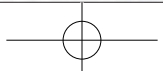


笛子协奏曲

愁空山





作品简介

“愁空山”，句出李白长诗《蜀道难》：“……悲鸟号古木，……子规啼夜月”，是为第一乐章的意境。胡琴极高音的叹息，排箫如梦的飘动，笛子用循环换气法吹出的超长音，是该乐章最为独特之处。第二乐章是山中精灵们的舞蹈。此乐章运用了笛子双吐循环换气技法，使独奏声部充满活力。“剑阁峥嵘而崔巍，一夫当关，万夫莫开，”“朝避猛虎，夕避长蛇，磨牙吮血，杀人如麻。”远道之人“侧身西望长咨嗟！”这是第三乐章的意境。浓烈沉重的鼓声，铿锵有力的节奏，是此乐章的特点。大笛醇厚而感人至深的音色，加强了悲壮的气氛。

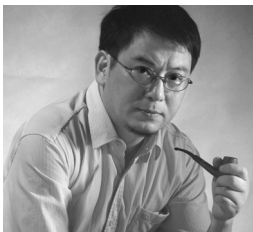
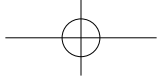
创作时间：1991年

首演时间：1991年

首演乐团：中央音乐学院青年民族乐团

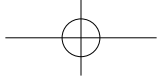


笛子独奏：唐俊乔



作曲家简介

郭文景 作曲家，中央音乐学院作曲系教授，中国音乐著作权协会理事，中国音协音乐权益保障委员会委员，是国际著名出版社 CASA RICORDI—BMG 成立二百年来签约的首位亚洲作曲家，该出版社将出版他的作品并向全世界作宣传推展。创作过四部歌剧，一部芭蕾舞剧，三部京剧配乐，七部协奏曲，六部交响曲，两首交响诗，两首交响序曲，两部乐队组曲，一首交响声乐套曲，三部大型民族器乐曲，三部弦乐四重奏和十多部室内乐重奏以及若干独奏曲和无伴奏合唱等。曾为四十多部影视剧作曲，如《千里走单骑》、《阳光灿烂的日子》、《红粉》等。2008年，他受邀为北京奥运会开幕式《活字印刷》的表演创作了独具特色的音乐。郭文景还曾多次在全国作曲比赛中获奖，《蜀道难》被评为“二十世纪华人音乐经典”，2012年获得中国文艺最高奖“艺文奖”。



开放的姿态让民乐人 链接传统与现代

郭文景

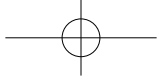
我为什么对写民乐作品有这么高的热情，并非仅仅因为中国的民族乐器具有非常独特的表现力，还因为乐器本身还有很大的可能性没有被发掘够，传统的民族器乐曲非常有特色，也非常经典，但是当代器乐创作依然有很大的发展空间，这对作曲家而言是非常具有吸引力的。

民族管弦乐队作品同样存在一个巨大的创作空间，最重要的是，民乐演奏家们对新作品的渴求感动和吸引着我。我从事作曲这么多年，国内几乎没有人邀请我去写诸如钢琴、小提琴、大提琴协奏曲，因为图书馆里堆满了经典，别说一辈子，就是十辈子也取用不完。



反观国内的民乐界，演奏家尤其是顶尖的演奏家几乎是追着作曲家要作品，你怎么能不感动，怎么能不写呢？而且他们手中的乐器令人惊叹的表现力和效果，那是丝毫不逊色于甚至是超越西洋乐器的。拿竹笛来说吧，竹笛的表现力是远远超过长笛的。在乐队里面，长笛是非常好的合奏乐器，但作为独奏乐器，与竹笛相比，在声音的张力、变化的幅度、力度的起伏上等各方面都有不小的距离。这恐怕就是我写民乐的缘起，这也是我和我的同学们这一代人写民乐的缘起。

说实在的，我们上学时还是崇洋媚外、眼睛只盯着西方的。写民乐，完全是被民乐界的热情激发的。改革开放三十多年来，中国民乐界始终以一种开放的态度吸引着国内外作曲家来为中国乐器写作。民乐人的这种开放姿态不分年龄，今天和八九十年代相比，所不同的仅仅是随着时代的发展，音乐学院培养出了一大批非常优秀的民乐演奏家，也就是那种高水平的能把传统和现代连接起来的人更多了。民乐人通过自己开放的态度完全打通传统和现代，也因此获得了与其他中国传统艺术门类相比一种最好的生存状态。学院里对演奏家的教育融合了西方式的教育，也是很好的。有的人批判音乐学院对民乐的教育过于“西化”，其实我看并没有问题，这种所谓过于西化的教育扩展了演奏家的能力，但是又并没有丢掉传统。这一点我在多次与海外乐团、音乐家的合作经历中感受颇深。比如



曾经邀请我写作的地图乐团，这支乐队混合了中国、伊朗、土耳其、阿塞拜疆的民族乐器及西洋乐器，但是唯有来自中国的演奏家可以做到欧洲演奏家那样，可以看懂五线谱和谱面上花里胡哨的符号，知道配合和服从指挥，无障碍地演奏各种现代技法的音乐。而那些来自中亚等地的演奏家完全不行，这就是因为他们没有接受到音乐学院里很“西化”的教育，中国的演奏家在知识、技能训练、教育视野等方面赶上了这个时代的步伐而没有被抛弃。

我喜欢挑战自我，我曾经多次说过，我对中国传统的忘情山水、具有飘逸气质的文人音乐感到不满足，无论是气质、广度、深度、厚重都与今天所处的这个时代不相匹配，也无法表达这个国家和其政治、文化生活所展现出来的重量与分量。而从我个人角度而言，也无法满足艺术追求和性格兴趣。因此，我写民乐时，更多地追求戏剧性、悲剧性、交响性，这也是与《川江叙事》、《蜀道难》、《川崖悬葬》等系列作品一脉相承的内在气质。

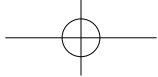
《愁空山》这部作品，在乐队的写作、配器、调式、曲式等方面，采取了符合中国习惯、不同于西方音乐发展模式的方式。整首乐曲旋律的陈述绵延不断，不管是陈述还是展开的部分，始终保持旋律线的完整，尊重了中国音乐的传统和中国人的聆赏习惯。发展时也用绵延不断的旋律线来呈现，这是这部作品比较独特的地方，尊重了传统和习惯，同时也找到了一个新的创作路子。《愁空山》写作



上的第二个特点，是它虽然是按照西方传统协奏曲的形式写的，但没有使用奏鸣曲这种与中国老百姓欣赏习惯相去甚远的手法，也没有按照协奏曲传统手法在第三乐章用快板来炫技，而是在第三乐章用一个沉重的行板和一个沉重的快板来表达乐思。

中国乐器，每一件作为独奏乐器都是很迷人的，中国乐器与乐队协奏这种形式是一种大家非常喜爱的演奏形式，受到包括中国观众在内的全世界各国观众的喜爱，是一种非常好的向全世界介绍中国乐器的方式。《愁空山》是我的第一部民乐协奏曲，有中西两个乐队版本。民族管弦乐队版本在有中乐团的地区全部演奏过，管弦乐版本也在欧洲、美洲及亚洲地区常演不衰。这部作品的成功让我对民乐协奏曲的兴趣更加浓厚。我已经发愿要为每一件中国乐器写一部协奏曲，让每一件中国的民族乐器都能在世界舞台上大放异彩。

（郭文景口述 刁艳整理）



尔才必有用 飘然思不群^① ——郭文景的笛子协奏曲《愁空山》析评

李吉提

笛子协奏曲《愁空山》是郭文景的第一部大型民乐作品，创作于1991年。问世以来，已先后在北京、上海、香港、台湾、新加坡等有中国民族乐队的国家和地区上演过，并录制过三版CD。为了满足中外交响乐团演奏的需要，1995年他又写了管弦乐版的《愁空山》。我的文章，是以郭文景所提供的1991年创作手稿复印件写成。谢谢郭文景给了我这次学习的机会。但愿今后出版的乐谱不会与1991年的手稿有太大的出入，而因此使我的分析误导读者。

^① 标题的前半，取意于李白《将进酒》的诗句，后半摘自杜甫《春日忆李白》的诗句。



郭文景早在学生时代就喜欢写山。他创作的《峡》、《巴》和《川江叙事》中有山，《川崖悬葬》中也有山……从1987的《蜀道难》起，到2002~2003年的《日月山》这一时段内，他还先后写了《愁空山》、《滇西土风二首》（1992年）以及一些反映西藏高原的作品，它们都从不同角度反映了郭文景对“山”这一题材的特别偏爱。我想，这也许是因为作曲家从小生活在山峦叠嶂的四川，还因为山所代表的雄浑、厚重和山区人民特有的顽强、坚韧气质，赋予了他特别的审美视角和力量。郭文景还有相当不错的文学修养，特别是对唐代大诗人李白，可谓情有独钟。从他的交响合唱《蜀道难》到他2007年完成的歌剧《诗人李白》的音乐创作中，都反应出他对诗人性格、才华的感佩、欣赏和某些秉性、情感上的共鸣。

《愁空山》的标题，也出自李白长诗《蜀道难》中的一个句子。乐曲共分三个乐章，根据内容需要，其独奏部分先后分别使用了曲笛、梆笛和低音大笛。这三个乐章的速度布局和基本内容分别为：

第一乐章 Lento（广板）

作曲家用李白长诗《蜀道难》中“又闻子规啼夜月 / 愁空山”这两句来概括这一乐章的内容。

第二乐章 Allegro（快板）

曾见音乐会^①说明书写道：这一乐章的音乐，带有“非汉族”

^① 本文所提到的音乐会说明书，指2006年中国广播民族乐团在北京音乐厅举办的《郭文景作品专题音乐会》曲目介绍。



的中国西南山地的色彩。这令人联想到在四川长大的、身上带有强烈“非汉族”、“非中原”色彩的李白。

第三乐章 Andante（行板）

该乐章的内容，作曲家认为可以用《蜀道难》中“一夫当关 / 万夫莫开，朝避猛虎 / 夕避长蛇 / 磨牙吮血 / 杀人如麻”等句子来概括和描述。

以下，是我对各乐章音乐的解读。

第一乐章

段落结构划分：

第一部分（第 1～48 小节）

引子（第 1～14 小节）

主题 A（第 15～23 小节）

A1（第 24～34 小节）

A2（第 35～48 小节）

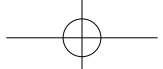
第二部分（第 49～83 小节）

第三部分（第 84～127 小节）

引子 1（第 84～96 小节）

华彩段（第 97～108 小节）

主题 A3 再现变尾声（第 109～127 小节）



要点提示：

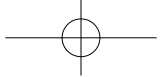
该乐章采用了“慢启动”的音乐陈述方式，气息悠长。引子的速度标为广板，四五拍，但由于并不强调小节重音的循环，所以实际呈现为散板。独奏竹笛从上行级进三音列“降 A—降 B—C”“三音动机”起始，用我国传统吹管乐的“循环换气”技巧，吹出了一个“不可能的”长音（共 45 拍），让听众因此感受到绵延无尽的群山（见例 1a 的 solo 声部）。与之相呼应的是，拉弦乐组用极高音区的音色，演奏一种与“三音动机”动向相反的、尾部带有下滑音的“单音动机”^①（见例 1b 的拉弦乐组）那语气和抽搐的音响，像空山寒夜中鸟的哀鸣，又像人类仰面望山所感到的惊怵，颇具神秘感。这动机大体是每隔一个小节出现一次，也形成一种“宽节奏的呼吸”，实现着对独奏笛子长音和该乐章基本节奏律动的总体控制，并与笛子共同传递着一种寂静、凄凉和迷朦的情绪。

例 1a.（取自第一乐章第 1~5 小节竹笛的独奏片段。其中最后的小字 2 组 C 长音将一直延续吹到第 11 小节）

Lento (♩ = 60) 寂静、悲凉、空灵

Solo

① 严格意义上的单音因为缺少动向，所以不能称之为动机。但这个“单音动机”实际是一个尾部带下滑音势的“腔音”，故可以看成一种动机。这种动机第一次出现，是在《愁空山》里，其后还分别出现在《狂人日记》、《李白》、《山之祭》、《衲袄青红》里，故它也带有郭氏个人的音乐语言风格特点和郭氏符号、签名的意义。



例 1b. (仅为第一乐章第 1~5 小节内“拉弦乐组”的乐谱截选)

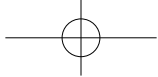
更有意思的是，该乐章从引子的上行级进“三音动机”（微观结构）到主题（中级结构）及其两次变奏（A 主题以 C 为中心音，速度是慢板；变奏 A1 以 D 为中心音，速度换行板；变奏 A2 以降 E 为中心音，速度标志有“稍快”的字样）使该乐章的“第一部分”调性布局也呈“C—D—降 E”的“上行级进”势态；连同其速度布局的“散—慢—中—稍快”等“递进”式的推进，共同造就了第一乐章这种慢启动和重意境的写法，而与西方古典协奏曲第一、三乐章用 Allegro，中间乐章用 Adagio 等“快—慢—快”的布局完全不同。但它从空朦—灵动—厚重的意境表现和乐队配器，对表现《愁空山》这一特定内容而言，却是非常恰当的。

第一乐章的展开部是在从“中板”到“快板”的速度推进过程



中完成的。作曲家在該部分的樂譜上方標有“悸動地”提示。所以，從獨奏竹笛用上行級進“三音動機”模進，到大量微微顫動的半音化竹笛演奏；源于主題材料的半音化展開和由此產生的大幅度上下半音化音流的急速轉換等，無一不帶着某種恐懼或不安的情緒。此類音樂語言也當與“三音列動機”及其反向進行、模進；與“單音動機”那帶“腔”的半音或微分化的滑動音樂語言有關。作為協奏方的樂隊演奏也出現了包括在四、五度音程和聲中加附加音或使用“音塊”等不協和音響的演奏（如，在第73~83小節等部位的樂隊，即分別採用了由“降B、B、C、升C、D、E、F、G、降A”等半音關係在內的縱向音塊疊置織體），大大超出了傳統和聲語言和民族管弦樂隊的演奏表現範圍，它們從協奏的方面揭示了作品的戲劇性內容。當然，這些從獨奏竹笛到樂隊、從橫向到縱向的半音化音樂語言、音響，對民族樂器的演奏也是一種新的突破。

該樂章的“再現部”分為三個段落：第一段落從情緒看，還處於戲劇高潮部位，因而其低音區雖然出現了寬氣息的引子材料再現（指原先由獨奏竹笛在高音區演奏的“三音動機”），但卻仍然延用了展開部的快節奏律動和“緊打慢唱”的〔搖板〕陳述方式，屬於“動力再現”。它一方面實現了與原第一部分引子材料從音區到音色的對比、呼應和調性再現，另一方面，又使這種再現繼續處在一種戲劇性織體音響和節奏動蕩的能量儲蓄之中，從而為獨奏竹笛的“華



彩段”进入做好了准备。在第二段落华彩中，独奏竹笛又回到了自由的散板，并对引子和主题的素材进行了适合于自己演奏特点的再展开与技术加工。第三段落的主题再现，使用了完整的结构、吟唱似的表情、慢板的速度和以C为中心音的调性陈述，从而承担起乐曲结构中最典型的再现功能作用。此时，乐曲开始的“单音动机”也在主题的背景中再现，只是换以高音拉弦乐器与笙管乐器的音色呼应……当独奏竹笛最后一次用自由的散节奏演奏上行级进三音列动机“降A—降B—C”时，音乐已进入了尾声。笛声再次回到了小字2组的C长音，并以悠远的音响让乐曲逐渐淡出。

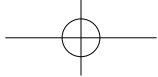
第一乐章的结构虽然从“呈示与变奏”、“展开”和“再现”的宏观结构看，非常接近于西方的复三部曲式，但音乐陈述过程中的“渐变”原则和“散—慢—中—快—慢—散”的板式等中国传统音乐的结构力作用也表现的十分突出。因此，我认为它是一种“中西合璧”和“量身定做”的音乐结构形式，不必简单地纳入任何一种典型的类型化曲式。

第二乐章

段落结构划分：

第一部分 （第1~46小节）快板，四三（八六）拍

引子 （第1~19小节）



A (第 20~46 小节)

第二部分：稍慢，四四拍

B (第 47~65 小节)

B1 (第 66~88 小节) 独奏乐器换梆笛

小华彩：第 88+1~88+7^①

第三部分 (乐队从第 88+4 小节处重叠进入) 快板，四三拍。

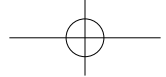
A 主题再现 (第 89~120 小节)

要点提示：

郭文景在《愁空山》中插入这样精巧明快和流畅的中间乐章，真可谓神来之笔，反映出他对西南地区自然和人文历史环境的独特认识与体会。常言说，一方水土养一方人。与曾受楚文化影响的屈原相似的情况是，李白的成长，也受到过许多非中原地区的人文环境影响。所以，当他携巨资出川时，他的血液中，早已注入了许多中原知识分子所少见的自由、狂放秉性和非凡的想象力。为此，从小生长在四川的郭文景对于李白个性的生成，自然也会有他自己的解读。

乐曲第一部分的竹笛欢乐明快，一气呵成。乐队的协奏也很有

^① 此处的小华彩在结构中的独立性较差，可以被理解为是基本小节的一种扩充，故从第 88 小节的小华彩从进入式，都只用“+”号标记被扩充的小节数。



趣。特别是开始的引子，由象脚鼓、铙钹等少数民族乐器的音色节奏与拉弦乐、拨弦乐组的节奏组合时，高胡和二胡的连续半音装饰演奏，更是幽默和风趣，它像一种被夸张了的滑音和重音，都是我们中国人很熟悉的（见例 2a）。

例 2a.（仅为第二乐章第 1~12 小节内“拉弦组”的乐谱截选）

The musical score for Example 2a is presented in two systems. The first system shows the initial measures for five instruments: Gao Hu (高胡), Erhu (二胡), Zhonghu (中胡), Dabiqin (大提琴), and Diyu Dabiqin (低音提琴). The tempo is marked as quarter note = 180. The Gao Hu and Erhu parts feature continuous half-note ornaments with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Dabiqin part starts with a piano (*p*) pizzicato (*pizz.*) texture, which then transitions to an arco (*arco*) section with a pianissimo (*pp*) dynamic. The Diyu Dabiqin part remains in a piano (*p*) pizzicato texture. The second system continues the ornamentation for the Gao Hu and Erhu, maintaining the *mp* dynamic, while the Dabiqin and Diyu Dabiqin parts continue their respective textures.



这样的音乐，会使人想象为山野的精灵。独奏竹笛连续的十六分音符演奏，就像泉水那样连珠喷涌。中国笛子的灵活、机敏和华丽音色与循环换气技术等，在此都得以充分发挥。

乐曲的第二部分（亦即中部）改由乐队主奏，旋律的歌唱性也明显增加。但弦乐背景却始终贯穿有十六分音符的三连音，含大七度或三全音的分解和弦织体，它不仅有利于该段落自身的发展，也与末乐章的音响存在着某种内在联系。这种特定节奏音型在变奏中，换由独奏梆笛继续演奏（见例 2b。其 solo 声部也奏十六分音符的三连音和含大七度或三全音的分解和弦织体），并在展示梆笛伶俐和明亮音响音色的过程中，将乐曲推向高潮。

例 2b. (为第二乐章第 66~70 小节总谱内的截选声部)

换梆笛

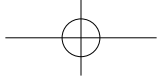
Solo

梆笛

mp

f

此外，作曲家还给了第二部分末尾小华彩演奏以一定的装饰自由选择，但要求是“能将隐伏其中的旋律突显出来”。



乐曲在第三部分“再现部”的高潮中结束。小钹、铙钹、川钹等独具地方风格色彩的乐器展示，占据了它们无可顶替的重要地位。弹拨乐组和笙、管乐器组的音色、节奏在该乐章都相继得以表现。竹笛“双吐循环换气”的快速音流，描绘出层岭叠翠的山野在阳光下的斑斓色彩。

第三乐章

段落结构划分：

第一部分（第 1~77 小节）

引子（第 1~7 小节）

A 主题（第 8~23 小节）

B 主题（第 24~40 小节）

C 主题（第 41~64 小节）

D 主题（第 65~77 小节）

第二部分（第 78~160 小节）

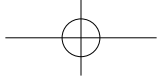
A1（第 77~95 小节）

B1（第 96~111 小节）

C1（第 112~131 小节）

D1、连接、转回（第 132~160 小节）

第三部分（第 161~227 小节）



小引（第 161~163 小节）

A2（第 164~178 小节）

B2（第 179~202 小节）

C2（第 203~213 小节）

尾声（第 214~227 小节）

要点提示：

末乐章从散板导入和以行板为主的弹性变速节奏，也与西方协奏曲体裁的速度布局相去甚远，开篇即气势很大，音乐具有明显的戏剧性张力。

第一部分完全由乐队演奏，背景是浓重的鼓声。总谱上标记有“坚毅地”字样。作曲家力图强化民乐队的中、低音声部音响，所以，在此不仅使用了定音鼓、大军鼓和大锣等低音打击乐，而且管乐组也在传统的海笛、高音唢呐、管子和高音笙的基础上，增添了加键高音唢呐、中音唢呐、次中音唢呐和中音笙等。弦乐组则加用了大提琴、低音提琴。这些中、低音乐器的加入，大大加强了乐队音响的厚重感和戏剧性宣泄的力度。原来位于超高音部位的第一乐章“单音动机”（见例 1b）到第三乐章引子再现时，也因换到了低音区、并有打击乐组和大提琴、低音提琴的支持而变得威严、坚毅（见例 3）。



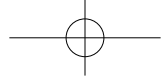
例 3. (仅截选第三乐章第 1~7 小节总谱内“弹弦乐组”和“打击乐组”的乐谱)

琴码左侧

箏 I
 箏 II
 中 阮
 定音鼓
 大 鼓
 大军鼓

像第一乐章一样，末乐章也回到了以 C 为中心音的调性位置。

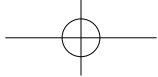
其主体部分相继陈述了 A、B、C、D 四个主题段落。各主题之间都保持有一定联系。主题 A 的第一句即突出了以 C 为羽的“la-sol-mi-re-do-la”的下行骨干音列，形成一种浓烈的悲剧性语态。而 B 主题起始的三个音（“降 A—降 B—C”），则更明显地源于第一乐章的“三音动机”（参见例 1a）……但在成套的笙、管、唢呐等管乐组和弦乐组的一致努力下，致使 B 主题和 C 主题的陈述，竟带有了某些中国戏曲中的草莽英雄或花脸人物的粗犷豪迈气势，几乎是每“唱”一句，都会有“伴奏”声部的“小过门”或“小垫句”



穿插其间，从而使各种想象中的戏剧音乐形象呼之欲出。

直到 D 主题段落进入时，乐谱上方才出现了“安静”二字，音乐也转入了散板，这些都暗示着第一部的结束。但同时，若从音色和形象角度看，该主题使用的却是主要属于第二部分主导音色的独奏低音大笛，并且也正是从 D 主题的自由散板开始，阴柔、深沉、悲怆的情绪才渗透进来。因而，我认为它又兼有“第二部分引入”的“双重结构功能”作用。这种结构功能的重叠与转换，写的很有新意。

第二部分音乐主要通过变奏手段展开。主导音色是用醇厚的独奏低音大笛来营造悲剧气氛。上板后，乐谱标有“忧郁如歌”。如在 A1 段落的第一句中，我们又一次听到了“la-sol-mi-re-do-la”的下行骨干音列。所不同的是，这次它换以大笛演奏，并且改用了 D 羽调，即用新的以 D 为中心音的调性领域、新的音乐情态和新的音色组合，在新的结构层次中进行深加工。同时，在音乐各主题的变奏织体中也先后出现了独奏大笛与独奏板胡、梆笛的重奏性交织呼应与展开，并使形象获得巨大改变。如原第一部分结束部位的散板 D 主题，到第二部分 D1 变奏时，即一改过去阴柔的语态，而在由管乐组主奏、乐队强力度的全奏和“放宽”的节奏气息中，转化为强悍的戏剧音乐形象。所以在第二部分，“变奏”是与“展开”的观念紧扣在一起的。音乐的弹性速度变化、转折以及不协和音响

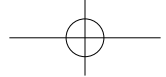


的大量使用等，也都为这部分戏剧性的变奏发挥做出了重要贡献。

第三部分从低音区“单音动机”再现开始。在慢板中，A2 换由独奏低音大笛演奏，乐队也重新回到开始的调性。在隆隆的鼓声中，音响有力，情绪激动。板式变速结构再次发挥作用。B2 的主题由独奏中音唢呐领奏，以独奏竹笛为代表的伴奏声部，则以紧凑的十六分音符节奏律动，与相对从容的主题旋律声部相对应，这使人联想到第二乐章由独奏梆笛演奏的十六分音符伴奏背景和华彩(参见例 2b)，使末乐章的再现具有了更多的综合性意味。同时，音乐在连续十六分音符节奏律动的催促下，自 B2 起，音乐开始营造急板似的演奏气氛，并掀起了又一次戏剧性高潮……直到所有的戏剧性音乐能量都散尽后，音乐才回到了散板，由独奏低音大笛在寂静的气氛中，再次回忆“la-sol-mi-re-do-la”的下行旋律，其声甚是悲凉，呜咽中继续品味着《愁空山》中的那个“愁”字。乐队则以一声浓烈果断的音响令音乐戛然而止，形成好一个醒目的惊叹号。

结 语

长期以来，郭文景认为，中国传统文人音乐虽然有竹子一样清雅的品格，但也像宣纸一样轻和薄；虽有忘情山水的飘逸，但缺少大的悲悯心。他对此感到不满足，故尔在民族器乐创作中竭力在精



神上、气质上挖掘和拓展悲剧性、戏剧性、交响性。

笛子协奏曲《愁空山》借鉴西方古典交响协奏曲体裁，以大型民族管弦乐队的特有音色和磅礴之气，拓宽了民族管弦乐队的表现范围和深度。郭氏采用了与西方管弦乐队完全不同的乐队配置观念和写法，以获得中国民族乐队特有的音色和音乐语言表述方式。并且，他还特别注重填补以往我国民族乐队作品和音响中比较欠缺的方面，即对民族乐队朴实、凝重等潜力的挖掘。因此，他的作品，或粗犷、或苍凉，都不失坚韧的气质和力量。在《愁空山》中，他改变了中国笛子的传统性格形象，赋予它新的悲剧性和戏剧力量。也形成了他这一时期沉厚浓重的民乐创作特征。

关于创作经验，郭文景曾这样表示，即“太复杂的和声和调性对民乐没有效果”，而“四、五度又不够浓”，所以他在一些大型的、表现厚重内容的民乐作品中（如笛子协奏曲《愁空山》等），多通过增添不协和的附加音、复杂的持续音以及多调性手法等，来强化民乐队自身潜在的音响和音色表现力，让它们得以更浓烈的爆发……

我国民族管弦乐界的老前辈朴东生先生在他的《中国民族管弦乐实用配器手册》^①中，曾两次分析到郭文景《愁空山》的配器经验，

^① 该书由人民音乐出版社 2011 年出版。分析《愁空山》的谱例和文字详见其书著的第 207 和 215 页。



并热情地给予肯定。如他在该书的第 215 页写道：“……如此缜密、精巧的构思，其音响效果必然新颖别致。这是严谨认真的艺术创作，而绝非是随心所欲的‘涂抹’。”他还指出：“这一写法给演奏处理上带来了很大难度……这也是作曲家为乐队演奏艺术表现力的变化与提高创造了挑战性的机遇。”

通过笛子协奏曲《愁空山》的分析，我的主要体会是，学习、研究和继承传统音乐文化，是开拓创新未来音乐文化的重要一途。同时，音乐文化的健康发展，又不应拘泥于弘扬传统音乐文化之一端。中国的当代音乐家，应该拥有开阔的胸怀，面向世界，汲取一切对我有用的知识、技能，这样，才能创作出属于我们这个时代的音乐文化精品。