

文化資料
(八)

中央人民政府文化部辦公廳編印

一九五三年十一月

目 錄

舞劇(巴蕾)	一
劇院與學校(阿·洛巴諾夫)	二六
蘇聯高等戲劇學校入學規程	三五
莫斯科諷刺劇院(納·彼得羅夫)	三五
隱廬——列寧格勒冬宮藝術博物館(普·古布契夫斯基)	三五
藝術的特點及其在社會生活中的地位(阿·葉戈羅夫)	七五
蘇聯當代作曲家簡介(二)	一三

(附本刊一九五三年一至八輯分類總目)

舞劇（巴 蕾）

舞劇是一種把舞蹈、音樂和戲劇構思三者結合在一起的戲劇藝術，它是一種用舞蹈和啞劇（表情、造型姿勢）的手段來表演的音樂戲劇作品。舞劇的內容是敘述在決定音樂和舞蹈動作底特性的脚本——舞台劇本——中。音樂與舞蹈動作之間有着密切的相互聯系。音樂不僅是說明動作，作為舞蹈和表情的伴奏，它並且含有戲劇內容。優秀的舞劇具有標題形象性，並且利用各種不同的表現與造型的描寫方法。

舞劇中的舞蹈一般分為古典舞蹈與性格舞蹈。後者比較與民間舞蹈相接近。作為古典舞蹈的基礎的動作，也是取自民間舞蹈的，但是它經過了比較深刻的舞台加工。在形成古典舞蹈時，曾經利用了從古代藝術作品借來的動作和姿勢（這特別明顯地表現在手指動作和某些「姿態」——舞劇姿勢——中），以及一些宮殿禮儀的成份（鞠躬、屈膝禮、典禮儀式中的步伐）。所謂啞劇，就是其中動作主要是藉了表情和姿勢來發展的一種舞台劇。啞劇的成份在一切表現性舞蹈中總是或多或少地存在的。舞劇與啞劇常常結合成為完整的音樂——舞蹈場面。

舞蹈音樂的特色是節奏成份的明晰、節奏性運動的穩定（堅定）、和形式的相對完整性。舞劇的音樂結構比較自由和靈活，不局限在專門的舞曲成份中。舞蹈與啞劇的關係，無

論就戲劇或者音樂的意義上來講，都很像完整的樂曲（詠嘆調、合唱曲）與歌劇中自由發展的場面之間的關係。舞劇音樂的形式是極端多樣化的，除了與普通的舞曲相近的短的樂曲外，又有比較更發展的、近於大型交響樂作品類型的舞劇樂曲。舞劇場面尤其常用的是套曲的形式，這就是：許多段舞蹈結合成爲一組舞蹈，服從於一個總的戲劇主題和一個完整的樂思。

歌劇中常插入一些獨立的舞劇場面，例如，格林卡的歌劇「伊凡·蘇薩寧」中的波蘭舞會，古諾的歌劇「浮士德」中的「五朔節前夜」等等。在古典舞劇中，沒有連續的音樂——戲劇發展而僅由一些獨立的舞蹈簡單地連接起來而組成的舞蹈場面和舞蹈「插曲」佔着一定的地位。這樣的音樂——舞蹈「組曲」稱爲嬉遊舞（Либреттен）。舞劇中嬉遊舞型的結構佔優勢，就會降低舞劇演出的音樂——戲劇的完整性。

在舞劇的歷史發展過程中，形成了一些獨特形式的舞蹈，例如：變奏舞（Вариация）——一種特殊的舞蹈「獨白」，Pas de deux（雙人舞）——一種形式極嚴格的雙人舞蹈，等等。舞劇中也包含羣舞（伴舞團）。古典舞蹈有它自己的一套術語，分別表示各種個別的動作（如：「阿拉伯式」（Арабск）、「趾尖旋轉」（Пирет）、「巴特曼」（Батман）等等）。

舞劇的起源，是與民間戲劇和民間音樂創作中的舞蹈成份分不開的。古代斯拉夫人的宗教演出和輪舞（Колобок）就已經具有將舞蹈戲劇化的特色了（如輪舞歌曲「我們種下的穀粒」、「女郎們播種了亞麻」、「田野中有一株小菩提樹」等等）。戲劇化的舞蹈在中世紀

江湖演員的表演節目中，以及在稍遲一點的俄國民間業餘戲劇演出中（如「沙皇馬克西米利昂」），都佔着重要的位置。由民間戲劇創造出來的舞蹈格調，後來在俄國古典大師們的舞劇和歌劇中得到了極大的發展。

在關於彼得大帝以前的宮廷生活的歷史紀載中，就常常講到包含民間舞蹈的演出（例如「野牛」——「俄羅斯喜劇，包含歌唱、哥薩克舞、波蘭舞，以及各種表演節目」，一六七一年）。十八世紀的演出中著名的有：「妖婆」——「童話喜劇，包含歌唱及舞蹈」（一七三一年）和「謝肉祭時彼得堡的民間嬉樂」（一七六一年，奧拉尼恩包姆）。一七四四年宮廷中演出了「花之舞劇」，在這個演出中在換景時由阿格拉費娜和阿克西尼雅表演了俄羅斯舞——她們都是俄國第一個舞劇學校（一七三八年由日·布·朗傑創辦）的學生。一七六七年彼得堡上演由宮廷舞劇編導兼作曲家格·安周利尼所寫的舞劇「耶穌聖誕節期的嬉樂」，他把俄羅斯鄉村舞蹈引進了舞劇，並且用流行的俄羅斯歌曲曲調寫成音樂。以民間舞曲為基礎所寫成的，而與民間創作的格式又微有不同的舞劇音樂，成為早期俄羅斯歌劇中不可少的東西。例如麥·馬琴斯基（一七五〇—一八二〇左右）的歌劇「聖彼得堡的市場」（一七七九）中的舞蹈（婚禮前晚會的一場），耶·伊·弗明（一七六一—一八〇〇）的歌劇「驛站馬車夫」（一七八七）中的舞蹈（最終的一場），弗·卡·布利姆的歌劇「古代的聖誕節」（一八〇〇）中的舞蹈（舞蹈歌曲「猜吧，猜吧，女郎」），都用的是這樣的音樂。在很多音樂笑劇中和嬉遊舞型的舞劇（*Balet-diveytschen*）中也都可以看到各種俄羅斯的舞蹈。

烏克蘭戲劇的歷史發展也是與民族的舞蹈分不開的：在烏克蘭十九世紀描寫生活習俗的戲劇、音樂笑劇和喜劇中——如劇作家伊·普·科特利亞列夫斯基的「納塔爾基——波爾塔夫基」（阿·巴里茨基配樂的最早定稿之一，一八三四年作）——，以及在早期的烏克蘭歌劇中——如作曲家斯·斯·古拉克——阿爾捷莫夫斯基（一八一三——一八七三）的「多瑙河彼岸的查坡羅什人」（一八六三）等等——，音樂——舞蹈成份都佔着重要的位置。

俄羅斯古典舞劇學派奠基於十八世紀（最早的舞劇表演，在十七世紀末沙皇阿歷克謝伊·米哈伊洛維奇的宮廷中，就已經作為插入性的節目而演出了）。固定性的舞劇劇團在彼得堡是在一七三六年創立的，在莫斯科則是在一八〇六年創立的。俄羅斯舞劇舞蹈吸收了含有鮮明的民族特徵的俄羅斯民間舞蹈。俄羅斯的男子舞蹈，是以充滿意志、豪氣、勇敢和自尊心為其特色的。而女子的表演風格，則是以動作的寬廣和自由，以流暢、「曲調性」、「美的威力」見長。優秀的俄羅斯舞劇作品中，思想和情感的表露極為真實和真誠，形式又是無比地簡樸。

十八世紀時舞蹈家阿·謝爾格耶娃、維·米哈伊洛娃、阿·斯捷潘諾娃，以及著名的舞蹈家兼舞劇編導特·斯·布勃里科夫（生卒年月大約為一七四八至一八一五），都以表演的生動著名，後者並在維也納表演過，也獲得很大的成功。還有阿·阿·涅斯捷羅夫，他是俄國的第一位舞蹈教育家。特出的舞劇編導有阿·沃爾科夫、維·麥·巴拉紹夫（一七六二——一八三五）、伊·伊·瓦爾伯赫（真名為列索戈羅夫）（一七六六——一八一九）；優秀的演員有維·拉伊科夫、赫·普·別里洛娃（一七七六——一八〇四）；優秀的農奴舞蹈家有特·

維·格拉納托娃——什勒科娃（一七七三——一八六三）。在十八世紀末和十九世紀初，舞劇在俄國的農奴劇院（大地主家中由農奴演員担任演出的劇院——譯註）中大為流行。可是這些劇院中的天才的演員們，却常常夭折在當時殘酷的農奴制習俗的壓迫下。

俄國舞劇的輝煌時代開始於十九世紀初葉。彼得堡舞劇團因下列這些演員的名字而馳名：麥·達尼洛娃（一七九三——一八一〇），阿·伊·伊斯托米娜（一七九九——一八四八），耶·阿·捷列歌娃（一八〇四——一八五七），阿·普·格魯什科夫斯基（一七九三——一八七〇左右），赫·奧·戈列茨（一八〇〇——一八八〇），耶·阿·桑科夫斯卡雅（一八一六——一八七二），耶·伊·安得列雅諾娃（一八一九——一八五七）等等。依靠這些優秀的俄羅斯演員人材，舞劇編導什·吉德洛（一七六七——一八三七）在彼得堡排演了近三十齣戲（從一八〇一年起到一八二九年，中間一八一一至一八一六年停演）。根據格·魯·傑爾扎文、阿·斯·普希金、阿·斯·格里包耶多夫以及其他同時代的人的評論，吉德洛是一位有豐富的詩的想像力的天才藝術家。他底藝術的現實主義色彩，特別強烈地表現在一些生動的表情場面中。吉德洛的許多舞劇的音樂是由卡·阿·卡沃斯（一七七六——一八四〇）寫成的，他從一七九七年起住在俄國，從事樂隊指揮和作曲家的工作（一八〇三年起領導彼得堡的俄羅斯歌劇院）。在吉德洛與卡沃斯共同創作的舞劇中，有根據普希金的作品寫的舞劇「高加索的俘虜」（一八二三年）。現實主義舞劇的奠基者之一是莫斯科的舞劇編導阿·普·格魯什科夫斯基。農奴出身的伊·克·洛巴諾夫（死於一八四四年左右）也起了很大的作用。洛巴諾夫是民間舞蹈的最優秀表演家，他在自己所表演的民族風格的嬉遊舞型舞劇中運用了許多

新的藝術手法，這些手法在莫斯科的舞劇壇上一代代地流傳了下來。在十九世紀的第一個十年裏，採用俄羅斯的題材和俄羅斯的舞蹈構成的嬉遊舞型舞劇的體裁極爲流行。天才的作曲家達維多夫（一七七七—一八二五）替許多這類體裁的演出寫過音樂。典型的例子是音樂劇「七週節，或稱馬利因樹林中的嬉樂」（一八一五），其中插入以俄羅斯歌曲「沿着大街」爲主題的舞劇。以下的這些嬉遊舞型舞劇：「麻雀山上的嬉樂」（一八一五）、「五月一日索科爾尼基的遊樂」（一八一六）、「士兵回家時的婚約」（一八一七）、「收穫的節日」（一八二三）等，都是達維多夫與洛巴諾夫、格魯什科夫斯基、伊·麥·阿勃列茨等人共同創作的。以上幾位莫斯科的舞劇編導，以及彼得堡的瓦爾伯赫和阿·勒·奧古斯特（普阿羅），排演了許多以戰爭—愛國事蹟爲主題的舞劇（「萊茵河上的哥薩克人」、「勝利慶典」等），反映了一八一二年衛國戰爭所引起的民族自覺的高漲。在寫過舞劇的十九世紀前半葉作曲家中間，還應該指出著名的俄羅斯浪漫曲作家：阿·阿·阿利亞比耶夫（一七八七—一八五一）——作舞劇「魔鼓」（一八二七），阿·耶·瓦爾拉莫夫（一八〇一—一八四八）——作「蘇丹的娛樂」（一八三四）和「矮子」（一八三七，與阿·古里雅諾夫合作）。

從很早的時候起，各國的戲劇演出中都包含了舞蹈場面，例如：古希臘的悲劇、喜劇和諷刺劇、羅馬的啞劇、中世紀民間戲劇、市集戲劇、文藝復興時代的狂歡戲劇演出、宮廷假面舞劇等等，裏面都有舞蹈的場面。

在意大利和法蘭西，舞劇是在那些幻想復興古代戲劇的人道主義者^①的影響下形成起來

的。一四八九年，米蘭大公結婚時，曾在托托納（Торона）由別爾貢佐·德包塔排演了「奧爾費」。全劇是在酒筵進行中演出的；在撤菜和上菜之間的空隙中表演神話內容的歌唱和舞蹈節目。表演者都是宮中廷臣（十六—十七世紀的法國舞劇帝王亦常參加演出）。早期法國舞劇的典型例子是「卡薩林皇后為招待波蘭使臣而演出的舞劇」（一五七三年），演出者布·巴爾塔查里尼。宮廷舞劇由一些相互間不相聯系的獨立的場（景）組成，其中包含了跳舞會舞蹈、假面劇、典禮行列（Продесскы）等等的成份。其中還收入了「花式」舞蹈，是按照幾何圖案設計出來的。許許多多的舞蹈從舞池出發一直綿延地跳到舞台（又時常從舞台跳回到舞池）；這些舞蹈大多數是起源於民間的，但已在貴族社會中經過了很大的改變。遵照柳多維克第十四世的命令而創立的皇家舞蹈學院（一六六一年）收集民間舞蹈，把它們加工整理成爲舞會上的舞蹈。十六—十八世紀流行的舞蹈有：孔雀舞（Павлин）、薩拉邦德舞（Сарабанда）、沙孔納舞（Шаронна）、庫朗塔舞（Куранта）、麥努艾特舞（Мену-эрт）、加沃特舞（Гавот）、布爾列舞（Булле）、吉格舞（Жига）等等。一六六九年巴黎成立「音樂學院」（是一個經常性的歌劇院），這個劇院的成立，大大地促成了舞劇的專門化。一六七二年開始擔任該劇院指揮的日·布·柳利（一六三二—一六八七）在歌劇中加入了舞劇，爲此劇院中特別組成了專門的男子舞蹈團，直到一六八一年爲止這個男子

① 人道主義（Гуманизм），文藝復興時期的一種進步運動，主張解放人類個性，擺脫封建制度和宗教的思想枷鎖。——譯註。

舞蹈團的團員同時飾演女角。柳利的作品是由一連串的舞蹈夾以短的詠嘆調和宣敘調（如歌舞劇「阿穆爾和瓦克赫的假日」、「地獄女神」、「愛的勝利」），或夾以道白（用莫里哀劇本的原詞編成的喜舞劇「厭物」、「貴族市僧」、「假病人」等）而構成的。柳利在他底「抒情悲劇」中所加的舞蹈和啞劇中，力求使音樂的內容深入，將音樂與戲劇情節聯繫起來（如「泰西」、「阿爾蔡斯特」、「伊齊達」等等）。柳利的最出名的繼承人是日·弗·拉莫（一六八三——一七六四），他使各種舞蹈具有更多的獨特點，並且大大地豐富了音樂的舞台表現力（歌舞劇「謙遜的印度」，喜舞劇「普拉捷雅」，歌劇「達爾達努斯」等）。拉莫的作品也像他以前的那些先驅者們（如阿·康普拉等）一樣，帶着當時文雅的宮廷藝術的氣息。十八世紀那些描寫日常生活的喜劇性歌劇的作者艾·杜尼和弗·菲利多爾等人——「第三階層」的音樂戲劇的代表人物——整理了民間市集戲院中演出的音樂笑劇所特有的鄉村舞蹈和活潑的舞蹈歌曲，來與宮廷舞劇以及宮廷歌劇中的那些貴族化的舞蹈相對抗。十八世紀末葉法國舞劇編導日·多伯瓦爾（一七四二——一八〇六）所排演的許多舞劇，例如「風流書僮」（根據鮑馬歌原作「費加羅的婚禮」的主題寫成），其中的音樂都是這一類性質的。

十八世紀的舞劇劃分為三種體裁：嚴肅的（主題採自悲劇的），半嚴肅的（牧歌主題，美化田園生活的），以及喜劇性的（大多以鄉村生活為主題）。那時舞劇中的舞蹈已用半豎趾尖的方式，但穿的是高跟鞋。一七三〇年麥·卡馬爾戈（一七一〇——一七七〇）在女子舞蹈中加入了Антраша-харп（跳躍，在空中變換兩足的相對位置，一足觸擊另一足——亦

即所謂「彈足」)，同時改革了服裝，將衣減短使只及踝部（但衣之式樣仍保留宮廷式）。稍遲（一七五〇年）拉尼將「彈足」增加為二次（*Arpelia-cris*）。一七三四年麥·薩萊（約一七〇七——一七五六）在舞劇「彼格馬利翁」中着古代式樣的外衣，頭髮不敷粉。到十八世紀末，舊的舞劇服裝讓位于古式的希臘長襯衫和繫帶鞋。海奈（一七五二——一八〇八）在女子舞蹈中加進了趾尖旋轉（單足點地全身旋轉）。這一時期最後一位法國女舞蹈家是麥·吉瑪爾（一七四一——一八一六）。男舞蹈家中著名的有丟普雷（一六九七——一七七四）、加埃塔諾·維斯特里斯（一七二九——一八〇八）及其子奧古斯特·維斯特里斯（一七六〇——一八四二）。

作曲家克·維·格盧克（一七一四——一七八七）改革歌劇，其改革中主要的一點——力求戲劇的真實性，也影響了他所作的歌劇中的舞劇場面（如「奧爾菲尤斯與艾夫里迪克」、「伊菲吉尼雅在塔夫里達」等，維也納、巴黎演出）。同時法國舞劇編導日·日·諾維爾（一七二七——一八一〇）也在舞蹈術方面進行了改革。這兩位藝術大師和改革家在思想立場方面，是接近於資產階級啓蒙派——百科全書派的美學觀點，接近於後者的「模倣自然」的主張的。法國啓蒙運動者（尤其是日·日·羅梭，弗·麥·格里姆）尖銳地批評了宮廷——貴族舞劇，指出這種舞劇的無思想、不自然，以及缺乏戲劇真實性。在格盧克的作品中以及諾維爾的舞蹈藝術中，舞劇被在生活上有意義的內容所充實了，它成爲在戲劇性方面更爲合理，在形式方面更爲生動和完善。古代神話的傳統題材和形象獲得了新的思想和藝術上的闡釋，儘管法國古典主義戲劇的傳統慣例的影響使諾維爾的現實主義意圖受到了限制。「效果

舞劇」(Действенный балет)的創立者諾維爾反對巧妙而不生動的舞蹈和習慣性姿勢，他取消了掩蓋住演員臉部的面具，改良了服裝，使舞劇擺脫了專講究虛偽的華麗場面的風氣。舞劇成爲一種用造型形象來展開音樂內容的戲劇。

在諾維爾的後繼者中間，除了前面提到過的日子·多伯瓦爾以外(他的「無益的謹慎」一七八六上演於包爾多，至今還保留在上演劇目中)，傑出的還有法國舞劇編導麥·加爾德爾(一七四一—一七八七)及其弟普·加爾德爾(一七五四—一八四〇)，以及意大利舞劇編導斯·維加諾(一七六九—一八二一)。在維也納和彼得堡有弗·吉爾弗丁(一七一〇—一七六八)和格·安周利尼(一七二三—一七九六)進行舞劇改革工作。

從諾維爾的時代開始，舞劇就作爲一種不附屬於歌劇的獨立的體裁而獲得了大規模的發展。但同時舞劇場面在十九世紀的歌劇中也仍然佔着相當重要的地位。舞劇場面成爲格林卡、邁爾貝爾、古諾等人的歌劇中特有的、不可分割的一部分。魯·華格納在他的四部歌劇「尼伯龍的指環」、樂劇「特里斯坦與伊佐爾德」等裏面，完全不加入舞蹈成份，這是與他對歌劇改革的教條主義的極端態度有關的，他的這種態度使歌劇遭致格調的貧乏化。

舞劇雖然脫離了歌劇成爲獨立的舞蹈表演，而且逐漸趨向於有充實的戲劇內容，可是，它在音樂方面都並沒有充實化。長時期以來在舞劇領域內活躍的主要都是一些担任舞劇樂隊長等等的二等作曲家、音樂匠。有時還時常用各個不同作家的作品組成「混合的」音樂供舞劇之用。在這一方面，像克·維·格盧克(他作過許多舞劇，包括「唐·璜」——一七六一年在維也納由格·安周利尼演出)，維·阿·莫扎特(「玩物」，爲諾維爾作，一七七八年，

巴黎)，勒·貝多芬（「普羅米修斯的創造物」），由斯·維甘諾在維也納演出，一八〇一年），艾·麥子爾，勒·克魯比尼等人的作品，只是希有的例外。在所謂浪漫主義舞劇的時期中，這種情形還仍然保持着。儘管採用了各種新的舞蹈、新的音樂描繪手法，可是大多數神話——浪漫主義風格的舞劇，其音樂水平都是不高的。作曲家阿·阿丹（一八〇三——一八五六）的舞劇「日傑爾」（一八四一年，巴黎）的音樂，比較起來具有較大的價值。這個舞劇是根據特·戈季耶（一八一——一八七二）的舞台脚本寫成的，戈季耶是詩人兼批評家，是為浪漫主義舞劇提出美學理論根據的人。

新的一派的舞劇中最典型的有：「西爾菲達」（一八三二年，脚本作者阿·努里，音樂作者日·什內茨戈弗）和「多瑙河少女」（音樂作者阿·阿丹），由舞劇編導弗·塔利奧尼（約一七七八——一八七一）在巴黎演出；「水神」（音樂作者茨·普尼，一八四三年）和「巴黎聖母院」（雨果原著，音樂作者茨·普尼，一八四四年），由這一派的最大的舞劇編導日·派羅（一八一〇——一八九二）在倫敦演出；還有「海盜」（拜倫原著，音樂作者阿·阿丹，舞劇編導日·馬齊爾耶，一八五六年，巴黎）。幻想世界中的人物，或是社會的叛徒——海盜、強徒等等——開始成為舞劇中的英雄。對於民族色彩，對於「典型的」日常生活題材已經發生了興趣，可是對它們的理解還是很有限制的。對中世紀的愛好反映在新設計的男子服裝（緊身褲、寬領、無後跟的鞋）上。女子的服裝（「短聳裙」，即用輕紗做成的華麗的短裙）被利用來作為非人世的生物（小精靈、水妖、幻象等等）的象徵。新的女子舞蹈技巧（用趾尖跳，即所謂「足尖舞」）也用來達到同一個目的。這樣，女子的古典舞蹈就完全

與一般的舞蹈脫離了。而以前在舞劇中佔主要地位的男子舞蹈，逐漸退居於次要的地位。在浪漫主義舞劇的舞蹈家中最著名的有：麥·塔利奧尼（一八〇四——一八八四），以舞蹈的輕盈見長，善於體現神話中的形象；弗·艾斯勒（一八一〇——一八八四），傾向於現實主義（她富有地板技巧（Партерная техника）），長於表演民間舞蹈——木鈴舞、克拉科維亞克舞、俄羅斯舞）；克·格里齊（一八二一——一八九九），兼有（雖然在造詣程度上比較淺）上面兩人的優點——塔利奧尼的輕盈和艾斯勒的富於表現力。意大利十九世紀的優秀舞劇演員有：德·利米多，阿·德爾·艾拉，維·祖基，普·林尼雅尼，艾·切克迪等。

到十九世紀六十年代，西歐舞劇漸趨類化：與民族的傳統的聯系逐漸消失，世界主義的特徵加強。舞劇編導們的創作逐漸成爲形式主義的，沒有靈魂的。最典型的例子是阿·聖列翁（一八二一——一八七二）的演出，他把舞劇弄成了消遣的玩意兒。

在十八——十九世紀，許多意大利、法國、奧地利的著名舞劇編導、舞劇演員、舞劇教師和舞劇導演被邀請到俄國。沙皇俄國的統治階級崇拜西方，不相信俄羅斯民族的天才，而寧願去邀請外國著名的旅行演員，這些人中的一部份在俄國居留了很長一段時期。如日·派羅、阿·聖列翁、麥·彼迪帕（一八二二——一九一〇）等人是從十九世紀中葉開始在俄國工作的。彼迪帕從一八四七年到一九〇三年都住在彼得堡，演出了六十多齣舞劇。他的演出中，大部份都是些華麗的神話劇，其中包含了一段段的舞蹈節目，這些劇說明了當時舞劇演出的思想和藝術上的衰頹不振。在他演出的全部舞劇中，具有重要意義的只有很少的幾個，其中包括普·伊·柴可夫斯基和阿·克·格拉祖諾夫的舞劇。當時的舞劇常常變成了一些表

面上有聲有色的娛樂消遣性的節目，其中包含的是照西方的式樣剪裁的千篇一律的題材；它們只是用來作爲一個底板，來容納一些在舞蹈上很精巧、但在戲劇效果上毫無意義的嬉遊舞。首都舞劇對於宮廷的依賴，以及上層貴族社會和資產階級——官僚社會的興趣和要求，都直接使舞劇演出的思想藝術水平受到惡劣的影響。而外國舞劇編導所運用的俄羅斯的題材，在舞台體現上却使人感到帶有虛假的民族色彩。俄國的農民變成了低聲下氣滿臉賠笑的「鄉巴老」，與西歐浪漫主義舞劇中常見的類似人物毫無不同之點。俄國的一些進步活動家會不止一次地批評過這種惡劣的舞劇傳統（參看薩爾蒂科夫——謝德林論舞劇「金魚」的文章，納·阿·涅克拉索夫關於舞劇「鄉下人」的評論）。在這一時期的作曲家中，以多產而善於寫作適合舞蹈用的音樂見稱的有茨·普尼（一八〇二——一八七〇）（「駝子科尼奧克」，一八六四）和勒·明庫斯（一八二七——一八九〇）（「唐·吉訶德」，一八六九）。他們的舞劇音樂缺乏戲劇的整體性，在藝術上講來是與當時歐洲這一類音樂作品的一般水平無甚高下的。在十九世紀的舞劇所採用的音樂舞蹈形式中，最常見的有圓舞（Барыня）、蓋洛普舞（Таран）、馬祖爾卡舞（Мазурка）、波洛涅茲舞（Полонез）、進行曲舞（Марш）等，還有照着傳統慣例編成的假民間風格的「性格」舞蹈。

十九世紀俄國古典音樂大師們的歌劇作品中的舞劇場面，就完全是另一種景象了。舞劇音樂是俄國古典歌劇中的一個有機部份，「而俄國古典歌劇是以它內在的充實內容、它的旋律的豐富與音樂的寬廣、它所具有的的人民性，以及典雅的、美麗的、明朗的音樂形式著稱的，這會使俄國歌劇成爲世界上最好的歌劇，成爲廣大人民階層所喜愛和理解的音樂形式。」（

一九四八年二月十日聯共（布）中央關於穆拉傑里底歌劇「偉大的友誼」的決議。俄國歌劇中的舞劇音樂成爲作曲家大師們的具有高度獨創性的、技巧完美的創作藝術的表現。在十八世紀至十九世紀初期時，作曲家在民間舞蹈場面方面的初步嘗試還沒有得到什麼結果，而到了這時民間舞蹈場面已具有了爲成熟的交響樂與歌劇音樂所特有的那種寬廣性和作曲上的豐富多彩了。在這方面，偉大的俄國作曲家格林卡（一八〇四—一八五七）——民族古典歌劇（「伊凡·蘇薩寧」和「魯斯朗與柳德米拉」）的創造者——起了奠基的作用。在俄國的歌劇中廣泛地運用了民間舞蹈格調。在這方面許多最優秀的典範中，可以舉出李姆斯基—柯薩科夫（一八四四—一九〇八）的歌劇「五月之夜」、「白雪公主」、「薩德科」以及歌劇「姆拉達」中的俄羅斯舞和輪舞爲例。在「姆拉達」中，作者發展了他所喜愛的俄國古典禮儀式舞蹈的格調。在柴可夫斯基（一八四〇—一八九三）的「歐根·奧涅金」、「女鞋」、「魔法師」等歌劇裏面的舞蹈場面，是美麗而多樣化的。從格林卡的「魯斯朗與柳德米拉」（一八四二）中的「東方舞」開始，多種多樣的東方舞蹈音樂在歌劇中獲得了輝煌的發展。它的最高成就是穆索爾斯基（一八三九—一八八一）的「荷宛興那」中的「波斯舞」和阿·普·鮑羅亭（一八三三—一八八七）的「伊戈爾公」中的「波羅維茨舞」。許多歌劇中所包含的插舞，與其說它是屬於就嚴格意義上來講的舞劇藝術（與戲劇情節有直接聯系）的，還不如說是屬於一般的舞蹈藝術的。可是雖然如此，俄國作曲家的全部歌劇舞蹈音樂的優秀成就，豐富了並且發展了俄國古典舞劇的音樂形式，同樣地，演員們在歌劇裏面的民族舞蹈中淬鍊出來的技巧，也促進了舞劇舞蹈的藝術上的成長和豐富。

西方斯拉夫民族的新的民族歌劇學派——以布·斯美塔納（一八二〇—一八八四）為首的捷克歌劇學派和以斯·莫紐什科（一八一九—一八七二）等為首的波蘭歌劇學派，創造了輝煌的、獨創的舞蹈因素。捷克的波爾卡舞和別的民族舞蹈美化了斯美塔納的流行的歌劇「被出賣的未婚妻」（一八六六）。民間舞蹈之被採用於舞劇音樂中，是由於當時音樂戲劇中的民主——民族的思潮和現實主義的思潮大為高漲的緣故。所謂抒情歌劇的作者們，尤其是日·俾最（一八三八—一八七五）——例如他的「阿爾列齊昂卡」（一八七二）中的法國舞——，替十九世紀後半期的法國音樂劇帶來了一股民族舞蹈的新氣流。屬於這一派的還有勒·德利布（一八三六—一八九一），他是精緻的、在戲劇內容上很充實、在音樂上很有意味的舞劇「科彼利雅」（一八七〇）和「西爾維雅」（一八七六）的作者。在這一時期中意大利的舞劇獲得了短時間的繁榮（曼佐迪的愛國舞劇「艾克斯泰西奧爾」（一八八三）、「愛情」（一八八六）等）。在喜歌劇（形成於十九世紀中葉，以兩個主要的派別——法國喜歌劇和維也納喜歌劇——為代表）中，舞蹈藝術是循着它獨特的途徑發展的。在這種戲劇體裁中，舞蹈（圓舞、舞會波爾卡舞等等）的作用很大。

在舞劇本身的領域中，十九世紀最末二十五年中出現的柴可夫斯基的天才的舞劇標誌着一個新的時代。柴可夫斯基的舞劇是這種音樂創作底發展中一個不可逾越的巔峯。在「天鵝湖」（一八七六）、「睡美人」（一八八九）和「胡桃夾」（一八九二）中，柴可夫斯基表現他不僅是頭等的音樂作品的作家，並且還是俄國和世界的舞劇的最大改革者。這種改革的主要本質就是音樂在舞劇中的地位的改變。以前，例如在普尼和明庫斯的總譜中，舞劇音樂