

中国音乐研究所丛刊

二胡基础教程

田光 婁生茂 徐易編著

音乐出版社

中国音乐研究所丛刊

二胡基础教程

中国音乐研究所主编

田光 婁生茂 徐易編著

目次

前言

一 二胡解說	1
二 姿勢	2
三 怎样定弦	3
四 弓法	7
五 运指法	11
六 換把(附各种把位图)	13
七 变調換弦法(附变調換弦图)	15
八 练习曲(111曲)	61
后記	

江苏工业学院图书馆
藏书章

二胡基礎教程

田光 冀生茂 徐易編著

1957年5月北京第2版

1959年8月北京第4次印刷

音樂出版社出版(北京和平門外西琉璃廠170號)

北京市書刊出版業營業許可証出字第063號

*

787×1092 綉16開·32頁·4印張·58面樂譜

統一書號:8026·288·印數:57,061-90,320冊

新華書店北京發行所發行

定價0.37元

前 言

这本书是田光、姜生茂、徐易三位同志在1952年以前，根据了他们长期在部队文艺工作中学习和使用二胡的经验编写而成的。他们从革命文艺工作的实际需要出发，在工作中提高自己的演奏技能，并且又集体地总结了他们的经验，使之系统化，整理成教材，用它去指导别人学习二胡。这样编写出来的教材，自然会比较切合实际工作需要。

熟悉二胡的人不难看出，本书是根据民间艺人的二胡演技，加以整理研究，并参考已故音乐家刘天华(1895-1932)先生在二胡方面的创造成果编写出来的。

书中保存了民间艺人的演奏方法，同时也总结了当时他们在二胡在新歌剧、歌曲的伴奏及独奏中所已经遇到的新问题。作者通过练习曲初步指出了如何解决在实际工作中常遇到的如转调、换把、弓法及各种技巧的运用等等问题。这对于二胡演奏者解决乐队伴奏上的困难及提高二胡的表现力，会有一定的帮助。

过去学校中的二胡教师多忽视向民间艺人学习和吸取其优秀的演奏方法及民间的演奏风格。本书特别注意了这一点，在方法与选材上力求有助于在这方面的学习。但是，演奏风格很难依靠文字和符号完整细腻的标示出来；要获得丰富的表现力和纯厚的民族风格，只有认真地、不断地向民间艺人学习才能得到解决。

一、二胡解說

二胡是中国拉弦乐器之一种。由琴桿、琴桶、弦軸、千金、碼、弓等几部分所构成。因早年盛行于长江流域，故北方也称之为“南胡”；另外也有叫“甕子”的，这是指其发音較低而言。从二胡的构造来看，有如下的特点：琴桿的长度，比中国拉弦乐器中的京胡、板胡的琴桿更长些，桿长弦也随之而长，所以較京胡、板胡的音域低而广。和西洋的提琴，基本不同的是沒有指盘，所以用指按弦的压力，必然小而輕松。从其构造上的物理作用来说，木質（如檀木等）的纖維細致，发音温和柔美，又因其定弦低于京胡、板胡八度，而高于低音胡琴八度，所以二胡的性能，适于作为中音乐器使用。

二胡在很早以前，就为民間所掌握，成为大众化的乐器。在各地的地方戏曲及民歌演唱时，二胡多采为伴奏用，单独的表现較少，大多是与京胡、板胡等高音乐器配合；在这时二胡还没有形成一种主要乐器。自己故国乐家刘天华（1895-1932）将二胡的演奏技术发展以后，二胡便走上一个新的阶段，经过刘天华的創造，使二胡表现力提高了、丰富了。尤其是使二胡能脱离与其他乐器的配合，而能单独的演奏。刘天华的作品出色地表现了五四时代的一部分知識分子的生活感情。刘天华这种重視自己民族的乐器，而能加以整理、分析、研究，依据研究的结果进行創作的精神，是值得我們学习与繼承的。

最近随着新歌剧的发展，以及部队、工厂、农村、学校歌曲演奏的普遍，二胡的使用比以前更广泛，又因其具有表现民族风格的特点，所以現已成为各文工团和各文艺团体中主要乐器之一了。

从二胡的演奏方法来讲，在一般的民歌和戏曲的伴奏上，多采用原把位，而刘天华的演奏方法则用到三、四把（按指四个音为一把），今天二胡用在演奏上，原把位早已不敷应用，需要解决换把問題，此外，二胡上的变調，在演奏上也非常需要，这些問題，后面另有詳細的說明。

二、姿 勢

姿勢是拉琴的基础，初学者应极端重視，有些人因忽視这一点而养成了很多毛病，如将琴筒放在膝上，琴身外斜，拉弓里外摆动，琴桿乱晃等。这样不但不雅观，而且也会影响二胡的发音，极应注意避免。

通常见到的姿勢，都没有一定的标准，現就常見的几种比較正确的姿勢，綜合起来，采取其共同优点，作为我們学习的姿勢，茲分述如下：

一 坐的姿势

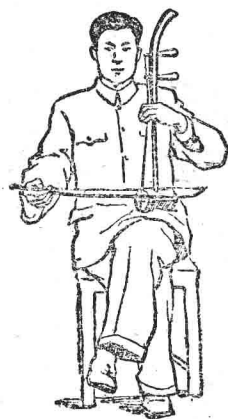
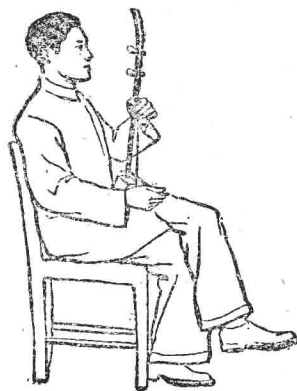
坐时上身正直,头端正,目视乐谱,左腿放在右腿上,注意姿势力求自然,避免过于紧张。

二 琴的位置

坐定后,将琴筒放在左腿上部、接近腹部的地方。但须避免与腹部接触,否则妨碍发音。琴筒的横面与人体的正面平行,而右面稍向外斜,琴桿直竖。

三 持琴法

左手虎口(大拇指与食指之间叫虎口)夹在千金处,拇指曲扶琴桿,腕稍向上凸,臂下垂,大臂与琴桿成六十度角左右,曲指,食指下节与弦靠近,指尖按弦(指尖与弦的接触面越小,则发音越清脆、柔美)。



四 持弓及拉法

右手执弓根,拇指与食指抓住弓桿,食指靠近弓桿与馬尾結合处,中指与无名指置弓桿与馬尾之間,以无名指頂起馬尾,中指頂住弓桿,拉里弦时,用力以无名指为主,中指为副,拉外弦时则反之。拉弓要平直,馬尾紧靠琴桿,拉时不可忽里忽外,通常說:会拉的一条綫(指松香痕),不会拉的一大片,即指此而言。

三、怎样定弦

二胡定弦,通常多用純五度,如 1 5, 5 2, 6 3 等弦。内外弦都是純五度的关系,但有时为了

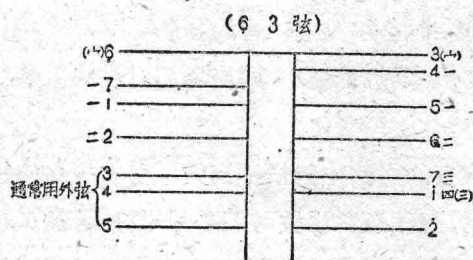
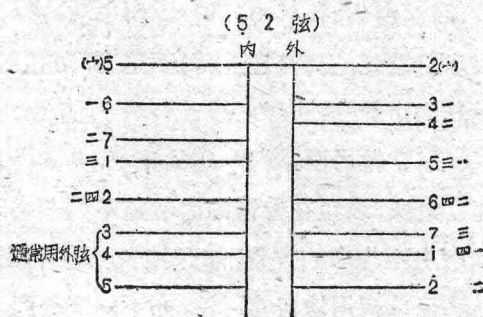
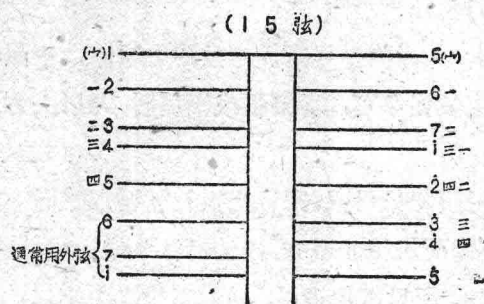
演奏一种特定曲调的方便起见,亦可作四度定弦,如河南坠子和豫剧,多是采用 2 5 或 5 1 四度定弦。

定弦应根据乐曲的调子和音域,如一个乐曲是 C 调,而它的最低音是 5 时,则可定为 5 2 弦,即里弦为 G(相当 C 调的 5),外弦为 D(相当 C 调的 2),如其最低音为 6 时,则可定为 6 3 弦。

初学者在练习定弦时,要养成良好的听音能力,即能正确的掌握纯五度音的关系,最好在初学定弦时,经常以键盘乐器对照,或请有经验者加以指正。

千金的位置,一般是在琴杆由二弦轴至马一段的三分之一处。过于向上,指位就宽,不易掌握;过于向下,则音域太窄,失去二胡特色,俟指位熟练后,可根据乐曲的需要而上下移动。

现将最常用的几种定弦及音位图示如下:



四、弓 法

一 弓法的重要性

一般人在学习二胡的过程中,多只注意了指法的运用,而忽视了对弓法的练习,认为会擦弦,指法熟练,就会奏出很悦耳的乐曲来,其实不然。如果弓法运用得不适当,掌握得不稳,那么所奏出的音,就含混而不均匀。弓的使用缺乏含蓄力时,即使指法极灵活,所奏的曲调,使人听后感到轻浮、淡薄。而不能给人以健康力量的感染。

弓法的变换使用,对于造成曲调的情感变化,是起着重要作用的,曲调感情转折或遇有感情记号时,弓法即根据曲调感情的需要而加以适当的变化,或强或弱,或顿或挫,这样才能达到从多方面来表现情感的目的,所奏出的曲调才能动听。

二 弓法的研究

我国民歌或戏曲里,有很多的拉法是使用弓的一部分,一般人没有注意弓法的运用,单纯使用

中弓翻来复去,毫无变化,这样,易使曲調趋于平板、琐碎。

弓法的运用,首先注意到声音的开始,要清楚而正确,许多人在厚实而有力的声音未发出之前,往往已经浪费了四分之一的弓,要求开始就能发出厚实而有力的声音,必须按照前面所述的持法,开始就要使馬尾有力的摩擦琴弦,当用弓根开始拉时,手腕向外(右)凸出,拉至中間时,腕已渐渐伸直,将至弓尖时,手向外甩,腕向里凹,推弓时与拉弓相反。所用弓法,大部由手及小臂拉出,手腕及肘尽量松弛,上臂应随小臂而运动,防止以全臂拉弓,因为全臂拉弓时,腕及肘一定僵硬,无法发出悦耳的声音。

通常拉弓要掌握一定的速度,尤其是音量,更须从头到尾保持一致,一般人往往在开始拉弓时速度过快,以至在音符的时值还不到一半时,弓已用去大半,而使后面的声音散漫无力,这样拉弓,会产生不均匀的声音,即开始强,最后渐趋脆弱。

但单纯用均匀的弓法,亦不能完全产生均匀的声音,因为在拉弓时弓根及中弓处要比弓尖自然加重而使发音不均匀,这种不均匀的声音,可以借助于右手的中指与无名指,即当拉外弦时,至弱处中指用力向外顶住弓桿,拉里弦时,无名指用力撑住馬尾,即可消除。

拉琴时必须注意使音的强弱要有变化,要想音量大,一面使馬尾紧靠琴弦用力摩擦,一面将弓速度加快,要想音量小,则使馬尾对弦的摩擦减轻,速度放慢即可,奏渐强或渐弱时,与以上方法相同,而使其逐渐变化。

优良的弓法中包括适当的拉弓和推弓的选择,拉弓要比推弓强,所以当声音需要加重时,则选用拉弓,强拍通常用拉弓而弱拍用推弓,这条规则并不需要机械的遵守,因为弓法是来回交替着的,在一小节中强拍已经用过拉弓时,跟着来的如仍为强拍,便只可用推弓,又如三拍子中第二拍用完推弓后,跟着来的第三拍(弱拍)也只可用拉弓。一般的歌曲多起于强拍,为了使每一乐句的开始使用拉弓,所以在前一乐句的終了时,应有意識的在适当处加以变化,而使其結束于推弓,演奏者对于推拉弓的运用要熟練。

三 弓法的記号

“→”	从左向右拉	“  ”	断弓①
“←”	从右向左推	“全”	全弓
“  ”	连弓記号	“左”	左半弓
“  ”	颤弓	“右”	右半弓
“▽”	頓弓	“中”	中弓

弓的分段,以图示之如下:



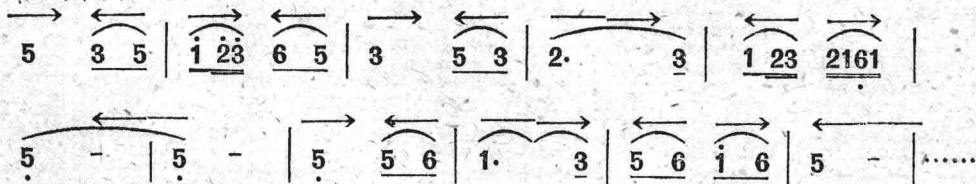
① $\frac{3}{5}$ 和 $\frac{5}{3}$ 的不同,前者为断弓記号,后者为一指記号。

四 各种弓法的使用

1. 速弓記号的奏法——在許多乐曲中,为感情連接紧凑和曲調的圓滑而使用弧綫;这种弧綫,在演奏时就当做速弓的記号用,即不管弧綫內有几个音都用一弓拉出,至于使用全弓或半弓,应視曲調的速度及情感的要求而定。

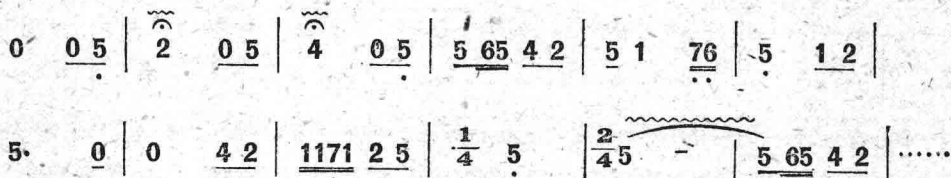
与速弓記号同时提出的,在二胡練習曲中,无速弓記号的各音,都是一音一弓,来回交替。

例四:《黄水謠》

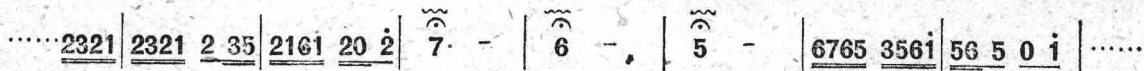


2. 顫弓——顫弓也称碎弓,遇到顫弓記号时,用弓尖处拉,以清脆地顫动連續地迅速地反复拉弓,至整个記号終了为止。

例五:《白毛女》間奏曲

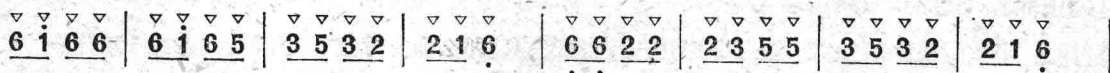


例六:《夜深沉》

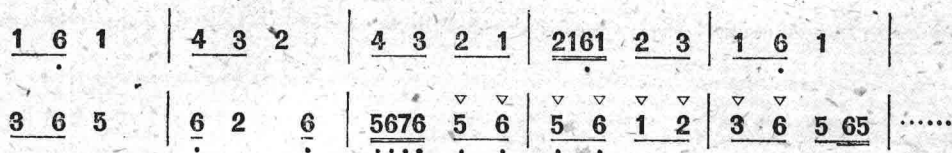


3. 頓弓——用弓的中部輕輕拉出,音与音之間稍有停頓,熟練后使用腕力,使发出的音短促有力。

例七:《鄂倫春》舞曲

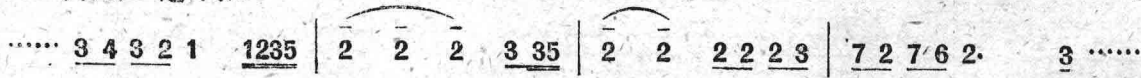


例八:



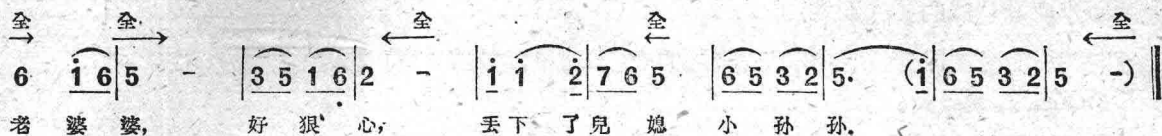
4. 断弓——每音由开始到結束,使弓所用的力量一致,无强弱之分,只拉原音符时值的四分之三時間,所发出之音要飽滿有力。断弓,一般連續出現(两个音以上)时較多,較少单音使用。

例九:《連环扣》

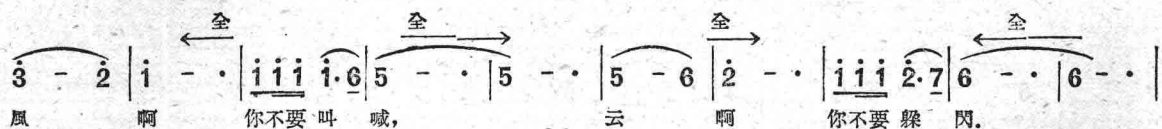


5. 全弓——全弓多用于下面两种情形,一种是速度較慢的乐曲中的单音和延长音,这种音的使用規律,大多是由强而弱,如在中途換弓时,会妨碍音的震动規律,而破坏了乐曲的感情,所以使用全弓。

例一:《王秀鸞》选曲



例二:《黄河怨》



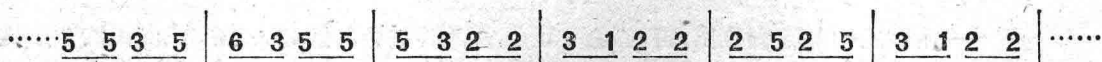
另一种情形,即遇到时值較短的单音而需要加强时,即加快弓的速度,使用全弓,这样可以使音量加大。

例三:《王秀鸞》选曲



6. 中弓的特点——中弓的連續使用,是为了表现一种特有的风格,一般跳蕩活跃的乐曲,其中大部或全部音符时值較短者,多使用中弓,如秦腔和鄖鄂調,几乎全部使用中弓,否則就不能表达出那种趣味来,一些跳动的民歌,也多使用中弓。

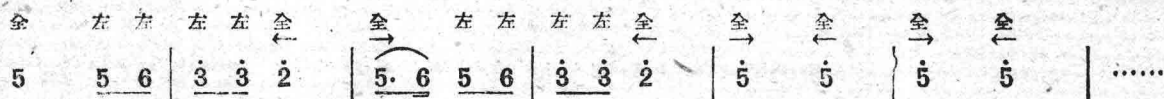
例一〇:《锯大缸》



7. 全弓及左、右半弓的配合使用——全弓与左、右半弓的使用,是弓法中的基础。除一些适用中弓的乐曲外,大部分乐曲都須由全弓、中弓与左、右半弓的配合。在一般乐曲中时值較长的音符用全弓拉,但一个乐曲的組成,不会全部用长音构成的,那么其余时值較短的音,就須使用中弓及左右半弓了。至于左、右半弓的选择,应視与全弓的配合而定,如前面的音是由左向右拉全弓,則后边的音如用半弓的話,便只能用左半弓。反之,如前面的全弓是推弓的話,則后面的半弓,便只能用右半弓了。

例一一:《胜利腰鼓》





五、运指法

一 怎样按弦

所谓指法,就是如何用指来按弦,以及按弦时的各种技巧的运用,通常二胡多用食指、中指和无名指,但只是这三个指,往往不够用,为了发出较空弦更好的音和换把方便,所以连小指都用到,表示指的记号,普通有罗马字和中国数字两种,这里采用后者,即“一”食指、“二”中指、“三”无名指、“四”小指,空弦记号是用空字的“一”表示,外弦用“外”字、内弦用“内”字表示。

按弦首先要依照前述“左手的姿势”来持琴曲指,以指尖按弦,这样出音较清晰,初学者必须先熟习原把位,而原把位的音位较宽(一音到下一音,在弦上的长度叫做音位),故指与指之间,必须放开,求得一按就准,防止指在弦上来回摸索。发现不准时,立即离弦重新再按,慢慢地掌握正确的音位。

指落在弦上,要有一定的力量及弹力,音仿佛是打出来的(滑音例外),小指最为脆弱,必须有特殊的训练,才能灵活运用。

最主要的是要使音纯粹而准确,因此,初学者要确实练习音阶及音程,训练敏锐的听觉,明确的区别全音和半音,对于指位要彻底熟练。

初学者在开始练习音阶时,为了使指养成良好的习惯,把握正确的音阶起见,当指尖按下而准确时,不要立刻离弦,尽可能使指停留在弦上,音阶上升时,指尖逐一放在弦上,下降时再逐一放开,指离弦时距弦愈近愈好,这样,按弦时比较方便。

二 颤音

颤音为拉弦乐器中的特有技巧,表现了拉弦乐器的独特风格,是一般拉弦乐器最基本的指法技巧,通常称做揉弦。提琴的颤音是用腕力,如此力量大而波动慢,二胡因无指盘而弦较长,不适于过大的压力,故二胡颤音以手指用力为主,而以腕力为副,互相配合。颤时手指扇动,波动细致,表现与提琴不同的风格,至几分音符颤动多少次,则无从规定,初学者应视乐曲情感的要求,加以研究。空弦颤动时,可利用食指的根节靠近千金与弦接触之处颤动,但须注意不能因颤音而妨碍音的高低,颤音无特定记号,一般说手指停留在弦上时间较长时用颤音,否则必枯燥无味。

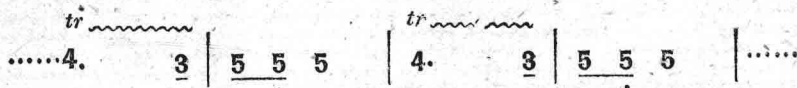
三 打音

打音就是以一指按原音位置,下一指迅速连续打弦所构成,如以食指按原音位置,则以中指打

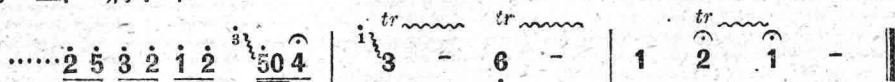
弦,以中指按原音位置,則以无名指打弦。

打音的記号,我們采取与提琴同样的記号,即 trile, 在乐譜上用“tr~~~~”来代表, 这記号延长到那里,就打到那里。

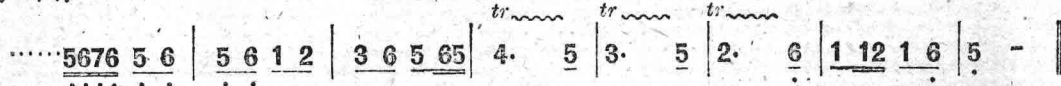
例一二:



例一三:《病中吟》



例一四:



除上述打音外,还有一种在乐曲中起裝飾作用的打音,即在一音符上打一次至两次,严格地說来,这种打音应視作裝飾音来表现的。不过在一般乐曲中,对于这种打音都沒有詳細的注明,亦无特定記号,而这种技巧,又是一般乐曲上常常用到的,初学者知道这种指法后,可根据乐曲适当运用,但須注意避免每音必打,和乱加花音的傾向。

四 各种滑音

滑音系由一音滑至另一音,或单独由一音滑上滑下所构成,滑音的使用,是为了使二胡的发音更能接近人声,进一步表达乐曲的感情,一般抒情的乐曲多使用滑音,滑音时由手腕带动手指上滑或下滑。

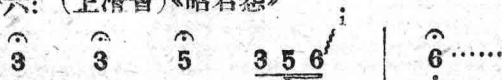
滑音的种类較多,故記号也較复杂,我国古代雅乐是用“綽”和“注”来表示的,即由上而下叫注,反之叫綽,刘天华則将注和綽簡写成“ノ”和“卜”的記号,并有大滑小滑之分。歌曲中有“~~~~”、“~~~~”的記号,也是表示上、下滑的,現在我們將常用的几种滑音分述于下:

1. 上、下滑音——这种滑音是以一音为主,由一音滑至另一音。即先按原音,然后滑至另一音,适与原音符的时值相等,指并不在另一音上停留,上滑时(上下系指音的高低而言)用“~~~~”来表示,下滑时則以“~~~~”来表示。为明确指出滑至那一音起見,我們在“~~~~”的記号上附以小字音符,如 $6 \sim i$,即由 6 上滑至 i; $2 \sim 7$,即由 2 下滑至 7。

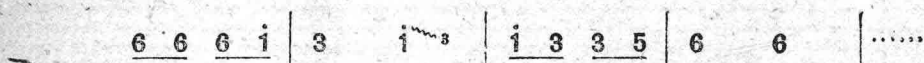
例一五: (上滑音)



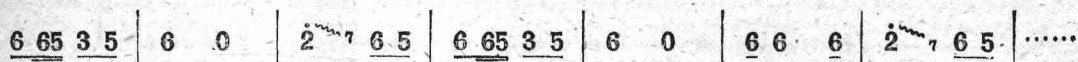
例一六: (上滑音)《昭君怨》



例一七：(下滑音)《打到底》

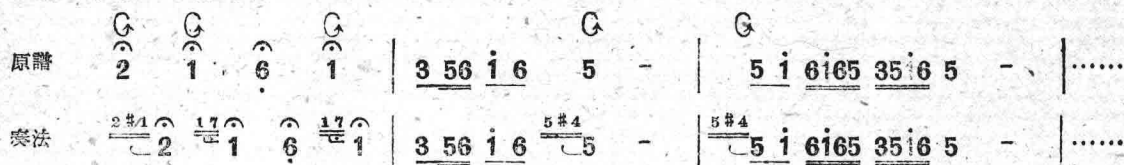


例一八：(下滑音)《军队和老百姓》

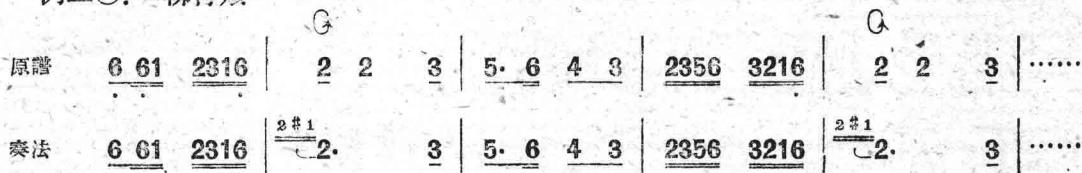


2. 原位滑音——这种滑音是由本位音向下滑半音，然后很快回到原音所构成的，它与装饰音不同。装饰音是分指按出来的，而原位滑音则是一指滑出来的，而时值亦较装饰音为短，这种滑音在演奏上最为常用，尤其是速度较慢的曲子中，如无这种滑音装饰，则感到平淡无味，这种滑音原无特定的名称与记号，我们为了使它与其他滑音区别，而给它起名为原位滑音，并以“G”记号来表示。

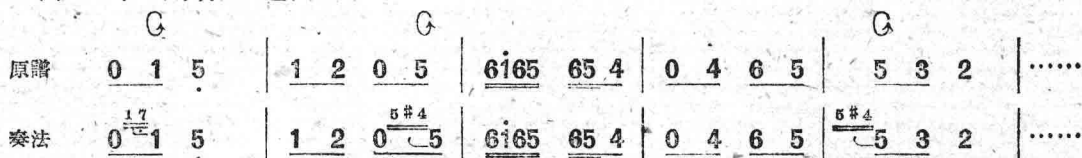
例一九：《三潭印月》



例二〇：《柳青娘》

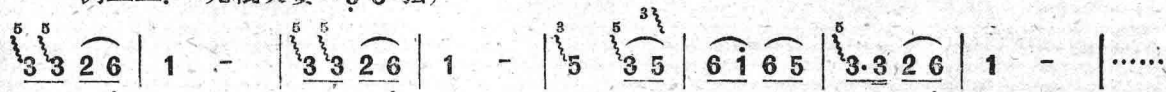


例二一：《刘胡兰》选曲

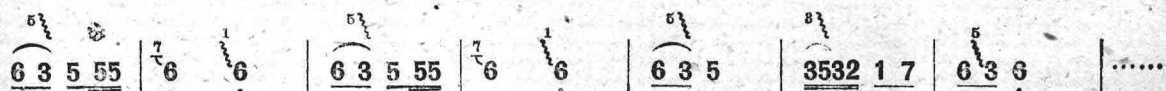


3. 三滑音——这种滑音与前述上、下滑音相反，前者是由原音滑至另一音，这种滑音，则是由另一音很快滑至原音，然后停留在原音上，又因其一般都是由原音的上三度音或下三度音开始滑，所以我们把它叫做三滑音，并以“ $\overset{3}{\sim}$ ”来表示，“ $\overset{3}{\sim}$ ”的位置与上、下滑音恰相反，而是写在原音符的前面，如 $\overset{3}{5}$ ，即由 3 三度上滑至 5； $\overset{3}{3}$ ，即由 5 三度下滑至 3。与上(上、下滑音)相同者，仍用单指来滑。这种滑音的运用，是我国民间很普遍的一种演奏方法，也正是我国民族风格的主要特点之一。

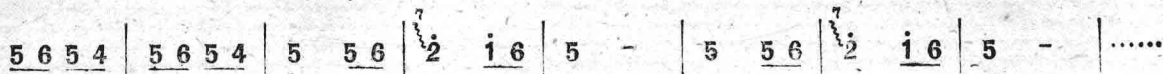
例二二：《光棍哭妻》(6 3 弦)



例二三：《团结立功》间奏曲(6 3 弦)

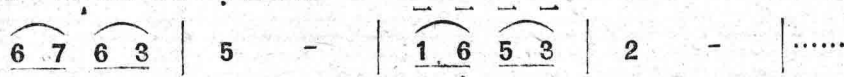


例二四：《猎人之歌》(5 2 弦)

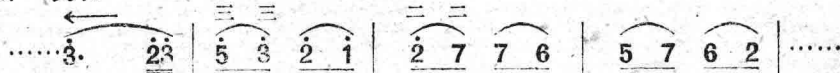


4. 经过音——经过音系两个不同高度的音符，由此音到彼音时，当中经过滑音而构成，它与前述上、下滑音及三滑音都有不同之处，即前者都是以一音为主，经过音则是两个音都为主，而是在第一音时值拉完，第二音开始的时间来滑，在乐曲中遇到一弓内含有两个以上的不同音符，而用同一指时，如 $\underline{3\ 5}$ ，即是经过 4 和 $\sharp 4$ 两音。这又称“同指换音”法，因有指号标明，故无特定记号。

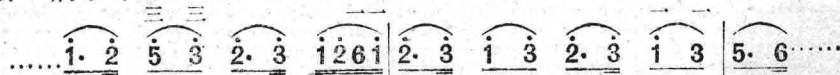
例二五：《王秀鸾》选曲(5 2 弦)



例二六：《良宵》



例二七：《病中吟》



5. 换指经过音——在使用上述经过音时，往往遇到滑至另一音后，再继续往下拉而感到把位不方便，为求得在经过音之后转入适当的新把位，而使用换指经过音。即在原指刚开始滑时，由另一指靠近原指来代替滑奏，或在原指滑至接近另一音时，用另一指来代替按弦，此种奏法也没有特殊记号，与前者同样使用指号来表示，至于使用那一指按弦，应视经过音后，所使用的新把位来决定。

例二八：《病中吟》



例二九：《小白菜》



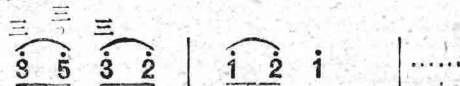
例三〇：《黄水谣》



五 泛音

泛音是为了表现一种特定风格的。泛音的种类很多，在二胡上常用八度和十五度泛音。八度泛音，是以指轻按在千金与码之间的二分之一处即可产生。十五度泛音，则以指轻按在千金至码的四分之三处即可产生。泛音记号为“°”。

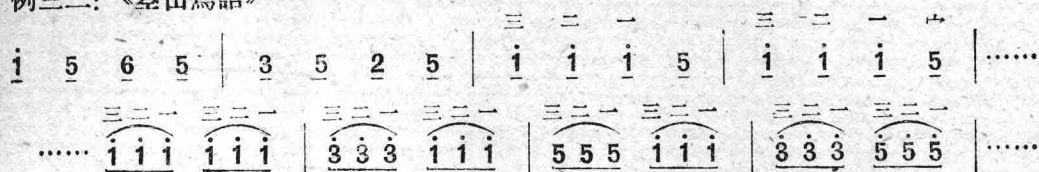
例三一：《庄稼老瞧亲家》



六 同音换指法

这种技巧也是表现特定风格的,即同度的几个音符,以指的替换而产生,这种指法,用指的记号即可标明。

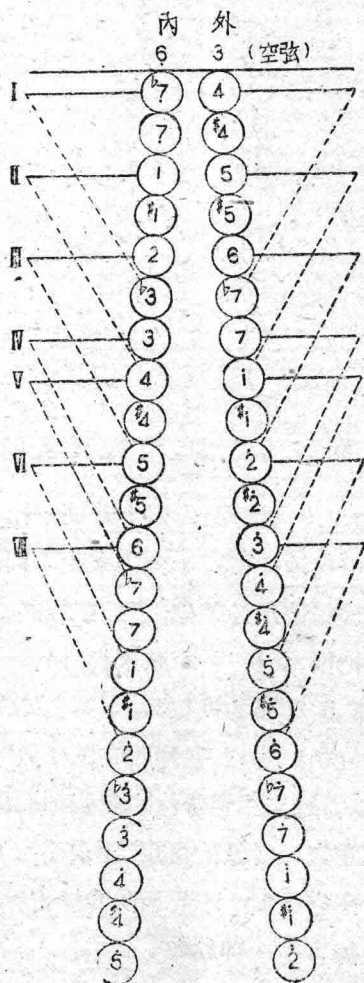
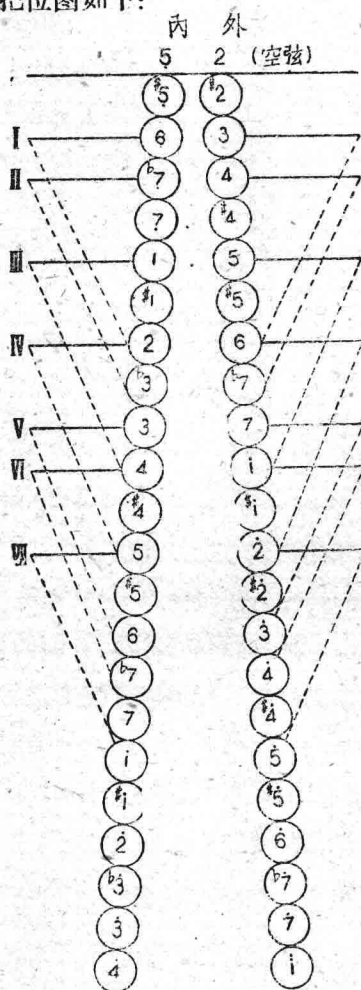
例三二:《空山鸟语》

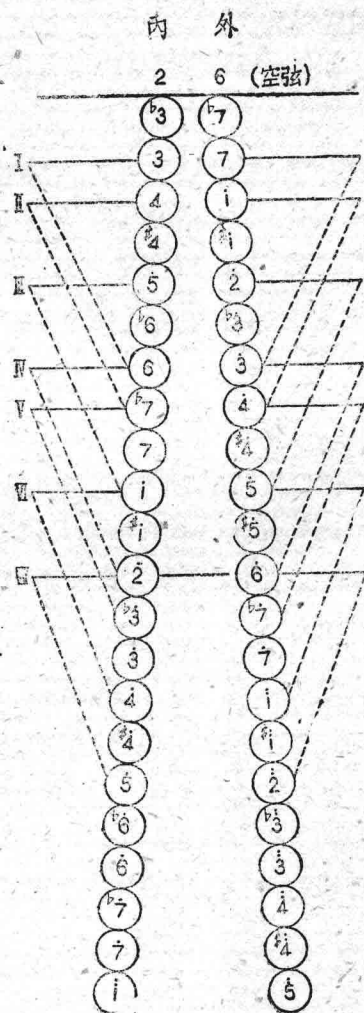
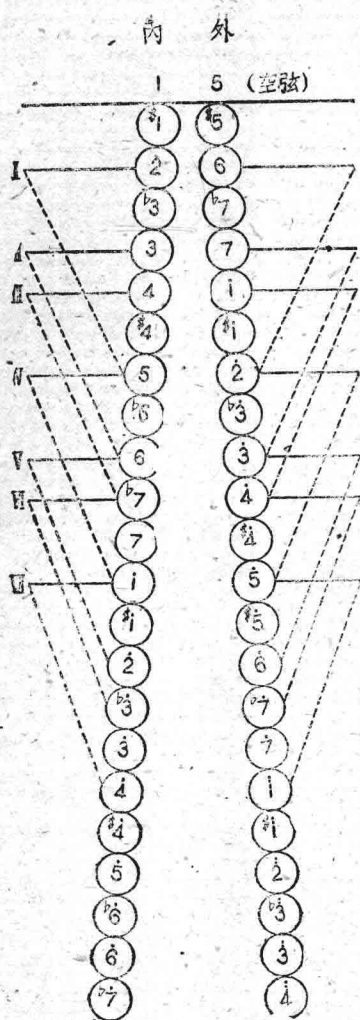


六、换 把

把位的变换,在二胡的练习上是很主要的一环,只有熟习把位的变换,才能使二胡的表现力提高。初学者在这个问题上,往往因急于求成,而养成很多不良的习惯,以致将来在改正上增加了困难。所以初学者必须耐心先练习原把位,俟原把位相当熟练后,再开始练习换把。

各种把位图如下:





一般的二胡换把,是以四个音换一把,刘天华的换把也是以四个音换一把,这样换把,比较简单,容易练习,但这种换把对于变调来说,则感到不大方便,为了解决这个矛盾,我们在开始练习换把时,仍以这种把位作为基础,不过把位的名称,采用了小提琴的计算方法,即以一音(指自然音阶的移动)为一把位,如按 5 2 弦来说,前者的第二把,我们叫做第三把,前者的第三把,我们叫做第六把。在初练 5 2 弦的换把时,以第三把及第六把作为基础,俟熟练后,再加以其他把位的练习,这样,各种把位都熟练后,遇到固定弦变调时,就可迎刃而解了。

换把练习时应注意音位的熟练和准确,要求迅速,一按就准,防止用指在弦上来回摸索,如不准确时,可以重来。力量的使用,要求平均,不要因换把而影响琴身摇晃不定。

此外,还应注意:不要因防止换把时琴身的摇晃,而把琴桶夹在两腿之间,因为养成这种习惯后,对换把练习是一种妨碍。

七、变調換弦法

前面“怎样定弦”中所談到的几种定弦法,只是比較常用的,在初学时可把他作为基础,但仅仅懂得这三种弦,即 $\dot{5} \ 2$, $1 \ 5$, $\dot{6} \ 3$, 往往不够应用,如在戏曲和歌曲的伴奏上,或遇到一个歌剧中有好几个不同的調子,这时就产生了在整个演奏过程中临时改变定弦的困难。这种临时定弦,不但因定弦妨碍了演奏效果,而且有时为時間所不容許,这样,就必须从一般民間戏曲的二胡技术上提高一步。又因我們現在通用的乐譜大都是簡譜,而不是使用正譜的固定音名奏法。由于这种首調音名奏法,就产生了变調換弦問題。

关于变調換弦問題,根据过去的經驗,提出下面三点来研究:

1. 首先找出全部乐曲中的最低音,也就是最多用的最低音,根据此音为基础,将此音定为內弦的空弦。例如:

山西民歌:《大挑菜》

$\dot{3} \ \dot{5} \ 2 \mid \dot{3} \ \dot{5} \ 2 \mid \dot{5} \cdot \dot{6} \ \dot{5} \ \dot{4} \ \dot{3} \mid \dot{6} \cdot \dot{4} \ \dot{3} \ 2 \mid \dot{0} \ \dot{5} \ \dot{4} \ \dot{3} \mid \dot{5} \ \dot{7} \ 2 \ \dot{3} \mid \dot{2} \ \dot{7} \ \dot{6} \ \dot{5} \mid \dot{2} \cdot - \mid \dots$

陕北:《太平調》

$\dot{6} \ \dot{5} \ \dot{3} \ 2 \mid 1 \cdot \quad 2 \mid \dot{6} \ \dot{5} \ \dot{4} \mid 5 \cdot - \parallel$

以上两个曲子,我們可以看到如用 $\dot{5} \ 2$ 弦,是可以的,可是一遇到 $\dot{2}$ 和 $\dot{4}$ 就不得不勉强用高音来代替,这样如在合奏中,还可以湊合,如在独奏时,无疑的会减低效果。所以以上两曲最好定成 $2 \ 6$ 弦和 $4 \ 1$ 弦。

2. 演奏一个大的乐曲或一个歌剧时,首先看看里面有多少調子,在其中找出全曲或全剧的最低音来,确定定什么弦。把弦定成原調的高度,就以此种弦为基础,然后再根据这基础与其他調的关系,确定出其他調的把位来进行练习。

3. 固定弦的轉調,須有严格規定,如伴奏一个 C 調的乐曲,用的是 $1 \ 5$ 弦,由 C 調变至 G 調时,空弦不动而使原来的空弦当做 $4 \ 1$ 弦使用,如按 $\dot{5} \ 2$ 弦演奏,便成为 F 調了,因为:

	C 調	D 調	$\flat E$ 調	F 調	G 調
外弦	$5(G)$	$= 4$	$= 3$	$= 2$	$= 1$
內弦	$1(C)$	$= \flat 7$	$= 6$	$= 5$	$= 4$

根据以上的方法便可推出更多种的定弦法来,下图即說明各調的关系。