



云南艺术学院文华学院

文华耕耘荟萃

陈劲松 主编

人生准则是实现人生目标的基础
艺术设计教育中复合型设计人才的培养和特色教学
云南独有少数民族艺术课程建设对建设云南民族文化强省的意义
艺术类独立学院本科教育教学质量存在的问题及对策
浅论播音主持教学中学生听力在普通话语音和播音发声教学阶段训练的技巧和方法

云南大学出版社



云南艺术学院文华学院

文华耕耘荟萃

陈劲松 主编

人生准则是实现人生目标的基础

艺术设计教育中复合型设计人才的培养和特色教学

云南独有少数民族艺术课程建设对建设云南民族文化强省的意义

艺术类独立学院本科教育教学质量存在的问题及对策

浅论播音主持教学中学生听力在普通话语音和播音发声教学阶段训练的技巧和方法



云南大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

文华耕耘荟萃. 第4辑 / 陈劲松主编. — 昆明: 云南大学出版社, 2013
ISBN 978-7-5482-1849-4

I. ①文… II. ①陈… III. ①艺术-文集 IV.
①J-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第003409号

文华耕耘荟萃4

陈劲松 主编

策划编辑: 柴 伟
责任编辑: 陈 曦
责任校对: 严永欢
封面制作: 周 旸
出版发行: 云南大学出版社
印 装: 昆明市五华区教育委员会印刷厂
开 本: 889mm × 1194mm 1/16
印 张: 9.75
字 数: 240千
版 次: 2013年12月第1版
印 次: 2013年12月第1次印刷
书 号: ISBN 978-7-5482-1849-4
定 价: 30.00元

地址: 云南省昆明市翠湖北路2号云南大学英华园内
电话: 0871-65033244 网址: <http://www.ynup.com>
邮编: 650091 E-mail: market@ynup.com

音 乐

- 《波莱罗舞曲》中多彩的管弦乐“语言” 艾 雪/1
- 奥尔夫音乐教学法当代实践意义探究 李红英/5
- 论龚琳娜的声乐演唱风格及内驱力
- 以“神曲”《忐忑》为例 马鹏强/8
- 中国民族音乐教育在中小学音乐教育中的重要作用 彭 毅/13
- 探析音乐与文学的关系 罗 婷/19
- 简析当代民族声乐演唱艺术趋向 钱树林/22
- 唤醒审美的耳朵
- 看音乐对决节目《我是歌手》 王 妤/25
- 上古时期的纳西民族音乐 许 璐/28
- 视唱练耳教学方法改革分析报告 赵盈娜/31

舞 蹈

- 肚皮舞的价值 段思宇/35
- 文化改革新形势现象分析
- 以《丽水金沙》为个案 史晓燕/37
- 浅谈江城哈尼族舞蹈“嘎尼尼” 王 烁/41
- 浅谈呼吸在舞蹈表演中的重要性 吴琪卫/44

戏剧、文学

- 话剧《火神与秋女》的艺术特色分析 刘秀丽/48
- 从文化视角看歇后语的英语翻译 王 燕/51
- 舞台语言的基本表现手段——停顿 陈晓霞/57

美术设计

- 浅谈云南民族服饰图案在现代服装设计中的运用 费雪梅/60
- 浅析色彩在中国当代雕塑中的运用 吕丽蓉/65

论筇竹寺五百罗汉造像中的情感特征	罗 燕 李文浩/68
浅谈装置艺术中纤维材料的运用	贺晓璇/72
绘画疗法在高校学生群体中的运用	姜彩虹/76
数字化技术与现代海报设计	王春艳/79
浅析动画专业在新形势下的教学改革方向	魏 铭/84
浅谈中国汉字在书籍装帧设计上的运用	吴颖影/87
浅析昆明明清古建筑在现代设计中的再利用	武 磊/89

传媒艺术

浅谈影视同期声的录制	汪富礼/92
浅谈录音艺术专业的教学改革	
——以文华学院录音艺术专业综合改革试点为例	李 飞/96
从传播学角度解析电影《东邪西毒》的人际传播障碍	贺 林/99
中国文化符号初窥及中国文化符号对当代电影创作的影响	
——电影中的中国符号	萨世诺/103
数码摄影教学现状探析	盛春宇/107
从主持人到“他”世界	
——浅析主持人从传统模式向明星化模式的转变	杨 扬/110

民族文化

试论景颇族民间乐器“吐良”的情感表现力	欧阳园香/113
浅谈哈尼族婚俗习惯	唐勤琴/115
云南少数民族文化产业化发展的思考	王 俊/119

哲学、经济

浅谈中国非公经济的发展成果和存在的问题	段君君/123
伊奥尼亚学派中的非理性思想探析	叶 晶/126

教育教学

云南艺术学院文华学院教学督察工作的探索与实践	把红梅/129
高校学生心理健康浅谈	胡 琪/132
云南省艺术类独立院校发展之路	江 雯/134
提升表演艺术类学生实践能力、创新能力教学改革 ——以云南艺术学院文华学院为例	李 劲/137
浅谈独立学院专业设置	李兆宇/141
“90 后”大学生的思想特点与艺术院校团委工作的创新	高兴盛/144
对高校音乐教育专业教学创新改革的设想	王 娟/146

《波莱罗舞曲》中多彩的管弦乐“语言”

云南艺术学院文华学院音乐系 艾 雪

【摘要】管弦乐法艺术在《波莱罗舞曲》(Bolero) 中起着巨大的作用。音乐形象的塑造、深化和情节性的展开,无不依靠管弦乐法艺术手段的动人力量。无论从主题旋律的呈述,还是乐器的引入、音响体积的充实、力度的逐渐推进,管弦乐法艺术都有着十分生动的艺术逻辑和清晰可感的层次。

【关键词】波莱罗 管弦乐

1928 年初,西班牙著名的芭蕾舞女演员伊达·鲁宾斯坦邀请拉威尔为她写一篇舞蹈音乐,于是拉威尔心中酝酿着一个构思——全曲将会构成一个巨大的“渐强”音响,将音色逻辑地逐渐叠加,全曲以小军鼓无休止的三拍子节奏作为背景,由各种乐器演奏的两个主题旋律不断反复,在以压倒一切的力量奏出尾声之前,音乐将进入大调,使整首乐曲变得明亮并且狂热,然后戛然而止。

拉威尔这曲别出心裁的曲子,就是著名的《波莱罗舞曲》(Bolero)。“波莱罗”源自西班牙的一种双人舞,其节奏特点为:

例 1

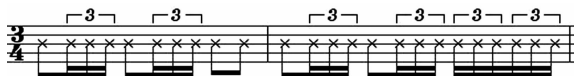


这类舞曲大多数是中速和 3/4 的节拍,舞蹈时经常敲击响板作为伴奏。这些西班牙民间舞蹈节奏型和民间旋律风格特点都保留在拉威尔的这篇管弦乐作品中,并选用萨克管(最高音萨克管 F,高音萨克管降 B,次中音萨克管降 B)富有创造性地演奏了主题旋律。

一、节奏与双主题

《波莱罗舞曲》乐曲开始由小军鼓(Grosse caisse)以极弱的力度(pp)敲出了具有典型“波莱罗”特点的节奏型:

例 2



与此同时,中提琴(Aiola)和大提琴(Violoncellos)以拨弦的形式“敲击”出的另一节奏型作为背景,构成了两小节的基本节奏单位。这些基本节奏单位贯穿全曲,自始至终保持不变。

例 3

Tempo di Bolero, moderato assai J = 76 Maurice Ravel (1875-1937)

该曲呈现双主题轮流交替,各自包含两个段落。

第一主题(第5至21小节)明显基于C自然大调,音域基本上在一个八度内流动,可以看出节奏比较单纯,属于普通的正规节奏型,主题形象明朗柔美。

例4



第二主题(第41至57小节)的旋律在中古调式——混合利底亚、和声小调、弗利几亚等调式上游移交替,调式色彩多变,音域在两个八度左右,比起之前的第一主题来,这一主题的节奏显得变化多样,主题形象浑暗,粗犷。旋律从第4小节开始向小字二组降d音持续停留,旋律变得异常激动。直到第6小节以不停地蜿蜒下行运动,这时的旋律略带有西班牙民间歌曲的音调特点。

例5



这两个主题的结构都极其相似,各自包含了十六小节(8+8)——都是由两个八小节非对称性旋律的乐句构成。

二、多彩的管弦乐“语言”

管弦乐法艺术在这部作品中起着巨大的作用。

音乐形象的塑造、深化和情节性的展开,无不是依靠管弦乐法艺术手段的动人力量。主题旋律呈述形态的变化及其乐器音色布局,音区音域的变动与扩大,力度由弱渐强地推进,音响体积的充实和强化,以及乐器组的引进等方面,都十分富有生动的艺术逻辑和清晰可感的层次。

(一) 单一音色

这一阶段(总谱标号8之前),基本上是单一音色——乐器独奏阶段。乐曲一开始是长笛以pp的力度以独奏形式奏出的第一主题,如前面所提到的那样,这一主题是在小军鼓(pp)敲奏出四小节的固定节奏的背景下奏出。我们知道,在所有乐队乐器中长,笛最具灵活、轻快与“轻飘飘”的音响,它的音色柔和优美。十六小节后拉威尔同样在木管乐器组中选用单簧管独奏重复了刚刚结束的长笛旋律。从力度上可以看出有稍微渐强的趋势,因为这个时候的单簧管是以弱(p)的力度演奏;从音色的角度分析,长笛与单簧管的音色可融度很高。假如拉威尔选用双簧管来代替单簧管的话,或许渐强的力度感就不够理想了。单簧管和双簧管相比,前者属软性音色,它与长笛融合度很高,就会使得在音色和力度的衔接上更加自然;而双簧管的音色属硬性音色,不够理想。

接下来的第二主题是在大管上开始,音色上让人感到了一种微微的厚重感,既和之前的第一主题有所区别,又不会让人感觉很突然,有意思的是这个时候的大管是以中弱(mp)的力度独奏,音区为高音区。从演奏的技术层面上说,大管在低音区上以中弱(mp)的力度演奏是完全可以达到,大管的高音区或是最高音区的音色表现特别有力,可以弥补中音区的缺点。第二主题的重复由短笛承担,力度为弱(p),让人惊讶的是它的音区选用的是短笛的低音区。众所周知,短笛应该是担任乐队中高音声部任务的“特殊”乐器,这种“特殊”乐器由于

表 1

选用的乐器	音区及表现特性	力 度
Flute	低音区。音质温暖，颇具特色	pp
Clarinet	中音区。音色柔和	p
Bassons	高音区。具有内在韧劲，发音动人	mp
Petite Flute	低音区。发音较柔弱，但十分轻盈	p
Hautbois	中高音区。音色雅致	mp
Flute + Trompette (con sord.)	长笛高音区。发音富有光彩，有穿透力 小号中音区。音色有辽远感，极富特性	pp 和 mp
Tenor Saxophone	中音区。音质圆润、明亮	mp
Sopranino Saxophone	中音区。音质甜润，发音响亮	mp

诚然，木管乐器组的音域在音响方面独具特征性。在富有表现力的演奏音域以外，也就是在很高音区（如作品中，大管高音区的运用）或是很低音区（如作品中，短笛低音区的运用）时，木管乐器组与其说富有表现力，不如说富有色彩性。

力度上也是一个渐强的效果，根据表 1 可以看出，力度是从 pp 到 mp 的递增。

（二）对比音色

这一阶段（从总谱标号 8 起至 12 之前），基本上是用木管乐器与弦乐器成群地根据旋律与伴奏的功能区别做音色对比的结合。

弦乐组始终在 C 大调上伴奏，旋律首先是短笛（pp 的力度）、第二只长笛（pp 的力度）、一只圆号（mf 的力度）和钢片琴（p 的力度）为一组，较前一阶段的乐器独奏明显有所增加，由于力度上的控制不会感觉到突然增强的效果，音色上却比之前的乐器独奏更饱满充实。详见图 1。

自身的某些优势而担任了具有自己独特的、典型特征的任务。事实上，短笛不是必须与长笛声部结合，它在乐队中是完全可以独立的。虽然短笛在低音区发音最佳，但有时为了有意地获得透明与柔和的音响效果，往往选用它的低音区与中音区。

随着小军鼓那熟悉的节奏不断地反复，我们听到了第一主题的再次重复。这次拉威尔选用的是抒情双簧管（mp 的力度）。虽然抒情双簧管的音色不如长笛“轻”“快”，但它的发音更富有感情表现力。之前提到过的双簧管属于“硬性音色”，我想拉威尔在这个时候选用抒情双簧管是合适的，与刚才结束的第二主题从音色上区分开来，毕竟是第一主题的又一次出现，这里抒情双簧管的音色雅致而不会让我们感到烦闷。它作为一种特殊的色彩乐器最为人们所接受。接着听到的是这个主题在长笛（pp 的力度，比小号高一个八度）和加了弱音器的小号（mp 的力度）上的重复。加弱音器的小号音色会让人感到朦胧，与长笛结合不会不协调，但会弥补长笛音色过“轻”的“缺点”。

第二主题的再次反复由次中音萨克管（mp 的力度）完成。萨克管这个家族的乐器，从音色的特点看，的确是乐队中最具个性的乐器，因为需要整个乐队都要留出“音场”给这件乐器表现，这样才能充分发挥萨克管声音上的特色。这部作品中，拉威尔选用了最高音萨克管、高音萨克管和次中音萨克管，应该说音区的布局是很完满的。让我想起拉威尔的另外一部管弦乐作品《展览会的图画》（为穆索尔斯基的钢琴套曲配器）中同样很巧妙地选用了中音萨克管独奏来表现《古堡》的神秘场景。

根据以上的分析我们不难看出，拉威尔的确有着出人意料但又使人难忘的管弦乐音响的创造能力。

可以通过表 1 来进一步分析这一阶段乐器的选用、引入以及音区、力度的变化。

P.Fl.		
2*Fl.		
1*Cor.		
Celesta		
2 Ob.		
C.angl		
2*Cl.		
String.伴奏		

图1 第一主题的两声部呈现

注：2*Fl. 是第二长笛；2 Ob. 是两只双簧管。

P.Fl.		
2 Fl.		
2 Ob		
C.angl		
2 Cl.		
Sax.T.		
1*Tromb.		
String.为伴奏		

图2 第二主题的两声部呈现

图2中用色彩表现乐器缘自通感（Synaesthesia）的美学理论，简单地说，感官感觉虽然功能和活动范围不同，但同时又会相互影响。比如听到声音感觉看到颜色，看到颜色又感觉在触摸什么。

值得再次提起的是，上述分析第一主题再次出现时，不同的乐器在不同的调上同时演奏，短笛在G调上、一只长笛在E调上、一只圆号在G调上、钢片琴在C调上的三声部曲调平行，这样的手法可以被认为是多调性的雏形，这也是印象主义乐派作曲家常用的一种色彩性的配器表现手法。

乐器数量上是逐渐增多的趋势，带来了音区音域的变动与扩大，音响体积也明显充实许多。再看力度上从pp到f的渐强推进，见表2。

表2

短笛	两只双簧管	一只小号	短笛
第二长笛	英国管		两只长笛
一只圆号	第二只单簧管		两只双簧管
钢片琴			英国管
			两只单簧管
			次中音萨克管
pp	mf	mf	f

三、结 语

卓越的管弦乐法艺术大师拉威尔，在《波莱罗舞曲》这部作品中极其节制而又有效地运用了大型交响乐队的各种表现手法。本文仅仅对主题旋律的呈述形态、变化及其乐器音色布局，音区音域的变动与扩大，力度的推进，音响体积的充实等方面略作浅薄分析。拉威尔独创地运用了丰富多彩的管弦乐“语言”，将主题进行千变万化的反复（乐队变奏），同时用小军鼓的固定节奏作为背景，从头至尾贯穿在作品中的这种手法，对后来一些作曲家的创作，都有一定的影响。

参考文献

- [1] 童忠良. 现代乐理教程 [M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2003.
- [2] 沈旋. 拉威尔 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1998.
- [3] 拉威尔波莱罗舞曲 (总谱) [M]. 北京: 人民音乐出版社.
- [4] C. 瓦西连科. 交响配器法 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 2006.

奥尔夫音乐教学法当代实践意义探究

云南艺术学院文华学院招生办副主任 李红英

【摘要】从世界音乐教育发展的角度来看，奥尔夫音乐教育体系已经成为20世纪全球范围内流传最广、影响最大的一种音乐教育体系，它自20世纪80年代被我国借鉴引用至今，更以其独特的理念对我国音乐教育产生了深远影响。本文以奥尔夫在我国当代的实践为背景，对其发展和衍生作出探讨。

【关键词】奥尔夫教学法 当代实践 美育奥福 治疗体系

美国综合音乐感教学法奠定了基础。

一、我国引进国外音乐教育体系的历史背景

我国对国外音乐教学法的引进可以追溯到20世纪初。近代的中国是一个半殖民地半封建的国家，饱受西方列强的剥削，太多的社会变革使内忧外患的中央政府只能采用西方的民主政治体制来维护其统治地位，特别是1842年的《南京条约》签订后，西方教会在中国的频繁活动，通过创办教会和传经布道的形式，向国人灌输西方文化。

直到1919年五四新文化运动爆发后，民主、科学、自由、解放的理念才深入人心，新文化与旧思想的冲突也促使了我国音乐教育体制的改革。在这样的历史背景下，1927年，我国自办的，体制和规模较为完备的第一所专业音乐院校——上海国立音乐院孕育而生。但即便如此，我国音乐教育也未能摆脱西方文化根深蒂固的影响。由于当时的学校音乐教育才刚起步，师资的匮乏，体制的欠缺，“办新学，唱乐歌，求新声于异邦”^①仍是音乐教育的重要理念，一大批音乐教育家留学日本、美国，逐步引进了欧美、日本等国的音乐教育体系，为我国80年代初引进柯达伊、奥尔夫、达尔克罗兹、铃木、

二、奥尔夫生平及其教育体系的形成

奥尔夫音乐教学法由德国杰出的作曲家、音乐教育家卡尔·奥尔夫于20世纪20年代初创立。

奥尔夫音乐教学法是奥尔夫一生音乐经历的体验、总结和升华，对奥尔夫一生音乐实践的梳理，也是对奥尔夫音乐教学法产生及形成的梳理。1895年生于音乐文化遗产丰厚的德国的奥尔夫，从孩童时候就对各种各样的音乐感兴趣，唱歌、儿童游戏、提线木偶剧，乃至在钢琴上胡乱弹奏一通都是他最大的乐趣。也许正是由于这种快乐的童年经历，使奥尔夫意识到愉悦在音乐学习中的重要性。

奥尔夫的一生都充满着对音乐教育的思索，即使在致力于音乐创作的年代，奥尔夫也曾经为寻找新的创作语言而苦恼、思索，他一直力求用本民族的音乐语言来贯穿其音乐创作的本身。在早于他的音乐教育事业，并贯穿其一生的音乐创作时期，奥尔夫受瑞士达尔克罗兹“体态律动”教学法的影响，产生了将音乐与舞蹈结合在一起，创造一种“具有原始风格，富于表现力和主动精神的新型音乐”^②的想法。

① 周琼. 论中国近代学校音乐教育的引入 [D]. 华中师范大学, 2006.

② 曹理. 普通学校音乐教育学 [M]. 上海: 上海教育出版社, 1993.

1924年,奥尔夫与舞蹈家军特在慕尼黑创办了一所“体操—音乐—舞蹈”学校,即京特学校,这也成为奥尔夫音乐教育事业真正开始的标志。也是从那个时候开始,致力于发掘孩子们对音乐的兴趣,渴望孩子们在愉悦的氛围中学习音乐,成了奥尔夫一生追求的目标。

三、原本性——奥尔夫音乐教育体系核心理念

原本性,即以本国音乐文化为背景的,结合动作、游戏、语言、舞蹈的音乐教学法,成为奥尔夫音乐教学法从创立之初直至当代从未改变核心理念。奥尔夫认为,每个孩子都具有音乐感受力和表达音乐的才能,应该思考的是以何种方法去启发和挖掘这种能力。

奥尔夫曾经说过这样一段话:“我所有的观念,关于一种原本性的音乐教育观念,并不是什么新的东西。我的任务和天职仅仅是从今天的角度,将古老的、不朽的观念重新说出来,并致力于实现它。”

什么是音乐的本质?汉代《毛诗序》中曾经提到:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗,情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之足之蹈之也。”音乐发生的事项,不带任何功利色彩,不为美观、不为取悦观众,而是内心最真实的反应和冲动,人们从中体会到的是一种愉悦感。音乐的本质不就是高兴的时候哼上几句、听到节奏感强的音乐就忍不住地跺脚。正如奥尔夫所说的那样:“原本的音乐绝不只是单纯的音乐,它是和动作、舞蹈、语言紧密结合在一起的;它是一种人们必须自己参与的音乐;原本的音乐是接近土壤的、自然的、机体的、能为每个人学习和体验的、适合于儿童的。”所以,我们有义务将这种音乐的本质还给学生。

奥尔夫的音乐教学实践就是在注重对音乐功能的

本质追求的基础上进行的,他希望通过一种让孩子们快乐参与的方式培养他们对音乐的感知能力。

四、奥尔夫音乐教育体系的当代衍生

我国对奥尔夫教学法的引用是从上海音乐学院的廖乃雄教授1980年前往慕尼黑拜访奥尔夫回国后,开始对其研究并得以广泛流传。结合动作、游戏的节奏教学和奥尔夫器乐教学,作为奥尔夫音乐教育体系的主要内容和方法,也曾经被人们片面地认为只是带领孩子们唱歌跳跳、敲敲打打的形式。但奥尔夫音乐教育体系经过近80年的发展,目前已成为世界上流传最广、影响最大的一种音乐教学法,而在我国传播的30多年里,这种教学法用实践证明它并非是流于形式的外国音乐教学法,而是以其成功的教育原理在我国音乐教育土壤中发展、衍生。

(一)“美育奥福”的创建及发展

“美育奥福”于1983年成立于中国台湾,是专业从事儿童音乐教育、创造性舞蹈课程及师资培训课程的艺术教育机构,它以“让孩子在快乐中成长”为教学理念,从教学方法、教材等方面,为2~6岁的孩子设计了一套特有的奥福音乐教学。“美育奥福”创立30年来,在沿用奥尔夫音乐教育原理的基础上,结合当代音乐教育理念,在北京、上海、香港等地推广并成为深受家长喜爱的艺术培训机构。

经笔者了解,云南作为祖国西南边陲省份,在音乐教育理念传播最快的省会城市昆明,同样拥有“美育奥福”的培训机构。全称为“昆明美育奥福儿童音乐舞蹈国际机构”,是美育奥福昆明第一家加盟店,也是美育奥福云南加盟总代理,位于昆明市五华区文林街滨湖饭店。

经笔者走访发现,此机构主要招收2~8岁儿童,专职教师虽然只有10人左右,但都是经过严格考核录用的音乐专业优秀毕业生,教师们在职前都需要经过“美育奥福”北京总部的系统培训,并

在任职过程中定期接受教学培训。教师的授课采取公开形式,可以由家长通过监控观看教学,更提倡由家长一同参与的教学形式。

从幼儿的身心发展规律来看,越是年幼的孩子,越喜欢边唱边跳、边唱边演奏,甚至边游戏边唱歌的综合性音乐活动形式。在“昆明美育奥福儿童音乐舞蹈国际机构”的教学中,教师通过肢体,在旋律上行时运用身体的舒展、旋律下行时运用身体重心下移,强拍时动作力度加大,弱拍时力度减弱等方式,启发孩子对音乐的感知能力。在此机构的器乐教学中,有固定音高的音条乐器、无固定音高的打击乐器,这些“奥尔夫乐器”都被运用于教学中,兼顾了那些不喜欢唱歌、肢体不协调、甚至不愿意表现自己的学生。

（二）奥尔夫音乐治疗体系

音乐治疗于19世纪中期风靡欧洲,大规模的兴起并迅速推广则发生于第二次世界大战后。它从1940年在美国卡萨斯大学正式成为一门学科开始,经过70多年的发展,已经成为一门成熟完整的边缘学科。在我国1989年版的《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中,将音乐治疗学定义为“研究音乐对人体机能的作用,以及如何应用音乐治疗疾病的学科”。

奥尔夫音乐治疗体系的发生、发展,有着一定的历史背景和理论基础。奥尔夫的第二任妻子就是一位音乐治疗师,她的临床实践理论对奥尔夫音乐教育理念运用于音乐治疗产生了深远的影响。奥尔夫音乐治疗体系是在奥尔夫音乐教育体系的基础上形成的,如奥尔夫乐器中的小打击乐,不仅形式多样且携带方便、易于操作,而具有固定音高的音条乐器,如钢片琴,也只需要更换琴片来改变调性,非常适合特殊需求者使用。奥尔夫教学法中的原本性、参与性、实践性本身就是对人的尊重。

笔者查阅了大量资料后得知,奥尔夫音乐治疗体系对特殊的儿童群体有着显著的治疗效果。在曹

理所编写的《普通学校音乐教育学》一书中提到:“广义的特殊儿童,指正常儿童以外的一切儿童,即超常(天才)和低常(弱智)、有生理、心理缺陷的儿童;狭义的特殊儿童则指身心有缺陷的残疾儿童,即盲、聋、弱智、言语障碍、肢体残疾、精神疾病和病弱儿童等。”对于这些群体,研究者们通过实践得出了许多值得借鉴的经验,如王冰的《奥尔夫音乐治疗方法对孤独症儿童的疗效研究》、宁夏的《奥尔夫音乐治疗对唐氏综合征儿童注意及工作记忆的影响研究》、吴莉莉的《人际关系不良的小学生心理援助策略——奥尔夫音乐治疗的实践价值探索》等文章都阐述了奥尔夫音乐治疗体系对小学生常见的人际交往心理问题,如自我中心、自卑心理、逆反心理、敌意心理等有明显的治疗效果,即使对生理残疾的儿童也能经过系统的训练提高其注意力、记忆力、肢体协调及与人沟通能力。

可以说,奥尔夫音乐教育体系从创立之初到引入我国,从单纯的音乐教育法发展为具有治疗效果的音乐教育体系,它用实践证明了其独特的教育理念对正常群体的适用性,更体现出对特殊儿童群体的积极治疗效果。笔者谨以此文对奥尔夫音乐教育体系进行梳理和总结,并在探究其发展、衍生的同时,望能赋予奥尔夫音乐教育体系更加丰富的时代内涵。

参考文献

- [1] 周琼.论中国近代学校音乐教育的引入[D].华中师范大学,2006.
- [2] 曹理.普通学校音乐教育学[M].上海:上海教育出版社,1993.
- [3] 杨立梅.幼儿音乐能力培养的策略与方法[M].北京:教育科学出版社,2007.

论龚琳娜的声乐演唱风格及内驱力

——以“神曲”《忐忑》为例

云南艺术学院文华学院音乐系 马鹏强

【摘要】龚琳娜演唱《忐忑》一夜爆红，由于其演唱“风格奇特、变化多端”，致使她的作品及其演唱被人们称为“神曲、神人、神表情”。作为中国新艺术音乐的创始者和奠基人，其活跃在当代世界音乐舞台，被誉为“灵魂的歌者”和“真正的歌唱家”。本文从龚琳娜音乐风格的形成、演唱特点的研究、演唱的内驱力等方面进行论述，从而得出结论：“只有抓住中国传统声乐演唱的精髓，与世界音乐多元文化接轨的新音乐道路才是中国民族声乐演唱的可行之路，才是屹立于世界演唱之林的法宝。”

【关键词】《忐忑》 风格形成 演唱特点 内驱力

作为中国新艺术音乐创始者和奠基人的女高音歌唱家龚琳娜，活跃在当代世界音乐舞台，被誉为“灵魂的歌者”和“真正的歌唱家”。她在2010年所唱的《忐忑》一夜爆红，被网友戏称“神曲”“无词歌”。由于其演唱表情的“变化多端”，使得她的作品及其演唱被人们称为“神曲、神人、神表情”，网络点击率不下十万次。直到现在依然是业界及网络评论的焦点。为了突破中国声乐界“千面一声”的现象，龚琳娜不断地在国际舞台上演绎各种风格的中国新艺术歌曲，致力于中国新艺术音乐的探索与创作，是一位具有独到艺术思想与创新精神的歌唱家，不断创新发展中国歌曲的演唱是其艺术理想。从中我们也不难看出中国声乐发展的新趋势。

一、龚琳娜声乐演唱的风格形成

音乐风格是指在音乐领域里某一时间、某一流派、某一音乐家、某一题材、某一作品在音乐思想、音乐表现手段和技法上所具有的区别性的、独

特的典型特征。《忐忑》已爆红两年有余，人们对它的评论褒贬不一，有的认为《忐忑》的风格开启了民族音乐的新篇章，有的则认为它是对声乐艺术的玷污。然而“大众需求是扭转社会发展趋势的主要因素”，龚琳娜的演唱风格受到了人民群众的喜爱，成为一种大众审美消费的内在需求。当然，龚琳娜的风格形成也不是一蹴而就的，而是经过多年刻苦耕耘和耐心实践形成的，从而走出了一条自己的新音乐之路。龚琳娜说：“我觉得这个事也不是那么突然，因为我基本上用了八年的时间，一直在创造我的新音乐之路。在这些年中我唱了很多的歌。不止《忐忑》一首。”不可否认，龚琳娜能在一夜爆红与她长年的刻苦耕耘和各种演唱风格的尝试是分不开的。最初，她的演唱风格是纯民族唱法所形成的纯民族演唱风格，这种风格是她在音乐学院经过七年的学习而形成的。通过学院严格训练、师生相传、层层因袭而具有一种保守性质的演唱风格，声音的运用上完全符合我国传统审美的特点，字正腔圆，声音饱满，腔体运用到位，气和声音的完美结合，属于以和为美的声乐演唱风格。这

种演唱风格也是学院派演唱风格所要求的。从1999年以文化部“民歌状元”称号从中国音乐学院毕业,到2000年荣获CCTV全国青年歌手电视大奖赛民族唱法专业组银奖,她一直走的是纯民族风格的路,而且相当的成功,如《斑竹泪》《孔雀飞来》《妈妈您留步》《走西口》《圪梁梁》《采花》《丢丢铜》《小表妹》《苗女绣花》《故乡的奶奶》《我爱家乡红杜鹃》《我的哥哥当了红军》《扛上土枪打游击》等歌曲。^①这些歌曲一方面显示了龚琳娜的演唱技巧是十分娴熟的;另一方面也体现出了龚琳娜对纯民族音乐的继承和发展。但龚玲娜自己亦看出,这样的民族演唱风格是没有出路的。用龚琳娜自己的话说,“这种千篇一律的演唱风格是应该改一改了”。为了实现这种理念,龚琳娜开始了各种各样的尝试。在民美、民通、美通、民美相结合的演唱风格时期,龚琳娜主要演唱了民美结合的《诞生》《玻璃光》及民通结合的《自由鸟》《你在哪里》《山中问答》《希望》《阳光少女》《走希望的路》等接近大众审美的歌曲,强调大众消费,感情由心而发,声音塑造方面尽量避免学院派的声音,突出个性和口语化,这使音乐更加自然。此后尝试的自成体系的演唱风格,也就是造成《忐忑》这种音乐风格演变的动力。“27岁之前,是好学生,乖乖女,获得无数赞誉与奖项。之后,拒绝晚会假唱,辞掉中央民族乐团独唱演员的工作,开始探索新艺术,在欧洲演绎中国新艺术歌曲,不断创新发展中国歌曲的演唱是其艺术理想。”

二、龚琳娜声乐演唱的特点

在《忐忑》仅有的3分45秒里,龚琳娜摇头晃脑、横眉怒目以及大开大阖的肢体语言,完全颠

覆了传统演唱家对演唱的理解。整首歌曲无一句歌词,多是龚琳娜根据京剧唱白发出的“咿咿呀呀”,网友展开了歌唱的到底是什么的讨论。有的认为叙述的是一对农村小夫妻在大自然中尽情释放自己欲望,却又难以冲破心中传统枷锁的场景。也有人说“这是唱出了网络时代乱码给人带来的困惑”。而龚琳娜认为它是“一种生命力,一种旺盛的生命力,也就是说,你听了这首歌会把你激活”。由于它给人的想象空间特别大,是一种只能意会,不能言传的意境美,所以《忐忑》及龚琳娜的演唱风格被称为“神曲、神人、神表情”。龚琳娜不断创新发展中国传统声乐演唱的新道路,把开辟中国声乐演唱的新道路作为自己的艺术理想,也使我们看到了其亮点所在。

(一) 龚琳娜演唱风格的形成是多种音乐元素融合的结果

《忐忑》的创新风格主要是对传统民族声乐本身多种音乐元素的融合,让音乐有了独具特色的个性。龚琳娜的演唱是富有个性的演唱,也是在中国民族声乐中有着独到见解的演唱,是对音乐不懈追求的结果。作为《忐忑》的曲作者老锣^②,不仅在上海音乐学院学习过古琴,对中国音乐有着深入的了解,而且他又以一个西方人的文化观、以一个局外人的角度来审视、表现中国民族音乐。正所谓“当局者迷,旁观者清”,他把自己的音乐理念与中国民族音乐相结合,演绎了非比寻常的经典,令人刮目相看。当然,其乐队成员的演奏技巧也是非常优秀的,表现力更是抢眼。视频中的一排民乐手也跟着龚琳娜左右摇摆、摇头晃脑,表现淋漓。而龚琳娜在演唱中把老旦、老生、黑头、花旦等多个角

^① 笔者对这些歌曲的列举是以龚琳娜的演唱风格为据,并不是按照时间或专辑的出版来分类。

^② 老锣即 Robert Zollitsch, 龚琳娜的丈夫,《忐忑》的曲作者。他们组建的五行乐队是由四个分别来自中国 and 德国的年轻音乐家以中国的“五行学说”组建的世界音乐乐队。其成员分别是 Robert Zollitsch (德国): 作曲; 巴伐利亚: 箏、音乐总监; 龚琳娜 (中国): 声乐; 邱霖 (中国): 古筝; Martin Kalberer (德国): 键盘。

色融入音乐之中，在极其快速的节奏中变化无穷，夸张变形，使每一段的演唱效果都不尽相同，时而高亢、时而紧张、时而低吟，等等，把歌曲演绎得活灵活现，以一种新的方式赋予歌曲全新的生命，给人耳目一新的感觉。虽然，《忐忑》只有“啊唉噢”三个没有实际意义的感叹词，但这却给人以广阔的联想空间，独具意境新意。

显然，龚琳娜的多种音乐元素的融合与她的音乐，在和大众媒体上出现的民族声乐演员们相比之下，其表现“不同凡响，别具一格”，她的演唱不仅是她的声音而且是歌曲的灵魂，更是中国传统音乐的根。

（二）龚琳娜演唱风格是对中国传统声乐演唱的深刻领悟

在龚琳娜的眼中“其实中国不缺歌星，不缺名人，但缺少具备根基、具备中国之美的东西，如果大家希望中国的文化能发展，那就不应该只有一个面，而是应该有很多面”。这首歌被无数人争相模仿，不仅仅是由于那些没有歌词的腔调、龚琳娜极度夸张的面部表情，更是因为她抓住了中国传统音乐的根，而这种根必须是向四面八方衍生开来的，而不是一根筋往底下钻。对于《忐忑》，无论是赞美还是非议，到了龚琳娜这里，都仅仅是种声音而已。她向记者解释：“《忐忑》其实是打破传统民歌形式的尝试，当然也包括面部表情，民族唱法更多偏重美、甜、亮，我也希望能做一些突破，民歌应该有更广阔的面。”对于这样的尝试，她乐在其中。“之前在德国，我每天生活在大自然里，每天听风声、鸟声，光脚走到森林里。完全回归自然的状态，让我更静下心来去研究传统，研究中国传统音乐的美学，尤其是中国传统文化之一的戏曲”，“戏曲音乐才是我们国家最传统、保护最好的音乐，我现在就是从戏曲中学习各种各样的技巧。”她坦言在《忐忑》里面就有戏曲的元素，无论是腔调、眼神甚至化妆，都渗透着具有个性化的戏剧因素而使听

众在这种因素的感染下如痴如醉。

（三）情感在龚琳娜演唱风格的形成中起着至关重要的作用

在心理学中，情感是伴随认识过程而产生的心理过程，是人对客观事物态度的体验。人在认识世界的时候，并不是无动于衷、冷漠无情的，总是要对之采取一定的态度，产生某种主观体验。情感在声乐艺术中，主要指的是歌者及受众在演唱声乐作品和欣赏音乐作品中的情感体验。在音乐艺术表演中，歌者的表现力越强，越感人，就越能引起台下受众感奋。因为，一方面，歌者的歌声能够很直接地表达自己的思想情感，即所谓在演唱中经常强调的用心去唱歌，用情去歌唱；而另一方面，歌者通过感人的语言和优美的旋律使自己的歌唱情感和台下受众的欣赏情感达到一个制高点，从而达到的共鸣。正如曾遂今所说：“音乐受到社会的认可，那是受某种特定心理需求的趋使而追求某种特定的音乐行为方式，致使这种演绎方式在一定社会范围内扩展蔓延，并形成不同程度的社会风靡与狂热的音乐社会现象。”龚琳娜在演唱《忐忑》时，在调动自己情绪的同时更是努力地和观众互动，使观众悄无声息地融入到这个歌唱的氛围中来，在这个歌唱的过程中得到了一种情感的宣泄。因为，在现代这个物质充斥着精神的时代，大众精神压力的增长成为一种普遍现象，宣泄情感张力、减轻自身精神压力成为社会刻不容缓的任务。相比之下，《忐忑》的演出能够使广大人民群众广泛地参与，以追求感官的刺激。不难看出龚琳娜的这首象征生命力的呐喊正好符合了社会受众的心理情感。龚琳娜不光唱出了音乐的声，更唱出了音乐的灵魂。

三、龚琳娜声乐演唱的内驱力

为什么龚琳娜的音乐会有如此魅力？为什么走一条新音乐道路是她的毕生追求？为什么在她看来

纯民族声乐演唱的“千面一声”是没有出路的？这些都是我们要研讨的问题。其内驱力何在？归结起来有以下几点。

（一）龚琳娜演唱风格的形成是大众审美的迫切需求

在短短的几十年中，学院派声乐演唱风格一直引领着中国声乐演唱的潮流。在大众眼中，声乐演唱的形式只有民族、美声、通俗，除此之外别无他唱。这一现象在某一段时间亦造成了大众审美的律一性、排他性，使得一些“另类歌曲”^①不能介入，导致了一些所谓的“另类歌曲”被冠以音不准、没有艺术性的枷锁，更导致了人们在音乐欣赏中的“审美疲劳”。具体表现为对声乐演唱（审美对象）的兴奋减弱，不再产生较强的美感，甚至对对象表示厌弃（现指在生活中对任何人或任何事物失去兴趣，甚至产生厌烦、厌倦或麻木不仁的感觉）。而在音乐欣赏中更是如此，当我们有时提到某歌星又出了一首新歌时，欣赏完就会说：“这与他之前演唱的歌曲有什么区别吗？都是一个风格。”事实上，这种现象的形成是音乐家迫于外界群体的压力而产生的一种自我心理强制，即“从众”行为。其本质是社会人们音乐行为的连锁性感染和模仿，使音乐家在受众中不知不觉受到社会群体的压力，而在知觉、判断、信仰以及行为上表现出与社会群体中多数人一致的现象。而今在大量的纯民族、美声、通俗唱法之下，存在着技巧更为多样，种类更为丰富，歌词更为庞杂的各类歌曲。这些歌曲因为唱出了某一时代民众的呼声或与某些人当时的情感吻合等原因而得到了公众的阶段性认可，但这种“千面一声”的演唱风格还是没有改变。当这个时代、情境发生变化，人们渴求有一种新的音乐来代替这种“千面一声”的演唱风格，来引起大众

的共鸣，产生轰动性的效应。这时，龚琳娜的《忐忑》应时出现，使大众审美的感官、情绪再次兴奋，也是这种文化审美方式让人感到新鲜，更让听众达到了自我的欣赏快感。不难发现，龚琳娜演唱风格是大众审美的迫切需求。因为大众需要一个醒目的音乐形式来勾起自己对声乐艺术的再次感奋，以此来达到自己音乐审美的制高点。

（二）龚琳娜演唱风格的形成是商业利益引导下的社会需求

按传统观点，审美总是具有某种超越具体物质功利的性质，如马克思所说，商人看不到矿物的审美价值，只看到了它的商业价值。而声乐演唱也常常伴之以功利的目的——演唱者以物质利益为动力，促使大众审美者总是在欣赏对象上着力寻求娱乐的满足甚至感官的刺激。声乐演唱在这里又变成了商业利益的工具，去争取商业利益。“以营利为目的，利用某种环境，各种渠道，赚取大量金钱”。这是商业利益最言简意赅的定义，在声乐演唱这个领域，商业利益也是每个人角逐的对象，而角逐的手段就是竞争、创新。有人认为龚琳娜是“第一个在西方世界获得一流名望的中国音乐人”。为什么对于龚琳娜这样“新声乐演唱家”在国际社会会有如此高的评价？笔者认为，究其原因在于对“龚氏演唱风格”的文化认同上。龚琳娜的音乐不光是民族的，更是世界的。简言之，其根本动力就在于商业利益下对民族音乐的探究和民族声乐艺术的创新。这也是为什么她在中国有着广阔的市场，在国际舞台上有着美好前景的原因。

（三）龚琳娜演唱风格的形成是音乐全球艺术“跨界现象”的内在需求

音乐全球化的影响把声乐演唱作为一种全新的

^① 一种被业内专家所认可的口头语。