

J.S.Bach

English Suites

UT 50060

John Sebastian Bach

巴赫 英国组曲

(BWV 806–811)

Dehnhard / Tilney

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50060

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫
Johann Sebastian Bach

英国组曲 Englische Suiten English Suites

BWV 806–811

瓦尔特·德恩哈特根据原始资料编辑

科林·蒂尔尼编写指法和演奏建议

Nach den Quellen herausgegeben von Walther Dehnhard

Fingersätze und Vorschläge zur Interpretation von Colin Tilney

Edited from the sources by Walther Dehnhard

Fingering and Suggestions for Performance by Colin Tilney

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

巴赫英国组曲 :BWV806-811 / (德)(Bach, J.S.)巴赫著;李曦微译.

—上海:上海教育出版社,2013.3

ISBN 978-7-5444-4660-0

I. ①巴... II. ①巴... ②李... III. ①钢琴曲—组曲

—德国—近代 IV. ①J657.416

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 054968 号



出品人 范慧英

责任编辑 黄瑾 沈韵辞

封面设计 蒋娟芳

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyinyue@163.com

© 1998 By WIENER URTEXT EDITION Ges. m.b.H. & Co., K.G., Wien

巴赫英国组曲 BWV 806-811

瓦尔特·德恩哈特 编订
科林·蒂尔尼
李曦微 译

出版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路 123 号 www.ewen.cc)
出品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200040 上海市延安中路 955 弄 14 号
www.ewen.cc/centmusic/index.aspx)
发行 上海世纪出版集团发行中心
经销 各地新华书店
印刷 启东市人民印刷有限公司
开本 960×640 1/8 印张 20.5
版次 2013 年 4 月第 1 版
印次 2013 年 4 月第 1 次印刷
书号 978-7-5444-4660-0/J.0349
定价 49.00 元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

序

上海世纪音乐教育文化传播公司斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S. 巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S. 巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意篡改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生

译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上述作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器）写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚构造成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

前言

就风格而言,约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的《英国组曲》的乐章安排与乐章标题属于法国传统,因此这套组曲的名称实际上并不合适。毫无疑问,巴赫知道法国作曲家东格勒伯特、勒鲁、拉莫、路易和弗朗索瓦·库普兰的作品,也熟悉波姆、费舍尔、佛罗贝格尔和布克斯特胡德等人受法国风格影响而写的组曲;尤其是一本查尔斯·迪尤帕(1670–1740)的组曲集,成为他的典范和灵感来源。1701年,艾蒂安·罗杰在阿姆斯特丹印制了迪尤帕的《六首拨弦键琴组曲》,巴赫亲手将它们抄写在笔记本中,供自己研究使用。这个笔记本现在被保存在美因河畔法兰克福城市与大学图书馆。¹ 尽管这些乐曲看起来抄得很快,有时显得仓促,但其字体表明抄谱者无疑是巴赫自己。他的抄稿有一部分根据现已佚失的手稿(A大调、D大调、E小调和F小调组曲),另一部分则根据印刷版(B小调和F大调组曲),抄稿与印刷版的谱号有差别。罗杰和丢帕特的出版谱用法国键盘记谱法——高音谱号和男中音谱号[译者注:第三线上的F谱号];巴赫在他的抄稿中大多用德国记谱法——女高音谱号[译者注:第一线上的C谱号]和低音谱号。只有最后两首组曲,B小调和F大调,他始终用“英国式”的组合,即右手声部用高音谱号,左手声部用低音谱号。偶然出现的三度音程错误——同样的两个音在女高音谱表和高音谱表上音程不同——表明巴赫不习惯这种记谱法。很明显,巴赫是第一次尝试现代键盘音乐记谱法。这种记谱法在英国从珀塞尔时期²就使用了,十八世纪期间,它在所有地区都被确认为是最实用的,至今仍然被广泛地接受。《英国组曲》的原始资料也是用“英国的”传统方法抄写的,除了少数例外。有充分的理由可以设想,这种新记谱法决定了这套组曲的标题。约翰·尼古拉·福克尔的报道说,这部组曲是“为一位富有的英国人写的”³,并由此而命名;还有,约翰·克里斯蒂安·巴赫为第一组曲(BWV806)的封面写了附注“为英国人而作”⁴,这些都可以被理解为与该组曲不同寻常的记谱风格有联系。

《英国组曲》的原始资料中有异常多的错误的三度音程。取决于原稿所用的谱号,抄谱者很容易将三度音程写得太低或者太高。这类抄谱或者读谱的失误甚至在有经验的抄谱者身上都可能发生,我们不得不面对这些由不熟练的学生和抄谱者造成的错误。有些因谱号或者粗心造成的抄谱错误,在《英国组曲》的传播过程中至今没有消除——尽管有过多次校订。我们这个版本试图改正它们。

上文提及的巴赫的迪尤帕手抄稿在年代方面也有启发意义。克里斯汀·帕辛格通过手迹的分析与比较,已经能够确定这份抄稿的日期。⁵ 它的抄写开始于1709至1712年,一直持续到1714年,期间有时中断。看来巴赫在抄写时只有原稿的一部分,因为假如有全部原稿,他几乎用不了一天就可以抄完这六首组曲。在抄写了印刷版的B小调和F大调组曲后,这套组曲的抄写最终完成了,这件事可能与约翰·恩斯特亲王从荷兰求学之旅返国有关。⁶ 这位魏玛亲王(1696–1715)与巴赫和约翰·戈特弗里德·瓦尔特交好,1713年,他带回一些在阿姆斯特丹购买的一些乐谱,其中很可能包括维瓦尔迪的十一首协奏曲《和谐的灵感 op.3》(罗杰版,1711年),同样可能包括迪尤帕的《六首组曲》。众所周知这两部曲集对巴赫有持久的影响,管风琴改编曲BWV593和596,还有《英国组曲》都是证明。维瓦尔迪的作品启发了组曲BWV807–811中的音乐会前奏曲的创作,而迪尤帕的作品则是舞曲和华丽曲的灵感来源。

有一些观察表明巴赫的《英国组曲》的写作日期比以前假定的要早,即早于1717年。这些线索如果单独地看,似乎都很容易被忽视,但是将它们放在一起,就成为相当有力的证据。首先,巴赫的书写体中有一个引人注目的特点:♯a的解决有时是♮a,有时是(♮a),这个特点可以追溯到1713年前。1713年以后,♮a的解决不再出现(也许偶尔还有)。有鉴于此,由于迪尤帕组曲抄稿的F小调和B小调组曲中仍用♭号作为解决音,所以它们的抄写时间应该不迟于1713年。有可能巴赫完成迪尤帕组曲的抄稿时,正开始

创作《英国组曲》。总之,原始资料 D1 的第一组曲的前奏曲(第 21 小节)中还出现了一个过时的作为解决音的 $\flat$ 号。其次,被认为是现存原始资料中最早的一份,约翰·戈特弗里德·瓦尔特的 BWV806a 抄稿的完成日期不晚于 1717 年,这说明此作应该写于之前,亦即巴赫的魏玛时期。⁷ 第三,事实上《英国组曲》的第一首正如迪尤帕组曲一样,需要用音域为大字二组 A 到 c^3 的键盘,而魏玛宫廷肯定有这种音域的乐器。⁸ G 小调和 F 大调组曲(BWV808,809)看来是不自然地避免使用大字二组的音(可能是后来修改的),这表明它们原本需要用更低的音。所以,它们可能是在魏玛宫廷写的。第四,用横杠作为休止符,这是巴赫早期作品的记谱特点,后来极少用,《英国组曲》中有时还出现这种休止符。⁹ 第五,巴赫抄写迪尤帕组曲时一直使用罕见的翻页标记 *tournez*【译者注:法文,意为“翻页”】(而不是用意大利文 *Volti* 或者拉丁文 *verte*),这个法文词又出现在《英国组曲》的原始资料中。¹⁰ 因此,这两部作品的日期应该是接近的。最后,《英国组曲》的风格接近迪尤帕组曲,以及有意或者无意地“引用”后者富有特点的乐句转折,这些都显示出这两部作品之间的联系。虽然巴赫的作品比他所参考的范例质量高得多,以至于几乎分辨不出范例的影响,他还是明显地用了迪尤帕的 A 大调吉格舞曲的动机来开始自己的第一组曲,这是对那位法国先行者的清楚可辨的致意。¹¹

在巴赫的作品中,《英国组曲》不再如人们常常假设的那样写于 1720 至 1725 年,它的创作日期应该是与其他魏玛时期的作品接近得多,而非与写于 1722 至 1724 年的《法国组曲》(BWV812-817)同时。这点几乎可以从每一页看出来。因此,可以推测,大约在 1712 年,《英国组曲》的创作始于 BWV806a;全作的基本框架完成于魏玛。之后,有些地方被修改和重写——特别是 BWV806-808——时间可以确定为 1720 年、1722 年和 1724 年末。海因里希·尼古拉斯·格尔伯的抄稿是最终版本,因此,我们可以把《英国组曲》的写作时间往前推很多,即 18 世纪 20 年代。¹² 除了 BWV806a 的早期版本,各曲的年代顺序都无法确定,不过,第二和第六组曲有可能是最后写的。

如果福克尔提到的那位富有的英国人确实委托

了《英国组曲》的创作,他很可能也提出了某些涉及记谱法和风格的附带要求(例如不要有吕利式的序曲),希望巴赫在《英国组曲》中做到。这部被送出德国的《六首有前奏曲的组曲》可能是一本很有价值的、清晰的抄稿,音乐中有代表作曲家名字的密码,¹³ 作者自己可能只留了一份难以看懂的构思草稿(已经佚失),为自己和学生使用。¹⁴ 虽然上述各种联系都是可能的假设,事实却是最早的资料已佚失:这是本版本的“症结”和挑战。

本版本编辑由衷地感谢以下人员。首先是阿尔弗雷德·杜尔,他在《巴赫新版》(NBA)中提供了丰富的资料,以及与此有关的可以解决和无法解决的问题,从而使本版本的准备工作容易一些。本版本使用与 NBA 相同的图书馆缩写,它们不仅是准确无误的定位,而且也证实了 NBA 的价值。其次是哥廷根约翰·塞巴斯蒂安·巴赫研究所的安内丽塞·库克-施皮塔夫人,还有“原始资料列表”中提到的图书馆负责人和工作人员,以及马蒂亚斯·布勒、洛萨·弗里德里希、玛利亚·雅格-荣、汉斯-克里斯蒂安·穆勒和科林·蒂尔尼。

瓦尔特·德恩哈特

(布莱恩·朗翻译)

1. 参考资料: Mus.Hs.1538, 参见克里斯汀·拜辛格:《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的笔记本》(卡塞尔,1992 年),第 190 页及其后,以及第 31 和 101 页。迪尤帕的六首组曲印刷谱按调性排列为:A-D-e-f-b-F。

2. 阿尔弗雷德·杜尔: NBA(《巴赫新版》), V/7,《报道与评论》(卡塞尔等地,1981 年),第 87 页。

3. 约翰·尼古拉·福克尔:《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的生平、艺术和作品》(莱比锡,1802 年),第 100 页。

4. 此标题所用的法文并非不正确,而是那个时代的法文。Fait 指首页或整部曲集, pour les Anglois 大意是“为一位英国人”。

5. 柏辛格:《巴赫的笔记本》,第 200 页及其后;彼得·乌尔尼:《有关巴赫的新发现》,发表于《巴赫年鉴》83(1997 年),第 7 至 20 页。

6. 柏辛格:《巴赫的笔记本》,第 202 页。

7. 柏辛格:《约翰·戈特弗里德·瓦尔特手抄稿的年代

研究》，发表于《巴赫的八首小前奏曲研究》（威斯巴登，1992年），第11至39页，尤其是第22和27页。

8. 阿尔弗雷德·杜尔：《巴赫键盘音乐作品所用的键盘乐器和写作年代》，发表于《格奥尔格·冯·达德森纪念文集》，托马斯·库尔哈塞与沃尔克·金利斯编辑（斯图加特，1978年）。

第73至88页，尤其是第80页之后。重新发表于阿尔弗雷德·杜尔：《巴赫研究的核心问题、评论与讲座选集》（卡塞尔，1988年），第220至231页，尤其是第224页。

9. BWV806a 第一乐章第6小节、BWV808 第二乐章第22小节、BWV810 第一乐章第96小节以后，以及 BWV810 第七乐章第16小节。

10. 原始资料 B1、C1、E1、F1、F5。

11. 迪尤帕的动机也出现在加斯帕德·勒·洛夫《拨弦键琴曲集》（巴黎，1705年）的一首吉格舞曲中。

12. 阿尔弗雷德·杜尔第一个指出这点：《J.S. 巴赫的键盘组曲 BWV806—819 存在的音乐文本问题》，发表于《音乐学的起源研究》（沃芬布特尔，1982年）（《沃芬布特尔研究》卷15），第83至93页。重新发表于杜尔：《巴赫研究的核心问题》，第239至243页，尤其是第243页。参见《NBA》V/7，《报道与评论》，第85页及其后。

13. 不妨看一看第六组曲的吉格舞曲！

14. 《NBA》V/7，《报道与评论》，第88页。

演奏建议

巴赫的《英国组曲》是为拨弦键琴写的,不过如今当然更经常用钢琴演奏。不同的乐器不可避免地导致不同的演奏风格;不过,出色的演奏更多地涉及速度、连断法、装饰音和力度对比方面,或者说是每首舞曲的独特个性,而不是乐器的音量和音色方面。因此,我希望以下注释,尽管意图是讨论与古乐演奏者有关的核心问题,对钢琴家也应该有所助益。

速度、节拍、重音

巴赫时代的音乐,适当的速度决定了一个特定的乐章或者一首舞曲中内含的情绪或激情的正确表现。确定合适的速度有两个基本依据。首先是乐曲开头标记的速度或者情绪用语,包括意大利文的 *allegro* (快板)、*adagio* (柔板) 或者法文的 *tendrement* (温柔地)、*galement* (欢快地); 其次是拍号 (C 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{6}{8}$ 等等)。以法国组曲为基础的音乐还有第三个标记,即舞曲的名称本身。对这三种因素的解释常常是混乱和互相矛盾的,不过它们仍然可以为当今的演奏者提供其他有关演奏方面的宝贵线索,例如句法与重音。有两个有益的忠告来自于布洛萨德(《辞典》,1703年)和50年后的C.P.E. 巴赫(《试论真正的键盘乐器演奏艺术》)。布洛萨德说:“广板……非常慢,好像是扩展了小节并且常常使主拍不平均。”¹ 巴赫有关速度选择的评论则更全面,其中有关于最短时值音符的重要性实用的提示:“一首曲子的速度常常用各种众所周知的意大利术语标明,取决于总的情绪,以及最小时值的音符和由它们构成的经过句。对这些条件的恰当注意可以避免将快板弹得太匆忙,或者将柔板弹得过于拖沓。”² 巴赫在《英国组曲》中几乎不用第一类标记(第四前奏曲的 *vivement* [译者注: 法文,意为“快”]只是指生气勃勃的速度,拍号 C 有时被理解为与 C 相同,就是慢速或中速),他依赖的是演奏者对大多数标准拍号的熟悉,以及对一般法国舞曲的了解。

就拍号而言,其“分母”提示出恰当的速度: 数字越大则速度应该越快。因此, $\frac{3}{8}$ 要快于 $\frac{3}{4}$, $\frac{12}{16}$ 快于 $\frac{12}{8}$ 。

³ 对于绝大多数理论家而言, C 都代表相当慢的速度,它还被用于无拍子音乐(幻想曲风格托卡塔、无小节线前奏曲和幻想曲等等)以及宣叙调。巴赫的《英国组曲》中: 阿勒芒德舞曲用 C ; 库朗特舞曲用标准法国记谱法的 $\frac{3}{2}$ (帕蒂塔第一、第三、第五和第六首中的意大利风格库朗特舞曲要求用 $\frac{3}{4}$ 和 $\frac{3}{8}$,速度较快); 萨拉班德舞曲除了第六首以外,都用 $\frac{3}{4}$; 吉格舞曲分别用 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{12}{8}$ 、 $\frac{3}{8}$ 和最快的 $\frac{12}{16}$ 拍号; 布雷和加沃特舞曲用 2 ; 小步舞曲用 3 ; 帕斯皮耶舞曲(一种较快的小步舞曲)用 $\frac{3}{8}$; 抽象的前奏曲用了六种不同的拍号,都不是慢速。

如果我们将拍号与对舞曲的文字描述相联系,就会发现两者总体是相符的。拍号 C 用于朴实,庄重的音乐,适合于“严肃、端庄的阿勒芒德舞曲”(约翰·戈特弗里德·瓦尔特); 库朗特舞曲的风格标准是“最庄严的”⁴,很适合用 $\frac{3}{2}$ 拍子,这种拍子“可以在很多乐曲中见到,特别是悲哀的咏叹调,奏鸣曲,柔板,萨拉班德舞曲和一些需要作曲家富于幻想力的作品,尽管现今已经很少人用它了”(马特宗)。⁵ 在这方面,当然需要记住,巴赫的组曲并不是真正为舞蹈写的舞曲,所以那些对舞蹈的文字描述必须做修正,通常律动应该更安静一些,不过库朗特舞曲则肯定应该演奏得更精神饱满。尽管如此,不可忽视优雅,有节制,拍子变换的法国库朗特舞曲与动荡不定的意大利同名舞曲之间的明显区别。

关于 $\frac{3}{4}$ 拍子,马特宗写道“这是所有三拍子中最常用的,被用于许多曲子,大多是欢快的,其中相当一部分是小步舞曲。”⁶ (大多数理论家发现拍号 $\frac{3}{4}$ 与 3 之间差别不大,甚至相同,后者被用于第四组曲的小步舞曲)。匡茨认为小步舞曲应该“演奏得精神饱满; 四分音符要用短促有力的运弓加以强调; 每两个四分音符为一个律动单位。”⁷ 他建议,帕斯皮耶舞曲应该演奏得“比小步舞曲轻巧些、快些”。⁸

关于萨拉班德舞曲,尽管其旋律精致,且偶然有时值非常短的音符,但除了最后一首以外,记谱都是 $\frac{3}{4}$ 拍子,这要求处理为每小节三拍,哪怕是极其缓慢

的三拍。决定一首萨拉班德舞曲速度的部分因素是曲中最短时值音符的数量和显著性,因此,第二首萨拉班德舞曲比第一首更流畅,第四首是最快的;第二和第三组曲中高度装饰性的第二萨拉班德舞曲看来需要比简朴的第一萨拉班德舞曲更慢的速度。尽管这种速度的差别常常难以察觉,却意味着装饰性的版本不应该像通常那样处理成乐章的重复,而要演奏成独立的乐曲;事实上,第六组曲中萨拉班德舞曲的 Double (反复段) 有自己的第一次和第二次结束小节,这清楚地表明简单的和装饰性的版本都必须全部弹奏。第三组曲的萨拉班德舞曲装饰性反复段中的小音符(第 1、9 等小节)如果在严格的四分音符时值内弹得有些自由,会很有说服力:十六分音符再加上一至二条符尾并不一定会使这些音符的速度加快两倍或者四倍;它可能只意味着两条符尾比一条符尾速度略快、力度略强。

前两套组曲中所有四首布雷舞曲的拍号都记为 2。关于这个拍号, J.P. 斯皮尔林说:“它表示普通拍子,每小节四个四分音符,不过它的拍速这么快,两个小节差不多等于 c 拍号的一个小节的长度。”⁹ 注意这个词“差不多”! 加沃特舞曲也用拍号 2: 后半小节比前半小节更强,开始小节也如此。巴赫有时将乐句的最高音放在正常的重音位置或小节开始处,以获得与预期相反的效果——例如第三组曲中的 G 小调加沃特舞曲的第 7、25 和 32 小节。有些地方让人联想到风笛的声音,例如第三组曲中的第二首加沃特舞曲;第六组曲的相同乐章也无疑可以听到这种音响。匡茨说这产生了一种“充满爱意”的表情。¹⁰ A 大调第一组曲的吉格舞曲与其他部分一样以法国模式为基础,然而之后的吉格舞曲(第二至第六组曲)则来自意大利的原型,需要更有生气的表现;唯一可能的例外是第五组曲中的,它严肃、半音化, $\frac{3}{8}$ 拍号看似有些奇怪,与阴沉忧郁的情调和频繁变化的和声并不协调。不过,这可能属于一类情况,即 $\frac{3}{8}$ 拍子如果不像通常那样每小节打成一拍,而是打成三拍,就可能产生一种“更沉静、更动情”的意境,正如马特宗¹¹ 和其他作者所描述的那样。在寻找一首巴赫作品的理想速度时,以下具有终极重要性的因素必须考虑:拍子中应该如何打基本拍、什么地方应该有重音、什么地方应该取消重音。同样的拍号

(c), 打成(或者弹成)慢的两拍与打成快的四拍效果大相径庭。有意思的是,不同处并非速度,而是情绪。拍数多会造成沉重感并阻碍音乐的流动,用巴赫的加沃特舞曲和布雷舞曲做实验就可以证实这点。

演奏时对 $\frac{6}{8}$ 拍子之类的复拍子要特别小心。关于这类拍子马特宗说:“当今的作曲家极善于使用这种拍子,它适合于流畅、旋律性强的乐曲,还有清新和欢快的乐曲”¹²。巴赫的《英国组曲》中有三个乐章使用这个拍号,第一和第二组曲中的吉格舞曲以及第五组曲中的前奏曲。所有这三个乐章都是“流畅和旋律性强的”,第二组曲的吉格舞曲可能应该比另两个乐章快一些,因为它没有十六分音符。这种拍子的音乐很重要的是小节中第二拍应该比第一拍轻一点,在拨弦键琴上这种效果的产生是靠较不突兀的触键——即缩短音与音的间隔,弹得更“连贯”一些——在钢琴上则靠较弱的力度。弹奏拨弦键琴时,非主要音符(弱拍和其细分音符)有时还可以用 notes inégales 进一步减弱。[译者注:notes inégales, 意为“不等值音符”,一种十七至十八世纪法、德键盘演奏风格,在小节总时值不变的基础上,将强拍音弹得略长,而弱拍音略短。]

第三组曲的前奏曲的一个版本(约翰·施奈德的手抄稿,原始资料 B1)是个小节划分的有趣例子,可能与 $\frac{6}{8}$ 拍子的不等值节奏有关系。乐曲开始处的拍号是 $\frac{3}{8}$, 然而抄谱者每两个小节只划一条完整的小节线。如果抄谱者的意图是使速度快些,同时又避免每三个八分音符的最后一个有重音,那么这个主意对巴赫本人并没有吸引力。乐曲的最后七个小节是巴赫亲笔抄写的,他按常规的 $\frac{3}{8}$ 拍子划小节线。

连断法

十八世纪主要用来表示连断法的标记是连线。连线不仅提示演奏者如何处理连断音,而且具有重要的有关力度和弹奏法的内涵,即连线下的第一个音符要有明显的重音,其余的音符则应该弹成渐弱。《英国组曲》中有一些乐章连线很多(例如第一组曲中的萨拉班德舞曲,以及第二组曲中萨拉班德舞曲的装饰性部分);另一方面,有许多乐章完全没有加连线。查看原有的连线可以得到有益的信息:首先是有关巴赫用连线标记的可能意图;其次是有哪些

地方演奏者需要自己加上连线。连线与重音的相关性在第一组曲中的第二首库朗特舞曲的第二变奏中表现得最明显。这里,乐曲第二部分中几乎每一个小节的八分音符都分成四音组,与拍号标明的每小节三拍相符。此曲之后的萨拉班德舞曲中也可以发现类似的四音组连线(第1、5和9等小节)。此处,四音组连线正好开始于这种舞曲传统的第二拍重拍,音组中第三个音的颤音是非重音的“上波音”,这是巴赫的“重音加颤音”(见“装饰音列表”)。在其他乐章中,巴赫只是偶尔用这种连线(例如第一组曲中第一首库朗特舞曲的第16小节),通常是为了突出不协和音,或者表明音型的变化。第二组曲中的库朗特舞曲第5小节,连线将左手声部分为三个四音组,与右手部分的每小节两个重音形成对比,这种节拍的玩笑同样应该用在下一个小节。

到目前为止我们讨论的连线绝大多数用在四音组。巴赫也用更长的连线,用以联接许多短时值音符,以及防止速度太慢。他的二音组短连线有不同的作用:它们有鲜明的节奏性,演奏时强调由强到弱的感觉,有时还伴随着长短交替(巴赫在E小调萨拉班德舞曲的第13小节中明确地写出这种短-长节奏)。三连音应该按3的倍数分组以获得合适的律动,不管是标明的(如第一组曲的第一库朗特舞曲第12小节),还是无标记的(如第四组曲的阿勒芒德舞曲,全曲最好都分成六音组)。

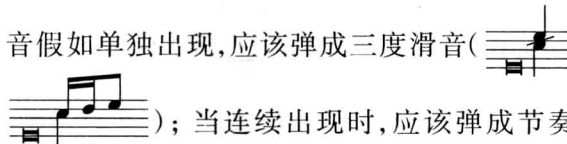
那些没有标记连线的音型,如果与有连线的音型相同或者类似,那么演奏者就需要加上连线,还应该用连线来强调重要的节奏型或者重音(如第四组曲中的萨拉班德舞曲第3、7、8、23和24小节)。同样为了保持一致,第五组曲中的萨拉班德舞曲第1小节的断音号也适用于全曲的所有类似片段,这些地方都应该弹成非连奏。

将相邻的两个音处理成略有一点长短差异(源于法国,细腻的“不平均音”)可以把一长串无重音的音符组织成易于弹奏的单位(参见第一组曲的吉格舞曲)。这种长短节奏在连线音组为四音、六音或者更多音时一般不用,也不用在跳进进行中。分解和弦有时用连线(如第二组曲中的第二萨拉班德舞曲第15、17和18小节),在这种情况下,和弦音可以持续到连线终止处。¹³

当时的理论家建议,看来不适宜用连线,而又没有断音符号的地方,时值只应该弹成记谱的一半左右。这种观点自然应该被忽视:刻板地遵循它,产生的音乐效果会像持续不断的连奏或者断奏一样糟糕。根据前面所讨论过的,适用所谓“非连奏规则”的机会是有限的,巴赫作品中大多数乐句在展开过程中总是需要在某些地方用连线使节奏和重音成型。演奏者要记住的是:认真考虑每一首曲子中每一个音恰当的连断法是首要责任。

装饰音

巴赫写于1720年的《为威廉·弗里德曼·巴赫写的小曲集》中有一份“说明”(参见p. XVI),这对于理解他的装饰音起了主要的指导作用。“说明”是一份简短的列表,为威廉·弗里德曼演示一些常用装饰音标记的大概弹法;用它来把巴赫的装饰音符号转化为音高及出现的顺序,即哪一个音应该先弹,然后是什么音。它并没有包括所有巴赫使用的符号。这个装饰音列表中没有,而出现在《英国组曲》中的符号有滑音($\smile$)、琶音($\{$)、意大利颤音(tr)、两音之间的回音标记,最后还有用斜线分开的上行三度音程,其意义约翰·戈特弗里德·瓦尔特等人做过解释。最后提到的这种装饰音假如单独出现,应该弹成三度滑音(释谱



);当连续出现时,应该弹成节奏分开的上行分解三度(释谱



等等)。

另一方面,第四组曲中的库朗特舞曲第11小节的琶音标记则可能意指分解三度。¹⁵

颤音标记 tr 可能与开始于主音上的颤音相关,它出现在意大利和巴赫的德国前辈音乐家的作品中,也可能适用于他的一些早期作品。不过这种联系不能作为无例外的规则:总是取决于音乐的进行方向。因此,第六组曲中,前奏曲第7和第25小节的颤音——当然还有第28小节的——看来最好开始于基本音的上方邻音,而吉格舞曲第6、8、11、13

和 20 小节中的颤音如果开始于基本音,则会与反向进行的乐曲第二部分的音乐更一致。

颤音开始于上方邻音的规则有另一种常见而重要的例外,即巴赫的“重音加颤音”(C.P.E. 巴赫称之为“上波音”)。这种装饰音的前后总是呈下行二度进行,在较强的上方邻音后出现的颤音要弹得轻一些,没有重音。这种装饰音重要而又常常被错误处理,在《英国组曲》中的例子之一是第三组曲中的萨拉班德舞曲第 3 小节,这里,颤音的第一个音被记为四分音符,与其后的基本音之间有连线;同曲第 11 小节,这种颤音同时出现在左右手声部,左手部分的连线缺失;第一组曲中的萨拉班德舞曲全曲的这种颤音(第 1、5、9 和 17 等小节),都加在连线八分音符四音组中的第三个八分音符。

巴赫写的倚音可以是小音符,或者是重音符号(参见“说明”)。(注意,这个符号德文称作 Hakchen,意为“小钩”,常常成对出现 $\complement$;至少在理论上,这个符号可能表示装饰音与基本音之间应有的连线)。倚音总是加重音的,总是比其后的音更强,并总是平稳地过渡到下一个音。当倚音与和弦同时出现的情况下,倚音与除了它的解决音之外的其他和弦音同时弹奏,尽管在实际的演奏时,为了减弱生硬的不协和音响,可能需要把和弦弹成轻的琶音。例如第三组曲中的萨拉班德舞曲装饰性反复段第 16 小节的 $\flat E$ 和弦,不过,此处的 $\flat A$ 音无论如何不能出现在其他和弦音之前!当倚音与基本音呈上行二度的关系时,倚音常常与波音结合(如同曲第 5 和第 6 小节);当两者呈下行二度的关系时,倚音与颤音结合(如同曲第 12 小节)。

音乐进行的形态决定倚音的时值,可以有很大差别。通常的规则是:倚音之后的音时值如果是二分的(如二分音符、四分音符等),则前者应该占一半时值;如果后者是三分的(如附点二分音符、附点四分音符等),则占 2/3 时值。巴赫在“说明”中为第一种情况提供了五种范例,C.P.E. 巴赫在他的《试论真正的键盘乐器演奏艺术》¹⁶中详细说明了这两种规则,不过这些时值分配法并非总是令人满意的。有些地方肯定适用准确的一半时值分法,例如第一组曲中的萨拉班德舞曲第 8 小节,此处用来结束一个段落。然而,十分类似的第 10、12 和 16 等小节,这些地方的倚音如果弹得短得多会更合适——可能短

到相当于略长的十六分音符,同时左手稍迟进入,然后加快一点。这种处理至少可以使一个声部在另一个声部开始前结束。组曲中,许多倚音如果能够与其他声部的音乐进行发生冲突之前解决,那么听起来会更加自然。另一方面,例如第三组曲中萨拉班德舞曲装饰性部分的第 17 至 19 小节,富有表情的小音符($\flat A$ 等音)产生持续的不协和音响,加强了这个不同寻常的段落的美感。

关于巴赫的装饰音还有一个最后的想法。许多演奏者碰到一个问题——对装饰音符号的刻板理解,他们以为如果在指定时间内正确地按顺序弹完所有的装饰音符,他们就对音乐尽了责。其实,巴赫的装饰音要求演奏者与作品之间有智慧的互动,而不是没头脑的盲从:速度活跃时要准确而细腻,慢速则应该是恬静并且有弹性的节奏处理。C.P.E. 巴赫再一次发现了最佳的表述:“有意地违反节拍的原有律动常常是非常美的……这种装饰音必须充分表现,弹得使听众感到自己听到的正是原创的音符。这要求一种自由自在的演奏,它排除了一切盲目性和机械性。用心灵演奏,而不是像训练过的鸟!”¹⁷

指 法

早期,持续到巴赫时代的指法规则是:强拍上要用“好用的”手指,而“不好用的”手指则被用于弱拍。但是随着更灵活的调节机制的出现,也产生了轮廓和形状为前人所不知的新琴键[译者注:西方专家写学术性文章时经常预设读者是内行,故而常有省略、跳跃和“不言自明”之类的行文。我在几十篇译文中都尽可能做了文字调整,实际上是大量的,有时不得不添加,当然前提是我认为有把握改动。否则,不少地方如直译,读者会不知所云]。这种指法规则变得越来越无关紧要。C.P.E. 巴赫在为其父写的讣告中提到,巴赫本人“发明了如此方便的指法系统,最难的技巧他都可以应对自如。在他之前,德国和其他国家最著名的键盘乐器演奏家们都极少用大拇指。他却正相反,可以极娴熟地用拇指。”¹⁸巴赫的家庭教学提倡两件事:其他手指从上方跨越拇指,甚至在升降号很少的调性中,或者没有临时记号的情况下也要这样做;调号更复杂的情况下,这种指法则是必不可少的。这种技巧并不见得真是 J.S. 巴赫首创的,但是他无疑是最早大量运用它的演奏家之一。

无论如何,我们不能仅仅因为众所周知巴赫提倡其他手指从上方跨越拇指的技巧,就肯定地说他只用“现代指法”。事实上,他很可能用任何自己觉得最方便的指法。

六首《英国组曲》没有用复杂的调号,最多是三个升号;转调也大多用得很有节制。因此,之所以说这些作品总的说不适合用巴赫教威廉·弗里德曼的那种老式指法(《指法应用》,1720年),并不是由于乐曲中经过的调性的自然属性,而是由于它们伸展的对位结构,加上对巴赫自己演奏时喜欢用什么样的指法的假设。不过,本版本有些地方的指法还是与标准指法略有不同,有时是为了加强某种效果,另一些地方是用来强调特别的连断法。例如:在第一组曲的第一布雷舞曲中,指法**4242**和**2424**强调了成对的相邻音,并使人联想到可能的连线;第二组曲的第一首布雷舞曲第2小节,右手指法用**12**(而不是**21**)可以防止乐句结束处出现错误的连断法;还有第三组曲的前奏曲第45小节以后,连续用拇指,甚至在黑键上,这使得演奏者只能将重复的四音组音型演绎为持续的强-弱(连线)。如果演奏者觉得这些指法太出人意料,或者会与自己对句法安排的看法相抵触,那么也可以采用更传统的指法。

在现代钢琴上弹奏巴赫

巴赫一直对当时的钢琴有兴趣,很了解其优点和缺陷。不过,相对于巴赫时代的钢琴,现代钢琴自十八世纪以来有了极大的变化,所以,历史性的演奏规则看来是不可能完全套用的。然而,还是可以提示一些重要方面。力度、清晰性、音色和恰当的踏板用法,这些是在提高演奏水平的第二阶段应该掌握的,在这以前则应该更多地致力于对速度、节拍、重音和连断法的正确处理。如果连基本的强弱拍都搞不清楚,或者把每个乐句都弹成令人窒息的连奏,那么,挖空心思在钢琴上寻找无数种力度层次就是毫无意义的。

在大型台式钢琴上用特强力度弹出来的音响对于演奏巴赫的独奏赋格与舞曲是不合适的,无论面对的是不大的房间内的少数听众,还是音乐厅里众多的人都一样。钢琴上从中强到最轻的力度范围会使音乐更有表现力。这个力度范围也有助于巴赫作

品的织体清晰性,使得其中的对位可以听得清楚,还可以产生更甜美的歌唱性音色,这些声音的品质都是十八世纪受到赞赏的。渐强与渐弱都必须控制在这个幅度内,并且是音乐本身自然产生的,而不是从外部强加的、纯粹为了制造假象的变化。钢琴家们还应该记住,拨弦键琴的音量会随着所弹奏音符的数量增加而强化,所以,如果将赋格呈示部的结束处弹得比乐曲开始处的单声部部分还要轻,就会很不自然(例如,第二组曲的前奏曲第47小节以后,或者第六组曲的前奏曲第84小节之后的段落)。还有一种观点,认为把巴赫的音乐线条弹成平淡乏味是模仿拨弦键琴的音响,这是完全错误的;不过,力度布局必须是有结构逻辑和有机的,不能主观武断。另外,钢琴家需要有意识地避免右手总是压过左手的现象:巴赫的低音声部从来不是简单的伴奏。

做到用细腻的手指控制变化触键速度,以及在乐器的不同音区(高音、中音、低音)进行弹奏实验,可以培养耳朵去寻找比通常钢琴所具有的更广的音色范围。模仿其他乐器使钢琴家能够采用更多样化的音响。拨弦键琴两组八英尺音栓之间的音调差别,以及它们的各种不同拨弦点;一组八英尺音栓加上八度附加弦的音响;辉煌的全部音栓音响与十分清晰的单音栓音响的对比;钢琴纤巧的高音区和通透的低音区——所有这些音响都会使钢琴家的耳朵更敏锐,并且会促使他们富于想象力地为钢琴本身相对平淡的泛音结构增添一些光彩。最有帮助的也许是击弦键琴,它的力度和表现力类似钢琴本身。

最后,演奏者不要畏惧使用踏板。慎重地使用“弱音踏板”——即使只是偶尔用——可以产生动人的音色,例如在慢速、“多情的”音乐中,或者常常也可用在反复部分,这个部分的写法容易让人联想到双键盘拨弦键琴。《英国组曲》中没有装饰的萨拉班德舞曲或许是这种处理的理想对象。至于延音踏板,当然是应该使用的,但总是需要有节制、小心并且应该有特定的目的。它的功能是增加持续和声的色彩,加强某些重音,而不是用来使对位织体淹没在不必要的混响中。因此,延音踏板的使用应当是短促而频繁的,而不是持续或拖长的。

关于任何乐器,旧的或者新的,怎样才是出色的演奏,我们需要再次回到C.P.E.巴赫的论述:“优秀

的演奏是这样的,人们听到所有的音符和装饰音都弹得时间上准确、力度恰当,它们直接来自乐曲的真正内涵。这就是那种圆润、纯净、流畅的演奏风格,它产生清晰性和表现力。”¹⁹

科林·蒂尔尼

1. 塞巴斯蒂安·德·布洛萨尔:《音乐辞典》(巴黎,1705年)。
2. 卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫:《试论真正的键盘乐器演奏艺术》(柏林,1753年),第一部分,第121页,第10节。
3. 约翰·马特宗:《新创建的乐团》(汉堡,1713年),第一部分第三章(“专论拍子”),第76至79页;乔治·豪尔:《音乐的拍子,1600—1800》(印第安纳,1987年),第47页和第143页。
4. 约翰·戈特弗里德·瓦尔特:《音乐辞典与音乐文库》(莱比锡,1732年),篇名:《阿勒芒德舞曲与库朗特舞曲》。
5. 马特宗:《新创建的乐团》,第86页,第16节。
6. 马特宗:《新创建的乐团》,第86页,第16节。
7. 约翰·约阿希姆·匡茨:《试论长笛的演奏法》(柏林,1752年),第271页,第58节。

8. 匡茨:《试论长笛的演奏法》,第271页,第58节。
9. 约翰·彼得·斯皮尔令:《音乐原理》(包岑,1705年),第66页。
10. 匡茨:《试论长笛的演奏法》,第270页,第58节。
11. 马特宗:《新创建的乐团》,第87页,第17节。
12. 马特宗:《新创建的乐团》,第80页,第9节。
13. C.P.E. 巴赫:《试论真正的键盘乐器演奏艺术》,第126页,第18节:“如果连线加在分解和弦上,所有的和弦音都可以保持到连线结束处。”
14. 约翰·戈特弗里德·瓦尔特:《作曲法》,彼得·贝那利编辑(《耶拿音乐研究文献》卷2)(莱比锡,1955年),第37页。
15. 瓦尔特·埃默利:《巴赫的装饰音》,(塞文欧克斯【肯特】,1953/1973年),第104页。
16. C.P.E. 巴赫:《试论真正的键盘乐器演奏艺术》,第65页,第11节和列表III,图式Vsqq。
17. C.P.E. 巴赫:《试论真正的键盘乐器演奏艺术》,第119页,第7节。
18. 《讣告》,收录于《巴赫—文件》,卷III,第88页。
19. C.P.E. 巴赫:《试论真正的键盘乐器演奏艺术》,第117页,第4节。

说 明

(1720)

《为威廉·弗里德曼·巴赫写的小曲集》中的装饰音列表:[译者注:下方谱例中的术语原文为法文,巴赫所用术语和含义与现代用的有所不同,其原意依左-右,上-下顺序为:颤音,下波音,颤音加下波音,抑扬,复抑扬,同前,复抑扬加下波音,同前,重音上行,重音下行,重音加下波音,重音加颤音,同前]:

下行颤音	下波音	颤音加下波音	下行回音	上行颤音	下行回音加颤音
trillo	mordant	trillo u. mordant	cadence	doppelt cadence	idem

上行颤音 加下波音	下行回音 加颤音	重音 上行	重音 下行	重音上行 加下波音	重音下行 加颤音	重音下行 加颤音
doppelt cadence u. mordant	idem	accent steigend	accent fallend	accent u. mordant	accent u. trillo	idem

VORWORT

Die *Englischen Suiten* von Johann Sebastian Bach stehen im Hinblick auf Stil, Satzfolge und Titel in französischer Tradition, so daß ihr Beiname eigentlich nicht passen will. Fraglos hat Bach Werke der Franzosen d'Anglebert, Le Roux, Rameau, Louis und François Couperin gekannt; auch mit französisch inspirierten Suiten von Böhm, Fischer, Froberger und Buxtehude war er vertraut. Namentlich aber hat ihm eine Suitensammlung von Charles Dieupart (ca. 1670 – ca. 1740) als Vorbild und Anregung gedient. Eigenhändig hat er dessen *Six Suites pour le Clavessin*, gedruckt bei Etienne Roger in Amsterdam o. J. (1701), in ein Notenbuch für eigene Studien eingetragen, das heute in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main aufbewahrt wird¹. Obwohl zügig, ja bisweilen eilig geschrieben, zeigen die Schriftformen eindeutig, daß Bach ihr Schreiber ist. Seine Abschrift folgt teils handschriftlichen (verlorenen) Vorlagen (Suiten in A, D, e, f), teils der gedruckten Ausgabe (Suiten in h und F). Die Schlüssel differieren in Druck und Kopie. Während Roger und Dieupart in französischer Klaviernotation – Violin- und Baritonsschlüssel – publizieren, verwendet Bach beim Übertragen vorwiegend die deutsche Schreibweise mit Sopran- und Baßschlüssel. Erst in den beiden letzten Suiten in h und F gebraucht er durchgehend die „englische“ Kombination von Violinschlüssel für die rechte und Baßschlüssel für die linke Hand. Gelegentliche Terzversehen – um dieses Intervall differieren bekanntermaßen gleichnamige Noten im Sopran- und Violinschlüssel – verraten, daß ihm diese Schreibweise „ungewohnt“ war. Offenbar erprobt Bach hier erstmals unsere moderne Klaviernotation, die in England bereits seit Purcell² in Gebrauch war und sich im Laufe des 18. Jahrhunderts als die für Klaviermusik zweckmäßigere überall und bis heute geltend durchgesetzt hat. Auch die Quellen der *Englischen Suiten* sind bis auf wenige Ausnahmen auf „englische“ Art geschrieben. Grund genug, anzunehmen, daß die neuartige Notation den Namen stiftete. Kurz: Die Schlüssel sind der Schlüssel zum Namen. Johann Nikolaus Forkels Bericht, die Suiten seien „für einen vornehmen Engländer gemacht“³ und deswegen so genannt worden, mehr noch Johann Christian Bachs allgemeiner Vermerk auf dem Titelblatt zur ersten Suite (BWV 806) *Fait pour les Anglois*⁴ könnten als plausible Anspielungen auf die außergewöhnliche Notierungsweise verstanden werden.

Terzversehen kommen in den Quellen der *Englischen Suiten* ungewöhnlich oft vor. Je nach Schlüsselung der Vorlage gerieten die Schreiber beim Übertragen leicht eine Terz zu hoch oder zu tief. Auch einem versierten Kopisten konnten solche Schreib- bzw. Lesefehler unterlaufen; um so mehr werden wir sie ungeübten Schülern und Schreibern zugestehen müssen: Einige Übertragungsfehler, teils durch Schlüssel-, teils durch sonstige Versehen bedingt, haben sich in der Überlieferung der *Englischen Suiten* – allen Revisionen zum Trotz – bis heute erhalten. Die vorliegende Ausgabe sucht sie zu berichtigen.

Bachs oben erwähnte Dieupart-Abschrift ist auch chronologisch aufschlußreich. Kirsten Beißwenger konnte im schriftkundlichen Vergleich die Kopierdaten ermitteln⁵. Begonnen 1709–1712, erstreckt sich die Schreibearbeit mit Unterbrechungen bis in das Jahr 1714 hinein. Offenbar standen die Vorlagen nur stückweise zur Verfügung, denn für die Abschrift der sechs Suiten hätte Bach kaum mehr als einen Tag benötigt, wenn sie

ihm komplett vorgelegen hätten. Die Vollendung der Suitenabschrift mit den vom Druck kopierten Suiten in h und F darf mit der Rückkehr des Prinzen Johann Ernst von dessen Bildungsreise nach Holland in Verbindung gebracht werden⁶. Der Weimarer Prinz (1696–1715), mit Bach und Johann Gottfried Walther befreundet, brachte 1713 aus Amsterdam Musikalien mit, darunter vermutlich Vivaldis 11 Konzerte *Estro armonico* Op. 3 (Roger-Druck von 1711) und ebenso vermutlich Dieuparts *Six Suites*. Beide Werksammlungen haben Bach bekanntlich nachhaltig beeinflusst, was neben den Orgeltranskriptionen BWV 593 und 596 auch die *Englischen Suiten* beweisen: Vivaldi hat die konzertanten Préludes der Suiten BWV 807–811 inspiriert, Dieupart die Tänze und Galanterien.

Mehrere Beobachtungen sprechen dafür, daß Bachs *Englische Suiten* früher, als bisher vermutet, entstanden sind, nämlich vor 1717. Zwar mag jedes dieser Indizien, für sich genommen, leicht zu entkräften sein, zusammen gesehen aber, kommt ihnen eine gewisse Beweiskraft zu: Erstens fällt eine Eigenheit in Bachs Orthographie auf, die sich bis etwa 1713 nachweisen läßt: die Auflösung einer durch # erhöhten Note teils durch b und teils durch ♮. Nach 1713 kommt die Auflösung durch b nicht mehr (oder nur noch ausnahmsweise) vor. Demnach bezeugen die noch vorhandenen b-Auflösungen in den Dieupart-Suiten in f und h, daß diese kaum später als 1713 geschrieben wurden. Vielleicht fällt das Ende von Bachs Dieupart-Abschrift mit dem Beginn der Arbeit an den *Englischen Suiten* zusammen. Jedenfalls steht in der Quelle D 1 im Prélude der ersten Suite (T. 21) noch ein letztes (anachronistisches) b-Zeichen. Zweitens gilt Johann Gottfried Walthers Abschrift von BWV 806a als älteste erhaltene Quelle: Sie wurde spätestens 1717 angefertigt, das Werk muß also vorher, d. h. in Bachs Weimarer Zeit, komponiert worden sein⁷. Drittens fordert die erste *Englische Suite* – wie Dieuparts Suiten – einen Tastenumfang von Kontra-A bis c'''. Dieser war sicherlich auf einem Instrument am Weimarer Fürstenhof vorhanden⁸. In den Suiten in g und F (BWV 808, 809) scheinen die Töne der Kontra-Oktave umständlich (nachträglich?) umgangen, was darauf hindeutet, daß auch diese Suiten ursprünglich die tiefen Tasten benötigten. Demnach könnten auch sie in Weimar entstanden sein. Viertens fällt die Balkenpause auf, eine Notations-eigentümlichkeit in Bachs Frühwerk, die später kaum noch auftritt, gelegentlich aber noch in den *Englischen Suiten* zu finden ist⁹. Fünftens kehrt die seltene Wendemarke *tournez* (anstelle von *volti* oder *verte*), die Bach in der Dieupart-Kopie ständig verwendet, in den Quellen der *Englischen Suiten* wieder¹⁰. Beide rücken somit zeitlich nahe zusammen. Und schließlich bleiben noch die stilistische Nähe zu Dieuparts Suiten und die Identität zufällig oder bewußt „zitierter“ Wendungen. Auch wenn Bach sein Muster so sehr übertrifft, daß dieses kaum noch zu erkennen ist, so bleibt doch das Motiv der A-Dur-Gigue Dieuparts, das ostentativ die erste der Bachschen Suiten eröffnet, unüberhörbar eine Hommage an das französische Vorbild¹¹.

In Bachs Schaffen gehören die *Englischen Suiten* nun nicht mehr, wie oft angenommen, in die Jahre 1720–1725; vielmehr stehen sie den Weimarer Werken näher als den 1722–1724 entstandenen *Französischen Suiten* (BWV 812–817). Dies kann fast jede Notenseite belegen. So ist zu vermuten, daß die *Englischen Suiten* mit BWV 806a um 1712 begonnen und in ihrem Grund-

bestand noch in Weimar fertiggestellt wurden. Selbst wenn einzelne Korrekturen und Erweiterungen – vor allem in BWV 806–808 – 1720, 1722 und noch Ende 1724 nachzuweisen sind, und die Endfassung schließlich 1725 in Heinrich Nikolaus Gerbers Abschrift (B 2) bezeugt wird, so dürfen wir die Entstehung der *Englischen Suiten* wesentlich früher ansetzen: nämlich im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts¹². Eine chronologische Folge ist – von der Frühfassung BWV 806a abgesehen – nicht auszumachen, allenfalls die Suiten 2 und 6 könnten als letzte komponiert sein.

Sollte es den englischen Auftraggeber, den Forkel erwähnt, wirklich gegeben haben, so könnte dieser mit dem Auftrag auch Wünsche geäußert haben, etwa: Notation (z. B. „englische“ Schlüsselung) und Stilmuster (z. B. Verzicht auf Ouverturen im Stile Lullys), Wünsche, die Bach in den *Englischen Suiten* tatsächlich erfüllt hätte. Unter dem Titel *Six Suites avec les Preludes* mögen sie in Gestalt einer wertvollen Reinschrift und mit dem Kryptogramm des Komponistennamens¹³ außer Landes gelangt sein, während der Autor für den eigenen Gebrauch und seine Schüler vielleicht nur schwer lesbare Konzepthandschriften (die inzwischen auch verloren sind) zurückbehielt¹⁴. So hypothetisch diese denkbaren Zusammenhänge auch sein mögen, Tatsache ist, daß die frühen Quellen fehlen: „Crux“ und Aufgabe der vorliegenden Edition.

Der Herausgeber dankt zuallererst Alfred Dürr, der die Materialfülle der Quellen samt ihrer lösbaren und unlösbaren Fragen in der *Neuen Bach Ausgabe* (NBA) dargestellt und damit alle Vorbereitungen zur vorliegenden Ausgabe erleichtert hat. Dieselben Quellensiglen dort wie hier dienen nicht nur einer möglichst problemlosen Orientierung, sie bezeugen auch die Hochschätzung der in der NBA erbrachten Leistung. Weiterer Dank gilt dem Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen, Frau Anneliese Kück-Spitta, den Leitern und Mitarbeitern der im Quellenverzeichnis genannten Bibliotheken sowie Matthias Böhlert, Lothar Friedrich, Maria Jäger-Jung, Hans-Christian Müller und Colin Tilney.

Walther Dehnhard

¹ Signatur: *Mus. Hs. 1538*, vgl. Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992, S. 190ff., auch S. 31 und 101. Reihenfolge der sechs Dieupart-Suiten nach Tonarten im Druck: A-D-h-e-F-f, in Bachs Abschrift: A-D-e-f-h-F.

² Alfred Dürr, NBA (Neue Bach Ausgabe), V/7, *Kritischer Bericht*, Kassel etc. 1981, S. 87.

³ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 100.

⁴ C 1 (s. Quellenverzeichnis). Der Vermerk ist nicht in fehlerhaftem, sondern zeitüblichem Französisch geschrieben: *Fait* bezieht sich auf die erste Suite oder auf den gesamten Sammelband, *pour les Anglois* bedeutet ganz allgemein „für Engländer“.

⁵ Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek*, S. 200ff. und Peter Wollny, *Neue Bach-Funde*, in: *Bach-Jahrbuch* 83, 1997, S. 7–20.

⁶ Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek*, S. 202.

⁷ Beißwenger, *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH*, Wiesbaden 1992, S. 11–39, bes. S. 22 und 27.

⁸ Alfred Dürr, *Tastenumfang und Chronologie in Bachs Klavierwerken*, in: *Festschrift Georg von Dadelsen*, hg. von Thomas Kohlhase und Volker Scherliess, Stuttgart 1978, S. 73–88, bes. S. 80f. Wiederabdruck in: Alfred Dürr, *Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, Kassel 1988, S. 220–231, bes. S. 224.

⁹ BWV 806a, Satz 1, T. 6, BWV 808, Satz 2, T. 22, BWV 810, Satz 1, T. 96ff. und BWV 810, Satz 7, T. 16.

¹⁰ B 1, C 1, E 1, F 1, F 5.

¹¹ Dieuparts Motiv begegnet auch in einer Gigue von Gaspard Le Roux, *Pièces de Clavessin*, Paris 1705.

¹² Darauf hat zuerst Alfred Dürr hingewiesen: *Probleme der musikalischen Textkritik. Dargestellt an den Klaviersuiten BWV 806–819 von J. S. Bach*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 15), Wolfenbüttel 1982, S. 83–93. Wiederabdruck in: Dürr, *Im Mittelpunkt Bach*, S. 239–243, bes. S. 243. – Vgl. NBA V/7, *Kritischer Bericht*, S. 85f.

¹³ Man suche in der Gigue der sechsten Suite!

¹⁴ NBA V/7, *Kritischer Bericht*, S. 88.

VORSCHLÄGE ZUR INTERPRETATION

Bachs *Englische Suiten* wurden für das Cembalo geschrieben, sie werden heute aber selbstverständlich häufig auf dem modernen Klavier gespielt. Zwangsläufig führen unterschiedliche Instrumente zu verschiedenen Aufführungspraktiken, aber instrumentgebundene Klangfülle und Klangfarbe sind dabei weniger ausschlaggebend als Fragen der Verzierungslehre, der Artikulation, des Tempos, der Dynamik sowie der Charakteristik der verschiedenen Tänze. Deshalb wenden sich die folgenden Bemerkungen nicht nur an Cembalisten, sondern auch an den Interpreten auf dem modernen Klavier.

Tempo, Metrum, Akzentuierung

In der Musik der Bachzeit gab es zwei grundlegende Richtlinien, eine angemessene Geschwindigkeit und damit den richtigen Ausdruck der Affekte oder Leidenschaften zu erreichen, die im jeweiligen Satz oder Tanz

enthalten sind. Dies waren erstens die Tempo- oder Charakterangaben am Anfang des Stückes (z. B. italienisch: *allegro*, *adagio* oder französisch: *tendrement*, *gaiement*) sowie zweitens die Taktbezeichnungen (C, 3/2, 6/8 etc.). Weitere Hinweise geben uns die Namen der Tänze selbst. Zeitgenössische Erläuterungen aller drei Faktoren sind häufig verwirrend und widersprüchlich, aber sie können doch dem heutigen Spieler wertvolle Hinweise zu anderen Aspekten der Aufführungspraxis geben, wie etwa Gestaltung der Phrasen und Betonung. Zwei Beispiele für hilfreiche Ratschläge stammen von Sébastien de Brossard 1703 und, fünfzig Jahre später, von Carl Philipp Emanuel Bach. Brossard schrieb: *Largo... sehr langsam, das Taktmaß wird gleichsam vergrößert und die Grundscläge werden oft inegal gespielt*¹. C. P. E. Bachs Bemerkung zur Tempowahl ist mehr grundsätzlicher Natur: *Der Grad der Bewegung läßt sich so wohl nach dem Inhalte des Stückes überhaupt, den man durch gewisse bekannte italienische Kunstwörter anzuzeigen*