

分类号: _____

密 级: _____

学 号: 09001052

**西安音乐学院
申请硕士学位论文**

继往开来的复调音乐大师
——对格拉祖诺夫 6 首赋格创作手法的研究与分析

研 究 生 姓 名: 孔 潇
导 师 姓 名: 程宝华

学科专业名称: 音 乐 学

申请人所在系: 作 曲 系

论文提交日期: 2012 年 5 月 日

论文答辩日期: 2012 年 5 月 30 日

学位授予单位: 西 安 音 乐 学 院

学位授予日期: 2012 年 月 日

答辩委员会主席: _____

评 阅 人: _____

西安音乐学院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专业导师指导下，独立完成的研究工作及取得的研究成果。论文中除特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。与我一同工作并提供过帮助的同志对本研究所做的任何贡献，本人均已在论文中作了明确说明并表示了谢意。

研究生签名：_____日期：_____

西安音乐学院学位论文使用授权说明

本人送交西安音乐学院的学位论文的复印件及电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段予以保存。本人电子文档的内容与纸质论文的内容相一致。处在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（或者刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（或者刊登）授权西安音乐学院科研处办理。

研究生签名：_____导师签名：_____日期：_____

摘要

本文以格拉祖诺夫的六首钢琴赋格曲为研究对象，并将题目定位为创作手法的研究与分析，即以创作的角度来探讨作曲家格拉祖诺夫的6首赋格曲的音乐语言特点。客观的阐述格拉祖诺夫对复调音乐的继承性与创新性，以及对复调音乐发展的影响。

纵观这6首赋格作品，涵盖了格拉祖诺夫从1899年到1926年的创作特点。主题的旋律线，调式调性的游移，以及色彩斑斓的和声，都可以看出他在创作中对复调技法具有敏锐的洞察力、深刻的理解力、丰富的想象力。

本论文共三章内容：

第一章概括了格拉祖诺夫的生活背景、学习经历与作品，总结了他独有的创作风格和创作理念。

第二章分别对6首赋格作品，从头至尾全面进行概述与分析。研究格拉祖诺夫的赋格语言。

第三章是对格拉祖诺夫的复调音乐语言进行分析、归纳。从赋格主题的特征、调式调性的变化与赋格结构这三个方面来总结格拉祖诺夫对复调音乐的继承与发展。

关键词：格拉祖诺夫； 主题； 调式调性； 复调技术； 可动对位； 赋格

ABSTRACT

This paper is based on Alexander Konstantinovich Glazunov's six piano fugues, researching and analysing about the creation subject, to explore the music of composer Glazunov six Fugue language features in the creative point of view; to explore the inheritance and innovation of polyphony, polyphony development of Glazunov.

Throughout six Fugue works, and covers characteristics of Glazunov's creation from 1899 to 1926. We can see that he has a keen insight into the creation of polyphonic techniques, deep understanding and rich imagination, from the theme melody line, the list of modal tonality, and colorful harmonies,

This paper has three chapters:

The first chapter summarizes the Glazunov's life background, learning experiences and work, summed up his unique creative style and creative ideas.

The second chapter gives a comprehensive overview and analysis of Glazunov's six Fugue works and researches on his Fugue language.

The third chapter of the polyphonic music is Glazunov's language analysis and induction. From the characteristics of fugue themes, adjusted the tonal change and fugue structure these three aspects to conclude the fathers of polyphonic music grasso, all the inheritance and development.

Keywords: Glazunov, Theme, Adjusted tonal, Polyphony Technology, Convertible Counterpoint, Fugue

目录

摘要.....	I
ABSTRACT.....	II
绪论.....	1
第一章 格拉祖诺夫生平及其作品简介.....	3
第二章 对六首赋格作品整体的分析与研究.....	6
2.1 《前奏曲与赋格》 op. 62.....	6
2.1.1 第一呈示部（第 1-42 小节）	6
2.1.2 第二呈示部（第 42-74 小节）	10
2.1.3 展开部（第 74-191 小节）	13
2.1.4 再现部（第 192-247 小节）	17
2.1.5 CODA（第 247-268 小节）	17
2.1.6 小结.....	18
2.2 《前奏曲与赋格》 op. 101.....	20
2.2.1 《前奏曲与赋格》 op. 101 №. 1.....	20
2.2.2 《前奏曲与赋格》 op. 101 №. 2.....	30
2.2.3 《前奏曲与赋格》 op. 101 №. 3.....	37
2.2.4 《前奏曲与赋格》 op. 101 №. 4.....	46
2.3 《前奏曲与赋格》	51
2.3.1 呈示部（第 1-23 小节）	51
2.3.2 副呈示部（第 24-51 小节）	52
2.3.3 展开部（第 51-144 小节）	54
2.3.4 再现部（第 145-205 小节）	57
2.3.5 CODA（第 205-235 小节）	58
2.3.6 小结.....	58
第三章 对六首赋格的总结与归纳.....	59
3.1 赋格的主题.....	59
3.1.1 巴赫的主题.....	59
3.1.2 肖斯塔科维奇的主题.....	59
3.1.3 舒曼的主题.....	59
3.1.4 格拉祖诺夫的主题.....	59
3.2 赋格的调性变化.....	62
3.2.1 巴赫的调性变化.....	62

3.2.2 肖斯塔科维奇的调性变化.....	62
3.2.3 舒曼的调性变化.....	62
3.2.4 格拉祖诺夫的调性变化.....	63
3.3 赋格的曲式结构.....	64
3.3.1 巴赫的赋格结构.....	64
3.3.2 舒曼的赋格结构.....	64
3.3.3 格拉祖诺夫的赋格结构.....	64
结语.....	67
参考文献.....	69
致谢.....	71

绪论

赋格曲作为一种独立且特殊的复调音乐曲式形式，需要有着深层的结构原则。每一个时代的作曲家，在不同的历史背景下，即便出于同样的原则，也形成了截然不同的，属于自己的创作风格。

格拉祖诺夫被称作是俄罗斯民族乐派的最后一人，他有着卓越的音乐天赋和炙热的叛逆，有着对音乐的狂热以及对社会责任感而产生的崇高思想，形成了他独有的音乐家气质。他的作品继承了前辈作曲家的传统，不仅仅以俄罗斯民间音乐为源泉，同时广泛吸取了斯拉夫民族与东方各民族民间音乐的素材。

格拉祖诺夫的赋格作品，音乐语言丰富、结构严谨，有着自己的独特风格。笔者研究的这六首赋格作品，是格拉祖诺夫分别创作于三个阶段的作品，从创作的高峰期、执教时期到社会动乱时的创作衰退时期。每一首赋格作品都可以代表格拉祖诺夫每一时期的音乐创作语言。格拉祖诺夫的作品在当时，结构较为庞大，他在继承前人的基础上有所创新与突破，给予了调式调性与赋格结构更为宽广的发展空间。

本文着重于从两大方向入手，对其六首赋格作品展开研究。一是对赋格的调式调性的分析与研究，一是对赋格写作手法的分析与研究。

第一章 格拉祖诺夫生平及其作品简介

亚历山大·康斯坦丁诺维奇·格拉祖诺夫(Alexander Konstantinovich Glazunov)(1865年8月10日—1936年3月21日)是俄罗斯作曲家、教育家,师从于里姆斯基-科萨科夫(Rimsky-Korsakov)(1844年3月18日—1908年6月21日),于1900年担任圣彼得堡音乐学院教师,并在1906年担任院长,他最著名的学生是肖斯塔科维奇(Shostakovich)(1906年9月25日—1975年8月9日)。虽然苏联政府授予他“共和国人民艺术家”的称号,但他仍于1928年移居巴黎,直至去世,一直住在巴黎。

在俄罗斯的音乐史上,格拉祖诺夫令世界乐坛为之瞩目。柴科夫斯基(Tchaikovsky)(1840年5月7日—1893年11月6日)对他的才华予以肯定,还得到了塔涅耶夫(Taneyev)(1856年11月25日—1915年6月19日)的指导。

格拉祖诺夫的音乐生涯可以分为四个时期:

一、创作初期

格拉祖诺夫从1881年第一交响曲问世之后,得力于贝里亚叶夫(1836—1903)——一位热衷于支持俄罗斯音乐事业商人的支持。至1890年,作为一名俄罗斯音乐的新秀,格拉祖诺夫很快得到了众多关注。

1881年,格拉祖诺夫创作出《E大调第一交响曲——斯拉夫》(op. 5, 题赠里姆斯基-科萨科夫),并于1882年3月29日,由巴拉基列夫指挥,在俄罗斯音乐义校当年的第二次音乐会上首演,一鸣惊人。当年仅16岁的格拉祖诺夫身穿学生制服出台谢幕时,在场的听众均惊讶不已。

1888年,格拉祖诺夫曾两次在俄罗斯交响音乐会上指挥演出了自己的作品。1889年,在巴黎世界博览会所举行的俄罗斯音乐会上,格拉祖诺夫指挥演出了他的《#F小调第二交响曲》(op. 16, 1886, 题赠李斯特)和交响诗《斯坚卡·拉辛》(op. 13, 题赠“伟大的俄罗斯天才——鲍罗丁”)。

1890年,格拉祖诺夫完成了《D大调第三交响曲》(op. 33),这部作品受到了柴可夫斯基和瓦格纳风格的影响,成为他交响乐创作迈向成熟的一个标志。

二、迈向成熟

格拉祖诺夫的才华逐渐引起了柴科夫斯基的关注,不断地给予他指导和帮助。同时还得到俄罗斯复调大师塔涅耶夫的指导,从而提高了自己对位法的写作技巧。

在这个阶段,完成了《D大调小提琴与乐队“沉思曲”》(op. 32, 1891),另外有小提琴与钢琴版本(op. 32A)。《A大调弦乐五重奏》(op. 39, 1891—1892)。F大调管风琴与乐队序曲《嘉年华会》(op. 45, 1892)。因以多首萧邦钢琴作品

改编而成，所以亦有别名《萧邦组曲》(Chopiniana)。《b E 大调音乐会大圆舞曲》(op. 41, 1893)。《C 大调沙龙圆舞曲》(op. 43, 1893)。《g 小调中提琴与钢琴挽歌》(op. 44, 1893)。芭蕾音乐《林中仙子》(Les Sylphides), (op. 46, 1893)。同年，格拉祖诺夫完成了具有抒情性和叙事性风格的《b E 大调第四交响曲》(题赠安东·鲁宾斯坦), (op. 48 号, 1829-1894)，这标志着其交响乐创作已成熟。

格拉祖诺夫的音乐创作，吸收了柴科夫斯基的抒情性与鲍罗丁的史诗性，形成了自己特有的乐观明朗、抒情叙事的音乐风格。

三、旺盛时期

19 世纪 90 年代中期，是格拉祖诺夫创作的旺盛时期。《钢琴前奏曲与赋格》(op. 62, 1899) 正是创作于这一时期的赋格作品。

继第四交响曲之后，1895 年他完成了抒情乐观、技艺精湛，并充满俄罗斯民间节日喜庆色彩的《b B 大调第五交响曲》(op. 55, 题赠塔涅耶夫)。1896 年，他完成了《C 小调第六交响曲》。里姆斯基-科萨科夫曾指出：格拉祖诺夫的第六交响曲把他早期创作的描写性的管弦乐作品，如《森林》(op. 19, 1887)、《海》(op. 28, 1889)、《克里姆林宫》(op. 30, 1890) 和《春天》(op. 34, 1891) 等远远地抛在后面。

1902 年，他创作的《F 大调第七交响曲》(op. 77)，被称为“俄罗斯田园交响曲”；同年，他构思了《第八交响曲》(降 E 大调, op. 83)。格拉祖诺夫留下了《第九交响曲》第一乐章钢琴草稿 (1910)。

同期，还创作了：《F 大调第二音乐会圆舞曲》，(op. 51, 1894)。幻想曲《从黑暗走进光明》，(op. 53, 1894)。《a 小调第四弦乐四重奏》，(op. 64, 1894)。《b B 大调第五交响曲》，(op. 55, 1895)。《c 小调第六交响曲》，(op. 58, 1896)。三幕芭蕾舞剧《雷蒙特》，(op. 57, 1898)；《雷蒙特》中的“特性舞曲”，(作品号 68, 1899)。《d 小调第五弦乐四重奏》，(op. 70, 1898)。《小号与钢琴无言曲》(1899)。独幕芭蕾舞剧《爱之诡计》，(op. 61, 1900)。独幕芭蕾舞剧《四季》，(op. 67, 1900)。《升 f 小调主题及变奏曲》，(op. 72, 1900)。《吟游诗人之歌——为大提琴及钢琴》，(op. 71, 1900)。《庄严序曲》，(op. 73, 1900)

院务工作和社会活动较为繁重，极大地限制了格拉祖诺夫的音乐创作。《钢琴前奏曲与赋格》(op. 101, 1918-1923)，这四首赋格正是创作于这一时期。

如前所述，他的很多举世闻名的作品是在他出任院长之前开始构思或者完成的。1905 年，他出任院长之后创作的大型音乐作品，只有两部钢琴协奏曲：《F 小调第一钢琴协奏曲》(op. 92, 1910-1911) 和《B 大调第二钢琴协奏曲》(op. 100, 1917)。从第八交响曲之后到逝世的 30 年期间，他的交响乐的创作实际上处于停滞状态。在此期间还创作了：《d 小调第二管风琴前奏及赋格

曲》(op. 98, 1914); 《B 大调第二钢琴协奏曲》(op. 100, 1917); 《双钢琴幻想曲》(op. 104, 1919-1920); 《双钢琴幻想曲》(op. 104, 1919-1920); 《b B 调第六弦乐四重奏》(op. 106, 1920-1921)

四、衰退时期

十月革命之后, 格拉祖诺夫于 1921-1922 年访问了赫尔辛基和德国后, 返回祖国。E 小调《钢琴前奏曲与赋格》则是于回国之后创作的。

1929 年, 格拉祖诺夫访问美国, 并在底特律指挥演出了他的《第六交响曲》。而在此期间, 他只写了《C 大调第七弦乐四重奏》(op. 107, 1930), 《C 大调大提琴叙事协奏曲》(op. 108, 1931) 和《b E 大调萨克斯协奏曲》(op. 109, 1934)。1936 年 3 月 21 日, 病逝于在巴黎。

第二章 对六首赋格作品整体的分析与研究

2.1 《前奏曲与赋格》op. 62

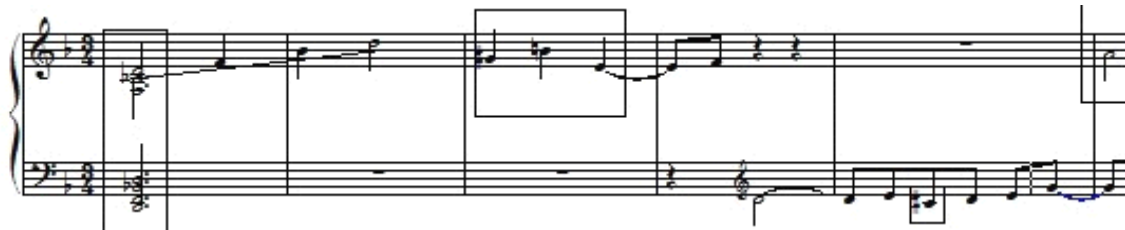
OP. 62 作于 1899，速度为 Moderato $\text{♩}=96$ 的 $\frac{3}{4}$ 拍 d 小调四声部二重赋格。两个主题分别单独呈示之后，交织展开，最后运用对比复调的手法再现。

第一呈示部							第二呈示部						
	T1	Ep					T2						
T1								T2	Ep				
					T1	Ep				T2	Ep		
			T1	Ep								T2	Ep

2.1.1 第一呈示部（第 1-42 小节）

①主题：

谱例 1.1



如例所示，主题从主音 D 开始，到 G 结束，长度 6 小节，后 2 小节为小结尾。主题初步猜测是在 d 小调上的。第一个和弦是 d 小调的 VI 级和弦，第三小节 E- $\sharp G$ - $\flat B$ ，为 d 小调的 DD 和弦。第五小节的 $\sharp C$ ，为 d 小调的升 VII 级音。

主题旋律清晰情感丰富，从旋律线条上看，由和弦开始，继而是一个上行分解的大三和弦，再反向跳进，之后迂回进行；节奏上，从舒缓的二分音符开始，之后到绵延的八分音符的环绕。表现了音乐从庄严肃穆到婉转抒情的情感变化。由于主题从一个大三和弦开始，表现出了其性格的庄严。而第三小节的重属和弦的出现，是旋律走向具有高度的紧张性与强烈的解决倾向，表现了情感的波动。但是之后没有出现一贯重属到属的解决，而是到 F-D 上，调式调性继续游移，推动了音乐的发展，为主题的情绪的发展作出铺垫，是主题旋律动人深情。

直至答题开始，通过答题与对题的结合，才揭开了调性谜底，即主题是在 d

小调上的。

②答题：

答题通常情况是在属调或下属调上，与主题形成主属关系较为常见。答题是守调答题。

谱例 1.2



调式调性时隐时现，答题和对题的结合使调得到了确认——d 小调。

A- $\sharp$ C-E，可视为 g 小调的 DD 和弦，之后到主音 G 上。直到出现了 $\sharp$ F，才可确定答题声部是在下属调上的。

③第一间插

谱例 1.3



间插段长度为三小节由 g 小调到 d 小调，使调性过渡回到主调上，上声部的旋律结构是主题尾部素材的向上二度的不完全模进。下声部是对主题尾部素材的向上二度的不完全模进。最后一小节，两声部旋律线条都向上进行，调整声部，引出主题。

间插段上声部是从 $\sharp f^1 - c^2$ ， $\sharp g^1 - e^2$ 的上行音阶，来引出对题声部的旋律。调性依次为 b-A-G-f。

④主题

谱例 1.4



主题在低音声部出现，由于对题声部都在高音声部，这使得主题的出现，更容易识辨。主题最后一小节，A-C-E-G，d 调 V 级音上的七和弦，之后到 D-F-A，更加明确了主题的调式调性是在 d 小调上的。前三小节，高音声部先进行了三次向下 3° 的模进，内声部同样是三次向下 3° 的模进，且其旋律的进行是加了辅助音的从 E- $\sharp G$ 的音阶。

对题声部的延留音严格按照传统办法，环绕解决。对题声部三次向下的三度模进，形成了音型化处理，这在巴赫对题的写作中，是很少出现的。之后旋律结构逐步调整，内声部与主题声部结构一致，对主题声部作出支撑。

⑤第二间插段

谱例 1.5



间插部分先是用小结尾的素材进行补充，后是声部间采用无终卡农的手法，运用七和弦的连接，进行移调处理。最后引出第四次主题陈述。

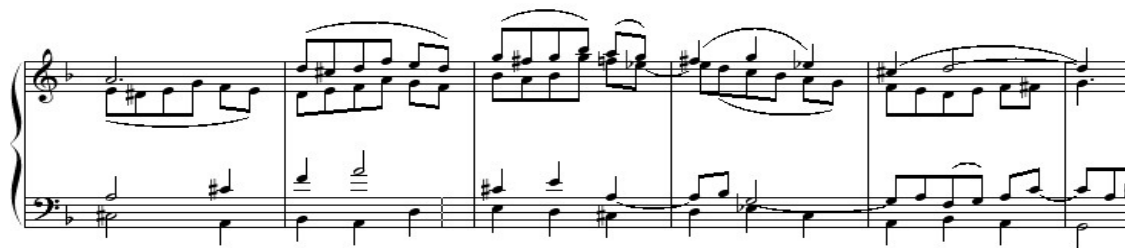
在最后一次模进时，第一声部的 $b b^1$ 如果严格模进的话，应该是一拍半，但是此处作曲家只用了一拍，半音下行阶倾向到 a^1 ，强拍上，同时进入，凸显主题。

高音声部最后 6 小节是从 $b b^2$ 到 $b b^1$ 的一个八度的半音阶，高音声部 $b b^1$ 解决到 a^1 。内声部是从 G 开始的到 F 的半音阶进行，之后 F 解决到 E。低音声部最

后六拍半的旋律是从 G 到 D 的下行半音阶，D 进行到 $\sharp C$ 。

⑥答题

谱例 1.6



主题第四次出现是在第三声部陈述的。横向旋律线条来看，内声部从第三小节第二拍的弱拍开始，是 G-D 的下行音阶，之后从 D-G 的上行音阶与主题旋律方向一致。

第二声部与第一声部的模仿，与之后第一声部的模进，都表现了对题声部旋律的流动性，这与主题纵向结合形成鲜明对比，横向旋律流畅、连贯。

⑦第三间插段

谱例 1.7



手法上运用对比与模进，来延伸主题的旋律。两外声部与两内声部一静一动，用长音符与八分音符进行纵向上的对比。旋律上的模进，使旋律线向下进行。高音声部的旋律点从 B-A-G-F，到后来的半音阶 B-A- $\sharp G$ -G- $\sharp F$ -E- $\sharp D$ -E，旋律一直在向下进行。低音声部最后两小节，同样是下行半音阶，并且模进一次。

间插段运用七和弦的连接，进行移调处理。调性依次经过 G-A-d-A-bB-d-F- $\sharp c$ -E，将第一呈示部结束在 E 大调上。

第一呈示部收束到 E- $\sharp$ G-B-E 上, 四个声部旋律向下进行, 并由此引出第二主题。

2.1.2 第二呈示部 (第 42-74 小节)

第二主题的呈示出现在第一主题呈示之后, 在第一声部陈述。第一呈示部结束在 E 大调的 I 级和弦 E- $\sharp$ G-B 上。

①主题

谱例 1.8



如例所示, 长度为四小节, 是从 E-E 的下行半音阶。由于半音阶的特性使然, 无法明确判定主题的调式调性。

从谱面上看, 主题强调了 E 这个支点。并且主题最后又强调了 E- $\sharp$ B-E, 由此认为该主题调式调性分为两种情况: E 大调或者 e 小调。

由于 12 个音的平均出现, 只能依照音与音之间的倾向来进一步明确调式调性。由于主题第四小节后两拍, 即在半音阶之后, 出现了 E- $\sharp$ D-E, 主题最后一拍出现了 E- $\sharp$ D。主题中一直在强调 $\sharp$ D-E 的倾向, 故可以判断主题为 E 调, 视 $\sharp$ D 为导音, 解决到主音 E 上。由此也只能初步得出主题在 E 调上, 而不能确定调式。

从四分音符缩短到八分音符流动的旋律线条, 表现了主题的流畅。半音阶的使用, 使得对题声部更易突出性格特点。

②答题

答题为属调答题, 从 B- $\flat$ B 的下行半音阶, 以 B 为主音, 在向下 4° 的属调上。

谱例 1.9



如例所示, 如果按照传统的和声走向来分析, 答题的第一小节强调 B-D-F, 由于这里 F 没有升高, 如果以 B 作为音调中心指向 C, 以此类推这四小节没有明确调中心——始终处于游移状态。

对题声部的向下三度的三次模进，分别强调了 B-D-F， $\sharp G$ -B-D， $\sharp G$ -B-D-F。对题中隐藏的旋律线是 D- $\sharp C$ -C-B-bB-A- $\sharp G$ -F 的下行半音阶，与答题声部形成三度的时隐时现的同向进行。和声进行中，和声的倾向与解决方向不够明确，依旧无法明确调式调性。

③第一间插

谱例 1.10



如例所示，第一间插段上声部的旋律进行一直以平行五度的旋律音程为中心。高音声部的模进，是运用对题声部尾部素材进行的向下半音的四次模进，是两条向下的半音阶进行的旋律线。最后一次模进打破节奏，将之前四分附点音符的旋律进行，变成了八分音符的进行。

由于和声一直在游移状态，每小节里的和声都没有解决，小节与小节之间也没有和声的倾向性，因此还是仅凭这里的和声进行，调式调性依旧游移，但每一个属七都隐含了一个调中心，尽管这个掉中心并没有出现。

低音声部是运用答题声部尾部素材，进行了向下大二度的两次模进，最后一次模进，即第一间插段的最后一拍作了调整，省略了最后一个音，以四分音符的 F 结束。准备进入第三次的主题陈述。

④主题

谱例 1.11



如例所示，主题第三次出现是在第三声部上的，第一声部的对题由切分节奏开始，之后小二度进行的音型组合，进行了两次节奏模进，最后有 D- $\sharp D$ -E 的半

音进行，之后是将半音进行的节奏型进行模进。高音声部是 B-D 的下行音阶进行，内声部是 E- $\flat$ E 的下行半音阶。

内声部的对题，从四分音符开始，与主题声部反向进行，之后是从 E 开始的下行的半音阶。

⑤第二间插段

谱例 1.12



第二间插段第一声部，使用对题声部的素材，以四音列的半音上行构成乐汇，然后再下方二度加以模进，三次之后，是四分附点音符到八分音符的上行半音型组合，并向上二度进行了五次模进。第二声部，使用延续了对题声部的下行半音阶，到 $\flat e^1$ 结束。之后是向上跳进再反向级进的三音音组的四次模进。第三声部依旧使用主题尾部素材，并将其发展。

⑥答题

第四次主题出现在第四声部上，第三小节时声部数目变成了五个声部，第一声部叠加了下方的纯八度音程，此处为了使音响坚实，对主题倒影做了八度加强。最后一小节，变回到四个声部。

⑦第三间插段

谱例 1.13





如例所示，第三间插段长度为九小节，运用模进的手法，声部之间进行节奏的对比。第一声部是四分附点音符到八分音符进行的十二次节奏模进，最后一小节作了下八度音程的叠加。第二声部是下行半音阶四音音组的模进。第三声部是下行半音阶三音音组的模进。第四声部先是主题尾部素材的模进，之后是从 f 到 F^2 两个八度的下行半音阶进行。最后三小节作了上八度音程的叠加。

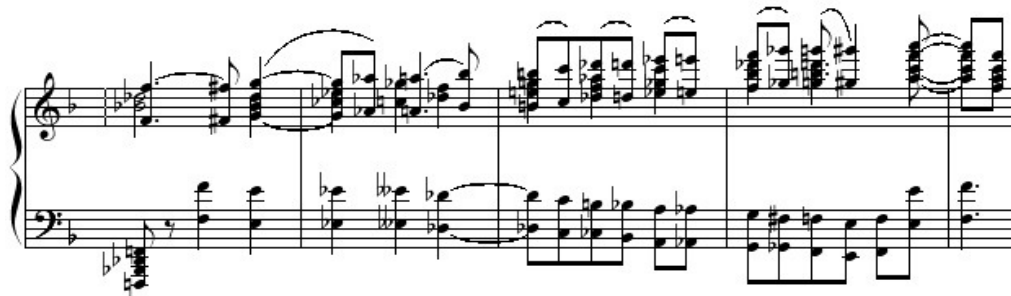
最后一小节，声部数目为六个声部，使得音响色彩饱满丰富，打破了以往声部数目固定的写作手法。

2.1.3 展开部（第 74-191 小节）

展开部从 74 小节 *con fuoco* 开始，将两个主题逐一进行发展，首先展开第二主题，再展开第一主题，之后两主题采用对比复调的手法进行展开。

①主题

谱例 1.14



如例所示，第二主题首先展开，半音阶从 F 开始，声部数目为六个声部，其中主题声部与上声部的对题声部都叠加了八度音程。上声部对题的八度叠置音程，使用小二度模进，模进三次后，是上行的八分音符的半音阶。初步判断展开部开始在 F 大调上。

上声部八度叠置音程与内声部的音程旋律方向向上进行，与主题形成反向进行，高音声部饱满并能够突出下声部的主题。

②第一间插段

第一间插段长度为 6 小节，声部数目首前三小节先为 6 声部，后三小节为 5

声部，上声部为切分节奏的八次模进，下声部八次节奏模仿。

谱例 1.15



如例所示，间插段结束在 a 小调上，声部数目减少至三声部。内声部在 a 小调上引出第一主题。84 小节第一主题在低音声部和第二声部作相差 4 小节的模仿，模仿声部陈述在 e 小调上，第一主题形成主属调的模仿。88 小节第一主题与第二主题声部交织。作第一主题与第二主题相差两小节的模仿，形成两个主题声部的对比。对题声部一直节奏模进，形成织体化旋律。

90 小节第一主题与第二主题交织出现时，可以判断调式调性为 b 小调。第二间插段从 93 小节开始，长度为 3 小节，上声部与内声部作不完全模仿，从 G 大调到 b 小调上，内声部上行音阶 a-b-c¹，引出对题声部。此处，如若按照和声分析，可以看作 IV-I 的进行，没有运用传统的 D-T 的准备，而是由音阶引出。

③两主题交织展开

谱例 1.16





如例所示，两主题交织发展，并作十度复对位的处理。低音声部的第二主题与高音声部的第一主题相差两拍。101 小节开始，高音声部的第二主题与低音声部的第一主题相差两拍。第二主题从 e^2 到 e^1 ，第一主题在 C 大调上。

单独看对题声部，第二声部先强调了 A-C-E 三个音，之后是两次四音音组的半音阶模进，再用 $\sharp e^1 - e^2$ 上行的半音阶进行。第三声部为 $c^1 - e^1$ 的半音阶和 $a - c^1$ 的音阶进行。

④第三间插段

谱例 1.17

如例所示,单独看每一个声部,都是由半音阶构成的。上两声部八分音符进行两次模进,低音声部的音型进行上六度模进,内声部与低音声部向上进行。108小节,声部数目减少至三声部。低音声部陈述第一主题,在**b b**小调上,112小节第一主题在高音声部陈述,在**f**小调上,声部数目减少至两声部。114小节,第二主题出现在内声部,两主题相差七拍。第二主题 $f^1 - \sharp f$, 在**f**小调上。对题声部,三连音的使用,与主题简洁的旋律形成对比。主题结束在C-E-G上。

⑤第四间插段

第四间插段延续之前的素材,低音声部三连音的流动素材,与上两声部的节奏做出对比。上两声部采用了节奏模仿的复调写作手法,采用音阶的进行引出主题。

⑥第一主题展开部分(第121-158小节)

谱例 1.18



如例所示,121小节为第一主题相差一小节的紧接段,在 **$\sharp f$** 小调上。125小节模进一次,主题在**b D**大调上。

129小节-158小节第一主题进行复对位,调式调性依次为C大调-**b b**小调-**f**小调-C大调-g小调-D大调-A大调-g小调-d小调。

⑦属准备(第159-191小节)

159小节 *animando* 开始进入属准备段,运用第一主题的头部素材进行四次上方 3° 的模进。低音声部为八度叠置的属持续音A。

168小节速度为 $J=112$,内声部的第一主题与上声部的第二主题同时进行,声部数目叠加到十声部,音响丰富饱满。

⑧第五间插段

第五间插段为了再现部分作属准备，上声部延续主题尾部素材，内声部采用音阶与其相对。运用七和弦的进行，使得调性游移。

2.1.4 再现部（第 192-247 小节）

再现部于 192 小节处开始，采用了对比复调的手法，将第一主题与第二主题进行再现，并采用固定对题，且将调式调性回归到主调 d 小调上。

①主题

T2	T1	FCT1	T2	
固对 1	固对 1	T2	固对 2	T1
T1	T2	固对 2	T1	
		T1	固对 1	T2
d	g	d	g	d

谱例 1.19



如例所示，低音声部的第一主题与高音声部的第二主题同时再现，内声部的对题为固定对题。调式调性依次为 d 小调-g 小调-d 小调。

②第一间插段

两外声部运用卡农的复调手法，内声部采用音阶与其相对。224 小节-233 小节低音声部八度叠置的属持续音，内声部是第一主题旋律。234 小节-246 小节低音声部八度叠置的主持续音。

2.1.5 CODA（第 247-268 小节）

谱例 1.20



CODA 部分从 247 小节开始, 如例所示, 速度变为 $J=72$ 。运用前奏曲的素材, 与第一主题相对。主题旋律声部, 和弦叠置, 音响厚重、饱满。最后结束在大主和弦上。

2.1.6 小结

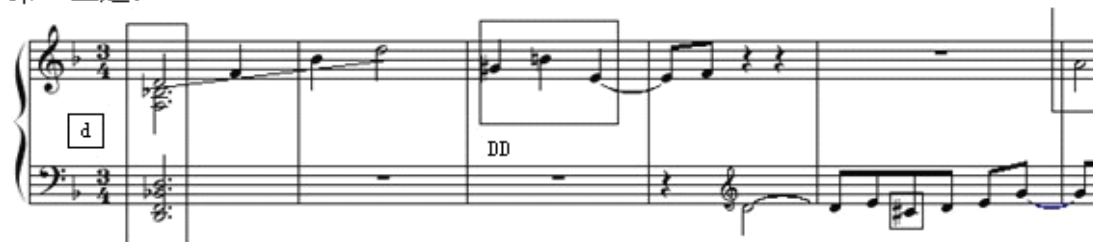
赋格 Op. 62 长度为 268 小节, 结构较为庞大。纵观全曲, 格拉祖诺夫对这首赋格的发展与声部的处理上, 雕琢较多。

第一呈示部 (第 1-42 小节)	——第一主题的呈示部分
第二呈示部 (第 42-74 小节)	——第二主题的呈示部分
展开部 (第 72-191 小节)	——第一主题与第二主题交织展开
再现部 (第 192-247 小节)	——第一主题与第二主题同时再现
CODA (第 247-268 小节)	——第一主题与第二主题素材

该赋格的两主题分别代表了不同的音乐形象, 形成了鲜明的对比, 一个是歌唱性的主题, 一个是半音阶流动的主题。且赋格主题开门见山的呈示出, 调性的游移状态, 开篇便提出了自己的创作思维——调的游移。

谱例 1.27

第一主题:



第二主题:



在第一主题中，便隐藏了能够支撑调的音与和弦，格拉祖诺夫采用外音的解决，利用外音的倾向性，来处理调式调性的发展。

在第二主题中,采用半音阶的形式,模糊调的概念。为之后的音乐发展和调的游移,作出充足的准备。格拉祖诺夫在赋格创作中,音乐思维与调性游移的独特之处,即是顺着半音的倾向上行或者下行,以便达到需要的调。这与同时代的作曲家相比,正是他创作的创新价值。

在创新的同时，我们依旧可以找寻出调性的踪影，在对题出现的时候，便揭开了调性的谜底。如谱例 1.5，答题与对题的结合。

全曲的调式调性布局依旧是按照传统的规范，从主调开始，在结束时又回归到主调，在一定的程度上取得了传统调式调性的平衡。

该赋格的声部处理较饱满,运用音阶来代替传统创作中的属准备。运用七和弦的连接,进行调式调性的游移。使调的扩展达到了传统音乐的极限。

在继承传统赋格创作的同时，扩宽了调的运用极限。在当时的赋格写作中处于领先地位，对复调音乐的调性、结构的发展做出贡献。

2.2 《前奏曲与赋格》 op. 101

Op. 101 共有四首作品，创作于 1918-1923 年。下面将四首赋格作品逐一从头至尾进行分析，主要通过对赋格的主题、结构、调式调性和创作手法的分析，来研究格拉祖诺夫对赋格创作的继承性和创造性。

2.2.1 《前奏曲与赋格》 op. 101 No. 1

op. 101 No. 1 是二二拍 Lento M.M. $\text{♩} = 54$ ，创作于 1923 年的 a 小调四声部二重赋格。从赋格整体布局上看，有类似奏鸣曲结构的特征。

第一呈示部				第二呈示部		
		T1			T1	
	T1			T2		
T1						T2
			T1	T1	T2	T1
a	e	a	e	e	a	e

2.2.1.1 第一呈示部（第 1-47 小节）

①主题

第一主题长度为 5 小节。先进行三次向下大二度的变化模进，之后是 A- $\sharp$ G-A 的辅助音的进行。

谱例 2.1



如例所示，依照谱面来看，没有调号，可以推断主题是在 C 大调或者 a 小调上的。从旋律的起止音来看，a 开始，到 a 结束。主题为小调中渗透大调，大调中渗透小调，由此来模糊调性。

②答题

谱例 2.2



答题声部为上五度属调答题，是完全答题。对题声部由上行半音阶 $a-\sharp a-b-c^1$ 开始，后经由两次模进，结束在 c^1 上。对题声部是在 e 小调上还是 E 大调上。若单独看答题声部，调性可以看作为 A 大调- G 大调- e 小调。 $\sharp d^1$ 可以看作升高 IV 级音，或者是将 $\sharp d^1$ 和 $\sharp g^1$ 看作是辅助音。 $\sharp C$ 、 $\sharp F$ 为 d^1 和 g^1 的辅助音。 B 和 E 为 c^1 和 f^1 的辅助音。 $\sharp d^1$ 为 e^1 的辅助音。

纵向来看，开始强调的主音为 $A-C-E$ ，是 a 小调的 I 级音上的小三和弦，由此可以推断出，主题是在 a 小调上的。 $\sharp a$ 为升高 IV 级音，可看作重属和弦。由此判断答题为 e 小调。

③第一间插段

谱例 2.3



如例所示，第一间插段运用半音阶引出主题声部。下声部从 c^1 到 e 的下行半音阶。上声部 $\sharp C$ 和 B ，分别为 d^1 、 c^1 的辅助音，之后是 c^1 到 $\sharp f^1$ 的上行音阶。由于半音阶的特性，所以无法判断间插段是否作出调性的处理。

④主题

谱例 2.4



如例所示，主题在高音声部陈述，调性回归主调 a 小调。低音声部对题从 $b-f$ 的下行半音阶，以及内声部对题将上行半音阶的不完全模进。

间插段使用半音阶引出主题，而非属和弦的准备。主题与对题声部没有出现调性的叠置。由七和弦的连接，来进行主题调性的游移。更加明确主题的调式调性。

⑤第三间插段（第 25-47 小节）

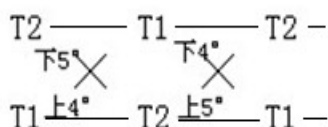
如例所示，第三间插段，结构较为庞大，长度为 22 小节。第一声部与第三声

部，延续对题的半音阶进行至 b^2 与 f^1 。29-35 小节开始内声部为下行半音阶，低音声部为三次上行半音阶模进。由于 25 小节，答题结束在 E-G-B，e 小调的 I 级音的和弦上。43 小节开始，低音声部 B 的持续音。七次向下二度的模进，按照传统和声进行，可以看作四次 VII 级音上的和弦解决到 I 级音上，以及三次 V 级音上的和弦解决到 I 级音上。最后结束在 E-G-B 的和线上，说明第二呈示部可能是在 e 小调上。之前四小节 B 的持续音，即属持续音。

2.2.1.2 第二呈示部（第 47 -79 小节）

第二呈示部 e 小调上，从 47 小节开始，主题陈述三次，运用对比复调的技术将第二主题与第一主题相结合，来共同刻画出同一个音乐形象。两主题横向并未同时进入，相差一拍，先进入的是第二主题 T2，一拍过后进入第一主题 T1，并与第二主题结合在一起。之后将第一主题与第二主题两次运用纵向可动对位手法（即复对位）发展，第二主题向下方五度进行，第一主题向上方四度进行。

第一主题与第二主题的纵向可动对位关系，如图所示：



①主题（第 47-54 小节）

1) 第二主题长度为七小节，首先陈述在低音声部。

谱例 2.5



如例所示，主题乐句内进行节奏模仿，后将尾部素材进行三次模进，形成音型。其中 $\sharp a^1$ 与 c^2 为环绕辅助音； $\sharp g^1$ 为跳进辅助音； $\sharp f^1$ 与 a^1 为环绕辅助音； $\sharp d^2$ 与 f^2 为环绕辅助音。

抛开辅助音来看，剩下的主要音级可以看到是两个隐藏的旋律线，第一条为 $g^2 - f^2 - e^2 - d^2 - c^2$, $a^2 - g^2 - f^2 - e^2$ ，主音为 E；第二条为 $b^1 - a^1 - g^1$, $c^2 - b^1 - a^1$ ，由此引出第一主题在上声部从 a^1 开始。由此初步推断该主题在 e 小调上。

2) 主题第二次陈述在低音声部，在主题下方五度的调上，形成主调与下属调的关系，与主题第一次陈述形成 8 度纵向可动对位（复对位）。54 小节 A-C-E 的和

弦，可以判断出在 a 小调上。主题结束在 E-G-B 上，即 e 小调的 I 级音上的和弦，由其引回调式调性。

3) 主题第三次陈述在第三声部，回归主调 e 小调上，主题开始于 E-G-B 为 e 小调 I 级音上的小三和弦。由此可以认为该主题是在 e 小调上的。67 小节主和弦之后，主题变化，在 a 小调上，经由 VII 级音上的七和弦到 II 级音上的七和弦，最后解决到 I 级音上的三和弦 A-C-E 上。引出过度作用的间插段。

②间插段（第 68-79 小节）

间插段开始于 68 小节，在 a 小调上，利用和弦连接，进行调式的转换。

谱例 2.6

如例所示， $\sharp G-B-D-F$ 解决到 $A-C-E$ 。E-G-B-D 解决到 $D-\sharp F-A$ ， $G-B-D$ 解决到 $A-C-E$ ， $B-D-\sharp F-A$ 解决到 $A-C-E$ 。74 小节开始低声部进行八度音程的叠置。75 小节起，上声部进行七次向下二度模进，旋律线为向下进行的音阶，下声部为 $D-E-\sharp F-b A-b B-c-d-e-\sharp f-\sharp g-b b-c-d$ 向上进行的音阶，最后进行到 $G-B-G$ 上。

2.2.1.3 展开部（第 79-146 小节）

展开部开始于 79 小节，将第一主题与第二主题逐一进行展开，对题采用新的素材，对主题进行对比。间插段采用对题的素材，运用模仿、复对位等复调手法，推动音乐发展情绪。首先展开第一主题，主题陈述两次之后，展开第二主题，第二主题陈述四次。

展开部					
	T1		T2		T2
T1				T2	
		T2			
b-E-D-c-b	C-c-#c	#c-#f	#g	a	d

谱例 2.7

如例所示，首先展开第一主题在内声部，在 b 小调上。高音声部的对题是三连音节奏的下行半音阶，低音声部同样是下行半音阶进行，终止式为 E-#G-B 解决到 A-C，即 a 小调的 V 级音上的和弦解决到 I 级音上的和弦。

之后进行纵向可动对位，将高音声部的半音阶向下方移动五度，第一主题向上方移动四度，形成八度复对位。间插段上声部为 $\text{b}^2 - \text{c}^2 - \text{b}^1 - \text{b}^1 - \text{a}^1 - \text{g}^1 -$

x f 的下行音阶, 两内声部使用对题声部的素材进行模仿, 结束在 $\sharp C-E-\sharp G$, $\sharp c$ 小调的 I 级音上。引出第二主题。

94 小节 *agitato* 开始展开第二主题, 声部数目为两个声部, 第二声部在第一声部上陈述, 高音声部的对题采用新素材与主题相对应。主题开始于 $\sharp g$ 小调上, 经 $\sharp f$ 小调, e 小调, a 小调, 结束在 E 大调上。

至 101 小节, 两声部进行八度纵向可动对位, 第二主题移至上方七度在高音声部陈述, 对题在移至下方二度在低音声部陈述。主题第三次是向下方二度移动, 在内声部进行陈述, 对题声部向上方七度移动, 在低音声部陈述。

115 小节间插段将对题素材采用六度音程叠置。117 小节起第二主题在高音声部第四次陈述, 对题采用八度音程叠置在低音声部, 声部数目增值六个声部。

124 小节开始为间插段, 上声部沿用对题的素材, 内声部与低音声部齐奏。126 小节低音声部为上行音阶 $\sharp G^1-A^1-B^1-C-D-E$, 旋律引出 E 的持续音。

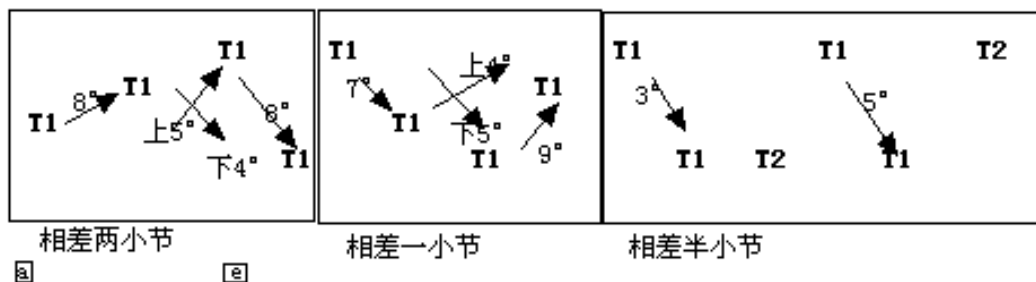
134 小节起, 低音声部从 $e-d-\sharp c-b-a-g-f-e$ 的下行音阶。引出九小节的 E 的持续音。

2.2.1.4 再现部 (第 147-254 小节)

再现部调性回归至主调 a 小调上, 首先将第一主题在低音声部再现, 运用对比复调的手法将第二主题的头部素材与第一主题相对应。之后, 将两主题分别再现。

① 第一呈示部

从第 147 小节开始, 再现第一主题。第一主题声部间的关系, 如图所示:



谱例 2.8





如例所示，高音声部再现第二主题，仅引用头部素材；低音声部再现第一主题，回归主调；两主题相差一拍。第一主题在低音声部与内声部进行相差两小节的八度完全模仿。之后答题声部在 e 小调上，将高音声部与低音声部进行相差两小节的八度模仿。至 161 小节，主题在低音声部与第三音声部进行相差一小节的七度模仿。高音声部的主题在 a 小调上，第三声部的主题在 b 小调上。之后低音声部与第二声部进行相差一小节的九度模仿，低音声部在 d 小调上，第二声部在 e 小调上。172 小节结束在 $\flat B-D-F$ 的和弦上。

谱例 2.9

如例所示，至 178 小节处，主题在两外声部进行相差半小节的三度模仿，高音声部在 e 小调上，低音声部在 $\sharp c$ 小调上。184 小节第二主题在低音声部再现 $\sharp c$ 小调上。之后 192 小节，两外声部采用八度音程叠置将声部数目增多，音响更加饱满，第一主题进行相差半小节的五度模仿。至 205 小节处，主题在低音声部 a 小调上再现。213 小节将第一主题在 a 小调上运用叠置音程进行齐奏，音乐肃穆而庄重。

②第二呈示部

谱例 2.10



如例所示，226 小节处，第二主题与第一主题运用对比复调技术手法，完全再现，主题出现三次。然而与第二呈示部不同的是，调性从 e 小调回到主调 a 小调上。之后两主题在 d 小调上，采用八度复对位的手法，将第二主题向下移动五度，第一主题向上移动四度。回到 a 小调上。

2.2.1. 5CODA（第 255-276 小节）

CODA 从 255 小节 Tempo I 处开始，长度为 22 小节。在 CODA 中，采用了第一主题和第二主题的素材。

谱例 2.11



如例所示，低音一直持续 A，即主持持续音。高音声部再次逐一将第一主题和第二主题陈述在 A 大调上，并结束在 A-#C-E 的大三和弦上。

2.2.1.6 小结

赋格 OP. 101, NO. 1 是一首四声部的二重赋格，长度为 276 小节，结构较为庞大。

第一呈示部（第 1-47 小节）	——	第一主题的呈示部
第二呈示部（第 47-79 小节）	——	第二主题的呈示部
展开部（第 79-146 小节）	——	第一主题与第二主题逐一展开
再现部（第 147-254 小节）	——	第一主题与第二主题分别再现
CODA（第 255-276 小节）	——	第一主题与第二主题素材

织体的复杂多变使得音乐形象在表达中，进一步发展。且在传统的赋格曲的轮廓下，将调扩展，并添加了自由、灵活的形象对比。

赋格主题的旋律是将音阶作为中心音，利用辅助音的装饰给主题旋律增加了一定的戏剧色彩，并使得模进化的音型模式，在音乐情感上更为浓郁。

第一主题表现了整首乐曲的中心思想，表现出了一种个性独立的音乐形象。第二主题表现了音乐形象的另一个方面。第一呈示部在 a 小调上，但是主题的调性处于游移状态。格拉祖诺夫运用辅助音将调中心音进行隐藏，并隐藏了支撑调性的和弦，将调发挥到极致。

谱例 2.12

第一主题：



将第一主题的四音组抽去辅助音以后，留下的中心骨干音为：



如上例所示，主题中隐含了两条旋律线。其中 a 为 a 小调 I 级音上和弦的五音，d¹ 为 a 小调 I 级音上和弦的根音。g 为 C 大调 I 级音上和弦的五音，c¹ 为 C 大调 I 级音上和弦的根音。f 为 C 大调 I 级音上和弦的五音，b b 为 C 大调 I 级音上和弦的根音。

谱例 2.13

第二主题：



将第二主题的四音组抽去辅助音以后，留下的中心骨干音为：



如上例所示，主题中隐含了两条旋律线。其中， g^2 为 e 小调 I 级音上和弦的三音， b^1 为 e 小调 I 级音上和弦的五音。 f^2 为 d 小调 I 级音上和弦的三音， a^1 为 d 小调 I 级音上和弦的五音。 e^2 为 C 大调 I 级音上和弦的三音， g^1 为 C 大调 I 级音上和弦的五音。

赋格的第一呈示部按照传统的赋格呈示部写法，按照主调-属调-主调-属调的调性关系进行陈述，并且拥有三个间插段。然后赋格的第二呈示部，与传统的赋格呈示部写法不同，按照主调-下属调-主调的关系陈述了三次，且在主题陈述间没有出现起过度作用的间插段。并且在第二呈示部中采用了对比复调的手法，将第二主题与第一主题作出对比，将一个音乐形象的两个不同方面进行对比。将音乐形象活灵活现的展现出来。

该赋格在长度较大的间插段中，三次使用同样的音乐素材。第一次是第一呈示部结束引出第二呈示部时（第 42-47 小节），第二次是第二呈示部结束引出展开部时（第 75-79 小节），第三次是再现部引出第二呈示部时（第 222-226 小节）。

纵观全曲，格拉祖诺夫对这首赋格曲的雕琢较为精心，简洁的旋律线经过各种方向的辅助音进行装饰，在保留传统写作方式的同时，积极的开拓了新的写作思路。将音阶的进行，隐藏在装饰的旋律中，格拉祖诺夫的大胆探索精神，是值得我们思索的。

2.2.2 《前奏曲与赋格》 op. 101 №. 2

op. 101 №. 2 创作于 1918 年，是一首 4/4， $\sharp c$ 小调，速度为 Moderato $\text{♩} = 100$ 的四声部二重赋格。两个主题分别单独呈示之后，两个主题交织发展，最后单独再现。

第一呈示部				第二呈示部		
	T1	固对 1			固对 2	T2
T1	固对 1			固对 2	T2	固对 2
			T1	T2	固对 3	固对 3
		T1	固对 1			
$\sharp c$	$\sharp g$	$\sharp c$	$\sharp g$	$\sharp g$	E	A

2.2.2.1 第一呈示部（第 1-20 小节）

第一呈示部从第一小节至 20 小节结束在 E-G-B 上，第一主题陈述四次，形成主-属-主-属的调性关系。对题采用固定对题的方式。

①主题

谱例 3.1



如例所示，主题调号为四个升记号，若按照调号来判断，主题则在 E 大调或者 $\sharp c$ 小调上。出题从 $\sharp c^1$ 开始，至 $\sharp c^1$ 结束，长度为 4 小节。三次下行半音阶的向下二度模进，将旋律结束在 $\sharp c^1$ 。

②答题

谱例 3.3



如例所示，答题是在主题上方五度进行，答题是首调答题。对题声部的流动旋律，运用模进形成音型化旋律，采用半音阶用以模糊调式调性。最后两小节进行两次向下减三度模进。

③主题与固定对题

谱例 3.4



如例所示，间插段长度为一小节，两个声部进行两拍的向上模进，之后引出主题声部在低音声部陈述。上声部的对题，采用固定对题，调性回归至主调 $\sharp c$ 小调上。内声部对题素材为新素材，节奏与两外声部旋律作出对比。主题开始时，和声为 $\sharp C-\sharp E-\sharp G$ ，进一步明确主题调性为 $\sharp c$ 小调。

④答题

谱例 3.5



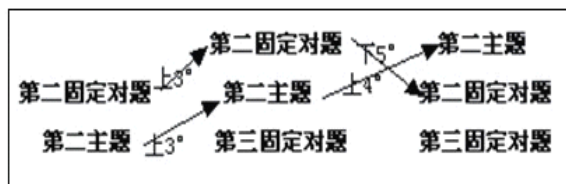
如例所示，主题第四次陈述在第三声部，属调 $\sharp g$ 小调上。18 小节进入第二间插段，长度为两小节，上两声部节奏模进，下两声部采用下行半音阶，将旋律结束在 $\sharp G-B-\sharp G$ ，为 $\sharp g$ 小调省略五音的主和弦。

2.2.2.2 第二呈示部（第 20-36 小节）

第二呈示部声部减少为三声部，没有按照传统的赋格段的写作方式按照主题—属调答题的写法，运用对比复调的手法，将主题与固定对题作出旋律与节奏上的

对比。

主题对题纵向可动对位关系如图：



①主题

谱例 3.6



如例所示，第二主题在低音声部陈述，为从 $\sharp d^1$ 下行至 $\sharp B$ 的半音阶。高音声部的对题为第二固定对题， $\sharp G-\sharp D, E-B, \sharp C-\sharp G$ 三次向下三度模进，节奏与主题形成对比。

由于半音阶无法判断调性，结合两个声部来看第一小节为 $E-\sharp G-B-\sharp D$ ，第二小节为 $\sharp A-\sharp C-E-\sharp G$ ，最后落在 $\sharp G-B-\sharp D$ 上。初步认为主题是在 $\sharp g$ 小调上。

②第三间插段

间插段长度为4小节；低音声部节奏模仿。 $E-\sharp G-B-\sharp D$ 解决到 $A-\sharp C-E$ ， $\sharp A-\sharp C-E-\sharp G$ 解决到 $\sharp G-B-\sharp D$ 。调性从A大调转到 $\sharp g$ 小调。引出主题在内声部陈述。

③答题

答题在内声部，将主题向上方三度进行模仿，从 $\sharp f^1$ 下行至 $\sharp d$ 的半音阶。

④第四间插段

谱例 3.7



如例所示, 间插段长度为两小节, 和声从 B 大调的主和弦 B-#D-#F, 经由 #G-B-#D 到 B-#D-#F-A, E 大调的 V 级音上的七和弦解决到 E-#G-B, E 大调的 I 级音的和弦上, 即主和弦上。

⑤主题

主题向上移动 4° 在 A 大调上, 从 b¹ 下行至 #g 的半音阶。结束在 E-#G-B 上。

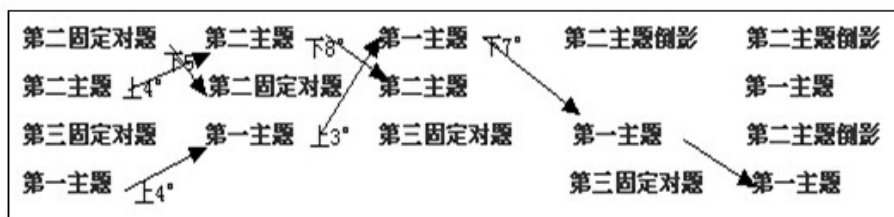
⑥第五间插段

间插段长度为四小节, 由和弦来转换调式调性, #D-#F-#A 解决到 #G-B-#D, 为 #g 小调的 I 级音上的和弦, 即主和弦。由此引出展开部。

2.2.2.3 展开部 (第 36-93 小节)

展开部是从 36 小节开始, 两主题采用对比复调的手法, 将主题展开。对题声部采用第二、第三固定对题。采用纵向可动对位、横向可动对位等复调技术来展开主题。

展开部的四个声部纵向复对位关系如图:



谱例 3.8

如例所示, 展开部同时展开第一主题与第二主题, 第一主题在 $\sharp g$ 小调上, 是在低音声部陈述的。第二主题在第二声部从 d^2 下行至 b 的半音阶, 第二固定对题在高音声部, 第三固定对题在第三声部。

展开部开始于 $\sharp G-B-\sharp D$, 在 $\sharp g$ 小调上。 $\sharp D-xF-A-\sharp C$ 最后解决到 $\sharp C-E-\sharp G$, $\sharp c$ 小调的 I 级音上的和弦, 即主和弦上。40 小节, 第二主题向上移动四度, 第二固定对题向下移动五度。第一主题向上移动四度, 第三固定对题向下移动五度。44 小节起是长度为四小节的间插段。47 小节主题声部数目减少至三个声部, 第一主题向上移至第一声部, 第二主题向下移至第二声部, 第三声部采用第三固定对题的头部素材。纵向来看, $C-E-G$ 为 C 大调的 I 级音上的和弦, 到 $G-B-D$ 为 C 大调 V 级音上的和弦, 有主属和弦的支持, 由此判断再 C 大调上。

谱例 3.9

The musical score for Example 3.9 is presented in four systems. The first system shows the initial entry of the first theme in the bassoon and the second theme in the violin. The second system includes the marking *p* (piano) and *calando* (diminuendo). The third system features the marking *piu sostenuto* (more sustained) and *Tranquillo* (calm), with a tempo change to $\text{♩} = 92$. The fourth system includes the marking *p* and *m. d.* (moderato). The score is written for piano and violin, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

如例所示, 61 小节起是长度为 11 小节的第四间插段采用七和弦连接来转换调式调性, 最后结束在 e 小调 I 级音是和弦上。

至 72 小节, 速度减慢至 *Tranquillo* $J=92$, 第一声部为第二固定对题, 第二声部为第二主题, 第三声部为第三固定对题。低音声部采用 $E-\sharp D-G$ 三个持续音。从 a 小调开始, 经过 f 小调, 最后结束在 $\sharp c$ 小调上引出再现部。

2.2.2.4 再现部 (第 94-126 小节)

再现部开始于 94 小节处, 将第一主题与第二主题逐个再现, 第一主题按照主调-上二度——属调-上二度调的关系再现, 结束在 $E-\sharp G-\sharp B-\sharp D$ 上, 第二主题按照八度卡农的复调手法再现。结束在 $\sharp c$ 小调的 VI 级音的和弦上。

谱例 3.10



如例所示, 再现部首先是在低音声部再现了第一主题, 是在 $\sharp c$ 小调小调上的, 之后经过 d 小调, 到 $\sharp g$ 小调上, 再到 a 小调上, 并结束在 $E-\sharp G-\sharp B-\sharp D$ 上。至 112 小节在低音声部再现第二主题采用相差两拍的同度模仿。对题声部为三度音程的叠置。低音声部是 $\sharp d^2-\sharp B^1$ 的下行半音阶, 内声部是 $\sharp d^2-E$ 的下行半音阶。

至 118 小节, 上声部为 $\sharp g^1-d^1$ 向下进行的半音阶。下声部为 $c-d$ 的上行半音阶。引出 CODA。

2.2.2.5 CODA (第 126-170 小节)

CODA 部分开始在 126 小节处, 速度减至 *Meno mosso tranquillo* $J=72$ 。CODA 分为两个部分, 第一部分采用第一主题的素材, 第二部分运用模进、倒影等复调写作手法。

①第一部分 (第 126-141 小节)

第一声部为第一主题, 开始在 $\sharp F-A-\sharp C$ 是 $\sharp f$ 小调 I 级音的和弦上。高音声部采用第一主题的素材, 内声部为上行半音阶。低音声部四小节 C 的持续音, 引出主题。130 小节第一主题向下 4° 在低音声部, 在 $\sharp c$ 小调上。最后结束在 $\sharp C-E-\sharp G$, $\sharp c$ 小调 I 级音上的四六和弦, 即 K_4^6 。

②第二部分（第 141-170 小节）

速度增至 Più mosso, Allegro appassionato $J=116$ 和声开始在 $\sharp C-E-\sharp G$ 上, 开始于 $\sharp c$ 小调上。声部数目逐渐增加, 从六个声部到八个声部, 音响饱满。至 156 小节, 逐步减少。结束在 $\sharp c$ 小调的主和弦 $\sharp C-E-\sharp G$ 上。

2.2.2.6 小结

赋格 op. 101 №.2 长度为 170 小节, 较 №.1 结构较小。两主题为统一音乐形象的两个不同方面, 在作曲家的创作下, 音乐形象表现的淋漓尽致。全曲结构图示如下:

第一呈示部 (第 1-20 小节)	——— 第一主题的呈示部分
第二呈示部 (第 20-36 小节)	——— 第二主题的呈示部分
展开部 (第 36-93 小节)	——— 第一主题与第二主题交织展开
再现部 (第 94-126 小节)	——— 第一主题与第二主题逐一再现
CODA (第 126-170 小节)	——— 采用第一主题的素材与第二主题的变型

第一主题首先将两音组的动机进行四次模进, 之后为下行半音阶的三次模进。第二主题为下行半音阶。按照半音阶的特性, 为之后主题的展开, 进行调的铺垫。在调性的安排上, 第一呈示部按照传统的赋格呈示部写法, 按照主调-属调-主调-属调的调性规律。第二呈示部与 №.1 写法一直, 打破传统的赋格呈示部写作方式, 主调-上三度调-上六度调的调性规律陈述了三次。

再现部之前采用模进, 低音声部采用 III (第 72-79 小节)-IV (第 80-84 小节)-V (第 86-90 小节) 的持续音, 将调性引回至主调。

纵观全曲, 格拉祖诺夫对赋格曲的雕琢, 半音阶的旋律线条, 将调的拓展发挥到极致。在保留传统写作方式的同时, 积极的开拓了新的调式调性的安排思路, 是值得我们学习与思索的。

2.2.3 《前奏曲与赋格》 op. 101 №. 3

op. 101 №.3 为创作于 1918 年，是一首 4 / 4，c 小调，速度为 Moderato ♩=80 的四声部二重赋格。两个主题分别单独呈示之后，两个主题交织发展，最后两主题采用对比复调的手法再现。

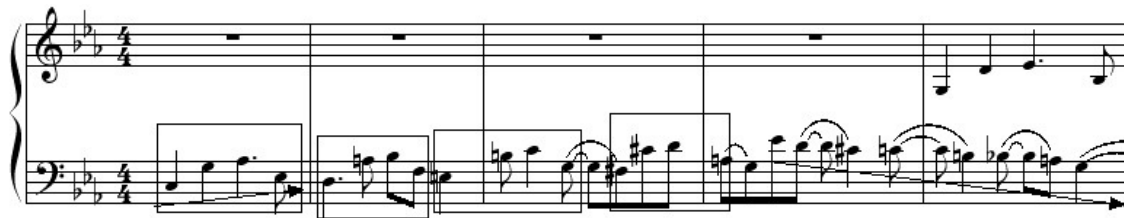
第一呈示部				第二呈示部			
			T1	T2			
		T1					T2
	T1				T2		
T1	1					T2	
c	g	c	g	g	d	e	b

2.2.3.1 第一呈示部（第 1-21 小节）

第一呈示部将主题按照主调 c 小调-属调 g 小调-主调 c 小调-属调 g 小调的调性关系来陈述主题。对题声部使用固定对题。

①主题

谱例 4.1



第一主题在低音声部是在 c 小调上的。强拍位置起长度为 4 小节, 调号为三个降号 b, 按照调号来判断, 主题是在 bE 大调, 或者是 c 小调上。主题头部素材采用不完全向上模进, 将节奏打破, 来避免旋律音型化。

②答题

谱例 4.2



如例所示，答题是在主题上方五度的 g 小调上，属于完全答题。对题声部为

固定对题，采用下行半音阶和上行音阶。

如例所示，间插段为一小节，低音声部上行音阶引出第二固定对题。上声部下行音阶引出第一固定对题。高音声部引出主题在 c 小调上。

③主题

谱例 4.3



如例所示，主题在高音声部，是在主调 c 小调上，内声部是第一固定对题，低音声部为第二固定对题。没有采用间插段进行承前启后，而是直接引出主题。

④答题

谱例 4.4



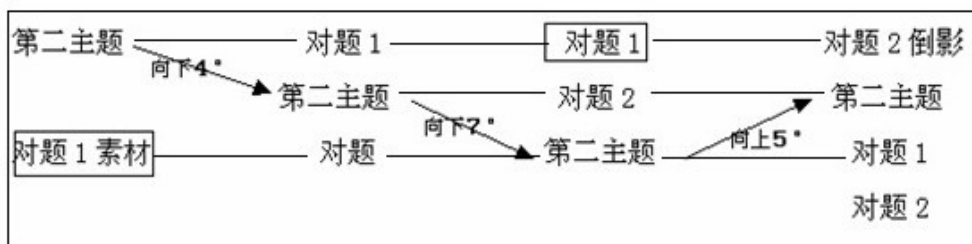
如例所示，g 小调的答题声部在第一声部，第一固定对题在第一声部，第二固定对题在第三声部，低音声部自由声部，旋律中隐含了上行 f- $\sharp$ f-g- $\sharp$ g-a-b b 半音阶的一条旋律线。引出第二间插段。主题最后两拍节奏进行变化，间插段素材将主题句末素材进行模进，第三声部与第四声部形成了平行三度的叠置音程。

⑤间插段

间插段长度为 3 小节，四个声部进行三次向下二度模进，按照和声来看，采用和弦连接将调式调性游移。

2.2.3.2 第二呈示段（第 21-55 小节）

第二主题陈述四次，打破了按照主-属关系来处理的模式，更像是纵向可动对位的复调创作手法。第二主题和固定对题进行模仿的度数关系如图：



① 主题

谱例 4.6

如例所示，第二主题在高音声部从第二拍起，长度为六小节，先向上 2° 不完全模进四次向下三度的二音组，后向下三度模进两次四音组，最后为是小结尾部分，是 $b b^1 - c^2 - d^2 - b e^2 - f^2$ 向上的音阶。

对题声部为固定对题，素材为向下进行的音阶，并且将此素材作向上二度模进形成音型化处理，低音勾勒出一条向上的音阶旋律线，即 $B - c - d - e - f - g - a$ 。最后两小节三度向上的两条音阶旋律线，一是 $E - F - G - \sharp A - b B - b c$ ，二是 $G - b A - b B - b c - d - b e$ 。

谱例 4.7



如例所示,主题是在 g 小调上的,主题开始于 g 小调的主和弦上,之后经过 c 小调,主题中调式的支撑是在开始的主和弦与之后 c 小调的属和弦到主和弦的进行。之后以平行和弦结束。答题是在 d 小调上的。

②主题(第 34-40 小节)

主题从 34 小节进入,在低音声部上陈述。

谱例 4.8

如例所示,主题在 $\flat E$ 大调上的。开始在 $\flat E$ 大调 I 级音的和弦 $\flat E-G-\flat B$ 上,到 VI 级音的和弦 $C-\flat E-G-\flat B$,到 IV 级音的和弦下属和弦 $\flat A-C-\flat E-G$ 上,解决到 I 级音的和弦 $D-F-\flat A$ 。最后结束在 I 级音的和弦,即 t 主和弦上。

③答题

答题从 40 小节处进入,在第二声部陈述,是在主题上方五度 $\flat B$ 大调上。开

始在 $\flat B-D-F$ 上, 到 IV 级音的和弦 $\flat E-G-\flat B-D$, 之后一系列的七和弦连接进入间插段。

④间插段 (第 46-70 小节)

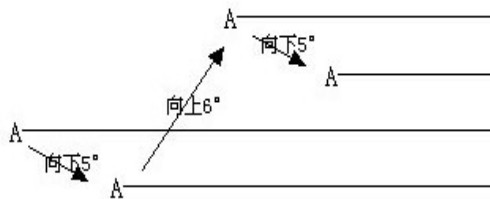
间插段从 46 小节开始, 由上行音阶引出该间插段, 长度为 25 小节。开始于 g 小调。调性游移, $g-f-\flat E-d-\flat B-\flat A-g$ 。

谱例 4.9



如例所示, 间插段头部, 上两声部延续了 45 小节对题声部素材, 进行模进, 形成音型化的处理。开始于 $D-F-\flat A-C$, 解决到 $G-\flat B-D$, 是在 g 小调上。47-50 小节, 第三声部为三次向下 2° 的模进, 隐含了两条下行音阶, 即 $e-d-c-b-d-g-f$ 低音声部 E 的持续音保持了 4 小节, 从 $\flat A-C-\flat E-G$ 进行到 $D-F-A-C$ 解决到 $G-\flat B-D$ 。可以看作 II 级音上的和弦到 V 级音上的和弦, 解决到 I 级音上的和弦。

如例 4.8, 50 小节最后一拍起开始四声部相差一拍的卡农。首先进入的是第三声部, 其次为第四声部, 再次为第一声部, 最后是第二声部。调式调性从 g 小调开始, 经 f 小调、 $\flat E$ 大调、 d 小调、 c 小调、 $\flat B$ 大调、 $\flat A$ 大调, 后到 g 小调度数关系如图所示:



52 小节处, 第一声部与第三声部、第二声部与第四声部素材相同, 声部间相

差三度。

谱例 4.10

The musical score for Example 4.10 consists of three systems. The first system shows a piano introduction with a tempo marking of *animando* and a dynamic of *mf*. It includes a section labeled '模仿' (imitation) with a dynamic of *m.d.* and a piano part with a dynamic of *p*. The second system continues the piano part with a dynamic of *mf* and a tempo marking of *agitato e stringendo*. The third system shows the piano part with a dynamic of *dim.* and a tempo marking of *rallent.*. The score is written in G minor and 4/4 time.

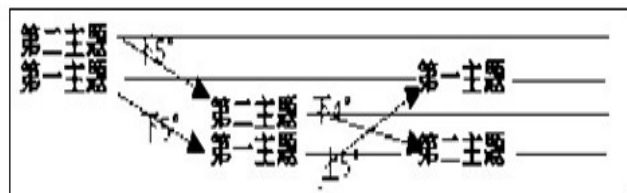
如例所示，至 55 小节 *animando* 处，进行了两次长度为两小节的四声部模仿。第一次模仿结束在 G- $\flat$ B-D，为 g 小调上的 I 级音上的和弦——主和弦。第二次模仿仍然结束在 g 小调上。

59 小节开始，低音为下行半音阶，g- $\sharp$ f- $\flat$ f- $\flat$ e- $\flat$ e-d- $\flat$ d-c- $\flat$ b。

63 小节开始低音声部为下行半音阶的三度叠置，c- $\flat$ b- $\flat$ b- $\flat$ a- $\sharp$ g- $\flat$ g- $\sharp$ f- $\flat$ f- $\flat$ e- $\flat$ e-d- $\flat$ d-c- $\flat$ b- $\flat$ b- $\flat$ a- $\flat$ a-g。高音声部为下行音阶的旋律 c²- $\flat$ b¹- $\flat$ a¹-g¹-f¹- $\flat$ e¹- $\flat$ d¹- $\flat$ c¹，结束在 c 小调的 I 级音的和弦 F- $\flat$ D-C- $\flat$ E 上，即 t 主和弦上。引出展开部。

2.2.3.3 展开段（第 71-92 小节）

展开段开始于 71 小节，在 c 小调开始，采用对比复调的手法将第一主题与第二主题进行展开。声部数目减少为两声部。主题展开时，声部间的度数如下：



谱例 4.11



如例所示，第一主题在低音声部上，第二主题在低音声部上。至 77 小节，第一主题在低音声部，第二主题在内声部，上两声部为自由声部。

谱例 4.12



如例所示，第二主题结束在第一拍上，引出间插段。间插段长度从 82 小节至 86 小节结束。低音声部为下行半音阶，开始在 $\flat A$ 大调上，最后到 $D-\sharp F-\flat A$ 到 $\flat A-C-\flat E-G$ ，解决到 $G-\flat B-D$ ，引出主题。86 小节，在 g 小调上，第一主题在第二声部上，第二主题在低音声部进行对比。90-93 小节为间插段，四个声部进行三个小节的模进，调式调性进行游移，开始在 g 小调，经由 $\flat E$ 大调，到 c 小调，结束在 c 小调 I 级音上的和弦 $C-\flat E-G$ 上，回归主调引出再现部。

2.2.3.4 再现部（第 93-118 小节）

再现部开始于 93 小节，*Poco più mosso* $\text{♩}=88$ ，在 c 小调上，第一主题与第二主题采用对比复调的手法进行再现。

谱例 4.13



如例所示，再现部进入时，声部数目增至六个声部，上三声部为第一主题的齐奏，下三声部为第二主题的齐奏，声部饱满，至 100 小节，声部数目减至 5 个声部，上两声部为三度叠置音程，为下行半音阶。低音声部采用第三固定对题的素材，结束在 104 小节强拍 C- $\flat$ E-G 上，为 c 小调 I 级音上的大三和弦，即 T 主和弦上。

谱例 4.14



如例所示，104 小节起，采用第一主题头部素材进行模仿，并用第一主题的素材进行模进，以及音程的叠置。104-109 小节低音声部 C 的持续音，为主持续音。

谱例 4.15



如例所示，下行半音阶的运用，将该曲结束在 C- $\flat$ E-G 上，为 c 小调的大主和弦上。

2.2.3.5 小结

赋格 op. 101 №.3 长度为 118 小节，在 op. 101 这四首赋格作品中，究其长度而言，长度最小。全曲结构图如下：

第一呈示部（第 1-21 小节）	——	第一主题的呈示部分
第二呈示部（第 21-55 小节）	——	第二主题的呈示部分
展开部（第 71-92 小节）	——	第一主题与第二主题交织展开
再现部（第 93-118 小节）	——	第一主题与第二主题交织再现

谱例 4.16

第一主题：



赋格的第一主题，将辅助音抽取之后，留下骨干音为向上六度二音组的进行加以模进形成乐汇，骨干音为：

谱例 4.17



谱例 4.18

第二主题：



第二主题将辅助音抽去之后。留下骨干音为向下三度的二音组的进行，加以模进，骨干音为：

谱例 4.19



赋格的第二呈示部主题与答题之间省略了间插段的部分。第二呈示部与展开部之间的间插段，结构庞大，采用了模仿、卡农、模进等复调写作手法引出展开部。

展开部结构较小，两主题采用对比复调的手法展开。第一、第二主题出现三次。由四次模进引出再现部分，两主题采用对比复调的手法再现一次，调性回归主调。

2.2.4 《前奏曲与赋格》op. 101 No. 4

op. 101 No. 4 是创作于 1910 年，是一首 3/4，C 大调，速度为♩=76 的五声部赋格。首先将第一主题分别在五个声部呈示，之后展开部中运用紧接段来展开第一主题。再现部将第一主题扩大再现。

2.2.4.1 呈示部

主题在 C 大调上，陈述五次，按照传统调式布局来安排，主调-属调-主调-属调-主调。主题进入次序如表：

		T		
	T			
T				
			T	
				T
C	G	C	e	C

①主题

谱例 5.1



如例所示，主题从弱拍进入，长度为三小节。从调号来看，主题是在 C 大调或者 a 小调上的。单独看旋律走向，主题从 c¹ 上开始，有一条隐伏的旋律线 c¹-d¹-e¹-f¹-g¹，无法推断出主题的明确调性。

②答题

答题在第一声部，主题上方五度陈述，属于完全答题。答题开始在 C-E-G 上，明确了主题的调式调性。由于答题的进入，更加确定了主题是在 C 大调上。

答题开始在 C-E-G 上，经 A-C-E，到 G-B-D，A-C-E-G，D- $\sharp$ F-A，结束在 A-C-E 上。之后间插段长度为一小节，F-A-C 到 C-E-G 的进行，间插段上声部延续并引出主题。

③主题

主题在高音声部，在主调 C 大调上。对题声部为自由对题。主题开始于 C-E-G，C 大调 I 级音上的和弦。D-F-A-C 为 II 级音上的和弦，进行到 V 级音上的和弦

G-B-D-F。主题结束在 B-D-F-A 上，解决到 E-G-B，在 e 小调上。

间插段在 e 小调上，为答题声部做准备。上声部延续了主题的素材，是向下进行的音阶 $f^2-e^2-d^2-c^2-b^1-a^1-g^1$ 。内声部两拍为单位的向下三度的模进。

④答题

答题在低音声部陈述，单独看主题是在 e 小调上的。

⑤主题

主题是在主调 C 大调上的。纵向来看，通过七和弦的连接，调性游移。从 C 大调，到 G 大调，到 C 大调，到 E 大调，到 D 大调，E 大调。最后 D- $\sharp$ F-D-C 上，解决到 E-G-B，为 E 大调 I 级音上的和弦。进入第四间插段。第四间插段长度为三小节，在 G 大调上。引出副呈示部。

2.2.4.2 展开部（第 24-111 小节）

展开部从 24 小节开始，采用密接合应，复对位等复调手法，将主题展开。

谱例 5.2

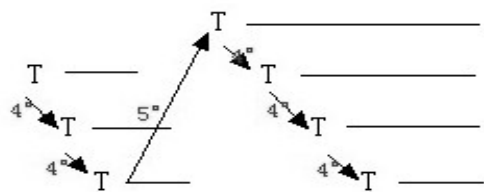


如例所示，展开部首先将主题进行三声部的模仿。主题在呈示部结束后，在低音声部进入，且对题声部为固定对题。之后在第四声部，最后在第五声部。最后结束在 A-C-E 上。

单独看主题，首先在 G 大调上；两小节之后主题在第四声部向下移动 5° 进行模仿，在 C 大调上；一小节以后主题在第五声部向下 4° 进行模仿，在 G 大调上。该紧接段的调性走向为：G-a-G-C。之后引出长度为三小节的第一间插段，采用了大小调交替的调性布置，C-a-C-a。采用七和弦的连接，造成调性的不稳定性，最后 E- $\sharp$ G-B-F，解决到 A-C-E，是在 a 小调上的。

谱例 5.3

如例所示，33 小节处主题在低音声部进入，并采用三度音程叠置，高音声部对题为固定对题，并进行两次向上三度的模进。第二间插段长度为一小节，之后进行复对位，引出主题。高音声部的对题向下移动六度，低音声部的主题向上移动三度，进行八度复对位。三度叠置音程，变为六度音程。第三间插段长度为两小节，将高音声部的主题旋律向下延伸，由下行的音阶 $a^2-g^2-\sharp f^2-e^2-d^2-c^2$ 来引出对题声部。42 小节处，固定对题在高音声部——上三声部，主题在第五声部，第四声部为自由声部，由上行音阶构成的旋律。单独看主题是在 a 小调上的。第四间插段在 45 小节处，长度为四小节，采用固定对题声部的素材，将调式调性引回到 a 小调上。高音声部为两条向上进行的音阶形式的旋律线。低音声部为 F 的持续音。声部数目逐渐减少。49-55 小节，为固定对题相差一小节的紧接段。55 小节声部数目减少至两个声部。主题开始于 C-E- $\sharp G$ 上。55-62 小节，主题进入八次，做相差一小节的紧接段。主题进入声部顺序为：第二声部-第三声部-第四声部-第一声部-第二声部-第三声部-第四声部。调性走向为：a-C-F-f- $b A-b E-c$ 。如图：



62 小节起声部数目增至六个声部，低音两声部为主题八度叠置音程，在 c 小调上。79 小节起，为相差一拍的紧接段，在 G 大调上。至 81 小节，在 C 大调上，主题在第三声部与第五声部作相差三度的齐奏。至 85 小节，主题相差一拍，高音声部为叠置和弦，低音声部为三度叠置音程。104 小节，第一声部为八度叠置的 G 持续音，持续到 111 小节，为 C 大调的 D 属持续音。高音声部三度叠置音程，与内声部三度叠置音程进入时间相差一拍，结束在 V 级音上的和弦 G-B-D-F 上。

2.2.4.3 再现部（第 112-136 小节）

谱例 5.4



再现部从 112 小节，sostenuto grandioso，主题在 C 大调上采用扩大再现。主题声部进行扩大模仿，声部数目增至七个声部。

谱例 5.5



如例所示，低音声部采用下行音阶，最后结束在 C 大调的主和弦上。

2.2.4.4 小结

赋格 op. 101 №.4 是唯一一首五声部赋格，长度为 136 小节，展开部篇幅较

大，采用紧接段来展开主题。再现部分将主题扩大再现。作为唯一的一首单一主题赋格，该曲运用了严格模仿，紧缩卡农，扩大卡农，紧接模仿等各种复调写作手法。将主题形象鲜活的变现出来。

赋格结构图如下：

呈示部（第 1-24 小节）
主题
答题
间插段（第 7 小节）
主题
间插段（第 12-13 小节）
答题
间插段（第 17 小节）
主题
间插段（第 22-24 小节）
展开部（第 24-111 小节）
紧接段（第 56-66 小节）（第 79-82 小节）
再现部（第 112-136 小节）
主题扩大再现

呈示部的间插段，虽然运用同一个材料——即下行音阶，但是每一个都有不同之处，因为在第一个间插段处，长度只有一小节，声部数目为两个声部。第二个间插段处，长度为两小节，声部数目为三个声部，上两声部素材与第一间插段一致。第三个间插段处，长度为一小节，声部数目为四个声部，且四个声部均为下行音阶。第四个间插段处，长度为三小节，声部数目为五个声部。

该赋格展开部中，仍运用呈示部间插段的素材，并将其进一步展开。在展开部中，首先采用相差一小节的主题紧缩模仿的紧接段，之后采用相差一小节的主题原型的紧接段，后来采用相差一拍的主题原型的紧接段。在紧接段中，隐藏了一条旋律线条，在其背景下紧接段的进行，将音乐形象显得张弛有度。

纵观全曲，声部数目最饱满的地方为八个声部，主题相差一拍的模仿，将音乐情绪推至高潮，音乐形象表现的淋漓尽致。最后再现部分采用主题的扩大模仿来再现。

2.3 《前奏曲与赋格》

这首 e 小调赋格，创作于 1926 年，为 Moderato sostenuto 3/4 拍的有副呈示部和 CODA 的四声部赋格。首先主题逐个在四个声部内进入，在呈示部之后主题倒影在下属调上进入。之后是主题补充进入四次的副呈示部。展开部中运用模仿、紧接段等复调手法来展开主题。再现部将第一主题扩大再现，没有再现第二主题。

呈示部					副呈示部			
			T	⊥				T
		T	固对			T		
	T	固对			T			
T	固对						T	
e		e- $\sharp$ c-b-e	e-a	a-b	b	$\sharp$ f-b	D-a	D-d-C

2.3.1 呈示部（第 1-23 小节）

呈示部中主题逐步进入，首先从低音声部进入，按照主调-属调-主调-属调的关系，逐次进入。对题声部采用固定对题。

①主题

谱例 6.1



如例所示，主题从强拍位置进入，闯入终止，长度为 5 小节。主题按照调号来看，是在 G 大调或者 e 小调上的。主题中隐藏一条下行的半音阶旋律，b- $\sharp$ a- $\flat$ a- $\sharp$ g- $\flat$ g-f-e。主题终止到 E 上。按照主题的倾向来看，主题初步判断是在 e 小调上的。如果将外音忽略，骨干音则为：E-G-B，为 e 小调 I 级音上的和弦。

②答题

如例 6.1，答题在高音声部进入，在主题上方 5° 进行模仿。答题是守调答题。由于答题的进入，更加确定主题是在 e 小调上的。

③主题

谱例 6.2



主题第三次进入回到主调 e 小调上。主题开始在 E-G-B 上，为 e 小调 I 级音上的和弦。B-D- $\sharp$ F 为 e 小调 V 级音上的和弦，解决到 E- $\sharp$ G-B 是 I 级音上的大三和弦，即 T 主和弦。答题在高音声部，在主题上方 5° 进行模仿，固定对题在第二声部模仿。间插段长度为 6 小节，采用主题倒影来进行调式上的过度，在低音声部进入，上三声部旋律线为下行音阶。

间插段至 20 小节，进行到 A-C-E 是 a 小调的主和弦上。上三声部作节奏模仿，结束在 B- $\sharp$ D- $\sharp$ F 上。

2.3.2 副呈示部（第 24-51 小节）

副呈示部是在呈示部之后，主题继续在属调或下属调上补充进行，且数目与呈示部一致时，称之为副呈示部。

①主题

主题在第一声部呈示，高音声部对题为固定对题。主题开始在 B-D- $\sharp$ F 上，为 b 小调 I 级音上的和弦。结束在 $\sharp$ F-A-C 上，为 V 级音上的和弦。第一间插段是长度为两小节的两声部的模仿，至 30 小节主题在高音声部第二次进入。

②答题

谱例 6.4



答题在主题上方 5° 进入，低音声部为固定对题。第二间插段长度为两小节，上两声部进行节奏模仿，低音声部为 e-d- $\flat$ c-b-a- $\flat$ g- $\sharp$ f-e-d 的下行音阶。

③主题

主题在低音声部进入，在 D 大调上。内声部为第二固定对题声部，高音声部为自由声部。第三间插段长度为一小节，纵向和声进行为 D 大调主和弦 D- $\sharp$ F-A 上，进行到 II 级音上的和弦 E-G- $\flat$ B-D 上，解决到主和弦 D- $\sharp$ F-A 上。

④答题

如例 6.5



如例所示，至 41 小节处，主题在高音声部进入，在 D 大调上。第二声部的对题为第二固定对题。最后结束在 C 大调 II 级音上的和弦 D- $\flat$ F-A- $\flat$ C 上，进行到 V 级音上的七和弦 G-B-D-F 上，解决到主和弦 C-E-G 上。终止式为正格终止 SII-D-T。

⑤第四间插段

谱例 6.6



如例所示，第四间插段闯入终止，长度为七小节，采用上两声部模仿。低音声部采用第二固定对题的头部素材，进行三次向下二度的模进。之后为下行 G-#F-E-D 音阶的进行。

2.3.3 展开部（第 51-144 小节）

展开部首先将主题完整进入一次之后，采用复对位、紧接段的手法，将主题展开。

谱例 6.7



展开部开始于 51 小节，主题在第三声部进入，上两声部的对题作节奏模仿，低音声部为持续了五小节的 D 的持续音。单看主题是在 D 大调上的。

第一间插段长度为两小节，从 c 小调 V 级音的和弦 G-B-D 上，解决到 C-E-C，为省略五音的主和弦。之后转到 G 大调 I 级音的和弦 G-B-D 上，到 V 级音的和弦 D-#F-A-C 上，解决到 G 大调 I 级音的和弦 G-B-D 上。调式依次为：b-D-a-c-G。

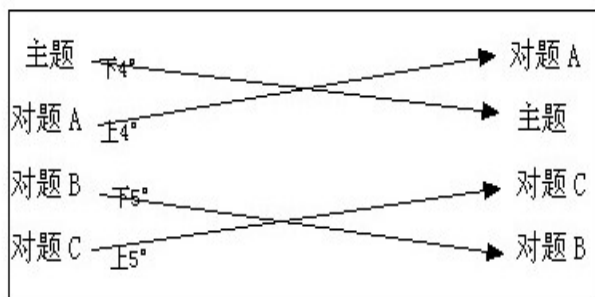
谱例 6.8



如例所示,主题在第一声部进入,经过一小节间插段之后,采用复对位的复调手法,将主题在第二声部进入。

主题开始在 c 小调的 V 级音的和弦, D 属和弦 G-B-D 上,之后到 g 小调 DDVII 重属导和弦 $\sharp C-\flat E-G-\flat B$ 上,解决到 V 级音的和弦,即 D 属和弦 D- $\flat F$ -A 上,结束在 I 级音的和弦, $\flat$ 主和弦 G- $\flat B$ -D 上。

之后是长度为一小节的间插段,其上声部为向上进行的音阶 $g^1-a^1-\flat b^1-\flat b^1-c^2-d^2-e^2-f^2-g^2$, 两下声部为三度叠置的音程,向下进行的音阶,结束在 G- $\flat B$ -D 上。之后将 4 个声部进行复对位。声部纵向可动如图:

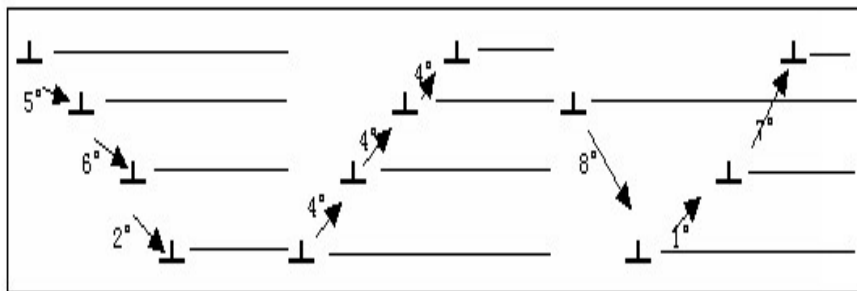


主题在第二声部进入,开始在 g 小调上,最后转到 c 小调,在 V 级音的和弦 G- $\flat B$ -D- $\flat F$ 上,解决到 $\flat$ 主和弦 C- $\flat E$ -G 上。调性依次为: G-c-g-c。

复对位之后，主题在低音声部进入，开始在 C- $\flat$ E-G- $\flat$ B 上。在长度为一小节的间插段之后，再次进入主题，在第三声部。调性游移在：c-F-c-g- $\flat$ B-f。

至 75 小节处，是长度为 15 小节的第四间插段，开始在 f 小调 I 级音上的和弦 F- $\flat$ A-C 上，转到 e 小调 V 级音上的和弦 B- $\sharp$ D- $\sharp$ F-A，解决到 I 级音上的和弦 E-G-B 上。调性依次为：f-a-E-G-e。结束在 e 小调上引出紧接段。

81-87 小节，采用第二固定对题的头部倒影素材，进行了三次长度为两小节的四声部卡农。声部进入纵向的度数如图：

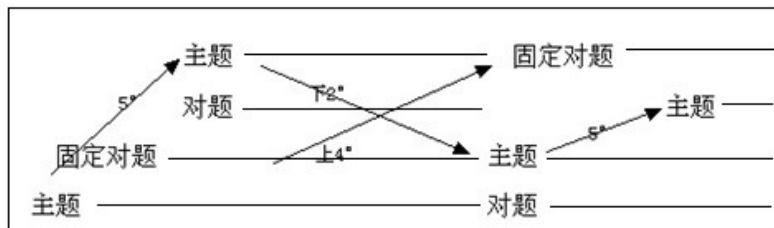


第一次紧接段横向相差一拍半，在低音声部进入 a^2 - g^2 - $\flat f^2$ - e^2 - d^2 -c- $\flat b^1$ - a^1 - g^1 - $\sharp f^1$ 的下行音阶。之后才第二声部进入，依次逐步在四个声部进入。结束在 a 小调 I 级音的和弦 A-C-E 上。

第二次紧接段横向相差一拍半，从低音声部进入，依次逐步在四个声部进入。结束在在 a 小调 I 级音的和弦 A-C-E 上。

第三次紧接段横向相差一拍半，从第二声部进入，在从第四声部进入，在第三声部进入，最后在低音声部上，结束在 e 小调 I 级音的和弦 E-G-B 上。

至 89 小节 *tranquillo* 处，是两次主题相差两小节的紧接段。紧接模仿的各声部进入如图：



主题在首先在第一声部进入，之后在低音声部进入，单独看主题，两次进入分别是在 e 小调和 b 小调上的。第三声部为第三固定对题，旋律线为下行音阶，节奏与主题进行对比。第二声部为自由声部。

主题在第三声部进入，之后在低音声部进入第三固定对题，与主题相差两小节，在第二声部进入第二次的主题。单独看主题，两次进入分别在 a 小调和 e 小调上的。紧接段结束在 V 级音的和弦 B-D- $\sharp$ F 上，引出间插段。

第四间插段从 101 小节到 115 小节，采用音阶来模糊调性，采用模仿的手法来推动音乐情绪。开始在 e 小调上，结束在 $\sharp$ C 大调上。调性依次为：e-c- $\sharp$ c- $\sharp$ g-B-e-a- $\sharp$ C。

至 115 小节 più tranquillo，主题在第三声部进入，120 小节主题在上方 4 $^{\circ}$ 进行模仿。调性经由 $\sharp$ C-A $\sharp$ f-D。结束在 D 大调上。

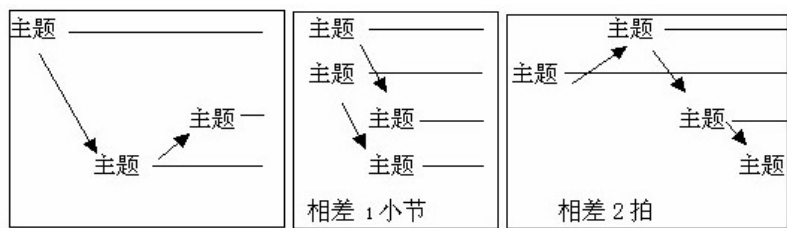
第六间插段从 124 小节开始，125-128 小节低音声部为 F 的持续音，是 B 大调的属持续音。129-136 小节低音声部为 B 的持续音，是 e 小调的属持续音。

间插段开始在 D 大调上，之后采用七和弦的连接进行转调，最后转到 B 大调上的主和弦 B- $\sharp$ D- $\sharp$ F 上。

129 小节起采用前奏曲的素材，进行八度模仿，首先以两小节为单位进行上四度模仿，之后以一小节为单位进行上三度模仿，结束在 e 小调的主和弦 E-G-B 上。之后到 G 大调-e 小调-a 小调上-e 小调上，引出再现部。

2.3.4 再现部（第 145-205 小节）

再现部从 145 小节开始，主题在低音声部进入，将主题引回主调 e 小调。主题进入如图：



如图所示，主题首先进入三次，调性依次为：e-e-b。经过两小节间插段，主题上声部八度叠置，作相差一小节的模仿。之后 164 小节，作相差两拍的模仿。

至 177 小节，调号改变为三个降号，至 187 小节调号全部还原，至 193 小节，调号改变为一个升号。调性依次为：c-b B-b A-a-e。193 小节声部数目增加，声部齐奏，音响效果较为饱满，低音声部为下行半音阶，至 205 小节止，结束在 E 上。引出 CODA。

2.3.5 CODA（第 205-235 小节）

谱例 6.9



如例所示，CODA 从 205 小节 Moderato tranquillo 处开始，采用主题头部素材，最后结束在 e 小调的 t 和弦上。

2.3.6 小结

该赋格结构较为庞大，长度为 235 小节，该赋格是在归国之后创作的，是一首有副呈示部和 CODA 的单一主题的赋格曲。该曲运用了严格模仿，倒影对位，紧缩卡农，扩大卡农，紧接模仿等各种复调写作手法，将主题形象鲜活的表现出来。

赋格结构图如下：

呈示部（第 1-23 小节）	——— 主题的呈示部分
副呈示部（第 24-51 小节）	——— 主题的补充呈示部分
展开部（第 51-144 小节）	
再现部（第 145-205 小节）	
CODA（第 205-235 小节）	

这首赋格打破了以往赋格的写法，呈示部中主题与答题之间，没有起过度作用的间插段。最后采用紧接模仿的手法再现主题。呈示部中，按照传统的调式的走向分布：主调-属调-主调-属调。而在主题四次进入之后，采用主题的倒影来进一步补充，从而引出副呈示部，这是在之前的五首赋格作品中没有采用过的写作手法。

展开部中，间插段篇幅较大，采用卡农的复调手法，与主题形象形成对比，并起到过度作用。

再现部分先回到主调上，再通过紧接模仿，是调性游移，将音乐推向又一个高点，再回到主调，音乐情绪逐渐回落。

第三章 对六首赋格的总结与归纳

3.1 赋格的主题

赋格的主题是每首赋格作品最为核心的部分，是最具有音乐表现力的灵魂部分，更是整首赋格的艺术表现源。主题概括了音乐的核心与作曲家最根本的构思。在此将格拉祖诺夫与巴赫、肖斯塔科维奇、舒曼作出比较，以总结他的赋格音乐创作。

3.1.1 巴赫的主题

巴赫的主题从音乐内容来看，赋格曲的主题具有不同的性质，但大多数离不开宗教体裁，有着宗教色彩。巴赫的赋格主题调式和调性非常明晰，节奏较为规整平稳、音程的跳动以级进为主、跳进为辅，体现了一种典型的巴洛克的音乐风格。

3.1.2 肖斯塔科维奇的主题

肖斯塔科维奇的二十四首前奏曲与赋格中，作曲家将俄罗斯的民族音乐以及新时代的精神注入，在主题中运用了大量世俗性的音乐体裁，给音乐带来鲜明的世俗特征与民族气质。主题调式调性开始出现泛调的使用，来突破传统调的局限性。

二十四首赋格中，有悠缓、抒情的俄罗斯民歌的主题，也有哀歌的主题，还有幽默诙谐的主题。

《二十四首前奏曲与赋格》№. 14 的主题：



该如题是一首地道的俄罗斯民歌。

3.1.3 舒曼的主题

舒曼的赋格主题类型既有长句的主题也有短小的音调。其中由两个或者两个以上动机构成，并通过模进的方式，形成乐段结构的，如 op. 72 №. 2、op. 72 №. 4 等。其中以一句或者短小动机来构成的，如 op. 126 №. 2、op. 126 №. 3 等。

3.1.4 格拉祖诺夫的主题

这六首赋格，将主题使用材料来作为划分依据，从创作的技术角度出发来看，可以分为以下几种情况。

如例 op. 101 №.4 赋格主题：



上例主题的基本材料是两个音组成的动机。之后将这四个音进行模进组成的。并且在主题中隐伏了两个声部，其中一个声部为上行音阶。

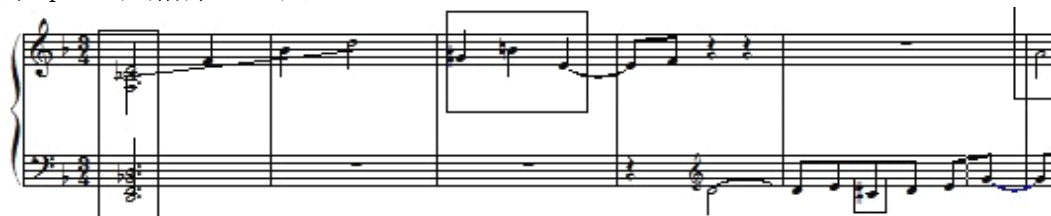
如例 e 小调赋格主题：



上例的基本材料为三个音所组成的动机。之后将基本材料进行模进。主题中变化音的出现，将调式设定在游移状态。

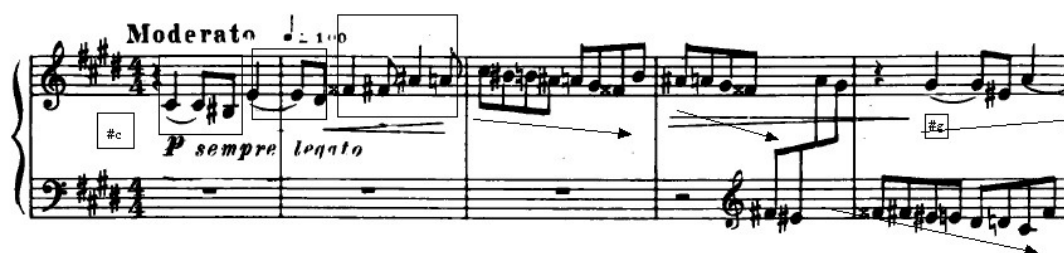
3.1.4.2 二部结构

如例 op. 62 赋格第一主题：



上例主题是用两个对比的材料构成的，第一部分旋律坚定，第二部分旋律连贯柔和。

如例 op. 101 №.2 赋格第一主题：



上例主题是用两个对比的材料构成，第一部分的核心动机是由开头两个音组

成的，之后将节奏时值缩短。第二部分为下行半音阶的模进，形成音型，旋律连贯柔和。

如例 op. 101 №. 3 赋格第一主题：



3. 1. 4. 3 三部结构

如例 op. 101 №. 3 赋格第二主题：



上例主题是用两个对比的材料构成，第一部分的核心动机是由开头两个音组成的，之后将节奏时值缩短。第二部分为下行半音阶的模进，形成音型，旋律连贯柔和。

3. 2 赋格的调性变化

3. 2. 1 巴赫的调性变化

巴赫运用十二平均律按照二十四个同名大小调的半音上升顺序依次进行排序来创作，构建出了二十四个大小调共四十八首前奏曲与赋格。

从调性的运用来看，这四十八首赋格大部分在近关系调范围内作出变换与转换的，使调式主音在主调中都处在自然音级上。

四十八首前奏曲与赋格中，答题都是固定在向上纯五度、向下纯四度的调性上进行，并且以此形成传统的赋格答题写作的规则。

3. 2. 2 肖斯塔科维奇的调性变化

肖斯塔科维奇的《24 首前奏曲与赋格》是对巴赫的《平均律钢琴曲集》进行的继承与发展。但是，曲集的调性安排并未按照半音阶的顺序，而是以五度循环为顺序进行依次排列。

从调性的运用来看，调性关系的布局达到了相差五个调号的远关系。如《24 首前奏曲与赋格》№. 17. 是 $\flat A$ 大调的赋格，呈示部中调性的主属关系布局为 $\flat A - \flat E$ ，至展开部时，是从其平行小调 f 小调开始的。之后经过 c 小调，到 B 大调，随后到 G 大调，最后又进行到 d 小调上。整首赋格的调性走了很远的关系，使得调性色彩的对比强烈。

3.2.3 舒曼的调性变化

舒曼的 op. 72 中, 四首赋格曲是按照近关系调进行布局的, d-d-f-F。op. 126 中, 七首赋格则是按照下属调方向与关系大小调排列而成的, a-d-F-d-a-F-a。

3.2.4 格拉祖诺夫的调性变化

3.2.4.1 调性布局

①整体调性布局

格拉祖诺夫的 op. 101 中四首赋格曲式按照关系调来进行布局的, a- $\sharp$ c-c-C。其中 №. 1 的 a 小调与 №. 4 的 C 大调为关系大小调; №. 2 的 $\sharp$ c 小调与 №. 3 的 c 小调相差 7 个调号。№. 3 的 c 小调与 №. 4 的 C 大调为同名大小调。

②赋格的调性布局

格拉祖诺夫的赋格作品在调的使用上, 就当时而言, 将调性的游移, 发挥到极致, 以赋格 op. 101 №. 1 为例, 该赋格为 a 小调四声部二重赋格。整首赋格的调性大方向分布为: a-e-b-E-D-c-b-C-c- $\sharp$ c- $\sharp$ f- $\sharp$ -g-a-d-a- $\sharp$ c-e-a。其中运用 a 小调的近关系调为: C-G-e-F-d。更运用了如相差四个调号的远关系调 $\sharp$ c 小调。采用外音的倾向性将调性进行模糊。

3.2.4.2 调式处理方式

赋格调式的游移, 处理方式多变, 其中以和声手法与音阶的走向来进行处理。首先、按照通常以和声的手法进行转调或移调处理, 其次、采用音阶的上下行走向, 来引出所需要转向的调。

如例 op. 62:



如例所示, 便是在转调时采用了下行音阶来将调引至新调上。第二间插段引出答题时, 但个声部均为下行音阶。间插段最后一小节, 高音声部为 c-b-b-a 结

束在 a 上；内声部为 a-a-g-f-e 结束在 e 上；低音声部为 e-f-e-e-d-c 结束在 c 上。主题在第三声部进入，转到 g 小调上。

3.3 赋格的曲式结构

3.3.1 巴赫的赋格结构

巴赫在二十四首钢琴前奏曲与赋格中，调式调性的布局将曲式结构可以很明显的。如《平均律钢琴曲集 I》的第三首，是将间插段扩大，在当时已经是种革新了。

3.3.2 舒曼的赋格结构

舒曼的赋格创作，以传统的三部曲式为基本，扩大再现部，并且在再现部中，将主题及调式调性进行发展变化。如 op. 126 №. 4。有些则是将间插段扩大到极致，如 op. 126 №. 4。

3.3.3 格拉祖诺夫的赋格结构

3.3.3.1 与奏鸣曲式比较

格拉祖诺夫的赋格结构较为庞大，赋格多由第一呈示部、第二呈示部、展开部、再现部、CODA 五个部分构成的。这六首作品中，其中 op. 62、op. 101 №. 3，结构类似于奏鸣曲式。二重赋格与奏鸣曲式的结构对比如图：

赋格		奏鸣曲
第一呈示部	呈示部	主部
间插段		连接部
第二呈示部		副部
间插段		结束部
展开部		展开部
第一呈示部	再现部	主部
间插段		连接部
第二呈示部		副部
间插段		结束部
CODA		CODA

奏鸣曲的呈示部中，主部与副部是在不同的调上的，而在再现部中，主部与副部调性回归统一。其特点即是主副部调性的统一。

如例 op. 101 №. 3:

a. 第一主题



b. 第二主题



c. 两主题再现



如例所示, 在该首赋格中, 第一呈示部是在 c 小调上的, 第二呈示部是在 g 小调上的。两主题进行对比复调式的再现, 且两个主题调性回归统一在 c 小调上。符合奏鸣曲式的特点, 因此, 可以认为该首赋格是结构为奏鸣曲式。

3.3.3.2 赋格结构

这六首钢琴赋格曲中, 按照主题数目来分: 只有 op. 101 №. 4 是一首单一主题的赋格曲, 也只有 e 小调赋格是一首有主题补充的副呈示段的单一主题的赋格曲。op. 62、op. 101 №. 1、op. 101 №. 2, op. 101 №. 3 均是四声部二重赋格。

按照声部数目来分: 只有 op. 101 №. 4 是一首五声部的赋格曲。其余五首均为四声部赋格。

按照结构长度来分: op. 101 №. 3 长度为 113 小节, op. 101 №. 4 长度为 136 小节, 且这两首赋格曲没有 CODA 的部分。较其余四首赋格曲长度来说, 较为短小。

结语

本文对格拉祖诺夫这六首赋格作品进行深入分析之后，已经充分了解了格拉祖诺夫的创作思维与手法。结构庞大和调式调性游移是其作品中显著的特点，各种对位技术的综合运用及灵活多变全部展现了他深厚的复调技术功底与独特的思维方式。所以不得不使我们承认格拉祖诺夫是十九世纪末二十世纪初期俄罗斯历史上的一位复调大师。里姆斯基-科萨科夫对他的天才学生是有极高的评价：“他的音乐成长不是按日计算，二十以小时来计算的”¹。

在国内外的学术领域中，大家对格拉祖诺夫的赋格作品研究相对较少。这也侧面反映出了该领域研究的一个局限性。

虽然本文只通过这六首赋格作品来归纳格拉祖诺夫的创作特点，但是由于这六首作品分别代表了不同时期，因此，每首作品都很具有代表性，蕴含了各种不同的写作技术。我们能够清晰的看到格拉祖诺夫在复调音乐中所具有的独特的魅力。

格拉祖诺夫是在俄罗斯的音乐艺术上占有了重要地位的作曲家、教育家。他不仅仅继承了俄罗斯音乐的传统，更是走出了一条新的音乐发展道路。格拉祖诺夫的作品比同时代作曲家的作品显得乐思更为活跃，思维更为严谨，并培养出了很多优秀的学生。

通过学习与研究格拉祖诺夫的作品，了解了他的创作风格与复调思维的创作，让我们可以汲取和借鉴他的音乐成就与创新精神，对今后进一步丰富与发展当代音乐创作，有着很大的推动和启发作用。

¹ 《俄罗斯交响乐大师——纪念格拉祖诺夫 140 周年诞辰》，卞祖善 载《视听技术》2005 年 06 期

参考文献

著作类:

[1] 斯克列勃科夫著, 吴佩华 丰陈宝 译,《复调音乐》, [M], 人民音乐出版社 1957 年 12 月第一版

[2] 于苏贤著,《复调音乐教程》, [M], 上海音乐出版社 2001 年 5 月第一版

[3] 张韵璇著,《复调音乐分析教程》, [M], 上海音乐出版社 2004 年 9 月第一版

[4] E. 普劳特著, 段平泰译,《赋格写作教程》, [M], 上海音乐出版社 2007 年 8 月第一版

[5] 陈铭志著,《复调音乐写作基础教程》, [M], 人民音乐出版社 1986 年 9 月第一版

[6] 陈铭志著,《陈铭志复调论文集》, [C]上海音乐出版社 2002 年 10 月第一版

[7] 段平泰著,《复调音乐》, [M], 人民音乐出版社 1987 年 10 月第一版
论文类

[1] 卞祖善,《俄罗斯交响乐大师——纪念格拉祖诺夫 140 周年诞辰》, [J] 载《视听技术》, 2005 年 06 期, P74-78

[2] 郭强,《谈格拉祖诺夫〈降 E 调协奏曲〉的音乐风格及其特征》, [J] 载《广播歌选》, 2008 年 10 期, P70

致谢

2009年9月跟随程宝华老师攻读复调专业硕士学位研究生，在程老师耐心的指导下，我系统全面的学习了复调基础理论，针对的对位技术、赋格创作做了大量的学习，并将它们灵活的运用于自己的音乐创作中。

在此，我要特别感谢程老师的悉心传授、谆谆教导，是他开阔了我的视野，丰富了我的思路。在学习与创作的过程中，我对复调音乐中的一些概念经常混淆，由此产生了很多疑问和困惑，程老师不断为我解惑，叮咛我多看书、多看谱例、多听音响，感谢程老师对我的教诲和鼓励。

另外，感谢西安音乐学院作曲系的每一位老师，感谢在求学期间教过我的所有老师，是你们给了我的大力支持和无私奉献，是你们给了我包容和理解，这些都是我一生的财富。

最后，感谢我的父母和朋友一直以来给我的支持、关怀、呵护与理解，这些是我前进的动力，使我倍感温暖，是我拼搏努力的坚实后盾。感谢所有关心和帮助过我的人。