

An Introduction to
the Performance of Bach
by Rosalyn Tureck

巴赫演奏指南

对历史、结构及演奏的根本研究
为演奏者、教师及学生而作

〔美〕罗萨琳·图雷克 编著



人民音乐出版社

巴赫演奏指南

对历史、结构及演奏的根本研究

为演奏者、教师及学生而作

〔美〕罗萨琳·图雷克 编著

盛 原 盛 方 译

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

巴赫演奏指南: 对历史、结构及演奏的根本研究 / (美)
图雷克编著; 盛原, 盛方译. — 北京: 人民音乐出版
社, 2003. 4

ISBN 7-103-02724-2

I. 巴… II. ①图…②盛…③盛… III. 钢琴—奏法
IV. J624. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 109670 号

责任编辑: 苏澜深

著作权合同登记

图字: 01-2002-0542 号

An Introduction to The Performance of J.S. Bach

本书由作者 Rosalyn Tureck 授权人民音乐出版社独家出版

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail: copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

A4 5.75 印张

2003 年 4 月北京第 1 版 2003 年 4 月北京第 1 次印刷

印数: 1—10,045 册 定价: 13.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

引言

——致中国读者

这部“巴赫演奏”被译为中文，对于我来说，是我对中国及其文化的过去和未来的一份献礼。我曾经撰写并讲授过关于巴赫的装饰音与中国音乐的关系，因而我觉得与所有中国热爱音乐的人们，尤其是喜爱巴赫的人们有着一种紧密的联系。

音乐的创作不仅仅是一种高度发展的技巧，它是一种艺术；演奏也不仅仅是一种高度发展的技巧，它也是一种艺术。演奏音乐，要求演奏者具备最佳的学识、技巧、乐感和判断，如果我们从这种观点出发的话，就可以构建一座通往精美演奏的桥梁。这种观点可以立即适用于巴赫的诸多作品，不论这些作品是为他自己的孩子所作的最小巧的作品，还是更加高级、更加广泛的形式。这就是我如何编排本书开头部分的原由，即像巴赫一样，从最短小的作品开始，逐步地进入到音乐和技巧上更高级的要求。不过，即使是在本书的第一部分中，专业演奏家也不仅会遇到一种新的指触技巧，而且也要开始运用对位式的句法和力度变化，这种技巧和风格对于真实地演奏巴赫来说是至关重要的，它成长于巴赫本人的音乐结构并服务于他本人的音乐意图，这与 19 世纪和 20 世纪的音乐实践是不同的。

自 1967 年以来，我们已经掌握了约翰·塞巴斯蒂安·巴赫为钢琴作曲并演奏钢琴的直接证据；他也曾经出售过德国著名乐器制造家西尔伯曼制作的钢琴。

我自 1956 年以来，就一直在写作和出版中提出明确的证据，表明巴赫本人曾经将他自己以及别人创作的音乐从一种乐器转移到另一种乐器，或是转为声乐独唱，或是转为乐队，或从乐队转到他种形式等等。主要的学者们都反对所谓“真实性”的思潮，这是贯穿整个 20 世纪的一个时髦，但是现在已经变得过时。坚持使用古乐器，例如一定要用羽管键琴来演奏巴赫的键盘乐作品，已经不再是如何最佳演奏巴赫的指针。

与对于演奏介质的强调相比，真正理解并全面地演奏巴赫的不朽音乐在于更加深刻的原则。巴赫的音乐不断地在与每一个变迁的时代和变迁的时尚在概念与品味上进行着深刻的交流，这些原则包括他对曲式的认识，他的实际音乐结构，以及将演奏艺术和深悟的音乐素养与巴赫自身的结构性手法整合起来。不论是采用什么介质，这都是必须的。

钢琴是一种极具有伸缩性的乐器，它可以产生多样化的音响与指触。我的演奏和我在本书中所展示的演奏计划与校订是基于我毕生深入地研究历史，包括手稿、史料和古乐器，以及毕生地研究并体验音乐在钢琴上的各种可能性，包括指触、力度以及通过句法体现出的音乐轮廓。这种工作远远超出了简单的演奏介质上的考虑，而涉及到巴赫多层次的思想

风格、他的音乐结构以及他本人的演奏实践。将曲式、结构、演奏介质以及历史渊源等所有方面都整合在一起，构成了我的艺术与教学。所有这些都源自巴赫自身的作曲概念和演奏实践，并且使我推导出他对真正的艺术结果的意图。

演绎巴赫的基础是要融历史渊源以及古代和现代键盘技巧为一炉，我期望本书能够为正确地阐释巴赫提供一个清晰的焦点，并在当代中国人的思想与精神中激发出对巴赫的真正热爱。

罗萨琳·图雷克

目 录

第一部分	1
巴赫的概念	3
指 法	5
句 法	6
力 度	7
指 触	8
踏板的功能与运用	8
装饰音	10
羽管键琴 古钢琴 钢琴	13
巴赫与当代人对音乐及乐器态度之异同	15
C 大调 APPLICATIO (S.994) (选自《威廉·弗里德曼曲集》)	17
众赞歌“欢乐与和平”(S.512) (选自《安娜·玛格达雷娜曲集》)	19
D 大调穆赛特 (S.Anh.126) (选自《安娜·玛格达雷娜曲集》)	20
G 大调小步舞曲 (S.Anh.116) (选自《安娜·玛格达雷娜曲集》)	21
G 小调小步舞曲 (S.Anh.115) (选自《安娜·玛格达雷娜曲集》)	23
D 大调进行曲 (S.Anh.122) (选自《安娜·玛格达雷娜曲集》)	24
降 E 大调进行曲 (S.Anh.127) (选自《安娜·玛格达雷娜曲集》)	25
F 大调波罗乃兹舞曲 (S.Anh.117a) (选自《安娜·玛格达雷娜曲集》)	27
第二部分	29
进一步讨论装饰音	29
进一步讨论指法	30
进一步讨论句法	30
延音踏板的实际运用 (见第一部分:“踏板的功能与运用”)	31
怎样进行对位式思考 (C 大调二部创意曲)	31
C 大调创意曲 (S.772)	33

对位练习	35
怎样学习演奏对位结构（G 小调幻想曲）	37
G 小调幻想曲（S.917）	39
怎样演奏赋格	42
A 小调前奏曲与赋格	43
第三部分	49
说明	49
手稿与版本	50
进一步讨论指法	51
进一步讨论力度	51
进一步讨论装饰音（续第二部分）	53
延音踏板的进一步实际运用（参见第一部分“踏板的功能与运用”）	55
反复乐段	55
A 大调组曲（S. 824）	57
意大利风格的咏叹调及十首变奏曲（S. 989）	67
附 录	
英式及美式英语对时值的称呼	81
译者的话	82

第 一 部 分

第一部分中收入的作品选自以下曲集：

《威廉·弗里德曼曲集》(Wilhelm Friedemann Buchlein)，此书是巴赫为其最有才华的儿子之一所写的音乐指导教材，扉页题字为：“开始于科登，1722 年 1 月 22 日。”

《安娜·玛格达雷娜曲集》(Anna Magdalena Buchlein)，共分两集，本书收入的是更加著名的第二集选曲，作于 1725 年。第一集较之要短小得多，作于 1722 年。

在 18 世纪时，乐谱印刷仍然是一个昂贵而费时的过程，因而巴赫经常手抄其他作曲家的作品，以供自己研究或娱乐。他还对这些作品进行各种改动，有时只是细微的更改，有时则扩展演绎出自己的版本。这些作品经常与他自己的手稿混杂在一起，并且没有标明原作者的姓名，因此即便是巴赫亲笔的手稿有时也存在疑点。《安娜·玛格达雷娜曲集》所收录的都是巴赫的妻子特别钟爱的作品，其中的若干曲目仍然没有被确认是否为巴赫原作，而且极有可能永远不会被十分准确地鉴别出来。因此，有必要向学生指出，在本部分中所收录的《降 E 大调进行曲》以及《F 大调波罗乃兹舞曲》有可能存在这方面的疑问。它们也许非巴赫所作，而且在如此短小的曲目当中，也很难说他是否加入了一些自己的润色。

有关不同舞蹈体裁的历史及舞步的精湛、详尽的解说，见柯特·萨克思 (Curt Sachs) 著《世界舞蹈史》(World History of the Dance)。

本书所收录的所有作品均由罗萨琳·图雷克编订。

巴赫的概念

关于记谱

首先应该指出，音乐作为最抽象、最无形的艺术形式，既无助于全部记录在句法、力度、和声上的含义，以及曲式、感情等诸多方面细微而多端的变化，也无法完全体现一个艺术家在演奏实践中对这些方面所表达出来的感受。对于那些黑白分明地记录下一切的学习者来说，这与他们的想像是大相径庭的。音乐演奏不是对某一认可的模式进行机械的模仿，因而我并不指望在本书中开出一个一成不变的公式，让每一个人都像复制机一样予以重复执行。因为只要我们还是人类，就一定会存在各种各样的微妙差异，而只要音乐还是一门艺术而非一种机械性的再造过程，那么其在句法、强弱、速度等方面的细节表现也就一定会存在不止一种可能性，甚至有时候是概念上的显著不同。尽管所有这些可能性都是很好的，但它们又必须忠实于作品本身的框架和特定语汇。一个令人信服、充满活力与交流的演奏并非产生自权威的认可，而是知识、经验与领悟的结果。本书包含了阐释巴赫的各种潜在要素，它们可以扩展至高级乃至职业程度，但绝不可能、也不必要涵盖巴赫演奏的全部各个方面。全面的解说将会在未来更加技术性的书籍中涉及到，本书所提供的对巴赫的阐释是一些类型，而不是肤浅照搬的模式。虽然学生们需要遵循这些阐释演奏，但是我希望他们也要从中学到基本的原则，以及如何将这些原则应用于其他同类作品。这些阐释性的建议是建立在来自音乐本身的、深刻的结构性原则之上的，也是建立在曲式概念以及巴赫所处时代的音乐家们所遵行的演奏惯例之上的。

重建过去的兴趣是一种现代的思潮，从音乐上来讲，它随着上个世纪以来音乐学的发展而扩展。以演奏巴赫的音乐为目的，我们必须更明确地认识到音乐学家和艺术家们的作用及其产品。音乐学家是一位历史学家，其责任是发掘信息并尽可能用清晰准确的方式将它表述出来。但对于演奏家来说，熟悉这一材料只是第一步。艺术家的作用就是：研究音乐学的资料，以服务于从音乐的角度解决其问题，将其融合进艺术当中，并表现这一艺术的整体。从音乐学中所获得的资料构成音乐家工作的原始材料，这只是他所装备的各种手段与工具之一，因为大量的历史资料、不论多么详尽，也仍然远远不能说明到底如何演奏巴赫。这些材料必须最终由艺术家，通过其对作曲者和演奏者的艺术过程的各个方面的经验，才能融合成为有意义并且是真挚的演奏。理解和演奏这种音乐所需要的要比历史资料多得多，而且音乐演奏是一门艺术，并非音乐学；研究历史资料并表达复原的历史可以说完全是另外一个领域。

巴赫所给予我们当代人的活的重要性及其所传达的东西是历史复原过程所没有表达出来的，尽管它富于趣味，充满启示，有时甚至是非常可爱的。巴赫对现代人思想感情的影

响与意义大大超出于此，每位当代作曲家都非常清楚这一点。音乐家不需要再混淆历史的和音乐的目标了，它们有各自的位置与价值。时代的发展已使我们理解，这两个领域并非同义词，因为以历史的角度看问题只构成了一个艺术家所受教育的一部分，而并不构成任何艺术表达的全部。

因此我建议，艺术家、教师与学生们在认可音乐学家给他们提供的无价资料的同时，也要认识到，演奏做为一门艺术代表了一个无止境的领域，它对于演奏者与聆听者都提出了无尽的要求，并给予他们无穷的体验。在巴赫的音乐里，形式与结构的特性在每一种程度上讲都是如此的抽象，以至可以不依赖于其所使用的乐器之音响为其衣冠。坚持 17 世纪和 18 世纪早期乐器的运用，就会使得一部具有跨时空天才的作品蜕变为局限于某时代的曲目。只有学究式的态度才会满足于坚持用事先配好的音响来演奏这种从根本上讲是抽象的音乐。在巴赫的音乐里，处处以音乐为先，音响只是一种附件。一些音乐家，尤其是钢琴家，已经完全停止演奏巴赫，因为他们不演奏古乐器，这是把附属因素强制纳入主要地位，从而产生的一种荒谬。这类似一位著名的德国赋格专家的立场：他拒绝教授他的学生巴赫的赋格，因为巴赫没有按照“正确”的赋格形式写作。将巴赫囿于其时代的乐器是不能局限或孤立巴赫的，有分量而又博学多才的巴赫演奏存在于对他通过形式与结构表现出的概念的理解以及对他的艺术整体的重要性的认识当中（见本书“巴赫与当代人对音乐有乐器态度之异同”一节）。

本书中所包含的很多我的意见与音乐见解并不仅限于键盘乐，对于钢琴家以外的其他音乐家也有所助益。

具体学习层面

本书所收录的曲目选自一系列的不同作品，既有非常著名的，亦有鲜为人知的。每首曲目都代表了一个学习的特定方面——指法、各种句法、力度、装饰音、曲式等等。本书第一部分为初级，其难度的增加是逐步的；第二部分继续并扩展第一部分中所论述的思想，但其主要内容是讲授演奏中等难度的对位和赋格音乐时所需要的技巧；第三部分继续扩充上两部分中的思想，并展示了一种更加宽阔的视野以应用于组曲及变奏曲的学习。这些更长的作品，以其各种不同的要求，帮助发展演奏中所需要的更强化、更持久的集中力。

手稿

在绝大多数情况下，本书所选用的曲目只存在为数不多的手稿或最早出版的版本。第三部分中的咏叹调与十首变奏曲提供了最广泛的选择，因为此部分作品所存在的手稿要多于此收录的其他作品的手稿。总体上讲，后者基本上都是源自巴赫学会（Bach Gesellschaft）发行的版本。其中的例外是 C 大调创意曲，此曲是根据兰德绍夫（Landshoff）的研究修正的。但是咏叹调和十首变奏曲的情况不同，我感到有必要从若干不同的原始资料中进行选

择（见该作品注释）。这些资料自身都不完全，因为它们存在一些令人混淆的问题，而且对于当今的演奏者来说含义也并不清晰（见第三部分：《手稿与版本》）。当原版中标注有某个有特性的表情记号，例如演奏某个音型时的句法，我就以其为模式，并根据类似音型在音乐上的要求，对此记号予以保留或发展。我以此为一个总的原则，应用于本书中的所有作品。

这些音乐学上的研究涉及音乐形式、结构和羽管键琴及钢琴上的演奏惯例，我希望以此能够打开一条更广泛理解巴赫的音乐及其演奏的途径，并且可以澄清很多音乐家非常真诚关注的若干问题。

指 法

尽管巴赫在键盘乐器的演奏中更广泛地引进了拇指，与今天相比，拇指的运用在他的时代仍然甚少。对位式音乐要求对位式的句法，因而要求对位式的思维与指法。为了给多个行进的声部分句，巴赫时代所使用的指法必须要与手部的肌肉习惯相结合，因为对位式音乐造就了一种适合其自身需要的键盘技巧。与现代技巧相比，当时的指法更少用到拇指，也较少重视“顺指”（*Successive Fingering*）的使用，这样，“上过指”（*Overlapping Fingering*）、“下过指”（*Underlapping Fingering*）和常用的同音换指就是必不可少的了。这种键盘指法将要求建立新的肌肉习惯，因为当今绝大多数的手都是依照 19 世纪和 19 世纪的键盘技巧训练的，而这种技巧的发展是为了适应和声式与敲击式音乐语汇的需要。虽然此技巧在和弦、炫技和单旋律性的演奏中极有用处，但却无法满足对位性结构的要求，所以增加早期音乐的键盘技巧对于恰当地演奏巴赫的更加复杂的音乐是必不可少的。不仅如此，以巴赫的键盘演奏方法而发展出来的手指独立性可以使当今的钢琴家从专靠踏板来实现连奏与延长音的窠臼中解脱出来。绝大多数巴赫作品演奏中主要的踏板问题已经因此而得到解决，因为真正的手指独立可以使我们摆脱 19 世纪在踏板上的要求、惯例与声音。基于这些原因，我以巴赫本人创作的指法练习来开始本书的第一部分，这些练习曲是他为自己年幼的儿子威廉·弗里德曼所写的。

在简单的曲目中，每只手只弹一个声部几乎不会产生什么问题，因而在本书第一部分里很少需要“过指”指法。但是学生应该继续经常练习第一首练习曲，以便面对后面的问题（见第二部分和第三部分）。

演奏巴赫要求很强的颤音技巧，因此我建议演奏装饰音的时候最好使用 5-3 指，因为在需要用 5 指的时候，5-3 指较之 5-4 指更加符合手部的自然结构，更强壮也更可靠。在装饰音的释谱方面，我偶尔也建议使用一些替代指法，这要根据手的大小以及手指的力量而定。

句 法

句法构成了巴赫作品演奏的骨架，同时也是其核心，愈是用心理解句法与结构之间的关系，愈能够发展起一种纯粹的巴赫风格，这二者在很大程度上是成正比的。本书第一部分从最根本的基础开始，并建立起最简明的原则，以用于思考和演奏不同方面的句法，即对位性、音型性、旋律性、和声性以及节奏性的句法。在这一阶段，演奏者要认识到一个至关重要的事实：即句法并不一定只和旋律线有关联。所有音乐中的因素综合起来，即会影响到乐句的轮廓，而轮廓在对位及听觉方面之于音乐，就如同轮廓的视觉上之于绘画一样至关重要。通过观察本版本中句法标记如何地切合每一个乐句的构造，以及它们是如何根据作品的声部数目和总体结构，在若干层次上同时被建立起来的，我们便可以掌握这此标记的含义。即便是在这些小型曲目当中，你也会注意到乐句轮廓之间的结构性关系。但是不要过分理性地作分句的练习，因为分句是一种艺术，同时也是一种对结构的研究。第二部分开始初步地指出如何发掘各种句法的可能性，并决定一个最终的选择。不过，这是一个大题目，将来可以作为另外一本书的一个主要单元来论述。我在此提供的句法包括所有在音乐上以及风格上进行正确演奏的必要因素，而对于结构的感受则会通过简单、细致地学习并演奏这些作品而得以吸收。

长句子的连线表示呼吸的分段，不要将其与连奏混为一谈。但是除了呼吸分段，内分句也是不可或缺的。演奏中若没有内分句，音符就会像士兵一样并排直立，而非根据它们的内在轮廓有所弯曲，以使之与整体构造相融合。长乐句形成构造上的统一性，而内分句则从属于这一统一性。但是成功演奏一个长乐句的本身又取决于对其组成部分的勾画，二者互相依赖，缺一不可。因此我在标注内分句时极为细致地关注到每一个音符、音型以及结构上的关系。我希望演奏者与老师们同样地用心。

对巴赫的音乐进行分句所要求的最高超的技艺之一，就是同时塑造整个乐句和内分句的能力。很多音型是由若干较小的内部轮廓所构成的，在这些情况下，演奏者不应该把每一个内部轮廓明显地断开，从而使之破解为小块。演奏较小的轮廓时头脑中对它们要有清晰意识，它们累积成为更大轮廓，进而组成整个乐句。我们的目标永远是将小的轮廓包含进大的乐句中，而非将大的乐句分解为小的轮廓。本部分的作品在句法上的需要构成了一种初步的准备帮助学习在头脑中带有以上乐句轮廓时，如何思考和演奏。一些地方出现替代性的句法建议时，选择其中的一种并保持运用于整个作品。随着渐进式地研习更加复杂的音乐，演奏者将逐渐学会如何同时思考很多不同的乐句轮廓，本书第二部分提供了向这方面发展的基础。

力 度

为了表现巴赫的结构所要求的力度，我们的思想态度和手指肌肉习惯必须完全建立在与巴赫之后的音乐完全不同的基础之上。绝大多数当今的演奏者主要是从以 18 世纪末及 19 世纪的和声结构建立的音乐当中获得他们在力度方面的技巧，音乐家们仍然将他们对钢琴的概念局限在这种音乐之内。

但是由于巴赫的音乐是从一种非常不同的形式感与结构感中成长起来的，因此它要求一种在力度风格上不同的概念和技巧，不论演奏何种乐器都是如此。使用羽管键琴、古钢琴或者管风琴，并不意味着演奏者就可以不必去理解和运用音乐结构的力度要求。像我们这样遵循 19 世纪与 20 世纪的传统，在幼年时期约定俗成的训练中形成了许多下意识的音乐思维习惯，并在演奏中将其落实和透露出来。要将自己与这些下意识的音乐思维习惯分离开来并不十分容易，而且涉及早期乐器并不一定就可以自动地使人摆脱现代音乐习惯。为了理解和运用适合巴赫音乐的力度，依靠乐器是不够的，因为它本身不能代表一种坚实或可靠的解决办法。

本书中头五首作品的力度标记是以和声结构为基础的产物，这是巴赫力度体系中的一个分支。另一支发展自对位结构，并依此进行规划。对位式的力度对于绝大多数钢琴家来说将会是新的东西。首先出现的对位的力度标记见于《D 大调进行曲》，这些标记为演奏者不断成长以至理解赋格结构的错综复杂的力度要求构成了最简单的开端。它们也许显得非常简单，自身也并不特别新奇，但是假如没有准备性的研习，即使是最伟大的钢琴技巧，如果是出于不同的基础，也不能够表现巴赫音乐结构中的力度要求。力度的变化必须在新色彩开始的第一个音上就做起来，因为钢琴家持续渐强或渐弱的习惯是不适合巴赫的。因此，力度变化是在一个乐句的最后一个音符之后，在一个新乐句的头一个音符之上发生的，而这一点即便是初学者也可以不费什么力气就能做好。巴赫作品的演奏中也存在渐强和渐弱，但是它们只扮演一种次要的角色。

力度的不同强弱是巴赫音乐结构的自然产物，它们决不是羽管键琴的力度的替身。其他乐器的某些声音也许可以由演奏者暗示或听众联想起来，但是试图照搬这些声音只能造成完全的机械性结果。如果演奏是由替代、模仿、或照搬构成的话，那么它就不是一种艺术，而是一条肤浅的，机械性的死路。

变换力度强弱的最高技巧要求手指的完全独立，以及有能力在无论速度多么快、声部多么多的情况下，也可以在音与音之间清晰无误地改变音量。根据这里所介绍的力度标记，大家会发现渐强和渐弱在这些作品当中是没有必要的。不要仅仅满足于从 *f* 到 *mf* 或是从 *mf* 到 *mp* 间大致的变化，力度的区别必须做到与音乐结构同样的无误而精确。

本书中的每个力度标记都应该在下一个标记出现之前保持不变，力度常常会在较长的

段落保持不变。在反复记号出现时，应该弹奏反复，而且我希望即便是在这些简单的作品里，我的标注也可以帮助初步了解反复段落的各种迷人的可能性。在阐释标记之前的符号（1）和（2）分别所指的是第一遍和反复时的演奏。本书第三部分提供了更高级的、在演奏组曲和变奏曲式中反复段落的研究。

指 触

连奏（legato） 只存在一种连奏，即音与音之间真正的连接。为了清晰地演奏巴赫的多声部音乐，纯粹的连奏是必不可少的。

断音（staccato） 断音的类型有很多，其数目随着演奏者的技巧与音乐敏感度的不同而不同。最简单的思考和教授断音的方法，就是将其归类为断开的，正好与把音与音不可妥协地连接起来连奏相反。声音的延续与断开的程度决定了断音的类型，我们还可以更细致地区分出非连奏（non-legato）与断音。重要的是记住，断音有极多变化的可能性。例如，在一个旋律性的作品中，断音的指触就不如在一首富于节奏性的快速作品中那样短促或清脆。演奏断音时，不要用跳离音符的办法来取得分离的效果。只要心里明确地知道自己打算保持多长或多短，简单地想“向下”，你就会发现自己相当自然地离键。有了这两个思想，再加上建立起相应的肌肉习惯，将一个音保持到其全部时值的危险将不会再有。在一次松弛的下行击键之后加上手腕或手指的自然反射，即构成了发展自然而放松的断音的良好第一步。不论力度强弱，以上方法均适用，惟一的区别在于释放到琴键上之重量的“多少”。弹奏 *p* 或 *pp* 时，可以几乎不施加重量，但是下行的动作必须贯彻到底。若要在弹 *p* 或 *pp* 时减少重量，可将手腕提起少许。

保持音（Tenuto） 保持至整个音符的全部时值，但是避免音符上的重音，除非有节奏上的要求。

保持音-断音（Tenuto-Staccato） 音符发音的长度大约是音符时值的一半左右，视作品的特点和速度而定。

非连奏（non-legato） 发音的长度几乎等于音符的时值。另一种非连奏如下：保持音符至其整个时值，在下一个音符之前做一迅速呼吸。

踏板的功能与运用

很多音乐家长期以来坚持反对在用钢琴演奏巴赫时使用右踏板，因为延音踏板在 18 世纪的乐器上是不存在的，同时也因为钢琴踏板的惯常用法所产生出的音响，会把音乐的

结构掩盖在一种五彩的迷雾之中。的确，巴赫时代的乐器是没有如钢琴一样有保持声音的踏板，但是这并不意味着保持声音或真正的连奏是不为人知的。相反，这两种可能性都在古钢琴和管风琴上得以实现，这两种键盘乐器都是巴赫演奏最多、也是最中意的乐器。在重现一个过去时代的音乐时，我们必须参照其音乐和乐器风格在音乐上的性质，而不是某一件乐器的物理构件。因此，如何解决延音踏板的运用并非在于地毯式的众多禁忌中，而在于解决结构在音乐上与键盘上的要求之中。当这个目标达到时，右踏板运用才有价值，但这种运用是与 19 世纪的方式不同的。过错不在于踏板或是钢琴本身，而在于演奏者所运用的风格对巴赫音乐的扭曲。右踏板的一种特定功能是产生贝多芬式的宏大音响，或是肖邦与德彪西那样的多彩形象。在这种类型的音乐中，它主要是一种声音和色彩的效果。对于巴赫的音乐来说，它服务于一个非常不同的目的，即作为一种精巧的协助，主要用来连接连奏的对位性线条，以及偶尔在延续和断开的音色之间出现的不同的音质中表现一定的音乐上的细微变化。因此，它的作用和运用是不同于 19 世纪钢琴演奏习惯的因素而定。造成了演奏巴赫时踏板运用的一个突出错误的原因，完全是由于采用了属于 19 世纪的音乐思想，这各思想不能适用于任何其他音乐，既不适用于 18 世纪，也不适用于 20 世纪。只有充分认识到这一点，右踏板的运用才会找到其应有的位置，即作为一种可能根据不同音乐结构的内在要求而变化、运用的灵活的方法。

那么，什么是钢琴踏板的根本属性呢？它们又能如何最好地被用来演奏巴赫的音乐呢？Tre Corde（三根弦）是钢琴声音的自然状态，我将 Tre Corde 视为钢琴的基本音质，可与 una corda（一根弦），即弱音踏板的声音相对照，这就构成了钢琴在演奏巴赫时最有价值的资产。踏板经常只被用来当作拐杖，以便演奏出更多或更少的声音。但是仅这样地使用踏板，不能扩展，反而会限制一个人的演奏。最终，手的技巧应该发展到的程度是：只靠手指就可以作出无论任何级别的轻声和连奏，而不必依赖脚。因而，我把 una corda，即弱音踏板当作是一种音质，与 tre corde 相对。不论脚是否踩弱音踏板，音量都是由手指决定的。在钢琴学习的初级与中级阶段，技巧是很难发展到这种程度的。的确，很少有艺术家能够这样完全把握这种音量以及声音的连接，但我仍建议以此作为一个目标。如果一个人努力的过程中有这样目标，手与手指在声音上的独立性的发展就可以大大提前于常规。而且，随着过指指法以及同音换指的速度的发展，连奏的流畅性就可以从对延音踏板的过度依赖中得以极大的解放出来。对于本书第一部分中的作品，我完全不要求右踏板。要记住，Una Corda（弱音踏板）所指的更多的是声音的质而非量。我在第一部分的刚开始处，就已在那些符合音乐要求的地方对其进行了介绍。（u.c. 指 una corda，即弱音踏板，t.c. tre corde，即无弱音踏板。）

装 饰 音

装饰音 (Ornamentation) 这一术语, 尤其对于现代的头脑来说, 有一种不相干和可有可无的印象, 但在巴赫及其先辈的音乐当中, 若对装饰音持这种印象便是相当错误的。关于装饰音, 首先要学习的一点就是, 它是这种音乐不可或缺的组成部分; 第二点是, 它与印出的音符一样, 在音乐结构中具有同等地位。

1750 年以来音乐发展的一个结果, 就是装饰音的速记法被摒弃了。到了贝多芬的时代, 严格地说是从他创作的中期开始, 对于解读和演奏装饰音的需要已经可以说是不存在了。装饰音之所以成为一种失传的艺术, 是因为所有的音符都是以其精确时值和音型写下来的。装饰音的伟大历史所仅存的一些残余只是一些简单的符号, 计有颤音 (trill), 倚音 (appoggiatura), 以及一两个其他符号, 它们在演奏中已经变得极其简化。倚音在失去了它自己所有的个性特征和演奏可能性之后, 变成了一个简单的“小音符” (“grace note”), 一百多年来一直被很快地并且是在强拍之前演奏。颤音失去了其所有令人着迷的节奏上的可能性, 及其所有长短的变化, 它被弹奏得不加区分地没有个数, 而且不加区分地快。不论在哪里碰到颤音, 不论是一个如歌的慢乐章还是一个快乐章, 今天演奏起来都是一个方式——尽可能地快。但是在 17 世纪和 18 世纪, 它形成了一整个装饰音的类别, 其下可以包括有很多类型和种类。

以下是关于装饰音的基本知识, 这是一个音乐家在能够考虑总体的规则或是演奏任何一种装饰音之前必须知道的:

1. 装饰音是不可或缺的;
2. 它与印出的音符一样, 在音乐结构中具有同等地位;
3. 它是音乐中音型的一种速记法;
4. 它不仅影响旋律线, 而且影响所有其他音乐中的要素——节奏、和声、结构, 以及演奏的所有因素——句法、速度、触键及力度, 而这些又反过来影响它;
5. 它是一种只有博学的人才理解得了的书写体系, 有其自身的术语、自己的表达语汇、自己在含义和表达上的细微变化, 所有这些都是通过其符号系统来表述与传达的;
6. 装饰音形成了一整套丰富的规则和各种类型, 它允许例外、变形、即兴及个人自由。因此, 学术修养、判断以及感觉必须在其实践中全部调动起来。

如果学生已经勇敢地读到这里, 他现在就可以从以下的实用知识当中获得奖赏了。这些知识既包括一些一般性的规则, 也有经常会遇到的具体装饰音。

节奏 可以说, 巴赫音乐中所有的装饰音都是在拍子上开始的, 即指, 绝大多数装饰音的第一个音符是在拍子上的。重音应该清晰地弹奏在装饰音的第一个音符上, 而不像当今仍然经常听到的那样, 弹奏在最后一个音符上。装饰音的其余部分, 不论是由一个还是

众多音符组成，都落在拍子之后，偶尔也有一个装饰音是落在拍子之前或是落在拍子之间的。不过，只有在经过若干年的学习和经验之后，一个现代的演奏者才会知道在什么时候以及如何恰当地使用这些奏法，因此对于年轻的学生来说，最好不要做此尝试。要学习的根本东西就是，18 世纪装饰音的基本节奏是建立在拍子上的，因此，我们应该尽快并尽可能完全地忘掉那些小音符（*grace note*）和颤音（*trill*）的节奏框架，那都属于从上个世纪得来的、更近代的传统。不论是在离开乐器还是演奏的时候，学习思考和感受新的“拍子上”的节奏框架都是有助益的。对这种节奏的感觉只有在理清思路之后才能获得，但是感觉是必不可少的，而在演奏中它必须与正确的音符分配结合起来。如果这种新的节奏不被融入感觉当中，装饰音即使被正确地演奏出来，也会是做作的，在根本上是错误的，而且会造成音乐中每一个因素——旋律、和声以及节奏的扭曲。

结构 装饰音必须永远被视为音型的一个内在组成部分，不论音型是一个旋律线，一个短的节奏动机，或是其他的什么。它们不应该颠簸不稳，挤作一团或者是不平均，或是听起来没有关联或者可有可无，或被用来炫耀飞快的手指。它们阐明或者说强化其所属音型的特质和表现力，有时一个乐句的特征乃至结构在有装饰音的情况下与没有装饰音的情况下表现出来得完全不同。

速度 为了将装饰音不仅演奏得正确，而且要符合其特有的风格，要给它们足够的时间以使其被很好地演奏和理解。从总体上来讲，装饰音应该被思考、被感受，并被演奏得慢于我们今天通常所听到的，这一规则适用于莫扎特之前的绝大多数音乐。颤音决不是用近年来的炫技演奏家所典型使用的极紧张的速度来演奏的，它们几乎总是有个数的，例如四个、六个、八个或更多的颤音配一个八分音符，或配一个四分音符等等；一个慢乐章中的装饰音倾向于比在快乐章中慢一些。对于演奏装饰音的速度的最可靠的指南就是，要适合时值、节奏和动机的特性，同时不要忘记作品在整体上的速度和特点。

一般术语与惯例 可以说所有的装饰音都是在本音上方的那个音符开始的，除非在符号当中另有所指。“本音”（*main note*）这一术语指的是五线谱上的大的音符，装饰音符号就出现在其上。因此一个装饰音的第一个音符一般是没有印在乐谱上的那个音符！而这一音符如上所强调，要演奏在拍子上，而本音则是落在拍子后。换言之，那个写出来的大个音符已经不再是主要吸引注意力的地方——它必须让出同样的、有时甚至是更多的地盘给那些没有出现在乐谱上、但却被符号所暗示出来的音符。“助音”（*auxiliary note*）这一术语指的是装饰音中的那个没有写出来的音符，如果是在一个长装饰音的情况下，它一般是指那个与本音有最密切关系的那些没有写出来的音符。

和声 助音一般是在本音之上的一个全音。这不同于 19 世纪的做法，即“小音符”与颤音几乎总是用半音演奏的。全音程的助音起源于早期的和声实践，这是源自教会调式及其对音程与和声的理解。因为尽管 17 和 18 世纪的音乐是以大调和小调音阶写作的，但早期的习惯仍然残留在音乐家的耳朵里，没有被完全抛弃。巴赫逝世后，过去时代的所有踪迹都消失了。至 19 世纪，升高的第七度音不可阻挡地发展起来，对于导音的热爱以及越来