

声乐教学曲库

5

中国作品

人民音乐出版社

中国艺术歌曲选

1949-1965

2



声乐

中国作品 第5卷

中国艺术歌曲选 ②

1949—1965

教学

主编：储声虹 徐朗 余笃刚

本卷主编：胡钟刚

副主编：戴雄 裴子言

人民音乐出版社

曲库



1949
PI

80

图书在版编目 (CIP) 数据

中国艺术歌曲选 (2) / 储声虹等主编. - 北京: 人民
音乐出版社, 1997.8

(声乐教学曲库: 中国作品: 第5卷)

ISBN 7-103-01465-5

I. 中… II. 储… III. ①声乐曲-世界-选集②艺术
歌曲-中国-选集 IV. J652

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 01308

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

中国科学院印刷厂印刷

787 × 1092 毫米 16 开 文字与乐谱 372 面 23.25 印张

1997 年 8 月北京第 1 版 1997 年 8 月北京第 1 次印刷

印数: 1-2,480 册 定价: 41.10 元

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、李寿增、余笃刚

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： 胡钟刚

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我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

胡 钟 刚

《声乐教学曲库》中国作品第5卷的教材歌曲是1949年至“文化大革命”前夕产生的声乐作品,她展现出这个年代我国声乐艺术发展的轨迹。

建国后,毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》作为新中国文艺的指导性文件予以贯彻。党和政府的各级领导都坚持着“文艺为人民服务,为社会主义服务”的方向,非常重视音乐的社会功能作用。在党的文艺方针指导下,我国的音乐事业呈现出欣欣向荣、蓬勃发展的景象,广大的音乐工作者都自觉地深入工厂、农村、部队体验生活,去选择政治性、思想性、社会性较强的题材,来抒发感受和情怀,以艺术家的责任感创作出了多种形式和风格的音乐作品;从而产生激发人民群众革命和建设热情的作用。

较之器乐作品,歌曲能明确地、直接地反映社会生活的各个方面,具有较强的社会功利作用。文化部门重视它,群众喜欢它,作曲家们也乐于以广大人民群众喜闻乐见的艺术形式而创作。歌曲成为这一时期音乐作品中影响面最宽的创作体裁,政治生活和社会生活的各个方面都较为充分地反映在歌曲创作的题材中,涌现出了大批的群众歌曲、少年儿童歌曲、独唱歌曲、合唱歌曲、艺术歌曲。

独唱歌曲是这个时期声乐作品的重要组成部分。由于它需要一定声乐技能进行表演,因而是歌曲创作中体现艺术创作水平的主要部类,也是深受人民群众青睐的艺术品种之一。它体现了这个年代歌曲创作的思想倾向,反映出人民的审美意识。广大人民对共产党、领袖、人民军队充满了敬仰、信任、爱戴、感激之情而溢于言表,对工业、农业建设中的每一点成就、每一点进步和变化都由衷高兴和热情赞美,对祖国的大好河山和家乡更加热爱,对社会主义前途和生活充满

了无比的信心。人民的种种思想感情和精神世界都能在独唱歌曲中得到充分的表达和描绘,凡是采用这类题材创作的具有民族风格的独唱歌曲都会受到群众的欢迎,群众的审美情趣成为检验歌曲艺术质量的重要标志。

独唱歌曲的演出和流传,有的是收集、整理、改编的民歌,有的来自群众歌曲,有的是作曲家精心创作的艺术歌曲,还有一部分出自电影歌曲。

声乐教材歌曲由于和个人发声技能训练和艺术表现相关联,必然从独唱歌曲中精选产生。演唱中国声乐作品并用之于声乐教学,不可能避开“唱法”这个有争议而目前无法做出定论的问题。

众所周知,“Bel Canto”^①起源于17世纪初的意大利。后来在欧洲各国传播和发展,与各国的语言和音乐风格相结合,演变而成法国的、德国的、英国的、俄国的唱法。历经200多年的歌唱艺术实践、创新、变迁而形成了美声唱法学派。传入我国时叫欧洲传统唱法。

欧洲传统唱法于20世纪20年代传入我国,开始于专业音乐院校培养人才。1927年萧友梅(1884—1940)在上海创办了国立音乐学院,聘请了俄籍声乐家苏石林和国外留学归来的声乐家周淑安(1894—1974)、应尚能(1902—1973)等担任教授。一些在国内外学有成就的歌唱家喻宜萱、斯义桂、蔡绍序、郎毓秀、张曙、盛家伦等经常举行独唱音乐会,灌制唱片,并把“五四”以来我国作曲家创作的艺术歌曲和改编的民歌纳入音乐会的曲目之中。他们的演唱、教学活动为欧洲传统唱法在我国的传播和发展奠定了基础。

欧洲传统唱法的理论与实践在我国真正地兴起和发展还是建国以后。党和政府非常重视新

中国社会主义音乐文化建设,从中央到地方建立起各级专业演出团体,重新组建了中央和地区性的艺术、音乐院校,为音乐的专业化提供了人才和物质基础。只有音乐专业化后才有条件对歌唱方法进行广泛深入的实践和研究。与此同时,“百花齐放、百家争鸣”、“古为今用、洋为中用”、“推陈出新”、“继承与借鉴”等一整套文艺方针的提出和贯彻,大量声乐作品创作水平的提高及对演唱质量要求的提高,都促成了对歌唱方法刻不容缓的改进和研究。我国根植于民众之中的各种民间歌曲的唱法,由于风格各异,用嗓方式多样,歌唱方法自然而原始,没有较为统一的技法规范而无法适应多种风格的歌曲演唱;歌剧《白毛女》式的唱法虽有一定的成功经验,因处于实践阶段,要使其适用演唱风格多样的创作歌曲还有待进一步的探索。为此,老一辈的受过欧洲传统唱法系统训练的声乐家担负起培养歌唱人才的艰巨任务,一方面要提高那些在战争年代为党的文艺工作做出贡献而又没有机会系统学习的歌唱演员的技艺水平;另一方面又要负责培养新一代的歌唱演员。如何改进歌唱方法,提高歌唱艺术水平,成为了新老声乐工作者共同关心的问题。不言而喻,欧洲传统唱法在发声生理机制上有它的科学性和演唱教学方面的系统性,但是也应该看到,这种建立在欧洲语言体系和音乐风格基础之上的声乐艺术同我国的语言和音乐风格的差异。要把欧洲传统唱法的技法用于演唱范围广泛、风格多样的中国歌曲,还没有较为成熟的经验,必须经历较长的实践和探索过程,而最初几年的实践不可能使每个歌唱者都有理想的效果。一些演唱民歌有突出成绩的青年歌手,在学习中,也遇到了不少的困难,较为突出的问题是“咬字不清”和缺乏民族风味。20世纪50年代中期,我国声乐界展开了一场颇为激烈的“土唱法”(民族唱法)和“洋唱法”(欧洲传统唱法)的大辩论,甚至波及整个音乐界。这场争论涉及声乐创作的民族风格和审美观的研讨,也是对我国声乐艺术发展方向的探讨。提倡两种唱法并存,促进了“土”、“洋”唱法观点的两方的共同认识:欧洲传统唱法要民族化才能在我国进一步发展,“民族唱法”^②要在继承传统的基础上“借鉴”才能创新。互相借鉴,取长补短,共同提高,为发展社会主义声乐艺术而“百花齐

放”,为建立我国民族声乐体系而共同努力。

全卷部分歌曲,是建国17年来独唱歌曲的精品,其歌词的思想内容和音乐创作风格都具有鲜明的时代特征。当时兴起的两种唱法的技法和演唱风格都在这些曲目中进行过实践和创造。因而,它体现出了欧洲传统唱法和民族唱法发展的轨迹,经过几十年的演唱和教学实践,证明了它具有艺术价值和训练价值,是我国声乐教材建设的重要组成部分。

歌曲是我国近现代音乐文化的主体。群众歌曲这种声乐创作体裁由于和政治、社会活动有关,在我国革命和建设的各个历史时期都发挥过巨大的宣传鼓动作用。它原指音域不宽、演唱技巧难度不大,适合群众集体齐唱或简易合唱的一类歌曲。如我国新音乐运动启蒙时期的“学堂乐歌”,以及后来各个历史时期的“工农革命歌曲”、“红军歌曲”、“救亡歌曲”、“抗战歌曲”、“民主歌声”等都属群众歌曲。它是在“近现代国际国内革命斗争中产生与发展、有别于艺术歌曲和民歌的、以供给各阶层群众集体咏唱为主的歌曲体裁”^③。抗日救亡时期以后,随着政治生活和社会生活的种种群众性的活动广泛开展,这种为人民大众而创作,为人民大众所利用、表现他们思想情感的歌曲体裁,被用于各种群众性的文艺演出活动,其演唱形式就不仅仅局限于齐唱或简单的合唱了,还包括被广泛采用的独唱、对唱、重唱、表演唱、小合唱等,题材范围也随之扩展到了社会生活的各个领域。题材范围的扩大促进了创作形式、体裁和风格的多样化,特别是独唱歌曲的创作既有演唱难度不大、适合业余歌手演唱的,也有有一定难度、为专业演员演唱用的雅俗共赏的作品。一些专业团体演出中对群众歌曲的加工处理,增强了它的艺术性,特别是一些歌唱家把群众喜爱的独唱歌曲作为经常性的演出节目,提高了这些歌曲的艺术品位。如:《我们走在大路上》(劫夫词曲),它紧扣时代脉搏,表现了中国人民自力更生、奋发图强建设祖国的豪迈气概,在群众性的集体文艺活动中是深受欢迎的齐唱歌曲,一些演出团体也把它作为男声小合唱形式演出,后又为男中音歌唱家作为音乐会的独唱歌曲。又如《采伐歌》(刘佩诗词,郑律成曲),它是作者在伊春伐木区体验生活时,采用小兴安岭翠峦北山采伐工人们自

己的音乐语言谱写而成的,表现了林业工人们为建设祖国而忘我劳动的热情,它不仅为伐木工人所喜爱,亦为较多的业余歌手传唱,后又成为专业演员的演出曲目。这类歌曲词曲朴实平易,演唱难度不大,易于上口,声乐教师常把它作为初、中级教材歌曲。类似这类歌曲选做教材的还有:《真是乐死人》(林中词,生茂曲)、《两个小伙子一般高》(杨元其、刘薇词,晨耕曲)、《新疆好》(马寒冰词,刘炽曲)等。

用改编的民歌作为声乐教材,为我国歌唱方法的创新和发展立下了不可磨灭的功绩。经过50年代中期那场“土”、“洋”之争的辩论,使声乐界取得了一致的认识:欧洲传统唱法要民族化才易于为中国人民大众所接受。这个民族“化”的过程是长期而复杂的,经历了许许多多声乐家和音乐家辛勤工作才有了今天的成果。20世纪30年代以来,声乐教学采用赵元任(1893—1982)、黄自(1904—1938)、青主(1893—1959)、应尚能(1902—1973)、聂耳(1912—1935)、冼星海(1905—1945)等音乐家创作的独唱歌曲作为教材,为运用欧洲传统唱法的技法演唱中国歌曲取得了一些成功的经验,把欧洲古典艺术歌曲和歌剧选曲译成中文作为教学演唱也起到学习和借鉴的作用^④。而较有成效的尝试则是用加工改编的民歌作为声乐教材,它大大地缩短了“化”的距离。民歌的语言生动、简练而口语化,旋律优美动听而具民族音乐风格,音乐结构较为简单,音域不宽易于学唱。欧洲传统唱法的呼吸、发声、共鸣调节等技巧通过发声练习掌握之后,中国歌唱者的语言和民族音乐感觉的本能自然地、较为容易地和演唱歌曲相结合,促使这种“化”的过程由浅入深,从易到难,自然而有成效地进展。经教学和演唱的长期实践,一些民歌的演唱风格、技巧规范已不是传统的演唱模式,它的声音形象在声乐界和听众中,已形成共同欣赏的美学原则,成为欧洲传统唱法常用的中国歌曲。如男高、中、低音声部都使用的新疆民歌《可爱的一朵玫瑰花》、《嘎哦丽泰》,女高、中音声部使用的新疆民歌《玛依拉》,男低音声部使用的内蒙古民歌《嘎达梅林》,女高音声部使用的山西民歌《绣荷包》、哈萨克族民歌《百灵鸟,你这美妙的歌手》、云南民歌《小河淌水》,男高音声部使用的新疆民歌《在那银色的月光下》

等等。风格多样的民歌以及改编创编的民歌作为“民族唱法”的教材,在对其呼吸、发声、共鸣等技术规范和声音形象的塑造等方面,则更多地吸取了我国传统声乐演唱艺术的营养。因此,民歌对现实并存的两种唱法都有较广泛的适应性。作为教学曲目的民歌,已提炼加工而成为艺术精品。

民歌升华为艺术歌曲^⑤,声乐家在唱法方面的研究成果是不言而喻的,而作曲家的辛勤劳动也是不可低估的,他们运用精湛的作曲技法改编民歌,为民歌配置独具匠心的有深深刻意境的钢琴伴奏谱,深化了作品的思想内涵,增添了艺术效果。如丁善德编曲的云南民歌《想亲娘》,原曲谱本是一首简单的分节歌,表现儿子为生活所迫,远离家乡,在异乡日夜思念母亲、盼望见到母亲的情景。经作者改编后,在第三、四分节的旋律上进行调性变化,将调性移高大二度(降e羽转f羽调),造成感情上的高潮,把儿子对母亲的一片深情表现得更加动人。此外,“整个伴奏采用不间断的十六分音符的进行,和具有民族特点的四、五度叠置的和弦相结合,并运用二度、三度、七度、增、减音程、调性关系以及同主音的不同调式变换手法,把儿子对母亲的一片深情表达得淋漓尽致。”^⑥

民歌作为声乐教材,其精华除编入了《声乐教学曲库》民歌卷外,本卷亦编入部分常用的民歌,如黎英海改编的新疆民歌《嘎哦丽泰》、瞿希贤改编的内蒙古民歌《牧歌》、茅迪改编的四川民歌《好久没到这方来》等等。

建国后,电影是最为普及的一种艺术形式,大部分影片几乎都有描绘场景、渲染情节气氛、刻画人物性格特征的插曲。一首动人的电影歌曲很快就会在全国流传,使人久久不能忘怀,有的歌曲甚至比影片本身流传更广、影响更深远,以致一些有成就的作曲家也常为电影谱写音乐。电影歌曲的创作、演唱都有一定的艺术水平,其唱法根据影片内容和歌曲风格而定,欧洲传统唱法和民族唱法均在电影歌曲中展示了艺术成就。有的电影歌曲以它无可争议的艺术魅力而成为歌唱家和声乐教师所乐于使用,经作曲家配以钢琴伴奏,改变了在电影中的配角地位而成为独立的艺术作品。如《草原之夜》——电影《绿色的原野》插曲(张加毅词,田歌曲),1955年拍摄影片

时,词曲作者到新疆一个由13个民族组成的军垦农场深入生活,根据当地的素材编曲。这首歌曲随影片的放映而飞遍祖国的天南地北。由于歌曲旋律婉转而悠扬,歌词寓意含蓄而深刻,细致入微地描写了中国青年男子向姑娘求爱的心理状态和方式,特别受到中国青年的偏爱,有人称之为“东方的小夜曲”,几十年传唱不衰,显示出它的艺术生命力。类似的电影歌曲编入第5卷的还有:《秋收》——电影《白毛女》插曲(贺敬之词,张鲁、瞿维曲)、《情深谊长》——电影《东方红》插曲(王印泉词,臧东升曲,丘和西配伴奏)、《英雄的赞歌》——电影《英雄儿女》插曲(公木词,刘炽曲,文思隆配伴奏)等。

艺术歌曲在欧洲声乐发展史中是与歌剧平分秋色的一种创作体裁和演唱形式。“五四”以来至建国前,我国作曲家多采用著名诗篇,运用欧洲作曲技法和民族音调创作艺术歌曲。建国后艺术歌曲创作技法和水平不断提高,题材范围向多方面发展,有的表现热爱祖国、赞美家乡的深刻变化;有的表现崇敬党和领袖、怀念革命斗争历史或革命圣地;有的表现热爱新的生活、追求爱情;还有为毛泽东诗词谱曲。这一时期的艺术创作歌曲伴随着欧洲传统唱法在我国的发展,比较受音乐学院师生的欢迎,因为它为声乐教学演唱提供了具有时代特征的教材歌曲。如《岩口滴水》(任萍、田川词,罗宗贤曲),是以祖国边疆青年男女在社会主义劳动中建立纯真的感情为题材谱写成的一首女高音独唱歌曲,曾获第七届世界青年与学生联欢节抒情歌曲三等奖。歌曲旋律优美,具有云南民歌音调,音域较宽($d^1 - c^3$),需要较高的演唱技巧和表演水平,多年来一直是欧洲传统唱法高级程度的重点曲目。又如《唱支山歌给党听》(蕉萍词,践耳曲),创作于1964年向雷锋同志学习的热潮中,是根据雷锋在日记中摘抄的诗谱写而成的一首抒情歌曲。歌曲热情地表达了对党的深厚的情意,伴奏有力地衬托了词曲表达的情意,是男、女高音声部常用的教材歌曲,亦可用民族唱法演唱。50年代后期,毛泽东诗词公开发表以后,许多作曲家都为之谱写成合唱或独唱歌曲,劫夫谱曲的《蝶恋花·答李淑一》、《咏梅·卜算子》以及罗斌谱曲的《菩萨蛮·黄鹤楼》等三首艺术歌曲,在旋

律、伴奏的构思和运用民族音调方面,以不同的风格表达了毛泽东诗词的深邃内涵。

由于我国近现代声乐创作有着面向人民群众的优良传统,一些为工农兵而创作的独唱歌曲带有普及性的特点,艺术构思侧重于民族音调的风格和词曲的严谨结构,为演出方便常用小型乐队,有条件时亦用钢琴伴奏,经听众长时间的检验而证明了它的艺术价值,亦是音乐会和声乐教学的优秀曲目,把它称做艺术歌曲也是合理的,如《马儿啊!你慢些走》(李鉴尧词,生茂曲,宋承宪配伴奏)、《克拉玛依之歌》(吕远词曲)、《看见你们格外亲》(洪源、刘薇词,生茂曲,生鸣配伴奏)等。

艺术创作歌曲中相当一部分是原《声乐曲选集》中国作品(一)(二)中的精华,因为这些曲目至今仍为声乐教学常用。这次以年代编选教材,注意了教材歌曲的更新,丰富了曲目的内容,但愿能有益于声乐教学的研究,促进教学质量的提高。

选择声乐教材歌曲的原则是:在反映政治和社会生活方面,有着积极的、进步的思想内容;在演唱实践中,体现出了启迪人们思维、陶冶情操、感动心灵的艺术魅力;经教学实践证明,具有适合不同声音类型、性质和特点,利于发展声乐技巧的训练价值。在声乐艺术发展的历史过程中,教材歌曲有着承上启下的作用以及促进建立自己声乐教学体系的功能。它是教师传授声乐艺术知识、歌唱技能和方法,学生学习技巧和表现的一种极为重要的工具。

教材应体现出由浅入深,从易到难、循序渐进的原则。本卷的编者在编选过程中,根据教学中使用教材的经验,对歌曲的深、浅、难、易程度进行了反复的推敲、比较和仔细的评估,把教材歌曲划分为初级、初中级、中级、中高级、高级五个程度。每级“程度”都有一定数量的曲目,不同程度的歌曲都有各自的技术规范和要求。程度仅仅是指掌握声乐技巧应达到的某一水平,它有利于掌握教学进程和成绩评估,教师可根据学程和学生的嗓音特点以及掌握技巧的状况,循序渐进地选用教材歌曲。程度的划分得到《声乐教学曲库》编委会的认可,也会得到声乐教育界的共识。

为教学方便,每首歌曲的左上方都标记有音域,并附“教学演唱提示”于曲后,对教材歌曲的时代背景、思想内容、曲体结构、风格特点、难易程度、适合声部及教学演唱时应该注意的要领都有较为详尽的准确的叙述和分析,供教学演唱时参考。

※ ※ ※

中华民族的声乐文化有着 3000 多年的历史,她是我国人民在长期生活中经过不断创造而逐渐形成的,对此古代文献早有记载:“男女有所怨恨,相从而歌,饥者歌其食,劳者歌其事。”^①诗经、楚辞、乐府、唐诗、宋词、元曲等都是各个朝代歌唱艺术的主要形式。到了公元 13 世纪的明代,南方各地产生了以弋阳、海盐、余姚、昆山等声腔为代表的演唱形式,这四大声腔流传各地与当地的民间音乐和表演形式相结合而形成了种类繁多的地方戏曲。戏曲是我国传统声乐艺术的主要表演形式。宋代的说唱音乐就有了高度的发展,这是一种有说有唱、说唱相间、浑然一体的叙事与代言的声乐艺术,唱时用真假声的自如转换传情达意,说时讲究语气、语势、声调的运用,以语言的魅力动人。直到近代,仍然是有着广大群众基础的演唱艺术。而明、清时期的歌曲和歌舞音乐出现了繁荣景象,产生了大量的内容十分广泛的民歌,汇编了许多民间歌曲集。^②歌舞是歌唱、舞蹈、器乐综合为一体的表演艺术,它体现了我国人民能歌善舞的艺术才能而深受各族人民喜爱。我国声乐文化是随着民族历史、生活方式、审美意识的传统观念而演变的,戏曲、说唱音乐、民歌和歌舞在不同的朝代都有过各自繁荣兴旺的历史^③,这些表演形式和发声方法的审美要求都保持着传统的特征发展至近代,而民间各种戏曲专业团体的演出活动促进了不同戏曲品种的艺术形式日趋完善。18 世纪末,四大徽班进京为乾隆皇帝演出,徽班艺人们利用切磋技艺的机会,吸收各剧种唱腔和表演艺术的特点,不断地改进和创新,创造了逐渐流行全国的京剧,经过 100 多年的发展和完善,出现了一批享有世界声誉的表演艺术家,如梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、周信芳等,积累了丰富的传统剧目,总结出京剧演唱方法的经验,形成了较为完整的表演和训练体系,是我国民族声乐成就最高的一种演唱艺术。

戏曲、说唱音乐、民歌和歌舞等表演艺术在不同的历史时期都有各自的代表性剧目和曲目,体现着它们的演唱方法和风格特征。由于我国地域辽阔,民族众多,各民族和地区的历史、地理条件、人民的生活环境、地方语言、审美习惯有很大的差异,因而造成各个民族和地区的戏曲、说唱和歌曲歌舞的唱法风格特征的区别。从发声用嗓方法来说,有真声系统,即所谓“真嗓”、“大本嗓”,戏曲中称“大本腔”;有假声系统,戏曲中称“小嗓”;还有真假声结合的系统。在同一戏种中可有几种用嗓方式,如京剧,它根据剧中生、旦、净、丑不同的角色而采用多种用嗓方式,用以刻画人物不同的年龄和性格,女声中的老旦用“大嗓”(真声),青衣、花旦则用“小嗓”^④(假声),男声中的黑头用“大嗓”,老生、小生则用大小嗓相结合。说唱、民歌亦是以多种用嗓方式展现多样化的演唱风格。再以民歌的风格来说,北方为高亢、嘹亮、豪放,南方为悠扬、婉转、细腻。在有影响的大剧种中,又以表演艺术家的表演成就和唱法风格形成各有特色的不同流派。可以说,我国传统的声乐艺术是一座历史悠久、风格各异、色彩斑斓、流派众多的巨大宝库。

中国传统戏曲和欧洲歌剧同是综合性的表演艺术,却有着迥然不同的艺术风格,它们是在两种不同的历史文化背景下产生和发展起来的。欧洲歌剧重在写实,追求华丽的舞台布景,讲究舞台美术和灯光的效果,用庞大的管弦乐队伴奏以描写场景、渲染剧情、烘托气氛,演员较为集中于“演”和“唱”,尤其突出“唱”的技艺,其演唱方法和用嗓方式,虽有声部和角色的不同却有较为统一的技术规范,它的音乐是由作曲家根据剧本内容和情节而设计创作的,每部歌剧的旋律、音乐结构和创作手法都体现着作曲家的风格。中国传统戏曲注重写意,几乎没有舞台背景的烘托效果,伴奏乐器简便,全靠演员在台上唱、念、做、打等多种技艺表演,而演员的身段表演和武打功夫都是从幼年开始训练的。它的音乐则是采用曲牌体或板腔体结构,即同一剧种不同的剧本内容常采用大致相似的曲牌或唱腔构成。由此看出,中国戏曲和欧洲歌剧显然是东西方文化基础上发展起来的两种不同艺术品种。欧洲歌剧在唱法方面的突出成就,孕育并发

展了美声唱法学派,较为容易地为其他声乐作品(如艺术歌曲和民歌)的演唱所运用;中国戏曲,特别是艺术成就最高的京剧的唱法,用于新的歌剧、艺术歌曲和民歌的演唱则存在着较大的差距。因而新音乐运动产生的各种声乐作品必然导致新的歌唱方法的出现。

在封建社会处于即将崩溃的晚清,由于西洋音乐的传入而兴起了新的音乐运动。这种新音乐是以“学堂乐歌”为中心而启蒙的。到了“五四”运动时期,以科学、民主为旗帜的新的文化思潮,“猛烈地冲击封建思想、文化,同时掀起了探求新思想、新道德、新文化的潮流。兴办各种文化事业、建立文学艺术团体、出刊办报、传播新文艺等成为社会时尚”。^⑩在这种潮流影响之下,人们已不再满足于“学堂乐歌”时期用现成曲调填词的歌曲形式,代之而起的是根据诗词谱写曲调的创作方法。在抗日救亡运动中,我国民众以空前高涨的热情,用歌声反映保卫祖国、捍卫民族的意志和决心,形成了以抗日救亡为题材的群众性歌曲,在社会各阶层都有着巨大的影响。这种群众性的声势浩大的抗日救亡歌咏在我国音乐史上是空前的,它不仅激励了民众的抗日热情,还有力地推动了我国新音乐的发展,促进了音乐创作的繁荣,影响着声乐创作作品形式的多样化。作曲家萧友梅、赵元任、青主、黄自等创作的艺术歌曲为专业性的演出和音乐院校教学提供了中国风格的歌曲;聂耳(1912—1935)、冼星海(1905—1945)、张曙(1909—1938)、任光(1900—1941)、吕骥(1909—)、麦新(1914—1947)、张寒晖(1902—1946)、贺绿汀(1903—)、陈田鹤(1911—1955)、刘雪庵(1905—1985)、马可(1918—1976)等作曲家创作了各种形式的以抗日救亡和抗日民族解放战争为主要内容的声乐作品,为新音乐运动的发展留下了许多不朽的佳作。建国后,更加壮大的音乐创作队伍继承和发扬了“五四”以来声乐创作的传统,反映解放后人民精神面貌和社会生活的歌曲更加繁荣,声乐作品的题材、体裁和形式更为广泛和多样化,这种不同于传统的声乐创作和演唱艺术逐渐为广大民众所喜爱。

欧洲歌剧这一综合性表演艺术随着西洋音乐的传入而构成新音乐运动的组成部分。一些作曲家开始吸取欧洲歌剧形式或我国戏曲形式来

探索中国式的歌剧。^⑪在探索中国歌剧创作形式的作品中,最受人民喜爱,社会影响极其深远的是丁毅、贺敬之编剧,马可、张鲁、瞿维等作曲的新歌剧《白毛女》。它是在20世纪40年代中期,延安的文艺工作者在忠于现实生活的基础上,吸收民间形式的一切优点,同时,也参考了前人和外国的经验而创作出来的。它在音乐上由于吸取了多种民间音调而具有鲜明的民族特色;在唱法上亦是在民间歌曲和多种戏曲唱法的基础上予以创新,采用了符合我国人民审美习惯的真假声结合的用嗓方式,创造了一种适合剧情人物性格的具有民族风格的新歌剧唱法,为我国歌曲的民族唱法树立了榜样。《白毛女》是我国新歌剧探索的里程碑。建国后,倡导并鼓励欧洲式歌剧和《白毛女》似的民族歌剧进行大胆的探索和实践,经歌剧作家和演员多年的努力,两种类型的歌剧在创作演出过程中都积累了实践经验,产生了有影响有成就的剧目。欧洲式歌剧代表性的作品如:任萍编剧,罗宗贤作曲的《草原之歌》;陈其通编剧,陈紫、陆明作曲的《柯山红日》;海啸编剧,陈紫、杜宇作曲的《春雷》;徐嘉瑞编剧,郑律成作曲的《望夫云》;丁毅、田川编剧,王云之、刘易民作曲的《傲蕾·一兰》;王泉、韩伟编剧,施光南作曲的《伤逝》;郁文编剧,萧白作曲的《仰天长啸》等。《白毛女》似的民族歌剧代表性的作品如:董小吾、魏风、于村、海啸、任萍等编剧,罗宗贤、陈紫、茅沅、孟贵彬、李桐树等作曲的《刘胡兰》;石汉编剧,张锐作曲的《红霞》;湖北省歌舞剧团创作组编剧,张敬安、欧阳谦叔作曲的《洪湖赤卫队》;赵忠、钟艺兵、林荫梧、单文编剧,王锡仁、胡仕平作曲的《红珊瑚》;阎肃编剧,羊鸣、姜春阳、金沙作曲的《江姐》等。中国歌剧的兴起和繁荣,从另一个方面促进了唱法的改进和提高,进一步激发了人们对新的声乐艺术的审美情趣。

“五四”新音乐运动以来,群众性的歌咏活动广泛深入地展开,各种新形式声乐作品的创作演出,使我国民众以戏曲为主要声乐表演艺术的传统审美意识开始淡漠,“新音乐的勃兴与传统音乐地位的下降,使得中国的社会音乐结构产生了历史性的变化”。^⑫特别是建国后歌剧、独唱、重唱、对唱、表演唱、小型合唱与大型合唱、歌

舞等新的声乐形式的专业化演出,加之电影、电视、录音录像、广播等媒介的传播,不断扩大了普及面和覆盖面,这种不同于传统的声乐文化逐渐成为我国人民所喜爱的声乐艺术,改变了声乐艺术的欣赏习惯。

几十年来,我国声乐工作者孜孜不倦地追求着中国民族声乐体系的建立,为使中国民族声乐学派屹立于世界艺术之林。声乐学派是在歌唱艺术实践活动的历史过程中发展、形成的。首先它使人们对其艺术成果逐渐形成一种共同赏识的美学观点,涌现出一代代具有很高艺术成就的为世人所赞赏的歌唱家,有独树一帜演唱风格的技巧,有系统的理论和从歌唱实践中总结出的经验,有培养人材的教学体系,有丰富的教学演唱曲目用以体现作曲家的艺术风格和水平。这是一项随着时代潮流而前进的声乐艺术系统工程,它需要无数音乐家付出艰辛的劳动。有学者把我国民族声乐学派的概念界定为:人们立志建立并为之奋斗的这个狭义的“中国民族声乐学派”,是指“20世纪以来,随着新音乐运动在中国兴起而产生,以民族唱法为根基,吸收美声唱法中的科学成分,从而能够熔中外古今、民族差异、地方特色为一炉的,具有广泛包容性与适应性的一种专业化声乐学派”。^④

新音乐运动兴起之后,特别是声乐家和新一代声乐工作者在声乐艺术的实践和教学中不断地探索和创造,形成了现在人们约定俗成的中国民族唱法和美声唱法。近十多年来,在各种声乐比赛中,人们称之为美声唱法的概念,是指运用欧洲传统唱法的基本技法,经声乐家们的实践创造和民族音乐、语言的潜移默化作用而形成的中国化的美声唱法。称之为民族唱法的概念,则是在吸取戏曲和民间唱法营养的基础上经过实践而创造的一种歌唱方法。这就是我国目前存在的、有别于传统声乐表演形式的、为人民大众所赏识的、亦为专业声乐工作者所认可的、适应演唱多种风格的中国声乐作品的两种歌唱方法,它是创建民族声乐体系的基础。

20世纪90年代,我国声乐艺术已发展到新的高度,建立在中国语言和民族音乐风格基础之上的“民族唱法”和“美声唱法”都取得可喜的成就。培养出的“美声唱法”的歌唱家,既能唱好中国作品,又能在国际性的声乐大赛中名列前

茅,引起国际声乐界的注目;受到人民大众特别青睐的“民族唱法”的歌唱家也一代代地成长起来。两种唱法的技法和理论研究获得了有指导意义的成果,声乐家与耳鼻喉科医生以及心理方面的专家合作,对歌唱生理学、声乐职业病理学和歌唱心理的研究也取得了有实践意义的成绩,出版了不少的学术论文和专著。音乐院校和师范院校都拥有一支相当数量的师资队伍,为培养人材积累了丰富的教学经验。在教材建设方面,既采用美声唱法的传统曲目,又特别重视选用大量的中国声乐作品为教材。

歌唱方法是依照声乐作品表演要求而创立的,离开了具体的声乐作品,唱法也就失去了实践意义。声乐作品是唱法体系的组成部分,促进着歌唱方法的产生和技巧的发展,影响着唱法风格的形成。不同国家、不同历史时期的声乐作品,体现出不同的演唱风格和声乐艺术的审美要求,是继承和发扬声乐文化的主要媒体。

“五四”以来浩如烟海的声乐作品促成了两种唱法的诞生,从演唱和教学中提炼出来的教材歌曲反映出了两种唱法发展的轨迹。在第5卷的教材歌曲中,以目前人们的审美习惯来看,有的可能适合民族的唱法,有的则较适合美声唱法,但任何唱法都不可能一成不变,它会随时代的步伐而前进,随作品的创新而发展,也会随着人们审美观变化而演变,这种变化有利于丰富歌唱的风格,有利于歌唱艺术的发展。因此,我们主张“多多地实践,大胆地创造”^⑤,一首歌曲既可以这样唱,又可以用另一种方法演唱。歌曲的风格是体现作曲家的创作艺术,而演唱风格则由歌唱家去创造,只要歌唱家的艺术风格为人们所赞赏和接受就是成功的。

编辑出版的中国《声乐教学曲库》,是创立民族声乐体系的组成部分。

注 释:

① 意文 Bel Canto 直译应是“美妙的歌唱”或“美丽的歌曲”,此名词是17世纪以来意大利歌唱家所有声乐技巧之统称,起源于意大利,流传至欧洲各国后, Bel canto 就不单是指歌唱技巧,而具有了歌唱风格和流派的含义。译成“美声学派”时,就包含着上述两种意思。20世纪30年代传入我国时,声乐界称之为“欧洲传统唱法”,至60年代、80年代后,我国已约定俗成称之为“美声唱法”。本文根据内容需要而采用

了上述几种名称。

② 民族唱法在本文中是指在戏曲、说唱和民间唱法的基础上创立的一种适用于民族歌剧(如《白毛女》)和歌曲的歌唱方法,不包含传统的戏曲和说唱艺术的演唱方法。

③ 汪毓和:《中国现代音乐史纲》p90。

④ 如人民音乐出版社出版的尚家骧编译的欧洲《古典抒情歌曲集》、《意大利歌曲集》,人民音乐出版社编译的《舒伯特歌曲集》、《舒曼歌曲集》以及其他译成中文的外国艺术歌曲和歌剧选曲。

⑤ 艺术歌曲(Art Song)这一名称起源于19世纪的德国。原是为区别于民谣,由作曲家采用著名诗篇创作而成,其诗词寓意深刻,格调高雅,音乐构思精细,和声、织体、调性布局严谨,伴奏部分有深刻的描写、渲染作用,词、旋律、伴奏有机地融为一体,五线谱记谱,常用钢琴伴奏演唱,是音乐会演唱的主要声乐体裁。

⑥ 《丁善德的音乐创作——回忆与分析》上海文艺出版社1986年版。

⑦ 《公羊传》宣公十五年何休注。

⑧ 如冯梦龙选编的《桂枝儿》、《山歌》,蒲松龄编著的《聊斋俚曲》等。由于宋代以前的曲谱大多流失,这些歌集多

是歌词。

⑨ 明·陈宏谟《寒夜录》中记有卓何月说:“我明诗让唐,词让宋,曲让元,庶几《吴歌》、《桂枝儿》、《打枣杆》、《银纽丝》之类,为我明一绝耳。”见孙继南、周柱铨主编《中国音乐通史简编》。

⑩ 传统京剧多由男子扮演旦角(女声),用模仿女子声音的方法演唱,人们称之为“小嗓”,亦有人称之为“假嗓”,建国后多由女子扮演旦角,实际上形成真假声混合的所谓“小嗓”了。

⑪ 孙继南、周柱铨主编《中国音乐通史简编》。

⑫ 如黎锦晖(1891—1961)的《麻雀与小孩》、《小小画家》等12部儿童歌舞剧;陈田鹤的《荆钗》;黎冰白编剧,钱仁康作曲的《大地之歌》;刘璞编剧,张肖虎作曲的《松梅风雨》;陈定编剧,臧云远、李嘉作词,黄源洛作曲的《秋子》;王泊生主持演出的《岳飞》、《苏武》等,见孙继南、周柱铨主编的《中国音乐通史简编》。

⑬ 孙继南、周柱铨主编《中国音乐通史简编》。

⑭ 王宁《什么是中国民族声乐学派》。

⑮ 赵沅《对唱法问题的一点意见》,文化艺术出版社《声乐艺术的民族风格》。

后 记

由中国声乐教育学会主持，全国 12 所艺术、师范院校参加编撰的《声乐教学曲库》，是为了适应日益发展的歌唱艺术需要、提高教学质量而进行的较大规模的声乐教材建设项目，它将为我国声乐艺术的发展及形成自己的教学体系做出有益的贡献。

中国作品第 5 卷的教材歌曲，在体现时代特征的基础上，注意了思想性、艺术性、文献性，并突出了教学性。教材歌曲是为教学演唱服务的，由于声乐技法课特殊的授课方式和教学对象的声音类型、性质、声部特征以及歌唱方法发展方向的各异，必须采取根据不同对象因材施教的教学方法和循序渐进的教学原则，因而《声乐教学曲库》中国作品第 5 卷编选了具有广泛的适应性和幅度较大的选择性歌曲。

声乐技法课教学过程，由于教学对象过多的特殊性和技巧训练所带来的随意性，常常影响到对演唱作品的全面理解。为给教学提供方便，《声乐教学曲库》除了每卷的“教学总论”外，每首歌曲都附有“教学演唱提示”，这是一项艰巨的具有开创意义的工作。“提示”有助于加深对作品的理解和表现，具有一定的教学参考价值。

教材歌曲的产生是众多的作曲家、声乐教育家辛勤耕耘的成果，完成本卷的编撰任务，还得力于许多谱写钢琴伴奏谱和撰写“教学演唱提示”的同志的支持，在此一并致谢，并诚挚地期望得到同行们的帮助与指正。

编 者

1995 年 4 月

目 录

导 言

教学总论.....(1)

曲 目:

- A 1. 阿瓦日古丽.....维吾尔族民歌 石 夫编曲 (1)
2. 啊! 亲爱的伊犁河.....贾力夫、麓 机、田 歌词 田 歌曲 姚 牧配伴奏 (7)
3. 敖包相会.....乌拉沁夫词 通 福编曲 薛 庆配伴奏 (11)
4. 爱人送我向日葵.....邹荻帆词 丁善德曲 (13)
- B 5. 百灵鸟, 你这美妙的歌手.....哈萨克族民歌 黎英海改编 (17)
6. 玻璃窗.....郑成义词 丁善德曲 (22)
- C 7. 采伐歌.....刘佩诗词 郑律成曲 (25)
8. 草原上升起不落的太阳.....美丽其格词曲 马思聪配伴奏 (29)
9. 草原之夜.....张加毅词 田 歌曲 宋承宪配伴奏 (32)
10. 茶山新歌.....梁上泉词 铁 珊曲 姚雪华配伴奏 (36)
11. 唱支山歌给党听.....蕉 萍词 践 耳曲 (39)
- D 12. 东方升起火红的太阳.....藏族民歌 罗 斌改词作曲 (44)
13. 等 郎.....民 歌 段平泰编曲 (48)
14. 洞庭鱼米乡.....叶蔚林词 白诚仁曲 (51)
15. 蝶恋花·答李淑一.....毛泽东词 李劫夫曲 雷雨声配伴奏 (57)
- F 16. 翻身农奴把歌唱.....李 坤词 阎 飞曲 王 晔配伴奏 (61)
- G 17. 姑娘生来爱唱歌.....金 重词 朱里千曲 施万春配伴奏 (65)
18. 闺女之歌.....崔静渊词 郑镇玉曲 安 波译配 (70)
19. 高高太子山.....赵大纲词 克 义曲 黎英海配伴奏 (77)
20. 桂花开放幸福来.....崔永昌词 罗宗贤曲 卓明理配伴奏 (80)
21. 嘎达梅林.....内蒙古民歌 安 波记谱译配 桑 桐配伴奏 (85)
22. 嘎哦丽泰.....新疆民歌 黎英海编曲 (89)
- H 23. 好久没到这方来.....四川民歌 茅 地编曲 (92)
24. 红日照在草原上.....鸣 戈词 杨鸿年改词作曲 (98)
25. 怀念战友.....赵心水、雷振邦词 雷振邦曲 孙 伟配伴奏 (101)