

声乐作品论文(精选5篇)

在日常学习、工作或生活中，大家总少不了接触作文或者范文吧，通过文章可以把我们那些零零散散的思想，聚集在一块。写范文的时候需要注意什么呢？有哪些格式需要注意呢？这里我整理了一些优秀的范文，希望对大家有所帮助，下面我们就来了解一下吧。

声乐作品论文篇一

美声唱法与民族声乐之间不仅存在相通之处，也存在着差异性，这需要学习者善于把握美声唱法与民族声乐唱法的歌唱技巧，系统的比较二者之间的差异，在传承民族唱法的基础上，借鉴美声唱法，进而发扬民族唱法。文中根据以往的学习经验，对美声唱法与民族声乐之间的差异，进行了简单的论述。

美声唱法；民族声乐；差异；共性

美声唱法中多采用胸腹式联合呼吸的方法，其不仅要求练习者要呼吸得深且满，还需要保证气息通畅自如，将声音托在气上，这对于我们而言，在学习上具有较大的难度，不仅因为身体结构与生理习惯，还因为我们的演唱习惯。民族唱法主要是运用丹田呼吸，也就是横膈膜呼吸法，这种方式更符合的我们的演唱习惯。

在以往的学习中通过对美声的研究与练习发现，美声唱法要求歌唱者的喉咙被充分的打开，且喉头是向下降的，尽量保持在低部位，对于男生而言，可以从其喉结的运动方向，便能够判断其喉咙是否打开，以此来判断其发声是否合理。由于女生的喉结较为隐蔽，所以主要是从发声的感觉，来判断其喉咙是否打开。民族唱法是基于歌曲的风格，来决定喉头的位置与打开的程度，在喉咙的打开方面，不能过于追求喉

咙打开，而是需要合理的运用喉器，比如在演唱山歌类型的声乐作品时，则可以上下移动喉头，以此来营造欢快或者低沉的旋律。民族唱法与美声唱法相比，其喉结的位置相对高些，且喉结打开的程度较小，这需要我们在练习的过程中，要合理的运用，对于本民族的歌曲，在演唱时还是要保留民族唱法，在进行结合创作时，要仔细分析二者之间的差异，善于变换喉结的使用方法，进而营造即有美声唱法，又有民族唱法的旋律。

美声唱法主要讲究的是混合共鸣，追求整体歌唱的共鸣。在演唱的过程中，发音讲求的是宽大、洪亮。美声演唱者在演唱的过程中，通常采取的是上下垂直柱状通道，来歌唱作品的。其需要歌唱者善于处理转换音区的共鸣位置，切不可有痕迹，演唱的音量要大，具有较强的穿透力。在歌唱作品时，要合理分配音域共鸣的比例，以确保整体的共鸣效果。通过练习能够体会到，若注重头腔共鸣，则演唱的声音会发飘，且声音没有力度，浑厚度不够。若胸腔共鸣过多，则歌唱时的音色相对偏暗，虽然能够达到声音浑厚的标准，但是难以达到明亮的标准。民族唱法共鸣管道相对较短且窄，演唱者多运用局部共鸣，不注重整体共鸣感，这也是民族唱法与美声唱法风格差异的原因。民族唱法在声音的体现上，多为集中且结实，歌唱的声音甜美、清脆、明亮。我国民族音乐艺术类型较多，包括戏剧艺术、说唱艺术、民歌等。历经一段时间后，民族唱法在共鸣上，主要是以头腔共鸣为演唱基础，利用其他共鸣为辅助，吸收了一些美声唱法的方法，使得民族音乐的演唱风格也愈加清新自然，受到观众的喜爱。

美声唱法中，声音位置相对靠后，尤其是在换声区和高音区，会出现明显的转暗过程，主要是因为美声唱法运用的是混合声区歌唱法，在真声的基础上，适当的增加假声的成分，最后以假声为主。美声唱法的声音管道与民族唱法相比要内在一些。民族唱法中演唱者的声音管道相对靠后，多数是贴着咽壁，向头腔反射发声的，在演唱的过程中，管道基本保持不变，在面罩部位会直接亮出来。民族声乐唱法中，多运用

局部共鸣，对于真假声音混合使用较少。

对于声乐学习的我们而言，不仅是民族声乐的传承者，也是美声唱法与民族声乐艺术融合创新的实现者，这需要我们不断学习先进的美声唱法，将其优秀的部分，借鉴到我们传统民族声乐中，促进我国的声乐艺术发展，以此来弥补民族声乐的不足。美声唱法对传统民族的影响较深，但是由于两者的文化背景不同，以及东西方审美的差异，使得美声唱法与传统民族美声，依旧处于碰撞发展的阶段，还需要学习者想互借鉴与学习。自从改革开放以来，我国在文化方面与世界较强交流，开始重视学习西方的先进文化，其中美声唱法已经成为声乐学习者学习的主要内容。使得国内外涌现出大批的具有文化影响力的声乐家，其继承者传统民族唱法艺术，同时吸收美声唱法的长处与技巧，不断低进行民族唱法的创新，促进着美声唱法在我国的发展。我们在学习的过程中，不仅要善于对比分析，还需要结合传统民族声乐艺术的特点，基于自身的演唱特点，对民族声乐进行创新发展，促进美声唱法与民族声乐相结合的发展。

美声唱法与传统民族声乐艺术之间，受到文化因素、创造环境因素、生理差异因素等的影响，存在着诸多差异，主要包括：呼吸方法、喉咙的打开方式、共鸣的差异、声音位置差异等，这需要在练习的过程中，充分的把握，善于学习利用美声科学发声的技巧与方法，对传统民族声乐进行创新，促进其发展。

[1]xxx.试论美声唱法对我国民族声乐艺术的影响[j].赤峰学院学报(汉文哲学社会科学版),2014(08).

[2]杨婉琴.浅论中国美声唱法的发展及对民族声乐的影响[j].大众文艺,2013(06).

[3]崔影.中华民族声乐的界定及相关热点问题研究[j].乐府新声(沈阳音乐学院学报),2011(03).

[4]崔焕珍. 浅谈民族声乐唱法的借鉴、传承与发展[j].太原师范学院学报(社会科学版), 2011(04).

[5]尹璐. 谈美声唱法对民族唱法演唱技巧的影响[j].艺术研究, 2015(02).

声乐作品论文篇二

摘要：中华民族悠久的历史 and 多彩缤纷的文化，为我们积淀了丰富的歌唱艺术理论。本文在介绍意大利美声、中国传统的声乐演唱艺术的基础上，分析了美声唱法中国化的特点，以期达到进一步推进我国的声乐艺术发展的目的。

关键词：意大利美声；中国传统的声乐；演唱艺术；美声唱法中国化

“美声歌唱”是指意大利的一种歌唱风格[1]canto意大利语的字面翻译应为“美妙的歌唱”，也可译作“美歌”或“美唱”。具体讲，美声唱法讲究音色柔美、音质纯净、发声自如、旋律的连接匀称而灵巧、装饰音优雅而精美、歌唱风格真挚而富有情感。技巧上主张张开喉咙，声音明亮，吐字清晰和良好的气息支持。美声唱法规范的声音特点，可用“通、实、圆、亮、纯、松、活、柔”八个字来概括。

我国的声乐演唱讲究揣摩、润色、意境以及韵味。在中国艺术审美中“韵”是最高的范畴，中国艺术家认为“韵”是区别文艺与非常艺术、高级艺术与低级艺术的根本界限。“南腔多调缓，须于静处见长；北曲字多曲调促，须于巧处讨好。”（《顾误录》）演唱时必须突出地方特色，把握曲调特点，这好比量体裁衣，合适得体方能增加美感。

1、美声唱法的传人、借鉴和发展。

美声唱法正式系统地在我国传授是始于1927年，在蔡元培先

生等的支持下和萧友梅先生的倡导下创办的中国第一所音乐学院——国立音乐院。当时，萧友梅、黄自等用白话文写了许多以西洋唱法风格进行表达的独唱、合唱歌曲。这些歌曲反映了海外游子对亲人、家乡的思念与爱慕深情以及对祖国河山残破的焦虑和对祖国深厚的热爱之情。值得一提的是，他们的创作改变了学堂乐歌时期“选曲填词”的方法，自己创作歌曲，均配以伴奏并广泛地运用了各种演唱形式。到了19世纪30年代以后，西洋音乐在中国得到了广泛地发展。以冼星海、聂耳为首的广大作曲家创作了许多外来艺术形式的作品，这些作品与我国的民族语言、民族情感、文化传统、人民生活以及民族命运相结合，在中国的历史舞台上发挥了极其光辉的作用。

2、美声唱法与我国传统演唱艺术的异同。

美声唱法与我国传统演唱艺术的异同可从“风格”、“节奏”、“曲调”、“语言”、“情感”四个方面来分析。

风格。音乐风格主要是由作曲家气质、性格、素养、审美观点以及生活本身发展变化而决定的。西方美声唱法和我国传统艺术的结合在风格方面可以说是异中求同的，既有相似的地方，也各自拥有各自的地域特点。

节奏。在中国传统的音乐中，声音和休止的长短用“拍”来衡量。在传统的音乐中，可以根据唱腔和演唱者的情绪来改变音乐中的拍值。欧洲音乐中的拍值基本上是保持不变的，而我国的传统音乐中常用“放松”和“拉紧”（拍值变长可以称作“放松”，拍值变短则可以叫做“拉紧”），使曲调充满变化和活力。

曲调。曲调是音乐的灵魂。中国人侧重声乐曲调，在实践中非常注意语言和音乐的联系，且音域不宽，富于弹性和歌唱性。由于我国多民族多语言的实际特点，也就影响了我国曲调风格的多种多样。在演唱中国作品时，首先应该掌握传统曲调的风格。

语言。就中西方语言的特点来看，我国的文字是一种意符，

它以形传义，是没有采用拼音符号的单音节语，一字一音，每个字都由四个音素构成；中国的音律学上的声母和韵母，于西洋语音学上的元音和辅音还不是完全一样，其分别是：元音和辅音以音素为单位，每个音只能代表一个音素，而声母或韵母可包含一个以上的音素；元音和辅音的位置可以是不固定的，可前可后，而声母、韵母的位置是固定的，“前声后韵”，声母在音节中必须在韵母的前面。在声调上，中国传统歌唱中有“腔随字走，依字行腔”的声调表现手法。美声唱法的语言具有字词为多音节连续的特点。在声乐学习中，我们会发现在演唱时，外国作品要比中国作品好发挥，这跟我国的语言特点有很大关系。

情感。无论是美声唱法还是我国传统歌唱艺术，都非常注重情感因素。在这一点上可以说是共通的。我国老一辈艺术家在演唱时就讲究“以情带声”、“声情并茂”。明代的朱权在他的《词林须知》中写道：“一声唱到融神处，毛骨萧然六月寒。”美声唱法亦是如此，情感因素不容忽视。

声乐作品论文篇三

《激发小学生学习音乐兴趣研究》

二、课题提出的背景及所要解决的主要问题

《小学音乐课程标准》中指出：兴趣是学习音乐的基本动力，是学生与音乐保持密切联系、享受音乐、用音乐美化人生的前提。音乐课应充分发挥音乐艺术特有的魅力，在不同的教学阶段，根据学生身心发展规律和审美心理特征，以丰富多彩的教学内容和生动活泼的教学形式，激发和培养学生的学习兴趣。

小学生，特别是低年级的学生，他们天生活泼、好玩好动、好奇心强、想象力丰富，非常喜欢上音乐课。可是，我们现在的学校设备限制着音乐教学的质量，学生在课堂上面对的

只有一架电子琴和一台录音机，从而使学生感到学习音乐的单调、枯燥。新课程理念之下，我们不再崇尚传统教学中那一味求静、求齐的课堂模式，但也绝不能时髦而刻意地模仿“慢、吵、乱”的所谓的“新”课堂模式，我们所要追求是“参与、互动、共鸣”的课堂，在这个基础上，有效结合传统与现代相结合的优势，打造新型课堂。由此可见，新课堂内，激发学生学习音乐的兴趣成了教学最基本的要件。在这种形式下，我提出了本课题。

在教学中，研究激发学生学习音乐的兴趣和感受音乐的方法，通过不断地钻研教材，不断地实践和探索，寻找更多的方法，使学生在欢乐、愉悦的气氛中，积极地获取音乐知识，从而有效的实现音乐教育审美育人的最终目的。

三、国内外同一研究领域的现状与趋势分析，本课题与之联系及区别

《动·趣·乐——小学高年级音乐创新教学尝试》 无锡市广勤路中心小学 万爱薇

《幼儿音乐兴趣的培养研究》 上海市音乐幼儿园 黄莉莉

《探究教学方法 激发学习兴趣》 邵武市教师进修学校 刘岳荣

《用生活点燃孩子的学习兴趣》 《亲子》 徐洪进 20xx年4月15日

近5年的《幼儿教育》杂志

研究过程及方法选择(包括论文的主要观点、思路、结构等)

音乐课是一门艺术性很强的课程，学生审美能力的提高，很大程度上得益于音乐课上的学习，如孩子们聆听音乐时必

须做到静听;唱歌时不应该大声喊叫;为歌(乐)曲伴奏时必须合着节拍;与人合作表演时应该有较好的合作意识等等。诸多的音乐教学常规慢慢引领着孩子们向音乐的殿堂迈进。而我们音乐追求的音乐性,也是在这些严格的、科学的音乐学习常规中才能进一步凸显出来。所以,通过课题研究让学生对音乐课产生真正意义上的兴趣:也就是让学生主动参与到音乐课的学习中来,使学生主观地希望能在这节音乐课中学到一定的音乐知识。

四、课题研究的实践意义与理论意义

(一)、理论意义

小学音乐教学大纲指出:唱歌教学是培养学生音乐兴趣与音乐表现能力的有效手段。唱歌教学应重视唱歌兴趣、能力、自信心的培养。

音乐家冼星海说过:“音乐是人生的快乐,音乐是生活中的一股清泉,音乐是陶冶性情的熔炉。”让音乐与兴趣在教学中一同插上翅膀,使学生的心理、协调能力、创新思维都能得到良好的发展,让学生成为学习音乐的主人,让音乐课真正地“活”起来,焕发出生命的活力。

音乐课上只有运用灵活多样的教学方法,来提高学生学习音乐的兴趣。教师要注意培养和提高学生学习的兴趣,充分调动学生的积极性,使他们在兴趣中学习,在兴趣中提高。

(二)、实践意义

音乐教育把培养学生兴趣作为基础。兴趣是的老师也是推动学生积极学习的强大动力,是产生感情的基础,同时也是学生在音乐方面可持续发展的重要前提。如果有了稳定的持久的兴趣,学生就会积极地参与到学习实践中来。

从小学二年级开始就进行识谱教学了，目的是通过对学生音准和节奏的训练，初步培养学生能用视唱法独立视唱新歌。但是这一阶段的孩子活泼好动，注意力不能持久，所以针对小学生来说要用一些形象直观、灵活多样的教学方法，使学习对学习音乐知识产生浓厚的学习兴趣，才能达到预期的教学目的。

五、完成本课题研究任务的可行性分析

(一) 学校的基础

音乐教育是美育的重要组成部分。良好、健康的校园音乐氛围能给学生营造一个优雅的学习环境，一个轻松愉悦的活动场所，也能给学生一个美的世界。在这样的氛围中，他们总会感到有种富有生命的、奋发向上的东西，不断撞击着心灵，使之兴奋、感动，使之不由自主地要将体会到的美给表达出来。在此，学生的创造性，善于进取，勇于奋进等品质都得到了培养。

(二) 管理者的素养

音乐教育是爱的教育，研究者热爱学生，把爱渗透在音乐教育实践工作的全过程中，对学生既温柔体贴又不失严格要求，既宽容理解又不失原则，既关注学习又关心生活，时刻想着学生需要从音乐课堂上或课外活动中得到什么，需要从老师身上得到什么。牢记音乐教育的目的就是要以美感人，以美育人，让学生在美的环境中健康成长。

六、课题界定及支撑性理论

中国的教育在建国后的几十年间得到了蓬勃的发展，尤其是中国小学阶段的义务教育，曾得到过国外教育界人士的赞赏和认可。但就我个人的理解，这其中的大部分是在赞赏中国的文化基础知识教育做得扎实。但就艺术教育而言，中国的

艺术教育尚有自己的缺憾。很多时候，人们会将艺术教育的学习方式和文化知识的学习方式联系在一起，只是一味的填鸭式的教育，而忽略了被教育主体的切身感受。新课程改革之后，中小学阶段的音乐课与美术课统称为艺术课，很多教育界的人士对小学阶段的艺术教育又开始了自己新一轮的研究和探索实践活动。

声乐作品论文篇四

文章从中国多民族的民间音乐曲调隐伏的和声因素、中国传统音乐中的多声部民歌中蕴含的和声材料、五声性旋律音调对各和弦构成音的制约作用等方面，探究了西方三度和弦沿用于中国早期专业音乐创作的原因，以期对中国的专业音乐创作、理论教学和理论研究提供有益的借鉴和启示。

西方三度和弦 功能和声 和弦结构 早期专业音乐创作

本位化中国传统音乐之后的整个20世纪，西方音乐文化在政治原因和社会原因的主导背景下，于20世纪初伴随着欧洲殖民列强的坚船利炮大举入驻中国，从此打开了中国的门户，当时具有中国民主主义和爱国主义正义要求的乐歌运动也为西方音乐大面积、大规模地渗入中国本土提供了契机。80年代，西方音乐再一次在中国改革开放的环境下，以强劲的势头和力度进入中国。而其后变化的直接结果就是西方传统音乐对中国音乐的绝对影响中断，中国音乐从而与西方传统音乐形成隔离，中国现代音乐，包括其观念和技法开始寻求合理存在。整个20世纪中国音乐的发展，其主要流向在于：在中西关系这个中心的统摄下，西方专业音乐创作于20世纪初开始登陆中国，到20世纪末，现代专业音乐已然成为当代中国音乐的主要角色，并在整体的音乐文化构成中占据着主要地位。在这大约一个世纪的发展过程中，中国专业音乐创作经历了两次质的飞跃（即两代断层）。尤其第一次，中国古代音乐史的截然中断并与中国传统音乐形成隔离，中国近现代专业音乐萌芽并日臻成型。这是西方传统音乐文化渗入中

国本土的结果，中国专业音乐创作也是在这个大背景下应运而生的。本文将探索作为西方传统大小调功能和声重要组成部分的三度叠置和弦结构在中国早期专业音乐创作中得以承继的客观依据和潜在的必然性，即在中国早期专业音乐创作中，作曲家们模仿、移植、沿用西方传统大小调和声体系之三度叠置和弦结构进行创作的依据，亦或作曲家们在专业音乐创作的实践中对西方传统大小调和声体系之三度叠置和弦结构应用取向的原因研究。

中国专业音乐创作源于西方，自20世纪初期起到现今大约经历了一个世纪的发展，在这期间许多作曲家做了大量有益的尝试并取得了极大的成绩。同时，理论家们把这些成功的创作实践进行了整理、归纳，总结出较为体系化的应用理论，譬如，作为西方传统大小调功能和声基础的三度叠置和弦，在中国启蒙时期的专业多声音乐创作中，为什么大量存在着这种和弦的模仿、移植、沿用，并且有着较多的与之相关联的实用理论总结。

传统大小调功能和声的三度叠置和弦是衍生于西方音乐土壤中的一种独特的和弦结构，它不可能被全盘植入中国的专业多声音乐创作实践中，如果那样，必将使民族音乐变得别扭而生硬。那么如何吸取西方音乐文化中的优秀成果为我所用，即是作曲家和理论家需要不断地通过实践检验和进行理论研究的首要课题。中国专业音乐创作从开始到现今的整个发展过程中，都在探索如何把西方的作曲技法合理运用于中国化的专业音乐创作中，即如何把非本位化音乐文化中的作曲技法适时适度地融入本位化的专业音乐创作中。这可谓中国和声民族化的道路。在中国专业音乐创作发展的全过程中，它始终是作曲家和理论家们关注的焦点。鉴于上述多种客观事实和主观因素，可想而知，西方传统大小调功能和声的某一重要元素（即三度叠置的和弦结构）在中国早期专业音乐创作中沿用的重要性是不言而喻的。

虽然从谱面和弦结构形态来看，中、西三度叠置和弦的外形

特征是毫无两样的，但在实践中，中国多声部音乐创作中的三度叠置和弦几乎只是利用西方完善和声体系的和弦结构方法，吸取其优秀成果，选择适合中国多声部音乐创作的各种元素，对其进行沿用、移植，使其能够在中国的土壤里茁壮成长，同时，又要使这种和弦在中国专业音乐创作中运用起来更加顺畅、自然，成为具有民族化特征的三度叠置结构和弦。从某种意义上说，沿引西方三度叠置和弦是民族化多声部音乐创作进程中一个极为重要的方面。那么，这种三度结构的和弦为什么朝着这个方向沿用、移植？其理论依据何在？这在我国理论著作中甚少提及。基于此，本文对西方大小调和声之三度叠置和弦沿用于中国早期专业音乐创作的成因进行探索和研究。

功能和声自西方传入，若把它们全盘应用于中国音乐创作之中，将存在如何与本民族的旋律音调、审美心理等方面适应与协调的问题。因此，在从事专业音乐创作时不能一味模仿或照搬西方体系，要从中国的实际出发去寻找创作的源泉。

如果细心地在曲调进行中挖掘潜在的和声因素，用以密切和声与曲调的关系，将能够使之浑然一体。这种从曲调中提炼和声材料的方法，是最直接最源于生活的，是和声民族化进程中极为重要而又行之有效的途径。如《打连成》（内蒙古民歌）《小河淌水》（云南民歌）等许多民歌都隐含着三度结构因素，把其旋律骨干音叠合起来即构成了完整的三度结构和弦。既然中国曲调中存在这种潜在的三度结构因素，那么，在多声部写作中沿引三度结构和弦也就名正言顺，符合对这种传统民族民间音乐的审美习惯。因此，在中国专业音乐创作中，对三度叠置结构和弦的沿引只要不破坏曲调风格即可洋为中用。

因为民间多声部民歌里蕴含着丰富而独特的和声、织体等多声部音乐的因素，这种宝贵的多声部音乐资源正是借鉴和沿用三度和弦于实践的重要保证。

在中国多声部民歌中，本来就存在三度和声因素，只是并不构成完整的体系，加之在长时期内没有人去总结规律，因此，三度结构和声的存在仅仅是一种无意识行为的产物，且多数仅为和声音程。但它确实在中国多声部民歌中广泛地存在着。

如《谁不赞新娘》（男声二重唱），是广西壮族自治区境内环江、河池、南丹和都安等县（自治县）所辖范围内毛南少数民族（习唱）的一首二声部民歌。曲中和声音程以大二度、大小三度为主，且多次出现。

又如《妹是凤凰莫展翅》（男声二重唱），是流传于桂北东部的融水等县壮族少数民族习唱的一首多声部民歌。这首民歌中和声音程也是以大二度和大小三度占据着主要地位，且出现次数频繁。

在中国多声部民歌中，如上两例一样富含着大小三度和声音程的民歌可谓俯拾皆是。这正是中国作曲家把西方传统大小和声体系之三度结构和弦引进到中国多声部音乐创作中的重要依据，但这并不是唯一依据，同时也不能像西方那样把各级三和弦的使用放在均等的位置，这将牵涉到旋律音调的因素。

西方三度叠置的和弦是建立于七声调式音阶的基础之上的，而中国多声部音乐是建立在五声性旋律音调基础之上的，因此在运用西方三度结构和弦时偶尔会与中国五声性旋律音调发生风格上的矛盾，在音响感觉上比较生硬、别扭。为了能够与中国五声性旋律调式风格相适应，对西方三度叠置和弦的沿引应该谨慎地做出选择。

在中国五声性旋律中，各调式音级上建立的三和弦与五声性旋律风格的协调性是不一致的。其中对“宫、商、角、徵、羽”五声并重使用，而对“偏音”——小三度间音则不平等视之，这是五声性旋律调式风格的突出体现。根据这种特点，在三种不同类型的五声性七声调式体系中，各三和弦中只有

建立在宫音与羽音上的三和弦是全部由五声骨干音构成的，其余的和弦都包含有小三度间音。按其于五声性旋律音调相协调的程度而言，可把各级三和弦分为四个等次：宫和弦与羽和弦，全部由五声骨干音组成，因此与五声性旋律音调最相协调；雅乐清乐角和弦，由于变宫音处在和弦的五音位置（纯五度），因而与五声性旋律音调也比较协调；商和弦与徵和弦，全部由小三度间音作为和弦的三音，对于五声性旋律音调而言，有时会产生一定的矛盾，但用于内声部时，矛盾并不突出；建立在小三度间音（即变徵、清角、变宫、清羽）上的三和弦以及燕乐角和弦（五音和根音为减五度）与五声性旋律音调的矛盾比较突出。当然，这只是中国多声部音乐创作沿引西方三度结构和弦的思维模式和一般规律，并不是绝对化的具体写作章程。在中国早期的专业音乐创作中，宫和弦、羽和弦的运用几乎贯穿于乐曲，使这两个和弦得到突出的强调，这种典型的用法是民族化三度结构和弦运用之一般规律的具体体现。同时，徵和弦以及其他各种加偏音和弦的辅助性使用也是中国五声性曲调旋法、调式特点的重要补充，也极大地丰富了以宫和弦及羽和弦为主导地位的五声性多声部音乐的三度结构和弦体系。

三度结构和弦在中国多声音乐创作中得以生根，是因为这里有着适宜它成长的环境。文中从上述三个方面论证了其应用于中国早期专业音乐创作中的重要依据，以及受制于中国五声性旋律音调的约束性（即朝着中国五声性旋律风格发展的倾向性）。希望能对中国的专业音乐创作、理论教学和理论研究提供有益的借鉴。

[1] 樊祖荫. 中国多声部民歌概论[m]. 人民音乐出版社, 1998.

[2] 黎英海. 汉族调式及其和声[m]. 上海音乐出版社, 2001.

[3] 樊祖荫. 中国五声性调式和声的理论与方法[m]. 上海音乐出版社, 2003.

声乐作品论文篇五

论文摘要：音乐文化博大精深，中西方音乐也是各有千秋、互存不同。中国传统音乐是在中华民族悠久的历史活动中积累的丰富的审美经验，由于滋生土壤的差异，它显然有别于西方古典音乐。本文通过对中西方音乐的论述，对比了两种音乐的不同。

音乐是民族情感的血脉，是文化的外延，是文化孕育出来的精华的一种结晶形式，也是文化意志的灵魂。和语言一样，音乐有着民族性和地域性的差异，由于中西方巨大的文化差异，导致中西方音乐上巨大的不同。探讨中西方音乐文化的差异对于我们正确学习和研究中国传统音乐美学思想及西方音乐美学思想，吸取精华，去除糟粕，建立现代音乐美学体系，有着重要的意义。

中国音乐有着数千年的历史积淀，且受庄禅影响较大，追求神话出世。勤劳质朴、尊重传统、崇尚中庸等成为一种集体潜意识，渗透在社会领域的各个方面。中国音乐的风格特征首先表现在音乐的线条方面，中国音乐是以线状为主的音乐思维方式，以表现曲调为主，属于单音音乐体系，旋律直接生成于诗、词、曲声韵的音响色彩。其次表现在音乐的和谐方面，我国音乐在长期实践中逐渐形成一种集体潜意识，因而和谐美成为我国音乐的重要特征之一，结构上讲究均衡、对称、平稳，以达到内与外的有机统一。再次表现在音乐的意境上，包括对虚与实的追求和讲究传神。音乐需要通过个人的技术、修养和对音乐的理解等来表达意境，只有虚实结合、动静相宜、变在其中音乐才具有魅力。中国音乐大多是写意的作品，往往用虚拟含蓄的手法表现对象，更注重神似，虽然不像西方管弦乐那样丰满厚重，但却给人以丰富的想象空间。

西方音乐史大概分为古希腊时期、中世纪时期、文艺复兴时期、巴洛克时期、古典主义时期和浪漫主义时期。早在古希

腊时期，西方的哲人便强调认识，认识自然、认识自身，追求知识，崇尚理论思考和抽象思维，重视发展自然科学和人文科学。从格里高利圣咏的形成促成了教会调式理论记谱方式的早期探索，以圣咏为基础发展出继叙咏、附加段、以及影响深远的复调音乐，圭多发明唱名法，总结出四线谱来看，西方音乐的发展，离不开理性精神。西方人追求个性解放，把它视为不可侵犯的个人权利，在音乐艺术中，这种建立在个性解放基础上的情感表现获得了广阔的天地，排斥过渡的情感表现，要求冷静约束，反对膨胀的主观意识，提倡客观稳定，与中国音乐强调“和”不同，西方音乐强调的是矛盾冲突。

中国音乐和西方音乐有着不同的深度，西方音乐的深度主要表现为深刻，而中国音乐则表现为深邃。西乐的深刻主要是指音乐思维中所体现出的一种思想、一种观念、一种情感，是就音乐所表现的主题而言的；中乐的深邃则主要是指音乐思维中所体现出的一种体验、一种感受、一种领悟，是就音乐所特有韵味而言。西乐的深刻是静态的、固定的、明晰的，是可以诉诸理性观念的；中乐的深邃是动态的、游移不定的、含蓄神秘的，它不可以诉诸理性观念，而只能借助于悟性直觉，是主题之外的审美特质。

《中国音乐审美导论》中提到：“在审美的追求上，中国音乐艺术以‘和’为理想，崇尚虚无，求空灵，讲韵味，求深邃，讲意境，求气韵生动，强调直觉与领悟，注重生命本体。这与西方音乐求深刻，强调理性与思想，把意义与情感作为精神支柱的音乐审美特点形成鲜明对比”。在西方人看来，这个世界是可以被了解的，因此审美的任务是帮助人们认知客观世界，所以西方艺术重再现和重摹仿。中国人的审美观念和西方人大不相同，中国人认为世界是不可认知的，所有的事物处于变化之中，既不可能又无必要描述客观事物，艺术倾向于重表现、重象征。从体裁上看，西方有大量的无标题音乐，也就是所谓的早期的绝对音乐和纯音乐。比方说西方交响乐作品，交响乐、协奏曲、奏鸣曲、组曲、变奏曲等

等，它本身就是一种作品的名称，所以在西方音乐当中存在着许许多多脱离具体作品标题的一种题材。中国音乐从古代到现代，绝大多数的音乐都带有文学性标题，没有形成一种纯音乐的题材，所以和西方的纯音乐的概念是不一样的。

乐器发展的差异也造成了中西音乐的不同。中国的音乐多是单音、旋律的，所以中国的乐器结构简单，多是不能演奏和声的。民族乐器比如说琵琶、扬琴、箫、笙、唢呐多以“丝”“竹”为材，故称丝竹之乐，具有柔、细、清的音乐特征；西方古典音乐是和声的、多声部的，所以乐器多很复杂，机构精细繁复，多能演奏和声，如钢琴、吉他等。西方乐器比方说圆号、小号、萨克斯等多以金属为材，故音色丰富，音域宽广，表现力强。在配器与乐队组合上，西方音乐多采用大型的交响乐、奏鸣曲、协奏曲等；中国音乐的演奏多采用独奏和几样乐器相搭配的小型合奏，以发挥乐器的独特音色。

西方人的思维具有分析性，他们的音乐是通过将音乐的音域发展最大化、音响最复杂化来表现世界。中国人的思维具有综合性，在一个小音域的范围展示世界。一个注重“情韵”，一个注重“和谐”，从理论到实践自始至终走的就是两条路，这就是中西音乐差别的根本所在。

在现今这样一个多元化的世界里，既不能照抄西方音乐，也不能一味地推崇标榜中国音乐而否定西方音乐的先进艺术成果。中国音乐和西方音乐的中心都是在历史的发展中自然形成的，是不以人的意识为转移的，西方音乐的中心论即使是在今天也是正确的、没有过时的。西方音乐丰富和发展了中国音乐，有许多值得我国音乐借鉴的地方，但不能只是模仿西方音乐的架构，还要抓住其精髓。中西方音乐应该相互借鉴、相互促进，以达到两者的共同发展。

参考文献：

[1]李秋华. 西方音乐史. 北京大学出版社, 2002.

[2]刘悦. 西方古典音乐欣赏指南, 宁夏人民出版社, 2005.

[3]许钟荣. 古典音乐400年. 河北教育出版社, 2004.