宿英的民族器乐创作逻辑与作品特征
——以《东北风主题随想曲》为例

刘明月

［摘　　要］宿英是东北扬琴学派的核心奠基人之一，《东北风主题随想曲》是宿英创作的扬琴独奏作品。该作品的主题材料、变奏手法和整体曲式结构具有鲜明的东北民间音乐特征，其音乐形态体现了宿英扎根东北民间音乐的创作理念。《东北风主题随想曲》在吸收协奏曲体裁与变奏曲式框架的同时，通过对核心动机的提炼及转变速度、节奏与织体等多种变奏手段，实现了对东北地域音乐素材的整合与内化，使民间音乐语汇转变为具有乐曲推动力的宝贵资料。从历史语境看，该作品创作于20世纪60年代的民族器乐发展进程中，在特定文艺理念引导下，宿英对民族音乐进行了大胆处理，反映了宿英所在的沈阳音乐学院民族器乐系在民族化与专业化探索中的不断创新。该作品在材料运用与结构建构之间形成了本土化的转换路径，立足就地取材的创作思路，实现了质朴通俗、贴合劳动群众的审美听觉创作目的。这种创作范式既映射出特定历史时期的艺术特质，也在当代语境中为民族器乐创作提供了宝贵的参考价值。

［关 键 词］宿英；扬琴；协奏曲；变奏曲；《东北风主题随想曲》；民间音乐

中图分类号：J648. 51　　**文献标志码：**A　　**文章编号：**1001-5736(2026)03-0014-15

DOI:10. 20093/j. cnki. CN21-1080/J. 2026. 03. 02

自部分师生由延安转至东北地区以来，鲁迅艺术学院便在东北这片黑土地上不断扎根延续，并通过高等音乐教育体系逐步将鲁艺精神转化为具体的创作与教学实践。作为东北地域民族民间音乐文化的重要承载者之一，沈阳音乐学院民族器乐系自1956年创立以来，在民族器乐专业化发展进程中逐步形成了具有鲜明地域特征的艺术教育体系。

《东北风主题随想曲》作为宿英的代表性作品，既代表了特定历史阶段民族器乐创作的优秀成果，也为研究宿英的艺术创作逻辑提供了切入点。一方面，宿英长期任教于沈阳音乐学院民族器乐系，参与了沈阳音乐学院民族器乐系扬琴专业的早期建设与发展；另一方面，其创作时间正处在民间音乐经验与专业化作曲思维逐步融合的阶段。因此，通过对宿英作品的分析，我们不仅能够更加清晰地观察到其个体创作风格的形成过程，而且能够理解宿英在这一时期是如何实现协奏曲形式民族化、变奏手法本土化的。

一、宿英及其作品

20世纪中期，扬琴艺术在演奏与创作领域不断拓展，其音乐语言与表现形式在广阔的地域语

作者简介：刘明月，沈阳音乐学院民族器乐系副教授，硕士研究生导师。
基金项目：辽宁省社会科学规划基金项目一般项目“鲁艺蕴含的红色文化融入辽宁文化强省建设的路径研究”（L22BGL052）。

境下各自萌发。其中，东北地区的扬琴艺术在发展中形成了具有鲜明地域特色的演奏与创作风格[1]，成为中国扬琴艺术发展中的重要组成部分。

（一）宿英的艺术特点

宿英作为东北扬琴学派的重要代表人物之一，兼具演奏家、教育家与作曲家等多重身份。他长期扎根教学与艺术实践一线，为推动沈阳音乐学院扬琴重奏、合奏等演奏形式的发展，以及我国扬琴教学的专业化、系统化作出了重要贡献。宿英早年生活在辽宁营口地区，当地辽南皮影戏、辽南戏及大悲调等民间音乐形态，对宿英的艺术审美与创作观念产生了深远影响。与此同时，东北民歌中高亢直率、质朴豪放的音乐气质，也逐渐成为其作品的重要音乐底色。除受民族民间音乐影响外，宿英自幼亦接受钢琴、小提琴等西洋音乐训练，这使其在保留民族音乐思维的同时，也在和声、织体及结构组织等方面形成了较为开放的艺术视野。

在创作方面，宿英立足东北地区民族民间音乐传统，形成了体裁精练、旋律优美、风格鲜明的艺术特点，其作品在气势豪放与细腻表达之间取得平衡，既强调音乐气息与内在情感，又在演奏技法上不断拓展扬琴的表现空间。从创作题材看，宿英的扬琴作品涵盖传统曲目改编、民间音乐再创作、现代题材创作及外国作品改编等多种类型，呈现兼容并蓄的艺术取向。尤其是在现代题材的扬琴作品创作中，宿英借鉴西方作曲技法，将和声化思维与扬琴传统技法相结合，在丰富音乐层次的同时，拓宽了扬琴的技术边界。这种创作实践不仅强化了作品的艺术表现力，也对后续扬琴创作产生了积极影响[2]。

（二）宿英的作品风格

《东北风主题随想曲》（原名《辽河两岸好收成》）于1961年在天津第一届音乐周开幕式上首演，此后相继在长春、沈阳、哈尔滨、上海、武汉、广州等地演出，并由当时的中央人民广播电台录音播出。在传播过程中，宿英根据演出与教学需要，通过参演的教师与学生共同合作创作了钢琴伴奏版本与民乐队伴奏版本，不仅拓展了作品的舞台呈现方式，也使作品能够适应不同的演出场合。从实际应用情况看，《东北风主题随想曲》自创作完成后，便逐步进入沈阳音乐学院及其他专业音乐院校的教学体系，成为扬琴专业高年级学生的重要学习曲目之一。相较于大编制伴奏形式，钢琴伴奏版本在教学中更具操作性与普及性，使作品能够在课堂上得到更为稳定的运用。这一过程表明，《东北风主题随想曲》不仅具有演出价值，同时也具备明确的教学功能。

《东北风主题随想曲》的创作最初是围绕辽河流域的生产生活展开的，音乐语言热烈、开阔，亦具有鲜明的时代气息。在写作过程中，宿英并不只是将其单纯作为描绘题材，而是有意识地通过作品去尝试扬琴在音响和技术上的更多可能。在后来的多次演出与使用中，作品又经过不断修改，尤其是尾声与华彩段的调整和完善，使其整体表达与技术呈现更加协调。《东北风主题随想曲》是在宿英的演出与教学中经过反复使用逐渐定型的。作品成功演出后，逐步在实际使用中显现教学层面的价值与功能。东北扬琴的发展在一定程度上也受到了该作品的影响，如刘寒力、李泽昆、张学生等扬琴演奏家、教育家的作品《金翎思——满乡随想》《咱们的领袖毛泽东》《边疆的春天》《丰收歌儿传北京》等，均在创作中借鉴了该作品的内容。此后，宿英还创作出《音乐会练习曲》《海鸥》等优秀作品。

《东北风主题随想曲》独奏与协奏原始总谱、分谱存稿保存较为分散。中央民族大学薛澍（宿英的外孙女）多年来致力于宿英先生音乐作品的搜集与整理，此曲亦位列其中。在整理过程中，薛澍对原始记谱进行了必要的校订与完善，形成了体例规范的整理版本。通过两代人的接续传承、潜心梳理，《东北风主题随想曲》的乐谱文本更具稳定性与学术参考性。本研究以尊重原始史料为基本原则，在合理甄别取舍、最大程度保留原作艺术风貌的前提下，主要依托该权威整理版本，结合手稿史料开展对照研究；依据中国传统作曲理论与西方作曲理论系统探析作品的音乐结构与

演奏艺术特征，以期为该作品未来重现舞台提供理论支撑与研究基础。

二、宿英《东北风主题随想曲》的音乐结构

《东北风主题随想曲》采用了协奏曲体裁，借鉴了双呈示部的形式，即先由乐队演奏呈示部，再由主奏乐器进行陈述。作品基本沿用了以下形式逻辑：主题动机先在引子部分得到呈示，随后在扬琴声部首次进入时再次陈述主题，从而形成主题在不同音色织体之间的交替呈现。这与协奏曲的典型形式类似，体现了宿英对西方作曲逻辑的民族性改编。从整体曲式看，作品以变奏曲式为基本框架，但不拘泥于传统西方的变奏手法，而是融合民族变奏特征，尤其融入了东北民间音乐中常见的板式变奏，对主题进行了多层次的发展与展开。《东北风主题随想曲》以取自东北民间音乐的核心动机为创作基点，通过变速、织体改换、音高移位、节奏重组等多种变奏技法，对音乐主题进行演化发展。在具体音乐表现层面，作品借助各类变奏手法，塑造了反差鲜明的两种风格形态：一是呈现带有二人转色彩的抒情性段落，旋律流畅、富于歌唱性；二是以秧歌舞曲风格为主，节奏鲜明、富于动感。两种风格在乐曲发展过程中交替出现，并在对比与融合中不断推动音乐的戏剧性展开。

此外，在速度布局方面，作品延续了中国传统音乐“散—慢—中—快—散”的结构逻辑，使整体发展呈现由松弛到紧张再回归舒展的动态过程。这种结构安排不仅强化了作品的整体层次感，也进一步体现了宿英立足民族性、地域性进行作品形式构建的作曲思维。（见表1）

表1　《东北风主题随想曲》结构

布局	变奏曲式													
	引子		主题	变奏1	变奏2	变奏3	变奏4	变奏5	变奏6	华彩	变奏7	变奏8	变奏9	变奏10
织体类型	主题动机	调式变化变奏	截取变奏	板式变奏	钢琴独奏	截取变奏	对唱呼应	变奏抒情	变奏秧歌	炫技高潮	变奏欢快	变奏抒情	变奏欢快	速度变奏
小节	1—10	11—26	27—48	49—69	70—94	95—123	124—201	202—222	223—305	306—322	323—410	411—451	452—481	482—501
调性	C宫	C宫	C宫—G宫	G宫	G宫—C宫	G宫	D徵	C宫—D商	G宫	G宫	G宫	D徵	D徵	G宫
速度	散	慢		中			快							散

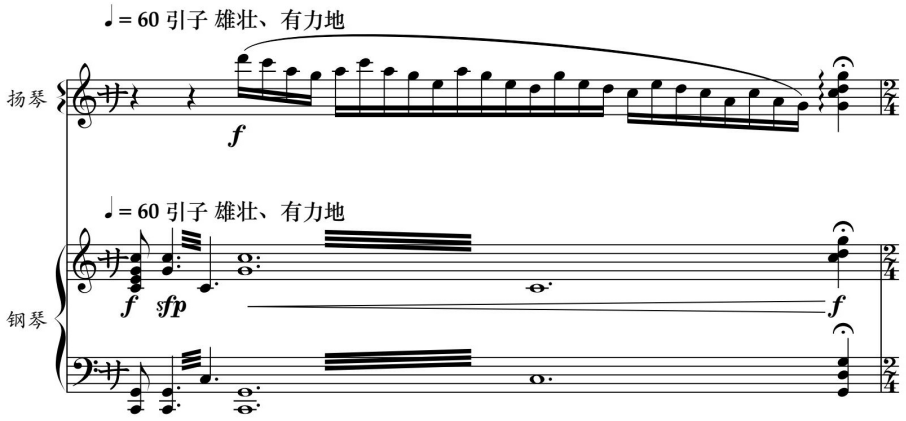
注：变奏以速度、织体、音高、节奏等多种模式构建。

引子部分由两部分构成，第一部分中的（第1—10小节）和第二部分中的（第11—26小节），整体建立在C宫调的音响基础之上。

第1小节采用华彩式的下行五声性音阶（见谱例1），伴奏声部以主和弦震音式音型、强力度进入。一方面，主和弦的持续呈现明确了作品的调性色彩；另一方面，五声音阶的展开则表现了鲜明的民族调式音响特征。快速下行的音阶线条

在听觉上形成强烈的运动感，与持续震音的伴奏织体相互叠加，营造出开阔而富有张力的音乐空间。其音响效果仿佛狂风掠过东北平原，在力度与速度的共同推动下，展现了一派雄浑、辽阔的音乐意象，体现了在东北地域文化中特有的爽朗与大气。

谱例1 《东北风主题随想曲》第1小节



第2—4小节呈现了主题动机的初步形态，由伴奏声部率先奏出（见谱例2）。其旋律音高以“徵—商—徵—羽—徵—商—徵”为核心，整体呈现以跳进为主的运动特征，音程关系涵盖八度、四度与二度等多种形式，增强了旋律的空间张力与起伏感。

谱例2 《东北风主题随想曲》第2—4小节



初步形态的主题动机在节奏上，以八分音符与四分音符为基本构成，并包含一次前附点节奏，使旋律在规整中富于变化。引子在开头的织体结构体现了东北地区民间音乐的典型风格：以宫、徵调式为基础，色彩明亮；旋律进行以跳进为主，线条起伏较大，具有高亢直率的表达特征。从整体看，引子的第一部分不仅展现了鲜明的地域性音乐气质，体现了东北劳动人民豪爽与奔放的性格，也为《东北风主题随想曲》后续的发展提供了核心主题，并为此作品之后的展开与发展打下了基础。

引子第一部分的整体发展逻辑建立在主题素材循环与变形的基础之上。本研究暂称第1小节为“狂风主题”，狂、风两字在扬琴独奏的语境下，不仅符合乐器本身的演奏效果，而且符合东北人民在寒冷环境下迸发出的不屈精神。笔者暂

称第2—4小节为“歌谣主题”，这是宿英扎根东北，长期以劳动人民无尽的艺术源泉为基础凝聚而成的艺术结晶。其后，第5小节与第9、10小节循环出现“狂风主题”的变形模式，第6—8小节再次陈述“歌谣主题”，强化了抒情性性格。作品中主题素材的循环再现，进一步强化引子部分的音乐氛围、勾勒听觉画面，为主题的呈示做好多层次铺垫。

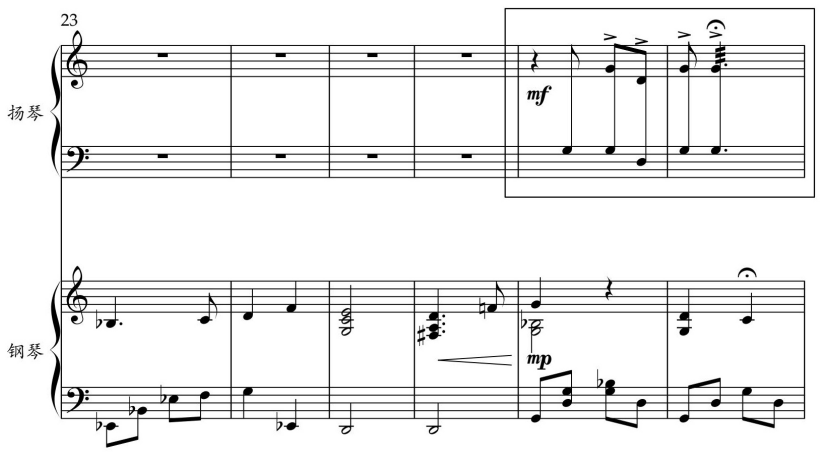
引子的第二部分同样为主题动机的变形模式，其速度略微加快（见谱例3），构建了具有歌唱性与抒情性的钢琴独奏片段，旨在为主题到来进行性格铺垫。该旋律围绕G徵音进行谱写，与主题原型的第3—4小节环绕型旋律大致相同。原型的稳定建立在五声调式上的同时，对G徵音进行环绕，以规避偏音。引子的第二部分以C自然大调为核心展开旋律环绕式进行，调性色彩随之发生转变，呈现自由变奏的特征。该部分具有承上启下的作用，既是听觉层面的过渡衔接，也对引子的第一部分乐段内容进行收束，并为后续音乐段落进行铺垫。

谱例3　《东北风主题随想曲》主题动机变奏



从第27小节开始（见谱例4），首次在扬琴声部陈述作品核心主题，旋律音高“徵—商—徵”，以四度下行后上行跳进，在中强力度进入之后，节奏进行宽放处理。末尾变为附点四分音符，逆分型节奏前短后长，使主题具有更强的诉说感、叙事性。同时，伴奏采用中弱力度的分解和弦织体，以力度来明确扬琴音色主导，形成两者间动静结合的呼应关系，展现出协奏曲的形式魅力。

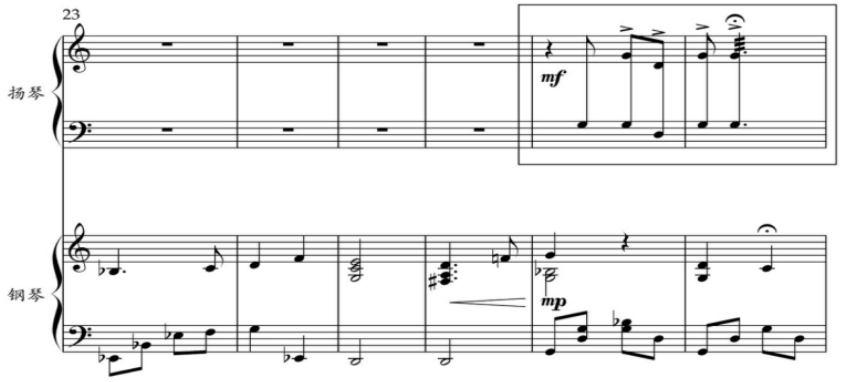
谱例4　《东北风主题随想曲》核心主题



在当时的社会背景下，宿英采用叙事性的创作手法进行作品创编。这些富有新意的创作手法有效弱化了专业器乐作品的欣赏门槛，让整部作品的音乐表达更加通俗易懂。宿英巧妙借助音乐载体，生动地书写了东北地域的发展历程。

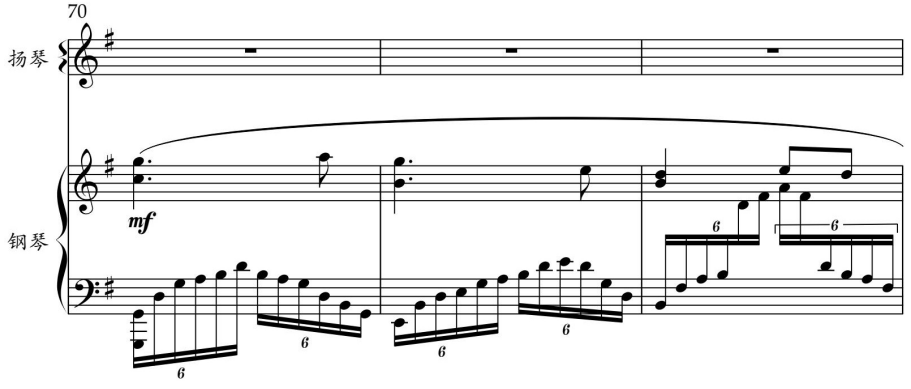
主体动机变奏1部分出现在《东北风主题随想曲》的第49—68小节。其中，第49—50小节进行了变奏，并做移调、移位处理（见谱例5）。作品保持了原型动机中下四度加二度环绕的特征，移调到G宫调中的“徵—商—徵—羽—徵”进行。通过速度的逐步加快，赋予了《东北风主题随想曲》乐曲段落浓郁的舞曲风格特征；依托节奏律动具象化呈现东北秧歌欢快热烈的歌舞场景，在情绪铺排上循序渐进，在音响、节奏层面埋下伏笔，也预先暗示了后续扬琴主旋律高潮段落的到来。

谱例5 《东北风主题随想曲》主题动机变奏1



主体动机变奏2位于《东北风主题随想曲》的第70—94小节（见谱例6），宿英对旋律织体、节奏进行了多维度的变奏处理。交由钢琴声部独奏出作品变形后的主题动机，展现了织体变奏的特点，避免听众对主题单一音色产生听觉疲劳，使作品的层次更为丰富。乐曲的主题旋律变为“宫—商—宫—羽”的环绕型，包含二度、三度的音程特点。

谱例6 《东北风主题随想曲》主题动机变奏2



在截取《东北风主题随想曲》第2小节时，宿英保持了音程跨度与旋律一致，对前附点节奏进行宽放处理，并使用变奏的附点四分音符与八分音符组合模式。此外，宿英使用六连音的分解

和弦伴奏，由此表现出更为抒情化的旋律特点。

主题动机变奏3的部分位于《东北风主题随想曲》中的第95—123小节（见谱例7），自第95小节起，速度由每分钟76拍减至42拍，对原主题旋律进行了自由延展：截取主题核心音高素材“宫—徵—宫”的四度跳进旋律进行发展。在此基础上，旋律延伸出下行的五声性片段，并加入短促的倚音，与东北民歌中的歌唱性相近，使旋律转换为朗朗上口、亲切的自然风格。与此同时，在进行过程中，旋律弱化了此前较强的舞蹈性推动，而更强调线条本身的歌唱性与叙述感，使音乐在器乐化表达中仍保留了一定的人声化色彩。

谱例7　《东北风主题随想曲》主题动机变奏3



在力度设计上，由中弱（mp）力度开始，先渐强、后渐弱，体现出对称、均衡的力度发展逻辑，使音乐的发展更为跌宕。力度的起伏变化也使旋律在缓慢推进中形成较为自然的呼吸感，与东北民歌中自由舒展的行腔方式存在一定的相似性。在速度变化上，自第95小节起，速度明显放缓，旋律线条变得绵长，节奏变得宽广，使倚音与长音停留获得更充分的表现空间。以上变化使这一变奏段的音乐性格在抒情化、歌唱化的基础上，展现了浓郁的乡土气息。在整体听觉上，仿佛由此前热烈的群体舞蹈场景，逐渐转入带有个人情感色彩的内心诉说，使作品整体情绪层次得到进一步丰富。

《东北风主题随想曲》的第124—201小节是主题动机变奏4的部分（见谱例8），具有截取变奏与节奏错位的特点。

谱例8　《东北风主题随想曲》主题动机变奏4



两声部交错进行，模拟东北民歌中对唱呼应的音乐形式[3]，在展现民族地域音乐特色的同时，体现了协奏曲的趣味性。首先，动机在第126—127小节，音高素材由“徵—羽—商”三音交替组成，

旋律包含二度、四度两种音程，与原主题动机第1—2小节形成呼应。其次，在音高上做移位处理，同时调性转入同宫音系统D徵调式之中。再次，作品在速度上大幅提升，节奏也更为紧凑，由此展现东北秧歌的步伐感，表现喜庆红火的舞会场景，充满生活气息。最后，伴奏声部来自主题原型中的二度环绕，变奏为节奏不规整的形式，打破了常规的节拍强弱律动，构建了独特的舞蹈律动感。在和声上，作品采用更稳定的D徵音持续进行，从而强化调性。

《东北风主题随想曲》在乐曲第202—205小节中，主题动机变奏5通过以加花与变形的方式对原型主题进行进一步派生与展开（见谱例9）。在作品的第202小节中，呈现该段典型的材料加花：旋律建立在C宫调五声性音阶基础之上，并以宫音为核心进行装饰性展开，烘托出古朴温润的音乐气质，从而在原有主题框架上增加细节层次。

谱例9　《东北风主题随想曲》主题动机变奏5



从旋律进行看，第202小节以宫音起始，并回归宫音，整体呈现先下行后上行的五声性音阶运动轨迹。主题围绕“宫—羽—变宫—羽—徵”的音列展开，以下行为主，结合二度与三度音程的交替运用，形成具有环绕特征的线性发展，使旋律在流动中保持一定的集中性与连贯性。在伴奏织体方面，采用柱式和弦分解为琶音的处理方式，与旋律线条相互配合，进一步强化了音乐的抒情属性，同时也在音响上拓展了纵向层次。在调性方面，段落开始呈现C清乐调式的色彩特征，使整体音响更为协和、流畅；而在段落结束处，通过对音高重心的转移，最终旋律停留在D音上，从而使调式落于D商调式，完成了第202—205小节的调性转换。从整体效果看，该变奏段通过更为密集的音符运动与相对自由的变形手法，呈现接近二人转民间音乐中花腔式的旋律特征，使音乐性格在原有基础上进一步趋于华丽与灵动，体现出较强的装饰性与表演性特征[4]。

作品的主题动机变奏6部分为第223—305小节，在第223小节速度提升（见谱例10），作品转入具有鲜明舞蹈特征的音乐场景。在情绪与动势上均达到较高强度，是作品中歌舞性质最为突出的段落之一。在音高材料方面，主题主要取自第223—224小节呈示的“宫—角—宫—徵”四音动机，其本质为G宫调主和弦的分解性进行。相较于原主题，该动机在音程关系与结构组织上发生了较大变化，仅在G–D的下行四度跳进中保留了与原主题之间的内在联系，呈现明显的派生与发展特征。这种以主和弦分解为基础的旋律构成方式，使该段在音响上更具稳定性与推动力，为后续舞蹈性场景的展开奠定了基础。第202—205小节的旋律发展延续了主题动机变奏5十六分音符密集运行与加花处理的手法，使音乐线条更加流畅灵动，同时增强了整体的运动感与技巧性。快

速音型的持续推进，使旋律在听觉上形成了较强的流动感，而加花处理则进一步强化了旋律的灵活性与装饰性，使音乐在热烈之中仍保持一定的细腻变化。跳进式旋律与连续性音型之间的结合，也使主题动机变奏6的旋律在高速进行中仍保留了较强的线条感，构筑了灵动舒展的音乐形态。

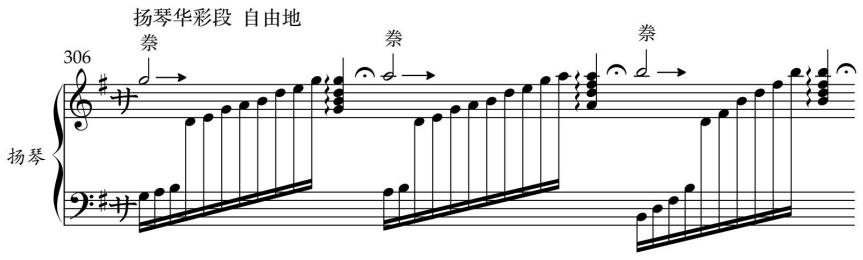
谱例10　《东北风主题随想曲》主题动机变奏6



在伴奏织体方面，主题动机变奏6中多采用柱式和弦，并以反拍节奏为主要特征，强化了节奏重心的变化，从而进一步突出了舞蹈性的律动感。反拍节奏的持续出现，使音乐形成了明显的节奏推动力，与东北秧歌中较强的动作感形成了呼应。同时，柱式和弦的大量使用，也进一步增强了整体音响的层次感，使音乐场景更具热烈、红火的舞台氛围。从整体效果看，主题动机变奏6在旋律线条上，节奏富有弹性，生动呈现了具有东北秧歌风格的舞蹈画面，其音乐性格豪爽直白、热烈奔放，在作品结构中起到了推动情绪走向高潮的重要作用。这一主题动机变奏6在速度、节奏与织体上的集中强化，也进一步提升了作品整体的戏剧性张力得到。

《东北风主题随想曲》的华彩段（第306—322小节）构成了作品情绪发展的制高点（见谱例11），音乐由此前的舞蹈性群体表达，转入更具情感抒发意味的独奏性空间。华彩部分建立在G宫调式之上，在调性稳定的基础上，让演奏者展开自由的个人表演。开头二分音符勾勒出“宫—商—角”的上行级进，旋律线条由低向高逐步展开，在相对宽广的节奏框架中不断积蓄张力，推动情绪渐次上扬。与之相反，伴奏声部中持续涌动着五声音阶的上行音型，其密集而反复的推进，不仅强化了音响的流动性，也在听觉上营造了一种不断攀升的空间感，构筑富有张力的听觉氛围。

谱例11　《东北风主题随想曲》华彩部分



在节奏与速度处理上，华彩部分并没有拘泥于严格的节拍控制，而是采用由慢及快的自由推进方式，使音乐在层层推进的气氛中逐步展开。这种处理，既延续了民族音乐中散板式的表达特

征，又为情绪的集中爆发提供了充分的时间与空间，使音乐由内在蓄积走向外在宣泄，呈现酣畅淋漓的表达状态。

从整体结构看，将华彩段置于舞曲性变奏之后，使音乐叙事由群体性舞蹈场面自然转向个体化情感抒发，在动与静、群与独之间形成了鲜明对比。这种结构安排不仅强化了段落之间的层次关系，也使情绪发展获得进一步升华，最终将作品推向具有东北地域审美特征的洒脱与豪迈的高潮境界[5]。

作品《东北风主题随想曲》（第323—410小节）的主题动机变奏7（见谱例12），音乐重心发生明显转移，由扬琴主导的旋律线条让位于钢琴，而扬琴转入以柱式和弦为主的伴奏角色。

谱例12 《东北风主题随想曲》主题动机变奏7



这种主奏与伴奏功能的重新分配，不仅体现了协奏曲体裁中乐器角色的交替逻辑，也在音响层面形成了新的听觉对比，使音乐在结构推进中保持了持续的新鲜感。在调式布局上，主题动机变奏7转入D徵调式，音响色彩较前段更为明亮开阔。在作品的第323—333小节中，旋律动机以“徵—商—徵”的音高框架展开，通过四度跳进构建出具有支撑力的线条，其来源可追溯至原主题第2小节的动机材料，并在新的调式环境中获得再生。同时，在节奏处理上，延续了第27小节扬琴初次陈述主题时的基本节奏形态，使主题动机变奏7在变化之中保留了清晰的再现意味。速度维持在每分钟170拍的较快速度状态，音乐再次呈现鲜明的舞蹈属性。但与前一舞曲段相比，主题动机变奏7更侧重于节奏的明快与结构的规整，整体气质趋于轻盈而爽朗，仿佛描绘出东北乡间更为质朴、亲切的小型舞蹈场景，在热烈之中增添了几分生活化的气息。在和声处理上，段落以D徵调式主和弦为基础，并多采用空五度结构进行支撑。这种去除三音的和声配置，既强化了音响的开阔与通透感，又体现了民族音乐中常见的和声处理方式，即明确调性功能的同时，保留音响的原始质感与地域特征[6]。

在《东北风主题随想曲》主题动机变奏8（第411—451小节）中，音乐由前一段的舞蹈性动势逐渐回落，重新转入抒情性的表达形式，速度回归广板，整体趋于舒展与从容（见谱例13）。在旋律方面，主题动机变奏8延续D徵调式框架，主题以“徵—商—徵”的四度跳进为核心进行。旋律从强（f）力度弱起进入，并通过四分音符与全音符构成的逆分型节奏，加入颤音处理，使音响呈现延展与回荡的效果，强化了旋律的余韵感。与此同时，旋律线条相较前一段明显放缓，其长音停留与颤音润饰的结合，也使音乐更接近东北民歌中较为舒展的抒情性行腔特点，在器乐化表达中仍保留一定的拟人化表达。在伴奏织体方面，主题动机变奏7采用音域更为开阔的音阶式进行，这种处理不仅增强了抒情性，也在空间感上形成

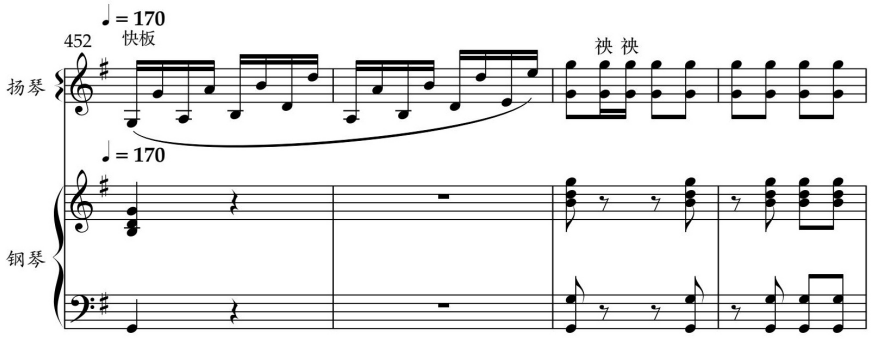
了明显拓展，使音乐呈现由内向外逐步铺陈的听觉体验。在该变奏的伴奏部分，音阶自然伴奏中的自然流动，与主旋律形成呼应，使音乐在平稳推进的同时，保持扬琴特有的流动感与空间感。从整体看，主题动机变奏7在作品结构中起到了重要的情绪缓冲作用，不仅进一步强化了作品舞与歌交替发展的结构逻辑，也使作品在热烈之外增添了更具人情味的情感层次。

谱例13　《东北风主题随想曲》主题动机变奏8



《东北风主题随想曲》的主题动机在变奏9（第452—481小节）中再次调整为每分钟170拍的速度，从而展现出秧歌舞的步伐感（见谱例14）。乐曲的第452—463小节取材于之前各变奏部分的材料，提炼主题旋律与律动片段作为舞会前的前奏部分，依托灵动节拍层层铺展旋律线条，以华丽、具有舞蹈性质的节奏再次将音乐拉回舞蹈场景之中。

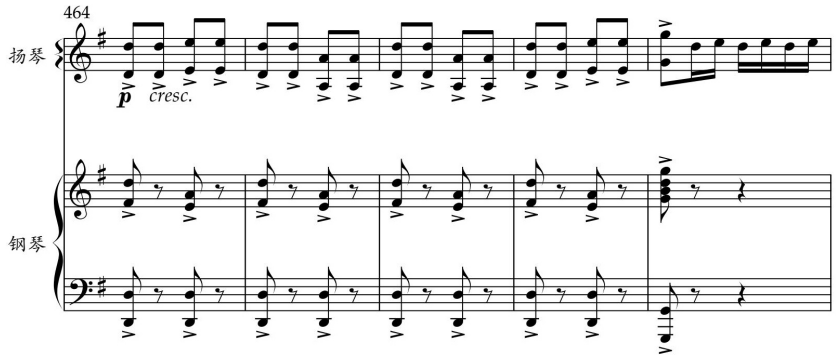
谱例14　《东北风主题随想曲》主题动机变奏9



《东北风主题随想曲》的主题旋律自第464小节重现（见谱例15），以D徵调式“徵—羽—徵”二度环绕的形式再次出现，取自原型主题第3小节，在弱（p）力度上通过重音技法奏出，节奏变为八分音符等分性节奏。伴奏为穿插休止符的八分音符重音演奏，强调舞曲与节拍强弱律动。主题旋律的重现构建出全新的舞曲律动模式，推动了音乐的戏剧性发展。同时，低音采用徵音持续的方式，进一步强化了调性的建立。作品的主题动机变奏10部分（第482—501小节）（见谱例16），从强（f）力度进入，采用多种速度构建出较为自由的音乐段落。主题音高旋律（第482—486小节），主要包含四度跳进、二度环绕两种素材，开始建立在A商调式上，对A商音进行环绕。该

旋律提取自原主题（第1—2小节），由慢到快交替陈述音乐，构建了抒情性与舞蹈性交替的音乐画面，也映射了作品的结构逻辑——交替抒情、舞蹈画面生成作品的戏剧性张力。

谱例15　《东北风主题随想曲》主题重现



谱例16　《东北风主题随想曲》主题动机变奏10



《东北风主题随想曲》以不同的变奏手法对主题进行不同程度的变化，推动了音乐在抒情歌唱画面与欢快秧歌画面之间交替，展现了独特的东北地域音乐特色。同时，从速度布局看，作品具有“散—慢—中—快—散”的布局特征。引子部分速度自由，可以视为“散”。作品主题部分的速度为每分钟65拍，可以视为“慢”；主题动机变奏1到主题动机变奏3以每分钟76拍为主，可以视为“中”。在主题动机变奏4至主题动机变奏9部分，作品大范围地保持每分钟170拍的速度，可以视为“快”。最终主题动机变奏10部分则节奏变化频繁，可以视为“散”。作品的主题动机取材自东北地方民谣，其创作手法与同时期的《东北风主题随想曲》片段《摇篮曲》有异曲同工之妙。其中，第6—7小节主题音高为G宫调式的“宫—徵—宫”的四度跳进（G–D–G）与《东北风主题随想曲》中四度跳进的主题旋律在情感上均形成统一（见谱例17）。

谱例17　《东北风主题随想曲》片段《摇篮曲》



《东北风主题随想曲》的主题原型依托G宫调式构建，核心运用“宫—徵—宫”（G-D-G）的四度跳进音程框架，节奏层面则统一以四分音符与前附点节奏为核心律动素材，旋律与节奏的基础形态高度统一[7]。

三、宿英《东北风主题随想曲》在东北扬琴发展中的实践意义

东北扬琴依托东北地域民俗文化、民间说唱与地方戏曲滋养，形成了独具辨识度的演奏风格与艺术体系。但在现代音乐创作发展进程中，东北扬琴面临传统技法固化、创作形式单一、传统艺术语言与现代作曲体系脱节等发展困境，亟待优质原创作品打破传承与创新的壁垒。

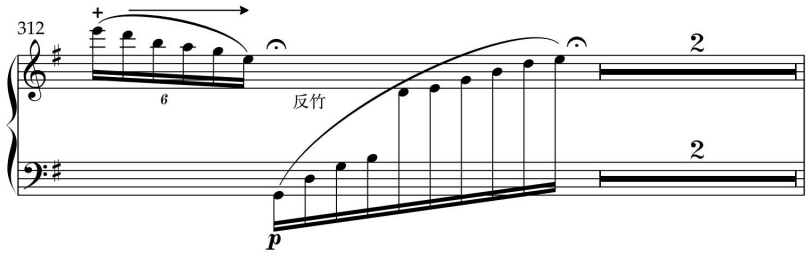
（一）东北扬琴传统技法与现代创作融合的开拓性实践

在东北扬琴的演奏传统中，“吟揉滑颤”[8]等技法不仅是音色润饰的重要手段，更是构成东北地域风格的核心要素。这类技法源于民间音乐与说唱艺术的长期积累。其表现效果往往依赖演奏者对音调起伏与情感表达的准确把握。然而，当这些技法进入创作领域时，其功能已不再局限于局部装饰，而是服务旋律材料、段落组织及整体结构。

在《东北风主题随想曲》中，宿英并没有简单地将上述技法附着于旋律之上，而是通过有意识地安排，使其参与到音乐发展的过程中。也正是在这一层面上，传统演奏手法由经验性的表达方式逐步转化为具有组织意义的创作手段。需要指出的是，“吟揉滑颤”等技法在传统语境中多被视为演奏层面的表现手段，其具体运用具有一定的灵活性与即兴性。然而，在以作品为载体的创作实践中，当这些技法的使用位置、方式及其与旋律材料的关系被相对固定下来时，其功能便发生转变。此时，技法不仅服务音色表现，还在一定程度上影响了旋律形态、节奏组织及段落发展，从而参与音乐整体结构的建构。这些带有地域特色的传统技法是历代演奏者凭借对乐器本身的理解去探索并发现的，其本质就是在特定的旋律和音符上加“花”，赋予作品更好的听觉效果。如二胡曲《赛马》的抛弓、拨弦技巧独成一段，扬琴的反竹技法在很多作品中屡见不鲜。

反观20世纪60年代宿英的音乐作品中，其中对《东北风主题随想曲》华彩乐段第312小节在艺术处理方式上作出了相关的阐释（见谱例18）：“G调音位的F和B两个音（码左侧的3公分处），使其在右竹柄向下拨弦，轻微地拨至F和B两个音位时发出听不见的瘪音（哑音），已形成流畅而快速的五声音阶。”[9]

谱例18　《东北风主题随想曲》华彩乐段第312小节



作品在突出调性时，“吟揉滑颤”等传统技法已不再仅作为局部性的润饰存在，而是与旋律动机的发展及段落结构的推进互相关联。这既保留了东北扬琴特有的音响韵味，使地域音乐语汇得以延续，又通过与变奏、织体及节奏组织的结合，参与到音乐的整体创作之中。

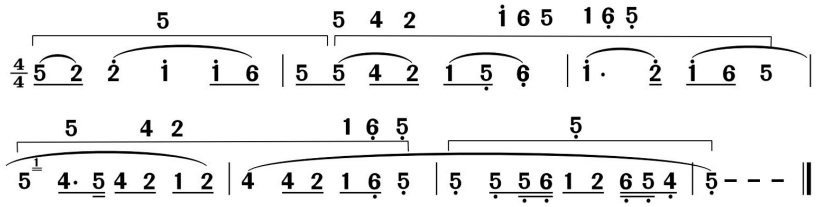
从这一角度看，传统技法在作品中的功能发生了明显转变：由依赖演奏经验的表现手段，转

化为可以被安排、被组织的创作语言。这种转变不仅体现了创作者对东北扬琴演奏传统的深入理解，也反映了在民族器乐创作逐步走向专业化的过程中，传统音乐资源如何在新的结构逻辑中得以更好地表现。在这一意义上，《东北风主题随想曲》呈现的正是一种将地域性演奏经验纳入现代创作体系的开拓性实践。

（二）东北地方音乐腔调思维的实践

《东北风主题随想曲》这部作品的意义，不仅体现在宿英对东北民间音乐素材的引用层面，更体现在其对东北地方音乐腔调元素的实践运用层面。在东北地方戏曲与民间音乐中，“悲调”是同时存在于辽南（北派）、冀东两地皮影戏中的一种色彩性唱腔，具有调剂音乐色彩的功能，一般只作点缀性使用（见谱例19）。在《东北风主题随想曲》中，这一功能不仅体现在点缀旋律上，更是作品的重要组成部分。在引子中，对G徵音环绕和旋律音高以“徵—商—徵—羽—徵—商—徵”为核心的部分与移腔、扩充、叠置[10]具有异曲同工之妙。

谱例19　《曹家将》戏曲选段



宿英认识到了地方戏曲在旋律行腔、甩腔落音及装饰性润腔等方面具有较强的地域特色。这种带有口传性与腔调性的音乐经验，也在潜移默化中影响了其后续的创作理念。其作品中的许多旋律虽然在局部存在偏音、游移性落音或装饰性经过音，但是从整体动机组织与旋律走向看，宿英的作品仍保持了鲜明的东北地方音乐气质。这种处理方式，使作品没有停留于民间旋律的直接移植，而是在保留地方音乐特色的基础上，进一步完成了器乐化的发展。

四、结语

通过对《东北风主题随想曲》的系统分析可以看出，该作品在音乐结构与演奏技法层面具备较为成熟的创作水平。而更深层的意义在于，宿英将源自地域文化的音乐材料，由口传心授转化为具有结构性的音乐语言。在《东北风主题随想曲》中，东北民间音乐不再仅作为风格化的素材被引用，而是通过动机提炼与多种变奏手法实现了完美融入。从创作角度看，宿英在借鉴协奏曲体裁与变奏曲式的基础上，使东北二人转与秧歌舞这两种艺术形式成为音乐创作的重要推动力。

进一步看，《东北风主题随想曲》的意义并没有停留于创作本身。在实际传播与实践过程中，其逐步完成了从舞台表演到创作，再到教学实践的转化。在服务表演的同时，也能够进入艺术院校课堂，发挥专业训练的作用。正是在这一过程中，《东北风主题随想曲》被不断使用、修订与固化，形成了较强的适应性与示范性。站在沈阳音乐学院民族器乐系建系70周年这一历史节点回望，此类作品呈现的发展道路，正是早期民族器乐在既有理念指导下走向专业化的重要实践之一，也在一定程度上构成了东北扬琴由个体经验走向教学体系的重要环节。

综上所述，《东北风主题随想曲》不仅是宿英个人创作的重要代表，也在一定程度上解构并发展了东北音乐这种具有地方特色的艺术架构。一方面，宿英创作了劳动人民喜闻乐见并听得懂的扬琴演奏曲目；另一方面，宿英为东北音乐风格

在未来发展进行了大胆尝试。

宿英既是技艺精湛的演奏家，亦是颇具造诣的音乐创作者，其创作与教学实践也为东北这片黑土地的文艺繁荣打下了坚实基础。这一成就的取得，同样离不开作品精神内核的支撑，在实践层面，宿英的采风素材取自劳动人民，以最朴实的方式获取艺术源泉，在就地取材的同时，学习西方音乐体裁，并进行大胆创新，运用了兼容并蓄的创作手法。宿英扎根群众、持续学习的创作态度，为新时代音乐人树立了值得借鉴的范例。这不仅意味着宿英对生活经验与民间文化的持续汲取，也体现为其在实践中不断反思与持续进步的能力，更是推进扬琴艺术不断向前发展的精神内核。

参考文献：

[1]曹梦琪. 民族音乐文化视域下东北扬琴艺术流派风格研究[D]. 长春：吉林大学，2017：1-12.

[2]刘明月. 宿英扬琴作品的创作及演奏特点[J]. 吉林艺术学院学报，2022(5)：93-98.

[3]王伟. 辽宁民歌的体裁分类[J]. 乐府新声，1983(1)：40-44.

[4]赵芳. 东北扬琴流派的主要特点及教学探讨[D]. 长沙：湖南师范大学，2009：1-11.

[5]李昊朗. 东北民歌素材在音乐创作中的应用及方法探讨[J]. 乐府新声，2024(4)：23-28.

[6]刘旭娜. 东北民歌：中国当代音乐创作的重要源泉[J]. 乐府新声，2024(2)：11-17.

[7]王子墨. 辽宁民歌中小调的艺术特征和演唱风格研究[D]. 上海：上海音乐学院，2025：9-11.

[8]刘寒力. 东北扬琴“吟揉滑颤”技法训练[J]. 乐府新声，1996(4)：54-57.

[9]宿英. 宿英扬琴作品选[M]. 沈阳：春风文艺出版社，1985：2-4.

[10]李想. 辽南皮影戏(北派)与冀东皮影戏音乐比较研究[D]. 沈阳：沈阳音乐学院，2019：1-17.

The Compositional Logic and Significance of Su Ying´s *Northeast Style:Fantasia*

LIU Mingyue

Abstract: Taking Su Ying′s yangqin work *Northeast Style:Fantasia* as the research object, this paper sorts out the manuscript and revised versions of the work, and combines relevant literature and musical examples to analyze its original thematic materials, variation techniques and overall formal structure. It further explores the underlying compositional concepts behind the work through musical form deconstruction. The research finds that while drawing on the formal framework of concerto and variation form, the work refines core motifs and adopts various variation techniques in tempo, rhythm and texture. In this way, it realizes the integration and transformation of musical materials from Northeast Chinese regional traditions, and transforms folk musical idioms into valuable materials that drive the development of the whole work. From a historical perspective, the work was composed during the development of Chinese national instrumental music in the 1960s. Guided by specific artistic and cultural principles, this work represents a compositional practice defined by bold adaptation of traditional musical materials, demonstrating the continuous innovation in the pursuit of nationalization and professionalization at the Department of Chinese Instrumental Music, Shenyang Conservatory of Music, where Su Ying worked. It establishes a localized transformation model for material application and structural construction: it is rooted in regional musical experience, draws on locally sourced materials, and shapes a plain, accessible musical language. This compositional approach not only reflects the artistic characteristics of a specific historical period, but also offers valuable references for the contemporary creation of Chinese instrumental music.

Keywords: Su Ying; Yangqin; concerto; variation form; *Northeast Style:Fantasia*; folk music