

21 世纪高师音乐教材

声乐教学曲选

SHENGYUE JIAOXUEQU XUAN

中国作品（二）



西南师范大学出版社

声乐教学曲选

SHENGYUE JIAOXUEQU XUAN

中国作品（二）

总 主 编 俞子正

本册主编 戴 雄 胡郁青 郑茂平

西南师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

声乐教学曲选. 中国作品. 2/ 戴雄等主编. —重庆:
西南师范大学出版社, 2000. 5
21 世纪高师音乐教材
ISBN 7-5621-2299-7

I. 声... II. 戴... III. 练声曲-中国-高等学校:
师范学校-教材 IV. J652.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 23600 号

21 世纪高师音乐教材

声乐教学曲选

中国作品(二)

总 主 编 俞子正

本册主编 戴 雄 胡郁青 郑茂平

策划编辑: 贾 晖 张发钧

责任编辑: 关青梦

封面设计: 向海涛

出版发行: 西南师范大学出版社

(重庆·北碚 邮编 400715)

经 销: 新华书店

印 刷: 重庆电力印刷厂

照 排: 海华技术服务部

开 本: 640×940 1/8

印 张: 23.5

版 次: 2000 年 6 月 第 1 版

印 次: 2000 年 9 月 第 2 次印刷

印 数: 5 001~11 000

书 号: ISBN 7-5621-2299-7/J·178

定价: 24.00 元

(封底未贴有激光防伪标志系盗版书)

21 世纪高师音乐教材

编委会

主 审:周广仁 温可铮

主 任:周荫昌

副主任:冯鄂生 俞子正 黄瑛莹

编 委:

戴 雄(西南师范大学音乐学院)

高奉仁(北京师范大学音乐系)

杜晓十(首都师范大学音乐系)

陶 诚(华南师范大学音乐系)

康建东(西北师范大学音乐系)

冯德钢(南京师范大学音乐系)

张 慧(东北师范大学音乐系)

田晓宝(华中师范大学音乐系)

方智诺(哈尔滨师范大学音乐系)

俞 鹰(上海师范大学音乐系)

周跃峰(湖南师范大学音乐系)

郑锦扬(福建师范大学音乐系)

白陆平(西安音乐学院音教系)

董 灵(广西师范大学音乐系)

卢康娥(陕西师范大学音乐系)

胡郁青(四川师范学院音乐系)

李 丽(海南大学艺术学院)

王昌逵(深圳大学艺术学院)

颜家成(西南师范大学音乐学院)

策 划:宋乃庆 譙述琼

序

今年春节, 恰逢回国举行音乐会, 看到西南师范大学出版社出版的这套声乐教材的清样稿, 感到十分欣慰。

长期以来, 我国的师范院校音乐学科和专业音乐院校一起, 为我国的声乐事业和声乐教育事业作出了巨大的贡献, 培养了许多优秀的声乐人才和声乐教育人才, 一方面在国际音乐舞台上为国争光, 同时又在国内的音乐艺术舞台上为社会主义精神文明建设添砖加瓦。师范院校培养了无数的音乐教师和音乐工作者, 遍布全国每一个地方, 如果从提高全民族音乐文化素质而作出的努力来看, 比音乐院校的贡献更为明显。所以, 提高师范院校音乐教学水平直接关系到全国的音乐教育普及和提高。其中, 声乐艺术应该是音乐教育中重要的一个部分。

这套声乐教材选曲比较广泛, 无论是经典作品还是新创作的歌曲还是民歌风格的作品, 而且新出现的作品比较多。有许多是初次在中国出版, 譬如外国艺术歌曲册 (外国作品 二) 所选的歌曲几乎都是精品, 翻译得也较有文学性, 新创作的中国艺术歌曲册 (中国作品 三) 也有不少优秀的作品, 令人耳目一新, 为师范院校和音乐院校的声乐教学带来了许多可选择的曲目。

主编这套声乐教材的俞子正教授是我 80 年代初的学生, 他勤奋刻苦, 曾经在日本东京艺术大学攻读研究生的时候, 多次在国外声乐比赛中获奖, 并且主演了多部意大利歌剧、举行过几十场独唱音乐会。回国后他一直潜心于声乐教学研究, 同时也活跃在舞台上, 积累了比较丰富的实践和教学经验。这套教材也体现了他和所有参加编写的老师们对声乐教学孜孜不倦的追求。

我相信这套教材一定会给师范院校和音乐院校以及所有的音乐学校的声乐教学提供更为丰富的曲目。作为一名为中国声乐事业奋斗了几十年的声乐工作者, 我也衷心感谢所有参加编写这套声乐教材的教师们。

于可铮

于上海

引 论

风格多元化是 20 世纪音乐艺术的一个突出特点,它是各种时代矛盾在音乐上的必然反映。在这个矛盾纷争的时代里,随着科学技术的迅猛发展和人个性的前所未有的尊重和张扬,传统音乐文化受到强烈的冲击而趋向崩溃。在西方,表现为几百年来形成的音乐原则、规范、体系,如调式、调性、和声、形式结构、音乐语言等发生了动摇并解体。各种形式的音乐流派、体系、主义夹杂着新的风格和新的技法纷至沓来,形成了现代音乐纷繁斑斓的局面。而改革开放前的中国现代音乐虽身处 20 世纪,却除了前苏联和东欧外,对同时代的欧美音乐几乎一无所知,特别是“文革”期间,音乐在极左政治与文化专制的禁锢下,“高、大、全”的题材范围与“硬、快、响”的音乐风格统领一切,音乐艺术的审美功能、娱乐功能、教育功能和音乐家的个性被剥脱得体无完肤。中国音乐自第一次断层^①以后再次将自己封闭起来,“躲进小楼成一统,管它冬夏与春秋”。直到 20 世纪七十年代末,随着我国改革开放国门的敞然洞开,西方现代音乐的反美学的种种表现,反传统的写作技法,以及非音乐因素对音乐的介入等现代音乐思维潮水般涌了进来,中国乐坛遂之风起云涌,继之而来的是在观念上彻底否定了文革期间“高、强、硬、响”的美学观念回到了抒发大众情怀、反映时代精神的轨道上,出现了思想空前活跃,各种新观念、新思潮层出不穷的形势。中国现代音乐从自我失落中重新寻觅自我,改变了音乐发展与西方在时间上的错位;在既溶入当代国际文化潮流与其同步发展,又以深厚而悠久的中国文化传统为根基的新的坐标点上,打破了中国现代音乐与世界现代音乐在空间上的隔离。中国现代音乐发展进入了“第一思潮时代”^②,走出了封闭。

20 世纪 50 年代前的中国现代音乐是在革命的呐喊声和民族解放运动的号角声中诞生的中国革命音乐。它从“五四”新文化运动中、西方音乐第一次碰撞产生第一次断层以来,经青主的“音乐无国界论”和“本来只有一种可以说得上艺术的音乐,这就是西方流入东方来的那一种音乐”的音乐西化论,到黄自的“西体中用”论,聂耳、冼星海为代表的左翼音乐运动,蓬勃发展的抗日救亡歌咏运动,最后到 1942 年毛泽东延安文艺座谈会讲话明确提出的为工农兵服务,为无产阶级政治服务的革命文艺的根本方向及政治标准放在第一位,艺术标准放在第二位的文艺评判标准。至此,中国的革命音乐从实践过渡到理论,在思想上更缜密,在理论上更趋于体系化,在内容上更加革命化、大众化和民族化。它的理论、创作和表演,为中华民族的解放和革命斗争的胜利立下了赫赫伟绩,同时它以一种历史的、新颖的音乐文化作媒介,以具有号召性、鼓动性和群众喜闻乐见的音乐形式沟通了群众,特别是农民与知识分子之间的交流。在文化传播意义上体现了历史的进步性,在音乐美学上体现了内容和形式的高度统一。但联系中国以儒、

道为正统的传统文化模式中的“移风易俗、莫善于乐”，“德成而上，艺成而下”、“淫乐亡国”、“放郑声”、“乐者、治人之盛者也”等攀附圣功王道重政治教化作用，轻视、忽视甚至否定美感作用、娱乐作用的思想体系，可以发现中国的革命音乐已呈现出某些过分追求实用功利和社会效应的短期行为及固步自封的倾向。这种倾向为“文革”时期封闭的中国现代音乐产生了潜在的历史影响。

新中国成立后，西方各国对这一年轻的生命报着敌视态度并实施全面的封锁。在这种“半封闭”的国际政治大环境中，中国现代音乐只能向同属于社会主义阵营的前苏联及东欧各国学习和借鉴，以苏联的教学体制，教学方式和经验为典范并制定了教学计划。然而，前苏联在“社会主义现实主义”及“社会主义的内容，民族的形式”方针指导下的左倾文艺理论，中国革命音乐理论中固有的左的偏颇，把中国的现代音乐事业又向封闭的道路上推进了一步，特别是在 50 年代抒情歌曲的阶级性，反映现实真实性的讨论中出现的明显带有左倾教条主义、宗派情绪和以政治斗争替代学术讨论的思想方法，不仅严重束缚和挫伤了中国音乐家的艺术创造性，使他（她）们失去了独立人格和自由意志，而且也为“文革”时期封闭的中国现代音乐的“畸形繁荣”埋下了种子。

极左政治的恶性发展最终引发了“文化大革命”的全面爆发，从“造反歌”、“语录歌”、“最新指示”到“样板戏”，首先从音乐的题材范围上对中国现代音乐的内容作了严格的规定，那就是在“三突出”的原则下讴歌“文革”及其“莺歌燕舞”的大好形式，歌颂毛泽东和“无产阶级英雄人物”，对所谓“封、资、修”的“文艺黑货”进行了极为蛮横无理的批判。视民歌为“尽是情郎妹子”的黄色小调，视传统戏曲说唱艺术为充斥着“帝王将相、才子佳人”的封建留毒，更是把西方的音乐视为资产阶级的毒草从而予以彻底的否定。为了与内容题材的政治纯洁性、反映阶级斗争的及时性相适应的是顺应而生的“硬、响、快”的音乐风格。音乐成了纯粹的“无产阶级专政的工具”，把音乐为政治服务的功能发挥到了淋漓尽致的地步，也把音乐推向了极端的“单一化”发展轨道。从 20 世纪整个世界范围的音乐发展来看，中国现代音乐走进了“画地为牢”、盲目自封的死胡同。

另一方面，从“语录歌”的朗朗上口到“样板戏”精益求精，从“最新指示”的词曲相顺到芭蕾舞剧的完整统一，无不凝聚着已把音乐为政治服务积淀为潜意识中的思维定势的中国音乐家们巨大的政治“热情”和非凡的艺术才华。他（她）们不仅在“样板戏”中突出了音乐形象中的带着枷索的个性和发展了程式化的戏剧性张力，而且在芭蕾舞剧中丰富了声乐的演唱形式（独、重、对、女合、男合、混合）和提高了音乐伴奏的能力。特别是文革后期《战地新歌》的出版，更涌现出了和当时政治风云休戚相关，却又在艺术上不无追求的优秀现代艺术歌曲。象尚德义的《千年的铁树开了花》，洪源词、田光、傅晶曲《北京颂歌》，徐锡宜的《战士歌唱毛主席》，施光南的《打起手鼓唱起歌》，金凤浩的《延边人民热爱毛主席》等，都曾一度脍炙人口。特别是《千年的铁树开了花》不仅表现出了艺术家大胆的艺术探索精神，开创了艺术歌曲复苏的道路，而且它作为一个新的声乐品种——花腔女高音独唱歌曲的创作得到了发展。在这首作品中，作曲家结合歌颂利用针灸治愈聋哑病人的新生事物，巧妙地运用了花腔女高音的演唱技巧，形象地刻化了聋哑人开始发声说话的激动喜悦的心情，感谢毛主席、歌颂解放

军的“歌声化作千层浪，流入东海走天涯。”

总的看来“文革”时期的现代音乐把30年代以来中国的革命音乐为政治服务的功能发展到了顶峰，也把对人性的摧残推到了难以复加的地步。它题材的单一性、风格的雷同性、功能的局限性、内涵的肤浅性，创作、表演主体情态体现的呆板性和程式化，继承传统和借鉴国外先进经验的盲目排他性和武断性，特别是它被野心家的政治喧嚣所窒息，到后来剥脱得只剩下标语口号，同人们内心的审美情趣越来越相背离，同20世纪整个世界音乐发展的大趋势南辕北辙，同音乐艺术作为一门情感的艺术自身发展的内部趋动力大相径庭，在“政治工具”的压制和封闭下，中国现代音乐的发展已经到了“山穷水尽”的地步。

20世纪70年代末，随着我国改革开放时代的来临，关闭已久的国门终于洞开，人们禁锢的思想获得了解放，封闭的个性得以张扬，压抑的人性得以复苏。西方乃至世界各地自1980年以来沉积了近20年的现代音乐——勋伯格的十二音作曲理论体系，亨德米特的一套独立的、系统的和声、旋律对位理论，梅西安的有限移位模式、特性和弦、节奏模式、序列音乐手法及“鸟鸣”音乐语言，这样的“两个半体系”加上非音乐因素对音乐的介入，我国自第一次断层以来学会的欧洲古典音乐传统受到了强烈的冲击，中国现代音乐在外力的催化下进入了开放的第二断层时代^⑥。

现代音乐在音乐的功能上不再只是像传统的古典音乐那样，仅给人们以听觉上的快意、意境上的联想、情绪上的感染、感情上的共鸣及理念上的思考，而是代之以乐音上的噪音化、感官上的理念化、音乐上的声响化及听觉上的视觉化，形成了与传统音乐观念背道而驰的异化音乐功能及反音乐的倾向。

在审美意识上它是对传统古典音乐的反叛。传统音乐总是以激起人们的美感为目的，即使有丑，也是与美形成对照并使美更美而存在着，而现代音乐中美感与丑感似乎颠倒了位置，“现代派的作曲家们，利用人们在传统古典音乐发展过程中不断增强的对丑及丑感的忍耐性，急剧膨胀音乐中的丑，尽力引起欣赏者从生理到心理的丑感，从而达到了从古典音乐的美到现代派音乐丑的质的变化。”

在创作的手法上现代音乐与传统的调性、旋律、和声、曲式结构、音色的使用等音乐最重要的表现手法上与传统背道而驰。强调音与音严格的关系，规范性的调性思维手法是古典音乐传统的主心骨；而自勋伯格创立十二音作曲法以来，现代音乐把半音阶中十二个音从调性功能体系制约中彻底解放出来，打破了千百年来传统调性音乐的束缚，形成了音乐史上从有调性向无调性转变的最本质最深刻的变革。传统和声中的和弦是以谐和的主和弦为中心的；而现代音乐中则大量使用了各类高紧张度的和弦，不谐和感、不稳定感成了现代音乐和声体系的主体。传统音乐的旋律美是构成音乐的最主要成分，它尽力体现对称结构下的形式美和以抒发情感为主的抒情美；而现代音乐则尽量打破音调的对称性以造成旋律的失衡，经常使用任意跳动的音程及在超极限的音区中扩展旋律，甚至把旋律变成一个个单独的、孤立的音。传统音乐在节奏上常常采用有板有眼、有轻有重的规律性节奏；现代音乐则千方百计打破这种节奏上的对称与均衡。特别是非语义因素及非歌唱性人声对音乐的介入，非器乐音色、自然声响及噪音对音乐的介入，以及非音乐表演因素对音乐的介入，大大扩展了音乐概念的内涵和外延及音乐的包容

量。例如传统音乐中的语言及人声，绝大多数是在音乐作品中以明确的语义性及歌唱性为表现目的而出现的，而现代音乐中往往把语言文字的句型、词性、韵律、音节任意分割肢解、剪贴拼凑，使其不再表达词意而仅具有一种声音效果。人声也摆脱了歌唱的习惯而让它呐喊狂笑、抽泣呻吟、歇斯底里、呢喃私语，以表现某种特定的意境或情绪。传统音乐中演唱（奏）者们动情的表演，旨在以情动人、以情感人、以情喻人，而现代音乐在表演上似乎更想带给人们听觉欣赏以外的视觉上的观感及理性方面的联想。

在风格上现代音乐集中体现为勋伯格为代表的表现主义的情感体现论和以斯特拉文斯基为代表的新古典主义的“自律论”。前者强调艺术表现的对象是人的主体意识和主体情感，否定现实世界及其客观性在音乐中的存在。这种激进的情感体现论虽缘于浪漫主义的情感体现意识，但它已不再在音乐中沉浸于甜美的幻想，不再用虚无缥缈和和朦胧的色调来修饰现实世界，而是赤裸裸地直抵人类痛苦的心灵深处，把最隐秘、最复杂的矛盾展示出来，甚至直接渲染着紧张、恐惧、孤独的气氛，反映出一种悲观变态的倾向。它也不是像浪漫主义那样把主体的情感体现有机地融汇到自然的、现实的现象中来，而是有意识地阻断人的主体情感与外界的交流，以一种极端个性化的、非自然的方式将人的情感最大限度地还原到内在于主体的纯粹状态，并有意识地以纯主观的、反常规的方式体现出来。它所要表现的是一种在非人性的社会中受到压抑而扭曲了的心灵所发出的不谐和音，它把浪漫主义的情感表现最大限度地绝对化并推向极端。而新古典主义则像汉斯立克一样，竭尽全力维护音乐的自律信条。斯特拉文斯基认为：“音乐从它的本质来说，根本不能表现任何东西，不管是一种情感、一种精神状态、一种心理情绪、一种自然现象……表现从来不是音乐的本性。表现绝不是音乐存在的目的。”他认为音乐家始终应把自我放在一个客观、冷静的位置上，尽量避免主观情感因素的直接介入。

“音乐在任何情况下都更接近于数学而不是文学。”和表现主义的情感体现论相比，新古典主义的自律论音乐又把音乐推向极端对立的另一极。这两种现代音乐风格以各自的绝对主观和绝对客观的对峙存在于 20 世纪。

这些繁荣似锦、五彩缤纷的西方现代音乐之于中国现代音乐的猛然冲击，表现为以大——小调体系及以乐音取域为代表的西方传统音乐对中国音乐的绝对影响大体中断，在与西方传统音乐隔离的前提下形成中国现代音乐的第二断层，中国的现代音乐家以现代音乐的思维方式迅速而猛烈地进行着实践，以近十年的惊人的领悟与实践对应于西方数十年的音乐实践。在这个高速而大容量的反思过程中，中国现代音乐发现了中国深厚而悠久的传统文化与现代国际文化潮流之间的切入点。正如瞿小松所说：“离开中国越远，时间越久，觉得离中国传统越近，越亲切。”能真正走向世界的中国现代音乐，并不是对异文化的表面模仿和追随，而是在作品中能真正体现与之不同的东西——属于你的文化传统和语言传统。这在《风雅颂》、《狂人日记》、《原野》《MongDong》等现代音乐作品中无不体现出传统与现代相契合的影子。特别是在艺术歌曲的创作上，有的采用传统技法写成，旋律清晰、调性明确，易听、易记、易唱、易解，但在钢琴伴奏中则使用转调的手法，增添了歌曲的色彩性，有利于情绪的转换与升华，如徐志摩诗、金平曲的《雪花的快乐》。有的则采用现代技法，打破了传统调性与和声的成规，自由挥洒，充分发挥了作曲家的想象力和创造力，并使旋律器乐化，增强演唱技巧的难度。如

开创了现代作曲技法创作歌曲新路的罗忠镕作曲的《涉江采芙蓉》，另外还有他的《旅次朔方》，丁晓里的《年轻的树》，左焕舛曲的《翩翩浮想》、朱世瑞的《潇湘夜雨》等。在题材的选择上，有些作品选取了富有诗意的歌唱祖国、家乡、山水的题材，有情有景，既有作家施展才华的空间，又有表演者创作的机会，它们或热烈奔放，或含蓄典雅，如陶思耀的《中国的土地》，常敬仪的《回来了，祖国》，晓明作曲的《相思树》等。有的则用富有诗意的语言，朦胧或象征地表现一种情思，如《清晰的记忆》，宋名筑《白云心事》，陆在易的《彩云与鲜花》，丁善德的《雪花赞》等。还有些作品则直接以古诗词为题材，古诗词用词典雅、蕴含广博、韵律优美、节奏铿锵，用艺术歌曲的形式能最佳揭示其感情内涵，如屈原词、丁善德曲《橘颂》，杜牧诗、高为杰曲《赠别》，李白诗、彭涛曲《忆秦娥》等。

马克思主义认为：内因是变化的依据，外因是变化的条件，外因通过内因起作用。中国的现代音乐能走出“文革”封闭的樊笼，西方现代音乐的冲击仅是它摆脱封闭的单一化向开放的多元化发展的一个外部条件，真正的内在动因是改革开放以来对音乐主体生命意识的重视和对人性的肯定。人的主题永远是艺术真正的主题，音乐只有在与人的内心世界相吻合的时候才能成为真正的音乐。这如同欧洲的“文艺复兴”运动是人文主义的产物，是对墨暗中世纪人性的扭曲和压抑的反叛一样。因为音乐艺术存在和发展的推动力不是枯燥僵化的政治高压所能奏效的，也不是“自律论”的纯音响形式和“他律论”的极端情绪体现。而是把它作为一种历史地形成的本民族的文化现象与人的生命意识、生命形式、生命本质、生命体验等有机生命的具体状况之间深刻的内在联系，是通过音乐符号构成的乐音动态形式背后内在的精神本质。开放的音乐呼唤人性，人性的体现是未来世界人类音乐生活的核心。

为了使读者了解“文革”及中国改革开放时代现代音乐的概况，我们特别注意了声部范围（男高、女高、花腔女高、男中、女中、男低）和声乐表演形式的多样化（既有独唱歌曲又有声乐套曲），选择了思想性、艺术性较强并有利于结合教学的 65~90 年的《声乐教学曲选》。目的是在声乐的教与学的过程中，用灵活简明的艺术歌曲形式，开启人们的现代音乐思维意识。

注释：

- ① 指 20 世纪初西方音乐进入中国之后中国现代音乐与中国传统音乐之间的断层。
- ② 指改革开放以来至一九八九这一历史时期，在此历史时段中，伴随思想解放、拨乱反正、农村城市经济改革、传统教条被逐渐打破，出现了思想空前活跃，各种新观念新思潮层出不穷的局面。
- ③ 指 20 世纪 80 年代改革开放以来中国现代音乐与西方传统音乐之间的断层。

目 录

引 论

北京颂歌	洪 源 词 田 光、傅 晶 曲 (1)
	赵晓生、娄有轍 配伴奏
回延安	陈 宜、陈克正 词 彦 克 曲 (4)
满怀深情望北京	张天民 词 秦咏诚 曲 (10)
侗歌向着北京唱(女声小合唱)	龙燕怡原 词 [侗族]吴忠泽 曲 (12)
	李吉提 配伴奏
伟大的北京	买买提塔提力克 词 奴尔买买提 曲 (15)
	牟 洪 配伴奏
我为伟大祖国站岗	魏宝贵 词 刘 邦、铁 源 曲 (18)
	樊祖荫 配伴奏
毛主席关怀咱山里人	郭兆甄 词 郑秋枫 曲 (22)
伐木工人歌(男中音独唱)	纪 阔 词 亢 杰 曲 (26)
	樊祖荫 配伴奏
歌唱井冈山	魏宝贵、鄢大为 词 铁 源 曲 (30)
	杨立青 配伴奏
战士歌唱毛主席	宇 晓 词 徐锡宜 曲 (35)
千年的铁树开了花(花腔女高音独唱)	王 倬 词 尚德义 曲 (40)
啊!中国的土地	孙中明 词 陶思耀 曲 (49)
	邹建平 配伴奏
生命的星	王 健 词 徐肇基 曲 (52)
雪花赞	邵永强 词 丁善德 曲 (56)

彩云与鲜花	张鸿喜 词	陆在易 曲	(60)
感秋深	赵启海 词	黎英海 曲	(64)
年轻的树 (女中音独唱)	顾 城 诗	丁晓里 曲	(66)
雪花的快乐	徐志摩 诗	金 平 曲	(70)
翩翩浮想	李 钧 诗	左焕坤 曲	(74)
忆秦娥	[唐]李 白 词	彭 涛 曲	(81)
相思树	张 藜 词	晓 明 曲	(84)
西湖四季 (声乐套曲)	钱维道 词	梁上泉 曲	(87)
白云心事	贺立方 词	宋名筑 曲	(105)
弄潮	党永庵 词	韩兰魁 曲	(109)
回来了, 祖国	周祥钧 词	常敬仪 曲	(113)
橘颂 (男中音独唱)	屈 原 词	丁善德 曲	(117)
旅次朔方	[唐]刘 皂 诗	罗忠镕 曲	(128)
嫦娥	[唐]李商隐 诗	罗忠镕 曲	(130)
拓荒者的夜歌 (女中音独唱)	朱 奇 词	盛礼洪 曲	(133)
望我大陆 (男低音独唱)	于右任 词	饶余燕 曲	(136)
最后一个梦	张鸿西 词	陆在易 曲	(140)
潇湘夜雨	[元]马致远 词	朱世瑞 曲	(143)
摇篮 (女中音独唱)	钱建隆 词	王 玮 曲	(146)
摸鱼儿	[宋]辛弃疾 词	罗忠镕 曲	(150)
战友活在我心里	韧 敏 词曲		(154)
	田 丰 配伴奏		
迷人的桃李 (花腔女高音独唱)	展 枫 词	钱正钧 曲	(160)
彩色的天鹅 (花腔女高音独唱)	陈奎及 词	杨人翊 曲	(166)
赠别	[唐]杜 牧 诗	高为杰 曲	(171)

北京颂歌

1

词 源
曲 洪田光、傅晶
赵晓生、姜有轍 伴奏

中速 庄严地

8

f

灿烂 的 朝 霞， 升起在
火 红 的 太 阳， 照耀在

p

金 色 的 北 京， 庄 严 的 乐 曲， 报 导 着
中 南 海 上， 伟 大 的 首 都， 你 是

8

mf

渐慢 激情地 *f*

祖国 的 黎 明。 啊！ 北 京 啊
毛 主 席 居 住 的 地 方。 啊！ 北 京 啊

cresc. 3

北 京！ 祖 国 的 心 脏， 团 结 的 象 征， 人 民 的 骄 傲， 胜 利 的 保
北 京！ 胜 利 红 旗 向 你 飞 舞， 灿 烂 红 花 向 你 开

mp

证。 各 族 人 民 把 你 赞 颂， 你 是 我 们 心 中
放。 捷 报 来 自 边 疆 海 防， 喜 讯 传 遍

8

1. *v* 渐慢 一 颗 明 亮 的 星。 村 镇 城

2. 12 5

慢速 *ff* 进行速度

乡。 啊！ 北京啊 北 京！ 我们的 红 心

和你一起 跳 动， 我们的 热 血 和你一起 沸 腾， 你

迈 开 巨 人 的 步 伐， 带 领 我 们 奔

慢速 *ff*

向 美 好 的 前 程。

回延安

陈 宜、陈克正词
彦 克 曲

民歌风 自由地

The piano introduction is in 4/4 time, marked '民歌风 自由地' (Folk style, Ad libitum). It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked 'f' (forte), followed by a trill on B4. The bass staff has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked 'f'. The melody continues with various intervals and a final trill on B4 marked '8'.

激动而豪迈地

离 别

The piano accompaniment for the first vocal line is in 4/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a trill on B4 marked 'tr'. The bass staff has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked '3'. The melody continues with various intervals and a final trill on B4 marked 'tr'.

三 十 年、

今 日 回 延 安、

宝 塔 映 朝 阳、

The piano accompaniment for the second vocal line is in 4/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked '3'. The bass staff has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked '3'. The melody continues with various intervals and a final trill on B4 marked 'tr'.

渐慢

延水金光闪。啊，延安！啊，延安！

mp cresc. f 6 6 6

眼望你壮丽的山河，我心潮

sf mf

澎湃忆当年，我心潮

f VP p 3 3

澎湃忆当年。

mf