



MMS

Modern Media Studies

MMS, Vol. 2, No. 1, 2026, pp.84-98.

Print ISSN: 3078-3151; Online ISSN: 3104-5049

Journal homepage: <https://www.mmsjournal.com>

DOI: <https://doi.org/10.64058/mms260108splsc>



塔涅耶夫康塔塔《大马士革的圣约翰》第三乐章创作技法研究

梁语桐 (Liang Yutong), 杨红光 (Yang Hongguang)

摘要: 俄罗斯作曲家谢尔盖·伊万诺维奇·塔涅耶夫 (Танеев, Сергей Иванович, 1856-1915) 的合唱作品《大马士革的圣约翰》是其音乐创作巅峰之作, 结合了复调技法与俄罗斯民族音乐元素, 彰显出宏伟庄重的艺术风格。本论文以该作品为主要研究对象, 通过对其音乐结构、复调技法、创作思维及风格特征的分析, 探讨塔涅耶夫音乐创作的艺术价值与学术意义。

关键词: 塔涅耶夫; 《大马士革的圣约翰》; 复调技法; 镜像结构; 对位法;

作者简介: 梁语桐, 宁波大学音乐学院硕士研究生, 研究方向: 作曲与作曲技术理论。

电邮: 129413750@qq.com。杨红光 (通讯作者), 宁波大学音乐学院教授, 研究方向: 作曲与作曲技术理论, 电影音乐。电邮: 998765@qq.com。

Title: The Sacred Polyphonic Labyrinth: A Study of the Compositional Techniques in the Third Movement of Taneyev's St. John of Damascus

Abstract: The choral work St. John of Damascus by Russian composer Sergei Ivanovich Taneyev (1856–1915) stands as the culmination of his musical creativity, masterfully integrating polyphonic techniques with elements of Russian national music, and exhibiting a grand and solemn artistic style. This paper takes the work as its primary subject of study and, through an analysis of its musical structure, polyphonic techniques, compositional thinking, and stylistic features, explores the artistic value and scholarly significance of Taneyev's musical oeuvre.

Keywords: Taneyev; *St. John of Damascus*; Polyphonic Techniques; Mirror Structure; Counterpoint

Received: 30 Mar 2026 / Revised: 23 Apr 2026 / Accepted: 27 Apr 2026 / Published online: 30 Apr 2026 / Print published: 30 May 2026.

Author Biographies: Liang Yutong, Master's student at the School of Music, Ningbo University. Research interests: Composition and the Theory of Compositional Techniques. E-mail: 129413750@qq.com. Yang Hongguang (Corresponding Author), Professor at the School of Music, Ningbo University. Research interests: Composition and the Theory of Compositional Techniques, Film Music. E-mail: 998765@qq.com.

引言

十九世纪末二十世纪初的俄罗斯音乐，在表现形式上墨守陈规、缺乏创新精神，而塔涅耶夫¹则在音乐创作上推陈出新，表现出深刻的哲学思想，推陈出新。他长期致力于复调音乐领域的探索与创新，被称为“俄罗斯音乐界的巴赫”。

康塔塔《大马士革的约翰》（1883）是塔涅耶夫为纪念俄罗斯作曲家、钢琴家鲁宾斯坦而作。整部作品由三个乐章组成，其本质性贡献在于实现了一种新的融合：它不仅根植于传统的教会调式，更融入了俄罗斯音乐的风格特质，并最终通过现代作曲技法将其整合为统一的、富有表现力的音乐语言。本文立足第三乐章，对其曲式结构、对位技术及其音乐风格进行深入探究，以此印证作曲家践行的复调理论。

一、康塔塔《大马士革的圣约翰》第三乐章的结构分析

传统赋格的艺术特征在于其主题呈示的直接性，开篇即确立命题般的核心思想。塔涅耶夫的赋格创作与此有同工之妙，开篇便概括了乐曲主旨，体现独立的音乐形象。虽主题个性鲜明，但其发展逻辑仍遵循传统规范。而曲式结构研究的终极指向，是阐明作品整体结构的逻辑与局部间的复杂关联。要求我们深度剖析音乐的内在组织机制，并将各要素置于“结构功能”的视角下审视，从而精确评估其作用，全面解读作品的建构逻辑与艺术意涵。这意味着曲式分析超越了对形态的简单描述，直指作品的内在灵魂、创作意图及音乐语言的演进规律。以下进行具体地分析阐释（如图1）。

呈示部(1-40)						
声部/ 小节数	1-9	10-15	16-18 小连接	19-26	26-34	35-40 间插段 I
S			#c 小调 - #f 小调	主题 #f 小调	固定对题	固定对题 对比式写法 材料来自主题结尾 以及
A					答题 #c 小调	
T	主题 #f 小调	固定对题		对题	对题	
B		答题 #c 小调		固定对题	对题	#f 小调

图 1：塔涅耶夫《大马士革的圣约翰》第三乐章呈示部曲式结构图示

Figure 1: Diagram illustrating the exposition of the third movement of Taneyev's *St John of Damascus*

¹ 塔涅耶夫：俄罗斯作曲家、钢琴家、音乐教育家、音乐理论家。创作涵盖室内乐、四部交响曲及歌剧，代表作包括《c 小调交响曲》《D 大调钢琴三重奏》及无伴奏合唱《日出》，音乐理论方面著有《严格写作中的可动对位》。

呈示部中，主题依次在#f小调与#c小调中陈述，调性方面形成主、属关系三次。值得探究的是：塔涅耶夫将主题安排给男高音声部进入，与歌词相呼应——传达兄弟同胞们不向命运屈服、坚定有力的呐喊声同时也为再现部埋下伏笔。

在乐队声部的主题陈述方面，木管组的巴松与弦乐组的中提琴以八度对位线条形式同时进入。巴松敦厚的低音和中提琴的音色并未干扰人声主题陈述的清晰度，同时巧妙地填充了声部层次，有效补足了整体音响的频段空缺，使音乐的织体更为丰满和平衡（如图2）。

Allegro. (♩ = 144.)

小字组

小字组

В тот день, когда тру-ба вос-тру-бить жи-ра-
Am Ta-ge des Ge-richts wenn laut Ro-sau-nen

Allegro. (♩ = 144.)

图2：塔涅耶夫《大马士革的圣约翰》第三乐章主题陈述图

Figure 2: Diagram of the exposition of the third movement theme from Taneyev's *St John of Damascus*

中间部（41-107）							
声部/小节数	41-54 紧接段	55-63 间插段Ⅱ		64-73	74-89 间插段Ⅲ	90-104	105-108 小连接
S	3 主题 D 大调—G 大调	第Ⅰ阶段 54-58	第Ⅱ阶段 58-63	更替主题（bB） 	运用主题前两小节材料变化而来	多声部线条呈现转调主题 B 大调	运用 主题 的四度音程连接再现部 #c 小调
A	2 主题 b 小调—D 大调					切断第三次的 主题	
T		D 大调主题（模仿主题）					
B	1 主题 #c 小调—b 小调	D 大调 e 小调	G 大调 bB 大调	主题材料提取模仿 主题材料提取模仿 bB 大调—bE 大调		bE 大调 bD 大调 bB 大调	

图 3：塔涅耶夫《大马士革的圣约翰》第三乐章中间部曲式结构图示

Figure 3: Diagram of the formal structure of the middle section of the third movement of Taneyev's *St John of Damascus*

如上图，乐曲中间部的主题先后在男低音、女中音、女高音三个声部上以紧接模仿的形式进入，模仿的时间距离分别相差 3 小节、2 小节、6 小节；音程关系分别为上七度、上三度、上五度。随后进入第二间插段，间插段分为两个阶段，其中，在第一发展阶段，塔涅耶夫对第三次呈现的主题材料进行了碎片化处理，将主题“切碎”并“溶解”，以此作为推动乐句发展的核心动力。进入第二阶段时则运用主题的前两小节动机进行卡农式模仿。在进入第三间插段之前，塔涅耶夫运用主题材料的素材构成了紧接段，其结构的功能与动力来源均依赖于对主题材料的模仿处理。通过持续的调性游移，营造强烈的不稳定感与推进力，从而产生音乐张力，自然过渡至第三间插段。第三间插段的发展素材来自主题前两小节的核心动机，并在发展中展现了复调思维：即卡农模仿的严谨性与对比式写作的并存。

再现部（108-223）														
声部/ 小节数	108-116	117-121	122-129	130-131 小连接	132-138	138-146	147-159	160-179 间插段Ⅳ		180-188	189-193	194-202	203-223 间插段Ⅴ	
S		先由弦乐 vin、vlc 声部陈述 主题 #c 小调		对比式模 进	Vla、vlc 陈述主题 主题 #f 小调	主题 #f 小调	小紧接段 弦乐队集 体奏 主题 #c 小调	第Ⅰ 阶段 160 - 165	第Ⅱ 阶段 166 - 179	全奏 主题 #c 小调	小连接	乐队奏 主题 #f 小调	第Ⅰ 阶段 203 - 216 渐 强 向 上 推	第Ⅱ 阶段 217 - 223 强 调 四 度 主 题 渐 弱
A						主题 #c 小调	对比式 模 进	上 行 渐 强	长线条 对题					
T	主题 #f 小调		长线条 对题		对题	主题 #c 小调								
B			答题 #c 小调		长线条 对题	主题 #c 小调								

图 4：塔涅耶夫《大马士革的圣约翰》第三乐章再现部曲式结构图示

Figure 4: Diagram of the formal structure of the recapitulation in the third movement of Taneyev's *St John of Damascus*

再现部为了营造肃穆、沉重的气氛，在再现部一开始便将引子主题的时值扩大两倍并与赋格主题以对比复调的形式相结合，并将两个主题相结合，发展了整个再现部。这一处理手法无论从调性还是声部的进入，都与呈示部相呼应，但又略有不同。塔涅耶夫的这种处理手法在回应听众对主题再现的听觉心理期待的同时又推动音乐语言与形式的持续创新与发展，为音乐陈述结构的划分提供更为广阔的思路。

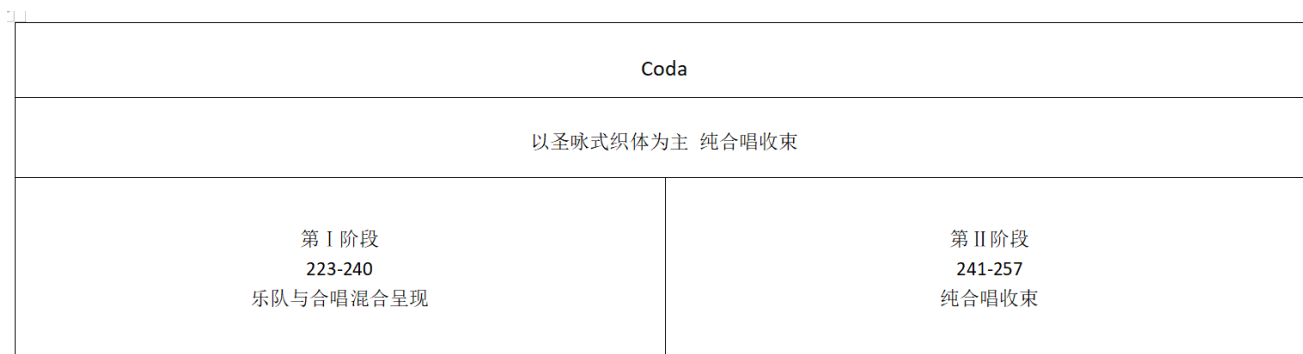


图 5：塔涅耶夫《大马士革的圣约翰》第三乐章尾声曲式结构图示

Figure 5: Diagram of the formal structure of the finale of Taneyev's *St John of Damascus*, Movement III

尾声处，以长音为背景，将主部主题扩大一倍时值于乐队与合唱中不断交替进入，混合呈现，最后以纯人声的形式结束在引子主题上。

纵观第三乐章的曲式结构，除呈示部外，全曲大量采用紧接模仿的手法发展，尤其是中间部，采用各种复杂形式的紧接片段，张弛有度。所有的作曲技法都是根据音乐情绪变化发展设计，如各声部进入的频次、时间、及音程关系。因此，大量自由的紧接片段的运用也是塔涅耶夫赋格创作的一个显著特点。

同时，整部乐曲的曲式结构又近似于奏鸣曲式。在中间部的处理中，塔涅耶夫利用调性游移，不断重复主题并进行模进、切碎、溶解等音乐发展手法，从而在发展中集中主题。这些极具特点的创作手法值得我们学习和借鉴。

二、复调迷宫的镜像设计

镜像一词来源于自然科学中，而音乐中的镜像既可以从旋律、音色、节奏、织体等造型层面划分也可以从和声、调性-调式等功能层面划分。而镜像结构对称则融合了造型与功能两个方面。音乐中的“镜像结构”（Mirror Forms）术语，于 2001 年被《新格罗夫音乐与音乐家词典 II》收录，其释义为：如果把一段谱子放到一面折叠镜子的右边，在镜子中看到的就是乐谱的逆行状态；如果把一段谱子放到镜子的上面，在镜子中看到的是乐谱的颠倒状态。把这样的乐谱片段或乐章的原型状态与逆行状态、原型状态与颠倒状态连接起来的形式，被称为镜像对称结构。

自然科学中的各类对称及特点		音乐语言中对称结构的程序及特点	
对称形式	特点	对称结构的程序	特点
镜像对称	左右（双侧）性	反行程序（bp） 逆行程序（bd） 逆反行程序（bg）（镜像对称结构）	倒影、前后倒置 上下倒向与前后倒置联合 音乐镜像对称结构特点
旋转对称	循环性	反行程序（bp） 逆行程序（bd）	倒影、 前后倒置
平移对称	叠合性	平行程序（bb）	重复、模进

图 6：塔涅耶夫《大马士革的圣约翰》自然科学与音乐语言中的对称特点对比表

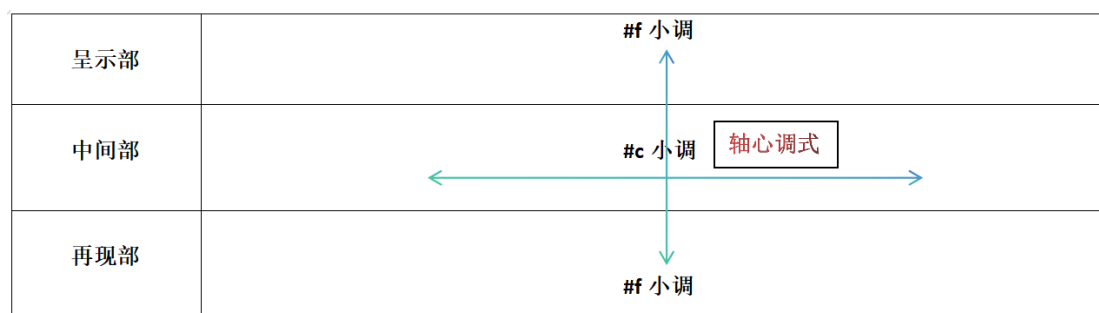
Figure 6: A Comparison of Symmetrical Features in Natural Science and Musical Language in Taneyev's *St John of Damascus*

图 7：全曲镜像调性图示

Figure 7: Diagram illustrating the mirrored tonality of the entire piece

在《大马士革的圣约翰》的第三乐章中，如上表所示，以中间部的起始调性：升c小调为轴心音，通过倒影形式（ $\frac{M}{W}$ 为其简约直观的呈示方式）形成对称平衡性质的镜像调性。由于镜像对称调性的对称平衡性这一特点，就决定了前文所提的《大马士革的圣约翰》的创作不仅具传统的赋格曲特点，还在调性设计方面具备奏鸣曲式中调性回归的特点。

除此之外，在深入洞察全曲的构思后，我们可以梳理出清晰的结构脉络与创作逻辑并发现在《大马士革的圣约翰》第三乐章从整体到细部结构都有对称性的设计。具体表现为呈示部、中间部、再现部每部分的调性设计中，都运用镜像原理形成结构内部之间的对称平衡性关系，呈现镜像回文结构。这样的回文结构从微观上来看是一种作曲技术，从宏观上是一种创作思维。具体如下表：

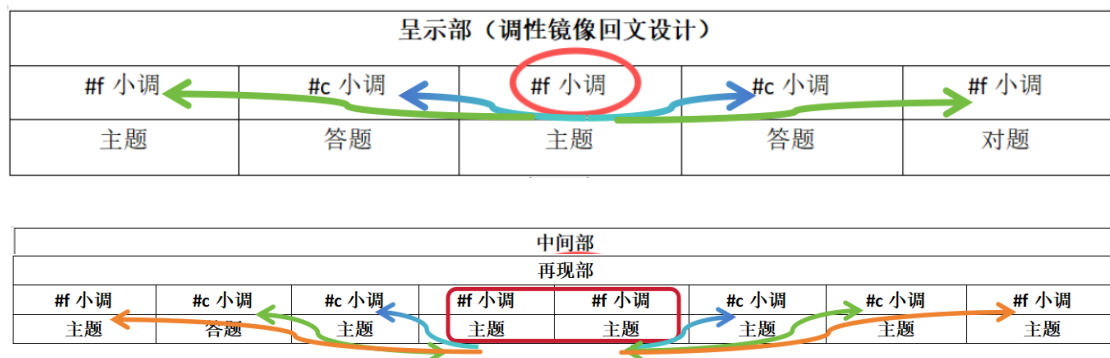


图 8：呈示部、中间部、再现部镜像调性图示

Figure 8: Diagram illustrating the tonal characteristics of the exposition, development and recapitulation

全曲三个部分分别以#f 小调、bB 大调、#f 小调为镜像调性的轴心音，并分别向左、右逆行回文。这一结构形式以螺旋式循环阅读时，不管是前读或后读，都为同样的调性设计，使作品在以复调织体发展的过程时，主要调性更为集中，形成形散神不散的赋格曲。

三、传承与创新

在《大马士革的圣约翰》第三乐章创作中，塔涅耶夫并未止步于对传统复调技法简单使用，而是将其古希腊流传的圣咏节奏及圣咏旋律中朴素的纯四、五度音程关系作为核心结构细胞，通过复杂的复调编织及缜密的逻辑，赋予复调新的结构功能与表现力，从而实现从历史根基到个人风格的质的飞跃。这种既植根传统又大胆突破的创作思维，正是该作品具备深远艺术价值的关键所在。

（一）四、五度音程“基因”组织的贯穿设计

回溯西方音乐的本源——8、9 世纪的格里高利圣咏旋律中，包含着众多成为音乐发展元素的潜质音程关系。随着奥尔加农的出现，纯四度、五度音程关系逐渐作为音乐发展的核心元素，对圣咏的整体音响起主导作用。

在《大马士革的圣约翰》第三乐章中，纯四度、五度音程关系也是全曲的核心细胞组织，确立了整部作品的中心话题，并占据着绝对的主导地位，从而围绕中心话题实施材料的陈述。这一核心细胞不仅作为最显性的主题材料在旋律进行中反复呈现，被聆听者直观捕捉；更重要的是，它已升华为一套严密的组织结构逻辑，在宏观与微观层面统御着全曲的构建。

以下将进行详细的分析：下图中，蓝色方框为五度跳进，绿色方框为四度跳进。从微观层面分析，这一“基因”并非偶然点缀，而是构成旋律骨干音的决定性因素，无处不在。主题的核心动机往往由清晰、有力的四度跳进或五度跳进构成，奠定了坚实而有力的音响基调。如乐曲的主题材料第一乐节由#f 音开始作上五度跳进，随后向下四度跳进至#g 音，第二乐节从#c 开始向上四度跳进并在此之后多次出现四度音程关系的跳进进行。



图 9：主部主题四、五度音程关系图

Figure 9: Diagram showing the fourth and fifth intervals in the main theme

更重要的是，这一“基因”在中间部更是展现出极为强大的衍生能力——即通过倒影、紧缩、扩展等复调作曲技法，衍生出形态各异却又同根同源的线条。值得注意的是，赋格中的主题与答题，其调性设计本质上是主属（五度）或主下属（四度）关系的体现；而固定对题也同样服务于这一核心的音程关系，确保了复调织体在纵向与横向两个维度上的高度统一、和谐。



图 10：主题、答题、对题四、五度音程关系图示

Figure 10: Diagram illustrating the fourth and fifth intervals between the theme, response and counter-theme

在宏观架构上，作品的调性布局清晰地遵循着四五度音程关系的驱动。全曲及各主要段落之间的调性并非随意安排，而是依据四、五度“基因”组织关系，构建出一张富有逻辑张力的网络。例如，奏鸣曲式中的主部与副部常常构成上方五度（属调）或下方五度（下属调）的关系而塔涅耶夫在创作《大马士革的圣约翰》第三乐章时，也遵循的这一法则使听众在潜意识中构建起一种符合听觉预期的结构感，同时对欧洲传统的复调进行传承。

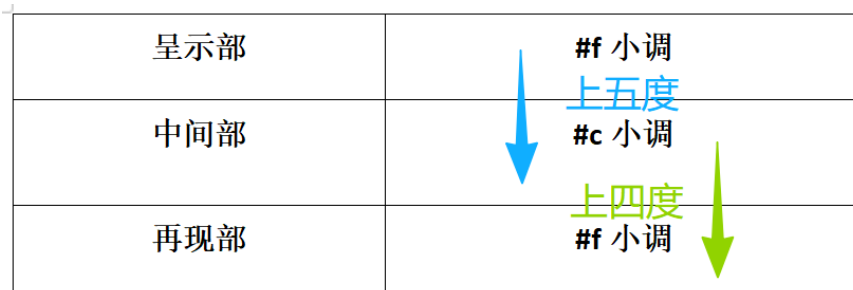


图 11：呈示部、中间部、再现部主题调性设计图示

Figure 11: Diagram illustrating the tonal design of the exposition, development and recapitulation sections

综上所述，四五度音程在《大马士革的圣约翰》第三乐章中已从纯粹的动机材料，演变强大的、渗透性的“结构力”。它从微观的音程细胞生发，其影响力渗透至对位法则，及调性。这种从细节到整体、从表象到内核的统一，不仅极大地增强了作品的完整性，也体现了作曲家如何运用最精炼的材料，通过严密的逻辑，充分展现了其以简驭繁的高超作曲技法与结构性思维。

（二）节奏、节拍的发展动力

在《大马士革的圣约翰》中，塔涅耶夫完将严谨的传统对位技法与二十世纪初俄罗斯的创作理念相结合。这一实践体现了他立足于传统进行个性化创新的卓越思维。

基于此，对二十世纪作品中中对位技法的研究，不应止步于对结构的探究，更应深入探析作曲家如何在既定原则之上，对这些对位“参数”的传承与创新。下文将以此视角，重点分析塔涅耶夫所运用的几项核心对位技术：其一，综合调式对位，即在不同调式思维交织中构建和声张力；其二，复节拍对位，通过节律错位推动音乐发展；其三，节奏对位，在线条与线条间形成复杂的节奏以此产生发展动力。

1. 延留音形成的重音移位复节拍对位

塔涅耶夫运用跨小节延音线，通过延留不同声部的主题、对题、答题的音，从而形成交叉的节奏律动。在这种对位中，不同声部的节拍重音位置被移动，使强拍位置在不同的时间点上发生，营造出错位的节奏效果，形成复节拍对位。

The diagram shows a musical score with four staves. The first staff (top) has a red box around a sustained note in the second measure. The third staff (bottom) has a red box around a sustained note in the second measure. Blue arrows point from these sustained notes to the second measure of the second and fourth staves, indicating that the accent is shifted there. Orange arrows point to the first measure of the second and fourth staves, indicating the original strong beats. The lyrics are in Russian and German, and the score is in 4/4 time.

图 12: 延留音形成的重音移位复节拍对位图示

Figure 12: Diagram illustrating compound-rhythm counterpoint with accent shifts created by sustained notes

第 44 至 47 小节，为该乐章中间部的紧接段，由合唱、乐队同时演奏。此时合唱声部的

女中音声部符合的 4/4 拍“强、弱、次强、弱”的重音规律，注重横向旋律的呈示，而合唱声部中其他三个声部，则运用延音连线改变了节拍的节奏（蓝色箭头），弱化了 4/4 拍的重音规律，营造出错位的效果，形成 2/2 拍“一强一弱”的节拍律动，进而形成 4/4 拍与 2/2 拍张弛有度的重音移位复节拍对位。

Figure 13 is a musical score for measures 9-12, illustrating tonal design. The score includes parts for Fag. (Bassoon), Viol. (Violin), Celli. (Cello), and Bassi. (Bass). The key signature is D major. The score is divided into three sections: Exposition (D), Development (E), and Recapitulation (D). Red and green arrows indicate specific tonal shifts and motifs. The lyrics are in Russian and German.

图 13: 呈示部、中间部、再现部主题调性设计图示

Figure 13: Diagram illustrating the tonal design of the exposition, development and recapitulation sections

上例为第 9 至 12 小节，为该乐章呈示部的答题动机素材部分，由合唱声部与乐队声部同时演奏。该部分节拍标记为 3/4 拍，节奏律动上是以四分音符为基本单位形成“强弱弱”的律动。此时，男低音声部由附点节奏导致重音移位，使节拍律动更倾向于 6/8 拍的强弱规律。同时，中提琴与巴松跟合唱团声部形成 3/4 拍的重音律动。

除上述技法之外，塔涅耶夫还运用卡农技法进行音乐发展，将主题旋律在多个声部进行正格或变格模仿，在音乐形态上体现此起彼伏的音响效果。也反映出塔涅耶夫对传统复调音乐技法的继承——运用严密的模仿形式，强化旋律线条的相互交织。

对位结合如同宝塔结顶，是不可缺少的部分。因此，形式的技巧与表现内容的技巧密不可分，塔涅耶夫运用复调思维对宏观结构及微观材料的建构，形成结构对位、对称与倒影对位，使得音乐作品在结构性和音乐性上形成一个有机的统一体。可以看出，塔涅耶夫利用节奏律动的重音移位，从“规则”到“不规则”，使音乐发展更具推动性、趣味性。

2. 动机主题的节奏核心元素初步组织

通过对作品的研读可以看出，塔涅耶夫的创作是基于传统的写作技术而成的，主要表现在体裁是传统的赋格，这种形式最早来源于中世纪教会礼拜活动中的唱诵经文，即圣咏。在乐曲的最后塔涅耶夫也采用了圣咏形式收束乐曲。

圣咏，以 8、9 世纪形成的格里高利圣咏为代表，其特征为：旋律线条常以进为主，偶有四度或四度以上的跳进，之后往往反向下行。正因格里高利圣咏的单声性质决定了它需要被加工发展为奥尔加农。而奥尔加农的出现是对作曲技法中节奏组织材料的突破。如若缺乏节奏组织，音乐便丧失了其结构性，各个声部或音高因缺乏内在的凝聚力而难以定型及动力发展。因此，12 世纪，由教会音乐家参照古希腊诗歌编制出的六种节奏模式（如下图所示）成为作曲家进行节奏组织的基础。

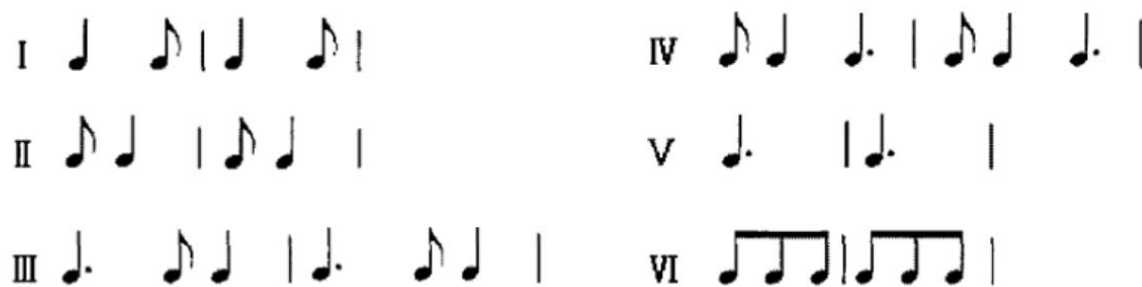


图 14: 圣咏 6 种节奏模式图示

Figure 14: Diagram of the six rhythmic modes of the Psalms

在《大马士革的圣约翰》第三乐章中，我们同样能观察到这一节奏组织逻辑在该乐章结构力的核心作用。

从主题动机来看采用了部分 12 世纪的六种节奏模式（如下图）：



图 15: 主题动机节奏模式图示

Figure 15: Diagram of thematic-motivic rhythmic patterns

从答题动机来看采用了部分 12 世纪的六种节奏模式（如下图）：



图 16: 答题动机节奏模式图示

Figure 16: Diagram illustrating the rhythm of motivation for answering questions

从固定答题来看采用了部分 12 世纪的六种节奏模式（如下图）：



图 17: 固定对题节奏模式图示

Figure 17: Diagram illustrating the fixed question-answer rhythm pattern

通过上例我们可以清楚地看到，在《大马士革的圣约翰》第三乐章中作曲家对既有的奥尔加农节奏型进行了系统化的融合加工，使音乐发展逐渐拥有节奏核心元素，转为更理性化的设计状态。这种内在创作逻辑的统一性，正是理性的复调创作中的根本特征。

(三) 声乐与器乐相结合的赋格形式

声乐赋格往往运用丰富的和声、优美的旋律和富有故事内容的歌词，以合唱、独唱等展现形式，丰富音乐内容、突出音乐形象，而器乐赋格则是运用丰富的音色变化，通过独奏、合奏等形式展现。两种形式虽然表现形式不同，但却有着内在的联系。声乐赋格往往通过歌词来表达情感，而器乐赋格则通过乐器演奏来传递情感。两者在音乐表现上相辅相成，共同构成了一个有机而统一的音乐世界。

在《大马士革的圣约翰》中，塔涅耶夫利用庞大的交响合唱形式，将声乐赋格与器乐赋格完美结合，运用声乐的歌唱性与器乐的层次性，强调音乐主题、，推动音乐发展，使整个赋格段具有综合性、戏剧性和深刻性，赋予 20 世纪赋格全新的特征，是其个性化创作风格的进一步体现。

四、音色对位与黄金分割的设计

(一) 音色对位

徐孟东教授在其文章《中国复调音乐新的发展与变异》一文中提到：“不同音色因素组织而成的复调织体，它被人称为‘音色对位’。从广义来说，它指是音响色彩之间的对比，包含着同质结构织体与异质结构织体。狭义上是指单种声音相互间的对位。下图将固定音型在不同声部以设计的先后顺序进行交替演奏，属于不同演奏技法造成的音色对位。

木管组作柱式和弦及半音下行

铜管组运用属音持续

VC+Bass采用连奏

Vln1、2+Vla 采用震音弓法

图 18: 音色对位图示

Figure 18: Diagram illustrating timbral counterpoint

上图中，弦乐组的小提琴及中提琴声部依次反复采用震音演奏法演奏固定音型旋律音呈模进下行，骨干音为曲折的级进线条；同时，大提琴及低音大提琴声部与合唱声部同时奏出旋律；木管组采用柱式和弦及半音下行的长音；铜管组则以属音进行持续吹奏。由此构成多声部织体的单声性旋律音响特点，即弦乐组部分声部演奏单声性旋律，另一部分演奏震音形式的长音与之相叠加，虽然同为弦乐音色，但通过演奏形式的差异，在同音上出现不同时值的收束，形成“动静结合”的音色对位。

(二) 乐曲高潮点与黄金分割点的设计

塔涅耶夫在使用镜像对称技术的同时，还运用了黄金分割点比例的原则。黄金比例是由古希腊毕达哥拉斯提出的概念，它将一条线分割成两段，使其中较长段与全长之比等于较短段与较长段之比，这个比值约为 0.618。它的计算公式是：黄金分割点=总长×0.6182。

塔涅耶夫的《大马士革的圣约翰》在结构上遵循着黄金比例的原则。全曲共 257 小节，其黄金分割点理论上位于第 159 小节左右（ $257 \times 0.618 \approx 158.8$ ），而实际音乐中，最为显著的全奏高潮恰恰出现在与之极为接近的第 160 小节。值得深究的是，真正的结构高潮，即合唱与乐队以最强力度奏响#c 小调主题的全奏部分被塔涅耶夫安排在第 160 小节附近，使乐音运动的最高点与数学上的完美比例点几乎重合。作曲家通过这种方式，将抽象的比例关系转化为听众可感知到的张力，展现出精密的结构比例意识，彰显其对大型音乐结构的掌控能力。

结语

基于对塔涅耶夫《大马士革的圣约翰》第三乐章作曲技法研究，整体可归纳为以下几方面：

首先，涅耶夫的复调创作在基于传统的对位写作技术而成的同时融合了自己的写作风格在曲式结构方面，塔涅耶夫的创作在继承传统赋格曲写作的同时，运用镜像原理形成结构内部之间的对称平衡性关系，呈现镜像回文结构。回文结构从微观上来看是一种作曲技术，从宏观上是一种创作思维。这恰恰契合了音乐创作的内在驱动——创新，它要求作曲家永不满足，在不断扬弃旧有模式、开创新颖表达的过程中，实现艺术上的自我超越。他不仅在呈示、展开与再现各部之间建立起精密的对称关系，更将这种平衡性原则贯穿于调性布局之中，使宏观结构呈现出严谨而富有创新性的建筑美感。

其次，在音乐发展的内在逻辑上，他以纯四五度音程关系作为核心“基因”，统摄全局。这一音程关系既驱动了作品的宏观调性布局，也渗透在主题、对题等微观材料的构建中，确保了音乐在复杂的发展变化中始终保持高度的统一性与凝聚力，形成形散神不散的赋格曲，彰显传统风格，秩序严谨，音乐发展具有严密的逻辑。此外，塔涅耶夫还善于利用调性游移，进行模进、切碎、溶解等音乐手法，从而在发展中集中主题，以及采用大量自由的紧接片段推动音乐发展。这些极具特点的创作手法构成塔涅耶夫音乐语言的标志性特征，值得我们学习和借鉴。

最后，在对位技术的革新上，塔涅耶夫通过对延留音等手法的巧妙运用，造成了重音律动移位的复节奏效果，极大地增强了音乐的推动力。这种精妙的节奏组织，与其高度统一的主题设计相结合，在符合听众听觉感受期待的同时，高度统一乐曲主题，使其音乐语言中理性逻辑与听觉美感的完美统一。

综上所述，《大马士革的圣约翰》的音乐创作展现了塔涅耶夫在传统与现代、继承与创新多重维度上高度协调的能力，其复调作曲技术的创新运用为我国当代音乐创作开创了一种具有典范意义的先河。

基金项目：本文系宁波市教育科学规划重点课题《宁波地域综合高中音乐课程高质量发展研究》（课题编号：2025YZD006）、2025 年度浙江省科技创新活动计划（新苗人才计划）“卡列维·阿霍交响诗《革家》创作技法研究”（项目编号：2025R405A025）的阶段性研究成果之一。

Conflicts of Interest: The authors declare no conflict of interest.

ORCID

Liang Yutong ^{ID} <https://orcid.org/0009-0004-5786-5686>

Yang Hongguang ^{ID} <https://orcid.org/0009-0008-8350-3653>

References

普罗托波波夫、徐月初（1984）：“塔涅耶夫的复调音乐（〈复调音乐史〉第八章）”，《乐府新声（沈阳音乐学院学报）》（01）：69-74。

[Protopopov & Xu Yuechu (1984). “The Polyphony of Taneyev (Chapter 8 of History of Polyphony).” *New Voices of Yuefu (Journal of Shenyang Conservatory of Music)* (01): 69-74.]

陈铭志（1998）：“新时期音乐创作中的复调新织体”，《音乐艺术（上海音乐学院学报）》（03）：47-59。

[Chen Mingzhi (1998). “New Polyphonic Textures in Music Creation of the New Period.” *Music Art (Journal of Shanghai Conservatory of Music)* (03): 47-59.]

邵晓勇（2007）：《塔涅耶夫的合唱〈日出〉研究》。《中央音乐学院学报》（03）：109-118。

[Shao Xiaoyong (2007). “A Study of Taneyev’s Choral Work Sunrise.” *Journal of the Central Conservatory of Music* (03): 109-118.]

杨立青（2012）：《管弦乐配器教程（音乐卷）》。上海音乐出版社。

[Yang Liqing (2012). *Orchestration Textbook (Music Volume)*. Shanghai Music Publishing House.]