

二十世纪 音乐

施图肯什密特著

人民音乐出版社



〔德〕汉斯·海因茨·

施图肯什密特 著

二十世纪 音乐

汤亚汀 译

人民音乐出版社



161656

H. H. Stuckenschmidt
Twentieth Century Music

本书根据麦格劳-希尔图书公司纽约1970年版英译本译出

英译者：理查·戴维松

二十世纪音乐

[德]汉斯·海因茨·施图肯什密特著

汤 亚 汀译

*

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经销

北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 223面 16插页 7印张

1992年9月北京第1版 1992年9月北京第1次印刷

印数：0,001—1,615册

ISBN 7-103-00935-X/J·936 定价：5.40元

目 录

1. 浪漫主义和反浪漫主义	1
2. 解 放	17
3. 噪音与音色	33
4. 同时性	51
5. 新结构法	67
6. 修正与回复	85
7. 为信仰服务的音乐	105
8. 民间音乐与外来音乐	121
9. 技术音响材料	141
10. 数学与反数学	159
11. 实验的年代	175
12. 巩 固	193
附录：1854—1966年西方音乐与文艺界 大事对照年表	207
本书作者简介	221
中译者说明	223

1. 浪漫主义和反浪漫主义

十九世纪下半叶的艺术受着浪漫主义痛苦情绪的沉重压抑。柏辽兹和拜伦式的激情和“世界苦”^①在瓦格纳哲学体系中得到强化，变成了一种令人痛苦的迷信，即怀着赎罪的思想去寻求解脱。艺术长期以来成了一种纯主观的表现手段，感情的过剩早已超越了传统形式的疆界。在这种意义上，瓦格纳不仅仅是浪漫主义争取无限性的伟大理论家，而且也是“无永恒法则”这种艺术人生观的创始者。晚期浪漫主义艺术对生活的敌视态度可以追溯到特里斯坦和阿姆福尔塔斯(《帕西发尔》)的痛苦经历中去。这不仅在音乐中有，而且也成了世纪末文学(尤其是戏剧)中的一个重要组成部分。瓦格纳对欧洲所产生的影响非常巨大，波德莱尔和魏尔伦的诗歌，斯特林堡的小说和戏剧都表明了这一点。不仅

^① weltenschmerz, 是一种浪漫派忧伤世伤时的情绪, 出自德国作家让·保尔(1763—1825)的悲观小说《赛利那》(1827)。——中译者注, 下同。

仅是痛苦的情绪，而且还有以最强烈的形式来表现它的艺术能力。这是当代美学中至高无上的目标。这种表现病态的不可思议的兴趣是托玛斯·曼和普鲁斯特这类小说家培育出来、并在第一流的作品中将其展现的。

只要音乐承担了表现的任务，它就会逐步产生新的技术手段。富有激情的音乐已不满足于音乐结构中陈腐的、纯粹公式化的古典主义要素。在浪漫主义音乐中，这种对创造新声响的追求比文化史上以往任何一个时期都要强烈。从舒伯特浪漫主义的艺术歌曲到勋伯格的早期作品这一段时期中，新的和声、旋律技术发展所达到的程度超过了从1600年到1800年之间这一整个时期的成就。一部艺术作品如运用一种深入、细腻的艺术表现形式，则其中每个最小细胞和元素都需加以酌定。正象浪漫主义的抒情诗一样，浪漫主义的和声也是一门具有细微差别、具有许多微小细节和过渡形态的艺术。使用变奏的技巧，不管是在马拉美的韵律、还是在瓦格纳的主导动机中，偏离主题思想的倾向都是极小的。艺术作品中的变化愈小，则所引起的感情上的反响也愈小。这就造成了一种自相矛盾的情况，即感情上过度的压力却在艺术有机体（其得以存在的理由恰恰在于感情本身）**最细小的动脉中寻找并且找到了发泄的途径。（在浪漫主义的痛苦和歌德《维特》的“世界苦”之间的确有着差别，这部小说一方面认可了自杀的必然性，然而由于艺术手段之不同于浪漫主义，还是在由古典形式感所制约的特点之上刹住了。）**

这种艺术观深一层矛盾的特点在于深入细致的表现和扩充发展的形式之间的对立。贝多芬和舒伯特已经给古典的奏鸣曲

凡括号内加*注者为英译本中省去的字句；加**注者为英译本中增添的字句。

和交响曲形式套上了巨大的规模，柏辽兹、舒曼和李斯特则继承了下來，而瓦格纳在《尼贝龙根指环》中表明，他在这方面是最过头的。规模宏大的一组长篇小说，如左拉的《鲁贡—马卡拉家族史》二十卷集，确凿无疑地同十九世纪音乐上的宏大组合形式有着关联。甚至罗曼·罗兰和普鲁斯特史诗般的英雄传奇也表明了这种瓦格纳式的对无限性(Unendlichkeit)的追求，或对描绘微观世界的追求。在纯音乐领域中，布鲁克纳的九部交响曲也同样表现了这种宏大无边的系列思想及创作。在布鲁克纳身上确实也能看到，变奏的原则是建立在扩展了的庞大规模上的。在某种意义上来说，他的每一部交响曲都是同一类型的新变体，而这种固定的类型本身在其早期作品中已初具轮廓，从第四交响曲起，便以成熟的形式存在着了。

人们已试图参照十九世纪科学和社会的发展来解释浪漫主义在细微和宏大之间所存在的那种奇特矛盾。浪漫主义时代之初，机械化和工业化的发展确实同时鼓励了这两种倾向。根据1800年以后发展起来的现代研究方法来看，科学（尤其是自然科学）*思想是从观察最小的细胞和单位开始的。显微镜是这种思想方法的象征，它开拓了一个微生物世界，正象半音阶和声展现了声响细微差别的世界一样。同时，工业上的商品生产所创造的规模大大超出了所有以往时代的规模。轮船火车行驶的速度鼓励人们可以在大得多的地理空间中思考问题。新涌现的中产阶级无限地利用了这些可能性与经验。正是这个中产阶级的这一种精神，这一科学和工业时代的产物，在十九世纪的艺术中得到了表现。

八十年代涌现出了一代新的作曲家，他们的内心感受同样受到了瓦格纳作品和音乐语言的制约。他们运用新的技巧和更大规模的形式，并以最小单元，即动机，来写作，同样也在寻

求着一种更强烈的表现形式。在德语世界中，这一代最重要的代表是理查德·施特劳斯和古斯塔夫·马勒。尽管两人在智力结构和性格上并不相似，尽管他们所使用的形式大相径庭，但他们的音乐却唤起了相同的反应。他们的音乐风格显示出共同的特征，把瓦格纳式的技巧与源自于布拉姆斯的室内乐风格结合了起来。

施特劳斯在他早期的交响诗，如《麦克白斯》、《唐·璜》、《梯尔·艾伦斯皮格尔的恶作剧》和《英雄的生涯》中，继承了李斯特的传统。他扩展了半音阶和声的范围，以便融合两、三种调性，并且扩大了管弦乐队音色的范围，这样乐器便失却了它们各自的独立性^①。他那晚期浪漫主义的“世界苦”（甚至表现在《唐·璜》中）从一开始就伴随着一种青春焕发的乐观主义，这同1871年新建立的德意志帝国^②中所流行的那种精神是很相似的。

施特劳斯的第二部音乐剧《贡特拉姆》追随瓦格纳的赎罪式歌剧（Erlösungsoper）的模式。然而他其后的一部作品《火荒》（1901年）却是一部滑稽剧，歌词系由恩斯特·冯·沃尔措根所作，后者是德国文学讽刺剧剧院，五彩剧院（Buntes Theater）的创办人。在乐剧《莎乐美》（1905年）和《埃莱克特拉》（1909年）中，施特劳斯把瓦格纳的表现风格发展成与后来的表现主义相近的一种风格，同时大大地缩短了形式、压缩了内容。这两部作品的和声语言都使用了堆砌起来不加解决的不谐和音，经常超越调性界限，而且声乐旋律不时地呈激情爆发和喊叫的特征。

① 德文原本中这一句为“这样便综合了一件件乐器所有的特征”。

② 指德国南部分裂的各邦公推普鲁士国王为皇帝，于1871年1月18日所建立的全德统一的德意志联邦帝国。

《埃莱克特拉》之后，施特劳斯感到他再也不能继续走这条路了，于是离弃了它。《蔷薇骑士》中比较冷静的语言是瓦格纳之后具有倒退倾向的音乐的第一例，这种倾向我们将在完全不同的几个作曲家的作品中看到。施特劳斯的创作生涯中的这一转折点随着1911年在德累斯登首演《蔷薇骑士》而表现了出来。这一作品世界性的成功证明作曲家是正确的。在紧接着完成的《纳克索斯岛上的阿里阿德涅》(1912年，修改于1916年)中，施特劳斯再次呈现出一种简化的倾向，把他的管弦乐队缩小到室内乐的规模。然而以后他又回复到《莎乐美》和《埃莱克特拉》那种比较困难和复杂的风格，如在《没有影子的女人》(1919年)和《埃及的海伦》(1928年)中。在其初次尝试的叙述本人经历的歌剧《间奏曲》之后，他又使一种极其优雅的意大利喜歌剧风格臻于完善，这在《阿拉贝拉》(1933年)、《沉默的女人》(1935年)和《随想曲》(1942年)中获得显著的成功。施特劳斯(1906年起) * 作为歌剧作曲家的整个生涯，其契机是他同奥地利作家雨果·冯·霍夫曼施塔尔的会见。《埃莱克特拉》是为戏剧原作谱曲(正如《莎乐美》是为王尔德原作谱曲一样)，而以后一系列作品，从《蔷薇骑士》到《阿拉贝拉》，都是为真正的原作歌剧脚本谱曲的。霍夫曼施塔尔同施特劳斯的合作最后由于1929年前者的去世而告终，其间只中断过一次，那是在第一次世界大战中，那时施特劳斯正开始为自己写的脚本《间奏曲》谱曲。这一工作一直拖到1923年，由于要完成《没有影子的女人》也曾告中辍。

施特劳斯对音乐的彻底更新作出了某些重要贡献。他来自巴伐利亚的大资产阶级阶层，成长为一个老于世故的人。他比任何同时代的音乐家都更好地体现了实证主义和进取精神。他的歌曲中那种田园诗般的浪漫主义境界被他坚强有力的音乐戏剧语言驱散了。他把瓦格纳式的激情发展到了极限，转而用

一种松弛的、技术高超的喜剧风格取而代之。他那天生的乐观主义由于怀疑论和个人经历而显得暗淡下来了。他能运用自如的那种凯旋的神态经常会变成一种无可奈何的情绪，如为23件独奏弦乐器写的那部动人的、有离别之情的作品《变态》（1946年）。

古斯塔夫·马勒（见图1）于1860年先于施特劳斯四年而生，出生于奥地利摩拉维亚地区的一个乡村犹太人家庭。他同施特劳斯一样，受训成了一名歌剧指挥，是1885年至1911年间的大指挥家之一。虽然他从年轻时起就同歌剧联系在一起，并且是布拉格、布达佩斯、汉堡和维也纳剧院的主要人物，但他没有为舞台写过任何作品，他的创作几乎清一色地奉献给了艺术歌曲和交响曲。在《旅伴之歌》中，他获得了一种已为瓦格纳之后的音乐忘却了的民歌风格。这些歌曲主要是表现感情奔放、欣喜若狂的情绪：无限制地沉溺于悲伤与欢乐，热爱大自然的情调，田园生活的诙谐情趣，也偶而有一种恐怖感，以及恶魔势力的暗示。马勒创作这些歌曲时，正处于一场巨大而不幸的情场风波的影响之下。他在1884年致友人的信中写到：

“这些歌曲是当作一个整体构思的。你一定想象得出来，一个旅行的学徒，他有过不幸的遭遇，现在走出了家门，进入了世界，一直孤独地流浪着。”

后来他又写到：

“我的斯芬克斯一刻不停地盯着我看，并逼着我猜她的谜——否则要把我当作笨蛋——对此人们半是善意同情，半是幸灾乐祸、新鲜好奇。”

马勒的《第一交响曲》和这部组歌在主题上有着密切关联，这部交响曲完成于1888年，正是施特劳斯完成《麦克白斯》的时候。这部作品具有安东·布鲁克纳（马勒曾在维也纳从他学习）

的交响曲那样的规模。四乐章的形式，庞大的乐队，更令人想到布鲁克纳的交响曲。然而马勒的民歌风格在这部纯乐器作品的主题中依然可辨。气势宏大的歌唱旋律表明了他的乐器法和复调织体的特征，体现出一种完全不同于我们在施特劳斯作品中所看到的乐思形式。那一形式有种极其明显的特征，尽管马勒在交响曲和歌曲中经历了激烈发展，那一特征却依然保持不变。他的内心感受深为激动，其程度居于他那一代音乐家之首位。他那浪漫主义的强烈感情加剧了，终于冲破了人类世俗经验的束缚。

马勒的音乐经常有一种近乎于中世纪式的对上帝的秘密向往。一般地说，他的音乐要么是极端的欢乐愉快，要么是极端的深沉抑郁。在这两个极端之间经常有无数的幽灵鬼影出没：在怪诞的谐谑曲和进行曲中，有着幽灵的幻影，有着恐惧的大喊大叫，听似来自于原始的痛苦世界之中的回声。马勒发展了技巧，甚至超过了施特劳斯。在扩展交响曲形式这一方面他甚至超过了布鲁克纳。他的《第八交响曲》（作于1907年，但到1910年才在慕尼黑演出）持续了90分钟，并因其阵容之巨大而以“千人交响曲”闻名于世。正如在《第二交响曲》（1894年）、《第三交响曲》（1896年）以及《第四交响曲》（1900年）中那样，除了庞大的乐队外，马勒还运用了独唱和合唱声部。歌词取自中世纪赞美诗《主啊，予万物以生息》和歌德《浮士德》第二部分终场。马勒更为重要的作品是1908年作的《大地之歌》。那是一部根据中国诗歌谱写的组歌，并用作曲家自己写的诗歌加以补充。虽然这部组歌并不是交响曲，但它达到了动机与和声的统一，这在贝多芬和舒曼的交响曲中仅是偶然可见的。

在他最后的作品《第九交响曲》和未完成的《第十交响曲》中，一种更强烈的自我表现倾向使他更进一步扩展了技巧。旋

律写作运用了巨大的音程，和声上产生了10至11个音的“塔式”和弦。这些作品是纯器乐的交响曲，并无歌词。然而两部作品总谱手稿中的旁注都震动人心，表明了马勒写作时所遭受的悲剧经历。马勒和施特劳斯一起（后者没有他那种对生活的超然态度）为后来表现主义的出现造就了一代人。

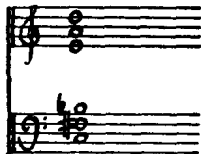
此时的俄国，完全未追随上述那些德国作曲家，但也涌现了像亚历山大·斯克里亚宾这样的人物。他属于塔涅耶夫知识分子小圈子里的人，后者本人又是柴科夫斯基和尼·鲁宾什坦的学生。斯克里亚宾（见图2）是位杰出的钢琴家，他主要写钢琴音乐。他早期的楷模是李斯特和肖邦，他从后者继承了一种极其精细的和声旋律感，以及对短小简洁形式的爱好。他生性喜爱表达强烈的感情，他那俄罗斯人的悲怆气质又加强了这一点。斯克里亚宾属于俄国现代派运动中的一员，这一运动从法国世纪末文学中吸取了灵感。他后来逐渐产生的“瓦格纳热”似乎也是由于他同法国的这一联系而促成的。到那时影响他的圈子又扩大了，他的视野中包括了理查德·施特劳斯。后来，在更大程度上，又包括了德彪西和拉威尔。他在国外化了许多时间举行巡回音乐会，并且熟悉了现代思潮的各种不同流派。1908年他移居布鲁塞尔并住了3年。在那里他接触了神智学^①界，这更巩固了长期存在他思想中的神秘主义气质。

斯克里亚宾性格上有两个互相矛盾的特点。一方面他倾向于一种利他主义的、同情怜悯式的社会主义；在瑞士期间，他一度成了马克思主义和革命学说的信徒。另一方面他又是个彻头彻尾的艺术贵族，拒绝了一切群众所喜闻乐见的、民族的音乐形式。斯克里亚宾在晚年试图实现一种个性完全解放的理想。

^① 神智学，流行于欧美资产阶级中的一种神秘主义的神学，这种说教杂糅了西方神秘主义和印度婆罗门教、佛教教义，鼓励通过修行与“神明”交往。

布鲁塞尔时期也是他音乐风格最有特色的时期。他在早期音乐中所暗示的东西，在他晚期的钢琴和乐队作品中实现了^①。他的作品摒弃了调性及对主音的倾向，使用了一个包括纯四度和增、减四度的6个音的和弦来替代三和弦和声：

例 1



这种和弦在1911年的《普罗米修斯幻想曲》中完全占据了支配地位，在以后的作品，如《第七钢琴奏鸣曲》中，也被运用。究竟凭何种直觉发现了这种神秘的和弦，完全可以进行合乎理性的分析。在泛音列中，这种和弦用了八度、九度、十度、十一度、十三度和十四度上方泛音，其分布超出了两个八度。

斯克里亚宾创作过程中的矛盾心理，即他的科学思想和探索幻想二者的混合，正是他的特点。像十九世纪早期的许多浪漫主义者一样，他试图协调不同感觉器官的作用，从而也协调不同艺术的作用。他看到了听觉和视觉之间存在着十分明显的类似关系，创作出了一种“综合艺术作品”，一种包括眼睛和耳朵共同起作用的“整体”艺术作品，但又同瓦格纳的那种无共同之处。演出《普罗米修斯幻想曲》（副标题：火之诗）要用彩色灯光投影，斯克里亚宾把灯光色彩列入一张与相应和弦对照的表中。（原插图及说明如下：音高〔以所谓五度循环的形式〕同色谱相关：C—红，G—橙，D—黄，A—绿，E—月白，B—同E，#F—蓝，bD—紫，bA—紫红，bE—铁灰，bB—同bE，F—绛红。）在这一方面，他开辟的道路后继有人，画家康定

① “实现了”德文版为“占了支配地位”。

斯基和作曲家勋伯格独立地在进行音乐剧试验，创作了如《黄色的声响》和《幸运的手》等作品。这条道路从瓦格纳浪漫派的现实主义出发，意在导致预示未来发展的、日益抽象化的艺术手法。（例2〔见插页〕）

斯克里亚宾的整个美学观充满着玄学的、泛神论的观念。这表现在他的《普罗米修斯幻想曲》中，这些幻想曲是对一部他曾构思过、但终因他1915年的过早去世而未完成的作品的解说。他称这部作品为《玄义》，并设想了它的演出，那是一种欣喜若狂的集体舞蹈，观众也要参加进去。整部作品预计是一部光、色、味和身体触觉的交响曲，正如他的朋友奥斯卡·冯·李塞曼所指出的，斯克里亚宾“企图把大自然本身的活动方式……如树木的沙沙声，星星的闪烁，朝阳夕日的色彩，都带入到《玄义》那礼拜仪式般的艺术活动中去。”

斯克里亚宾的《玄义》是晚期浪漫主义夸张手法的顶峰。他本人感到他用这一作品圆满地结束了一个时代。然而尽管他的音乐和个性影响强烈，它们还是引起了有力的反抗潮流。俄国年轻的一代作曲家面临着这股强大力量，有时也屈服于它的影响，但很快就起来反抗。像普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇这样的音乐家，则从这一反抗中找到了对自己艺术观和作品真正鼓舞的力量。

在德国，斯克里亚宾的音乐没有具体的追随者，虽然他的音乐受到了评论家们的某些注意。但是在第一次世界大战前，慕尼黑小侨民区俄国艺术家的圈子却热烈地接受了他的思想。1896年康定斯基到慕尼黑。（1909年）*在那儿他和阿列克塞·约翰斯基与马利亚娜·维莱夫金等人一起创立了“新艺术家协会”，后来从这一协会中产生了“青骑士”组织。年轻的钢琴家、作曲家、诗人托玛斯·冯·哈特曼也加入了这一组织。他是斯

克里亚宾的支持者。并(以后者的精神)* 与康定斯基合作,为《黄色的声响》谱了曲。1912年“青骑士”著名的目录册出版,在音乐论文中包括哈特曼的《论音乐中的无政府主义》,列昂尼德·沙巴涅耶夫的《论斯克里亚宾的(普罗米修斯)》。在同一卷中还收进了勋伯格及其学生贝尔格和韦伯恩的作品。

虽然马勒和斯克里亚宾在思想方法和音乐渊源方面相去甚远,但在他们的作品中还是可以找到共同的倾向的。他们俩都想用交响曲这一工具来表现玄学思想。为此马勒在乐队中加上了合唱和独唱声部(如贝多芬先他之前所作)。斯克里亚宾则把光投影结合到《普罗米修斯》中,为《玄义》设计了庞大的乐器和人声的结合,由此令人想起马勒的“千人交响曲”。马勒和斯克里亚宾的和声都是瓦格纳《特里斯坦》和《指环》中半音阶体系的提炼和强化。的确,在马勒最后几部交响曲中,曾经常见的民歌式旋律写作被一种表现主义的主题风格所代替,这种风格有时同斯克里亚宾晚期主题极度丰富的风格相近。这两位作曲家共同标志了浪漫主义发展过程中的最后阶段。然而他们又各自激起了将与浪漫主义夸张手法背道而驰的另一种倾向。

从一开始,瓦格纳的反对者们就怀疑地观望着他那种过度的复杂和激情。虽然瓦格纳据于支配地位的形象本身就足以摧毁大多数反对意见,但是对他的批评,就象一般对晚期浪漫主义的批评一样,一直都很活跃。他们找到了代言人,即爱德华·汉斯立克,这位布拉格极有修养的音乐批评家和理论家。他在维也纳掀起了一场运动,主张一种艺术上的反改革,并正确地在布拉姆斯的音乐中看到这种反改革最有力的表现方式。早在1854年,汉斯立克著名的文章《论音乐的美》就为“绝对”音乐辩护,反对标题音乐风格的主张。他的思想站住了脚(尤其在德奥两国),事实上又由斯特拉文斯基在他三十年代一系列

的哈佛演讲(《音乐诗学》)*中承接了下来,然而却被激烈地曲解了。在那些没有直接遭受德国影响、或强烈抵制其影响的国家中,反对的潮流进而采取了新形式。在波希米亚和摩拉维亚,瓦格纳——李斯特派影响十分强大,完全支配了象斯美塔那和早期的德沃扎克这样伟大的作曲家的音乐。但有一位作曲家列奥·雅纳切克却一直完全不受其影响。他生于1854年。即使他的早期歌剧,其中如杰作《养女》,也完全不同于瓦格纳的“综合艺术作品”式的乐剧和(年青时的)*施特劳斯的独幕歌剧。剧中崇高的人物被普通平凡的人代替了,而且只是被他们自己的悲剧命运从日常生活中拔高了。尽管其音乐有激情,但雅纳切克的音乐语言从未竭力提高到情感的极端。他的音乐语言同民间旋律有着联系,并且建于一种完全独立的、直接取之于日常语言的现实主义之上。在歌剧音乐写作方面,雅纳切克甚至比普契尼及意大利现实主义作曲家更为成功,并可同那一时代俄罗斯、斯堪的纳维亚和法国的伟大文学比美。他的乐队作品与合唱作品不受瓦格纳风格的支配,形成了一股对俄国、奥地利音乐中超级浪漫主义和玄学的强大反作用力。

在法国,瓦格纳的影响如同在中欧那么普遍。从十九世纪六十年代起,几乎每一个诗人和作家都顺从了其影响:如波德莱尔,马拉美,高蒂埃,魏尔伦等。出生于1860年左右的这一时期的年轻作曲家都把瓦格纳看作一个命中注定必然要产生的人物,他们不得不屈服于他的影响。甚至连道道地地的法国作曲家,如比才这样的人,也不能完全逃脱其影响。德彪西(见图3)在他年轻时是个坚定的瓦格纳派,曾以他激进的乌托邦主义震惊了巴黎音乐学院的师生。在他看来,瓦格纳意味着一个新时代的开始,这个时代将终结和声传统和调性传统。德彪西的平行七度和九度的和声保留了瓦格纳的音调特征,即使他

对自己年轻时代偶像的依恋荡然无存之后也是如此。然而有两个决定性的因素使法国人没有完全顺从瓦格纳。首先，这一时期整个法国艺术的标志是逐渐开始崇尚柔和与抑制的风格。这种风尚对音乐表现手法保持了一种贵族式态度，排斥任何过于直接的表现、甚至是强烈的表现。这是德彪西起点的精神基础，甚至在他早期作品中(尤其是《牧神午后》)也是如此。再者，法国音乐总是保留着“调式的”旋律与和声风格这一传统，即使在柏辽兹的浪漫主义越出常轨时亦是如此。这便排斥了一直在增长的半音阶体系，这一倾向自巴赫以来，尤其是自瓦格纳的《特里斯坦》以来，一直统治着德国音乐。德彪西运用平行和弦的进行是建立于调式上的，就像雷格尔和施特劳斯的和声是建立于半音阶上一样。德彪西 1888 年和 1889 年观摩了拜罗伊特节，之后不久便逐渐意识到需要有一种音乐语言，来对抗瓦格纳浪漫主义的激情。他成了反瓦格纳派的代言人。他那根据梅特林克剧本谱写的歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》作于 1892 至 1902 年间，就是这种风格成熟的一例，表现出了一种内省形式的激情，有意识地运用克制的表达，试图用最微小的音乐起伏来表达最强烈的激情。和声不再是传统调式手法中那种功能性的了。音响现象的运用完全是静态的。短小的旋律细胞结合起来形成了一种新奇的动机语言。全音音阶的使用消除了调性中心感；复拍子和复节奏的进行取代了传统的节拍感、节奏感。而且，这种音乐没有同一时期施特劳斯总谱中那种爆炸性的、不谐和的蛮劲。它强调和弦之间的亲合，而不是对立。使用多种关系的七度和九度和弦，增减三和弦和四部和弦，这样便引起了和声上的某种杂乱感(例 3〔见插页〕)

德彪西的音乐已被称为印象主义，虽然它产生得要比印象主义绘画的主要代表作晚得多。然而这二者无疑是相关的：他