

苏联大百科全书选译

什么是舞剧

音乐出版社

·一九五七年·北京

內 容 提 要

本書是蘇聯大百科全書的選譯。全文說明了舞劇藝術的特點，舞劇的起源和形成，各國舞劇和蘇聯舞劇的歷史發展過程以及蘇聯舞劇藝術的創造性成就。篇末並附有舞劇史和舞劇音樂方面的參考書目。

БАЛЕТ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ НАУЧНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО “БОЛЬШАЯ
СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ”

譯自“蘇聯大百科全書”第二版第四卷
“蘇聯大百科全書”國家科學出版局出版

什麼是舞劇

原書著者末署名

吳 鈞 燮 譯

*

北京市書刊出版業營業許可證出字第 063 号

音樂出版社出版

北京東單溝沿頭33号

新華書店總經售

開本：787×1092 1/32

頁數：13 印張：13/16 文字：18,000字

1957年3月北京第1版 1957年3月北京第1次印刷

印數：1-5,050冊

統一書號：8026·547 定 價 0.14 元

舞 劇 (巴 蕾)

舞剧是一种把舞蹈、音乐和戏剧构思三者結合在一起的戏剧艺术，它是一种用舞蹈和哑剧（表情、造型姿势）的手段来表演的音乐戏剧作品。舞剧的内容是表现在决定音乐和舞蹈动作底特性的脚本——舞台剧本——中。音乐与舞蹈动作之間有着密切的相互联系。音乐不仅是說明动作，作为舞蹈和表情的伴奏，它并且含有戏剧内容。优秀舞剧音乐有标题形象性，并且利用各种不同的表现与造型的描写方法。

舞剧中的舞蹈一般分为古典舞蹈与性格舞蹈。后者比較与民間舞蹈相接近。作为古典舞蹈的基础的动作，也是取自民間舞蹈的，但是它經過了比較深刻的舞台加工。在形成古典舞蹈时，曾經利用了从古代艺术作品借来的动作和姿势（这特別明显地表现在手指动作和某些“姿态”——舞剧姿势——中），以及一些宮殿礼仪的成分（鞠躬、屈膝礼、典礼仪式中的步伐）。所謂哑剧，就是其中动作主要是借了表情和姿势来發展的一种舞台剧。哑剧的成分在一切表现性舞蹈中总是或多或少地存在的。舞剧与哑剧常常結合成为完整的音乐-舞蹈場面。

舞蹈音乐的特色是节奏成分的明晰、节奏性运动的穩定（坚定）、和形式的相对完整性。舞剧的音乐結構比較自由和不受局限在專門的舞曲成分中。舞蹈与哑剧的关系，無論从舞蹈或音乐的意义上来講，都很象完整的乐曲（咏嘆調、

合唱曲)与歌剧中自由發展的場面之間的关系。舞剧音乐的形式是极端多样化的,除了与普通的舞曲相近的短的乐曲外,又有比較更發展的、近于大型交响乐作品类型的舞剧乐曲。舞劇場面尤其常用的是套曲的形式,这就是:許多段舞蹈結合成为一組舞蹈,服从于一个总的戏剧主题和一个完整的乐思。

歌剧中常插入一些独立的舞劇場面,例如,格林卡的歌剧《伊凡·苏薩宁》中的波蘭舞会,古諾的歌剧《浮士德》中的《五朔节前夜》等等。在古典舞剧中,沒有連續的音乐-戏剧發展而仅由一些独立的舞蹈簡單地連接起来而組成的舞蹈場面 and 舞蹈“插曲”占着一定的地位。这样的音乐-舞蹈“組曲”称为嬉遊舞(Дивертисмент)。舞剧中嬉遊舞型的結構占优势,就会降低舞剧演出的音乐-戏剧的完整性。

在舞剧的历史發展过程中,形成了一些独特形式的舞蹈,例如:变奏舞(Вариация)——一种特殊的舞蹈“独白”,Pas de deux(双人舞)——一种形式极严格的双人舞蹈,等等。舞剧中也包含群舞(伴舞团)。古典舞蹈有它自己的一套术语,分別表示各种个别的动作(如“阿拉伯式”(Арабеск)、“趾尖旋轉”(Пируэт)、“巴特曼”(Батман)等等)。

舞剧的起源,是与民間戏剧和民間音乐創作中的舞蹈成分分不开的。古代斯拉夫人的宗教演出和輪舞(Хоровод)就已經具有將舞蹈戏剧化的特色了(如輪舞歌曲《我們种下的谷粒》、《女郎們播种了亞麻》、《田野中有一株小菩提树》等等),戏剧化的舞蹈在中世紀江湖演員的表演节目中,以及在稍迟一点的俄国民間業余戏剧演出中,(如《沙皇馬克西米利昂》),都占着重要的位置。由民間戏剧創造出来的舞蹈格調,后来在俄国古典大师們的舞剧和歌剧中得到了极大的發展。

在关于彼得大帝以前的宫廷生活的历史記載中，就常常講到包含民間舞蹈的演出，例如《野牛》——“俄罗斯喜劇，包含歌唱、哥薩克舞、波蘭舞，以及各种表演节目”（1671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（1731年）和《謝肉祭时彼得堡的民間嬉乐》（1761年，奧拉尼恩包姆）。1744年宫廷中演出了《花之舞剧》，在这个演出中在換景时由阿格拉費娜和阿克西尼雅表演了俄罗斯舞——她們都是俄国第一个舞剧学校（1738年由日·布·朗傑创办）的学生。1767年彼得堡上演由宫廷舞剧編导兼作曲家格·安周利尼所写的舞剧《耶穌聖誕节期的嬉乐》，他把俄罗斯乡村舞蹈引进了舞剧，并且用流行的俄罗斯歌曲曲調写成音乐，以民間舞曲为基础所写成的，而与民間創作的格式又微有不同的舞剧音乐，成为早期俄罗斯歌剧中不可少的东西。例如麦·馬琴斯基（1750—1820左右）的歌剧《聖彼得堡的市場》（1779）中的舞蹈（婚禮前晚会的一場），耶·伊·弗明（1761—1800）的歌剧《驛站馬車夫》（1787）中的舞蹈（最終的一場），弗·卡·布利姆的歌剧《古代的聖誕节》（1800）中的舞蹈（舞蹈歌曲《猜吧，猜吧，女郎》）都用的是这样的音乐。在很多的音乐笑劇中和嬉遊舞型的舞剧（Балет-дивертисмент）中也都可以看到各种俄罗斯的舞蹈。

烏克蘭戏剧的历史發展也是与民族的舞蹈分不开的：在烏克蘭十九世紀描写生活習俗的戏剧、音乐笑劇和喜劇中——如劇作家伊·普·科特利亞列夫斯基的《納塔尔基-波尔塔夫基》（阿·巴里茨基配乐的最早定稿之一，1834年作）——，以及在早期的烏克蘭歌剧中——如作曲家斯·斯·古拉克-阿尔捷莫夫斯基（1813—1873）的《多瑙河彼岸的查坡罗什人》（1863年作）——等等；音乐-舞蹈成分都占着重要的位置。

俄罗斯古典舞剧舞蹈学派奠基于十八世紀（最早的舞剧表演，在十七世紀末沙皇阿历克謝伊·米哈伊洛維奇的宫廷中，就已經作为插入性的节目而演出了）、固定性的舞剧剧团在彼得堡是在1736年創立的，在莫斯科則是在1806年創立的。俄罗斯舞剧舞蹈吸收了含有鮮明的民族特征的俄罗斯民間舞蹈。俄罗斯的男子舞蹈，是以充滿意志、豪气、勇敢和自尊感为其特色的，而女子的表演風格，則是以动作的寬广和自由，以流暢、“曲調性”、“美的威力”見長。优秀的俄罗斯舞剧作品中，思想和情感的表露极为真实和真誠，形式又是無比地簡朴。

十八世紀时舞蹈家阿·謝尔格耶娃、維·米哈伊洛娃、阿·斯捷潘諾娃，以及著名的舞蹈家兼舞剧编导特·斯·布勃里科夫（生卒年月大約为1748—1815），都以表演的生动著名，后者并在維也納表演过，也获得很大的成功。还有阿·阿·涅斯捷罗夫，他是俄国的第一位舞蹈教育家，特出的舞剧编导有阿·沃尔科夫、維·麦·巴拉紹夫（1762—1835）、伊·伊·瓦尔伯赫（真名为列索戈罗夫1766—1819）；优秀的演員有維·拉伊科夫、赫·普·別里洛娃（1776—1804）；优秀的农奴舞蹈家有特·維·格拉納托娃-什勒科娃（1773—1863）。在十八世紀末和十九世紀初，舞剧在俄国的农奴剧院（大地主家中由农奴演員担任演出的剧院——譯注）中大为流行。可是这些剧院中的天才的演員們，却常常夭折在当时殘酷的农奴制習俗的压迫下。

俄国舞剧的輝煌时代开始于十九世紀初叶。彼得堡舞剧团因下列这些演員的名字而馳名：麦·达尼洛娃（1793—1810），阿·伊·伊斯托米娜（1799—1848），耶·阿·捷列歌娃（1804—1857），阿·普·格魯什科夫斯基（1793—1870左右），

赫·奧·戈列茨(1800—1880)，耶·阿·桑科夫斯卡雅(1816—1872)，耶·伊·安得列雅諾娃(1819—1857)等等。依靠这些优秀的俄罗斯演員人才，舞剧編导什·吉德洛(1767—1837)在彼得堡排演了近三十出戏(从1801年起到1829年，中間1811至1816年停演)。根据格·魯·傑尔扎文、阿·斯·普希金、阿·斯·格里包耶多夫以及其他同时代的人的評論，吉德洛是一位有丰富的詩的想象力的天才艺术家。他底艺术的现实主义色彩，特別強烈地表现在一些生动的表情場面中。吉德洛的許多舞剧的音乐是由卡·阿·卡沃斯(1776—1840)写成的，他从1797年起住在俄国，从事乐队指揮和作曲家的工作(1803年起領導彼得堡的俄罗斯歌剧院)。在吉德洛与卡沃斯共同創作的舞剧中，有根据普希金的作品写的舞剧《高加索的俘虜》(1823年)。现实主义舞剧的奠基者之一是莫斯科的舞剧編导阿·普·格魯什科夫斯基。农奴出身的伊·克·洛巴諾夫(死于1844年左右)也起了很大的作用。洛巴諾夫是民間舞蹈的最优秀表演家，他在自己所表演的民族風格的嬉遊舞型舞剧中运用了許多新的艺术手法，这些手法在莫斯科的舞剧壇上一代代地流傳了下来。在十九世紀的第一个十年里，采用俄罗斯的題材和俄罗斯的舞蹈構成的嬉遊舞型舞剧的体裁极为流行。天才的作曲家达維多夫(1777—1825)替許多这类体裁的演出写过音乐。典型的例子是音乐剧《七週节》或称《馬利因树林中的嬉乐》(1815)，其中插入以俄罗斯歌曲《沿着大街》为主題的舞剧。以下的这些嬉遊舞型舞剧：《麻雀山上的嬉乐》(1815)、《5月1日索科尔尼基的遊乐》(1816)、《士兵回家时的婚約》(1817)、《收获的节日》(1823)等，都是达維多夫与洛巴諾夫、格魯什科夫斯基、伊·麦·阿勃列茨等人共同創作的。以上几位莫斯科的舞剧編导，以及彼得堡的瓦尔伯赫

和阿·勒·奥古斯特（普阿罗），排演了许多以战争——爱国事迹为主题的舞剧（《莱茵河上的哥萨克人》、《胜利庆典》等），反映了1812年卫国战争所引起的民族自觉的高涨。在写过舞剧的十九世纪前半叶的作曲家中，还应该指出著名的俄罗斯浪漫曲作家：阿·阿·阿利亚比耶夫（1787—1851）——作舞剧《魔鼓》（1827），阿·耶·瓦尔拉莫夫（1801—1848）——作《苏丹的娱乐》（1834）和《矮子》（1837，与阿·古里雅诺夫合作）。

从很早的时候起，各国的戏剧演出中也都包含了舞蹈场面，例如：古希腊的悲剧、喜剧和讽刺剧、罗马的哑剧、中世纪民间戏剧、市集戏剧、文艺复兴时代的狂欢戏剧演出、宫廷假面舞剧等等，里面都有舞蹈的场面。

在意大利和法兰西，舞剧是在那些幻想复兴古代戏剧的人道主义者^①的影响下形成起来的。1489年，米兰大公结婚时，曾在托托纳（Тортонa）由别尔贡佐·德包塔排演了《奥尔费》。全剧是在酒筵进行中演出的；在撤菜和上菜之间的空隙中表演神话内容的歌唱和舞蹈节目，表演者都是宫中廷臣（十六——十七世纪的法国舞剧帝王亦常参加演出）。早期法国舞剧的典型例子是《卡萨林皇后为招待波兰使臣而演出的舞剧》（1573年），演出者布·巴尔塔查里亚。宫廷舞剧由一些相互间不相联系的独立的场（景）组成，其中包含了跳舞会舞蹈、假面剧、典礼行列（Процессия）等等的成分。其中还收入了“花式”舞蹈，是按照几何图案设计出来的。许许多多的舞蹈从舞池出发一直绵延地跳到舞台（又时常从舞台跳回到舞池）；这

① 人道主义（Гуманизм），文艺复兴时期的一种进步运动，主张解放人类个性，摆脱封建制度和宗教的思想枷锁。——译注。

些舞蹈大多数是起源于民間的，但已在貴族社会中經過了很大的改变。遵照路易第十四世的命令而創立的皇家舞蹈学院（1661年）收集民間舞蹈，把它們加工整理成为舞会上的舞蹈。十六——十八世紀流行的舞蹈有：孔雀舞（Павана）、薩拉邦德舞（Сарабанд）、沙孔納舞（Шаконна）、庫朗塔舞（Куранта）、美奴爱特舞（Менуэт）、加沃特舞（Гавот）、布尔列舞（Бурре）、日格舞（Жига）等等。1669年巴黎成立“音乐学院”（是一个經常性的歌剧院），这个剧院的成立，大大地促成了舞剧的專門化。1672年开始担任該剧院指揮的日·布·柳利（1633—1687）在歌剧中加入了舞剧，为此剧院中特別組成了專門的男子舞蹈团，直到1681年为止这个男子舞蹈团的团员同时飾演女角。柳利的作品是由一連串的舞蹈夾以短的咏嘆調和宣敘調（如歌舞剧《阿穆尔和瓦克赫的假日》、《地獄女神》、《爱的胜利》），或夾以道白（用莫里哀剧本的原詞編成的喜舞剧《厭物》、《貴族市儈》、《假病人》等）而構成的。柳利在他底《抒情悲剧》中所加的舞蹈和哑剧中，力求使音乐的内容深入，將音乐与戏剧情节联系起来（如《泰西》、《阿尔蔡斯特》、《伊齐达》等等）。柳利的最出名的繼承人是日·弗·拉莫（1683—1764），他使各种舞蹈具有更多的独特点，并且大大地丰富了音乐的舞台表現力（歌舞剧《謙遜的印度》、喜舞剧《普拉捷雅》，歌剧《达尔达努斯》等）。拉莫的作品也象他以前的那些先驅者們（如阿·康普拉等）一样，帶着当时文雅的宫廷艺朮的气息。十八世紀那些描写日常生活的喜剧性歌剧的作者艾·杜尼和弗·菲利多尔等人——《第三阶層》的音乐戏剧的代表人物——整理了民間市集戏院中演出的音乐笑剧所特有的乡村舞蹈和活潑的舞蹈歌曲，来与宫廷舞剧以及宫廷歌舞剧中的那些貴族化的舞蹈相对抗。十八世紀末叶法国舞剧

编导日·多伯瓦尔(1742—1806)所排演的許多舞剧,例如《風流書僮》(根据鮑馬歇原作《費加罗的婚礼》的主题写成),其中的音乐都是这一类性質的。

十八世紀的舞剧划分为三种体裁:严肃的(主题采自悲劇的),半严肃的(牧歌主题,美化田园生活的),以及喜劇性的(大多以乡村生活为主题)。那时舞剧中的舞蹈已用半豎趾尖的方式,但穿的是高跟鞋。1730年麦·卡馬尔戈(1710—1770)在女子舞蹈中加入了 Антраша-катр(跳躍,在空中变换兩足的相对位置,一足触击另一足——亦即所謂“彈足”),同时改革了服裝,將衣減短使只及踝部(但衣之式样仍保留宮廷式)。稍迟(1750年)拉尼將“彈足”增加为二次(Антраша-сиз)。1734年麦·薩萊(約1707—1756)在舞剧《彼格馬利翁》中穿古代式样的外衣,头髮不敷粉。到十八世紀末,旧的舞剧服裝讓位于古式的希臘長襯衫和系帶鞋。海奈(1752—1808)在女子舞蹈中加进了趾尖旋轉(單足点地全身旋轉)。这一时期最后一位法国女舞蹈家是麦·吉瑪尔(1741—1816)。男舞蹈家中著名的有丢普雷(1697—1774)、加埃塔諾·維斯特里斯(1729—1808)及其子奧古斯特·維斯特里斯(1760—1842)。

作曲家克·維·格盧克(1714—1787)改革歌劇,其改革中主要的一点——力求戏剧的真实性,也影响了他所作的歌劇中的舞劇場面(如《奧尔菲尤斯与艾夫里迪克》、《伊菲吉尼雅在塔夫里达》等,維也納、巴黎演出)。同时法国舞剧编导日·日·諾維尔(1727—1810)也在舞蹈方面进行了改革。这两位艺术大师和改革家在思想立場方面,是接近于資產階級啓蒙派—百科全书派的美学观点,接近于后者的“模仿自然”的主張的。法国啓蒙运动者(尤其是日·日·罗梭,弗·麦·

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，舞劇被在生活上具有重大意義的內容所充實了，它成為在戲劇性方面更為合理，在形式方面更為生動和完善。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)的創作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。舞劇成為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·多伯瓦爾以外（他的《一場虛驚》1786年上演於包爾多，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（1741—1787）及其弟普·加爾德爾（1754—1840），以及意大利舞劇編導斯·維加諾（1769—1821）。在維也納和彼得堡有弗·吉爾弗丁（1710—1768）和格·安周利尼（1723—1796）進行舞劇改革工作。

從諾維爾的時代開始，舞劇就作為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占着相當重要的地位。舞劇場面成為格林卡、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》等里面，完全不加入舞蹈成分，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導致格調的貧乏化。

舞劇雖然脫離了歌劇成為獨立的舞蹈表演，而且逐漸趨向

于有充实的戏剧内容，可是，它在音乐方面都并没有充实化。长时期以来在舞剧领域内活躍的主要都是一些担任舞剧乐队長等等的二等作曲家、音乐匠。有时还时常用各个不同作家的作品組成“混合的”音乐供舞剧之用。在这一方面，象克·維·格盧克（他作过許多舞剧，包括《唐·璜》——1761年在維也納由格·安周利尼演出），維·阿·莫扎特（《玩物》，为諾維尔作，1778年，巴黎）、路·貝多芬（《普罗米修斯的創造物》、由斯·維甘諾在維也納演出，1801年）、艾·麦于尔、勒·克魯比尼等人的作品，只是希有的例外。在所謂浪漫主义舞剧的时期中，这种情形还仍然保持着。尽管采用了各种新的舞蹈、新的音乐描繪手法，可是大多数神話-浪漫主义風格的舞剧，其音乐水平都是不高的。作曲家阿·阿丹（1803—1856）的舞剧《日傑尔》（1841年，巴黎）的音乐，比較起来具有較大的价值。这个舞剧是根据特·戈季耶（1811—1872）的舞台脚本写成的，戈季耶是詩人兼批評家，是为浪漫主义舞剧提出美学理論根据的人。

新的一派的舞剧中最典型的有：《西尔菲达》（1832年）脚本作者阿·努里，音乐作者日·什内茨戈弗和《多瑙河少女》（音乐作者阿·阿丹），由舞剧編导弗·塔利奧尼（約1778—1871）在巴黎演出；《水神》（音乐作者茨·普尼，1843年）和《巴黎聖母院》（雨果原著，音乐作者茨·普尼，1844年），由这一派的最大的舞剧編导日·派罗（1810—1892）在倫敦演出；还有《海盗》（拜倫原著，音乐作者阿·阿丹，舞剧編导日·馬齐尔耶，1856年，巴黎）。幻想世界中的人物，或是社会的叛徒——海盗、強徒等等——开始成为舞剧中的英雄。对于民族色彩，对于“典型的”日常生活题材已經發生了兴趣，可是对它們的理解还是很有限的。对中世紀的爱好反映

在新設計的男子服裝（緊身褲、寬領、無后跟的鞋）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。而以前在舞劇中占主要地位的男子舞蹈，逐漸退居于次要的地位。在浪漫主義舞劇的舞蹈家中最著名的有：麥·塔利奧尼（1804—1884），以舞蹈的輕盈見長，善于體現神話中的形象；弗·艾斯勒（1810—1884），傾向於現實主義（她富有地板技巧（Партерная техника），長于表演民間舞蹈——木鈴舞、克拉科維亞克舞、俄羅斯舞）；克·格里齊（1821—1899），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于表現力。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，西歐舞劇漸趨頹化，與民族的傳統的联系逐漸消失，世界主義的特征加強。舞劇編導們的創作逐漸成為形式主義的、沒有靈魂的。最典型的例子是阿·聖列翁（1821—1872）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，這些人中的一部分在俄國居留了很長一段時期。如日·派羅、阿·聖列翁、麥·彼迪帕（1822—1910）等人是從十九世紀中葉開始在俄國工作的。彼迪帕從1847年到1903年都住在彼得堡，演出了六十多出舞劇。他的演出中，大部分都是些華麗的神話劇，其中包含了一段段的

舞蹈节目，这些剧说明了当时舞剧演出的思想和艺术上的衰頹不振。在他演出的全部舞剧中，具有重要意义的只有很少的几个，其中包括普·伊·柴科夫斯基和阿·克·格拉祖諾夫的舞剧。当时的舞剧常常变成了一些表面上有声有色的娱乐消遣性的节目，其中包含的是照西方的式样剪裁的千篇一律的題材；它們只是用来作为一个底板，来容纳一些在舞蹈上很精巧、但在戏剧效果上毫無意义的嬉遊舞。首都舞剧对于宫廷的依賴，以及上層貴族社会和資產階級-官僚社会的兴趣和要求，都直接使舞剧演出的思想艺术水平受到惡劣的影响。而外国舞剧編导所运用的俄罗斯的題材，在舞台体现上却使人感到帶有虛假的民族色彩。俄国的农民变成了低声下气滿臉賠笑的“乡巴老”，与西欧浪漫主义舞剧中常見的类似人物毫無不同之点。俄国的一些进步活动家曾不止一次地批評过这种惡劣的舞剧傳統（參看薩尔蒂科夫-謝德林舞剧《金魚》的文章，納·阿·連克拉索夫关于舞剧《乡下人》的評論）。在这一时期的作曲家中，以多产而善于写作适合舞蹈用的音乐見称的有茨·普尼（1802—1870）（《駝子科尼奧克》，1864）和勒·明庫斯（1827—1890）（《唐·吉訶德》，1869）。他們的舞剧音乐缺乏戏剧的整体性，在艺术上講来是与当时欧洲这一类音乐作品一般水平無甚高下的。在十九世紀的舞剧所采用音乐舞蹈形式中，最常見的有圓舞（Вальс）、盖洛普舞（Галоп）馬祖尔卡舞（Мазурка）波洛涅茲舞（Полонез）、进行曲舞（Марш）等，还有照着傳統習慣例編成的假民間風格的“性格”舞蹈。

十九世紀俄国古典音乐大師們的歌剧作品中的舞劇場面，就完全是另一种景象了。舞剧音乐是俄国古典歌剧中的一个有机部分，“而俄国古典歌剧是以它內在的充实内容、它的旋律的丰富与音乐的寬广、它所具有的人民性、以及典雅性、美丽

的、明朗的音乐形式著称的，这曾使俄国歌剧成为世界上最好的歌剧，成为广大人民阶层所喜爱和理解的音乐形式。”（1948年2月10日联共（布）中央关于穆拉杰里底歌剧《偉大的友誼》的決議）。俄国歌剧中的舞剧音乐成为作曲家大师們的具有高度独创性的、技巧完美的创作艺术的表现。在十八世紀至十九世紀初期时，作曲家在民間舞蹈場面方面的初步尝试还没有得到什么結果，而到了这时民間舞蹈場面已具有了为成熟的交响乐与歌剧音乐所特有的那种宽广性和作曲上的丰富多采了。在这方面，偉大的俄国作曲家格林卡（1804—1857）——民族古典歌剧（《伊凡·苏薩宁》和《魯斯蘭与柳德米拉》）的創造者，——起了奠基的作用。在俄国的歌剧中广泛地运用了民間舞蹈格調，在这方面許多最优秀的典范中，可以举出李姆斯基-柯薩科夫（1844—1908）的歌剧《五月之夜》、《雪娘》、《薩德科》以及歌舞剧《姆拉达》中的俄罗斯舞和輪舞为例。在《姆拉达》中，作者發展了他所喜爱的俄国古代典礼仪式舞蹈的格調。在柴科夫斯基（1840—1893）的《歌根·奧涅金》、《女鞋》、《魔法师》等歌剧里面的舞蹈場面，是美丽而多样化的。从格林卡的《魯斯蘭与柳德米拉》（1842）中的《东方舞》开始，多种多样的东方舞蹈音乐在歌剧中获得了輝煌的發展。它的最高成就是穆索尔斯基（1839—1881）的《霍凡希那》中的《波斯舞》和阿·普·鮑罗丁（1833—1887）的《伊戈尔王》中的《波罗維茨舞》。許多歌剧中所包含的插舞，与其說它是属于就严格意义上來講的舞剧艺术（与戏剧情节有直接联系）的，还不如說是属于一般的舞蹈艺术的。可是虽然如此，俄国作曲家的全部歌剧舞蹈音乐的优秀成就，丰富了并且發展了俄国古典舞剧的音乐形式，同样地，演員們在歌剧里面的民族舞蹈中淬鍊出来的技巧，也促进了舞剧舞蹈的艺术上的成長和丰富。

西方斯拉夫民族的新的民族歌剧学派——以別·斯美塔那(1820—1884)为首的捷克歌剧学派和以斯·莫紐什科(1819—1872)等为首的波蘭歌剧学派，創造了輝煌的、独创的舞蹈因素。捷克的波尔卡舞和别的民族舞蹈美化了斯美塔那的流行的歌剧《被出卖的新娘》(1866)。民間舞蹈之被采用于舞剧音乐中，是由于当时音乐戏剧中的民主-民族的思潮和现实主义的思潮大为高漲的緣故，所謂抒情歌剧的作者們，尤其是日·比才(1838—1875)——例如他的《阿萊城的姑娘》(1872)中的法国舞——替十九世紀后半期的法国音乐剧帶來了一股民族舞蹈的新气流。属于这一派的还有勒·德利布(1836—1891)，他是精致的、在戏剧内容上很充实、在音乐上很有意味的舞剧《科彼利雅》(1870)和《西尔維雅》(1870)的作者。在这一时期中意大利的舞剧获得了短时间的繁荣(曼佐迪的爱国舞剧《艾克斯蔡西奥尔》(1883)、《爱情》(1886)等)。在喜歌剧(形成于十九世紀中叶，以两个主要的派別——法国喜歌剧和維也納喜歌剧——为代表)中，舞蹈艺术是循着它的独特的途徑發展的。在这种舞剧体裁中，舞蹈(圓舞、舞会波尔卡舞等等)的作用很大。

在舞剧本身的领域中，十九世紀最末二十五年中出現的柴科夫斯基的天才的舞剧標誌着一个新的时代。柴科夫斯基的舞剧是这种音乐創作底發展中一个不可逾越的巔峯。在《天鵝湖》(1876)《睡美人》(1889)和《胡桃夾》(1892)中，柴科夫斯基表現他不仅是头等的音乐作品的作家，并且还是俄国和世界的舞剧的最大改革者。这种改革的主要本質就是音乐在舞剧中的地位的改变。以前，例如在普尼和明庫斯的总譜中，舞剧音乐是次要的、实用的因素，而到这时候它已漸成为舞蹈演出的一个极重要、极宝貴的構成部分。柴科夫斯基將音乐与内

容、与舞台动作深刻地联系起来，而且音乐的内容充实性和它的表现力时常使它超越了舞剧的情节，使它成为艺术动作（Худо-
жественное действие）的主要源泉。柴科夫斯基在舞剧音乐中加入了丰富的渗透了深刻人情味的内容和戏剧性的变幻，对舞剧音乐形式加以广泛的歌剧-交响乐的处理。在这一方面来说特别典型的是柴科夫斯基的舞蹈“場面”，在这里，完整的、不断发展的音乐动作结合了哑剧、舞蹈和描繪——裝飾性的音乐（例如《睡王国》的一场以及《睡美人》德齐列的出現，或者是《胡桃夾》中的《老鼠与小鉛兵的战争》）。柴科夫斯基在舞剧中灌注了前所未有的内容充实性和交响乐的宽广性。他最喜爱的大型舞剧圆舞曲，例如《胡桃夾》中的《花之舞》和《雪花舞》都是这样的。仿照歌剧创作法的例子，柴科夫斯基也用对剧中人物的个人音乐描繪（例如对《睡美人》中的阿夫罗拉、卡拉包斯的个人音乐描繪）来丰富舞剧的创作法。就音乐的现实感召力、美和引人入胜来讲，柴科夫斯基的舞剧是处在占世界音乐文化领导地位的俄国古典音乐作品所曾经达到的最高的水平上。

阿·克·格拉祖诺夫（1865—1936）的舞剧，证明他是柴科夫斯基传统的直接繼承者。感情的丰富、交响乐发展的宽广，以及管弦乐的多采，构成他的舞剧《雷孟达》（1897）的优秀品质。在舞剧《四季》（1899）中，他用音乐来说明用舞蹈構成的《風景画》，在这个舞剧中格拉祖诺夫证明自己是一位卓越的音响图画的巨匠。他的舞剧《丫环小姐》——或称《达米斯的磨难》（1898年作，1924年修訂）——具有特殊的性质：这个舞剧是巧妙地仿照十八世纪古典舞剧的风格写成的。

从十九世纪后半期起，俄国舞剧开始占据了全世界舞剧艺术的首位。在此时期的舞剧編导中必须特别提到以下的兩位