

湖南师范大学

硕士学位论文

李遇秋《惠山泥人印象》研究

姓名：谢艳霞

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：何建军

20090501

摘 要

李遇秋先生是我国 20 世纪著名的作曲家，他长期以来致力于中国手风琴音乐创作，成功的创作了《长征组曲》、《惠山泥人印象》等一系列手风琴作品，为使手风琴这种西洋乐器深深的扎根在中国的土地上做出了突出贡献。他融汇性地吸收、借鉴了西方现代作曲技法，并巧妙地与中国传统文化及民族文化相结合，使作品具有强烈的民族风格、清新的时代气息及鲜明的个性特征。可以说李遇秋是我国手风琴史上一位有举足轻重地位的人物！《惠山泥人印象》这部组曲更是将其手风琴音乐的中国化推向了高潮。这部作品包含了四个部分，分别为：《六子戏弥陀》、《天女散花》、《阿福》、《京剧脸谱》。

本文采用“整体研究”及“取点深做”的研究方法，对李遇秋的《惠山泥人印象》进行分析研究，并着重对《天女散花》及《京剧脸谱》两首有代表性的作品进行了深入、细致的作品分析及演奏技巧的探讨，论证了李遇秋在中国手风琴音乐发展中的重要贡献，以及《惠山泥人印象》这部作品在李遇秋手风琴创作中的里程碑地位。

关键词：李遇秋；《惠山泥人印象》；作品分析；演奏技法

Abstract

Mr. Li Yuqiu, a well-known composer in our country during 20th-century, who had committed to Chinese accordion music for a long time, successfully created a series of accordion works including “Long March Suite”, “Hui Shan Clay Figurines Impression”, and finally promoted this western instrument accordion’s deep rooting in Chinese land. He drew the techniques from the modern western composition, and integrated them with Chinese traditional and national culture, the combination attached his works a strong ethnic style, fresh flavor of time and distinct personality. Li Yuqiu absolutely deserves to be named as a crucial figure in accordion history of our country, one of his creation “Hui Shan Clay Figurines Impression” even pushed the localization of accordion music in China to a climax. This suite contains four parts, namely: “Six Boys joking with Mito”, “Fairy Spreading Flowers”, “A Fu”, “Facial Makeup in Peking Opera”.

In a pragmatic manner, applying the research methods of “holistic approach” and “deep cut point by point”, this paper studied Li Yuqiu’s “Hui Shan Clay Figurines Impression”, and be focused on “Fairy Spreading Flowers” and “Facial Makeup in Peking Opera”, the paper also carried out in-depth, detailed analysis of the two representative works in terms of musical skills and creation. Through the above research, the paper aimed to explore and demonstrate Li Yuqiu’s important contribution to the development of accordion music in China, as well as the landmark status of “Hui Shan Clay Figurines Impression” during his creation life of accordion music.

Keywords: Li Yuqiu; 《Hui Shan Clay Figurines Impression》; work analysis; performance techniques

湖南师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：谢施霞 2009 年 5 月 10 日

湖南师范大学学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属湖南师范大学。同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于

- 1、保密□，在-----年解密后适用本授权书。
- 2、不保密□。

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：谢施霞 日期：2009 年 5 月 10 日
导师签名：何建军 日期：09 年 5 月 21 日

引言和文献综述

手风琴，作为一件西洋乐器，自从 20 世纪 20 年代传入中国，便在中国这片肥沃的土壤里生根发芽。手风琴以其优美的音色、宽广的音域、丰富的表现力，吸引了千千万万的音乐学者和音乐爱好者。而纵观手风琴在中国的发展史，几乎每个时期都可以看到李遇秋的身影。他率先探索“手风琴民族化”的道路，在创作中广泛、融汇性的吸收了西方音乐的作曲技法，并将其与我国的传统文化相贯通，真正做到了“洋为中用”，创作了大量的具有东方神韵、中国风味的手风琴作品。其中有代表性的手风琴作品有：《长征组曲》、《惠山泥人印象》等。

《惠山泥人印象》是 1984 年李遇秋参观了无锡惠山泥人厂后的有感之作，是代表李遇秋的手风琴创作中国化成熟的里程碑作品！这是一部表现江南水乡世俗风情、充满人文气息的组曲。由四个相对独立的乐章组成，分别是：《六子戏弥陀》、《天女散花》、《阿福》、《京剧脸谱》。其中《天女散花》在 1987 年由我国当时著名青年手风琴演奏家张国平在德国克林根塔尔国际手风琴大赛中演奏，获得惊人的反响，具有中国特色的手风琴音乐得到了国际上的认可，标志着手风琴在我国走向了专业化、民族化的道路！

本文之所以选择此题，一是认为李遇秋是中国手风琴发展史上具有举足轻重的泰斗式人物，二是《惠山泥人印象》是其创作中的一件艺术精品，在国际手风琴界的影响是不容忽视的。三是想借分析此曲为突破口，让更多的人了解李遇秋，学习他独具一格的作曲技巧，呼吁更多的作曲家、音乐理论家、学者重视手风琴音乐创作，推动我国手风琴事业的蓬勃发展！

李遇秋真正得到国际上的了解和认可是 1987 年，《天女散花》一

曲由我国当时著名青年手风琴演奏家张国平在德国克林根塔尔国际手风琴大赛中演奏，得到极高的评价。高权威的德国著名作曲家、大赛的艺术顾问施感恩说：“李遇秋的作品给我的印象特别深刻，这是一首把中国现代音乐和古老音乐融为一体的乐曲”；俄罗斯著名巴扬手风琴演奏家谢苗诺夫将其誉为“中国最成功的手风琴作品”。

1990年，人民音乐出版社出版了《李遇秋手风琴曲集》，其中收录了他八十年代创作的作品；1995年，南海出版公司出版了《李遇秋手风琴新作品集》，并对其部分作品作了简要的分析研究。

近十几年来，不少作曲家、学者、音乐理论家及手风琴演奏家、爱好者对李遇秋本人及他的部分作品进行了分析研究。如：高洁的《李遇秋与中国手风琴音乐创作》，首都师大学者丁旭东对李遇秋《长征组曲》的研究等。但关于《惠山泥人印象》组曲还尚未出现系统深刻研究的专著，而此部作品在李遇秋的手风琴创作中是处于里程碑地位的，因此本人认为对它的研究具有一定的理论和现实意义。

第一章 李遇秋的生平及《惠山泥人印象》的概况

第一节 作曲家简介，对其音乐创作的整体评价

一、作曲家简介

李遇秋，中国20世纪著名作曲家，中国手风琴协会名誉会长，曾任北京部队战友歌舞团副团长、艺术指导。

1929年，他出生于河北省深泽县。他幼年丧母，全家人靠父亲行医为生，生活十分清苦。抗日战争爆发之后，八路军来到他的家乡，宣传抗日思想，掀起了全民总动员的高潮。李遇秋所在的学校组织孩子们唱歌跳舞，从那时起他就开始接受到救亡文艺的熏陶，他的童年卷入了波澜壮阔的反帝斗争激流之中。

1940年，李遇秋到了冀中军区抗属中学学习，受到了严格的锻炼，磨练出了坚强的意志力。期间，他除了学习文化知识外，还学会了许多优秀的歌曲。这些救亡歌曲的旋律和内在的气质，给李遇秋留下了深刻的印象，对他一生的音乐创作产生了重大影响。

1944年，李遇秋在晋察冀分局当卫生员。1945年被调入晋察冀军区抗敌剧社（战友歌舞团前身）作演员，期间学习和掌握了手风琴的演奏方法。他1946年12月加入了中国共产党，也就是从这一年开始，他背着一台手风琴在三年的解放战争中，跑遍了华北的山山水水，表演手风琴独奏、伴奏、合奏及为小歌剧配乐。

1950年，组织上将李遇秋送到了上海音乐学院作曲系深造。在那里，他先后师从桑桐、钱仁康、丁善德等资深前辈，获得了正规、系统化的作曲理论技术，为他之后的专业音乐创作打下了坚实的基础。

1957年从上海音乐学院毕业后，李遇秋回到了战友歌舞团，开始了专业音乐的创作生涯，成为了一名骨干作曲家。在此期间，他为部队写了大量作品，如部队合唱曲〈八一军旗高高飘扬〉、〈静静的山

谷》，独唱歌曲《一壶水》等。尤为著名的是他与唐柯等人集体创作的大型声乐套曲《长征组歌》，李遇秋担任了全部乐队总谱的写作。

1984年李遇秋参观了无锡惠山泥人厂后感而发，创作了《惠山泥人印象》组曲，这是李遇秋手风琴创作中国化成熟的里程碑作品！这是一部表现江南水乡世俗风情、充满人文气息的组曲。由四个相对独立的乐章组成，分别是：《六子戏弥陀》、《天女散花》、《阿福》、《京剧脸谱》。其中《天女散花》在1987年由我国当时著名青年手风琴演奏家张国平在德国克林根塔尔国际手风琴大赛中演奏，获得惊人的反响，具有中国特色的手风琴音乐得到了国际上的认可，标志着手风琴在我国走向了专业化、民族化的道路！

二、李遇秋的音乐创作

（一）前期创作的艺术积累

五十年代末至七十年代末是李遇秋音乐创作中的前期阶段这一时期他的创作主要集中在歌曲创作和编配伴奏上。自专业学习结束后，李遇秋开始了自己的专业音乐作曲的创作生涯。在那个歌咏活动频繁展开的年代里，他为钢琴、手风琴、大乐队、小乐队、民乐等配写多种形式的伴奏近千首之多。同时，李遇秋默默地开始了手风琴创作道路。1962年，他专门为手风琴创作的二重奏《草原轻骑》问世，作品虽然没有吸引当时乐坛过多的注意，但这却是专业作曲家介入中国手风琴创作领域的标志，为手风琴未来的发展留下了一个很好的开端。

李遇秋在创作上的才能开始被社会所认识，是在《长征组歌》完成之后。1965年，《长征组歌》开始进入了创作阶段，红军英雄们的感人事迹激励着他，使他全身心地投入到了起草工作之中，更在后期以高速度、高质量的成效完成了编写合唱和全部总谱的任务。75年，他又对作品作了较大的修改，许多段落做了重新构思、重新编配，使其更加完整、形象，更加准确。凭借《长征组歌》，李遇秋过人的音乐才华和深厚的专业功底得以施展，他的名字也为人所熟知。之后，

他的许多作品都成了战友歌舞团的保留节目，如独唱《祖国处处有亲人》（马玉涛）、《一壶水》（马国光）、《战士想的是什么》（贾士骏）、《祖国的早晨》（王秀芬）、《春风你好、青春你好》（李棠）、《各族人民心向党》（二重唱）等。正是多年来一直努力从事的各种音乐创作活动，使李遇秋获得了更多的创作经验和大量的创作素材，成为后期个性化艺术哲学观形成的基础，成为把握风格迥异的大型作品不可或缺的实践积累。

（二）后期创作方向的转变

八十年代初，手风琴在我国的传播日益广泛，人们逐渐不满于演奏曲目偏重外国作品和改编曲的局限地位，呼唤着大量有中国民族风格的作品问世。这时已是知名作曲家的李遇秋，顺应时代的需要，适时调整了创作方向，把创作的重点转向“手风琴音乐创作”这个在专业领域还基本无人问津的“冷门”，成为中国手风琴专业创作道路上率先冲出来的一匹“黑马”。其后期创作可分为两个阶段。

第一阶段（八十年代初至九十年代初），这一时期作曲家先后创作了多首以民间题材和组曲体裁为主流的优秀作品。《惠山泥人印象》、《聊斋故事二首》、《广陵传奇》、《桑榆之梦》等都不愧为中国手风琴作品的典范，频频演绎于音乐舞台而经久不衰。其中最具代表性的应属创作于1984年的《惠山泥人印象》组曲。作品将江南丝竹乐与传统戏曲相结合，栩栩如生地塑造出慈祥的“弥陀”、端庄的“天女”、憨厚的“阿福”和色彩缤纷的“京剧脸谱”等艺术形象。在乐曲中，手风琴的表现性和技能性得到了极大的带动，乡土的音乐语言注入到现代的音响之中，以一种全新的手法闯出了一条使外来文化与民族文化相结合的个性化道路，该作品一经问世便享誉国内外。

第二阶段（九十年代初至今），这是众多大型作品相继产生的时期，也是作品中民族化风格更成熟、更完善的阶段。“独奏《沉思与酣歌》、《风雨同舟》、《前奏曲与赋格》，协奏曲《献给母亲们》，奏鸣

曲《长征》、《扎西德勒》和《天山云霞》，这些都体现着李遇秋表现题材的多样性和驾驭大型作品的功力。”^①特别是这三首奏鸣曲，作品中运用奏鸣套曲这一大型体裁展现了英武豪爽的音乐氛围和鲜活生动的音乐形象，在与西方现代作曲技巧相结合过程中融入了深厚的民族底蕴，如此都无可非议地将之提升到当代国内手风琴表率地位，成为手风琴艺术在我国蓬勃发展的一个里程碑，同时也为二十世纪我国手风琴作品的创作划上了圆满的句号。

除手风琴独奏、协奏作品之外，李遇秋还改编了一系列的歌曲和器乐曲。根据合唱曲《军旗飘扬进行曲》改编创作了一首手风琴二重奏，根据新疆地区的冬不拉独奏曲《马背上的冬不拉》改编为手风琴二重奏等，这些都成为深受群众喜爱的乐曲。二十多年来，李遇秋以坚实的创作功底和推动中国手风琴事业发展的决心和热情，陆续创作了包括独奏、重奏、组曲、奏鸣曲、协奏曲等多种体裁的作品数十首，在中国手风琴创作领域展开着一次浩荡的专业化拓展。所以说，李遇秋先生一生的音乐创作对我国音乐艺术事业的蓬勃发展起着不可估量的作用！

第二节 手风琴创作在李遇秋的音乐创作中的地位

一、手风琴在中国的传入

手风琴这件键盘乐器，产于欧洲，而其制作原理却源自中国传统乐器“笙”的竹簧发音原理。据史料记载，1777年阿莫依特神父将中国民族乐器“笙”带往欧洲，启发了欧洲人把“笙”的原理运用到了当时的管风琴上。从此，世界上开始生产制作类似早期的管风琴，（外形各异但原理基本相同的各式簧片乐器。这些乐器十分简易，期间有人制作了一种可用口吹奏的“奥拉琴”，后来又有人在此基础上增加了能用左手拉动的风箱和键钮。不过，这些乐器都不能充分表现音乐。经过一百多年的发展，1829年，奥地利工匠西里勒斯·德米安集各种

^①朱文琪.《李遇秋手风琴奏鸣曲研究》，中国知网：第8页

“笙簧”乐器之大成，制造出了第一台键纽和手摇风箱结构的乐器，取名为Accordion. 这便是真正意义上的手风琴。

而后，经过几个世纪的发展，如今的手风琴已成为一件非常完善，表现力极为丰富的乐器，并形成了一套完整的教学体系和不同风格的演奏学派及流派。1939年4月18日，美国手风琴大师马格南特在美国著名的卡内基音乐厅举行手风琴独奏音乐会，成功的演奏了古典音乐大师巴赫的《d小调托卡塔与赋格》及门德尔松的《e小调回旋曲》等，从此掀开了音乐史上重要的一页，标志着手风琴已成为一种科学化、世界化的乐器步入了世界艺术的殿堂。

手风琴真正传入中国是在20世纪20年代后，当时只是作为外国友人馈赠的礼物予以收藏，偶尔在华外国人的自娱自乐，也只出现在领馆或租界的社交文化中。俄国十月革命之后，大批的“白俄”为谋生计相继涌入我国（特别是东北地区），他们有着极高的艺术修养，为求生存，卖艺为生。手风琴这一乐器作为俄罗斯的民族乐器在俄罗斯非常普及，这些“白俄”在中国多年高水平的演出使广大中国人民更多的了解和认识了手风琴，为造就我国第一代手风琴艺术在中国的普及和发展播洒了第一轮艺术的种子。

中国的手风琴艺术经过了四十年代的懵懂，五十年代的孕育，六十年代的萌芽，七十年代的发展，八十年代的壮大，九十年代的逐步成熟和21世纪的迅速发展，已在中国甚至国际音乐艺术中占据了自己特有的位置。而纵观中国手风琴发展史，作出尤为突出贡献的首选李遇秋。

二、李遇秋的手风琴创作

我们知道，从五十年代起，李遇秋便开始了他一生的专业音乐创作生涯。由于“手风琴情结”（李遇秋语），自六十年代起，他更是将全部心血投入了手风琴音乐创作。在随后的几十年中，他创作了大量的、优秀的、为人们所喜爱的手风琴作品。手风琴创作成为了李遇秋

音乐创作中的重头戏。他创作的手风琴曲包含了独奏曲、重奏曲、组曲、协奏曲、奏鸣曲等多种体裁的作品。

《草原轻骑》创作于1962年，拉开了李遇秋手风琴音乐创作的序幕，虽然较简单，但是极具历史意义。70年代，由于一些历史原因，他的手风琴音乐创作处于沉默时期，但这要可看作是后来的创作高峰期的沉淀和积累期。80年代，他凭着对中国手风琴事业的满腔热情、丰富的饿生活阅历、深厚的饿中国文化底蕴、洒脱的民族气节及坚实的理论基础，以“一发不可收拾”之势，进入了硕果累累的创作高峰期。正如李遇秋所说“从此一发不可收拾，写了一大堆，大家反映还不错，《惠山泥人印象》、《长征》得到了国际上的认同，我也很高兴。”^①

李遇秋的手风琴作品主要收录在以下三部作品集中。“

作品集	作品名称	创作时间
《李遇秋手风琴曲集》人民音乐出版1990年出版	草原轻骑（二重奏）	1962 年
	抒情圆舞曲	1980 年
	摩托通信兵	1980 年
	聊斋故事两首（包括崂山道士及促织幻想曲两首）	1983 年
	惠山泥人印象	1984 年
	红叶抒怀	1984 年
	广陵传奇	1987 年
《李遇秋手风琴新作品集》南海出版公司1995年出版	沉思与酣歌	1993 年
	风雨同舟	1993 年
	桑榆之梦	1987 年
	马背上的冬不拉	1991 年
	军旗飘扬进行曲	1991 年
	青春进行曲	1994 年
	前奏曲与赋格	1994 年
	手风琴协奏曲—献给母亲们	1989 年

^①李遇秋.《重回手风琴》.（J）乐器，1999 年第二期

《李遇秋手风琴独奏精品集》文化艺术出版社2002年出版	第一奏鸣曲——长征	1996 年
	第二奏鸣曲——扎西德勒	1999 年
	第三奏鸣曲——天山云霞	2000 年

”^①

主要作品简介：

《聊斋故事两首》，取材于中国神话小说《聊斋》故事，由《崂山道士》及《促织幻想曲》（专为手风琴与打击乐器而作）组成。其中，80年代中国手风琴演奏家张国平在国际手风琴比赛中演奏了《促织幻想曲》，并录制成磁带。

《惠山泥人印象》，是作者参观完无锡惠山泥人厂后有感而作，全曲包含四首独奏曲——《六子戏弥陀》、《天女散花》、《阿福》、《京剧脸谱》。其中《天女散花》在1987年由我国当时著名青年手风琴演奏家张国平在德国克林根塔尔国际手风琴大赛中演奏，获得巨大的反响，随后该首组曲在德国正式出版。《京剧脸谱》被张国平收录于他的CD《迷人的旋律》（1995年）中。

《红叶抒怀》，是作者为北京军区政治部战友歌舞团国家一级演员，手风琴演奏家杨屹所作。

《广陵传奇》，以中国古琴名曲《广陵散》为题材，运用了现代作曲法创作而成。

《桑榆之梦》，作者采用了“巴洛克”时期流行的帕萨卡利亚舞曲，而运用了较为现代的十二音序列作曲技法，并将两者有机的结合在一起，作了大胆而成功的尝试。

《手风琴协奏曲》——献给母亲们，其中第二、三乐章创作于1989年，曾用《南国情》命名，由手风琴演奏家杨屹在全军文艺调演中首演并获奖。第一乐章是1993年为迎接抗日战争胜利50周年补写的。整个作品的副题是“献给母亲们”。

^①苏菊.《论李遇秋的手风琴音乐创作》，中国知网：第三页

《马背上的冬不拉》，是根据新疆地区的冬不拉独奏曲《马背上的冬不拉》改编的手风琴二重奏，描写了在美丽的牧场，人们纵马驰骋，弹琴唱歌的情景，歌唱祖国的繁荣昌盛和人民的幸福生活。

《军旗飘扬进行曲》，是李遇秋根据自己创作的合唱曲《军旗飘扬进行曲》改编创作的手风琴二重奏。乐曲反映恶劣人民解放军英姿飒爽、斗志昂扬的精神风貌。

《沉思与酣歌》，是一首具有民族风格、较成熟的作品。这首作品曾在1994年北京国际手风琴艺术节上获奖。

《前奏曲与赋格》，李遇秋采用了巴洛克时期的复调体裁——赋格，并用京剧的音调写成，是西方作曲技法与中国民族音调有机结合的一种探索。国内外专家都予以较高的评价。这一作品被定为2004年第十界北京国际手风琴比赛艺术家组的必备曲目。

《第一奏鸣曲》——长征，写于1996年10月，正值纪念中国工农红军长征六十周年，《长征组歌》创作三十周年之际。作者用手风琴这一件西洋乐器来表现了发生在中国大地上的这一惊天动地的大事，不得不令人佩服。此部作品于1997年获全军一等奖，并于1998年荣获我国音乐创作的最高奖——文华奖。

《第二奏鸣曲》——扎西德勒，创作于1999年，作品运用了“山之歌”、“水之歌”和大地之歌“三个标题，作者凭借对高原之山、水、天地这些自然景物情趣的一种雅致而透彻的感悟，承载并经营着自己对藏族同胞们火热生活的颂扬情怀。

《第三奏鸣曲》——天山云霞是一首具有浓厚新疆气息的作品，作者分别运用了富有内涵的标题，均代表和反映着新疆自然风土和人文环境的内容，它们是“山鹰和雪莲”、“死城的诉说”、“绿洲小夜曲”和“节日”。2002年，此曲被定为第九界北京国际手风琴比赛艺术家组的必备曲目。

可以说李遇秋是一位在我国手风琴界举足轻重的、中国现代作曲

家中唯一热心于手风琴创作并取得丰硕成果的作曲家。他为了使手风琴这件外来乐器深深的扎根在中国大地上, 努力探索手风琴创作的民族特色, 寻求手风琴创作的“民族化道路”。他在他的音乐创作过程中不断吸收、融汇、消化西方的作曲技法, 并使之与中国深厚的传统文化及丰富的民族文化相结合, 创作了大量极具民族风格的手风琴作品。另外, 在手风琴演奏技法及特殊音色的创新方面做了大量的、有意义的探索, 大大丰富了手风琴的音乐表现力。李遇秋的作品无处不散发着生动的民族气蕴、清新的时代气息、鲜明的个性特征及“中西合璧”的艺术光彩。

第三节 《惠山泥人印象》的概况及在李遇秋 手风琴创作中的地位

一、《惠山泥人印象》的概况

80年代, 李遇秋凭着对中国手风琴事业的满腔热情, 以“一发不可收拾”之势, 进入了创作高峰期。1984年, 他在江苏无锡参观完了惠山泥人厂后, 有感而发, 凭借自己惊人的记忆和深刻的感触, 创作了这部《惠山泥人印象》组曲。全曲分为四个独立的部分: 《六子戏弥陀》、《天女散花》、《阿福》、《京剧脸谱》。其中以《天女散花》和《京剧脸谱》的反响尤为突出。《天女散花》在1987年由我国当时著名青年手风琴演奏家张国平在德国克林根塔尔国际手风琴大赛中演奏, 得到了很高的评价, 随后该首组曲在德国正式出版。高权威的德国著名作曲家、大赛的艺术顾问施感恩说: “李遇秋的作品给我的印象特别深刻, 这是一首把中国现代音乐和古老音乐融为一体的乐曲”; 俄罗斯著名巴扬手风琴演奏家谢苗诺夫将其誉为“中国最成功的手风琴作品”。《京剧脸谱》被张国平收录于他的CD《迷人的旋律》中。

《惠山泥人印象》的创作时期, 正是李遇秋努力研究现代创作技法, 探索西洋乐器与民族调式的最佳融合点, 民族和声创作研究取得丰硕成果的时期。他打破了功能和声体系三度叠置的结构原则, 突出

了和声的色彩功能与民族风格，将现代作曲技法融于民族风格，使作品既体现出浓郁的民族风格，又洋溢着现代气息。

四首乐曲除了《阿福》是三段体之外，其它三首都具有典型的我国民族器乐曲的结构特点。《六子戏弥陀》是循环体结构，《天女散花》、《京剧脸谱》为连缀体结构。从调式布局上来看，四首乐曲均为传统的五声民族调式（当然也适当的运用了偏音 4 和 7），除了《阿福》没有涉及到远关系转调外，其余三首既运用的近关系转调，又合理安排了远关系转调。

《六子戏弥陀》描绘的是六个天真顽皮的小男孩与慈祥憨厚的大肚子弥陀嬉闹的情景。乐曲结构为：A-B-A-B'-A 循环体，调性布局为：E 宫—B 微—#E 商—E 宫—B 微—#G 宫—E 宫。《天女散花》塑造了“一位端庄、典雅的仙女，臂拄花篮，手擎鲜花站立在彩云之巅，正向人间播撒着春天。”乐曲吸收了江南丝竹和地方戏曲的音调，并加以发展。乐曲结构为 A-B-C-D 联缀体，由四段互相对比的不同音乐材料联缀而成，带有引子和尾声。《阿福》描绘的是一个胖泥人娃娃盘腿而坐，胖乎乎的样子惹人喜爱，象征着和平与仁爱。乐曲结构为 A-B-A' 三段体。调式布局与阿福憨态可掬的形象相吻合，属于近关系转调。

《京剧脸谱》以中国国粹京剧为题材，借鉴了京剧音乐的唱腔风格，塑造了一个又一个活灵活现的京剧人物形象。

二、《惠山泥人印象》在李遇秋手风琴创作中的地位

《惠山泥人印象》这部作品创作于 1984 年，正值李遇秋手风琴演奏技巧炉火纯青，作曲技术成熟之际。八十年代开始，他把创作的重点投向手风琴音乐创作，如果说是与唐柯等人创作的《长征组歌》令李遇秋成为音乐界人人知晓的作曲家，那么《惠山泥人印象》组曲可以堪称他手风琴创作成熟的里程碑作品。

八十年代以来，音乐爱好者已经不满足于外国手风琴作品，渴望听到更多的来自中国本土民族风味的手风琴音乐。是李遇秋通过艰辛

的探索，历次的尝试，借鉴性的吸收西洋传统作曲技法并融入民间音调、民族调式、和声特征、民族乐器的演奏技法于作品创作中，将乡土音乐语言注入到现代的音响里，以一种全新的手法闯出了一条使外来文化与民族文化相结合的个性化道路，《惠山泥人印象》组曲便是一经典范例。该作品一经问世便因此而享誉国内外。其中以《天女散花》和《京剧脸谱》所传达的民族风味尤为突出。《天女散花》所塑造的仙女形象是中国独特的传统之经典人物形象，她象征着美丽、圣洁、和平和安详，是中国古典哲学、中国上下五千年文化所包涵的精髓。此曲中，作曲家精心巧妙的运用了一系列的特殊音型、节奏和手风琴演奏的特殊技巧来模仿民族乐器琵琶、古筝、箫的演奏效果，使得她的江南水乡的民族风味锦上添花。《京剧脸谱》更是中西合璧的一件瑰宝。从调式方面来看，《京》既采用了民族五声调式，又巧妙融合了西洋大小调，以民族调式为主。这种成功的融汇，使作品既有强烈的民族特色，又不失交响乐的大气凛然。

《惠山泥人印象》成功问世以来，更加坚定了李遇秋的手风琴音乐创作民族化的风格。之后的20来年至今，他从未停止过手风琴音乐的创作，把自己的一生奉献给手风琴音乐。

第二章 《惠山泥人印象》的分析

第一节 《六子戏弥陀》、《天女散花》、《阿福》、《京剧脸谱》 之间内在的联系

《六子戏弥陀》、《天女散花》、《阿福》、《京剧脸谱》虽然是《惠山泥人印象》中相对独立的乐曲，但这四首乐曲都是1984年李遇秋参观完惠山泥人厂后有感而作，几乎是一气呵成，因此它们之间有着千丝万缕的联系。这种千丝万缕的联系主要表现在以下几个方面：

一、乐曲的标题性

四首乐曲中的任何一首都有着清晰的标题，通过他的标题就可以让欣赏者初步了解到曲子与内容之间的关系，这是音乐的抽象性与文学的形象性的完美结合。

二、调式的统一性

四首乐曲都是建立在中国传统的五声民族调式上。《六子戏弥陀》建立在E宫调上，《天女散花》采用E羽调，《阿福》和《京剧脸谱》分别使用F徵和A商调。其中，虽然《天女散花》和《京剧脸谱》中加入了偏音构成了七声音阶，但是五声性的纯净、中国式的民族风味并没有得到改变，反而民间色彩得到了增强。

三、和声的民族性

几十年以来，李遇秋先生致力于西洋和声中国化的努力探索。西方古典音乐注重和声进行的功能性，因此常使用三度叠置的和弦来表现音乐；而中国是一个民族大融合的国家，民间音乐注重色彩和韵味，所以李遇秋创造性的采用了四五度叠置的音程与和弦。四度、五度音程从音响学的角度来看是完全协和音程，适合表现我国民族民间音乐的空灵、和谐、古朴与纯净。但是过多的此类和弦的连续使用，会制

造出空洞的感觉,为了解决这一问题,作曲家精心选择了大二度附加音,增加和声的色彩。这种具有浓郁民族色彩的和声在《惠山泥人组曲》四首乐曲中都有着广泛的运用。

第二节 《六子戏弥陀》的分析

“六子戏弥陀”与“阿福”、“天女散花”、“京剧脸谱”一样,都是惠山泥人厂里突出的具有民间特色的工艺品。“六子戏弥陀”展现的是六个天真顽皮的小男孩与慈祥憨厚的大肚子弥陀嬉闹的情形,他象征着民间的天伦之乐、美好与和谐。作曲家巧妙地抓住了儿童和弥陀的形象特征,以洗炼的手法创作了这首乐曲。乐曲结构为:A-B-A-B'-AB循环体,调性布局为:E宫—B徵—E宫—B徵—#G宫—E宫。

一、旋律特征

1、A段主题旋律建立在E宫五声调式上,围绕1、5、6三个音为中心发展,用简练的音型来塑造弥陀慈祥憨厚的形象。(见谱例1)

谱例1.



2、B段主题动机特征:连续四次级进上行(大二度与小三度)后下行四度跳进,生动的体现了孩童调皮可爱的性格。(见谱例2)

谱例2.



总的说来,这首乐曲主要由两种不同性格的动机发展而成:A段的“弥陀动机”与B段的“六子动机”,前者朴实、简洁,后者跳跃、活泼可爱。这两种旋律一前一后穿插在一起,生动地描述了六个顽皮可爱的孩子与憨厚和蔼的弥陀嬉闹的情形。

二、和声特征

和声是“音乐创作中重要的艺术手段之一”,在传统功能的和声体系上进行创新,寻求具有民族特色和自身风格的和声体系是李遇秋一直努力的一大目标。《六子戏弥陀》既体现了他对传统三度叠置和弦的继承,又体现了对民族和声体系的创新和发展。

(一) 二度附加音的使用

前奏处,二度音程作为附加音用在三度、四度叠置的和声里,并作级进上行。此时,低音声部方向级进下行,造成两个声部之间的张力,预示乐曲两个性格迥异的主题开始。(见谱例3)

谱例3.



(二) 传统三度叠置和弦的继承 (见谱例4)

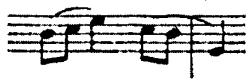
谱例4.

作曲家用传统的三度叠置的和声反复演奏，造成一种激烈的气氛，将乐曲推向高潮。生动的表现了孩童与弥陀嬉戏到了最精彩最愉快的场面，柱式三度叠置和弦的连续演奏，有锣鼓敲击之感，气氛顿感欢腾。

三、曲式特征

《六子戏弥陀》与《阿福》有相似之处，篇幅简短、内容单纯。《阿福》为三段体，而此曲为循环体A-B-A-B'-A。

前奏：1—4小节，高声部上行二度附加音上行级进，低音声部下行级进，烘托出乐曲嬉戏玩闹的气氛。

1. 第一段（A段）：5—18小节，E宫调，使用  “(G谱号，调号为四个升号) 弥陀动机”发展而成。旋律围绕1、5、6三个音进行，音乐性格单纯、朴实，表现了弥陀憨厚、慈祥、和蔼的形象特征。

2. 第二段：（B段）19—28小节，B徵调，使用  “(G谱号，调号为四个升号) 六子动机”发展而成，音乐情绪与第一段对比鲜明，活泼的四十六节奏，和级进上行后下行跳进的反冲，使旋律具有调皮可爱之感，如同孩童调皮惹人开心和怜爱。

3. 第三段：（A段）5—18小节，E宫调，A段的完全重复。在表现完孩子们的嬉闹顽皮之后，又再现了弥陀的仁爱慈祥，进一步巩固了弥陀的形象。

4. 第四段：（B'段）19—23，29—39小节，B段的变化重复。前一部分是B段的完全重复，B徵调；从29小节开始，将“六子动机”进行发展，调性转为#G宫，音乐情绪越来越激烈。“六子动机”的连续使用，柱式三度叠置和弦的浑厚音响，把乐曲推向了高潮。

5. 40—43小节，连接段。使用一连串半音级进上行与级进下行来缓和音乐高潮的激烈，引出A段“弥陀主题”的出现。（见谱例5）

谱例5.



5. 第五段：（AB段）44—66小节，可分两个小部分：44—57小节是A段的完全再现，进一步加深“弥陀主题”的印象；58—66小节是A、B两段的综合：先是采用“六子动机”进行变化发展，顿音、重音、三和弦的巧妙使用，再现了六个天真可爱的孩子顽皮的童趣，紧接着使用八度音程重现弥陀的憨厚慈祥，最后以极具可爱顽皮风格的下滑音结束全曲，有意犹未尽之感。（见谱例6）

谱例6.



第三节 《天女散花》的分析

《天女散花》塑造了一位端庄典雅的仙女，臂挎花篮、手擎鲜花、立于云端，向人间播撒着美丽芬芳的花朵，给人间带来春天的气息和美好幸福。全曲是按照“夜色——闻其声——观其形——舞姿——花雨——景色——远去——尾声”的思路而作，有很强的叙事抒情性。曲调采用了传统戏曲里的行腔和江南丝竹的音调，音乐风格清新活泼，细致典雅，极具江南风韵的特点。乐曲采用了A-B-C-D联缀体，由四段互相对比的不同音乐材料联缀而成，带有引子和尾声。全曲风

格由沉静到悠扬，到热烈，音乐情绪对比鲜明，展示了天女遨游太空时飘逸的仙姿和神奇缥缈的仙境。

一、旋律特征

（一）全曲建立在E羽七声雅乐音阶的基础上。

E羽七声雅乐音阶又称正声调和俗乐调，具有浓厚的民族风格，调式是构建音乐大厦的基石，创作中能否合理运用民族、地区的特定音阶来表现独特的音乐形象往往是作品是否成功的基源。作品采用E羽调式，既是对传统的西洋大小调式中小调风格的合理吸收，其中五声音阶为主的特征又强调了中国风味。雅乐音阶中 $\sharp 4$ ，是昆曲、粤剧、江南丝竹等常见的特征音，《天女散花》使用雅乐音阶，更能惟妙惟肖的表现出美丽善良的仙女那种神秘、高雅、飘逸的神韵。

（二）浓郁的民间风格特征

1. 顶真格旋律的运用

第二段 33—52 小节，运用了顶真格的手法描绘了一群美貌、飘逸的仙女一边欣赏田园风光，一边欢乐起舞的情景。旋律清丽而富有动感。第一个音顶真了前段的结束音G，且高了八度；第一句旋律结束在B音上，第二句高八度从B音起结束在A音上；第三句又从A音上起结束在E音上；第四句旋律在E音上发展变化。（见谱例7）

谱例 7.



顶真格高八度的使用，使旋律在平和婉转的基础上增添了很大的

流动性，像是仙女们边歌边舞既委婉缠绵又活泼可爱。

2. 模仿民间旋律“连环扣”的手法

句句紧扣，环环相连，鱼咬尾连环扣的创作手法是我国民族音乐的特点之一，既具有强烈的律动性，又缠绵婉转，荡气回肠。本曲73—80小节采用了“连环扣”的手法表现仙女们开始越舞越激烈，兴致所至将手中的鲜花大把大把的撒向人间的情形。整个乐段音响对比鲜明，情绪层层推进，引出全曲第一个小高潮。（见谱例8）

谱例 8.



3. 环绕式音型，小音块跳进模进的使用

90—98小节，出现了全曲的第二次高潮，旋律以三小节为一个音组模进，先后三次以强有力的“琵琶和弦”带出一句由环绕式音级构成的向下滑动的旋律，接着以小三度移位和模进的方式跳进连接，这是《天女散花》这首作品的一大亮点，栩栩如生的展现了一大群仙女衣袂飘飘，大把大把向人间飞撒鲜花的情形。天空中出现一大壮观的景象，只见长袖飞扬，花瓣漫天飞舞……（见谱例9）

谱例 9.



4. 偏音加花

民族调式中的偏音 4、7 作为非骨干音，通常使用在弱拍和短时值处，旋律一般也不使用偏音加花的手法。而此部作品确突出了加花的旋法，不仅在正音上加花，而且还在偏音上加花，如 27 和 32 小节。这种手法的运用是和音乐内容和情绪的表现是分不开的。偏音加花能将柔美典雅的天女细腻的心理，神秘的面纱，和轻盈的舞姿表现的淋漓尽致。

5. 为了表现清丽婉转、细腻流畅的南国情调，旋律音程以二度和小三度级进为主，跳进以四度为主，很少出现五度以上的跳进。

二、和声特征——非三度叠置和弦

李遇秋说：“太复杂的和声和调性对民族化音乐没效果，民族风格的和声区别于西方和声就在于它不强调功能性，而讲究和声的色彩。”^①从 60 年代末开始，李遇秋已不满足于用西洋传统的和声语汇来表现中国音乐，努力研究适合中国民族音乐特色的和声表现手法。他尝试采用了四五度结构来表现中国音乐的空灵、纯净和神秘色彩。

《天女散花》一曲是这一和弦特征合理运用的成功典范。

四五度叠置和弦内部不含三度音程，和弦之间多为四度、五度、八度音程的平行进行，不需要解决，这与传统的西洋大小调的功能和声体系具有本质的区别。四、五、八度音程从音响学的角度来说属于完全协和音程，而平行五、八度从和声学的角度来看，因其音响的空洞感和破坏了声部的独立性，西洋和声体系里是尽量避免的。李遇秋只所以采用这种四五度叠置和弦，正是利用了它的协和和纯净感来表现中国独特的民族色调。就像用写意般的笔触加重了民族色彩。纯净、空灵的音响，表现东方特有的神韵，体现了中西结合、中国化的风格。

考虑到过多四五度音程连续使用的空洞性和单调感，作曲家精心选择了附加音——大二度附加音。（见谱例 9）值得一提的是大小二

^①李遇秋.《重回手风琴》.（J）乐器，1999 年第二期

度的区别,从音响学的角度来看,大二度属于柔和的不协和音程,而小二度则属于尖锐的不协和音程。作曲家选择的是大二度附加音,使得中国化和声体系里增添了音乐内部的张力和紧张度,丰富了音乐的内容和音乐情绪。

三、曲式特征——多段并置型曲式结构

《天女散花》除了引子和尾声,其它各个乐段都相对完整。全曲内容上来看分为四个部分——天女隐现、天女巡空、天女散花、天女归去;从曲式结构上来分析,可分为7个部分:

1. 引子(1—14小节), E羽调, Rubato。

以琵琶轮指弹奏来模仿远处的钟鼓声,暗示仙女隐现的音画仙境。正如李遇秋所言:“这段乐曲描写的是一个安静的月夜,万籁俱寂,只有树叶吹动的沙沙声时而打破夜的宁静。”

2. 第一段(15—33小节), G宫调, Adagio。

作曲家采用弱起和大二度的颤音来模仿竹笛声,旋律优美、柔和、流畅,展现在我们面前的是一幅美丽的田园画卷,预示着天女降临之前的祥和与安宁。

3. 第二段(34—52小节), G宫调, Moderate。

此段旋律清丽、流畅,顶真格手法的运用使其富有动感,具有很强的歌唱性。这段乐曲描绘了天女巡空的情景,她们挎着花篮、哼着天曲、迈着轻盈的舞步,一边欣赏着人间的美景,天上人间和二为一。

4. 第三段(53—61小节), D宫调。

这是一个过渡性的乐段。表现最为突出的是速度上的变化,由慢到快,具有强烈的不稳定感。连续的十六分音符环绕式进行构成了较大的旋律起伏。音乐情绪随着速度的变化而由抒情柔美转化为热烈激昂。

5. 第四段(62—115小节), 系列模进, Vivace。

此段乐曲多次采用模进手法,并且使用民间“连环扣”的手法进行模进,音乐情绪层层推进,音乐达到高潮。生动的描绘了天女散花

的仙境。仙女们越舞越起劲，索性将手中的鲜花抛向人间，瞬间空中花雨漫天姹紫嫣红……

6. 第五段（116—142 小节），E 羽调。

此段可分成两个小部分，第一部分到 135 小节，音乐情绪变化较大，速度由柔板到快板，情绪越来越激烈，推进了全曲的第二个高潮，天女散花的兴致未减，回味无穷；第二部分情绪由热烈转为幽静，使听者如痴如醉，思绪万千。137—139 小节模仿古筝弹奏制造一种古朴、空灵的效果，使人顿感人间仙境，仙女们悄然离去，只剩下树影摇曳，微风轻抚。

7. 尾声（143—结尾），E 羽调。

柔美清丽的笛声再次出现，一切恢复了夜的宁静。天女散花带给人间的是短暂的美丽和永久的回味……

四、手风琴特殊技巧的使用

手风琴的音色丰富，可以通过改变变音器的方法模仿多种乐器的演奏效果。这是手风琴不同于其它乐器的一个重要特征。另外，手风琴还可以通过风箱的使用来达到特定的演奏效果，如抖风箱，颤风箱等。手风琴特殊技巧的使用为丰富音乐的表现提供了强有力的条件。

在《天女散花》一曲中，李遇秋先后模仿了琵琶、笛子、古筝和箫的音色。值得称赞的是他不通过改变变音器的方法，而是采用手风琴特殊演奏技法来达到模仿民族乐器的演奏效果。如：引子部分音型的重复演奏模仿琵琶的轮指；第四段以有五声音阶效果的一系列音在黑键上揉搓，产生古筝“厉音”的效果；第五段运用两组纯四度的拼叠和弦来模仿琵琶扫弦。作曲家通过变音器、手风琴的特殊技巧的使用，达到对民族乐器特殊语言的模拟，使《天女散花》这部作品具有浓郁的江南丝竹韵味，丰富了中国手风琴作品的民族风格。

第四节 《阿福》的分析

“阿福是惠山泥人中最具特色的传统作品之一，又叫大阿福，其

憨态可掬的儿童形象受到民众的喜爱。作为一种民间工艺作品,阿福身上积淀着深厚的民间文化特色与传统,正是这种深厚的文化底蕴使得阿福在民间经久流传。”^①他承载民间百姓希望和祝福的,凝结着百姓的希望和追求。1984年,李遇秋参观完了无锡惠山泥人厂,看到了憨厚可爱的“阿福”,浮想联翩,有感而发,写下了这部作品。

《阿福》描绘的是一个胖泥人娃娃盘腿而坐,“甜甜的憨笑惹人喜爱”。乐曲结构为A-B-A三段体,A段为F徵调式,B段为降B宫调式,属同宫系统近关系转调,乐曲的篇幅较简短,演奏时长不超过三分钟,作曲家用简短精炼、朴素的音乐语言塑造了这位代表幸福和吉祥的福娃娃形象。

一、旋律、节奏特征

1. 旋律建立在五声调式基础之上,没有用到偏音,因此整首乐曲的旋律给人感觉质朴、和谐、很有亲和力。

2. 前倚音后十六分休止的特性节奏作为主题动机贯穿全曲,具有强烈的民间特色(见谱例10),表现了阿福憨厚而又不失活泼可爱的形象。倚音用在这里有跳跃之感,一跳一休止,就好像盘腿而坐的阿福笑眯着眼,一摇一摆,随时准备站立而舞。

谱例10.



^①黄永飞.《从惠山泥人大阿福看民间和谐观》,南京工程学院学报,第8卷第2期

3. 模仿民间乐器“笙”的音调。八分颤音音符后接两个十六分音符的顿音，给听众以轻盈跳跃之感，好比盈盈月光倾泻，阿福在月色之中手舞足蹈。（见谱例11）

谱例11.



二、和声、复调特征

（一）和声特征

《阿福》中，四、五度结构的和声进行与我国民族乐器“笙”的自然和声相一致，具有鲜明的民族特色。（见谱例12）四五度叠置和弦以它特有的纯净、空灵的音响，将阿福的憨态可掬、惹人喜爱的形象活灵活现地展现在听众的眼前。

谱例12.



（二）复调特征

手风琴左手贝司声部独特的低沉、浑厚的音色与右手键盘发出的清亮音质对比鲜明，能突出低声部旋律线条，具有强烈的衬托感。因此，复调手法的运用也是手风琴作曲家常采用的作曲技法之一，李遇秋更是巧妙的将西洋传统复调作曲技法糅入了手风琴音乐。

《阿福》中多次使用到了对比式复调和模仿式复调。如：第二小节和第六小节，右手声部使对比式复调用了一个四分音符的持续音，左手B.S.以四十六节奏对比式复调来进行补充衬托。表现了阿福顽皮可爱的形象，玩累了、休息一会，确又按赖不住心奋的心情。

24—27小节运用了模仿式复调（见谱例13）。两个声部一前一后、你追我赶，表现了阿福和小朋友嬉戏玩闹、天真烂漫的情趣。

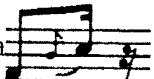
谱例13.



三、曲式特征

《阿福》的篇幅短小精悍，曲式结构为简单的三段体，A—B—A，A段与B段是两个引申型对比段落，且都是建立在同宫系统的调性上，第三段是第一段的重复，只是在结尾处加以变化。这种单纯的曲式安排和调式布局正是和表现阿福憨厚可爱的形象分不开的。

第一段：1—15小节，F徵五声调。此段围绕两个动机展开——动

机a  (G谱号，调号为两个降号) 和动机b  (G谱号，

调号为两个降号)，动机a由前倚音后十六分休止的特性节奏构成，富有天真活泼的童趣；动机b为简洁的八十六、四分音符的节奏，具有憨厚朴实的性格。正是这两个一活泼一憨实的主题动机贯穿了第一个乐段，甚至全曲，活灵活现地表现了阿福这一活泼可爱而又憨态可掬的形象。

第二段：16—33小节，降B宫五声调，属于同宫系统属关系转调，也可以不看作转调。

此乐段使用第一乐段动机b发展而成，但与第一段有着鲜明的对比，主要表现在活跃的顿音和四十六节奏的使用上，旋律的风格更加活泼，让听众眼前顿时浮现阿福忍不住站立起来一摇一摆、手舞足蹈的情景。

第三乐段：34—51小节，F徵五声调。

这一乐段是第一乐段的重复，目的是加深主题印象，重现阿福憨厚又活泼的双重性格，乐曲结尾处加以变化，并结束在宫音上，将A、B两段的调性作了一次大融合。因为是同宫系统又是属关系，所以这种调性的融合并不唐突，反而恰如其分的综合表现了全曲的音乐情绪。

第五节 《京剧脸谱》的分析

京剧又称“皮黄”，由“西皮”和“二黄”两种基本腔调组成它的音乐素材，也兼唱一些地方曲调（如柳子腔、吹腔等）和昆曲曲牌。京剧是中国的“国粹”，从四徽班进京算起，已有200多年的发展史。

《京剧脸谱》“描写了一个参观者在惠山泥人厂的陈列室里，看到了许许多多的京剧脸谱之后，浮想联翩，脑海中出现了一出出动人的京剧场面，耳畔仿佛回荡着京剧的各种优美的唱腔，锣鼓喧腾，丝竹竞赛，一派热闹景象。”^①李遇秋尝试用手风琴这件西洋乐器来表现中国国粹之精华，取得了巨大的成功。《京》采用的是多段体结构，几乎每一段都在表现京剧当中的一种艺术角色，其中多次使用连接段落，似乎在宣告上一段剧情的结束并预示下一人物的出场；此曲的调式变化频繁，并且有着西洋调式和民族调式相糅合的重要特征；为了加强《京》的民族特色，作曲家在旋律的处理和演奏上吸收了民族乐器古筝和琵琶的特点。这种处理是李遇秋作曲技法中国化的一大特色。

^① 《手风琴考级作品名家指导》，湖南文化艺术出版社，1998年

一、旋律、节奏特征

1. 强调京剧神韵，旋律不具有强烈的歌唱性。

2. 主旋律多次出现在低音声部，用 B.S. 低沉的声音似乎不经意间烘托出人物的性格。（见谱例 14）

谱例 14.



3. 长时值音符后连接附点节奏，具有京剧中一唱三叹的效果。（例：7—8 小节）

4. 连接部连续四个十六分音符（简称四十六）节奏的使用，有京剧人物出场、入场转圈之感，烘托出热烈的气氛。

5. 八十六后顿（八分音符后接两个十六分顿音音符）的特性节奏，模仿打击乐，铿锵有力，表现了京剧中富有阳刚之气的男性气质。

6. 采用京剧曲牌“夜深沉”的旋律，并加以变奏，表现了秀丽柔美的女性魅力。（见谱例 15）

谱例 15.



二、和声特征

（一）西洋调式和声体系中糅入民族音调——大二度附加音。

在传统的西洋大小调和声体系中，添加中国民族五声调式的风格

和声,是很有意义的尝试,李遇秋努力研究西方音乐中国化,将民族音乐中柔和的不协和的大二度音程附加进了西洋调式的三度叠置为主和声体系当中。如《京剧脸谱》21—22 小节,作曲家在 D 大调的主和弦中添加了两个大二度附加音 E 和 B,使音乐的风格在保持大调明亮的风格特征的基础上,又有京剧音乐中那种混响之感,给人以耳目一新的感觉。

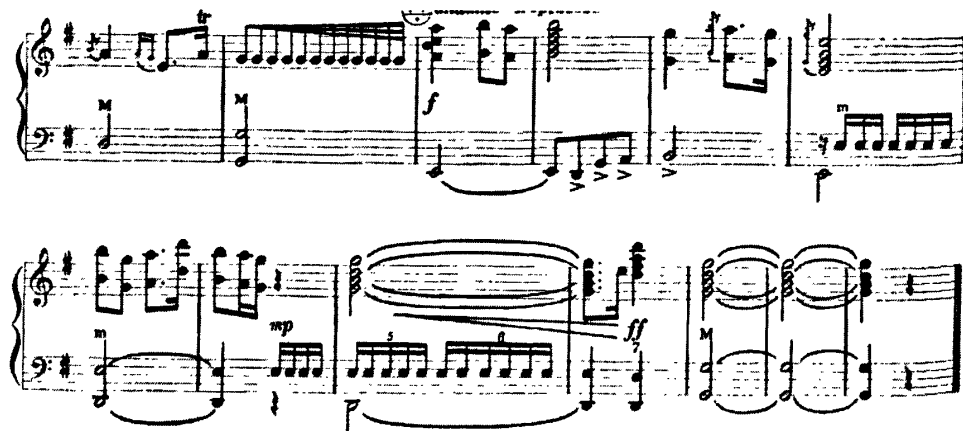
(二) 四五度叠置的和弦出现较多

《京》在和弦的选择安排上与前面我们所探讨的《天女散花》有着相似之处。由于此曲是采用西洋大小调与民族五声调式相结合创作而成,所以除了大小调式部分采用的是以三度叠置的和弦为主(其中添加二度附加音),民族调式部分以四五度叠置和弦为主。这种和弦特征的使用是李遇秋手风琴创作中国化的一个重要的标志,这是表现中国音乐独特的纯净、朴素、清新风格的需要,也是表现我国国粹——京剧音乐京剧神韵的需要。

(三) 结尾处八度和声音程及和弦的使用

八度和声音程及和弦在低声部密集的十六分音符、五连音、六连音的烘托下,制造了一种特殊的音乐情绪,既紧张、又热烈,将音乐推向高潮(见谱例 16)

谱例 16.



三、曲式特征

《京剧脸谱》为 G 宫系统 A 商调式，2/4 拍，多段体曲式，可分为四个段落，每个段落塑造了不同的京剧人物形象，另外再加上三个连接段和尾声，共分为八个小部分。

1. 第一段：1—14 小节，A 商调。

“尊贵的、庄严的”，速度为京剧中常见的 Rubato，伸缩处理，主题采用了花脸唱腔的素材，曲调浑厚有劲、大气凛然、庄严肃穆。

（见谱例 17）此段渲染了舞台背景，预示着京剧中人物即将粉墨登场。

谱例 17.

The musical score for Example 17 is written for piano. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Rubato con dignita' and '李遇秋'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is characterized by a slow, expressive tempo (Rubato) and a dignified character. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The second system continues the musical theme, maintaining the same key signature and tempo.

2. 连接段：15—50 小节。

此段采用大小调体系，调式分布为：D 大—b 小—A 大—#f 小。段落以四组连续的 D 大调的主和弦到属七和弦的进行开始，强调转调的开始，预示连接段将是一个激烈的转调乐段，似乎又在诉说京剧四大行当“生旦净丑”人物形象的色彩缤纷。且每个和弦后接四分休止，干净有力，气宇宣昂；26 小节开始，小附点节奏后引出一连串建立在 b 小调上的四十六音符，与前面 D 大调的主属和弦的交替形成调式和情绪风格等多种对比。似乎前者在形容男性化的阳刚，后者倾诉女性化的阴柔。旋律到了 32 小节，出现了阻碍进行，使音乐有了进一步的发展，接着转入了 A 大调，再到 #f 小调，为第二段的到来做好调性上的属准备。

3. 第二段：51—69 小节。

乐段开始处低音声部出现了长度为七个小节的主旋律，用 D 宫调陈述，这是整首乐曲中少有的具有歌唱性的一段旋律之一。右手高声部采用了规整的四十六的紧凑节奏，正是借鉴了京剧中紧打慢唱的板式；（见谱例 14）

紧接着，主题旋律在 D 宫调的属调 A 宫调上进行陈述一步加深主题的形象。这一段是男性化的主题，低沉的贝司演奏低沉浑厚而不失温柔的男性声音，急促有力的高声部节奏表现男性的力度和阳刚。

4. 连接段：70—103 小节，此段采用了第一段的动机创作而成。采用了西洋大小调体系，且调性的转换特别频繁，具有强烈的不稳定性，给听众造成一种急切的期待感。例如：92—96 小节就出现了 5 次离调模进。（见谱例 18）

谱例 18.



第 100—103 小节为第三段的属准备阶段。低音声部用 D 宫（可看作 D 大调）的属调 A 大调的属七分解和弦，为下一段落作好调性上的间接铺垫和准备。

5. 第三段：104—129 小节。

这一段的主题为女性化主题，采用了京剧曲牌“夜深沉”的旋律并进行变奏（见谱例 15）

和第二段有相同之处，主题先在 D 宫调上陈述（104—117），再在 A 宫调上陈述（118—127），与前段不同的是女性主题出现在高声部而不是低声部，左手 BS 键的伴奏轻盈而有弹性，主旋律轻快柔美，连音与顿音的合适搭配，恰如其分的表现了娇柔可爱、清纯活泼的女性气质；紧接着，与第二段一样，128、129 小节也出现了五次离调

模进，调性变化为 A 大调—B 大调—C 大调—D 大调—C 大调。

可以看出来，第二段和第三段是《京剧脸谱》中最重要的部分，两个乐段分别塑造了京剧行当中男性和女性的音乐人物形象，可以说这两段的创作成功与否是这部作品成败的关键。作曲家精心选择了两个风格迥异的主题旋律，并将其统一在 D 宫和 A 调进行陈述，前者采用低沉浑厚的低声部诉说，后者使用清亮柔美的高声部倾诉；调性的安排也独具匠心，两个段落均使用了 5 次离调模进来渲染情绪，并做好下一阶段的属准备工作。可以说此曲的两大主题段落既相互对比、又紧密联系、息息相关。

6. 连接段：130—143 小节。

此段以第三段的女性主题动机加和弦的手法发展而成，有和前段一气呵成之感，此段采用无升无降的 C 大调写成，表现了女性单纯、朴质的音乐情感的延续。

7. 第四段：144—167 小节。

调性回归到 G 宫系统 A 商调。此段可谓是前几段的总结，综合第二段男性主题和第三段女性主题发展而成，以男性的宏伟气势为主，情绪越来越高涨，将音乐推向高潮。

8. 尾声：168—184 小节，G 宫调。

该段的民族风味尤为浓烈，开始部分运用了中国传统民族乐器琵琶、古筝的特殊演奏技法，（速度由慢渐快、力度由弱到强，音符由疏到密）强调音乐的民族风格；随后使用了京剧中西皮导板的板式，并以散板唱腔加以变奏结束此曲。（见谱例 17）

第三章 李遇秋音乐创作的艺术特征和美学思想

通过对《惠山泥人印象》的分析来看李遇秋的手风琴音乐创作，可以看出他深厚的艺术创作功底和独特的美学思想。他力求音乐语言的朴实、简练，音乐语言完全服从内容表达，是高度艺术性和浅显生活性的完美结合，塑造了一个又一个淳朴而又丰满的人物形象：美丽善良的仙女、形形色色的京剧脸谱、憨态可掬的阿福和仁爱慈祥的弥陀等。本文着重对《惠山泥人印象》所体现的作曲家音乐创作的艺术特征和美学思想进行分析。

第一节 艺术特征

一、音乐作品的标题性

标题音乐指的是采用标题或说明文字提示作品的文学性、绘画性或戏曲内容的器乐曲。这一概念明确表明了标题音乐与其它姊妹艺术文学、绘画、戏曲等之间的联系。“音乐艺术是听觉艺术，它不是语义性的，而是抽象性的；不是对应性的，而是模糊性的；不是确定性的，而是表情性的。”^①另外，从传统艺术文化底蕴的角度来看：中国音乐重线条和色彩，注重音乐的旋律性和形象感。因此，李遇秋认为在作品中使用标题是很有必要的。

李遇秋先生在《歌曲作法十二讲》中谈到：“在一百年前出版的‘中国律诗作法’中就有古人关于写诗的意境提示，如雄浑、洗炼、缜密、悲慨、清奇、流动等，而这些提示对音乐创作是有帮助的”。我想，作曲家在构思《天女散花》时，脑海里应该是浮现出飘逸、绮丽、梦境般的艺术意境，正是这种鲜明的艺术形象的指引，让李遇秋如梦如幻，一气呵成了这首作品。

《六子戏弥陀》这一标题，顾名思义，指的是六个顽皮可爱的孩

^①曹理等著，《中国音乐教学论新编》，高等教育出版社，1996年版，第20页

子与慈祥的老头弥陀嬉戏玩耍,其乐无穷。听众可在标题所体现的音乐内容的指引下脑海中清晰浮现这一温馨祥和的情景;戏曲中的脸谱,主要指净的面部绘画。中国京剧脸谱艺术是广大戏曲爱好者的非常喜爱的艺术门类,在国内外流行的范围相当广泛,已经被大家公认为是中华民族传统文化的标识。《京剧脸谱》这一乐曲生动的表现了形形色色的京剧人物形象;另外,《阿福》通过单纯、朴素的音乐语言塑造出了人们心中的那个憨厚又不失可爱的福娃娃形象。

总之,这四首乐曲通过标题呈现了音乐所要表达的内容,达到了与欣赏者沟通交流的艺术效果,体现了音乐形象鲜明的标题性特征。

二、音乐语言的民族性

“作为一个年轻的专业,没有它自身特点的作品,尤其是本国、本民族风格与内涵的作品,这个专业是很难成熟和发展起来的。”^①手风琴,作为一件外来乐器,如何在中国这片土地上生根,是中国手风琴界关注的首要问题。因此,具有浓厚的民族风格的作品是手风琴中国化发展的需要。很多的作曲家如:杨文涛、王域平、李未明等人进行了手风琴创作民族化的研究与探索,但李遇秋的贡献尤为突出。几十年来,他走遍了祖国的大江南北,积累了大量的民间素材,包括民歌、说唱、戏曲等。正是这些宝贵的资料,使得他的作品从形式到内容上都具有鲜明的民族性。

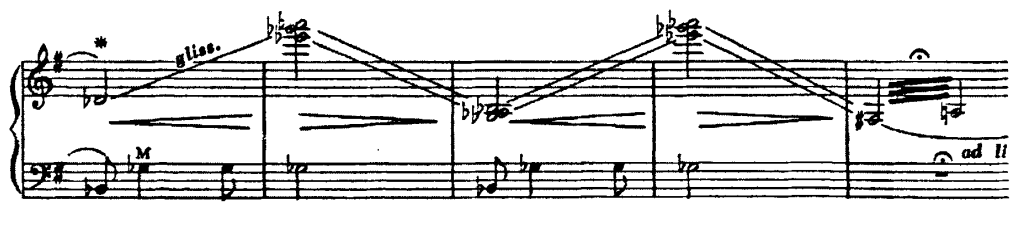
《天女散花》一曲的民族风味可谓是《惠山泥人印象》中民族性最强的典范之作,被国际上誉为中国最成功的手风琴作品。它的民族性风格主要表现在:

a. 旋律的民族化:运用民间“顶真”和“连环扣”的手法发展旋律,表现一群美貌、飘逸的仙女一边欣赏田园风光,一边欢乐起舞,兴致所致将手中鲜花撒向人间的情景,旋律清丽而富有动感,具有强烈的江南水乡风韵。

^①王域平,《世纪之交的回顾与展望》—中国手风琴专业发展与建设的若干问题,《中国音乐》,2001年第四期

b. 通过对我国传统民族乐器音色的创造性模拟, 来表现乐曲的民族风味: 民族器乐独特的音乐织体形态及其演奏技巧给予李遇秋丰富的启迪, 恰巧手风琴的变音器给手风琴模仿其它乐器的音色提供了方便, 这是许多乐器所不能及的。在《天女散花》中, 作曲家先后对琵琶、笛子、古筝和箫的银音色和演奏技巧进行了模仿, 如: 引子部分琵琶轮指模仿远处的钟鼓声; 第一段, 用颤音模仿笛子的吹奏, 音色柔和而又抒情; 85—87 小节使用连续的四十六节奏音符的反复来模拟琵琶音色, 有大珠小珠落玉盘之感; 108—112 小节采用手掌在黑键上的来回撮奏制造古筝“扫弦”的效果(见谱例 18)。

谱例 18. 《天女散花》



《京剧脸谱》、《六子戏弥陀》、《阿福》三首乐曲中也同样渗透了具有民族因素的音乐语言。如:《阿福》中模仿了民间乐器“笙”的音调。八分颤音音符后接两个十六分音符的顿音, 给听众以轻盈跳跃之感。(见谱例 19)

谱例 19. 《阿福》



三、曲式结构的多样性

李遇秋善于抓住各种曲式结构自身的特征, 精心选择不同的曲式结构来创作不同的音乐作品。“在他的奏鸣曲中, 既不墨守成规, 不为奏鸣曲的形式所束缚, 又不忽略其体系格式上的特殊规律; 既符合

音乐语言的准确性,又兼顾了音乐发展的逻辑性和艺术上的统一和变化原则。”^①《惠山泥人印象》是一部由四个小乐曲组成的组曲,四个独立的乐曲根据所表达的音乐内容、风格情趣的不同而采用了不同的曲式结构。

《天女散花》采用的是连缀体曲式结构,与乐曲的内容表达相统一,全曲是按照“夜色——闻其声——观其形——舞姿——花雨——景色——远去——尾声”的思路而作,连缀体曲式结构具有这种叙事抒情性的特征。A、B、C、D 四个乐段,每段诉说不同的故事情节,将仙女们从“降临人间——人间嬉戏——天女散花——悄然隐去”的故事情节展现的淋漓尽致。

《京剧脸谱》使用了多段并置型曲式结构。形式是为内容服务的,曲式结构也不例外。《京剧脸谱》中塑造了性格迥异的京剧人物形象,主要分为两大类——男性性格的人物和女性性格的人物。这两种性格对比鲜明,前者豪迈、大气、阳刚,后者温柔、秀美、多情;在段落与段落之间,多次运用了连接部,为前一京剧角色的退场和新一剧情任务的粉墨登场作好补充和铺垫。

《阿福》篇幅短小,内容单纯,因此采用的是简单的三段体曲式,A 段速度偏慢,音乐性格朴实,表现的是阿福憨厚老实的一面;B 段的音型以富有弹性的顿音为主,速度较 A 段快,音乐性格明亮、欢快,表现的是阿福调皮可爱的一面。

《六子戏弥陀》与《阿福》有相似之处,表达的也是慈祥憨实的人物形象,因此,音乐语言有着类似的淳朴和亲切感。但《六子戏弥陀》表现的不只是憨厚的弥陀,还有可爱的六个孩童。所以,此曲采用了循环体结构——A-B-A-B'-A。

这种循环的曲式结构生动的展现了天真可爱的孩子围绕慈祥憨厚的弥陀嬉戏的场面。

^①朱文琪,《李遇秋手风琴奏鸣曲研究》,中国知网

四、人物形象把握的准确性

李遇秋善于用简炼、朴素的语言来塑造色彩缤纷的音乐情境及多种多样的音乐人物形象,人物形象把握的准确性是他手风琴音乐创作的又一重大特征,《惠山泥人印象》组曲将这一艺术特征表现的淋漓尽致。如:《京剧脸谱》中京剧神韵的把握、《天女散花》中仙女飘逸神秘意境的塑造、《六子戏弥陀》与《阿福》中弥陀的憨厚慈祥、孩童的顽皮可爱以及阿福憨态可掬的形象都得到了恰如其分的表现。

《京剧脸谱》中紧紧抓住了两种京剧行当的性格——男性的阳刚和女性的阴柔。作曲家无论在主题旋律旋法、节奏、主题声部的安排、调性的安排都是精心设计的。为了让这两种风格迥异的人物形象得以完美体现,乐曲采用了打击乐的音响效果来象征男性的坚定、宏伟气魄,用低声部的主旋律衬托男性的低沉和浑厚;同时使用了京剧曲牌“夜深沉”的主题加以变奏展现女性的温柔多情,高亢清亮的高声部主旋律来衬托女性的靓丽和清扬。

《天女散花》一曲中,为了表现中国老百姓心目中圣洁、神秘的仙女形象,李遇秋创造性借鉴了我国民族乐器笛子、琵琶、古筝、箫的音色和演奏技法,使乐曲具有浓烈的江南风韵,使欣赏者顿感江南小岸杨柳飘飘、微风轻拂、仙女欲至的美妙境界。作曲家在第一段旋律建立在和谐的五声调式上,中国传统五声民族调式由于缺少小二度和三整音的尖锐紧张音响而具有纯净、清爽的音乐意境,因此特别适合表现民间风味浓烈的乐曲,作曲家在五声调式的基础上加入了偏音“4和7”,并创造性的使用了偏音加花的手法,增添乐曲的神秘缥缈色彩,使其具有浓厚的中国古韵。

《六子戏弥陀》里,主旋律当中主要使用了1、5、6三个音,将其巧妙进行组合就把弥陀慈祥、憨实的形象塑造地栩栩如生;他抓住了孩子调皮可爱的形象特征,精心采用了音符连续级进上行并下行跳进四度缓冲的旋律动机来体现六个孩子的顽皮和童趣,并采用十六分

音符和顿音来增强跳跃感。《阿福》当中,李遇秋同样选用了简单而又朴实的旋律来塑造出人们心目中胖乎乎、憨态可掬的人物形象。

第二节 美学思想

“中国传统音乐理论建立在先秦哲学的辩证思想基础上,并在长期音乐实践中形成了较为开放的‘声可无定高’、‘拍可无定值’、‘死谱活奏’、‘死音活唱’表述系统,而西方乐理则以文艺复兴后一度风靡的‘行而上学’为本,在音乐实践的基础上形成了较为封闭的‘音有定高’、‘拍有定值’‘按谱唱奏’的表述系统。”^①因此,李遇秋特别注意中西方的文化艺术差异,经过几十年的探索,形成了一套独特的有着深厚艺术底蕴的美学思想,主要表现在:

一、道家思想的体现——“神韵意境”、“天人合一”

中国的音乐文化以厚重的中国传统民族文化为依托,遵循儒道两家自然虚静的审美观,道家思想更是主张仁爱、天地人和、万事万物合二为一。从李遇秋《惠山泥人印象》组曲中不难看出,作品里流露了道家“神韵意境”、“天人合一”的审美观。“所谓神韵意境,就是指音乐中所蕴涵的情感意向,不可言传谓之‘神’,有余味谓之‘韵’,意像中的境界谓之意境。都是在讲音乐的内在情意,它不像西方音乐那样张扬显露,而是言简意长、韵味深邃隽永,欲辩确难言,常有余音绕梁之妙。”^②

《天女散花》中,作曲家牢牢抓住仙女的神秘、飘逸的韵味,多次采用琵琶、笛子的演奏效果制造古朴、衣袂飘飘的仙境。仙女是我国民间几千年来虚构的圣洁、仁爱、美丽圣女形象,《六子戏弥陀》塑造了一群调皮可爱的孩子围绕弥陀嬉戏的情形,这正是民间所向往的儿女绕膝、天伦之乐的场景。《阿福》中体现的是憨态可掬的胖娃娃形象,象征着吉祥、幸福和安康。从作曲家采用的主题和塑造的一

^①杜亚雄,《中国传统乐理教程》,上海音乐出版社,2004年,第220页

^②蒲亨强,《中国音乐的新视野》,南京师范大学出版社,2002年版,第211页

个个鲜明的人物形象，可以清晰的看出他的仁爱观、和谐观以及天人合一的道家美学思想。

二、创作载体的类拟化

作为李遇秋的音乐创作最主要的载体，手风琴已经成为他生命的一部分。经过正规的专业学习和多年的艺术实践，李遇秋的手风琴演奏和创作技术已经达到了炉火纯青的境界。在创作过程中，手风琴得到了类拟化，与作曲家的思维融为一体。为了音乐内容、音乐情绪、音乐意境表现的需要，他多次运用了手风琴的特殊演奏技巧：如《天女散花》中的刮奏、《京剧脸谱》中的抖风箱等；另外，他还能随心所欲的用手风琴模拟民族乐器琵琶、古筝、笛子等的音色，将手风琴自身的音色类化为作曲家内心深处的声音。

结 语

手风琴自20世纪20年代传入中国以来,我国不少作曲家、演奏家为手风琴艺术在中国的学术化、系统化、民族化进行努力探索,作出了不少的贡献。如:李遇秋、张自强、杨屹、杨文涛等,其中李遇秋的贡献最为突出。自1962年《草原轻骑》拉开了李遇秋手风琴音乐创作的序幕,便一发不可收拾,直到今天,他老人家还在默默的为中国手风琴事业作着贡献。正是因为有了像李遇秋这样为艺术无私奉献的作曲家和演奏家,手风琴才能在中国站的稳、站的直,才能得以蓬勃发展。

这件令世人痴迷的乐器,曾经伴随了无数人的音乐梦,引领着徐沛东、汤沐海和李云迪走进了艺术大门。但是,我们不能不看到、不得不重视目前手风琴所面临的尴尬、存在的一些问题。如:创作力量的相对薄弱、理论研究欠缺、专业院校和师范院校手风琴专业招生质量、招生率明显下降,手风琴专业院校毕业生难以对口就业,舞台演出中鲜见手风琴节目,业余学琴人数大幅下滑。与此形成反差的是,中国手风琴尖端选手在国际手风琴大赛中频传捷报,已跻身世界一流手风琴家行列。如此,手风琴教育事业钻进了象牙塔的怪圈——一边是塔尖高耸入云,一边是塔基水土流失,这就是手风琴教学面临的现实困境。我们呼吁更多的作曲家、手风琴演奏家、音乐爱好者携手努力,为推动我国手风琴事业的发展作出贡献!

参考文献

一、著作类:

- [1] 杨儒怀.《音乐分析论文集》.中国文联出版社,2004年4月
- [2] 桑桐.《和声的理论与应用》.上海音乐出版社,1982年6月
- [3] 王安国.《现代和声与中国作品研究》.西南师范大学出版社,2004年1月
- [4] 吴祖强.《曲式与作品分析》.人民音乐出版社,1962年11月
- [5] 《手风琴考级作品名家指导》.文艺艺术出版社,1998年
- [6] 张前、王次诏.《音乐美学基础》.人民音乐出版社,1992年
- [7] Knight D. R., Physics for Scientists and Engineers [M]. Boston: Pearson Addison-Wesley: 2003.
- [8] 杨瑞庆.《中国风格旋律写作》.人民音乐出版社,1992年
- [9] 陈一鸣、史汝霞.《全国手风琴教学论文集》.青岛海洋大学出版社,2001年
- [10] 管建华.《中国音乐审美的文化视野》.中国文联,1995年
- [11] 王安国.《王安国教复调》.湖南文艺出版社,2002年
- [12] 袁静芳.《中国传统音乐概论》.上海音乐出版社,2001年
- [13] 于苏贤.《复调音乐教程》.上海音乐出版社,2001年

二、论文类

- [1] 高洁,《李遇秋与中国手风琴音乐创作》,人民音乐出版社,1999年第6期
- [2] 朱春玲,《论李遇秋的手风琴音乐创作》,中国知网
- [3] 朱文琪,《李遇秋手风琴奏鸣曲研究》,中国知网
- [4] 丁旭东,《手风琴音乐创作研究》,中国知网
- [5] 李遇秋,《历史的召唤——关于中国手风琴学派的构想》,新疆师范大学学报,1994年
- [6] 李遇秋,《谈〈广陵传奇〉的创作体会》[J],手风琴园地,1988(1):23-24.
- [7] 张琴.《论手风琴艺术的民族化》.人民音乐,1998年第二期
- [8] 申波.《中国手风琴作品的创作探源与审美》.云南艺术学院学报,2000年第三期

[9] 曼曼.《关于手风琴音乐》.音乐世界,上海新兴音乐社,1939年2月

三、乐谱类

[1] 李遇秋主编.《天女散花》.全国手风琴演奏考级作品集,(第一套)

[2] 李遇秋主编.《京剧脸谱》.全国手风琴演奏考级作品集(第一套)

[3] 李遇秋主编.《阿福》.全国手风琴演奏考级作品集(第三套)

[4] 李遇秋主编.《六子戏弥陀》.全国手风琴演奏考级作品集(第三套)

致谢

光阴似箭，岁月如梭，二十二年的读书生涯就要告一段落了。从1997年开始的五年师范学习到2002年开始的湖南师大音乐学院的七年本硕连读，我已接受了十二年的师范教育。因此，我立志在离开神圣的校园之后，定为中国的教育事业奋斗终身！

三年的研究生生活，是我难忘的一段学习和生活经历。

感谢我的作曲恩师何建军教授，他的人格魅力和严谨的治学态度让我受益匪浅。身在美国的他经常不厌其烦的通过网络对我进行学术上和生活上的教导和帮助，尤其是在毕业论文的指导方面，他三翻五次的通过网络打印、修改再扫描等手段从遥远的美国给学生传来恩师的教导。

感谢我的手风琴老师夏雄军教授，他是我本科时的恩师，同时在我研究生毕业论文资料收集和写作过程中给予我无私的帮助；感谢我的亲人默默给我的支持和宽慰；感谢所有关心、理解我的朋友！

本人能力有限，论文中肯定有许多不足之处，恳请各位专家帮忙指正！

谢艳霞

2009年5月20日