

声乐教学曲库

中国作品
第4卷

中国艺术

(1920 - 1948) 上册

歌曲选

人民音乐出版社

声 乐 教 学 曲 库

中国作品

第1卷 中国民间歌曲选 上册 下册

第2卷 中国歌剧曲选 上册 下册

第3卷 中国古代歌曲 戏曲、曲艺唱腔选 上册 下册

第4卷 中国艺术歌曲选 (1920-1948) 上册 下册

第5卷 中国艺术歌曲选 (1949-1965) 上册 下册

第6卷 中国艺术歌曲选 (1967-1977) 上册 下册

第7卷 中国艺术歌曲选 (1978-1995) 上册 下册

第8卷 中国艺术歌曲选 (1996-2002) 上册 下册

外国作品

第1卷 外国民间歌曲选

第2卷 外国歌剧曲选 上册 下册

第3卷 外国艺术歌曲选 (17-18世纪) 上册 下册

第4卷 外国艺术歌曲选 (19世纪) 上册 下册

第5卷 外国艺术歌曲选 (20世纪) 上册 下册

第6卷 外国音乐剧曲选 上册 下册

新 学 社
PDG



声乐

中国作品 第4卷

中国艺术歌曲选 (1920-1948) 上册

教学

声乐艺术教育丛书·《曲库》编委会编

主编：储声虹 徐朗 余笃刚

本卷主编：冯康

副主编：徐青茹 黄正刚 竺惠芳 黄明水

人民音乐出版社

曲库



图书在版编目(CIP)数据

中国艺术歌曲选. 1920~1948 / 冯康主编. — 北京: 人民音乐出版社, 2003. 9 (2006. 10 重印)
(声乐教学曲库. 中国作品: 第4卷 / 储声虹等主编)
ISBN 7-103-02644-0

I. 中… II. 冯… III. 艺术歌曲-中国-选集
IV. J642. 5

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第065149号

选题策划: 聂希玲、王建卫
特约编辑: 聂希玲
责任编辑: 王建卫
责任校对: 张顺军

人民音乐出版社出版发行
(北京市海淀区旱园胡同2号 邮政编码: 100036)
[Http://www.rymusic.com.cn](http://www.rymusic.com.cn)
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 19.75印张
2003年9月北京第1版 2006年10月北京第2次印刷
印数: 3,041—4,060册 (上、下册) 定价: 35.70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：冯 康

副主编：徐青茹、黄正刚、竺惠芳、黄明水



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學曲目建設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。无疑，它将为提高教学质量起到重要作用。

《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特色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,第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,则采取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的原则进行筛选,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,在中国经受了丰富的教学实践的检验,数十年来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,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地实践与探索,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,不仅荟萃了全国有关的声乐教育家、歌唱家、词曲作家,以及其他众多的专家学者,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

余葛刚执笔

1995年12月

教 学 总 论

黄 正 刚

《声乐教学曲库》中国作品第4卷《中国艺术歌曲选》编选的歌曲,包含了20世纪初至1949年9月建国前这一时期的以艺术歌曲为主的优秀的创作歌曲。

20世纪上半叶,是中国历史上大变革的时期。1911年满清封建王朝被推翻,1912年中华民国临时政府成立,特别是1919年的“五四”运动和1921年7月1日中国共产党的诞生,掀开了中国五千年文明历史上最伟大、最壮丽的篇章。中国共产党建立了红色根据地,领导了抗日战争和解放战争,推翻了三座大山,成立了中华人民共和国。伟大的时代,必然产生与之相适应的文学艺术。作为近现代中国音乐主体的歌曲,也一定刻上了时代的印记,并伴随着时代的脉搏,由产生而发展,由稚嫩而成熟。

19世纪末,帝国主义加紧对我国的侵略,民族危机严重,以康有为、梁启超为代表的资产阶级改良派文人,鼓吹变法维新,主张远学德国,近学日本,废科举,办新学,并阐述音乐对思想启蒙的教育作用,学堂乐歌随之应运而生。1903年后,各新式学堂陆续开设了唱歌课(这就是后来统称的“学堂乐歌”),其内容大部分是反映当时资产阶级及其知识分子要求学欧美科学文明,实现“富国强兵”、“抵御外侮”的爱国主义思想。但是,由于时代和阶级的局限,也夹杂着一些错误观点,如宣扬大国沙文主义、大汉族主义及一些封建道德观念,但这不是主流。学堂乐歌多为填词歌曲,曲调大部分选自日本、欧美的一些流行歌曲,用我国民间曲调填词反而很少,自创曲调的则更少。学堂乐歌的代表作家主要有沈心工(1870—

1947)和李叔同(1880—1942)等。本卷只选了李叔同的两首乐歌。李叔同是我国早期的话剧活动家、音乐美术教育家,他兴趣广泛,才华横溢,文辞秀美,其作品富于意境和韵味。他的大部分填词歌曲都是咏物写景的抒情歌曲,代表作品《送别》就是一首短小、简洁、唱来如怨如诉,充满惜别之情的艺术精品。学堂乐歌是中国音乐史上一个特殊的历史阶段的产物,它对我国以后的专业歌曲创作,产生了重要影响,具有积极的启蒙意义。

“五四”运动的爆发和中国共产党的成立,使中国革命由旧民主主义转向新民主主义。在“五四”新文化运动的直接影响下,我国的现代音乐文化才真正地发展和建立起来,而歌曲创作也进入了新的历史时期。这种建立与发展的历程,又主要集中在学校音乐和群众歌咏运动两方面。

20世纪20年代,中国工农运动蓬勃展开,随之产生了很多具有战斗风格的填词歌曲,如《工农兵联合起来》、《少年先锋队歌》等。而专业音乐家萧友梅、赵元任等也创作了很多传世之作。萧友梅(1884—1940),早年留学日本、德国,是我国高等音乐教育的创始人之一,是我国近代音乐的开拓者。他的歌曲创作大多数结构严谨,受德国抒情歌曲的影响,内容以抒发个人情怀、描写自然景物和学校生活为主。较好的有表现爱国主义的进行曲风格的《卿云歌》(词选自《尚书》,1921年)、《五四纪念爱国歌》(赵国钧词,1924年),特别是独唱曲《问》(易韦斋词,1922年),亲切纯朴、富有内在激情,曲中深沉的发问,表达了作曲家对祖国河

山破碎、军阀混战的深切忧虑。

赵元任(1892—1982),早年留学美国,学习文学,兼学音乐。近百首的歌曲创作,使他成为我国近代歌曲创作的先行者。作为语言学家,他强调歌曲旋律与声韵、语调的结合,主张旋律民族化、和声“中国化”及钢琴伴奏音乐的形象化,并为此作了很多探索和创新。其歌曲有不少具有鲜明的爱国主义思想和民主倾向,特别是对劳动人民生活的反映,如《劳动歌》(词选自“星期评论”,1922年)。还有反映对当时政治斗争和社会现实的看法,也有要求恋爱自由、个性解放的内容。他的歌曲形象鲜明、风格清新,有韵味,又十分口语化,具有独特的中国民族的艺术风格和魅力,对后世歌曲创作产生了深远的影响。如《教我如何不想他》(刘半农词,1926年),通过对自然景色诗情画意的描绘,引出“如何不想他”的主题,表达了一种要求恋爱自由、个性解放的心情。音乐呈多调性陈述,每段的点题词句,均选自类似京剧音乐的动机,听来十分亲切、自然,而具有民族特色。据赵元任回忆,词作者刘半农当时旅居伦敦,有“思念祖国和念旧之意”。这样,这首传世之作,即可理解为相思之情,又可诠释为思乡之意了。

这个时期还有一些音乐家写了许多优秀作品,如陈啸空的《湘累》(郭沫若词,1924年),音乐抒情、优美,富有民族特色及浪漫主义激情,颇受青年知识分子欢迎。

1927年“四一二”国民党反动派搞反革命政变,白色恐怖使“五四”运动以来的新文化运动进入低潮,也加剧了文化战线的分化。一部分人慑于蒋介石的反动的“文化围剿”,脱离了革命;另一部分人在中国共产党的领导下,或随工农红军深入农村,或在白区坚持斗争。

在革命根据地和工农革命运动中(包括以后的二万五千里长征),歌曲创作仍很活跃。当时,主要的歌曲形式是革命民歌和进行曲式的红军歌曲。如《少共国际师》、《共产儿童团歌》、《八月桂花遍地开》、《婚姻自由歌》、《工农革命歌》、《刘志丹》、《十送红军》、《盼红军》、《秋收暴动歌》、《打开来脂城》、《红军纪律歌》(即《三

大纪律、八项注意》)等,都较好地反映了革命根据地人民获得了自由幸福的新生活的喜悦和他们对革命、对党和领袖、对红军的热爱与歌颂,也较好地反映了工农红军的革命乐观主义精神、集体英雄主义精神及他们的战斗生活。“九一八”事变后,在敌后坚持斗争的东北抗日民主联军,也传唱出了如《血海歌》、《少先队歌》、《中韩民族联合起来》、《反日歌》、《露营之歌》等革命歌曲,很好地表现了在冰天雪地里坚持抗日的坚毅、沉着、乐观的东北抗联战士的英雄形象。这些歌曲虽然多数是填词歌曲,但它简朴、健康、朝气蓬勃、紧密联系革命斗争,从而确立了革命音乐的优秀传统和正确方向,并且,对以后的革命歌曲创作产生了重要的影响。

30年代初,我国一批新的、受过专门音乐教育的音乐家登上乐坛。其中如黄自、周淑安、应尚能、陈洪、马思聪等影响较大。

黄自(1904—1938),曾赴美国学习心理学与理论作曲,归国后,1930年起执教于上海国立音乐专科学校,是30年代我国著名的作曲家和音乐教育家。他的歌曲创作题材涉猎面广,如“九一八”以后创作的《抗敌歌》(黄自、韦瀚章词,1931年)、《旗正飘飘》(韦瀚章词,1932年)、《九一八》(韦瀚章词,1933年)、《热血歌》(吴宗海词,1937年)等,情感真挚,气势雄伟,较好地表现了当时爱国知识分子的强烈的反帝斗争的激情。而艺术歌曲(主要指18世纪末至19世纪初欧洲盛行的抒情歌曲,其特点是歌词多选用著名诗词,侧重刻画人的内心世界,作曲技法较复杂,强调旋律的表现力和伴奏的精美处理。)和一些专门为学生创作的教材性歌曲,是黄自作品中数量最多的体裁,如《点绛唇》([宋]王灼词,1934年)、《南乡子》([宋]辛弃疾词,1935年)把诗词的韵律与曲调的结合处理得非常细致。《点绛唇》音乐的宽广气势、明朗的情绪、民族的风格、浪漫主义的气息和《南乡子》音乐的豪壮的气派、澎湃的热情、爱国的信念,都曾给很多听众留下深刻的印象。至于他的《玫瑰三愿》(龙七词,1932年)、《花非花》([唐]白居易词,1933年)、《春思曲》

(韦瀚章词, 1933年)等, 则是又一部分精心之作, 特别是《玫瑰三愿》更受到听众的喜爱, 成为音乐会的保留曲目。歌曲以玫瑰代言, 表述了少女的三个愿望——对美好、和平与幸福的渴望, 曲调清新, 结构严谨, 风格典雅, 这些特征对后世的我国艺术歌曲创作产生了重要影响。

除黄自的作品之外, 当时的优秀作品还有青主(1893—1959)的《我住长江头》([宋]李之仪词, 1930年)、陈洪(1907—2002)的《冲锋号》(陈洪词, 1932年)、《上前线》(秋竹词, 1932年)、应尚能(1902—1973)的《吊吴淞》(韦瀚章词, 1932年)、《燕语》(韦瀚章词, 1935年)、周淑安(1894—1974)的《纺织歌》([明]裴彼词, 1932年)、老志诚(1910年生)的《民族战歌》(高滔词, 1936年)、江定仙(1912—2000)的《静境》(廖辅叔词, 1933年)、陈田鹤(1911—1955)的《采桑曲》(古诗词, 1933年)、刘雪庵(1905—1985)的《长城谣》(潘子农词, 1936年)、张肖虎(1914—1997)的《声声慢》([宋]李清照词, 1933年)等, 这些作家的作品, 题材广泛, 体裁多样, 各具艺术风采。

1930年3月2日“中国左翼作家联盟”在上海成立, 它给当时我国文化界中的一切进步人士以极大的鼓舞, “左翼音乐运动”及音乐界的抗日民族统一战线也随之形成。这个救亡歌咏作曲家群, “以现实主义的方法创作, 以抗战为主题, 以能被大众歌唱和接受为主要原则, 以群众歌曲为主要体裁的小型声乐创作为中心, 和其他新音乐工作者创作一起构成了中国近代新音乐文化的一大潮流。聂耳是这个潮流的突出代表。”^①

聂耳(1912—1935)的一生很短促, 从事创作仅两年多, 但却写出了歌曲35首。这些歌曲大致可分为四类, 即救亡歌曲、劳动歌曲、抒情歌曲、儿童歌曲。“救亡歌曲”如《义勇军进行曲》(田汉词, 1935年)、《毕业歌》(田汉词, 1934年)、《前进歌》(田汉词, 1934年)等, 聂耳对这些进行曲式的爱国歌曲倾注了极大的激情, 使它们成为抗日救亡的战斗号角, 代替大众的呐喊, 表达了中国人民的信心和决心, 推动了抗

日救亡运动。“劳动歌曲”如《大路歌》(孙瑜词, 1934年)、《开路先锋》(孙师毅词, 1934年)、《码头工人歌》(石灵词, 1934年)等, 则反映了我国的劳动群众备受外国帝国主义和国内反动派双重压迫的苦难, 也表达了他们内心的愤怒和仇恨以及迫切要求解放的意志和力量。以上两类歌曲, 具有沉着有力、坚毅乐观的基调, 通过不对称曲式结构、丰富多变的句式, 尤其是短句、三连音、休止符的巧用, 展示了一种青春活力和战斗精神。“抒情歌曲”如《铁蹄下的歌女》(许幸之词, 1935年)、《塞外村女》(唐纳词, 1935年)、《梅娘曲》(田汉词, 1935年), 这些歌曲注意了民族风格和形式的创造, 把抒情性和革命性很好地融合一体。特别是《铁蹄下的歌女》, 以深切感人的旋律, 生动形象地表现了旧社会被损害的女性的沉痛的控诉和内心深处蕴藏的爱国热忱。所以, 歌曲是深情的、悲痛的, 也是充满戏剧性的。他非常成功地塑造了一个典型的、受尽压迫折磨的、善良的中国妇女形象。“儿童歌曲”如《卖报歌》(安娥词, 1934年)等, 则形象鲜明、生动活泼, 揭示了旧社会生活的一个侧面, 深受儿童欢迎。“在我国现代音乐发展史上”, 能“准确而又深刻地反映我国的无产阶级形象的作曲家, 聂耳是第一个人。而且直到今天, 他的这些作品仍然不失其深刻感人的光彩”。他“在创作的方向和方法上是一位坚定的革命者。而且在艺术形象和艺术形式的创造上也是一位大胆的革新者”。他的“作品大多数都具有他自己所特有的风格特点和它们各自的独特个性。聂耳通过自己的创作体现了我国革命音乐的正确方向, 并且初步解决了音乐如何为无产阶级政治服务, 如何与广大群众相结合, 如何表现各被压迫阶层的典型形象以及如何创造性地继承传统、借鉴外国来发展自己的新的民族音乐等问题”。从而“为我国‘左翼音乐运动’的开展和为我国人民大众的革命音乐的成长, 树立了一面光辉的旗帜。”^②

在“左翼”音乐运动和抗日救亡歌咏运动中, 还有冼星海、张曙、任光、麦新、吕驥、贺绿汀等人的创作流传极广, 影响深远。他们除了创作过很多战斗性的群众歌曲外, 还写有许多

感人至深的抒情歌曲,如张曙(1909—1938)的《日落西山》(田汉词,1937年),曲调流畅,节奏自由,具有较强的民族特色,并兼有山歌、进行曲、抒情歌曲多种体裁风格。任光(1900—1941)的《渔光曲》(安娥词,1934年),以真挚深切的感情、民族韵味的旋律,展现了一个朴实动人的渔民生活场景,情景交融,抒情委婉。吕骥(1909—2001)的《新编“九一八”小唱》(崔嵬词,1935年),用小调风格,委婉而沉痛地控诉了日本侵略军所欠下的滔天血债和国民党反动派的卖国罪行。

1937年“七七”芦沟桥事变,爆发了我国人民大众的全面抗战,众多的音乐工作者,投入了抗日宣传、战斗之中,创作了数量惊人的群众歌曲。这些作品内容上强调民族存亡而斗争的中心主题,形式上突出民族化、大众化,体裁方面则主要是战斗性的群众歌曲(包括一些小型合唱曲),它从正面概括了当时人民群众的斗争生活和他们必胜的决心和信念。但是,那些抒发内心感情、反映群众遭受的苦难以及倾诉他们的愿望和企盼的抒情歌曲,仍然受到广泛的重视。如贺绿汀(1903—1999)的《嘉陵江上》(端木蕻良词,1939年),以较自由的节奏、口语化的旋律、不太方整的结构,使这首具有宣叙风格的独唱曲富有极强的戏剧性,充满了沉痛、悲愤之情。张寒晖(1902—1946)的《松花江上》(张寒晖词,1936年),表现了流亡关内的东北同胞对亲人、对故乡的怀念。他们悲愤交集,渴望赶走日本侵略者,收复富饶的、但已沦陷的故土,这痛心疾首的歌声,听来使人肝肠寸断。夏之秋(1912—1993)的《思乡曲》(戴天道词,1938年),以平稳的节奏、方整的结构、舒展而惆怅的音调,表现了背井离乡的游子对母亲、对家乡的思念之情。郑律成(1918—1976)的《延安颂》(莫耶词,1938年),以清新明朗的曲调,热情地歌颂了抗日的中心——革命圣地延安,充满浪漫主义的气息和战斗的豪情,在抗日歌曲中独树一帜,广为传唱。

在中国音乐史上,冼星海(1905—1945)的创作是杰出的,对我国音乐发展的贡献是巨大的。“冼星海之所以伟大,最根本的一点是,他

在创作思想和方向上,始终不渝地坚持了以聂耳为代表的无产阶级革命音乐的战斗传统,并且以自己的天才和毕生的努力进一步发展了这个传统。”^⑤他的创作,特别是歌曲创作,取材于社会现实生活,紧密联系当时的政治斗争,深刻地塑造了劳动群众的典型形象。音乐的感情强烈,语言通俗,节奏鲜明,结构简练,构思清晰,富有鲜明的民族特点、强烈的时代精神和浓郁的生活气息。其歌曲大致可分四类:一类是战斗性的进行曲,如《救国军歌》(塞克词,1936年)、《到敌人后方去》(赵启海词,1938年)等,以有力的节奏、富有号召性的旋律,表达了人民群众团结一心、不可动摇的抗日意志和英勇豪迈的气势与情怀。再一类是抒情性与战斗性结合的歌曲,如《在太行山上》(桂涛声词,1938年)、《赞美新中国》(光未然词,1938年)等,曲调舒展,气势雄壮,表达了一种信心和意志,是革命豪情的抒情性与坚定果敢的战斗性结合的典范。另一类是抒情性独唱歌曲(包含一些古诗词歌曲),如《夜半歌声》(田汉词,1936年)、《热血》(田汉词,1936年)、《黄河之恋》(田汉词,1936年)、《江南三月》(施谊词,1938年)等为舞台剧或电影的插曲,它们从不同侧面来反映特定人物的遭遇和内心世界。《夜半歌声》以凄婉、排侧的旋律,反映了知识青年反封建的意识,充满激情与幻想;《热血》与《黄河之恋》表达了一种战斗意志与必胜信念,慷慨、悲壮;而《江南三月》则用清新、纯朴的民间音调,来抒发抗战妇女的爱国热忱。还有一类是反映工农群众劳动生活的劳动歌曲,如《渔光曲》(安娥词,1934年)、《拉犁歌》(吴永刚词,1936年)、儿童歌曲《只怕不抵抗》(麦新词,1937年)等,都较准确地表现劳动者的艰难境遇和达到对儿童进行爱国主义教育的目的。冼星海在歌曲创作方面另一个重要贡献是开创了表现我国人民革命斗争并具有民族风格和气派的大合唱创作之先河。在其创作的4部大合唱中,又以《黄河大合唱》流传最广,影响最大。这部作品以黄河为背景,歌颂了我们伟大的中华民族悠久而光荣的历史,展现了英雄的中国人民的如火如荼的抗日战争,表

现了他们坚强不屈的战斗意志，也鞭挞了日本侵略者的残暴，痛诉了我国人民群众的深重苦难。全曲8个乐章（7首声乐作品），基本建立在3个重要的音乐主题上：即象征斗争和力量的《黄河船夫曲》的主要动机、象征我们民族精神的宽广崇高和自由奔放的《黄水谣》的主题及《怒吼吧，黄河》中表现人民苦难的主题，它们各自独立，又交替发展，并紧紧围绕着全曲的主题思想——抗日、爱国而融合为完整的统一体。所以，这部作品在创作方法上强调了音乐形象塑造的多样性、丰富性，在风格、结构方面突出了内在的统一和集中，从而成功地运用了辩证的、交响性的发展原则，创造了具有民族气派和时代特征的我国的大合唱形式，也因此成为我国近代大型声乐作品的典范，成为我国近代合唱音乐创作史上的一座光辉的里程碑。其中两首独唱曲《黄河颂》和《黄河怨》，一直是歌唱家们的保留曲目，而《黄水谣》也一直受到音乐教育家们的青睐，成为高校声乐教学的基本教材之一。

1938年10月武汉失守后，汪精卫等亲日派公开投降，国民党右翼的投降活动也日趋活跃，抗日战争进入了艰难的相持阶段。这时，在“沦陷区”与国民党统治区，许多进步的音乐工作者在中国共产党领导下坚持创作，在条件极端艰苦的状况下，坚持用歌曲为社会、为斗争服务。这个阶段歌曲创作在内容上反映的是广大群众对日伪和国民党反动派的愤恨、抗议，及对民主、自由的迫切要求；在风格、体裁方面，出现了很多揭露性、讽刺性的歌曲及民歌改编曲。作曲家们向民间学习，受民间音乐的影响更深了。而在音乐语汇方面，那些战斗性的歌曲，就直接受到群众斗争中的激情语调的影响。如舒模（1912—1991）的《你这个坏东西》（舒模词，1942年）、《跌倒算什么》（舒模、李凌词，1944年）等歌曲，直接对反动政府的倒行逆施进行了无情的揭露和抨击，也表现了群众昂扬的斗志。歌曲短小紧凑，风格朴素爽直。宋扬（1918年生）创作的《古怪歌》（1945年）、费克（1917—1968）创作的《五块钱》（1945年）等歌曲，用漫画式手法，对黑暗的社会进行了深刻

的讽刺和鞭挞，诙谐夸张，曲调优美，形式生动。抒情歌曲方面，刘雪庵的《红豆词》（[清]曹雪芹词，1948年），在知识青年中流传较广，影响较大。在抗日战争后期与解放战争时期的民主运动中产生了赵元任的《老天爷》（明末民谣词，1948年）、菩萨（即罗忠谥1924年生）的《山那边哟好地方》（左弦词，1948年）等歌曲，表现了“国统区”人民的苦楚和愤懑，也反映了他们对解放区、对光明前途的向往。在说唱性、叙事性歌曲方面，费克的《茶馆小调》（长工词，1944年）最具有代表性，它用锋利的笔触，淋漓尽致地揭露了国民党消极抗战、积极反共、压制民主的反动行径，扩大了说唱性叙事歌曲的表现力，也使这类歌曲增强了群众性与时代精神。

在解放区，1938年延安成立了鲁迅艺术学院及其他各种艺术机构，1942年全党开展整风运动，毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，革命的音乐工作者投身火热的斗争中，与工农兵相结合，掀起了《新秧歌运动》。此后，在新民歌创作和安波（1915—1965）的《兄妹开荒》（路由词，1943年）、马可（1918—1976）的《夫妻识字》（马可词，1943年）等秧歌剧的基础上，发展了中国自己的新歌剧《白毛女》（贺敬之、丁毅作词作剧，马可、张鲁、罗维等作曲）。这期间，群众歌曲体裁的创作数量仍为最多。如刘炽（1921—1998）的《胜利鼓舞》（贺敬之词，1945年）、庄映（1919—1989）的《说打就打》（谢明词，1946年）、朱践耳（1922年生）的《打得好》（王杰词，1948年）等，都直接地反映了解放区军民对敌斗争的坚强意志和决心，也表现了他们对胜利的坚定信念和革命的乐观主义精神。再如王久鸣（1918年生）的《跟着共产党走》（沙虹词，1940年）、卢肃（1917年生）的《团结就是力量》（牧虹词，1943年）、曹火星（1924—2000）的《没有共产党就没有新中国》（曹火星词，1943年）等都较好地反映了解放区的民主团结的新的政治生活和军民鱼水关系、群众与党的深厚感情。另一些歌曲，如李焕之（1919—2000）的《民主建国进行曲》（贺敬之词，1946年）、马可的《咱们工人有力量》（马可词，1948年）等，则朝气蓬勃，反映了群众对自由、民主

的新中国的建立的渴望。马可的《南泥湾》(贺敬之词, 1943年)、李劫夫(1913—1976)的《歌唱二小放牛郎》(方冰词, 1942年)、莎莱(1923年生)的《纺棉花》(骆文词, 1948年)等歌曲, 生活气息浓郁, 民族特点鲜明。而徐曙(1914—1980)的《晋察冀小姑娘》(赵洵词, 1943年)、张鲁(1918年生)的《平汉路小唱》(贺敬之词, 1949年)等, 则进一步发掘了说唱音乐的特点, 在歌曲的形象性、戏剧性等方面作了更多的探索, 受到了群众的欢迎。

纵观上述, 这半个世纪内, 不同的时代, 不同的环境, 造就了许多不同的作曲家。而不同的时代、不同的环境, 又使这些作曲家们创作了很多不同题材和不同体裁的歌曲。《声乐教学曲库》中国作品第4卷《中国艺术歌曲选》, 就是在这浩瀚的歌曲海洋中精选了74首歌曲, 以应社会之需要。我们编选时注意了曲目的较广泛的适应性, 难易兼备, 能适应不同地区、不同唱法和不同程度的教学和演唱, 又能在声乐作品的鉴赏上有一定的启示作用。对于不同作曲家的作品和不同题材曲目的选择, 则既考虑全面性, 又不忘代表性与示范性, 如有聂耳、星海的作品, 也有萧友梅、青主的作品; 内容上既有描写工农、革命, 及抒写人生、自然的歌曲, 又有讽刺、抨击旧社会、旧制度的作品。所以, 选入的这些曲目, 从体裁方面看, 有艺术歌曲、抒情歌曲、劳动歌曲和叙事歌曲, 而大部分是艺术歌曲和抒情歌曲; 从歌曲的结构形式上看, 有分节歌(多段歌词用同一旋律, 或稍作变化——群众歌曲的基本结构形式), 也有通谱歌(每段歌词运用不同的曲调——艺术歌曲的基本构成形式); 从演唱形式上看, 有独唱歌曲, 齐唱、合唱歌曲, 又以独唱歌曲为主(因为本曲库主要是为服务教学的教材曲库, 而教学过程中, 又是以个人发声训练和艺术表现为基本手段的); 从教学的难易程度上看, 由于历史的原因(如社会需要、作曲技巧、演唱水平、群众欣赏习惯等), 本卷所含时期的曲目, 虽兼收各种程度的歌曲, 但却是以初级和中级程度为主。各种程度曲目相比, 大约是适合初级程度练习的曲目约占39%, 适合中级程度训

练的曲目约占45%, 而高级程度者, 仅约占16%。

本卷曲目, 由于中、初级程度的教材约占84%, 所以, 教学中则主要为中、低年级学生或初学者打基础时选用。这些歌曲音域不宽, 旋律和节奏平稳、流畅, 便于进行基础训练。对于各种声部、各类唱法, 也可以自由选用这些曲目, 为基本技能培训服务。至于那十余首音域较宽、起伏变化很大的高级程度的歌曲, 如洗星海的《黄河颂》、贺绿汀的《嘉陵江上》等, 则最适合训练男中音或戏剧男高音, 而星海的《黄河怨》、黄自的《玫瑰三愿》等则更适合抒情女高音的教学或演唱了。

为方便教学, 每首歌曲的右上方都标有音域, 并附有“教学演唱提示”于书后, 对于每首歌曲的时代背景、思想内容、曲式结构、风格特点、难易程度、适宜声部与教学、演唱时应注意的要领, 都有或详或简的、较为准确的分析, 以供参考。

在声乐教学、训练中, 当然回避不了“唱法”问题。

人们常说的“美声唱法”, 按意大利语字面意义讲, “bel canto”是“优美的歌唱”。它既是一种发声方法, 还代表着一种演唱风格, 一种声乐学派, 它强调采用“喉头位置较低的发声方法”, 要求具有“明亮、丰满、松弛、圆润”而又带“金属色彩的、富有共鸣的音质”, 注重“声区统一”, “句法连贯, 声音灵活, 刚柔兼备, 以柔为主的演唱风格。”^④自意大利歌唱家G. 卡奇尼(1550—1618)介绍这种唱法后, 在欧洲各国得到传播与发展, 4个世纪以来, 美声唱法的风格技巧随着时代发展、作品创新及与各国语言、各民族音乐风格相结合而得到广泛的、深层的发展, 至今盛行不衰, 成为众多歌唱家毕生追求和广大听众非常喜爱的演唱方法。

美声唱法于本世纪20年代传入我国, 当时以上海国立音专为中心, 聘请从国外留学归来的声乐专家周淑安(1894—1974)、应尚能(1902—1973)和俄籍声乐家苏石林教授美声唱法, 以后又有国外学有所成的黄友葵(1908—1990)、喻宜萱(1909年生)、周小燕(1917年

生)、郎毓秀(1918年生)、张权(1919—1993)、高芝兰(1922年生)等和国内培养的歌唱家如蔡绍序(1911—1974)、葛朝祉(1917年生)、沈湘(1921—1993)等在各地举行独唱音乐会,受到热烈欢迎。他们的演唱和教学,为欧洲的传统唱法在我国的推广、普及与发展打下了重要的、良好的基础。

美声唱法在我国真正地、广泛地传播与发展,却是在中华人民共和国建国以后。党和政府的高度重视,一系列文艺方针、政策的出台,各级专业音乐团体和艺术、音乐院校的建立,再加上频繁的中外文化交流,年轻歌手在国内外演出的成功和获奖,都促进了美声唱法在我国的发展,也深化了我们对美声唱法的研究与探索。

长时期以来美声唱法一直是高等音乐院校声乐教学中演唱方法的主流之一。

在我国深受人民群众喜爱的另一类演唱方法,是人们常说的“民族唱法”。本来,凡是民歌手、民间艺人、戏曲演员的歌唱,均属中国传统的民族唱法。但是,随着时代的发展,人们欣赏习惯、审美情趣的变化,现在所讲的“民族唱法”主要是指在我国戏曲、说唱、民间歌唱基础上发展起来的,吸收了美声唱法中有益于我们的成分的,能演唱民族歌剧、演唱有时代感的各类创作歌曲的,具有中国民族特色的歌唱。具体说:它“以民族唱法为主体,以民族语言为基础,以行腔韵味为特长,并与形体表演浑然一体的情、声、字、腔相映生辉的综合演唱艺术。在长期的发展过程中,形成了声情并茂、字正腔圆、神形兼备、唱表结合、载歌载舞的二度创作原则。”^⑤数千年的发展、创造,形成了我们中华民族的演唱形式和风格特点,积累了无数曲目,也造就了众多的、人民爱戴的歌唱家、声乐教育家,如当代的歌唱家(教育家):李波(1918年生)、张树楠(1921年生)、王品素(1923年生)、王昆(1925年生)、郭兰英(1929年生)、胡松华(1932年生)、朱逢博(1937年生)、才旦卓玛(1937年生)等,都曾为我们中国民族声乐学派的初创和发展,作出过重要的贡献。

中国民族唱法,也是我国高等音乐院校声

乐教学中演唱方法的主流之一。

本卷所选教材曲目,在不同的时代,不同的环境中,都产生过不同的审美效应(当然也包括为革命,为人民战争起过的宣传鼓动作)。而在教学上,解放前后近一个世纪,特别是建国后教育大发展时期,多被专业音乐院校、师范院校音乐专业及中学、小学的基础音乐教学、普通大学的艺术选修课程定为各类教材,在为提高我国人口艺术素质和声乐专门人材培养中,发挥了不可估量的作用。

在选用本卷曲目教学时,采用的教学方法要因因人而异,因材施教,不能固守某一种方法(或模式),各种教法应结合运用。初学时的打基础阶段,机理教学、比喻教学,乃至示范教学都是必需的。而在歌曲教学时,则应从总体上把握以情带声、声情并茂,既要唱“声”、又要唱“情”,并以“情”为主的教学方法。另外,无论在教学的哪个阶段,或运用什么教学方法,心理素质的培养是绝对不容忽视的。因为唱歌作为一种艺术行为,无时无刻不在伴随着乐音的记忆、情感的表现与信心的建树。具体地涉及到本卷曲目的教学选用上,我们想提出以下几个问题,以供参考:

1. 初级程度的歌曲,可作基础训练用。不论是何种唱法,都要强调中声区的训练,要注意气息控制与正确发声的配合,应由浅入深,形象化地进行教学。

2. 多段歌词的分节歌形式的歌曲,对于各段歌词不同的内容、不同的情绪的变化,要在咬字、吐字、气息运用的基础上,从力度、速度诸方面作不同的情感处理。如聂耳作曲、唐纳作词的《塞外村女》,以对暮鸦、寒风与雪片的描绘,来抒写这位少女凄凉的处境和怨愤的心情,虽然歌曲每段结尾句的曲调相同,但情绪迥异。第一段结尾要唱出少女对贫富差距的愤懑与不平,第二段结尾要刻划出主人公的凄楚与悲怨,而第三段结尾则要表现出人们对最低生活水平的深切向往和企盼。

3. 教学中应强调把字唱正、唱美、唱活,要把歌词中的字音、语调融合到歌唱中去。如在精通音韵和声调的赵元任的《卖布谣》中,将频

繁出现的“买”、“卖”二字和连续演唱的“布补裤”三字的语音和旋律成功而巧妙地加以结合，使之成为后世的范例之作，也为我们在唱字与声韵方面的演唱和教学，打下了良好的基础。至于有一些歌曲为了表现上的需要，甚至出现倒字时，教学应突出重点词句，强调把字“唱活”了才好。

4. 对于不同曲式结构的歌曲，在情感、意境的表现上，演唱技巧的运用上，展开、起伏与高潮的布局方面，都要作周密审慎的安排。如同样是冼星海作曲、光未然作词的《黄河谣》和《黄河怨》，就要做与结构相适应的不同处理。《黄河谣》为歌谣式单三部曲式，第一乐段要唱得抒情、亲切，把人们带到对过去和平生活的回忆中去；对比乐段的沉重、悲伤的曲调，则要唱得有激情、义愤填膺；再现乐段表现的是黄河奔腾依旧，但人民的生活却遭到破坏，呈现一幅幅凄惨景象，歌声应在平稳、低沉的情绪中更慢、更黯然地结束，从而突出“谣”的特点。而《黄河怨》是4个乐段的复二部曲式，歌曲表现了一个失去丈夫和孩子并遭受日寇蹂躏的妇女对敌人残暴的兽行的强烈的控诉。起承转合的4段，像一条流水，连绵不断，浑然一体。第一乐段慢速，是被压迫者的哭诉，被污辱者的呻吟，音调悲痛、缠绵，情感深厚动人；第二乐段紧缩节奏，转小调式，出现了全曲的最低音，为心爱的宝贝的惨死悲痛欲绝，泣不成声；第三乐段渐强，变节拍并转回A大调，起伏的音调要唱得激情强烈，使人不禁感到夜幕中的风狂、云黑与水冷的境遇；第四乐段再变节拍，转小调，略带朗诵调式的旋律显示了女主人公一种以死反抗的决心，应唱出被污辱、被损害者要报仇雪耻的强烈愿望。这悲惨生命的最后呼喊，这具有“怨”的特点和愤的激情的歌声，定能激发人们奋起战斗的壮志豪情。

5. 对于歌曲的重点、高潮等处，可作局部精细的着意刻画，以发掘火花爆发点，使歌曲演唱得到升华。如星海的《黄河颂》的第二乐段，先后出现了三次“啊，黄河”的感叹句，第一次速度稍快，是一种叙述性的赞颂；第二次是

激情的甩腔，要处理成热情、激昂地对我们伟大的中华民族的英雄气概的颂扬；而第三次与前两次紧密相连，一气呵成，音调更加雄伟壮丽，要唱得强而渐慢，要以更宏伟、更豪放的情怀，衷心地对伟大祖国纵情讴歌。如此，力度一次比一次增强，情绪一句比一句高涨，从而把全曲引向最高潮。

6. 对于古诗词歌曲，要掌握词曲作者的背景材料，要对诗词的主题、意境有深刻的理解，以加深对诗词韵味的感觉，并在教学、演唱中加以表现。如刘雪庵的《红豆词》、黄自的《花非花》等，都应在细致研究、深层理解的基础上，结合适当的技巧，以唱出古诗词的词采、意境和古诗词歌曲的风格和韵味。

7. 本卷所集歌曲，根据人们的审美习惯，有的适合民族唱法，有的适合美声唱法，但这不是永恒不变的。因为作品能促进唱法的发展，演唱又能激发新作品的诞生，人们总是在实践、创造，再实践、再创造中产生新的作品，完善各种唱法，也并在改变着人们的审美观。

总之，在歌曲教学或演唱中，“声”是基础，“情”是主体，当声音训练有一定基础后，要在总体表现上提要求，下功夫，以达到词曲和谐、字正腔圆、声情并茂的声乐艺术理想境界。

本卷的编选，如果能为我国民族声乐体系的创建、为民族声乐教学曲目的建设稍尽绵薄，起到添些砖瓦的作用，当是我们编撰的最终任务与目的。

本文主要参考书目：

- 汪毓和编著：《中国近现代音乐史》（人民音乐出版社，1994年10月修订版）
- 孙继南、周柱铨主编：《中国音乐通史简编》（山东教育出版社，1991年3月版）
- 夏野编著：《中国音乐简史》（高等教育出版社，1991年8月版）
- 《中国大百科全书（音乐、舞蹈）》（中国大百科全书出版社，1989年4月版）

注 释:

① 引自孙继南,周柱铨主编的《中国音乐通史简编》第321页。山东教育出版社出版,1991年3月第1版。

② 引自汪毓和编著的《中国近现代音乐史》第154页和158页。人民音乐出版社出版,1994年10月北京第2版。

③ 引自汪毓和编著的《中国近现代音乐史》第191页。人民音乐出版社出版,1994年10月北京第2版。

④ 引自喻宜萱、尚家骧:《美声歌唱》(《中国大百科全书》音乐舞蹈卷,第438页)。

⑤ 引自舒模、丁雅贤:《中国歌唱艺术》(《中国大百科全书》音乐舞蹈卷,第857页)。



目 录

上 册

导 言

教学总论	黄正刚(1)
------------	--------

曲 目:

A 1. 安眠吧勇士	田 汉词 范继森曲(1)
B 2. 白云故乡	韦瀚章词 林声翕曲(6)
3. 毕业歌	田 汉词 聂 耳曲 杜鸣心配伴奏(10)
C 4. 采菱歌	田 汉词 聂 耳曲 杜鸣心配伴奏(14)
5. 采桑曲	古 诗 陈田鹤曲(17)
6. 茶馆小调	长 工词 费 克曲(19)
7. 茶山情歌	佚 名词 聂 耳曲 王震亚配伴奏(25)
8. 长城谣	潘子农词 刘雪庵曲(29)
9. 长相思	[唐]李 白诗 马思聪曲(32)
10. 春归何处	[宋]黄庭坚词 陈田鹤曲(37)
11. 春思曲	韦瀚章词 黄 自曲(39)
12. 春天里	关 露原词 贺绿汀编词作曲(42)
D 13. 大刀进行曲	麦 新词曲 佚 名配伴奏(46)
14. 大江东去	[宋]苏 轼词 青 主曲(49)
15. 大路歌	孙 瑜词 聂 耳曲 桑 桐配伴奏(54)
16. 到敌人后方去	赵启海词 冼星海曲 佚 名配伴奏(58)
17. 点降唇·赋登楼	[宋]王 灼词 黄 自曲(62)
18. 吊吴淞	韦瀚章词 应尚能曲(65)
E 19. 二月里来	塞 克词 冼星海曲 黎英海配伴奏(69)

- II
- F 20. 纺纱歌 [明]裴 彼词 周淑安曲(72)
21. 飞花歌 孙师毅词 聂 耳曲 黎英海伴奏(75)
- G 22. 告别南洋 田 汉词 聂 耳曲 姚 牧伴奏(78)
23. 歌唱二小放牛郎 方 冰词 劫 夫曲 姚思源伴奏(82)
24. 故 乡 张 帆词 陆华柏曲(85)
- H 25. 海 韵 徐志摩词 赵元任曲(90)
26. 红豆词 [清]曹雪芹词 刘雪庵曲 桑 桐伴奏(103)
27. 花非花 [唐]白居易词 黄 自曲(106)
28. 怀念曲 毛 羽词 黄永熙曲(108)
29. 黄河颂 光未然词 冼星海曲 黎英海伴奏(114)
30. 黄河怨 光未然词 冼星海曲(120)
31. 黄河之恋 田 汉词 冼星海曲 黎英海伴奏(126)
32. 黄水谣 光未然词 冼星海曲 刘 庄伴奏(129)
- J 33. 嘉陵江上 端木蕻良词 贺绿汀曲(134)
34. 江南三月 施 谊词 冼星海曲(138)

下 册

35. 教我如何不想他 刘半农词 赵元任曲(141)
- K 36. 可怜的秋香 黎锦晖词曲 姚继刚伴奏(147)
- L 37. 老天爷 明末民谣 赵元任曲(151)
- M 38. 码头工人 孙石灵词 聂 耳曲 邵敬贤伴奏(155)
39. 卖布谣 刘大白词 赵元任曲(159)
40. 卖花词 潘国渠词 夏之秋曲(161)
41. 玫瑰三愿 龙 七词 黄 自曲(165)
42. 梅娘曲 田 汉词 聂 耳曲 宋承宪伴奏(168)
43. 牧羊姑娘 获 帆词 金 砂曲 李西安伴奏(171)
- N 44. 南泥湾 贺敬之词 马 可曲(175)
45. 南乡子——登京口北固亭有怀 [宋]辛弃疾词 黄 自曲(178)
- P 46. 漂零的落花 刘雪庵词曲(181)

- Q 47. 前进歌 田 汉词 聂 耳曲 李焕之伴奏(184)
48. 秋水伊人 贺绿汀词曲(187)
49. 清 流 贺绿汀词曲(190)
- R 50. 热 血 田 汉词 冼星海曲 黎英海伴奏(192)
51. 热血歌 吴宗海词 黄 自曲(196)
52. 日落西山 田 汉词 张 曙曲(198)
- S 53. 塞外村女 唐 纳词 聂 耳曲 黎英海伴奏(201)
54. 山 中 徐志摩词 陈田鹤曲(206)
55. 思 乡 韦瀚章词 黄 自曲(210)
56. 思乡曲 戴天道词 夏之秋曲(213)
57. 送 别 李叔同词 [美]奥特威曲(217)
58. 松花江上 张寒晖词曲 张 栋伴奏(220)
59. 岁月悠悠 黄嘉谟词 江定仙曲(225)
- T 60. 天伦歌 钟石根词 黄 自曲(229)
61. 铁蹄下的歌女 许幸之词 聂 耳曲 瞿希贤伴奏(234)
62. 听 雨 刘半农词 赵元任曲(237)
- W 63. 问 易韦斋词 萧友梅曲(239)
64. 我依词 [元]管道升词 应尚能曲(241)
65. 我住长江头 [宋]李之仪词 青 主曲(245)
- X 66. 湘 累 郭沫若词 陈啸空曲 管理中伴奏(251)
- Y 67. 延安颂 莫 耶词 郑律成曲 张一骥伴奏(256)
68. 延水谣 熊 复词 郑律成曲 屠冶九伴奏(261)
69. 夜半歌声 田 汉词 冼星海曲 黎英海伴奏(264)
70. 渔 父 [宋]苏 轼词 应尚能曲(272)
71. 渔光曲 安 娥词 任 光曲 陈貽鑫伴奏(275)
72. 雨 周淑安曲(279)
73. 游击队歌 贺绿汀词曲(282)
- Z 74. 织 布 刘半农词 赵元任曲(284)
- 后 记 (286)

安眠吧勇士

田 汉词
范继森曲*Lento* 柔和地

需要许多贤者的牺牲。

allegro 有力地
con forza

但是敌人啊 你别得意!

果断 坚决地 有力地

dim.

calando

亲切地 *p*

朋友啊你也别悲伤，这虽是

a tempo

黑暗的尽头，也就是

光明的开始。这虽是黑暗的尽头，也就是

激情地 *più lento* 如歌地

光明的开始。千万人的

辉煌地 *stringendo*

眼 泪 洗 着 你 墓 上 的 花 枝， 千 万 同 胞 的 双 手

Tempo primo

承 继 着 你 的 遗 志。

pp

安

眠 吧 勇 士， 安 眠 吧 勇 士， 安 眠 吧 勇 士。

smorzando

教学演唱提示

田汉(1898—1968),词作家、剧作家、诗人,字寿昌,湖南长沙人。自五四运动起,投身于新文化运动,早年留学日本,后积极投入左翼文化运动并起过极为重要的作用。他在歌词创作上运用了主题歌和插曲的形式,通过电影、话剧使这些歌曲广为流传,深刻地反映了当时人民群众争取解放、要求抗日救亡的呼声。他写的歌词作品(经聂耳谱曲)中,影响最大的有《义勇军进行曲》、《毕业歌》、《打长江》、《慰劳歌》及小歌剧《扬子江暴风雨》等。

范继森(1917—1968)江苏南京人,钢琴教育家。他家道贫寒,17岁前自修钢琴,夜间常到教堂中练琴。1934年考入上海国立音乐专科学校,师从著名俄籍钢琴教授查哈罗夫,专修钢琴。抗战期间,他在汉口中国电影制片厂怒潮乐队、“励志社”乐队等音乐团体中工作过。1940年应重庆育才学校音乐组长贺绿汀邀请,应聘在陶行知先生创办的这所学校义务教学多年,直至该校迁址上海于1952年改名为行知艺术学校为止。著名音乐家杜鸣心、杨嘉荪、陈贻鑫等人都曾经受教于他。抗战期间范继森以钢琴独奏、合唱或独唱伴奏的身份活跃于汉口、重庆的舞台上,他是当时十分著名的钢琴伴奏家。抗日战争后期,范继森的主要精力转向教学,曾任重庆国立音乐学院、上海国立音乐专科学校的副教授。新中国成立后,担任上海音乐学院钢琴系副教授、教授,并出任钢琴系副主任、主任,直至1968年去世。在长期的教学工作中,范继森为培养中国新一代钢琴演奏人才,为繁荣我国钢琴艺术事业,作出了卓越的贡献。除钢琴演奏教学之外,他还从事创作,传世的作品有古典歌曲《满江红》的钢琴伴奏曲,为影片《文天祥》写作的主题歌《正气歌》,以及为田汉的词谱写的这首歌曲《安眠吧勇士》等。

这首歌创作于反法西斯战争即将胜利的前夕。当时,中国的抗战正处于艰苦的斗争中,国内少数顽固份子在重庆制造了“沧白堂事件”之后,又阴谋杀害了爱国志士闻一多先生。诗人田汉义愤填膺,写下了《安眠吧勇士》这首悲壮的悼词。重庆国立音乐分院的钢琴家范继森先生在钢琴上谱写了它,更加深刻地表达了人民对志士的悼念和对反动分子的切齿仇恨。40年后,该曲享誉国内外,脍炙人口,多次在音乐会中传唱,被重庆音乐学院引入教材。该曲思想性及艺术性都很高,是一首具有强烈时代特征的优秀作品。

全曲由单二部曲式构成。前8小节为A段,共含3个乐句,属于非方整性乐段,升C小调的旋律陈述具有强烈的悲郁情绪。紧接的3小节间奏后,音乐进入B段,由一句朗诵式的进行引出后两句上行的具有动力性的音调,其中最后一句的调性变化显得新鲜而富有表现力。这一段也是一个三乐句的非方整性乐段结构。第三段是在主题再现的基础上进行了扩充,在结构上更显得完整,并具有较强的陈述性和展开性。尾声的材料与主题相同。

演唱这首歌曲,要注意到它产生的历史背景,理解黎明前的黑暗的特定斗争的艰巨和作曲作者的沉郁胸怀。歌曲第一段,充满深切的悼念。第二段从沉郁中昂扬出来,召唤人民去斗争,缅怀志士,激励后生。两段对比鲜明,前半部深沉,后半部跌宕,“千万人的眼泪,洗刷着你墓上的花枝,千万同胞的双手,继承着你的遗志”这是全曲的画龙点睛之笔,并以此形成高潮。尾部回到A段主题,使悼念之情深深地回荡,让人停留在未来的遐想之中。

(储声虹)

白 云 故 乡

韦瀚章词
林声翕曲



Andante 有表现力地



云 的 后 面， 便 是 我 的 故 乡。 海 水

茫 茫， 山 色 苍 苍， 白 云 依 恋 在 群 山 的 怀 里， 我

却 望 不 见 故 乡， 我 却 望 不 见 故 乡！ 血 沸

胸 膛 仇 恨 难 忘， 把 坚 决 的 信 念 筑 成

壁 垒，莫 让 人 侵 占 故 乡，莫

让 人 侵 占 故 乡！

cresc. poco a poco

ff

教学演唱提示

韦瀚章(1906—1993)是30年代上海国立音专的中文教授,当时称为“三剑客”之一(“三剑客”指黄自、应尚能、韦瀚章三个住校单身汉),善于写长短句歌词。那时作词称为“作歌”,“歌词”这个称谓始出于韦瀚章。其著名作品有《睡狮》、《思乡》、《春思曲》及清唱剧《长恨歌》等。在歌词创作上,他为中国艺术歌曲开辟了新途径。韦瀚章30年代中期移居香港,与林声翕、黄友棣被称为香港乐坛“岁寒三友”,他们一起合作创作艺术歌曲多年。《白云故乡》是抗战时期的一首有代表性的作品。他漫步香港淡水湾的沙滩,感于时事,很快成就了这首歌词。这首歌词极富于诗情画意,情景交融,形象生动。

林声翕(1914—1991),广东新会人。1931年考入上海国立音乐专科学校,曾师从黄自学作曲。1935年毕业后回广州。1936年应聘赴香港哥伦比亚唱片公司任作曲、编曲者,并主持灌制唱片。1942年任重庆国立音乐院副教授,

兼任中华交响乐团指挥。1945年任南京国立音乐院教授。1949年后,他主要在香港从事音乐教育工作和音乐创作。

此曲结构为单二段曲式,前奏以第二段起句的小三度半音下行开始,然后连续攀升,通过6小节展开,形象地勾画出海边的浩瀚。第一段是描述海天景色:“寂寞的沙滩”,孑子徘徊的“我”,眼中的“海风、白浪、群山、白云”,可谓宁静祥和,但“层云的后面,便是我的故乡”。“故乡”为“层云”笼罩,诗人心头思绪难平。音乐平稳、客观而冷峻,第一乐句以伴奏音乐“X X X X X”对浪花进行摹拟;第二乐句则以“0 X X 0 X”的节奏和低音上的“X X X”拍子对海浪拍岸的声音进行摹写。

第二段通过第一段两小节先现的柱式和弦引入。节拍由 $\frac{3}{4}$ 变成 $\frac{4}{4}$,情绪由流动而凝重。为我们勾勒出一幅辽阔、深邃的画卷:“海水茫茫,山色苍苍”,故乡渺茫。诗人的思维情怀充溢于海天之间,首先以一个小小三度的半音

下行,然后大跨度十度上行,情绪渐转激烈,伴奏的八分音符柱式和弦有如“层云”后的隐隐雷鸣,催动着“我”的情绪。第二段第二句,与第一句开头相同,但作者把八分节奏换成三连音节奏,使节奏变密,右手也换成八度形式,气势更大,最后爆发出一声呐喊“莫让敌人侵占故乡”,音乐在高潮中收束。

在演唱这首歌曲时,对声音的要求是很高的。首先,它要求音色上圆润有光彩,有好的弹性和力度变化。只有这样,才能恰当地表达 A、B 两段的情绪及其渐次变化的要求。其次,要达到音色表情上的要求,则在技术上要有一定的保证。因为这首歌是给男中音或嗓音较宽厚

的男高音演唱的,为保证音色统一,则要求男中音在降 d^2 、男高音在降 e^2 上实施关闭,使高音集中有力,圆润连贯。再次,歌曲最后 6 小节能否过关是对歌唱全面能力的检验。这 6 小节几乎全在小字二组的音上流动,容易使声气脱节(所谓“吊”),而声气配合上的任何破绽都会在声音上显现出来,更有甚者,歌曲结束在最高音降 g^2 音上,且要渐强推动。功力不足者就会唱破或变成喊叫。

这首歌的音域从降 d^1 —降 g^2 ,适应中高级程度男高音或男中音演唱。

(贺吉军)



毕 业 歌

田 汉词
聂 耳曲
杜鸣心伴奏



Tempo di March



我 们 是 要 选 择 “战” 还 是 “降”？ 我 们 要 做

mp

主 人 去 拼 死 在 疆 场， 我 们 不 愿 作

奴 隶 而 青 云 直 上！ 我 们 今 天 是

mp

桃 李 芬 芳， 明 天 是 社 会 的 抹 梁；



教学演唱提示

《毕业歌》作于1934年，是影片《桃李劫》的主题歌。对田汉的介绍，请见《安眠吧勇士》。

聂耳(1912—1935)，原名守信，字子义，生于云南昆明。大革命时曾参加进步学生运动，18岁到上海，从事作曲学习与创作，曾参加剧联音乐小组，发起组织了中国新兴音乐研究会。1933年在创作上初试锋芒。创作年限虽不长，但在两年中为八部电影、三出话剧、一出舞台剧写了20首主题曲或插曲，还有其他声乐与器乐作品达四十余首。1935年经日本，准备去苏联留学，不幸因游泳溺水身亡。他的作品具有鲜明的民族特征和时代精神，是我国当之无愧的革命音乐的开路先锋。

《桃李劫》这部影片表现的是“九一八”事变后，中国青年学生坎坷艰辛的生活道路。这是影片中一群青年在毕业前夕汇聚一堂所唱的歌曲，当影片剧终时它又一次响起，号召青年走上抗日救亡的战场，起到了突出影片主题的作用。此曲激励了一代青年“天下兴亡，匹夫有责”的爱国热情，在我国革命斗争中，发挥了巨大作用。

这首歌曲具有进行曲的风格。歌词是自由体的新诗，曲作者采用核心音调贯穿发展的手法将全曲分为4段。通过顺应语势的旋律进行，使词曲结合紧密和谐，情感发挥自然、流畅，创造了完整统一的曲式结构。第一段的音乐是铿锵有力号召性的：“同学们，大家起来，担负起

天下的兴亡”！乐曲一开始就采用了附点、休止、切分音，使旋律坚定有力，一下子就把人们带到了战斗的气氛中去。紧接着：“听吧！满耳是大众的嗟伤，看吧！一年年国土的沦丧！”两个排比句的运用，加强了呼唤号召的语气，演唱时，语气要加重。第二段则是坚毅果敢宣誓性的：“我们是要选择‘战’？还是‘降’？我们要做主人去拼死在疆场”。表现了一代青年的意志和决心。在这里十六分音符的运用，使曲与词结合得非常贴切。演唱时，吐字要清晰、有力，表现出坚定不移的信念。第三段曲作以奔放、高昂的音调，开阔的节奏，不仅突出了“掀起民族自救的巨浪”的气势，也为推动全曲的高潮作了铺垫。接下去“我们今天是桃李芬芳……”由于旋律、节奏的扩展，带有抒情性的乐段和前后乐段形成对比，发挥了承上启下的作用。“巨浪，巨浪”强音的运用，使号召性更加鲜明，旋律变成更为强烈、更为深切的呼号，它把第一段的音调、节奏作了富有动力性的集中体现，具有很强的概括力，使全曲在雄壮的战斗气氛中结束。

这首歌曲充分表达了革命战斗年代爱国青年的壮志豪情，为此，在演唱时情绪要饱满高昂，气息运用要深而有弹性。字头要有爆发力，注意喷口的运用，附点音、休止符及切分音要唱得准确，尤其切分音的重音演唱要鲜明，充分唱出我们要肩负国家兴亡的抗日决心。

(冯康)



采菱歌

田 汉词
聂 耳曲
杜鸣心伴奏



Moderato



六 月



江 南 天 气 晴，姐 在 塘 中



采 红 菱，菱 角 尖 尖 刺 痛



手，赤 日 炎 炎 晒 煞 人。



教学演唱提示

词、曲作家介绍分别请见《安眠吧勇士》与《毕业歌》。

这首歌是聂耳为电影《凯歌》创作的插曲，作于1935年底，后因故未在影片中使用。

影片《凯歌》是表现民国三十年江南农民遭受灾荒的故事。当时江南久旱，民不聊生，农民迷信，祈神求天。村校的徐老师力劝村民破除迷信，不求神，不靠天，不畏艰难，聚众开坝，引来滚滚江水，奏起了欢腾的“凯歌”。

歌曲由两大段组成，A段描述六月炎日下“姐在塘中采红菱”的景象，旋律优美，节奏舒展，几处装饰音的运用，使音调开阔处见俏丽，表现姑娘那种采红菱时活泼俊俏的身影，富有浓郁的民族风格。演唱时速度不易过快，声音气息运用自如，装饰音的演唱要委婉轻柔、自然而质朴，烘托出姑娘那种采红菱时愉悦的心情。

B段是歌者抒发内心的不平：为什么“黄梅时节不下雨”，“十八岁的姑娘不嫁人”，道出了歌曲的主题。B段乐句开始的两句，节奏变得紧凑，与A段舒展的节奏形成对比，演唱时情绪可俏皮、活泼一些。“菱花镜里想青春”一句节奏再一次展开，和A段形成呼应，揭示了姑娘们对生活乐观、美好的追求。

《采菱歌》曲调明朗、抒情、委婉动听，具有很强的民族风格。演唱者要把握全曲的基调，用声轻柔富有生活情趣，呼吸连贯，吐字亲切。另外要注意准确把握演唱节奏，不要因为曲调缠绵，在演唱时错误地运用滑音，而失掉了歌曲的质朴。

全曲只有九度音域，曲调平稳，适合低程度女声演唱。

(谭爱华)



采 桑 曲

古 诗
陈田鹤曲

Moderato

晴 采 桑， 雨 采 桑， 田 头

p

陌 上 家 家 忙。 去 年 养 蚕

mf

十 分 熟， 蚕 姑 只 着 麻 衣 裳。

f *mp* *dim.*

f *dim.*

教学演唱提示

陈田鹤(1911—1955)，原名启东。作曲家、音乐教育家，浙江永嘉人。1930年入上海国立音乐专科学校，师从黄自学习理论作曲，深受黄自器重。1936年在山东省立剧院从事作曲并任教。1940年起，先后在重庆国立音乐院、

国立歌剧学校及南京国立音乐院任教。1949年后，先后在北京人民艺术剧院、中央歌舞团、中央实验歌剧院从事作曲。他的歌曲创作受黄自影响，风格朴实，素材精练，结构严谨，富于民族特色。主要作品有歌曲《山中》、《江城子》、《采桑曲》、《制寒衣》及合唱曲《森林啊，绿色的

海洋》，还有清唱剧《河梁话别》及钢琴和舞蹈音乐作品。

《采桑曲》是陈田鹤在1933年为古诗配乐创作的歌曲。歌曲的词作非常口语化：“晴采桑，雨采桑，田头陌上家家忙。去年养蚕十分熟，蚕姑只着麻衣裳”。作为民间诗人的创作，其内容质朴，采用平实而客观的写法，直接描写“采桑人”的生活而暗含讽喻，从中可以见出诗人对社会不平现实的不满情绪。

这首歌的音乐非常简洁、单纯，旋律采用D宫五声调式，主要由四分、八分两种音符构成。全曲16小节成规整的4乐句。第一句由2小节对2小节下三度的模仿组成；第二句承接第一句开始小节落在角音上；第三句用“雨采桑”的音乐发展上扬，使音乐的情绪得到推动；第四句的音乐继续用三度上行的核心动机开始，然后六度回落，再级进完成整个音乐。六度

下行表达了诗人对社会不公正的不满情绪。

歌曲中的伴奏音乐，左手用比歌唱低八度的旋律音型，前半段与旋律完全相同，后半段加进偏音“4”而有变化。右手则用与五声音调相吻合的民族化的和声节奏音型，前半部分只有节奏，后半部分除节奏外，还加入了旋律（与歌唱旋律相同）。

演唱这首歌时，一要做到节奏平稳，声音平正，不可有任何的随意延长和音的摇晃滑动；二要借鉴古诗咏叹的传统，使歌唱具有古雅的风格；三要适度把握曲作所提供的表情力度标记，强弱要有分寸。

这首歌的音域从 $b-e^2$ ，适合初级程度的所有声部演唱。

（蔡远鸿）



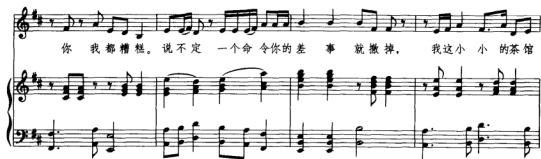
茶 馆 小 调



Moderato 民谣风

长 工词
费 克曲





睡够了，越睡越糊涂哪，越睡越苦恼呀，倒不如干脆大家

痛痛快快地说清楚，把那些压迫我们剥削我们

不让我们自由讲话的混蛋，从根铲掉，

倒不如干脆大家痛痛快快地说清楚，



教学演唱提示

词作者，原名樊式庚，笔名长工，新中国剧社成员。《茶馆小调》写于1945年，原词只写了两大段，即从开始叙述茶馆的情况到茶馆老板独唱完为止，现歌曲第三段的词是费克写的。

费克（1917—1968）原名蒋晓梅，笔名费克。著名作曲家，湖北天门人。1939年入抗敌演剧第九队任歌咏指挥，1941年后转入“新中国剧社”，1947年入上海启明影片公司任作曲，1949年后任中国人民解放军第三野战军随军记者，尔后在《江苏音乐》任主编。生前曾担任江苏省歌舞剧院院长，中国音协常务理事等职。他的音乐创作大都为演剧队的戏剧写插曲，共计有五十多首，主要作品有《茶馆小调》、《五块钱》、《为什么》、《疲劳的憧憬》、《我们的歌》等等，曾在当时的群众革命斗争中产生较大的影响。所作的歌曲通俗易唱、风格新颖，善于从我国传统音乐中汲取具有鲜明特性的音调和节奏，旋律进行非常朴素流畅，词曲结合非常自然，内容富有时代精神。出版有《费克歌

曲选》、《农村歌曲集》等。

40年代的国民党统治区，民不聊生，民怨蓬起，濒临灭亡的蒋家王朝变本加厉推行法西斯独裁政策，特务多如牛毛，到处钳制人民言论自由，连茶馆、小店也贴上了“莫谈国事”的告示。

诗人和作曲家敏锐地抓住了这一社会现象进行了生动的描绘，产生了深刻的讽刺效果，《茶馆小调》一时被称为讽刺歌曲的代表作。歌曲具有民间说唱叙事风格，由3个部分构成。第一部分是全景式的鸟瞰，在小调风味的旋律中，插入对吆喝声稍作加工的短促音调以及描摹杯碟果壳声响的叠句，使歌曲更富于说唱意味，并把茶馆里喧闹繁杂的气氛渲染得淋漓尽致。

第一部分的演唱，要把握音调诙谐、风趣及抑扬顿挫的节奏特点。在节奏紧凑的地方，如“杯子碟儿叮叮当当，叮叮当当，叮叮当当响啊，瓜子壳儿噼里啪啦，噼里啪啦满地抛啊”，要演唱得略带跳跃性，吐字干脆利落，几个附

点音符与十六分休止要唱准确，不可拖泥带水。对“只有那茶馆的老板胆子小，走上前来细声细语说得妙”乐句的处理要充分理解作者以鲜明的音乐形象，绘声绘色描写茶馆老板胆小怕事的心态，因此演唱时要有对比。

第二部分是人物的特写，茶馆老板的独唱，直接从人物的语调中化出曲调，惟妙惟肖地刻画了一个谨小慎微的小商人形象；在风趣的旋律中，也包含着对苟安者的善意嘲笑。由于这一乐段是以独唱形式刻画角色，因此极富说唱性，演唱者应形象鲜明地进行表达，在演唱风格上既上下有别，又一脉相同。

由曲作者加上去的第三段，把全曲的发展引向了情感发展的高潮，唱出了阴暗重重的反动统治下广大人民压抑的心声。“哈……满座大笑……”这里挺拔有力的群众歌曲音调，仍采用了戏曲说唱中的快板形式，从而使全曲风

格达到了完美的统一。“把那些压迫我们剥削我们，不让我们自由讲话的混蛋从根铲掉！”这痛快淋漓的直接指斥怒骂，说明当时人们正是那样地蔑视国民党反动派，连讽刺也不必拐弯抹角，而是燃起愤怒的烈火，要把那些扼杀言论自由的独裁者焚毁。这一乐段音乐爽朗、风趣，表现民众向往自由、无所畏惧的豪放性格，演唱时要做到情绪高昂，音量放开，顿挫有致。

作者通过小小茶馆里民众的言谈举止，反映了40年代大众反对压迫、向往自由的民族呼声，因此演唱时应首先了解时代背景，掌握音乐的演唱风格，即讽刺意味的说唱。在语言上要特别讲究生动、风趣，形象鲜明，音色、音量上对比和谐，速度不快不慢，并注意音乐表情记号和浓郁的民谣风格。

(冯 康)



茶 山 情 歌

佚 名词

聂 耳曲

王震亚伴奏



Moderato 纯朴地



遍 山 黄， 谁 家 大 姐 不 想 郎，

有 心 约 郎 山 顶 会， 只 怕 堂 上 二 爹

f più mosso

娘。 (男) 叫 声 情 妹 (呀) 你 放 心，

女 大 当 嫁 男 当 婚， 只 要 你 心



教学演唱提示

此曲最早发表于1941年《新音乐》杂志三卷二期。对聂耳的介绍请见《毕业歌》。

这首歌以山歌对唱的形式描写了一对青年冲破封建枷锁的束缚，相互以歌表达爱慕之心。反映出五四时期新文化运动向封建旧礼教的斗争和那个时代青年向往婚姻自由、自主的民主之风。

歌曲采用两个对句的一段体形式，拟白话文式的一问一答，一呼一应，语言质朴自然，毫无半点修饰地道出心里话。如(男)“茶树发芽(啊)遍山青，我想妹妹到如今，问妹一句知心话，不知答应不答应？”(女)“明月当空(哟)遍山黄，谁家大姐不想郎，有心约郎山顶会，只怕堂上二爹娘。”其主题指向明确，扣准情歌的特点，句句紧凑，由“想一约一爹娘”自然流畅，一气呵成。

乐曲一开始，作者就采用在高声区起音，以宽阔、悠扬的音调引出一对青年男女站在高高的茶山上，面对青山茶松，展开歌喉对唱，

唱出了积蓄已久的心里话，表达了彼此深深的眷恋。

《茶山情歌》因旋律简洁明了，语言通俗质朴，所以易学易唱。但由于起首音很高，容易造成演唱者呼吸过浅，因此在演唱一开始就要做好充分准备，把每一个音建立在呼吸的支持下，这样才能使声音嘹亮而圆润，使山歌的特色显示出来。应注意的是，作者在每句的结尾音处引用了延长记号，对演唱者来说，能够将最后一个延长音唱好是十分重要的，它关系到山歌的“情趣”问题，因而需要一个深长的呼吸支持，将歌曲表达至善至美。

演唱《茶山情歌》时，要充分展开想像力，如同面对满山遍野的茶树和心中已久的情人，那溢于口中的话欲说不能，便以美妙动听的山歌来抒发心底的爱意。唱时既要委婉抒情、山野之味浓浓，又不失民族质朴纯真的特色，做到情真意切。

(谭爱华)



长 城 谣

潘子农词
刘雪庵曲

Andantino 充满表情地

万里长城万里长，

长城外面是故乡，高粮肥，大豆香，

遍地黄金少灾殃。自从大难平地起，

奸淫掳掠苦难当，苦难当，奔他方

骨肉流散父母丧。

rit.

mp

没齿难忘仇和恨，日夜只想回故乡。

a tempo
mp

大家拼命打回去，哪怕倭奴逞豪强。



教学演唱提示

此曲作于 1937 年。

潘子农（1909 年生，去世年代不详），戏剧家，浙江吴兴人。20 世纪 30 年代从事话剧和电影编剧与导演工作，他编剧和导演的影片的主题歌与插曲大部分和刘雪庵合作。1937 年以描写东北流亡的老京剧艺人一家的悲欢离合的故事为题材，编导了《关山万里》影片，由刘雪庵作曲的《长城谣》为这部影片的主题歌。

刘雪庵（1905—1985），四川铜梁人。早年在成都美术专科学校学过钢琴、小提琴，并学唱昆曲与作曲。1930 年在上海国立音专作曲，师从萧友梅、黄自。1936 年毕业后，曾从事电影音乐创作、救亡歌咏运动等。40 年代后，主要从事音乐教育工作。曾在中国音乐学院等院校任音乐教授。主要作品有钢琴曲《中国组曲》；歌曲《飘零的落花》、《春城洛城闻笛》、《何日君再来》、《红豆词》以及这首传唱久远的《长城谣》。

电影《关山万里》因“八一三”日本进攻上海，沪战爆发没有拍成，但这首插曲却被流传下来，成为抗日战争时期风行全国的爱国抗战

歌曲，并由周小燕首唱，在新加坡被灌制成唱片，流传国外。

这首歌曲结构简炼（单二部），除第三乐句外，一、二、四乐句句调基本相同，仅在句尾略加变化。旋律自然流畅，曲调建立在五声音阶的 F 宫调式上，有强烈的民族风格，音乐苍凉悲壮、质朴自然，感情深切而不缠绵。此曲兼有抒情与叙事的特点，唱起来亲切、上口，易学易唱。其节奏平稳，在 4 拍子的基础上没有很大的变化，基本节奏即 X X X | X · X X X | 它反复的出现，使歌曲结构简炼规整，而具有浓郁的生活气息。

演唱这首歌时，首先要突出抗日报国的号召性，表现被侵略和欺凌的中华民族必然胜利的决心，并激发起听众同仇敌忾的爱国热情，因而要求声音有强烈的气息支持；其次在雄壮中还需抒情，要求声音连贯，随着歌者心情的起伏和激动，音色在层次鲜明的基础上有强烈的对比。

这首歌节奏简炼，音域不宽，旋律进行平稳，是低年级学生训练中声区的极好教材。

（张幼文 徐青茹）

长 相 思

[唐]李 白诗
马思聪曲

Andante (♩=60)

长 相 思, 在 长 安。

pp

pp

络 纬 秋 啼 金 井 阑, 微 霜 凄 凄 簟 色 寒。

孤 灯 不 明 思 欲 绝, 卷 帷 望 月 空 长

p

p

叹。

Allegretto (♩ = 116)

p

美人如花

pp

隔云端，美人如花隔云端，

上有青冥之高天，下有绿水之

p *cresc.*

波 澜。

III.

p cresc.

pp

天 长 路 远

pp

魂 飞 去, 梦 魂

不 到 关 山 难。

cresc.

关 山 难, 关 山

难, 关 山 难,

关 山 难。

p *pp*

rit. *Andante* *pp*

长 相 思, 摧 心 肝。

rit. *pp*



教学演唱提示

李白，字太白（701—762），是唐朝乃至我国文学史上著名的浪漫主义大诗人。

马思聪（1912—1987）小提琴家、作曲家、音乐教育家。广东海丰人，12岁就赴法国学习小提琴及作曲。1931年回国后主要在广州、香港、上海、南京、北平等地从事演出和教学。1950年后任中央音乐学院院长，直至1966年赴美定居。马思聪是个学识渊博的作曲家，他的创作风格体现着中华民族最美的声音。从1929年创作《宋词七首》开始，到1985年正准备执笔的歌舞剧《九歌》为止，共完成了形式与体裁各不相同的大中型音乐作品64部，其中包括两部交响乐，三部交响组曲，四部协奏曲，歌剧、舞剧各一部，六部大合唱，五部奏鸣曲，三重奏和四重奏各一部，两部五重奏，另外还写了大量的器乐曲和声乐曲。在我国现代音乐史中，至今还没有一位作曲家在器乐音乐创作上有这么多作品，其中不少作品是音乐文献中的传世之作。

《长相思》是乐府旧题，这首诗是李白第一次入长安的产物。开元十八年，李白赴京赶考。这时他的心中一方面充满了像姜太公遇周文王、酈食其遇汉高祖这一类君臣遇合的幻想，另一方面也充满了屈原和宋玉所说的“君门九重”的感慨。因此，写下了这首《长相思》。

马思聪在80年代为李白的五首诗谱写成曲，《长相思》是其中之一。这是首中西合璧的歌曲，西洋和声孕生出中国传统的古风古韵。这首歌曲的音乐分为3部分，第一部分“长相思，在长安。络纬秋啼金井阑，微霜凄凄簟色寒。孤灯不明思欲绝，卷帷望月空长叹”。“长相

思，在长安”，不仅是指他自己当时是在长安，也兼指他长期所思念之人是在长安。“络纬”二句，不仅写出当时深秋之夜，也透露出环境的凄凉。“络纬”即纺织娘。“簟色寒”指枕席露出寒意。紧承“孤灯”二句，进一步写深夜不眠的情景，显示出主人公无可排遣的忧伤和一筹莫展的境地。调性从A宫系统到G宫、降E宫、G宫，其辗转与主人公的夜不能寐相吻合。

第二部分“美人如玉（花）隔云端，上有青冥之长（高）天，下有绿水之波澜”。“美人”一句是指自己所思念之人，即他寄予无限希望的开元天子。“上有青冥之长天”四句，借天长路远，关山阻隔，影射自己和思念之人中间有着难以逾越的距离。歌曲由每分钟60拍转到每分钟116拍，节拍由4/4拍转成更为流动的3/4拍，调性稳定在C宫系统，主人公如潮的心绪，随着音乐得以体现。

第三部分“天长地久（路远）魂飞苦，梦魂不到关山难。长相思，摧心肝”。这里继续第二部分的拍号、速度和调性，主要表现主人公的相思之苦，以托喻不遇之心的感慨，最后通过C宫的变徵音与A宫羽音同音过渡，回到音乐初始的调性拍子和速度上去。所谓“音之不足，故重言之”，着重表达了相思之苦。

这首歌也可当作单纯的情爱怀人之作来处理。因作者运用了古典的音调，所以在音腔的处理与表达上应借鉴传统唱法的处理方法。

这首歌的音域从升C¹—g²，适合中级程度的男高音声部演唱。

（蔡远鸿）

春 归 何 处

[宋]黄庭坚词
陈田鹤曲

Moderato

p

春 归 何 处？ 寂 寞

pp

无 行 路。 若 有 人 知 春 去

dim.

处， 唤 取 归 来 同 住。

dim.

f

春 无 踪 迹 谁 知？ 除 非 问 取

p

3

3



教学演唱提示

黄庭坚(1045—1105)字鲁直，号谥道人，北宋分宁(今江西修水县)人。举进士，为人耿直，屡遭贬谪，是宋诗江西诗派的开山祖，时人把他和苏轼并称为“苏黄”，其诗风格偏于纤丽、抒情。

陈田鹤(作家介绍见《采桑曲》)的这首《春归何处》词表达了爱春的人不舍得春逝去，在晚春时候，痴情地想把春留住的心情。全篇充满了惜春人痴想到忘我的地步的形象，其中“问取黄鹂”设想新颖、奇特，“百啭无人能解，因风吹过蔷薇”，指黄鹂用千回百啭的歌声回答春的去处，可是作者却听不懂，见到蔷薇方知夏天已来，春天不可能回来了。

陈田鹤为黄庭坚久为传诵的词牌《清平乐》谱曲，写就了《春归何处》这首艺术歌曲。从曲式上看这是二段体结构的作品，旋律优美充满诗情画意，格调清新、纤丽，流畅的分解和弦织体衬托出节奏缓慢、悠长抒情的旋律，似乎把人们带进暮春时节。第二段开始由降E大调直接转入其属音，进入较为激动的小调情

绪，此时伴奏改为用柱式和弦，结构短小与前段形成对比，后半部分则又回到了抒情降E大调上来。

这首歌曲属中级程度的作品，全曲的情绪变化与声音的表现需要用细腻、委婉的内在情感去表达。第一句是自问自答，演唱时需注意旋律的变化模进和六度上行时声音的控制；紧接下来，第三句又是两次大跳，把主人公欲唤春回的急切心情自然地表达了出来。第二段的开始处转到了其属音小调，使旋律产生了清新的色彩，演唱者要把握住转调的感觉，自然地抓准旋律线条，“除非问取黄鹂”之后的一段间奏旋律，似是黄鹂活泼可爱的答语，最后一句充分表达了作者对挽留不住春已逝去的无可奈何的叹息之情。

此曲虽然篇幅不大，音域跨度不宽，但多处的大跳音程及声音内在控制力，还有含蓄的音乐表现和诗人一般的意境，都需要歌唱者很好地理解并恰如其分地表达出来。

(黄明水)

春 思 曲

韦瀚章词
黄 自曲

Adagietto 优美地

p con tenerezza

潇 潇 夜 雨 滴 阶 前，

p *sempre delicato*

寒 衾 孤 枕 未 成 眠。 今 朝 揽 镜 应 是

梨 涡 浅， 绿 云 慵 掠

rit. *p* *più mosso*

懒 贴 花 钿。 小 楼 独 倚； 怕 睹 陌 头 杨

rit. *p* *più mosso*

柳，分色上帘边。更妒煞无知双

燕，吱吱语过画栏前。忆个郎

rit. *a tempo*

远别已经年，恨只恨不化成杜宇，唤他

colla voce

快整归鞭。

pp *PPP*

教学演唱提示

此曲作于1932年。

词作者简介见《白云故乡》。

黄自(1904—1938)字今吾,江苏川沙(今属上海市)人。早年在美国欧柏林及耶鲁大学音乐学校学作曲。1929年回国,先后在多所大学任教,培养了不少音乐人才。同时,从事音乐创作和著述,写下了各种体裁的音乐作品近百首。是我国著名的作曲家和音乐理论家。其作品结构严谨,线条清晰、层次分明,具有很高的艺术价值。

这首歌词维妙维肖地写出了少妇思念丈夫的心情,上半阙在铺垫的基础上,以白描的手法直接描写了少妇“念夫”“为伊消得人憔悴”的痴情痴意和楚楚动人的神态。下半阙则托物言志。以“杨柳”“双燕”“杜宇”等最容易引发思亲情愫的事物入诗。其诗意在大回环往复中又有所跌宕,将盼夫归的心情烘托和揭示得非常细腻、委婉。

从音乐上分析,这是首三段体曲式的作品, $\frac{3}{4}$ 的节拍使旋律富于动感。第一段从“潇潇夜雨”到“懒贴花钗”,由d小调结束在F大调上。开始前奏部分以三连音的手法弹出“潇潇夜雨”的情调,为旋律的进入铺垫了基础。第一段运用右手三连音和弦的伴奏音型,衬托出春雨淅淅沥沥下个不停的背景和主人公焦躁不安的情绪;凝重的左手主题旋律,更表达了一种深沉的思念之情;而几个不稳定的句子结尾落音,则进一步体现了忧烦不安的心情。

中段在第一段句尾的琶音伴奏音型中,直接进入,衔接得自然,其流动的分解和弦既与前段产生对比,又加强了歌唱性。旋律部分则

由开始的d小调,经过一连串变化音回到F大调上。

第三段伴奏运用了浓郁的织体,力度加强,情绪更加激动。最后的结尾与句首遥相呼应,旋律音落在低音上,但右手伴奏却再现了主题旋律,更加强烈地表达出期盼的急切心情。

就演唱来说,整曲音域跨度虽不太宽,但音程起伏、跳跃较大,变化音多,比较难掌握。开始的第一个“潇”字起在 f^2 上,使唱者必须充分做好准备,运用高音低起的想象,努力放下喉咙,打开腔体,抓住面罩位置,使声音轻柔飘逸地唱出来,把乐句中的大跳音程及旋律唱得圆滑、平稳、连贯自如。诗中“今朝揽镜应是梨涡浅,绿云慵掠懒贴花钗”意指少妇清晨在镜中看到了面无笑意、头发散乱、毫无修饰的自我,表达出一种倦怠失意烦躁的心情(慵:懒。钗:古代妇女用金翠珠宝等制成的形如花朵的首饰)。

第二段大意则是描述少妇独靠在楼台前,不愿看到那墙头杨柳的渐绿,更不想听那不解人意的燕叫声,此段的变化音较多但并不难找准,歌者要清晰地找到音与音之间的关系,用自然转调的概念唱好它。最后一段是表达作者想到丈夫远别已久,恨不得化作杜鹃鸟飞去将他唤回家来的急切心情。整首曲子演唱时要掌握好三个层次段落,在统一的基调下,把人物性格细致地揭示出来。

此曲属中、高级程度作品,适合于男、女高音选用。

(黄明水)

春 天 里

关 露原词
贺绿汀编词作曲

轻快、乐观地 (♩=76)





哪 里 格 哪 里 格 哪 里 格 哪 遇 见 了 一 位 好 姑 娘！
 哪 里 格 哪 里 格 哪 里 格 哪 遇 见 了 一 位 好 姑 娘！

亲 爱 的 好 姑 娘！ 天 真 的 好 姑 娘！ 不 用 悲， 不 用 伤，
 亲 爱 的 好 姑 娘！ 天 真 的 好 姑 娘！ 不 用 悲， 不 用 伤，

人 生 好 比 上 战 场， 身 体 健， 气 力 壮， 努 力 来 于 一 场。
 前 途 自 有 风 和 浪， 稳 把 舵， 齐 鼓 桨， 哪 怕 那 大 海 洋。

身 体 健， 气 力 壮， 大 家 努 力 干 一 场。
 向 前 进， 莫 彷 徨， 黑 暗 尽 处 有 曙 光。

教学演唱提示

《春天里》是影片《十字街头》插曲，作于1937年。曾由影片主人公的饰演者赵丹首唱。

关露（1907—1982）女作家、诗人，原名胡寿楣，又名胡媚。河北宣化人。1927年后在上海法学院和南京中央大学学习，“九一八”事变后，参加上海妇女运动。1932年加入中国共产党，同年参加左联。曾任中国诗歌会《新诗歌》编辑。在《文学月报》、《现象》月刊、《妇女园地》、英文进步刊物《中国的呼声》上发表散文、短篇小说及翻译文学作品。1939—1945年受中国共产党派遣，在汪伪政权和日本大使馆与海军报道部合办的《女声》月刊任编辑，收集日伪机密情报。抗战胜利后，任苏北苏皖边区建设大学文艺系副教授。1947年后在大连《关东日报》社华北大学第三部文学创作组和电影与戏剧创作所工作。主要作品有诗集《太平洋的歌声》、中篇小说《新旧时代》、《苹果园》、《黎明》，散文集《都市的烦恼》等。

贺绿汀（1903—1999）是我国著名音乐曲作家、理论家、教育家。湖南邵东县人，出身农家。本名贺楷，字安钦，号抱真等。1924年入长沙岳云学校艺术专修科，毕业后留校任教。大革命期间曾参加湖南农民运动、广州起义。1931年入上海国立音专学习。此后进入电影界，为电影《风云儿女》、《十字街头》、《马路天使》等谱写音乐。“八一三”事件后，参加上海救亡演剧一队，后到重庆，任教于育才学校。这时创作了《游击队歌》、《垦春泥》、《嘉陵江上》等歌曲。1941年参加新四军，1943年到延安。解放战争期间，任教于华北大学。创作了一批具有各种形式的音乐作品。解放后，任上海音乐学院院长和中国音协副主席。主要从事人才培养工作，但仍坚持创作，写出了不少优秀作品。

他一生作有二百七十首（部）左右不同体裁形式的声、器乐作品，以及二百八十篇（部）左右的文章、专著、译作。还有辑结的八卷本的《贺绿汀》全集等。

《十字街头》这部影片生动地描绘了在民族与阶级矛盾日益尖锐化的20世纪30年代，青年们从苦闷到觉醒，最后毅然走向抗日征途的故事。

《春天里》这首歌曲原是关露写的一首诗，贺绿汀根据关露的原诗重新编词，使词富于歌唱性。歌词活泼、生动、形象鲜明，像是影片中青年主人公的内心独白，因此成了脱口而出的口语化的散文式的诗句。表现了影片中人物幽默、诙谐、乐观的性格。词中的衬词“哪里格哪”反复出现，不仅有趣地展现了人物爽朗、洒脱、自在的神情，还有机地弥补了原诗奇数的词行格式，完美地达到了词曲和谐统一的艺术效果。

为适应词的散文式特点，音乐则采用了自由多段体的结构布局，做到词散曲不乱。歌曲的首段是主人公自我表白的叙述，轻松、自如富有动力的节奏感该是演唱中应把握的要点。

中段从“没有钱也得吃碗饭……”开始，具有宣叙性的说唱数板节奏，在旋律逐渐下行中，使衬词“哪里格哪”在句中穿插，并引伸出过门的伴奏音符，交相映衬，互为对应，达到了在变化中传情达意的生动效果。演唱时要继续把握住主人公正直、豪爽、乐观的基调，尤其是“贫穷不是从天降，……只要努力，哪怕高山把路挡”这几句，要把那种坚定向上、不畏艰辛、勇敢面对生活的蓬勃朝气唱出来。

歌曲的后段（从“不用悲，不用伤，人生好比上战场”开始，直至曲终）进一步抒发了主人公为迎接“黑暗深处有曙光”的美好心愿与信心，展示了一个处在黑暗社会中的城市贫困青年追求美好未来“向前进，莫彷徨”的生动形象。演唱时，应注意全曲首尾呼应的主句变形转入大调的特点，唱出富有进行曲节奏的旋律来表达歌曲的深刻内涵。

（余笃刚）

大刀进行曲

麦 新词曲
佚 名配乐奏



威武地





教学演唱提示

“大刀向鬼子们的头上砍去!”——那一声撼天动地的杀声怒吼!把威武不屈的中国人民的抗日雄姿鲜明地展示了出来。这首由麦新作词、作曲的《大刀进行曲》,作于1937年7月,同年9月发表于作者与孟波合编的《大众歌声》第二集上。

麦新(1914—1947)原名李麦新,别名孙默心、铁克等。原籍江苏常熟,生于上海。1935年起,先后领导过上海进步歌咏团体,并与孟波一起编辑了三集《大众歌声》,组织了大规模的群众歌咏活动,激发群众的爱国热情。这时他还参加了吕骥领导的歌曲作者协会,开始学习创作,并参加抗日工作。抗战胜利后,去东北开辟新区时牺牲。曾谱写大量抗日歌曲。这首著名的《大刀进行曲》,就是他目睹和亲身经历了抗日的烽火,看到英勇的中国人民手持大刀与日寇浴血奋战的情景,触发了他的创作激情,以满腔的仇恨和誓死与日本侵略者血战到底的气概写下了这首歌曲。

这首歌曲本身就像锋利的“大刀”。那杀声,那呼喊,就像直扑敌人心脏的利刃。全曲以首尾呼应的自由体乐段构成,这正是动荡不定的战斗现实的写照。

歌曲一开始就显示了威武豪壮的战斗气势,“大刀向鬼子们的头上砍去!”这一口号式的乐句,就是排山倒海、冲锋向前的命令,激起群起抗敌的大无畏气势!这句歌原是一拍一

字,但抗日的群众唱起来都唱成了切分音——唱出了对敌人无比的深仇大恨。麦新说“这正是中国人民的情感表现”!

歌曲紧接着以两个具有鲜明节奏与行进感并列句,展现了千军万马脚踏着祖国大地,挥舞着战刀利刃杀向敌寇的阵势。那火热沸腾的兴奋,那勇往直前的意志,所抒发出来的是中国抗日军民捍卫祖国的崇高精神。演唱时要有身临其境的感受,抒发出深切的爱国杀敌的信念和情感!

在歌曲的结尾处,变化再现了歌曲的开头句,达到了首尾呼应,使词、曲在回旋反复中加强了形象表现的力度。而那雄壮威武的中国抗日军民的战无不胜的气势则在最后一个“杀”字中得到了充分的体现,这个“杀”字不仅以口语化的说白变成了力量的显示,也表达了中国人民与日本侵略者血战到底的坚强决心。

这首歌是一首群众齐唱歌曲,音域适中,难度不大,但却是训练学生进行情感体验、准确进入规定情景、表达爱国激情、以高昂气势唱出心声的优秀作品。要求演唱前先高声朗诵歌词,训练咬字、吐字的力度、弹性把握,咬字要坚实有力,发挥“喷口”的作用,吐字要清晰铿锵,注意与乐曲的旋律结合。尤其是注意切分音与附点等音符表现的音准,使歌曲的思想性与艺术表现达到完美的结合与体现。

(汪 琦)



大江东去

[宋]苏轼词
青主曲

Largo 庄严地

大江东去，浪淘尽，千古风流人物。

f *p*

pp cresc. *sf* *f* *ben marcato* *furioso più mosso*

故垒西边人道是三国周郎赤壁。

pp *f* *ff*

pp *f* *ff*

dim. *p* *con espressione* *rall.* *molto rall.* *pp*

con gran espressione
P a tempo

敌石崩云，惊涛裂岸，卷起千堆雪，卷起

P a tempo

pp

molto vivo

千堆雪。江山如画，一时多少豪杰！

f molto vivo

ff

Andante con moto

P

遥想公瑾当年，

dolce

P

小乔初嫁了，雄姿英

f

发。羽扇纶巾谈笑间，

p

mf *string.* *ff*

强虏灰飞烟灭。

mf *string.* *ff*

pp *a tempo*

故国神游，

a tempo *pp*

f *p rit.*

多情应笑我早生华

f *p rit.*

发。

molto tranquillo

pp

人生 如梦，

pp *sotto voce*

con forza e molto vivo

一樽还酹江月。

ppp *molto vivo* *ff*

教学演唱提示

苏轼 (1037—1101) 北宋文学家、书画家，字子瞻，号东坡居士，眉州晋山人（今四川）。政治上属旧党，但也有改革弊政的要求，其文汪洋恣肆，明面畅达为“唐宋八大家”之一，其诗清新豪健，词属豪放一派。

青主 (1893—1959) 原名廖尚果，又名黎青主，广东惠阳人，本世纪初到德国留学读法律，兼学钢琴、作曲理论。1922 年归国后，担任孙中山元帅府大理院理事、国民革命第四军主

任、黄埔军校秘书等职。第一次国内革命战争失败后，成了国民党通辑的“要犯”，退居香港，后在萧友梅帮助下于 1929 年埋名隐姓在上海国立音专任教授。解放前夕，在同济大学任教授，并从事理论翻译，直至去世。曾出版过两本美学性音乐论著《乐语》和《音乐通论》及多篇音乐评论随感等。他的声乐创作几乎全是抒情独唱曲，《大江东去》是他的代表作之一。

这首歌通过对大江东去而引发对历史人物的无限感慨以及对人生挫折的感叹，抒发了

作者怀才不遇、屡遭贬谪的郁闷心情。词作意境深远，气势磅礴，具有很强的震撼力和艺术效果。

整首作品词曲结合巧妙，旋律与伴奏浑然一体，咏叹性和宣叙性旋律并用，丰富的速度、力度、节奏和恰如其分的调性转换，极大增强了歌曲的艺术感染力。

这首作品的音乐，采用了多段体的结构形式。第一段从e小调上开始，亢奋、激昂、有力的主旋律与丰满的柱式和弦伴奏，充分表现出长江雄浑、庄严、磅礴的气势；不稳定的和声伴奏，同主音大小调的交替变化，表现了江河动荡，改朝换代，千古兴衰的历史。紧接着一句“故垒西边，人道是三国周郎赤壁”把赤壁之战的场景展现在人们的面前。由钢琴伴奏部分奏出 $0. \underline{x} \quad \underline{x \ x \ x \ x} \mid \underline{x} \ x$ 的节奏及柱式和弦音符，恰似擂响的战鼓，演绎着历史上的战争风云及人世间的沉浮。

第二段则把人们带入乱石崩立、惊涛裂岸的壮丽场面中，引发了“江山如画，一时多少豪杰”的感叹。

第三段转入同主音大调，运用三连音伴奏音型，抒情、优美、舒展的旋律，描绘出当年周瑜、诸葛亮的风流倜傥和潇洒从容以及他俩谈笑于帷幄、制胜于疆场的大将风度和气概。

全曲第四段则在第三段的基础上，把故国神游后对现实人生中壮志难酬早生华发的苦闷引发出来，最后的结尾句又回到e小调，既叹息了人生如梦，又重扬了豪迈之志。

此曲属高级演唱程度的作品，适用于男中音声部。要求歌唱者首先对作品的思想内涵和鲜明的风格加以理解和把握，抓住豪放、激昂、气势宽广的特点，充分运用丰富多彩的音色和戏剧性的表现手法，去表现“大江东去”的宏伟景象。声音浑厚、激昂富于激情，“故垒西边……”，要以叙述性的声音来唱出，情绪稍微平静一些。第二段极富于戏剧性，要掌握好抑扬顿挫的语气，尤其是力度、速度、音色、音量等的运用，在上下大跳的旋律中始终保持稳定的声音位置与气息支持。第三段“遥想公瑾”是抒情的，更多的是忆旧，要充分发挥声音连贯、流畅的歌唱性特点，把人物形象塑造好。第四段要把握住从追忆旧事中笑叹自己壮志未酬的失意和感慨，由断断续续的短句叹息人生如梦，继而又以雄健的豪迈之志唱出主人公的决心。

全曲的演唱特点应是：丰富的音色变化和富有感情的休止，在整曲的演唱中体现出无声的音乐的复杂心情。

(黄明水)



大 路 歌

孙 瑜 词
聂 耳 曲
桑 桐 配伴奏



Largo 坚毅地





没 有 退 后 只 向 前! 大 家 努 力! 一 齐 作 战! 大 家 努 力! 一 齐 作 战!

mf *cresc.*

背 起 重 担 朝 前 走, 自 由 大 路 快 筑 完。

f

哼 呀 咳 嗽 咳! 咳 嗽 咳! 哼 呀 嗽 咳 吭! 嗽 咳 吭!

mp

哼 呀 咳 嗽 咳! 咳 嗽 咳! 哼 呀 嗽 咳 吭!

p *dim.* *pp*

教学演唱提示

孙瑜(1900—1990),原名孙成珪,原籍四川自贡,生于重庆,父亲是前清的学者,曾执教大学多年。孙瑜幼时随父走遍南北,在天津南开中学毕业后,1920年入清华大学文科,后去美国威斯康辛大学选读文学戏剧科,后又入纽约电影摄影学校和美国戏剧家大卫·比拉斯戈(David Belasco)办的戏剧学院,并在哥伦比亚大学电影科读晚班。1927年返国后,一直从事电影文学创作,发表与拍摄了一大批成功的电影作品。由于他的造诣和创作成就,他成为了我国著名的电影剧作家,在中国的电影史上有着重要的地位。这首《大路歌》就是他所创作的影片《大路》的主题歌。这部影片通过对筑路工人生活的描写,生动地反映了当时全国人民一致要求抗日的愿望。歌曲作于1934年,影片于1935年放映,《大路歌》也随之响彻了全国。

聂耳生平简介见《毕业歌》。

《大路歌》是一首三部曲结构的反映筑路工人的劳动歌曲。乐曲一开始就采用了劳动号子:“哼呀咳嗨咳!咳嗨咳……”这是被压迫下的劳动,劳动者感到压迫的沉重,有着即将爆发的怒火。“大家一起流血汗!嗨嗨咳!为了活命,哪管日晒筋骨酸。嗨嗨咳!”这段曲调性的劳动呼号,它沉郁而雄浑,表现着劳动人民的生活特征和精神面貌。同时,这种沉郁而雄浑的气氛为以后歌曲的强烈展开,高潮的到来作了必要的准备。在这里,作者为了充分表现筑路工人被沉重劳动压得透不过气来,在衬字及

“为了……,哪管……”处采用了弱起小节及变化音,使人感到劳动者呼吸的困难,因此这一乐段的演唱速度可稍慢,语气坚定,每一个衬字都要注入感情,尤其应该注意换气记号的运用。在显示部中:“大家努力,一齐向前……压平路上的崎岖,碾碎前面的艰难”这些歌词是强有力的战斗号召,而这种力量的产生是以前面音乐为基础的,也使全曲的高潮展现得更充分,更有力度。这一乐段的演唱,速度可由慢渐快,音量由弱到强。再现部再一次出现了主题音乐,呈现出工人们一边喊着号子,一边拖着石滚,一步步行进远去的情景。演唱时音量可逐渐减弱。

在这首作品中,我们所感到的是劳动人民的内心世界,他们被压迫的痛苦与愤怒,但不是绝望的、软弱的呼号,而是有着极大反抗力量的心声。在这里劳动号子已成为表现生活和思想情感的手段,是音乐形象的一部分,具有很强的艺术感染力。

这首歌曲的旋律铿锵有力,节奏稳健坚实,是一首具有力度的劳动歌曲,适合于一、二年级男生演唱。演唱者要有饱满的热情,深沉的气息,强烈的节奏感。吐字要清晰、有力,语气坚定,要表现出筑路工人的豪迈气概与一往无前的精神,以及压不倒、摧不垮的钢铁意志。

(余 铨、谭爱华)



到敌人后方去

赵 启 海词
 冼 星 海曲
 佚 名 配伴奏



Tempo di Marcia 机智、勇敢地



1. 到 敌 人 后 方 去, 把 强 盗 赶 出 境, 到 敌 人
 2. 到 敌 人 后 方 去, 把 强 盗 赶 出 境, 到 敌 人



后 方 去, 把 强 盗 赶 出 境! 不 怕 雨,
 后 方 去, 把 强 盗 赶 出 境! 不 论 西,



不 怕 风, 包 后 路, 出 奇 兵, 今 天 攻 下 来 一 个 村,
 不 论 东, 从 北 平, 到 南 京, 到 处 有 我 们 游 击 队,







教学演唱提示

赵启海(1914—2001),早年就读于北师大历史系,喜欢写诗,热爱音乐,有一副好嗓子。曾投身“一二·九”学生运动。抗日战争爆发后,他以歌声为武器,不但参加了民族解放先锋队组织的西山夏令营百人大合唱,还和崔嵬、张瑞芳等走上街头演出宣传。1938年在武汉参加了由周恩来领导、郭沫若为厅长的第三厅工作,当时在艺术宣传处美术音乐科工作的有冼星海、张曙等音乐家,他们组织群众歌咏队、合唱团,开展万人参加的抗日歌咏大会的活动,用歌声去鼓舞人们的抗日斗志。

1938年9月1日,周恩来用毛泽东《论持久战》的思想为演剧队作形势和任务报告,在这种思想指导和启发下,赵启海感悟到党的这一决策的英明、伟大,立即写出了形象生动的“到敌人后方去,把强盗赶出境……”的歌词,反映党的号召,群众的决心和信心。冼星海看到歌词后十分赞赏,马上谱出了这首坚定有力、充满必胜信心的歌曲,并在演剧九队教唱。赵启海后定居在美国,1997年6月后曾多次回国探亲。

冼星海(1905—1945)原籍广东番禺,生于澳门一个贫苦船工的家庭。1918年入岭南大学附中学小提琴,1926年入北大音乐传习所、国立艺专音乐系学习。1928年进上海国立音专学小提琴和钢琴。1929年去巴黎勤工俭学,师从著名提琴家帕尼·奥别多菲尔和著名作曲家保罗·杜卡。1931年考入巴黎音乐院在肖拉·康托鲁姆作曲班学习。留学期间,创作了《风》、《游子吟》、《d小调小提琴奏鸣曲》等作品。1935年回国,积极参加抗日救亡运动,创作了大量战斗性的群众歌曲,如《校园军歌》、《只怕不抵抗》、《游击队歌》、《路是我们开》、《热血》等声乐作品。1938年任延安鲁艺音乐系主任,教学之余,创作了不朽名作《黄河大合唱》和《生产大合唱》等作品。1940年去苏联学习、工作,1945年病逝于莫斯科。除音乐作品之外,他还撰写了大量音乐论著。由于他对我国革命音乐所作出的巨大贡献,赢得了“人民音乐家”的光荣称号。

《到敌人后方去》原是一首具有进行曲风格的二部合唱,由于歌曲本身的战斗性,演唱

中就以齐唱形式迅速从武汉传到四面八方,歌声鼓舞着千百万人,深入到敌人后方去进行抗日战争。

“到敌人后方去,把强盗赶出境!……”歌曲一开始,就以号召式的战斗口令,展示了抗日军民坚定不移的威武形象,节奏富有弹性,音乐具有冲击力,乐节则以连续模进的开放性双句体乐段进行结构,突出了抗日游击健儿神速出击的战斗形象。在主题的三次反复中嵌入了两个对比性插部,形成了回旋反复的曲式结构(Ⅱ:A B A C :ⅡA)。第一插部采用类似数快板的节奏,长句式与短句式的交错运用,正是行军出击的生动写照。第二插部节奏变得宽广,音调高昂,像是充满必胜信念的游击战士在引吭高歌,也是全曲的高潮乐段,最后又回到主旋律上。主段和插段穿插循环,从各个侧面鲜明地展现了深入敌后、勇敢机智、声东击西、无往不胜的生动形象。

在演唱这首歌曲时,首先要把握住时代的特征与音乐形象的性格表现,即:游击战士机智、勇敢、乐观的战斗风貌。在咬字、吐字上要注意“喷口”的爆发力与敏捷、短促的冲击力。在演唱“到敌人后方去,把强盗赶出境”这个主题模进和反向进行的乐段时,音量可由弱到强,句与句之间的换气可采用抢气、偷气的方法,以符合音乐短促有力的需要。第一插部:“不怕雨,不怕风,包后路,出奇兵,今天攻下来一个村,明天夺回来一座城;叫强盗顾西不顾东,叫强盗军力不集中”这一乐段的演唱,用声要高亢、有力,表现战士勇敢顽强的精神。第二插部:“两路夹攻才能打得赢,两路夹攻才能打得胜”这一乐段是全曲的高潮,节奏和音乐都有很大的变化。这里演唱的情绪要饱满、热情,声音宽广、高昂,表现出生龙活虎的战士们有勇有谋和他们战斗的决心。最后,主旋律再次出现,这一段的演唱和前面的主题演唱要有区别,起首音量要适当放开,结束句音量应充分放开,唱得更坚定有力,表现出战士们一定要把强盗赶出境的必胜信念。

这虽是一首合唱式齐唱歌曲,在教学训练中,训练学生把握节奏、咬字、吐字的力度变化以及对音乐形象的刻画都有一定作用。

(余笃刚、谭爱华)

点绛唇 赋登楼

[宋]王 灼词
黄 自曲



Andante 有表情地



抒 愁 心， 强 欲 登 高 赋。

mp *f*

山 无 数， 烟 波 无 数， 不

mp *p*

放 春 归 去。

f *rit.* *a tempo*

rit. *p*

教学演唱提示

王灼(生卒年不详)南宋音乐家。字晦叔,号颐堂、小溪,精通诗词音律。高宗时,寄居四川成都碧鸡坊妙胜院,就当时社会流行的各种歌曲,考证其源流和内容,写成《碧鸡漫志》,是研究唐宋词曲音律的重要文献。

黄自(生平简介见《春思曲》)的这首独唱曲,写成于1934年。

《占绛唇》的词,笔调洗炼,形象鲜明,其内容所表现的是作者借“廉卷西山雨”、“山无数、烟波无数”等暮春大自然景象的描绘,表达一种依恋不舍,愿春常住的情怀。虽然其中隐有愁绪,但其本质内涵却是对美好的无限珍惜之情,饱含着对生活的热爱。

从音乐方面看,黄自以优美流畅、富于民族气质的旋律与和声风格,把这首古典传统的诗作润饰得更加深切动人。根据原词的格式,作者采用了平行结构,分为前后两段。前段设计有词4句,音乐写得相当精炼:引子音乐中展

现的  作

为全曲主要“动机”,首先在“休惜余春”一句上唱出;接着“试来把酒留春住”是这段词中的关键句,作曲家采用较为婉转而略带激情的音调

去处理,富于热情和韵味,是演唱者展示声、情和引人入胜之处;随后两句旋律呈下行趋势并进入小调调性,仿佛是一种无可奈何的感叹。歌曲后段设计有歌词5句,第1、2两句的旋律基本上与前段1、2小节相同,但由于词意的深化,作曲家不仅对这段歌唱与伴奏音乐的力度有着新的要求,在伴奏编配及词曲结合方面较之前段也有着微妙的变化,从而赋予这段音乐以新意。特别是“强欲登高赋”一句的处理,颇能给人以一种登高长啸、开阔舒畅的感受,并由此逐步将歌声导向主题思想最为集中的高潮乐句——“不放春归去”。

这首抒情歌曲在演唱时首先要弄清词意,把握词曲结合的自然韵律与抒情的意境,注意装饰音的运用,在修饰中去体现字音的音韵美。歌唱时,为了更好地把握语言的准确性,可以将歌曲中第6—8小节及20—22小节的



唱作

(孙继南)



吊 吴 淞

韦瀚章词
应尚能曲

Allegro

sempre fff

Two hands
tr tr tr tr tr

春 尽 江 南，不 堪 回 首 年 前 事。 到 如 今，

rall, e dim.

Andantino

一 寸 山 河 一 寸 伤 心 地！ 极

目 吴 淞，

Adagio *mp*

衰 草 黄 沙

rit.

迷 废 垒； 漱 浦 暮 潮

生， 点 点 都 成

泪， 点 点 都 成

rall.

rit.

Tempo I

泪。

f

白骨青磷夜夜飞， 可 怜 未

ff *rit.*

rit.

竟 干 城 志！

fff

col canto

教学演唱提示

此曲作于 1932 年。

韦瀚章的作者简介见《白云故乡》。

应尚能(1902—1973)原籍浙江宁波人。我国早期研究欧洲传统声乐艺术的歌唱家和声乐教育家。1923 年赴美国学习机械工程,同时兼习声乐。回国后从事声乐教学,曾任教于上海音专、重庆青木关国立音乐学院及解放后的华东师大、北京师范学院、中国音乐学院等大学,斯义桂、蔡绍序等著名歌唱家都是他的学生。他一生勤奋好学,在演唱和教学中除采纳中外艺术歌曲,还涉猎大量地方色彩和民族风格浓郁的民歌,对声乐民族化作了有意义的探索。这些都反映在他的《我的声乐经验》、《以字行腔》等著作中。应尚能还是一位造诣很深的作曲家,他创作了百余首歌曲,这些歌曲他都配了伴奏谱,其中有许多首歌曲成为歌唱家们演唱的保留曲目。1985 年人民音乐出版社出版了《应尚能歌曲集》。

韦瀚章、应尚能和黄自在三十年代初同在上海音专工作,韦瀚章是中文教授,应尚能和黄自是声乐教授、理论作曲教授。正因为有这样的机缘巧合,在三十年代初期他们歌曲创作才会珠联璧合,创作出许多经典的声乐作品,本卷收有《我依词》、《渔父》等歌曲。

《吊吴淞》这首歌与刘雪庵的《长城谣》及《过闸北旧居》,都是“一二·八”淞沪抗战留下的伤痕之作。日本帝国主义侵略的罪行,铁证如山,要翻是翻不了的。

歌曲向我们描绘了劫后的凄惨与悲凉,从中我们感受到一个爱国知识分子面对满目疮痍的沉痛心情和奔涌的热血。歌曲最后一句

“可怜未竟干城志”这是对浴血战死的将士们的悲悼,我们现在对这一史实进行回顾,更能透过事实看到“一二·八”事变的本质,永远不会忘记中华民族曾经遭受国破家亡的奇耻大辱。

歌曲是带尾声的单二部曲式。前奏 10 小节的前 5 小节用单音在低音区以“fff”的力度敲击,并有三小节的颤音;后 5 小节左手在低音上用震音奏法,配以右手级进的“0 X X X X 0 X X X X”及其变化的节奏,烘托出“人间地狱”的惨状。待音乐收尽,唱词才级进下行沉痛地进入叙事。5 小节后,随着速度放慢伴奏音型也起了变化,左手震音,右手为流畅的分解和弦六连音。旋律音乐很单纯,仅用“6 5 4”三个音重复和转调重复,音乐从 d 小调转为^bE 调,落在下属音上。然后音乐继续前行,从容地进入第二部分。

乐曲的第二部分从第一部分的宣叙风格转向古典风格的咏唱,可谓字字辛酸,这一部分调性建立在 g 和声小调(g 羽调)上。然后恢复原速,进入尾声,调性亦回复到 d 小调。伴奏音乐以右手在较高音区带倚音的八度跳进勾勒磷火飞进的景象,音乐力度从“mf-ff-fff”的演进,似乎表明一个不屈服的坚定信念。结尾一句是歌曲的难点。

这首歌的音域从 a—f²,适合中级程度的男中音演唱。歌曲的伴奏虽采用西洋调式和声,但旋律本身具有浓郁的民族风格,这是歌唱者需要细心揣摩和把握的。

(蔡远鸿)



二 月 里 来

塞 克词
洗 星 海曲
黎英海配伴奏



Moderato 田野风



多打些五谷交公粮。
谁种下的仇胜利他自己在遭殃。
反攻出点的劳力也是抗战。

f - 3.

4.

多出点劳力也是抗战。

rit.

教学演唱提示

《二月里来》作于1939年，是《生产大合唱》中的一首歌曲。

塞克（1906—1988），话剧、电影演员，剧作家，著名歌词作家，诗人。原名陈凝秋，河北省霸县人。1924年任《晨光报》副主编。1926年曾因发表进步文章遭逮捕。1927年在上海艺术大学学习美术与文学，同年冬参加日本著名话剧《父归》的演出，饰剧中父亲，获得成功，从此开始舞台艺术生涯。著有诗集《追寻》、《紫色的歌》多部作品。1932年加入抗日义勇军，从事宣传工作，并先后参与电影的拍摄和话剧的舞台演出，大都担任主要角色。写有《苦命人》、《跑关东》、《谁来跟我玩》、《打江山》、《保卫芦沟桥》、《全面抗战》等许多首著名歌词，曾与冼星海共同创作《东北救亡总会会歌》、《生产大合唱》。1938年在延安任鲁迅艺术学院教授。1940年任延安青年艺术剧院院长。1949年出席第一次全国文代会，被选为中国文联委员，中国剧协理事。80年代后任中央歌剧院顾问。

冼星海生平简介见《到敌人后方去》。

《生产大合唱》创作于国难当头的抗日战争时期。1938年继广州、上海、武汉沦陷后，祖国的半壁江山被敌军占领。在这民族危亡的关键时刻，冼星海毅然地奔赴延安参加抗战。他到达延安以后，深为延安朝气蓬勃的战斗生活所感动，马上就投入了紧张地教学和创作实践。从1938年起，延安开展了著名的“大生产运动”，各行各业都参加到轰轰烈烈的生产中去。《生产大合唱》就是在这一背景下产生的。同年春天，《生产大合唱》演出于鲁迅艺术学院成立周年纪念音乐会上，以载歌载舞和戏剧表演相结合的形式，由4个场面组成：第一场《春耕》；第二场《播种与参战》；第三场《秋收突击》；第四场《丰收》。它表现了解放区人民的生产劳动和抗战生活，音乐具有民间风味，合唱

粗犷质朴，其中的这首《二月里来》，是在敌后农村中流行得最广也最久的一首歌，后来作为独唱曲流传至今。

《二月里来》是一首抒情性和歌唱性极强的歌曲，它不仅使人感到旋律的美，而且还让人感到语言的美。这首歌是在第二场《播种与参战》中演唱的，歌词的第一段既表现了播种时的风光与场面，又表达了人民支援抗战盼丰收的心情；第二段表达了对劳动人民的爱和对敌人的恨；第三段与第四段表达了解放区人民为了抗战，决心克服难关努力苦干，以及对抗日必胜的坚定信念。全曲充满着农村情调，抒情甜美。从20世纪40年代起，凡是遇到什么重要政治任务，常有乡村剧团把它配上各种不同的新词来演唱，以反映当地群众的政治认识和要求。《二月里来》以它强大的生命力和艺术魅力，在群众中广泛流传，影响深远。

这首带有浓郁南国风味的歌曲以民族形式的五声音阶写成，属降B宫调式；旋律舒展而流畅，线条柔婉，感情细腻，具有清新的民歌风格；装饰音的运用增添了曲调秀美的抒情色彩。全曲为单一曲式的起承转合四段体的乐段结构，前两句均以徵音为落音，构成起承和呼应关系；第三句以两个模进的切分节奏、旋律线的上行，并以角音为落音，起着明显的转折作用；第四句以商音的切分节奏开始，最后稳定地进入宫音，起着合的作用，完满地结束全曲。

此歌属初级程度教材，技术难度不大。演唱时应该注意保持旋律线条的优美，装饰音要唱得清晰，切分音要唱得准确而自然，吐字、行腔、归韵要考究而具民族风味。唱最后两段歌词时可适当加快速度，以表现“加紧生产”、“努力苦干”、“胜利就在眼前”的气氛。

（余莺刚、管谨义）

纺 纱 歌

[明] 裴 彼词
周淑安曲



$\text{♩} = 112$



手丈好换 比夫把了 纱催寒买 儿下衣米 健, 田, 连, 钱, 纱儿脚心 常要儿几 断, 吃, 冻, 冷,

手娘手身 不未儿几 闲, 眠, 战, 颤, 农 家 辛 苦 农 家 辛 苦 农 家 辛 苦 谁 看 见! 谁 看 见! 谁 看 见!

rit. *P* *pp*

Ba

*

教学演唱提示

周淑安(1894—1974)是我国现代声乐事业的先驱者,音乐教育家。福建厦门人。1911年毕业于厦门女子高等师范学校。1914年赴美留学,在哈佛大学攻读音乐艺术理论,获艺术学士学位,还曾在英格伦音乐学院学钢琴。1927年进入纽约音乐学院学声乐,次年回国从事中学音乐教育,后任上海国立音乐专科学校教授及声乐组主任,直到1937年。1931年“九一八”事变后,在全国掀起的抗日救亡热潮中,萧友梅、黄自即在校内组织了“国立音专抗敌后援会”,周淑安曾积极参加爱国抗日的音乐活动和创作抗战歌曲。

周淑安是三四十年代我国比较重要的女高音歌唱家。曾举办过独唱音乐会,除声乐外,她还兼擅作曲和指挥,1928年她指挥的合唱团参加上海外侨组织的纪念舒伯特逝世一百周年声乐比赛,赛倒了当时的德、法等外侨,获得一等奖。在作曲方面,《纺纱歌》、《雨》等作品是其代表作品。

解放后,周淑安任教于沈阳音乐学院。

《纺纱歌》用分节歌的形式写成,歌词表现了作者对劳苦大众悲惨生活的深切同情,体现出新文化运动时期进步文人深刻的人民性。这一点,是与有些文人的“田园情怀”和“乡土风情”的根本区别。

这首歌的四段歌词,分别写了纺纱过程辛劳与困苦、雪压枝头的酷冷,以及纺纱人无纱

织布御寒的愁苦处境。作者通过《纺纱歌》所体现出来的深刻内容使我们想起《悯农诗》之一的“春种一粒粟,秋收万颗籽。四海无闲田,农夫犹饿死”和《蚕妇》“昨日入城市,归来泪满巾。遍身罗绮在,不是养蚕人”。第四段的纺纱人无纱御寒使人想起“心忧炭贱愿天寒的”的卖炭翁。

这首单乐段的作品,采用了二乐句即a+b的结构形式。作品一开始,先用了两小节的前奏,在8拍和每分钟112拍的前提下,模拟纺车的运动,且这一有如背景音乐的模拟音响贯穿始终。这与舒伯特的《纺车旁的玛格丽卿》的伴奏音乐相仿,但《纺纱歌》用了半音化的进行方式,使这一音响像梦魇一样。

第一句,用了一唱三叹的形式。“轻摇车儿紧牵棉”用“X X X X | X X X. |”的节奏,紧跟三句因歌词少二字,用了X X X X | X. 0 0 | 的节奏,且在不同音高上出现3次。

第二句4小节,前二小节是两个倒影式的短句子,然后音阶上行后五度下落作结。3小节的尾声渐弱渐低,像远去的纺车声,更像一声叹息。

这首歌的音域从c¹—d²,适合初级程度的女声和男声中、低声部演唱。

(蔡远鸿)



飞 花 歌

孙 师 毅词
聂 耳曲
黎英海伴奏



Moderato



1. 春 季 里 花 开 飞 满 天;
2. 夏 季 里 花 开 红 照 眼;
3. 秋 季 里 花 飞 随 雁;
4. 冬 季 里 花 开 飞 雪 片;



随歌声起伏



桃 花 万 点, 红 遍 人 间; 杏 花 一 片,
榴 花 开 遍, 火 样 明 鲜; 荷 花 吐 艳,
桂 花 不 剪, 香 气 回 旋; 菊 花 磨 刚 健,
雪 花 扑 面, 愁 上 眉 尖; 梅 花 磨 刚 健,



rit. *poco lento* 深沉地

暖 讯 争 先。 赏 花 人 争 道
 十 里 红 田。 赏 花 人 争 道
 傲 立 到 霜 明 年。 赏 花 人 争 道

rit. *morendo* *p*

1-3.

花 儿 艳, 种 花 人 眼 泪
 花 儿 艳, 种 花 人 汗 珠
 花 儿 艳, 种 花 人 寒 衣

rit. 14.

落 花 间! 艳, 种
 滴 花 前。 落 种
 还 未 剪。

rit.



教学演唱提示

孙师毅(1904—1966)电影编剧、歌词作家),笔名施谊。原籍浙江杭州,出生江西南昌。1918年在江西工业学校学化学,又先后在北平汇文大学、上海国立政治大学就读。1926—1929年先后在各影剧公司任编辑、剪辑和演员。1929年后,在山东省立实验剧院任导演兼讲师,导演过自己编译的三幕话剧《未完成之杰作》。1934年以后一直从事电影歌词的插曲创作。1949—1951年在香港任《文汇报》总编。1957年到北京后参加中国电影馆的筹建工作等。

这首歌曲是聂耳(聂耳生平简介见《毕业歌》)于1934年为影片《飞花村》写的主题歌。聂耳在音乐创作上坚持走“大众化”的道路,大量地吸取民歌风味。这首歌曲把抒情性与革命性融合在一起,因而具有强烈的感染力。冼星海曾在《在抗战中纪念聂耳》一文中,赞扬聂耳“是新音乐的创作者,利用民谣形式加上新内容的第一人”。

《飞花歌》反映了当时旧社会人间的不平,歌词中唱到“赏花人只道花儿艳,种花人清泪落花间”。同时歌词中描述了劳苦大众“汗滴在花前”、“寒衣还未剪”的贫困生活,及“挣扎待春天”对未来生活的期盼。

这是一首用山歌小调音调发展的分节歌曲,节奏简练明快。聂耳认为,音乐“应当像说话一样地表达劳动人民的思想感情”。因而这首歌中音乐和歌词的配合恰到好处,尤如在诉说四季的花景及赏花人与种花人的不平。此歌4段词,用同一曲调反复4次。根据歌词内容

的不同,在感情处理上应有不同的变化,不能只作简单的重复。如第一段前半段“春季花开……”感觉清新、平静,处理上就可以平稳、流畅些。第二段“夏季里花开照红眼……火样鲜明……十里红田”,是热情奔放开朗的。歌曲每段的前半段写景,后半段写人,写出了旧社会贫富两种人的生活,演唱者要把这样简短的歌曲唱得生动真切,形象感人。

在演唱时可把每一段分成两部分。前三句写景,第一句 $5 \quad 5 \quad 6 \mid 1 \quad 1 \mid 0 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \mid$
 $3 - \mid 3 - \mid$ 是上升的旋律,要注意气息,声音要流畅,感情是开朗的,后面延长的4拍,要求加强气息支持。第二句 $0 \quad 1 \quad 2 \mid 6 \quad 6 \mid$
 $0 \quad 5 \quad 6 \mid 4 \quad 4 \mid$ 旋律略有下行,节奏较前紧凑,感觉更加亲切。第三句 $0 \quad 3 \quad 5 \mid 6 \quad 6 \mid$
 $0 \quad 5 \quad 6 \mid 7 - \mid 5 - \mid 5 \quad 0 \mid$ 在第二句的基础上有所回转,后两小节节奏稍慢。每段的后半部分写人,第四句速度比前略快,表现人间的不平。第五句又回到原速,表现对“种花人”的无限同情。此曲每句的结尾字,都归在“言前”辙,容易出现口腔打不开、收音过早、声音不够饱满的毛病,应注意既要把握言前辙中a母音的延伸,又要注意在收归鼻音n时的短时值的准确位置。

此曲音域不宽(八度),旋律平稳,适合低年级学生演唱。

(竺惠芳)

告 别 南 洋

田 汉 词
 聂 耳 曲
 姚 牧 配 伴 奏







教学演唱提示

《告别南洋》是话剧《回春之曲》插曲，创作于1935年。选自《聂耳歌曲集》（人民音乐出版社1957年出版）。

田汉的简介见《安眠吧勇士》，聂耳的简介见《毕业歌》。

20世纪30年代是民族危机异常深重的年代，面对着蒋介石对内“剿共”与日本帝国主义的侵略，全国广大人民群众奋起反抗，爱国主义的呼声一浪高过一浪。正是在这个年代里，作者创作了这首歌曲，突出地反映了民族矛盾与中国人民反抗日本帝国主义的决心。

田汉的话剧《回春之曲》，讲述了一位南洋华侨青年，不甘祖国被日寇践踏蹂躏，毅然回国投入伟大的抗日战争，在战斗中不幸负伤，神经也受到损害。他的爱人闻讯从南洋赶来看望他，但他已认不出梅娘。时值新春，鞭炮大鸣，锣鼓喧天，梅娘又歌旧曲，此情此景使青年对往事的记忆顿时恢复，这一对有情人终成眷属。

《告别南洋》是一首多段体结构的抒情歌曲。音调舒缓委婉，蕴含着对故土南洋依依惜别的眷恋之情，主旋律“再会吧南洋”的不断重复出现，加重和渲染了此曲的主题意旨，即对故土的惜别之情。

第一、二自然段“再会吧，南洋！你海波绿，海云长，你是我们的第二故乡”……“再会吧，南洋！你椰子肥、豆蔻香，你受着自然的丰富供养”旋律缓缓流畅，充满了对祖国河山的赞美和爱恋。第三乐段在旋律节奏上有了新变化，“你不见尸横着长白山，血流着黑龙江？”这些在音调和节奏上的微小变化，却使音乐本身的情绪较前段截然不同，祖国的河山不再是海波绿，椰子肥，而是尸横遍地，血流成河。第四段主旋律的四度移位重复，把音乐推向了高潮，情绪是高昂的，我们不愿做亡国奴！我们要争取一线光明的希望，解放家乡，解放祖国！

作者在这首歌曲的处理上用了三拍子，这在聂耳的歌曲中是少见的。我们从歌词语言处理的强弱关系上看，这样的处理是完全符合语言表现的。在这个三拍上作者用舒缓的节奏和温柔的语调，恋恋地呼唤那被大海碧波所围绕的椰林海岛。所以在演唱此曲时要特别注重音调与语言的贴切。由于旋律性较强，音调舒缓，所以需要演唱者有很好的呼吸支持，用气均匀、连贯，字要吐在气息上，即字与字之间要连接，并把握歌曲的情绪，做到声情并茂。

（谭爱华）



歌唱二小放牛郎

方 冰词
劫 夫曲
姚思源配伴奏



Andante moderato





教学演唱提示

此曲作于1942年。

方冰生于1914年，原名张世芳，安徽凤台人。抗日战争爆发后，在陕北公学学习，后在晋察冀边区工作，曾与田间开展街头诗运动，并创作诗歌。历任旅大市文教局长、文化局长兼文联主席，作协沈阳分会副主席。1941年初冬的一天，在冀西一个叫两界峰的小山村，李劫夫和方冰坐在房东家的台阶上晒太阳，说起各自在反“扫荡”中的经历和许多普通而又可歌可泣的人物和故事，其中完县野场惨案中牺牲的小英雄王璞就是一个。他们被这些平凡而又伟大的人和事深深感动着。李劫夫说“我们把这些人物、事迹写成歌词、谱上曲子让他在群众中唱起来不是更好吗？”这个想法与方冰不谋而合，于是两个人找来纸笔，构思谋篇，一个写词，一个谱曲，两个多小时后，词曲相继完成，歌名就叫《歌唱二小放牛郎》。方冰和李劫夫合作的歌曲还有《狼牙山五壮士歌》、《王禾小唱》、《两个民兵的故事》等等。

劫夫（1913—1976）姓李，作曲家、音乐教育家。吉林农安县人。曾在青岛担任小学教员。1937年到延安，长期在晋察冀抗日民主根据地从事文艺宣传与音乐创作。解放战争时期，担任过文工团团长，1948年任东北鲁迅艺术学院音乐部副部长。1953年任东北音乐专科学校校长，后任沈阳音乐学院院长、中国音协辽宁分会主席。同时创作发表了大量艺术歌曲与歌剧作品，如《我们走在大路上》、《革命人永远是年轻》、《哈瓦那的孩子》……，以及为毛泽东的诗词谱曲等都有着广泛声誉。他的作品鲜明地反映了群众的爱和恨，这样就使他的作品和群众有着血肉的联系，他的创作思想与风格对我国音乐创作产生了重要影响。

《歌唱二小放牛郎》作品一经写成，李劫夫就去唱给战友听，教演员唱，很快便在文工团、村子里、全边区唱了起来，继而越过“封锁线”，连敌占区、大后方也唱了起来，从那时起，几十年，一代传一代，一直唱到今天。这首歌歌颂了放牛娃王小二为了掩护“后方机关”和“几千老

乡”献出了自己幼小的生命。全曲以分节歌的形式来叙述了这一感人的故事。整首歌曲曲调流畅,简洁清新,歌词多段,有人物情节贯穿始终,采用了起承转合的四句体结构,又吸取了民间广为流传的“小放牛”曲,好唱好听,好记好传,演唱时还有自己发挥的余地,因而一诞生就深受群众欢迎,达到了喜闻乐见的艺术效果。

歌曲7段歌词都用4句同一曲调来演唱,但并不让人感到平淡乏味。一方面,是它简炼的曲调、流畅的五声音阶旋律、小调性的调式色彩寄托着人们的哀思;另一方面,每段歌词都具有鲜明的口语化色彩,把人们从“牛儿还在山坡吃草……”带到了“九月十六的那天早上”,又一步步推进到“敌人把二小挑在枪尖……”,“他的脸上含着微笑,他的血染红了蓝蓝的天”,“它把这动人的故事传扬……歌唱着二小放牛郎”,每段歌词以递进的情节变化层层推进。整首歌曲有故事情节,有叙述,有愤恨,有哀悼,有歌颂。

由于这首歌的词曲都比较规整,在演唱时,一定要严格地分好句子,按分句的要求来换气,这样才能把词意表达清楚。又由于这首歌曲是多段词,而每一段都是述说这一故事的某一情节,因而演唱时,应随着歌词所表达的意思,尽量从快、慢和强、弱的对比上,以及咬字的力度上去表现每段歌曲的感情,这样才能做到演唱动人。这首歌曲叙述性强,感情深刻,因而要求语言性强,声音朴实、平稳、自然,防止声音的抖动和摇摆,也不要随意的加一些滑音。在演唱结束句时,可以重复一遍,在第二遍演唱时,在“歌唱着二小”后面稍稍停顿一下,把速度放慢然后提高八度唱结尾。这样可更突出地歌颂放牛郎的英雄形象,表达出对英雄的崇敬感情,使这一动人故事的结束更加完美。

这首歌适合中、低年级使用。

(余笃刚、竺惠芳)



故 乡

张 帆词
陆华柏曲

Andantino 柔和、甜美地



林，在那小小的山冈。春天新绿的草

原有牛羊来往，秋天的丛树灿烂

灿烂辉煌。月夜我们曾泛舟湖

上，在那庄严的古庙，几次凭吊过斜阳。

f
现

8

ff 有力地

在 一切都改变了!

cresc. *ff*

现在 已经是野兽的屠

场!

Lento
espr.
mf 故

乡, 故乡! 我的母亲 我的家 呢?

Tempo I
cresc.

哪一天 再能回到你的怀里? 那一切是否

poco rit. a tempo

能依然 无恙? Presto

教学演唱提示

《故乡》作于1937年冬。

陆华柏(1914—1994)，原籍江苏武进人，1934年毕业于武昌艺专师范科，此后主要在各地艺术院校任职。他是我国著名作曲家、音乐教育家。创作了不少各类体裁的音乐作品，如女声合唱《三句歌》、《割麦》，声乐组曲《闹花灯》，歌剧《牛郎织女》，清唱剧《汨罗江上》，钢琴曲《兰花花》、《浔阳古调》，交响乐《康藏组曲》以及各种民歌与合唱曲等。独唱歌曲《故乡》是其代表作。

张帆生于1911年，国画家、美术教育家。原名张安治，字汝进，曾用名紫天。江苏扬州人。1936年毕业于中央大学教育学院艺术科。1936年应徐悲鸿之邀赴桂林筹建桂林美术学院。1938年后任广西省立艺术馆美术部主任。1946年由徐悲鸿选派到伦敦大学科塔艺术研究院进修。1950年回国后历任政务院机关事务管理局设计师，北京师范大学美术系副教授，北京艺术师范学院美术系副主任，中央美术学院中国画系副主任、美术史系教授等职。

《故乡》这首歌写于1937年，这正是抗日战争最艰难、民族危机深重的年代，曲作者曾这样回忆此曲的写作过程：“在桂林象鼻山麓谱写这首歌曲时，感情是真实的，是有感而作的，有的音符甚至是噙着眼泪写的。在构思过程中，歌声旋律与伴奏的和声形式，差不多同时涌上心头，一口气写出”。歌词作家在桂林写这首词时，他可能想的是他那锦绣江南的故乡；作曲家在谱曲时可能也会想起自己的故乡武汉；而这首歌的首唱者金陵大学声乐教师梅经香女士，1938年在桂林首次演唱时，她可能会联想起自己的家乡石头城。不论他们的家乡在何处，歌曲表达了词曲作者和歌唱家对遍体伤痕的祖国充满了无限爱；对离开家乡流离失所遭受深重灾难的人民，充满了无限同情；对远在天边的家乡有着无尽的思念。当时的听众，不少是天南地北逃难到桂林的，听到这首歌曲后，许多人都掩泣掉泪，思乡之情油然而起。《故乡》这首歌将这种眷眷乡情融入民族苦

难、山河破碎的年代，这正是歌曲感人肺腑之处。这首歌曲在抗战期间广为流传，并流行于香港、东南亚一带，还在美国波士顿灌制了唱片。

这是一首单二部曲式结构的作品，作者对两段歌进行了独到的艺术处理。第一段是带有叙事性的抒情乐段，音乐建立在D宫五声调式上，充分体现了民族的特色。通过对故乡山水风情富有诗意的细致描绘，表达了人们对家园故乡的眷恋情意。旋律优美、舒展，富于歌唱性；伴奏则采用以模仿为主的复调曲体及色彩性的和声，较好的烘托了音乐的主题。

第二段的前半部分描述故乡和平生活被敌人摧毁变为屠场，人们被迫背井离乡的痛苦和愤恨心情。作曲家抓住一切都变了“变”字，将b小调七声调式旋律的风格变为西洋和声小调，增强了戏剧性效果和令人紧张不安的气氛。伴奏部分也改为柱式和弦为主的和声织体，使之与第一段形成了鲜明的对比。后半部分则用卡农的呼应方式，起伏跌宕的旋律，呼唤出渴望回到自己故乡的心声。

根据其抒情性与戏剧性的表现，要求歌者有较扎实的基本功和歌唱能力。应以高亢舒展的声音演唱。开头的第一句：“故乡，我生长的地方，本来是一个天堂”，抓住节奏自由而不松散、旋律抒情且富有激昂的特点，用甜美的音色、柔和的声音把对故乡赞美眷恋的深情抒发出来。在紧接下来的主题模仿与发展句中，把握住优美、细腻的诗一般的意境，用吟诵式的声音演唱，掌握好乐句与乐句之间的内在联系，把高音的“烂”字唱得既稳妥又富有动感。

歌曲的第二段，要使声音色彩有明显改变，整个情绪也由赞美、抒情转为愤恨、激昂，强调戏剧性的声音表现，把对敌人的切齿痛恨充分体现出来。把握好八度的大跳音程，将高音区的长音唱得结实饱满。最后，从故乡开始要层层递进，一环扣一环，一气呵成地将歌曲在富有激情的高潮中结束。

此曲属中高级程度的作品，较适合男、女高音声部演唱。

(余 铨、黄明水)

海 韵

徐志摩词
赵元任曲

Allegro

p *cresc.*

rit. *tr.*

Sopranos (一)

Altos *mp*

Tenors (主调) *mp*

Basses

a tempo *mp*

女 郎， 单 身 的 女 郎， 你 为 什 么 留

注：这是一首合唱歌曲，也可单取主调用来独唱。

Soprano
(主调)

(主调)

恋 这 黄 昏 的 海 边？ 女 郎， 回 家 吧， 女 郎！”

The musical score for the Soprano part (Main Tune) is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a whole note, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff. The piano accompaniment is shown on two staves below the vocal line, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line.

Soprano Solo “女郎”唱

“啊 不， 回 家？ 我 不 回， 我 爱 这 晚 风

The musical score for the Soprano Solo part is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a whole note, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff. The piano accompaniment is shown on two staves below the vocal line, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. There are trills (tr) marked above some notes in the vocal line.

Chorus

吹。 在 沙 滩 上， 在 暮 色 里， 有 一 个 散 发 的 女 郎， 徘 徊， 徘 徊。

The musical score for the Chorus part is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a whole note, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff. The piano accompaniment is shown on two staves below the vocal line, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The tempo is marked 'p' (piano).



Chorus (二)

“女 郎， 散 发 的 女 郎， 你 为 什 么 徬 徨 在 这 冷

清 的 海 上？ 女 郎， 回 家 吧， 女 郎！”

rit.

第三系统为合唱部分，包含人声旋律和钢琴伴奏。歌词为：“女郎，散发的女郎，你为什么徬徨在这冷清的海上？女郎，回家吧，女郎！”

rit.

第四系统继续合唱部分，包含人声旋律和钢琴伴奏。歌词为：“清的海上？女郎，回家吧，女郎！”

“女郎”唱

*a tempo**Sopranos & Altos*

“啊 不， 你听我 唱歌， 大海，我唱， 你 来 和。” 在星光

tr. *a tempo*

Ala. *

下， 在凉风里， 轻荡着少女的清音， 高吟 低哦。

Tenors
Basses

*

8-

8-

Chorus (三) *cresc.*

“女 郎， 胆 大 的 女 郎！ 那 天 边

cresc.

8-----

拉起了黑幕， 这 顷 刻 间 要 有 大 风

波， 女 郎， 回 家 吧， 女 郎！”

♩ = ♩

“女郎”唱

sopranos & altos

“阿 不， 你看我 凌空舞， 学一个海 鸥 没海 波。” 在夜色

Ba

里， 在沙滩上， 旋转着一个苗条的身影， 婆娑， 婆娑。

Tenors
Basses

*

8-

pp

8-

pp

(四)

Tenors II

Basses II

“听呀，那大海的震怒，女郎，回家吧，女郎！”

Chorus

看呀，那猛兽似的海波，女郎，回家吧，女郎！

“女郎”唱

“啊，海波他不来吞我，我爱这大海的颠簸。”

Chorus

“啊，海波他会来吞你，你看这大海的风波。”在潮声

cresc.

cresc.

cresc.

里， 在 波 光 里， 啊， 一个 慌 张 的 少 女 在

cresc. *f*

f *cresc.*

浪 花 的 白 沫 里， 蹉 跎， 蹉 跎。

ff

ff

Ra

sempre ff

Ra

* *Ra*



* Ba.



* Ba.



* Ba.



* Ba.



* Ba.

*

Sopranos & Altos (五)
meno mosso

“女 郎， 在 哪 里， 女 郎！ 哪 里

meno mosso

p

有 你 嘹 亮 的 歌 声？

pp

哪 里 有 你 窈 窕 的 身

p

影？

pp

rit.

Chorus
a tempo

在哪里啊，勇敢的女郎？” 黑

f *p* *p*

夜吞没了星辉，这海边再没有光芒，海

潮吞没了沙滩，沙滩上再不见女

郎! 再 不 见 女 郎!

molto *rit.* *a tempo*

molto *rit.* *a tempo* *cresc.*

f *dim.*

p

教学演唱提示

《海韵》作于 1927 年，初刊于 1928 年出版的《新诗歌集》。

徐志摩简介见《山中》。

赵元任 (1892—1982)，杰出的语言学家，多才多艺的音乐家。祖籍江苏常州，生于天津。1910 年秋考取清华大学公费留学，先取得康奈尔大学数学学士学位，后转入哈佛大学又获哲学博士学位。1925 年出任清华学校国学研究院的导师，1929 年又受聘历史语言研究所研究员等。1938 年再度出国讲学并定居美

国，先后受聘任大学教授，享有极高的国际声望。

赵元任把毕生的主要精力用于语言研究中，但他非常爱好音乐，留学美国期间曾在哈佛大学和康乃尔大学学过和声、对位、作曲、声乐和钢琴。早在 1913 年就开始音乐创作。他的歌曲创作深受“五四”新文化运动的影响，先后创作了《教我如何不想他》、《卖布谣》、《劳动歌》、《西洋镜歌》、《上山》、《老天爷》、《呜呼，三月一十八》、《扬子江撑船歌》及合唱《海韵》等。

赵元任身在异国，时时怀念祖国故乡，他先后于1973年、1981年回国，1982年2月4日在美国逝世，终年90岁。

《海韵》歌词选自徐志摩《翡冷翠的一夜》第二集。主要描写一个渴求自由的女郎，为了摆脱封建礼教束缚，不愿回家过平淡生活，在暴风雨中徘徊于海滨，最后被滚滚海涛无情吞没的故事。作品以生动的笔调描绘了这位美丽而勇敢的少女动人形象，歌颂了她那种酷爱自由的无畏精神，同时对她的牺牲又寄予深切的同情，全诗隐约透露出对当时社会现实不满，带有浓厚的朦胧和伤感色彩。

这首歌是一部由一个引子和五个情感各异的乐段加尾声组成，原是女高音领唱的大型混声合唱曲，也常作为女高音独唱曲。作品借鉴了欧洲浪漫主义乐派表现手法与合唱作曲技巧，创造性地运用了调式、调性色彩对比，合唱与独唱的对比，增强了音乐的戏剧性效果。以抒情性的独唱表现女郎，以宣叙性的合唱表现做为旁观者的诗翁，而以钢琴伴奏表现大海及女郎翩翩起舞及在海浪中挣扎和死后魂灵的回响。三个音乐形象在各自不同的主题音调上，随着情节发展进行着戏剧性的变奏和展开。女郎的飘逸、蹉跎，诗翁的感情呼吁，大海的呜咽怒号及凄凉景象都被描绘得栩栩如生、真挚感人，整个作品音乐发展既富有层次又结构严谨。

此曲的演唱难度较大，整曲起伏跌宕，音域宽广，音程跳跃大，节奏亦难于掌握。尤其是一个人要运用不同声区、音色、情绪、语气贴切地塑造出三种音乐形象，这就需要演唱者具备较高的歌唱技巧和声音造型能力。

歌曲第一段从d小调上开始，平稳地抒发

出一种凄凉、阴郁的气氛，把充满关切、询问和劝说的心情体现出来。此段声区不高，但音乐节奏不易掌握，而且当中一句气息较长，需用连贯的气息将整句唱完，把开始的音乐形象塑造好。紧接下来的是在F大调上的主题旋律的答句，要用明朗的声音，充满生机的语气把女郎活泼、天真任性的形象展示出来，要抓住连续切分的节奏，使女郎的性格富于特点。接下来刻画女郎徘徊、不听劝告执意留在海滩的一段，要唱得含蓄，音量控制要弱些，与前段音乐形象形成对比。

后面的三段基本沿用了第一段的音乐形式，但作曲亦运用了变化音高旋律、节拍、节奏变化等多种手段，使气氛逐渐急迫紧张。演唱时首先要将各处的不同部分抓住，体现出这些变化来。如每段开头句的不同、中间节奏变化、临时升降音的出现、3/4拍子转换等等都要尽可能掌握好，把各段层次分明地表现出来。

第四段最富戏剧性也是全曲的高潮所在，要把女郎执拗的性格用声音进一步刻画出来，尤其是对在高音上呼喊出来的“啊”字，要有控制又有表现地唱好。最后对描绘女郎被海浪无情吞没的一段，要注意在弱起之后的层层推进，用声音把人们带进那狂涛四起的恐怖之中，同时表现出对女郎不幸结局的深切同情。

总之，面对这首难度大的曲目，演唱者必须首先把握住总的音乐形象，理解当时的社会背景，全面细致地分析好词曲的内在含义，设计安排好每个乐句、乐段，才能完整地唱好这首歌。

这首高级演唱程度的作品，适用于女高音。

(黄明水)

红 豆 词

[清]曹 雪 芹词

刘 雪 庵曲

桑 桐配件奏



Andante 充满表情地

poco rubato

滴 不 尽 相 思 血 泪 抛 红 豆，

*poco rit.**p a tempo* 温 柔 地

开 不 完 春 柳 春 花 满 画 楼， 睡 不 稳 纱 窗 风 雨 黄 昏 后，



忘 不 了 新 愁 与 旧 愁。 咽 不 下 玉 粒 金 波 噎 满 喉，



瞧 不 尽 镜 里 花 容 瘦, 展 不 开 眉 头,

挨 不 明 更 漏, 展 不 开 眉 头, 挨 不 明 更 漏。

啊 啊 恰 似 遮 不 住 的 青 山 隐 隐,

流 不 断 的 绿 水 悠 悠。 悠 悠。

教学演唱提示

曹雪芹(生年不详,卒于1763或1764),清代小说家。名霁,字梦阮,号雪芹、芹圃、芹溪。祖籍河北丰润,生于南京。从曾祖起,三代任江安织造,负责掌管宫廷各种织物的织造与供应。祖父曹寅当过康熙的“侍读”;曾祖母又是康熙的乳母,与皇室关系甚密。曹雪芹因生活在“百年望旗”的大官僚地主家庭,少时过了一段豪门公子的奢侈生活,也接受了家庭文化等素质的熏陶,工诗善画,具有多方面的艺术才能。雍正五年,其父因事株连,被革职抄家。此后,家道衰落,迁居北京西郊,对现实产生了清醒的认识,感到了统治阶级的丑恶、腐朽和没落。大约从1744年开始,以十年心血,写下了《红楼梦》这部长篇杰作。晚年贫病无医,又加幼子夭亡,全书未成而卒。今《红楼梦》后四十回,传为高鹗所续。

刘雪庵简介见《长城谣》。

《红豆词》是根据《红楼梦》第二十回:“蒋玉菡情赠茜香罗,薛宝钗羞笼红麝串”中应冯紫英之召,前来对歌罚酒,谈论的主题是“女儿非,女儿愁,女儿乐”。对歌中各抒己见,贾宝玉唱了这首《红豆》曲。

此曲原名《抛红豆》,为清无名氏所作(收在王悠然辑《回肠荡气曲》),是一首爱情的颂歌。“红豆”即相思豆,有两种:一种色紫红而形扁圆;一种上红下黑,形如赤豆。唐代王维《红豆》诗有“愿君多采撷,此物最相思”之句,诗词中常用以代指相思,此外借指血泪。

首句“滴不尽相思血泪抛红豆”,即点出全曲的爱情主题。以下用一连串排比句表现热恋中的青年人为爱情苦恼的情景。“开不完”、“睡不稳”两句以春秋景色的转换写痛苦年复一年;“忘不了”等五句诗写因爱而引起新愁旧恨,食不下咽,形容憔悴。结句又以“青山隐

隐”、“绿水悠悠”比喻爱情之难以割舍。这首歌生动抒写了贾宝玉的深沉爱情,自然免不了带有柔婉、缠绵的特征。

全曲结构为带再现的二部曲式。A段开始的两个乐句,是全曲的音乐主题,而前两拍是其核心动机,上下游动的旋律曲线,表现忐忑不安的心境,后连续向下作五声性模进,表现了血泪相思的哀愁和惆怅。第二乐句是前句下四度的变化模仿,核心动机的向下模进使用了五次,增加了这种相思与压抑的心情。后8小节,在旋律、节奏、力度上,均有了变化发展,使情绪略为激动起来,也进一步倾述了愁思缠绵、寝食难安,以至花容消瘦的悲惨境地。B段开始的4小节是激情的短句,似受压的火山将要喷发,这是由悲而愤的呐喊,但接下去是几声长叹似的拖腔,特别是主题的再现,使主人公又回到那思愁绵绵无绝期,一日肠荡九回旋的境地。以后音乐在青山隐隐,绿水悠悠的无可奈何的情绪中渐渐消失。把回肠荡气的思绪引向了无尽的源头。

演唱这首抒情歌曲,首先要深入理解歌词的含义,把握特定人物的规定情景,设身处地地“体验”动情的缘由,把“相思”作为贯穿全曲的基调,以柔情缠绵、情真意切的语气情态去歌唱,才能达到声情并茂的效果。为此,唱前不妨朗诵一下歌词,体会词本身的韵律感,尤其是连续的排比句在情感递进中引向高潮。唱时要注意连音(Legato)旋律的圆滑、柔和、流畅,这样就要把握好行腔中的气息控制,咬字、吐字既要真切自然又要柔中有刚,做到字正腔圆,在清晰的字音表达中,传情达意。

(余笃刚、张幼文、徐青茹)

注:①红豆:是红豆树、海红豆、相思子等植物种子的统称,多朱红色,或半红半黑色。古常以象征爱情或相思。

②捱:困难地度过。

③更漏:古代滴漏计时,夜间凭刻漏传更,故称更漏。

④玉粒金莼:指精美的饭菜,“莼”(chun)乃江浙一带出产的美味的水菜。

花 非 花

[唐]白居易词
黄 自曲



Andante 柔美地

p

花 非 花，

雾 非 雾； 夜 半 来， 天 明 去。 来 如 春 梦

rit. *pp*

不 多 时， 去 似 朝 云 无 觅 处。

rit. *pp*

教学演唱提示

白居易(772—846),唐代大诗人。字乐天,晚年居香山,自号香山居士。原籍山西太原,生于河南新郑。出身于小官僚家庭。少时因避战乱“衣食不充,冻馁并至”直接体验了民间疾苦。公元800年考中进士,以后做过一些小官,但因直言敢谏被贬。后又任杭州、苏州刺史,官至刑部尚书。晚年闲居洛阳,75岁去世。终身主张“穷则独善其身,达则兼济天下”。他的诗作《卖炭翁》、《新丰折臂翁》、《缚戏人》、《忆江南》等因形象鲜明、主题深刻而成为传诵名作。感伤诗中《长恨歌》、《琵琶行》更是曲折生动、文彩精致的大作,显示了诗人卓越的艺术才能。

黄自的简介见《春思曲》。

白居易的诗大都以语言浅近、意境显露见长(相传老妪也能听得懂)。但这首《花非花》却颇为“朦胧”。第一句“花非花,雾非雾”,就首先给人以一种非花似花,非雾似雾的捉摸不定的感觉,可毕竟又似花还是非花,似雾还是非雾。第二句从“夜半来,天明去”的叙写,似在说短暂易逝的梦。但第三、四的“来如春梦”、“去似朝霞”,即告诉我们“春梦”与“朝霞”也是比喻。这种如行云流水、环环相扣的一连串的比喻,只喻体(用作比喻的物体),而不喻本(被喻之物),确使诗的意境蒙上了一层“朦胧”色

彩。但这首诗的诗意又不是晦涩到不可捉摸的地步,从他同期的、甚至为同一目的而作的《简简吟》可知,《花非花》可能表现的是对一种生活中存在过的,而又很快消逝了的美好的人与物的追念与惋惜。该诗节律规整,奇丽缠绵,为千古传颂之佳作。

歌曲抒发了诗的意境,节奏平稳,旋律委婉、含蓄,带叙述性。结构为四句体单乐段形式。第一句的动机,强调“非花”的“非”字,后半句上四度模进,再强调“非雾”的“非”字,一开始就描绘出这覆盖着一层薄纱的意境。第二句结束在属音上,是进一步的叙咏,那逐级下行,后为平述的音调,具有谜底色彩,也增加了“问”的期待。第三句转折,由低向高婉转上扬,好似春梦,并非春梦。第四句由高而低趋于平稳,看似朝云,却非朝云。最后,恬淡地结束。其追惜、思念之情,溢于言表。

演唱时,要蕴含原诗的意境,字头可软些,同时花(hua)、非(fei)、雾(wu)这些字唱起来有些绕口,方言区有f—h不分的情况,还要注意字音的准确、清晰。此外,由于歌曲是舒缓的平稳节奏,要控制好气息运用,切记不要唱“爆”了,唱“火”了或唱“热”了,这都将有悖原意。

歌曲音域跨度不大,可供低年级学生选用。

(冯康)



怀 念 曲

毛 羽词
黄水熙曲



Lento 温柔、亲切地





咽， 希 望 似 梦， 心 无

rit.

依。

Tempo I

a tempo

rit.

mp 温柔地

p

把 印 着 泪 痕 的 笺，

rit.

p a tempo

交 给 那 旅 行 的 水，

何 时 流 到 你 屋 边，

让 它 弹 动 你 心 弦。

稍激动地

我 曾 问 南 归 的

marcato

燕，可带来

你的消息?

p 失望地
它为我命运呜咽，

希望似梦，心无依。

教学演唱提示

曲作者黄永熙,生卒年不详。20世纪30年代曾流传一时的《阳关三叠》即为他的创作。在那时的艺术歌曲创作队伍里,作者占有不可忽视的一席之地。这一点我们从《怀念曲》就可以找到答案。

这首歌曲的歌词洋溢着浓郁的诗情,凝炼、蕴藉。词分两段:“我”把和“我”问。

第一段,“把印着泪痕的笺,交给那旅行的水,何时流到你屋边,让它弹动你心弦”。“笺”随水流,让人想起唐人的一些“红叶题诗”的故事。“红叶题诗”写的是深宫闺怨和才子佳话,似乎美仑美奂,天成良缘。但其“题诗”的初衷却是“无奈”和“落莫”。这种感情也暗合于《怀念曲》的主体情绪。第一段之“旅行的水”或指现代的“邮路”,也可能是诗人缤纷思绪无所依归的想象。

第二段,“我曾问南归的燕,可带来你的消息?她为我生命呜咽,希望是梦,心无依”。春暖花开,燕归旧巢而人音渺茫,“问燕”见出“我”的痴情。但诗人没有纠缠了我的“痴情”,诗意跳跃,转而写“她”,写“她为我生命呜咽”,想到“伊人独憔悴”,可谓肝胆欲裂,如哲人所云“人间最难解的是‘情’字”。但结尾并不绝望,诗人依然怀着“希望”,梦想着心有所依。

歌曲的音乐一如其诗,精致、工整而溢满诗情。整首歌曲都用了 $x - - \underline{xx} | x x - x |$
 $x - - - | x - 0 0 |$ 的节奏和句法,只有结尾一句略有变化,宽广的节奏见出“怀念”的深与远。这么精炼的一个节奏型“动机”,经过作

者的变化与开拓,得到了充分的展现。全曲8句,各句第一个音排列起来分别是 5、5、5、2 和 $\dot{1}$ 、6、3、5,第一段三次相同的起音,使主题得以充分展开,第二段,情绪上扬后逐渐回落,正应了起承转合的规律。

这首歌的伴奏写得也很有诗意,前奏撷取上、下片各一句旋律,在高八度音域用琶音奏出,如清亮的流水,烘托出诗情与画意。歌曲演唱两遍,第一遍的伴奏紧承前奏的意境,每句4小节,都是左手两小节上行分解和弦加两小节琶音(如两朵浪花),右手则是三连音的分解和弦的上行和下行。到第五句“我曾问”情绪上扬力度加强,右手伴奏亦改为柱式和弦,与前4句的左右手分工倒过来,最末一句又回到前4句的伴奏音型。第二遍伴奏音型右手改为节奏型,左手为带四分附点的上行分解和弦,演唱力度由 mp 变为 P 。第五句右手由八分节奏改为十六分节奏下行分解和弦,仿佛“我”难以抑制的心潮。最后一句回到前4句的伴奏音型,凸现“怀念”的绵绵。

演唱这首歌时,第一要处理好每一句的渐强和渐弱,使宽广的线条有气息的保证;其次声音要圆润婉转,只有这样第五句从起音到收音及中间的高音升 f^2 才有保证。歌曲每两句的末一字无一例外都是跨小节的长音,让每个长音都不紧巴、不干涩,而具有余音袅袅的韵味,是演唱这首歌成功的关键。

这首歌的音域从升 c^1 到升 f^2 ,适合中级程度的男高音声部演唱。

(蔡远鸿)

黄 河 颂

光未然词
冼星海曲
黎英海伴奏



Andante



婉 转， 结 成 九 曲 连 环， 从 昆 仑 山

下， 奔 向 黄 海 之 边， 把 中 原 大 地 劈 成

南 北 两 面。

f a tempo

più mosso 热情地

Moderato

啊 黄 河！ 你 是 我 们 民 族 的 摇 篮， 五 千

年 的 古 国 文 化， 从 你 这 儿 发 源， 多 少 英 雄 的

故 事， 从 你 的 周 围 扮 演。 啊 黄

河！ 你 是 伟 大 坚 强！ 像 一 个 巨 人，

更热情地



发 扬 滋 长！ 我 们 祖 国 的 英 雄 儿 女，

将 要 学 习 你 的 榜 样， 像 你 一 样 的 伟 大

坚 强， 像 你 一 样 的 伟 大 坚 强

强！

教学演唱提示

《黄河颂》选自《黄河大合唱》。

光未然(1913—2002),原名张光年,著名的诗词作家。湖北光化人。20世纪30年代初在武汉任中学教师,同时从事进步文艺活动。1939年率领抗敌演剧第三队赴延安。同年创作组诗《黄河大合唱》,1940年在重庆创作长篇叙事诗《屈原》,1942年在云南大学附中任教,1946年进入华北解放区,先后在北方大学艺术学院和华北大学文艺学院任教。建国后任《剧本》、《文艺报》主编,中国作协书记处书记、党组书记等职。

1938年11月1日,光未然和抗战演剧第三队从陕西宜川壶口附近东渡黄河,到第二战区最艰苦的吕梁游击区演出、演讲、教歌,与延安一河之隔,亲眼目睹了黄河船夫与惊涛骇浪搏斗的情景,深深触动了26岁的诗人光未然。一次演出归途他坠马摔伤左臂,在延安边区医院诊治,冼星海看望光未然时,提议再次合作。(此前两年间,他们曾合作过十几首歌曲)听了星海建议,光未然决定把正要写的长诗改为歌词。他行动不便就躺在床上口述,请人笔录,五天内写出了《黄河大合唱》的歌词。光未然给大家朗诵了这部作品,星海凝神听完,一把抓过歌词说:“我有把握把它写好”。1939年4月13日《黄河大合唱》在陕北公学大礼堂首次演出了。冼星海指挥了《黄河大合唱》,光未然朗诵了第三章《黄河之水天上来》。

1999年4月13日在纪念《黄河大合唱》60周年的日子里,已是86岁的张光年精神矍铄地表示:这部作品的成功,主要是作曲家的贡献。他用心血凝结成的这部雄健、朝气蓬勃的音乐巨著,在半个世纪的历程中激励了千千万万人走向革命,现在还起着积极的作用。

冼星海的简介见《到敌人后方去》。

大型音乐史诗《黄河大合唱》共有9个乐章,以黄河为背景,歌颂了中华民族悠久的历史,广阔地展现了中国人民英勇的抗日斗争,向全中国、全世界发出了民族解放的战斗警号。作品气势磅礴,震撼人心,它被周恩来同志

自豪地称之为:“为抗战发出怒吼,为大众谱出呼声”。

《黄河颂》是《黄河大合唱》中的第二乐章。这首歌曲气势宏伟,音调宽广而又挺拔,在我们面前展现了母亲河的恢宏壮观,使人感到“用你那英雄的体魄筑成我们民族的屏障”的伟大力量,更感到民族精神的无比神圣,值得我们讴歌和颂扬。全曲用三部曲式写成。开始的前奏是一个音域宽广、气息深长的音乐主题,它显示出黄河的雄伟气魄。然后转入2/4拍子的第一乐段,在宽广壮阔的气势中叙述着黄河的溯源流长,歌唱着中华民族的悠久历史。第二乐段,以2/4拍的“啊,黄河”开始,进入一个热情澎湃的篇章,象征着中华民族的伟大坚强。当第二次唱出“啊,黄河”的时候,是一个富有激情的甩腔,音乐更加热情激昂,歌唱出中华民族不畏牺牲、不怕强暴的斗争精神。这时,音乐推进到了高潮。以第三次出现的“啊,黄河”进入到第三乐段,这里是3/4拍子,气息宽广,音乐像黄河一样一泻千里,浩瀚无比,也是一个气势雄伟的结束部,歌唱出中华民族的伟大坚强,如巍峨昆仑屹立在世界的东方。

这首歌的演唱难度大,音域宽,且音乐长时间连续地在中音部的换声区和高声区徘徊、延长,演唱者需要具备对气息和声音有较强的控制能力。演唱时,第一段要唱得宽广、自豪、自信,且从容不迫。从第二段开始要唱得热情,感情和声音的幅度越来越大,至第二段的结尾“筑成我们民族的屏障”,音乐进入高潮,高声区的长音要唱得饱满而富有激情。进入第三段以后音乐仍不断地掀起高潮,继续在换声区和高声区徘徊、延长。一般唱到“我们祖国的英雄儿女”之处易出现僵持和声音嘶哑的现象,以至无法胜任气势磅礴的结束尾音。如果出现这种情况,应针对“英雄儿女”这几个较难的字在高声区进行速度较快的咬字、吐字的专门训练。

此曲属高级程度教材,适宜于男中音演唱。

(余笃刚、管谨义)

黄 河 怨

光未然词
冼星海曲



今晚我在你面前 哭诉我的

仇和怨。

命啊，这样苦！生活啊，这样难！鬼子啊，

你这样没心肝！宝贝

啊， 你 死 得 这 样 惨！

我 和 你 无 仇 又 无 冤，

偏 让 我 无 颜 偷 生 在 人 间。

狂 风 啊， 你 不 要 叫 喊，

乌 云 啊， 你 不 要 躲 闪， 黄 河 的 水 啊， 你 不 要 呜 咽。

rit.

rit. *a tempo*

今 晚 我 要 投 在 你 的 怀 中， 洗 清 我 的 千 重 仇 来

万 重 怨！ 丈 夫 啊， 在 天 边。

地 下 啊， 再 团 圆！ 你 要 想 妻 子 儿 女 死 得 这 样 惨！

你 要 替 我 把 这 笔 血 债 清 算， 你 要 替 我 把 这 笔 血

债 清 还！

poco accel.

教学演唱提示

《黄河怨》为《黄河大合唱》第六乐章。

词、曲作者简介分别见《黄河颂》和《到敌人后方去》。

洗星海指出：“《黄河怨》代表被压迫的声音，被污辱的声音，音调悲惨缠绵，是含着眼泪来唱的一首悲歌”。

歌曲中的主人公，是千千万万个受尽日本侵略者残害的中国妇女的代表，她的丈夫被杀在天边，只能在地下团圆。怀抱着心爱的已死去的孩子，在乌云密布、狂风怒吼中，面向中华民族的母亲河，哭诉这不幸的遭遇，控诉日本帝国主义对中国人民犯下的滔天罪行。

此曲为联曲体结构，起承转合四段像一条流水，连续不断浑然一体。

引子由小提琴在G弦的高把位上奏出悲痛而紧张的下行主题，双簧管在圆号的衬托下孤独地用另一调性复奏主题。

歌曲一开始：“风啊你不要叫喊，云啊你不要躲闪”，音调凄凉、悲痛、缠绵，这是发自内心的被压迫被污辱的声音，感情深沉。演唱这句话时，注意起首的“风”字要由远至近，音量不要太大，是女主人公在饥寒交迫中失去亲人后发出的微弱、凄凉、缠绵的呻吟。

第二段紧缩节奏，转小调：“命啊，这样苦！生活啊，这样难！鬼子啊，你这样没心肝！”声音悲愤有力，充满了对鬼子的无比的仇恨。唱“宝贝啊，你死得这样惨！”时，出现全曲最低音“2”，速度要比前句慢一倍，抱着已死去的

心爱的孩子，悲痛欲绝，这句与其说在唱，不如说是在哭泣。在咬字时要特别注意“死”和“惨”字，运用喷口，突出重点。

第三段渐强，变拍子（由 $\frac{3}{4}$ 变 $\frac{2}{4}$ ）转向A大调：“狂风啊，你不要叫喊！乌云啊，你不要躲闪！黄河的水啊，你不要呜咽！”音调要激昂，声音要突出强烈的对抗，特别是“黄河的水啊”一句，演唱时气势要浩大，声音拉开，表现出在这凄凉的狂风怒吼的夜晚，乌云压顶，黄河在奔腾，在呜咽，在咆哮。

第四段由 $\frac{3}{4}$ 变 $\frac{2}{4}$ 拍，节奏更紧凑，使人有紧迫感：“今晚我要投在你的怀中，洗清我的千重愁来万重怨！”这样铿锵的朗诵式的旋律，表现了主人公视死如归、用生命来反抗侵略者的决心。此曲高潮在“你要替我把这笔血债清还！”处并于此结束全曲，表现出主人公要报仇雪恨的强烈愿望，通过一个悲惨生命最后的呐喊，去激发整个中华民族的战斗意志。

在演唱《黄河怨》时，如何挖掘它的深刻内涵，以及如何用声音来塑造人物形象，是演唱者首要的创造任务。为了实现上述的要求，必须具备声乐演唱的坚实的基本功，诸如气息的运用，演唱腔体的协调配合，音色的调整与变化等。这首歌曲音域宽广，要求歌者必须具有在声区统一基础上的宽广音域，又要有浓郁的民族风格，如歌唱的语气、语调、语势等符合歌曲的要求。

（张幼文、徐青茹）

新学社
PDG

黄 河 之 恋

田 汉词
冼 星 海曲
黎英海伴奏



Agitato



悲壮地



più mosso

鱼， 不 愿 做 亡 国 奴。 亡 国 奴 是

con oct.

不 能 随 意 行 动 啊， 鱼 还 可 以 作 浪 兴 波， 掀 翻 鬼 子 的

rit.

船， 不 让 他 们 渡 黄 河， 不 让 他 们

rit.

rit.

渡 黄 河。

accele.

accele.

教学演唱提示

词、曲作家简介请见《毕业歌》、《到敌人后方去》。

《黄河之恋》是影片《夜半歌声》(有关资料见歌曲《夜半歌声》)的插曲,虽然讲述的是历史上的抗敌故事,但是同样也以“掀翻鬼子们的船,不让他们过黄河”的歌词密切地联系着当时抗日救亡的时代。冼星海在创作札记中曾写道:“为着反封建我写了《夜半歌声》主题歌(田汉作词),连同《黄河之恋》、《热血》三首在影片《夜半歌声》里演出,不久全国都唱着。《黄河之恋》是反帝的……”正如冼星海所说的,影片《夜半歌声》放映以后,《黄河之恋》不脛而走,作为一首抗日救亡的群众歌曲在全国传唱。

《黄河之恋》在影片《夜半歌声》中,是由第二号男主角孙小鹏开始练习唱这首歌,由于练唱时碰到了困难,由这首歌就引出了隐居在剧场里的宋丹萍,最后,宋丹萍教他演唱这首歌,使孙小鹏的演出获得了成功。《黄河之恋》在影片中起着烘托角色形象的作用。

《黄河之恋》的词作选取了特定历史时期的一个人生场景进行放大定格,从而凸现出民族的命运和抗争。词意简洁明了;兵荒马乱的年代,逃难的一家人。既是儿子、又是丈夫的

“我”在黄河的身边迸发出有如黄河般奔涌的激情——“我情愿做黄河里的一条鱼……作浪兴波……不让他们渡黄河”。作者笔下的黄河是我们民族的“母亲河”,“我”是所有热血男儿的化身,“鱼”是自由战士的象征。

这首歌的旋律词汇明白晓畅、节奏鲜明。从整体上看,钢琴部分体现出交响性的精致与气势,与冼星海的一贯风格是一致的。因为冲突的强烈(民族及个人的生死存亡),音乐体现出很大的戏剧性张力,创造了一种戏剧性的朗诵调,如“追兵来了,可奈何,娘啊,我像小鸟儿回不了窝。”这种朗诵调密切结合舞台表演动作,使这首歌有别于一般的群众性歌曲而具有相当的艺术震撼。

演唱这首歌首先要酝酿好歌曲的整体情绪,歌曲表现中所采用的宣叙、咏叹与朗诵都是为整体情绪服务的。这需要演唱者有相当的表现与刻画能力。同时,曲谱中的各种时值的休止,句子结尾处几小节的延长音,都需要以情感去联通、连贯与推动,也是要演唱者细加琢磨去表现的。

这首歌适合中级程度的男中音、男高音演唱。

(贺吉军)



黄 水 谣

光未然词
冼星海曲
刘庄伴奏



Adagio 痛苦呻吟地



mp

开 河 渠, 筑 堤 防, 河 东

千 里 成 平 壤, 麦 苗 儿 肥 呀

dim.

豆 花 香 儿, 男 女 老 少

rit.

喜 洋 洋。

rit.

Largo e mesto ma non troppo

自 从 鬼 子 来， 百 姓 遭 了 殃，

奸 淫 烧 杀， 一 片 凄 凉，

rit.

p a tempo

扶 老 携 幼 四 处 逃 亡，

a tempo

丢 掉 了 爹 娘， 回 不 了 家 乡！

f

più mosso

黄 水 奔 流

日 夜 忙， 妻 离 子 散 天 各 一

方， 妻 离 子 散 天 各 一 方！

cresc. rit.

教学演唱提示

《黄水谣》选自《黄河大合唱》第四乐章。

词、曲作者简介分别请见《黄河颂》和《到敌人后方去》。

这首歌原是叙事性的抒情合唱曲，以人们熟悉的民间歌谣为素材，音调如歌如诉、平易动人，既反映了黄河儿女的劳动生活，又在悲痛的音调里蕴藏着反抗鬼子的仇恨和力量。全曲结构清晰，曲调流畅、优美，意境深邃。

《黄水谣》用歌谣形式的三段体写成。第一段：由圆号在引子中把人们带回到对过去和平美好生活的回忆，音调质朴，亲切动人。描写了在奔腾不息的黄河哺育下，两岸人民在这肥沃的土地上辛勤耕耘，世代繁衍的和平生活：“黄水奔流向东方……男女老少喜洋洋。”这段旋律优美明朗，但是在极其苦难中，越是回忆过去的美好就越增加现在的不幸，为此音调既是优美的，又是沉重的。演唱这段时，切忌对作品理解肤浅，而只去强调外在的情感，表现得过于欢乐，就会造成感情表面化的外露。

第二段：“自从鬼子来，百姓遭了殃！”点明歌曲的主题，这一切罪恶的根源是日本帝国主

义对和平生活的反动。全曲以最低的音，悲愤的音调，缓慢的速度，宽广而又沉重的节奏，与前段形成鲜明的对比。在第一段痛苦的回忆中转入现实，表现了凶狠的强盗肆意烧杀抢掠，把善良、和平的中国人民引入水深火热、流离失所的生活之中。在连续的不协和和弦之后，节奏突然紧缩，旋律出现非常规整的连续四度下行，转入属调的关系小调，使之产生强烈的效果，达到高潮。这是燃烧起来的复仇的怒火，是悲愤有力的控诉。

第三段是第一段的再现，但情绪和第一段形成强烈的对比，日夜不停的奔流，衬托出虽然河水依旧，但两岸人民被日本侵略者烧杀掠虏，家破人亡，妻离子散，国不像国、家不像家的悲惨情景，更增加了人们对侵略者的无比仇恨。演唱这段时，“妻离子散天各一方”这一重复句要有鲜明的对比，全曲的高潮结束在“妻离子散天各一方”，语言要形象准确，“散”字可运用“喷口”增强力度，表现出无限悲愤的情感。

（张幼文、徐青如）



嘉陵江上

端木蕻良词
贺绿汀曲

♩. = 32 悲壮地



一样的流水， 一样的月亮， 我已失去了一切 欢笑 和梦

rit.

a tempo *mp* 想。 江水每夜呜咽的流 过， 都 仿佛流 在我的

a tempo

p 心 上！

p

p 我 必 须 回 到 我 的 故 乡， 为 了 那 没 有 收 割 的 菜

f *p*



教学演唱提示

《嘉陵江上》作于1939年春末，初刊在1940年1月15日重庆出版的《乐风》一卷一期上。

端木蕻良生于1912年，现当代小说家，原名曹京平，辽宁昌都人。少年时在南开中学读书，曾组织进步社团，出版文艺刊物。1932年，就读清华大学时，加入了北平左翼作家联盟，并开始创作。1933年写成第一部长篇小说《科尔沁旗草原》，此后还写了许多反映抗日战争和解放战争的长篇、短篇小说。他的作品以辽

阔的草原为背景，场面宏大而文笔细致，富有强烈的地方色彩。建国后曾任北京文联创作部副部长等职；写有《梁山伯与祝英台》等京剧剧本及长篇小说《曹雪芹上卷》。

贺绿汀简介请见《春天里》。

嘉陵江是四川东部流经重庆的一条长江支流。抗战进入相持阶段后，重庆成为当时国民党统治区政治、经济、文化的中心。大批流亡者都聚集在这里。作曲家以嘉陵江为背景，选用端木蕻良的散文诗抒发广大流亡者的思乡之情。《嘉陵江上》这支歌所反映的内容，正是

这一群失去家园、漂泊异乡者的共同心声。其悲壮动人的歌声和艺术魅力，激起了无数爱国志士奋起抗日的决心，是抗战期间最受知识分子欢迎的艺术歌曲。

《嘉陵江上》的歌词是一首句式长短不一、适于朗诵而难于吟唱的散文体新诗，为之谱曲难度较大。作曲家经过反复揣摩，数易其稿，最后把朗诵性巧妙地融合到抒情性之中，才将这首独唱歌曲谱写成功，并从而形成了歌唱性与朗诵性相结合的基本风格。

歌曲分前、后两部分，为二部曲式结构。前段以歌唱性为其主要特征。歌中主人公因敌人入侵，背井离乡只身徘徊在嘉陵江畔，他抒发出对故乡亲人的深切怀念及“失去了一切欢笑和梦想”的沉痛、悲愤心情。这段词曲，字字句句都带有强烈的感情色彩，开始的引子由歌声的第一句旋律化出，从高音区直泻而下，造成了一种悲剧性的气势，把人们带到了痛苦的回忆之中，抒发了对故乡的无限思念之情，抒发了“失去了一切欢笑和梦想”的悲愤心情。是流亡者发自内心的倾诉，演唱时速度、节奏可稍

自由，情感的表达宜从容、含蓄。

接着，歌曲以“江水每夜呜咽地流过，都仿佛流在我的心上”为过渡，很自然地转入激情昂扬并富于宣叙性特色的后一段落。它表达的是主人公战斗的决心和必胜信念。这里，果断的节奏型、强力度的同音朗诵音调，与前段音乐情感形成鲜明的对比，并把歌曲情绪逐步推向高潮。表达了打回老家、收复失地的必胜信念。

作为艺术歌曲，《嘉陵江上》这首歌不仅具有上述结构严谨、情感发展层次分明的优点，而且在具体音乐构成（包括词曲结合、韵味处理等）方面都蕴含含有作曲家精湛的艺术构思，诸如伴奏音乐与歌声的结合，原作中标明各种表情记号的内涵以及旋律中装饰音、三连音、六连音的妙用等等，都很值得歌唱者认真加以分析研究和推敲，这对更好地把握歌曲表演深度和再创造，都会有很大的帮助。

这首歌适合中级程度的男中音演唱。

（孙继南）



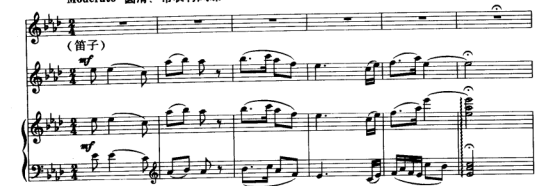
江南三月

施 谊词
冼星海曲

Moderato 圆滑、带农村风味



(笛子)



1. 江 南 三 月 好 风 光 呀,
 2. 江 南 三 月 好 风 光 呀,
 3. 江 南 三 月 好 风 光 呀,



粉 蝶 纷 飞 对 对 双; 水 车
 柳 叶 长 垂 到 水 塘; 牛 背
 油 菜 花 开 遍 地 黄; 只 盼



声 伴 山 歌 响 呀 河 边
上 着 牧 吹 笛 过 呀 笛 声
到 今 年 收 得 好 呀 老 天

阿 姐 洗 衣 裳。
嘹 亮 送 斜 阳。
不 负 一 春 忙。

1. 2. 3.

教学演唱提示

此曲作于 1938 年，是影片《最后一滴血》的主题歌。影片只拍了一半就因故停拍，但作为该片的这首主题歌却因其富有浓郁的江南民间特色而流传至今，是一首优美的抒情歌曲。

施谊为孙师毅的笔名，请见《飞花歌》的作者简介。

冼星海简介见《到敌人后方去》。

歌曲通过三幅图画的形象描绘，生动地刻画出了江南三月秀丽迷人的田园风光：既有自然景色的展示；又有发自内心的抒情。创造出了情景交融的优美意境。面对着秀美的三月江南，仿佛身临其境，并情不自禁欲引吭高歌。

这是一首结构为一段体的歌曲，由两个材料大致相同的并列句构成。采用民族徵调式，使旋律错落有致，风格清新隽永。歌词采用分节歌的形式，层次清晰，娓娓道来，一幅幅诱人

风景画呈现在人们面前。

演唱这首歌，首先要掌握好这首歌的抒情意蕴，音色要求在柔美细腻中去描绘江南三月的春色，在声腔的流动中要控制气的统一贯串，为此要把握音量气口，使乐句的分句婉转和谐，自然流畅，具有“一气呵成”的完整效果。这样就还要注意咬字、吐字的力度，做到“宜轻不宜重”、“宜柔不宜刚”。另外这首歌押的是“江阳”辙，都是归后鼻音 ng（如：光、双、响、裳、塘、阳、黄等），演唱中要注意韵尾处，口腔要打开，舌根抵软上腭，既要将音到位，又要使音色明朗柔和，展示出柔美深情的艺术魅力。

这首歌音域为十度，适合初级程度的女高音声部演唱。

（魏凡俭）

