

声乐教学曲库

中国作品
第1卷

中国民间

歌曲选

上册

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国民间歌曲选 / 储声虹等主编. — 北京: 人民音乐出版社, 1998. 8

(声乐教学曲库·中国作品: 第1卷)

ISBN 7-103-01424-8

I. 中… II. 储… III. 民歌-歌曲-中国-选集
IV. J642. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 12078 号

选题策划: 聂希玲、王建卫
责任编辑: 聂希玲

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092毫米 16开 2插页 26.25印张

1998年8月北京第1版 2006年1月北京第3次印刷

印数: 4,061—7,080册 (上、下册) 定价: 43.50元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

声乐艺术教育丛书·《曲库》编委会成员:

主 编: 储声虹、徐 朗、余笃刚

策划、执行主编: 余笃刚

副 主 编: 胡钟刚、颜蕙先、朱振山

编 委: (以姓氏笔划为序)

王凤岐、冯 康、朱振山、余笃刚、李寿增
周振锡、郑景宣、胡钟刚、徐 朗、韩再恩
储声虹、温恒泰、颜蕙先

本 卷 主 编: 储声虹
副主编: 易爱华、李晓贰

导 言

《声乐教学曲库》是《声乐艺术教育丛书》的系列之一，由人民音乐出版社陆续出版，这标志着我国声乐艺术教育事业的教学曲目建设开始了一个新的里程。

《声乐教学曲库》首先突出了教学性。《曲库》的每卷由“教学总论”、“教学曲目”和每首曲目的“教学演唱提示”组成。它不仅进一步规范了教学内容，为教学曲目的教学针对性确立了一个科学的体系，以适应不同性质的教学选材；而且也适宜不同唱法的教学要求，具有根据教学对象充分选择曲目的余地，在相应的声乐体裁范围内，能广泛发挥它的教学作用。每卷的“教学总论”概括了一定历史时期与不同声乐体裁的艺术特征；并提示了根据不同教学对象的教学大纲阐明本卷的教学任务，对具体内容、体裁品种、风格特色、地域类别、唱法区分、难易程度等提示了具有针对性的教学要求；此外，还根据不同的教学特点，介绍了可供参考的教学方法与规律，给教学提供了启发性的指导。如果说“教学总论”是从系统宏观的视角把握每卷教学的普遍共性的话，那么每首歌曲的“教学演唱提示”则从微观视角去具体细致地介绍词曲作者、时代背景、主题思想、曲式结构以及教学演唱的疑难问题的解决。无疑，它将为提高教学质量发挥促进作用。

《声乐教学曲库》还明显地体现了文献性。《曲库》中的作品有的是大众喜闻乐见而久唱不衰的传世杰作，有的是在声乐艺术历史发展中产生过重大影响的作品，从而成为声乐教学和声乐演唱的保留曲目。作为教材，它显示了声乐教育在曲目上的坚实基础。

《声乐教学曲库》还具备了鉴赏性。这是因为从声乐教学的全面培养任务来看，不仅是单纯的声音训练，或技能、技巧的把握，还要在声乐文化结构的整体上，提高学生的艺术素质。作为单声部的嗓音个别训练不能只满足于对本声部的部分曲目的运用，还应该让学生了解相应声部的艺术特点和它在声音造型上的特殊色彩与风格、把握声区音色对比上的关联和互为作用。同时，让学生在广阔的声乐领域中，去欣赏、品评不同声乐作品的艺术魅力。这不仅是声乐教育素质培养的一种需要，同时也是他们以后将承担承上启下声乐教学的重要基础。

由中国音乐家协会声乐教育学会策划组织，由全国 12 所高等师范与音乐专业院校通力合作编撰出版的《声乐教学曲库》，是参考了《高等师范院校试用教材·声乐曲选集》并在此基础上重新精心组织、编撰出版的。《声乐教学曲库》总计 12 卷，其中中国作品 7 卷，外国作品 5 卷，由中外古今一千余首优秀歌曲作品组成。它们分别是：

中国作品:

第1卷《中国民间歌曲选》:

源远流长的民歌,是声乐艺术的母体和民族民间唱法的渊源。通过丰富多彩、风格各异的民歌教学,为训练和培育民族声乐人才奠定了基础。所入选的作品既重视了中国不同民族民间歌曲的选材,更注意了在总体上贯彻不同专业教学大纲的要求。该卷由湖南师范大学主持编撰。

第2卷《中国歌剧曲选》:

中国新歌剧的历史虽不太长,但已基本形成了一定的历史传统。歌剧中的选曲在突出戏剧性,展示角色形象的声音造型与性格化上,具有独特的功能,是训练提高学生歌唱技能、技巧与声乐形象创造的重要教材。选编的作品以剧目发表演出的年代先后为序,选择了剧目中的具有历史与时代价值的代表唱段,具备了可供选择的声部、音域、音色的教学要求。此卷分上下两册,由中国音乐学院主持编撰。

第3卷《中国古代歌曲 戏曲、曲艺唱腔选》:

实践证明民族声乐教学,必须使学生掌握一定的古典艺术歌曲作品以及戏曲、曲艺声乐唱段。这不仅使其掌握多种演唱风格,还能全面熟悉民族声乐的传统及其表现特征,在丰富的声腔训练与演唱的实践中去提高学生对中国声乐演唱艺术的全面把握。本卷在编选中强调了它的教学重要性,并精选出具有代表性的典型作品,以达到举一反三的目的。这一教学举措,旨在对声乐人才整体素质培养认识的提高。此卷由天津音乐学院主持编撰。

第4、5、6、7卷《中国艺术歌曲选》:

中国艺术歌曲四卷囊括了本世纪20—90年代后期几乎一个世纪的艺术创作歌曲。其中第4卷为中华人民共和国成立前的作品,5、6、7卷为新中国成立后的作品。它不仅体现了一定历史时期的时代风貌,而且也记录了不同时代歌曲的艺术特色,为声乐教学提供了大量久经锤炼的曲目。在编选中我们既重视作品源远流长的时代背景和特色,更注重在突出教学性上发挥它的曲目作用。第4、5、6、7卷《中国艺术歌曲选》分别由山东师范大学、西南师范大学、东北师范大学、武汉音乐学院主持编撰。

外国作品:

第1卷《外国民间歌曲选》:

广泛丰富的外国民间歌曲同样是声乐教学的重要内容,那绚丽多彩的音乐旋律是世界声乐宝库的珍品,它所展示的声情意蕴,为声乐教学提供了取之不尽的曲目,它的歌唱性与抒情性为声乐的声腔创造奠定了坚实的基础。在编选中我们不可能尽其所有,则既要把握外国民间歌曲所属国家、民族、地域的广泛性,也要注重其广泛流传的国际性,使它成为中国声乐教学实践中不可缺少的选材之一。此卷由星海音乐学院主持编撰。

第2卷《外国歌剧曲选》：

外国歌剧，尤其是西欧一些国家的歌剧，不仅是声乐艺术整体创造中的精华，也是世界各民族声乐艺术发展的源流之一。它的声腔造型构成了美声唱法或学派的曲目基础。外国歌剧的咏叹调或宣叙调作为声乐教材，在中国不仅有了丰富的教学实践的检验，数十年来还培养了大批歌唱家和声乐教育家，有的还跻身于世界歌坛，崭露头角，成为美声唱法的佼佼者。同时在民族声乐艺术的教学中，如何运用美声唱法的经验与方法在我国也取得了可喜的成就，在美声唱法的民族化方面，我们已经或仍进行着可贵的实践与探索，为此，外国歌剧的教学曲目建设也就在这样一个意义上，显示了它的重要性。在编选中我们也按照歌剧本身发表和演出年代的先后，以角色出场先后为序列精选了具有教学性与鉴赏性的曲目，让它同样为适应不同培养任务的声乐教学服务。此卷分上下两册，由首都师范大学主持编撰。

第3、4、5卷《外国艺术歌曲选》：

浩如烟海的外国艺术歌曲，以它不同国籍、民族、地域及审美差异，显示了声乐艺术的世界性，它同样是民族声乐教学为掌握多彩声腔艺术的教学曲目。其中第3卷为18世纪前后的外国经典声乐作品，第4卷与第5卷分别为19世纪与20世纪的外国优秀声乐作品。在编选中我们充分把握其世界性及流传的广泛性，也注意到了它的民族风格的多样性及适应教学要求的针对性，使它在教学中发挥应有的作用。第3、4、5卷《外国艺术歌曲选》分别由上海师范大学、哈尔滨师范大学、中央音乐学院主持编撰。

综上所述，可以看出我们在逐步总结声乐教学经验的基础上，试图建立中国声乐教学的曲目体系。为此，它选材的声部、音域、音色、风格等，它的递进或循序渐进的教学难易层次或程度，它的教学内容的规范与把握，它的教学形式的多样与实施，它的科学性、系统性、整体性、曲目版本的准确性都是我们在编选中试图探索的重要课题。声乐教育事业与人才的培养，借助于教材的建设。《声乐教学曲库》的编撰与出版，不仅荟萃了全国相关的声乐教育家、歌唱家、词曲作家，以及众多的专家学者，而且集中了全国百余名老师参与编撰。它的歌曲的选择与译配、作品伴奏的创作与试奏、它的教学经验的研讨与归纳、它的教学演唱提示的撰写与编辑等等，都说明了全国声乐教育界团结奋进的大好局面。《曲库》所凝聚的不仅是编撰者对声乐教育事业的由衷之情，也凝聚了各方面同仁的心血与经验。正如人民音乐出版社所评价的“全书篇幅之大，动员力量之众，涉猎曲目之广泛，均是前所未有的。历史将会表现这一工作的巨大意义。”我们同样期待着这套《曲库》能发挥应有的作用。

《声乐教学曲库》编辑委员会

余笃刚执笔

1995年12月

教 学 总 论

储 声 虹

(一)

民歌是世界上各个民族的心声,是最具民族性的艺术表现形态,是一切民族音乐文化的母体,她荟萃着各个民族千百年来所积淀的精神特质。在人类生活中的劳动、宗教、爱情,乃至最原始的教育里面,民间歌曲成为赖以传情达意的方式。不少民族的民间歌曲就是其民族历史的画卷,她所反映的人民生活的广度、情感的深度,远非其他艺术可以比拟。各民族的民俗、风情、审美情致,也都蕴含于各民族的民间歌曲之中。这种天然禀赋,巧绘了民间歌曲的斑斓色泽,娇艳夺目。各民族古老的民歌都是在长期口头流传过程中,不断地经过加工而变化发展的。20世纪以后,中国各族民间歌曲,因有别于其他歌唱艺术和受到外国民歌(Folk Song)这一专用词的影响,遂简称为“中国民歌”。

泱泱中华 56 个民族的民歌的产生,都早于其文字和乐谱,既源远流长,又浩如烟海。从我国发掘的文物中,已证实她至少有七千余年的历史。早在我国原始氏族社会中,即有葛天氏三人执牛尾、投足以歌八阙的祭祀歌舞。现存的四川珙县岩画遗址中有执牛尾而歌的图像即可佐证。刘安在《淮南子·道应训》中谈到“邪许,邪许”的声音,鲁迅先生认为,这可能就是在劳动中协调步伐的号子。最早的民歌是原始人类群体活动中,用以交流感情、表达意愿、协同进行劳动或战斗时,“言志”、“咏言”的实用性的“声调”。

孔子整理的《诗经》就是西周至春秋中叶五百年间北方 15 个诸侯国的民间歌谣,它反

映了多侧面的社会生活,160 首“国风”是从当时流传于民间的三千多首民歌中筛选出来的。继《诗经》之后,南方的《楚辞》是 4 世纪长江流域流传的吴声、楚调,其中一是楚国大诗人屈原据楚声形式而作的诗,二是整理的民间《九歌》,三是原始《九歌》,又称“巫仪九歌”,可以说,都是民歌或配词民歌。

汉室宫廷的雅乐,已非昔日旧套。武帝的“乐府”中,广采民歌几十余种,以充实雅乐,有所谓“皆以郑卫声施于朝廷”。魏晋六朝,除《诗经》、《楚辞》外,清商乐极盛。其中的相和歌是由“街陌讴歌”所发展,是吴声、西曲结合的产物。但因地域、语言之异,民族性格各殊,因而南北曲的风采十分不同。

隋唐的文化政策十分宽松,雅俗乐交融,既保有北方的豪放,又不失南方的温文尔雅。唐代还大胆引进外域音乐,所谓“此曲本自龟兹出,流传汉地曲转异”,因而燕乐盛极一时。沈括在《梦溪笔谈》中指出,燕乐是汉族的俗乐与外域音乐的总汇,有名的大型歌舞曲《破阵乐》、《霓裳羽衣曲》中,均采集了中外诸多民间歌曲与音乐。最早敦煌《曲子》中的《五更转》,就是唐代民歌,后又转化为《五更调》并流传于后世。

宋、元两代,由于商品经济的发展,社会生活发生了较大的变化,城市日趋繁荣,市民阶层兴起,游乐场所应运而生。具有鲜明乡土气息的民歌则以声腔的秀丽,仪态万方,渗透到宋词元曲之中,现在尚传唱的《月儿弯弯照九州》,就是宋代的小令。

明末清初,盛行家乐戏班,官府、士家常有延师课戏者。俗曲中不少小曲,又多被戏曲、说唱艺术所采用。如:《傍妆台》、《驻

云飞》、《寄生草》、《银纽丝》等，均久传不衰。而戏曲的四大声腔在清代进一步得到了发展，形成中国戏曲声腔的完整体系。职业班社的教育，对后世戏曲发展，很有影响。

明清王朝，封建制度已濒临崩溃，民族与阶级的矛盾日渐上升，不少民歌声腔运转高昂，散发着人民诅咒封建王朝、迎接农民起义的心声。如：《迎闯王、不纳粮》、《老天爷》等民歌，饱含反抗之情，传至现代，仍脍炙人口。

1840年洋枪洋炮轰破了封建的国门。鸦片战争后，中国沦为半殖民地、半封建的社会。从太平天国到戊戌变法，直到五四运动之前，中国人民要求民主、反帝、反封建的不甘屈辱的呼声，成为这个历史时期的主题。民歌中出现了《甲午海战》、《十把扇子》、《还我河山、还我权》、《想念太平军》等新民歌，鲜明地反映了历史发展的必然趋势。

20世纪初，中国跨进一个新的历史阶段——新民主主义革命的历史时期。人民生活发生了深刻的变化，民歌也进入了一个新的历史时期，新的内容和新的精神面貌出现在民歌中，不少传统民歌填配了新词，如：《打土豪、分田地》、《秋收起义》等，都是传统民歌衍变的新曲。《红军纪律歌》就是第二次国内革命战争时期以民歌音调填词的新队列歌曲，传唱于红军中及社会上。

中国的民歌，随着第一次国内革命战争及第二次国内革命战争以及30年代的左翼音乐运动，得到了发展。一批文艺人才投入工农红军，把民歌引入群众的歌唱之中，1926年李求实编的15首《革命歌集》，就是当时广泛流传的填词新民歌。在红军中的宣传干部就地取材，采摘当地的山歌、小调，配词推广，新的内容促进了老民歌的发展。1939年，鲁迅艺术学院建起民歌研究会（后改为中国民间音乐研究会），揭开了解放区民歌发展的新篇章。

1949年，中华人民共和国建立，民族艺术受到极大重视，民族民间艺术家们受到社会尊重。1953年国家为民间艺术的管理和教育

设立了专门的机构，有计划地全面进行民歌的采风和挖掘、抢救。在1953、1957年先后举办了全国一、二届民间音乐舞蹈的会演。各民族、各地区均选派优秀代表参与，不少优秀民歌演唱家会聚首都，交流演艺。中国第一支女子民歌队——陕北民歌合唱团诞生了。陕北的《三十里铺》、《蓝花花》、《红军哥哥回来了》等优秀民歌在全国广为演出，促进了各地的演出团队及学校音乐教育部门对民歌的珍视。民族地区的歌节、歌会、歌圩逐步地恢复起来。西北的《花儿会》、西南的《三月三》、傣族的《泼水节》、布依族的《赶表》、瑶族的《耍歌堂》、高山族的《丰年祭》等民俗歌舞，先后由各族人民自办起来。广西的山歌剧《刘三姐》，就是民间歌会的缩影。

20世纪60年代，极“左”思潮带来了十年浩劫。中国文艺界万马齐喑，民歌也哑然失声。一直到1978年，国家有了安定团结的政治局面，乘着改革开放的东风，民歌又扬帆启航。伴随着国际艺术交流，民俗艺术活动也得到促进，色泽艳丽、生机盎然的民歌，成为不可缺少的艺术品种。80年代后，全国各地在湖北、东北、广西等地的带动下先后举办了国际民歌艺术交流活动，为民族、民间歌唱艺术的繁荣提供了条件。

新中国成立以来，国际艺术交流频繁，一批又一批的中国艺术家与歌手们，把优秀的民族民间歌曲，推向世界。独具东方神韵与风采的中国民歌，广为全球八方宾朋赞誉与称道。

（二）

中外的音乐教育，基本上是两种类型：一为学校音乐教育，一为非学校音乐教育，也可称为社会音乐教育。当然，除社会音乐教育之外，还有家庭音乐教育等等。一般说来，学校音乐教育界定为是一种有固定场所，有明确培养目标，有计划、有内容的教学组织形式。而中国民歌的传承，则多以非学校教育的形态而发展。在音乐教育史中，它是另一种特殊的类型，并享有极其重要的位置。

民歌附着于远古初民的群体生活中,在各族的宗教礼仪、衣食耕稼、岁时节令诸活动中,相伴传习。各民族的长老,常以歌谣教民,或由半职业的巫师传承,这是一种具有教育性质的继承。人们从歌唱中,表述心境、传达情感、交流劳动经验、授受文化历史知识,乃至家庭伦理、爱情婚姻观念的教育,既有实用性,又带自娱性。

在西周国学的教育中,“乐语”的内容基本上是远古“声教”的延伸,大量涌现的民歌中,还有“四夷之乐舞与其声歌”,《诗经》中的《国风》大都是流传于民间的可唱的歌曲。

春秋战国时,中国社会起了激化,王权下移,礼崩乐坏,“士”阶层兴起。公用之外有私田,官学之外兴私学。周代的大司乐是中国最早的音乐教育和演艺机构。在官学与私学中,均按六艺分科,并以礼乐为首。封建王朝的乐教,皆从属于礼教。但由于民歌具有浓郁的生活气息,并能吐露人民的心声与情怀,因而它总是不断突破与冲击着“思无邪”的禁区,并渗透于雅乐之中。

《乐记·魏文帝篇》载,最好古的魏文帝,也以为“端冕而听古乐则唯恐卧;听郑卫之音不知倦”。以“郑卫之音”为代表的“新乐”之所以对雅乐产生了如此巨大的冲击力,关键在民歌自身的特有的感染力。就孔子收集的《诗经》而言,“国风”160篇中,爱情诗篇,占其总数 $\frac{1}{3}$ 。征人、差役等篇中,是以妻子思念丈夫为主要内容,而农奴生活篇中的《七月》、《硕鼠》、《伐檀》等篇中,还流露了人民反抗统治阶级的心声。民歌的人民性是统治阶级想排斥也排斥不了的。

民歌与其他文艺作品一样,多以爱情为主要题材。从现代观点来看,这也是无可厚非的,她是封建时代叛逆性格的反映,明确地表明人民对爱情的勇敢和坚贞!健康纯洁歌唱自己的爱情,应该是自然而正常的。春秋时期的孔子也只能说“郑卫之声”多了一点罢了。

春秋战国时,歌唱已成时尚。《礼记·乐记》载有民规曰:“里有殍不巷歌”、庄周悼

亡妻踞盆而歌、荆轲刺秦高讴《易水曲》,孔子教学时,对其整理的《诗经》皆可对弦而歌之。可见其社会化的程度。最古老的歌唱,一般是诗、舞、乐融为一体的。但在长期自然传承流变中,已逐渐升华为单一的歌唱艺术。就汉族传统民歌的体裁而言,大致划分为号子、山歌、小调三大类。演唱形式从徒歌衍变为有伴奏的歌唱,歌唱则由吟诵发展到咏叹。早在公元前475年之后,就出现以歌唱谋生授徒的传说,《列子·汤问》载,有谭薛学讴于秦卿的故事,言及秦扶节悲歌,声振林木,响遏行云。韩娥演唱,“余音绕梁,三日不绝”,可说明歌唱的共鸣技法与演唱水平已十分高超。在《礼记·乐记》中,还载有师乙答子贡的有关声乐教学问题。文中指明了人声与教材均各有特点,必须因材施教。《韩非子·外储篇》中,讨论了学生嗓音条件问题,认为音域过狭的学生不可学唱。在《礼记·乐记》中,十分精辟地谈及歌唱的技法,要求气息要有“上如抗,下如坠”的支托感,提出行腔的转折要清楚,句尾要收得轻巧,句间要有分寸,旋律要连贯,流畅似串珠。《乐府·杂录》中提出:“善歌者必先调其气”等等。中国民歌的演唱,在历代的官学、私学的传承衍变中,形成了各色各样的声腔及演唱方法,它是我国民族声乐艺术的载体。歌唱是时间艺术,古声已不可寻,但有关声乐文论中,仍可窥见当时演唱的技艺已日趋成熟的境地。

汉代宫廷立乐府,托古制艺,而高祖刘邦,真正喜好的还是民歌。当他平定淮南王叛乱,回兵至抗秦的沛地时,曾选120个童男学讴“三侯之章”——《大风歌》,这可能是中国最早的童声合唱。武帝时期乐府采风计13种,集民歌共138曲,“相和歌”中有齐鲁、荆楚之声,演唱中出现了一领三和的新形式。汉帝国,国运昌盛,封建贵族侈靡风炽。宫廷雅乐阵容很庞大,但靡丽烂漫于前,靡曼美色于其后。万乘之主与王侯的深宫府第,大都争相罗致女乐,并且夕以歌舞为乐。养伎之风,盛于前朝,伎乐的职业竞争,促进歌唱技艺的发展。如著名的李夫人,系音乐世家出身,因

受武帝之宠，纳为贵妃。又如赵飞燕，原系官婢，从小习艺，因获成帝之青睐，入选宫中，并立为皇后。民间歌舞与俚俗新声崛起，大批乐女涌现，歌唱艺术，日愈精湛。公元前6年，汉哀帝刘欣，感于内廷奢侈失度，遂驱罢乐府。大批宫廷乐女、乐工，转入寺院或民间，使非学校的承传多轨发展。至南北朝时期，因曹操父子尚“通脱”风，清商乐得到扶持。《魏书》曾载有：曹操“及选新诗，被之管弦，皆成乐章。”吴歌、西曲均选入清商署中。当时流传民歌有数百，“慷慨吐清音”，深受各阶层的喜爱。著名吴声有《子夜歌》等，大都以妇女口吻描述爱情的欢乐或婚姻不自由的痛苦。《春江花月夜》、《玉树后庭花》及西曲《乌夜啼》、《采桑子》等则是表现宫廷生活的小曲。

中国的乐教思想，自春秋以来，均独尊儒家学说，所谓“‘移风易俗’莫善于乐”，历代官学之中，儒家思想均居统治地位。至南北朝时，嵇康发表了著名的《声无哀乐论》，主张“越名教而任自然”。在乐论上，首次明确地对音乐进行了本体的观照与辩难，把音乐的客观性与人们的主观感受严格地区分开，确立了音乐的本体地位。他盛赞郑卫之声至妙，反对庸俗社会功能论。嵇康的观点，有力地抨击“音乐施教化”的儒家乐论，对当时及后世，均有极大的影响。

隋唐王朝，是中国古代音乐发展的高峰。前朝所孕育的音乐花蕾，特别是民族民间的歌舞，在盛唐宽松的文化政策的扶持下，姹紫嫣红，百花怒放。这一时期中音乐与音乐教育，不论在官府，或在民间都得到极大的拓展。国家置大乐署专司乐教，这是中国第一个专业音乐的培训中心。以“美育施教化，音乐正人心”，唐代反对把音乐的政治属性强调到不切实际的地步，既实事求是对待雅乐，又让燕乐总领风骚，并使之具有强烈的娱乐功能。唐代以博大的胸怀，把周边的民族民间音乐纳入自己的音乐文化之中，为唐乐增添了更多的民族民间新品种。唐王李世民，在制订新乐时，对前朝的《玉树后庭花》和《伴侣曲》都持豁达

态度，因而《六么》、《水调》家家唱，《白玉》、《梅花》处处吹。教坊、梨园中，大量吸收民族民间曲作之秀于教学之中，唐明皇甚至亲自指导梨园的排演，还倡导从小培养。对教师、乐工、乐伎均有严格的考绩制度，并与晋升挂钩。教学与艺术实践结合，既保证了艺术的质量，又促进了音乐的发展。由于音乐教育成效显著，与邻近的朝鲜、日本等国均有双向交流。日本林谦三在所著《隋唐燕乐调研究》中指出：“被传到日本的，有百曲以上。”另外唐代非官办的音乐教育也很有成效。据传音乐世家任智所教的四个女儿，个个风格迥异，棱角分明。宫廷中一些人老珠黄的歌女，被遣至寺院为尼，专事乐教。王建的《温泉宫行》诗中吟道：“梨园子弟偷曲谱，白发人间教歌舞。”中国民歌就是这样顽强而曲折地在时代的变迁中演化着。晚唐时期，民间产生的俚巷之曲，突破了古诗格律，既促进了歌曲体裁的新变化，又加强了歌唱中的咏叹性。

宋代伎乐，承魏晋南北朝及唐代的影响，一脉九派地向前发展。宋词缘曲而起，是唐燕乐曲调与宫廷、民间歌谣及文人词作相结合的产物。依曲填词，成为当时的歌曲形式，有所谓：没有文人的填词，便没有歌伎的演唱；没有歌伎的高超表演，宋词就失去它的辉煌。伎乐教育是宋元两代非学校音乐教育的重要组成部分，对后世声乐发展，极有影响。因金元入侵，宫廷罢教坊，但市井的秦楼、楚馆、勾栏、瓦舍等游乐场所中，仍旧锦衣裙衫、轻歌曼舞，以供达官富豪们的享乐需要。宋元两朝，一方面由于商品经济有了发展，城市生活日趋繁荣，另一方面又因战祸濒临，灾荒遍地，下层民众生活于水深火热之中，一般官私牙嫂之辈，收买贫困人家俏俊童女，延师习艺，供官、家、私伎之选。此类职业艺人，生活卑贱，卖口卖身，屈辱一生，仅有李师师、唐安安及周韶等少数技艺超群者获得恩宠。一代代歌伎，以其青春与血泪，丰富了宋、元的歌唱艺术。入元以后，因朝廷废除科举，文人断了进身之阶，知识分子沦为“九儒十丐”，不少人沉沦于歌楼、酒肆，“且将身世之感，

打并入艳情”，高层文化渗透于宋元词曲之中，许多民歌经过文人的润色，升华了审美的情致。

中国古代唱论，多散见于各类文论之中，至宋元两代，则高峰突起。北宋沈括写了《梦溪笔谈》，全文虽仅百余字，但其论断极为精辟，他所提出的“融”字之法，使字、声、腔高度结合，论理极富说服力。元代燕南芝庵的《唱论》则全面总结了宋元两代的歌唱艺术，显示出我国民族唱法已趋成熟。

明清两代，官学乐教，基本上承袭古制，借礼乐宣扬尊君奉上。明代兴起的私人乐教班，是元代伎教的发展。明、清戏曲受其影响极深，余姚、海盐及昆山的声腔都作用于当时的戏曲音乐。清代从花、雅部之争，促进了宫廷与民间声腔的融合。“两下锅”带来了京剧声腔发展的契机。“西皮”与“二簧”结合并融会了昆曲与梆子，逐渐建立起完整的中国京剧的风格与体系。声乐上，中国京剧，按生、旦、净、末、丑行当归类训练嗓音的方法，在国际上独领风骚。清代曲艺、戏曲的职业化、社会化，为后世专业培训提供了宝贵的经验和比较有程序化的教规。

中国的学校音乐教育，虽有悠久的历史，但在两千年的封建制度的桎梏中，乐教一直受礼教所束缚，未能得到正常的、连续的发展。而非学校的音乐教育，则以各种各样的民族民间歌曲连成为一条红线，以多轨承传自然的流变，滋润着各族各类的音乐文化的繁衍。

民国以后，1927年在蔡元培先生的倡导下，上海创建了中国音乐院（后改称上海音乐专科学校），中断了多年的专业声乐教育，得以恢复。上海“音专”正式设置声乐专业，并延聘在沪的苏石林等外籍教师及留学归国的周淑安、应尚能等先生传授西欧歌唱方法。教材中，曾有少量外国民歌被选入。1935年，左翼音乐家倡导的新音乐运动和抗日救亡的歌咏的发展，推动大众性与民族性的新民歌或以民歌风创作的歌曲，更多地流传起来。1937年，“八一三”事变后，上海沦陷。上海“音专”一部分师生及在淞沪的新音乐工作者加上

抗敌演剧队、孩子剧团、新安旅行团等先后转入内地。这批音乐骨干，有的投身于内地的音乐教育或群众歌咏活动之中，有的奔赴黄河两岸、大江南北、战火纷飞的抗日前沿，广泛开展了抗日救亡艺术活动，到了20世纪40年代，解放区的新秧歌运动，以陕北为中心向各解放区辐射；国统区的新音乐运动则以武汉、桂林、重庆、昆明等大后方的城市为中心，向周边城镇推广。这是中国有史以来，最广泛的歌咏活动，哪里有抗日救亡活动，哪里就有抗日救亡歌声。在这特定的历史时期，中国的非学校音乐教育与学校音乐教育，产生了一种特殊的移位。一些受过专业培训的人才，投入群众秧歌运动、救亡歌咏活动，既普及了音乐与声乐教育，又接受了民歌及救亡歌咏活动的熏陶与启迪。著名的音乐家马思聪、贺绿汀、冼星海等，先后写出了《西藏音诗》、《垦春泥》、《黄河大合唱》等具有鲜明中国特色的作品。在延安等解放区，编演了《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《生产大合唱》、《白毛女》等秧歌剧、大型民族声乐作品及新歌剧。重庆国立音乐学院中部分师生组织了《山歌社》并出版和演唱了中国民歌。解放区与国统区的抗日救亡音乐运动遥相呼应，形成了以抗日爱国为主题的大众性、民族性鲜明的新音乐运动的历史阶段。在这个全民的普及音乐教育运动中，中国的民歌成为重要的教材之一。

中国各族的民族民间歌曲，异彩纷呈，各自有着独特的风采。仅就汉族中汉藏语系的民族就有30多个，其方言、土语就有100多种，语言因素直接影响民歌的调式、旋律及歌唱的发声、吐字、行腔，构成各民族民歌的独特艺术风格。自古以来，各族之间的音乐，早就多渠道地交流，你中有我，我中有你，因而，在中国各族的民歌中，又共同拥有东方的传统审美神韵。由于各族人民的生活环境、自然地理、生产劳动场地以及民俗、风尚、宗教、礼仪之别，故在其内容与形式等方面既有相同共性，又有相异个性。就地区而言，大西北各族的民歌，因地处高原，声调高亢、跌宕，而内陆平原鱼米之乡的音调则婉转清丽；江湖河海

的水运号子,虽同为协调劳动的音调,但湖泽与江河的号子则又各自有其特色;同为市井的俚俗小曲,因自然地理的各种差异,有的气势轩昂,有的则情长意深,大相径庭。正因为民歌是那样地贴近人民的生活,它总是深刻地反映了人民的意志与精神风貌,并在各族生活方式、自然条件及历史过程中形成其独有的风采。如何使各族的优秀歌唱传统得以发扬光大,如何在以我为主的前提下,能进一步加强交流与取长补短,应是当今声乐教学及民族声乐发展中,必须认真学习、研究和探讨的重大课题。

民间歌曲是先于一切音乐体裁的歌曲体裁。各民族的民间唱法,是其唱法的先河,各族声乐的发展都源于本族的民歌。民歌必然作用和影响中国民间音乐与专业音乐的发展与建设。因此,在专业的音乐和声乐教学中,加强对各族民歌和民间唱法的学习与研究是十分必要的。

自20世纪50年代,专业音乐教学开始选入中国民歌。声乐教材中,如《牧歌》、《槐花几时开》、《老天爷》、《小白菜》、《刨洋芋》、《康定情歌》、《小河淌水》这些民歌或改编的民歌在校内外的教学、演唱中均广为流传,很有影响。60年代,部分专业院校增开《中国民歌》课,音乐教育家贺绿汀曾建议专业学生应能背诵中国优秀民歌百首以上。近20年来,国民音乐教育课中已有了民歌选唱及民歌欣赏的内容。中国音乐学院、上海音乐学院、沈阳音乐学院等院校相继成立民族声乐系,中央民族大学成立了音乐舞蹈系。在声乐专业教学中美声与民族声乐均得到相应的发展。一些著名的戏曲、曲艺名家和国外声乐家先后被聘入院(校)讲学;国家也不断派遣留学生外出学习,同时也不断派出民族声乐专家,出国推广介绍自己的民族声乐艺术成果。70年代后期,中外艺术交流频繁,美声唱法在部分院校教学中和演唱团体中,加大了吸收的广度与深度,以意大利声乐教育家基诺贝基为首的众多外国声乐专家多次来华讲学,帮助国内更全面地了解美声唱法的真谛。同

时,各种民族唱法相应地得到发展,戏曲、曲艺以及汉族的新民歌的演唱,在向传统伸手的同时,又加强了相互交流,拓宽了自己的路子。不少有识的歌唱家、声乐教育家及戏曲的名演员,大胆从美声中吸取有益的技法与理论。80年代,我国美声唱法及民族唱法的优秀歌唱家,在国际交流、比赛中均得到肯定,并一再夺魁,在国际上已有了广泛的影响。

自20世纪40年代开始,中国声乐界展开的“土洋之争”,经过半个世纪的探索、钻研、实践之后,声乐界对现存的多元格局是历史发展的必然这一论点已逐步取得共识。这种认识,周小燕先生在1992年香港大学亚洲研究中心和香港民族声乐学会联合主办的“中国声乐艺术发展方向”研讨会上做了系统的概括。她指出:“民族唱法和美声唱法,已成为中国现代声乐发展的两大标志(含戏曲、曲艺、民歌、民歌风格浓郁的新作品和歌剧演唱中的民族唱法),它是中国文化传统与文化精神的体现,它有着深厚的传统基础和广泛的历史影响。”

华夏56个民族,大都拥有自己的声乐师资和演唱队伍。新人成倍地增长,可谓横看是岭竖是峰。国民音乐教育及专业音乐教育中,声乐的培训日益广泛、深入。声乐教育和演唱,正日新月异地飞速向前,势头极好。在新的形势下,如何加速各种唱法的技法理论的研究,更系统、科学地来改进和加强声乐的教学,努力拓宽和充实各种各样的声乐教材与演唱曲目,为中国声乐艺术的发展与诸种民族唱法的建设提供条件,确是当务之急。

认真回顾我国民歌及民族音乐繁衍的曲折历程,并仔细洞察与周详地剖析是十分必要的。传统是一条河,古必师,而不能泥。盛唐燕乐的发展,贵在以江河吸百川的胸怀,坚实地确保华夏艺术特质与禀赋,勇于博采异域及本地的英华,从而发展壮大自己。盛唐音乐冠历代,它的发展速度迅猛,道路也是十分宽阔而坦荡的。回顾历史,前事不忘后事之师,赵沨同志在第二届民族声乐研究讨论会上说:

“就是一些专门演唱西方声乐作品的歌唱

家,我认为只有当他能够用中华民族的价值观念、艺术观和美学观来诠释西方声乐时,他才能当之无愧地被称为声乐艺术的中国学派的歌唱家。”

中国声乐艺术,从80年代以来,已经在新的高度上崛起。不少先行者,在弘扬民族传统上,或在借鉴美声唱法上都进行了许多有益的探索,并取得了十分可喜的成效。中国有56个民族的民歌,有300多种戏曲,260多种曲艺和多种式样的新歌剧,还有近70年来美声在中国传播发展的历史。在这段历史时期,中国声乐艺术的发展道路,可以概括为新旧传统的融合与两个传统的并行发展,它形成了近30年来中国声乐艺术的飞跃,形成了当前可贵的多元格局。五届全国民族声乐研讨会中,以“坚持继承,勇于借鉴”为中心议题,引发了对民族声乐界定的讨论,比较客观地评述了民族声乐的发展,这些学术活动的发展,都将有利于中国民族声乐体系的建立与建设。而这种繁荣,将是建立中国民族声乐体系的坚实基础。中国声乐学派的建立是必然的,但其发展尚待多方努力,不可能一蹴而就,也绝不是某一种唱法可取代的。因此,应努力创造一切条件,让各种各样的唱法,在相互交流中发展、创新,以促进具有鲜明东方神韵的中国声乐学派的形成。相信中国的声乐艺术事业必将进一步地腾飞,这是新的历史时期给予音乐教育与声乐教学的契机和挑战!我们绝不能愧对历史所赋予我们的崇高使命。

(三)

高校系列声乐教材,是在进一步深化改革与扩大开放,狠抓两个文明建设,迎接即将到来的新世纪的历史背景下组织编选的。中国现代的声乐艺术(含教学与演唱两方面),已经历了半个多世纪的艰苦努力,进行了各种各样的探讨、争论,特别是经过了多方面实践之后,贏来了“万类霜天竞自由”的生动活泼的多元新局面。从声乐教学和歌唱艺术两方面来考虑,都需要多种多样、多姿多彩的适宜自己唱

法训练的教材,适宜表达自身演唱方法、风格和特色的优秀曲目。因此,向各类的优秀民歌伸手,从中摘采精华、吸取营养,将是各种唱法发展的必然需要。《中国民间歌曲选》应运而生,并列为《声乐教学曲库》的首卷,如何编撰好这本教材,以适应客观的需要,是我们一再思考的问题。

1979年,高师试用教材编选的初衷,仅是针对高师本科学生学习之用。但十余年来,由于艺术繁荣、声乐学习普及,该教材已成为全国各音乐院(校)、高师音乐系(科)、演唱团体和社会一般声乐爱好者的专用书籍,发行数量是始料所不及的。

新世纪到来之前,已掀起的教育改革浪潮对美育提出了强烈的要求。完美的艺术创造,可以促使感情与理智获得统一与协调;可以开发人的心智,增强人的自信、毅力、专注、灵活;培养人的高尚情操与优良品性。而优秀的演唱和欣赏,严谨的规范化与自由的主动性是结合在一起的。这正是人类创造性的本质特征所在。另一方面,从中国现代声乐发展的趋势来看,“要发展中国的声乐艺术,不论哪一种唱法,民族性断不可偏离,”这也是我国声乐界讨论了近半个世纪所取得的共识。民歌是人民群众最熟悉而又最喜欢的声乐艺术品种,因此,《中国民间歌曲选》的立卷就是我们首先考虑的了。

从20世纪50年代至90年代,我国有步骤、有计划地整理出版了各种简谱民歌,近年又分期分批地陆续出版了各地精选的《民歌集》。但作为声乐教材来说,70年代后期才出版了少量配有钢琴伴奏的民歌,或改编民歌的单行本,人民音乐出版社与中国文联出版社也出版过几册民歌单行本。其第一册,还是40年代山歌社所选编的。真正声乐教材的问世,一直迟到1979年,是由高师七校协同,由西南师大与上海师大主编的一套试用教材。之后,有中央音乐学院、上海音乐学院、广西艺术学院、哈尔滨师大及新疆师大等校先后出的几册单行本。这些教材,一定程度上拓宽了教学内容,增添了教材的数量,为教学与演唱创

造了条件,解决了多方面的需求。中国民歌在已出版的教材中,一般均作为一种艺术品种选入,而单独做教材立卷的是极少数。关于民歌的继承与发展,本是一个十分严肃的问题。在新的历史条件下,民歌如何承传和转化,是需要认真思考的。没有继承,何谈发展?而继承又正是为了发展。作为声乐教材的中国民间歌曲专卷,既应当包罗原型的各种传统民歌,也应有各种稍加润色的改编民歌,经过多样处理、甚至以民歌为素材而创编的大型民歌风的新作品。如从唱法上来说,必然要包罗各种不同唱法的代表性的各类曲目。更明确地说,它应该是中国民歌的系列声乐教材。但是我们的现实与理想还有差距,中国民歌的系列声乐教材,还正在形成中。各个院校已初步在积累各种各样的民族唱法的内部教材,因此,本卷只可能算先行卷,只能荟萃部分曾在各学院已初步经过试用,或在社会上各类演唱中受到欢迎的部分改编民歌。我们反复强调:国内各类已出版的《民间歌曲集成卷》是本教材的母体,过去已出版的民歌教材是姊妹篇,本卷基本上是以改编的中国民歌为主。由于篇幅有限,许多已出版了的优秀改编民歌,卷中无篇幅重新选入,仅将新时期中尚未正式出版的一部分改编中国民歌及过去漏选的少数优秀改编中国民歌,按汉语拼音的字头顺序排列入卷。

人民群众集体创作的民歌,口头相传、自由流变,并在流变中再发展、再流变。变有多种,可以移步而不换形,也可以既移步又换形,还可以嫁接创新,甚至涅槃再生。采风中,民歌手传谱时往往前一遍与后一遍不尽相同,有时愈唱愈精,愈唱愈有味,这就是民歌衍变的自由性。加上它的叙事性、抒情性,或因语言、声调、情感幅度,以及演唱的时、空、环境的差异,都可能产生影响,发生变化。有的变得极其微妙,有的变得难识庐山真面目。仅一音之升降,都可以改变调性;稍变化节奏之重音,即可得一新的版式。陕北民歌《信天游》,可以“游”出许多不同的曲调;西北民歌《走西口》,可以“走”出许多声腔;像内蒙古的民歌《阳婆里抱柴瞭哥哥》,它是蒙汉

语言结合而产生的新腔;又如《孟姜女》这一曲调,不知填写过多少不同的内容;大家熟悉的《东方红》,它原是一首陕北的情歌,经陕北民间歌手的配词,再经东北文工团专业音乐家们的整理,一首情歌变成一首颂歌,音乐的形象完全不同了。

当民歌被其他姊妹艺术所吸收之后,有的原样引用,如各类戏曲中常采选的《小放牛》、《凤阳花鼓》等曲,一般都变动不大。但有的则因版式的调整,小调变成正调,如湖南花鼓戏的《双川调》,原是车水时计数的短小号子,后来变成花鼓戏中的正调。传统民歌,一般只有上下句,但经过专家的加工后,就变得极有风韵。20世纪40年代传唱的《妇女自由歌》,实际是山西中部祁太的4个秧歌调:《苦伶仃》、《交城山》、《卖烧土》、《大挑菜》,经诗人阮章竞配新词而组成,新曲增强了旧曲的内涵。又如内蒙古民歌《小路》,40年代整理出版时经伍雍谊同志增加了一句小花腔,给原曲增添了新意,情趣深了,人物活了,至今该曲仍是上乘之作。世代相袭的民歌,就是在这样或那样的流传中变得更加精美绝伦。当然也有变得不恰当而被淘汰了的。我们珍视创造,鼓励探索。纵观中国音乐文化的发展,哪一个时代各民族音乐文化交流频繁,那一个时代的音乐文化就会高度发达,这是一个规律,声乐的发展也是一样的。将来中国民族声乐的发展,绝不能只有一种模式。1956年,毛泽东主席与音乐工作者谈话时,曾提出一个“非驴非马”的观点,其用意在于鼓励杂交,重视创新。他提醒人们要扶持新品种,他还强调有借鉴和没有借鉴是不同的。鲁迅先生说过:“没有拿来,不能自成为新文艺。”

近年来,由于民族声乐的发展,在教学、演唱中教材告急,因此,奔走求新,已成为普遍要求。有的曲作家,为了把民歌的内涵揭示得更加深入,或因教学之需,或因演唱者之求,已改编了一些新曲。如王志信的《孟姜女》、尚德义的《今年梅花开》、于学友的《小白菜》、景建树等的《天下黄河九十九道弯》等等,这些由民歌改编的新曲,虽未出版,但

已不胫而走，相互传抄。这些已动了“大手术”的新作品，不但原曲精髓如故，而且形象更加鲜明，情趣更为丰润，演唱技法也有所拓展。编选过程中，一些有教学经验的长辈提醒我们，要注意引进优秀新曲，要注意教材的更新性，引进这类教材是有助于教学的。再如《苗岭的早晨》，原曲系白诚仁同志以湘黔接壤的苗族音调为基础而编写的一首口笛曲，早已广为流传，并有人改编为管弦乐小品。后他又应上海音乐学院王品素先生教学的需求，改为独唱曲。该新曲风格浓郁，并赋新的时代气息，深受群众欢迎，作者本人仍认为是改编的民歌。为了教材的多样性，我们把这种涅槃再生的民歌，也选入卷中。

编选中，我们还尽力搜集一些被遗忘的优秀民歌，如四川民歌《栀子花儿顺墙栽》、云南民歌《耍山调》等。这些民歌，很有性格，50年代曾广为传唱，我们珍惜这些精品，设法再次刊出并配置钢琴伴奏，加以推荐。

中国民歌，有着多种分类方法。汉族民歌常以号子、山歌、小调来分类。但有许多民歌，难于包罗，不好归类。兄弟民族的民歌又有它自己的民族类别。特别是经过改编的民歌，更不好归类。因此，我们回避了此种分类统计。关于教材程度的划分，也不宜过分肯定，有的

曲子，三年级可唱，四年级也可唱，或因定调之不同，则难易上就会产生变化。提示中的分级仅供参考，弹性与幅度宜宽松一些，读者可以分辨、处理。

中国优秀的民族民间歌曲，真是太多了！优秀的改编民歌，也是大量的！但限于篇幅，不能一一刊用。本卷以部分新改编民歌为主，并适当保留少数过去改编的民歌名曲。割爱确是痛苦的，因此我们将部分爱不释手而又与艺术歌曲相类似的民歌，如《想亲娘》、《嘎俄丽泰》、《牧歌》等十余首改编民歌，转入第五卷《中国艺术歌曲》卷中，另一部分已出版的优秀民歌，则采取卷尾附“已出版中国民歌教学曲目索引”以便读者查找。

要编好新的《中国民间歌曲选》是有困难的。我们深知自己的水平不高，能力有限，编选的时间又十分紧迫。某些民歌的源流、沿革梳理不出，查询困难，还有少数民歌的伴奏配置匆促。因此，编选中的疏漏和错误，特别是以改编民歌为主的选材构想，可能还有偏颇，谨请前辈、专家、同行及读者们鉴谅，并不吝指教！

1995年春节于岳麓山下

目 录

上 册

导 言

教学总论 储声虹(1)

曲 目:

- A 1. 阿玛勒嘴 西藏拉萨民歌 陈义根录译 施宝琳配伴奏(1)
- B 2. 包楞调 山东成武民歌 魏传经改词 孙啸天记谱 谢 明配伴奏(4)
3. 拔根芦柴花(插田歌) 江苏江都民歌 钱静人词 费 克编曲 宋承宪配伴奏(8)
4. 编花篮 河南民歌 屠巴海改编 王 文配伴奏(13)
- C 5. 草原我的母亲 新疆柯尔克孜族民歌 石 夫编曲配伴奏(17)
6. 唱一支心里的歌(花儿下四川令) 甘肃民歌 王焕亭改词 卢青松配伴奏(22)
7. 船从远方来 广西武鸣壮族民歌 韦 苇记谱 李延林编曲配伴奏(25)
8. 杵 歌 台湾高山族劳动歌 高 鸣记谱 陈伯白填词 张杰林配伴奏(35)
9. 大理下来草帽街 云南大理白族民歌 何以龙记谱 杨明康配伴奏(39)
10. 大河涨水浪沙洲 四川綦江民歌 陆 荣填词 啸 岗编曲 王 青配伴奏(41)
11. 对 鸟 浙江乐清山歌 吴小燕配伴奏(44)
12. 当红军的哥哥回来了(信天游) 陕北民歌 田生玉编曲 冯 瑄配伴奏(47)
13. 杜鹃啊, 杜鹃 西藏藏族民歌 赤列曲扎词 赖声泽编曲 常留柱配歌 何新荪配伴奏(51)
14. 杜鹃花儿开(斑鸠调) 江西安远灯调 李正生编词 龙书廊等记谱 沈传薪配伴奏(54)
- F 15. 妇女自由歌 山西祁太秧歌 阮章竞编词 伍雍谊配伴奏(58)
- G 16. 赶牛山 山东淄博民歌 洪 早等记谱 毕茜茜配伴奏(64)
17. 赶牲灵 陕北民歌 白秉权记谱 黎英海编曲配伴奏(68)
18. 格桑拉 西藏藏族酒歌 常留柱记谱 尤大淳配伴奏(72)
19. 古丽碧塔 新疆塔吉克族民歌 钱 余记谱 托比力迪、段大昆译词 郭和初配伴奏(76)

20. 广藤开花里面红 湖南湘南伴嫁歌 白诚仁记谱填词 李 扬配伴奏(80)
21. 歌唱美丽的好家乡 贵州苗族山歌 阿 旺编词曲 何新荪配伴奏(84)
22. 歌声飞过淡水河 台湾客家山歌 张振坤改词编曲 陆仲任配伴奏(89)
23. 挂红灯 陕北榆林小曲 鞠秀芳改编 沈传薪配伴奏(95)
24. 沟里的妹妹圪梁上的哥 山西民歌 刘德增、刘铁铸编词曲 刘德增配伴奏(101)
25. 姑娘,你往天上听吧 西藏藏族民歌 赤列曲扎词 常留柱配歌 林 凯配伴奏(108)
- H 26. 好花红 贵州布依族民歌 玉 枫、达 武记谱 雅 文配伴奏(111)
27. 薺黄瓜 湖北天门民歌 胡 曼记谱 周振锡配伴奏(114)
28. 海底珍珠容易搵 广东中山咸水歌 宗 江、梁耀桑记谱 乔 飞配伴奏(118)
- J 29. 景颇山上丰收乐 云南景颇族民歌 李晴海作词编曲 李汉杰配伴奏(121)
30. 今年梅花开 东北单鼓曲牌 武 光记谱 尚德义改编配伴奏(127)
31. 江河水 东北民间乐曲 李直心、传 永填词编曲 吴慰云配伴奏(134)
32. 举杯祝贺 新疆乌孜别克族民歌 安 静编词 石 夫编曲配伴奏(141)
33. 蓝花花 陕北民歌 若 非、维 琴、燕 平记谱 王志信编曲配伴奏(145)
34. 李有松 浙江温州山歌 黎英海编曲配伴奏(156)
35. 澧水船工号子 湖南津市澧县水运号子 营 震编曲 冯往前配伴奏(161)
36. 龙船调(花灯瓜子仁调) 湖北利川民歌 周叙卿记谱 匡学飞配伴奏(172)
37. 芦虹高原
..... 贵州威宁彝族民歌 李永才改编 宋树秀记谱 代俄勾兔世译配 雅 文配伴奏(175)

下 册

- M 38. 麻梨结果一片红 云南拉祜族民歌 鞠秀芳编曲 钱同敏配伴奏(179)
39. 牧羊山歌 晋北民歌 李崇望、郝宗纲编曲(183)
40. 美丽的马鞍轡 内蒙古民歌 杨匡汉编词 辛沪光编曲配伴奏(190)
41. 苗岭的早晨 苗族民歌 白诚仁编词曲 何新荪配伴奏(196)
42. 孟姜女 刘 麟编词 王志信编曲配伴奏(208)
- N 43. 哪有闲空回娘家 湖北潜江民歌 刘同兴原词 何良佑编词曲 杨 光配伴奏(218)
44. 南岳衡山高又高 湖南衡东民歌 何良佑编曲 晓 明配伴奏(222)
- P 45. 平北宁边歌 延边朝鲜族民歌 尹松玲记谱 韩东吾译词 方夏灿配伴奏(225)