

维吾尔语歌剧《红灯记》的创演及其音乐创作

| 文◎王 梅

自“文革”开始，中共中央号召学习革命“样板戏”的热潮持续升温^①，1970年更提出要“普及革命样板戏”，并掀起了地方戏“移植革命样板戏”的热潮。在此热潮中，根据同名京剧“样板戏”移植的粤剧《沙家浜》及维吾尔语歌剧《红灯记》（以下简称“歌剧《红灯记》”），成为得到中央首肯的“移植革命样板戏”的楷模，先后由珠江电影制片厂和八一电影制片厂分别于1974年和1975年摄制成彩色影片公映，产生了极其广泛的社会影响。其中的歌剧《红灯记》，更作为“文革”以来的首部大型歌剧格外引人注目。

由于移植的“样板戏”，按规定剧本乃至舞台表演、灯光道具不允许有任何的改动^②，因此歌剧《红灯记》除了唱词、对白被翻译成维吾尔语外，改变最主要的是音乐。而这部歌剧的音乐创作不仅因在民族化和戏剧化上进行了富有成效的探索，在当时产生了巨大的反响，而且作为20世纪下半叶新疆地区的第一部维吾尔语歌剧，某些方面对“文革”之后新疆地区的民族歌剧创演依然产生着积极作用。鉴于对这部歌剧的创演及其音乐的研究迄今为止一直无人问津，本文拟对此进行初步的研究。

一、维吾尔语歌剧《红灯记》的创演过程^④

20世纪70年代初，周恩来总理曾有一次召见时任新疆维吾尔自治区革命委员会主任赛福鼎时，谈及新疆“普及革命样板戏”及其移植工作，根据新疆少数民族能歌善舞的特点，建议新疆地区重点搞两“红”，即舞剧《红色娘子军》和移植京剧《红灯记》。

^① 1967年5月在京组织8个“样板戏”会演，31日《人民日报》发表了《革命文艺的优秀样板》的社论；6月18日该报在报道会演结束时，号召“把革命样板戏推向全国去”。

^② 1970年7月15日《人民日报》发表文艺短评《做好普及革命样板戏的工作》后，“唱样板戏，做革命人”的活动遍及城乡，风靡全国。

^③ 1969年9月30日《红旗》杂志第10期发表《学习革命样板戏，保卫革命样板戏》。文章称，演出样板戏，一句台词、一个台步、一束灯光、一个道具，甚至人物身上的一块补丁都不能变动。

^④ 本段资料综合了2007年12月22日上午于北京教育部招待所对周吉先生访谈录，2008年4月15日下午于北京海德堡花园对严良堃先生访谈录，以及新疆歌剧团《1952至2004年演出目录》（新疆歌剧院内部资料，2006年）。

赛福鼎对此项工作予以高度重视，回疆后即进行了部署。其中，将同名京剧移植成维吾尔语歌剧《红灯记》，因比舞剧《红色娘子军》更有艺术再创作的空间，因而倍受重视，并当即设立了一个领导小组，由时任自治区文化厅厅长阿依木负责，小组成员有当时新疆歌舞话剧院话剧团负责人刘国昌，导演王成文、托呼提·毛拉塔吉、马玉杰等。赛福鼎指出，这是项很重要的政治任务，也是一个发展和建设民族文化的重大契机。新疆是闻名遐迩的歌舞之乡，民族民间音乐和舞蹈艺术非常发达，但是相对于我国内地和西方社会，缺少综合性的大型艺术种类和艺术形式，以此发展高端民族艺术，应该成为政治任务外的另一种动力。他还明确批示，要用维吾尔传统音乐“十二木卡姆”作为这部歌剧音乐创作和演唱、演奏的基础，并就此探索维吾尔歌剧的音乐创作。新疆歌剧团资料室保存的相关排练会议记录对此也有记载。^⑤自此到1972年5月23日歌剧《红灯记》举行首次演出的过程中，赛福鼎几乎每周都要把创作人员请到家中，询问和了解创作、排练的进展。

要把京剧《红灯记》移植为同名歌剧，首先是要将剧中的对白、唱词翻译成维吾尔语。在新疆，由于维吾尔族人直接翻译汉族语言往往难以完全表情达意，最好的翻译反而是对两种语言都十分精通的锡伯族人。为此，文化厅专门组织相关的锡伯族专家进行剧本的翻译工作。同时，因传统的维吾尔文字是自右至左书写的，与乐谱自左到右的格式相左，因此也确定了歌剧乐谱的唱词采用当时试行的以拉丁字母拼音的“新维吾尔文字”填写的方法。

音乐部分的创作则由维吾尔族作曲家则克力·艾尔帕塔^⑥、玉山江·加米^⑦为顾问，黑亚斯丁·巴拉提^⑧、斯坎德尔·赛甫拉、周吉^⑨、努尔买买提·色依提等共6人组成作曲班子。

作曲的工作刚开始按照角色分工，由黑亚斯丁·巴拉提、斯坎德尔·赛甫拉、努尔买买提·色依提分别写剧中人物李玉和、李铁梅、李奶奶的唱腔旋律，乐队部分和音乐的多声编配，均由曾于60年代赴上海学习过作曲技法的周吉承担，并由自治区歌舞话剧院承担排演任务。

歌剧《红灯记》的创演大约经过了几个阶段。

1970年开始至1972年5月第一阶段的创演，虽开始就框定了用维吾尔族民歌和十二木卡姆作为移植歌剧《红灯记》的基本音乐素材，但依然大量借鉴了原京剧“样板戏”的特点。如在乐队配置上，采用的是维吾尔族乐器与小型管弦乐器的混合乐队，虽管弦乐队规模较小，编制不齐，但还是保留成套

^⑤ 新疆歌剧团有关会议、排练、演出的记录现存于新疆歌剧团资料室。

^⑥ 则克力·艾尔帕塔（1912—1985），维吾尔族作曲家，伊犁人。1935年师从肉孜萨卡勒、祖农、帕衣乃克、肉孜弹拨尔等学习器乐演奏。曾参加《红灯记》、《艾里甫与赛乃姆》等维吾尔歌剧的音乐创作。

^⑦ 玉山江·加米（1930—），维吾尔族演奏家，伊犁人。1944年在伊犁地区文工团当乐手。1950年调入新疆歌剧团、新疆歌舞话剧院工作，1985年起在新疆艺术研究所、新疆木卡姆艺术团工作。曾参加《红灯记》、《战斗的历程》等维吾尔歌剧的音乐创作。

^⑧ 黑亚斯丁·巴拉提（1936—2003），维吾尔族作曲家，伊犁人。自幼师从艾则木毛拉、肉孜弹拨尔学习弹拨尔演奏。1950年参加伊犁新盟剧团，1954年调至新疆歌舞团。曾参加《红灯记》、《战斗的历程》、《艾里甫与赛乃姆》、《母与子》等维吾尔歌剧的音乐创作。

^⑨ 周吉（1942—2008），作曲家、指挥、民族音乐学家，江苏宜兴人。1959年进疆参加文艺工作，先后在新疆话剧团、新疆歌舞话剧院、新疆歌剧团、新疆艺术研究所从事音乐演奏、乐队指挥、音乐创作和研究。1970年起参加《红灯记》、《战斗的历程》、《热比娅与赛丁》、《艾里甫与赛乃姆》等维吾尔歌剧的音乐创作。

的京剧打击乐器及其用法。歌剧的道白，也尽量模仿原京剧中台词的律动和腔调。因维吾尔族语言的重音音节不同于汉语，发音只能在腔调上大致模仿汉语的重音和拖腔等特点，从而形成了以往维吾尔族戏剧舞台语言所没有的新腔调，并成为了歌剧《红灯记》的一个突出特点。在1972年5月23日开始的实验演出中，如果说道白的新腔调意外地被维吾尔族观众所接受了，那么作为大胆创举的于维吾尔族音乐中运用京剧锣鼓的尝试，则引起了观众的不少质疑。

在总结第一阶段工作中，除看到机械套用京剧锣鼓影响了全剧的音乐风格统一，决定去掉京剧锣鼓外，还发现原来选用的一些木卡姆素材，虽旋律优美、民族风格浓郁，但与人物表现有较大差距，存在着不能很好地表现剧中人物思想性格与剧情发展需要的问题，为此在第二阶段工作中对音乐进行了较大的修改。第二阶段的音乐保留了京剧中使用的《大刀进行曲》、《东方红》和《国际歌》等带有时代特征的革命歌曲，但在维吾尔族音乐素材的选用和音乐处理上，更突出了人物思想性格与剧情发展的需要。同时，剧组经自治区政府特批，通过在全疆考核、抽调之前下放的管弦乐队职业演奏员，及从学校直接招收一批有较好演奏水平的学生，正式组成了由单管编制的管弦乐队和维吾尔民族乐队组成的混合乐队。

经第二阶段修改的歌剧于1973年2月在乌鲁木齐开始进行试验性公演。

1973年6月，国务院文化组派专家赴疆审看了歌剧《红灯记》，并获得去北京演出的机会。其间西安电影制片厂经过研究，一度计划将此剧摄制成彩色影片，还派作曲家李跃东及一位电影导演进驻剧组，参与音乐配器修改等工作，开始筹划电影拍摄事宜。

歌剧《红灯记》剧组于1975年元月赴京，

先后在北京文化宫、展览馆、天桥、首都剧场演出多场，并在中国京剧院演出两场，与京剧《红灯记》剧组进行了交流。其中在首都剧场的演出，因江青等前去观看，戒备森严，开演时间不断地被推迟，可能是紧张的缘故，那场演出的演出事故也是最多的。之后经江青批示，决定该剧由八一电影制片厂摄制彩色影片，于是剧组于1975年2月开始在京拍摄电影，直至该年9月电影公映。结合电影音乐的录音，也开始了歌剧音乐第三阶段的修改。《新疆日报》对剧组的活动情况进行了多次报道。^⑩

根据周吉的提议，中央乐团指挥家严良堃、上海乐团作曲家瞿维和西安电影厂作曲家李跃东加入到歌剧音乐创作的第三阶段工作中来。他们对总谱提出了诸多的修改意见，其间音乐创作修改了五稿，局部修改不计其数，工作量很大。其中还担任乐队指挥和电影音乐录音监听工作的严良堃，在训练剧组乐队和排练、录音至电影拍摄完成的8个月间，对歌剧音乐在和声配器上存在的问题多次提出尖锐意见，并亲手修改总谱。同时，为了保证电影录音的质量，还从总政京剧团、中央广播乐团、铁路文工团等在京文艺团体的乐队中，抽调了一批优秀的演奏员

^⑩ 1975年5月16日的《新疆日报》转发了新华社5月15日纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表33周年的电文，及文化部选调一批文艺节目于5月15日开始为首都工农兵演出的报道；5月24日《新疆日报》发表《让无产阶级英雄形象牢固占领反修前哨文艺阵地，大力普及和移植革命样板戏》和《自治区革委会文化局举行维吾尔歌剧学习、移植革命样板戏〈红灯记〉报告会，报道了自治区革委会文化局负责人阿依木在会议上报告歌剧《红灯记》在首都演出受到中央领导和首都人民的亲切关怀和鼓励的内容；5月31日《新疆日报》报道了为纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表33周年，文化部选调的新疆歌剧团演出歌剧《红灯记》的演出情况。

支援剧组乐队。他们出色的演奏示范,加上有着丰富指挥经验的严良堃长期严格耐心的训练,以及反复录音的艺术实践,使得剧组混合乐队的演奏,从各声部的合作到乐队与声乐的配合能力,都得到快速提升,从而为之后定编为新疆歌剧团乐队并成为全疆最好的乐队,打下了扎实的基础。

在电影音乐录制过程中,八一电影制片厂要求非常严格。由于当时乐队演奏和演员演唱存在不少技术问题,因此不仅反复录音所花费的时间很长,而且许多唱段都是后期用剪接的方法拼贴而成。这固然减少了不尽人意的错音、错唱现象,但是一些经多次剪接拼贴的唱段,在音乐情绪上缺少连续性,也影响了艺术表现的整体性。

二、维吾尔语歌剧《红灯记》的音乐创作

京剧《红灯记》的维吾尔族化移植,归根结底是音乐的维吾尔族化。尽管当时确定了千方百计地用维吾尔曲调塑造英雄人物音乐形象的指导思想,能歌善舞的维吾尔族也有着极其丰富的民族音乐遗产可供借鉴,但如何使之适应歌剧音乐戏剧化表现的需要,这还是一个崭新的课题。为此,音乐编创人员除了深入分析京剧《红灯记》的主题思想、时代背景,以及每个英雄人物的思想品质和性格特点。在音乐上则结合总谱和录音,反复、细致地研究了京剧的每段唱腔,联系唱词揣摩其思想情感的表现,并就包括唱段的前奏、间奏、尾奏等器乐段落,从音乐主题到和声、配器的技术运用,也一一进行了缜密的剖析,从中学习和借鉴在音乐上如何展现人物思想境界的方法。

在此基础上,歌剧《红灯记》的音乐创作在维吾尔族传统音乐的基础上,结合同名京剧音乐的编创经验,从声乐到器乐,均按歌剧

音乐民族化和戏剧化的要求,做了一系列的新探索。(本文所用乐谱资料来自新疆歌剧院资料室所藏歌剧总谱手稿及周吉先生的部分提供,由于版面关系,均略去。)

(一) 声乐创作

在歌剧的音乐创作中,声乐无疑是主体。歌剧《红灯记》比较恰当地运用了独唱和合唱等声乐手段,成功地完成了该剧的人物形象塑造及剧情的展现任务。

歌剧中对展示人物思想性格和推进剧情发展起着主导作用的主要人物的唱腔,亦即独唱音乐设计。在主要人物的唱腔设计中,如何将十二木卡姆中大多为表现单一情绪的传统音乐素材,使之在歌剧中既契合不同人物的基本思想性格,更要随着他们在戏剧矛盾冲突中展现出相应的发展变化,是创作人员面临的一个重要问题。在对剧中三个主要人物李玉和、李铁梅和李奶奶的唱腔设计中,作曲家大体运用了两类方法:在李玉和与李奶奶的唱腔设计中,比较多地在木卡姆音调的基础上进行不同程度的发展;对李铁梅的唱腔则以木卡姆音调的因素作为动机,在创腔中有比较大的衍伸和艺术创造。

就李玉和、李奶奶唱腔设计的素材选择,鉴于京剧《红灯记》中最主要人物李玉和唱腔高昂、宽广、刚强的基调,在维吾尔族传统音乐里较少,而第三套《木夏吾莱克木卡姆》第一部分“穷乃额满”中的“散板序唱”,相对音域比较宽,旋律走向上行、句幅较大,且回到长音的骨干音次数较多,给人以坚定稳重之感,有着塑造该人物唱腔的较大潜质,由此选择了它作为基本素材。剧中李奶奶是这个特殊家庭中的年长者,也是革命精神的传递者,歌剧选用了《且比亚特木卡姆》的“散板序唱”作为她唱腔的主要素材,是因为它的旋律较抒情,走向平缓但有力,适合塑造有内在张力的老一代革命者的英雄气质。

在具体创腔中,李玉和与李奶奶的唱段既贯穿了各自素材的骨干音,同时在不同的唱段里,根据戏剧性表现的不同需要,程度不同地采用了一系列发展手段对音乐进行演绎,使唱腔旋律既保持了鲜明的民族风格和人物性格的统一性,又符合剧情人物戏剧变化的需要。

在表现李玉和对亲人及革命同志款款深情的“穷人的孩子早当家”、“天下事难不倒共产党员”和“浑身是胆雄赳赳”,以及李奶奶在前几场表现对李玉和牵挂的“革命的火焰一定要大放光芒”和与铁梅对唱的“时已黄昏”等单一情绪唱段的唱腔中,唱腔的骨干音、旋律走向乃至起唱的节奏位置等方面,均颇为接近原始的基本素材。其中表现李玉和对铁梅深表赞赏、欣慰的“穷人的孩子早当家”,以及他被捕前接过李奶奶的临行酒惜别所唱的“浑身是胆雄赳赳”唱段,唱腔较多采取了骨干音加花的方式,并通过起伏有致的旋法处理,在打破了素材原有沉重感的同时,也颇为温馨地渗透了这个革命家庭中不是父女母子却胜似父女母子的深厚感情。在送别革命同志的唱段“天下事难不倒共产党人”中,唱腔又通过添加一系列上行音型等演绎手段,使之演变出旋律起伏比较大,情绪高昂且拥有坚定必胜信念的音调。

在一些表现李玉和与李奶奶情感意绪起伏、变化复杂的核心唱段及对敌斗争的唱段中,鉴于仅依靠以单一素材的曲调做简单的演绎很难充分表现剧情需要,于是创作者或汲取其他维吾尔族传统音调进行艺术再加工,或不同程度地吸收了京剧唱腔的处理方法,来拓展唱腔在情绪上戏剧性表现的张力。如第五场李奶奶的“学你爹心红胆壮志如钢”唱段开始部分,乐句采用将骨干音移高八度、在一定程度上改变原有旋律素材走向的方法,以适应剧情在此际李奶奶思绪万千的表

现需要,同时也符合民族传统音乐的特点。

在第六场《赴宴斗鸠山》李玉和的唱段“狼心狗肺贼鸠山”唱腔中,则衍用了类似京剧【西皮导板】的高腔,在保持了维族音乐风格的同时,也酣畅淋漓地在宣叙中赋予了唱腔所需要的雄健、刚毅的色彩。

在诸如第五场的李奶奶“血债还要血来偿”及第八场的李玉和“雄心壮志冲云天”等篇幅较大的唱段里,唱腔更是一方面从结构上借鉴京剧运用成套板式多层次刻画人物思想性格的成功经验,根据唱词所规定的情绪表现需要,结合京剧相应唱段原板式在速度、节拍节奏上的特点,以及腔词关系上大段拖腔、垛板,紧拉慢唱及临时转调等艺术手段的运用,逐一对这些核心唱段的唱腔进行了精益求精的设计;另一方面在唱腔的旋法上,则始终坚持维族传统音乐本色,从木卡姆中尽量选取刚健有力的乐句为素材加以融合进行大胆创新,从而在“雄心壮志冲云天”中既创作了像“但等那风雨过,百花吐艳,新中国如朝阳光照人间”那样富有浪漫畅想意味的乐句,又使李玉和这个“视死如归、气冲霄汉”革命者的音乐形象展现得极为高大丰满。

李玉和的“狼心狗肺贼鸠山”、“雄心壮志冲云天”两个唱腔设计,显然已不拘泥于对民族音乐素材的利用,而是为适应剧情人物表现的需要,在创新中大大突破了原音乐素材的局限。

对于李铁梅这个在严酷的斗争中,从天真少女成长为一个坚定的革命者,思想性格前后发展变化较大的人物,因唱段需要有相应戏剧性表现极其丰富的音乐,很难简单地选用某一木卡姆。因此歌剧选择了旋律跳动幅度较大、节奏明快,适合天真活泼的少女性格的《拉克木卡姆》的“散板序唱”(维语“拉克”的词意为“纯洁、自然”),由其中的骨

干音音型构成她唱腔音乐的基本动机。在具体唱腔设计中，又根据唱段音乐戏剧性表现需要及维吾尔语言的特点，运用多种方法对唱腔旋律进行了重新创作。

这些创作方法一是在唱段中注意突出动机的基本音型，并围绕着它加以发展。如“都有一颗红亮的心”、“做人就做这样的人”等主要唱段，都是以素材第一乐句四个骨干音构成的下行音阶G、F、E、D发展而成的。如“都有一颗红亮的心”第三小节用整齐的八分音符强调这个下行音型，在后面的旋律中，将下行音型再发展，并且保持强调，收到了令人印象深刻的效果。核心唱段“仇恨人心要发芽”则在第二小节使用了与素材的第二小节几乎完全相同的音乐旋律。

二是通过对原始素材的锤炼，在音调上加以大幅度地紧缩、加花、延长、转调及改变原有旋律走向等创作手法，形成适合戏剧性表现需要的新唱腔旋律。如将铁梅的“打不尽豺狼决不下战场”唱段中，为其中唱词“听奶奶讲革命”谱写的旋律与原始素材相比，明显是采用了素材骨干音紧缩的方法，但又显然是根据人物思想性格和即时的唱词内容表现重新创作而有别于原始素材的。

三是铁梅的唱腔设计在不违背唱词基本内容和人物性格特点的前提下，根据维吾尔语调和维吾尔族传统音乐特点，在唱腔的情绪表现上略作调整——这对于当时强调移植“不能走样”来说是需要极大勇气的。如在“都有一颗红亮的心”唱段中，京剧在“我家的表叔数不清”歌词上谱以【西皮流水】板式，曲调轻盈流畅；歌剧的这首唱段则作为铁梅音乐形象首次显现，介入了《拉克木卡姆》中比较明快和坚实的音型，情绪显得较为激昂。又如“做人要做这样的人”唱段，表现了她听奶奶讲述革命家史后对革命道理由沉思到领悟的心理变化历程。歌剧唱段开头虽维系了由

慢速散板开始的格式，然而在唱腔上与京剧沉吟平直的旋法略有不同，歌剧该处旋律起伏较大，具有较强的抒情性。只是中段节奏发生了比较大的变化，唱段开始变得有力而且坚定，仍比较合乎剧中人物的思想变化。

正因铁梅的唱腔设计将音乐的戏剧性和民族传统音乐的因素作为立足点，在创作中进行了较为大胆的创新，不仅使得铁梅的唱腔在鲜活地塑造人物形象和推动剧情发展上体现了很强的艺术张力，而且音乐在保持浓郁民族风格的同时又赋予了新颖的时代气息，从而使得像她的“都有一颗红亮的心”等唱段，于当时及之后相当长的时间在新疆地区得以最广泛的传唱。

同样具有“创新”意义的，是歌剧《红灯记》运用了同名京剧所没有的齐唱与合唱。本来重唱和合唱，在歌剧中是除独唱以外极重要、运用也极为普遍的声乐表现手段。但移植“样板戏”却使用“样板戏”中所没有的艺术手段，无疑还是需要极大的智慧和勇气的。尽管歌剧中的齐唱、合唱使用，均以幕后帮腔的形式，分别在序曲和李玉和、李奶奶壮烈就义后的《国际歌》，以及李玉和的“浑身是胆雄赳赳”，他在刑场的“雄心壮志冲云天”及与铁梅诀别等唱段中出现，而且唱词绝大多数为“啊”等情态叹词，运用显得十分谨慎，但是它们无论是为渲染、强化场景气氛，还是深化、拓展唱词的情态意境，都显示了“画龙点睛”般的重要作用。如在李玉和临刑前唱段“雄心壮志冲云天”中体现他对革命前景美好畅想的中段，就是罕见地将原人物的唱词及进一步抒展情感的“啊”的叹词，辅以柔美的女声在齐唱和合唱中展现的。它不仅在整个唱段里，与前后主人公男声慷慨激昂的独唱，在音乐表现因素上形成了强烈的戏剧性对比，更以其勾画出的与充满阴冷死亡气息的刑场形成巨大反差的温暖美好

色彩，体现了主人公坚定的革命意志中所内含的炽热情怀和远大理想。

应该看到，因同名京剧中的人物唱腔，无论就完成人物思想性格的塑造、情感抒发，还是为推动剧情的发展上均十分成功，所以移植歌剧的声乐创作绝大多数以此为参照样本，即不仅在每个唱段音乐的情感表现把握上，努力和京剧相应唱段的思想情绪及其发展贴近；更在节奏、速度、力度等非旋律的音乐元素上尽量与京剧保持一致。即便如此，歌剧还是在每个人物唱腔旋律的民族化和戏剧化上，进行了精心的设计，并取得了成功的艺术效果。

（二）器乐创作

如果说以独唱为主的歌剧《红灯记》，在声乐部分的创作过程中主要是人物唱腔的单旋律设计，那么在器乐部分的创作则不可避免地广泛涉及到了作曲技术理论的运用。在如何把作曲技术妥贴地使用于这部维吾尔族音乐风格浓郁的歌剧器乐部分，与声乐共同完成歌剧艺术创造的任务过程中，作曲家们主要在器乐音乐主题设计，以及和声、乐队配置在歌剧音乐中的运用等方面，进行了艰难的探索。

歌剧《红灯记》的器乐主要运用于序曲、幕间曲、道白、末场的开打伴奏，以及人物唱腔的伴奏及其前奏、间奏和尾奏。为了彰显时代特征音乐在剧中戏剧性贯穿的表现需要，作曲家先后设计了以下三个音乐主题：

其一是为体现鲜明的时代特征，歌剧模仿同名京剧，将抗战时期脍炙人口的战斗歌曲《大刀进行曲》旋律，作为时代的音乐主题。它不仅在“序曲”中先声夺人，充分体现了歌剧的时代背景和战斗精神，之后又在“从容对敌巍然如山”和“共产党毛主席领导人民闹革命”等李玉和的多个唱段音乐中出现。

其二是主要人物李玉和的音乐主题。歌

剧此主题在京剧李玉和气势恢宏的主题音乐上略有发展。它保留了原主题总体上行的旋法所呈现的人物豪迈雄伟、沉稳坚毅的性格特点，但增加了带有附点的一个八分上行音符和带有升f的下行音。使之在体现维吾尔族音乐特点的同时，又以其先扬后抑的旋法赋予了悲壮的意味，兼具增强音乐戏剧性张力的作用。这个主题在序曲的开始即用变奏的方式直接连接在《大刀进行曲》后，并在中段和结束部完整出现。之后除伴随李玉和在第一场首次亮相的“手提红灯四下看”唱段前奏中展示了他基本音乐形象外，还在多个场次如在被捕后直面日酋鸠山斗争的第六场两个唱段，以及核心唱段“雄心壮志冲云天”的前奏及间奏中为展示其英雄气概的唱段里多次出现。这个主题音乐虽每一次出现的位置有所不同，却都紧扣剧情，突出表现并树立了李玉和在剧中的英雄形象。

第三个李铁梅主题音乐的设计和运用与唱腔主题略为相似。它同样来源于《拉克木卡姆》“穷乃额满”中的“散板序唱”，但运用浓缩、变型等手段，提炼出由 X XX XXXX | X X X X 构成的特殊节奏型，加上辅以音程跳进为主的旋法，构成了她充满青春活力且不无坚定意志的基本性格，初呈于她第一次露面的第二场“都有一颗红亮的心”唱段的前奏中。之后则不像李玉和的主题音乐一以贯之，而是随着她在剧情中思想性格的变化发展，只在像“打不尽豺狼决不下战场”、“仇恨入心要发芽”关键唱段的前奏里，以不同程度演绎后的形态出现。

器乐中的这些音乐主题，在剧中犹如一根金线，随剧情发展将好似珍珠的一个个唱段串联了起来，对歌剧音乐的统一性和完整性起到了十分重要的作用。

歌剧《红灯记》器乐中的多声配置和混合乐队的乐器编配，在当时是一个崭新的课

题。由于维吾尔族传统音乐基本属于单音体系，其乐器也多用于个人弹唱伴奏，比较大型的音乐舞蹈活动则会由不同的乐器大齐奏。何况维吾尔民族乐器有着自身的音律及演奏风格。因此为了使歌剧的器乐更好地在剧中发挥其作用，如何使歌剧器乐中的多声配置无损于音乐的维吾尔族音乐风格，并在由维吾尔族传统乐器与西方管弦乐器共同组成的混合乐队中，使两者在音准、音量等方面取得协调、平衡，就成了作曲家们无法回避的难题。对此他们通过学习京剧“样板戏”的相关经验，进行了开拓性的探索。

歌剧《红灯记》的和声从总体布局来看，基本是西方功能和声与中国民族调式和声的交替使用：在序曲等某些篇幅较长大的战斗性器乐段落里，多半配以动力性较强的功能和声；而在与人物唱段衔接的前奏、间奏和尾奏，以及某些篇幅较小的抒情性器乐段落中，一般采用民族调式和声，并为了避免与维吾尔传统音乐的特性音产生碰撞，除了和声常以分解形式出现，以弱化其影响外，在某些与维吾尔族特性音调相系的个别三和弦及七和弦配置上，还分别采用了或取消三音，或将三音上移、下移二度替代原三音，以及在构成三和弦及七和弦的三度音中间补充一个二度音使之成为特殊和弦等方式，使和声取得与维吾尔族旋律相统一的色彩效果。这些处理手法，较为有效地起到了和声与民族音调相融并使之增强了厚度与浓度的丰富效果。^⑪

歌剧《红灯记》的乐队，基本由 8 把第一小提琴、6 把第二小提琴、4 把中音提琴、4 把大提琴、1 把低音提琴，2 支长笛、2 支单簧管、2 支双簧管、1 支大管、4 支圆号、2 支小号、1 支长号，加竖琴、定音鼓、锣等组成的管弦乐队；以及由 4 把艾捷克（或 2 把胡西塔尔、2 把艾捷克）、2 把热瓦普，和弹布尔、独它尔、扬琴、唢呐、低音热瓦普、手鼓各一的民族

乐队共同组成。由此编制，两者在音量上基本平衡。

为了避免两者在演奏时音准律制上的不同造成的冲突，一方面对民族乐队进行训练，尽量避免诸如无故添加炫技性滑音等传统演奏方法，使音准最大可能地与管弦乐队靠拢，使得它们在共同演奏时音准上达到统一的效果；另一方面更重要的是在乐队的编配使用中，将为唱腔伴奏列为乐队首要任务，并充分体现维吾尔族音乐风格为原则，确立了唱腔→民族乐器→弦乐→木管→铜管→打击乐器的主次关系。在用于唱腔时，一般唱腔及小间奏，由与风格相应的若干民族乐器以主旋律伴奏，适当地辅以相融性较强的弦乐、木管乐器，以拨弦或奏长音等手法演奏节奏重音或分解和弦，使其既丰富了唱腔的和声效果，又不与民族乐器形成冲突。中等程度的唱腔间奏或前奏、尾奏，则常酌情由民族乐器和弦乐、木管担任。在遇到篇幅较大的唱腔前奏、尾奏时，才会伺机加上铜管或定音鼓、大钗等。而且在防止乐队音量掩盖唱腔的前提下，乐队一方面根据唱腔节奏、速度、力度的变化，以形动影随、体贴入微的托腔方法给予有力的支持，另一方面也尽可能根据唱词已提示或未直接提示的内容，通过乐队的织体，加强场景和情绪的渲染，从而来衬托、丰富唱腔的表现内容。如在李玉和的唱段“穷人的孩子早当家”中，开始由民乐队和木管乐器担任前奏，弦乐用和声音型伴奏。唱腔进入后民族乐器用艾捷克、热瓦普跟腔，弦乐则配以节奏变化及和声的拨奏衬托旋律音乐。在小间奏中木管被较多地使用，以增强唱段音乐的色彩效果。在较长的小间奏中弦乐和木管发挥较大的

^⑪ 本段资料来自 2007 年 12 月 22 日上午于北京教育部招待所对周吉先生的访谈录。

作用：高音乐器会同民乐奏出旋律^⑫，中低音乐器担任伴奏，从而共同完成间奏所要求的艺术效果。

在诸如“序曲”等较大篇幅的器乐段落中，往往通过在结构上不同乐段分别由管弦乐队、民族乐队各自主奏、相互“规避”的方式来处理，使之既有段落音色上的丰富对比，令维吾尔族音乐风格得以充分体现，又不会造成两者在音律等方面的冲突。如全剧描述游击队以密电码为诱饵设下埋伏歼灭敌酋的终场开打曲，就是以管弦乐队演奏气势恢弘的《大刀进行曲》及其变奏，与民族乐队快速演奏激烈搏斗的乐段交替出现，其中特别是用手鼓、石头、铁鼓等维吾尔族打击乐器及弹布尔演奏出与京剧武场类似的武打音乐乐段，与管弦乐队共同以鲜明的民族风格体现了紧张剧烈的场景气氛。在一些由两者共同演奏的器乐段落中，民族乐队也改变了以往所有乐器大齐奏、音量容易与管弦乐队不平衡的传统方法，而是根据人物、剧情的表现需要，分层次采用部分乃至个别的乐器，与管弦乐队形成了相辅相成的融洽共构关系。

由此，通过混合乐队在器乐上有“理”有“节”的协调合作，在与声乐共同出色地完成了渲染烘托场景气氛、深化人物思想性格表现和推进剧情等歌剧音乐戏剧化任务的同时，也使浓郁的维吾尔族音乐风格得到充分彰显。

综观歌剧《红灯记》的音乐创作，无论就其声乐还是器乐，都由于汉族和维吾尔族作曲家、演奏家们的同心协力的辛勤探索和不懈努力，在将维吾尔传统音乐运用于歌剧音乐，并使之多声化和戏剧化方面，均取得了显著的积极成果。其中固然因京剧“样板戏”的音乐创作，在像许多方面存在着类似歌剧《红灯记》的问题，并在探索中积累了丰富的成功经验，无疑成为了歌剧音乐创作名副其实的“样板”，然而歌剧音乐的作曲家们，毕竟还是

为其成功做出了自己的贡献。特别是创作人员中长期扎根在新疆的汉族作曲家、指挥家周吉，既掌握一定的作曲技术，又熟悉维吾尔族传统音乐，并精通维吾尔语，所以在音乐创作上很好地起到了沟通协调作用。事实上没有具备这种条件的人，汉族和维吾尔族音乐家之间是很难进行有效的合作并取得良好效果的。

三、歌剧《红灯记》对新疆地区 歌剧艺术的影响

维吾尔语歌剧《红灯记》的创演，在当时的新疆地区产生了空前的影响。1973年歌剧音乐尚处于修改和试验演出中，剧组到全疆各地州巡回演出时即已盛况空前。在南疆的托克逊和库尔勒地区演出时，不仅露天的演出场地挤满了人，墙上树上趴满了观众，而且院墙外也挤满了人，为的是能听听扩音喇叭传出的演出声音。在当时十分贫困的莎车县，许多没钱买票的维吾尔老乡，提着食油或鸡蛋聚集在演出场地门口换票，使得演出场地就像集市。歌剧在北疆伊犁广场上演时，为维持秩序，席地而坐的观众中有民兵手持长竹竿，专门提示站立起来影响了后排观众的人。不少痴迷的观众甚至在当时十分落后的交通条件下，为多看几遍演出不惜奔波几千公里跟随着剧团从南疆到北疆。^⑬在京剧《红灯记》剧情已为人们耳熟能详的当时，同名歌剧的创演在新疆地区能引发如此热烈的反响，显然因为一是“文革”期间，人们饱受文艺禁锢之苦，尤其是与维吾尔族民

^⑫ 木管乐组双簧管演员是维吾尔族也是乐队队长，他对本民族的音乐风格把握得很好。在分声部排练中，他将民族乐队和木管组做了协调性的风格统一。

^⑬ 2008年2月至9月对新疆歌剧团多位演员和乐队演奏员的访谈录。

众酷爱的木卡姆等传统音乐疏离已久,以《十二木卡姆》为素材创作的歌剧《红灯记》音乐,令他们倍感亲切;二是歌剧《红灯记》音乐创作,不管是唱腔对于人物戏剧性的成功塑造,还是混合乐队在艺术表现上体现出的巨大张力,及在剧中为渲染烘托人物性格、强化剧中矛盾冲突所发挥的有效作用均为公众前所未闻,更可贵的是它的音乐在新颖之余又保持了鲜明的民族特色,因而受到各族人民的青睐。

1975年5月为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表33周年,赛福鼎特批专机,把正在京拍摄电影的歌剧《红灯记》剧组接回乌鲁木齐演出了数场。^⑭1975年9月27日晚,自治区革命委员会为庆祝维吾尔语歌剧《红灯记》彩色影片的上映隆重举行了开幕式^⑮,由此也激起了新一轮对它的狂热追从,其唱段也在自治区民众中传诵不辍。尽管随着“文革”结束,这部歌剧停止了演出,电影也不再放映,但直至21世纪初,还有很多维吾尔族百姓在唱着歌剧《红灯记》中的唱段,并不时成为新疆歌剧团报考者的演唱曲目。歌剧《红灯记》的成功,也为当时新疆地区各民族用民族语言和传统音乐移植“样板戏”提供了范例。据《新疆日报》报道,在1974和1975年间,就相继有伊犁哈萨克自治州文工团的哈萨克民族歌剧《红灯记》、察布查尔锡伯族自治县文工团的锡伯族歌剧《龙江颂》中《闹上风云》选场、哈密地区文工团与吐鲁番县文艺宣传队各自创演的维吾尔歌剧《龙江颂》、阿克苏地区文工团的维吾尔歌剧《智取威虎山》、博乐县农民业余宣传队的维吾尔歌剧《杜鹃山》等产生。

纵观20世纪下半叶新疆地区歌剧创演的发展历程,更不难看到歌剧《红灯记》在其中的重要意义。进入20世纪50年代,在新疆地区上演的歌剧均是搬演内地的剧目,直至

1958年到“文革”前,才出现了新疆军区文工团的《血泪仇》、生产建设兵团的《无人村》、乌鲁木齐铁路局政治部文工团的《两代人》,及新疆歌舞团的《战斗的历程》等不多的创演剧目。这些剧目总体上于题材内容上有着那个时期重政治宣传功能的特征,音乐创作则基本维持了当时以《白毛女》为代表的早期新歌剧音乐的特点,有的剧目甚至是歌曲大联唱,而且重声乐而轻器乐,在民族化多声部的艺术实践方面更为粗疏。此外,创演这些剧目的团体绝大部分不属于新疆地方文艺团体,剧目的演出也绝大部分使用汉语,与新疆地区众多生活中不接触汉语的各民族民众近乎没有关系。

由地方所属且阵容为当时地区首屈一指的新疆歌剧团创演的歌剧《红灯记》,无疑对新疆地区的歌剧发展产生了转折性的影响:它广受赞誉的民族化、戏剧化的音乐创作,混合乐队的成功运用,不仅为新疆地区运用本民族语言及传统音乐语汇的民族歌剧的产生奠定了基础,而且形成了这类民族歌剧可供传承和借鉴的创作模式。这一模式在为歌剧《红灯记》组建的新疆歌剧团(后更名为“新疆歌剧院”),以及新疆地区各州、地歌剧团体于70年代末至21世纪初创演的剧目中得到了充分的体现。由新疆歌剧团创演并获得不少国家奖项的维吾尔族歌剧《艾里甫与赛乃姆》、《热比娅与赛丁》、《古丽尼莎》、《塔什瓦依》、《木卡姆先驱》等,以及巴音郭楞蒙古族自治州文工团的蒙古族歌剧《魂系东归路》、伊犁哈萨克族自治州文工团的哈萨克族歌剧《萨里哈与萨曼》、塔城地

^⑭ 《新疆日报》1975年5月24日、30日、31日有关维吾尔移植歌剧《红灯记》演出的报道。

^⑮ 《在毛主席革命文艺路线指引下在党中央亲切关怀下维吾尔歌剧〈红灯记〉彩色影片拍摄完成并正式上映》,《新疆日报》1975年9月29日。

区、阿勒泰地区创作演出过的歌剧《英雄塔尔根》、《英雄阿勒卡勒克》等，虽然在题材上与带有鲜明意识形态的《红灯记》不同，开始侧重民族英雄和民间传说，更富有民族特性；然而在其音乐创作及表演中，却不约而同地不同程度借鉴和运用了歌剧《红灯记》的成功经验。从而通过创演出的这一大批广受各民族民众欢迎的剧目，将新疆地区的歌剧事业推向了辉煌。

综上所述，歌剧《红灯记》虽是“文革”时期的产物，但它又确实对于 20 世纪下半叶新疆地区的歌剧创演，具有极为特殊的承上启下的历史作用：相比之前由新疆地区创演的

歌剧，它在题材上承续了意识形态化的特点；在体裁形式尤其是歌剧音乐创作上，无论是它以维吾尔族《十二木卡姆》为素材使之适合歌剧音乐戏剧化的努力，还是对于混合乐队的运用，包括采用民族语言进行表演，都无疑是成功的开创性拓展。其后新疆地区创演的歌剧，对其诸多袭用，即为是例。若是以题材、语言、音乐风格等民族因素的强弱程度，作为衡量一部歌剧作品是否为民族歌剧，显然更能发现，歌剧《红灯记》在当时及之后新疆地区民族歌剧创演中所具有的引领性意义。

作者单位：新疆艺术学院

—————

“世界风”电子琴、电钢琴通俗乐曲精选

由中国音乐家协会电子键盘学会选编的涵盖多种风格与体裁的通俗乐曲丛书。

每首乐曲均附数码钢琴、电子琴两种乐器不同音色、速度、节奏等的存储。为便于读者学习和欣赏，每本乐谱附 MP3 一张。

《热忱——世界音乐》

定价：24.00 元

《曼波 5 号——拉丁音乐》

定价：26.00 元

《红旗飘飘——中国音乐》

定价：24.00 元

《在希望的田野上——重奏、合奏音乐》

定价：26.00 元

《万马奔腾——亚洲音乐》

定价：26.00 元

《A 次列车——爵士音乐》

定价：23.00 元

人民音乐出版社 2010 年 8 月第 1 版