

河北师范大学

硕士学位论文

论手风琴组曲《惠山泥人印象》的“释”与“奏”

姓名：王甜

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：李建林

20090901

摘要

李遇秋在我国现代手风琴音乐界享有很高的名誉，是我国现代音乐家中具有举足轻重很具影响力的作曲家之一，也是唯一一位热心于手风琴创作并在手风琴这一领域取得丰硕成果的作曲家之一。他的创作与成就将会在手风琴音乐史上留下灿烂的一笔，他一生创作了大量的优秀的手风琴作品，本文将详细介绍他的手风琴组曲《惠山泥人印象》。这是一首具有浓郁的民族风味的组曲，李遇秋先生运用成熟的现代作曲技法结合自己在创作上的结晶与经验，突出我国的民族特点把自己在生活中的所见所闻，生动的描绘出来，形成四幅幽默的戏剧场景图。曲子新颖的作曲技法与浓郁的民族气息，加上演出效果的幽默与好听，深受广大手风琴爱好者与演奏家的青睐，被好多优秀的手风琴大师作为上台演出的曲目之一，李遇秋先生的这部组曲在我国乃至世界手风琴界有着广泛影响，是手风琴音乐中代表民族风格的典范作品之一。

组曲《惠山泥人印象》是作曲家李遇秋创作的大量优秀作品中最为成功的一部。本组曲创作于1984年，改革开放初期，当时的音乐文化呈现百家争鸣，百花齐放的局面，本部作品是作者1984年参观无锡惠山泥人厂后有感而发创作的，全曲由四首独奏曲组成：分别是一、《六子戏弥陀》、二、《天女散花》、三、《阿福》、四、《京剧脸谱》。其中第二首《天女散花》与第四首《京剧脸谱》较为另外两首流传的广泛。1987年张国平演奏的《天女散花》在德国克林根塔尔举行的国际手风琴比赛获得了强烈反响，赢得广大群众的喜爱，后来在德国这首组曲被正式出版。《惠山泥人印象》是四首标题性小曲组成，每一首独奏曲都有一个生动的名字，让人在欣赏音乐作品之前就能想象到所要描绘的事物，使人产生无限遐想。第一篇《六子戏弥陀》可想象出六个小孩子围在大肚子弥陀佛身边嬉闹的场景。第二篇《天女散花》描绘出一幅翩翩天女云中舞，播撒鲜花向人间的脱俗画面。第三篇《阿福》似乎让人看到了一个笑容可掬、墩憨厚实的胖娃娃。最后一篇《京剧脸谱》使人联想到戏台上画着脸谱的戏剧形象。

该作品是在中国作曲家刚刚开始接触现代创作技法时期创作的，本曲的创作手法、和声特点与调性布局是在当时的创作技法背景下取其精华去其糟粕，作曲家打破了当时一贯的在创作中运用功能和声体系三度叠置的结构原则，大胆

的改变大众的技法加入自己的新颖的创作技巧。运用二五的叠置和弦，在和声上突出了色彩功能，在音乐上突出了民族特色，李遇秋先生运用西方的现代作曲技法融于我国的民族调式音乐风格中，使作品既带着现代气息又体现浓郁的民族风格，这部作品无论从调性的布局还是和弦的使用上、都有很大的创新，既突出我国民族音乐的特点，又与当时的时代精神相吻合，这在我国手风琴音乐极具落后的状况具有划时代的意义。

关键字：《惠山泥人印象》 李遇秋 手风琴演奏 民族特色

Abstract

Li case of the fall of the modern accordion music industry in our country enjoy a high reputation in China's modern musicians have an important influence is one of the composer, is "the only modern Chinese composers active in accordion and creative achievements of the composer" . Creation and success of his accordion music will be a splendid history, his life created a lot of good accordion works, this article will detail his accordion Suite "Huishan clay figurine impression" this is with a strong Suite-style nationalism, Mr. Li Yuqiu use of sophisticated techniques combined with modern composer in the creation of the crystal and experience, highlighting the characteristics of our nation to its own observations in life, a vivid description of them, the formation of four humorous scenes drama Fig. New music composition techniques and the strong national spirit, together with the performances of humor and good results, well received by the accordion player of favor with fans and was a lot of good accordion master performed repertoire as one of taking office, Mr. Li Yuqiu this Department of Suite in China and the world community has a broad impact on accordion, accordion music is representative of the national style, one of the model works.

Suite "Huishan clay figurine impression" is the event of the fall of composer Lee created a large number of excellent works in one of the most successful. Creation of the Suite in 1984, reform and opening up, the music culture at that time a hundred schools of thought contend, the flourishing of the situation, this work is the author visited in 1984 after the factory in Wuxi clay figurine Huishan feeling creative, full song from the four components Solo : namely, a "carry on the back of six sub-drama indemnity," the second, " The day female falls to pieces " three, "Fu", the four "types of facial makeup of Beijing Opera." The second of which the first " The day female falls to pieces " the first and the fourth "Beijing opera mask," the other two are more widely spread. ZHANG Guo-ping in Germany in 1987 Klingenthal international accordion playing game " The day female falls to pieces " has aroused a strong

reaction among the majority of the audience, then this first Suite was officially published in Germany. "Huishan clay figurine impression" is the title of Xiaoqu four components, each of the first solo song has a lively name, people in their appreciation of musical works will be able to imagine before to describe things, to create unlimited reverie. The first "six sub Mituo show" can imagine a pregnant six children around the Buddha Amitabha Kidding around scenes around. The second "The day female falls to pieces" painted a woman dancing days dancing clouds, flowers planted to screen the world's refined. The third "Fu" people seem to see a smiling, the pier is a simple and honest baby fat. Finally, a "mask opera" reminiscent of the painted face of the stage image of the drama.

The work is just beginning in China, access to modern composers writing techniques during the creation, the creation of this song means, harmony and tonal characteristics of the layout is in the context of creative techniques to select the essence of its Zibo, composer at the time to break the consistent feature in the creative use of sound system overlay structure of three principles, bold techniques to change the public to join their new creative skills. 25 chords to use the overlay, in the highlight color and sound function, in the music highlights the national characteristics, the use of Mr. Li Yuqiu composer of modern Western techniques into our country's national musical style in the mode so that it also works with also reflect the strong modern national style, this works in terms of transfer of the layout or the use of chords, there are a lot of innovation, not only to highlight the characteristics of our national music, but also the spirit of the times and then matched, and this accordion music in our country in a very backward state of the epoch-making significance.

Keyword: "Huishan clay figurine impression," he met ethnic characteristics autumn concert accordion

学位论文原创性声明

本人所提交的学位论文《论手风琴组曲〈惠山泥人印象〉的“释”与“奏”》，是在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者（签名）：王甜
2009年12月15日

指导教师确认（签名）：李建平
2009年12月15日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权河北师范大学可以将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、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在_____年解密后适用本授权书）

论文作者（签名）：王甜
2009年12月15日

指导教师（签名）：李建平
2009年12月15日

引言

手风琴产生于欧洲，属于西洋活簧类乐器。探究其制作原理却是借鉴中国传统乐器笙的竹簧发音原理而形成的。

1777 年，意大利传教士阿莫依特神父将中国传统乐器“笙”带入了欧洲，继而在欧洲便出现了一些手风琴的前身乐器，但是大多数都被淘汰了。在 1821 年，德国人德里克·布期曼制作了一种用口吹的奥拉琴，之后，在 1822 年德里克·布期曼又在琴上增加了可以用左手控制的风箱及键钮，这可谓真正用手拉的风琴。到了 1829 年，奥地利人戏里勒斯·德米安在前人创造的基础上，又吸收了笙簧这两件乐器的特点，成功地改造了世界上这一台被命名为“Accordion”键钮的手风琴，它是手摇风箱结构。而 Accordion 这个名字现在仍为世界各地使用。

回望历史，自手风琴的创制至今，无论是从工艺上还是演奏技巧上都有跨越式的、变革性的发展。在制造工艺上，当今西德荷莱琴厂生产的 185 贝司的高级手风琴，已经成为被国际手风琴手神往的稀世珍品。而从演奏形式上来看，手风琴可以独奏、可以伴奏、还可以合奏、重奏、协奏等，它能单独的完成古典各派伟大音乐家所创作的大型音乐作品。

手风琴自出世以来在世界的流传范围很广，由于他的价格适中携带方便，因此受到广大专业人士与人民群众的广泛喜爱，所以现在手风琴这件乐器已经成为音乐界极为重视的音乐表现乐器之一。尤其在俄罗斯的民族音乐中更是离不开手风琴。在我国随着手风琴艺术的不断发展，许多作曲家都想要尝试在中国民族调式基础上进行民族和声，准备走出一条具有中国特色的手风琴艺术道路。例如在本篇论文中所要分析的《惠山泥人印象》作品中的《天女散花》，不仅吸收了江南丝竹和地方戏曲的音调，并且巧妙地移入琵琶、笛子等中国民族乐器的演奏技法，生动形象地描绘出天女翩翩云中舞的画面。

本文以李遇秋先生的《惠山泥人印象》为例，从分析我国手风琴音乐的民族特点与李遇秋先生的创作手法，深入的对《惠山泥人印象》的四首小曲逐一进行透彻分解，通过对每首小曲和声，调式，结构，演奏等各方面的分析，使我们在理解和演奏此作品时更加头脑清晰，可以有理有据把作者的意图深入的阐释给大家，通过分析此曲也可以总结出同时代手风琴音乐在创作和演奏上的特点，从而

更好的诠释作品，以推动我国手风琴音乐的发展。

第一章 手风琴音乐的发展与演奏

一、手风琴音乐的发展

1、手风琴音乐在世界上的发展：

手风琴这件乐器的雏形形成于十七世纪七十年代，是由一位意大利传教士阿莫依特神父根据中国乐器“笙”发明出来的，经过多次的改造，推陈出新。现在在世界上流传的也就是最后一次改造后的手风琴被叫做“Accordion”，十八世纪三十年代由奥地利人西里勒斯·德米安最终改造而命名的。手风琴由开始的雏形发展成现在这样完美精致的乐器，经历了大约一百多年，这种速度是很惊人的，在乐器发展史上也是罕见的。至于手风琴的种类和规格有很多，从形态结构上来分，可以分为以下四类，即键钮式手风琴、键盘式手风琴、全音阶手风琴和半音阶手风琴。但是，往往任何事或人都是要不断的经历被肯定与屡次被否的过程的，手风琴也不例外，说到手风琴这件乐器，人人都会想到俄罗斯的手风琴民族音乐，因为俄罗斯人对这件乐器甚是喜爱，所以总有一部分先进的音乐志士觉得它不够完善，因此上个世纪中叶，他们试图使这件乐器更加完善符合自己的想象，便在手风琴界掀起了一场改良手风琴之风。这时，在世界各地，出现了各种各样的手风琴，无论从外表上还是从使用上五花八门，什么都有，根据地区命名的有：意大利手风琴，德国式手风琴，根据功能命名的有：多调式手风琴，单调式手风琴，根据外形和演奏来说的有：双排式手风琴，单排式手风琴等等。不过他们的这种狂热表达方式也正是他们对这件乐器喜爱的表现，因为喜爱就会发展的快，因此，至今为止论起手风琴肯定离不开俄罗斯，就像中国的国粹京剧一样，他已经是一种国家音乐的象征。

手风琴是全世界范围内最为广泛普及的乐器之一，仅次于钢琴。在当代，以作为一种专业“武器”在各个国家的乐坛上使用，而且由于他的携带方便，价格相对与一些其他乐器来说更易被大众所接受，因此，手风琴不论是在专业领域还是在大众业余文化生活中都占据了重要的位置。当然一种文化的发展与当地的教育是离不开的，因此各国各地相继建立起专业的手风琴学校，一九三一年，德国在特洛辛根市建立了第一所手风琴专业学校，紧接着一九三六年建立的“英国手风琴演奏者学院”，为英国音乐事业的发展

做出了重要贡献，因此至今英国仍被称为手风琴音乐创作最为繁荣、文献资料最为丰富的国家的原因之一。手风琴音乐的发展先后被世界各地专业部门重视起来。国际手风琴音乐协会建立，经常举办一些国际性的手风琴比赛。都为推动手风琴音乐的进步不断努力着。

2、手风琴音乐在中国的发展

因为手风琴这件乐器属于西洋乐器的一种，所以它和钢琴一样传入我国的时间很晚，加上后来者的不够重视所以手风琴音乐在我国一直发展的很慢，而且几乎是负增长现象，很令人担心与怜惜。手风琴是在1926年才传入中国的，当时只作为外国友人赠送的礼物加以收藏，通常只用于观赏或娱乐。还曾被当作商业宣传的工具，用其奏出动听的音乐来招揽顾客，或是当作礼品送给他人。由于当时没有专业的老师、专业教学体系及专门的音乐机构，其潜在的功能并没被挖掘出来。第二次世界大战爆发后，许多俄罗斯人背井离乡，四处卖艺以谋求生计，而作为俄罗斯民族乐器之一的手风琴及其演奏家、教师也随之涌入中国。局势的变化为中国第一代手风琴专业工作者提供了机遇，他们虚心学艺、刻苦练习，掌握了正确的学习方法，提高了自身的演奏技能，并且以实际行动和无私的奉献精神影响着下一代人。

直到新中国成立后手风琴音乐才正式在我国兴起，五十年代初期至七十年代初期，由于当时的社会背景所制，音乐已成为一种鼓舞士兵气势和激励老百姓振作的一种战斗武器，由于手风琴的携带相对来说比较方便，因此它就像战士们的枪炮炸药老百姓的米面一样从部队到地方、从工厂到学校、从城市到农村传开而来，得到了当时人民群众的喜爱，也因此使这件乐器在我国普及开来。为了使这种音乐继承和发展下去，各地师范院校和专业的音乐艺术院校都对此重视起来，他们都逐步开设手风琴必修课、选修课，在时代的推动和一些爱好者的努力到本世纪七十年代后期，我国的手风琴事业无论从教育上还是演奏艺术上都有了很大的发展和提高。手风琴专业演奏队伍和教学队伍不断壮大。一些优秀演奏家也到国外去学习和演出，请国外的一些专业人士来国交流开讲座。而且在一九八一年国家音协成立了中国音协北京手风琴专业组，随后一九八三年又召开了全国音乐艺术院校手风琴学术会议，一九八四年建立全国高等师范院校手风琴学会，一九八九年全国手风

琴学会成立，这标志着我国手风琴演奏事业进入了一个新时期、新阶段，总之，国内对手风琴音乐发展的重视与国内外手风琴学术交流的日益增多，使我国手风琴音乐的发展在当时达到了一个高峰时期，为手风琴艺术的繁荣和发展奠定了良好的基础。

然而，虽然我国的手风琴艺术一直都在不断的向前发展，但是与西方国家相比、与世界的先进水平相比，还算是一门年轻的艺术，不过靠着自身的努力、与拥有世界先进演奏水平的手风琴音乐大师们的交流，我国的手风琴艺术会有更迅速的发展。

二、手风琴音乐的演奏

1、手风琴的种类：

手风琴的种类：手风琴的种类从不同的角度不同的层面分为很多种，如从形状来看，可以分为四类，键盘式、键钮式、从结构上来看分为半音阶式、全音阶式。全音阶式手风琴的结构很简单，就像在口琴的基础上增加了风箱；演奏起来右手部分有十来个键钮供曲子的曲调，左手有两个和弦键钮担任曲子伴奏部分；在弹奏按钮时，风箱的作用很大，不同的拉动风箱会发出不同的声音；全音阶式手风琴的最大的一个缺点就是不能转调，如果有需要变调曲子只能换一架琴才能完成演奏。这样就给演奏者和演奏会上带来很多麻烦，而半音阶式手风琴在转调方面就相对来说方便多了；它从外观上来看左右手部分都增加了一些按钮，在风箱的推拉上也进行了更进一步的规划和优化，这样由于按钮的增加和风箱的优化音域加宽了，这样演奏起来会更加方便好听；以上两种手风琴有一个共同的缺点就是没有被带不好固定。而键钮式手风琴又称新半音阶手风琴或巴扬手风琴，它的进步就是装上了背带，这样就可以借助肩膀来帮助双手使双手可以更好的修饰演奏音乐；另外一点就是键钮式手风琴规定了推、拉风箱发音高度一致性，这样使演奏者在换风箱时获得了很大的自由；而且键钮式手风琴左手部分的键钮数量大大增加，这种排列是相当科学，因此至今仍被沿用。目前使用的键钮式手风琴包括了三、四、五排键钮。在我国主要使用五排样式的键钮手风琴。键钮式手风琴最大的优点在于十二平均律中的半音阶上下行。

键盘式手风琴 这种手风琴出现在上世纪的六十年代。这种手风琴左手部分结构与键钮式手风琴完全一样，不过右手部分的把原来的键钮改为现在的钢琴式

键盘。可能由于钢琴的原因，这次改进后的手风琴在欧洲民间乐器中得到了广泛的普及大众的喜爱。通过上述四种手风琴种类的变化，可以看出手风琴发展过程中经历的多次的改进更新，因此任何事物都是在不断的改进中成长起来的。当今流行最广泛的还是键盘式手风琴，键钮式手风琴主要是在苏联以及北欧一些国家中流行。

2、手风琴的演奏

手风琴在专业的考试中是一种独奏乐器，但它由于携带方便，音色优美，所以也经常被用来伴奏。在独奏中它的左手排键和右手按钮都可以用来演奏声部旋律，在伴奏时一般左手只拉和弦右手或者和弦或者旋律。因为它也是独奏乐器。所以它不仅能够演奏单声部的优美旋律，还可以演奏多声部的乐曲，更可以如钢琴一样双手演奏丰富的和声。手风琴发出的声音很宏大，有很多音色按钮，所以能发出很多不同的音色，音色变化丰富，左手靠拉风箱和弹动按钮发音，右手靠变换变音器和弹动排键发音。手指与风箱的巧妙的结合，能够演奏出各种不同风格的乐曲。它的演出形式除了独立演奏伴奏外，也可参加重奏、合奏等演出，他的特点是相对于钢琴的技巧来说易学易懂，加上它所占体积小，携带又方便，所以除了作为专业的演奏员用来演奏表演外，也经常被不同年龄的演奏者用来娱乐和丰富爱好，流传广泛深受不同阶层人的喜爱。

手风琴演奏毕竟是一门艺术，要想演奏好它也是很不容易的，没有几年的硬磨硬练也是不能把它驾驭的得心应手的，当然也不会发现它的优美之处的。它与钢琴一样，在演奏时需要两手衔接的很是密切。在演奏时双手同时参与练琴时，手指尖会不停的与键盘和键钮进行不同速度、不同时间的接触，这样便增加了神经末梢与大脑信息的传递机会，形成手指神经系统的惯性，久而久之，手指肌肉的控制能力也相应提高，左脑与右脑的信息处理能力也将会大大加强，手指更加灵活敏捷，反应能力更快，长期的坚持练习慢慢双手和身体的协调能力就会逐渐提高，演奏会更加得心应手。另外，这种锻炼还可以使我们在读谱并同时进行视奏时，注意力会相应提高，这样注意力提高了，记忆能力也随之增长。还有一点就是对耳朵的训练，当手指触键拉风箱琴就会发出声音，当琴发出声音时耳朵就会将听到的声音信号传递给大脑，大脑再对声音是否正确、音量是否合适、节奏是否准确，音符的长度是否符合乐谱的要求等等迅速做出判断，因此练习手风琴

同时也可以使得眼睛、大脑、手指以及上肢的肌肉同步反应能力逐渐变得快起来，大脑的思维能力、速度也随之加快。这样随着程度的加深，个人的演奏表现能力、思维想象力与事物表达能力都会相应的丰富活跃起来。这对演奏和学习其他的乐器都在无形中起到了很大的作用。

第二章 作曲家李遇秋及其作品创作

一、作曲家李遇秋简介

1、李遇秋生平概况：李遇秋，1929年9月8日出生于河北深泽县，现代作曲家，中国音协手风琴学会名誉会长。原籍贯北京市。曾在北京部队战友歌舞团担任艺术指导、副团长，国家一级作曲家。抗战爆发后，全民总动员在全国掀起了抗日热潮，这对李遇秋的童年接触了救亡文艺奠定了社会背景。1940年，他在冀中军区上中学时受过严格的锻炼，磨练出他坚强的意志力。李遇秋从小便对音乐产生了浓厚的兴趣，因此他在学习期间，除学习学校规定的文化知识外，还自己学会了作曲，创作出许多优秀的歌曲。当时的一些救亡歌曲和抗战歌曲他们的一些的旋律与内在气质，给李遇秋留下了深刻的印象，这对他一生的音乐创作产生了很大影响。1944年李遇秋被调到中共晋察冀分局当卫生员，1945年在晋察冀军区抗敌剧社做演员，其间掌握了手风琴的演奏方法，便成就了如今的中国手风琴大师。李遇秋于1946年12月入党。也是从那时起他背着一台手风琴“跟着解放军，跑遍了华北的山山水水，用那架手风琴为战士们表演节目，他可以独奏、伴奏、还参加部队里其他的乐器合奏、为小歌剧配乐等度过了艰难的三年解放战争。1949年放战争结束，原来的抗敌剧社改为了华北军区文工团，李遇秋仍然任文工团的手风琴演奏员。直到1950年，他进入上海音乐学院作曲系进行深造，他曾师从于钱仁康、丁善德、桑桐、邓尔敬等名师。经过一段时期的学习，很快他便获得了扎实的、正规作曲技术理论，为他以后长期从事专业音乐创作奠定了结实的基础。1957年毕业后，回原单位——战友歌舞团从事音乐创作，先为舞蹈作曲和为声乐编配伴奏，后与晨耕、唐诃、生茂等人集体创作了大型声乐套曲《长征组歌》，并承担全部乐队总谱的写作。他的音乐作品结构严谨、旋律流畅，于淳朴之中追求新意，在自然中求深情。李遇秋经过长期的笔耕不辍，创作出了大量的优秀的手风琴作品。不过他不仅涉及与手风琴这一领域，他的创作主要以手风琴、声乐为主，不过还创作了一定数量的钢琴曲、室内乐等作品。

2、他的主要作品有：

《长征组歌》（合作）；

大合唱《八一军旗高高飘扬》（1985年获奖）、《静静的山谷》；

小合唱《生活在祖国的怀抱里》；

独唱 独唱《一壶水》、《祖国处处有亲人》、《祖国的早晨》、《春光颂》;

男女声二重唱《各族人民心向党》;

手风琴作品在全国广为流传, 在国外也有出版和演出。主要作品有《天女散花》、《促织幻想曲》、《京剧脸谱》、等几十首, 以及大型作品《手风琴协奏曲》、《手风琴奏鸣曲》, 后者在 1997 年获“全国文艺评奖一等奖”, 并于 1998 年获“文华奖”。

3、主要出版物:

《歌曲作法十二讲》、《小音符的奥秘》、《李遇秋合唱作品选集》、《回文式合唱歌曲五首》、《李遇秋手风琴曲集》、《外国流行音乐手风琴琴曲 30 首》等。在德国出版的有手风琴专集《惠山泥人印象》。

二、李遇秋音乐创作中的特征

1、走具有中国民族特色的音乐创作道路

惠山泥人, 以其造型简练、色彩艳丽、形神兼备的独特风格而久负盛名, 是无锡三大著名特产之一, 其始于南北朝时期, 距今已有 1000 余年的历史。惠山泥人, 大致可分为以下几类: 手捏戏文、京剧脸谱、人物动物、实用玩具(带温度计或者卷笔刀之类)等。可见李遇秋以无锡惠山泥人为题所创作的《惠山泥人印象》手风琴组曲有着悠久的历史背景。采用民间泥人形象进行创作, 让人能深感到其作品中所富含的民族气息。如《惠山泥人印象》手风琴组曲中的《阿福》, 就取自惠山泥人中的大阿福形象, 大阿福是根据民间传说创作的, 传说他降服怪兽、给惠山百姓带来安详, 是一个被神化的民间中健壮孩子的可爱形象, 主要是取其镇邪, 降福之意。李遇秋把具有中国民族色彩的素材与自己的理解想象相结合, 就在短短几分钟的音乐中将大阿福憨笑可爱的形象刻画的栩栩如生。除了在取材上体现出浓郁的民族化, 在创作技巧上, 也模仿了中国传统乐器的演奏技法, 如《惠山泥人印象》中的第二篇《天女散花》, 就吸收了江南丝竹的特点, 如引子中就模仿了琵琶轮指的技法, 让人在欣赏西洋乐器演奏的同时体会到了中国民族化的味道。

2、标题特征鲜明

《惠山泥人印象》中的每一篇独奏曲都有一个生动的名字, 让人在欣赏音乐作品之前就能想象到所要描绘的事物, 使人产生无限遐想。第一篇《六子戏弥

陀》可想象出六个小孩子围在大肚子弥陀佛身边嬉闹的场景。第二篇《天女散花》描绘出一幅翩翩天女云中舞，播撒鲜花向人间的脱俗画面。第三篇《阿福》似乎让人看到了一个笑容可掬、墩憨厚实的胖娃娃。最后一篇《京剧脸谱》使人联想到戏台上画着脸谱的戏剧形象。

三、《惠山泥人印象》的概况

1、创作背景：

手风琴在我国的传播从八十年代开始又是一个高峰期，当时处于和平年代，人们安居乐业，音乐已成为一种专业的象征。一些作曲家也逐渐不满于只演奏外国作品和外国作品改编曲的手风琴音乐，渴望有自己本国的手风琴音乐，代表本国的特征。因此一些先进志士便掀起并呼吁要创作本国手风琴音乐的热潮。这样大量有中国民族风格的手风琴音乐作品便问世了。

此时作曲家李遇秋，顺应了时代的需要，适时地调整了创作方向，把创作的重点转向具有中国特色的“手风琴音乐创作”这个领域。此时在这一领域人们的思想还不够开放，研究的人还很少。而李遇秋先生敢独立站起来，敢与常规挑战，经过他的不懈努力和执着，后来便被称为中国手风琴专业创作道路上率先冲出来的一匹“黑马”。《惠山泥人印象》就是在这种社会环境和背景下创作的、是八十年代最具代表性的手风琴作品之一。该组曲是曲作者李遇秋先生在参观了惠山泥人厂后，带着美好回忆有感而作的一部经典之作，充分体现参观完惠山泥人这一民族民间艺术瑰宝之后的喜爱心情。¹它创作于1984年，作者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，为外来文化与民族文化相结合的个性化道路闯出了一条前进的道路，该作品一经问世便响誉国内外，至今仍广泛的流传在国际舞台和民间生活中。

2、创作特点：

组曲共由四首独奏曲组成，每一首乐曲都把惠山泥人的活灵活现充分展现在了听者眼前。《惠山泥人印象》采用了新型组曲形式，把中国传统的多段体的思维与西洋传统组曲相结合，使四个相对独立的结构在文字标题的框架下，成为一

¹ 朱文琪 《李遇秋手风琴奏鸣曲研究》 山东师范大学 硕士学位论文。

个完整的统一体。作曲家将富于民族特色的和声与西洋的曲式结构相结合，并融入了高超的演奏技巧，创作具有中国传统文化和民族精神的手风琴音乐一直是中国手风琴发展的动力及手风琴艺术工作者们梦寐以求的理想和追求。李遇秋就是这些杰出的手风琴艺术家的代表人物之一，他呕心沥血，做了大量有益的探索，音乐创作是乐器赖以生存、发展的基础。为使手风琴这件外来乐器能深深地扎根于中国大地，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”，必然是我国手风琴音乐创作的方向。李遇秋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有机结合，创作了大量极具民族风格的手风琴作品。

第三章 《惠山泥人印象》创作手法分析

一、和声特点分析

1、《六子戏弥陀》

呈示段：从第一、二小节的引子使用了分解属和弦的伴奏音型到呈示段开始的分解主和弦的伴奏音型，巩固了调性，可联想到6个调皮可爱的孩子在商量一致后决定去“戏弥陀”，这使乐曲进入到了主题。第3小节到第7小节是第一乐句，第8到第十小节属于终止式，低音的结束起到了欲扬先抑的作用，进而推动后面音乐的发展。第16、17小节以高音结束的终止式为下文紧密节奏型的旋律作了准备，有序地把不同音响效果完美结合起来，加强音乐的连贯性。第12小节处，变化音的使用造成一种不协和的和声效果并与较高的音高位置相结合，可使听者身临其境地感受到嬉戏的孩子们的活跃与调皮。在呈示段的第十一小节到第17小节，右手使用的是分解五声化主、属和弦相结合的伴奏织体，既体现出浓郁的民族特色，又巩固了调式调性。第3小节到第7小节强调主和弦与主题所想要表达的内容相对应，而分解和弦具有流动性质的特点，充实了音响效果并且与后面附加顿音效果的柱式和弦伴奏织体形成鲜明对比，增加音响效果的多样性。不难看出，第一小节到第17小节的伴奏织体是主、属结合的进行。第1、2小节引子使用属和弦是为引出主题部分的主和弦，与曲目相结合可想象到，孩子们决定去戏逗弥陀佛，随之引出了“戏弥陀”的主题。第8小节到第10小节左手属和弦的使用是为接终止式，这种收束感为后面高音区的旋律进行起铺垫作用，可更加突出后面音乐所要表达出6子戏逗弥陀佛时顽皮天性与嬉戏时的热闹场景。同样第14小节到第15小节使用的属和弦与第16、17小节使用的主和弦形成终止式为下一乐段的发展起到衬托作用。第27小节的第一拍，即呈示段的结尾结束在本调的III级大三和弦上，同样也是 $\sharp G$ 五声宫调式的主和弦，展开段就由此开始。

展开段：右手紧密节奏型与左手柱式和弦的结合到右手柱式和弦与左手持续低音相结合，生动表现出孩子们围绕着弥陀佛嬉戏、追逐跑跳的欢快景象。第35小节到第41小节，右手刮奏将音乐推向最高音，之后左、右手使用柱式和弦使和声效果丰富、充实，描绘出孩子们与弥陀佛嬉戏的开心画面。第36小节最

后一拍先现后方即将出现的 G 宫调式的和弦，为音乐的发展作了铺垫。第 39 小节，E 宫五声调式和弦提前出现顺利地再现段作了属准备。

再现段：第 56 小节到 59 小节顿音、重音化的柱式和弦与渐强的演奏相结合，起到欲静先动的作用，从而引出最后的结尾，而中西结合的变格进行，更为音乐增添了色彩性。

2、《天女散花》

引子第一小节的和弦是由琵琶的空弦音组成的一个琵琶特有和弦，这个琵琶和弦外端是纯八度，里面用的是四度和五度和弦的叠置，其中含有一个大二度音程，用此和弦模仿琵琶的效果，有空荡之感，从乐曲一开始就有琵琶的味道，可使人感到浓郁的民族气息。第 6 小节到第 10 小节，旋律上移，而左手和弦却没有随之移动，这样音区拉宽从和声效果上造成一种浑厚感，引出主题。

第一乐段：第 26 小节到第 30 小节是呈模进关系进行，八度的叠置充实了和声效果，使其音色饱满，不单一，整体以主属关系进行为主，多用协和和弦，让人感到安然舒适，沉静悠长，左手柱式和弦节奏的复杂性与分解和弦的相结合在较慢的演奏下，极具流动抒情特点，形象的表现仙女缓缓而来。

第二乐段：左手带前缀的旋律性重拍低音与 16 分的柱式和弦结合所形成的均分伴奏音型，与颗粒感强的顿音演奏法相结合，犹如仙女的水袖徐徐飘扬且具有流动美的景象。

第三乐段：第 58 小节到第 60 小节使用的模进手法让旋律流动性极强，引出模仿笛子演奏的部分，由低音区的单音重音和中低音区的柱式和弦的均分伴奏音型，由较快速度的演奏就使旋律满是喜悦欢快之情，凸显仙女轻盈体态的美感，第 82 小节到第 84 小节，右手以上四度关系进行模进，左手却以二度关系进行模进，就像左手在用另一个调给右手部分伴奏，和声效果很是特别新颖，两手间的区别也加强了对音乐的描述性。

第四乐段：第 90 小节到第 98 小节琵琶和弦的出现与连续三组转调模进的进行犹如娟娟流水悠长致远。第 123 小节到第 124 小节，左手柱式和弦下四度的进行为音乐增添了动力，有一定的色彩感，第 128 小节到第 133 小节，右手柱式的琵琶和弦与较强且渐快的演奏，增强了音乐的推动感。

尾声：旋律与伴奏织体的简洁化到最后爬音上行结束到开头调式（E 五声羽

调式)的主和弦。乐曲虽完但仍留有余音,仿佛天边残留淡淡卷云,制造出的梦幻神秘之色彩。

3、《阿福》

呈示段:主要以 $\flat B$ 五声宫调式的主和弦与同宫系统的F五声徵调式的主和弦相结合,第4小节处右手是F五声徵调式,左手是 $\flat B$ 五声宫调,作曲家有意识的使用多调性创作手法,造成左、右手多调性的重叠,导致和声效果出乎意料,从音响效果上就已造就了半终止,调式调性的不稳定,描绘出阿福摇摆不定的形态。第8小节处,左右手都统一在F五声徵调式上,和声效果变得协和、稳定并终止了本段。第14小节,右手F五声徵调式与左手 $\flat B$ 五声宫调式的结合,再次造成不协和的和声效果,使具有终止感的右手旋律与左手不协和的和声伴奏影响下失去了终止本部分的能力,从而使第15小节左右手的调性统一,成为本部的终止。在伴奏织体上,多用四、五度叠置的和弦,是为模仿中国民族乐器“笙”的效果,“笙”的音色尖且亮,能够得心应手、生动形象地表现出孩童笑声音色的响亮,而左手旋律进行与右手和声式旋律形成对位,使音乐变得更具流动性。

展开段:右手顿音化的十六分音符柱式和弦的使用,使和声效果饱满、活跃、颗粒感极强,生动的表现出阿福笑声的欢快与手脚摆动的可爱形态,左手以富有旋律化的十六分音符节奏型为主的五声化旋律,具有流动性,这样在描述阿福笑声颗粒感与手舞足蹈的幅度同时突出阿福的活泼、天真。

连接段:刻意强调F五声徵调式的主和弦F、A、C,为再现段左手的 $\flat B$ 宫(右手是F徵)五声调式做好了属准备,而连接段中左右手音区的相互靠拢,在节奏逐渐放慢、力度逐渐减弱的演奏下,使和声效果不如前段丰富且稍显安静,作曲家造成的这种动中有静,同时静后生动的效果,牵引了听者内心情感,全曲有起有伏的进行,不会因为单一的效果而使得整体失去色彩。第33小节F徵调式的主和弦为左手的 $\flat B$ 五声宫调式做好属准备。

再现段:同样左右手调式调性的不一致所产生出特殊的和声效果,使新鲜感又加强,织体上多用四度、五度叠置和弦,模仿“笙”的效果,描绘出阿福的丰富表情与欢乐的笑声,第49小节到51小节,通过两小节 $\flat B$ 宫的巩固,从而由F

徵转入 $\flat B$ 宫,最后结束在 $\flat B$ 宫调式,相同主题材料补充的来自结束在 $\flat B$ 五声宫调式上,和声上有终止感。

4.《京剧脸谱》

(1) 五声性和声在此曲中被作曲家用的淋漓尽致,如引子部分的右手部分多次出现附加二度的和弦等

(2) 复功能的和弦,如引子部分中多次出现双手调式不一致的各调的主和弦对置的现象;第98小节左手减三和弦和右手减七和弦不协和的碰撞,极其富有神秘色彩,形象的表现出京剧中的经典形象。

(3) 西方和声体系的使用。引子部分(第15小节)的离调,连接段中(第92小节)的严格转调模进

(4) 进行曲般的织体将音乐形象一幕一幕的连接起来

二、调式调性分析

1、《六子戏弥陀》

呈示段:从第1小节到第6小节的前3拍是E五声宫调式,在第6小节最后一拍上出现了具有雅乐特点的三全音,标志调式调性由E五声宫调式E羽雅乐七声调式上。调式调性的转换为音乐添色加彩,使听觉效果不单一、不平淡。第21小节出现的和弦C、E、G是 $\sharp C$ 五声羽调式的主和弦,说明此时的调式调性转到了 $\sharp C$ 五声羽调式上,在第23小节处,调式调性转为 $\sharp F$ 五声商调式,第25小节调式调性是B五声徵调式,直到重复演奏时才又回到E五声宫调上。此处调式调性多变,但都控制在同宫系统调式内进行变化,丰富了全曲的调式调性但又不会造成脱节,给听者以新鲜多彩的听觉享受。在第27小节,也是呈示段的结尾处,结束在本调式(E五声宫调式)的大三和弦上,同样也是 $\sharp G$ 五声宫调式的主和弦,进而推出展开段。

展开段:第28小节为 $\sharp G$ 五声宫调式,到29小节变成加变宫的 $\sharp G$ 六声宫调式,到30小节调式调性转到 $\sharp G$ 五声羽调式上,第33小节又转到A五声羽调式,半音阶上行时调式调性处在E五声羽调式上,下行转到E五声宫调式上。调式调性变换频繁且不是同宫系统中的调式转变,听觉上的变化也很明显,与展开部所要

表现六子与弥陀佛嬉戏时的欢快画面,将全曲推向高潮。

再现段:与呈示乐段首尾呼应,由E五声宫调式转到E羽七声雅乐调式上,与之前频繁出现的转调相比,此时调式调性变得缓和、稳定,但由于结尾变格进行也不失色彩与华丽。

2、《天女散花》

引子:引子的调式调性是由G宫的羽五声调式调性转到D宫的B羽五声调式,两种调式调性属于近关系调的转调,整体效果平稳,与乐曲所要表达之意相符。

第一乐段:是E羽五声调式,但在第20小节低音部出现的F是E羽五声调式的变宫,由此推测在19小节处调式调性由E羽五声调式转到了B羽五声调式,在21小节处又转回到E羽五声调式。第27小节处,高声部出现的F在E羽五声调式中是偏音,可能是辅助音也有转到B羽五声调式的可能性,但是低音部的几个音是B羽五声调式A, C, D, 强调的是下属功能,而到目前整体音乐是主属的进行,所以如此处转调会与乐曲整体不符,由此推出,这里仍是E羽五声调式,而高音部的F就归纳为经过音。

第二乐段:由G宫五声调式转到加变徵的E羽雅乐调式(第36小节),第38小节处,出现了E羽调式中的偏音,所以此调转到了B羽五声调式,此乐段从第34小节到41小节可分为一个小乐段,符合“起承转合”,按两小节为一乐段来看,到38小节由E羽五声调式转到B羽五声调式也符合起承转合中的“转”,而到第4小节又回到E羽五声调式也符合起承转合中的“合”,而通观第二乐段,在第42小节,由乐段开头的G宫五声调式转到了E羽五声调式,与全段开头的起承转合的转一致,而小节位置也相符,到第44小节F的出现,说明这里是加变宫的E六声羽调式。

第三乐段:第53小节到第115小节,本段的调式调性为G五声宫调式。随着第73小节到第75小节的模进,引出后方的转调,在第76小节处调式调性转到了B五声羽调式上,从第77小节开始作曲家运用了多调性的创作手法,造成左右手调式调性不一致,特殊的音响效果给听者带来新的视听。第82小节到84小节右手进行的是D五声宫调式——G五声宫调式——C五声宫调式的模进,而左手即在G宫调性范围内进行上2度的模进,左右手模进幅度的不一致,既保证旋律统一在G宫这个稳定的调中,又多次的迸发出右手三个不同调性,与左手G

宫和弦碰撞的华丽色彩，再与渐强的演奏相结合，使冲击感更强烈，第 85 小节，转到的 A 羽雅乐七声调式与之前右手的 C 五声宫调式属于同宫系统调式，变化不很明显，但在听觉上又有了新鲜感。第 90 到 98 小节连续三次的转调模进与琵琶和弦的使用，造成流畅感强的音响效果，仿佛仙女偏偏起舞，从第 100 小节到第 108 小节是同宫系统的转调，由优雅的 $\flat G$ 雅乐羽调式转到了华丽的 $\flat G$ 五声宫调式，第 109 小节到第 112 小节，刮奏五个音由之前的 $\flat B$ 五声徵调式结束与引子部的出现而不显生硬，第 112 小节中，等音 $\flat G$ 的 $\sharp F$ 的出现既不脱离原 $\flat G$ 五声宫调式而造成生硬感，又为之后第 113 小节转到 D 五声宫调式上做了准备。第 123 小节到第 128 小节是 E 五声羽调式，调式调性的回归与乐曲开始呼应，预示着乐曲快要进行到尾声。

尾声部分：E 羽清乐七声调式，第 145 小节到第 148 小节的模进进行与爬音的结合结束了全曲，但仍能引人回味并产生无限遐想。

3、《阿福》

呈示段：左右手调式调性的不一致是作曲家音乐创作的一大特色，左手调式调性为 $\flat B$ 宫调式，右手的调式调性为 F 五声徵调式，第 8 小节处，左右手都是以 F 五声徵调式结束，有终止感，标志第一乐段结束，第 14 小节同样使用左手 $\flat B$ 五声宫调式与右手 F 五声徵调式结合是为本乐段最后一小节（第 15 小节）结束在单一的 F 五声徵调式而起到的阻碍终止的作用。

展开段： $\flat B$ 五声宫调式单一调式调性的使用，为音色其它方面的创作留出了很大空间，充实丰富了音乐听觉效果，色彩斑斓的表现出阿福人物形象的活泼可爱天真的特点。

连接段：刻意强调 F 五声徵调式的主和弦 F、A、C，为再现部的 F 五声徵调式做了属准备。

再现段：与呈示段呼应，左右手调式调性的不一致起到半终止和阻碍终止的作用，用不同调式调性相结合手法与其它作品相区别，与众不同地对人物形象进行刻画，从而达到了卓尔不群的效果，并结束全曲。

4.《京剧脸谱》

(1) 无确切的调式主音。作曲家频繁的利用“变宫为角”“清角为宫”的手段进行转调,再加上较快的曲风,使得人们已无法感受到确切的主音音高,而同宫系统却已深入人心。

(2) 持续性主和弦。作曲家大篇幅的不换和弦,造成连续的左右手调性大碰撞,使复杂的音乐形象,迷离的剧情矛盾等想象空间毫无保留的给了听者。

三、曲式结构分析

1、《六子戏弥陀》

《六子戏弥陀》是《惠山泥人印象》手风琴组曲的第一首。全曲总共分为3个部分。第一部分是呈示乐段,从第1小节到第27小节;第二部分是展开乐段,从第28小节到第41小节;第三部分是再现乐段,从第42到64小节。

呈示段:第1小节到第27小节。可分为两个乐段:第一乐段是从第1小节到第17小节,第二乐段是从第18小节到第27小节。这是类似于“中国化”的副复乐段结构。第一乐段中,第1小节和第2小节是引子,第3小节到第17小节是由两个平行乐句组成的“中国化”的平行乐段,第3小节到第10小节是第一乐句,第11小节到第17小节是第2乐句。第1、2小节是以左手的伴奏音型作为引子,像是6个孩子正在商量要去“戏弥陀”,进而引出后文。第4小节的2、3拍紧缩了第2、3小节,由此音乐的流动性开始加强。第4、5小节使用不严格的倒影手法与第5小节对第4小节的变化重复相结合,起到强调主题的作用,就像是6个孩子经过商量后一致决定曲戏逗弥陀佛。第6小节的2、3拍对原主题的继承性出新属于过渡部分,第7小节的最后1拍与第8小节的头两拍是主题材料的逆行,目的是使音高位置变低,仿佛调皮的孩子们正在蹑手蹑脚地靠近闭目养神的弥陀佛,同时起到欲扬先抑的效果。



第11小节的第4拍与第12小节的第1拍是对第10小节的后两拍与第11小节的前3拍的紧缩和模进，从而引出下文。第12小节变化音的频繁出现，造成尖锐感，模仿孩子们在弥陀佛身边玩耍时的嬉闹声，而右手的音高都在高声区，推动音乐的发展。



第17、18小节使用的重复手法引出后面音乐的发展。第18小节与第19小节中的B属于持续音，目的为突出小2度音程不协和的音响效果，犹如孩子们围绕着弥陀佛相互追赶、与弥陀佛嬉戏并引其大笑的滑稽场面。第26小节右手后两拍旋律化的上行引出反复部分，呈示段结束在第27小节的高音上，形象的描述出欢快、热闹的局面，也预示着音乐有更大的发展空间，进而引出了展开段。

展开段：第28到第41小节。第28、29小节，较低的音高位置与紧密的节奏型相结合，仿佛是孩子们正在缠着弥陀佛给他们讲故事、陪他们玩，同时也起到了欲高则低的作用。第31小节到第33小节，较高的音高位置、紧密节奏型与演奏力度的渐强相结合，表现出嬉戏者们玩的非常欢畅、快乐。第34小节音高位置的变低与较弱的演奏力度的结合是为第35小节渐强的刮奏作衬托。第37小节到第39小节半音阶与强弱关系（弱—强—弱）的使用，表现出大家玩得很痛快，也为再现作准备。



再现段：第 42 小节到第 64 小节。第 42 小节到第 56 小节旋律与伴奏织体使用稀疏的节奏型，犹如孩子们玩累之后依偎在弥陀佛身边聊天、说笑。第 57 小节到第 64 小节是尾声。57 小节到 59 小节右手顿音、重音与柱式和弦的结合，就像在拍电影的时候，把“6 子戏弥陀”的嬉戏场面定格住，随第 60 小节到第 64 小节右手长音的出现与左手具有流动性的均分 8 分音符伴奏织体相结合，镜头逐渐拉远直至看不见，第 64 小节的刮奏仿佛是电影已结束，而欢笑、嬉闹声仍在持续到最后才结束，给人留有余味，让人回味无穷，像是回到了童年，内心充满童真感受。

2、《天女散花》

《惠山泥人印象》手风琴组曲中心的第二篇《天女散花》，从曲式结构上分析，全曲共分为六部分。第一部分：全曲的引子，第 1 小节到第 14 小节；第二部分：第一乐段，第 15 到第 33 小节；第三部分：第二乐段，第 34 到 52 小节；第四部分：第三乐段，第 53 小节到 115 小节；第五部分：第四乐段，第 116 小节到 136 小节；第六部分：第 137 小节到第 152 小节，是全曲的尾声。

引子：第 1 小节到第 14 小节，三连音与四分音符相结合的节奏型是模仿琵琶演奏技法——扫弦，仿佛云雾缭绕中，仙女缓缓地进入画面，第 3 小节中，八分音符与三连音相结合的节奏型是在前两小节基础上进行分裂并复制所形成的，这种变化造成急促感，并且为之后变紧密的节奏型起到了铺垫作用。二分音符时值的变短与逐渐变密的节奏型相结合模仿出了琵琶演奏中的轮指技法，轮指技法巧妙的借用与第 5 小节中的颤音，让人联想到仙女从天边徐徐飞来。从第 6 小节起，音高位置在之前基础上进行上移，左手和弦都进行了下移音区的扩展造成了一种浑厚的听觉效果，从而引出了引子中的主题。



第11小节到第14小节是引子中的主旋律部分，第11小节运用的倒影手法扩大了音区，所形成的浑厚感引出下文，与前两行除音高位置的移动，强弱关系也有变化，从第1小节的中弱到第6小节变成中强，利用联觉可想到这是一副仙女提着篮漫步云端，由远及近缓缓而来的画面。

第一乐段：第15小节到第33小节，其中第5小节到第20小节与第21小节到第27小节可看作是两个非对称的平行乐段，第15到第20小节左手和弦的节奏型与音型走向加强了音乐进行的连贯性。第18小节到第20小节右手对左手的模仿使音乐衔接更加紧密，连贯，充实了音响效果，第20小节的颤音犹如仙女的长袖随风又有摆动，第23小节与第24小节是第21小节和第24小节的宽放，使音乐变得流畅，舒缓，以此为后接高潮做准备，且形成对比效果，使旋律线起伏有序，无形中也能体现出情感因素，打动人心。



第24小节，25小节与第26，27小节是模进进行。27小节的低音部旋律是对第26，27小节高音部旋律的截截，衔接更紧密。第28小节到第30小节是连续三组的模进，右手音符的八度叠置饱满了听觉效果，强弱关系由中强渐弱，就像仙女在云中若隐若现，第32小节紧密的节奏型是为引出下一乐段。

第二乐段：第34小节到第52小节，其中第34小节到第41小节是平行方整型乐段，第34小节到第37小节是第一乐句，第38小节到第41小节为第二乐句，第34小节到41小节可以每两小节为单位分为四个乐节，到第38小节处音高达到最高，之后又回落，无论是从这一点来看还是从所处乐节位置上来看，都符合起承转合中的转，随着第40，41小节音高位置的回落和乐节位置，同样也符合起承转合中的合，起承转合的使用既使音乐饱含流畅性又不失跌宕起伏与激情。

第三乐段：第53小节到第115小节，其中第53小节到第61小节是本乐段

的引子部分，第 54，55 小节是两小节的模进进行，音高位置逐渐变高，演奏速度也渐快，给人一种轻巧的感觉，旋律从第 57 小节开始渐强，第 58 小节到第 60 小节的模进进行是音乐充满欢乐、喜悦之情，仿佛仙女在云中翩翩起舞，充满无线美感，继而引出本乐段的主题——第 62 小节到第 115 小节，第 62 小节到第 115 小节是本乐段的高潮部分，速度快且轻巧，描绘出仙女在天上翩翩起舞，展现出灵活的身姿，并向人间摇撒真、善、美，使万物众生变得更加美好，勾勒出一副色彩性强、奇幻多变的美丽画面。第 62，63 小节与第 64，65 小节形成了倒影，使这段旋律前后相称，为整体添色加彩，第 73 小节到第 75 小节是连续三小节的模进进行，引出一个大切分节奏的高音，给音乐留有一个小憩，使整体效果轻快而不急促，能表现出仙女一边散花一边轻盈回旋的舞蹈优美景象。第 82 到 84 小节旋律上进行的是上四度关系的模进，而左手的和声进行却是级进模进，左右手模进的不一致，造成了一种特别的音响效果，与乐段的其余模进相区别，增加了听众对乐曲欣赏的新鲜感。第 85 小节到第 87 小节音高不变的重复，使喜悦心情能够充分体现出来，就像是仙女向人间播撒真爱使地上的万物生灵欢呼雀跃。第 90 到第 92 小节、第 93 小节到第 95 小节和第 96 到第 98 小节是连续三个模进，强弱关系上从 90 小节变强，再到之后 91 小节和 92 小节的逐渐变弱，音型走向也由高到低发展，到达一个模进的结尾，也是最低音与强弱关系的最弱时，紧随其后的又是下一个模进的最高音，从音乐感觉上是模仿了中国民族乐器笙的演奏，这三个模进进行跌宕起伏、游刃有余，巧妙且灵活，第 103 小节到第 107 小节音型走向逐渐向下，强弱关系也渐弱，利用联觉想象，犹如仙女造福了人间，完成使命，准备离开的画面，从第 108 小节到本乐段结束，使用手风琴特有的演奏技巧描绘了天边云卷云舒，仙女踏云准备离去的画面。

第五乐段：第 116 小节到第 136 小节，第 117 小节与第 118 小节的旋律声部形成了倒影，整体的节奏型的变化和强弱关系的对比勾勒出众生为造福人间得仙女欢送的画面也突出人们心中的喜悦与感激之情。第 128 小节与到第 135 小节装饰音、分裂手法，密集节奏型的使用，随音乐逐渐变弱，表现出仙女乘云逐渐远离的轻盈体态。

尾声：第 137 小节到第 152 节。第 136 小节到第 139 小节的演奏模仿古筝，仿佛仙女在云雾中若隐若现，越来越远，造成一种神秘、梦幻的意境。第 143，

144 小节与第一乐段首尾呼应,有遥远、空旷之感第 149 小节到第 152 小节的一组上行音阶直至最后悄然而止,好像仙女越来越远,最后形成一点消失在天际,乐曲虽结束,但仍留有余味,引人深省,充满遐想。

3、《阿福》

《阿福》是《惠山泥人映象》手风琴组曲的第二篇,从曲式结构上分析,全曲共分为四个部分,呈示段:从第 1 小节到第 15 小节;展开段:从第 16 小节到第 29 小节;连接段:从第 30 小节到第 33 小节;尾声:从第 34 小节到 51 小节。

呈示段:由一个乐段及其附属的乐节群组成。此乐段是第 1 小节到第 8 小节,



9 到 15 的乐节群使用重复、截截、综合等手法对第一乐段进行了扩展,此乐段可分为两乐句,第一乐句:第 1 小节到第 4 小节,节奏型的灵活变换和装饰音的使用可想到阿福坐在地上静静地、憨憨的微笑。第 9 小节到第 15 小节是对前乐段材料的综合,如:第 9、10 小节是取自第 8 小节进行再继续发展的,第 13 小节到第 15 小节是取自第 11、12 小节的模进而来的。第 15 小节是第 14 小节的不规则重复,起到强调作曲并且有终止的感觉。在第 11 小节到第 15 小节中,随着两组模进与音型逐渐向下的走向相结合,其目的是便于接后面的高潮,欲高则低地使乐曲有序的峰回路转。从第一乐段的整体的强弱关系来看,由第一乐句的中弱到第二乐句的中强与逐渐紧密的节奏型的结合,可想象出阿福由憨憨的笑变成一种开心活泼的笑,让人感受到孩子童心的天真可爱。

展开段:使用顿音、颤音与紧密节奏型相结合,生动形象地表现出阿福笑声的颗粒感。第 16 小节到第 19 小节,音型走向逐渐变低,第 20 小节到第 33 小节与第 24 小节到第 27 小节音型属于小间距环绕型,这三部分(第 16 小节到第 19 小节、第 20 小节到第 33 小节与第 24 小节到第 27 小节)分别对应的强弱关系是

中强——弱——中强，通过这三部分音型走向与强弱关系的结合可感受到音乐所描述的是阿福开心的与手舞足蹈的幅度，第 24 小节高低声部进行的模仿增强音乐的衔接性，第 24 到 26 小节作曲家使用具有连绵不断效果的卡农手法，将涓涓流动的音乐展现出来，生动形象的描述了阿福循环渐进的笑声，连续几次的重复无疑诱发了听者的心理期待，使第 29 小节高音的出现成为了必然。紧随其后，大间距跌宕的音型走向与顿音、装饰音使用相结合，妙不可及的表现出阿福由欢笑“咯咯咯”的憨笑（第 29 小节顿音 F 的使用），添加装饰音所形成的小二度音程模仿了孩童笑声的响亮与明朗。

连接段：第 30 小节到第 33 小节，第 31、32 小节模进进行的左手和以同音反复为主的右手相结合的连接段与展开段相比，变得稍稍缓和，犹如阿福坐在地上自娱自乐、嬉戏的场景。

再现段：第 34 小节到 51 小节，完全再现了呈示段，频繁使用强弱关系对比。第 48、49 小节左手均分十六分音符的急速下行强力结束，重复了主题材料并移高了八度，形象地把阿福的笑声音色推到最高点，直到最后一小节移低八度结束，干脆利落，给人余音萦绕的感觉，仿佛阿福的笑声依旧回荡在耳旁，容易激起听者回想，余味十足。

通观全曲，曲目不长，但静中带动，动中带静，充分表现出阿福活泼可爱、天真无暇的孩童气息，结合阿福人物形象的形成背景，乐曲对阿福栩栩如生的描绘，实际上也是表达人们对象征国泰民安、欢乐祥和的阿福形象的喜爱。

4. 《京剧脸谱》
《京剧脸谱》是作曲家根据京剧风格创作的一部京味十足的并列的四部曲式，由四个独立一部曲式并列构成，如下表：

引子	A			B			C		D		尾声
	过门 1	过门 2	主题	过门	主题 1	主题 2	过门	主题	过门	主题	
1-14	15-26	26-35	36-46	47-50	51-69	70-84	85-103	104-113 2	113-14 3	144-16 7	168-184
G 宫 -A 商	D 宫		D 宫 -E 宫 -#F 羽	#F 羽	B 羽 -#F 羽	E 宫-A 宫	A 宫 -D 宫	A 宫 -#F 羽-E 宫	A 羽 -E 羽	G 宫 -A 商	G 宫

引子部分：由四个乐节组成，第一乐节由强有力的和声式旋律与柱式和声伴奏织

体组成，宏伟地奏出了一个色彩绚丽的戏台来，但又好似在感叹中国博大精深的京剧艺术在时空中川流不息。随之“答话”式的第二乐节在不规则装饰音的修饰下，婉约的流淌出中国京剧经久不衰的感情色彩。随后连续两个乐节使用了京剧里特有的“换头不换尾”的发展手法，使引子部分最终停留在商音上，



A 部分：A 部分由两个“过门”和一个主题组成。第一个过门是作曲家用强有力的柱式和弦或者不谐和的音块来模仿京剧中的锣鼓，时而万籁俱寂，时而刀光剑影，惟妙惟肖的刻画出极富有空间感的两个武生的打斗场面。



第二个过门是典型的西皮风格的行云流水般的旋律，仿佛故事性极强的戏曲一幕接着一幕，演员频繁的上下场，剧情个个紧张，节目个个精彩。值得一说的是第一过门的结束音是第 26 小节第一拍重音，而此音恰是第二过门的起始音，因此第二过门是使用闯入终止来进行衔接的。



A 部分主题在匆匆忙忙的均分八分伴奏下，零零星星的跳一些小乐汇，均是使用了相同的主体材料，由弱起的急促十六分与八分结合，在左手低音区与右手中音区频繁的奏出，描绘出了小角色机灵活泼的逼真形象。

B 部分：B 部分由一个过门和两个主题组成。过门处继续使用了连续的均分十六分音符作为幕间音乐；第一个主题成功的运用八度震音模仿京胡撕心裂肺的啸叫，同时左手在不同的调上使用重复的发展手法将主题进行了转调模进



第二个主题由模进的乐汇群和模仿锣鼓声的乐汇群组成。第一个乐汇群弱起的逆分节奏使音乐此起彼伏，连续向上的模进最终导致了第二个乐汇群的小高潮，即喧闹的锣鼓声，飘荡在舞台上任何的角落。



C 部分：C 部分由一个“过门”和一个主题组成。依旧是行云流水般的旋律，在其后半段使用了转调模进的发展手法使即将出现的主题显得更有激情，更有爆发力。



主题明显为二黄唱腔，由若干个乐节群和乐汇群构成，调性也转换的频繁，但均终于京味十足的“565”上。

D 部分也是由一个过门和一个主题组成。行云流水的过门部分同样穿插于主题间。而主题部分无重音的切分，跨小节的连线无不折射出我国京剧独特的艺术魅力。

尾声部分转入京剧西皮导板的板式，并用哀鸣式的散板速度结束了全曲。

第四章 《惠山泥人印象》的演奏与技巧

手风琴演奏西方音乐的无穷魅力，深深地吸引着热爱它的每一个人，如何将它的潜在功能和丰富的表现力挖掘出来去“洋为中用”，在手风琴音乐创作和演奏中弘扬民族音乐文化，引起了我国手风琴界作曲家、演奏家的极大关注，他们希望尝试用手风琴来表现具有中国特色的音乐。这其中，李遇秋为开拓手风琴创作的民族化道路做出了卓越的贡献。

在李遇秋的大量手风琴作品中，还有《促织幻想曲》，《摩托通信兵》等，大概每一个学手风琴的人都拉过。他的《手风琴协奏曲》，《前奏曲与赋格》等作品更是把中国手风琴的创作提高到了一个新的水平。这些专为手风琴创作的作品显现了作者的思索层面高深，潜心建立不同于他人的表现手法和艺术风格，其创作都考虑到要发挥乐器的特长，注重内心世界的表现。音乐语言运用得体、巧妙，努力强化创作者的个性思索，从而使作品自然地展现作者纯真、朴实的情感，同时这种主体意识的加强，也人文地关怀着广大听众——人们可以根据自己的鉴赏和体验，从音乐中感悟到某种启示，在获得感性的愉悦的同时也有着理性的回甘。

一、《六子戏弥陀》

这首独奏曲运用左手快速的低音弹奏与右手欢快的旋律完美的结合，并用右手敲击键盘的演奏技巧，产生出了一种特殊的音响效果，为了刻画顽童戏耍大肚弥陀的意趣，作品以左手低音快速流动的音型，衬托着右手欢快的旋律，跌荡起伏，营造出一派人神同乐的世俗景象。使乐曲更加富有动感，乐曲风格表现得更加鲜明突出，为整个乐曲增添了魅力。

1、连奏：右手欢快的旋律性

所谓连奏就是把音与音之间弹奏的连贯、紧密、不留缝隙，这就要求演奏者必须掌握好弹奏连音的正确方法。要想演奏出好的旋律就需要掌握适当的触键方法，演奏时，前后两个音交替弹奏，前指抬起的同时后指应正好按键发音，手指触键也应该是按下去而不是“敲”下去。手指应尽量贴近键盘以益于下一个音的弹奏。连奏应由慢速开始练习，这样更有利于听清楚音与音之间的衔接是否紧密、连贯，音的时值与力度是否一致。在一个连奏的乐句中，如果其中各音所用的触键方式各不相同，那么整个乐句的连贯性就会受到很大的影响，因此弹奏时应避免前指还未抬起后指已经按键的情况，这样会造成两音交叉重叠，产生噪音。理

论上讲就是要使音与音之间既没有缝隙，也无交错重叠，恰到好处地把音连接起来。用这种方法就比较容易弹出富有歌唱性的旋律。连奏时手腕和手臂也应保持一致，以肩部为支点，大臂、小臂、手腕相应放松，整个手臂要求充分协调，大臂将力量输送到手腕，手腕驱使手指将琴键弹到底后利用琴键的反弹将手腕迅速抬起。在演奏过程中手臂及手腕不可以绝对放松，应按节奏的规律来实现放松，不应有任何紧张感、僵硬感。

2、断奏：左手低音快速流动的音型

这是介于连音与跳音之间的一种演奏方法。每个音都要断开演奏。它和连奏不同的是下键和离键都要迅速果断，手指抬起时应该像有被弹簧弹起来一样的感觉，但下键的时候敲击键盘就是错误的方法了。这样弹奏出来的声音干净清晰而且很饱满。离开琴键的时候手指不要抬得过高，更不要翘指。右手连奏，左手断奏要清楚，应注意不要使风箱有节拍感，注意风箱变换时的力度控制，否则会造成弹奏的音量不平衡或乐句断开。

3、右手敲击键盘的演奏技巧与手腕的运用

右手敲击键盘的演奏技巧，产生出一种特殊的音响效果，描绘出一副嬉闹、欢乐的画面。演奏时手指触键力量要集中于手指的指间，手腕也要配合调整上下带动手指果断触键，奏出的效果要颗粒清晰，音色明亮，声音饱满。想要演奏的得心应手，就必须将我正确得手腕运用。手风琴演奏得过程中，手臂、手腕、手指的运用要求必须协调一致，手腕是触键力量得重要输送环节。以手腕为轴心，手指在手腕的驱使下轻巧得弹跳。手腕弹键应做到下键放松，离键迅速，弹奏和弦或单音时应下键整齐、干净，触键的力量应保持均衡，不宜过重、过死，应将每个音演奏的轻巧活泼，富有弹力，以求得饱满的音色。

4、乐曲的整体色彩感情

大多中国传统器乐曲都有一些富于文学性的标题，这些标题可以帮助听众感受理解音乐帮助演奏者准确诠释音乐，也可以引导听众和演奏者在感受和演奏时产生丰富而准确的联想，以至加深他们对作品的理解和正确的领悟作曲家的意图。然而技术与艺术是不可分割的两个部分。在一首作品中，它的音色与艺术表现必定是交融的。不同的音乐作品，在艺术表现中对音色的变化处理也不尽相同。我们只有把握好音乐作品本身所包涵的音色需要，才能在演奏中达到阐述作品内

涵和艺术表现的目的，同时在演奏中，演奏者还必须有鲜明的个性。对音乐作品中的音色处理有自己独到的解释，并能根据自己的条件和特长以个人的方式表现出手风琴音色美。演奏者只有充分理解和把握了乐曲的内涵才能与自己的情感更好的结合，演奏出扣人心弦的完美乐曲。乐曲的主体思想明确了，有利于演奏者更好的去体会和二度创作。同一首乐曲经过不同的演奏者演奏出的艺术效果是截然不同的。这就要求演奏者在准确完成乐谱要求的同时技巧娴熟音色纯正，而且富有很强的音乐表现力。艺术表现是赋予音乐作品以活的生命创造行为。我们学习手风琴，并不仅仅是为了学习手风琴这件乐器本身，更多的是通过学习手风琴来学习音乐，借助手风琴来表现音乐。音乐是活的艺术，是流动的艺术，是人类情感的宣泄和寄托。手风琴音色美与艺术表现的关系，在一定程度上反映了手风琴与音乐的关系，音色如果离开艺术表现就只能作为手风琴演奏技巧的一个方面存在，失去了它本身所具有的渲染力和烘托作用，使音乐变得呆板没有活力，只有将音色美运用到艺术表现，演奏出的音乐才有生气，才能感染听众。

演奏技巧及方法是用来表现音乐的情感内容的，内容决定演奏方式，演奏者要根据作品的思想内容及情绪来选定自己的演奏方法，确切的表现出乐曲的艺术内涵，这就是既富有艺术个性，又忠于原作品的演奏，是演奏艺术中创新性和再现性的完美结合。

二、《天女散花》

《天女散花》引用了一个古老的题材，是我国古代一个美丽的民间神话故事，它寄托着人民群众渴望自由和美好的心愿。《天女散花》的创作思维在理论上继承了传统的民族音调，但其本质却是一种“反传统”思维的创作风格。从结构上观察，全曲的旋律走向，组合构成，前后具有较大差异，形成了强烈的对比，使乐曲构成了一种新型性格的音乐语言。《天女散花》以其独特新颖的创作手法，塑造了特定的音乐形象，整个音乐构成、布局出于传统却不拘于传统，创作技巧和演奏手法都极富特色，符合我国传统的欣赏习惯，给人以美的享受，这同时也验证了一条创作真理：民族的才是世界的。所以作品在国际手风琴同行中也产生了一定的影响，为中国手风琴作品走向世界迈出了可喜的一步。乐曲吸收了江南丝竹的精髓和传统戏曲的行腔，塑造出一位端庄、美丽的仙女形象，全曲充满了浓浓的诗情画意。

1、轮指：模仿琵琶的演奏技法

乐曲的开始部分是以引子作为序奏的形式出现的。采用的轮指的演奏技法，效果犹如琵琶的轮指演奏技法，旋律以上行五度的跳进方式，加上渐强的律动趋势，演奏时注意要坚持每个手指集中于一点得原则，手指的运动尽量缩小幅度，保持力度得均匀性。在每个手指的弹奏过程中，手腕也应相应得调整姿势，从而带动手指得灵活触键。手指的用力不要太大，否则就会造成声音的笨重感，但也不能过轻到手指飘在琴键上，声音发虚。要充分发挥手指的灵活性，既不影响速度得发挥，听觉上也弹性十足，富有活力。熟练的掌握了这种技巧才能在音乐情感方面表现得更完善，达到更高的境界。

2、乐曲的主题

乐曲的第一个段落，旋律在主题音素上铺陈展衍、婉然雅致，刻划出一个妩媚、善良的天女形象。很明显，这里的旋律因素是从江南水乡的民间音调中孕育出来的，有如美丽的天女手执曲笛一支，在缓缓倾吐对人间的钟爱，从而构成了全曲的点题音乐。描绘出一幅田园山色的秀丽风光，这是一个情感丰富动人带呈示性的主题，全曲的主题思想主要在这里表现。它既是对自然景物的素描，也表现了作者对美好生活的讴歌，是作者内心情感的流露；伴随着左手旋律的过渡和速度的逐渐加快，为乐曲情绪的起伏作了铺垫，随即音区在第一段的半终止状态的基础上，进行了一个八度的大跳进入三十五小节，构成了乐曲的第二个段落。

在这个段落里，音乐充分发挥了手风琴双手的器乐特性，特别值得一提的是：音乐在四个地方使用了后半拍的节奏，并且标明了在演奏中使用跳音来演奏，使形成的节奏和音响犹如琵琶演奏中“的”的手法，以此加强旋律的内在激情，这段音乐可以看作是与第一主题进行对比的第二主题，象是天女的倾吐更为炽烈，左手采用的是密集的节奏以衬托旋律的流动，双手进行形成鲜明的节奏对比，旋律分别在主音和属音之间交替进行，并且出现了两次升腾跳进，使音乐在流畅中又激荡起伏，又富有朝气和热情，使整个段落浑然一体，一气呵成。

3、乐曲的展开:切分节奏的运用

作者大量使用了切分节奏，左手旋律采用不规则的跳跃进行，整个段落跌宕起伏，结构在变化中富有严谨，最后采用了传统音乐中过渡的段句形式，以轮指递进逐渐加强的方式将音乐推入全曲的高潮，这个轮指构成的过渡句是第三段与

第四段的桥梁。弱拍或弱位的音，延续到强拍或强位上而变成强音，这个音叫做切分音。含切分音的节奏，叫做切分节奏。 各类“切分节奏”的形态因素，是旋律乃至总体音乐情感及思想变化的合理性产物。而不同于非合理性的框架是情感内容和原理实质均是在总体宏观条件下有序进行的。也就是说，无论何种变化，节奏势态的总体框架依然真实存在；相反，任何非吻合节奏动律原则的、无需时间形态作要求和约束的观念，或动摇不定、强弱矛盾无序的节奏，都应被看作是缺乏音乐思想的表现。虽然，“切分节奏”改变了原有节拍中的强弱规律；但是，它与“节奏动律”自身的错误概念根本不能相提并论，更不可张冠李戴地认识。

4、乐曲的高潮：跳跃的音程与大幅度的滑奏

一种反传统的流动模式，进行着大胆的扩张、跳跃，开始了更大规模的展开，出现了大幅度的波动。在这个段落里，高音已不再是构成音乐的主要因素，而只是成了节奏、音量和织体的辅助物，织体本身也利用了改变和弦结构，使和弦运用从传统中那种狭小的自然三度中解放出来，成功地使用了非三度的和弦叠置突破了传统织体的方整性，音乐的浓度也由淡而浓，音响也由舒展而紧迫，形成了明暗交替；闪烁发光的音流，不断向前延伸，效果十分新颖、奇妙。从这一段的写作手法上看，基本是以十二音序列方式写成的，在节奏的处理上，前面的九小节分为一个节奏音型，严格的音程跳进连接起来，以非三度的叠置音块，层层推进，紧接着又以四组节奏相同的音型将音乐以模进的手法引进出一个大幅度的滑奏，将四个音块作整体向上，向下的滑奏，音量进行强弱对比，忽暗忽明，似乎在揭示翩翩起舞的天女为人们勾划出了一幅色彩斑斓、奇幻多变的画面。以一个欢快、明朗的音调进行着轻盈的跳跃，然后出现了四组渐渐加强的密集音块模仿递进，使音乐的线性状态转换为音块状，这里的节奏和调性特征与序奏的节奏和调性提示性质相互呼应，这是乐曲在结构安排上的独到之处。这时，音乐变得辉宏有力，充满了朝气，整个段落可以看成是第四段的延伸和发展，它们与前三个段的构成迥然不同，形成一种强烈的反差，增强了全曲的戏剧性和幻想色彩。

5、尾声：模仿古筝的演奏技法

辉宏磅礴的第五段之后，音乐陡然消失了，只是左手在羽音上作缓慢低沉的颤动，宛若一缕游丝飘于苍穹之中，若隐若现-突然峰回路转，出现了一串玲珑剔透，以羽音为主的音型，如古筝“花指”弹奏出的潺潺流泉，为人们引来了第一

段中曲笛吹奏的音调，仙女的形象再一次翩翩而出，向人们呈现出一个柳暗花明的意境，从而全曲在思想内容和曲式结构上在此形成头尾呼应，以统一的音乐形象再一次唤起人们对祖国大好山川的眷恋之情。随着一组泛音，全曲到此结束，万籁俱寂，一片空蒙。

三、《阿福》

阿福是无锡泥人中历史最悠久、流传最广的作品。一个胖娃娃盘腿而坐，甜甜得憨笑甚是惹人喜爱。主题采取了富有儿童特色的音调，这首乐曲中，运用四、五度结构的和声进行这符合我国民族乐器的自然和声特点，因此具有鲜明的民族特质，将“阿福”憨态可掬、惹人喜爱的形象活生生地展现在听者面前，使其音乐听来分外亲切。

1、四度、五度音程构成的旋律跳进

四、五度结构和声是以四、五度和声音程为基础而构成的。在李遇秋的作品中，广泛地使用了四、五度结构的和声方法，有时四、五度音程形式单独使用，有时以四、五度音程叠置构成的和弦形式出现。这从本质上突破了三度结构的传统和声功能体系形式。运用这种四、五度音程结构和弦的目的，是为了避免和弦结构中的“三度间音”，这种削弱和声的功能性而使和声适应五声调式弱功能的特点，符合中国人们的审美习惯，能更好地体现我国的民族风格。

2、跳音的运用

跳音是断奏方法之一，它不仅要求音符与音符之间断开演奏，而且要求把每个音符演奏的更加短促、跳跃、有弹性。跳音的触键动作要敏捷、果断，按下琴键后迅速离开琴键，触键的力度也要比断奏大一些，但也不要过分的抬手指敲打琴键，演奏跳音时指尖与琴键的接触面积更小一些，力求感觉敏锐，力量集中，为了不出现漏音现象，琴键要按到底，同时也要注意手臂和手腕的放松，避免紧张所造成的对速度的影响，手指要主动，而不应只依赖手腕和手臂，否则速度没又提高声音也会缺乏弹性。和弦和双音需要跳音弹奏时，就用手腕的力量带动手指迅速触键，同时注意风箱的配合。

3、风箱的运用与控制

风箱的运用是手风琴演奏的灵魂。乐曲中的强弱变化及各种重音、力度等都依靠正确的运用风箱来完成。要使得音乐线条完美，风箱的配合是必不可少的。

迅速而平稳的转换风箱是风箱运用中的一个技术难点，能够没有痕迹的转换风箱是每一个专业演奏者都应该掌握的技术。另外，由于各种作品旋律曲风各不相同，有时风箱处理较为复杂，就要求演奏者经过反复推敲后，将风箱的转换固定下来，避免情绪化的风箱使用。风箱的处理需要演奏者平时不断的经验积累，平时练习中多加重视，才能使风箱的运用与音乐表现的需要达到完美结合。

4、乐曲整体感情色彩

活泼的基调，跳跃的音符，演奏时节拍均匀，通过风箱的良好控制，最终演奏出好的乐曲还要靠要有很好得艺术表现力。这首曲子把小娃娃可爱憨实的一面展现的惟妙惟肖，演奏时就要把作品的情感表现出来，准确的情态结构和基本色调体现出乐曲中的情感类别和变化幅度与力度。在一首作品中，它的音色与艺术表现必定是交融的。不同的音乐作品，在艺术表现中对音色的变化处理也不尽相同。我们只有把握好音乐作品本身所包涵的音色需要，才能在演奏中达到阐述作品内涵和艺术表现的目的，同时在演奏中，演奏者还必须有鲜明的个性。对音乐作品中的音色处理有自己独到的解释，并能根据自己的条件和特长以个人的方式表现出手风琴音色美。

演奏者要想打动听众首先要感动自己，只有把艺术与表演的真实性相统一，才能发挥艺术的最大感染力。一首作品的韵味必须靠演奏者自己去体会和创造，高超的演奏者不会满足于曲谱中所记下的音，而必定会在音符本身之外下工夫，并用的恰到好处，演奏者面对一首新作品，会根据乐曲旋律的特点、感情的需要。自然的在乐曲的旋律、音符上进行一些力度、速度、音量、手指触键、风箱运用等方面的加工，使之成为装饰音、颤音、滑音等，演奏起来就会更加动人和自然。就更有味道和美感，这就是韵味给作品带来的生命力。

四、《京剧脸谱》

《京剧脸谱》《惠山泥人印象》组曲中的第四首作品。这首作品是李遇秋参观惠山泥人厂之后有感而作。京剧脸谱是惠山泥人厂的传统产品，作品描写的是一个在惠山泥人厂的陈列室里的参观者，看了许多京剧脸谱的泥塑之后，联想翩翩，想出许多动人的京剧场面，就仿佛自己已经在剧场。耳边回荡着各种优美的京剧的唱腔，场面上丝竹竞奏，锣鼓喧腾，一派热闹景象。《京剧脸谱》采用了京剧的多种唱腔板式，有着京剧艺术特殊的韵味。如开始的几个小节采用了花脸

的唱腔。在这整首曲子中运用了较多的丝弦拍子曲和锣鼓点为节奏素材，借鉴了古筝、琵琶等的演奏技法，发挥出了京剧独特的艺术韵味。

1、连奏的弹法

这首曲子当中有许多和弦与和弦之间的连奏，弹奏时手指应有摸琴键弹奏的感觉，这就需要弹奏时手指应时刻紧贴着键盘，同时手腕也要做些辅助性的移动。不要紧张而造成手腕僵硬。《京剧脸谱》较多地采用了京剧的各种唱腔、板式，具有京剧艺术特有的韵味。乐曲开始的几个小节就采用了花脸的唱腔。

2、对乐曲风格的把握

京剧堪称我国“国粹”，是我国传统的艺术形式之一。此曲是以京剧音乐为素材创作而成的。因此对京剧音乐特点和神韵的把握便是演奏者在演奏该曲时至关重要的一环。因为京剧是中国的国粹，而以钢琴为住的乐器始于西方，手风琴也是从西方传入我国的，这在演奏此曲时就会给演奏者造成困扰。需要演奏者运用手风琴这件西方乐器演奏出京剧这种中国国粹的民族特点，所以，在此曲的演奏中应该特别注意中西方音乐演奏表述的差别，力求把该曲演奏出它阵阵的意境。演奏此曲的方法，首先，在演奏前要多听几首京剧的著名唱段，从中领悟京剧的韵味。其次，要注意曲子里的附点音符、休止符及快速十六分音符等谱面上的处理，不能把它们只看作是正常的固定的音符节奏，而要充分去体会和感受他们包含的音乐的韵味。特别是对休止符的处理上，不能就傻傻的标几拍就等几拍，不是有种无声音乐吗，没有声音也是有音乐的，要去深深体会。要把每个休止符与音符联系在一起考虑去想，因为他们本身就是一个有机的整体。速度的把握也是一首作品表现好与否的关键因素之一。艺术来与生活，而因此一方水土养一方音乐，西方的生活决定了他们的音乐的节奏速度，而我国的生活决定了我们音乐的特点，我国制度宽放，人们自由，所以我国的音乐经常出现自由的节奏速度，京剧音乐正体现了这一点。因此在演奏时，不要死卡拍子，在保持大意不变的基础上，要自由、大胆一些，不过松但不代表乱，既要自由也要紧扣主题。主要是为了突出京剧的神韵。本曲用的是京剧西皮导板的板式，在演奏上借鉴了古筝、琵琶、和一些中国民族乐器中的打击乐的演奏技法。因此在演奏时，要尽力去模仿他们的声音，注意做到手指与手腕的放松，手指触键而且触键要快、要干净，

要有弹力的去弹，不要敲，砸。速度要从慢到快、力度要从弱到强，过渡要自然。总之，要尽量的模仿，首先做到“形似”最后做到“神似”。

3、形象的鲜明对比

该曲是一个多段体结构形式，每一段代表一个形象。但整体有连接在一起。因此在演奏时，既要注意每段的形象性特点，将它们生动地刻画出来。又要注意与全文的连接。京剧是我国的国粹代表我国的形象，是很庄重的一种剧种，因此在演奏时，内心要有一种庄严肃穆的心情去体会，节奏可以稍微自由一些，但不能太散；手指触键要实在，风箱使用要劲而有力，音色要饱满；要注意每段的分句一定要清楚，力度弱而不虚；如第2小节左手的上行音阶要演奏得准确、流畅，要渐强。第二段男性化主题要注意整个音响要沉稳、厚实、富于阳刚之气；手指触键要轻匀稳、要有颗粒性。第三段为女性化主题，与第二段形成对比。这就需要表现出女性的特点，演奏得要细、美、还要带一点凄婉，着力刻画甜美、清纯的女性形象。第四段是高潮激情的一段，要表现出气势宏大地特点。要充满激情地去演去奏，八度音程及和弦要饱满、浑厚。为中国手风琴艺术注入了新的观念，也为手风琴的民族化前景开辟了一片广阔的天地，同时也为作者在民族化创作中追求寓美于淡、返朴归真的审美情趣提供了引人入胜的佐证。

4、把肢体语言融入演奏中

《京剧脸谱》这首乐曲十分形象化地将各种人物的性格造型一幕幕地展现在乐曲之中，在演奏地时候就应当很自然地模仿戏剧中的小幅度肢体动作及面部表情，这样，观众欣赏乐曲的同时还会联想到看京剧脸谱表演的场景，留下更为深刻的印象。观众的品味和审美情趣在演奏者出色的表演中潜移默化地得到提高，而肢体语言在演奏中发挥着举足轻重的审美作用。演奏者用琴说话，用琴歌唱，用琴与观众交流，用整个身心投入表演当中，观众也才能够更深的体会到乐曲的意境从而更加陶醉其中，感受音乐的美妙。

五、总结

李遇秋的作品多以中国的民族民间音乐为素材，用有标题的音乐刻画一种形象，他在作曲技术上大胆、巧妙地运用了西方现代作曲技法，并把传统的作曲技法与现代的、民族的和西洋的一些作曲理论融合在一起。创作出他自己的具有中

国特色和韵味的作品。在手风琴演奏技术及特殊音色的处理方面做了大量的有意义的探索，从而丰富了手风琴演奏艺术的表现力。他的作品民族气足、时代气息重、个性特征鲜明，每首作品都散发着灿烂的艺术光彩。使这部作品成为集艺术性、欣赏性和技巧性于一身的经典作品。

第五章 结 论

随着中西经济文化的发展和交流,音乐文化也在不断的进步,从上世纪初,手风琴传入我国之后,手风琴这件乐器这种文化在我国的传播日益广泛,尤其新中国成立后,它成为一门独立的学科体系登上历史的舞台。经过多年来老一辈手风琴艺术家的不懈努力,这一外来乐器艺术形式已经成为中国大地上的一朵奇葩。手风琴音乐创作经历了从无到有,从稚嫩逐步走向成熟,从雏形到完善的过程。多年来,我国手风琴前辈们、同仁们都在为我国的手风琴艺术、即具有我国特色的民族化、系统化而努力。现在无论从创作上还是演奏上我国的手风琴艺术都已步入世界正轨,相信在不久的将来我们会更好。这就需要我们每个人的努力,而手风琴这件乐器这门艺术在我国还是一门比较年轻的艺术,虽然在过去的半个世纪里,无论从手风琴音乐创作作品、手风琴教学还是演奏方面都已经取得了举世瞩目的成就,但与钢琴、小提琴艺术相比,由于人们的意识还不是很积极从事手风琴音乐创作的专业作曲家不是很多,加之乐器本身相对于小提琴钢琴来说还是不够完美有一定的局限性,使有些好的作品演奏出来的效果使人感觉作品的题材、内容及作曲技法等方面不够先进显得陈旧,这样从事这方面的作曲家又少所以作品的出新自然而然也就落后了,由于种种条件的限制,使手风琴这件乐器的发展相对来说就成零增长或负增长了。

但虽说涉及的作曲家和经典作品很少,但任何事物都是相对说的,还是有一些优秀的作曲家在为手风琴这件具有西洋和民族两种意义的乐器在进行着执着的努力和探索的。而且他们也创作出了很多有影响的佳作。如本文所介绍的李遇秋先生的组曲,李遇秋先生对手风琴艺术的探索、追求的精神令我们每个人钦佩、感动、值得我们每个人去学习和发扬。研究和探讨李遇秋手风琴作品的创作风格,对于了解中国手风琴作品的特色和发展前景有着十分重大的深远的意义。李遇秋的创作风格、领域、体裁很广,音乐语言非常丰富,扎根民族风情,体现民族特点,显生活之本色,让我们感受到真正的音乐的美和力量,并促使我们从自身去寻找真诚、博爱和忠贞。李遇秋就是这样在手风琴音乐创作这一领域辛勤耕耘着,他默默地奉献着,不计于名和利,他在创作上以传统文化、民族文化为根本,为中国风味的手风琴音乐创作、中国手风琴演奏事业和发展做出了不容置疑的贡献。从本文《惠山泥人印象组曲》的调式、和声、手风琴演奏技术处理等

方面都可以明显的看出李遇秋先生在手风琴这一领域的创作上做了大胆的探索，他的作品成功地反映了民族的传统、精神、气质和个性，这在民族风格手风琴作品匮乏的今天，具有很高的借鉴价值。而像李遇秋先生这样的为手风琴事业再继续奋斗的作曲家还有很多，正因为有了他们这样一批手风琴艺术家的存在，我国手风琴这门艺术才取得了今天的成绩。

但是过去的辉煌已经过去，当前情况下我们不能不看到、不能不重视我国目前手风琴音乐创作中存在的问题，理论研究欠缺、创作力量薄弱、创作经验不足、创作精品贫乏等，要想与国外的一些作曲家和作品同步前进，这就需要我们这一代手风琴教育者看清目前的状况，加倍努力。不过这是一个需要深思和解决的课题，也是一个长远的目标和今后的奋斗方向。让我们后来者携起手来，为中国手风琴明天、为我国音乐教育的辉煌努力吧！

参考文献

- [1]乐谱来源:《李遇秋手风琴曲集》,人民音乐出版社,1990年8月第1版
- [2]杨儒怀:《音乐分析论文集》,中国文联出版社,2000年4月第1版
- [3]明言:《20世纪中国音乐批评导论》,人民音乐出版社,2002年10月第1版
- [4]桑桐:《和声的理论与运用》,上海音乐出版社,1982年11月第1版
- [5]丽莎:《论音乐的特殊性》上海文艺出版社1980年版第36页。
- [6]于润洋:《音乐美学史学论稿》人民音乐出版社1996年版第30页。
- [7]马瑜慧:《李遇秋手风琴作品创作风格的美学特征》西北成人教育学报2006年第3期
- [8]马瑜慧:《李遇秋手风琴作品的调式与和声特征》陕西师大继续教育学报2007年6月
- [9]马瑜慧:《李遇秋手风琴作品的旋律特征》西北成人教育学报2006年第2期
- [10]苏菊:《论李遇秋的手风琴创作》硕士论文2004年9月
- [11]高洁:《李遇秋与中国手风琴音乐创作》,人民音乐,1999年第6期
- [12]汪毓和:《中国近现代音乐史》,人民音乐出版社,1994年10月第1版
- [13]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月第1版
- [14]吴祖强:《曲式与作品分析》,人民音乐出版社,1962年11月第1版
- [15]梁茂春:《中国当代音乐》,北京广播学院出版社,1993年4月第1版
- [16]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年第1期
- [17]李遇秋:《重回手风琴》,乐器,1999年第2期
- [18]朱春铃:《手风琴与钢琴触键技法差异两题》,中国音乐,2003年第1期
- [19]樊祖萌:《四、五度结构与二度结构的和声方法》,黄钟,2002年第2期
- [20]马骊骊:《论李遇秋手风琴音乐创作的民族化》,硕士论文,2005年4月
- [21]汪毓和、高洁:《李遇秋与中国手风琴音乐创作》,《人民音乐》1999年第6期
- [22]申波:《中国手风琴作品创作发展轨迹》,《天津音乐学院学报》2001年第2

期

- [23]曾锦藩：《手风琴音乐民族化初探》，《中国音乐》1994年第4期
- [24]杜宁：《手风琴创作中的和声问题》，《解放军艺术学院学报》2002年第4期
- [25]胡志文：《当前中国手风琴创作与其特色》，《中国音乐》1996年第4期
- [26]孙阿瑶：《论手风琴的演奏风格》音乐论坛
- [27]李姿：《手风琴独奏曲〈天女散花〉的创作特色》西安音乐学院学报 2007 年 3 月
- [28]王树生：《手风琴教学与演奏》南开大学出版社.1999. 1. 第 1 版. 73
- [29]覃式：《论手风琴演奏艺术的美学问题》艺术探索. 1998. 第 51 期
- [30]冯雅丽：《手风琴演奏技巧及演奏心理》山西人民出版社. 2002. 6. 第 1 版
- [31]孙美子：《略谈手风琴演奏的技巧》辽宁师专学报，2004 年第 5 期
- [32]李锐：《〈映山红〉音乐创作与演奏技法解析》内蒙古艺术，2009 年 1 月
- [33]李永云：《谈手风琴演奏中的艺术处理》音乐天地，2006 年 8 月
- [34]赵钢：《谈谈手风琴的触键》艺术教育，2006 年第 10 期
- [35]李腾子：《浅谈手风琴演奏中的轮指技巧》小演奏家 2007 年 4 月
- [36]张湘阒：《将肢体语言融入手风琴演奏》小演奏家 2003 年 10 月
- [37]吴守智 罗万勇：《论手风琴演奏技术训练》音乐探索 2000 年 4 月

后 记

在论文结束之际，我首先要衷心感谢我的导师李建林教授的谆谆教诲和悉心指导。我非常荣幸能成为李老师的学生，使得在我的学习生涯中能够有机会涉足这既古老又年轻而又充满魅力的手风琴艺术。在攻读硕士学位期间，李老师严谨求实的治学态度，渊博的知识，坦荡的为人让我终身难忘。

感谢向我传授知识的各位老师，感谢给予我帮助的各位同学和同事，感谢我的家人默默地负担起家中所有的负担，始终如一地鼓励我完成学业，他们鼓励的话语和对我未来的寄托是我求学的无穷动力。

感谢河北师范大学为我提供的良好的学习与发展环境。在母校得到的知识、做人的道理、结识的恩师和挚友将会伴随终身。