

引言

创意曲，拉丁文是 *Inventio*，原意为创造、发明，它形成于赋格曲之后，是巴赫的发明，可以理解为小型的赋格曲或自由化的赋格曲。在音乐界，一般都认为《创意曲》在巴赫数量众多的作品中算不上“代表作”，即使在同类的钢琴（键盘乐器）作品中也难列前茅。但《创意曲》问世以来的近三百年中，它的影响面、它发挥的作用却难以估算。仅就这二百多年时间里学习钢琴的人数来说，数量之多可想而知，而学过钢琴却未弹过《创意曲》的则并不多。现今我国业余钢琴考级教材的复调乐曲中，巴赫的《创意曲》占据了极重要的位置，数以百万计的业余学习者都在练习演奏《创意曲》。这种局面的形成至少说明：1、复调音乐的重要性已成为音乐界的共识；2、《创意曲》有较高的艺术性且并不艰深，作为钢琴教材的它，后人尚难以逾越；3、有必要对《创意曲》作更深入的研究。

由于巴赫创作《创意曲》的初衷就是为孩子作教材，二百余年来它的作用也主要在教学领域中体现，因而中外研究者的研究也多是从中汲取作曲的营养或探讨演奏之道，而对其他方面的探究则很少。本文作者试图对《创意曲》作一全方位、多角度的探讨，由于能力、时间、资料所限，不当及谬误之处在所难免，望读者能不吝指正。

第 1 章 巴赫生平和《创意曲》的写作背景

巴赫在德国可以说是家喻户晓、让德国人引为自豪的名字。在欧洲乃至各国的音乐界、音乐爱好者中巴赫也是令人仰慕、崇敬的名字。经过近四百年时间的冲刷、历史的严酷沉淀，巴赫的大名反而更加熠熠生辉，他的音乐依然是后人取之不尽的宝库，并为后世音乐开辟了前进之路。

1.1 独步乐坛的伟大音乐家——巴赫

1.1.1 音乐血脉的传承

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）1685 年出生在德国图林根州爱森纳赫城。在十六世纪中叶到十九世纪的三百年内，巴赫家族音乐人才辈出。好几代人都以作曲和演奏管风琴为职业，在当代也都很有名望。从 1555 到 1874 年，7 代人中有 60 位职业音乐家，被收入音乐百科全书中的有 52 位。最杰出的当数我们现在要说的约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（后文均简称巴赫）。他的曾祖父、祖父、父亲都是音乐家，到巴赫已是第 5 代了。巴赫的哥哥是位出色的管风琴演奏家，巴赫的 4 个儿子也是很有名气的音乐家。这样庞大的音乐家族在历史上极为罕见。巴赫成长于这样的音乐世家中，继承了家族的音乐基因，受家庭音乐氛围的熏陶，为他后来的发展奠定了坚实的基础。

1.1.2 巴赫的成功之路

巴赫自幼热爱音乐，父亲是宫廷内著名的小提琴家，是他的启蒙教师。不幸的是他 9 岁丧母，10 岁丧父，此后由大哥克里斯多夫抚养。

15 岁起巴赫走上了独立生活的道路。在汉堡，勤奋好学的巴赫利用各种机会向书籍、向能接触到的演奏家学习，自己练琴则常常通宵达旦。在 19 岁时他成为阿恩斯塔特新教堂的管风琴手。后来又在更大、更古老的两座教堂任管风琴师。23 岁时得到魏玛公爵的赏识，聘为侍从管风琴师、首席乐师。在魏玛生活了 9 年，他潜心研究管风琴演奏，风琴曲是他创作的中心。32 岁时移居科登，在这里他写了很多世俗器乐音乐作品，如《创意曲》、《法国组曲》、《平均律钢琴曲》等。科登时代是巴赫一生中最幸福的时期，在宫廷里较受尊重，因为这位年轻的科登公爵是个“乐迷”，待巴赫如要好

的朋友，在家中也十分和睦温馨，尽享天伦之乐。38岁时出任莱比锡圣多玛斯教堂及其附属学校的音乐教师兼合唱团指挥，这是当时德国中部新教教会里最重要的音乐家职务。巴赫在莱比锡生活了近30年，这一阶段是他创作的鼎盛时期。1750年，巴赫在莱比锡去世，那年他65岁。

虽然巴赫的作品遗失了很多，但留给我们的仍有五百余部各种体裁（歌剧除外）的作品，这些都是世界音乐宝库中的珍品。音乐史上不乏多产的作曲家，但能与巴赫相比的却寥寥无几。巴赫在音乐史上开辟了一个新纪元，几百年来一直影响着后世音乐的发展。他的主要器乐作品有：管风琴曲50余首，钢琴曲20余首，声乐曲（大合唱、弥撒曲、清唱剧等）200余首，小提琴、大提琴、长笛曲数十首，管弦乐组曲4首。其中最著名的有《平均律钢琴曲集》两部（被誉为“钢琴的旧约全书”），古钢琴二部、三部《创意曲》各15首，古钢琴《法国组曲》、《英国组曲》、《帕蒂塔》各6套，以及6首《勃兰登堡协奏曲》、4首管弦乐组曲、《马太受难曲》、《托卡塔与赋格》、《b小调弥撒曲》等。

1.1.3 巴赫在音乐史上的地位

莫扎特尊称巴赫为“音乐之父”，贝多芬说：“他不是小溪，是大海。”（巴赫的名字在德文中是“小溪”的意思）^①舒曼说：“巴赫之于音乐正如创教者之于宗教。”“在他面前我们这些人不过是孩子。”^②高尔基说：“如果像山峦般地罗列伟大音乐家名字的话，巴赫就是其高耸入云的顶峰。”^③有人把巴赫喻为“极乐世界”的“乐祖”、“乐圣”、“乐佛”，说他是现代音乐的始祖，如果没有他“近现代音乐还要徘徊很长一段时间”，有人说：“如果音乐是一座庙宇，那么巴赫就是这庙宇的屋顶。”……是的，现在几乎没有人不同意把巴赫置于音乐家之首，但巴赫在世和死后近百年内却并非如此。他在世时虽也是一位著名的音乐家，但人们多认为他只是一个技巧出色的演奏家，他的音乐则是落伍的甚至是腐朽的，所以他死后近百年内渐被遗忘。直到1829年门德尔松指挥上演巴赫的代表作《马太受难乐》，才唤起了人们重新认识巴赫的热情，巴赫的名气和地位也与日俱增。此后，出现了不少一生以研究巴赫为主的专家，人们对巴赫的认

^①陈小兵. 西方音乐史话. 上海文艺出版社. 1995年版. 第79页

^②任海杰. 巴赫，还是巴赫. 新民晚报. 2009.2.22

^③【法】Paule du Bouchet 原著，刘君强、蔡鸿滨译. 巴赫：世人称颂的乐长. 上海译文出版社. 2002年版

识可谓日新月异。确实，巴赫不仅继承了前人的成果，把复调音乐推到了高峰，而且为后世音乐的发展开辟了道路。在现在的世界上，如果把对巴赫作品的演奏、学习及人们在不同的角落里聆听巴赫的音乐都计算在内的话，巴赫的音乐真的是无时不在、无处不在。赵晓生先生说：“没有任何一位作曲家像巴赫那样对后世产生如此巨大而深远的影响。”^①这一评论绝不为过，即使是“乐圣”贝多芬，在对后世影响上也要稍逊一筹。

1.2 《创意曲》写作的背景

巴赫生活在十七世纪末到十八世纪中叶，属巴洛克音乐的晚期，而十二平均律理论在欧洲的基本完成则在巴赫出生前不久的十七世纪中叶，这两点对《创意曲》的写作有决定性的意义。

1.2.1 巴洛克音乐风格的影响

生活在巴洛克音乐晚期的巴赫，他的创作（包括《创意曲》）自然要受到巴洛克音乐风格的影响，他的音乐集中体现了巴洛克音乐的诸多特点。巴洛克（Baroque）一词源于葡萄牙文，意思是“不圆的珍珠”，最初指建筑方面的艺术形式，开始时含贬义（如“夸张”、“变态”、“怪诞”等），后来的学者借用这个词泛指十七世纪到十八世纪前半期的文艺和音乐，此时已毫无轻蔑之意了。这一时期的意大利、法国、德意志等国虽有不同，但也有共同的特征：不拘泥于典型美，表现较为自由（对比而言，文艺复兴时期的美学观倡导“浑圆的珍珠”），在感情方面更丰富，气势更宏伟，有较强烈的对比和不断运动的倾向，而晚期的巴洛克音乐则更崇尚理性、追求秩序。我们现在所说的巴洛克音乐大体上指的是晚期巴洛克音乐，听起来感到更柔和些。在写作手法上则主要采用复调，把两个或两个以上的旋律从纵、横两个方面编织起来。这些情况对《创意曲》的写作有着潜移默化的影响。

1.2.2 十二平均律在键盘上的应用

在巴赫之前键盘乐器是依照纯律定音的，按照这种方式定音，会使转调发生困难。在1728年前，作曲家们都很少用4个降号和5个升号以上各调。尽管早在1691年管

^①赵晓生. BACH解密. 上海音乐出版社. 2008年版. 第112页

风琴制作家维克梅斯特就提出把十二平均律应用在键盘上，但是受到普遍的质疑。巴赫写作《创意曲》，就是首次将十二平均律的理论运用在键盘音乐的制作上，具有突破性的意义。他写《创意曲》时用了15个调，这在当时已是很大的进步。虽然直到1744年，巴赫的《平均律钢琴曲》问世，才完全证实了这一理论的合理性与可行性（书中按半音序列运用于全部24个大、小调，使转调极为方便，而且在表达人类情感、塑造意境方面都极成功，成为古典音乐典范之作），但《创意曲》却为《十二平均律钢琴曲》的出现作了准备与铺垫，两部作品血脉相通，而《创意曲》还具有与《十二平均律钢琴曲》不同的特色和艺术成就。

1.2.3 《创意曲》的问世

《创意曲》是巴赫在科登时期的作品，完成于1722年。科登是一个较偏远的小公国，巴赫在这里的时间不长，但却是巴赫一生中最幸福的一段时光，静谧的环境，和谐温馨的家庭气氛很适于巴赫写作。

1719年11月22日晚，巴赫全家为弗里德曼9岁的生日举办小型宴会，弗里德曼弹奏了自己近期写的一首小步舞曲。演奏完毕，弗里德曼对巴赫说：“我长大了要像爸爸一样！我要爸爸为我写一套属于我一个人的乐曲！”巴赫知道儿子有很好的音乐天赋，对这一要求满口答应。^①从1720年1月末开始，巴赫用了两年时间写完了《为威廉·弗里德曼·巴赫作的键盘小曲》。“键盘小曲”指二、三个声部的练习曲，后来才把二声部的称为《创意曲》，三声部的则叫《交响曲》（与我们今日所说的“交响曲”不同），我们中国人把它翻译过来时则统称为《创意曲》。就这样巴赫的《创意曲》问世了，但它早已不仅仅属于弗里德曼一个人，它渐渐成为全世界儿童（也包括成人）学习钢琴演奏的重要教材。

在巴赫生活的年代，不仅没有音乐学院，学习弹奏键盘乐器也没有系统的教材，那时的音乐家要靠家传或拜师以得到真传，教材则要靠手来抄写乐谱。包括《创意曲》在内的一些作品，就是巴赫为自己的爱妻和孩子们学习弹奏钢琴而写的。

^①林华.我爱巴赫—巴赫钢琴弹奏导读..上海音乐出版社.2004年版.第128页

第2章 《创意曲》的织体形态及分析

按织体分析,巴赫的作品属复调音乐(也有主调成分)。在西方,九世纪开始在专业音乐中出现复调因素,到十六、十七世纪发展到顶峰。赋格曲是复调音乐中最重要的一种体裁,它建立在模仿式复调写法之上,巴赫一生写有四百多首赋格曲。创意曲形成于赋格曲之后,是巴赫的发明,可以理解为小型的赋格曲或自由化的赋格曲。创意曲也以模仿复调为基础,而且其中多数具有赋格的思维特点,但在具体写法上则较为自由、灵活,突破了原有的一些法则。

2.1 《创意曲》中的赋格手法

无论赋格还是创意曲都要有一个“主题”。主题(动机)由若干个音按某种特定节奏组合起来,这“动机”或“主题”能表达一定的乐意,有一定的特性,传达出某种情绪、或某种意境,可以作为乐曲发展的基础,是乐思发展的核心。“动机”显得更短小些,但也要具有独立的表情意义,能成为乐曲发展的胚芽。主题的形成需要人们的智慧,是作者创造精神的体现。

有了主题(动机)后,最重要的就是让它健康地发展起来。“创意曲”就是以主题或动机为核心,通过各种复调手法把它发展成多声部的小曲。巴赫《创意曲》中的少数二部创意曲和多数三部创意曲都是按赋格曲的手法创作的。

赋格是复调写作的重要手法,也是复调音乐中最重要的一种体裁。赋格这个词来源于两个字:Fugare 和 Fugere,这两个字分别译为“追”和“逃”;因此过去曾有人把赋格译作“遁走曲”或“追逸曲”,意在说明赋格曲的各声部好像在互相追赶,或者相互逃避。^①现在译为赋格则是拉丁文 Fuga 的音译,这样翻译有一个好处,容易使中国人联想到我国诗词中的格律,因之既是音译又是意译。赋格曲是以模仿为基础的乐曲,一般说必须有两个以上的声部,主题在不同声部出现是赋格曲的重要标志。

二部《创意曲》的第十、十二、十四、十五首均属于基本上采用赋格曲手法创作的,三部《创意曲》中除五、八、十五首外,其余各首大体上以赋格曲的形式写成,但在具体写作中又多少有些变异,几乎没有完全或严格按照赋格写作的格式要求进行

^①赵德义、刘永平.复调音乐基础教程.人民音乐出版社.1997年版.第251页

的。

先以二部《创意曲》的第十五首为例作些分析。

《b小调二声部创意曲》

第一小节高音部是全曲的基本主题，这一主题灵巧、活跃、富于弹性，带有装饰的二度进行出现在强拍上，间以四、五度的跳进，如加以简化就可发现一个隐伏线。这里的低声部不符合赋格曲写作的要求，是带有伴奏性质的单音跳动，在巴赫首创的创意曲中常可见到。低声部答题出现在第三小节第一拍的后半拍，这是在下十二度的模仿，即在属调上的模仿。第三小节的高音部是以连续十六分音符为特点的对题，有意思的是这个对题的每一拍的第一个音是第一、二小节低声部高五度的发展。到第五小节第三拍上呈示部结束，作完全终止。从第五小节的第三拍的后半拍起，主题又在高声部移高五度作了一次重复，加深听者的印象，而且整体气氛又向前推进了一步。与之相对应的低声部采用了对题的材料。

从第七小节第三拍的后半拍开始是间插部，转入D大调。在间插部进行的四小节中，高音部是连续的十六分音符，其中的隐伏旋律可以找到主题中隐伏线的影子。第九小节是第十小节的模进，第十二小节到第十三小节的D大调终止式结束了间插部。

中间部从D大调开始，低声部奏出主题，紧随其后的高音部用对题的素材回应，到第十四、五小节，两声部颠倒过来，由高音部奏主题。从第十五小节的后半开始再次出现一个间插部，直到十八小节第一拍。

从第十八小节第一拍的后半拍开始进入再现部，由低音部奏主题，到第十九小节第三拍的后半拍主题转到高音部结束全曲，在结束前低声部用主题开始时的动机音型作呼应，使主题得到强调，完满结束全曲。

《D大调三声部创意曲》

前三小节的高音部是全曲的基本主题，其性质幽雅而明朗，六度大跳很有特色，其后连续模进两次，再经过两个七度大跳，在第三小节进入属调——A大调。答题在第三小节的第三拍由中声部进入，这一答题出现在属调上，完全符合赋格曲写作的要求。如果严格按照赋格曲来写，低声部的答题应在第六小节第一拍初次进入，而这首小曲在第一小节就进入了，而且初次呈示时是伴奏性质（这在创意曲中是允许的，也是对赋格写作的突破）。第三小节的第三拍，低声部的连续十六分音符是第一对题，而

上声部的主题在第三拍结束的同时也开始了由长音组成的第二对题，此时三个声部全部“亮相”。

第四、五小节的中声部延续着主题，低声部则仍以连续十六分音符进行，通过模进引出A大调（属调）的终止式，高音部在连续几个长音后配合另两个声部终止在属音的长音上，与此同时中声部、低声部都以连续十六分音符的进行将音乐继续推向前行，以引出主题在低声部的出现。

第六、七两小节与第四、五小节相仿，只不过由低声部演奏主题，中声部为连续的长音，高声部则是连续的十六分音符进行。

第八、九小节是第一间插段，由低声部继续主题尾部流动的十六分音符，高声部则出现了一个新的音调，并作了一次高二度的模进。这两小节作为过渡，为转入平行小调作准备。至此第一部分（呈示部）基本结束。

第十小节第一拍的后半拍开始进入中间部分，由高声部奏出主题，这次在平行小调——b小调。十二到十四小节是第二间插段（也可视为前面主题的延伸）。从十四小节第三拍的后半拍开始，在各声部连续出现八次主题首部和主题的完整出现。声部的次序与呈示部相反，从低声部到高声部首尾呼应。

再现部从十九小节开始，由低声部奏出主题（从下属调进入），进入程序与呈示部相反（由低向高）。二十一小节第三拍到二十三小节第三拍的高声部是第一对题，二十三小节第三拍到二十五小节第三拍的中声部是第二对题，这里是呈示部相关段落的复对位。

纵观全曲，基本上是照赋格曲的写作思路进行的，但有的部分也突破了赋格的规范，除上面已经提到的低声部答题提前出现而且是伴奏性质外，还应说明的是，按照赋格写作的程序，中间部分从第十小节的第三拍开始，但从结构来说则从十四小节开始进入第二部分。这种不一致是作者为乐思更好的发展而作的改变。

2.2 较自由的赋格曲写作

在《创意曲》中，有几首较上述各首写法更自由、灵活，但大体上仍依赋格曲写作的思路完成的，如二部《创意曲》中的第一、三、四、七、十三诸首。

本文通过对二部《创意曲》的第一首和三部《创意曲》的第一首的分析，说明巴

赫是怎样发展他的乐意的。

《C大调二声部创意曲》

这首创意曲的第一小节高声部（含第二小节的第一个音）是全曲的基本主题，前两拍连续的十六分音符与第三拍前半拍的八分音符是主动机，后面的四个连续八分音符加上第二小节的第一个音（十六分音符的小字二组 d）是对动机。主动机为十六分音符，对动机是八分音符形成对比。主题呈现过半，低声部立即出现答题——低八度的模仿，与对动机成为对位声部。第三拍开始时两声部是纯五度，而后半拍则由小七度到小六度，左手的 d 音可视为倚音。第四拍的前半拍两声部共有三个音是属和弦系统的七级减七和弦，后半拍的三个音则是主和弦的主音和三音。开始时两声部同向进行，但很快变成连续的反向进行。这两拍在和弦连接的基础上有着良好的声部对位关系。

第二小节的高声部除去第一个音后，是第一小节的上五度严格模进，而第二小节低声部的三、四两拍则是第一小节低声部三、四拍上五度的严格模进。五度模进使得第二小节进入属功能系统，也可看作对 G 大调的短暂接触。

第三小节的高声部，前两拍（准确地说应是第二个十六分音符到第九个十六分音符）是主动机的倒影，其后紧接着有三次各距离三度的模进。下方的低音部则是动机的首部四个音的扩大（成为八分音符），随后也是每次相距三度的模进。两声部成整体下行模进的态势，而两声部所构成的音程基本是 3、6 度（隔开一个八度）的不完全协和音程，通过 3—4 小节的模进向属调过渡。

第五小节开始时低声部出现主动机（高二度模仿），第一音（d）是属调（G 大调）的属音，其后升 f 的出现提示进入属调。随后低音部八分音符上行级进和高音部倒影的连续模仿形成了 G 大调的终止式。一到六小节为呈示部，在节奏方面对比明显，和声基础明确，声部关系协调。

发展部从第七小节开始。低声部在属调（G 大调）上奏出主动机，高声部则在高八度模仿。第八小节低音部是第七小节主动机的高五度模进，高声部是第七小节的高二度模进。七到八小节与一到二小节对称，不同的是：一、二小节在原调，由低音部模仿高音部，而七、八小节则是在属调，由高音部模仿低音部。

第九小节低声部是主动机的倒影，随后高声部对其作高五度的模仿，而第十小节

则是第九小节移高二度的移位。

第十一、十二小节和三、四小节也对称，与七、八小节和一、二小节的关系相仿。在十小节后半到十一小节前半接触了d小调，随后转入a小调（主调的平行调）。

十三小节是主题及其倒影的模仿，十四小节到十五小节构成a小调终止式。

十五小节是倒影主题及其下方十一度模仿，十六小节是原形主题及其下方十二度模仿，一问一答式。

十七到十八小节是上面两组模仿的下方大二度模进，十八小节开始接触下属调（F大调）。十九小节高声部是主动机原形及其上行模进，二十小节继续向上模进，推向全曲的高潮。二十一小节开始于倒影模仿，引出原调（C大调）的终止式。

这首《C大调三部创意曲》在写法上很自由、灵活。它摆脱了赋格的思路，更多的以对位模仿或展示的手法写成。乐曲的主题仅是一个短小的动机（占半小节），其后有一对题。这一短小的主题似乎更容易灵活变化，更适于小型乐曲。这首小曲的答题在低八度位置上模仿初次陈述的主题，突破了赋格曲对调性的限制。这首小曲的主题曾在同一声部多次出现，这也是对赋格曲写作的突破。^①

《C大调三部创意曲》

这首乐曲的呈示部由连续三次相临的、自上而下的主题、答题、主题顺序出现。第一小节高声部主题首次呈现，这个主题自属音开始，以上行音阶为基础，低声部打破赋格的常规，属于带对位性的伴奏。第二小节在高声部长音延续的背景下，中声部答题进入，它是主题的下五度模仿，低声部则和第一小节相仿。第三小节低声部是主题的倒影，具有连接部的特征。第五小节低声部奏出主题，第六小节由中声部的主题倒影作答，到第七小节第一拍构成终止式。紧跟着，低音部把主题作相反方向的发展，主题的首部三次连续模进，调性转入属调（G大调）。此后由主题、答题的推动调性不断改变。第八小节第三拍，由低声部奏出属调上的主题，第九小节第三拍开始由中声部的主题倒影作答。第十小节进入e小调，十二小节进入d小调，十三小节到十四小节又进入g小调，终于在十四小节回转到主调。

十四小节进入再现部，这里是C大调的音调，却借助于F大调的和声。第十五小节低声部是主题的真正再现，其后又有几次主题的完整状态或其首部的倒影进入和过

^①赵德义、刘永平. 复调音乐基础教程. 人民音乐出版社. 1997年版. 第209页

渡，终于在第十九小节的低声部再次强调主题从而结束全曲。

这首乐曲的主题也较一般赋格曲的主题短小，写法也较灵活自由，更多以模仿的手法展开。第二小节的初次答题在下五度，而在一般赋格曲中多在上五度或下四度。同时，此曲在同一声部中主题连续出现的情况也较多，与一般赋格曲略有不同。

此曲最大的特点是，在仅二十一小节的长度内，主题的原型和它的倒影就连续不断地出现了十八次之多。

在自由声部中常出现与主题连续十六分音符节奏迥异的切分音，如第二小节中声部，第三、四小节高声部，第八小节高声部的连续切分进行等。

2.3 二重赋格曲

在复对位为基本织体时，根据两个主题写成的赋格曲叫二重赋格曲。两个主题都有较鲜明的个性，两个声部都重要，两个声部又都有自己在属调上的答题。巴赫的二部《创意曲》中的第五、九、十一和三部《创意曲》中的第十五首都可纳入这类。

《b小调三声部创意曲》

这首小曲归为三声部，但全曲在较长时间里保持着二部，而且在三声部进行时，有一个声部仅是一个长音。

此曲由三种基本材料构成，一种是级进式的连音线条，有歌唱性，另一种是在重复音基础上的叹息音调，第三种是分解和弦琶音。前两种相互对比、补充，具有同等的重要性，而且都在自己的属调上作过答题，这就形成了二重的赋格曲。第三种则仅起连接作用。^①

主题先由高音部进入，低声部是歌唱性的对动机。第四到六小节与一到三小节对照，两声部交换位置。第七小节主题由中声部进入，然后上声部模仿。第九小节到第十小节转入D大调。十一到十三小节是起连接作用的分解和弦的延伸。十四小节进入中间部，主题由中声部进入，和呈示部相仿，但调性变化了——引出了D大调和A大调。从二十小节起，前两种材料相对比，由e小调到D大调再到b小调。二十六到二十八小节为连接部，二十九小节引出主题，但这并非再现，而是稍加发展变化，推出一个高潮，随即转入原调——b小调结束。

^①赵德义、刘永平. 复调音乐基础教程. 人民音乐出版社. 1997年版. 第223页

2.4 《创意曲》中的卡农曲

在整个《创意曲》中，有两首是用卡农手法写成的，一个是二部《创意曲》的第二首，一个是二部《创意曲》的第八首。前者较严格，后者较自由。

“卡农”也属模仿复调，但更强调严格有序并且要连续不断地模仿。当两声部以卡农的方式作模仿时常如影随形，彼此呼应，相互追逐，此起彼伏，有紧张、热烈的效果。

《c小调二部创意曲》

这是一首卡农曲。没有赋格曲及一般创意曲的主题及其发展过程。两声部一前一后，同一乐思形成错位，如人与其影，先后有别，而性质无异。

由上声部起句，第一拍空出前半拍形成弱起，这个旋律片段长两小节，由连续的十六分音符组成。旋律线条以级进为主，中间加有一次八度跳、两次六度跳，显示了忧郁的小调性格。第三小节低声部出现应句，作低八度模仿。与此同时在高音部的起句作出了调整变化，巧妙地运用适当的休止符和装饰音，使得旋律的发展充满活力，而不仅仅靠休止符和长音使应句较突出。这一短小下行的旋律音型给人叹息的感觉。在五、六小节由低声部演奏这个在三、四小节由高音部陈述的音型时，高音部则又推出另一个以带有切分的大跳为特征的音型，当乐曲进入第七、八小节时，低声部演奏五、六小节高音部的音型时，高音部再次推陈出新——由短小的属音向上作六度大跳继而再次作七度大跳，给人以祈求的感觉。就这样，乐曲既有模仿又不断出现新因素，避免了卡农曲极易出现的平淡、枯燥乏味的现象。

到第十一小节由低声部奏出主句，转入g小调，高声部的应句则从第十三小节开始，从这里到二十小节与第三小节到第十小节相仿，只是主句和应句的声部交换了位置，调性从三个降号调变为两个降号调。但从二十小节开始主句与应句的间隔从两小节变为一小节，到二十三小节回到原调（c小调），和开头形成呼应，并推出全曲的高潮。

《F大调二声部创意曲》

这首小曲也是用卡农手法写成的，但不甚严格。它与二声部创意曲的第二首有些不同，第二首的旋律是连绵不断的，这首则在稳定的音型基础上，按周期层层变化。因而构成模仿、模进的织体。第二首庄严而忧郁，这首则活泼、跳动。

此曲的旋律由跳跃的分解和弦及级进的音阶构成。高声部在第一小节进入时是主和弦的分解跳进，第二小节是自上而下的带回旋的音阶下行。低声部在第二小节进入，是高声部的低八度模仿，此时高声部的下行音阶与低声部向上跳进的分解和弦构成佳良的对位。第三小节两声部交换，低声部音阶，高声部分解和弦，这个分解和弦是第一小节分解和弦的模进。第四小节高声部旋律又有些变化，在和弦音中加入辅助音，第五、六小节是第四小节的模进。前七小节低声部对高声部的模仿，都是较严格的原形模仿，第八小节开始则在音程上稍作调整。十一到十二小节在属调（C大调）上作出终止式。

第二部分（十二到二十三小节）是展开部，与第一部分基本对称。第十二小节，由低声部在属调（C大调）上奏出第一、二小节高声部的起句，随后高声部高八度应和。第十五小节的高声部出现了大跳中含隐伏线条的音型，它在展开过程中取代了第二小节的下行音阶。第二部分开始不久就进入g小调，但随即通过一连串七和弦的模进引入由第二十四小节开始的第三部分。这里的七和弦有大七和弦、小七和弦、大小七和弦、减七和弦，一声部作分解和弦进行，另一声部则对此和弦作装饰进行，两声部还适时交换位置（从第十九小节到第二十五小节以二加三加二的方式作两声部的交换）。

第三部分是再现部，由二十四小节开始直到全曲结束，二十四小节进入降B大调。第二十六小节到三十三小节与第四小节到十一小节相对应，只是调性不同，几乎是移调写谱，完整地再现。不过第一部分在结束时转入属调（C大调），而第三部分则在结尾时转入原调F大调。

全曲也可视为两个音乐材料的非严格的卡农式的模仿。

这首小曲也可分析为带再现的二部曲式。

2.5 主调性的创意曲

巴赫生活的时代盛行复调音乐，但也存在着主调音乐（与他同时代的著名作曲家亨德尔就以写主调音乐为主）。在巴赫写的这本《创意曲》中，三部创意曲的第五、第八两首就体现了主调风格。这两首乐曲虽然也以模仿复调为基础写成，但高声部的进行从始至终都具有主旋律的意义，因此说它是主调性的创意曲。

《降 E 大调三声部创意曲》

这是一首有主调性格的浪漫曲。高音部中音部交错模仿，有如女声二部重唱、对唱，歌调委婉、华丽、动听。高音部一直保持着主要旋律的位置，低音部则始终以固定音型的分解和弦为背景，给人感觉这近似现代的女声二重唱辅以竖琴或吉他伴奏。在《创意曲》中这首小曲是很特殊的，虽说是三声部，但低声部只处于伴奏地位，并不参加赋格写作的格律中。

全曲分为三大部分。第一部分是呈示部，从第一小节到第十三小节的第一拍，由三个较规整的乐句组成。主题在第一小节的高声部进入，这是一个由属音到主音的弱起节奏加上装饰音的起伏旋律，隔开三拍后在中声部出现了主题的下四度模仿。第二乐句从第五小节第二拍的后四分之一拍起，到第九小节第二拍止。主旋律在带有切分节奏的动机上作模进，停留在长音上。第三乐句从第九小节第二拍的最后一拍四分之一拍到第十三小节第一拍。在这句中从原调转入平行小调——c 小调。值得注意的是在第十一小节第四拍到第十二小节第二拍，作为伴奏声部的左手有一个穿插乐句，富有表情的旋律线条打破了这之前固定不变的分解和弦形态，给人以新鲜感。

第二部分发展部，从第十三到二十九小节，由四个乐句组成。第一个乐句从第十三小节第二拍的最后一音开始到十七小节第一拍。这一次由中声部先行进入，两拍后高声部作上四度的模进，最后停在降 B 大调上。从十七小节第三拍的后四分之一拍起到二十一小节第三拍是第二乐句，再到二十五小节是第三乐句。第二、三两句虽可在二十一小节处断开，但实则连成一体，第三乐句开始后达到高潮点。在第二十五小节第二拍的后四分之一拍处中声部起句，二十六小节高声部回应，至二十九小节发展部结束。在二十九小节由下属调进入再现部，到全曲结束又回到原调。

除了主调性外，这首乐曲给人印象较深的是绚丽多彩的装饰音，情绪上则显得温馨中略带凄凉。

2.6 《创意曲》在赋格曲写作上的突破

前五节已对《创意曲》的织体作了简要的分析，不难看出《创意曲》运用了多种复调写作的手法，但其中多数乐曲以赋格曲的思路写成。巴赫在赋格曲这一体裁的写作上较为自由，对原有的赋格曲写法上有很多突破。因为在前面的分析中已作过说明，

这里仅概要小结如下：

一、主题的长度：赋格曲的主题一般长度适中，在四四拍时以二到四小节为宜，而《创意曲》中有时则出现短小的动机，并且在后来的发展中作出多种多样的变化；

二、赋格曲是以模仿复调为基础的体裁，而《创意曲》中则加入了更多的对位复调因素；

三、赋格曲在主题初次陈述时一般不带对题，而在《创意曲》中则常有对题紧随主题之后的情况，这与短小的动机为主题有关；^①

四、一般赋格曲的答题在属调上进行，而《创意曲》中则常有在低八度上作答题的；

五、赋格曲的主题一般不在同一声部连续出现，而《创意曲》则常有主题在同一声部出现的情况；

六、赋格曲无伴奏，而《创意曲》则常在主题出现时在另一声部作伴奏。

巴赫的做法给我们以启示：对前人总结出来的、已有规范的写作手法、格式面前，我们应取十分尊重的态度，但也大可不必将其奉为金科玉律，不敢越“雷池”一步。后人总是要超过前人的，不断有所发现、有所突破、有所前进。当然这需要具备一定的条件，不是异想天开、毫无根据地“创造”。首先是要求作者对原有的原则、方法有深入的了解，熟练掌握并能灵活运用。其次是要根据乐曲表现的需要与可能，一切规则、方式方法都要服从于思想内容展示的需求，而不应是束缚音乐表现的条条框框。在这方面，《创意曲》给我们提供了良好范例。

^① ①赵德义、刘永平.复调音乐基础知识.人民音乐出版社.1997年版.第205页

第3章 《创意曲》中的主题及结构

3.1 《创意曲》中的主题形态及其变化

音乐实在是奥妙无穷，在一个八度里总共才有12个音，通过一定手法却能变化出各种各样、丰富多彩的音乐，而且花样不断翻新。在历史的长河中，音乐的创造者们在他们的实践中不断摸索着、探讨着。这其中，巴赫的奉献举足轻重。在巴赫的手里，可以把几个简单的音符编创出性质完全不同的各种各样的主题，并且将它们发展成富有逻辑关系的生动乐曲；一粒细小的种子可以发育成参天大树；以一块砖为基础可以构建成多姿多彩的房屋。《创意曲》就是这种实践的成果，它提示给我们发展乐意的多种可能性。《创意曲》是众多小曲的集结体，每个小曲都有自己的主题，巴赫对这些主题作了精心的处理，使它们各具特点。

3.1.1 主题的形态（长短与节奏型）

（一）短小的动机：

1、短小单一的动机：如《二部创意曲》的第一首，《三部创意曲》的第十三首。

2、两三个动机构成的主题：如《二部创意曲》第五首，《三部创意曲》第三、第九首。

（二）较长、较完整的乐句作主题：如《二部创意曲》的第七首，《三部创意曲》的第七首等。

（三）主题的节奏：

1、从强拍起：如《二部创意曲》的第四、九、十三首。

2、从弱拍起：如《二部创意曲》的第三、五、六首。

3、主题的节奏型：多种多样，有以连续十六分音符为主的，如《二部创意曲》的第十一首；有以八分音符为主的，如《三部创意曲》的第七首（四分音符为一拍），《二部创意曲》的第十首（以八分音符为一拍）；有八分音符与十六分音符交织在一起的，如《二部创意曲》的第四、第八首、第十三首；切分音型的，如《二部创意曲》的第六首；有长音较多的，如《三部创意曲》的第十一首；有由附点与装饰音相结合的节奏，如《二部创意曲》的第十二首，《三部创意曲》的第五首……总之，常见的让板、停留、均分、细分等类型均有。

3.1.2 主题的线条型

- (一) 起伏型：如《二部创意曲》的第四首；
- (二) 渐上行或突起型：如《三部创意曲》的第一首；
- (三) 渐下型：如《二部创意曲》的第六首；
- (四) 拱型：如《二部创意曲》的第一首、第十一首；《三部创意曲》的第十首；
- (五) 含隐伏线条型：如《三部创意曲》的第十二首；^①
- (六) 波浪起伏型：如《二部创意曲》的第三、十三、十四首；《三部创意曲》的第三首；

3.1.3 主题的调式、调性

(一) 开始于主、属音：在《二部创意曲》中，除第七、九、十一、十三诸首始于属音外，其余各首均始于主音。在《三部创意曲》中，第一、五、七、八、十一诸首从属音开始，其余各首均由主音开始；惟有第三首是一特例，该曲由中音开始

(二) 大调式：无论《二部创意曲》还是《三部创意曲》，其中第一、三、五、六、八、十、十二、十四诸首为大调式。

(三) 小调式：无论《二部创意曲》还是《三部创意曲》，其中第二、四、七、九、十一、十三、十五各首均为小调式。

(四) 主题中有转调：在《三部创意曲》中，第三、五、七各曲的主题中带有转调因素。

3.1.4 主题在声部中进入的顺序

在《二声部创意曲》中没有中声部，情况较简单，从略；这里仅对《三部创意曲》作些分析。下面的分析均指乐曲开始时，其后的演变从略。

(一) 主题起于高声部：

1、答题始于中声部：《三部创意曲》第一、第二、第三、第四、第五、第七、第十、十二、十三、十五；

2、答题始于低声部：第六、第十一；

^① ①陈铭志. 赋格曲写作. 上海音乐出版社. 1997年版. 第6页

(二) 主题起于中声部:

1、答题始于高声部: 第八、十四;

2、答题始于低声部: 无

(三) 主题起于低声部: 无

1、答题始于高声部: 无

2、答题始于中声部: 无

从上面的统计看, 在《三部创意曲》中绝大部分是主题起于高声部, 随后在中声部作答, 其余情况则很少。而在《二部创意曲》中则全部是主题起于高声部, 答题始于低声部。

3.1.5 声部进入的前后距离

这里的“声部间的距离”指的是, 乐曲开始时不同声部进入的间隔距离。一般是先进入的声部是主题, 后进入的声部可能是答题, 也可能是对题或仅是伴奏性质的片段。同时进入的则必有一部为主题, 另一部为对题或伴奏。

(一) 在同一小节内: 1、同时出现的, 如《二部创意曲》的第十二首, 《三部创意曲》的第十二首、第十三首。2、间隔四分之一拍或半拍的, 如《二部创意曲》的第五、六首。3、间隔一拍或两拍的, 如《二部创意曲》的第一首、《三部创意曲》的第五首。

(二) 隔开一小节: 如《二部创意曲》的第八首、第十首。

(三) 隔开二小节: 如《二部创意曲》的第二、第三、第四首。

从整体看, 同时和基本同时(如仅隔四分之一拍的)开始的居多。

3.1.6 声部进入时的高度距离

纵观《创意曲》各个小曲, 开始时两声部在高度上距离八度的较多, 在其后的发展过程中则会产生各种音程。下面仅就乐曲开始时声部间的高度距离作简单分析。

(一) 同度: 如《二部创意曲》的第十二首和《三部创意曲》的第六、十四首;

(二) 八度: 如《二部创意曲》的第六(两个八度)、十四首, 《三部创意曲》的第四(两个八度)、第十二、十三(两个八度);

(三) 五度(四度): 包括五度和超过一个(二个)八度的五度(十二度、十九度)等音程。如《二部创意曲》的第七、第九、第十一等。

(四) 三度：如《三部创意曲》的第三首。

声部间的不同距离形成不同的音程，在《创意曲》中包括协和的纯一度、八度、四度、五度，不完全协和的大小三、六度，不协和的大小二、七度、增四、减五度等均有使用，其中不协和音程使用的比例很高，但巴赫都巧妙地采用留音、倚音、助音、经过音等方式加以处理，而且无论二部还是三部，都可看出其中合乎逻辑的和声进行。

3.1.7 主题的发展变化

(一) 模进：《二部创意曲》第十一首的第一小节到第二小节主题本身就有一次模进；《三部创意曲》的第九首主题开始就有模进。至于在乐曲进行中的模进就更多，比如《三部创意曲》的第十三首，三小节的主题在后面的发展中在二、三、四、五、六、七、八度上都作过模进。

(二) 模仿：在整个《创意曲》中模仿处处可见，下面分析的主要指乐曲出现的第一次模仿。

1、同度或八度模仿：如《二部创意曲》的第三、四、六首和《三部创意曲》的第二、第八首，都在首次模仿时采用下八度模仿。

2、下四度（或下十一度）模仿：《三部创意曲》第三、四、六、七、十、十二诸首的第一次模仿都在下四度；《二部创意曲》第五、十、十二、十五等都是下十一度模仿。也就是说，它们的第一次模仿都是在属调进行。

3、扩大模仿：在模仿时把节奏扩大，如《二部创意曲》第一首第三小节低声部的连续八分音符进行，是对主题的模仿并把首部的节奏加以扩大。

(三) 倒影：如《二部创意曲》第四首的二十二到二十三小节是主题的倒影；《二部创意曲》第十一首的第一小节低声部是对题，当它在第四小节高声部出现时变成原对题的倒影。

(四) 音程的扩展：如《二部创意曲》第十一首低音部对题的第二小节后半是一个切分节奏，当它在第八到第九小节的高声部出现时作了音程的扩大，由原来的四度跳发展到六度跳。

3.2 《创意曲》的结构

对于音乐的结构，上海音乐学院教授赵晓生先生曾在一篇文章中提到，音乐的结

构可以分为“外结构”和“内结构”两类，而“外结构”又包括“情节结构”、“形式结构”、“音响结构”、“过程结构”，“内结构”又包括“组织结构”、“思维结构”、“心理结构”。^①《创意曲》不属于大部头的作品，它由许多短曲集结而成，由于乐曲短小，与上面提到的某些结构似不搭边，本文只就某些有关联的内容稍加议论。

3.2.1 《创意曲》的外结构

《创意曲》的外结构中的形式结构与人们平日常提及的乐曲结构（即乐曲的曲式结构）相同。

形式结构（曲式）这一概念指的就是乐曲的结构形式。《创意曲》主要采取的是赋格曲的体裁写作，而赋格曲在曲式结构上有多种可能，如二部曲式、三部曲式，奏鸣曲式（如二部《创意曲》的第六首就是以古典奏鸣曲式写成）和回旋曲式等。

《创意曲》的三十首乐曲的曲式结构大多是二部曲式和三部曲式，有奏鸣曲式一首（二部《创意曲》的第六首）。按现今的说法，巴赫生活的那个年代的二部曲式叫“古二部曲式”。这种曲式结构，一般由主调转到属调或主调的关系调，用较明显的终止分为两个层次。第二段由属调（关系调）回到主调，后来渐渐出现带有再现的二部曲式。而真正意义的三部曲式则到十八世纪后期才渐形成，中间部分有较明显的对比，前后两部分相互呼应，但在音乐史上不曾出现过“古三部曲式”的概念。巴赫的《创意曲》，中有不少乐曲在结构上可以分为三个部分，第一部分是主题的呈示；第二部分是主题的展开，主题在属调、平行调及其他近关系调上发展、变化、展开；第三部分是主题又回到原调，一般是作缩小变化的处理。不过这种按主题发展脉络分成的部分又往往与音乐进行中形成的终止不一致，而且在巴赫作品中完整重复第一段的也极为少见，因之按二部、三部曲式分析常属模糊的、不典型的，然而这其中就往往显示出巴赫的创造性。

说到“情节结构”，《创意曲》中的各个小曲确实没有什么故事情节，但在我们聆听、欣赏这些小曲时也不妨展开自己的想象与联想，在与音乐形象展开一致的情况下形成极简单的情节也是可能的、可以被接受的。

“过程结构”对音乐而言至关重要，因为音乐是时间艺术，在时间的流动过程中

^①赵晓生. 走进音乐. 上海音乐出版社. 2000年版. 第49页

通过动态的音符展现给听者。在这点上，音乐与流水很相像。《c小调二部创意曲》是用卡农手法写成的，没有其他创意曲（或赋格曲）的主题及其变化，给人的感觉更像两条奔腾的河流，一前一后，时而激越，时而平稳；时而向上，时而向下；时而浪花飞溅，时而徐缓向前，最终两条河注入同一河床。在音乐的不断展现过程中，让我们想了很多。其他小曲在聆听时也必须体会其发展的过程。

3.2.2 《创意曲》的内结构

“思维结构”在巴赫的作品中体现的更鲜明。有人说莫扎特的音乐是流出来的，贝多芬的音乐是用心写出来的，赵晓生先生说“巴赫是用脑作曲”，“他需要花费脑筋把每个音符放到恰如其分的位置上，纵横兼顾，上下妥贴，如原子一般和谐稳定，如宇宙一般浩渺隽永。”^①是的，巴赫生活在巴洛克音乐盛行的时代，那个时代崇尚理性，按一定的思辨程序及形式（如赋格）写作。在《创意曲》中我们处处可以看到这种理性的光辉，当主题确定后，就要按一定的格式使之有秩序地在各声部中展现，然后又采用各种手法使这个主题得到充分的发展，在写作中不仅要考虑音乐横向的连接，而且还要仔细照顾到两、三个声部在纵向上的关系，在纵向结合上必须合乎和声的逻辑序列，还得运用各种装饰音、和弦外音处理好各类不协和音程……巴赫把不多的音组织起来成为主题，这个主题就像一棵树的根，在这个“根”上渐渐生出一些分支，然后运用各种音乐的手段再“添枝加叶”、加花，这体现了音乐本身的逻辑思维结构。

“组织结构”和“建筑结构”的概念很接近。人们常说音乐是“流动的建筑”，说建筑是“凝固的音乐”。两者都讲究结构内部的匀称、平衡、对比等，不同的是音乐以声音为材料，而建筑则以土木、石块、金属等为材料。从外表看整个建筑浑然一体，但其中必可分出层次，有的整齐划一，有的则可成为各种形态。在《创意曲》中每个小曲自身是个整体，两个或三个声部之间存在这种层次关系，层次关系也是一种对比关系，高低声部的对比，主要声部和次要声部间的对比（虽然从原则上讲，复调音乐的各声部的地位是平等的，但在音乐进行中，在某一片段仍会有某一声部较为突出的情况——如主要主题呈现时）等。在建筑中人们可以看到线条的分布，在音乐中同样存在线条。二部创意曲由两条线组成，三部创意曲由三条线组成。两、三个线条都在

^①赵晓生. 走进音乐. 上海音乐出版社. 2000年版. 第136页

运动中起伏、连接、呼吸，有时又交插在一起，形态多种，变化多端，各线条间或平行或斜向或反向，但这些线条只能用耳听，用脑分辨，只有研究乐谱时才能用眼看个明白。

《创意曲》中的30首小曲各具特色，如果加以仔细分析，不难发现各曲的组织结构也不尽相同。可以把它们分为若干类，分类的方法也会因人而异，而且有些乐曲可能具有两种以上类别的特点。从中我们可以看到巴赫的独创精神，他在写作时不拘一格，不被形式所束缚，为了准确塑造自己心中的音乐形象，他能突破条条框框。

第4章 《创意曲》的艺术特色和音乐美

4.1 《创意曲》的艺术特色

《创意曲》的艺术特色，是巴赫艺术风格在《创意曲》中的具体体现。

《创意曲》是巴赫中年时期（近四十岁）的作品，他接受了积蓄百年的巴洛克音乐遗产，多年创作的实践，使得他已趋于成熟，基本上形成了自己的风格。他的风格中天然地带来了民族的烙印，也接纳了当年在欧洲大陆盛行一时的法兰西和意大利音乐的影响，长期在教堂工作又难免受教会音乐的熏陶。虽然巴赫把复调音乐推到高峰，但他生活的时代是一个主调织体和复调织体相结合的时代，巴赫作品是多种多样的，主调性较明显的和主复调相结合的作品也大量存在。谈《创意曲》的艺术特色，必然要涉及巴赫作品的整体风格，也会联系到民族的、时代的、地域的乃至宗教的风格。

从整体上说，《创意曲》是一部小型乐曲的集结体，有如一本画册或一部小说集。这些小曲之间不像组曲那样有着相互对比的乐章，或以生活图景、人物肖像为标题或取材于文学作品，但他们之间却有某种内在联系，如按不同调性排列，采用二部或三部的复调手法，采用相近的主题发展手法等。

4.1.1 按平均律的半音关系安排

在第一章第二节《创意曲》写作的时代背景中关于十二平均律在键盘上的应用里已作了一些说明。虽然《创意曲》中没有把二十四个大小调全部用上，但已涉及十五个调。基本按半音关系排列，以白键为调式音阶主音的，除 B 大调之外都用上了，以黑键为调式音阶主音的除降 E 大调外都未采用。那个时代作曲家们大体上仅用这些调创作。巴赫将这些调放在一起使用，产生对比，试探平均律在键盘上应用的可能性是首创。后来，在写完《平均律钢琴曲集》后，他才彻底完成了这项工作。

4.1.2 以大小调体系为基础集结诸多小曲

在欧洲音乐发展史上，十七世纪之前曾流行中古调式，多种调式并行，后来渐渐形成以大小调式为主体的格局。巴赫在《创意曲》中采用了大小调式体系，不仅按同名大小调的顺序排列，而且在各小曲的调性演变中遵循着大小调和声体系的逻辑安排。一般是从主调出发，先转向属调（但也有例外），在主题的发展过程中，都是向属调、

下属调和平行调进行，即转向近关系调（也有走向远关系调的）。和声进行按照主功能——下属功能——属功能——主功能的逻辑推进。在调性布局上，某阶段有可能以调式中的某个和弦（如属和弦、下属和弦）作为临时的调中心，形成离调乃至转调。有如太阳系中有九大行星围绕着太阳转，而行星又有自己的卫星环绕着行星转。这个调式体系及其和声系统对后世的音乐发展有着深远的影响，十八、十九世纪的音乐都立足于大小调式体系之上。

4.1.3 格律化的复调

巴赫生活在一个崇尚理性的时代，人们认为理性万能，理性讲究秩序，在音乐中形成了格律化了的体裁。像我国的诗词（文字）中讲究平仄等格律一样，在欧洲音乐中讲究格律体现在形式上的秩序规律、发展逻辑，从而形成了赋格曲和创意曲这类体裁。巴赫以模仿手法为基础写作了三十首创意曲，它们也像赋格曲一样，主题出现的次序、调性安排、发展手法（主要是模仿）、曲式结构等都要遵守一定的法则，但自由得多。

在《创意曲》中，两个、三个声部有多种关系，但都完美地结合在一起，从横向看，每个旋律线条都按乐句、乐段作有机的发展，从纵向看，声部间又都构成合理的和声序列。把横向、纵向结合起来，主题、答题、对题以及它们的变体，前后、上下交织为一体，纷繁复杂但又充满乐趣。

4.1.4 把短小动机发展完善

音乐的制作的方法可以各种各样，而把一个短小的动机（或稍长些的完整乐句）发展成多种形态，与原动机既像又不像，万变不离其宗，或者说，把一个东西作多方面、多角度的观察，多切面的解剖，使人们对它理解得更深入……是十分重要而棘手的事。如果是一篇文章，人们寻求理解它的主题；而作为音乐作品，人们通过主题的发展变化也能理解音乐的内涵。巴赫没有用文字说明他是怎样来发展动机的，却以大量的曲例给人以启示。《创意曲》不仅在一个声部内采用了模进、扩大、缩小、反向、倒影等诸多手法，还在不同声部间采用多种多样的模仿并结合扩大、缩小等手法，使主题演变得臻于完善。在这些作品中，模仿成为旋律发展的主要动力。

全部三十首乐曲，首首独具特色，而各曲都在作同一课题的探讨、示范。作为教材，这些手法是我们必须研究的中心环节之一，作为一部音乐作品则是它区别于其他

作品的艺术特色之一。

4.1.5 充满动力感

巴赫生活在巴洛克音乐流行的年代，“巴洛克”是所谓“不圆的珍珠”，这“不圆”就意味着要突破原有的平衡秩序，而要突破就需要一种动力，在巴赫作品中那种不停顿的节奏运动，就给人以强烈的动力感。

这种动力感主要来源于各声部分句、停顿的不一致，如果把几个声部的节奏结合为一体成为全曲的“综合节奏”，就很容易发现，在以四分音符为一拍时，其“综合节奏”都是每拍中连续四个十六分音符，以八分音符为一拍时，其“综合节奏”也多为十六分音符的连续进行。这种连续不断的时值短小的音符运动有一种一往无前的精神。当然，如果能从这连绵不断的音流中分出各声部不同乐句的呼吸、停顿来，就会增添更多的情趣。

《创意曲》中的大多数乐曲或一首乐曲中的大部分时间里都是这种富有动力感的节奏。

4.1.6 装饰性

这也是巴洛克音乐共同的特点。那个时代的建筑很重视细节的雕饰，一个直线要被装饰成弯弯曲曲如花枝蔓卷，墙面上也布满各种各样的镂空，在音乐中则常常把一个本来很简洁的旋律线用密密麻麻的细小音符点缀起来。当时的大键琴，发音时间短促，用颤音作延长发音的一种手段也很必要。同时各种形式的装饰音是那个时代演奏家表达自己感情的重要组成部分，因此必须认真对待并正确演奏好它们。

在《创意曲》中有很多被包裹的旋律，装饰音的种类和数量也很多，如上倚音、下倚音、上波音、下波音、回音、逆回音、颤音……虽然对这些装饰音的演奏存在不同的认识，但认真对待它则是必须的。因为这是巴赫的音乐风格，也是《创意曲》的风格。

4.1.7 均衡与对比

巴赫一生中长期在教会工作，写了大量的宗教音乐。他必须按教会的要求写作，赞美上帝、宣传教义、教化民众是他的任务。宗教音乐需要庄重、严谨、均衡，这对巴赫的世俗作品也必然有一定的影响。但作为巴洛克音乐的代表者，音乐发展的潮流

向以“不规则的珍珠”为主导的方向前进，在形式上则打破均衡、强调对比。

《创意曲》中各曲的整体结构布局和内部的层次安排大体上保持着均衡性，以现代曲式的观念看，《创意曲》中的三十首乐曲基本上属于二部曲式或三部曲式，二部曲式多带再现部。无论二部曲式还是三部曲式，从整体说其结构都是均衡的、匀称的。二部曲式前后两个部分在长度上大多相近，是平衡的。在内容上两部分是统一的，但第二部分必有与第一部分对比的成分对比后又取得均衡。三部曲式的中间部与前后两部构成较明显的对比，但就整体而言，又是平衡的。

在一个段落中，乐句有多有少。两个乐句、四个乐句的均衡性是较鲜明的，三个乐句构成的乐段表面看不平衡，但因某个乐句相对较长，又取得了平衡。在乐句内部，两小节、四小节的乐句内部是平衡的，三小节的也通过其他手段取得均衡。在《创意曲》中每首小曲都有自己的特点，但既存在对比又都保持某种均衡。

4.2 《创意曲》的音乐美

法国著名雕塑家罗丹说过：世界上不是缺少美，而是缺少发现美的眼睛。^①《创意曲》作为一部传世之作，不仅在德国、在欧洲而且在世界范围内能被广大群众所接受，历经三百余年，现今仍作为重要教材广泛使用，一些钢琴家仍把它纳入自己的保留曲目中，必定有其深刻的道理，它存在艺术美是不言而喻的。我们要做的是努力把这种美挖掘出来。

虽然《创意曲》主要是作为教材问世的，虽然巴赫的初衷是为了孩子学作曲，但巴赫不仅是位作曲大师，也是一位有全面修养的艺术大师，即便是为了说明问题的教材，他的作品也充满艺术美的光辉。

对美的鉴赏因个人的经历、修养、艺术品味等多方面的不同而不同，但也必然会有许多可以被多数人接受的共识。对一部作品的认识必有一个从表到里，从粗到细的过程，对其所蕴涵的美的因素的体验也有一个渐进的过程。

当我们初步欣赏、学习一部音乐作品时，最初主要是表层的印象，如果一个人缺乏专业基础知识，可能只会说“好听”或说“不好听”，如果具有一定的专业知识，就可能初步感受到该作品的形式美。随着我们对它接触次数的增多，感受也会逐渐加深。

^①张德胜. 身边的美学/身边的 ABC. 上海科学技术文献出版社. 2003 年版. 第 93 页

如果我们不仅有专业知识，还了解了作者、作品的相关资料，并且能静下心来对作品加以多方面的深入的剖析，我们就不仅能获得更多形式美的感受，而且体验到其较深层的内在美。

4.2.1 《创意曲》的形式美

(一) 旋律美(抒情美): 旋律是音乐的灵魂, 是我们欣赏音乐美的核心。旋律是音的高低、长短、强弱等很多因素组成的。《创意曲》各曲分别由两个或三个旋律线条结合在一起, 当我们单独欣赏一条旋律时就会发现他们形态各异、情调不同。有的同音重复, 有的直线上行或下行, 有的蜿蜒曲折连绵不断, 有的跳上跳下跌宕起伏……但它们都会给我们以美的感觉。在旋律中存在着音高间高低的对比美、长短的对比美和强弱间的对比美, 这多样的协调、统一也是一种美, 旋律给我们的是整体美。

当我们对这些乐曲的认识还停留在开始阶段对其表面的感知时, 旋律给我们的印象最突出、最鲜明, 这时的旋律应是两个或三个的结合体。处于高声部的旋律给我们的印象最深, 但由于声部关系的复杂, 处于中低声部的音调也可能给我们留下较深的印象。在我们经过较深入的研究后, 留在我们脑海中的整体旋律与最初的印象可能有变化也可能基本一致。但此时的旋律更生动, 更富美感, 比开始时的印象不同, 攀升到较高级的阶段。

(二) 复调美: 《创意曲》是一部复调音乐作品, 复调讲究的是音与音之间的对位, 也就是它们之间的和谐程度。在《创意曲》中音程以三、六度为主, 纯音程和不协和音程都相对少, 不协和音程都按规律走向协和, 形成对比美。在两、三个线条同时进行中, 有前有后, 或同行或反行、斜行, 时而交插时而远离, 时则若即若离、时则若隐若现……真是千姿百态。二声部的创意曲中, 两声部常呈相互追逐或竞赛状, 如《二部创意曲》的第八首、第十首。两声部间的高低距离给我们以空间感, 当两声部在两个八度左右时, 一种立体感油然而生; 当两声部很近时, 常常使我们感觉像是两个人在交谈, 无疑这种想象出来的东西在我们心中必能引起美感。

三个声部的情况要复杂些, 像三个人各自讲自己的意见, 也像三件不同的乐器演奏不同的音调, 时而意见一致(你这样说, 我也这样说), 时而意见相左; 时而一人(或两人)讲另一人帮腔, 相辅相成(后者如《三部创意曲》的第五首); 还有时则三个人从不同侧面说一件事或表达一种情绪(如, 《三部创意曲》的第九首)。

(三) 节奏美与节拍美: 前面提到在《创意曲》中各声部的“综合节奏”常呈现为连绵不断的十六分音符进行, 但各声部的节奏则品种繁多, 连续的八分音符、四分音符、二分音符, 八分音符与十六分音符的各种结合乃至与三十二分音符的各种结合, 各种形态的附点、切分音……可以说音乐中可能出现的节奏型都可以在《创意曲》中找到, 这是一种时值上的对比美。

在《创意曲》中, 每个小曲都有两种或更多种的基本节奏型, 这两种或多种节奏型形成对比。在不断发展中不断变化, 构成多样统一美。而各小曲之间不同的节奏进行也形成对比, 给人以新鲜感。而两个或三个声部所形成的“综合节奏”则是一种调和对比美。

在《创意曲》中应用的拍子中最多的是四四拍, 共有十五个, 八三拍和四三拍各五个, 八九拍和八、十二拍各两个, 十六、九拍一个。各种拍子都有自己的强弱规律, 由于乐曲短小, 一种拍子贯穿于整首乐曲, 这是整齐一律的美; 三十首乐曲有这么多种类型的拍子, 相互间也存在对比美。

(四) 和声美: 前面已提到《创意曲》中不同声部相结合时都根据一定的和声进行, 表面上是复调, 和声则隐藏其中, 对位与和声巧妙地结合在一起。两声部时, 因为同时出现的只有两个音, 似乎难以确定和弦的级别与性质, 但在进行中, 把一个声部的一个音与另一声部的两个音凑在一起, 就足以判断出其功能属性, 比如是主功能还是属功能, 甚至判断出具体的和弦。

《创意曲》中, 和声是建立在大小调式基础上的, 所用的和弦主要是大小三和弦、属七和弦, 其他级别上的七和弦则相对少一些。以现代人的眼光看这些多属于协和和弦, 在巴赫生活的时代, 减七应该是最不协和的和弦吧! 在《创意曲》中就有减七和弦的出现, 尽管数量较少, 在那个时代也是处于领先的。《创意曲》的和声整体上充满协和, 但仔细分析, 在一个调中总是布满由不协和到协和的进行, 不协和和弦的解决给人以快感, 这也是一种美。和声、和弦的对比、协和程度不同的对比, 便产生了所谓“调和对比”美。

《创意曲》中出现离调、转调的情况很多, 这又产生了调性的对比。但以转向属调、下属调、平行调居多, 转向关系稍远调的很少, 没有后代那些转向远关系调, 或突然转调、通过半音关系转调等情况, 这是一种古典和声美, 一种温馨、典雅、协和

之美。

(五) 色彩美：这里主要指的是调性的对比美。古人认为各个调都有各自的不同感情色彩（甚至能“听出”红、黄、兰等不同颜色），而且随着社会的变迁、乐器的发展，不同时代的作曲家对调性的色彩也有不同的说法。在巴赫生活的时代，一般认为C大调是纯洁的，G大调是明亮、欢快的，E大调是温馨的，A大调是天真的，a小调是阴暗的，e小调是忧郁、柔美的等等。在《创意曲》中共采用了十五种调，给我们展现了各种不同色彩的调性，各调性间有着对比美，虽然我们不一定有色彩的感觉，但肯定会辨别出其不同的感情色彩的。

(六) 结构美：前面说过，用现代曲式的划分，《创意曲》大体上属于二部曲式和三部曲式，二部曲式是对比原则构建的，因此有对比美，而三部曲式则是按对称平衡构建的，因此有平衡之美。从体裁的角度观察，《创意曲》多按赋格的思路写作，而赋格都由呈示部、展开部和再现部组成，这里体现了一种逻辑思维美。动机的扩大、缩小，新材料的出现都是对比，动机在一系列变化后又归于协调统一则符合多样统一的法则，因此它是在对比、比例、多样统一等形式美的法则基础上形成的一种综合美。

(七) 和谐美：《创意曲》的各首乐曲都不长，但每首乐曲都包含着旋律、和声、对位、曲式结构、调性等多方面因素，将这些因素协调统一在一个乐曲中是不易的，每个曲子都是和谐一致的整体，每首乐曲都给了我们听觉上的美感。就整体而言，二部、三部采用了完全相同的调性安排，各有十五首，也体现了整齐一律与和谐之美。

4.2.2 《创意曲》的内在美

本来音乐美就兼有主、客观两个方面，对内在美的认识则更多具有主观成分。仁者见仁、智者见智，不同人的体验可能大相径庭。但如果我们对《创意曲》经过认真分析、体验后，就不难发现其各曲的情趣各异，主题的性质也各具特色。

(一) 抒情美、情感美：音乐的本质是抒情的，《创意曲》也不例外。巴赫写的教材不仅具有很高的作曲方面的学术价值，告诉我们怎样发展主题，怎样构建合理的曲式结构，怎样处理对位与和声……而且曲曲都有感情色彩，只不过有的淡薄些，有的鲜明些罢了。可以说每首乐曲都好听，吸引学习者耐心地钻研下去。巴赫一生多在教堂工作，受教会影响较深，也写出了大量宗教作品，但他毕竟是一个有血有肉的普通人，他有和普通人一样的生活，家有贤妻、爱子，有普通人的思想感情。巴赫把自己

的世俗情感用音乐形式表述出来，我们可以在这些小曲中感受到巴赫精神世界的某些方面，体验到巴赫的喜、忧、哀、乐，无论何种情感，都让人体验到美。

(二) 主题美：《创意曲》各曲的主题多较短小、单纯，但若干个音符通过一定的节奏、强弱组织起来便具有了一定的表情意义。有的充满生机、活力，让人感受到如春日的阳光明媚（如《二部创意曲》之十二），有的如伤感的抒情诗（如《三部创意曲》之二），有的幽默、诙谐（如《二部创意曲》之十五），有的典雅、温暖、高贵（如《二部创意曲》之十四），有的优美、轻快（如《三部创意曲》之十）。

巴赫在发展一个主题时不仅技法纯熟，符合赋格曲构建的基本法则，有时还有所创新，更重要的是他把主题和它的各种变形巧妙地连缀在一起，天衣无缝，形成美妙的旋律，让人听不出“破绽”，而两、三个旋律又变化各异相辅相成。即使主要成分是音阶直线上行式的主题，像《三部创意曲》之一的主题，看似平庸、缺乏表情，在巴赫的手下，也非常生动，如不仔细辨认，难以发现其中的奥秘，以为原旋律本来就是这样的。

(三) 各种情调的对比美：巴赫在他的《创意曲》中展示出他丰富多彩的精神世界，虽然都是感伤，基本情调相近，却也有明显的不同。如《三部创意曲》之五是一种委婉的淡淡的哀伤，其中也有温馨的成分；《二部创意曲》之二则是忧郁中带有庄严，短小的新材料中又出现感叹的或祈求的口气；而《三部创意曲》之九则令人感受到的是迈着沉重步伐，心灵在叹息、哭泣的形象。虽然都是舞曲性质，《二部创意曲》之十是快速的由三连音构成的具有热烈、奔放性格的基格舞曲；而《三部创意曲》之八则像是宫廷里优雅、愉悦的舞蹈；《三部创意曲》之三、十二、十五也带有舞蹈特点，而它们又各有自己的情调：第三首于活跃中带优雅，第十二首则在活跃中显现动力与神气，第十五首却于优美中透露出轻盈、灵巧。曲曲都有自己的情感特色，相互间形成对比。

按音乐美的范畴说，可以把音乐美划分为：优美、壮美、崇高美、喜剧美、欢乐美、悲剧美等几类。^①在《创意曲》中这几类都存在，至少是较为贴近。优美如歌的乐曲有很多，如三部的第十四首，旋律极富歌唱性，柔和而亲切；壮美的如二部的第五

^①张前、王次昭.音乐美学基础.人民音乐出版社.1992年版.第317页

首，说“壮美”可能不准确，但其节奏强烈，性格刚毅、坚定，具有英雄气质的阳刚之美；二部的第十四首虽谈不上崇高美，但却有格调高贵、典雅之美；二部的第十五首与“喜剧”有一定距离，但其中却不乏幽默、诙谐之美；与“欢乐美”较接近的如二部的第八、十的活泼、跳跃，二部的十二之充满阳光、活力，三部之十的轻快、流畅都内含欢乐之美；三部的第九首中的沉重、悲切虽说不上“悲剧美”，却有明显的哀痛之美，三部之二、四、七等也都有程度不同的哀伤之美。

第5章 《创意曲》的学习与演奏之道

巴赫写作《创意曲》的本意是为了教孩子们弹琴和作曲，流传二百多年来主要用在教学上，我们今天研究它，主要目的也还是用于教学。为了教好、学好，我们必须深入探讨如何学习和演奏的问题。巴赫有他的教学理念与方法，给予我们很多有益的启示；而我们还应根据时代的变迁，不同民族、地区和不同学习者的需求，研究我们的理念和方法。

5.1 巴赫的教学理念

巴赫生活的时代在艺术上远没有现代这样细致的分工，演奏家也是作曲家而且多从事教学工作。巴赫写《创意曲》的初衷是为自己的长子学音乐之用，“学音乐”不仅学键盘演奏，而且要学习作曲的基本知识、技能。他教孩子学作曲，不从定义、概念出发，而让具体实例“现身说法”，要求学习者去体会、总结。当时，他的长子弗里德曼仅9岁，虽然已有较高的演奏能力，但毕竟是孩子，所以，就整体而言，《创意曲》在演奏技巧上并不高深。巴赫并没有按照演奏技能的难易程度安排次序，更多是从学习作曲的角度考虑的。开始时仅提出一个概念，随后作适当复习，再提出新概念。不断复习和增加新知识，螺旋式地上升，循序渐进，稳步向前，使学习者易于接受。我们今日多数学《创意曲》者虽然主要为演奏，不一定会作曲，但有关作曲的知识、技能也不可一无所知，因为这直接关系到演奏的效果。

学习《创意曲》，应继承巴赫循序渐进的基本原则，但巴赫把作曲放在第一位，我们多数人则以学习复调的演奏为主要目的，这样就可以按乐曲的难易程度重新调整先后顺序。如《二部创意曲》可按第一、第八、第三、第四、第二、第五、第六、第七、第九、第十、第十三、第十四、第十五、第十二、第十一；《三部创意曲》可按第八、第一、第六、第三、第四、第二、第十、第十五、第十二、第十一、第十三、第七、第十四、第九、第五的顺序。

也可按音乐内容和技术课题的难易归类。如把《二部创意曲》分为三类：第一类音乐形象较单纯、弹奏也较容易的（第一、四、八、十、十三、十四首），第二类音乐形象不难理解而演奏技巧各有特点的（第三、五、七、九、十五首），第三类音乐表现

与技术能力都要求较高的（第二、六、十一、十二首）。《三部创意曲》也可按音乐和技术的难易程度分为三类，第一类较容易的（第一、六、八、十、十五首），第二类难易程度适中的（第二、三、四、七、十一、十二），第三类较难的（第五、十三、十四、九）。^①

5.2 怎样学习《创意曲》

学习、研究《创意曲》，大体上有三部分人，第一部分是初学者，目的是为了初步掌握复调的演奏技能，这其中多数是业余学钢琴的孩子；第二部分人主要是教钢琴的老师，当然也有专业与业余之分；第三部分人是钢琴家和相关专业工作者。本文主要针对第一部分人，也兼顾业余钢琴教师。

儿童学习《创意曲》都是在教师的指导下进行的。由于不少业余钢琴教师是在“钢琴热”中加入业余授课这支队伍的，很多人缺乏必要的专业学习和基础练习而仓促上阵，这就造成钢琴教学中出现诸多问题。一些程度较浅的教师很少弹奏巴赫作品，对相关内容也知之不多，只是因为钢琴考级教材中有大量巴赫的作品而不得不弹巴赫。这样一来在复调乐曲（以巴赫的作品为主）的教学中也存在一些问题。对这部分人来说，有必要再学习。

这里以《创意曲》为例说明教学中应注意的事项。

5.2.1 学习前必须有较充分的准备

一些业余教师在教孩子弹奏《创意曲》前，由于时间和条件的限制，缺少必要的准备。而想教好学生，教师必须先武装好自己、作好备课工作。相关的准备工作有很多，主要是：

（一）要了解巴赫的生平及其业绩：

（二）要了解《创意曲》的相关资料：除了要知道这是巴赫为长子写的教材外，也要知道《创意曲》的本意在创造、想象、新意……还要知道巴赫在《创意曲》前言（1723年）中写的话：“这是为键盘乐器的爱好者、愿意学习的人指出了一种明了清楚的方法，它清楚地告诉大家：1、不仅要知道怎样毫无错误地演奏双声部，2、而且

^①吴元.跟名师学钢琴——巴赫《初级钢琴曲集》《小前奏曲与赋格》《二部创意曲》《三部创意曲》练习指南.华乐出版社.2001年版.第85页

在取得一定进步后，知道怎样正确而良好地处理三声部；同时不仅能获得很好的创意，而且知道怎样正确地发展这些创意，最终掌握如歌的弹奏风格和作曲上的高尚趣味。”^①在这里，巴赫清楚地告诉了我们在学习《创意曲》时需注意的要点，即使我们的主要目的是学习演奏复调，也必须了解主题及其发展变化。《三部创意曲》（Sinfonien）的原意是“交响曲”，对立体式的思维训练，双手协调能力的训练，各手指的独立性和多声部的听辨能力的训练都有较高的要求。

（三）要懂得有关巴洛克音乐、复调音乐的知识，这对学好《创意曲》是至关重要的。

5.2.2 学习《创意曲》必须循序渐进

有的业余教师只让孩子们照谱练习，只要没有错音、节奏正确就行了，不大注意步骤与方法。这样做，往往造成后来难以纠正的问题。为了学习得踏实、有较好的效果，可按下列步骤进行。

（一）读谱并在钢琴上试奏，对全曲有一大致的了解：

1、分别弹奏各声部旋律：两声部较简单，先弹右手，后弹左手，边弹边唱，尽量把旋律唱得熟一些。此时的重点是要保证音准、节奏正确，指法也须正确，而在三声部时，注意力主要在把缠绕在一起的各声部（主要是中声部）旋律线理顺，要把三个声部依次弹出，也要边弹边唱，并留下较深的印象。指法问题可放在次要位置（或暂放在一边），因为此时的过于拘泥指法会影响线条的清晰，而且最后的指法只能到三声部同时弹奏时才能确定。

2、要注意区分断奏、连奏和呼吸分句。

3、要分析出该乐曲的主题、答题、对题，至少要知道主题和乐曲中主要不同材料的分布，划分好乐曲大的段落，如呈示部、发展部、再现部，了解乐曲结构的基本特点。

（二）分左右手单独练习：

1、分手练习是弹好复调乐曲的必经步骤。二声部较容易，在初步熟悉的基础上，要分清哪里断奏，哪里连奏，讲究呼吸分句，反复练熟。

^①盛原. 我们一起爱巴赫（十六）. 钢琴艺术. 2007. 10.

2、三声部乐曲的重点是练习好一手弹两声部，经过分声部练习后，再用一手弹两个声部，弹奏就变得容易些。这时要特别注意两个声部在节奏上的关系。多数情况两声部的节奏不同，其中时值较长音符的保持很重要，一些学习者往往忽略这一点，使其中一个声部中断或消失。此时要注意用耳监听，听两个声部的线条是否清晰。如有可能，可以采取一边弹一边在心中哼唱其中一个声部，然后再唱另一个声部，如能手弹一声部，口唱另一声部也很好，但这可能难些。

要找出中声部并把它正确弹奏出来，一些学习者往往因为忽视中声部而不能正确表达音乐。对其中可能存在两手共同弹奏中声部的情况可放在后面单独进行练习。先由单手奏中声部，再用双手衔接，使两手配合默契，像一只手弹出来的一样。

(三) 两手配合练习：在单手已基本熟练的情况下再作双手配合就会变得容易些。此时要特别关注两手的节奏关系，按音符长短对好位置。可以先作高声部与中声部的配合，再作中声部与低声部的配合、高声部与低声部的配合，最后把三个声部一起弹出来。在弹奏时心中仍要轮流哼唱各声部，或一边弹一边轮流倾听各声部，看看交代清楚了没有。

5.2.3 要讲究练习方法

方法很重要，方法正确则事半功倍，否则虽花很多时间却收效甚微。正确的方法主要是：

(一) 强调单手练习：《创意曲》是复调音乐，复调作品必须多作单手练习，通过单手练才能熟悉每个声部，才能使两、三个声部融为一体。

(二) 强调先慢速弹奏：贪多图快是许多学习者易犯的毛病。只有眼睛看清楚了，脑子想明白了才能正确弹奏出来。这是一个并不复杂的道理，但做到也非易事，要有足够的耐心。

(三) 练习中分清乐句，作好呼吸断句是十分重要的，这是对横向旋律最基本的认识，在此基础上才能处理好与其他声部的关系

(四) 边弹边唱很重要：能熟练读谱并爱唱歌的人在练琴时有一定的优势。边弹边唱可以增强演奏者的乐感，体验乐曲的感情与内在美。在练习步骤中已经谈到要边弹边唱，唱的方式可有多种：小声唱，心中默唱，按唱名唱，用“啊”后其它音哼唱……不管用何种方式都要具有感情色彩。

(五) 两人配合练习: 在教学中, 老师不妨与学生作配合练习, 老师与学生各弹一个声部, 学生从中会感受到与他人配合的困难, 学会倾听并与人合作, 体验到复调音乐的本质, 使学生进步得更快。

(六) 分句、分段练习: 像吃饭时要一口一口地吃、细嚼慢咽一样, 弹琴也要如此。这样做不仅可以尽快熟悉乐曲, 而且更容易加深对乐曲结构的认识, 有助于对乐曲的理解和表达。

5.3 怎样演奏《创意曲》

《创意曲》虽然属短小的乐曲, 但把它弹好也不容易, 牵扯到怎样演奏复调乐曲、时代风格、演奏技巧等多方面的问题。众多专家、学者发表过各种不同意见, 众多钢琴演奏家也对它进行过各异的演绎。美国女钢琴家罗萨琳·图雷克、加拿大钢琴家古尔德和匈牙利钢琴家席夫等都以演奏巴赫的作品闻名于世, 中国也有几位以研究、演奏巴赫作品的专家为人所知, 他们演奏的巴赫各有自己的独到之处但绝不相同, 我们应以谁为范本呢? 有可能的话可把他们的优点兼收并蓄, 对初学者似乎还谈不到这一层面, 但有些问题又无可回避。这里只就其中一两个问题谈些个人的粗浅认识。

5.3.1 复调音乐的表现

《创意曲》属复调音乐作品, 复调是多声部结合在一起的作品; 一般说不分主次, 各声部具有平等的地位。但为了更深入地揭示乐曲的内在逻辑与内涵, 在具体处理时可以酌情在某处、某个片断对某声部加以强调, 使之稍突出些, 比如当主要动机或主题出现时。这样一来, 不仅各声部统一在乐曲整体的力度布局中, 而且还有各声部的强弱对比, 表现力更丰富些。

5.3.2 关于尊重巴赫作品的风貌问题

一些专家强调“弹巴赫”要“像巴赫”, 比如, 巴赫时代用的是大键琴或古钢琴, 与现代钢琴有较大的差异, 现代人弹巴赫应模拟古乐器的特点, 如音量、音色、连断等的处理, 在触键手法上与现代乐器有明显不同。

确实, 我们在演奏《创意曲》时理应考虑到巴洛克音乐的风格、那时的审美观念、情趣及乐器性能等方面的情况, 但也不可过于刻板。巴赫生活的时代没有录音、录像, 我们不可能知道巴赫是怎样演奏自己的作品的, 所以什么是巴赫作品的“原汁原味”

谁也说不清。何况音乐是艺术，演奏好一件作品往往在似与不似之间为佳。那个时代演奏家也是作曲家，他们更关注的似乎是音乐本身，而不是在何种乐器上演奏及演奏出什么样的音响效果，他们在乐谱上不作速度、力度、连断等的标记，装饰音也只是某一符号，在演奏时可有不同处理，巴赫的作品中有多处标有反复记号，意在演奏者可于反复时作不同的处理以增添情趣，一些大型作品（如协奏曲）中更有由演奏者任意发挥的段落……可见，包括巴赫在内的那个时代的作曲家是不介意对他的作品加以改编、发挥的，重在神似而非形似。随着时间的推移，对巴赫作品的理解也在变化，由于时代不同、民族不同、演奏者个人思想、角度等的不同使得演奏结果各异是很正常的现象，这才使得艺术更加丰富多彩。我们现代人在学习、演奏《创意曲》时也应体现出巴赫那种创造精神，根据个人的体会，发挥自己的想象力对乐曲进行再创造。当然这是在一定范围内的创造，绝不可背离乐曲的基本精神。

比如一般认为演奏巴赫的作品时力度呈阶梯式变化，而不采用渐强渐弱，但如能恰到好处地作出某些力度的细微变化，对情感的表达不更好些吗？音量对比上比古钢琴大些，这对现代人来说并不过分；连奏时可以更连些（包括使用巴赫时代没有的钢琴踏板），不仅符合巴赫的要求，也是现代钢琴应作到的，同时更能细腻地表达乐曲的表情。

对专业演奏家与业余学习者的要求理应有所不同，演奏家们研究的更细致些、层次更高些是理所当然的，而对业余学习者完全可以宽松些。

5.4 中国人学《创意曲》

《创意曲》是一部复调作品，而复调音乐则盛行于三百年前的欧洲，它似乎早已成为古董，早已退出历史舞台。作为历史、文化背景迥然不同，而又生活在时空距离遥远的国度的中国人，我们为什么还要研究包括《创意曲》在内的复调作品呢？

中国是一个有悠久文化传统的国家，在音乐文化方面也如此。我们的民族音乐有自己鲜明的特色，在世界民族之林中独树一帜，让我们引以为豪。但我们也必须清醒地认识到自身的不足处，借鉴与学习其他民族的长处，把我们的民族音乐发展得更加出色。

自古以来我们十分讲究旋律美，以五声调式为基础，把东方风味的单旋律发展得

近乎完美。但明、清两朝基本采取闭关锁国的政策且不大重视科技与艺术，与欧洲极少往来，也就是在这期间欧洲的科技、文学、艺术等有了长足进步。1722年巴赫写作《创意曲》时，正值我国的清朝初年，而我国音乐家看到它时已过了将近三百年，如果早一些引进，我们的复调音乐必定是另一种面貌。我国明朝的朱载堉在1606年写成的《乐律全书》中就已解决了十二平均律的论证（朱载堉称为“新法密律”），受当时封建制度的限制不被重视也不能用于乐器制作和乐曲的创作^①；欧洲证实十二平均律则在朱载堉百年之后，却很快应用于乐器（键盘乐器）的研制和乐曲的创作（如巴赫的《创意曲》），可以说《创意曲》和《十二平均律钢琴曲集》一样，都是在十二平均律理论指导下的产物。到了十九世纪末，我们的留学生从欧美、日本引入西方音乐后，在东西方音乐文化的碰撞、相互比较中，我们再不能固步自封。这以后的一百年，中国的音乐人通过痛苦的思考、摸索，渐渐地走出了困境，在继承本民族优秀音乐遗产的基础上借鉴、吸收外来音乐的长处，为我所用，使民族音乐推陈出新、焕然一新。

尽管我们不能用欧洲音乐的发展史来分析我国音乐的发展，以为我们的五声音阶落后，单旋律落后，多声部的复调音乐才是发展方向……但在今日世界变得越来越“小”，各民族、各地区交流变得如此频繁、方便，现代人的生活已发生了如此巨大变化的时代，我们有必要重新认真思考一下复调音乐和我们的关系。

说到我们今日的民族音乐，其实早已是一个多民族音乐的结合体了，汉族音乐中早已注入了外来音乐的血液营养，这也证实我们一直是以一种开放的心态对待外来文化，有用的就吸纳、兼收并蓄，而不盲目排斥。对复调音乐，我们也应采取这样的态度。

巴赫去世后，欧洲音乐很快进入主调音乐时代，但这并不意味着复调音乐消亡。其实，这以后复调音乐依然存在，直到今天，复调音乐的种种手法仍是我们发展音乐所不可缺少的。在我国，不仅专业音乐工作者接受了复调而且把它应用于自己的作品中，从我国群众歌唱艺术的发展变化也可以看出普通民众正在接受复调音乐。解放前我国的群众歌曲基本上是单旋律的，到改革开放前也无大变化，那时候老百姓说的“大合唱”，其实是很多人参加的“齐唱”。但近二、三十年全国的业余合唱团迅猛发展，许多从未受过专业训练的普通老百姓却能演唱混声四部合唱，二重唱、二部合唱更是大

^①戴念祖. 天潢真人朱载堉. 河南教育出版社. 2008年版

家非常熟悉的演唱方式。至于众多的学习钢琴的孩子和中老年人，复调音乐作品（包括《创意曲》）也是他们练琴的重要内容。但这并不意味着我们已经理解和掌握了复调。

复调不仅仅是一种音乐形态，也不仅仅是一种创作手法，它还是一种理念、一种思维方法。我们传统的单声部音乐虽然很美，但也存在缺陷，这是我们必须正视的。和多声部相比，单声部显得单薄、单纯、单调，缺乏立体感。我们生活的现代社会较之数百年前复杂多了，在这样的世界、这样的社会里生活，单线条地思维逻辑已不大适应，我们必须学会全方位、多层次、多角度、立体化地审视、研究问题。音乐领域中的复调音乐正是这种思维模式的产物，它把两个或两个以上的线条有机地结合在一起，在创作复调乐曲时，不仅要考虑一个线条的发展，它的高低起伏，它的节奏安排，它的句、段结构，它的速度、布局……而且必须考虑不同声部之间的关系，它们之间的远近距离，它们之间的矛盾与和谐，它们之间的节奏协调，它们结合在一起所产生的和声以及它们结合后的整体效果……这当然要比单线条的思考要复杂得多。在学习复调中我们必须从整体出发，这里决不仅仅是手法，更多的是观念，是思维方法。

对于经过音乐院校正规教育的音乐工作者来说，复调不是什么新鲜东西，不少人还可以采用复调的手段制作音乐。但即使这部分音乐人中真正用复调思维创作的恐怕并不太多，这也不奇怪，我们几千年的传统注定了我们的骨子里，我们的血脉中性思维的模式，在写作时难免先有单旋律，再根据对位法、和声学的原理加以“包装”，使之成为多声部的或有和弦伴奏的作品。看来我们还需要若干代的努力，让多层次、立体化、全方位思维融入我们的血液中。

至于现在的许多琴童不爱弹巴赫，一些老师不爱教巴赫，也应引起我们的重视。“学巴赫”就是学复调，孩子们不爱弹《创意曲》之类的作品，说“不好听”、“难弹”。“不好听”，可能是因为时空和民族的距离太远；“难弹”是可以肯定的，但不能成为理由。问题在我们缺乏优秀的复调作品，无法用民族的复调取代巴赫，这是需要我们努力解决的。老师不爱教巴赫，认为教孩子学巴赫的作品“吃力不讨好”则值得反思。那些编纂钢琴考级教材的钢琴家们是有真知灼见的，在各级考核中都有复调的内容，作为一个导向十分必要。一些业余教授钢琴的老师，如果不是考级的要求，可能会抛弃巴赫的作品，显然这样下去，我们的孩子会离复调越来越远。现在我们仍应学“小巴赫”学《创意曲》，学《平均律钢琴曲》，我们要钻进去，学到我们需要的东西。通

过若干年的努力，我们必然会涌现出大量的具有民族风味、民族特色的复调作品，有属于我们民族自己的一套复调教材。到那时，我们民族的音乐思维中必然增添相当多的复调因素，它将把我国的民族音乐带入更广阔的空间。

结 语

在巴赫的全部作品中,《创意曲》算不上代表作,也不是鸿篇巨制,十五首《二部创意曲》(Invention)和十五首《三部创意曲》(Sinfonin)都是小型乐曲,但这些小曲流传至今,并且是钢琴学子们必不可少的宝贵教材,不少钢琴家在演奏它们,一些专家也在反复研究它们,这绝非偶然。

一、《创意曲》对十二平均律应用于键盘乐器具有开创性的意义,并为《平均律钢琴曲集》的问世作了准备。1691年,当维克梅斯特提出把十二平均律应用于键盘乐器的设想时,遭到很多人的怀疑和反对,巴赫是这一设想的勇敢支持者和实践者,他写作《创意曲》具有开创和突破的意义。尽管在《创意曲》中他仅用了十五个调,但却为《平均律钢琴曲集》的推出做好了准备。《平均律钢琴曲集》是巴赫的代表作,被誉为“旧约全书”,其中有不少乐曲(如升F大调前奏)是以创意曲格局创作的,其本身也是创意曲,如主题设计、节奏处理、谋篇布局和线条进行等均按创意曲写作。另有多篇与《创意曲》有着极为密切的联系,如《升d小调前奏曲》与《d小调二部创意曲》、《E大调前奏曲》与《E大调三部创意曲》、《降B大调赋格》与《b小调三部创意曲》、《A大调变奏曲》与《f小调三部创意曲》……都可以在相互对照中看出两者的诸多内在关联,只不过创意曲相对规模小些、简单些罢了。^①

二、短小精致、篇篇珠玑、独具匠心:全部三十首《创意曲》篇篇都是精心制作的,无论形式结构、情趣意境、主题的发展手法等均有自己的独到之处,短小精练、一音不易,堪称范曲,无论较为简单的二部还是较为复杂的三部都值得人们反复学习、研究、欣赏。其创作精神、主题发展手法乃至写作技巧等方面绝不在《平均律钢琴曲》之下,反能超越它。由于《创意曲》不仅短小精致、具有较高的艺术性而且又较易演奏,因而受到广泛欢迎,从而增加了其存在价值。

三、在《创意曲》中可以看出后世音乐发展的端倪:著名的维也纳古典乐派是巴赫之后兴起的,它的第一个代表者海顿比巴赫要小47岁,他开创了交响曲的新的主调音乐风格,巴赫虽以写复调为主,但他的作品(含《创意曲》)中就有主调风格的乐曲。例如二部创意曲的第二首是由气息悠长的旋律写成的卡农曲,有着较浓的主调成分。

^①赵晓生.巴赫的《平均律键盘曲集》与组曲、序曲、幻想曲、创意曲之关系.钢琴艺术.2007.11、12期。

又如三部创意曲的第五首，高音部与中音部宛如女声二重唱，其中有很多平行 3、6 度，而低声部则是分解和弦的固定低音，极具主调性格。有人说海顿“确立了以短小动机进行展开的发展原则”，而这一原则本是巴赫的创造，在《创意曲》中已看得很清楚。德、奥两国的音乐传统一致，巴赫对海顿的影响是不言而喻的。历史记载表明，另两位维也纳古典乐派的代表者莫扎特、贝多芬都十分尊敬巴赫并认真研究过巴赫的许多作品（包括《创意曲》），他们的音乐与巴赫的音乐有着千丝万缕的联系，贝多芬还曾认真地抄写过《创意曲》。浪漫派的肖邦曾将《创意曲》作为教授钢琴的教材，门德尔松则把《创意曲》作为自己的保留节目，并曾多次弹奏这套乐曲给伟大的文学家歌德听。从这些事例中可以看出《创意曲》对后世音乐家的影响。巴赫把高度发展的复调音乐推向了顶峰，他去世后，主调音乐迅速取代了复调音乐。从表面看似似乎较突然，但巴赫的影响仍蕴含其中。

巴赫对浪漫派的影响似乎更多表现在音乐的情趣方面。浪漫主义音乐更多考虑自由的主观表现，更多个人精神生活的流露，巴赫的作品中已包含了这种倾向。尽管巴赫写了很多宗教音乐，但世俗音乐也不少，在《创意曲》中就有许多巴赫个人情感的自然流露。像三部创意曲的第四首就是一首浪漫主义的悲歌，三部创意曲的第十四首有极强的歌唱性又极富浪漫情调，说它们是浪漫主义音乐的先驱应不算过。

巴赫的音乐从表面看大多平静、安详、协和，没有近现代音乐那些激烈的、半音化的乃至不协和、无调性的噪音，然而，仔细分析，巴赫作品中音程关系的不协和性超过了古典主义和浪漫主义时期。即使在《创意曲》这样的小型作品中，我们也可领略到半音化、摆脱调性束缚的倾向。如二部创意曲的第二首和三部创意曲的第十一首中运用的不协和音程就非常多。只不过巴赫把这些极不协和的音程（如小二、大七度等）以各种和弦外音或装饰音的形式出现，冲淡了其不协和性。

爵士乐在二十世纪起始于美国，它的显著特点是鲜明的切分节奏，但在巴赫的作品中就可找到它的影子。二部《创意曲》的第 6 首（E 大调）的连续切分节奏似乎就预示着未来爵士音乐的问世。从上面的简单分析中我们不难看出巴赫音乐的超前性。

十二音序列是二十世纪音乐家勋伯格的创造，但追起根来也离不开巴赫，在《创意曲》中就可找到根据。三部《创意曲》的第九首由三种不同形态的乐思组成，不仅三个声部都有很多半音进行，而且在极短时间内就出现了全部十二个音，如第三小节

到第四小节初，三个声部中就有十二个不同的音，这种情况在这首小曲中达9次之多。而且这首小曲中频繁转调，即使在古典主义与浪漫主义期间也并不多见。

四、为后世音乐开辟道路：“创意”就是创造乐意，巴赫起这个名字表明，学习弹钢琴的目的不仅为乐器本身，而且是学习作曲的途径。德国有位著名的研究《创意曲》的专家叫路德维希·兰德邵夫曾说：“由于写作创意曲，巴赫完成了在艺术及历史上极重要的新形式。他的方法是从几个音组成的小动机孕育而成主题，这主题又朝各个方面改变或被分割，一直到将内容丰富为止。只要是对位法的一切技法都用来发展，使之成为一个完美的整体，这是巴赫的独特发现。以后的器乐作品都采用了这种有机地发展动机的方法。”^①从这段论述中我们可以认识到《创意曲》在器乐发展历史上的重要性，它是我们打开作曲之门的一把钥匙。德国音乐史学家克雷茨玛曾说，德国钢琴音乐的优秀，正是基于这一充分发掘音响符号内在表现潜力原则的，而这一原则正是从《创意曲》开始的。他的这一评论已道出了《创意曲》在音乐史上的开创意义，我们还可以在这个论述的基础上加以发挥：不仅是德国，也不仅是在钢琴音乐领域，这一原则和它的多种技法影响了整个后世音乐的进展。当然，这一原则和相应的技法并非巴赫一人坐在屋里凭空杜撰出来的，在巴赫之前对位法已有了百余年的发展历程，是巴赫总结了前人的成果，第一个全面而完善地在作品中体现了这个原则，成熟地运用了这些技法。巴赫没有用文字总结，而是把理性的光芒深藏在音符深处，要人们去发掘。巴赫只用模进、模仿、复对位和倒影、扩大、缩小等变形技巧就把几个音的组合（或称一个音响符号）写成一首乐曲，而没有依靠其他新素材或其他外在的手段。就写作的技法而言，《创意曲》比作为“旧约全书”的《平均律钢琴曲》中的赋格显得更优秀。作为复调音乐的大师，《创意曲》是他创建有机地发展动机手法的开端，而他去世前完成的《赋格的艺术》则是对位法技巧的全面总结。

基于以上观点，我们有必要对《创意曲》作更深入的研究，让更多的人了解它、学习它、热爱它。

^①陈兆勋. 巴赫的二部、三部创意曲. 钢琴艺术. 2005. 6