

第一章 二声部写作

二声部写作是进入多声部写作的“门槛”，是多声部写作的基础，也是最简易（但不等于简单）和有时也能收到比较好效果的一种写法。

从本课的最终目的来看，二声部写作是为以后写作总谱打基础。也就是说：这里的二声部实际上是以后总谱写作的两个外声部或重叠声部，而多声部音乐创作（从某种意义上说）除了旋律具有头等重要的因素外，第二位重要的就是低声部的写作了。所以，二声部写作的好坏，直接影响到以后总谱的写作。

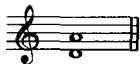
第一节 旋律加低音

这是最基本的一种写法。在多声部音乐作品中，虽然不大可能通篇都是两个声部的进行，但作品的某一个部分则可能使用这种写法。另外在为民族乐器演奏传统的独奏曲伴奏或为民歌演唱的伴奏时，有时也可能用到这种写法。而对初学者来说：首先从两个声部的写作开始，则是很必要的。

（一）旋律写作与乐器的关系

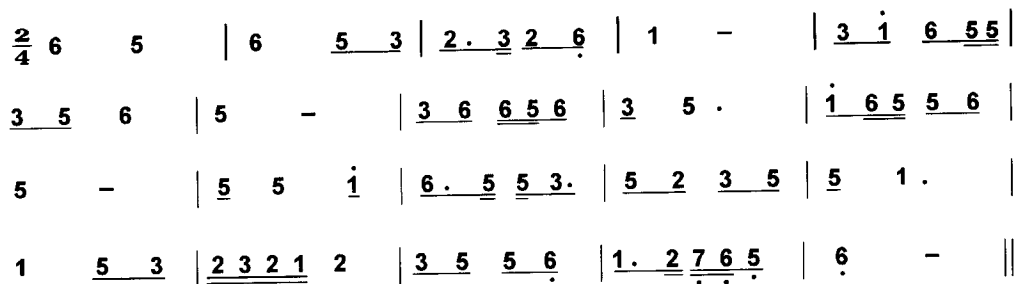
创作具有浓郁民族风格的旋律，除了运用的素材和作曲技巧方面的一些因素外，在为民族乐器写作旋律时，适当地考虑旋律与乐器的性能、色彩以及乐器的音域、音区、空弦音或筒音等诸方面的关系，则是有利的。一个优美、动听而风格浓郁的旋律，用不同的乐器演奏可以得到不同的色彩，而用不同的用弦法（或吹管乐器筒音的变换）则可能产生不同的效果。

传统的民族器乐曲，比较注重乐器的用弦法（或筒音）、乐曲风格、调式和韵味不同，而采用不同的弦法，使空弦音对整个乐曲的风格、韵味起着重要的作用。在现代民族器乐曲创作中，继承这一传统习惯，则是有利于加强乐曲的民族风格的韵味。

以二胡为例：通常它的定弦是  常用的调是：1 = D（1 5 弦）；1 = G（5 2

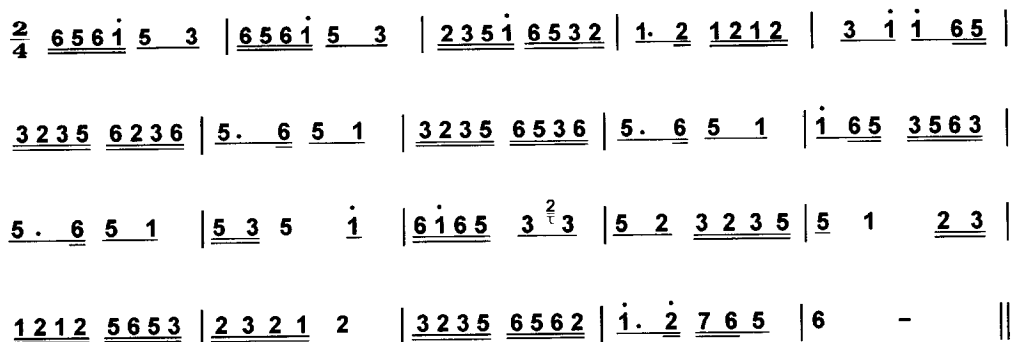
弦）；1 = C（2 6 弦）；1 = F（6 3 弦）；和 1 = $\flat$ B（3 7 弦）。其它调（用弦法）用的较少。如：

例 1



按其音域来看 (5-1̇), 二胡用 5 2 弦似乎更为合适, 但由于风格上的要求, 改动几个音用 1 5 弦更适合该曲的风格而具有江南丝竹的韵味。

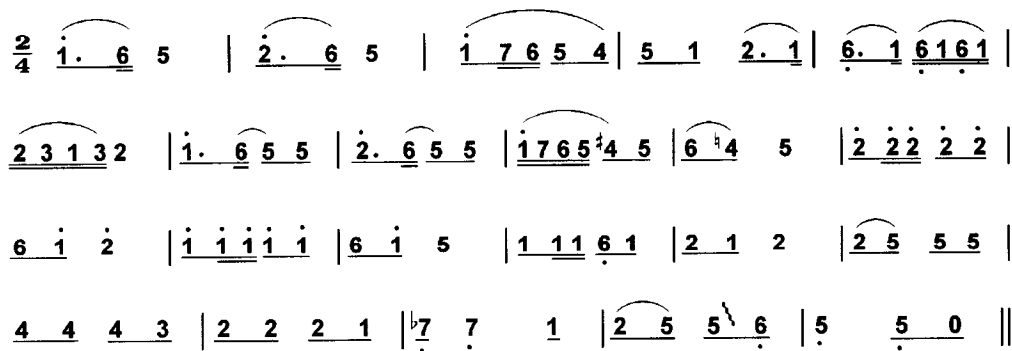
1=D (1 5 弦)



例 2

鲁日融:《迷胡调》

1=G (5 2 弦)

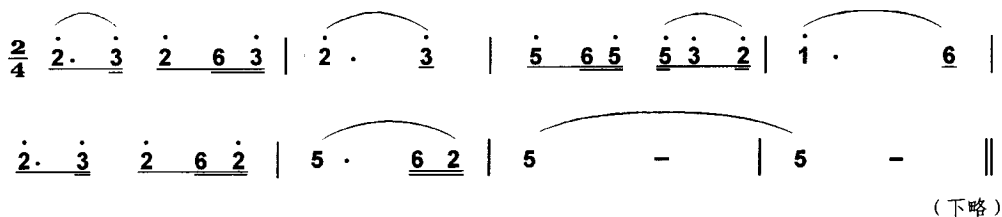


(下略)

例 3

曾加庆：《山村变了样》

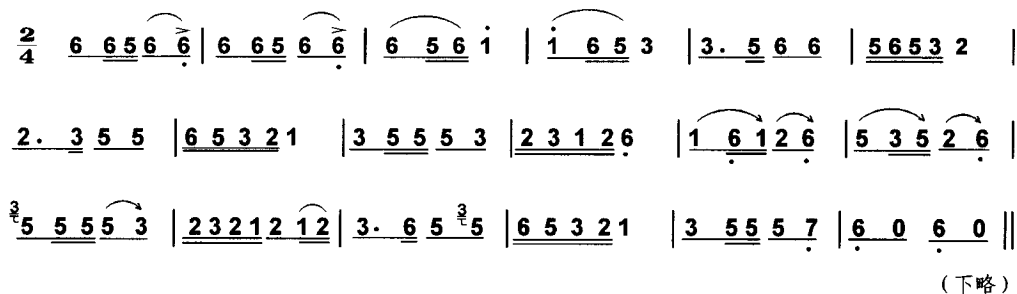
1=C (2 6 弦)



例 4

顾武祥、孟津津：《喜送公粮》

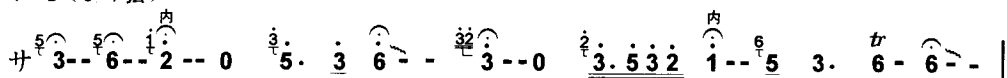
1=F (6 3 弦)



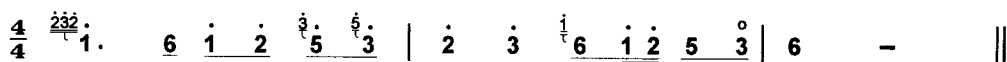
例 5

东北民间乐曲 黄海怀改编：《江河水》

1=bB (3 7 弦)



[一]慢板 悲痛、倾诉地



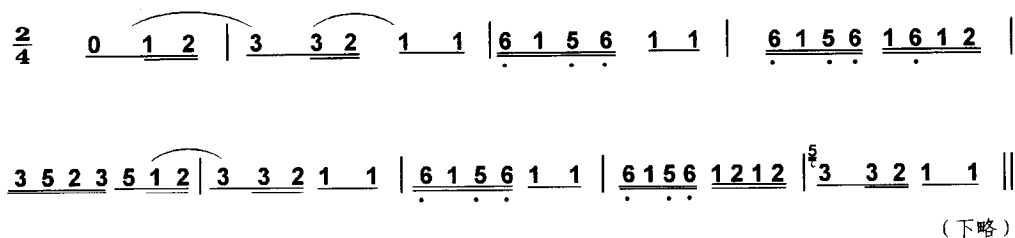
(下略)

其它弦法较少用，偶有所见。如：

例 6

张颢诚：《翻身歌》

1=A (5 1 弦)

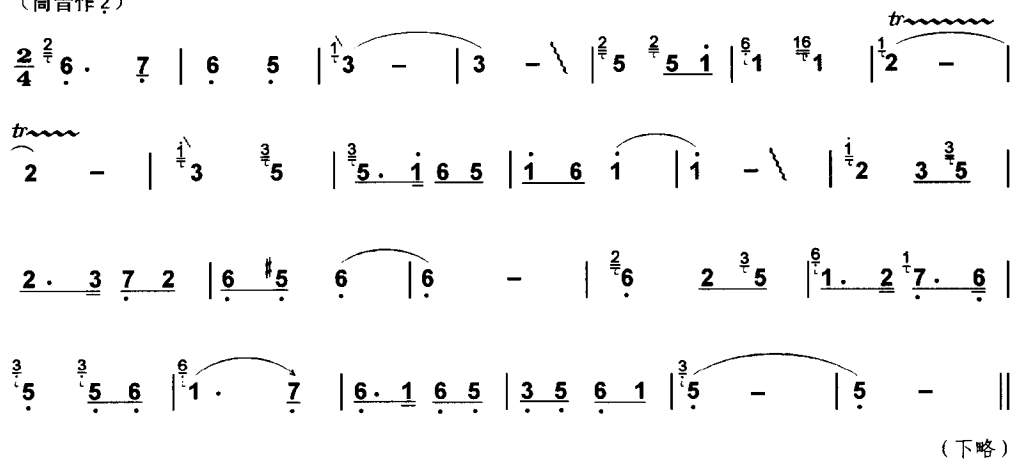


笛子则比较注意简音的运用。如：

例 7

冯子存编曲：《五梆子》

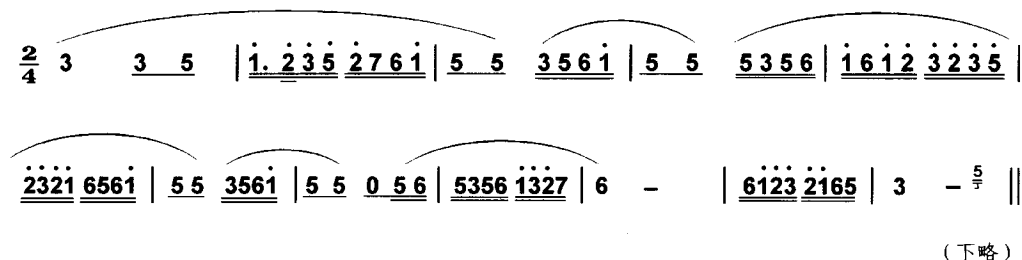
(简音作2)



例 8

江南丝竹：《欢乐歌》

(简音5)



这些乐曲，就其音域来说，变换用弦法，不是不可能演奏，如《喜送公粮》若改用5 2 弦、《江河水》改用2 6 弦等，虽然也可以演奏，但风格与韵味较前者就差得多了。

在篇幅较大的作品里，转调与改换用弦法相结合使用，不仅能达到调性色彩的多样化，也能保持乐曲具有民族风格和韵味。如二胡独奏曲《新婚别》就是采用这种方法构成的。该曲的调转换和二胡用弦法如下图：

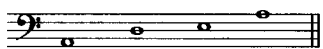
1 = F → 1 = G → 1 = C → 1 = G → 1 = C →

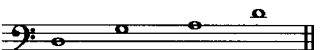
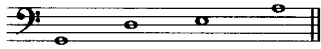
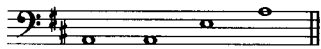
(引子) 5 2 弦 (过门) 5 2 弦 2 6 弦

1 = D → 1 = $\flat$ B → 1 = C → 1 = G

1 5 弦 3 7 弦 2 6 弦 5 2 弦

拨弹乐器，根据乐曲的需要，巧妙地运用空弦音往往能收到很好的效果。以琵琶为例，现在较通用的空弦定音是：



不同而采用不同的空弦音法。如福建“南音”用 , 琵琶曲《普庵咒》用 , 《霸王卸甲》用 , 而《将军令》则用  等。

拨弹乐曲创作中的空弦运用是一项重要的技法，它可以使乐曲音响浑厚，余音缭绕，连绵不断，对乐曲的风格和韵味起着重要的作用。如琵琶独奏曲《横琶尺八传乡音》（唐朴林曲）。乐曲的第一部分是用福建“南音”作为素材，羽调式，根据琵琶目前通用的定弦，所以乐曲定为 1 = C（即 a 羽调式），空弦音是 $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ 。

例 9

唐朴林：琵琶独奏《横琶尺八传乡音》

慢板 思念、表情地





乐曲的第二部分是以台湾民歌为素材而创作的，是徵调式。为了很好地利用空弦音，乐曲采用了不大常用的调转移，即 $1 = D$ ，这里的琵琶空弦音为：5̣ 1̣ 2̣ 5̣。

唐朴林：琵琶独奏《横琶尺八传乡音》



(下略)

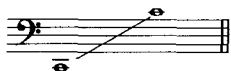
（二）低音的基本写法

重视低音部的写作，是搞好多声部写作的最基本的练习，也是比较重要的基本练习。一般情况下，低音的写作是受旋律的制约，什么情绪的旋律写作相应的低音，但低音本身也有它自己的特点和运动规律，有时也会脱离旋律而以它自身的运动规律发展下去。

低音最基本的写法是在强拍（或强拍部位）发响。这虽然是简单的一句话，但这里却包含了以下几个方面的问题。

1. 低音和旋律在音区上的关系：音区接近其音响就较饱满而结实；音区远离，两个声部越远其空间较宽，音响也相应地较空旷，这是其一；其二，如果旋律和低音中间有其它声部，则旋律与低音则距离较远，反之较接近；第三，一般情况下，低声部的音区不要超越旋律声部。

根据以上几点：二声部的写作，低音的音区在以下范围内活动较为适宜（偶尔也可扩展其音区）。低声部：



2. 低音和旋律在节奏上的关系：低音乐器一般较浑厚且音量大，它的发响往往对整个乐曲影响较大。低音节奏如何处理，对乐曲的内容起着重要的辅助与补充作用。低音的节奏处理多种多样，变化无穷，基本写法有以下几种。

（1）加强节奏的低音：从节奏上看它是加强节奏的重拍和重拍部位，使乐曲的节奏感更趋明显，保持乐曲稳定的运动规律。写法上虽比较简单，但它却是低声部最基本、最常用的一种写法。它或在强拍上发响，或者是强拍和强拍部位交替发响。

例 10



（2）比较活跃的低音：低音部长时间地运用一种节奏，往往给人一种过于稳定和呆板的感觉。为了利于乐曲的发展，往往在前一种写法的基础上变动其中某几个音的节奏位置，这虽然是一些小的变动，却使节奏更趋鲜明而具推动力。并且由于低声部比较活跃，使整个乐曲也活跃起来了。

例 11



(3) 具有对位因素的低音：这是一种很有效而常用的手法。它的特点是：除了具有以上两种写法的因素外，常常在旋律的休止符或时值较长的地位作一些对位化的处理：或是旋律的模仿，或是旋律的补充，并能起到连接上下句的作用，使乐曲紧紧相连，继续展开。

例 12



或



(4) “转”句（部位）的低声部处理：乐曲的“转”句（部位）是处理好乐曲结构很重要的一部分，它除了具有“承上启下”的功能外，还是乐曲形成对比的部位所在。为了能使“转”句（部位）更具不稳定性 and 对比因素，低声部一般在这里也要作同样的处理，从节奏上看，改变“转”以前的惯例写法，而采用某种新的节奏，产生新的动力，促使乐曲的展开。

例 13

张晓峰：唢呐独奏《山村来了售货员》

中板





或在“转”句之后低音略作变化。

例 14

周其昌、丁永盛：板胡独奏《春城节日》

旋律

低音

(下略)

(关于低声部的处理方法，将在第十章中较详细地讲解。)

3. 二声部在和声上的关系：二声部上下只有两个音的重迭，尚未构成一个完整的和弦，似乎还谈不到和弦的选择与声部进行。但应该注意到：本讲义的最终目的是要学会写总谱，二声部的写作是为写总谱处理好两个外声部所作的准备练习。所以，二声部写作应该考虑到和弦的选择与声部的进行，这样才能写好低音从而为将来写总谱打好基础。即便是仅为二声部的一些乐曲写作低音，适当地考虑低音的声部进行也是有好处的。

正如上文所说：现在的二声部写作是为将来写总谱所作的一些准备练习，所以二声部的低音，不是随便加上几个音就匆匆了事，应该根据旋律的进行，首先标出和弦和考虑到和声进行，然后再写低音，一般的作法是：

(1) 注意调式：乐曲的调式对和弦的选择是有制约的，不同调式的旋律配上不同的调式和声。而准确地辨认旋律的调式，才能配以相应调式的和声，这样才能从和声上加强、确立调中心。

从一个旋律来看，它的开始、终止和中结音处，往往最能体现调式的特征，所以在这个部位尤其要注意和弦的使用与和声的功能，而最能体现和声功能的则是该调式的三个正三和弦，只要把这几个部位的和声布局妥当，一般地讲，其它（如结构内部）则问题不大了。现将各调式的正三和弦列表如下：

和弦级数 \ 调式	宫调式 (主音 do)	羽调式 (主音 La)	徵调式 (主音 Sol)	商调式 (主音 re)	角调式 (主音 mi)
I 级 (主和弦)					
V 级 (属和弦)					
IV 级 (下属和弦)					

(2) 选择和弦：调式确定以后即可选择和弦。和弦选择时，把前后和弦的功能属性看一下，在不影响乐曲风格的基础上可适当地考虑和声的功能进行。

在多声部音乐作品中，不可能，也没必要每一个垂直线都作为和弦音处理，这样作反

而会使和声模糊不清而达不到预期的效果。而恰当地运用和弦外音，不仅能得到良好的和声效果，也能使低音保持良好的进行。

和弦的选择大约有以下几个原则：

①强拍、强拍部位的音作为和弦音。

$\frac{2}{4}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ | 5. $\overset{(+)}{3}$ 5 | $\overset{+}{6}$ $\overset{+}{5}$ $\overset{+}{6}$ $\dot{1}$ $\overset{+}{6}$ $\overset{+}{5}$ $\overset{+}{5}$ 3 | 2 - |

宫调式: I III (或 V) VI V

$\overset{+}{6}$ $\overset{+}{5}$ $\overset{+}{6}$ $\dot{1}$ $\overset{+}{3}$ $\overset{+}{2}$ $\overset{+}{3}$ 5 | $\overset{+}{6}$ $\overset{+}{4}$ $\overset{+}{3}$ $\overset{+}{2}$ 1. $\overset{+}{7}$ | $\overset{+}{6}$ 6 $\overset{+}{5}$ $\overset{+}{4}$ $\overset{+}{3}$ $\overset{+}{2}$ | 3 - ||

羽调式: I I IV V

②时值较长的音作为和弦音。

$\frac{2}{4}$ $\dot{1}$. $\dot{2}$ | $\overset{+}{3}$ $\dot{2}$ $\overset{(+)}{1}$ | $\overset{+}{6}$ $\overset{+}{3}$ $\overset{+}{2}$ $\overset{+}{1}$ $\overset{+}{6}$ | 5 - ||

宫调式: I II (7) VI V

$\frac{2}{4}$ 6 $\dot{1}$ $\overset{+}{2}$ | $\overset{+}{3}$ $\dot{2}$ $\overset{+}{3}$ | $\overset{+}{2}$ $\overset{+}{1}$ $\overset{+}{6}$ $\overset{+}{6}$ $\overset{+}{1}$ $\overset{+}{6}$ $\overset{+}{5}$ | 3 - ||

羽调式: I IV I V

③旋律较长时间在某一个和弦音内进行，为了避免和声上的单调和运用和声的手段促使乐曲的展开，在可能的情况下改变一下和弦或功能属性则是必要的。如例 10 之二，那里的旋律基本上是在 3 1 5 三个音上进行，这四小节音乐，如果都用 I 级和弦也未尝不可，但和声就比较单调而不利于乐曲的展开。

例 15

刘文金：二胡独奏《豫北叙事曲》

(下略)

和弦的选择当然还和其它因素（旋律风格、乐曲内容、节奏型的运用等等）有关，这是要统筹考虑的。

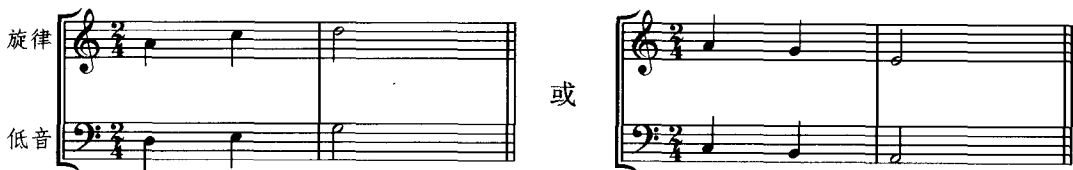
(3) 写作低音：把和弦标记完毕，就可以根据和弦标记数字写作低音了。但一般情况是所标记的和弦数字，仅仅是它的级数标记，不反映和弦的形态，所以要注意原位和弦，六和弦，（适当的）四六和弦以及各种七和弦的交替使用，这样不仅和声的色彩比较丰富，同时会使乐曲在稳定到不稳定到稳定……的交替中展开乐思。

保持低音的良好进行，使低音进行流畅，是写好低音的重要因素之一。由于低音具有和声低音的功能，四、五度进行和八度大跳是常见的一种进行。为了使低音的进行有些旋律化，低音本身也常常使用和弦外音，这里主要用的是经过音、助音，倚音较少使用。

在写作低音时，还要注意上下两声部在纵关系上保持良好的音程关系，这是指八度、五度、三度、六度和偶尔出现的四度，少用或不用二、七度音程。在弱拍部位则有时会以和弦外音的形式出现二、七度音程，这是无关宏旨的。

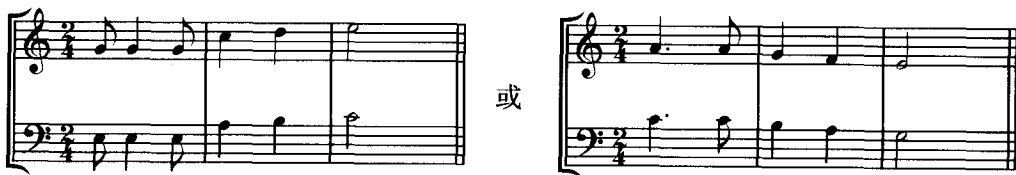
4. 旋律与低音在进行上的各种形式：旋律与低音在进行上如同和声上一样存在着各种形式，了解和运用各种不同的进行，则有利于处理好两个声部之间的关系。

(1) 同向进行：两个声部向同一方向（上行或下行）称为同向进行。

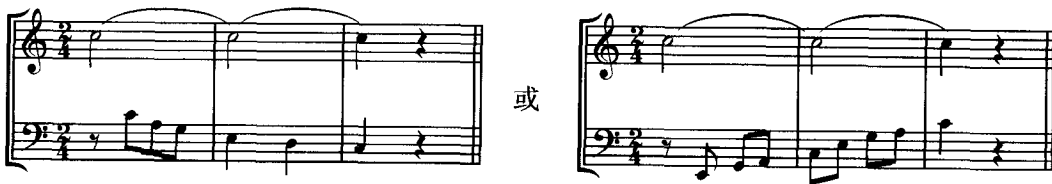


同向进行由于两个声部进行方向一致，音响较单调，短时间的运用尚可，长时间的运用容易使低音随着旋律的流动而大幅度地流动（一般地讲，旋律流动的幅度较大），不仅使低音缺少独立性，也使音乐缺少稳固的根基从而减弱了音乐的立体感。

平行三、六度，由于音响丰满，则是同向进行中常用的一种形式。但也应该有目的、有节制的使用。



(2) 斜向进行：一声部保持同音，另一声部上行或下行称为斜向进行。





或



斜向进行不仅使两个声部各具独立性，同时由于很好地处理了“动与静”的关系，使音乐层次分明，互不干扰，是两声部结合中常用的一种形式。

(3) 反向进行：两声部同时向不同方向进行称为反向进行。



或



反向进行由于两声部的音程时而扩展，时而缩小，形成音响的多样化，并具立体感，是作曲家们喜欢用的手法之一。

如何运用反向进行，由于音乐创作千变万化，难以用几句话概全，但一般的写法是：当音乐由平稳进行到强烈时，常常采用扩展音程的反向进行；而由强烈转入平稳时，又常运用缩小音程的反向进行。

例 16

史生保：二胡独奏《过马帮》

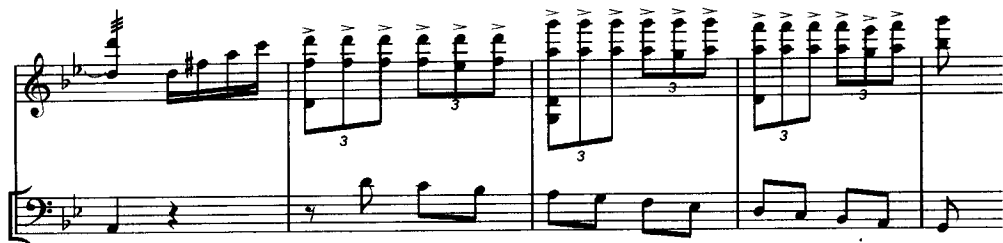


(下略)

例 17

唐朴林：柳琴独奏《戈壁放歌》





(下略)

(三) 二声部在风格上要协调

在现代多声部音乐创作中,不可能不涉及到和声,而和声就目前来看,在没有建立自己的民族和声体系以前,大多仍沿用欧美的功能和声,这种和声是建立在七声音阶和十二平均律的基础上,并根据彼时彼地的音乐风格而总结出的一种和声体系。用这种体系对我国有些地区、民族音乐贯用的由五声音阶构成的音乐配置和声时是存在着一些问题的。

但另一方面也应该看到:随着音乐艺术不断引进外来的作曲理论(包括作曲、和声、复调等)和用这些理论、技巧所构成的作品在我国也不断出现,人们的欣赏(听觉)习惯也随之不断地改变。人们听的惯并喜欢它了,所以在创作上也不必拘泥于旧的传统,但为了不过分地损伤旋律的民族风格,在写作上还是应该很好地研究。就二声部的低音写作来看,为了和旋律保持相同或相似的风格,大约有下列几种作法:

1. 在低音中不用偏音(fa si音)。这主要是为那些由五声音阶构成的旋律写低音时所常用的写法。因为旋律是由五声音阶构成的,如果低音大量地使用偏音,则在风格上可能有不协调感,所以低音也用五声音阶构成则可避免这种现象的出现。

例 18

江苏民歌:《拔根芦柴花》





2. 偏音作和弦外音处理。低音的强拍部位主要由五声音阶构成，而在弱拍部位适当的以和弦外音形式插进一些偏音，这不仅可以使低音本身进行上更趋流畅，同时也可丰富二部声的和声色彩。

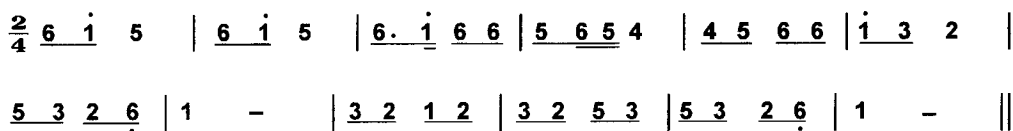
例 19

江苏民歌：《拔根芦柴花》

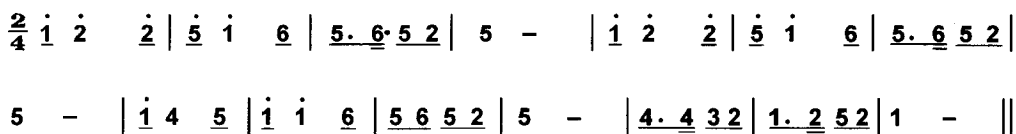


3. 偏音作综合调式处理。在我国民间音乐中，在结构内部常常使用不同调式的“交叉混合”或“平行对置”，这对增加旋律的调式色彩起着积极的作用。如：

东北民歌：《卖饺子》

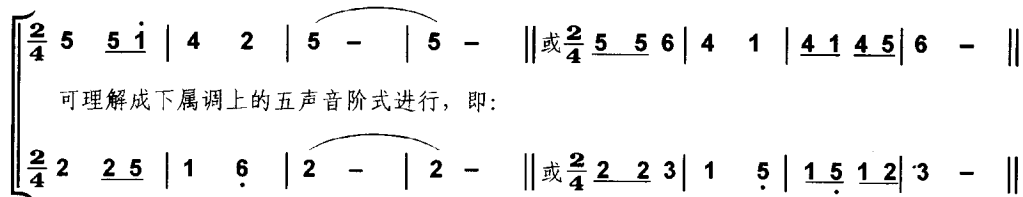
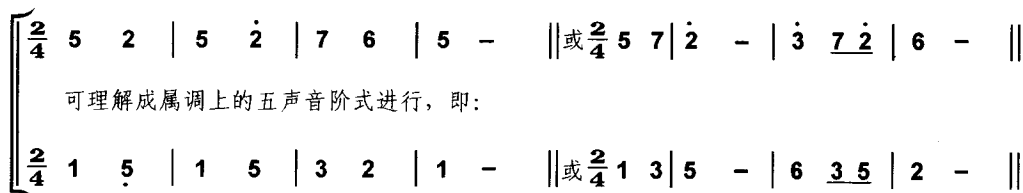


陕北民歌：《三十里铺》



既然在民歌中存在着这种现象，那么在低音写作中即可大胆的使用。具体的作法：在偏音上（下）方不出现小二度音程的进行，而用小三度或其它音程的进行，就能达到这样的效果。

如：



4. 对于旋律本身就是用七声音阶构成的（如新疆各少数民族以及山西、陕西等地的民间音乐），低音就可以比较多地使用偏音和功能性和声配置，虽然也或多或少地存在一些问题并注意风格的协调，但较五声音阶的旋律好处理得多了。

5. 低音进行使用旋律进行中的某些特点，是使低音与旋律保持风格一致的手法之一。

例 20

山西民歌:《槐树开花》

旋律

低音

附：简要《乐器法》

《乐器法》是学习多声部写作的前导，只有熟习每一件乐器的性能、音域、音色、技法与表现能力等等，才能在乐队多声部写作中更好地运用和充分发挥它的作用。

近年来有关民族乐队中常规乐器的《乐器法》出版了不少比较详细的著作，可作为学习之用。但为了学习本课的方便和根据本课的进度，现把民族乐队中的主要乐器简要介绍如下：

一、二胡

(一) 定弦、音域及音色

定弦为纯五度音程。乐队常用的是：

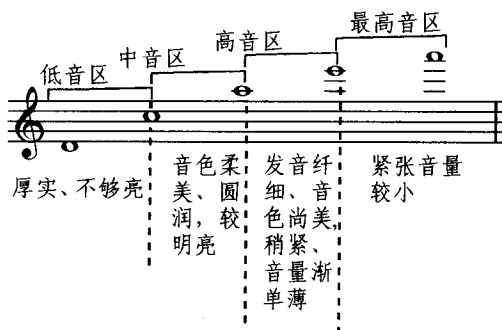
此外也可根据乐曲的需要定为其它音高的纯五度音程，但最低至

（再往低音降，弦的张力松散音质欠佳，力度较弱。）最高至

不及而要断弦了。)

其次如纯四度音程定弦，八度音程定弦等，在独奏中偶有使用，在乐队中少见。

音域与音色：



二胡最富于表情和强弱幅度较大的是它的中、低音区。在合奏中尤其要注重这一音区的使用。

(二) 主要技法

弦乐器用弓，目前有两种记法：

拉弓：▣ 或 →；推弓：∨ 或 ←。

分弓：一弓一音。如：1 2 3 2 | 3 - ||

连弓：两音以上用一弓。如：1 2 3 5 3 2 | 1 1̇ 2̇ 6 1̇ 5 |
3 5 3 2 1 2 3 2 | 3 - ||

顿弓：一弓一音，发音短促而有力，速度不宜太快。

如：1̇ 2̇ 3̇ 2̇ | 1̇ 2̇ 3̇ 2̇ | 5̇ 6̇ 7̇ 6̇ | 5̇ 6̇ 7̇ 6̇ | 5̇

跳弓：一弓一音，发音短促并具弹性，速度较顿弓快一些。有一弓一跳和一弓数跳，推弓较易，外弦较易。推、拉弓结合“跳”也可。

如：2/4 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ | 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ | 5̇ 6̇ 7̇ 1̇ 2̇ 1̇ 7̇ 6̇ | 5̇

抖弓：快速反复推、拉弓。如：

2/4 3̇ - | 3̇ 5̇ 3̇ 2̇ | 1̇ 2̇ 1̇ 6̇ | 5̇ 6̇ 5̇ 3̇ | 2̇ - | 2̇ - ||

其它如：抛弓、连顿弓等在乐队中较少用。

弓法的运用对乐曲的表现具有重要的作用，不同的弓法可能产生不同的艺术效果，这是应予注意的。

滑音：根据需要，指示滑音方向。

如： $\frac{2}{4}$ $\overset{\frown}{3} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{3}$ | $\dot{2}$ - || 或 $\frac{2}{4}$ 6 7 6 7 · $\dot{2}$ · 3 | 2 - ||

颤音：多用大、小二度音程的颤音。个别由于乐曲风格的需要也有用三度或三度以上音程的颤音。

泛音：多用自然泛音，即弦长的 $\frac{1}{2}$ 、 $\frac{1}{3}$ 、 $\frac{1}{4}$ 、等处，如：外弦 $\overset{\circ}{6}$ - || 内弦 $\overset{\circ}{2}$ - || 等。此外，二胡虽然也可产生人工泛音，但明亮度不及自然泛音，在乐队中较少使用。

（三）在乐队中的主要功能

1. 旋律：有浓郁的民族风格，在最佳音区内力度幅度较大，可演奏各种情绪和速度的旋律，尤其在中低音区演奏流畅、柔美、歌唱性的旋律尤为适宜。

2. 和声：由于中、低音区音色厚实、圆润，演奏和声能达到很好的效果。如果把二胡分为两个声部并与中胡合作，能演奏完整的三和弦，并能达到融洽、和谐的和声效果。

（四）应注意的问题

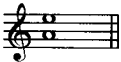
1. 弦乐器是可以长时间地演奏而不致感到疲倦，但也应有目的，有节制地使用，以避免色彩的单调；

2. 二胡的高音区和最高音区音质单薄而尖锐，所以当乐曲达到高潮或较激动的情绪时，仅使用二胡的这一音区很难达到预想的效果，如果把高音部分转移到高胡或板胡上，二胡在低八度重复，其效果会更好一些；

3. 注意弦乐器弓法统一。

二、高胡

（一）定弦、音域及音色

定弦为纯五度音程，乐队常用的是： 定弦法；有的采用  定弦法。

音域与音色：高胡没有明显的音区差别。



（二）主要技法

基本同二胡。但由于反应灵敏，演奏快速的音符更加清晰而干净。

（三）在乐队中的主要功能

1. 旋律：高胡的穿透力较强，它在乐队中主要承担演奏旋律的任务，它不但可以演奏热情、活跃的旋律，也可演奏抒情、华丽的旋律，并经常接替二胡声部在低音区难以胜任的部分。

2. 和声：由于高胡音区较高且具特色，在乐队中数量也不像二胡那样多，在音量平衡上存在一些问题，所以较少担任和声声部。

但如果二胡分为两个声部，高胡（主要）使用内弦，也可与二胡、中胡共同完成和声

的任务。如果和声是在高音区，并有二胡在中音区重叠，高胡则能较好地完成任务。

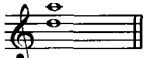
(四) 应注意的问题

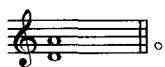
1. 高胡音色独特，音区较高且穿透力强，所以要有节制地使用。但乐曲达到高潮时，发挥高胡的这一特点能收到较好的效果。

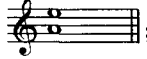
2. 高胡（可能）由于音频的关系，在小乐队里用一把为宜，两把极不易达到和谐的程度；在大乐队里以四把以上为宜。

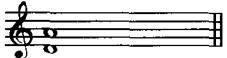
三、板胡

(一) 定弦、音域及音色

定弦为纯五度音程。高音板胡定弦为： 采用低八度记谱即：



此外，由于乐曲的需要，乐队中有时也使用中音板胡，定弦为；低音板胡

定弦为：, (实音记谱。)

音域及音色：



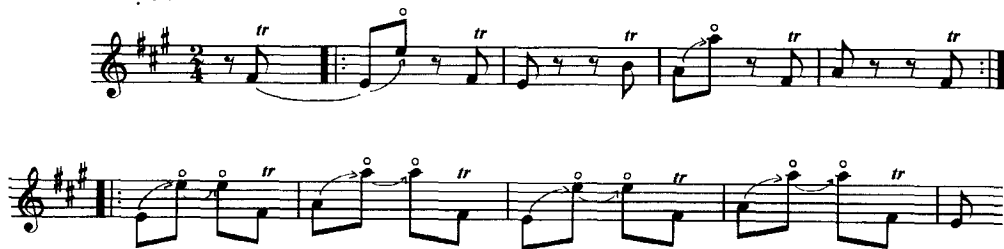
(二) 主要技法

基本同二胡。但板胡是桐板振动发音，反应灵敏，演奏快速、华丽的音乐，清晰而干净。此外尚有两种独特的技法。

1. 大滑音：在演奏某些地方风格（如河南）的乐曲时，常常采用长而大的滑音。如：

(3 6 弦)

张撷诚：《翻身不忘共产党》



2. 双音：由于板胡的弓毛粗而宽，所以可以把弓毛放平同时演奏双弦，可演奏出五度、六度、八度等双音。如：

葛炎曲 刘明源、徐连增改编：《马车在田野上奔驰》



（三）在乐队中的主要功能

1. 板胡属色彩性的乐器，发音响亮而穿透力强，所以板胡在乐队中几乎全是担任旋律的演奏，它宜于表现欢快、热烈、奔放和喜庆的情绪；也能表现悲愤、壮烈的情绪和抒情性的歌唱乐段。

2. 在乐队全奏达到高潮时，使用板胡较高音区，能为乐队增添光彩。

3. 须少担任和声声部，尤其是断续的节奏音型更为少见，但在中、高音区的延续和弦衬托中，常和二胡、中胡等合作，并担任和声进行中的旋律声部。

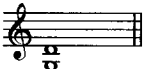
（四）应注意的问题

1. 板胡演奏旋律别具特色，但很少从头到尾不停地演奏。

2. 板胡音量较大，它的出现与退出在乐队中较为明显，所以板胡的使用要有目的。

四、中胡

（一）定弦、音域及音色

定弦为纯五度音程，乐队中常用的是  定弦法。

中胡一般采用高音谱表记谱，因为中胡的最低音也只是高音谱表的下加三间的乐音，这对不大熟习中音谱号的一些演奏员和业余作者来说是较方便的。

音域及音色：



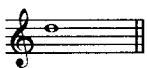
(二) 主要技法

基本同二胡，但不及二胡灵敏。

(三) 在乐队中的主要功能

1. 主要担任演奏和声进行的中声部，常处于二胡、大革胡的中间。
2. 较少担任旋律的演奏。但有时可演奏某些具有特色（如模仿马头琴）和特定情绪（如哀怨、抒情等）的旋律。

(四) 应注意的问题

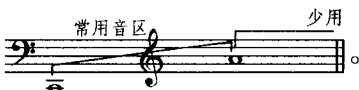
1. 不要（或少）演奏  以上的音。
2. 演奏快速的华彩乐段，清晰度较差。
3. 不要忽略对中胡的使用。它不仅是和声声部的重要乐器，又是改变旋律色彩的宜于使用的乐器。

五、大革胡

(一) 定弦、音域及音色

大革胡张四弦，每弦间以纯五度音程定弦：.

大革胡在乐队作为低声部使用，虽然它的音域可延续到很高，但在乐队中常用的音区

如下：.

大革胡两根外弦音色柔和圆润；两根里弦发音低沉、浑厚而丰满。

(二) 主要技法

1. 大革胡的琴弓置于弦外，可自由运弓，其它技法基本同二胡。
2. 大革胡设指板而无柱，可自由地运用滑音。
3. 在不太快的速度中可演奏双音以及三、四音的和音。双音和音以三、四、五、六度音程为宜（但不要隔弦的双音）。三、四度音程和音如果其中有一、二音系空弦音则较易，否则较难。
4. 大革胡的中低音区的拨奏，效果较佳。
5. 大革胡的泛音较多且明亮，并可演奏人工泛音。

（三）在乐队中的主要功能

1. 担任低声部，并经常与低音革胡、大阮（有时有三弦）合作共同完成低声部。
2. 有时担任主旋律的演奏，尤其把一些如诉如泣、愁苦哀怨、抒情优美的旋律交给它，能完成得很好。
3. 在复调乐段中，大革胡经常担任其中之一的旋律。

（四）应注意的问题

1. 大革胡的拨奏能使乐曲节奏明显具有弹性，尤其它和低音革胡合作时，这种效果更具明显，但同时它又有“头重尾轻”的特点，长时间地使用这种奏法，会减弱乐曲的连贯性和产生单调感，所以要有节制的使用，即可根据乐曲的情绪，用弓和拨奏交替使用，这样效果会更好一些。

2. 不要忽略大革胡那优美动听的音色（尤其是外二弦），发挥它这一特点会得到极佳的效果。

（有些乐队常用大提琴替代大革胡，技法相同。）

第二节 二声部的平行进行

平行进行是两个声部在比较长的一段时间内向同一个方向（时上时下）进行。其中，始终保持着相同音程的结合可称为严格的平行进行。而二声部进行方向基本一致，音程的结合较为自由的可称为自由的平行进行。

在乐队作品中经常看到同类乐器的平行进行。这种平行进行有时是由于填充和声声部而产生的平行声部，有时是为了加厚主旋律而产生的平行声部，也有是为了某种音响效果而特意写的二声部平行进行。这些平行进行，写法虽然不太复杂，但可以获得良好的艺术效果。

二声部平行进行的两个声部，以同类乐器结合为最好，这是由于从音的协和性来看，同类乐器的音质、音色一致，并且同类乐器其音量差别不大，可以获得较满意的音量平衡，从而能达到较完美的结合。

活跃、轻快的二声部平行进行以发音“颗粒性”较强，“头重尾短”的乐器和演奏法为宜，如管乐器的顿音奏法和部分拨弹乐器等。

例 21

