

# 《宁波组曲》城市文化的 现代性历史声音文本解读

王瑞奇  
严杨林

A TEXTUAL INTERPRETATION ON THE HISTORICAL VOICE OF MODERN URBAN CULTURE IN NINGBO SUITE

**摘要:**《宁波组曲》是贾国平创作的四乐章交响乐组曲。城市历史发展与组曲各乐章结构形成“同步性”陈述,将宁波纷繁复杂的历史文化创造性地转化为音乐文本。同时,贾国平将地方民间舞蹈节奏赋予新的力量,综合运用多种力度对位、节奏对位凝练出城市文化的代表性特征,完成了超越历史的现代性再现。音响空间的虚实映照以及“点—线—面”的互相融合,将城市空间的“视觉”属性与音响空间的“听觉”属性有机融合。作品在宁波的历史记忆和当代文化的调和,用音响构造出中国城市特有的“现代性”,同时也表露出具有中国性与中国精神品质的音乐作品中共性的创作驱动,即如何将传统翻转为现代叙事。

**关键词:**《宁波组曲》;中国性;现代性音响;听觉空间;民间音乐

**中图分类号:** J614

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1004-2172 (2024) 01-0112-16

**DOI:** 10.15929/j.cnki.1004-2172.2024.01.011

## 序言

《宁波组曲》是贾国平应指挥家、中央音乐学院院长俞峰与宁波交响乐团委约而创作的四乐章交响乐组曲,于2021年4月9日晚由俞峰指挥宁波交响乐团在国家大剧院首演。当晚演出结束,现场几千名观众瞬间响起热烈掌声,足足持续两分钟之久。正如俞峰所说,这是一部同时兼备艺术性、学术性与可听性的作品。

宁波这座城市拥有着悠长深远的历史和浓郁厚重的文化,在漫漫的时间长河中,经受不同文化的浸染,孕育出独特的精神面貌与人文气息。如何在作品中既融入现有的城市构造,又更好地回应城市的纹理和异质性,是贾国平创作前不可回避的一个问题。

20世纪50年代,如马思聪创作的《西藏音诗》《内蒙组曲》,以及其他作曲家为城市宣传所创作的作品,因需要辨识度多选择当地耳熟能详的民歌以直接编配的方式呈现;但当代作曲家必须进行新的探索,寻找新的音乐语言。中国自改革开放以来,涌现出许多为城市创作的优秀作品,比如叶小纲为重庆创作的《重庆组曲》,徐孟东为上海创作的《浦江晨钟》,周湘林为上海创作的《申城之巅》,王宁为深圳创作的《深圳赋》等,每一部作品都不尽相同,其背后是一种范式和思维方式的转变。贾

国平也在寻找一种有别于传统城市组曲的创作模式。他欲以一种将听觉与视觉融合统一的、更为具象的现代创作技法，在音响中将宁波的历史风貌、文化传统、自然景观、人文精神等城市文化内涵融为一体。贾国平认为，《宁波组曲》不属于“现代音乐”，而是具有“现代性”的音乐。<sup>[1]</sup>他仿佛开启了一个风景如画的三维循环音响路径，形成一种接连，感受到开放空间的惊奇感并体验城市景观。如贾国平自己所说：“每一部新作品的写作对我来说都是一次自我蜕变的过程，每一首新作品我都试图寻求与古今的他者以及与我以往作品的不同。期望通过这样的努力使每一部新作能够具有独一无二的特性。”<sup>[2]</sup>

《宁波组曲》反映了当代中国作曲家关于城市（地域）的音乐思考的主要特点——音乐功能性与人文关怀的整合——符号化表达、美学表达、文脉传承以及社会学、人类学、心理学等相关主题。此部作品为当代音乐创作的“中国性”定下了一个更为清晰的定义——它们不是空洞的现代技术演习，也不是对民间音乐的煽情模仿，而是要在形式上重建，并从概念上展示音乐本身的历史。中国当代作曲家将作曲实践作为一种社会实践，在考虑技术问题的同时，也在关注社会问题。

过去的传统是实在的，也是当下城市空间的意义来源。宁波并非一个孤立的地区，无法用一种同质化的语言来概括这片土地上的音乐实践，抹杀其动态性、多样性和渗透性。这座城市一直是“开放”的代表，人们可以在历史的时间维度里理解其延绵不断的精神，也可以从历史文脉中透视现代和未来。本文通过深入研究《宁波组曲》中涉及的城市文化符号和文化历史脉络，发掘作品中与城市历史发展“同步性”的各乐章的结构方式、承载“时间形象”与“记忆形象”的民间声音的现代性呈现、城市空间与聆听空间相融合的沉浸式现代音响构建等特性化作曲思维，来阐释宁波传统更深层的含义。

## 一、城市历史发展与各乐章结构的“同步性”陈述

宁波是一座历史悠久的文化名城，具有深厚的文化底蕴及丰富的文化遗产，其历史可追溯到七千年前的河姆渡文化。而这座城市也在层层的历史堆叠中不断生长和发展，不同的文化脉络在这里交汇（图1）。

贾国平在创作《宁波组曲》之前，进行了大量的准备工作。他在各类书籍及网络上寻找有关宁波的历史印迹，在众多诗集里寻找灵感，在音乐电台中搜寻相关民间戏曲、小调、民歌等音乐资料并记录谱例。他曾多次前往宁波进行实地采风，身临其境，感受这座城市的人文自然景观。经过深入思考，他最终选择从历史的角度进入创作，在创作中延续宁波优秀的传统文化。正如贾国平所说：“历史是我们认识现在与过去、现在与未来的坐标参照，它是在过去、现在、未来之间不断流动与变迁的。传统则是一代又一代的人从过去的历史中‘精选’传承，并通过现代人对其中重构或新构的方式构建起来的。因此，传统既是历史文化的积淀，也体现了现代人对历史文化的认知。”<sup>[3]</sup>

[1] “西安音乐学院博士研究生导师讲坛暨学科建设高层次专家系列讲座”第三讲：《中国传统音乐元素在当代音乐创作中的植入处理》中，主讲人贾国平提道，这里所说的“现代音乐”是指打破调性、和声、旋律等，用无调性的方式进行作曲的一种历史概念；“现代性”是指作曲家个体的独特性及其历史上其他作曲家的差异性。

[2] 贾国平：《基于传统音响元素与序控结构设计的作曲探索与实践——以〈清风静响〉〈万壑松风〉为例》，《人民音乐》2020年第2期，第17页。

[3] 同[2]。

图1 宁波主要的城市文化



创作之初，作曲家将作品设定为7个乐章：引子河姆渡之声、“茫茫云水”甬江、“昂耸太空”甬山、“碧水连天”东钱湖、“青山翠满”天童山及东南佛国、“鼓棹扬帆”历史海上丝绸之路与当代北仑港展望、终曲“甬”立潮头。<sup>[4]</sup>最终定稿时，删减至4个乐章，分别为《河姆渡之声》《钱湖画意》《青山翠满》与《鼓棹扬帆》。

作曲家本人曾提出中国“新”音乐（区别于西方现代音乐）的几个本质特征：如标题和音乐内容与中国传统文化相关；音乐气质与中国传统艺术美学相关联，多追求空灵、含蓄、柔和之美，较少表现夸张情绪；音乐语言多利用或借用中国传统音乐来写作，如引用既定的旋律、选择特有的调式、利用特殊的音色等。<sup>[5]</sup>因此，贾国平的作品会以许多与画面相关的小标题，将抽象的音乐转化为可以“观看”的音乐画面，以此在听众脑海中形成一个完整的视觉网络。而这些具象化的视觉形象都会扎根于所要表达的文化内涵之中，《宁波组曲》正是以作曲家的这种独特表达方式进行写作的。从表1中可以看到，作曲家对于组曲4个乐章的结构，采取从历史到当代、自然到人文的发展历程进行构建。

### （一）第一乐章结构：依托于城市历史与文化意蕴

第一乐章《河姆渡之声》分为3个部分——“穿越亘古”“远古之声”和“狂舞”。其中，“穿越亘古”作为引子部分，以朦胧、阴沉的音乐性格描绘了河姆渡于七千年前尚未被开发时的荒凉历史图景。随着历史的推移，河姆渡先民为这块土地带来生机。引子过渡到“远古之声”，音乐的性格由阴沉转向明朗（表2）。作曲家将宁波方言音调记谱后形成了这一段的主要旋律，并且由短笛模仿骨笛<sup>[6]</sup>来演奏，

[4] 来源于宁波晚报记者采访贾国平：《用声音塑造宁波的精神景观——〈宁波组曲〉“出炉记”》，2021年4月8日。

[5] 贾国平：《多维度结构的音乐创作思维——〈万壑松风〉作曲技术解析》，中央音乐学院2015音乐评论人才培养项目讲座，2015年7月28日。

[6] 1973年，浙江余姚河姆渡遗址出土了大量由鸟禽类的肢骨中段制作的骨笛，浙江省博物馆藏约有数十件。

先后描绘了河姆渡先民的生活劳作场景以及在歌舞中或简单劳作中的婀娜女子形象。由此可以看出，每一个关于城市文化元素的使用都有迹可循。贾国平在充分发挥个人想象力的同时，将依附于城市文化内涵所描绘的历史图景非常巧妙地转化成文本之上的音乐内部结构。

表1 《宁波组曲》的各标题与之相对应的音乐主题

各乐章标题	内部标题	主题
《河姆渡之声》	I 穿越亘古 II 远古之声 III 狂舞	历史画面
《钱湖画意》	I 湖色空濛 II 上林晓钟 III 霞屿锁岚	自然景观
	IV 烟波浩渺 V 清风香桂 VI 芦汀宿雁	
	VII 双虹落彩 VIII 山水映辉 IX 夕照金湖	
《青山翠满》	I 梵天云钟 II 青山翠满 III 群星璀璨	人文关怀
《鼓棹扬帆》	I 启航 II 鼓棹 III 扬帆 IV 弄潮	当代展望

表2 《河姆渡之声》第 I、II 部分结构分析

结构	I 穿越亘古	II 远古之声	
	引子	第一段	第二段
小节	1—18	19—37	38—50
历史图景	河姆渡尚未被开垦时的荒凉图景	河姆渡先民生活劳作场景	描绘歌舞中或简单劳作中的女子形象
音乐性格	朦胧、阴沉	明朗、生活气息	优美、歌舞性

“狂舞”为第一乐章的重点段落。“根据《四（泗）门谢氏二房谱》中记载，舞狂为秦朝时的一种风俗，说明余姚狂舞至今已有二千多年的历史了。它是一种集先民们古朴的哲学思想——五行相生相克原理和祈神、娱神民俗内涵于一体的一种独特的民间舞蹈。”<sup>[7]</sup>作曲家除了在作品中引用余姚“狂舞”的原始音乐素材，还在结构的组织上，依据“狂舞”的八个阵法“拉场”“吃珠”“转身”“三跳”“进桩”“串阵”“甩尾”“收场”<sup>[8]</sup>获得了该段落的内部结构方式，将八个阵法的不同特性映射于该段音乐之中，形成与民间“狂舞”八阵一一对应的音响性格，如表3所示。

该段“狂舞”的核心动机（谱例1）来源于民间“狂舞”的原始音乐素材。在整个狂舞段落中，该动机以细胞式的短小动机发展，从强调横向音色间的变换转变为强调纵向的整体音色。作曲家敏锐地察觉到民间舞蹈与音乐结构发展的关联性，完美完成音乐结构文本与民间文化意蕴之间的相互转化。









## （二）第二、第三乐章结构：与城市景观相连

上文提及的“城市历史”或“民间表演”作为一种相对复杂的结构组织方式，依赖于创作者丰富的想象能力以及将不同的艺术形式合理转化的能力。如果听众对于原始对象不够熟悉，会使听众难以在短时间内感知清晰的音乐结构。因此，在第二乐章《钱湖画意》与第三乐章《青山翠满》中，作曲家选择了另外一种更为容易被听众感知的结构方式，即将城市自然空间下的不同层次作为组织音乐的结构。

[7] 来源于微信公众号“泗门发布”文章：《非遗·狂舞》，2020年4月12日。

[8] 同[7]。

表3 《河姆渡之声》第Ⅲ部分结构分析

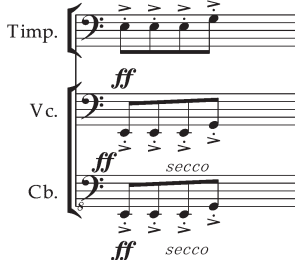
结构	小节(数)	速度	音响性格			
狂舞	拉场	51—58 (8)	Rubato ♩=83		流动、自由	
	吃珠	59—90 (32)	以细胞式的短小动机作为发展材料, 强调横向的音色转换		力量	
	转身	91—103 (13)			活跃	
	三跳	104—124 (21)			轻盈	
	进桩	125—134 (10)			粗野	
	串阵	135—150 (16)		♩=ca.166		流动
	甩尾	151—158 (8)		着重纵向的音色组织, 强调整体音色		力量
	收场	159—182 (24)				

谱例1 民间“狂舞”原始音乐素材<sup>[9]</sup>与第一乐章中“狂舞”核心动机

a. 民间“狂舞”原始音乐素材



b. 第一乐章“狂舞”的核心动机



城市景观,“是历史与文化的物质形态,也是自然生态与人文生态的绿色系统”<sup>[10]</sup>。第二乐章《钱湖画意》以东钱湖的众多景观作为描写对象,利用音乐文本生动地记录下这一全景式的“长镜头”,最终在作曲家梦幻般的笔下,完成了这一如诗如画般极具中国古典意境的华丽篇章。

[9] 由贾国平本人记谱,来源于“西安音乐学院博士研究生导师讲坛暨学科建设高层次专家系列讲座”第三讲:《中国传统音乐元素在当代音乐创作中的植入处理》,2022年12月9日。

[10] 赵慧宁、赵天逸:《当代城市景观文化的价值取向》,《东南大学学报(哲学社会科学版)》2017年第2期,第142页。



作曲家将漫步东钱湖湖心堤时的所见、所闻、所感融入该乐章当中（如表4所示），将东钱湖景区的城市自然空间横向相连，形成音乐文本的结构。同时作曲家根据自身感知结合不同景观，对音乐结构做出精妙的设计，这种设计关乎作曲家对于音乐整体的把控能力，何时长何时短、何时出现何时消失等等都与作曲家对听众的听觉把控息息相关，正如贾国平本人所说，作曲家同样也是一个心理学家。从《钱湖画意》整个乐章的内部结构可以看出，贾国平用一个更大的结构来统一看似互不相干的9个段落，使不同段落间既有变化又有保留，无论是速度的布局、音乐性格的转变、段落时长的控制等，都足以在一个慢速乐章给予听众无穷的想象，使其听觉向视觉转换。

表4 《钱湖画意》结构分析

结构	《钱湖画意》								
	第一部分				第二部分		第三部分		
	I 湖色空濛	II 上林晓钟	III 霞屿锁岚	IV 烟波浩渺	V 清风香桂	VI 芦汀宿雁	VII 双虹落彩	VIII 山水映辉	IX 夕照金湖
小节(数)	1—13 (13)	14—26 (13)	27—47 (21)	48—68 (21)	69—102 (34)	103—138 (36)	139—159 (16)	160—201 (42)	202—218 (17)
速度	♩=ca.52		♩=ca.72		♩=ca.112		♩=ca.52	♩=ca.112	♩=ca.63
音响状态	朦胧、片状			朦胧、片状 + 整段旋律线条	清澈、线条状 + 块状 + 小段旋律线条		线条状 + 块状	线条状 + 块状 + 整段旋律线条	线条状 + 块状

第三乐章《青山翠满》同样是从城市的自然空间景象中获得音乐的结构，与第二乐章的区别在于：第二乐章中的各段落分别描绘了东钱湖的不同景观，它们不论从空间结构还是逻辑结构都属于横向的并列关系；而第三乐章中的“梵天云钟”“青山翠满”“群星璀璨”在空间结构与逻辑结构上属于纵向的交叉关系。如表5，该乐章3个部分既为城市空间相连的3个层次，又是形成宁波城市“佛国元素”特征文化不可分割的有机整体，它们形成了一个更为立体丰满的城市画面，寄予作曲家最真实、最丰厚的内心情感。

表5 《青山翠满》结构分析

结构	《青山翠满》		
	I 梵天云钟	II 青山翠满	III 群星璀璨
小节(数)	1—38 (38)	39—91 (53)	92—131 (40)
速度	♩=48/♩=36/♩=48	♩=ca.96	♩=ca.48
内容	看似整个乐章描绘了3个意象，实则是对整个“佛国元素”的描绘：座座古刹隐映于“青山翠满”之中，于“群星璀璨”的夜晚，缭绕着经久不衰的寺院钟声。		

### （三）象征城市精神内涵的第四乐章结构

第四乐章《鼓棹扬帆》分为“启航”“鼓棹”“扬帆”“弄潮”4个部分（如表6所示）。该乐章描绘了宁波历史上的海上丝绸之路与当代的宁波港，展现了港口城市宁波的宽广开放壮美，以“启航”“鼓棹”“扬帆”“弄潮”讴歌宁波人民自强不息、团结一致、长风破浪、“甬”立潮头的拼搏精神。

宁波帮的故事给予贾国平很大的冲击与灵感，其作为“中国十大传统商帮”之一，蕴含着宁波人长久以来低调肯干、务实拼搏的艰苦奋斗精神。贾国平将其与宁波丝路精神结合，在第四乐章《鼓棹扬帆》

表6 《鼓棹扬帆》结构分析

结构	《鼓棹扬帆》			
	I 启航	II 鼓棹	III 扬帆	IV 弄潮
小节(数)	1—56 (56)	57—109 (53)	110—169 (60)	170—242 (73)
速度	$\text{♩}=\text{ca.}104/\text{♩}=96/\text{♩}=112$	$\text{♩}=112$	$\text{♩}=112/\text{♩}=116/\text{♩}=\text{ca.}120/\text{♩}=\text{ca.}126$	$\text{♩}=144$

中表达当代宁波人潇洒豪迈、乘风破浪的精神气概。“启航”“鼓棹”“扬帆”“弄潮”不仅仅表达了宁波人集体的精神与情感，也是作曲家表达宁波会迈向更加光辉未来的象征与笃定。

一部大型音乐作品的整体化不仅取决于设计统一又简单集中的构造系统，它的内在特性还要能满足多种材料组合和音响空间排列需求，并根据不断变化的需求来进行调整。作为一种城市题材作品的音乐结构，整个系统是开放的，可以实现不同的听觉功能和技术潜力，在与历史发展“同步性”的同时，进行独特的审美解析。城市是有历史的，是彻头彻尾的历史产物。贾国平将宁波历史发展过程中历经的笔直的、破碎的、相冲突的诸多元素组织成为被复兴的历史元素，从而形成清晰的结构脉络，使之良好地“协同”。他的作品清晰且层次分明，是音响空间、结构形式、音色光影和材料的抽象和多面结构，同时，与当代日常生活的复杂性形成共鸣。《宁波组曲》的结构设计，反映出新时代中国作曲家的特殊使命是从理性功能模式升级为非理性有机模式，并且找到一种办法，将作曲技法从铺天盖地的技术工艺中拯救出来。作品反映了作曲家的两种需要——既要恢复失去的记忆，又要保存当前的历史，紧跟时代。

## 二、“时间形象”与“记忆形象”的现代性声音呈现

对宁波人来说，承载“时间形象”与“记忆形象”的历史传统是存在的基本要素。人类从事农业的历史源远流长，而城市化是近代以来的事情，所以任何一个宁波人都会对其周围的民间声音感觉亲近与熟悉。对宁波人来说，今天的宁波是一种多维度的实体，蕴含着古老的信仰、民间传说、现代生活与工业的城市。《宁波组曲》这部作品的写作让贾国平对于“音乐创作要扎根于民间大地”有了更加深刻的感悟，他认为民间文化、民族音乐、民乐演奏等是中国作曲家所拥有的巨大宝库，其中包含太多鲜活的生命等待创作者们去发掘。

地域性城市题材音乐作品的写作要符合特定文化的需要，有赖于在音响设计过程中作曲家对本土要素的解读。它不仅仅能为听众传达宁波声音，更是为作曲者提供了一种创作的观念，创作本就不该只是单纯地追求复杂的写作技术，而应深入表达属于我们的文化内涵。在上文结构的分析中，宁波的民间元素在该作品中的运用也被多次提及，其以一种非常隐秘的方式渗透于作品的方方面面，它们趋向于表现城市某种画面以及带有城市某种象征，将区域和民族特征融入国际化的现代性音乐语言之中。贾国平说：“《宁波组曲》是可以用来考古的。”<sup>[11]</sup> 这足以说明作曲家在作品中隐含了大量宁波的民间元素，包含民间音乐、民族文化等，作品中的每一段旋律都能找到出处，每一个声音都有其表达的用意。

### （一）穿越历史“时间”的民间语言

作曲家认为一个地区的语言是能够在历史的长河中保留其原有面貌的，于是将宁波话语调记谱后得

[11] 同[9]。

到的旋律应用于作品之中。如在第一乐章第二部分“远古之声”中，段落中的每一条旋律均以宁波话的语调发展变化而来，并形成多层次的对比，描绘了多人之间交流生活的场景。

除了对民间语言的使用，该片段中还能找寻到宁波民歌《打夯号子》的身影，如谱例2所示。号子为统一劳动时的步伐与动作，因而形成一种特有的节奏型。作曲家利用各种乐器的叠置将这个特有节奏型非常隐晦地融入该片段之中，并且将其交由圆号、打击乐、大提琴、低音提琴等中低音乐器演奏，与上述段落中众多中高音乐器演奏的“宁波话”旋律形成融合与对比，共同描绘出几千年前的河姆渡先民生活交流、打猎劳作的和谐场景。

谱例2 宁波民歌《打夯号子》片段



第二乐章《钱湖画意》第四部分“烟波浩渺”中，作曲家将两段民间音乐素材宁波小调《老三番十二郎》<sup>[12]</sup>的前奏部分与越剧《天上掉下个林妹妹》中林黛玉的一句唱腔进行了陌生化处理。从谱例3中《老三番十二郎》的原始旋律与变化后旋律之间的对比观察到，作曲家完全保留了原始素材前两小节的旋律框架，只是破坏了原本的节奏，拉长了旋律的气息。在旋律的后半段，作曲家有意使用类似于文学中的“顶针”手法，将音与音之间的过渡变得模糊，使得音乐的气息更加绵长。

谱例3 第二乐章旋律与《老三番十二郎》原始素材



对于《天上掉下个林妹妹》民间素材的引用，作曲家有意将其打散做片段性的重组（如谱例4所示），并且在音与音之间增加了更多更为复杂的装饰性滑音。这也是对原始素材中歌唱性的保留，使旋律更具声腔化<sup>[13]</sup>的独特韵味。该片段中的民间素材只是作为内在的文化核心，将其外在变化延展的本质需求是为了充分贴近所要表现的意象与情感。

第三乐章《青山翠满》的“梵天云钟”段落，作曲家引用《诵经曲》作为宁波“东南佛国”的独特性格的象征，表现了宁波特有的佛教文化传统与宽容和善的人文精神。作曲家大量保留了《诵经曲》原始旋律的性格特征，选择弦乐组乐器进行演奏，配合诸多滑奏与短小装饰音的声腔化表达，将人声所演唱的原

[12] 傅翠雅、马少卿 1933 年录制版本。参见 <https://www.ximalaya.com/sound/275150909>, 访问日期: 2023 年 11 月 2 日。

[13] “声腔化”即将一些事物发出来的声音向人类发出来的声音靠近，如将声乐艺术，特别是中国戏曲唱腔艺术中的某些重要特征和创作原则应用在器乐演奏中。孙磊：《论器乐演奏声腔化》，《戏剧之家》2019 年第 29 期，第 57 页。



始旋律的个性特征最大程度地保留了下来,营造出真实的佛音缭绕的氛围,配合该乐章中一直持续不断的用以象征寺院钟声的打击乐组,让人充分感受到了宁波青山翠满之中的座座古刹发出的袅袅佛音。

谱例4 第二乐章旋律与《天上掉下个林妹妹》原始素材

谱例4展示了第二乐章的旋律，上方为小提琴I和II的乐谱，下方为林黛玉演唱的旋律。歌词为：“(林黛玉唱) 只道他腹内草莽人轻浮，”。

第四乐章《鼓棹扬帆》中,作曲家将宁波民歌《马灯调》中的短小片段“D—B—A—D”作为该段落的核心动机(如谱例5所示),并交由全体乐队进行演奏。作曲家使用非齐奏的方式赋予其更多细节化的设计,尤其在铜管组可以清晰地看到,作曲家将短小片段再次剪切为“D—B”与“A—D”两组进行演奏。这不仅仅是出于对横向音色对比的考量,也是作曲家想让各乐器之间经历不断磨合而达到默契配合,以此来象征宁波这座城市的团结合作精神。

谱例5 第四乐章铜管部分与宁波民歌《马灯调》原始素材

谱例5展示了第四乐章铜管部分的乐谱，包括小号I、II、III、IV，长号I、II、III，以及大管。下方为宁波民歌《马灯调》的原始素材旋律。

作曲家充分调动挖掘方言、民歌、戏剧等口耳相传、穿越时间的民间语言,将其创造性地融合进《宁波组曲》这部作品。而异质陌生未知的讯息得仰赖共同记忆的转换,它大多数时候难以察觉,但不会自动消失,而是安静堆叠起来,在能量累积足够时爆发出来。<sup>[14]</sup>贾国平在作品中运用的“打夯号子”“天上掉下个林妹妹”“老三番十二郎”“诵经曲”等口耳相传的民间音乐语言,如同潜藏的痕迹、脚印、线索与密码,它们经过作曲家的特性化创造,为包含共同记忆的听众现代性续航。

[14] 唐诺:《文字的故事》,上海人民出版社,2012,第71页。



## (二) 延展生命“记忆”的民间舞蹈

### 1. 狂舞素材的叠嵌式发展

伴随历史的发展进程,城市也在不断变换自身形态,进而出现了将城市风貌与本地传统、民族装饰相关风格结合的新式城市空间。承载着宁波人共同记忆的民间传统与生活实践是城市的生命力之所系,指导和塑造了宁波人的生活经验。而这些历史经验的一部分是由民间舞蹈构成的,民间舞蹈的节奏与力度变化,恰恰又体现了宁波传统音乐中生动且野性淋漓的精神特质。

作为宁波古老民间舞蹈的余姚狂舞,其舞蹈节奏时而激烈急促、时而轻巧活泼,狂舞动作粗犷、场面壮观。在作品第一乐章“狂舞”段落中的第二阶段“吃珠”,作者将狂舞原始音乐素材分裂成两个动机,形成全奏型与节奏型两种性格的主题音响,通过5次叠嵌将“狂舞”的“吃珠”场面生动地刻画出来。

如表7所示,作曲家将原始音乐素材中的最大音程纯五度“E、B”作为全奏型音响的核心动机,将原始音乐素材中带有节奏特点的短小旋律作为节奏型音响的核心动机。5次叠嵌过程中,由全体乐队演奏的全奏型音响,通过叠加原始素材“E、B”衍生出的“#D”与“#A”音来达到增强齐奏音色力度的效果,并以“1拍—2拍”交替式的变化进行。而节奏型音响的5次叠嵌,通过配器改变混合音色的厚度以及对整体时值逐步地紧缩,配合全奏型音响将音乐的紧张感与戏剧性逐步推向高潮,以此去贴合民间“狂舞”具象化的“吃珠”场面,达到舞蹈节奏与音乐发展的完美契合。

表7 两种性格主题5次叠嵌节奏变化情况

叠嵌次数	全奏型音响 (缩谱)	节奏型音响(截取部分乐器)	素材来源	乐器组合
第一次				打击乐、小提琴II、中提琴
第二次			狂舞原始素材 第1小节	双簧管、大管、打击乐、小提琴II、中提琴
第三次				双簧管、单簧管、打击乐、竖琴、小提琴II、中提琴
第四次			狂舞原始素材 第3小节	长笛、双簧管、英国管、单簧管、打击乐全体、竖琴、小提琴I、小提琴II、中提琴
第五次			狂舞原始素材 第4、5小节	长笛、双簧管、英国管、单簧管、打击乐全体、竖琴、小提琴I、小提琴II、中提琴
狂舞原始音乐素材				

### 2. 音响叙事中的力度对位

宁波民间舞蹈中所呈现的脉冲形态的进展节奏,在恒定的叠嵌音乐结构中呈现出内在的涌动与强大

的生命力。这些源于宁波民间舞蹈的节奏与形象，通过贾国平的再创造，因着记忆和思维的转移而得到新的视野、新的图像，并赋予新的解释。

宁波民间舞蹈与音乐的力度变化如同心中蕴蓄着某种炽烈的民间宗教仪式的强大驱动力，带领听众回到最原初的生命场景。这些力度变化在作品中多以力度对位的形式出现。力度对位作为一种调控乐队音色的技术手段，是指“在管弦乐织体的不同层次中，根据各织体因素的主次关系及各自在表现上的要求和音响平衡的需要，不但采用不同的演奏力度，而且还形成各具特色的力度发展逻辑，从而在各声部间产生一种音响强度变化上的交错，或者说，一种广义上的复调—对位效果。”<sup>[15]</sup>该作品中能搜寻到大量力度对位的使用痕迹，但作曲家总能将其运用得恰到好处，充分将力度对位所形成的丰富细腻的色彩变化无限贴近于音乐所要呈现的各种意象与画面。

### (1) 单一型音响力度对位

“单一型音响的力度对位”是指具有相同织体的音响或者相同性格的音色之间构成的力度对位。如第一乐章《河姆渡之声》中“吃珠”段落的65—75小节(谱例6)，属于单一型音响力度对位。打击乐Ⅰ木盒与打击乐Ⅱ铙钹构成力度对位的第一组音色，打击乐Ⅲ小锣与打击乐Ⅳ蒂姆巴尔鼓构成力度对位的另一组音色。

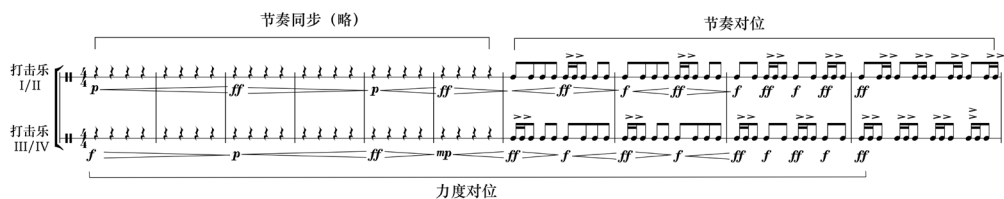
谱例6 第一乐章《河姆渡之声》65—75小节力度对位

民间舞蹈狂舞中“吃珠”表现的是狂与犴珠<sup>[16]</sup>之间激烈缠斗的争夺场面，由图2可以看到，两组音色力度对位的变化单位由2小节逐渐紧缩为1小节，随着音乐的进行呈现出逐步紧缩的状态直至变化单位变为最小的1拍，这种力度层次的对比充分表现了狂与犴珠之间的交叉缠斗。不仅如此，作曲家还将狂舞舞蹈的节奏外化为音乐节拍的节奏对位藏匿于力度对位的框架之中，如第一乐章第71—74小节(图2)，两组音色以一个前十六节奏型的短小动机进行对位写作，并且与力度对位呈现出同样的紧缩趋势，在与力度对位的协同之下利用现代性的手段为民间舞蹈与音乐注入了更为鲜活的血液。

[15] 杨立青：《管弦乐配器教程》下册，上海音乐出版社，2012，第1324页。

[16] 狂舞由犴、犴珠、犴令旗、犴字旗、五色长杆旗等道具组成，来源于微信公众号“泗门发布”文章《非遗·狂舞》。

图2 第一乐章《河姆渡之声》65—74小节力度对位图示



通过分析得知,该片段将力度对位、力度对位紧缩、节奏对位以及节奏对位紧缩完全融合为一个有机整体,形成了一种极其细腻,又充满内在张力的节奏性段落,成功赋予了民间舞蹈“狂舞—吃珠”有别于传统的现代性表达。

### (2) 复合型音响力度对位

“复合型音响的力度对位”是指多种不同织体的音响或者不同性格的音色之间构成的力度对位,其在纵向与横向两个维度上均有可能形成“复合型音响”。因此力度对位的过程中会产生多种音色之间的连续穿插与交替,层次非常庞杂丰富,通常用于表现某种复杂的情绪或景象。

如第二乐章《钱湖画意》的36—43小节,为“霞屿锁岚”中一个长度为8小节的片段。该片段以音乐音响的现代性呈现描绘出宁波东钱湖“湖天佛国”霞屿寺所散发出的内在力度对比与音色转换。其以3种不同性格的织体构成力度与音色的对位,第1种织体为六连音的颤音(①),第2种为线条式的长音(②),第3种为快速的震音(③)。由图3(标注于乐器名称旁边的“①、②、③”分别代表上述所提到的3种织体,“双簧管族”代表双簧管与其变种乐器,其他同理。)可以看到整个片段的音色与力度对位模式,铜管组、颤音琴、竖琴演奏的织体②与弦乐组演奏的织体③共同构成模式为 *pp—mf—pp—mf—pp* 的力度对位,其力度变化单位为4拍。这两组音响的力度对位构成第36—39小节(片段中前4小节)的主体框架,在此基础上,长笛演奏的织体①以 *ppp—mf—ppp* 的力度模式穿插其中,并且力度变化单位缩短为3拍以打破主体框架中各乐器的规律进行,由此形成前4小节相对简单的层次变化。随后的4小节各类织体逐渐加厚、层次增多,力度模式由 *ppp—mf—ppp*、*pp—f—pp*、*pp—f—ppp* 等相互交错,力度变化单位有扩张也有紧缩,各类织体的进入点也变得不规则,并且逐渐密集,使得各类音色织体随着力度的对位此起彼伏,充分展现霞屿彩霞满天、水天相连、云雾迷蒙的美丽景观,令人叹为观止。作曲家将音高、节奏、音色、力度、长度、厚度等数值变化统一于音响的整体。

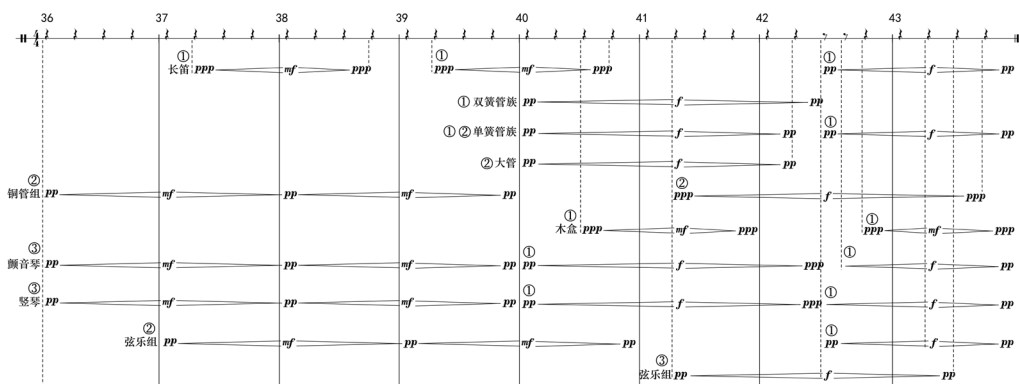
作曲家利用力度对位整合各类技法,使得最终效果层次复杂、变化细腻,完美描绘了湖心之中的岛屿,在雾气与云霞之中相互呼应的美丽钱湖画卷。作曲家将宁波民歌《打夯号子》《马灯调》,宁波小调《老三番十二郎》,越剧《天上掉下个林妹妹》以及《诵经曲》等口耳相传、穿越时间的宁波民间音乐,以及源于民间舞蹈“狂舞”节奏与内在张力转化的音乐力度,通过自身独创性的作曲技法,或是凝练出其中代表性的特征,或是对其陌生化处理以贴近现代性的表达,或是将其中隐含的时代共鸣提炼进行再创作,达到民间音乐、舞蹈等形式超越历史的现代性再现。

## 三、城市空间与聆听空间相融的现代性音响构建

贾国平的音乐作品通常能够使人进入一个具象化的意境空间,让人真切地感受到之于音乐“听觉”



图3 第二乐章《钱湖画意》36—43小节 力度对位与织体图示




之上的其他感官体验，仿佛真实“看到”“闻到”“触到”。纵向上协作衍生的音响在这部描绘城市自然意象与人文关怀的作品中占据着至关重要的作用。城市空间与聆听空间合一的沉浸式听觉目标，为《宁波组曲》的音响构建提供了一个框架，使它得以在世界舞台上作为一个独特个体寻求认同。这些现代性的原理及目标，与地域性传统相结合，在今天与未来都会为中国音乐提供一种参照。

### （一）虚实相映的现代城市意象

虚实相间、浓淡相宜，作为贾国平重要的音乐语言特色，在这部作品中有多处体现。比如第一乐章《河姆渡之声》的开篇“穿越亘古”，贾国平以一种独具特征的写意手法，展开了对河姆渡远古历史图景的描绘。段落第1小节，作曲家将木管组、弦乐组等一众中低音乐器配合打击乐组以一声浓重的混合音色发出的剧烈“咆哮”拉开了乐章的帷幕。作曲家利用独创的现代性音色，如庙钟边缘的摩擦、琴弓拉奏的吊镲和中国吊镲、用钢丝刷演奏的大锣等组成环绕于整个空间之中变幻莫测的“虚”的音色。其配合木管组与弦乐组等乐器的踏板长音，与演奏快速回旋音型的竖琴构成了“实”的音色，与宁波历史的本地性相互调和，以沉浸式的音响描绘了一幅河姆渡荒芜的自然景象。

第三乐章《青山翠满》第一段“梵天云钟”，在“虚—实”音色的使用上与上述例子非常相似。打击乐于该段落中的作用仍然非常之大，作曲家除了选择众多中高频的打击乐器外，还创造性地将两个寺庙中的铜钵放置于定音鼓的鼓面，利用敲击和摩擦铜钵外沿发出如回荡天空山谷之中的奇妙回响，模仿出梵钟环绕的音响效果。但对于音色的控制，作曲家并非仅仅从乐器演奏法的维度进行调配，和声同样对音色起着至关重要的作用。由表8可以看到贾国平以音列思维区别于西方的和声排列方式，将木管组的和声以四度作为核心排列，弦乐组则以二度作为核心排列。两组乐器在音色与和声两个维度同时做到了虚实的对比，弦乐组加上弱音器之后更具“虚”的特性，因不协和的小二度大二度的和声排列使其音色在“虚”的基础上又变得坚实，增加一丝紧张感。而木管组作为“实”的音色，以四度为核心排列其纵向和声，使得其音色在“实”的基础上变得更加空灵，有意增加其松弛之感。由于两组音高均来自同一条音列，便使得两组音色自然融合，配合打击乐组描绘出“梵天云钟”、禅意深远的“东南佛国”的美妙景象。

在第四乐章《鼓棹扬帆》的第二段“鼓棹”中，作曲家将虚实的混合音响通过纵向的叠嵌并且不断改变虚实音色各自的乐器成分，形成横向空间内细致的音色对比，最终达到纵向与横向虚实映照的沉浸式音响效果。其中“虚”的音色主要为弦乐组及木管演奏的四五度上下来回的短小动机（)，其作为整个“鼓棹”段落重要的音色单元，利用弦乐的来回滑弦作为音色主体，模仿船桨来回划船的声音，







包含具象描绘以及象征的双重作用；“实”的音色为木管、铜管、打击乐等乐器演奏的四五度音程构成的点状音型（）。其作为对第一种音型音头的加强，增加整体音色的厚度与力量。

表8 第三乐章《青山翠满》1—2小节木管组与弦乐组的“虚—实”音色对比

	木管组	弦乐组
音列		
和声		
	四度为基础排列空灵松弛	二度为基础排列坚实紧张
虚实类型	音色（实）：和声（虚）	音色（虚）：和声（实）

该段落的所有音高均由“A—D、B—E”两组纯四度构成,根据作曲家本人透露其来源为宁波民歌《马灯调》的开头部分(如谱例7所示),《马灯调》的完整旋律将逐渐在作品的结尾出现,该部分则以开头的纯四纯五度作为核心的短小细胞进行发展。作曲家通过虚实音色的纵向叠置与横向交替形成的音响,与源于宁波民歌的核心音高进行了有机融合,达到现代性与本地性的调和统一,共同构建了一幅千船于海面共进,“你追我赶”“鼓棹扬帆”的壮丽景象,同时也象征了宁波人民潇洒豪迈、乘风破浪的精神气概。

谱例7 第四乐章“鼓棹”核心音高来源



作曲家调和自身创作技法的现代性与宁波独特文化特征的地方性,使两者形成对立制约、互根互用,不可分割的有机整体。这种虚实映照沉浸式音响是对宁波地域性传统的现代性诠释,让听众以现代身份融入其中,完成一次对传统、对历史的思考。

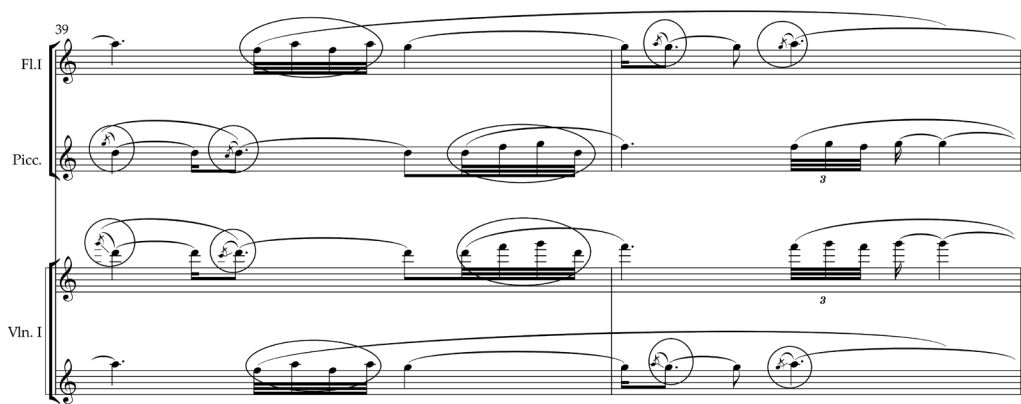
## （二）点、线、面交汇的听觉想象空间

音乐中“点”与“线”的交融,如同水墨画“淡”与“浓”的交替,层次的变化使得城市发展空间完全融入沉浸式的音响空间之中。在这里,音响的流动性和互动性享有特权。如第一乐章《河姆渡之声》“远古之声”段落中,作曲家使用“点线交融”的音色描绘了于歌舞或简单劳作中的婀娜女子形象。长笛与小提琴的混合音色构成优美纤细的旋律线条,与弦乐承担的简单和声线条共同构成该段落中“线”的音色。作曲家使用滑音、倚音、颤音等方式对旋律线条的骨干音进行润腔<sup>[17]</sup>的装饰(如谱例8所示),为旋律赋予了人类语言的声腔结构,以此来象征河姆渡时期的人物形象。而两组旋律的对位,更似不同

[17] 席强:《润腔与记谱的关系》,《中国音乐》1992年第2期,第11页。“润腔就是以曲调的核心音或音调(骨干音)为主,辅之以不同形式的装饰音(如颤、滑、连、顿、擞、假声等)来构成一个完整的音调结构。在这种过程中,其音高、时值、力度、音色可以有各种各样的变化。”

女子之间的交流，让听众脑海中浮现出人们且歌且舞的欢乐生活场景或轻松愉悦的劳作场景。“点”的音色则由打击乐康加鼓、颤音琴、蒂姆巴尔鼓等乐器共同承担。打击乐极具舞蹈特点的3/4拍与节奏律动，同纤细柔美的“线”状音响融合为一幅美丽的远古图景。

谱例8 第一乐章《河姆渡之声》39—40小节，旋律的“润腔化”



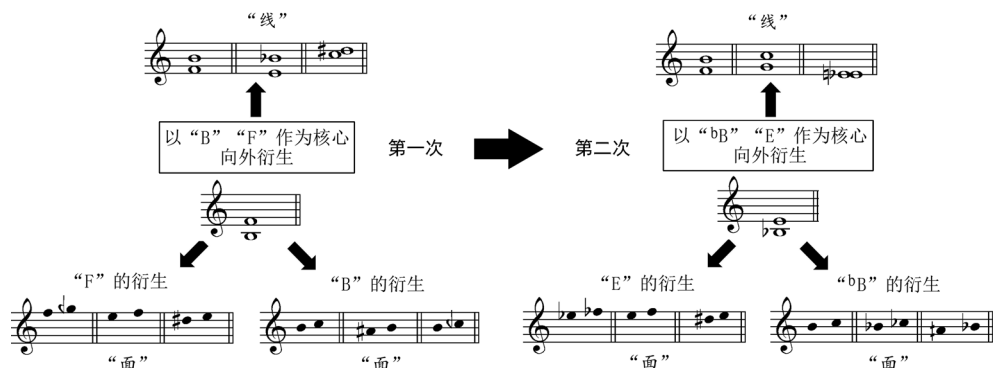
“线面浑融”的音色作为“浓淡”对比的音色之一，与“点线交融”的音色相比，更加倾向于全体乐队的音响表现。在这部作品中往往只在过渡段落中使用，并且以强力度、厚重织体、不协和音响等方式来表现一些焦灼的场面，其具有一种内在的动力以及紧张感，需要解决到下一段落完全不同性格的音响上。这种音响与城市间的关系体现了两种转变：一是从类型法转变为空间法；二是对场地的历史解读转变为对形式语言的解读。

类似的混搭还表现在材料布局和其冲突的设计中，作曲家通过类型化演示，开拓不同的音响空间与材料功能组织，产生了一个带有独特光泽、极富感染力的沉浸式听觉体验。它的空间与结构不是分裂的，而是彼此依存的。如第一乐章《河姆渡之声》的“狂舞”的“甩尾”段落，正是以“线面浑融”的音色，描绘了一幅“狂”兽凶猛甩尾的紧张画面，随后解决到强调断奏型音响的“收场”段落。作曲家将大管、低音大管以及铜管组构成的“线”状音响与其他乐器以震音音型演奏的“面”状音响进行融合，在“面”状音响的包裹混合下，“线”状音响形成3小节长度的短小乐句（“甩尾”动机）被着重突出。其象征“狂”兽甩尾的过程，重复3次后进入“收场”段落。

作曲家选用铜管乐器作为“甩尾”动机的主要音色，可以看出其在自身音响需求方面有着非常精细的考量。铜管的金属质感及其音量在整体乐队中的分量都能准确地描绘“狂”兽的凶猛。除此以外作曲家也会对和声做精心的设计，“甩尾”动机重复三次的过程中，“线”与“面”的和声都做出了相应变化，第一次以“B、F”作为核心，并以小二度或者微分音衍生出新的音高，从而构成整体音响的音高系统，如图4所示。当第二次出现“甩尾”动机时，核心细胞由“B、F”向下小二度变为“ $\flat$ B、E”，第三次则再次回到“B、F”。作曲家以多维度控制音响的性格特征，使其更为恰当地融合为所需的沉浸式音响空间，使观众所感与城市空间相通，在作曲家的牵引控制下让“听觉”音色向“视觉”画面无限贴合。

《宁波组曲》中虚实映照沉浸式音响空间的建立，保留住城市空间一部分事物的外在形态、轨迹和内在本质印象，封存在音响之中，从声音本质去感受它的属性。点、线、面覆层元素组融合的沉浸式音响空间，用精准的秩序和繁复的细节，创造出听觉空间的丰沛感、真实感和现代感。在对当地空间和构

图4 第一乐章 151—154 小节“线与面”音高材料的衍生



造的转译中，各种音乐材料微妙的过渡和意想不到的变化，使得宁波的历史、记忆有了超越自身的独特性的再现，并在所有材料全部相连后产生一种活泼的脉动和韵律，为听众带去了可触摸的聆听空间。

## 结 语

在《宁波组曲》的创作中，贾国平通过城市历史发展与各乐章结构的“同步性”陈述，将宁波纷繁复杂的历史文化创造性地转化为音乐文本。他将城市历史与文化意蕴、城市景观、城市精神内涵等有机融合于各乐章的音乐结构，做到音乐结构与城市文化内涵的丰沛共鸣。对于承载着“时间形象”与“记忆形象”的宁波民间声音，贾国平根据其独特的感受，充分挖掘方言、民歌、戏剧等民间音乐语言的独特个性，将源于民间舞蹈的节奏与力度赋予新鲜血液与力量，通过不同形态的力度对位，配合力度对位紧缩、节奏对位等现代手段凝练出城市文化的代表性特征，将隐藏于其中的历史画面、内在的文化核心和蕴含的时代精神，经过自身特性化创造，使这些民间语言完成了一次现代的重启。同时，贾国平通过“虚实映照”和“点—线—面”融合的音响空间结构，将城市空间的“视觉”属性与音响空间的“听觉”属性有机融合，将宁波的历史、文化在音响中重构和延伸。

诚然，叙述“进行中的历史”，仍是一种“暂时”的工作，是不完整、充满未知的，且受制于瞬息万变的环境。中国性的现代音乐被认为是现代音乐的一个分支，同时又隶属于它自身独特的文脉。地域性民间音乐传统的烙印是无法抹去的，即使新的音乐类型和国家推动的音乐潮流也已成为全球常态。中国性的现代音乐不应是历史的倒退或静止，而应是能促使人们将现代音乐理解为一个持续进展的过程，一种能适应时代的变化，以及源于特定文化、历史、环境、景观和风俗的地方性表达。

《宁波组曲》中关于城市的“新声音”，以及新的声音关系，促使人们更深地感受和思考音乐创作的新概念和新的可能性。在“历史”和“未来”的共同牵引下，将传统翻转为现代叙事，用音响构筑具有中国性与中国精神品质的文化形象和文化体系。

收稿日期：2023-11-21

基金项目：2022年上海市“曙光计划”项目资助。

作者简介：王瑞奇（1987—），女，上海音乐学院作曲指挥系副教授，硕士生导师（上海 200031）；

严杨林（1998—），男，安徽师范大学音乐学院硕士（安徽芜湖 241000）。