

第二章 文獻探討

第一節 芭蕾舞的起源與舞蹈音樂的發展

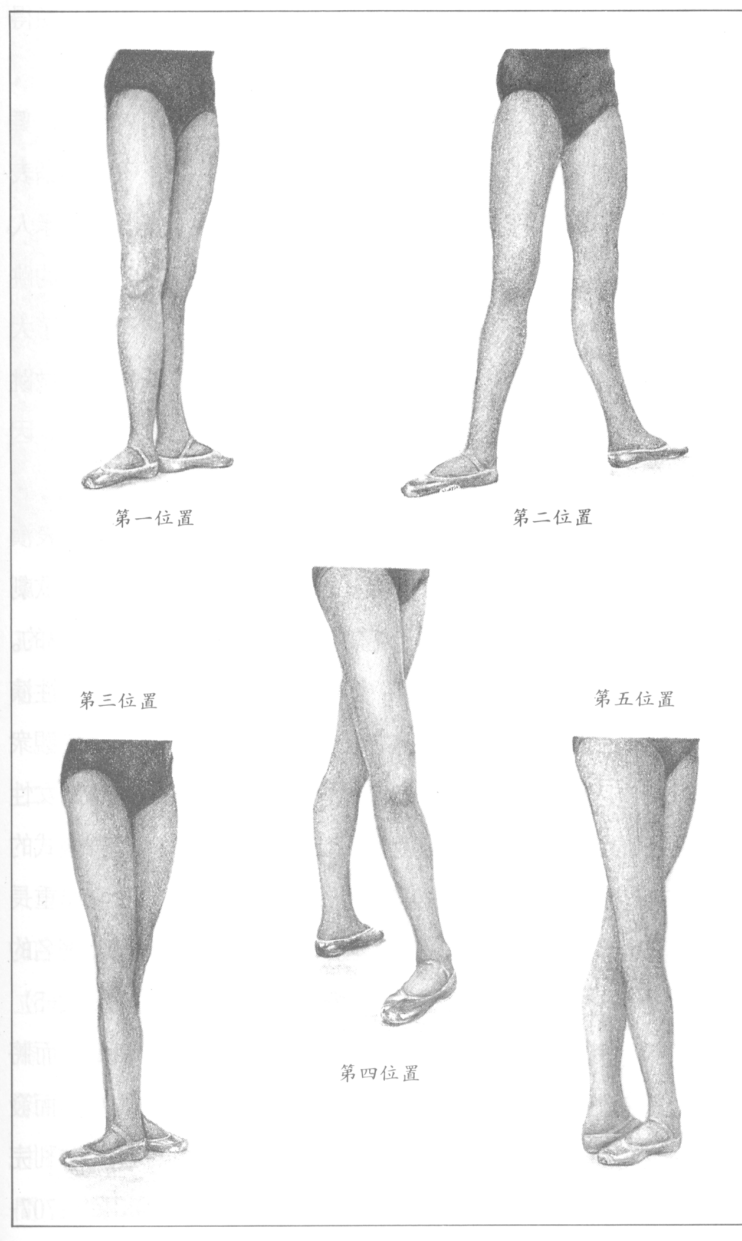
「芭蕾」(Ballet)，源自義大利文的動詞 Ballare，即「跳舞」，而後名詞化演變為法文的「Ballet」，是一種包含音樂、戲劇、美術、服裝、燈光，以及編舞師的藝術理念所綜合成的舞台藝術。起源自 14、15 世紀義大利宮廷中，所風行的啞劇(Pantomime)、假面劇(Masque)。

法國國王亨利二世的皇后-凱薩琳·梅迪奇(Catherine de Medici,1519-1589)，將義大利的宮廷舞帶進法國，她為了向各國展示法國富強的國力，她不斷致力於舉辦盛大晚宴的娛樂節目。亨利三世時期，於 1581 年在巴黎波旁宮大廳上演的《皇后喜劇》(Ballet Comique de la Reine)，便是史上首次記載“芭蕾”且受到重視的作品，其不僅耗資六百萬法郎，且演出長達五、六小時，最重要的是其在舞蹈、音樂、歌謠及戲劇性朗誦的舞台上有一貫的劇情，是當時法國宮廷中盛行的「宮廷芭蕾」(Ballet de cour)，也可以說是芭蕾舞劇的雛形。

法王路易十四是宮廷芭蕾發展上的一大功臣，從十二歲起便參與舞劇的演出，其中最著名的便是 1653 年他親自製作的《夜之芭蕾》(Ballet de la nuit)中，所飾演的太陽神阿波羅，也由於這個角色使他得到「太陽王」之名。路易十四不僅是舞蹈的愛好者，更是美食主義者，他後來因太過肥胖而無法參與演出，但他又不滿王公貴族們平凡的演技，因此他在 1661 年於巴黎設立了一所專門培養舞蹈人才的學校—皇家舞蹈學校(Academie Royale de Dause)，自此，宮廷內外的社交舞與芭蕾舞開始涇渭分明。也因學校的設立，芭蕾往後在歐洲各地的地位，逐漸受到重視，也奠定了其往後在西方舞蹈史的地位。

1671 年，舞蹈學校又增設音樂訓練，並改名為「皇家音樂舞蹈學校」(Academie Royale de Musique et de Danse)，也就是現今法國巴黎歌劇院之前身。執掌此校的首任校長是尚·巴迪斯達·盧利(Jean-Baptiste Lully,1632-1687)，另有舞蹈家皮厄爾·鮑相(Pierre Bauchan,1632-1687)負責舞蹈的教學與訓練，鮑相根據託諾·阿

爾波(Thoinot Arbeau,1519-1596)所創的「腳部五個基本位置」制定為芭蕾舞技巧訓練的規範。(如圖)過去從音樂舞蹈及社交舞轉變的宮廷芭蕾，逐漸被定型成「古典舞」，因此現在使用的芭蕾術語多以法文為主，盧利並且與劇作家莫里哀(J.B.Moliere,1622-1673)合作創作了多齣「芭蕾喜劇」(Comedie-Ballet)確立了法國歌劇與芭蕾結合的獨特傳統，並進入「歌劇芭蕾」(Opera-Ballet)的時代。而女舞者則在 1681 年後，獲准在舞台上演出。



瑞士藉的舞蹈大師尚·喬法·諾維爾 (Jean-Georges Noverre,1727-1810)，是舞蹈上一位重要的改革者，他將歌謠與朗誦自芭蕾中廢除，變成只有舞蹈與默劇組成的舞劇，純粹表達音樂和故事情節，舞蹈不再附屬於歌劇，確立了後來芭蕾的型式。他稱自己的芭蕾為「行動芭蕾」(Ballet d'action)，諾威爾要求舞者依劇情的需

圖 2-1⁵

⁵ 平行，舞蹈欣賞(三民出版，民國 84 年) 第 33 頁。

要去創造角色個性，並且配合音樂的節奏和旋律並且改革服飾，去掉假面具，講究真實的情感。他的理念可以從其作《舞蹈和舞劇書信集》探索其理論。

安喬利尼(Gasparo Angiolini,1731-1803)和歌劇大師葛路克(Christoph Willibald Gluck,1714-1787)於1761年合作完成《唐璜》(Don Juan)，廢除台詞，企圖使音樂與舞蹈更加融合，這是第一齣由作曲家完成的舞劇作品，他也在他歌劇中穿插一些芭蕾音樂。十八世紀的音樂家如阿瑪迪斯·莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart,1756-1791)亦在其歌劇作品中加入一些舞蹈場景，例如《後宮誘逃》(Die Entführung aus dem Serail)、《費加洛的婚禮》(The Marriage of Figaro)

另一位活躍於米蘭的布拉希斯(Carlo Blasis,1797-1878)所著《舞蹈藝術的理論和實行》以及《舞蹈法則》中詳細的講解舞蹈技巧和理論，訓練了多位教師到各地去教導義大利派的技巧，這套米蘭派的技法，後來成為巴黎及俄國競相學習的教材。

到了十九世紀前期，浪漫主義興起，法國芭蕾受其影響，精靈、亡靈等幻想的詩中人物成為「浪漫芭蕾」的主角，而過去以「芭蕾男角」為中心的演出形態改變為以女舞者為主，主演浪漫派芭蕾的第一齣代表作品〈仙女〉(La sylphide)的瑪莉亞塔格里歐妮(Marie Taglioni,1804-1884)在舞中所穿的如吊鐘的紗裙、舞鞋、髮形以及舞蹈技巧均成為浪漫派芭蕾的雛形。

另一齣浪漫派代表作《吉賽兒》(Giselle)由卡蘿塔葛麗絲(Carlotta Grisi,1819-1899)飾演，此劇更強調了女舞者的重要性，音樂由阿當(Adam)所譜寫，這部作品開啟了舞劇音樂的典範，在舞劇中運用主題反覆的型式，是阿當對芭蕾音樂的貢獻。此劇的編舞家丘利特·佩爾特(Jules Perrot,1810-1882)是卡蘿塔的丈夫也是其導師，他不僅訓練卡蘿塔，還邀請了當時著名的三位芭蕾舞者與其同台演出，依著四位舞者的特質，作《四人舞》(Pas de quatre)，還有短裙(tutu)與硬鞋(toe shoes)的採用，也是浪漫芭蕾的變革，如今芭蕾的主要風格，多是此時代所確立的。

但是到了十九世紀末，巴黎的芭蕾逐漸衰退，因為整齣舞劇太執著於舞者技巧的表現，舞者太過強調足尖的技巧而忽略了藝術面的創作，因此觀眾轉向支

持華格納的樂劇與威爾弟的歌劇作品。而此時芭蕾舞音樂更遠遠不如舞蹈，多半是由不同作曲家的作品拚湊而成，唯一的例外，便是德利伯(L'eo Delibes,1836-1891)的《柯佩利亞》(Copelia)和《西薇亞》(Sylvia),其音樂中戲劇張力和優美的旋律，豐富了芭蕾舞音樂的內容，也成為柴可夫斯基創作芭蕾舞音樂的典範。

隨著 18 世紀初彼得大帝的西化政策，聖彼得堡於 1735 年設立皇家舞蹈學校，並自法國以及義大利聘請舞蹈大師。1847 年，裴堤帕(Marius Petipa, 1818-1910)自法國至俄國皇家馬林斯基劇院任舞蹈大師，很快地，裴堤帕在俄國興起了芭蕾舞上的另一次高潮。在俄皇的支持下裴堤帕不僅編作豪華壯麗的舞劇，並確立了古典芭蕾舞的形式(雙人舞、插曲、女性美的尊重戲劇性的強調…等)更吸引了多位義大利名舞蹈家競相至俄演出的盛況。

至於舞蹈音樂，16 世紀最普及的舞曲包括有：巴望舞曲(Pavane)、嘉雅舞曲(Galliard)、庫朗舞曲(Courante)、阿勒曼舞曲(Allemand)、與薩拉邦舞曲等等。此外 16-17 世紀的英國小鍵琴家們也開始借用舞曲的形式寫作小鍵琴(Virginal)曲，從此逐漸有作曲家以舞曲自舞蹈中獨立化而創作舞曲形式的獨奏曲。

進入 17 世紀後，布雷舞曲(Bouree)、嘉禾舞曲(Gavotte)、小步舞曲(Minuet)逐漸取代巴望舞曲與嘉雅舞曲，並被路易十四吸收變為宮廷舞。尤其是小步舞曲，更在盧利的作曲下，由鮑相正式完成舞蹈，而且由路易十四親自在宮廷的舞會上首演，不久便傳遍全歐洲。而組曲的基本型式也在當時奠下基礎，大致上依序為阿勒曼舞曲(慢板)、庫朗舞曲(快板)、薩拉邦舞曲(慢板)與吉格舞曲(快板)(Gigue)為基礎。

18 世紀是小步舞曲最興盛的時期，它除了與其他的舞曲被插入基本的組曲中，也在交響奏鳴曲或其他室內樂曲中，佔有極重要的地位。18 世紀末，宮廷舞曲開始衰退，取而代之的是維也納的埃科賽斯舞曲(Ecossaise)與蘭特勤舞曲(Landler)，不久即變成華爾滋舞曲(Waltz,即圓舞曲)。

19 世紀中，波蘭的馬厝卡舞曲(Mazurka)，波希米亞的波爾卡舞曲(Polka)相繼在巴黎流行，而在維也納的史特勞斯父子所創作的圓舞曲更持續流行至 20 世紀。而這些舞曲型式亦被日後的作曲家發揚光大，柴可夫斯基便是一代表。

在芭蕾舞音樂方面，柴可夫斯基受西歐音樂家的管絃樂法的影響，致力於芭蕾舞音樂的提昇，創作出交響色彩豐富，又能融合劇情的音樂結構，其豐富的配器色彩與明確的動機使得編舞家有更寬廣的想像空間，也使得舞蹈的內容表現趨於交響化，而柴可夫斯基的音樂不僅影響後世編舞家，如巴蘭欽根據其作品所編的《芭蕾舞帝國》(Ballet Imperial)及《小夜曲》，也成為了後世音樂家的典範，如史特拉汶斯基所作《普欽奈拉》(Pulcinella)、《火鳥》(The Fire-bird)、《春之祭》(The Rite of Spring)等等舞劇。

20 世紀後，隨著俄國革命的影響，觀眾由貴族回歸民眾，舞蹈史上興起多次變革，首先是伊莎朵拉·鄧肯的反芭蕾舞派，她積極將貝多芬、舒伯特的交響曲予以舞蹈化，她被後世稱為現代舞之母，也影響了多位編舞家如福金。

另一位重要的編舞家，新芭蕾舞之父—米哈爾·福金加入了由狄亞格列夫(Serge Diaghilev,1872-1929)所率領的俄羅斯芭蕾舞團(Ballets Russes)，在佛金與吉亞格列夫合作的這段期間，獲得與特拉汶斯基、拉威爾(Ravel)等作曲家，畫家畢卡索、名舞蹈家尼金斯基(Vaslav Nijinsky,1890-1950)安娜·帕芙洛娃(Anna Pavlova, 1881-1931)等合作的機會，創作了《火鳥》、《彼得希卡(Petrashka)》等舞劇。

而繼佛金之後的巴蘭欽也為俄羅斯芭蕾舞團編作了十多部舞劇，狄亞格列夫是一個優秀的舞團經紀人，他不僅延用了多位優秀的舞蹈工作者如佛金、尼金斯卡、尼金斯基、卻革堤，安娜·帕芙洛、喬法、巴蘭欽，並邀請多位當代最優秀的音樂、美術等不同領域的名師如史特拉汶斯基、德布西、畢卡索(Pablo Ruiz Picasso,1881-1973)、馬蒂斯(Claude Debussy,1862-1918)亨利·馬蒂斯(Henri Matisse,1869-1954)等，共同創造出一個新的芭蕾舞黃金時期。而這多位名家中最值得一提的，便是史特拉汶斯基於 1912-1913 年間與尼金斯基合作的舞劇《春之祭禮》，最重要的貢獻就是「用更客觀的、純粹的音樂語言來描繪劇情所展現的自然環境，描繪出角色的體態動作及姿勢，也就是說強調了音樂的造型」⁶，並且大量使用不協和音響、極度不規則的節奏、特殊的配器所產生的音色等等，使得這部舞劇成為現代芭蕾舞劇的典範，不僅給編舞家帶來極大的激盪也影響了 20 世紀芭蕾舞創作的觀

⁶ 錢世錦，世界十大芭蕾舞劇欣賞，第 182 頁。

念，並且為二十世紀的現代音樂開啟了一個新的里程碑，因此我們稱史特拉汶斯基為「現代音樂之父」，並且根據《芭蕾舞評論》(The Ballet Review)的統計，自 1913 年「春之際」首演以來全世界已有超過七十二種舞蹈版本的《春之祭禮》，其中包括：保羅·泰勒、碧娜·鮑許、瑪莎·葛蘭姆、林懷民等等大師的作品。

而隨著狄亞格列夫於 1929 年逝世，俄羅斯芭蕾舞團隨即解散，多位舞者赴歐洲各舞團發展，而巴蘭欽則到美國創立「紐約市立芭蕾舞團」。影響後代編舞家甚鉅，巴蘭欽不僅為此團編作上百部的舞作，其依交響樂的曲式所創作的交響芭蕾，更成為編舞家的典範。

二十世紀後半，芭蕾編舞家則以更多元，更自由的方式去尋找其創作的靈感，二十世紀芭蕾舞團的莫里斯·貝嘉(Maurice Bejart,1927)融合各種舞蹈，包括：現代、爵士等各種風格的舞蹈於其作品中，而各種藝術如美術、多媒體的運用也是當代舞蹈所極力去開發的。而亨德密特(Paul Hindemith,1895-1963)、柯普蘭(A.Copland,1900-1990)、約翰·凱吉(John Cage,1912-1992)等等音樂大師亦紛紛投入於舞蹈音樂的創作，因此二十世紀的舞蹈與音樂的合作關係更加密切也更能發展各種新面象。

第二節 音樂與舞蹈的關係

音樂是把人的情感，透過聲音來表達出來的藝術，而舞蹈則是把人的情感透過人體的動作節奏來表達，雖然音樂和舞蹈是各自獨立的，但實際上卻有其密不可分的關係。

著名編舞家安東·都鐸(Anton Tudor)認為「真正的舞蹈藝術真正能吸引觀眾的並非編舞本身，而是音樂與舞蹈兼容的震撼力。」⁷作曲家路易士侯斯特認為「舞蹈的本質仍是音樂，自舞蹈中傳遞而出的是音符。」⁸「聲音的質地會以某種方式操控你。你的舞蹈狀態依音樂的聲調而定。」⁹，因此音樂不只影響了舞

⁷ 林春香，西洋舞蹈與音樂的關係研究，(大陸書店，1989)第 56 頁。

⁸ 瑪莎·葛蘭姆，血的記憶(時報出版社民 82)，第 98 頁。

⁹ 同註 7。

者的情緒，也影響了舞者身體的動作質地，而觀眾在看到舞蹈的同時，也因著音樂的特質而產生一種不同的感受。

依照林春香的觀察，她依音樂與舞蹈的速度、節奏、構造、風格之不同，也音樂與舞蹈的關係分為三種：同步性、相對性以及同化性。以下就依這種關係來探討：

一、同步性

指舞蹈動作的速度、節拍及質地完全根據音樂而定，動作的力度與空間的變化亦按照音樂的樂句與強弱表情而定。例如當音樂是慢速時，舞蹈也作延伸的動作，當為強音時，舞蹈則作較大力度的動作。

音樂的結構與舞蹈的結構相同，如樂曲為 ABA 三段式，舞蹈的結構也以 ABA 三段呈現。樂曲編制與舞者人數的配合，亦是一種同步性，當樂團合奏或要表現樂曲的高潮時，以群舞來呈現，當獨奏或是較安靜的段落時，則以獨舞來安排，早期的宮廷舞即是同步性的舞蹈，編舞家按照音樂的節奏及曲式編舞，作曲家也按照舞曲的風格或曲式節奏創作舞蹈例小步舞曲、嘉禾舞曲等等。

“音樂視覺化”即是根據同步性原則創作的舞蹈，但是若編舞者只注意到炫耀舞者技巧一味迎合音樂編作而無法賦予角色生命，是無法感動觀眾的。

二、相對性

指舞蹈的速度、質地、力度、風格…等等與音樂完全不同，如舞蹈的質地沉重緩慢卻配合輕快的音樂或是以輕快連續的跳躍配上綿密厚重的長音。

相對性的關係可以營造戲劇性上的對比效果，使得觀眾的視覺和聽覺產生一種震撼。而風格與結構的對比亦會產生一種趣味性。但是，這類創作除非是極短的小品，或只是在作品中穿插一小片段，否則這樣的拉鋸太久的話，將會使觀眾產生不安與疲勞。

三、同化性

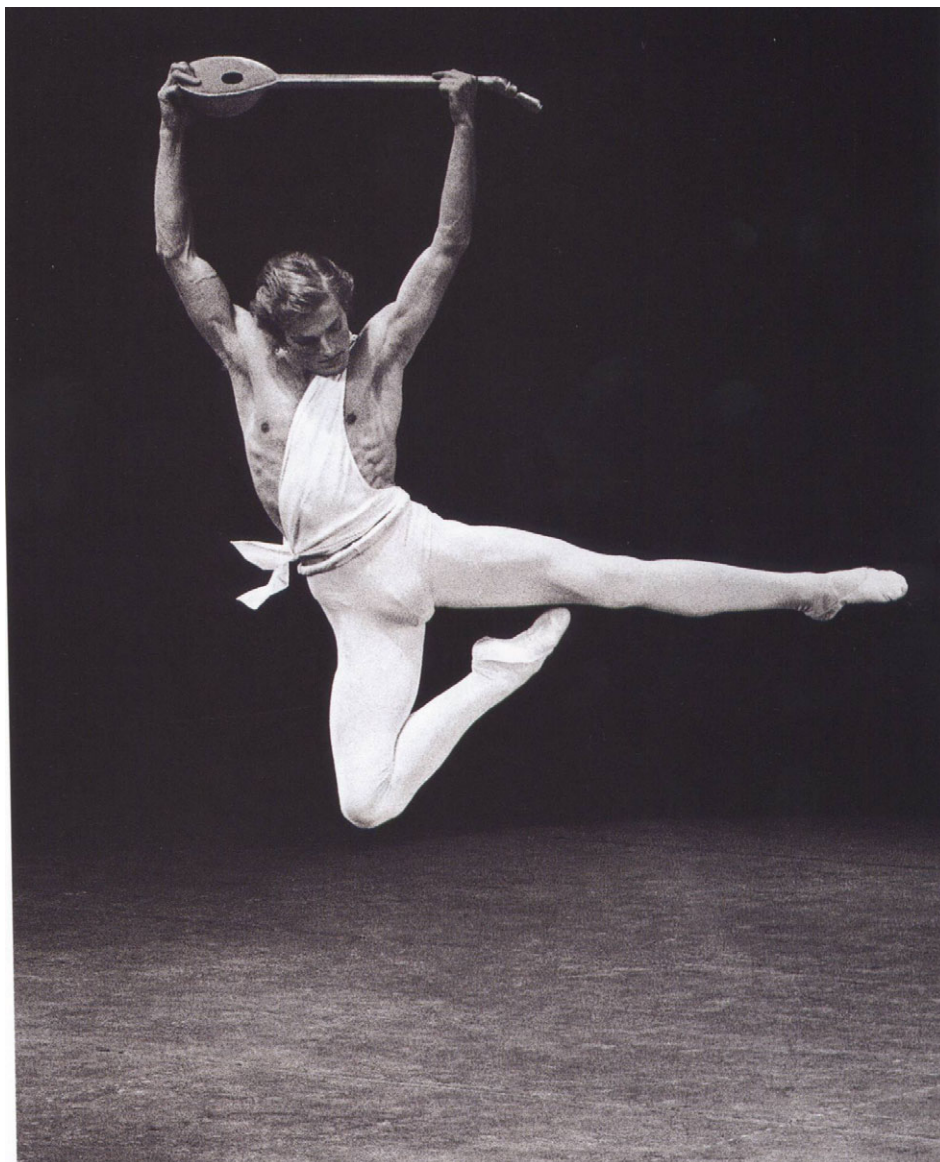
同化性即綜合了同步性與相對性的編舞技巧，通常較優秀的舞作都是運用這一類技巧，其特色是：

- 1、編舞以音樂的節奏為骨架，但動作本身卻擁有獨特的韻律與編舞家的風格。雖以旋律為依據，但肢體的線條仍能與音樂產生呼應。
- 2、舞蹈與音樂時而同步，時而相對，不固定在一種模式上，反而更有變化性，編舞家的功力更可由此被比較出高下。喬治·巴蘭欽便是編舞家中，最懂得掌握音樂的編舞家。

現代舞蹈之母鄧肯(Isadora Duncan,1877-1927)曾說過：「偉大的音樂是創作的靈感，沒有偉大的音樂，創作不出偉大的舞蹈。」¹⁰而瑞士音樂教育家達克羅茲(Jaques Dalcroze Eurhythmics,1865-1950)對於音樂與舞蹈的關係，亦提出他的看法：「音樂是時間的節奏，音符有長短的不同，把諸音連綴起來，有時在音與音之間，放入休止符，有時由於情緒的作用，把某些音特別強調，而舞蹈乃是空間的節奏，緩慢的動作，等於長音，迅速的動作等於短音，把各種動作連綴起來，動作與動作之間的休止，等於音符與音符之間的休止符，而在音符中的強弱變化，就如同舞蹈中肌肉的放鬆與緊張。」¹¹雖然有極少數的現代編舞家，跳舞時不使用音樂，但他們認為音樂即在舞蹈之中，動作的節奏即是音樂的節奏。

¹⁰ 李克民，舞蹈創作研究，(新書局出版社，民國 69 年)第 35 頁。

¹¹ 同註 4。



阿波羅 圖 2-2¹²

音樂不僅可以連接不同舞段，轉換氣氛，亦可以給觀眾更多想像空間，巴蘭欽說：「音樂如同舞蹈的地板」¹³，音樂與舞蹈兩者是相互並存的，而舞者必須確切掌握音樂特質，由身體完整的表現出來，在時間和空間中和諧的進行，正如林春香在其書中所說：「適當的音樂能協助舞者迅速地掌握動作的節奏性、適當的力度，優美的旋律能幫助舞者呼吸，…使他們的肢體『歌唱』」。¹⁴

¹² Celebrating Fifty Years of New York City Ballet, Tribntes, William Morrow and Company, Inc, 1998, p.25

¹³ 同註 6，林春香，西洋舞蹈與音樂的關係研究，(大陸書店，1989 年)第 51 頁。

¹⁴ 同註 6，第 81 頁。

第三節 音樂與舞蹈的構成要素分析

音樂是聲音在時間與空間中的進行，舞蹈則是肢體在時間與空間中的移動。而舞蹈本身更集合音樂、視覺藝術(包括舞台空間身體造型設計、服裝)、劇場設計(包括道具、燈光)於一體。其中更以音樂與舞蹈關係最為密切，因為適當的音樂能與舞蹈動作契合一致，並提供舞者更多內在的能量，而觀眾也能更容易感受舞蹈的意境。

韓福瑞(Doris Humphrey, 1895~1958)女士說：「舞蹈是一項無聲的藝術，由肢體來陳述一切，同時它也不是一項獨立的藝術。在音樂上，它需要一位具有同理心的伴侶，而非一位主人。」因此她提出的「旋律」、「節奏」、以及「戲劇性」，是音樂中和肢體最相近的：「藉由呼吸及聲音，旋律會引起相對的肢體回應，藉由改變步伐的重量和脈動，節拍也和肢體產生的對應，而透過巨大的情緒起伏，音樂中的戲劇性也會引起動作的呼應。」¹⁵

音樂的要素，可分為三種，包括旋律，節奏及和聲；旋律是一首樂曲的外型，節奏是骨幹，而和聲則使音樂的色彩變化更豐富，造成各種情緒的變化。

舞蹈的空間流動，可有各種線條、圖形變化身體的造型，這個要素正如同音樂中的旋律，也就是舞蹈的外貌；第二個要素是動作節奏，這是音樂與舞蹈共通的要素，也是精髓；舞蹈的第三個要素是動作質地，我們可以從動作的質地上了解編舞家的風格，正如同音樂和聲中所呈現的色彩。

一、旋律－空間的流動

旋律的要素來自音階，包括大小調音階，五聲音階，音列等等，換句話說，旋律即是音符的排列組織，也是聽眾最能直接感受的元素。這就如同舞蹈將數個造型連貫起來，轉化成動態的一種表現。芭蕾舞就是由數個基本舞姿與連續活動形成的，韓福瑞在她的《舞蹈創作藝術》中提到「旋律源出於呼吸和嗓音；節奏則發於雙的轉換和脈搏的跳動；戲劇性的曲調則總是伴以身體上的某種反應。」¹⁶

¹⁵ 于平，舞蹈欣賞，(五南書局，2002年)第281頁。

¹⁶ 同註6，第286頁。

例如旋律的高低起伏情緒變化亦可表現在肢體的平衡延伸或是扭曲的感覺。

二、音樂節奏－動作節奏

節奏是音樂和舞蹈共通的要素。將各種長短相同或相異的時間單位組織起來，加上強弱的變化，即成節奏。音樂的節奏可以使旋律產生脈動，並使得音符的進行產生變化，曲式結構等，都是影響音樂情感表現的廣義“節奏”。

動作節奏對於舞蹈而言，可說是其精力的源頭，不同的節奏即有不同的動作表現，即使是相同的動作，若使用不同的節奏，仍是兩組不同的動作節奏，例如二四拍的大跳(Grand Jete)和 3/4 拍的大跳，在精力上是很不同的。而同樣都是三四拍的大圓舞曲(Grand Walse)和馬祖卡舞曲(Marzuka)在節奏上所使用的精力亦完全不同，因此，舞者若能掌握住音樂中的節奏與肢體的節奏，將肢體的每一個動作與音樂的質地相呼應，那麼音樂將提供舞者更多的動力，觀眾也更能感受音樂家與舞蹈所要傳達的意境。正如林春香書中提到「當音樂與舞蹈同時出現時，所產生的便是一種新的節奏，既不是音樂也不是舞蹈的節奏，而是其間呼應的節奏。」¹⁷

三、音樂和聲－動作質地

音樂的橫向線條是旋律，縱向的線條即是和聲。順著和聲的進行可以產生流動和張力，作曲家卡賽拉(Alfred Casella, 1883-1947)曾說：「和聲是音樂的精力要素。」¹⁸而舞蹈的動作質地正是這種內在的精神意識，賦予動作不同的精力與風格呈現。

然而我們不能說只有巴蘭欽的編舞風格適合柴可夫斯基的《小夜曲》，而否定掉其它的編舞方式，因為每一位編舞家對於樂曲的認知與感受都是不同的，小夜曲除了可以用「無情節芭蕾」來呈現，也同樣可以現代舞的方式呈現，但是，不同的動作質地，所呈現出來的風格亦有極大的不同。

除了以上要素外，樂曲的形式、配器、織度均是編舞與創作時亦需考慮的因素。例如 Balanchine 創作《小夜曲》即根據了樂曲的曲式來安排舞蹈的段落。而

¹⁷ 同註 6，第 62 頁。

¹⁸ 李佩芝，舞蹈音樂創作之探討。(國立台灣師範大學音樂系論文，1999) 第 68 頁。

不同樂器的音色也能代表不同的角色，例如史特拉汶斯基的舞劇《火鳥》的序曲以低音管與法國號的音響營造出火鳥所居住的神密森林，而豎笛與長笛則演奏火鳥的主題，塑造出劇中角色明確的主題與性格。而樂曲的織度亦能呈現出舞蹈的空間變化與角色安排。

自巴洛克時期以來，和聲主宰了音樂的發展，但無論如何發展，總是講求和諧，但 20 世紀的現代作曲家卻大量使用不諧和音，似乎在反映現代生活吵雜、不安、緊張的步調。我們也可以發現現代舞蹈和現代音樂是如此契合，現代舞不再歌頌公主與王子的浪漫愛情故事，不再追求遙不可及的仙女、精靈，反而更喜愛探究人生、心靈、自我。如季利安(Jiri Kylian 1947)使用安東·魏本(Anton Webern 1883-1945)的《為弦樂四重奏的五首小品》所編的《遊戲不再》。當然季利安也採用莫札特的音樂編舞，例如採用莫札特兩首鋼琴協奏曲慢板樂章編的《情之所至》(圖 2-2)這是一首充滿詩意的樂曲，配上季利安乾淨、理性的舞蹈，自是獨樹一格。

現代許多編舞家亦喜愛使用極限主義(Minimal Music)作曲家的作品編舞，這樣的音樂沒有主觀的訴求，不帶感情，只在長時間的重覆中做細微的變化的音樂，很適合和其他藝術結合，例如羅曼菲舞作《羽化》，香港編舞家黎海寧的《不眠夜》等作品都使用了美國作曲家菲利普·格拉斯(Philip Glass 1937)的音樂編舞。因為在格拉斯的音樂中不斷堆積的和聲和不間斷的節奏，能給予編舞者與舞者一種無止盡的能量與想像空間。

巴蘭欽曾說：「音樂是舞蹈的靈魂」我想，這也就是說，音樂是舞蹈的動力來源，無論是旋律、節奏亦或是和聲，無論他們用哪種方式呈現，舞蹈和音樂雖各自為一種獨立的藝術，卻又能在彼此的互動中找到更多的動力與能量。而編舞家若能深入瞭解音樂的結構風格，內涵及作曲家的作曲特色及創作背景，相信在舞蹈的創作上更能將作品發揮至淋漓盡致的境界，而巴蘭欽便是一位極懂得掌握音樂的編舞家。因此許多人看了他的作品後總會覺得「『看』到音樂，『聽』到舞蹈」。

即使音樂本身是一首極優美的作品，若無法配合舞蹈的動作，舞者仍無法自

在的舞動，因此，無論是編舞者要根據一首音樂，編舞或已編好動作要選擇音樂，都需考慮舞蹈與音樂的三個要素即一節奏與動作節奏空間流動與旋律以及音樂風格與動作質地之間的關係。筆者身為舞蹈伴奏者，深刻地體會到自己在舞蹈中的重要性，適合的音樂可以使舞者投入更多的情感，並使觀眾與舞者之間引起更多的共鳴，相對的，若使用不適合的音樂，反而會造成舞者的困擾。

因此舞蹈與音樂兩者是相互相影響的，有時編舞家的靈感，來自於音樂，而音樂家也從舞蹈中汲取創作的素材與靈感，許多偉大的舞蹈作品，是由成功的音樂而來，如巴蘭欽的《小夜曲》即取材自柴可夫斯基的作品，是一支充滿音樂性的芭蕾。巴蘭欽認為音樂是舞蹈的靈魂，也是他編舞發展的基礎。所以也使筆者想藉由這支舞作來探討其舞蹈與音樂的關係。

第四節 俄國音樂家－柴可夫斯基的生平

壹、生平

一、童年時期

彼得·伊里奇·柴可夫斯基(Pyotr Il'yich Tchaikovsky)這位十九世紀俄羅斯的偉大作曲家於 1840 年 5 月 7 日(俄曆 4 月 25 日)誕生於烏拉山脈以西往南的卡馬河邊一個叫做沃特金斯克(Votkinsk)的礦山鄉鎮。父親是礦廠的監督官，所以一直到八歲之前，柴可夫斯基都是在這裡長大，四歲時，年輕的女家庭教師華妮·杜巴赫(Fanny Durbach)，住進家裡，給予柴可夫斯基非常深遠的影響。

十歲以前，他大部分時間生活在偏遠的烏拉爾地區。這裡流傳著豐富的民間歌曲，特別是那種悠長、抒情的漁歌。這就是柴可夫斯基最早得到的難以忘懷的音樂印象。在家裡，他也能聽到民歌風味的曲調。母親會彈點鋼琴，愛唱一些當時流行的歌曲和浪漫曲。我們相信柴可夫斯基童年時期接觸到的音樂對他後來的創作有著深遠的影響。

二、求學時期

1850 年，十歲的柴可夫斯基被送到聖彼得堡法律學校就讀。這是一所專門培養司法官的學校。

1854 年，柴可夫斯基由於母親霍亂去世而受到強烈打擊，同年中，他為華妮之後的家庭教師阿娜絲塔夏寫作了一首鋼琴圓舞曲，1858 年又寫了一首歌曲《我的守護神，我的天使，我的朋友》，這樣的作曲行為已經透露出其往後的音樂志向，換言之，一切未來的人生旅程，可說已在此一時期紮下了根基。

1859 年在法律學校畢業後柴可夫斯基到司法部任職，然而他對音樂的熱愛卻與日俱增。因此 1861 年秋，他進入俄羅斯音樂協會附設聖彼得堡音樂班，開始利用閒暇時學習理論作曲。1862 年，音樂班改組成為俄國的第一所音樂學院－聖彼得堡音樂學院。他在 1863 年給妹妹的信中提到「如今，我堅信遲早我是

要獻身於音樂的」，僅僅一個月後，即 1863 年 5 月，柴可夫斯基不顧父親破產帶來的經濟壓力，毅然辭去官職投入音樂這一領域。他靠教授私人學生維持生計，從此走上了自由藝術家的生涯。

柴可夫斯基在音樂學院的老師是扎倫巴（Nich0lai Zarembo ,1821-1879）和安東·魯賓斯坦（Anton Rubinstein ,1829-1894）。由於他直至二十二歲才開始接受專業音樂教育，起步較晚，反而使他的學習更加奮發圖強專心致志，令他的老師們感到驚異。他不僅鑽研各門作曲理論，還學習長笛和管風琴，參加學生樂隊，積極地吸收一切可能獲得的音樂知識和技能。

扎倫巴與安東·魯賓斯坦心中最殷切盼望的，就是在音樂落後國的俄羅斯，趕緊讓學生們學會西歐古典樂派以至舒伯特與孟德爾頌一派的風格及手法。但受到音樂院中的朋友拉羅希的啟發之後，柴可夫斯基反而對的舒曼以及其後作曲家的表現風格，具有較高的興趣。因此柴可夫斯基雖然是相當用功的學生，但卻因為太過成熟而常有自己的想法，幾次觸怒兩位良師。譬如以奧斯特羅夫斯基（N.Ostrovsky, 1823-1886）的戲曲『大雷雨』（The Storm）寫作的序曲（安東·魯賓斯坦指定學生寫作歌劇序曲的作業），其在管弦樂法的處理上使用低音號、豎琴與英國管等樂器讓老師感到不太高興，此外 1865 年，他的畢業作品是根據席勒（Schiller）的詩『歡樂頌』（ode to joy）寫成的清唱劇作品，也沒有獲得魯賓斯坦的喜愛，但 1865 年他仍以卓越的成績自聖彼得堡音樂院畢業。

老早就等待柴可夫斯基畢業的就是安東·盧賓斯坦的胞弟尼古拉·盧賓斯坦（Nikolay Rubinstein,1835-1881）。1864 年在莫斯科開設音樂教室的尼古拉，在該年就前往哥哥的音樂院物色人才，想從即將畢業的高材生中找出合適的人才，面試的結果，終於選中了柴可夫斯基。

三、莫斯科時期

1866 年，俄羅斯建立了第二所音樂學院——莫斯科音樂學院。就在這年的一月，柴可夫斯基接受尼古拉·魯賓斯坦的邀請遷居莫斯科，成為該院一位引人注目的年輕教授。於是在他的生活中開始了一個新的時期，即 1865 至 1877 年的莫斯科時期。

在莫斯科他結識了仰慕已久的俄國著名劇作家奧斯特羅夫斯基，1873 年柴可夫斯基為他的神話劇《雪姑娘》(The Snow Maiden)寫作了配樂。奧斯特羅夫斯基也相當精通俄羅斯民歌，從他那裡，柴可夫斯基記錄了不少民歌。

在莫斯科，他也同列夫·托爾斯泰(Leo Tolstoy,1828-1910)有過接觸。托爾斯泰在聽他的第一弦樂四重奏的慢板樂章《如歌的行板》時，感動得熱淚盈眶，並寫信給柴可夫斯基說：「我還從不曾由於自己的文學著作，像從您這個奇妙的晚會中所得到的如此珍貴的獎賞。我非常鍾愛您的才華。」¹⁹而柴可夫斯基對這位大文豪也是無限崇敬，他在日記裡寫道：「我比以往任何時候都更加確信，在古往今來的一切作家、藝術家中最偉大的就是托爾斯泰。只要有他一個，就足以使俄國人在別人數說歐洲給人類作出的一切偉大貢獻時不至低下頭來。」²⁰

另外，柴可夫斯基在這些年裡同“俄國五人團”的作曲家巴拉基列夫(Mily aleseye-vich Balakirev,1837-1910)、李姆斯基-柯薩可夫(Rimsky Korsakov 1844-1908)以及著名藝術學家斯塔索夫(Yadimir Stasv 1824-1906)之間的友誼也是值得一提的。巴拉基列夫、斯塔索夫屢次向他提供標題音樂的創作題材。他們經常交換各自搜集的民歌，交流創作計劃，切磋創作成果。柴可夫斯基以善意的戲語把“強力集團”這個富於革新精神的創作集體稱為“雅各賓俱樂部”，而斯塔索夫在聽了柴可夫斯基的《羅蜜歐與朱麗葉》(Romeo and Juliet)後，欣喜地向巴拉基列夫等人說：你們曾是“五人團”，而現在是“六人團”了。²¹

事實上，柴可夫斯基和“強力集團”的作曲家(雖非所有的人)之間存在不少歧見。柴可夫斯基不贊同他們過於偏激的藝術觀點，對他們徹底否定專業訓練、否定學院派創作感到驚愕。“強力集團”則不滿柴可夫斯基任教音樂學院，對他在創作中不僅採用農村歌曲、也採用城市小調作為素材大不以為然。儘管後來他們之間的分歧日漸擴大，各自走了不盡相同的藝術道路；但這一段友好交往確使彼此都得益匪淺。柴可夫斯基在這一時期的創作中較多地運用民歌素材，並在此基礎上形成了自己富有俄羅斯民族性格的音樂語言；他又透過這個時期創作標題

¹⁹ 毛宇寬，俄羅斯音樂之魂－柴可夫斯基，(三聯書店)第 10 頁。

²⁰ 同註 18，第 10 頁。

²¹ 同註 18，第 11 頁。

交響音樂的實踐，進一步掌握了運用音樂手段鮮明、準確刻劃形象的本領，這些都和他與“強力集團”的相互相交流有一定關係。

柴可夫斯基在莫斯科時期的創作大多是反映俄羅斯生活的，只有少數採用別國題材。與他以後的作品不同，這些作品常直接以俄羅斯或烏克蘭的民歌曲調為主題(例如歌劇《總督》(The tangel)、第二號交響曲、第一號鋼琴協奏曲、第一弦樂四重奏等)。總的來說，柴可夫斯基這時對民歌的興趣比較濃厚，他在1868-1869年為鋼琴四手聯彈改編的五十首民歌便是最好的證明。

在他這個時期的作品中有著較多明朗、樂觀的篇頁，有些作品甚至對生活發出了喜悅的讚頌。第一鋼琴協奏曲是這方面最為突出的代表。還有一些作品是對民間生活的鮮明素描，生動地表達了鄉民的幽默和風趣(如第一、第二交響曲的末樂章)。但也有刻劃另一種情緒的作品，例如：表現對封建桎梏的抗議，對理想境界的渴望，滲透著歌式的情調，甚至具有悲劇性的效果，《羅蜜歐與朱麗葉》就是這方面的代表作。

但只結合數週便告離異的婚姻挫折，使他身心遭受沉重打擊，幾乎致他於死命。安東妮娜·密流可娃(Antonina Milyukova)。密流可娃是以脅迫的方式在1877年5月初寫信告訴柴可夫斯基說：「如果你不娶我，我將自殺，請你趕快過來」，接著在7月6日(新曆18日)柴可夫斯基便與她步入結婚禮堂。為了將新婚的妻子介紹給父親，他們返回聖彼得堡約一個星期，然後從婚禮那天算起的二十日後柴可夫斯基便痛苦地逃離妻子。無論如何，漫長的暑假結束後，他雖然重振精神回到妻子所在的莫斯科，但不久後就企圖跳入莫斯科河自殺了斷。

1877年6月他在弟弟摩斯特的陪同下旅居國外。在十分艱難的時刻，一位結識不久的友人—富孀梅克夫人(Badezhda Filaretovna Von Meck)，給予了他莫大的精神支持和物質幫助，使他逐漸度過了危機，也徹底擺脫了莫斯科音樂學院的教學工作。柴可夫斯基從梅克夫人那裡借得一千盧布，隻身前往卡門卡(Kamenka)旅行。



圖 2-3²²

梅克夫人是個很有教養的音樂愛好者，像德布西就曾擔任過她的家庭樂師。她非常崇拜柴可夫斯基；柴可夫斯基則稱她為「能夠瞭解我靈魂的朋友」。他在信中對梅克夫人說：「如今從我的筆下流出的每一個音符都是獻給您的！多虧了您，對工作的愛才以加倍的力量回到了我的身上，當我工作的時候，我一分一秒永不會忘，是您給了我繼續執行藝術家天職的可能。」²³柴可夫斯基同梅克夫人約定永不見面。有時，柴可夫斯基住在梅克夫人的莊園，兩人雖然近在咫尺，卻如相隔萬里。他們通過書信的傳遞維持彼此之間友誼。

總之，由於梅克夫人的精神支持和物質資助，柴可夫斯基終於能全力投身創作。從 1878 年底至 1885 年，他有很多時間是在國外度過的。意大利或瑞士的某個幽靜的家庭式公寓往往成為他的棲身之所。他的不朽傑作—歌劇《尤根·奧涅金》(Evgeny Onegin)-1878、《第四交響曲》(Symphony No4)都是這時期寫成的，而像《小提琴協奏曲》(Concerto for violin Op.35)-1878、《一八一二序曲》(1812, Festival Overture)-1883、《弦樂小夜曲》(Serenade) - 1880、《意大利隨想曲》(Italian Capriccio)-1880、《鋼琴三重奏-紀念偉大的藝術家》(Piano Trio, Pamyati Velikogo Khudohnika)-1881-1882 等這樣一些膾炙人口的名曲，也是這時期的作品。

²² 同註 18，第 14 頁。

²³ 同註 18，第 13 頁。

四、光輝的巔峰時期

80 年代中期，柴可夫斯基從 1885 年起在距莫斯科不遠的鄉間定居下來。但在隨後的歲月裡，他的行程不但沒有縮減，反而更增加了。因為正是在 1885 年他正式作為指揮家登上舞台，在國內外開始了頻密的演出活動。1885-1893 年是柴可夫斯基的晚期，他在這個階段的創作已達成熟的境界，像歌劇《黑桃皇后》，《曼弗雷德》交響曲，第五和第六交響曲、芭蕾舞劇《睡美人》、《胡桃鉗》等等這樣一些最成功的作品就屬於他晚期的代表作。

柴可夫斯基已是俄國首屈一指的作曲家了，他受到廣泛的尊敬和愛戴。他的作品不僅在俄國，而且在歐美也開始大量上演，他本人也數度以作曲家和指揮家的雙重身份到歐洲和北美進行巡迴演出，受到熱烈歡迎。請看以下舉例：

1890 年—芭蕾舞劇《睡美人》於聖彼得堡首演；歌劇《黑桃皇后》於聖彼得堡首演，基輔首演；聖彼得堡音樂學院為他從事音樂活動二十五週年舉行慶祝活動。

1891 年—應邀作為榮譽貴賓出席紐約卡內基音樂廳開幕典禮；在巴黎、紐約、費城等地指揮自己的作品演出，獲巨大成功；《黑桃皇后》在莫斯科首演。

1892 年—歌劇《尤根·奧涅金》由馬勒指揮在漢堡首演；選巴黎優雅藝術研究院通訊院士；歌劇《約蘭塔》、芭蕾舞劇《胡桃夾子》聖彼得堡首演。

1893 年—在倫敦指揮第四交響曲演出；當選劍橋大學榮譽博士；第六交響曲聖彼得堡首演

1893 年他的逝世引起了廣大的震撼，聖彼得堡有成千上萬的人為他送葬，他和格林卡、穆索爾斯基、包羅定等俄羅斯傑出的音樂家們一起安葬在亞歷山大·涅夫斯基公墓，享年五十三歲。

貳、柴可夫斯基的芭蕾音樂

柴可夫斯基的三大芭蕾舞劇在芭蕾史上的地位廣被推崇，主要的原因可以歸納出下列幾項因素：

(一)交響化芭蕾。以往的芭蕾音樂裡，“慢板”音樂總是空洞乏味，但柴可

夫斯基的“慢板”音樂，所富有豐富的內涵並具交響發展的規模，幾乎可與其交響樂和交響詩中的歌唱性慢板樂章媲美。而在其芭蕾舞音樂中，旋律的呈示、發展、再現都是經過縝密的設計後，創造出一個完整的音樂結構，而對比性的樂句以及再現部的新配器或旋律的調性變化，都使得其音樂“交響化”的技法更明確。特別是《睡美人》和《胡桃鉗》，特別可看出其音樂的交響化。音樂一方面保持著統一性，不間斷交響性發展的中心，又同時對劇情有一致的描寫。

(二)廣泛而精細地使用調性。例如：《天鵝湖》的基本調性為 B 調，而柴可夫斯基將許多與主題相關聯的情景建立在 B 調上，而其餘的段落如嬉遊曲則建立在許多與主調不相關的調性上。

(三)善於運用嬉遊曲。嬉遊曲的運用不僅提供群舞及次要演員表演的機會，並且使戲的發展更豐富，例如《胡桃鉗》中旋律優美的風格獨特的民族舞如阿拉伯舞、中國舞等，便是很成功的例子。

(四)音樂包含著舞蹈的節奏。這也是柴可夫斯基芭蕾舞劇風格的主要部份。他也從傳統的法國舞曲中吸收許多舞蹈節奏，包括：小步舞曲(minuet)、嘉禾舞曲(gavotte)、法朗多爾舞曲(farandole)，也從俄國民間舞中汲取其精隨；富異國情調的波烈露舞曲(bolero)、塔朗泰拉舞曲(tarantella)、波爾卡(polka)、馬祖卡(mazurka)、波蘭舞曲(polonaise)、薩拉邦舞曲(sarabande)等舞曲的使用，最重要的就是舞蹈的節奏，並且他再賦予新的風格類型，即圓舞曲(waltz)。因為他不僅能正確掌握各種舞曲風格式民族舞蹈音樂的精華，並且他還能在戲劇中賦予各種舞蹈更明確的地位，從而賦予他們新的生命。

圓舞曲的節奏所特有的律動和韻味是柴可夫斯基最喜愛的，他不僅善於使用圓舞曲的特性，並且更賦予了樂曲豐富的情感，例如：《胡桃鉗》中的《花之圓舞曲》，其音樂表現得淋漓盡致，幾乎稱得上是一首音詩。

(五)善於使用管弦樂器的音色，例如《天鵝湖》主題使用雙簧管那迷人的音色來描述天鵝柔美、憂鬱的形象。《胡桃鉗》中，採用鋼片琴與十八把撥弦樂器和低音豎笛發出的聲保持平衡，其優雅、純淨、悅耳的音質，總是那麼令人難以忘懷。

(二) 芭蕾舞音樂是與美相結合的。柴可夫斯基認為歌劇和交響曲是表達生活的，他的交響曲即是他本人痛苦生活的寫照，但是柴可夫斯基認為芭蕾舞是使人可以暫時擺脫生活的重擔，是如幻夢般的。事實上芭蕾舞劇在他為自己的同性戀情節而無法自拔時，提供了一個解脫的出路，在《天鵝湖》的終曲裡，柴可夫斯基觸及到自己內心深處的情感從此他再也沒有把自己的痛苦注入舞蹈音樂中。他也從芭蕾舞劇中回憶起他童年時的家庭生活與已逝去的母親，並讓他從苦惱的現實中解脫出來。他也將古典芭蕾舞劇提昇到最高境界，並賦予它豐富的色彩，也為後來的作曲家如史特拉汶斯基的《火鳥》、普羅高菲夫的《灰姑娘》(Cinderella) 等等建立了一良好的典範。²⁴

參、風格與影響

柴可夫斯基的管弦樂法，同樣也是依據各個場面的需求與應對而產生自由自在的表現。有時候以樂器原有的音色，製造出原音色的色彩感，以此追求同音響深度融合的世界，有時候則以異質音色的互相碰撞帶來色彩調配上的趣性。換言之，整個管弦樂團就像是隨著柴可夫斯基心中波動起伏的樂念而運作一般。

此外，把芭蕾舞劇的音樂藝術，提升至和舞蹈本身相同地位的，也是柴可夫斯基的功勞。柴氏以阿當(Adolphe Adam, 1803-1856)、德利伯(Leo Delibes, 1836-1891)等法國音樂家為典範描述音樂的敘事性。芭蕾舞在他的筆下擺脫了單純的娛樂性，而音樂在芭蕾舞劇中的地位變成了芭蕾舞的靈魂。他的芭蕾舞音樂，賦予劇中人物明確的形象，變化發展緊密，音樂富於深度，音樂與舞蹈的節奏關係密切，配器色彩更豐富，亦使舞劇中的戲劇張力更豐富。柴可夫斯基曾指出：「芭蕾舞同樣是交響曲。」²⁵ 他不僅將芭蕾舞音樂看成是一種具有連貫性劇情發展的戲劇藝術，並使用主導動機，使音樂提昇了芭蕾舞音樂的藝術價值，成為芭蕾舞劇中最主要的元素。

當然在談論到柴可夫斯基的藝術時，也不能忽視其與民謠所產生的共鳴。所

²⁴ John Warrack，苦僧譯，柴可夫斯基－芭蕾舞音樂(世界文物出版社，1995 年)第 25-26 頁。

²⁵ 同註 15，第 87 頁。

謂民謠是在人們的生活中，直接反映民眾之想法而流傳下來的歌曲。柴可夫斯基同樣也把他在年幼時於沃特金斯克，在妹婿住家烏克蘭的卡門卡，以及旅行途中所聽到的各種民謠，應用在他的許多作品之中。在這方面，柴可夫斯基同樣也捕捉到俄羅斯民謠與民俗舞曲中所表達出來的精華，然後以極其自然的手法重新應用創作在其作品之中，賦予作品新的生命。

談到柴可夫斯基的音樂，個人風格非常突出。這一點最鮮明地表現在他的旋律中。旋律是他創作的首要因素，是靈魂。他的富有個性的旋律風格是植根於俄羅斯民間音樂中的。對柴可夫斯基的旋律語言發生影響的主要不是農民歌曲，而是流傳於俄羅斯城市中的小調和浪漫曲。他說：「我常常在自己寫作的時候直接採用某個我喜愛的民歌進行創作，至於我的音樂中具有俄羅斯因素的，便是採用了與民歌有關係的旋律、和聲手法，那是因為我生長在偏僻的內地，自幼就領略到俄羅斯民歌難以言傳、富於特色的美，那是因為我熱愛俄羅斯因素的一切表現，一言以蔽之，因為我是一個道道地地的俄羅斯人。」²⁶

史特拉汶斯基認識到柴可夫斯基對自己的影響，在 1921 年寫給狄亞吉列夫的信中提到：「柴可夫斯基的音樂之屬於俄羅斯就如同普希金(Alexander Pushkin,1799-1837)的詩和葛令卡(Mikhail Ivanovich Glinka,1804-1857)的歌曲一樣，他在他的藝術中特別培養『俄羅斯農民的靈魂』，然而他下意識地從我們種族的真正民族眾源泉中吸取菁華。」²⁷

柴可夫斯基的創作中同時兼具深刻性與通俗性。確實，他是俄國作曲家中作品最廣為人知的一位，也最能代表俄羅斯風格的俄國作曲家。

²⁶ 同註 18，第 19 頁。

²⁷ 同註 23，第 27 頁。



圖 2-4

第五節 美國現代芭蕾之父－喬治巴蘭欽的生平與風格

壹、生平

喬治巴蘭欽(George Balanchine)(原名格奧爾吉·梅利托諾維奇·巴蘭奇瓦澤 Georai Melitonovitch Balanchiradze)生於 1904 年 1 月 22 日出生於俄國聖彼得堡的一個音樂世家。父親梅里頓·安里諾維奇·巴蘭奇瓦是一位祖籍格魯吉亞的作曲家，母親也受過良好的音樂教育，巴蘭欽家的孩子們從小便跟從母親學習鋼琴。也奠定了巴蘭欽的音樂基礎。

巴蘭欽的父母原本希望巴蘭欽可以成為一名海軍，但是，1914 年秋季，當父母帶著巴蘭欽的姐姐塔瑪拉參加瑪林斯基劇院附屬芭蕾舞校舉行的招生考試時，母親臨時決定帶著十歲的小巴蘭欽一同前往，以免他一個人待在家中出事，卻根本未打算讓他去參加考試，到了學校之後，恰巧遇到一位朋友，這位朋友建議不妨讓巴蘭欽與姐姐一道參加考試。沒想到學校竟然錄取了巴蘭欽，卻拒絕塔瑪拉。巴蘭欽就在這年 8 月，毫無心理準備的進入瑪林斯基的舞蹈學校就讀，並開始嚴格的住讀生活。

雖然舞校的生活非常嚴格，但是也是令人非常嚮往。學生們白天在教室上課，晚上還可以到劇院看演出，甚至有機會在舞劇中擔任些小角色。原本因想家而常悶悶不樂的巴蘭欽，也在一年後因參加《睡美人》的演出，心情也開始開朗起來，此時的舞校在他心目中，突然也變得可愛了。

1920 年，巴蘭欽推出了自己的處女作《夜》(La Nuit)這是一支雙人舞的作品，巴蘭欽不僅在編舞結構上，打破古典芭蕾雙人舞的 ABA 模式而只用了一種格式。在動作設計上，將女舞者托舉過頭，同時將自己的一條腿向後抬起，在服裝方面，他讓舞者穿上古老的希臘式圖良克式長衫(tunic)。這些創新使學生們大受鼓舞，卻遭到老師們的全盤否定，但是事實上也證明巴蘭欽作為編導一起步就身

手不凡。而同學們也更加期待跳他的新型作品。²⁸

巴蘭欽於 1921 年畢業，同年他看到了格列佐夫斯基的非傳統作品演出。格列佐夫斯基不滿當時的芭蕾舞劇，過份講求浮華虛張的服裝以及單調的音樂，所以在他舞蹈中，將服飾盡量精簡並赤腳，且選用複雜激情的音樂與舞蹈結合。

看到這個新作發表，巴蘭欽為此振奮不已，也奠定他日後創作的一些基礎：以優質的音樂和精簡的服裝表現出芭蕾舞的美感。此時他一面在國家歌劇院做群舞演員，一面與格列佐夫斯基(Alexander Glazunovsky)合辦一個舞蹈工作室，以傳授格列佐夫斯基的新舞蹈。並以自己為核心，組成一個青年芭蕾舞團。他的新作不斷發表，並推出自己一人獨自創作的舞蹈專場。

1921 年巴蘭欽又在音樂學院註冊進修音樂理論和鋼琴，以期在音樂上做深入的研究。於是，每天早上到劇院上基本訓練課、排練，其它時間去音樂院上課，練琴、創作並排練自己的新作…，另外還要為劇院編歌劇和話劇的插舞。即使巴蘭欽的舞跳得很出色，但他卻對跳舞越來越不感興趣，常常只想著編舞。

1923 年，巴蘭欽從音樂院畢業，由於受過正統的音樂訓練，使得巴蘭欽成為最有音樂素養的編舞家。弗拉基米爾·季米特里耶夫，彼得格勒(Vladimir Dimitriev)國家歌劇院的劇團負責人，得到官方批准後，組織了一個歌舞團到德國演出，團員包括有舞蹈家巴蘭欽、巴蘭欽的第一任妻子吉娃(Tamara Geva)、丹妮洛娃(Alexandra Danilova)，三位歌唱家及一位指揮兼伴奏。但翌年到了德國時，卻發現沒有什麼演出機會，於是四位音樂家便返回俄國，季米特里耶夫則帶著舞蹈家另謀出路。由於狄亞格列夫在俄國享有極高的聲譽，所以舞蹈家們極希望能加入俄羅斯芭蕾舞團，經過面試後，都被錄取。這時，巴蘭欽剛滿二十歲，正式成為俄羅斯芭蕾舞團的首席編導。



圖 2-5²⁹

²⁸ 歐建平，舞蹈名人錄，(洪葉文化事業有限公司，1997 年)第 157～158 頁。

²⁹ Bernard Taper, Balanchine-A Biography University of California Press 1984, p.72

從 1924 年到 1929 年，巴蘭欽為俄羅斯芭蕾舞團編作了十部芭蕾舞劇，其中以《阿波羅》(Apollo Musagete)最具代表性，這也是巴蘭欽和音樂家史特拉汶斯基合作的第一部舞蹈作品，從此他們合作了長達四十四年的時間，共完成二十六部芭蕾舞作品。³⁰

1929 年狄亞格列夫逝世後，俄羅斯芭蕾舞團隨即解散。巴蘭欽短暫任職巴黎歌劇院和蒙地卡羅俄羅斯芭蕾舞團，直至 1933 年接受美國作家林肯·柯斯坦(Lincoln Kirstein,1907)之邀請赴美國，創辦「美國芭蕾舞學校」，直到 1983 年，長達 50 年的時間創作不懈，開創了屬於美國人的芭蕾，也影響了 20 世紀芭蕾發展的歷史。³¹



圖 2-6³²

³⁰ 黃麒、葉蓉，現代芭蕾—20 世紀的彌撒，(大呂出版社)第 143 頁。

³¹ 同註 26，第 5 頁。

³² 同註 11，第 11 頁。

1933 年，「美國芭蕾舞學校」(The School of American Ballet)正式成立。1934 年 6 月 10 日，並成立「美國芭蕾舞團」(American Ballet)巴蘭欽發表了自己到美國後的第一部芭蕾舞作品《小夜曲》，音樂選自柴可夫斯基的《C 大調弦樂小夜曲》中的前三個樂章，直到七年後，他才加上了原曲的最後一個樂章。多年來，巴蘭欽不斷修改和補充，直到 1970 年才算最後定稿，至今仍是紐約市芭蕾舞團經常演出的保留劇目，也是巴蘭欽為美國人所編的第一支作品，其重要性及影響留待下一章再做更深入的討論。

1946 年巴蘭欽再次與林肯、柯斯坦共同創建「芭蕾協會」，巴蘭欽在此時期創作了《四種氣質》(Four Temperaments)(亨德密特曲)、《奧爾菲斯》(Orpheus)(史特拉汶斯基曲)，《四種氣質》至今仍常被演出而《奧爾菲斯》1948 年的演出，成功地將巴蘭欽推上了另一高峰 New York City Ballet 誕生，從此「紐約市芭蕾舞團」躋身成為世界舞壇的十支一流芭蕾舞團之一。³³

從 1948 年至 1964 年，巴蘭欽帶著他的舞團駐札在紐約市中心劇院，由於與劇院的關係非常和諧，舞團也不斷從自己的舞校提拔適合自己獨特風格的舞者，他的創作力猶如泉水般湧流不止，這段時期，巴蘭欽作了四十七部芭蕾舞新作，修改了七部舊作。並創作《蘇格蘭交響樂》(Scotch Symphony)、《星條旗永不落》(Stars and Stripes)《六人舞》等多部音樂芭蕾及《胡桃鉗》《仲夏夜之夢》(The Midsummer Night's Dream)之芭蕾舞劇，復排作品如《火鳥》、《天鵝湖》等。

由於巴蘭欽的作品日益精美和宏大，紐約市中心劇院變得越來越不適應其要求了，於是，紐約市芭蕾舞團應美國最大的文化區－紐約林肯表演藝術中心總督尼爾遜·洛克菲勒(Nelson Rockefeller)先生的盛情邀請，於 1964 年搬進了專門為舞蹈修建的紐約州立劇院。這座氣勢磅礴的大劇院與座落在林肯中心正中間的大都會歌劇院形成了鮮明的對比－它不講究金碧輝煌的貴族氣派，反而以簡潔明快的現代風格取勝。它給了巴蘭欽許多新的啟示和靈感。

³³ 李立亨，我的看舞隨身書，(天下文化，2000)第 35 頁。1.法國巴黎歌劇院芭蕾舞團。2.俄國基洛夫芭蕾舞團。3.皇家丹麥芭蕾舞團。4.德國斯圖卡特芭蕾舞團。5.俄國波修瓦芭蕾舞團。6.羅斯芭蕾舞團。7.英國皇家芭蕾舞團。8.美國芭蕾舞團。9.紐約市立芭蕾舞團。10.北京中央芭蕾舞團。

1972、1975 和 1981 年巴蘭欽先後率領紐約市芭蕾舞團隆重舉行了史特拉溫斯基、拉威爾和柴可夫斯基藝術節，不僅使該團又得到了一批新編劇目，而且更加明確地顯示了自己的音樂修養。從 1920 年推出處女作《夜》，到 1981 年的柴可夫斯基音樂節的六十餘年間，他一共編導了上百部芭蕾舞劇和音樂芭蕾，其中用文學台本的僅有二十餘部，而絕大多數則是根據音樂名曲的旋律、節奏和配器方式來編舞。在編導上，巴蘭欽不僅復排了舊有的大型芭蕾舞劇《胡桃鉗》、和《仲夏夜之夢》，而且新創作了《寶石》(Jewels)、《葛蓓麗亞》(Coppelia)、《丑角》和《唐·吉訶德》(Don Quixote)等整晚長度的芭蕾舞劇，以回應紐約州立劇院的恢宏氣勢。

1983 年 4 月 30 日凌晨，巴蘭欽因患肺炎所致的併發症，在紐約羅斯福醫院去世，享年七十九歲。「紐約市立芭蕾舞團」4 月 30 日的訃告上寫到：「巴蘭欽先生雖然與我們永別了，但他的芭蕾將永存人世。人們不僅能從他親手締造的舞團的表演中，而且將在全世界任何地方，看到他的芭蕾正上演。」³⁴ 巴蘭欽雖然出生在俄國，所受的教育也是俄國式的，但是他卻能融合美國文化的精神，創作出屬於美國人的「新古典芭蕾」，如今我們稱他為「美國芭蕾之父」真是實至名歸。



圖 2-7³⁵

³⁴ 同註 28，第 144 頁。

³⁵ 同註 10，第 113 頁。

貳、風格與影響

巴蘭欽的作品擅長強調音樂和舞蹈的關係，他認為音樂是舞蹈的靈魂，也是他編舞的基礎，他用極簡單的舞台，讓舞者穿上緊身衣，盡量避免多餘的裝飾以凸顯舞蹈的本質，使舞蹈和音樂成為演出的焦點，看巴蘭欽的舞，可以看到最純粹的舞蹈，而舞蹈的動作造型，舞台空間的設計便建立在音樂的結構中，使音樂和舞蹈平行發展，隨著音樂的強度、節奏樂句的變化，使人彷彿看見音符在台上流動，這種無情節的芭蕾，常被稱為「音樂視覺化」。

史特拉汶斯基對於巴蘭欽使用他的音樂說到：「看巴蘭欽舞作的章節，如同用眼睛聽音樂。而這種視覺的聽法，給我的啟示比任何人還多。舞作中所強調的關係是我很少察覺到的——同樣地，他的舞蹈好比一棟建築，表現出我曾畫下卻未曾公開的藍圖。」³⁶

巴蘭欽對音樂的詮釋自有其獨特的見解，由於其作品中的舞蹈與音樂的關係特別緊密，使得巴蘭欽的舞蹈風格造就了舞團演員的音樂修養和優良的音感，而巴蘭欽對舞者的型體與技巧，亦有特殊的偏好，他尤其喜愛頭小四肢修長的舞者，以符合其「巴蘭欽式」的美學標準：冷靜、乾淨、清晰，結構緊密又繁複的空間感。至於動作的設計及風格，如偏離中心的平衡、精準快速的細部動作，使用具角度性的勾腳，具爵士風格的舞蹈，充分的顯示出巴蘭欽融和美國文化，在傳統芭蕾舞中尋求變化。³⁷



圖 2-8³⁸

³⁶ 同註 4，第 48 頁。

³⁷ 余金文，國家劇院節目單，向巴蘭欽致敬，(1997)第 14 頁。

巴蘭欽有一句名言：「芭蕾就是女人。」³⁹與善於為男演員編舞的法國編導家毛里斯·貝嘉(Maurice Bejart,1927)恰好相反，巴蘭欽常常只能從年輕的芭蕾舞女演員身上得到創作的靈感。為了使自己保持對心目中芭蕾的象徵--女性的新鮮感，他一生先後娶過四位自己培養的女主角為妻，第一任妻子塔瑪拉·吉娃(Tamara Geva)第二任妻子維拉·佐麗娜(Vera Zorina)第三任妻子瑪麗亞·塔契夫(Maria Tallchief)直到與第四任妻子達娜奎爾·萊克列克(Tanaguil LeClerc)，於1969年最後一次離婚後，便不再結婚，而傾注所有的心力為蘇珊·法若(Suzanne Farrell)這位最有「巴蘭欽式芭蕾伶娜」之美譽的舞者編舞。⁴⁰



圖 2-9 飾演唐吉科德的巴蘭欽與法若⁴¹

³⁸ 同註 10，第 81 頁。

³⁹ 同註 28，第 143 頁。

⁴⁰ 同註 28，第 142 頁。

⁴¹ 同註 10，第 53 頁。

他不僅音樂修養深厚，並且他也偶爾寫些小曲，甚至上台演奏，鋼琴演奏水準之高，被史特拉溫斯基稱讚為「達到了在音樂會上的獨奏水準」。據說，他編舞之前是從不聽唱片或錄音的，而是把總譜拿到鋼琴上來彈，什麼時間手彈順了，腳下的動作也就編出來了。⁴²



圖 2-10⁴³

喬治·巴蘭欽一生追求「創作屬於美國人的芭蕾」的理念，而且使他被西方評論界讚許為「二十世紀最富有創造力的芭蕾編導家」，不僅他的音樂修養過人，創造力更旺盛，而他的作品涵蓋的風格又是如此豐富(包括百老匯、爵士芭蕾舞劇、音樂芭蕾等等)。由於他總是非常大方地將作品提供給許多舞團演出，使得他的作品在世界各國流傳。並且由於他也創辦學校，使得他的影響力遍佈世界各地。

彼得·馬汀斯(Peter Martins)，紐約市芭蕾舞團藝術總監說：「巴蘭欽影響了我們思考、教學、表演、聽音樂的方式…他對我的最大啟發是音樂，他教我選擇

⁴² 同註 24，第 173 頁。

⁴³ 同註 10，第 10 頁。

適合舞蹈的音樂，那是創作芭蕾這場戰爭的一半，另一半就是如何編舞了。」⁴⁴

如今，由巴蘭欽舞校及舞團出來，走向世界各舞團的舞者們，仍繼續傳承「巴蘭欽」的舞蹈風格並發揚光大，而他的影響更是長遠而且廣大的。

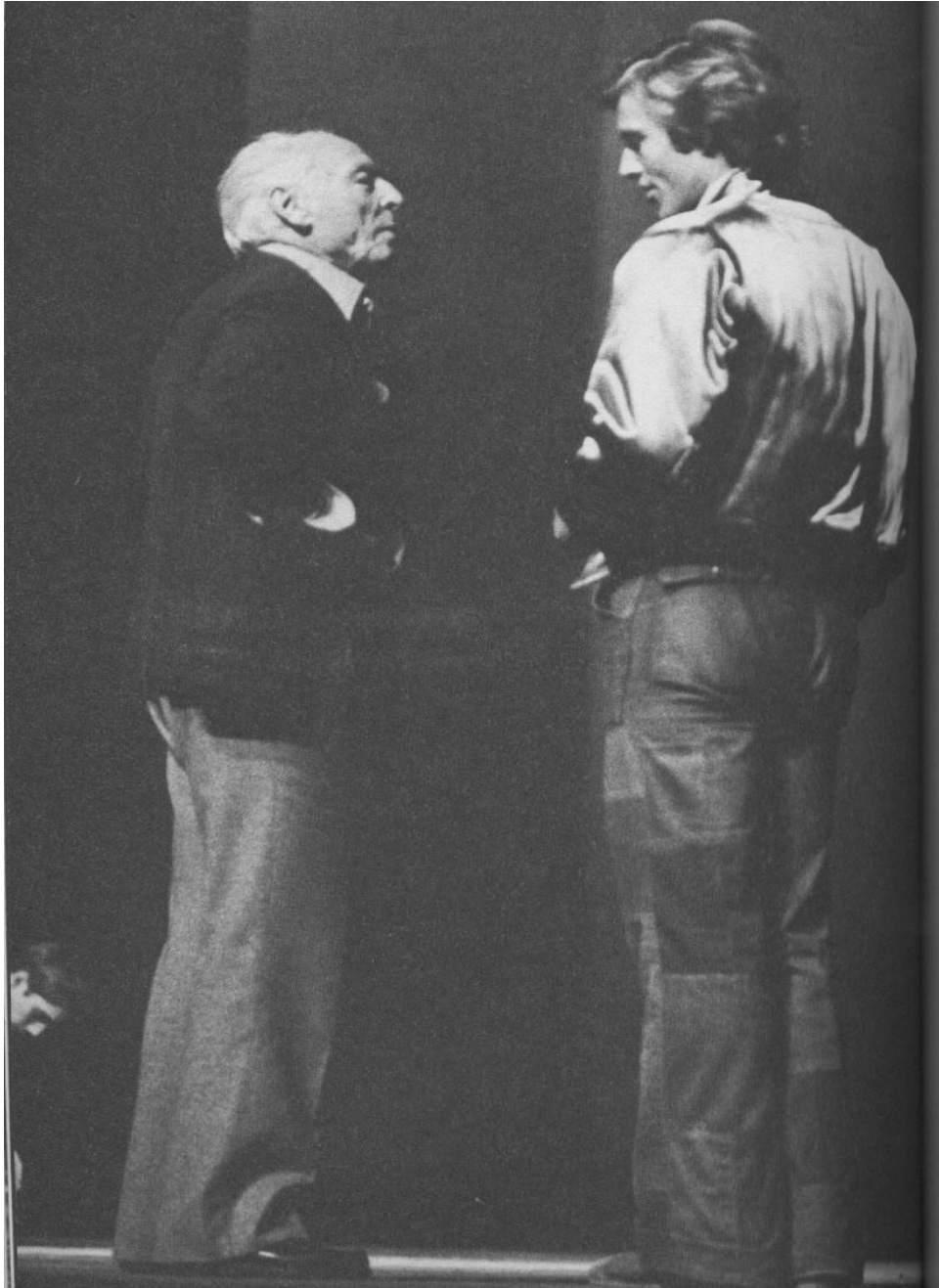


圖 2-11 巴蘭欽與馬汀斯⁴⁵

⁴⁴ 同註 34，第 19 頁。

⁴⁵ 同註 10，第 10 頁。