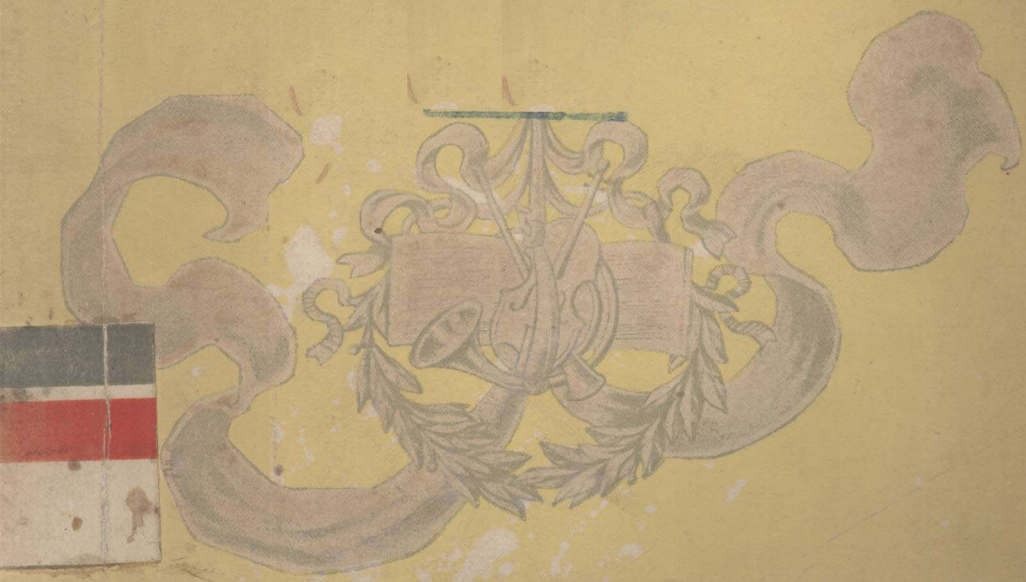
中央音樂學院華東分院
音樂理論·技術叢書

馬德萊·理查生

調式及其和聲法

楊與石譯　沈敦行校訂



萬葉書店
一九五三·上海

馬德萊·理查生

調式及其和聲法

楊與石譯

沈敦行校訂

萬葉書店

一九五三·上海

中央音樂學院華東分院

音樂理論・技術叢書

調式及其和聲法

編輯者　中央音樂學院華東分院研究室編譯組

主編者　沈知白

原著者　馬德萊・理查生

翻譯者　楊與石

校訂者　沈敦行

裝幀者　池宰錢君匋

*

有著作權

一九五三年三月二十日印刷

一九五三年四月一日初版

上海印 1—3000 冊

實價八千圓

萬葉書店

上海南昌路四三弄七六號

電話　八四九七九

電報掛號　三〇〇五〇

*

本書原名及原著者

THE MEDIAEVAL MODES

Their Melody and Harmony

For the Use of the

Modern Composer

序

今天，每個嚴肅的音樂家，都需要得到“中古調式”的知識——懂得巴萊斯特呂那及其同時代作曲家們所運用的音階與和聲法.

這樣的音樂，曾經使得莎士比亞去把那些“聽了悅耳娛心的音響而無動於衷”的人們、嘲笑了一番；這樣的曲調，曾經把莎翁感動得寫下了如此的詩篇：

當奧缶斯彈起他的鴞琴
引吭高歌的時候，
那無邊的林木
那積雪的山巔
都爲他低下了頭！

可是，我們如想徹底了解那些早期音樂家們所遵循的規律和原理，倒是一件很不容易的事；探討這個問題的著作固然有，但裏頭含糊費解的地方，卻也不少.

至於現在我所看到的這本書，其中關於調式方面的必需知識，可謂已應有盡有，而其行文和解說，又是如此扼要簡明；我想許多人讀了它以後，一定得益匪淺；我讀它時，也深感興趣；從各方面看來，它都是值得讚美的！

此外，現代作曲家若想運用中古調式來創作，而又希望在他的音樂裏，仍能保持現代的精神，那麼，本書對他就更有特殊價值了.

魯濱・郭德馬克　一九三三年二月八日

目　次

序……I

第一章……1

引言——本書的目的——論調式和聲及調式主調音樂

第二章　中古調式……3

中古調式的演變——學習的途徑——專門術語的解釋

第三章　調式本身……8

洛氏一覽表——調式的移位——調式的特性音

第四章　調式的旋律……13

近代旋律的基本原則——中古旋律與近代旋律的分歧點——調式旋律的原則——節奏——進行法——統一法——樂句的結構等

第五章　"多利亞"調的旋律……19

旋律上的"音域完整"，"音域不足"，"音域剩餘"，"混合音域"——"眞正的起調音"——例曲——"起訖音"——"多利亞"旋律的作法——樂句、樂段、組句、雙樂段的例子——"下多利亞調式"——例曲——習題

第六章　"弗利幾亞"調的旋律……29

例曲——習題與例題——"下弗利幾亞"的旋律——例曲——習題與例題

第七章　"呂底亞"調的旋律……34

例曲——習題與例題——"下呂底亞"調式——例曲——習題與例題

第八章　"混合呂底亞"調的旋律……39

例曲——習題與例題——"下混合呂底亞"的旋律——例曲——習題與例題

第九章　"伊奧利亞"調的旋律……44

例曲——習題與例題——"下伊奧利亞"調式——例曲——習題與例題

第十章　"愛奧尼亞"調的旋律……49

例曲——習題與例題——"下愛奧尼亞"的旋律——例曲——習題與例題

第十一章　調式和聲法……54

近代音樂與調式和聲——和聲的早期發展——屬七和弦及其關係與影響——貝多芬、考萊利、普洛柯菲葉夫、德比西的例子——和聲與建築——清唱歌曲——古音階——和弦的性質——臨時記號的引用及其歷史——調式和聲的材料——近代和聲的規律與調式——巴萊斯特呂那的例曲——進行法的分析——各種終止法——教皇的影響——巴萊斯特呂那的勝利

第十二章　調式和聲法(續)……69

勃爾德、塔里斯、巴萊斯特呂那、塔菲納、馬倫齊渥、法蘭特、太伊的例子——一個古代的"新派"作曲家：維諾沙王子卡洛·蓋蘇爾多——調式和聲進行法——音階的和聲處理——進一步的發展——韓德爾、格拉佐諾夫、愛爾格、蕭邦、貝多芬、里阿朵夫、格呂格、德伏夏克、德比西、拉凡爾、卡沙呂奴士·唉林的例子

中外音樂術語及人名對照表……100

中外曲名書名照對表……103

第一章　引言

在我們現代音樂以及其新穎效果的源源不斷的探求中，曾經發生過一些意味深長的事，其中之一，就是要想把那些古老的音階——那些盡人皆知的"中古調式"復興起來；或者，多少想把它們的某些特質，引用到我們新的作品裏面去。

一般說來，這種調式，久已廢用了；可是，巴赫、韓德爾、貝多芬（見其四重奏作品第132號 "in der Lydischen tonart"）、蕭邦、勃拉姆斯、近代俄國作曲家（拉赫曼尼諾夫、卡林尼柯夫、里亞朵夫、阿倫斯基、格拉佐諾夫）以及德比西、拉凡爾等，有時也運用過這些調式來寫作；由此可見，這般大名鼎鼎的作曲家們，也未曾把它們全然忘却呢。

可是，初學音樂的人，要想在這方面的知識上，打下一個基礎，那倒不是一件輕易的事！當學者遇到調式方面的古僻術語時，他固然可以到音樂史或音樂辭典中，去把它們的含義查尋出來，不過，對於這些名詞，諸家說法不一，而且含糊費解、互相抵觸的地方，也頗不少；那麼，像這樣的解說，就只能使學者心裏更感茫然不知所從了！

雖然有些才學精深的作家，也曾經探討過這個問題（如基特生

的對位藝術，莫呂士的十六世紀的對位法等書），可是，他們的著作，乃純粹以對位法的觀點寫成，而且，他們在著書立說的時候，顯然是從如下的假設出發的：青年作曲家，若想寫些古式的"牧歌"或"經文歌"，那麼他就可以從這些書本中，歷歷地找出他寫作的途徑——然而，要是這位青年的志願，不在於寫作這類古曲，而是想把那中古的調式，運用到"主調風格"裏去，那麼他作品中的材料，就不當求之於古代，而必須取之於今日了.

誠然，我們所得到的那些十六世紀的調式音樂，大部分都是對位化的作品，可是我們不能因此就說：只有在對位化的樂曲裏，才能運用調式，而在用其他方法作成的音樂——如"主調式"或"旋律式"的樂曲中，就不宜於使用調式；正如我們不能因爲巴赫在他那些千錘百鍊的對位裏，運用過我們近代的音階，因而就說：這些音階非永遠和對位音樂連在一起不可！

其實，近代及現代作曲家們在主調風格中運用中古調式的實例，也屢見不鮮.

但如何才能在主調式與旋律式的音樂裏，自如地運用調式的材料呢？——這個問題，似乎有點隱晦難解；本書的目的，就是想用深入淺出的方法，使讀者能夠輕而易舉地獲得這方面的知識.

第二章　中古調式

我們今天所常見的"大、小音階"形式，約發軔於十七世紀初葉(1600)；這以前所用的音階，就是"中古調式"．在漫長的"音樂史前時期"，關於音樂材料與詞藻的運用，顯然已發生過很多變化；中古的調式或音階，就是這種演進的成果，這些成果——中古調式的運用，到了十六世紀，便在巴萊斯特呂那及其同時代大作曲家們的手上，達到了"登峯造極"的境界；如今，我們還可以充分地找出當時的實例來說明中古時期調式的風格．

可是，這些音階到底是怎麼回事呢？我們該如何把它們運用到旋律裏去呢？它們的和聲又當如何處理呢？

學者若想明瞭這些問題，那麼，他就應當把他所學過的那些與近代作曲法有關的規律及原則全然拋却，而毫無成見地再來學習一些新的原理和方法．

不過，讀者在開始研習古老的調式以前，最好能先打下一個穩固的現代音樂基礎，否則，在學習時，彷徨失措的苦惱，是很難避免的．
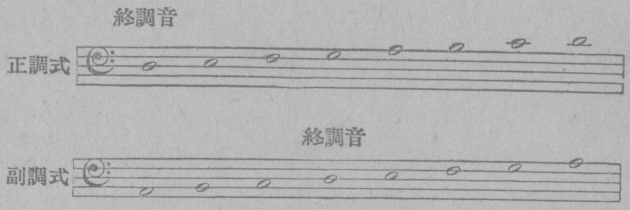
我們先學了近代音樂再來學習調式，一如學習各種語言一般；當你學會了這種語言再改學另一種時，你不單是去記些生字就算

了事，而且還需要去改變你過去那些文法和造句法的觀念——拋棄舊的，接受新的，這樣才能把另一種語言學好.

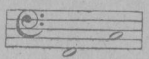
初學調式者之所以感到迷茫的原因之一，就是在實際研究時，一定會碰到許多當時音樂論著中所用的專門名詞，這些名詞，有的已爲我們今日所習聞常見，可是，它們的意義卻與我們所知道的截然不同！因此，我們必須了解這些名詞的"古義"，否則，它就會與它們的"今義"混淆而引起嚴重的誤會.

下面有幾個實例:

Authentic 與 Plagal——今天，一提到這兩個字，我們就曉得這是兩種"完全終止法"的名稱，例如從 V 到 I，稱爲 Authentic cadence（正格終止），從 IV 到 I，叫做 Plagal cadence（變格終止）；可是，在調式風格中，這兩個名詞，乃是指寫旋律時所用的同一音階的兩種形式而言，比方：當"終調音"在音階的底下時，這調式就稱爲 Authentic（正調式），終調音在音階的中間時，這調式就叫做 Plagal（副調式），如:



正因爲這兩個音階，乃是同一調式的兩種形式，所以，Authentic 與 Plagal 這兩個字，在此處就不再有"終止"的意思了.此外，在我們的變格終止裏，前一個和弦的低音比後一個和弦的低音低五度；

如：

可是，在調式裏，副調的起音，卻比正調低四度，這也是它們之間的異點之一.

Modulation——一字，今人當它是"轉調"（調性的更換），可是，在古老的調式裏，凡是可以用作一個樂句的"收尾"的那些音，都叫做"modulations"（起訖音）；這些音似乎有點"半停頓"的意味，比方：一個用第 I 調式"多利亞"作成的樂句，就可以在 D, A, F 或 G（C或E 音較爲少用）音上，暫時告一段落，而 D, A, F 這些音，就稱爲"modulations"；所以，我們應當記住：在早期，modulation 這個字，只是一個旋律進行上的名詞，比如說："聲調上的 modulation"它所指的就是旋律上的停留或頓挫之處.

Dominant——的現代意義，乃是音階的第五音，在這個音上，可以建立一個含有七度音的和弦，這個和弦，在某些地位上，起了確定調性的作用；可是，我們當牢記心頭，在調式中，dominant 的意義卻與和聲毫無關係（理由很簡單，當人們開始運用調式時，和聲還未曾產生），所以它純粹是一個旋律上的名詞，它的意思是"中心音"——在旋律裏，它不僅出現次數最多，而且地位十分顯著.

至於中古調式本身的各種名字，也容易引起誤會，爲的是，這種"教會調式"的名字，恰巧與希臘音階的稱號相同；因此，若不加以解說，就會使人難以分辨. 現在，讓我們先來商榷一下"教會調式"這個名詞：中古的這些調式，的確曾爲宗教音樂所採用——我們的中古音樂知識，大部分就得自教會，試想，在印刷術還未曾發明的時候，唯一的教育機關就是寺院，因此，寺院中的僧侶，就把

當時的音樂知識記錄下來，傳諸後世，我們的中古音樂知識，大部分就是從他們的這些手稿上得來的——可是事實上，這種早期留傳下來的調式音樂，也就是當時民間各行各業所用的音樂，因此，我們可以推想：當時的任何民間音樂，都不能脫離某種調式而存在，而教會音樂又多來自民間，所以，宗教音樂的調式，顯然就跟民間調式彼此暗合，互相雷同了；由此看來，當時除去這些教會調式以外，民間也不會再有別的什麼調式存在，我們可以找出例證來：那些古時口傳下來的通俗歌曲，都是用教會調式編成的；由此可見中古時期一切音樂的調式，也就是教會調式，因此，我們把這些古老的調式稱爲"教會調式"——初看之下，民間音樂似乎另有一套調式——也跟我們說C調音階是一個教會音階一樣地合乎情理，因爲有些著名的"英國聖歌"都是用C調寫成的.

許多學識淵博的史學家，認爲這些調式就是希臘音階，這仍然是一種曲解；通過漫長的音樂演變過程，中古的音階，的確可以追本溯源於希臘音階的形式，而且我們可以斷定，它乃是由希臘音階演變而來的；可是，以同理類推，我們現代的音樂不也是來自同樣的泉源嗎？

事實上，古希臘的音階，都是以四音組成的；"四音組"有三種形式："完整的"、"變化的"以及"四分音的"；至於在這些音階上，冠以當時某些部落的名稱，如"多利亞"，"弗利幾亞"等等，只是表示這些四音音階已被移至另外的"高度"之上，而並不是音階的另一種新形式.可是，這些希臘音階的名稱，到了1547年，便被格拉呂諾斯借來稱呼中古調式了；這種借用的稱號，固然悅耳動聽，但它

卻不能證明中古調式就是希臘音階，正彷彿歐洲各國文字中的“音樂”、“和聲”、“和弦”，這些名詞也同樣是從希臘文轉變而成，可是，我們卻不能因此就說我們的音樂就是希臘音樂！

第三章　調式本身

下列的"調式一覽表"（洛克士特洛作，摘自"格羅甫音樂辭典"），應當加以仔細的分析：

數字命名	希臘稱號	音域	起訖音					眞正的起調音
			正起訖音				副起訖音	
			終讀音	中心音	中間音	輔助音		
I	多利亞	D—D	D	A	F	G	C[1],E	C[1],D,F,G,A.
II	下多利亞	A—A	D	F	E	A,A[3]	C,G	A,C,D,E[4],F.
III	弗利幾亞	E—E	E	C	G	A,B	D[1],F	E,F,G[4],C.
IV	下弗利幾亞	B—B	E	A	G	C,F	D,B[2]	C,D,E,F,G[4],A[4].
V	呂底亞	F—F	F	C	A	G	B,D,E	F,A,C.
VI	下呂底亞	C—C	F	A	D	C[6]	B[1],D,B(b)	C[6],D[4],F.
VII	混合呂底亞	G—G	G	D	C	A	B,E	G,A[4],B,C,D.
VIII	下混合呂底亞	D—D	G	C	F,A	D[6]	B,D[3]	C[1],D,F,G,A,C.
IX	伊奧利亞	A—A	A	E	C	D	G[1],B	G[1],A,C,D,E.
X	下伊奧利亞	E—E	A	C	B	E,E[3]	G,D	E,G,A,B[4],C.
XI	洛克利亞	B—B	B	G	D	E,F	A[4],C	B,C[4],D,G.
XII	下洛克利亞	F—F	B	E	D	G,C	A,F[3]	G,A,B,C,D[4],E[4].
XIII	愛奧尼亞	C—C	C	G	E	D	F,A,B	C,D[5],E,G.
XIV	下愛奧尼亞	G—G	C	E	A	G[6]	F[1],D,F	G[6],A,C,D[5].

[1] 轉位七度。

[2] 副調式。

[3] 終調音上的五度音。

[4] 不常用它作"眞正的起調音"。

[5] 可用作"眞正的起調音"，但多用於複調音樂中。

[6] 調式的最低音。

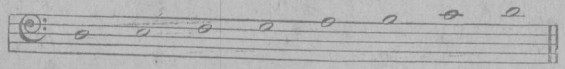
我們可以從上面的一覽表中，看到十四個音階，其中，每個音階都有兩種名稱：列於前面的，是數字的命名，其次是希臘的稱號；後者，只是一種來源渺茫而難以臆測的名字（與“辟卡迪三度音”，“那不勒斯六和弦”等名稱相似）；正是爲了這種名字所代表的音階，容易與原來的希臘音階互相混淆，所以，有些學者曾主張廢除希臘稱號，而代之以數字的命名；可是，這似乎大可不必，爲的是這些中古調式的希臘名稱，不但已爲衆所週知，而且許多音樂家也常常採用它們（如貝多芬就用過“呂底亞調式”；呂姆斯基·柯薩考夫也用過“弗利幾亞終止法”等名稱），它們似乎已成爲我們日常用語中的一部分了。

在上列的一覽表中，雖然也包含了第 XI 與第 XII 兩個調式，但這兩個調式，普通不予採用，因此，我們可以撇開不談。

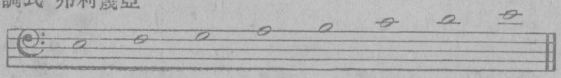
此外，由第一調式後的一個調式起，以後每隔一調式出現一次的“偶數”調式（如第 II、第 IV 等等），稱爲“下……調”，乃前一調式的副調形式；這也可以暫時不加討論，因爲它並非一個新的調式，而不過是寫旋律時所用、同一調式的一個新的音域而已。

至於“愛奧尼亞”或第 XIII 調式呢，因爲它的音域與我們的 C 調音階相同，所以，也可以留到後面再講；於是，我們應該在此處詳加探討的調式，就只剩：

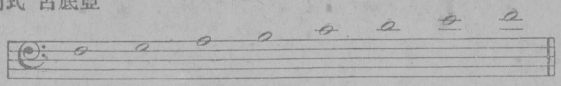
第 I 調式“多利亞”



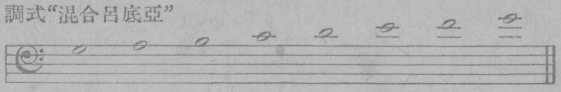
第 III 調式“弗利幾亞”



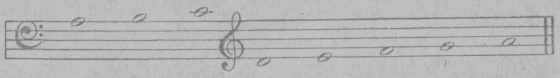
第V調式"呂底亞"



第VII調式"混合呂底亞"



第IX調式"伊奧利亞"



讀者必須通過歌唱或彈奏來徹底熟悉這些音階；初步的練習，可以依照上列各調式原有的"音高"來進行，等到你已經把這些調子，操練到駕輕就熟的程度以後，就應當把它們移到另外的十一個調子上去彈唱，正像我們把現代的音階拿來移位一樣．在早期的"清唱歌曲"裏，作曲者只能在各調式原有的音域中，選擇適當的高度，以適應各聲部的音域；自從在鍵盤上出現了一個 B♭ 以後❶，人們就可以把這些調式移低五度來唱，爲的是使它們更能適應人聲音域的要求；倘若要用現代的鍵盤樂器來彈奏這些調式，那麼，我們就可以把它們隨心所欲地移到任何一個適當的調子上去．固然，以現代的"平均律"來轉移這些音階，的確非常容易，可是，它們"音調"的眞面目，卻因此而遭受損失，這倒是一個遺憾！

現在，讀者可將鍵盤上的任何一音當作上列任何一個調式的頭一個音，然後再記住下列的原則，那麼，調式的移位，就易如反掌了：若將"多利亞"調式移至某音開始，那麼，該音下大二度大調的"調號"，就是移位後的"多利亞"的調號．"弗利幾亞"移位後，其開

❶ 最初的鍵盤樂器上僅有 C,D,E,F,G,A,B, 等七音而無黑鍵的音——譯者