

БАЛЬНЫЙ
ТАНЕЦ
XVI-XIX В.В.

16~19世纪

舞会舞蹈

Н.伊凡诺夫斯基 著

朱立人 杨 越译

 SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

БАЛЬНЫЙ
ТАНЕЦ
XVI-XIX В.В.

16~19世纪

舞会舞蹈

Н.伊凡诺夫斯基 著

朱立人 杨 越 译

图书在版编目 (CIP) 数据

16~19 世纪舞会舞蹈 / H.伊凡诺夫斯基著; 朱立人, 杨越译 - 上海:
上海音乐出版社, 2012.10

ISBN 978-7-5523-0040-6

I. 1… II. ①伊… ②朱… ③杨… III. 交际舞 - 世界 - 16~19 世纪
- 教材 IV. J732.8

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 165713 号

书 名: 16~19 世纪舞会舞蹈

著 者: H.伊凡诺夫斯基

译 者: 朱立人 杨 越

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 黄惠民 毛静颖 (见习编辑)

封面设计: 陆震伟

印务总监: 李霄云

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 7 号 邮编: 200020

上海文艺出版 (集团) 有限公司: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.cn

上海音乐出版社论坛: BBS.smph.cn

上海音乐出版社电子信箱: editor_book@smph.cn

上海文艺音像电子出版社邮箱: editor_cd@smph.cn

印刷: 上海书刊印刷有限公司

开本: 787×1092 1/16 印张: 11.25 图、文: 180 面

2012 年 10 月第 1 版 2012 年 10 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0040-6/G · 0013

定价: 32.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

作者小传

尼古拉·巴甫洛维奇·伊凡诺夫斯基(1893~1961),俄罗斯联邦功勋艺术家(1959)。1911年毕业于彼得堡戏剧学校(今瓦冈诺娃俄罗斯芭蕾学院的前身),是福金的学生。毕业后,1911~1942年主要在马利亚(基洛夫)剧院芭蕾舞团担任性格舞演员,饰演的角色有艾斯帕达(《堂·吉珂德》)、达尼洛(《神驼马》)、潘塔隆涅(《普尔契涅拉》)等。偶尔也演过古典芭蕾角色,如《睡美人》中的德齐列王子和《天鹅湖》的“三人舞”中王子的朋友。

1925~1928年、1935~1940年和1952~1954年他担任列宁格勒舞蹈学校的历史生活舞教师,1940~1952年和1954~1961年曾任该校的艺术总监,1946~1961年还兼任列宁格勒音乐学院舞蹈师资班负责人和历史生活舞教师(1956年被评定为教授)。

伊凡诺夫斯基是历史生活舞的名师,是这个学科的教学法的奠基人,编写并于1948年出版了第一本教科书——《16~19世纪舞会舞蹈》。



(据《俄罗斯芭蕾百科全书》条目编写)

编者的话

尤里·斯洛尼姆斯基

苏联的芭蕾舞剧工作者是编写舞蹈学科教材的先行者。在苏联的戏剧学校里已经结束了过去流行的将技能和方法口授心传的做法。

紧跟瓦冈诺娃之后(她的著作《古典舞蹈基础》已多次再版),列宁格勒舞蹈学校的教师安德烈·洛普霍夫、施里亚耶夫和鲍恰罗夫写出性格舞蹈的教科书,并于1938年出版。如今在上述教材的行列里又增添了伊凡诺夫斯基的《16~19世纪舞会舞蹈》的教科书。

在剧场实践中,以往的几个世纪的舞会舞蹈所占的位置远没有古典(芭蕾)舞和性格舞那么重要。这也很自然,特别是如果注意到整个苏维埃艺术坚定追求现代性——追求现代题材和现代形象的话。然而在剧院和电影院里目前有,将来也还会有一些排演时少不了以往几个世纪的舞会舞蹈的知识的作品。可是我们却没有一本哪怕是说得过去的有关这个问题的专著。伊凡诺夫斯基的书填补了空白,在为舞蹈教育所有门类提供教学用书的道路上又迈出了一步。

作者声明,这本教科书是为各地舞蹈学校编写的。但其实际价值超出了作者划定的读者圈子。这本书将给业余舞蹈学校和培训班的指导人员带来益处。书中对各种舞蹈的描述并附有大量直观的插图,因而它对话剧、歌剧、舞剧、电影的导演,对所有剧种的演员都不乏参考价值。仅“屈膝礼和鞠躬”一节的叙述,就为导演和演员们提供了许多描写历史剧中的登场人物时必不可少的外部技术手段。

伊凡诺夫斯基从事的不是这门学科的理论而是它的实践,但他的实践是为理论服务的:不经过像作者所做的那些工作,也就没有必需的理论环节。在走向期待已久的关于舞剧的新兴科学的道路上,第一道障碍乃是我们对可以从中作出结论的事实知之甚少,而我们已知的事实又不可全信。

过去出版的有关舞会舞蹈方面的许多书籍,特别是那些所谓的“自学指南”,都是在个人的经验、口头流传的(一般是被歪曲了的)实践的基础上记录事实的。不幸的是,在这类教材中对舞蹈的描述是不够准确,甚至是错误的。它们的编写者可能是从第十代传人那里找来有关以前几个世纪的舞蹈的资料,或者是参照剧院的演出——在那里编导们以自己的方式创作或改编了这些舞会舞蹈。理所当然,这些场记无法提供关于以前几个世纪的舞会舞蹈的正确概念。伊凡诺夫斯基的著作在这一方面包含有原则上创新的内容,他经过了一番艰苦、细致的劳动。他对16~19世纪时人所作的真正记录进行解读,将它们彼此对比,核实细节之后才把舞蹈的框架确定下来。他求助于姐妹艺术——音乐、绘画、版画和文学,以便确定时代风

格、服装和环境的特点,也就是说形成这个和那个舞蹈的一切因素。对原始资料(俄国的和外国的)长时期的研究,使伊凡诺夫斯基的著作具有不可缺少的可靠性。这样的文献价值,这样的言必有据,在俄文的舞会舞蹈教科书^①中我们还是第一次见到。在这里,我们得到的不是“古代传说”,而是真正的、不争的事实。这说明舞蹈教育文化进入一个新的阶段,对素材资料采取研究式的态度,而在过去由于缺乏这种态度,舞蹈教育事业不可避免地受到影响。

伊凡诺夫斯基的著作表明,社会结构的更替带来舞会舞蹈的更替——一些舞蹈消亡,另外一些舞蹈诞生。作者不是在撰写舞蹈史,他只是再现出某些曾经广泛流行,对苏维埃的舞台大师们有用的舞蹈。我们对这个或那个舞蹈的起源,对其在不同的社会环境条件下、在不同的民族土壤上的命运产生的兴趣,往往没有得到满足。但是,对一位只把教学实践目的视为己任的作者,我们有没有权利提出这类要求呢?这样的要求是否应该向落后于我们的需求的整个舞蹈出版界提出呢?

其实,即使是这种对过去几个世纪的舞会实践的事实的纯实用的叙述,也引导我们去探寻芭蕾舞剧的源头,让我们有可能以新的方式来观察它的起源和形成。作为芭蕾舞剧的来源之一,作为整部芭蕾发展史中一直影响着舞会舞蹈和舞剧舞蹈的有力因素,民间舞蹈的巨大作用越来越明显。人们发现,不研究舞会舞蹈(这一研究又要求人们去研究原生态舞蹈),是无法弄清舞台舞蹈的起源及其发展途径的。这样一来,一本承担纯粹的实践任务的教材,引导我们走到只有在苏维埃时代才会提出的舞蹈科学的根本问题面前。弄清舞台舞蹈与民间舞蹈的相互联系以及对二者的比较研究,将把芭蕾舞剧历史的研究放到坚实的基础上。关于舞剧的科学期待着这样的研究。通过研究,将为舞蹈艺术的许多重要问题拨开迷雾。

伊凡诺夫斯基的著作并非完美无缺。作者对我们迫切需要了解的广泛接触 19 世纪舞会舞蹈,特别是俄罗斯的舞会舞蹈的那个过程,仅仅是刚刚开始研究。决非偶然,在我国青年举办的舞会和联欢晚会上,广泛流行的是 19 世纪的舞蹈——华尔兹、玛祖卡、波尔卡等等。

19 世纪在舞会舞蹈的历史上是一个新的时代。一些其社会内涵和审美内涵非常吸引我们的舞蹈,诞生并且到处流行经久不衰,因为它们更加接近民间的源头,比 17~18 世纪贵族沙龙的舞蹈(在其中民间的基础在很大程度上已被阉割)更加富有民主色彩。19 世纪的舞会舞蹈绝大多数是由斯拉夫民族(俄罗斯人、捷克人、波兰人和斯洛伐克人)催生的。它们的民间基础是一种保证,使它们经久不衰,战胜宫廷贵族社会的大多数舞会舞蹈,具有一直活到今天的生命力。

可惜,作者忽视了一个意义重大的问题。尽管作者从俄罗斯资料中选取了一批舞会舞蹈的范例并且认为研究这些舞蹈的特色是十分必要的,但他没有透过它们的技术流程性质的特点看到一个极其重要的事实。在这些舞蹈里,我们获得了在俄罗斯的土壤上是如何对国外流行的东西(兰谢、卡德里尔等等)一个十分重要而又生动的证据:进行有批判的掌握和加工。在不少情况下,这些变化是如此明显,赋予了舞会舞蹈新的生命。这个过程本应该单独予以研究,并在大纲里反映出对这类现象的重视。

① 然而应该指出,像伊凡·库斯科夫的《舞蹈教师》(1794,彼得堡)和马克辛的《舞会舞蹈研究》(1839,莫斯科)这样的一些重要的善本书籍,除某些地方值得商榷外,都是言必有据和翔实可靠的教科书。——原注。

培养未来演员的趣味,让他们获得在具体的历史环境里实现舞台行为的技能,了解过去的舞会舞蹈及其表演手段——所有这一切都只是对完成舞蹈教学的基本任务之前的准备。主要之点在于教给学生塑造形象的艺术——如何以舞蹈的手段塑造符合当代任务的内容丰富的形象。我们的舞蹈学校在这个方面正处于巨大变革的前夕,变革的目的在于提高跳舞演员(意指既会舞蹈又会表演——译注)的思想水平和审美技巧。

我们的要求不仅仅涉及本书的作者(他并不打算在这本书中为自己的探索作出总结),而且也涉及到各门舞蹈学科的其他教师,他们正在根据苏维埃艺术面临的任务孜孜不倦地为完善自己的技巧而努力。

伊凡诺夫斯基带头做出了一次有益的创举,以此号召自己的同事们走上对舞蹈艺术及其教学法进行富有成效的研究的道路,可以期待,他们很快便会响应这一号召的。

序

歌剧舞剧院的实践要求青年演员一定要熟悉不同时代不同民族的生活舞蹈的风格。学校课堂和舞台要求之间的脱节现象必须克服——舞会舞蹈课完成的正是这项任务。在这里,学生不断获取知识和技能,以供他们今后在舞台上表演那些必将遇到的舞蹈片段之需。

有一种流行的看法,说什么只要编导一切都示范,那么当需要的时候,演员就能学会和表演任何舞蹈——这种看法是极其错误的。在排演新舞剧时,没有一位编导会去教演员跳按照剧情发展必须跳的华尔兹的,因为不言而喻,芭蕾演员华尔兹一定跳得很好。如果说每位演员必须会跳华尔兹,那么他也应该同样很熟悉过去的其他舞蹈。

舞会舞蹈课,应该在学生身上培养时代感和风格感,应该教会他们在这种或那种风格的舞剧演出中以相应的方式举手投足,深入地感觉到这个或那个时代的服装的特点及其对动作性格的影响,应该教会他们正确得体地与舞伴(女伴或男伴)和周围的人交往。上舞会舞蹈课,应该提高学生的趣味和表演水平,从而有助于表演技巧的形成。

这门课程的教学不像古典(芭蕾)舞课程已有几百年的经验,后者日新月异,不断更新,苏联芭蕾演员的杰出成就证明了这一点。但是现在已经可以确定,学习舞会舞蹈会给未来的舞剧演员带来莫大的益处。而且不止是给他们。舞蹈学校网点的扩大以及在这些学校里舞会舞蹈课的开设,为课程本身的提高和发展,为教师今后把教学成果运用于歌剧话剧院创造了必需的条件。

本书是作者的第一次尝试,不指望详尽无遗。它的目的是给教师提供研究这门课程的资料,把由我和我的同事们制定并被列宁格勒舞蹈学校采用的那些教学法原则记录下来。今后,在深入和扩大研究以及教师之间交流积累的经验的基礎上,课程显然会进一步得到丰富。对包括布瑞、帕斯皮耶或者古老萨拉班达在内的一系列舞蹈的描述,由于某些原因,没有收入这本书中。今后这些舞蹈也将会在教程里占有自己的位置的。但是,每个时代的主要舞蹈,本书都作了介绍。除了扩充这本教程,看来很有必要把过去几个世纪在舞会舞蹈方面的经典著作翻译成俄文并给予出版。它们可以填补本书由于受教程的特殊任务的限制而留下的空白。

在过去的舞会舞蹈中,除了它的风格特点,编导同时寻找一些能够更新有关这个或那个舞蹈的习惯观念的新颖的舞步。

我们当老师的,则对别的东西感兴趣。吸引我们的是那些经过时间考验的、最为典型的舞蹈。正因为如此,书中没有花费太多篇幅去介绍什么“五步华尔兹”、“华尔兹-玛祖卡”以及诸如此类的标新立异但却短命的舞会舞蹈,因为它们对那个时代来说是没有代表性的。

收入我这本书的是16~19世纪的舞会舞蹈的范例,我有意不提那些在20世纪初出现的舞蹈以及在资本主义国家的舞厅和其他娱乐场所见到的舞蹈。由于这些时髦东西大多数带有对国外艺术来说是典型的腐朽的烙印,不值得放进我们舞蹈学校的大纲。它们的艺术价值是微不足道的,而在思想上的空虚性使它们与我们非常格格不入。

同前面两本由国立列宁格勒舞蹈学校组织编写和艺术出版社出版的教材——瓦冈诺娃的《古典舞蹈基础》,安·洛普霍夫、施里亚耶夫和鲍恰罗夫的《性格舞蹈基础》一样,这本书不是自学指南。和上述两本书一样,它的对象是担任教学和编导工作的具有职业资格的专业人员。我们的教学法提示,同样也是写给专业人员而不是写给学生的。我们有意识地不把专业舞蹈学校的教师与业余舞蹈学校和小组的教师区分开来,因为在我们看来,两种任课教师都应该同样地由这门课程的知识武装起来。但有一点必须事先声明,本书作者给自己确定的目的是提示在舞蹈方面培养学生方法,而不是教授以什么方式或以轻松、快捷地学会跳华尔兹、波尔卡或者别的什么舞。后者是另一种目的,它要求使用不同的书籍,不同的教材。因此,书中只涉及那些与舞会舞蹈直接有关的问题,古典(芭蕾)舞蹈的一般规律,通用的术语和姿势在这里不再予以解释。

性格舞蹈基本上采用日常生活的素材,按戏剧舞台方式将民间原始舞蹈(народная пляска)加工和变形,在它们的动机的基础上创造出新的舞蹈,作为对舞台人物进行形象刻画的手段。舞会舞蹈同样也采用日常生活的素材,但几乎只局限于城市社会的娱乐圈子里。过去的舞会舞蹈里,反映出不同社会阶层、不同阶级(从宫廷的王公贵族一直到城市的平民百姓)的趣味。根据这些特征对舞会舞蹈进行分类是极其复杂的事情,因为同样的舞蹈常常可以为不同的社会集团服务,如果加以相应的修改的话。资料的缺乏使分类的尝试遭到极大的困难,有时甚至是徒劳无益。有一个重要问题必须指出:任何时代和任何民族的舞会舞蹈的源头,都应该在民间舞蹈中,在民间创作中寻找。这一点诺维尔就已指出过,他在《舞蹈书信集》里建议舞蹈编导去旅行和研究民间舞蹈。“到那时候,他们会了解到小步舞是从安古列姆传到我们这里来的,布瑞舞的故乡是奥维伦,在里昂他们会找到加沃特的最初雏形,在普罗旺斯则有塔布林(手鼓舞)的最初雏形。”

本书读者在许多舞步名称和对它们的描述中会发现一些起源民间的特征(特别是加亚尔德、华尔兹—玛祖卡等等)。但是弄清这个或那个舞蹈的来源,不属于我们的讨论范围,需要另作专门的研究。

很可惜,原生态舞蹈(танцевальный фольклор)的特点,只有在极少的场合下,在画家、作家和诗人的作品里有所记录。民间舞蹈的传统是以口头方式代代相传的。民间舞蹈艺术领域里的很多很多的东西遭到遗忘和衰落,消失得无影无踪。与此相反,统治阶级的舞会舞蹈却找到了自己的“史官”,由他们记录下来。正由于这个原因,考察任何一个国家的民间舞蹈的发展是如此困难,有时甚至是不可能的。由于找不到民间舞蹈是如何发展的资料,结果很难想象它的所有特点,进而弄清它在某个舞会舞蹈的形成中所起的具体作用。

世界各国的宫廷和资产阶级的沙龙舞蹈则是另一种情形。从17世纪初开始,巴黎宫廷沙龙所跳的所有舞蹈,全都为其他国家的沙龙接受。以这样的方式,在舞蹈艺术的历史上留下了影响力相当大的遗迹。

从16世纪起,舞会舞蹈有了一批记录它的“史官”:土安诺·阿尔博、卡罗索、聂格里等等。在舞蹈史上,法国第一位研究者是教士让·塔布罗(笔名:土安诺·阿尔博)。他于1588年出版了很有影响的《舞蹈术》,一本描述16世纪下半叶的各种舞蹈的书籍。实质上,这本书是法国沙龙舞蹈的奠基之作,写得非常内行,反映出那个世纪的要求和舞蹈规则。正在这个时候,在意大利文艺复兴时期的文化的基础上,并且在它的影响下建立起剧场舞蹈的体系。阿尔博的书为法兰西舞蹈学派奠定基础,而后者——历经百年之后又导致了长达一百多年的舞蹈时尚立法者——巴黎舞蹈院的成立。

宫廷舞蹈学派早已销声匿迹。现今任何人任何地方都不再跳小步舞和库朗特了。但是在剧院的舞台上人们还在复活过去几个世纪的日常生活和人情世故,在戏剧演出里会出现穿箍骨裙和“潘尼耶”的贵夫人、戴搽粉的假发的骑士,于是演员也就有责任再现他们的步态,他们穿戴服装、处理礼帽和佩剑的技巧以及他们特有的庄重、考究的舞蹈艺术。所有这一切,在完全不同的条件下成长起来的苏联青年演员是不熟悉的,他必须在自己的艺术武库里贮备一些手段,依靠这些手段才有可能理解并且通过真实的舞台形象揭示出与他相隔好几百年的时代风格。



收入本书的材料,可以帮助读者弄清舞会舞蹈几百年来经历过的那些变化。然而,由于舞蹈学校里学习舞会舞蹈目的在于将它用于舞台演出,我们认为没有必要再现过去几个世纪的舞蹈的全部细节。我们的任务首先在于再现舞会舞蹈的风格和内容,而不是把它绝对精确地重新恢复出来。后者是另一项任务,它正在由当代其他作者写出的书籍来完成。

与生活舞蹈相比,舞台舞蹈所服从的法则略有不同。每一位舞蹈编导从舞会舞蹈中提取的是唯它特有的性格和风格。编导不会因为根据真正的库朗特必须用同一个动作在大厅里走五六个圆圈这一记载,便在舞台上让库朗特的演员也用同一动作走几个大圆圈。帕凡(孔雀舞)中的三段花样从来没有在舞台上完整地采用过,因为它们是十分单调的。两段花样足以认知这种舞蹈的风格。曹恩在其十分有益和权威的著作中指出,不同的作者对同一个舞蹈的描述,出入相当的大。因此,只有无可争议的东西才可以收入我们的书中,而要确定这一点只有通过对比不同作者对各个舞蹈的描述。

如果说在16世纪以前(局部地,也在16世纪)占统治地位的是那些不要求做跳的地面舞蹈(*basses danses*,低舞)——勃兰里、帕凡、库朗特(源于意大利),那么下来就开始了法兰西舞蹈称霸的时期。

这是一个沙龙舞蹈繁荣时期,一个舞蹈日趋完善和个性化的时期。在我们的书中,以几种小步舞为代表,介绍了这种既在沙龙里又在舞台上最为流行、寿命最长的舞蹈的发展。除了小步舞,我们提供了两种加沃特,并且其中的第二种是从18世纪流传到19世纪的,整体上仍然以18世纪的舞蹈技术为基础。属于17世纪初,从名噪一时的加亚尔德(16世纪)演变而成的两种罗曼涅斯卡也在此列。接下去则是吉格——最早的带跳的舞蹈之一,它直观地表明了沙龙舞蹈的教师们是如何对民间舞蹈(苏格兰的吉格)进行改编的。最后,我们描述里戈

顿,这是19世纪初以前被沙龙接受的所有舞蹈中最有民主色彩的舞蹈,之所以允许它进入沙龙,显然是为了给这个令人烦闷的沙龙舞蹈带来清新气息。当时奉为时尚的乡村舞也可以归在这一类,一直到19世纪它还继续占据领先的位置。

第三个时期给古老的民间的维也纳华尔兹和波尔卡、玛祖卡、波尔卡-玛祖卡、波洛奈兹这些斯拉夫舞蹈带来了世界性声誉,所有这些民族舞蹈早已存在,但只有到了19世纪才成为全球热爱的沙龙舞蹈。

※

※

※

这本书的框架就是这样。

对于我来说,它显然是不完整的。但是,要写出一本包括所有必不可少的材料的书,至少需要十年时间:解读每一种舞蹈,要花费漫长的、细致的劳动,而把由不同作者对同一舞蹈所作的场记进行核对比较,更要花费多上一倍的时间。如果说我能把我这本远非完整的著作写完,那么在很大程度上我要感谢索洛维耶娃和莫甫舍松,是他们在研究素材和写作本书的过程中给予了我帮助。

某些章节,特别是对选自彼季帕—维采季尼的舞剧《杜普莱的弟子们》和莫扎特的歌剧《唐璜》的几段小步舞,是由约沙弗夫撰写的,他以自己的学识和多年的经验对我进行过协助。

对以上同行,我表示热烈的感谢。

关于名词术语再说上几句。我保留了古典芭蕾舞课程中已有的法文动作名称。至于典型的舞会舞蹈舞步,我尽可能地将它们译成俄文或者采用俄文音译。

H. 伊凡诺夫斯基

1940~1946年,于列宁格勒

目 录

作者小传	1
编者的话	尤里·斯洛尼姆斯基 1
序	H. 伊凡诺夫斯基 1
舞会舞蹈范例	1
舞会舞蹈范例的研究及舞段教学	2
屈膝礼与敬礼	4
16世纪的屈膝礼	6
16世纪男士的敬礼和鞠躬	7
17世纪的屈膝礼和鞠躬	8
18世纪的屈膝礼和鞠躬	9
19世纪的屈膝礼和行礼	9
低舞	11
勃兰里	11
简单的勃兰里	11
复式勃兰里	12
带反复句的复式勃兰里	12
快乐的勃兰里	13
帕凡（孔雀舞）	14
16世纪的阿列曼德	16
库朗特	18
加利亚德	20

利高顿	23
罗曼涅斯卡	24
第一种罗曼涅斯卡	24
彼季帕编导的罗曼涅斯卡	27
小步舞	32
17世纪小步舞的构图 小步舞的舞步	34
17世纪末和18世纪小步舞的舞蹈元素	37
往右和往左的小步舞舞步	38
小步舞中的屈膝礼	38
Pas grave	39
古典小步舞	40
18世纪的快速小步舞	44
彼季帕的快速小步舞	47
18世纪中叶的阿列曼德	57
吉格	60
加沃特	63
18世纪的加沃特	64
19世纪加沃特的片断	68
19世纪的加沃特	69
乡村舞	73
卡德里尔	75
朗斯耶	79
苏格兰舞	84
马特列杜尔	86
唐培特	87
波洛奈兹	88
玛祖卡	91
玛祖卡的元素	93
舞会玛祖卡的花样	95
华尔兹	98
波尔卡	100
自由步	101
华尔兹式的波尔卡	102
螺旋状的波尔卡	102

科蒂荣	103
科蒂荣的花样	104
克拉科维亚克	107
 19世纪俄罗斯舞会舞蹈	 109
华尔兹-玛祖卡	110
四步舞 (pas de quatre)	111
米尼昂	112
夏孔	113
花样华尔兹	115
 舞会舞蹈的教学基础	 117
教学法和课堂结构方法	118
标识动作方向的场记图	119
舞会舞蹈元素的教学	120
关于“步”的概念	121
关于舞蹈姿势的概念	123
各种形式的CHASSE	125
 附录	 135
舞会舞蹈课程教学大纲	136
术语小辞典	140
伴奏乐谱选载	145
 译后记	 162



舞会舞蹈范例

舞会舞蹈范例的研究及舞段教学

屈膝礼与敬礼

低舞

利高顿

罗曼涅斯卡

小步舞

18 世纪中叶的阿列曼达

吉格

加沃特

乡村舞

波洛奈兹

玛祖卡

华尔兹

波尔卡

科蒂荣

克拉科维亚克

舞会舞蹈范例的研究及舞段教学

学习过去几个世纪的舞蹈,是舞蹈学校学生学业中最后也是最困难的一个阶段。对教师而言,这也是困难的,因为他不仅要训练学生,而且还要教导他们判断舞蹈的内容及其风格处理的方式,提高他们的表演素质。

在这个工作阶段占中心位置的是舞蹈片段,它们要求具备的特殊修养是低年级学生达不到的。

观看舞剧时,学生从观摩中获取了许多为理解古典舞蹈和性格舞蹈所必不可少的宝贵东西。在我们今天的舞剧里,舞会舞蹈的作用不大,它在舞台实践中的范例屈指可数。比如有这样一些:《罗米欧与朱丽叶》中的舞会(特别是“枕头舞”),列宁格勒版的《睡美人》中的打猎一场,还有不常演的《嘉华年会》。当然,学校应该充实学生对舞台范例的视觉知识的积累。舞剧演员的创作、他的舞台实践的提高,首先是与视觉印象是否丰富联系在一起。如果把舞会舞蹈课看成是造就演员的众多课程中的一门,那么就会明白视觉印象的缺失或贫乏是一大缺点。倘若在我们的优秀学校里,生产实习能把像福金的《嘉华年会》,尤其是《达米斯受难记》(格拉祖诺夫作曲,彼季帕编导)这样的作品作为必修剧目包括进去,那将是件好事。在这部舞剧里,彼季帕极其细腻和鲜明地揭示出18世纪艺术的特色。每一个动作,每一个舞姿都好像是18世纪朗克蕾、瓦托的名画的重生再现。这是一部其教学价值十分巨大的出色的舞剧。

除此之外,高年级教师还应该有一批由自己支配的教学用具(书籍、画册),以便用来培养学生树立正确对待作为揭示形象的手段的舞蹈片段和舞蹈的态度。

参观博物馆意义重大:仔细观看不同时代的绘画、雕塑展品和生活物件,可以给学生留下关于时代、它的风格、趣味等等的总体的同时又是具体的印象。书籍——历史小说、回忆录等等,在提高舞台想象力和趣味方面起着不小的作用,因为它们复活了过去年代的人物以及他们的生存环境。可惜,在培训未来演员时,这些资料远远没有得到应有的利用。

音乐是培养演员的强有力的手段。必须努力做到,在课上演奏的是这个时代和这种风格所特有的音乐。音乐不应该变成仅仅是在速度上对动作的伴奏。音乐的任务在于,揭示每段舞蹈的性格和风格,给表演者提示它的内容。选出合适的音乐,决非易事:并不是任何一首古老的小步舞曲都一定可以跳舞,同样,也不是每首玛祖卡舞曲跳起舞来都方便。音乐经常只是为了在音乐会上演奏而写的,带有独特的速度,变化多端的节拍装饰(例如,肖邦的八小节玛祖卡的画面常常被十二小节的乐句打断)。在真正的库朗特中有不少东西在乐谱上的速度要比舞蹈实际表演更加活泼。作为沙龙舞蹈的库朗特之所以消失,原因正是在于它的舞蹈的性格过于庄重,礼仪性太浓。大部分舞会舞蹈都建立在正方形的音乐画面的基础上,有着法



法国17世纪露天舞会（选自阿勃拉汉姆·波谢的版画）

定的速度。这一点在选择伴奏音乐的时候也应该予以考虑。

古代舞蹈的学习,应该从舞步的示范开始,同时由教师对舞蹈进行讲述并且演奏音乐。讲述的目的是为了让学生心中对舞会的环境、参与者和条件有所了解,并对跳这个舞蹈的人以及他的表演特点进行一番描写。这时候还可以朗诵一些文字作品片段和诗歌,与此同时展示一些版画和油画的复制品,告诉学生可以参看哪些绘画和雕塑的名作,也都是有益处的。

比方说,我们讲到小步舞是高层宫廷社交界的舞蹈。为了直观地说明小步舞的历史作用,我们会向学生提起莫里哀的《醉心贵族的小市民》。舞蹈教师的那一大段台词以及他教茹尔丹跳小步舞的场面,还有什么能比这留下更为清楚的印象?请您演奏吕里的小步舞乐曲,配上莫里哀剧本中“教师纠正茹尔丹的表演”那段台词,学生们会久久地记住您讲述关于小步舞的声音和它的典型特点。

当然,所有这些还只是对主要的事情——研究舞蹈本身的一种准备。到九年级,我们力求最大限度地扩展学生关于古代舞蹈的知识范围,要求充分加工琢磨,达到最鲜明的形象和动作的风格,等等。

在这个阶段,舞段练习的作用是主要的。我们不局限于讲述、听音乐和学具体的动作组合。最重大的考验在于,学生在了解舞蹈的组成元素之后是否能够编出它的各种结构变体。

本书中那段“快速小步舞”,就是在我的指导下由学生们自己编成的。编排舞段能够激发对舞蹈的兴趣,因为全体学生都被吸引到创作过程中来。这时教师可以很容易地检验学生对课程是否掌握,了解学生的个人素质和他们中间每一个人的才能大小。在这项工作中希望也可能采用各种不同的方法。示范动作组合之后,应该告诉学生结构原则,让他们去编舞;在已有的知识的基础上,可以演奏音乐,建议他们在严格遵守舞蹈的风格、性格和涵义的条件下,