

# 伴奏的作法

宗壽昌編

中華書局印行

## 序 言

在音樂藝術一天進步一天的今日，單獨一個旋律已不能成立爲完善的樂曲，必須配以和聲的伴奏，才能夠表現出豐富的深刻的情緒來。

伴奏的作法本來是和聲學的應用，似乎用不着專門的著述；然而實際呢，一般的和聲學多是指示作四聲部曲的方法和規則，對於伴奏部分雖有所提及，却多嫌簡略，在作曲法裏面也有一部分講述伴奏的，則多屬於伴奏的形式的，所以有的已懂得作旋律的方法而常常感覺配伴奏的困難。

作伴奏要能夠適合旋律的情趣，視旋律的性質、節奏、速度，配以適當的伴奏，才會得把旋律的感情襯托出來，所以作伴奏常可運用各人的思想，發揮作者的心靈。大凡優秀的伴奏，它底結構終是非常精巧而富有深刻的情緒，如果僅僅按着和聲學的規則而呆做，往往不容易獲得良好的效果。

伴奏法與旋律的作法、和聲學相輔而行，在縱的方面講：一首樂曲的作成，必定先有旋律，然後配以伴奏。在橫的方面講：要知道怎樣作曲，按它學習的程序，應該先

研究旋律的作法與和聲學，再學習作伴奏，三者是互相連繫而不可分離的。關於旋律的作法與和聲學的知識，另有專門的著述，如：作曲法初步，（朱蘇典編，開明書局出版。）歌謠曲作法，（宋壽昌編，世界書局出版。）和聲學初步，（邱望湘編，中華書局出版）等，都可作為作曲入門的參考。

我國音樂教育，現在已在逐漸地普及，這是一個很好的現象，一般欣賞音樂的程度，也比前幾年高得多了，祇有單音的旋律，給予聽者的感覺太覺單純，未能滿意。茲為研究作伴奏時的便利起見，將上海美專教學時所用拙編作曲法講義中，關於伴奏作法的部分，重行整理付梓，聊供研究作曲同志的參考，謬誤之處，或不能免，尚希賢者指教。

中華民國三十年五月十日 編者識

# 伴奏的作法

## 目次

<b>第一章 總說</b> .....	1—2
——伴奏的意義—— 伴奏和旋律的關係 ——	
伴奏構成的基本要件 ——	
<b>第二章 用基本三和音的伴奏</b> .....	3—9
——基本三和音在伴奏上底重要 —— 旋律音	
的考察與伴奏和音的決定 —— 應用重複音的	
規則 —— 兼用副三和音 ——	
<b>第三章 用轉回基本三和音的伴奏</b> .....	10—12
——用和音轉回法增強伴奏的效果 —— 第一	
轉回的重複和連接 —— 第二轉回的重複和應	
用 ——	
<b>第四章 連續五度和連續八度</b> .....	13—15
——連續音的禁用 —— 避去連續音的方法	
——由同一和音以內所構成的連續音 ——	
<b>第五章 用屬七和音及其轉回和音的伴</b>	
<b>奏</b> .....	16—19
——屬七和音在伴奏上的效用 —— 屬七和音	
的廢去和重複 —— 屬七和音的解決 —— 屬七	

和音的轉回——轉回屬七和音的解決——	
<b>第六章 應用和音以外的音</b> .....	20—23
——關於和音外音的處置——伴奏部插入和音以外的音——	
<b>第七章 轉調</b> .....	24—26
——旋律的轉調與伴奏和音的轉調——由伴奏部表出的轉調——	
<b>第八章 伴奏的開始和終止</b> .....	27—34
——伴奏的開始——伴奏的終止——導入句結尾句與間奏——	
<b>第九章 伴奏的構成</b> .....	35—41
——伴奏的構成與樂曲底感情——伴奏部與主旋律用不同節奏形式的配法——	
<b>第十章 伴奏的形式</b> .....	42—50
——整個伴奏的形式——伴奏構成的形式	
<b>第十一章 伴奏與旋律的配合</b> .....	51—52
——伴奏在樂曲上底重要性——選擇伴奏的根據——作伴奏時注意點——怎樣練習作伴奏——	
<b>第十二章 伴奏底作例</b> .....	53—66
——伴奏作例的類別——	

# 伴奏的作法

## 第一章

### 總說

**伴奏的意義** 什麼叫做伴奏 (Accompaniment)? 從大體說:即是依據了聲樂曲或器樂曲的主要旋律,所附加的和聲部分。譬如:歌聲獨唱或樂器獨奏的時候,一方面用洋琴伴着奏出獨唱或獨奏的旋律的和聲,使歌聲或樂器底表現,情趣格外豐富。那末,這洋琴所演奏的部分,就所謂伴奏。

**伴奏和旋律的關係** 伴奏對於主要的聲部,好像處於從屬的地位,其實兩者的關係非常密切。這猶如畫面上的陰影的對於物象一樣;其主體雖為物象,而少不了陰影的襯托,要是沒有了陰影,便不能顯出物象的生動。同一的道理:一個樂曲,祇有旋律而沒有和聲,它底趣味,也不容易使聽者領略得到。旋律上有了伴奏,不啻是添了一層襯托,歌聲或樂器底表現,便益覺其深刻。所以伴奏與旋律,決不可以分離,它是輔助的和聲而支持樂曲的。



構成的基本要件 一般簡易的樂曲底伴奏,

常交互地運用基本和音內的音,和一定的節奏形式,繼續反覆,來構成的。較爲複雜的伴奏,大多施以和音外音的裝飾,或作成對位式的。

伴奏底作法,本來不是絕對的,可任作者自由運用技巧,祇要在構成底原則上能遵守下面的幾個要件,想作成優秀的伴奏,並不是一樁難事。構成伴奏底要件,大概可以分爲下列的數項:

第一、使用和音的度數,要有變化。

第二、和音的形態,不要太單調。

第三、節奏應當隨着曲趣而變換。

和音是構成伴奏形式底基礎,節奏是表出感情底工具,對於這幾項,倘使能够佈置得妥貼,那末伴奏的形式上便沒有和聲貧弱和單調的弊病,並且也一定能夠增進樂曲的情緒。

## 第二章

## 用基本三和音的伴奏

基本三和音在伴奏上底重要 旋律下添加伴奏,主要點雖則是爲了補足和聲的意味,一方面也可說爲襯托出旋律底節奏的情趣而設;所以作伴奏,不能一味顧到和音的變換。否則接續上就有瑣碎支離的感覺。和音的使用,不必像四聲部曲的按着旋律音的度數而配着;凡可以包容在一和音以內的旋律音,儘可用同一的和音伴奏。

把音階各度上的三和音考察一下,能够伴奏音階中的一切樂音的,祇有第一度、第四度和第五度的三個基本三和音 (Fundamental triad),才能够擔負這個任務。簡易的伴奏,取它用途上的廣闊,常用以爲作成伴奏底基礎的,三個基本三和音對於音階上各音的關係如次:

The diagram illustrates the relationship between the three fundamental triads (I, IV, V) and the notes of a scale. The top staff shows a scale with notes connected by dashed lines to the notes of the triads below. The bottom staff shows the triads themselves.

c:            I            IV            V



**旋律音的考察與伴奏和音的決定** 從上面圖中所示各音底關係看來,便可知每一和音所含的各音是一定的。我們選用和音,當先考察旋律音前後的關係,再決定和音的度數。譬如同一個do音,它底後面跟着fa音或跟着sol音,那所決定的和音就不同了。

現在且把三個基本三和音的用法來說一說:第一度主三和音(Tonic triad)含有的為音階的第一度、第三度和第五度音,如果旋律是由這等音所構成,伴奏和音就當用主三和音。下屬三和音(Sub-dominant triad)含有音階的第四度、第六度和第一度音,由這等音構成的旋律,當用第四度作和音伴奏。第五度屬三和音(Dominant triad)含有音階的第五度、第七度和第二度音,由這等音構成旋律,當用屬三和音作伴奏。它底用法請看下圖:

The image shows three musical staves, each with a treble clef and a common time signature (C). Below each staff are three measures of music, each with a triad symbol (I, IV, or V) and a horizontal line indicating its duration across the measures.

- Staff 1:** Tonic triad (I). The melody consists of notes C, E, G, B, A, G, F, E. The triad I is used for each of the three measures.
- Staff 2:** Sub-dominant triad (IV). The melody consists of notes F, A, C, E, D, C, B, A. The triad IV is used for each of the three measures.
- Staff 3:** Dominant triad (V). The melody consists of notes G, B, D, F, E, D, C, B. The triad V is used for each of the three measures.

**應用重複音的規則** 旋律部已有的音,再重複現出於伴奏部上,或伴奏和音中用同樣的音重複數次,假

使把它看做一個和音的說法，這重現的，便是和音的重複音。對於重複音的採用，作四聲部曲，有相當的規則限制它；伴奏中一樣地應當遵守。不過，不若四聲部曲那樣嚴格，除了導音以外，他如根音、五音、三音都可重複的，惟重複三音，最好與主音同用，那就無妨於音響，茲為明瞭它底用法，把關於伴奏上重複的原則，列條說明於下：

1. 用根音或五音做旋律音時，伴奏部重複根音或五音無妨，例如次：

The image contains two musical examples, labeled 'a' and 'e'.  
 Example 'a' shows a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The melody consists of four measures, each starting with a different note (C, D, E, F) and moving in a stepwise fashion. The accompaniment consists of chords in the bass clef, where the root or fifth of the chord is repeated in a rhythmic pattern. Below the staff, the chord symbols are given as: C: I — I — I — I —.

Example 'e' shows a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The melody consists of two measures, each starting with a different note (C, D) and moving in a stepwise fashion. The accompaniment consists of chords in the bass clef, where the root or fifth of the chord is repeated in a rhythmic pattern. Below the staff, the chord symbols are given as: F: I V I — I —.

2. 用三音做旋律音時，如伴奏部重用三音，必須與主音同時奏出才行。如下例：

c: I — I — I — I — I —

e: I —<sub>6</sub> I — I —<sub>6</sub> I —<sub>6</sub>

a 例的伴奏和音底第一拍前半部,重複了旋律部的三音,却没有主音同时齐奏,故不好。如 b 例虽则也重複了三音,有主音加入在一起,那就无妨。e 例与 g 例的第二個伴奏和音裏面,重複用二個三音,並沒有主音存在,一樣地是不行。c 例 d 例 f 例 h 例均可。

3. 用導音做旋律音時,如係有主旋律的伴奏,這個伴奏和音中以不重複導音最為妥當;不過,有時為彈奏上便利起見,也有重用導音的。要是沒有主旋律的伴奏,那麼在伴奏和音裏面,重複一次也屬無妨。今

示例於下:

a 不可: C: V — I — V — I —  
 b 可: C: V — I — V — I —  
 c 也可: B<sup>b</sup>: V<sub>7</sub> —  
 e 可: c: V<sub>6</sub> — V —  
 f 不可: a: V<sub>9</sub> — V —  
 g 可: c: V<sub>9</sub> — V —

上面的 a 例,旋律部與伴奏和音各有導音,故不可。  
 c 例,伴奏部的 a 音,要是爲避免導音的重複改換 c 音,未始不可;不過彈奏起來不及 a 音的便當。並且在弱聲部,則稍微差一點。d 例,旋律部已有了導音,伴奏和音同時又現出導音二次; f 例,伴奏部竟重複導音在三次以上,聽起來更覺得不舒服,所以這幾個例子都不行。b 例 e 例 g 例均可。

兼用副三和音 伴奏部一味用三個基本三和音交互連續進行,和聲的趣味比較貧弱點,且不容易現出

美的效果。茲為調劑這伴奏的平凡、單調起見，有些地方最好兼用副三音；和音一經變換以後，它底趣味即隨之增添了。副三和音在簡易的伴奏中最常用的，為第二度與第六度兩個和音。第三度與第七度和音用的較少。而且導音現出於第三度和音的第五音上，或第七度和音的根音上，普通把它當做屬和音的第三音看，用屬和音伴奏的，例如次：

a

G: I — VI — II<sub>6</sub> — V<sub>7</sub> — I —

b

F: I — I — V — E<sup>b</sup>: V<sub>7</sub> — I —

上面 a 例的第一小節，do、la 二音，伴奏和音不用第四度而用第六度；接續上去的 la 音又換了一個

第二度和音,這顯見和聲的變化。b例與c例,把旋律音中的si音,當做屬和音以內的音看,所以伴奏和音用第五度。

### 第三章

#### 用轉回基本三和音的伴奏

用和音轉回法增強伴奏的效果 爲免去和聲的貧弱,加用副三和音,這方法固然很好;可是使用和音不得其當,反將伴奏底整體失去了統一性。爲謹慎點,不如用轉回基本三和音代替副三和音。旋律中有些地方,可用基本三和音伴奏,也可用副三和音伴奏,除掉必須應用副三和音者外,用轉回和音較爲妥當。簡要地說一句:和音的轉回,是從單純中現出複雜趣味底變換和聲法。

轉回和音其他的用處,如犯連續音的地方,把原位和音移轉低音位置,立刻顯出它底效能,將連續音避脫。

基本三和音轉回底形式,將第三音移在低音位置的,叫做第一轉回 (First inversion), 卽六和音。第五音移置在低音部的,叫做第二轉回 (Second inversion), 卽六四和音。轉回式如下例:

C. I —<sub>6</sub> —<sub>6</sub> IV —<sub>6</sub> —<sub>6</sub> V —<sub>6</sub> —<sub>6</sub>

**第一轉回的重複和連接** 關於基本三和音第一轉回底使用重複音,規則與原位三和音一樣。根音或五音可自由重複,重複三音則當遵守以前的制約;不過在小節的次強拍,三音可從寬使用,即使沒有主音同時現出,也是無妨的,又屬和音的第一轉回,第三音適為導音時,那就須避去它作重複音用。

第一轉回和音,在伴奏的連接上,得與其他和音自由兼用,並無其他特殊的規則。請看下例:

a

b

c

d 可

e 不可

f 無妨

g 不可

C: I<sub>6</sub> — V<sub>6</sub> — I<sub>6</sub> — I<sub>6</sub> —

C: I<sub>6</sub> — B<sup>b</sup>: I — II<sub>6</sub> — C: V<sub>6</sub> — I —

上面的 d 例,兩個三音並不同時響出的,故可用。f 例,重複三音在次強拍上也無妨。g 例,所重複的既為三音又是導音,更壞。

**第二轉回的重複和應用** 基本三和音的第二轉回,普通重複五音,其次重複根音。這種轉回和音,用作終



止形式,很能表出靜止的圓滿,故常用在終止和音的前一小節的強聲部,與屬和音相連接,以結束樂曲或停頓樂句。

用六四和音做伴奏和音底例:

a  
 c: I<sub>64</sub> V<sub>64</sub>

b  
 c: I<sub>64</sub> V<sub>64</sub>

c  
 E: IV<sub>64</sub> — I —

d  
 B<sup>b</sup>: I<sub>64</sub> — V<sub>7</sub> —

用六四和音作終止形式底例:

a  
 c: I<sub>64</sub> — V<sub>7</sub> — I —

b  
 D: I<sub>64</sub> — V — I —

## 第四章

## 連續五度和連續八度

連續音的禁用 連續音用在伴奏上,它底規則比較作四聲部曲寬一點,不過這種聲音在樂曲中聽起來終究太硬,並且犯連續音的地方,常常使和音前後不相聯絡,因此,還是爲伴奏上所禁用,例如下:

不可 不可 不可

B<sup>b</sup>: I II G: IV - II V<sub>7</sub> F: I - II -

a 例,伴奏部的最低音和旋律部發生了八度的連續;伴奏部的外聲部又作五度連續的進行。b 例,旋律部與伴奏部成連續五度。c 例,伴奏部不但與旋律犯了連續八度,即它自身也犯連續音的規則,均應設法避去。

避去連續音的方法 從連續音構成底狀態看來,多由於伴奏和音與旋律部成了並進行的緣故;我們祇要對於這種接續狀態,加以嚴密地注意,自當不致有刺

耳的連續音出現。萬一因一時的疎忽，發生了連續音，這時候，可把原位和音改作轉位和音，自然能够避脫。若使前後和音有了固定低音，那末更加好聽了。茲將上面所示各例，運用這種方法，一一移轉伴奏和音位置，更可以明白運用的法則：

The image contains two musical examples, labeled 'a' and 'd'. Example 'a' is in B-flat major, 2/4 time, and consists of three measures. The first measure has the lyrics '可' (kě) and the second '可' (kě). The third measure has the lyrics '好' (hǎo). The chord progression is B<sup>b</sup>: I — II — B<sup>b</sup>: I<sub>6</sub> — II<sub>6</sub> B<sup>b</sup>: I IV. Example 'd' is in G major, 4/4 time, and consists of two measures. The first measure has the lyrics '可' (kě) and the second '可' (kě). The chord progression is G: IV — II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> F: I — II<sub>6</sub>.

由同一和音以內所構成的連續音 依和聲學上的規則，凡屬同一和音所構成的連續音，可特別破例許用。在伴奏中却不然，尤其使用和音的分割而作華麗的進行時，就是在同一和音以內，仍須注意它不使發生連續音；不過有一特例，某一聲部有了保持音，那就可許用。如下面的 a' 例，把 a 例伴奏部第二拍後半部與第三拍

前半部的音轉了位置,連續音就避去了。b'例在 b 例伴奏部的下面添加了一個保持音,就不容易聽出連續音來了。

The image shows two musical examples, labeled 'a' and 'b'', illustrating continuous fifths and octaves in piano accompaniment. Example 'a' is in 3/4 time, with a treble clef and a bass clef. The treble clef part consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef part consists of a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Example 'b'' is in 2/4 time, with a treble clef and a bass clef. The treble clef part consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef part consists of a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. In example 'b'', there is a sustain pedal mark (a curved line) under the bass clef part, indicating that the notes should be held.

## 第五章

## 用屬七和音及其轉回和音的伴奏

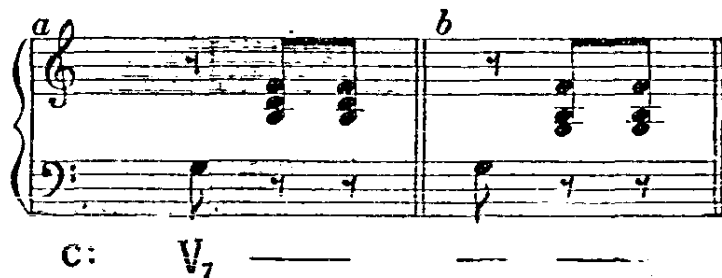
屬七和音在伴奏上的效用 簡易的伴奏,以三個基本三和音使用得最多。其次的要推第五度屬七和音了。七和音中含有四個樂音,用在伴奏上,比三和音更為廣闊,但常用的七和音就是屬七和音一種,所以這裏祇拿屬七和音來講。用法,譬如有 sol, si, re, fa 等音在一起的時候,如用基本三和音最少兩個,才能把這等音統統伴奏進去,而屬七和音祇要用一個,已够應付了。

讀者也許有一疑問,七和音的用處既然比三和音大,何以常常使用的,祇屬七和音呢?這理由,我且把它申述出來:在和聲學裏講和音組織的時候,不是已講過麼?和音有獨立和音與不獨立和音的分別。凡是由協和音程所構成的和音可以獨立應用;和音裏面如含有不協

The musical score is written for piano accompaniment in E-flat major (two flats) and C major (one flat). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is E-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The score is divided into two measures. In the first measure, the treble staff has a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then C5. The grand staff accompaniment features a dominant seventh chord (V7) in the right hand and a bass line starting on G2, moving to A2, B2, and then C3. In the second measure, the treble staff has a whole note C5. The grand staff accompaniment features the tonic triad (I) in the right hand and a whole note C3 in the bass line. Below the grand staff, the chord progression is labeled as E<sup>b</sup>: V<sub>7</sub> — I.

和音程的，不能獨立應用，必定要跟着獨立和音，用作解決。屬七和音的解決，比較其他七和音來得便當，並且解決和音是一定的，所以得在伴奏上佔着重要底位置。

**屬七和音的廢去和重複** 屬七和音雖則有四個樂音，有時候因伴奏音接續上的關係，或顧到彈奏時手指運用的方便，也要用廢去音和重複音。它底規則與作四聲部曲一樣。常常省略第五音，作為廢去音，重複根音以補其缺。其他如根音、七音，是七和音的主要音，不能省去的，如下例所示：



**屬七和音的解決** 屬七和音通常向着主三和音解決，各音間的進行，便因此受着制約。各音的解決，以作如下的進行最為自然：

- A. 根音四度上行或五度下行。
- B. 第三音在內聲二度上行或三度下行；在外聲二度下行。
- C. 五音在外聲二度下行；在內聲二度上行或二度下行都可以。假使第五音廢去而重複根音時，那麼要與主三和音的五音相連接，放在同一聲部。

## D. 七音普通二度下行。

不過,這原則在和聲學上雖如是規定,對伴奏的使用,却並非絕對的;有時解決和音底位置(如下面的b例),及各音間的進行,不妨加以變動,不若作四聲部曲那樣的約制嚴格。

c: V<sub>7</sub> — I      V<sub>7</sub> — I<sub>6</sub>

**屬七和音的轉回** 屬七和音的轉回和音,伴奏上也常常使用,把根音移高八度,用三音或五音或七音來做低音。現在將它底轉回式和名稱說一說:屬七和音的第三音放在低音位置的,即第一轉回,叫做六五和音;第五音放在低音位置的,即第二轉回,叫做四三和音;第七音放在低音位置的,即第三轉回,叫做四二和音或二和音。三種轉回式如下例:

a 原位      b 第一轉回      c 第二轉回      d 第三轉回

c: V<sub>7</sub> — — — —

**轉回屬七和音的解決** 轉回屬七和音的解決法，與原位和音一樣地向着主三和音解決。不過因七和音的低音位置移動的關係，解決和音的位置也不得不轉移一下，以適合各音的自然解決。所以解決和音，有用原位主三和音或主三和音的第一轉回——六和音的。三種轉回和音的解決，通常作成如下的狀態：

A. 六五和音向着原位主三和音解決，如下面 a 例所示。

B. 四三和音向着主三和音的原位和音或第一轉回六和音解決均可；如解決在六和音上，那末須重複三音，如下面的 b 例與 c 例是。

C. 二和音必須向着六和音解決，如下面的 d 例。

a  
 c:  $V_{3/5}$  I

b  
 c:  $V_{3/4}$  I

c  
 c:  $V_{3/4}$   $I_6$

d  
 c:  $V_2$   $I_6$



## 第六章

### 應用和音以外的音

關於和音外音的處置 旋律上的諸音,本來各有所屬的和音,但爲作伴奏的便利上,可不按着每個旋律音的度數作處置的標準。前面第二章中曾也提及關於這方面的話,處理伴奏和音當視旋律音的前後關係,不可祇顧到和音的變化更換度數,而紊亂旋律底感情。每爲遵守這原則,故意將伴奏和音用得很簡單。

這方法,對於同一和音以內音的旋律,處置伴奏和音確是方便,要是旋律由順次進行所構成,就不容易處理了。因此在伴奏上更謀進一步的企圖,來使用和音以外的音。這方法不特能解除處置的困難,還可以裝飾旋律,使得它格外優美動聽。今就通常用的幾種和音外音,說明它底形式和處置的方法:

A. 經過音(Passing note) 在兩個和音內音的中間,現出和音外音於小節底強聲部或強聲部的後半拍上,並與前後的來去作順次同向進行的,這個音叫做經過音,伴奏上對於經過音的處置,所用和音,必須是屬於經過音的前後音的。舉例如下:

c: I ——— V

B. 助音 (Auxiliary note) 如有和音以外的音,與經過音一樣地現出於小節底弱聲部或強聲部的後半拍;且它底進行與前後二音作順次的回轉式的,即前後音在同一音度上,那末把它處置作助音。伴奏部當用屬於助音前後音的和音。例如下:

c: I ——— I

C. 倚音 (Appoggiatura) 和音以外的音,如現出於小節的強聲部或弱聲部的前半拍上,並與前後音作順次進行或作跳越進行的。這個音可處置它做倚音。伴奏部該用倚音前後音所屬的和音。例如:

G: I IV<sub>6</sub> c: I V

D. 先來音 (Anticipation) 後面接續和音裏面的音,預先出現於前和音底弱拍上,而不屬於前和音的,伴奏和音當它做先來音處置好了,今舉例於下:

C: VI II V<sub>7</sub> I V I

E. 留音 (Suspension) 由前一小節弱聲部底和音內音,延長到次接小節的強聲部上,可是這個音不能包容於次接和音以內的,可照留音一樣的處置,見下例:

C: V<sub>6</sub> — V<sub>7</sub> — I — 6 —

伴奏部插入和音外的音 伴奏部為使音的進行圓滑起見,也得用和音外音,譬如由音階式進行所構成的伴奏,那末這裏面的許多音,無論怎樣,不能統統給它伴奏進去;凡不能屬於和音以內的,均可照上面的方法處置,例如:

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clefs). The score is divided into four measures. The first measure contains a treble staff with a melodic line starting on G4 and moving up to D5, and a bass staff with a bass line starting on C3 and moving up to G3. The second measure continues the melodic line in the treble and the bass line in the bass. The third measure features a treble staff with a melodic line starting on E5 and moving down to G4, and a bass staff with a bass line starting on E3 and moving down to C3. The fourth measure concludes with a treble staff ending on G4 and a bass staff ending on C3. Harmonic analysis labels are placed below the staves: 'F: I' under the first measure, 'V<sub>7</sub>' under the second measure, 'I' under the third measure, and a horizontal line under the fourth measure. Asterisks are placed above the notes in the first measure of the treble staff and above the notes in the second measure of the bass staff.

## 第七章

### 轉調

旋律的轉調與伴奏和音的轉調 一個樂曲自始至終在同一調子底音上進行，常會感得單調，最好在中間插入一部份別的調子的新旋律，來變換它底趣味，調子一經改換，新異的感情便立即發生。這方法叫做轉調 (Modulation)。轉調對於樂曲改換趣味底效果非常之大，故曲調中常用之。

伴奏和音如遇到旋律部轉調的地方，也應當隨着它轉入新調上去，轉換新調所屬的和音，那麼二者底曲趣與感情，才能互相膾合。我們要考察它什麼地方該是轉調，可從旋律上記有升降記號的地方去留意。除短音階的第七音為表明導音者外，其餘都是標識轉調用的。

下面這首曲子，第三樂句第二小節和第四小節的 C 音記有 # 號，細察它底作用，並沒有其他任務，無非是為表明轉入 D 調而設。因為由 G 調轉到 D 調，係上五度轉調；照轉調的手續，在轉入之目的調之前，應先將所欲轉去的新調內的和音作一介紹，C 音上記的 # 號，即是標識這個音已屬於 D 調第五度和音之內的了。# 號多記在新調的第七音上。

G: I — V<sub>7</sub> — I V<sub>7</sub> I —

D: V<sub>7</sub> — I — V<sub>7</sub> — I —

G: I — V<sub>7</sub> — I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I

由伴奏部表出的轉調 在旋律上記有升降等臨時記號的,當然容易察出轉調,有一種轉調並沒有半音變化記號標着,完全由旋律底組織上表現出轉調的趣味的。我們於決定伴奏和音時,應當仔細地考察,它所轉去的是什麼調,伴奏部必須從用的和音中,把轉調明白地表示出來。不過用的和音該屬於那一個新調的,務必要考察清楚才與旋律適合,否則就失去了調性Tonality。如下面所示的例子,原調是長 C 調,其第二樂句的第一二兩小節的旋律轉了短調的趣味,再到第三四小節又轉入了長 G 調的旋律,因為短 e 調是長 G 調的關係調,

又爲長 C 調上五度的關係短調,所以第二樂句的第一二兩小節,伴奏部便用了短七調的和音。

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The right hand plays chords and single notes.

c: I ——— V<sub>7</sub> I

The second system continues the musical piece. The vocal line and piano accompaniment follow the same pattern as the first system. The final measure of the vocal line is marked with the Chinese characters '下略' (omitted).

e: V<sub>7</sub> i G: V<sub>7</sub> I

## 第八章

### 伴奏的開始和終止

伴奏的開始 樂曲的開始有強起的弱起的二種。伴奏依着樂曲形式的不同,也可以分爲強起和弱起的兩種配法:

A. 強起樂曲的配法 凡是樂曲開始於第一小節的第一拍上,伴奏部從開始音起,就須配以同等性質的伴奏和音。其第一個伴奏和音大都用主三和音的,把這種形式列舉於下:

Example a: C: I — G: I — V<sub>7</sub> I.

Example c: F: I — V<sub>7</sub> — E<sup>b</sup>: I IV



上面 a b 二例,伴奏部的高音部即主旋律,叫做有主旋律的伴奏;c d 二例,伴奏部沒有主旋律的,叫做無主旋律的伴奏,參看下面第十章伴奏的形式。

B. 弱起樂曲的配法 凡是由不完全小節開始的樂曲,因為它底開始音在弱聲部,音勢很弱,所以伴奏部的第一小節,多安置休止符,從第二小節的第一拍起,配以同等性質的伴奏和音,如下例:

a  
 G: I ——— B<sup>b</sup>: I ———  
 b  
 c  
 G: I ——— c: I V<sub>3</sub> I<sub>6</sub> I  
 d

伴奏的終止 伴奏部在終止處當與旋律部一樣地表示出終止的意味。終止的形式有多種,在伴奏上所用的,大都為正格終止 (Authentic cadence),由屬和音或屬

七和音進行到主和音構成終止形式,並用主音作終止低音,這方法用於樂曲結尾的地方,很能表出圓滿的終止,今舉例如次:

D I<sub>7</sub> V<sub>7</sub> — I — G:D: V<sub>7</sub> G: V<sub>7</sub> I —

G: I V — I — F: I — V<sub>7</sub> I

導入句結尾句與間奏 伴奏曲中常有在歌聲未經唱出以前,先加奏幾小節的引奏,以示速度的快慢;或在歌聲既完之後,不使停頓急促,再添加幾小節的尾聲。這附加的部分,伴奏上給以特殊的名稱:加在歌聲前的,叫做導入句 (Introduction); 加於歌聲後的,叫做結尾句 (Postlude)。就導入句與結尾句底組織加以解剖,形式上有下面的幾種區別法:

導入句底構成的式樣,有

- 一、與旋律部底歌聲相似或相同的。
- 二、與旋律部底歌聲異樣的。
- 三、用基於伴奏部第一小節的音形,先奏出一小節或二小節的。

結尾句作成的式樣,有

- 一、反覆歌聲最後的樂句。
- 二、模仿導入句底一部分,組成新的式樣。
- 三、與歌聲和,導入句都相異的。

此外,有在樂曲中間,歌詞停頓的地方,伴奏仍繼續進行,這部分叫做間奏 (Interlude)。作法與導入句,結尾句相彷彿。茲將上述各種構成的形式,臚舉於下:

伴奏部加導入句的例:

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It begins with a piano introduction marked 'a'. The introduction consists of four measures. The first two measures show the piano accompaniment with a melody in the treble staff. The last two measures show the piano accompaniment with a melody in the bass staff. The score then continues with a vocal line in the treble staff and piano accompaniment in the bass staff.

8Va -----

8Va -----

8Va -----

8Va -----

8Va -----

下略



a 例與 b 例,都係第一種作法,不過 a 例的導入句和歌聲完全相同的; b 例,仿歌聲的旋律作成的部分,比歌聲高八度。c 例,導入句用與歌聲趣味相近的旋律而漸漸引入的。d 例和 e 例,由附於歌聲之下的伴奏先奏出一小節或二小節,暗示歌聲的奏出的。

伴奏部加結尾句的例:



上 略

8va

G IV — II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> F: I — II<sub>6</sub> —

上 略

把上面三個例子的結尾句，一一比較起來，作法迥然不同：a 例，祇以簡單的和音裝飾終結，在歌聲完了以後，繼續着幾個伴奏和音，使歌聲的情趣，留有餘韻。b 例，即 31 面 c 例的終止部分，如果兩相對照起來，便可以看出這部分大體是模仿前例作成的。c 例，是一個完全獨立的結尾句，與歌聲的旋律，全然沒有相同的地方。

伴奏部加入間奏的例：

The image shows a musical score with two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). In the first measure, the vocal line has a melodic phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), followed by a whole rest in the second measure. The piano accompaniment consists of chords and a melodic line. In the second measure, the piano accompaniment's melodic line mimics the vocal phrase from the first measure: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).

上例第二小節，歌聲停止，伴奏部用模仿歌聲第一小節的旋律插入間奏句。

## 第九章

### 伴奏的構成

伴奏的構成與樂曲的感情 伴奏原是和聲的應用,形式沒有一定,一般為免去伴奏形式的單純,常作得非常華麗,非常巧妙。然從伴奏構成方面分析起來,不論它複雜變化到怎樣地步,總脫不了一個共通的原則。所謂原則是什麼呢?即任何的伴奏,必須依據着樂曲底感情,使之充分發揮,而不能絲毫衝突的。

在樂曲的組織上,一看就可把形式區別出來的,莫如拍子;所以我們要知道伴奏形式底怎樣構成與變化,可照着樂曲的組織,由拍子方面來區別。

A. 二拍子的 二拍子常用的基本形式,有下列幾種:

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 2/4 time signature, illustrating various accompaniment patterns. The first staff contains four measures labeled a, b, c, and d. Each measure shows a different rhythmic pattern of notes and rests. Below each measure is a chord symbol 'C' followed by a horizontal line, indicating the harmonic structure. The second staff contains four measures labeled e, f, g, and h. Measures e and f show patterns with chords. Measures g and h show patterns with triplets and chords. Below each measure is a chord symbol 'C' followed by a horizontal line.



C: I — I — I — I —

C: I — I — I — I V<sub>6</sub>

B. 四拍子的 四拍子的基本形式,常用的有下列幾種:

C: I — I — I —

C: I — I — I — I —

C: I V<sub>6</sub> I<sub>2</sub> — I — IV<sub>2</sub> — I —

C: I - V - G: I — C: I - I - I —

C: I — I — G: I —

C: I — I — I —

C. 三拍子的 通常所用三拍子的基本形式,有  
下列幾種:

C: I — I — I — I —

C: I — I — V — I —

C: I ——— I<sub>6</sub> ——— I ———

C: I ——— I ——— IV ——— I ———

C: I V ——— I ——— IV ——— I ———

D. 六拍子的 常用的六拍子的基本形式,有下列幾種:

列幾種:

C: I ——— I ——— IV<sub>6</sub> ——— I ——— I ———

C: I ——— I ——— I ——— I ——— A:V ——— I ———

A:V ——— I ——— F:I ——— V<sub>6</sub> ———

C: I — IV — I — I — IV<sub>6</sub>

C: I — I V

伴奏部與主旋律用不同節奏形式的配法 伴奏部當然要跟着主旋律的節奏和速度,而決定伴奏和音的形式,然而太注意於這一方面,常覺得形式呆板和缺少變化,並且有些地方,要是伴奏部也和主旋律同樣的快慢,往往足以阻礙主旋律的進行。所以有時候常用一種伴奏部與主旋律調劑的奏法,這在伴奏上底效果非常之大,它底方法有兩種:

A. 急速的旋律配以徐緩的伴奏 如主旋律迅速進行的部分,勢必至於音多而歷時短促,旋律已不容易清晰地聽辨出來;如果伴奏部再配以急速的伴奏和音,那末主旋律受了伴奏音的攪雜,益加含混不清了,伴奏部為避免這個衝突起見,碰到這種地方,最

好伴奏部用長音符停滯進行,或安置休止符,使主旋律能夠明顯地表現出來。例如次:

The image displays four systems of musical notation, labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Each system consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom).  
 - System 'a': The bass clef staff contains long notes and rests, while the treble clef staff contains a melodic line.  
 - System 'b': Similar to 'a', with long notes and rests in the bass clef staff and a melodic line in the treble clef staff.  
 - System 'c': The bass clef staff contains long notes and rests, while the treble clef staff contains a melodic line.  
 - System 'd': The bass clef staff contains long notes and rests, while the treble clef staff contains a melodic line.

B. 徐緩的旋律配以急速的伴奏 主旋律用長音符或休止的部分,如若伴奏部也是同樣地停頓起來,就覺得非凡沉滯了。這種地方為調劑旋律起見,應當配以急速的伴奏,用短音符連續進行,樂句底停頓

處和樂曲終止的地方,大都採用此種法則,形成優美的伴奏。舉例以示它底配法:



## 第十章

### 伴奏的形式

整個伴奏的形式 從伴奏與旋律的關係上,來區別伴奏的形式,可分為下列兩種:

1. 有主旋律的伴奏 凡樂器所伴奏的聲音中仍有主旋律的,叫做有主旋律的伴奏。就是伴奏部的高音,和歌聲相同,低音部分配以各種伴奏和音的,如:

The image contains two musical staves. The top staff is in G major (one sharp) and 6/8 time, marked with an 'a' (allegretto). It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bottom staff is in B-flat major (two flats) and 3/8 time, featuring a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Both staves illustrate accompaniment forms where the accompaniment supports the main melody.

2. 無主旋律的伴奏 伴奏部與歌聲用不同旋律的一種伴奏,叫做無主旋律的伴奏。這形式的樂譜,通常分作三行,把歌聲放在最上面的一行,伴奏部分為高音部與低音部兩行。但是無主旋律伴奏的高音

部不一定與歌聲兩樣,仍然留着歌聲的音形的也有,仔細區別它底式樣,更可分為:

A. 在伴奏部仍有主旋律的形態的,例如:

Example A consists of two systems of musical notation. The first system, labeled 'a', shows a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and common time. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a clear, rhythmic accompaniment that follows the melodic contour of the vocal line. The second system, labeled 'b', shows a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp and 3/4 time. The piano accompaniment is in grand staff with the same key signature and time signature. The piano part features a more complex, rhythmic accompaniment that still maintains a clear melodic contour.

B. 伴奏部已將主旋律的輪廓全然消失了的,如次例:

Example B consists of two systems of musical notation. The first system, labeled 'a', shows a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and common time. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment that obscures the melodic contour of the vocal line. The second system, labeled 'b', shows a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and common time. The piano accompaniment is in grand staff with the same key signature and time signature. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment that obscures the melodic contour of the vocal line.





伴奏構成的形式 再依伴奏和音應用上形式的不同,來區別伴奏,則可分做:

1. 整個和音的伴奏 把旋律音所屬的和音裏面的音,同時響出以伴奏旋律音的,叫做整個和音伴奏(Chord accompaniment),如下例:

a 例和 b 例,是有主旋律的整個和音伴奏;c 例和 d 例是無主旋律的整個和音伴奏。

2. 分割和音的伴奏 將旋律音所屬的和音裏面的諸音,分割開來繼續奏出而作伴奏的,叫做分割和音的伴奏,或叫做破碎和音的伴奏 (Broken chord accompaniment)。例如次:

The image contains four musical examples labeled a, b, c, and d. Examples a and b are in treble clef with a broken chord accompaniment in bass clef. Examples c and d are in treble clef with a broken chord accompaniment in bass clef. The notation shows various rhythmic patterns and chord structures.

3. 複合伴奏 專用某一種形式構成伴奏,容易陷於單調,爲變化和調劑起見,可把上述的兩種形式混用;有時在中間插入一部分的音階經過句 (Scale passage), 更能顯出形式的變化與增強華麗的效果。這形式由幾種式樣複合而組成的,就叫做複合伴奏 (Combined accompaniment)。

音階經過句的插入,無非爲使伴奏音形的變化,

區域不宜太長，與主旋律大都成反向進行。用的和音，必須與旋律音相符合，開始和終止，又須是和聲音的。今且舉兩種式樣於下：

The image contains two musical examples, 'a' and 'b', illustrating accompaniment techniques. Example 'a' is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It shows a melody line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the treble line. Example 'b' is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). It also shows a melody line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The accompaniment in 'b' is more varied, with some measures using a steady eighth-note pattern and others using chords or a different rhythmic pattern.

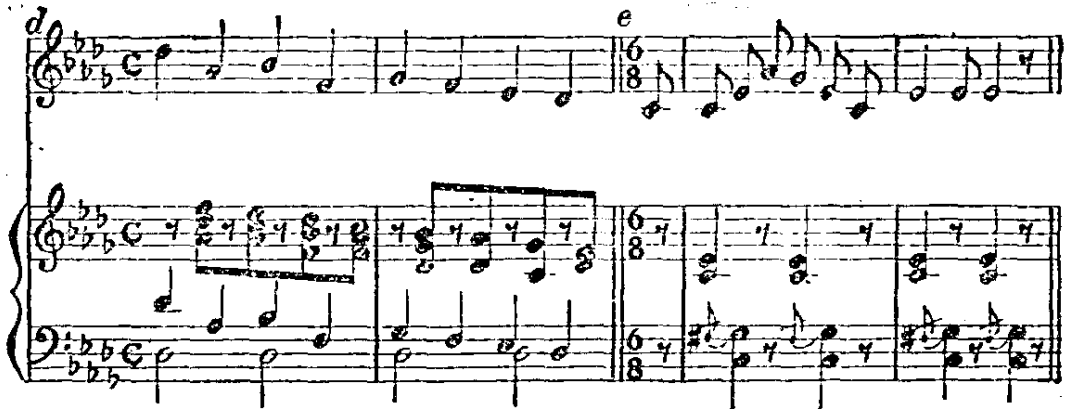
我們把上面的兩個例子加以分析：a 例伴奏部的高音部與低音部是整個和音式的伴奏，中音部則是分割和音的形式。b 例第一和第三兩小節伴奏部的高音部是分割和音式，而低音部為整個和音式；第二第四兩小節，低音部繼以分割和音的伴奏，高音部却又插入了音階經過句，這例子就比 a 例生動有趣得多。

除用整個和音、分割和音與音階經過句作構成複合伴奏的要素外,其他如模仿伴奏,裝飾伴奏等,也都是增加歌曲的變化的好方法。例如下:

a

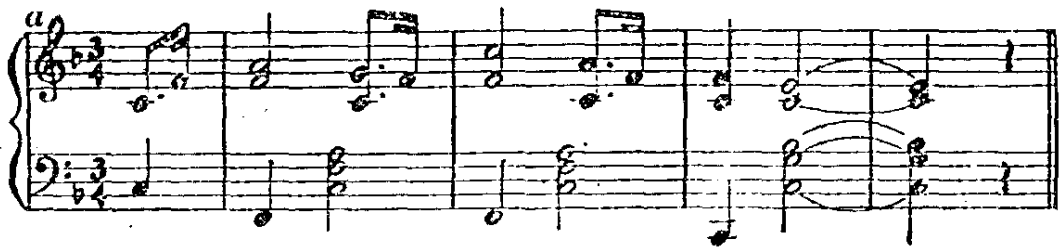
b

c



上面的 a 例,伴奏與歌聲作八度間隔的齊奏, b 例,伴奏部奏出比歌聲高八度的旋律。c 例,歌聲的旋律出現在旋律部的高音部上。d 例,歌聲的旋律現出於伴奏部的中音部上。e 例,伴奏部的次中音部用碎音裝飾,同時低音部並用固定低音。

4. 主旋律之下加音的伴奏 主旋律有時附了伴奏和音,尚覺其旋律的單調;或者主旋律的某部分因為音太高了;或者要表出主旋律的音勢的強而有力,這時候得在主旋律之下,添加一重音或二重音。其所加的音,並不要按着每個音而添加,但所加者必須是伴奏和音以內的音却一定的。例如次:





5. 對位伴奏 在伴奏部的某音部,應用着對位法而作成了流暢的旋律,這種形式,就叫做對位伴奏 (Contrapuntal accompaniment)。對位伴奏從它底構成基礎上說來,多用模仿的法則,似不及和音的伴奏來得富於變化,故今日用這種方法來做伴奏的極少,茲舉數例於下,以供參考:



a 例,伴奏部的低音部分,隔了一小節之後,繼以模仿歌聲的旋律。b 例,伴奏部的高音部,一小節後,有模仿歌聲旋律的音形,同時加入了八度音而繼續着。這在歌聲唱出之後,復有優美的旋律在伴奏部現出,非常好聽。不過這樣,很像複音樂,形式上既少變化,又容易與歌聲衝突,這便是對位伴奏缺點的所在。

## 第十一章

### 伴奏與旋律的配合

**伴奏在樂曲上底重要性** 前面已經講過，伴奏和旋律的關係，猶如畫面上的陰影和物體一樣。簡括地說一句：旋律的感情是由伴奏的襯托而顯出的。初學伴奏，對於運用和音，變化形式的技巧未經純熟，因而所成功的作品，常感得伴奏的貧弱；有時竟因伴奏配合的不適當，反會把旋律底情趣掩沒掉。

反過來再拿一個簡易的歌曲來說，譬如旋律即使平淡一點，伴奏部分要是能够配得巧妙生動，便不覺旋律的平凡。所以伴奏在樂曲的地位，好像是從屬的，其實它也有相當的重要性。並非全然為供旋律的裝飾而有伴奏，它對於樂曲所發生底效果，能夠輔助旋律，顯出內面所蘊藏的情趣，把歌詞更深一層的意義，從伴奏中表現出來。

**選擇伴奏的根據** 對某一個旋律應當配怎樣的伴奏，才算適宜，這句話最不容易回答，同時也為初學者亟待解答的一個疑問。怎樣的旋律，應配怎樣的伴奏，這並非數學上的定理，是一定不易的，可任作者自由變化。深恐初學者無從入手，為便利上可就下面的幾個要件，



作為配合伴奏的根據：

第一，要注意歌詞底內容和樂曲底性質。

第二，要注意旋律的拍子，節奏和速度等。

**作伴奏時的注意點** 伴奏的形式能夠依了上述的標準，固然非常穩妥，而一方面還要顧到實際，庶不致發生過之或不及的弊病。蓋伴奏終究不是獨立的樂曲，不過借此作陪襯而已。所謂實際方面當注意的是那幾樁事情呢？就是：

1. 伴奏要與旋律均衡，不可過於虛飾，太重伴奏，就犯了喧賓奪主的毛病。

2. 選擇伴奏和音，務須要確當，才能使旋律確立而穩固，沒有崩潰的危險。

**怎樣練習作伴奏** 伴奏應當怎樣配合法，上面已說過了；話雖這樣，伴奏與旋律究竟要怎樣配合，纔算適當，那須從經驗上去尋求了。多仔細研究優秀的作品，下一番分析的工夫，頗能幫助學者得到正確的觀念，修練種種的技巧。其他如自己彈過的作品，把它默寫在紙上；或摘出旋律的一部分，試配以適當的伴奏，然後再與原作來比較比較看，這些都是練習伴奏製作的好方法。

## 第十二章 伴奏的作例

伴奏作例的類別，伴奏隨樂曲底性質與歌詞的特點，用不同形式表出豐富的感情；優秀的伴奏，且決不止於和聲作構成的基礎，低音常富於華麗性，以增強歌曲底效果。因此伴奏的形式，益加變化複雜而繁多了。茲就通常所見的，分類列舉於下，以供練習的參考：

1. 每一拍用一個和音的，例如次：

Rather fast Schubert

Larghetto “Largo” Handel

Allegretto Schumann

Slow "Die Lotosblume" Schumann

2. 各小節置休止符以顯出強聲部的伴奏和音:  
 A. 休止符放在弱聲部上, 見下例:

Con anima "Ich kanns nicht fassen" Schumann

Lively

“Dickory, Dickory, Dock.”



Quickly

“The Mulberry Bush”



Allegro

“Jack and Jill”



B. 休止符放在每拍的后半拍,如下例:

Moderato

“Forty-nine Bottles”



## “Die Erdbeeren”

Dvorak

Musical score for "Die Erdbeeren" by Dvorak. The score shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with rests in the high register of the right hand.

C. 伴奏部的高聲部與低聲部交互用休止符,

例如次:

Moderato

## “Oh, My Darling Clementine”

Montrose

Musical score for "Oh, My Darling Clementine" by Montrose. The score shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with rests in the high register of the right hand.

Allegro

Ordway

Musical score for "Oh, My Darling Clementine" by Ordway. The score shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with rests in the high register of the right hand.

“Believe Me If All Those Endearing Young Charms”

Andante

Moore

3. 由長短音交互而組成:

A. 短音在前長音在後組成變強弱的形式,舉

例於下:

Andante

Noel Johnson

“Vilia Song”(Merry Widow)

Andantè espressivo

Lehar

Valse moderats

"Waltz Song"

Lehar



B. 長音在前短音在後, 看下例:

Allegro

"Nancy Lee"

Adams



Andante

"The Last Rose of Summer"

Flotow



4. 伴奏部附加裝飾音的, 例如:

Allegro

"The Campbelle Are Comin"

蘇格蘭民謠



Andantino "One old song my mother taught me" Bende

Moderato "O! Lieblichster der Sterne" Wagner

上面的 a b 二例,每小節都加碎音;c 例,伴奏部的高音部與低音部都用迅速的顫動音。

5. 用各種連音符的伴奏,例如次:

Larghetto "The Heart Bowed Down" Balfe



Rather slow

“In der Fremde”

Schubert

Musical score for Schubert's "In der Fremde". It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part includes several triplet markings in the bass line.

Schubert

Musical score for Schubert's piano accompaniment. It consists of three staves: a vocal line (top) and two piano staves (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a steady bass line and arpeggiated chords in the right hand.

Moderato espressivo “Scenes That Are Brightest” Wallace

Musical score for Wallace's "Scenes That Are Brightest". It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano part includes sixteenth-note patterns and triplet markings.

Fast

“Der Erlkonig”

Schubert

Con affetto

“Die Tochter Jephthas”

Schumann

b c 二例同出一曲,惟 b 的三連音符用於低音部,高音部並用四音符對着,c 則三連音符換於高音部上,低音部二音符對着;它底運用連音非常巧妙。e 例的高音部分,每拍都用三連音符,低音部分用

音階經過句的音形。f 例,高音部用由四音或五音構成的破碎和音,低音部以琶音做裝飾。

6. 伴奏部現出歌聲的旋律或節奏,例如:

Not too fast                      "Aufenthalt"                      Schubert

Moderato                      "Who is Sylvia?"                      Schubert

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a simple melodic line with a few notes and a slur. The middle and bottom staves are grouped together as a grand staff (treble and bass clefs). The middle staff contains a dense accompaniment of chords, while the bottom staff contains a simple bass line.

Allegretto

“Love Voices”

Kjerulf

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves are grouped together as a grand staff. The middle staff contains a dense accompaniment of chords with eighth notes. The bottom staff contains a simple bass line with eighth notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves are grouped together as a grand staff. The middle staff contains a dense accompaniment of chords with eighth notes. The bottom staff contains a simple bass line with eighth notes.

## “Frühlingssehnsucht”

Schubert

Example d: Musical score for Schubert's "Frühlingssehnsucht". The score is in 2/4 time, key of B-flat major. The vocal line (top staff) consists of a simple melody. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand, with triplets of eighth notes in the left hand.

## Andante “Romance from Tjeck’s Magelone” Brahms

Example e: Musical score for Brahms' "Romance from Tjeck's Magelone". The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The vocal line (top staff) is a simple melody. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand, with a bass line in the left hand.

a 例,低音有着歌聲的節奏的音形。b 例,在低音部奏出美麗的旋律。c 例,高音部配以分割和音,低音部有着歌聲的旋律。d 例,低音部的二重音均有重覆旋律部的節奏的音形出現。e 例,歌聲旋律在伴奏部的次中音部上。

7. 伴奏部加歌聲部同樣的旋律齊奏,見下例:

Assai Sostenuto

Mendelssohn

Musical score for Mendelssohn's "Assai Sostenuto". It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/8. The tempo is marked "Assai Sostenuto".

Andante moderato "The Song of Love and Death" Mackenzie

Musical score for Mackenzie's "The Song of Love and Death". It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Andante moderato".

a 例伴奏部的高音部奏出旋律部高八度的聲音。b 例,伴奏與歌聲作八度間隔的齊奏。

8. 伴奏部仍有歌聲的音形,如下例:

Allegretto

Herbst

Musical score for "Herbst" (Autumn). It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Allegretto".

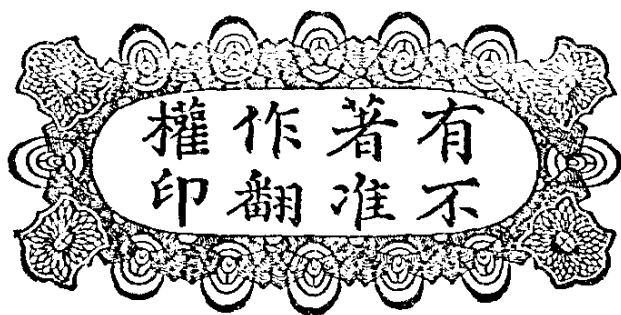
Moderato Andate Con fuoco



—[完]—



民國三十年八月印刷  
民國三十年八月發行



伴奏的作法 (全一冊)

◎ 實價國幣五角

(郵運匯費另加)

編者 宋壽昌

發行者 中華書局有限公司  
代表人 路錫三

印刷者 上海澳門路  
美商永寧有限公司

總發行處 昆明 中華書局發行所

分發行處 各埠 中華書局

(二二七一九)





(12719)  
**0.50**