

中央音乐学院图书馆藏书

书号 H3/TC1d.14

总登记号 118229

民族管弦乐

总谱写法

李民雄

上海文艺出版社

责任编辑：赵维庆

封面设计：邹纪华

民族管弦乐总谱写法

李民雄 编著

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

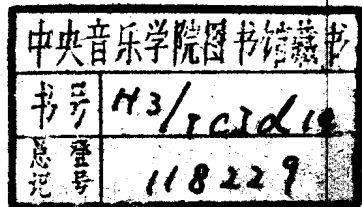
新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 5 字数 112,000

1979年6月第1版 1979年6月第1次印刷

印数：1—17,000册

书号：8078·3086 定价：███元



目 次

前 言

民族管弦乐总谱写法	1
第一章 分析主旋律	3
第二章 为主旋律写低音声部	8
1. 节奏性的低音声部	10
2. 旋律化的低音声部	13
3. 和弦分解式的低音声部	17
4. 复调化的低音声部	20
5. 固定音(或音型)的低音声部	22
6. 加强性的低音声部	27
7. 奏主旋律的低音声部	28
第三章 为主旋律选择伴奏织体写法	32
1. 齐奏写法	32
2. 和弦式写法	33
3. 长音衬腔式写法	38
4. 节奏化音型式写法	41
5. 和弦分解式写法	43
6. 支声复调写法	46
7. 对比复调写法	51
8. 模仿复调写法	55
9. 对位化写法	58
10. 混合写法	62

第四章	写缩谱	70
	1. 分析主旋律的活动音区	74
	2. 选择和弦的排列法	77
	3. 注意保持中间伴奏声部的平稳进行	77
第五章	配器	81
	1. 为主旋律配器	82
	2. 为和声配器	97
	3. 为复调配器	101
第六章	为主旋律编配打击乐	105
	1. 加强性写法	105
	2. 对比性写法	110
	3. 间插性写法	116
	4. 连接性写法	119
	5. 点缀性写法	123
附 录		
一、	和声常识	129
	1. 和弦	129
	2. 原位和弦与转位和弦	133
	3. 和弦的调式功能	134
	4. 和声进行及终止式	135
	5. 旋律位置	138
	6. 和弦外音	139
	7. 和声节奏	141
二、	怎样把总谱改编为缩谱	146

资料

43

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	2700.43
盒号	118229

前 言

自建国以来，广大专业和业余音乐工作者在党的文艺方针指引下，批判地继承和发展了我国的民族音乐传统，创作了许多具有社会主义内容的各种形式的民族器乐曲。这些乐曲从各个方面反映了工农兵火热的斗争生活，热情地歌颂了我们伟大的社会主义祖国、伟大的党和领袖。

现在，我国社会主义革命和建设已经进入了新的历史时期，以华国锋同志为首的党中央正率领全党、全军、全国人民进行新的长征。为了鼓舞亿万人民的革命斗志和劳动热情，努力实现四个现代化，我们要大力发展民乐创作，使民族器乐充分发挥它的积极作用。

要繁荣民乐创作，广大业余音乐工作者是一支不可忽视的力量。但是，他们缺乏自学的条件，在创作中遇到的种种技术上的困难无法解决，创作水平不能得到迅速提高，因此迫切要求专业音乐工作者能编写出为他们所需要的作曲理论书籍。这就促使我着手研究这一工作，并举行了多次讲座，谈了自己粗浅的学习心得和创作实践经验，本书就是在这些讲稿的基础上整理编写而成的。

书中所阐述的民族管弦乐写作原则和许多具体的写作技

法,是从建国以来出版的许多优秀曲目中概括出来的,由于自己理论水平低,创作经验又不多,其中概括不全和有错误之处在所难免,希望广大读者给予批评指正。

本书在编写过程中得到胡登跳同志的帮助,特此表示感谢。

李民雄

1978年2月于上海音乐学院

2727/21

第一章 分析主旋律

音乐作品的思想内容是通过塑造音乐形象加以表现的，而旋律是塑造音乐形象的主要手段，它是音乐作品最重要的基础。所以，当我们为一首乐曲的主旋律着手写民乐总谱时，要全面地深入分析主旋律。

分析主旋律首先从深刻理解音乐作品的思想内容和旋律所塑造的音乐形象入手，因为在乐队写作中运用和声、复调、配器等作曲手段，都是为了更好地表现音乐作品的思想内容。

《瑶族舞曲》是一首反映瑶族同胞歌颂领袖，欢天喜地庆翻

身的合奏曲。如歌的旋律 $\overset{\text{徐缓}}{\underline{6\ 3}} \quad \underline{3\ 6} \mid \underline{2\ .} \quad \underline{1} \mid \underline{7\ 2} \quad \underline{1\ 7} \mid$
 $\underline{6\ .5} \quad 3 \mid \underline{6\ .7} \quad \underline{1\ 2} \mid \underline{3\ .5} \quad \underline{3\ 2} \mid \underline{1\ 23} \quad \underline{2\ 1} \mid 6 \quad - \mid$ ，

表达了人们对领袖的无限崇敬的心情，这是发自肺腑的心声。

【快板】

又如： $\underline{6\ 3} \quad \underline{2321} \mid \underline{6\ 1} \quad \underline{6\ 3} \mid \underline{6\ 3} \quad \underline{2321} \mid \underline{6\ 1} \quad \underline{6\ 3} \mid \underline{6\ 61} \quad \underline{2\ 21} \mid$
 $\underline{2\ 5\ 3} \mid \underline{2\ 32} \quad \underline{1\ 21} \mid 6 \quad 6 \mid$ ，这个热烈欢快的旋律，生动

地描绘了人们欢天喜地庆翻身的节日盛景。当深刻理解和真切感受旋律所反映的思想内容和塑造的音乐形象以后，作者就可能出现丰富的乐思，为乐队写作进行精心的构思。

器乐旋律由于它不象声乐旋律那样有歌词可作为理解的依据，所以对它进行细心的琢磨以准确理解它所塑造的音乐形象

尤为重要。如： $\dot{3} . \underline{\underline{5\dot{3}}} | \underline{\underline{2\ 7\ 6\ 5}} | \dot{1} - | \dot{1} - |$

这样一句旋律，用连线将四个小节中的所有音符连成一气，吟唱时会感到它是那样的舒展和充满着热情。假如把它处理为：

$\dot{3} . \overset{\vee\vee}{\underline{\underline{5\dot{3}}}} | \overset{\vee\vee}{\underline{\underline{2\ 7\ 6\ 5}}} | \dot{1} - | \dot{1} - |$ ，则显得情绪活

跃、喜悦。甚至还可以把它处理成表现激越的情绪，那就是在每

一个音符上加特强符号： $\dot{3} . \overset{>>}{\underline{\underline{5\dot{3}}}} | \overset{>>}{\underline{\underline{2\ 7\ 6\ 5}}} | \overset{>}{\dot{1}} - | \overset{>}{\dot{1}} - |$ 。

以上所说的在同一速度的情况下用不同的处理，可以使同样的旋律有不同的表现。在乐谱上能看到的表情术语，如：庄严地、辉煌地、热情地、如歌地、轻快地、激愤地……等等，它们只能概括地提示旋律的表现要求，而旋律所要表现的深刻的乐思是不可能用文字和符号在乐谱上加以繁琐的注释，所以必须根据作品的标题、表情术语、声乐曲中的歌词等所提示的作品思想内容，对主旋律加以反复琢磨，深刻领会。

每首音乐作品都有它独自的风格。如民乐合奏曲《春江花月夜》和《瑶族舞曲》，慢板段落的旋律都非常优美抒情，富有诗情画意，但前者是典型的江南音调，而后者有着强烈的少数民族色彩。又如笛子独奏曲《帕米尔的春天》和《歌儿献给解放军》，

这两首乐曲的风格迥然不同。前者 $\frac{7}{8} \overset{>}{\dot{3}} \overset{>}{\dot{3}} \overset{>}{\dot{3}} \overset{>}{\dot{3}} \overset{>}{\dot{3}} |$

$\overset{>}{\dot{3}} \overset{>}{\dot{3}} \overset{>}{\dot{3}} \overset{>}{\dot{3}} \overset{>}{\dot{3}} | \overset{\#}{\dot{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3\ 2}} \underline{\underline{1\ 7}} | \overset{\#}{\dot{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2\ 1}} \underline{\underline{7\ 6}} |$

$\overset{\#}{\dot{1}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{1\ 7}} \underline{\underline{6^{\#5}}} | \underline{\underline{6}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{0}} |$ ，乐曲一开始出现的

音调和塔吉克族的典型节奏 $\frac{7}{8}$ 拍子，把人们一下子就带到了新

疆帕米尔的春天的艺术境界。而后者的 $\overset{\frown}{3532} \ 1 \ \overset{\frown}{16} \ | \ \overset{\vee\vee}{\frown} \ 3532 \ 1 \ 16 \ |$

$\underline{2} \ \underline{36} \ \underline{56532} \ | \ \overset{3}{\underset{5}{\frown}} \ . \ \overset{1}{\underset{6}{\frown}} \ | \ \overset{6}{\underset{1}{\frown}} \ \underline{65} \ \underline{65} \ 3 \ | \ \overset{65}{\underset{6}{\frown}} \ \underline{165} \ \underline{32} \ 1 \ |$

$\underline{32353} \ \underline{2312} \ | \ \overset{1}{\underset{6}{\frown}} \ - \ |$,这是多么亲切的藏族歌调,它表

达了翻身农奴对解放军的深情厚意。又如编写一首气势磅礴的民乐合奏曲《解放军进行曲》和为湖南民歌《浏阳河》伴奏,无疑地对雄壮的进行曲和亲切的民歌风格的曲调会选择不同的写法。

分析主旋律时进行反复吟唱是十分必要的,吟唱能使写在谱纸上的旋律化为生动的音乐,加深对它的理解,这将大大有助于对主旋律进行全面的分析。当吟唱旋律时往往会唤起对乐队音色的联想,这个旋律适合笛子演奏,那个旋律需要用拉弦乐器的齐奏,而这一段旋律让弹拨乐器组演奏最富有特色等等。并且对乐队的织体写法,甚至是与主旋律相对答呼应的副旋律,也有所考虑。还有在吟唱旋律时,还常会感到旋律中的骨干音是某一和弦结构中的和弦音。如革命歌曲《咱们工人有力量》(马可词曲)的首句 $\underline{5} \ \underline{5} \ \underline{3} \ | \ \underline{i} \ \underline{i} \ | \ \underline{5} \ . \ \underline{65} \ | \ \underline{3} \ \underline{x} \ |$

除了出现“6”音以外,整句旋律音都是主和弦(1 3 5)的和弦音,这种在旋律进行中包含着和声因素即“和声内含”,是选择和确定和弦的重要依据。

此外,还必须对乐曲的结构和调性进行深入细致的分析。

音乐作品的结构是由内容所决定的,乐曲中的各个段落是根据乐曲的内容构思进行合理布局的。乐曲结构中的各个段落虽然是彼此划分的,但它们之间在音乐上又有着种种从属的关系。如民乐小合奏《子弟兵和老百姓》、笛子独奏《扬鞭催马运粮

忙》，这两首乐曲都是由三个段落组成，它们的中段是与其前后相对比的段落，而第三段则是第一段的再现（这种再现经常是带变化的）。又如笛子独奏曲《牧民新歌》和《歌儿献给解放军》采用了“渐层发展”的结构布局方法，开头有一个散板引子，然后乐曲从慢速开始逐段加快，使音乐情绪逐层高涨。

除了解乐曲分成为几个段落和这些段落之间的从属关系以外，还应该深入分析段落的组成情况。如有些段落结构方整，它们是由若干相等的乐句组成，而另一些段落中的乐句则是长短不一的。而乐句有的又可细分为若干乐节，有的则是一气呵成的。因为为主旋律配和声、选择乐队的织体写法、配器等，都将根据乐曲的结构进行合理的安排，所以要细致地分析乐曲的结构。

关于乐曲的调性也必须分析清楚。调性包括乐曲的调高和调式。一般在乐谱上看到的 $1=C$ ，这只是指明这个乐谱中“1”的音高为 C，而没有标明乐曲是什么调式。要判明一首乐曲的调性，必须分析清楚它是什么调式和调式主音的音高。例如革命歌曲《三大纪律八项注意》，在歌谱上标明为 $1=A$ ，但是它的主音是“2”，称为商调式（“宫、商、角、徵、羽”是我国传统习用的阶名，它相当于现在流行的唱名“do、re、mi、sol、la”，简谱的“1、2、3、5、6”）。《三大纪律八项注意》调式主音的音高为 B，所以在商调式这个调式名称之前加上“B”，全称为“B商调”，这样歌曲的调高和调式都清楚了。

乐曲的调式不同，配置和声也不同，如《瑶族舞曲》的第一、第三大段是羽调式，它的主和弦为(6 1 3)，中段为宫调式，主和弦为(1 3 5)。调高对配器时选择乐器有密切关系。如二胡演奏《社员都是向阳花》，宜把调高改为 $1=bB$ ，二胡用“3 7 弦”演奏。如依照歌曲原调 $1=A$ ，二胡是“4 i 弦”，那末在演奏中

凡逢“3”音都要翻高八度，这样旋律的动向一改使得旋律极不流畅。因此一个很好的器乐旋律由于定调和选择乐器不当，它就不可能有良好的演奏效果。这点对民族乐器性能稍有了解者是不难理解的。

分析主旋律是在民族管弦乐写作前进行精心构思、合理布局的一个十分重要的准备工作，就是在完成突击创作任务时也是必不可少的。不能对主旋律只草草一看就忙于动笔，这样很难写出好的乐队作品来。

第二章 为主旋律写低音声部

在乐队写作中除了运用单声部(齐奏)写法之外,更多的是采用多声部的写法,而和声则是多声部音乐写作中使各个声部联系成为整体的基础,所以学习乐队写作必须具有一定的和声基础。对于缺少和声基础的读者可先阅读本书附录《和声常识》一节。

在多声部音乐中除主旋律以外(主旋律一般是在高音声部),低音声部是一个很重要的声部,因为它是和声进行的基础。可以这样说,能不能为主旋律写出良好的低音声部,影响乐队演奏的效果将会起很大的作用。

为什么说低音声部是和声进行的基础呢?因为只要有了旋律和低音两个声部就基本上能体现出和声进行了。例如:

丝弦五重奏《喂鸡》(胡登跳编曲)

旋律	$\begin{array}{l} > \\ \underline{5} \cdot \quad \underline{55} \quad \quad 5 \cdot \quad \underline{55} \quad \quad \underline{5 \ 55} \ \underline{5 \ 55} \quad \quad \underline{5 \ 55} \ \underline{5 \ 61} \end{array}$
低音	$\begin{array}{l} > \\ \underline{1 \ 5} \ \underline{1 \ 5} \quad \quad \underline{1 \ 5} \ \underline{1 \ 5} \quad \quad 1 \quad 1 \quad \quad 1 \quad 1 \end{array}$ <hr style="border: 0.5px solid black;"/> I
旋律	$\begin{array}{l} > \\ \underline{2} \cdot \quad \underline{22} \quad \quad 2 \cdot \quad \underline{22} \quad \quad \underline{2 \ 22} \ \underline{2 \ 22} \quad \quad \underline{2 \ 22} \ \underline{2 \ 12} \end{array}$
低音	$\begin{array}{l} > \\ \underline{5 \ 5} \ \underline{5 \ 5} \quad \quad \underline{5 \ 5} \ \underline{5 \ 5} \quad \quad 5 \quad 5 \quad \quad 5 \quad 5 \end{array}$ <hr style="border: 0.5px solid black;"/> V

旋律	$\hat{3} \hat{6} \hat{1}$	$\hat{2} \hat{1} \hat{2}$		$\hat{3} \hat{6} \hat{1}$	$\hat{2} \hat{1} \hat{2}$		$\hat{3} \hat{3}$	$\hat{2} \hat{1}$	
低音	$\underset{\cdot\cdot}{6} \underset{\cdot\cdot}{3}$	$\underset{\cdot\cdot}{6} \underset{\cdot\cdot}{2}$		$\underset{\cdot\cdot}{6} \underset{\cdot\cdot}{3}$	$\underset{\cdot\cdot}{6} \underset{\cdot\cdot}{2}$		$\underset{\cdot\cdot}{3}$	$\underset{\cdot\cdot}{6}$	0
	VI	II		VI	II		VI		

旋律	$\hat{6} \hat{5}$	$\hat{6} \hat{2}$		$\hat{1}$	$\hat{1} \hat{1}$		$\hat{1}$	0	
低音	$\underset{\cdot\cdot}{2}$	$\underset{\cdot\cdot}{5}$		$\underset{\cdot\cdot}{1}$	$\underset{\cdot\cdot}{5}$		$\underset{\cdot\cdot}{1}$	0	
	II	V		I					

上例虽然只有旋律和低音两个声部，在纵向上只有两个音的重迭，它们还不是一个完整的和弦，但已能分析出它们的和声进行。谱例中所标明的和弦级数，是分析了总谱中其它声部后得出的结论。如只有谱例中这两个声部，那末和弦的结构是三和弦还是七和弦，或者是九和弦还不能确定。如果再碰到旋律声部和低音声部的音相同，和弦级数也就更难下结论了。如乐曲为宫调式，它的旋律音和低音是 $\overset{5}{5}$ 的结合，不同和弦级数的可能性就多了，它可能是V级、也可能是 I_4^5 、或者是 III_6 。尽管在碰到这种情况时会使分析和声遇到些困难，但只要认真分析一下旋律的和声内含和前后的和声连接，就不难对它作出正确的判断。

当认识了低音声部是和声进行的基础作用之后，就会明白

注：① 为了使谱例清晰明了，本书所引谱例均省略表情、力度、速度、演奏等符号。

② 所引谱例大多数不采用总谱的完整缩编，而是择录乐曲中的有关声部。

在写作中，继分析主旋律之后的工作是为主旋律写出低音声部。

现介绍一些常用的低音声部的写法：

1. 节奏性的低音声部

节奏性低音声部的节奏多般是匀称的，强弱分明的。有的为了加强旋律重音，其节奏与旋律重音相一致。

节奏性低音声部在音调方面比较简单，多为功能性的四度、五度或八度的跳进，声部进行有力。

节奏性低音声部除了起和声进行的基础这一主要作用以外，它还给旋律以节奏衬托。例如：

丝弦五重奏《火车向着韶山跑》(施武杰编曲)

旋律	5	6	5 .	3	5	1	5	-
低音	1 _i	0	5 _{II}	0	1 _i	0	5 _{II}	0

旋律	4 .	3	2	0	5.6	3 2	3	-
低音	2 _{II}	0	6 _{II}	0	2 _{II}	0	3 _{III}	0

旋律	1 .	7	6	6	0	5.6	2	-
低音	1 _{VI}	0	6 _{VI}	0	2 _{II}	0	6 _{II}	0

旋律	$\underline{\dot{5} \cdot \dot{5}} \quad \underline{\dot{5} \dot{6}} \quad \quad \underline{\dot{5} \dot{4}} \quad \underline{\dot{3} \dot{2}} \quad \quad \dot{5} \quad - \quad \quad \dot{5} \quad -$
低音	$\underset{\cdot}{5} \quad 0 \quad \quad 0 \quad 0 \quad \quad \underset{\cdot}{3} \quad 0 \quad \quad \underset{\cdot}{1} \quad 0$ <small style="display: block; margin-left: 10px;">V III I</small>
旋律	$\underline{\dot{5} \cdot \dot{5}} \quad \underline{\dot{5} \dot{6}} \quad \quad \underline{\dot{5} \dot{4}} \quad \underline{\dot{3} \dot{2}} \quad \quad \dot{i} \quad - \quad \quad \dot{i} \quad -$
低音	$\underset{\cdot}{5} \quad 0 \quad \quad 0 \quad 0 \quad \quad \underset{\cdot}{1} \quad 0 \quad \quad \underset{\cdot}{3} \quad 0$ <small style="display: block; margin-left: 10px;">V I</small>

上例低音声部的节奏均匀,每小节在强拍上支持旋律,多为四、五度的功能性跳进。第一句为主功能 T; 第二句是 S—D; 第三句是下功能 S; 第四句是 D—T; 末句也是 D—T。例如:

民族管弦乐曲《千里海河夺丰收》(高金香曲)

旋律	$\underline{0 \ 5} \quad \underline{4 \ 5} \quad \quad \underline{1 \cdot 1} \quad \underline{5 \ 5} \quad \quad \underline{1 \ 5} \quad \underline{4 \ 5} \quad \quad \underline{2 \cdot 2} \quad \underline{6 \ 6}$
低音	$\underset{\cdot}{1} \quad \underset{\cdot}{5} \quad \quad \underset{\cdot}{1} \quad \underline{\underset{\cdot}{0 \ 5}} \quad \quad \underset{\cdot}{1} \quad \underset{\cdot}{5} \quad \quad \underset{\cdot}{2} \quad \underline{\underset{\cdot}{0 \ 6}}$ <small style="display: block; margin-left: 10px;">1 0 2</small>
旋律	$\underline{2 \ 5} \quad \underline{4 \ 5} \quad \quad \underline{\dot{1} \cdot \dot{2}} \quad \underline{7 \ 6} \quad \quad \underline{5 \cdot \dot{1}} \quad \underline{6 \ 2} \quad \quad 4 \cdot \quad \underline{3}$
低音	$\underset{\cdot}{5} \quad - \quad \quad \underset{\cdot}{1} \quad - \quad \quad \underset{\cdot}{5} \quad \underset{\cdot}{2} \quad \quad \underset{\cdot}{4} \cdot \quad \underline{\underset{\cdot}{3}}$ <small style="display: block; margin-left: 10px;">5 2 4 1</small>

旋律	<u>2323</u> <u>5 6</u>	1	<u>5123</u>	<u>5.2</u> 1 1	<u>6 5</u> 1
低音	<u>2</u> <u>5</u>	1	1	<u>5</u> <u>0 1</u>	<u>0 5</u> 1
	<u>2</u> <u>5</u>	1	1	<u>5</u> <u>0 1</u>	<u>0 5</u> 1

旋律	<u>2323</u> 1 1	<u>6 5</u> 1	<u>1 65</u> 4 4	<u>2 12</u> 4. <u>5</u>
低音	<u>5</u> <u>0 1</u>	<u>0 5</u> 1	4 <u>0 1</u>	<u>2 2</u> <u>2 2</u>
	<u>5</u> <u>0 1</u>	<u>0 5</u> 1	4 <u>0 1</u>	<u>2 2</u> <u>2 2</u>

旋律	<u>1 65</u> 4 4	<u>2412</u> <u>4245</u>	4 <u>55</u> 4 5	4 5 4 5
低音	4 <u>0 1</u>	<u>2 2</u> <u>2 2</u>	<u>5 55</u> <u>5 5</u>	<u>5 5</u> <u>5 5</u>
	4 <u>0 1</u>	<u>2 2</u> <u>2 2</u>	<u>5</u> <u>2</u>	4 5

旋律	4 <u>i</u> <u>2</u>	<u>6i65</u> <u>456i</u>	<u>5654</u> <u>245i</u>	<u>6545</u> 1
低音	<u>5 1</u> <u>2</u>	<u>6 6</u> <u>6 6</u>	<u>4 4</u> <u>4 4</u>	<u>5 5</u> 1
	<u>5 1</u> <u>2</u>	<u>6 6</u> <u>6 6</u>	<u>4 4</u> <u>4 4</u>	<u>5 5</u> 1

上例低音声部的节奏除均匀而强弱分明以外，还作了一些变化。如在第十一、十二小节出现的锣鼓性节奏 $X \quad \underline{0 X} \quad \underline{0 X X}$ 是乐队写作中经常采用的，它是根据上方 5.2 1 1

$\underline{6} \underline{5} \underline{1} \quad | \quad \underline{2323} \underline{1} \underline{1} \quad | \quad \underline{6} \underline{5} \underline{1} \quad |$ 这一旋律的表现要求而设计的。旋律在低音声部的衬托下句逗更为清晰、重音突出,生动有力。

节奏性低音声部的写法,常采用同一和弦不同低音位置的变换而写成四、五度的跳进,如:

$\underline{1} \underline{5}、\underline{6} \underline{3}、\underline{2} \underline{6}、\underline{2} \underline{5}。$
 I I³ VI VI³ II II³ V³ V

采用不同和弦的连接也能得到低音四、五度的跳进,如:

$\underline{1} \underline{5}、\underline{6} \underline{3}、\underline{2} \underline{6}、\underline{2} \underline{5}。$
 I V VI III II VI II V

采用同一和弦的不同低音位置变换还是采用不同和弦的连接,需根据旋律的表现要求,旋律的和声内含,以及乐曲速度的慢与快等因素而定的。一般说来,速度较快的段落、和弦不宜变换过多(即和声节奏不宜太密),因为过多地变换和弦致使低音声部的音调多变,这将会削弱旋律的表现作用。对演奏者来说,由于和弦多变也会发生演奏上的一些困难,特别是笙、琵琶、阮这些常奏双音、三音、四音的乐器。

2. 旋律化的低音声部

旋律化的低音声部是指低音声部中出现的简单的旋律音调,它较多的是音阶式的级进,音调流畅。这种简单的旋律音调在结束时又常作功能性的跳进。例如:

丝弦五重奏《喂鸡》(胡登跳编曲)

旋律	$\underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{3} \quad \quad \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \quad \quad \underline{2} \quad \underline{2} \underline{0} \quad \quad \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \quad $
低音	$\underline{0} \quad \underline{0} \quad \quad \underline{0} \quad \underline{0} \quad \quad \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \quad \quad \underline{3} \quad \underline{5} \underline{5} \quad $