

论蒙特威尔第芭蕾音乐的编舞特征

张惟伊

陕西师范大学 陕西西安 710119

摘要: 芭蕾起源于文艺复兴时期的意大利宫廷之中,但在文艺复兴后期的意大利芭蕾却鲜为人知,十七世纪意大利芭蕾发生了什么,其艺术特征及构成往往被人忽略。为了提升对十七世纪意大利芭蕾研究的深度,本文通过对当代舞蹈来源的了解,比较蒙特威尔第的芭蕾舞剧和其他类似音乐出现的时期的编舞来对他的已知音乐进行新的审视,以芭蕾作曲家蒙特威尔第的理念及对芭蕾音乐的编舞来审视其芭蕾构思,并从中窥探十七世纪芭蕾舞剧的特征。

关键词: 蒙特威尔第; 编舞特征; 巴洛克

DOI:10.69979/3029-2735.24.3.057

1. 绪论

意大利芭蕾大约诞生于 1550 年左右,在十七世纪的头几十年里一直兴盛不衰,但各城邦共和国的兴隆虽然孕育了芭蕾,但彼此间的连年征战却打伤元气,致使它们痛失了滋养这种贵族舞蹈问世的历史机遇。随着欧洲资本主义生产关系的不断成熟,先进思想家都开始积极弘扬文艺复兴时期的人文主义观念,而意大利流派的芭蕾也因此具有热情奔放、气质豪爽、动作舒展、技术高强等总体特征。笔者针对十七世纪的意大利舞蹈舞台进行更深入的考察,在那个世纪里,意大利芭蕾有着怎样的表演方式及特征?但这在二十世纪的舞蹈选集或百科全书中找不到答案,因为它们忽略了意大利,完全致力于法国新风格的发展,直到 20 世纪 70 年代,人们依然普遍忽视十七世纪意大利艺术。据统计,仅在 1581 年到 1635 年之间,宫廷芭蕾曾以各种方式在法国各地演出了 800 多场,而有关它们的报道则在整个欧洲广为流传,只是幸存至今的剧目为数寥寥。本文基于对十七世纪意大利舞蹈的探索,通过蒙特威尔第的芭蕾音乐编舞的研究,来进一步了解这一时期的舞蹈。

2. 蒙特威尔第与芭蕾音乐编舞概述

2.1 蒙特威尔第的概述

我们谈论音乐史上常见的地方,除了歌剧、牧歌和教堂音乐,克劳迪奥·蒙特威尔第的名字首先是与兴起和“第二实践”这个术语联系在一起的,很少有人会补充说,蒙特威尔第也是一位重要的芭蕾舞作曲家。但通过研究他的相关作品能够发现他与让·巴蒂斯特·吕利(Jean-Baptist Lully)、克里斯托夫·威利巴尔德·格

鲁克(Christoph Willibald Gluck)、皮奥特·伊里奇·柴可夫斯基(Piotr Ilyich Tchaikovsky)、伊戈尔·斯特拉文斯基(Igor Stravinsky)等最杰出的芭蕾作曲家齐名。在巴洛克时期,蒙特威尔第是第一位创作牧歌体裁的作曲家,也是音乐界最早利用不协和音的音乐家之一,在歌剧、牧歌等音乐创作中都加入了对不协和音的运用,这则是其关键创作手法可见蒙特威尔第对于整个西方音乐的发展都起到了十分重要的作用。

2.2 蒙特威尔第的理念

蒙特威尔第试图通过“第二实践”来体现“激动风格”,以达到“激动、适中、柔和”等音乐风格。他的“第二实践”创作灵感源自柏拉图的《理想国》,认为人的声音性质呈现出高、中、低不同音域,与人类思想明确的情感“愤怒、温和、谦卑”相对应,在音乐风格中表示为激动、适中、柔和三种音乐术语,在以往的音乐创作中,整体风格比较适中、柔和。虽然蒙特威尔第的芭蕾作品保存下来的不多,但我们不能忽视其对阿图西反对使用“第二实践”的挑战的回答。他认为歌词在音乐创作中处于核心地位,而在“第二实践”中歌词是复调音乐的主人。“第二实践”中歌词对音乐的决定程度深化,在“第一实践”中更多倾向于结构上,“第二实践”丰富到整个或部分歌词意义上。因此“第二实践”对歌词意义的深化,巩固了复调音乐中歌词的决定作用。加之卡梅拉塔对歌词的无限崇尚,促成了 17 世纪音乐创作中词的核心地位。

3. 芭蕾音乐编舞的特征

最初的芭蕾舞剧是从歌剧演变来的,综合了音乐、

美术、舞蹈于同一舞台空间的戏剧形式。这一形式造成时空一致、视听统一的艺术效果，而这正是芭蕾舞剧具有独特魅力所在。虽然在艺术演变方面音乐和舞蹈相对独立，却相互间影响和作用。蒙特威尔第作为重要的芭蕾作曲家，在他的芭蕾舞剧中也体现了通过巧妙的编舞构思来创作音乐。接下来以《戴安娜与恩底弥翁的爱情》为例对其芭蕾音乐编舞的特征进行分析。

在 1603—1604 年的狂欢节期间，文森佐·贡扎加（Vincenzo Gonzaga）命令蒙特威尔第创作一部芭蕾舞剧，主题是“恩底弥翁”（Endymion）。宙斯让他永远沉睡，以免衰老，每晚女神塞勒涅（Selene）都会从天而降亲吻他。《戴安娜与恩底弥翁的爱情》（*Gli amori di Diana ed Endimione*（1604 年））是蒙特威尔第创作音乐的第一部已知的大型芭蕾舞剧。音乐和剧本均已失传。关于这部芭蕾舞剧，我们只能从蒙特威尔第写给文森佐·贡萨加公爵的一封未注明日期的信中了解，这封信可能是 1604 年 12 月于克雷莫纳写的。

3.1 芭蕾舞剧以“入场”为始

这一时期的芭蕾舞剧一般以“入场”开始。在信中，蒙特威尔第向公爵汇报了作品的进展情况，从信中我们了解到一些关于芭蕾舞剧外部结构的信息，因为他确认了两个“入场（*entrare*）”和“芭蕾（*balletti*）”的构成：“一部为必须跟随月亮的星星，另一部为必须跟随恩底弥翁的牧羊人；同样两支舞蹈，一支单独为所有星星跳舞，另一支为星星和牧羊人一起跳舞”。从这段描述中我们可以得知，星星跟随月亮，牧羊人跟随恩底弥翁。但不清楚舞者是否与各自的主角一起入场。丹尼斯·史蒂文斯（Denis Stevens）提到，蒙特威尔第用“*seguitare*”这个词来表达入场的顺序，并不一定意味着星星跟在戴安娜后面，牧羊人跟在月亮后面。“*seguitare*”的意思是“跟随”，也很可能是“行动的延续，而不是跟随某人的脚步”。这就意味着，芭蕾舞团的入场并不是直接在后面，而是在主角入场之后。从这封信中，我们只能推断出蒙特威尔第被要求为芭蕾舞团作曲，而不是为两位主角作曲。如果我们假设主要角色是单独入场，那么很可能是另一位作曲家为两个主要角色谱曲。

表 1

	蒙特威尔第
月亮（=戴安娜）	入场（星星） 芭蕾舞（星星）
恩底弥翁（=牧师）	入场（牧师） 芭蕾舞（星星和牧师）

表 1 显示了芭蕾舞剧可能的顺序。首先是“月亮”，然后是“入场”和“星星芭蕾”，在第二部分中，恩底弥翁出现在舞台上，随后是牧羊人的入场舞曲。在他们登场后，星星和牧羊人可能一起跳了一段芭蕾舞，作为压轴。因此，在《恩底弥翁》中两场芭蕾舞剧的开头都有一个“入场”，而其作用是让舞者进入舞台，到达芭蕾舞的起始位置。

3.2 演奏人数与舞者成比例

在一部舞剧中通常舞者伴奏的乐器演奏者人数与舞者人数成比例。许多芭蕾舞剧中，我们都能找到类似的交替方案，即由一个乐队（乐手、舞者）与一组人数较少的独奏者（乐手、舞者）交替进行。在给文森佐·贡扎加的信中，蒙特威尔第更详细地描述了他对舞蹈编排的构思，尤其是对星星芭蕾舞的构思。他想到了一种交替式的编舞：

即首先由所有乐器演奏简短欢快的乐曲，同样由所有星星伴舞；然后，五种臂式维奥尔琴立即演奏与第一种不同的乐曲（其他乐器停止）只有两颗星星舞蹈（其他的都休息）；二重奏部分结束时，用所有乐器和星星重复第一段乐曲，继续这种模式，直到所有星星都两两起舞。

表 2

音乐	乐器	舞者
X	所有乐器	所有星星
A	5 viole da braccio	前两颗星
X	所有乐器	所有星星
B	5 viole da braccio	下两颗星
X	所有乐器	所有星星
C	5 viole da braccio	再下两颗星

表 2 显示了蒙特威尔第对“群星芭蕾”舞蹈编排的构想。一开始，所有的星星都要跳舞，然后由两个星星的部分接替这个小步舞曲。舞蹈“全体齐奏（*tutti*）”与双星部分交替出现的计划也与伴奏乐器的数量相匹配。因此，一开始，当所有明星都在跳舞时，所有乐器也应一起演奏（x）；而当只有两位星星在跳舞时，演奏的乐器数量就会减少，在这种情况下，只有五件吹奏乐器（a、b、c 等），这种模式一直持续到所有的星星都两两起舞为止。但由于蒙特威尔第还不知道会有多少“星星”演员参加，因此他决定推迟作曲，直到知道他们的确切人数为止。即由所有乐器组成的“全体齐奏（*tutti*）”声部为所有群星伴奏，而由五个“臂式维奥尔琴”声部组成的较小声部则只为双人舞部分伴奏。

3.3 芭蕾舞剧创作的程式化

芭蕾舞创作过程中有一个固定的顺序。通常情况下,舞蹈编排是芭蕾舞剧首先要准备的部分,然后,作曲家在既定舞蹈编排的基础上为舞蹈配乐,诗人根据编排好的音乐为音乐配上文字。作为音乐作曲家的蒙特威尔第本人不仅满足了编舞家的要求,还独立提出了自己的编舞构想。在给公爵写信时,还不知道星星的确切数量,他的想法是创作一部交替式芭蕾舞剧,并且没有提到任何舞步或具体的舞蹈顺序,他认为那是舞蹈大师的职责。但他确实提到了一个名叫“乔瓦尼·巴蒂斯塔·巴拉利诺”的人,他很可能是芭蕾舞的编舞,或者是舞蹈团的成员,希望知道舞者的人数。而蒙特威尔第最感兴趣的是音乐,音乐必须完全符合舞蹈结构。在这封关于《恩底弥翁》的信清楚地表明,他是在就舞蹈的形式提出建议,并被要求为舞蹈谱曲。

同样的思想也体现在吉劳拉莫·巴尔伽伊(Girolamo Bargagli)的喜剧《女朝圣者》(《La pellegrina》(1589))第六幕间舞曲中的最后一首气球舞曲中。这首插曲是在费迪南多·美第奇和洛林的克里斯蒂娜举行婚礼时演奏的,埃米利奥·德·卡瓦列里(Emilio de' Cavalieri)既是音乐的作曲家,也是舞蹈的编舞,劳拉·卢切西尼·圭迪乔尼(Laura Lucchesini Guidiccioni)为音乐添加了歌词。其中有舞蹈、独唱歌曲与合唱等,共30个片段,当时的许多一流音乐家受邀参演,如卡契尼、佩里等。根据舞蹈音乐创作文字的过程显而易见,音乐是在交替节奏模式的精心组织下创作的,在这种情况下,由作曲家自己发明的舞蹈编排与音乐完全吻合。

总之,如果能找到剧本,我们就能对这部芭蕾舞剧做进一步的研究。但是,只要我们关于舞剧的资料来源仅限于蒙特威尔第的信,我们也许就无法对舞蹈编排做出比在上文更详细的评论。不过,根据我们目前掌握的少量信息,我们可以确定一些典型特征,这些特征不仅是恩底弥翁,尤其是克劳迪奥·蒙特威尔第的芭蕾舞作曲方式的特征,也是十六世纪末十七世纪初芭蕾舞作曲的一般特征。

4. 结语

蒙特威尔第作为从文艺复兴到巴洛克过渡时期的一位重要人物,在手稿中对芭蕾舞的编排有着合乎逻辑

的想法,不仅受到文艺复兴和巴洛克思潮的冲击,同时体现了“第二实践”的运用,并将这种理念带入了他的作曲和编舞之中。通过分析《恩底弥翁》可以看出蒙特威尔第芭蕾舞音乐编舞一般以“入场”开始,舞者伴奏的乐器演奏者人数与舞者人数成比例,编创具有固定的顺序。这对当时意大利芭蕾舞剧的构思及编排有一定的影响,至今依然有着其中某些理念,而这些也恰恰是促进当代深入了解十七世纪意大利芭蕾状态的因素之一。但我们无法了解蒙特威尔第的所有芭蕾舞剧,而且,由于剧本和音乐的质量各不相同,例如只描述剧本,不描述音乐;只描述剧情,不描述剧本;只描述音乐,不描述剧情等,只能从中了解到芭蕾舞剧的舞蹈结构和内容。而更深入地研究蒙特威尔第时代的舞步和核心手稿模式,主要是在法布里齐奥·卡罗索和切萨雷·内格里的作品中,以及在五世纪和六世纪初的其他核心手稿中进行描述。因此对十七世纪意大利芭蕾的探索还需要进行不断的深入,而不是仅仅只停留在巴洛克时期之中。

参考文献

- [1] 欧建平. 外国舞蹈史及作品鉴赏[M], 北京: 高等教育出版社, 2008(1): 66-70.
- [2] 彭瑶琴. 蒙特威尔第歌剧《奥菲欧》的音乐审美特征初探[J]. 艺术评鉴, 2022, (21): 153-156.
- [3] 马睿. 对蒙特威尔第歌剧《奥菲欧》中的音乐审美特点研究[J]. 戏剧之家, 2021, (32): 47-48.
- [4] 黄键. 17世纪初意大利世俗单声歌曲的形成探究[J]. 中央音乐学院学报, 2022, (03): 124-141.
- [5] 陈思. “第二实践”在蒙特威尔第歌剧《奥菲欧》中的运用[J]. 音乐生活, 2021, (12): 26-29.
- [6] On the choreography of Claudio Monteverdi's ballet music: aspects of (re)construction. Author(s): Michael Malkiewicz, Recercare, 2001, Vol. 13 (2001), pp. 125-145.
- [7] Stevens: The letters of Claudio Monteverdi, p. 46.
- [8] Jennifer neville: "Cavalieri's theatrical bailo 'O che nuovo miracolo': a reconstruction", Dance chronicle, xxi/3 1998, pp. 353-88.