

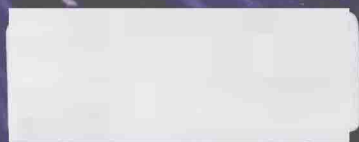
袁亚妹 著

CONGWUDAODEPUREN DAO
WUJUDELINGHUN

从舞蹈的仆人 到

舞剧的灵魂

——西方芭蕾舞剧音乐发展管窥



山西出版传媒集团
山西人民出版社

袁亚妹 著

从舞蹈的仆人到 舞剧的灵魂

——西方芭蕾舞剧音乐发展管窥

山西出版传媒集团



山西人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

从舞蹈的仆人到舞剧的灵魂:西方芭蕾舞剧音乐发展管窥 / 袁亚妹著.
—太原:山西人民出版社, 2014.9

ISBN 978-7-203-08651-2

I. ①从… II. ①袁… III. ①芭蕾舞剧—舞剧音乐—
研究—西方国家 IV. ①J617.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第175201号

从舞蹈的仆人到舞剧的灵魂:西方芭蕾舞剧音乐发展管窥

著 者: 袁亚妹

责任编辑: 贾 娟

装帧设计: 王聚金

出 版 者: 山西出版传媒集团·山西人民出版社

地 址: 太原市建设南路 21 号

邮 编: 030012

发行营销: 0351-4922220 4955996 4956039

0351-4922127 (传真) 4956038 (邮购)

E - mail: sxskcb@163.com 发行部

sxskcb@126.com 总编室

网 址: www.sxskcb.com

经 销 者: 山西出版传媒集团·山西人民出版社

承 印 厂: 山西天辰图文有限公司

开 本: 710mm × 1010mm 1/16

印 张: 9.5

字 数: 200千字

印 数: 1-700 册

版 次: 2014 年 9 月 第 1 版

印 次: 2014 年 9 月 第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-203-08651-2

定 价: 22.00 元

如有印装质量问题请与本社联系调换

目 录

第一章 绪 论 / 1

第一节 古希腊时期的舞蹈 / 1

第二节 古罗马时期的舞蹈 / 3

第三节 中世纪宗教束缚下的舞蹈 / 5

第二章 芭蕾艺术的诞生 / 7

第一节 芭蕾的诞生地——意大利 / 8

第二节 喜爱芭蕾的法国人 / 9

第三节 巴洛克时期的芭蕾中心——法国 / 10

第三章 18 世纪的芭蕾 / 14

第一节 启蒙时代的争论焦点 / 15

第二节 诺维尔与“情节芭蕾” / 17

第四章 浪漫主义芭蕾 / 22

第一节 昙花一现的浪漫芭蕾 / 22

第二节 完美之作《吉赛尔》 / 25

第五章 古典芭蕾的繁荣 / 33

第一节 19 世纪世界芭蕾中心俄罗斯 / 33





第二节 柴科夫斯基与古典芭蕾音乐 / 36

第六章 古典芭蕾的三部经典之作 / 43

第一节 唯美的《天鹅湖》/ 43

第二节 醒来的《睡美人》/ 48

第三节 奇幻的《胡桃夹子》/ 58

第七章 20 世纪的芭蕾 / 66

第一节 20 世纪芭蕾艺术的成长环境 / 66

第二节 杰出的苏联舞剧——《罗密欧与朱丽叶》/ 68

第三节 恰恰图良与《斯巴达克》/ 78

第八章 芭蕾舞剧音乐的美学特征 / 99

第一节 舞剧结构的比较 / 99

第二节 音乐功能的比较 / 102

第三节 芭蕾舞剧音乐变革的原因 / 109

第四节 芭蕾舞剧音乐的美学特征 / 111

附录 部分舞剧的台本或剧情概要 / 113

一、两幕芭蕾《关不住的女儿》(La Fille Mal Gardée) / 113

二、两幕芭蕾《吉赛尔》(Giselle) / 117

三、四幕芭蕾《天鹅湖》(Swan Lake) / 122

四、三幕芭蕾《睡美人》(The Sleeping Beauty) / 126

五、三幕芭蕾《胡桃夹子》(The Nutcracker) / 131

六、三幕芭蕾《罗密欧与朱丽叶》(Romeo and Juliet) / 135

七、三幕芭蕾《斯巴达克》(Spartacus) / 143

后 记 / 147

第一章 绪 论

第一节 古希腊时期的舞蹈

恩格斯在《自然辩证法》中曾经说到：“没有希腊的文化和罗马帝国所奠定的基础，就没有现代的欧洲。”由此可见，古希腊是欧洲艺术的发源地，音乐、诗歌、舞蹈、戏剧、绘画、雕塑等一切艺术形式都在相互交织与影响中发展着，将它们紧密联系在一起的最重要因素是古希腊文化中无处不在的各种神话和奇幻传说，它引发了人们对神的祭祀与崇拜。祭祀礼仪常常以歌舞相伴，有时还以戏剧的形式展现出来，最终它发展成包括音乐、戏剧表演以及马术等竞赛在内的隆重的节日庆典。其中音乐的地位凌驾于各门艺术之上，它被赋予了神性，只有高尚的有教养的人才被允许从事音乐活动，国家法律规定禁止奴隶演唱演奏音乐。对古希腊人来说，音乐也是教化人的重要手段，因此它被列为国家公共教育的必须内容，它要遵循有益于国家法律、秩序的原则。由此可见，音乐在古希腊日常生活中占有不可替代的重要地位，它不但具有与神沟通的功能，而且也是安定国家、教诲民众





的重要手段。

古希腊由于其特殊的地理环境和古代希腊先进的民主政治制度,使舞蹈这种以人体美为中心的艺术,得以顺利迅速地发展。战争的频繁促使希腊人十分注重锻炼体格,从青少年时期开始,在运动场上练习各种与战争有关的运动项目,如:角斗、赛跑、跳高、拳击和掷铁饼等运动,成为他们生活和成长的主要部分。在当时的希腊,把身体锻炼得强壮、结实、健美,是倍受人们尊敬和称道的,在体育运动中,连青年女子在参加比赛时也是赤身裸体的。古代希腊人将健全匀称的躯体、灵巧敏捷的腿脚,视为最理想的人体美。他们常在神灵面前,在节庆仪式上或庄严的神庙展示裸露的身体,并认为是一种艺术美,这在当时被称作“奥尔赫斯低卡”,即舞蹈术,来引导人们如何表演舞蹈,以及种种姿态和动作。

古希腊舞蹈最早是伴随巫术和鬼神崇拜的一种形式,后来与音乐、诗歌相结合,发展成与歌唱相平行的艺术。古希腊舞蹈按功能和特征大致可以分为以下几种:a.宗教礼仪舞蹈,在宗教礼仪过程中由侍奉神庙的少女表演的一种祭神舞蹈。b.战争舞蹈(或称“皮洛斯”),盛行于公元前7世纪—公元前6世纪斯巴达的一种模拟战斗场面的舞蹈。伴奏乐器是长笛和战鼓,在古代希腊由于战争不断,曾有专门教师负责教授这种舞蹈。c.家庭舞蹈,分城市舞蹈与乡村舞蹈,以健身为目的,姿势优美,动作富有节奏,有的以自娱自乐为目的,有的模仿劳动过程,有歌唱伴随,比如男子经常扮演“收割手”、“磨坊工人”或“织工”,女子则扮演“纺织女工”、“厨娘”等等。婚礼上常出现欢乐的舞蹈(如“轮舞”),宴会结束时常表演祭祀酒神的舞蹈(“科莫斯”)等等。后来出现了专门在宴会上表演的职业舞蹈演员。对于酒神的祭祀舞蹈(即“科莫斯”),后来演变成庞大的歌队,成为早期古代戏剧甚至于后来歌剧的雏形。在当时古希腊所盛行的悲剧或喜剧的演出中也常常有舞蹈穿插其中,并伴有歌队,悲剧歌队15人,喜剧歌队24人。

在古代希腊,没有专业的舞蹈编导家,剧作家成为了当时既编排



戏剧内容,又承担编排和训练戏剧中所需舞蹈场景的责任。如在剧作家阿里斯托芬的戏剧《云》、《鸟》、《黄蜂》中都有大量的插舞。希腊著名的女诗人萨福(公元前612—?),曾经组织了一所音乐舞蹈学校,专门训练弟子跳舞。在当时,人们认为音乐和舞蹈最能体现精神美和肉体美的协调和谐。同时人们认为舞蹈与音乐一样,具有一定的社会功能性,即对民众的教化作用,这一点在柏拉图的《理想国》中有所记述:“舞蹈会帮助人民养成高贵的协调和优雅的气派。”古希腊舞蹈的特点是:将舞蹈、朗诵、音乐紧密结合的综合性表演;舞蹈动作简单,以组成不同图案为主;以群舞为主,注重协调,很少见独舞。

现在我们特指合唱的词汇 chorus 来源于希腊语 choros,它在当时是指带有歌唱的舞蹈表演,从形式上来看,其中的音乐只是与诗歌结合到一起的歌唱,旋律和节奏与歌词的抑扬顿挫、长短格律相配合,形态比较简单,只是单音音乐,乐器也只是演奏与人声相同的旋律。

第二节 古罗马时期的舞蹈

罗马于公元前146年征服了希腊。公元前27年,屋大维获得元老院授予的“奥古斯都”称号,标志着罗马进入帝国时代。罗马帝国版图到公元2世纪达到最大,此后逐渐产生社会危机,导致手工业、农业和商业的衰落,社会经济倒退到自然经济。帝国于公元395年也分裂为东罗马和西罗马两个部分。476年被日耳曼雇佣军打败,罗马帝国覆灭。

在罗马奴隶主统治期间,古希腊文化艺术传入罗马,经过当地居民的消化改造,发展成了独特的“拟剧”(pantomim)(即“哑剧”)艺术形式。罗马统治者崇尚武力与权威,他们文化水平很低,沉迷于酒色,在文化上缺乏希腊人的艺术气质与品格,认为艺术的主要功能是供



贵族消遣享乐。当希腊文明被引入意大利之后,各种艺术特别是音乐与戏剧在罗马人的日常生活中开始起到重要作用,但与希腊艺术相比,罗马艺术更趋于实用化、娱乐化。受艺术观念的影响,希腊人用于节日庆典、锻炼身体的舞蹈在罗马几乎变成了纯粹的消遣娱乐表演,甚至变得粗俗与色情。

这时期最重要的舞蹈形式是“拟剧”,一种用手势动作表现神话故事的戏剧舞蹈,亦称“哑剧”,题材多取自悲剧和史诗。“拟剧”(pantomim)在拉丁文中的原义是“用模拟再现一切”。与希腊戏剧相比,“拟剧”没有优雅的诗体对白,没有台词,仅用器乐伴奏,因此它通常选取观众熟悉的情节,并采用大家都理解的舞蹈手势与步伐。拟剧盛行于罗马宫廷尤其是奥古斯都大帝时代更加鼎盛,发展很快,十分普及。著名戏剧家色诺芬的名作《宴饮》篇(写于公元前约420年)最早提到“拟剧”,他描写的一次宴会上,拟剧演员扮演迪奥尼斯与阿里德娜两位神仙结成夫妻的故事情节,到了公元1世纪,拟剧已经用来泛指一切带面具表演故事的戏剧舞蹈形式。罗马的剧作家和演员不像希腊的剧作家和演员那样受人尊重,他们大都社会地位低下,生活条件很差,罗马的剧作家只是模仿希腊戏剧,没有把希腊的艺术经验和自己的戏剧传统更好地结合起来,缺乏独创性,观众也不算多,豪门富户主要迷恋于角斗,过着花天酒地的生活。这一切都阻碍了“拟剧”的充分发展和提高。

“拟剧”中的音乐是仅次于舞蹈的重要表现手段,伴奏乐器多为西林克斯、基萨拉、阿夫洛斯管等,表演形式常常是乐器表演者即兴弹奏吹奏,舞蹈者根据音乐即兴编舞,也有时由合唱队唱出故事情节,多半取材于悲剧和史诗如《俄狄普王》、《战神马尔斯》、《爱神维纳斯》等。初期男女角色一律由男演员扮演,到3—4世纪才出现了女性“拟剧”演员。节目内容常常是滑稽可笑和轻松愉快的幽默讽刺,有时甚至拿皇帝和众臣作为取笑的对象。“拟剧”的演员不多,一位演员常以更换面具来扮演不同人物。“拟剧”的社会功能一是消遣娱乐,二是



喻世教诲。公元7世纪,由于“拟剧”触犯了皇室而被禁演。在罗马时期,包括从事“拟剧”、音乐等各种艺术活动的艺术家们的社会地位、艺术创造力较古希腊时期都大大降低了。

第三节 中世纪宗教束缚下的舞蹈

随着基督教的兴起并逐渐成为人们意识形态中的主宰,欧洲艺术进入了中世纪时期。西罗马帝国在蛮族入侵的浪潮冲击下崩溃,古罗马文明随之消亡。基督教文化却凭借着信仰的力量、教主们的威望和修道院士们的努力得以存在,并成为中世纪精神文明的支柱。当时人们处于连年战争中,思想极度混乱,教会以巨大的感召力被民众接受,并成为当时稳定社会状态及民心的有效工具。

由于在思想意识上的主导地位,基督教艺术成为中世纪艺术发展的主流。基督教追求静穆、超俗,排斥人世激情,教会提倡在礼仪音乐中只用纯人声,器乐、世俗音乐以及包括舞蹈在内的各种表达人们普遍情感的世俗艺术都被禁止,因为教会认为这些形式会使刚刚皈依基督教的信徒回想起异教的庆典和战争,因此世俗艺术只能在民间流传,而得不到重视和专业性的发展。在早期封建社会里,各国都要举办各种具有民族特点的节庆活动,包括戏剧、歌舞和杂耍节目。这种世俗的欢乐生活,自然违背了封建教会的禁欲主义,遭到他们的明令禁止。此时的舞蹈艺术也只是世俗流浪艺人的表演。杂耍者源自拉丁语 *joculator*,意为耍滑稽戏的人、小丑,他们吸收借鉴了欧洲各国民间舞蹈的精华技巧,载歌载舞,以盘、碟等道具敲击和弹奏简单乐器作伴奏,表演是即兴的。随着城市的兴起,经济和政治中心逐渐地从农村转移到城市里,这种原产自农村的杂耍艺人在中世纪中后期随着城市的兴起逐渐进入城市演出赚钱谋生,成为职业杂耍者。



中世纪教会对民间舞蹈施行封闭政策，并对舞蹈艺术进行残酷的迫害，被称为是“魔鬼的使者”。然而民间的节庆活动不可能缺少舞蹈，借此人民大众把舞蹈活动合法化，并在节庆活动中保存了不少古代各国民间舞蹈的优秀成分，并且流传下来，成为古典芭蕾艺术中舞蹈部分的一个构成要素。

芭蕾艺术在萌芽时期，融合了多种不同的元素，在戏剧结构和演出形式上，早期芭蕾借鉴了希腊的悲剧、喜剧、罗马拟剧、中世纪的职业喜剧等。罗马拟剧对芭蕾中的哑剧成分的形成，起到了重要的作用。最初的芭蕾动作语汇，便是直接搬用了当时的宫廷舞会上的舞步，以及整理吸收了以多种形式流传下来的欧洲各地的民间舞蹈元素。



第二章 芭蕾艺术的诞生

文艺复兴(Renaissance)一词是法文,于1855年由历史学家朱尔·米什莱(Jules Michelet)首先使用,原意是“再生”,后来又被文化史、艺术史和音乐史家用来指一个历史时期。该词反映了15、16世纪思想家对中世纪的否定和对古代文化的崇尚。他们认为自己处于复兴古希腊和罗马的学识和光荣的时代。从狭义上讲,文艺复兴是一场意在恢复古代哲学和艺术价值的运动,然而文艺复兴的成就很快就超越了古希腊和罗马的影响范畴,从广义上讲,文艺复兴是一个人类社会产生新的思想,有新的发现,发展出现新的飞跃的时期。

在文艺复兴时期占主导地位的是人文主义思潮,它是一切思想变革的原动力。“人文主义”否定神权中心论,否定来世主义和禁欲主义,肯定人的作用,提倡人的自尊、自由及个性,认为人有追求欢乐、幸福、财富及美好生活的权利。此时的人们追求个人修养和财富的积累,对宗教的虔诚和狂热程度有所下降,取而代之的是对经济、政治和日常生活兴趣的上升。“人文主义”思潮虽然不可能使人们完全放弃中世纪的宗教观,但它已使人们开始重视情感和享受感官欢乐。



第一节 芭蕾的诞生地——意大利

意大利是最早接受人文主义思想并在艺术上充分体现的国家，在造型艺术和文学方面的成就举世瞩目。芭蕾舞与歌剧等许多艺术形式一样，也产生于人文气息浓厚的意大利。在当时的意大利城镇出现了城市歌舞，并很快成为城市中各种手工业行会的重要集体娱乐手段，于是又称为“行会歌舞”。这种流行于民间的歌舞形式进入宫廷后，逐渐发展为一种舞会舞蹈，即意大利宫廷重要的娱乐形式“化妆舞会”，很快它又演变成一种综合歌唱、舞蹈、戏剧为一体的大型综合表演形式，它有着明确的主题、众多的人物和引人入胜的戏剧性情节，在当时意大利的各个公国极为盛行。

当时的意大利还是一个城邦国家，各个城邦的君主为了炫耀自己的权力和财富，经常举办节日庆典演出，其中包括舞蹈演出。这一时期，舞蹈已作为主要社交手段之一倍受人们重视，有教养的男女都擅长各种社交舞蹈。最为著名的是1489年在托尔纳，由贵族贝尔冈卓·奇·波塔承办的一次“席间芭蕾”《俄尔普斯》。这场歌舞演出由男女贵族自己饰演，采用一些与舞会礼仪舞蹈相近的舞蹈，表现了希腊神话英雄伊阿宋偷盗金羊毛的故事。类似的席间歌舞在当时十分流行，包括朗诵、歌唱、乐器演奏和舞蹈表演（当时被称为 entrees “出场”）几个部分。这种歌舞表演出现的人物包括奥林匹亚斯山诸神，英雄和象征人物（善恶荣辱、山川河流，光明黑暗、一年四季）等等。这种新形式的歌舞人们习惯称为“芭蕾”，它为后世芭蕾舞剧的形成起到了重要作用。随着意大利宫廷与法国宫廷的联姻及文化交流，席间歌舞传入法国。

史学家将当时意大利盛行的芭蕾分为三种：广场马队芭蕾、室内



宴会芭蕾、席间芭蕾。广场马队芭蕾又分为两种,一是在露天广场举行,又称“凯旋式”,常用于迎宾仪式,舞队中时常穿插巨型彩车;二是大型团队舞蹈,规模宏大。室内宴会芭蕾是包括朗诵、演唱、哑剧、席间芭蕾在内的大型宴会节目,《俄尔普斯》即属于这一类,它多取材于希腊神话,演出场所在豪华的宴会厅中心,表演者身着华丽的服饰,在三面布置有精致逼真的景物的大厅上演。席间芭蕾是在宴饮席间主人为客人准备的舞蹈表演,内容多与宴会相关,如吃猪肉时跳狩猎舞蹈,端上鱼肉时表演海洋或河流的舞蹈场面,主人敬酒时斟酒女神就翩翩起舞。意大利娱乐性芭蕾活动的日益普及,使这个国家在当时成为欧洲芭蕾舞舞蹈的中心。

第二节 喜爱芭蕾的法国人

16 世纪芭蕾传入法国,并发展成为宫廷芭蕾,法国成为继意大利之后又一个新的芭蕾中心。《王后的戏剧芭蕾》是意大利籍的法国皇太后凯瑟琳为庆祝王后路易丝的妹妹的婚礼而命人排演的,于 1581 年在巴黎卢浮宫的小波庞宫正厅里上演,由宫廷小提琴师巴尔塔扎林尼·德·贝尔吉奥约索(艺名“博若耶”)所作。作品故事取材于公元前 9 世纪希腊诗人荷马的叙事诗,讲述了女妖西尔瑟如何征服众神灵,但最后不得不向法国王后屈服的故事。当时演出没有舞台,王公贵族在大厅中央表演,观众坐在有三面墙壁环绕的两层楼廊里,国王、王后以及显要的大官则坐在一个高坛上。演出布景豪华,表演的王公贵族们身着各色丝绸和金银色锦缎的服饰参加演出,其中最美的场面是:王后路易斯在侍女的簇拥下,乘坐一辆喷水的金色喷泉式车子登场。后面跟着一群人身鸟足的海妖塞壬和鱼身海神特里同,他们载歌载舞,欢乐地表演。整个演出历时五个多小时,耗资 40 万金



币。由于它是将戏剧与舞蹈结合在一起,因此被称作“戏剧芭蕾”,也被一些史学家,称为第一部真正的芭蕾。

从 1581 年起,人们开始使用 Ballet(芭蕾)一词来称呼这种新的歌舞演出形式。然而萌芽阶段的芭蕾远远不是我们今天所理解的真正意义上的芭蕾,而只是一种综合形式的表演,像意大利的“席间歌舞”一样,它兼有诗朗诵、音乐和舞蹈几个方面,在很大程度上还借助于复杂有趣的机关布景。开头有一段诗体致辞,引导观众进入剧情,接着歌舞和朗诵互相穿插,这里的舞蹈有很大的哑剧性质,没有复杂的技巧,与音乐也很少有机联系,更谈不上什么艺术整体性,然而毕竟出现了真正的芭蕾,改变了意大利“宴会芭蕾”仅供王公贵族们席间助兴的地位,成功地将舞蹈、音乐、歌唱、朗诵和杂耍表演融为一体,其中舞蹈约占四分之一,尽管还很稚嫩,不无缺乏之处。但它是第一部具有戏剧结构雏形和人物形象的大型歌舞,被史学家看作法国芭蕾舞剧史上的里程碑之作。

第三节 巴洛克时期的芭蕾中心——法国

法国在巴洛克时期成为芭蕾的世界中心,国王路易十四起到了非常重要的作用。路易十四本人十分喜爱跳舞,从小就参加芭蕾演出,12 岁时便主演了《卡桑德拉》(1651)中的太阳神,因此被冠以“太阳王”的美名。他执政期间(1643—1715)大力扶植芭蕾艺术,在他的大力倡导下,芭蕾迅速兴盛起来,并成为提高君主威望和炫耀法国国力的工具。这一时期也奠定了宫廷芭蕾的基础,形成了以巴洛克的豪华、浮饰、繁琐、夸张的风格为主题的特点,并逐渐渗进了古典主义的审美情趣。

17 世纪的芭蕾还没有形成现代意义上的芭蕾模式,从形态上讲,



它是结合舞蹈、音乐、诗朗诵、戏剧于一体的大型综合性宫廷艺术,相对舞蹈和戏剧表演,音乐仍然处于从属地位,与特定的剧情没有什么联系。昂利·普留尼耶尔在《法国宫廷芭蕾史》一书中指出:“所有这些芭蕾都建立在音乐和护国情节的基础上。通常音乐成了诗歌的牺牲品……当时的芭蕾明显地倾向于成为一种文学体裁。”^①一直到17世纪诗歌仍然在芭蕾中占据重要的位置,不过一些新的表现手段即将出现,成为取代诗歌朗诵的新形势。

宫廷音乐家让·巴布蒂斯特·吕利(Jean Baptiste Lully, 1632—1687)与戏剧家莫里哀的合作使法国芭蕾获得了较好的发展。吕利生于意大利佛罗伦萨,1646年在巴黎为一位骑士充当仆役,多才多艺,他才华横溢,1653年起获得机会担任宫廷小提琴师和作曲家,为歌剧、芭蕾插舞和芭蕾舞剧写作音乐,并得到国王欣赏,1672年吕利被任命为皇家音乐院的首任院长。

吕利早期作品有:歌剧芭蕾《爱情的凯旋》(1681)、《和平田园牧歌》(1685);娱乐性舞蹈,如:《夜》(1653)、《游戏》(1655)、《爱神与酒神的节日》(1672)等;还与莫里哀合作了芭蕾喜剧《讨厌鬼》(1661)、《醉心贵族的小市民》(1673)等。

吕利的创作迎合了当时法国宫廷观众的趣味,又巧妙地运用了意大利职业喜剧的优秀传统,他力图探索和创造新的形式,使芭蕾逐渐由各种“出场”的拼凑演变成为独立的芭蕾舞剧。他以具有一定节奏的诗歌朗诵作为旋律主线,将若干段“出场”串联到一起,使这些“出场”与剧情有了一定的联系,而不完全是纯粹的消遣娱乐。吕利十分注意舞蹈与音乐的关系。他经常参加宫廷芭蕾的演出及编排,十分熟悉舞蹈技巧,因此他是一位作曲家、指挥家、演奏家、演出组织者的同时,也是一位优秀的舞蹈家。他与舞蹈家博尚等合作,为他们提供了能够自由发挥舞艺的芭蕾音乐,吕利的音乐节奏明快,宁静和活泼

^① 普留尼耶尔:《法国宫廷芭蕾史》,1914年版,第96页。



相互交替出现,节奏画面丰富多样,在以后的整整一个世纪里常常被舞蹈家选用,罗曼·罗兰称赞“吕利的思维和风格是纯粹法兰西式的”^①。他所创作的芭蕾舞剧是将一段段独立的舞蹈串联成具有一定剧情的整体,并加上了序曲与合唱的尾声,成功地将舞蹈、音乐、诗歌、戏剧有机地结合起来。受意大利歌剧的影响,他将舞剧中的朗诵逐渐用宣叙调代替,使其更接近歌剧(后来吕利又创立了以歌唱为主、舞蹈为辅的法国歌剧)。身为意大利人的吕利,由于常年生活和工作在法国宫廷剧团里,非常了解宫廷芭蕾的艺术特点,于是他慢慢成为法国宫廷芭蕾的奠基人,历史上将17世纪下半叶的芭蕾,称为“吕利时代”。

皮埃尔·博尚(Pierre Beauchamp,约1636—1705)生于凡尔赛的音乐家庭,其祖父是小提琴师,父亲是著名乐师兼编舞者。他从小就进入巴黎宫廷剧团担任乐师和舞蹈演员,15岁时为莫里哀的《讨厌鬼》第一稿写过过场音乐,1661年国王路易十四任命博尚为新成立的皇家舞蹈院的院长,他与吕利、莫里哀等人紧密合作,创作了几乎全部的宫廷芭蕾。据传他还是舞谱的创始人,后来,费利耶在这基础上加以改进,写成《舞谱:记录舞蹈的艺术》一书公布于世。

吕利新颖的芭蕾音乐引领着新的舞蹈形式,博尚便成为其实践者。在这之前,宫廷芭蕾出场仅仅是支离破碎、互不相连的舞蹈节目,通过吕利和莫里哀、博尚^②等当时一些脚本作家、舞蹈家、音乐家的努力,宫廷芭蕾逐渐由一些支离破碎、互不连贯的舞蹈场面发展成具有故事情节、舞蹈技巧较为复杂、具有特定伴奏音乐的芭蕾舞剧雏形。经过几十年的发展,法国宫廷芭蕾中出现了具有简单的情节,节奏清新,舞蹈性强的伴奏音乐和比较复杂的舞蹈技巧,而不再是单纯重复舞会舞的花样。博尚的舞蹈反映了凡尔赛的风格和感情,他将“出

^① 罗曼·罗兰:《昔日的音乐家》,1938年版,第161页。

^② 吕利时期著名的舞蹈家,舞谱的创始人,进行了多种芭蕾舞改革,最重要的是将哑剧与舞蹈融合在一起。