

中国近现代歌剧史

满新颖 著

History of Modern Chinese Opera
Storia dell'Opera Lirica Moderna della Cina

B



NLIC2970867669

中国文联出版社

中国近现代歌剧史



History of Modern Chinese Opera
Storia dell'Opera Lirica Moderna della Cina



NLIC2970867669

中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国近现代歌剧史 / 满新颖著. — 北京: 中国文联出版社, 2012.12

ISBN 978-7-5059-7923-9

I. ①中… II. ①满… III. ①歌剧—戏剧史—中国—近现代

IV. ① J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 283276 号

书 名	中国近现代歌剧史
作 者	满新颖
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部 (010-65389150)
地 址	北京农展馆南里 10 号 (100125)
经 销	全国新华书店
责任编辑	卞正兰 丁旭东
印 刷	中国文联印刷厂
开 本	787×1092 1/16
印 张	36.5
插 页	2 页
版 次	2012 年 12 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5059-7923-9
定 价	68.00 元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站 <http://www.cflacp.com>

内容提要

二十世纪上半期,诞生了中国歌剧。她既不同于原先被西方称为“中国歌剧”的戏曲,也不同于“话剧加唱”的文明戏样式,而是一种具有民族特色的新型歌剧。围绕着“什么是中国歌剧”、“中国歌剧应该走什么道路”这一核心问题,我国歌剧界、学术界展开了多年论争,至今也没有完全达成共识。本书的意图,就是要总结中国歌剧的历史经验,对这个问题提出自己的看法。

本书给中国歌剧下的定义是:所谓“中国歌剧”,是指在原创性多声部音乐结构的基础上表现戏剧行动、以歌唱为主要叙事方式、采取带有写实性的表演风格、在内容和形式上富于中国现代文化特色的综合性舞台艺术。

中国歌剧的定义是讨论中国歌剧发展道路的前提。本书分上、中、下三编回顾了中国歌剧孕育、发生和形成的历史过程。

西方歌剧早在清朝乾隆年间就已传入中国,可是,朝廷禁海、禁教的政策和民众传统的审美心理却阻碍了西方歌剧的传播。从被动接受到主动学习,萌发了初步的歌剧审美意识,经历了民族文化心态的转变过程。《易水钱荆卿》是国人在小歌剧上的最早尝试,“学堂乐歌”和早期话剧分别从现代音乐和戏剧两方面为歌剧在中国的深度传播打下了基础。

中国歌剧的孕育和生成是外国歌剧影响和刺激的结果。英、法、意、俄等国的歌剧陆续在沪、哈等城市的演出,对歌剧艺术在中国扎根并逐步本土化起了重要作用。上世纪二十年代,黎锦晖创作的儿童歌舞剧采取西方歌剧的结构形式,兼容中国和西方的音乐素材,追求音乐的原创性与戏剧性的统一,避免了“话剧加唱”和将戏曲改良成歌剧的写法,可以看做中国歌剧的雏形。三十年代,中国艺术家们对歌剧的认识和定位产生了很大差异。尝试了戏曲歌剧化、“话剧加唱”等不同的样式。张曙和聂耳分别代表了当时不同的歌剧创作道路,而陈歌辛则对音乐剧进行了大胆的探索。

抗战开始后到新中国成立的十余年间,是中国歌剧的发育期。创作观念进一步演化,焦菊隐批判了将改良的戏曲当做“新歌剧”的做法,但是,有真知灼见的歌剧思维却受到了质疑。在创作领域,孤岛时期的上海和国统区都出现了用歌曲连缀而成的“歌曲剧”,按照西方模式创作的歌剧,戏曲改造而成的“歌剧”和音乐剧等形形色色的作品。解放区的歌剧则注重为政治服务和形式的民族化,结合了秧歌、民歌等本土歌舞,并在导演实践中开始运用斯坦尼斯拉夫斯基的方法。在日本

统治下的台湾,出现了并非真正歌剧的“新歌剧”和“胡撇子戏”。这一时期中国歌剧的代表性作品有《秋子》、《白毛女》、《孟姜女》等。它们是中国歌剧发育形成的标志,本书对此作了详尽的分析。

结语部分总结了中国歌剧的历史经验与教训:中国歌剧的发展进程之所以缓慢、曲折,首先是因为概念模糊;缺少对西方歌剧的认真借鉴;长期存在的政治思维定势致使歌剧的思想性和艺术性失衡;音乐原创力不足,以作曲家为主体的歌剧创作意识没得到重视,创作带有拼贴式思维的特征。文章指出:一方面必须以健康、理性的民族文化心态来遵循歌剧规律,另一方面,又必须注意中国歌剧的多样性,这样才能使中国歌剧更加繁荣,走向世界、走向未来。

关键词:中国歌剧;歌剧特性;歌剧思维;本土化;文化心态。

Abstract

The first half of the 20th century has witnessed the naissance of a new type of opera with national characteristics: modern Chinese opera, which is neither what was called as “Chinese opera” by westerners – traditional Chinese opera(Xiqu), nor the theatrical mode called “drama with songs”. Issues concerning “what is modern Chinese opera” and “how to develop modern Chinese opera” have been in controversy for years in the opera and academic community of China, yet consensus has not been reached. This dissertation aims to summarize the historical development of modern Chinese opera and propose the present writer’s point of view.

Modern Chinese opera has been defined by this dissertation as a synthetic stage art which is based on original polyphony structure, presents dramatic plot, uses singing as its major narrative method, employs realistic performance style, and is imbued with modern Chinese cultural characteristics both in content and form.

With this definition as the premise to discussion of the development of modern Chinese opera, a review of the gestation, growth and maturity of modern Chinese opera has been offered in this dissertation in three parts.

As early as Qianlong reign period of the Qing Dynasty, western opera entered China. However, its transmission was obstructed by the marine prohibition and religion prohibition and by the traditional aesthetic psychology of the Chinese people. From passive acceptance to initiative study and emergence of tentative aesthetic consciousness of western opera, there’s a transformation of national cultural mentality. Good Luck to Mr. Jingke was the earliest attempt made by Chinese on operetta. “Music and Song at School” and modern drama of the early period laid the foundations for the further transmission of western opera in China from the aspects of modern music and drama.

The naissance of modern Chinese opera resulted from the influence and incitement of foreign opera. The performance of opera groups from UK, France, Italy and Russia in cities like Shanghai and Haerbin played an important role for the rooting and gradual localization of opera art in China. In the 1920s, children’s song – and – dance drama composed by Li Jinhui can be regarded as the rudiments of modern Chinese opera. They adopted the western opera structure, incorporated Chinese and western musical

elements, pursued the unity of musical originality and theatricality, and avoided the method of “drama with song” or changing traditional Chinese opera to modern Chinese opera. In the 1930s, Chinese artists differed greatly in the understanding of opera and orientation of opera. They tried such different modes as musicalization of traditional Chinese opera, and “drama with songs”. The different composing views of modern Chinese opera at the time were represented by Zhang Shu and Nie Er, while Chen Gexin made a bold exploration to musical.

The maturity period of modern Chinese opera starts from the War of Resistance Against Japan to the first decade since the founding of the People's Republic of China. During this period, the composing views were further evolved. Jiao Juyin criticized the practice of taking improved traditional Chinese opera as “new opera”. However, serious opera thought was queried. In composing field, various kinds of works turned up in Shanghai of “Isolated Island” Period and the Kuomintang – controlled Area. These included “drama of songs” which links songs together, opera composed in accordance with western modes, “opera” transformed from traditional Chinese opera, and musicals. Opera of China Liberated Area put emphasis on the political purpose and nationalization of the opera form by combining such domestic songs and dances as Yangge and folk song, and started to use Stanislavsky method in directing. In Japanese – controlled Taiwan, “new opera” and “Hu – pie – zi” appeared, which were not opera in strict sense. The representative works of modern Chinese opera of this period are Qiu – zi, The White – Haired Girl, Meng Jiangnu (or The Great Wall). These works marked the maturity of modern Chinese opera and are analyzed in detail in the dissertation.

The conclusion part summarizes the historical experience and lessons of modern Chinese opera. The development of modern Chinese opera has undergone a slow and winding process due to the following elements: confused conception of opera; lack of serious adapting of western opera; long existing fixed political thought leading to the imbalance of ideology and artistry; lack of “modernity” consciousness of opera so that modern Chinese opera is not synchronized with the world opera; lack of originality of music, disregard of operatic creation consciousness of composers as the main body, composition with piece – together thinking style. This dissertation finally points out that only if we develop modern Chinese opera in accordance with the opera law with national and cultural mentality in healthy and rational way on the one hand, and pay attention to the diversity of modern Chinese opera on the other hand, can we have more prosperous

modern Chinese opera and a bright future of modern Chinese opera.

Key words:

①modern Chinese opera

②opera characteristics

③opera thought

④localization

⑤cultural mentality

Riassunto

La prima metà del ventesimo secolo è stata testimone della nascita di un nuovo tipo di opera con caratteristiche nazionali: l'Opera cinese moderna, che non è né quella che veniva chiamata "Opera Cinese" dagli Occidentali - l'opera cinese tradizionale (Xiqu), né il modello teatrale chiamato "Dramma con canzoni". Dibattiti riguardanti "che cos'è l'Opera Cinese moderna" e "come sviluppare l'Opera Cinese moderna" hanno suscitato controversie per anni negli ambienti accademici e operistici della Cina, eppure un consenso unanime non è ancora stato raggiunto. Questa dissertazione ha lo scopo di riassumere lo sviluppo storico dell'Opera Cinese moderna e di presentare il punto di vista dello scrittore.

L'Opera Cinese moderna è stata definita da questa dissertazione come un'arte da palcoscenico sintetica che si basa su una struttura originale polifonica, presenta un intreccio drammatico, usa il canto come suo principale metodo narrativo, impiega uno stile rappresentativo realistico, ed è impregnata dalle caratteristiche culturali cinesi moderne sia nel contenuto che nella forma.

Con questa definizione come premessa alla discussione dello sviluppo dell'Opera Cinese moderna, viene offerta in questa dissertazione un'analisi critica della gestazione, crescita e maturità dell'Opera Cinese moderna, in tre parti:

L'Opera Occidentale entrò in Cina nel lontano periodo del regno Qianlong della dinastia Qing. Comunque, la sua trasmissione fu ostacolata da proibizione marittima, proibizione religiosa e dalla psicologia estetica della gente cinese. Da un'accettazione passiva a uno studio introduttivo e ad un iniziale tentativo di consapevolezza estetica dell'Opera Occidentale, c'è una trasformazione della mentalità culturale cinese. Good Luck to Mr Jinke fu il primo tentativo fatto dai Cinesi sull'operetta. "Music and Song at School" e il dramma moderno del primo periodo misero le fondamenta per un'ulteriore trasmissione dell'Opera Occidentale in Cina sotto l'aspetto di musica moderna e dramma.

La nascita dell'Opera Cinese moderna fu il risultato dell'influenza e dell'incoraggiamento dell'Opera straniera. La rappresentazione di gruppi operistici provenienti dal Regno Unito, Francia, Italia e Russia in città come Shanghai e Haerbin

giocò un ruolo importante per la radicazione e graduale localizzazione dell'arte operistica in Cina. Negli anni '20 dramma con danze e canzoni per bambini composto da Li Jinhui può essere considerato i rudimenti dell'Opera Cinese moderna. Adottarono la struttura dell'Opera Occidentale, incorporarono elementi musicali cinesi ed occidentali, perseguirono l'unità dell'originalità e teatralità musicale, ed evitarono il metodo di "dramma con canzone" o il cambiamento dell'Opera Cinese tradizionale nell'Opera Cinese moderna. Negli anni '30, gli artisti cinesi differivano moltissimo nella comprensione e nell'orientamento dell'opera. Tentarono modelli diversi come la trasposizione musicale dell'Opera Cinese tradizionale e "dramma con canzoni". I diversi riferimenti compositivi dell'Opera Cinese moderna a quel tempo erano rappresentati da Zhang Shu e Nie Er, mentre Chen Gexin fece una coraggiosa esplorazione del musical.

Il periodo di maturità dell'Opera Cinese moderna inizia dalla Guerra di Resistenza contro il Giappone fino alla prima decade dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese. Durante questo periodo i riferimenti compositivi evolsero ulteriormente. Jiao Juyin criticò la pratica di prendere l'Opera Cinese tradizionale migliorata come "nuova opera". Comunque si espressero dubbi sul pensiero serio dell'opera. In campo compositivo vari tipi di lavori fecero la loro comparsa nella Shanghai del periodo dell'"Isola Isolata" e dell'area controllata dal Kuomintang. Questi includevano il "dramma con canzoni" che lega assieme le canzoni, in conformità con i modelli occidentali, "opera" trasformata dall'Opera Cinese tradizionale e musicals. L'Opera dell'Area della Cina Liberata enfatizzò l'intento politico e la nazionalizzazione della forma operistica combinando canzoni e balli nazionali come Yangge e la canzone popolare, e cominciò ad usare il metodo Stanislavsky nella direzione. Nella Taiwan controllata dal Giappone, apparvero una "nuova opera" e "Hu - pie - zi", che non erano opera in senso stretto. I lavori rappresentativi dell'Opera Cinese moderna di questo periodo sono Qiu - zi, The White - Haired Girl, Meng Jiangnu (or The Great Wall). Questi lavori segnarono la maturità dell'Opera Cinese moderna e vengono analizzati nei dettagli in questa dissertazione.

La parte conclusiva riassume l'esperienza storica e le lezioni dell'Opera Cinese moderna. Lo sviluppo dell'Opera Cinese moderna ha subito un lento e tortuoso processo dovuto ai seguenti elementi: concezione confusa dell'opera; mancanza di serio adattamento all'opera occidentale; pensiero politico fisso esistente da molto tempo che

conduceva allo squilibrio dell'ideologia e dell'arte; mancanza di consapevolezza "di modernità" dell'opera cosicché l'Opera Cinese moderna non è sincronizzata con l'opera mondiale; mancanza di originalità della musica, noncuranza della consapevolezza della creazione lirica dei compositori come corpo centrale, composizione con stile di pensiero di 'pezzi messi insieme'. Questa dissertazione infine fa notare che solo se sviluppiamo l'Opera Cinese moderna in conformità con le leggi operistiche con la mentalità nazionale e culturale in modo sano e razionale da un lato, e prestiamo attenzione alla diversità dell'Opera Cinese moderna dall'altro lato, possiamo avere un'Opera Cinese moderna più prospera ed un futuro luminoso dell'Opera Cinese moderna.

Parolechiave:

①Opera Cinese moderna

②Caratteristiche dell'opera

③Pensiero dell'opera

④Localizzazione

⑤Mentalità culturale

目 录

绪 论

一、中国近现代歌剧史的研究现状	2
二、研究的前提：“歌剧”的来历与歌剧、中国歌剧的定义	4
三、研究的关键：歌剧思维问题	16
四、歌剧思维的跨文化价值与意义	30
五、创造中国歌剧的艰难探索与歌剧的多种变体	39
六、归结于“中国歌剧”	50

上编 孕育期——西方歌剧在中国的传播与本土化(明清—1912年)

概 述	57
第一章 西方歌剧在清代中国的传播	59
第一节 歌剧进入中国前的世界格局	59
第二节 西方歌剧构成元素在中国的先期传播	73
第三节 1778年上演于清朝皇宫的歌剧《好姑娘》	82
第四节 禁海、禁教对歌剧本土化进程的影响	87
第五节 戏曲对歌剧本土化的排他力	89
第二章 鸦片战争后西方歌剧在中国的传播	94
第一节 西方歌剧与澳门的关系	96
第二节 西方歌剧在上海的传播	101
小 结	120
第三节 清末出洋中国人的西洋歌剧观	121

第四节 中国歌剧的雏形——梁启超学校剧·····	133
第五节 “学堂乐歌”、早期演剧与歌剧的本土化·····	145
小 结·····	156

中编 中国歌剧的生成(1912—1937)

概 述·····	163
第一章 “五四”运动前的“歌剧”改良说·····	166
第一节 “歌剧”改良前的中外背景·····	166
第二节 曾志忞的戏曲歌剧化·····	171
第二章 外国歌剧的传播及对中国歌剧的影响·····	179
第一节 外侨在中国的歌剧活动·····	179
第二节 外国歌剧的深入传播对中国歌剧的影响·····	189
小 结·····	218
第三章 西方歌剧文本的译介、宣传和歌剧理论的探求·····	220
第一节 张若谷的歌剧思维观·····	225
第二节 胡葵荪等人的译介与贡献·····	234
第四章 二十年代初见端倪的歌剧创作思维·····	239
第一节 黎锦晖的歌剧道路与创作成就·····	239
第二节 二十年代的其他儿童歌舞剧、歌剧创作·····	255
小 结·····	259
第五章 三十年代中国歌剧的三种道路·····	261
第一节 旧戏歌剧化与《王昭君》的出现·····	261
第二节 “话剧加唱”——聂耳与“新歌剧”《扬子江暴风雨》·····	296
第三节 音乐剧之路——陈歌辛的《西施》·····	314
小 结·····	333

下编 发育期的中国歌剧(1937—1949)

概 述·····	339
第一章 上海孤岛、国统区时期歌剧的多元化发展·····	348
第一节 上海孤岛时期的歌剧·····	348
小 结·····	365

第二节 国统区歌剧的多元化发展·····	366
小 结·····	436
第二章 沦陷区的歌剧状况·····	438
第一节 大陆沦陷区的歌剧创作·····	438
第二节 台湾“皇民化”歌剧与《阉鸡》·····	439
第三章 红色歌剧的道路和主要成就·····	443
第一节 苏区的歌剧·····	443
第二节 延安的歌剧道路和主要成就·····	446
第三节 后《白毛女》阶段的歌剧·····	494
小 结·····	502

结 语

一、二十世纪上半叶中国歌剧(包含音乐剧)的历史特征·····	504
二、二十世纪上半叶中国歌剧遗存的历史问题·····	510
三、中国歌剧未来的发展方向·····	517
附录一 中国歌剧大事记(清代至民国)·····	519
附录二 中西戏曲和歌剧的对比年表·····	533
附录三 人名表·····	538
附录四 本书谱例索引目录·····	553
附录五 主要参考文献·····	555
后 记·····	565

绪 论

狄德罗说：“好的歌剧是艺术中最好的东西，而不好的歌剧是艺术中最坏的东西。”^①美国著名歌剧评论家科尔曼也认为，“与维持歌剧繁荣兴旺的大量‘矿渣’相比，真正‘纯钢’的数量其实很少。”^②狄德罗和科尔曼对好歌剧的评价标准似乎都过于褊狭，很绝对，但却都坦诚地道出了一个最值得思考的严酷事实：歌剧创作成功率极低，死亡率惊人，失败的情况却占了绝大多数。有西方学者曾保守地估计，他们以往上演过的歌剧至少有四五万种之多，但能脍炙人口、百看不厌的却也就只有那么二三十个剧目。

二十世纪初，中国诞生了自己的歌剧，但是真正“好的歌剧”的创作却困难重重。人们会发现，中国歌剧自有生以来，西风一吹，歌剧即为之一变一新，而中风一举，旧戏曲思维便从头再来。不管是谁，似乎都会登高一呼，此乃“新歌剧”是也。在同一世纪的下半期，当一部部中国歌剧上演后并没能一炮打响，而后又不得不听取各种不同的意见，反复删改，但这样的剧作再次上演后几乎都没能获得真正的成功，还有些当时看着好的作品，眼下却基本上躺在图书馆里无人问津了。看来，好歌剧之难，难于上青天。这绝不是夸大其词、骇人听闻之说。然而，正因它自身是一门如此奢侈而又格外优越的艺术形式，世人对之欲求才更为强烈。

虽说喜欢猎奇又酷爱追求现代化的中国在二十世纪就开始奋力追求中国歌剧，但中国歌剧究竟该如何定位？她该走什么道路？正如中国这几代人众说纷纭的“新歌剧”话题一样，这是一个长期悬而未决的老问题，无法回避。

到底该如何解决呢？

一个民族对一种艺术自身运动发展史知识的认识和掌握的程度决定了他们能否在那种程度上明智地对其当下的发展方向作出合理的选择，历史问题及其个中

① 转引自[波兰]戈罗维奇：《歌剧》，俄译本，列宁格勒音乐出版社，1984年版，第9页。

② [美]约瑟夫·科尔曼：《作为戏剧的歌剧》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社，2008年版，第203页。

的曲折原本就是一宗宝贵财富,只宜细察,不宜人为地模糊,倘若一概否定,又抛之脑后,必将使中国歌剧的发展陷入新的盲区。

所以,我写本书的意图,就是努力去切实地、不偏不倚地回顾中国歌剧在二十世纪上半期走过的道路,真正理清史脉,澄清各种不同的歌剧观念,找到发展问题的症结,对如何发展中国歌剧的现实问题提出些有益的看法。

一、中国近现代歌剧史的研究现状

尽管至今还没有一部中国歌剧专门史,但相关的研究已取得不少成绩。对于民国时期的歌剧理论,这些研究主要集中在音乐学领域,其次是戏剧戏曲学、文艺学或文化史领域。前者追求和分析的多是音乐,即通过音乐史来看歌剧史,后者关注的是戏剧文学乃至文化中的戏剧现象、观念和“主义”。至于各种形式的所谓歌剧“有戏”还是“没戏”,这种戏到底“命力”如何,似乎很难能全面得到论及和考量,大家还多是以各自的音乐或话剧角度各执一耳,各论所能论的侧面。

事实上,从音乐学的方法论出发,将音乐这个具体艺术媒介的界限看成是歌剧的全部也并没有什么不妥,而将中国歌剧置于近现代中国文学的背景下和来源中去探求歌剧观念、思想观念是如何从一种文本形式生成和转换成了歌剧形式,对于这种生成过程的研究,同样也有其合理性价值所在。可这两类研究结果的问题就在于,不能合二为一地研究歌剧,视角虽各有优势,但却又各有不及。因为歌剧毕竟是音乐与文学的化合物,而并非是各执一耳。所以,我认为无论是作为音乐的歌剧,还是作为戏剧的歌剧,抑或是作为文学史、文化史和思想史中的歌剧,都该照顾到这种艺术独有的特质,一句话,歌剧就是歌剧,不能似是而非。

音乐学中歌剧的理论研究主要集中在近现代音乐史学范围内,通常是在民国音乐史中有关于歌曲、器乐、音乐理论的章节中进行粗线条的梳理、歌剧形态的辨析,以及重要歌剧作品的分析。因为大多是对歌剧史中某作曲家代表作的个案研究,所以即便史料翔实、论述有力,也难以形成既俯视全局又能尽得细脉的中国歌剧史观。

在众多音乐史专著中,汪毓和的《中国近现代音乐史》中的歌剧音乐部分长期作为音乐学院教材,产生过较大影响。该书以通史体形式对黎锦晖儿童歌舞剧、抗日民主根据地歌剧、解放区的秧歌剧、新歌剧进行了评述。从该书最新的修订版来看,其歌剧研究侧重于首尾两个热点和个案:一是对黎锦晖儿童歌舞剧的评价,二是对歌剧《白毛女》的研究。

继汪著《中国近现代音乐史》之后,对民国歌剧史主线条梳理较清晰,史料较

为翔实的另一部重要文献是由孙继南和周柱铨主编的《中国音乐通史》中由项阳撰写的第五节《歌剧音乐》部分。该文涉猎了从黎锦晖到歌剧《赤叶河》等时间跨度近三十年的一系列歌剧作品和人物事件,提纲挈领地评述了民国时期歌剧音乐发展的概况。该书出版于二十世纪八十年代末,明显地倾向于摆脱“左”的干扰,对于民国时期重要歌剧艺术家和作品涉猎较深,迈出了公正、客观地重写近现代音乐史的可喜一步。其中,项阳对黎锦晖、阿隆·阿甫夏洛穆夫、黄源洛、山东省立剧院等歌剧史料的搜集、整理、辨析、评价较为细致,对改良歌剧和小歌剧的类型学定位较有价值。由于篇幅受限,作者无法展开更详细的论述,但其视野的广度和史料发掘的深度对本书作者无疑有着启示作用。

陶亚兵的博士论文《明清间的中西音乐交流》研究了意大利喜歌剧《好姑娘》(La Cecchina)在清朝皇宫演出的史实,以及欧洲传教士对西方音乐在中国的传播所起的作用,并提出了其大胆的推测。

上海、哈尔滨、澳门和台湾等地的音乐史研究触及到了西方歌剧在中国的传播问题,整理、发掘了外侨文化史资料。其中,2000年上海文化艺术志编纂委员会和《上海歌剧志》编辑委员会编辑的《上海歌剧志》(戴鹏海先生等人参编)以十分详细的体例——分团体机构、剧目、歌剧音乐、舞台美术和人物传记五个方面整理、介绍了民国以来上海这个“中国歌剧的摇篮”发展情况,这是到目前为止国内各省编辑整理得最为详细的地方歌剧志,是当前研究者最值得参考的中国歌剧文献,但可惜,由于从未正式出版,一般人极少有机会认识到其历史价值。刘欣欣和刘学清合写的《哈尔滨西洋音乐史》以大量史料部分地揭示了俄侨在哈尔滨的歌剧活动史,为我们寻找歌剧在中国北方本土化的历史线条提供了不可多得的研究依据。

新时期以来,我国歌剧史上最重要的歌剧理论家、音乐批评家居其宏先生在其多部专著和论文集中紧密结合当代中国歌剧和音乐剧发展现状论及了自黎锦晖儿童歌舞剧以来的《秋子》和《白毛女》等专题,这些具有本体美学意义与价值的历史论述已成为当前学术界最为重要的文献,它们对课题的研究具有指导性意义。

应当指出,由于西方长期固守的欧洲文化中心论作祟,西方音乐学家和歌剧艺术家对中国歌剧的认识和关注几乎到了令中国人难以置信的地步,无论是英、美、德、意等国他们向来只把传统的戏曲(主要是京剧一种)作为中国歌剧来进行肤浅的体认,而且多从民族音乐学的角度出发,中国歌剧作为后起之秀的现代歌剧始终没有进入他们的研究视野中,而这种漠视毕竟在近年来有了一定的改观。如美国天主教大学音乐系黄均人的博士论文——《在上海的歌剧巡演团(1842—1949)》以卓越的史学功底考证了新中国成立前多个外国歌剧社团在上海的歌剧演出情况。最近几年,日本、韩国也有个别学者对诸如歌剧《秋子》与《白毛女》、秧歌剧等