

J.S.巴赫

WELL-TEMPERED CLAVIER
VOLUME II

下



十二平均律钢琴曲集

朱迪斯·施奈德 编注 唐哲译

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

美国阿尔弗雷德出版公司提供版权

上海市教委重点学科（第五期）项目

J.S.巴赫

十二平均律钢琴曲集

编 注：朱迪斯·施奈德

翻 译：唐 哲

下

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

图书在版编目 (C I P) 数据

J. S. 巴赫十二平均律钢琴曲集. 下 / 朱迪斯·施奈德编注: 唐哲译
—上海: 上海音乐出版社, 2008. 5

(钢琴经典导读系列)

ISBN 978-7-80751-206-6

I. 巴… II. ①朱…②唐… III. 钢琴-十二平均律-器乐曲-德国-选集
IV. J657. 41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 035026 号

LICENSED FOR DISTRIBUTION AND SALE ONLY
IN THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

仅授权在中华人民共和国境内发行、销售

书名: J.S. 巴赫十二平均律钢琴曲集 下

编注: 朱迪斯·施奈德

译者: 唐 哲

出 品 人: 费维耀

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: 上海港东印刷厂

开本: 640×978 1/8 印张: 31 图、文 242 面

2008 年 5 月第 1 版 2008 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1-3.000 册

ISBN 978-7-80751-206-6/J. 175

定价: 58.00 元

告读者: 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

电 话: 021-59671164

主题索引

1. 前奏曲与赋格(C 大调) 30	13. 前奏曲与赋格(升 F 大调) 126
2. 前奏曲与赋格(C 小调) 38	14. 前奏曲与赋格(升 F 小调) 137
3. 前奏曲与赋格(升 C 大调) 42	15. 前奏曲与赋格(G 大调) 147
4. 前奏曲与赋格(升 C 小调) 48	16. 前奏曲与赋格(G 小调) 153
5. 前奏曲与赋格(D 大调) 60	17. 前奏曲与赋格(降 A 大调) 163
6. 前奏曲与赋格(D 小调) 69	18. 前奏曲与赋格(升 G 小调) 176
7. 前奏曲与赋格(降 E 大调) 76	19. 前奏曲与赋格(A 大调) 188
8. 前奏曲与赋格(升 D 小调) 84	20. 前奏曲与赋格(A 小调) 194
9. 前奏曲与赋格(E 大调) 92	21. 前奏曲与赋格(降 B 大调) 202
10. 前奏曲与赋格(E 小调) 100	22. 前奏曲与赋格(降 B 小调) 212
11. 前奏曲与赋格(F 大调) 110	23. 前奏曲与赋格(B 大调) 224
12. 前奏曲与赋格(F 小调) 119	24. 前奏曲与赋格(B 小调) 234
附录: 前奏曲 1(C 大调)	
较早的伦敦手稿版本 242	

J.S.巴赫《十二平均律钢琴曲集》下卷

[美]朱迪斯·施奈德编注 唐 哲 译

目 录

主题索引	2
关于巴赫《十二平均律 钢琴曲集》下卷	4
资料来源	4
编辑思路	6
前奏曲	6
赋格	7
赋格写作手法	8
密接和应	8
转位	9
主题的扩展与缩减	9
双重赋格与三重赋格	10
装饰	11
巴赫的装饰音表	12
说明	12
装饰音	13
颤音	13
波音	13
带后缀的颤音	14
回音	15
带上行前缀的颤音	15
带下行前缀的颤音	15
带上行前缀及后缀的颤音	15
带下行前缀及后缀的颤音	16
倚音	16
上行倚音	16
下行倚音	16
倚音与波音	16
倚音与颤音	17
有准备的颤音	17
滑音	17
巴洛克碎音	17
上位颤音的更多用法	18
装饰音添加	19
“必须”装饰音	19
即兴装饰音	20
主题素材变化	20
琶音和弦	21
装饰延长音	22
节奏变化	22
调整附点节奏	22
“附点时值延长”	23
颤音的缀带音	23
“附点时值缩短”	23

乐器	24
触键	25
延续和弦音	25
运音法	25
着重与节奏感	26
速度	27
力度	27
指法	27
钢琴延音踏板的使用	28
致谢	28
参考书目	28
注释	29
24 首前奏曲与赋格	30
(见主题索引)	
附录	
前奏曲 I(C 大调)	242
(较早的伦敦手稿版本)	



这帧由约翰·欧内斯特·伦茨作的肖像由德国欧福特市博物馆收藏。

关于巴赫 《十二平均律钢琴曲集》下卷

巴赫于 1722 年左右完成了《十二平均律钢琴曲集》(The Well-tempered Clavier)的第一卷,当时人们已经广泛采用了全新的音律系统(temperament,键盘乐器的调律体系),而 20 多年后,步入晚年的巴赫又加入了 24 首前奏曲与赋格编汇

成此卷。

曾撰写巴赫传记的约翰·尼科拉斯·福克尔(Johann Nikolaus Forkel, 1749—1818)将第二卷评价为“自始至终的杰作”^①,而第一卷中却有不少巴赫年轻时尚未成熟的作品。巴赫研究学者克里斯多夫·乌尔夫(Christoph Wolff, 1940 年出生)提到第二卷“无疑是巴赫最具革命性的键盘作品”^②,其中许多乐曲都是后来创作的,也有一些是经过修改甚至移调的旧作。

在巴赫所处的时期,“clavier”一词通指所有键盘乐器——主要为击弦键琴(clavichord)、拨弦键琴(harpsichord)以及管风琴,也包括雷格尔(regal)琴和新近出现的钢琴。一件使用“十二平均律”(well-tempered)的键盘乐器对每个八度音程中的十二个半音进行个别微调,从而使 12 个大调和 12 个小调的每一个调都适于演奏。十二平均律之前人们所广泛采用的等全音音律系统(meantone temperament)只适用于某些音调,升降记号无法互换——一个升调无法作为另一个降调,反之亦然。而在作曲时使用很多升降号的远关系调,或远关系转调就会产生强烈的走音感(然而等全音音律系统在它适宜的某些调性上却比我们今天律制中的任何调性的音更准!)。一些词典将十二平均律(well-temperament)定义为等距平均律(equal temperament, 即把八度音程平分成十二个等距半音的定音方式)。然而实际上,十二平均律却是一个非均等的律制,它保留了等全音音律系统(meantone temperament)的基本特点,同时也使音调能够既作升调又作降调。而如今成为标准音律系统的等距平均律(equal temperament)中除了八度之外,所有音程的音调都稍有偏离。

早在 1691 年,德国管风琴演奏家及制作者安德雷斯·维克美斯特(Andreas Werckmeister, 1645—1706)就出版了一部作品,名为 *Musicalische Temperatur, oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht, wie man ein Clavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinetten und dergl. wohltemperiert stimmen könne*(音律,即如何将键盘乐器按照十二平均律调音,特别是管风琴、琴管(positive),雷格尔风琴(regal),斯皮耐古钢琴(spinet)等乐器)。这种调音系统为作曲家开拓了一片全新的疆界。约翰·帕海贝尔(Johann Pachelbel, 1653—1706)用 17 个调谱写了键盘套曲。1702 年,约翰·卡斯帕尔·费迪南·菲舍尔(Johann Caspar Ferdinand Fischer, 1656—1746)在他的《阿里阿德涅》(Ariadne musica)中,用 19 个大调、小调及 E 弗里几亚(Phrygian)调式为管风琴

创作了前奏曲和赋格。1719 年,约翰·马滕森(Johann Mattheson, 1681—1764)在一系列管风琴的通奏低音(figured bass)练习曲中采用了所有 24 个调。然而巴赫 1722 年的《十二平均律钢琴曲集》第一卷是第一部包含所有 24 个大小调的曲集。之后便有许多作曲家纷纷效仿,如奥古斯特·亚历山大·克朗戈尔(August Alexander Klengel, 1783—1852)谱写了包含所有大小调的卡农和赋格,以及弗雷德里克·肖邦(Frédéric Chopin, 1810—1849)的《前奏曲》(作品 28)、德米特里·肖斯塔科维奇(Dmitri Shostakovich, 1906—1975)的《24 首前奏曲和赋格》(作品 87)和保罗·兴德米特(Paul Hindemith, 1895—1963)于 1942 年创作的《调性游戏》(Ludus tonalis)。

巴赫在其《二部创意曲与三部创意曲》(Inventions and Sinfonias, 完成于 1720 年左右,并于 1723 年修改)中运用了 8 个大调和 7 个小调,这是过去的调律系统能够用于创作的所有调。可以认为这些乐曲容纳了等全音音律的所有范围,而《十二平均律钢琴曲集》则前瞻地包含所有调性的律制系统。

随着 19 世纪半音体系更为广泛的运用,十二平均律制逐渐为如今的标准等距平均律系统所取代,否则将无法弹奏勃拉姆斯、肖邦、李斯特以及绝大多数 20 世纪作曲家的作品。

资料来源

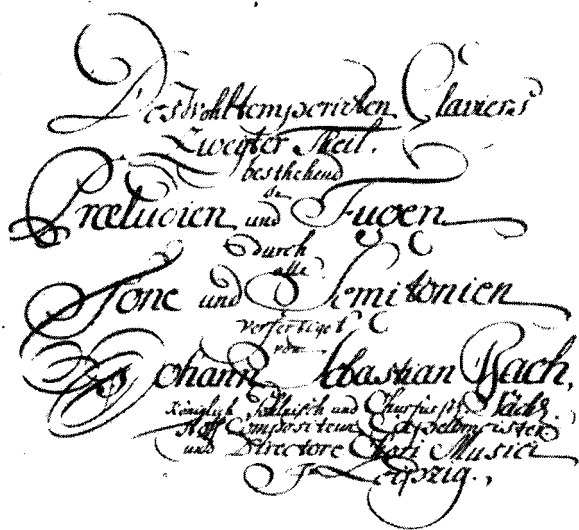
《十二平均律钢琴曲集》第二卷的巴赫亲笔手稿有两个版本:

1. “工作版”由巴赫存于家中,以“草稿”的形式作修改和校正。这个极其重要的版本如今已遗失。

2. “精致版”是经过修正、抄录整洁的版本,适于保存。其中缺少 4(升 c 小调)、5(D 大调)、以及 12(f 小调)几首,其他作品尚全,一般认为创作于 1740 年左右。这部被称作“伦敦手稿”的精致版目前存于大英图书馆。

巴赫亲书写的第二卷封页与第一卷的类似,却已经遗失。然而他的学生约翰·克里斯多夫·阿尔特尼科尔(Johann Christoph Altnickol, 1720—1759)为其 1744 年的重要版本(见阿尔特尼科尔版)写了封页,由德语翻译而成:“十二平均律的第二部分,包括所有全音及半音的前奏曲和赋格,约翰·塞巴斯蒂安·巴赫著……”这是阿尔特尼科尔抄录了如今已遗失的巴赫亲笔,还是由于他认为第二卷的标题应与第一卷相同而自行创造的封页,如今已不得而知。当然,也有可能巴赫根本没有为此卷写过标题。

巴赫的学生约翰·克里斯多夫·阿尔特尼科尔手稿下册的首页（存于柏林德国国家图书馆，目录号 P430）



赋格 17 的另一手稿(P274)

创作于 1743 年至 1746 年的赋格 17(降 A 大调)的另一部巴赫手稿也作为本书的参考。此稿目前收藏于柏林德国国家图书馆(Preussischer Kultrubesitz)，目录号为 P274。

阿尔特尼科尔(Altnickol)手稿(P430)

巴赫平均律最重要的修正版出自其弟子及女婿约翰·克里斯多夫·阿尔特尼科尔(Johann Christoph Altnickol)之手，日期为 1744 年，目前存于柏林德国国家图书馆(Preussischer Kultrubesitz)，目录号为 P430。这部手稿很明显来自于巴赫的原稿，可靠地记录了他开始抄录伦敦手稿直到 1744 年期间所作的修改。其中一些改动之处已证实为巴赫的亲笔，这可能是他在给阿尔特尼科尔授课时所作的修正。某些乐曲经过了大量的修改：尤为显著的一处为赋格 10(e 小调)，由伦敦手稿的 71 小节扩展到了此稿的 86 小节。

1755 年，巴赫辞世五年之后，阿尔特尼科尔抄录了另一个《十二平均律钢琴曲集》的版本，包括了所有 48 首前奏曲与赋格(第一卷和第二卷)。为何他要不辞辛劳重新抄写，巴赫研究者也不得而知，只能猜测他或许将第一本送给了自己的学生或朋友，也可能给了巴赫本人。

这部手稿是唯一一本拥有与巴赫第一卷类似封面的重要资料，下文中将 P430 代称。

“匿名 12”手稿(P416)

这一完成于伦敦手稿不久之后的版本(大约 1742 年左右)，是非常重要的前奏曲与赋格手稿，在巴赫研究中有时被称为“匿名 12”，因其抄录者身份不明。可能巴赫安排了其圣托马斯(St. Thomas)合唱团的男孩直接抄写了伦敦手稿。据推测，他经常为了这样的任务而招募这些团员。然而不幸的是，这个版本已严重缺损——其中很大一部分已经遗失，而剩余的手稿则分别由三个图书馆收藏：绝大多数存于柏林德国国家图书馆(Preussischer Kultrubesitz)；前奏曲与赋格 15(G 大调)存于大英图书馆，编号 Add. MS 38068；赋格 23(B 大调)目前属于芝加哥的纽贝里(Newberry)图书馆，目录号 MS 6A 72(也作本书参考)；余下的部分——通常称作“福斯特努(Fürstenau)”手稿则已遗失。据称，这部分手稿曾在 1876 年出现在德累斯顿的一家古旧书店里，并为莫利茨·福斯特努(Moritz Fürstenau)所购，当时被聘为管理员的他可能是为了 Royal Court of Saxony 收藏了此稿。关于这部分手稿唯一尚存的文献见于汉斯·比绍夫博士(Dr. Hans Bischoff, 1852—1889)所写的评论中。很明显在他提供给德国出版商斯坦格拉伯(Theodor L. Steingräber, 1830—1904)的 1884 年版本时，比绍

手稿

这部精致版中的乐曲大多都是巴赫亲自抄录的，除了前奏曲和赋格 2(c 小调)、6(d 小调)、9(E 大调)和 15(G 大调)。此外，前奏曲 11(F 大调)前 19 $\frac{2}{3}$ 小节是由他的妻子安娜·玛

格达(Anna Magdalena, 1701—1760)抄写的。这部手稿于 1740 年左右完成，当时存于巴赫家中，之后在伦敦重现于世，由作曲家穆奇奥·克莱门蒂(Muzio Clementi)收藏，而期间此稿在何处却没有定论。1820 年左右，克莱门蒂在其《钢琴演奏艺术介绍》(Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte)中，以“两首塞巴斯蒂安·巴赫所作的伟大赋格”的名义出版了其中两首赋格，分别是第 1 首(C 大调)以及如今遗失的第 4 首(升 C 小调)。克莱门蒂的收藏在他去世后 1832 年被拍卖，由一位名为约翰·乔治·艾梅特(John George Emett)的盲人管风琴家购买。从 1832 年至 1896 年，这部手稿几经转手，有一次竟以八英镑的低价贱卖！1896 年由博物馆收藏，1973 年又转至大英图书馆。下文将以为人熟知的“伦敦手稿”指称该版本。

最新研究显示，巴赫总是不停修正、改进自己的作品。当“精致版”离开巴赫家(或许“工作版”也已遗失)之后，他这些前奏曲和赋格作了许多修改和校正。这就意味着后世的修改(可能直接记录于其学生的手稿中)没有出现在伦敦手稿内。因此，伦敦手稿尽管出自巴赫之手，却并非最终准版本。

夫博士曾见过此稿。并且,他在该书的脚注中撰写了重要评注。

《十二平均律钢琴曲集》第二卷是这位誊写者最早的任务之一,尽管笔迹不够清晰仔细,却十分忠实详尽,即使是他并不熟悉的符号也未曾遗漏。巴赫研究学者布雷科夫(Werner Breckoff)认为这部手稿“并非十分仔细”。^③而汉斯·比绍夫博士则在他提供给斯坦格拉伯的版本中评价它“充满了匆忙的痕迹。”主要的问题之一就是符头在五线谱中的位置经常过高,而且,誊写者似乎对倚音(appoggiatura)的“符尾(hook)”并不了解,甚至有时将其写成了连线(slur)或连音线(tie),如前奏曲4(升c小调)中。这些都说明了抄录者当时还十分幼稚,缺乏经验。但原稿中已经遗失的所有前奏曲和赋格都因这部手稿保存了下来,对于巴赫研究而言,已是极大的福音。

编辑思路

经过对巴赫的伦敦手稿以及其他最重要手稿的详尽研究和最新编辑,本书的曲谱中加注了编者对运音法(articulation)、指法(fingering)、力度(dynamics)和速度(tempo)的建议,并用浅灰色标明,以区别于原稿。标于对应页码上的脚注也引用了原稿与相应的巴洛克演奏方式之间的变化,以提供更为详尽的探讨。

编注原则:编辑每一首前奏曲与赋格时,编者选取了众多资料来源中的一种作为主要依据(包含最新的修正和改进的版本)。其注解以常规、深色的形式重新标记。脚注中提供了来自于其他手稿的重要变化之处,用以比较或研究。

装饰音:每一种装饰音都在第一次出现时给予标注,用乐谱之上(或之下)的浅灰色较小五线谱表示。演奏颤音时,无须严格按照本书的建议,但应将其视作常规的范例。每个建议都代表了一种弹奏装饰音的正确方式。弹奏颤音必须符合乐曲的特点、速度、乐器以及弹奏者的技术和偏好(参见各个装饰音的详细介绍)。

运音法(articulation):编者尽量减少对运音的建议,并且都是基于巴赫手稿中亲笔指示的例子。赋格主题均附有精简而极富特点的运音技法,帮助听者能够在更为复杂的复调织体(contrapuntal texture)中辨认出这些主题。

指法:指法均经过编辑,以达到两个目的:1)辅助演奏2)在保持双手与十指放松的状态下完成复调音乐的要求。

在巴赫的键盘音乐中,左右手交替演奏的中声部需要较为充分的预先规划。为便于学习,尤其是赋格的演奏,本书对此作了详尽的注解。编者尽可能将由右手弹奏的音符标在五

线谱的上方,由左手弹奏的标于下方。某些情况中,右手的音符标在五线谱下方时,则用括号表示双手的分界。并且,这些数字被印成了浅灰色,便于弹奏者根据个人偏好而作更改。

力度与速度:本书提供了辅助理解 Affekt(乐曲的风格与情绪)的建议,以便弹奏者根据个人选择与偏爱进行补充和变化。

以浅灰色标注的编者建议绝非强制,而只是辅助演奏者的个人选择,或教师或教授帮助学生进行正式演奏之前的基本规划(指法、声部分配)。

前奏曲

前奏曲(Prelude,拉丁语中:praeludium 或 ludus,意为“演奏”)最早的形式只是作为一种“热身”或在弹奏难度更高的乐曲之前用来适应乐器。早期的巴洛克音乐中,前奏曲通常仅仅由一系列的琶音和弦(arpeggiated chords)组成,以一组和声进行为中心作音乐构建和即兴创作,或许还有一个华彩般的精彩结尾,并无任何正式规则可言。然而,巴赫却将这种自由转化成了丰富多样的乐曲,数量之多令人惊叹,这些作品,即使是他早年完成的,也绝非仅仅作准备曲之用。

此卷中的前奏曲无论从形式、风格或情绪(Affekt)^④的多样性而言,都胜过了第一卷:前奏曲1欢快的 *organo pleno*(管风琴全奏),尤其是钢琴家、拨弦键琴家罗伯特·列文(Robert Levin^⑤)的精彩演奏,令人叹服;前奏曲13(升F大调)和前奏曲16(G小调)中法国序曲式的暗示;前奏曲11(F大调)中的咏叙调(arioso);前奏曲14(F小调)中忧伤的柔板;全新的二部创意曲式前奏曲,如前奏曲10(E小调);欢快的托卡塔式前奏曲15(G大调);前奏曲19(A大调)中的田园曲(pastorale);以及在前奏曲18(升G小调)中风格类似大协奏曲“concerto grosso”的一个乐章。此卷中的前奏曲3(升C大调)以赋格曲式结尾。

第一卷中仅有一首前奏曲拥有两段重复的部分,而第二卷中有十首这样的作品,让演奏者能够充分添加装饰音或音符,使各段重复均有所变化(参见后文“装饰音添加”以及“主题素材变化”)。



Photo: Judith Schneider

前奏曲 14(升 F 小调)的巴赫伦敦手稿 得到伦敦不列颠图书馆使用许可

赋格

赋格严格来讲并非一种曲式，而是一个或多个音乐主题以连续发展的复调织体呈现的音乐过程。根据《新格罗夫音乐和音乐家词典》(The New Grove Dictionary of Music and Musicians) 的定义，赋格是“基于卡农式模仿(即一个声部“追逐”另一个

声部)的乐曲”。拉丁语中 fuga 的词源是动词 fugere(逃跑)以及 fugare(追赶)。

通常一首赋格拥有固定的几股旋律线索，由于赋格来源于合唱曲，因此这些旋律被称作“声部”。巴赫将《十二平均律钢琴曲集》中的赋格题名“Fuga”，并标注了声部的数目，如“Fuga 1 a3”，其中“a3”是意大利语 a 3 voci(三个声部)的缩写。此卷中有 15 首赋格由三个声部构成，9 首由四个声部组成。

一首赋格通常以主调呈现的主题作为开始，第一次陈述的单一主题句称为主题(subject)或 dux(领导者)，然后第二个声部一般以主调的属音(dominant)进入，表现同样的主题，称作答题(answer)或 comes(companion 同伴)。由于转位，这样的答题经常在一个或多个不同的音程上出现，比如以下的例子中，第二次进入的第 3 和第 4 个音符之间的音程(第 5、6 小

节，女中音声部(alto voice)c'-f)是四度而非五度(第 1、2 小节，f-c')。这即称作“旋律性答题”(tonal answer)，相对于其中那些音程进行着精确重复的“原真性答题”(real answer)。同时，第一个声部继续发展，且旋律较为理想化地与主题相对。如果每一次进入都采用了同样的对位法(counterpoint)，并且之后的小节也是如此，那么就名副其实地称其为“对题”(countersubject)。赋格 11(F 大调)的三个声部中，前两个声部以如下方式进入：

赋格 11，第 1—9 小节：



赋格中各个声部轮流演奏主题的部分称作呈示部(exposition)。从之前出现过的材料衍生而来的简短动机(motif)在模进(sequence)中进行发展,形成间插段(episode)。有时间插段甚至在呈示部结束之前就已出现,比如赋格 11 中,两个声部进行如下,间插段(episode)里这两个声部从主题第二部分开始依次重复四个上行音符的动机。第 14 小节中出现第三个声部,即男低音声部(bass)。呈示部直到第 18 小节的中间才结束。

赋格 11, 第 10—18 小节:



第一个呈示部之后通常都是一系列的间插段(episode),以及附加的部分或完整呈示部。一些间插段经过转调,将乐曲带入在一个关系调性出现的呈示部。结尾部分回到原调,赋格通常均以最终完整的呈示部结束,一些理论家称其为再现部(recapitulation)。在这首赋格中,“最终的呈示部”在第 52 小节的中声部以主题的第一次进入开始,接着以间插的素材进行,并在主调声部上加用了另一种赋格写作手法:持续低音(the pedal point)^⑥(第 61—65 小节),五个小节之后,主题由低声部第二次进入(第 66 小节),持续低音在属音上继续保持(第 76—82 小节),直到第 85 小节的后半部主题最后一次由高声部进入。这一主题在第 87 小节出现意外的和声,并即转入下属小调,最后这首赋格以连续的三十二分音符尾声(coda)结束,低声部重复了主题之后便进入了一段富有激情的终止式(candence)。

巴赫的赋格曲一般并不局限于早期教科书中的赋格“规则”,因此许多现代的教科书也避免用这些作品作为例子。

赋格写作手法

密接和应(Stretto)

stretto (在意大利语中意为:“狭窄”或“接近”)在赋格中指各个赋格声部进入的方式紧密重叠,而并非分别、依次地

出现。比如,当主题仍然在演奏时,答题已经进入。赋格 5(D 大调)各个声部进入的时间间隔均有所不同——第一个呈示部中通常间隔一个到一个半小节。

赋格 5, 第 1—7 小节:



然而之后巴赫将不同声部间的间隔时间缩短了,并运用了名为密接和应(*stretto*)的作曲技巧。第 14 小节开头的女中音声部(alto voice)中出现了赋格主题,并在第 15 小节的最后结束。女高音声部(soprano)答题在主题之后的第四个音符便出现了,并在第 16 小节的第一个节拍结束。

赋格 5, 第 14—16 小节:



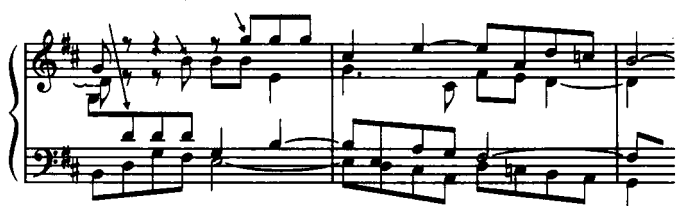
在第 27 小节中,间隔变得更短——低声部主题在该小节的结尾处出现,而女高音声部答题在两个音符后便开始了。

赋格 5, 第 27—29 小节:



第 33 小节中男高音声部(tenor voice)进入时运用了同样紧密的密接和应(*stretto*),之后的女中音声部以及女高音声部亦是如此。

赋格 5, 第 33—35 小节:



转位(inversion)

在《十二平均律钢琴曲集》中,巴赫频繁地运用了转位(inversion)的赋格创作手法。包括将旋律“颠倒”,以及反置音程:原先上行的旋律现在变成下行,或相反。比如赋格2(c小调)的四个声部中。

原本的主题 赋格2,
第1—2小节:



第15小节中,转位后的主题是旋律性(tonal)的呈现,其中音程经过调整,以适应和声结构。

经转位的主题,赋格2,第
15—16小节,低声部



赋格3(升C大调)的一开始也出现了转位,由男低音声部(bass)和女高音声部(soprano)呈现的原始主题之后,第2小节中的中声部以倒置的主题进入——且运用了密接和应!

赋格3,第1—3小节



主题的扩展(Augmentation)与缩减(Diminution)

扩展或缩减原本旋律音值的赋格写作手法也经常有效地运用。扩展能加强乐曲的庄严感,使其达到高潮,如赋格2(C小调)中。

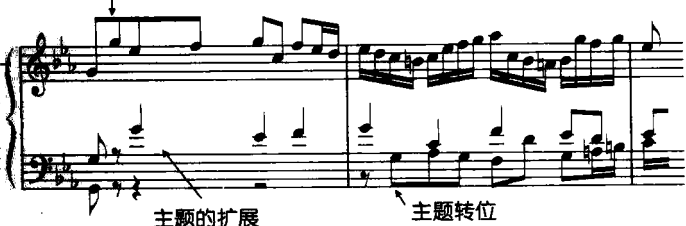
原本的主题 赋格2,第1—2小节:



第14小节中,女中音声部(alto voice)的音值扩展,与女高音声部(soprano voice)中拥有原本音值的相同主题对立,当中声部在第15小节开始以扩展的主题进行时,原先同一主题

赋格2,第14—16小节:

主题



主题的扩展

主题转位

第19小节中,女中音声部(alto voice)也有另一个扩展(augmentation)主题的进入,紧接着第21小节中便出现了拥有原音值却经过转位的主题(除了第1个和第16个音符g)。

赋格2,19—22小节:



女中音声部(alto)的主题在第23小节的结尾处出现,两个音符后,女高音声部(soprano)的密接和应从小节的最后一个音符开始,接着仍然是女中音声部的密接和应(第25小节的第2个音符)。在同一小节的最后三个音符起最后的密接和应出现于男高音声部(tenor)与男低音声部(bass)之间。

赋格2,第23—27小节:



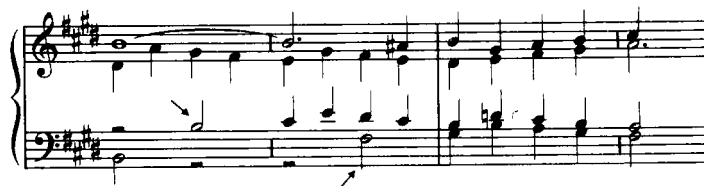
缩减(diminution)的例子见赋格9(E大调)。

原本的主题 赋格9,
第1—4小节:



经过缩减的呈示部出现在第26小节结尾处——音值被减半。箭头表示每个声部进入的位置。

赋格9,第26—29小节:



双重赋格与 三重赋格

拥有两个主题的赋格称作双重赋格(double fugue)。两个主题可以在乐曲开始同时展现,或者第一个主题先行开始,第二个然后进入。由三个声部构成的赋格18(升G小调)便是一首双重赋格曲。

第一个主题 (赋格开头)
赋格18,第1—4小节



第二个主题(第61小节进入)赋格
18,第61—65小节



在这首三声部的赋格中,第一个主题在前60个小节中发展,其中包括两个完整的呈示部和间插段(episode)的素材。第二个主题在第61小节女高音声部的第二个音符首次进入,直到第97小节的开头才结束,同时第一个主题转为男低音声部,两个主题同时进行。

赋格18,第97—100小节

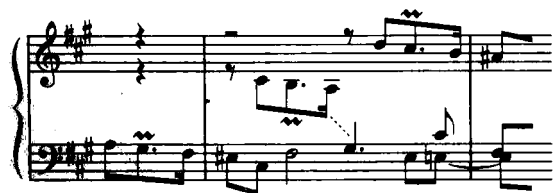


此卷中拥有《十二平均律钢琴曲集》中唯一的一首三重赋格(triple fugue),即赋格14(升F小调)。其三个主题如下:

第一个主题 赋格14,
第1—4小节:



第二个主题 赋格14,
第20—22小节:



第三个主题 赋格14,
第36—37小节:



第一个主题在前10个小节经过了一个完整的呈示部,接着是间插段(episode)以及另一段在第16小节开始的女高音声部主题展现。

短小的第二主题开始于第20小节中男低音声部的最后三个音符,并在三个小节中经历了两次呈示。间插段之后,第二主题得到了进一步发展。随后,第一个主题分别在第28小节(中声部)以及第34小节(低声部)进入。

音型为十六分音符的第三个主题在第36小节(中声部)首次出现,并持续了16个小节。而第一个主题再次于第51小节的最后一个八分音符进入(中声部),与一个持续的十六分音符乐句相对。第三个主题在第55小节中间重新出现(低声部),与以(高声部)连续十六分音符进入的第一主题相对。而从第35小节中断的第二主题在第56小节重新加入。赋格的结尾(开始于第66小节高声部的最后一个八分音符)几乎完全是由这三个主题完成的。

装饰

C.P.E 巴赫 (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714—1788) 在《论键盘乐器的演奏艺术》(Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments) 一文中这样评价装饰音:

当然没人能够

否认装饰音的价

值,这一点非常明显,它们无处不在。^⑦

关于装饰音的作用,他写道:

它们能够使音符连接紧密,生动活泼……让旋律优美出众,并能显露音乐的内涵,无论欢乐还是忧伤……运用装饰音能使平庸之作变得出色,而没有它们再优秀的创作也显得空洞平凡。^⑧

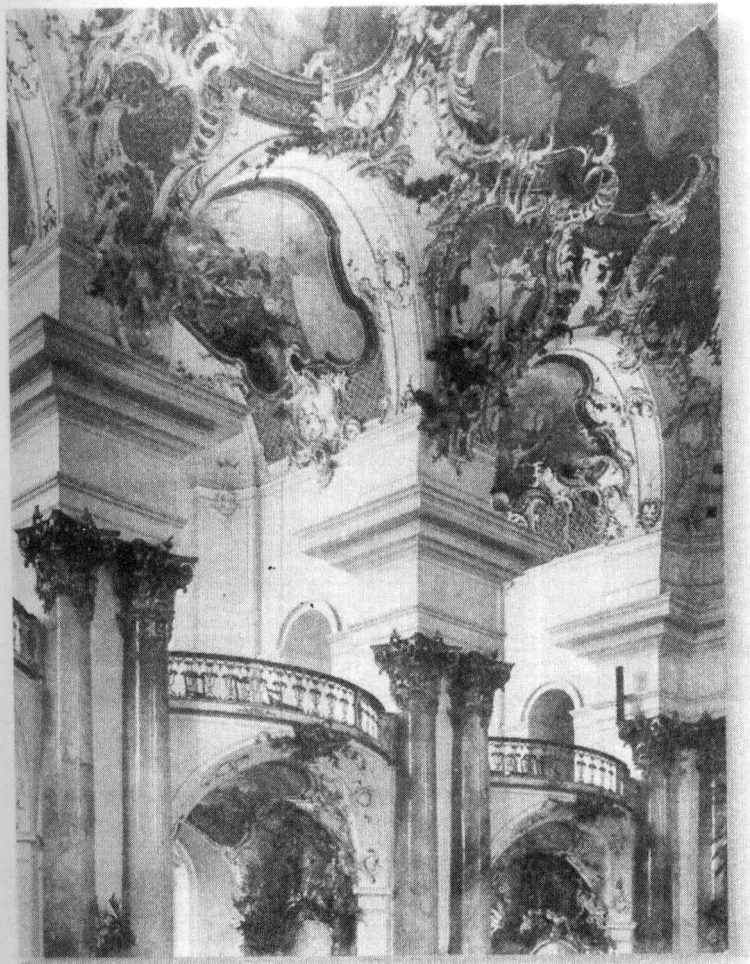
巴洛克时期,无论从何种艺术角度而言,都是一个讲究细节点缀、色彩生动、极富表现力的时代。在巴洛克时期,装饰音对于音乐来说就如绘画与建筑中的装饰那样必不可少。如果站在一幅巴洛克绘画作品前驻足欣赏,或是细心研究精

心装饰的巴洛克教堂内部照片,一开始,你会为这壮观的整体所感染,而经过仔细观察,你便会被许多更小的元素吸引,每一部分都精巧而又完整。

每一首巴洛克乐曲都能分解成数个乐章,每个乐章能够分解成几个部分,每个部分中又包含其独特的内容:运音(articulation),力度变化,短小句法,当然还有装饰音。这些装饰音就如巴洛克祭坛上一处处闪光的金。

巴洛克时期的音乐家精通于弹奏装饰音,当然也擅长在未标明之处添加装饰音——有些地方非常适合,甚至必不可少。英国音乐学家罗伯特·唐宁顿(Robert Donington, 1907—1990)写道:“巴洛克时期的演奏者无须被提醒就能自己添加装饰音。”^⑨被重要的装饰音(比如出现在一段旋律或终止式最后一个音之前的音符上的终止颤音 cadential trill)修饰的音符如果是主音,则尤其不可或缺。哀伤的旋律通常由倚音(appoggiaturas)修饰;而波音(mordent)和颤音(trill)则强调了音乐的生动性和节奏感。慢乐章尤其需要精致的点缀,如此弹奏的音乐与实际乐谱上的书写已相去甚远。

巴赫很少在乐谱上写装饰音,有时只是在一个赋格主题首次出现时才标注,之后均予以省略。由于一个赋格主题中的装饰音能够帮助听者(无论行家或是外行)辨别其何时再次进入,因此弹奏者应该尽量在全曲中添加这些装饰音(罗伯特·唐宁顿:“没有标明并不表示装饰音不存在。”^⑩)。年轻的弹奏者在演绎拥有大量装饰音的作品时,比如前奏曲 4(升 c 小调),并不一定要弹出每一个音,尤其是当两个装饰音同时出现,非常难于处理之时(罗伯特·唐宁顿:“即使标明装饰音也并不一定需要弹奏。”而且,“除非这个装饰音是不可或缺的。”^⑪)。有一些装饰音可以在主题素材再次出现时弹奏。



德国原史维佛坦本笃会修道院教堂内部
慕尼黑休默出版社重印许可

马克斯·海尔曼提供照片

巴赫的装饰音表

说明

J.S.巴赫在他儿子的音乐笔记(*Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, 1720)中写了以下装饰音表。德语标题为: *Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu*

apielen, andeuten (各种记号的说明, 介绍怎样准确弹奏装饰音)。在巴赫亲笔所写的《说明》之下是用现代乐谱重新记录的说明; 为便于下文的解释, 各个装饰音被分别编号。

本书按照巴赫的习惯, 分别以意大利语、法语、德语以及拉丁语命名这些装饰音。在巴赫的术语中, 标于装饰音 6、8 和 13 的 *idem* (相同) 一词指的是这些装饰音同它们前面的一个装饰音名称相同。而括号里则为英语中最常用的表示方法。

此表包括了几乎所有出现在《十二平均律钢琴曲集》中的装饰音。下文提供了一些普遍规则以及在具体例子中的运用说明。本书将按巴赫表格中的顺序依次介绍这些装饰音, 并附其他一些装饰音的解释。



耶鲁大学音乐图书馆提供

1. trillo (trill)	2. mordant [®] (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(trill)

~ (或 ~ 或 ~)

颤音能使旋律生动,因此必不可少。

——C.P.E.巴赫^⑬

在巴赫的音乐中,这三个符号交替使用,可能指的都是长颤音(long trill)或短颤音

(short trill)。

颤音在上方那个音符(upper note)以及节拍上(on the beat)开始,各个音符通常连贯弹奏——第一个音符通常与之前的音符分开。

诠释颤音时可以相当自由:

- 颤音可止于主音
- 有时颤音能持续整个音值(尤其在快速音符承接下方一音时)
- 结束音符上一般都要弹奏颤音,且通常均注明(见“带后缀的颤音”)

弹奏颤音时并不一定要完全按照浅灰色标注的方法,可以根据速度和音符的长度,以及弹奏者的技术和偏好作调整。

任何颤音最少由四个音符组成。



如果用更多时间和力量弹奏颤音的第一个音符,则效果将更好:



罗伯特·唐宁顿这样评价巴洛克式颤音:

不仅以标准的巴洛克式颤音开始其上方音符,更加上了重音,并着重延长了那个上方音符……全部重音都应加在这个音符之上,而颤音其余的部分则作为处理极不和谐音的唯一方式。^⑭

较长音符上的颤音可以占用该音符的整个音值,或在任何节拍或一拍的任何部分上停止。

由于颤音通常连贯(legato)弹奏,并平顺连接下一个音符,因此各种结束音符上一般都要加上颤音。最常见的一种称作

后缀(termination 或 suffix, 德语: Nachschlag)。巴赫经常用普通的音符写出这些后缀。

前奏曲4, 第14小节:



然而,后缀(termination)也可能用符号 ~ 表示,或者根本不标注,而由演奏者自己添加(后缀将在“带后缀的颤音”部分详细介绍)。

2. 波音(mordent) ~

波音,尤其是短波音,使跳跃、分离的音符出彩。

——C.P.E.巴赫^⑮

波音(mordent)一词来自拉丁语动词 mordere(咬),突出了这种装饰音尖锐的特点。波音能使旋律出彩、节奏突出。弹奏波音应当十分快速,才能显示其尖锐的特点——通常连贯且应在主音符的节拍上开始。波音的低音(lower note)可以是邻音(diatonic neighbor),成为全音波音,或半音波音,视具体情况而定。C.P.E.巴赫谈到:“这种装饰音,就如颤音一样,根据不同环境而改变,由于其锐利的特点,下方一音通常用临时记号标出。”^⑯



在一些极快的段落中,甚至需要同时敲击两个音符,并立即弹奏下方音。C.P.E.巴赫认为这种演奏方法“只要不像其他波音运用那样频繁”^⑰便可以接受。

处理长音时——当然也包括乐章或段落末尾的音符——弹奏者可以自由添加另外的装饰音(长波音 long mordent)。有时用一般的波音符号 ~ 表示,但通常都用 ~ 或 ~ 符号表示。长波音在此还有占用音值的作用,对于一些早期的乐器,比如拨弦键琴而言尤为重要。



任何装饰音都应止于主音符之上,但不能占用全部音值。(C.P.E.巴赫写道:“其原时值的小部分应留出不弹,因为演绎再出色的波音一旦像颤音那样直接连接下一个音符,就会变得相当糟糕。”^⑱)

3. 带后缀(termination)的颤音

没有后缀(unterminated)的颤音似乎完全是现代的创新,在巴洛克或古典主义音乐中不存在没有后缀的标准颤音。

——罗伯特·唐宁顿^①

有时这也被称作带后缀的颤音(trill with suffix)或带曲折后缀的颤音(trill with turned ending),或(较少)颤音与波音(trill and mordent)。后缀(termination)包括两个结尾音符,与颤音平顺连接,一般弹奏时与颤音音符的速度相同。

带后缀的颤音用符号表示。颤音本身需要四个音符,后缀需要两个,因此这种装饰音需要最少六个音符。



巴赫经常用普通音符写出后缀,如下例所示:

赋格13,升F大调,第1—2小节:



前奏曲10,E小调,第77小节:



通常附有后缀的颤音总是更为动听。匡兹(Johann Joachim Quantz, 1697—1773)指出:“所有颤音都以两个短小的音符结尾,称为后缀(Nachschlag),并且弹奏时(与颤音)速度相同。”^②他认为即使后缀没有在乐谱中标出,也必须要弹奏,因为若没有后缀,颤音将“不够完美动听”。^③

尽管巴赫经常以普通音符标明后缀,但此卷中有些颤音在弹奏时也可以(应该)添加后缀,如下例所示:

前奏曲20,A小调,第16小节:



前奏曲9,E大调,第26小节:



当弹奏后缀太过复杂或与一个重要的声部冲突时,则可以省去,比如赋格2(c小调),如下所示。这种情况下,应中止颤音的弹奏,以便使主音符的大部分继续发声。

赋格2,第2—3小节:



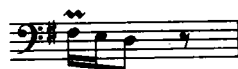
以上情况中,后缀应被省去,以使女高音声部的两个十六分音符效果更佳。

添加后缀的另一个例外就是当颤音修饰的音符是一个分断(detached)或断奏(staccato)音型的一部分时——或当颤音是在一个相当快速的音符上,只能够弹奏四个颤音音符时。后者如下所示:

赋格13(升F大调),第68小节:



赋格15(G大调),第62小节:



另一种颤音结尾方式称作先现音(anticipation),是一个短小的音符,音高与其后的音调相同——因而“期待(anticipating)”那个音(通常是一首乐曲或一个段落的结尾音符)。先现音基本都以普通音符标明,若没有写出,而弹奏者认为应当演绎(比后缀更适合),则也可以采用。弹奏先现音几乎总是很晚(其音值被缩短),仅仅在接下来的音符节拍之前弹奏,与颤音分离。

赋格6,D小调,最后一个小节:



赋格19,A大调,最后一个小节:

