

室内乐的发展与研究

刘 洋 著



室内乐的发展与研究

刘洋 著

图书在版编目 (CIP) 数据

室内乐的发展与研究 / 刘洋著. — 长春: 吉林美术出版社, 2017.9

ISBN 978-7-5575-3121-8

I. ①室… II. ①刘… III. ①室内乐—研究 IV. ①J627.0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 231650 号

室内乐的发展与研究

Shineile De Fazhan Yu Yanjiu

作 者 刘 洋

责任编辑 于丽梅

装帧设计 精准互动

开 本 710×1000 1/16

字 数 248 千字

印 张 14.5

印 数 1—1000 册

版 次 2018 年 9 月第 1 版

印 次 2018 年 9 月第 1 次印刷

出版发行 吉林美术出版社

地 址 长春市人民大街 4646 号

网 址 www.jlmspress.com

印 刷 北京朗翔印刷有限公司

ISBN 978-7-5575-3121-8 定价: 58.00 元

前言

室内乐，chamber music，原指在房间内或比较小的场所由少数人演奏，只有少数听众的音乐形式，随着作曲家们对其不断发展改善，现在往往是指没有指挥，不以指挥的意志而演奏的器乐合作形式。

室内乐作品各声部之间是完全平等的关系，互相之间的合作是演奏室内乐最重要的前提，由于组合形式繁多，不同乐器自身的差异性和各声部演奏者人数各异决定了平衡和协调的重要，合理处理调配各声部的音响平衡关系，对正确把握各种类型的室内乐作品至关重要。此外，整齐的节奏韵律和统一的奏法，对作品协调一致的理解和表达，也是评价室内乐演奏优秀与否的重要因素，这也是室内乐演奏状态区别于器乐独奏的重要环节。

室内乐作为一种传统的西方音乐体裁，其发展历史已有数百年之久。它不像管弦乐那样具有宏伟磅礴的气势，以音色的丰富多变取胜，而是以亲切、入微的表现见长。由于它参加人数少，声部相对独立而清晰，且具有亲切、优雅、感情细腻的特点，能给人带来一种其他音乐形式所不能给予的音乐体验，因此一直是广大音乐人士最喜爱的音乐形式之一。它的魅力来自于音乐本身，是一种以纯音乐的形式来表达高度凝练的音乐形象和情感的器乐重奏体裁。

在国外的音乐学院和高等艺术院校里，室内乐早已被列为学生的必修课目。由于室内乐的演奏强调整体的匀称、均衡和统一，要求在起奏、分句以及色调的细微变化等方面都达到准确、协调，因此演奏者之间要求保持高度的默契和相互配合，避免个人的炫技。通过对室内乐的学习和演奏，除了可以提高音乐艺术水平之外，更重要的是可以教会学生如何与别人合作，如何来顾全整体大局，在合作中建立彼此之间的尊重和理解。

目前在我国各类高师音乐学院中，大多已经开设了器乐重奏、合奏课程或是室内乐课程，也有一些由教师组织的或自发组成的各类室内乐组合。但能受益于这些课程的仅局限于管乐器、弦乐器和民乐器的学生。而对于钢琴专业的学生来说，与别人合作的机会仅是进行四手联弹或是双钢琴演奏，很少有机会参与室内乐的排练与演出，甚至对室内乐所知甚少。对于同属于器乐的钢琴专业的学生来说，这不能不说是一种极大的缺憾。他们往往具有精湛的演奏技巧，个人的表现

力及表现欲望极强，却不懂得如何与其他乐器或音乐形式合作，合作精神极其淡漠，有的学习者甚至形成了孤僻的性格。因此，在我国积极开展各种形式的室内乐就显得极为重要。

目录

第一章 中国民族室内乐的发展与个例分析	1
第一节 中国民族室内乐的发展脉络	2
第二节 民族室内乐作品分类及相关问题	7
第三节 六部当代民族室内乐作品的创作观念与音乐特征研究	16
第二章 钢琴室内乐在我国的发展研究	52
第一节 钢琴室内乐概述	52
第二节 钢琴室内乐的发展历程	54
第三节 西方钢琴室内乐的现状	65
第四节 中国钢琴室内乐的发展及现状	67
第五节 钢琴室内乐的演奏	74
第六节 我国主要音乐学院和地方音乐院校室内乐训练的现状	82
第七节 钢琴室内乐训练的价值	83
第八节 对于钢琴室内乐学习的建议	89
第三章 钢琴与木管乐器在室内乐中的合作研究	96
第一节 室内乐综述	97
第二节 钢琴与木管乐器室内乐的合作	98
第三节 关于实践	111
第四章 手风琴室内乐在我国的发展研究	115
第一节 室内乐与手风琴室内乐	115
第二节 手风琴室内乐的表现形式	117

第三节	国内手风琴室内乐乐团现状	119
第四节	皮亚佐拉室内乐	120
第五节	国内手风琴室内乐发展轨迹	121
第五章	琵琶室内乐在我国的发展研究	123
第一节	琵琶室内乐	123
第二节	琵琶室内乐发展现状	126
第三节	琵琶室内乐诸多问题的探索	131
第四节	琵琶室内乐作品的分类与音乐风格	141
第五节	对琵琶室内乐发展的思考	153
第六章	低音提琴室内乐训练研究	157
第一节	以两首作品为例探讨低音提琴室内乐作品的演奏	157
第二节	低音提琴室内乐重奏技术训练的要点和重要性	164
第七章	长笛在室内乐演奏中的音色研究	167
第一节	室内乐中的长笛	168
第二节	在室内乐演奏中影响长笛音色的因素	172
第三节	在室内乐演奏中如何改变长笛的音色	176
第八章	我国高等院校室内乐教学现状与创新研究	194
第一节	意义与概念	194
第二节	国内外高等院校室内乐教育发展概述	198
第三节	中国高等院校室内乐教育的影响与作用	202
第四节	中国高等院校室内乐教育发展途径	208

第九章 结语·····	218
参考文献·····	220

第一章 中国民族室内乐的发展与 个案分析

民族室内乐是民族器乐合奏的一种重要形式，室内乐写作给作曲家带来了更多创作的可能性和发挥才能的空间。在教学、实践中学习室内乐可以使乐手得到很好的器乐合奏训练并深入发展其对作品风格把握的能力。作为指挥专业的学习者，在课堂上除了研习西洋古典的作品外，对中国民族室内乐的研究亦可作为拓展专业学习领域的一个方向。

中国民族室内乐的创作以及演奏是一门博大精深的学问，要充分掌握作品内涵，则需从各个领域去了解，如：中国民族音乐发展的历史、中国民族乐器法、中国民族管弦乐配器法、中国各地域的民俗风格、各民族音调，以及当代作曲家在创作中所采用的西方作曲理论手法，等等。只有在深入研究之下，才能在演奏中提炼出作品的精髓，再现作品的原本风貌。本章旨在为中国民族室内乐的学习及演奏者对于中国民族室内乐的风格把握提供参考。

中国民族室内乐，作为民族器乐合奏的一种形式，其乐队规模相对民族交响乐队而言较为精简；曲目结构相对短小，可创作的空间和体裁十分广阔和丰富；同时在音乐会的节目安排上也占有一定的分量。

民族室内乐的学习对一个从事严肃音乐工作的演奏家来说，是非常重要的。在西方的音乐学院里，室内乐训练是一门专业必修课。其目的在于引导学生学习不同风格的作品，学习不同时代的演奏技法，处理各个声部的音色并合理调配各声部之间的关系，以及从整体上把握不同类型的室内乐作品。在中国的音乐院校中，民族器乐合奏教学是一个起步较晚、课程设计并未达成一致规范的一门课程。这主要是由于民族室内乐作品的匮乏，教师在课程内容设计上难以达到课程含量的要求。所以需要作曲家创作出更多的作品以及将经典的作品收集归纳作为学生在课堂中“循序渐进”的学习教材。

从收集到的关于“中国民族室内乐”的研究当中，关注点主要在于讨论某作曲家作品里所运用的作曲手法或局限于讨论从建国后民族器乐在室内乐创作上的新发展，而关于中国民族室内乐的历史溯源、作品素材、音响平衡以及对音乐学院年轻演奏家培养重奏观念的重要性的问题则甚少被提及。试想，在资料匮乏的情况下，要踏入中国民族室内乐领域的学者，如果不能对其充分了解，何谈驾驭博大精深的民族室内乐作品？

如何把握中国民族室内乐作品，从指挥专业角度看，其必须秉持“分析透彻，严谨有条”的原则。这是从前期备谱、排练、直到式演出、结束谢幕，贯穿始终所要秉持的态度。

第一节 中国民族室内乐的发展脉络

一、有关西洋室内乐的概述

Chamber Music（意 Musicada Camera；德 Kammermusik）一词原指（伯尼 1805 年前后所下的定义）一切为除“教堂，剧场或公共音乐会堂”之外的场合演奏所创作的音乐。

室内乐形式的定义是指用于 2、3、4 或更多件乐器合在一起演奏的音乐，每件乐器单独担任一个声部，其包括的体裁有钢琴和小提琴二重奏鸣曲、弦乐三重奏、四重奏、钢琴和 3 件弦乐器的四重奏、各种组合的五重奏、六重奏、七重奏和八重奏等等，其定义不包括独唱或独奏的音乐；也不包括管弦乐合奏、合唱等一类乐曲。

二、中国民族室内乐的溯源

从《牛津简明音乐词典》的解释中我们得知，西方对于室内乐的历史记载大约从 16 世纪开始，当时几乎所有的乐曲都附有数字低音，由羽管键琴演奏者独自即兴奏出衬托全局的音乐背景。西洋的室内乐雏形，从词典中记载：“其从维奥尔琴曲中发现拥有室内乐概念的某些音乐形象”。然而西洋现代室内乐概念的成形应该从 18 世纪后半叶（约于中国清朝乾隆时期）开始，以古典乐派的代表人物海顿为起点。著名作曲家、指挥家鲁日融先生在其论文中提到：“中国民族

室内乐，应当说要早于欧洲，但只不过中国未用室内乐这一名词”。

在罗忠容教授的论文《室内乐》中提到：“室内乐的写作上总是相当复杂和精致，并且经常采用复调音乐的写作，其表现的感情也往往比较含蓄和细腻。故作曲者要有高度的艺术技巧和精密的思考能力。演奏者要有较高的演奏能力，且能很好地相互合作和理解”。从这一论断来理解，“中国民族室内乐”与中国民间民族器乐合奏的区别在于，前者：一、作品结构严格，并有一定的复杂性，不是即兴的；二、其由作家独立创作而非群众集体完成；三、对演奏者的演奏水平具有一定的要求。后者：一、结构不严谨，即兴较多；二、由演奏者集体创作，三、演奏者能掌握乐器即可。在目前所收集到的资料中，中国民间的民族器乐重奏形式，如：江南丝竹、广东音乐、泉州南音、山西八大套等只规划为地方上的一个乐种，并未被归属统称为“中国民族室内乐”；在提及“中国民族室内乐”时，大家的印象还是从20世纪创作的作品开始。

追溯音乐史的记载，民族器乐从夏、商开始发展，到了周代乐器种类逐渐增多，并按照不同的乐器制作材料开始有八音分类法。与此同时，十二律和七声音阶开始出现。《诗经·周南》记载：“乃采文王之世，风化所及，民俗之诗，被之管弦，以为房中之乐”。从历史的发展推断，民族器乐到了周代才开始逐步成形，而“房中乐”则为最早由少数演奏者组合而成的重奏形式。并有组织的收集资料与创作配器。根据《中国音乐简史》记载：“房中乐”——宫廷音乐的一种，起源于周代，其分大型的房中乐和不设乐悬的房中乐，后者为宫廷乐舞中燕乡食乐的一种，由宫廷的后妃们在伺宴时候演唱，乐器只用琴、瑟等弹拨乐器。查《中国音乐词典》“房中乐”注释：“燕乐，房中之乐，所谓阴声也”；燕礼：“若与四方之宾燕，有房中之乐”。所以经以上推论“房中乐”为中国民族室内乐合奏的雏形。

秦朝在公元前221年消灭了六国，建立起统一的封建国家，并创建了“乐府”。秦国灭亡，汉承秦制，“乐府”得以继续发展，到了汉武帝时期，得以扩建。当时的“乐府”由杰出的音乐家李延年担任统领，带领属下共有八百几十人，大多为各地的民间艺人。为了供给宫廷应对各种场合的娱乐需要，“乐府”收集了全国南北民间音乐，而后将其分类，进行创作、改编、编配器乐，进行演唱或演奏。宋代的郭茂倩把“乐府歌词”分为十二类，其中第五类“相和歌”在《晋书·乐志》有如下记载：“相和，汉旧歌也；丝竹更相和，执节者歌。”“凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之管弦。”当时使用的乐器有节、笛、琴、琵琶等等，而出土

的文物中则有“竽”和“瑟”。《中国音乐词典》丝竹泛指音乐或管弦乐器。由此，中国民族室内乐便开始有了以丝竹组合形式出现的民族器乐合奏。

隋唐时期，史书上记载唐玄宗时期（712—756）宫廷音乐根据表演方式分为“坐部伎”和“立部伎”。“坐部伎”亦是在室内表演的，表演人数三至十二人，乐曲多是6世纪至8世纪间的新作品，伴奏乐器也是龟兹与西凉等少数民族的乐器。“坐部伎”幽雅抒情，表现细腻，注重个人技巧。乐伎手持丝竹乐器坐奏，四人为一组。在古代文献中也有一些关于坐部伎的记载，如：a)《新唐书·礼乐志十二》：“又分乐为二部：堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐。”b)唐初，段安节《乐府杂录·雅乐》：“其乐工皆戴平帻，衣绯大袖，每色十二，在乐悬内，已上谓之坐部伎。”亦省称“坐部”c)唐朝，白居易《立部伎》诗：“堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣”。通过以上资料的记载，我们得以了解民族器乐合奏在发展到“坐部伎”后，便开始有了固定的舞台演奏模式。

在唐代灭亡后，到了南宋时期，朝廷缩小了教坊乐队的规模，加入了箏和嵇琴，形成了近似民族管弦乐队编制的吹、拉、弹、打四类声部。在这期间，民间出现了新的小型器乐合奏形式，如细乐、清乐、小器乐合奏，双韵和阮咸，嵇琴和箫管，秋琴和葫芦笙，鼓和笛，有时候加入札子、水盏和锣等乐器。

至此，我们看到中国民族室内乐从周代的“房中乐”雏形、汉代的“丝竹”起始、隋朝的“坐部伎”演奏模式固定、宋的新小型器乐合奏形式的出现，其历史发展中具备几个特点：a)源自于本民族器乐，b)在室内或堂上演奏，c)演奏者三至十二人，d)演奏作品均为当时创作，e)表演场地、模式固定，f)注重乐手个人技术，这些特点综合表述着“中国民族室内乐”逐步成长的发展脉络。

明清时期，民族器乐合奏出现了一片繁荣的景象，主要有鼓吹乐、丝竹乐等形式，主要被用于逢年过节，婚丧喜庆等各民俗活动中。在民间小型器乐合奏的乐种中有：“弦索十三套”“陕西鼓乐”“翼中管乐”“十番锣鼓”“福建南音”“山西八大套”“北京智化寺京音乐”“潮州丝弦乐”“潮州庙堂乐”“潮州细乐”等等。

1840年鸦片战争爆发，中国音乐史从此开始了近代音乐史的新篇章，中国民族器乐合奏也步入了新的时代。在这个年代雅乐逐渐衰退，民间俗乐与民族音乐开始蓬勃起来。由于此音乐种类起始于民间，故出现了各式各样的音乐体裁和风格。1900年八国联军入侵北京城，西方文化传入中国。在中国传统音乐文化

与西洋音乐文化对比之下，激发了国人对中国传统音乐的思索，促使“江南丝竹”和“广东音乐”在这个时期成为了当时大都市里盛行的器乐乐种。“江南丝竹”得名于20世纪50年代，主要流行于江苏，浙江、上海和无锡等地区。“广东音乐”起始于清末民初，约20世纪初形成。其采用粤剧等戏曲中的曲牌与过场音乐，并融合了当地的俚歌小曲作润饰，改编成为合奏小曲。

20世纪初期，西方音乐与创作技法伴随着西方文化传入中国。1925年刘天华先生整理编配了一首丝竹合奏曲《变体新水令》。乐谱最初只有旋律谱，刘天华在谱面上注明了各段落所用的主奏乐器。1943年5月，杨荫浏从《刘天华先生纪念刊》中，裁取了此曲原谱并按刘天华注明的器乐提示，编成了完整的合奏总谱。

三、建国后中国民族室内乐的发展

50年代，是新中国民族器乐开始发展的萌芽期，许多民间艺人被组织到艺术团体，接受专业的音乐教育培训，成为一批专业的演奏员。他们所继承的“口传心授”作品或“工尺谱”只记录了骨干音，对于作品的处理除了源自于老师的口传心授，就是依靠自己对曲目的理解来将其演绎处理。所以在一般听众的印象中，乐曲演奏具有较强的即兴特点，结构松散冗长。这批演员演奏的音乐在新音乐工作者的努力下，陆续得到较为系统的采集与整理并编辑成为乐谱出版。1953年3月，陆华柏先生根据刘天华二胡曲目改编了由二胡、三弦、钢琴组成的三重奏：《空山鸟语》《光明行》，古曲《普庵咒》《梅花三弄》《击鼓崔花》并在上海新音乐出版社出版。还有同时代的音乐家雷雨声创作的《春天来了》——高胡与两架古筝三重奏（1958年出版）、张世端创作《丰收舞曲》——二胡、琵琶二重奏（1959年出版）、马可改编，赵德震编曲《南泥湾》——二胡、古筝二重奏等。

在20世纪60年代初期民族器乐大好的前景下，许多西洋乐队演奏员纷纷放下自身乐器，改为学习民族器乐。六十年代后期，因受到“文革”的影响，民族器乐遭受严酷的摧残。许多传统乐器被当作封建贵族乐器与旧社会的遗存被一并扫荡，而民族器乐的演奏员纷纷改成西洋乐器专业，致使民族器乐在中国音乐历史上出现了一段裹足不前的历史空白期。在这样的年代，上海音乐学院胡登跳教授开始研究民间的乐种。从民族器乐的合奏、齐奏的方式，再借鉴西方作曲技法、欧洲室内乐重奏的艺术理念，并将它们带到音乐学院课堂，发展出另一种合奏形

式：“丝弦五重奏”。胡登跳先生运用了西方的作曲手法（西方曲式、复调、和声、配器等作曲理论技术的运用）。在此后胡登跳先生成功的创作出了以二胡、琵琶、中阮（柳琴）、扬琴、古筝五件乐器为主的丝弦五重奏；其代表曲目有《欢乐的夜晚》《跃龙》，这两部作品均得到了广泛的流传。

20世纪80年代，何训田的新作《天籁》在上海首演并在学界引起了争议；与此同时，中国音乐学院民乐系刘德海教授组建了“女子弹乐五重奏”（又名五朵金花）；1986年以李西安教授为主，成立了“华夏室内乐团”，在民族音乐的传统与现代音乐中开拓发展。1984年，郑小慧女士创建了“长风国乐团”，并举办了国际民族室内乐作品比赛，催生了一批作曲家与优秀作品。90年代，瞿小松举办了《秋问》音乐会，并提倡：“倡古之古，新之新对”现代民族音乐会。他给予上海民族室内乐发展更为理性的人文关注和音乐会实践，在获得历史意义与艺术价值的同时，也获得了在回顾及反思中的启发。1997年5月20日，“珠海女子室内中乐团”成立，后有“幽兰三重奏”“卿梅静月”“华韵九芳”“中央音乐学院民族新音乐团”“中央音乐学院阮族室内乐团”“中国音乐学院弹拨乐团、弓弦乐团”等等。在上海、北京、西安、武汉各个音乐院校，均开设了民族室内乐课程，促使中国民族室内乐团从民间发展走上专业的道路。

21世纪，中国民族器乐在国际上大放异彩。2003年3月，台湾创立了“畅想丝竹室内乐团”，并向本土作曲家孙沛立、黄振南等委约了一套民族室内乐音乐会作品。此音乐会获得空前的成功。“TMSK刘天华奖中国民乐室内乐作品比赛”是现在唯一由民间筹办的民族室内乐作曲比赛。经过2003（第一届）、2005（第二届）的赛事，约有300件来自海内外的参赛作品，其中28件作品获奖。比赛取得了热烈的反响和良好的效果。2008年12月23日，上海音乐学院陈明志教授精心策划并指导了一场“现代民族室内乐研究与实践”汇报音乐会。其中除了器乐专业的同学演奏外，还有作曲系及音乐学专业的同学在现场解说，成为了音乐会中的一个亮点。2010年5月19日“民心集”民族室内乐音乐会由兰维蔚老师策划于中央民族乐团排练厅演出。由中央民族大学音乐学院举办“2011年首届少数民族风格室内乐新作品比赛暨颁奖音乐会”。此次比赛成功的打开了中国民族室内乐的旧有框架，探索追寻另一个新领域的发展。

第二节 民族室内乐作品分类及相关问题

民族室内乐种类繁多，有不同的创作形式与不同的组合。要如何掌握这些五花八门的音乐风格？首先，我们要了解历史的由来，而后要在所掌握的作品中归纳，看看古今中外流传或现世创作的民族室内乐创作作品里有哪些种类。本节将其分为六项：a 民族器乐；b 独奏与声部伴奏；c 声乐与民族器乐；d 电声与民族器乐；e 单编制；f 混合室内乐。

一、器乐

民族器乐是指以中国民族管弦编制的吹、拉、弹、打四类声部作为创作基础，再根据作曲家在创作时的构思，配器选用的编制与数量，不与其他外来乐器结合。作曲家常会运用到许多地方特性的音乐素材，如：

1. 地方民歌、音调：

中国地域非常广阔，并居住着许多不同的民族。他们拥有不同的文化风俗、不一样的生活习惯、也拥有不一样的音乐音调。

(1) 作曲家白昱创作的《京韵悠悠》，运用琵琶、三弦、笛子三件戏曲中常用的乐器，来演奏这首具有“老北京”地方特色的作品。这部作品运用三弦弹奏“京韵大鼓”主题旋律，带出了浓厚的老北京气息。

谱例 1-1：《京韵悠悠》，主旋律：



云南有着丰富独特各异的民间风俗节日和习俗，如彝族火把节、傣族泼水节、苗族斗牛会、琵琶与口弦传情、最古老的情书“来苏”。在民间音乐中以彝族的尼苏“四大腔”最具有代表性，其内容为男女传统风俗性的社交和爱情活动。活动内容共有三项：一、款白话，二、对唱曲子，三、跳弦。表演方式上以四弦、三弦、二胡、笛子、树叶等作为伴奏乐器，众人集体歌舞。

《云之南》一曲由著名作曲家唐建平教授创所。作者采用云南素材“版纳风

情”改编成为一首带有地方特色的七重奏民族室内乐。作品开始便运用了五度模仿的复调手法陈述主题，由笛子二重奏演奏，欢快的旋律仿佛如阳光明媚的傣寨中，少女欢乐的嬉戏。

谱例 1-2: 《云之南》 笛子二重奏旋律:



作品最后采用了扬琴反竹演奏 #f、#d 两音配上和声三度五度相结合，产生云南民族打击乐器的音调，仿佛在一声声的打击乐律动里结束了篝火晚会。

谱例 1-3: 《云之南》 扬琴反竹主题动机:



(2) 《打春》由作曲家景建树先生创作于 2005 年。采用了晋峡一代二人台和山曲作为素材。在配器上，作曲家选用了一些生活用品如搓衣板、竹筷束作为特色的演奏效果。

谱例 1-4: 《打春》 山曲主题:

三天的路程两天到

(山西) 山西

1=D 2/4

22 ||: 2̣6̣ 6̣ 6̣2̣ | 55 432 | 2̣6̣1̣ 2̣2̣5̣ 1̣2̣ |

大青 山(哎)那个 高来 哟, 身拉 山的那个

不大 大(……)小情 马(我)多喂上二升

2̣6̣ - | 6̣ 22 2̣6̣ 6̣2̣ | 55 432 |

依, 写鞭子(哎)那个 一甩 我就

料, 三天的(……)路程我喂

2̣6̣1̣ 2̣6̣ | 2̣ 2̣ || 22 || 2̣2̣ - ||

回呀从 回口 显(喂),

西呀从 两天 到(……)

谱例 1-5: 《打春》 二人台主题:

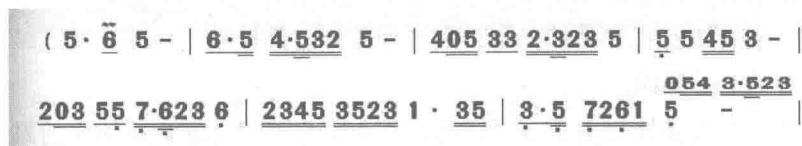


(3) 江南, 字面上的含义为江的南面, 但作为一个典型的历史地理概念, 江南本意指长江以南的地区, 在古代, 江南往往代表着繁荣发达的文化教育和美丽富庶的水乡。江南民间音乐文化有吴歌、田歌、青浦田歌、邀卖山歌、江南小调。

《水乡剪影》为作曲家莫凡先生所创作; 共分三个乐章, 独特的作曲手法, 与作品主题非常贴切的描绘美丽的水乡景色, 小桥精巧别致; 条条小巷, 轻舟荡漾, 让观众听觉意境颇深。

第一乐章《乌篷船》, 作曲家运用了古筝分解和弦, 配上二胡流畅的旋律来描绘在水乡轻舟荡漾的情景。

谱例 1-6: 《乌篷船》 旋律引子:



第二乐章《水车》, 作曲家在此运用了低音二胡并要求弓毛压弦演奏, 模仿水车转动时的声音。

第三乐章《鱼塘》, 扬琴演奏快速十六分音符, 描绘了鱼群在流水中嬉游的情景。

(4) 台湾的地方艺术有: 闽语采茶歌、褒歌, 粤语客家山歌、南音、高山族文化, 戏剧梨园戏、高甲戏、粤戏、皮影戏等等。

《草螟弄鸡公》为作曲家孙沛立移植, 郭哲城先生编曲的一首以恒春民谣改编的诙谐有趣的室内乐作品。草螟寓意为动作灵敏跳动自如的少女; 鸡公则为笨拙却爱斗小蚱蜢的老翁。下图为作品旋律动机。