

三弦演奏艺术

谈龙建 著



人民音乐出版社

三弦演奏艺术

谈 龙 建 著

人民音乐出版社

三弦演奏艺术

谈龙建著

*

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发行

北京第二新华印刷厂印刷

787×1092毫米 16开 144面乐谱及文字 9印张

1989年5月北京第1版 1989年5月北京第1次印刷

印数: 00,001—1,445册

ISBN 7-103-00287-8/J·288 定价: 3.15元

前 言

三弦这种乐器，有着很古老的历史，在秦、汉时代（公元前221年—公元220年）被称为弦鼗，在宫廷和民间都被广泛地应用。大概从元代起（公元1260—1368年），这种乐器在民间更广泛地流传，在民间戏曲、民间说唱中被用为主要的伴奏乐器。从元代王实甫的《西厢》一直到现在的京剧、秦腔等，尤其在近代的曲艺（江南的弹词、北方的鼓词、北京的单弦等）中，三弦更是一件不可缺少的主要伴奏乐器。在兄弟民族音乐中（蒙古三弦、拉祜族小三弦、彝族大三弦等），它成为伴唱或者歌舞伴奏的主要乐器。从东北到西南都有这种乐器的踪迹。

但是在解放以前，这种乐器被认为是市井乐器，是不能入大雅之堂的，只是在清初的满、蒙文人中，有过一度的繁荣。如清初的蒙族文人荣斋便曾经整理过当时被称为“今之古曲”的《弦索十三套》，现存的最早的手抄本是1814年的《弦索备考》，可见三弦这种乐器曾经一度在上层社会流行过，只是没有文献的记载罢了。解放前的音乐院校，在民乐方面主要只开设了琵琶、二胡、琴几种乐器的专业，解放后，这种乐器才在专业院校中开设主科，但是在创作实践中由于这种乐器的音色比较响亮，最初的管弦乐队中也很少被引用。

这种乐器和其他民族弹拨乐器相比，音域比较宽广，音色比较丰富。而且由于它的指板上没有固定的相和品，在音准和乐律上可以有更广泛的活动能力。应该得到更大的注意和发展。

谈龙建同志在从事三弦的学习、演出、教学中，刻苦钻研，锐意创新，在三弦演奏和教学上有着较高的造诣，今年她联系了几个同好，在曹安和先生的指导下，把《弦索备考》中所有的曲目，全部演奏出来，应该说，使这一古老的文献能够有了音响资料，这对我国音乐历史、音乐表演艺术的研究上，都将发生重大的影响。

谈龙建同志根据她历年演奏和教学的心得写成了《三弦演奏艺术》这本书，我深信这对于三弦的教学和演奏发生有益的作用。

赵 沅

一九八六年五月十日 北京

简 述

三弦是我国古老的弹拨乐器之一。三弦的声音宏亮，音域宽阔，音色浑厚、明亮，表现力丰富，深受我国各族人民的喜爱，所以得到广泛的流传。

就三弦的形制而言，可以上溯到秦代民间流传的“弦鼗”，但是在元代以前，三弦似乎只是在民间下层的小范围内流传，得不到文人的注意，所以很少见到文字记载。自元代起三弦逐渐在内地普及，元代杨维禎（1296年—1370年）诗《李卿琵琶引》小序中说：“朔人李卿以弦鼗遗器鸣于京师”；其诗中说：“今年东游列吴下，三尺檀龙为余把，”“弦鼗遗器”、“三尺檀龙”显然都是指三弦而言。明清以后，三弦在民间和宫廷音乐中被广泛运用，同时也出现了一些名师高手，如明代的顿仁、清代赵得璧等等，他们对三弦演奏技巧的发展和南北方的交流起到了促进作用。

三弦是劳动人民在社会和生产的实践中创造的，是劳动人民勤劳和智慧的结晶，所以三弦的发展总是和劳动人民的社会生活紧密相连的。在民间，三弦用于民间乐曲以及其他演唱形式的伴奏，流传至今的《北西厢弦索谱》（元王实甫词、清初沈远曲）就是一种用三弦伴奏的歌唱形式。三弦还用于戏曲伴奏，不但是南北曲的主要伴奏乐器之一，而且在现在的京剧、秦腔、梆子、蒲剧等剧种的伴奏中，三弦也有着重要的地位。在说唱音乐中，三弦的地位更为显著，“苏州弹词”、“陕北说书”、“北方鼓词”（京韵大鼓、梅花大鼓、西河大鼓、梨花大鼓等）、“单弦”、“时调”等都是用三弦来伴奏。在说唱的舞台上，三弦乐师以高超的技艺，描绘出各种场面，表达各种情感，神妙地烘托出唱腔的抑扬顿挫、起伏跌宕，三弦奏出的音响宛如一支乐队。可见在说唱艺人手中三弦的演奏技术已非常成熟了，他们中的佼佼者三弦“圣手”白凤岩、韩永禄等人的出色演奏至今为世人所赞赏。另外，在许多少数民族地区，三弦也是人民所喜欢的乐器。如蒙古族三弦、拉祜族小三弦、彝族大三弦等，人们喜爱在各种场合弹奏。以上所说的三弦在形制上基本相同，而在规格上大小不一，演奏上也各有特点，在此恕不赘述了，因为本文所介绍的是用于器乐曲演奏形式的三弦。

从历史看，器乐演奏多是从声乐演唱形式的从属地位和附庸地位中渐渐独立出来的。三弦也是如此。从明清起，作为器乐曲演奏形式的三弦渐渐与说唱、戏曲伴奏的三弦分道扬镳了。从演奏技巧上渐渐清除了单纯的模拟人声和对声乐演唱的烘托，继而向独奏技巧的高深阶段发展，更生动更深刻地表现人的情感。清代蒙古族文人荣斋1814年的手抄本《弦索备考》中记录的弦索十三套大曲，被荣斋称为“今之古曲”，说明在当时已流传多年了，其曲调内

容丰富，风格迥异，三弦的演奏“吟揉弹注拈板扣撮”，技术非易，几乎找不出模拟声乐的痕迹，是以证明当时三弦演奏者所拥有的技术实力了。与此同时，三弦在其他演奏形式上也得到运用。如：清宫音乐的“番部合奏”，民间的“十番鼓”等。由于清政府的腐败和半殖民地半封建社会的反动统治，使民族音乐得不到发展，有的甚至已淹没失传，建国以后，在党的继承和发展民族音乐的方针指引下，在从事三弦演奏的专业和业余工作者的努力下，三弦这件有代表性的民族乐器获得了新生，从而进入了新的发展阶段；三弦的演奏技巧在继承了传统手法的基础上进行了借鉴和创新，打破了千百年来口传心授的教学法，代之以严格的、科学的、循序渐进的技术训练，如音阶、和弦、快速换把、换弦、转调、视谱等各项练习，大大地丰富了三弦的演奏能力和音乐表现力。这样三弦不但可以演奏各种独奏曲、协奏曲，还可以与其他乐器合作，以重奏、小合奏等室内乐的形式介绍给听众，同时，在民族管弦乐队中三弦作为一个独立声部也已被广泛地采用。近年来，三弦在乐器的制作工艺精湛、造型美观，并且趋于规范化。乐器的改革也取得了很大成果，特别是共鸣箱的改革和金属弦的使用，使三弦发音后的余音加长了，音色明亮、刚健而又优美圆润，既可以演奏传统富有韵味的曲调，也可以表达现代人的情感，适应现代人的审美要求。

人类几千年的文明史就是人类社会各事物的兴衰史，三弦能流传至今就是因为它具有与众不同的音色，独特的技巧，鲜明的民族风格以及它与人民大众密切的联系。目前，三弦愈来愈引起国内外音乐界人士的关注，三弦作为中国民族乐器的一员，发展的前景是美好的，我们要发扬三弦原有的特点，不断地开拓新的领域，不断地反映新的现实生活，使三弦得到更多人的接受和理解，为发展和兴旺我们的民族音乐事业而努力！

目 录

前 言

简 述..... (1)

第一章 三弦基本知识..... (1)

第一节 演奏姿势和持琴..... (1)

第二节 音域和定弦..... (2)

第三节 指法符号..... (4)

第二章 左手技法..... (6)

第一节 按音..... (6)

第二节 大拇指在左手技法 中的地位..... (8)

第三节 把位的划分..... (9)

第四节 换把..... (10)

第五节 揉弦..... (14)

第六节 滑音..... (16)

第七节 换弦..... (19)

第八节 左手其他指法..... (20)

第九节 指法的选择..... (21)

第三章 右手技法..... (23)

第一节 发音..... (23)

第二节 弹挑..... (26)

第三节 滚奏..... (31)

第四节 双弹、双挑..... (32)

第五节 扫、拂..... (32)

第六节 在双弦上的滚奏..... (33)

第七节 换弦..... (35)

第八节 轮指..... (36)

第九节 右手其他技法..... (37)

第四章 左右手配合及其他..... (39)

第一节 左右手的有机配合..... (39)

第二节 学习中应该注意的 问题..... (42)

第五章 三弦在当代音乐创作中的运 用及其发展的新途径..... (45)

练习曲及乐曲..... (52)

一、空弦弹挑练习..... (52)

(一)节奏型练习..... (52)

(二)弹挑换弦练习..... (52)

二、在不换把条件下的弹挑及按

音练习..... (53)

练习(一)..... (53)

练习(二)..... (54)

练习(三)..... (54)

练习(四)..... (55)

练习(五)..... (55)

练习(六)..... (56)

练习(七)..... (56)

练习(八)..... (57)

练习(九)..... (57)

练习(十)..... (58)

三、换把动作的练习..... (58)

(一)利用空弦的换把练习..... (58)

(二)同指换把练习..... (59)

(三)异指(顺指)换把练习.....	(59)
(四)异指(逆指)换把练习.....	(59)
四、换弦练习.....	(60)
五、弹挑向滚奏过渡的练习.....	(63)
六、弹挑与滚奏的练习.....	(65)
七、双音练习.....	(66)
八、活指练习.....	(68)
九、符点(即短时值滚奏)的练习...	(69)
十、符点与切分音的练习.....	(70)
十一、换弦练习.....	(71)
十二、挑轮练习.....	(72)
十三、双手配合练习.....	(73)
十四、扫弦练习.....	(75)
十五、综合练习(一).....	(76)
十六、综合练习(二).....	(78)
十七、分解和弦练习.....	(80)
十八、常用调音阶练习.....	(81)
十九、民间乐曲练习.....	(84)

(一)京韵大鼓过板.....	(84)
(二)单弦牌子曲《农民乐》.....	(85)
(三)梅花大鼓音乐练习.....	(86)
(四)河南板头曲《思情》.....	(87)
(五)河南板头曲《百鸟朝凤》...	(88)
翻身的日子.....	(89)
夜深沉.....	(92)
瑶族舞曲.....	(95)
越 调.....	(98)
查尔达斯.....	(100)
渔樵问答.....	(102)
阳关三叠.....	(106)
古塞随想.....	(111)
戏秋千.....	(119)
三弦独奏组曲.....	(123)
赋格(三弦、箏二重奏).....	(130)

结束语.....	(133)
----------	-------

第一章 三弦基本知识

第一节 演奏姿势和持琴

演奏家们历来都很重视演奏的姿势，其根本意义在于：想方设法地使演奏者处于最良好的生理和心理状态，最大限度地发挥演奏能力，来创造和表现音乐。因此我们应该选择最舒适、最省力、最有效的姿势去演奏，在此过程中，最善于矫正自己演奏姿势的人，往往在学习中能取得较大成效。

坐的姿势

三弦演奏姿势分两种：叠腿式和平腿式。

叠腿式是左脚着地，将右腿搭置在左腿上，以右大腿平面与地面保持平行为宜，这样琴鼓不至在腿上前后滑动，便于演奏。叠腿式的特点是琴身稳固，但外观拘束呆板，不便于生动地表现乐曲。

平腿式是将两脚着地，两脚间分开约二十公分左右，两脚可前后稍稍错开。右大腿平面须与地面保持平行以稳住琴鼓。这种姿势较之前者有更加舒适、美观、大方等优点。因为平腿式在地面上的两只脚使身体有了两个支撑点，在演奏中，演奏者身体的各部位可以轻松自如地动作，使音乐的表现不受限制，也能使演奏中的疲劳得到一定程度的缓解。目前多采用平腿式。（见图一）

正确的演奏姿势要求身体坐稳，躯干要自然伸直，腰部和颈椎部放松（但不可驼背），身体重心稍稍前倾，总之要使身体各部位处于最良好的演奏状态。

持琴的姿势

持琴姿势的正确与否是演奏优劣与否的基本条件。在演奏中的许多毛病往往是由于不正确的持琴所致，所以必须重视培养正确的持琴姿势。



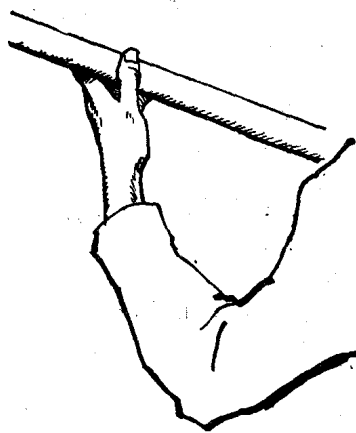
图一 平腿演奏姿势

右手：将琴鼓置放在右大腿根近右侧小腹处，右小臂放在琴鼓上，腕部稍稍伸出鼓面，从腕关节起手部自然下垂；手指在距离码子四厘米处弹弦。

左手：将琴杆置于左手的食指与大拇指中间，琴杆的左侧与食指的掌关节处接触；琴杆的右侧与大拇指第一关节（小关节）处接触，按音的各手指自然弯曲，手指前端尽量垂直在指板上（大约在70°与90°之间）手指与琴杆平行，手心所朝的方向与琴杆顺向，大拇指的位置与食指稍偏下的位置相对。左手持琴要使琴头略高于头部，琴头抬得过低会造成左手重量负担和肌肉紧张，影响演奏技术的发挥。

这里必须强调的是，只是由左手食指掌关节处与大拇指小关节处扶持在琴杆的两侧，在演奏中也总是沿着这两个接触点所形成的轨道上下移动。

在琴杆下面，虎口与琴杆之间有一个小小的缝隙，千万不可将琴杆下落至虎口底部，因为虎口底部的软组织处与琴杆接触的面积大，势必增加手指上下移动时的阻力，同时，手指在指板上的弯曲度加大，手指离弦远，按音不方便，手指的灵活性也就差了。另外，大拇指只是轻轻地扶在琴杆的一侧，万不可用力，也不可翘起，否则就会抵消其他四指按音时对于弦的压力，造成整个左臂的紧张和失控（见图二）。



图二 左手持琴姿势（背面）

我们所以强调要有正确的演奏和持琴姿势，就是要提高人对乐器的支配能力，使演奏者获得演奏的“自由”。

第二节 音域和定弦

音域

1 = C

5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣

三弦音域宽阔，从5̣（G）音到1̣（c²）音可构成三个半八度，但是由于三弦的弦很长，三条弦的音色又各不相同，因此从以上的音域表上很难全面地准确地反映出三弦的最佳音区。我们在演奏实践中常常遇到这样的情况：同样音高的音在不同的弦上演奏，则发出截然不同的音响。例如：5̣（g）音是一弦的空弦音，在一弦上演奏音色明亮、清脆，如果在二弦的第三把位上演奏g音，音色就柔和圆润；如果在三弦的第七把位上演奏g音，那么发出的音响效果就更为改观了，在三弦上演奏的g音音色浓郁富有韵味。由此可见，要掌握和了解三弦的最佳音区，必须分别从每条弦的特点出发来进行分析研究。

1=C

5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣

第三弦最佳音区的特点是：音色浑厚、低沉、苍老、富有韵味。由于第三弦比较粗，所以十一把以上的音，逐渐发音迟钝、音色发木、发硬，很少使用。

1=C

2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣

第二弦最佳音区的特点是：音色柔和、圆润、优美、富于歌唱性。十二把以上的音，余音短，音色发暗，所以很少使用。

1=C

5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 2̣

第一弦最佳音区的特点是：音色清脆、明亮、优美、刚健，6̣ (a¹)音以上的音，声音脆薄，因此很少用，只是在大型协奏曲的华彩乐段中偶尔用到。

正确、全面的了解在三条弦上最佳音域各自的特点以后，对乐曲演奏中指法和音色的选择大有益处。

定弦

三弦的定弦有很多种。过去民间乐师总是根据不同的乐种或不同乐曲的风格特点来确定定弦的方式，这样既易于表现各乐种、乐曲的风格和突出调式调性的特点，同时也丰富了三弦的指法和表现力。

在说唱音乐中，三弦定弦的绝对音高从来是不固定的，为了表现说唱音乐的特殊风格，三弦的一弦一般定为调式的宫音，二弦定为调式的徵音，弦的音高则是根据演唱者的嗓音调门来确定。而作为独奏和乐队中使用的三弦则不然，它必须适应现代乐曲在调性调式上的频繁变化，所以必须确立定弦的绝对音高，采用各种科学的指法来完成转调。目前在全国各音乐学院和各个文艺团体使用的三弦定弦是：

1=C

5̣ 2̣ 5̣ (G d g)

G d g 的定弦所以被三弦演奏者所接受，是因为这种定弦音色优美、发音松弛，弦的张力适中，手感好，既保留了传统风格，又适应了乐队以及各种演奏形式的需要。

另外，还有几种特殊的定弦。

《弦索备考》（荣斋）中记载：

平调 E A c 用于“海青”、“月儿高”、“阳关三叠”、“舞名马”、“平韵串”、“松青夜游”等。

正调 A B #f 用于“十六板”、“琴音板”。

越调 G d g “普安咒”、“合欢令”、“将军令”等。

A #C #f “清音串”。

另外还有几种很少用的定弦，如：G c g、G d f、G d a

第三节 指法符号

（一）弦序符号（标在音符的下方）

I 第一弦（子弦）

II 第二弦（中弦）

III 第三弦（老弦）

（I）空一弦

（II）空二弦

（III）空三弦

（二）指序符号（标在音符的上方）

一 左手第一指（食指）

二 左手第二指（中指）

三 左手第三指（名指）

四 左手第四指（小指）

大 左手大拇指

（三）指法符号（一般标在音符的上方）

＼ 弹。食指从左至右弹一条弦。

/ 挑。大指从右至左弹一条弦。

ㄥ 滚奏。在一条弦上快速连续地弹挑。

或 在两条弦或三条弦上快速连续地弹挑。

✱ 轮指。食指、中指、名指、小指依次弹弦，大指紧接挑弹。

✱ 半轮。食指、中指、名指、小指依次弹弦。

- ❖ 三指轮。食指、中指依次弹弦，大指紧接挑弦。
- ∥ 双弹。食指以快速同时弹两条弦，得一和音。
- ∥ 双挑。大指以快速同时挑两条弦，得一和音。
- ↘ 扫。食指从左至右以快速同时弹三条弦，得一和音。
- ↗ 拂。大指从右至左以快速同时挑三条弦，得一和音。
- ↘ 小扫。食指从左至右，加腕部动作以快速扫两条弦。
- ↗ 小拂。大指从右至左加腕部动作以快速拂两条弦。
- ㇿ 抹。食指用指甲内锋从右至左弹弦。
- ㇿ 勾。大指用指甲内锋从左至右弹弦。
- () 摭。食指在外弦，大指在里弦同时做勾抹。
- 八 分。食指在外弦，大指在里弦同时作弹挑。
- × 扣。食指弹三弦，与此同时大指挑一弦。
- ()八 摭分。先“摭”后“分”。
- ()\ 摭弹。先“摭”后“弹”。
- ◆/ 滚挑（反撮）。先在外面一条弦上作滚，然后紧接着挑里面一条弦。
- ◆\ 滚弹（正撮）。先在里面一条弦上作滚，然后紧接着弹外面一条弦。
- 十 煞弦。用右手掌外侧轻轻捂弦，止住余音。
- } 琶音或分解和弦。标在音符左侧即用食指从左至右划三条弦；标在音符右侧即用大指从右至左划三条弦。
- ， 拈音（带起）。右手不发音，用左手某指扳弦得音。
- T 打音。右手不发音，用左手某指在指板上击弦得音。
- ㄣ 撇音。左手指先“打”得“拈”，类似装饰音的效果。
- ㄣ或◆ 揉音（吟）。左手指在其所按的音位上颤动，以改变弦的长短和张力来产生音波。
- 泛音。左手指轻按泛音位置，待右手发音后，左手指立即抬起。
- U 回滑音。左手某指按照节奏先滑向前一音上方或下方的音位，继而再滑回前一音原来的位置。
- ㄣ 进、退（虚滑音）。右手发音后，左手指沿指板滑向或低或高的音位。
- ㄣ 绰、注（实滑音）。在右手发音动作的同时左手滑向或高或低的音位。
- H 伏弦。右手发音后，左手将余音捂住。
- 2% 摇指。用右手食指指甲双边的侧锋，连续快速的拨弦。
- 3% 用右手中指摇指。
- 4% 用右手无名指摇指。

第二章 左手技法

左手技法的主要任务是，通过手指在指板上的各种按弦动作，控制和改变弦的音高；同时与右手发音动作有机配合，来表现乐曲的风格、情趣和思想内容。

第一节 按 音

左手的演奏技法都是通过按音——手指在指板上按弦的具体动作来实现的。演奏家们之所以在持琴、换把、揉弦等各种动作上煞费苦心，最终目的无非是使手指准确无误地按音，理想的表现音乐。

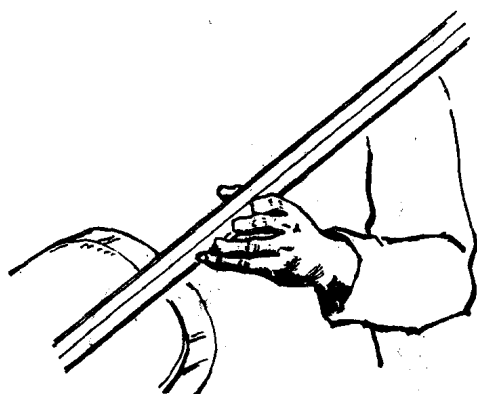
按音动作有以下几个原则：

1. 要用手指前端（指尖肉垫和指甲）按弦，每个手指都要“站立”在弦上，呈弓状。手指的活动包含两个动作：抬起（离开弦）和下落（按在弦上）。手指起落的动作方向必须与指板面垂直（即上下直线运动），动作由指根关节来完成。按弦的压力以把弦按在指板上为适，不可太用力，以免造成手指的僵硬无弹性。

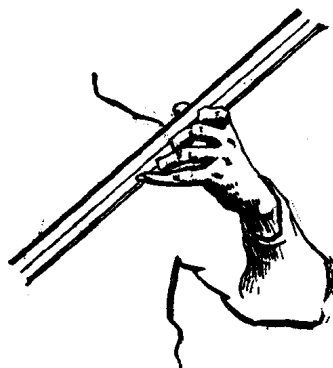
2. 手指独立能力的含义在于，当某一个手指去按音时，不牵扯别的手指也不需要别的手指帮助，每一个手指都具有独立按弦和分组按弦的能力。

3. 手型与音准。按音准确首先要依赖于耳朵对音高的准确判断，并在其指导下来控制左手的基本形状以及按弦的距离感和触指感。我们知道，手指间的距离大小与音准息息相关，大二度和小二度，大三度和小三度等各种音程的差别反映在手指和指板上就是各种不同的距离，这就要求在按音时手必须有一个基本形状，根据音程来变化手指间（或把位间）的距离和手指的排列组合。一般是以前一个按音手指的位置来作为确立后一个音位的参照标准。如果所有的手指按完音后都随便抬起离开原位，那么按音的手指就失去了凭借而出现音不准的情况，所以一定要保持手在琴杆（指板）上的基本形状，以保证按音的准确。

先确立哪个把位上的手型为适呢？在三弦上，从四把位起至高音区各个把位，手型都比较自然，没有太大的变化，左小臂与手部基本在一条线上，按音、揉弦都比较容易获得最舒适的位置和感觉。可是在第一把位至第三把位就不一样了。在第一把位手的位置已高于小臂，基本把位内手指间的跨度大，所以必须将腕子稍稍鼓起，把左手放在适中的位置上，使



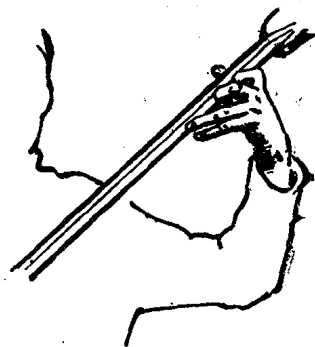
图三 在高把位的持琴姿势



图四 在中把位的持琴姿势

按A音的一指和按B音的三指各向其相反的方向伸展，以便把音按准。鉴于上述，初学者应该先把手放在第四把位上练习按音，待手型相对稳定后，再进入第一把位练习。按照这样的次序练习，能获得良好的距离感，位置感和触指感，音准也就有可靠的保证了。（见图三、四、五）

4. 手指活动的原则是：手指能不动就不动，减少不必要的手指活动，特别是在连续和快速的乐句或乐段中，往往由于手指毫无意义的抬起再落下，浪费了时间和劳动，造成手指活动杂乱无章和按音的不清晰。



图五 在低把位的持琴姿势

1=G

4̣3̣4̣3̣ | 2̣3̣2̣3̣ 4̣3̣4̣3̣ | 2̣3̣2̣3̣ 4̣3̣2̣3̣ | 2̣3̣4̣3̣ 2̣4̣3̣2̣ | 1̣6̣1̣2̣ 3̣4̣3̣2̣ | 1̣6̣4̣3̣ 2̣1̣6̣1̣ | 5 0 ||

画×的音是保留在指板上的手指，这就使快速连续的乐句在演奏中非常顺利的完成。所以一定要提高手指的有效劳动，使手指进行有规律的活动和合理的运筹，这样才能准确地表达音乐的时值。

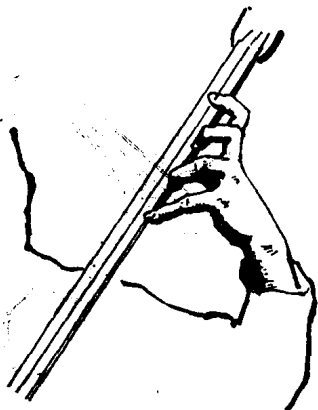
5. 两个手指或三个手指同时按弦时，手的形状和大拇指的位置有时会发生变化。如。

1=C

$\frac{1}{3}$ - - - - || (见图六)

1=C

$\frac{7}{8}$ - - - - || (见图七)



图六



图七

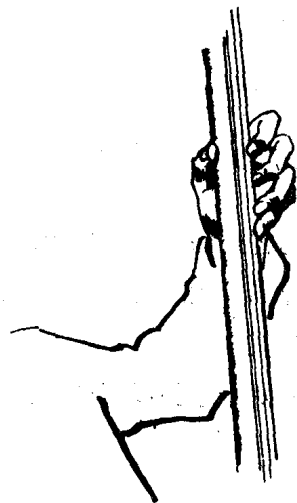
为了使按里弦的手指也站立在指板上，必须使手和腕部以及小臂向外（身体的前方）转动，大拇指向琴杆后面移动，这样才能保证每个手指同时给弦以同样大小的压力。

按音动作体现了手指与指板的密切关系，音乐的语言、表情、风格往往都从这里表达，手指的按音动作在演奏中是贯穿始终的。所以在换把、揉弦、换弦等节中还要更详细地提及，在此只提以上几点基本要求罢。

第二节 大拇指在左手技法中的地位

在三弦的演奏中，右手的发音动作和左手的按音动作引起人们充分的重视，而不直接参与发音和按音动作（极偶尔地按与食指相对应的低八度音除外）的大拇指往往没有引起足够的重视。殊不知，大拇指在整个左手技法中有着特殊重要的地位，并且对左手技术的运用和发展起着较大的影响。

1. 要注意大拇指基本位置的正确：大拇指与食指稍偏下的位置相对，小关节稍弯曲在琴杆的右侧，切不可从指板下向上伸出的过长，否则会使其他四个手指在弦上的位置受到影响，也会使琴杆落在虎口底部软组织处，增加换把时的阻力。另外，不管按音手指移至任何一个把位，大拇指都要随之及时地放在它应处的位置上，而不能在按音手指移动后，大拇指还停留在原来的把位上。（见图八）大拇指是把位的准星，常常起着固定把位的作用，左手在各把位的手型以及揉弦、换把、滑音等技巧都与大拇指密切相关。所以必须重视大拇指的位置的正确与否，以及时纠正偏差为好。



图八 大拇指的位置（侧面）

2. 大拇指关节的松弛与否影响着整个左手技术的发挥：常常可以见到某些演奏者在演奏中将大拇指僵硬地翘起，致使手背部肌肉的紧张度增加，按音的手指失去弹性，换把动作滞涩，这些是由于拇指关节过分用力或把琴杆攥得过紧的缘故。拇指居于琴杆的一侧，在演奏中起着与按音手指平衡压力的作用，拇指僵硬地翘起和过分用力地攥琴杆，势必对琴杆形成有害的横向压力，从而失去和减弱了这个平衡作用，导致整个右肢（肩、臂、腕、手）的肌肉紧张，影响左手技术的发挥。所以在演奏中要保持大拇指的松弛，使演奏者感到轻松自然，能充分的发挥演奏技巧。

在换把、换弦等技法中拇指的作用和动作要求也应该引起重视，因在换把等节中详述，本节就不一一论述了。

第三节 把位的划分

左手和左手手指在琴杆上相对固定的位置以及在此位置上所构成的音域叫做把位。

把位划分的方法有两种：一种是传统把位；另一种是变化把位。

传统把位是千百年来民间艺人和乐师们从自己的演奏实践中总结出来的，是建立在五声音阶基础上的。传统把位以调式的主音和属音来划分把位，其优点是调性调式明确，概念简单，手指排列均匀，有规律，善于表现各种民间传统的风格。

变化把位是近三十年来，随着时代的发展，随着各种新创作的作品的问世和演奏者的演奏实践应运而生的。所谓变化把位，是与传统把位相比较而言。在民间，老艺人们所常常说到的“借把位”其实就是变化把位。变化把位可以以任何一个音位来作为把位的基准，即在任何一个音上都可构成一个把位。在现代作品中，调性和调式的变化是丰富的，快速模进也常是表现音乐的手段之一，诸如此类的手法倘若只按照五声音阶的传统把位来演奏是远远不够的，所以变化把位的使用可以应付变幻无穷的音程组合和调性转换，弥补了传统把位的不足，使三弦的演奏技术得到了发展。

在我们的演奏实践中，总是把两种把位的概念结合在一起使用，不应该也不可能偏废其中的任何一种，因为乐曲的风格、调式特点都是客观存在，而根据乐曲的风格特点来进行选择，或以其中一种把位概念为主或以二者的结合为主，这样就使我们对乐曲风格特点的表现更加完美了。

在初学阶段，把位的概念有益于帮助演奏者纠正手指动作、手的形状、建立音准概念等等，但是对于一个熟练的演奏者来说，把位只是一种禁锢，打破死的概念，就可以进入“自由王国”了，所以每个演奏者都是从有把位逐渐进入无把位，从而进入了演奏的高级阶段。

这里再介绍一下伸张把位：所谓伸张把位，就是大拇指与琴杆的接触点不变，按音的手指向上或向下伸张到别的把位的音位上去演奏，使原来不便于演奏的曲调变得容易、方便