

西南师范大学

---

硕士学位论文

---

论李遇秋的手风琴音乐创作

---

姓名：苏菊

---

申请学位级别：硕士

---

专业：音乐学

---

指导教师：朱春铃

---

20040901

# 论李遇秋的手风琴音乐创作

学科专业：音乐学

研究方向：手风琴教学及表演

指导教师：朱春铃

研究生：苏菊

## 中 文 摘 要

我国著名作曲家李遇秋先生长期以来致力于中国手风琴音乐创作，成功地创作了《惠山泥人印象》等一系列手风琴作品。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。他的创作在我国手风琴音乐中占据着重要地位，在手风琴演奏及教学领域中具有较高的实用价值。

本文以实事求是的态度，采用“整体研究”及“取点深做”的研究方法，对李遇秋的手风琴音乐创作进行研究。在对其手风琴作品进行梳理的基础上，仔细地分析了其创作特征，并对《沉思与酣歌》及《京剧脸谱》两首较有代表性的作品进行了深入、细致的作品分析及演奏技法探讨，论证了李遇秋在中国手风琴音乐发展中的突出地位及重要贡献。

关键词：李遇秋 手风琴音乐创作 创作特征 作品分析 演奏技法

# An Analysis of Li Yu-qiu's Accordion Music Composition

**Major:** musicology  
**Research field:** Accordion's teaching and playing  
**Director:** Zhu chun-ling  
**Graduate:** Su ju

## Abstract

Li Yu-qiu, a famous composer, dedicated his life to the composition of China's accordion music. He successfully composed a series of accordion pieces, including *the Suite of the Impression of Clay Figurine in Hui Shan Mountain*. He so ingeniously combined Western composition techniques with China's national music, which made his accordion music works trenchancy and clear. Li Yuqiu's pieces play an important role in China accordion music works, and is of high value in instruction and performance.

This paper is about Yuqiu's composition of Chinese accordion music works. It introduces the works of Li Yuqiu first, then carefully analyses the characters of his composition. The characters and performance techniques of *Meditation and a Passionate Song* and *The Types of Facial Makeup in Beijing Opera*, which are two rather typical works of Mr. Li, are particularly discussed.

**Keywords:** Li Yuqiu composition of accordion music works

composition feature works analyzing performance techniques

## 绪 论

作为中西文化交流、融合的产物，作为音乐艺术园地里一朵艳丽的奇葩，手风琴在传入我国后得到迅速的普及和发展，尤其是在新中国成立以后，手风琴登堂入室，成为一门独立的学科，同时也成为音乐文化不可或缺的有机组成部分。植根于中国文化的肥沃土壤，吮吸着民族音乐的丰富营养，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。一大批手风琴艺术家为此呕心沥血，做了大量有益的探索，在中国手风琴艺术的发展历程中留下了自己闪光的足迹。

李遇秋就是这些杰出的手风琴艺术家的代表人物之一。纵观中国手风琴创作历程，不论从作品数量或是质量，李遇秋都当之无愧地成为众多创作者中的顶尖人物。他创作的手风琴作品将西方现代作曲技法与中国传统音乐文化有机结合在一起。他的创作个性鲜明、内涵深刻，既有浓郁的民族风情又充满强烈的时代气息。特别值得一提的是，由于各种原因，中国手风琴音乐创作队伍一直处于一种半业余状态，大部分创作者都是手风琴演奏家，而李遇秋是为数不多的、投身于手风琴音乐创作并取得丰硕成果的专业作曲家，他的出现对我国手风琴音乐的创作起到强有力的推动作用。

李遇秋自60年代开始创作发表手风琴音乐作品以来，一直默默地执着地耕耘着这片土地，至今不停。他创作了大量的优秀作品，在国内外具有较大影响。笔者在自己的学习、演奏及十年的教学中，深感到他的手风琴作品在手风琴教学领域中不可估量的作用及较高价值。然而从整个研究现状看，对李遇秋手风琴创作进行专门研究的评析较少，只有《李遇秋与中国手风琴音乐创作》（高洁《人民音乐》1999年第6期）一文对他的创作进行了研究，其余为数极少的几篇文章只针对他的某首作品进行了简单的分析，总的说来，对他的创作缺乏全面、系统、深入的分析研究。到目前为止，尚未发现有较为系统的研究专论，这不能不说是憾事。本文采用“整体研究”及“取点深做”的研究方法，对李遇秋的手风琴音乐创作进行研究，旨在帮助演奏者和教学者更加准确地理解、把握他的手风琴作品，为今后手风琴音乐的学习、研究，提供一点有限的参考。同时希望本文能起到抛砖引玉之用，让更多的人关注中国手风琴作品的理论研究；让更多的人参与手风琴音乐创作，从而进一步推动中国手风琴音乐的发展。

综上所述，深入、系统地研究李遇秋的手风琴音乐创作，对“探索和发展适合中国传统文化和民族精神的作品风格和演奏风格”<sup>[1]</sup>及对中国手风琴音乐的进一步发展具有现实意义。

# 第一章 李遇秋及其手风琴作品概述

## 第一节 李遇秋的生平

李遇秋,作曲家,中国音协手风琴学会名誉会长。1929年9月8日生于河北省深泽县,原籍北京市。曾任北京部队战友歌舞团副团长,艺术指导,国家一级作曲。1937年抗战爆发后,全国掀起了全民总动员的抗日热潮,这使得李遇秋在童年时期就接触了救亡文艺的巨大力量。1940年,他在冀中军区抗属中学学习,受到了严格的锻炼,磨练出坚强的意志力。在学习期间,除学习文化知识外,李遇秋还学会了许多优秀的歌曲。这些救亡歌曲和抗战歌曲的旋律与内在气质,给他留下了深刻的印象,对他一生的音乐创作产生了重大影响。1944年李遇秋在中共晋察冀分局当卫生员,1945年调到晋察冀军区抗敌剧社,成为了一名专业手风琴演奏员,从此与手风琴结下了不解之缘。1946年12月加入中国共产党。从1946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,用手风琴独奏、伴奏、参加合奏、为小歌剧配乐”。[2]1949年抗敌剧社改为华北军区文工团,他仍然担任手风琴演奏。1950年,进入上海音乐学院作曲系学习,曾师从于桑桐、邓尔敬、钱仁康、丁善德等。在学习期间,他获得了正规、扎实的作曲专业理论技术,这为他后来长期从事专业音乐创作奠定了坚实的基础。1957年,学业结束,回团从事专业创作,成为一位专业骨干作曲家,曾作为《长征组歌——红军不怕远征难》的主要作曲者之一而蜚声国内外。几十年来,李遇秋一直笔耕不辍,创作了大量的音乐作品。他的创作主要以手风琴、声乐为主,还创作了一定数量的钢琴曲、室内乐等作品。

主要作品有:舞曲《调教军马》、《红叶抒怀》、歌舞音乐《各族人民心向毛主席》、《伟大的历史性胜利》,笛子独奏《牧马战士之歌》(获全军第四届文艺汇演优秀作品奖)。声乐作品有《长征组歌》(参与创作并写了全部伴奏谱)、合唱《八一军旗高高飘扬》(1985年获奖)、《静静的山谷》、《战士的歌声》等;独唱《一壶水》、《战士想的是什么》、《祖国处处有亲人》、《祖国的早晨》以及电影音乐《熊迹》、《长城新曲》等。手风琴作品详见下节。

主要出版物有:《小音符的奥秘》、《歌曲作法十二讲》、《春光颂——李遇秋创作歌曲集》、《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》、《李遇秋手风琴新作品集》、《外国流行音乐手风琴曲30首》、《李遇秋手风琴独奏精品集》等;在德国出版的手风琴专集《惠山泥人印象》。

## 第二节 李遇秋手风琴作品概述

由于“手风琴情结”(李遇秋语),从60年代起,李遇秋默默地开始了手风琴创作生涯,在几十年的笔耕中,创作了大量的、优秀的、为人们所喜爱的手风琴作品,手风琴创作已经成为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。

李遇秋于1962年专为手风琴创作的二重奏《草原轻骑》拉开了他的手风琴音乐创作序幕,虽然较简单,但极具历史意义。70年代,由于历史及其他原因,李遇秋的手风琴音乐创作出现了沉默时期,但这似乎可以看作是后来创作高峰期的堆积、沉淀、准备。到了80年代,他凭着对中国手风琴事业的满腔热情、丰富的生活阅历、深厚的中国文化底蕴、洒脱的民族气质及坚实的理论基础,以“积之既久,发之必迅”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,《奏鸣曲(长征)》还获得了1998年的‘文华奖’,我为此也很高兴”。[3]

李遇秋的手风琴作品主要先后收录于以下三部作品集中。

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(六子戏弥陀、天女散花、阿福、京剧脸谱)	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(二、三乐章曾用“南国情”命名)	1989年	
《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
注:1、《李遇秋手风琴独奏精品集》中还再版了《促织幻想曲》、《惠山泥人印象》、《广陵传奇》、《桑榆之梦》、《南国情》、《沉思与酣歌》、《青春进行曲》、《前奏曲与赋格》 2、标注“*”的作品是为自由低音手风琴创作		

## 作品简介:

二重奏《草原轻骑》，写于1962年，这是李遇秋专为手风琴创作的，并且这是专业作曲家首次介入手风琴创作，打破了以往手风琴创作处于业余状态的尴尬局面，因此具有重要的历史意义。

《聊斋故事二首》，写于1983年，取材于中国神话小说《聊斋》故事，由《促织幻想曲》与《崂山道士》（专为手风琴与打击乐而作）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》，写于1984年，是作者参观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》。1987年张国平在德国克林根塔尔举行的国际手风琴比赛中演奏了《天女散花》，引起了强烈反响，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。很多手风琴演奏家都在音乐会上演奏这首作品或录制成音像资料。

《红叶抒怀》，写于1984年，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》，写于1987年，以中国古琴名曲《广陵散》为题材，运用了现代作曲手法创作而成。

《桑榆之梦》（帕萨卡利亚舞曲），写于1987年，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作曲技法——十二音序列，并将两者有机的结合在一起，作了大胆而有意义的尝试。

《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”。

《马背上的冬不拉》，写于1991年，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。描写了在美丽的夏牧场，人们纵马驰骋，弹琴唱歌的情景，歌唱祖国的繁荣昌盛，歌唱人民的幸福生活。

《军旗飘扬进行曲》，写于1991年，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。乐曲反映了人民解放军英姿飒爽、斗志昂扬的精神面貌。

《沉思与酣歌》，写于1993年，是一首具有民族风格、较成熟的作品。曾在

1994年北京国际手风琴艺术节上获奖。

《前奏曲与赋格》，写于1994年，作品采用了巴洛克时期欧洲典型的复调体裁——赋格曲，以京剧的音调写成，是中西融合的一种探索。国内外专家给予了较高评价。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。

《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，创作《长征组歌》三十周年之际。作者用手风琴这样一件西洋乐器表现了发生在中国大地上的这一惊天动地的大事，不能不令人佩服。该作品于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，写于1999年，作品采用西藏民间音乐的素材创作而成，具有浓郁的藏族音乐风格。

《第三奏鸣曲》——天山云霞，写于2000年，采用新疆民间音乐的素材创作而成。被定为2002年第九届北京国际手风琴比赛艺术家组的规定演奏曲目。

## 第二章 李遇秋手风琴音乐的创作特征

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。他的作品大多以中国的民族民间音乐为素材，大胆、巧妙地运用了西方现代作曲技法，使传统与现代、民族与西洋音乐自然地融合在一起。另外，他还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。他的作品无处不散发着生动的民族气韵、清新的时代气息、鲜明的个性特征及“中西合璧”的艺术光彩。

## 第一节 中国传统文学性标题的运用

“标题音乐 (Programme Music) 是指讲述故事、表现文学概念或描绘画面、场景的器乐作品” [4], 它通过语义信息使人们对特定音乐信息产生有约定的有意义的定向联想, 从而间接表达具象、概念和情节内容。该词的首创者李斯特这样定义“标题”一词——“作曲家写在纯器乐曲前面的一段通俗易懂的话, 作曲家这样做是为了防止听音乐的人任意解释自己的曲子, 事前指出全曲的诗意, 指出其中最重要的东西。” [5] 标题和语言文字的提示是其主要形式之一。

中国传统器乐曲大多都有明确的标题。富于文学性的标题对于听众感受、理解音乐和演奏者准确诠释音乐有很大的帮助, 它能引导听众和演奏者在感受音乐形象时产生丰富而准确的联想, 加深对作品理解及正确领悟作曲家的意图。

与中国传统器乐曲一样, 音乐的标题性成为李遇秋手风琴音乐创作的显著特征之一。他的大部分作品都有鲜明生动的音乐形象和与之相对应的、很贴切的文学性标题, 借助这些说明性或描述性的标题启发演奏者和听众对乐曲产生适当的联想, 从而深切的体会到作品更深层的含义, 最终感受、领悟到作者独具个性的艺术哲学观。

《促织幻想曲》是李遇秋根据中国神话小说《聊斋》中的一个故事创作而成。作者运用了描述性的标题——“穷孩子的小蟋蟀, 打败了皇帝的大公鸡”。简单的一句话概述了全曲的内容, 并使音乐形象更加生动、更加具体化, 似乎穷孩子、小蟋蟀、大公鸡等各种音乐形象就在眼前。《手风琴协奏曲》整个作品的副标题是“献给母亲们”, 表达了“为祖国人民的解放, 无数先烈献出了生命, 无数母亲献出了儿子”之意, 以此表达对母亲的崇敬之情, 歌颂母亲的伟大。《惠山泥人印象》用了四个很形象的标题——六子戏弥陀、天女散花、阿福、京剧脸谱作为四首独奏曲的名称。这使得一件件精美的工艺品栩栩如生地展现在听众面前, 让人留连忘返、目不暇接。《第一奏鸣曲——长征》共有四个乐章, 它们的内涵标题分别为第一乐章“英雄史诗”、第二乐章“草地风雨”、第三乐章“喜迎红军”、第四乐章“铁流勇进”。把“长征”这一件中国历史上的大事以音乐的形式浓缩在这四个标题乐章中。《第二奏鸣曲——扎西德勒》共有三个乐章, 分别是第一乐章“山之歌”、第二乐章“水之歌”、第三乐章“大地之歌”。通过标题, 除了能传达整首作品的磅礴气势之外, 还提示作品采用了西藏的民族音乐的素材。《第三奏鸣曲——天山

云霞》共有四个乐章，分别是第一乐章“山鹰和雪莲”、第二乐章“死城的诉说”、第三乐章“绿洲小夜曲”、第四乐章“节日”。四个标题均反映了新疆的自然景观、人文景观和风土人情。

## 第二节 以丰富的民族民间音乐为创作素材

众所周知，我国是一个有着悠久历史的多民族国家，共有 56 个民族，而各民族都有本民族独有的生活习俗、文化、音乐语言，这为作曲家提供了极其丰富而宝贵的音乐资源。

优秀艺术作品应该具有艺术最为宝贵的品质——“新鲜和个性”。李遇秋认为要做到这点，“应当广泛注意各地有特色的音乐、民歌、舞曲、器乐合奏、吹打乐以及戏曲、说唱等，进行挖掘、整理、吸收、消化，创作出与众不同的、独一无二的艺术品，而不是仅仅停留在模仿他人、‘人云亦云’上。”<sup>[6]</sup>从李遇秋的手风琴音乐作品中，我们能强烈地感受到他那深厚的传统文化、民族文化底蕴及其特殊的民族情感。他的作品大多都是以各民族民间音乐为创作素材，几乎每首作品都流露出浓郁的民族风情。

《天女散花》引用了一个古老的题材，吸收了传统戏曲的行腔及江南丝竹的精髓，塑造了一位美丽、端庄的仙女形象，描绘了江南水乡的田园风光，全曲充满了浓浓的诗情画意。（谱例 1）

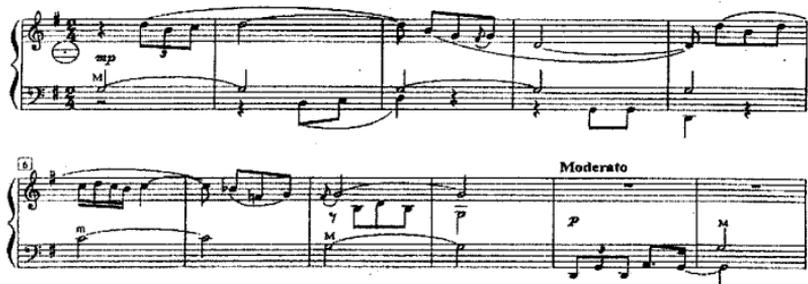


《京剧脸谱》较多地采用了京剧的各种唱腔、板式，具有京剧艺术特有的韵味。乐曲开始的几个小节就采用了花脸的唱腔。（谱例 2）



《广陵传奇》取材于中国十大古琴名曲之一《广陵散》，又名《广陵止息》。该曲原是汉朝末年流行于广陵地区（今安徽寿县境内）的民间乐曲，讲述的是聂政为报杀父之仇，刺死韩王，然后自杀的悲壮故事。全曲共有四十五个乐段，分开指、小序、大序、正声、乱声、后序六个部分。每段皆冠以小标题，如“刺韩”、“冲冠”、“发怒”、“报剑”等。手风琴曲《广陵传奇》不是简单的移植古曲现成的旋律，而是将其精华吸收、消化后，运用现代创作手法创作而成。使之既深深植于民族音乐的传统思维，保留了古琴曲的神韵，又体现了现代思维，其创作的立意可谓“用心良苦”。

《手风琴协奏曲——献给母亲们》第二乐章和第三乐章的主题运用了云南少数民族民歌的素材。（谱例3）第二乐章



（谱例4）第三乐章



《第一奏鸣曲——长征》第三乐章“喜迎亲人”的主题音调采用了云南红河地区彝族民歌《西厢坝子一窝雀》的音调，八六拍，具有舞蹈性。刻画了人们载歌载舞，夹道欢迎红军的热烈场面。（谱例5）



《第二奏鸣曲——扎西德勒》是一首西藏风格的作品，“扎西德勒”是藏语“吉祥如意”的意思。第一乐章的主题音调具有浓郁的藏族民歌的风格，具有舞蹈性，其中倚音的运用起到画龙点睛之用。（谱例6）



第三乐章的主题让人感到似乎在雪山之巅高歌。(谱例 7)



《第三奏鸣曲——天山云霞》是一首新疆风格的作品。第一乐章的呈示部就采用了典型的新疆风格的舞曲节奏——七拍子。(谱例 8)



### 第三节 西方作曲技法的巧用

对比前几个世纪的音乐，二十世纪以来，特别是第二次世界大战以后，随着社会的发展，西方音乐出现了史无前例的重大变化。主要表现在：各种风格和乐派的共存；作品形式和表现手法的变化。西方音乐在作曲方法上突破了传统的技法规范，各种新的音乐语言如雨后春笋般涌现，为音乐创作提供了更为广阔的天地。

“任何一种文化现象的生成，都与一定的社会环境分不开。”[7]十一届三中全会以后，我国进入了社会主义建设的新时期。改革开放政策的实施促进了中国与世界各国的沟通，中西文化交流日益增多。两种文化的相互渗透、交融使中国音

乐创作也随之出现了空前的剧烈变化。在各类音乐创作中，西方近现代作曲技法得到了广泛的运用。作曲家们都积极探索着一条西方现代作曲技法与中国传统文化相结合的“民族化”音乐创作道路，出现了一大批用新技法创作而成的、具有中国民族特色的作品。“作为特指的一种艺术现象”，[8]20世纪80年代，“新潮”音乐在我国诞生了。李遇秋正是在这样的潮流中进入了硕果累累的创作高峰期。他积极接受现代新的作曲观念，吸收、消化现代新的作曲技法，并将其与中国传统文化、民族文化巧妙结合在一起，开创了一条个性化的创作道路。正如他所说：“吸收外国的、古典的，一切还是为了搞出有中国特色的，中国人的新东西”。[9]

## （一） 多样化旋律的运用

旋律(Melody)是“由音高和节奏组成的乐音的各种各样的连续进行，”[10]“是一个具有一定音乐表现力的独立声部。”[11]歌唱是旋律的本源，因此传统概念的旋律通常总是与“可唱性”的特点联系在一起的。几千年来，中国音乐体现出一种线性思维，线性旋律是我国传统音乐的典型特征。李遇秋的手风琴作品继承了旋律的这一特点，塑造了许许多多丰富多彩的音乐形象。如美丽端庄的“天女”、栩栩如生的“京剧脸谱”等。此外，他的一些作品强调旋律线条的“方向性”运动，利用将旋律线级进、跳进、升降等手法来表达个性化的音乐思想，由“可唱性”转变为“不可唱性”，使之具有“器乐化”旋律特征。

例如《促织幻想曲》中促织主题的旋律音程跳动大，用了较多变化音，再加上连音、顿音的对比，棱角分明，刻画了轻巧、活泼、富有童趣的“促织”形象，具有鲜明的性格特征。（谱例9）



## （二） 极富民族色彩和声的运用

和声(Harmony)是“音乐创作中重要的艺术手段之一”，[12]它与旋律、节奏一起，成为音乐的三种基本要素。在18——19世纪，大小调功能和声体系在欧洲确立、完善，并在全世界各国产生较大影响，我国专业音乐创作及专业音乐教育中的和声理论也主要采用这个体系。然而，任何一个民族的音乐都必须有自己独特的民族特色，对和声的运用也不例外。民族和声风格的体现除了与调式、调性、音调等音乐基本要素紧密相关外，“还与该民族的生活、习俗、环境、语言、民间音乐（包括民歌、器乐及其他艺术形式中的音调、自然的多声形态、音色及特殊的演奏法等）特点有直接的关系。”[13]因此在传统的和声功能体系上进行创新，寻找具有民族特色的和声手法，一直以来成为我国众多作曲家所努力的方向。李遇秋在自己的音乐创作中，也积极投身于这股大潮，在运用传统和声的同时做了大量创新、探索，既采用了三度结构和声又大量采用了四、五度结构和声及二度结构和声，使他的作品流露出浓郁的民族气息。以下侧重分析他对四、五度结构及二度结构和声的运用。

#### 1、四、五度结构和声的运用

四、五度结构和声是以四、五度和声音程为基础而构成的。它从本质上讲已经突破了传统和声功能体系的形式，即三度结构。在中国音乐创作发展中，运用四、五度音程结构和弦的目的，“是避免和弦结构中的‘三度间音’，削弱和声的功能性，从而使和声适应五声调式弱功能的特点，符合中国人的审美习惯，更好地体现我国的民族风格。”[14]在李遇秋的作品中，四、五度结构和声得到较广泛地使用，有时是单独的四、五度音程形式，有时是由四、五度音程叠置而构成的和弦形式。本文将归纳为以下几种形式：

第一、单独的四、五度叠置结构。四、五度音程以独立的和声形态位于旋律的上方或下方，或与旋律交织在一起，起到对旋律加厚的作用。

《沉思与酣歌》开始的慢板部分，作曲家为了配合音乐的情绪，在左手部分用了连续三个长时值的下行空五度音程，产生了一种空旷、深邃的意境。（谱例10）



《阿福》中，四、五度结构的和声进行与我国民族乐器“笙”的自然和声方法相一致，获得了鲜明的民族特色。（谱例 11）



第二、三个以上的音按四、五度关系顺叠。

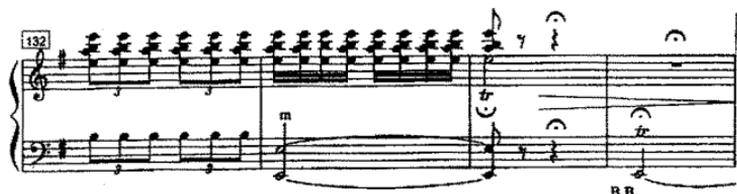
《南国情》第 180—182 小节，左右手依次运用了五度关系顺叠，获得了浑厚、充实的音响效果及较强的推动力。（谱例 12）



第三、以一个八度为框架，两组纯四度音程的叠合。（中间衔接时出现了大二度音程）由于该和弦的关系与我国民族乐器琵琶的空弦形式相同，所以极具琵琶韵味，有人称它为“琵琶和弦”。

《天女散花》就运用了这种和弦来模仿琵琶中的“扫弦”，增添了该曲的民族色彩。（谱例 13）





第四、在四、五度叠置结构中插入附加音。四、五度叠置结构的和声在音响上较平和，因此动力性不够、力度不足。在其中插入附加音，能增加力度感，使其既富于民族色彩又充满动力。

《促织幻想曲》中就有这样的例子。（谱例 14）



第五、五度与四度音程搭配使用，构成有八度重复的协和音响。这种用法所形成的音响时而空旷、飘逸、时而沉稳、浑厚，具有较丰富的表现力。

下列是《阿福》的一个片段，五度与四度的搭配使用将“阿福”憨态可掬、惹人喜爱的形象活生生地展现在听从面前。（谱例 15）



## 2、二度结构和声的运用

第一、大二度结构和声的运用。大二度音程被称为“温和的不协和音程”。在我国的民族调式中，由于大二度和小七度是它的基本音程，因此大二度的恰当运用能获得更多的民族色彩。

《桑榆之梦》就用了大二度结构的和声，使民族风格更加突出。（谱例 16）



第二、小二度结构和声的运用。小二度音程是“极不协和音程”。音响紧张、尖锐，具有强烈的不稳定感，因此，蕴藏着丰富的表现力，富有戏剧性，已成为近现代作曲家所关注的“焦点”。

《促织幻想曲》中小二度结构和声的使用将“促织”形象刻画得淋漓尽致，具有戏剧感。（谱例 17）



### （三） 宽泛的调性运用

“调性 (tonality) 这个术语，是十九世纪中叶前后由比利时作曲家与音乐学家约瑟夫·菲蒂斯采用到音乐中来的，它意指几个世纪以来已被普遍应用的一种音乐状态。” [15]作为一种音乐状态，其中主音的基础在音乐构成的横向和纵向上发挥着一定的曲式构成作用，整个传统音乐我们都可以看作是在以主音为基础的某一个调性上构成的，而十九世纪以来的现代音乐则是以打破调式调性为目的，音乐逐渐走向多元化和个性化，特别是十二音体系作曲法的出现——在序列中十二个音依次出现、同时呈示，彻底否定了主音的存在，从而否定了调性。

从整个音乐发展历程看，调性从单一调性向复杂的、多样的调性发展已是不争的事实，在李遇秋的音乐创作中，调性的使用也是多种多样的。他在部分作品

当中采用了西洋传统的大小调体系的调性原则，运用离调、转调、同主音大小调调性交替等手法进行写作。如《广陵传奇》，李遇秋力求打破传统旋律在调式、调性上对创作的约束，将调式音阶与无调性因素有机结合起来，再现了原曲激昂、宏大的气势；《南国情》第二乐章运用了一个特殊的调式，即将G大调与g小调混合交叉起来使用。主题前半段是G大调，后半段是g小调，这样处理为之后旋律与调性的发展提供了可能性。（见谱例3）

而在另外一部分作品中用了中国式的五声性调性变化（详见下章《沉思与酣歌》分析）。此外特别值得一提的是他还尝试用十二音技法进行创作，并将“五声性”的民族风格融入其中。如《桑榆之梦》，这是作曲家运用欧洲传统复调音乐写作技法创作而成的。作品采用了“巴洛克时期”所流行的“帕萨卡里亚”（passacaglia）的形式，（帕萨卡里亚是一种巴洛克时期起源于西班牙的舞曲，是一种固定低音复调变奏形式，由巴赫等人发展至高峰）而音调的组织则运用了较现代的十二音作曲体系。（谱例19）



从作品主题看，十二个半音处于平等的地位，其“调”与“中心”很难确定。但在创作中，作曲家将十二音技法与五声性调式巧妙地结合在一起。通过分析我们可以看到，在这十二音序列中，蕴含了两个五声性的音列，它们分别由两组相邻近的音级组成。（谱例20）



注：降A、降B分别是升G、升A的等音，因此在音响上相当于五声音阶。

#### (四) 欧洲传统曲式的承续与突破

欧洲传统的曲式结构有着一套逻辑严密的原则，它的结构方式严格遵循着均衡、统一的整体原则，这种整体性原则使调性布局和主题发展必须从全局的角度互相牵制。主要有：单三、复三、回旋、变奏、奏鸣曲式等。

中国传统音乐的结构原则与西方不同，在结构上有许多独特的方式。它不拘泥于某种固有的格式，音乐大多根据内容和情绪发展的需要而展开，段落的结构布局较自由，这是和我们民族审美心理相适应的艺术创造。如一段体、二段体、多段体、变奏体等，特别是古琴曲的结构形式，十分严谨又自成一体。

李遇秋在创作中根据音乐的需要，兼收了西方传统曲式和中国传统音乐的曲式结构特征，灵活地运用各种曲式，使内容与形式自然地结合在一起。如《促织幻想曲》、《天女散花》、《京剧脸谱》、《广陵传奇》采用了多段体，将一个个鲜明的形象带到听众眼前；而在《沉思与酣歌》、《南国情》及三首《手风琴奏鸣曲》中则采用了传统的单乐段、复乐段及奏鸣曲式；《惠山泥人印象》采用了新型组曲形式，把中国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，成为一个完整的统一体。

#### 第四节 演奏技法的创新与特殊音色的开掘

“艺术领域内任何一种表现技法的创新，既是时代发展的要求，又是时代发展的结果。它与现实社会中人的生活、思想、精神风貌、文化传统及民族习惯等因素密切地联系在一起”，[16]当然演奏技法的创新也不例外。为了更有效地表现民族风格及时代风貌，李遇秋在创作过程中，大胆借鉴了我国民族乐器的演奏手法，产生音色联想，用手风琴技巧来体现、创造出具有鲜明民族色彩的手风琴音乐语言，并以此传达民族音乐所蕴涵的“神韵”。

如《天女散花》，序奏中轮指的反复运用和休止符相结合，节奏由疏到密，速度由慢到快，正是对中国民族乐器琵琶的模仿。（谱例 21）



第 108——111 小节，作曲家巧妙运用了在黑键上的滑奏（不触及白键），产生了与中国民族乐器古筝的“刮奏”技法相仿的音响效果。（谱例 22）

第 128——134 小节，作曲家用了琵琶演奏中的“扫弦”，通过几个强有力的和弦，营造了紧张的气氛，与之后的音乐氛围形成对比。（见谱例 13）

《第二奏鸣曲》第二乐章“水之歌”，运用了古筝的典型织体音型，使听众感受到水的涌动，遐想联翩。（谱例 23）

二十世纪的音樂在配器上有了重大变化，其中打击乐尤为突出。打击乐在乐器家族中的地位一跃而起，上升到了与其它乐器同等重要的地位。同样，在李遇秋的手风琴作品中，无具体音高，单纯的节奏产生的特殊的音响效果为作品增添了新鲜的色彩。

如《六子戏弥陀》中运用了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。（谱例 24）



《手风琴协奏曲》中，作曲家大胆运用了拍打手风琴各个部位产生不同音响的技法，大大丰富了手风琴的表现力。（谱例 25）



同时，李遇秋还对手风琴演奏中可能出现的特殊音色进行开掘，极力挖掘手风琴的表现潜力，力求为创作开辟新空间。

如《第三奏鸣曲》第二乐章“死城的诉说”，作曲家巧妙地运用了手风琴排气孔与风箱运行相结合发出的特殊音响——风声，以及右手拍打风箱不同部位而产生的高低不同的音响，两者相配合描绘了“死城”一片断垣残壁、荒凉凄惨的景象。（谱例 26）



在对李遇秋的手风琴音乐创作特征进行理性的分析后，下文将针对他的两首具有代表性的作品进行细致分析，进一步地论证他的创作特征，并为教学、演奏他的作品提供有限的参考。

# 第三章 《沉思与酣歌》与《京剧脸谱》的 作品分析及演奏技法探讨

## 第一节 《沉思与酣歌》的作品分析及演奏技法探讨

### (一) 《沉思与酣歌》的作品分析

《沉思与酣歌》创作于1993年，曾发表于多部作品集中，是一部影响较为广泛的优秀作品。该作品“具有民族特色、深沉且成熟。”[17]

这是一部标题性作品。全曲240小节，4/4、2/4拍，G商调式。可分为两大部分，第一部分为自由单乐段，第二部分采用奏鸣曲式写成。

图式：奏鸣曲式

一级曲式结构	引子	呈示部					
二级曲式结构	单乐段（具有赋格性质）	主部	主部补充	连接部	副部	结束部	到展开部的连接段
起止小节数	1—27	28-43	44-57	58-68	69-84	85-92	93-103
三级曲式结构		a. a'		a. a'			
调式调性	G商:D商:G商: F <sup>b</sup> 宫:G商	A商	A:C: <sup>b</sup> E:G	G宫: <sup>#</sup> c羽:	A徵	D宫	
材料特征		动机化片段					

一级曲式结构	展开部			
二级曲式结构	基本展开部分		属准备段	
起止小节数	104—138		139—141	
三级曲式结构	I	II	III	
调式调性	E徵	<sup>#</sup> C:e:G: <sup>b</sup> E	F商	
材料特征	副部材料	新材料	主部材料	新材料

一级曲式结构	再现部					尾声		
二级曲式结构	主部	连接部	副部	结束部	到尾声的连接段	A	B	A'
起止小节数	142-154	155-161	162-177	178-185	186-195	196-210	211-224	225-240
三级曲式结构								
调式调性	A 商	G 宫	D 徵	G 宫		G 宫		
材料特征						主部动机 华彩段 主部动机		

第一部分（1——27 小节），为全曲的引子部分，慢板，具有赋格性质的自由单乐段结构，G 商调。开始 4 小节具有西北民歌风格的乐句即为该乐段的主题，围绕着 G 音构成主题动机，并作了两次变化，具有回忆沉思的性格，为“沉思”主题。（见谱例 10）

简洁、朴素的旋律以小行板（Andantino）的速度、单音的形式并用了一高一低的簧片组合变音器在高音区奏出；再加上左手连续三个长时值的下行空五度音程为背景，产生了一种空旷、遥远、深邃、发人深思的意境。接下来主题第二次出现，同样的旋律交给左手并移至 D 商调进行二次呈示，高声部则用四、五度音程跳进并配以极富律动的三连音音型连续上行，给主题带来一种新的色彩，产生了一种向上、渐强的感觉。在第 9 小节全开变音器之后，连续七拍使用三连音，并把单音旋律逐渐加厚，由单音变为双音、双音变为三音并形成完整的和弦。

（谱例 27）

力度也由开始的中强（mf）经过第 10 小节的渐强（cresc.），配以 11 小节的

一个渐慢 (rit.) 及高低声部的反向进行, 逐渐加强, 同时在 9 至 11 小节中低声部连续三次重复第二句的结尾部分, 积蓄了巨大的动力, 使音乐自然的进入到另一个层次。接着在第三次出现主题时形成一个小高潮。此时整体力度变为“强” (f); 整体音区提高, (最高至  $g_3$ , 最低至  $g$ ); 旋律加厚 (和弦式); 主干音节奏进行扩展、拉长; 速度变得更快 (piu mosso), 同时在高音声部保持长音的同时, 低音声部以五声性的旋律配以十六分音符节奏快速的迂回下行进行补充, 并以此材料为主体形成后面调性变换时的贯穿材料之一。此时的高音部用一个源自主题动机的材料 (第 16 小节) 进行了三次模进并带有调性转换的意味使音乐在自然的调性变化以后达到了本段的最高潮——力度 ff, 主干音时值长达一小节 (20 小节)。从 21 小节开始, 音乐回到了乐曲开始时的情绪中, 调性回到 G 商调, 在句末连续两次渐弱 (25、26 小节), 自然的使力度降至 pp, 在安静的气氛中结束。

第二部分 (28——240 小节) 为乐曲的主体, 是用奏鸣曲式写成的快板乐章 (Allegro)。情绪热烈、欢快, 宛如历尽艰辛之后的酣畅与沉醉, 又似天真无邪的孩童在舞蹈, 与前一部分的“沉思”对比, 形成“酣歌”。

在呈示部中 (28——103 小节), 主部从 28 小节至 43 小节, A 商调式, 2/4 拍。28——29 小节为主部动机, 通过变化反复、反复延伸手法发展为主部主题 (28——35 小节), 力度弱 (p), 紧接着主部主题进行上行四度模进的二次呈示 (36——43 小节), 力度也变为中强 (mf)。在这次呈示中, 小连线与顿音的结合使音乐的律动感增强, 更加生动、形象, 特别是第 37、39 小节类似音块的和声运用, 轻巧而生动, 营造出一种具有民族风格的打击乐的音响效果, 为作品增添了舞蹈性色彩。(谱例 28)



经过左手一串与高声部反向的上行旋律, 右手变音器由中间两点变为全开, 力度变为强 (f), 自然进入到了主部的补充部分 (44——57 小节)。补充部分由一个号角式的节奏动机发展而来, 左右手都使用了和弦使音响加厚, 力度也由 44

小节的强 (f) 增加到 48 小节的很强 (ff); 调式从 A 大调开始 (44——57 小节) 经过三次连续的上行三度关系转调 (A 大——C 大——降 E 大), 形成主部的高潮, 最后结合一个渐慢 (rit.)、并回原速 (a tempo) 结束到主调 G 大调 (G 宫调)。

连接部 (58——68 小节) 为主调巩固阶段, 开始使用了连续下行的十六分音型, 接着用了新材料——上行的琶音式的乐汇群 (61——62 小节), 通过模进延伸 (63——64 小节)、转调 (65 小节)、倒影 (66——68 小节) 等手法进入属准备阶段, 调性转换为: G 宫——升 C 羽——D 宫, 为之后副部歌唱性旋律的出现做好了铺垫。

副部 (69——84 小节), 平行开放乐段, A 微调, 主题 (69——76 小节) 具有浓郁的民族风格, 优美、抒情, 极具歌唱性。(谱例 29)



紧接出现了与主题同头换尾的变化重复 (77——84 小节), 采用了和声织体对旋律进行填充, 使整个音响逐渐丰满。接下来的结束部 (85——92 小节) 运用了复调写作手法将主题句进行了发展, 之后过渡到连接段。

到展开部的连接段 (93——103 小节), 在一连串的十六分音符之后, 用了一个密集型的新材料, 并将其进行分解后作下行二度关系模进, 随即运用了半音阶进行, 起到了到展开部的属准备作用。由于连续的下行二度关系模进及高低音声部向内反向半音化进行, 产生了强烈的倾向性, 使展开部的出现成为必然。

展开部 (104——141 小节) 由四大块组成。第一块 (104——109 小节) 用副部材料写成, E 微调, 运用了复调织体, 与呈示部中副部的和声织体形成对比。第二块 (110——122 小节) 用新材料写成, 在左手连续十六分音符节奏的小二度

震音的背景下，右手在高音区用饱满的和弦音型奏出一段辉煌、富于号召性的音乐主题。（谱例 30）



随之进行了两次节奏压缩模进，调性由升 C 大经过 e 小、G 大进入到降 E 大调，之后通过三小节十六分节奏的过渡句引出了用主部主题材料写成的第三大块（123——138）。该部分将主部主题中最具魅力的动机在降 E 宫系统 F 商调上展开。高声部通过和弦加厚旋律，并把模仿打击乐的音块由原来的低音区移至高音区，产生一种明亮、向上的效果。低声部先用了十六分快速下行音阶式进行，之后连续使用八分音符的空五度和声音程作为背景，更增加了主题的欢快、热烈气氛。138 小节在左手保持长音的同时，高声部用了一个半减七和弦的琶音进行，自然地进入到第四大块。此部分（139——141 小节）只有三小节，连续地使用八分音符节奏的七和弦，最终解决在 142 小节的 A 商调上，是主部再现的属准备。

再现部（142——195 小节），主部（142——154 小节）基本是呈示部中主部主题的原样重复，并且回到了主部主题所使用的 A 商调式。但与呈示部的主部主题相比，主题动机加厚并采用密集型和弦，运用三抖风箱演奏技巧，使情绪更加欢快、热烈。第 150——153 小节是 142——145 小节的下行五度模进。第 154——161 小节为连接部再现，与呈示部的连接部基本相同，只是后一部分（158——161 小节）将呈示部中第 61——67 小节的单音变为和声音程，使情绪更加高涨。连接部通过几次离调，音乐进入副部再现（162——177 小节），D 徵调。这部分运用了同宫系统调，即副部再现时的 D 徵调与主部再现时的 A 商调是 G 宫系统的两个调，巧妙地解决了奏鸣曲式再现部调性回归的问题，将西方奏鸣曲式与中国民族调式完美结合在一起，可以说是“中西合璧”的典范之一。之后，在经过结束部再现（178——185 小节）与到尾声的连接段（186——195 小节）后，作品进入了尾声。

尾声部分（196——240 小节）具有单三部曲式结构特征。第一段（196——210 小节）用主题动机写成，作曲家运用了速度与力度的变化，如

Rubato(Moderato... accel... rit...), andante poi accel、allegro、p—f—mp—ff—fp—ff等,为之后的华采段做好了铺垫。单三中段(211—224小节)为对比中段,具炫技型华采段的意义,运用了大量的七和弦分解琶音,将情绪推向顶点。单三再现部(225—240小节)采用主部主题动机、运用模进手法发展而成,力度逐渐加强(mp—ff),几个强有力的和弦(233—236小节)后,一串自由处理的快速上行音阶将全曲推向最顶点,在极富民族特色的五声性主和弦上结束全曲。

从以上分析可以看出:此曲运用了西方现代作曲技法,和声上大胆、灵活运用四、五度及二度结构的和声,在曲式上采用了西洋的奏鸣曲式,并将它与中国传统的民族调式、旋律相结合,使作品结构清晰的同时,又具有浓郁的民族风格。

## (二) 《沉思与酣歌》的演奏技法探讨

### 1、 清晰流畅的旋律线

旋律与音乐中的其他因素一样,是重要的艺术表现手段之一。因此,在演奏中,旋律线的清晰、流畅是一个较为重要的问题,而在其中,句子的划分是关键。在该曲第一部分的“沉思”主题(1—4小节)中,它的气口都是在弱位上出现,因此在演奏时要把握这个特点,将句子分清,保证气口的准确。在呈示部的主部主题呈示中出现的较有表情的顿音(29小节),应看作是一种色彩音效的补充,要演奏得富于弹性。此外,该曲采用复调手法写作的部分,如68—92小节、104—109小节,在演奏时,要注意从听觉上将各条旋律线区分开来,各自要保持清晰、流畅、分句清楚,在此基础上再融合为一整体。

### 2、 合理的风箱运用

风箱是手风琴的“呼吸”器官,是手风琴演奏的“灵魂”。因此,在演奏中,风箱运用是一个极为重要的环节,需根据音乐的需要进行合理的调整、运用。在该曲中,第一部分的“沉思”主题与呈示部中的副部主题都具有浓郁的民族风格,极具歌唱性。但仔细分析,两者又有细微的差别,“沉思”主题要深沉、空旷些,而副部主题更加优美、抒情。在演奏中,风箱运行除平稳、富于歌唱性外,还应运用内心听觉仔细感受,将这种差别细腻地表现出来。另外在该曲中,还多次出现了右手连续八度和声音程及和弦的进行,同时还配以较强力度,这就需要风箱与右手触键紧密配合,风箱要绷紧,坚强有力,做到气息的支撑作用,从而获得

所需音响效果。在 143—153 小节,出现了三抖风箱技术的运用,为间隔抖风箱,即中间有时间隔一小节不用抖风箱,这是较难的技术,要求对风箱要有较强的控制力。演奏时,间隔小节要用短风箱,即一拍一次的风箱,这样才能保证下一小节抖风箱技术的顺利完成,使整个乐段通顺、流畅。在练习抖风箱时,要仔细体会并把握风箱的弹性,由慢至快,循序渐近地练习。在力度变化较多的部分,要加强对风箱力度的控制,使力度有清晰的层次感,风箱的运用要对情绪产生推动力。如第一部分的力度变化:mf—cresc—e cresc—f—ff

### 3、细腻触键

不同的触键方法会产生不同的音色及音响效果。在演奏中,触键方法一定要恰当、准确,处理要细腻。优美、歌唱性的地方触键要轻柔,要“粘”,产生柔和的音色,以达到歌唱性的效果。如该曲的“沉思”主题。在该曲中,小连线与顿音配合出现的部分较多,这是较重要的部分,如 28—29 小节、61—68 小节、158—161 小节等。触键时一定要讲究、细致。小连线开头的音要厚实些,结束时的音要柔和、轻巧、“带”过去;顿音触键要敏捷,有弹性,富于动感、韵律感。此外,连续快速的十六分音符在该曲中也占有较大比重,如 12—20 小节、93—103 小节、186—196 小节等。在演奏时,触键一定要实在,要到底,不能飘,特别是左手的触键要深、扎实。

### 4、行之有效的练习方法

就难点部分而言,行之有效的解决方法是慢练,由慢至快,不能急于求成。在该曲的 6—11 小节左右手的节奏比较复杂,出现了大量二对三的情况,是练习的难点。练习时应把每个音符的时值弄清,分手慢练,而且还要注意两个声部各自的旋律性,不能呆板地去强调对位,要在两个声部保持自身旋律特点的基础上,将它们默契地融合在一起,成为一个有机的整体。16—20 小节由于调性的转换产生了较多变化音,读谱一定要准确。而且由于变化音较多,引起左手指法的复杂化,再加上连续快速的十六分音符,使演奏难度增大。在练习时,要注意左手指法的编排,必须根据自己的手指条件编排出适合自己的指法,然后由慢到快、循序渐近地练习。211—223 小节,该部分具有炫技性特征,运用了大量、快速的七和弦分解琶音,增大了演奏的难度。在练习时触键要准确、实在,并要特别注意穿指、跨指的流畅性,要做到无痕迹,再加上由慢至快的练习过程,才能达到较好的演奏效果。

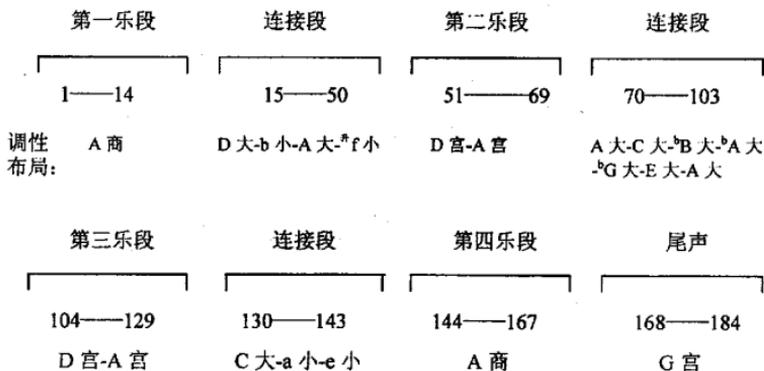
## 第二节 《京剧脸谱》的作品分析及演奏技法探讨

### (一) 《京剧脸谱》的作品分析

《京剧脸谱》是《惠山泥人印象》组曲中的第四首。京剧脸谱是惠山泥人厂的传统产品，这首作品是李遇秋参观惠山泥人厂之后有感而作。乐曲“描写了一个参观者在惠山泥人厂的陈列室里，看到了许许多多京剧脸谱的泥塑之后，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，丝竹竞奏，一派热闹景象。”<sup>[18]</sup>整首曲子采用了较多的京剧、锣鼓点及丝弦拍子曲为素材，借鉴了琵琶、古筝等民族乐器的演奏技法，具有京剧艺术独特的韵味。

乐曲为 G 宫系统 A 商调，2/4 拍，多段体，每个段落塑造了不同的音乐形象，共 184 小节。

图式：



第一段：1—14 小节，A 商调，速度为 Rubato(伸缩处理)，谱子上标有 *con dignita* “尊贵地、高贵地、庄严地”术语，主题采用了花脸唱腔的素材，曲调浑厚有力、庄严肃穆。(见谱例 2)第 4—5 小节为句间过门，起到分句作用。第 2 小节左手的上行音阶是连接部分，具有推动力。

连接段：由两部分组成，第一部分为转调阶段，15—42 小节，Allegro(小快板)，开始运用了一组强有力的、四五度结构及二度结构的和弦并加以节奏的变

化，刻画了打击乐为主的演奏场面，铿锵有力。接着一串快速的十六分音符的迂回进行烘托出热烈的气氛，为下一人物的出场作好了准备。该段进行了几次转调，出现了西洋大小调的特性，故用此体系进行分析。由D大调（15—22小节）转到b小调（23—32小节），其中第32小节出现了阻碍进行，使音乐有了进一步发展的空间，紧接着转到A大调（33—42小节）。第二部分为属准备阶段，43—50小节，升f小调，为到第二段的属准备阶段。因为第二段是从III级音上开始，故该连接段在第二段D宫调（可以看作D大调）的上方三度调升f小调上进行发展，使第二段的出现不觉得唐突，起到了到第二段的属准备作用。

第二段：51—69小节，51、52小节是该段的主题动机。在该段中，旋律在左手低音上进行，坚定有力。（谱例31）



该旋律在两个不同的调上进行了陈述，第一次陈述为D宫调（51—62小节），第二次陈述为D宫调的属调A宫调（63—69）。在创作中引入了京剧艺术中紧打慢唱的板式。这段是男性化主题，整个音响厚实、沉稳、气宇轩昂，富于阳刚之气。右手运用了快速的十六分音符，起到铺垫气氛的作用，直接影响主题旋律的陈述，非常重要。

连接段：70—103小节，用第一段的动机写成。该段采用了西洋的离调模进手法，调性变化较大，笔者运用大小调体系来进行分析。从92小节开始，连续出现了通过VII—I进行的离调模进，C大调—降B大调—降A大调—降G大调—E大调，产生了较强的不稳定性。接着进入属准备阶段（100—103小节），用下一段（第三段）调性D宫调（可看作D大调）的属调A大调作准备。80—83小节是一串强烈的模仿打击乐器的节奏音型，富有打击乐器所具有的特性。

第三段：104——129 小节，D 宫调，委婉秀丽，为女性化主题，与第二段形成对比。该段采用了京剧曲牌“夜深沉”的旋律，并进行了变奏。（谱例 32）



第 104 小节是该段的主题动机，和第二段一样，第三段的主题分别在两个不同的调上进行了陈述。第一次在 D 宫调上陈述（104——117 小节），第二次在 A 宫调上进行陈述（117——127 小节），第 128、129 小节出现了离调模进，调性变化为 A 大调——B 大调——C 大调——D 大调，最后落在 C 大调上，进入下一个段落连接段。这一段主题旋律较柔美，表情术语为 *Con semplicita*（单纯地 纯朴地），运用连音与顿音的对比，将女性所具有的魅力描绘出来。

连接段：130——143 小节，C 大调，用第三段的主题动机发展而成。开始将第三段的主题动机在 C 大调上并加厚为和弦进行发展，接着变化为十六分音符（C 大调），第 136 小节转为 a 小调，经过 4 小节，第 140 小节开始了到第四段的准备阶段，在调性安排上用了第四段调性 G 宫调（可以看作 G 大调）的关系小调 e 小调，为第四段的出现做好了准备。

第四段：144——167 小节，回到了开始的调性 G 宫系统 A 商调。该段气势宏亮，综合了第一段和第二段的主题动机发展而成。在和声上采用了“琵琶和弦”，增强了民族特色。后部分，速度进行了一些变化，如 *rit.*、*rubato*（*moderato*）等，通过变化，情绪越来越高涨，气势越来越宏大，将音乐推向最高潮。

尾声：168——184 小节，G 宫调。该段转入京剧西皮导板的板式，并以散板唱腔的变奏结束。开始部分借鉴了琵琶、古筝等中国民族乐器所特有的演奏技法，即速度由慢渐快，音符由疏渐密，力度由较弱渐强的一种自由舒缓的演奏方式。（谱例 33）



从第 174 小节进入了行板 (andante)，高声部八度和声音程及和弦在低声部密集的十六分音符、五连音、六连音等节奏的烘托下，将音乐推向高潮，最后该曲在主调 G 宫调上完满终止。

纵观整首作品，可以看出作曲家的独具匠心。乐曲采用了中国传统音乐的曲式——多段体，使音乐形象更加鲜明；和声配置中，许多和弦的正常结构被人工地改变，或采用代替音、或采用附加音，通过这些手法，增添了和弦色彩，突出该曲的民族特色。

该曲将中国国粹——京剧，成功、和谐地融入手风琴艺术中，极大地拓宽了我国手风琴音乐创作的题材，进一步增强了手风琴的表现力，“是一个很有益的艺术实践，”（李遇秋语），可谓“中西合璧”之精品，对推进中国手风琴音乐创作民族化进程起到了极大的促进作用。

## （二）《京剧脸谱》的演奏技法探讨

演奏这首作品要注意的一些常规问题，如触键方法、风箱运用等，本文不再做过多的赘述，而重点针对该曲的特点进行探讨。

### 1、京剧神韵的把握

京剧是我国传统的艺术形式之一，堪称我国“国粹”。该曲是采用京剧的音乐素材创作而成，因此，对京剧音乐神韵的把握成为成功演奏该曲的一个至关重要的问题。由于“中国传统音乐理论建立在先秦哲学的辩证思想基础之上，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欧洲的形而上学为本，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’表述系统。”<sup>[19]</sup> 所以，在此曲的演奏中应该特别注意中西方音乐表述系统的差异，力求达到恰当的平衡。

首先，在演奏前应多听几首京剧的著名唱段，从中领悟其特有的韵味。其次，要注意附点音符、休止符及快速十六分音符的处理，不能把它们看作是正常意义的固定节奏，而要充分体会其中所提示出的中国音乐的韵味。特别是休止符的处理，不能将它单纯地理解为停顿，实际上，它的无声是旋律中的重要元素之一，与音符一起构成了旋律，因此要将它们看成一个有机的整体。

速度变化也是该曲的特点之一。由于西方的拍子不足以表现我国京剧音乐的律动感，因此，在乐曲中出现了较多的、自由的速度变化，这是与京剧音乐密切相连的。演奏时，不要被拍子所囿，在保持基本速度观念的基础上，可稍自由、任意一些，但不能散乱，要注意在其中表现出京剧的神韵。

从乐曲第 167 小节开始，乐曲采用了京剧西皮导板的元素，在技法上借鉴了琵琶、古筝、打击乐等中国民族乐器所特有的演奏技法。在演奏时，要注意手指与手腕的放松，手指触键要快速、敏捷、干净，富有弹性，速度由慢到快、力度由弱到强的过渡要自然、均匀。总之，要尽量模仿，既要“形似”还要“神似”，最大程度地将京剧的神韵体现出来。（见谱例 33）

## 2、形象的鲜明对比

该曲是用多段体写作的，每一段都有一个鲜明的形象。在演奏时，要注意各段的形象性，力求将它们生动地刻画出来。第一段的表情术语为 *condignita*（尊贵地、高贵地、庄严地），演奏时，内心要有一种庄严肃穆的情绪，节奏可稍自由，但不能太散；手指触键实在，风箱运用要有力，音色饱满；分句要清楚，第 4—5 小节为句间过门，力度要稍弱些，但要弱而不虚；第 2 小节左手的上行音阶要演奏得准确、流畅，具有推动力。第二段是男性化主题，演奏时，要注意左手触键与风箱的配合，左手触键要深、沉，风箱要绷紧，整个音响要厚实、沉稳、气宇轩昂，富于阳刚之气；右手手指触键要轻巧、用力均匀、动作平稳、有颗粒性，较好地起到铺垫作用。第三段为女性化主题，表情术语为“*con semplicita*（单纯地 纯朴地）”，与第二段形成对比。要演奏得纤巧、优美、带有一点凄婉，富有女性魅力；注意连音与顿音的对比，着力刻画清纯、甜美的女性形象。第四段的表情术语为 *Con elevazione*（宏伟地 庄严地 崇高地），气势宏大。演奏时要充满激情，右手的八度音程及和弦要保持足够的时值，不能随意缩短，力求音响上饱满、浑厚、雄伟、辉煌的效果。

## 第四章 李遇秋在中国手风琴音乐发展中的 突出地位及贡献

任何一个个体都与群体密切相连，同样任何一个作曲家的创作都与所在时期的整个创作息息相关。要对李遇秋的手风琴音乐创作做出准确、客观的评析，就必须对中国手风琴音乐创作的发展有较全面的认识。

手风琴作为一件“舶来品”，追根溯源它的发音原理来自于中国的古老民间乐器“笙”。1777年一位来华传教的阿莫依（Amiot）神父将中国的“笙”传入欧洲，欧洲人利用笙的活簧发音原理，研制成了外形各具特色、但发音原理基本相同的各式簧片乐器。1829年，奥地利人西里勒斯·德米安（Syrillus Demian, 1772-1847），成功地改良创制了世界上第一架“手风琴”（Accordion）。一百多年来，手风琴经历了多次结构和性能上的改进与演变，至今已发展成为较为完善的“双系统自由低音手风琴”（其中包括“键盘式”和“键钮式”）。自由低音手风琴的出现在手风琴史上具有划时代的意义，它克服了原来左手的局限性，极大地拓宽了手风琴的音乐表现力，为创作专业的手风琴作品开辟了更为广阔的天地，对手风琴音乐的发展起到了强有力的推动作用。

随着中西经济文化的交流发展，20世纪初，手风琴传入中国。之后，手风琴在我国的传播日益广泛，新中国成立以后，真正成为一门独立的学科体系。多年来通过老一辈手风琴艺术家的不懈努力，手风琴这一外来艺术形式成为中国大地上的一朵奇葩。随着手风琴艺术的不断发展，我国的手风琴音乐创作也经历了从无到有，从稚嫩逐步走向成熟的过程。

三、四十年代正值抗日战争和解放战争时期，由于战争的需要，手风琴成为鼓舞斗志的有力工具，开始为大量的革命歌曲和群众歌曲伴奏，中国手风琴音乐创作也随之萌芽。这一时期，李遇秋积极投身于艺术实践中，在艰苦的战争环境中也“如饥似渴地搜寻一切可能得到的谱子”，<sup>[20]</sup>并为歌曲配伴奏，这些实践为之后的创作打下了基础。

五、六十年代，手风琴在中国迅速地传播开来，中国手风琴音乐创作开始出现了历史性突破，出现了一些从民族器乐曲或部队歌曲、民歌提炼改编而来的独奏曲和少部分创作的作品。代表作有《士兵的光荣》（张自强 王碧云改编）、《彩云追月》（宋兴元改编）、《花儿与少年》（吕冰改编）、《小放牛》（任士荣改编）、

《牧民之歌》(王域平、张增亮创作)等。这一时期李遇秋开始探索为民族调式旋律配和声的色彩性、功能性、风格性等问题。1962年,他创作了手风琴二重奏《草原轻骑》,这是一首专为手风琴创作的作品,它的问世打破了以前手风琴音乐创作一直处于业余状态的局面。

1966年——1976年是中国历史上比较特殊的一个时期——文革时期。这一时期,我国手风琴音乐创作在夹缝中艰难前行,创作只能以改编革命歌曲和移植样板戏为主。1976年文革结束后,中国手风琴音乐创作与其它音乐创作一样,经过了几年的恢复阶段,呈现出活跃而多采的局面。《北京喜讯到边寨》(方圆)、《弹起我心爱的土琵琶》(郭伟湘)、《诺思吉亚幻想曲》(王树生)、《春到凉山》(王域平)、《归》(李未明)等。从这一时期开始,李遇秋的手风琴音乐创作进入硕果累累的丰收期。在创作中,他对中国手风琴音乐创作的民族化问题进行了大胆、有益的探索,他的作品“已经不仅仅是在调式上、和声上、风格上、做一些尝试,而是更进一步地追求反映民族的传统、民族的精神气质和个性。”<sup>[21]</sup>并且,随着自由低音手风琴的诞生,李遇秋还专为自由低音手风琴创作了一些作品(详见前表),这充分反映了他的探索精神。

纵观中国手风琴音乐创作的发展历程,几乎每一个时期都可以看到李遇秋的身影。他率先探索手风琴创作的“民族化”道路,在创作中广泛、融汇性地吸收了西方现代作曲技法,并将其与我国传统文化相互贯通,真正做到了“古为今用,洋为中用”。他的创作对于中国手风琴音乐创作而言具有开创性意义。可以说,李遇秋是一位在我国手风琴界有较大影响的、具有突出地位的、中国现代作曲家中极少热心于手风琴创作并取得丰硕成果的作曲家。

李遇秋的手风琴创作为我国手风琴音乐的发展所做出的贡献是显而易见的,他的作品在国内外具有较大影响。他的较多作品被收录于手风琴专业教材及各种考级教程,为手风琴教育提供了宝贵的资料。他的部分作品曾多次在国内、国际大赛中被演奏并获奖;有的被定为国际大赛规定曲目。1993年创作的作品《沉思与酣歌》在1994年北京手风琴艺术节上获奖;1996年创作完成的手风琴独奏曲《第一奏鸣曲——长征》于1997年获全军一等奖,并于1998年荣获音乐创作的最高奖——文华奖;《前奏曲与赋格》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;《手风琴奏鸣曲——天山云霞》被定为2002年第九届北京国际手风琴比赛艺术家组的规定演奏曲目;1987年中国广播艺术团的手风琴演奏家张国平在德国克林根塔尔举行的国际手风琴比赛中演奏了《天女散花》,

引起了强烈反响，获得成年组第六名，（这是第一位中国选手参加世界最高规格的国际手风琴比赛）《天女散花》成为关注的焦点，很多人来索取乐谱，随后该首组曲在德国正式出版，为中国赢得了世界声誉，使中国手风琴艺术走出了国门；美国作曲家索玛斯也对他的《广陵传奇》、《桑榆之梦》等作品给予了高度评价，这表明世界对中国手风琴创作水准的认可，标志着中国手风琴在走向国际化的道路上迈出了第一步。

李遇秋就是这样在手风琴音乐创作这块土地上一直辛勤耕耘着，不计名利，默默奉献。他的创作始终以中国传统文化、民族文化为本，为中国手风琴音乐创作的民族化、中国手风琴事业的发展及中国手风琴步入世界行列做出的贡献是不容置疑的。

## 结 语

多年来，我国手风琴同仁们都在为中国手风琴艺术的民族化、学术化、系统化而努力奋斗。在实现这一目标的道路上，创作是关键、是基础。李遇秋在这一领域中积极探索、执着追求的精神令人钦佩、令人感动、值得学习，他几十年的辛勤耕耘为中国手风琴音乐积累了宝贵的创作经验。正因为李遇秋等一批手风琴艺术家的努力，中国手风琴事业才取得了今天的成就。但是我们不能不看到、不能不重视我国手风琴音乐创作中存在的问题，如创作力量薄弱、创作经验不足、理论研究欠缺、创作精品贫乏等，这是一个需要我们深思和解决的课题，也是今后奋斗的方向。然而可喜的是，在前不久举行的第二届中国手风琴作品创作比赛中，涌现出一大批优秀的、高质量的手风琴作品，并且出现了众多专业作曲人士的身影，如陈楠（天津音乐学院）、姚恒璐（中央音乐学院）等，这些新鲜血液的注入无疑将推动我国手风琴音乐创作的发展。让我们携起手来，为中国手风琴艺术的灿烂明天、为中国手风琴汇入世界音乐的海洋而努力吧！

## 注 释

- [1][6][20][21] 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
- [2][3] 李遇秋, 《重回手风琴》, (J) 乐器 1999 年第 2 期
- [4] 牛津简明音乐词典 (762 页), 人民音乐出版社, 1991 年 11 月第一版
- [5] 中国大百科全书·音乐舞蹈卷, 中国大百科全书出版社, 1989 年 4 月第 1 版
- [7][8][13][16] 王安国, 现代和声与中国作品研究, 西南师范大学出版, 2004 年 1 月第 1 版
- [9] 转引自申波, 中国手风琴创作发展轨迹, 天籁, 2001 年第 3 期
- [10] 恩斯特·托赫, 旋律学, 人民音乐出版社, 1984 出版
- [11] 玛采尔, 《论旋律》, 人民音乐出版社, 1958 出版
- [12] 桑桐, 《和声的理论与运用》, 上海音乐出版社, 1982 出版
- [14] 陶亚兵, 《中西音乐交流史》, 中国大百科全书出版社, 1994 年第一版
- [15] [奥]鲁道夫·雷蒂, 郑英烈译, 《调性无调性泛调性》, 人民音乐出版社, 1992 年版
- [17][18] 《手风琴考级作品名家指导》, 文化艺术出版社, 1998 年
- [19] 杜亚雄, 《中国传统乐理教程》P220, 上海音乐出版社, 2004 年

## 参 考 文 献

- (1) 杨儒怀,《音乐分析论文集》,中国文联出版社,2000年4月第1版
- (2) 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
- (3) 桑桐,《和声的理论与运用》,上海音乐出版社,1982年11月第1版
- (4) 柏西·该丘斯,《大型曲式学》,人民音乐出版社,1982年6月第1版
- (5) 魏纳·莱奥,《器乐曲式学》,人民音乐出版社,1984年6月第1版
- (6) 徐孟东,《20世纪帕萨卡里亚研究》,人民音乐出版社,2003年4月第1版
- (7) 钟子林,《西方现代音乐概述》,人民音乐出版社,1991年6月第1版
- (8) [奥]鲁道夫·雷蒂《调性 无调性 泛调性》,人民音乐出版社,1992年8月第1版
- (9) 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
- (10) 陈铭志,《赋格曲写作》,上海音乐出版社,1997年11月第1版
- (11) 霍华德·里萨蒂,《新音乐语汇》,人民音乐出版社,1992年2月第1版
- (12) G·韦尔顿·马蒂斯,《20世纪的音乐语言》,人民音乐出版社,1992年2月第1版
- (13) 柏西·该丘斯,缪天瑞编译,《曲调作法》,人民音乐出版社,1963年6月第2版
- (14) 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
- (15) 恩斯特·托赫,《旋律学》,人民音乐出版社,1984年12月第1版
- (16) 玛采尔,《论旋律》,人民音乐出版社,1958年12月第1版
- (17) 吴祖强,《曲式与作品分析》,人民音乐出版社,1962年11月第1版
- (18) 赵晓生,《钢琴演奏之道》,世界图书出版公司,1999
- (19) 李泽厚,《美学三书》,安徽文艺出版社,1999年1月第1版
- (20) 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
- (21) 《外国音乐表演用语词典》,人民音乐出版社,1984年4月第1版
- (22) 《牛津简明音乐词典》,人民音乐出版社,1991年11月第1版
- (23) 《手风琴考级作品名家指导》,文化艺术出版社,1998年
- (24) 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
- (25) 高洁,《李遇秋与中国手风琴音乐创作》,人民音乐,1999年第6期
- (26) 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
- (27) 申波,《中国手风琴创作轨迹》,天津音乐学院学报《天籁》,2001年第3期

- (28) 李遇秋,《重回手风琴》,乐器,1999年第2期
- (29) 高洁,《九十年代中国手风琴音乐综述》,中国音乐年鉴,1999年
- (30) 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
- (31) 许勇三 陈世宾,《20世纪音乐结构因素的主要特征》,音乐研究,2001年第2期
- (32) 奉山,《论中国音乐之“神韵”》,中国音乐学,1999年第3期
- (33) 樊祖荫,《四、五度结构与二度结构的和声方法》,黄钟,2002年第2期
- (34) 陈一鸣,《民族性 时代性 通俗性——浅谈王域平先生的两首手风琴作品》,齐鲁艺苑,2000年第4期
- (35) 赵冬梅,《陈其刚最新钢琴作品〈京剧瞬间〉的艺术创造》,中国音乐,2003年第4期
- (36) 因特网:中国手风琴在线 (<http://www.accordions.com/china/>)
- (37) 乐谱来源:《李遇秋手风琴独奏精品集》 文化艺术出版社 2002年版
- (38) 李润新 等 编,《中国艺术家词典》 湖南人民出版社,1984年8月 第1版

## 后 记

本文从选题、收集资料到最后完稿，历时两年之久，在这期间，得到了导师朱春玲副教授的悉心指导与帮助。她深厚的专业修养、严谨的治学态度及兢兢业业的工作作风使我受益匪浅，无论是理论上还是演奏上都有了长足的进步。在此表示最诚挚的感谢。

感谢班主任戴雄院长在学习期间给予的各方面的支持与帮助。感谢音乐学院各位老师在学习上给予我的帮助和教诲及在本文开题时对本文提出的宝贵意见和建议。

感谢四川音乐学院作曲系研究生侯静宜对本文给予的无私帮助。感谢曲靖师范学院音乐系领导及教师对本人的学习给予的支持。

最后，我要深深地感谢我的家人，正是他们多年来给予我的精神上的支持和鼓励、情感上的万般关爱才使我走到了今天。

在此，衷心感谢所有关心和帮助我的人！

苏 菊

2004年9月24日