

蒋风之

二胡演奏艺术



人民音乐出版社

蒋风之二胡演奏艺术

蒋风之 蒋 青

人民音乐出版社

蒋凤之二胡演奏艺术

蒋凤之 蒋 青

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京延庆延文印刷厂印刷

787×1092毫米 16开 122面文字及乐谱 8.25印张

1989年1月北京第1版 1994年10月北京第3次印刷

印数: 8,576—12,310册

ISBN 7-103-0 0283-5/J·284

定价: 6.50元

前 言

1929年，我有幸从师国乐大师刘天华先生，先生的为人和那严谨的治学态度以及为发展我国民族音乐，对二胡演奏技艺不断的进行探索和革新的精神给了我极大的影响。先生逝世后，我立志继承先生的事业，先后在几个学校里教授二胡，同时也为这一乐器的革新做了一些工作，至今已有五十多年了。在我暮年之际，愿将自己在二胡演奏艺术上的经验和体会加以总结。

在五十多年教学与演出的实践中，我深感演奏二胡不但要有科学的方法，同时应重视艺术表现，两者不可缺一。我曾见到一些学生由于没有掌握其科学的演奏方法，最终不得不改行另谋出路。也有的学生，在学习中只顾训练单纯的技巧，忽略了艺术表现，最后不过成为一个音乐匠人。由于这些教训，在我后半生中，特别重视和认真探讨这方面的一些问题。

在这本书里第一部分着重讲述了正确的演奏法，同时也对一些方法进行了分析，说明其所以不够科学的原因所在。

第二部分介绍了十七首二胡曲。从乐曲的内容和曲式结构出发，详细阐明了我自己的理解、体会与艺术处理。以供同行们参考。

第三部分是我多年演奏、教学的演奏谱。

我将本书奉献给二胡演奏、教学事业。愿对读者有所帮助。

蒋 风 之

1984年秋于中国音乐学院

目 次

第一部分 二胡演奏法

一、基本姿势

- (一) 腿的姿势..... (1)
- (二) 放二胡的位置..... (2)
 - 介绍二胡稳定托..... (2)
- (三) 琴的倾斜度..... (3)

二、左 手

- (一) 持琴姿势..... (3)
- (二) 按弦方法..... (4)
- (三) 揉 弦..... (6)
- (四) 换 把..... (9)
- (五) 音 准..... (10)

三、右 手

- (一) 持弓姿势..... (11)
- (二) 介绍新式弓子的特点..... (12)
- (三) 运弓方法..... (13)
- (四) 运弓与手指的动作..... (14)
- (五) 运弓与发音的关系..... (15)
- (六) 换弦方法..... (16)
- (七) 运弓与左手的配合..... (17)

四、演奏艺术中的弓指法

- (一) 指 法..... (17)
 - 1. 虚按音..... (17)
 - 2. 长倚音与短倚音的兼用..... (18)
 - 3. 压 揉..... (19)
 - 4. 压 弦..... (19)
 - 5. 揉弦的多种处理..... (20)

6. 偏低倾向音·····	(21)
7. 颤音在乐曲中的实际应用·····	(21)
8. 滑 音·····	(22)
(二) 弓 法·····	(23)
1. 长弓及其变化·····	(23)
2. 分 弓·····	(24)
3. 快 弓·····	(24)
4. 颤 弓(抖弓)·····	(25)
5. 顿 弓·····	(25)
6. 提 弓·····	(25)
7. 松 弓·····	(26)

第二部分 演奏艺术

一、概述——我是怎样选择表现手法的·····	(28)
二、十七首乐曲演奏手法剖析·····	(30)
1. 汉宫秋月·····	(30)
2. 花欢乐·····	(36)
3. 薰风曲·····	(38)
4. 病中吟(又名《安适》)·····	(39)
5. 月 夜·····	(42)
6. 苦闷之讴(又名《苦中乐》)·····	(46)
7. 悲 歌·····	(48)
8. 除夜小唱(又名《良宵》)·····	(50)
9. 闲居吟·····	(52)
10. 空山鸟语·····	(54)
11. 光明行·····	(56)
12. 独弦操·····	(58)
13. 烛影摇红·····	(60)
14. 二泉映月·····	(63)
15. 听 松·····	(71)
16. 流波曲·····	(75)
17. 长 夜·····	(78)

第三部分 蒋风之演奏谱二十首

蒋 青整理

1. 汉宫秋月.....	古 曲(79)
2. 花欢乐.....	民间乐曲(82)
3. 薰风曲.....	民间乐曲(83)
4. 三宝佛.....	民间乐曲(86)
5. 病中吟(又名《安适》).....	刘天华曲(89)
6. 月 夜.....	刘天华曲(91)
7. 苦闷之讴(又名《苦中乐》).....	刘天华曲(93)
8. 悲 歌.....	刘天华曲(94)
9. 除夜小唱(又名《良宵》).....	刘天华曲(95)
10. 闲居吟.....	刘天华曲(96)
11. 空山鸟语.....	刘天华曲(99)
12. 光明行.....	刘天华曲(102)
13. 独弦操.....	刘天华曲(105)
14. 烛影摇红.....	刘天华曲(106)
15. 二泉映月.....	华彦钧传谱(108)
16. 寒春风曲.....	华彦钧传谱(111)
17. 听 松.....	华彦钧传谱 蒋风之记谱(114)
18. 流波曲.....	孙文明曲(116)
19. 江河水.....	东北民间乐曲 黄海淮移植(118)
20. 长 夜.....	蒋风之曲(121)
编后语.....	蒋 青(123)

第一部分 二胡演奏法

一、基本姿势

(一) 腿的姿势:

演奏二胡一般都是坐在椅子上。当然过去一些民间艺人,为生活所迫而流动演奏,甚至用二胡的演奏做为求生的手段,他们不得不将二胡固定在身上,有时站着拉,有时边走边拉。今天由于环境有了根本的改变,站着拉二胡的情况基本上已没有必要。那么,我们这里就不去研究它了,我们所讲的姿势是指合奏、伴奏或独奏时,演奏者应做到的正常姿势。

目前演奏者一般采取了两种坐的姿势,一种是“平放式”,一种是“叠腿式”。

1、平放式:(图一)身子坐正,左腿与地面垂直,右腿稍向后斜放,左腿比右腿位置稍高,这样,琴不但可以放在一个平面上,使之稳定,又由于右腿的位置较低,也不至妨碍运弓。多数演奏者是喜欢这一姿势的。

采用这种姿势应注意坐位不能太高,过高的坐位会使左腿面倾斜(左腿面应与地面平行),从而使琴身放置不稳,影响演奏效果。

有的演奏者为解决琴身倾斜这一问题,采用左脚跟抬起的办法,以求琴身平稳。但有的人,即便坐在稍矮或高低合适的椅子上,也抬起脚跟,用脚尖着地,我认为这不是一个正确的姿势,必须纠正。这种姿势恰恰使琴处于一个不稳定的状态中,同时由于左脚跟抬起而不能使肌肉放松,这种局部紧张的姿势给演奏带来很大的不利。

另外,也有的人将右腿过分的向右撇,外形十分不雅,这是应该注意克服的。

2、叠腿式:(图二)将左腿放在垂直踩地的右腿上,这种姿势由于加高了左腿,使腿根部与身体的角度变小,虽然二胡放置更易稳定(演奏里、外弦时,二胡都不会转动),



图一

但坐在乐队常用的折叠椅上，左腿过高，会影响运弓。又由于一只脚着地，不如双脚着地重心更稳，所以目前采用这一姿势的演奏者较少。

（二）放二胡的位置：

琴筒放在左大腿的中部或偏后部。二胡前筒（蒙蟒皮处）与腹部约成 45° 角（图三）

此时由于弓毛离开了担子，二胡离开了腹部，便于演奏者控制弦与皮的振动，弦与皮的充分振动，减少了杂音、纯净了音质、加强了共鸣。

二胡琴筒角度的外转还能使左手腕松弛，从而加强了左手手指的弹性和灵巧。

有不少演奏者，由于琴托过滑，或根本没有琴托，所以琴身不稳定，在演奏乐曲中的连续换弦时，琴筒必然扭

动，为克服这个问题，演奏者往往将琴筒紧贴腹部，或者用左手虎口处紧夹住担子，有时两

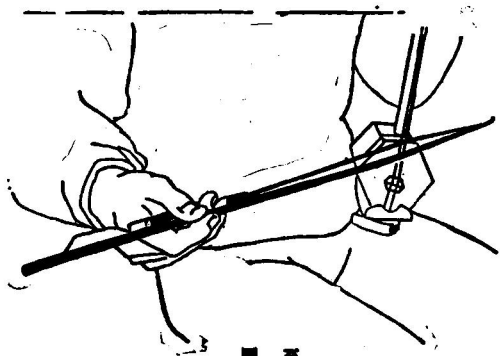


图 三

种方法兼用。这样做使二胡的前筒与腹部的夹角小于 45° ，造成左手腕过分向里拐的不自然的僵持手型，在演奏下把位时，由于左手距腹部太近至使小臂或肘都不能自然下垂，从而影响了技术的发挥。为解决这一不自然状态，使用了将担子过分向前方倒的方法，但这只是权宜之计，因这样去做会使二胡重心外移，更加重了持琴方法上的紧张。这一权宜之计万万不可使用。我们主张使用二胡稳定托。

介绍二胡稳定托：（图四）（图五）

二胡这一乐器是直立在腿上演奏的，在演奏时，奏里弦与外弦的方向又相反，所以二胡的相对固定的角度及稳定性是很重要的。1953年前后，为了加重琴筒的重量使其稳定和令琴筒离开腿部使声音不受

影响，我曾设计出一种托板固定在琴筒下面，这就是最早出现的固定托板，后被普遍推广，前几年为进一步解决放置二胡的角度等问题，又研究设计了一种活动托板，它与固定托板用尼龙搭扣相连接，角度可根据演奏者的习惯随意调正（图六），目前乐器厂已经生产。

二胡活动托板有以下作用：



图 四

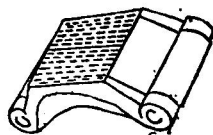


图 五

(1) 解决了放置二胡的角度问题, 如要做到琴筒前方与腹部成为 45° 角, 若没有托板是不大可能的, 在角度调正了的前提下, 左手腕避免了过份向内拐, 从而使左手持琴自然, 按弦松弛, 奏出的音质纯净。

(2) 使琴身稳定。特别在演奏里弦时, 由于琴筒稳定, 所以解放了持琴的拇指, 虎口处也可稍离琴担子, 这样使手型自然松弛, 便于换把并加强了手指按弦的弹性。

(3) 由于每个人手臂长短各不相同, 用托板后, 可以根据每个人的情况调整放琴的位置, 手臂长的可以将琴放在腿的中部, 而手臂短的可适当将琴向后放置。

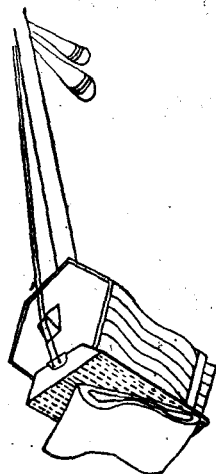
(4) 增加了琴筒的重量, 从而二胡的重心下移, 琴身稳定便于换把, 既便在演奏最下把位时, 重心仍不变。

(5) 抬高了琴筒, 便于演奏下把位。

(6) 由于使用了托板, 琴筒自然地离开了腹部及腿面, 琴筒这一“共鸣箱”将得到充分的共振, 从而使声音传送较远。

(三) 琴的倾斜度

琴杆(担子)略向左侧前方倾斜。但注意切勿倾斜过大, 否则造成运弓角度的改变, 影响发音效果。更不要向右倾斜这样会造成持琴拇指的负担。



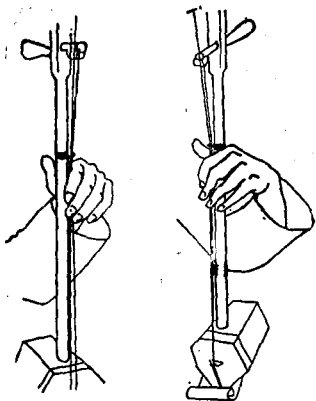
图六

二、左手

(一) 持琴姿势(奏空弦时): (图七(1)(2))

1、当我们将手臂下垂放松时, 可看到手指呈稍弯曲的自然状态, 如果将放松的手抬起并内转时可发现第一是用上臂来带动的, 第二是手指仍处稍弯曲的状态。这就是左手放在琴上的基本“手型”。

2、将琴担子斜靠在食指掌关节上, 同时拇指轻靠担子予以支撑。



图七(1)

图七(2)

不少人以为琴要向左倾斜、担子要靠在虎口上, 这是错误的。因为这种姿势, 第一: 在换把时造成一定的困难, 特别是初学者, 在练习换把时几乎都感到虎口处的阻力。第二: 增加了拇指的负担, 这对于调整手的支点以带动换把等, 都会带来不便。第三: 由于琴担子放在虎口处, 若要使手指有一舒适的触弦位置必然要加宽千

斤与担子之间的距离，而千斤过宽则致使琴弦的张力不够，演奏时易出燥音，为减少燥音，保持千斤和担子宽窄合适的距离，那么左手指就容易出现不必要的内弯，从而造成指关节的紧张，因此要避免这种持琴方法。

3、拇指自然伸向斜上方。

注意既不可将拇指直竖在担子旁或贴担子，又不可紧捏担子，这样做的后果不仅仅使拇指紧张，其它四指也都相应会出现紧张的状态，从而直接影响演奏技能的正常发挥，特别是在快速技巧、大跳、换把等方面更为明显。

4、从食指掌关节到其第二关节之间这节手指与千斤大致平行，虎口在千斤下方，其它四指自然弯曲。

5、养成奏空弦时，左手松弛的习惯。

6、手腕自然弯曲，不可过于内屈（手腕拱起状），以免造成按弦的四个手指不自然的“提起”，影响手指在触弦中的弹性，以及由于音位、手型的不正确而造成一指音偏高、四指音偏低，同时由于不易调正支点使三指处于软弱状态。

7、上臂稍许抬起，肘自然下垂。千万不可将肘抬高，甚至与腕平行。这就是平时听说的“架胳膊”的形状，它会使上、下臂过份紧张、僵硬，手型也会随之改变，至使揉弦时对琴弦下压过重，小臂、腕子紧张等。

（二）按弦方法

1、手型



图八(1)

（1）手指按弦的正确手型（图八（1））：先将中指在原把位的准确位置上放好，再根据听觉调整食指及无名指的准确位置。手指触弦位置在指肚的斜平面，切勿用指尖中峰。尤其是食指，它虽比其它各指按弦时的位置靠近指尖，但仍需避免中峰、更不要用指甲触弦。

用中峰触弦的手型，多是由于腕子外突造成的，因这种手型不利于调整支点，在演奏中变换了指位而支点不动，则易造成手指无弹性，独立性差的弱点。手指指甲触弦，则是由于指关节过分弯曲而成，这人为的紧张，则会影响指关节的灵活性和发音的音色。

小指触弦的位置则应因人而异，如：长而粗的小指，可根据其它手指触弦的原则去找触弦位置，而细而短的手指，则需用稍靠里的指肚部分触弦。

（2）手指关节按弦时的形状：从手指内侧看第二指关节一般为钝角；掌关节稍弯曲，第一指关节不可内陷而要“立住”（也成为钝角）。第一指关节如果内陷，便会影响手指的力量，这力量决定着手指的弹性。

有的人由于琴筒和腹部的角度偏于横位（不够45°角），因而造成左手手腕外突，从而

使指关节过份弯曲,造成关节紧张、僵硬、无弹性、同时把位也易偏高。

(3) 避免“横向”手型及“手掌关节内陷”手型(图八(2))(图八(3)):产生横向手型的原因一般有两种,一是由于小臂不适当的抬的过高造成了“横向”手型;二是当把位过大时,为了小指能按到适当的音准位置时,也容易造成“横向”手型。这种手型不利于调整按弦时手指的支点,特别是当食指按弦时,指位在虎口下方过多,音位不易找准往往容易偏高。在揉弦时,由于指关节动作不利,掌关节屈伸受限,以致严重的影响了正确的揉弦方法及优美的音响效果。此外,这种“横向”手型还造成半音过大(偏高或偏低)的问题。

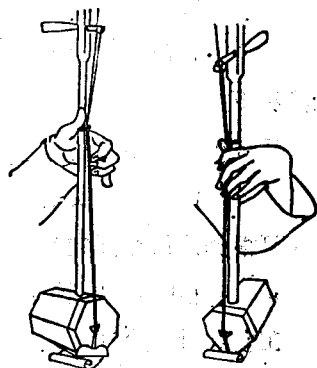


图 八(2)

图 八(3)

“手心内陷”手型,由于放弃了掌关节支撑的力量,使手指脱离了与大臂、小臂、腕的有机配合,故手指负担过重,由于使用的是手指局部力量,因而造成了手指紧张,无弹性,无力度。

在持琴方法上应尽量避免以上两种错误的手型。

2、拇指与左臂随按弦指的变化而变换位置

当我们理解了臂、肘、腕、手的协同统一关系时,就能够根据用力支点的改变来调整拇指及左臂的位置。

一般来说,按食指(一指)时,应为上述所说的拇指及臂的位置;当按中指(二指)时,上臂向里略靠近,而拇指向上稍移动;按小指(四指)时,上臂应更加向里靠,拇指上挑。

3、其它手指:当某一指按弦时,其它指处于放松状态。

按食指时,中指、无名指、小指应放松,按中指时,食指、无名指、小指应放松(既使有必要保留在弦上的手指,也处于放松的状态),不可作伸直状,否则力量就不能集中在按弦指上,同时由于手掌做为一个整体来说,其它指的僵硬、紧张,必然导致按弦指的紧张。

演奏时应强调各手指的独立性,手指按弦之后即相对松弛,不要再次加力。

4、保留指的运用:在演奏中是否用保留指,说法不同,有非常强调保留指的,认为保留指对演奏快速乐曲来说尤其重要,但也有非常反对保留指的,认为特别在揉弦时,保留指影响了揉弦的幅度变化等等。我是根据以下几个原则来决定是否采用保留指的。

(1) 初学者训练各把位的音位时,应适当注意食、中、无名指的保留,这样有利于固定手型熟悉音位,减少不必要的多余动作。但按小指时,食指切不可保留,因为食指的保留对小指的音准及伸延,带来极大的害处,尤其当把位偏大时,这种不利的因素更为突出。按小指时,由于支点的变化,手型允许有一定的变化,这时我们一般称之为“四指手型”。但当演

奏下把位时，由于音位相对缩小，所以一般不会出现以上这一问题。

(2) 揉弦时，应尽量不用保留指，这样便于掌握揉弦的幅度，又使力量集中。

(3) 在演奏快速的乐曲时，不论在哪个把位，都应保留一个媒介指(或称为桥梁指)，在演奏下把位时，也可以适当保留一个以上的手指，这样既保持了正确的音位也保证了音准，又减少了多余的动作，对完成快速、灵巧这一技术上的要求是有利的。

(4) 演奏中如反复出现小指按弦时，由于手型的变化，则须将中指或无名指作为保留指(可根据旋律音而定)。这样有利于音准。

5、手指的弹性训练：

在慢练时可允许手指夸张的抬高些，但在触弦时则应如同拍皮球那样将手指轻“拍”在弦上，“拍”后即轻轻弹回、抬起。“拍”弦的力量应与手指的重量相适应，不要过份的加力。快练时手指的动作要小，“拍”弦要快，弹回要灵巧。

以上慢或快的练习方法不可偏废，慢练是快速的基础，没有慢练，手指便没有单独的力量和弹性，但在慢练的基础上也必须有快速的练习，这样才能全面训练出手指反应的灵敏性及弹性。手指的独立性、弹性越好，灵敏度越高。以下两种倾向需要避免：

(1) 在练习的过程中，如果手指抬的过高，“拍”弦时力量过重，甚至触弦时发出“嗒嗒”的声音，这样的方法既浪费力量，又影响了速度和音质；又由于二胡这一乐器没有指板，触弦时若没有一定的控制力，压的过重，便会把弦压下去，容易使奏出的音偏高。鉴于以上原因，过份强调抬高打下的方法可以说是不够全面的。

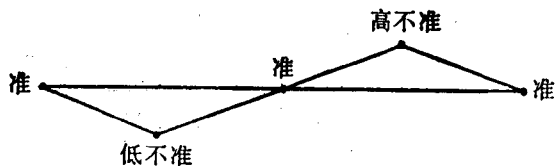
(2) 触弦之后手指局部用力及压弦都是错误的。因为手指局部用力，则无弹性、反映不灵敏，而压弦除以上弊病外，又极容易造成音偏高，因此都应避免。

(三) 揉弦：

正如其它弦乐器一样，揉弦也是二胡演奏技巧的重要组成部分，并且有它自身的特点，有助于丰富乐曲的表现力。

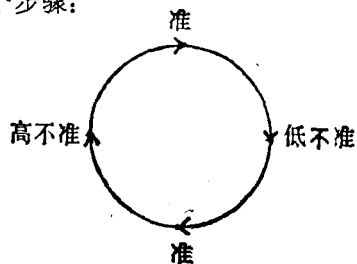
很多初学二胡者对揉弦有着很自然的要求，但是不正确的揉弦方法，不但不能达到丰富乐曲的表现力，反而对左手的其它技巧的发挥起着很大的阻碍。例如：以手指局部力量扣弦或压弦使之张弛颤动的方法，会造成手指紧张，以至出现错误的按弦方法。因此我主张对初学者即可教授揉弦的方法，正确的揉弦可以帮助他检验左手按弦方法正确与否，如力量的来源及手指的独立性、弹性等等。

1、揉弦动作的剖析：正确的揉弦方法，一个全过程可细分为五个步骤，即准(本音)→



低不准→高不准(所谓低不准或高不准是指比本音低或高于约大二度的八分之一音)→准，这便是一次揉弦的过程。(见图示)

若循环往返可重叠为四个步骤：



最后达到的“准”也就是下一次循环的第一步骤——“准”。



从以上图示可看出，一般的揉弦方法是围绕着“准音”作有规律的高低变化。

如果与姊妹乐器琵琶及箏相比较，可发现它们与二胡之间有着明显的不同：它们只有三个步骤。



由于箏揉弦时将弦下压，只能使音向高音方面变化，而不能向低音方面变化，琵琶也由于有“品”、“相”的特点同样也不能向低音方面变化，故而也是三个步骤。这是它们的正常振动规律。

2、揉弦各步骤中腕、指关节的形状及力量的来源：第一步按“准”音时，手形呈正常按弦状；第二步“低不准”时，手与小臂成斜上平面，腕子不外突，第一指关节趋呈伸直状态；第三步“准”时又回到原按弦手型；第四步“高不准”时，腕适当突起，手向下垂，第一指关节略突起；第五步回原手型。

力量的来源与按指相同，即由臂、肘、腕、手指共同配合而产生的协同动作，臂的力量要贯穿到手指上。（图九(1)(2)(3)(4)(5)）

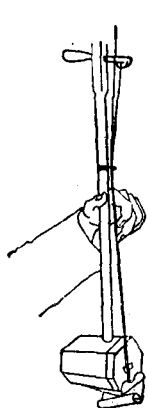


图 九(1)

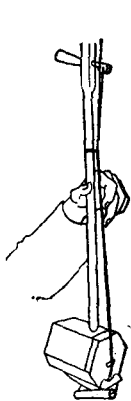


图 九(2)

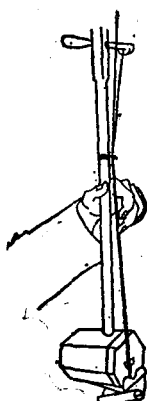


图 九(3)

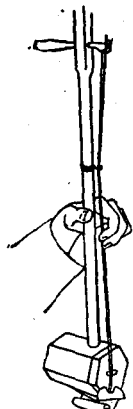


图 九(4)

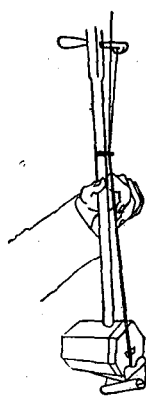


图 九(5)

4、演奏乐曲时，揉弦的力度（指手指触弦的力量）、幅度（指偏高、偏低音的变化）、速度（中速揉弦时，每秒钟振动约6.2次）成正比。如：当演奏激情、开朗情绪的乐曲时，幅度应加大（这时可超过大二度的八分之一）、速度变快（每秒钟超过6.2次）、按弦力量加大。相反，当演奏平静、优美、抒情的乐曲时，力度应减弱、幅度变小、速度减慢。

揉弦这一技法，只是一种表现的手段，在演奏中，它应根据乐曲的情绪来变化，这样，才能更好的表达乐曲所要表现的内容与情绪。若只用一种幅度、力度、速度去揉弦，那么或成为大而重的揉弦，或成为小而密的揉弦。脱离了乐曲内容要求的揉弦，将是单调的无生气的技术而已，丝毫不能为人所动。

5、当某一指进行揉弦时，其它手指应放松，并适当收回，这样才能自如的控制与掌握揉弦时的多种变化与要求。也许有的人要问：若来不及换指怎么办？其实乐曲中凡用揉弦的地方，几乎都是长音，且速度不快，快速换指时，很少用揉弦。所以也就不存在以上这一问题了。

6、揉弦时拇指、左臂随按弦指的不同，而调整它们的位置。

7、揉弦时容易出现的问题：

（1）扣：手指局部压弦，这时由于将琴弦压的过重而出现偏高的音，当放松时即按在本音上，循环反复也只达到揉弦中的三个步骤，这种以改变琴弦弹性，使弦一松一紧的方法，演奏出的效果，一般音会偏高，而且手指容易僵硬。

（2）为解决音偏高的问题，有人采用在揉弦的第一步骤时，即将按弦指放在与本音相比较偏低的位置上，并压到本音的音准程度，第二步骤时放松，即成为低不准，第三步骤同第一步骤。第四步骤加压力使之成为高不准，第五步骤同第一步骤。这种方法虽能调整了音准的问题，但由于是局部扣压用力的方法，故而一不能持久，二又少变化，并造成各手指的紧张，尤其在换把时，不能做到持续揉弦。

（3）手指第一关节无动作，往往在揉弦中的第四步骤以压揉的姿态出现，这样便会造成高不准比之低不准为过，因此便不能符合二胡揉弦的要求。此外揉弦的幅度也不易变化及调整。

（4）幅度与力度、速度脱节，故而无明显的揉弦效果。

（5）当某一指揉弦时，其它指不能相对松弛，从而造成人为的紧张，给完成揉弦五个步骤时造成一定的困难，发出的声音生硬、呆板。很难做到在揉弦的过程中根据乐曲的需要进行变化。

（6）不是臂、肘、腕、手协同动作，而是以腕子与手掌扇动，以求带动指关节的变化。这种方法演奏出的揉弦效果，一般是幅度过大，速度慢、音不稳定，速度、幅度无变化。

（7）以滑揉代替揉弦：滑揉是二胡演奏技法之一，但它即不是揉弦也不能代替揉弦。出现这一状况，往往是指关节没有屈、伸的动作，而又随腕子的动作在弦上滑动所致。

(四) 换把,

1、换把动作是臂、肘、腕、指四个部位协同进行的,要使它们成为一个有机的整体,任何部位的不配合,都会给换把带来困难。

换把时的音准与否,臂的位置起着决定性的作用,手指更多的是起调节的作用。

2、把位的概念及手感是换把的基础:换把前应熟悉各把位的正确位置、手指之间距离的变化以及各调在把位中的具体音域。

3、换把时,拇指、虎口的协同动作是把位能否准确的重要依据。也就是说把位变化后,随之臂的位置必然改变。如在演奏上把位时,肘下垂、臂向身体靠近,把位越下,则肘越向左方移动,臂则离开体侧。这时,拇指、虎口与腕部一定要随之动作,不可先行或后动。

4、换把时手型基本不变,这一点是非常重要的。一定要明白,换把只是手在琴弦上位置的变化,而手型对于音准、弹性等都起着很关键的作用。在慢速向下换把时,若以腕带动手指(先将腕抬起,然后再使腕先行)改变了手型,那么将会使换把之前的一个音偏低,而换把后的一个音又偏高,直至矫正了手型后,才能回到准确的音位上,或者也许换到了准确的位置上,但又由于矫正了手型又使音处于不稳定之中。反之,当从下把位换回到上把位时,由于腕子先行,并出现多余的动作,同样会使音处于不稳定之中,不易回到原位,从而奏出的音偏高。由于手型的改变,既影响了速度,又影响了音准。

5、换把时出现的两种情况:

(1) 同指换把:变动把位时,手型基本不变(这里所说的基本不变,并不是绝对不变,因为凡是在运动之中,就会有变化,但与“变”相比较,即为“不变”)。

(2) 变指换把:有以下两种情况。

第一种是变换了把位之后再换指

如: $\underline{6\ 2}$ 演奏成 $\overset{=}{\overset{-}{6}}(\overset{=}{i})\overset{=}{2}$ $\underline{3\ 6}$ 演奏成 $\overset{=}{\overset{-}{3}}(\overset{=}{i})\overset{=}{6}$

第二种为先换指,后用已换的指来移动把位。

如: $\underline{6\ 2}$ 演奏成 $\overset{=}{\overset{-}{6}}(\overset{=}{7})\overset{=}{2}$ $\underline{3\ 6}$ 演奏成 $\overset{=}{\overset{-}{3}}(\overset{=}{i})\overset{=}{6}$

从以上例子可看出,中间的音是媒介音,它是起辅助作用的。慢练时,特别是初学者应适当加进媒介音,使手不离弦的滑过去,避免跳动及放空弦。但在演奏乐曲时,媒介音不应占用时值,换把时要尽可能的快和准确。

至于两种媒介音哪种更好,可根据乐曲的情绪、风格等特点来选择。

6、换把时容易出现的问题:

(1) 手腕多余的先行动作,直接影响着演奏的速度与音准。

(2) 没有把位概念,不明确各把位的位置,故在换把时,以手指去找音及离弦的跳动,

这样必然使快速大跳的技巧掌握不好，极大的影响了音准。

(3) 换把时，拇指吊在原位不动，以伸手指的状态代替换把，这种情况一般由上把位进行到下把位时为多。由于手型改变为极不自然的状态，从而使腕子僵硬，音也就很难奏的准确。

(五) 音准

所谓“准音”就是各个不同的音都有它自己的符合音响原理的振动频率。符合这一频率的被称为准的音，不符合则称之为不准的音。实际上，在我们演奏时，从听觉上的反映来说，并没有那么绝对（频率多一次或少一次很难分辨）。在音准上是有一个范围的，也就是一般人所称呼的“音准区”，凡手指按在音准区内，又能敏感的校正到更准确的音准时，那么，我们得到的反映即是“音拉的准”了。当然对于音准问题也存在习惯上或概念上的不同认识和感觉，这与音律有关。比如：钢琴，琵琶等乐器，它们半音之间的关系是平均的；而提琴、二胡等乐器，它们半音倾向性更大，比平均律的半音（小二度）略小。一些具有浓厚的民间色彩的器乐曲有的则要求四级音偏高、七级音偏低等等，在这里不准备去探讨它。但是，这些情况说明了这样一个问题，即是对于什么为“准音”，事先在我们的头脑中应有一个概念和预见，才能将奏出的音不断的给以纠正、调整。而这一音准概念的形成是需要经过听觉训练的。

一个演奏者所奏出的乐曲如果音有明显的不准，那么听众将会产生反感以及厌恶的情绪。因此可以说，音准问题是音乐语言的最重要的基础之一。既然音准问题这样重要，那么我们应给以足够的重视与采取必要的措施。

解决音准问题须注意以下几方面：

1、加强内心听觉的训练，对音准有一个固定的概念，使我们能够敏锐的分辨出什么为“准”，什么为“不准”，只有对音准有预见性，也就是事先有了内心的准备，在演奏乐曲时，才能有根据、有把握。



图十

2、熟悉琴弦上的固定音位，使手指一按下去就是所要的音，要达到此目的，就必须反复不断的运用听觉，熟悉音位。

3、掌握正确的手型及按弦方法，为音准问题的解决提供了先决条件。反之则易造成演奏中的音不准。如横手型易造成半音过大、演奏变化音时还能造成客观上的困难；手腕过突的竖手型（图十）容易造成食指按音偏高（在原把位）、小指按音偏低的问题；指关节不稳定、经常变化的按弦方法、同样也会造成音的不稳定。

4、明确的把位概念对于解决换把中的音准问题，尤其重要。哪个把位？哪个音？在什么距离上？用几指？特别是在演奏乐曲中的大跳音程时，若没有极明确的把位概念，则反应迟钝，以至出现音奏不准