

广东省当代文艺研究所50周年纪念丛书

总主编：徐南铁

浩歌 (下)

冯明洋 主编



WUHAN UNIVERSITY PRESS

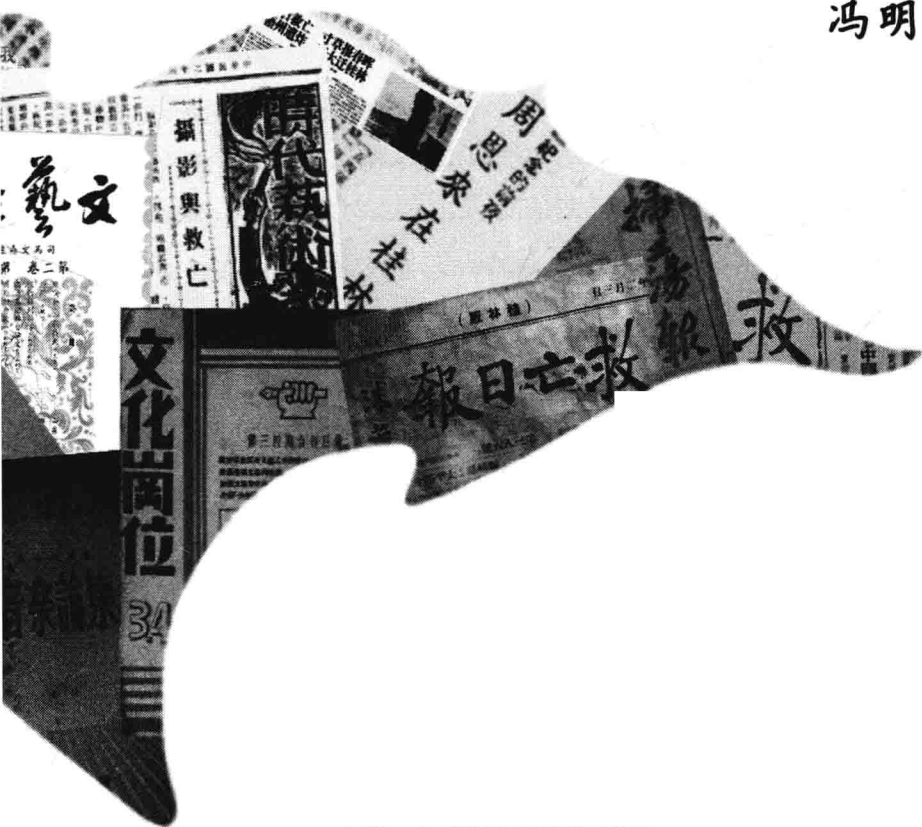
武汉大学出版社

广东省当代文艺研究所50周年纪念丛书

总主编：徐南铁

浩歌 (下)

冯明洋 主编



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

目 录

五、歌剧研究·歌剧选曲及原创歌曲 20 首	(391)
关于歌剧	绿 永 (391)
音乐与戏剧	张 庚 (393)
新歌剧问题	
——答客问	田 汉 (398)
我对于创造新歌剧的一点意见	熊佛西 (402)
歌剧之为音乐	徐 迟 (404)
发芽中的中国歌剧	安 娥 (408)
新歌剧发展的路向	孟 超 (411)
新歌剧工作的理论与实践	吴荻舟 (414)
《军民进行曲》二题	林路 陈欣 (429)
关于《军民进行曲》	丁 华 (431)
剧宣七队预演新歌剧《农村曲》等	(433)
我对于创作歌剧《军民进行曲》一点意见	冼星海 (433)
《军民进行曲》舞台面说明	钟敬文 (435)
歌剧《军民进行曲》演出说明书	军委政治部剧宣七队演出 (436)
《军民进行曲》本事	(438)
挺进先遣队（歌剧《军民进行曲》主题歌）	
.....	震之 词 星海 曲 (439)
军民进行曲（两幕歌剧终曲）	天蓝 词 星海 曲 (441)

- 我们要报仇（难民战歌） 张曙遗作（444）
- 战士的埋葬
- 纪念张曙同志 林路 词曲（446）
- 故乡（1937年） 张帆 词 陆华柏 曲（448）
- 保卫大西南 广西省艺术师资训练班作（450）
- 廿九年进行曲 郑黑 词 林路 曲（451）
- 石榴青 广西民歌（453）
- 齐动枪 舒模 词曲（455）
- 军民合作（二部合唱） 舒模 词曲（456）
- 到游击队里去 赵启海 词 林路 曲（458）
- 江汉渔歌（《江汉渔歌》主题歌） 田汉 词 林路 曲（460）
- 新游击队之歌 何家槐 词 孙慎 曲（461）
- 儿女英雄（《新儿女英雄传》主题歌） 田汉 词 林路 曲（462）
- 宣传重于作战 吴壁如 郭昌弼 词 孙慎 曲（463）
- 四大禁令歌 联抗 词曲（464）
- 长歌长，短歌短（齐唱） 于佑任 词 薛良 曲（465）
- 五月太行山（二部合唱） 高詠 词 甄伯蔚 曲（466）
- 你这个坏东西 舒模 词曲（468）
- 西南第一届戏剧展览会会歌
- （混声四部合唱之主旋律谱） 瞿白音 词 费克 曲（469）

【回忆与今论】

- 乐坛回首忆桂林 林路（475）
- 回忆抗战初期桂林的音乐活动盛况（1938—1939） 余尚清（484）
- 七星岩上的“国防艺术社” 魏岩（504）
- 抗战时期的“广西省立艺术师资训练班” 余武寿（506）

孩子剧团在桂林	曹大庆 孙 杰 (511)
新安旅行团在桂林	艾 林 (515)
新中国剧社在桂林的音乐演出活动	李 滨 (519)
唱出人民的心声	刘式昕 甄伯蔚 (520)
抗战中期广西艺术馆的音乐活动	陆华柏 (523)
寒凝大地发春华	
——抗日战争时期的柳州音乐工作的片段回忆	联 抗 (526)
光辉的战斗历程	
——记抗宣一队、剧宣七队的音乐活动	林 韵 (530)
从桂林到南洋	
——关于民族新歌剧、新歌舞演出活动的若干回忆	徐洗尘 (544)
我为《虎爷》作曲	
——1940—1943 年桂林音乐生活片段	刘式昕 (567)
我演虎爷	张 早 (575)
谈一首歌曲的产生	
——回忆《你这个坏东西》的创作	舒 模 (577)
《新音乐》和新音乐社的诞生	李 凌 (579)
新音乐理论战线上的一次交锋	李 凌 (582)
新音乐工作者一次盛大的聚会	李 凌 (584)
试评《新音乐》月刊初期的几次笔论	刘新之 (586)
新音乐社述略	高 秋 (605)
与中国现代音乐史有关的一篇资料性文章及其	
所引起的问题的回顾	陆华柏 (614)
张曙父女之死	沫 若 (622)
忆战友张曙	常任侠 (624)
纪念一位战友	
——张曙同志四十周年祭	林 路 (627)

张曙在桂林遇难前后	魏华龄（631）
“英魂莫散喊杀声”	
——纪念张曙诞生 70 周年逝世 40 周年	冯明洋（636）
《洪波》一曲忆张曙	徐桑楚（641）
张曙和我们在一起	吕 骥（644）
他仍然活在人们心中	
——纪念张曙同志逝世 45 周年	周 畸（645）
忆父亲张曙	曙 云（655）
怀念和告慰	曙 生（657）

【大事记与社团简介】

一、桂林抗战音乐活动大事记（1937—1945）	唐国英 编制（661）
二、桂林音乐社团简介（1937—1944 年）	唐国英 编（744）
编后记	冯明洋（771）

五、歌剧研究·歌剧选曲及 原创歌曲 20 首

关于歌剧

绿 永

王章麟先生：

旧戏在民众中，的确如学生所说“有着莫大的统治力，在民众中广泛的流播着毒液”。救救民众，改革旧戏，是一件非常急要的工作。

先生说“至今仍有大多数人关在旧戏的圈子里不肯出来”。

对于这个问题，我们想不说简单的肯不肯走出来的问题：

第一，民众是人，他们也需要音乐艺术来作自己的娱乐教育安慰，但是，我们的封建的统治者，不仅剥夺了他们的音乐艺术，而且连民众后来自己创造出来聊以充饥的音乐艺术（地方戏、民歌）都蒙上了封建的黑暗欺骗的意识。这样长久的用奴隶的思想训练了几千年，民众便渐渐失去了眼睛，这便是造成了旧戏的内容，虽然是有毒，而他们还认为是真理，这是思想上所造成的结果。

第二，民众喜欢旧歌剧，是因它有着很多地方值得他们不忍舍弃的原因，这个问题我们差不多每期都说到了。这种旧歌剧真是他们自己民族的艺术，是他们自己创造的，这种形式（戏剧与音乐的形式），和他们的要求很洽合，

他们是感到很亲切。既然他们系“人”一样须艺术来娱乐慰藉，那么他们去找他们自己喜欢心爱的音乐艺术去享受是必然的。

今天，我们要民众退出这个“有毒”的圈子，首先应该从民众的思想意识上改革起，是他们了解这些愚昧欺骗迷信黑暗的内容，对他们是有害的，是欺骗他们安心去做统治的奴隶的，更使他们明白他们的力量，将来的道路，这种改造大众的方法，不会离开歌剧去改造，而是配合歌剧（即是把思想渗入歌剧内）进行。那么，他们自然不会再去赞美这些愚弄他们的东西。

其次，我们从民众思想上给与改造了还不够。过去，我们也产生过不少新话剧或一些新歌剧，也带到大众里面去，也许收过一些效果，但这不能把他们从旧歌剧中拿过来，你可以随便看到，在乡间，在重庆、在西安、在昆明……各地大众依然像饥饿的人们看到白饭一样蜂拥去看他们的川戏，粤戏，秦戏……这是因为我们还没有创造出适合他们的形式。（戏剧与音乐形式）这就是说，如果我们要民众自动地走出“有毒的圈子”。有了正确的内容以后，更要进一步探求这个为他所爱护的新形式。这新歌剧形式的创造，有人曾主张介绍西洋的歌剧形式来利用（如最近上海出演的歌剧）。这是行不通的，我们必需根据今天大众的歌剧形式，加以改造，好的发扬它，坏的摈弃它，同时参考西洋歌剧的成果，提高它的进步性，这样，首先从他们发生兴趣开始，方能渐渐指引他们离开那“有毒的圈子”。要是只站在很远的地方指责或劝导他们那是没有办法的。

先生又说：“……不说别的，单就敝校——国立大学而言，也曾有过“自欧风东渐，国人感喜新腔，顿莫天范（指京戏）……”的广告，那是平剧研究会的布告，异常典雅，而只几个人能懂……”

照先生的意思，大约是很不同意他们这样做，是指他们死也不肯“走出圈子”吧！

本来，研究平剧，发展平剧，以至一切地方的歌剧，我们都赞同，而且实际地向这方面努力，但是，像先生所说的那种研究法，我们却非常反对，这种死困在古董圈子里，玩弄典故的研究者，是没有前途，是弄不出什么好

果的。

我们主张研究平剧，以至一切地方歌剧，是站在抗战立场上，是站在改造中国歌剧立场上，是站在建立大众歌剧立场上研究。不仅研究，而且时刻与实践打成一片，从实践中去与大众共同改造它！

抗战以来，本有过不少歌剧工作者向这方面努力，可是，这个努力，只限于内容的改编，或者是演技的改进，音乐方面还好像没有动过手，间中有三二人写一些插曲（如白山黑水，松花江，江汉渔歌……）但也不算十分适合。比较成功一些的有《农村曲》，《军民进行曲》，（上海晨光书店出版，总名歌剧集，读书生活出版社代售。）在音乐上完全是利用民族旋律描写，但是因为需要演员和乐队很多，一直到现在，还没有见在各地演出。

限于篇幅，不多写了，望以后多找机会讨论。

（原载 1940 年 4 月 1 日《新音乐》4 期）

音乐与戏剧

张 庚

音乐与戏剧的历史关系

一、西洋戏剧与音乐

西洋戏剧由希腊开始，这戏剧开始时是祭酒神的一种仪式，这仪式就是用特别的形式唱出来的诗，这种诗叫 Dithyramb，其内容是赞美酒神的，并且在唱诗时有跳舞及音乐来配合，而这跳舞唱诗的不是一个人而是一队，叫做 Chair，这 Chair 中有一指挥者，负责指挥并向观众说话。后来就把这种形式串插上故事，渐渐演变为歌剧，从这里就可以知道希腊的戏剧是由唱歌跳舞演变而来，演变的时候，是由歌唱的部分渐渐减少，前面的指挥者（演戏

者）渐渐加多，以至近代的话剧。欧洲在黑暗时代的一切文化，曾经中落，俟土耳其人攻下君士坦丁时，一切被困在君士坦丁的文化人就逃出来，把古时文化传播出来，造成文艺复兴时代。文艺复兴时期是一个很长的时期，由十五世纪末到十七世纪，文艺复兴是从意大利开始，意大利的威尼斯当时是一个商业的国家，思想比较进步，在威尼斯的进步文人，于是组织团体专做复兴文化工作，他们觉得希腊的戏剧很好，也想来试尝一下，但有许多困难，因为希腊剧中有一个指挥在舞台上朗读，而配以合唱，但黑暗时代多合唱（复唱），这合唱虽好听，但无感情，而当时立刻要变为一个人独唱是很困难的，一是要受到不少的反抗和障碍，同时把复唱变为单调也是困难的。但是，这些进步的文化人不管顽固者的非论，就开始研究调子的改革，做一些简单的调子，这些调子相当成功，于是从事于编剧本，可是又有了困难，就是一幕戏唱下去，调子是很长，而唱时很疲倦，于是他们又发现了朗读，作来采取朗读的方式。第一个戏上演后，颇得好评，于是奠定了以后戏剧的基础，此后又发现了很多缺点，即朗读与歌咏不调和，而音乐也太少，这些以后又经过了许多改革，后来这种歌剧传入法国，而这时歌剧中又发现了一种不好的现象，即注意调子而不注意戏剧性，当时法国人的戏剧水准相当高，故歌剧传入法国后，这缺点就被发现了，因此他们就把意大利传来的歌剧加以改造。特别注意戏剧性就是法国所谓国民歌剧，可是这种歌剧中的音乐成分太少，后来在意大利那波里地方一个教堂很爱音乐，设立戏剧音乐学校，专做这种工作，就成为那波里派。这派也注意音乐，同时影响很大，于是以后的戏剧又注重音乐了。

到了十七世纪时，有许多音乐家在奥国的 Cluck 及 Magnot 等都是很有名的，他们就起来革命。把那波里派这种作风改革了，把戏剧与音乐调和起来。此后歌剧走到正确的道路。

后来德人 Wagner 把歌剧又完备起来。他说，“歌剧重要的是歌调，次要的是音乐，而这两方面是互相为助而不矛盾”。他把歌唱与说话的矛盾解决了。他创造了戏剧性和歌调，把说话的调子配上歌词，和唱歌与说白合流为

一。关于音乐乐器问题，过去很少。同时音乐调子也不能表现出戏剧性来，后来乐器增加了。Gluck 把前奏曲改革成戏剧性的。此后音乐与戏剧性的矛盾，歌词与说白的矛盾，器乐曲与戏剧性的矛盾，三种都得解决了。

二、中国的戏剧与音乐

中国的戏剧完成很晚。但在戏剧本完成以前，是怎样呢？我们可以看到两种形式：一种是唐代的大曲，一面唱一面跳。另一种是几个滑稽角色的独角戏，在汉时就开始，有其中并没有歌，但这里也没有多大的戏剧性。中国戏剧从六朝开始，因为到六朝，中国戏剧与音乐才综合起来，而在综合过程中发生过不少问题。开始时与希腊的歌剧相仿，只注意音乐与故事，而歌调也很单纯，后来音调渐渐改革，不太单调了，但唱的时候还是一个人客观地来唱故事。后来演变到元曲时候，才把唱调改成戏剧，到元曲完成以后，调子变化很少，到元曲北曲分开时，调子渐渐不同，本来北曲调子刚劲，而南曲调子柔和。元朝亡后，北曲渐衰，南曲兴盛。到南曲发展到极盛时，差不多很少能听明白，于是这调才慢慢衰下去，后来代以各地方混合起来的皮黄戏，但这种皮黄戏后来渐渐变化，把戏剧缩减，而特别注重了唱词。中国戏剧中的戏剧性与音乐总是反复的矛盾着，同时剧中的道白与歌词总也没有很好的解决。但中国乐器中倒有很多戏剧性的，就旧戏中的武场很能布置空气，帮助戏剧的动作。

三、中西戏剧解决音乐的比较

西洋歌剧发展时总是使音乐与戏剧综合，而中国戏剧中人们一向没有把戏剧与音乐对立，而是希望把音乐配到戏剧中去，使之增加作用，这点虽不同，但是在发展过程中，所遇的困难，大致相仿的。

西洋歌剧的发展比中国多一个阶段。在 Mogost 以前，发展的途径大致相同，而在 Mogost 以后就不同，西洋歌剧发展完整的艺术，把乐器调子及歌曲做得精密完整，而中国则不能。西洋歌剧的调子常常改变，而中国总是一种公式的调子，使中国歌剧降低了他的戏剧性。

音乐的特性

一、自然律

德人康德说：“音乐是可以直接用音乐的音律感动人的，同它有自律性”“音乐自有其规律，不受任何限制”。他这种意见，是受当时音乐的影响与限制的。就是那时候复音乐盛行，而这种复音乐是没有内容的，只注意到好听与否。如德国的 Bach 曲子，就是复音乐的后期的典型，就如中国的京调与粤调，也是没有内容或者唱词不调和，因为这样的基础。就产生了康德的自律性的理论来，他不知道音乐也可以描写客观事实。

二、客观的描写论

尼采、叔本华等人，认为音乐是可以描写的。所以一些音乐家受了他们的影响，就开始创作出“标题音乐”来，如贝多芬的月光曲，田园交响曲，以及他以后的许多曲子，Shumann, Liszt 是贝多芬以后的两位著名音乐家，他们都觉得音乐是可以描写客观事实的。Wagner 有一篇文章“戏剧与歌剧”中说“音乐不是自律性的东西，与其他的艺术一样可以描写客观的东西，这是它最高的使命。从此以后，就发生了大影响，标题音乐非常盛行。后来音乐上的印象派，专以描写天气等为本质。

三、音乐美论

德人 Honlich 的“音乐美论”（十八世纪末期）中说到“主张自律性的强调了形式，主张客观描写的强调了内容，形式与内容是应该统一的，内容丰富了形式，形式丰富了内容，他们是互相关连的。而实际上音乐是常常偏于一面，这是因为音乐不能明确表现思想的，音乐是不能分析的，但是音乐是可以表现情绪的气氛的，音乐是最能把握着空气的，他是反对 Wagner，也不赞成康德。他的音乐是音乐不能只注意到形式，同时它描写的只是一种情绪，而同时不能把客观“描写现实”出来。

四、律动性

人类日常生活中表现出来的东西，律动与情绪是相关联的。音乐与人类

的情绪发生直接的关系，律动性是音乐所必须要的，因此一定的律动，可以引起一定的情绪。

音乐把世界上所有的情绪都可以律动化起来，森林与江潮，它本身是没有情绪的，然而通过人的感觉，就会发生一种情绪。

音乐有了这两种特点，而能制造一种空气。Hauslich 说音乐不能描写是不对的，实际上音乐多少可以描写的，法名曲《泰绮思沉思》就以 Violin 表现一段舞台上不易表演的内心描写。

音乐在现代戏剧中的地位

一、在歌里的地位

Wagner, “不以音乐发展到戏剧前面去。戏剧是一种综合艺术，所以应该平行的，”实际上现代的戏剧音乐尽了很大的责任，在现代的戏剧中 Wagner 把说白废掉，同时把调子改革了。使之成为说话式的曲子用唱歌的方式把话讲出来，利用音乐的好处，增加了朗读的力量。这是一种力量，这是一种进步。用音乐把话说出来比普通对话更可以传达得好。其次唱歌和乐队的关系也改进了。不仅音乐是一种伴奏。它还可以独立起来。它并不以前的时常间断。以后在动的表情的时候，也配上了音乐，它在于制造整个的空气自戏的开始至终结，所以这也是一种进步。音乐制造空气的能力，及描写的能力，都运用起来增加戏剧的效果，另外在近代的戏剧又一种“导调”，把导调运用时，增加演员的个性的一种力量。关于事情及自然情调等都可以用导调来演出。这样增加了戏剧性，这也是一种进步。最后，在一个戏的开场，及幕间的奏曲，根据戏情配制一种音乐给观众感情一点安慰，把感情平复下去，使人们趁兴奋状态中同复起来，再去了解剧中的情节，因而收到更大的效果。

二、话剧中的音乐地位

A. 德国的莱恩哈德（Reinhardt）之仲夏夜之梦中的音乐，是全部配合的，他抓住音乐制造空气这一点，因而演出时很有效果，增加很多情绪。他的意思是要使音乐充分帮助话剧，但不应夺了话剧的地位。

B. 苏联的 Taglor 也是一位喜欢音乐的，但与 Reinhardt 不同。他以音乐作效果用的。他很注意到戏剧的节节动律，因此就把音乐加强这种部分，在话剧中跳舞也可以跳舞的音乐，在苏联，大都是群众剧，在这些部分尽量用以音乐。Taglor 就抓住音乐能增加效果的效果而运用。

总之，音乐在戏剧中的地位，渐渐重要了，有的剧本中还特别需用音乐。

（原载 1942 年 2 月《新音乐》4 卷 1 期）

新歌剧问题

——答客问

田汉

A. 托您写的新歌剧论文写好没有？

B. 哎呀，对不起，几次想写都因为一些杂事给耽搁了。我又不大会支配时间，加上好事，结果该做的事倒没做。

A. 我知道您怪忙的。（他想了想）这样吧，我提出几个具体问题您答复——

B. 好是好，可是有些问题颇为复杂，恐怕也不是当面所能回答的。

A. 不要紧，今天只要您回答一个大概。就像对一个迷路的旅人，您只告诉他一个大概方向也够有益处的。

B. 是吗？那我有勇气了，我想大概的方向许不会错。你先提出问题吧。

A. 首先是源泉问题。您觉得新的中国歌剧该从哪儿产生呢？从旧戏呢？从西洋歌剧呢？或是从民歌民舞呢？

B. 我以为都是的。单是从中国老戏或民歌产生不出新的歌剧，正和单是西洋歌剧的模式移植也不成为中国新歌剧一样。我同意马思聪先生的说法，这是一个综合的问题。但到综合的结果，即更高度的中国歌剧的产生还有一个不短的过程。中国音乐家与诗人作家对于被综合的两方所知道的还不够

多。研究西洋音乐的人对于自己的东西有的还有着成见或是洁癖。新剧方面的人也还多沉酣于古老的那一套。

A. 您是说我们还得更多的了解自己的东西和西洋的东西？

B. 要不然综合什么呢？一切事说起来不费力气，真正做起来好难的。真要紧也还是要增进彼此的理解。这就是综合的第一步。中国将来新的歌剧绝不就是旧戏，但旧戏必就是一个重要的成分。听得茅盾兄描写西北方面对改革旧戏的步骤，第一步是完全原型的演出旧戏。就是钻到旧剧里面去。第二步在旧的形式中注入一些新的内容。就是一般所谓“旧瓶新酒”的问题。第三步掺进入新形式与新内容的统一。这态度和步骤是正确的。

A. 那么您也赞成“旧瓶新酒”吗？

B. 我常说我赞成要改革旧剧，在现阶段应尽可能把新内容注入旧形式。但我不赞成旧瓶新酒的说法，因为文艺上内容同形式的关系，不是瓶子和酒的关系，而内容和形式的关系是有机的关系。再新的酒注入旧形式里，瓶子还是旧的。而新的内容注入旧形式里，可以使形式起质的变化。

A. 这我承认。曾看过平宣队和湘剧《江汉渔歌》我觉得新内容适当地注入旧形式真使旧形式变质而成为新武器了。但这只限于历史戏，那些拿旧剧形式演现代剧的我还是觉得不好受。

B. 旧剧形式要表现现代生活必须从音乐曲调的速度改革起，原有曲调的速度与性格是根据旧的生活方式的。农业社会的衣食住行以及整个社会基调是远和现代工业社会不同的。从前宽博，现代紧俏；从前迟缓悠闲，而现代迅速敏捷；从前和谐幽静而现代嘈杂尖锐。凡此都是需要伟大的作曲家的努力的。我们只要能把曲调快慢改得适应现代生活速度你就会不觉得不调和的。而今日旧剧场的“打鼓老”于此却毫无所知。他们只知道照他们所学的老牌子打。我们在长沙的时候，任光兄曾集合平湘剧的“场面”研究他们的打法想要有所变革，可惜未竟其业而局面就变化了。但将来必得这样做。

A. 关于西洋歌剧呢？我们是不是还得多多的介绍？

- B. 要的。西洋的东西我们晓得实在太少了。从前在上海偶然就还可以看得到意大利歌剧，和俄国的 Ballet，现在在内地挺多能通过唱片听到西洋名歌剧的一鳞半爪一般音乐青年——不要说广大民众了，很少人对于西洋歌剧的组织发展有一个完整的印象。这种文化状态是不容易谈到什么综合的。我迫切地希望能有一个音乐戏剧团体，能对西洋歌剧作专精的研究，同时将那些已经成为经典的几个人类共有的名作逐一介绍过来而且经常地广泛地演给大家看。这样能扩大我们的眼界提高我们的水准，也才算踏上了综合的第一步。
- A. 苏联对西欧的歌剧也时常作试验的演出的。
- B. 文学艺术的最好的产品是没有国界的，应该由人类作为最高的精神粮食共同享受。所以有的作品根本不是随便介绍一下，欣赏一下她的异国情调就够了的。而必须作为我们自己的一部分。苏联音乐文艺的水准比我们高的多，他们尚且那样的好学不倦，吸收大家的长处。他们的走过的路我们是省不了的。况且，苏联不仅对西欧的东西勤于学习，就是对于国内的各种民族特色的东西也同样加以精勤恳挚的研究。他们对东方的戏剧如中国京剧，日本歌舞伎战前就曾延约两国的名杰作研究的演出。梅兰芳们的某些表演法对苏联的演剧界甚至投过一些影响。由于他们这样进取的明智的态度使他们在建国后短短的岁月中已经有了足以表现新的社会精神的自己的歌剧。
- A. 你在日本时代看过日本新戏剧发展的重要过程的。你看他们对这问题怎样做呢？
- B. 在我留江户的时候，看过的戏有“能”，有“人形芝居”，有“歌舞伎”，这些都属于旧戏范围的。新的有“新派剧”这就是我们所谓“文明戏”，也就是她的直接来源。代表新兴话剧有艺术座，舞台协会，艺术座等话剧团体。在有音乐座，或筑地等剧场上演时我总是热心的观众。新歌方面值得一提的日本人自己的创作那时是没有的。浅草公园一带的少女歌剧团所表演的主要是欧洲式歌剧。虽然是不道地的廉价的东西，但从《浮士德》

《嘉尔曼》到《曼依聂斯哥》《妥斯卡》一类的名作也颇能给你一个具体而微的影子。后来有了宝塚少女歌剧团，规模较大，组织较密，音乐教育与训练较为像样，除了照样演些欧洲古典歌剧外也上演日本人的新歌剧创作。不过大体是欧洲歌剧的模仿还没有什么更高度的产物。同时自九一八事件以来日本军阀的黷武主义也毒害了新歌剧，据最近日本杂志上发表的那些歌剧舞台面，都在那儿兴高采烈地宣传东亚新秩序。结果是容最现代的形式表现极陈旧的夸大狂的所谓“八铉一字”的内容。

A. 您看中国歌剧建设的道路是不是与他们一样呢？

B. 由模仿而创造，由对新的事物的研究学习而达到民族性的自觉与中国作风的完成，这不会同人家两样的。但我们追求的是进步的形式内容的统一，而决不能学日本以反动的内容注入进步的形式，结果受着内容的决定，好的形式也给冒渎了，倒退了。

A. 目前中国新歌剧发展的状态，您是不是很乐观呢？

B. 一二八以后我写过个《扬子江暴风雨》，当时颇有意开始这一方面的尝试。但后方剧本被禁了，作曲者聂耳也死了，我也不再提起。抗战以来歌咏运动飞速地展开，也有许多抗战歌曲凑合起来成一个歌剧的，在上海在武汉都曾看见一些剧团表演过。这可见人们对新歌剧的要求如何的迫切。我们也曾数次提出：“把抗战歌曲提到抗战歌剧的阶段。”隔了几年这要求得到初步的回答了。演剧三队以前在武汉昙华林就曾演过前述的那样的拼拼凑凑的歌剧，后来他们到晋东南工作回来途中得到冼星海兄的合作，写成《黄河大合唱》，《新年大合唱》一类的比较戏剧性的东西，曲中创造了几个人物，其后又出版了《农村曲》等歌剧，去年看演剧七队演出觉得已踏出了新歌剧的第一步了。在重庆前年在话剧隆兴之中也有新歌剧的演出，那是臧云远作词黄源洛作曲的《秋子》这剧的演出动员一个管弦乐队，据说是甚为轰动的。一般说起来是毁誉参半的。据马思聪兄说，他是宁愿听《黄河大合唱》的，我却不曾听过《秋子》不能有什么比较，但无论如何，有总比没有进一步。量的发展常常促成质的提高。大家若都把歌剧看