

音乐博士学位论文系列

中国现代音乐： 本土与西方的对话

——西方现代音乐对中国大陆音乐创作的影响

Series of Doctor Dissertations in Music

李诗原 著

Li Shi Yuan

西方的对话

音乐学院出版社
CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

音乐博士学位论文系列

SERIES OF DOCTOR DISSERTATIONS IN MUSIC

中国现代音乐： 本土与西方的对话

——西方现代音乐对中国大陆音乐创作的影响

李诗原 著



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国现代音乐：本土与西方的对话 / 李诗原著. — 上海：上海音乐学院出版社，2004. 6
(音乐博士学位论文系列)
ISBN 7-80692-063-3

I. 中... II. 李... III. 现代音乐—研究—中国
IV. J609. 27

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第061151号

丛 书 名 音乐博士学位论文系列
出 品 人 洛 秦
书 名 中国现代音乐：本土与西方的对话
著 者 李诗原

责任编辑 洛 秦
特约编辑 倪欢欢
封面设计 陈 岫
责任校对 倪欢欢
电脑制作 李吉颢
出版发行 上海音乐学院出版社
社 址 上海市汾阳路20号
邮 编 200031
电 话 021-64315769 64319166
传 真 021-64710490
经 销 全国新华书店
印 刷 浙江大学世纪数码印务有限公司
版 次 2004年7月第1版 第1次印刷
开 本 889 × 1194mm 1/32
字 数 220千
印 数 0001-2100
印 张 9.75
书 号 ISBN 7-80692-063-3/J · 51
定 价 25.00元

目 录

01	目 录
1	导 言 中西文化的对话与中国现代音乐
24	第一章 历史描述：本土与西方的对话录
26	一 1949年以前：本土与西方的相遇
54	二 1949-1979：本土与西方的疏离
68	三 1979年以后：本土与西方的交融
96	第一章 小结
115	第二章 形态分析：现代技法的本土阐释
117	一 人工合成音阶与中国五声性音阶
124	二 和声色彩性与中国的色彩性和声
133	三 现代多调性与中国传统宫调思维
155	四 现代节奏与中国传统音乐的节奏
170	五 横向音色切割与传统音色性手法

181	六 现代曲式与传统音乐的结构观念
192	第二章 小结
202	第三章 文化比较：本土与西方互为引证
204	一 现代反异化精神与反儒文化传统
226	二 空灵的艺术境界与现代抽象艺术
242	三 现代非理性主义的本土文化解读
255	四 天人合一与后现代主义文化精神
268	第三章 小结
279	结 论 中国现代音乐的文化特性与身份
295	附 录 引用参考文献

中国现代音乐：本土与西方的对话

◆

导 言

中西文化的对话与中国现代音乐

中国现代音乐(中国作曲家运用西方现代作曲技法创作的音乐)^[1]的文化特性与文化身份(cultural identity)^[2],一直是音乐理论界所关注的问题。进入20世纪末,这个问题又在后现代、后殖民的新语境中成为争论的焦点之一。中国现代音乐究竟是个什么东西呢?它到底姓“中”还是姓“西”呢?可谓仁者见仁,智者见智。有人说,中国现代音乐非常西化,一听便能觉察到德彪西、巴托克、斯特拉文斯基、萧斯塔科维奇、乔治·克拉姆等西方大师的手笔,很难讲其中具有多少民族性;也有人认为,中国现代音乐虽为西方现代音乐所影响,但仍很是具有中国味道。面对中国现代音乐,前者看到了西方阴影,后者悟到了本土气息,二者均似有道理。那么,中国现代音乐究竟具有怎样的文化特性与身份呢?如果将其置于中西对话的文化语境中,问题也许就会趋于明朗。中国现代音乐是在西方现代音乐的影响下生成的,不免带有西方的痕迹;但它毕竟又是一种中国音乐,不仅饱含着中国作曲家的创造,而且植根于本土文化传统,故其中国特色毋庸置疑。还值得注意的是,中国现代音乐的产生与发展,有它基于中国的

社会背景及内在合理性，其文化取向、精神内涵也深刻揭示了当代中国社会本质的某些层面。总之，中国现代音乐并非“解决不了它的文化归属”；也不像某些批评家所说的，它自觉不自觉地接受西方的“暗示”，面对西方只有“听话”的义务而无“对话”的权利，最终落入后殖民的“陷阱”。因此，本文持以下基本论点：第一，中国现代音乐受到了西方现代音乐的影响，甚至显露出对西方的模仿，有其西化的一面；第二，中国现代音乐并不是西方话语的独白，它打破了中西文化的二元对立，展开了本土与西方的对话；第三，中国现代音乐保留着中国传统文化的精血，洋溢着中国现代文化的精神，最终仍以其“中国性”(Chineseness)构成了它的文化特性与文化身份。

—

鸦片战争后的一个半世纪，中国一直处在从传统中国转向现代中国的文化转型之中。随着西方现代文化在中国的广泛传播，作为独白的本土文化传统逐渐被打破，乃至被离异。于是，中国传统文化与西方现代文化之间的对话格局得以形成。^[3]这种本土与西方的对话，化解了中西文化的冲突，开掘了中西文化的边缘地带。正是在这个文化的边缘地带，中国现代音乐获得了生存语境，并作为中西对话的结果。那么，在现代中国这个特定的历史范畴与文化空间中，本土与西方的对话是怎样展开的呢？从哲学上说，文化对话旨在摒弃二元对立，实现不同文化的同时共在，你中有我，我中有你，亦此亦彼。换言之，文化对话搁置文化矛盾，承认文化差异，放弃形而上学所信奉的“对立价值”，转而追求那种开放、自由的境界。^[4]本文认为，文化对话无疑是以二元对立的消解为前提的，但在某些场合下，文化对话也取决于文化矛盾

的解决、对立面的相互转化。这就意味着，文化对话既是打破二元对立的多元共生，又可能是基于二元对立的对立统一。这种对立统一实际上就是一种基于文化普遍性，并以文化相通性为立足点的同一。近现代中西文化的对话似乎就是如此。近现代中国人为了改善自身的生存状态，超越了政治上的二元对立，摒弃了文化上的二元对立，从而使中西文化的拼接与互融成为可能。但也不难发现，中西对话有时也是基于本土与西方这一矛盾对立面的相互转化。这就在于，继承(本土传统)与借鉴(西方文化)这一二元对立，基于中西文化的普遍性与相通性而获得了对立的统一。这种对立统一即所谓中西文化的同一。为此，本文将中西对话分成三种形式：

第一，拼接式的对话。拼接式对话即不同文化的同时共在。在这种对话中，文化之间那种诸如古今、东西、新旧等二元对立关系均被一一打破，并使对立的二元保持并列关系，处于共生状态。这种拼接式的对话凸现文化差异，允许文化矛盾的存在。这就意味着，文化差异并未因拼接而被消除，文化矛盾也不因拼接而得以解决。当然，不同文化的拼接并不意味着文化的相互独立，彼此不相往来，而相互之间保持着某种对应式的或对比式的关系(见[图 1a])。更重要的是，文化拼接毕竟发生在特定的文化时间(历史范畴)与文化空间之中，并服务于这一文化时间与文化空间中的人，故进行拼接的不同文化，享有共同的文化时间与文化空间，具有相同的文化目的——改善人的生存状态。这就更决定了文化拼接中对话意识的存在。因此，在这种文化拼接中，尽管文化差异被保留着，文化矛盾被揭示出来，但不同文化之间仍相安无事，对话多于冲突。文化拼接是近现代中西对话的重要形式之一。由于西方现代文化对近现代中国的影响遍及社会生活的诸方面，故文化拼接也比比皆是。这里不妨以中国新文艺为例。回眸世纪初，中国早期电

影、话剧、绘画、音乐中就存在中西文化的拼接。在这些刚刚破土而出的新文艺形式中，西方的语言形式尚未得到本土化的改造，本土文化传统也未能渗透到西方语言形式之中，于是中西文化的拼接就成为必然。尽管这种中西文化的拼接如同裕容龄在紫禁城为慈禧跳芭蕾、袁世凯在天津小站练兵时用西洋铜管乐队吹奏中国民间小调，使文化差异与矛盾不自觉地显露出来，但就在这种碰撞之中，本土与西方的对话已悄然展开。转眼一个世纪过去了。当雅尼将其乐队、张艺谋将歌剧《图兰多》搬进故宫太庙时，当谭盾将曾侯乙编钟搬进香港会展中心时，本土与西方的文化拼接又一次展现在人们面前。但这种发生在世纪末的文化拼接则是有意识地凸现了中西文化差异与文化矛盾，因为它是以后现代“文化兼容”(acculturation)、“拼盘杂”(pastiche)为参照系的，本身也是后现代文化“多元性”(plurality)的重要表现。在本文所讨论的中国现代音乐中，这种本土与西方的文化拼接也显而易见。在1949年以前，这种文化拼接就是西方现代作曲技法与中国传统音乐语言的并置。桑桐的两首“自由无调性”作品就是例子。小提琴独奏曲《夜景》(1947)中的文化拼接就在于中国五声性和弦与无调性和弦的杂拌。在钢琴曲《在那遥远的地方》(1948)中，作曲家将原汁原味的中国民歌置于无调性和声语言之中，也构成了文化拼接。不难发现，在这种拼接中，本土与西方的对话已经展开。在1979年以后的中国现代音乐创作中，本土与西方的文化拼接更是作曲家们乐而不疲的。例如，瞿小松的“混合的风格”(混合室内乐《Mong Dong》，1984)、赵晓生的“风格复调”(钢琴协奏曲《希望之神》，1986)、朱践耳“多元的结合”(第六交响曲《3Y》，1994)、谭盾的“文化与文化的对位”(歌剧《鬼戏》、《马可·波罗》、交响曲《死与火》、《交响曲1997：天地人》等)，作为后现代文化“多元性”及后现代音乐“复合风格”(polystylism)的体现，其中就存在本土与西方的拼接。

第二，互融式的对话。互融式的对话基于文化拼接，既是同时共在的，又是你中有我、我中有你的。在这种对话中，不同文化为了实现互融往往需改变自己的结构或形式，以适应对方，求得协调、匹配。当然，这种结构或形式的改变并非对立面的相互转化，故文化差异与文化矛盾依然可见，但它既不像文化拼接，使矛盾与差异显得如此突出，也不像下面将讨论的同一式的对话那样，力图在对立统一中消除文化差异与文化矛盾。可见，互融式的对话是不同文化之间的互补，即不同文化之间的“视界融合”（见[图 1b]）。这种互融作为西方话语本土化与本土话语西方化，可视为近现代中西对话的主要形式。所谓西方话语本土化，是一种“以中解西”的文化策略，即对西方现代文化进行本土化改造。本土化并非化中西对立为中西统一，而旨在中西互融，进而力图消蚀中西文化的“边界”，酿造中西文化的“边缘”。但就在这个中西文化的边缘地带，本土与西方的对话得以充分展开。在近现代中国，西方话语本土化是一个较为普遍的文化现象。例如，太平天国的“上帝”就是“一个被改造的上帝”，^[5]这里的“改造”即西方话语本土化；资产阶级改良派与革命派一系列理论的建构，其中也不无西方话语本土化的取向；人们将“coco-cola”译作“可口可乐”，使之进入中国市场，无疑也是西方话语本土化的范例。不难发现，西方话语本土化就如同这种“可口可乐”现象，在近现代中国比比皆是，渗透在传统中国转向现代中国这一文化转型的全过程之中，故可视为西方现代文化在中国传播的重要方式。于是，西方现代文化影响中国的过程也可看成是一个西方话语本土化的过程，一个本土与西方对话的过程。在受惠于西方的中国新文艺中，西方话语本土化则成为一种创作模式，这就是作为新文艺传统的那种“民族化”。在中国现代音乐创作中，西方话语本土化作为一条约定俗成的原则，也被贯彻始终。例如，上世纪 40 年代谭小麟运用兴德米特“二部

写作技法”创作的作品(如歌曲《别离》)中,西方话语本土化的取向就清晰可见。在1979年以来的新时期,西方话语本土化更是“新潮”作曲家们进行现代音乐探索的目标。如在序列音乐(如罗忠镕的歌曲《涉江采芙蓉》,1979)之中,“十二音序列”的五声化即西方话语本土化。如果说西方话语本土化是西方现代文化的中国化,那么本土话语西方化则是中国传统文化的现代化,即立足于本土文化传统,吸收西方现代文化的特点,从而使本土与西方互融。像西方话语本土化一样,本土话语西方化也不是化中西对立为中西统一。这就意味着,尽管本土话语西方化取向是在西方现代文化的影响下形成的,但这种西方化并不是将中国传统文化改头换面,而不过是向现代文化靠近。本土话语西方化也只是一种“以西解中”的文化策略,旨在寻求中国传统文化的现代阐释,凸现中国传统文化的现代意义,其目的仍在于实现中西的互融,使中西文化之间的“边界”转化为“边缘”,进而展开本土与西方的对话。在近现代中国,本土话语西方化的取向也了然可见,如同将“舒肤佳”(一种国产香皂商标)译作“safeguard”一样,这种“以西解中”的策略甚至渗透在社会生活的一些细节之中。例如,现代新儒学中就存在本土话语西方化的取向。^⑥现代中医也可视为本土话语西方化的结果。是的,为了适应近现代中国人生存与发展的需要,整个“国学”都似乎接受了“西学”的整合,从而都显露出本土话语西方化的取向。在中国现代音乐中,本土话语西方化的取向也十分明显。如朱践耳将纳西族的“谷凄”音阶处理为全音阶(《纳西一奇》,1984)、谭盾用后现代方式阐释古老的楚祭祀仪式(《道极》,1985)、钟信民根据鄂西民歌中那种连续小三度进行的音调特点设计序列与和声框架(《第二交响曲》,1989)等等,这些都显露出本土话语西方化的取向。提出西方话语本土化与本土话语西方化这对范畴,并非追求结构工整与匀称的文字游戏,因为在笔

者看来,这对范畴能较准确地描述中西文化的互融,能部分地揭示近现代中西关系的实质。总之,中国现代音乐具有西方话语本土化与本土话语西方化的取向:对作为西方话语的音乐语言、美学观念、文化与哲学精神进行本土文化阐释;对作为本土话语的音乐语言、美学观念、文化与哲学精神进行西方文化的阐释。这就是本土与西方的互融。

第三,同一式的对话。同一式的对话即基于不同文化相通层面的对话。它既是不同文化的同时共在,也是不同文化的你中有我、我中有你,进而还是不同文化的亦此亦彼。形象地说,基于A与B的拼接、互融,进而在A中发现B,在B中发现A,在A与B的相通之处求得A与B的同一,这就是使A与B部分重合(见[图1c])。不难发现,文化同一以文化拼接为前提,以文化互融为基础,达到了文化对话的理想状态。由于文化同一建立在不同文化之间那种亦此亦彼的相通层面上,故这种同一就可视为不同文化之间的相互转化。作为一种对立统一,这种同一显露出旨在消除文化矛盾与文化差异的取向。大家知道,在矛盾统一体中,对立面的相互转化是以矛盾的同一性(矛盾双方的相互依存、相互贯通)为前提的。但在这种同一式的文化对话中,不同文化之间的相互转化,并不光是以不同文化的相互依存与相互贯通为前提的,而且还是以不同文化之间的相通为前提的。这就是说,这种同一作为一种对立统一,并不是通过矛盾双方你死我活的斗争而获得的,而是以不同文化的相通层面为支点的。因此,这种同一不仅体现出了人的目的性(人的主观意志),而且还依赖于一种规律性(不同文化之间的相通),最终成为“合规律性与合目的性的统一”,即自由与必然的统一,从而真正体现出不同文化之间的价值交换。在近现代中西文化对话中;这种同一式的对话也是存在的,因为中国传统文化与西方现代文化之间毕竟存在相通。在文艺复兴以来的西方现代文化(包括“现代性”、“后现代

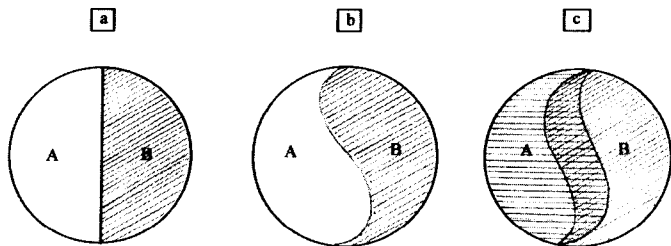
性”文化)中,与中国传统文化相悖的层面主要是西方的“现代性”文化(包括人类中心主义、个人中心主义、乐观进步论、“‘新’之崇拜”等^[71]),而19世纪以来西方的文化与哲学、文艺及审美观念,尤其是20世纪中后期的后现代文化精神,则与中国传统文化存在更多的不谋而合之处。于是在某些场合下,借鉴西方现代文化观念(非理性主义、美学意义上的“现代性”、后现代主义文化艺术精神等)与吸取中国传统文化精神并无根本的冲突;反过来说,吸取中国传统文化精神(诸如天人合一、中国传统艺术及审美观念)也与借鉴西方现代文化观念具有一致性。这就意味着,继承中国传统文化(东瞻)与借鉴西方现代文化(西顾)作为两个对立面,以中国传统文化与西方现代文化的相通为契机而得以相互转化,进而获得一种对立的统一,即“合规律性与合目的性的统一”。这才是这种文化同一的实质。在20世纪中国新艺术中,中西文化之间同一式的对话也明显存在。例如,基于中国古代抽象艺术与西方现代抽象艺术的相通,中国的现代油画、现代国画、现代书法中都展开了这种同一式的对话。在本文将要讨论的中国现代音乐中,这种同一也是本土与西方对话的重要形式。这是因为,中国传统文化与西方现代文化的相通为这种对话提供了颇具支撑力的文化背景,而中国传统音乐与西方现代音乐的相通则为之带来了某些必然性。例如,周龙的弦乐四重奏《琴曲》(1982)就展现出了古琴“音色性手法”与西方“点描技法”的同一;叶小钢的《中国之诗》(1982)则在中国传统的“速度—板式变化”结构与西方现代“段分曲式”之间构成了一种“合规律性与合目的性的统一”。总之,在那些旨在实现中西对话的现代音乐创作中,借鉴西方现代音乐的某些技法因素,在一定意义上就必然使音乐更靠近民族风格;反过来说,继承中国传统音乐的某些因素也自然要动用相应的现代作曲技法。这种借鉴与继承的相互转化,

作为一种对立统一，已在新时期“新潮音乐”的创作实践中得以体现，其可能性与必要性也是许多理论家已论证过的。当然，这种本土与西方之间同一式的对话，并不局限于音乐语言形式的层面，而且还存在于音乐审美意识、文化与哲学层面。尽管这种本土与西方的同一，作为“合规律性与合目的性的统一”，是自由与必然的统一，但也毕竟是作曲家与研究者那种本土与西方“视界融合”中的统一。同一并不意味着本土与西方的等同，因为中西的相通层面也不过是那种亦中亦西的“灰色区域”。因此，这种同一仍是本土文化传统的现代文化阐释，或是西方现代文化的本土文化阐释，即本土与西方的相互引证。当然，这毕竟是基于本土与西方相通的相互引证。

综上所述，在现代中国这个特定的历史范畴与文化空间中，本土与西方展开了空前热烈的对话。这就是中西文化的拼接、互融、同一。这表明，尽管从传统中国到现代中国这一文化转型未能完全走出西方阴影，但近现代中国仍未丧失与西方对话的资格；同时也不难发现，西方现代文化对近现代中国的影响也正是在它与本土文化传统进行对话的过程中实现的。在本文讨论的中国现代音乐中，本土与西方的对话也得到了充分的展开。这就是说，中国现代音乐既是本土与西方对话的结果，也是20世纪本土与西方对话的一个子空间。总之，西方现代音乐对中国音乐创作的影响正寓于这种拼接式、互融式、同一式对话的话语空间之中；中国现代音乐并非西方话语的独白，它始终是以本土与西方的对话为存在方式的。文化对话必然形成“文化的边缘”，“‘文化的边缘’就像文化的‘核子’，不同要素在这儿接触和融合，滋生出新的东西，并迅速向周边扩散，有效地改变着人们的意识和文化本身”。^[8]中国现代文化正是这种新生的文化，从中西对话所形成的边缘地带生发出来，作为“现代性的不同选择”(alternative modernity)^[9]，对近现代

中国人产生了极大的影响,从而成为中国人一种改善自身生存状态的优化意识。如果说“人的生命存在及其优化”是文化的存在方式,那么中国现代文化作为中国人的文化,无疑就具有“中国性”。中国现代音乐作为中国现代文化的一部分,同样也能获得这种“中国性”的文化特征与文化身份。

[图1] 文化对话的三种形式



二

在中国现代音乐中,中西文化的对话经历了一个从不协调到协调、从局部到全方位、从浅层次到深层次的历程。然而,这个历程与20世纪中西文化对话的大背景密切相关。鸦片战争以后,中国开始借鉴西方“现代性”文化。这种“现代性”虽与本土文化传统相冲突,但最终也带来了本土与西方的对话。即使在中西文化矛盾空前激化的“五四”时期,对话意识也仍播撒在那些作为审美文化的文学艺术之中。早在1949年以前的中国现代音乐中,本土与西方就不期而遇,于是中西对话初显端倪。在30年代的现代音乐(如江文也的管弦乐《台湾舞曲》,1934)中,中国传统音乐语言与西方现代作曲技法相结合的意图

已显而易见。40年代，中西对话更为充分。在一些具有“调式半音体系”(Modal Chromaticism)之技法特点的作品(如马思聪的《中国民歌新唱》，1946-1948)中，那种将五声性调式渗透于现代和声语言之中的做法即可视为本土与西方的互融；兴德米特“二部作曲技法”在中国的运用(如谭小麟的歌曲《别离》等)，也可视为西方话语本土化的范例。总之，中国作曲家一开始就未照搬西方现代音乐，而旨在促成中国传统音乐语言与西方现代作曲技法的联姻。在1949年之后的第二个三十年，尽管中西在政治、经济上处于“冷战”的对峙状态，但在文化领域中，中西对话依然存在。在中国现代音乐中，中西对话也局部展开。众所周知，这一时期，中国现代音乐的发展出现了地域上的分化。在台湾、香港，现代音乐处于方兴未艾之势；在大陆，现代音乐则成为禁区，现代作曲技法作为“形式主义”受到了极大的制约。尽管如此，在一些涉及现代作曲技法的音乐作品(如马思聪的钢琴曲《三首舞曲》，1950；江文也的钢琴三重奏《在台湾高山地带》，1955年改定)中，中西对话意识仍显而易见。此外，那种以“调式功能与调式色彩相结合”为原则的和声民族化，也使一些作品显露出探索中国传统音乐语言与西方现代作曲技法相结合的意向。总之，本土与西方的对话在1979年前、1949年前的中国现代音乐中已得到了体现。但这两个时期的中西对话有其局限：对话仅限于中国传统音乐语言与西方现代作曲技法的拼接，仅限于西方话语本土化，本土话语西方化的取向却未能昭示，那种基于中西相通的同一式对话更如凤毛麟角。最大的不足是，对话主要是音乐语言形式层面的对话，更高层次上、文化意义上的对话格局也尚未形成。进入1979年之后的新时期，现代音乐的“禁区”打破了，西方现代音乐在中国大陆得到了极大程度的传播，西方现代音乐对大陆的音乐创作也产生了空前的影响。因此，在新时期的中

国现代音乐(“新潮音乐”)中,本土与西方的对话则出现了新的格局:对话不仅是西方话语的本土化,而且还是本土话语的西方化,中西互融更为充分;本土与西方之间的文化拼接也在后现代文化思潮的影响下得以展开;基于中西文化相通,继承本土与借鉴西方也获得了一致,这就使中西的同一成为中西对话的重要形式。还值得注意的是,在“新潮音乐”中,中西对话已不再限于中国传统音乐语言与西方现代作曲技法的结合。这就在于,“新潮”作曲家们以世纪末“众声喧哗”的文化交流为上下文,将对话扩展到了艺术及美学的层面、文化与哲学的层面,最终使对话成为整个中国传统文化与西方现代文化的对话。显然,这种新格局与新时期中西文化对话的大背景也是分不开的。“冷战”结束之后,随着世界进入多极化、全球化时代,也随着中国改革开放的进程,中西对话已成为世纪末特有的文化景观。这种对话正为中国现代音乐展开本土与西方的对话提供了新语境。纵观中国现代音乐的发展历程,本文不难得出一个结论:西方现代音乐对中国音乐创作产生影响的过程是一个本土与西方从冲突逐渐转向对话的过程,或者说是超越中西的二元对立,进而使本土与西方拼接、互融、同一的过程。为了描述这个历程,本文设第一章“本土与西方的对话录”。

在中国现代音乐中,本土与西方的对话并非那种形而上的鼓噪,而以中西文化对话为大背景,体现在具体可感的音阶结构、和声语言、调性思维、节奏节拍、配器风格、曲式结构之中。不难发现,在一些具有现代风格的人工音阶(例如,王震亚等人的“九声音阶”、赵晓生的“太极音阶”、罗忠镕的十二音序列)中,中国传统音阶调式隐约可见。这种将传统音阶渗透到现代人工音阶的做法,就是本土与西方的互融。中国现代音乐的和声,既具有现代和声的风格,又不失中国传统多声的和声特点,故在现代色彩性和声与中国传统和声的色彩性之间展开了对话。中国现代音