尾,作者在上面标了个分解和弦琶音符号。《创意曲第8号》也以结束和弦结尾,但没有分解和弦琶音符号,然而它可以根据演奏者的理解进行琶音化处理。

关于颤音的更多介绍(从上音符开始)

在其《随笔》(II, iii, 1-5)中, C.P.E.巴赫列出了八种可以使用颤音的情况: 1) 音符反复时; 2) 经过式乐段; 3) 跨跃式乐段; 4) 连续性乐段; 5) 终曲乐段; 6) 在持续性音符上; 7) 延长记号处; 8) 休止处。在罗列了这些用法之后, 他又添加道: “颤音总是开始于主音符的上方二度音。”

那么, C.P.E.巴赫的原理是否也适用于 J.S.巴赫的作品呢? 在任何情况下, C.P.E.巴赫的论述与其父亲的谱表都没有相悖之处, 他对这些应用的论述与其父使用的情况相吻合。J.S.巴赫为其另一个儿子威廉·弗里德曼所写的《键盘小曲》中的其他作品就是很好的例子。儿子作的书可以作为父亲理论的同路人, 将两者放在一起进行比较研究可以使问题更明朗化。我们可以看到, J.S.巴赫教给一个儿子的东西又原封不动地传授给了另一个。C.P.E.巴赫写道: “我的父亲是我唯一的老师, 我所知道的一切都是跟他学的。”

在正确理解了巴洛克时代的装饰音后, 正确的巴洛克演奏技巧才在二十世纪得以重见天日, 阿诺尔德·多尔麦西是这项工作的光辉先驱者, 他在其传世的《十七及十八世纪音乐解读, 根据当代佐证揭示》一书(1915年, 伦敦)中揭示了他的发现。诸如霍华德·弗格森、瑟斯顿·达尔特、迈克尔·科林斯、普南·阿尔德里奇、大卫·福勒以及其他的学者们, 为这些佐证添加了许多内容, 并在学术刊物上发表了各种文章。阿诺尔德·多尔麦西的工作又由其子卡尔·多尔麦西和他的爱徒罗伯特·多宁顿在其弥足珍贵的著作《早期音乐解读》中发扬光大(1963年, 伦敦; 新修订扩充版, 1973年, 纽约)。同样重要的还有同一作者的《巴洛克音乐习者指南》(1973年, 纽约)。通过学者们客观的研究, 颤音开始于主音符的上方二度音被确定为标准的巴洛克时代演奏惯例。

纵观我们现在所掌握的知识, 包括十七、十八世纪的各种谱表, 不难看出, 所有简单颤音均在正拍上从上音符开始, 而且所有加前缀的颤音均在正拍上开始, 然而另一种现象却令人吃惊、让人费解, 那就是迄今为止我们仍然经常遇到在主音上或拍前开始的颤音, 这些不仅出现在著名艺术家的录音里, 而且还出现在应当更清楚这些细节的音乐家们所举行的讲座和撰写的文章里。

在与 C.F.彼德斯编撰的《平均律键盘曲集》第一

卷一同出版的阿尔弗雷德·克鲁采的《演奏指法观察》中, 克鲁采建议, 大约三分之二的颤音均应在主音上开始。究其原因, 是因为克鲁采与很多人一样, 都相信由一个二度音程引导的颤音必须在主音符上开始, 以避免反复弹奏引导音符! 这与我们从 C.P.E.巴赫、库普兰、丹吉尔伯特、马尔普格、阿格利科拉、图尔克、匡茨以及许许多多其他人的描述中所得到的所有例子大相径庭, 与巴赫同时代的人也没有一个提到过这个规则。C.P.E.巴赫的《随笔》(II, iii, 16)中有许多颤音在上二度音程引导的音符上的例子, 而且 C.P.E.巴赫还指出, “颤音经常使用在下降二度音程上, 准确地说, 在那里不适合用波音”。

F.W. 马尔普格在其《键盘演奏入门》*(I, iv, 7)中写道, “颤音, 无论在什么地方出现都必须遵守这个规则。假如颤音开始的上音符与颤音前的音高一样, 这个音符也必须加以重复。”

上音符颤音的功能就像一个上倚音一样旋律悦耳、音色谐和且富有表现力。正如当反复前导音时上倚音极为有效那样, 在同一乐段中, 颤音也是非常有效的。事实上, 颤音最重要的用法是在终曲中, 如下所示:



引导加颤音的前一个音符在这里起到为延留作准备的作用, 主音上的颤音完成后即出现了过渡解决。



附点时值的延长以及后续音符时值的缩短将在下面的一节中说明。此处上音符颤音的效果可以通过在主音符上开始颤音弹奏加以测试, 上音符所产生的不谐和音消失了。不谐和解决效果是音乐中最具表现力的声音, 它代表了颤音在许多乐段中的重要功能。

*F.W.马尔普格《键盘演奏入门》, 柏林, 1755。