维普资讯 http://www.cqvip.com

黄钟(中国·武汉音乐学院学报)2006年第3期
HUANGZHONG(Journal of Wuhan Conservatory of Music,China)

文章编号:1003-7721(2006)03-0120-05

徐玉莲

论体态律动在古筝演奏中的运用

摘　要:文章阐述了体态律动的含义,从力学的角度论述了体态律动在古筝演奏中的运用。

关键词:体态律动;古筝演奏;运用
中图分类号:J632.32　　文献标识码:A

何谓"体态律动"

著名的瑞士作曲家、音乐教育家达尔克罗兹认为:"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。人们可以通过对肌肉紧张与放松程度的感觉,感受和表达情绪;可以通过姿态、手势和各种身体动作使内心情感表现于外部世界;可以通过身体运动将内心情绪转化为音乐。而器乐演奏首先要掌握的就是被演奏乐器和演奏乐器即乐器和人的身体。[1]"达尔克罗兹认为任何乐思都可以通过身体动作表现出来,敏锐的音乐感受依赖于敏锐的身体感受。按照达尔克罗兹的观点,古筝演奏除要掌握古筝这一乐器的弹奏技术外,还应研究体态律动,掌握人的身体及其各种动作并能在古筝弹奏中艺术地再现音乐。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。

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,又称和乐动作。它既不同于太极、韵律体操等健身运动,也不同于舞蹈。太极、韵律体操等健身运动首先强调的是身体的健康,其次是姿势的优美与均衡;舞蹈首先强调的是人体动作。而体态律动强调的是从音乐入手,先让学习者去聆听音乐,引导学习者通过身体运动去接触音乐的各个要素,它根本上服从于音乐的指导,强调的是音乐。

古筝演奏除了要掌握好各种演奏技巧,追求完美的音质、音色外,还必须与身体各部位恰当的体态表演结合起来,才可能让观众得到全方位的美的享受,才可能使自己的演奏更好地进入艺术流通领域,才能成为欣赏者美不胜收、娱耳悦目的审美对象。而且古筝演奏者准确传神的身姿、手势、眼神、动作,那如诗如画的充满了节奏和音律的视觉形态本身就是一曲美妙的音乐,形体表演的外在美更加充实和加强了古筝音乐的内在美。古筝演奏中的体态律动与其它器乐、声乐有所不同,它有别于管乐演奏、声乐演唱的发声体和演奏姿势,有别于键盘乐(钢琴、手风琴等)、拉弦乐(二胡、小提琴等)以及其他民族弹拨乐(琵琶、三弦等)演奏的运力方向,这与古筝这一乐器的结构及演奏的特殊性有很大关系。但在古筝的实际演奏中,绝大多数古筝演奏者,虽然有高超的演奏技巧,却普遍缺乏对音乐的情感反应,无法感受和体现筝乐的美感,他们意识不到体态表演在古筝演奏中的实际意义,更没有对古筝演奏中的动作规律做必要的探讨。本文拟从力学的角度就古筝演奏中如何运用体态律动提出自己的一些粗略看法。本文所述的身体动作,泛指手指触弦技术之外的各部分动作。

作者简介:徐玉莲(1971～),女,文学硕士,黄冈师范学院艺术学院讲师(黄州　438000)。
收稿日期:2006-02-20

维普资讯 http://www.cqvip.com

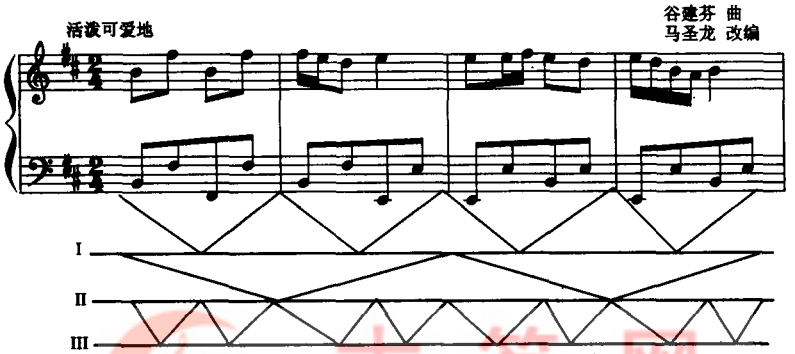
体态律动在古筝演奏中的运用

体态律动在古筝演奏中的运用主要表现在以下几方面:

1.体态律动在节奏方面的运用

节奏是将长短相同或不同的音,按照一定的规律组织起来。音乐的节奏律动需要借助相应的体态动作表现出来,不同的节奏律动适合以不同的动作方向、动作速度、动作幅度、和动作组合方式来表现。在古筝演奏中不一定要把乐曲中的每一个音符都用一个具体的动作表现出来,也不能只看乐谱表面反映出来的音符长短和节奏疏密,一定要仔细分析音乐的内在节奏律动,结合古筝演奏的特点来选择合适的身体动作。如例1《菜磨菇的小姑娘》中。

例1



此处要表现欢快的2/4拍效果,除双手的弹奏技巧外,体态的律动应如例1中的Ⅰ所示,上体应根据音乐的需要做一小节前后屈伸往复一次,重心下沉,并借弹性弹回类似点头(由颈椎屈伸产生)的连续动作。为什么要采用前后的方向来律动,而不采用左右方向去律动呢?从力学的角度来看,此处是用勾、托、抹的指法来完成演奏的,其指法的用力方向是前后并伴随向下的方向,如果上体采用左右方向来律动,那么上体重心必须左右转移,此时指力与上体的合力方向(左右斜方)与演奏技巧所需要的用力方向就不一致,而体态律动强调的是音乐,任何形式的身体动作都必须服从音乐的产生条件,必须以音乐为旨归,没有音乐效果,谈何其体态律动呢?所以,只能采用前后方向来律动。体态律动在古筝演奏中应根据所奏音乐、所用指法的需要来选择相应的身体动作方式及合力方向 ,首先确定动作的合力方向,然后是动作的重心、幅度、速度和频率。为何先屈后伸而不先伸后屈?从音乐结构来看这是乐曲的主题句,并且是强拍起,强拍强位上的音力度要求较大,而人体的重心是向下的,在音乐的开始用屈的体态动作就会加大与手指弹奏的合力,符合节拍重音的规律,而人们的习惯也是重拍向下,既符合力学规律也符合人们的习惯;如果先伸后屈就减小了其合力,强拍强位上音的力度就减小了,这与力学的规律和人们的习惯相违背。身体律动的幅度和频率为什么采用例1中Ⅰ一小节由颈椎屈伸往复一次的点头动作,而不采用Ⅱ两小节或Ⅲ一拍由腰椎或脊椎屈伸往复一次的点头动作?一段音乐的速度定好后,演奏者按规定的速度来演奏,演奏它所用的时间也就定好了。根据物理学中的有关定律,当初速为零,加速度(a)一定时,时间(t)与速度(v)成正比,即 $v=at$,而此段音乐速度要求是欢快的匀速(初速为零),从身体动作这方面来看,速度越快,时间越短,而当速度(v)一定时,位移(s)与时间(t)成正比,即 $s=vt$。又因为音乐的速度已由作曲家规定好了,那么时间越短,幅度(即物理学上的位移)就应越小,由颈椎产生的点头,其动作幅度(即物理学上的位移)较小,如果采用由腰椎或脊椎产生的动作就加大了动作的幅度,而要达到乐曲所要求的欢快速度,就不可能了。从音乐表现的意境来看,音乐要表现出活泼可爱的小姑娘艺术形象,上体只能用一小节前后屈伸往复一次,如果身体动作放慢一倍如Ⅱ改成两小节往复一次,其动作就会显得呆板,就会造成缓慢沉闷的效果,而加快一倍如Ⅲ换成一拍往复一次就没有乐句感和内在节奏感,尤如打拍子了。

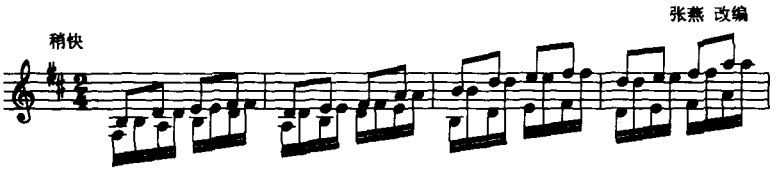
2.体态律动在音高、力度方面的运用

音的音高变化和节奏相配合成为旋律,音符的流动也是体态律动的一个重要方面。体态与音高的关系

维普资讯 http://www.cqvip.com

在声乐演唱中占有一定的位置,而在古筝演奏中往往被忽视。力度在音乐表现中也极为重要,力度的强弱和乐曲的内容有着密切的关系。在古筝演奏中,身体的动作幅度和动作速度对音乐的力度影响极大,演奏者应根据乐曲力度和速度的需要来选择运用相应的身体动作。由于筝码的排列使筝弦振动部分的长度发生变化,振动的频率与音高有直接的联系,而音高的变化与音量、动作的力度又有着相对应的表现因素,且一般是音由低到高渐强,所需力度逐渐加大,反之逐渐减小。因此,体态随音高、力度在空间方向和位置变化上一般表现为:奏较高的音时,筝弦振动部分缩短,振动频率加大,身体重心位置应相对偏高并靠后,脊柱相对较伸,奏较低的音时相反;奏上行旋律线条,力度一般渐强,身体由屈渐伸,奏下行旋律线条时相反(特殊情况例外)。如例2《挤牛奶》中。

例2



此处在掌握好撮和点奏的同时,体态律动应在奏第一小节的第一个音时身体重心位置相对偏低且脊椎相对弯屈,随着音乐演奏的进行,脊椎由屈渐伸,身体重心位置也由低向高转移,当奏到最后一小节最后一个音时,身体重心位置偏高且脊椎相对伸展。

为什么在奏第一小节的第一个音时身体要相对屈,然后由屈渐伸,而不先伸,然后再由伸渐屈呢?奏第一小节的第一个音时身体要先屈而不能先伸,不仅与例1先屈后伸的原理一致,还因为这是一个上行音阶的乐句,第一小节的第一个音在低音区,筝弦振动部分较长,其振动频率较低动能较小,为手臂触弦积蓄上行音阶音量渐强的力量,上体更当前屈。如果演奏者上体在上行音阶的第一个音向后伸展,那么其演奏的合力就减小了,手臂必须加大其弹性势能的弹奏力度,而后面的音阶上行渐强应该积蓄弹性势能的弹奏力量,这与能量的转化与守恒定律相违背。因此,奏此段音乐只能先屈,然后再由屈渐伸,而不能先伸再由伸渐屈,既符合乐曲逐渐高涨的情感和人们的听觉习惯,也符合物理学的原理。

需要强调的是,体态动作在音高、力度方面的运用,其动作千万不要过碎,如果没有节律的在所有不同音高上都做身体重心位置的变化,那就滑稽可笑了。

3.体态律动在音色方面的运用

器乐演奏中的音色变化是表现音乐内容的一个重要方面,音色的变化对比越大表现力就越丰富,但古筝演奏不同音色的产生,除了与指法、触弦法、手臂各关节的动作有直接关系外,还与身体的动作状态有关系,有时甚至是决定性因素。一般情况下运用熟练、科学的弹奏技巧的同时其体态律动如下所述:(1)奏刚的音色时,身体动作方向多与手指触弦动作方向相反,初速较快(突发性动作),整个动作重心相对比较靠前。(2)奏柔的音色时,身体动作方向多与手指触弦动作方向相同,初速较慢(渐发性动作),整个动作重心不太靠前。(3)奏浓的音色时,身体多表现为较远支点(腰或以下)的固定支撑,参与动作各环节保持较强的支撑力。(4)奏淡的音色时,主要支点也为固定支撑,但参与动作环节之间的支撑力要小一些。(5)奏较亮的音色时,多表现为靠近手指各关节相对主动和多动些,但身体不要过于主动和多动。(6)奏较暗(或深)的音色时,则身体可主动和多动些,靠近手指各关节可适当少动些。但大多数时候几种色彩需要混合运用,这时就要处理好各种要求之间的矛盾,同时兼顾几方面的要求。如例3《临安遗恨》中。

例3

此处需要奏得刚劲有力、浓烈浑厚,演奏时应运用初速较快的突发性动作,并借助弹性弹回的由胸椎屈伸产生的类似点头的往复动作,躯干及下肢要有强烈的固定支撑感,身体重心相对稍靠前。

为何要用初速较快的突发性动作,而不用初速较慢的渐发性动作来律动呢?因为筝弦频率泛音的振动与发声的力度有关,低频率泛音力度强时声音就浑厚(弱时单薄);中低频率的泛音力度强时声音就刚劲(弱

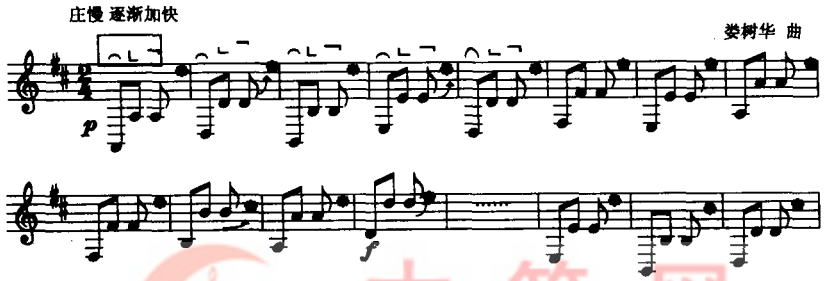
维普资讯 http://www.cqvip.com

时柔软)。根据物理学 $s=v_0 t + 1/2\ at^2$，当幅度 s(位移)一定时，初速快的突发性动作，初速度(v_0)快，时间(t)短，加速度(a)大，而加速度(a)与力度成正比，且此时的音乐在中低音区，需要刚劲浑厚的音色，必须加大弹奏力度。如果用初速较慢的渐发性动作来弹奏，加速度小了，力度也就小了声音的色彩就显得很单薄无力。

4. 体态律动在速度方面的运用

速度是音乐表演中极其重要的因素。它与人的情绪变化有着密切的联系，特别是在体态律动中，不同的速度会引起不同的情绪反应。古筝演奏者应力求通过身体运动的速度变化去表现音乐的情绪，使观众能够通过动作速度去感受和理解音乐的情感。体态律动的速度，要从乐曲的力度、音色、速度和节奏等方面综合考虑。这里的动作速度主要是指一次动作往返的快慢。从音乐所需力度上讲，音越强动作速度越快，反之就越慢；从音乐所需音色上讲，音越刚动作速度越快，反之就越慢；从音乐所需速度上讲，在一定速度范围内，音乐速度越快动作速度就越快，反之就越慢。但如果速度超过一定范围时，身体动作组合(频率)必然会发生变化，如例 4《渔舟唱晚》中。

例 4



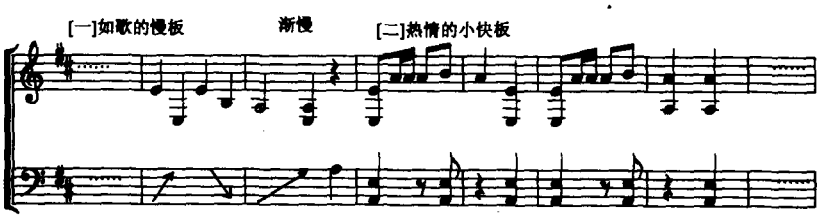
此段是八分音符连续进行，并且速度要求慢起渐快，音乐慢时一小节上体前后可屈伸两次，而当快到一定程度时，则变为一小节上体前后屈伸一次的规律运动。为什么慢时能一小节屈伸两次，而快时只能一小节屈伸一次呢？从物理学的角度来看，这是一个质量、惯性与速度关系。质量一定时，速度越大惯性越大，速度一定时，质量越大惯性越大。同理，音乐慢时，上体和手臂的惯性都相对较小，都可与手指触弦的方向和次数一致来律动，一小节前后屈伸两次，还可加大律动的幅度。当音乐速度加快时，手指、手臂的质量较小惯性也较小，可通过减小动作的幅度来加大动作的频率，而上体的质量大惯性也大，只能一小节前后屈伸一次。如果在音乐快时上体还象慢时那样一小节前后屈伸两次，就会因为违背物理学的原理而无法按音乐的要求来演奏。因此演奏者只能根据音乐的要求和物理学的原理，慢时身体前后可屈伸两次，而当快到一定程度时，身体只能前后屈伸一次。

5. 体态律动在音乐发音前(预备阶段)和音乐终止后(收束阶段)的运用

在乐曲开始、段落、乐句开始演奏发音前的体态动作称为预备动作；在乐曲结尾、段落停顿、句停顿等演奏结束的体态动作称为收束动作。在器乐演奏中，预备动作和收束动作贯穿演奏的所有过程。对音乐的开始、结束、分句、呼吸、力度提示等都有重要作用，在使用时可用双手，也可用单手。古筝演奏中的预备动作和收束动作的力度、速度、幅度必须与音乐所需要发音的力度、速度、音色、情绪一致。(1)预备动作在乐曲的开始处，音乐是强力度慢速度时，预备动作通常要大一些，如《幸福渠水到俺村》。音乐是快速而富有弹性时，预备动作要小一些，如《战台风》。音乐是力度不太强，且是抒情性质时，预备动作要柔和一些，如《高山流水》(浙江筝曲)。音乐是轻巧的快速度时，预备动作要小巧一些，如《高山流水》(山东筝曲)。(2)收束动作在乐曲的结尾处，可分为强收和弱收，收束动作同乐曲的情绪、力度要一致。当音乐结束的力度、速度和音色要强、快且刚时，就应用快速的强收，干脆利落。如《战台风》等。反之，就用慢速的弱收，余意未尽。如《渔舟唱晚》等。(3)预备动作和收束动作在乐曲演奏过程中，演奏者应在句与句之间、段与段之间，既要有前句(段)的收束动作，又要有后句(段)的预备动作，有时前者和后者是两个动作(先收后起)，有时前者和后者是一个动作(前句收的动作同时就是后句起的动作)，还要有呼吸的提示，既要注意动作的速度、力度，又要注意动作的幅度，还要注意动作的转换。如下例 5《洞庭新歌》中第一段与第二段衔接处。

维普资讯 http://www.cqvip.com

例5



此处第一段结尾处左手划奏、右手小撮音乐要作渐慢减弱处理,除准确熟练的技巧之外,这时应注意双手转换和呼吸提示的动作幅度要大、速度要快。

为什么双手转换和呼吸动作幅度要大,速度要快呢?如果转换和呼吸动作小、速度慢行不行?因第二段是小快板,从惯性定律来看,速度快的音乐其预备动作也应快,如果用慢速度的预备动作来演奏快速度的音乐,不仅音乐的情绪不能很好地体现,而且还抑制了惯性;从音乐的结构来看这是段与段之间动作的转换,要体现音乐的情绪和段落的层次,其转换动作一定要大。古筝演奏中要注意利用惯性而不应抑制惯性,要利用合力的方向、根据所使用指法的变化、所奏音区的变换掌握好不同动作的转换和衔接。

[主要参考文献]

[1]蔡觉民、杨立梅.达尔克罗兹音乐教育理论与实践[M].上海:上海教育出版社,1999,P.15.

责任编辑、校对:章 滇

How to Use the Body Rhythm in Guzheng Playing

XU Yu-lian

古筝网 www.guzhengwang.com

Abstract: That the body rhythm is following the music rhythm to moving body for recept the music elements. Besides to master the playing technique, guzheng performance also needed the learn the body rhythm, got experience of the feeling and sounding movement, combined the guzheng music with the body action to expressed the music properly.

Key Words: body rhythm, guzheng playing, put to use

(上接第144页)

To Summarize the 1st Session of the East Asia Academic Forum of Music Temperament Theory

Seo Hai-juon

Abstract: There were musician and scholars from South Korea, Japan, and China attended the 1st session of the Eat Asia Academic Forum of Music Temperament Theory. They introduced and probed into the topic for discussion of research the music temperament in respective country, include the documents of temperament in Koryo time, research on Koryo music in Japonic ancient documents, some issues exist in researching on temperament in Korea at present as well as the way of researching development, research on inscription of Zeng Hou Yi bronze chime bells, iconography of music temperament in both China and Korea, Comparing research on tune of temperament between China and Japan, music in Tang dynasty existed in Japan with its development and evolution.

Key Words: East Asia, theory of music temperament, the Republic of KoreaComposing of the Music Work& Musical Historigraphy