

浅谈体态律动与古筝演奏

文 / 徐玉莲 韩鲁丰



体态律动就是随着音乐的节奏,通过身体动作来感受音乐要素、表现情感,是经过艺术提炼,富有韵律感、节奏感的身体状态。体态律动的表演越来越成为古筝表演的一个重要的组成部分,要求演奏者除了掌握好古筝的演奏技巧之外,还应研究并掌握好古筝演奏中的体态律动。

一、体态律动与古筝演奏的关系

1、古筝演奏必须研究体态律动

(1) 身体是再现筝乐的有效载体

达尔克罗兹认为身体也是一种乐器,可以再现音乐,通过律动能唤起人天生的本能,培养对人极为重要的节奏感。人们可以从身体的各个部分感觉到情绪:通过对肌肉紧张与放松程度的感觉,感受和表达自己的情绪;通过姿态、手势和各种身体动作使内心情感表现于外部世界;通过身体运动将内心情绪转化为音乐。而乐器演奏

首先要掌握的就是被演奏的乐器和演奏的乐器,即乐器和人的身体。

古筝演奏应掌握人的身体这一乐器的姿态、手势、紧张、放松以及各种身体动作,并能在古筝弹奏中艺术地再现音乐。只有这样,才能更好的唤起观众的本能,让欣赏者更好地感受筝乐所要表达的情绪和节奏感。不能把古筝的学习当作单纯的技术训练,更不应是脱离音响的理论知识和规则的传授,它应该是对音响运动和情感的体验,这种体验必须以筝乐与身体运动相结合的节奏运动为基础。任何乐思都可以通过身体动作表现出来,所有的时间微差(快板、行板、渐快和渐慢)、所有的能量微差(强、弱、渐强、渐弱),都能用身体实现。

(2) 古筝演奏需要整个身体的协调动作

古筝演奏只用双手和双臂是远远不够的。达尔克罗兹认为,音乐中的节奏因素和力度因素不仅依赖于听觉,而且依赖于其他感觉,音乐的感觉要求整个肌体做出反应。古筝演奏也需要整个肌体做出反应,这是因为:古筝演奏手与臂的动作,尤其是大动作,必然引起躯干和身体其他部位的动作。一个成熟的古筝演奏者,其演奏动作应是身体各部分配合默契的结果,是以身体各部分的恰如其分的合力出现,是按筝乐律动连续进行的体态动作。因此,在古筝演奏中,应注意整个身体的协调动作,必须让演奏者进入到产生音乐的激情中去,把古筝乐曲的情感化为具体的动作、节奏和声音,将筝乐表现中的音响力度、速度、音色的对比变化等要素,与演奏者运动时的能量、空间、时间融合在一起,使他们具有练习和体验音乐的能力。

2、古筝演奏中的体态律动与表演美

(1) 古筝演奏的外在美充实和加强了古筝音乐的内在美
古筝表演艺术要获得表演美,要达到形神兼备的地步,表“情”是古筝演奏的最实质性要求。它首先要求表

演主体在表现作品时,反映出作品中所蕴积的感情。其次要求表演主体本身也应是充满感情地投入到他的二度创作中去。假如一个表演者,不能以情带音、以音传情,在古筝表演中无动于衷,他的表演必然失败。

古筝表演的听觉性是最为重要的,它是音乐的“神”。而视觉性也极为重要,它不仅是音乐的“形”,关系到音乐的听觉效应,而且在视听的融合中强化了音乐的美感。古筝演奏者准确传神的身姿、手势、眼神、动作,对声音的创造和传达、对听众的魅力和领悟,都极为重要。乐音运动的听觉美感和演奏者自身表演的视觉美感相得益彰,听觉性的音乐外化为视觉形象,视觉性表演内化了音乐主体,古筝演奏者的表演美和所展现的音乐美就会进入一个出神入化的审美境界。

(2)特定的音乐激发特定的感情和特定的体态动作,特定的音乐又是在特定的感情支配下的特定动作演奏出来的。

特定的音乐激发特定的情感。任何音乐都是以声音来表达思想感情、反映现实生活的。声音对人的情绪有着强烈的激发作用,它能迅速而直接地引起人们的情绪反应,自古以来就是传达感情的极好材料。特定的音乐激发特定的体态动作,在现实生活中我们常常发现,有的人常常随着音乐做出脚打拍子、摇头和晃动身子的反应。这些反应都是自然的、自发的发生的。有的人在音乐渐强时,改变身体动作,或用身体动作对所听到的重音做出反应,有时甚至可以观察到在乐句结束时的肌肉放松状态。

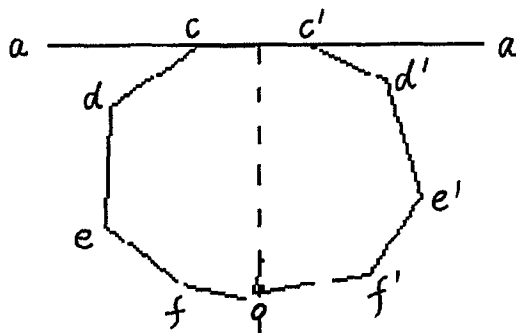
二、体态律动在古筝演奏中的功能

古筝演奏除用双手弹奏之外,手指的动作(尤其是较大的动作),必然会波及躯干及身体其他部位。作为对双手配合的演奏动作,要靠演奏者身体其他部位以上下前后左右各种分力恰当成分组成的合力来协调出现。如躯干的前屈、后伸、左右侧屈、左右环转;上肢的上下、左右和前后的运动;下肢屈伸等身体动作来协调。

1、支撑作用——是指躯干通过双肩对双臂的支撑和腰、臂、下肢对躯干的支撑两个方面。

(1)躯干通过双肩对双臂的支撑,把双肩、左右大小臂、手掌、手指和筝弦连成一个多边形,通过这个多边形内空间有弹性地张缩施力于筝弦(见右图)。

o 腰 c/c' 着弦点 d/d' 腕 e/e' 肘 f/f' 肩 aa 琴弦



从横的方面来看:一般是双手着弦点的距离越远,多边就相对越张;反之,就相对越缩;从纵的方面来看:一般是双手着弦点越靠近高音区多边形就相对越缩;反之,多边形就相对越张;从纵横两方面来看:一般是双手着弦点的距离越远且越靠近低音区,多边形就越张;反之就越缩。如例1《铁马吟》中:

1=G $\frac{2}{4}$

赵登山《铁马吟》

$\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3} \uparrow \mid \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{6} \uparrow \mid \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{\tilde{1}} \underset{\cdot}{\tilde{1}} \underset{\cdot}{\tilde{1}} \underset{\cdot}{\tilde{1}} \mid 0 0 0 0 0 \mid$

此段演奏在低音区且第三小节相对第一小节双手着弦点的距离较远,多边形就相对越张。

(2)腰、臂和下肢对躯干的支撑,把躯干上到头和颈,下到腿和脚连成一个可相对屈伸的柱体,这个柱体的弹性屈

伸也可通过上述多边形施力于筝弦。

以上两种支撑结合起来便形成一个支撑力变化很大、施力变化很多,以腰、脚为主要支点,前后左右上下的立体支撑,达到全身贯通的最佳演奏状态。当上述多边形呈对称状态时(即双手着弦点处在经过第一个雁柱且垂直于筝弦的直线两边呈对称状态时),整个身体处于相对平衡状态,当双手着弦点因演奏需要使多边形处于非对称状态时,这时就需要通过身体动作把出现的不平衡随时调整为相对平衡。

2、补充作用——是指身体其他部位对左右手直接弹奏动作的补充。虽然手指的弹奏、揉奏及揉奏等各种具体演奏技术动作是其他部位无法直接完成的,但是只有前者而没有后者补充,往往是不完善、不完美的,因此它是不可缺少的。补充作用有同向和反向两种。

(1)同向补充: 身体运动与手指触弦做相同方向运动。如要演奏力度强大、速度适中、音色明亮的音乐,当手指向前施力弹奏时,躯干和臂的重心均往前移;当手指向后施力弹奏时,躯干和臂的重心均往后移。但更多的是与上下动作混合运用,一般是:重心下沉时伴之前移,重心上提时伴之后移,这样可使下沉与上提的衔接更加自然连贯。

如例2《临安遗恨》开头部分:

1=D $\frac{2}{4}$ 何占豪《临安遗恨》

此段音乐主要是表现南宋名将岳飞的英雄形象。当左手大指演奏下行刮奏时,声音要求集中、饱满、有爆发力的同时,躯干和臂的重心下沉并伴之向前移动,则使岳飞威风凛凛的英雄形象得到更好地体现。

(2)反向补充: 一般情况下使用不多,但在表达一些特殊情绪或者强调高潮时,也可用反向补充来表现。

3、平衡作用——是通过躯干屈伸来转移重心,使古筝演奏中左右手因非对称型着弦以及一些演奏需要所产生的不平衡不断调整为相对平衡,同时还可通过身体动作把前后上下出现的不平衡随时调整为相对平衡。如前例1《铁马吟》中滑音“6”双手着弦点在低音区处于不平衡状态还需要滑奏出一个小三度音程,此时左臂重心因双手非对称着弦及滑音演奏的需要必须左右环转,上体为使其与右臂平衡躯干必须左右侧屈重心也随之移动,同时下肢和脚也必须向左前方移动且向左前方转移重心。

另外,还应注意古筝演奏中头的平衡作用,它是一个对演奏动作影响甚大,而又十分灵敏的“万向平衡锤”,其重心和方向与躯干基本一致。

4、统领作用——是指身体对手臂的各局部演奏动作起着宏观的调控作用。从外表看,只有躯干主动参与并且动作幅度较大时,这种作用才表现出来。其实,如仔细观察,躯干几乎在演奏中的每一瞬间都在参与,并且协调着手与身体其他部位的动作。

(作者单位:湖北黄冈黄冈师院音乐系)