中图分类号：G243　　密级：公开

UDC：700　　学校代码：10094

河北师范大学

# 硕士学位论文

（同等学力）

# 李遇秋手风琴作品中的京剧因素解析

Analysis of Beijing Opera factors in Li YuQiu's accordion works

作 者 姓 名： 李明华

指 导 教 师： 李建林 教授

学 科 专 业： 音乐学

研 究 方 向： 手风琴演奏与教学研究

论文开题日期： 2009 年 10 月 30 日

## 学位论文原创性声明

本人所提交的学位论文《李遇秋手风琴作品中的京剧因素解析》，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）：李明华　　指导教师确认（签名）：李建林

2010年12月1日　　2010年12月1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）：李明华　　指导教师（签名）：李建林

2010年12月1日　　2010年12月1日

# 摘 要

摘要内容

在投身手风琴作品创作的诸多专业作曲家中，李遇秋作为对中国手风琴事业的发展壮大影响最大的作曲家，其无人可及的权威地位毋庸置疑。李遇秋一直以“创立中国学派，探索和发展适合中国文化传统和民族精神的作品风格和演奏风格”为己任，在中国手风琴作品创作领域，不断地求索。他的很多手风琴作品，各种传统音乐、民族曲调素材与西洋作曲技法被娴熟地融会贯通，呈现出新鲜而浓郁的民族特色。

本文着眼于李遇秋作品中戏曲，主要是京剧要素的运用，将李遇秋手风琴作品中的京剧要素从动机的形成、进行手法、美学特征等方面的全面呈现作为研究目的，对他的两部作品《京剧脸谱》和《前奏曲与赋格》进行了分析。为了增强对比性，还选取了杨智的手风琴改编曲《打虎上山》、京歌《唱脸谱》《说唱脸谱》，和陈其钢的钢琴曲《京剧瞬间》作为参照作品，以便于对于李遇秋的作品有一个更全面、更客观的认识。

通过系统地介绍李遇秋的个人经历、音乐创作经历以及其生活环境中的戏曲流布概况，综合种种情况可以推知，作曲家童年以至青年时期都在革命战斗的硝烟中度过，虽然有抗中短暂的音乐学习和抗敌剧社（即战友歌舞团前身）中丰富的音乐表演经验，而且定居北京后也有很多机会与各种各样的戏曲接触。为了创作《京剧脸谱》，他也曾找专家专门学习。这为创作使用京剧要素的作品提供了可能性与保证。

对《京剧脸谱》与《前奏曲与赋格》这两部使用了京剧素材的作品进行不同形式的解析。

针对《京》，将《京》与上述几曲的京剧素材使用进行比较。在《京》中，二黄原板、散板、架子花脸的西皮流水、《夜深沉》等曲牌、《马腿儿》等锣鼓经等素材均有所体现。相比较其它几曲而言，《京》不管是从旋律、节奏还是音响效果，都在努力使用与京剧有关联的素材，追求有一种京剧的韵味。但是又没有一句确确实实、真真切切的就是京剧的原样。从使用的京剧素材的类型来看，也是纷繁多样，不拘于一两种的单一。

而《前奏曲与赋格》的京剧要素使用部分则初步挖掘出了前奏曲的开头音乐与整个套曲中主题音乐两大方面。二黄散板的过门音乐、《小开门》和《哭皇天》等素材在作品中得到了充分的使用。

作曲家李遇秋创作的诸多作品中，使用京剧要素的作品，只占很小的篇幅，但是本

文正是通过这一个点，管窥了作曲家创作的历程。在这两部作品中，我们看到了多种多样的京剧要素的体现，它们充实和饱满了作品，推动作品步入了经典传世的行列。

关键词：李遇秋 京剧脸谱 前奏曲与赋格 京剧

# Abstract

Li Yu-qiu (Lee), in those composers working for the Chinese accordion music, has an authoritative position undoubtedly. For the establishment of Chinese accordion branch, Lee explores the work styles and the performance styles which are fit for Chinese culture tradition and national spirit. Many kinds of traditional music, ethnic tune material and the western composing technique are blended in his works, and then those works present the fresh and strong ethnic characteristics.

This thesis focuses on the Beijing Opera factors in the works of Lee, taking the Beijing Opera factors' comprehensive display of the formation of motivation, technique and aesthetic features etc. as the research objective. Two of his works, facial makeup of Beijing opera (Jingju lianpu), prelude and fugue (Qianzouqu yu Fuge) are analyzed. To compare with these two works, other composers' works: Go up the mountain to beat the tiger(da hu shang shan), singing the facial makeup (chang lianpu and shuo chang lianpu), and Moments of Beijing Opera(Instants d'un Opera de Pekin) are also analyzed.

Lee's personal experience, music creation experience and spread condition of Chinese Opera during his life are introduced. These special experiences offer the possibility and guarantee of using Beijing Opera factors for the music creation of Lee.

Although the works using Beijing Opera factors are only a small part of Lee's works, we can observe composer's music thinking through these.

The Beijing Opera factors being used in Go up the mountain to beat the tiger and singing the facial makeup, enriches the music works, and promote these works becoming classical works.

Key Words: Li Yu-qiu (Lee); Beijing Opera; Facial Makeup of Beijing Opera; Prelude and Fugue

# 目 录

中文摘要 …… III
英文摘要 …… V
引言 …… 1
一 研究目的及意义 …… 1
二 研究现状分析 …… 1
三 研究方法 …… 3
第一章 李遇秋成长背景 …… 5
第一节 李遇秋成长经历 …… 5
第二节 李遇秋的手风琴音乐创作经历 …… 7
第三节 李遇秋生活环境中的戏曲流布概况 …… 10
第二章 《京剧脸谱》中京剧要素的运用——兼谈与其它应用京剧要素作品之比较 …… 13
第一节 使用京剧要素创作的几部作品 …… 13
一 《打虎上山》(手风琴独奏曲) …… 14
二 《唱脸谱》与《说唱脸谱》(流行歌曲，戏歌) …… 16
三 《京剧瞬间》(钢琴独奏作品) …… 20
第二节 《京剧脸谱》使用的京剧要素 …… 23
第三章 《前奏曲与赋格》中京剧要素的运用 …… 30
第一节 钢琴曲《前奏曲与赋格》与手风琴曲《前奏曲与赋格》的异同 …… 32
第二节 京剧要素的使用 …… 37
结论 …… 40
参考文献 …… 42
后记 …… 44
攻读学位期间科研成果 …… 45

# 引 言

## 一 研究目的及意义

我国的手风琴艺术，从传入中国伊始乃至今日，一直走在一个漫长的、有中国特色的发展道路上。20世纪之初手风琴传入中国，由于国人对其认知度尚低，只是被作为新奇的外来物件吸引着人们的注意既没有专门的教材与专职教师，更没有相应的教学科研机构。二战爆发后，手风琴强国俄罗斯的许多人为了躲避战乱流落到中国东北地区，他们中的一些人靠手风琴演奏和教学来谋生，这些活动客观上极大地推动了中国手风琴艺术的发展，为中国手风琴事业培养了第一代本土演奏力量。战争年代里，由于手风琴的便携、价廉、易学、音响大等特点，在抗日战争和解放战争的文艺宣传中发挥了不可替代的重要作用。建国后的五十年代到七十年代，手风琴作为一样外来乐器，超越了钢琴、小提琴等，以前所未有的速度在全国的部队到地方、工厂到学校、城市到农村的范围内广泛普及开来。同时，一些师范院校和音乐艺术院校也逐步开设了手风琴课程，为手风琴的普及提供了强有力的人力资源保证。自改革开放以来，随着演奏队伍与教学队伍的逐渐壮大，手风琴事业的发展正在日益正规专业化、国际多元化。

但是，在这样的大背景中，中国的作曲家并没有迷失自我，而是注重创作出有中国传统音乐特色的音乐作品，并且逐渐地积累，朝着中国学派的方向在前进。

在投身手风琴作品创作的诸多作曲家中，李遇秋作为对中国手风琴事业的发展壮大影响最大的作曲家，拥有无人可及的权威地位。“创立中国学派，探索和发展适合中国文化传统和民族精神的作品风格和演奏风格”一直是李遇秋追求的目标①。他的很多手风琴作品，各种传统音乐、民族曲调素材与西洋作曲技法被娴熟地融会贯通，呈现出新鲜而浓郁的民族特色。

本文着眼于李遇秋作品中戏曲要素的运用，将李遇秋手风琴作品中的戏曲要素从动机的形成、进行手法、美学特征等方面全面呈现作为研究目的。

## 二 研究现状分析

围绕李遇秋创作的一系列手风琴作品的创作技法和演奏技法中的调式调性构成、音

① 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（哲学社会科学版），1994年第1期。

乐素材选用、艺术审美风格等，已经有诸多学者进行了细致而全面的研究。

首先来看对李遇秋整体创作的研究。

高洁和汪毓和的《李遇秋与中国手风琴音乐创作》较早地从李遇秋与中国手风琴音乐创作的角度来看问题，通过对作曲家一系列作品的简要介绍，分析作曲家的创作具有民族性、鲜明的个性、标题性等特征。对李遇秋以及同样为中国手风琴事业创作了优秀作品、推动具有“中国特色”手风琴音乐体系形成的全体艺术家表示了崇高的敬意。高洁还曾在其博士论文《中国手风琴音乐艺术发展史研究》中，在谈到中国手风琴音乐创作的发展一部分时，多次提及李遇秋，并在第四章第四节“新时期的开拓与发展”中有专门章节对李遇秋的音乐创作进行论述，突显了李遇秋在中国手风琴音乐创作以至整个中国手风琴事业发展中的重要地位。

曾杰在《手风琴艺术民族化的可贵探索—李遇秋手风琴曲创作特征简析》中总结了四点：以丰富的民族民间音乐为创作素材、和声的民族风格在手风琴音乐中的大胆探索、民族器乐曲式结构在手风琴音乐中的借鉴和发展、充分发掘手风琴演奏技巧，有效展现手风琴的艺术魅力。虽然文字不多，但是简洁明了地切中素材、和声、曲式、演奏技巧这四个要害。

马瑜慧在《李遇秋手风琴作品创作概况》中则对其作品作了“广、远、深、精”的归纳。此外，还以作曲家的两本手风琴作品集来划分了创作阶段，第一个阶段是八十年代，主要的选材大多以民间体载为主流，体裁形式以组曲为主；第二个阶段是九十年代，体裁形式内涵较前期有广深的发展。该作者还写有《李遇秋手风琴作品的调式与和声特征》，对作曲家手风琴作品的调式和和声的风格特征进行了分析，肯定其和声风格既有欧洲古典和声的简洁、典雅、严谨，又不时透出民族的色彩与特点。《李遇秋手风琴作品创作风格的美学特征》则归纳出独创性、简洁性、情感性和逻辑性四方面的美学特征。

张更生与苏菊的《李遇秋手风琴音乐创作技法分析》，则主要从作品的旋律、和声、调性、曲式等方面对其音乐创作进行了分析，总结其技法特征主要有多样化旋律的运用、极富民族色彩和声的运用、宽泛的调性运用、欧洲传统曲式的承续与突破这四点。文中提到作曲家善于使用可唱性强的线性旋律，同时还会使用旋律线的级进、跳进、升降等手法来表达其个性化的音乐思想，将“可唱性”转变为“不可唱性”，具有“器乐化”旋律特征。在和声方面，文章侧重分析了作品中四、五度以及一度结构和声的运用，结合采用二度结构和声的特点，使作品散发浓郁的民族气息。而在调式和曲式方面，则分

别描述了作曲家在不同作品中使用西式、中国传统模式和中西结合模式的三种不同做法。

马骊骊在其硕士论文《论李遇秋手风琴音乐创作的民族化》中，首先有选择性地对《天女散花》、《广陵传奇》、《手风琴协奏曲——献给母亲们》、《手风琴奏鸣曲》进行作品分析，认为具备强烈的民族精神、浓郁的民族化风格、西为中用——借鉴西方技法，保持东方古韵、鲜明的标题性是作曲家的创作特征。在此基础之上，对作曲家在欧洲传统键盘乐器上进行的民族化创作，即民族化创作技法的开拓进行分析，归纳出作曲家在传统和声、传统声乐模式方面的突破，从而创建了具有中国审美格调的手风琴音乐。肯定了李遇秋对于传统模式“民歌加和声”、“主题加变奏”等的本质突破，从音乐本体的调式调性和声等方面，乃至哲学内涵美学趣味方面，作品的整体品格得到了提升。

丁旭东的《李遇秋手风琴音乐的创作研究——兼对第一奏鸣曲“长征”的第一乐章和〈天女散花〉的音乐分析》，对题中两部音乐作品从历史背景、创作内涵、创作技法、美学观念等宏观到微观多视角进行了分析，将作曲家的民族化音乐创作明晰化。

更多的研究是对李遇秋的某部作品或者某一类作品而展开的。比如，包含四首独奏曲《六子戏弥佗》、《天女散花》、《阿福》、《京剧脸谱》在内的组曲《惠山泥人印象》，就有谢艳霞的《李遇秋〈惠山泥人印象〉研究》，王甜的《手风琴组曲〈惠山泥人印象〉的“释”与“奏”》，曾杰的《手风琴组曲〈惠山泥人印象〉和声分析》，苏菊、张更生的《〈京剧脸谱〉的作品分析及演奏技法探讨》，申波的《天女翩翩寄深情——李遇秋的〈天女散花〉赏析》，李姿的《手风琴独奏曲〈天女散花〉的创作特色》，周彤锦的《对手风琴曲〈天女散花〉的理论探讨——兼议李遇秋创作风格》等，从和声曲式、调式调性、演奏技法、审美意象等不同侧面对这部著名的组曲进行了解读，从而在理论层面上加深了该曲的认知度，同时也进一步扩大了该曲的影响。

此外，还有对李遇秋其他作品的研究，比如刘晓静的《浅析〈促织幻想曲〉内容及弹奏要点》，朱文琪的《李遇秋手风琴奏鸣曲研究》、《天山云霞人文与自然在〈天山云霞〉中交辉》，等不再赘述。

## 三　研究方法

如上所述，对于李遇秋的诸多手风琴作品，已有以专业研究者为首，音乐专业研究生、本科生等在内的广泛领域的众多人士展开了研究，内容涉及作曲家整体的或者某部

作品的调式调性构成、音乐素材使用、艺术审美风格等方面。这些研究的主要形式为从某个作品或者某组作品出发，研究该作品或者该组作品的音乐艺术特点。也就是用某一个手风琴作品来验证、说明其手风琴作品所体现出来的“民族性”，即所谓的作品论分析方法。本文则力求从整体上把握李遇秋的手风琴作品中使用到的京剧因素，来丰富审视作曲家作品时采用的理论视角。

本文将以文献检索方法为主，文献类别包括李遇秋成长经历以及作品创作的历史资料，作品的乐谱和解说等谱例资料。此外还会结合声像资料检索，寻找李遇秋手风琴作品中运用到的京剧要素的实例与京剧音响以及其他使用京剧要素创作的音乐作品，进行比较分析。

本文共分三章，第一章论述李遇秋的经历，简要的音乐创作经历以及成长过程中周边环境的戏曲流布状况；第二至第三章对李遇秋的手风琴作品中京剧要素的运用进行系统分析，范围主要包括代表性的《惠山泥人印象》中的《京剧脸谱》、《前奏曲与赋格》等，选取其他作曲家创作的几部其它类型的使用到京剧要素的音乐作品进行对比参照，主要观察李遇秋这几部作品中音乐构成中运用的京剧旋律、节奏，即板式以及特色乐器音响象征和特色人物象征等方面。

# 第一章　李遇秋的经历

## 第一节　李遇秋的个人经历

1929年9月8日，李遇秋出生于河北省中南部深泽县的一个普通家庭。他的家乡地处冀中平原，父亲行医支撑全家生计，母亲在李遇秋年幼时早逝，家中还有两位哥哥和一位弟弟。

1937年7月7日卢沟桥事变爆发后，日本侵略华北的野心暴露，平津为首的整个华北地区局势大变，不久，李遇秋家乡深泽县的国民党县长置百姓于不顾，仓惶南逃。随着1938年1月深泽县抗日政权正式成立，八路军也进驻李遇秋的家乡，保护民众，同时发起抗日救亡的广泛宣传。李遇秋的两个哥哥积极响应号召，参加了八路军的抗日队伍。还在读小学的李遇秋就已经主动参加学校组织的宣传抗日文艺演出活动。

1940年，李遇秋进入冀中军区抗属子弟中学，即“抗中”学习。该校为八路军所办学校，进入该校就意味着已经光荣参军。

1942年春天，日军纠集了五万兵力对八路军的冀中根据地进行大扫荡，抗中的集中教学无法进行，被迫解散。当地的学员就地疏散回家待命，老师和家在外地赶不及疏散的学员则改名换姓脱下军装就地疏散入户。每一个人找一个“堡垒户”，请群众帮忙掩护。1943年春天，在严峻的环境中，原有的700名学员只通知并集合到了300名，他们在八路军的掩护下转赴延安，加入抗大二分校附中得以继续学习。而李遇秋则由于种种原因留在了冀中平原。

在抗中的学习时间虽然短暂，李遇秋却接受了很好的音乐熏陶与音乐教育。关于当时的音乐学习，李遇秋曾经提到过。当时担任抗中音乐教员的是抗日战争时期冀中平原抗日根据地规模最大的一个文艺团体——火线剧社派出的专业音乐人士。他们配合抗日宣传活动，在音乐教学中主要教唱抗日革命歌曲，而考虑到绝大多数学员的音乐基础起点低，所以教学难度有所降低，主要教授混声二部，个别作品涉及四部。这些歌曲多为根据地上演的歌剧、话剧的开演前或者结尾时的配唱，非常能够带动和提升演出现场的氛围。在抗中短暂的学习生活中，李遇秋的音乐天分得到了大家的认可，被亲切地称为“快活的百灵”。

1944年秋，年仅15岁的李遇秋通过地下组织的帮忙联络，来到了中共晋察冀分局

卫生所当一名普通的卫生员。虽然卫生所的工作很辛苦，但是李遇秋在工作之余仍旧忘不了音乐，经常会一个人跑到僻静的地方放声高歌。也可能是命运的安排，歌声居然被偶尔经过在场的“抗敌剧社”的同志听到，机缘巧合地促成了李遇秋走上文艺道路。

1945年，李遇秋被从卫生所调入抗敌剧社，也就是他之后一直工作的战友歌舞团的前身，该社是晋察冀边区的剧社中建制历史最长、活动范围最广、阵容最庞大、创作成果最多的一个剧社。在人才济济的剧社里，并非音乐科班出身的李遇秋在入团伊始就遇到了关系其事业前途的困扰。

因为唱歌被发掘的“人才”李遇秋，既不会演戏，也不会吹拉弹，而仅剩的一项“唱”却因为他是童声，没有用武之地。在很有可能会重回卫生员的工作岗位继续为革命做贡献的时刻，放在墙旮旯的手风琴进入了李遇秋的视野。音乐的天分在这个时候发挥出来，在完全没有摸过学过的情况下，李遇秋凭感觉摸索演奏出自己熟记的歌曲。过人的音乐天分，勤学敢闯的胆识，帮助李遇秋留在了剧社，走上了与音乐、与手风琴息息相关的文艺道路。

凭借手风琴的表演，李遇秋很快投入到剧社的日常演出活动当中，和其他的战友一起慰问战斗在一线的解放军，李遇秋的手风琴演奏水平得到了很大的提高。同时，上级领导也很重视李遇秋的手风琴演奏才能，花重金购买了一台60贝司的坤式手风琴专门给李遇秋使用。李遇秋高兴地称这台手风琴为“新式武器”，他“用它独奏、伴奏、参加合奏、为小歌剧配乐。要说最苦的还是参加部队的大调动。部队走到哪里，我们就跟到哪里，真是千军万马，爬山越岭。有时我们剧社还要先出发到达，组织欢迎和慰问。在行军途中，我们还分成小组搞‘鼓动棚’。有唱歌、说快板、敲锣打鼓、喊口号，等部队过完了，我们又收起家伙往前跑，赶到部队的前面，重新再演”。[①]

在极端困难的条件下，李遇秋和剧社的战友们一起，跑前跑后为一线战友加油助威鼓劲，跑遍了华北地区的平原和山区，充分地发挥了一名文艺兵的先锋作用。而手风琴，就是他这场文艺之战中的武器、他的另一位亲密战友。在革命活动中积累下的丰富经验为他以后的音乐创作提供了有力的保障。

到了建国后的1950年，已由抗敌剧社更名为华北军区政治部文工团根据团里的工作需要，决定派李遇秋到上海音乐学院（时称“中央音乐学院附属华东分院”）作曲系系统学习作曲。入学后曾先后师从于桑铜、邓尔敬、钱仁康、丁善德等先生，这段为期

① 李遇秋《重回手风琴》，《乐器》1992年02期第8页。

六年的专业音乐学习经历，为李遇秋一生的音乐创作活动奠定了坚实而全面的基础。

去音乐学院学习的时候，他自己带了一台 120 贝司的手风琴。但是音乐学院的作曲学习任务十分繁重，只有时间练习副修的钢琴，无暇顾及手风琴。但是，还是有机会在校内外的的文艺活动中继续演奏手风琴。1953 年，在音乐学院赴佛子岭水库工地体验生活的演出时，他还曾给著名女高音歌唱家周小燕的独唱伴奏，受到了周小燕教授的表扬。

另外，凭借出众的手风琴演奏技术，李遇秋还经常参加校外的演出。

“1950 年冬，我曾在上海的各大舞台上演出，非常受欢迎。而那时独奏的曲目不过是《骑兵进行曲》、《小苹果》、《八路军进行曲》和《俄罗斯舞曲》而已”。[①]

1957 年，李遇秋完成在上海音乐学院的学习，回到已于 1955 年改名的战友歌舞团，作为一名骨干，继续从事专业音乐创作活动。从最初的北京军区战友歌舞团创作到编导室主任，1979 年李遇秋被任命为战友歌舞团副团长，主抓业务工作。

1993 年，65 岁的李遇秋离休。至今，依旧坚持在音乐创作、音乐评论等活动的第一线。

2009 年 12 月 26 日，由中央音乐学院主办的“李遇秋先生手风琴作品音乐会暨八十寿辰庆祝音乐会”在中央音乐学院演奏厅隆重举行。音乐会上由中央音乐学院的学生演奏了李遇秋先生的部分作品，学院年轻的作曲家还献上了最新创作的手风琴作品《醉京风》、《谐谑曲》、《春天的歌声》等，以向先生致敬，作曲家本人出席并在最后致辞。

## 第二节 李遇秋的手风琴音乐创作经历

在大多数人的印象中，遇秋、李遇秋这个名字，更多的是与晨耕、生茂、唐轲联系在一起，他们合作创作的《长征组歌》在全国可以说是家喻户晓。作曲家自己说过，“过去的经历对我来说非常重要，只有厚积薄发才能一气呵成，否则，我是无论如何也拿不下《长征组歌》的！”[②]

纵观上文中阐述的李遇秋的个人经历，我们可以说，此话同样适用于作曲家的手风琴创作，没有过去积累的与手风琴密不可分的独特个人经历，作曲家就不能够写出大量的高水平的手风琴作品。

### (1) 1960-1980 年代

① 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（哲学社会科学版），1994 年第 1 期。
② 王建柱《李遇秋：把大半辈子心血融入<长征组歌>》，《湘潮》2007 年 06 期。

这一时期，是李遇秋经过上海音乐学院的系统学习后开始的音乐创作初期阶段。

关于这一阶段的经历，作曲家自己也曾谈到，“从上海音乐学院毕业后回到本团（战友歌舞团），干起了专业作曲工作，手风琴也就顾不上了。一干就是20多年呀。”[①]

作为战友歌舞团的专业作曲，李遇秋当然要担负为团里作曲和编配伴奏的主要工作任务，还要为其他同志创作的作品配器等等，为了全团的工作需要，作品涉及钢琴、手风琴、大乐队、小乐队、民乐队等多种形式，工作量之多可以想象。在肖华将军的指导下，于1965年与晨耕、生茂、唐轲合作创作的著名作品《长征组歌》就是在这个阶段内完成的。

李遇秋曾经在文章中提到当时的大环境，“60年代，在中国刮起了一阵对外来乐器大讨伐的狂风，手风琴在中国也经历了一场生与死的考验。当时一切外来乐器都遭到贬斥，有的甚至还判了死刑，唯有手风琴未被追捕，躲过了厄运。这也说明，手风琴在当时已经融入到民族文化中，得到了大家包括官方的认同，不再把它看做舶来品对待了。这也是对广大手风琴工作者不懈努力的肯定”。[②]

虽然全国的大环境对于手风琴算是有利，但是李遇秋却一直处于上述那种繁忙的工作状态，那一阶段根本无暇顾及手风琴。因此这一时期，李遇秋的手风琴音乐作品数量并不多。在这样的背景下，作曲家于1962年创作出了手风琴二重奏《草原轻骑》。他发挥自己有军旅生活的特长，选取了驻扎在草原的轻骑兵的生活作为内容，在音乐素材上则采用了草原上的鄂尔多斯民歌的节奏、音调，有鲜明的民族色彩。该曲一问世，即获得良好反响，开创了专业作曲家创作手风琴作品之先例，带动了一批专业作曲家投身手风琴创作，可以称之为中国手风琴学派发轫期的代表作品，中国手风琴创作迈出了“从无到有”的艰难一步。而我们通过这部作品的题材和音乐素材都可以看到，作曲家在创作的最初阶段已经是非常地重视作品的民族特色。

(2) 1980-2000年代

进入二十世纪八十年代以后，李遇秋在手风琴界的老朋友邀请他为中国的手风琴事业做些事情。而作曲家也感悟到手风琴确实是自己的“老根”，开始“重回手风琴”，并从此不曾间断地为中国手风琴界创作至今。

谈到这个阶段的创作成果，连作曲家本人都感慨“给张国平写了《天女散花》等一组作品；给杨屹写了《摩托通信兵》、《红叶抒怀》等。从此一发不可收，写了大量的手

① 李遇秋《重回手风琴》，《乐器》1992年02期第8页。
② 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（哲学社会科学版），1994年第1期69-73页。

风琴作品。当时反响还不错，《奏鸣曲（长征）》还获得了1998年的“文华奖”，为此我也感到很高兴。让我欣慰的是在离休之后，总算为手风琴做了一点力所能及的事，了却了我多年的一个心愿”。[①]

作曲家这一阶段的成就，世人有目共睹（作品的书名号省略）：

1980年　抒情圆舞曲、摩托通信兵

1983年　聊斋故事两首（崂山道士、促织幻想曲）

1984年　惠山泥人印象（六子戏弥陀、天女散花、阿福、京剧脸谱）、红叶抒怀

1987年　广陵传奇、桑榆之梦

1989年　手风琴协奏曲——献给母亲们（二、三乐章曾用“南国情”命名演出）

1991年　马背上的冬不拉、军旗飘扬进行曲

1993年　沉思与酣歌、风雨同舟

1994年　青春进行曲、前奏曲与赋格

1996年　第一奏鸣曲——长征

1999年　第二奏鸣曲——扎西德勒

2000年　第三奏鸣曲——天山云霞

在创作这些作品的时候，李遇秋一直秉承着寻找民族精神真谛的创作理念，认真体味不同民族音乐素材的民族文化内涵，使用贴切的音乐形式予以表现。

首先在旋律、调式、节奏、演奏技巧方面，他提倡突破能唱的才是旋律的狭隘观念，认为在中国的戏曲音乐、舞蹈音乐、民族音乐、祭祀音乐以及各种乐器的演奏中，“都存在着大量的、典型的器乐化旋律”。在古代流传至今的古琴、琵琶、笙、埙、管、筝、笛等的乐曲中，也存在着丰富的旋律类型”，鼓动大家走出歌曲的局限，到器乐中去寻找和发现。[②]

当然，提倡的同时，作曲家自身也是在身体力行这种理念，《京剧脸谱》都使用了戏曲、《天女散花》使用了传统戏曲的行腔和江南丝竹的神韵、《广陵传奇》以古琴名曲《广陵散》为题材、《献给红军长征》的第三乐章使用彝族音乐的音调、《手风琴协奏曲》则使用了云南少数民族民歌的音调等。在更多的乐曲中，作曲家还使用特色旋律和节奏模仿锣鼓、琵琶、古琴、二胡等乐器，彰显了作品浓重的民族特色。

此外，作曲家还注重保持作品的文化内涵的中国化本质，作出了很多尝试。

---

① 李遇秋《重回手风琴》，《乐器》1992年02期第8页。

② 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（哲学社会科学版），1994年第1期69-73页。

“中华民族有悠久的文化传统，人民具有勤劳、朴实、善良、勇敢的美德。我们应当从音乐的角度去寻觅这种‘历经磨难而不屈服，受尽摧残而愈益坚强’的民族精神的真谛”。1983 年后作我创作了大量的手风琴作品，比如《惠山泥人印象》、《红叶抒怀》、《广陵传奇》、《手风琴协奏曲》、《促织幻想曲》等，都是在这方面的尝试，希望能达到抛砖引玉的目的。”[①]

在中国手风琴事业日益繁荣，手风琴作品的创作队伍也日益壮大的今天，我们深深地体会到，作曲家的所谓的“抛砖引玉”的良苦用心终于得到了汇回报。

## 第三节 李遇秋生活环境中的戏曲流布概况

李遇秋的手风琴音乐创作中国特色鲜明，使用戏曲、传统音乐、少数民族音乐等要素。能够熟练运用这些，虽然作曲家专业方面的学习至关重要，但是笔者认为，作曲家成长过程中周围环境的熏陶也同样十分重要。

李遇秋的出生地深泽县位于河北省的中部偏西的太行山麓，为石家庄地区东部边沿县，地处石家庄、保定、衡水三市的交界处，是冀中平原上最早建立党组织和最早的抗日根据地之一。这里还是北方坠子的发源地和发展中心，2008 年深泽坠子与安徽宿州坠子一同被评为第二批国家级非物质文化遗产。很可惜的是，相传坠子传入深泽的 1940 年代以后的时段，李遇秋已经离开了家乡，投身到革命的学习和工作中，到深泽坠子最辉煌的 1950 年代，李遇秋也已经远赴上海学习，后期则返回北京工作。因此可以推测，作曲家自身接触深泽坠子的机会不多，对深泽坠子的了解不会太多。

此外，在 1920-1930 年代，作曲家的故乡深泽县和无极、饶阳、安平、束鹿以及邻县安国一带的广大农村曾经是北昆（河北省中部各县的昆曲艺术流派）的流行地。因此，可以推测，李遇秋在他的童年时代，有极大的可能是曾经听过和见过昆曲的表演的。

在李遇秋度过青年时期的冀中地区乃至整个华北大地，无疑，京剧和河北梆子两大戏曲剧种的影响最大。1937 年抗战爆发后，河北成为主战场，受害惨重。在戏曲方面的影响是，河北农村的戏曲活动处于萧条冷落的状态，只在一些城市中仍有京剧戏班和京梆两下锅的戏班演出，上演的都是些传统戏。这个时候河北梆子开始走向衰落，到四十年代末，已经衰败不堪，几乎濒临灭绝。

---

① 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（哲学社会科学版），1994 年第 1 期 69-73 页。

与此同时，在抗日根据地，军队和地方上的宣传队，运用京剧形式编演了一批剧目，鼓舞根据地军民团结抗战，起到了良好作用。

解放战争时期的 1946 年，李遇秋所属的八路军冀中军区成立了梆簧（京梆）合演的培新剧社，同一时期，冀中第八分区也建立了河北梆子剧团，其他如冀南军区等也纷纷成立剧团。这些剧团吸收了流落乡间的闲散艺人，甚至还接收了从国统区来到解放区的专业剧团，演员实力雄厚。解放区的这些剧团在中国共产党的领导下，积极创编进步的剧目，宣传革命，为解放战争的胜利贡献了不可或缺的力量。

李遇秋同为冀中军区文艺队伍中的一员，在工作中一定与这些剧团有很多的接触机会，能够欣赏到剧团的演出，甚至曾经同台演出过。凭借李遇秋过人的音乐天分，必定在这些工作接触中对京剧等戏曲有了基本的了解。

建国后，李遇秋除了赴上海学习期间之外，一直定居北京。而众所周知，建国后京剧、河北梆子等戏曲一直得到政府的保护和推广，剧团纷纷恢复和建立，戏曲艺术得到了前所未有的发展。北京作为新中国的首都，经常举行全国性的戏曲汇演、比赛等，详情无需赘言，戏曲事业更是繁荣兴盛。

从 1953 年到 1957 年反右以前的这段时间，用老一代戏曲从业者们的话来说，就是整个戏曲事业的黄金时代。在毛主席提出的“百花齐放，推陈出新”的文艺方针的指引下，全国各地的戏曲工作者们积极为各自的剧种整理、创作和引进了一大批剧目，比如闻名遐迩的《十五贯》、《梁祝》等。而同一时期，李遇秋正在上海学习，音乐学院的专业学习已经很是紧张，无暇接触这一领域。

在李遇秋返回工作岗位的 1957 年前后，一批经典戏曲作品被拍成电影，在电视台得到播放，在人民群众中影响很大。这一时期，李遇秋在战友歌舞团从事专业创作，在北京的大环境中，对京剧等戏曲艺术有了更多的接触机会。

文革期间，形势骤变，连李遇秋参与创作的《长征组歌——红军不怕远征难》等革命音乐作品都曾有一段时间禁演，而无产阶级革命歌曲和八部响当当的革命样板戏却被发展到了极致。其中京剧为五部，其广为人知的程度，甚至不识文字的妇孺也能哼唱上几段唱段。李遇秋当时作为团里的专业创作人员，除了配合团里工作创作文革时期的革命歌曲等之外，也和那个时代人一样，理所当然对样板戏有着深刻的认识，进而对京剧亦会有所掌握。

文革后至今的岁月里，李遇秋继续生活在北京，而北京文艺事业的繁荣国人有目共

睹，作曲家同样有诸多机会接触戏曲，不再赘言。

以上是对于李遇秋的手风琴创作与周边大环境中的戏曲状况的联系的阐述，笔者既不是从已有研究成果中引用而来，也未曾向作曲家本人进行访谈求证。可以看作是，为了寻求足以证明作曲家成功运用戏曲因素进行手风琴音乐创作的蛛丝马迹，所作论述虽是建立在推理基础之上，却也有合情合理的可能性。因此而弄清楚这一点，作曲家的创作从来都不是空穴来风和心血来潮，也不是一蹴而就，任何闪光的想法、传世的作品都是建立在作曲家丰富的生活经验基础之上的。

# 第二章 《惠山泥人印象》中京剧要素的运用

## ——兼谈与其它应用京剧要素作品之比较

《惠山泥人印象》，是包含四首独奏乐曲的手风琴组曲，创作于1984年。关于该曲的创作经过，已有多人论及，作曲家李遇秋本人曾较为详细地说明过情况。

在太湖之畔江苏省无锡市西郊的惠山区，有一家惠山泥人厂。惠山的泥人始于南北朝时期，距今已有1000多年的历史。到了明代（1368-1644年）发展到了鼎盛阶段。明末清初则开始出现专业的泥人作坊，加之当时昆曲盛行，以戏曲人物为题材的手捏戏文人物也应运而生。发展至今，惠山泥人已经有手捏戏文、京剧脸谱、人物动物、实用玩具等多种类型，以独特的艺术造型、鲜明的民族民间色彩和浓郁的江南乡土气息而闻名于世。2006年，惠山泥人已经被批准列入第一批国家级非物质文化遗产名录。

“走进工厂的陈列室，仿佛走进了一座装满艺术精品的宝库，使你流连忘返，目不暇接。以上四首手风琴独奏曲，反映了人们参观无锡惠山泥人厂以后的美好记忆。”[①]

李遇秋在泥人厂的陈列室里看到的，既有活泼的顽童与弥陀佛，又有端庄典雅的仙女，既有憨态可掬“沙孩儿——阿福”，还有奇特生动的京剧脸谱。而乐曲则是作曲家参观之后留下的美好回忆的音乐表达。

针对不同的主题形象，作曲家选取了不同的音乐素材进行表现。《六子戏弥陀》“用左手低音快速流动的音型衬托着右手欢快的旋律”，主题形象的顽童与弥陀的玩耍场面跃然于听众面前。《天女散花》吸收和发展了“江南丝竹和地方戏曲的音调”，使用“古筝、琵琶等乐器的演奏技法”，实现仙女向人间散花的美好场景描写。《阿福》则使用了“富有儿童特色的音调，不太快的速度和摇摇摆摆似的音型”，着力刻画出了似乎是在跳舞的可爱的娃娃。

而《京剧脸谱》使用了“京剧花脸的唱腔、锣鼓点和丝弦牌子曲作为素材”，表现了“沉思中再现的一幕幕戏剧场面”。[②]

《惠山泥人印象》中使用京剧要素的作品为《京剧脸谱》，本文将撷取不同时期不

---

① 李遇秋《李遇秋手风琴曲集》，人民音乐出版社，1990年版第62页。
② 李遇秋《李遇秋手风琴曲集》，人民音乐出版社，1990年版第62页。

同作者使用不同的京剧要素进行创作的不同类型的音乐作品与该作品进行比较分析，论证李遇秋的《京剧脸谱》的特色与地位。选取的参照作品有杨智的《打虎上山》、京歌《唱脸谱》《说唱脸谱》，还有陈其钢的钢琴曲《京剧瞬间》等，当然涉及到作品中使用的京剧要素，还会选取京剧原有样式进行比较。通过这些，认识作曲家选取素材的标准、使用音乐素材的尺度和方法等。

## 第一节　使用京剧要素创作的几部作品

### 一　《打虎上山》（手风琴独奏曲）

在选取《京剧脸谱》的对比参照作品时，首先圈定的是杨智华的《打虎上山》（以下简称《打》）。首先因为这部作品与《京剧脸谱》一样，都是手风琴作品，其二，是因为这部作品创作在《京剧脸谱》之前，从二者的关系中可以考察中国手风琴音乐创作的些许脉络。

手风琴曲《打虎上山》，创作于 1970 年代（出版于 1975 年），是一首根据样板戏《智取威虎山》改编的独奏作品。从创作演出至今，因该乐曲旋律激昂，气势磅礴，多年来一直深受广大手风琴爱好者的喜爱。

1970 年 6 月前后，媒体发表了毛主席的“样板戏要提高，要普及”的指示，于是全国上下出现了大演、大唱革命样板戏全剧和样板戏唱段的高潮。当时还在河南汝南县豫剧团的杨智华，因为只会拉手风琴，在这种高潮来临之后变成了团里的“废物”。不过剧团没有西洋乐器，凑不出样板戏要求的那种中西结合音响宏大的乐队，因此就地取材，又把“废物”利用了起来，派杨智华用手风琴演奏所有样板戏的前奏曲、幕间曲和大亮相等。在排练《智取威虎山》的时候，杨智华设法找到了乐队总谱，进行大胆改编，涉及到第五场《打虎上山》幕间曲和《迎来春色换人间》的部分唱段时，手风琴曲《打》就这样诞生了。

这首乐曲中，左手低音部在最初的一大段冒头营造氛围之后出现一次主旋律，右手则在曲子接近尾声前出现一次高音部的主旋律。手风琴曲的左手旋律部分厚重低沉，有介乎于圆号和长号之间的音响效果，加上右手的快速跳跃的八分音符伴奏组成的富有气势的组合，能够使听众构想出沉着冷静的杨子荣在暴风骤雪中机警地穿行的画面，而京剧的该段音乐是使用圆号和弦乐来实现的。第二次出现的右手上的主旋律，则听上去已

然气定神闲。整体乐曲以八分音符居多，单整的乐句清晰匀称，使用连续的八分音符营造出紧张而又热烈的气氛。乐曲中使用的主题音乐均为京剧中同样部分的音乐的变体。

在和声与织体使用上，该曲中规中矩基本借鉴原曲，较为单一，变化不多。

但是，虽然曲目编写上不是很繁琐，但是该曲的演奏难度却相当高。尤其是曲中多次出现抖风箱的演奏要求（谱例 1 《打虎上山》抖风箱部分）。笔者曾在拙文《手风琴的呼吸—风箱的演奏技术》中写过，“震风箱也称‘风箱震音’、‘抖风箱’，即手指按下琴键不动，通过风箱快速地来回‘开’‘合’来代替同音反复，而获得一种特殊的音响效果”。[①]这样的演奏产生的特殊音效，经常被用于刻画一些特殊的音乐形象，笔者文中举出了奔驰的列车、颤抖的树叶、呼啸的风声等，因此，当然在《打》一曲中的表现风雪的场景下使用抖风箱的演奏法十分地贴切。左手抖风箱是该曲绝对的重头戏，在调控好力度的前提下，右手保持触键，力求浓重的颤音效果，类似于小提琴强有力的碎弓，既模拟出了风雪声，又衬托出强烈的英雄气概。

其次，该曲速度把握一直比较稳定，除个别地方为了情绪的需要而稍有自由放慢以外，其它地方都是持续以一种饱满的快速在滑动音符。所以需要演奏中注意情绪的控制，不使音乐过快而失了风采。

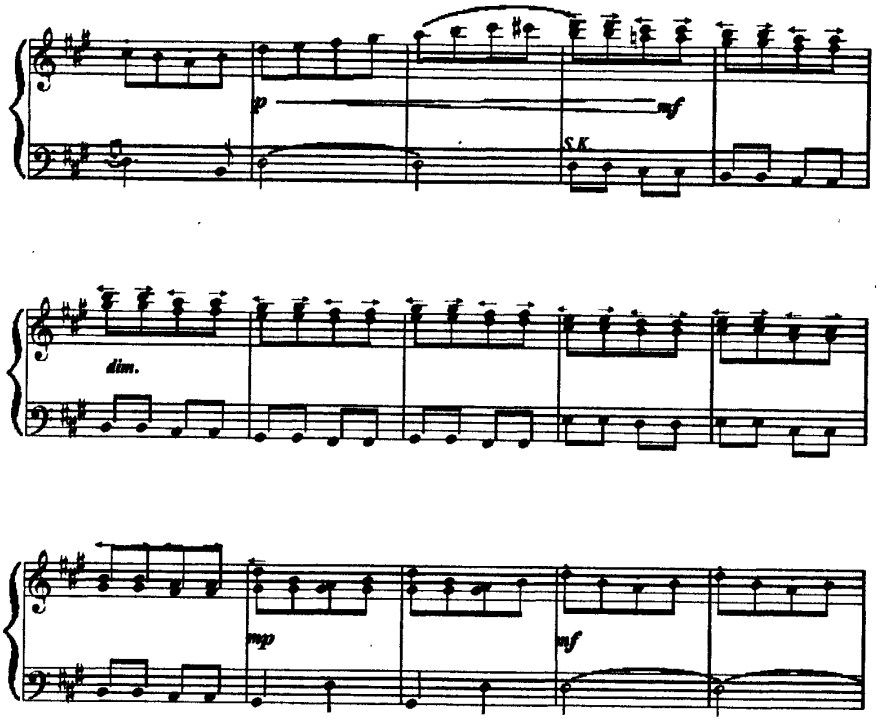
当然，该曲之所以在这里提及的最大理由，就是该曲是开创了手风琴与京剧结合的先例，而且尺度把握适度，作为音乐作品，在受众中的反响十分成功。在《打》之后，随着样板戏在全国日渐普及，诞生了一批使用京剧要素的手风琴作品（《打不尽豺狼，决不下战场》、《快乐的女战士》、《飞速前进》等），极大地丰富了中国手风琴演奏应用领域和曲目，以及手风琴演奏技巧，同时也借助样板戏的高认知度，推广了手风琴的知名度和受众，手风琴的生存空间得到拓展和延伸。

但是，四十年后的今天也该看到，这些作品基本都只是对样板戏音乐的改编，音乐本体意义上的动机均非作者独创。同时，创作者也多为手风琴演奏者，比如杨智华、王域平等、涉足该领域的专业作曲家尚为数不多。

---

① 李明华等《手风琴的呼吸—风箱的演奏技术》，《电影评介》2009 第 6 期。

谱例 1 《打虎上山》抖风箱部分之一（第一行第 4 小节-第三行第 1 小节）




## 二 《唱脸谱》与《说唱脸谱》（流行歌曲，戏歌）

本文在此撷取了看似与手风琴曲《京剧脸谱》风马牛不相及的两首流行歌曲，探讨同样是关于京剧脸谱的题材，不同类型艺术的表达形式的异同，为认识手风琴曲《京剧脸谱》提供同题材类参照物。

第一首《唱脸谱》，创作于 1989 年，作词是著名作词家阎肃，作曲则是曾经创作过京味歌曲《前门情思大碗茶》等作品的著名作曲家姚明，京剧大师袁世海也参与了京剧部分的唱腔设计。首唱者是歌手杭天琪（见谱例 2）。而另一首《说唱脸谱》同为阎肃，闫的黄金搭档作曲家孟庆云谱曲，歌手谢津于 1994 年首唱该曲。两首歌曲的创作时间都要晚于手风琴曲《京剧脸谱》。

这两首歌曲为大众所熟识，1989 版的优美动听，曲风新鲜；1994 版的则幽默诙谐，又筋道够味，还有说唱的部分在其中。

1989 的杭天琪版，歌曲的曲式结构是不带再现的单二段曲式，A 段是通谱歌形式，包含四个乐句。在 A 段里，曲作者将地道的老北京方言自然地融化在旋律中，依字行腔，韵味十足。B 段则是分节歌形式，包含四个乐句，采用的是西皮流水的音乐。前三个乐

句均为两小节，保持着结构的完整，第四句"黑脸的张飞叫喳喳"通过节奏的伸展和使用花脸特有的拖腔，将长度扩充为八小节，使全曲在高潮中完满地结束。歌曲内容上的第一部分通过一位女子的语气，阐述了外国友人对我国的"国剧"——京剧的美好印象。第二部分则是以男士的口吻对戏曲脸谱的侃侃而谈，惟妙惟肖地勾画出一张张"美佳佳"的脸谱。

1994 年谢津版的说唱脸谱，则在篇幅与内容较上一版有所扩充，音乐手段更丰富，听起来更加热闹。该曲结构如下。

开头：状纸乘上，"驸马，只恐你来得去不得"。(《铡美案》，包拯念白)

A 段（主唱者与伴唱女生合唱曲）

那一天爷爷领我去把京戏看

看见那舞台上面好多大花脸

红白黄绿蓝脸色又瞪眼

一边唱一边喊

哇呀呀呀呀

好象炸雷叽叽喳喳震响在耳边

B 主题段（主唱者独唱，旋律、歌词与 1989 版相同，西皮流水）

蓝脸的窦尔敦盗御马

红脸的关公战长沙

黄脸的典韦白脸的曹操

黑脸的张飞叫喳喳……

间奏"低头离了洪洞县"一句女声演唱（《苏三起解》苏三唱段，西皮流水）

C 说唱

说实话京剧脸谱本来确实挺好看

可唱的说的全是方言怎么听也不懂

慢慢腾腾咿咿呀呀哼上老半天

乐队伴奏一听光是锣鼓家伙

咙个哩个三大件

这怎么能够跟上时代赶上潮流

吸引当代小青年

B1 主题段

紫色的天王托宝塔

绿色的魔鬼斗夜叉

金色的猴王银色的妖怪

灰色的精灵笑哈哈……

间奏 “皓月当空，冰轮乍涌”女声念白（《霸王别姬》虞姬念白）

C1 说唱

我爷爷生气说我纯粹这是瞎捣乱

多美的精彩艺术中华瑰宝

就连外国人也拍手叫好

一个劲儿地来称赞

生旦净末唱念做打手眼身法功夫真是不简单

你不懂戏曲胡说八道

气的爷爷胡子直往脸上翻

间奏 “公主不要生气？”男声念白（出处不详）

D 唱段（亦可看作 A1 唱段，主唱与伴唱女声合唱）

老爷爷你别生气

允许我分辩

就算是山珍海味老吃也会烦

艺术与时代不能离太远

要创新要发展

哇呀呀……

让那老的少的男的女的大家都爱看

民族遗产一代一代往下传

B2

一幅幅鲜明的鸳鸯瓦

一群群生动的活菩萨

一笔笔勾描一点点夸大

一张张脸谱美佳佳……

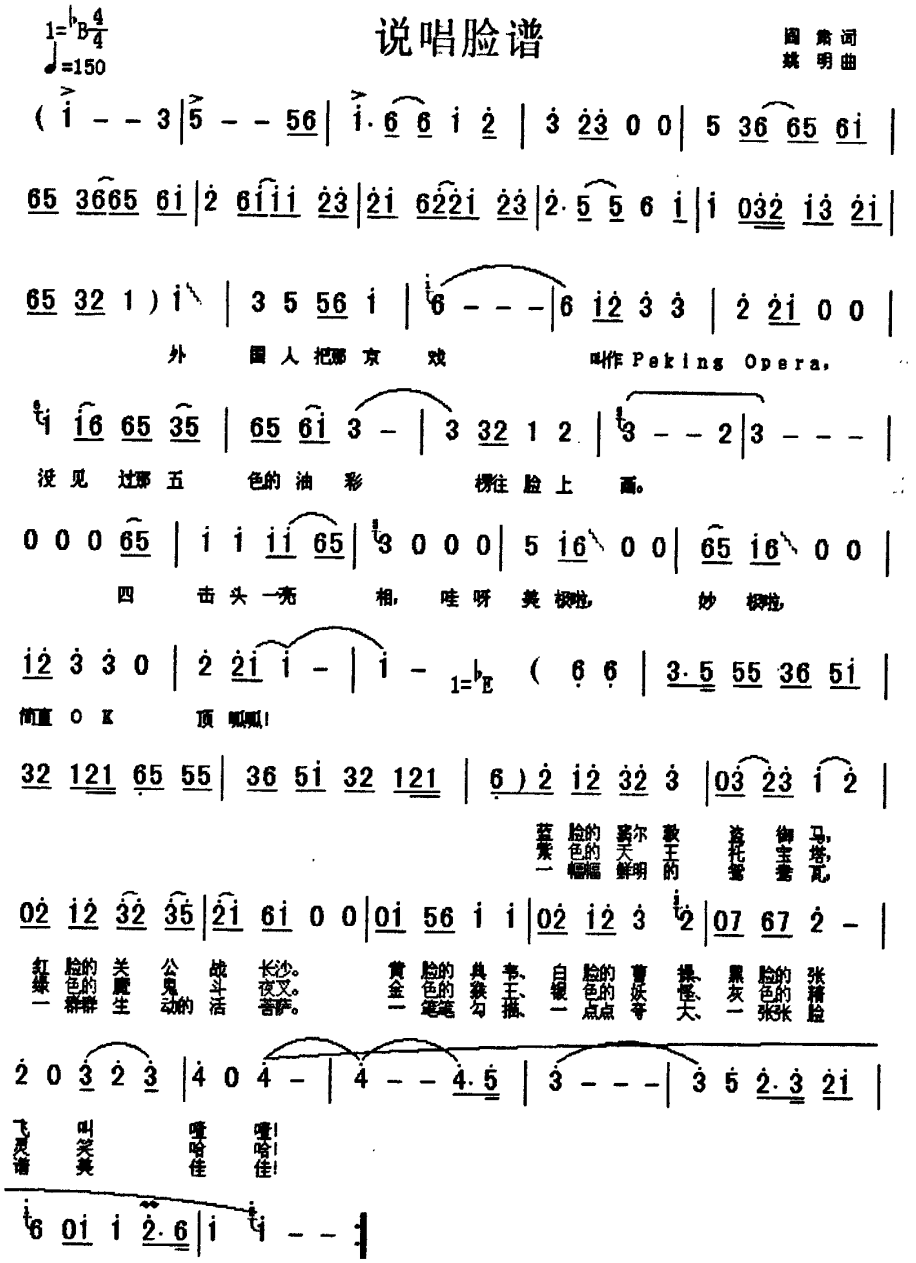
B2 演唱余音中加入几声花脸的大笑声结尾

哇哈哈……

在篇幅上，1994 版较 1989 版出现了较有特色的说唱段落，幽默诙谐却又贴近现实，道出了多数普通人对京剧的实际看法。在内容上则设计了情节，将老爷爷带着孙女去看京剧的场景活泼生动地展示给听众。

这两首说唱脸谱巧妙地将通俗歌曲的演唱风格及伴奏手法与曲艺音乐（谢津版说唱部分）、戏曲音乐和谐地组织在一起，使流行歌曲听起来新鲜有味，戏曲的精粹也得到了充分表现，听众能够通过歌曲对戏曲尤其是京剧有所了解，有一箭双雕的作用。在使用理念上，对戏曲的念白、唱段的片段以及戏曲不同板式的音乐等实施比较直接的拿来主义，使用手法上，有的略微经过现代音乐手段的加工，有的则原汁原味，再与其它不含戏曲要素的段落有机地组合，呈现了所谓“戏歌”的真实形态。

谱例 2 说唱脸谱




## 三 《京剧瞬间》(钢琴独奏作品)

《京剧瞬间》是旅法著名作曲家陈其钢应国际梅西安钢琴比赛的组委会委托，于2000年4月创作的钢琴独奏作品。其创作时间是在手风琴曲《京剧脸谱》之后的十五年左右。

该乐曲仅以京剧的两个过门，即所谓的“行弦”为主导动机，将之多次变奏。行弦是京剧唱腔的器乐部分，可以称得上是京剧音乐中最小的、最不起眼的部分；却又扮演着连接一些重要场景、以及为演员的念白表演动作等作陪衬的重要作用，是京剧中不可或缺的部分。通常演奏行弦要求不会过于严格，它没有时间与速度的限制，鼓励演员的自由发挥，由鼓师根据现场情况进行收束。

正是由于行弦具备上述的特征，因此作曲家选取的这个主题看似十分随意，却有着非常深刻的内涵。其丰富的可塑性，为作曲家的创作提供了广阔的发展空间。

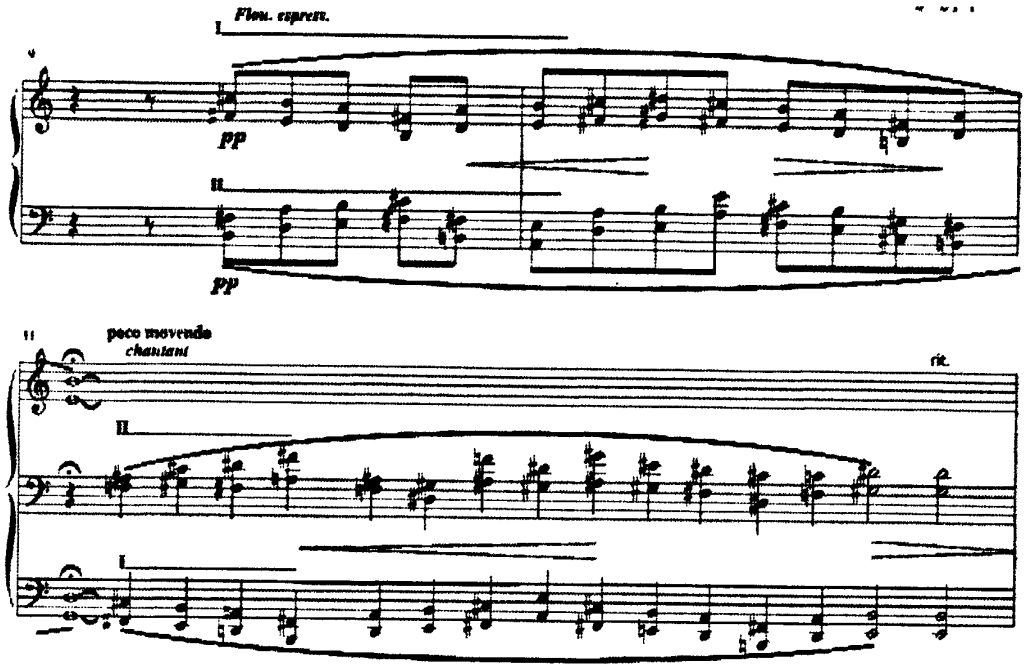
该曲选取了京剧的特殊音乐为素材，关于这一点，陈其钢曾经在不同场合下强调过，他的作品中京剧音乐素材的运用不是基于音乐学角度的研究和发展和使用，而是对自己幼小时候熟稔到倒背如流程度的京剧音调的情绪的自然流露。包括京剧在内的中国传统音乐是他最熟悉的音乐语言，合理而有效地使用这些素材，已经成为其表达自我的基本方式和思维源泉。

在手法上，作曲家采取了西方二十世纪作曲手法来创作，尤其是作为梅西安的关门弟子，使用了梅西安经常使用的一些和声。该作品整体结构上是大开大合，气势十足又不失韵味。作曲家极为擅长的流动性肢体、五度叠置和弦等也得到了充分的使用，使得整部作品富有“激越”的气质。

在该曲的结构上，引子部分酝酿出两个主题动机（见谱例3）之后，在展开部分对该主题进行了近十次的变奏，最后在收尾处将开头时出现的主题以分裂的形式在空中回荡。该部分虽然有五度叠置、双手模进、双主题左右手切换等不同的手法，有音域高低、力量强弱等的激烈变化，但是听觉上却是自然流畅，有浑然天成的感觉。尾声的结构手法则再次把听众带回到开始时引子所造成的意境。

从《京剧瞬间》中可以看出，中国传统音乐文化与欧洲音乐技法的已经水乳交融，京剧的行弦主题与高潮处梅西安式的大和弦的结合，自然顺畅，没有任何牵强附会。作曲家对于中国传统文化内涵与欧洲音乐技法的理解度已经非常深刻，将二者熟练自如地运用到自己的作品中。不管是对包括京剧在内的中国传统文化的内涵，还是欧洲音乐技法，都已经经历了表象的理解，深达精髓处。

谱例 3 《京剧瞬间》主题交待



## 第二节 《京剧脸谱》使用的京剧要素

《京剧脸谱》，是组曲《惠山泥人印象》的第四首独奏曲，全曲共 184 小节，演奏时长约为 4 分钟。作曲家谈起该曲的创作说明时曾提到："京剧脸谱也是惠山泥人厂的传统产品。从挂在墙上的玻璃盒子，我们可以看到那一张张奇特的脸谱栩栩如生。有《三国》里的刘备、关羽、张飞；有《杨家将》的孟良、焦赞；有《四杰村》里的鲍自安、花振芳，还有《盗御马》里的窦尔敦、黄三太……等等观众熟悉的一张张脸谱，生龙活虎，美不胜收。

望着这些精美的艺术品，耳边似乎想起了铿锵的锣鼓，急骤的丝弦和高亢的唱腔。"[①]

提到京剧给人的视觉冲击，除了长长的水袖、英武的靠，脸谱理所当然是首当其冲。同时角色上也是，画着各种脸谱的花脸，即"净"，不管是作曲家提到的刘关张或者杨家将也好，还是不曾提到的白脸的曹操、黄脸的典韦等等，他们形形色色的脸谱、夸张的表演和特殊的声音，在戏剧表演中给人们的印象往往较其他角色更加深刻。

作曲家看着这些脸谱，觉得这一张张脸谱"生龙活虎，美不胜收"，想象着他们好像活动起来，在铿锵的锣鼓伴奏下疾走，在急骤的丝弦伴奏下唱着高亢的唱腔。作曲家这种对脸谱赞叹、又由脸谱联想到戏曲精彩的表演的情绪是怎样通过音乐手段在作品中实现的？由于关于《京剧脸谱》的已有研究成果里不乏对音乐本体部分分析详尽的文章，因此本文在参考这些已有成果的前提下，对于与本文分析关系不大的部分就不再赘述。

首先，在该曲的创作缘起、创作目的以及美学内涵方面，作曲家曾经重申过，"我们应当从音乐的角度去寻觅民族精神的真谛。1983 年以来，我为手风琴写的一些作品，如《惠山泥人印象》、《促织幻想曲》、《红叶抒怀》、《广陵传奇》、《手风琴协奏曲》等，就是想在这方面做一点尝试，希望能达到抛砖引玉的目的"。[②]

通过第一章中已经叙述过的作曲家的个人经历以及成长过程中周边环境中的戏曲流布情况，我们知道，李遇秋的幼小时期由于战乱以及环境的原因，并没有属于耳濡目染性质的戏曲熏陶经历。在戏曲里边他看到的是中华民族的悠久文化传统，是人民的勤劳、勇敢、朴实和善良的美德。而非像上文中分析过的钢琴独奏曲《京剧瞬间》的作者

---

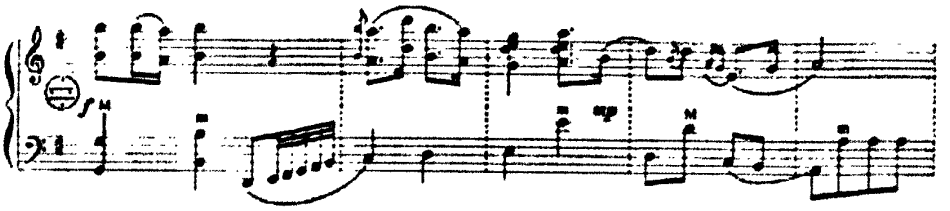
① 李遇秋《李遇秋手风琴曲集》，人民音乐出版社 1990 年版第 62 页。

② 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（哲学社会科学版），1994 年第 1 期。

陈其钢说过的，京剧音乐素材就是他从小对家庭和社会生活的记忆，在北京长大的那一代人，对于京剧的旋律甚至都可以倒背如流。因此，我们可以推测，于作曲家李遇秋而言，戏曲，或者具体讲，京剧不过是其成长之后接触到的作为中国优秀传统音乐文化之一的一种艺术样式。只有按照这种推理，才会明白作曲家在看到一些，比如泥人脸谱之类的事物后，生发出创作想法这件事。

其次，富于变化的多段体是该曲的曲式特征。手法是每一段都在象征着京剧的某个行当或者某类音乐，中间使用有宣告性特征的连接段落。比如第一段（1-14 小节）就采用了架子花脸的音乐素材作为主题，已自由节拍的形式十分大气地拉开全曲的帷幕。（谱例 4）

谱例 4 《京剧脸谱》开头



架子花脸是净行中的一大类型，唱念做打中讲究做，以工架、念白、表演为主。有时也唱做并重。李遇秋在惠山泥人厂看到的张飞、窦尔敦等泥人脸谱都是架子花脸行当的代表人物。架子花脸的人物性格往往是刚强、勇猛、鲁莽之外，还透着些许纯真、诙谐之风。

在乐曲开始即用架子花脸的音乐作为开始，奠定了整个乐曲轻松入耳、动感十足的音乐基调。

关于各段所象征的跟京剧有关的内容，在曲式这部分不加赘述，下文单独论述。

根据音乐形象的不同，该曲的段落划分大致如下。详细划分情况及每段音乐本体概况分析可参考苏菊，张更生的《<京剧脸谱>的作品分析及演奏技法探讨》，或王甜的《论手风琴组曲<惠山泥人印象>的“释”与“奏”》。

第一段　1 —14 小节

连接段 I　15—42 小节

连接段 II　43—50 小节

第二段　51—69 小节

连接段Ⅲ 70—103 小节

第三段　104—129 小节

连接段Ⅳ 130—143 小节

第四段　144—167 小节

尾声　168—184 小节

调式方面，该曲整体为 G 宫的 A 商调式，同时，部分段落呈现西洋大小调调性特征，中国五声调式与西洋调式被不露痕迹地完美地融合在一起。进行中为配合音乐形象的变化，或者在不同的调上陈述主题的需要，也曾多次转调。比如从第 15 小节开始的连接段部分，开始就已经在 D 大调上，之后历经 b 小调到 A 大调再到#f 小调最后又回到 D 大调上来为下一段做准备。虽然转调多次，但是音乐进行听起来没有丝毫不和谐的感觉，十分顺畅。其它段落也有过类似进行。

旋律方面，该曲不是如手风琴改编曲《打虎上山》或者戏歌《唱脸谱》那样可唱性强的旋律，作品在突破传统追求非可唱性的主旋律同时，却有着浓郁的京剧韵味。比如第一段的主题花脸唱腔，就又听上去似曾相识，但却又找不到具体出处是哪段唱腔，就是因为旋律创作时注意到了突破可唱性的限制，类似的手法还使用在曲中多处。当然，也使用了一些耳熟能详的旋律，比如《夜深沉》等来平衡旋律的非可唱性与可唱性，使听众不至于迷失在某一个环节里。

和声运用方面，与调式显现出来的特点相同，完美地体现了中国传统和声与西方和声的融合。利用手风琴左手特征，在一些稳定的乐句和结尾收束等处较多使用了传统的三度结构和弦，此举奠定了该曲是走在传统的道路上的基本特点。同时，四度五度叠置的和弦也是屡见不鲜，为三度结构和弦构建的全曲带来新的变化，音乐更加鲜活。此外，该曲还使用了连续的二度叠置和弦，音响效果极为尖锐，是为了模仿京剧的打击乐部分，以增强音乐的戏剧性。

节奏方面，有动有静，张弛有度，慢的时候要庄严隆重，快的地方则轻巧柔美，整体平衡较好。个别乐句模仿京剧的板式、锣鼓经来进行。比如，被多人提及的结尾部分引入的西皮导板。

西皮导板是西皮散板的延伸和发展，导板则只有上句形式。一般的西皮导板是大唱段的起始句，常用于剧中人感情激越奔放之时。花脸的西皮导板，句尾落音较老生老旦

等的落音偏低，经常是 re、mi 的较多。

此外，作曲家创作过程中还会考虑到个别乐器的音色音型特征，使用特殊节奏型来模仿，收到很好的反响。比如，从第 168 小节开始，同音换指轮奏部分，既是一个相当难的演奏技巧的展示，更是为了模仿京剧伴奏乐器月琴而设计的。

以上曲式结构调式调性等的论述简略扼要，接下来从头到尾顺序地来看乐曲当中使用的京剧素材。

一 板式、旋律等方面京剧素材的使用

乐曲一开始，对于上文中提到的使用了架子花脸的唱腔音乐的部分，听起来有二黄原板和二黄散板也很是接近。

二黄原板是二黄声腔的基本板式，2/4 的节拍，属于一板一眼的唱腔。散板则节拍自由松散的唱腔和过门，散拉散唱，根据剧情节奏可快可慢。

乐曲在 15 小节上板之后，紧接着的部分则是借鉴了类似手风琴曲《打虎上山》中的旋律级进模式，与之呈现相近的特征。制造出主角出场后与众演员在台上穿行的生动场景。

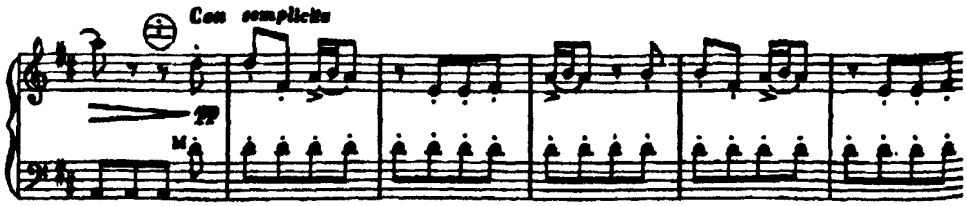
曲中还使用了类似花脸唱腔的西皮流水，旋律与《丁甲山》（也叫《杏花村》）中的“真宋江假宋江，真假的宋江叫我李逵遭殃”唱段接近。

以上是从板式和旋律方面看到的《京剧脸谱》中使用的京剧的要素。

二 曲中京剧曲牌的直接使用

在第 103 小节结尾处弱起，使用了花梆子的典型旋律，即“夜深沉”的曲调，形式轻快活泼，并加以变奏发展，音乐形象生动鲜明。（谱例 5）

谱例 5 夜深沉 牌曲的运用




京剧曲牌《夜深沉》，本是以昆曲《思凡》一折中“风吹荷叶煞”的四字歌腔为基础，取唱词中“夜深沉独自卧”头三字命名，后经历代京剧琴师加工改编，本来比较哀怨曲调的变得刚劲有力。

该曲牌同时又是一首非常有弹性的曲牌，会以截然不同的面貌出现用在不同的情景之下。在《击鼓骂曹》弥衡击鼓时的《夜深沉》高亢激昂，充满悲愤和挑战的意味。而《霸王别姬》中的四面楚歌时的《夜深沉》则听上去就像虞姬焦躁不安的内心世界。

本文此处的《夜深沉》，作为这一段落的主题，第一次呈示是以轻快的跳音形式登场，而后又有第 117 小节开始的三度、四度叠置和弦的音型变奏，正是突出了该曲牌多面性。

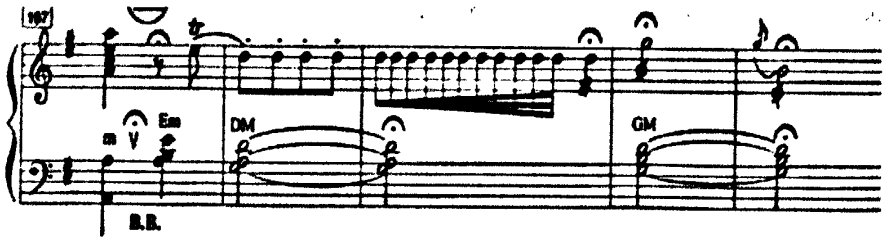
三 利用不同和弦构成、不同奏法来模仿月琴、打击乐器等的音响

这里主要包含曲目进行中出现的二三度混合叠置和弦、二度和弦等的连续使用。

第 21-22 小节、以及第 34-40 小节、第 80-83 小节等处，多次使用了二三度混合叠置和弦和二度和弦，这两种不协和和弦的出现，为顺畅进行的曲目带来了新鲜的刺激的音响效果，而其本质是在模仿京剧的打击乐器的伴奏。

此外，第 168 小节开始出现的模仿月琴音效的同音轮指演奏已在上文阐述，这种由慢渐快、由松及紧的音乐进行，极好地营造出了乐曲即将结束的氛围，在音乐构成上则是将西皮导板打散进行变奏的结果。（谱例 6）

谱例 6




四 特殊锣鼓经“马腿儿”等的使用

虽然不是十分明确，但是曲中有些节奏类型，听觉效果上可以推测是源于京剧的一些特殊锣鼓经。

1 马腿儿

第 144 小节开始到 158 小节前后，一直有一种变形的弱起切分的节奏型，如果把强拍后推半拍，就变成与京剧的“马腿”十分接近的节奏型。

在绚丽多彩极为丰富的戏曲打击乐中，“马腿儿”是个很有特色的锣鼓点子。在京

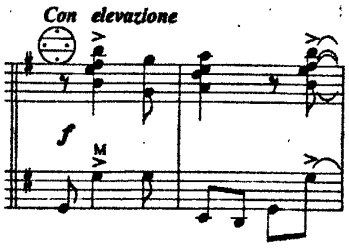
剧及其它剧种中，它常用于武剧，特别是常用在武打或打出手的场面。“马腿儿”以它鲜明的节奏与强烈的音响烘托激烈的打斗。通常被记为如下：

O 嘟 隆 冬 乙 八 乙 嘟 ‖：仓 O 令 七 乙 台 ：‖仓 O ‖

配合武戏的武打、泅水等场面、动作。一般是从其它锣鼓转入。而特征最明显部分的详细演奏法，为 3/4 拍（也有的学者主张 6/8 拍记谱）。

| | |
|---|---|
| 小锣 | XX XX XX |
| 铙钹 | X OX X |
| 大锣 | X O O |

谱例 7　近似“马腿儿”的音乐部分




2 走马锣鼓

此外，乐曲中还有的部分节奏型近似有“走马锣鼓”之称的锣鼓经的类型。

走马锣鼓，又名走马长锤，多用于武戏中节奏比较舒缓的武打场面。常用来配合备马、神话戏的“跳形”舞蹈动作、武戏的对枪、对剑、水中的战斗等场景，以衬托演员的武打稳健而洒脱。其节奏型的特征是一个八分音符带两个十六分音符，即后十六。

走马锣鼓原型

冬冬 大八‖：仓仓 仓仓：‖：仓七 仓七：‖ 仓七 台七 ‖：仓 七|

仓 七|仓七 台七|仓 七：‖仓 七|仓七 仓七|仓 仓|仓台 七台|

仓 0 0 ‖

3 加饽饽

另外，还有的地方出现的节奏型与“加饽饽”很是相似。“加饽饽”是短打武戏里的一种把子名称。多配合短打场面，长靠戏很少用。

加悖悖原型

大八 大八 ‖: 仓 才才: ‖ 仓 才 | 仓 0‖

或

八大 台 仓 七 仓 七 ‖ : 仓 七 仓 七 : ‖ : 仓 仓 : ‖ : 仓 O

七 O : ‖ 仓 O 七 O 仓 七一 仓 O ‖

五 综合各个要素，构建合理的标题音乐

从以上的分析可以看出，作者不管是从旋律、节奏还是音响效果，都在努力使用与京剧有关联的素材，追求有一种京剧的韵味。但是又没有一句确确实实、真真切切的就是京剧的原样。从京剧素材的类型来看，也是纷繁多样，不拘于一两种的单一。此外，作者曾经提起，该作品是看过泥人后的回忆，因此，这些手段综合起来，将全曲的有些回忆色彩的、又有些零散的、且略微模糊的印象的感觉贴切地传递给听众。

关于作曲家本人与京剧的关系，他曾经提到过“在创作《京剧脸谱》时，找京剧专家学习了京剧音乐。我在作品中使用了京胡、月琴、各种打击乐器的音响。”[①]意思也就是，作曲家原本对京剧音乐接触不多，为了创作这首作品，特地找了专家学习。由于有这种后天学习经历，因此，该曲的京剧要素的选材稍感略微零散，但是组织材料合理构建的结果却与众不同，能让一些看过京剧脸谱的人产生情绪共鸣。

在实际演奏中，很多人对于京剧只有一种表象的符号式的理解，没有深刻的了解。因此作曲家考虑到这一点，他还会建议大家，在演奏某一部作品之前，要了解作品的风格，应当去追本寻源。比如演奏“《京剧脸谱》最好能听几段京剧唱段，如《苏三起解》、《盗御马》等”，才会了解一些没有写进乐普里、萦绕在乐谱之外存在的东西，获得对乐曲真切的感觉和正确的认识，去进行演奏。[②]

---

① 李遇秋.手风琴考级随想（续）[J].乐器,1999(4).

② 李遇秋《手风琴独奏精品集》，北京：文化艺术出版社，2002年第一版，前言。

# 第三章　《前奏曲与赋格》中京剧要素的运用

手风琴曲《前奏曲与赋格》，创作发表于1994年，是李遇秋众多作品中很少被提及和研究的一部作品。该曲最初是一首钢琴曲，据说作曲家应手风琴演奏家、教育家、天津音乐学院的王树生教授之邀，将其改编成了一首手风琴曲。说起改编的缘由，是因为王树生教授认为中国手风琴作品中复调作品数量很少，想以此曲作为充实之作。事实正是如此，中国作曲家原创的复调钢琴作品、交响乐和合唱作品等，时至今日已有多年的积累为数不少，但是手风琴作品确实是篇目不多。演奏家和学生使用的都是以巴赫作品为主的外国作曲家的古典作品。

《前奏曲与赋格》是李遇秋使用典型的古代欧洲复调体裁和中国传统的五声性音调相结合，做出的一次意义重大的探索。作曲家的具体的做法是使用三部赋格的形式，同时用京剧的音调写成，可以称得上是中西结合的典范尝试。该曲曾被定为2004年第十届北京国际手风琴比赛艺术家组的规定演奏曲目，证明作品的经典性已经得到了专业人士的充分肯定，并且在赛事中选手们的演奏，客观地大大地提高了该曲的知名程度。

关于前奏曲与赋格曲，多数国人知之甚少。在西方音乐界，18世纪以前，就存在着即兴性的乐曲与规矩方整的乐曲的区别。前奏曲过去只是真正的器乐曲前的引子，有很强的即兴性，比较随意。而赋格曲则有着严格规矩的复调音乐，有贯穿全曲的主题和与之对应的对题，被通过不同的织体形式组合在一起。而到了18世纪，巴赫总结了诸多前辈们的积累，把即兴段落和结构规整的段落结合起来，前奏曲加赋格的新的套曲形式就这样诞生了。前奏曲与赋格不是简单的连缀，而是作为一个作品的两个部分需要有共同的音乐成分——调性，当然前奏曲依然担承着全曲引子的功能，而赋格曲则是套曲的中心。因为赋格曲的创作要用到对位等繁复的手法，所以，通常都要求作曲者要在创作中让思维有清晰的逻辑性、结构组织有严谨的条理性等。巴赫创作的已经被后世推崇为经典的《平均律钢琴曲集》包含48首前奏曲与赋格，将前奏曲与赋格的形式有效地稳定下来，影响了古典派浪漫派的作曲家们的创作。之后又有保尔·欣德米特于1944年创作了《调性游戏》。20世纪50年代，德米里特·肖斯塔科维奇为纪念巴赫逝世二百周年于创作了《24首前奏曲与赋格曲》，到60年代，罗吉昂·谢德林也创作了《24首前

奏曲与赋格曲》。而中国创作前奏曲与赋格曲作品并且有所影响的的作曲家简直是凤毛麟角，比如被誉为复调大师陈铭志著有《序曲与赋格曲集》内含 13 首序曲和赋格套曲，朱践耳的《第九交响曲》中的第一段则为三重赋格等等。但是，像李遇秋这样真心喜爱手风琴又勇于挑战自我，为手风琴创作（及改编）作品的专业作曲家作曲家并不多见，因此，本文将着重墨对于这部作品进行论述。

李遇秋谈到赋格曲等复调作品的看法，曾认为“这些作品的组织严密，逻辑性强，非常娇美而又深藏不露。如一些复调作品。这些作品在初次接触时，常常令人望而生畏，难以亲近。在练习一段时间后，就会觉得似曾相识，好像并不可怕；再进一步，它就成了你的挚友、亲人，到你把它练熟了，吃透了，你就会惊奇地发现，你已经深深地地爱上它了”。[①]通过这段文字，可以体会作曲家是看透赋格曲等复调作品的特点，通过自身学习经验表达了对于赋格曲等复调作品喜好的态度和说明这类型作品其实不难的两层意思。

接下来，本文将要分析比较作为原创曲目阶段的钢琴曲与经过改编成为手风琴曲阶段的两部作品的异同，着眼点同样是关注作品中主题材料京剧素材的选取、表现主题的织体形式的发展等，力求将这部在作曲家诸多作品中西方意味更重的作品中的民族因素——京剧素材提取、放大出来，最后总结归纳出作曲家在手风琴作品中运用京剧要素的特点。

① 李遇秋.手风琴考级随想[J].吉他平方,1999(3).

## 第一节 钢琴曲《前奏曲与赋格》与手风琴曲《前奏曲与赋格》的异同

钢琴与手风琴，同为外国传来的外来乐器，其发声机理和演奏技巧不太相同，各有千秋。作曲家李遇秋考虑到了这一点，在改编曲目的时候做了一些微调和变动，但是比较二者的乐谱，发现除了受各自记谱特点局限有一些调整变动之外，曲目总体变动不大，因此曲风变化也不大。本文接下来详细探讨二者的异同。

一 相同点

逐节对照钢琴曲谱与手风琴谱，会发现两曲的相同点甚多

1 前奏曲主题

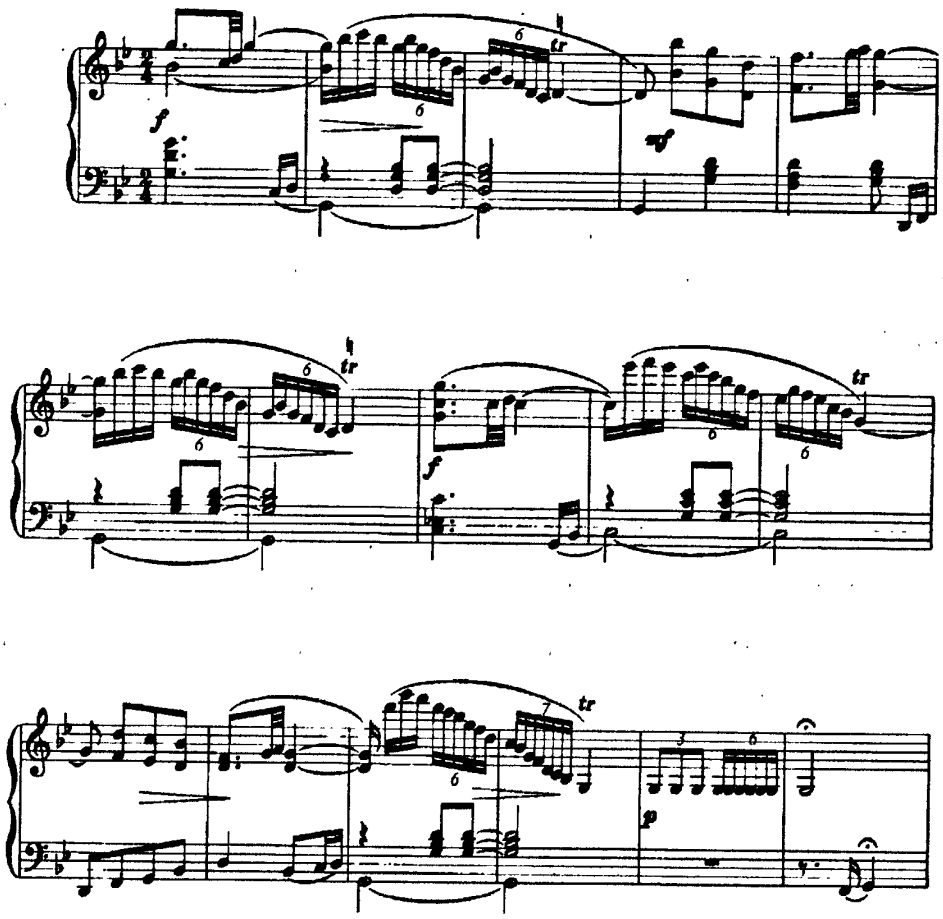
虽然这是理所当然，但是仍要重申二曲的主题是完全相同，同为 bB 宫的 g 羽调式（参照谱例 9、10 钢琴曲与手风琴曲的开头部分）。织体进行中使用了快速的六连音和七连音，纵向空间则是中规中矩的传统三度和弦和八度音为主。第 15 小节出现单音的连续重复，接第 16 小节的相同尾音二分音符结束。

2 前奏曲进行手法基本相同

第 17-25 小节是充满激情的快板部分的开始，通过五度音上的对位、模进进行实现了转调：g 羽-g 商-g 徵。从第 26 小节右手固定音型以半音为单位实现下降式的模进，左手则为三度叠置的织体也以半音为单位实现下降式的模进。右手固定音型参考下边的谱例 8。

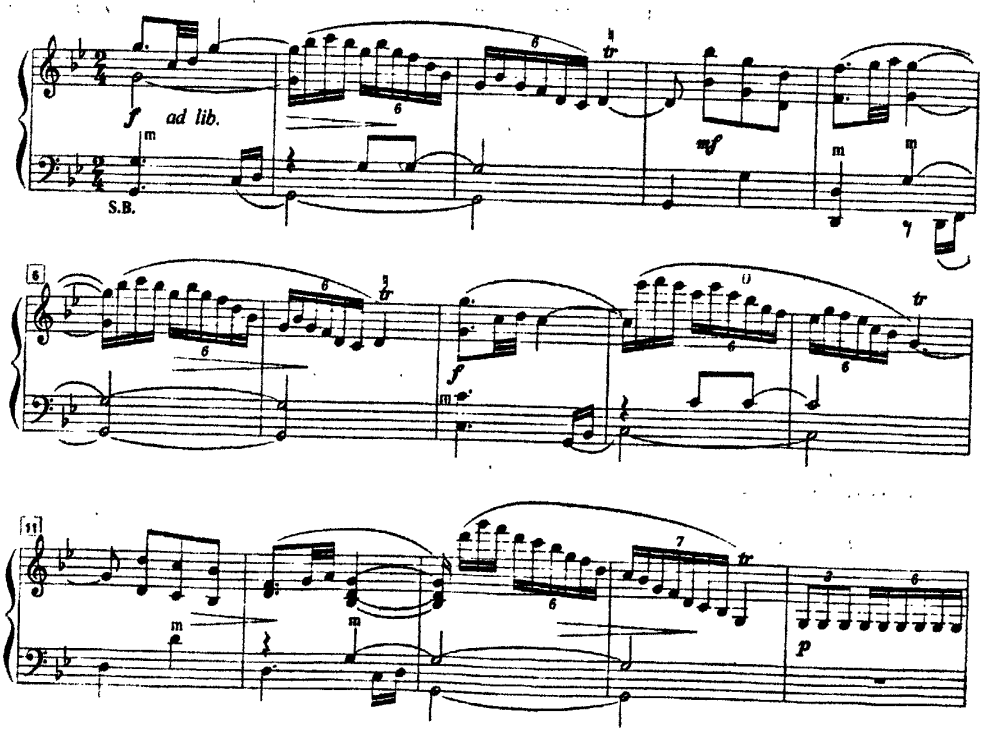
谱例 8 第 26 小节开始的右手固定音型

例 9 钢琴曲《前奏曲与赋格》的开头（下页）



谱

谱例 10 手风琴曲《前奏曲与赋格》的开头



之后的庄严隆重（Maestoso）的第 35-39 小节是个连接段，将后边第 40 小节开始的舒展的行板部分与前面规矩的模进部分连接起来。在第 50 小节，前奏曲部分最后结尾仍旧收在 g 音。

3 赋格曲部分主题同样建立在羽调上，是一首三声部的赋格曲。

开始处用第 51-57 小节清晰地陈述主题，即所谓的第一声部，

之后第二声部开始加入，即第 58-65 小节。中间插入的第三声部则在第 66 小节加入，乐曲变得充实立体生动起来。到第 79 小节的开头，总结第一声部的旋律，乐句之首以弱起的八分音符为特点，有附点感觉（连音造成）的节奏型较为显著。第二声部则持续在低音区活动，旋律的波浪式进行比较突出。而中间插入的第三声部旋律进行不复杂，使用的四分、八分音符偏多。总的来看，中间部更多地贴近第一声部，多为第一声部的和弦音，长音居多，为第一声部的突出发挥作用。

从第 80 小节开始，似乎第一声部与中间插入的声部对调了位置，上边陈述的第一声部与第三声部的结构特点互相调换。进行到第 86 小节，开始转调，用大小调来标记的话，d 小-bE 大-bA 大-C 大-bE 大-bA。

在第 126 小节开始，开始了一种柱状音型的进行，这也是赋格曲中常用的进行方式。虽然第一声部已经变成了结实的柱状音型，但是下边的两个声部仍在继续，中间插入的声部则时隐时现，与下边的第二声部的关系显得密切起来，这两个声部合力同第一声部维持着相互较量的关系。这样的进行持续到第 150 小节以前。

在第 150 小节，乐曲结束了至今为止的三部模式，回复二部，左手用二分音符和八分音符等音，变化不大，右手则以连续的 32 分音符为特征，较左手的音乐进行激进。

二 不同点

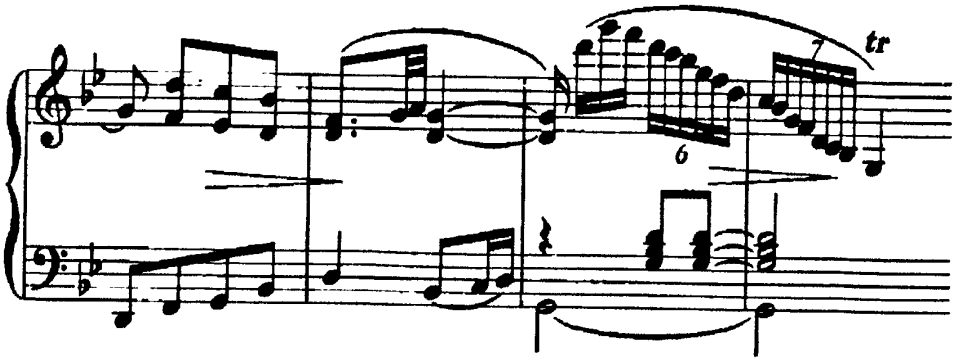
明显的不同是，由于手风琴左手贝司部分的特点，作曲家为左手重新进行了编排，尤其是为自由低音手风琴特意地写出了更加适合其演奏的相应部分。

1 左手部分的不同处

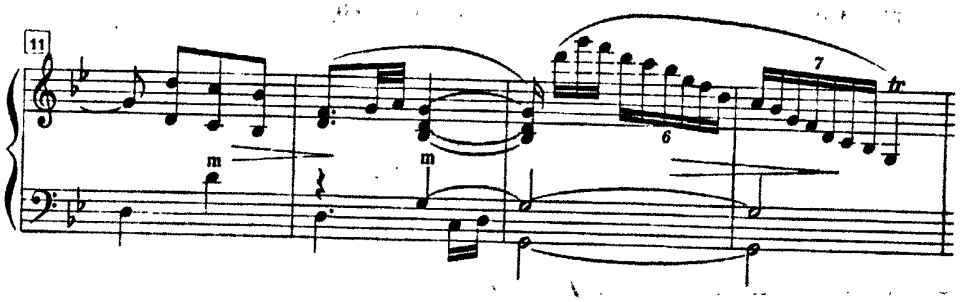
左手部分有多处，由于乐器的特点决定，修改成了适合手风琴左手演奏的乐谱。（谱例 11,12）

比如，钢琴曲前奏曲部分的第 11-14 小节是如下构成。

（谱例 11）




而手风琴曲的同样部分的构成却是下文谱例中的那样。（谱例 12）




通过两端乐谱的比较，可以看到，右手部分的不同处，只有两个谱例中第 2-3 小节处的和弦，手风琴谱中多了一个 ♭B 音。左手处，则根据低音手风琴的特点稍微改动了乐谱，第二小节开始出现三部。

出现这种相异的地方还有多处，本文不一一列举。由于右手的主题部分没有变动，因此左手部分的这些变化并未影响整个乐曲的调式调性以及作品风格。

2 个别的表情、速度记号的标注位置略有不同。

修改后的曲目需要适应手风琴的演奏技巧，重新把握整体情绪，因此个别的表情、速度标记的位置以及内容有所变化。特将两曲不同位置、不同内容的表情、速度记号整理如下。（表 1）

表 1 钢琴曲与手风琴曲的不同标记

| 小节数 | 钢琴曲 | 手风琴曲 |
|---|---|---|
| 1 | Andante poco<br>节奏稍微自由的行板 | Moderato 中板<br>ad lib 随意地，自由地 |
| 17 | Allegretto<br>小快板 | Allegro agitato<br>快板 充满激情地 |
| 18 | Accel 渐快，加速 | 无 |
| 22 | moderato poi accel<br>中板，然后渐快 | f forte<br>强 |
| 25 | < rit. 渐慢 | 无 |
| 26 | mf 稍强 | presto 急板 |
| 29 | p; presto 急板 | p |
| 34 | 无 | Maestoso 庄严，隆重 |
| 35 | f; Maestoso 庄严，隆重 | f |
| 46 | mf 稍强 | 无 |
| 47 | 无 | mf 稍强 |
| 76 | dim. | 无 |
| 104 | 无 | mf 稍强 |
| 150 | ff 很强；ad lib. 随意地，自由地 | mp 稍弱；ad lib. 随意地，自由地 |
| 151 | 渐弱 | cresc 渐强 |
| 152 | mp 稍弱 | 无 |
| 153 | | f |
| 154 | ff 很强 | 无 |

由上表可以看到，速度、表情记号的改变以及位置的调整是根据钢琴和手风琴发声机理的不同，手风琴有的渐强或者其它表情就会在较钢琴早的前一或者几小节出现，比如第 26 和 29 小节的关系，或第 34 与 35 小节的关系。

而有的则完全进行了改变，比如第 150-152 小节的内容，钢琴方面是由很强到渐弱再到稍强，而手风琴只是从稍弱到渐强，力度上差了一个层次。

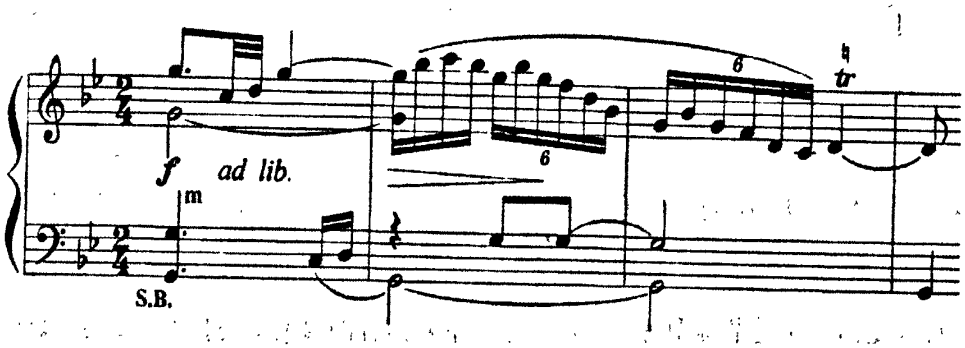
当然，速度与表情记号的变化只是将作品的表现形式风格提供了多一个版本，并未影响到该作品的调式调性。

## 第二节 京剧要素的使用

通过以上进行的具体音乐分析，以及对该乐曲的反复听赏，可以明白以下这一点。由于前奏曲与赋格是一类更加西化的曲式类型，在这里听不到类似《说唱脸谱》中那样旗帜鲜明的京剧音乐，更多的是采用西方的作曲手法将京剧的素材进行的瓦解与重构。

首先，在前奏曲的开始部分，虽然乐谱中标注的是标准的 2/4 拍，但实质是接近二黄散板的过门。(谱例 13)

谱例 13 《前奏曲与赋格》1-4 小节




从谱例 13 中可以看到，虽然乐曲的节拍标注的是 2/4 拍，但是第 1 小节里却标有“ad lib”( 随意地，自由地)。而且前奏曲的第一部分较多地运用了六连音、七连音，这类音型，很容易将乐曲规整的节奏拉散，听上去有散板的感觉。此外，乐曲中较多地使用了下行级进，比如整体（32 16 5）这样的进行模式，是二黄散板中的较大特征。音乐上，尽管从乐谱来看，应该是 bB 宫里的 g 羽调式，但是听觉上却是徵调式，与二黄散板的过门极为接近。

依据以上特点，可以推测这段音乐的素材来源于二黄散板的过门。只不过，作者将其变奏、压缩到了规整的 2/4 拍当中去了。

在这里顺便了解一下二黄散板的一些特征，二黄散板属于无板无眼自由节奏型的唱腔，它用拆散手法将原板的旋律改变成节奏自由的唱腔，但同时也保留着原板的特点。表演时可根据剧情和情绪的需要，调整快慢。

第二，前奏曲第 40 小节开始的行板部分，是将主题部分放慢拉开，原来的原板改

成了慢板。

第三，很显然，赋格曲主题使用了京剧中某个曲牌或者唱腔的节奏型与曲调。（谱例 14, 15）

谱例 14　赋格曲主题

谱例 15　《小开门》的旋律（注重节奏型，简谱高低音点忽略）

0 3 5 6 | 1•2 65 3 | 0 5 61 5 | 3•2 3 3 |

0 6 5 1 | 6 5 3 2 | 1 05 | 6 2 7656 | 1 0 ‖

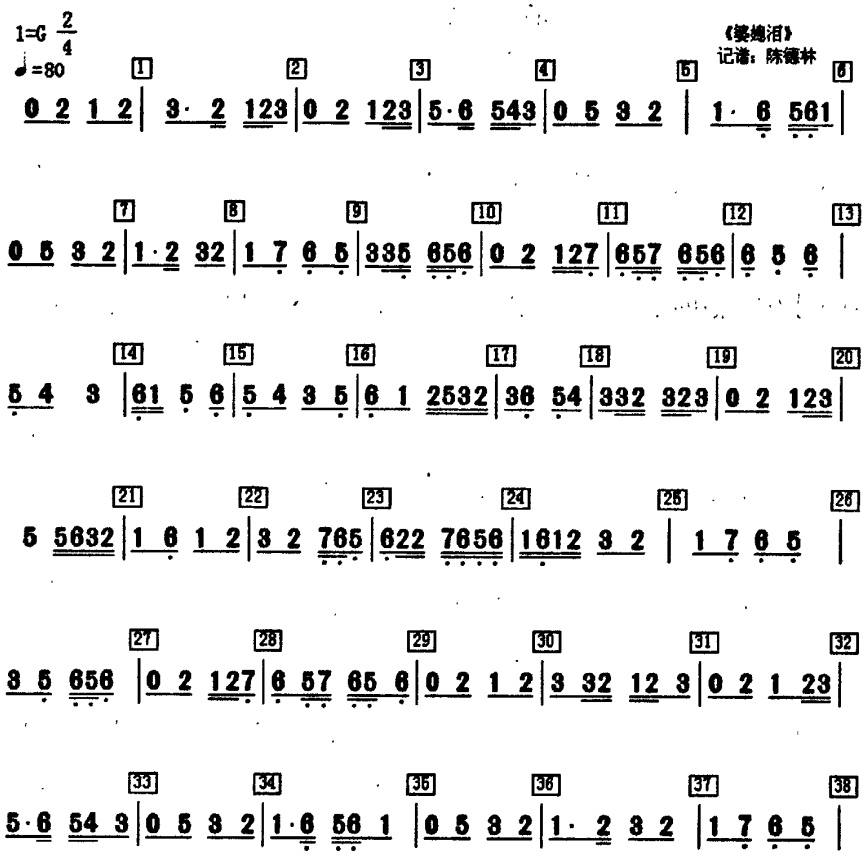
比较这两段乐谱，从节奏型上看，赋格曲主题的部分与京剧小开门的节奏类型完全一样。小开门是京剧胡琴曲牌，多用于配合帝王、后妃升殿时的仪仗、先导，以及他们本身念引、入座和大臣们参拜等动作，类型有西皮小开门、二黄小开门和反二黄小开门。

此外，笔者进一步将赋格部分的主题音乐与多个京剧曲牌进行比较，进而发现不管是在旋律走向、还是节奏型等方面，主题与京剧曲牌的《哭皇天》更加接近。《哭皇天》是京剧曲牌之一，在舞台上起到烘托气氛等作用，常用于祭奠等场合（谱例 16，见下页）。

笔者比较了多版的《哭皇天》，谱例 16 的哭皇天版本，不管是节奏型还是旋律走向，与赋格曲的主题都十分接近。此外，赋格曲中该主题在插入部中也有体现，比如第 79 小节开始的部分，主题就在插入部中展开。由于全曲使用的就是该主题，将主题放慢、打散或者副部再现等手法，将主题音乐的表现淋漓尽致。

以上简单地挖掘了在李遇秋创作的《前奏曲与赋格》中使用的京剧素材，虽然只是主要地谈及了主题音乐，但是笔者就这一内容进行了多方比较分析，得出与《小开门》或《哭皇天》等相近的结论。对于该曲的关注，只是开始了第一步，今后笔者将继续学习京剧知识，从当中找出一些《前》曲里所蕴涵的更多的京剧素材。

谱例 16 《哭皇天》之《婆媳泪》版（记谱：陈德林）



# 结 论

在投身手风琴作品创作的诸多作曲家中，李遇秋作为对中国手风琴事业的发展壮大影响最大的作曲家，拥有无人可及的权威地位。李遇秋一直以“创立中国学派，探索和发展适合中国文化传统和民族精神的作品风格和演奏风格”为己任，在中国手风琴作品创作领域，不断地求索。他的很多手风琴作品，各种传统音乐、民族曲调素材与西洋作曲技法被娴熟地融会贯通，呈现出新鲜而浓郁的民族特色。

本文着眼于李遇秋作品中戏曲，主要是京剧要素的运用，将李遇秋手风琴作品中的京剧要素从动机的形成、进行手法、美学特征等方面的全面呈现作为研究目的，对他的两部作品《京剧脸谱》和《前奏曲与赋格》进行了分析。为了增强对比性，还选取了杨智的手风琴改编曲《打虎上山》、京歌《唱脸谱》《说唱脸谱》，和陈其钢的钢琴曲《京剧瞬间》作为参照作品，以便于对于李遇秋的作品有一个更全面、更客观的认识。

开篇用了大量的文字介绍李遇秋的个人经历、音乐创作经历，想从中找出作曲家与京剧乃至戏曲产生联系的千丝万缕线索，因此还根据作曲家的经历，追加了“李遇秋生活环境中的戏曲流布概况”一节，来发现作曲家周边环境中的戏曲要素。通过这一章的论述，我们可以推知，作曲家童年以至青年时期都在革命战斗的硝烟中度过，虽然有抗中短暂的音乐学习和抗敌剧社（即战友歌舞团前身）中丰富的音乐表演经验，而且定居北京后也有很多机会与各种各样的戏曲接触。为了创作《京剧脸谱》，他也曾找专家专门学习。但是，这种经历影响下的创作是否会不同于那种在戏曲环境中长大、戏曲是耳濡目染习以为然的声响的人的经历，留此疑问，展开了下文。

在第二章和第三章，笔者将《京剧脸谱》与《前奏曲与赋格》进行了不同形式的解析。针对《京》，因为已有的对该曲的直接或间接的研究可以说是浩如烟海了，因此本文突破陈规未将重点放到曲式分析上，而是将《京》与上述《打》、《唱》《说唱》、《京》几曲的京剧素材使用进行比较。在《京》中，二黄原板、散板、架子花脸的西皮流水、《夜深沉》等曲牌、《马腿儿》等锣鼓经等素材均有所体现。相比较其它几曲而言，《京》不管是从旋律、节奏还是音响效果，都在努力使用与京剧有关联的素材，追求有一种京剧的韵味。但是又没有一句确确实实、真真切切的就是京剧的原样。从使用的京剧素材

的类型来看，也是纷繁多样，不局限于一两种的单一。此外，作者曾经提起，该作品是他看过泥人后的回忆，因此，这些手段综合起来，很准确地将全曲有些回忆色彩的、又有些零散的、且略微模糊的印象的感觉贴切地传递给听众。

而《前奏曲与赋格》这首作品则一直鲜有人论及，因此在第三章中，只是关注了该作品，并未涉及其他作品。

前奏曲与赋格曲这种套曲形式，是西方音乐中的重要体裁，要求有严格的对位法的形式。将京剧素材合理地使用到这种体裁当中，是一个很大的尝试。该曲最初是一部钢琴作品，因此，笔者使用第一节比较了钢琴曲与手风琴曲的异同。李遇秋的创作领域涉及钢琴、手风琴、交响乐、声乐等众多领域，但因为本文探讨的是手风琴作品，所以稍加比较，看出作曲家对于手风琴的特征十分了解，对于钢琴曲的诸多部分做了调整或改变。京剧要素的使用部分则初步挖掘出了前奏曲的开头音乐与整个套曲中主题音乐两大方面。前奏曲的开始部分的音乐虽然是严格的 2/4 拍，但是分析之后却认为与二黄散板的过门音乐极为接近。而比较之后，发现套曲的主题音乐与《小开门》和《哭皇天》都有近似之处。

使用京剧要素的作品，在作曲家李遇秋的众多作品中只占很小的篇幅，但是本文正是想通过这一个点，管窥作曲家创作的历程。在这两部作品中，我们看到了多种多样的京剧要素的体现，它们充实和饱满了作品，是作品步入经典的决定性因素。

# 参考文献

[1] 谢艳霞．李遇秋<惠山泥人印象>研究[D]．长沙：湖南师范大学，2009.

[2]马骊骊．论李遇秋手风琴音乐创作的民族化[D]．南京：南京师范大学，2005.

[3]张鹏．论手风琴音乐艺术的民族性与未来．太原：山西大学，2005.

[4]刘辉．手风琴艺术的中国化研究[D]．长沙：湖南师范大学硕士，2007.

[5]丁旭东．李遇秋手风琴音乐的创作研究兼对第一奏鸣曲“长征”的第一乐章和《天女散花》的音乐分析[D]．北京：首都师范大学，2005.

[6]朱文琪．李遇秋和他的三首奏鸣曲[J]．山东师范大学学报（教育专刊），2003，(1).

[7]朱文琪．李遇秋第三奏鸣曲研究[J]．山东师范大学学报（教育专刊），2004，(1).

[8]朱文琪．李遇秋手风琴奏鸣曲研究[D]．济南：山东师范大学，2005.

[9]朱文琪．飘自雪域高原的颂歌——李遇秋〈扎西德勒〉第一、二乐章浅析[J]．艺术研究 2008，(2)；

[10]高洁，汪毓和．李遇秋与中国手风琴音乐创作[J]．人民音乐，2002，(5).

[11]高洁．中国手风琴音乐艺术发展史研究[D]．北京：中央音乐学院，2003.

[12]高洁．20 世纪上半叶中国手风琴艺术的传播 黄钟-武汉音乐学院学报 2003 年 01 期

[13]申波．天女翩翩寄深情——李遇秋的〈天女散花〉赏析[J]．手风琴园地，1988，(2).

[14]申波．中国军旅手风琴音乐的审美视角[J]．解放军艺术学院学报，2003，(1).

[15]苏菊．论李遇秋的手风琴音乐创作[D]．重庆：西南师范大学，2004.

[16]苏菊，张更生.《京剧脸谱》的作品分析及演奏技法探讨[J]．云岭歌声，2005，(3)：48-50.

[17]李遇秋.李遇秋手风琴曲集[M].北京：人民音乐出版社，1990.

[18]李遇秋．历史的召唤——关于中国手风琴学派的构想[J]．新疆师范大学学报（哲学社会科学版），1994，1.

[19]马瑜慧．李遇秋手风琴作品创作概况[J]．西北成人教育学报，2006，4：53-54.

[20]曾杰．手风琴组曲<惠山泥人印象>和声分析[J]．天水：天水师范学院学报，2007，1

[21]申波. 中国手风琴创作发展轨迹[J]. 天津音乐学院学报 2001 2

[22]张杨. 建国以来中国手风琴作品发展轨迹探微[D]. 济南：山东师范大学，2005.

[22]王甜. 论手风琴组曲《惠山泥人印象》的“释”与“奏”[D]. 石家庄：河北师范大学，2009.

[23] 张琴. 论手风琴艺术的民族化 [J]. 人民音乐，1998，(02).

[24] 陈刚, 芮艳. 论手风琴音乐创作中的“民族化”[J]. 玉溪： 玉溪师范学院学报，2005，(09).

# 后 记

在历经辛苦，经过无数个昼夜苦战，在学位论文终于可以封笔之时，眼前会有许多人的影子闪过，这些人都是需要我牢记在心的，需要感谢的。

感谢恩师，本论文是在我的导师李建林教授的指导下完成的，从选题、收集资料到成文导师都给予了我很大的帮助，导师渊博的知识、严谨的学风、孜孜不倦的教诲和平易近人的处世态度，不仅使我在读书期间受益非浅，而且在我今后的学术生涯中将永远受益无穷！

感谢河北省艺术研究所吴艳辉老师，在资料收集和论文的写作过程中给予我无私的帮助；感谢我的亲人默默给予我的支持与宽慰；感谢为评阅本论文而付出宝贵时间和辛勤劳动的专家和教授们！

由于本人能力所限，论文中有不足和有待进一步探讨之处，恳请各位专家指正。

# 攻读学位期间取得的科研成果清单

| 文章名称 | 发表刊物(出版社) | 刊发时间 | 刊物级别 | 署名次序 |
|---|---|---|---|---|
| 手风琴的呼吸—风箱的演奏技术 | 电影评介杂志社 | 2009年3月 | 全国中文核心期刊 | 1 |
| 谈李遇秋三首奏鸣曲的特点 | 电影文学杂志社 | 2009年8月 | 全国中文核心期刊 | 1 |
| 浅谈互动式教学法在大学课堂中的应用 | 山东文学杂志社 | 2009年1月 | 全国中文核心期刊 | 1 |
| 如何提高音乐课堂教学的有效性 | 教学与管理杂志社 | 2009年7月 | 全国教育类核心期刊 | 2 |