

# 李遇秋手风琴作品的旋律特征

○马瑜慧

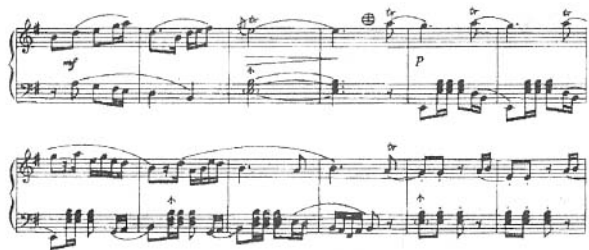
(西北师范大学音乐学院 甘肃·兰州 730070)

**摘要** 李遇秋手风琴作品的旋律构建于民间音乐的基础之上,具有深刻的民族音调的美学内涵,反映了民间音乐的“遗传基因”,特别是蕴含着中国戏曲、古曲音乐的旋律气质与旋法特征。在他的作品中还应用了“旋律特性音”的表现手法,这种特性音在民族旋法中具有抒情性、悲剧性甚强的可塑性功能,尤能表现哀情愁绪。秦腔的“苦音”、京剧的二簧、越剧基本腔等等,都广泛用它作为活动中心音。此外,李遇秋在追求旋律的器乐化方面也作了大胆的尝试,把旋律的着眼点从“声乐化”转移到“器乐化”上来。即便是“歌唱性”旋律,在器乐上也主要是指它的韵律类似歌唱,而不是简单地追求“可唱性”。器乐化的旋律也是旋律,所以在许多重要特征上与声乐是相同或相通的。

**关键词** 李遇秋 手风琴 旋律 特征

中国画重线条,西洋画重色彩,中国音乐重曲调,西洋音乐重和声。中国音乐虽然长期停留在单音音乐阶段,但中国音乐确实是足以代表东方民族色彩的最出色的民族音乐。它的全部价值贮聚在旋律之中,又体现在戏曲、民歌、民族器乐、民间歌舞、民间说唱之中。这是一个独特的体系和辉煌的宝库。李遇秋曾一再呼吁作曲家们挖掘、整理、吸收民间的音乐精品,他的一些代表作品如《惠山泥人印象》、《促织幻想曲》、《广陵传奇》等,都在这方面作出了有益的尝试。他的旋律建筑于民间音乐的基础之上,具有深刻的民族音调的美学内涵,反映了民间音乐的“遗传基因”,特别是蕴含着中国戏曲、古曲音乐的旋律气质与旋法特征。这使他的曲调散发着浓烈的乡土气息,保持了与传统民间音乐的千丝万缕的渊源联系。在他的作品中,除个别改编乐曲外,其余都是用自己的乐思冲动去完成旋律的写作,而不是“临渴掘井”,临时抓民歌本子去应付创作。他既继承了民族音调又发展了民族音调,使作品有血有肉,具有鲜明的个性特征。下面举例予以说明。

谱例 1



(1)《天女散花》的音调,具有江南丝竹音乐和地方戏曲的朴素、流畅的风格特点。从第十二小节

开始,是乐曲的第一段落,旋律因素是从江南水乡的民间音调中孕育出来的,曲调婉然雅致,如美丽天女手执一支曲笛,在缓缓倾吐对人间钟爱的(见谱例1)。

乐曲的开始部分是以引子作序奏的形式出现,这里采用轮指,模仿琵琶的轮指弹奏效果,旋律以上行五度的跳进方式,加上渐强的律动趋势,有着飘逸、幽远的意境(见谱例2)。

谱例 2



第二个段落的音乐在四个地方使用了“OX”节奏,并且标明了在演奏中使用跳音的记号,犹如琵琶中“的”的手法。还有多处用了“X·XXX”的节奏型,以此加强旋律的内在激情,这样的节奏构成在《二泉映月》、《江河水》中都能找到原型。这段音乐可以看作是与第一主题进行对比的第二主题,象是天女在倾诉,曲调更为舒展流畅。左手采用的是密集的节奏以衬托旋律的流动,双手的进行形成鲜明的对比,旋律分别在主音和属音之间交替进行,并且出现两次升腾跳进,使音乐在流畅中又激荡起伏,富有朝气和热情,使整个段落浑然一体,一气呵成。(见谱例3)

第三段的速度开始转快,由呈示性变为展开

谱例 3



性,大量使用切分节奏,左手采用不规则的跳跃进行,右手用反复的模进手法,使整段旋律跌宕起伏,结构严谨而富有变化。最后采用了传统音乐中过渡的短句形式,以轮指递进逐渐加强的方式将音乐推入全曲的高潮(见谱例4)。

谱例 4



(2)突出旋律特性音。中国的民歌、戏曲由于地区、方言和剧种的不同,形成了完全不同的旋律风格。从旋律形态考察,它们往往可以从某些特殊的音程结构、旋律活动中心音、调式变化音等去划分风格特征。对于决定风格的关键音,我们统称为“旋律特性音”。

李遇秋在《广陵传奇》中是这样应用的,他在第二段和第三段中分别运用特性音 $\flat B$ 写出两种不同的情绪来。第二段自第72小节起,其感情的基调是“悲”(见谱例5)。第二段自第97小节起,基感情基调是“怒”(见谱例6)。这种特性音在民族旋法中具有抒情性、悲剧性甚强的可塑性功能,尤能表现哀情愁绪。秦腔的“苦音”、京剧的二簧、沪剧长腔长板、越剧基本腔、山西梆子等等,都广泛用它作为活动中心音。

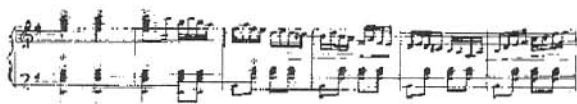
谱例 5



谱例 6



谱例 7



谱例 8



(3)追求旋律的器乐化。李遇秋认为手风琴是一种具有广泛表现性能的、音域宽广的和声乐器,所以在旋律写作上不能一味仿效歌曲,否则会限制作者的思路,不能充分发挥乐器的特色和性能。这里一个重要的问题,就是要跳出人声在音域和演唱难度方面的局限性,把旋律的着眼点从“声乐化”转移到“器乐化”上来。即便是“歌唱性”旋律,在器乐上也主要是指它的韵律类似歌唱,而不是简单地追求“可唱性”。器乐化的旋律也是旋律,所以在许多重要特征上与声乐是相同或相通的。例如《京剧脸谱》(见谱例7)。但声乐与器乐毕竟有它的不同之处,李遇秋在创作中非常注意把握这些器乐旋律的表现特征。具体表现为:

①扩大音域。器乐具有较宽的音域,有它纵横驰骋的更加广阔的天地。当形象、感情表现需要的时候,就应发挥其音域宽广的特征,使旋律“占领”必要大的空间。《广陵传奇》前9小节的前奏,是一段丰满有力、体现英雄气概的音乐。作者在旋律上以民族风格现代感为基调,用大七度跳跃、半音级进及模进等夸张的、戏剧性的演奏手法来表现(见谱例8)。

谱例 9



②立体思维。手风琴可以奏出复杂的织体,单线条的绝对完善对它恰恰是一种限制。李遇秋用立体(多声部、全音域)的思维去追求整体的完美。例如《促织幻想曲》中父亲的主题(见谱例9)。



按照图示线条刮奏,  
没有具体音高。



音块,没有固定音符,按图  
示的大致高低按数个音键。



拍风箱  
指用手拍打风箱的正面,  
发出“嘭嘭”的声音。



变音器  
在需用时,用手指按变  
音器发出“咔嚓”声。

图例

③键盘化与风箱化。李遇秋认为充分运用键盘的特点,写出键盘化的旋律来,是手风琴创作中不可忽视的问题。手风琴各种风箱技巧的运用,在写作时同样不能忽视。风箱的作用就如同小提琴的弓法一样重要。在《手风协奏曲》的第三乐章中,作者分别运用抖风箱、刮奏、音块、拍风箱、按变音器等手法来表现充满情趣的生活,既生动又具新鲜感。(见图例)。

④打破旋律创作的方整性。许多声乐作品和舞曲旋律的方整性都很强,每句的长短相同,强弱位置变化不大,犹如“豆腐块”。它的优点是句读清楚,旋律线清晰,各句间的起承转合呼应恰当,和声布局安排有序。这对于表现内容比较单纯、规模较小的曲式很合适。而在另一些内容博大、深刻、戏剧性强的作品中,或要求环环相扣、无终无始的连续性推进中,这种方整性却使音乐显得呆板,缺少内在的推动力,成了表达内容的障碍。在打破旋律创作的方整性方面,李遇秋主要采用了以下的手法:a、追求的不是句与句之间的对比平衡,而是更大规模上的对比平衡。如整体中高潮与低潮的平衡,段与段、部与部(发展部与再现部)甚至乐章与乐章间的对比平衡。b、较少使用稳定的句尾结束。常常是前句的尾便是下句的头,绝不在节奏上形成停顿感。在和声上也避免稳定感,而是造成一连串的矛盾冲突,直至终曲。c、追求气势和韵律。李遇秋称这种创作手法为“造势”。它使音乐如行云流水,或冲向高峰,或泻入深渊,常常以一个主题动机做出多种多样的发展变化。d、“十二音序列”的运用。十二音序列不同于调性功能扩大,后者的十二个半音是在一定的调性功能的制约下的进行,而前者是将十二个半音安排成一定的前后顺序,以它作为基础进行创作。特别值得一提的是,李遇秋不是机械地照搬十

二音作曲技法,而是在十二音五声化上做了有益的尝试。如《天女散花》第91—108小节,见谱例10。

(省)

李遇秋手风琴作品在创作中始终遵循淳朴的民间风格与专业的作曲技术相结合的原则。他不仅大量地收集各地的民歌素材,还广泛地注意各地的特色音乐、舞曲、器乐合奏、吹打乐、戏曲和说唱音乐等多种形式的音乐资源,为自己的创作打下了坚实的基础。

#### 参考文献:

1. 《手风琴园地》1985、1986、1988、1989、1990、1991、1993、1994、1997各期。
2. 李遇秋《谈 广陵传奇 的创作体会》(《手风琴园地》)1988年第1期(总第3期)。
3. 王朝刚《练琴心理及其相关因素》(《中国音乐》)1989年第1期。
4. 杨儒怀著《音乐的分析与创作》人民音乐出版1995版。
5. (美)约翰·怀特著、张洪模译《音乐分析》上海文艺出版社1982版。