

第1章 绪论

1.1 课题背景及选题意义

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685—1750)是西方音乐史上里程碑式的人物。他的作品浩瀚如海,除了莫扎特以外,无人能及。但他并未因繁多而变得平庸,他在使自己变得伟大的同时也成为了滋润后人的肥沃土壤,他的键盘音乐作品便是这片沃土的一方。巴赫的键盘音乐作品以其复杂精湛的技术、内在的激情和深刻的思想内容将巴洛克时期的键盘复调音乐推向了最高峰。他的十二平均律钢琴作品更是被后人奉为音乐中的“旧约圣经”。

在巴赫生前,作品出版数量不满一打,^[1]大量的作品基本都以手稿或抄本的形式保存在他的亲人和学生手中。在巴赫逝世后的半个世纪,这些作品也只有极少数得以出版。贝多芬在波恩学习巴赫的《平均律曲集》时使用的还只是手抄本。^[2]随着19世纪早期巴赫复兴势头的逐渐形成,他很多作品也相继问世。《平均律》最早以全集的形式出版是在1800—1801年间。这一时期,共有3个版本的《平均律》全集出现,他们分别是:西姆洛克版(Simrock, Bonn&Paris)、霍夫迈斯特版(Hoffmeister, Leipzig)、屈内尔版(Nageli, Zurich)。^[3]

众所周知,在巴洛克时代,乐谱的标记非常简略。其主要原因在于当时的记谱法。在巴洛克时期,记谱法并不十分完善,当时的乐谱只能对音高和节奏进行简略记写,而对演奏的表情记号,诸如速度记号、力度记号、装饰音奏法等极少标记。同时,造成这种情况的另一个原因在于,当时作曲家和演奏家之间并没有明显的社会分工。许多音乐家既是作曲家,也是演奏家,乐谱的标记似乎具有某些约定俗成的含义。因此,对于乐谱的简略标记似乎不能造成音乐诠释的障碍,也许也正由于这个原因,巴洛克时期的记谱法难以得到完善。

事实上,在《十二平均律钢琴曲集》的许多手稿中,仅有几个速度标记和连断法标记出现。^[4]可是,在我们当今所使用的众多平均律乐谱版本中,许多版本标记着各种各样的表情记号。可以推测,这些记号绝大部分不是出自巴赫之手,而是各版本的编者添加上去的。

随着20世纪新古典主义和原样主义音乐表演美学观念的兴起,对原作的忠实逐渐受到重视。在不断挖掘、整理和研究早期各种音乐文献资料之后,人们渐渐发现,一些版本的标记并非来自巴赫手笔,同时,这些标记与当时音乐语言特征和表演习惯也不相符。换句话说,这些版本对巴赫音乐的诠释存在不合理之处。赵晓生在《巴赫平均律钢琴曲集》

^[1] 《牛津简明音乐词典》,第四版,人民音乐出版社,2002年版,第53页

^[2] 《牛津简明音乐词典》,第四版,人民音乐出版社,2002年版,第57页

^[3] Ralph Kirkpatrick, *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* Yale University Press, 1984, p.15

^[4] Erwin Bodky, *The Interpretation of Bach's keyboard works* Harvard University, 1960, p.101 p.203

序言中曾经指出：“现在通行的巴赫版本，如车尔尼版、梅杰里尼版、布索尼版、齐洛季版，加注大量演奏记号，其中有些可以给启示，但亦有大量不合理之处，甚至违背巴赫愿意，有着许多过于浪漫、与风格不符的解释。”^[1]

基于此，本文认为，对于巴赫平均律作品乐谱版本的研究具有重要的意义：

首先，从理论角度来说，自从 20 世纪以来，随着接受美学理论的出现，关于音乐接受的问题逐渐成为学界的热点，而音乐表演是音乐接受领域研究的重要论题之一。对于音乐表演来说，乐谱版本的选择是实现音乐表演真实性的必要前提。因此，从理论层面上说，乐谱版本的研究成为音乐表演理论研究一个必不可少的组成部分，并在一定程度上丰富西方音乐的理论研究。

其次，对于音乐表演者来说，巴赫十二平均律作品以其重要的历史地位及特殊的价值，一直以来都是钢琴演奏者的必弹曲库。目前市面上充斥着许多巴赫平均律版本，其中，一些乐谱版本冠以“urtext”，一些版本的编者在添加各种各样表情记号的同时，也不对此进行注释说明。在这种情况下，为了达到忠实呈现巴赫平均律作品的目的，对乐谱版本的分析选择必然是众多音乐表演者的必经之路。因此，本研究针对巴赫平均律不同乐谱版本的分析将对音乐表演者的版本研究提供参考。

最后，从音乐教育角度上说，由于目前国内很多钢琴教师普遍对相关音乐历史知识缺乏了解和认识，由此导致了巴赫的版本问题成为了很多人的盲点，许多人都不知道真实的巴赫手稿是什么样子，更不知道自己使用的版本中各种演奏指示标记是否合理。因此，在巴赫的键盘音乐作品仍旧不遗余力地发挥着自己作用的今天，对这些乐谱版本的合理性分析将为音乐教育，尤其是钢琴教育提供借鉴。

1.2 研究现状及不足

笔者到中央音乐学院图书馆对其馆藏和网上的资料进行收集后，共找到相关论文 96 篇，论著 4 本，其中与版本研究有关的共有 7 篇论文。笔者通过整理、阅读，并对其进行归类，现综述如下：

关于巴赫版本研究的论文共有 4 篇：钟裕森在《谈谈有关巴赫版本的选择（上、下）》中以为教师们和学生们提供一个关于巴赫的钢琴音乐版本的知识指南，以及更新学习巴洛克时期作品的必要方法为目的，从巴洛克时期的音乐作品及演奏指示符号入手，对巴赫键盘音乐作品的版本进行归类，之后又举例说明不同的版本对演奏者造成的影响，最后得出结论：在对巴赫键盘音乐的版本进行选择时应当从最新的评论型版本入手。

周铭孙的《关于全国钢琴考级教材中“巴赫”版本的现况与设想》是针对吴巧云——《致〈全国钢琴演奏(业余)考级(跨世纪新版)〉执行主编的一封信》所作的一篇具有回信性质的文章。吴乔云在信中针对《全国钢琴演奏(业余)考级(跨世纪新版)》教材中七、八、九级

^[1] 《巴赫平均律钢琴曲集》序言.上海教育出版社. 2005 年版

作品的几段巴赫《法国组曲》与《英国组曲》中的选段标注了过多的延音踏板问题提出了质疑,并指出这些问题会给业余学生和家产生误导。周铭孙在文章中谈到随着近几年的音乐交流,大家对巴赫演奏风格的研究和探讨已在逐步深化,但将考级教材直接以“原版”形式呈现对广大业余考生来说还是有一定困难的,最后针对吴乔云提出的问题作出了回应:今后在考级教材中所采用的版本决不是唯一参照的根据,考级教材的编委所选用的某一种版本和其他多种版本可以由参加考级的学生在其老师指导下有所选择与变通。

吴铁英在《从巴赫〈创意曲集〉谈乐谱的版本问题》中,针对我国目前流行的由维奥姆·库尔斯教授编订,人民音乐出版社于1955年在我国首次出版的巴赫《创意曲集》中句法、奏法和装饰音三方面存在的不合理之处进行了分析。最后指出,实际教学和演奏中要尽可能使用原版或可靠的版本,这个问题必须引起钢琴界,特别是演奏家和全体钢琴教师,以及理论界和音乐出版界的高度重视。

黄泓在《谈〈巴赫平均律钢琴曲集〉的版本》中,针对《巴赫平均律钢琴曲集》的版本发展历程做了历史性的概括。之后又谈到一些与演奏相关的问题并得出结论:巴赫的《平均律钢琴曲集》是为击弦古钢琴所写;演奏巴赫的作品不应当用表现浪漫主义音乐时一样的手法;巴赫的音乐写作具有创造性的贡献。

此外,以讨论巴赫相关演奏问题为主但涉及到版本比较与分析的论文有3篇:黄天东在《巴赫〈二部创意曲〉装饰音研究》中,针对车尔尼版和人民音乐版的巴赫《二部创意曲》中的所有装饰音进行了逐一分析,澄清了这些版本的不足之处甚至是错误的地方,还有一些教学问题,并提供了装饰音演奏的各种可能性。

张莹在《巴赫〈d小调半音阶幻想曲与赋格〉的版本及其形态研究》中,以《d小调半音阶幻想曲与赋格》为研究对象,对不同乐谱版本(亨勒版和彼得版——笔者注)进行比较,对作品主题、旋律、和声、织体、结构等形态方面进行分析,阐述羽管键琴与现代钢琴演奏的异同;在此基础上形成对该作品风格、形态、演奏技术、表现手法等要素的整体认识,最后得出:巴赫在《d小调半音阶幻想曲与赋格》中,以缜密的结构思维使作品的两个部分既对比鲜明,又密不可分,形成一个有机的整体。激情奔放的幻想曲,内敛缜密的赋格,除了在音高构成方面都以半音化为基础特征外,二者相辅相成、相反相成,不可分割。在版本方面:作者对两个版本的不同进行了比较,后又从音乐表现的妥当性以及“音乐文本”上下文所提供的线索,对这些因差异而引起的分歧做了自己的选择(如第2小节和第37小节)。

李雪梅在《巴洛克时期键盘音乐力度解析》中主要述及了巴洛克时期键盘音乐的风格及其成因,并且阐述了如何在现代钢琴上体现这种力度风格。在此基础上,又以巴赫《平均律键盘曲集》第1册《c小调赋格》为例,对6乐谱版本比较和评价,最后又对整个作品进行了详细的力度解析。在版本方面,作者的相关结论是:车尔尼版中总的力度域过分夸张,偏离了巴洛克时期键盘音乐力度风格;POLIVKA版、伦特根版、希默尔版段落之间的对比没有体现;穆杰里尼版总的力度高潮出现太早;6个版本普遍忽略了力度的层

巴

次性问题。

综上所述，目前国内对巴赫键盘音乐版本问题的讨论基本停留在不同版本之间差异性比较的层面上。虽然巴赫键盘音乐乐谱版本中存在不合理之处的问题已被提出，但仅涉及到一两个版本而已，同时，针对各种演奏指示符号的讨论也不是十分全面，主要集中在装饰音或力度两方面。因此，可以发现，国内对巴赫键盘音乐乐谱版本问题的认识还不是十分深刻，版本选择的重要性也没有得到足够的重视，关于版本合理性问题的讨论还有一定的局限性。

鉴于此，本文选取巴赫《十二平均律钢琴曲集》第二册第5首《D大调前奏曲与赋格》（BWV874）为研究个案，以该曲9个乐谱版本的标记为论述中心，通过节拍、节奏和速度标记、力度标记、连断法标记和装饰音标记等四个方面对这9个乐谱版本中演奏指示标记的合理性进行探究。

值得一提的是，作为版本合理性的分析研究，它必将涉及分析或判断的依据。在此，本文将依据以下三个方面进行分析判断：

第一，音乐本体分析。一切音乐的诠释都应来自于音乐作品本身，换句话说，不论是乐谱上的表情标记，还是表演创造性的音乐处理，它们都应与发展变化逻辑相吻合，即来自于音乐作品内在的规定性。^[1]可以说，音乐本体的分析是一切音乐研究的基础。第二，各种文字性历史资料或理论著述。音乐的产生必然与特定的历史文化环境相关，因此，音乐背景资料有助于深化人们对音乐的理解；同时，由于时代的久远，对于过去时代的音乐作品来说，不同时代对同一音乐作品或音乐事件的记载对当今的音乐解释具有重要作用。第三，权威演奏家的音响版本，无论何种形式的乐谱版本都是为最终的音乐表演服务，音乐的最终呈现方式是音响。反过来说，权威演奏家的表演音响在一定程度上体现了表演者自身对于音乐的理解，更进一步说，这些音响也折射出这些演奏家对于乐谱版本的选择。

在下文中，本文选定了4个演奏巴赫音乐的权威钢琴家的演奏音响作为佐证。其中，图雷克、兰多芙斯卡被认为是学者性的演奏家。这四位演奏家简介如下：

兰多芙斯卡（1879—1959）波兰女钢琴家。她的一生都致力于羽管键琴的复兴台上，并在触键、指法、装饰音方面使其得以更大的发展。兰多芙斯卡主张在羽管键琴上演奏巴赫。在一次争论中，她对一位同行说，“你继续按照你的方式演奏，我继续用巴赫的方式演奏。”本文采用兰多芙斯卡在1951—1954年录制的录音资料（RCA—VICTOR 7825 2RC）。^[2]

图雷克（Rosalyn Tureck 1914—2003）美国女钢琴家。她主张演奏巴赫音乐时不应受音乐介质的限制，且应从作品自身的结构出发，以美学、音乐、历史、技巧、乐器等综合

^[1]蒋存梅，《论传统的音乐表演活动基本特征》，《交响》，2007年第2期，第16页

^[2]有关兰多芙斯卡的资料，可参见：《弹羽管键琴的老太太——纪念兰多芙斯卡诞辰120周年》，载于《钢琴艺术》2001年第6期

的观点来诠释巴赫的音乐。本文采用图雷克 70 年代的录音资料 (DECCA 417 236-2)。^[1]

席夫 (Andras Schiff 1953-) 匈牙利钢琴家。他的音乐大都很率直, 演奏华丽流畅, 音色清纯, 颗粒性强, 有浓厚沙龙风格。席夫曾学习过羽管键琴, 他擅长演奏巴赫的作品, 而且往往采取一种很有表现力的方式。本文采用席夫在 1984-1987 年间录制的录音资料 (DG 417 236-2)。^[2]

安吉拉·哈瑞特 (1958-) 加拿大女钢琴家。她演奏的巴赫有一种饶有兴味的流动感, 阐释颇有学院风范, 深思熟虑, 但并不矫揉造作, 也不像古尔德那样标新立异。本文采用安吉拉·哈瑞特在 1994-1998 年间录制的录音资料 (Hyperion CDA 76303/4)。^[3]

^[1]有关图雷克资料, 可参见: 盛原《介绍罗萨琳·图雷克教授》, 载于《钢琴艺术》2001年第3期; 罗萨琳·图雷克著, 盛原、盛方译《巴赫演奏指南》人民音乐出版社 2003年版

^[2]有关席夫的资料, 可参见: 友余《键盘上的奇迹——世界著名钢琴演奏艺术家》, 文化艺术出版社, 1998年第2版

^[3]有关安吉拉·哈瑞特的资料, 可参见网址 <http://www.verycd.com/topics/145734/>, 2007年12月23日浏览

第2章 巴赫十二平均律钢琴作品（BWV874）九个乐谱版本的合理性分析

为了对巴赫十二平均律钢琴作品（BWV874）乐谱版本的合理性进行探究，笔者前往北京中央音乐学院和国家图书馆收集资料，共收集到这首《D 大调前奏曲与赋格》（BWV874）^[1]的9个乐谱版本：维也纳原版、^[2]布达佩斯原版、^[3]亨勒版、^[4]比绍夫版、^[5]车尔尼版、^[6]巴托克版、^[7]梅杰里尼版、^[8]利托尔夫版、^[9]肖特版。^[10]

通过比较，本文发现，以上9个乐谱版本在音高标记方面完全一致，然而对演奏指示符号的标记并不完全相同。维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版和比绍夫版基本上没有标示演奏提示，而梅杰里尼版、肖特版、利托尔夫版、车尔尼版和巴托克版则标记了许多演奏指示。有趣的是，这9个乐谱版本的差异还体现在节拍、节奏方面。

因此，在下文中，本文将从节拍、节奏、速度标记、力度标记、装饰音记号、连断法记号等方面对9个乐谱版本标记的合理性进行论述。^[11]

2.1 节拍、节奏、速度标记

2.1.1 节拍、节奏

音高和节奏是音乐构成的最主要因素，通常作曲家都会在乐谱上明确记写这些内容，无论是演奏者还是版本的编者，都不能对它们进行改变。这是因为，一旦这两个音乐基本构成要素发生了变化，音乐的本质内容及其所呈现的感性样式将随之发生改变。同样，节拍作为乐曲中固定单位的时值和强弱规律的组织形式，它是作曲家所规定的节奏划分的标准，因此，如同时间中的秒与分一样，节拍也是不能随意改动的。

在9个乐谱版本中，赋格的节拍标记都是2/2，节拍标记不同点主要体现在D大调前奏曲中。

这9个版本中，前奏曲的节拍标记共有两种：维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版、比绍夫版、巴托克版、梅杰里尼版和肖特版使用的是：2/2与12/8结合的交错和交换拍子（谱例1）；车尔尼版和利托尔夫版则仅使用了12/8（谱例2），这两种标记究竟哪个是合

^[1]为了行文方便，下文将这部作品简称为《D大调前奏曲与赋格》

^[2]维也纳原版是由上海教育出版社根据丹哈尔德/克劳士1983年编订的维也纳原版于2005年印刷出版的。

^[3]布达佩斯原版是由兰托上编订布达佩斯音乐出版社于1978年出版的。

^[4]亨勒版是由人民音乐出版社根据奥托冯伊尔默编订亨勒版于1992年印刷出版的。

^[5]比绍夫版是由比绍夫编订夏玛音乐出版公司出版。

^[6]车尔尼版是由车尔尼编订夏玛音乐出版公司出版。

^[7]巴托克版是由巴托克编订布达佩斯音乐出版公司于1970年出版的。

^[8]梅杰里尼版是由上海音乐出版社根据布鲁诺·梅杰里尼编订的布莱特科普夫版于1957年印刷出版的。

^[9]利托尔夫版是由路易斯凯勒编订利托尔夫出版公司出版。

^[10]肖特版是由奥格斯特·施密特·林德纳编订肖特出版公司出版。

^[11]事实上，乐谱还涉及到左右手音符分配和指法选定的不同。这两点可以根据个人条件、演奏的实际情况加以调整，属于可变因素，故不再做讨论。同时，9个版本都没有任何踏板标记，本文也不对此进行论述。

理的呢?

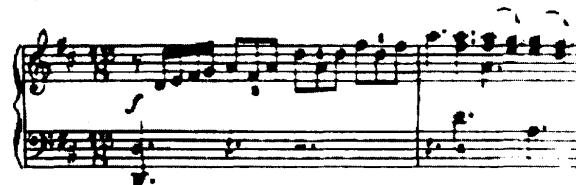
谱例 1. 维也纳原版等



谱例 2.
车尔尼版



利托尔夫版



在这9个乐谱版本中,维也纳原版和布达佩斯原版冠以Urtext的标记。所谓Urtext,即原版或原典版,指的是编者根据作曲家的亲笔原稿或是初版乐谱所出版的乐谱版本。显然,这样的版本被认为是忠实地再现作品原貌的版本。从这个意义上说,车尔尼版和利托尔夫版可能是把巴赫原有的节拍简略化了。当然,市面上也出现假冒的“Urtext”版,因此,维也纳原版和布达佩斯原版标注的节拍并不具有绝对的可信度。但是,根据厄文·伯德克在《巴赫键盘音乐的诠释》一书中说到的:“《平均律》第二册中的D大调前奏曲,使用了独一无二的节拍2/2,12/8。”^[1]本文可以推测,维也纳原版等7个版本中的节拍标记2/2,12/8应当是比较接近巴赫手稿,车尔尼版和利托尔夫版则对其进行了修改和简化。

从音乐角度来说,12/8和2/2意味着乐曲的双重节奏划分,^[2]两种不同的节拍样式将产生不同的音乐感性效果。以作品的1、2小节为例,在维也纳原版等7个版本中(谱例1),根据2/2,12/8结合的节拍律动以及两个小节中音符的构成来看,若以12/8作为节拍标准,则第1小节应为三拍子的均等划分,第2小节则成为三拍子中非均衡节奏的二

^[1] Erwin Bodky. *the Interpretation of Bach's keyboard work* Harvard University. 1960. p.139

^[2] 赵晓生.《时空重组—巴赫平均律键盘曲集新解》(上).上海音乐出版社.2005年版.第223页

连音；若以 2/2 为标准，第 2 小节变成为均等的划分，第 1 小节则成为非均衡节奏的三连音。这两种划分无论以哪个为标准，其呈现的音乐样式与车尔尼版和利托尔夫版 12/8 节拍律动所呈现的音乐样式截然不同。前者时时刻刻都包含两种节律造成的对比，节奏上的摇曳感和不平衡感也随之而来（谱例 2），同时，前后两小节情绪上阴柔与阳刚之美也得到较好的体现。^[1]车尔尼版和利托尔夫版将整首前奏曲的节拍规定为 12/8，与维也纳原版等版本相比，很显然，巴赫十二平均律作品所具有的时间错落之感荡然无存。

最后，四个音响版本的演奏也许是一个有力的佐证。根据四个版本的音响分析，他们都是以前维也纳原版等版本的节拍律动进行演奏。

可见，从 9 个版本在 D 大调前奏曲节拍标记上所存在的差异来看，维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版、比绍夫版、巴托克版、梅杰里尼版和肖特版使用 2/2，12/8，兼有交换拍子和交错拍子的特征，显然，这种标记较为合理，而车尔尼版和利托尔夫版标记的 12/8 似乎欠缺说服力。

此外，从节奏角度来看，在巴洛克时期，作曲家在节奏方面的记录往往没有现在严格，一方面是由于记谱法在某些方面还比较落后，另一方面则是由于当时的作曲家认为表演者同样拥有改变节奏的自由。^[2]这种节奏的改变主要体现在附点节奏方面，本文分析的 D 大调前奏曲便涉及到了其中一方面。

在这 9 个乐谱版本中，赋格的节奏记录完全一致，节奏之间的不同主要体现在前奏曲中。在前奏曲的第 5 小节，维也纳原版、布达佩斯原版、比绍夫版、肖特版、巴托克版、亨勒版低声部的节奏为 2/2 中的八分附点与十六分音符结合的节奏型，此时中声部为 12/8 下的三个八分音符（谱例 3），车尔尼版与利托尔夫版在修改后的 12/8 中，中声部与上述 6 个版本相同，但低声部却显示为一个四分音符与八分音符结合的节奏（谱例 4），梅杰里尼版在这里的中声部也于上述的 6 个版本相同，低声部却包含了上述两种不同的节奏型（谱例 5）。

由此可见，9 个版本之间的区别主要在于：在中声部相同的节奏背景下，低声部的节奏究竟是何样式？

谱例 3. 维也纳原版等

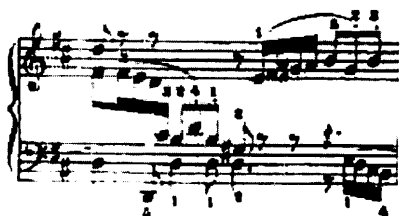


^[1] 赵晓生.《时空重组—巴赫平均律键盘曲集新解》(上).上海音乐出版社.2005年版.第223页

^[2] 《JS 巴赫钢琴十二平均律曲集》.上海音乐出版社.2007年版.第23页

谱例 4.

车尔尼版



利托尔夫版



谱例 5. 梅杰里尼版



以上所述的均是 9 个版本在谱面上所显示的差异,除此以外,梅杰里尼版、比绍夫版和巴托克版在这个地方还进行了注释说明。梅杰里尼版除包含四分音符与八分音符结合的节奏外,还注释到:“我们认为十六分音符应当给予准确时值,既不要拖长也不要弹奏的太快。”巴托克版注释到:“在这里附点八分音符与十六分音符结合的节奏型应当演奏为四分音符与八分音符结合的节奏型”。比绍夫版的脚注中说到:“当附点节奏和三拍子或六拍子同时出现时,它的最后一个音符应当和三拍子(或六拍子)中的最后一个八分音符一起弹下。根据手稿中音符出现的位置和当时论著提供的资料,这一点是毫无疑问的。”

根据以上 9 个版本在谱面上的差异以及脚注内容的不同,我们大致可以推测,维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版、比绍夫版、肖特版、巴托克版以及梅杰里尼版的部分节奏标记可能比较接近手稿标记,车尔尼版、利托尔夫版以及梅杰里尼版中的另一种节奏记录样式则是这种节奏型在实际演奏时的效果。

此外,对这种三个八分音符的节奏与附点八分音符节奏对峙出现的节奏型究竟如何演奏,各版本的观点也不一致。其中,比绍夫版、巴托克版、车尔尼版、利托尔夫版认为附点八分音符应当与前两个八分音符的时值相等,附点后的十六分音符应当与第三个八分音

符的时值相等，即两种节奏型应融合在一起；梅杰里尼版认为：既可以按照上述几个版本的方法处理，也可以把两种节奏型完全分开，充分体现附点节奏的特征。那么，这里节奏记录原型究竟是何样式？进而，假设车尔尼版和利托尔夫版显示的是实际演奏时的效果，他们与比绍夫版、巴托克版、梅杰里尼版之间所解释的两种不同的演奏方法究竟哪个更合理呢？

事实上，在巴洛克时期，这种附点节奏与三连音对比的情况是很常见的。C. P. E. 巴赫在他的《论键盘乐器的真正演奏艺术》一书中就专门讲到：“在这种情况下，附点节奏中的十六分音符应当和三连音中的最后一个八分音符同时演奏（谱例 6）。^[1]后人也把 C. P. E. 巴赫对这种节奏型的处理方法称作附点节奏与三连音的趋同现象。^[2]但是，匡兹在这个问题上的解释却与 C. P. E. 巴赫不同，他在《论长笛的演奏》中说到：你不应当将附点音符后的短音符和三拍子中的第三个音符一起演奏，而应当在它之后。否则这样听起来会像 6/8、12/8 拍……。^[3]这两种方法究竟哪个最适合巴赫，人们至今还争论不休。

谱例 6. C. P. E. 巴赫的解释



有趣的是，四个音响版本对这个节奏型的处理也不一样，图雷克是完全按照趋同的方法演奏的，兰多芙斯卡和安吉拉·哈瑞特没有选用此手法，她们没有将这两种节奏进行融合，而对附点节奏中十六分音符原有的时值进行了充分的体现，席夫在第一次时用了趋同的手法，反复时则充分体现了十六分音符原有时值的特征。

由此可见，对这种附点节奏与三个八分音符（或称作三连音）对峙的节奏型的确存在两种不同的奏法，一种是将附点八分音符后的十六分音符与与第三个八分音符同时演奏，即趋同的方法，也可以使两种节奏截然分开，充分体现十六分音符原有的时值。

本文认为，维也纳原版、布达佩斯原版、比绍夫版、肖特版、巴托克版、亨勒版在乐谱上所标记的节奏应当是这种特殊节奏型当时的书面记录原型；而车尔尼版和利托尔夫版的标记应当是这种节奏型的一种实际演奏效果；梅杰里尼版一方面以节奏的原型标记，一方面包含对这种节奏型实际演奏效果的两种解释。总之，以上 9 个版本无论是以原型的记录样式呈现，还是对实际演奏效果的标记，都是合理的。

^[1] C.P.E.Bach. *Essay on the true art of playing keyboard instruments* W.W-NORTON & COMPANY, INC. 1949. p.160

^[2] 彼得·卢斯卡·格拉夫.《音乐风格演绎指南》.上海音乐出版社.2006年版.第52页

^[3] Paul Badura-Skoda. *Interpreting Bach at the keyboard* Clarendon Press-Oxford.1993. p.41

2.1.2 速度标记

选择正确的速度是最重要的事情，莫扎特曾经说这是音乐中最关键的。^[1]在巴赫的时代，节拍器尚未发明，对于速度没有绝对准确的标记方法。虽然表示速度的意大利术语早在17世纪初已经出现，可是这些术语直到18世纪下半叶才得以广泛应用，可以说，在整个巴洛克时期作曲家对于速度描述只是偶尔出现，而且描述的语言相当贫乏。

在巴赫的作品中关于速度的明确信息同样是相当少的。仅就平均律曲集全集来说，包括所有的手稿和各种手抄本在内，只有6首前奏曲和一首赋格有标记速度术语。^[2]事实上，在巴赫的时代，速度术语的含义与我们当今的理解并不相同，它们不是直接的速度快慢提示，而是更多地强调情绪、语气和情感，给表演者提供一个选择正确速度的暗示和参照。例如，allegro和grave在当时不表示快板和庄板，而意味着欢快的或严肃的情绪。^[3]

众所周知，在巴赫的作品中，特别标示速度术语的作品毕竟是少数。与当时其他作曲家一样，巴赫更习惯按照巴洛克时期的音乐传统把速度的决定权留给演奏者，因此，他的大多数作品中没有标记速度术语。

在这首《D大调前奏曲与赋格》(BWV874)的9个乐谱版本中，维也纳原版、布达佩斯原版和亨勒版没有在前奏曲和赋格中标示任何速度提示，比绍夫版、梅杰里尼版、巴托克版、车尔尼版、肖特版、利托尔夫版不仅添加了速度术语，还明确标示了节拍机速度。

首先来看前奏曲，9个乐谱版本的速度术语和节拍机速度标记如下：

表格 1.

版 本	速 度 术 语	节 拍 机 速 度
比绍夫版	快板 Allegro	$\downarrow = 84$
巴托克版	豪华的 炫耀的 Pomposo	$\downarrow = 80$
肖特版	快板 果断的 Allegro risoluto	$\downarrow = 84$
利托尔夫版	快板 富有生机的 Allgro vivo.	$\downarrow = 84$
梅杰里尼版	适当的快板 十分强调且充满活力 allegro giusto; Ben marcato e brioso	$\downarrow = 92$
车尔尼版	小快板 充满活力的 Allegretto vivace	$\downarrow = 96$
维也纳原版	无标记	无标记
布达佩斯原版	无标记	无标记
亨勒版	无标记	无标记

^[1] Paul Badura-Skoda. *Interpreting Bach at the keyboard* Clarendon Press: Oxford, 1993. p.71

^[2] Erwin Bodky. *the Interpretation of Bach's keyboard works* Harvard university, 1960. p.100

^[3] Erwin Bodky. *the Interpretation of bach's keyboard works* Harvard university, 1960. p.102

从表格 1 可见，除了维也纳原版、布达佩斯原版和亨勒版外，其他 6 个版本对前奏曲的速度情绪的要求还是比较统一的。

那么，接下来的问题：在以上这些版本中，究竟哪一种版本较为合理呢？

巴杜拉—斯科达在谈到巴赫键盘音乐速度问题时说到：速度的推断主要来源于乐谱上的拍号、节奏型、音符时值的选择和分配，背景和乐章的名称（尤其对古组曲而言）等等。^[1]

对于这首前奏曲来说，乐曲开始的第一句的前半部分是全曲节奏的基础，之后所有的节奏型都可以在这一乐句中找到原型，确定了它的性格与速度，整首前奏曲的速度问题便迎刃而解。根据当时音乐的写作特征，长时值的音符往往要采用较慢的速度，短时值的音符则不需要那么慢的速度。^[2]在这首前奏曲第一乐句中，音符的时值都是较短的十六分音符和八分音符，音高上更是短的音阶进行与分解和弦的上行结合，而不是音程关系较近的歌唱性旋律，因此，本文可以推断，这里的速度不是慢速，这 6 个版本的定位的快板速度还是相对合理的。

在节拍机速度标记方面，C. P. E. 巴赫在他的著作中曾经说道：作为 3 拍子在 4/4、2/4、3/4 等常规节拍中不断运用的尝试，很多作品因此也就被记做了 12/8、9/8、6/8。^[3]根据上文对节拍的分析，巴赫在这首前奏曲中使用了这种不常用的 2/2 与 12/8 结合的节拍类型，由此可见，这 6 个版本以四分音符和附点四分音符来作为数节拍的基本单位都是正确的。

另外，在实际速度方面，各版本从最慢每分钟 80 拍到最快每分钟 96 拍不等，可以说悬殊不是太大。然而，在乐曲既定的快板提示之下，这些标记是否具有可操作性呢？巴赫的学生克恩博格曾经指出：“为快板作品选择合适的演奏速度常常取决于最小音符的时值，要保证它们能弹奏的清楚明晰，不影响听众的欣赏”。^[4]根据这一原则，本文可以进行一个简单的计算：

每分钟为 60 秒

比绍夫版 $60/84=0.714\approx 3/4$ 即每个附点四分音符要在 3/4 秒内完成，以时值最短的音符计算则要在在这个时间 3/4 内完成 6 个音

利托尔夫版 同上

肖特版 同上

巴托克版 $60/80=0.75=3/4$ 同上

梅杰里尼版 $60/92=0.652\approx 2/3$ 以时值最短的音符计算要在 2/3 秒内完成 6 个音

车尔尼版 $60/96=0.625\approx 2/3$ 同上

根据由上方计算，这 6 个版本的节拍机速度标记也都是比较快的速度，车尔尼版为最

^[1] Paul Badura-Skoda. *Interpreting Bach at the keyboard* Clarendon Press: Oxford. 1993. p.103

^[2] 《JS 巴赫钢琴十二平均律曲集》.上海音乐出版社. 2007 年版.第 28 页

^[3] C.P.E.Bach. *Essay on the true art of playing keyboard instruments* W-W-NORTON & COMPANY, INC. 1949. p.160

^[4] 《JS 巴赫钢琴十二平均律曲集》.上海音乐出版社. 2007 年版.第 28 页

快,但是在其2/3秒的时间内完成6个音也并不是没有可能。

此外,四个音响版本的速度分别为:安吉拉·哈瑞特约每分钟87拍,席夫约为89拍、兰多芙斯卡约为82拍、图雷克约为75拍。这些速度与6个乐谱版本的速度还是基本接近的,因此,本文认为,比绍夫版等6个标记速度术语与节拍机速度标记的版本,其所定位的较快的速度还是基本合理的。

下面来看赋格曲,9个乐谱版本的速度术语和节拍机速度标记如下:

表格 2.

版 本	速 度 术 语	节 拍 机 速 度
比绍夫版	行版 安静的平静的 Andante trabquillo	$\downarrow = 63$
巴托克版	十分庄严的 Molto maestoso	$\downarrow = 40$
肖特版	安静的平静的 Tranquillo	$\downarrow = 76$
利托尔夫版	快板或中板 Allegro moderato	$\downarrow = 80$
梅杰里尼版	行版 绵延的歌唱的 Andante sostenuto e cantabile	$\downarrow = 72$
车尔尼版	少快的行版 Andante con moto	$\downarrow = 80$
维也纳原版	无标记	无标记
布达佩斯原版	无标记	无标记
亨勒版	无标记	无标记

这首《D大调赋格曲》的节拍为2/2拍,据记载,这种节拍在当时常常意味着慢拍,而非快拍。^[1]可是,这部作品究竟慢到何种程度呢?在阿尔弗雷德版的巴赫平均律曲集第一册中,编者在速度方面建议到:慢速效果来源于单位时间的长度而不一定取决于节拍或律动。^[2]从这首赋格的谱面分析可以看出,八分音符和四分音符是构成这首赋格的基本单位,它们在既定的2/2拍中所占的比例仅有1/4和1/2,可见所占等份比例较少,其中八分音符所占的1/4的比例是构成整个作品的最基本单位,因此,本文可以推断,这首赋格的节拍虽为慢速的2/2,但实际的速度不会非常慢。表格2显示6个版本速度术语大致的要求是一致的,主要以行板或中板标记,其速度也不会显得太慢,情绪上的要求也基本符合赋格主题庄严和歌唱性特征。

在节拍速度上,依据以上前奏曲同样的计算方法,本文得出:比绍夫版,大致每秒演奏一个四分音符;巴托克版、利托尔夫版、梅杰里尼版和车尔尼,大约3/4秒内演奏一个四分音符,肖特版与它们很接近,只是每一拍稍慢了0.13秒。比绍夫版的速度虽为最慢,

^[1] 《JS 巴赫钢琴十二平均律曲集》,上海音乐出版社,2007年版,第28页

^[2] 《JS 巴赫钢琴十二平均律曲集》,上海音乐出版社,2007年版,第28页

还是有很强的流动感，不会使音乐显得拖沓冗长。

此外，四个音响版本的速度分别为：安吉拉哈瑞特约每分钟 71 拍，席夫约为 65 拍、兰多芙斯卡约为 40 拍、图雷克约为 51 拍。在 6 个乐谱版本中，显然比绍夫版和梅杰里尼版的节拍机速度与音响版本最为接近，肖特版、巴托克版、利托尔夫版、车尔尼版的速度则有些偏快。

不可否认，速度术语对作品速度的指示仅仅是一个大致的描述或参照。演奏中，实际运用的速度还是完全由演奏者来决定的，速度术语仅起到初步定位的指向性作用。虽然节拍机速度已经明确给予了较为绝对的速度指示，可是演奏者还是会根据自身的技术水平和对音乐的理解来确定自己的速度。因此，对演奏者而言，速度术语和节拍机速度标记仅仅是一个参考，它们所具有的指示性作用远不及力度和连断法标记。

鉴于此，本文认为，比绍夫版、梅杰里尼版、肖特版、车尔尼版、巴托克版、利托尔夫版对这首《D 大调前奏曲与赋格》(BWV874) 的基本速度定位还是合理可行的。比绍夫版对前奏曲和赋格的节拍机速度标记都与四个音响版本是最为接近的，在实际演奏中，这个版本也较为适中。同时，维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版没有提供任何速度提示，根据厄文伯德克对巴赫键盘作品速度标记的统计，在巴赫手稿及各种手抄本中均无这首《D 大调前奏曲与赋格》的速度标记，可见，维也纳原版等 3 个版本可能与巴赫手稿较为一致。

2.2 力度标记

在巴洛克时期，作曲家在乐谱上所提供的关于力度的标记与指示仍旧很少。据统计，巴赫作品中出现的力度标记共有 17 种，基本上都表示强弱程度的不同，例如 *f*、*forte*、*mf*、*p*、*pi p*、*pianissimo*、*piano piano*、*poco forte*、(un) *poco piano* 等等，这些标记主要出现在声乐作品中。^[1]在他的键盘乐作品中，只有《意大利协奏曲》BWV971、《法国序曲》BWV831、《戈尔德堡变奏曲》拥有较详尽的力度标记。

巴洛克时期的三种主要键盘乐器都不能充分地表现力度的变化，那么，在巴赫键盘音乐作品中就没有力度差异吗？答案是：否！罗伯特·唐宁顿在《早期音乐的诠释》中说到：音量随着情绪的上升而上升，随着情绪的下降而下降，这一点存在于所有的音乐中。^[2]巴赫同时代的音乐家也认识到“强弱的相互变化能使演奏更加优美”。^[3]但是，由于乐器的限制，当时键盘乐器上不同的音栓和手键盘使演奏者更加关注的是音色的变化而不是纯粹力度的大小。^[4]

在这首《D 大调前奏曲与赋格》(BWV874) 的 9 个乐谱版本中，梅杰里尼版，车尔尼版，巴托克版、肖特版和利托尔夫版的编者提供了力度的指示，具体内容如下所示：

^[1] Robert Marshall. *the Music of Johann Sebastian Bach* Schirmer Books. 1987. p258

^[2] Robert Donington. *the Interpretation of early music* Unwin Brothers Limited. 1977. p.482

^[3] 转引自 Robert Donington. *the Interpretation of early music* Unwin Brothers Limited. 1977. p.486

^[4] Paul Badura-Skoda. *Interpreting Bach at the keyboard* Clarendon Press: Oxford. 1993. p.134

表格 3. 前奏曲

版本	力度域	力度层次	渐变处理	尾声处理
梅杰里尼版	p-ff	p mf f ff	13 次	f
车尔尼版	p-ff	p f ff	22 次	f—dim—p
利托尔夫版	Mf-f	mf piuf f	14 次	cresc. f
巴托克版	mp-f	mp mf menof f	多于 39 次	cresc. f
肖特版	pp-f	pp p f	9 次	无标记
比绍夫版	无标记	无标记	无标记	无标记
维也纳原版	无标记	无标记	无标记	无标记
布达佩斯原版	无标记	无标记	无标记	无标记
亨勒版	无标记	无标记	无标记	无标记

表格 4. 赋格

版本	力度域	力度层次	渐变处理	主题力度变化	尾声力度
梅杰里尼版	p-f	p mf f	11 次	p-mf-f	dim. f rall.
车尔尼版	pp-ff	pp p f ff	13 次	p-f	dim. pp rall.
利托尔夫版	p-ff	p f ff	7 次	f	dim. rit.
巴托克版	p-ff	p mf f ff	多于 37 次	f-ff	cresc. ff allargando
肖特版	p-moltof	p poco p meno f f molto f	8 次	f-moltof	dim.
比绍夫版	无标记	无标记	无标记	无标记	无标记
维也纳原版	无标记	无标记	无标记	无标记	无标记
布达佩斯原版	无标记	无标记	无标记	无标记	无标记
亨勒版	无标记	无标记	无标记	无标记	无标记

2.2.1 力度域及力度层次

从表格 3 和表格 4 可以看出,除了比绍夫版、维也纳原版、布达佩斯原版和亨勒版之外,其它 6 个版本的力度域都十分宽广,且力度层次丰富,力度变化细致,变换空间也很广阔。它们在力度方面的充分表达实乃其可贵之处。

现代钢琴以其优良的性能已经取代了古钢琴,这两件乐器除了音色方面的差别外,更主要的差异体现在力度的表现方面。用现代钢琴演奏古钢琴作品,对于力度的运用是一个争论的焦点。长期以来存在着两种观点,其一是:既然用现代钢琴演奏,就应充分发挥现代钢琴的特长,尽力体现出鲜明的力度对比和波浪式的力度渐变;但这种处理方式与巴洛克时期键盘音乐的整体力度风格相悖。其二是:既然演奏的是为古钢琴而作的乐曲,演奏巴洛克时期键盘音乐作品时应限制现代钢琴音量和音色的流露。

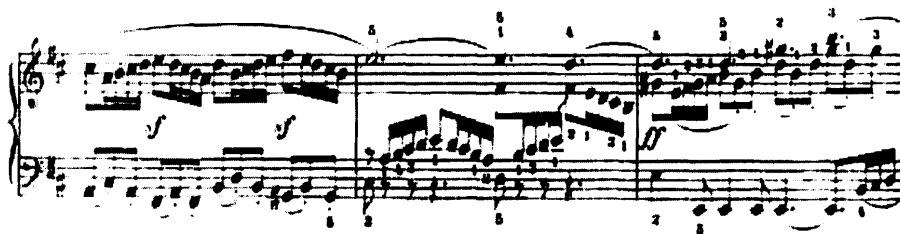
然而,现在人们一致认为不必过分考虑模仿古钢琴的音色,但一定要考虑到巴洛克时期键盘音乐的总体力度特征,即将力度控制在 p-f 的范围之内。匡兹在几百年前也专门

指出：强与弱绝不应该被过分的夸张。^[1]以上的梅杰里尼版、车尔尼版、巴托克版的最强力度都达到了 ff（谱例 7），肖特版的最弱力度也是 pp（谱例 8），这两种力度标记会给演奏者造成一种过强或过弱的力度暗示，从这个角度上说，这样的力度标记并不是完全合理的。

在赋格主题力度变化方面，“巴赫主要在力度高涨和高潮时使织体变得复杂，力度高涨和高潮紧密相连，有时和终止打成一片。”^[2]因此，赋格主题往往在最后一次出现时报以最强劲的势头，这里织体也最为密集。以上的几个版本中以巴托克版的 ff 为最强（谱例 9），在巴赫的手稿中所出现的力度标记中以 f 为最强，因此巴托克版的 ff 不免有些过了头。

谱例 7.

车尔尼版 前奏曲



车尔尼版 赋格



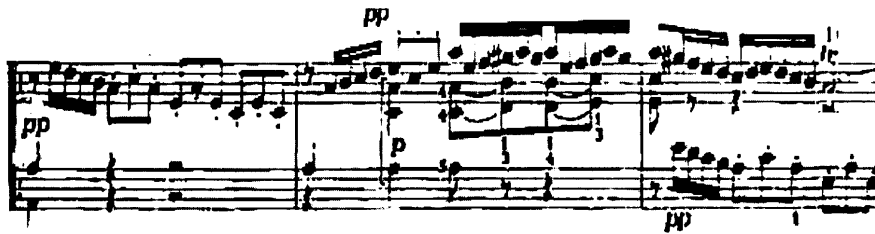
梅杰里尼版 前奏曲



^[1] Paul Badura-Skoda. *Interpreting Bach at the keyboard* Clarendon Press-Oxford.1993. p.134

^[2] 尼·卡里宁娜,刁倍华译.《如何教授〈十二平均律曲集〉》.《中央音乐学院学报》.1990年第3期.第63页

谱例 8. 肖特版 前奏曲



谱例 9. 巴托克版 赋格



众所周知，巴洛克时期的音乐家无法通过乐器本身来体现更细致的力度变化，因此在当时的音乐中，作曲家往往采用其他的手段来达到强调特定音乐片断的目的。比如，声部数量的增加；快速装饰音的使用（例如波音 w ）；长时值音符的运用；不协和和弦的运用，等等。^[1]车尔尼版中有很多的 *sf*、*fz* 来表示一些临时的重音（谱例 10），这些符号都出现在旋律中欲强调的音符上，如旋律中隐含的音阶进行，或赋格主题的出现。虽然这些符号在巴赫同时代的音乐家以及他本人的手稿中都未曾出现过，可是就音乐本身来说，编者在此对骨干音的强调还是合理的。

^[1] Paul Badura-Skoda. *Interpreting Bach at the keyboard* Clarendon Press-Oxford. 1993. p.130-131

谱例 10. 车尔尼版 37—38 小节



2.2.2 渐变式力度

从表格 3 和表格 4 可以看出, 在渐变式力度方面, 利托尔夫版的处理得最为节制, 它们多出现在段落结尾处和尾声部分; 肖特版、车尔尼版, 梅杰里尼版和巴托克版, 无论是在段落还是在乐句之中都有大量的渐强渐弱标记出现。尤其是巴托克版, 在乐句的上行和下行处都标有很多渐强和渐弱的标记(谱例 11)。图雷克在谈到渐变式力度时说到: 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, 在新一个乐句的头一个音符之上发生的……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。^[1]然而, 至于何等次要, 图雷克则没有谈到。幸而, 厄文·伯德克在这个问题上提出了较为明确的建议: 几个小节的长渐强, 是绝对“不属于巴赫的”。众所周知, 它们是由曼海姆乐派的作曲家们首次使用的。^[2]当我们将古钢琴上的作品放在钢琴上演奏时, 小的渐强和渐弱绝对不应被避免, 因为假如没有它们, 现代钢琴的声音听起来会枯燥得令人难以忍受。^[3]由此可见, 车尔尼版、巴托克版、肖特版和梅杰里尼版对渐变式力度的过分要求是不合理的。

谱例 11.

巴托克 前奏曲

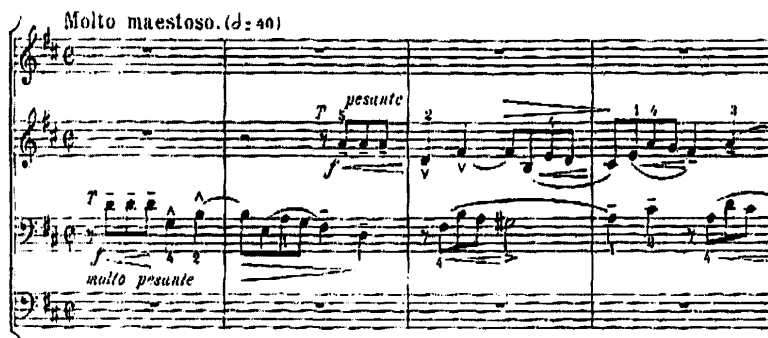


^[1] 罗萨琳 图雷克.《巴赫演奏指南》.人民音乐出版社. 2003 年版. 第 10 页

^[2] 18 世纪下半叶, 曼海姆乐派的作曲家们第一次把渐强和渐弱的力度变化应用于整个乐句, 并以我们现在所见到样式 (crescendo、decrescendo、 — 、 —) 呈现出来。

^[3] Erwin Bodky. *the Interpretation of bach's keyboard works* Harvard university. 1960. p.94

巴托克版 赋格



此外，在以上 6 个版本中，大部分力度标记还是一致的，且符合音乐本身运动的势态，整体的力度布局也比较统一，可是在一些渐变式力度的细节之处，各版本仍有自己的处理方式。

第一，在前奏曲的 40—41 小节，车尔尼版、肖特版、梅杰里尼版和巴托克版的处理都以渐强进入（谱例 12），利托尔夫版则为渐弱后直接转强（谱例 13）。那么，这两种处理方式哪种更合适呢？

从音乐发展逻辑来说，这里是作品展开部与再现部连接的地方。在展开部结尾部分，音乐的情绪一般都达到全曲的最高潮。从 38 小节的后半部分开始，低声部一直都是通过持续的 16 分音符来营造这一强烈气氛，直到 41 小节进入再现部才得以短暂停止。假使在展开部的最后以渐弱方式表达，原有情绪的高潮显然得不到保持，进入再现部时也显示不出震撼力。同时，从音区角度看，这里是低音区，音量本身也比较强，想要作出明显的渐弱效果，似乎不太可能。利托尔夫版的标记显然是考虑到这里的音乐织体比较简单，且当音乐下行时通常要渐弱，但这只是一般的规律。当我们把这两小节放在更高的音乐结构中，并把各种因素综合考虑时，便会发觉渐强的表达方式更为合适。

谱例 12. 车尔尼版等



谱例 13. 利托尔夫版



从表演音响角度分析，在 4 个音响版本中，图雷克、安吉拉·哈瑞特、席夫均在钢琴上以渐强的方式表现，虽然羽管键琴不能表现强弱，可是兰多芙斯卡仍沿用明显的渐慢对每一个音加以强调，以表达这里高昂的情绪。

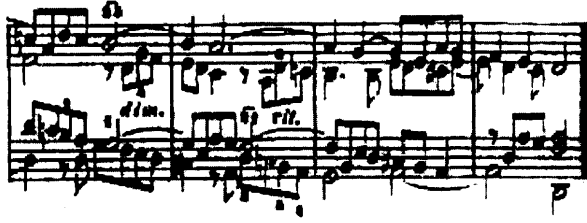
第二，在赋格曲尾声的处理问题上，车尔尼版、梅杰里尼版、肖特版和利托尔夫版以渐弱来表达（谱例 14），巴托克版则要求渐强并达到和主题最后再现时同样的音量 *ff*（谱例 15）。事实上，如上所述，在巴洛克时期，由于键盘乐器力度方面的局限，当时的音乐往往要借用一些其它的方法来达到各种表现的目的，声部数量的增减便是其中一种，即当声部增加织体变得复杂时通常表现的是强或渐强，反之亦然。

谱例 14.

梅杰里尼版



利托尔夫版



肖特版



车尔尼版



谱例 15. 巴托克版



对这首赋格来说,从45小节开始,尾声的音乐材料分别在4个声部不断下行模进,织体也不断简化,直到最后一小节达到最简化的效果。因此,可以推断这里的音乐是自然渐弱的。同时,巴杜拉-斯科达对这个问题有着非常形象的比喻:“对赋格来说,无论开

始时轻得像小猫在叫，还是结束时响得像狮子在吼，都是错误的。”^[1]巴托克版在这里的 *ff* 标记显然是希望保持以高潮结束全曲，因此在第一声部的旋律“f-e-d 编者也用了保持音记号“-”来强调，仅就这点来说，还是合理可行的。但是想要在这里达到和主题重现时同样的强度 *ff* 确实有些违背了音乐自身运动的态势。

从四个表演音响版本也可以看出，席夫在这里做了明显的渐弱，图雷克、安吉拉哈瑞特选择的音量也远远不及主题最后两次重现时来的强，兰多芙斯卡则使用了长距离的渐慢，而且音与音之间的紧张度也明显降低。

综上所述，维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版、比绍夫版都没有任何形式的力度标记出现，根据罗伯特·马歇尔对巴赫所有作品中出现的力度标记所作的统计来看（表格 5），在这首《D 大调前奏曲与赋格》（BWV874）的手稿及各种手抄本中应当没有力度标记出现。因此，维也纳原版等版本应当是较为真实的再现了巴赫手稿中的特征。在上文分析的车尔尼版等 5 个包含力度标记的版本中，大部分的力度标记基本一致，且符合音乐自身的运动态势。总的来说，梅杰里尼版、巴托克版、车尔尼版肖特版的力度设置均有过强或过弱，且渐变式力度过长过多之嫌，就这些方面来说，这些特征是这几个版本的在力度方面的不合理之处。利托尔夫版的力度标记数量较为适中，没多而长的渐变式力度，且力度标记均出现在音乐进行中较为关键的位置，对演奏者而言乃是较为合理且有效的建议。因此，本文认为，利托尔夫版的力度标记应是 5 个包含力度标记的版本中较有说服力的。

表格 5. 罗伯特·马歇尔的力度统计表

TABLE 15.1 Dynamic Indications in the Bach Sources

Term	Earliest Observed Appearance	
	Year	BWV
1 <i>f</i> [<i>forte</i>]	1707	131
2 <i>forte</i> (<i>for.</i> , <i>fort.</i>)	1713	208; 596
3 <i>m. f.</i> [<i>mezzo forte</i>]	1736	244
4 <i>mezzo forte</i> [<i>sic</i>]	1736	244
5 <i>p</i> [<i>piano</i>]	1707	131
6 <i>p.</i> [<i>pianissimo</i>]	1721	1046
7 <i>pi. pian</i> [<i>più piano</i>]	1723	95
8 <i>pi p</i> [<i>più piano</i>]	1715	132
9 <i>pianissimo</i> (<i>pianissimo</i> , <i>pianiss.</i>)	ca. 1707	106
10 <i>piano</i> (<i>pi</i> , <i>pia</i> , <i>pian.</i>)	1707	131
11 <i>piano piano</i>	1715	165
12 <i>piu piano</i> (<i>piu p.</i> , <i>piu pian</i>)	1707	131
13 <i>poco forte</i>	1713?	63
14 (<i>un</i>) <i>poco piano</i>	1733	232
15 <i>pp.</i> [<i>più piano</i>]	1707	131
16 <i>p. s.</i> [<i>pianissimo sempre</i>]	1721	1046
17 <i>sempre piano</i> (<i>piano sempre</i>)	1713?	63

引自 Robert Marshall *the music of Johann Sebastian Bach*^[2]

^[1] Paul Badura-Skoda. *Interpreting Bach at the keyboard* Clarendon Press:Oxford. 1993. p.142

^[2] Robert Marshall *the music of Johann Sebastian Bach* New York.Schimer Books..p258

2.3 装饰音标记

对旋律进行装饰,实际存在于从民乐到爵士乐的各种类型的音乐形态中。^[1]作为音乐中一种非常重要的表现手段,在西方音乐的发展过程中,装饰音曾经是体现表演者审美趣味和创造性才能的主要方面。对于巴洛克时期的音乐来说,旋律的装饰更是这一时期音乐的魅力所在。C. P. E. 巴赫在他的著作《论键盘乐器演奏的真正艺术》中说过:“没有人能怀疑装饰音的必要性。事实上,它们是必不可少的……没有它们,最好的旋律也会变得空洞无物,毫不动人。最清晰的旋律也会模糊不清。但必须避免过分的使用装饰音,正如辣椒粉也会毁坏一盘好菜一样。”^[2]

巴赫常用的装饰音有以下几种:倚音、颤音、波音、回音、琶音等。但是由于巴洛克时期即兴演奏十分盛行,巴赫从未在乐谱中将装饰音的奏法详尽地标出。因此在巴赫键盘音乐的演奏中装饰音一直以来都是一个令人困惑的话题。

在笔者所收集到的9个乐谱版本中,都只在前奏曲中出现装饰音标记,其主要的类型有:颤音和波音两种。亨勒版、维也纳原版、布达佩斯原版、比绍夫版、梅杰里尼版、肖特版和巴托克版所标记装饰音的位置和数量均完全相同,车尔尼版和利托尔夫版则基本一致。同时,布达佩斯原版对于装饰音奏法没有有任何相关的提示,比绍夫版、亨勒版、维也纳原版在前言或评论性注释中提供了巴赫为其子威廉·弗里德曼所写的装饰音表格或一些奏法说明;梅杰里尼版、车尔尼版、巴托克版、利托尔夫版及肖特版在乐谱中都标注了一些装饰音的奏法。总的来说,各个版本之间所体现的差异还是比较复杂的。在下文中,本文将从颤音、波音和装饰音添加三个方面对9个乐谱版本在装饰音标记上的合理性进行分析。

2.3.1 颤音

如上所述,车尔尼版和利托尔夫版与维也纳原版等7个版本在颤音出现的位置和数量上均有不同;另一方面,对于颤音奏法,比绍夫版等8个版本(布达佩斯原版无任何装饰音说明)的解释也不完全相同。本文选取一些较为典型的颤音标记进行分析。

首先,在第12小节,9个乐谱版本的标记都是 \sim (谱例16),梅杰里尼版和肖特版对这个装饰音的注释是从本位音开始向上方二度颤动(谱例17),车尔尼版的前言中说明的演奏法也是如此。比绍夫版在前言中说明是:这个装饰音要从上方辅音开始向本位音演奏。

^[1] 赵晓生.《钢琴演奏之道》.湖南教育出版社.1991年版.第134页

^[2] 赵晓生.《钢琴演奏之道》.湖南教育出版社.1991年版.第134页

谱例 16. 维也纳的原版等



谱例 17.

梅杰里尼版

肖特版



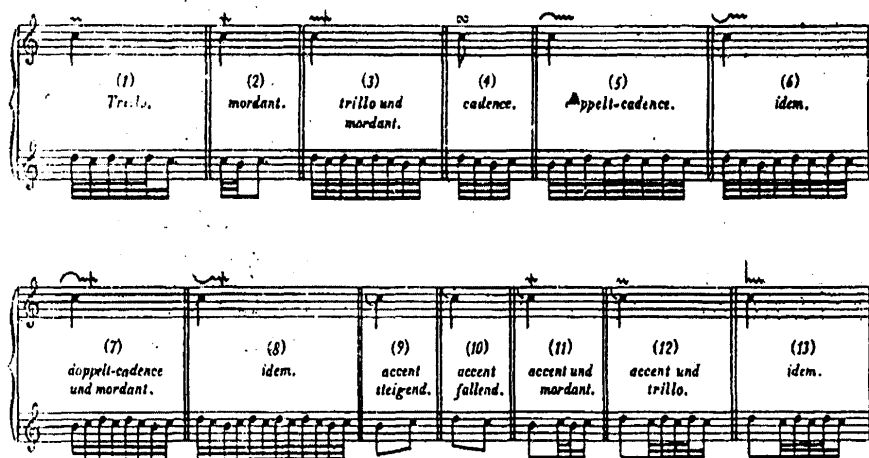
这两种处理方法究竟哪个正确呢？

幸运的是，笔者在巴赫为他的儿子威廉·弗里德曼所写的装饰音（谱例 18）表格中发现了这个符号。在这个表格中，巴赫把这个符号称为颤音，其奏法是从上方辅音向本位音演奏，且颤动两次。C. P. E. 巴赫在他的著作中也把这个符号也放在颤音一类中，并称其为短颤音，给出的奏法也与巴赫的装饰音表完全一致。^[1]

谱例 18.



^[1] C.P.E.Bach. *Essay on the true art of playing keyboard instruments* W-W-NORTON & COMPANY INC.1949. P.110



——引自黄天东《巴赫〈二部创意曲〉装饰音研究》^[1]

此外，从四个表演音响版本也可以看出，他们对这个装饰音的奏法也都是和巴赫的装饰音表中的颤音 \sim 完全相同的。因此，本文可以推断，比绍夫版的奏法更符合巴赫的本意。

事实上， \sim 在巴洛克时期被当作颤音的一种（同巴赫注明的一样）。早在 16 世纪的时候，颤音曾经是要从本位音开始向上方辅助音演奏的，可是到了 17—18 世纪，却比较流行法国式颤音的处理方法——即由上方辅助音开始向本位音颤动。这种方法主要是为了使颤音兼有倚音一样的不谐和功能，巴赫和亨德尔都采用了这种颤音，莫扎特和海顿也经常采用这样的处理方法。

从音乐进行来说，这里是 A 大调的终止式，和声进行为主—属—主，旋律进行为高声部的 c—b—a。在第 10 拍上，中声部和低声部已经确定了属和弦的和声功能，在这里如能将旋律中的“c”延长，并推迟第十拍上 b 的出现，便能够使这里的属和声更不稳定，进而使接下来的终止感更强，音乐也更具有流动性，实际上，这种处理方法下的颤音已经具有了倚音的功能。

因此，可以看出，梅杰里尼版、车尔尼版、和肖特版的奏法解释虽符合现今人们对这个符号的理解，但实际上却不适合巴赫本人的要求；比绍夫版在此的解释则更具说服力。

值得补充的是，这个符号 \sim 所表达意义已经随着时间的流逝发生了变化。现今它 \sim 被称作波音，要从本位音开始快速地走向上方辅助音，然后在回到本位音结束；在巴洛克时期，它的名称却是颤音（现在也有些人把它称作短颤音，以区别与更长的颤音 tr、 \sim ），要从上方助音开始下行回到本位音，而且最少颤动两次。同时还应指出，车尔尼版在前言中把 \sim 称作“inverted mordent”（逆波音）也是不正确的，厄文·伯德克教授在他的著作《巴赫键盘乐作品的诠释》一书中专门提到：inverted mordent 这个词在巴赫生前的任

^[1] 黄天东，《巴赫〈二部创意曲〉装饰音研究》，《星海音乐学院学报》，1995 年第 1 期，第 63 页

何一本论著或乐谱中都没有出现过。^[1]

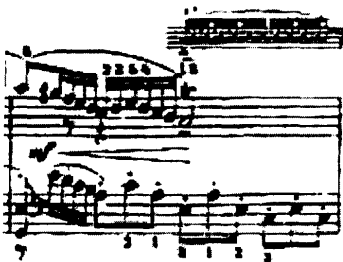
其次，在第 19 小节中，9 个乐谱版本在高声部的 a¹ 都有颤音出现。梅杰里尼版、巴托克版和肖特版对 a¹ 的奏法注释十分相近（谱例 19），基本特征都是从本位音开始上行二度颤动，然后直接结束在本位音上，车尔尼版的前言中也指出：tr 的奏法为带结尾的颤音，但没有说明要从本位音还是上方助音开始演奏。比绍夫版在前言中说明：作为一条原则，tr 和 \sim 都要从助音开始。

谱例 19.

维也纳原版等



梅杰里尼版



肖特版



巴托克版



^[1] Erwin Bodky, *the Interpretation of bach's keyboard works* Harvard University, 1960. p.154

可见,这个颤音 tr 奏法的关键点集中在两方面:第一,应当从哪个音开始演奏,本位音还是助音?第二,是否可以加后缀?

从巴赫的装饰音表格可以看出,所有的颤音无论长短都是从上方辅助音开始演奏,经过数次颤动以后结束在本位音上。可见,巴赫对装饰音中的助音非常重视。图雷克在《巴赫演奏指南》中也曾强调:可以说,所有的装饰音都是在本位音上方的那个音符开始的,除非在符号当中另有所指……换言之,那个写出来的大个音符已经不在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。^[1]

此外,四个音响版本在这里的处理也都是从上方助音开始演奏的,区别仅是速度不同。由此,本文可以推断,梅杰里尼版,巴托克版和肖特版从本位音开始的颤音处理并不合理。其次,关于颤音是否应该有结尾,C.P.E.巴赫说到:在时间有空余的情况下,不论谱中是否有明确标示,颤音后面均可附加一个后缀,颤音最好是上行去接下面的音符。^[2]因此,姑且不论车尔尼版的颤音是否从助音开始,其在这里要求加入后缀也是合理可行的。

最后,在第23小节中,维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版、比绍夫版、巴托克版、梅杰里尼版肖特版在中声部的第一个g¹上都有 w 出现(谱例20),而车尔尼版和利托尔夫版则没有(谱例21)。比绍夫版的注释讲到:这里 w 在阿尔特尼克手稿和施温克手稿中被遗漏了。^[3]显然g¹无论有没有颤音 w,各版本都是有一定的手稿为依据的。在四个音响版本中,兰多美斯卡、图雷克和安吉拉·哈瑞特都演奏了颤音,而席夫则没有。可见,这个装饰音使用与否,完全可以由演奏者来决定。

谱例 20. 维也纳原版等



^[1] 罗萨琳·图雷克,《巴赫演奏指南》,人民音乐出版社,2003年版,第10页

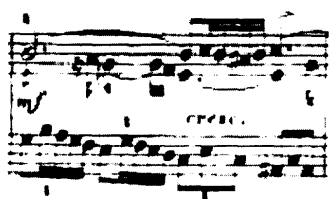
^[2] 《JS 巴赫钢琴十二平均律曲集》,上海音乐出版社,2007年版,第15页

^[3] 阿尔特尼克手稿的抄写者是 JS 巴赫的女婿约翰·克里斯多夫·阿尔特尼克(1720—1759);施温克手稿的抄写者是克里斯蒂安·弗雷德里希·格特里布·施温克(1767—1822)他是 C.P.E.巴赫的密友,曾担任第一版《十二平均律》上册的编辑一职。

谱例 21.
车尔尼版



利托尔夫版



那么，这两种选择之间会有什么差异呢？

在这一小节，低声部在第一拍的 *g* 就已经确定了这里 G 大调的和声，此后每一个强拍上的音都是主和弦的和弦音，且时值较长，其它弱拍上都为经过式的旋律音，可见这一小节的和声背景是相当稳固的。因此，假使在第 4 拍这个强拍位置加入颤音，且颤音的开始音不是原有的和弦音 *g*，而是其上方二度的 *a*，这时 *a* 这个非和弦音在强拍上为和声所带来的不协和的美感应是非常鲜明的。^[1]同时，快速颤音在节奏上的紧凑更为原本规整的节奏增加了一丝灵动感。因此，可以说，*g* 上的这个装饰音是否使用，演奏者完全可以根据自己的爱好和情趣来决定。但是，需要明确的是，车尔尼版、梅杰里尼版和利托尔夫版对这个装饰音的奏法仍旧是从主音开始，仅就这点来说，这三个版本的解释是不合理的。

2.3.2 波音

维也纳原典版、布达佩斯原典版、亨利版、比绍夫版、巴托克版和梅杰里尼版在 13、14、15 小节的低声部都出现波音记号 tr （谱例 22）；车尔尼版和利托尔夫版则显示为 w （谱例 23），并要求这里演奏为现在上行的波音。

^[1] 彼得·卢卡斯·格拉夫，《音乐赋格演绎指南》，上海音乐出版社，2006 年版，第 24 页

谱例 22. 维也纳原版等

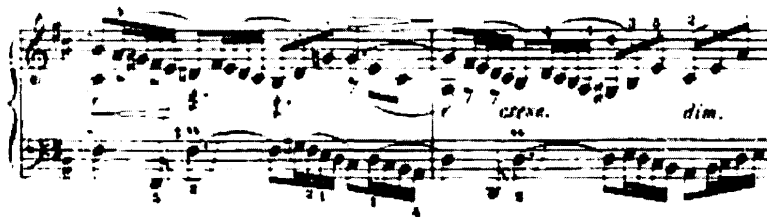


谱例 23.

利托尔夫版



车尔尼版



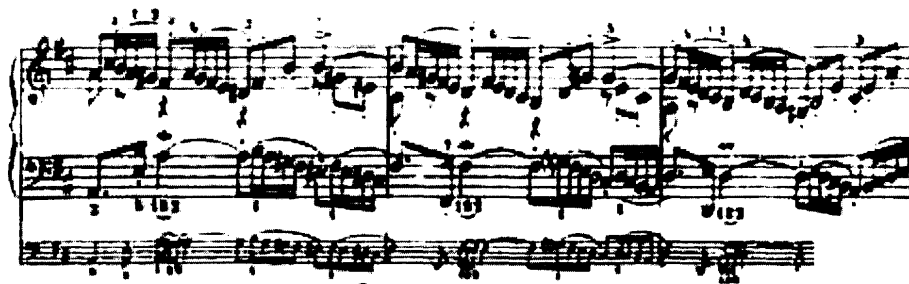
那么，哪一类版本的标记合理呢？

根据和声分析，从 13 小节开始，音乐已经进入了 A 大调，低声部在主音与导音之间的快速二度交替能够使 A 大调的调式和声更加明确，这种不协和美感比主音与上主音之间的交替更加强烈，接下来的 14、15 小节则按照同样的关系模进。因此，从这个角度上说，

车尔尼版和利托尔夫版的修改不是一个非常合理的选择。

同时，在下波音的演奏方面，现代演奏者习惯与 18—19 世纪发展起来的和声，即将装饰音中本位音与助音以半音关系演奏，对于导音的热爱以及越来越多的半音及变和弦的出现，都促进了半音音程的使用。巴赫音乐的确是以大小调体系创作的，半音当然应该被采用，可是由于与早期音乐的关系仍然存在，因此，与其后的音乐相比，装饰音的音程关系则不一定都要求半音。具体来说，要以当时盛行的大小调和声关系为基础，在本位音的上边或下边选择适合的音程。^[1]在标记为下波音的几个版本中，巴托克版、梅杰里尼版和肖特版在 13 小节都以下行小二度演奏，梅杰里尼版在 14 小节也注明了演奏方式，要求以下行大二度关系演奏（谱例 24），这两处的建议显然都符合 A 大调调式音阶，因此也都是合理的。

谱例 24.
梅杰里尼版



巴托克版



2.3.3 装饰音添加

在巴洛克时期，作曲家并不会将作品中所有的装饰音都标记出来，因为他们知道对当时的演奏者来说，哪些地方最应该有装饰音是再明显不过了。在阿尔弗雷德版《巴赫平均律第一册》的演奏提示中，编者专门讲到：如果一个装饰音在某一主题旋律第一次进入的时候就出现了，那么以后只要这个旋律一出现，这个装饰音就必须添加进来，不管乐谱中

^[1] 罗萨琳·图雷克. 《巴赫演奏指南》. 人民音乐出版社. 2003 年版. 第 10 页

有没有明确标出。^[1]

这首D大调前奏曲,虽为复调作品,但从作品本身的形式构造来讲已带有奏鸣曲式的特征。^[2]从41小节开始直到结束都是乐曲呈示部1-16小节的再现,在呈示部(1-16小节)中,主题由D大调发展为A大调,再现部则完全在D大调上,原有呈示部中的13-15小节则由A大调转变为了再现部中53-55小节的D大调。因此,这一旋律理应根据其原型在再现时出现装饰音。同样,四个音响版本在这里也都添加了与13-15小节同样的装饰音。

维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版、比绍夫版、梅杰里尼版、巴托克版、肖特版在再现部的53-55小节都没有装饰音标记出现(谱例25),这7个版本应当是较为真实地呈现了巴赫手稿中原有的记录。车尔尼版和利托尔夫版在这里添加的装饰音标记应是实际演奏时的效果,故也是合理的(谱例26)。但是,仍旧需要说明车尔尼版和利托尔夫版在13-15小节已经将巴赫原有的波音 tr 改为了颤音 trill (按巴赫的名称),在再现部中添加的仍就是修改后的颤音 trill ,就这点来说,车尔尼版和利托尔夫版在这里的修改却是不合适的。

谱例 25. 维也纳原版

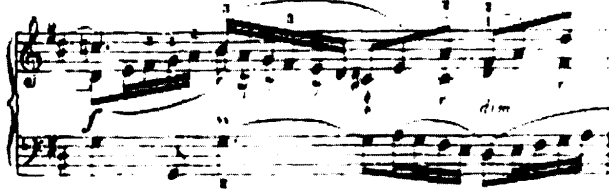


谱例 26.
车尔尼版



^[1] 《JS 巴赫钢琴十二平均律曲集》,上海音乐出版社,2007年版,第23页

^[2] 赵晓生,《钢琴演奏之道》,湖南教育出版社,1991年版,第134页



利托尔夫版



综上所述，维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版、比绍夫版、梅杰里尼版、巴托克版、肖特版中所出现的装饰音记号可能与作曲家的手稿较为接近；车尔尼版和肖特版则对巴赫原有的一些装饰音符号进行了修改，但是这对两个版本在再现部要求添加装饰音却是正确的。在装饰音奏法方面，比绍夫版的说明都是较为合理的。梅杰里尼版、肖特版、巴托克版中波音的奏法是合理的解释，但是颤音的奏法却不符合巴赫要求。在颤音的解释上，车尔尼版和利托尔夫版与梅杰里尼版、巴托克版及肖特版相同。

2.4 连断法标记

在巴赫的音乐作品中，连线的标记同样很少出现（除同音连线以外）。巴赫似乎慷慨地给予弦乐和管乐更多的连线及跳音，可是在他的键盘音乐作品中有近 95% 的作品是缺乏此类标记的。^[1]根据手稿显示，巴赫自己在手稿上添加的各种连线多都短小，以 2-4 个音为主，根本不足以成为一般意义上的表示完整乐思的乐句标志，它们更多表达的是奏法、动机及固定音形的划分等含义。

本文认为，在这里有必要引入一个概念——articulation。对于这个词人们并不陌生，有的把它译为连断法，有的译为短句或内分句，还有的译为运行。articulation 的原意为吐字发音，在各类音乐表演艺术中，主要指：断音（staccato）、连音（legato），以及介于断

^[1] Erwin Bodky. *The Interpretation of Bach's keyboard works* Harvard University. 1960. p.202

与连之间的各种不同的奏法。^[1]同时它还可以帮助定义简短动机,而这些简短动机正是组成乐句的结构单元。划分后的这些动机,使听众对音乐内容了解的更为清晰,与此同时,还可以表达一些语气上的着重和强调。^[2]由此可见,以上的翻译都是片面的强调,想得出准确统一的译法实在不容易,一方面来说,它表示每个音的奏法,或连或断;另一方面,音群无论以以上的任何一种方式结合,都会构成更高一级的单位,成为音乐结构中更有意义的单元组合。在此笔者尚且以目前常用的连断法一词来表示。

在巴赫缺乏连线的乐谱上辨认句法似乎不是最难的事情。由于作品都已复调性为特征,对固定主题的模仿使人们更容易识别它们。可是连断法处理却有着相当的难度,它关系到实际的演奏法和乐曲基本结构的划分,这是巴赫音乐诠释中最本质的问题。正如施魏测尔所说:“事实上,在巴赫的音乐中主要的角色不是力度(dynamic)而是句法(phrasing)和连断法(articulation)。”^[3]

巴杜拉-斯科达曾经说过:“对于赋格来说,主题的正确表达是最主要的问题;一但赋格的主体被正确的演奏,那么,实际上,关于这首赋格的最首要问题就已经得到了解决”。^[4]复调性是巴赫键盘音乐的基本特征,其写作的主要手法就是对固定主题的模仿,并使其在不同的声部、调式调性及节奏的变换中产生对比。因此,明确作品主题的情绪及特征,并找出合适的表达方法,应当是演奏巴赫键盘音乐作品的基础。通过比较分析,本文发现,9个版本在连断法方面的差异主要体现在主题的表达方面。

首先从前奏曲来说,维也纳原版、布达佩斯原版、比绍夫版、利托尔夫版只在第2、4、42、44四个小节中有8个两音之间的小连线出现(谱例27),梅杰里尼版、车尔尼版、肖特版、巴托克版除了上述的8条连线外均有大量表示连断法的标记出现。根据厄文·伯德克在《巴赫键盘音乐的诠释》一书对巴赫键盘音乐作品手稿及各种手抄本中所出现的连断法标记的统计,这首前奏曲中的确有8条两音之间的连线出现。^[5]因此,可以推测,维也纳原版等5个版本中所出现的8条小连线应当是巴赫本人添加上去的,而梅杰里尼版、比绍夫版、车尔尼版、肖特版、巴托克版中除了这8条连线外的所有连断法标记都是有编者添加的。这6个版本之间的主要差异体现在主题的表达上。

谱例 27. 维也纳原版等



^[1] 赵晓生.《钢琴演奏之道》.湖南教育出版社.1991年版.第141页

^[2] 《JS 巴赫钢琴十二平均律曲集》.上海音乐出版社.2007年版.第25页

^[3] Erwin Bodky. *The Interpretation of Bach's keyboard work* Harvard University. 1960. p.201

^[4] Paul Badura-Skoda. *Interpreting Bach at the keyboard* Clarendon Press-Oxford. 1993. p.104

^[5] Erwin Bodky. *The Interpretation of Bach's keyboard works* Harvard University. 1960. p.203

在主题表达方面，比绍夫版、梅杰里尼版和肖特版较为一致，他们都把第一小节中的分解和弦处理成了断奏（谱例 28）。巴托克版和车尔尼版较为相似，第一音与第二音之间为连奏，第二音与第三音之间则为断奏（谱例 29）。在之后相同音形处理上，各版本的标记都各自一致。幸运的是，在巴赫的很多作品中有与之相似的音型，不仅如此，作曲家还为之加上了奏法的标记（谱例 30）。^[1]巴赫所标记的这些旋律与这首前奏曲的音型相同，都是由分解和弦的上行模进构成的，在加之，这首前奏曲中所隐含的活泼欢快的情绪，因此，本文初步判断，可以将巴赫在其它作品上的断奏标记应用在这首前奏曲中。

谱例 28.

梅杰里尼版



肖特版



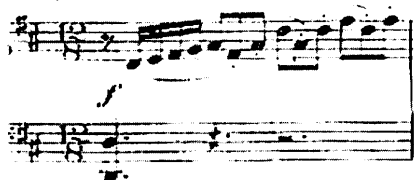
比绍夫版



^[1] Erwin Bodky. *the Interpretation of bach's keyboard works* Harvard University. 1960. p.396

谱例 29.

车尔尼版



巴托克版



谱例 30.

康塔塔 136, 合唱



《马太受难曲》合唱



此外,从四个音响版本也可以看出,图雷克和安吉拉·哈瑞也都用断奏来表现;兰多芙斯卡采用了与车尔尼版和巴托克版相似的连接兼有的处理方法;席夫则采取了更具表现力的方式,在第一次使用完全的断奏,反复时却用了车尔尼版和巴托克版的处理方法。

基于此,本文可以推断,比绍夫版,梅杰里尼版和肖特版的处理不仅符合这里主题形象,也符合巴赫本人对相同音型的处理方法。巴托克版和车尔尼版添加的小连线可以造成三个强拍上的重音,从而突出了节拍的韵律感,但是,这种标记营造出的音乐略显呆板,不及比绍夫版等所表达的明快。

另一方面,根据厄文·伯德克在《巴赫键盘音乐的诠释》一书对巴赫键盘音乐作品手稿及各种手抄本中出现连断法标记的统计,这首前奏曲中的确有8条两音之间的连线出现。

[1]维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版在第 2、4、42、44 小节都确有 8 条两音之间的连线，显然这几个版本在这些位置是真实在再现了巴赫原有的标记的，而恰恰就在这四个小节，梅杰里尼版却将原有的 8 条两音之间的连线变成了一条连线（谱例 31），显然梅杰里尼版在这里将巴赫原有的连线进行了修改。从音乐上来说，虽然梅杰里尼版后的连线充分说明了这五个音在更高层次上的联系，可是却忽略了音与音之间更基本的组合，给演奏者造成的影响就是没有按节拍突出 $a^2-g^2-f^2$ 的音阶进行，进而更忽略了第四拍的 g^2 音。四个音响版本对原有的两个连线也给予了充分的佐证。因此，梅杰里尼版在这里完全抹去了作曲家原有的连线显然不是一种很好的表达方式。

谱例 31.
梅杰里尼版



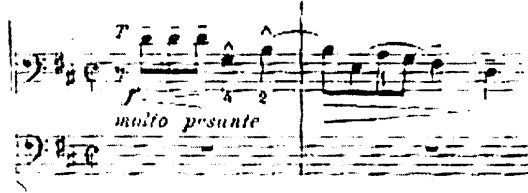
综上所述，维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版在连断法标记上只出现了巴赫原有的 8 条小连线，应当是较真实的再现了巴赫的手稿中的特征，故这三个版本在连断法标记也应当是合理的。比绍夫版、车尔尼版、利托尔夫版、巴托克版、肖特版、梅杰里尼版对于主题的表达也是符合巴赫在其它相似的音型中的处理方法的，因此也是合理的。同时，梅杰里尼版在第 2、4、42、44 小节将巴赫原有的 8 条小连线两两结合分别修改为了一条连线，这不仅是对巴赫原有连线的改动，在细节的表达上也不是最好的选择，显然，梅杰里尼版在这里的连断法标记是缺乏说服力的。

从赋格曲来看，同样地，根据厄文·伯德克在《巴赫键盘音乐的诠释》一书对巴赫键盘音乐作品手稿及各种手抄本中所出现连断法标记的统计，在这首赋格曲中作曲家没有添加任何连断法的标记。维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版、比绍夫版、利托尔夫版中都没有任何连断法标记出现，肖特版、巴托克版、梅杰里尼版和车尔尼版在此方面则提供了较详细的提示。这几个版本之间的主要差别体现在赋格主题的表达上，肖特版，巴托克版和车尔尼版的处理较为相似，它们都把主题处理为了两个不同的形象，并用了断奏与连奏结合的表达方式（谱例 32）。梅杰里尼版则完全用连奏来表现（谱例 33）。

[1] Erwin Bodky. *the Interpretation of bach's keyboard works* Harvard University. 1960. p.203

谱例 32.

巴托克版



肖特版



车尔尼版



谱例 33.

梅杰里尼版



事实上,从这一主题的构成来看,以 b^1 音为分界点,前后两小节的节奏型是相同的,那么判断的依据就转移到了音程关系上:第1小节最明显特征为同音重复,且是大三和弦

的分解，充满了刚毅的性格，酷似贝多芬命运的主题。^[1]音与音之间如稍稍断开，自然会增强其强调的意味；第2小节中有小段的音阶进行，音程关系也很近，实际上应属于歌唱性的线条，处理为连奏是较为合适的。

同时，这首前奏曲与赋格的主题是有内在联系的，前奏曲的主题由两部分组成，前半部为大三和弦的分解上行，将这种音型处理为短促的断奏在巴赫的作品中是非常多见的，后半部分巴赫亲自为两次下行二度加上了连线，显示了极强的歌唱性。赋格的主题也分为两部分，其构成与前奏曲相同，都是分解的大三和弦与级进的音阶的结合。前奏曲主题的双重性格表达如能应用在赋格主题中，则会使其更富表现力，与前奏曲也显得交相呼应。由此可见，巴托克版、车尔尼版和肖特版的将其与前奏曲共同处理为复合的音乐形象是一种极富创造性的表现手法。当然，梅杰里尼版将其处理为完全的连奏并不错误，但是却不及以上3个版本更具说服力。

此外，在四个音响版本中，兰多芙斯卡对整个主题都处理的很连贯，图雷克、席夫、安吉拉哈瑞特都将主题的后半部处理为连奏，前半部分的g-b为保持音式的强调，区别仅在三个b的连接程度上，相比之下席夫连接的最紧密，但仍旧不及兰多芙斯卡连贯。

因此，维也纳原版、布达佩斯原版、比绍夫版、利托尔夫版中都没有任何连断法标记出现，应当是真实的再现了巴赫手稿中的特征。梅杰里尼版、肖特版、巴托克版、车尔尼版虽添加了各种连断法标记，其主要的差别在出主题的表达上，肖特版、巴托克版、车尔尼版都将这个主题处理为两种不同形象的结合，应当是一种非常富有表现力的方法。梅杰里尼版将其完全处理为连奏虽不错误，可是在巴赫连断法标记的多样性表达上不及以上的肖特版、巴托克版、和车尔尼版更有说服力。

当然，对巴赫键盘音乐连断法的处理没有绝对的对错之分，在没有违反一些最基本原则的情况下，表演者完全可以根据自己品位及感觉进行诠释，即便是对同一内容也可以随时改变。正如匡兹所说：“在每一个小节都要表达出不同的感情—这会儿悲伤，这会儿欢快，这会儿严肃；对表演来说这是一个非常重要的手段。”^[2]

^[1] 赵晓生.《时空重组—巴赫平均律键盘曲集新解》.上海音乐出版社.2005年版.第235页

^[2] Erwin Bodky. *the Interpretation of bach's keyboard works* Harvard University. 1960. p.209

第3章 九个乐谱版本特征及其在巴赫其它十二平均律钢琴作品中的体现

3.1 九个乐谱版本的特征及版本类型

综上所述,9个谱版本对于演奏标记的编辑程度并不完全相同。维也纳原版、布达佩斯原版和亨勒版除巴赫原有的8条两音连线外,均无任何的速度、力度、装饰音奏法、连断法等标记出现。比绍夫版包括速度标记和装饰音奏法,及部分连断法标记,除此以外,该版本均无其它的演奏指示符号。利托尔夫版包括速度标记、力度标记、几个装饰音奏法说明,无任何连断法标记出现。梅杰里尼版、巴托克版、车尔尼版、肖特版则添加了各种演奏指示标记。

在下文中,本文将对9个版本在这首《D大调前奏曲与赋格》(BWV874)中演奏指示标记的特点进行总结。

首先,维也纳原版、布达佩斯原版和亨勒版在《D大调前奏曲与赋格》(BWV874)中的演奏指示标记完全一致。具体来说,在节拍标记方面,他们的标记都为2/2和12/8的交错和交换节拍。根据上文的论证,这种节拍标记可能与巴赫手稿的标记吻合;在节奏方面,这三个版本对附点节奏和三连音的标记也可能与巴赫手稿吻合;在连断法方面,这三个版本也仅仅出现部分连线,这些标记可能与巴赫手稿相一致。除此以外,这三个版本均无任何其它的演奏指示标记出现。因此,本文推测,维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版可能较为真实地再现巴赫手稿。

在乐谱的类型中,存在一种评论型版本。它指的是编者将所能收集到的乐谱,包括作曲家的原稿、素材、片断、抄本,以及当时出版的乐谱和后来陆续出版的乐谱版本放在一起,然后加以比较、鉴别,找出最接近作曲家创作意图的最初版本,并对它们进行必要的校正,最终确定一个版本,然后编者再将材料之间差异以注释或说明的形式用语言呈现出来,便形成了所谓的评论型版本。^[1]如上所述,维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版谱面上的内容与真实的历史资料较为接近,同时,在前言或评论性说明中,他们对于演奏的建议性说明和不同手稿来源的介绍都进行了论述。基于此,本文认为,维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版版本都具有评论型版本的特征。

比绍夫版不仅对速度和部分连断法进行标记,而且还对一些节奏问题进行了说明。具体来说,在速度方面,通过笔者计算,并与几个音响版本对照后发现,比绍夫版中,前奏曲和赋格的节拍机速度都具备可操作性,与音响版本的速度最为接近,故编者在此的建议是合理可行的。对于前奏曲分解和弦断奏法的建议,本文很幸运地在巴赫的其它两部作品中找到了相同的处理方法,可见比绍夫版在此的标记应当符合巴赫通常的处理方法。同时,

^[1] 张前.《音乐表演艺术论稿》.中央民族大学出版社.2004年版.第22页

比绍夫版在脚注中仍旧建议将附点节奏与三连音趋同演奏，这个建议也是合理可行的。在比绍夫版中，除了上述几点演奏提示以外，没有任何其它的诠释内容出现。就整个谱面来说，可以算是较真实的版本，同时这个版本也有手稿来源的说明，这点与维也纳原版、布达佩斯原版和亨勒版十分相似，因此这个版本应当也属于评论型版本。

车尔尼版的谱面上包括速度标记、力度标记、装饰音标记和连断法等演奏指示标记。具体来说，在节拍、节奏方面，车尔尼版的节拍标记为 12/8，可能是对手稿标记的修改。在装饰音方面，根据历史资料，车尔尼版在再现部中的装饰音添加可能是合理的。但是，需要指出的是，这个版本将呈示部中的波音 w （按巴赫的名称）修改为了现在的上波音 w ，这点可能是不合理的。在力度方面，车尔尼版用 fz 、 sf 用来表示隐伏的旋律音或节奏的重音，这些都属于音乐进行中应当强调的位置，因此车尔尼版在力度方面的这些标记都是合理可行的。同时，在这个版本中仍旧有较多的渐变式力度出现，且力度变化的范围多在 3—4 个小节之上，对于复调音乐来说仍旧是不合适的，同时 ff 的力度标记仍会给人造成力度过分夸张的暗示，缺乏一定程度的合理性。

可见，车尔尼版在乐谱中添加了大量演奏提示记号，同时，编者并未对该版本所添加的记号做特别的说明。根据这个版本对作品的编辑程度，可将其划分为解释型版本。解释型版本是指编者在作曲家原有的乐谱上进行各种演奏指示符号的修改或添加，同时，对演奏中各种表情尽可能进行详尽的说明。^[1]这类版本的编者多是当时著名的演奏家或教育家，如车尔尼、布索尼等。巴赫的键盘音乐版本就是解释型版本中最为典型例证。这类版本并未真实地呈现出作曲家的手稿的特征，反而对其大肆修饰甚至修改，且不加任何说明，导致读者不能辨认作品的真实原貌。但是，不可否认，对于依赖详尽记谱法的现代演奏者而言，这类版本在实际演奏中仍有着相当强的实用价值。

利托尔夫版标记的演奏指包括速度、力度、装饰音、节拍节奏等方面。具体来说，在装饰音、节拍、节奏方面，利托尔夫版和车尔尼版的处理完全一致。利托尔夫版的独特之处在于力度标记方面。这个版本中力度标记的数量较为适中，并且都出现在段落的开始或结尾处，渐变式力度出现的次数也不是很多，长度都在 1—2 个小节之内。因此，可以说，利托尔夫版在力度方面的标记是比较符合巴赫键盘音乐的表现需要的。同时，由于这个版本添加了各种相关的演奏指示符号，并未对此进行特殊说明，因此，这个版本仍旧属于解释版本。

肖特版同样也包含了速度、力度、装饰音、连断法等标记。具体来说，在装饰音方面，该版本对波音 w 的处理方式符合巴洛克时期调式音阶内部的和声原则，因此，肖特版在这里的处理方法是合理的。在力度标记方面，这个版本所出现的标记数量相对较少，尽管如此，该版本在赋格中仍旧有 3 处渐变式力度持续了 4 个小节之久，就这点来说，利托尔夫版的力度标记不是合理的。在连断法处理上，这个版本也要求将前奏曲中分解和弦的音型

^[1] *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians* LONDON: Macmillan Pulishers Limited. 2001. IV.p.889

处理为断奏，同时将赋格的主体处理为断奏与连奏的结合，这种处理符合巴赫对相同的音型的处理方法的。总之，尽管这个版本在力度、连断法的标记数量不多，但并未对所有标记进行特殊说明，因此，仍可以推断这个版本属于解释型版本。

梅杰里尼版所标记的演奏指示是9个乐谱版本中最为全面而细致的。首先应当指出这个版本在装饰音的处理上与肖特版和巴托克版完全相同，节拍机速度也具备操作性。其主要特征体现在以下几方面：第一，在9个版本中，只有梅杰里尼版对节奏趋同问题作出了两点建议，此乃该版本最可贵之处。第二，这个版本在前奏曲和赋格不断有渐变式力度出现，长度也多在4个小节以上，这种渐变式力度的运用方法是不符合巴赫复调音乐的结构要求的，也属于不合理之处。第三，根据厄文·伯德克在《巴赫键盘音乐的诠释》一书对巴赫键盘音乐作品手稿及各种手抄本中所出现连断法标记的统计来看，这首D大调前奏曲中确有8条两音之间的连线出现，其它的8个版本在第2、4、42、44小节都有8条连线出现，可是梅杰里尼版却把这四个小节的8条连线两两合并成了一个连线。显然这种对作曲家原有符号的修改是不合适的，在音乐的表达上也不是最好的选择。在赋格主题的表达上，梅杰里尼版以完全的连奏来表达，也是这个版本与其它解释型版本的主要区别所在。

巴托克版同样包含了各种各样的演奏指示标记，故也是解释型版本。在装饰音方面，这个版本同肖特版和梅杰里尼版的所有处理均完全一致。在附点节奏的趋同问题上，选择了趋同的方法。在连断法方面，这个版本在前奏曲中的短音阶上添加了连线，这些标记符合巴赫作品音阶的连奏方法，故这些标记都是合理的。同时，巴托克版和车尔尼版及肖特版一样，将赋格主题处理为断奏与连奏的结合，这样的处理非常符合这一主题庄严而歌唱的形象，巴托克版在里的生动表达是非常合理的表现方式。对力度方面过于细致的要求是这个版本最明显的特征。这个版本对于渐变式力度过于强调，几乎在所有音乐上行的地方都标记了渐强，在所有音乐下行的地方都标记了渐弱，渐变式力度的范围也都在3-4个小节，*ff*的力度层次也会给予过强的力度暗示。在巴洛克时期，力度对比和渐强渐弱的紧张度不是音乐表现中的主要因素，就以上几点来说巴托克版对力度过于细致的要求是不合理的。

以上对9个乐谱版本的分析都基于装饰音标记、速度标记、力度标记和连断法标记等横向分析的层面，下表则以不同的版本为单位，对其相关音乐解释内容予以总结：

表格 6.

版本		装饰音标记	节拍	节奏	节拍机速度	力度标记	连断法标记	总体特征
肖特版	合理	波音 tr 的奏法及其和声	12/8+ 2/2	趋同法	大致速度定位基本合理		前奏曲和赋格均符合作品写作特征及结构	装饰音奏法除颤音不完全合理外, 其它的解释均基本正确; 连断法标记数量适中且基本合理; 力度标记数量较少且层次过弱, 不符合巴洛克键盘音乐的力度特征, 这是其不合理之处的关键所在。
	不合理	tr、 tr 的奏法				力度层次过弱		
利托尔夫版	合理	再现部装饰音添加		趋同法	大致速度定位基本合理	力度层次及渐变式力度	无标记	无连断法标记; 对主题再现时的装饰音添加是合理的; 力度标记的整体状况是9个乐谱版本中最合理的; 不合理之处的关键在于将波音 tr (按巴赫的名称) 修改为上波音 tr 。
	不合理	tr、 tr 的奏法, tr 改为 tr	12/8	两个八分音符变成一长一短				
车尔尼版	合理	再现部装饰音添加		趋同法	大致速度定位基本合理	重音 sf、fz 标记	基本符合作品写作特征及结构	连断法标记、装饰音添加与力度标记中的重音标记基本合理。不合理之处主要在于过长且过多的渐变式力度以及装饰音的修改方面。(在装饰音方面, 车尔尼版与利托尔夫版所反映的情况完全相同)
	不合理	tr、 tr 的奏法, tr 改为 tr	12/8	两个八分音符变成一长一短		ff 力度过强渐变式力度过多且过长		
梅杰里尼版	合理	tr 的奏法及其和声	12/8+ 2/2	趋同或不趋同	大致速度定位基本合理		前奏曲的断奏标记	在节奏趋同方面的建议是9个乐谱版本中最全面的。但是多且过长的渐变式力度、过多连奏法以及相应产生的长乐句是其不合理之处的关键所在。
	不合理	tr、 tr 的奏法				ff 力度过强渐变式力度过多且过长	前奏曲和赋格的多连奏和乐句过长, 忽略了内部结构	
巴托克版	合理	tr 的奏法及其和声	12/8+ 2/2	趋同法	大致速度定位基本合理		前奏曲和赋格均符合作品写作特征及结构	连断法标记基本合理。该版本是9个乐谱版本中对渐变式力度最为强调的, 这种过长且过多的渐变式力度是不符合巴洛克键盘音乐的力度特征的, 这也是其不合理之处的关键所在。(肖特版、梅杰里尼版和巴托克版在装饰音方面的情况完
	不合理	tr、 tr 的奏法				大量渐变式力度, ff 力度过强		

第3章 九个乐谱版本的特征及其在巴赫其它十二平均律钢琴作品中的体现

比绍夫版	合理	无标记	12/8	趋同法	前奏曲和赋格速度均非常适中	无标记	前奏曲断奏标记	全一致) 脚注中对各种手稿之间差异的描述是9个乐谱版本中最全面的。所提供的速度标记及连断法标记和表情术语也是完全合理的。
	不合理							

表格 6. 续

版本		装饰音标记	节拍	节奏	节拍机速度	力度标记	连断法标记	总体特征
维也纳原版	合理	无标记	2/2, 12/8	原型	无标记	无标记	无标记	以原版的方式呈现, 无任何演奏指示符号出现, 与历史资料较为接近。
	不合理							
布达佩斯原版	合理	无标记	2/2, 12/8	原型	无标记	无标记	无标记	以原版的方式呈现, 无任何演奏指示符号出现, 与历史资料较为接近。
	不合理							
亨勒版	合理	无标记	2/2, 12/8	原型	无标记	无标记	无标记	以原版的方式呈现, 无任何演奏指示符号出现, 与历史资料较为接近。
	不合理							

3.2 九个乐谱版本的特征在巴赫其他十二平均律钢琴作品中的体现

以上9个乐谱版本对演奏指示符号的添加程度并不完全一致,在这些符号添加的位置、类型、数量等方面的侧重点也不尽相同,各版本的这些特征在巴赫其它十二平均律钢琴作品中都有所体现。

在维也纳原版、布达佩斯原、亨勒版的其它作品中,除包含作曲家原有的标记外,均无编者添加的任何演奏指示标记出现。这三个版本作为评论型版本都是以净版的方式呈现,所有关于作品资料的来源都出现在评论性说明中。

比绍夫版也是评论型版本,除具有以上维也纳原版等3个版本的特征外,该版本对每部作品的速度都做了说明。在连断法方面,上文分析的《D大调前奏曲与赋格》(BWV874)中,已有部分标记,这一特征在该版本的其它一些作品中也有所体现,如《^bE大调前奏曲与赋格》(BWV876)等(谱例34)。虽然这些标记并没有在整首作品中逐一标出,可是其大致的演奏指示仍旧是符合作品的写作特征的。因此笔者认为,比绍夫版作为评论型版本,除对版本资料的来源都有较详实的说明外,其在装饰音、奏法及情绪方面的建议指示都是非常合理的,对演奏者而言,这个版本是一个很好的选择。

谱例 34.

^bE 大调前奏曲第 1 小节^bE 大调赋格 第 1 小节

肖特版作为解释型版本，在每部作品中都标注了速度、力度、连断性及句法、装饰音奏法等方面的解释内容。在连断法，像上文中《D 大调前奏曲与赋格》(BWV874) 的主题一样，这个版本的对作品主题的处理是非常生动且富于变化的，例如对《^bE 大调赋格》(BWV876) 和《[#]f 小调赋格》(BWV883) 的主题处理（谱例 35）。肖特版多样的奏法赋予赋格主题丰富而多变的形象，这一特征是其它版本中所没有的。在力度方面，这个版本的标记数量是 5 个解释型版本中最少的，多都出现在段落性的开始处，对音乐行进中的更细致变化也没有标出。这个版本的力度层次 *pp* 也显得过弱，例如在《^bE 大调赋格》(BWV876) 中（谱例 36），这种过弱的力度暗示，对于巴赫键盘音乐的演奏来说并不合适。总的来说，虽然利托尔夫版中各种标记的数量并不算多，内容也并不详尽，可是连断法方面的建议仍旧是其最合理可取之处。

谱例 35.

^bE 大调赋格

#f 小调赋格

谱例 36. ^bE 大调赋格

梅杰里尼版在标记涉及了所有音乐表情记号，面面俱到，就其编者程度而言是5个解释型版本中最突出的。在力度方面，这个版本的渐变式力度不断出现，力度变化范围也较长，多在3—4小节，除了上文分析的作品以外，这一特征在《^bA大调前奏曲》(BWV886)等作品中也有所体现(谱例37)，这种对渐变式力度的运用手法是不符合巴赫键盘音乐的特征及表现需要的。在连断法方面，该版本对于很多主题的处理都以连奏形式表现，例如在《^bE大调前奏曲与赋格中》(BWV876)，上述的肖特版都用不同的奏法符号来诠释主题，而梅杰里尼版在这部作品中仅给出一条较长的连线(谱例38)，上文分析的《D大调赋格》(BWV874)的主题也是如此。连断法的处理是巴赫键盘音乐演奏的最主要方面之一，应当尽可能以丰富而多样的手法使其产生变化，不应像浪漫派时期的音乐一样，运用很长且很连贯的奏法及句法。因此，笔者认为梅杰里尼版在巴赫十二平均律某些作品的处理上，以渐变式力度运用及连断法方面的特征为其音乐表现的不合理之处。

谱例 37.

 \flat A 大调前奏曲

谱例 38. \flat E 大调前奏曲与赋格

巴托克版的《平均律》曲集极富个性。首先，巴赫原有的《平均律键盘曲集》是以半音阶上行顺序排列，每册都包含 24 个大小调，两册共计 48 首。巴托克版则改变巴赫原有的顺序，根据作品的难以程度，将 48 首作品重新排序。其次，在作品的音乐处理上，巴托克版对速度、装饰音、连断性及句法的处理都较为适中，其在力度方面过于细致的要求是这个版本最明显的特征。这个版本对于渐变式力度过于强调是 5 个解释型版本之最，几乎在所有音乐上行处都标记了渐强，音乐下行之处都标记了渐弱，同时，渐变式力度的范围也都多 3-4 个小节。上文分析的《D 大调前奏曲与赋格》(BWV874) 已大量渐强渐弱的力度标记，这一特征在《 \sharp D 大调前奏曲与赋格》(BWV877) 等作品中都有所体现（谱例 39）。因此，巴托克版的主要特征以及不合理之处体现在力度的处理上。

谱例 39.

#D 大调前奏曲

The first system of the musical score for the #D major prelude consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a complex, flowing style with many sixteenth and thirty-second notes. Performance markings include *dim.* (diminuendo) and *p* (piano) in the lower staff, and *crise.* (crescendo) in the upper staff. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes throughout the system.

#D 大调赋格

The second system of the musical score for the #D major fugue consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a complex, flowing style with many sixteenth and thirty-second notes. Performance markings include *mf poco pesante* in the lower staff, *rit.* (ritardando) in the upper staff, *dim.* (diminuendo) in the lower staff, and *poco cresc.* (poco crescendo) in the upper staff. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes throughout the system.

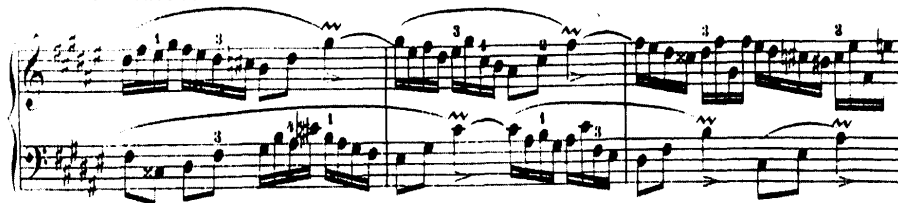
利托尔夫版虽然添加了各种演奏标记, 就其添加的数量而言却是 5 个解释型版本中最少的。利托尔夫版的力度标记多在在段落性的开始和结尾处, 而且渐变式力度使用的也很

有节制，可以说，利托尔夫版在力度方面的表现是 5 个解释型版本中最适中的，也是最符合巴赫键盘音乐力度表现需要的。同时，在装饰音方面，该版本在很多作品中都有相应的装饰音添加，除了上文分析的《D 大调前奏曲与赋格》外，在《 $\sharp c$ 小调前奏曲》(BWV873) (谱例 40) 等作品中也存在同样的处理方法。根据当时的演奏原则，相同的主题如果第一次出现时包含装饰音，那么演奏者在这一主题再次出现时一定要把这个装饰音加上，无论作曲家有没有标出。就这点来说，利托尔夫版的处理是正确合理的。但是在添加装饰音的同时，仍要指出的是这个版本将原有的装饰音类型改换了，在巴赫的原作中本应是波音，而且利托尔夫版却将其改为巴洛克时期的颤音标记，且这个标记与现在的上波音标记一致，这一特征除了在上述的两个作品中有所体现以外，在很多其它的作品也有体现 (谱例 41)。在连断法的处理上，利托尔夫版的指示虽是最少，并没有在所有作品上都逐一标出，仅是对作品中颇有特点之处加以标注，例如在上文提到的《 $\sharp c$ 小调前奏曲》的 27-31 小节 (同谱例 40)。总的来说，除将波音改为颤音标记以外，利托尔夫版在其它方面的标记都是符合巴赫键盘音乐表现特征的，也都是正确合理地建议。

谱例 40. $\sharp c$ 小调前奏曲

谱例 41. b 小调前奏曲

#D 大调前奏曲



车尔尼版的处理详尽细致。首先，车尔尼版在装饰音的添加和修改方面与利托尔夫版完全一致，因此车尔尼版的在这方面的特征与利托尔夫版也完全相同。其次，在连断法方面，车尔尼版也尽可能以多样的手法表现主题的丰富的形象，这点与肖特版相同。在力度的处理上，车尔尼版也有一定数量的渐变式力度出现，可是就其使用的情况而言，仍不及梅杰里尼版和巴托克版一样夸张。同时，这个版本的力度标记中有很多 sf、fz 等表现重音的符号出现，除了上文分析的《D 大调前奏曲与赋格》(BWV874)，这一特征在《#f 小调赋格》(BWV883) (谱例 42) 等很多作品中都有所体现，在这些符号都是都一些隐藏的旋律音及某些节奏重音的强调，从音乐的进行来讲，这些标记的指示都是正确合理的。

谱例 42.

#f 小调赋格

综上所述，以上 9 个乐谱版本中，维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版、比绍夫版只有较少的演奏指示，但是其所揭示的演奏方法都是符合巴赫键盘音乐表现的特征及需要的。其它的 5 个解释型版本都在演奏的各个方面予以作品充分的解释。肖特版在连断法方

面的解释是这个版本最合理最可取之处，其所表现出的细致的生动性是其它几个版本中所没有的。巴托克版的处理极具个性，其力度标记几乎出现在所有的音乐进行中，这种对于力度的过分要求并不符合巴赫键盘音乐力度特征，故也是其不合理之处的关键所在。利托尔夫版的演奏指示标记最少，其在力度、连断性及句法两方面的建议既没有毫无修饰也没有分夸张，是5个解释型版本中最为恰当合理的。同时，也应当指出这个版本虽然对装饰音添加作出了标记，可是其对大量装饰音类型的修改仍就是不合理的。梅杰里尼版的标记最为详尽，其在装饰音奏法的解释上是几个版本中最为详尽的，虽然在颤音的奏法上不是完全符合巴赫键盘音乐装饰音的演奏原则，但总的来说大部分装饰音的奏法还是合理正确的。其次，这个版本对于渐变式力度过多且过长的运用方法，并不符合巴赫复调音乐的表现需要。同时，对于某些主题以完全的连奏来表达，也是不符合巴洛克时期连断法丰富而多样的处理需要的。这两点乃是梅杰里尼版不合理之处的关键所在。车尔尼版的标记也十分详尽，在装饰音方面，与利托尔夫版的处理完全一致，故也是其主要特征所在。在力度方面，车尔尼版中虽也有不少渐变式力度出现，可是其运用的程度远不及梅杰里尼版和巴托克版。这个版本中有 sf、fz 等表示重音的力度标记出现，对于复调音乐中重要的旋律音的寻找是非常合理且有效的建议，车尔尼版的这一特征也正是其它版本中所没有的。

结 语

现代音乐表演美学要求把忠于原作与表演创造结合起来，与此同时，也把乐谱版本提到了一个较高的地位。奥地利著名钢琴家保尔·巴杜拉—斯科达指出：“由于选用版本时不审慎，各种不同的错误就会接踵而来。”^[1]现在通用的巴赫键盘音乐乐谱版本中大量演奏标记多不是出自巴赫本人的手笔，随着对早期音乐，尤其是巴洛克时期音乐表演研究的不断深化，对于合理乐谱版本的选择已经成为合理音乐诠释的必要前提。

针对这一问题，笔者选取《巴赫平均律键盘曲集》第二册第五首《D大调前奏曲与赋格》(BWV874)为研究对象，以该曲9个乐谱版本的标记为论述中心，通过节拍、节奏和速度标记，力度标记、连断法和装饰音标记等四个方面对这9个乐谱版本标记的合理性进行探究。作为版本合理性的分析研究，本文依据以下三个方面进行分析判断：第一，音乐的本体分析；第二，各种文字性历史资料或理论著述；第三，权威演奏家的音响版本。

通过分析，本文认为，9个乐谱版本的编辑程度不完全一致。尽管维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版对作品的演奏指示没有过多的标记，但他们对节拍节奏、连断法等方面仅有的少数标记可能巴赫手稿相吻合；比绍夫版的评论性注解详尽，对手稿研究与其他版本的比较简明有力，提供了许多的理论背景，也为读者提供客观的分析资料。同时，其在速度、连断法方面的标记也都是合理且可靠的参考。车尔尼版和利托尔夫版对装饰音的处理有修改之误，尽管如此，两个版本对装饰音的添加是其它几个版本中所没有的，这也是其合理之处。

从另一个角度来说，在力度标记方面，以利托尔夫版的指示最为恰当适中，车尔尼版、肖特版、梅杰里尼版、巴托克版中过弱的力度层次及过多且过长的渐变式力度，都是不符合巴赫复调音乐写作特征。在连断法方面，车尔尼版、肖特版、利托尔夫版、巴托克版及比绍夫版都基本符合巴赫音乐连断法的基本要求及作品的音乐结构特征。梅杰里尼版中大部分标记都是较为合理，可是这个版本对赋格的乐句多以连奏表达，就这点来说，并不符合巴赫复调音乐连断法多样化的处理需要。

纵观9个乐谱版本，对于演奏的指示有多有少，除维也纳原版、布达佩斯原版、亨勒版和比绍夫版的演奏提示为少量建议性质外，其它的5个典型的解释型版本之中的合理与不合理之处兼而有之。这些版本无不在演奏的各个方面予以巴赫键盘音乐作品充分的挖掘，其所体现出作品解释的生动性，乃这些版本最难能可贵之处。但是，由于这些版本都出现在19世纪中期以后，尤其是浪漫派时期，编者都是当时的著名的作曲家或演奏家，因此，不免给巴赫的作品打上了时代的烙印。这不仅是巴赫键盘音乐乐谱版本存在不合理之处的原因，也更是其不合理问题的核心之所在。

[1] 吴铁英.《从巴赫<创意曲集>谈乐谱的版本问题》.《中央音乐学院学报》.1996年.第1期

在当今中国持续不下的“钢琴热”中，习琴的人数日渐增长。虽然，一些原版性质的巴赫版本较为真实的再现了当时手稿特征，可是这些版本上毫无标记修饰的谱面对于大部分的业余习琴者来说并不适用。鉴于此，本文基于对巴赫十二平均律作品中《D大调前奏曲与赋格》(BWV874) 9个乐谱版本中各种演奏标记的合理性分析，特针对这些标记中的装饰音标记、力度标记及连断法标记提出一些建议，供大家参考之用。(由于作品 BWV874 的版本中对节拍的修改仅是特例，且速度标记仅是对作品的大致描述，对演奏者的指示性并不是很强，故笔者未对这两方面内容进行说明)：

装饰音：

颤音 tr ，从巴赫的装饰音表中可以看出这个标记仅指颤音，而不是现在上波音，通常情况下从本位音上方的辅音开始向本位音演奏，且最少颤动两次。

颤音 tr ，这个记号表示较长的颤音，仍旧要从本位音上方的辅音开始演奏，同时 CPE 巴赫认为在时间有空余的情况下，颤音可以加后缀，且最好是上行去接下面的音符。

波音 wavy ，这个标记在巴赫的装饰音表中称为波音，而不是现在的下波音。在巴赫作品中通常会用这种波音表示对一个音的强调，弹奏方法同现在的下波音是一样的，仅是名称不同而已。

装饰音添加，在巴洛克时期，装饰音演奏是一种即兴演奏能力的表现，表演者通常很明白在哪里添加装饰音，作曲家也不会事无巨细的将所有的装饰音都一一标出。根据当时的规则，如果一个装饰音在某一主题旋律第一次进入时就出现了，那么以后只要这个旋律一出现，这个装饰音就必须添加进来，不管乐谱中有没有明确标出。

力度：

1 在巴洛克时期，力度不是音乐表现中的重要因素，当时的人们更多关注的是音色的变化，而不是纯粹力度的大小，音量只是附带的产物。

2 巴赫在管风琴上对音栓的巧妙使用使管风琴制造师为之惊叹，可见巴赫时时刻刻都在赋予音乐充分的表现，因此在不同音乐材料之间体现出力度的对比仍不失为一种充满表现力的方式。

3 在力度表现的同时，不可使用过分夸张的力度对比，例如过强或过弱的音量，一切都应以清晰鲜明为基础。

4 渐变式力度的过多使用是不适合巴赫的复调音乐结构的，渐强和渐弱在巴赫的音乐中只是一个次要角色。同时，长达几个小节的渐强和渐弱在曼海姆乐派时才开始使用，但是在钢琴上演奏巴赫作品，小的渐强和渐弱还是应当使用的。

连断法：对巴赫键盘音乐连断法的处理要考虑以下几个原则：

(1) 断连性与作品情绪的联系

C·P·E·巴赫曾经说过：“通常情况下，应当用断开的音符表示活泼的快板；通过长

而连贯的音符表示温柔的慢板。”^[1]这句话道出了断连性与音乐的情绪的密切联系。不同性格和情绪的作品有着不同的表现方式。明确音乐所要表达的内容与情绪是选择表现方式的基础。

(2)断连性与音程的关系

根据巴赫大量的手稿显示，通常情况下，不谐和音要和它的解决音连起来，音阶、二度音程、三度音程要连奏；四度及四度以上的音程要分开，八度音程几乎都要分开，除非作曲家特别标记。当然，以上所述仅是最普遍的一般性原则，即使是巴赫本人在相同的音程上也有不同的处理。（谱例 43）

谱例 43.

康塔踏 101, 咏叹调 音阶的断奏



圣诞清唱剧, 咏叹调 八度的连奏

The image shows a grand staff (treble and bass clefs) in 2/4 time signature. The right hand plays a melody in treble clef, and the left hand plays an octave below in bass clef. A slur connects the notes across the octave, indicating that they are to be played together (legato).

(3)断连性与节奏的关系

节奏是音乐的灵魂。在浪漫派时期倾向于把节拍和节奏交融在一起，将原有的固定因素淡化掉。在巴洛克时期却不是这样，那个时期的人们似乎更遵守不变的韵律。因此，断连性也要取决于节拍的韵律、节拍内部的细分，节奏型的改变等原则。当这些因素随着音乐改变的时候，一定要表现出来，因此在这些点上的音往往都需要强调。对于特殊节奏型的处理巴洛克时期的音乐也有着自己独特的处理方法，例如：切分节奏的第一个音通常要与切分音断开，前一个上拍与后一个下拍之间通常也要分开，长短短的节奏上一拍的最后音不可与下一拍的第一个音连接起来。^[2]这些原则都是处于对节拍及节奏韵律的考虑，以上的三种情况假使都用连线连接则会改变重音的位置。同样的，连线也不可以跨小节，更不能跨越和声。^[3]

钢琴作为一件外来乐器在进入我国的同时，大量的钢琴音乐也成为我们音乐研习和音乐生活的主体。可是一直以来，由于西方国家对版权问题的重视，致使国内市面上公开出

^[1] Erwin Bodky. *the Interpretation of bach's keyboard works* Cambridge Massachusetts. Harvard University Press. 1960. p.208

^[2] Paul Badura-Skoda. *Interpreting Bach at the keyboard* Clarendon Press-Oxford. 1993. p.103

^[3] 彼得·卢卡斯·格拉夫.《音乐风格演绎指南》.上海音乐出版社.2006年版.第104页

版的乐谱资料相当匮乏，虽然在几大音乐学院图书馆的情况会好一些，可是仍不可否认，在同一作曲家的作品版本数量上仍旧非常有限。实际上，目前在国内情况是，有着相当数量的教师及学生一直都在使用几十年前进入我国的那一两个版本，由于没有其它的版本作对比，致使他们不知道原来版本之间还存在如此大的差异，更不知道版本中的内容是否合理，可以说，版本问题对绝大部分人来说几乎是一个盲点。同时，进入 20 世纪以后，国外掀起了对早期音乐挖掘与研究的热潮，大量的重要的乐谱手稿及关于演奏的理论著述不断被人们整理出来，在表演领域，人们也开始开始重视对作曲家原作的揭示，关于每个作曲家作品的演奏风格及正确的表现方法的问题更是成为探讨的核心，这也是笔者写作这篇论文的最原始初衷。因此，笔者十分期望通过这篇论文不仅唤起国内广大习琴者对巴赫键盘乐乐谱版本的关注，更希望引发人们对巴赫作品演奏风格真实性问题的研究与探讨。

笔者在这篇论文中对巴赫键盘乐的一首典型作品的 9 个乐谱版本装饰音、节奏、速度、力度及连断性方面进行的比较及合理性分析，仅仅是一个开始，同时限于研究水平和时间问题论文在很多方面还有缺憾。例如，在装饰音方面，仅涉及到了这部作品中的出现两种，在连断性方面，也只限于对这部作品本身的发掘。但是，可以毫不夸张的说，装饰音和连断性的问题在巴赫演奏的研究中都是相当重要且艰深的研究课题，这也是笔者今后在巴赫演奏研究中的首要重点。同时，这篇论文没有涉及到巴洛克音乐表演美学、修辞学、及古乐器等更深层次的问题，这几个方面对巴赫音乐的演奏都有着更实质的联系，这也是对巴赫演奏真实性问题进行全面深刻的探讨的几个层面。