

中国音乐学院 丛书



20世纪初期的 和声研究

徐平力 © 编著

 SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN



中国音乐学院丛书

20世纪初期的 和声研究

徐平力 © 编著

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目 (C I P) 数据

20 世纪初期的和声研究 / 徐平力编著. — 上海:
上海音乐出版社, 2010.6
ISBN 978-7-80751-587-6

I. ①②… II. ①徐… III. ①和声-研究
IV. ①J614.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 052937 号

书名: 20 世纪初期的和声研究

编著: 徐平力

出品人: 费维耀

责任编辑: 张静星

封面设计: 宫超

印务总监: 李霄云

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 74 号 邮编: 200020

上海文艺出版(集团)有限公司: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.cn

上海音乐出版社论坛: BBS.smph.cn

上海音乐出版社电子信箱: editor_book@smph.cn

印刷: 上海书刊印刷有限公司

开本: 787×1092 1/18 印张: 9 谱文: 162 面

2010 年 6 月第 1 版 2010 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-80751-587-6/G·053

定价: 30.00 元

读者服务热线: (021) 64315066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

中国音乐学院科研项目

前 言

20世纪音乐进入了多元化的现代音乐发展时期,在创作思想、创作技法等许多领域中都出现了前所未有的新局面。体现在和声方面则是从根本上否定了传统和声赖以生存的基础:即以协和三和弦为中心,以四、五度关系为基础的音高关系体系。

在西方音乐发展史的各个阶段中,和声的变化发展往往是最突出、最明显的。

在19世纪的音乐作品中,和声是创作的核心、基础,作为一个创作的主要因素,它与音乐思维逻辑、组织形式、表现内容等方面的发展紧密联系在一起,对19世纪音乐的发展起到了举足轻重的作用。

进入20世纪以来,音乐作品从美学观念到作曲技法都发生重大的改变,这些变化在和声方面则集中体现在音高关系体系的变化发展上。

在20世纪的新音乐作品中,其和声的内容主要包括以下三点:

1. 在横向方面摆脱了以七个自然音级为主的功能性半音体系的束缚,形成了十二个音级的独立运用。

2. 在纵向方面摆脱了传统意义上的协和与不协和观念,使得传统意义上的不协和音得到了真正的解放。

3. 在整体方面形成各种不同的独立的音高关系体系。

由于创作思想的改变,导致20世纪音乐作品中出现了许多新的音高关系体系,本课题拟对20世纪有影响的几大和声体系,如:斯克里亚宾的“神秘和弦”音高关系体系、巴托克的轴心体系、勋伯格的十二音体系、欣德米特的调性半音体系等各主要流派的和声体系进行研究,同时对20世纪多元化现象做一定的归纳与阐述。

其实际操作的意义在于:20世纪的音乐虽不是19世纪浪漫主义音乐的继续,但它在许多方面都与上一世纪的音乐有着千丝万缕的联系。随着历史的演变与发展,从我们今天(21世纪)的角度来看,20世纪的各种音高关系(和声)体系,总体上是在“反传统”的共性基础上,加以演变、发展、形成的。

当然,20世纪初期的各种和声现象,又是个非常复杂、多变、充满了个性化的理论体系。在以多元化、个性化的理论为先导的前提下,通过中心“音列”、中心“音响”、中心“和音”、中心“音组”^①等“序列”手法,对20世纪上半叶的各种和声理论加以归纳、总结,以此来阐述20世纪上半叶的各种音高关系体系,及与此相关的各种音高组织技术。

本课题研究的目的是打破以往的纯个性化的研究方式,通过以20世纪和声的共同逻辑原理作为指导方法,对20世纪和声中各种流派体系作品,进行全面、系统的技术分析。既包括个性化的技术分析,又覆盖了对20世纪和声多元化现象的共性思维的总结。

本课题研究的另一目的是在20世纪大的音乐环境背景下,从和声的本质出发,通过在“纵”、“横”两方面的不断衍变所形成的个性化的差异之间,对不同时期、不同阶段的音高关系体系的所存在着的阶段性、连续性的特征,做出一定的判断与阐述,以求得对于20世纪和声的各种现象的形成、发展做出全面、客观的论证。

本课题研究的思路与方法是:面对20世纪以往复杂多变、充满个性化的理论体系,采用比较的分析方式或方法,在不同时期、不同风格、不同体系之间,找出其共同的逻辑特征。在以个性化研究的基础上,通过20世纪和声的共同逻辑原理:“以合理选择的中心成分为基础,而形成的结构成分相互关系体系”^②作为指导方法,进行全面、系统的分析和研究。通过研究来证明20世纪音乐中所存在的共性与个性方面的差异,在以个性为前提的条件下,力求对20世纪初期的音乐写作风格做一定的概括与总结。

由于本人的水平有限,加之对近现代音乐的了解也非常不足,写这方面的一篇论著一定有许多认识上的偏差和不足,最后恳请各位同仁批评指正。

徐平力

2009年9月8日

^① 见刘康华《20世纪和声的基本结构成分及其衍生的音高关系体系》。

^② 见霍洛波夫《现代和声的共同逻辑原理》,《音乐与现代性》第八集,莫斯科,1974年版,第231页。

导 读

前言部分

一、本书所涉及内容的社会历史背景

在艺术的发展历程中，20世纪是一个较特殊、较复杂的历史文化发展时期。

20世纪经历了两次世界大战，它是迄今为止人类所经历的最为动荡的一个历史阶段。20世纪的文化艺术，是在动荡的环境下发展起来的，而且至今仍处在不断的发展变化中。

在20世纪上半叶的音乐作品中，由于哲学思想、美学观念等方面的变化，导致20世纪音乐的多元化发展趋势；作品与作品彼此之间的差异如此之大，以至于在分析、理解等方面也存在多种差异和选择。

二、20世纪和声的基本特征

在20世纪的新音乐作品中，其和声的内容主要包括以下三点：

1. 在横向方面摆脱了以七个自然音级为主的功能性半音体系，形成了十二个音级的独立运用。
2. 在纵向方面摆脱了传统意义上的协和与不协和观念，使得传统意义上的不协和音得到了真正的解放。
3. 在整体方面形成各种不同的独立的音高关系体系。

上述三点体现在和声方面就是从根本上否定了传统和声赖以生存的基础——以协和三和弦为中心，以四、五度关系为基础的音高关系体系。

第一章 20世纪初期的和声语言

一、美学基础

19世纪音乐中的浪漫主义美学思想基础是：相信音乐的基本功能就是表达情感。这时期的作曲家常常将音乐与其他艺术（如：诗歌与绘画）联系在一起，把诗

意的想象、情绪气氛的把握看得比熟练的旋律写作与节奏控制重要得多,浪漫主义音乐家崇尚音乐的表现内容而不是音乐的表现形式。

自19世纪后半叶以汉斯立克为首的形式自律论美学确立以来,对于音乐形式的探索逐渐成为20世纪初期音乐的一种风尚。汉斯立克认为“音乐的内容就是音乐运动的形式”,这与浪漫主义美学思想截然相反。

由于20世纪初期的音乐在美学方面发生了重大的转变,体现在和声美学标准方面也发生了本质的改变,如:协和与不协和的问题、纵向与横向的写作平衡问题、调性的建立与瓦解等许多方面都较前有了“质”的飞跃,从而引发了各种不同的音高关系体系的出现,如:斯克里亚宾的“神秘和弦”音高关系体系、巴托克的轴心体系、勋伯格的十二音序列作曲体系、欣德米特的调性半音体系、罗斯拉威茨的中心音列技术等。它们与传统的关系也是复杂多面的,既有历史的积淀因素又深受总体时代背景的影响,所有这些现象特征都无法用几个术语来一概而论。

二、和声语言

19世纪末20世纪初(过渡时期),大小调和声时期的调性功能 and 和声正逐渐地从统治地位开始退居到第二线。这时期大量的实验性和声手法出现,成为当时一些作曲家作品中的一个共同特征。

从调性的角度来看,出现了许多不同于古典大小调时期的新的调性,如:旋律性调性、和声性调性、持续音调性、轴心调性、多调性等。

从调式音阶的角度来看,出现了许多不同于古典大小调时期的调式,如:各种中古调式——伊奥尼亚调式、多利亚调式、弗里几亚调式、利第亚调式、混合利第亚、爱奥尼亚调式、洛克利亚调式等。各种民族调式——吉普赛调式、西班牙调式、东方五声调式等。各种人工调式——八声音阶、泛音音阶、全音音阶、各种循环音阶等。

从横向声部进行的角度来看,出现了许多不同于古典大小调时期的和声进行,如:非功能性色彩进行、平行进行、调式化和声进行、远关系调性对置等。

从纵向和弦的角度来看,出现了许多不同于古典大小调时期的非三度叠置和弦,如:附加音和弦、变五音和弦、四五度叠置和弦、二度叠置和弦及由于线性和声造成的偶然结合等。

上述各种新调性,人工音阶、人造和弦,各种中古调式音阶及中古合成音阶对后来音乐创作的影响非常之大,这是20世纪初期和声语言的主要特征。

第二章 近现代作曲家风格介绍

近现代作曲家的作品从风格上可以分为五种类型。

第一种类型：是以继承为起点，在创作的手法上将新音乐与浪漫主义音乐结合在一起，试图在浪漫主义时期与20世纪两个时代之间架起一座桥梁。这是晚期浪漫主义音乐的一个特征，如：福列、马勒、拉赫玛尼诺夫、理查·斯特劳斯等人的作品。

第二种类型：是以德彪西为首的印象派音乐，在继承晚期浪漫派、民族乐派等音乐风格的基础上，结合文学、绘画中的各种艺术元素，创立了以色彩性为主的印象主义风格作品，如：《牧神午后》前奏曲等。在德彪西的作品中已经开始有意识地回避传统大小调的风格写作特征，更多的是采用对自然音回归的做法。

第三种类型：是以勋伯格为首的表现主义音乐，在创作上追求音乐的理性化、有序化，着重于对音的逻辑处理等，它是一种基于反浪漫主义创作上的思潮形成的音乐风格。其代表人物如：勋伯格、韦伯恩、贝尔格等。

第四种类型：是基于另一种反浪漫主义创作上的思潮，形成的新古典主义音乐，主张音乐应该回到“古典”、回到“离巴赫更远的时代”去。代表人物：欣德米特、普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基等。

第五种类型：是以巴托克、柯达伊等为主的新民族主义乐派的作曲家。

20世纪初期是现代音乐的起步阶段，作为一个新时代的开端，它所体现出来的大破大立、探索创新精神是近几个世纪以来前所未有的。从20世纪初期的各种反传统的音乐流派开始，到1945年以后的各种先锋派的形成，整个20世纪的音乐始终处在“日新月异”的发展变化之中。

第三章 从共性思维的角度看20世纪初期的和声现象

20世纪音乐中的和声技法是一个浩瀚的海洋^①。在20世纪音乐创作中，各种以个性化选择为特征的音高关系体系层出不穷。如：勋伯格的十二音体系、斯克里亚宾的“神秘和弦”音高关系体系、巴托克的对称调式与轴心体系、欣德米特的调性半音体系、罗斯拉威茨的中心音列技术等。

对于上述20世纪初期特有的各种个性化、多元化的音高关系体系，我们该如何

^① 见吴式错《和声艺术发展史》。

进行归纳总结、如何有效地进行分析掌握?这方面我们可以从两个方面来进行深入的探讨和了解:①个性写作风格,②共性思维基础。

个性风格写作:是指作曲家在创作过程中所表现出来的写作个性和创作特色,它与作曲家所处的年代、地域、民族、美学思想、创作技法等方面有关。我们在前面两章的相关内容中,已经作了一定程度的介绍,本章则从共性思维的角度来看20世纪初期的各种和声现象。

从表面上看,巴托克与斯克里亚宾、韦伯恩等人的作品是不同的,但从共性思维的角度来观察,从其背景或更高的层次上来看,还是有许多共同的规律可循的。这是一个观察问题的制高点或关键之所在,许多人都在研究这个问题。

研究20世纪“和声”,就是研究20世纪音乐作品的音高组织结构,它是研究20世纪音乐作品的关键之所在。20世纪的音高组织结构与18、19世纪的音高组织结构是否有深层次的联系,或20世纪音乐中不同体系、不同流派之间,在音高组织结构方面是否有其内在的或本质的必然联系,即:共同点或共同的逻辑规律的东西是否存在,这是本章主要论述的问题之一。

第四章 自由无调性音乐的基本特征及中心音组对结构的控制

一、自由无调性音乐的基本特征

自由无调性音乐(在有的理论书上称之为无调性),它是以半音为基础,每个音具有同等地位和意义的音高关系体系,其特征:避免调中心的出现。“无调性”音乐一般是指没有明确调性中心、音高组织缺乏调性感觉的一种创作手法与音乐类型。

自由无调性音乐出现于“十二音序列”技法创立之前。由于19世纪晚期浪漫主义音乐开始的半音体系的极度发展,调性的频繁变化、和弦结构的复杂化以及功能联系消失等因素而逐渐形成,其目的是为了彻底改变传统调性音乐的旋律、和声、节奏等构成的方式与样式,寻找一种音与音之间、和弦与和弦之间有别于调性音乐的一种新的和声(音乐)语汇。

由于自由无调性音乐放弃了调性的“结构力作用”,音乐的发展更多借助于“主题动机”(中心成分),使其成为唯一的结构力,以保证其结构材料的完整性与统一性。

二、中心音组对结构的控制

中心音组技术:一种通过主题动机(音程细胞)进行创作的作曲技法。

一首作品的整体结构是主题乐思在发展中形成的,无调性音乐作品的结构力体

现在中心音组技术理论方面则是其结构从始至终进行有规律、有逻辑的发展,它是一种以强化主题一致性为特征的作曲技法。

第五章 十二音序列音乐的产生及非十二音序列音乐

一、十二音序列音乐的产生

十二音序列音乐,在20世纪的各种音高关系体系中,是最具有划时代意义的一项革命性技术^①。如果仔细观察,我们可以发现:任何一种现象的出现,都有其产生的背景和更深层次的原因。

十二音:是指在音高材料方面,将十二个半音作为一种特征来使用,如:以横向(音列)的方式或以纵向(和弦)的方式出现(在传统或非传统的音乐作品中皆有可能)。序列:是将不同的音高作有序的排列之后,在使用时可以运用各种技术处理(如:逆行、倒影、及逆行倒影)形成各种不同变化形态。

这样,在十二音序列音乐的概念中,我们可以分离出两个与十二音序列有关的音乐现象,即:非十二音序列音乐与音乐中的十二音现象。

在十二音作曲法问世之前,勋伯格做了种种探索。早在1914(或1915^②)年,勋伯格很偶然的用一个十二音的“音列”作为一部交响曲中的《谐谑曲》的主题(草稿)(这是十二音现象)。

两年之后又在未完成的清唱剧《雅各的天梯》中,将所有的主题都建立在一个六音音列的基础上(这是序列现象)。

从上述这两个现象中,我们可以看到勋伯格在创立十二音作曲法过程中所经历的两次飞跃:一次是将十二音作为音列来使用;另一次则采用六个音(非十二音)作为序列来使用。

勋伯格的十二音序列音乐体系正是在上述实践与探索突破的基础上产生的,是在摆脱大小调功能性和声体系的实践中逐渐形成的,从根本上来讲,就是要避免大小调功能性和声体系的调性感觉与思维模式,同时也开启了现代音乐创作的大门。

二、非十二音序列音乐

非十二音序列音乐:指不完整的十二音序列技术,通常以中心“音列”、中心

^① 见(美)库斯特卡《20世纪和声实践概述》。

^② 见《简明牛津音乐史》P927及勋伯格《我的演进》(郑英烈译)。

“和音”、中心“音响”、中心“音组”等“序列”^①手法的形式出现。非十二音序列音乐虽不是完整的十二音形态,但它是有序的技术手法。

1. 中心音列技术

中心音列技术——是一个音列,既控制着作品的纵向结构;同时又控制着作品的横向声部进行,使音乐最终达到纵横统一的艺术效果,这种技术理论与后来的十二音序列作曲有一定的内在联系。

2. 中心和音技术

中心和音技术——是一种现代音乐的创作及分析方法,起源于上世纪20年代。其原理是:作曲家根据自己美学上合乎理想的、特定结构的和音(一个或一组)为音高关系体系的基础——中心成分,通过重复、移位、变化、变形、派生对比等发展手法,衍生出整首作品的音高关系体系。

中心和音技术理论对于传统古典和声理论而言,不仅是和声理论的继承与发展,同时也是传统曲式结构理论的继承与发展,在许多方面都是一脉相承的。

3. 中心音组技术

中心音组技术——一种通过主题动机(音程细胞)进行创作的作曲技法,它预示了勋伯格称之为“用十二音创作”的序列作曲技法的产生。从序列作曲法的角度来看,这种音组技术是一种非十二音的序列技术,而十二音序列作曲技法也正是在此基础之上产生的,两者之间的本质是一致的。

从创作的角度来看:上述三种非十二音序列音乐技术,其中心成分(中心音列、中心和音、中心音组)也是在创作之前要预先设计好的,在创作过程中可以在不同的音高上作各种变型处理。

从分析的角度来看:可通过以下四个方面来进行分析:

① 寻找材料、② 研究材料的特点、③ 研究和声各组成因素之间的联系、④ 确定和声体系等。

第六章 十二音序列音乐

一、十二音序列音乐的基本特征

1. 音高关系体系中不重复的十二音级性

^① 见刘康华《20世纪和声的基本结构成分及其衍生的音高关系体系》。

2. “序列”作为作品中心成分的结构意义

3. 音高材料的形成

简而言之：有以下四点：① 个性化中心音列的组成（一首十二音作品的中心音列，是建立在一个由作曲家个人决定的十二个不同音高的序列上组成）。② 音高体系的不重复的十二音级性（任何一个音只有等到序列中的音都出现之后才能被重复）。③ 在这个体系的限定内，可以合理地使用序列的原型、逆行（反向进行）、转位（每个音程的倒影）、及逆行倒影（倒影的反向进行）。④ 序列（线性方面）的四种形态中的任何一种，可以在半音音级的任何一级上出现等。

二、序列在多声部音乐中的织体形态

十二音的织体表现形态基本上是从古典传统音乐中直接保留下来的。从传统音乐继承的角度来看，主要体现为：① 垂直形态（纵向和弦结构）、② 水平形态（横向音阶结构）、③ 混合向度（横向+纵向两者的综合）等。

从复调对位的角度来看有：① 模仿（包括：倒影模仿、逆向模仿等）、② 对比（包括：两个或两个以上的对比旋律线条）两种织体类型。

从序列的角度来看：如果单一序列（十二个音级），以“垂直形态”出现为十二音和弦，以“水平状态”出现则为十二音音列。但序列通常都是以混合向度（水平+垂直）形态出现，可以是：① 混合向度的单一序列、② 混合向度的多序列。序列既可以顺序出现，也可以分段综合，甚至多序列的综合出现等。

三、十二音作曲法的和声

1. 十二音和声涉及的两种不同概念

第一种，在20世纪60年代，布林格尔^①提出用类似欣德米特的紧张度来控制十二音和声，其特点：从纵向（和弦）的排列来看，从二音和弦（音程）到十二音和弦，可能构成的和弦超过四千个，这还不包括和弦的不同排列和不同音区等变化形式，和弦所包含的音越多则包含的排列方法也越多。在协和音程与不协和音程方面，提出了具体的量化标准及标记方式。在和声紧张度的控制方面，提出了良好的和声流动其实质就是良好的紧张度运动，写作时应保持和声紧张度的连贯进行，避免出现“断裂”和“错位”。在调性与无调性等因素方面，提出了要保持一种“无调性平衡”

①（英）雷金纳斯·史密斯·布林德尔——英国著名音乐理论家，著有《序列作曲》、《新音乐——1945年以来的先锋派》等。

状态,使和声音响能够保持统一等。

第二种,在20世纪70年代之后海德又根据勋伯格的原意,提出用基本集合去控制十二音和声。

2. 十二音和声与传统和声的主要区别与内在联系

主要区别:在于对调性的回避。

内在联系:无论是传统和声还是十二音和声,其共同点都是紧张度的流动。

四、十二音作曲法产生的意义

十二音作曲法是20世纪各种音高关系体系发生巨大转变的基础,是勋伯格在多年的自由无调性的音乐实践中创造产生的。从体系上讲,它是一种高度理性化的创作思维模式,以十二个半音进行序列设计,一个由十二音组成的序列共有479001600^①种可能性。

十二音作曲技法的创立将自由无调性的作品加以系统化、规范化,这时期传统的调性结构原则已经被新的十二音作曲技法原则所取代,音乐进入了序列主义时代。十二音体系的建立,给音乐的发展提供了一个新的音高关系体系,它为20世纪现代音乐的发展起到了积极的推动作用。

十二音序列写作技法的建立,标志着20世纪音乐迈向了一个新台阶。以此为起点,20世纪的音乐又经历了许多大起大落的变化,如:二战以后兴起的先锋派音乐——整体序列主义、自由十二音音乐、不确定音乐、机遇音乐、偶然音乐等等。这些都是在古典音乐体系瓦解、十二音序列音乐建立的基础上形成、发展起来的。

纵观整个20世纪上半叶,十二音作曲法是最具革命性的作曲技法。

^① 其公式如下: $12 \times 11 \times 10 \times 9 \times 8 \times 7 \times 6 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 479001600$ 。

目录

前言 1

导读 1

第一章 20世纪初期的和声语言特征 1

一、概述 1

二、20世纪初期的音乐美学基础 3

三、20世纪初期的和声手法 5

第二章 近现代作曲家风格介绍 25

一、概述 25

二、近现代作曲家风格介绍 25

三、结语 50

第三章 从共性思维的角度看20世纪初期的和声现象 53

一、概述 53

二、和声概念的历史发展演变 54

三、20世纪和声的重要性及认识方法 56

四、从共性思维的角度看20世纪初期的和声现象 58

五、结语 67

第四章 自由无调性音乐的基本特征及中心音组对结构的控制 69

一、概述	69	
二、自由无调性音乐的基本特征	70	
三、音级集合理论简述	73	
四、中心音组对结构的控制	82	
五、结语	93	
第五章	十二音序列音乐的产生及非十二音序列音乐	94
一、概述	94	
二、调性体系的瓦解与十二音序列音乐的产生	95	
三、非十二音序列音乐	102	
第六章	十二音序列音乐	117
一、概述	117	
二、十二音序列音乐的基本特征	118	
三、序列在多声部音乐中的织体形态	126	
四、十二音作曲法的和声	130	
五、结语	142	
参考文献	143	
后记	148	

第一章 20世纪初期的和声语言特征

一、概述

音乐进入了20世纪以来,无论在哲学思想、美学观念、创作技法等方面都进入了多元化、个性化的现代音乐发展时期。

在这样一种多元化的历史背景条件下,音乐作品从美学观念到作曲技法都发生了重大的改变,这些变化在和声方面则集中体现在音高关系体系的变化发展上。

在20世纪的新音乐作品中,其和声(假如和声这个词用在这里仍然恰当的话^①)的内容主要包括以下三点:

1. 在横向方面摆脱了以七个自然音级为主的功能性半音体系的束缚,形成了十二个音级的独立运用。
2. 在纵向方面摆脱了传统意义上的协和与不协和观念,使得传统意义上的不协和音得到了真正的解放。
3. 在整体方面形成各种不同的独立的音高关系体系。

在音乐历史的发展中,音乐形式与内容随着时代的进步而不断进步、发展,20世纪西方音乐大体上可划分为两个阶段:1900-1945为第一阶段,1945-20世纪末为第二阶段。

第一阶段是指1945年以前出现的以印象主义、表现主义、神秘主义、新民族主义、新古典主义等为代表的反传统的音乐流派。

第二阶段是指1945年以后出现的各种新的实验性音乐,如:整体序列主义、偶然主义、唯音音乐^②、电子音乐、简约主义、拼贴主义音乐、新音色等。

① 见《新格罗夫音乐与音乐家辞典》之“和声”条目(杨家林译、杨通八校)。

② 唯音音乐:这一类型的音乐根据书上记载目前尚无确切统一的名称,简单说来就是以音乐的音响构成作为结构音乐的一种观念(也可以称之为“中心”音响技术理论),作曲家运用一些新的称谓来形容一些新的音响如“音簇”、“音块”、“音团”等,如:奥籍匈牙利作曲家利盖蒂《大气层》等,之后又有些作曲家运用许多新的演奏法来获得各种新奇独特的音响,如:波兰作曲家彭德雷茨基《广岛受难者挽歌》琴弓在琴马上拉奏等。

此间涉及到的作曲家主要是以风格来进行分类,如:瓦格纳、理查·斯特劳斯、马勒、埃尔加(晚期浪漫主义)、德彪西、拉威尔(印象主义)、斯克里亚宾(神秘主义)、普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基(新古典主义)、勋伯格、韦伯恩、贝尔格(表现主义)、巴托克(新民族主义)、梅西安、布莱兹(整体序列主义)、施托克豪森(电子音乐)、凯奇(偶然主义)、彭德雷茨基、利盖蒂、贝里奥、克拉姆(新音色)、史蒂夫·赖希、菲利普·格拉斯(简约主义)、罗奇伯格(拼贴主义)等。

其中从古典向现代过渡的两位重要人物——瓦格纳、德彪西。前者的半音和声将功能和声引入极端化,后者(应包括拉威尔在内)的印象派和声则将功能和声模糊化。

在我们进入20世纪和声内容之前,首先对于古典至浪漫乐派后期以来的有关调性瓦解的和声现象做一个简单的回顾。

1823年——贝多芬《C大调狄亚贝里三十三首变奏曲》Op.120中的第20首,采用复调模仿的手法构成各种纵向上的结合,打破了传统和声中T-S-D-T功能序进逻辑,音响比较复杂。

1838年——肖邦《前奏曲二十四首》Op.28中的第2首,采用省略主调环节的作法,直接破坏了调性赖以建立的主-属轴关系基础。

1840年——舒曼:歌曲《在美丽的五月里》,基本部分的开始和弦和结束和弦用下属和弦,从属部分的引子与结尾用副下属和弦,最后结束在不协和的D7和弦上,打破了以主和弦作为终止和弦的一贯作法,为后来的以不协和和弦为中心的创作奠定了基础。

1842年——格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》(歌剧),首次使用全音音阶。

1859年——瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲(1862年上演),采用一系列的调性游移、回避主和弦的作法——被勋伯格称之为“浮荡的调性”的和声手法(调性扩张手法),在古典大小调和声时期,还是比较少见的。

1874年——穆索尔斯基《鲍里斯·戈杜诺夫》序幕第二场的开头,采用了极音对置手法用来模仿教堂的钟声。

1881年——李斯特《灰色的云》,没有采用传统意义上的调,而是通过一系列的增三和弦和调性悬置的手法,使之成为无调性作品的先驱。

1896年——里姆斯基-科萨科夫《萨特阔》(交响诗),采用了八声音阶。

1899年——德彪西《夜曲》,避免系统地使用大小调和声,同时将大属九和弦