

# 当代和声

当代和声研究

高天著

上海音乐出版社

二十世纪和声研究

# 当代和声

〔英〕莫·卡纳著

冯 覃 燕  
孟 文 涛 译

人民音乐出版社

一九八三年·北京

A STUDY OF  
TWENTIETH-CENTURY HARMONY  
by  
MOSCO CARNER  
(VOLUME TWO—CONTEMPORARY HARMONY)

本书根据英国伦敦约瑟夫·维廉斯公司1944年版译出

二十世纪和声研究

当代和声

(英)莫·卡纳著

冯覃燕 译  
孟文涛

\*

人民音乐出版社出版  
(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行  
北京新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 80千文字 3.75印张  
1983年6月北京第1版 1983年6月北京第1次印刷  
印数: 1—9,485册

书号: 8026·4080 定价: 0.66元

## 前 言

本书是里诺曼德(Lenormand)所著《现代和声研究》一书续编。早在1913年里氏的书便已写成,用作者自己的话:“它所涉及的范围差不多仅限于法国音乐。”自那时以来,音乐在技巧和美学两方面都经历了很多变化,产生了种种新的问题——其中好些问题还有待于合理解决。整个音乐的结构,呈现在好几代音乐家们面前,近几十年来似乎已经有了根本性的改变。虽然人们可能很想把这些改变和其他艺术中的类似变化联系起来,以找出我们一般的精神与物质生活中从上次世界大战后发生变化的共同原因,但我们仍然缺乏对这项工作所必需的正确观察的眼力。

在我们的音乐艺术中,它的各种技巧因素,以和声与调性受到这种演变的影响为最大。关于这二者——它们是相互密切联系的——我们将在书中予以阐明。本书首先就是试图对这两个领域中所发生的变化,作一记述,并试图指出作者认为对产生现代音乐中和声与调性新情况该负主要责任的那些问题。通过各种“乐派”——印象派、表现派、半音化的自然音阶派、自然音阶化的半音派、多调性音乐、无调性音乐,以及难以归类的其他乐派——来观察现代音乐,真是如同观看万花筒中千变万化的颜色一样。因此,这种复杂情况势必会给现代和声研究带来困难;本书主要就是向学作曲的学生提供意见,使他将来能看到现代和声演变中一些主要的通道,从而不致在具有许多细巧布置的迷宫中迷

失道路。

所以我把本书的内容分为三章。第一章用引言的方式，从总的方面来讨论和声演变的三个大问题。第二章专论和弦本身问题，也就是说明和弦的基本结构以及通过半音变化和非本质音现代化处理所造成的这种结构的改变。最后一章是试图研究一下已经在现代和声领域内普遍运用的，那些对古典调性解体、半音化、引用新音阶以及随之种种新的调性概念出现的强有力的影响。只要有可能，我都尽力指出其历史先例，并把各种不同的现象与它们发生的历史背景加以比较。我也尽力显示它们大多数如何是进化过程的自然结果。就是为了这些原因，我所说的“现代”这个名词比普通所说的有更广泛的含义；不仅是包括近二、三十年，而是包括近五十年左右这段时间。因为好些最新的发展，在1810年至1910年之间甚至更早一些的音乐中便可以找到其萌芽。

考虑到这个题目的复杂性和本书的主要目的，我感到某些论点需要经常反复申述，此点还请读者见谅。

M. 卡纳

一九四二年一月于伦敦

## 二版前言

在本书第一版与二版相隔不长的时间内，现代和声领域里并没有发生什么新情况，对原本无需作任何必要的增加和变动，所以二版也就与一版完全相同。我借此可喜的机会把一些由于排版和印刷造成的错误作了改正。

M. 卡纳

一九四四年一月于伦敦

# 目 次

前言	
第一章 和声演变的几个主要问题	1
第二章 和弦	15
第一节 基本结构：三度与四度的和弦	15
第二节 半音变化	27
第三节 非本质音	31
第四节 和弦进行	41
第三章 调性	53
第一节 古典调性的扩展与解体	53
第二节 调的分裂：横向方法双调性与多调性支声调	59
第三节 新音阶	73
第四节 十二音体系	80
第五节 亨德米特的半音体系	88
结束语	97
附录一：参考书目	100
附录二：谱例索引	103
附录三：作曲家及作品索引	106

## 第一章 和声演变的几个主要问题

对千百年来和声的演变作一鸟瞰——从西方音乐家第一次试图将不同音高的音结合在一起，探索着我们声音原素的自然和声规律开始，直到现代，当这些规律中的每一条似乎都已被废弃，和声看来不再为一项普遍有效并运用的压倒一切的原则所支配时为止——热心的观察家不得不去探讨曾经使历代西方作曲家和音乐家都操过心的三个主要问题。这三个主要问题就是：协和与不协和的关系，横向与纵向多声部<sup>①</sup>的平衡，以及通常称之为“调性”的调中心音的建立。对这几个问题的解决，音乐史上不同时期有不同的办法，也都极关重要地影响到和声演变的动向。事实上，它们代表着和声学总的沿革中的主要潮流。

首先，让我们看看协和与不协和之间关系的问题。或者，换一种说法，就是不协和的准则如何确定的问题。这个问题其实只是普遍的心理现象在音乐范围内的一种特殊表现形式而已。此种心理现象贯穿在我们精神的、情绪的和生理的全部生活之中，这就是紧张和松弛的现象。我们的生命过程以同样的方式受其支配，正如大海的“生命”是由高潮与低潮所支配一样。经常处于低潮的大海是沉闷而缺乏生气的；生命如没有紧张（如果这是可能的

---

<sup>①</sup> “多声部”这一术语，在本书中始终按它的严格意义加以使用，即泛指与格里哥利圣咏那样的单旋律音乐相对的、包含有音响同时组合的音乐。

话)，也许合乎哲学家或神秘学家所好，可是对于我们大多数人来说，却是枯燥单调而令人生厌的<sup>①</sup>。对音乐来说，也同样如此。不出现不协和的音乐是单调的，根本不能满足人们美感的要求<sup>②</sup>。给音乐注入生命力的是它的“运动”。而音乐的运动不仅产生于节奏的动力，也来源于不协和（紧张）与它的“解决”协和（松弛）的交替作用。正如我们的生活进程由紧张和松弛的恰当比例所组成，音乐的运动主要也以不协和与协和的“恰当”比例为依据。

但什么是“恰当”的比例呢？对这个问题有没有一个简明然而总是有效的答案呢？在很大程度上，和声整个演变的过程便是一部悠久的、不断要得到这个答案的历史。事实上，不少答案已经找到，但是其中却没有一个答案能够普遍适用于各个时期和各种风格。在不协和与协和之间，并无固定不变的“恰当”比例，这一点对和声演变任何一个特定的阶段都是基本的或是更改不了的事

---

① 这就是歌德所说：“世界上再也没有比老是过着舒服日子更难受的事情”(Alles in der Welt laesst sich ertragen, nur nicht eine Reihe von schönen Tagen)的意思。

② 这种见解决不是近年才有的。例如，在伯尼(Charles Burney)的《法国与意大利音乐的现状》(1771)中，有一段便是这样的看法。他写着：“不协和音在多声部音乐作品中是必需的，我相信现在没有人会否认了。看来，不协和音对音乐正如明暗色调对绘画同样都是必不可少的；这不仅由于它的反衬与对比作用丰富了诸和的声音，而尤其它还是注意力所必需的刺激物——由于纯粹是和音的连续进行将会使注意力涣散(黑体字是笔者加的)。不协和音给听觉带来一种短暂的难受，留下不满足，甚至不舒服，直至听到某些较悦耳的和音为止；所以，也没有音乐用不协和和音作结束的。因为听觉在最后必需得到满足。那么，既然不协和和音是正当的，甚至是与和音对立所必不可少的，为什么“噪音”或外表上的嘈杂声又不可以同稳定的音响与协调的和声来相对比呢？直到本世纪才为人所了解的现代音乐的某些不协和和音，都还是听觉正好能够忍受而又具有非常好的对比效果的和音。为了取得强烈的效果，我们对不协和和音的解决与预备的清规戒律未免拘泥得太过份了。我确信，只要听觉能力终于得到改进和提高，对它是没有什么太强烈的不协和的声音的。”(摘自《音乐爱好者杂志》，布隆(Eric Blom)编选，哥兰克兹出版公司，伦敦，1935年。)



实。其原因是没有一个可以用来从协和中区分出不协和的绝对的标准或法则。只有相对的准则，或换言之，即我们区分不协和与协和的根据是那种对音响结合感到满足和比较不满足的经常在变化的知觉作用。事实上，按照所谓“差拍”(beats)或“搏动”(throbs)的原理——那是不同音高的两音振动数不一致的结果，这已经表明，除八度以外，并无一个在本质上绝对协和的音程。即使是在我们教本中由来已久的协和音程——纯四、五度和大、小三度——由于多少存在着可感觉的“差拍”，也就具有相应不同的刺耳程度，因此也并不算完全。正是这种刺耳程度决定我们内心对音程产生满足和不满足的印象。所以，在协和与不协和之间，无法划上一道严格的界线。古典和声在协和与不协和之间那种明显的区分确实是习惯上所假定的，这已为“差拍”的原理所证实；它也如在现代音乐中所例证的那样，正逐渐被一种对不协和音不同程度可以进行调整的比例尺所代替。为了发现和音与不协和音的相对本质，曾使音乐家们花费千百年的时间去研究——而这又完全以考虑这种可以调整比例尺的那一头为依据——也正是这种现象，使人们不可能找到什么是协和与不协和“恰当”比例的普遍适用的答案。每一时期有它自己的比例，每一时期有其不协和音的固定准则；并且，每一时期都认为它的准则是绝对的。

在这种寻求不协和准则的过程中，另一种普遍现象值得注意。这就是不协和这个“外来客”在它的“东道主”——协和当中逐渐变得适应周围的环境了，这样也就失去了它原先不协和的特性。换句话说，某一时代的音乐听觉会慢慢变成习惯于上一世代认为是不协和的音响，结果是将过去的协和，现在却作为协和来接受。例如，让我们回顾一下小三度音程：在中世纪音乐中，长期以来它都被认为是一个不协和和音；一直到巴赫时期，这种观点

仍占上风；表现在“小调调式”或自然小调的作品结束时，避免用小三度，而以大三度来代替，形成所谓“毕卡迪三度”；或干脆就以空五度来结束。到海顿和莫扎特时期，才不再对小三度的谐和本质发生任何疑问。纯四度的历史(见 21 页)，也是这种准则的可变性和不稳定性的另一例证。

很清楚，不协和这种“适应环境性”的持续变化过程使相应扩展不协和的规范成为必需。只要不协和在时间的进程中被连续好几代的音乐听觉接受为协和；只要和声的运动继续在进展，那末，不论在数量上还是程度上，新的不协和的增加，便是不可避免的事。假定音乐史某一时期有其不协和的规范，那末往后紧接另一个时期为了满足它自己对不协和的情感和感觉，便必须扩展那种规范，并且寻求比上一时期认为是极限还要更为刺耳的不谐和音。十七世纪时不愿在乐曲终止处用小三度的三和弦是由于当时不协和的规范很窄。十八世纪时扩展了这种规范，所以小三和弦和它的转位，就被收进了协和弦的家族之内。十九世纪又一次扩展这种规范，所以属七和弦和减七和弦也都跻身于协和弦的行列之中，或者，更确切地说，都成了不需要解决便令人满足的不协和弦。这种进程，在现代音乐中仍在继续；它已达到这样一种不协和的高频度，因之，以前古典和浪漫主义和声中所有使用过的不协和弦，都被认为或多或少地符合协和的要求；而只有一大片无节制的不协和音才能满足我们现代对不协和音响结合的需要。由此，首先用属七和弦，然后用其他基本的不协和弦，最后用任何不谐和的和弦结构来逐渐代替常用的三和弦，为了产生和声上极其强烈的撞击音响，采用半音变化的加强手法，不断增加使用不谐和的非本质音，并采用现代横向写作风格中所具有的那种残酷无情的音响。

但尽管如此，紧张与松弛这一基本规律仍然是可以令人感知到的。它以事实证明它的存在，那就是，一个更高度的不协和音响之后，常随之以刺耳程度较低的不协和音响，因而产生了紧张度得到放松的感觉，而更加不协和的音响得到了相对的解决。但是，这种解决，如果我们用传统和声的解决情况与之比较，有一点是需要注意的。试以下列和声进行为例：

例 1



显然，第一个和弦具有比第二个和弦更不协和的性质；用传统和声的观点来看，两个和弦都是不协和的。可是任何音乐家都会同意，将第一个和弦解决到第二个和弦，和声的紧张度有所缓和。但如果我们碰到象下例中这种现代化的和弦：

例 2 贝尔格：《沃切克》(第一幕)



无论用何种准确计量，我们怎能说得哪些和弦具有更高度的紧张或不协和，哪些又具有程度较低的紧张或不协和？在分析现代和声中，这不正是我们必须继续提出的问题（在古典音乐中几乎不会出现的问题）吗？它难道不强有力地证明了现代音乐中的不协和规范，仍然有待于去建立吗？今天看来，似乎可以说，每个音乐家倒都有他自己独具的规范。而根据这个规范，他就可以决

定哪些音程或音程组合(即和弦)对他来讲,具有较高的紧张度,而哪些又具有较低的紧张度。(下章将介绍克热内克和亨德米特把学生引进这种现代式不协和的迷宫中的种种尝试。)

我们必须承认,缺乏这样一种对不协和的固定规范,而现代和声又普遍具有极度不协和的本性,这两方面对大多数想要得出对本时代音乐具有无偏见判断意见的人都是主要的障碍物。但是,当人们认识到目前的这种动荡不定不过是暂时的,而在历史的类推原则支配下,迟早会形成一种更有秩序、更为固定的情况时,人们对现代音乐的判断水平将肯定会提高一层。而且,这种状态不过是演变过程中的自然结果,我已经说明,最后的依据,还是得由我们整个生命受其支配的心理规律所决定。

对于这种演变过程,公众最先的反应总是反对的。一般说来,似乎我们的音乐听觉对音乐中纵向的因素比起其他任何因素更为敏感。在容许和接受旋律的大胆翻新和节奏的狂行铺张方面,我们总比对和声的变革显得更为宽容和乐意。和声演变的历史以令人信服的方式证实了这一点。十四世纪,让·德·穆里斯(Jean de Muris)在他的《对位艺术》(Ars Contrapunti)一书里,对使用新的不协和音流露出抱怨的情绪;十七世纪初叶,蒙特威尔第以他在和声上的大胆创新震惊了他的同代人;贝多芬的《英雄交响曲》因和声嘈杂刺耳受人批评;瓦格纳的和声革新则被认为丑恶可耻;至于R·施特劳斯的《埃列克特拉》(Elektra),我相信,是“丑恶音响”这个词儿用作音乐批评行话的最初来源<sup>①</sup>。在维也纳,

---

<sup>①</sup> 当《埃列克特拉》刚刚问世的时候,出现了一幅有趣的漫画。漫画画的是一场处决死刑的情景:施特劳斯扮演着右手持喇叭的刽子手角色,朝着罪犯狂吹,用吹进罪犯头脑里的音响使可怜的罪犯慢慢地被折磨至死;而在施特劳斯的左手可看到他正拿着《埃列克特拉》的总谱。

有一次上演克热内克 (Křenek) 的歌剧《佐尼开始演出》(Jonny speilt auf), 当时作者也在场, 听众中便有一帮人用掷臭鸡蛋和放白老鼠的不客气方式, 来表示不欢迎。的确如此, 当勋伯格、贝尔格、威伯恩、巴托克、斯特拉文斯基以及其他人士所写的好些作品上演以后, 表示公愤的报道和报刊上的论战文章, 真是连篇累牍。

关于不协和问题就说到这里。现在转到第二个问题: 横向和纵向之间写作的平衡问题。自有西方音乐以来, 钟摆就在这两种可能性之间继续不断晃动; 首先, 在古希腊音乐<sup>①</sup>和格列哥里圣咏的单线旋律中, 有简单朴素的“横向主义”, 这个时期粗略估计约有 1400 年(600B. C.—800A. D.)。之后, 发现了多声部, 来源于将同一旋律在不同音高上同时演唱的尝试<sup>②</sup>, 结果产生了横向多声部的最初形式, 虽然是极为粗糙的形式: 奥加农(Organum, 原始二部)与福波顿(faux-bourdon, 假低音)。出现了最早的和声为纯五度、纯四度、大小三度和它们的转位。(很自然地, 当两个音各自形成纯五度和大三度时, 相互便具有密切的音响学关系, 并构成在任何已知音上的泛音列中所能听到的最好泛音。音乐的本能于是开始去探索和声的自然规律。)

从这一多声部的原始形式中, 又产生了另一种更为精致的横向多声部写作——“第斯康特”(descant, 高音二部)。它始于以巴黎圣母院乐派音乐所代表的“古艺术”期(ars antiqua)而延续

---

① 古希腊对所谓“支声调”的横向多声部作过一些尝试, 但几乎没有什么结果(见 69 页)。

② 单线条的横向主义看来相当于音乐发展中的最初阶段。多声部, 不论横向还是纵向的, 已经证明人类有将不同音高音响相互联系起来的能力——这, 如同在现代儿童心理学或现代原始民族心理学中所表明的, 是一般智力进展稍后或更高阶段才显示出来的一种能力。

到十四世纪意大利的“新艺术”期(ars nova), 以及早期的英国和伊丽莎白时代的音乐, 荷兰作曲家。最后到奥兰多·拉苏斯(Orlandus Lassus) 和帕列斯特里那二人; 至此, 钟摆已走到它的中间点位置而将朝着纵向多声部摆去了。这一时期的和声特征(持续大约800年[800—1600A.D.]) 多少是由于二部和二部以上的同时演唱的偶然结合所形成。这就是伟大的意大利理论家扎里诺(Zarlino)在他的《和声原理》(Istituzioni Harmoniche, 1558年)一书中所说的: “和声来源于多声部的同唱”。此书尔后约一个半世纪, 钟摆已经摆向纵向多声部, 它常被称为“主调音乐”。到了1722年, 拉莫(Rameau)在他的《和声教程》(Traité de l'Harmonie)中, 竟提出了与扎里诺那句名言正好相反的论调, 认为应该说: “旋律来源于和声”。

在这一时期, 约到1600年为止, 过去一直是音乐音调基础的六种调式逐渐趋向衰微。现在, 它的地位已被只有两个基本调式或音阶的大小调自然音体系所代替。根据这种新的音调基础开始形成一个和声的组织, 在这种组织中, 三和弦成为所有其他和弦结构的核心; 另外, 在这里, 每一个音, 每一个和弦与和弦进行, 以及转调设计的每一个调, 也都明确地规定了对某一中心的关系, 并通过这中心规定彼此间的相互关系。这就是我们说的功能和声。它以主和弦、属和弦和下属和弦作为轴心。这一体系占绝对优势的时期是十八世纪到十九世纪上半叶, 它主要的标志是伟大的维也纳乐派的“主调音乐”。这个时期的和声语言, 是今日我们和声教科书的主要内容。

然而, 在瓦格纳晚期和后期浪漫主义乐派, 诸如沃尔夫、勃鲁克纳、马勒、施特劳斯、列格尔、施列加(Schlegel)、戴柳斯(F. Delius)的作品中, 在法国印象派以及在好些现代作曲家, 如

勋伯格、贝尔格、斯特拉文斯基等人的早期风格中，这种纵向多声部，才达到了它的顶峰时期。到第一次世界大战(1914—18)为止这一发展可以说是代表了我们的音乐史上的由和声因素发挥优势的时期。就是在这个时期，纵向结构的每一种可能性都被充分利用。也就这样，和弦本身变成它自己的目的。它的“存在理由”(raison d'être)，与其说是在于它对旋律纵向支持的功能，毋宁说是在于它所能创造出的音响的纯然感觉。紧张度和部分以它为依据的音色是引导作曲家们运用和声技术的主要准则<sup>①</sup>。以上所述说明这段时期内和弦发展成“音群”——经常形成纵向的怪异和弦——取代古典和声中简单的以三音和四音构成的和弦的来由。除了配器的特殊方法以及本书以后将讨论到的安排的特殊方法之外，正由于和声的紧张度与音色都随不协和的程度和强度而决定，这段时期因此不得不求助于任意组合任何不协和音程那样新的和弦结构，而不再以三度叠置的原则为基础，这件事的由来便也变得清清楚楚了。在这里，我们也可以清楚地看到，不协和问题和纵向多声部问题之间有着何等密切的相互影响。这种以和弦本身来形成和弦的极其显然的繁殖现象同样为变化半音不解决的留音、倚音、先现音、经过音以及低声部和中声部的自由持续音的大量应用作辩解。所有这些手法经常合在一起使用产生出音响和音色最奇怪的纵向结合物。事实上，这些手法的全部同时运用，便形成了这个时期和声风格的最重要特征；在很大程度上，也说明了它的复杂本质的原因。

当这种进程还在全力进行时，便遭到反作用的冲击。纵向主义已经达到过度膨胀的状态。钟摆于是重新朝着横向主义摆去。

---

① 泛音与音色之间的关系当然不应该被忽略。

可是这时的横向主义与800年至1600年之间那段时期相比，在演变的螺旋式的上升线上，却具有许多更高一层的特点。这种新的横向性，便是所谓现代音乐的线条风格。它的开始，从恰恰是在制成极端纵向主义的作曲家们的作品中，就可以看得出来。在瓦格纳后期作品如《特里斯坦》、《名歌手》，尤其是《帕西法尔》的多声部中，即使是源出诸和声，却包含了此后五十年的未来线条风格的种子。在施特劳斯、马勒、列格尔和早期的勋伯格的作品中把极端复杂的和弦结构和各种对位式的线条紧密地靠在一起，半斤八两，同时很少考虑其纵向效果如何。有些作曲家，如巴托克、后期的斯特拉文斯基和晚期的勋伯格及其乐派、亨德米特、密劳(Milhaud)、克热内克、托赫(Toch)、席马诺夫斯基(Szymanovsky)以及其他不少人，更进一步地发展了这种现代形式的对位写作，根本不理会由此所产生的尖利的和声音响。

由此而通向复合<sup>①</sup>调性(双调性与多调性)，也就近在咫尺了；所谓复合调性，就是构成音乐织体的各种对位性线条，分属于不同的调，并在各不相同的调平面上运动。在1890至1910年之间的极端纵向主义年代之后，接着便是大概从1918到三十年代中段的极端的横向主义时期。这时的强烈不协和特性，可说也是一把量尺，能量出从三度音甚至都被认为是不协和音的时代以来，不协和的规范究竟扩展到多么广阔的程度。因此，我们可以再次看到，不协和问题与横向和纵向多声部间的平衡问题，两者之间的密切相互影响。

然而上一时期的纵向主义并没有完全消亡，它却在一种新的技巧之中出现：这就是和弦“群流”的对位化结合；不再是单纯的

---

<sup>①</sup> 这个确切的术语我是从杜逊爵士(Sir George Dyson)的《新音乐》(伦敦版，1924年)一书中发现而采用的。



线条，而是配有丰富和声的多种旋律的相互对置，由此形成的几股和弦“群流”，大大增加了和声彼此碰撞的紧张和狂暴的程度；但在这里，还是横向因素在起主导作用。

现在我们讨论第三个问题，也就是最后一个问题：调性。E. 普劳特在他的《曲式学》一书中说过：“无明确调性的音乐是不可能存在的。”这是在1893年当多调性和无调性还是做梦也想不到会出现的时候说的。普劳特论述的这种调性概念在当今相当多的音乐家中间仍然流行。这是一种以古典音乐调性为基础的概念，即在一个音调组织内，每一个音、每一个和弦、每一个调的设计，都要对一个中心（即主音）具有妥善而明确规定的关系。这种组织，是以七个自然音体系和它的两个基本音阶以及这两个音阶的十二个转调为基础。而整个组织所依靠的主要原则，又都是建立在音、和弦与调之间的纯五度关系上。无疑，古典调性的这种严格体系体现了迄今为止西方音乐在音调组合上所曾达到的最高级的、同时也是最有机的结构形式。理由很简单，五度关系是最自然的和最密切的关系——正如泛音列所证明了的（就音调关系而言，纯八度的关系是无关重要的）。但是，有些音调的组织，如阿拉伯和中国音乐的调式体系或结构复杂的体系，它们建立的原则却与古典调性全然不同。这个重要事实引起我们不断思考，正如我们即将看到的，它将迫使我们抛弃普劳特陈述的那种作为普遍观念所代表的观点。因为假使我们接受那种观点，那么将意味着处在1600年至1890年这段时期之前以及其后写成的全部西方音乐对我们都不存在了，至于东方的和欧洲以外的音乐更不在话下。很显然，这种观点是站不住脚的，也是更为广阔理解调性的一个障碍。十九世纪的音乐家和学者，被古典调性概念束缚得太紧了，以至不能察觉到它只是代表可能有的音调关系的一种特殊