VOYAGE D'EXPLORATION

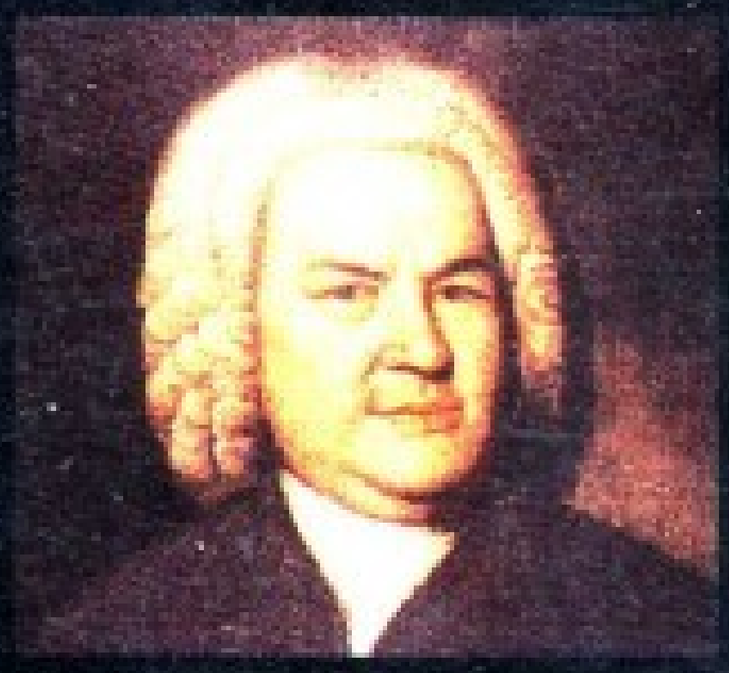
MAGNIFICAT JEAN-SÉBASTIEN BACH, LE CANTOR

巴赫

世人称颂的乐长

编著＝Paule du Bouchet

译者＝刘君荣／紫鸳黛



这个音乐家具有惊人的天才，又有平常人会有的朴实刻苦。
在上帝和世人的中间，乐曲很少能达到这样的境界。
可是在这固定的形象后面，
在《平均律钢琴曲集》、《b小调弥撒曲》
或是《马太受难曲》的完美杰作背后，
是一个温和又顽强的人，完全受音乐和宗教信仰的指引，
精通一切事物的准确节拍。
与他同时代的人只把他看作是才华洋溢的管风琴师。
后人又将他遗忘近一个世纪。
波勒·迪布歇描述了巴赫完全为音乐奉献的一生，
这是在历史上留下了神圣超凡印迹的一生。

ISBN 7-5327-2724-6
9 787532 727247 >
定 价: 36.00元

发现之旅 06

巴赫

——世人称颂的乐长

原著：Paule du Bouchet
译者：刘君强/蔡鸿滨
出版者：上海世纪出版集团
译 文 出 版 社
（上海福建中路193号）
易文网：www.ewen.cc
特约编辑：萧 风
执行编辑：谭宝全
印刷：上海精英彩色印务有限公司
版次：2002 年 6 月初版
印次：2002 年 6 月第一次印刷
印数：0001—7000册
书号：ISBN 7-5327-2724-6/K·096
定价：36.00 元

Copyright © 1991 by Gallimard
Chinese language publishing rights arranged with Gallimard through
Bardon - Chinese Media Agency（版权代理—博达著作权代理有限公司）
Chinese Translation Copyright in simplified characters version
© 2001 by Shanghai Translation Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

巴赫——世人称颂的乐长/(法)迪布歇(Bouchet,P.D.)著；刘君强,蔡鸿滨译.—上海：上海译文出版社,2002.6
(发现之旅)
ISBN 7-5327-2724-6

Ⅰ.巴… Ⅱ.①迪…②刘…③蔡… Ⅲ.巴赫,J.S.(1685—1750)-生平事迹 Ⅳ.K835.165.76

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 051911 号

图字：09-2001-051 号

“我认为，《钢琴曲集》48首赋格曲中任何一首乐曲，
比所有优美的诗歌都更贴近我们的思想。
我的意思是说更贴近我们空白的律法——
未书写成文的律法。
歌德(Goethe)讲过一句关于巴赫的音乐的惊人妙语，
使我永远难忘：
‘这正是上帝在创造世界之前，与自己的交谈。’
当然，关于人间天堂的想象，
代表着我们生命中的某些时刻，
因在世俗的重担下得以稍喘一口气，
便玩味起纯洁的才能，像孩童一样兴致勃勃。”

阿兰(Alain)
《音乐杂志》,1932年



Gott ist mein König &c. ab 16. 2



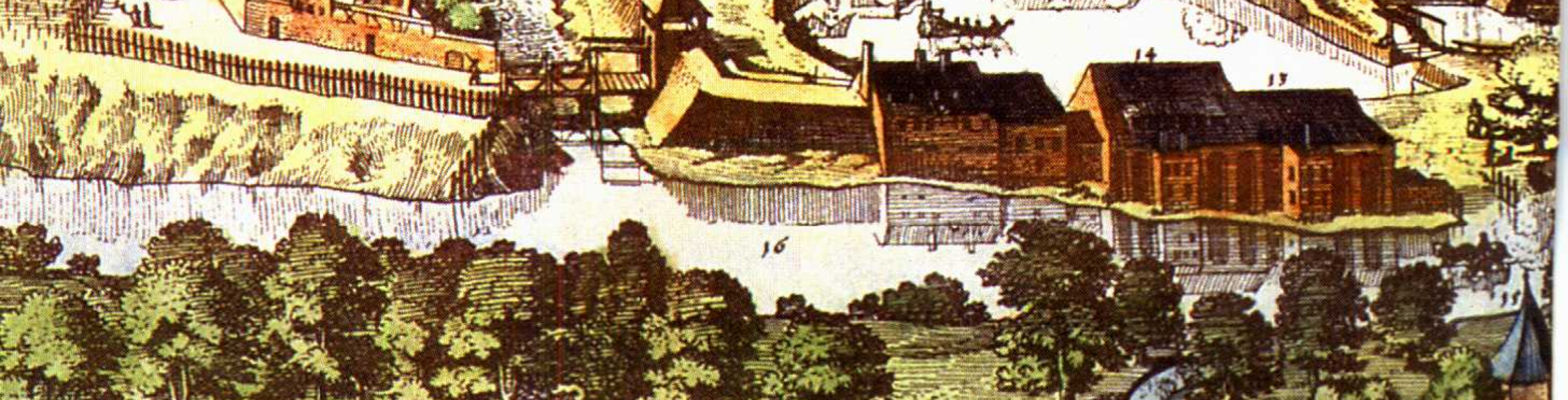
. Nicolaus. 6 S. Blasius. 11. Walisch thor.
. Iacobus. 7. Barfüßer. 12. S. Kilian.
Hellsetisch thor. 8. Alle Heiligen. 13. Newe pforte.
Beata Virgo. 9. Prediger 14. S. Martin

de place 22. 13 Trombe - Tambour. 2 Viola
doi Hautb: Basson. doi Flauti - Violon
& Voci. è & in Ripieno.



Praeludium - cum Fuga - c.

Passaggio



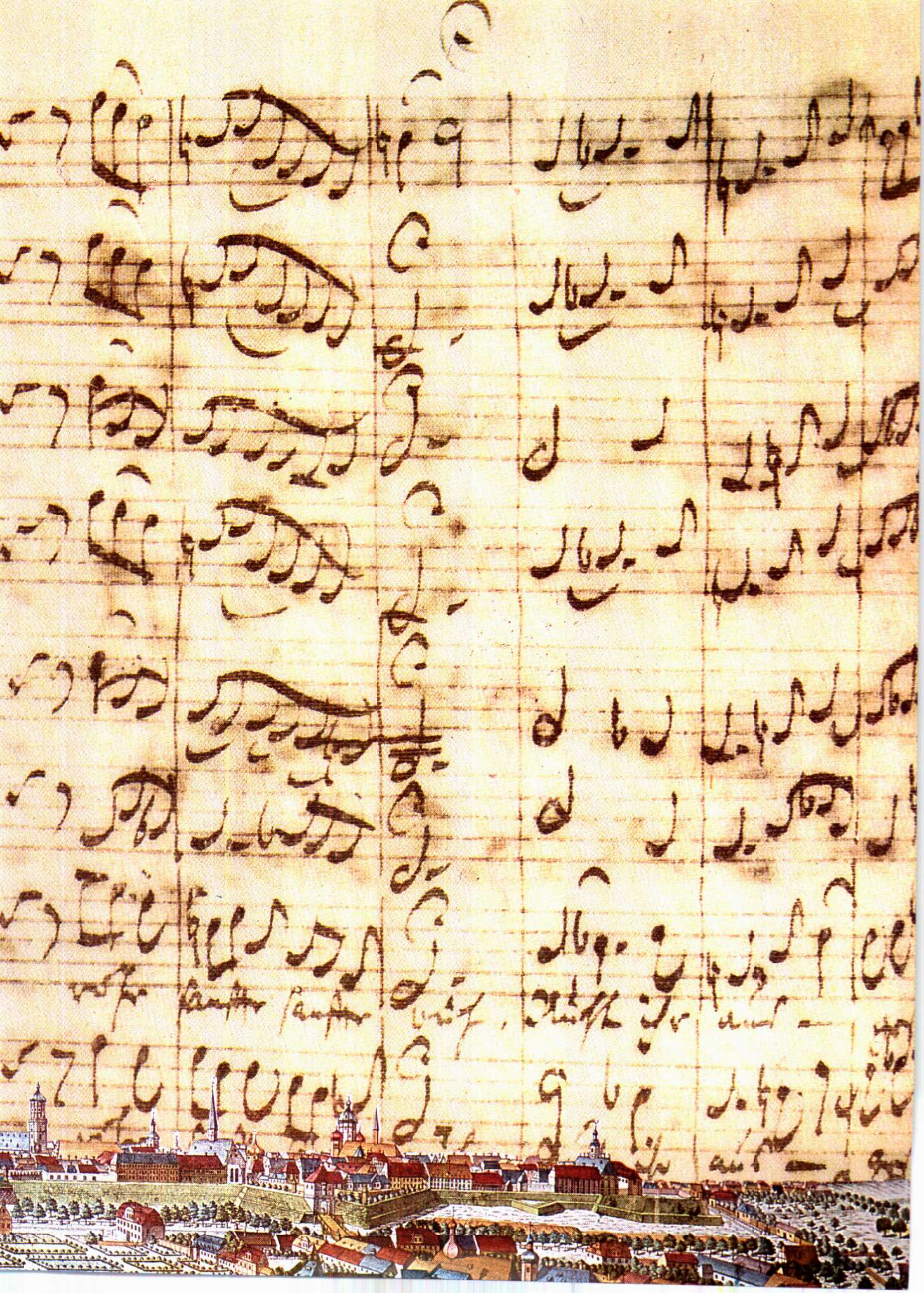
G.B. Vesa liber — per Joan: Sebast:











目 录

13 第一章：约翰·塞巴斯蒂安·巴赫出生在马丁·路德的家乡

29 第二章：学艺

47 第三章：伟大的管风琴师

67 第四章：《勃兰登堡协奏曲》

87 第五章：乐长巴赫

115 第六章：《音乐的奉献》

129 见证与文献

186 唱片分类目录

190 引用作品目录

192 图片目录与出处

197 索引

Paule du Bouchet

生于 1951 年，早年学习哲学和音乐，
后来成为钢琴家，演奏爵士音乐，同时任哲学教师。
1979 年后，从事儿童音乐教育，
继而转向青少年读物出版和写作事业。
1980 年，开始对巴罗克音乐发生兴趣，学习演奏羽管键琴，
现为巴黎 Gallimard 出版社发现丛书音乐系列负责人。
已为青年和广大读者写过好几部著作。

巴赫

世人称颂的乐长

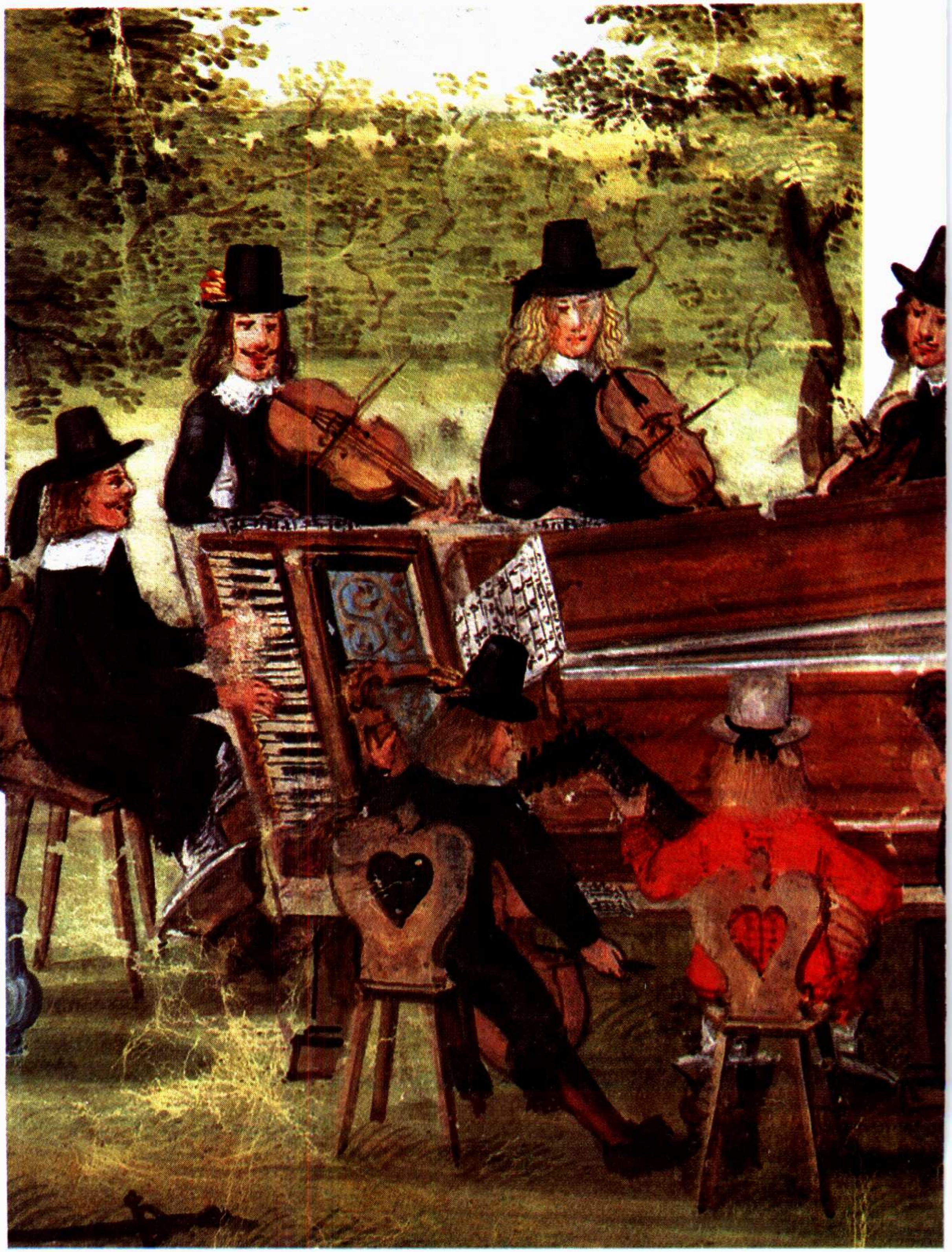


原著 = Paule du Bouchet

译者 = 刘君强

蔡鸿滨

上海译文出版社



1685年3月23日，
“城镇乐师”约翰·安布罗修斯·巴赫
(Johann Ambrosius Bach)在日耳曼爱森纳赫
(Eisenach)的格奥尔根教堂(Georgenkirche)，
为他的第四个儿子举行洗礼。
孩子取名约翰·塞巴斯蒂安(Johann Sebastian)。
约翰是祖名，塞巴斯蒂安则是孩子教父的名字。
150年以前，马丁·路德(Martin Luther)就是从
这个教堂的讲坛上向教皇发起了迅猛的挑战，
从而打开了宗教改革的大门。
这是历史的巧合吗？
巴赫的一生证明这是极具象征意义的巧合。

第一章

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫出生在马丁·路德的家乡

“经验已经证明，我们只能肯定一件事：除了上帝的话语，惟有音乐值得赞美。……我们要去安慰那些悲伤的人，或者去劝诫那些沾沾自喜的人，去鼓舞那些绝望的人，去感化那些傲慢的人，去平息那些热恋者的痴情，去化解那些相互仇恨者之间的敌意，……除了音乐，还能找到更有效的方法吗？”

马丁·路德
《音乐颂》，1538年



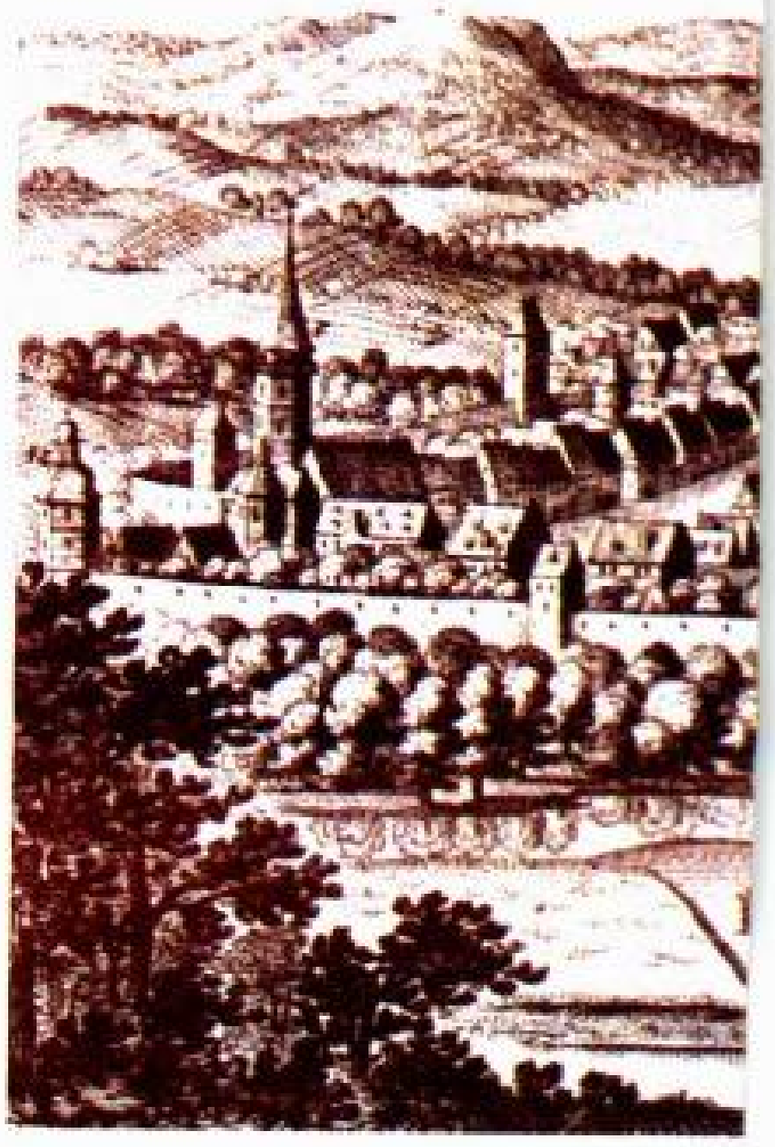
在爱森纳赫地区，格奥尔根教堂就是巴赫家族音乐活动的中心。约翰·安布罗修斯的堂兄，也就是塞巴斯蒂安的伯父，约翰·克里斯托夫(J. Christoph)20年来一直是当地教堂的管风琴师。他也是音乐界的一个知名人物。路德派教义和管风琴，犹如两条线贯穿巴赫的一生，他的一切都由此开始。可以说，塞巴斯蒂安是天生的音乐家。早在他懂得音乐是什么之前，他就已经是一位音乐家了。

对巴赫一家来说，音乐是一种与生俱来的天赋。从上几代人开始，他们的祖先不是当风琴师，就是当吹笛手，或者就在村镇旅馆里拉小提琴。祖先法伊特·巴赫(Veit Bach)，是韦希马尔(Wechmar)的磨坊师傅，他就是伴着磨盘的节奏而拨弄琴弦的。从此巴赫家就世代操习音乐。自法伊特开始，到塞巴斯蒂安这一代总共31位家庭成员当中，就有28位是弦乐器制造师傅或者是制作键盘乐器的巧手、歌手、教区风琴师、城镇乐师或宫廷乐师。

1685年，日耳曼的政治地形和各种制度状况，都因37年前的威斯特伐利亚(Westphalie)和约而造成：领土分散，诸侯国众多，制度不一。各诸侯国君王在本国拥有至高无上的权力，有权与其他诸侯国，甚至外部强国签订同盟条约。爱森纳赫小城向来信仰马丁·路德派教义，是独立的萨克森－爱森纳赫公国(duché de Saxe-Eisenach)的所在地。

约翰·安布罗修斯于1674年迁入弗莱施小巷(Fleischgasse，即今路德街5号)。约翰·塞巴斯蒂安就是在这里出生的。





图林根(Thüringen)的心脏——爱森纳赫

塞巴斯蒂安的祖先自 1580 年起，便已在这片土地上安家立业了。巴赫一家毅然在图林根定居下来。“巴赫”这个名字源于德语，使人想起浪迹天涯的生活。“巴赫”的含意是“溪流”。在茨冈语(langue tzigane)或东欧某些地区的方言里，它的意思是“流浪乐师”。因此，无论在爱尔福特(Erfurt)、奥尔德鲁夫 (Ohrdruf)、阿恩施塔特(Arnstadt)，或韦希马尔、哥达(Gotha)、迈宁根(Meiningen)、……或格拉 (Gera)，特别是在爱森纳赫，都有巴赫家的子孙。

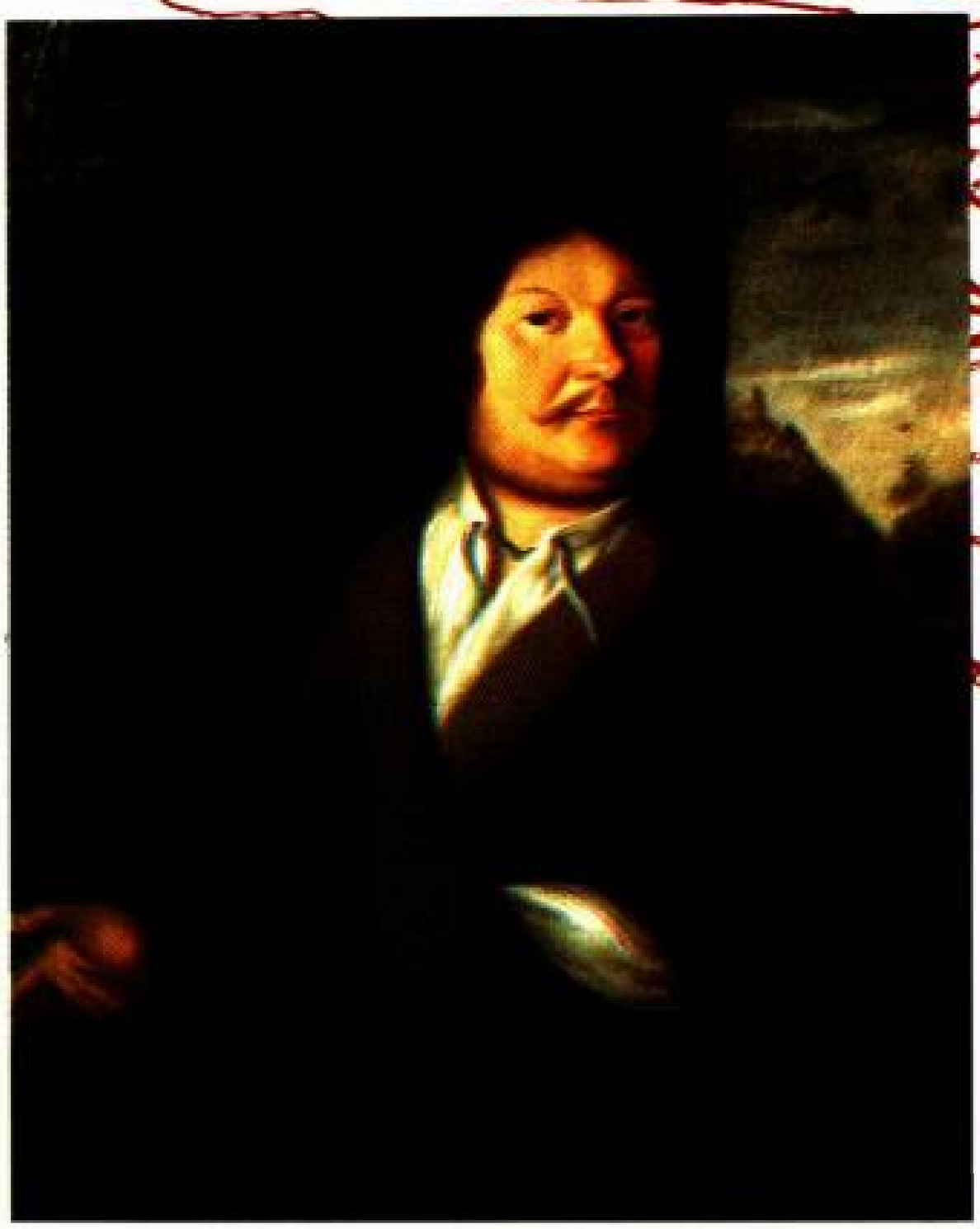




“每年的开销是40盾(gulden)，4格罗申（groschen）加8芬尼(pfennige)，还加房租……”



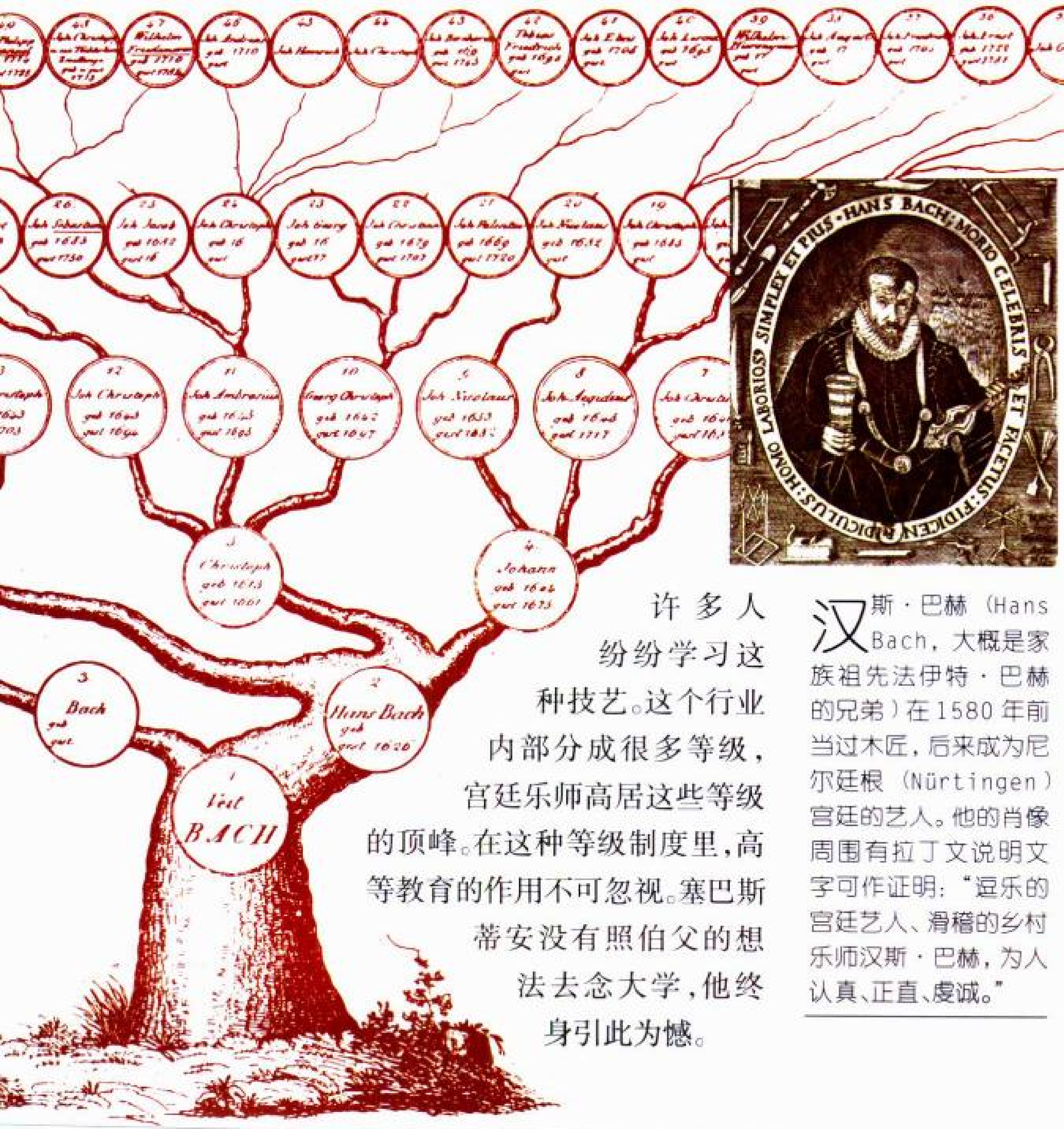
约翰·安布罗修斯虽然深受同胞喜爱，但他作为城镇乐师所得并不丰厚。不过全家和睦相处，光阴便在平和的宗教信仰和愉悦的音乐生涯中流逝。这种平静的岁月也曾由于死亡的突然袭击，4个孩子先后夭折而受到干扰。但是，这种死亡是路德派教徒所谓的温馨的死亡（他们有一首赞美歌，名字就叫《来吧！温和的死亡》）。这种多次猝临巴赫家的打击，不仅给年幼的塞巴斯蒂安带来惨痛的经验，而且人生中回避不了的死亡主题，仿佛也提前奏响了序曲。约翰·安布罗修斯的丧子之痛在音乐上得到某种补偿。他曾把大儿子约翰·克里斯托夫(J. Christoph)托付给有名的乐师帕黑尔贝尔(Pachelbel)教导。现在，他高兴地看到他的长子在奥赫德鲁夫当上了风琴师。而塞巴斯蒂安很早就对小提琴表现出特





殊的才能，这是他父亲最擅长的乐器；他的风琴也弹得很好，这是从伯父那里学来的。

约翰·安布罗修斯的教育原则非常简单：孩子到了14岁，就得离开学校到某个乐师那里去当学徒。他的伯父约翰·克里斯托夫则对家庭的名声更为自豪和珍惜，对于改善家庭的社会地位也更为重视。他要求自己的孩子都要进大学。当时乐师的职业已得到社会公认，



许多人纷纷学习这种技艺。这个行业内部分成很多等级，宫廷乐师高居这些等级的顶峰。在这种等级制度里，高等教育的作用不可忽视。塞巴斯蒂安没有照伯父的想法去念大学，他终身引此为憾。

爱森纳赫的音乐活动主要由两个人负责：一是宗教仪式负责人约翰·克里斯托夫（左页上图），一是他堂弟、塞巴斯蒂安的父亲约翰·安布罗修斯（左页下图），他也曾担任本城宗教仪式之职。

汉斯·巴赫（Hans Bach，大概是家族祖先法伊特·巴赫的兄弟）在1580年前当过木匠，后来成为尼尔廷根（Nürtingen）宫廷的艺人。他的肖像周围有拉丁文说明文字可作证明："逗乐的宫廷艺人、滑稽的乡村乐师汉斯·巴赫，为人认真、正直、虔诚。"



拉丁文和音乐，生动活泼的语言

现在，塞巴斯蒂安 8 岁了。他进了爱森纳赫的拉丁文小学。在学校里，学生学习人文科目，为将来升中学和最后进大学作准备。塞巴斯蒂安天分高，迅速学会拉丁文，很快便超过了哥哥约翰·雅各布(J. Jacob)。另外，他还有一副极好的高音歌喉，是学校合唱团的团



在路德教派的宗教仪式里，幼童的角色非常重要，因为仪式中禁止女声出现。奥赫德鲁夫的合唱团有三十多名歌手，塞巴斯蒂安无疑是其中杰出的一员。据福克尔（Forkel）从塞巴斯蒂安的次子埃曼努埃尔（Carl Philipp Emanuel）那里获悉的情况，“约翰·塞巴斯蒂安的嗓音优美动听，音域宽广，有很高的发音素养。”

员。这个合唱团可以演唱经文歌（motet）和清唱剧（cantate）。因此，格奥尔根教堂辖区内的信徒每星期天聚会的时候，便都能欣赏到巴赫一家演唱的音乐。大哥约翰·克里斯托夫弹风琴，爸爸安布罗修斯拉小提琴或中提琴，还有小塞巴斯蒂安用他那纯净动听的歌喉唱歌。这还不包括巴赫家其他成员哩！其实，巴赫一家，人人都堪称优秀的音乐家。

9岁的孤儿

1694至1695年间，塞巴斯蒂安先是失去了母亲，接着又失去了父亲。巴赫一家解体了。约翰·雅各布留在爱森纳赫，随新来的城镇乐师学艺；他的另外两个弟弟则由在奥赫德鲁夫任风琴师的大哥收养。对约翰·克里斯托夫来说，这可不是一件容易的事。他两个弟弟都比他小得多，这等于给哥哥家凭空加了两个外来人；而大哥新婚不久，家里还有个婴儿，收入又非常微薄。然而大哥责无旁贷地挑起了重担。他不仅收养了两个弟弟，还要让他们继续学业及音乐。

塞巴斯蒂安刚满10岁，便自己挣得了一份收入。他在奥赫德鲁夫的拉丁文学校合唱团里唱歌，领津贴45弗罗林，外加一份口粮和柴火。因此，小小年纪的塞

塞巴斯蒂安就读的奥尔德鲁夫拉丁文学校，一向享有盛誉。他进入该校四年级（学校共有六个年级，即一到六年级）。1695年，在校学生人数多达300名，就是很好的证明。在一个居民不到4000人的城镇里，这确实是个令人惊叹的数目。学校规定的课程有拉丁语、文体习作、基础希腊语、阅读《新约圣经》。另外还设有修辞学、算术、地理和自然科学等课程。除此之外，还有歌唱技巧和一般音乐的深入练习（每周四五小时）。

巴斯蒂安便已预感到：在这人事纷繁的尘世间，没有根基就谈不上安身立命。他唱歌，人们才付给他报酬。于是他将永远牢记：通向上帝的道路是人走出来的。与此同时，他在中学里继续学习，各科成绩都很出色。

也就是在此时，他对路德派的教义发生了浓厚的兴趣。他对于神学研究的兴趣，很可能是来自幼年早熟的经验，来自四个兄弟姊妹及双亲的早逝。要承受亲人死亡的现实，宗教便可以帮大忙。他相信，宗教可以打开通向永恒真理的大门，而死亡便是这些永恒真理的第一个标志。

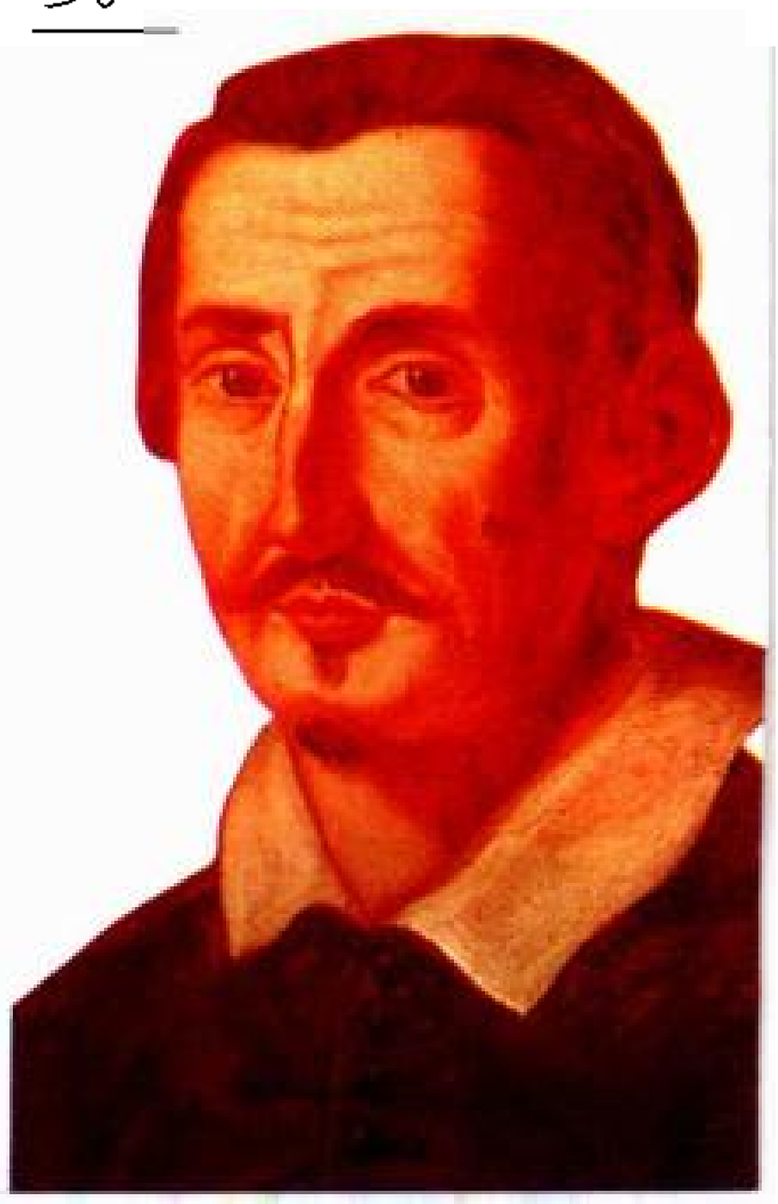


17世纪的弗雷斯科巴尔第，是意大利杰出的音乐天才，尤其擅长钢琴、管风琴。

强烈的求知欲

眼下，当务之急还是音乐。哥哥教他弹羽管键琴，还给他讲作曲的入门课程。哥哥让他品味音乐之美，后来他从这丰富的源泉中受益匪浅。哥哥教他欣赏意大利的弗雷斯科巴尔第（Frescobaldi），日耳曼的柏格兹特胡德（Buxtehude）、赖因肯（Reinken）、布鲁恩斯（Bruhns）、博姆（Böhm），还有几个古代的法国音乐家。老师很杰出，塞巴斯蒂安也努力学习。不久，他就弹熟了哥哥让他学的所有作品。

约翰·克里斯托夫可能对这位小弟弟感到嫉妒。有一天，他甚至不准弟弟抄写他的一本笔记，这本子里记有当时几位日耳曼键盘乐器大师的佳作，如弗洛贝格（Froberger）、克尔（Kerll）、帕黑尔贝尔等人。晚上，塞巴斯蒂安瞒着哥哥，把乐谱偷出来趁着



月光不停地抄写。6个月后，对于这份音乐瑰宝他便完全了然于心。这件事还是被兄长发现，哥哥没收了他的手稿。这样做似乎有点欠通情理……但这并没有影响他对兄长的感情。后来，他把自己最初的一部钢琴曲作品《E 大调托卡塔随想曲 - 赋格》献给了哥哥。

吕讷堡(Lüneburg)的合唱团员

可是，约翰·克里斯托夫的家里人口越来越多，收入却没有增长。塞巴斯蒂安感到自己成了哥哥的负担。他14岁了，对年轻的路德派信徒来说，这个年纪已算成熟。一天，有个唱诗班领唱路过奥尔德鲁夫，塞巴斯蒂安从他那里打听到，吕讷堡训练教区儿童唱诗班的米夏埃尔学校(Michaelisschule)招生，塞巴斯蒂安便去应试。



吕讷堡远在图林根边界之外。塞巴斯蒂安和同学埃德曼(Erdmann)步行了350公里才抵达。他们马上被收为教会合唱团团员。这个合唱团水准很高，能够演唱多声部对位法乐曲(musica figuralis)中高难度的曲目及宗教复音音乐(polyphonie)。他们的收入十分微薄。但

在吕讷堡，15名擅长合唱的学生组成教会合唱团，每星期日演唱一次无伴奏四声部或更多声部经文歌。每3周或每逢宗教节日，演奏一次“小乐曲”，即有乐器伴奏的单声部或多声部乐曲。



因为合唱团供吃住，还供取暖照明，塞巴斯蒂安的经济状况比在奥尔德鲁夫时好多了。

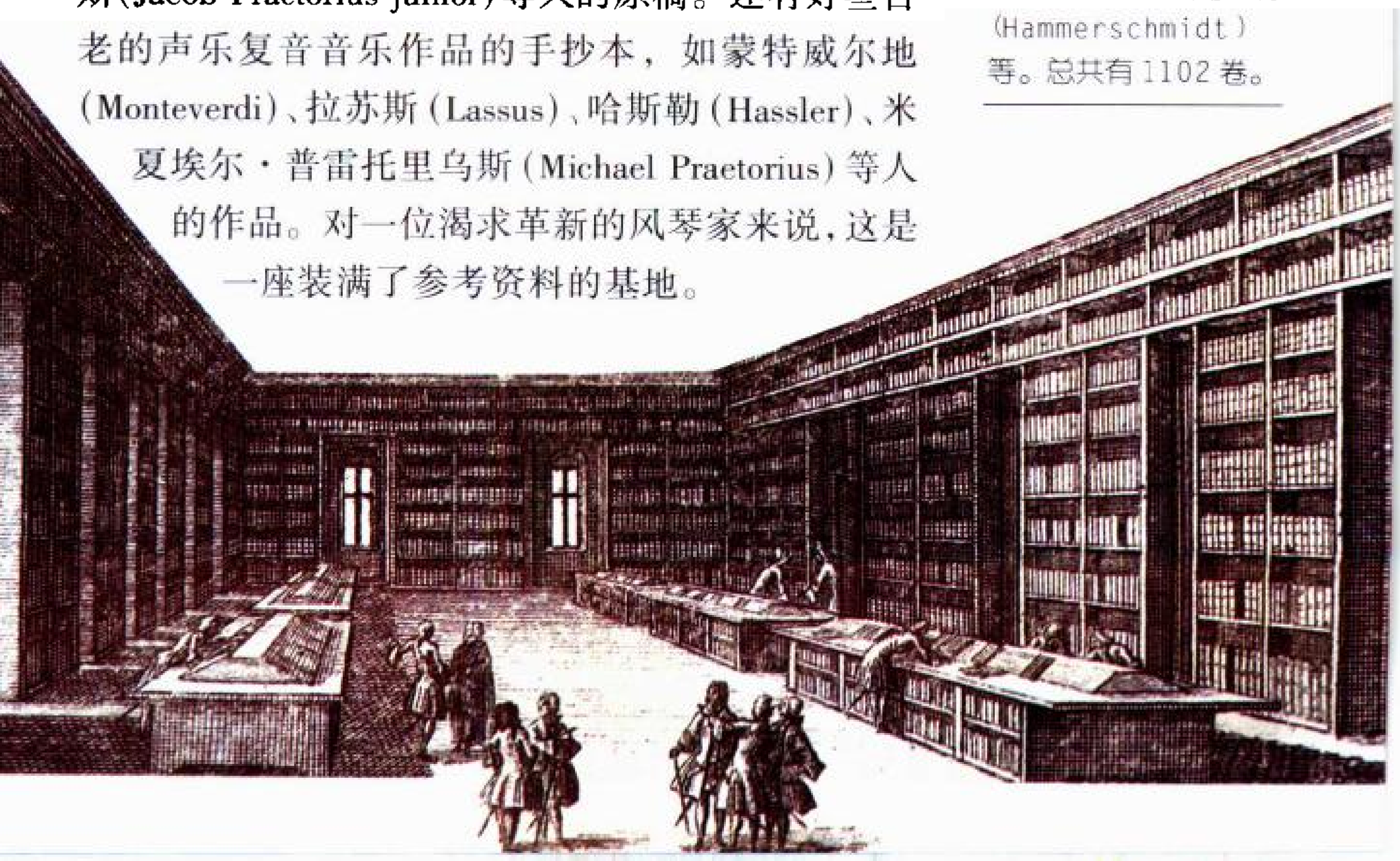
到合唱团一段时间后，塞巴斯蒂安失去了他那优美的女高音。随之而来的低音音域远不如原来的高音出众。塞巴斯蒂安便更加在乐器演奏上下功夫。

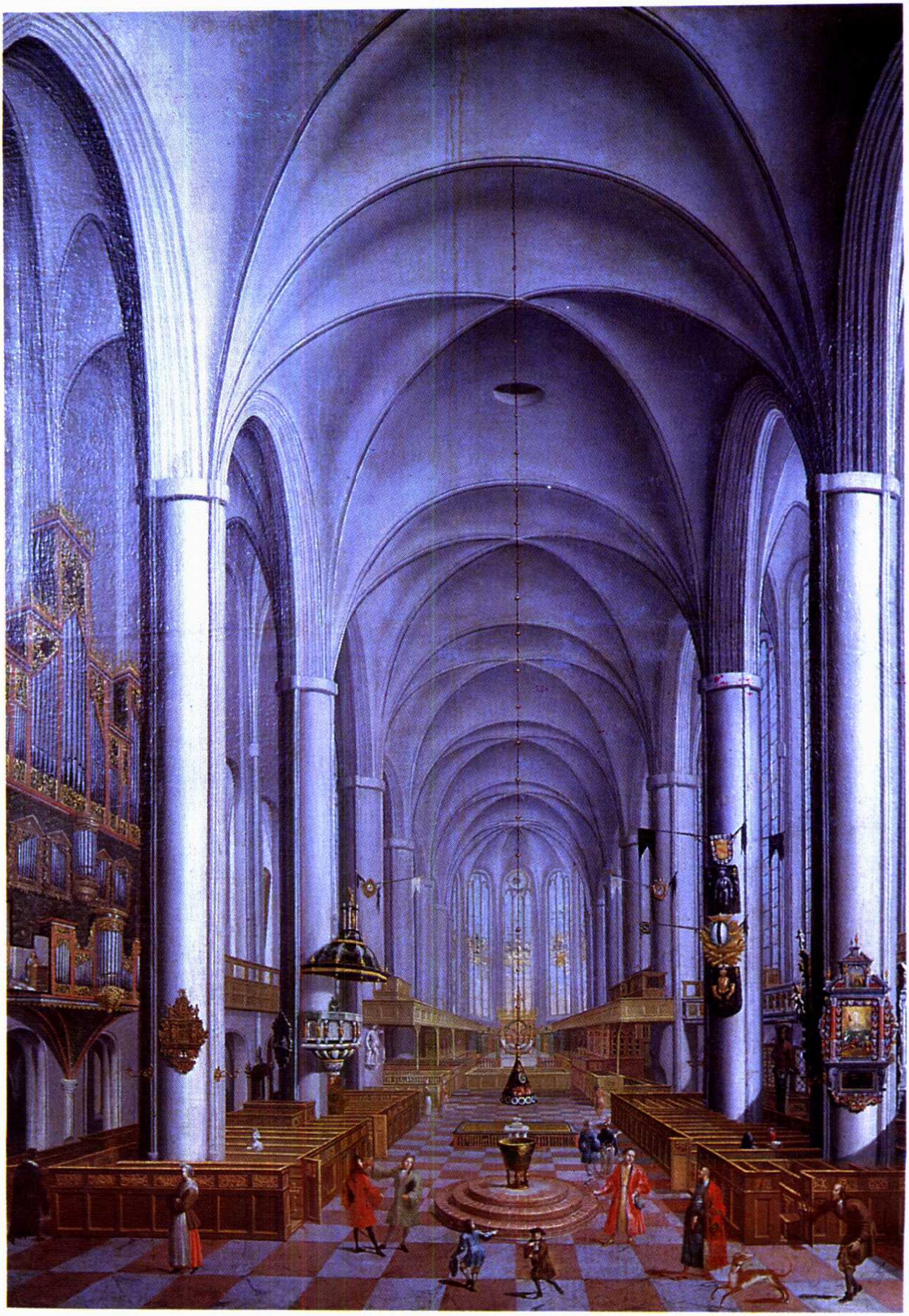
丰富的音乐史料和得天独厚的环境

吕讷堡除米夏埃尔学校的音乐图书馆外，还有别的一些财富。特别是在约翰教堂的档案馆里，藏有大批管风琴曲乐谱原稿，其中有荷兰管风琴演奏家斯韦林克（Sweelink）、沙伊特（Scheidt）、谢德曼（Scheidemann）、弗洛贝格、小雅各布·普雷托里乌斯（Jacob Praetorius junior）等人的原稿。还有好些古老的声乐复音音乐作品的手抄本，如蒙特威尔地（Monteverdi）、拉苏斯（Lassus）、哈斯勒（Hassler）、米夏埃尔·普雷托里乌斯（Michael Praetorius）等人的作品。对一位渴求革新的风琴家来说，这是一座装满了参考资料的基地。

1701年，著名的风琴制造师赫尔德（J.Balthazar Held），将米夏埃尔教堂（Michaeliskirche，右图）的管风琴修复。巴赫听这位能工巧匠解说这非凡的乐器，了解管风琴制造工艺的知识。

米夏埃尔学校有一座音乐图书馆。馆内藏有1555年以来的名家乐谱，主要是意大利和日耳曼大师的作品，有刻印本和手抄本：如蒙特威尔地、拉苏斯、意大利的卡里西米（Carissimi）、乌切利尼（Uccellini）、普雷托里乌斯、沙伊特、德国的夏因（Schein）、许茨（Schütz）、哈默施米特（Hammerschmidt）等。总共有1102卷。









教会合唱团的成员可以去为贵族子弟而设的学校听课。课程有古典文学、神学、拉丁文……特别还有法文课。在米夏埃尔学校，贵族学生之间只准讲法语。德·拉塞尔(de la Selle)是法国作曲家吕里(Lully)的学生，也是塞巴斯蒂安寄宿的艺术学校的舞蹈教师，他给学校带来巴黎的气氛和乐曲。另外，这位老师还跟不伦瑞克－吕讷堡(Brunswick－Lüneburg)公爵有来往。经德·拉塞尔的引荐，塞巴斯蒂安住进了公爵的塞拉(Cella)宫廷。他在那里遇见很多法国人。塞巴斯蒂安就这样认识了法国音乐。

法国风格和意大利风格的抗衡

塞拉小公国倾向加尔文教派，很少演奏宗教音乐；室内器乐却十分流行。塞拉小教堂有些保留曲目，比如马雷(Marais)、唐格勒贝尔(d'Anglebert)、德拉朗德(Delalande)、格里尼(Grigny)、库伯兰(Couperin)、马尔尚(Marchand)等人的作品。吕里的风格由曾跟随在他身边的几位大师传到日耳曼，于是法国式序曲和组曲，便与来自意大利的奏鸣曲和协奏曲交相辉映。

法国音乐家最晚接受巴罗克风格的洗礼，却是最早抑制这种风格极端发展的先锋。吕里(左上图)虽系意大利籍，但一心向往法国。就是他阻止了意大利歌剧在法国的发展。与此同时，17世纪的法国科学家梅森(Mersenne)在他的《普通和声学》中，则把“极端强烈的”法国音乐和“永远柔和的”意大利音乐作了对比。



自17世纪起，各民族之间不同音乐风格的对立已经非常明显。这种对立首先表现在法国精神和意大利精神的不同上。法国人腼腆，有节制，爱好形式美。意大利人热情，外向，不拘形式。意大利是巴罗克(baroque)风格的摇篮，这种风格在意大利自由地发展。法国风格在当时被视为与意大利自由风气相对立，这种风格的特征就是：用简短的动作和简洁的形式，表达出明确的意念。

这两个民族的音乐家彼此成见极深。有些按法国风格培养出来的器乐家，甚至拒绝演奏意大利音乐；同样的，意大利的音乐家也排斥法国音乐。其实他们根本做不到，因为一种特定的演奏技巧是和一定的风格相配合的。可以想见，音乐好比一种有声话语，若不懂那种语言，怎能用它讲话呢？

在法国，戏剧音乐始终与舞曲保持着密切的关联，与舞台舞曲或芭蕾舞乐曲更是分不开。戏剧音乐在交响乐组曲中采用了舞曲组曲的特殊形式，例如文艺复兴时期流传下来的舞曲组曲。

格奥尔格·威廉·不伦瑞克-吕讷堡公爵（Georg Wilhelm de Brunswick-Lüneburg）娶了一位法国妻子，多尔布勒兹（d'Olbreuse）。她是普瓦图（Poitou）人，热爱自己家乡的舞曲。因此在塞拉宫廷里，乐器弹奏的常常就是法国风格的舞曲序曲和组曲。巴赫在那里熟悉了这种曲式，以后在他创作的乐曲中曾出现多次。



“合并的趣味”和日耳曼风格

18 世纪，人们才终于把所谓的“合并的趣味”综合起来。这是两种风格之间文化冲突的结果。在作曲家泰勒曼 (Telemann) 的推动下，这种多元情趣的综合便成为日耳曼音乐的特征。众多作曲大师纷纷开始创作法国组曲，谱写意大利奏鸣曲和协奏典，同时又在其中引进“敌对的”成分。地方传统也促进了这种融合。

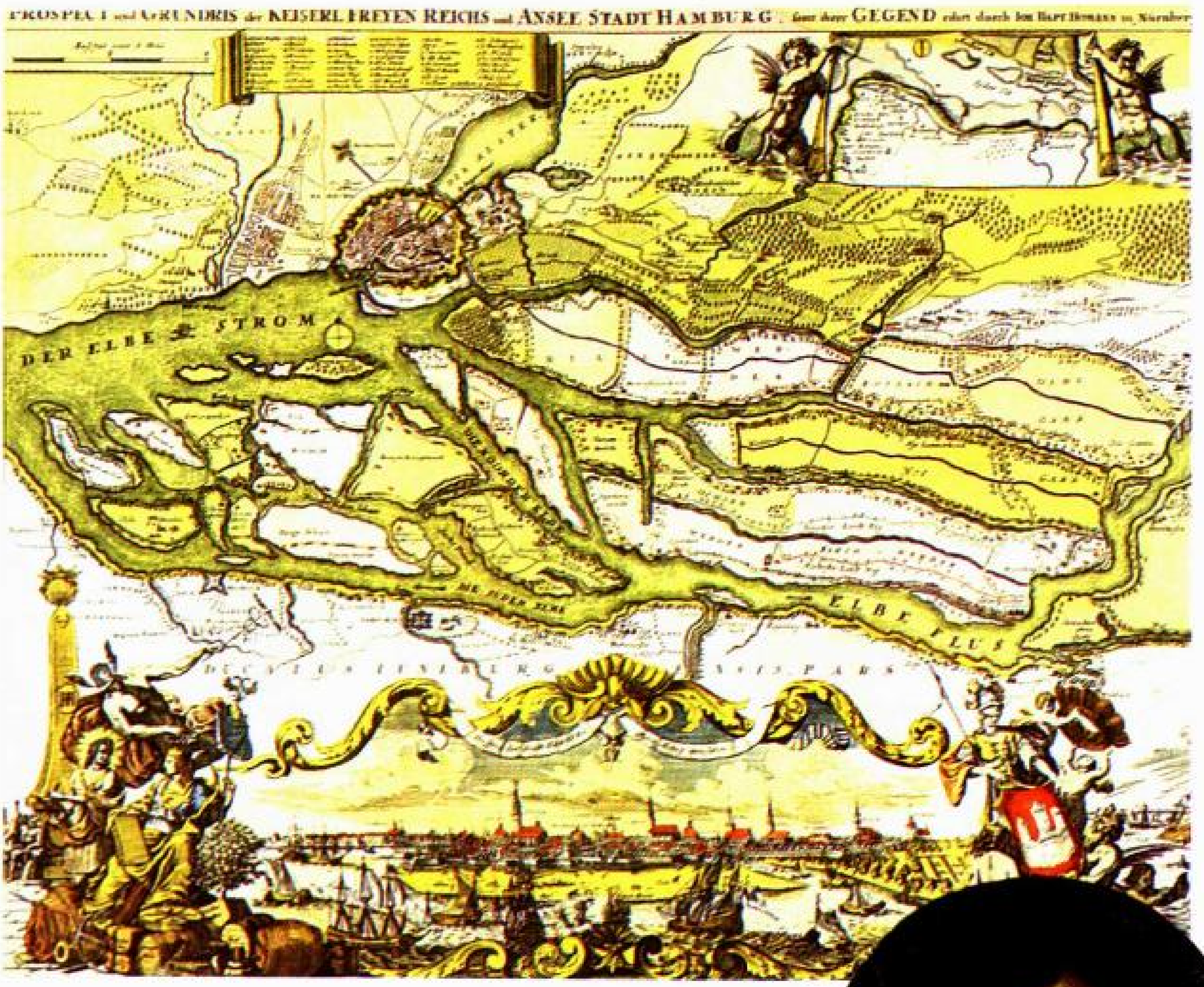
巴赫生逢其时。在塞拉宫廷，他发现了库伯兰的作品。奇妙的异国情调展现给他新的天地。他甚至写信给库伯兰。1701 年，巴赫常去看望博姆。博姆是约翰教堂的风琴师，也是图林根人，跟巴赫一家交往甚密。他是一位才华出众、感情丰富、喜欢装饰、精通法国风格的人物。

“几位最娴熟的羽管键琴大师非常谦虚，他们多次屈尊求教，来向我询问演奏我的乐曲的方法和风格。我因而产生期望：喜欢这些乐曲的巴黎、外省和外国人士，将会对我表示感谢，感谢我告诉他们一种可靠的方法，教他们如何正确演奏。”

库伯兰
1717 年
（下图）



不过，塞巴斯蒂安当时主要的老师还是赖因肯，他是汉堡卡塔琳娜教堂 (Katharinenkirche) 有名的风琴师。汉堡的琴管音乐素享盛名。在吕讷堡，虽然博姆的法国音乐风靡大众；但在汉堡，在风琴音乐方面占上风的，却是具有日耳曼传统的对位法 (contrepoint) 作品。它甚至成为一种真正的风格，仿佛在竞争、在夸示，而且往往表现得有些过分。对巴赫来说，这倒是一种新的生活和新的音乐观念，它不再受外省狭小地域的局限，而是面向所有的思潮和流派，兼容并蓄。



巴赫于1701年到汉堡旅行，汉堡的歌剧、宗教音乐以及在许多公开场合演奏的音乐，对他来说，都是一种无穷的乐趣。他欣喜地倾听赖因肯在赞美歌中美妙的技巧变化，还遇见了另一位管风琴家吕贝克(Vincent Lübeck)。

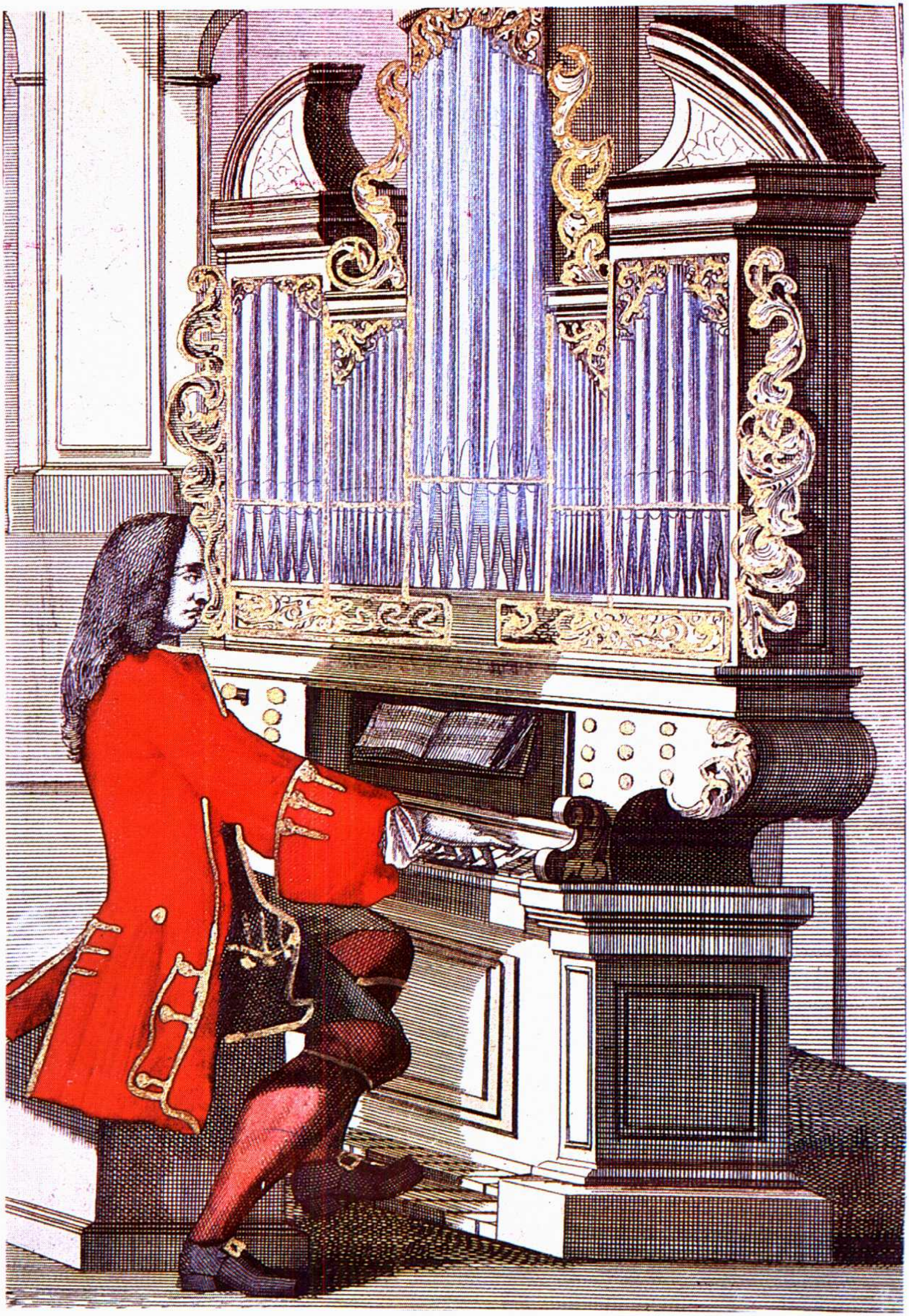


吕讷堡的3年音乐生涯具有不凡的意义。日后巴赫会钟爱、领悟在这里所发现的一切，掌握并且将之超越。巴赫的创作活动就是这样开始的。他经历了这样一个既简单又复杂的演练过程，把听来的和经过加工的音乐变成纯粹的创作。



“汉堡有位管风琴师兼作曲家，其技艺精湛，风靡当地，他名叫赖因肯。”

马尔普格(Marpurg)《乐圣传奇》，1760年



1702年的复活节，塞巴斯蒂安从
吕讷堡的米夏埃尔学校毕业，时年17岁。
这年纪也正是进大学的时候，但他志不在此。
音乐是他的手艺，也是他谋生的手段。
他开始想法子找一份风琴师的工作。
这时，真诚朴实的巴赫，
把目光转向他的故乡——图林根。这里有
3个地方正好都缺风琴师，分别是桑格豪森
(Sangerhausen)、爱森纳赫和阿恩施塔特。

第二章
学艺

做一名正式的风琴师，从音乐专业和社会地位两方面来说，都是一份令人羡慕的工作。巴赫家族中有许多人都当过教堂的风琴师。图林根地区一些教堂的风琴台，成了巴赫家族的世袭领地，就好像巴黎圣热尔韦(Saint-Gervais)教堂的管风琴台是库伯兰家族的领地一样。





魏玛（左边为该城远景图）档案馆里存有两份支付单据，这两份资料可以证明塞巴斯蒂安除了乐师职务外，还要担任“室内听差”，即秘书的工作。

在桑格豪森和爱森纳赫，塞巴斯蒂安因为年纪还轻，被一些资深的风琴师挤了下来。而在阿恩施塔特，他却很有希望入选，因为当地的新教堂（Neue Kirche）正在造一架管风琴。

仆从和小提琴师

塞巴斯蒂安等待着这份工作，可是他同时还得谋生糊口。于是他接受了他所能找到的第一份差事：在魏玛（Weimar）公爵的兄弟恩斯特（J. Ernst）的室内小乐队里当跟班和小提琴手。

这是他第一次来到魏玛，此行他有双重收获。一方面，他遇见了作曲家，同时也是小提琴师韦斯特霍夫（Westhoff）。在这位日耳曼复音风格代表的演奏中，他注意到双弦的演奏手法，这对他后来在克滕（Köthen）谱写单弦乐曲至关重要。另一方面，他领受到几位意大利小提琴大师的魅力。意大利和日耳曼，法兰西和日耳曼——在巴赫开始音乐家生涯时，他正好处在这种多方势力的冲击之中。不过，他并不“平衡”，而是不断从这方面或另一方面吸取源泉，用源流

意大利音乐盛极一时。法国的音乐家“着了魔似竞相创作意大利式的奏鸣曲”，德·布罗萨尔如是说。而日耳曼的宫廷也住着众多意大利乐师。

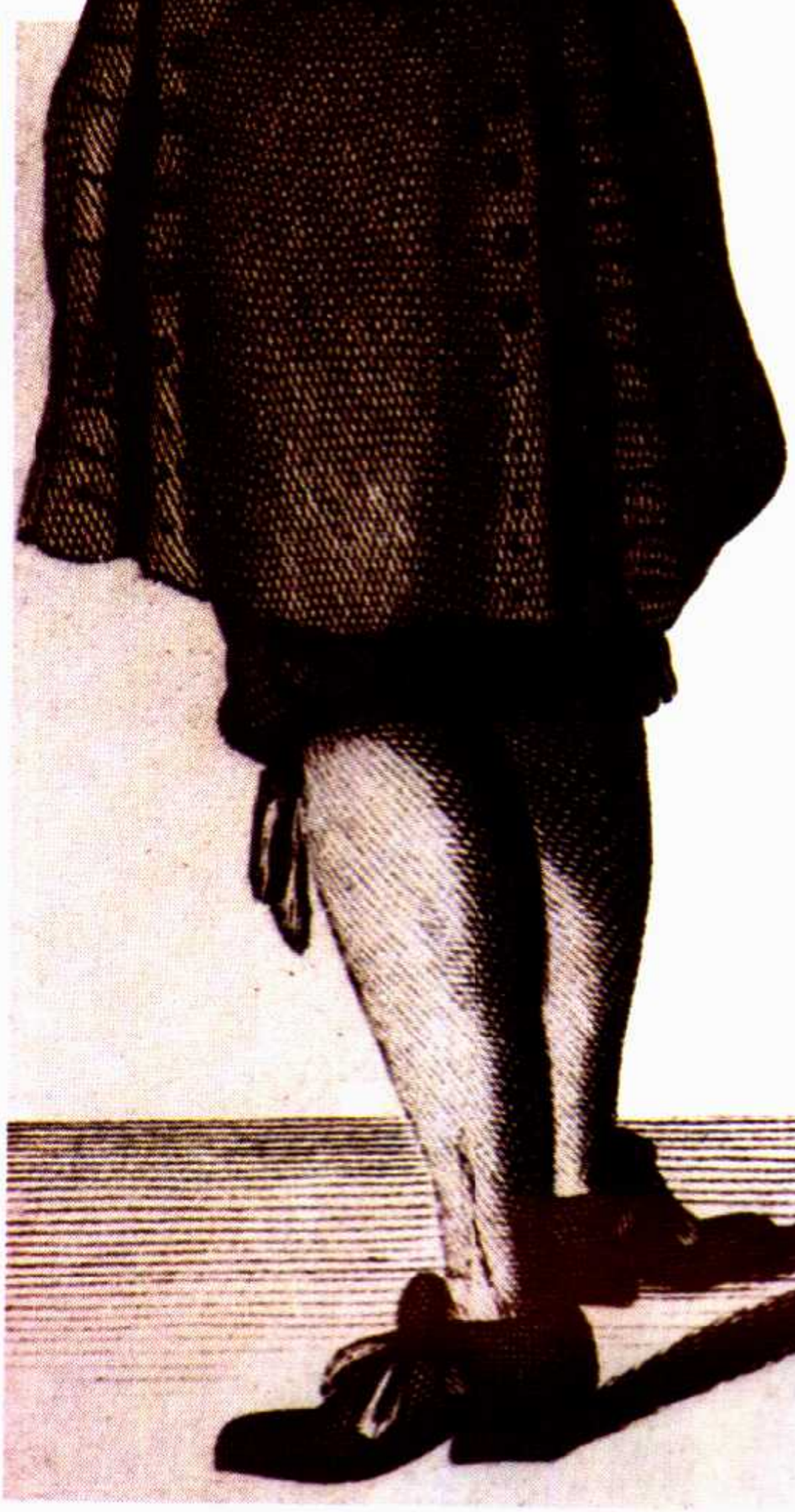


各异、同时又融成一体的语言，来表达他对于传统和根基的关怀。当然，这种不断的关注只不过是作为一种超越它们的手段，是一种自我规划和纯粹的探索手段而已。

阿恩施塔特新教堂的风琴师

1703年7月，塞巴斯蒂安获邀来试弹阿恩施塔特的新风琴。13日那天登台表演，听众为之倾倒。巴赫弹奏得实在美妙。他们立刻聘任他。双方签订了合约；巴赫获得十分丰厚的待遇。







8月14日，新风琴师正式上任。他的工作并不繁重。每星期天8到10点，还有星期一的共同祷告，再加星期三7到9点，是他该演奏的时间。此外，他还得指挥一个小合唱团，团员都是拉丁文学校的学生。巴赫有时间作曲了。他还见到一些近亲，其中有叔祖父的女婿海因里希·巴赫(Heinrich Bach)、风琴师克里斯托夫·赫图恩(Christoph Herthum)……阿恩施塔特是一座只有4000居民的小城。新风琴无与伦比，有两排琴键和16个音栓。特别吸引巴赫的还有他的堂妹芭芭拉(Maria Barbara Bach)。



约翰·米夏埃尔·巴赫的女儿芭芭拉

芭芭拉和塞巴斯蒂安年纪几乎不相上下。两人都是孤儿，而且又都出身音乐世家。年轻姑娘品德贤慧，塞巴斯蒂安才气出众。这一切都促进了他们之间的初恋。堂亲关系很远，并不影响他们结婚。在这方面，也和往常一样，塞巴斯蒂安是很能克制的。他恋爱并且心意坚定，同时又非常理

> “您必须在星期天、节日和其他公共宗教活动日，准时到达新教堂，演奏交您掌管的管风琴，请您适当使用，小心维护，以保持其良好状态。一旦有某部分零件出现差错，请您迅即报告并提供必要的修理方案。”
>
> 阿恩施塔特新教堂给风琴师巴赫的任命书
> 1703年8月

芭芭拉住在她舅舅家里。舅舅名叫马丁·费尔德豪斯(Martin Feldhaus)，是此地市长，住在街道拐角处一所优雅别致的屋子里，正好面对木柴市场的大广场。房屋门前有一块“金王冠”的标志。巴赫就是在这里遇见他的堂妹。



智而有耐心。娶芭芭拉，这是肯定的，但绝不是在立业之前。

一般说来，我们往往错估了创业的条件，把情况看得太乐观。塞巴斯蒂安领导的合唱团车队水准低劣，不可能演奏高难度的曲目，而巴赫却想叫他们演奏经文歌和清唱剧呢！

由塞巴斯蒂安教唱的合唱团有三十来个男孩。团内纪律散漫，团员资质平庸。在艺术方面，巴赫拥有至高无

巴赫领导的合唱团比较寒酸，因为城里还有另外两座更大的教堂，优秀的歌手都属于这两个教堂。那时男孩比现今男孩发育成熟得晚，尤其是穷人家的孩子，由于营养不良，发育得就更晚。所以他们在合唱团里一直可以唱到15、16岁。



上的权威，但是一旦当他感到音乐达不到水准时，暴怒就取代了权威。有一天正当排练时，他竟把一个名叫盖尔斯巴赫(Geyersbach)的巴松管手斥为“老山羊”！挨了骂的人气愤难消，竟然于次日晚在街上持棍等着巴赫，打算打他一顿。塞巴斯蒂安拔剑自卫。如果没有路人及时劝架，这场冲突就会酿成流血事件了。

步行 400 公里去听柏格兹特胡德演奏

上述事件后，塞巴斯蒂安对合唱团再也没兴趣了。尽管作为宗教当局的教务会议一再请求，他还是拒绝继续领导合唱团，请了 4 星期的假去吕贝克(Lübeck)听柏格兹特胡德演奏。

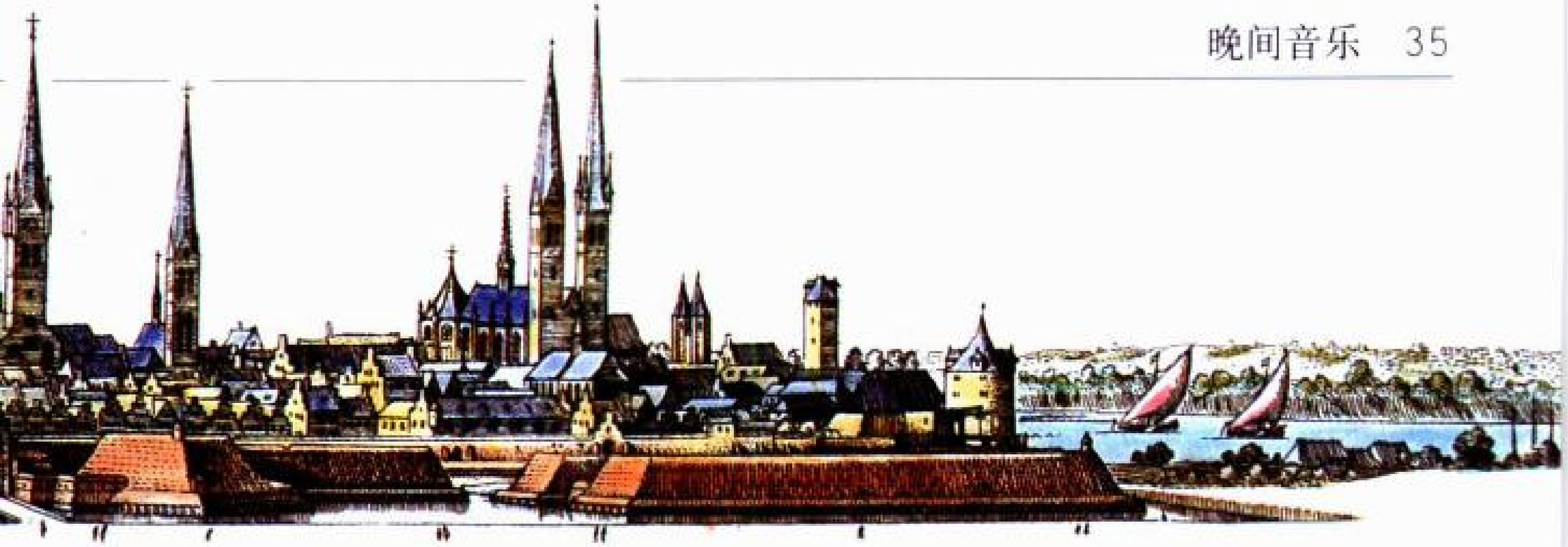
柏格兹特胡德是公认的北日耳曼最伟大的音乐家，巴罗克派的领袖。他在玛利亚教堂(Marienkirche)指挥有名的黄昏音乐会(Abendmusiken)。

自从 1646 年以来，由于城里商家的倡导，形成了一种传统：那便是在



“巴赫本来可以不把巴松管手盖尔斯巴赫叫做‘老山羊’的，因为很多烦恼都来自这一类嘲讽，尤其因为他跟学生关系不好是人尽皆知的。另外，他以为自己的工作只跟合唱曲有关，而和乐曲无关。其实这是错误的，因为他应该在音乐的所有方面有所贡献。”

阿恩施塔特
教务会议记录
1705 年 8 月



圣·马丁节(Saint – Martin)和圣诞节之间,特别是在圣诞节前的5个星期天里,举行一系列音乐会。柏格兹特胡德就是在这种音乐会上演奏,其场面盛大令人惊心动魄。然而,当巴赫到达吕贝克时,实际情形还是超过了他的想象:40位音乐家排列在四个台上,这可是水准最高的乐队了。柏格兹特胡德本人也给巴赫留下强烈的印象。塞巴斯蒂安有幸聆听了他演奏的《悲伤的古堡》,这是催人泪下的演奏,为纪念利奥波德一世(Léopold I)和庆祝新皇登基而写。此外,柏格兹特胡德还为新皇帝写了《光荣的殿堂》。

众多哥特式教堂高耸的尖顶钟楼,俯瞰着吕贝克城。这是一座富裕繁荣的城市。1241年,吕贝克和汉堡一同创立了商业组织——汉萨同盟(la Ligue hanséatique)。此外,吕贝克还利用柏格兹特胡德的魅力——他的教学活动以及首创公开表演,使当地成为日耳曼音乐的中心。

柏格兹特胡德(左图右边,赖因肯对面)生于1637年,1668年被任命为吕贝克城玛利亚教堂的风琴师。一直到他于1707年逝世时始终担任这一职务。他是北日耳曼风琴学派一致推崇的大师。他的作品对他同时代许多青年作曲家如布鲁恩斯(Nicolas Brühns)及博姆等人,都曾产生深刻的影响。

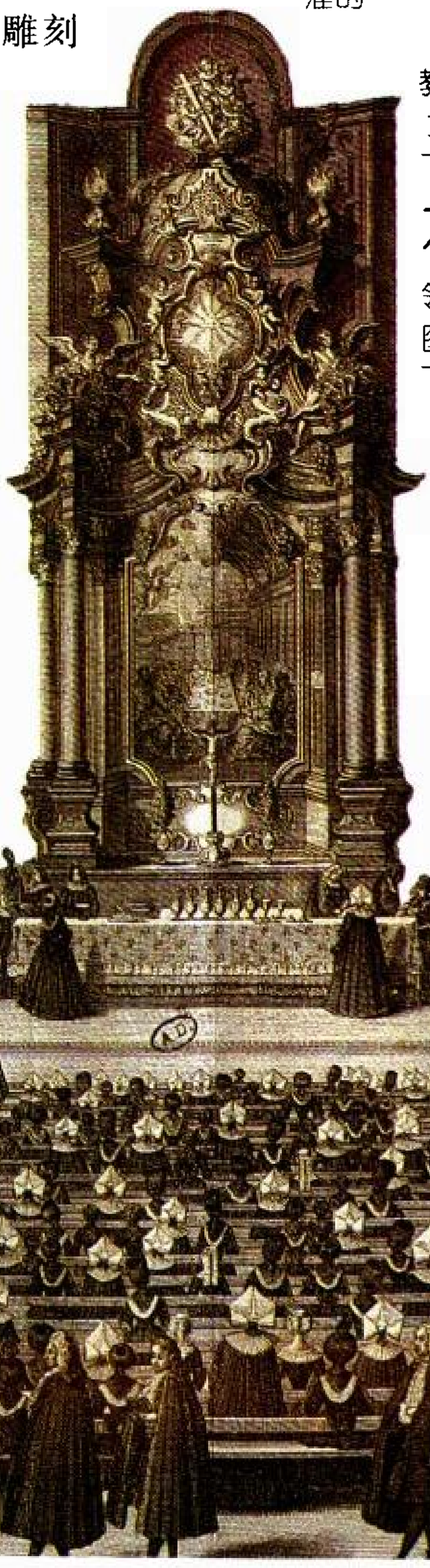
巴罗克风格，一种欧洲现象

巴罗克精神渴望把人类全部的感情寄托于艺术上——借由一个运动表现感情的所有矛盾和复杂。巴罗克精神刚开始只体现在建筑及雕刻上，随之深深渗进音乐领域。17 和 18 世纪上半叶，每个国家都按自己国内的特性来改编音乐。意大利音乐热情洋溢、充满性感；协奏曲和歌剧就是其两个中心。法国音乐如同宫殿和花园建筑，是理性而线状的。日耳曼音乐则力图以其古老复音音乐，融法国风格和意大利风格于一炉；不过复音音乐朴实严肃的气氛却被多变的乐器冲淡了。

在吕贝克，塞巴斯蒂安着了迷，早把到期该返回阿恩施塔特一事忘记。他倾心于柏格兹特胡德的艺术，专心致志于领悟其中所有的奥妙，特别是圣咏管风琴曲的独到之处。

“新教堂的管风琴师受到质问，问他近日到哪里去了，去那么长时间，是谁批准的……”

阿恩施塔特教务会议记录
1707 年 2 月



在路德教派教堂领圣体（左图）。

圣咏，宗教仪式及音乐之间的桥梁

在这几年的学习过程中，巴赫在探索一种音乐形式：这就是作为路德派礼拜仪式支柱的圣咏，它成为巴赫所有作品的脉络。无论他是按圣咏的原始目的——为信徒聚会写的颂歌，或是后来写的最抽象的乐曲，如《赋格的艺术》，都有圣咏的形式出现。它是信仰在音乐上最单纯朴实的体现，并且像宗教信仰一样，是一条贯串始终的导线。

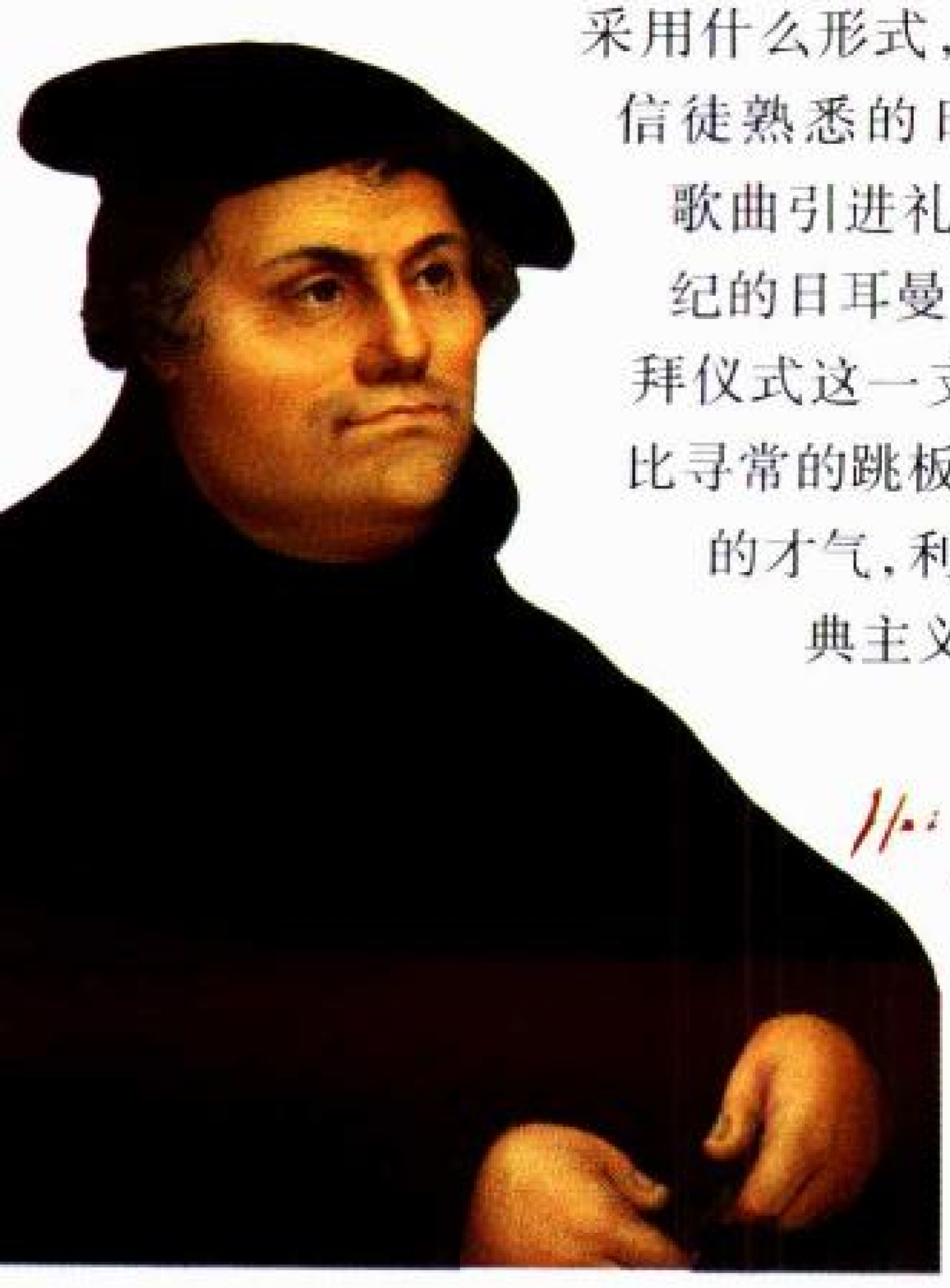
圣咏很能体现宗教改革后的教堂生活。起初这本是一首“民歌”，曲调源于遥远的上古时期。因此，《来吧，异邦的救世主》这首圣咏，不仅是将安布罗斯颂歌《来吧，异邦的创世者》改编成德语，连颂歌曲调本身也借用过来了；这是很有可能的。路德甚至还不知道新的祭仪该采用什么形式，便把信徒熟悉的日耳曼歌曲引进礼拜仪式。对17世纪的日耳曼音乐来说，新教礼拜仪式这一支柱，即将成为无比寻常的跳板。巴赫将以他超卓的才气，利用这块跳板，为古典主义开辟新道路。

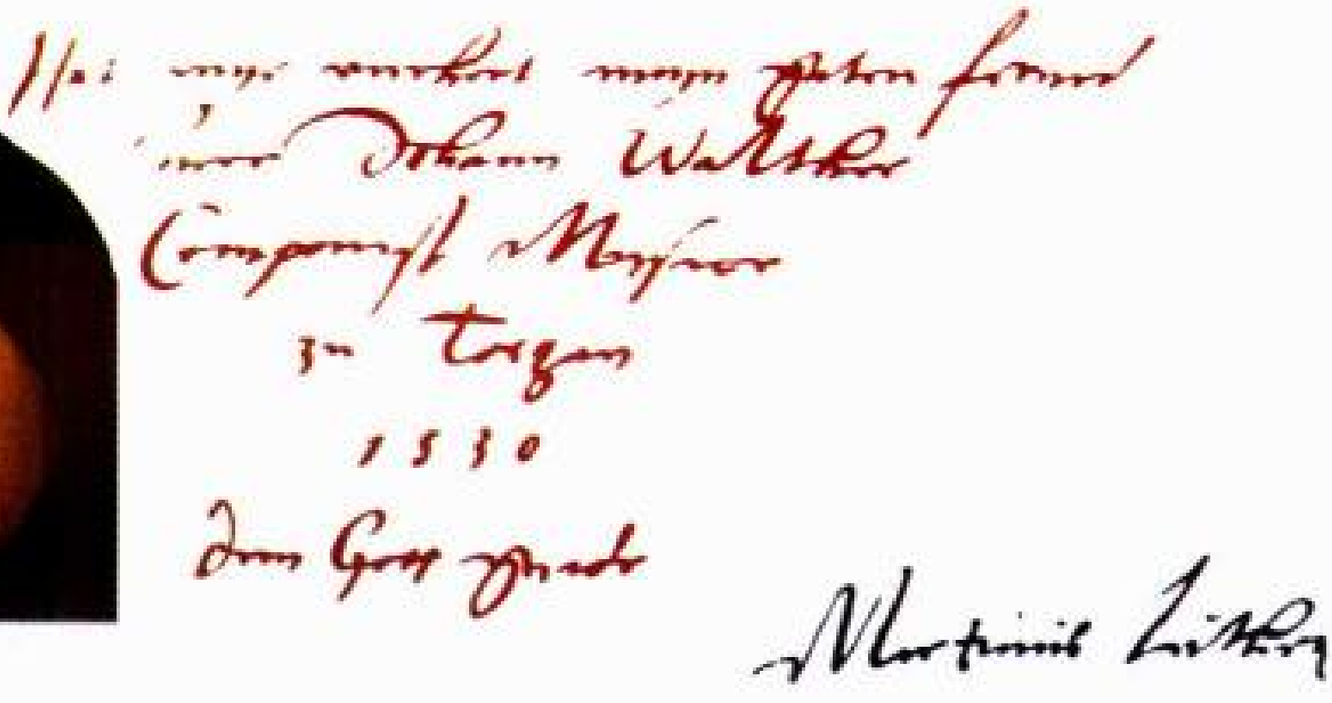
那时，巴赫不得

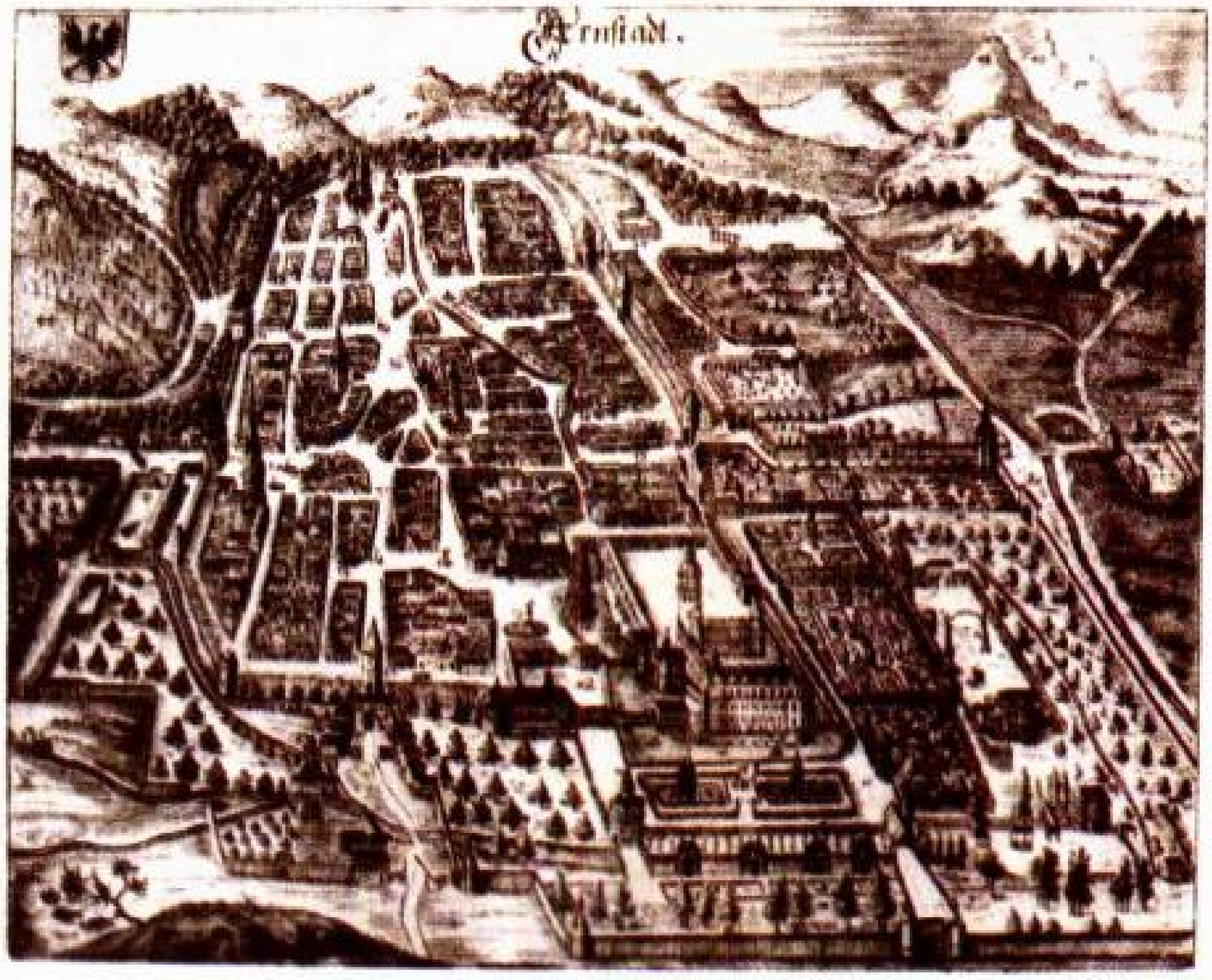
路德在音乐方面的行动符合奥古斯丁（Augustin）学说的原则：“唱歌乃是双重的祈祷。”路德喜爱音乐，也参加音乐活动。他唱歌、吹笛并且弹琴。音乐是他取之不尽的智慧源泉，是他与上帝间会心的联系。1524年，第一本通俗的礼拜赞歌集出版了。



总共有43首歌曲，其中有23首是马丁·路德用德文写成。后来他又写出另外13首德文赞歌，其中包括《上帝是我们的堡垒》（上图）。在16和17世纪，路德的36首赞歌是所有礼拜赞歌集的基础。







1581年，小城阿恩施塔特毁于一场大火，后来逐渐得以重建。1684年新教堂举行隆重落成仪式。1699年，决定向市民募捐，集资建造一台新的管风琴。1703年新风琴建成。巴赫就是在这一部风琴上作了精彩的演出而应聘的。

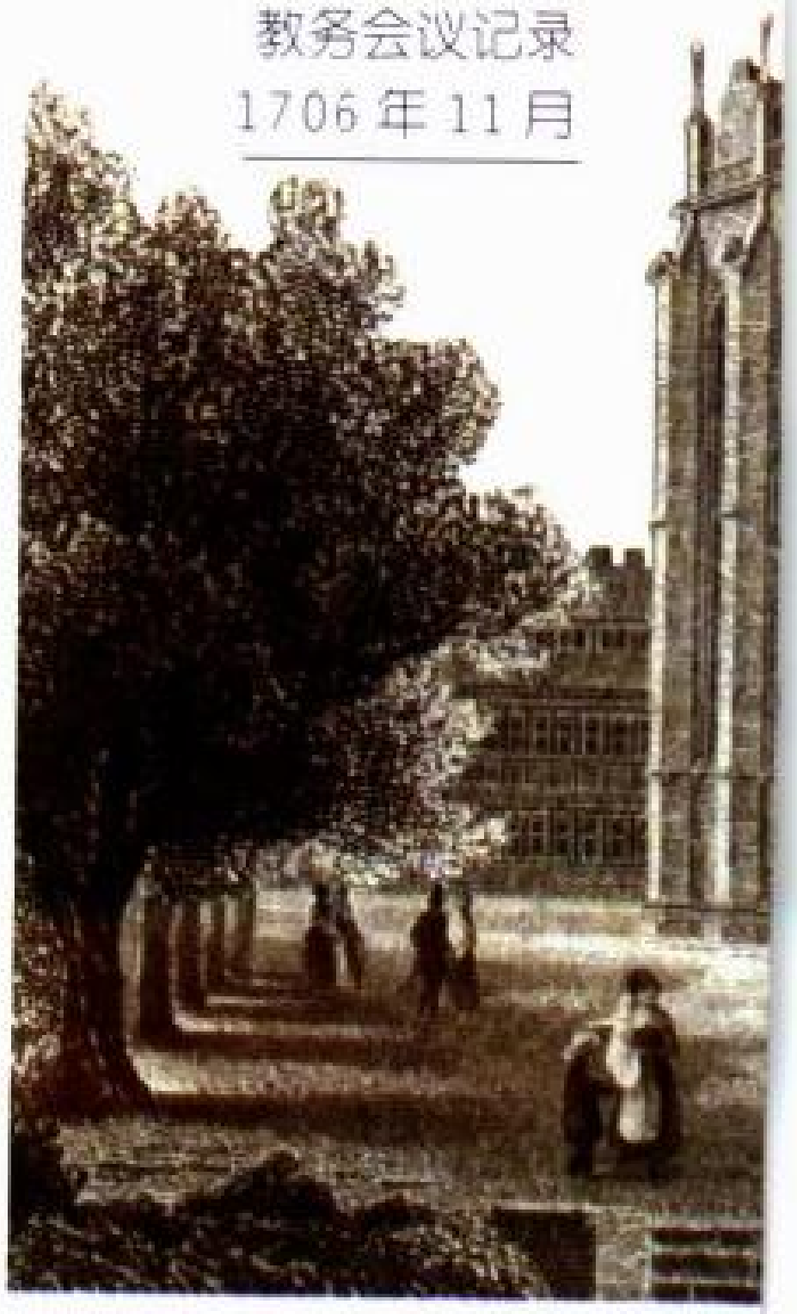
不满怀遗憾地返回阿恩施塔特。他本来可以再留得更久些，因为柏格兹特胡德已届68高龄，提议让塞巴斯蒂安接替他在玛利亚教堂的职务。对于阿恩施塔特的小风琴师来说，吕贝克最富盛名的教堂其诱惑力是很大的。马特森（Mattheson）和亨德尔(Haendel)很早就打过它的主意；但他们两人跟塞巴斯蒂安一样，都在强加的先决条件前打了退堂鼓：这条件就是必须先娶柏格兹特胡德的女儿为妻，可是他这个女儿当时已30岁了，而且长得不好看。

“接着，我们还问他，最近他邀请那位陌生的姑娘登上合唱台，并且跟她一起弹琴。他有什么权利这样做？”

阿恩施塔特
教务会议记录
1706年11月

从阿恩施塔特到米尔豪森(Mühlhausen)

阿恩施塔特的教务会议很冷淡地接待他。当巴赫借助音栓和踏板的效果，充分利用发声的间隙，以柏格兹特胡德的方式开始即兴发挥时，事情变得更糟了。全场听众惊讶得目瞪口呆，面对这种无休止而又动听的即兴创作，显得不知所措。别人提醒他要注意规矩，“去掉混杂在他圣咏里的那些奇怪的和音，



还有奇异的变调，因为它们搅乱了信徒的心。”他们向他发出了严格的命令：不要随便使用不合习惯的调性，除非这种调性能维持相当长的时间，让人听得出来；不要再在那些对反的调性中徘徊了……这太苛刻了。虽然巴赫照办，但很苦闷。他用讽刺的方式来挑衅：大家不是觉得他演奏得太久吗？那他就演奏得非常短，于是人家又再一次提醒他注意规矩；这一回他们又责备他前奏曲太短。同时还批评他带芭芭拉在自己身边的琴台上。这太过分了。他得离开这里了。

1706 年 12 月，米尔豪森的布拉西乌斯教堂（Blasiuskirche）提供了一个职位，该教堂的风琴师格奥尔格·阿勒（J. Georg

“我们与约翰·塞巴斯蒂安·巴赫先生联系，……并同意他担任布拉西乌斯教堂（下图）风琴师一职：条件是他必须虔诚信教，尊敬地方行政官员，不给我们的城市招来任何损害；要好好维护本市的利益，……必须尽力坚持良好合宜的生活习俗。”

巴赫在米尔豪森的聘书
1707 年 6 月



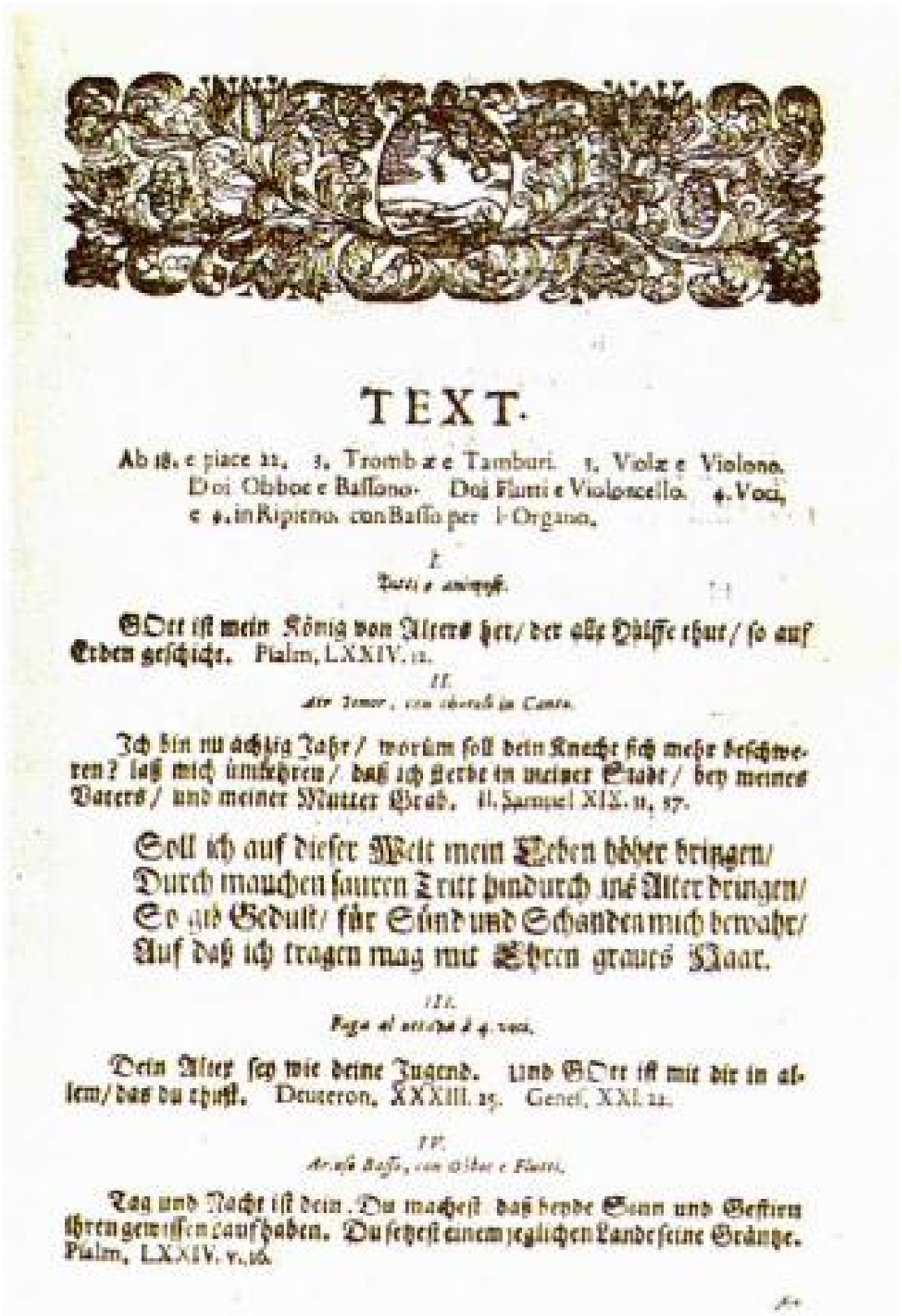
Ahle) 不久前去世。塞巴斯蒂安在 1707 年复活节前来求职。在这里，他的风琴演奏又一次征服听众。教堂付给他的年薪超过了他的前任。

清唱剧《上帝是我的主宰》是一部应时之作。首次在玛利亚教堂——市议会所在地——演唱，庆祝新市议员上任。

1707年10月17日，巴赫和芭芭拉完婚，婚礼就在离阿恩施塔特不远的多恩海姆小教堂举行

巴赫22岁了，他已有足够坚实的经济基础来维持一家生计。他舅舅莱默希尔特(Lämmerhirt)恰好又给了他一笔遗产，正好可以作为安家之用。

巴赫全心投入新工作。他的表现也获得大家推崇。比起新教堂风琴师的职位来，布拉西乌斯教堂风琴师的职位更有名气。他继承的是一连串优秀的风琴家，特别是他的前任鲁道夫·阿勒 (J. Rudolph Ahle) 和他儿子格奥尔格。塞巴斯蒂安精神焕发，进入了一个紧张的创作期。他的合约只规定他应掌管布拉西乌斯教堂的风琴。他却负责所有音乐，更新曲目，为教堂图书馆誊写柏格兹特胡德和其他日耳曼北部大师的清唱剧。巴赫还把自己的作品送给附近村庄的乐师。这样，他的音乐便传开来。



TEXT.

Ab 18. e piace 22. 3. Tromb æ e Tamburi. 1. Violæ e Violone. Doi Obboe e Baſſono. Doi Flauti e Violoncello. 4. Voci, e 4. in Ripieno con Baſſo per l'Organo.

I.

Duetto e antiphon.

GOtt iſt mein König von Alters her/ der alle Hülffe thut/ ſo auf Erden geſchicht. Pſalm. LXXIV. 12.

II.

Alto Tenor, con choral in Canto.

Ich bin nu achtzig Jahr/ worüm ſoll dein Knecht ſich meſſe beſchweren? laß mich umkehren/ daß ich ſterbe in meiner Stadt/ bey meines Vaters/ und meiner Mutter Grab. II. Samuel XIX. 11, 37.

Soll ich auf dieſer Welt mein Leben höher bringen/
Durch manchen ſauren Tritt hindurch ins Alter dringen/
So gib Gedult/ für Sünd und Schanden mich bewahr/
Auf daß ich tragen mag mit Ehren graues Haar.

III.

Fuga ad unisonum à 4. voci.

Dein Alter ſey wie deine Jugend. Und GOtt iſt mit dir in allem/ das du thuſt. Deuteron. XXXIII. 25. Geneſ. XXI. 22.

IV.

Arioſo Baſſo, con Violini e Flauti.

Tag und Nacht iſt dein. Du macheſt daß beyde Sonn und Geſtirn ihren gewiſſen Lauf haben. Du ſetzeſt einem jeglichen Lande ſeine Gränze. Pſalm. LXXIV. v. 16.

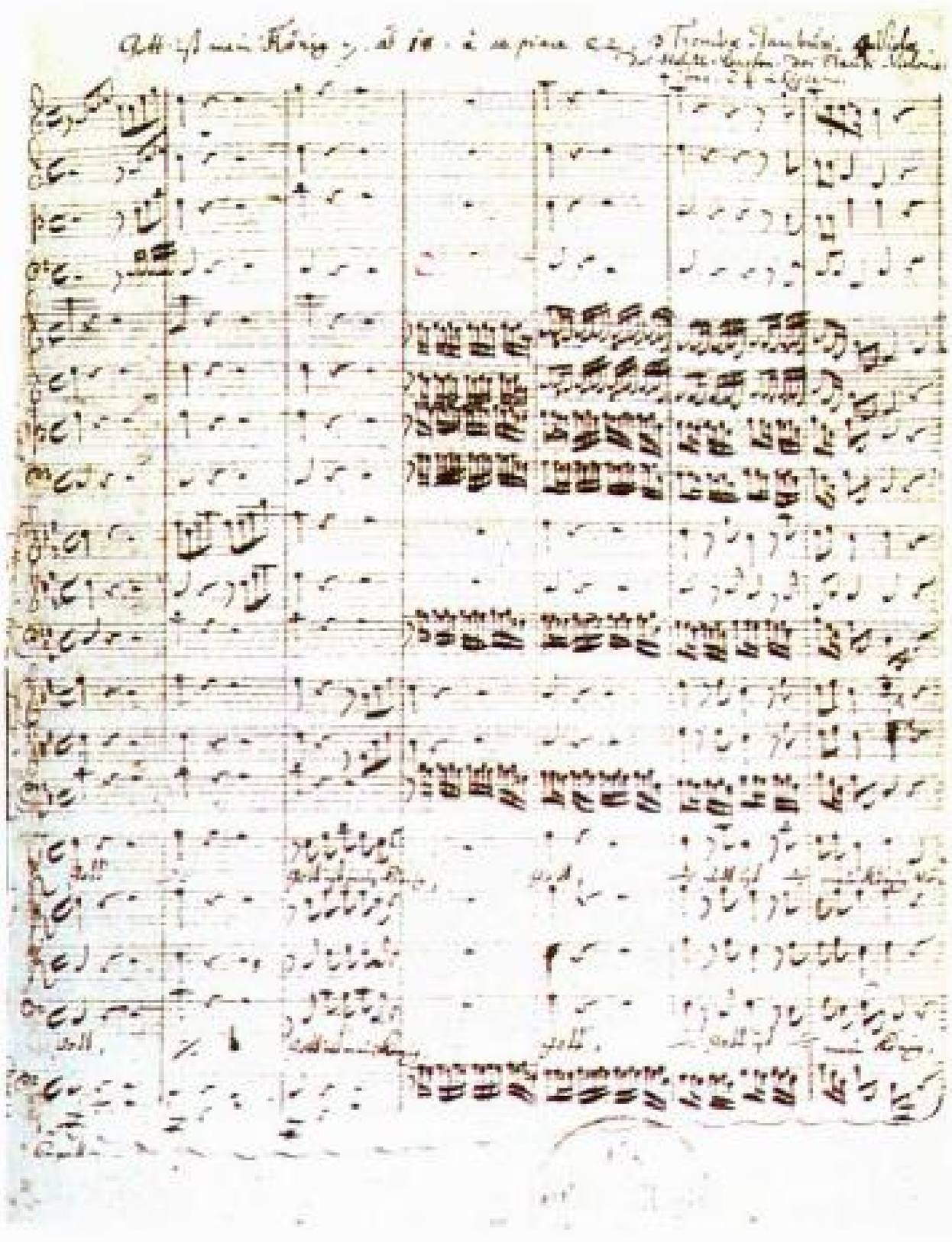
这首音乐作品获得少有的特惠，由印刷师傅布吕克纳（Brückner）刻版印刷。小册子里面的经文是分开印刷的，配有精美的卷首插图，可见此书的印制十分慎重。

最初的清唱剧

《我从深处向你呼唤》于 1707 年问世。从此，巴赫开始创作一系列美妙的清唱剧。他把不同来源的几种经文混合起来，写出第二首清唱剧《上帝是我的主宰》。伟大的北欧巴罗克艺术曾从柏格兹特胡德那里汲取灵感，现在这种伟大的艺术在当地名声大

噪。市议会对此十分满意，决定把经文和乐曲全部出版。这就是巴赫生前出版的 10 部著作中的第一部，也是惟一的一首清唱剧。第三首《基督倒在死亡的锁链上》写于 1708 年复活节。巴赫在米尔豪森写的最后两首清唱剧：《上帝的时代是最美好的时代》和《上帝想着我们》，于 1708 年夏天演奏。前一首是悼亡清唱剧；第二首是庆贺婚礼的。

巴赫把他的作品命名为“经文歌”。自文艺复兴以来，用《圣经》文字当歌词的作品，便被称为“经文歌”。《上帝是我的主宰》就是根据《圣经》原文写成。

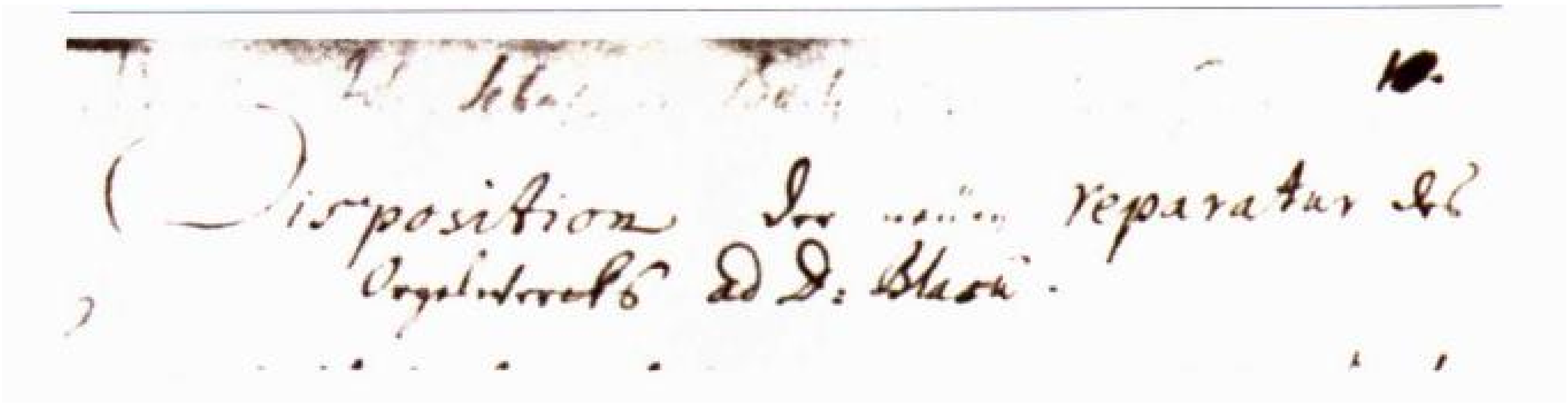




“清唱剧就像是由宣叙调和咏叹调组成的歌剧”

1700 年，汉堡新教牧师诺伊迈斯特尔(Neumeister)，给清唱剧下了这样的定义。他本人也写过许多部清唱剧。对巴赫来说，情况尤其如此。清唱剧，按字面意义，是“演唱曲”，和奏鸣曲或“吹奏曲”相对应。清唱剧于 17 世纪初首次出现在意大

在意大利和法国，清唱剧本是世俗歌曲，到日耳曼却变成一种宗教歌曲。由于诺伊迈斯特尔给清唱剧添加了世俗成分，引起了虔诚派信徒的公愤，因为他们把这看作是“戏剧音乐”的侵入。



布拉西乌斯教堂管风琴修缮方案，已证明巴赫的技艺确实十分高超。

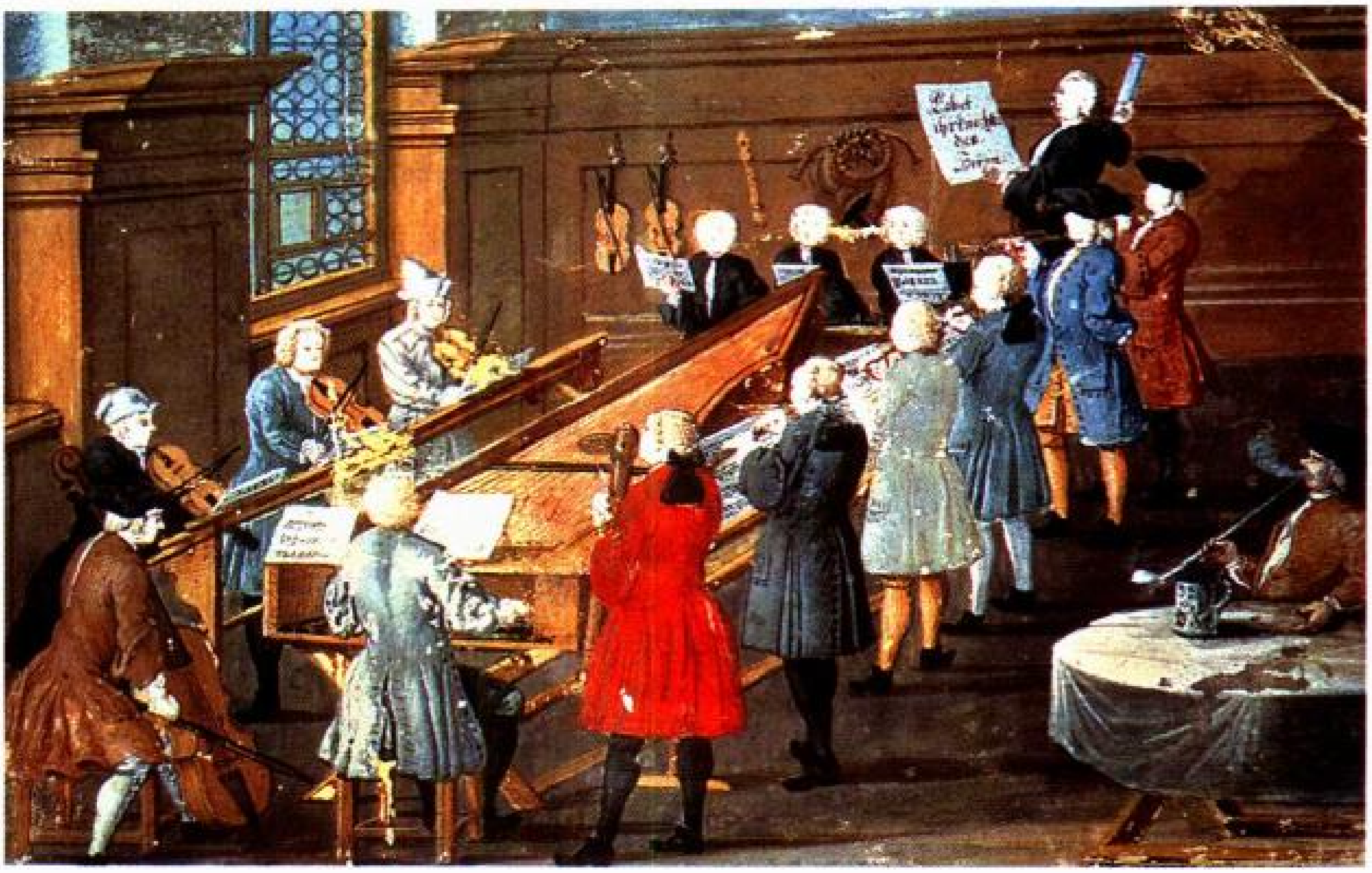
利。当时它泛指歌曲，由一人或数人演唱，持续低音伴和，有时还加上几件“必要的”乐器。歌曲和重唱与宣叙调交替进行。随着古典管弦乐团出现，乐器丰富了起来，合唱团也在18世纪初引了进来。日耳曼的“清唱剧”、法国的“经文歌”或“宗教音乐会”、意大利的“神剧”，这些名称在当时指的都是宗教音乐。

歌剧剧本最初几乎都吸收了《圣经》和圣咏的经句，到了巴赫的年代，就变成自由表达了。音乐的某些特征转向过去。因此，清唱剧《基督倒在死亡的锁链上》的音乐是17世纪的一首乐曲，而歌词则是路德的一首赞美诗。

在米尔豪森，塞巴斯蒂安提出了一个修理风琴的方案，列举的理由头头是道。这个方案很受上级重视。

对“正规音乐”的两种解释

巴赫在米尔豪森的生活开始时还算顺利，可是后来的情况就不那么美妙了。他的工





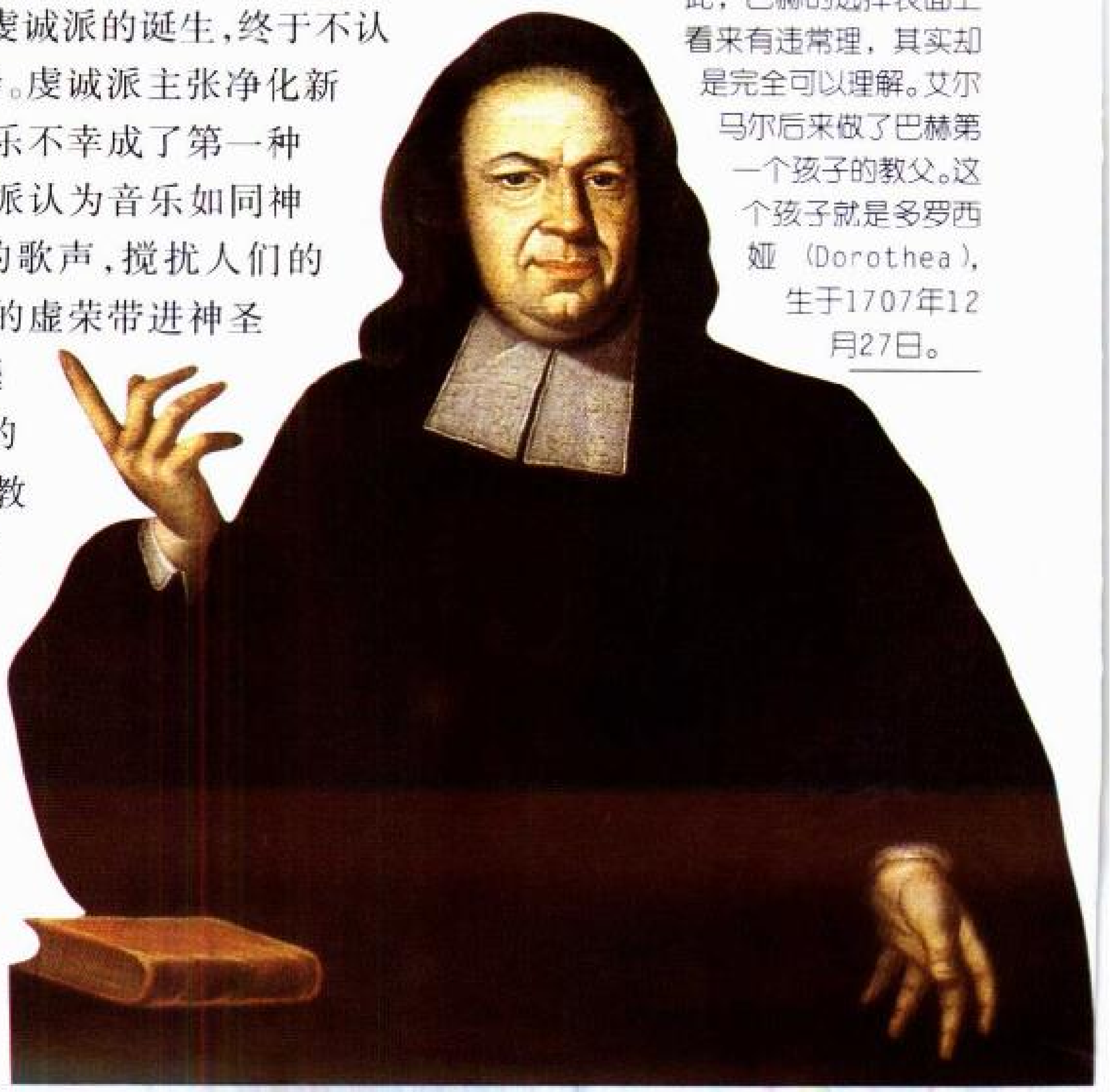
作算是简单，并没有什么奥秘之处。但是，巴赫却受不了那严格的规范和当地的习惯。他所推崇的惟一尺度，乃是音乐的品质，如果为了规范和习惯而有损音乐品质，他便难以从命。行政这个概念对他来说是格格不入的，而且始终都是这样。他所到之处，最终都免不了犯规或违约。他太伟大、太刚强、太笃实、太积极，不能适应污浊陈腐的环境，但这样的环境他一辈子都得生活在里面，因为其中有他的衣食父母。这就是他终生都摆脱不了的矛盾

巴赫在1712年以前写的早期清唱剧，与帕黑尔贝尔、博姆、柏格兹特胡德以及他的前辈写的清唱剧类似。器乐部分一般都比较短，各部分之间，无论是在速度方面、节奏方面，还是在使用声部的数目方面，都互相对照。声乐组和器乐组竞相媲美而又“协调一致”。咏叹调在这里也是很重要的形式，这是一种穿插有乐团总奏（ritornelli，短暂的器乐结尾）的宣叙调。

境遇。难能可贵的是:虽然他经常受困,却从来都没有放松他一贯关心的事业:音乐。在米尔豪森,人们认为他演奏的是"正规的音乐"。虽然对于某些人来说,这意味着"符合当地的传统",但是对于巴赫而言,则意味着更"符合真正宗教音乐的精神"。布拉西乌斯教堂的器乐师人数有限,当局对任何革新又都持保留态度,这一切都使巴赫心目中的宗教音乐再次成为泡影。

牧师之间的争执

自1699年以来,在米尔豪森两个主要教堂的牧师之间,掀起了一场宗教大辩论。布拉西乌斯教堂的牧师弗罗勒(Frohne)倾向虔诚派(piétisme),这是在路德派内部发展起来的一个新流派,强调主观的信仰。虔诚派的诞生,终于不认同僵化的教会。虔诚派主张净化新教的仪式:音乐不幸成了第一种牺牲品。虔诚派认为音乐如同神话里美人鱼的歌声,搅扰人们的沉思,把尘世的虚荣带进神圣的事业,抹褪"神圣真理"的光辉。玛利亚教堂的艾尔马尔(Eilmar)牧师,则宣扬一种严格的正统观念。他们之间的争吵太过激烈,最



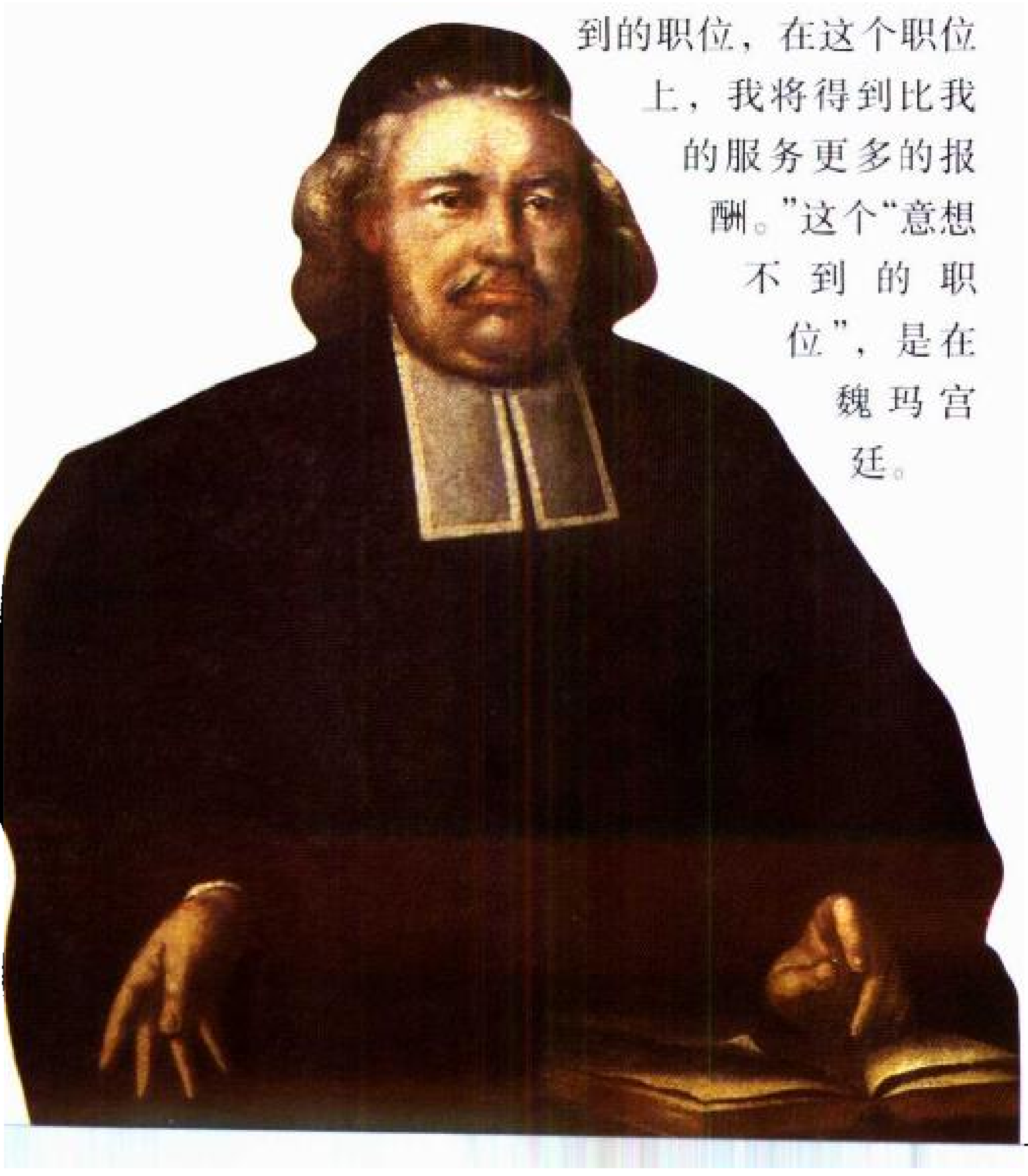
巴赫拥护正统派,反对虔诚派,似乎有点反常:从他内心深处的宗教感情来说,他是个标准的虔诚派信徒。但对于这个宗派过分强调的净化理论,他并不能接受。在《上帝是我的主宰》中,器乐华丽多彩,表现形式自由飘忽,显然使市议会某些虔诚派成员感到不快。因为,公众舆论以他们各自的牧师艾尔马尔(左图)和弗罗勒(右图)为榜样,分成两大派。因此,巴赫的选择表面上看来有违常理,其实却是完全可以理解。艾尔马尔后来做了巴赫第一个孩子的教父。这个孩子就是多罗西娅(Dorothea),生于1707年12月27日。

后得靠行政当局出面才告结束。但是火苗埋在灰堆里未熄，等巴赫一到，又熊熊燃烧起来。

巴赫难以拿主意，但音乐驱使他作出了选择。这选择跟他内心深处的灵性不一致，这可是他生平仅有的一次。他选择艾尔马尔而反对弗罗勒，他赞同严格的正统观念而反对虔诚派，反对在信仰上主张容忍和自治的虔诚派。在这件事情上，他的态度完全受个人激情驱使，这种血气方刚的态度缘于一种稍嫌简单的观念。虔诚派是音乐的敌人，所以也就是他的敌人。正统派把音乐视为颂扬上帝的手段，所以也就是他的朋友。就是这么简单。



他在这里刚刚住了一年，便辞职不干了："这时候，上帝派给我一个意想不到的职位，在这个职位上，我将得到比我的服务更多的报酬。"这个"意想不到的职位"，是在魏玛宫廷。



"虽然我曾努力满足你们的要求，也就是说，尽量演奏正规的颂扬上帝的宗教音乐……虽然我为此费了不少力气，编成精选的教堂音乐，虽然我审慎地提出必要的修理方案，以补救管风琴的缺陷，……我不得不诚恳地提醒诸位注意，我的生活极为艰难，由于我要支付房租和其他极必需的开支，我已难以维持生活。"

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫向米尔豪森当局提出辞呈

1708 年 6 月



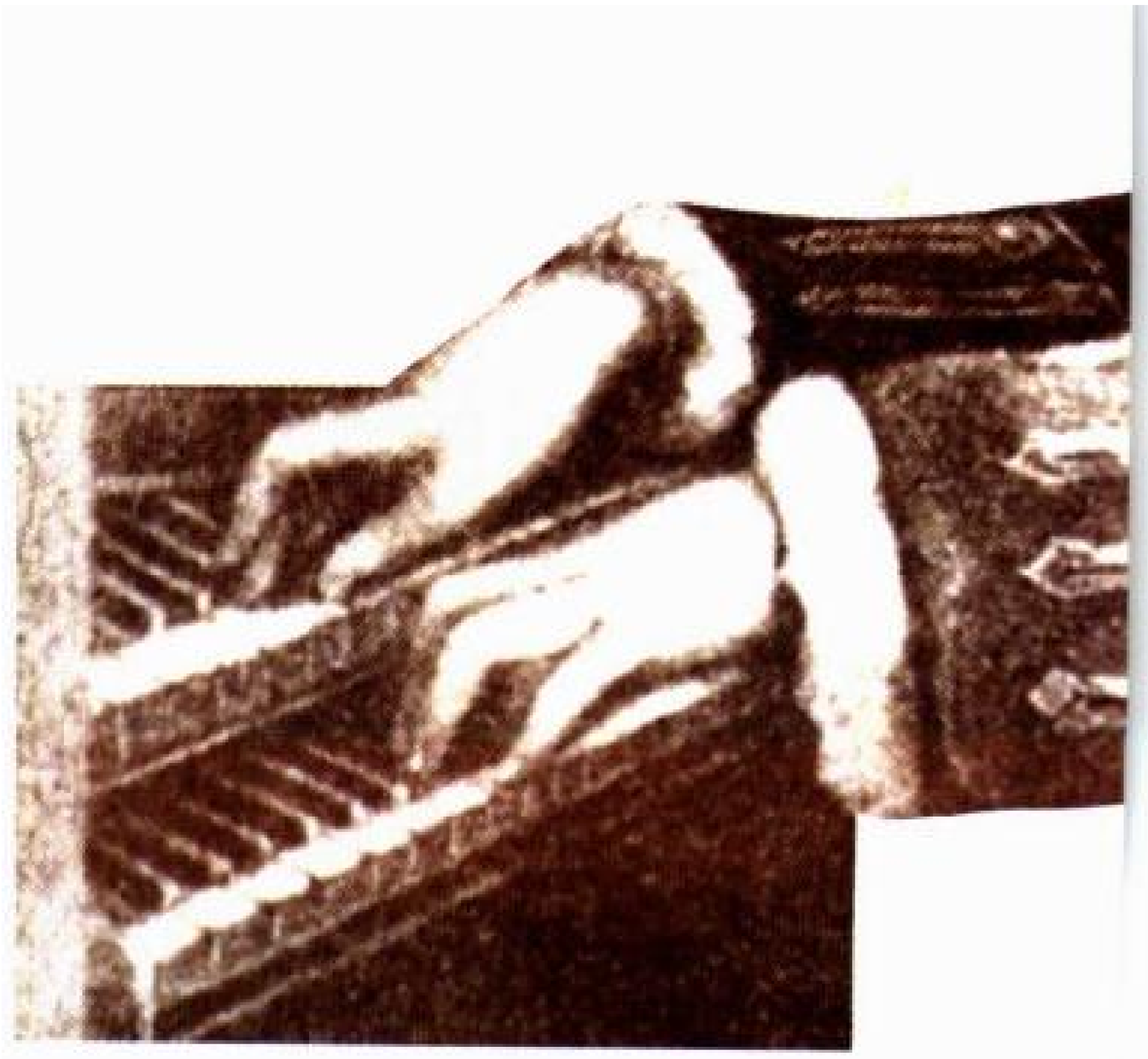
1708年7月,巴赫在魏玛定居。
他找到一份工作,在萨克森－魏玛
(Saxe－Weimar)的威廉·恩斯特公爵
(duc Wilhelm Ernst)的小教堂里任风琴师。
他尝试了许多音乐体裁:
前奏曲和赋格、奏鸣曲、组曲、托卡塔
(toccata)、圣咏的前奏曲、清唱剧等。
不过将他的名声传过图林根疆界的,
倒不是他创作的乐曲,
而是他在管风琴方面的高深造诣。

第三章

伟大的管风琴师

“栏杆后面是祭台,祭台上方是一个金字塔形的华盖,一直伸向屋顶,地面铺着黑白相间的方形石板。公爵的专席与他的私人厢房相连——可能就在祭台对面——从专席看得见设在最高处廊台的管风琴。”

特里(C.S.Terry)
1930年



只有 5000 人的魏玛，在当时并不很重要。但它是开明君主萨克森－魏玛公爵的府邸所在地，这时已具有文化名城的雏型；一百年后，在文学巨匠歌德和席勒 (Schiller) 的时代，魏玛已成为“日耳曼的雅典”。在巴赫的时代，这股文化之风就开始刮起。自 1648 年起，根据威斯特伐利亚条约建立许多日耳曼邦国。即便在此时，魏玛也比一般宫廷突出。



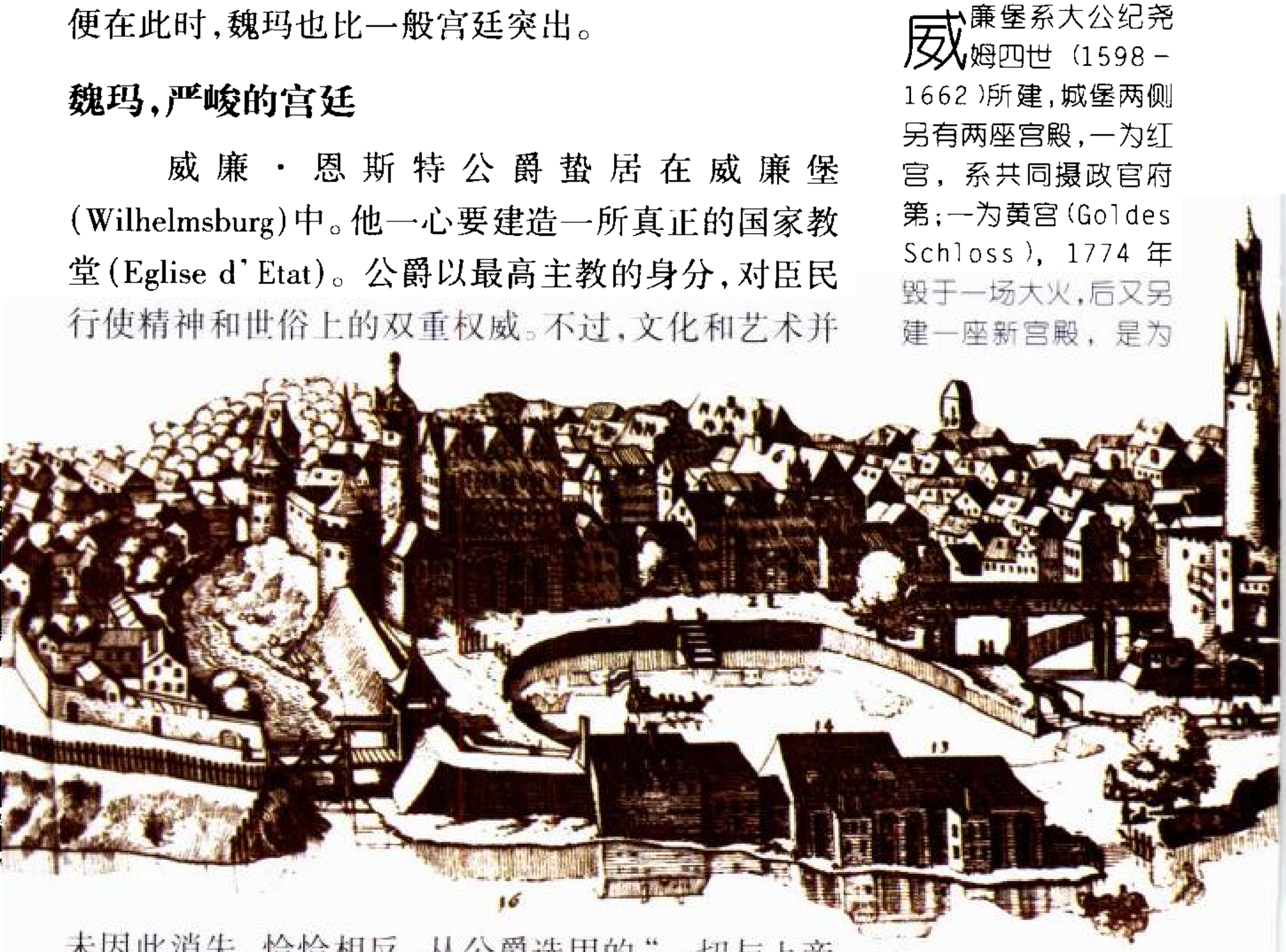
萨克森－魏玛的威廉·恩斯特既不想扩大公国的领土，结交盟友，也不想改善他所管辖地区的经济状况。除了他念念不忘的宗教之外，他仅有的爱好就是文化。他供养着一个歌剧团，选聘有才华的宫廷音乐家，设立一座图书馆，还有一个古币收藏研究室。

魏玛，严峻的宫廷

威廉·恩斯特公爵蛰居在威廉堡 (Wilhelmsburg) 中。他一心要建造一所真正的国家教堂 (Eglise d'Etat)。公爵以最高主教的身分，对臣民行使精神和世俗上的双重权威。不过，文化和艺术并未因此消失，恰恰相反，从公爵选用的“一切与上帝同在”这句格言中，表明了文化和艺术存在之必要。

威廉·恩斯特在位 45 年，他给宫廷定下的规矩

威廉堡系大公纪尧姆四世 (1598－1662) 所建，城堡两侧另有两座宫殿，一为红宫，系共同摄政官府第；一为黄宫 (Goldes Schloss)，1774 年毁于一场大火，后又另建一座新宫殿，是为歌德宫 (Schloss Goethe)。



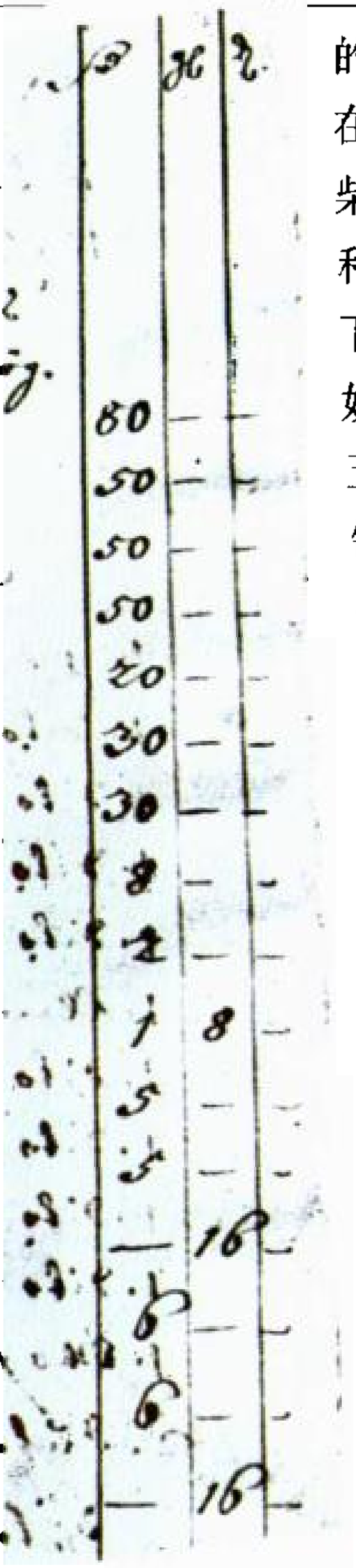
就是宗教和虔诚。他的臣仆必须每日参加祈祷，还要轮流高声诵读《圣经》。冬天晚上8点以后，夏天晚上9点以后，所有的灯火都得熄灭。花了几年时间招募来的演员团在巴赫到来前不久也被遣散了。公爵叫人把旧时的坑穴填平了来种花，这坑穴是他的祖先用来养熊消遣的。

世俗音乐和宗教音乐的合成品

巴赫在公爵的小教堂里任风琴师、小提琴师(特别是拉奏中提琴,那是他最心爱的乐器),还在室内乐队里任羽管键琴师。这两种职务符合魏玛宫廷的传统,公爵本人就是既虔诚又热忱的爱乐者。室内乐和合奏音乐虽然受重视,宗教音乐仍是最重要的。魏玛宫廷奉行路德教义,路德派的仪式在这里大放异彩。巴赫对此感到十分高兴,他在表达信仰的感情时,把音乐放在主要位置上。公爵立刻对巴赫产生了好感。



很快,巴赫便享有真正的自由,这是受人尊敬的艺术家的自由。他



的报酬丰厚:225 弗罗林,几乎是他过去在米尔豪森报酬的 2 倍,外加面粉和木柴。对巴赫来说,钱很重要,它使上帝赐与和音乐歌唱的理想成为可能。他仔细地记下家庭的开销:奶油、布料、酒。但这并不妨碍他花大钱购买新乐器:他去世时,有五台羽管键琴和古钢琴、两台丝弦羽管键琴、一台史皮奈特古钢琴(épinette)、两把小提琴、一把中提琴、两把大提琴、一把低音号、一把低音古提琴、一把腿夹提琴、一把鲁特琴和一支短笛。

非凡的风琴师

这些年里,巴赫热情高涨。雇主允许他经常告假去其他宫廷演奏。他很快便在日耳曼的许多城镇出了名,但并不是靠作曲。在他同代人看来,巴赫的作曲功力,比不上赖因肯或屈瑙(Kuhnau)这样优秀的作曲家。巴赫之所以出名,乃归功于他的管风琴弹得好。他那娴熟的技艺叫人如醉如痴。贝勒曼(Bellermann)曾亲睹巴赫的表演,这位牧师在描述巴赫的演奏情况时这么说:“他的双脚在脚踏板上飞舞,就像长了翅膀一样。强大的音乐轰鸣不已,如同阵阵雷声,掠过教堂上空。这样的表演令弗雷德里克(Frédéric)亲王惊叹不已,音乐一停止,他竟然从手指上摘下一枚镶着宝石的戒指,送给巴赫。”巴赫却被这种示好弄得很不自在。当听众夸



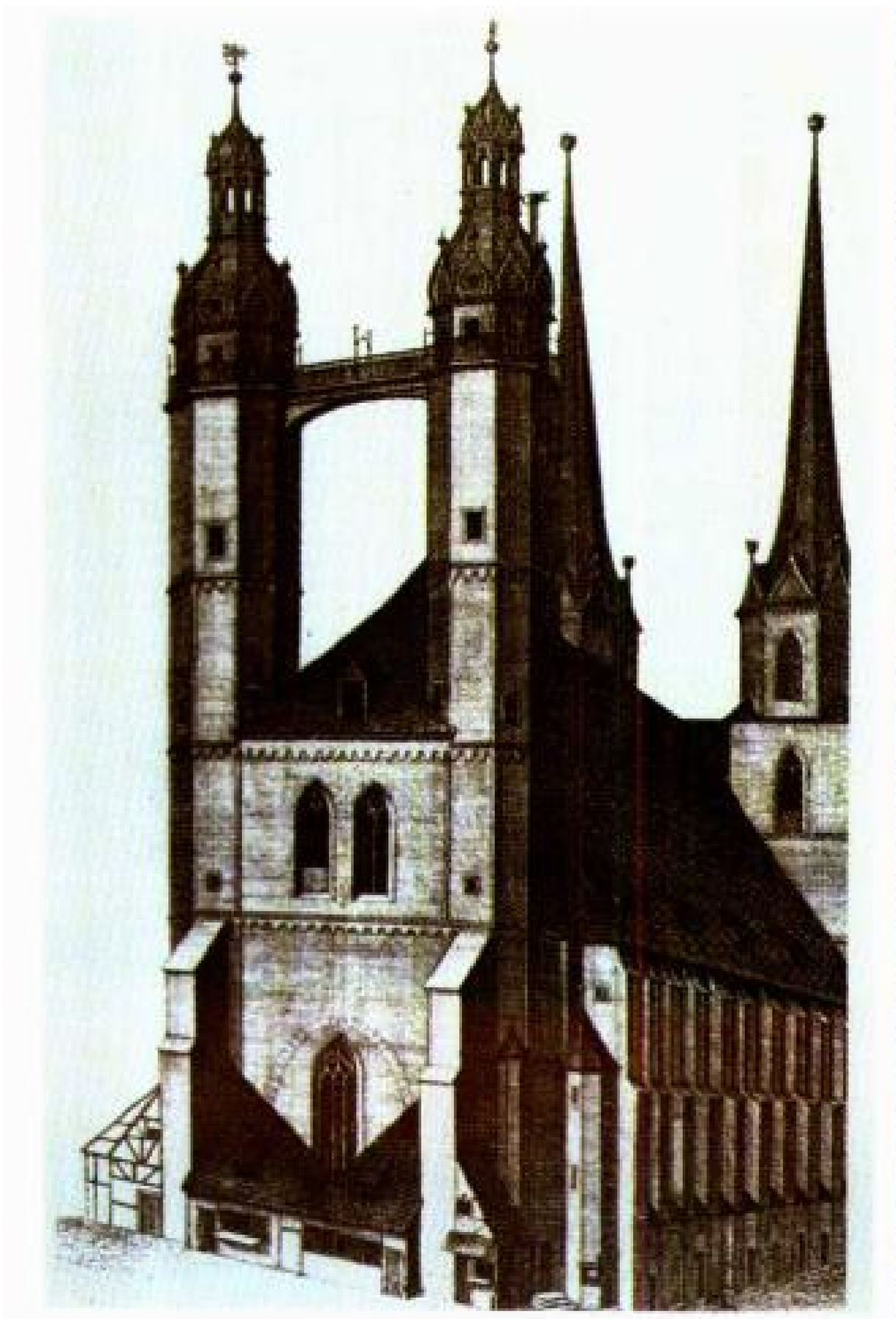
在巴罗克时代,单旋律音乐(monodie)较复音音乐受欢迎。于是产生了一种新的器乐风格:强调各种器乐的区别和特性。在这个时代的音乐艺术里,持续低音这种简化的伴奏曲调十分流行。因此,演奏这种曲调的器乐便被推到首要地位:一方面是管风琴、羽管键琴和鲁特琴,另一方面则是大提琴、低音古提琴,有时还有巴松管。另外,巴罗克音乐以由保持必不可少的声音(富有旋律的声音)的乐器组成。巴赫死后,只有管乐器未被列入乐器清单(左图)。

奖他的表演优美时，他喊着说："你只要在恰当的时刻准确地按琴键就是了！"他总是怀着一种坚强的信念，这就是：要全神投入，上帝只要求特别注意时机……

巴赫曾用五十多种不同的管风琴演奏过。在威廉堡里，小风琴由他使用，这是魏斯豪普特（Weishaupt）于 1708 年才重新造好的，巴赫与这位风琴制造师情谊甚笃。

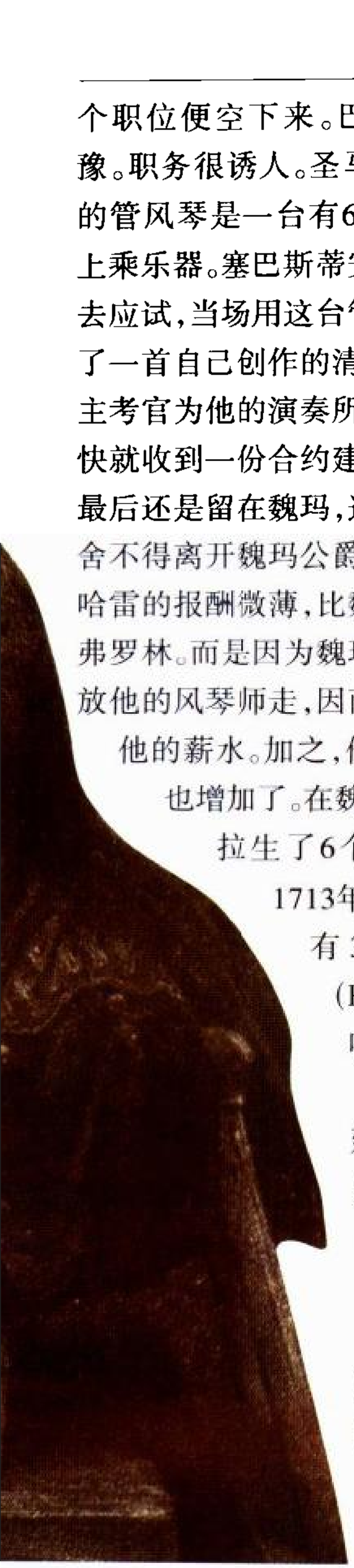
哈雷(Halle)提供的新职位

1712 年，亨德尔的老师，哈雷的管风琴师察豪（Zachau）去世。这





个职位便空下来。巴赫颇为犹豫。职务很诱人。圣马利亚教堂的管风琴是一台有63个音栓的上乘乐器。塞巴斯蒂安终于决定去应试，当场用这台管风琴试奏了一首自己创作的清唱剧。几位主考官为他的演奏所征服，他很快就收到一份合约建议书。但他最后还是留在魏玛，这倒不是他舍不得离开魏玛公爵，也不是嫌哈雷的报酬微薄，比魏玛还少30弗罗林。而是因为魏玛公爵不愿放他的风琴师走，因而大大提高他的薪水。加之，他家里人口也增加了。在魏玛时，芭芭拉生了6个孩子——



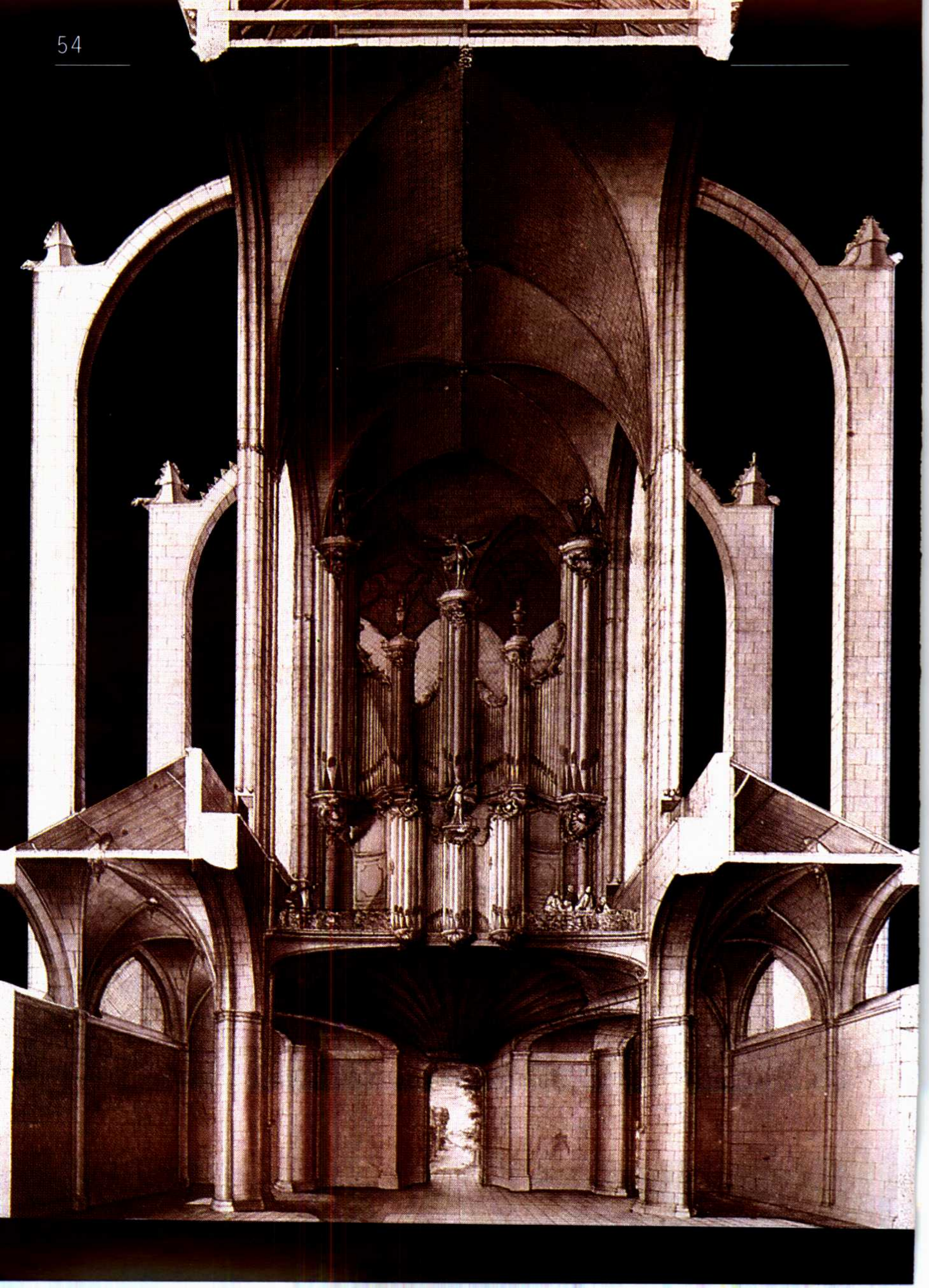
1713年一对双胞胎夭折——6个孩子中有3个男孩，分别是弗里德曼(Friedemann)、埃曼努埃尔和伯恩哈德(Bernhard)。

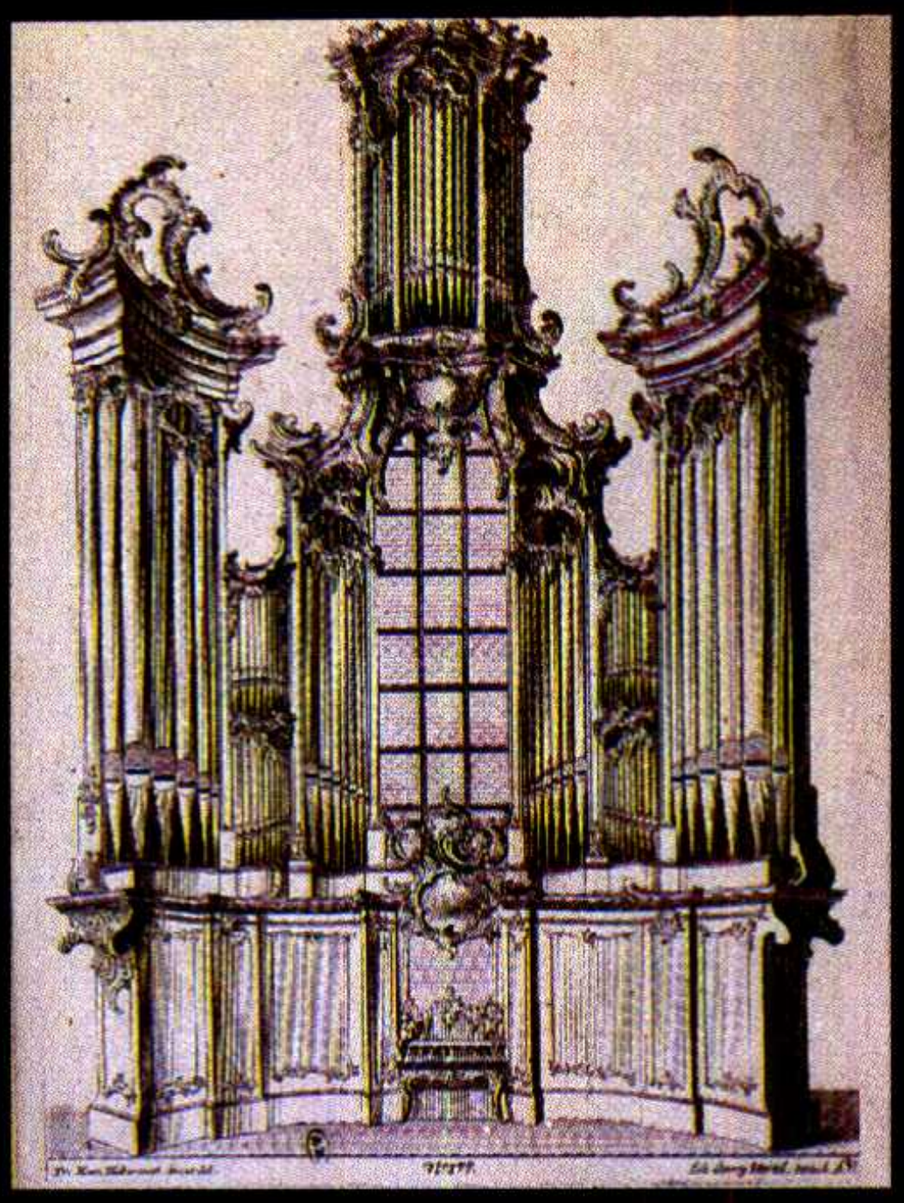
哈雷事件后，巴赫除了任宫廷风琴师，还获公爵擢升为乐队队长。每月都要创作一部新的清唱剧，还要上台表演。二十来首优美的清唱剧就这样问世了，其中有几部歌词是诗人弗兰克(Franck)所作，他当时任公爵府图书馆馆长。这时巴赫手下有12位优秀的歌手，还有一支室内乐队，由他用小提琴指挥。

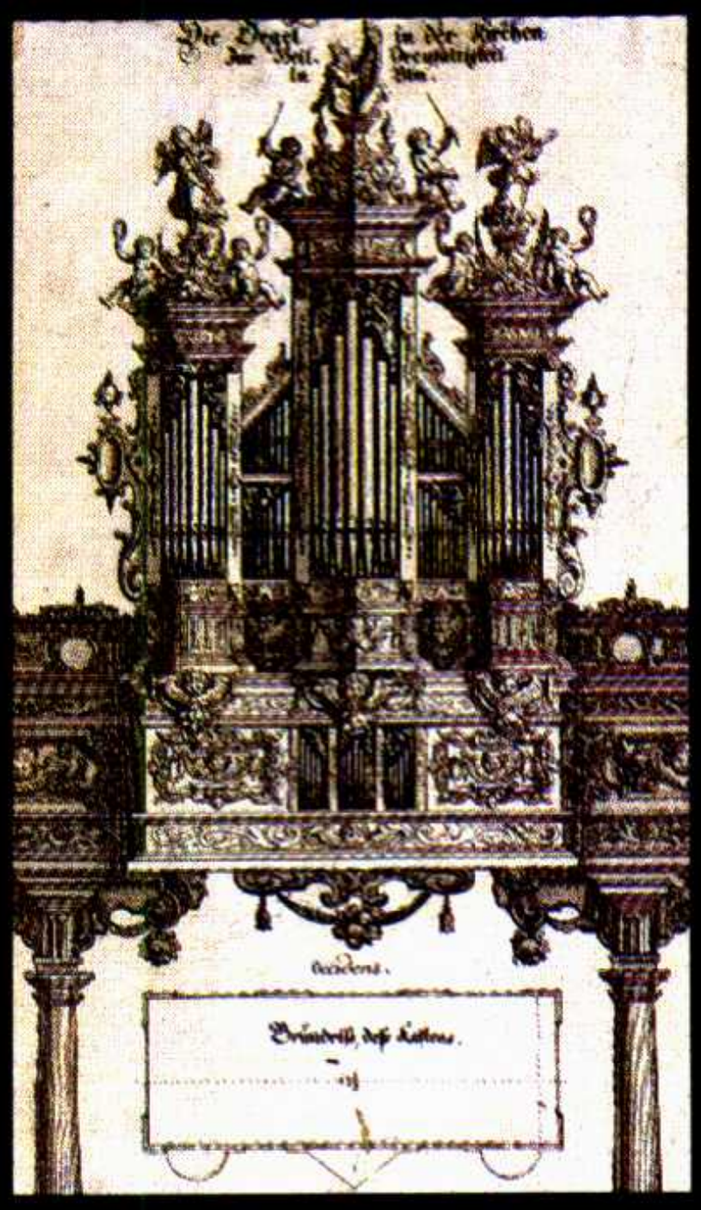


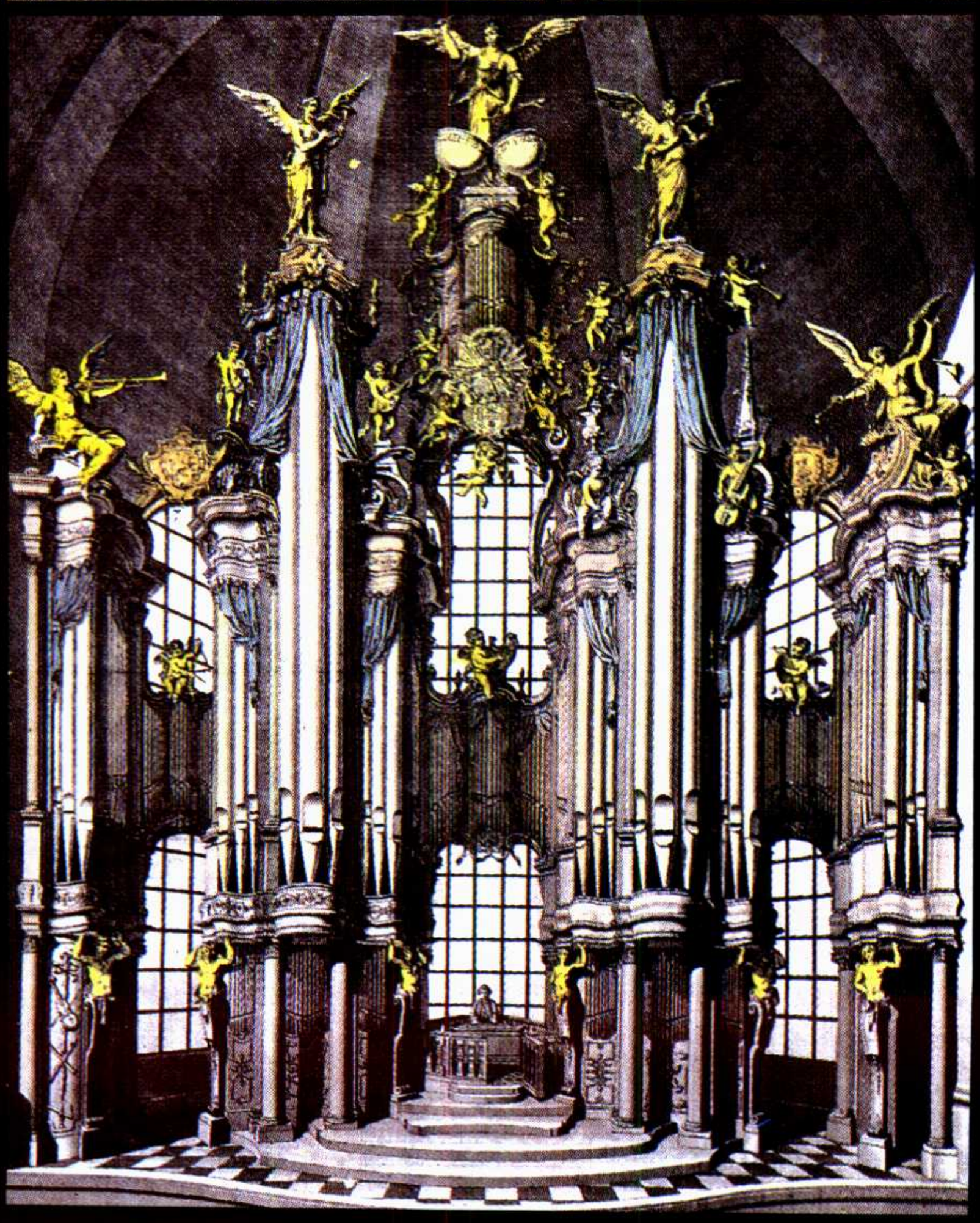
1714年3月2日巴赫被任命为唱诗班指挥时，他才真正获得乐队指挥的身份。从此以后，音乐会和排练演奏便不在他家里或城里，而是改在宫廷小教堂里举行了。

1713年起，圣马利亚教堂（左页下图）拥有一台新的管风琴，是由孔基乌斯（Christoph Cuncius）制造的。巴赫颇受这台管风琴吸引，因为魏玛的管风琴不仅比它小得多，而且当时正在修理。



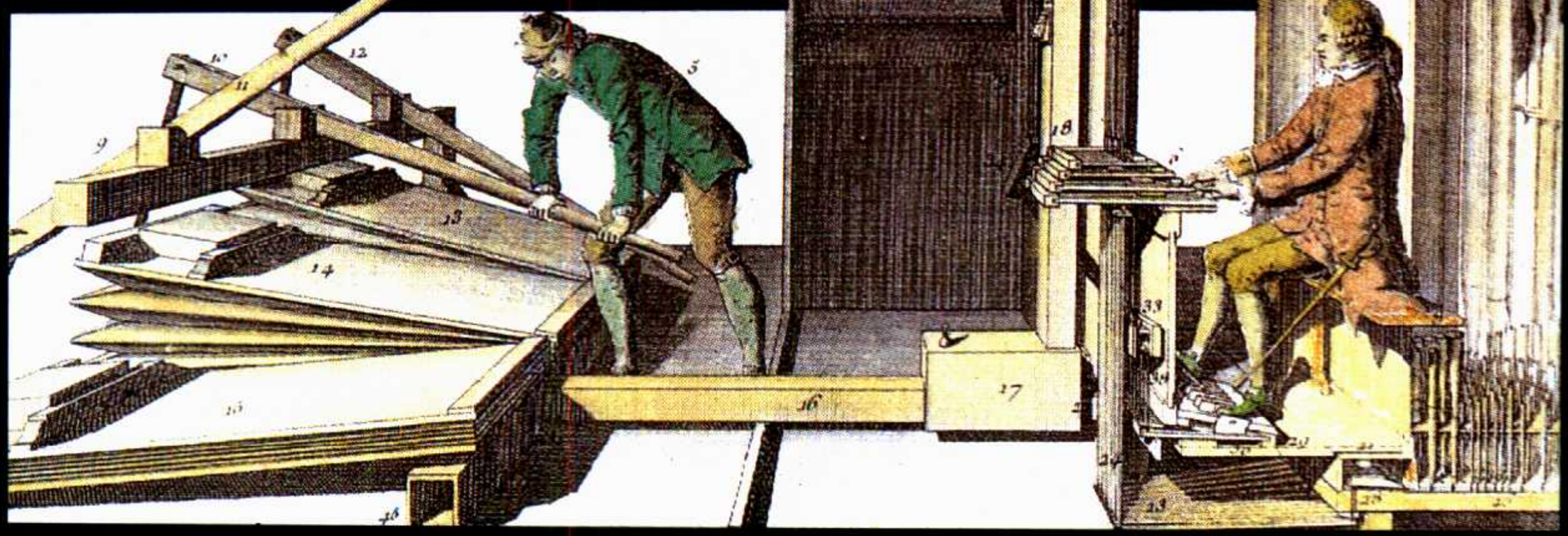




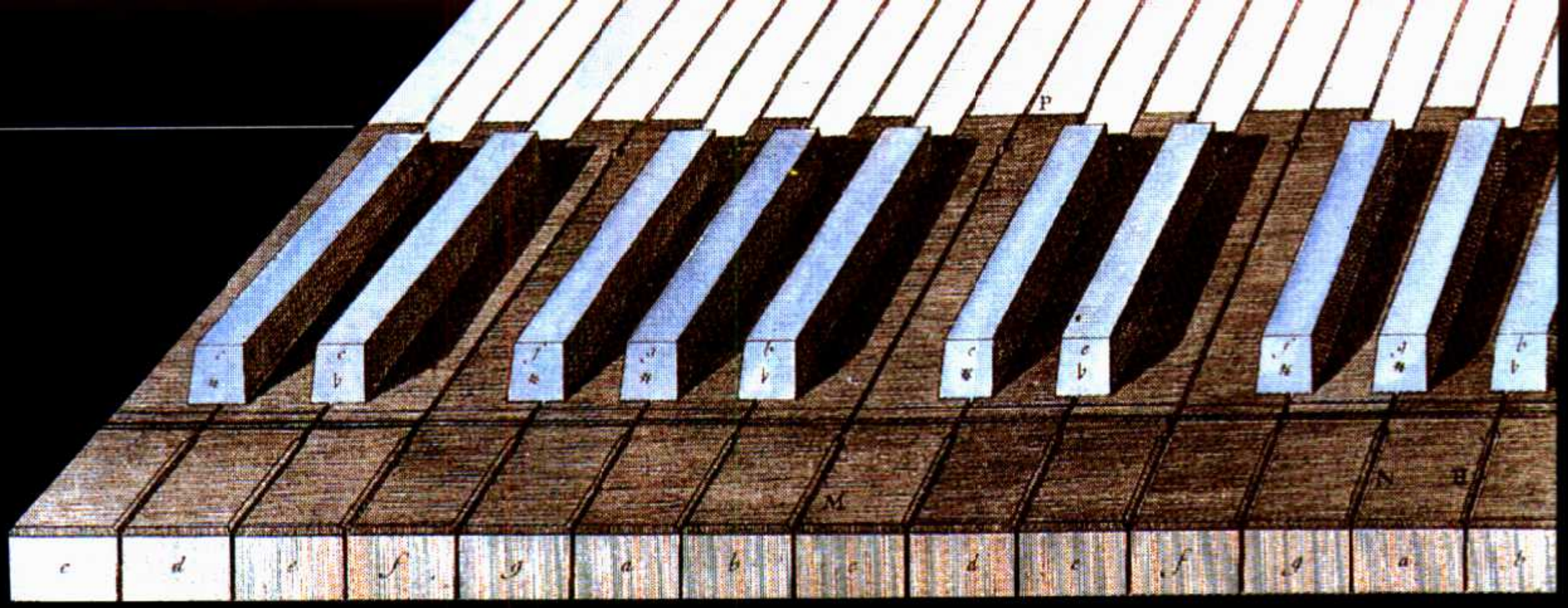


一则漫长的故事

管风琴的来源可以上溯到公元前 3 世纪。（管风琴一词源自希腊文的 organon，意思是“工具”或“乐器”）当初它靠水力发动，这种方法一直持续到公元 3 世纪左右。风箱式管风琴很可能就是这个时期发明的。希腊人和罗马人把它当作世俗乐器来使用。当初管风琴跟所有乐器一样，为教会大多数神父排斥。到 8 世纪时，才又重新在西方出现。东罗马帝国皇帝君士坦丁五世（Constantin V）把它作为礼物，送给法兰克国王矮子丕平（Pépin le Bref）。但是一直到 14 世纪，管风琴都是一种豪华的宫廷世俗乐器，自 14 世纪起，才正式获提升为“教堂乐器”。从此以后，各个国家都在自己规定的庆典中弹奏管风琴。文艺复兴时期，在意大利、英国、西班牙和阿尔卑斯山以北的一些欧洲国家里，形成一些大的民族流派。



Rue perspective de l'interieur d'une Orgue de 16. pieds.





管风琴的机件

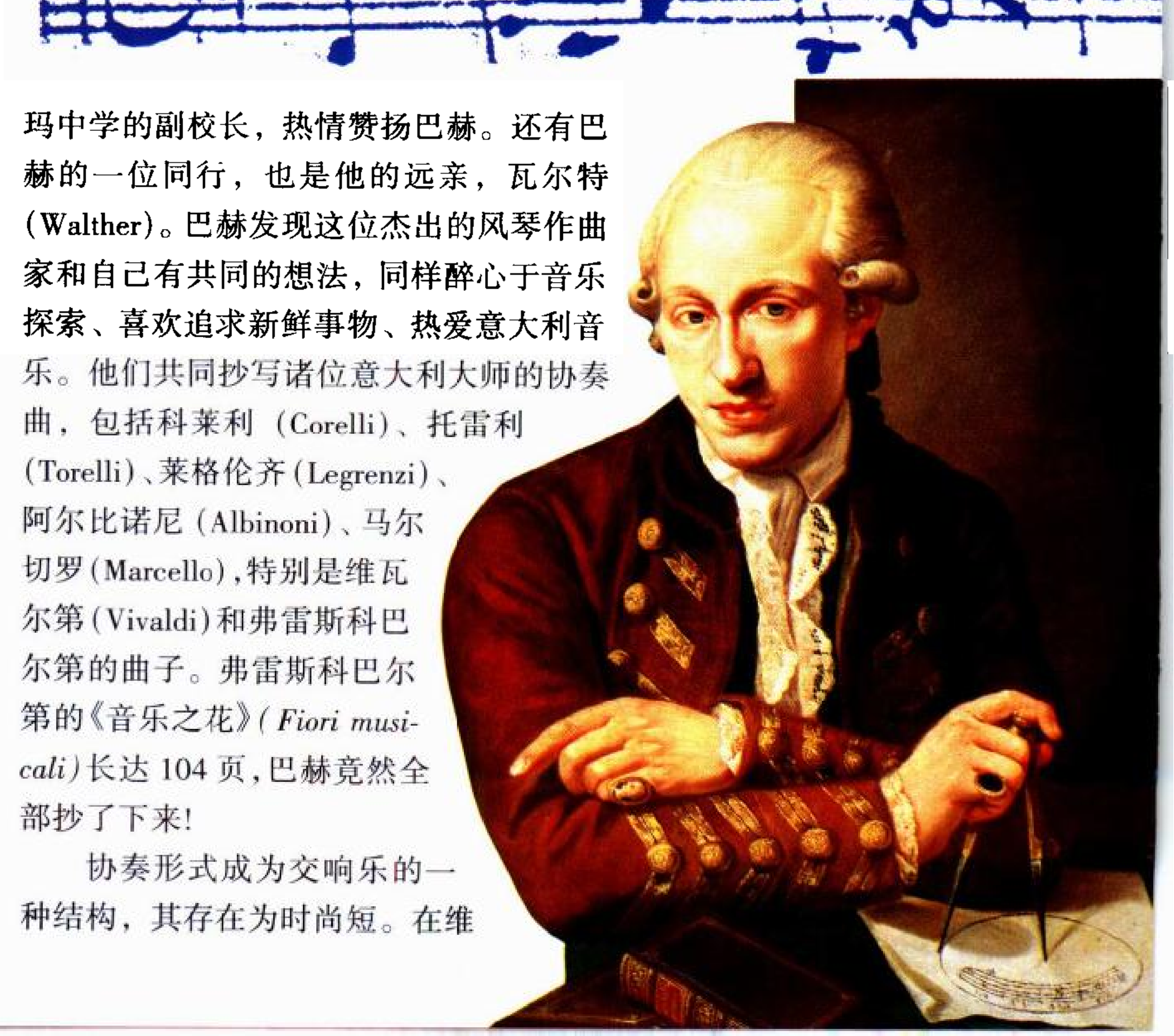
管风琴是一种管乐器，也是键盘乐器。它经由琴键释放出空气而发出声音。空气被压缩在大的供气箱里（现在由电风扇供气），再由密封的风管（porte-vents）送到一个大的木箱，即风箱（sommier）里。风箱是管风琴所有各部件的接合点。上面是音管（tuyaux）；下面是一个密封的容器，叫做活瓣箱（laye），空气贮存在那里。在活瓣箱内的音管下面，皮阀门借助细长的木棒，即连杆（vergettes）与键盘的琴键相连。风琴师按琴键时便带动连杆，阀门张开，释放出空气，空气从音管流出的时候，音管便发出声音。

领受到意大利音乐和合奏乐的魅力

巴赫结交了一些朋友，格斯纳（Gesner）就是其中一个，他的文化素养深厚，见解高明。格斯纳是魏玛中学的副校长，热情赞扬巴赫。还有巴赫的一位同行，也是他的远亲，瓦尔特（Walther）。巴赫发现这位杰出的风琴作曲家和自己有共同的想法，同样醉心于音乐探索、喜欢追求新鲜事物、热爱意大利音乐。他们共同抄写诸位意大利大师的协奏曲，包括科莱利（Corelli）、托雷利（Torelli）、莱格伦齐（Legrenzi）、阿尔比诺尼（Albinoni）、马尔切罗（Marcello），特别是维瓦尔第（Vivaldi）和弗雷斯科巴尔第的曲子。弗雷斯科巴尔第的《音乐之花》（*Fiori musicali*）长达104页，巴赫竟然全部抄了下来！

协奏形式成为交响乐的一种结构，其存在为时尚短。在维

瓦尔特生于1684年，是巴赫的表兄。1707年，他在魏玛任圣彼得和圣保罗教堂管风琴师。



瓦尔第之前，先有科莱利、继而又有托雷利为协奏形式奠定了基础。但是，协奏形式特有的节奏感，总奏与独奏之间逐渐出现的区别，这两者最初比较是属于风格范畴，而不属交响乐的形式结构。维瓦尔第利

下图是《G大调管风琴协奏曲》手稿，为恩斯特（公爵的侄子）所谱的曲。这是一首小提琴、弦乐器和持续低音协奏曲。



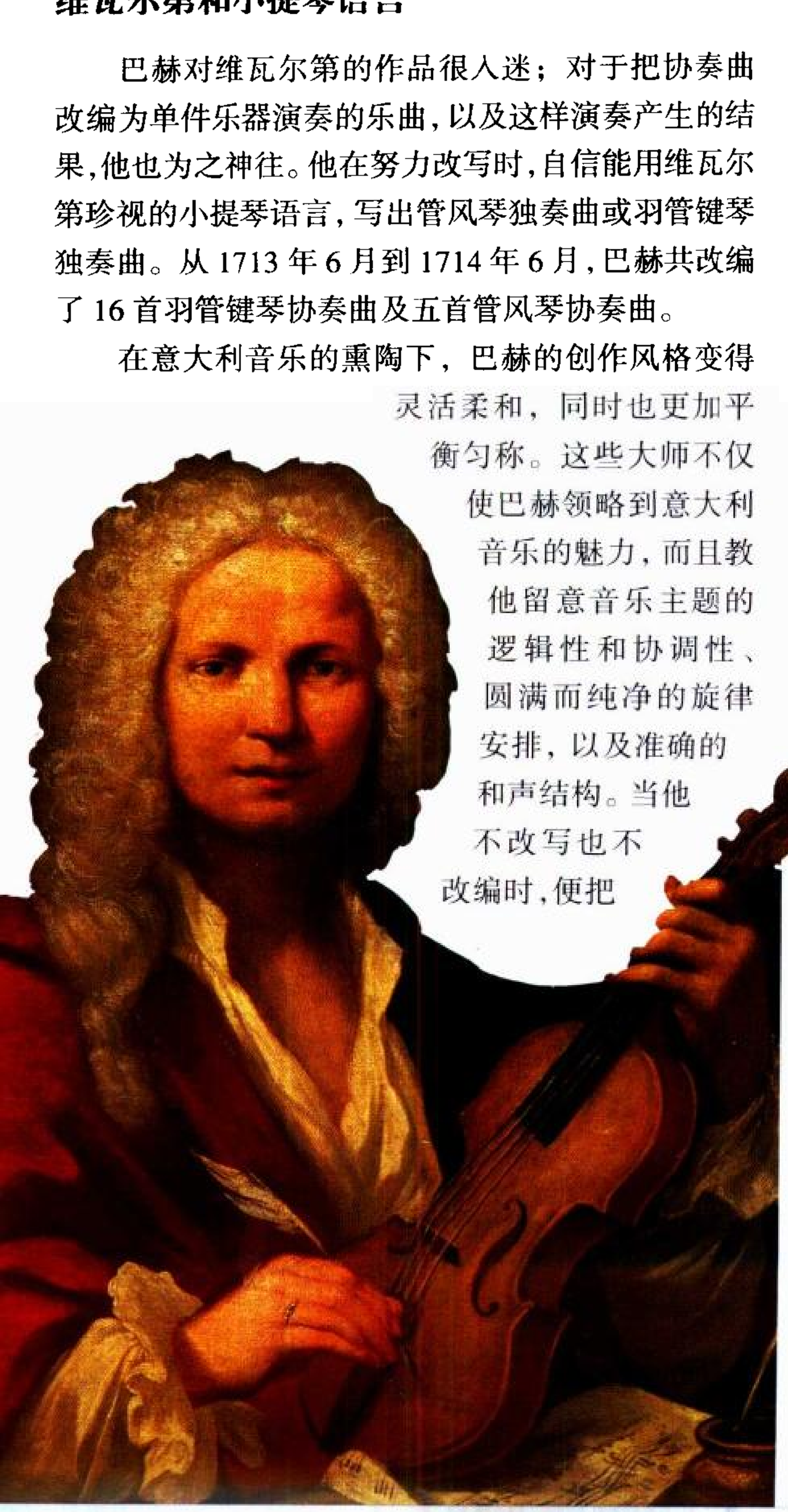
在一些作曲家的推动下，如对科莱利推崇有加的穆法特（Georg Muffat），“意大利风格协奏曲”的概念进入日耳曼音乐领域。穆法特在其器乐集序言中写道：“由于我发现其中变化丰富多彩，便写了几首这样的协奏曲，曾在科莱利家中试奏。”接着他又补充说，他希望借此方式，把这种“尚不为人所知的和声”介绍到日耳曼来。

用许多精彩的小提琴协奏曲，使总奏与独奏之间达到全面的平衡对话，而这正是协奏曲的基础。

维瓦尔第和小提琴语言

巴赫对维瓦尔第的作品很入迷；对于把协奏曲改编为单件乐器演奏的乐曲，以及这样演奏产生的结果，他也为之神往。他在努力改写时，自信能用维瓦尔第珍视的小提琴语言，写出管风琴独奏曲或羽管键琴独奏曲。从 1713 年 6 月到 1714 年 6 月，巴赫共改编了 16 首羽管键琴协奏曲及五首管风琴协奏曲。

在意大利音乐的熏陶下，巴赫的创作风格变得灵活柔和，同时也更加平衡匀称。这些大师不仅使巴赫领略到意大利音乐的魅力，而且教他留意音乐主题的逻辑性和协调性、圆满而纯净的旋律安排，以及准确的和声结构。当他不改写也不改编时，便把



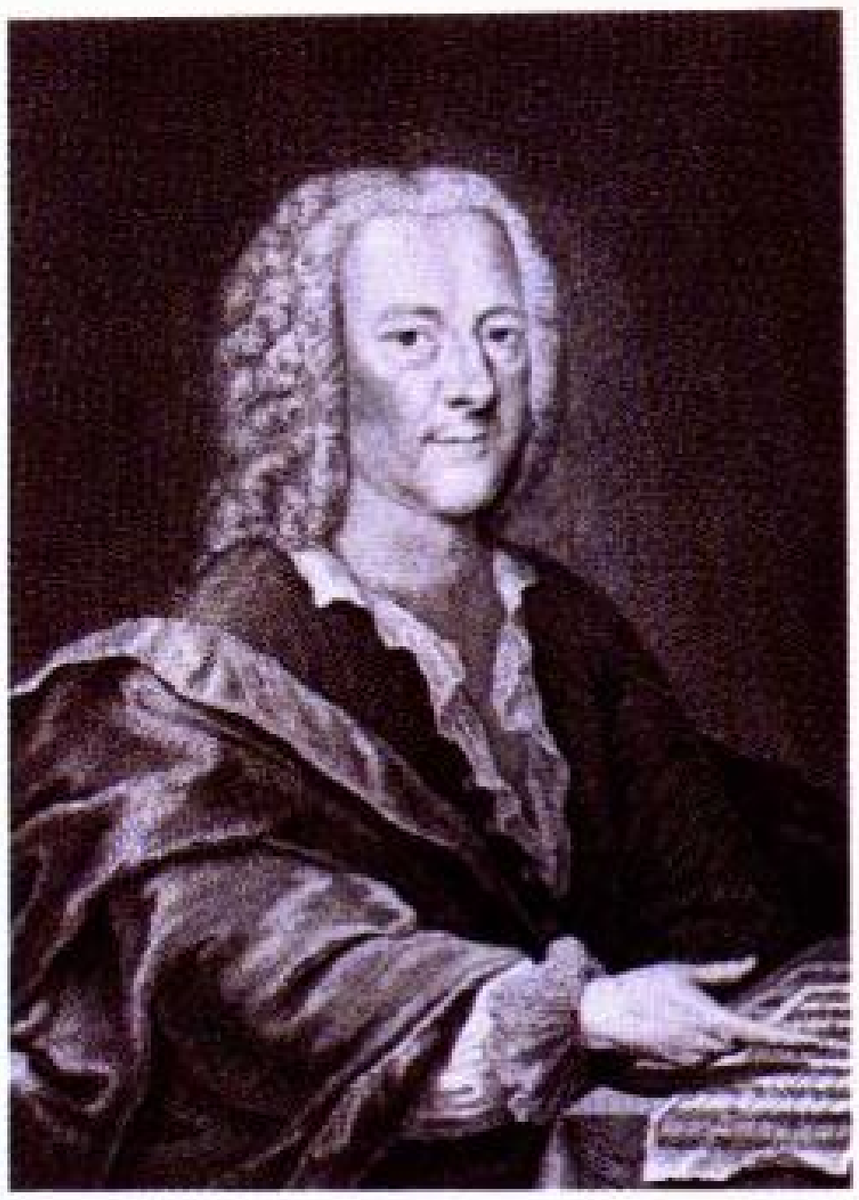


白16 世纪以来，意大利的作曲家几乎都是小提琴手，而且往往都是高明的演奏家。当时的演奏技巧，堪与当代小提琴大师的技巧媲美。维瓦尔第（左图）的同时代人，都公认他是真正的小提琴天才。正如哈农库特（Harnoncourt）所写的那样：“小提琴和巴罗克风格一样，也是一种道地的意大利产物，而随着意大利的巴罗克风格逐渐风靡全欧，小提琴也成为巴罗克器乐中的珍品了。（《音乐演讲》，1984 年）。



由于克雷莫纳(Crémone)和布雷西亚(Brescia)两地有杰出的造琴师,17世纪时,意大利的小提琴制造技术臻于完美。左图:巴罗克时代的中提琴和小提琴。

各种风格并列在一起,例如在《C大调托卡塔曲》里,把日耳曼托卡塔曲与意大利协奏曲结合起来。他最好的管风琴曲便是此时写出的,也就是在他25到30岁之间。这时,巴赫将自己才华中最深刻的骚动都寄托在他喜爱的乐器上。《d小调托卡塔曲和赋格曲》、《c小调前奏曲和赋格曲》、《a小调前奏曲》、《g小调赋格曲》,这些乐曲都是令人惊叹的杰作。



泰勒曼(1681—1767)是他那个时代最著名的作曲家,12岁时就创作了第一部歌剧。他会吹笛子、拉小提琴、弹奏羽管键琴。他的才华誉满全欧。1730年,他到了巴黎,演出非常成功。他总是站在风格演进的最前端,对意大利和法国音乐风格了如指掌,并且是融两种风格于一炉的创始人。

友情,亲情

在魏玛时,巴赫常出外旅行,到其他城市去演出,同时也去拜访当地的亲戚。在耶拿和爱森纳赫,他遇见了泰勒曼。这是一位卓越的音乐家,十分多产。一切都令巴赫入迷,包括那些最奇特的创新和想法,比如,发明一台有视觉效果的羽管键琴,让颜色和音阶的音符互相应和。巴赫和泰勒曼交谊甚笃,他请泰勒曼当他次子埃曼努埃尔的教父。

学生来向他求教,其中有些人很有才华。先来的人中有巴赫家族中的一些年轻人。此外,还有舒巴特(Schubart)和福格勒(Vogler)这两位优秀的管风琴手。一个名叫克雷布斯(Krebs)的歌唱家在7年的时间里,总按时从自己的村庄步行来聆听塞巴斯蒂安授课。四个孩子,几位学生,还有他妻子的一个姐姐也与他们住在一起,还有络绎不绝的来客访问……后来埃曼努埃尔曾回忆说:他们家就像"一个忙忙碌碌、生机勃勃的蜜蜂窝"。





“管风琴手册，给初学者的指南”

1717 年，巴赫写成了他的《管风琴手册》。他酷爱教学工作，所以，用什么方式把自己的技艺传授给别人，就成为他愈来愈关心的事。《管风琴手册》就是为教学而写的系列作品中的第一部。该书的献词充分说明巴赫具有培育英才的天职：“献给上帝以示虔敬，献给众生以教育他们。”巴赫是一个中间人，他自

认如此。他的角色具有双重作用。他处在这样的一个中立地区，自由创作可以从这里展翅飞翔：顺从上帝。在这个地方活动的是路德派的牧师，他们深入钻研《圣经》，效法耶稣，因而教育者的作用也得以充分发挥：经由仿效以接近完美。



巴赫自认可以透过音乐传达这些神圣的原则。他也是这样做的，而且用生动自由的方式。他受到学生的爱戴，因为他把自己的智慧结晶传授给他们——发挥他们的特长。他嘱咐他们摆脱羁绊，同时又要保持音乐的逻辑性。



“他所做的第一件事，就是把他个人触键的方式教给他的学生”

埃曼努埃尔，借福克尔的话，给我们留下了一份珍贵的资料：“几个月里，他只给学生规定双手各只手指的单独练习，目的是要弹奏出清楚纯正的声音来。没有任何一个学生能免除这种练习，练习时间为六个月到一年。但是，如果他发现学生中有人开始失去耐心，他就不辞辛劳地写几段恰当的小乐谱，把练习糅合在这些小乐谱里。《六首小前奏曲初阶》和《十五首二声部创意曲》就是这样写成的。……他也给学生规定了双手装饰音的练习项目。”

格伯（Gerber）是巴赫在莱比锡的学生，他追述说，当他的老师无意继续上课时，便随意坐在一件乐器旁，“把难耐的钟点变成轻快的分秒”；这时就是他在老师身旁度过的“最最美妙的时刻了”。不过重要的还是学生的才能。巴赫对于有才能的学生的确是极好的老师，对于那些平庸之辈却完全无计可施。

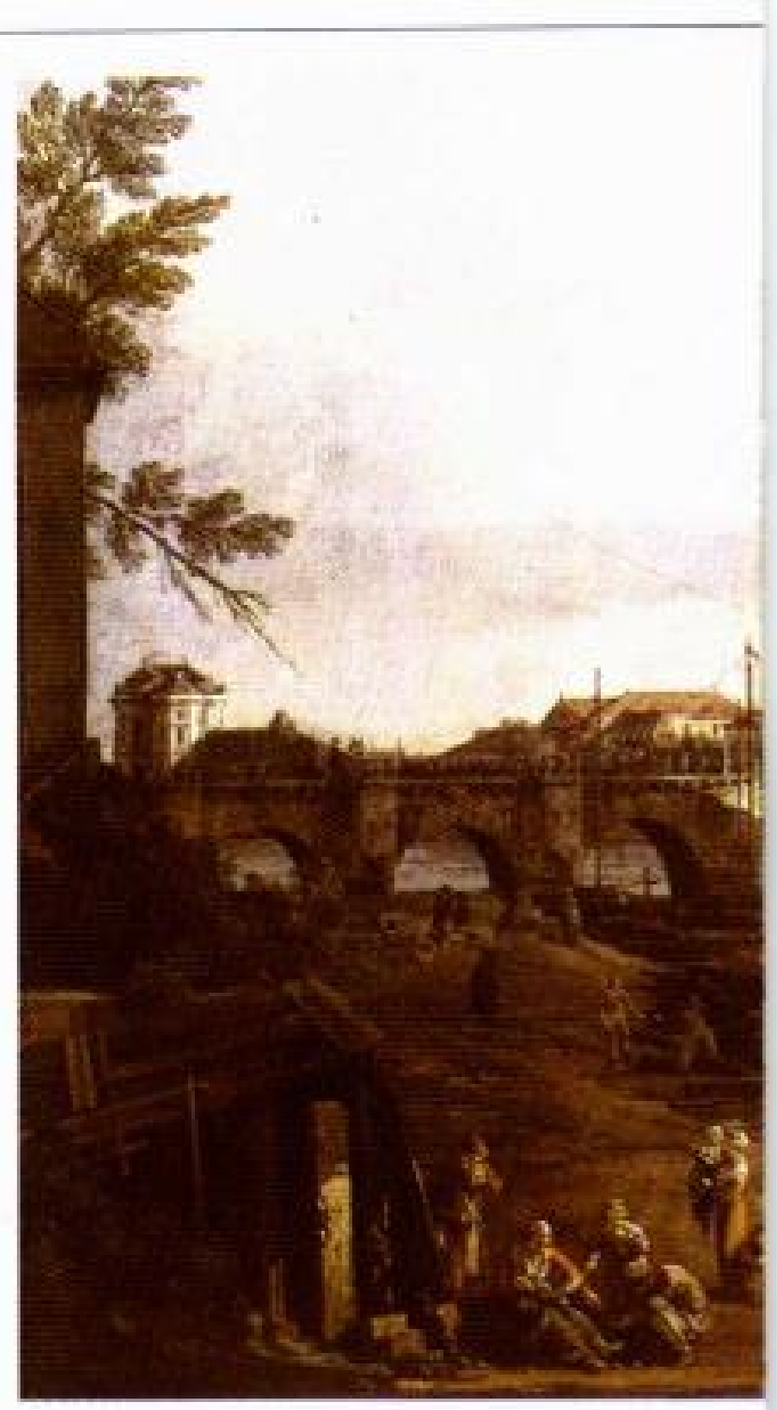
古老的指法是什么样子呢？这个问题至今仍无解答。乐谱上很少标明指法，指法的运用因时因地而异。根据最普遍的假设，弹琴者仅仅用中间两根手指弹奏，大拇指和小拇指只用来延伸和扩大。右手的中指和食指弹奏上行音阶（把食指跨过中指右边），左手弹奏下行音阶。第三根手指跨越第四和第二根手指，这种做法司空见惯，但从来都不会使用大拇指。巴赫肯定不是第一个使用大拇指的人，但他推广了大拇指的用法。他的儿子埃曼努埃尔是这种教学方法的代言人。埃曼努埃尔在 1753 年发表了《论羽管键琴标准演奏法》。（左图为该书选段）

两位亲王的争执

在魏玛，塞巴斯蒂安也收了一些世家子弟作学生。其中就有公爵的侄儿和继承人奥古斯特(Ernst August)。不过，奥古斯特虽然是个优秀的音乐家、卓越的羽管键琴师，脾气却很糟。他肆无忌惮地公开批评叔叔的政府。当时两位亲王之间的龃龉尚处在潜伏阶段。

巴赫在奥古斯特的红宫 (Rotes Schloss) 里，度过了颇长的岁月。府内笼罩着浓烈的音乐氛围。巴赫和年轻公爵的友谊害他后来遭了罪。魏玛公爵下令禁止巴赫到红宫去演出，以表示对侄儿强烈的不满。向来不受约束的巴赫拒绝服从这一禁令，仍自行其是。公爵受了冒犯，很快就找到办法惩罚他的乐队长。

1716 年，唱诗班的老指挥德雷泽 (Drese) 辞世。顺理成章，指挥一职非塞巴斯蒂安莫属。但魏玛公爵先是想聘用泰勒曼，后来又任命德雷泽的儿子当指挥，而实际上他并无任何才华。巴赫觉得受了伤害。于是，他更加公开地表示对年轻公爵的好感，并不再为威廉·恩斯特写清唱剧。但是，耿直的巴赫在这种混乱的环境里感觉很不自在。他想离开魏玛。不久，机会来了。1717 年 8 月，安哈尔特－克滕 (Anhalt－Köthen) 的亲王，即奥古斯特的姐夫，向巴赫提供了一个唱诗班指挥的职位。对于这位爱乐者的建议，巴赫欣然接受。9 月，他去德累斯顿，想到那里去欣赏有名的法国管风琴师马尔尚(Marchand)的表演。





恩斯特·奥古斯特于 1728 年接替他的叔叔，成为萨克森·魏玛公国的主人。



法国式决斗



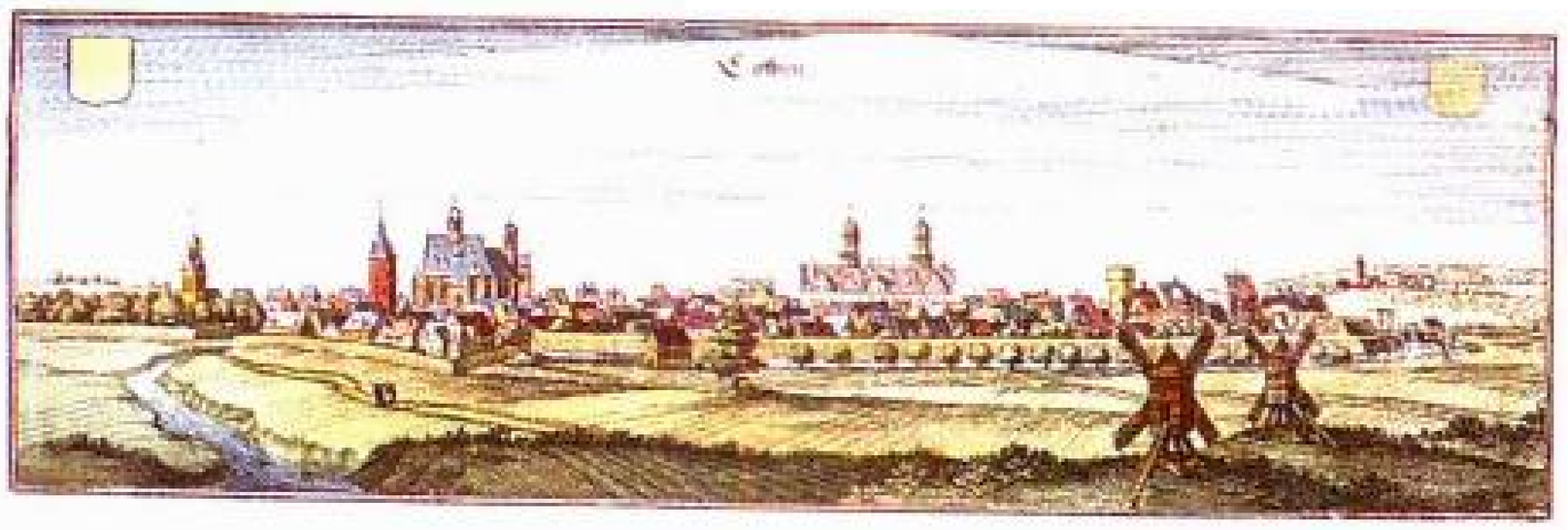
里昂人马尔尚是个有名的演奏师。10岁就做了国王的管风琴师。1717年，他周游日耳曼时，在德累斯顿那段不太光彩的插曲是有史可查的。

说到和马尔尚会面，其实巴赫是去参加一场比赛。法国人和日耳曼人要面对面表演，吸引了很多观众。可是当巴赫出现时，对手却没到场。派人一打听，才知道马尔尚当天一早便已离开德累斯顿。巴赫不战而胜，便给听众表演一场独奏会，那音乐叫人永难忘怀。当群众的欢呼声仍在耳畔回响之际，他已回到魏玛办理辞职手续。他的学生舒巴特将接替他的职务。塞巴斯蒂安夸耀他在安哈尔特亲王那里将获得的优厚报酬。一切似乎都办得妥妥帖帖了……但公爵可不这样想。他十分恼怒，巴赫居然要离开他。公爵叫人把巴赫拘留起来，希望看到他屈服。公爵太不了解巴赫了。他很温和，但也很倔强。从11月6日到12月2日，他在牢里被关了1个月，利用这段时间修改《管风琴手册》的46首圣咏。公爵知道自己终将一无所获，只好宣布他已失宠，并将他释放。

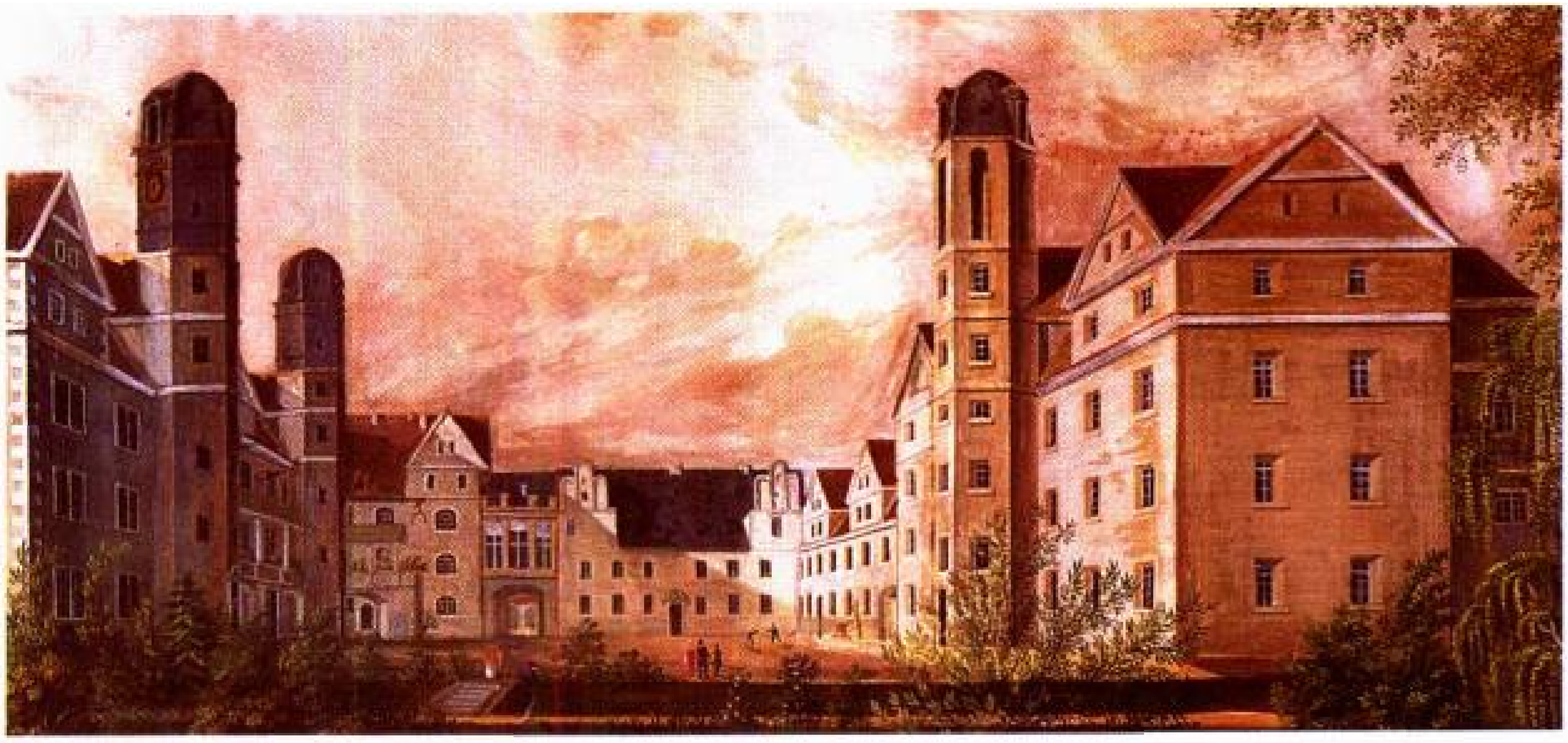


1718年11月15日，
巴赫的第七个孩子受洗之日，
一批身份显赫的教父、教母在克滕聚集一堂。
其中有3位是亲王利奥波德家族的成员，
还有两位来自贵族世家。从这个聚会就可看出，
塞巴斯蒂安的社会地位何等显要，又何等奇特。
他比亲王大9岁，但他和亲王是要好的朋友。
他的酬劳为每年400泰勒(thaler)，
也就是说，他这个乐长的薪俸与
朝廷里元帅所得的薪俸是一样的。

第四章 《勃兰登堡协奏曲》



当巴赫到达克滕时，这座萨克森小城约有5000居民。它自1603年以来就是一个小公国的所在地，这个小公国是从安哈尔特公国分离出来的。城堡占地宽广，房屋布局匀称，有一个很大的中央广场，还有好些漂亮的法国式花园环绕着这座城堡。

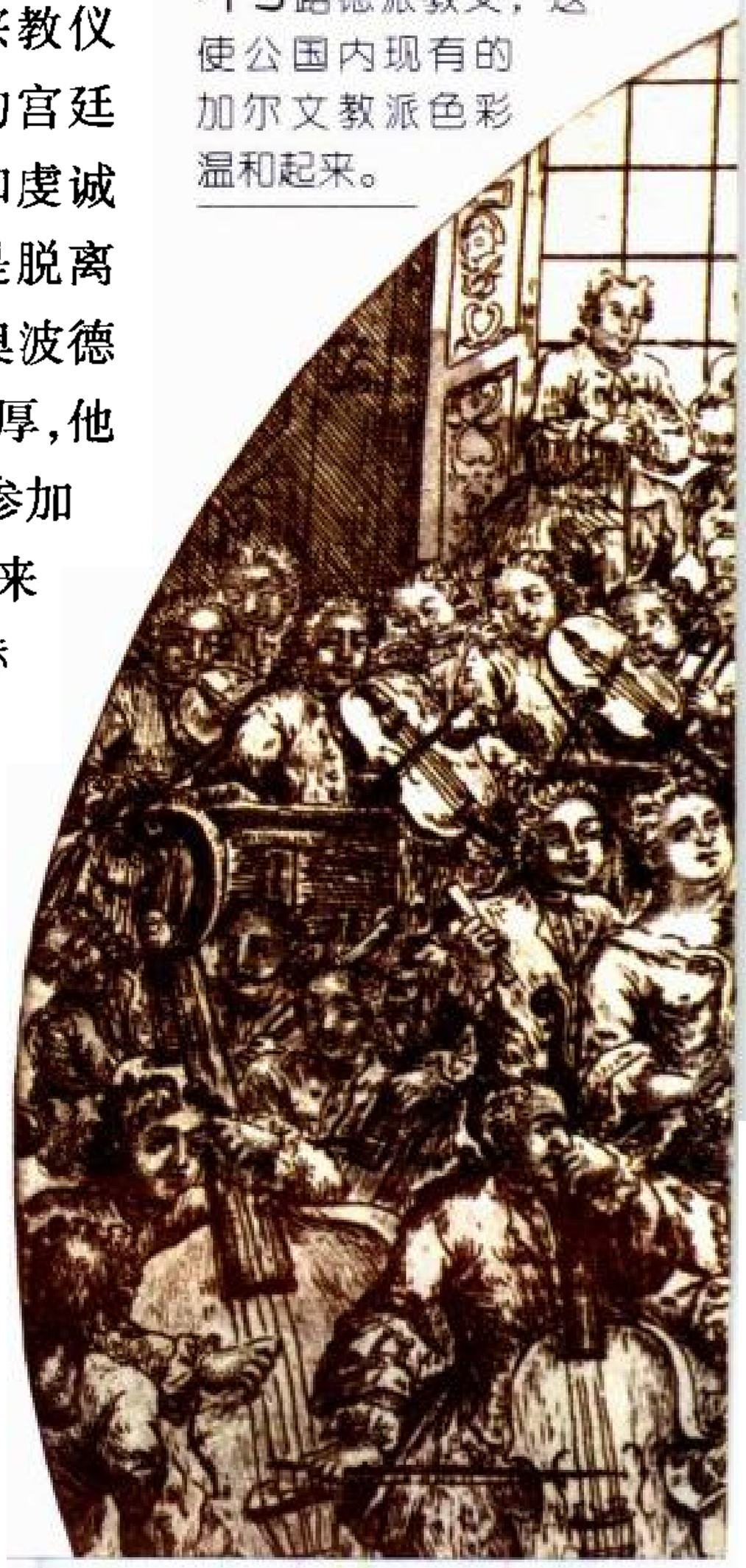




巴赫自从担任新的职位，几乎免掉了一切宗教仪式方面的义务。克滕的宫廷遵奉喀尔文教义，这和虔诚派的观点相近：音乐是脱离宗教活动的。当然，利奥波德亲王思想开明，为人宽厚，他的臣民可以自由选择参加一种宗教活动，亲王从来都不加干涉。否则巴赫也就不会到克滕来了。

他虽然名义上是唱诗班指挥，由他指挥的乐队却取了一个完全世俗化的名字，叫做音乐学社(Collegium Musicum)。这是一支优秀的宫廷乐队，由15名乐师组成，其中许多人原属柏林乐团，该团不久前被国王弗雷德里克·纪尧姆(Frédéric Guillaume)解散。15人中有8位独奏乐师，也叫“室内乐师”——小提琴2人、大提琴1人、低音古提琴1人、巴松管1人、

利奥波德亲王信仰路德派教义，这使公国内现有的加尔文教派色彩温和起来。



笛子2人、双簧管1人——其他7人是支援乐师，外加2名抄谱员。塞巴斯蒂安本人担任中提琴声部。

在克滕，音乐气氛非常浓厚

利奥波德亲王非常关心他的乐长。对巴赫来说，新的音乐前景使他大受鼓舞，因而创作了大量作品。这些作品一方面是给室内乐队创作的，也就是他所写的序曲和协奏曲，另外一方面是为“室内演奏的名家”而写的，给他的朋友和学生创作的弹奏曲，这指的是奏鸣曲和组

利奥波德亲王不仅有文化素养，还是个十八般武艺俱全的音乐家。他会拉小提琴、低音古提琴，唱起歌来又特别动听。巴赫谈起这位亲王时不能不大加赞扬地说：“他不仅喜爱音乐，而且精通音乐。”

每天晚上宫里（左图）都举行音乐会。但是，音乐学社都在城里排练。除了15个正式领薪水的乐师之外，还有临时聘请的歌唱家和器乐演奏师。





曲。一方面是宫廷音乐(Hofmusik),辉煌而又渊博;另一方面是家庭音乐(Hausmusik),是巴赫多年思辨的结果和家庭晚会的成绩。

遗憾的是,巴赫这时期的大部分作品均已散失。不过从留下来的作品来看,也足以证明巴赫在克滕时期的创作非常丰富。这些作品包括《平均律钢琴曲集》(*Clavier bien tempéré*)的24首前奏曲和赋格、《勃兰登堡协奏曲》、《键盘乐器手册》、《管弦乐组曲》、《小提琴和羽管键琴奏鸣曲》、《低音古提琴和羽管键琴奏鸣曲》、《小提琴奏鸣曲和组曲》和《大提琴组曲》。

教徒巴赫在只演奏世俗音乐的宫廷里当乐师

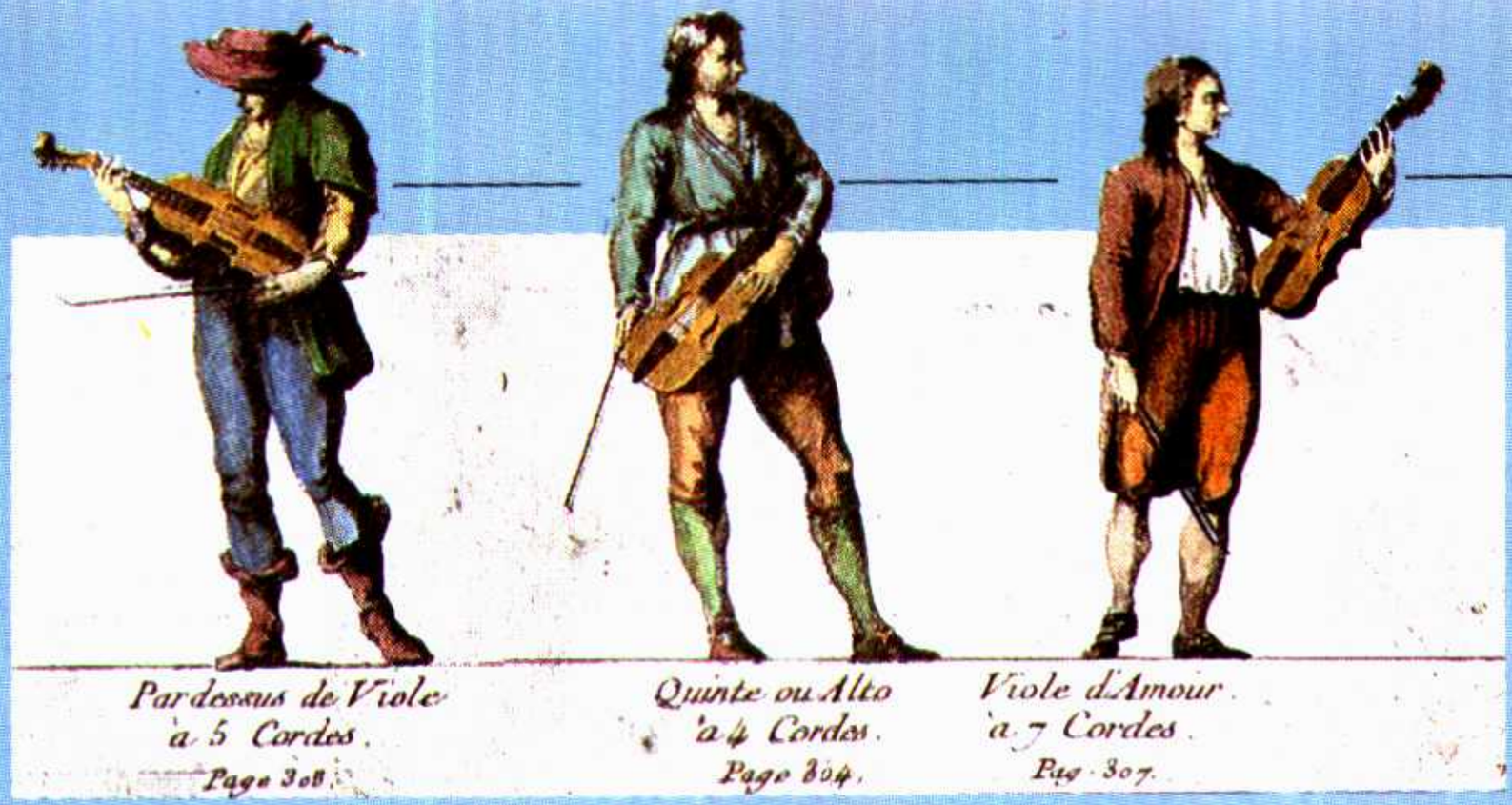
音乐要顺从作曲者所遵守的教义,而这些教义又决定了信徒的礼拜仪式,只有在这样的情况下,才能称之为"宗教"音乐。至于"宗教"这个形容词,本来是信徒的词汇,而不是音乐词汇。其实,不该把这种音乐称为宗教音乐,而应叫做"神圣的"音乐,也就是摆脱个人用



途而献给上帝的音乐。巴赫的观念正是如此。在他看来，音乐无论是世俗的还是宗教的，按其本质而言，都是信仰世界的组成部分。因此必须根据这样的认识，来理解巴赫在克滕的选择及其中的矛盾。巴赫选择一个不弹奏管风琴的职位，这也是反常的现象；因为我们知道，对巴赫来说，管风琴乃是“乐器之王”，是赞颂上帝最好的乐器。此外，纯粹从音乐的角度来看，对于一个把对位法视为

巴赫的6首小提琴独奏曲和6首大提琴独奏组曲，都是很艰深的作品，若不是技巧卓越的乐师是不能把这些作品演奏得好的。关于6首小提琴独奏曲，必须提到两个人：第一个是皮桑德尔（J. G. Pisendel），他是当时公认最伟大的日耳曼小提琴家，也是一首小提琴独奏曲的作者。维瓦尔第、阿尔比诺尼和泰勒曼都曾把自己的作品题赠给皮桑德尔。第二位是施皮斯（J. Spiess），克滕地区首屈一指的“室内”小提琴师。不过不要忘记，巴赫本人的小提琴也拉得相当好，因此他才获得第一份聘约。技巧问题是相当复杂的，后人曾经想象——这是荒谬的假设——在巴赫那个时代，曾用过一种比较短的弯曲琴弓，用来演奏两根弦的小提琴。《大提琴组曲》也很不容易演奏。可能这些组曲的确是为著名大提琴家写的，比如利尼克（Christian Bernhardt Linigke），或者是低音古提琴家阿贝尔（Christian Ferdinand Abel），他也是优秀的大提琴家。


A.D.
LVII
Violone





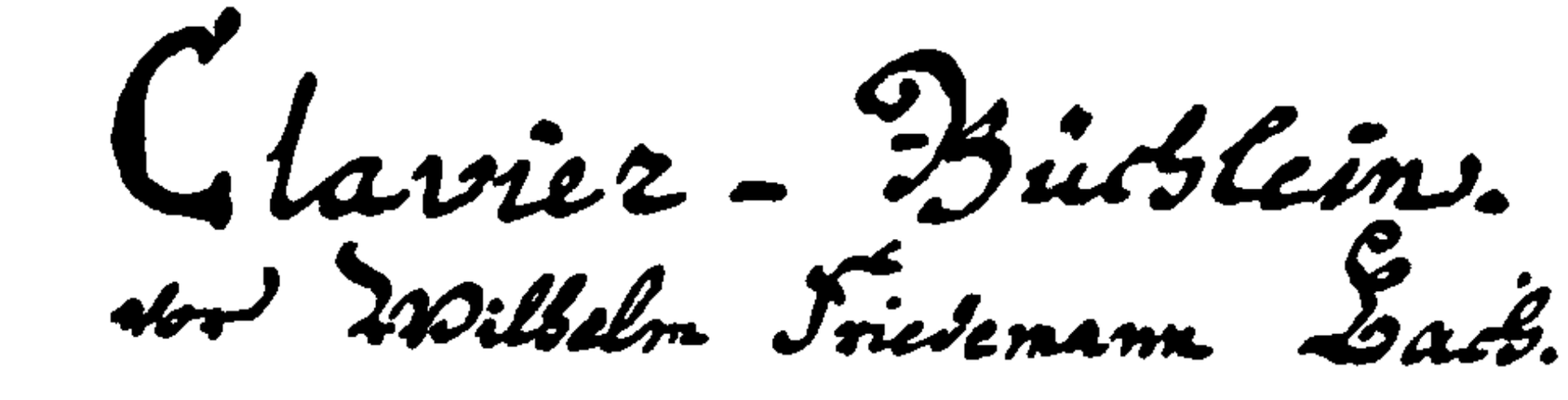
弓弦乐器分为古提琴和小提琴两大类。调到四度的古提琴类（两根琴弦之间有 2 个半全音的音程），其中最古老的主要包括：低音古大提琴（左下图）、中音古提琴、高音古提琴、抒情古提琴和古低音提琴（见左页图）。调到五度的小提琴类（两根琴弦之间有 3 个半全音的音程）包括小提琴、中提琴和大提琴。除了调音不同之外，制作方法也不一样：古提琴配有 6 根、甚至 7 根弦，还有肠线套箍；小提琴有 4 根弦，没有套箍。古提琴的共鸣箱比小提琴的共鸣箱要轻，因此弦也没有小提琴那样绷得紧，所以古提琴的声音比小提琴更柔和。17 世纪时，由于弦乐器制造业快速发展，加上意大利流派的影响，小提琴和中提琴取代了抒情古提琴和中音古提琴。一个世纪之后，大提琴也完全取代了低音古提琴。

自己创作活动轴心的作曲家，管风琴也是一种理想的乐器。在这方面，巴赫也是自相矛盾的：他最著名的无伴奏——即单一的一种声音——器乐作品，小提琴和大提琴独奏曲，似乎是为复音乐器写的。这就好像他能为管风琴写独奏曲一样。在《小提琴奏鸣曲和组曲》中，或是在《大提琴组曲》中，巴赫只让一种乐器独奏，不加任何和声的衬托。他赋予这一种乐器最复杂的音乐使命：即奏出二声部、三声部、四声部的复音音乐。实际上，他仅拥有一个声部。在这里复音音乐是给人以联想——就像在《小提琴第一奏鸣曲》的 g 小调赋格曲里，或是《大提琴第五组曲》的 c 小调赋格曲里一样——这种联想非常有力，使听者的想象力自然而然地忘却了现实。

在克滕度过幸福的岁月

塞巴斯蒂安的新职位给他带来了音乐上的满足，此外，他的孩子也是他快乐的泉源。他在1730年给一位朋友写信时说："我的孩子个个都有音乐天赋，我可以向您保证，我能把我一家人培养成合唱队和乐团。"巴赫的形象严肃而内向，这跟他本人的实际面貌相去甚远：在家里，他在孩子们中间工作，膝头上还抱着一个婴儿；走廊和过道上还有来来往往的客人。喧腾的生活不仅没有妨碍他，反而丰富了他的创作。他喜欢





坐在羽管键琴旁边，跟孩子们一道演奏。通常，这种家庭音乐会都以一首杂曲(quodlibet)，也就是即兴式的包括几个声部的歌曲结束。

《键盘乐器手册》包括了 63 首乐曲。其中五首可能是小弗里德曼的作品；另外三首是一位法国作曲家的作品；还有另外三首，可能是泰勒曼或是施托兹尔（Stölzel）的作品。



但在所有孩子当中，天分最高的还是弗里德曼。在这个长子身上，巴赫发现了自己的影子。他对他刻意栽培。《键盘乐器手册》就是巴赫专门为他写的。

据福克尔说，巴赫的3个儿子，其中包括大儿子弗里德曼和二儿子埃曼努埃尔，从少年时代起，就跟在父亲身边听上乘音乐。

《键盘乐器手册》

该书一部分由巴赫本人写成，一部分则是由他儿子完成的，这是一本很符合初学者需要的教科

书。开篇第一页，巴赫就对音符和音键作了一个完整的解释。他希望弗里德曼能够熟悉有四个八度，并且不少于 7 个不同音键的音域。他主张使用拇指，书中加了一段运指法。接着他又详细解释了演奏装饰音的方法。父亲慢慢地受到创作热情的驱动。他在往下的章节里，对小音乐家的才能赞誉有加。除去弗里德曼本人的作品之外，《键盘乐器手册》最后还包括有《平均律钢琴曲集》的前奏曲、《二声部创意曲》和《三声部器乐曲》！巴赫还在书中加进一种舞蹈组曲，他在克滕逗留的年月里，这种乐曲形式十分重要。在 1720 至 1724 年期间，他完成一组卷帙浩繁的作品：《英国组曲》和《法国组曲》。

他的乐曲教学就不像他教授弹奏乐器的指法那么枯燥了。巴赫把和弦的基本并列教给学生之后，随即要求他们创造合适的对位法。可是他让学生习惯在纸上谱曲，就像他本人那样，而不是借助键盘来创作，以便发展他们的内心听觉。他常常说："设想有好



"组曲"，也就是一系列的舞曲，始于中世纪。组曲的基本结构是由一首日耳曼舞曲、一首法国的库朗特（courante）舞曲、一首西班牙的萨拉班德（sarabande）舞曲和一首英国的吉格（gigue）舞曲组成。18 世纪时以组曲为雏型的奏鸣曲终于取代了组曲。巴赫曾在克滕时期的许多器乐作品中，运用了组曲这种形式（上图：《法国组曲》）。



"接着，他把自己最重要的乐曲教给他的学生……他用了一种极好的方法：巴赫把学生要学习的乐曲，自己先作示范，并告诉他们说：'瞧！这曲子就是这样演奏的。'"

福克尔
《J·S·巴赫生平》
1802 年

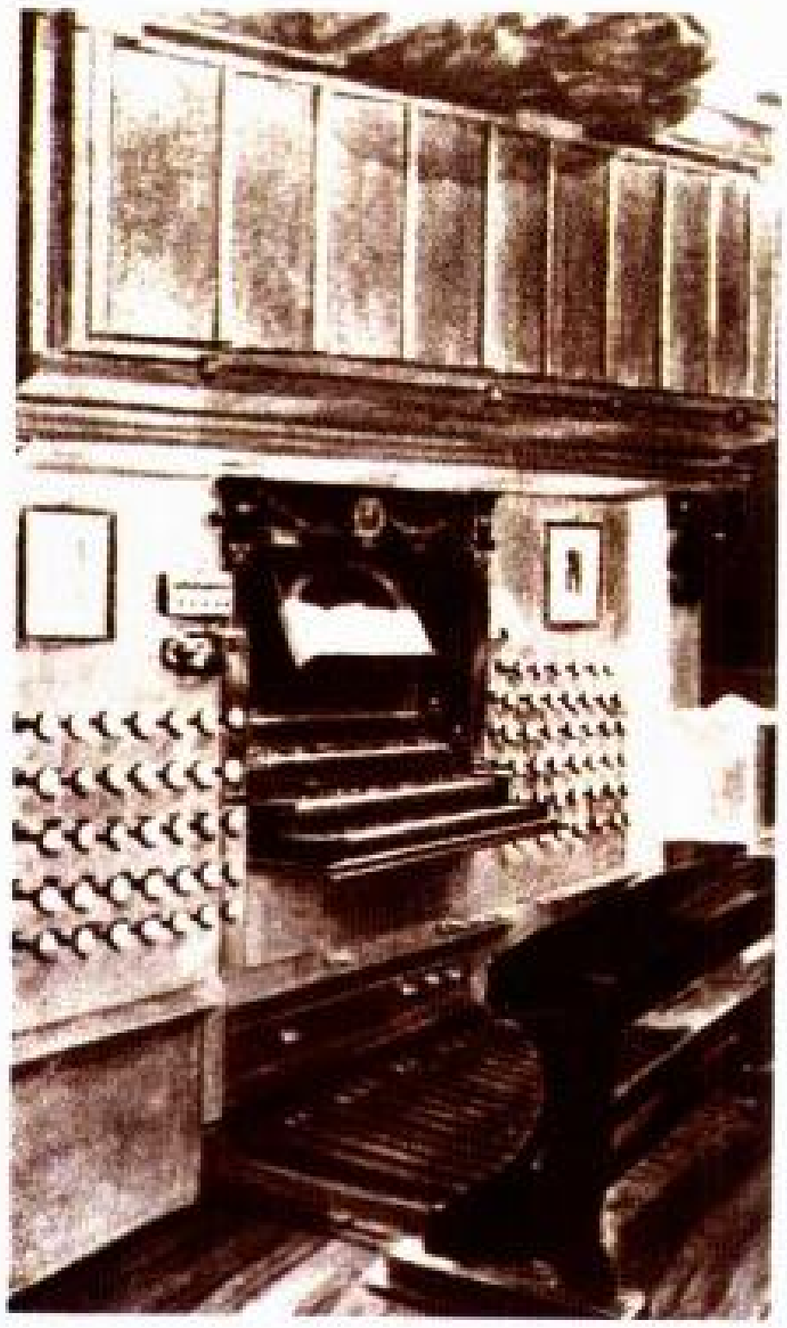


几个人在交谈。”每一个声音都有它自己的色调，都有它本身的特性，然而谈话的主题却是共同的。

突然停顿

巴赫曾想在克滕这片富饶的土地上，栽上一棵音乐和幸福家庭的长青之树。可是命运却给他作出另一种安排。1720年6月他陪利奥波德亲王外出疗养。巴赫出门一个月回到克滕时，迎接他的却是一个悲痛的场面。芭芭拉在他外出时暴卒，已入土10天了。四个孩子成了孤儿。大女儿多罗西娅当时才12岁。巴赫虽然对死亡有所了解，当时的人也把死亡看作是天意的表现，但他仍然感到极度痛苦。巴赫再次迷上宗教音乐了，这是巧合吗?不管怎样，他又想当风琴师了。

在日常的室内音乐会上，当利奥波德不用他那动听的男中音唱歌，也不坐在羽管键琴前演奏持续低音时，他就负责弹奏低音古提琴。宫廷里有许多美妙的乐器，是亲王在日耳曼和意大利旅行时带回来的。巴赫本人也受亲王的委托，前往当时最好的乐器制造商家，特别是在施泰纳（Stainer）家选购了好些乐器。



巴赫得知汉堡的雅各布教堂（Jacobskirche）有个缺，便前去求职。1720年11月21日，年迈的赖因肯来到教堂里，巴赫在几年前便十分钦佩这位音乐大师，他聆听赖因肯演奏过《巴比伦河水》，而且技巧出神入化。于是他也以这首圣咏来即兴弹奏。他演奏了很久，那乐声仿佛建造起一座座和谐的宏伟建筑，16分音符像瀑布般奔腾倾泻。末了，赖因肯大感震惊，来到巴赫跟前，拉着他的手说："我曾以为这种艺术已经死亡，但现在我发觉它在您身上还活着。"可是，巴赫并未因此便获得他渴望得到的职位，因为在汉堡仍有一个惯例，就是谁出价最高，职位就给谁。有明文规定："求职者的能力应比他缴纳的银钱数更重要。但是，如求职者完全自愿作出奉献以示感激之情，为了教会的利益，我们将接受这份奉献。"这段话的意思应该是再清楚不过了。

巴赫深感不快，离开了汉堡，而且在一封信里，表达了他的真实感受。这件事情可能引起了很大的轰动，因为教堂的牧师

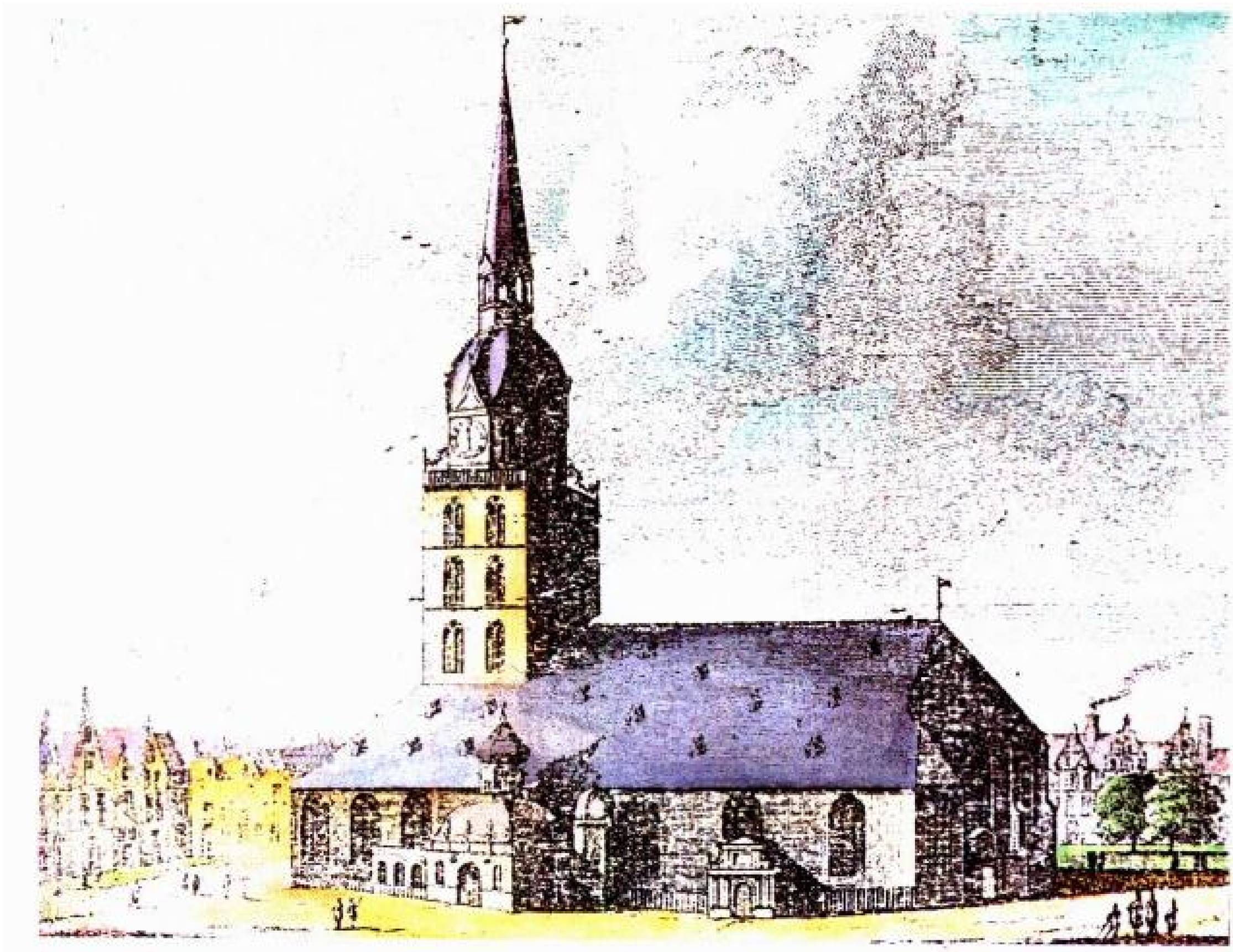
促使巴赫到汉堡来谋职的，并不完全是由于雅各布教堂的管风琴（左图）声音美妙，而是因为汉堡这座音乐名城颇具威望。

"几年前，有一位技法高超的音乐家……到一座颇为重要的城市谋求管风琴师的职位……一个很有钱的工匠之子也来谋求此职。他演奏的前奏曲似乎更加悦耳，不过这并不是因为他的手指灵巧，而是靠他的泰勒大银币才获取了这个职位。"

马特森
1728年

诺伊迈斯特尔（下图）。





诺伊迈斯特尔——他由于写了许多清唱剧而出名，而且有很多清唱剧由巴赫谱曲——在圣诞讲道时公开说："如果有一位天使从天而降，来这个教堂担任管风琴师，虽然他演奏得十分完美，但身无分文，他恐怕还是得飞走，因为汉堡是不会接纳他的。"的确，管风琴师海特曼（Heitmann）演奏得一点也不出色，但是他缴了4000马克。职位便是他的了。

巴赫并没有按预定的日期，即1720年11月28日去雅各布教堂（上图）应试，而是稍早几天即在卡塔琳娜教堂应试。

"他去到汉堡，坐在卡塔琳娜教堂精美的管风琴前，面对该城的社会名流，在2个多小时之内，以他美妙的演奏令所有的人倾倒。年近百岁的老风琴师赖因肯十分高兴地听了他的演奏。"

福克尔
1802年

《勃兰登堡协奏曲》

在克滕，巴赫在丧妻之后的那段时期内，一心埋头工作。1721年冬末，他完成了《勃兰登堡协奏曲》。1722年3月24日，他把协奏曲寄去献给勃兰登堡侯爵路德维希（Ludiwig），就是弗雷德里克－纪

尧姆的伯父，他也极富音乐素养。《勃兰登堡协奏曲》是好几种独奏乐器的协奏曲，每种乐器都给协奏曲增添一种特色。巴赫在题献中说明这种技巧的特点，指出这是“几种乐器的合奏”。在《勃兰登堡协奏曲》

《勃兰登堡协奏曲》原来并不是这个名字。历史学家斯皮塔（Spitta）1873年才给它取了这个名字。



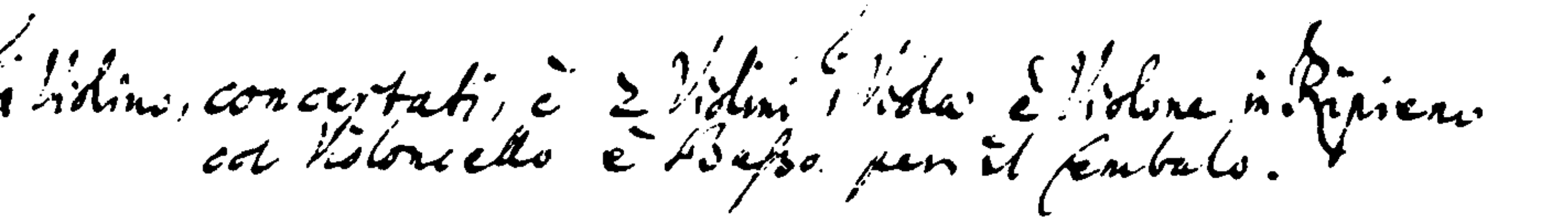
中，虽然使用了好几种乐器，形式和风格丰富多样，但毕竟是按真正的一组组曲来构思的。因此，可以说这是协奏曲其中的一种。

这些乐曲都是供宫廷演奏用的，巴赫不忘在每次演奏都有所创新，由此便使人产生丰富和灵思巧妙的印象：其中有意大利的风格、法国的情调、日耳曼的严谨、复音音乐和主音音乐，舞曲速度和对位结构活泼地交替。教堂音乐和室内乐风格和谐并存。乐器的数目可以随意变换，以便让人听出各种不同的音色。

侯爵府的乐师不仅没有演奏过这首协奏曲，而且连巴赫珍贵的手稿也被丢在书架上，接着又被塞到一大堆协奏曲作品里。侯爵死后，他的继承人大概瓜分了这些作品。《勃兰登堡协奏曲》在30年之后，也就是1754年，突然重新出现在巴赫的一个得意门生基恩贝格尔（Kirnberger）的手中。

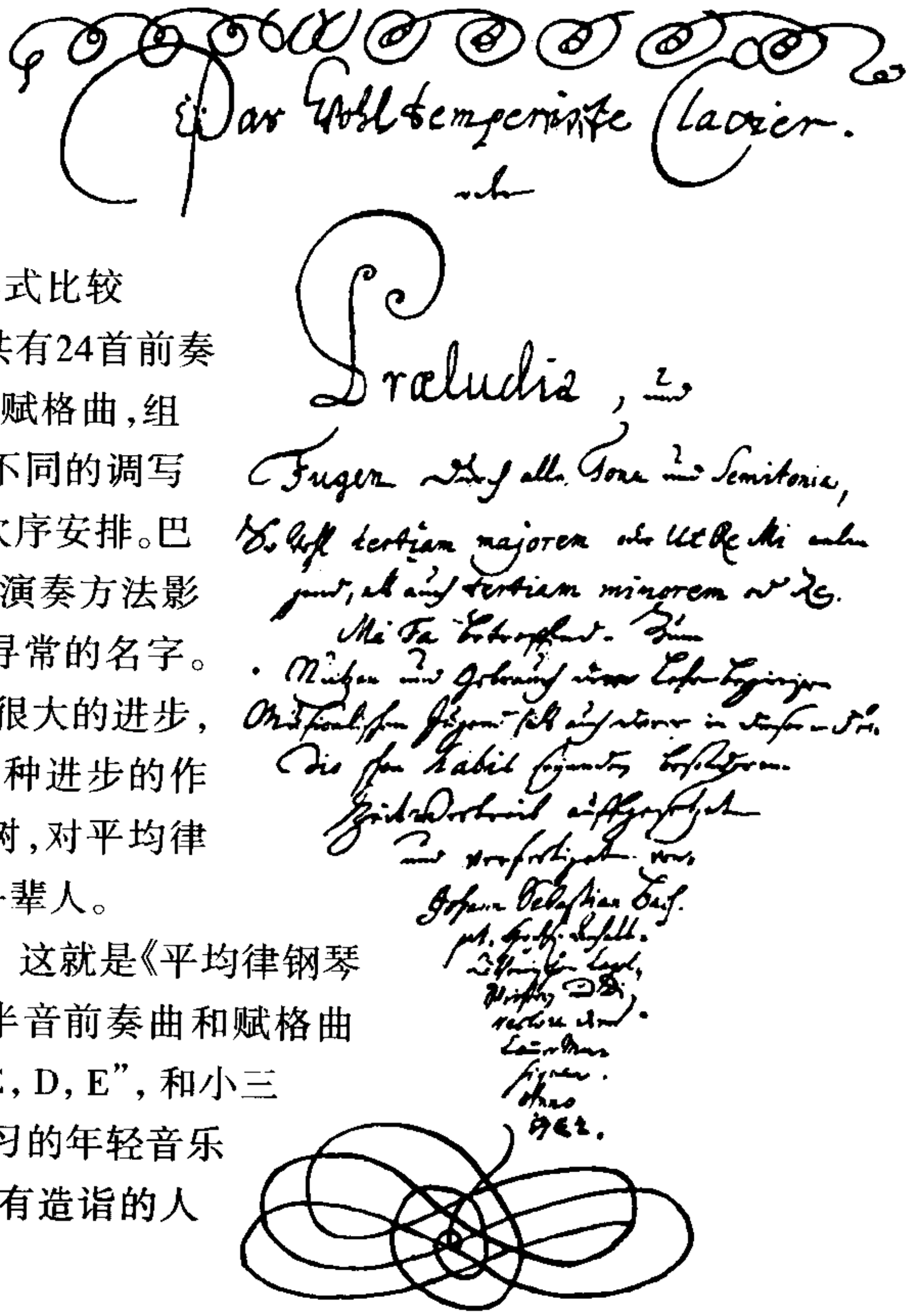
每首协奏曲的结构各有特色，由此可见，巴赫想提供一个范例，供克滕宫廷乐器师们借鉴。克滕亲王的那些室内乐名家，很可能演奏过《勃兰登堡协奏曲》。不过勃兰登堡侯爵却从来没有组团演奏过。

除《戈德堡变奏曲》和《意大利协奏曲》外，巴赫并没有规定该用何种乐器演奏他的键盘乐器作品。

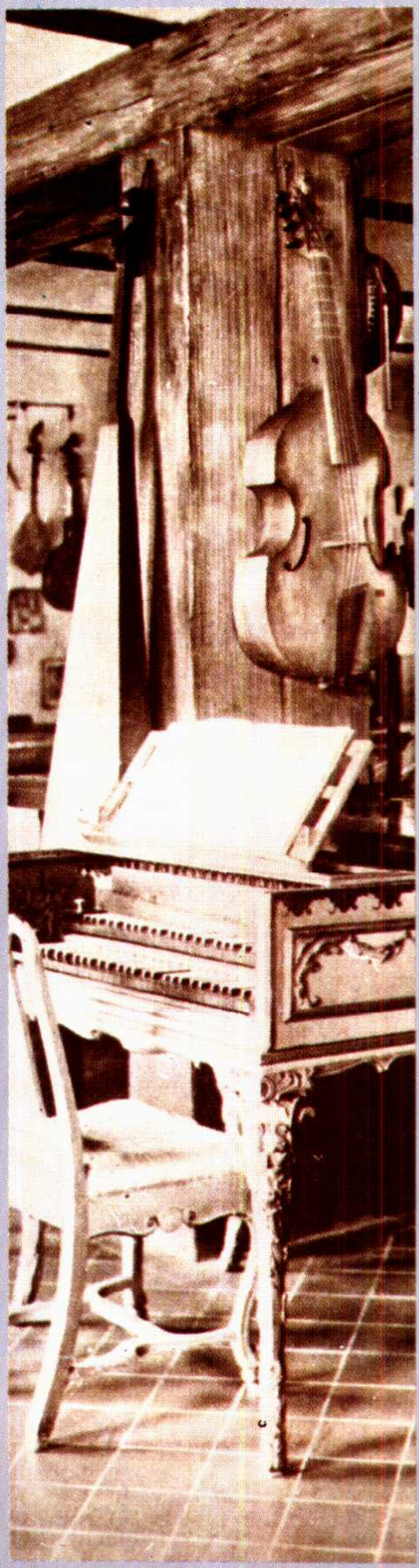


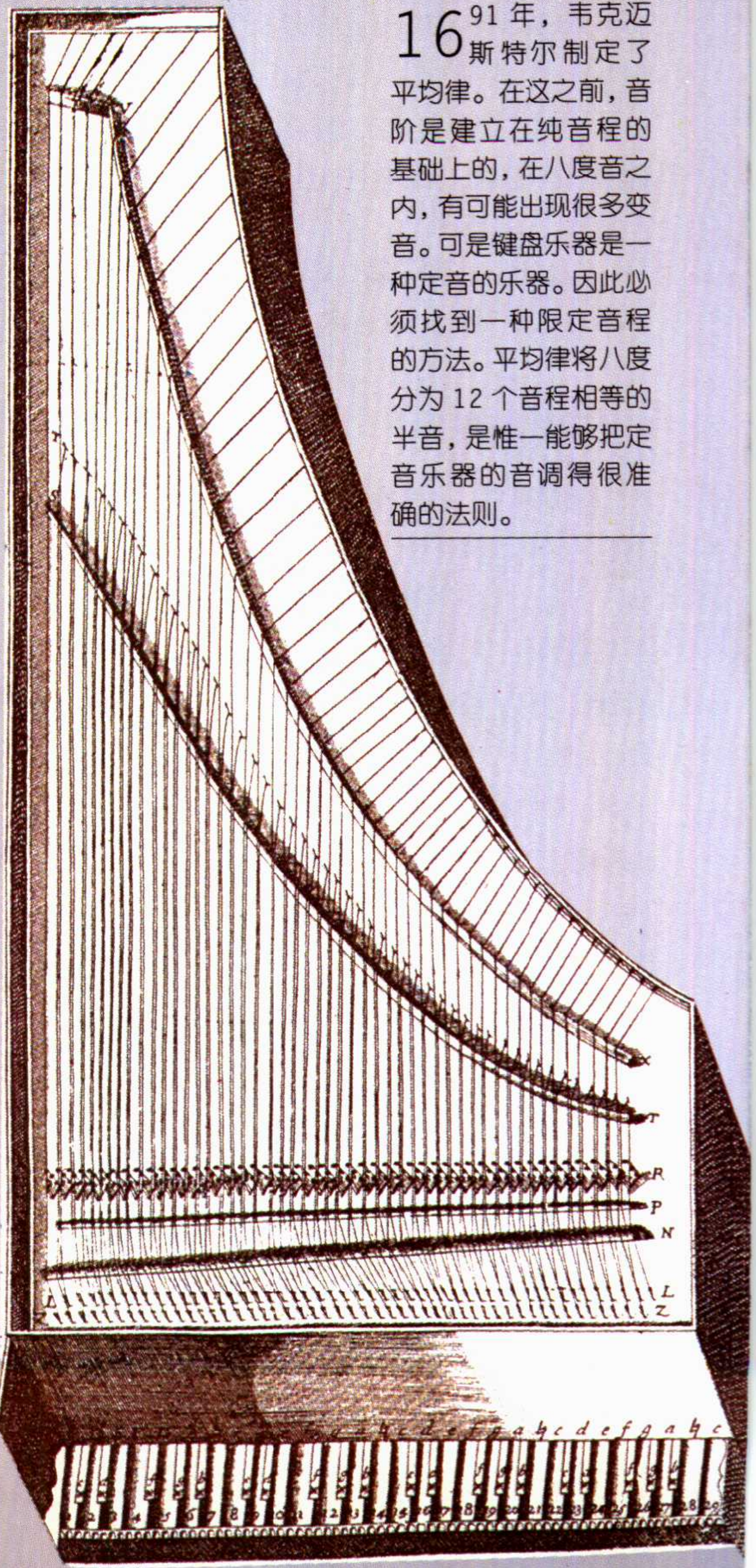
《平均律钢琴曲集》，钢琴乐曲的高峰

巴赫在1722年冬天写了《平均律钢琴曲集》。这个集子包括若干旧乐曲，其中11首前奏曲，曾收编在《键盘乐器手册》中，不过最初的形式比较简短。《平均律钢琴曲集》共有24首前奏曲，每首前奏曲又加上1首赋格曲，组成一个套曲。每个套曲用不同的调写成，24个调按音阶上升的次序安排。巴赫受世纪转折时期盛行的演奏方法影响，为他的集子取了个不寻常的名字。键盘乐器的调音方法有了很大的进步，巴赫并不是第一个利用这种进步的作曲家。但他在这方面的建树，对平均律所作的贡献，都超过了上一辈人。



1722年，作品完成了。这就是《平均律钢琴曲集》，或《所有全音和半音前奏曲和赋格曲集》，两者均包括大三度“C，D，E”，和小三度“d，e，f”，适用于渴望学习的年轻音乐家练习，以及对音乐艺术有造诣的人

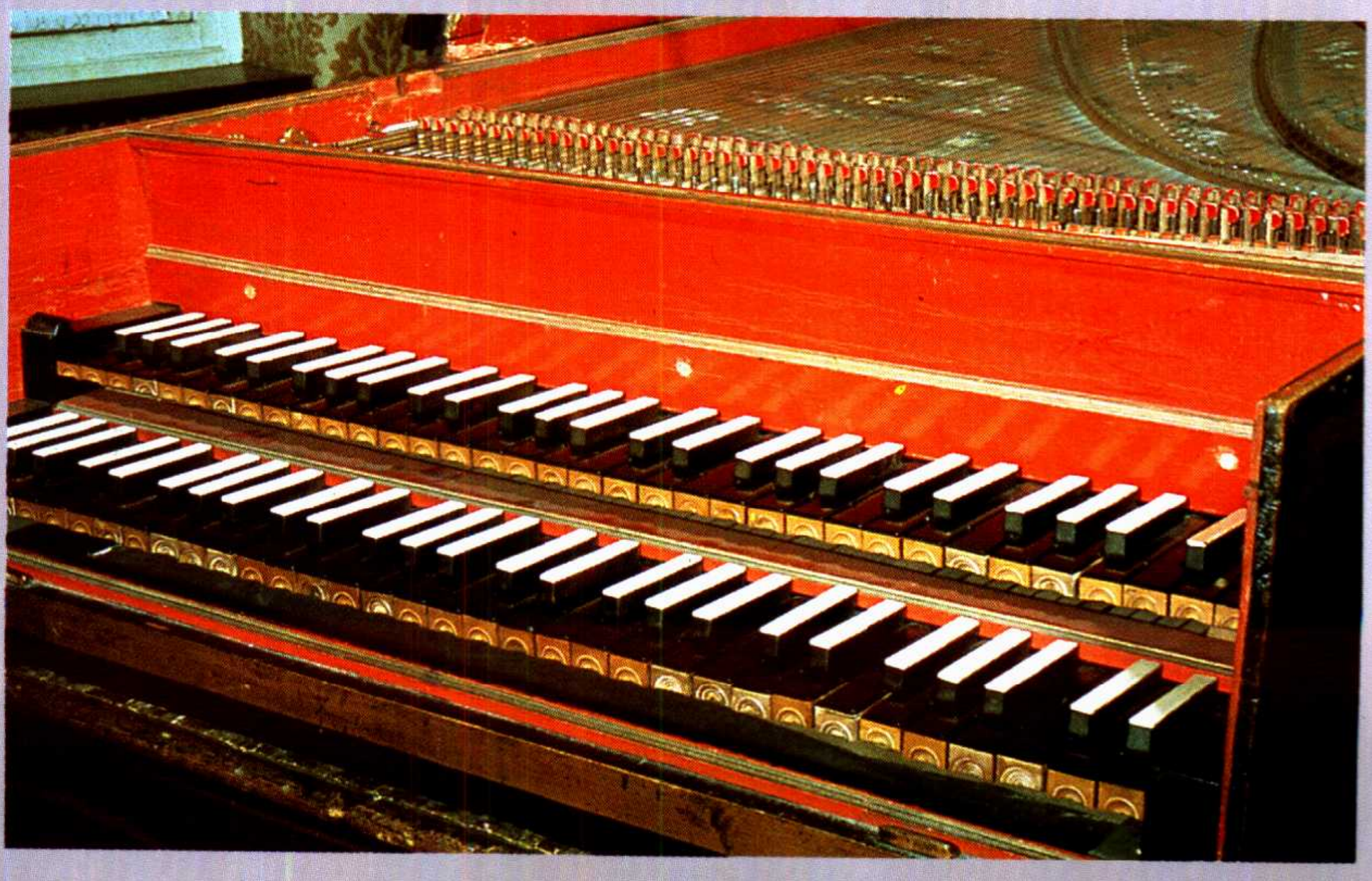




1691 年，韦克迈斯特尔制定了平均律。在这之前，音阶是建立在纯音程的基础上的，在八度音之内，有可能出现很多变音。可是键盘乐器是一种定音的乐器。因此必须找到一种限定音程的方法。平均律将八度分为 12 个音程相等的半音，是惟一能够把定音乐器的音调得很准确的法则。



18世纪时，音乐家特别喜欢两种键盘乐器，一是羽管键琴，这是演奏持续低音的基本乐器，同时也是音色极佳的独奏乐器（左图，巴赫的一架羽管键琴）；另一种乐器是古钢琴，音色柔和清脆，是极富旋律的乐器（左页图）。两种乐器均出自当时正时兴的两类键盘乐器。羽管键琴有一两个键盘，用皮革拨子或乌鸦的羽毛管拨弦。史皮奈特古钢琴和维金纳琴（virginal）均属此类乐器（下图为羽管键琴）。第二类包括古钢琴和老式钢琴，这是现代钢琴的前身，两种都是击弦乐器。



欣赏”。这部作品有相当的难度，在平均律还未成为公认法则的年代，出版这样一部作品也很不容易。但是，它仍然受到了热烈的欢迎。巴赫根据同样的原则，在1740年和1744年间，又为此书增补了一本下册。



巴赫在《键盘乐器手册》里附有献给安娜·玛格达莱娜的一首诗：“如果你和我在一起／我将会快乐又欢喜／即使走向和平安宁的天国／我也丝毫不畏惧。／因为我听见你的声音／你温柔的双手将把我的眼睛阖闭。”

安娜·玛格达莱娜（Anna Magdalena），20岁的姑娘，“出色的女高音”

当时的社会风气不时兴男人长久鳏居，尤其是还有年纪小的孩子。巴赫想再找一位妻子。他看上了宫廷号手的女儿安娜·玛格达莱娜。这真是一个明智的选择。玛格达莱娜的确是他所需要的另一半。对于这位年轻的女孩来说，责任是沉重的，嫁给唱诗班指挥巴赫，意味着首先就得照料4个孩子，他们当中年纪最大的已有13岁了。婚礼于1721年12月举行。关于他的妻子，我们所知很少。巴赫可能叫人给她画过一张像，可惜遗失了。她的性格温柔善感，有一副好嗓音，巴赫说：“她是一位出色的女高音。”在巴赫家，客人随时都能受到热情又亲切的接待，这主要得归功于安娜·玛格达莱娜费心张罗。这个极具爱心、很懂音乐的女人，一辈子都是她丈夫的好伙伴。尽管她家务繁忙，但她仍然在漫漫长夜的烛光下，为丈夫抄写乐谱。

巴赫婚后8天，即1722年12月11日，利奥波德亲王娶了自己的表妹，安哈尔特－贝恩堡的弗里德里卡·亨里埃塔（下图）。皇宫的庆祝活动延续了5个星期。这期间，巴赫写了两首清唱剧（可惜均已散失），一首是对新婚夫妇表示祝福之意；另一首则是献给新嫁来的公主。



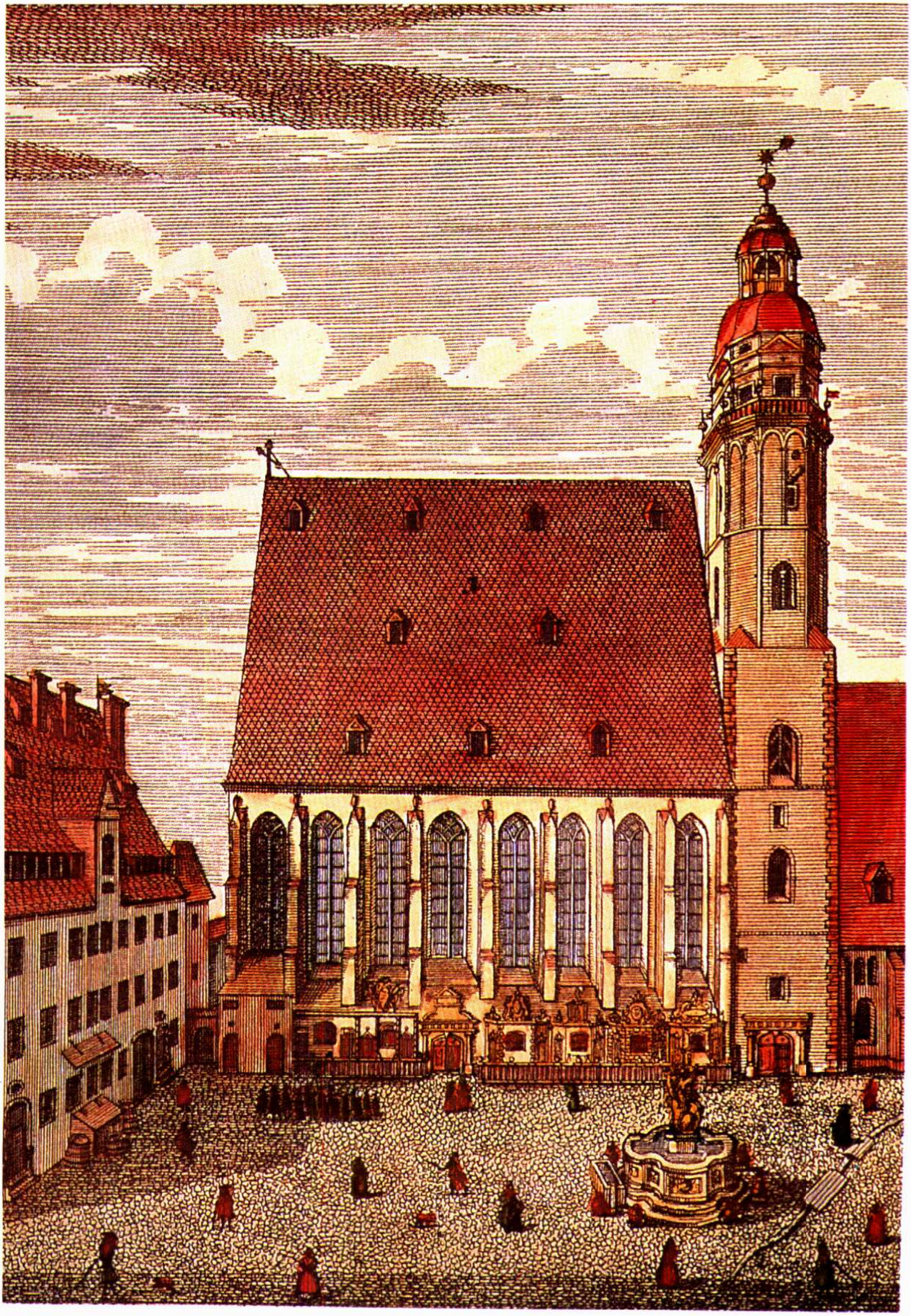


音乐失宠于克滕

这时在新婚夫妇的生活中出现了大变化。就在他们婚后不久，利奥波德亲王也和安哈尔特－贝恩堡(Anhalt－Bernburg)的公主成了亲。巴赫说，这是他的不幸，因为弗里德里卡·亨里埃塔(Friederika－Henrietta)公主对音乐和文化几乎无动于衷。逐渐地，音乐被排除在亲王的活动日程外，而过去亲王对音乐评价很高。亲王不知不觉地改变了对巴赫的态度。巴赫把这种态度形容为“不冷不热”，于是他又想要换个工作。

巴赫也曾想在这个小朝廷终其余生，他之所以想要离开此地，还有另一些原因。巴赫想让他几个儿子受大学教育；想重新创作宗教音乐。为此，就必须在一座城市里获得一个唱诗班指挥的职位。

1723年，当巴赫动身赴莱比锡之际，他共有5个孩子：多罗西娅已经15岁，弗里德曼13岁，埃曼努埃尔8岁，伯恩哈德7岁，亨里埃塔(Christiana Suzanna Henrietta)只有几个月大（她死于1726年）。在1724至1742年之间，他妻子又给他生了12个孩子，但其中只有5个活过了5岁。算上芭芭拉失去的3个孩子，巴赫共生了20个孩子，但只有10个活了下来。

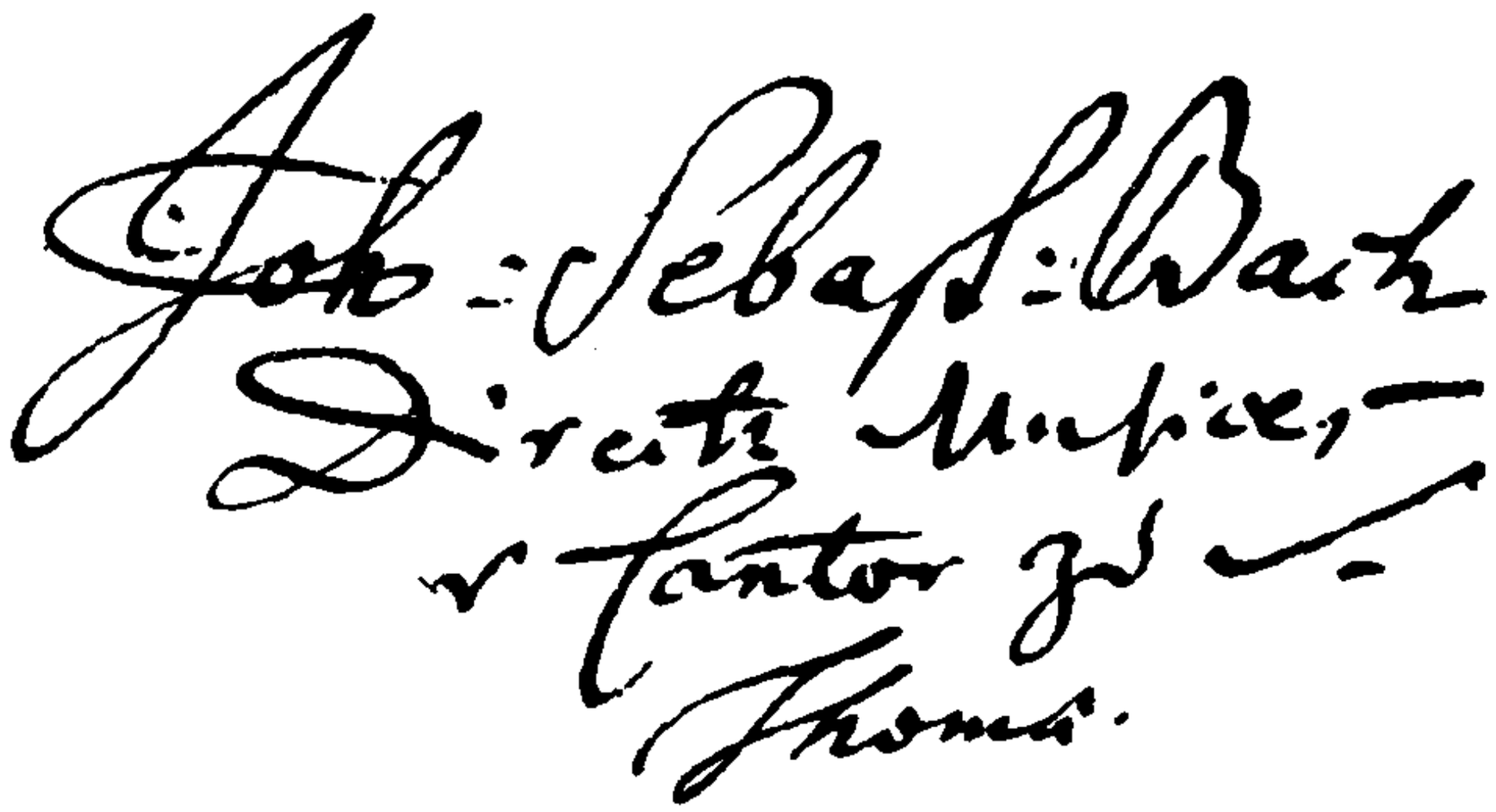


1722年6月5日，
莱比锡托马斯学校的乐长屈瑙去世。
莱比锡是新教徒的堡垒，一座有两万居民的
大学城，也是一个非常重要的音乐中心。
乐长除了担任学校合唱团的指挥，也是全莱比锡
所有教堂的音乐指导，享有极高的声望。
这种声望乃是托马斯学校自 1212 年成立时起，
由一代代著名的乐长共同建立起来的。
巴赫前来自荐了。

第五章

乐长巴赫

莱比锡是一座十分重要的商城。它那远近驰名的市集，每年 3 次吸引无数的人群前来。托马斯学校（左页图），13 世纪时属于罗马（Roman）风格建筑，15 世纪时按哥特式风格重建。它的屋顶特别宽敞倾斜。巴赫是个天才的声学家，他在宗教音乐里发挥得淋漓尽致的音量，就是利用这种建筑的空间特色表现出来的。



作出决定并非易事。巴赫向莱比锡提交求职申请之前，花了半年的时间考虑。职位肯定是诱人的，但也布满了障碍和陷阱。在克滕，巴赫唯一的主人就是利奥波德亲王；而在莱比锡，他却要和二十几位上司打交道。这些上级来自市议会和教务会议的教士。这就意味着将来会有没完没了的麻烦，这一点巴赫早已预见。此外，基本薪俸比在克滕的时候要少得多：一年才100弗罗林。除基本薪俸之外，若有参加婚丧活动也可获得一定比例的收入；学校寄宿生每周支付12苏的租金，他可以分得其中的四分之一；另外再加上应景的作曲费、乐器的维修费和管风琴的鉴定费等。当时巴赫一家已经有5个孩子，而且在10年之内，每年都要新添1个孩子。对于这样子女众多的家庭来说，就靠这些微薄的收入过日子，确实比较艰困。

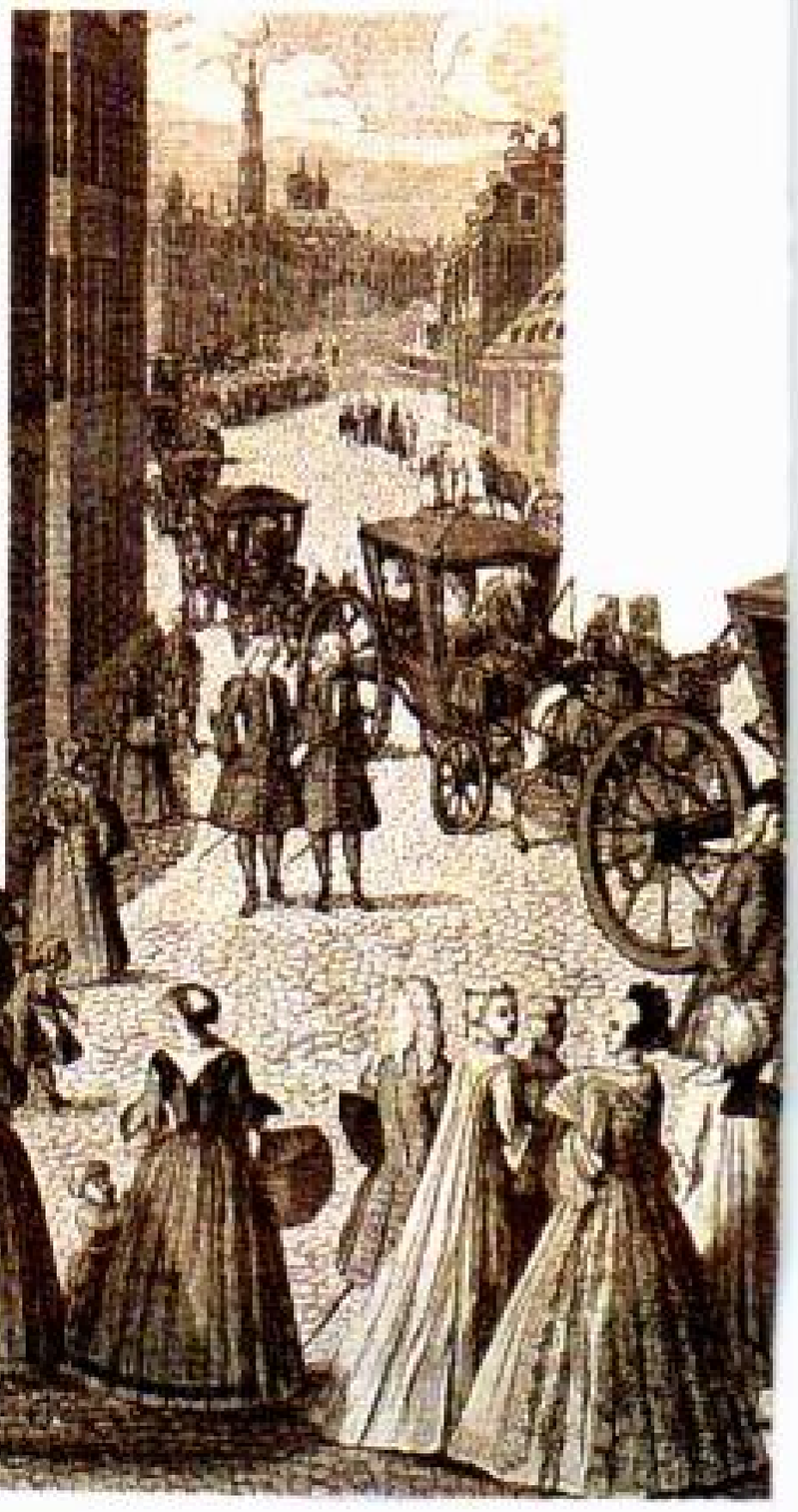


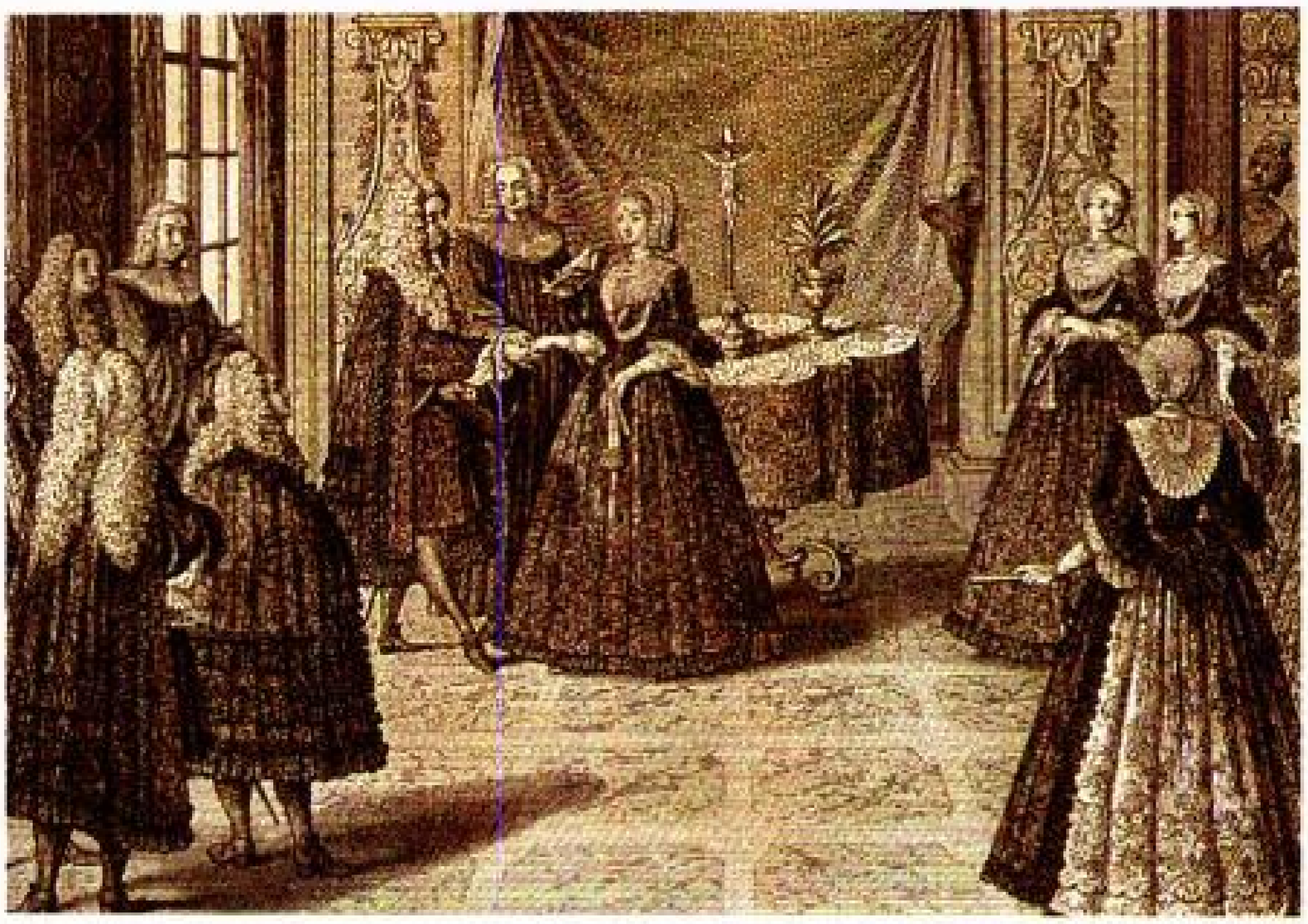


在这种情况下，我们不禁要问：巴赫为什么要来申请这个职位？连他本人也常向自己提出这样的问题，这就是巴赫在莱比锡停留这几年的过程：他是勉强来这里谋事的，更糟糕的是，人家聘任他也不是真心情愿的。因为莱比锡觉得另外几个求职者更好，如格劳普纳(Graupner)，他曾是托马斯学校的学生，当时是哈勒亲王王府乐队指挥；又如泰勒曼，他是汉堡的乐长。但是哈勒亲王不愿让格劳普纳离开，而泰勒曼转向莱比锡，不过是想迫使汉堡当局付给他更高的酬劳罢了。



托马斯学校的学生必须参加莱比锡的所有葬仪——穷人和小孩下葬除外——另外，偶尔也要参加婚礼。





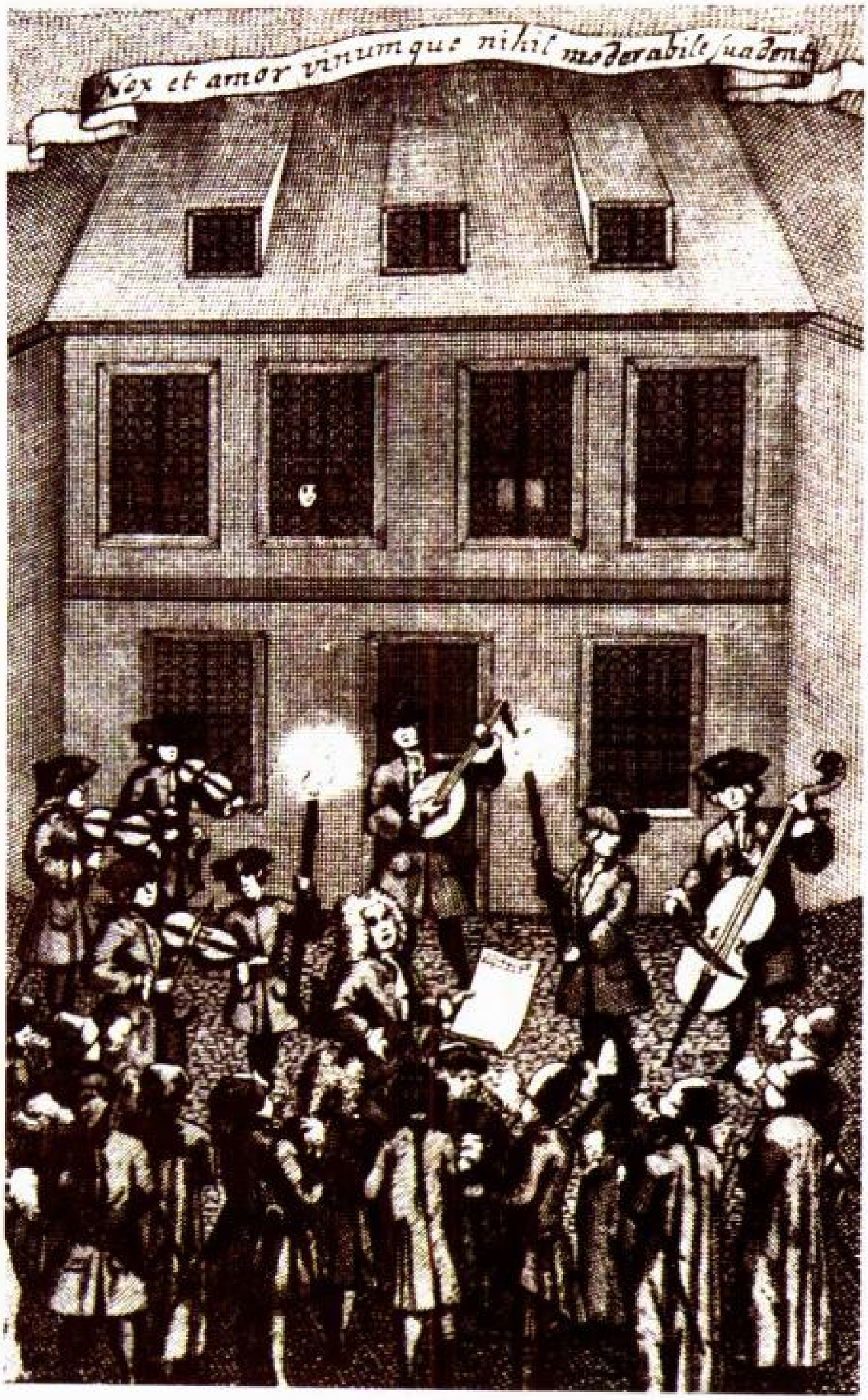
“既然我们不能物色到最好的人选，就只好退而求其次了”

市议会一位委员写的一段评语，说明他们一开始就对巴赫有误解。巴赫是不是声誉卓著的管风琴大师，这并不重要，因为托马斯学校的乐长不须演奏管风琴。至于他的作品，莱比锡议会很可能一无所知，因为除了在米尔豪森写的两首清唱剧之外，他的乐曲都还没有发表过。另一方面，巴赫没有受过大学教育。再者，巴赫作为克滕的唱诗班指挥，他的名望显然远比不上另外两位候选人。他们是在别无选择的情况之下，才接受了他的。

“在葬礼时，应该唱哪些圣咏和经文歌，是由乐长选定。参加婚礼的报酬为一个帝国大银币，不能再多要求。乐谱和乐器概由乐长悉心保管。在一般情况下，乐长应该监督各大教堂的管风琴师和乐师。乐长参加圣诞和春季青年合唱团（Kurrenden）的活动，不得违反规定中断正常教学……参加葬礼必须着统一的服装，要穿剪裁得体的黑呢上衣和大衣。学生跟随出殡行列，按课堂上的座位排队，歌声应该发出准确的和音。”

摘自崇高的莱比锡市议会为托马斯学校制订的规章





“两点钟左右，音乐家和他家人乘两辆车抵达，走进了托马斯的宿舍。”

《荷尔斯泰因通讯》

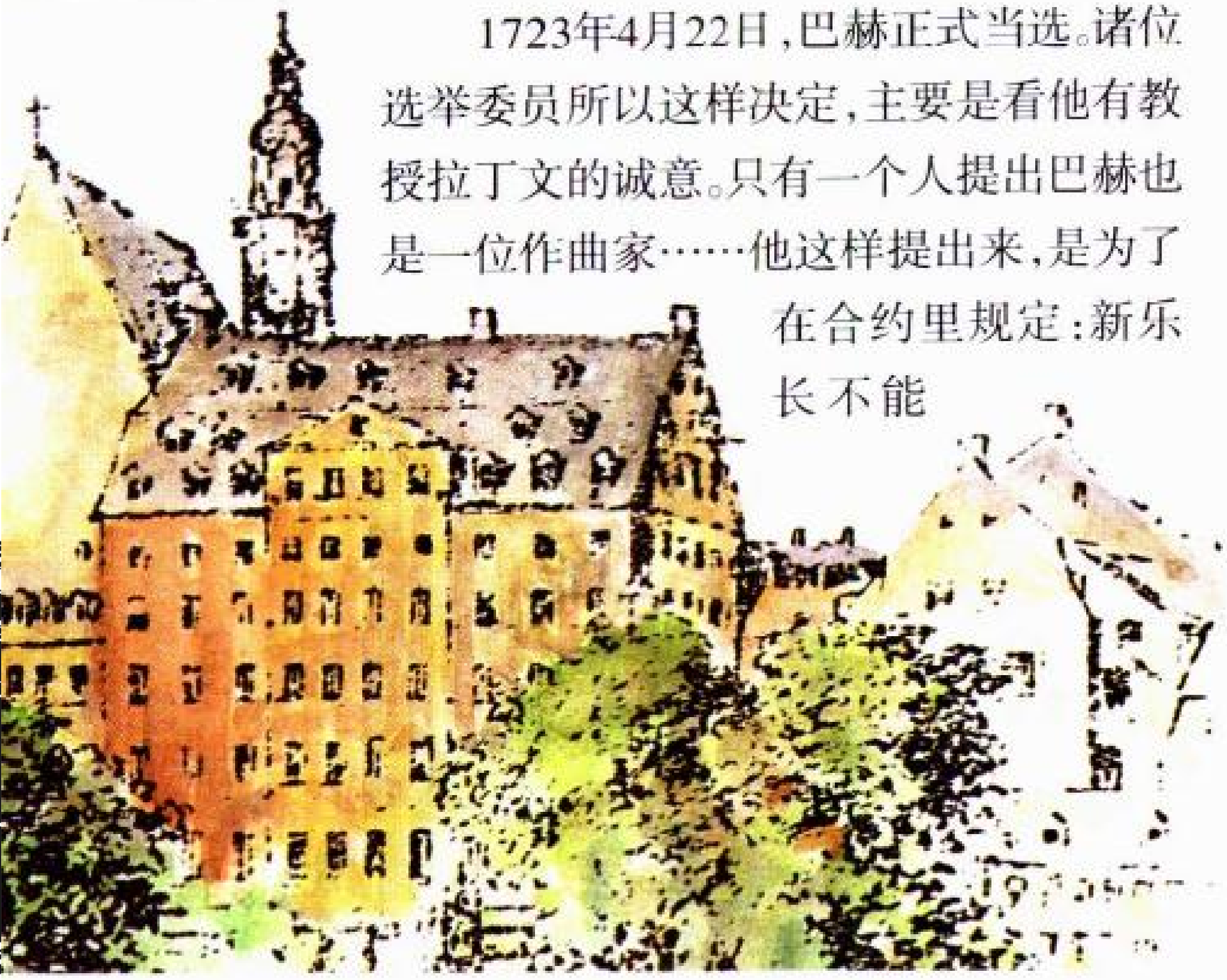
(Le Correspondant du Holstein)

1723年5月29日



学生赚得收入最多的是青年合唱团的活动，他们在市区各处窗下唱圣咏。他们获准每周演唱3次，即星期三、星期五、星期天下午3点，届时如无送葬活动就可演唱。赚得的钱，由负责募捐的8个男孩，在每星期四和星期天用募捐箱收存起来。

另外两个障碍倒是很快就克服了。一是离开克滕必须取得亲王的同意；另一个问题是：巴赫要在学校里负责教授拉丁文。他签字接受了所有的条件。由于他决心获得这个职务，他甚至答应不经市长同意不会离开莱比锡，同时还顺利通过了神学考试。



1723年4月22日，巴赫正式当选。诸位选举委员所以这样决定，主要是看他有教授拉丁文的诚意。只有一个人提出巴赫也是一位作曲家……他这样提出来，是为了

在合约里规定：新乐长不能



写“太戏剧化的”宗教音乐。最后，1723年6月1日，巴赫通过传统的仪式，在托马斯学校正式就职。

糟糕透顶的学校状况

巴赫发觉学校处于难以形容的无组织、无纪律状态。校长约翰·海因里希·埃内斯蒂(Johann Heinrich Ernesti)年老软弱，毫无权威。校舍破败不堪，灰泥脱落，而且面积太小，容纳不了那么多学生。3个年级的学生挤在一间教室里上课，这教室同时还得充作餐厅。寄宿生3个人睡一张床。孩子们住得不好，吃得差，又脏又累，很容易感染各种疾病和流行病。

但是，歌还是要唱。孩子们必须参加所有的葬礼，无论刮风下雨或下雪结冰，他们都得唱着赞歌去送葬。每年1月，大部分孩子每天都上街去招募慈善捐款。极少数音乐素质出众的学生负担过重，几乎累坏了嗓子。托马斯学校及其教堂的音乐水准相当低

约翰·海因里希·埃内斯蒂曾在莱比锡大学学习神学和哲学，于1691年被任命为该校教授。他是尼古拉教堂的布道师，并于1680年起担任托马斯学校副校长。1684年成为正校长。托马斯学校具有悠久的历史，是莱比锡中、小学教学体系两大支柱之一；另一所学校是尼古拉学校(Nikolaïschule)，后来逐渐变成一所有钱人的学校。圣托马斯学校则成为穷人的学校。不过托马斯学校设了音乐课程，而尼古拉学校对音乐教学很不在意。



下，市议会又敌视任何革新。为了更换或修理损坏的乐器，巴赫要不停地据理力争。

巴赫的工作用房共有5个房间，每间都有单独的门，但是巴赫的私人办公室，也就是通常专供乐长创作的工作室，和一些小教室之间只隔着一道薄薄的石膏墙。

即使是这种比较勉强的安静环境，巴赫也不能持续享用：每4个星期里，他要花1星期的时间亲自去维持日常纪律。对他来说，每年有13个星期的时间是特别辛苦的。



每周一部清唱剧……共将近300部

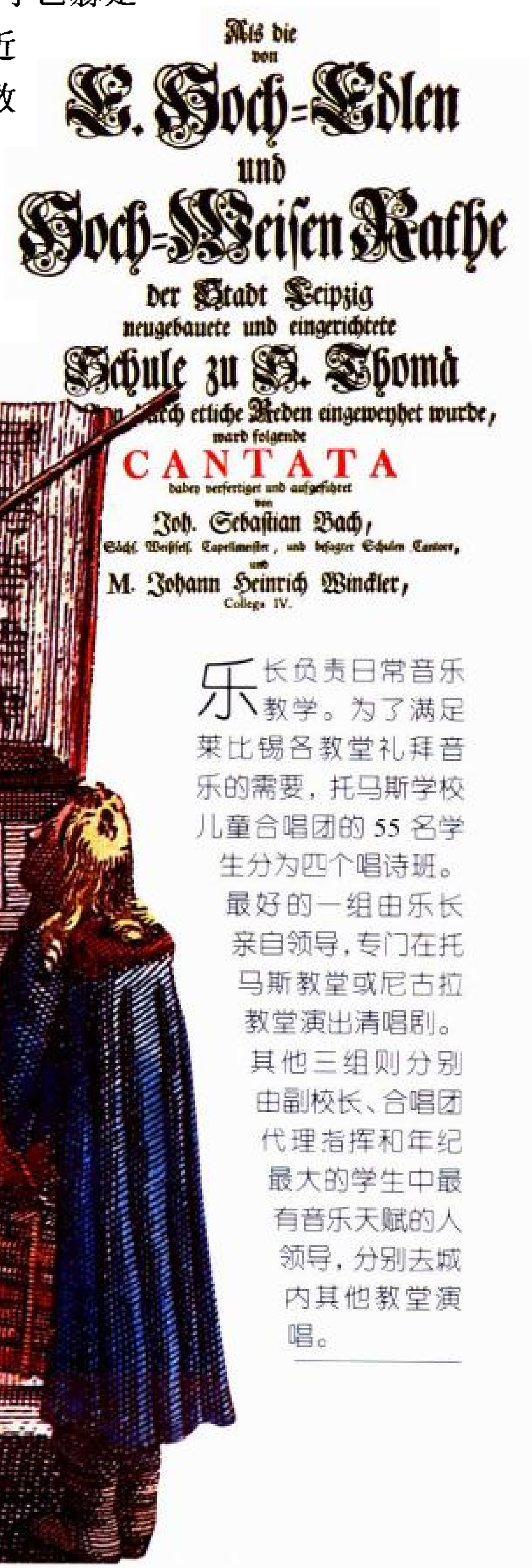
音乐指导的责任非常繁重。他要组织、领导城内所有教堂的宗教乐事，每逢星期天和其他宗教节日，他都得为托马斯教堂和尼古拉教堂写一首经文歌或清唱剧，教堂的宗教仪式长达4小时。至于应景的额外创作，如耶稣受难日的受难曲、送葬时的经文歌、婚礼上的乐曲、管风琴指挥曲等都还没算在内。

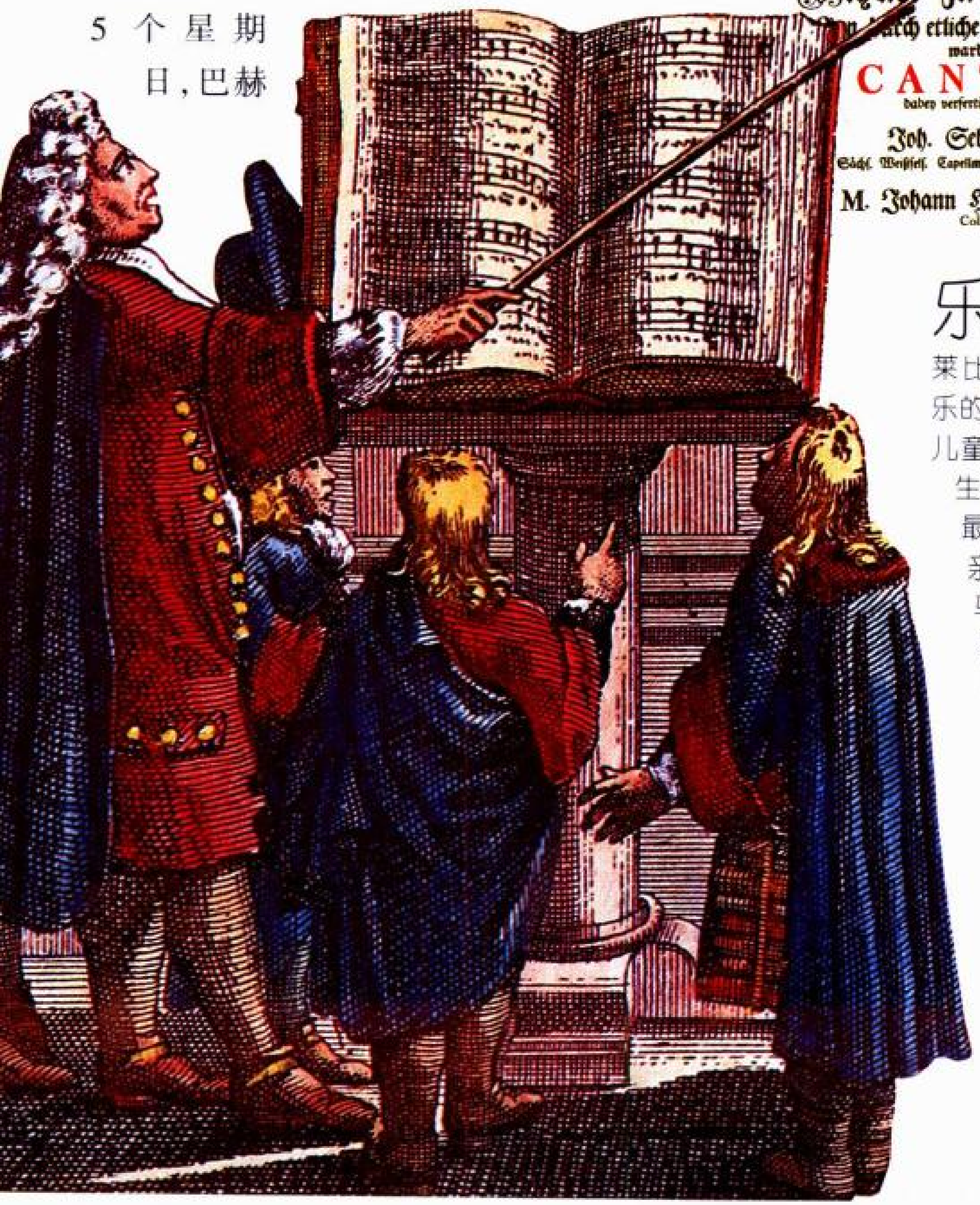
当巴赫新接一项任务时，他总是和往常一样，发挥出惊人的创作力。他为在莱比锡过第一个圣诞节，就写了3部雄伟的清唱剧。同时，教徒在举行晚祷的时候，也演唱了他新创作的《圣母赞歌》。除了繁杂的

路德认为，每个教区可以自由选择礼拜的形式。在莱比锡，在圣诞节前的4个星期里，除管风琴之外，不演奏其他音乐（第一个星期天破例可以演奏清唱剧）。圣诞节、复活节、圣灵降临节时，各举行3天的盛大庆祝活动。在此期间，音乐的使用，是管风琴还是声乐，均有严格的规定。按明确的阶级制度，星期天在尼古拉教堂做4次礼拜，在托马斯教堂做3次，在新教堂和波利娜教堂各做2次，其他教堂则只做1次。

音乐之外的工作，还得找出时间来创作。由于巴赫是这样的恪尽职守，我们才能从他那里获得近300部清唱剧乐曲，这可是一个了不起的数字。可惜的是真正流传下来的却不到200部，其余的都已散失，或者在巴赫死后，被当时处境困窘的弗里德曼卖掉了。

只有圣诞节前的3个星期日，还有封斋期间的5个星期日，巴赫

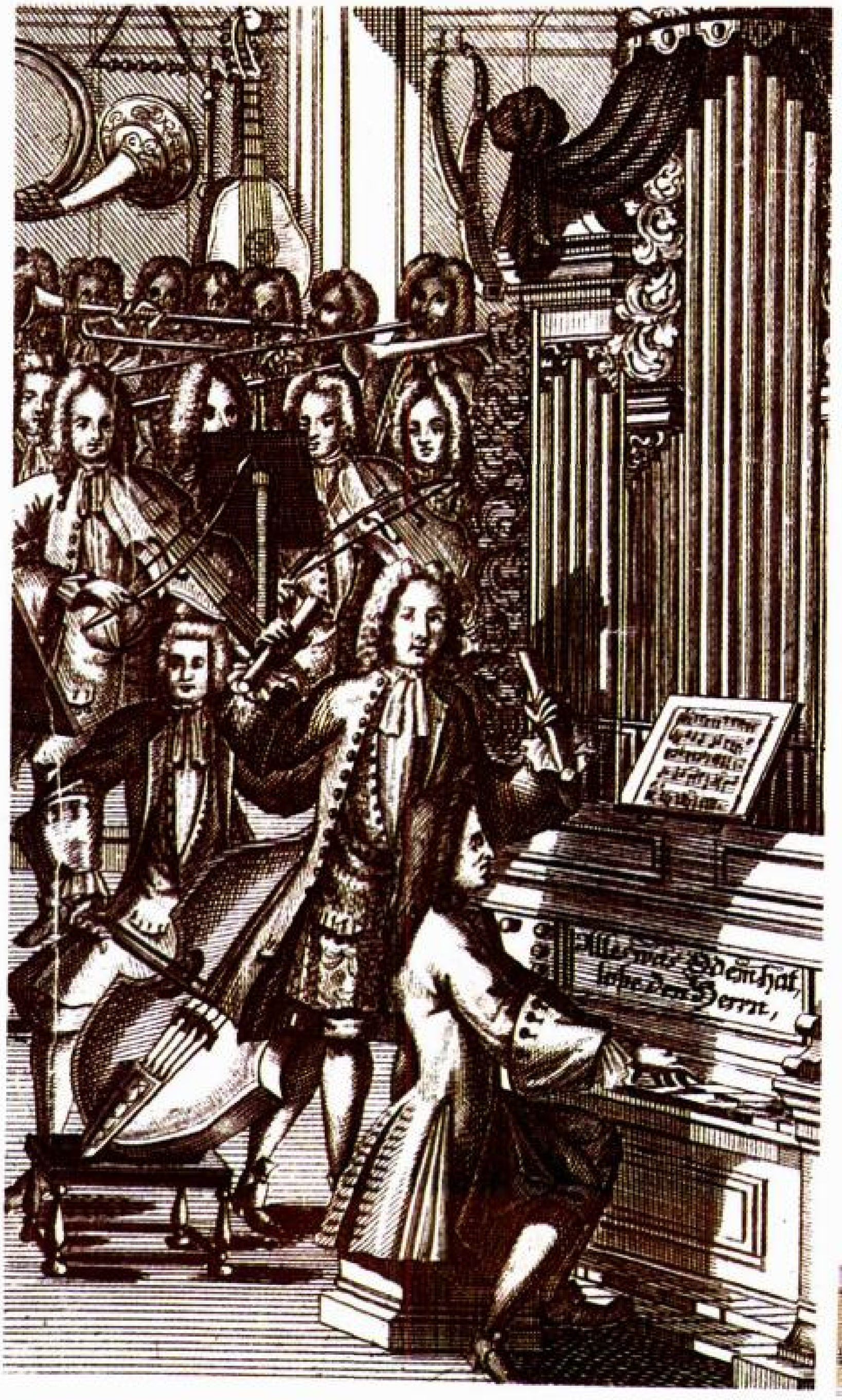

Als die
von
E. Hoch-Edlen
und
Hoch-Weisen Rathe
der Stadt Leipzig
neugebauete und eingerichtete
Schule zu S. Thomä
durch etliche Reden eingeweyhet wurde,
ward folgende
CANTATA
dabey verfertiget und aufgeführet
von
Joh. Sebastian Bach,
Königl. Poln. und Churfürstl. Sächs. Hof-Compositeur, und bestallter Schulen-Cantore,
und
M. Johann Heinrich Winckler,
Collega IV.



乐长负责日常音乐教学。为了满足莱比锡各教堂礼拜音乐的需要，托马斯学校儿童合唱团的55名学生分为四个唱诗班。最好的一组由乐长亲自领导，专门在托马斯教堂或尼古拉教堂演出清唱剧。其他三组则分别由副校长、合唱团代理指挥和年纪最大的学生中最有音乐天赋的人领导，分别去城内其他教堂演唱。

才能从这样繁忙的安排中脱身出来喘口气。但这并不是他真正能休息的时候，因为他必须为圣诞节和复活节的活动作准备，那时的弥撒又特别漫长繁复。

路德派宗教清唱剧具有自己的特点，就是与教历明白规定的节日庆典有关，并且安排在宗教仪式的某一具体时间进行，如朗读《福音书》和讲道之间的一段时间。宗教改革一开始，就建立起公布宗教仪式所用乐曲的惯例，这些乐曲都是配合教历按周期公布的。总之，一年有五十几个礼拜天，巴赫就得写五十几首清唱剧。





刚开始履行合约，就跟莱比锡大学发生了纠纷

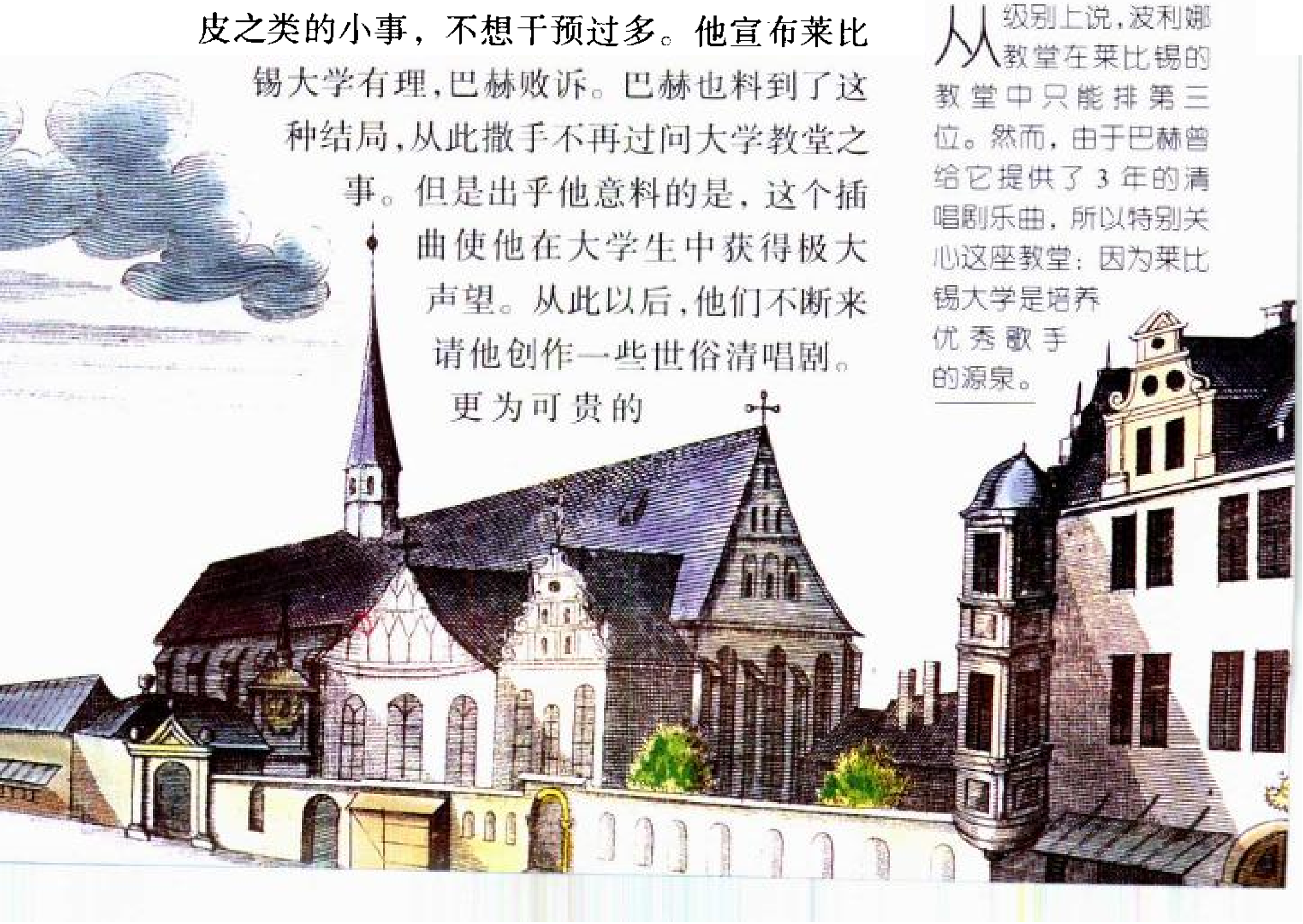
在城内所有的教堂中，只有莱比锡大学的波利娜教堂不想受城市官员管辖，自然也就不受音乐指导管辖。这个愿望本身倒也无可厚非，如果莱比锡大学在签订合约的头3年里，没有接受巴赫在音乐方面的效劳……也没有拒绝付给他规定的全部报酬。经过多次讨论，巴赫竟然要跟一个名叫格纳(Görner)的管风琴师平分报酬。这个乐师平庸至极，巴赫对他感到十分厌烦。终于有一天在排练时，巴赫把假发取下来朝他脸上扔过去，向他大叫说："你最好是去当鞋匠。"

当巴赫发现要解决纠纷非打官司不可时，他也不是那么随和谦让。巴赫给萨克森选侯递交了一份诉状，控告莱比锡大学，而且索性一状告到底，要求收回他应得之款，恢复他应享之权利。选侯奥古斯特二世(Electeur Auguste II)认为这都是一些鸡毛蒜皮之类的小事，不想干预过多。他宣布莱比锡大学有理，巴赫败诉。巴赫也料到了这种结局，从此撒手不再过问大学教堂之事。但是出乎他意料的是，这个插曲使他在大学生中获得极大声望。从此以后，他们不断来请他创作一些世俗清唱剧。更为可贵的



《圣母赞歌》，是巴赫用拉丁文歌词创作的少数乐曲中的一首，重要性仅次于《b小调弥撒曲》。赞歌取材于《路加福音》，根据歌颂圣母的圣宠事迹所创作。

从级别上说，波利娜教堂在莱比锡的教堂中只能排第三位。然而，由于巴赫曾给它提供了3年的清唱剧乐曲，所以特别关心这座教堂：因为莱比锡大学是培养优秀歌手的源泉。



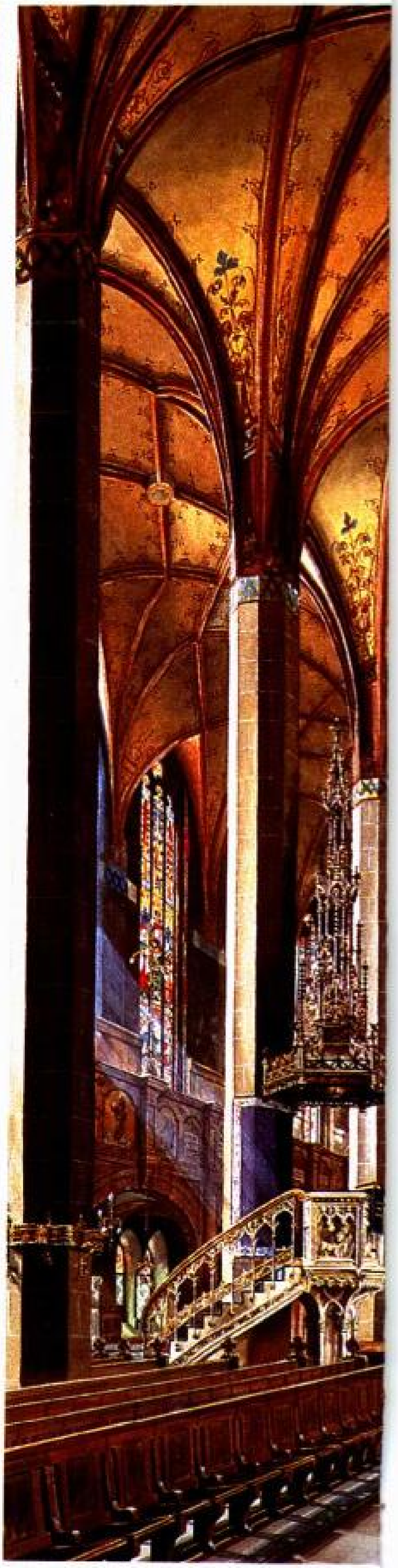
是，大学生纷纷来到合唱团当乐师和歌手，自动为巴赫服务。多亏这些热情且多才多艺的合作者，还有弗里德曼和埃曼努埃尔，巴赫才能完成最富雄心壮志的计划。



1729 年耶稣受难日，《马太受难曲》在圣托马斯教堂演出

据埃曼努埃尔说，巴赫曾写过 5 部受难曲。我们现在只知道 3 部，就是《马太受难曲》、《约翰受难曲》和《路加受难曲》，而且《路加受难曲》很可能不是巴赫的手笔，所以其归属仍然存疑。至于《马太受难曲》，无疑是巴赫宗教音乐中的重要作品。不过，在 1729 年（或 1727 年）4 月 15 日第一次演奏时，并没有给听众留下特别的印象。对于古典主义和浪漫主义音乐家来说，这部永远是最珍贵遗产的作品，在当时并没有激起多大的热情。当时《马太受难曲》只不过招来一些尖锐的批评，说该作品太“戏剧化”了。另外，那天在场的莱比锡人并不多，因为这一天他们要去听一位叫弗勒贝（Frober）的乐师演奏受难曲。

的确，这作品太庞大了，短视的莱比锡显贵是不能理解的。巴赫所创造出来的这部宏伟的作品，使托马斯教堂薄窄的墙壁纷纷龟裂。巴赫受教堂内建筑形状的启发，想出了一个主意：教堂里有两个廊台和两台管风琴，由于长椅都按正殿的纵向排列，廊台和管风琴便处在集会信徒的两侧。他的主意就是利用这种“立体声”效果，让两支乐队、两个合唱队、两台





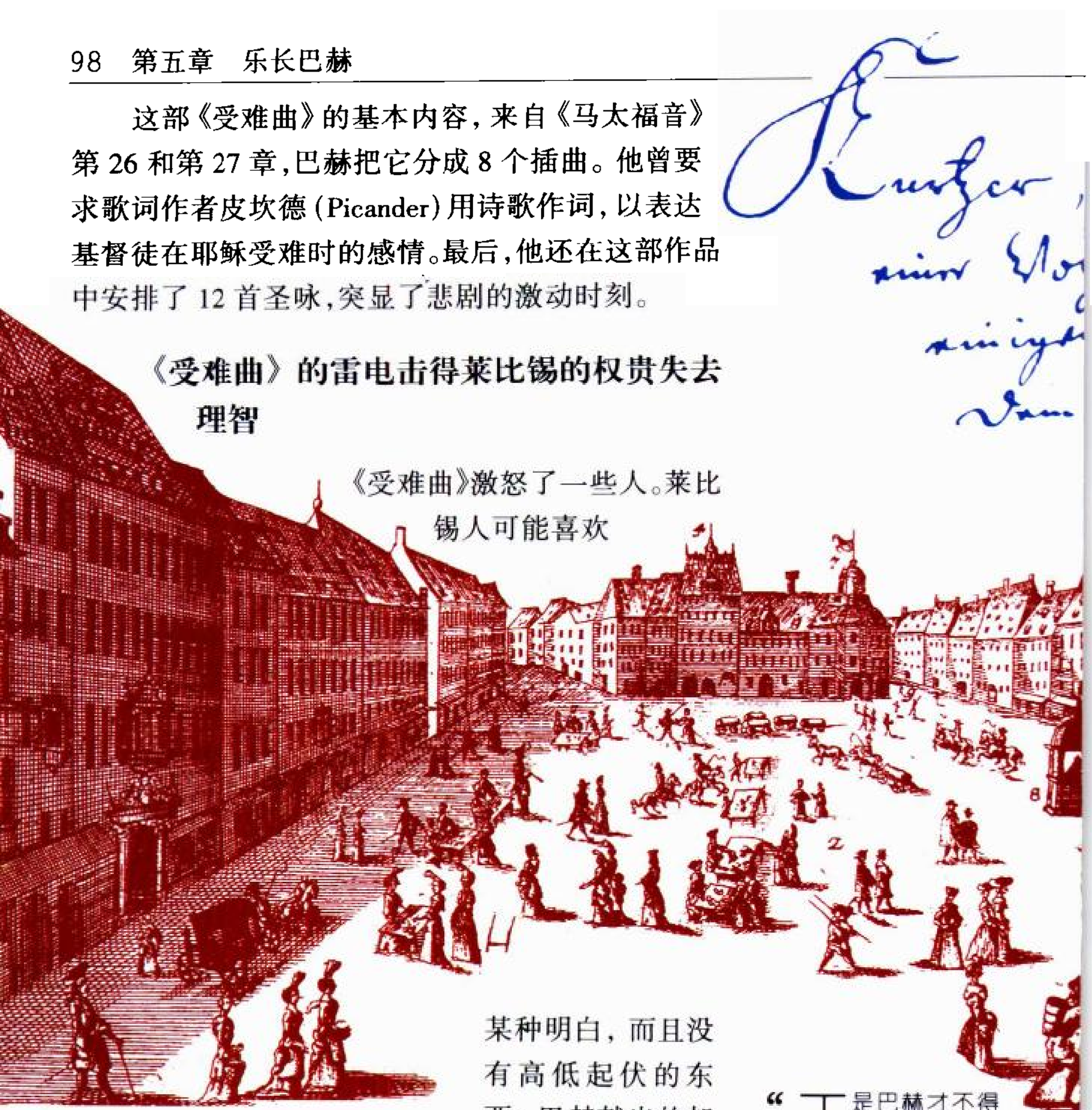


1735－1736年的冬天，巴赫亲自认真仔细地誊抄了一份《马太受难曲》，并且用红墨水抄写了歌词。

在托马斯教堂大门的上方，大管风琴的周围，有三十来个供音乐师就座的位子。第二台管风琴位在祭坛上方东墙的突出部分(左图)。

管风琴交相演奏及歌唱。效果的确十分惊人。由于演奏、歌唱人数很多，效果更加明显，比如在后来的一次演出中，每个乐队有17位乐师，每个合唱队各有12名歌手。另外在演唱第一部分的圣咏时，还加3到6个歌手。当然，受难曲的表演时间也很长。

这部《受难曲》的基本内容，来自《马太福音》第 26 和第 27 章，巴赫把它分成 8 个插曲。他曾要求歌词作者皮坎德 (Picander) 用诗歌作词，以表达基督徒在耶稣受难时的感情。最后，他还在这部作品中安排了 12 首圣咏，突显了悲剧的激动时刻。



《受难曲》的雷电击得莱比锡的权贵失去理智

《受难曲》激怒了一些人。莱比锡人可能喜欢某种明白，而且没有高低起伏的东西；巴赫献出的却是他活生生的心灵。市议会的成规受到干扰，于是他们变得更加冷酷尖刻。他们不断打击巴赫。从一件很小的事情就可以看出这种挑衅的心理。托马斯学校每年春季都要按惯例招考新生。巴赫向议会提交了一份合格学生的名单。但是那些大人物根本不予理会，他们只接受了巴赫推荐的其中 5 个学生，却录取了巴赫拒收的 4 个学生。还有另外一些令人难堪的

“于是巴赫才不得不照管一个小班，履行他本应承担却没有尽到的职责。此外，我们还必须指出：他曾把一组学生合唱队派到乡下去，而没有事先报告市长先生。他还未获批准便擅自外出旅行。……议员施特格 (Steger) 说乐长无所



事件：现在有人抱怨乐长没有亲自教授拉丁文课。他的上司指责他“无可救药”和“无所事事”。他们甚至给他处分，并大大削减了他的薪俸。

巴赫可能还不知道最后的这个打击，他兴冲冲地给市议会提交了一份陈情书，谈及“如何建立设备完善的教堂乐队，及对其衰颓现状的若干客观反思”。他的真诚、求实和尖刻的口吻，都巧妙地糅合在

事事，甚至拒绝……对此作出任何解释。他连歌唱课都不上，弄得怨声载道，所以他认为必须结束这种状况，而且要有所改变：必须进行改组。……市议会决定减少乐长的薪俸。”

1730 年 8 月
市议会记录

这份有名的文件里。所有的细节都没有放过，所有的论据都经过斟酌。字里行间，无不流露出他刻意追求简明精确的态度。音乐就应该这样。音乐不容许凑合和马虎。音乐要激发人们的幻想，使人们接近那神圣而无以名状的彼岸世界，这就是宗教音乐。但是，为达到这一目的，就必须利用绝对准确的音调，和最最严格的节奏来达成。这一切都要求具备简明准确的实际条件。可是，市议会对此一窍不通。更糟糕的是：这份陈情书反倒激起了他们的敌意，他们一点也没有增加合唱队员的报酬。

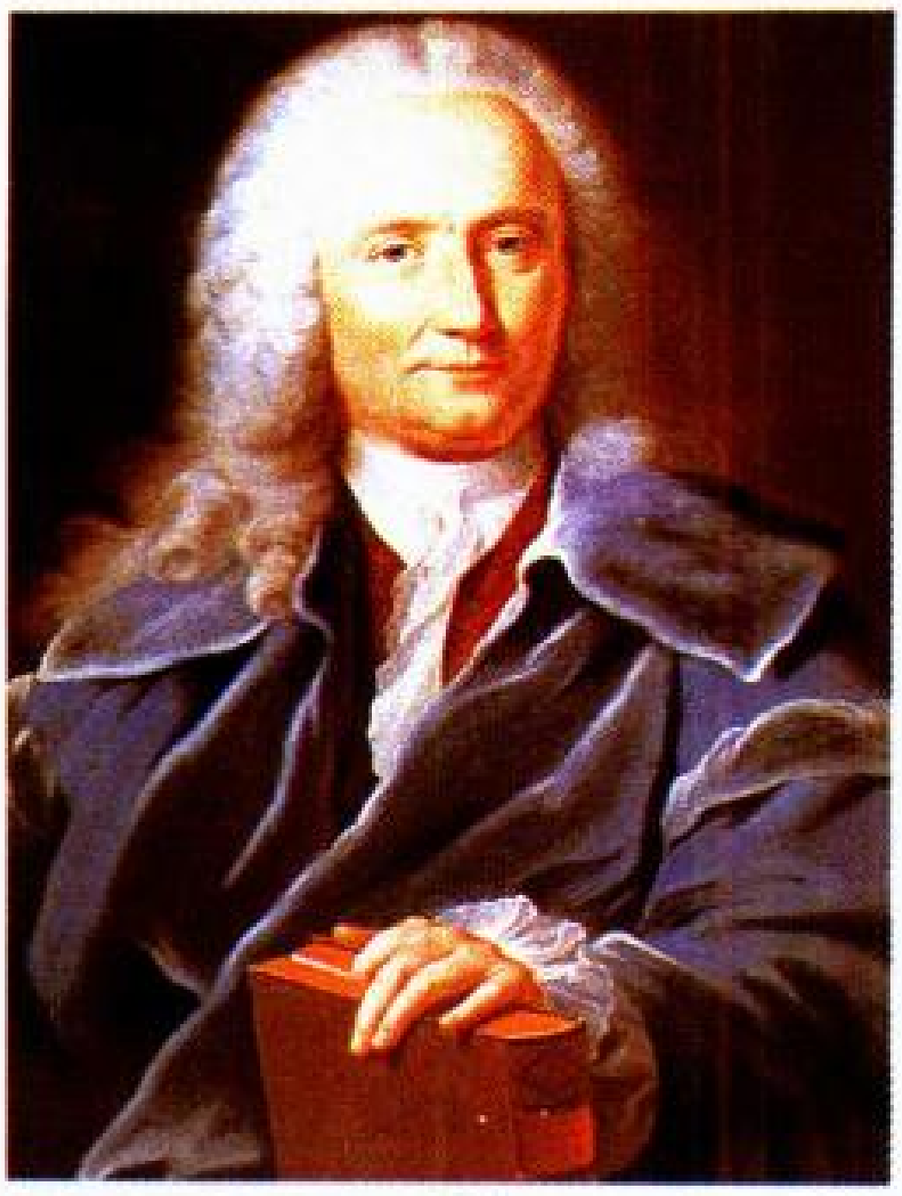
“星期天，学生……要按预定的时间提前一刻钟去教堂，参加礼拜活动。他们将在廊台尽头的椅子上就座，然后有人招呼他们到乐谱架前边。清唱剧演唱完后，合唱团领唱（Praecentor）以及高音部和低音部的男孩，可以留在廊台前缘的栏杆附近。其他学生仍回到廊台尽头座位上去聆听讲经和祈祷。”

托马斯学校校规摘录

“我希望在上帝的帮助下，到别处去另谋发展”

巴赫又一次想要离开。他给他的老友、俄罗斯沙皇派驻在但泽（Dantzig）的大使埃德曼写信说：“如果在阁下所在的城市里，您知道或者听说有合适的机构，恳请您大力推荐。”这封信清楚地说明巴赫当时难堪的处境。他说：他要寻找一个职位，能使他躲开“脾气古怪、不重视音乐的当局”。巴赫当时找不到什么脱身办法，因为他所承担的职责就存在含糊之处。对巴赫来说，只有把乐队领导好才是重要的，而议员们却认为，乐长的行政职责是最重要的。遗憾的是埃德曼也毫无办法，巴赫不得不继续留在萨克森，这里的人认为他的音乐过分“现代化”了。幸好，1730 年 6 月 8





日，托马斯学校来了一位新校长，他就是格斯纳。

老虎钳松开了

格斯纳是位有名的语文学者、开明的人文主义者。托马斯学校要进行改革，他的确是很合适的人选。他首先从扩大校

格斯纳来托马斯学校任校长，对巴赫是一种莫大的宽慰。他们两人自 1715 年在魏玛相识之后，交谊甚笃。格斯纳当年在魏玛先是当学监，后来当图书馆员。今天，他已是公认的古典语言学先驱之一。







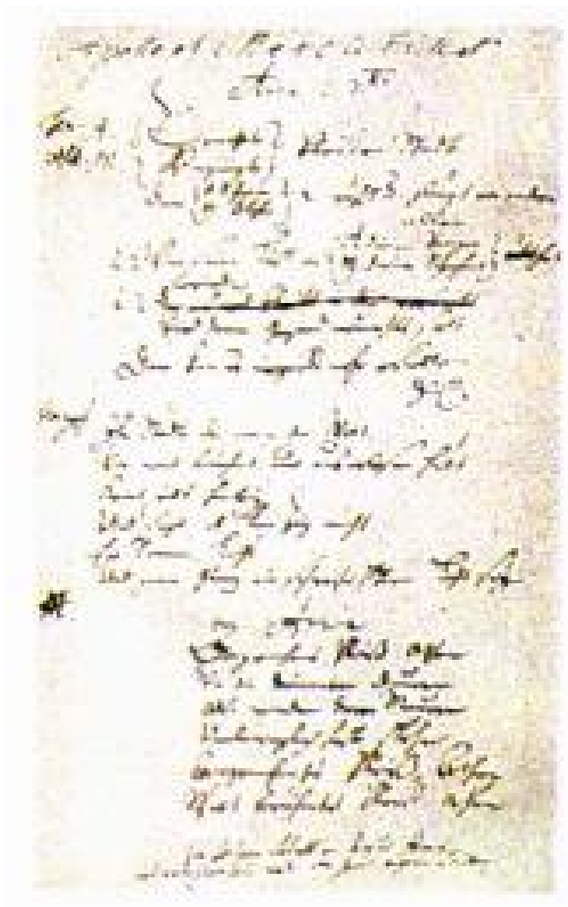
舍开始，然后修缮最陈旧的房屋，并特别向学生强调音乐的重要。

学校的气氛彻底改变了。从此，巴赫不必教授拉丁文，不必再花许多时间去监督学生。在格斯纳的影响下，巴赫对正在欧洲流行的人文主义发生兴趣，特别热衷于希腊古代文化，甚至跑到德累斯顿去参观1728年才开始展出的最新考古收藏品。托巴赫这种新喜好之赐，我们才能欣赏到他的神话清唱剧，其中有《腓比斯和潘的争论》、《心满意足的风神埃奥勒》和《海格立斯的当选》。

1731 年，巴赫以《键盘乐器练习曲》为名发表六首新的组曲。实际上，他第一次发表组曲是在 1726 年。巴赫那时已 41 岁，这是第一部他自认为相当完美、可以发表的作品……《键盘乐器练习曲》的最后部分只有一首《曲调及其变奏曲》，发表于 1742 年，命名为《戈德堡变奏曲》。戈德堡 (Goldberg) 是巴赫的学生，一位杰出的羽管键琴演奏家。他每天晚上给凯塞林 (Kayserling) 伯爵反复演奏此曲，这位伯爵酷爱音乐，但患了失眠症。

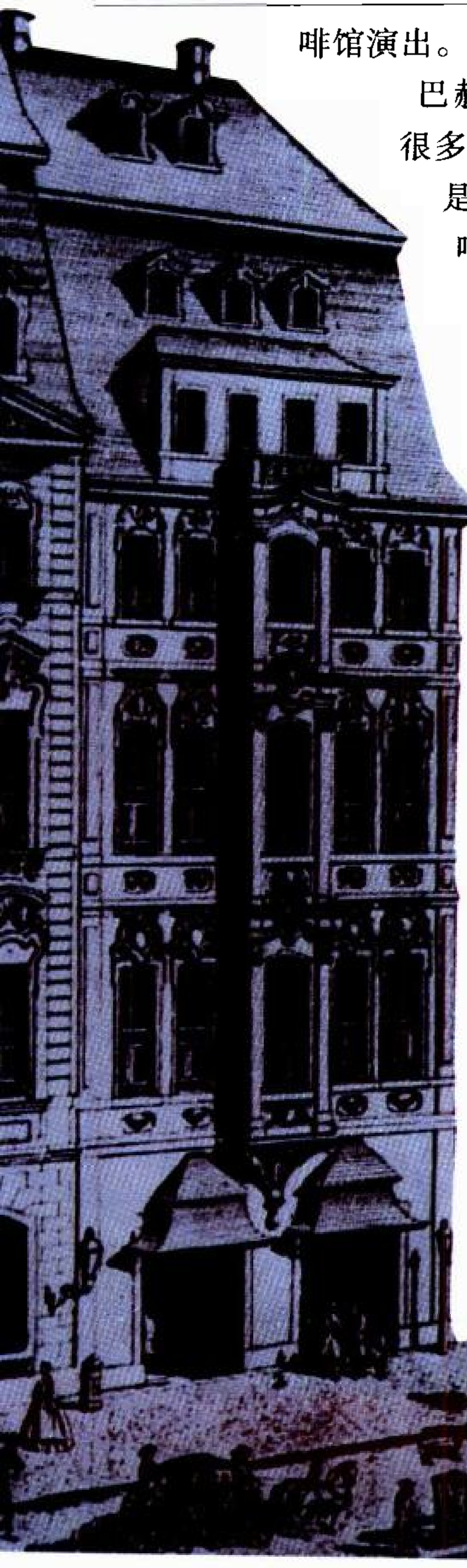
虽然《键盘乐器练习曲》的封面(左图)上注明“由作者出版”，但是这个封面很可能是埃曼努埃尔设计的，他当时刚刚学会音乐版画镌版术。

巴赫写了五十几首世俗清唱剧，但留存下来的却只有一半左右。牧歌式的或神话式的清唱剧，巴赫称之为“戏剧”(dramma)或者“音乐剧”(dramma per musica)，因为它们含有简单的情节。喜庆节日或祝贺的清唱剧，则没有什么戏剧情节，这一类清唱剧巴赫取名为“小夜曲”(serenata)，1730 年写的向市议会致敬的清唱剧《确定普莱瑟河上的城市》(下图)就属此类作品。



18 世纪 30 年代，巴赫的状况大为改善

一些新的优秀歌手参加了巴赫的合唱队。特别是巴赫这时领导着莱比锡音乐学社。这个机构由泰勒曼创建，每星期五都在齐默尔曼 (Zimmermann) 咖



啡馆演出。

巴赫在音乐学社工作时写了很多世俗清唱剧，这些作品常是轻快诙谐的，如《农夫清唱剧》，或《咖啡清唱剧》。不过，在齐默尔曼咖啡馆音乐会上，也有机会演奏《勃兰登堡协奏曲》，以及许多室内乐作品和键盘乐曲。特别是在莱比锡盛大的商品展览会期间，外来的参观者涌到咖啡馆来，欣赏年轻艺术家们精湛的演奏。这也给巴赫的几个儿子提供了大好机会，表现自己的才能。

音乐学社举行的音乐会，有些是为了向在位的君主致敬而举办的。1733 年奥古斯特三世（Auguste Ⅲ）登基，这年各式各样的庆祝活动特别多。巴赫从 8 月到 12 月就创作了 3 部不同的清唱剧。

莱比锡的音乐学社每周五都有演出，地点在卡塔琳娜大街（Katharinenstrasse）齐默尔曼咖啡馆（左图），冬天是晚上 8 到 10 点，夏天是下午 4 到 6 点。但是学社也常去别的公共场所演出，如星期六去彼得大街（Peterstrasse）的舞厅，星期三去商品展览会广场的莱曼（Lehmann）咖啡馆，星期四去黑尔维希（Hellwig）咖啡馆。齐默尔曼咖啡馆在风磨街（Windmühlengasse）花园有家分店，到了夏天，音乐学社也常来此演出。









大学生的社团活动

在大学生的推动下，16 世纪时便出现了第一批音乐社团。日耳曼大学生的音乐素养是很高的，因为他们从童年时起，便接受唱歌或演奏某种乐器的训练。上大学后，他们便自发地集合起来进行音乐活动。逐渐地便有人萌生在大学里创立音乐社团的构想，以便举行货真价实的音乐会。1702 年，泰勒曼创建音乐学社，这是日耳曼最早的公众音乐社团之一。由大学生和职业音乐家组成的各音乐学社（左图为耶拿的音乐学社），促成了新型的音乐演出节目。他们所演出的节目，与教会、歌剧院和宫廷毫不相关。巴赫所领导的音乐学社，并非是莱比锡唯一的音乐社团。从 1708 年起就有一个类似的团体，是由屈瑙的学生法施（J. Friedrich Fasch）创建的。这个社团由二十几位器乐家组成，经常于星期三晚上在莱曼咖啡馆演奏。

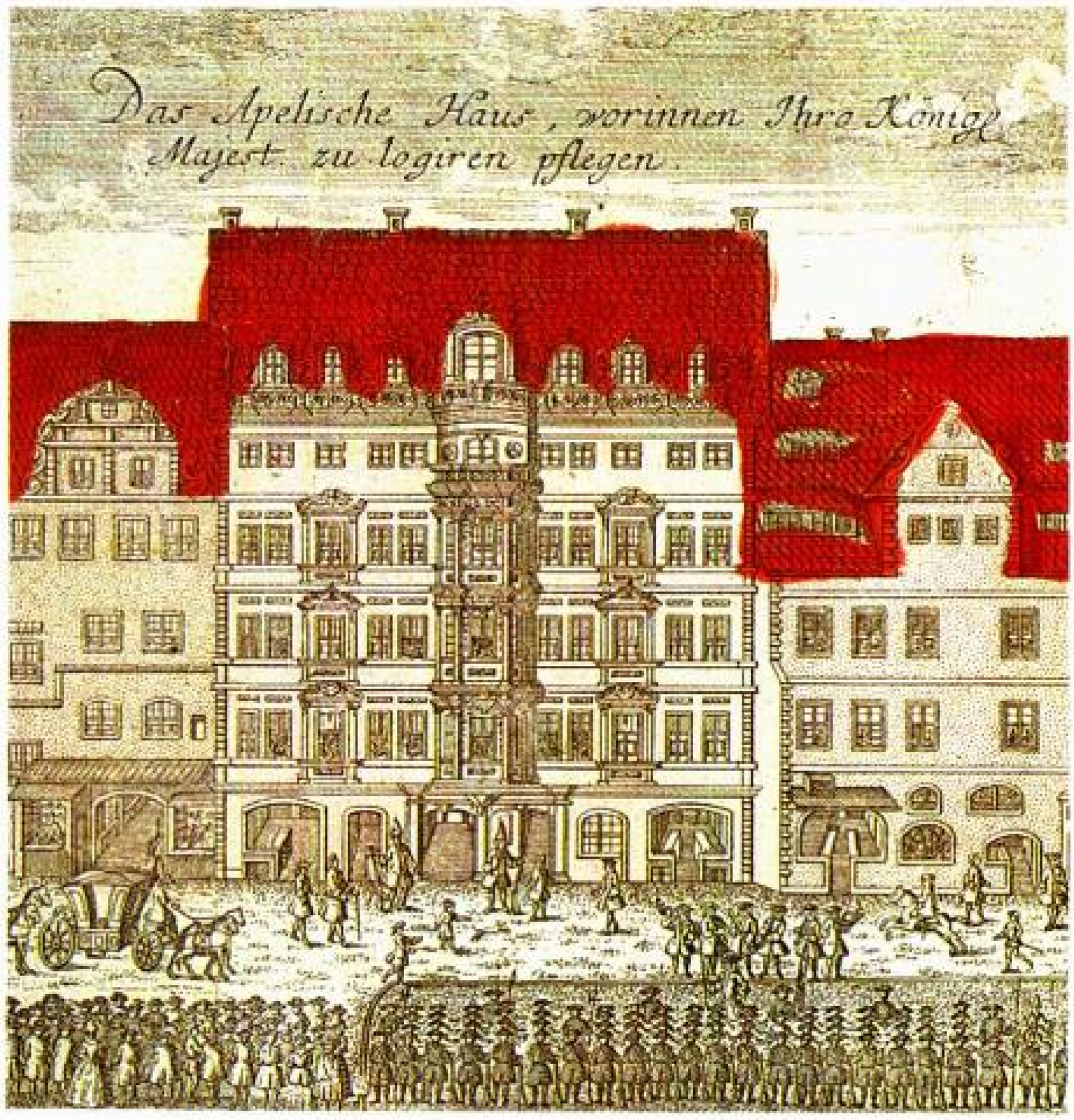
《大弥撒曲》是这个时期的最高成就

在为奥古斯特二世举丧期间，巴赫终于有时间写完《b小调弥撒曲》或称《大弥撒曲》。1733年7月，巴赫把一首“求主怜悯”乐曲和一首“荣耀归主颂”献寄给新选侯。大家看到巴赫写天主教的弥撒曲时，可能会感到惊奇。这显然是拿来作交际用的，因为巴赫给新君寄上乐稿时，还写了一封信请求新君任命他为宫廷乐长。不过，实际上这部作品的确具有双重作用。从一方面来看，这些乐章在分开来时，可以用于路德派的礼拜活动，因为根据路德派的礼拜仪式，可以在礼拜时演奏天主教《弥撒》固定部分常用的复音音乐。从另一方面来说，如果把弥撒曲当成一个摆脱历史偶然性、独立存在于抽象世界的整体时，它就显现出天主教的面貌。要理解这种



《b小调弥撒曲》于1833年出版。出版商给这部作品取这样的名字极为不当，因为此曲大多属D大调。此书收录巴赫二十几年中写的一系列乐曲。“圣哉颂歌”写于1724年，“求主怜悯”乐曲和“荣耀归主颂”写于1733年，其他部分则是在1747年至1749年间完成。

双重意义，就必须了解：路德派的礼仪是根据天主教的礼仪制订出来的，它采纳了天主教主要的礼拜仪式。在巴赫的时代，天主教做弥撒的时候，普遍使用拉丁文经文；这种情况就默示：罗马经文既适用于路德派的礼拜仪式，也适用于天主教的礼拜仪式。



弗雷德里克 - 奥古斯特二世（左图）于 1733 年 2 月成为萨克森选侯，1734 年 1 月，任波兰国王，是为奥古斯特三世。

阿佩尔宫（La maison Apel）（左图），奥古斯特三世巡游莱比锡时下榻处。

题词 S. G. D.（或 D. S. G. 意思是“荣耀只属于上帝”），或是 J. J.（即 Jesu Juva，意思是“吾侪救主耶稣”），一般置于作品开头或音乐手稿的末尾，这种题词在 18 世纪很流行。在海顿（Haydn）的手稿中也可发现类似的题词。

实际上对巴赫来说，福音的真正意义在于：超越于基督教各教派的纷争之上，仍有可能有一个对上帝的一致概念。在巴赫的所有重要乐谱里，都可以看到 S. G. D. 这样三个字母：即“Soli Gloria Deo”（荣耀只属于上帝）。



如果没有这 3 个字母，巴赫的乐曲就难以理解了。巴赫所有的作品，甚至包括那些具有明显世俗目的的作品，都表现了这种世界的统一性。

倒霉的日子又来了

巴赫要求奥古斯特三世聘他当宫廷乐长，这个要求不是没有来由的。1734 年，托马斯学校校长，也就是巴赫的支持者和保护人格斯纳，被任命为格丁根大学(l'universite de Göttingen)校长。巴赫预感到格斯纳的继任者一来，又要面临倒霉的日子。他果然没猜错。



在贸易集会期间，有上百家旅馆可以接待游客和商贾。但是人们来此进行商业活动，并不都是为了谋利。莱比锡是启蒙运动(Aufklärung)的圣地，吸引着大批文人墨客。他们来到 8 家时髦的咖啡馆，来到中产阶级的沙龙，或者是早已安排就绪、专供人们聚会的花园，相互交流切磋。此种景观便成了莱比锡城的一个特色。

托马斯学校的新校长叫约翰·奥古斯特·埃内斯蒂(J. August





Ernesti)。10 年前，他父亲曾把巴赫请进这所学校。可是儿子的性格却和父亲大不相同。他马上就和巴赫作对。关于这点，也该给新校长一个正确的评价：托马斯学校与所处的时代再也不相适应。自 18 世纪以来，学校里教授的科目大大增加，而按照既传授知识又教导音乐的目的来看，托马斯学校又过时了。总之，校长和乐长之间的关系很紧张。微不足道的原因终于产生了无法收拾的后果。巴赫的一位学监因处罚学生过重，被埃内斯蒂革除，校长自己选定一个蹩脚的音乐教师来代替他。巴赫无法忍受自己的职责受侵犯，“大吵大嚷地”将他赶出去。埃内斯蒂又把他找回来，并且不准学生在别人的指挥下唱歌。冲突爆发了。双方都向当局投诉……当局却不肯表态。

冲突持续了 2 年之久。在此期间，乐长和校长竟然还要毗邻而居！不难想象这对巴赫来说该是什么滋味。1736 年 9 月，他再次向选侯申请宫廷唱诗班指挥职位。这一次，选侯终于答应了他的要求。11 月 19 日，德累斯顿正式任命巴赫为波兰国王和萨克森选侯宫廷作曲家。这个命令是否巩固了巴赫在莱比锡的地位，是否说明奥古斯特三世本人支持巴赫，我们不得而知。但争吵终于平息下来。不过埃内斯蒂始终坚持反对音乐，而巴赫最后也放弃了音乐指导的职务。

约翰·奥古斯特·埃内斯蒂任托马斯学校校长时，还是个 27 岁的年轻人。从 1731 年起，他就是这所学校的副校长。他是一位语文学家、神学家和才气横溢的作家，杰出的知识分子。但他把从事音乐活动看作是浪费时间。另外，他关心的是学校的课业表现，深知更新教学制度的必要，所以，他把巴赫提出的要求看作是一种障碍，妨碍他打算在学校里实施的计划。他常常嘲笑那些搞音乐的学生，问他们是否想在小客栈当个蹩脚小提琴手。这种轻蔑的影射只能激化长期潜伏的争吵。



年轻的一代反叛巴罗克

30 年代，痛苦和失望接踵而来。首先是他 24 岁的儿子伯恩哈德去世；另一个儿子海因里希(Heinrich)又因病而成了白痴。1737 年，除了跟校长不和及家庭苦难之外，巴赫还得承受对他艺术原则的猛烈攻击。

不久前汉堡出版了一份新期刊，名为《音乐批评》，

1738 年，埃曼努埃尔收到普鲁士王储管弦乐队的聘任书。工资虽然不多，才 300 泰勒，但乐队的水准却是一流的，对埃曼努埃尔来说，是一次不可失之交臂的机会。


Johann Adolph Scheibens,
Königl. Dänisch. Capellmeisters,
Critischer
MUSIKUS.
Neue,
vermehrte und verbesserte
Auflage.
Leipzig,
bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.

以分析当代音乐为其宗旨。在1737年5月14日出版的第六期上，巴赫以前的一个学生沙伊伯(Scheibe)首先发难，他写道："如果这位大师的乐曲能够显得更加欢悦，更加朴实自然，而不那么夸张的话，那他就堪称旷世奇才了。他的乐曲很难演奏，因为他以他个人的才能度人。他以为歌唱家演唱时的歌喉，或音乐师演奏时的乐器，都能跟他自己的手指一样熟练精湛。"由于这是新一代音乐家提出的批评，他们起来反对他们认为已过时的音乐，而把感官的享受和朴实的表达方式作为音乐的首要目的，因此巴赫便感到更难过。

巴赫决定自己不直接出面回答。他委托朋友比恩鲍姆(Birnbaum)来处理。好些音乐家参加了论战，其中包括理论家马特森，以及巴赫的表兄瓦尔特。于是，笔墨官司滔滔不绝。这是一场重要的争论：巴赫是否已经过时了？这场论战至少有个好处，那便是第一次肯定巴赫在同时代人中是一位作曲家，而不只是演奏器乐的好手。世人终于承认巴赫是一位大作曲家了，不过是属于音乐敏感性已经过时的作曲家。这场笔墨之战一直延续下去，直到19世纪中叶"重新发现"巴赫之后，才告平息。

为了反驳沙伊伯的攻击，马特森(下图)赞扬巴赫，并具体引证了他的一些作品。沙伊伯反驳说，"与泰勒曼及格劳恩(Graun)的作品比起来，在巴赫的宗教音乐作品里，〔永远〕缺乏那种坚定的信念和理智的思考。"左图是1745年出版的《音乐批评》杂志封面。





历史追寻着巴赫生命中最后几年的踪迹。
光阴和世人的健忘留给我们的，
只是一条纤细的线索。
巴赫晚年的形象无疑是坚强而默默无闻的。
他晚年的整个活动范围比较狭小，
只在阿尔滕堡(Altenburg)、格尔利茨(Görlitz)、
乔尔陶(Zschortau)、瑙姆堡(Naumburg)等地，
为新造的管风琴进行鉴定；
还有德累斯顿，他在那儿总是受人欢迎；最后还
有柏林，他的儿子埃曼努埃尔住在那个城市。

第六章
《音乐的奉献》

1746年，豪斯曼(Haussmann)为巴赫画了左页这幅肖像画。画中的巴赫，手里拿着一首六声部三重唱卡农曲乐谱。这首乐曲是巴赫为参加音乐研究会而创作的。表面上看来，乐曲普普通通，实则是个谜：从正面看这幅画的观众，只能读到三个声部。其他三个声部，必须从镜子中才能读得出来。





巴赫突然消失了，至少在社交生活中销声匿迹了。他与和自己的职务有关的活动越来越疏远，而更加贴近谈论大限来临的内心声音。过去把他和社交生活紧密联系起来的纽带，如今松开了，不过这纽带也构成几部作品的脉络：《卡农变奏曲》、《音乐的奉献》和《赋格的艺术》。这些都是巴赫全部音乐创作中最抽象、关系最密切、最具思辨精神的作品。

埃曼努埃尔（左上图）在普鲁士国王腓特烈（右下图）的宫廷乐队里任羽管键琴师。不过他并未得到喜爱音乐的国王充分的赏识，因为国王并没有真正了解他的才能，而且不能容忍他的独立精神。因此，埃曼努埃尔颇有怀才不遇之感。他曾对一位法国批评家说："你以为国王喜欢音乐吗？不，他喜欢的只不过是笛子。但是如果你认为他真的喜欢笛子的话，那你又弄错了，因为他喜欢的只是他自己那支笛子。"

1747 年 5 月，巴赫成为腓特烈大帝的座上客

普鲁士国王腓特烈几年来曾屡次通过在宫廷里当乐师的埃曼努埃尔，向巴赫提出邀请，巴赫却拖延着没有赴约。1745 年，普鲁士军队包围了莱比锡，这是奥地利王位继承战在日耳曼的最后插曲，这场战争牵动了整个欧洲。憎恨战争的巴赫谱写了一部清唱剧，献给"和平王子"——耶稣基督，这是他写的最后几部清唱剧中的一首。巴赫对于君王之间的争端毫无兴趣。战争一结束，他就打算去波茨坦，到腓特烈二世的宫廷去。他也想看看这年出生的孙子约翰·奥古斯塔斯（J. Augustus），也就是埃曼努埃尔的儿子。





1747年5月7日晚上，跟往常每个晚上一样，宫廷在7至9点举行音乐会。腓特烈本人酷爱音乐，并且是个优秀的奏笛师。他谱写了一支协奏曲，亲自担任独奏。

这时有人通报巴赫到了。于是腓特烈国王走过来迎接客人，兴奋地领着他穿过宫殿，让巴赫参观他新购置的7部西尔伯曼(Silbermann)钢琴，并且让他一部一部试弹……巴赫在每台钢琴上都即兴演奏一番。国王和在场听众都非常高兴。接着，巴赫请国王出题，他来按题作赋格曲。于是国王赐了一个主题，巴赫即时发挥为三声部，既生动活泼又严密紧凑，令

腓特烈二世7岁的时候，就向柏林大教堂的管风琴师海恩(Gottlieb Hayne)学音乐，不过是背着他父亲，因为父亲反对他学音乐。后来，又和克万茨(Quantz)学长笛和作曲。这说明他是个颇为优秀的音乐家。

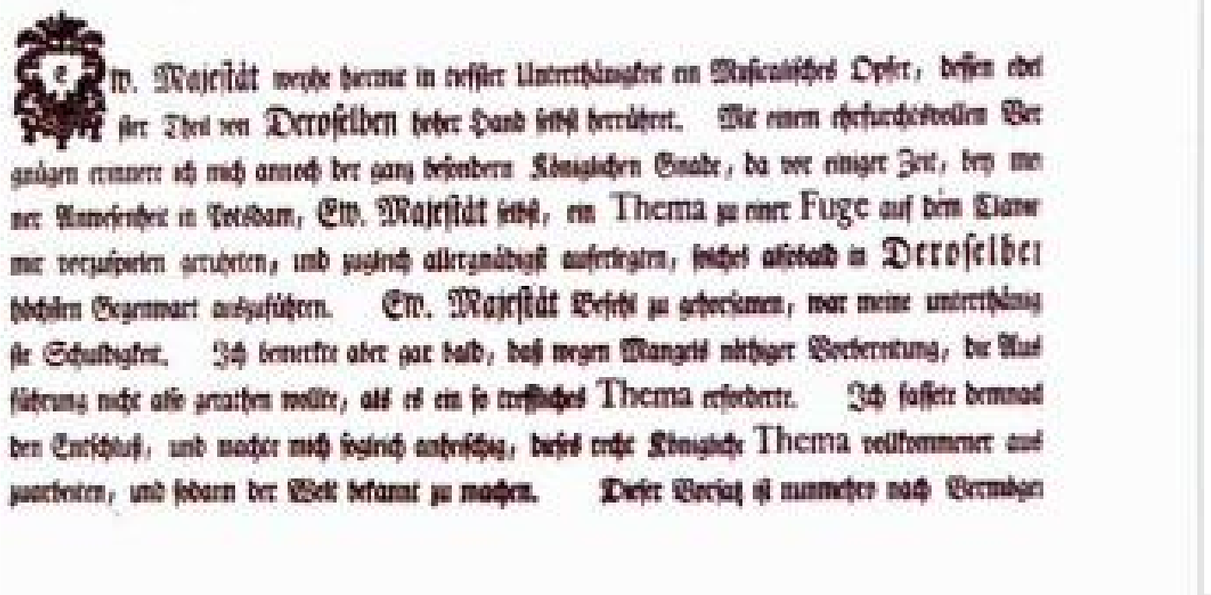
人赞叹不已。这时腓特烈还意犹未尽，又请他用同一主题演奏一首六声部赋格曲。这次，巴赫说他要自己选主题。处理任何主题都不会像这次这么难。据当时在场的弗里德曼叙述说，他开始“以庄严而又精巧的风格，即兴演奏了一首六声部赋格曲，众人无不为之惊讶”。

腓特烈大为赞赏。但是，巴赫还要再露一手。回到莱比锡之后，他又按照国王赐的主题，着手谱写一组纯复调音乐的乐曲。这组乐曲中有 1 首三声部赋格曲、1 首六声部赋格曲、1 首三重奏奏鸣曲和 10 首卡农曲。卡农曲其中有一首确实令人莫测高深，在乐曲

“这天晚上，国王竟然忘了他的音乐会，请当时人们都已称为老巴赫的那个人，试试宫中各房间里的西尔伯曼钢琴。乐队的乐师们陪着他们两人，从一个房间走到另一个房间，巴赫则在每架钢琴上都即兴演奏一番。过后几天，〔国王〕又陪着他，让他试试波茨坦所有的管风琴。”

福克尔
1802 年

开始处，巴赫写了一句尖刻而放肆的话："找找看，你会找到"(Quarendo invenietis)。巴赫以《音乐的奉献》为题，请人将乐曲刻印出来，于 1747 年 7 月 7 日寄给了国王。


Allergnädigster König,

Ew. Majestät werde hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen theil der Thema von Dero selben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und gnädigst allergnädigst auftrugen, solches alsobald in Dero selben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht alle gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich faßte demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses rechte Königliche Thema vollkommener ausarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen

巴赫寄给国王腓特烈的那本乐曲，在衬页上有这样的题辞：遵照国王的旨意，歌曲和其余部分都按照卡农式技巧处理（Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta）。巴赫

《音乐的奉献》里的 10 首卡农曲，是巴赫最精心创造的乐曲。他把这些曲子写得像谜语，让国王去猜。他在其中 3 首写上拉丁文格言，这就是谜底。

"寻找"(R. I. C. E. R. C. A. R.)

用“卡农式”(canonique)这个词,有一语双关的意思,因为这个词在这里不仅意味着“包括卡农曲”,而且也有“尽可能以最完美的方式”的意思。献辞里的几个大写字母凑成“RICERCAR”,这是个意大利语的词,意思是“寻找”。当然,在《音乐的奉献》中,肯定有许多东西要寻找探索的。六声部赋格曲(这是他写的惟一的一首这类乐曲)是巴赫最精心细致的创作之一。国王出的题目本身就很复杂,因为它在节奏上是不规则的,而且半音音阶的特点很强烈。这两首赋格曲并没有标明是“赋格”,而是“寻找”,因为这个词指的就是“赋格”最初的音乐形式,并且仍然用来指称广义的赋格曲。这种乐曲可能有过于严肃的智力至上的味道,使外行的耳朵难于接受。

《音乐丛刊》期刊的创始人米茨勒,多年来就盼望他的老师加入他的音乐研究会。研究会的会员人数非常有限,总共只有二十几人。这些会员都是杰出的音乐家,如泰勒曼于1739年入会,亨德尔(下图)1745年加入,利奥波德·莫扎特(Leopold Mozart)1755年加入。会员每年至少须向研究会秘书提交一份科学性的报告。



巴赫成为一个著名音乐社团的成员

音乐研究会是音乐学社前成员米茨勒(Mizler)创建的,会员中有许多杰出的音乐家。研究会每月出一期会刊,探讨困难的理论问题。研究会成员须积极研究音乐理论和参与音乐活动,而且也要通晓哲学和数学。他们必须提出一部著作,论述音乐理论或研究

音乐问题均可。巴赫虽然从 1740 年起就对该会有兴趣，但是对是否加入一直犹豫不决。当亨德尔也同意入会，成为第 11 个会员时，巴赫的态度改变了。不过他仍然等了两年。他排在第 14 位，这当然不是偶然的。14，就是他的名字的数字。

巴赫始终与数字有一种近乎迷信的关系。音乐中也随处可见到数学的运用。和声是按有数字标注的低音体系渐进的，这个体系还保证音乐的逻辑和推论的无误。如果我们了解这一点，那么无需过多的推论便可想象：巴赫这位和声大师如何利用有数字标注的关系，建立起他自己的世界的连接方式。这一切都是他在私下里摸索探求的，也是当时一般智力游戏，尤其是命理学的焦点。这也可以说明在他的一生中，为什么与数字有那么多的关联。除了他作为第 14 位会员参加音乐研究会，还有许许多多例证。

巴赫对他个人的数字 14 非常重视，这个数是他的名字的 4 个字母，按照在字母表中的位置加在一起计算出来。凑巧的是，他的名字开头的字母加上姓的字母，等于 41，倒过来也是 14。更为凑巧的是，他的名和姓Johann Sebastian Bach，全都加在一起的和是数字 158……这就是说 1 + 5 + 8 = 14。

Johann Sebastian Bach

例如，《平均律钢琴曲集》序曲的第一首赋格曲主题，包括 14 个音符。他垂危时已双目失明，在病榻上向他的女婿阿尔特尼古尔 (Altnickol) 口述最后一首圣咏《上帝，我在您的宝座前面》。巴赫说出的圣咏第一行就是 14 个音符。旋律有 41 个音符。

《赋格的艺术》，一切都井然有序

巴赫在去世前 3 年，已经把这个主题最初的节拍勾勒出来——如此简单！——后来使这个主题成为不朽的优美乐曲。1747 年，他写完《音乐的奉献》之后，便着手进行这部作品，它仿佛是前一部作品的

在巴赫的作品中，还有其他许多数字也互相影响：例如 3 象征三位一体；4 象征十字架，东西南北 4 个方位基点，土、水、风、火 4 个本原；5 是基督的 5 处伤口；7 是创世的 7 天，自然音阶的 7 个音；12 是 12 使徒，半音音阶的 12 个音，12 个月。通常巴赫总是使协奏式的作品包括六个乐曲，这是因为他觉得 6 这个数字，包括两个由 3 组成的东西，肯定体现出最完美的结构。



继续。这部作品中也有一系列对位法的变奏曲，都是以同一主题、同一音调为基础的。不过在《音乐的奉献》中，卡农曲的观念占主要地位；而在这部作品里，各种赋格曲式写作的可能性都考虑到了。

《赋格的艺术》与《音乐的奉献》和《卡农变奏曲》一样，也向音乐研究会提交“科学报告”。根据各种推测，巴赫最初的计划包括24首赋格曲，即6组4首赋格曲，每组有2乘2首赋格曲，由根据直线和反向(rectus et inversus)形式的主题变奏构成。这部作品大概也在1749年完成。1750年3月21日，巴赫以65岁高龄成为研究会的“名誉”会员，并且根据这个名义得以免交年度报告。他只写了21首赋格曲，由于疾病缠身，只得中断最后一首赋格曲的写作工作。

《赋格的艺术》以4小节d小调陈述的主题为基础。第12赋格曲(上图)是“反射镜式”的，直线(上面的谱表)是经过节奏变化的主题，而反向(下面的谱表)则是前一个赋格颠倒的形象。



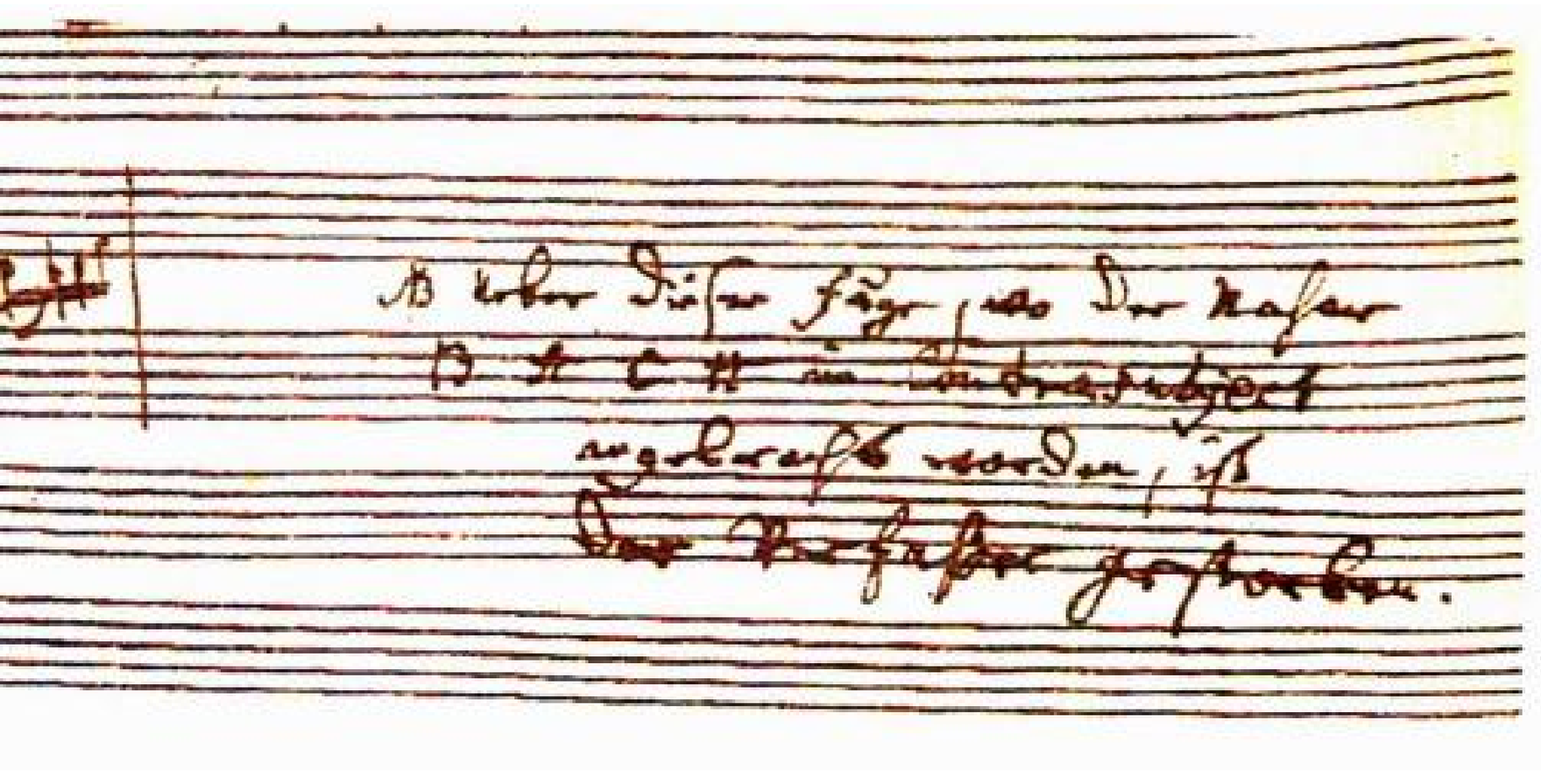
《赋格的艺术》犹如一篇音乐宣言，在话语接近结束时，变得沉默起来。它变得异常纯净，以致脱离了音乐世界，脱离了外部世界，而完全抽象化了。这种近于尽善尽美的境地，使《赋格的艺术》达到几乎难以听到的地步——只有接近于另一种尽善尽美、接近于死亡那样完美的人，才能听得见。

在巴赫的这枚印章上，有映照式的JSB3个字母，隐藏着象征性的数字：王冠上的7个尖，中间的3枚花瓣，环绕物上的5个镶嵌装饰。



逃遁的旋律线

赋格的原理比较简单：一种旋律的主题(motif)，或者叫做主题，先用一个声部展现，然后由其他声部继续、“模仿”。这个模仿的动机可以和原型相同，音可高可低，节奏可慢可快，与第一个动机相反，等等。它的组合是无限的。根据赋格曲的复杂程度，其中可以有 2 个、3 个，甚至 4 个主题。



在《赋格的艺术》里，主题在一个赋格到另一个赋格之间展现，颠倒；声部和主题逐渐增多，一直到著名的第 12 和第 14 赋格。在这 2 首赋格曲中，声部和主题相互映照，如同光线照在镜子上。这样 2 重、3 重、4 重的赋格，各类的卡农，主题与对题以各种形式结合，构成一栋建筑物。这时旋律线像无尽头的螺旋形一样，在天空中消失，但又总能再次寻得。

在《赋格的艺术》手稿上，没有注明用什么乐器演奏。在巴赫看来，色调(即音色)并不比形式(即可理解性)更加重要。有一种根深柢固的传统看法认为，在未完成的这首赋格曲结尾出现的四行诗，是埃曼努埃尔的手笔：“在这首赋格曲里，巴赫的名字在对题上出现，作者已经死去。”实际上，巴赫在写这首赋格曲时还没有去世。那时他确实病得很重，暂时停止谱写，其中缘由我们不得而知。最能说得通的理由可能是这样的：1748 年底，他几乎已经完全失明，这么复杂的作品，他认为不可能向别人口授。从各种可能的情况看来，在巴赫的心目中，这首未完成的赋格曲，可能是计划中全部著作的倒数第二首。最后一首可能是四声部赋格曲。

最后是第21赋格，在死亡临近时中断的赋格，庄严雄伟……巴赫自知已病入膏肓，便签字结束了。在乐曲（第193小节）里出现的主题，由他自己的名字“巴赫”（Bach）的字母，德国音名 B. A. C. H. 组成（降 B. A. C. 本位 B），是阶梯式带着痛苦的连续半音。



黑暗的教训

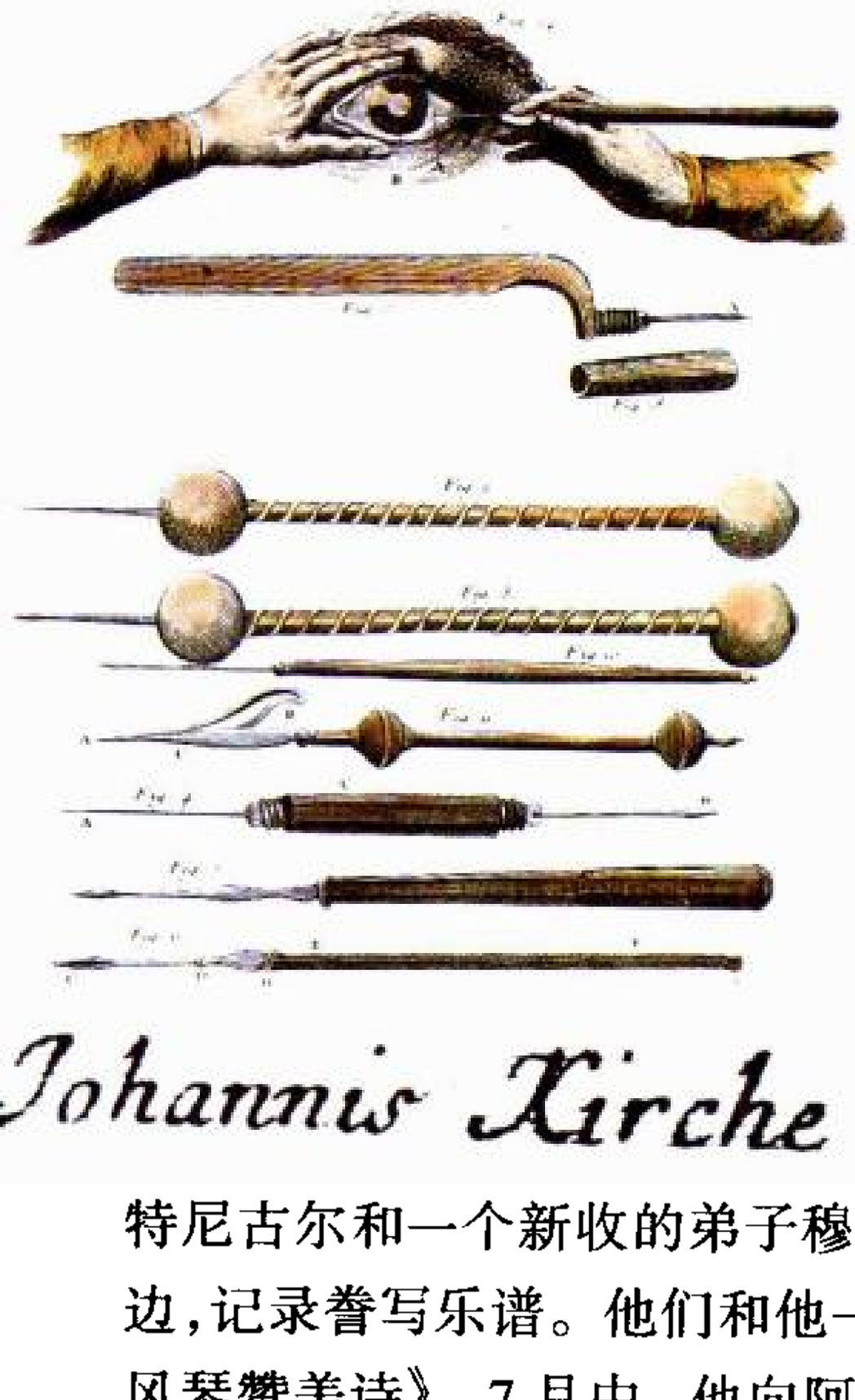
死亡渐渐临近。在巴赫周围降下了夜幕，这不仅是他同胞对他的冷漠，而是巴赫的视力已越来越差了。

1749 年年初，巴赫差不多成了盲人。在莱比锡，传闻说他健康状况恶化。对市议会来说，这倒是个表明自己粗鲁无礼的机会。1749 年 6 月 8 日，市议会公开听一个名叫哈勒 (Harrer) 的人试演，“争取圣托马斯乐长的职位，如果音乐指导塞巴斯蒂安·巴赫去世的话。”这段可耻的事件是最卑劣的侮辱，对巴赫来说，这就是最后的战斗。他不愿意这样早早地被排挤出去。他顽强地抗争，休养身体。哈勒回德累斯顿去了……，然而对巴赫来说，黑暗变得越发浓重。

接近 1750 年 3 月时，一位英国著名外科医生途经莱比锡，这时似乎大家都看到了希望。这就是英国国王的“眼科医生”泰勒 (Taylor) 骑士，一个经验老到的江湖郎中，不过手艺倒还精巧。3 月 28 日和 4 月 7 日，接连两次在角膜上动手术，最后断送了巴赫的视力。2 年后，这位爵爷又给亨德尔动手术，他和巴赫一样患了白内障，结果手术也失败了。

《上帝，我在您的宝座前面》

巴赫在最深沉的黑暗中，度过他一生的最后几个月。由于两次手术和服用有害的药品，他的身体已非常虚弱，痛苦不堪。因此，他不停地作曲。女婿阿尔





特尼古尔和一个新收的弟子穆特尔（Muthel）在他身边，记录誊写乐谱。他们和他一起校阅了《十八首管风琴赞美诗》。7月中，他向阿尔特尼古尔口述了令人赞叹的圣咏《上帝，我在您的宝座前面》。18日这天，他感到极其激动，又恢复了视力。但是，几小时之后，他突然患了中风，随后便发高烧。这是末日来临了。22日，他领了圣体。六天后，7月28日，晚上8点30分，他与世长辞。



“在停留期间，我有一份消遣，就是看一位名叫泰勒的医生做奇特的手术。他用一把足有半英尺长的小尖刀，伸到角膜或眼白里去剥离眼睛的晶状体。这种手术非常奇怪，人们把它叫作‘割’或者‘降’白内障。这个人做起手术来非常敏捷轻巧，可是我总觉得他像个跑江湖卖膏药的。”

德·布罗斯议长
《写于意大利的家书》
1739年



孤苦伶仃的安娜·玛格达莱娜

人们希望在端庄尊严中死去的巴赫，身后也能赢得尊严。但是情况并非如此。莱比锡市议会立刻任命哈勒为乐长，并且尖刻地说，学校“需要的是乐长，而不是唱诗班的指挥”。巴赫的死使安娜·玛格达莱娜陷入极大的经济困境之中。她诉说自己“孀居的悲惨景况”，要求补发她丈夫后 6 个月的薪俸。可是他们却回答她说，28 年前巴赫开始任职时，虽然 2 月

安娜·玛格达莱娜曾要求给她的未成年子女找个监护人，她得到的回答说，只要她不再嫁，她本人也可以做她子女的监护人。



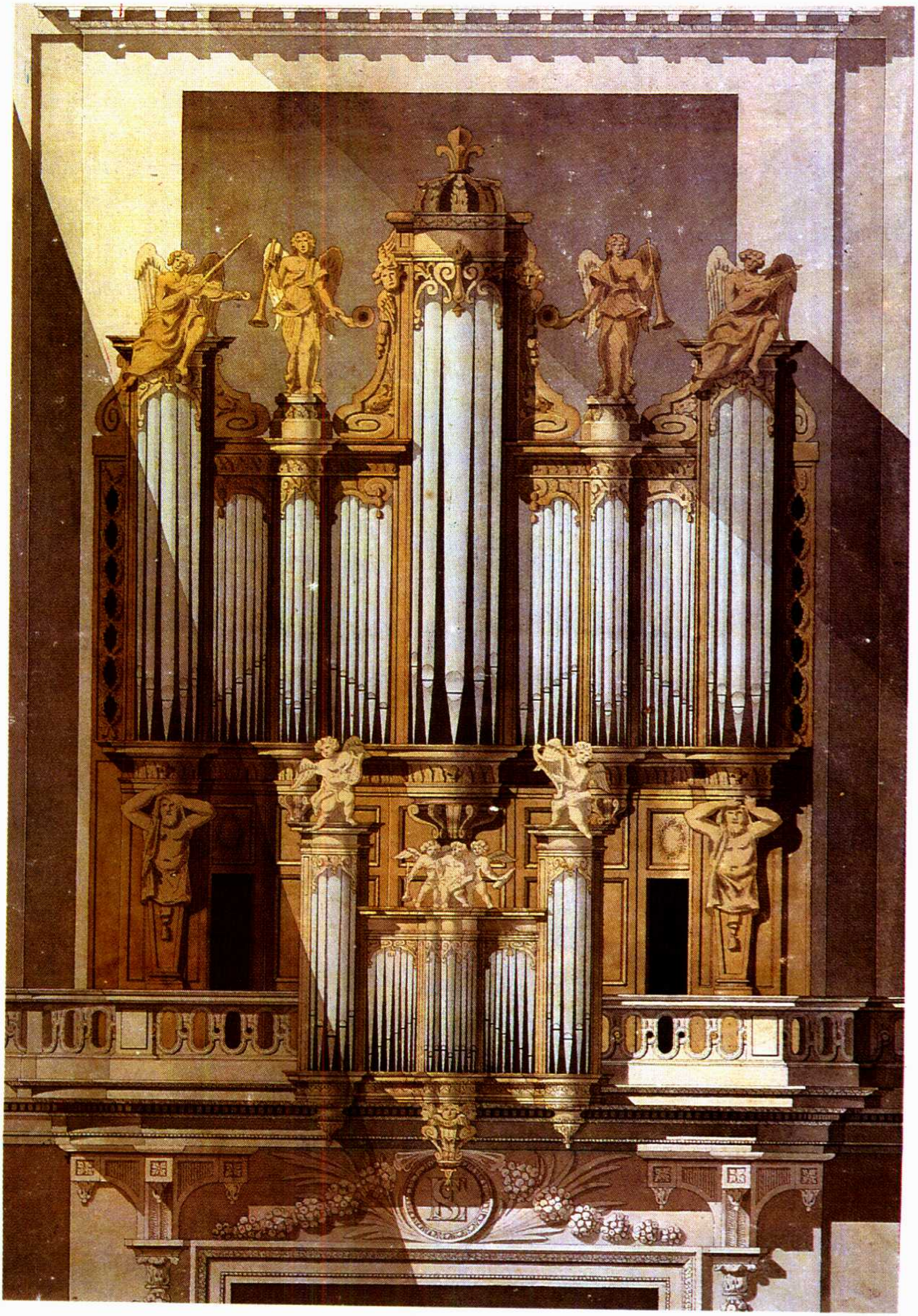


才开始工作，但是已经领了一个季度的薪水。因此要在给他遗孀的余数中，扣除 21 泰勒 21 格罗申。

遗产被均分了——大部分音乐书籍和手稿都分给了弗里德曼和埃曼努埃尔——安娜·玛格达莱娜就靠给她的三分之一遗产过活，还要抚养前妻未婚的女儿多罗西娅、她自己的女儿卡罗琳娜(Carolina)和苏珊娜(Susanna)。为了维持生活，她把能卖的东西都变卖了，尤其是巴赫剩下的乐谱。市议会“考虑到她的贫困境遇”，用40泰勒购买了《赋格的艺术》。安娜·玛格达莱娜于1760年在极端贫困中去世。

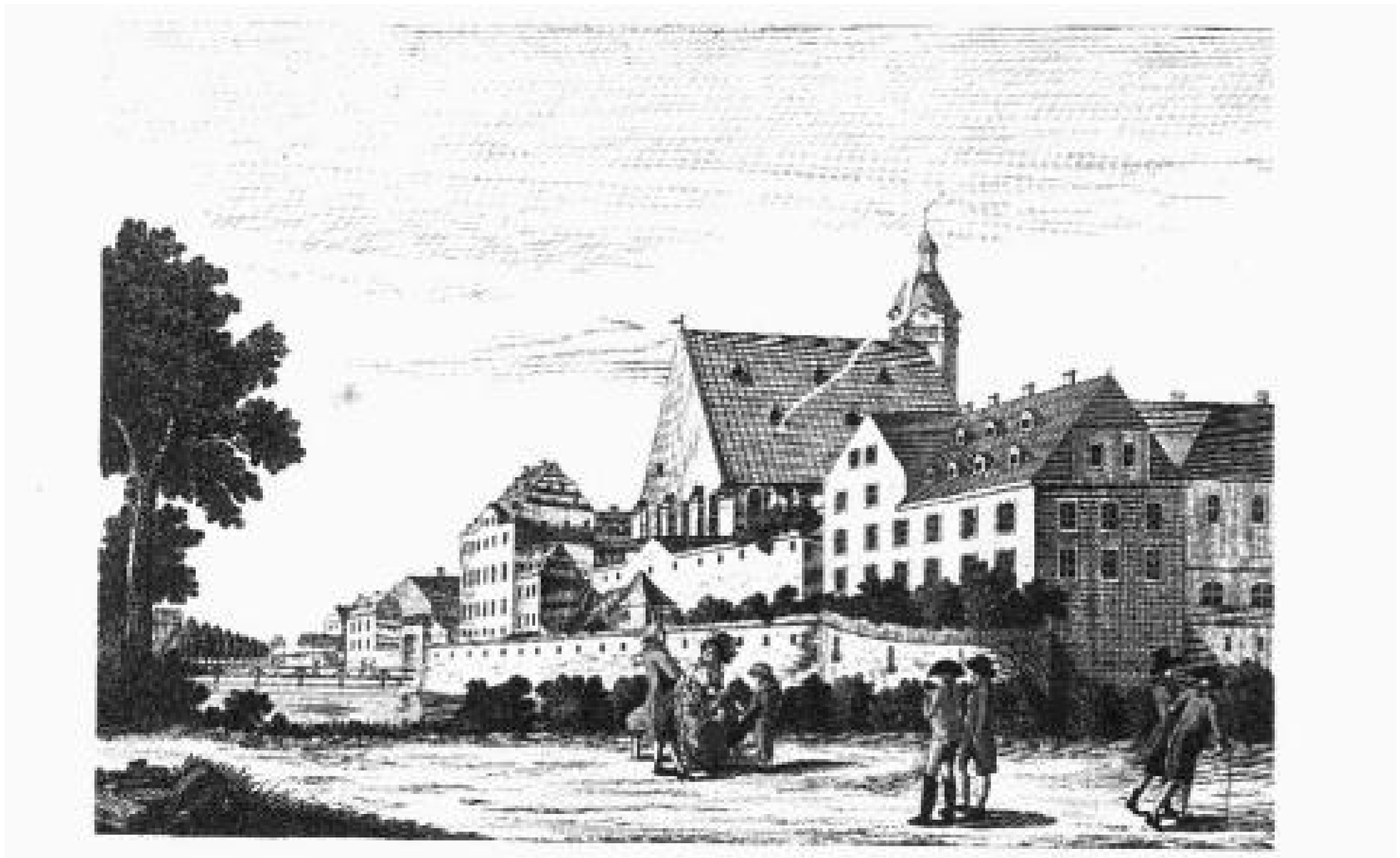
“在他面前，我们这些人不过是孩子。”

罗伯特·舒曼
(Robert Schumann)



见证与文献

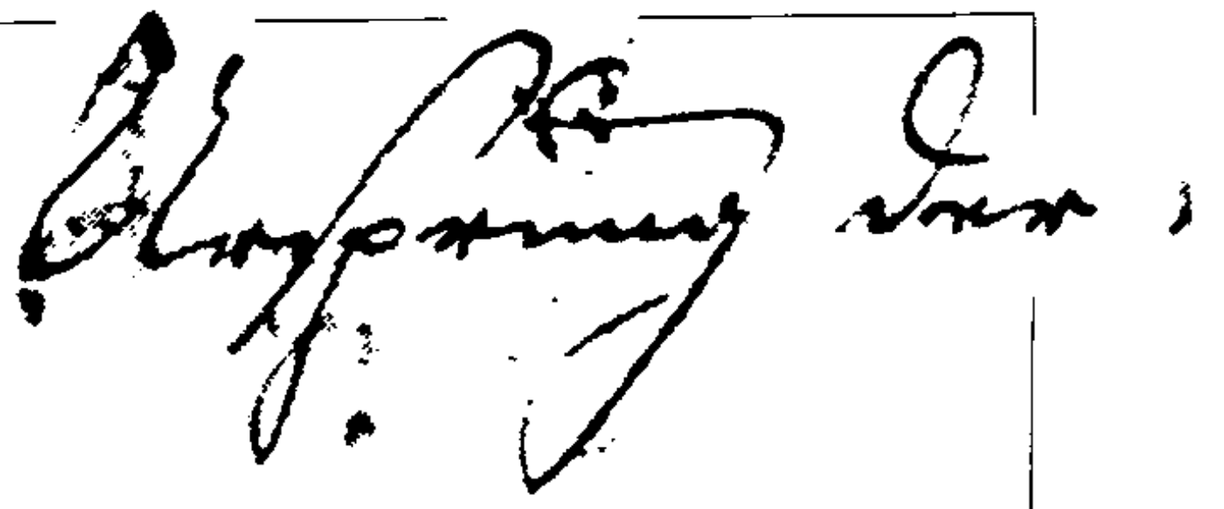
寥寥可数的记载：
弟子、儿子、欣赏者、行政官员
谈音乐之外的巴赫。
巴赫的自述。
演奏其作品的人对他
始终崇拜不已，
而角度却不断翻新。



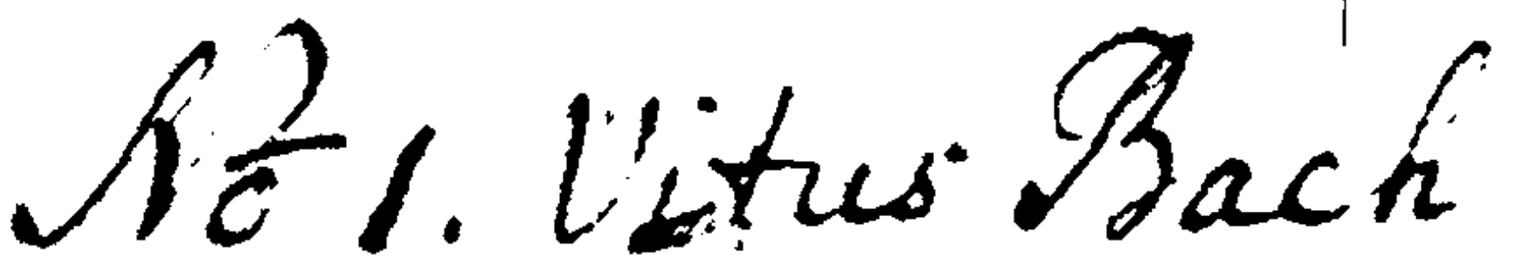
巴赫家族的谱系

17、18世纪时，音乐这门行业
和其他技艺的行业一样，
常常是子袭父职，世代相传。
但是，没有一个家族
像巴赫家族一样，
成为真正的音乐世家。
1735年，巴赫50岁时
建立的家谱，题为
《巴赫音乐家族渊源》。
要了解巴赫家族，
这是最宝贵的资料来源之一。





《巴赫音乐家族渊源》
巴赫原稿中的空白处，都以删节号来代替。



No. 1 怀特·巴赫，面包师，原籍匈牙利。他因公开表示信奉路德教派，被迫于16世纪逃离匈牙利。他千方百计变卖了家产，离家去日耳曼。他发觉在图林根信奉路德教比较安全，便在哥达附近的韦希玛定居下来，重操旧业。他非常喜欢弹一种小的四弦琴，去磨小麦时也带在身边，一面磨麦，一面弹琴……他的后代对音乐有兴趣，也可以说是源起于此。他逝世于……

No. 2 约翰尼斯·巴赫(Johannes Bach) 或称汉斯·巴赫，怀特的儿子，开始时也从事面包师职业。但因他对音乐有特殊爱好，城里的乐师便收他做徒弟。这时格里门史坦(Grimmenstein) 的古城堡仍然存在，按照惯例，他的老师就住在城堡的塔楼里。巴赫学成出师之后，还在他那

usicalisch Bachisch Familie.

里当了一阵子仆人。不过在城堡毁坏(在15年)之后,这期间他父亲去世,他便在韦希玛安了家,娶了当地一位旅店主人的女儿安娜·施米德(Anna Schmied),继承了父亲的产业。他因为曾在格里门史坦城堡住过,后来便经常到哥达、阿恩施塔特、爱尔福特、爱森纳赫、施马尔卡尔登(Schmalkalden)和苏尔(Suhl),给城市里的乐师帮忙。当时传染病肆虐,他于1626年病死。不过,他妻子在他死后又活了9年,于1635年去世。

No. 3 约翰尼斯的弟弟,……巴赫,织壁毯工人。他的3个儿子都学音乐。由当时执政者施瓦岑努格·阿恩施塔特伯爵(Comte de Schwartznurg – Arnstadt)出资,送去意大利深造音乐。三兄弟中最小的一个因遇事故双目失明,绰号叫"盲人约拿"(Jonas l' Aveugle)。有人讲述许多关于他的奇闻轶事。由于他死时是独身一人,根据他两个兄弟的说法,从前他一家及其后代可能都住在梅克希特尔施滕特(Mechterstädt,在爱森纳赫与哥达之间)和附近一带。1730年,唱诗班领班路德维希·巴赫(Ludewig Bach)在迈宁根去世。他已故的父亲雅各布·巴赫曾在鲁尔河(Ruhl)地区任乐长,也属于这一支。还有不伦瑞克大教堂(la cathédrale de Brunswick)乐长斯特凡·巴赫(Stephan Bach),在他之前几年去世。……

No. 4 约翰尼斯·巴赫(Johannes Bach),上面No. 2中提到的汉斯·巴赫的长子,1604年11月26日生于韦希玛。他父亲遇有上述那些地方某地邀请时,经常带他一起去。恰好在苏尔有一位吹奏管乐器的乐师,名叫霍夫曼(Hoffmann)。他说服约翰尼斯·巴赫,把儿子留下,在他那里当学徒。事情说成了,这孩子便在那里当了5年学徒、2年帮工。他从苏尔去施韦因富特(Schweinfurt),在那里任管风琴师。1635年,爱尔福特请他去任城市乐师主管。他果然去了,几年后,他又担任管风琴师。他死于1673年……

No. 5 克利斯托夫·巴赫

No 2. Johannes Bach

(Christoph Bach)，上述 No. 2 汉斯·巴赫的次子，1613 年 4 月 19 日生于韦希玛。他先在魏玛大公宫廷中做侍从。爱尔福特、后来还有阿恩施塔特等几座城市，又请他担任剧团乐师。1661 年 9 月 12 日在阿恩施塔特去世。

No. 6 海因里希·巴赫(Heinrich Bach),汉斯·巴赫第三子。他与他哥哥克里斯托夫一样，也属于阿恩施塔特的剧团，并担任风琴师职务。他 1615 年 12 月 16 日也生于韦希玛。1692 年在阿恩施塔特去世。他和苏尔地方的埃娃·霍夫曼 (Eva Hoffmann) 小姐结婚，她大概与巴尔巴拉·霍夫曼(Barbara Hoffmann)是姐妹。……

No. 7 约翰·克里斯蒂安·巴赫 (Johann Christian Bach) 是约翰·巴赫(No. 4)的长子。1640 年生于爱尔福特。1682 年,任该市议会乐师指导时去世。两个儿子列为 No. 16 和 No. 17。

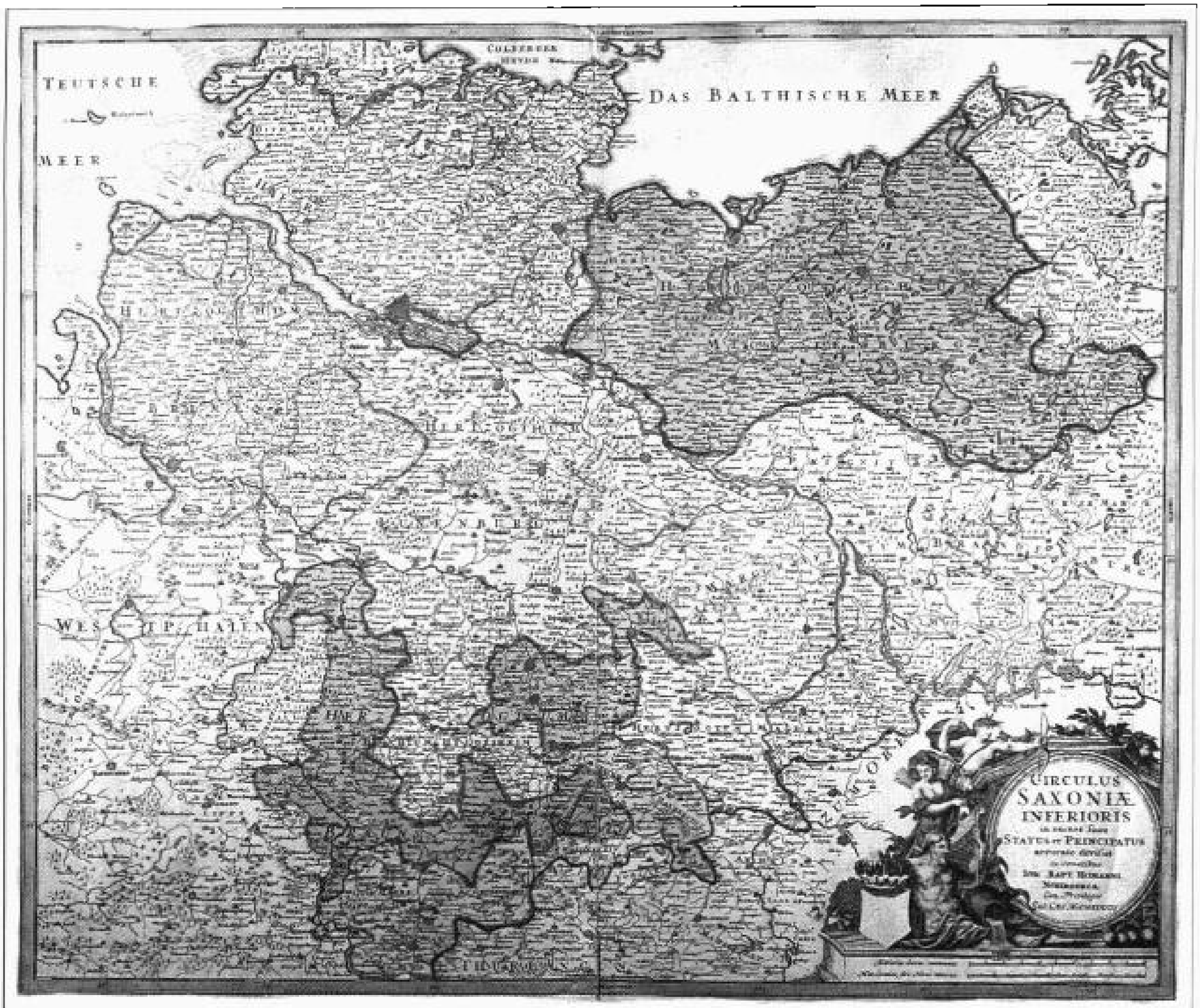
No. 8 约翰·埃居迪乌斯·巴赫(Joh. Egydius Bach),约翰·巴赫 No. 4)的另一个儿子(即次子),1645年生于爱尔福特。1717年在该地去世时，任城市乐师指导，兼圣米歇尔教堂(l'église Saint - Michel) 管风琴师。两个儿子分别列在 No. 18和 No. 19。

No. 9 约翰·尼古劳斯·巴赫 (Johann Nicolaus Bach),约翰·巴赫 (No. 4) 的第三子，1653 年生于爱尔福特。他是杰出的低音古提琴演奏者，属于该市的议会剧团 (Compagnie du Conseil)。1682 年死于瘟疫，留有遗腹子约翰·尼古劳斯(Joh. Nicolaus,见 No. 20)。

No. 10 格奥尔格·克里斯托夫·巴赫(Georg Christoph Bach),克里斯托夫·巴赫 (No. 5) 的长子，1642 年 9 月 6 日生。他被召往施韦因富特任乐长,16…年逝世于该市。他的几个儿子会在 No. 21 中提到。

No. 11 约翰·安布罗修斯·巴赫，上述 No. 5 克里斯托夫·巴赫的次子。1645 年 2 月 22 日生于爱尔福特。爱森纳赫市乐师和宫廷乐师。1695 年卒于爱森纳赫。他娶爱尔福特市议员瓦伦丁·莱默希尔特先生 (Valentin Lemmerhirt) 之女，伊丽莎白·莱默希尔特 (Elisabetha Lemmerhirt) 为妻。他们共有 8 个孩子,六男二女。其中 3 个儿子未婚且早夭,小女儿也早逝。3 个儿子和长女于父母死后都还活着，并且都结了婚。见 No. 22,23,24。

No. 12 约翰·克里斯托夫·巴赫，上述安布罗修斯的孪生兄弟，克里斯托夫·巴赫第三子。阿恩施塔特宫廷乐师,城市乐师。娶马萨·伊丽莎白·艾森德劳特 (Martha Elisabetha Eisentraut)为妻,其父弗朗茨·艾森德劳特先生 (Franz Eisentraut) 曾任奥赫德鲁夫教堂圣器管理员。生有二子,列于 No. 25 和 26。



No. 13 约翰·克里斯托夫·巴赫 (Joh. Christoph Bach)，上述 No. 6 海因里希·巴赫之长子，……生于阿恩施塔特。1703 年在爱森纳赫去世。他是思想深刻的作曲家。娶阿恩施塔特法院书记官……魏德曼先生 (Weidemann) 的长女，魏德曼小姐为妻。育有四子，分别列为下述 No. 27、28、29、30。

No. 14 约翰·米夏埃尔·巴赫 (Johann Michael Bach)，上述 No. 6海因里希·巴赫的次子，……年生于阿恩施塔特。他是盖伦市 (Gehren) 法院书记官，当地管风琴师，跟他哥哥一样，也是技艺精湛的作曲家。他死后留下孀妇，即阿恩施塔特市法院魏德曼书记官之次女，还有四个未婚女儿，但无子。

No. 15 约翰·京特·巴赫 (Joh. Günther Bach)，上述 No. 6 海因里希·巴赫第三子，其父的助手。他是优秀的音乐家，擅长制作各种新式乐器。他死于16…年，无子嗣。

No. 16 约翰·雅各布·巴赫 (Johann Jacob Bach)，上述 No. 7 约翰·克里斯蒂安长子，1668 年生于爱

尔福特。1692 年去世时仍为单身汉。曾在爱森纳赫服务,任约翰·安布罗修斯·巴赫旗下的城市乐师。

No. 17 约翰·克里斯托夫·巴赫 (Johann Christoph Bach),上述 No. 7 约翰·克里斯蒂安·巴赫的次子。1673 年生于爱尔福特。1727年在盖伦任乐长时去世。其子女分别列于以下No. 31、32、33。

No. 18 约翰·伯恩哈德·巴赫 (Joh. Bernhard Bach),上述 No. 8 约翰·埃居迪乌斯·巴赫长子,1676年生于爱尔福特。现仍在世〔指1735年〕,在爱森纳赫任室内乐师和管风琴师。上述 No. 13约翰·克里斯托夫的后继人。其独生子列于下述 No. 34。

No. 19 约翰·克里斯托夫·巴赫(Joh. Christoph Bach),No. 8 约翰·埃居迪乌斯·巴赫的另一个儿子,1685 年生于爱尔福特。一直任该市市议会乐师的指导者。他的几个儿子列为下述 No. 35、36、37。

No. 20 约翰·尼古劳斯·巴赫,约翰·尼古劳斯·巴赫(No. 9)的遗腹子,外科医生。现在普鲁士……大法官裁判所居住,距离柯尼斯堡(Königsberg)约 40 公里……。

No. 21 约翰·瓦伦丁,巴赫 (Joh. Valentin Bach),格奥尔格·克里斯托夫·巴赫(No. 10)之子,其兄弟、姐妹名叫……

No. 22 约翰·克里斯托夫·巴赫,约翰·安布罗修斯·巴赫 (No. 11) 之子。167…年生于……17…在奥赫德鲁夫去世,他在该地任管风琴师和小学教师。

No. 23 约翰·雅各布·巴赫,上述 No. 11 约翰·安布罗修斯·巴赫之次子。1682 年生于爱森纳赫。向其父之后继人海因里希·哈勒先生学习市乐师技巧。几年后,1704 年,以双簧管吹奏者资格参加瑞典国王军队。在惨烈的波尔塔瓦(Pultava)战役之后,命运促使他追随亲切的国王查理十二世 (Charles XII),一起到土耳其的本德 (Bender),他在那里跟随国王达八九年之久。在国王归国前一年,他获得恩准,担任宫廷音乐和王家室内音乐乐师,回到斯德哥尔摩。17…年在那里去世,身后无继承人。

No. 24 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫,约翰·安布罗修斯·巴赫的小儿子,1685 年生于爱森纳赫。

1. 1703 年,任魏玛宫廷约翰·恩斯特大公的乐师;

2. 1704 年,任阿恩施塔特新教堂管风琴师;

3. 1707 年,任米尔豪森圣布莱斯教堂 (l' église Saint – Blaise) 管风琴师;

4. 1708 年,任魏玛宫廷管风琴师和室内管风琴师;

5. 1714 年,任魏玛宫廷乐长;

6. 1717 年,在克滕的安哈尔

特王子宫廷，任教堂合唱队主事、室内音乐指导；

7. 后来他应邀从这个城市到莱比锡，任莱比锡市合唱团乐长、圣托马斯学校合唱团乐长。按照上帝的意旨，他一直在这里生活。他也是魏森菲尔斯(Weissenfels)和克滕合唱队乐长。他的家族见下述 No. 40－50。

No. 25 约翰·恩斯特·巴赫(Joh. Ernst Bach)，上述 No. 12 约翰·克里斯托夫之长子，1683 年生，阿恩施塔特老教堂管风琴师。其子女见下述……

No. 26 约翰·克里斯托夫·巴赫(Joh. Christoph Bach)，约翰·克里斯托夫·巴赫(No. 12)的次子，住在普兰肯哈因(Plankenhayn)，经营药品杂货店自立更生。已婚，但无子女。生于1687年9月12日。

No. 27 约翰·尼古劳斯·巴赫(Joh. Nicolaus Bach)，是目前巴赫家族在世的人里最年长的，是上述 No. 13 约翰·克里斯托夫·巴赫的长子。耶拿大学和教堂管风琴师。

No. 28 约翰·克里斯托夫·巴赫(Joh. Christoph Bach)，上述 No. 13 约翰·克里斯托夫·巴赫的次子，也献身于音乐事业。但是从来没有固定职务，只从旅行中寻求最大乐趣。

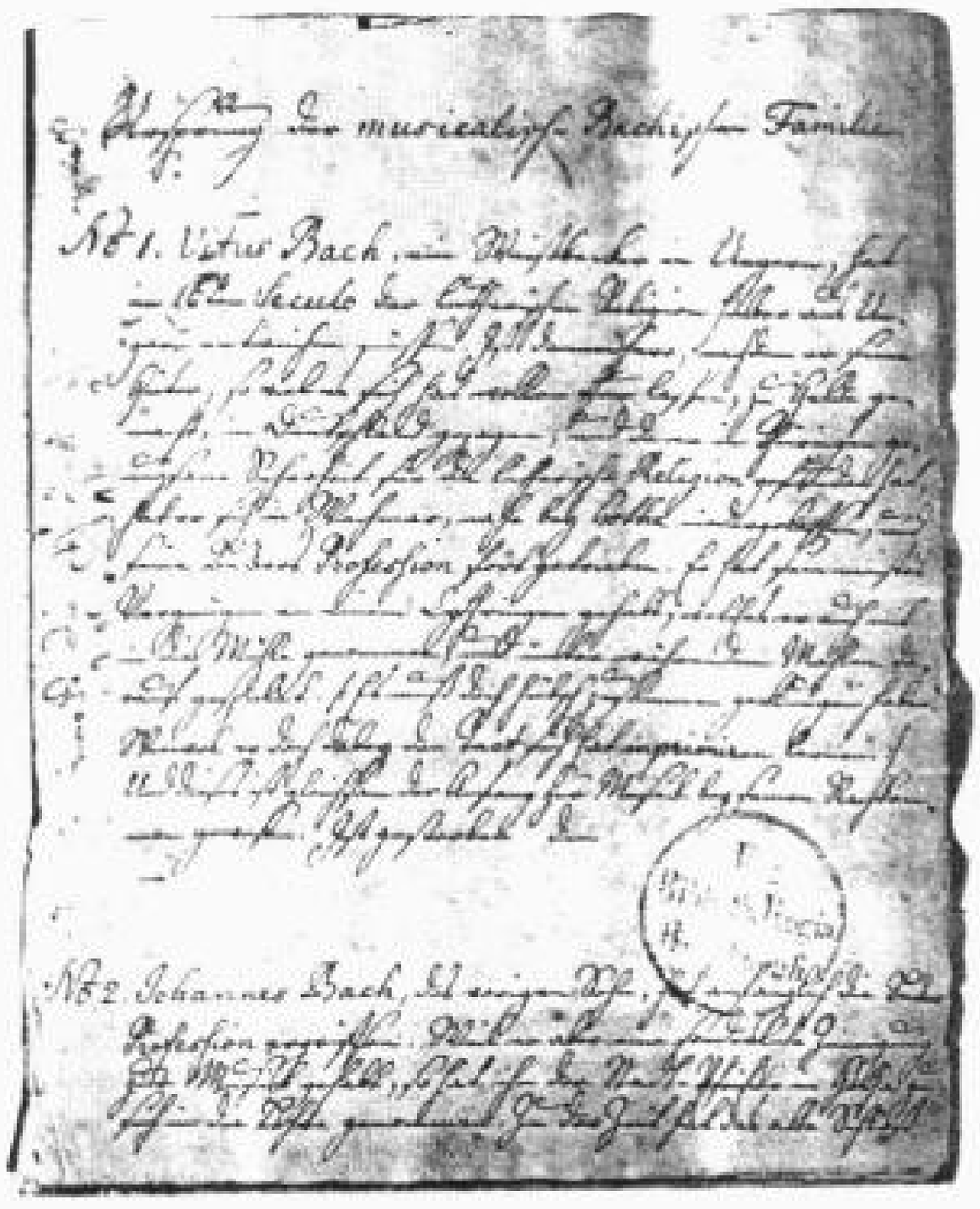
No. 29 约翰·弗里德里希·巴赫 (Joh. Friedrich Bach)，上述 No. 13 约翰·克里斯托夫第三子。继约翰·塞巴斯蒂安·巴赫之后，任米尔豪森圣布拉吉斯教堂管风琴师。172…年去世，无子嗣。

No. 30 约翰·米夏埃尔·巴赫(Joh. Michael Bach)，上述 No. 13 约翰·克里斯托夫·巴赫第四子，学会制作管风琴手艺。后来去北欧国家一去不返，因此对其他情况毫无所知。

No. 31 约翰·萨穆埃尔·巴赫(Joh. Samuel Bach)，上述 No. 17 约翰·克里斯托夫·巴赫的长子，在宗德斯豪森任乐师，在当地早逝。

No. 32 约翰·克里斯蒂安·巴赫(Joh. Christian Bach)，上述No. 17 约翰·克里斯托夫·巴赫的次子，也是音乐家，也在宗德斯豪森早逝。

No. 33 约翰·京特·巴赫(Joh.



埃曼努埃尔的女儿菲利皮娜手抄本扉页。

Günther Bach)，上述 No. 17 约翰·克里斯托夫·巴赫的第三子，是优秀的男高音，现任职于爱尔福特堂区商业学校。

No. 34 约翰·恩斯特·巴赫(Joh. Ernst Bach)，上述 No. 18 约翰·伯恩哈德·巴赫的独生子，生于1722年。他同时致力于音乐活动和求学。

No. 35 约翰·弗里德里希·巴赫 (Joh. Friedrich Bach)，上述 No. 19 约翰·克里斯托夫·巴赫之长子，安迪斯莱本(Andisleben)的小学教师。

No. 36 约翰·埃居迪乌斯·巴赫 (Joh. Egydius Bach)，上述 No. 19 约翰·克里斯托夫·巴赫的另一个儿子，格罗塞-毛拉(Gross - Maura)的小学教师。

No. 37 威廉·希罗尼穆斯·巴赫 (Wilhelm Hieronymus Bach)，上述 No. 19 约翰·克里斯托夫·巴赫第三子。

No. 38 约翰·洛伦茨·巴赫(Joh. Lorenz Bach)，No. 21，瓦伦丁·巴赫长子，在法兰克尼亚(Franconie)的拉赫梅(Lahme)任风琴师。

No. 39 约翰·埃利亚斯·巴赫(Joh. Elias Bach)，约翰·瓦伦丁之次子，在施韦因富特任临时乐长。

No. 40 托比亚斯·弗里德里希·巴赫 (Tobias Friedrich Bach)，No. 22 约翰·克里斯托夫·巴赫的长子，在爱尔福特附近乌德斯塔特(Udestädt)任乐长。生于 1695 年。

No. 41 约翰·伯恩哈德·巴赫(Joh. Bernhard Bach)，上述No. 22 约翰·克里斯托夫·巴赫之次子，生于 169…年，父亲死后继任奥赫德鲁夫风琴师。

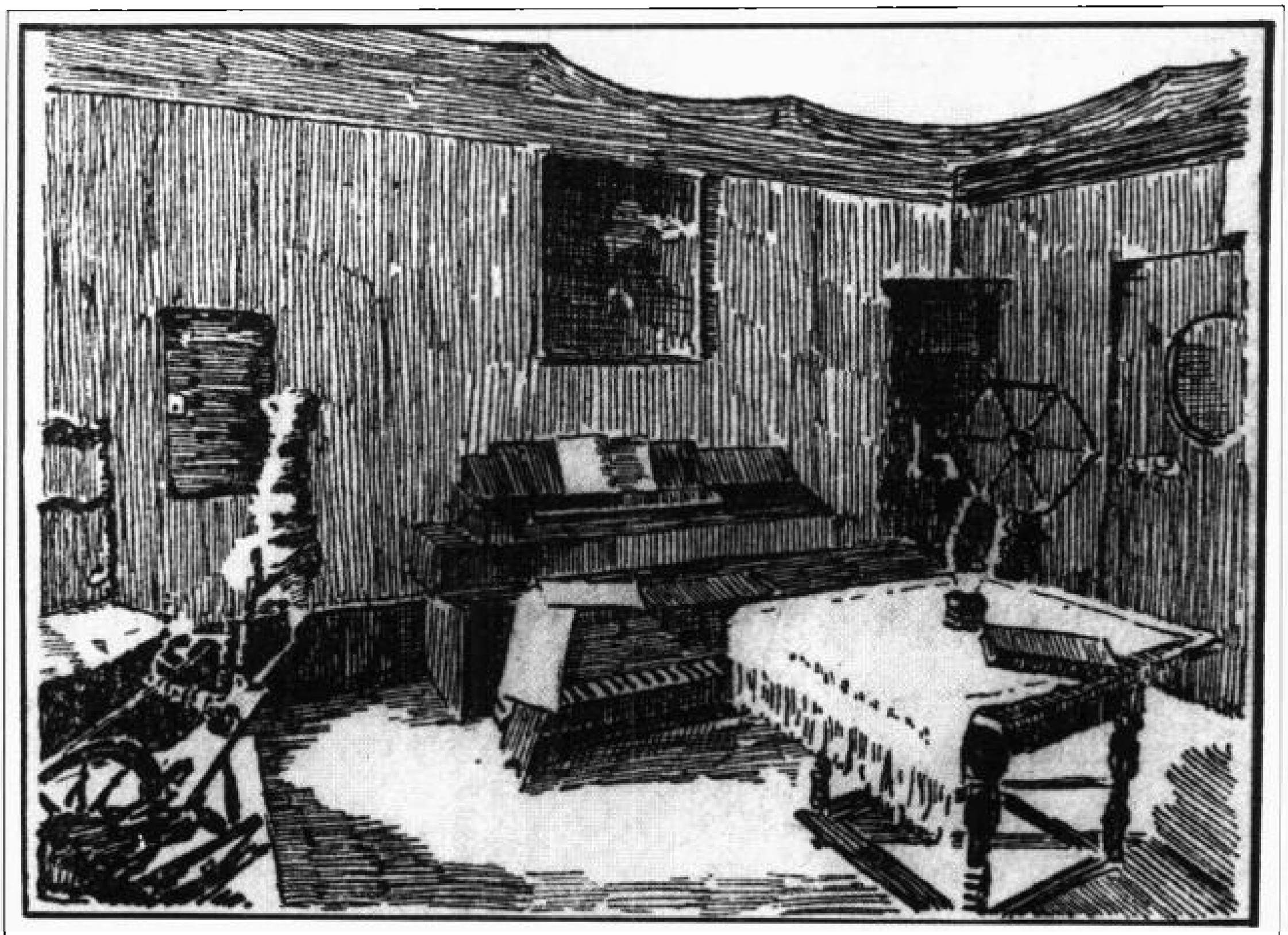
No. 42 约翰·克里斯托夫·巴赫 (Joh. Christoph Bach)，上述 No. 22 约翰·克里斯托夫·巴赫第三子，生年不详，任奥赫德鲁夫乐长和小学职员。

No. 43 约翰·海因里希·巴赫(Joh. Heinrich Bach)，No. 22 约翰·克里斯托夫·巴赫第四子，霍恩洛厄伯爵(Comte de Hohenlohe)的乐师，厄林根(Öhringen)乐长。生于 17…年。

No. 44 约翰·安德烈亚斯·巴赫 (Joh. Andreas Bach)，No. 22 约翰·克里斯托夫·巴赫第五子，在哥达大公军队服役，吹双簧管。生于 17…年。

No. 45 威廉·弗里德曼·巴赫，No. 24 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的长子，德累斯顿圣索菲亚教堂(l'église Saint - Sophie)临时管风琴师，生于 1710 年 11 月 22 日。

No. 46 卡尔·菲利普·埃曼努埃尔·巴赫，No. 24 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的次子。他在奥得河畔法兰克福(Francfort - sur - l'Oder)居住，目前为大学学生，擅



长键盘乐器。1714 年 3 月 24 日生。

No. 47 约翰·戈特弗里德·巴赫 (Joh. Gottfried Bach), No. 24 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫第三子, 在米尔豪森任马林教堂 (Marienkirche, 或称旧教堂) 风琴师。生于 1715 年 5 月 11 日。

No. 48 戈特弗里德·巴赫 (Gottfried Bach), No. 24 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫第四子, 生于 1724 年2 月 26 日, 他也爱好……键盘音乐。

No. 49 约翰·克里斯托夫·弗里德里希·巴赫 (Joh. Christoph Friedrich Bach), No. 24 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫第五子, 1732 年 6 月 21 日生。

No. 50 约翰·克里斯蒂安·巴赫(Joh. Christian Bach), No. 24, 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫第六子, 生于 1735 年 9 月 5 日。

No. 51 约翰·克里斯托夫·巴赫 (Joh. Christoph Bach), No. 27 约翰·尼古劳斯·巴赫的长子。

No. 52 ……巴赫, No. 27 约翰·尼古劳斯·巴赫的次子。

No. 53 约翰·海因里希·巴赫(Joh. Heinrich Bach), No. 28 约翰·克里斯托夫·巴赫的独生子, 杰出的键盘音乐家。

原载《巴赫时代》

康塔格雷尔(Gilles Gantagrel)编

1982 年

本来面目

几分任性，
几分暴躁，
几分粗犷。
日常洋溢的才华，
处处显露。
只消几笔
就勾勒出一个人的肖像——
他从未考虑写传世之作，
也从未着意宣泄倾诉，
而只是发自内心地
留下自己的作品。



超绝的天才

对于福克尔来说，埃曼努埃尔写给他的信是非常宝贵的素材。他根据这些信件和1754年版的《名人追思录》，于1802年写出第一部巴赫传记。

他非常擅长给自己的各种乐器调音，就像他给整个乐队调音一样。别人给他的乐器调音……都不合他的意。他总是亲自动手。他善于安排乐队的乐师，使每一处的音质都恰到好处。他一眼便能看出每座建筑物的特点。有一个令人惊奇的例子：他到柏林来看我，我带他去看新建的歌剧院。他马上便注意到这座剧院的优缺点（有关聆听音乐方面的）。……他看了看屋顶，然后不假思索地说，这是建筑师的杰作，可能他自己还没意识到，也没人觉察到。的确，如果有人站在长方形大厅的一个角落，面对着墙低声讲话，另一个人斜对着站在另一边，脸也朝着墙，就可以听清楚每一句话；但在大厅中间或其他地方，便什么也听不到。这真是罕见而奇妙的建筑杰作。产生这种效果的原因就在于拱顶上的圆拱，而他马上就注意到了。甚至在最复杂的分谱中稍有一个错误的音符，他也听得出来。

他最喜欢的乐器是中提琴，因为他是和声的专家。他从年轻到老，演奏小提琴始终非常出色，这就使他更能掌管弦乐团，而在键盘乐器上可

能无法做到这点。他了解各种弦乐器的表现力。他的小提琴、大提琴无持续低音独奏曲就是绝佳的例子。一位著名小提琴家对我说，要成为优秀的小提琴家，只要能拉奏这些无持续低音小提琴独奏曲便不同凡响，他找不到比这更好的作品了。……根据他在和声方面的功力，他不只一次地为三重奏伴奏。他在心情愉快，并且知道这些三重奏的作曲家不会误解时，便即席作一首四重奏。这时，三重奏的作曲家总是感到惊奇不已。他听到一首多种乐器的多声部赋格时，在主题反复后，立刻便能说出可能有哪几种对位法，并指出作曲家该怎样写。每遇这样的场合，如果我在他身旁，他便告诉我他认为会出现什么情况，并且显得很高兴。这时他会用臂肘碰碰我，仿佛表示他早就看出来了。

汉堡，1774 年末。

原载《巴赫传记》
福克尔
1802 年

与小学生盖尔斯巴赫吵架

巴赫很容易激动。不过这方面的文献证据极少。在阿恩施塔特的这段插曲，只能归于年轻气盛之故。

本市新教堂风琴师约翰·塞巴斯蒂安·巴赫，日前来到会上说，他昨天深夜回家时，从城堡出来，走到市场广场，看见长石街（Langenstein）上有六个小学生，这时他正从市政厅前经过。一个名叫盖尔斯巴赫的学生跟着他，从后边打了他几下，并且问巴赫为什么骂他。巴赫回答说他根本没有骂他，而且没有人可以作证，因为他一直没说话。这时盖尔斯巴赫说，虽然巴赫没有骂他，但是骂了他的巴松管。谁骂了他的东西，就等于骂了他本人。他讲话时，就像跟一只狗讲话，并且朝巴赫扑了过去。因为巴赫没有料到会有这一招，便想拔出剑来。盖尔斯巴赫扑到他的胳臂上，他们便打起来。这时在他旁边的另外几个学生也跑来……

他终于挣脱出来，准备回家。他对盖尔斯巴赫说，明天再和他算账，他不愿意打架，觉得这样有失体面。

他不能容忍这类事情，无法在街上安全行走。因此他低声下气地提出建议，请求对那个名叫盖尔斯巴赫的学生予以应有的惩罚，并要这伙人和其他人保证，他能来往行走而不致挨打挨骂。

阿恩施塔特教务会议，
1705 年 8 月 5 日。

原载《巴赫时代》
康塔格雷尔编
1982 年

一次宴请

1716年4月，巴赫陪同莱比锡托马斯学校乐长屈瑙和奎德林堡(Quedlinburg)管风琴师罗勒(C. Rolle)，应邀去哈雷检查圣马利亚教堂的管风琴。哈雷当局为此举办一次宴会，单从宴会的菜单就可看出，人家设想他们有多大胃口……

嵌猪油牛肉(Bäffallemote! ……)；鳀鱼酱浇汁白斑狗鱼；熏火腿；菠菜腊肠；烤羊肉；烤小牛肉；豌豆；马铃薯、菊苣、莴苣、小红萝卜；热芦笋沙拉；清烧西葫芦；加馅炸糕；糖渍柠檬皮；罐头樱桃；新鲜黄油。

出处同上

康塔格雷尔编

安娜·玛格达莱娜·巴赫

《安娜·玛格达莱娜·巴赫小史》是一本历史故事著作，本世纪初在英国出版，当时并未署名。这本书文字优美，内容感人。作者梅内尔(Esther Meynell)主要根据的材料是斯皮塔(Ph. Spitta)在1880年出版的传记作品，是具有权威的不朽之作。

我父亲在短期旅行时常带我一起去，尤其是和音乐有关的时候，因为他知道我酷爱音乐。1720年冬天，我陪他去汉堡，他要到那里探望我的舅公、舅婆。圣卡特琳娜教堂有一台非常好的管风琴，有4排键盘，我常听父亲的朋友谈起。到达汉堡的第二天，舅婆带我去买东西。回来的路上从教堂前经过，我忽然想进去看看。

我推开教堂的大门，就听见有人在弹琴。那优美的琴声突然从暗处传出，我觉得仿佛有个大天使坐在键盘前面。……在空荡荡的教堂里，我忘了全神贯注地站了多久，好像在石板地上生了根。我沉醉在这乐声中，完全失去了时间感。一阵持续的庄严的和声，在空间中隆隆作响，然后戛然中止。我依然心驰神往地站在那里，仰着脸，仿佛从音管里出来的雷鸣般的响声继续轰鸣。可是，这时风琴师塞巴斯蒂安出现在风琴台上，走近台阶。当他注视我时，我仍抬着眼睛向上望着。我看了他一会儿，他突然出现吓得我不敢一动。在这样一阵庄严的乐声之后，我原期待会看到屠龙的圣乔治(saint Georges)出现，原来却是个人。我吓得惊惶失措，发起抖来，抓起掉在地上的大衣，连忙跑出了教堂……

后来，巴赫去探望了安娜·玛格达莱娜·维尔克的父亲。

我立刻被他的身材吓了一跳，其实他长得并不是特别高大，比我父亲也高不了多少。不过他给我的印象始

终是又高又胖，既宽且壮，仿佛像是一块岩石。和身边其他人比起来，他就显得比较魁梧。不过，他的心灵和思想却比别人高尚、强烈……一瞬间，我竟感到自己猥琐不堪了。我向他屈膝行礼，可是一直没有开口说话。这时他坐在风琴前，把一个本子放在琴上，要听我唱歌。幸亏我一开始唱歌，慌乱的心情便消失了。等我唱完之后，父亲满意地大声说道："好，我的孩子！"巴赫先生一动不动地看了我一会儿，然后说："你的音很准，你会唱歌。"啊！我真想回答他说："你呢，你会弹琴！"可是我不敢说。……上帝使我的心灵与音乐相通，现在我又听到约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的演奏，全世界再也不会有人能给我留下什么印象了。

"我们的儿女的生与死"

我们家人口不断增多，虽然摇篮里刚躺着个婴儿，死神嫉妒的手又让它变成空荡荡了。我承认，有段时间，我觉得怀胎之后又失去孩子，把我们的希望和爱埋在小坟墓里，这实在太残忍了。我和塞巴斯蒂安常常站在坟墓旁，手挽着手沉默不语。可是我知道，对上帝抱这样的反抗感情是大逆不道的，因此竭力把它压制下去。我的大女儿，索菲 (Christiane Sophie)，只活了 3 年。我的二儿子，戈特利布 (Christian Gottlieb)，也在同样的年纪死去。安德烈亚斯(Ernestin Andreas)，我们只留住他几天。下一个孩子约翰娜(Régine Johanna)离开我们时，还没过 5 岁的生日。贝妮迪克塔 (Christiane Benedicta)，



是圣诞节后隔天生的，她没能抵抗严冬，新年没过4天就死了。最后一个孩子是圣诞节那天生的，我们非常高兴。可是当塞巴斯蒂安含着泪，跪在我床前，告诉我这可怜的孩子已经抛下我们而去的时候，我觉得新年真是凄惨。多罗西娅(Christiane Dorothea)活了12个月，她只活过一个夏天。而奥占斯特(Johann August)只活了3天。我们失去7个孩子，心中的悲痛难以言传。……

有一天，我们刚埋葬了一个孩子回到家里。我在椅子上坐了很久，心里很难过……塞巴斯蒂安走过来坐在我身边，手里拿着一本书，他给我读路德讲过的话。路德在女儿玛格达莱娜(Magdalena)死时，最后端详了一回躺在棺材里的女儿，说："亲爱的莱娜，现在你多么幸福啊！你会重新站起来，像星星、甚至像太阳一样闪耀！我们知道你幸福安宁，可是又不禁感到悲伤难过，多么奇怪呀！"他又给我读了路德给一个朋友写的几行字："你大概已经知道了，我非常珍爱的女儿玛格达莱娜，刚刚在耶稣基督的天国再生了。虽然为了她幸福地离去，我和我的妻子应当高兴地感谢上帝，因为这样她便避开了尘世的权势……可是，爱的天性那么强烈，我们忍受不住生离死别，心里在痛哭、呻吟。……她在世和临终时的音容笑貌、一举一动，都深深地铭刻在我们心里，就是耶稣之死也无法排解我们的愁苦。"听塞巴斯蒂安念完之后，我终于靠在他的肩上哭了起来，心里稍感安慰。

《安娜·玛格达莱娜·巴赫小史》
1935年

巴赫去世后的遗物清单

这份清单是很有意义的文献，它说明巴赫家族日常生活的概貌。我们在此介绍的，只是涉及音乐生活和内心世界的几项。巴赫的藏书反映出他的内心世界，而且都是宗教方面的书籍。

第六章
乐器

一架羽管键琴，演奏用，(木皮镶贴)可能应还在家里；一架羽管键琴；……一架鲁特琴－羽管键琴；一把斯坦纳(Stainer)制作的小提琴；一把较普通的小提琴；一支短笛(piccolo)；一把中提琴(Braccie)；……一把低音小提琴(Bassetgen)；一把大提琴；……一把低音古提琴；一把诗琴；一架史皮奈特琴。

第十二章
宗教书籍

对开本
卡洛维乌斯（Calovius）作品

集,三卷路德文集,七卷
路德《著作集》,八卷
路德:《路德桌边谈话》、《评特兰托宗教会议》、《〈诗篇〉评注》第三篇、《家庭说教集》
穆勒(Müller):《逻辑连贯》
陶勒(Tauler):《讲道集》
朔伊布莱赖(Scheublerei):《金矿》,第二编,二卷
潘坦吉乌斯 (Pintingius):《圣经纪游》
奥莱阿里乌斯 (Olearius):《各种圣经诀要》,三卷
约瑟夫(Josèphe):《犹太人史》

四开本
普法伊费尔 (Pfeiffer):《基督教徒使徒培育》、《福音瑰宝》、《新教的眼珠》、《圣经之核心与精华》
约瑟夫·德·缪勒 (Joseph de Müller):《关于厄运的讲道》、《逻辑连贯》、《无神论》、《犹太教》
施滕格(Stenger):《讲道集》、《奥格斯堡信纲的基础》
盖尔(Geyer):《时间和永生》
兰巴赫(Rambach):《随想录》、《宗教会议随想》
路德:《家庭说教集》
弗罗贝(Frober):《诗篇》
多种讲道集
亚当(Adam):《金色眼珠》
迈萨尔德(Meissart):《警告》
海尼施 (Jean de Heinisch):《启示录》
姚克莱尔(Jauckler):《基督教教育正道》

八开本
日耳曼教育家弗兰克 (Francke):《家庭说教集》
普法伊费尔:《基督教徒使徒培育》、《反加尔文论》、《基督教》、《反忧郁论》
兰巴赫:《关于耶稣哭泣的随想》
缪勒:《爱之火焰》、《清爽时刻》、《宗教会议》、《保卫路德》
格哈德(Gerhard):《虔诚派》,共五卷
诺伊迈斯特:《上帝的餐桌》、《圣洗的理论》
虔诚派创始人斯彭内尔 (Spener):《反对教皇主义的热忱》
胡尼乌斯(Hunnius):《信仰教育的纯洁性》
克林格(Klinge):《对路德教派背教的警告》
瓦格纳 (Wagner):《莱比锡之歌》,八卷

莱比锡,1750 年秋。

根据《巴赫时代》整理
康塔格雷尔编
1982 年

巴赫的著作

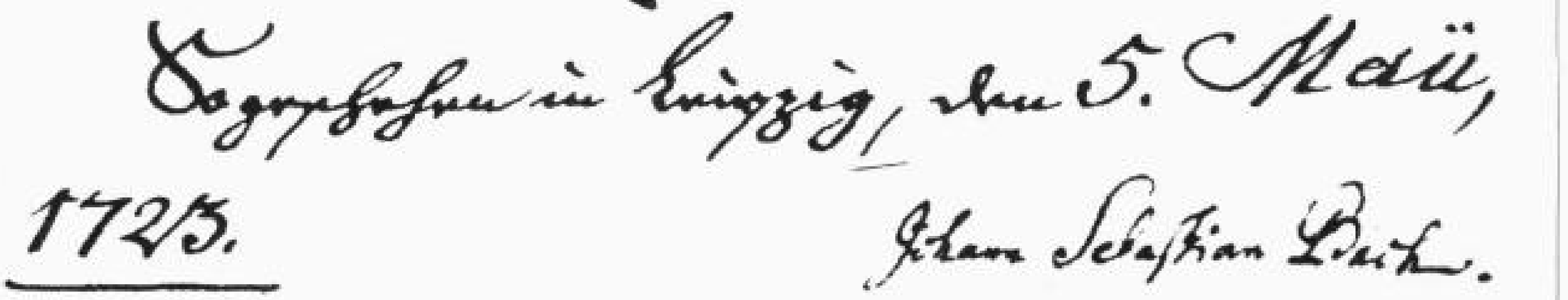
巴赫撰写的文章并不多，
涉及他个人的生活、感情、
兴趣的更为少见。
巴赫从不讲他自己，
也没有写过自传，
而写自传在当时颇为常见。
我们只能通过一些正式文书、
报告、任职和辞职申请、
题献等，从字里行间了解些
他的情况。



致米尔豪森市议会的辞职申请

为了上帝的荣誉及他们的愿望，我始终以演奏规定严格的教堂音乐为宗旨。我以个人绵薄之所能，尽力扶助教堂音乐，使教堂音乐在〔附近〕各村都有所进展，而且往往胜过此间的管乐队。为此，我在附近一带地方，花费了不少力气，收集到一批优秀的教堂乐曲。根据职责所在，我也未曾忽略按时提出计划，校正管风琴出现的毛病。此外，我对各地工作都能愉快胜任。尽管如此，做好这些事情并非没有困难和障碍。虽然我希望为本教堂教友的愉快奉献一己之力，但是目前没有任何迹象显示，这种状况将有所改变。另外，我也坦言，我的家庭经济状况不佳。在付出房租、购买一些生活必需品后，手中所余几乎难以维持生计。

幸好蒙上帝恩典，突逢意外的转机，使我可望生活丰足，并能实现夙愿（即人人得以理解、无他人横加干涉的教堂音乐）。我以感激的心情，接受尊贵的萨克森－魏玛公爵殿下聘请，担任宫廷教堂和室内音乐的职务。


Dagegeben in Leipzig, den 5. Maii,
1725.
Johann Sebastian Bach.

因此，谨以崇敬之心将此计划告知我最亲切的主人，同时恳请考虑我曾为教堂奉献绵薄之力，准予辞去职务。将来如能为教堂效劳，我将竭诚尽力，终生不渝。

此致最尊贵的先生，

最亲切的主人暨各位先生，

您忠顺的“仆人”

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

米尔豪森，1708 年 6 月 25 日

摘自《巴赫文集》

1976 年

巴赫任圣托马斯学校乐长合约

贤明的莱比锡市议会，接受我担任圣托马斯学校乐长，并要求我认可下述各项内容的修改文本：

1. 为学童之生活与正直品行作表率，热心照管学校，认真教导学童。

2. 在本市两处主要教堂内，尽我所能，努力提高音乐水准。

3. 对可敬的、贤明的市议会，应表示完全尊重与服从。在一切场合，尽力维护其荣誉和声誉。市议会议员先生如要求学童参加音乐演出，我将及时调派。但是，如未事先征得在任市长和学校校长同意，学童不得出城参加丧葬和婚嫁仪式。

4. 应服从令人尊敬的督学和校长的各项指示，他们代表可敬的、贤明的议会提出命令。

5. 凡不具备音乐基础，或至少不具备可接受培训能力的儿童，我将不予录取。在未事先通知可敬的督学和校长，并征得同意之前，将不吸收这类儿童入学。

6. 为免教堂负担无谓的开支，我不仅热心教授学童声乐，而且还要教授器乐功课。

7. 为维护这两座教堂良好的秩序，我将妥善安排音乐活动，使音乐所占时间不致过长。务必注重音乐的性质，使之不致成为剧场音乐，而要激发听众的虔敬。

8. 向新教堂选送优秀学生。

9. 以亲切和蔼、谨慎稳妥的态度对待学童。遇有不服从者，适度施以处罚，并予以警告。

10. 在学校内忠诚履行教育职责，尤其是赋予我的职责。

11. 如照应不来，我将另外安排能胜任者担任教学，可敬的、贤明的市议会毋须支付费用。

12. 如无在任市长大人准许，我将不得离开本市。

13. 遇有殡葬仪式，我将按照惯例，尽可能与学童走在一起。……

莱比锡，1723 年 5 月 5 日，

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫。

出处同上

康塔格雷尔编

给市议会的申请书和致埃德曼的信，是两份特殊的文献，前一份指出演奏巴赫音乐作品的条件，第二份则纯属涉及乐长私事的文书。

争取演奏组织完善的教堂音乐……

组织完善的教堂音乐，需有演唱者和乐器演奏者。

在这里，歌手是从圣托马斯学校学生中招收的，他们分为4类：女高音、女低音、男高音和男低音。

如果要正确地演唱教堂音乐合唱曲，歌手则应该分为独唱者和中音部演唱者两种。独唱者通常有4人，但是如果希望有两个合唱团，也可以是5至7人，或者8人。中音部演唱者至少应有8人，即每一声部2人。

乐器演奏者也分为几类：即提琴演奏者（指小提琴手和古提琴手）、双簧管吹奏者、笛子吹奏者、小号手和定音鼓手。注：演奏中提琴、大提琴和低音提琴者，也属于小提琴手一类。

圣托马斯学校寄宿生有55人。这55名学生按4座教堂分为4个合唱团。他们或是精通音乐（演唱"乐曲"：清唱剧），或是演唱经文歌，或者是演唱圣咏。在圣托马斯、圣尼古拉、新教堂3座教堂里，所有的学生都应精通音乐。凡被拒于门外的，也就是那些对音乐毫无所知，只能准确地唱圣咏的人，都到圣彼得教堂去。

每个合唱团至少应有3名女高音、3名女低音、3名男高音和3



名男低音。这样安排的目的在于，如果其中一人身体不适（这种情况经常发生，尤其在这个季节，校医送到药房的处方即是证明），至少可以由 2 支合唱队演唱经文歌。注：如果可以的话，最好每个声部都有 4 人，这样每个合唱队就有 16 人。

因此，一共应有36人懂得音乐。

器乐包括以下几部分：

第一小提琴 2 至 3 人；第二小提琴 2 至 3 人；第一中提琴 2 人；第二中提琴 2 人；大提琴 2 人；低音提琴 1 人；根据情况双簧管 2 至 3 人，巴松管 1 至 2 人；小号 3 人；定音鼓 1 人。

总数：器乐至少需有 18 人。

注：如果教堂音乐（为使音乐变化丰富，时常出现这种情况）包括长笛（不论是吹口长笛或是横笛），则至少需有两人吹奏长笛。这样便共有 20 名乐器演奏者。

教堂音乐乐器演奏者规定的人数为 8 人，其中市民管乐手（Stadtpfeifern）4 人、专业小提琴手 3 人、学徒 1 人。不过出于礼貌，我不便评说他们的才能和音乐知识。应当考虑到他们当中有的人已达到退休年龄，其他人则缺乏应有的实际经验。

到目前为止，由于有大学生、尤其是中学生的帮助，这些缺陷中有部分获得弥补。而且大学生都自愿前来，希望久而久之有人能从中得到乐趣，也可能得到一些薪资或报酬（过去向来如此）。但是，这样的情况却从未出现过。

反之，从前付给合唱团的微薄酬劳也逐渐取消了，大学生的热情也随之降温。谁愿意无偿劳动，或提供服务呢？还应想到，由于缺乏有才能的人才，往往我只好请中小学生来演奏第二小提琴、中提琴、大提琴和中音提琴。可以想象，重唱团也随着倒霉了……

另外，还必须承认，到目前为止，由于接受许多既无才能、又无音乐天赋的学童，必然降低音乐的品质……

莱比锡城。



而且在前任乐长舍尔 (Schelle) 和屈瑙任期内,他们希望有高水准的音乐演出时,就已不得不请大学生帮助,这是众所周知的。当时他们能够那样做,关键在于无上尊贵和贤明的市议会,准备要发放特别奖金给几位歌手,即一名男低音、一名男高音和一名女低音,以及几名乐器演奏者,尤其是两位小提琴手,以鼓励他们来支援教堂音乐。

但是,现在的音乐状况与过去全然不同了。艺术水准已大大提高,人们的喜好也明显改变,昔日的音乐风格已不符合我们的需要。所以,我们比任何时候都更需要津贴,以便选拔人才,加以培养。这样的人才应能理解现时的音乐风格,能够适应新型音乐的要求,因而也能充分满足作曲家及作品的要求。

我们已不再付给合唱队员微薄的报酬,这点好处本来应该增加而不应减少。可是令人十分奇怪的是,有人却向日耳曼音乐家提出要求,说他们应能即席演奏各种乐曲,不论是意大利的、法国的、英国的或波兰的乐曲。仿佛像演奏能手那样,有人把乐谱放在他们面前,他们已经预先研究了很长时间,几乎已能记在心里。值得一提的是,他们得到丰厚的报酬,足以补偿他们的辛劳。人们不愿正视这些事实,而总让我们的音乐家有后顾之忧,为生计操心忧虑。他们无暇提高自己的音乐水准,更不能出类拔萃,这样的人为数不少……

莱比锡,1730 年 8 月 23 日

摘自《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫》
罗兰·德·康代
(Roland de Candé)著
1984 年

致埃德曼的信

先生,

您旧时的忠实仆人不揣冒昧,写信相扰,尚祈见谅。

将近四年前,我曾致函先生,蒙您赐复,使我倍觉荣幸。我记得您曾好心希望了解我的际遇,现我谨奉告如下。

自从我年轻时,您即深知我生活中种种事变,后来由于人事变迁,我前往克滕任唱诗班指挥。我在那里遇到一位和蔼可亲的王子,他酷爱音乐。我本想在他身边度过一生。但亲王殿下要娶贝伦布尔德(Berenburd)的公主,对音乐的爱好由此冷淡下来。另外,据说这位公主是个喜欢消遣娱乐的人。于是,我应召来此地任音乐指导、圣托马斯学校乐长,这于我实属幸事。从唱诗班指挥转为学校乐长,起初自觉并不合适,因此拖延 3 个月未作决定。然而有人将这一职位描述得非常好,再则考虑到我家几个小儿

似均有志求学，谨遵上帝的意旨，我决定选择这条路。于是我便来到莱比锡，通过了录取考试，生活由此有了一百八十度的转变。谨遵上帝的意旨，我决定选择这条路。但是现在我发现：一、我的职位远不像别人告诉我的那么好，二、任此职错失不少机会，三、城里生活昂贵，四、当局措施令人不解，对音乐很不重视。因此我在生活中屡遭挫折障碍、猜疑嫉妒、纠缠烦扰。所以我不得不在上帝帮助下，另谋生路。如您能为本城的忠诚老仆觅得一适当职位，恳请代为说项举荐。日后我定将竭诚尽力，以不负您的推荐与美言。

您忠诚顺从的仆人

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

莱比锡，1730 年 10 月 28 日

出处同上

敬献音乐作品

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫向普鲁士国王陛下敬献音乐作品。

无上亲切的国王陛下，

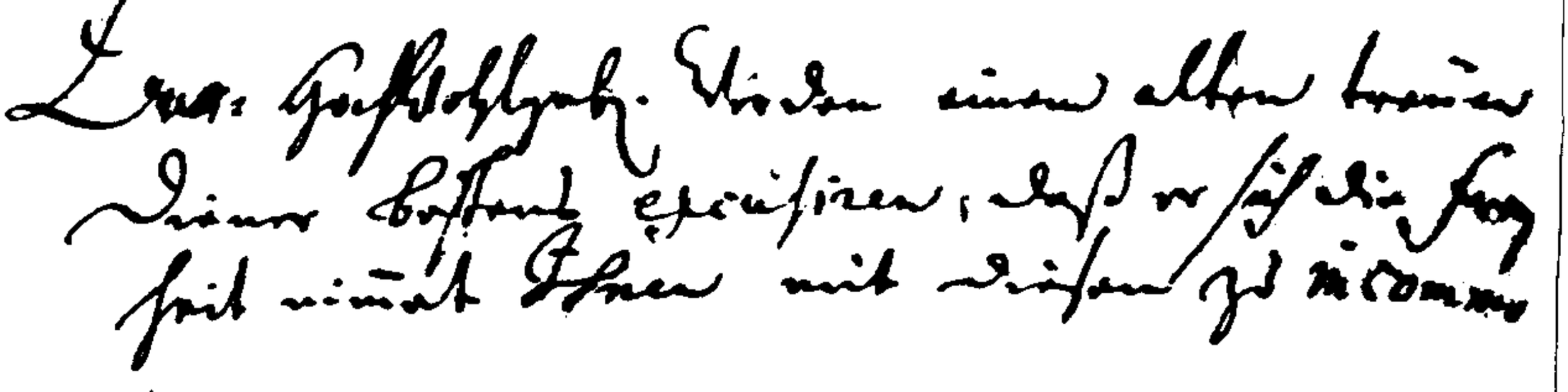
我谦卑俯首向陛下呈献一纸音乐作品，其中最崇高部分乃出自圣上尊贵之手。

我满怀崇敬愉悦的心情，回忆起国王的特殊恩泽。不久以前，我在波茨坦逗留之际，陛下俯允亲自抚琴，演奏一首赋格。陛下同时降谕，亲切命我立时将主题予以发挥。我谦卑的职分应该立刻服从陛下谕旨。但是我立即发现，如果没有必要的准备，仓促急就必不符合如此完美主题之要求。因此对这一极其庄严之主题，我决定即刻着手精心谱写，然后公诸于世。在我力所能及之范围内，此一决定不久前得以实现。此举别无他图，只在赞颂——虽则只限于沧海一粟——一位圣明的君主。他在战争与和平中运筹帷幄，在音乐方面尤其博大精深，凡我臣民均应称颂崇敬。我再次冒昧地恳祈陛下，对此浅陋之作惠予垂顾，并继续施恩于谦卑恭顺之仆人。

莱比锡，1747 年 7 月 7 日

摘自《巴赫文集》

1976 年



演奏，教学

巴赫具有一种作曲家中
罕见的超常才智——
教育才能。
听他自己说，他的演奏手法
绝不是与生俱来的，而完全是
勤奋劳动、效法师长的结果。
他爽直地说：
“我曾刻苦练习；
谁能勤于用功，也一定能
做到我所做的事。”



巴赫的演奏手法

福克尔(1749－1818)并不是很有声望的音乐家。起初大家认为他是音乐学的倡始者。1788至1801年，他写了《音乐通史》一书，1792年，发表第一部音乐目录学著作《音乐文献》。但是他写的《论约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的生平、艺术及其作品》，堪称无可比拟的文献。弗里德曼、埃曼努埃尔以及巴赫的弟子们，提供了许多有关这位大师的见证。福克尔依据这些见证，将18世纪末已有的一切有关文献都汇集起来。

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的演奏手法，要求手要在键盘上保持下述姿势：五指弯曲，指端(在琴键上)变形成直线状。手指宜与要按下的琴键保持接触，这样在按下琴键之前，便无须使手指再接近琴键。手保持这样的

姿势结果造成:一、手指不是落在琴键上,也不是投掷在琴键上(时常有这种情况),而是以内心力量和支配动作的感觉,把手指移向琴键。二、这样传递给琴键的力量或按压的幅度,可保持同样的强度,使手指不是从琴键上垂直地提起,而是慢慢移向琴键的前端并向手心卷拢。三、这样从一个键到另一个键的快速滑动,把在前一个音调上使用的力量或压力大小,传到下一个手指,可使两个音既不中断、也不混淆。正如埃曼努埃尔所说的,这样触键既不太重,也不太短,而是恰到好处。

手保持这种姿势的好处很多,不仅表现在古钢琴上,在钢琴和管风琴上也是一样。我仅举出其中几项:一、手指顶端弯曲的姿势便于手指活动。这种姿势可以避免手指生硬和失误,用伸直或者不够弯曲的手指弹琴的人,往往会碰到这种情况。二、把指尖卷在手心下,然后将一只手指的力量迅速传到另一只手指,这样可以加强起声的清晰度。演奏的段落因此会更加出色,更加饱满,更加完整,仿佛每个音皆是珠玑。听众无须全神贯注,就能领会这样的演奏。三、指尖用平均的压力在琴键上滑动,可使琴弦有充分振动的时间,这样不仅使声音优美,而且可以延长时间。各个音符因而能接连起来,发出谐音,甚至在音弱的乐器如古钢琴上也是如此。最后,这一切还有个最大的好处,就是避免由于无益之工、动作不便而浪费力量。塞巴斯蒂安·巴赫演奏的时候,手指的动作非常自然轻巧,使人几乎感觉不到他手指的动作。只有最后的指节在运动,甚至在演奏最细腻的段落时,手也保持圆形。手指很少抬起在琴键之上,只比在奏颤音时稍微高一些。一只手指弹琴时,其他手指都保持着静止的姿势……

尽管有人具备所有这些长处,但依然是个平庸的演奏者,就如同有人虽然发音纯正优美,却只是个蹩脚的演说家一样。要想成为优秀的演奏者,还需具有巴赫那样的其他高度素质。

各只手指之间的力量和作用天生就不同,这往往促使演奏者在可能情况下,只利用最有力的手指,而把最弱的手指放在一边。结果在声音的连贯上不仅造成触键不均,而且也不能演奏某些乐曲片段,因为在这些段落中,应当使用的手指是不能选择的。巴赫很快便意识到这种情况,为了克服这个缺点,他为自己专门写了些乐曲。要想把这些乐曲演奏得准确,应以多种多样的姿势使用两手的手指。经由这样的训练,两手各指都有同样的力量,他可以同样使用每只指头。因此,他不仅能用两手演奏快速经过音群与和

声，也可轻盈优雅地演奏简单颤音和双重颤音。他也能演奏某些特别段落，在这些段落里有的手指奏颤音，而同一只手的其他手指则奏出旋律。

除此之外，再谈谈他发明的新指法。在他以前和他年轻时候，比较常用和声方式，而不是旋律方式来演奏乐器，而且也不用 24 个调。由于键盘仍然是“相连的”，也就是说好几个琴键打击一根弦，键盘不可能非常平均，所以只能以调音最纯正的调演奏。因此，即使是当时著名的演奏家也很少使用拇指，除非是奏大音程时才使用。但是，巴赫开始把旋律与和声结合起来，从而使中间声部不再只是用来伴奏，而是具有特定的旋律。他从旧时的教堂调式吸取了部分音调，这种调式当时还很普遍；同时把部分自然调式和半音调式混合起来，从而扩大了调的使用。他还尽力把乐器按平均律调音，以便尽可能准确地奏出 24 个调。由于以上原因，他体会到需要发明更适用的新指法，尤其是发明新的方式来运用拇指。有人认为在很久以前，库伯兰在 1716 年出版的《羽管键琴触键技巧》里，就已提出过同样的指法。不过，那时巴赫已经三十几岁，使用这些指法已很长一段时间了。另外，库伯兰的方法与巴赫的方法大不相同，虽然他和巴赫的方法中都比较常用拇指。我说“比较常用”，这是因为在巴赫的指法中，拇指成为最重要的手指。如果不用拇指，根本不可能演奏那些堪称困难的调。库伯兰的方法则不是这样。比起巴赫来，他的方法不易区别变化多端的段落，不用那么复杂的调。所以对他来说，拇指并不是不可缺少的。如果把埃曼努埃尔介绍的巴赫的指法，与库伯兰的指法相比较，立即可看出两者的不同。巴赫的指法可以轻巧细腻地演奏所有段落，从复音音乐的角度来看，甚至最精微的乐段也可演奏。至于库伯兰的指法，则刚好能够演奏这位法国大师的乐曲，有时甚至还有些困难……

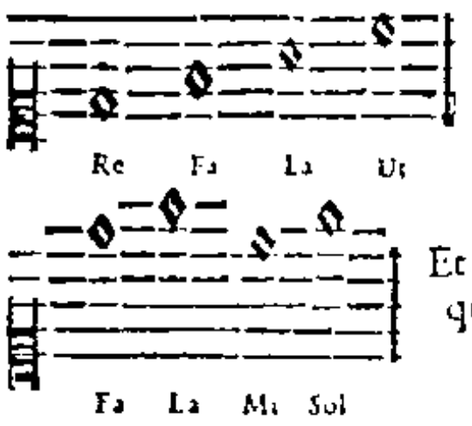
教师巴赫

首先我要谈谈他的演奏教学法。他要做的头一件事，就是教授他擅长的触键法，这一点我在前面已经谈过。为达到这一目的，学生要用几个月时间训练两手各只手指。要全神贯注使触键干脆利落。每一个学生都要这样练习好几个月，无一例外。他认为这样的练习至少要持续半年到一年。

如果其中有个学生失去耐心，这位教师便善意地另外写些小品，让这个学生进行各种练习。6 本《小前奏曲初阶》，还有 15 册《二声部创意曲》，都是这样写成的。当时巴赫只是考虑学生的需要，而在授课时写成的作品，后来经过修改，成为优美的小乐曲。

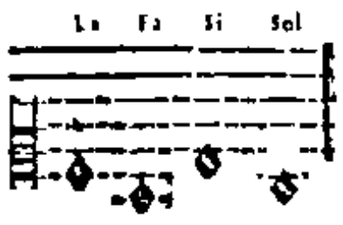
Il faut ſe rompre beaucoup à cela, & les pouvoir dire en montant Ut, Mi, Sol, Si, Re, & en deſcendant Re, Si, Sol, Mi, Ut, avec la même facilité. Et pour voir ſi on les ſçait, ſe queſtionner ſoi-même ; c'eſt-à-dire prendre un Papier ou un Livre de Muſique, & eſſayer ſi on dira bien tout d'un coup : Cette Note eſt un Sol, celle-là un Mi, cette autre un Si, &c.

Quand on n'héſitera plus à nommer les Notes qui ſont ſur les lignes, on apprendra avec la même méthode celles qui ſont dans les eſpaces ; c'eſt-à-dire entre les lignes.



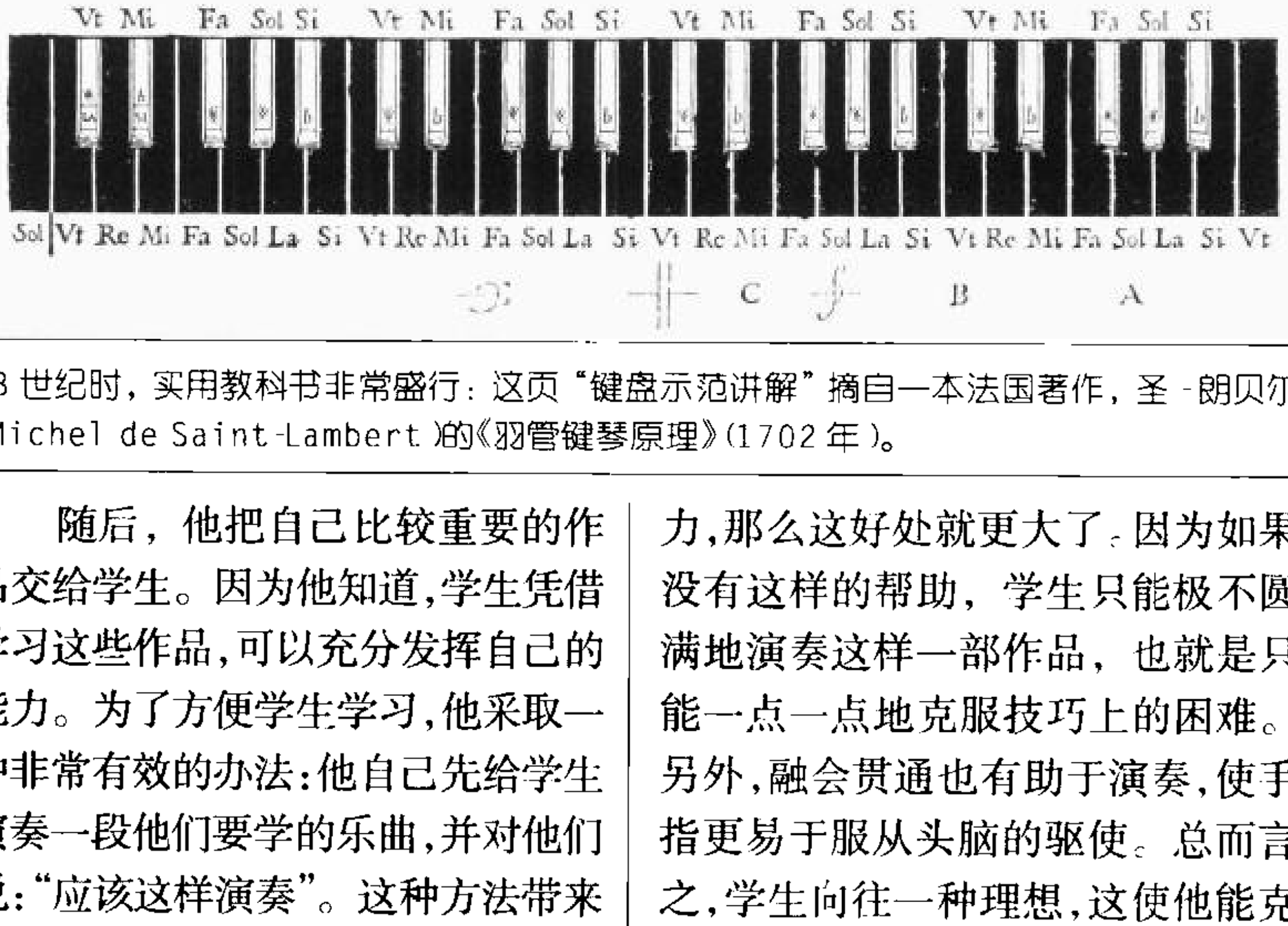
Aprés cela celles qui ſont par deſſus les cinq lignes eſſentielles en gardant le même ordre.

Et enfin celles qui ſont par deſſous.



Il ne faut point apprendre les Notes par la clef de Sol, qu'on ne les connoiſſe parfaitement par la clef d'Ut, car l'empreſſement dans l'etude fait reculer au lieu d'avancer. Il faut ſe rendre ſûr d'une premiére choſe avant que de paſſer à une ſeconde ; n'en enviſager jamais qu'une à la fois, & s'en faire l'idée la plus ſimple & la plus nette qu'il ſe puiſſe, & ceci regarde toute ſorte d'étude. Quand on connoitra les Notes auſſi-bien par la clef de Sol, que par la clef d'Ut, on les apprendra par la clef de Fa. Il n'importe cependant par laquelle des trois on commence, car il les faut ſçavoir toutes trois également bien ; mais il faut ſe ſouvenir de n'en apprendre qu'une à la fois, & de garder en l'apprenant l'ordre que j'ai enſeigné.

DE'MONSTRATION DU CLAVIER.



18 世纪时，实用教科书非常盛行：这页“键盘示范讲解”摘自一本法国著作，圣-朗贝尔(Michel de Saint-Lambert)的《羽管键琴原理》(1702 年)。

随后，他把自己比较重要的作品交给学生。因为他知道，学生凭借学习这些作品，可以充分发挥自己的能力。为了方便学生学习，他采取一种非常有效的办法：他自己先给学生演奏一段他们要学的乐曲，并对他们说：“应该这样演奏”。这种方法带来的好处令人想象不到。学生发现作品的真正特点时喜出望外，虽然喜悦之情激发起的只是热情和钦羡，但是它带来的好处却是很大的。可是当学生恍然大悟，悟出应把乐曲诠释成什么样子，应该朝怎样尽善尽美的水准努力，那么这好处就更大了。因为如果没有这样的帮助，学生只能极不圆满地演奏这样一部作品，也就是只能一点一点地克服技巧上的困难。另外，融会贯通也有助于演奏，使手指更易于服从头脑的驱使。总而言之，学生向往一种理想，这使他能克服乐曲中技巧方面的困难……

巴赫在教授作曲时采取的方法，与他用于教授演奏的方法同样适当可靠。他不因循当时的惯例，从严格而无用的对位法开始。他也不把学生的注意力引向计算声音

的关系，他认为，这只对纯理论家和制造乐器的人有用。

他一开始要求学生学习持续低音上的四声部乐曲，并且特别强调要写出各个声部，以突显完美的和声进行。接着他又转入讲授圣咏。在这方面的训练中，他自己先写男低音部分，然后让学生谱写女低音和男高音声部。以后他逐渐允许学生谱写男低音声部。他不仅始终强调和声的纯正，也注意每个声部的自然关系和流畅的旋律。他在这方面所提供的范例，所有内行人都看得出其优点。中间声部往往非常富有旋律性，甚至可以顺利作为上面的声部。这就是他的学生应当努力学会的优点。他认为，只有当学生练习达到了一定的完美水准，才能让他们作些个人的尝试。事实上，学生必须用陌生的创意曲进行训练，去感觉声部之间的纯正、顺序和关系，并把感觉训练得愈来愈敏锐。等学生对这些优点习以为常了，他才认为他们有能力把这些优点运用在作曲中。

另外，作曲的学生要用音乐思维，他认为这是一个必备的条件。对于那些不具备这种能力的学生，他总是建议他们不要去作曲。所以，在证实学生从最初尝试已显出这些特质，或者在发现一般人所说的音乐天才之前，他不会开始教他们学习作曲——对他的儿子和学生都一视同仁。然后他着手教授赋格，先从二声部赋格开始。

福克尔
《巴赫传记》
1802 年

巴赫不仅是杰出的教育家，而且富有探索创新的精神。他对改善乐器的功能很感兴趣，曾改进过许多乐器。

刻苦自学与发明创造

他厌恶各种理论，而对一切实际经验感兴趣。他熟悉各种乐器的结构和特性，不断思考改进之道。因此，他对制作管风琴的沙伊贝颇有好感，这个人也爱好试验和发明创造。巴赫不止一次鼓励他深入研究，探索技艺的奥秘。凡是有关乐器的机械装置，即使是最细小的部分，在他看来也有重要意义。这里只举一件事为例：他不厌其烦地要求制造风琴的人，要将管风琴键盘上的琴键造得小巧。他还要求尽可能使叠置的键盘彼此挨近，因为他注意到，演奏手法能连接不断和键盘能顺利转换，大部分有赖于这些细小部分。日耳曼的管风琴制造者并没有考虑这些告诫，现在他们制作的键盘仍分得很开，要想把巴赫的作品演奏得尽善尽美的人，便遇到了麻烦。……

他在克滕发明了五弦中音古提



Ueber

Johann Sebastian Bachs

Leben, Kunst und Kunstwerke.

Von

J. N. Forkel.

琴(viola pomposa),这是一种介于中提琴和大提琴之间的乐器，有5根弦(c. g. d. a. e)，可快速演奏大提琴难以发音的困难短句。自1724至1727年，巴赫的学生格贝尔(Gerber)一直跟在老师身边。他的儿子证实，在他父亲作巴赫的学生时,这种乐器仍在使用。莱比锡的一位鲁特琴手霍夫曼，曾根据大师的指示,制作过这种中音提琴。巴赫6首《大提琴独奏组曲》中的最后一首,就是为这种中音古提琴写的。

他一向关注改进羽管键琴的问题。他看好现代钢琴的出现,因为自1740年，西尔伯曼就制造了击弦古钢琴(Hammerclaviere)。……但是，巴赫一方面鼓励西尔伯曼继续试验，同时对新乐器的机械和声音都不满意。他有一架音色极其柔和婉转的羽管键琴,1740年,又请管风琴制造师希尔德布兰德(Hildebrand)制作了一架合成羽管键琴－诗琴,这架新琴大概符合这些条件。为了将音延长,他曾想采用两排羊肠弦,另外还有一排八度音金属弦。这样他便有两种音色可供使用。在把毯绒弱音器按压到金属弦上时,就可以得到一种更强的鲁特琴的效果。如果没有弱音器,就是低音乐器。巴赫对这种试验并不满意,他只好继续使用古钢琴。福克尔叙述说，尽管这架古钢琴声音很窄,但比起其他各种羽管键琴来,他还是比较喜欢用这架古钢琴。这是因为这种琴与其他的琴不同,巴赫能用它随意地表达细微的差别。

施韦策(A. Schweitzer)

《音乐家诗人巴赫》

1950年

有益的平均律

《平均律钢琴曲集或
各种全音与半音前奏曲
和赋格曲集……
供有音乐欣赏能力的青年
深入学习，以及
已学习熟练的人消遣使用》。
巴赫的目标非常明确：
说明平均律的功效，
让有音乐欣赏能力的年轻人
学会作曲，训练发挥已受到
肯定的音乐家的技巧。

按照汉斯·冯·比洛（Hans von Bülow）的说法，《平均律钢琴曲集》是“音乐中的旧约圣经”，贝多芬的奏鸣曲是音乐中的新约圣经。

《平均律钢琴曲集》或48首前奏曲与赋格曲

《圣经》的章节、蒙娜·丽莎的微笑、西斯廷教堂壁画上的上帝的手、《平均律钢琴曲集》的片段，这一切在我们可爱童年的记忆中永远难忘。

多么诡异的偶然之神，多么奇妙的兴趣！能把被安排有序的声音迷惑的孩子招来，能使喜欢演奏的成年人面对键盘久坐不去。这是梦想中的乐器，它有平均分成不可转调的12个音级的音阶，它是平均律和音的折衷——是完美的不和谐——“在24个全音和半音上”与48首前奏曲和赋格曲对话。这是巴赫于1722年在克滕、1744年在莱比锡，在声调世界里的两大探索。



当我们选择粘土般柔软的古钢琴、严峻古老的羽管键琴、无懈可击的管风琴、像绘画一样挥洒自如的钢琴时，不论我们的心灵和触觉受哪种倾向驱使，不论我们是绘图员、作家、工程师或工匠，我们都要求固定的声音服从自己的意愿。我们都要重新创造音调，清楚地发出硬母音或流音……当我们要掌控自己的键盘箱时，不论我们是温顺还是大胆，都要参考这些为教育家、诗人、命理学家、神学家们利用、探测、分析过千百遍的文献。这些文献中的种种假设、美好的梦想、博学的信念，都将使我们的目光更加敏锐。我们的眼睛由于注视这些独创的本领，已经眼花缭乱了。

巴赫理清了调的体系，发掘了最早的前奏曲清澈液体般的和声题材，创作的乐曲有48首之多。这些乐曲冲去耶稣受难的黑血，洋溢着圣约翰最后的圣诗：《安息吧，你们神圣的骸骨》。他对我们的10只手指、我们的想象力，抱有无比的信心，让它们驾驭他那抑扬顿挫、富有旋律的复数话语，即人们所说的复音音乐。

和声与旋律素材的叠盖，各种可能性的积聚，加之见识过各种调性的经验，这一切把我们带入广阔无垠、翩翩起舞的世界、星球和季节，使我们心旷神怡，耳目一新。

巴黎，1991年5月

韦尔莱(Blandine Verlet)

《平均律钢琴曲集》第一卷的由来

关于《平均律钢琴曲集》第一卷的由来，我们知之甚少。不过恩斯特·路德维希·格贝尔(Ernst Ludwig Gerber)提到他父亲，海因里希·尼古劳斯(Heinrich Nikolaus)师从巴赫时，曾和《平均律钢琴曲集》有关。显然有人曾对他父亲说过，巴赫花了很短的时间便写成《平均律钢琴曲集》，因为他在那地方并无别事可做。格贝尔还回想起来，据他父亲说，巴赫并不给他讲课，而是奏《平均律钢琴曲集》的前奏曲和赋格曲。他还说，他父亲至少听巴赫演奏过3次，不过没有肯定是否奏了两卷集的全部乐曲。但是这些轶闻可能与事实并不完全吻合。实际上，有些迹象显示，作曲所花的时间比人们想象的更长。关于3次演奏的回忆，很可能是后来格贝尔予以夸张的说法。

这本集子里有几篇乐曲的最老版本，最初是在《为威廉·弗里德曼·巴赫写的钢琴小书》中发现的。巴赫为其长子所编的这本乐曲小集子，实际上开始于1720年，也就是说，比已知巴赫编第一卷书的最早日期还要早了两年。这本集子里有11首前奏曲，有的是不完全的抄本，有的则是较短的篇幅。其中还缺少若干首，比如d小调和e小调前奏曲。我们知道，后来的曲式有所扩大，还有许多细小的修改之处，这一切似



乎都说明，作曲过程肯定不是在很短的时间之内完成的。

巴赫作品的标题曾引起许多争论。“平均律”这个词参考了一种调音体系，这种体系使自然和音的半音系列的音程，适合于12个音的半音音阶的限制，以便使12个大调和小调都可使用。为了使五度的循环闭合，必须减少五度或使之平均。有的调音师以数拍的方式，检查平均律五度是否均等。其他的调音师则靠耳朵来调音，借助其他音程来检查，我也属于这一类调音师之列。1702年，菲舍尔(Johann Caspar Ferdinand Fischer) 有一部作品《阿里阿德涅》(*Ariadne*) (1715年首次发表)，其中用了20种不同的调，只避免用最远的C大调。马特森在1719年的关于持续低音的论文《管风琴师示范性排练》(*Exemplarische Organisten - Probe*) (1731年再版增补本，题为《一般低音部练习曲》〔*Grosse General - Bass - Schule*〕) 中，可以看到用24个大调和小调连续低音伴奏练习曲的例子。

另外还有一种调音体系，与自然泛音半音音列纯五度和三度更

《平均律钢琴曲集》中的第一首前奏曲，C大调。

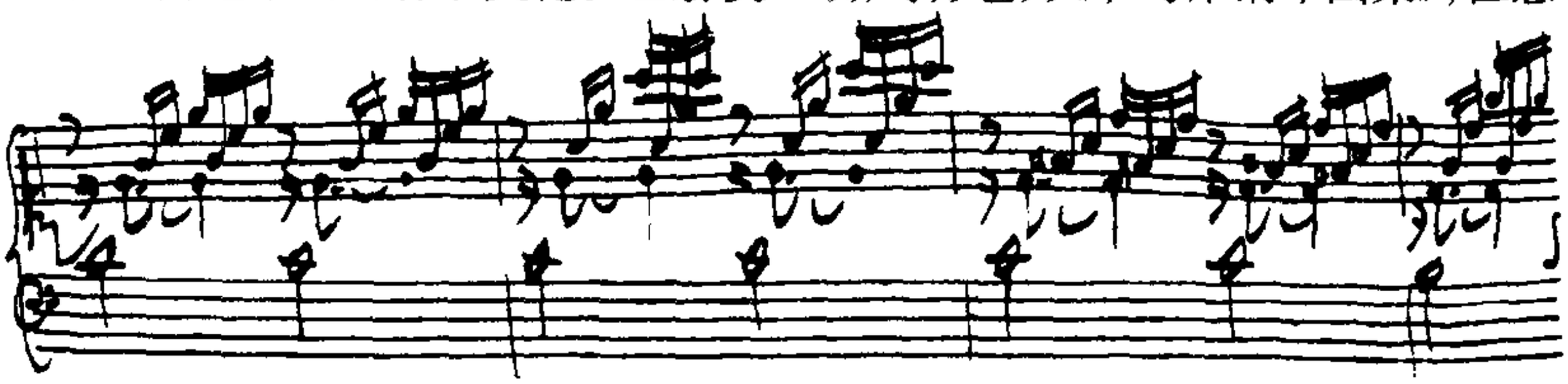
有关系。它需要更多的音程，而一般键盘上12个音的八度却不能提供，因为这类键盘很少更细的特别划分，或者只对某些调有些便利。因此，在比较古老的乐曲里，很少有包含三四个以上升记号或降记号的调。建立在自然音程基础上的所谓纯正声调，对所有优秀的音乐家来说，依然是本能的感觉，始终是弦乐器和歌唱者流畅地表达出来的。例如，在纯正的声调里，像导音一样的上升的升G，与下降的降a不同。不过，传统键盘乐器使这两个音符发出同样的声音，产生一种折衷，对音乐敏感的耳朵是勉勉强强才习惯的。

实际上我作为键盘乐器调音师，就个人的经验来说，也证明了这一点。非常均等的平均律，和以纯音程与不纯音程混合为基础的调音，在这二者之间，我们的耳朵可以接受若干中间形式。另外还应想到，键盘乐器的任何声调，不论属于什么体系，都容易根据乐曲的背景接受本能的纠正。平均律的建立能够扩展更广阔的声调范围。平均律的原则已经得到

巩固加强，而且也受《平均律钢琴曲集》这样的作品鼓励得以实际应用。

关于“钢琴”一词的意义与争论

在巴赫这部作品的标题里，引起争议最多的词，就是德语的 clavier (钢琴)这个词。尤其是经过各种语言的翻译，这个词已有了变化。巴赫使



用的这个词，绝不能解释为“钢琴”之外的什么东西，因为这是个很普通的词。换句话说，它的意思就是指键盘乐器。这个词的本意包括当时的3种主要键盘乐器，这在屈瑙的 3 部著作的卷首插图里，都有图画说明。他的 3 部著作就是 1689 年的《钢琴练习曲》*(Clavier – Ubung)*、1696 年的《钢琴的新成果》*(Frische Clavier Früchte)* 和 1700 年的《圣经故事》*(Biblische Historien)*。这 3 本书上画的分别是一架羽管键琴，一架古钢琴和一架室内管风琴。虽然巴赫有些作品是专为羽管键琴写的，或是专供管风琴之用，但是他的大部分钢琴曲只写着“钢琴”这个词，而没有标明更明确的说法。

1753 年，在卡尔·菲利普·埃曼努埃尔发表《尝试》*(Versuch)* 时，“钢琴”这个词主要是指古钢琴。那时羽管键琴叫做翼琴(Clavicimbel)，或是大钢琴 (Flüel)，或是羽管大钢琴(Kielflügel)。无疑由于“钢琴”这个词的词意逐渐转移，才使《平均律钢琴曲集》有各种不同译法。在法国，人们始终称它为《平均律钢琴曲集》，在意大利称为《平均律古钢琴曲集》*(Il Clavicembalo ben temperato)*，只有在讲英语的地方称为《平均律击弦键琴曲集》*(The Well – Tempered Clavicord)*。在英文第一版里，只有《48 首前奏曲和赋格曲集》*(Forty – Eight Préludes and Fugues)* 的标题，并没有提到击弦键琴。但是从 19 世纪中期起，在讲英语的地方，指明古钢琴的说法肯定占了上风。

在巴赫的作品中，指出特定键盘乐器的作品极为少见。经常明确指出的是管风琴。在一般认为是羽管键琴乐曲的作品中，巴赫专门写的有《意大利协奏曲》、《法国式序曲》、由双层键盘羽管键琴演奏的《戈德堡变奏曲》。至于《组曲》、《英国组曲》、《法国组曲》、《创意曲》、《器乐曲》或

者《平均律钢琴曲》,则无特别说明。

演奏巴赫作品的新、旧时尚

关于巴赫本人演奏手法的大部分见证，都出自他下一代人之手。至于巴赫如何处理乐器，这些见证并没有提出多少可靠的内容。一般说来，



与他同时代的演奏者的许多见证，都谈到他如何即兴演奏，却很少涉及他的演奏手法。不过，他在键盘乐器技巧方面的革新——仅就演奏音符的才能来说——是特别显著的。

17 和 18 世纪时，大部分著名钢琴作曲家还未掌握这类技巧，而到 19 和 20 世纪，这种演奏技巧已变得非常普遍。那时的作曲家演奏的,都是属于他们自己风格、流派的乐曲，并且仅此而已。巴赫对键盘的知识渊博而全面，反映出他长久下来培养出的广泛兴趣。……

从 19 世纪中期起,《平均律钢琴曲集》成为音乐界的权威著作。在西方音乐中恐怕找不到另一部可以与之媲美的著作。对所有人——或几乎所有人——来说，这部作品都是有意义的,也就是说,它对几乎所有的人都有不同的意义。人们从中找到取之不尽的源泉，使人能够同时练习弹钢琴,研究作曲,作音乐分析的练习。

柯克帕特里克(Ralph Kirkpatrick)
《平均律羽管键琴曲集》,1985 年

巴赫和赋格曲

巴赫始终在写赋格曲。没有其他任何活动、其他任何探索,更适合他的性格。无论怎样评价他的艺术发展演变过程，都不能做到更加准确无误。在他生命的晚年,他仍然继续写赋格曲，而当时前卫派的注意力已经转向更富有旋律性的作品。

甚至在今天，我们认为已经领会巴赫作品的含义，以及他的创作热情的多样性，我们也知道他的创作活动主要表现在赋格曲上。他所利用的每个结构，仿佛都是用来进行赋格曲式的处理。一支最纯朴的短小舞曲，或是最庄严的合唱的主题,仿佛都要求一个答题,期待着一系列的对位法。对位法在赋格式的技巧中,取得了最完整的成就。他选择的每一个嗓音或乐器的发声组

合，似乎都经刻意剪裁，能插进许多答题，好像没有这些答题便短缺了什么东西。甚至在最随和轻松的片段，在《咖啡》清唱剧中，或是为安娜·玛格达莱娜谱写的小曲里，我们也感觉得到表面下隐藏着潜在的赋格曲式的情境。当他附和于简单的探索，追求在转调上遵循惯例和主题控制，这些他那一辈人所热衷的东西时，这时我们便感觉到，他在作品中要把自己习惯的赋格曲式风格压制下去，因而有一种几乎看得见、听得到的痛苦感觉。

但是，赋格曲并不会随着巴赫殒灭而衰落。对年轻一代的作曲家来说，赋格曲仍然是一种挑战。这些年轻的作曲家正在它的庇荫下成长，对它还不甚了解。不过，赋格曲的流通日益减少，因为虽然偶尔还利用到赋格曲，也是为了在大型合唱作品结束时，造就令人难忘的效果。只有那些尚未成熟的工于旋律的作曲家，使用赋格曲作为教学疗法，以丰富他们那些特别干瘪的阿尔贝蒂低音（basses d'Alberti）。赋格曲已不再是乐思的中心。对年轻作曲家而言，“过量的”赋格曲可能会断送他的声誉，使他失去听众的欢迎。在理性的时代，赋格曲基本上变成非理性的。

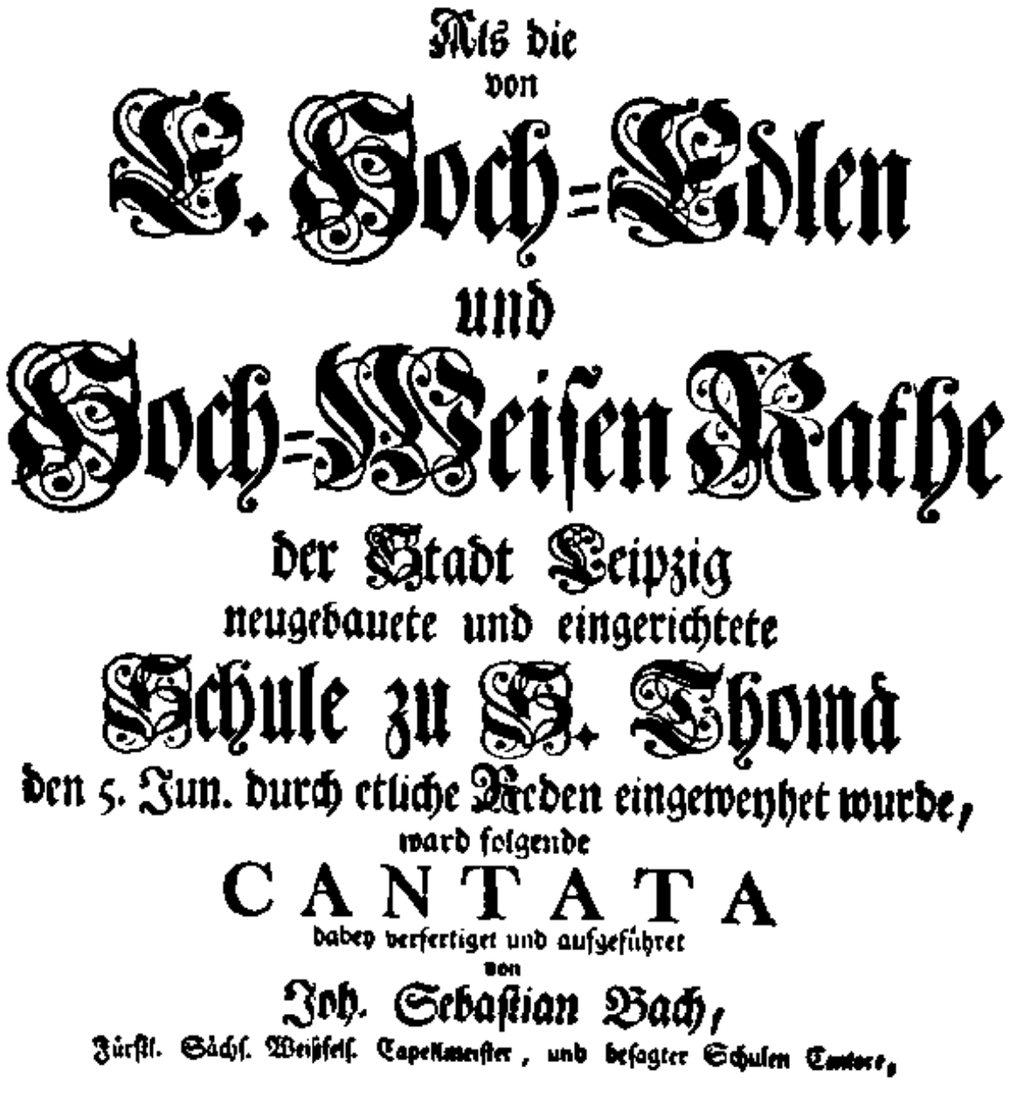
比起其他作曲家来，巴赫可能更容易掌握到赋格曲的技巧。然而这种训练并不是一朝一夕就能够充分掌握的。巴赫最初在这方面所做的尝试——他的托卡塔曲中的简单赋格曲——即可作为见证。这是他在20岁左右写的。这些赋格曲无休止的重复，基本上是序列的，非常需要方方正正，常常抵挡不住和声的夸张。年轻的巴赫必须与这种夸张搏斗。只要有一个主题和一个答题，似乎便足以满足他的要求，当时他的要求是缺乏批判精神的。

在魏玛是探索的时期，到最后是深居简出，退思自省的时期，这时《赋格的艺术》问世。在这两个时期之间，巴赫指名或未指名地写了几百首赋格曲。他为各种可能的乐器组合，构思、设计了这些赋格曲……两卷《平均律钢琴曲集》有48首前奏曲和赋格曲，成为赋格曲的典型。这部出奇杂乱的作品，终于在线性延续与和声平稳之间建立起联系，而过去这完全被作曲家遗忘了……巴赫在这些作品中所表现出的嗅觉，似乎与所处理的素材贴合无间。他有许多的转调手法，使他能强调主题和对题的所有主题曲折。由于构思完美一致，巴赫不仅忘掉风格上的一切限制，而且发展到根据每一首乐曲，给他的和声语汇重下定义。

古尔德(Glenn Gould)
《最后一位清教徒》
1983年

宗教作品

巴赫信仰宗教，
极为虔诚。
有人甚至称他是
“第五福音书著者”。
可是他并不只是个
“宗教作曲家”。他在加尔文教派的安哈尔特大公处，
就没有写过宗教清唱剧。
人家要求他写什么，
他便写什么。
他写过大量宗教作品，
这是他的职责所在，
也是为了满足教会的需要。


Als die
von
Hoch-Edlen
und
Hoch-Weisen Rathe
der Stadt Leipzig
neugebauete und eingerichtete
Schule zu S. Thomä
den 5. Jun. durch etliche Reden eingeweyhet wurde,
ward folgende
CANTATA
dabey verfertiget und aufgeführet
von
Joh. Sebastian Bach,
Fürstl. Sächs. Weißenfels. Capellmeister, und besagter Schulen Cantore,

在现代派和“巴罗克派”之间，尖锐论战的时期已经过去。几年前已激化的问题——是否要用巴罗克乐器，以巴罗克音域演奏等等——如今已大为缓和。然而公开争论依然存在。

清唱剧：一种“进步的”景象

巴赫是这种西方四声部复调音乐的后继人，是我们音乐艺术的光荣。他曾根据高低应用音域的不同，将男女歌唱者分为两个自然音域……。女高音声部、女低音声部是为女声谱写的声部。遗憾的是，在天主教教界制度中，男性支配的残酷严格戒律，被持“实用的”鄙视妇女观点的新教徒又拿来采用。虽然他们是坚决反天主教的路德教派，但仍把“勾引人的”妇女从文化领域排除，换上……小男孩，或是罕见的、能用“高亢的”声音唱歌的男子。甚至小女孩也不行：撒旦早早便把她们的臀部和乳房变圆了！……

周一、周二作曲，周三到周五抄写誊清，周六排练。很难想象，托马斯学校那一伙寄宿的小淘气，怎样演唱周日的清唱剧。……“乐长”大概气得发火，他在书信里给我们提供了许多讯息，虽然都是轻描淡写，但也有不少牢骚！

他在写女高音和女低音声部时，有时特别提出由女子演唱的效果……。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

听女子唱这两个声部。……合约上规定必须由男孩演唱，但是，如果能经常指挥有经验的女歌手，他会多么快乐啊。……

至于男声最高音歌唱家的声音，不论就其韵味、深刻、情感音域来说，都与女声的低音相距甚远。让一个像装哭一样的男高音来代替女声，我们马上会联想到，他所以来演唱，是反女权论者强行规定的。400年里，他们强用的这类替代者，不是阉割过的，便是外形上已精心妆扮过的。不过，在法国、意大利、西班牙，这种禁令普遍被巧妙地略过。由于许多女修道院里有音乐活动，修女和"红尘失意"的贵妇们也唱歌，结果在吕里、库伯兰、拉莫(Rameau)、夏庞蒂埃(M. -A. Charpentier)、亨德尔、维瓦尔第等人的宗教音乐里，男声最高音歌唱者便无用武之地了。

用男声或童声演唱《锡安的女儿》、彼拉多(Pilate)的妻子，甚至皮埃尔(Pierre)的好嘲弄人的女仆，难道能没有欺骗的味道吗？因为归根结底，巴赫的两部著名的受难曲，都可看作是他在清唱剧上扩展的典范。女子在其中不可缺少。这也说明她们在清唱剧中演唱女声部，是完全合情合理的。

Ph. 和 G·茨旺(Ph. et G. Zwang)
《巴赫清唱剧实用指南》
1982年

巴罗克演奏风格

在巴赫的作品中，"应时乐曲"或"受委托之作"和他萦系心头的作品，我们很难加以区分。从这种角度看，他的清唱剧可与他最著名的乐曲——如《马太受难曲》——相媲美，将在宗教声乐中永远流传。在我的印象中，巴赫在创作中不曾墨守陈规，反复使用同一题材。如果有人像我们一样，有机会年年演奏他的清唱剧，或有机会录音，那么他就会惊讶——甚至在录制了上百首清唱剧之后——一个人在作曲的独创性和灵感方面，竟会表现得如此绚烂多彩。……

我们知道，他组织乐队常遭遇重重困难。虽然他始终要求精简人员，但我们可以想象，他也很重视表面上不很重要的乐器搭配问题。直到今天，依然有许多问题没有找到答案，甚至巴赫的清唱剧究竟使用了哪些乐器，我们也不清楚。不过将来会得到解答的，其中有的答案或许带有假设性质，要经过后继者进一步探索，才能得到最后的定论。

我们把巴赫的清唱剧恢复原状，应算一种尝试，试着用一种对现代有意义的方式去演奏。无论我们组成怎样的交响乐团，都不可能与巴赫的有声有色的乐队一个模样。巴赫的清唱剧由男童和男青年合唱队演唱，现代的合唱团虽然演唱技巧高超，也唱得没有他们清亮。我们



丝毫不认为这种新的诠释方式只是在回味过去，而觉得这是一种尝试，试图从古典交响乐音色的束缚下，将这种古老的伟大乐曲解放出来。同时，也试图借由古老乐器的清晰与特点，找到一种真正的现代演唱方法。

哈农库特
《音乐的对话》
1984 年

在埃曼努埃尔和阿格里科拉(Agricola)的《名人追思录》中，曾提到的五首受难曲，流传下来的只有两首是完整无缺的，即《约翰受难曲》和《马太受难曲》。《马可受难曲》的全曲已失传，现在只留存着皮坎德(Picander)的本子。《路加受难曲》非常不可靠，乐谱上的笔迹软弱无力，显然不是出自巴赫之手。至于第五部受难曲，则未见任何记载。

受难曲的传统

长久以来——约从 4 世纪起——在基督教教会里有个惯例，在圣枝主日和受难周时，在礼拜仪式过程中，要念唱耶稣受难的故事。演唱时用唱诗篇的调子，并且分配各个不同的角色。往往是 4 名教士演唱，第一人唱叙事部分，第二人唱基督的话语，第三人唱各个人物的话(彼拉多、彼得、大祭司、使女等等)，第四人则唱百姓的喊声。从 9 世纪起，开始出现用字母表示各种演唱指示：福音传教士用c—celeriter，就是“快速”的意思；基督的歌词用 t—tenere，就是“持续”的意思；其他的人物用 s—sursum，意思是“向上”(就是说这些段落要唱高点)。后来又加上其他的区别标记。在宗教改革后的路德派教会里，仍然用同样的方式演唱耶稣受难曲。由牧师与合唱队轮流演唱单声部和多声部乐段。形式越来越多样化，并且根据受难曲表现主题的声部的自由改编曲，还谱写了多声部乐曲。有时还把四福音书的经文组合在一起。

16 世纪末和 17 世纪时，几乎所有重要的作曲家都用德语谱写受难曲。在受难曲的发展过程中，越来越多作曲者在其中加进圣咏，这些圣咏往往由信徒演唱。在 17 世纪下半期，

还在耶稣受难曲中开始使用新的形式,即来自意大利的巴罗克时期的音乐悲剧形式。在《圣经》的经文里,往往还加进抒情诗和沉思圣咏。有时还以诗句形式,随意加进《圣经》经文的某些部分。后来从1700年开始,把耶稣受难的整个表现主题的声部加以改写,变成真正的主题。

沙耶(Jacques Chailley)
《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的受难曲》
1963年

演唱的条件

从圣托马斯教堂现在的面貌,已无法窥知当时巴赫眼中的那座教堂。1885年,教堂的仿大理石砌面被拆除,在巴赫时代,这饰面遮掩着原来的哥特式建筑。自成一体的小管风琴台已拆掉,它曾启发巴赫写成《马太受难曲》。小风琴台置于正殿和祭坛中间(祭坛比正殿低很多),悬在凹壁中央,正对着大管风琴。小风琴台建于1635年,里面安放一架有21组音管的小管风琴。这架小型管风琴造于1489年,最初放在大管风琴旁边。在巴赫写两首受难曲之间的1727年,这架小风琴刚刚修复,这说明巴赫可能用它演奏了《马太受难曲》,而没有用它演奏《约翰受难曲》。

1525年时,那架大管风琴放置在主廊台深处,靠着西墙。1670年和1721年,曾先后两次把管风琴加大、修理,最后在1730年,即《马太受难曲》写成后一年,又加以扩大和修理。那时这架管风琴已有36组音管。

这座教堂的规模并不大。那时教徒们面对面地坐着,占满大殿和侧道,一直到凹壁的高处。教堂最多有四五百个座位,坐在侧边的教徒的位置不好,听不清楚音乐和唱歌。

但是,这种布局有个明显的特点:听众实际上坐在两个管风琴台之间,那里的两架管风琴、两支合唱队和两支乐队,有时相互对话,有时合起来齐唱、齐奏。这样便产生一种"立体声"的效果。在现代的演奏、演唱中,这种效果就完全消失了,如今总是错把两组人和乐队并排。……

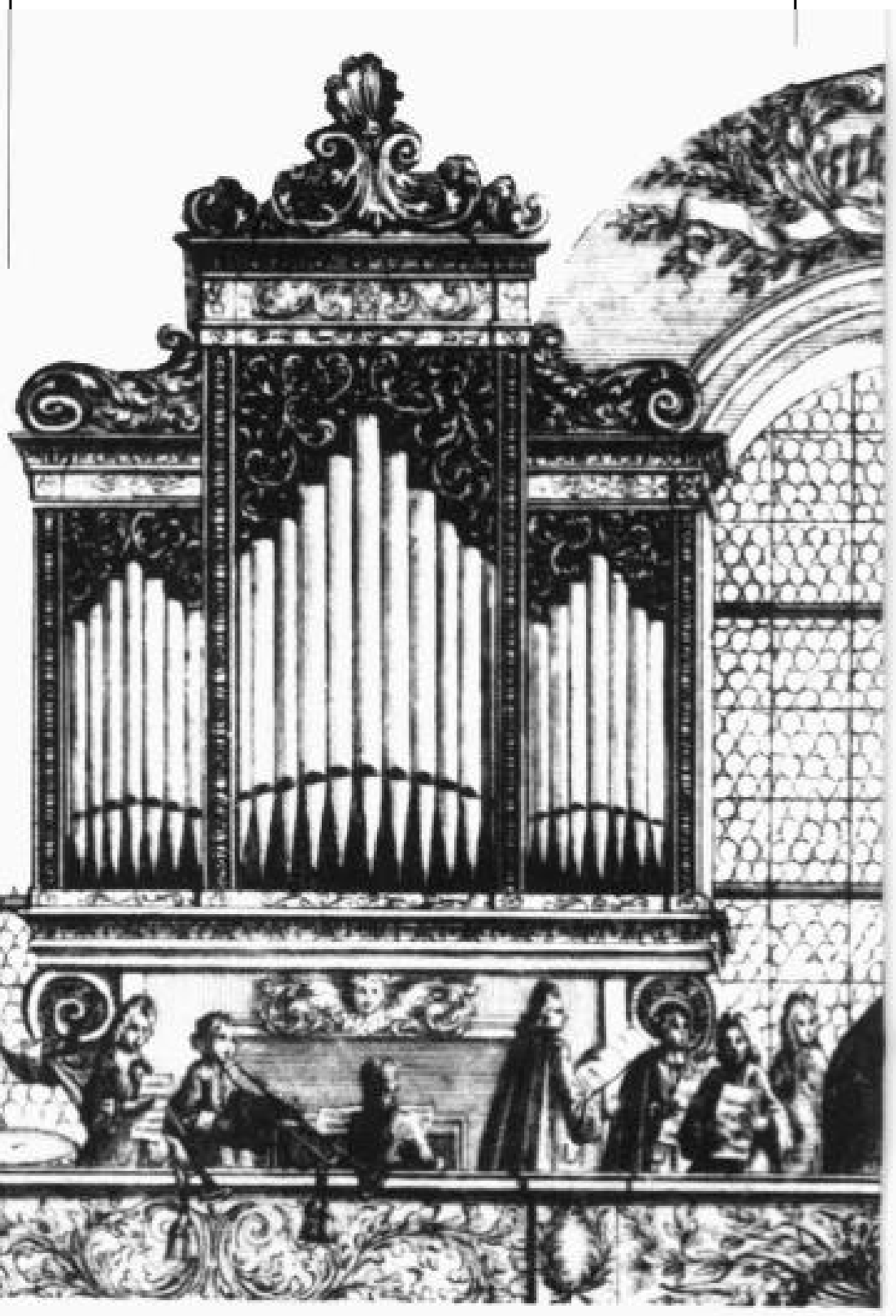
第二组合唱队占用的小风琴台,外表看来非常狭窄。可是乐师们占据的大风琴台却相当宽敞。当时有一幅图画,据说画面内容是1710年的一次音乐会,当时的乐长是屈瑙,下一任即是巴赫。管风琴手坐在长凳上,背朝外。低音古提琴手在他旁边,负责重复持续低音。乐队的其余人都分散坐着,没有明显的次序,只有定音鼓手坐在中间。1732年,巴赫在莱比锡时,那里出版一本瓦尔特的音乐词典,卷首有一幅著名的插画。画上有部分布局安排也一样,而且显得更狭窄。合唱团指挥在管风琴旁,他背朝着演奏乐器的人,双手各拿一个装

乐谱的皮套筒打拍子。巴赫在管风琴台上担任指挥时,大概也是这般情景。

在这两幅画里，看来持续低音是由管风琴负责演奏的,并且配上一件低音古提琴。那时常常这样安排,但也不是一成不变。实际上,合唱团指挥也有……一架羽管键琴,就在他的手边,往往由他个人弹奏。因此要演奏持续低音,在管风琴和羽管键琴之间,他可以有所选择。……

至于合唱团，我们首先就要指出，其中没有女声：在莱比锡有明确规定，禁止女子进入管风琴台，所以合唱团里只有童声和男声。独唱者是从合唱团里挑选出来的,并且匿名表演。歌手由每个教堂的唱诗班主事提出,最多为 12 至 16 人。有人手中拥有一份当时巴赫的申请书,上面说他非常希望增添一个谱架,因为他的谱架只能容下每个声部的 3 个歌手。差不多所有的清唱剧都是这些人唱的。不过莱比锡共有四个教区，在演唱受难曲时,巴赫可以把 4 个唱诗班的人聚集在一起，这样便有50名歌手。舍林(Schering)估计实际人数最多有 30 人或 40 人,即两个合唱团各有 12 人到 16 人,每个声部有三四人。舍林说,在《马太受难曲》中,另外还有 6 至 8 人演唱中音部。可是我们看到，关于这个“第三合唱团”，所有出版商和史学家都毫无保留地承认，却不见于巴赫亲手写的乐谱。我们应正视这件事。巴赫竟然肯在这为数有限的人员中，抽掉这支合唱团的重要歌手，而且他们在 4 小时的乐曲中只演唱一次，这岂不是怪事。……

我们不能完全同意某些人的观



点，他们建议放弃进行大规模演唱的尝试——当时巴赫如果有这样的机会，难道他会不乐于去利用吗？——能不时听到按原来的条件演唱《马太受难曲》，即使是试验性的，也是值得欢迎的。例如有两架管风琴，由一块宽敞的地方隔开两组人，每个声部有三四个歌手的童声合唱团，由童声演唱的女高音和女低音独唱。另外，有30名乐师的乐队，木管乐器又压过显得有些单薄的弦乐器。这样的音乐很可能会带来听觉上的惊奇。



沙耶
出处同上

巴赫极少用拉丁语创作宗教音乐，《b小调弥撒曲》、《圣母赞歌》和四首短的弥撒曲(BWV 233至236)就是其中的几首。

《b小调弥撒曲》

在巴赫的作品中，《马太受难曲》可能是最具主观性的。《大弥撒》与《马太受难曲》截然不同，以其客观的愿望给人强烈印象。这是一部宗教仪式的作品，内容极为充实丰富，显然是为献给某位君主及其宫廷而作的，同时也是为献给所有的基督教徒，希望借此促进基督教世界的统一。礼拜仪式的经文要求巴赫尽少抒发内心感情，而且乐曲的神秘目的也使他注意礼仪和排场。

不过施韦策说得对，巴赫在这首弥撒曲中，既有新教的主观精神(巴赫抹灭不去，只好将之糅合进来)，也有天主教的客观精神。的确，以第一章《上帝怜悯》开头和结尾的两首大合唱，与其所围绕的《基督怜悯》中的二重唱相比，前者更具有一体主义(unanimisme)的特点。它属气派宏伟的一般音乐。巴赫展露出无懈可击的

手法，以及长时浸淫于壮丽辉煌的音乐的敏锐目光。而且这是严峻的艺术，仅屈居于壮丽的赋格曲之下。二重唱更加亲切动人，甚至几乎过于优美，情感尤为轻松自然。在《赞美颂》几乎令人心醉神迷的恬静中，也可看到这种主观精神的流露。正因为巴赫一向注意语句的深层含义，所以他在《赞美颂》中，避免传统的夸张和炫目的光彩，而大部分音乐大师这时都热衷于此道。但是，我觉得其中还有一个极其优美的片段，因为这两种倾向在这里得到完全平衡，这就是《信经》。当然，这是巴赫的巅峰作品之一，不过，没有什么比这类经文更难处理的。经文人人熟悉，但又极其抽象，很难发挥得当，而且很长。它又是最缺少自发性、最晦涩难懂的宗教信仰声明。这确实是一种荒诞的声明。当然，在巴赫及某些人……的心目中并不是这样。尽管如此，他仍找到用音乐来漂净这种语汇的方法，使失去生气的战旗再度迎风摇曳。他在其中出现真是令人意外。当演唱著名的同体(consubstantialité)的奥秘时，不消说神学家感到高兴。两支双簧管吹奏同一个主题，这个主题同时以两种不同形式表现出来(人的二元性的统一)。但是一旦它接触到肉身成圣时，声音的真实性便震动人心了。如果用一个返璞归真的词来表达的话，那几乎有如自身感觉了。在这方面，《肉身成圣》达到了崇高境界。看到这梦幻的力量又在源头上抓住现实，并将其清新纯洁传给我们，真是再美好不过了。这时音乐就是肉身成圣本身的奥秘。有才华而不珍爱女性奥秘的人，永远写不出这样的篇章。合唱歌声在飘荡，犹如滚滚波涛从上落下，这时由几把小提琴表现的顽强的主题，在其曲线上勾勒出圣母马利亚的优美形象。一切都显示出女性的曲线，胸脯、双手合掌、跪拜、祭献、天真惊奇的等待。与此同时，也显示出男子在迷人女子前的激动。总之，就是巴赫本人结识他所热爱女子时表现的温柔。我所以如此强调，是因为我在这里看到，爱最惊奇的篇章之一就是音乐。如果你要寻找的话，除了在蒙特威尔地的某些牧歌里，再也找不到其他类似的情趣。这是感情的抒发，是的，但不是事实的变貌，甚至也不是爱的状态的实现。这两者在他梦到圣母往见和肉身成圣时，都在他的作品中闪闪发光。钉上十字架的耻辱，命中注定的数目，阴沉咒语的萦绕，一具被嘲笑的尸体的孤寂，不幸……能回答什么呢?

《复活》以一种令人激动的狂放爆炸开来。那古老的呼喊，使我们萦怀难忘的古老舞蹈，低沉地在心中移动：如同巴赫在他的一部清唱剧中所唱的那样，美好的要求，变成真实的、富有诗意的特别行动，吞没了

死亡的死亡。可是想不到却有些乐队的指挥,在处理这卓越独特的篇章时,只给我们一点刻板的演奏,并且充满淀粉和樟脑的味道!……

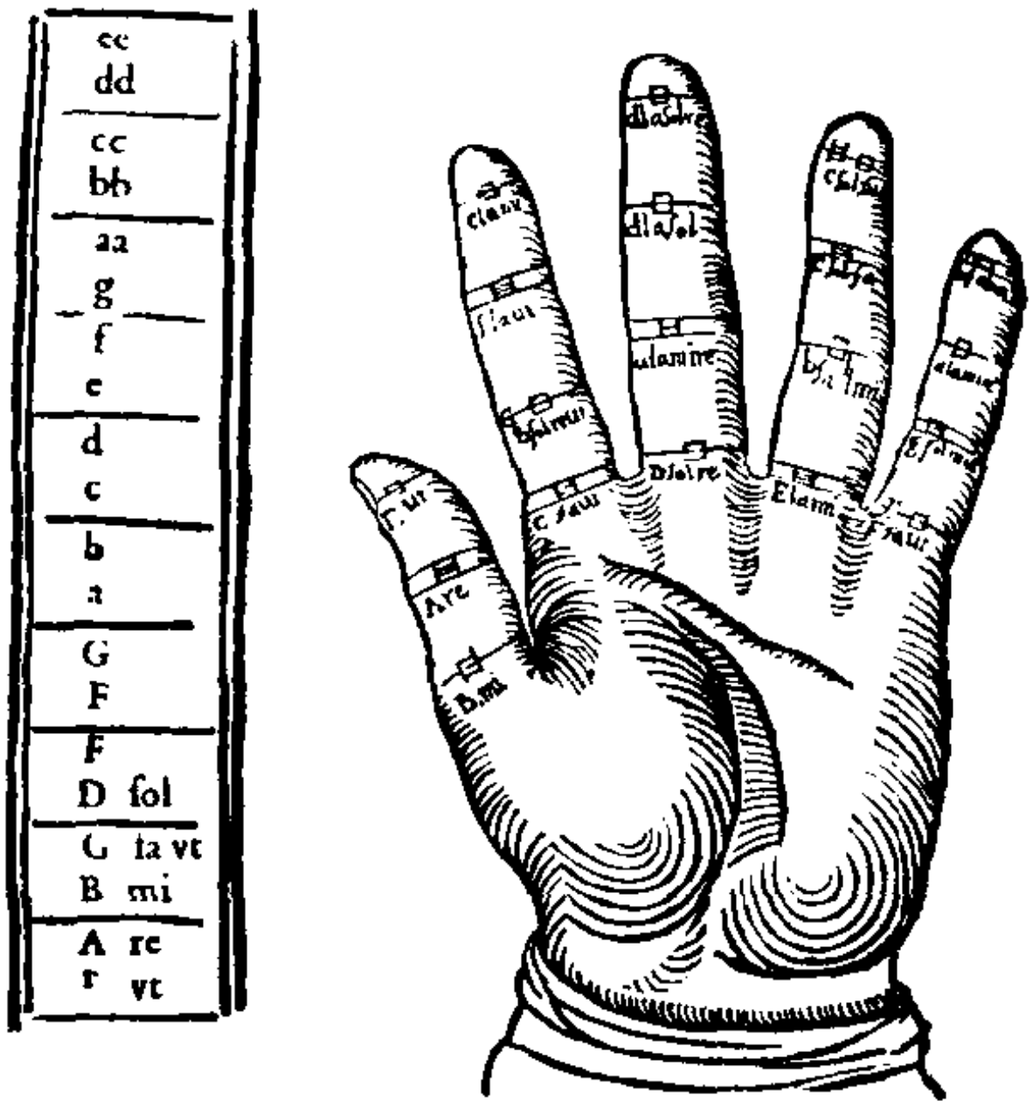
这一切都很难演唱。可以说其中装饰音的意思,就是老哲学家们所理解的"共相"(因为这些装饰音是有活力的力量,也就是所谓的巴赫的诗学基础)。这些装饰音要求20个左右纯正的歌手演唱,他们善于以非常灵活和必要的强度变化,展现这些棘手的练习曲。一些大合唱团只能以一种可怕的"孤立的"风格演唱。的确,对于现代人所理解的发声技巧,巴赫并不太在意。他也不大关心呼吸要求的限度。……有人会想办法应付!他可能会比较在意在乐谱纸上,看到乐曲的短句稍有分开中断,或是在音乐会上听到在不该中断的关键处断开。另外,他想从别人的声音中,也得到像他自己的声音那样凸出的效果。我们知道,作曲家的嗓子比什么东西弹性都大,甚至,而且尤其是,(巴赫并非如此)他只有一点点嗓音时就更是如此。他哼哼唧唧,但是各个音程急速冲下,而且音域的表现与众不同。因为他演唱时没有嗓音,他便觉得,有嗓音的人唱起来要好得多的!所以巴赫和巴罗克时代的许多作曲家,尤其是亨德尔,都出现过这样的情况,为纯乐器型的歌者写歌。一般说来,他们只注意从稍微相近的音程着手,而且并不总是如此。例如在《圣母赞歌》的女低音声部,就有快速音群的一个段落,是典型的小提琴式的,并且完全没给人声写出什么,因为人声几乎无法演唱。这样便在对位法的复杂机制中,又加上含混的嘈杂声。这种任性的做法,在巴赫的作品中是罕见的反常现象之一。因为巴赫经常表示,他关心声音的质量和表达形式的优美,而这种反常现象与他的关切是背道而驰的。在这方面,不管他怎样不愿意,文艺复兴时期的复音音乐作曲家,在合唱曲的写作技巧上大大胜过了他。但是,他必须设法把有表现力的短句传授下来。像在日耳曼,有人常把这样的练声曲分割成一段一段的,用合乎要求的灵活、精确和风格来发动嗓音,以掩饰他的无能为力,这是一种反常的做法。现代的某些技巧,托词可以让声音浑厚洪亮,反而使嗓音变得僵硬呆板。嗓音圆润丰满,悦耳动听,浑厚洪亮,是的,但是像大胖子的嗓子一样。在巴赫那个时代,在练声技巧方面,人们追求的不是紧张,而是轻松潇洒。另外,演唱者往往给一些作品带来剧场的风格,而这是多此一举。其实剧场的风格和表现是一回事。他们模仿自己对虔诚、美德或是天使的片言只语……的看法。我们离真实很远。……

马塞尔(Luc – André Marcel)

《巴赫》,1961年

数字游戏

18 世纪启蒙运动时期的人
喜欢智力游戏，
那时数字的象征意义很流行。
巴赫在晚年时，尤其更常使用
这种神秘的原理。
根据这条原理，每个字母
都有一个在传统象征体系中
使用而与之对应相等的数字。

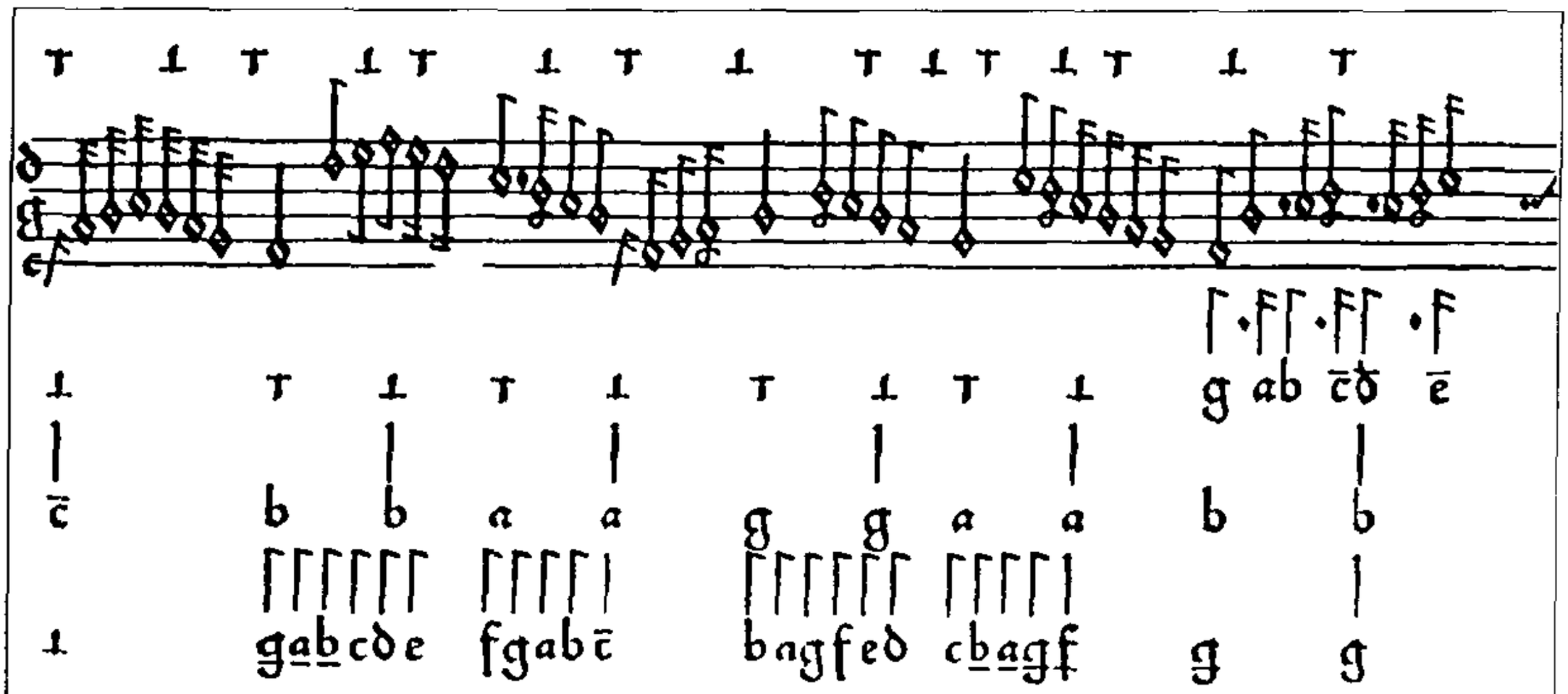


对巴赫乐谱中数字的解释

我们猜想巴赫在一首清唱剧中，从众多音符、节拍或全部声部的数目里，选出一个数字，利用这个数字给清唱剧加进新意义，或加强歌词的讯息。

在犹太基督教思想中，数字“7”历来就是信仰、美德和圣事的象征，寓意在将创造天地万物的第七天定为圣日……巴赫在许多乐曲中，都把几个同样的字重复 7 次，如在 BWV 144/5 中，“满足”(Genuegsamkeit)这个词在 A + B 分谱中重复 7 次，在自由从头再奏 (da capo libre) 时重复两次。在咏叹调结尾时，不间断地重复7次。在咏叹调 BWV 113/5 中，“充满安慰与生气的话语”(Wort voll Trost und Leben) 这几个字重复 7 次。“安慰”(Trost) 这个词在咏叹调 BWV 38/2 中又重复 7 次，“救世主”(Heiland) 这个词在咏叹调 125/2 的分谱 A 中重复 7 次……

从数字“5”和有关耶稣的经文配合中，我们看到这个数字与基督是等同的。人有 5 官，每只手、每只脚有5根指头，耶稣在十字架上有 5 处受伤，所以“5”一向是人的象征。“耶稣宽恕有罪的人”(Jesu nimmt die Sünder an)(BWV 113/5)重复 5 次。同样，在 BWV 180/2“你高兴吧，你的救世主来到了”(Ermuntre dich, dein Heiland Kommt)，和“我是善良的牧人”(Ich bin ein guter Hirt)(BWV



数字的象征体系是不能用图来说明的。管风琴乐谱上有和声数字标注法，只是证明数字在音乐中普遍存在。

85/2)中，主题都重复 5 次。在清唱剧 BWV 32/1 的起始处，“亲爱的耶稣”(Liebster Jesu)这几个字重复 5 次。

“6”是表示创造的数字，清唱剧 BWV 76《诸天宣布上帝的荣耀》中的合唱曲（在赋格曲之前）有 66 小节，这种象征意义因而更加明显。在清唱剧 BWV 94《世界与我有什么关系》(*Was frag ich nach der Welt*) 中，第一合唱曲有 56 小节，正与用数字标注的字母表里 Welt(世界) (21 + 5 + 11 + 19)这个词相对应。在同一首清唱剧的第二和第四乐章里，《世界与我何干》(frag ich nach der Welt)和《迷人的世界》(Betoerte Welt)这几个字都重复 6 次。这只是巴赫象征性地使用这些数字的几个例子。

在传统上，“11”这个数字表示滥施戒律和不接受戒律，而戒律以数字“10”作象征。然而在巴赫的作品中，“11”似乎是选来作为基督的忠实信徒的象征。……在《马太受难曲》中，当门徒们回答耶稣时说：“主啊，是我吗?”(Herr, bin ich's)；有 11 次赋格曲式的起曲。宣叙调 BWV 80/7《那么你就忠于基督吧》(*So stehe denn bei Christi*)中，在咏叙调之前有 11 小节。男低音咏叹调《耶稣让 12 个〔门徒〕陪伴》(*Jesu nahm zu sich die Zwoelfe*)也有 11 小节。

因为犹大的背叛，“13”这个数字象征罪恶和不幸。在咏叹调《抵挡住罪恶》(*Widerstehe doch der Suende*) (BWV 54/1) 声部 A 中，女低音唱 13 - 13 - 61 - 13 - 13 - 13 - 39 个非常隔开的音符。在清唱剧 BWV25 的第一合唱曲中，《考涅特》(cornetto) 以 13 - 13 - 13 - 13 个音符的非常隔开的声部，吹奏圣咏《我的上帝，我是可怜的罪人》(*Ach Gott, mich ar-*

men Suender)，而合唱曲并不参与这个固定旋律。宣叙调《我是罪恶之子》*(Ach ich bin ein Kind der Suenden)* (BWV 78/3)有 13 小节。

在巴赫的作品中，没有数字像“14”那样明显。他的印章上有 14 颗珍珠。在他的《戈德堡变奏曲》第一版私人样本中，他写了 14 个卡农。BWV 19 的标题提到“14 协奏曲”，而不再署名……清唱剧 BWV 167 最后圣咏的结构有 14－14－28－14＝70 小节。声乐曲的好几个主题有 14 个音符，例如 BWV 152/4《石头比一切珍宝更宝贵》*(Stein, der ueber alle Schaetze)*，BWV 75/3《我的心诚信敬爱》*(Mein Herze glaubt und liebt)*，BWV 166/1《你走向哪里去?》*(Wo gehest du hin)*，和 BWV 213/3(在 BWV 248 中重复)《睡吧，我最亲爱的》*(Schlafe mein Liebster)* 就是声乐主题。最后，在清唱剧 BWV 177/1《我呼唤你，主啊，耶稣基督》*(Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ)* 里，小提琴独奏一连串 14－14－4－14－14－14－14－14－44 音符。

在许多情况下，巴赫选择的音符的数目，与歌词按命理学计算的字母数值相应，这更令人惊奇：在他青年时期的清唱剧《一幕悲剧》(BWV 106) 里，主要合唱曲的歌词是“这是古老的盟约，男子汉大丈夫，你应该死去”(Es ist der alte Bund, Mensch du musst sterben)，在德语里这与 626 相应。在这个乐曲里，四个声部确实唱了 626 个音符。……

人们可能会问，巴赫把这样复杂的象征性数字加进乐曲，究竟是为了什么。有些与他同时代的见证，可能就是这种相符一致的起源。哲学家莱布尼兹 (Leibniz) 写道：“音乐是内心里秘密的算术练习。”1671 年，莱布尼兹还说：“上帝创造有理性的人，只是为了让他们成为自己无限和谐的可靠的镜子……。”莱布尼兹的学生，沃尔弗 (Wolff)，在离莱比锡几公里的哈勒任哲学教授。维尔克迈斯特 (Werckmeister) 是位理论家，是巴赫在魏玛时的朋友、表弟瓦尔特的老师。他在自己的著作中指出，整个宇宙反映了上帝创造世界万物的和谐，这种和谐便是音乐的起源。……

虽然我们看到的这些数字与内容一致，符合创作时的意愿，但这位作曲家还希望在声音的和谐上，再加进一个补充的和谐。数字、歌词和声音之间的和谐，只能加强音乐的讯息。像巴赫这样虔诚的新教徒，《圣经》里的话是神圣的，即使是德语译本也一样，我们不应认为，巴赫在作曲时要“数”音符或小节的数目。在他创作时，在一个音符还没写在纸上之前，数字和整个乐谱就在他脑袋里出现了。巴赫试图借由加进相符一致的办法，更加接近造物主的普遍和

谐。这样他便找到一个理由,把他的作品献给"上帝的伟大光荣"。

希尔施(Artur Hirsch)
《纪念约翰·塞巴斯蒂安·巴赫诞辰三百周年》
《音乐杂志》第 381 – 382 期,1985 年

数目与《圣经》

在《约翰受难曲》中,所有的咏叹调和叙事乐段 (尤其是关于耶稣的歌词),都参考《圣经》的出处。这些出处由持续低音的音符数目来表示。

这种情况从第 2 分曲便已开始。耶稣宣布 (7 个音符) 他即将受刑,根据《诗篇》第七篇写成:"看恶人在准备作恶,所怀的是毒害,所生的是死亡。"(VII,14)第 8 分曲(24 个音符): 耶稣宣布拿香膏的女人无罪:"谁能登上圣山?谁能站在圣所?就是手洁心清的人。"(XXIV,3 – 4)

第 9 分曲,咏叹调 (19 个音符): 对洒出的香膏的评论。《诗篇》第 19 篇说上帝的评判比 "蜂房下滴的蜜甘甜," (XIX, 10) 并按他的方式和门徒一起评论:"你拦阻仆人不傲慢地评判。我便完全免犯大罪。"(XIX,13)

第 15 – 17 分曲,宣叙调继续。耶稣命令准备逾越节,他说:"我的时候到了" (九个音符),然后他宣布有个门徒背叛 (五个音符):"上帝厌恶好人流血和要欺诈的人。"(V,6)…

第 20 分曲,宣叙调。耶稣向门徒宣布,他们要为他受苦,但是他将复活 (34 个音符)。"义人常有苦难 (上述 XXXIV, 19),但是上帝总是救他脱离苦难。"在这个乐段里,耶稣引用《圣经》:"我打牧人,羊就分散。"这句语录不是摘自《诗篇》,否则巴赫肯定会参考引用的 (这句语录在《撒迦利亚书》XIII,4 内)。

第 22 分曲,宣叙调。耶稣预言彼得不认得他 (6 个音符)。"求你可怜我(上述 VI,2),因为我软弱。"

第 27 分曲,宣叙调。耶稣要求天主将圣餐杯撤去,但他自己说准备按他的意愿做 (11 个音符)。《诗篇》第 11 篇表示在厄运前不逃避:"你们怎么对我说,你当像鸟飞往山去。看哪,恶人弯弓,把箭搭在弦上,要在暗中射那心里正直的人。"(XI,12)

第 28 分曲,咏叹调 (23 个音符)。这段咏叹调在评述基督殒落时,结论是"这样他使我们从虚弱中恢复过来,因为这样为敬爱的上帝喜欢"。"我虽行过死荫的幽谷(上述 XXIII, 4) 也不怕遭害,因为你与我同在。"

第 30 分曲,宣叙调。"你们守夜并且祈祷吧," 耶稣说,"以便不受引诱。"他自己又向天主祈求一次。这两段话都有 9 个音符。"上帝是受压迫的人的庇护所 (根据上述 IX, 9),在患难时做庇护所。"

沙耶,出处同上

巴赫之后的巴赫

“巴赫之后”有两个现象
极为突出：
一是这位音乐家的才华
由他4个儿子延续下来。
这4个儿子成就斐然，使音乐
随着古典主义向前过渡。
另一个现象是将近一个世纪
——除音乐家对巴赫
始终表示尊崇外——
他几乎被人遗忘，至少
遭到一定程度的冷落。

巴赫的4个儿子，卡尔·菲利普·埃曼努埃尔、威廉·弗里德曼、约翰·克里斯蒂安和约翰·克里斯托夫·弗里德里希，是真正有才能的音乐界著名人物。他们把父亲的遗传和个人的真实才能融合一起。

巴赫之子

人们似乎还没有充分意识到，约翰·塞巴斯蒂安在音乐的一个重大转折时期，如何经由他的4个儿子，决定了音乐的发展进程。在从巴罗克时代向维也纳古典主义过渡中，他们都是主将。……

这些情况里有个代表性人物，就是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的次子，卡尔·菲利普·埃曼努埃



埃曼努埃尔（1714—1788）。



弗里德曼（1710—1784）。

尔。从长远的角度看，他是巴赫 4 个儿子中最无足轻重的。他是感伤主义(Empfindsamkeit)时期——一个过渡时期——的典型代表，最著名，也最受人议论。1714 年 3 月 8 日，他生于魏玛。他在莱比锡圣托马斯学校求学，从初中三年级念到高中三年级(1730 年)。翌年，他入大学攻读法律，后来又在奥得河畔法兰克福继续学业。从 20 岁起，他便以演奏乐器、教学和作曲崭露头角。菲利普·埃曼努埃尔没有听从父亲的叮嘱，到富有的贵族家里当教师和顾问。他于 1738 年进入普鲁士王储——未来的弗里德里希二世——的管弦乐队。……

卡尔·菲利普·埃曼努埃尔在世时，他的作品比他几个兄弟的作品流传得要广。究其原因，一方面因为他在音乐活动中扮演要角，另外，他与当时的品味非常贴近。……

当时埃曼努埃尔的大部分作品所以深受欢迎，而今天却被看作过渡时期的音乐家，原因是一样的。至于塞巴斯蒂安的长子威廉·弗里德曼，他的情况则完全不同。现在人们似乎才终于发现他的真正才智。弗里德曼于 1710 年 11 月 22 日圣塞西尔节(Saint – Cécile)生于魏玛，在克滕开始学习古典语言、文学，后来又在莱比锡继续学业。……弗里德曼主要受他父亲栽培，擅长演奏键盘乐器。1726 至 1727 年，他在梅泽堡(Merseburg)师从格劳恩(J. G. Graun)，此后似乎在小提琴方面也有



弗里德里希(1732—1795)。



克里斯蒂安(1735—1782)。

精湛的造诣，因为他特别擅于演奏他父亲谱写的小提琴奏鸣曲和组曲。

更令人惊奇的是这位作曲家的早熟。克滕宫廷里有一座时钟，钟上有一架小的机械管风琴，能演奏18段小乐曲。传统上都认为这是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的作品。这座时钟如今已不存在。但是克卢格哈特（August Klughardt）写于1897年的笔记，却使我们了解到这些乐曲的由来。很显然，这全部乐曲都属于巴赫长子的独特风格。我们知道，巴赫于1723年离开克滕，当时弗里德曼只有12岁，BWV Anh 133－150这些乐曲说明这个男孩惊人的早熟。……

弗里德曼的大部分作品都未出版，甚至不为人所知。……

第二次世界大战结束时，他的大部分乐谱都已散失，但是两首d小调交响乐、D大调和F大调交响乐、以及g小调组曲（在他父亲名下的BWV中仍可见到）却是极其独特之作……

流传下来的有11首奏鸣曲，都属于形式已成熟的作品，其结构也明显转向这种体裁。还有11首赋格曲，其中8首曾发表过。但是出版商把他们认为“错误”的地方，都加以“改正”，因而大大削弱其颇具个人特色的风格。他还留下13首波兰舞曲，我们还鉴别出另外还有大约20首。……



他所写的管弦乐伴奏的单或双钢琴协奏曲，在维也纳古典主义之前，是这类协奏曲中最早、最重要的乐谱。弗里德曼有一份乐谱甚至已按19世纪的形式写了交响曲的一个乐章，这时便已超越古典主义。

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的倒数第二个儿子，无疑（也是很难以理解地）最为人所忽视。

乐长第二次结婚后，约翰·克里斯托夫·弗里



德里希于 1732 年 6 月 21 日生于莱比锡。他和他的兄弟们一样,也受父亲栽培,在圣托马斯学校求学,然后在本城的大学里攻读法律。与他的兄弟不同(也与他父亲不同)的是,他一开始就找到自己的道路,这在他的家族中是独一无二的。他循着这条道路平平静静度过一生,这也是全家里独一无二的。18 岁时,他开始在比克堡(Bückeburg)为威廉·冯·绍姆堡-利珀伯爵 (comte Wilhelm von Schaumburg-Lippe)服务。这座位于西发里亚城下的华丽府第,他只离开过一次。1778 年,他到伦敦探望了弟弟约翰·克里斯蒂安。1758 年他结婚时,已是受伯爵府第正式任命的乐队指挥、作曲家。……他的乐曲令人感到亲切自然,曲风通俗朴素。他是巴赫的儿子中的舒伯特。他以《余暇乐曲》(*Musikalische Nebenstunden*)为题发表一系列休闲乐曲,目的就是将音乐欣赏的享受提至最高,而将欣赏音乐的困难减至最低。……

约翰·克里斯蒂安 1733 年 9月 5 日生于莱比锡。约翰·塞巴斯蒂安死后,他随威廉·弗里德曼去柏林。卡尔·菲利普·埃曼努埃尔在那里继续栽培他,直到 1756 年。后来,他随乌特勒蒙 (Outre-Monts) 的一个女歌唱家去了意大利。他在意大利和帕德雷·马提尼(Padre Martini)在博洛尼亚工作。他信奉了天主教,经利塔伯爵 (comte Litta) 的大力保荐,成为米兰大教堂的风琴师。利塔伯爵向他预订一首大型的安魂曲,其中有独唱、二部合唱团和乐队。1760 年,在圣方济各教堂 (San Francesco) 演出时,给人留下深刻印象。他最初的几出歌剧使他在意大利一举成名,两年后,他到了英国。

作为皇家剧院 (King's Theatre) 和伦敦其他一些剧场作曲家,约翰·克里斯蒂安与他父亲的学生卡尔·弗里德里希·阿贝尔合作,于 1764 年举行了一系列著名的"巴赫-阿贝尔音乐会"。这是最早的预订座位的音乐会组织之一,也是第一次公开在音乐会中演奏钢琴协奏曲。1782 年 1 月 1 日他在伦敦去世,时年 47 岁。

他的作品为音乐界所知的还是很少,但由这些作品已可看出巴赫的这个儿子也是一位音乐大师,是古典主义时期最有原创性的人物之一。他常常显得轻浮佻巧,著重外表,易于亲近,因为他处心积虑地想要在事业上获得成功,有时对待音乐界的朋友也取捷径讨人欢欣……

我们知道巴赫的 4 个儿子都精通音乐,粗略地研究一下他们的事业,可看出两个世界的共存和融合:一是《马太受难曲》的世界,一是《女人心》(*Cosi fan tutte*)的世界。这是莫扎特应奥地利皇帝之邀而写的两幕喜歌剧。莫扎特与弗里德曼及巴赫的

其他几个儿子（他们的身份各不相同），都曾想把旧世界和新世界融合在一起，形成一个天衣无缝的整体。

旧世界指的就是在巴罗克时期，使用对位法的风格已达到巅峰，而未来的浪漫主义就是喧嚣的新生世界，在最初的狂飙突进运动(Sturm – und – Drang)时它已露出兆头。和惯常一样，巴赫几个儿子只完成一半的事业，而莫扎特成功了。但是有意义的是，莫扎特从弗里德曼·巴赫那里获得启发，在圣乐方面实现了理想的融合，使“天平上的两个秤盘得到平衡”(20 世纪法国艺术史家福西永〔Henri Focillon〕语)。人们可能会问，如果没有约翰·塞巴斯蒂安·巴赫几个儿子的帮助，莫扎特是否能够成功？也就是说归根到底，如果没有巴赫四个儿子的充分发展，巴赫家族在两个世纪中积累起来的潜在力量，莫扎特是否能够成功？

卡尔·德·尼斯(Carl de Nys)

《音乐杂志》第 381 – 382 期

1985 年

巴赫身后发生的重要事件，是广大公众认同他的宝贵标志。

巴赫死后年表

1754 年：开始有人写约翰·塞巴斯蒂安·巴赫传略和简短评论。卡尔·菲利普·埃曼努埃尔·巴赫和阿格里科拉出版《名人追思录》。

1760 年：安娜·玛格达莱娜·巴赫在极端贫困中死于莱比锡。

1763 年：低能的戈特弗里德·海因里希·巴赫在其胞姐阿尔特尼科尔(Altnickol)家死去，年 39 岁。

1764 – 1765 年：莫扎特一家（沃尔夫冈时年 8 岁）在伦敦结识约翰·克里斯蒂安·巴赫。

1765 年：菲利普·埃曼努埃尔在柏林发表其父一本四声部圣咏曲集，并作序。后来，他与基恩贝格(Kimberger) 在布赖特科普夫出版社(chez Breitkopf)出版约翰·塞巴斯蒂安·巴赫配伴奏的赞美歌丛书，丛书共收 371 首歌，分 4 卷出版(1784 – 1787 年)。

1774 年：腓特烈二世向匈牙利女王玛丽·泰雷兹 (Marie – Thérèse) 的大使范·斯维滕男爵 (Baron Van Swieten)推荐巴赫的乐曲。巴赫的长女卡特琳娜·多罗西娅·巴赫在莱比锡去世，终年 65 岁。

1774 – 1775 年：福克尔与卡尔·菲利普·埃曼努埃尔·巴赫通信，准备撰写约翰·塞巴斯蒂安·巴赫传记。

1781 年：莫扎特在维也纳定居，不时去拜访范·斯维滕男爵。莫扎特对《平均律钢琴曲集》印象极



演出《马太受难曲》,1885 年 5 月 16 日。

为深刻。他在给父亲、姐姐的信中谈及此事(1782 – 1783 年)。巴赫的第 11 和第 19 个孩子、伊丽莎白·尤利亚娜·阿尔特尼科尔和约翰娜·卡罗琳娜·巴赫(Johanna Carolina Bach)在莱比锡去世。……

1782 年：波恩宫廷风琴师尼弗(Christian Neefe)对《平均律钢琴曲集》的评价很高，让他年轻的学生路德维希·范·贝多芬(Ludwig van Beethvon)学习……

约翰·克里斯蒂安·巴赫在伦敦逝世,终年 46 岁。

莫扎特将巴赫的赋格曲改编为弦乐四重奏:K405。

1784 年：威廉·弗里德曼在柏林逝世,终年 74 岁。

1786 年：埃曼努埃尔在汉堡指挥演奏《B 调弥撒曲》信经。

1788 年：卡尔·菲利普·埃曼努埃尔在汉堡逝世,终年 74 岁。

1790 年：菲利普·埃曼努埃尔·巴赫遗产中手稿及印刷乐曲大拍卖，为此在汉堡和哈勒印制了目录册。

1795 年：约翰·克里斯托夫·弗里德里希·巴赫在比克堡逝世，享年 63 岁。

1800 年：《大众音乐报》创始人兼社长罗赫利茨(Friedrich Rochlitz)发表感人的号召，呼吁救助约翰·塞巴斯蒂安·巴赫最小的女儿，贫病交加的蕾吉娜·苏珊娜(Regina Susanna)。

1801 年：3 个出版商出版《平均律钢琴曲集》：波恩的西姆罗克(Simrock)（贝多芬的老师尼弗校阅本），苏黎世的纳格利(Nägeli)，莱比锡的霍夫迈斯特(Hoffmeister) 和屈内尔(Kühnel)(贝多芬是这一版本最初预订者之一)。

1801 – 1806 年： 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫：《羽管键琴曲全集》(原文如此)由霍夫迈斯特和屈内尔在莱比锡出版,全集共 14 卷。

1802 年：西姆罗克出版《小提琴独奏

奏鸣曲和组曲》BWV 1001 – 1006，纳格利出版《赋格的艺术》。

霍夫迈斯特和屈内尔在莱比锡出版福克尔的著作，这是第一部较有重要意义的巴赫传记：《论约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的生平、艺术及其作品》。

1802 – 1803 年：在莱比锡布赖特科普夫和哈特尔出版社（chez Härtel）出版《经文歌》BWV 225 – 230。

1805 年：第二次拍卖卡尔·菲利普·埃曼努埃尔·巴赫遗产中的手稿。

1809 年：约翰·塞巴斯蒂安·巴赫最小的女儿蕾吉娜·苏珊娜在莱比锡去世。

1821 年：布赖特科普夫出版社出版清唱剧《我们的上帝是坚固的堡垒》BWV 80。这是除去1708年出版的 BWV 71 外，首次出版巴赫的清唱剧。

1829 年：在策尔特合唱协会（Singakademie de Zelter）赞助下，3 月 11 日和 3 月 21 日在柏林演奏《马太受难曲》，由门德尔松（Felix Mendelssohn）指挥。4 月 17 日圣周五，又由策尔特指挥再次演出。

浪漫派音乐家发现巴赫是音乐的救星，他把音乐从古典形式主义束缚下解放出来。

同年，门德尔松在伦敦圣保罗大教堂管风琴上演奏巴赫的作品。

1833 年：合唱协会在柏林演唱《约翰受难曲》。

1835 年：在柏林的合唱协会赞助下，在法兰克福第一次演出《B 小调弥撒曲》。

1837 年：出版商彼得斯（Peters）着手出版 16 卷集羽管键琴作品集。

1840 年：门德尔松在莱比锡托马斯教堂举行音乐会，用管风琴演奏巴赫作品。翌日，舒曼写了一篇热情洋溢的文章，文章的开



卡萨尔斯。

头说："我要用永远铭记在心的话写昨晚的这一页。"

1843 年：门德尔松献给巴赫的纪念雕像在莱比锡揭幕。

1844 – 1847 年：彼得斯出版巴赫管风琴作品 7 卷集。

1849 年:伦敦"巴赫学会"成立。……

1850 年:巴赫逝世 100 周年。"巴赫协会"成立，其宗旨是出版考订本作品全集。……第一卷于1851年出版，直到 1900 年该协会解散时,全书出齐(共 46卷)。

1873 – 1879 年：施皮塔:《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫》出版。这部不朽著作至少在 50 年内，是出版巴赫所有著述的起点和蓝本。

1884 年：在爱森纳赫乔治教堂前面的约·塞·巴赫雕像揭幕。……

1896 年:在克莱曼蒂(Clementi)遗产的手稿中，发现《平均律钢琴曲集》第二卷手稿真迹。

1900 年:"新巴赫协会"成立,其宗旨有三：1. 在布赖特科普夫和哈特尔出版社赞助下，继续原巴赫协会的出版活动，出版年刊《巴赫年鉴》；2. 举办年度巴赫节；3. 举行纪念活动，促进研究。音乐出版物从 1900 年至 1952 年一直继续出版。

1906 年:新巴赫协会购买了爱森纳赫市巴赫故居，据说就在该市弗劳恩普兰街(Frauenplan)21 号。

1944 – 1945 年：大部分与巴赫的生活和作品有关的房屋、纪念物和风琴,均毁于猛烈的炮火。不久后许多遗迹得以妥善修复。

1950 年:施米德尔(Schmieder)的主题目录(BWV)出版。

1955 年：新版巴赫作品集第一卷《B 调弥撒》出版，附有斯门德(F. Smend)的重要研究论述。

根据罗兰·德·康代
《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫》摘编
1984 年

巴赫不断引起人们的重新重视。每次演奏他的作品都不能说是"过时的"……请看这两次令人难忘的演奏。

卡萨尔斯:《大提琴组曲》

这一天,我父亲送给我第一把成人用的大提琴! 我终于拥有了这件梦寐以求的乐器,我多么自豪啊! 随后,我们在码头附近的一家乐谱老店停下来。我在一包乐谱中翻找了几分钟,发现了一本乐谱,由于岁月久远,纸张已经泛黄,书角也折损了。封面上的书名写的是:约翰·塞巴斯蒂安·巴赫《大提琴独奏组曲六首》。我简直不敢相信自己的眼睛! ……我根本不知道有这几首组曲,从来没有人——甚至包括我的老师们——向我提起过这些组曲。顿时我竟然忘记

为什么要到这家店里来了。我心里只想着这几页折皱的纸。我目不转睛,不停地用食指抚摸着它们。这个场景始终铭记在我心中。直到现在,我一看见这本《大提琴组曲》的封面,便觉得又回到巴塞罗那的老店里,那里有点发霉和盐水的味道。我用胳臂紧夹着宝贵的乐谱,匆匆回到家里,仿佛那是王冠上的宝石。我反反复复不知读了多少遍。从那天起,80年已经过去,但是这次发现使我感到的惊异却与日俱增。巴赫的组曲给我启开新世界的大门。我怀着难以描述的喜悦,开始演奏起来。这些组曲成为我最喜欢的曲目,我反复钻研、演奏,12年如一日,不曾间断。12年,是的,12年即将过去,我还没有勇气在公众场合演奏任何一首组曲。到目前为止,没有一位小提琴家——也没有任何一位大提琴家——曾从头到尾演奏过这些组曲。这些演奏者只满足于拉奏其中的一个乐章,一首萨拉班德舞曲(Sarabande)、一首加伏特舞曲(Gavotte),或是一首小步舞曲(Menuet)。而我呢,我全都演奏了:前奏曲和五种速度的舞曲。由于不断重复演奏,我越来越能让每一部分都如浑然一体,结构和节奏优美,也凸显出其精妙的艺术和整体的有力架构。有人曾一直认为这些组曲是机械式作品,拘谨刻板,缺少热情。这是多么错误的看法!组曲中每一首都闪烁着诗意和高贵的光辉,怎会觉得有冷淡的痕迹呢!这些组曲是巴赫作品中的精华,而巴赫是音乐中的精华。

西班牙大提琴家卡萨尔斯

《向卡恩叙述我的一生》

(Ma vie racontée à A. E. Kahn)

1970年

是钢琴或羽管键琴,问题是真是假?

蒙桑容(Bruno Monsaingeon):在巴赫的乐曲中用钢琴而不用羽管键琴,您对这个问题有何看法?

古尔德:……在巴赫看来,钢琴是一种非常出色的乐器,问题是要以某种方式利用它。我非常想用羽管键琴录制巴赫的作品,这要容易得多,无疑我可以少用一半时间。由于羽管键琴没有像钢琴那样的特性,我可以不必为强调其特征而反复地录音。用钢琴可能有许多不便之处。如果要避免这些麻烦,特别要达到内部声音的高度均衡,就需要敏锐和细心的处理,而羽管键琴则根本无此需要。不过这并不意味着钢琴这种乐器,更忠实于人的构思。在20世纪,我使用的那种钢琴不断发展演变,它已具有相当接近羽管键琴的音响特点,我对此是不大以为然的。尤其和目前颇受欢迎的钢琴的声音相比,我更喜欢非常优美、非常细腻的声音。这也就是说,现在的这种声音使钢琴成为最理想的媒介物,

从肖邦一路演奏到俄国的拉赫玛尼诺夫(Rachmaninov)。我请人调整了我演奏的钢琴的机械构造——特别是那架我用来进行所有录音的钢琴——以便使钢琴机械构造比规定的标准反应更快。钢琴机械像没有动力辅助转向装置的汽车机械一样；是你在驾驶汽车,而不是汽车驾驶你。这就是用钢琴演奏巴赫作品的诀窍。你需要有这种直接反应的能力，控制所有组成部分最精细的特征的能力。

蒙桑容：尽管如此，您用来演奏巴赫任何乐曲所使用的乐器,实际上这乐曲并不是为这种乐器写的。

古尔德：我想在这方面，我并不觉得自己要采取守势,也不应寻找什么辩词。我确信,钢琴具有许多非常适合巴赫乐曲的特色,这是其他乐器表现不出来的。归根结底,这一切都归结为一个问题,就是要知道如何利用各种因素,它们就在乐曲本身遵循的参数范围内运转。

蒙桑容：有人常常提出两个互相矛盾的论点:一个是说如果巴赫有一架钢琴,他肯定会利用的。

古尔德:这是一定的。他是个讲求实际的人。在他晚年,他在腓特烈大帝的宫廷里,看到一架西尔伯曼制作的钢琴,他的反应是积极赞成的。但是，无论从哪方面来说，这都不是非常有说服力的论点,因为他在腓特烈宫廷里看到的粗笨的家伙,和我们今天见到的钢琴全然不同,两者不可能相互比较。

蒙桑容:是的。另一个论点就是巴赫不了解钢琴……因此除了他熟悉的羽管键琴和古钢琴,如果有人用其他乐器演奏他的乐曲,就等于扭曲了他的乐曲,使乐曲不能在巴赫设想的声音氛围内说话。

古尔德:嗯! 是的,另一种论点确



古尔德。

是这样说的，不过我认为这就有点胡说八道了，布鲁诺。因为如果情况确实如此，那么这就是说，巴赫所关心的问题，是作为作曲因素的音色和响度问题。那样他就成了乐器的奴隶，为乐器而写作了。实际上情况并不是这样的，有许多例子可以证明情况恰恰相反。

蒙桑容：您想到的是《小提琴协奏曲》吗？

古尔德：是的。他为 E 大调小提琴乐曲写的东西，又在 D 大调钢琴曲中出现。在清唱剧或在管风琴曲中，也可见到协奏曲的某些乐章，几乎一个音符也不差地出现，这样的例子是不胜枚举的。

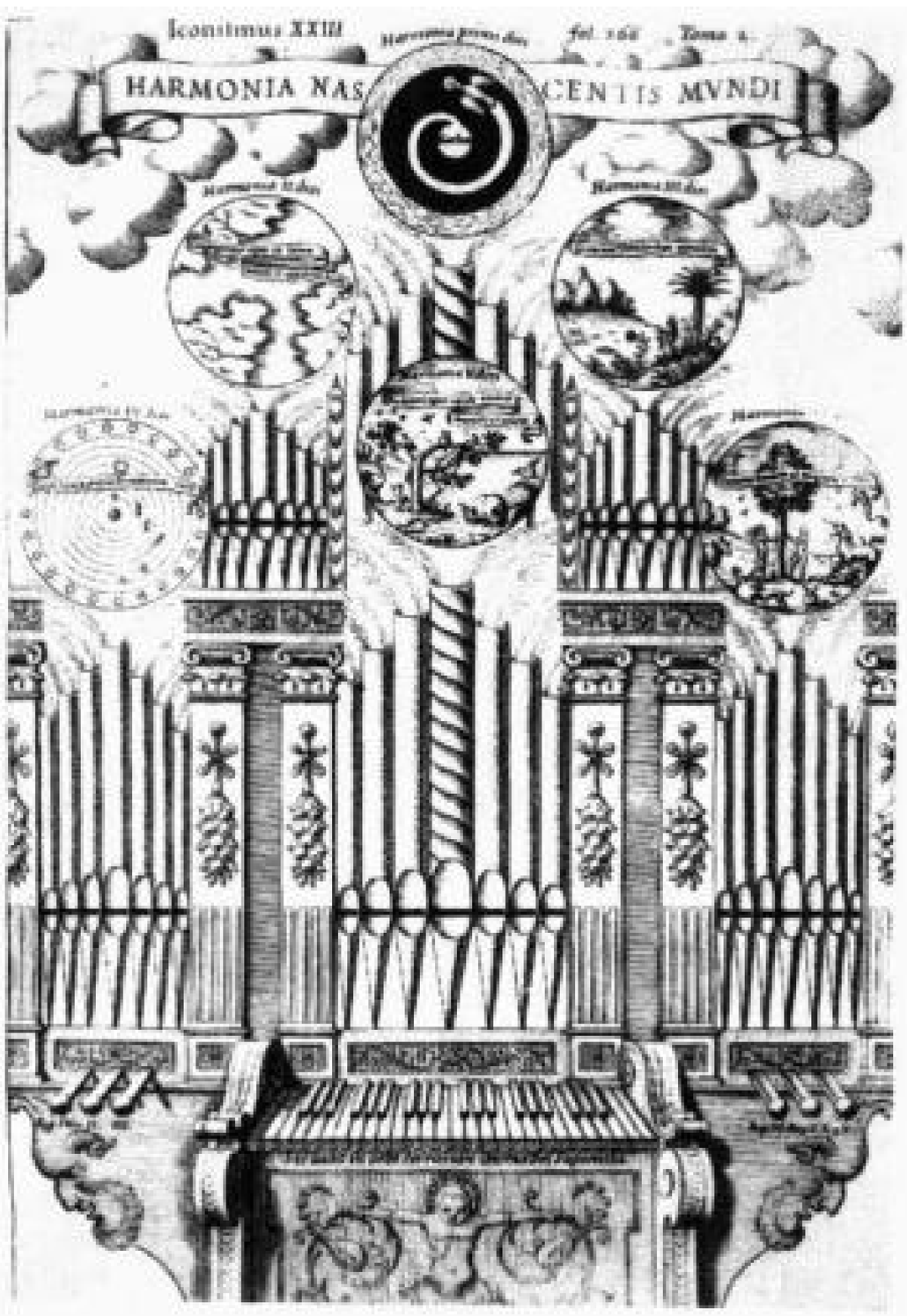
说实在的，我只知道一个很重要的相反的例子，并且是惟一的一个例子，这就是《勃兰登堡协奏曲》……

蒙桑容：因为这首协奏曲的乐器法非常特殊、非常确切……

古尔德：的确是这样。而且我认为在巴赫的作品中，如果说这首协奏曲是惟一能继续存在的，那么我们就有理由认为，协奏曲的作者是巴罗克时期像马勒 (Gustav Mahler) 一类的人。但在这里，巴赫又利用了为三个独奏——两枝长笛和一把小提琴——写的《第四协奏曲》，把它改编为两枝长笛和一部羽管键琴，这时羽管键琴取代了小提琴的声部。这是一个补充的例证，说明巴赫准备按照已有的音乐设备去作曲，不论是些什么乐器。因此我怀疑，如果他了解钢琴的话，他会迫切地想知道，钢琴是否歪曲了乐曲中某些特定的发声意图。……

蒙桑容：不过，格伦，您总不会给魔鬼当辩护人，认为钢琴比羽管键琴或古钢琴更适合这种乐曲吧？

古尔德：不。我对这个问题完全不感兴趣，我想巴赫也是如此。可是，我非常支持一种看法，认为在某些情况和在某些曲目里，钢琴比羽管键琴更接近巴赫的构思。所有的小提琴和钢琴奏鸣曲，或是大提琴和钢琴奏鸣曲，实际上都是三重奏奏鸣曲，而键盘乐器承担三重奏中三分之二的内容。认为羽管键琴和钢琴一样，总能平衡小提琴，这种看法是完全不实际的。羽



管键琴永远不可能和钢琴一样，让你对结构的演奏手法听得同样清楚，甚至把低音加倍也是一样。……要知道，我在这样一个时代长大的——第二次世界大战后最初的年代——那时巴罗克风格的复兴开始留下了痕迹。……

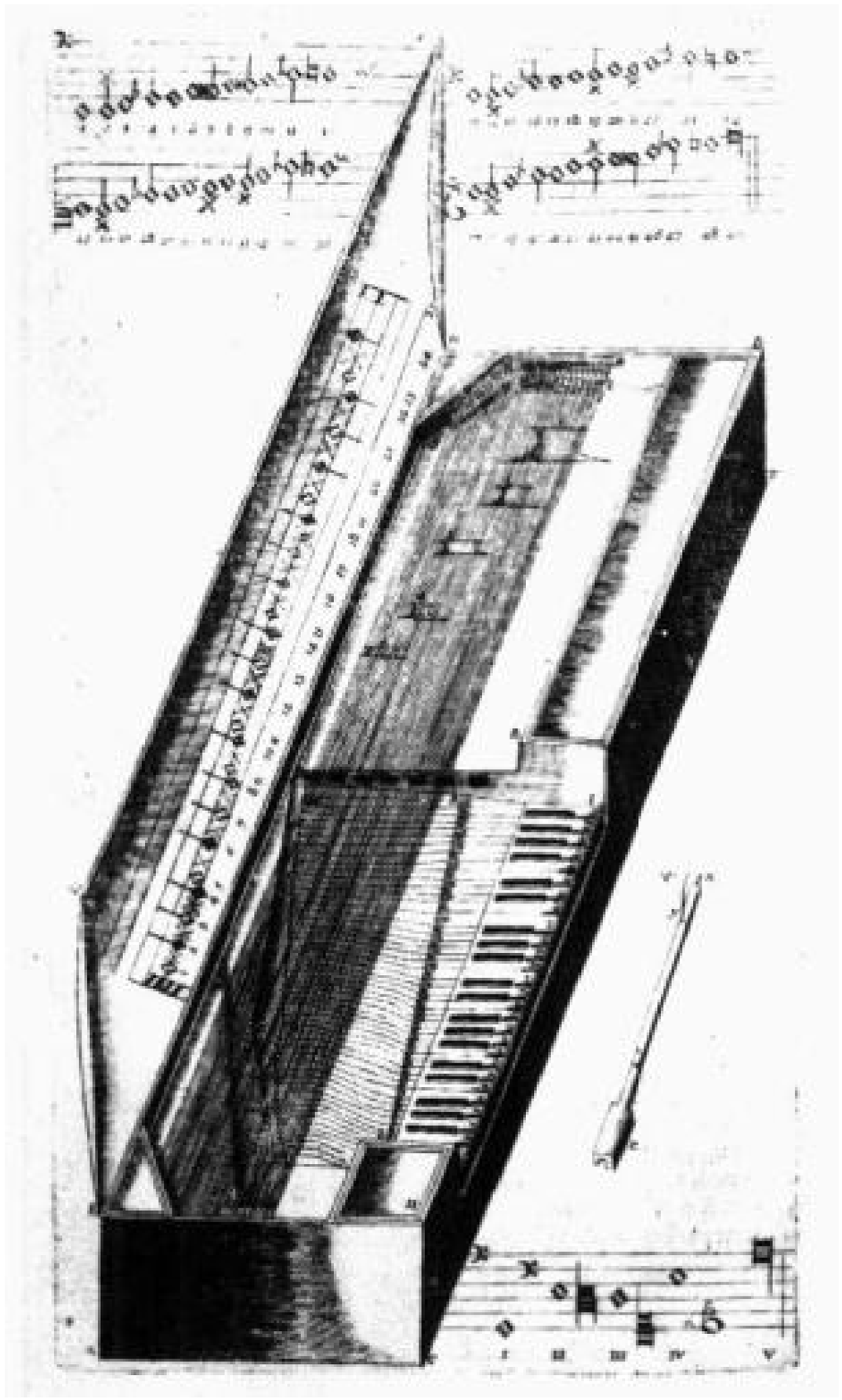
尽管如此，爱乐者还是改变了看法，又回到过去的时代，又回到巴赫更朴实的观念上来。他们还没到步步为营、顾虑重重的荒谬地步，而这在今天似乎是一种时尚。爱乐者并不关心把各种乐器调音到440或410,或哪种武断的音域……。问题并不是非得恢复乐器的本来面貌，像巴赫熟悉的那些乐器一样。重要的是我们要深入体会各种乐器的特点，因为这些乐器的特点造就出他的思想——羽管键琴的亮度，巴罗克管风琴清晰、分弓的声音——让这些乐器的特点渗透我们的意识，几乎像下意识似地影响分句的方式,随时影响我们的演奏方式。

关于独奏方面的曲目，我认为现在产生了一种过分的反应。有人认为，只有用羽管键琴或古钢琴（这是目前的倾向)演奏才有真实性的印记,这完全是音乐学的似是而非的论调，而且也是一种极其不公正的区分。因为就我所知,没有人提出过抱怨,说怎么老是用现代钢琴演奏肖邦的乐曲。可能现代的钢琴与肖邦使用的那类钢琴，以及肖邦的钢琴与羽管键琴，都有许多共同之处。现在已不大听到有人说发起什么伟大运动，恢复普莱埃尔(Pleyel)的钢琴。但我们仍然开始看到，有人用普莱埃尔式古老钢琴演奏肖邦的乐曲。如果这种情况继续下去的话,也许过不了多久,除了拉赫玛尼诺夫的《第三协奏曲》之外，当代钢琴曲就没什么可演奏的了。

古尔德

《系列对位法作品》

1985年



在《平均律钢琴曲集》之前100年，梅森在他的《通用和声学》中,已经主张使用均等的半音。

唱片分类目录

现就部分唱片分类目录作一介绍，作品及演奏之方式均予考虑。每一作品至少列出两种演奏方式：一是用现代乐器的“古典”演奏法，一是用当时乐器的“巴罗克”演奏法（前面注有字母 B），两种演奏都有激光唱片（CD）。

声乐作品

《宗教清唱剧》

两种教堂清唱剧全集版：斯图加特巴赫乐团，指挥：里林（Rilling）。

（B）莱昂哈特乐团（Leonhardt Consort）和维也纳音乐和声乐团，指挥：哈农库特和莱昂哈特（Leonhardt）。

（B）《挽歌》，BWV 198 和 21，42，78，皇家小教堂，声乐团，指挥：黑赫卫格（Herreweghe）。

《D 大调圣母赞歌》，BWV 243

慕尼黑巴赫合唱团和管弦乐队，指挥：里希特（Richter）。斯图加特巴赫乐团，指挥：里林。

（B）皇家小教堂，音乐团，指挥：黑赫卫格。

（B）维也纳音乐和声乐团，指挥：哈农库特。

《耶稣圣诞神剧》，BWV 248

斯图加特室内乐团，指挥：明兴格尔（Münchinger）。

（B）音乐和声乐团，指挥：哈农库特。

（B）英国巴罗克独唱、独奏乐团，指挥：加德纳（Gardiner）。

《世俗清唱剧》

咖啡清唱剧和农民清唱剧，BWV 211 和 212，指挥：马里纳（Marriner）。

《经文歌》，BWV 225 至 231

斯图加特巴赫乐团，指挥：里林。

（B）音乐和声乐团，指挥：哈农库特。

《圣约翰受难曲》，BWV 245

斯图加特室内乐团，指挥：明兴格尔。

（B）英国巴罗克独唱，独奏乐团，指挥：加德纳。

（B）皇家小教堂，声乐团，指挥：黑赫卫格。

《圣马太受难曲》，BWV 244

斯图加特巴赫乐团，指挥：里林。

（B）音乐和声乐团，指挥：哈农库特。

(B)皇家小教堂,声乐团,指挥:黑赫卫格。
(B) 英国巴罗克独唱,独奏乐团,指挥:加德纳。

《b 小调弥撒曲》,BWV 232
斯图加特室内乐团,指挥:明兴格尔
斯图加特巴赫乐团,指挥:里林。
(B) 维也纳音乐和声乐团,指挥:哈农库特。
(B)皇家小教堂,声乐团,指挥:黑赫卫格。

管风琴乐曲,BWV 525 至 771

三种全集参考版:沙皮伊(Chapuis),伊苏瓦尔(Isoir),阿兰(Alain)。
托卡塔曲和赋格,BWV 565 至 590,
阿兰。
乐曲选,瓦尔夏。

键盘乐器

《平均律钢琴曲》,BWV 846 至 893
古尔德(钢琴)。
里希特(钢琴)。
莱昂哈特(羽管键琴)。
库普曼(Koopman)(羽管键琴)。

《戈德堡变奏曲》,BWV 998
古尔德(钢琴)。
蒂波(Tipo)(钢琴)。
莱昂哈特(羽管键琴)。
罗斯(Ross)(羽管键琴)。

《创意曲和交响曲》,BWV 772 至 801
尼古拉耶娃(Nikolaieva)(钢琴)。
吉尔贝(Gilbert)(羽管键琴)。

《英国组曲》,BWV 805 至 811
古尔德(钢琴)。
莱昂哈特(羽管键琴)。

《法国组曲》,BWV 812 至 817
古尔德(钢琴)。
莱昂哈特(羽管键琴)。
库普曼(羽管键琴)。

《组曲》,BWV 825 至 830
古尔德(钢琴)
降 B 调组曲,利帕蒂(Lipatti)(钢琴)。
莱昂哈特(羽管键琴)。
罗斯(羽管键琴)。

《意大利协奏曲》,BWV 971
古尔德(钢琴)。
尼古拉耶娃(钢琴)。
莱昂哈特(羽管键琴)。
罗斯(羽管键琴)。

其他独奏乐器

《鲁特琴组曲》,BWV 995 至 997,

1006a
威廉斯(Williams)(吉他)。
霍普金森·史密斯 (Hopkinson Smith)(鲁特琴)。

《小提琴奏鸣曲和组曲》,BWV 1001 至 1006
20 世纪俄裔美籍小提琴家米尔斯坦(Milstein)。
20 世纪美国小提琴家梅纽因(Menuhin)。
20 世纪美国小提琴家海费兹(Heifetz)。
库伊肯(Kuijken)。

《大提琴组曲》,BWV 1007 至 1012
托尔特利耶(Tortelier)。
卡萨尔斯。
比尔斯玛(Bilsma)。

室内乐

《长笛奏鸣曲》, BWV 1013, 1020, 1030 和 1035
20 世纪法国长笛演奏家朗帕尔(Rampal)(长笛)
布吕根(Bruggen)(吹口长笛)

《小提琴和钢琴奏鸣曲》,BWV 1014 至 1019,
《小提琴和通奏低音奏鸣曲》, BWV 1021 至 1024
库伊肯和莱昂哈特 (小提琴和羽管键琴)。

《低音古提琴和钢琴奏鸣曲》, BWV 1027 至 1029
卡萨尔斯和鲍姆加特纳(Baumgartner)(大提琴和钢琴)。
库伊肯和莱昂哈特 (低音古提琴和羽管键琴)。

《奏鸣曲三重奏》, BWV 1036 至 1039
伦敦巴罗克乐团。

管弦乐队作品

《管弦乐组曲》,BWV 1066 至 1069
圣马丁学院 (Academy of Saint - Martin - in - the - Fields), 指挥: 马利纳。
斯图加特室内交响乐团,指挥:明兴格尔。
(B) 维也纳音乐和声乐团, 指挥: 哈农库特。

《勃兰登堡协奏曲》, BWV 1046 至 1051
圣马丁学院,指挥:马利纳。
独唱、独奏乐团,指挥:莱昂哈特。
古代音乐学会, 指挥: 霍格伍德(Hogwood)。

《长笛、小提琴、羽管键琴和交响乐队协奏曲》,BWV 1044
(B) 布吕根, M·和G·莱昂哈特, 莱昂哈特乐团。

《小提琴、双簧管和交响乐队协奏曲》,BWV 1060
克雷默(Kremer),霍利格(Holliger),圣马丁学院,指挥:马利纳。
(B) 施罗德 (Schröder), 海伦斯(Hirons),哈默(Hammer),古代音乐学会,指挥:霍格伍德。

《双簧管、羽管键琴和交响乐队协奏曲》,BWV 1059
(B)克拉昂(Kraan),莱昂哈特,莱昂哈特乐团(收在羽管键琴全集内)

《小提琴协奏曲》, BWV 1041 至 1043
帕尔曼 (Perlman), 楚克曼(Zuckerman)。
梅纽因, 20 世纪罗马尼亚小提琴家埃内斯库(Enesco)。
(B)施罗德,海伦斯。

《钢琴协奏曲》,BWV 1052 至 1065
全集,莱昂哈特和莱昂哈特乐团。

《双钢琴协奏曲》, BWV 1060 至 1062
哈斯克尔(Haskil),安达(Anda)(钢琴)。
平诺克(Pinnock),吉尔贝(羽管键琴)。

《写给三架钢琴的协奏曲》, BWV 1063 至 1064
贝洛夫(Berof),里古托(Rigutto),科勒德(Collard)(钢琴)。
莱帕德(Leppard),戴维斯(Davis),莱杰(Ledger)(羽管键琴)。
平诺克,吉尔贝,莫滕森(Mortensen)(羽管键琴)。

《写给四架钢琴的协奏曲》, BWV 1065
平诺克, 吉尔贝, 莫滕森, 塔基诺(Tacchino)(钢琴)。
平诺克, 吉尔贝, 莫滕森, 克雷默(Kraemer)(羽管键琴)。

《音乐的奉献》,BWV 1079
圣马丁学院,指挥:马利纳。
(B)维也纳音乐和声乐团,指挥:哈农库特。

《赋格的艺术》,BWV 1080
莱昂哈特(羽管键琴)。
卢加诺电台交响乐团, 指挥: 谢恒(Scherchen)(配器)。
瓦尔夏(管风琴)。
Hesperion XX, 指挥: 乔迪·萨瓦利(室内管弦乐团)。

引用作品目录

1950年，巴赫作品全部目录由施密特在莱比锡出版。其中每部作品都按 BWV：Bach Werke Verzeichnis（《巴赫作品目录》）号码编目。现将本书所引用之作品号码分列如下：

宗教清唱剧

《我从深处向你呼唤，上帝》（Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir），BWV 131。

《基督倒在死亡的锁链上》（Christ lag in Todesbanden），BWV 4。

《上帝想着我们》（Der Herr denket ans uns），BWV 196。

《上帝是我们的堡垒》（Ein feste Burg unser Gott），BWV 80。

《上帝是我的主宰》（Gott ist mein König），BWV 71。

《上帝的时代是最美好的时代》（Gotteszeit ist die allerbeste Zeit），BWV 106。

世俗清唱剧

《狩猎清唱剧》（*Cantate de la chasse*），BWV 208。

《农民清唱剧》（*Cantate des paysens*），BWV 212。

《咖啡清唱剧》（*Cantate du café*），BWV 211。

《腓比斯和潘的争论》（*Dispute de Phoebus et de Pan*），BWV 201。

《海格立斯的当选》（*Election d' Hercule*），BWV 213。

《心满意足的风神埃奥勒》（*Eole contenté*），BWV 205。

《确定普莱瑟河上的城市》（Erwählte Pleissenstadt），BWV 216a。

其他声乐作品

《D大调圣母赞歌》（*Magnificat en ré majeur*），BWV 243。

《b小调弥撒曲》（*Messe en si mineur*），BWV 232。

《约翰受难曲》（*Passion selon saint Jean*），BWV 245。

《马太受难曲》（*Passion selon saint Matthieu*），BWV 244。

管风琴作品

《E大调托卡塔随想曲-赋格》（*Capricio toccata - fugue en mi majeur*），BWV 993。

《十八首赞美歌管风琴曲》（*Dix - Huit Chorals pour orgue*），BWV 651至668。

《g小调赋格》（*Fugue en sol mineur*），BWV 542。

《管风琴手册》（*Petit Livre*

d' orgue),BWV 599 至 644。
《a 小调前奏曲》*(Prélude en la mineur)*,BWV 543。
《c 小调前奏曲和赋格曲》*(Prélude et fugue en ut mineur)*,BWV 549。
《上帝,我在您的宝座前面》(圣咏)(Seigneur me voici devant ton trône),BWV 668。
《d 小调托卡塔曲和赋格》*(Toccata et fugue en ré mineur)*,BWV 538。
《卡农变奏曲》*(Variations canoniques)*,BWV 769。

钢琴曲作品

《意大利协奏曲》*(Concerto italien)*,BWV 971。
《平均律钢琴曲集》*(Clavier bien tempéré)*(I 和 II 集),BWV 846 至 893。
《钢琴练习曲 I》*(Klavierübung I)*,BWV 825 至 830。
《钢琴练习曲 II》*(Klavierübung II)*,BWV 831 至 971。
《钢琴练习曲 III》*(Klavierübung III)*,BWV 552,669 至 689,802 至 805。
《钢琴练习曲 IV》*(Klavierübung IV)*,BWV 988。
《十五首二声部创意曲》*(Quinze Inventions à deux voix)*,BWV 772 至 786。
《三声部交响曲》*(Sinfonias à trois voix)*,BWV 787 至 801。
《英国组曲》*(Suites anglaises)*,BWV 806 至 811。
《法国组曲》*(Suites françaises)*,BWV 812 至 817。
《戈德堡变奏曲》*(Variations Goldberg)*,BWV 988。

室内乐

《勃兰登堡协奏曲》*(Concertos brandebourgeois)*,BWV 1046 至 1051。
《小提琴奏鸣曲和组曲》*(Sonates et partitas pour violon)*,BWV 1001 至 1006。
《长笛和羽管键琴奏鸣曲》*(Sonates pour flûte et clavecin)*,BWV 1030 至 1032。
《低音古提琴和羽管键琴奏鸣曲》*(Sonates pour viole de gambe et clavecin)*,BWV 1027 至 1029。
《小提琴和羽管键琴》*(Sonates pour violon et clavecin)*,BWV 1014 至 1019。
《管弦乐组曲》*(Suites pour orchestre)*,BWV 1066 至 1069。
《大提琴组曲》*(Suites pour violoncelle)*,BWV 1007 至 1012。

卡农曲和赋格

《赋格的艺术》*(Art de la fugue)*,BWV 1080。
《音乐的奉献》*(Offrande musicale)*,BWV 1079。

图片目录与出处

封面

巴黎圣厄斯塔什教堂 (l' église Saint - Eustache)管风琴。水彩画。1801 年。巴黎,卡勒法博物馆(Musée Carnavalet)。

书背

管风琴。彩色版画。原载 Dom Bedos de Celle 的《管风琴制造者的艺术》(*L' Art du facteur d' orgue*)。18 世纪。巴黎,国立图书馆。

封底

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫像。豪斯曼绘,1746 年。莱比锡,市历史博物馆。

扉页

1 莱比锡,圣托马斯教堂和学校。彩色木刻版画。J. G. Schreiber 绘,1735 年。

2 – 3 上 清唱剧《上帝是我的主宰》乐谱手稿。1708 年。

2 – 3 下 17 世纪时米尔豪森景色。彩色木刻版画。M. Merian 绘。原载 M. Zeller 的《德国地形学》(*Topographie de l' Allemagne*)。巴黎,国立图书馆。

4 – 5 上 清唱剧《来吧,异邦的救世主》乐谱手稿。1714 年。

4 – 5 下 魏玛公爵府邸。彩色木刻版画。M. Merian 绘,原载 M. Zeller 同书。

6 – 7 上 《平均律钢琴曲集》乐谱手稿。巴黎,国立图书馆。

6 – 7 下 17 世纪时克滕城市景色。彩色木刻版画。M. Merian 绘。原载 M. Zeller 同书。

8 – 9 上 《马太受难曲》乐谱手稿。巴黎,国立图书馆。

8 – 9 下 18 世纪时的莱比锡城。木刻版画。J. Wolff 根据 F. B. Werner 材料所作。约 1710 年。

11 瓦尔特的《音乐辞典》(*Dictionnaire de musique*)卷首插画。1732 年。彩色版画。巴黎,国立图书馆。

第一章

12 大学生合奏。水彩画。摘自 G. Ch. Stöberlein 家族画册。1642 – 1648 年。纽伦堡,德国国家博物馆。

13 马丁·路德。木版画。巴黎,国立图书馆。

14 爱森纳赫巴赫故居。H. Bock 绘, 1950 年。爱森纳赫,巴赫故居。

14 – 15 下 爱森纳赫城景色。版画。M. Merian 绘。巴黎,国立图书馆。

15 上 巴赫居住过的城市图。Patrick Mérienne 绘图。

16 上 《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的叔父、约翰 – 克里斯托夫·巴赫像》。绘画。无署名。

16 中 《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的父亲,约翰·安布罗修斯像》。绘画。无署名。

16 下 约·安布罗修斯·巴赫签字。

16 – 17 巴赫家族系谱树。巴黎,国立图书馆。

17 右 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的曾祖父汉斯·巴赫。版画。同上。

18 上 17 世纪时奥尔德鲁夫景色。木版画。

18 下 奥赫德鲁夫圣米夏埃尔教堂。水彩画。无署名。奥赫德鲁夫地方博物馆。

19 《六人合唱》(细部)。Valentin 绘画,17 世纪初。巴黎,罗浮宫博物馆。

20 上 路德教派《圣经》扉页。注明属巴赫所有。

20 下 弗雷斯科巴尔第画像。意大利博洛尼亚公民博物馆。

21 学生合唱团。版画。18 世纪。

22 上 《音乐图书馆》。克雷斯皮(Giuseppe Maria Crespi)绘画。博洛尼亚,公民博物馆。
22 下 格丁根大学图书馆。版画。G. Heinmann 作。巴黎,国立图书馆。
23 吕讷堡,圣米夏埃尔教堂内部。绘画。J. Burmester 绘,约 1700 年。吕讷堡,侯爵领地博物馆。
24 左 《音乐家聚会》。绘画。F. Puget 绘,17 世纪末。巴黎,罗浮宫博物馆。
24 – 25 跳舞场景。版画。18世纪初。
25下 (合奏)绘画。无署名。那不勒斯画派,18世纪。米兰,斯福尔扎(Sforzesco)博物馆。
26上 库伯兰《弹奏羽管键琴的技巧》(*L' Art de toucher le clavecin*)扉页。巴黎,国立图书馆。
26 下 《库伯兰画像》。绘画。18 世纪。凡尔赛宫。
27 上 汉堡地区地图和汉堡城景色。彩色版画。J. B. Homann 作,17 世纪。
27 下 《赖因肯画像》。绘画。18 世纪德国肖像画家内勒爵士(Sir Godfrey Kneller)绘。汉堡,汉堡历史博物馆。

第二章

28 管风琴师。版画。摘自 J. C. Weigel 的《音乐剧》(*Théâtre musical*)。1720 年。
29 合奏。根据 Hogarth 绘画所作版画。伦敦,大英博物馆。
30 魏玛城景色。彩色版画。G. M. Kraus 作,约 1780 年。
30 – 31 《18 世纪意大利音乐聚会》。Gabbiani 绘画。佛罗伦萨,毕蒂宫(Palais Pitti)。
31 右 年轻的宫廷小提琴手。版画。18 世纪。巴黎,国立图书馆。
32上 巴赫在阿恩施塔特弹奏过的管风琴。
32 下 芭芭拉的侧影。
33 在合唱团的一次排练时,巴赫在弹奏管风琴。根据 A. Borckmann 绘画所作。
34 – 35 上 吕贝克景色。版画。M. Merian 作。原载 M. Zeller 同书。
34 – 35 下 《柏格兹特胡德与赖因肯的友谊寓意画》。绘画。J. Voorhout 绘,1674 年。汉堡,汉堡历史博物馆。
36 奥格斯堡路德教派信徒领圣体。版画。C. Sperling 画,1732 年。巴黎,装饰艺术图书馆。
37 左 马丁·路德画像。细密画。19 世纪。日内瓦大学图书馆。
37 右 马丁·路德抄写的圣咏《上帝是我们的堡垒》。
38 阿恩施塔特景色。版画。P. Roesel de Rosenhoff 绘,约 1722 年。
39 米尔豪森的教堂。版画。J. M. Kolb 绘。
40 清唱剧《上帝是我的主宰》的初印本。1708 年。
41 清唱剧《上帝是我的主宰》乐谱手稿。1708 年。
42 上 米尔豪森管风琴修理估价单。米尔豪森,市档案馆。
42 – 43 下 《教堂内部》(细部)。芬兰赫尔辛基 (Helsinki), Atheneus。Dirk Van Delen 绘。
43 上 《清唱剧排练》。无署名。不透明水彩画。1775 年。
44 《艾尔马尔》。绘画。无署名,18 世纪。米尔豪森,乡土博物馆。
45 上 1708 年 6 月 25 日,巴赫向米尔豪森市议会提出辞职申请。
45 下 《弗罗勒》。绘画。无署名,18 世纪。米尔豪森,乡土博物馆。

第三章

46 《魏玛宫廷小教堂》。不透明水彩画。C. Richter 绘,约1660年。魏玛艺术品展览馆。
47 巴赫双手在管风琴上(细部)。石版画。
48 萨克森 – 魏玛的威廉·恩斯特公爵。版画。巴黎,国立图书馆。
48 – 49 17 世纪时魏玛城。版画。18 世纪。出处同上。
49 上 被称为威廉堡的魏玛宫廷。水彩画。无署名,1774 年。魏玛,国立德国古典文学研究纪念馆。
50 上 巴赫遗留的乐器清单,遗物清册第

六章。

50下 《听》(细部)。绘画。别号"天鹅绒"的17世纪法兰德斯画家布勒哲尔(Jan Bruegel)。马德里,普拉多博物馆(Musée du Prado)。

51下 同上。

52左 哈雷圣母教堂(圣马利亚教堂)。版画。

52右 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫弹奏管风琴。石版画。根据 Hamman 一幅绘画所作。

53 室内乐队。版画。18 世纪。巴黎,装饰艺术图书馆。

54 管风琴木壳的草图。无署名。18 世纪。私人收藏品。

55左 管风琴。版画。德国 X. Habermann 作,18 世纪。巴黎,装饰艺术图书馆。

55右上 育姆 (Ulm) 教堂管风琴。德国版画。18 世纪。收藏处同上。

55下 魏因加滕 (Weingarthen) 隐修院管风琴外部装饰远景。

56上 两个制琴师在工作。版画。La Gardette 作。原载 Dom Bedos de Celle 的《管风琴制造者的艺术》。18 世纪。巴黎,国立图书馆。

56下 一台 16 法尺管风琴内部透视形状。同上。

57上 琴键。同上。

57下 不同类型的音管。同上。

58下 瓦尔特画像。博洛尼亚,公民博物馆。

58–59上 巴赫《G 大调管风琴协奏曲》乐谱手稿,抄自萨克森–魏玛的 J·恩斯特的协奏曲。

59下 《合奏》。绘画。18 世纪意大利画家隆吉(Pietro Longhi)绘。威尼斯。

60下 维瓦尔第画像。博洛尼亚,公民博物馆。

60–61上 巴罗克风格中提琴和小提琴。弦琴制造师 Pierre Jaquier 摄影。

61下 泰勒曼画像。版画。J. Lichtenfteger 作。巴黎,国立图书馆。

62左 羽管键琴师。J. C. Weigel 的《音乐剧》中版画。1720 年。

62右 说明手指位置的插图,摘自埃曼努埃尔·巴赫的《论羽管键琴标准演奏法》(*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*),1753 年。巴黎,国立图书馆。

64下 萨克森–魏玛的恩斯特·奥古斯特。版画。

64–65上 德累斯顿景色。18世纪意大利风景画家,恩斯特·奥古斯特的画师贝洛托(Bernardo Belloto)绘。德累斯顿名画陈列馆。

65下 国王管风琴师马尔尚画像。版画。R. Pinx 绘。巴黎,国立图书馆。

第四章

66 《约翰–塞巴斯蒂安·巴赫画像》。绘画。J. E. Rentsch 绘,约 1715 年。爱尔福特,广场博物馆。

67 17 世纪时克滕城景色。彩色版画。M. Merian 作。原载 M. Zeller 同书。

68上 克滕王宫。不透明水彩画。F. Träger 绘,1828 年。克滕,乡土博物馆。

68下 安哈尔特–克滕的利奥波德。版画。18 世纪。

68–69 亨德尔指挥演出清唱剧。版画。伦敦,大英博物馆。

70下 小提琴手。J. C. Weigel 的《音乐剧》中版画。1720 年。

70–71上 在克滕写的 6 首奏鸣曲之一的乐谱手稿。

71下 大提琴手。J. C. Weigel 的《音乐剧》中版画。1720 年。

72 大提琴手。版画。1722 年。巴黎,装饰艺术图书馆。

73上 18 世纪时的音乐家 (古提琴和中提琴)。版画。18 世纪。巴黎,国立图书馆。

73下 大提琴演奏者。英国。17 世纪。

74 为弗里德曼写的《键盘乐器手册》扉页。1720 年 1 月 29 日。

74–75 《巴赫和他的三个儿子》。据称为 B. Denner 所画,1730 年。私人收藏品。

76上 《法国组曲》扉页。

76下 《音乐课》。E. Handman 绘,1769 年。Bâle,艺术博物馆。

77 古钢琴合奏。德国沙洛特堡 (Charlottenburg) 版本卷首插画。G. Schüler 绘,1794 年。

78 上　汉堡圣雅各布教堂管风琴。
78 下　汉堡圣雅各布教堂牧师诺伊迈斯特尔画像。
79　汉堡圣雅各布教堂。版画。阿姆斯特丹，Peter－Schenk 出版社制，约 1700 年。汉堡，汉堡历史博物馆。
80 左　《勃兰登堡协奏曲》第二首乐谱手稿。
80 右　《勃兰登堡协奏曲》扉页和献辞。
81　《平均律钢琴曲集》扉页。
82 左　巴赫的音乐室及其乐器。爱森纳赫，巴赫故居。
82 右　羽管键琴。版画。原载梅森的《通用和声学》(*Harmonie universelle*)，1636 年。
83 上　羽管键琴。摄影。米兰，乐器博物馆。
83 下　羽管键琴。摄影。私人收藏品。
84 上　安娜·玛格达莱娜·巴赫的乐谱小书。1725 年。
84 下　安哈尔特－贝恩堡的弗里德里卡·亨里埃塔。版画。18 世纪。巴黎，国立图书馆。
85　巴赫及一家人在早晨祈祷。T. E. Rosenthal 绘，1870 年。莱比锡博物馆。

第五章

86　莱比锡圣托马斯教堂和学校。彩色版画。J. G. Krügner 作。1723 年。
87　巴赫在圣托马斯任乐长时的签字。
88 左　巴赫时代的硬币。
88 右上　奥格斯堡路德派信徒受洗。版画。C. Sperling 作，1732 年。巴黎，装饰艺术博物馆。
88－89 下　奥格斯堡路德派信徒参加葬礼。同上。
89 上　奥格斯堡路德派信徒婚礼。同上。
90左　1729年，巴赫在莱比锡时的音乐学校。
90－91　莱比锡圣托马斯教堂。Mandelson 绘。
91 右　约翰·海因里希·埃内斯蒂，莱比锡圣托马斯学校校长。版画。J. M. Bernigeroth 绘。
92　莱比锡圣尼古拉教堂。版画。1592 年。
93 上　海报，巴赫在莱比锡圣托马斯学校亲自指挥演唱他的一首清唱剧。
93 下　乐长。彩色版画。摘自 J. C. Weigel 的《音乐剧》，1720 年。
94 左　《音乐辞典》封面插画。瓦尔特画，1732 年。巴黎，国立图书馆。
94－95 下　莱比锡圣保罗教堂。版画。G. Bodenehr 作。同上。
95 上　《圣母赞歌》乐谱手稿。柏林，德国国家图书馆。
96 上　《马太受难曲》扉页。巴黎，国立图书馆。
96－97　莱比锡圣托马斯教堂内景。水彩画。R. Mertz 绘，约 1885 年。莱比锡，市历史博物馆。
97 右　《马太受难曲》乐谱手稿。巴黎，国立图书馆。
98－99 上　关于“如何建立设备完善的教堂乐队”，向莱比锡市提交的陈情书摘录。手稿。1730 年 8 月。
98－99 下　莱比锡市政厅和市场广场。版画。18 世纪。巴黎，国立图书馆。
100－101 下　歌手在演唱圣咏。铅笔画。G. Flüggen 绘。慕尼黑，国立版画陈列馆。
101 上　《圣托马斯学校校长格斯纳画像》。油画。豪斯曼绘，18世纪。私人收藏品。
101 下　《两个唱歌的男孩》。荷兰画家哈尔斯（F. Hals）绘，1625 年。德国卡塞尔（Kassel），大陆博物馆。
102 上　《键盘乐器练习曲》封面，1731 年。巴黎，国立图书馆。
102 下　世俗清唱剧《确定普莱瑟河上的城市》手稿。1730 年。
103　齐默尔曼咖啡馆。J. G. Schreiber 根据 G. Wustmann 原作所作版画之细部。18 世纪。**104－105**　汉堡音乐学社的音乐晚会。水彩画。无署名，约 1740 年。汉堡，艺术和手工艺博物馆。
106－107　耶拿音乐学社在排练中。水彩画。Pergament 绘，约 1740 年。收藏处同上。
108 左　献给萨克森的弗雷德里克·奥古斯特的《b 小调弥撒曲》献辞。1733 年 8 月 19 日。

108 右 《波兰国王奥古斯特三世》。绘画。根据 L. Silvestre 原作绘。凡尔赛宫。
109 上 在巴赫的一次音乐会演出时，奥古斯特三世陛下驻跸的阿佩尔宫。版画。18 世纪。巴黎，国立图书馆。
109 下 《b 小调弥撒曲》乐谱手稿结尾处的“光荣只属于上帝”题铭。
110 上 音乐的标志。版画。18 世纪。
110 下 18 世纪莱比锡一家咖啡馆。版画。1774 年。
111 《1743 年至 1759 年，圣托马斯学校校长约翰·奥古斯特·埃内斯蒂》。油画。德国肖像画家葛拉福(A. Graff)绘，18 世纪。私人收藏品。
112 《室内乐三重奏》。R. Tournières 绘。第戎美术博物馆。
113 上 沙依伯的《音乐批评》杂志封面。1745 年。巴黎，国立图书馆。
113 下 马特森肖像。版画。J. J. Haid 作。

第六章

114 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫画像。豪斯曼绘，1746 年。莱比锡，市历史博物馆。
115 《音乐的奉献》初版时的扉页。
116 上 《卡尔·菲利普·埃曼努埃尔·巴赫》。迈宁根粉彩画。可能出自戈特利布·弗里德里希·巴赫 (Gottlieb Friedrich Bach) 手笔。约 1733 年。爱森纳赫，巴赫故居。
116 下 普鲁士的腓特烈二世肖像。法国尚蒂伊 (Chartilly)，孔代博物馆 (Musee Conde)。
117 《腓特烈吹奏长笛》。法国画家门采尔(A. von Menzel)绘，1852 年。
118 – 119 1747 年 5 月 7 日至 8 日，巴赫在波茨坦腓特烈大帝宫廷演奏管风琴。根据 H. Kraulbach 绘画所作版画。1870 年。
119 呈献给腓特烈二世的《音乐的奉献》题献。1747 年 7 月 7 日。
120 《亨德尔肖像》。绘画。无署名。博洛尼亚，公民图书馆。
121 一种《赋格的艺术》古老版本上的约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的姓名。1842 年。
122 下 巴赫家族的印章。
122 – 123 上 《赋格的艺术》乐谱手稿。
122 – 123 下 同上。
124 – 125 莱比锡圣约翰教堂和安葬约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的公墓。巴黎，国立图书馆。
125 上 白内障手术。《通用医学辞典》插图。R. James 绘，1746 – 1748 年。同上。
126 左 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫侧影。
126右 巴赫逝世后，安娜·玛格达莱娜·巴赫致莱比锡大学校长的亲笔信。1750年。
126 – 127 《德林德诺所见的莱比锡》。J. A. Thiele 绘。莱比锡，造型艺术博物馆。
128 巴黎，圣厄斯塔什教堂的管风琴。水彩画。1801 年。

见证与文献

129 莱比锡，托马斯 – 普法尔特 (Thomas – Pforte) 大门和圣托马斯教堂。版画。约 1790 年。莱比锡，市历史博物馆。
130 左 汉斯·巴赫，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的祖先，小提琴手。铜版画片。1550年。
130 右 《巴赫音乐家族渊源》(Origine de la famille musicale de Bach) 扉页。安娜·卡罗琳娜·菲利皮娜·巴赫手抄本。约1775年。
130 – 131 上 同上。
131 下 同上。
133 德国地图。原载 J. B. Homann《全世界大地图》(*Grosser Atlas über die ganze Welt*)，1716 年。
135 《巴赫音乐家族渊源》扉页。安娜·卡罗琳娜·菲利皮娜·巴赫手抄本。约 1775 年。
137 巴赫的书房。图画。
138 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫画像。1950 年。巴黎，国立图书馆。
141 巴赫一家唱早晨颂歌。根据 Rosenthal 绘画所作的版画。
144 上 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫侧影。
144 下 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫手迹。
146 – 147 莱比锡景色。版画。巴黎，国立

图书馆。

149 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫手迹。

150 《管风琴师查理·库伯兰和画家的女儿》。勒菲弗尔(Lefebvre)绘画。凡尔赛宫。

153 “键盘示范讲解”。原载圣朗贝尔(M. de Saint – Lambert)的《羽管键琴原理》。1702 年。巴黎,国立图书馆。

155 福克尔的《论约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的生平、艺术及其作品》(*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*)卷首插画和扉页。1802 年。同上。

156 协奏曲。彩色版画。J. R. Holzhalb 根据 J. R. Schellenberg 图画制作。

158 《平均律钢琴曲集》第一前奏曲乐谱手稿。

159 同上。

160 同上。

162 清唱剧第 116 首《你啊,救世主耶稣基督》扉页手迹。巴黎,国立图书馆。

164 1784 年,在西敏寺(Westminster Abbey)演奏亨德尔的弥撒曲。版画。原载英国作曲家伯尼(Charles Burney)《纪念亨德尔》(*Commemoration of Händel*)。1785 年。

166 – 167 被称为“有产者的大厅”(la Salle des bourgeois)的慕尼黑教堂。版画。Corvinus 根据 Wolf 作品所作细部。巴黎,国立图书馆。

170 音符与手指节的对应。原载 A. Kircher《音乐大百科》(*Musurgia Universalis*),1650年。

171 A. Schlick 的管风琴乐谱。原载《管风琴和琉特琴演奏赞美歌和歌谣乐谱记录法》(*Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten*)。巴黎,国立图书馆。

174 左 埃曼努埃尔肖像。版画。巴黎,国立图书馆。

174 右 弗里德曼画像。图画。无署名。爱森纳赫,巴赫故居。

175 左 约翰·克里斯托夫·弗里德里希·巴赫画像。粉彩画。无署名。

175 右 约翰·克里斯蒂安·巴赫画像。图画。无署名。爱森纳赫,巴赫故居。

176 莱比锡托马斯教堂前纪念雕像。K. Seffner 作。

179 1885 年 5 月 16 日演出《马太受难曲》。Meyer 收藏品。

180 20世纪西班牙大提琴家卡萨尔斯。摄影。

183 20 世纪加拿大钢琴家古尔德弹奏钢琴。摄影。

184 管风琴。版画。原载《管风琴和琉特琴演奏赞美歌和歌谣乐谱记录法》。巴黎,国立图书馆。

185 古钢琴。版画。原载梅森的《通用和声学》,1636 年。M. Pincherle 收藏品。

索引

《b 小调弥撒曲》(*Messe en si mineur*) 95,108,167

《c 小调前奏曲和赋格曲》(*Prélude et fugue en ut mineur*) 61

《d 小调托卡塔曲和赋格曲》(*Toccata et fugue en ré mineur*) 61

《E 大调托卡塔随想曲 – 赋格》(*Capricio toccata – fugue en mi majeur*) 21

《G 大调管风琴协奏曲》(*Concertos pour orgue en sol majeur*) 59

《g 小调赋格曲》(*fugue en sol mineur*) 61

A

阿恩施塔特(Arnstadt) 15,29,30,31,34,36,38,40,137

阿尔比诺尼 (Tommaso Albinoni, 1671 – 1750) 58,71

意大利作曲家与小提琴家。巴赫对他极为尊崇,其编号 437 与 438 的赋格曲,即采自阿尔比诺尼的三重奏奏鸣曲。

阿尔特尼古尔(*J. C. Altnickol*) 121,125
埃德曼(Erdmann) 21,100,146,148
埃内斯蒂，约翰·奥古斯特(J. August Ernesti) 110-1
埃内斯蒂，约翰·海因里希(J. Heinrich Ernesti) 91
艾尔马尔(G. C. Eilmar) 44-5
爱森纳赫(Eisenach) 13-5,17-9,29-30,61
奥古斯特三世（Auguste III，1696-1763) 103,108-11
萨克森选侯，奥古斯特唯一的婚生子。出生于德累斯顿，醉心歌剧、绘画和美术。
奥尔德鲁夫(Ohrdruf) 15,19,21-2

B

巴赫，安娜·玛格达莱娜(Anna Magdalena Bach) 84,126-7
巴赫，菲利普·埃曼努埃尔（*Carl Philipp Emanuel Bach*) 19,53,61,63,75,85,96,112,115-6,123,127,135-6,150,172-3
巴赫，卡罗琳娜(Carolina Bach) 127
巴赫，克里斯蒂安娜·苏珊娜·亨里埃塔（Christiana Suzanna Henrietta Bach) 85
巴赫，玛丽亚·芭芭拉（Maria Barbara Bach) 32-3,39,40,53,77,85
巴赫，约翰·安布罗修斯（Johann Ambrosius Bach) 13-4,16-7,19
巴赫，约翰·克里斯托夫（伯父）(Johann Christoph Bach) 14,17
巴赫，约翰·克里斯托夫（哥哥）(Johann Christoph Bach) 16,19-21
巴罗克(Baroque) 24-5,34,36,51,60-1,163
巴罗克风格盛行于16世纪后半期至18世纪初期。这种艺术风格丰富多变，很难归纳出其特征。巴罗克音乐始于1600年蒙特威尔地新音乐时期，18世纪巴赫与亨德尔时达到鼎盛。
柏格兹特胡德（Dietrich Buxtehude，1637-1707) 20,34-6,38,40,43
丹麦管风琴家与北德乐派作曲家。主持“黄昏音乐会”，巴赫、亨德尔等作曲家都曾参加此会。
波利娜教堂(Paulinerkirche) 92,95
《勃兰登堡协奏曲》(*Concertos brandebourgeois*) 70,79-81,103
博姆(G. Böhm) 20,26,35,43
布拉西乌斯教堂(Blasiuskirche) 39,40,42,44

D

《大提琴组曲》(*Suites pour violoncelle*) 70-1,74
德·布罗斯（Charles de Brosses，1709-1777) 125
法国行政官员、作家，第戎市第一任议会议长。
德累斯顿(Dresde) 64-5,115,124
《低音古提琴和羽管键琴奏鸣曲》(*Sonates pour viole de gambe et*

clavecin) 70
对位法(contrepoint) 26,71,80,122
音乐结构里的节奏、和声、旋律,在两个或两个以上的旋律或声部结合时,及各声部音与音之间不同力度关系如何安排的一种作曲技巧。以此写成的音乐通常是复音音乐或多声部音乐。
对位法乐曲(musica figuralis) 21
托雷利(Torelli) 58 - 9

E

《二声部创意曲》(*Inventions à deux voix*) 76

F

法国风格(style français) 25 - 6,36,61
法国音乐(*musique française*) 24
《腓比斯和潘的争论》(*Dispute de Phoebus et de Pan*) 102
弗兰克(S. Franck) 53
弗雷斯科巴尔第 (Girolamo Frescobaldi, 1583 - 1643) 20,58
意大利风琴家、作曲家及音乐老师,擅长风琴作曲。
弗罗勒(J. A. Frohne) 44 - 5
弗洛贝格 (Johann Jakob Froberger, 1616 - 1667) 20,22
德国风琴家及作曲家。曾师事弗雷斯科巴尔第。
福克尔(J. N. Forkel) 19,63,75,136,148
福西永(Henri Focillon, 1881 - 1943) 178
法国艺术史家、美学家。
复音音乐(polyphonie) 21,36,51,74,80,118
赋格(fugue) 47,117 - 8,120,122 - 3
对位音乐中的多声部音乐作品。由一个乐章组成,分成数个乐节。巴赫被视为赋格的最伟大作曲家。
《赋格的艺术》(*Art de la fugue*) 36,116,122 - 3,127

G

《戈德堡变奏曲》(*Variations Goldberg*) 81,102
歌剧(opéra) 24,27,36,41
格罗申(groschen) 127
旧时德国的银币单位。
格斯纳(J. M. Gesner) 58,101,110
古尔德(Glenn Gould, 1932 - 1982) 161,182 - 5
加拿大钢琴家。擅长演奏巴罗克和古典作品,演奏技巧极其优美,但常偏离正统。
《管风琴手册》(*Petit Livre d' orgue*) 62,65
《管弦乐组曲》(*Suites pour orchestre*) 70

H

哈雷(Halle) 52 - 3,140
《海格立斯的当选》(*Election d' Hercule*) 102
汉堡(Hambourg) 26 - 7,35,78 - 9,112
合唱团(choeur) 32 - 4,96

亨德尔(G. F. Haendel,1685 – 1759)
38,52,120 – 1,124
德国作曲家。与巴赫并列为巴罗克后期最杰出的两位作曲家。

J

《基督倒在死亡的锁链上》(*Christ lag in Todesbanden*) 41
加尔文教义(calvinisme) 68
加尔文派的教会所奉行的信仰。认为上帝的主权控制一切，上帝降福于他所拣选的人。
《键盘乐器练习曲》(*Klavierübung*)
102
《键盘乐器手册》(*Petit Livre de clavier*) 70,74,76,81
经文歌(motet)
19,21,41 – 2,89,92
一种复调音乐，盛行于中世纪至巴罗克时期之间。巴赫是这种乐体的著名作曲家。

K

《卡农变奏曲》(*Variations canoniques*)
116
卡农曲(canon) 115,118,120
两种或两种以上的人声或者器乐声部，每一声部以相同的音程先后开始，而形成同样的旋律。巴赫的《赋格的艺术》及《戈德堡变奏曲》即属之。
卡萨尔斯(Pablo Casals,1876 – 1973)
180 – 2
西班牙大提琴家、指挥和作曲家。
卡塔琳娜教堂(Katharinenkirche) 26
凯塞林伯爵(Kayserling) 102
驻萨克森宫廷的俄国公使。他因患失眠症，命戈德堡在他难熬的不眠之夜为他奏乐，并转请巴赫作曲。巴赫共作出了30段变奏，遂成此曲。
科莱利(Corelli,1653 – 1713)
58 – 9
意大利作曲家、小提琴家
克滕(Köthen) 30,67 – 71,74,
76 – 7,79,85,88 – 9
库伯兰(François Couperin, 1668 – 1733) 24,26,29
法国著名音乐世家成员，其古钢琴作品堪称法国学派的经典之作。
狂飙突进(Sturm – und – Drang)
178
18世纪德国文学运动。此名称源自克林格(Klinger)的剧本《混乱：狂飙运动》。狂飙突进崇尚个人价值，反对启蒙运动的秩序与理性。因歌德及席勒的作品而闻名。

L

拉赫玛尼诺夫(Rachmaninov, 1873 – 1943) 182,185
20世纪最著名的俄罗斯作曲家、钢琴家兼指挥。
拉苏斯(Lassus,1532 – 1594) 22
莱比锡(Leipzig) 63,85,87 – 9,
92,103,107,110,116,
118,124,126,140,145
赖因肯(J. A. Reinken)
20,26 – 7,35,51,78 – 9
利奥波德(Léopold),亲王
67 – 9,77,84 – 5,88 – 9
《六首小前奏曲初阶》(*Six Petits Préludes pour débutants*) 63

路德，马丁（Martin Luther，1483－1546） 13,37,42,92
宗教改革家，发动新教运动，打破宗教统一的结构。
吕贝克(Lübeck) 34－6,38
吕贝克(V. Lübeck) 27
吕里(J. －B. Lully, 1632－1687) 24
法国宫廷作曲家，开创了法国歌剧，以此闻名。
吕讷堡(Lunebourg) 21－2,26－7,29

M

马尔尚(L. Marchand) 24,65
马勒(Gustav Mahler, 1860－1911) 184
奥地利犹太作曲家及指挥，开创20世纪作曲技法先驱人物之一。
《马太受难曲》(*Passion selon saint Matthieu*) 96－8,177
马特森(J. Mattheson) 38,78,113
玛利亚教堂(Marienkirche) 34－5,38,40,44
蒙特威尔地（Claudio Monteverdi，1567－1643) 22
意大利作曲家，伟大的声乐作曲家。
米茨勒(L. C. Mizler) 120
米尔豪森(Mühlhausen) 38－9,41－2,44,51,89,144－5
米夏埃尔学校(Michaelisschule) 21－2,24,29
莫扎特，利奥波德（Leopold Mozat，1719－1787) 120
沃尔夫冈·莫扎特的父亲，小提琴家、作曲家。

N

尼古拉教堂(Nikolaïkirche) 91－2
尼古拉学校(Nikolaïschule) 91
《农民清唱剧》(*Cantate des paysans*) 103

P

帕黑尔贝尔（J. Pachelbel，1653－1706) 16,20,43
风琴家和作曲家。德国巴罗克音乐代表人物。
《平均律钢琴曲集》(*Clavier bien tempéré*) 70,76,81,156－60
普莱埃尔(Pleyel, 1757－1831) 185
奥地利裔法国作曲家、音乐出版家和钢琴制造家。
普雷托里乌斯，米夏埃尔（Michael Praetorius, 1571－1621) 22
德国作曲家，巴罗克音乐的创始者。
普雷托里乌斯，雅各布(Jacob Praetorius) 22
普鲁士的腓特烈二世（Frédéric II de Prusse, 1712－1786)，或称腓特烈大帝 116－9
普鲁士一位英明的君主，在德国历史上享有盛名。喜爱思辨、法国文学和音乐，为此常与斯巴达式的父亲起冲突。

Q

前奏曲(prélude) 39,47
虔诚派(*Piétisme*) 44－5,68

清唱剧(cantate) 19,40 – 3,
47,53,84,89,92 – 5,
100,102 – 3,116,162 – 3
一种包括了独唱与合唱，并配以乐器伴奏的作品，通常以短的神剧形式写成。在巴赫手上达到巅峰，之后虽有海顿、莫扎特也曾写过清唱剧，但已不如从前兴盛。
屈瑙(J. Kuhnau, 1660 – 1722)
51,87,107,140
《确定普莱瑟河上的城市》(Erwählte Pleissenstadt) 102

R

日耳曼风格(style allemand) 26,30

S

塞拉(Cella) 24 – 6
《三声部交响曲》(*Sinfonia à trois voix*) 76
沙伊伯(Scheibe) 113
沙伊特(Scheidt, 1587 – 1654) 22
德国作曲家，反对当时作曲的肤浅华丽，作品严肃。
商品展览会(grande foire) 103
莱比锡因地处商路，对外贸易极为发达，从14 – 15 世纪起，每年都举办定期贸易集市，欧洲各地商人都来此进行贸易交流。
《上帝，我在您的宝座前面》(Seigneur, me voici devant ton trône) 125
《上帝的时代是最美好的时代》(Gotteszeit ist die allerbeste Zeit) 41
《上帝是我的主宰》(Gott ist mein König) 40,44
《上帝是我们的堡垒》(Ein feste Burg ist unser Gott) 37
《上帝想着我们》(Der Herr denket an uns) 41
圣马利亚教堂(Liebfrauenkirche) 53,140
《圣母赞歌》(*Magnificat*) 93,95,167
圣咏(choral) 27,37 – 8,65,78,89,90,97 – 8,121,125
《十八首管风琴赞美诗》(*Dix – Huit corals pour orgue*) 125
《十五首二声部创意曲》(*Quinze Inventions à deux voix*) 63
室内乐队(orchestres de chambre) 30,50
舒巴特(J. M. Schubart) 61,65

T

泰勒(J. Taylor) 124 – 5
泰勒(thaler) 67
日耳曼帝国时期银币名。
泰勒曼(G. P. Telemann, 1681 – 1767) 26,61,71,74,88,102,107,113,120
德国自学成材的作曲家，同时代的人认为他是在世的最伟大的作曲家。
同体(consubstantialité) 168
基督教新教路德宗认为，基督的血肉实体与经过祝圣的面包和葡萄酒结合于一体。
图林根(Thuringe) 15,21,26,29,47
托卡塔(toccata) 47
托马斯教堂(Thomaskirche)

92 - 3, 96 - 7, 124, 138, 142
托马斯学校(Thomasschule)
87 - 93, 98, 100, 100 - 1

W

瓦尔特(J. G. Walther) 58, 113
韦斯特霍夫(J. P. von Westhoff) 30
维瓦尔第(A. Vivaldi, 1678 - 1741)
58 - 60, 71
意大利作曲家和指挥，他的器乐作品最受欢迎，巴赫便是采用其协奏曲作为作曲资料。
魏玛(Weimar) 30, 45, 47 - 8, 50, 53, 58, 61, 64 - 5, 101
《我从深处向你呼唤》(*Aus der Tiefe rufe ich zu Dir*) 40

X

西尔伯曼(Silbermann, 1683 - 1753)
117, 183
德国著名乐器制造家族的一员，擅长制作键盘乐器，巴赫曾弹奏过他制造的钢琴。
《小提琴和羽管键琴奏鸣曲》(*Sonates pour violon et clavecin*) 70
《小提琴奏鸣曲和组曲》(*Sonates et Partitas pour violon*) 70, 74
协奏曲(concerto) 24, 26, 36, 58 - 61, 69, 80 - 1, 117
《心满意足的风神埃奥勒》(*Eole contenté*) 102
新教堂(Neue Kirche)
30 - 2, 36, 38, 40, 92
宣叙调(récitatif) 41 - 2

Y

雅各布教堂(Jacobskirche) 78 - 9
耶拿(Iéna) 15, 61, 107
意大利风格(style Italien)
24, 36, 59 - 61, 80
《意大利协奏曲》(*Concerto Italien*)
81
意大利音乐(musique Italienne)
24 - 5, 30, 58, 60
《音乐的奉献》(*Offrande musicale*)
116, 119, 122
音乐学社(Collegium Musicum)
69, 102 - 3, 107, 120
音乐研究会 (Société des Sciences musicales) 115, 120
《英国组曲》(*Suites anglaises*) 76

Z

奏鸣曲(sonate) 24, 26, 30, 47, 69
宗教音乐(musique sacrée)
24, 42, 44

封面页
版权页
前言
正文