教育研究
Education Research
第 9 卷◆第 1 期◆版本 1.0◆2026 年
文章类型：论文 | 刊号（ISSN）：2630-4686 /（中图刊号）：380GL020

历史循环视角中“调性音乐”的构建与瓦解

成果
武汉音乐学院
DOI:10.12238/er.v9i1.6737

[摘　要] 调性音乐体系主导西方音乐长达三百余年，至今仍是核心研究课题之一。本文从词义界定、规则建立、内容延展与边界突破四个层面，系统梳理了调性的演进脉络。力求揭示调性音乐构建与瓦解的路径之中呈现出的显著历史循环性特征。这一规律不仅阐释了音乐发展的迂回特质，也为理解其内在的承继关系提供了关键视角。
[关键词] 调性；转型时期；调性瓦解
中图分类号：J614.2 文献标识码：A

The Construction and Dissolution of "Tonal Music" in the Perspective of Historical Cycles

Guo Cheng
Wuhan Conservatory of Music

Abstract: The tonal music system has dominated Western music for over three centuries and remains one of the core research topics today. This paper systematically traces the evolution of tonality from four dimensions: definitional boundaries, rule establishment, content expansion, and boundary breakthroughs. It aims to reveal the prominent cyclical patterns inherent in the construction and dissolution of tonal music. This law not only elucidates the winding nature of musical development but also provides a crucial perspective for understanding its intrinsic continuity.
Keywords: tonality; transitional period; tonality dissolution

引言

现下音乐学家们通常将西方音乐史划分为七个断代：古希腊古罗马时期、中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义及 20 世纪音乐。然而，学界普遍共识是，这些断代之间的界限并非泾渭分明，音乐的发展始终是一个迂回前进的过程。但若从作曲技术的视角审视，其演进则呈现出明确的线性线索，历经了从调式音乐，到调性音乐，再到无调性音乐，直至序列主义的清晰嬗变轨迹。而调性音乐在三百余年的历史演进中，历经了文艺复兴萌芽、巴洛克趋于成熟、古典主义臻至巅峰到晚期浪漫主义逐渐瓦解的全部过程。通过梳理调性音乐的构建与瓦解过程，我们得以描绘西方音乐秩序的演进轨迹，洞察其瓦解的深层逻辑，并辨明这一历史进程所呈现的迂回与曲折。

1 “调性”的词义界定

关于调性的定义，布莱恩·海尔（Brian Hyer）在新格罗夫音乐辞典中的“调性”（Tonality）词条中这样解释道：“这个词是由亚历山大·肖龙（Alexander Choron）在 1810 年用来形容主音及在其之上、之下的属音、下属音之间的安排……该术语通常指的是旋律走向、和声进行以及音阶朝向”。而弗朗索瓦-约瑟夫·费蒂斯（Franois-Joseph Fétis）则在十九世纪 30、40 年代沿用并发扬了“调性”一词，其在著作《和声的理论与实践》（1844 年）中将“调性”定义为“存在于音阶的各个音之间连续且必要的关系的总和”。从最广泛的意义上而言，它指的是一种音高现象及其内部关系的体系。

“调性音乐”概念经反复界定与修辞，渐趋抽象。史学界常将其与“调式音乐”对举，以划分时期：1600 年前属“调式音乐”，其后三百余年属“调性音乐”，20 世纪后进入“后调性”阶段。然而，“调性音乐”术语本身囊括了西方教会调式与共性写作时期的大小调体系。它们共享着核心的音乐特征，如特定的旋律形态与终止式、协和与不协和的和声序进，以及由旋律、低音与填充内声部构成的多声织体。为便于讨论，本文将“调性音乐”限定在共性写作时期的大小调体系范畴内。

2 “调性”的秩序构建

关于“调性”音乐的起源，无论是亚历山大·肖龙还是弗朗索瓦-约瑟夫·费蒂斯的观点，学界常将蒙特威尔第约 1600 年创作的《Stracciami Pur Ⅱ》中未作预备的属七和弦视为其起点（尽管从历史音乐学角度看，这一界定未必严谨）。

音乐史学家对于复调调式音乐向和声调性音乐演变的具体时间与方式，尚未达成共识。因此，过度讨论“调式”时期如何过渡到“调性”时期意义有限，甚至这两个术语本

Copyright © This work is licensed under a Commons Attibution-Non Commercial 4.0 International License.

第 9 卷◆第 1 期◆版本 1.0◆2026 年
文章类型：论文 | 刊号（ISSN）：2630-4686 /（中图刊号）：380GL020

身也并非全然对立或互斥。然而，从音乐理论的维度审视，调性秩序的建立确实基于以下几个关键转变：

其一，调式体系的简化。十六世纪广泛使用的八个（或更多）教会调式，至十七世纪中叶逐渐归并为两种基础调式（即传统大小调的前身），这成为区分调式与调性音乐的首要标志。

其二，织体形态的转变。巴洛克时期兴起的主调织体（旋律与和弦的结合），逐步取代了文艺复兴时期以密集、分层和模仿为特征的复调织体，构成了二者在音乐结构上的根本差异。

其三，和声感知的建立。在调性音乐中，三度结构的和弦取代了音程的核心地位，听觉感受从连续的“音程进行”转向有逻辑的“和声序进”。这一转变不仅是调性形成的基石，也为日后调性的瓦解埋下了伏笔。

其四，和声动力的形成。三度结构的和弦不仅作为主导性音高材料，也重塑了音乐的终止逻辑：以往依赖半音声部进行的终止式，被“协和-不协和-协和”的功能性和声进行所取代，其中不协和音向协和音的解决，构成了音乐发展的内在动力。

3 “调性”的内容延展

在调性音乐规则中，和声对于调性的呈现尤为重要。古典主义时期，和声中对于调性中心——主音的倾向性愈发明确，无论是单个和弦还是整体音级，都强化了这种向心力。由此产生的和声运动贯穿乐段乃至全曲，形成了一种可被听众感知的强大动力与张力。这种预期效应，在经过巴洛克至古典时期的实践后，已内化为听众的音乐素养。而这种根植于和声的动力机制，构成了调性音乐的内在逻辑。因此，调性音乐中的传统和声理论可被抽象地理解为一种哲学辩证：主流观点认为主音占据主导地位，属音处于次要（亦有学者持相反观点），其核心正是对协和与不协和、紧张与解决的理性安排。这一逻辑在奏鸣曲式中体现得尤为深刻：再现部中，主题由属调回归主调，其音乐意义已发生根本转变。正因此，音乐学家罗斯•罗森加德•苏博特尼克精辟地总结道：“构成调性音乐曲式的张力，即为其音乐逻辑”。

在 1954 年所著的《和声的结构功能》中，勋伯格以“单调性”（monotonality）这一概念，精准地描述了古典音乐中那种牢固的封闭感。在他看来，一部作品中只有一个“调性”，而这个调性实际上可构成一个“领域”，其中包含了与主调相关联的所有从近到远的各种关系的调性。无独有偶，理论家申克也持相似观点，他认为音乐中出现的所谓“离调”，仅仅是原始调性中以某个非主音音级充当临时主音的片段，而非真正脱离了原始调性、建立起的新调性。基于这一思想，申克通过对这一时期作品的层级分析，揭示出其内在的结构层次，从而清晰地勾勒出调性音乐的基本轮廓。

如图 1 所示，该作品呈示部的主部主题始于 f 小调，副部主题则在其关系大调 ♭A 大调上呈现；展开部主要以主部主题在 ♭A 大调上的展开，以及副部主题在 ♭b 小调上的发展构成；至再现部，主部与副部主题最终统一回归至 f 小调。从申克的分析视角看，整个作品始终从属于原始调性 f 小调。其中出现的 ♭A 大调等调性，在深层结构中被视为 f 小调III 级的短暂呈现。最终，作品整体呈现出经典的“I—V—I”背景和声功能结构。由此不难发现，“调性”不仅控制了作品中的音高组织（和声与旋律），更从根本上塑造并抽象了诸如奏鸣曲式等大型曲体的结构原则。

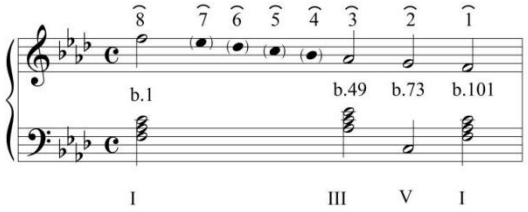

图 1 贝多芬《f 小调钢琴奏鸣曲》（op.2,no.1）第一乐章申克分析图示

进入浪漫主义时期，作曲家开始大量运用高度个性化的和声语言与远关系调性布局，这些手法以其特殊、感性、偶然甚至意外的特性，显著动摇了古典调性结构及规则。不寻常的和声现象不断出现，不断将听众的注意力从清晰的调性框架中引开。同时，半音化动机的广泛使用，逐渐瓦解了古典时期旋律与和声间的协和感，使音乐一步步脱离原始调性的束缚。

从舒伯特开始，不少作品的首尾调性已不再统一。例如其 1817 年创作的艺术歌曲《甘尼美》（Ganymed, D.544），从 A 大调出发，经过 C 大调，最终结束在 F 大调。瓦格纳则走得更远，他所并置的调性关系愈发疏远，甚至无法用自然音阶的音级关系来解释。例如其 1860 年歌剧《特里斯坦与伊索尔德》第三幕，音乐从 f 小调起始，却结束于 B 大调，二者构成三全音关系——这种调性布局已无法在古典音乐的自身逻辑中自洽。

随着浪漫主义，尤其是标题音乐的深化，音乐逐渐摆脱自足、封闭的形态，转而更多地依赖并关联音乐之外的因素，如诗歌、戏剧叙事与视觉意象。在这一过程中，一系列技术手法进一步模糊了调性中心：和弦音的半音变更、旋律声部中邻音对和弦音的替代、低音线条的半音化进行等。与此同时，和声序进中，二度、三度等色彩性根音关系逐步取代古典主义时期四、五度功能性根音关系，这些新的和声逻辑削弱了它们对主和弦的向心力，使得和声难以再融合成对主音

Copyright © This work is licensed under a Commons Attibution-Non Commercial 4.0 International License.

强有力的归属与支持。

4 “调性”的边界突破

西方音乐史的“转型时期”（约 19 世纪末至 20 世纪初），是对调性边界、规则与秩序进行最为激烈突破与重构的阶段。这一时期并无清晰的起止界限，其核心在于音乐创作思维逻辑发生了一场曲折而漫长的根本性转变。上文中提及，调性音乐的建立，主要基于四个要素：音阶材料的转变、主调织体取代复调织体、三度结构和弦的主导地位，以及调性成为核心结构力。而“转型时期”作曲家们对调性的突破，其探索路径恰恰是对这些要素的逆向解构——即突破传统调式、复兴复调思维、改造和声结构，并寻求新的结构力。从历史视角看，上述创作实践呈现出一种深刻的循环：作曲家们实质上沿着调性音乐建立之初的关键路径，对其进行了一次否定之否定式的创造性转化。

首先，转型时期的作曲家对音高体系进行了系统性开拓。其材料不再局限于传统大小调，而是广泛汲取了前代的教会调式、东方的五声性调式，并自行建构了全音阶、八声音阶等一系列人工调式，极大地丰富了音乐的色彩与表现力。例如德彪西在钢琴前奏曲《帆》中先后运用了两种非传统大小调音阶：开篇的全音阶主题（C-D-E-♯F-♯G-♭B）通过和弦平行进行削弱了调性中心；中段则转向由黑键构成的五声音阶（♭E-♭G-♭A-♭B-♭D），以此形成色彩性的主题对比。

其次，作曲家在使用非传统音阶时，也常借助复调手法来组织音高材料。这不仅是脱离传统和声功能后的常见构建方式，其声部间的独立运动，也常常自然地衍生出双调性乃至多调性的听觉效果。如图 2 所示，在巴托克《小宇宙》第 105 首（1926-1937）的开始部分，作曲家通过为左右手设置不同的调号，明确标示了其双调性的构思。具体而言，左手声部采用以“♯C—♯D—♯F—♯G—B”构成的五声音阶，右手则使用“D—E—G—A—B”构成的五声音阶，两条旋律以模仿关系展开。这种由两个独立调性叠加所形成的复合音响，虽然在谱面上仍可辨识出各自的调性中心，但其听觉效果已与传统调性音乐相去甚远。

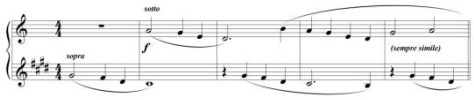

图 2 巴托克《小宇宙》第 105 首 1-5 小节

再次，转型时期作曲家对纵向和弦的突破，主要从以下几个方面着手：一是改造属功能和弦，除属七、减七和弦外，大量使用半减七、增三和弦等非自然音级构成的不协和和弦，这些和弦多由声部进行中的外音形成；二是改造主功能和弦，将传统上协和的主和弦替换为不协和和弦，如里亚多夫在《鬼脸》（Op.64, No.1）中即以不协和的 C 增三和弦取代了 C 大三和弦的主功能地位；三是相较上述使用不协和三度结构和弦的手法更为彻底的突破，即作曲家采用以四度、二度结构构成的和弦作为基础音响材料，例如兴德米特在《长笛奏鸣曲》第二乐章伊始部分使用“♯G—♯C—♯F—B”组成的四度结构和弦控制纵向音响。

最后，转型时期的作曲家致力于重构“调性”。在创作实践中有意削弱各音乐要素对调性中心的向心力，转而依靠其余内容建立新的结构秩序。重构手法中比较重要的有两种：其一，通过主音的持续游移制造“调性悬浮感”，以泛调性为代表；其二，平等对待自然音阶中的七个音级，即采用泛自然音主义，从而消除任何单一音级的中心地位。

直至 1908 年第二维也纳乐派探索的“无调性”音乐问世，调性音乐在听觉层面才可谓最终“瓦解”。但在其表象之下，调性音乐的规则、逻辑与秩序，可能正通过一种更为隐晦的途径，在无调性音乐的深层结构中得以延续。

5 结语

调性音乐的建构与突破，在音阶、织体、和声与结构力四个维度上形成了结构性的呼应，映射出音乐史演进的内在逻辑。这段历史提醒我们，今日的创新终将成为明日的传统。温故而知新，这或许是调性音乐的百年历程留给后世创作者最珍贵的启示。

[参考文献]

[1]SUBOTNIK R R. Tonality, autonomy, and competence in post-classical music[J]. Critical Inquiry, 1979, 6.

[2]斯蒂芬·库斯特卡，多萝茜·佩恩；杜晓十，译. 调性和声及 20 世纪音乐概述[M]. 北京:人民音乐出版社,2010.

[3]托马斯·克里斯坦森，编；任达敏，译. 剑桥西方音乐理论发展史[M]. 上海：上海音乐出版社，2011.

[4]新格罗夫音乐与音乐家词典:词条“Tonality”[M]. 长沙：湖南文艺出版社，2012.

[5]袁利军. 阿诺德·勋伯格的“调性”观[J]. 乐府新声（沈阳音乐学院学报），2020(1).

作者简介：

成果（1991-），男，汉族，湖南长沙人，武汉音乐学院作曲系讲师，艺术学博士，主要研究方向为和声、近现代作曲技术理论、音乐分析等。

基金项目：

本文为 2021 年度湖北省教育厅科学研究计划中青年人才项目《安东·韦伯恩无调性音乐中的潜在“调性”研究》（项目编号：Q20212402）的研究成果之一。

Copyright © This work is licensed under a Commons Attibution-Non Commercial 4.0 International License.