



陈本谦 编著

外国著名轻歌剧 选读

Wai Guo
Zhu ming
Qing Ge ju
XUANDU

上海教育出版社

陈本谦 编著

外国著名轻歌剧 选读

Wai Guo
Zhu ming
Qing Ge ju
XUANDU

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

外国著名轻歌剧选读 / 陈本谦编著. —上海: 上海教育出版社, 2010.1

ISBN 978-7-5444-2674-9

I. ①外... II. ①陈... III. ①轻歌剧—鉴赏—世界
IV. ①J832

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第211695号

责任编辑 张晓斌

装帧设计 王国樑

外国著名轻歌剧选读

编 著 陈本谦

出版发行 上海世纪出版股份有限公司
上海教育出版社

地 址 上海市永福路 123 号

邮 编 200031

网 址 www.ewen.cc

经 销 各地 新华书店

印 刷 江苏常熟新骅印刷厂印刷

开 本 890×1240 1/32

印 张 14

插 页 2

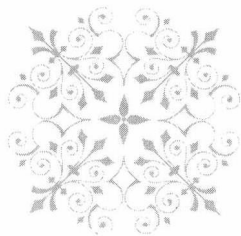
版 次 2010 年 1 月第 1 版

印 次 2010 年 1 月第 1 次印刷

印 数 1-3,000 册

书 号 ISBN 978-7-5444-2674-9/J·0145

定 价 32.00 元



序 言 应邀徜徉轻歌剧

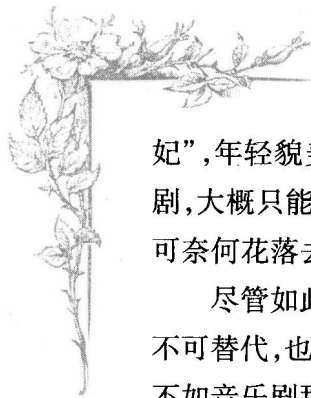
——《外国著名轻歌剧选读》序

杨燕迪

欣闻陈本谦先生编著的《外国著名轻歌剧选读》即将出版,可喜可贺。中文世界中,关于“轻歌剧”这种特殊音乐戏剧体裁的系统性介绍与解读,就笔者所知,这本书可能是第一例。这本身就点明了此书的价值和意义。随着国内音乐文化事业的发展和演出市场、音像市场的活跃,国内的音乐家和爱好者开始有越来越多的机会接触和欣赏西方音乐与世界音乐的各类品种。随之而来,为了更好地鉴赏、理解和认识这些本属“外来的”、“异己的”音乐艺术作品,人们就会自然会寻求欣赏指南、历史叙述和理论引导,以帮助“接纳”和“消化”,并最终吸收其中的有益养料——通过与外来文化的交往,丰富我们自身的精神生活,这本来就是我们之所以乐意接受外来文化的根本要义。

对国人而言,在音乐戏剧的各个品种中,“轻歌剧”(opere-tta)这个门类确乎较少为人所知。我猜想,造成这种情况的部分原因是由于这种歌剧品种的特殊性。一方面,轻歌剧不比它的父辈——歌剧(opera),社会名望较低,在音乐的“正史”中基本上处于边缘;另一方面,就商业性的吸引力和组成元素的多样与多变而论,轻歌剧又不如其的直接后裔——音乐剧[musical]。打个也许不太合适的比方,在音乐戏剧的大家族中,歌剧俨然是“皇太后”,虽年事已高,地位不免动摇,但依然雍容华贵;音乐剧则像是个当红的“宠





妃”，年轻貌美，当前拥有不可小觑的市场号召力；而轻歌剧，大概只能算作是个“嫔妃”，虽曾红极一时，但毕竟“无可奈何花落去”，眼下多少有些落寞。

尽管如此，轻歌剧仍在音乐戏剧家族中占有一席之地，不可替代，也不可忽略。或许它不如歌剧那样郑重其事，也不如音乐剧那般灵活讨巧，但轻歌剧的妩媚、温情、逗趣和隽永，使它别具某种“小家碧玉”的风范，令正统的歌剧和新潮的音乐剧都自叹不如。从某种侧面看，轻歌剧的剧情、音乐和整体上的风格趣味都有意偏向没落的贵族世界和“小资情调”，这是为何这种体裁在 19 世纪末到 20 世纪上半叶风靡欧美市民阶层的社会原因。而轻歌剧之所以至今仍对世界各国的音乐 - 戏剧爱好者具有特殊的吸引力，也是由于它触及了歌剧和音乐剧都无力或无暇顾及的审美领域和精神范畴——那些既不是大雅、也不是大俗的中间层面。想想（仅举最著名的一些轻歌剧例证）奥芬巴赫《美丽的海伦》中令人捧腹的影射与讽刺，小约翰·施特劳斯（圆舞曲之王）《蝙蝠》中无伤大雅的偷情与调侃，以及莱哈尔《风流寡妇》中多愁善感、脍炙人口的维也纳式圆舞曲旋律，我们就大致明白，轻歌剧总体上的审美意图和艺术旨趣，以及这种体裁的特殊魅力所在。

不过，当前在中国舞台上，轻歌剧的上演机会仍然较少；音乐界和学术圈中对轻歌剧的论述和研究也显得不足。这本《外国著名轻歌剧选读》，不啻是对这种状况的弥补和校正——它以历史为经，以国度为纬，解读和点评了诸多轻歌剧代表作曲家的作品。好在当前音像市场上，能够买到的轻歌剧 DVD 音像和 CD 唱片已经越来越多。不妨设

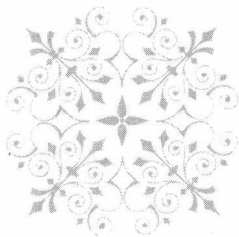
想,当某位音乐家或爱好者端坐家中,有心通过荧屏和音响来观赏或聆听轻歌剧,此时此刻,这本《选读》大约就会派上用处。如果这位轻歌剧的钟情者还想进一步了解这种歌剧体裁的内情,进一步知晓它的名家名作,或是临时查找某些信息或数据,这本《选读》也会发挥良师益友的作用。

本书编著者陈本谦先生,原系上海音乐学院音乐研究所的副研究员,早年曾专门学习声乐,后又专业学习俄语,多年从事音乐文献的编译工作和歌剧、轻歌剧及音乐剧方面的介绍与研究。陈先生对轻歌剧可谓“情有独钟”,曾通过诸多论文和译文涉猎轻歌剧的历史、剧目、人物等各个方面的课题。尤其值得一提的是,针对国内某些权威辞书里“轻歌剧”条目写作中的误差与错误,陈先生曾多次撰文予以纠正。从某种角度看,陈先生为轻歌剧投入心血无数,《选读》一书既是陈先生这份“痴情”的体现,也是对轻歌剧在中国发展的推动。我们有理由为陈先生感到高兴,同时也衷心希望,通过这本书的邀请,轻歌剧将在汉语世界找到更多的知音。

是为序。

2008年8月10日于上海音乐学院





导 论

轻歌剧史话

轻歌剧一词来自意大利文 Operetta, 字面上的意思为小歌剧或小型歌剧。在我国现多译为轻歌剧, 上海出版之《辞海》(1989 年版)中也定名为轻歌剧。

Operetta 这个词的涵义, 在不同的历史时期是不完全相同的。一般地说, 自 17 世纪起, 直到 19 世纪中叶, 它指的是小型歌剧。具体地说在 18 世纪时, 人们往往把描写日常生活的、带有音乐的戏剧体裁(生活习俗型喜歌剧、田园剧)称为 Operetta; 而在奥地利和德国, 人们有时把这一术语用于说明歌唱剧(Singspiel)及带有对白的喜歌剧的其他形式。19 世纪 50 至 70 年代, 轻歌剧之父 J. 奥芬巴赫(Offenbach, 1819—1880)曾把自己的早期作品——近似法国喜歌剧(Opera Comique)的描述日常生活习俗的抒情独幕剧作(例如《灯下婚约》、《福尔土尼奥的短歌》)称作 Operetta。

Operetta 这个词, 按照现代的解释, 它的涵义范围较广, 通常是指风格较为通俗、结构比大型歌剧(Opera)短小, 具有喜剧性和娱乐性的音乐剧作。因此, 从音乐戏剧学的创作原理方面来说, 带有对白的通俗性喜歌剧(此处指的是内容与曲式的通俗性)及许多音乐喜剧作品和音乐剧(musical), 皆可列入轻歌剧范畴之中。

轻歌剧的音乐由独唱、重唱、合唱、序曲、间奏曲及某些体裁的舞曲、终场音乐等形式构成, 而群众性的、描写日常





生活的音乐形式和舞台杂艺音乐形式(主要是分节式歌曲与舞曲)乃是此类演出的艺术基础。声乐曲目、音乐舞蹈曲目与对白场面在轻歌剧演出中是轮流表演的。

轻歌剧是介于歌剧与话剧之间的、处于中间状态的一门艺术。但轻歌剧与某些音乐性的剧种——喜歌剧、音乐喜剧、轻松喜剧(Vaudeville, 一译通俗喜剧)、音乐剧等剧种相比,近似之处甚多。所以,彼此之间很难从体裁上划定严格的界限。若从音乐上进行区分,则可认为:在轻歌剧中,声乐与舞蹈曲目的主要使命是帮助剧情展开,突出作品的主题思想,体现人物的性格与相互之间的关系;在轻松喜剧、杂剧、音乐喜剧、音乐剧、音乐话剧之中,音乐多半只是起着辅助性的、歌舞表演式的、余兴节目性的装饰点缀作用,或仅仅作为一种音乐性的舞台剪辑手段,而剧情则主要是依靠对白来展开的。

轻歌剧与带有对白的歌剧在表现形式上虽有近似之处,但两者之间在音乐上是有所区别的。例如在歌剧中特有的一些曲式——咏叹调、重唱、合唱、序曲、幕终曲、主导主题以及经过交响化发展的某些纯正曲式等在轻歌剧中虽然也常被采用,但这些曲式通常都比歌剧中的简单并具有通俗歌曲与舞曲的性质,它们在音调和节奏上也与某些国家、某些时代反映群众日常生活习俗的音调与节奏有着密切的关系。此外,轻歌剧中通常不采用宣叙调。

在轻歌剧之中,音乐因素与诗词性的戏剧因素是处于复杂的相互影响之中的。两者之间关系是多变的、不稳定的。这种变化在许多方面是由民族传统和时代所决定的。例如音乐因素的作用,在19世纪末叶的维也纳轻歌剧中就

比在当时的英国轻歌剧中或者是 20 世纪的维也纳轻歌剧中要大一些。

无论从内容方面来看,还是从形式方面来说,轻歌剧本身还可细分为各种类型。例如模拟型、模拟讽刺型;抒情喜剧型、抒情浪漫型、英勇浪漫型。此外,还有一种被称作诙谐情节剧(melodramma buffo)的轻歌剧。在音乐戏剧史界,人们还根据体裁与风格方面的特点,把不同历史时期不同民族的轻歌剧分别称为“巴黎轻歌剧”、“维也纳轻歌剧”(以上皆是 19 世纪的轻歌剧流派)、“新型维也纳轻歌剧”(20 世纪的轻歌剧流派)。

轻歌剧源远流长。它的起源与欧洲许多民族的音乐性喜剧演出传统,尤其和法国集市戏剧以及喜歌剧的演出传统有着密切的关系。16 至 18 世纪时,意大利的即兴喜剧(假面喜剧)、西班牙的民间趣剧、法国的集市戏剧颇为风行。正是在法国集市戏剧的孕育下,轻歌剧的前辈——法国喜歌剧于 18 世纪初叶(Opera comique 这一术语最早出现于 1715 年)来到了人间。

这种法兰西式的喜歌剧内容是大众化的,剧情简单浅显,诙谐风趣,音乐主要取自城市民间音乐和日常生活音乐。演出时,歌唱与对白轮番表演,并间有打诨插科的滑稽表演和讽刺性的模拟表演,融趣味性、娱乐性与讽刺性于一体。

法国喜歌剧经历了一条漫长而曲折的发展道路。起初,音乐只能在喜歌剧中起衬托作用,配乐工作是由剧作家兼管的。当时法国喜歌剧的著名剧作家 A. R. 勒萨日(Lesage, 1668—1747)、C. 法瓦尔(Favart, 1710—1792)等人





通常都是选用观众所熟悉的流行曲调为自己的剧作中的诗词谱曲。到了 18 世纪下半叶,在意大利喜歌剧的影响下,法国作曲家 P. 孟西尼(Monsigny,1729—1817)、An·格列特里(Gretry,1741—1813)、F. 菲里多尔(Philidor,1726—1795)开始为喜歌剧配乐,并竭力把音乐写得至善至美,从而使音乐能在法国喜歌剧中独立地发挥作用。19 世纪上半叶,作曲家 F. A. 包阿德约(Boieldieu,1775—1834)、F. 埃罗尔德(Herold,1791—1833)、A. 亚丹(Adam,1803—1856)、F. 奥柏(Auber,1782—1871)创作了不少法国浪漫主义喜歌剧,为法国轻歌剧的诞生提供了肥沃的音乐土壤。

轻歌剧形成于 19 世纪 50 至 60 年代,也即形成于法兰西第二帝国(1852—1870)统治的年代。巴黎林阴大道两旁的街头剧场曾是哺育轻歌剧成长的摇篮。很久以来,一些娱乐性的、轻快的艺术品种就开花结果于巴黎的林阴大道旁。这些地方历来还具有并代代相传着上演集市戏剧的传统。1854 年,作曲家 F. 埃尔韦(Herve,1825—1892)在上述地区开办了一家名叫“荒谬的新闻”的剧院。时隔一年之后,J. 奥芬巴赫也在该处开设了一家私人剧院,取名为“快活的巴黎人”(一译“巴黎滑稽剧院”)。这两家剧院都专门上演戏剧小品和模拟讽刺型音乐剧作。两位法国作曲家在短时期内总共写作了数十部独幕轻歌剧,为巴黎轻歌剧的形成奠定了基础。当时,由于他俩都无权聘用众多的演员,所以,这些独幕轻歌剧都只供二至四名演员献演。

奥芬巴赫才华横溢、天赋过人。与埃尔韦相比,这位来自科隆犹太音乐家的后代远比自己的同行更加具有深远广阔的创作视野。因此,没过多久他就压倒了自己的对手,成

为轻歌剧史上的第一位大师。1858年,奥芬巴赫能够上演多幕的、大型的剧作了。这样,他就能从思想上、艺术上把轻歌剧的视野进一步扩展。起初,这位轻歌剧大师只是通过音乐剧作对某些刻板的戏剧模式直截了当地进行嘲弄;尔后,笔锋转向对第二帝国的资产阶级、贵族老爷追求及时行乐的腐朽世风进行讽喻和对缺乏教养的丑恶现象进行挖苦。

19世纪50至60年代的法国轻歌剧类型繁复多样。奥芬巴赫与剧作家A.梅拉克、L.阿莱维、H.克雷米厄所共同创作的多部作品不但讽刺、抒情两者兼有,而且往往还使讽刺与抒情融为一体。这类轻歌剧有:讽刺性滑稽小品《两盲人》(1855年)、抒情喜剧《福尔土尼奥的短歌》(1861年)、时尚喜剧《巴黎生涯》(1866年)、抒情讽刺喜剧《佩丽肖尔》(1868年)。巴黎轻歌剧的作者们与喜歌剧作家勒萨日、法瓦尔在创作手法上颇为相似,他们也把模拟性讽刺作为主要的讽刺手段。这种类型的作品有:奥芬巴赫的代表作《地狱中的奥尔菲斯》(1858年)、《瑞涅维叶娃·勃拉邦茨卡娅》(1859年)、《美丽的海伦》(1864年)、《蓝胡子》(1866年);埃尔韦的《被射穿的眼睛》(1867年)、《小浮士德》(1869年)等。

为了揭露法兰西第二帝国的高官显贵的丑恶面目,奥芬巴赫与埃尔韦曾通过借古讽今的手法,把某些家喻户晓的神话、传奇、历史性题材——有关奥尔菲斯、海伦、帕里斯、浮士德、蓝胡子的传说故事加以喜剧化地改编,甚至故意把剧情写得颠三倒四、含糊不清,使上述古代文学作品中的 人物面目全非,从而让观众与当时的社会现实产生联想。



奥芬巴赫还曾采用模拟式的讽刺手法影射第二帝国的最高当权者。例如《美丽的海伦》在维也纳上演时,有一次,在这位作曲家的默许下,剧中的斯巴达国王墨涅拉俄斯竟然在上唇戴着拿破仑三世所留的那种小胡子,而在他的下巴上还贴着这位法国君主所喜爱的又短又尖的胡须。斯巴达王后海伦则在着意地模仿拿破仑三世的王后欧也妮·蒙蒂优的举止体态。难怪当《地狱中的奥尔菲斯》、《美丽的海伦》上演后便立即遭到激烈攻击,被某些保守的评论家扣上“亵渎古代文学”的帽子;几年之后,还被定下“肆意嘲弄第三共和国政府(1870—1940)”的罪名。

但上述剧作却深受诙谐机智的巴黎民众的喜爱。原因是这些作品政治倾向鲜明,及时而深刻地反映了人民大众所关心的重大社会问题,无情地揭露了达官贵人的虚假尊严,机敏地剥掉了拿破仑政权的层层伪装,使观众在嬉笑怒骂之中一扫平日郁积的忧愤与不平。因此可以说,以奥芬巴赫为代表的法国早期轻歌剧曾被进步的评论家誉为“对时代进行讽刺和抨击的一面镜子”、“理解法兰西第二帝国的一把钥匙”是并不过分的。

奥芬巴赫与埃尔韦还曾通过自己的剧作对学院派艺术,特别是对梅耶贝尔(G. Meyerbeer, 1791—1864)式的、伪造历史的浪漫主义大歌剧进行模拟性讽刺。这两位法国作曲家的轻歌剧在嘲笑大歌剧的刻板的音乐剧作程式和演出中所使用的陈规俗套的同时,曾帮助歌剧艺术中新的大众化的、现实主义的流派——古诺(Gounod, 1818—1893)、比捷(Bizet, 1838—1875)、威尔第(Verdi, 1813—1901)流派得到确立,在音乐戏剧史上起过重大作用。

法国轻歌剧作为面向广大民主化听众的新的艺术形式,它的音乐语言在相当大的程度上源自街头小调、咖啡馆中演唱的分节歌以及流行舞曲。奥芬巴赫在写作那些近似巴黎地区的城镇民间音乐旋律时,常把上述小调、分节歌、舞曲作为音乐剧作中的最重要因素加以运用,而剧中高潮则通过加沃特舞曲和康康舞曲来体现。在轻歌剧的音乐写作上,奥芬巴赫与埃尔韦的不同之处在于——这位轻歌剧体裁的奠基者在写作旋律与和声时尽量避免简单化,使作品的管弦乐织体能精致地展开,从而使作品在曲式结构方面能达到歌剧的规模与强度。由于内容大众化,格调轻松幽默,再加上奥芬巴赫近20年的不懈努力,巴黎轻歌剧不仅在法国广为流传,而且发展为国际范围的一种艺术现象,并对欧洲其他国家的轻歌剧的兴起与发展影响深远。

19世纪70年代,在第三共和国统治下,巴黎轻歌剧改变了面貌。剧作家与作曲家不得不停止使用讽刺、模拟性讽刺的手法,回避人民大众所关心的某些敏感的社会问题,转向中间状态的、反映历史生活习俗的题材以及喜歌剧所惯用的抒情浪漫主义的题材,甚至倒退到去效仿18世纪的音乐剧作风格。不过,在这类轻歌剧的音乐中,抒情因素却得到了加强,还开始出现了起伏很大、广为展开的圆舞曲旋律。显而易见,其中部分作品在音乐上受到了以圆舞曲之王小约翰·施特劳斯(J. Strauss, 1825—1899)为代表的维也纳轻歌剧乐派的影响。这个时期的成功之作有:奥芬巴赫的晚期剧作《法瓦尔夫人》(1878年)、《鼓手长的女儿》(1879年);埃尔韦的代表作《滑头小姐》(1883年);C. 勒科克(Lecocq, 1832—1918)的《安戈太太的女儿》(1872年)、



《吉罗弗莱与吉罗弗拉》(1874年); R. 普朗凯特(Planquette, 1848—1903)的《科尔涅维尔的钟声》(1877年); E. 奥德朗(Audran, 1840—1901)的《马斯柯塔》(1880年)。

19世纪70年代也是法国轻歌剧开始走下坡路的时代。这个时期问世的勒科克的晚期剧作(如《阿里巴巴》, 1887年上演)内容已不如先前广泛, 形式也变得比较单一。尤其令人失望的是, 这一时期的轻歌剧已演变为轻佻放纵的闹剧, 而且往往要依赖富丽堂皇的场景和表演短小的流行节目来掩盖作品本身在思想和艺术上的贫乏。鉴于以上情况, 为了使轻歌剧的创作状况能有所好转, 一些著名的音乐家, 如 A. 奥涅格(Honegger, 1892—1955)曾一度致力于轻歌剧的写作。但法国轻歌剧在20世纪时依然走向了没落。

19世纪60年代, 在巴黎轻歌剧的推动下, 产生了维也纳轻歌剧乐派。这个乐派在其形成初期虽曾受到奥芬巴赫作品风格的影响, 但数年之后即走上了独自发展的道路。F. 苏佩(Suppé, 1819—1895)乃是维也纳轻歌剧乐派的奠基者。他的几部早期独幕轻歌剧——《寄宿学校》(1860年)、《美丽的加拉苔娅》(1865年)曾受到奥芬巴赫的影响。但他作于同一时期的《快活无知的人们》(1863年)、《轻骑兵》(1866年)却是采用本民族题材写成的, 在剧中还使用了奥地利民间音乐。K. 米勒克(Millöcker, 1842—1899)的早期作品《贞洁的蒂阿娜》(1867年)也曾模仿过奥芬巴赫的风格。

维也纳轻歌剧的独立地位和卓越成就是通过一批优秀剧作取得的。这些剧作是: 小约翰·施特劳斯的《蝙蝠》(1874年)、《欢乐的战争》(1881年)、《威尼斯之夜》(1883

年)、《吉卜赛男爵》(1885年);苏佩的《法蒂尼查》(1876年)、《薄伽丘》(1879年)、《朱安尼塔小姐》(1880年);米勒克的《乞丐大学生》(1882年)、《加斯帕伦》(1884年)等。

告别了模仿阶段的维也纳轻歌剧,在题材方面很少再去反映大众所关心的社会问题了,几乎也不再采用模拟性的讽刺手法了。处于成熟阶段的维也纳轻歌剧虽也使用滑稽手法,也能引人发笑,但它与巴黎轻歌剧中所运用的讽刺挖苦的做法并不相同。奥地利人所采用的这种滑稽手法毫无恶意,目的只是要造成一种无忧无虑、安然无恙的气氛,让人们轻轻松松而已。

维也纳轻歌剧之所以能具有高度的艺术价值,究其原因,主要是由于在音乐方面取得了相当巨大的成就。小约翰·施特劳斯、苏佩、米勒克的创作和奥地利日常生活音乐的优秀传统有着密切的联系,因此具有鲜明的民间特点。形式多样的维也纳圆舞曲及其他曲式——进行曲、波尔卡舞曲、加洛普舞曲、玛祖卡舞曲、恰尔达什舞曲共同构成了维也纳轻歌剧的音乐语言和音乐剧作艺术的基础。维也纳轻歌剧的作者们还在自己的剧作中细腻地采用了其他民族的音乐文化,因而使某些轻歌剧具有浓郁的民族民间色彩。例如小约翰·施特劳斯曾在《吉卜赛男爵》中使用匈牙利民间音乐,米勒克在《乞丐大学生》中采用过波兰民族音乐,苏佩在《薄伽丘》中选用了意大利民间音乐。

小约翰·施特劳斯、苏佩、米勒克处理音乐剧作的方法是与意大利喜歌剧的传统近似的。他们所写的不少广为展开的、相当复杂的重唱曲与终场音乐曾使轻歌剧的音乐具有交响化的因素。尤其是苏佩的《朱安尼塔小姐》、小约





翰·施特劳斯的《吉卜赛男爵》，从音乐的整体上来看，在形式上更接近于宏伟壮观的歌剧。而在《吉卜赛男爵》和 C. 策勒 (Zeller, 1842—1898) 的轻歌剧 (例如《鸟贩》，1891 年) 中，感伤的抒情曲调却明显地得到加强。

20 世纪初，维也纳轻歌剧进入新的高涨时期，并赢得国际上的广泛承认。但它的面貌也发生了变化。由于多次受到社会动荡的深刻影响，其中主要是 1914 至 1918 年间的第一次世界大战所带来的影响，在奥地利轻歌剧创作中，感伤主义曾极为风行，并一度形成热潮。

与此同时，在作曲家 F. 莱哈尔 (Lehar, 1870—1948)、E. 艾斯勒 (Eisler, 1874—1949)、L. 法尔 (Fall, 1873—1925)、O. 施特劳斯 (Straus, 1870—1954)、I. 卡尔曼 (Kalman, 1882—1953)、B. 格拉尼赫什杰德坦 (Granichstaedten, 1879—1944) 与剧作家 V. 莱昂、R. 博丹茨基、B. 英巴赫、L. 什特恩、Yu. 勃拉默尔、A. 格林瓦尔松的共同努力下，一个被称为新型维也纳乐派的轻歌剧流派出现了。这个乐派的名作有：莱哈尔的《风流寡妇》(一译《快乐寡妇》1905 年)、《卢森堡伯爵》(1909 年)、《吉卜赛之恋》(1910 年)；卡尔曼的《演主角的吉卜赛人》(1912 年)、《恰尔达什舞后》(1915 年)、《神庙舞女》(1921 年)、《马丽扎女伯爵》(1924 年)。

匈牙利的莱哈尔与卡尔曼乃是新型维也纳轻歌剧乐派的优秀代表人物。为了使轻歌剧摆脱无聊的供人消闲解闷的娱乐品地位，莱哈尔和卡尔曼曾对现代题材极其重视，并不再去效仿古装戏剧风格，结果反而把轻歌剧禁锢在沙龙式的、描写日常生活的抒情题材的狭小圈子之中了。他们还力求创立一种描写严肃心理状态的轻歌剧风格，却陷入

一种只能在千篇一律的描述爱情冲突的框框内。总之,从题材上来看,新型维也纳轻歌剧一般都远离重大的社会问题。此外,这个轻歌剧乐派的作者还特别偏爱插科打诨这种喜剧手法,除个别剧作外,几乎不再采用讽刺手法。

然而,莱哈尔、卡尔曼等作曲家却生动而形象地扩展了轻歌剧的情感表现范围,使轻歌剧朝着以情感人的方向发展。新型维也纳轻歌剧的作者们还灵活多样地使用旋律、和声、配器等手段,并使之复杂化。于是,抒情性的旋律结构变得较为匀称而富于歌唱性;扩展了慢速圆舞曲(其中包括小调性的圆舞曲)的应用范围,从而使这类圆舞曲在形式上丰富多变,且具有戏剧性。一些源于美洲的流行舞曲和来自杂艺音乐、爵士音乐的舞曲——拉格泰姆(ragtime)舞曲、狐步舞曲、狐步扭摆舞曲(Shimmy)、探戈舞曲已成为这类轻歌剧中的常见曲式。莱哈尔,尤其是卡尔曼,还通过轻歌剧把匈牙利民间音乐的音调与节奏加以发展。强烈的对比,感情上的大起大落,由痛哭转为大笑,由绝望转为欢乐——这一切都成为新型维也纳轻歌剧的创作原理。与19世纪的轻歌剧相比,这类轻歌剧的结构变得简单了。以带有明显的叠句和舞曲结尾(Nachtanz)的、标准的分节歌曲式写成的流行歌曲(Schlager),在新型维也纳轻歌剧中占有极为重要的地位。这种流行歌曲往往与剧情的发展并不具有密切的关系,常常被作为插入式的曲目演唱,其中有些歌曲具有主导动机的作用。在这类剧作中,音乐是通过一些抒情性的二重唱,特别是通过第一幕与第二幕(新型维也纳轻歌剧共有三幕)的幕终曲来表现人物的。莱哈尔与卡尔曼所写的表现戏剧冲突的、交响化的幕终曲(其中第二幕的幕

