

Archive of Contemporary Chinese Drama Productions

Words by Xiao Hua

Music by Chen Geng, Sheng Mao, Tang He, Yu Qiu

Large Vocal Suite

Song Cycle of The Long March

Manuscript Version

中国原创剧目典藏

肖华 / 词

晨耕 生茂 唐诃 遇秋 / 曲

大型声乐套曲

长征组歌

手稿版

Archive of Contemporary Chinese Drama Productions

Words by Xiao Hua

Music by Chen Geng, Sheng Mao, Tang He, Yu Qiu

Large Vocal Suite

Song Cycle of The Long March

Manuscript Version

中國原創劇目典藏

肖华 / 词

晨耕 生茂 唐诃 遇秋 / 曲

大型声乐套曲

长征组歌

手稿版

贵州师范学院内部使用

樂人民音樂出版社·北京

CHANGZHENG ZUGE

图书在版编目(CIP)数据

长征组歌:大型声乐套曲:手稿版/肖华词;晨耕等曲.--北京:人民音乐出版社,
2019.3

(中国原创剧目典藏)

ISBN 978-7-103-05625-7

I. ①长… II. ①肖… ②晨… III. ①革命歌曲—声乐曲—套曲—中国—现代
IV. ①J642.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第029365号

选题策划:竹 岗
责任编辑:陈 皓
责任校对:潘 藤
整体设计:陈晓燕

人民音乐出版社出版发行
(北京市东城区朝阳门内大街甲55号 邮政编码:100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京华联印刷有限公司印刷

787×1092毫米 8开 25印张

2019年3月北京第1版 2019年3月北京第1次印刷

定价:226.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书,请与读者服务部联系。电话:(010)58110591

网上售书电话:(010)58110654

如有缺页、倒装等质量问题,请与出版部联系调换。电话:(010)58110533

序

那一天，当我把《长征组歌》的乐队总谱手稿拿到人民音乐出版社，交到竹岗老师的手上时，我看到他神情中的凝重和感动，他看着手稿良久说了一句：“这是历史呀！”这也就是我为什么想到要出版这份手稿的初衷吧。

我和《长征组歌》是同龄人，1965年8月，我的父亲应该说收获了两个“孩子”：8月1日《长征组歌》首演，28天后我出生了。在父亲的很多文章里都提到《长征组歌》的创作过程极为紧张和艰苦：“三伏天里酷热难当，打着赤膊，脖子上挂着毛巾，脚底下泡一盆凉水，人沉浸在创作的激情……”可我却经常想到另一个画面，母亲挺着大肚子，为父亲端来热茶和饭食，如果说我躺在母亲的肚子里，这份辛苦是不是也有我的份呀？那我算不算也是为父亲（和他的《长征组歌》）尽了一份力呢？想到这儿我总是有种莫名的小激动。

关于《长征组歌》大家知道的应该很多了，我不想在这里多说什么了。一份沉淀了五十多年的总谱手稿，让我们可以有更多思绪的延展，让我们也可以更多感受到那个时代的气息。很多年过去，《长征组歌》的辉煌从来没有被超越过。从题材，它承载了中国革命史中最艰苦卓绝、最惊心动魄的伟大历史节点；从内涵，它宣扬了那一代革命者的伟大情怀；从文化，它颂扬了崇高的道德和精神。而从创作角度来看，曾很多次听父亲提到，受当时乐队条件所限，很多创作技法和配器手段都没能实现，但这丝毫没有影响《长征组歌》的艺术水准，我想那应该是因为这些创作者们内心的使命感和激情与信仰迸发所致吧。

今天的中国，又到了一个伟大的历史节点，如何描绘这个伟大时代、如何弘扬中华文化、如何讴歌中华民族的伟大复兴，应该是摆在这个时代的人们面前的使命和任务。希望这份手稿能够带给更多后来的创作者们一些激情和信仰。

父亲那个时代固然一去不复返了，但那个时代的精神应该永远流传下去，也许这就是这份手稿的意义吧，也许这就是真正的“初心”所在吧。

李民

2018年1月29日

《长征组歌》创作经验初探

李遇秋

1965年,《长征组歌》的创作演出取得了很大的成功。在之后的十几年里,各地组织创作过许多“集体创作”的大型声乐套曲,但是大部分都没有成功。例如,1977年春我们到南方一个省深入生活、采风,听省里音乐界同志介绍,当时全省正在进行创作的“组歌”有四十多部,可是后来一部也没有见到。其他的省份也有类似的情况。

我是自始至终参与了《长征组歌》创作的,对这其中的每一个步骤都十分清楚,而令我百思不得其解的是:为什么《长征组歌》能如此成功,而有些单位的、我觉得很不错的作品效果却不理想呢?

如20世纪70年代初,由《解放军歌曲》牵头,组织了一个强大的创作班子,要创作《井冈山组歌》。他们到江西、湖南等地深入生活、采风,然后回到北京进行“封闭式”创作、讨论修改。论时间、人力、财力的投入,远远地超过了《长征组歌》。生茂说:“下的功夫比《组歌》大,每一首的调调都很好听,比《组歌》棒!可就是站不起来,你说怪不怪?”

还有一些兄弟单位的大型声乐套曲,甚至国家出资投入很大力量的作品,它们的每一个局部都很好,甚至可以说很完美,而其总体效果却很一般。为什么呢?现在,就试图对此做一个小结,来谈谈我的看法。

恰当的集体创作模式

“集体创作”有广义的和狭义两种概念。狭义的就是如何进行词曲创作,而广义的则包含了整个节目的创作、排练、指挥、舞台美术等一系列的艺术创作程序。

先从狭义的概念来谈谈集体创作的模式问题,也就是说创作班子应当如何进行工作。

“集体创作”的由来

1949年中华人民共和国成立以后,军队和地方的文工团迅速由适应战争环境转向

适应和平建设，乐队、合唱队的编制也逐渐完善。相比之下，音乐创作人才却出现了尴尬的局面：从解放区来的老同志熟悉生活，富有民间音乐素材的积累，有丰富的旋律写作经验。但是，他们的理论底子较差，对“立体”的东西陌生，无法进行合唱和乐队方面的创作。而在大城市特别是音乐专业学校的人才则相反，他们有理论、有立体创作的技能，却缺少生活经验，旋律写作能力较差。

音乐创作本来是彰显个性的个人行为，不论是简单的群众歌曲，还是大型的声乐套曲，都应该由一位作曲家独自完成，例如《黄河大合唱》。但是，由于中华人民共和国成立初期的这种特殊情况，要进行大型的、立体的、多乐章的音乐作品创作，单凭某一个人确实是无能为力了。解决的办法，便是组成强强联合的集体创作班子。所以说，“集体创作”是中国在一定历史条件下产生的一种特有的创作模式。

在战争年代和中华人民共和国成立初期，直到20世纪60年代初，音乐家们用“集体创作”的模式，写出了不少优秀的歌剧音乐，如《白毛女》《刘胡兰》等，为什么一些歌剧音乐的集体创作能够成功，而同一个模式放到大型声乐套曲就失灵了呢？我以为，歌剧的剧本、故事情节、节奏处理、音乐主题贯穿等，有很大的制约作用，使得音乐发展不会脱离既定的轨道，每个人的个性都受到了约束。况且，在这些创作班子里，大都有着相当权威的“领军人物”，“领军人物”在创作上起主导作用，其他的人参与其中，不会造成“多元化”。同时，观众欣赏歌剧音乐，最关注的是戏剧情节的发展，音乐则降到了比较次要的地位，只要音乐氛围合乎剧情，就能通过。

而大型声乐套曲，没有任何“遮蔽物”可资利用，赤裸裸暴露在听众的面前，任何的处理失当都会招致失败。

大型声乐套曲的结构规律

许多人认为“人多力量大，人多好办事”，可是，大型套曲不是凑拼盘，八首歌曲连起来并不等于大作品：会写小歌未必就能驾驭大型套曲，八个小炉匠加起来也成不了工程师，大型套曲有其自身的规律。

在大型声乐套曲的创作中，首先要解决的便是整体与局部的关系问题，“集体创作”容易招致失败的一个重要原因，常常是因为多元化创作无法协调总体的结构。

作为一个整体的大型套曲，在创作中所追求的是整体的艺术效果、整体形象的塑造和整体的成功。在多人分工负责进行创作的过程中，即使经过了事先的“统一思想、统一风格、统一笔调”的协调，也难以做到“顾全大局”。因为一旦进入创作，作曲家势必要使用自己认为“最佳”的方案进行创作，很少考虑到对前、后各段的退让、割爱——这种“割爱”，是大型音乐作品为取得整体的成功最宝贵、最有效的手段。

在分工创作时，每一个作者最容易犯的毛病还有“求全”，就是“单首的完整”，而这恰恰是“整体完整”的大敌。在大型作品中（不论声乐、器乐）每一个局部（乐章）只需表现一个侧面、一种情绪，而不需要更多。局部的“不完整”才能有整体的完整；局部的“完整”，是对整体的损害。试想，在“分工合作”的模式下，每个人都

想完善自己所负责的段落。而“完善”所带来的副作用便是“完全地、毫无保留地把话说尽”。就会令人感觉“不再需要其他”了，而形成对其他段落的排斥。

例如，第五曲《飞越大渡河》，如果是一首独立作品，完全可以加入抒情的对比段，展现革命乐观主义和对美好未来的向往。而在套曲中就绝对不可以，因为那会造成和第六曲《过雪山草地》的迎头相撞，使之遭到毁灭性的打击。

个性与共性的关系

1. 肖华同志的诗词有其独特的个性，“三七句、四八开”的结构、身临其境的切身感受、关于历史问题的结论性评价……使得这个作品在众多革命历史题材中出类拔萃。在组歌的每一个段落，也都有着鲜明的个性：或悲切、或激昂、或风趣、或撼天动地。这就使得作品常听常新，一个小时下来还意犹未尽。

2. 作曲家风格个性的统一问题。艺术创作是一种个性的宣泄，没有个性便没有艺术。而“集体创作”却容易形成风格的多元化。由于《长征组歌》的创作开始是“一人执笔”进行的，避免了多元化的弊病，保证了整体风格的统一。

3. 歌词的音乐性为谱曲的个性化提供了良好的基础。

前文已经说过，大型套曲中的每个乐章只需表达一个侧面：相对单纯的、有特色的、与其他乐章形成鲜明对比的、整体中一个不可或缺的侧面。这样的乐章，才能产生强大的向心力。《长征组歌》之所以成功，就在于这一点做得相当漂亮。主要表现在节奏上和音调上。

在节奏上，歌词所提供的基础很符合音乐的个性需要。虽然各段的格式相同，意境却相差甚远。第一曲缓慢，第二曲紧张激烈，第三曲舒展，第四曲风趣的小快板，第五曲惊天动地的急板……节奏变化不必刻意追求，顺势写来便是好文章。



1965年在杭州向肖华汇报《长征组歌》创作情况
自左至右：生茂、唐河、肖华、晨耕、李遇秋

在音调上,《长征组歌》有一个得天独厚的优越条件,那便是它题材的流动性。江西、湖南、贵州、云南、四川、陕北……我们可以使用当地最典型的、最具特色的音调。随着情节的发展,音乐的特色在不断地变化,试想,如果我们写的是《遵义会议大合唱》或《陕北红军组歌》,音乐上能有这么大的活动空间吗?

《长征组歌》的创作概况

由于我们四位作曲家的情况各异,进入前期创作的方式也就不同。

晨耕主要负责组织工作,带领我和生茂学习毛主席有关论述,学习红军长征回忆录,组织和老红军座谈,以及负责和上级领导取得联系,得到及时的指示,等等,在唐诃进入以后,又组织了多次研讨会,对初稿进行修改加工。

由于唐诃当时忙于歌剧创作,进入的比较晚,生茂便担当起了前期创作的主力。在这之前,团里分配给我的任务大都是为舞蹈音乐谱曲,可能是生茂对我在声乐创作上的实力不很了解,也可能是出于客气,他提出和我分工:他从第一曲往下写,我从第七曲往后写。

我在上海音乐学院学习多年,在民间音乐方面和声乐创作方面都比较缺乏。虽然1960年以后我在努力补课,但“写作经验”可不是一蹴而就的事。我在声乐创作上达到得心应手,那还是1972年我从大量的器乐创作中解脱出来以后的事。因此,我和生茂的分工,进行得很不平衡:他差不多快写完了,我的第七曲才有个眉目,而且他很不满意,需要大改。于是他劝我先进入后期的合唱编写,以及设计器乐部分的创作。



1965年4月于杭州

自左至右:唐诃、遇秋、晨耕、生茂

这种集体创作发展的不平衡，却给《长征组歌》带来了生机。试想，如果创作当初不是晨耕基本上没有动笔，如果不是唐诃进入得很晚，如果不是我对声乐创作把握性不大，因而在创作的前期，主要发挥了生茂一个人的作用，其他人拾遗补阙，推敲润色，给以完善。如果不是这样，而是每个人都甩开膀子大干，“分头创作、分段合成”，肯定也会落入多元化的模式里而招致失败。

有经验的听众可以发现，唐诃起草的第八曲《祝捷》，在写作风格上略有差别，原始素材的痕迹保留得比较多。好在这一首在整体结构中是色彩性的，没有担当支柱性的功能作用，不会引起多元化的分裂。

主旋律谱出来以后，创作班子进行了仔细的推敲润色。大家不分彼此，劲往一处使。例如在第八曲《祝捷》，感到形象难以捕捉，许多手法前面都使用过了，放在一个什么样的特定情景合适呢？唐诃提出“战后讲述”的情景比较贴切，再如第三曲的开头，我觉得既然是在贵州少数民族地区，为什么不使用“民间多声部手法”？大家也很支持。应该说，集体讨论，集思广益，也是作品成功的关键。

最后定稿

大型声乐套曲的创作，在前期即使很好地注意了“总体与局部的关系”，最后定稿时仍然会发现存在着结构性的不完善。在创作之初认为是合理的部分，在综观全局时可能变得不合理了。也会发现重要的缺漏、重复、败笔，也还要处理色彩浓淡，节奏缓急，独唱、重唱、合唱的关系搭配，声乐、器乐的布局等。只有妥善解决了这些问题，才能算是“定稿”。这个过程在我交出总谱以后还在继续，指挥唐江同志又做了许多增补、反复等处理。

值得庆幸的是，《长征组歌》的后期创作交给我一个人全权处理，而我已经用了15年的时间研究大型作品的结构特点；从一开始我便到了创作的第一线，了解全盘的意图与风格；同时，我是怀着对红军英雄们崇敬的心情，用写作交响乐的态度来进行创作的。

在后期定稿中要注意的，大致有以下问题：

节奏的轻重缓急

前文已经提到，歌词为谱曲提供了良好的节奏布局。但是在通观全局时，仍能发现许多生硬的、不通顺的地方：第二曲如何吸引人，第三曲怎样平静下来，第五曲火候不够，等等。

色彩与功能的浓淡

激烈的战争场面需要强烈的功能，而单旋律在表现功能上是软弱无力的，这就需要合唱和乐队的大力支撑。而我们的合唱队经过取消再重建的折腾，演唱能力大不如前。所以，相当多的功能表现就落在了乐队的肩上。

抒情的部分需要色彩，原稿的色彩还远远不能满足形象的需要，这就需要乐队的配器加以丰富。如第一曲使用横箫，第三曲使用英国管和川剧打击乐器，第五曲使用



自左至右：肖华秘书李圭、唐诃、生茂、肖华夫人王新兰、肖华、晨耕、李遇秋

大铙大钹，第七曲使用板胡、高笛和琵琶等，使得色彩引人入胜。

独唱与合唱的关系

20 世纪 60 年代，战友歌舞团有几位很好的独唱演员，这是我们演出阵容的优势。在创作《长征组歌》时当然要给以足够的重视。为每一位独唱演员“量身定作”适合的唱段，是理所当然的。而合唱部分由于训练较差，同时也考虑到群众的欣赏水平，因而不做复杂的处理。

从结构上看，合唱部分的初稿有些段落比较草率，分量不够（如第四曲），有些压不住阵脚（如第五曲结尾、第十曲开头），就必须重写、调整。

声乐与器乐的关系

一部大型声乐套曲，不是“军歌大联唱”，也不是“歌曲加伴奏”。声乐、器乐是一个整体，共同完成塑造形象的任务。我很欣赏普罗科菲耶夫的《亚历山大·涅夫斯基》大合唱。他的声乐器乐紧密结合，有些段落是乐队为合唱伴奏，有些又像是合唱为乐队伴唱。在他的笔下，声乐、器乐都是塑造形象、抒发感情的工具，不分彼此，可是到了我们中国，为什么就非要分得那么清楚：先写声乐，再加器乐；张三是写旋律的，李四是“配器”的。而一个成熟的作曲家，一开始就应当声乐、器乐统一设计、统一构思。

鉴于以上认识，我在第二、三、七曲之前，都利用短短的空间作了交响性的描写，给合唱的进入做好铺垫。对第五曲，为了弥补其主旋律的不足，在主题进入以前，用乐队加合唱以川江号子的音调大造一通，效果相当好。

到第六曲，《组歌》演出过半，演员相当疲劳，观众也很可能失去了新鲜感，这正

是变换形式、发挥乐队的好时机。我使用乐队做了一个低潮—高潮—低潮的戏剧性展现。不要小看这短短几分钟音乐的作用：它使得作品由“歌曲联唱”提升到了“交响合唱”的境界。

谢天谢地，后期处理未遇到任何困难，未走弯路，一稿通过。

集体创作模式小结

开始阶段：

一般做法：统一部署，分工负责。

《长征组歌》做法：在统一思想的基础上，一个人为主执笔，贯穿全局。

创作中期：

一般做法：领导关注各段的进度和质量，力求各段完善。

《长征组歌》做法：以初稿为依据，集体讨论，拾遗补阙，推敲润色。

创作后期：

一般做法：总体合成，声乐定稿，配（乐队或钢琴）伴奏。

《长征组歌》做法：一人执笔，综观全局，调整节奏、色彩的布局；编辑独唱、合唱、声乐器乐，最后定稿。

结果：

集体创作容易使作品形成“多种风格中心，多个互相排斥的单元”的联合体。

《长征组歌》是“一个风格中心，多个互相依存的侧面”的整体。

结论一：集体创作不是任务平摊，应以一人为主，最好是全程的。如不可能，接力也可。



1995年10月，中央军委领导接见
《长征组歌》创作人员

1965年4月下旬，当我们向肖华同志汇报即将结束时，他特别提出了对演出的要求：一定要让群众看懂、听懂。这就涉及一个演出形式的问题。

合唱的演出模式

其实，在创作之初，我们并没有刻意要写“合唱”，而是在写“歌”。至于这些歌曲究竟应当怎样来演唱，当然离不开歌队（那时我们没有合唱队），肯定也离不开“二马一贾”等独唱演员。说到合唱，以前我们见过的与合唱有关的演出形式大概有：

- （1）古典合唱形式。
- （2）以舞蹈为主的伴唱形式。
- （3）音乐剧中的部分场景。
- （4）歌剧中的部分场景。

这些形式都不适合我们的需要（更确切地说，是群众的需要）。而在我们长期为兵服务的实践中，在深入农村的采风中，熟悉了许多为群众喜闻乐见的形式：秧歌剧、二人台、快板书、吹打乐……这些，在我们的导演和演员队伍中早已深入人心。特别是1958年整编时从部队文工团调来的一些同志，成了我们调整演出模式后的主力。所以，《长征组歌》的演出形式，可以说是“土洋结合”“城乡结合”的产物。

好像故意要设立一个对比参照物，在1993年，歌舞团新上任的领导要试探《长征组歌》的新的演出形式。他把乐队放入乐池，空出舞台前区，让十几个舞蹈演员在那里表演，进行图解。结果是群众不喜欢，专家不买账，只能不了了之。

对演出形式的考虑

合唱的演出形式没有高、低、新、旧之分，也没有好、坏、先进与落后的区别，关键要看内容的需要。对于《长征组歌》这一作品来说，现在的演出形式是最恰当的。



《长征组歌》音乐创作的四位作曲家合影
自左至右：唐诃、生茂、晨耕、李遇秋

它大胆地突破了传统，增加了辅助性的表现手段，穿红军服、适当的肢体语言、使用一些道具、舞台美术的配合，等等。非常可贵的是它很有分寸，这个“度”掌握得很好，所有的一切都围绕着音乐在进行，它只会增加音乐的感染力，而决不会喧宾夺主造成干扰。

实践的结果是成功的，上自中央领导，下至普通百姓，对新的演出形式给予了热诚的欢迎和肯定。音乐界、学术界也反响强烈，朱践耳先生的文章《革命的合唱，合唱的革命》就很有代表性。

我认为，作为综合艺术的舞台演出，总要有一个以谁为主的问题，即使是像音乐剧、歌剧这些综合性很强的形式，在某一个时段里，也还是有一个以谁为主的问题。“二人台”“采茶戏”那样的民间形式，两个人在舞台上载歌载舞，很活泼。但是，大型声乐套曲的演出，那又另当别论了。我团1993年的那一稿，并没有什么新鲜招数，十几个舞蹈演员跑过来、跑过去，企图去图解歌词。说实在话，要图解，它的功能远不如小人书，而对音乐所造成的伤害却是致命的。我觉得，一些兄弟单位的大型声乐套曲不很成功，恐怕和这个“度”没掌握好有关。

在音乐节目的演出中，什么叫表演？什么叫表情？这里有很大的误区。有人以为扬胳膊踢腿才叫表演，挤眉弄眼才叫表情，这是外行人的见识。我以为，最大的表情是声音的表情，你的演唱、演奏声音里是充满了情感的还是苍白的，听众的感受是截然不同的。马友友的大提琴独奏充满了表情，他无须再去“作微笑状”；帕瓦罗蒂的演唱用声音、用音乐打动人，他无须作什么表演，甚至在歌剧中担任角色，其动作也只是“点到为止”。

说到合唱，也主要应该以声音表情为第一。对有些作品来说，如《牧歌》，这就足够了。指挥的带动，演员的全身心投入的演唱，演奏者除音乐以外忘记了一切，谁能说这不是在表演？所以说，调动辅助性艺术手段一定要从内容出发，一定要掌握好“度”。

结论二：音乐节目应以音乐为主，辅以其他手段。在综合性节目里，在某个时段也只能有一个中心。

集思广益 群策群力

在广义的概念上，《长征组歌》是集中了群众智慧的产物。

歌词

肖华同志1964年在杭州养病期间，为了纪念红军长征30周年，为了追念30年前为革命牺牲的战友，不顾身体的病痛，奋笔疾书。时而豪情长歌，时而声泪俱下，完成了长诗《长征组诗》。

初稿完成以后，又经过了一年多逐字逐句的修改，十易其稿。在修改过程中，多次打印成册，分发到军内外老战友、诗人和一些领导同志手中，广泛征求意见。

大家对此给予了热情的回应，上至周恩来总理，下至一般机关干部，都提出过很好的意见。对于这些意见，肖华同志既坚持了“自主”的原则，又坚持了“择优”的方针。有时为了一字高见喜不自禁。“海纳百川，有容乃大”，千锤百炼，终使作品成功出世。

结论三：即使是个人独立的创作，也可以通过广泛听取意见的方式，吸收集体的智慧。

队伍

那时战友歌舞团的演员队伍是很可怜的。1958年整编时，合唱队被砍掉，连独唱演员在内只剩22人，乐队22人，1964年“乐队民族化”时，所有的“洋乐器”一律砍掉。按当时的情形，根本无法完成大型声乐套曲的演出。在此情形之下，战友歌剧院全团出动，大力支援，又从军乐团借来部分管乐，勉强凑成了一支声部还算平衡的合唱队，和一支不完全的双管乐队。

指挥

首任指挥唐江同志擅长处理新作品，他对《长征组歌》的再创作功不可没。例如《四渡赤水出奇兵》中“亲人送水”那一段，初稿只是标明了简单的反复记号，在排练中他发现音乐没有完全展开，发展得很不够，掀不起高潮。于是将这一段多次反复：男声、女声、混声，加支声部……终于达到满意的结果。

造型

现在的舞台演出中所使用的肢体语言，已经深入人心，不可或缺了。不论是造型、画面，三曲的舞蹈动作、七曲的竹板，都凝聚了导演小组同志们的心血。韩荣实、安虹等同志废寝忘食、夜以继日、反复修改、集思广益，设计出了一套切实可行的方案。

舞台美术

《长征组歌》的舞台美术也是很成功的。张霖、王复先、吕醉陶等很有经验的同志为了做出恰当的设计，深入排练场，熟悉舞台布局，熟记音乐，掌握了第一手资料，做出了恰当的设计。使灯光、天幕、字幕、服装、道具……一切都在音乐进行中流畅地展现，似乎在“不经意”间达到艺术的高峰。

结论四：“以谁为主”并不意味着忽视集体的智慧和创造力，“以谁为主”也不意味着其他的艺术手段就不重要。

目录

- 一、告别 / 1
- 二、突破封锁线 / 17
- 三、进遵义 / 27
- 四、入云南 / 44
- 五、飞越大渡河 / 65
- 六、过雪山草地 / 85
- 七、到关起镇 / 107
- 八、祝捷 / 121
- 九、报喜 / 133
- 十、大会师 / 163



扫码欣赏作品

长征组歌

一. 告别

二. 突破封锁线.

三. 过遵义

贵州师范学院内部使用

