

扉页

题目：里姆斯基·科萨科夫六首赋格曲（op. 17）研究

TOPIC: RESEARCH ON THE SIX FUGUES (op.17) OF  
RIMSKY-KORSAKOV

作者：卢晓靖

Author: LuXiaoJing

学科专业：音乐与舞蹈学

Subject: Music-Danceology

级别：2012 级

Grade: 2012

学位类别：全日制硕士

Degree Type : Full time master degree

学位授予单位：浙江师范大学

Degree Award Unit: Zhejiang Normal University

指导教师：赖朝师 教授

Supervisor: LaiChaoShi

论文提交时间：2015 年 5 月 26 日

Time of Submitting the paper: May 26th,2015



## 里姆斯基·科萨科夫六首赋格曲 (op. 17) 研究

### 摘要

尼古拉·安德烈耶维奇·里姆斯基·科萨科夫(1844-1908)是19世纪俄罗斯著名的作曲家、教育家和社会活动家。他作为俄罗斯强力集团的成员,一生都在为发扬本民族的音乐作出不懈努力,不仅对本国专业音乐的发展起着举足轻重的作用,在整个西方音乐史上也具有突出的贡献。

本论文以里姆斯基·科萨科夫六首钢琴赋格曲(Op. 17)为研究对象,阐释作曲家如何将充满个性的主题通过一系列的复调发展手法,在音乐实践中逐步形成他所独有的赋格写作特征,并通过对其赋格曲的分析与研究,总结出其独特的复调手法与风格特点。

全文的主体内容共分为四章。第一章是赋格的发展沿革及作曲家生平经历,主要是对赋格这一复调音乐体裁的形成过程做出梳理,并对作曲家的生平与音乐创作活动等做出简要介绍;第二章是研究六首赋格曲的结构特征,主要对赋格曲的三个基本组成部分——呈示部、展开部及再现部做出细部分析并总结出各部分的结构特点;第三章是分析作品的复调创作技法并阐述其作用;第四章是对作品的艺术特性进行归纳总结。

**关键词:** 里姆斯基·科萨科夫; 赋格; 对位; 卡农

# RESEARCH ON THE SIX FUGUES ( op.17) OF RIMSKY-KORSAKOV

## ABSTRACT

Nikolay Andreyevich Rimsky—Korsakov was a famous Russian composer, educator and social activist in nineteenth Century. He serves as a member of the Russian force group, in all her life to make unremitting efforts to carry forward the national music, not only play a decisive role to the development of their professional music, also has the prominent contribution in the history of Western music.

This paper takes the six Rimsky—Korsakov's piano fugues (Op.17) as the research object, to explain how the composer will be full of personality in the theme through a series of polyphony development skills, in music practice gradually form the Fugue writing features unique to him, and through the analysis and Research on his fugues, summed up its unique polyphony and the style characteristic. The main content of this thesis is divided into four chapters, the development history of fugue and the composer's life experiences, study six fugues' structure characteristics, polyphonic creation techniques and works on the nation are summarized.

There are four parts in my thesis. The first part is about the development of fugue and the brief introduction of the composer. This part is mainly about the forming process of the Fugues and the introduction of the composer and creation of the music. The second part of the thesis studies the structures of the six chosen ,Fugue analyzing and generalizing the characteristics of three constituents – exposition, development and re capitulation of fugues。 The third part is a statement of the creating techniques of the polyphony and the application of these techniques. The last part is the summarization of the artistic characteristics of the works.

**KEY WORD:** Rimsky—Korsakov;Fugue ;Counterpoint ;Canon

# 目录

摘要.....	I
ABSTRACT.....	II
目录.....	V
绪论.....	1
(一) 选题缘由.....	1
(二) 研究意义.....	1
(三) 研究方法.....	2
(四) 研究现状.....	3
一、赋格曲的发展沿革及作曲家生平经历.....	7
(一) 赋格曲的基本概念及其发展沿革.....	7
(二) 里姆斯基·科萨科夫生平经历.....	11
二、里姆斯基·科萨科夫六首赋格曲的结构特征.....	14
(一) 呈示部的结构特征.....	14
1. 主题特征.....	14
2. 答题特征.....	21
3. 对题特征.....	23
4. 连接句或小结尾特征.....	28
5. 呈示部特征小结.....	33
(二) 展开部的结构特征.....	35
1. 间插段特征.....	36
2. 紧接段特征.....	45
3. 展开部的主题发展特征.....	49
4. 展开部特征小结.....	53
(三) 再现部的结构特征.....	54
1. 再现部的主题发展特征.....	54

2. 间插段特征.....	58
3. 结尾特征.....	61
4. 再现部特征小结.....	63
三、里姆斯基·科萨科夫六首赋格曲的复调技法.....	65
(一) 模仿复调技法的运用.....	65
1. 局部模仿.....	65
2. 卡农模仿.....	66
3. 卡农模进.....	67
(二) 复对位技法的运用.....	67
1. 八度二重对位.....	68
2. 八度三重对位.....	72
四、里姆斯基·科萨科夫六首赋格曲的艺术特征.....	74
(一) 和声语言的艺术特征.....	74
1. 变格进行的使用.....	74
2. 副属和弦及重属和弦的使用.....	75
3. 和弦外音的使用.....	76
4. 持续音的使用.....	77
(二) 旋律语言的艺术特征.....	78
1. 旋律的结构特征.....	78
2. 旋律的调式特征.....	79
3. 旋律的音程特征.....	80
结语.....	82
参考文献.....	84
附录.....	88
致谢.....	113
攻读学位期间取得的研究成果.....	114
浙江师范大学学位论文独创性声明.....	115
浙江师范大学学位论文诚信承诺书.....	116

# 绪论

## （一）选题缘由

里姆斯基·科萨科夫是19世纪俄罗斯著名的作曲家、音乐教育家、活动家。他的创作范围十分广泛，其作品形式涉及交响乐、歌剧、合唱曲、艺术歌曲、室内乐和钢琴作品等各种体裁，同时也在世界各地的乐团和剧院得到公演，历经漫长岁月的沉淀，被视为世界音乐文化艺术中的稀世珍宝。里姆斯基·科萨科夫的音乐作品在旋律上吸收了古老俄罗斯民歌的精髓，淳朴而动人；在和声上华美而大胆，将西欧传统和声与民族音乐语言相结合，造成色彩斑斓的效果；他对于音色的混合运用自然而精巧，在配器上的才华与成就更是远超强力集团的其他成员。

里姆斯基·科萨科夫为公众所熟知是因为他在歌剧和交响乐领域内的卓越成就。作曲家取材于著名的阿拉伯民间故事集《一千零一夜》（即《天方夜谭》）而作的交响组曲《舍赫拉查达》（又名《天方夜谭》）更因其浓郁的东方情调和强烈的浪漫主义情怀而备受人们推崇。

笔者在导师的指导下确定了此论文题目并着手搜集相关资料后发现学术界对此选题及其相关方面的研究有些欠缺，深入研究里姆斯基·科萨科夫音乐创作的专著和论文也相当匮乏，对其钢琴曲及赋格曲作品的关注还不够充分。

鉴于上述原因，笔者决意选择里姆斯基·科萨科夫六首赋格曲（op. 17）为硕士论文的研究对象。笔者也衷心希望通过本文对里姆斯基·科萨科夫六首赋格曲结构特点、复调技法及风格特征的探索能引起学术界对它的兴趣和关注，并对我国的复调音乐创作提供某种参考作用。

## （二）研究意义

笔者通过查阅与里姆斯基·科萨科夫相关的研究文献后发现,大部分专著都在介绍里姆斯基·科萨科夫的生平经历、较为著名的音乐作品及一些创作活动。论文虽然更多地注重音乐作品的本体分析,但也都只是分析其交响乐、歌剧和浪漫曲等体裁的作品,对钢琴体裁的作品研究略显不足。

通过阅读作曲家的自传,笔者从中了解了作曲家写作六首赋格作品的背景。在1974年的下一年度,里姆斯基·科萨科夫就对从去年开始着手的关于和声和对位法的研习愈加兴致勃勃,既做了大量的和声练习,又从凯鲁比尼和贝勒曼那里那里学习了现代大小调写法以及教堂调式。作曲家在此期间,对对位法和赋格十分着迷,开始大量弹奏及研究巴赫这位复调音乐大师的作品并从中受益匪浅。1875年,作曲家写了几首自认为差强人意的卡农和赋格,同年夏天,在继续研习对位法的同时,他又写了几首无伴奏合唱曲及钢琴赋格曲(op. 17),并由贝塞尔出版。后来作曲家请他在音乐学院的同事——尤·伊·约翰生批阅这六首赋格曲,其钻研对位法的勤奋态度也传到了音乐学院中。

由此可见,里姆斯基·科萨科夫对于复调音乐的写作和研究非常热衷,对其六首赋格作品的探究也因此显得十分必要。

### (三) 研究方法

#### 1. 文献分析法

本论文将里姆斯基·科萨科夫创作的乐谱文本、音响资料及文字论著组成研究材料并采用文献分析法对相关资料进行整理从而总结出他的创作理念和风格倾向。

#### 2. 作品分析法

文章采用音乐作品分析方法对六首赋格曲的音乐本体进行创作技法及结构等方面的分析。

#### 3. 比较研究法

本文采用比较研究的方法归纳出里姆斯基·科萨科夫的赋格创作区别于西方作曲家的创新之处。

#### （四）研究现状

通过查阅相关资料总结出与里姆斯基·科萨科夫及其音乐创作相关的研究成果可以分为以下几个方面：

##### 1. 专著类

在通史类图书中，由保罗·郎多尔米主编，朱少坤所译的《西方音乐史》<sup>①</sup>和张洪岛主编的《欧洲音乐史》<sup>②</sup>中对里姆斯基·科萨科夫的介绍均与强力集团相联系并且对作曲家的生平经历及一些主要作品做了概述。朱敬修主编的《西方音乐史》<sup>③</sup>中除了对作曲家的生平经历、创作特征和音乐贡献做了介绍之外，还从曲式结构及主题特征等方面对其代表作品《舍赫拉查达》进行了赏析。（美）唐纳德·杰·格劳特和克劳德·帕利斯卡所著的《西方音乐史》<sup>④</sup>则着重总结了作曲家独特的音乐风格特征。

在有关强力集团的著作中，对里姆斯基·科萨科夫的介绍相对于通史类图书而言更为详尽，其侧重点也不尽相同。由（苏）卡蕾舍娃所著的《强力集团》<sup>⑤</sup>主要阐述了强力集团形成的历史过程、集团成员各自的生平经历以及他们的创作活动，并且强调了他们为树立本民族的音乐风格所作出的努力和贡献。（苏）戈尔捷耶娃著的《强力集团作曲家论民间音乐》<sup>⑥</sup>一书重点阐释了作曲家整理改编民歌的活动对俄罗斯甚至世界音乐文化所作的突出贡献并且总结了集团的作曲家们采用民歌主题所写成的作品。（法）卡伏考莱西所著的《强力集团（俄罗斯民族乐派五大音乐家传）》<sup>⑦</sup>则更注重叙述史实，对作曲家生平及创作活动记叙得更为详细并在著作结尾列出了作曲家的作品目录。

<sup>①</sup>（法）保罗·朗多尔米著. 西方音乐史[M]. 朱少坤, 译. 北京: 人民音乐出版, 2002:314-323.

<sup>②</sup>张洪岛. 欧洲音乐史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1983:352-356.

<sup>③</sup>朱敬修. 西方音乐史[M]. 开封: 河南大学出版社, 2004:168-176.

<sup>④</sup>（美）唐纳德·杰·格劳特, 克劳德·帕利斯卡著. 西方音乐史[M]. 北京: 人民音乐学院出版社, 2010:547-563.

<sup>⑤</sup>（苏）卡蕾舍娃著, 叶松年译. 强力集团[M]. 北京: 音乐出版社, 1957:16-18.

<sup>⑥</sup>（苏）戈尔捷耶娃著, 孙静云译. 强力集团作曲家论民间音乐[M]. 北京: 音乐出版社, 1962:3-15.

<sup>⑦</sup>（法）卡伏考莱西著. 强力集团 俄罗斯民族乐派五大音乐家传[M]. 吴熊元, 译. 上海: 新文艺出版社, 1952:149-232.

在里姆斯基·科萨科夫的自传《我的音乐生活》中，则反映了他的创作成果、学习过程以及心理活动。在书中也提到“1875年我在奥斯特罗夫克研习对位法，并作了几首很好的钢琴赋格曲（op. 17 就创作于1875年）”<sup>①</sup>。

在复调音乐专著中，于苏贤所著的《复调音乐教程》中提到“俄罗斯乐派格林卡以后的里姆斯基·科萨科夫、柴可夫斯基、格拉祖诺夫等作曲家的赋格，在继承西欧传统的基础上，结合俄罗斯民族音乐风格，使赋格增加了新的色彩特性，为赋格形式的民族化，现代化开辟了一条新的路径”<sup>②</sup>。

## 2. 硕博论文类

从检索的相关文献来看，以里姆斯基·科萨科夫音乐作品研究为主题的硕士论文只有三篇。王子剑的《里姆斯基·科萨科夫的长号〈降B大调协奏曲〉的分析和演奏》<sup>③</sup>一文主要从曲式结构和演奏处理这两方面分析了这首作品。王春槐的《里姆斯基·科萨科夫〈降B大调长号协奏曲〉作品分析与演奏》<sup>④</sup>一文主要针对音乐作品的本体分析和演奏技巧分析这两方面进行论述。刘海涛的《里姆斯基·科萨科夫交响乐创作研究》<sup>⑤</sup>则对两部较重要的交响作品《舍赫拉查达》和《安塔尔》进行了细致的文本分析，提炼出作品的总体风格特征并对作曲家做出了总结性的历史评价。

## 3. 期刊论文类

### （1）里姆斯基·科萨科夫管弦乐作品研究

孙丝丝《描写大海的两种不同的和声手法——德彪西的《大海》（第一乐章）与里姆斯基·科萨科夫的〈舍赫拉查达〉》<sup>⑥</sup>一文从调的使用、持续音的使用、和弦的进行以及终止式这四个方面将两位作曲家的和声手法做了详细的比较。刘海涛《论里姆斯基·科萨科夫交响组曲〈安塔尔〉》艺术特色》<sup>⑦</sup>一文针对作品从标题的文学性、作品的东方色彩及创作技法这三个方面进行技术性分析。李刚《里

<sup>①</sup>（俄）里姆斯基·科萨科夫著. 我的音乐生活[M]. 吴佩华, 译. 上海: 上海音乐出版社, 1988: 143.

<sup>②</sup> 于苏贤. 复调音乐教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001: 269.

<sup>③</sup> 王子剑. 里姆斯基·科萨科夫的长号《降B大调协奏曲》的分析和演奏[D]. 中央音乐学院, 2011.

<sup>④</sup> 王春槐. 里姆斯基·科萨科夫《降B大调长号协奏曲》作品分析与演奏[D]. 华南理工大学, 2010.

<sup>⑤</sup> 刘海涛. 论里姆斯基·科萨科夫交响组曲《安塔尔》的艺术特色[J]. 大舞台, 2010(11).

<sup>⑥</sup> 孙丝丝. 描写大海的两种不同的和声手法——德彪西的《大海》（第一乐章）与里姆斯基·科萨科夫的《舍赫拉查达》[J]. 齐鲁艺苑, 2003(02).

<sup>⑦</sup> 刘海涛. 论里姆斯基·科萨科夫交响组曲《安塔尔》的艺术特色[J]. 大舞台, 2010(11).

姆斯基·科萨科夫交响组曲〈舍赫拉查达〉的管弦乐持续音技法》<sup>①</sup>一文通过阐述作品所使用的持续音的三种基本类型：单声部长音持续、多声部和声持续和动态化的持续音，总结出里姆斯基·科萨科夫作为配器大师所擅用的精湛的管弦乐持续音技法。张明祎《里姆斯基·科萨科夫交响乐创作因素研究》<sup>②</sup>一文主要阐述了对其交响乐创作具有影响的四种因素，分别是格林卡的艺术观念、文学艺术、强力集团成员及西欧音乐，并结合时代背景分析了这些因素对作曲家交响乐写作风格形成所产生的作用。乔惟进《里姆斯基·科萨科夫作品中的色彩性和声手法及其象形表现》<sup>③</sup>一文以《舍赫拉查达》《萨特阔》《金鸡组曲》《沙皇的新娘》等作品为研究对象，总结出作品中所采用的五种色彩性和声手法。

#### (2) 里姆斯基·科萨科夫歌剧作品研究

孙熙然《里姆斯基·科萨科夫歌剧的创作特点》<sup>④</sup>一文从作品中所体现出的自然气息和民族特色、革命性和历史性及结尾手法这三个方面归纳出作曲家歌剧作品所独有的创作特点。

#### (3) 里姆斯基·科萨科夫歌曲作品研究

刘宏伟《里姆斯基·科萨科夫艺术歌曲(浪漫曲)的艺术处理及演唱风格分析》<sup>⑤</sup>一文以歌曲《不是高空吹来的风》和《浮云飘散》为例对歌曲的曲式结构、和声进行、演唱特点及歌词等方面进行了分析并总结出作曲家的艺术歌曲(浪漫曲)的创作特色和演唱诠释。刘宏伟,赵亚男《里姆斯基·科萨科夫艺术歌曲(浪漫曲)风格特点之初探》<sup>⑥</sup>一文介绍了作曲家艺术歌曲创作的不同阶段并从调式运用、动机类型等各个方面总结出其艺术歌曲创作的风格特点。

#### (4) 对里姆斯基·科萨科夫的总体评价

<sup>①</sup> 李刚. 里姆斯基·科萨科夫交响组曲《舍赫拉查达》的管弦乐持续音技法[J]. 黄钟(中国. 武汉音乐学院学报), 2003(02).

<sup>②</sup> 张明祎. 里姆斯基·科萨科夫交响乐创作因素研究[J]. 华章, 2013(10).

<sup>③</sup> 乔惟进. 里姆斯基·科萨科夫作品中的色彩性和声手法及其象形表现[J]. 黄钟(中国. 武汉音乐学院学报), 1987(02).

<sup>④</sup> 孙熙然. 里姆斯基·科萨科夫歌剧的创作特点[J]. 文教资料, 2007(02).

<sup>⑤</sup> 刘宏伟. 里姆斯基·科萨科夫艺术歌曲(浪漫曲)的艺术处理及演唱风格分析[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2008(02).

<sup>⑥</sup> 刘宏伟, 赵亚男. 里姆斯基·科萨科夫艺术歌曲(浪漫曲)风格特点之初探[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2011(01).

赵泓《纪念里姆斯基·科萨科夫逝世五十周年》<sup>①</sup>一文回顾了作曲家的生平经历、对歌剧和交响乐等领域所做出的突出贡献并高度肯定了作曲家在音乐教育方面的伟大成就。

以上这些文献资料为笔者的论文写作提供了巨大的帮助。

---

<sup>①</sup> 赵泓. 纪念里姆斯基·科萨科夫逝世五十周年[J]. 人民音乐, 1958(07).

# 一、赋格的发展沿革及作曲家生平经历

## （一）赋格曲的基本概念及其发展沿革

### 1. 赋格曲的基本概念

“赋格”一词一般被认为是源于拉丁文 Fuga 的译音，法文译作 Fugue，德文译作 Fuge，意大利文为 Fuga，中文称作赋格。赋格是一种主要运用模仿对位写作的复调音乐体裁，意为追逐、遁走，又称遁走曲，有特定的声部数量（至少两个声部）。它是复调音乐中最为复杂而严谨的曲体形式，极富哲理性与思辨性，其最重要的特点是相互模仿的声部相继进入。

赋格曲一般由三个基本的组成部分：呈示部、展开部（中间部分）和再现部。呈示部由主题在主调和属调上轮流陈述，出现的次数与赋格的声部数目相关。展开部没有特定规格，是将呈示部中所陈述过的主题、答题、对题、连接或新材料等采用调性、织体或对位手法等方面的发展，使音乐内涵得到更深刻的揭示。再现部则是将先前乐曲陈述和发展的内容进行概括性总结的段落。

赋格的分类方法多种多样，若按演出形式来划分，可分为声乐赋格、器乐赋格和混合赋格；若按声部数目划分，则可分为二声部赋格、三声部赋格等；若按主题数目划分，可分为单主题赋格、二重赋格等；另外也有小赋格、赋格段等其他称谓。

### 2. 赋格曲的发展沿革

赋格曲的产生和发展经历了漫长的历史时期。“早在 13 世纪前后，法国圣母院乐派的二声部、三声部平行奥尔加农作品中所出现的模仿对位技法可以说是之后赋格赖以形成和发展的基础”<sup>①</sup>。

14 世纪新艺术时期，模仿对位技术在意大利的狩猎歌和法国猎歌中获得更加系统的发展，并开始具有一定的音乐发展意义和结构作用。

<sup>①</sup> 陈铭志. 赋格学新论[M]上海：上海音乐出版社，2005：2.

到了15、16世纪，经文歌创作中所普遍运用的完全模仿风格，为赋格的形成奠定了基本的结构原则。同时期作曲家们所创作的利切卡尔、坎佐纳等体裁的乐曲，也逐步显示出赋格的结构方式和初步形态。

17世纪前后，通过众多作曲家的艺术实践，赋格基本形成为一种独具表现意义的复调音乐结构形式。而它真正成为一种独立的体裁和曲式，则是在巴洛克后期的德国作曲家巴赫的创作中得到充分发展并臻完善。巴赫所作的《平均律钢琴曲集》（1722-1744）中的二十四首前奏曲与赋格曲式结构复杂严谨，主题形象个性鲜明，对位技法丰富高超，和声手法大胆新颖，以其高度的艺术性和突出的表现力被后人奉为键盘乐的“旧约圣经”。

18世纪中叶起，奥地利作曲家海顿、莫扎特等古典主义时期的作曲家们很少写作独立的赋格作品，更多情况下是将赋格作为构成交响曲、弦乐四重奏、歌剧、钢琴奏鸣曲等其他多种音乐体裁的一个组成部分。例如：海顿的弦乐四重奏 op. 20（又称太阳四重奏）（1772）中的第二、五、六三首的末乐章都以赋格构成；莫扎特所作的C大调幻想曲与赋格 K394（1782）及C大调第41交响曲 K551（1788）第四乐章中的赋格段等。这时期作曲家们的做法主要是把赋格这一形式吸收到奏鸣曲中，以增强奏鸣曲的表现力。

处于同时代后期的德国作曲家贝多芬是在巴赫之后，使赋格这一形式在历史上达到又一顶峰的集大成者。在其晚期钢琴奏鸣曲中，更显示出他对赋格这一体裁的极大偏爱。他的钢琴奏鸣曲 op. 110（1821）、op. 106（1818-1819）将赋格作为独立的乐章，op. 101（1815-1816）则作为发展部中的赋格段，而 op. 109 又作为变奏曲中的一个变奏出现。除此之外，贝多芬在交响曲、弦乐四重奏及弥撒作品中也写作了不少赋格曲或赋格段。例如弦乐四重奏 op. 133（1825-1826）中的大赋格曲、第一交响曲（1794-1796）第二乐章开始部分中的赋格段以及《庄严弥撒》 op. 123（1818-1823）中的《荣耀经》《信经》部分中的赋格曲等。贝多芬在这些作品中体现出的创新性探索，如主题节奏型规整、固定对题具有流动特质、主复调相结合的织体写法、间插段的展开性质及自由奔放的整体特征等对后期的作曲家们产生了巨大的影响。

在19世纪的浪漫主义时期，虽然崇尚表达主观情绪和生活体验的作曲家们不再像前辈们那样热衷于具有严谨格律性的赋格写作，但仍有不少人怀着对巴赫

的崇敬，贡献出具有浪漫主义特色且形态各异的赋格作品。德国作曲家门德尔松模仿巴赫《平均律钢琴曲集》写作了管风琴作品三首前奏曲与赋格 op. 37（1833-1837）和钢琴作品六首前奏曲与赋格 op. 35（1827-1836）。这些作品中细致抒情的主题旋律、主复调织体相结合的写作手法、流动的调式色彩、自由对题的运用等特点构成了门德尔松富有个性的赋格写作风格。德国作曲家舒曼的《四首钢琴赋格曲》op. 72（1845）和《赋格形式的钢琴小曲7首》op. 126（1845-1851）以其富有开拓性的和声语言、扩展性的调性布局、综合性的织体写法等手法体现出作曲家独特的赋格创作思维。法国作曲家塞扎尔·弗朗克的钢琴曲《前奏曲——圣咏·赋格》（1884）在同时期作曲家们的赋格中显得十分突出。法国作曲家柏辽兹《幻想交响曲》op. 14（1829）末乐章中的赋格及匈牙利作曲家李斯特《但丁交响曲》中的赋格等作品继承了贝多芬在赋格发展方面的创新，表现出强烈的戏剧效果。

俄罗斯乐派的作曲家格林卡的歌剧《伊凡·苏萨宁》（1834-1836）第一幕引子中的赋格、柴可夫斯基《第四交响曲》op. 36（1877-1878）第一乐章中的赋格、里姆斯基·科萨科夫的《六首赋格》（op. 37）、格拉祖诺夫的《前奏曲与赋格》op. 62（1899）、塔涅耶夫《升g小调前奏曲与赋格》op. 29（1910）等作品则充分体现了俄罗斯乐派发扬本民族音乐风格的创作理念。

20世纪在自律论音乐哲学思想的启发下，迎来了赋格创作的一个新高峰。这时期的作曲家从巴赫、贝多芬等音乐大师那里打下的牢固根基中汲取丰富的营养，表现出对赋格创作的极大热情。匈牙利作曲家巴托克《弦乐、打击乐、钢片琴曲》第一乐章赋格曲、奥地利作曲家贝尔格的歌剧《沃采克》第二幕第二场音乐“幻想曲与赋格”、美国作曲家巴伯的《钢琴奏鸣曲》（op. 26）第四乐章、法国作曲家拉威尔的《e小调赋格》（1917）（钢琴组曲《库普兰的坟墓》第二首）、俄罗斯作曲家斯特拉文斯基《圣诗交响曲》的第二乐章、波兰作曲家卢托斯拉夫斯基为十三件弦乐器创作的《序曲与赋格》（1972）等作品都在原先的赋格传统上进行了大胆的探索，形成了新的技术特点和语言风格。

更值得关注的是，一些作曲家以巴赫的《平均律钢琴曲集》为范本，写作了赋格套曲集。德国作曲家保罗·兴德米特的钢琴套曲《调性游戏》（1942）突破了传统大小调的调性安排，采用混合调式等手法使音阶材料半音化，对不协和音

程的解放使复杂对位技术的使用范围更加广泛。整部作品以精湛的对位技术和独特的个人风格被认为真正体现出了巴赫赋格的精髓。俄罗斯作曲家肖斯塔科维奇写作的《二十四首前奏曲与赋格》（1951）主题具有鲜明的音乐形象，和声上重视线性结构从而形成新颖的纵向音响，对远关系多调性的运用增强了音乐表现力。作品以其对传统赋格形式和民族特性的完美结合被誉为“新约圣经”。俄罗斯作曲家谢德林写作的《二十四首前奏曲与赋格》（1963）主题形象鲜明，节奏多变，对位技巧精湛娴熟，是一部将现代作曲技法与传统复调技术充分融合的具有高度创新性的作品。俄罗斯作曲家斯洛尼姆斯基仅用两个月时间创作的《二十四首前奏曲与赋格》（1964）综合运用了东西方各民族的调式，使用多重主题和复杂节奏，显示了作曲家精湛的作曲技术。作品中所展现出的丰满的纵向音响和清晰的横向线条同样使其具有极高的审美价值。俄罗斯作曲家卡普斯京所作的《二十四首前奏曲与赋格》（1977）把爵士乐元素融合进古典音乐的曲式结构之中，形成了独特的个人风格。

### 3. 赋格在中国的发展

中国专业音乐领域针对赋格曲的创作，起始于20世纪初。早期的赋格创作主要是在学习和借鉴欧洲传统规则的基础上加以民族化的处理。比如黄自在美国留学期间写作过的大量习作性的赋格曲、刘雪庵的钢琴独奏曲《中国组曲》中的一首三声部赋格曲《西楼怀远》、郑志声以管弦乐伴奏的混声合唱《满江红》中的四声部赋格段等。

新中国成立之后，作曲家们在欧洲传统复调技法与我国民族音乐语汇寻找契合点的脚步也从未停歇，赋格——这一传统的复调音乐体裁被广泛运用于这时期的音乐创作实践。赋格套曲的写作成果丰硕，如陈铭志的《序曲与赋格两首——新春·山村歌舞》、罗忠镕的《五首五声音阶小前奏曲与两部赋格》、汪培元的《小赋格曲集》、饶余燕的《引子与赋格》、肖淑娴的《二声部赋格》等。其他音乐体裁中对赋格的运用也各具特色，如丁善德《长征交响曲》第五乐章中的赋格段、瞿希贤《红军根据地大合唱》第七乐章的四部声乐赋格段、王震亚《主题与变奏》第六变奏的三声部小赋格、吴祖强《弦乐四重奏》第三乐章中用赋格写成的谐谑曲等。另外还有一些独立的赋格曲如段平泰的《京剧主题三声部赋格曲》和李忠勇的《赋格曲》等。

自改革开放以后，西方 20 世纪现代音乐理论逐步传入中国，为国内作曲家们的赋格创作实践注入了新鲜的血液。不论是写作赋格套曲，独立的赋格曲还是大型曲式中的赋格段，作曲家们在质和量上都取得了很大突破，比如汪立三的钢琴套曲《他山集——五首前奏曲与赋格》、林华的赋格套曲《二十四诗品》、于苏贤的赋格套曲《二十四首前奏曲与赋格》、姚恒璐《五首钢琴前奏曲与赋格》、杨勇的赋格套曲《结构与表现》、罗忠镕的《羽调式小赋格》、胡咏言的《赋格》、朱践耳《节日序曲》中的赋格段及《第九交响曲》中的大赋格段、瞿小松《第一交响曲》中的大赋格段、陈怡《第一交响曲》中的二重赋格、王西麟《第四交响曲》第一乐章中的四声部赋格段、谭盾的弦乐四重奏《风雅颂》中的赋格段等作品都表明我国的赋格创作达到了与世界同步发展的水平。

赋格在诸辈作曲家的艰辛探索和不懈努力中积累了丰富的创作经验，他们所贡献出的浩如烟海的优秀作品成为奠定 21 世纪复调音乐进一步发展的重要基石。这种古老的音乐体裁尽管在漫长的发展过程中呈现出丰富多变的形态，但它的主要精髓和最基本的构成原则——运用模仿对位技术对主题进行逻辑化发展，却未曾发生本质变化。由此可见，起源于巴洛克时期的赋格以其强大的生命力久经时间的考验，至今仍具有宝贵的艺术价值。

### （二）里姆斯基·科萨科夫生平经历

19 世纪，民族主义的浪潮席卷全球，欧洲的政治、思想、文学和艺术等领域都逐渐开始打起民族主义的旗帜，音乐在世界民族主义的进程中也发挥巨大的作用。在西方音乐史上的浪漫主义后期，挪威、芬兰、捷克、匈牙利、波兰、俄罗斯等这些受欺凌的国家，都涌现出了许多民族音乐家，例如波兰的肖邦、匈牙利的李斯特、挪威的格里格、捷克的斯美塔那和德沃夏克、芬兰的西贝柳斯、俄罗斯的格林卡等。18 世纪彼得大帝的强行改革，打开了俄罗斯面向欧洲的大门。19 世纪上叶是俄罗斯文化发展的新阶段，直到 1861 年，沙皇亚历山大二世废除了农奴制，俄罗斯真正进入了资本主义时期。在国家的发展道路上，19 世纪 3、40 年代在政治和思想上出现了提倡全盘西化的“西欧派”和以俄罗斯传统文化为发展道路的“斯拉夫派”。与之对应的音乐史中，也出现了这样的两派，即学

院派和俄罗斯民族乐派。“学院派是以鲁宾斯坦所创立的音乐学院为首的，完全学习西欧的作曲体系中音乐语言的创作理念，代表人物是鲁宾斯坦和柴可夫斯基”<sup>①</sup>。民族乐派则是以巴拉基列夫为导师、斯塔索夫为精神支柱的“强力集团”。

里姆斯基·科萨科夫是在“强力集团”中年龄最小、创作最为丰富的一位，是当时俄国著名的作曲家、教育家和社会活动家，他不仅在集团中的地位鹤立鸡群，在整个西方音乐史上都具有突出贡献和伟大成就。

里姆斯基·科萨科夫于1844年3月18日生于诺夫戈罗德省季赫文市的一个贵族家庭中。从小显露出极高音乐天赋的他，6岁开始学习钢琴，10岁时曾尝试作曲。1856年，里姆斯基·科萨科夫受家人的影响进入圣彼得堡海军士官学校，在校期间对音乐热情不减，经常去帝国剧院听音乐会。1861年在钢琴老师卡尼尔的引荐下，里姆斯基·科萨科夫结识了巴拉基列夫、斯塔索夫和穆索尔斯基，并正式成为了“强力集团”的一员。1862年他从海军士官学校毕业，开始了为期3年的远洋航行。在船上，他大量阅读别林斯基和车尔尼雪夫斯基等人的著作，思想深受启发，海上生活的经历，也成为他日后创作的重要素材。1865年，里姆斯基·科萨科夫远航归来，投入了《第一交响曲》的创作。不久之后，他又创作出一系列的交响乐和浪漫曲。如交响音画《萨特阔》（1867）和《第二交响曲“安塔尔”》（1868-1875）。1871年，里姆斯基·科萨科夫被圣彼得堡音乐学院聘为作曲系教授并兼任管弦乐队的指挥。后来还兼任海军部所属的各地的军乐团的检察官，又接任免费音乐学校校长之职。同时，他意识到强力集团某些思想的局限性，抽出时间钻研音乐理论，从西欧作曲家的作品中汲取营养，还写作了《和声学实用教材》和《管弦乐法原理》。在音乐学院30多年的工作中，他培养如李亚多夫、格拉祖诺夫、米亚斯科夫斯基、斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫等众多音乐人才，对俄罗斯音乐教育事业的发展功不可没。90年代后，里姆斯基·科萨科夫的创作重心转移到歌剧领域，其中《圣诞节前夜》（1895）、《萨特阔》（1896）、《沙皇的新娘》（1898）、《萨旦王的故事》（1900）、和《金鸡》（1907）等作品尤为卓著。1908年6月8日，里姆斯基·科萨科夫心脏病恶化，在彼得堡逝世。

<sup>①</sup> 刘莹. 俄罗斯音乐史上的圣愚现象——强力集团[J]. 交响: 西安音乐学院学报, 2009(01).

作曲家一生创作了各种不同体裁的音乐作品，且数量极为宏富。有《五月之夜》（1878-1879）《隐城基捷日故事》（1907）《雪姑娘》（1895）等 15 部歌剧；《舍赫拉查达》《塞尔维亚主题幻想曲》（1886-1887）《仙女的故事》（1879-1880）《西班牙随想曲》（1887）《俄罗斯复活节日序曲》（1888）等 16 部交响乐作品；《松树和棕榈》（1866）《南方的夜晚》（1866）《甜蜜的梦乡》（1866）等 100 多首合唱曲和一些艺术歌曲；《赋格曲六首》（1875）等钢琴作品以及一些器乐独奏曲。其中最负盛名的交响组曲《舍赫拉查达》（1888）全曲共分为四个乐章，最初每个乐章的标题内容取自《一千零一夜》里的故事。作曲家在这首富于造型性、色彩性的组曲中，充分发挥了他的幻想力。在这部大规模展开的东方风格的交响组曲中，有着用音响来表现的风光景物、风俗性场面、传奇性故事以及抒情性的插曲。乐曲在色彩合理的配置、动力性的音响、拍节的匀称以及诸音乐要素的平衡等方面尤为出众，是作曲家最为成功的作品之一。

## 二、里姆斯基·科萨科夫六首赋格曲的结构特征

赋格曲有三个基本的组成部分：呈示部、展开部（也称中间部分）和再现部。呈示部主要由主题的多次陈述构成，次数与具体的赋格声部数目一致。除此之外，还有对呈示部<sup>①</sup>（有些著作中采用补充呈示和副呈示部的概念<sup>②</sup>）。呈示部通常由主题、答题、对题和连接构成。下面针对里姆斯基·科萨科夫的六首赋格作品，对这几部分进行分别论述。

### （一）呈示部的结构特征

#### 1. 主题特征

“赋格的主题是构成完整赋格的最基本、最重要的部分，也是体现赋格在音乐形象、音乐风格特征上的最集中、最核心的部分”<sup>③</sup>。主题在整个赋格中的地位至关重要，常具有利于辨识的特点。虽然赋格这种古老的复调音乐形式经过久远历史的变迁，在不同的时期总呈现出鲜明的时代特色，但是总的来说，传统的赋格主题一是具有鲜明的形象特征，表达一个足以引人入胜的完整乐思；二是内部有明晰的调式调性；三是主题旋律和节奏的组成常有可循的逻辑性和层次感；四是比较有利于做对位化的处理；五是有较明显的乐句感，在主题结尾处也常有和声上的终止式（不一定是完全终止）。下面就里姆斯基·科萨科夫赋格作品中的实例来研究其主题写作的一些特点。

第一首 d 小调三声部赋格的主题(第 1-4 小节)：

<sup>①</sup> [英]E. 普劳特著. 赋格写作教程[M]. 段平泰, 译. 上海: 上海音乐出版社, 2007: 3 中将第一个呈示部在听样的两个调上, 不同的是开始唱主题的声部现在唱答题, 并且不一定所有声部都参与其中的部分称作“对呈示部”。(实际上是综合了补充呈示和副呈示部的概念, 笔者将在论文中采纳这一概念)

<sup>②</sup> 于苏贤. 复调音乐教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001: 303 中将呈示部基本结构完成之后, 继续在呈示部的调性上增加进入主题或答题, 其数目少于赋格声部数目的, 称作“补充呈示”。将呈示部基本结构完成之后, 继续在呈示部的调性上增加进入主题及答题的数目相等于赋格声部数目, 由此形成一个与基本呈示部相对应的另一个呈示部, 就称作“副呈示部”。

<sup>③</sup> 于苏贤. 复调音乐教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001: 272.

谱例 2.1



主题由中声部进入，d 小调。总体构成上可分为两个部分，第一部分是前两小节，起始音为调式主音，上行四度进行到下属音，第 2 小节依旧由上行四度的动机构成，但是节奏紧缩了一倍，由原先的二分音符紧缩为四分音符，第 2 小节是对第 1 小节的两次上行三度模进。第二部分是主题的后两小节，从第 3 小节起引入了新的节奏型，也是对四分音符的进一步紧缩，止音为第五小节的强拍上，是调式的中音。这个主题气息较长，总音域为一个八度，节奏由舒缓渐入紧凑，其构成具有很强的逻辑性。第 3 小节起旋律进行中出现了 d 和声小调的特征音 $\text{C}^\flat$ 和旋律小调的特征音还原 B。这个主题实际上包含了以下三种音阶：

谱例 2.2

d 自然小调



d 和声小调



d 旋律小调



整个主题旋律先逐层向上，遇到旋律高点 D 音后又迂回下降，线条整体呈现出拱形形态。多调式的交替因素配合长线条的乐句，产生一种抒情又略带忧郁的艺术表情。

第二首 F 大调三声部赋格的主题(第 1-2 小节)：

谱例 2.3



主题由低声部进入，F大调。起始音为调式主音，之后由极进进行为主的小波浪线条构成主题的旋律轮廓，其间由调式上主音和属音构成的上行四度特征音程使属音得到强调。止音为调式中音，是由下属音下行小二度解决而成。整个主题旋律迂回向上，节奏型由十六分音符和八分附点音符构成，节奏均分，气息较长，大调的色彩亦十分明朗，具有活泼向上的情趣。

第三首C混合利底亚调式四声部赋格的主题(第1-2小节):

谱例 2.4



主题由次中声部进入，C混合利底亚调式。起始音为调式三音，之后以十六分音符上行直至调式属音，紧接着是向下六度大跳至调式的特征音——降导音，后又紧接下中音到下属音的上行六度大跳，这两个六度大跳音程的连续进行使主题个性凸显，令人印象深刻。主题后半部分是十六分音符的连续平稳进行，在短时值音符的流动中结束于调式主音。整个主题节奏轻快，结合跳音的演奏方法及混合利底亚调式的明亮色彩，展露出欢快活泼的情绪。

第四首E大调三声部赋格的主题(第1-2小节):

谱例 2.5



主题由低声部进入，E大调。起始音为调式主音，之后以十六分音符和八分音符相结合的动机型极进逐渐上行至下中音后五度大跳下行而后反向四度上行

跳进后下行极进回落至调式中音。其中，调式升下属音的存在增强了自然调式的变化音色彩，具有鲜明特点的切分节奏也构成了主题的特征音型。整个主题节奏轻快，结合跳音的演奏方法及大调式的明亮色彩，具有类似于舞曲的活泼情绪。

第五首 A 大调三声部赋格的主题(第 1-8 小节):

谱例 2.6



主题由高声部进入，A 大调。起始音为调式主音，整个旋律由极进进行构成，因此旋幅很小，在五度之内。第 4 小节的属音位于主题的中间的位置，起着非常重要的调式作用。主题在材料运用上富有逻辑性，第 5、6 小节与之后的第 7、8 小节构成下行二度的自然模进，最终落在调式的中音上。整个主题线条以属音为旋律的高点，呈微弱的拱形结构，速度中板偏快，配合跳音的演奏技法，体现出跳跃灵巧的主题性格。

第六首 e 小调式四声部赋格是这部作品中唯一的一首二重赋格，其第一个主题(第 1-2 小节):

谱例 2.7



第一主题由中声部进入，e 小调。起始音为调式主音，之后极进向上直到上主音时又下行三度回到主音，接着继续上行至调式下属音，之后三度下行后又四度上行至调式属音，最后持续下行至调式的中音。整个主题的旋律先是逐层向上，在结尾处反向级进回落，以平稳进行为主，音域只有五度，较利于四声部赋格的创作。其节奏均分，由八分音符、四分音符和二分音符构成，配合中板的速度、弱奏的力度标记、连贯的演奏技法及小调调性，产生静谧庄严的音乐表情。



确立调性最基本的条件就是属和弦对主和弦的强有力支持,这从许多调性音乐结尾的正格终止式中就能够得到印证。正因为主音与属音对于调式的确立有着不同于其他调式音级的作用,所以它们也因此成为最常见的起音。虽然在其他采用传统调式的赋格曲中也有极少数是以其他调式音级开始的,比如巴赫的《平均律钢琴曲集》中第二册第13首是以调式七级音为起音,第21首以调式二级音为起音等,但那种情况并不普遍。由此可见,赋格曲的主题从调式的主音开始且结束于调式的三音是传统赋格曲作品中最为普遍的现象。这样的起止音安排会使主题的止音与答题的起音在纵向上形成三度或六度的关系。而三、六度音程作为不完全协和音程,在复调音乐的对位法则中因其听觉效果最为良好而最常用。

(3) 在作曲家创作的这些赋格主题中通常都极富逻辑性,其中动机的模进是主题创作中最为常用的手法。

例如第一首d小调三声部赋格的主题前两小节是针对主题开始前两个音构成的上行四度特征音程的两次上行三度模进,第3小节是针对特征节奏型的下行二度模进(参见谱例2.1);第二首F大调三声部赋格主题第2小节中出现对主题开始出特征音型的上行五度模进(参见谱例2.3);第三首C混合利底亚调式四声部赋格主题第2小节中的下行三度模进(参见谱例2.4);第四首E大调三声部赋格主题内部也含有上行三度模进(参见谱例2.5);第五首A大调三声部赋格主题第5-8小节中的下行二度模进(参见谱例2.6)。

以上五首赋格曲主题写作中所采用的模进手法一方面能够增强主题材料的紧凑性,避免出现主题材料杂乱无章、随意堆砌的现象,从而使主题富有逻辑和凝聚力;另一方面,在不同音级上对主题中最具有发展意义的核心音程、音型或节奏型的移位能够使主题在有限的材料里做出不同的变化,从而产生各异的音级色彩。

(4) 里姆斯基·科萨科夫所作的赋格曲主题形象丰富鲜明,具有较强的动力性和连贯性。

第六首e小调四声部二重赋格曲的第一主题由于其平稳舒缓的节奏和仅为五度的有限音域显得沉静庄重,像是富有哲理性的沉思。第五首A大调三声部赋格曲的主题旋律完全由极进进行构成,且音域只有五度,音乐表情也是优雅的(*grazioso*),因而具有较为抒情的气质。其他四首赋格曲由于作曲家所使用的一些

创作手法相比较而言就更富有动力性，具体表现手法有以下几个方面：

首先，短时值音符的使用使主题动力性增强。相对于长时值的音符而言，较短时值的音符更容易让人感到紧凑和不稳定。d小调三声部赋格曲的主题从开始处的二分音符缩短到结尾处的十六分音符，使主题的动力性得到逐步增强。F大调三声部赋格曲主题中大部分是由三个一组的十六分音符构成，节奏欢快，富有流动感。C混合利底亚调式四声部赋格曲的主题大部分由十六分音符构成，显得流畅且富有动感。E大调三声部赋格曲的主题由八分音符和十六分音符构成且为快板速度，因此情绪欢快，富有动感。

其次，弱起节奏的使用推动主题向前发展。弱起的节奏相对于强拍进入的节奏而言，增强了由不稳定的弱拍进行到稳定性高的强拍的倾向，因此这种弱起的抑扬格节奏能够增强主题的动力性。C混合利底亚调式四声部赋格曲和E大调三声部赋格曲的主题开头都采用了这种抑扬格节奏。

另外，切分节奏的使用增强了主题的不稳定性。切分节奏的特点是将自然重音的强拍移离其原有位置，使重拍后移，因此打破了自然状态下节拍规律的强弱与长时值强音之间的同步关系，从而具有较强的紧张度和推动主题旋律发展的动力。C混合利底亚调式四声部赋格曲主题第1小节和E大调三声部赋格曲主题的第2小节都采用了切分节奏型。

最后，旋律线起伏跳荡，音域适中为主题提供较大的发展空间。除了A大调三声部赋格曲与e小调四声部二重赋格曲这两首作品中主题的音域是五度之外，其他的赋格曲主题音域都在八度左右。e小调三声部赋格曲、F大调三声部赋格曲和C混合利底亚调式四声部赋格曲的主题均为八度，E大调三声部赋格曲的主题音域为七度。由此可见，较为宽松的音域为主题旋律的发展提供了较大的空间，主题旋律线条展现出起伏跳荡的形态。

总之，里姆斯基·科萨科夫的赋格曲主题大多具有较强的发展动力，并因此呈现出凝聚力强，不易分割的状态，而这一特点也为大多数传统赋格曲主题所通用。究其根本，是与赋格曲这种复调音乐体裁和主调音乐体裁在审美特点上的差异有关。在主调音乐作品中，若乐曲的主题是较长乐段结构，则通常能够明显地划分出不同的乐句。若乐曲的主题是较为短小的动机型，原始动机和发展后的动机之间通常亦有明显的间隔性。赋格曲的主题则在更多情况下为乐句结构，具有

非间隔性的特点。

## 2. 答题特征

呈示部中的主题陈述完之后，会有另一个声部出现对它的模仿，这称之为答题。答题的典型调性布局是在主题的属调上，少数情况下，也会在下属调或其他近关系调上出现。答题可分为完全答题和守调答题。完全答题也称真实答题，是将原先陈述过的主题，精确地移到属调或下属调上。守调答题也称调性答题，是将主题中的主音在答题中用主调的属音来回答，而主题中的属音在答题中则用主调的主音来回答。这种主答属，属答主的答题方式减弱了主题与答题间调性转换所产生的突兀感，在应用中也相当普遍。下面就里姆斯基·科萨科夫赋格作品中的实例来研究其答题写作的一些特点。

第一首 d 小调三声部赋格的答题（第 5-8 小节）：

谱例 2.9



答题由高声部进入，为话题的属调 a 小调，属于真实答题。

第二首 F 大调三声部赋格的答题（第 3-5 小节）：

谱例 2.10



答题由中声部进入，为话题的属调 C 大调，属于真实答题。

第三首 C 混合利底亚调式四声部赋格的答题（第 2-4 小节）：

谱例 2.11





答题由中声部进入，为主题的属调 G 混合利底亚调式，属于真实答题。

第四首 E 大调三声部赋格的答题（第 3-5 小节）：

谱例 2.12



答题由中声部进入，为主题的属调 B 大调，属于真实答题。

第五首 A 大调三声部赋格的答题（第 10-17 小节）：

谱例 2.13



答题由中声部进入，为主题的属调 E 大调，属于真实答题。

第六首 e 小调式四声部二重赋格第一主题的答题（第 2-3 小节）：

谱例 2.14



答题由高声部进入，为主题的属调 b 小调，属于真实答题。

第六首 e 小调式四声部二重赋格第二主题的答题（第 20-21 小节）：

谱例 2.15



答题由次中声部进入，为主调的调性 e 小调，属于真实答题，与第一呈示部

形成了主答属、属答主的传统布局原则。

通过以上分析可以总结出里姆斯基·科萨科夫赋格曲中答题写作的一些特点：

(1) 从调性上看，答题均出现在主题的上方五度和下方四度，也就是说，答题的调性布局是主调的属调，这也是传统的赋格曲中最为普遍的调性布局安排。

(2) 从答题的方式上看，这六首赋格曲的答题全部采用真实答题，这与原主题的构成方式以及作曲家本人的审美观点有很大的关系。巴洛克时期作曲家巴赫的赋格作品中，常常在主题的开始处出现主音到属音或者属音到主音的跳进进行。在这种情况下，作曲家几乎都运用了守调答题。而20世纪俄罗斯作曲家肖斯塔科维奇的赋格曲中，主题出现了上述的跳进情况时，他也常采用真实答题的形式。下面分析一下里姆斯基·科萨科夫赋格曲中的主题特点与答题方式之间的关系。

在d小调三声部赋格曲中，主题由调式的主音开始，紧接着由跳进进入下属音。在这种情况下，使用真实答题有其必然性，因为在真实答题中，开始处的跳进就自然而然地成为答题调性中属音到主音的跳进。而在F大调三声部赋格曲、E大调三声部赋格曲、A大调三声部赋格曲及e小调四声部二重赋格曲这及首作品中，赋格曲的主题都是由主音开始，相隔几个音之后才出现属音，这样的主题特征运用真实答题较为合适。再如C混合利底亚四声部赋格曲的主题，没有出现主音到属音的进行，所以比较自然地采用真实答题。

### 3. 对题特征

当第二声部唱答题时，原先陈述主题的第一声部用对位来伴随着。“一个经常伴随主题或答题的对位（并不一定一成不变）叫做对题”<sup>①</sup>。对题分为两大类，一是固定对题，它始终伴随着主题出现；另一种是自由对题，主题每次进入时，它都在不停变换。对题也不一定就和答题的第一个音同时进来，它和主题之间有连接句的情况也时有发生，这时，主题或答题仅有一部分由对题伴随。

下面就里姆斯基·科萨科夫赋格作品中的实例来研究其对题写作的一些特点。

<sup>①</sup> [英]E. 普劳特著. 赋格写作教程[M]. 段平泰, 译. 上海: 上海音乐出版社, 2007: 2.

第一首 d 小调三声部赋格共有三个对题，第一对题（第 5-8 小节）为中声部，a 小调（参看谱例 2.9）。动机主要来源于主题中的节奏型，且以极进进行为主，形成平滑流畅的小波浪线条。

谱例 2.16



上例为赋格的第二对题和第三对题（第 10-13 小节），上方两个声部，d 小调。材料主要是由主题材料演变而来的四分音符、八分音符和十六分音符构成，三个声部之间的对比手法主要依赖于节奏之间的疏密安排和声部之间的反向与斜向进行。

第二首 F 大调三声部赋格共有三个对题，第一对题（第 3-5 小节）为低声部，C 大调（参看谱例 2.10）。动机除了来源于主题中的十六分音符和八分附点音符的节奏型之外还引入了新的节奏元素。旋律进行以极进进行为主，形成平滑流畅的线条。

谱例 2.17



上例为同一赋格的第二对题和第三对题（第 7-9 小节），下方两个声部，F 大调。材料的运用上与第一对题基本契合，不同的地方在于出现了一些跨度较大的音程跳动，如中声部中 A 到  $\flat E$  的上方五度的跳进以及低声部中 F 到 B 的下方二度跳进和 D 到  $\sharp D$  的上方八度跳进，因此相对于第一对题而言情绪更为活泼。

第三首 C 混合利底亚调式四声部赋格共有三个对题，第一对题（第 2-4 小节）为次中声部，G 混合利底亚调式（参看谱例 2.11）。第 2 小节处对题的材料延续了主题末尾处的十六分音符，第 3 小节的对题部分由八分音符和前八后十六的节奏型构成，相对于中声部的答题而言，节奏相对宽松，对比程度显而易见。

谱例 2.18



上例为赋格的第二、第三对题（第 4-5 小节），C 混合利底亚调式。中声部对题的节奏型均源自于主题材料，次中声部的节奏则宽松许多，第 4 小节处引入了四分音符及四分附点音符的新节奏元素，与较为密集的上方两声部形成鲜明对比。第 5 小节处两个对题声部的节奏型完全一样，但多以反向进行为主，同样也起到了良好的对位效果。

第四首 E 大调三声部赋格共有九个对题，第一对题（第 3-5 小节）为低声部，B 大调（参看谱例 2.12）。音型以八分音符为主，相对于主题来说节奏更为宽松，形成一定的对比。

谱例 2.19



上例为赋格的第二、三对题（第 6-8 小节），中、低两声部，E 大调。中声部对题的节奏较为宽松，四分附点音符及二分音符的运用与高声部主题的密集节奏形成鲜明对比。低声部的对题材料则明显来源于第 3 小节处第一对题的材料，与上方的主题的旋律整体上构成反向进行的线条对比。

谱例 2.20



上例为赋格的第四、五对题（第 8-10 小节），中、高两声部，B 大调。中声部对题的节奏较为宽松，第 8 小节的对题材料取自于主题，第 9、10 小节的材料与第二、三对题中的节奏更为相似。高声部的对题节奏密集，均由十六分音符

及前八后十六的节奏型构成。

谱例 2.21



上例为赋格的第六、七对题（第 12-14 小节），中、低两声部，B 大调。中声部对题的节奏较为宽松，与第二、三对题中的节奏相似。低声部对题节奏密集，均由十六分音符及前八后十六的节奏型构成，这又与上一例高声部的对题相类似。

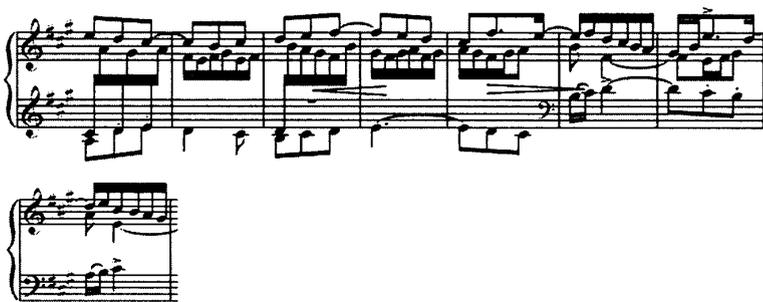
谱例 2.22



上例为赋格曲的最后一组第八、九对题（第 17-19 小节），高、低两声部，E 大调。对题的材料均来源于前面陈述过的对题，并没有加入新的节奏型。

第五首 A 大调三声部赋格共有三个对题，第一对题（第 10-17 小节）为高声部，E 大调（参看谱例 2.13）。对题材料来源于主题的小结尾，均由十六分音符构成，节奏密集，与下方中声部的答题形成对比。

谱例 2.23



上例为赋格曲的第二、三对题（第 19-26 小节），中、高声部，A 大调。中声部对题材料的前 4 小节是第一对题前四小节的下方五度移位，属于部分固定对题。后面的材料在节奏型上稍有变化，但整体上性格统一。高声部的对题材料相对宽松，前 4 小节的节奏来源于主题的第 1 小节，其后的部分引入了新的附点节

奏并继续利用了小结尾中十六分音符的材料。

第六首 e 小调四声部二重赋格共有十个对题，第一主题的第一对题（第 2-3 小节）为次中声部，b 小调（参看谱例 2.14）。对题材料来源于主题，以八分音符及四分音符构成， $^{\flat}G$ 、A 两音显示出旋律小调的特征。

谱例 2.24



上例为赋格第一主题的第二、三、四对题（第 5-6 小节），次中声部、中声部及高声部，e 小调。次中声部对题材料时值较长，以二分音符为主，主要对下方低声部的主题起陪衬作用。中声部引入二分附点音符的新节奏型，与主题线条整体构成反向进行。高声部的节奏与主题材料较为接近，但节奏上仍遵循疏密互补的原则。

赋格第二主题的第一对题（第 20-21 小节）为低声部，e 小调（参看谱例 2.15）。对题材料以八分音符为主，第 20 小节处有两处下行及上行四度的跳进，与以四分音符为主的半音下行答题形成鲜明对比。

谱例 2.25



上例为赋格第二主题的第二、三对题（第 21-22 小节），低声部和次中声部，b 小调。次中对题材料以八分音符为主，由第一对题稍加变化而来。低声部材料由八分音符和四分音符构成，除了出现一处下方五度跳进之外皆为平稳进行，没有新的节奏元素，与次中声部的对题大致形成反向进行，节奏上疏密错落，构成对比。

谱例 2.26



上例为赋格第二主题的第四、五、六对题（第 22-23 小节），低声部、次中声部及中声部，e 小调。低声部与次中对题材料以四分音符为主，两者关系主要为平行进行。中声部材料与第一对题相同，是固定对题。

通过以上分析可以看出，对题不论是在纵向还是横向的结合上，都与主题关系密切。总的说来，里姆斯基·科萨科夫在对题的写作中呈现出以下几个特点：

（1）在调式调性上，与对题所伴随的主题或答题保持一致。

（2）在对位关系上，一方面对题在纵向上与主题或对题保持良好的对位关系，对比的手法也多种多样。比如主题时值较长时，对题常以较短时值作为对应，反之亦然；主题中含有跳进进行的地方，对题常以级进进行作为对应，反之亦然；主题休止的地方，对题常会弥补其间隙；主题与对题常采用反向进行或斜向进行来增强两者间的对比因素等。另一方面在横向上与主题衔接自然，有时两者之间通过短小的连接获得更加紧密的关系。

（3）在材料的使用上，主要是来源于主题，而由主题材料衍伸出来的新因素的运用则在旋律和节奏等方面都增强了对比性。

（4）在音乐形象上，主要在于烘托渲染主题的情绪，进一步深化主题内涵。

（5）在写作技法上，作曲家喜用单对位的对比手法，除了在第五首 A 大调三声部赋格中采用了四小节长度的部分固定对题及第六首 e 小调四声部二重赋格第二主题中采用了一小节的固定对题之外，其他赋格曲中均未采用固定对题。

#### 4. 连接句或小结尾特征

有时显示部中主题与答题之间衔接并不十分紧密，会出现具有桥梁作用的连接句。而当这种连接性质的成分作为主题的继续时，又被称为小结尾。另外，连接句也可能是经过性质、起填充作用或作为对题的导入部分与之紧密相连。

下面就里姆斯基·科萨科夫赋格作品中的实例来研究其连接句写作的一些特点。

第一首 d 小调三声部赋格共有三处连接句，第一处在主题结束在第 4 小节第

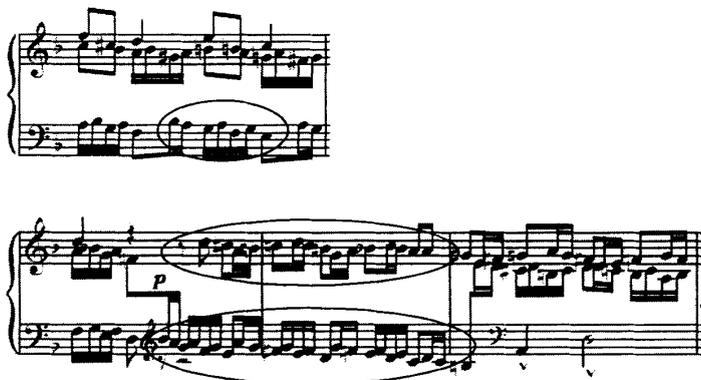
二拍的F音（也就是d小调的三音）之后（参看谱例2.1），d小调。连接句从旋律结构上来看，很明显是由主题末尾的音型下行二度模进了两次所构成的，是主题的自然延伸，也可称作小结尾。

谱例 2.27



上例为第二处连接句（第8-9小节），a小调。位于答题之后，与主题之后的小结尾材料相同。

谱例 2.28



上例为第三处连接句（第13-16小节），d小调。在呈示部中主题的最后一次陈述之后，从第13小节可以看出这个小结尾的材料依然得到了使用。而第14-16小节这部分高声部的材料是由主题的后半部分剪裁而来并有微小改动，中声部的材料也同样来源于主题的小结尾。

第二首F大调三声部赋格共有一处连接句：

谱例 2.29



上例为赋格的第5-6小节，F大调。答题结束于C大调的三音E，之后的连接句中声部材料取自主题中的十六分音符，并且运用下二度模进的发展手法，低

声部材料则主要采用第一对题中的新材料。连接句结束于主调的属和弦上，为主题第二次进入做好了和声上的准备。

第三首 C 混合利底亚调式四声部赋格共有一处连接句：

谱例 2.30



上例为赋格的第 5-6 小节，从还原 B 音可看出音乐从开始的 C 混合利底亚调式离调到 a 小调。赋格的主体结束于主和弦上，后面的连接句材料取自主题，结束于 VI 级和弦上。

第四首 E 大调三声部赋格共有四处连接句：

谱例 2.31



上例为赋格的第一处连接句（第 4-5 小节），B 大调。答题结束于第 5 小节的第一个 D 音上，也就是 B 大调的三音，之后的连接句中声部的材料由答题末尾的音型向下二度模进发展而来发展，低声部是由第一对题结尾处的材料用同样的手法构成，也可视作是答题的小结尾。

谱例 2.32



上例为赋格的第二处连接句（第 8 小节），主题第二次陈述结束于第 8 小节第一个<sup>#</sup>G 音，<sup>#</sup>A 音的出现标志着这一小节开始从主题的 E 大调转入答题的 B 大调。这个连接十分短小，但起着调性转换的作用。

谱例 2.33



上例为赋格的第三处连接句（第 10-12 小节），B 大调，位于对呈示部中第一个答题之后。答题结束于 B 大调的主和弦上，低声部材料剪裁自主题材料的结束处，中声部节奏较为稀疏，高声部则更为密集。这个连接句整体上由下行二度模进构成，同样以 B 大调的主和弦结束。

谱例 2.34



上例为赋格的第四处连接句（第 14-16 小节），B 大调，是对呈示部的最后一个连接句。高声部延续主题结束处的材料，中声部节奏稀疏，低声部延续前面低声部中的对题材料，采用十六分音符的连续进行，内含下方二度模进的发展手法。

第五首 A 大调三声部赋格共有两处连接句，赋格的第一处连接句位于第 9 小节（参看谱例 2.6），A 大调。赋格的主题结束于第 8 小节最后一个音，第 9 小节的几个音在主题与第一对题之间起连接作用，从第 10 小节开始起的对题也一直沿用了这个十六分音符的节奏型。

谱例 2.35



上例为赋格的第二处连接句（第 18 小节），A 大调。中声部的十六分音符是赋格第一答题之后的一个小连接。它与主题之后的连接节奏型相同，但有细微的变化，并不是固定的。这种连接句非常短小，甚至是一个音或几个音，起到单纯的过渡作用。

第五首 e 小调四声部二重赋格共有两处连接句：

谱例 2.36



上例为赋格的第一处连接句（第 5 小节），b 小调。非常短小，从次中声部的材料上看，类似答题结束之后的小结尾。除中声部出现 B 到 E 的上行四度跳进之外，其他两个声部都是级进进行。这个小连接在答题和下一个主题间起良好的过渡作用。

谱例 2.37

上例为赋格的第二处连接句（第 6-8 小节），b 小调。高声部很明显由主题加以变形而来，并且采用了上行四度模进的发展手法。中声部以同样的方式构成两个模进音组，第一处连接中上行四度跳进的特征音程也再次出现。低声部只做音阶式的级进进行，最终停留在主音。

总而言之，在里姆斯基·科萨科夫的赋格作品的呈示部中，有时主题因有了小结尾而并不与对题紧密相连，这种连接在答题和主题再次出现之后有时得到了保存，但更多的情况下是产生了一些变化。除了小结尾之外，并不是主题或答题的延续的连接句也具有独立的表演意义。在呈示部中，连接句存在于主题与答题分别陈述的间隙，也会因此令主题或答题再次出现时显得更为突出。

### 5. 呈示部特征小结

以下是六首赋格曲呈示部的结构图示：

第一首 d 小调三声部赋格呈示部（第 1-16 小节）：

表 2.1

呈示部				
声部位置	I		答题	对题
	II	主题	对题	对题
	III			主题
调性		d	a	d

第二首 F 大调三声部赋格呈示部（第 1-9 小节）：

表 2.2

呈示部				
声部位置	I			主题
	II		答题	对题
	III	主题	对题	对题
调性		F	C	F

第三首 C 混合利底亚调式四声部赋格呈示部（第 1-8 小节）：

表 2.3

呈示部					
声部位置	I			主题	对题
	II		答题	对题	对题
	III	主题	对题	对题	对题
	IV				答题
调性		C	G	C	G

第四首 E 大调三声部赋格呈示部（第 1-19 小节）：

表 2.4

呈示部					对呈示部		
声部位置	I			主题	对题	答题	对题
	II		答题	对题	对题	对题	主题
	III	主题	对题	对题	答题	对题	对题
调性		E	B	E	B	B	E

第五首 A 大调三声部赋格呈示部（第 1-44 小节）：

表 2.5

呈示部					
声部位置	I			主题	间插段
	II		答题	对题	
	III	主题	对题	对题	
调性		A	E	A	d

第六首 e 小调四声部二重赋格第一呈示部（第 1-13 小节）：

表 2.6

第一呈示部					对呈示部				
声部位置	I		答题	对题	对题	对题	对题	对题	主题
	II	主题	对题	对题	对题	对题	对题	答题	对题
	III			答题	对题		主题	对题	对题
	IV				主题	答题	对题	对题	对题
调性		e	b	b	e	b	e	b	e

第六首 e 小调四声部二重赋格第二呈示部（第 19-23 小节）：

表 2.7

第二呈示部					
声部位置	I				答题
	II			主题	对题
	III		答题	对题	对题
	IV	主题	对题	对题	对题
调性		b	e	b	e

通过以上分析，可以总结出里姆斯基·科萨科夫赋格曲呈示部的写作具有以下几个特点：

（1）结构上遵循了基本的呈示部构成原则，即：主题在各个声部上分别进行一次陈述。有时，也会采用对呈示部的结构，例如第四首 E 大调三声部赋格及第六首 e 小调四声部赋格的第一呈示部。

（2）六首赋格曲呈示部的答题形式都采用属调答题和真实答题。这种主、属调性布局的呈示部跟传统的赋格曲结构相一致，这同样也体现出作曲家对传统赋格曲结构的继承。其中在 e 小调四声部二重赋格中，赋格的第二主题在属调上初次陈述，而答题则在主调调性上，从而与第一呈示部形成了主答属、属答主的传统布局原则，使两个呈示部均保持在主、属两调中，两个主题是采用了分别呈示的并列型结构。

（3）呈示部中若主题首次是由外声部或中间声部进入时，其后的声部一般依次序上行或下行，使各声部相互衔接。呈示部一般由外声部最后进入主题，以取得较为明显的终结效果。

## （二）展开部的结构特征

赋格的呈示部之后是展开部，也叫作中间部。这部分除了将呈示部中所陈述过的主题、答题、对题、连接句继续做进一步发展之外，也会出现间插段、紧接

段等新的成分。展开部的意义就是通过调式调性、织体、主题变形、对位等方面的发展手法使音乐内涵得到更深刻的揭示,因此也是凝聚作曲家创作才能的核心部分。下面针对里姆斯基·科萨科夫的六首赋格作品,来对其展开部的各个部分进行分别论述。

### 1. 间插段特征

在赋格的展开部中,间插段这部分即听不见主题,也听不见对题,以富有动力性的发展特点在展开部的主题之间起着转换调性、过渡材料和情绪增长等作用。下面就里姆斯基·科萨科夫赋格作品中的实例来研究其间插段写作的一些特点。

第一首 d 小调三声部赋格共有四个间插段:

谱例 2.38



上例为赋格的第一间插段(第 22-23 小节),低声部与中声部的材料均来源于主题。从 a 小调开始,第 23 小节第一拍的 A、<sup>#</sup>C、E、G 和弦为第二拍主题在 d 小调上的进入做好了调性上的准备,虽然短暂,但起到了转换调性的作用。

谱例 2.39



上例为赋格的第二间插段(第 26-31 小节),d 小调,结束于小属和弦上。高声部材料来源于主题,中声部节奏相对宽松,以四分音符为主。低声部材料综合性更强,更偏向于上方两个声部的结合体。

谱例 2.40



上例为赋格的第三间插段（第 38-40 小节），a 小调，结束于下属调（d 小调）的属和弦上，为下一次主题的出现做好了调性上的准备。高声部与中声部材料节奏相对宽松，两声部间以平行进行为主，连续使用延留音，具有过渡性质。低声部材料取自主题，与上方两声部形成鲜明对比。

谱例 2.41



上例为赋格的第四间插段（第 44-48 小节），第 48 小节第四拍 A、<sup>#</sup>C、G 和弦标志着音乐从开始处的 a 小调转入其下属调即再现部的 d 小调。第 45 与 47 小节构成下方二度模进，各声部材料均由主题发展而来。

通过分析可以看出，四个间插段的材料主要都来源于主题材料，模进则是构成间插段最常用的发展手法。

第二首 F 大调三声部赋格共有五个间插段：

谱例 2.42





上例为赋格的第一间插段（第 9-16 小节），规模较大，与呈示部的长度相当。这一部分的开始与呈示部中主题第二次进入的结束和弦，也就是 F 大调的主和弦紧密相连。第 10 小节的低声部的最后一个音<sup>#</sup>C 到第 11 小节的 D 音的进行标志着这个间插段由 F 大调转入其关系小调 d 小调，为中部主题在 d 小调上的首次进入做好了调性上的准备。从材料的构成上来看，与呈示部的连接句联系紧密。前两小节高声部和低声部的节奏型与连接句两小节中高声部和低声部的完全相同，只是旋律的走向有些差别，中声部则发展自呈示部中对题的材料。其余部分都是由原先呈示过的材料加以变化而成，第 13 小节处又是一个句逗的结束，仍是由 d 小调的导音<sup>#</sup>C 进行到主音 D，此后，声部数目减少为两个上方声部。第 15、16 两小节就是呈示部中那两小节的连接句整体向上方六度的移位，最终结束在 d 小调的属五六和弦上，为主题在第 17 小节的进入做好了调性上的准备。

谱例 2.43



上例是主题在第 19 小节的开头结束与主和弦之后，紧接入的长度为两小节的第二间插段（第 19-20 小节）。这一部分材料节奏型统一，高声部采用前八后十六的动机音型，节奏型与第一间插段低声部开头两小节相同，采用八度大跳与三度小跳音程相结合，并以下行二度模进了三次，低声部采用十六分音符，与第一间插段高声部的材料相同，同样是下行二度模进三次。

谱例 2.44



上例为赋格的第三间插段（第 23-24 小节），这一部分材料与第二间插段相

同，变化的方式是将原来高声部的材料向下移动十一度，而将原来低声部的材料向上移动了五度，由此形成了八度二重对位的结构。

谱例 2.45

上例为赋格的第四间插段（第 27-30 小节），这一间插段可分为两个部分，前两小节低声部由下行三度的模进构成，中声部由下行二度的模进构成，高声部也是由下行二度的模进构成。后两小节低声部是后面 C 大调的属持续音 G，上方两声部则持续进行上行二度的模进，和声构成上就是一个 C 大调的属和弦。整个间插段主要由模进的发展手法构成，先下行后上行，结合属准备音的运用，为其后 C 大调的出现营造出强大的推动力。

谱例 2.46

上例为赋格的第五间插段（第 33-36 小节），这一部分材料与第二间插段基本相同，变化在于原先的八度大跳进缩减为六度，并且高声部由原先的二度下行模进变化为上行三度模进，低声部也是一样。后两小节的音型在声部上做了相互调换，模进方式也改为下行二度。调性由 C 大调转回 F 大调，最后落在 F 大调的属五六和弦上，为进入再现部做好了调性上的准备。

通过分析可以看出，五个间插段的材料主要都来源于主题材料，各间插段之间同样联系紧密，如第三间插段是由第二间插段采用八度二重对位转位而来。

第三首 C 混合利底亚调式四声部赋格共有三个间插段：

谱例 2.47



上例是赋格的第一间插段（第 8-9 小节），C 混合利底亚调式开始，结尾离调到 III 级和弦。上方两声部由主题材料剪裁而来，并局部采用自由模进的发展手法。第 8 小节低声部的材料取自主题中的十六分音符节奏，第 9 小节则采用主题中的八分音符节奏，以求得与上方节奏相对密集的声部形成鲜明对比。

谱例 2.48



上例是赋格的第二间插段（第 16 小节），#G 音指示向 a 小调的离调。材料来源于对主题的剪裁，为第 17 小节主题的进入做好和声上的准备。

谱例 2.49



上例是赋格的第三间插段（第 20-23 小节），C 混合利底亚调式。第三间插

段可分为两部分，第一部分是前两小节，材料由主题发展而来。第二部分后两小节是再现部的属准备，低声部是 C 混合利底亚调式的属持续音 G，上方三声部是对主题的倒影及不同程度的变形，最终结束在属和弦上，为主题的重现做好了和声上的准备。

通过分析可以看出，两个间插段的材料主要都由主题材料剪裁而来，保持了主题中最令人印象深刻的核心动机。

第四首 E 大调三声部赋格共有两个间插段：

谱例 2.50

Musical score for Example 2.50, showing a piano introduction in E major. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present in the final measure of the bass staff.

上例为赋格的第一间插段（19-21 小节），这部分与呈示部结束时 E 大调的主和弦紧密相连。第 2 小节是第 1 小节的下方二度模进，第 3 小节依旧延续着这种模进方式，但只保留了两拍之后就进入了展开部的主题。低声部的材料是原主题后半部分的剪裁而成，也是第 14-16 小节处连接句中高声部所使用的材料。而高声部中连续十六分音符的节奏形态则与连接句中低声部的材料相近。第 21 小节处的还原 D 与 E 音表明间插段从最初的 E 大调转向<sup>#</sup>f 小调，也为接下来主题在<sup>#</sup>f 小调的进入做好了调性上的准备。

谱例 2.51

Musical score for Example 2.51, showing a piano introduction in E major. The score consists of three systems of two staves each (treble and bass). The first system shows the initial melody in the treble and accompaniment in the bass. The second system includes a dynamic marking of *cresc.* and continues the melodic and accompanimental lines. The third system features trills (*tr*) in the treble staff and continues the accompaniment in the bass.



上例为赋格的第二间插段（25-35小节），从开始出的 $\text{C}$ 小调于26小节第一拍转入B大调，在31小节第三拍转入E大调直至间插段结束。这一部分规模长大，构成复杂，内部又可以划分为很多部分，主要的组织手法为一系列的下方三度模进进行及卡农模进（其中的卡农模进手法在第三章中详述）。

通过分析可以看出，两个间插段的材料主要都由主题材料发展变化而来，大量模进手法的赋予间插段强大的推动力。

第五首A大调三声部赋格共有三个间插段：

谱例 2.52

上例是赋格的第一间插段（第27-44小节），E大调。这个间插段规模较大，运用了主题材料后半部分，上方两声部主要由卡农手法（在第三章中详述）构成，低声部节奏统一，以小连接中的十六分音符为核心材料，主要以模进手法构成。

谱例 2.53

上例是赋格的第二间插段（第61小节），E大调，间插段短小，只有一小节长度，相当于小连接的作用，材料均为原先陈述过的主题和对题。

谱例 2.54



上例是赋格的第三间插段（第 71-80 小节），D 大调。上方两声部主要由卡农手法构成（在第三章详述），低声部的材料则主要由下方二度模进构成。

通过分析可以看出，三个间插段的材料主要都由主题材料及对题材料发展变化而来，模进及卡农手法的运用使间插段的材料更加紧凑集中。

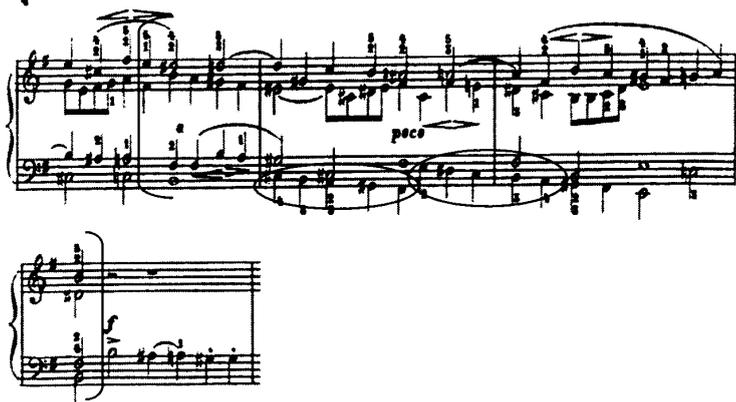
第六首 e 小调四声部二重赋格共有三个间插段：

谱例 2.55



上例为赋格第一展开部的第一间插段（第 13-14 小节），e 小调。呈示部中主题的最后一次陈述结束在第一拍的 e 小调主和弦上，其后的间插段由四分音符构成，内部采用模进及卡农摸进的发展手法。

谱例 2.56



上例为赋格第一展开部的第二间插段（第 16-19 小节），B 大调，结束在主和弦上。四个声部的材料均由主题发展而来，低声部采用了上行三度模进的发展手法。

谱例 2.57



上例为赋格第二展开部的第一间插段（第 27 小节），长度只有两拍，主要作为 e 小调的属和弦为再现部 e 小调主题的出现做好调性上的准备，相当于一个小连接。

通过分析可以看出，三个间插段的材料主要都由主题材料发展而来，模进及卡农模进手法的运用使间插段更具有推动力。

通过对以上六首赋格曲间插段的构成方式，可以看出里姆斯基·科萨科夫赋格曲中间插段的写作通常具有以下几个特点：

（1）间插段的材料通常由呈示部所陈述过的材料加以变化发展而成。材料来源于呈示部中的主题、对题及连接句的情况都十分常见，经常通过保持特征音型、对原先材料进行剪裁或引申等变化手法从而达到所使用的音乐材料既具有紧凑性又不失新颖色彩的艺术效果。

（2）间插段所使用的音乐发展手法中，模进的作用最为突出。除了简单的自由模进之外，利用可动对位技术写作的卡农模进也是常用手法。

（3）间插段常承担起转调的作用。在赋格曲的展开部，是赋格主题调性变化最为复杂和丰富的部分，因此穿插于各个调的主题之间的间插段就作为其中的连接和过渡。

（4）间插段的织体变化较为丰富。展开部中各个主题出现的部分的声部数目通常与赋格的声部数目相当，而间插段中的不同部分经常根据音响浓淡变化的需要而增减织体。比如一首三声部的赋格曲，其间插段常有部分会减少至二声部。

（5）间插段的长度伸缩性较大。较短的有 2 小节，较长的有 10 小节左右，其灵活性主要根据所处赋格曲的结构位置而定。一般说来，在展开部主题发展的开始处，其间插段相对短小，而在主题展开的结束处，也就是即将开始再现部的

地方，间插段的长度通常有所增加。

## 2. 紧接段特征

紧接段，意大利文“Stretto”，意为急迫，也称紧接模仿或密接和应。“是指主题尚未结束，另一声部的主题便紧接进入，形成了主题之间的模仿关系”<sup>①</sup>。紧接段的构成方式多种多样，可以由主题的原型构成，也可采用主题变形的方式，既可以用可动对位的手法事先设计好，也可以使用自由模仿进行灵活处理。下面就里姆斯基·科萨科夫赋格作品中的实例来研究其紧接段写作的一些特点。

第一首 d 小调三声部赋格的展开部共有两个紧接段：

谱例 2.58

上例为赋格展开部中的第一个紧接段（第 31-35 小节），主题的紧接发生在两个外声部。首先出现的是低声部上 d 小调的主题，主题自第 34 小节的第三拍起就相对于原主题发生了变化。高声部的主题较原主题而言变化较大。两主题由原先相距 4 小节的距离紧缩为 1 小节，音程距离在开始处并未变化，属于主题变形与变形构成的紧接段。

谱例 2.59

<sup>①</sup> 于苏贤. 复调音乐教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001: 340.



上例为展开部中的第二个紧接段（第 40-44 小节）。主题紧接发生在最下方两个声部。低声部是 d 小调的主题，主题在开始处第一个音由原先的二分音符改换为四分音符，并在 43 小节的第一拍还原 B 音处结束，是一个有变化且不完全的主题。次中开始音由 A 音改换为 B 音，使原主题开头处的上行四度音程缩短为上行三度音程，第一个音的时值也由原来的二分音符改为四分音符，之后的主题与原型没有差别。两主题由原先相距 4 小节的距离紧缩为半小节，音程距离在开始处并未变化，属于主题变形与变形构成的紧接段。

第四首 E 大调三声部赋格的展开部共有两个紧接段：

谱例 2.60



上例为赋格展开部中的第一个紧接段（第 21-23 小节）。这时，首先出现在高声部的主题在<sup>#</sup>f 小调上，与呈示部主题的 E 大调形成调式色彩的鲜明对比。其后的主题的在相隔半小节之后，以相同的调式，但却不完整的形式在低声部出现，结束于第 23 小节的第一拍<sup>#</sup>C 音。两主题所构成音程距离为 8 度，属于主题原型与变形相结合的紧接段。

谱例 2.61

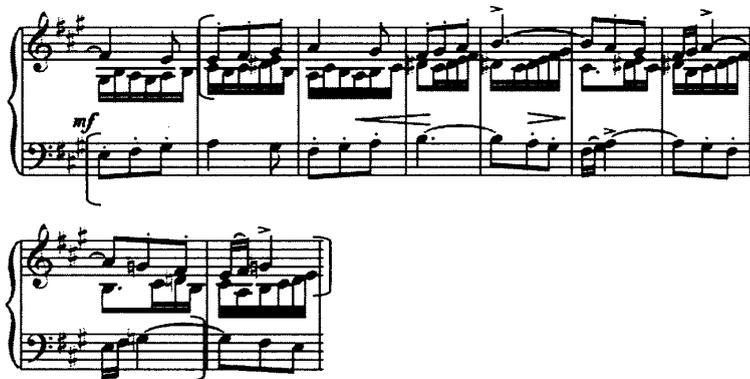


经过展开部的第一个紧接段之后，主题第三次出现在中声部（第 23-25 小节），在呈示部调性的关系小调<sup>#</sup>c 小调上，半小节之后，第四个主题以相同调性又在高声部出现，与前面的第二个主题一样是不完全的，两个音程距离为 8 度的主题共同构成第二个紧接段。从这两个紧接段的音程距离和主题形态可以看出，

它们的构成方式完全相同，区别是处在不同的调性上。

第五首 A 大调三声部赋格的展开部共有五个紧接段：

谱例 2.62



上例为赋格展开部中的第一个紧接段（62-70 小节）。E 大调的主题首先在低声部出现，相隔一小节之后，相同调性的主题在上方八度做出紧接模仿。两个主题在结尾处都出现了变化，第 69 小节处的还原 G 音和还原 D 音标志着主题转至 D 大调，属于主题变形与主题变形相结合的紧接段。

第六首 e 小调四声部二重赋格的展开部共有五个紧接段：

谱例 2.63



上例为赋格第一展开部中的紧接段（第 14-16 小节）。首次出现在低声部的 e 小调主题相隔三拍之后次中声部的 b 小调主题与其构成第一紧接段。同样是相隔三拍之后，b 小调的主题又在高声部出现，最后 e 小调的主题以同样的紧接距离在中声部出现。这四个主题之间共构成三组紧接段，主题本身也多采用变化的形式。

## 谱例 2.64



上例为赋格第二展开部中的紧接段（第 25-27 小节）。首次出现在中声部的第一个 e 小调主题相隔两拍之后次中声部的 e 小调第二主题与其构成第一紧接段。第三主题在低声部出现，第四主题与其相隔两拍在高声部出现，构成第二个紧接段，结束在 e 小调主和弦上。

通过分析可以看出，在展开部中运用紧接段来发展音乐是作曲家在赋格曲写作中所喜用的创作技法，其紧接段常具有以下几个特点：

（1）紧接段中的主题形式灵活，多采用主题原型与变型相结合或主题变形与变形相结合的紧接方式。主题不完整、个别音改变时值等都是里姆斯基·科萨科夫在主题变形中所常见的手法。

（2）紧接段处于赋格曲展开部的情况最为普遍。紧接段的运用缩短了主题之间的进入时间，使主题间产生更加紧迫的追逐感，具有强大的发展动力，这也正是紧接段最常用于展开部的结构意义。在作曲家的赋格曲写作中，紧接段用于再现部的情况也不少，在之后的再现部分分析中再加以论述。

（3）如果展开部中的紧接段不只一个，那么各紧接段之间主题的进入距离常用逐步缩短的手法，使趣味性逐渐增强。如第一首 d 小调三声部赋格展开部中的两个紧接段，第一个紧接段之间的距离是一小节，第二个之间就缩短为半小节。

（4）在紧接模仿的音程关系中，四、五度和八度最为常见。如第四首 E 大调三声部赋格展开部中的紧接段都是八度的音程关系，而其他赋格曲中是四度或五度。

（5）主题在进行紧接模仿时，各声部所进入的强弱拍位置都保持一致。除第五首 A 大调三声部赋格的紧接段均采用强拍位置进入外，其他赋格曲紧接段主题的进入都在弱拍、强拍弱位置或次强拍上。

## 3. 展开部的主题发展特征

赋格的主题在呈示部中得到陈述之后，在展开部也会得到进一步发展。呈示部中的赋格主题通常局限于主调、属调或下属调，而展开部则以平行调为主要特征，意在强调调式色彩的对比。下面就里姆斯基·科萨科夫赋格作品中的实例来研究其赋格主题在发展部中的写作特点。

第一首 d 小调三声部赋格展开部（第 16-48 小节）：

表 2.8

展开部													
声 部 位 置	I			间 插 段	T3	间 插 段		T5		间 插 段			间 插 段
	II		T2					T6			T8		
	III	T1					T4				T7		
调性		a- d	a	a- d	d	d	d	d	a	a- d	d- a	d- a	a

从上图可知，赋格的展开部共出现主题 8 次。展开部的第一主题（第 16-19 小节）于低声部进入，由 a 小调转入 d 小调，开始处的和弦 a、<sup>#</sup>c、g 使主题具有同主音大小调交替的因素。除了第 19 小节处的变化，此主题与呈示部中的答题相同。第二主题（第 19-22 小节），中声部进入，a 小调，除了第一个音的时值及开始处和声上的差别之外与答题相同，结束于主和弦。第三主题（第 23-26 小节）由高声部进入，d 小调，除了第一个音的时值以外与主题相同。低声部进入的第四主题（31-34 小节）与高声部进入的第五主题（32-35）相距 1 小节，均为 d 小调，构成第一个紧接段。第六主题（第 35-38 小节），中声部进入，a 小调，除个别音之外与答题大致相同，结束处变化较大，属于不完整的主题。展开部中的第七、八两主题共同构成第二个紧接段。

第二首 F 大调三声部赋格展开部（第 9-36 小节）：

表 2.9

展开部										
声部位置	I	间插段		间插段		间插段	T3	间插段		间插段
	II				T2					
	III		T1				T4			
调性		F-d	d	d	a	a	d	d-C	C	C-F

从上图可知，赋格的展开部共出现主题 4 次。展开部中第一主题（第 17-19 小节）于低声部首次出现，d 小调（有旋律小调的特征音还原 B），为主调的关系小调。在结尾处较原主题相比略有变化，结束于第 19 小节第一拍的主和弦上。第二主题（第 21-23 小节），中声部，a 小调，为第一个主题的属小调，于第 23 小节第一拍结束在主和弦上。第三主题（第 25-27 小节），高声部，d 小调，与第一主题调式相同，于第 17 小节第一拍结束在主和弦上。第四主题（第 31-33 小节），中声部，C 大调，是赋格曲主题的的属调，于第 33 小节的第一拍结束在主和弦上。

第三首 C 混合利底亚调式四声部赋格展开部（第 8-23 小节）：

表 2.10

展开部																
声部位置	I	间插段		T2					T7	间插段		T9			间插段	
	II				T3	T4		T6			T8			T11		
	III		T1													
	IV						T5						T10			
调性		C-G	G	G	e	e	C	C	C	a	a-C	C	C	F	C	

从上图可知，整个展开部规模长大，主题共出现 11 次并因大量使用了紧接的发展手法而联系紧密。第一主题（第 9-11 小节）首次在次中声部出现，G 混

合利底亚调式，在后半部分较原主题略有变化，相隔四拍之后，第二主题（第 10-12 小节）在高声部以相同调性出现。第三主题（第 11-12 小节）与第二主题相隔四拍后在中声部出现，构成第二个紧接段，e 小调，结束时停留在属和弦上，开放性的和声结尾使主题具有强有力的展开性质，增强音乐在展开部的不稳定性。e 小调的第四主题（第 12-13 小节）以第三主题下方二度模进的形式在次中声部出现，结束时停留在 C 大调 II 级和弦的属和弦上，因而在和声上具有极强的不稳定性。第五主题（第 13-14 小节）于低声部出现，C 混合利底亚调式，是对原主题的剪裁。相同调性的第六主题在上方八度以相隔四拍的方式出现，构成第三个紧接段，结束在主和弦上。第七主题（第 15-16 小节）在第六主题相隔四拍后在高声部出现，C 混合利底亚调式，结束于六级和弦的属和弦，与第六主题共同构成第四个紧接段。第八主题（第 17-18 小节）于 17 小节开头在中声部出现，开始是 a 小调，后半部分回到 C 混合利底亚调式，第九主题（第 17-19 小节）在其后相隔三拍在高声部出现，C 混合利底亚调式，两者构成第五个紧接段。第十主题（第 18-19 小节）在第九主题后隔两拍在低声部出现，结束于调式的重属和弦，构成第六个紧接段。第十一主题（第 19-20 小节）在第十主题后隔三拍于中声部出现，F 混合利底亚调式，结束于主和弦上，构成第七个紧接段。

第四首 E 大调三声部赋格展开部（第 19-35 小节）：

表 2.11

展开部							
声部位置	I	间插段	T1			T4	间插段
	II				T3		
	III			T2			
调性		E-#f	#f	#f	#c	#c	E

从上图可知，赋格的展开部共出现主题 4 次。四个主题发展均由紧接段构成，第一、二主题构成第一个紧接段，第三、四个主题构成第二个紧接段，在下一节紧接段的内容中有更详尽地分析。

第五首 A 大调三声部赋格展开部（第 19-35 小节）：

表 2.12

展开部							
声部位置	I	T1		间插段		T4	间插段
	II		T2				
	III				T3		
调性		E	A	E	E-e	E-e	d

从上图可知，赋格的展开部共出现主题 4 次。第一主题（45-52 小节），高声部，为赋格曲主调的属调 E 大调，由高声部进入，结束在主和弦上。第二主题（53-60 小节），为赋格曲的主调 A 大调，由中声部进入，结束在主和弦上。第一、第二主题之后是一小节的间插段，接着是由第三、第四主题构成的紧接段，这在前面紧接段的内容中已经加以分析，在此不再赘述。

第六首 e 小调四声部二重赋格第一展开部（第 13-19 小节）：

表 2.13

展开部							
声部位置	I	间插段			T3		间插段
	II					T4	
	III			T2			
	IV		T1				
调性		e	e	b	b	b	b

第六首 e 小调四声部二重赋格第二展开部（第 25-27 小节）：

表 2.14

展开部						
声部位置	I				T4	间插段
	II	T1				
	III		T2			
	IV			T3		
调性		e	e	e	e	e

从上图可知，赋格的展开部共出现主题 8 次。第一主题展开部中的四个主题共构成三个紧接段，第二主题的展开部中的四个主题也由两组紧接段构成，这在前面紧接段的内容中已有详尽分析，在此不加赘述。

由此，可以总结出里姆斯基·科萨科夫赋格曲写作中展开部主题发展的一些特点：

(1) 调式调性的布局方面，有时继承传统赋格曲主题在展开部中的调性布局，即从主调的平行调式开始，以此形成调式色彩的对比，然后进入平行调的属调，接着走向下属方向调，例如第二首 F 大调三声部赋格。而更多情况下作曲家在调性布局上又有独特的思维方式，采取呈示部所陈述过的主调和属调调性，且常有同主音大小调式交替使用的现象。

(2) 再现部主题的发展中，采用紧接段的形式在里姆斯基·科萨科夫的赋格曲中也很常见，使主题发展的动力性增强。

(3) 展开部中的主题发展常采用变形的方式，比如不完整的主题或将主题个别音加以变化，但都保留了主题的整体特性。

#### 4. 展开部特征小结

通过以上分析，可以总结出里姆斯基·科萨科夫赋格曲写作中展开部写作的一些特点：

(1) 调性布局方面，作曲家在传统赋格的基础上展现出其独特的创作思维。展开部中的主题经常出现呈示部中主、属两调的调性，并且到这两个调的平行调的离调或短暂转调同样十分普遍。

(2) 主题的发展方面，除了调式调性以外，对主题本身的变形发展也是构成展开部强大动力的重要手段，剪裁、倒影、主题间的紧接等发展手法赋予主题

更多的性格与活力。

(3) 重视间插段在展开部中的作用。赋格曲展开部中的间插段常常不仅满足于对主题间的衔接功能，而是具有一定的独立发展的特征。内部的模进手法、对主题材料的变化延展、引入新材料等种种手段使其具有不亚于主题发展的个性特质。

(4) 重视紧接段在展开部中的作用。赋格曲展开部中紧接段的运用十分频繁，如第一首赋格曲中有两个，第四首中有两个，第五首中有一个，第六首中有五个。紧接段的多处使用使主题间的距离缩短，同时，变形主题的采用也为展开部提供了更大的发展空间。

### (三) 再现部的结构特征

赋格的最后一部分是再现部，这部分是将乐曲先前呈示部中陈述的内容和展开部中发展过的内容进行总结性的概括，也可能将前两部分中的内容做选择性的提取，并以新的方式结合起来。下面就里姆斯基·科萨科夫赋格作品中的实例来研究其再现部写作的一些特点。

#### 1. 再现部的主题发展特征

第一首 d 小调三声部赋格的再现部（第 49-63 小节）：

表 2.15

再现部							
声 部 位 置	I		T2	间 插 段	T3		结 尾
	II					T4	
	III	T1					
调性		d	d	d	d	d	d

从上图可知，赋格的再现部共出现主题 8 次。赋格曲中部的最后一个间插段结束在 d 小调的属和弦上，为再现部首次进入的主调主题做了和声功能上的准备。再现部第一次进入的是主调主题（第 49-54 小节），d 小调，在低声部进入。

主题的时值比原来扩大了一倍，并且加了低八度音的重复，使得主题在再现部的第一次出现获得了十分显著的效果，并且增加了宽广宏大的气质。在主题出现三拍之后，第二主题（第 49-52 小节）的变形形式在高声部出现，调性不变，与第一主题共同形成紧接段。经过短小的间插段之后，第三主题（第 56-59 小节）从调式的下属音开始在高声部出现，产生特殊的音级色彩，d 小调。相隔一拍之后，d 小调的第四主题（第 56-60 小节）以起始音的时值稍加变化的形式于第三主题的下方四度在中声部出现，形成紧接段。

第二首 F 大调三声部赋格的再现部（第 37-53 小节）：

表 2.16

再现部												
声部位置	I	T1		T3	间插段	T4		间插段			结尾	
	II						T5					T7
	III		T2							T6		
调性		F	F	C	C	F	F	F	F	F	F	

从上图可知，赋格的再现部共出现主题 7 次。再现部与中部的界限明晰，中部的最后一个间插段结束在 F 大调的属和弦上，为再现部首次进入的主调主题做了和声功能上的准备。再现部首次进入的是主调主题（第 37-39 小节），F 大调，在最高声部进入，并且不是前面间插段中第一声部的继续，且两者之间属音到主音的上行四度跳进，因而产生另起声部的显著效果，为主题进入提供了良好的声部条件。第二主题（第 39-42 小节）在低声部以 F 大调再次进入，主题进入半小节之后，第三主题（第 40-42 小节）又在高声部以 C 大调进入，形成紧接段，结束于 C 大调的主和弦上。从第 44 小节开始低声部出现长达五小节（第 44-48 小节）的 F 大调的属持续音。而上方高声部 F 大调的第四主题（第 44-47 小节）与中声部 F 大调的第五主题（第 44-47 小节）相隔半小节出现，形成紧接段，之后乐句进行自然延伸，上方两声部出现原先中部中间插段的材料和模进手法。在经过长时间属和声的准备之后，第六主题（第 49-51 小节）在以 F 大调在低声部出现，于第 51 小节开头结束于主音时，中声部的第七主题（第 51-53 小节）

以主调调性再次出现直至最后结束于主和弦。低声部是自由声部，以大跨度音程跳进和极进进行相结合，与主题相比也体现出了较高的声部独立性。

第三首 C 混合利底亚调式四声部赋格的再现部（第 24-33 小节）：

表 2.17

再现部											
声部位置	I	T1				间插段	T5	T6	间插段	T7	结尾
	II		T2								
	III			T3							
	IV				T4						
调性		C	C	C	C	C	C	C	C	C	C

从上图可知，赋格的再现部共出现主题 7 次。整个再现部保持在主调的范围内，在最后两小节的结尾处由于采用还原 B 音的形式暗示音乐在 C 大调上结束。再现部的主题之间联系紧密，第一主题（第 24-25 小节）首先在高声部出现，半小节之后，第二主题（第 24-25 小节）以变化形式在中声部出现，两者构成紧接段。第三（第 25-26 小节）、第四主题（第 25-28 小节）共同构成第二个紧接段，构成方式与第一紧接段相同。第五（第 28-29 小节）、第六主题（第 29-30 小节）相继在高声部出现，后者是前者的下行二度模进。经过短小的间插段，第七主题（第 30-31 小节）在高声部最后出现。

第四首 E 大调三声部赋格的再现部（第 35-55 小节）：

表 2.18

再现部									
声部位置	I		T2	间插段	T3		间插段		结尾
	II					T4			
	III	T1							
调性		E	E	E	E	E	E	B	E

从上图可知，赋格的再现部共出现主题 5 次。中部的最后一个间插段结束在

第 35 小节第一拍 E 大调的属和弦上，为再现部首次进入的主调主题做了和声功能上的准备。再现部首次进入的是主调主题（第 35-37 小节），E 大调。在低声部进入，并且以八度低音加以强调，使声部的进入产生了显著的效果。在主题进入半小节之后，第二主题（第 35-37 小节）又在高声部以上方五度进入，形成紧接段，结束于 E 大调的 VI 级和弦上。在第 43 小节的高声部，第三主题（第 43-54 小节）以 E 大调出现，相隔一拍之后，第四主题（第 43-45 小节）以下方四度在中声部出现构成紧接段。第五主题（第 50-52 小节）最后一次出现在低声部，B 大调开始，在第 51 小节处的还原 A 音暗示音乐转向 E 大调。

第五首 A 大调三声部赋格的再现部（第 81-105 小节）：

表 2.19

再现部							
声部位置	I			间插段	T3		结尾
	II		T2			T4	
	III	T1					
调性		A	E	E-A	A	A	A

从上图可知，赋格的再现部共出现主题 4 次。第一主题（第 81-90 小节）首次在低声部出现。以 A 大调开始，在 84 小节处转入 E 大调，并从这小节开始低声部持续了长达 7 小节的主持续音，属于主题的变化形式。第二主题在第一主题开始三小节后出现，两者构成再现部的第一个紧接段，第二主题（第 84-91 小节）为 E 大调，结束于第 91 小节的第一拍的主和弦上。第三主题（第 93-100 小节）在高声部出现，A 大调，第四主题（第 94-101 小节）与第三主题构成相距一小节的紧接段，发展手法上采用下方五度卡农（于第三章中详述）。

第六首 e 小调四声部二重赋格的再现部（第 28-44 小节）：

表 2.20

综合再现部												
声部位置	I	T2			T1	间插段	T2		T2		T1	结尾
	II		T1	T2			T2	T1	T2	T2		
	III	T1			T2			T2	T1		T2	
	IV		T2	T1								
调性		e	b	b	e	e	b	b	e	e	e	e

从上图可知，赋格的再现部出现两个主题共 18 次，都在主调 e 小调及属小调 b 小调上轮流陈述。这首二重赋格的再现部使用了两个主题的综合再现，两主题多以八度二重对位的形式成组出现，不断变化声部位置，主题间的衔接也十分紧密。最后结束在 b 小调的大主和弦上，为结尾的调性回归做好了和声上的准备。

## 2. 间插段特征

第一首 d 小调三声部赋格的再现部共有 一个间插段：

谱例 2.65



上例为赋格曲再现部中的第一间插段（第 55-56 小节），d 小调，较为短小，各声部均由主题变化而来，主要起连接作用。

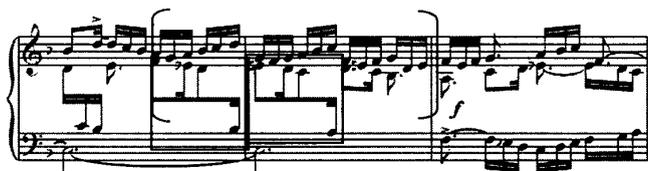
第二首 F 大调三声部赋格的再现部共有 两个间插段：

谱例 2.66



上例为赋格再现部中不到两小节的第一间插段（第 42-43 小节），C 大调，各声部均由主题材料变化而成。

谱例 2.67



上例为赋格曲再现部的第二间插段（第 47-48 小节），C 大调。运用下行二度摸进的手法构成，结束于 F 大调的属和弦上，为主调主题的再次出现做好了调性上的准备。

第三首 C 混合利底亚调式四声部赋格的再现部共有一个间插段：

谱例 2.68



上例是赋格再现部中的第一间插段（第 30 小节），C 混合利底亚调式，非常短小，以连续上行的十六分音符起到主题间的过渡作用。

谱例 2.69

第四首 E 大调三声部赋格的再现部共有两个间插段：



上例为赋格再现部的第一间插段（第 37-43 小节），E 大调。间插段的材料仍旧取自于主题，并且采用了模进的发展手法。例如第 39-40 小节及第 41-42 小节，低声部构成了上方三度模进，这一间插段在第 43 小节的开头结束于 E 大

调主和弦上。

谱例 2.70

上例为再现部中的第二间插段（第 45-50 小节）的材料仍旧取自于主题同时多次采用了模进的发展手法。首先在低声部对特征音型运用了一次下方二度模进，在高声部运用了三次下方二度模进，最后三个声部共同运用了两次下方三度模进。

第五首 A 大调三声部赋格的再现部共有—个间插段：

谱例 2.71

上例为赋格再现部中的第一间插段（第 91-92 小节），主题结束在第 91 小节第一拍。间插段由 E 大调开始，在 92 小节处转入 A 大调。各声部均由主题及对题材料构成，起了调性转换的作用。

第六首 e 小调四声部二重赋格的再现部共有—个间插段：

谱例 2.72

上例为赋格再现部中的第一间插段（第 33-35 小节），主题结束在第 33 小

节第一拍 e 小调的大主和弦上。间插段各声部的材料均由两主题结合发展而来，从 e 小调开始，经过下方四度模进转调，于第 35 小节结束于 b 小调的属和弦上，为主题的再次进入做好了调性上的准备。

### 3. 结尾特征

有时在赋格再现部的基本呈示之后，为求得更加完满的终止感，会增加一个结尾部分，也叫尾声。下面就里姆斯基·科萨科夫赋格作品中的实例来研究其结尾写作的一些特点。

第一首 d 小调三声部赋格的结尾：

谱例 2.73



上例为赋格的第 59-63 小节，材料都源于主题，低声部节奏稀疏，主要起和声上低音支持的作用，最后以整个终止结束于 d 小调的大主和弦上。

第三首 C 混合利底亚四声部赋格的结尾：

谱例 2.74



上例为赋格的第 32-33 小节，高声部源于主题材料，中声部和次中声部均由八分音符和结束时的全音符构成，次中声部还附加了平行三度的声部，增强乐曲结束时的力度。低声部是持续地主音，尾声时 B 音采用还原的形式，表明乐曲结束于 C 大调。

第四首 E 大调三声部赋格的结尾:

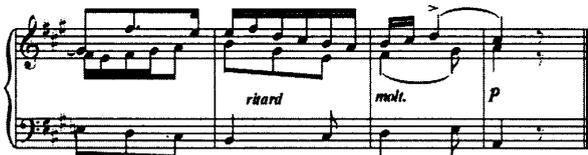
谱例 2.75



上例为赋格的第 52-55 小节, E 大调。低声部与中声部的材料由主题变化而来, 高声部的节奏则较为宽松。结尾以主调的整个终止结束, 最后的二分音符延长时值, 增强收束感。

第五首 A 大调三声部赋格的结尾:

谱例 2.76



上例为赋格的第 102-105 小节, A 大调。各声部材料源于主题及对题, 以正格终止结束于主和弦上。

第六首 e 小调四声部二重赋格的结尾:

谱例 2.77



上例为赋格的第 41-44 小节, e 小调。各声部均由第一主题和第二主题变化

而来。第 41 小节的高声部材料由第二主题变形而来，中声部材料则由第一主题变形而来，次中声部材料是由第二主题及第一主题的部分倒影变化而来。整体上是由八度三重对位构成，但并不十分严格，内部有细微的差别，结尾最终以正格终止结束于大主和弦上。

根据以上对里姆斯基·科萨科夫六首赋格曲的分析，可以总结出作曲家在结尾写作中的一些特点：

(1) 和声上常采用正格终止式结束，使得乐曲结束时获得强有力的终止感。

(2) 在材料上，结尾通常是由原先陈述过的主题、对题等材料变化发展而来。

(3) 在织体上，有时加入附加声部或运用长时值的持续音，使音乐结束时在力度和气势方面得到加强。

#### 4.再现部特征小结

通过对六首赋格曲再现部的结构做出整体归纳与分析，可以总结出一些写作特点：

(1) 主题在再现部进入时，常采用八度重复或声部独立出现等方式使其得到强调。如第一首 d 小调三声部赋格、第四首 E 大调三声部赋格使用了声部八度重复的方式，第二首 F 大调三声部赋格、第三首 C 混合利底亚调式四声部赋格、第五首 A 大调三声部赋格及第六首 e 小调四声部二重赋格采用声部独立出现或以上行四度跳进出现的方式使主题在再现部出现时显得更为突出。

(2) 持续音常在再现部中起到稳固调性的作用，其中属持续音和主持持续音最为常用。如第二首 F 大调三声部赋格再现部中长达 5 小节的属持续音、第三首 C 混合利底亚调式四声部赋格再现部中长达 6 小节的主持续音以及第五首 A 大调三声部赋格再现部中长达 7 小节的属持续音。

(3) 再现部常使用紧接段。使主题在再现部中以变化的形式出现，紧接的进入方式产生更新颖的对位效果，即巩固了赋格的主题，又避免了单调的重复。

(4) 再现部中主调占据绝对优势，属调有时也在再现部得到陈述，但规模远不及主调。

(5) 除个别存在对呈示部的特例之外，再现部与呈示部的规模大都相当，在结构上产生较为平衡的效果。

(6) 再现部中常使用尾声。再现部中主题最后一次陈述完之后常常意犹未尽，尾声的加入能够帮助乐曲增强收束感，材料也大都由主题变化而来，保留主题中最核心最具有特性的部分。

### 三、里姆斯基·科萨科夫六首赋格曲的复调技法

#### (一) 模仿复调技法的运用

相同的音乐材料在同一声部中先后出现称为反复,在不同的声部先后出现则称为模仿。在模仿复调的结构中,开始声部陈述的旋律材料称为起句或主句。如果是音乐的主题,即称为主题。若模仿声部对起句进行模仿,则称为应句或答句;若开始声部陈述的是主题,模仿声部对其进行模仿的部分便称为答题。模仿是很常见也是很重要的作曲技法之一,在赋格曲写作当中,模仿复调更是构成乐曲最为重要的陈述方法。模仿复调技法按照不同的角度可以划分为许多不同的种类,若以单对位技术和复对位技术的差别来讲,则可分为单对位模仿复调和复对位模仿复调。

#### 1. 局部模仿

单对位模仿复调由于写作技术简单,效果显著,因而应用十分广泛。有时模仿声部对开始声部陈述的旋律材料不进行连续模仿,因为称作局部模仿。赋格曲呈示部的基本特征就是由一个声部单独陈述主题,继而在其他声部加以模仿构成,最常见的就是答题对主题的模仿。如下例F大调三声部赋格的主题与答题:

谱例 3.1

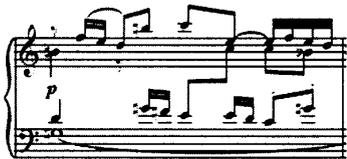


主题(第1-2小节),由低声部进入,F大调。答题(第3-4小节)则由中声部进入,为主题的属调C大调,属于完全模仿。

模仿复调的手法也可根据声部的具体情况加以调整,更加自由,产生多种

式的变化模仿。

谱例 3.2



上例为 C 混合利底亚调式四声部赋格（第 22 小节）展开部的结束处。高声部、中声部和次中声部构成对特征节奏型的模仿，跳进音程之间的关系并不严格，最高声部是 D 到 B 的上方六度，中声部音程跨度不变，是 E 到 C 的六度，而次中声部则是 C 到 G 的五度。虽然并不严格，但具有特征的节奏型和旋律走向得到基本保持，属于节奏模仿。

谱例 3.3



上例中此曲的第 28、29 小节也属于上述情况。高声部和中声部构成对特征节奏型的模仿。低声部是 C 持续音长音的保持，在再现部的结尾处起巩固调性的作用。次中声部也是对高声部旋律片段核心动机的自由模仿，与上方两声部一样都是一拍的模仿距离。

## 2. 卡农模仿

如果模仿复调手法中，起句与应句转移了两次以上，便构成了卡农模仿。

谱例 3.4



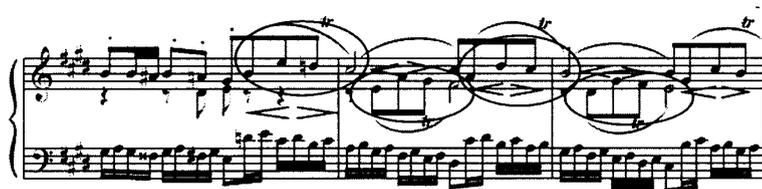
上例为 C 混合利底亚调式四声部赋格的再现部开头第 24-26 小节，第二、三、四主题是对第一主题的模仿。模仿的时间距离为半小节，模仿的音程距离为四度和五度。第三主题是对第一主题的下八度完全模仿，而第二和第四主题为了更好的对位效果都在个别音上相对于起句做出了改变，整体的旋律走向及节奏轮廓都得到保持，属于自由卡农。

这段卡农位于赋格再现部开头的位置，调性游走于乐曲的主调与属调之间，相对于呈示部中的主题陈述来说是构成了紧接段。模仿距离的接近使得再现部中主题出现的次数增加，使主题在经过展开部的发展之后得到了巩固和强调。

### 3. 卡农模进

模仿复调还能与可动对位技术结合起来，从而产生更为丰富的音乐表现力，卡农模进就是其中的手法之一。

谱例 3.5



上例为 E 大调三声部赋格展开部中的卡农模进片段（第 31-33 小节）。上方两个声部形成下方五度卡农，半小节时间距离。模进条件为下方二度模进步伐，本例中共出现两个模进音组。低声部以单纯的十六分音符构成，呈小波浪线条总体下行，同时与上方两声部的卡农模进步伐一样也构成下方二度模进，与之形成鲜明的节奏对比。这个片段中的卡农模进在乐曲的展开部作为间插段的一部分，有着发展主题的重要意义，其中主题在调式音级上的不断变换使得音乐极富有动力性。

## （二）复对位技法的运用

如果在一段对位结构中的各个声部，除最初陈述的结合形式外，还能够按照合理的对位原则，再进行其他各种变动而产生新的结合形式，这种结构就是使用了复对位技法构成。相对于单对位技法，复对位技法因结合了可动对位的写作

技术而具有更多表现的可能性，因而在赋格写作中应用广泛。

### 1. 八度二重对位

八度二重对位因其既能较多的保留两条旋律的原本风貌，又能由于音区、音色的变化而产生新鲜感从而成为在赋格写作中应用最为广泛的一种复调技法。

谱例 3.6



上例为 F 大调三声部赋格展开部中的第二间插段，主题在第 19 小节的开头结束与主和弦之后，紧接入的是两小节的间插段（第 19-20 小节）。这一部分材料节奏型统一，高声部采用前八后十六的动机音型，节奏型与第一间插段低声部开头两小节相同，采用八度大跳与三度小跳音程相结合，并以下行二度模进了三次，低声部采用十六分音符，与第一间插段高声部的材料相同，同样是下行二度模进三次。

谱例 3.7



上例为赋格展开部中的第三间插段（23-24 小节），这一部分材料与第二间插段相同，变化的方式是将原来高声部的材料向下移动十一度，而原来低声部的材料向上移动了五度，由此形成了八度二重对位的结构。其声部转位图示如下：

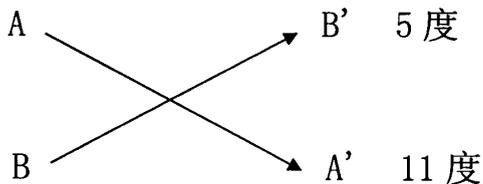


图 3.1

此处的八度二重对位技法利用了声部转位所产生的音级色彩的变化,丰富了原本单一的音乐形象。原位与转位的结构之间穿插着一个发展性的主题,并不直接相连,这也是赋格原则中所普遍采用的构成方式。

谱例 3.8



上例为 d 小调三声部赋格展开部中的两个片段(第 20-21 小节与第 36-38 小节)。原位时,低声部的节奏较为稀疏,由八分音符和四分音符结合而成,除了 E 到  $\flat$ B 的下行四度跳进之外,旋律进行以级进为主,线条流畅平稳。与之相对应的中声部是展开部中主题的一部分。

转位之后,原先的低声部向上方移动十五度成为高声部,中声部的声部位置没有改变,但产生了一些和声上的微小变化。原先的 A 到 C 的小三度换为 A 到 $\flat$ C 的大三度,这里体现出里姆斯基·科萨科夫对同主音大小调式交替使用的和声思维,同时结合可动对位的声部转换,使乐句在不同位置产生细微的和声色彩变化,其声部转位图示如下:

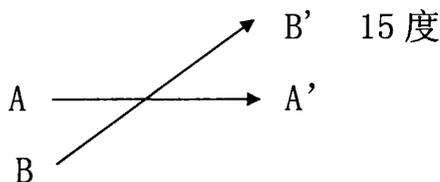


图 3.2

## 谱例 3.9



上例为 E 大调三声部赋格展开部中的两个片段（第 40 与 42 小节）。原位时，高声部的材料是由主题材料剪裁而成，中声部的节奏是密集的十六分音符，来源于前面出现过的间插段，以极进进行为主。

转位后，原先的高声部向下方十度转为低声部，低声部则向上方六度转为高声部，因此构成八度二重对位。此片段处于赋格曲展开部的间插段中，材料都取自于出现过的主题或连接，因而加强了乐曲在材料上的统一性。转位后的音程又产生了新的音响效果，所以在统一中求得了变化，其声部转位图示如下：

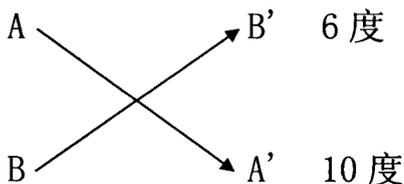


图 3.3

第六首 e 小调四声部二重赋格采用了综合再现部的结构，因而赋格的两个主题是由八度二重对位的技法写作而成。在再现部中，两主题的原位及转位形式多次成组出现。

## 谱例 3.10



上例为赋格的第 28-29 小节，是再现部两主题初次成组出现。第一主题在中声部，第二主题在高声部，e 小调。

谱例 3.11



上例为赋格的第 29-30 小节，是再现部两主题第 2 次成组出现。第一主题由原主题上移五度至中声部而成，第二主题由原主题下移十八度至低声部而成，b 小调。其声部转位图示如下：

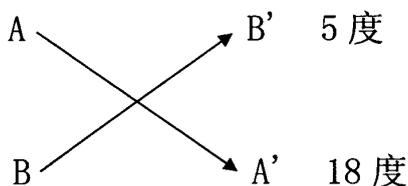


图 3.4

谱例 3.12



上例为赋格的第 31-33 小节，是再现部两主题第 4 次成组出现。第一主题由原主题下移八度至次中声部而成，第二主题由原主题上移十五度至高声部而成，e 小调。其声部转位图示如下：

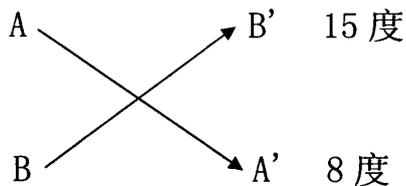


图 3.5

谱例 3.13



上例为赋格的第 39-40 小节，是再现部两主题第 7 次成组出现。第一主题由原主题下移十一度至次中声部而成，第二主题由原主题上移十二度至高声部而成，b 小调。其声部转位图示如下：

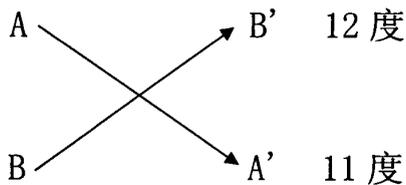


图 3.6

## 2. 八度三重对位

除了八度二重对位之外，八度三重对位在里姆斯基·科萨科夫的赋格作品中的应用也同样广泛，其组合形式相对于八度二重对位也更为丰富。

谱例 3.14





上例为 d 小调三声部赋格展开部中的两个片段（第 17-18 小节与第 20-21 小节）。原位时，低声部为主题的一部分，中声部的对位旋律片段中有 F 到 B 的下行减五度和紧接着的上行纯四度之外，旋律进行以极进为主，末尾由 A 大调四级音的导音<sup>#</sup>C 导向调式的下属音 D。高声部相对下方两声部而言节奏较为宽松，以八分音符开始然后时值扩大一倍成四分音符，并接着扩大以二分音符 A 为终止。转位之后，原先的低声部主题向上移动八度转为中声部，中声部也做同样方式的转位，而高声部则向下方十五度转位最低声部，其声部转位图示如下：

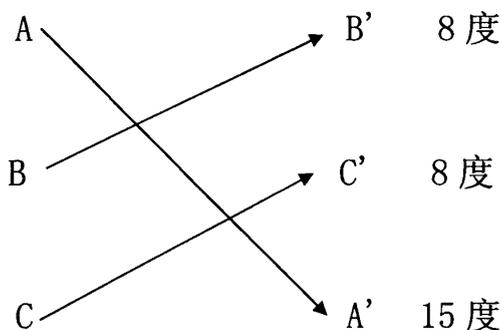


图 3.7

这个位于展开部的八度三重对位片段将主题与相应的对位声部做了精心处理，使音乐材料精简的同时又能够产生新的音程结合所带来的丰富效果。

从以上分析可以看出，八度二重对位及八度三重对位是作曲家最喜用的复对位技法，而十度复对位、十二度复对位等由于在写作中将会有更多的音级限制，并没有受到作曲家的偏爱。另外逆行对位、紧缩对位在作品中没有体现，扩大和倒影则仅作为一种对原主题的变形手法得到运用，并未形成相应的对位技法，这也从侧面反应出里姆斯基·科萨科夫的复调创作技法具有一定的局限性。

## 四、里姆斯基·科萨科夫六首赋格曲的艺术特征

### (一) 和声语言的艺术特征

#### 1. 变格进行的使用

谱例 4.1



IV I<sub>6</sub>

上例是 d 小调三声部赋格的第 41 小节。同样处于 d 小调上，强拍上的四级和弦 G、<sup>b</sup>B、D 进行到后面次强拍上的主和弦 F、D、A。

谱例 4.2



IV I

上例是 F 大调三声部赋格的第 3 小节，处于 C 大调上。第一拍上的四级和弦 F、A、C 进行到后面第二拍上的主和弦 C、E。

谱例 4.3



II I

上例是 F 大调三声部赋格的第 7 小节。处于 F 大调上，II 级和弦 G、B、D 进行到后面的主和弦 A、C。这里的和声进行属于变格进行的一种变体，II 级和弦所具有明确的下属功能。

这样的例子在里姆斯基·科萨科夫赋格曲作品中俯拾即是。在俄罗斯民间音乐中，变格进行的旋法也广泛存在于俄罗斯民间歌曲之中。

谱例 4.4



上例是里姆斯基·科萨科夫所收集整理《俄罗斯民歌 100 首》中的第 64 首。这是一首 F 大调歌曲，音乐的结尾处，运用了旋律下行四度的变格进行旋法，这样的进行在小调歌曲中更是十分常见。俄罗斯民间音乐中这种具有特性的、从下属音下行四度至主音的变格进行旋法，对包括里姆斯基·科萨科夫在内的很多俄罗斯音乐家的音乐创作，乃至和声的运用和处理，都产生了广泛而深远的影响。

## 2. 副属和弦及重属和弦的使用

谱例 4.5



VII<sub>2</sub> → IV<sup>+</sup> VII<sub>7</sub>

上例为 d 小调三声部赋格的第 21 小节，位于展开部中主题发展的一部分，a 小调。低声部是四分音符，和声节奏为一拍一个和弦。第二拍和弦是 a 小调大下属和弦的导和弦，进行到第三拍的大下属和弦，第四拍为调式的导七和弦，将进行至第 22 小节第一拍的主和弦。

谱例 4.6

$V_7 \longrightarrow V^+$

上例为 d 小调三声部赋格的第 60-61 小节，位于赋格的结尾处，d 小调。61 小节的第一拍为调式的大下属和弦，第 69 小节的后两拍为其副属七和弦及其转位。

谱例 4.7

$II_6 \quad V_3^4 \longrightarrow V_7$

上例为 F 大调三声部赋格的第 14-15 小节，位于赋格的间插段，d 小调。第 14 小节结尾处为重属和弦的第二转位，进行到 15 小节开头的属七和弦。低声部由于与前面的 II 级六和弦相连接，因而形成 G、<sup>#</sup>G 到 A 的连续半音上行。

副属和弦及重属和弦的使用丰富了乐曲的和声色彩，同时也声部线条的半音化提供了有利条件。

### 3. 和弦外音的使用

和弦外音主要分为两种。一种是强拍上的和弦外音，如延留音和倚音；另一种是弱拍上的和弦外音，如经过音、辅助音和先现音。

谱例 4.8

上例为 E 大调三声部赋格的第 52-55 小节，处于赋格的结尾处，每小节都用

到了延留音，均采用下行二度解决的方式。

谱例 4.9



上例为 e 小调四声部二重赋格的第 5 小节，为呈示部中主题的一部分，e 小调。其中低声部的<sup>#</sup>F 音为倚音，与上方三声部的 B、G、E 三音构成不协和和弦，并通过后面的 G 音解决到主和弦。

谱例 4.10



上例为 F 大调三声部赋格的第 3 小节，为答题的一部分，C 大调。其中的 G、B、D 音都是和谐音程之间的经过音，类似的例子在这首赋格曲中不胜枚举。

谱例 4.11



上例为 F 大调三声部赋格的第 20 小节，为展开部中间插段的一部分，d 小调。其中的<sup>#</sup>C 和还原 B 音都是和谐音程之间的下行辅助音。

#### 4. 持续音的使用

F 大调三声部赋格的第 29-30 小节（参见谱例 2.41）是不到两小节的属持续音，C 大调，为展开部中间插段的一部分。上方两声部持续上行，和声在不断变化，而低声部的持续音一直是属功能，为 C 大调主题的再次出现做好了和声上的准备。

谱例 4.12

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves with various rhythmic patterns and dynamics. A 'cresc.' marking is placed below the second staff. The second system also consists of two staves, with 'f dim.' marking the beginning, 'rit.' marking a section, and 'p' marking the end.

上例为 C 混合利底亚调式四声部赋格的第 28-33 小节（参见谱例 2.41）是长达六小节的主持续音，主要起巩固乐曲主调调性的作用。

总而言之，作曲家在作品中对各种和弦外音的使用不仅提高了乐曲和声上的紧张度，而且使各声部的旋律线条更加丰富。

## （二）旋律语言的艺术特征

### 1. 旋律的结构特征

这里所说的“结构”是指赋格的主题、主题的发展以及所伴随的对题等部分在旋律发展中所构成的微观结构，如乐汇、乐节和乐句，不包括曲式学中的一段曲式、二段曲式等宏观曲式结构的概念。

谱例 4.13

The image shows a single system of musical notation for piano accompaniment. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff has a bass clef. There are dynamic markings 'p' and 'f' below the second staff. Below the staves, there are labels 'a', 'a'', and 'b' corresponding to different sections of the music.

上例为 E 大调三声部赋格的主题，E 大调。主题由乐句构成，终止于主和弦上。乐句内部可划分为三个乐汇，分别为 a、a' 和 b。a' 是 a 的上方三度模进，b 在 a 的基础上加入了切分的新节奏型。

主题在发展的过程中，其结构也会产生相应的变化。

谱例 4.14



上例为 E 大调三声部赋格展开部中的第一个紧接段，低声部的主题为<sup>#</sup>f 小调。主题由 a 和 a' 两个乐汇构成，a' 是 a 的上方三度模进。它是由原主题材料剪裁而来，并不构成完整乐句，结尾停在调式的半终止上。

有的主题较长，则可划分为更多的部分。

谱例 4.15



上例为 A 大调三声部赋格的主题，A 大调。主题由乐句构成，长度为八小节，终止于主和弦上。乐句内部可划分为两个长度为四小节的乐节，乐节内部又可划分为 a、a'、b 和 b' 四个长度为两小节的乐汇，其中 b' 是 b 的下方二度模进。

## 2. 旋律的调式特征

### (1) 教会调式的使用

谱例 4.16

C 混合利底亚调式音阶：



C 混合利底亚调式四声部赋格的主题（参见谱例 2.4）采用教会调式，音阶第 VII 级音降低是其标志性特征。

谱例 4.17

G 混合利底亚调式音阶：



C 混合利底亚调式四声部赋格的答题（参见谱例 2.11）同样采用教会调式。

## (2) 多调式交替的因素

d 小调三声部赋格的主题（参见谱例 2.1）融合了 d 自然小调、d 和声小调及 d 旋律小调三种调式音阶的特征（参见谱例 2.2），使主题旋律的表情极为丰富。

这首赋格的答题（参见谱例 2.9）也采用了上述手法，融合了 a 自然小调、a 和声小调及 a 旋律小调的调式因素。

## 3. 旋律的音程特征

谱例 4.18



上例为 d 小调三声部赋格曲的开头两小节，纯四度跳进音程的使用具有很强的标志性，并且得到了三次强调。

谱例 4.19



上例为 F 大调三声部赋格的第 2 小节，此处的纯四度跳进是主题中唯一使用的跳进音程，具有突出的作用。



## 结语

本文对里姆斯基·科萨科夫六首赋格作品进行深入分析之后，充分了解了其创作特点、创作思维和创作手法。多种对位技法的综合运用展现作曲家的复调技术功底，作品中对调式调性的布局安排也体现出其独特的思维方式。在目前的学术领域中，对里姆斯基·科萨科夫的赋格作品的研究十分欠缺，这也从侧面反映出该领域研究的局限性。

虽然本文只研究了里姆斯基·科萨科夫的六首赋格曲，但由于作曲家本身创作的赋格曲数目不多，也不属于他最为引人注目的创作领域，并且每首作品都具有一定的代表性，蕴含各种不同的写作技术。因此，通过对这六首赋格作品的研究，能够清楚看到他复调音乐创作中的独特思维与手法。

通过对六首赋格曲的分析可以总结出，作曲家在赋格曲呈示部的创作中基本遵循了传统的赋格写作规则，即主题、答题轮流在主调和属调上陈述。六首赋格的主体形态各异，每首都具有鲜明的个性。答题全部采用真实答题，而对题写作中除了少部分出现固定对题的片段之外，全部采用固定对题的写作方式。

在展开部的写作当中，作曲家赋予了间插段和紧接段比较重要的角色。模进、卡农模进等发展手法的运用为间插段增添了强大的发展动力，使其不仅作为一种主题展开之间的连接部分，更作为一种具有相对独立性及展开意义的重要组成部分在赋格曲的展开部发挥结构作用。紧接段在赋格曲的展开部运用频繁，主题之间的紧凑连接使主题的发展潜力得到了进一步的开掘，同时主题本身也得到了进一步的强调和总结，而连续的紧接模仿更容易形成强烈的戏剧性，推动展开部中高潮的形成。

在再现部的写作当中，作曲家通过属持续音或主持持续音的使用重点突出了再现部中调性统一的需求。紧接段在再现部中同样受到重视，起着强调主题的作用，结尾的普遍运用则使乐曲的终止感更为强烈。

在赋格曲的整体结构上，作曲家遵循了传统的三部性结构原则，除了有两首赋格曲中采用了对呈示部的部分之外，呈示部、展开部及再现部三者之间的比重较为平衡。

总体来说，里姆斯基·科萨科夫这六首赋格作品最主要的特征是自由对题的广泛使用、展开部主题调性的独特布局、紧接段在展开部及再现部的普遍运用以及间插段所具备的独立发展意义。

里姆斯基·科萨科夫是在俄罗斯音乐史上占有重要地位的作曲家、音乐教育家，为人诚恳随和。他在童年时期就接触了音乐，但是，家庭环境的教育和家人的影响使他进入海军军官学校学习。海军军官的身份使他经历了长时期的航海生涯，这也令他有机会见识世界各地的风土人情及文化艺术，其作品中浓郁的异国情调由此而来。虽然作曲家并非科班出身，但对音乐的强烈喜好令他在军官学校的学习中也未曾减淡对钻研音乐的热情。后来他结识了巴拉基列夫，并与另外的鲍罗丁、穆索尔斯基、居伊三人共同组成了强力集团。由于在歌剧写作方面所获得的成功经验，他接受了在圣彼得堡新建的音乐学校作为教授的任职。虽然他并非科班出身，但勤奋促使他不断钻研音乐理论，一边学习一边教课，力求在专业方面日益精进。另外，里姆斯基·科萨科夫在他长达 25 年的教学生涯中培养出格拉祖诺夫、普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基等优秀的作曲家，他们日后都为俄罗斯音乐的发展做出了重大的贡献。

他的这部赋格作品不仅继承了巴赫时期赋格写作的一些传统，更以其不拘绳墨的创作技法和锐意创新的精神在作品中融入俄罗斯民族风格及鲜明的个人特色，为赋格曲的写作开辟了一条新的道路。时至今日，赋格的发展依旧方兴未艾，而通过学习与研究里姆斯基·科萨科夫的赋格作品，了解他的创作风格与创作思维，可以汲取其中的养分，对丰富今后赋格的创作与研究，将会有很大的启发作用。

## 参考文献

- [1] (法) 保罗·朗多尔米著. 西方音乐史[M]. 朱少坤, 译. 北京: 人民音乐出版社, 2002: 314-323.
- [2] 张洪岛. 欧洲音乐史[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1983: 352-356.
- [3] 朱敬修. 西方音乐史[M]. 开封: 河南大学出版社, 2004: 168-176.
- [4] (美) 唐纳德·杰·格劳特, 克劳德·帕利斯卡著. 西方音乐史[M]. 北京: 人民音乐学院出版社, 2010: 547-563.
- [5] (苏) 卡蕾舍娃著. 强力集团[M]. 叶松年, 译. 北京: 音乐出版社, 1957: 16-18.
- [6] (苏) 戈尔捷耶娃著. 强力集团作曲家论民间音乐[M]. 孙静云, 译. 北京: 音乐出版社, 1962: 3-15.
- [7] (法) 卡伏考莱西著. 强力集团 俄罗斯民族乐派五大音乐家传[M]. 吴熊元, 译. 上海: 新文艺出版社, 1952: 149-232.
- [8] (俄) 里姆斯基·科萨科夫著. 我的音乐生活[M]. 吴佩华, 译. 上海: 上海音乐出版社, 1988: 143.
- [9] 于苏贤. 复调音乐教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001: 269.
- [10] 王子剑. 里姆斯基·科萨科夫的长号《降B大调协奏曲》的分析与演奏[D]. 中央音乐学院, 2011.
- [11] 王春槐. 里姆斯基·科萨科夫《降B大调长号协奏曲》作品分析与演奏[D]. 华南理工大学, 2010.
- [12] 刘海涛. 论里姆斯基·科萨科夫交响组曲《安塔尔》的艺术特色[J]. 大舞台, 2010(11).
- [13] 孙丝丝. 描写大海的两种不同的和声手法——的辨析的《大海》(第一乐章)与里姆斯基·科萨科夫的《舍赫拉查达》[J]. 齐鲁艺苑, 2003(02).
- [14] 陈铭志. 赋格曲写作[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1997: 10.
- [15] (英) E·普劳特著. 赋格写作教程[M]. 段平泰, 译. 上海: 上海音乐出版社, 2007: 2.
- [16] 刘海涛. 里姆斯基·科萨科夫交响乐创作研究[D]. 西北师范大学, 2011.

- [17] 李刚. 里姆斯基·科萨科夫交响组曲《舍赫拉查达》的管弦乐持续音技法[J]. 黄钟(中国. 武汉音乐学院学报), 2003(02).
- [18] 张明玮. 里姆斯基·科萨科夫交响乐创作因素研究[J]. 华章, 2013(10).
- [19] 乔惟进. 里姆斯基·科萨科夫作品中的色彩性和声手法及其象形表现[J]. 黄钟(中国. 武汉音乐学院学报), 1987(02).
- [20] 孙熙然. 里姆斯基·科萨科夫歌剧的创作特点[J]. 文教资料, 2007(02).
- [21] 刘宏伟. 里姆斯基·科萨科夫艺术歌曲(浪漫曲)的艺术处理及演唱风格分析[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2008(02).
- [22] 刘宏伟, 赵亚男. 里姆斯基·科萨科夫艺术歌曲(浪漫曲)风格特点之初探[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2011(01).
- [23] 赵泓. 纪念里姆斯基·科萨科夫逝世五十周年[J]. 人民音乐, 1958(07).
- [24] 陈铭志. 赋格学新论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2005: 2.
- [25] 刘莹. 俄罗斯音乐史上的圣愚现象——强力集团[J]. 交响(西安音乐学院学报), 2009(01).
- [26] 陈铭志. 复调音乐写作基础教程[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1986.
- [27] 张韵璇. 复调音乐分析教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2009.
- [28] (俄) 西尼亚维尔著. 俄罗斯音乐史纲[M]. 梁香, 译. 北京: 时代书报出版社, 1947.
- [29] 诸井三郎, 冷津. 十九世纪以后的赋格[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 1983(01).
- [30] 诸井三郎, 冷津. 贝多芬的赋格[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 1985(02).
- [31] 林华. 苏联现代音乐中的复调[J]. 中国音乐学, 1989(02).
- [32] 诸井三郎, 陈铭志. 十九世纪以后的赋格曲[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 1990(03).
- [33] 邹建平. 20世纪赋格中的戏剧性处理[J]. 黄钟(中国. 武汉音乐学院学报), 1998(02).
- [34] 陈铭志. 肖斯塔科维奇的《24首前奏曲与赋格曲》(上)[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 1999(12).
- [35] 陈铭志. 肖斯塔科维奇的《24首前奏曲与赋格曲》(下)[J]. 音乐艺术(上

- 海音乐学院学报), 2000(03).
- [36] 叶思敏. 赋格研究的新动向——格罗夫辞典各版“赋格”条目注释比较[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2002(01).
- [37] 赵德义. 精彩纷呈的密接和应——肖斯塔柯维奇《24首序曲与赋格》研究札记[J]. 黄钟(中国. 武汉音乐学院学报), 2003(01).
- [38] 陈铭志. “前奏曲与赋格”套曲的写作(上)[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2006(03).
- [39] 陈铭志. “前奏曲与赋格”套曲的写作(下)[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2006(06).
- [40] 赵德义. 赋格结构原则的创新——肖斯塔科维奇 d 小调赋格分析[J]. 黄钟(中国. 武汉音乐学院学报), 2007(01).
- [41] 李忠勇. 三个基本数据 一张设计图式——赋格写作研究(上)[J]. 音乐探索, 2007(01).
- [42] 李忠勇. 三个基本数据 一张设计图式——赋格写作研究(下)[J]. 音乐探索, 2007(04).
- [43] 徐孟东. 逆行对位与逆行模仿及相关问题研究[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2007(04).
- [44] 饶余燕. 关于复对位、可动对位和繁复对位[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2008(04).
- [45] 徐孟东. 倒影对位研究——兼及逆行对位、逆行(倒影)模仿技术的进一步探讨[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2011(02).
- [46] 李忠勇. 自由对题的飞翔空间——赋格写作研究之二[J]. 音乐探索, 2011(03).
- [47] 李文菁. 舒曼赋格曲的写作方法、创新特色和现实意义的研究[D]. 青岛大学, 2009.
- [48] 张一琼. 20世纪四部赋格套曲研究[D]. 上海音乐学院, 2011.
- [49] 秦世良. 巴赫《赋格的艺术》复调技法研究[D]. 中央音乐学院, 2011.
- [50] 李雁飞. 肖斯特卡科维奇《24首前奏曲与赋格》创作手法及钢琴演奏探析[D]. 湖南师范大学, 2011.

- [51] 常越. 谢德林《24 首前奏曲与赋格》写作技法研究[D]. 西安音乐学院, 2012.
- [52] 孔潇. 继往开来的复调音乐大师[D]. 西安音乐学院, 2012.
- [53] 温冬薇. 巴赫《平均律钢琴曲集》间插段研究[D]. 哈尔滨师范大学, 2012.

# 附录：个人作品选录

## 望大陆

王右任作词  
卢晓靖作曲

**Largo**  $\text{♩} = 60$

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

Piano

**Largo**  $\text{♩} = 60$

*f* *p*

我！

我！

6

故乡不可见兮

高山之上兮 望我故乡 故乡不可见兮

高山之上兮 望我故乡

12

水不能 相 望 葬我于高 山之上兮 望 我 大

水不能 相 望 葬我于高 山之上兮

望 我 大

14

大 陆 不 可 见 兮 水 不 能 望

大 陆 不 可 见 兮 水 不 能 望

23 ♩=80

天 苍  
天 苍  
天 苍  
天 苍

♩=80

27

苍 野 茫 茫 山 之  
苍 野 茫 茫 山 之  
苍 野 茫 茫 山 之  
苍 野 茫 茫

31

上 国 有 殇 Hum 天 苍 苍

上 国 有 殇 天 苍 苍

上 国 有 殇

上 国 有 殇

36

Hum 野 茫 茫 山 之 上 国 有 殇

野 茫 茫 山 之 上 国 有 殇

山 之 上 国 有 殇

12

天 苍 苍 野 茫 茫

野 茫 茫

天 苍 苍 野 茫 茫

天 苍 苍

16

茫

茫 茫 之 上 四 有

茫 茫 之 上 四 有

茫 茫 之 上 四 有

14

山 之 上 国 有 殇

殇 山 之 上 国 有 殇

殇 山 之 上 国 有 殇

The image shows a musical score for a song. It consists of five staves. The top three staves are vocal lines, each with the lyrics '山 之 上 国 有 殇' (Shan zhi shang guo you shang) written below them. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a bass clef. The fourth and fifth staves are piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

# 秋天

居伊(俄) 曲  
卢晓洁 编合唱  
钱君陶 俞洪梁 薛山 译词

**Andante**

SOPRANO  
秋天已经来到 百花已枯凋

ALTO

TENOR  
Hum

BASS

Piano

The first system of the musical score is for the vocal ensemble and piano accompaniment. It features five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The tempo is marked 'Andante'. The Soprano part has the lyrics '秋天已经来到 百花已枯凋'. The Tenor part has a 'Hum' instruction. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

落叶纷纷飘 琅 树林飒枝条 原野上的青 草 变得黄又焦 只有麦田

Hum

The second system of the musical score continues the vocal ensemble and piano accompaniment. It features five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The lyrics for the Soprano part are '落叶纷纷飘 琅 树林飒枝条 原野上的青 草 变得黄又焦 只有麦田'. The Tenor part has a 'Hum' instruction. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

18

甲 头 露 出 青 青 苗 Hum - - -

乌 云 越 阳 光

露 出 青 青 苗 乌 云 遮 住 阳 光 大 地 晒 淡

Hum - - -

19

大 地 晒 淡 了 西 风 降 降 吹 来 秋 雨 丝丝 飘 Hum - - -

了 西 风 降 降 吹 来 秋 雨 丝丝 飘 小 河 流 水 涓 涓 不 断 起 波 涛

36

鸟儿们冷南飞 准备过冬了 秋天已经来到  
准备过冬了

Hum

41

百花已枯凋 落叶纷纷飘 树林剩枝条

30

小河流水滚滚 不断起波涛 鸟儿怕冷

鸟儿怕冷

鸟儿怕冷

35

rit. - - - - -

南飞准备过冬了

南飞准备过冬了

南飞准备过冬了

rit. - - - - -

# 故乡常在我梦里

卢晓靖 作词  
卢晓靖 作曲

$\text{♩} = 60$  深情地

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system shows the piano introduction with a forte (*ff*) dynamic and sixteenth-note patterns in the bass. The second system continues the piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The third system introduces the vocal melody with lyrics: 片 风 景 常 勾 起 我 回 忆 / 道 柔 看 常 涌 起 我 思 绪. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note accompaniment.

9

· 种乡音 常萦绕我耳际 一条小河  
· 投往事 常甜蜜我回忆 首童谣

12

流进我心里 有一位老人  
具在我嘴边 有一份眷恋

14

常来到我梦里 生命的根啊  
永存在我梦里 生命的根啊

16

常 在 我 梦 里 哪 怕 我  
常 在 我 梦 里 哪 怕 我

18

他 历 乡 隔 千 里 想 走 起 近 你 梦 见 抱 你 你  
他 历 乡 隔 千 里 想 走 起 近 你 梦 见 抱 你 你

21

心 中 荡 起 爱 的 涟 漪  
眼 里 他 含 爱 的 泪 滴

23

生 命 的 根 响 常 在 我 梦 里  
生 命 的 根 响 常 在 我 梦 里

25

哪 怕 我 他 乡 隔 千 里 想 起 你  
哪 怕 我 他 乡 经 风 雨 走 近 你

28

梦 见 你 心 中 荡 起 爱 的 涟 漪  
拥 抱 你



13

♭2 \* ♭2 \* ♭2 \* ♭2 \* ♭2 3

16

*a tempo*

♭2 3 \* ♭2 3 \* ♭2 3 \* ♭2 3 \* ♭2 3

19

♭2 \* ♭2 \* ♭2 3 \* ♭2 3 \* ♭2 3

22

♭2 3 \* ♭2 3 \* ♭2 3 \* ♭2 3 \* ♭2 3

25

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Ped \* Ped \* Ped \* Ped \* Ped \* Ped \*

28

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Ped \* Ped \* Ped \* Ped \*

31

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Ped \* Ped \* Ped \* Ped \* Ped \* Ped \*

34

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Ped \* Ped \* Ped \* Ped \*

37

Measures 37-38 of a piano piece. The right hand features a melodic line with a trill in measure 37 and a triplet in measure 38. The left hand plays a steady eighth-note triplet pattern. The bass line includes the notation  $\text{F}\text{e}\text{d}$  and asterisks.

39

Measures 39-40 of a piano piece. The right hand continues the melodic line with a triplet in measure 39. The left hand maintains the eighth-note triplet pattern. The bass line includes the notation  $\text{F}\text{e}\text{d}$  and asterisks.

41

Measures 41-43 of a piano piece. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 41. The left hand continues the eighth-note triplet pattern. The bass line includes the notation  $\text{F}\text{e}\text{d}$  and asterisks.

44

Measures 44-46 of a piano piece. The right hand features a melodic line with a triplet in measure 44. The left hand continues the eighth-note triplet pattern. The bass line includes the notation  $\text{F}\text{e}\text{d}$  and asterisks.

Musical score for measures 47 and 48. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 47 features a treble clef with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef with a triplet eighth-note pattern (F#2, A2, C3). Measure 48 continues with a treble clef containing a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef with a triplet eighth-note pattern (F#2, A2, C3). Both measures include a fermata over the treble staff and a dynamic marking of *pp* at the end of the bass staff.

Musical score for measures 49, 50, 51, and 52. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 49 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 50 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 51 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 52 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef with a half note chord (F#2, A2, C3). All measures include a fermata over the treble staff and a dynamic marking of *pp* at the end of the bass staff.

# 蓝花花

卢晓晴 改编

*Lento* ♩=48

*p rubato espressivo*

The first system of the musical score for 'Blue Flower' is in 2/4 time, marked *Lento* with a tempo of ♩=48. It features a piano (*p*) and expressive (*espressivo*) performance style with a rubato tempo. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand.

*piu mosso* ♩=60

The second system of the musical score is marked *piu mosso* with a tempo of ♩=60. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody continues in the right hand, and the accompaniment in the left hand features a more active rhythmic pattern.

The third system of the musical score continues the piece. The melody in the right hand is characterized by slurs and ties, while the left hand accompaniment maintains a steady, rhythmic accompaniment.

*Allegretto* ♩=110

*gato*

The fourth system of the musical score is marked *Allegretto* with a tempo of ♩=110. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody in the right hand is more rhythmic and includes a *gato* (trill) ornament. The left hand accompaniment is also more rhythmic and active.

24

24

29

29

35

35

41

41

45

*rit.*

*Grave*  $\text{♩} = 48$

45

50

Musical score for measures 50-55. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines.

56

Musical score for measures 56-63. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics markings *pp* and *mf*. The left hand continues with harmonic accompaniment.

64

*Largo*

Musical score for measures 64-71. The tempo is marked *Largo*. The right hand has a melodic line with an *accel.* marking and a *ff* dynamic. The left hand features a more active bass line with slurs.

68

Musical score for measures 68-75. The right hand has a melodic line with slurs and a large number '5' indicating a fingering. The left hand has a bass line with slurs and a large number '5' indicating a fingering.

69

Musical score for measures 69-70. The piece is in 3/4 time. Measure 69 features a treble clef with a series of chords and a bass clef with a sixteenth-note accompaniment. Measure 70 continues the accompaniment and has a whole rest in the treble clef.

71

Musical score for measures 71-72. Measure 71 has a treble clef with chords and a bass clef with a sixteenth-note accompaniment. Measure 72 continues the accompaniment and has a whole rest in the treble clef.

73

Musical score for measures 73-74. Measure 73 has a treble clef with chords and a bass clef with a sixteenth-note accompaniment. Measure 74 continues the accompaniment and has a whole rest in the treble clef.

75

Musical score for measures 75-76. Measure 75 has a treble clef with chords and a bass clef with a sixteenth-note accompaniment. Measure 76 continues the accompaniment and has a whole rest in the treble clef.

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long, sweeping slur that extends across the system. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long, sweeping slur. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo/mood marking *con serenita* and the dynamic marking *mp* are present at the beginning of the system.

Third system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long, sweeping slur. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fourth system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long, sweeping slur. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fifth system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long, sweeping slur. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

90

allentando  
mp

95

rit.  
pp

## 致谢

时光荏苒，岁月如梭，转眼间我即将离开校园。回首三年的研究生生活，我感到十分充实，收获良多。自从跟随赖朝师教授攻读作曲与作曲技术理论硕士研究生，在赖老师耐心的指导下，我开阔了音乐学习的视野，也丰富了学习思路，同时系统全面地学习了作曲理论，并将其灵活运用于音乐创作中。

我要特别感谢赖老师的悉心传授和谆谆教导。在学习与创作的过程中，赖老师非常注重音乐基础理论的学习与掌握，所以，在老师的指导下我完成了大量有关于复调写作技术及其他作曲技法的基础练习，让我更好地巩固了音乐创作的基本知识，加深了对作曲技术理论中各个基本概念的理解与体会。在学习与创作过程中，我所遇到的所有问题和困难，老师都耐心地帮我一一解答，并且叮嘱我在课余时间多看一些专业书籍。在论文写作的过程中，从开题、选题到修改直至定稿，老师都不厌其烦的对我进行指导。正是在老师严谨的治学态度的影响下，我的论文才得以完善。

感谢张艺教授在音乐创作方面对我提出的宝贵意见，感谢杨和平教授在论文写作课上做出的耐心指导，感谢学院的其他老师如郭克俭教授、彭丹雄教授、张建国教授、何上峰教授等。同样感谢默默工作的学院办公室老师及为我毕业音乐会提供帮助的灯光音响老师等。是你们的无私奉献给予了我大力的支持，这些都是我一生的财富。另外，感谢答辩委员会的所有评审老师在百忙之中为我的论文提出宝贵意见。

最后感谢我的父母、朋友和同学们一直以来给我的支持、关怀、呵护与理解，这些都是我前进的动力，是我努力拼搏的坚实后盾。衷心感谢所有关心和帮助过我的人。

## 攻读学位期间取得的研究成果

欧洲浪漫主义音乐的审美特征综述[J]. 时代报告, 国际 (ISSN1003—2738), 国内 (CN41—1413/I), 2012.11月(下): 164, 第一作者, 浙江师范大学.

## 浙江师范大学学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或其他机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中作了明确的声明并表示了谢意。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

作者签名：

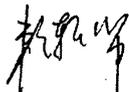
日期：2015年5月28日

## 学位论文使用授权声明

本人完全了解浙江师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关机关或机构送交论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等手段保存、汇编学位论文。同意浙江师范大学可以用不同方式在不同媒体上发表、传播论文的全部或部分内容。

保密的学位论文在解密后遵守此协议。

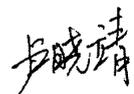
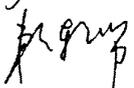
作者签名：

导师签名： 日期：2015年5月28日

## 浙江师范大学学位论文诚信承诺书

我承诺自觉遵守《浙江师范大学研究生学术道德规范管理条例》。我的学位论文中凡引用他人已经发表或未发表的成果、数据、观点等，均已明确注明并详细列出有关文献的名称、作者、年份、刊物名称和出版文献的出版机构、出版地和版次等内容。论文中未注明的内容为本人的研究成果。

如有违反，本人接受处罚并承担一切责任。

承诺人（研究生）：  
指 导 教 师：  
2015.5.28