# 第三章 小夜曲作品分析探討

## 第一節　　柴可夫斯基弦樂小夜曲音樂創作背景

柴可夫斯基於 1878 年，完成《第四號交響曲》，至 1888 年，再度譜寫《第五號交響曲》，這中間十年的時間，創作了多首管弦樂作品，如四首管弦樂組曲、《1812 序曲》、《小夜曲》(Serenade for Strings)等等，此時期的作品風格轉向巴洛克及古典派形式，其中以《小夜曲》最能代表其古典風格傾向的作品，因為此曲是柴可夫斯基極力追求弦樂形式與古典美感的作品。

1878 年柴可夫斯基寫給梅克夫人的一封信中提到：「您說我對莫札特的崇拜是和我的音樂氣質相矛盾的。但是也許正因為我作為本世紀的人感到抑鬱和精神痛苦，我才樂於在莫札特的音樂中尋求慰藉。」[46]1880 年 9 月，柴可夫斯基曾寫信給梅克夫人，信中透露他原本想要創作交響曲，後來發現自己已經無法創作完成交響曲，最後只好寫作弦樂合奏曲。但在 10 月的信中，他提到: 「我雖然以內在的衝動作曲，但並未損及真正的藝術價值。」[47]當柴可夫斯基寫《弦樂小夜曲》時，他同時也正在譜寫《1812 序曲》。在他給梅克夫人的信中提到：「這首序曲將是一首俗麗與吵雜的作品，而且並不很有藝術，因為我在譜寫它時並沒有投入溫情與愛。相對地，這首《小夜曲》卻是發自我內心的感動，是一首代表我內心的作品，我敢斷言這不是缺乏藝術價值的作品。」[48]同樣地，柴氏在寫給出版商 Jurgenson 的信中也說：「不論因為它是我最近的一首作品，或因為它的確不錯，我自己是非常地喜愛這首小夜曲。」

提到小夜曲，就很自然讓人聯想到莫札特的《小夜曲》(Eine Kleine Nachtmusik KV525)柴可夫斯基曾提到：「第一樂章是我想向莫札特表示敬意；這是有意模仿他的風格，如果人們發覺我與所循範本相去不遠，我將引以為榮」。[49]

---

[46] 柴可夫斯基，高士彥譯，柴可夫斯基論音樂，(世界文物出版社，1993)第 175 頁。
[47] 邵義強，管弦樂曲，第 130 頁。
[48] 同註 18，第 11 頁。
[49] 同註 18，第 41 頁。

莫札特是柴可夫斯基一生中最崇敬的作曲家，柴可夫斯基甚至寫信告訴梅克夫人說，他在一次音樂會中聽到莫札特的 g 小調五重奏後，感動得落淚不只，以至於不得不在中場休息時，躲到外面。他曾將莫札特的歌劇《費加洛的婚禮》譯成俄文，並在 1887 年將莫札特幾首鍵盤作品和合唱曲，編入他的管弦樂組曲《莫札特頌》(Mozartiana)之中。

這首作品在樂章的安排和個別的調性特徵上，確實顯露出莫札特的痕跡，但是,配器上也模仿莫札特的《小夜曲》採用絃樂五部，包括第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴及低音大提琴，《小夜曲》是柴可夫斯基以自己的風格創作，以表示對莫札特致敬的作品。並且他在第四樂章引用了兩首俄羅斯民謠《在牧場》以及《在青蘋果樹下》，充份表現了柴可夫斯基善於運用俄羅斯民歌的特色。1882 年，這首《小夜曲》由艾爾德曼斯德爾費爾指揮在莫斯科首演，並且獲得極大的成功，尤其讓柴可夫斯基最感到驕傲與高興的，是他所敬重的俄國作曲家安東・魯賓斯坦，對這首作品給予很高的評價，並認為這是柴可夫斯基最好的一首作品。1881 年柴可夫斯基更將《小夜曲》改編為四手聯彈，此作品成為他極受歡迎的代表作之一。[50]

[50] Arnold Alshvange 著，高士彥譯，柴可夫斯基（世界文物出版社，1995 年），第 104-105 頁。

## 第二節　　巴蘭欽編舞創作背景

「對於柴可夫斯基，我有許多不同的感覺，即使是在我年幼時，想像你自己站在教堂裡，突然間管風琴響起，那不可抗拒莊嚴的音樂在它的每一個音栓，你驚奇地目瞪口呆地站在那兒，這就是我對柴可夫斯基不變的感覺。」[51]

—喬治·巴蘭欽

巴蘭欽一生中，受到兩位音樂家的影響極大，一是和他合作長達四十四年的史特拉汶斯基，另一位便是柴可夫斯基，由巴蘭欽依據柴可夫斯基的音樂所編的舞碼便可見。《莫札特風》(Mozartiana)-1993、《小夜曲》（Serenade）-1934、《柴可夫斯基第 2 號鋼琴協奏曲》(Tchaikovsky Piano Concerto no2)-1941、《主題與變奏》(Theme and Variations)-1947、華麗的快板(Allegro Brillante)-1956、《詼諧華爾滋》(Waltz-Scherzo)-1958、《柴可夫斯基雙人舞》(Tchaikovsky Pas de Deux)《冥想曲》(Medifation)-1963。並重排柴可夫斯基的三大芭蕾舞劇。

巴蘭欽曾表示，“我從小時候，就希望能為柴可夫斯基的弦樂小夜曲編舞。”[52]原先這支舞是設計給舞蹈課的學生發表用的，也是巴蘭欽為美國舞者編的第一支舞。當時由於美國舞者過份的自覺而無表現出古典芭蕾的風貌，因此他在這支舞中極強調群體的完整性，他也想讓學生瞭解，他們平日苦練的基本舞步和動作，只要稍加變化安排就不再僅僅是基本動作了，同時他以即興的方式為學生編舞，以傳達他的理念－芭蕾舞可以是個有生命的現代藝術。

排練的第一個晚上有十七位女學生出席，他就以十七位舞者來開場，並展示了他如何將這個棘手的人數－十七，排列出各種有趣的場面。第二晚有九名學生出席，第三晚有六個，每個晚上他都只是將出席的學生依著音樂編排入練習舞中。當男學生開始出席他的課時，他也就將他們放入舞蹈中。有一次練習時，當一群女舞者正跑著下場，其中一名跌倒且哭了，巴蘭欽就將這一幕排入舞中。另

[51] 戲劇院節目單巴蘭欽之夜(1990.11)，第 14 頁。
[52] Solomon Volkov:Balanchine’s Tchailcovsky conversations with Balanchine on his life,ballet and music. New York:Simon and Schuster. (1985)p.92

一次，有人遲到，也被編入舞中。

這支舞原本只採用前三個樂章，於 1934 年 6 月 6 日於紐約費利克斯・沃伯格的〝白草原〞莊園演出，並於 1935 年 3 月 1 日在紐約阿德爾菲劇院正式上演，這支作品確實表現了美國人更開闊更自由的肢體語言，後來巴蘭欽決定將這個練習舞正式地搬上舞台，才加上第四樂章，他又將某些片斷作細部處理，也刪去部分的片斷，並且將整個作品處理得較戲劇性些。僅僅藉著一個不易捉摸暗示的故事，小夜曲就是一支表現芭蕾本身的芭蕾舞，這支舞描述著舞者們如何從生澀到圓熟的成長歷程，也是巴蘭欽的第一支無情節芭蕾作品，1948 年 10 月 18 日成為紐約市立芭蕾舞團的保留劇目，如今，這支舞不僅是巴蘭欽最具代表性的作品之一，也是一支影響二十世紀新古典芭蕾發展最深的作品。[53]

**圖 2-12 小夜曲**[54]

[53] Georage Balanchine and Francis Mason：101 Stories of the Grat Ballets New York：Doubleday(1989)p.389-390。

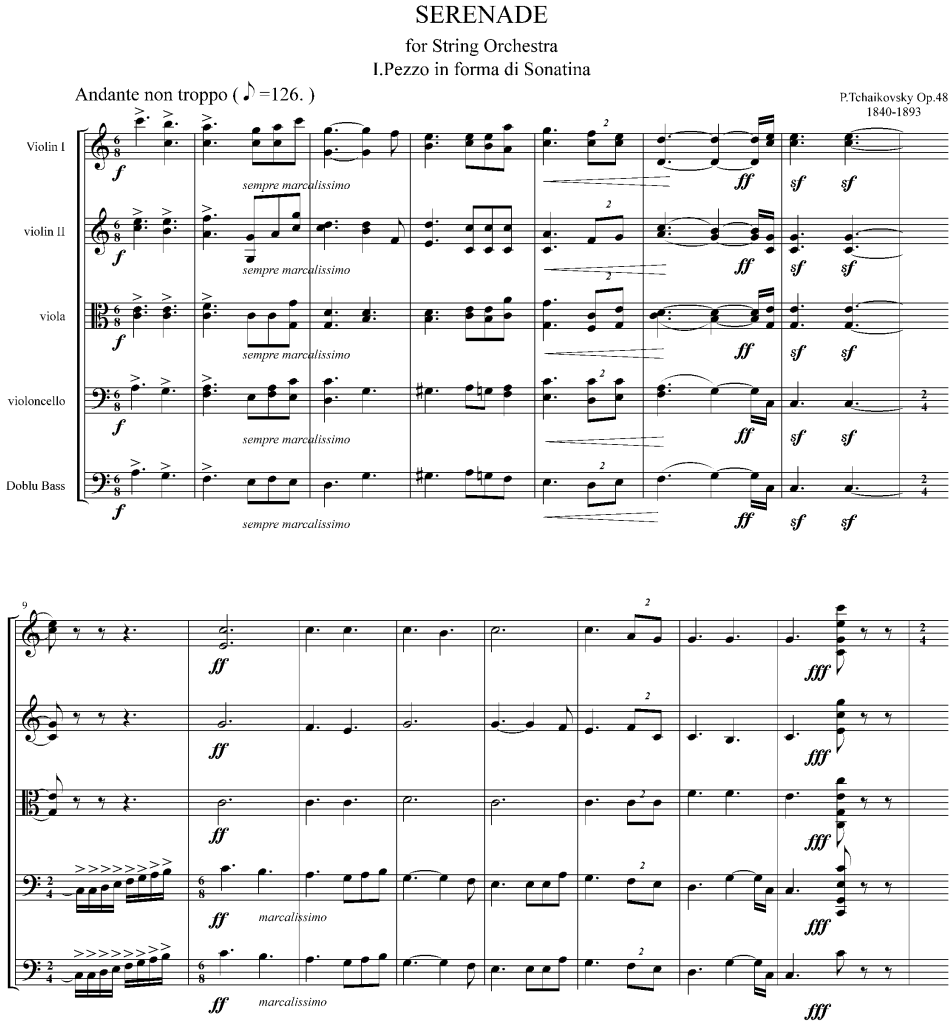
[54] 同註 26，第 158~159 頁。

# 第三節　　小夜曲音樂作品分析

## 第一樂章－小奏鳴曲式的小品

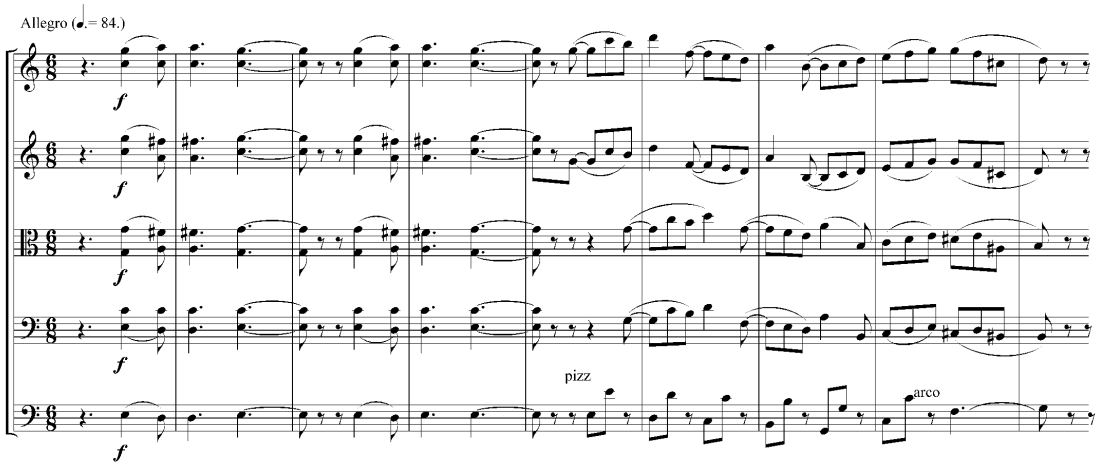
第一樂章－小奏鳴曲形式的小品，從容的行板(Andante non troppo)，C 大調六八拍子。

這一樂章的導奏(1～36 節)是一段非常有張力的行板合奏，其和弦結構與不協和的延留音，由第一個和弦 Am 進行至主調(C 大調)，這種由關係調導入主調的手法非常具有十八世紀器樂作品的風格。(譜例 1)。這段演奏在本樂章及第四樂章結尾又再次出現。

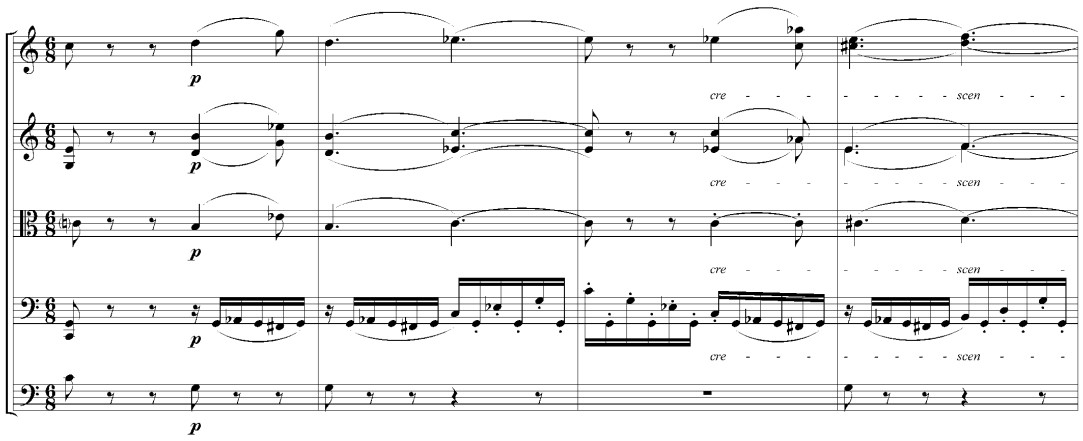


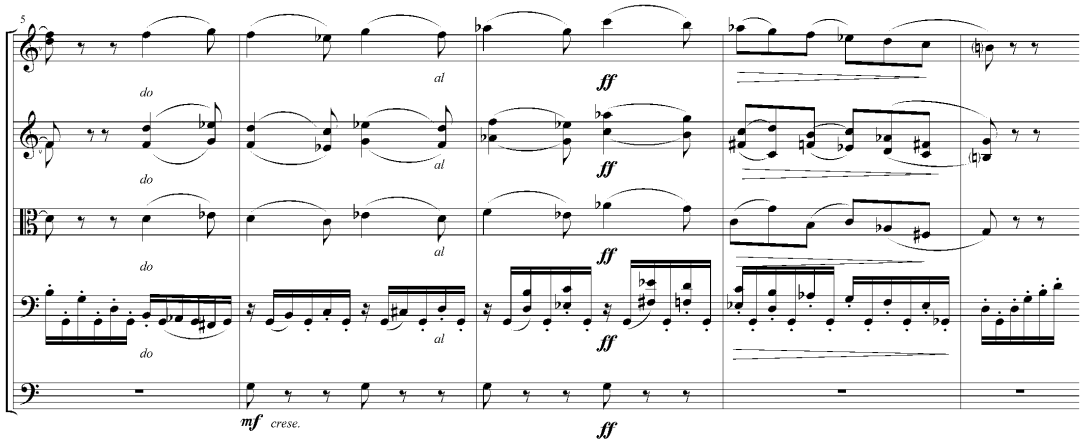

**譜例 1**

第二段是中庸的快板(37～90)，柴可夫斯基採用切分音的節奏，使音樂更富戲劇性 (譜例 2)。這是一個小奏鳴曲的型式，在第 53 小節開始，第一小提琴演奏主題第二小提琴及中提琴則以與第一小提琴相同的節奏演奏和聲，(53～69)是第二主題(譜例 3)。70～75 小節是一個過門，76～90 小節採卡農方式作曲(譜例 4)。91～155 小節第小提琴與中提琴演奏十六分音符的主題(譜例 5)。然後經過各聲部的銜接變化(譜例 6)。直接進入再現部(156～268)，由於沒有發展部，所以直接進入再現部第二主題(91～155)以主調 C 大調處理，再現部與呈示部的段落處理大致相同，小節數也一樣，第二主題以 C 大調處理(203～268)，(譜例 7)最後再回到和序奏一樣的尾奏結束。這段快板採用沒有發展部的小奏鳴曲形式，具有 C 小調連接部和 G 大調活躍的副題，很明顯地，已不能算是古典時期的體裁。因此，這一快板雖然甲莫札特風格寫成，但其音樂和結構已不是十八世紀的作品結構了。

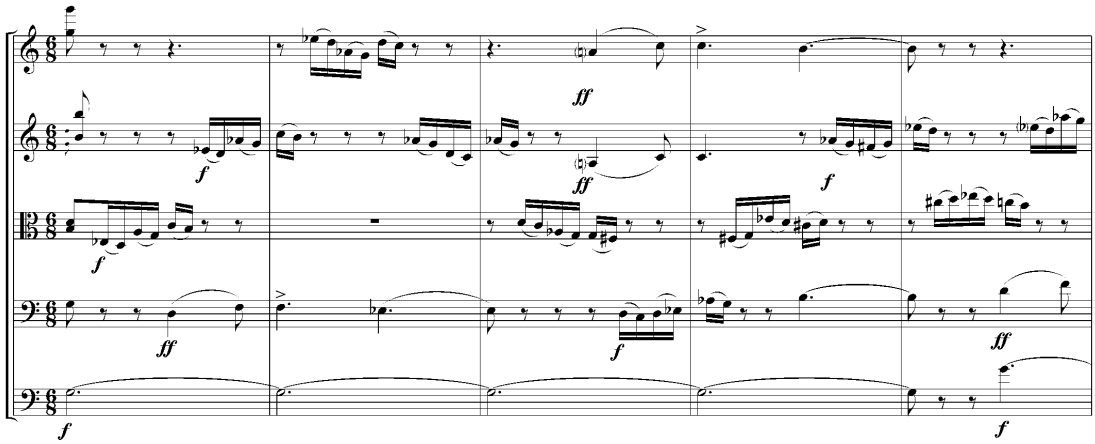



**譜例 2**

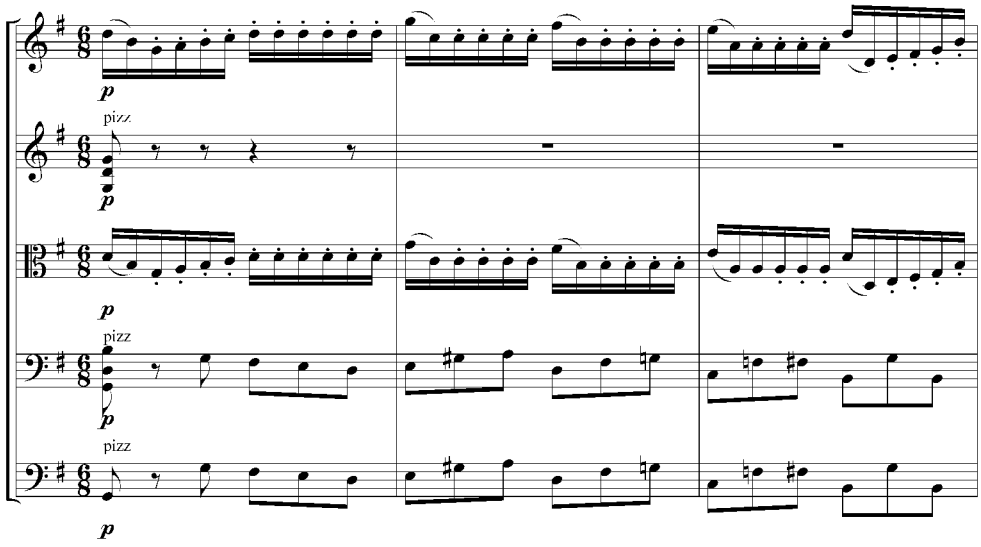


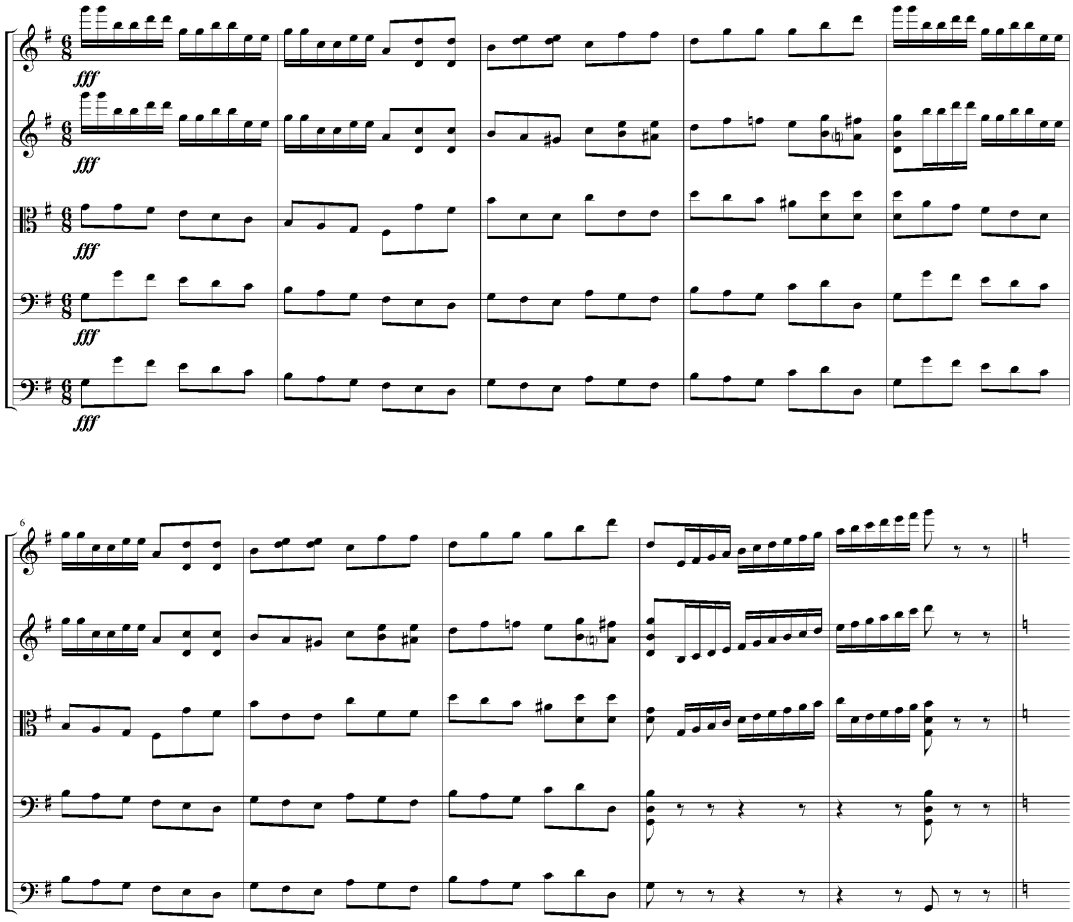

**譜例 3**



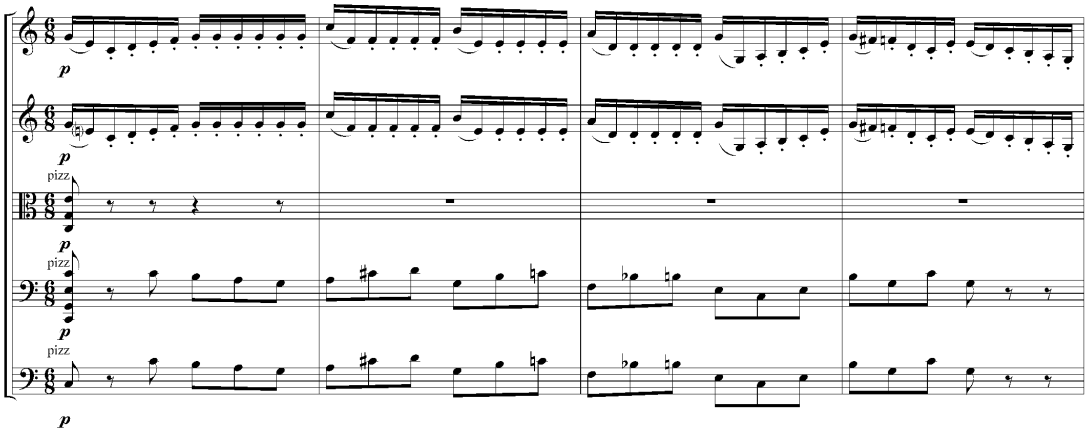

**譜例 4**




**譜例 5**



**譜例 6**

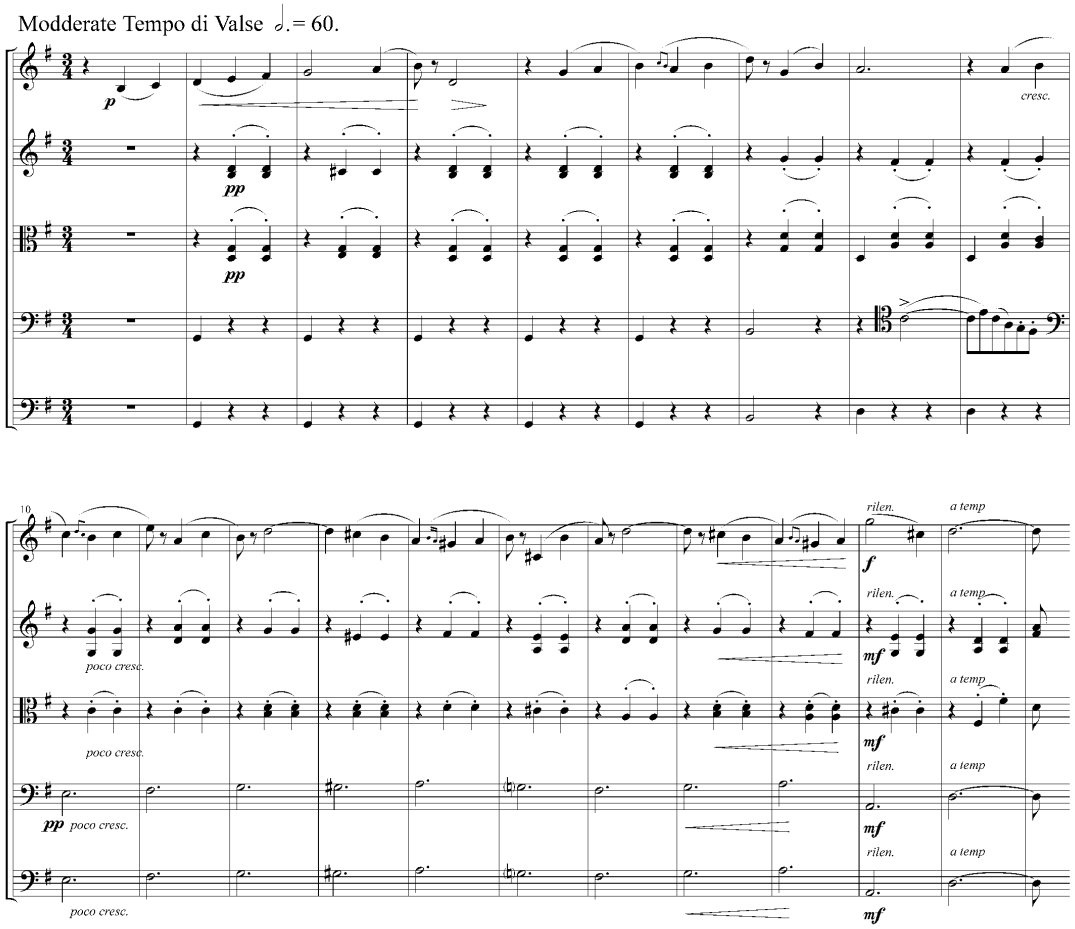



**譜例 7**

# 第二樂章－圓舞曲

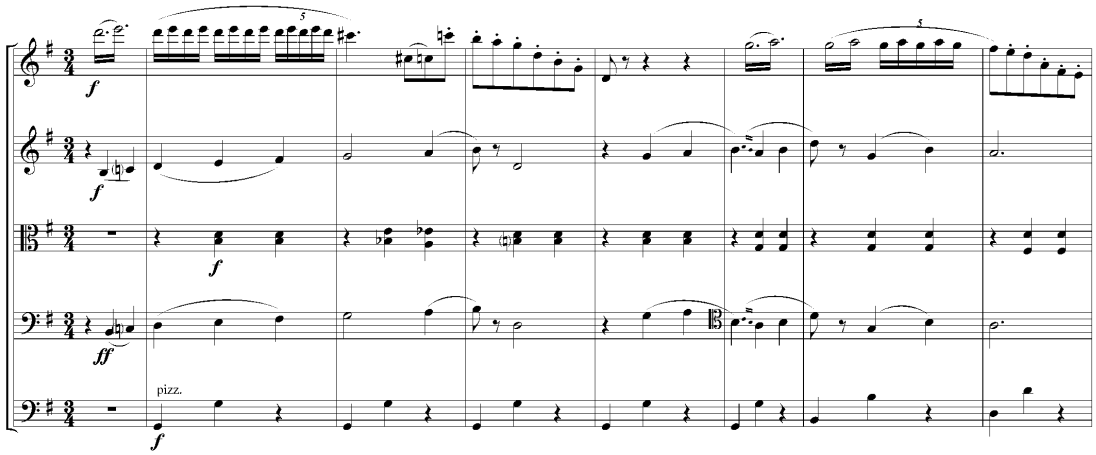
第二樂章「圓舞曲」中板(Moderato)G 大調，三四拍中庸的圓舞曲速度。

這是一首三段式的樂曲，柴可夫斯基以圓舞曲取代了小步舞曲的形式。這首曲調優美的樂章，常常單獨被作為音樂會中的演奏曲目。第一段主題(1～72)由第一小提琴奏出優雅的主題(譜例 8)。

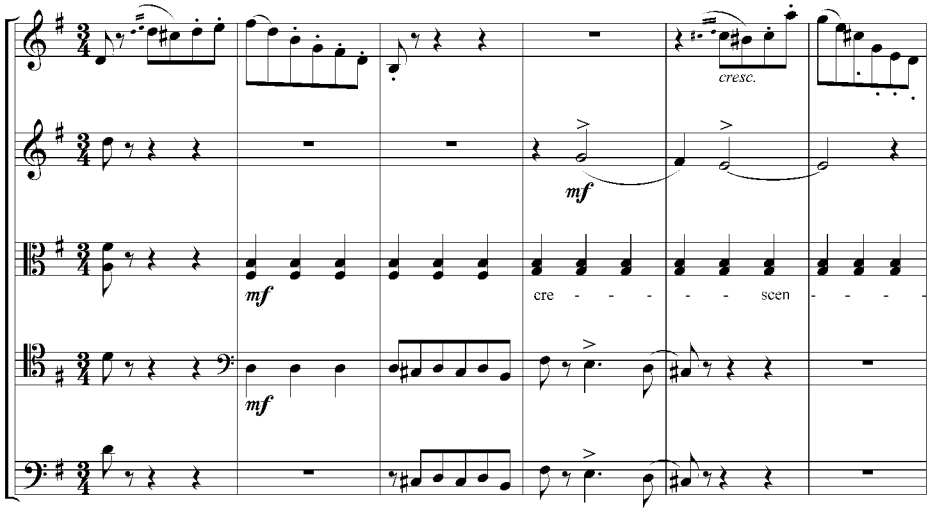



**譜例 8**

至第 53 小節由第二小提與大提琴將主題再次重復(53～73) (譜例 9)，第一小提琴改以裝飾性的演奏將樂曲帶入 b 小調的中段(73～114)，(譜例 10)。

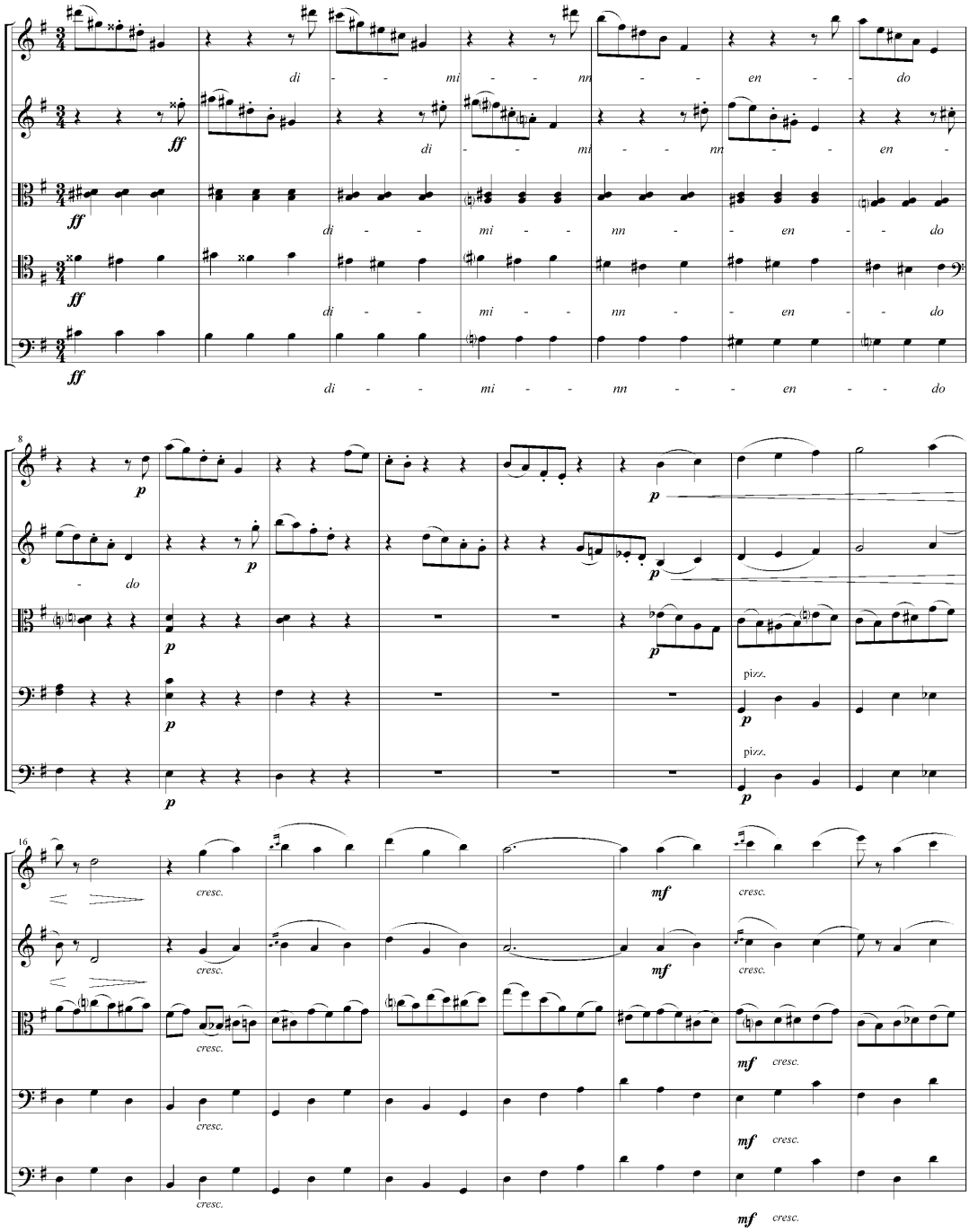



**譜例 9**



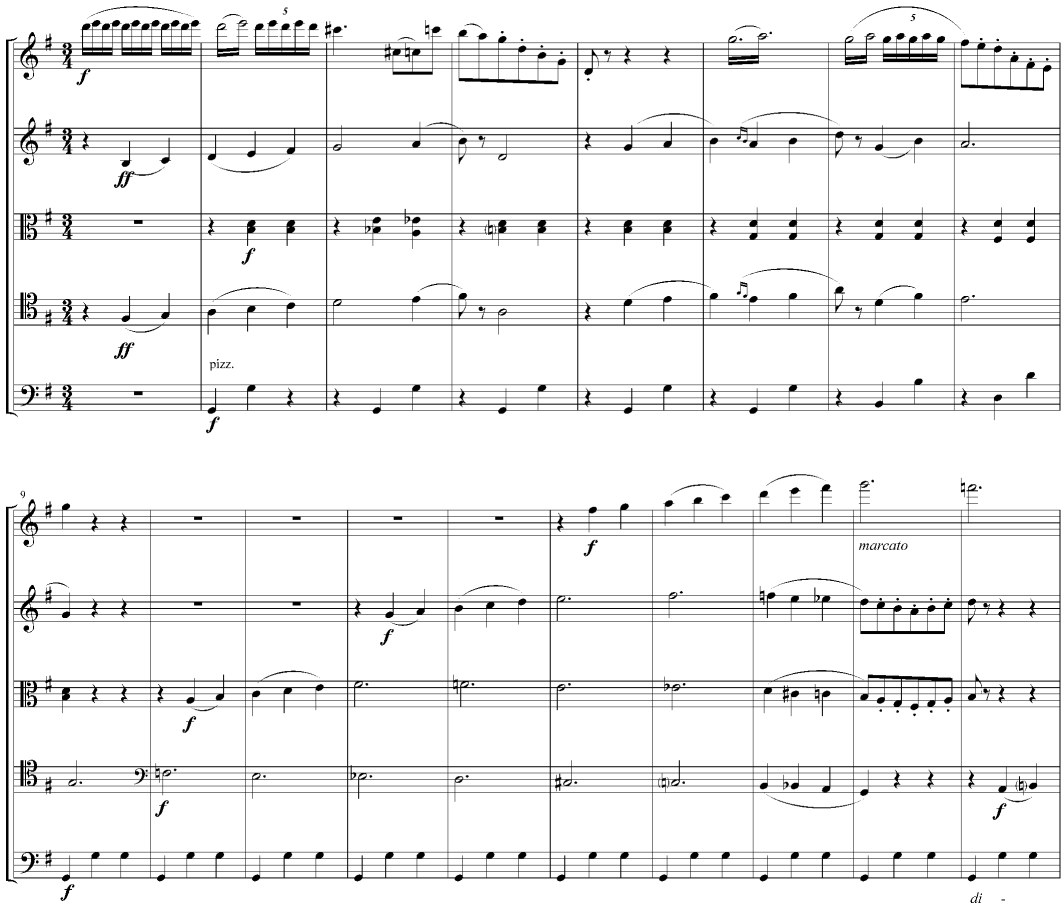

**譜例 10**

中段以一連串的小樂句，各聲部以層疊重覆的方式，讓音樂漸強至第 102 小節，然後逐漸漸弱至 114 小節(譜例 11)



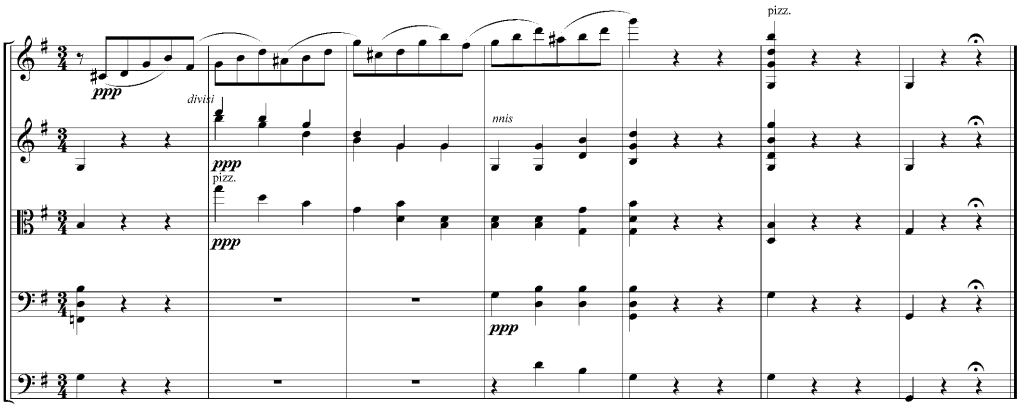

**譜例 11**

102～124 再回到第一主題進入第三段(114～189)，(114～122)這一段的主題由第一和第二小提琴演奏，中提琴則以流動的固定節奏音型演奏使和聲更豐富，大提琴與低音大提琴以撥奏方式演奏和弦，166～189 小節由大提琴與第二小提琴演奏主旋律。(譜例 12)。




**譜例 12**

190 結束是尾奏，柴可夫斯基讓第一與第二小提琴及中提琴三聲部以對應的方式銜接主旋律，(譜例 13)最後慢慢安靜下來，輕聲地以撥奏方式結束。這樂章是《小夜曲》中最著名的一首樂曲，其結構優美，旋律流暢並且具有瀟灑的氣勢，本身就是一首令人喜愛的舞曲。

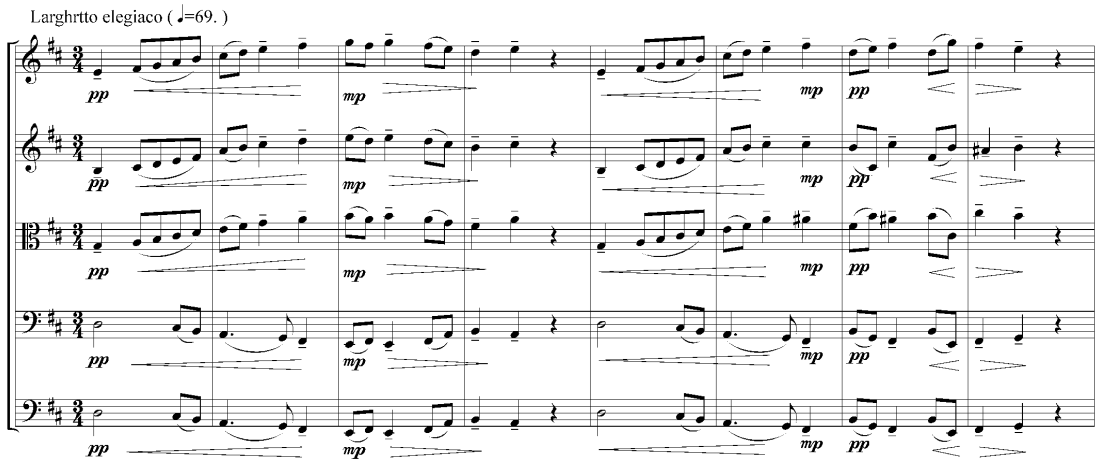



**譜例 13**

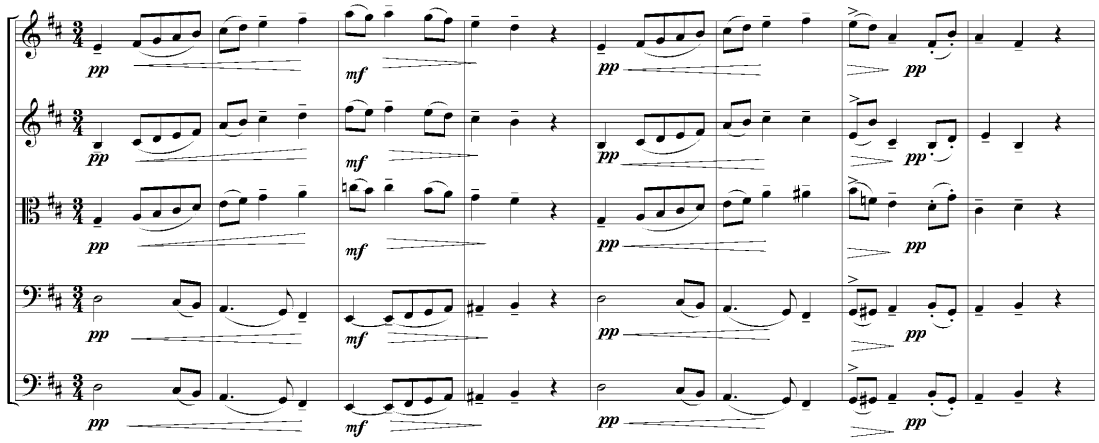
# 第三樂章－輓歌

這一樂章是「哀傷的甚緩板」(Larghetto elegiaco)D 大調，三四拍子。三段式樂章。

本樂章的第一段(1～20) (譜例 14)，本曲以聖詠式的和弦進行，作了四次反覆，這是俄羅斯頌歌合唱風格的典型，雖然是 D 大調，但也擁有小調的音響性質。(譜例 15)，請看(譜例 15)的第四小節，這裡出現了 b 小調的導音並解決到 b 小調主音，但整體上仍是大調，使人更能感受到這是一首俄羅斯悲歌。

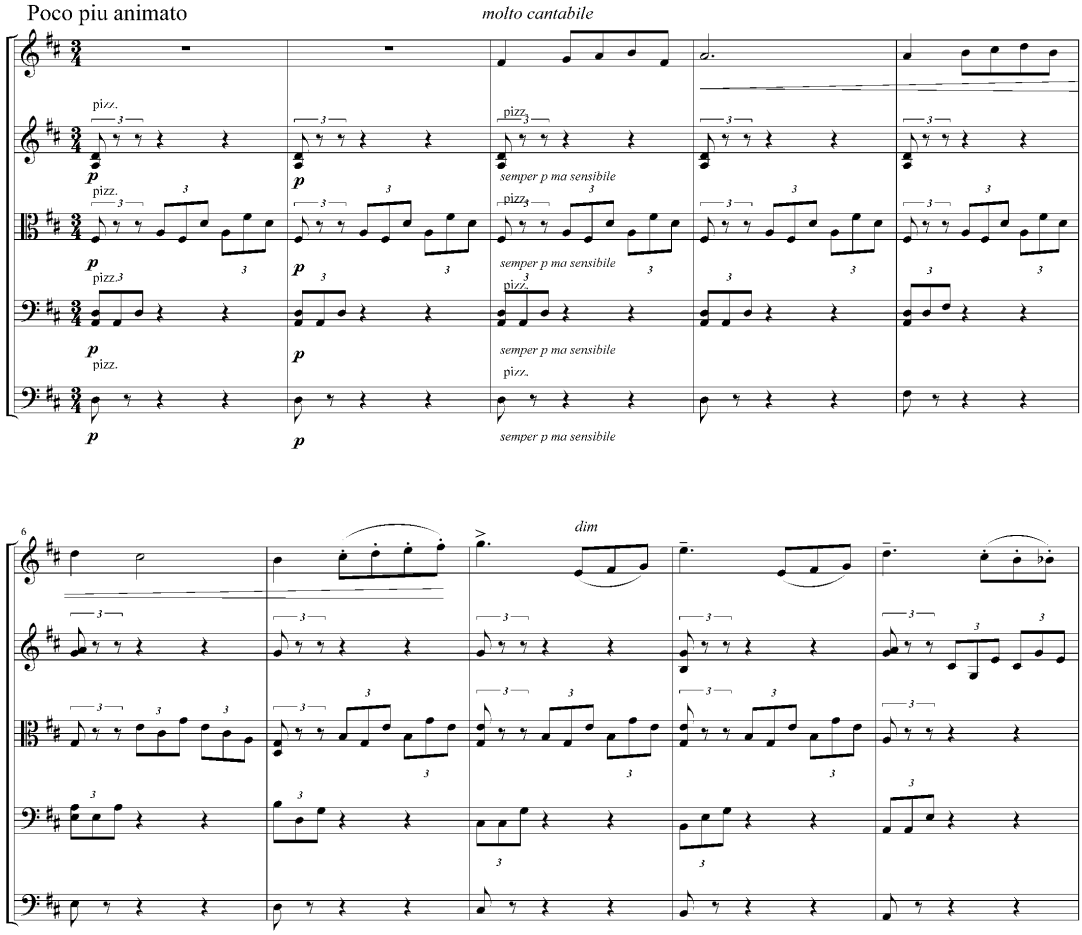



**譜例 14**

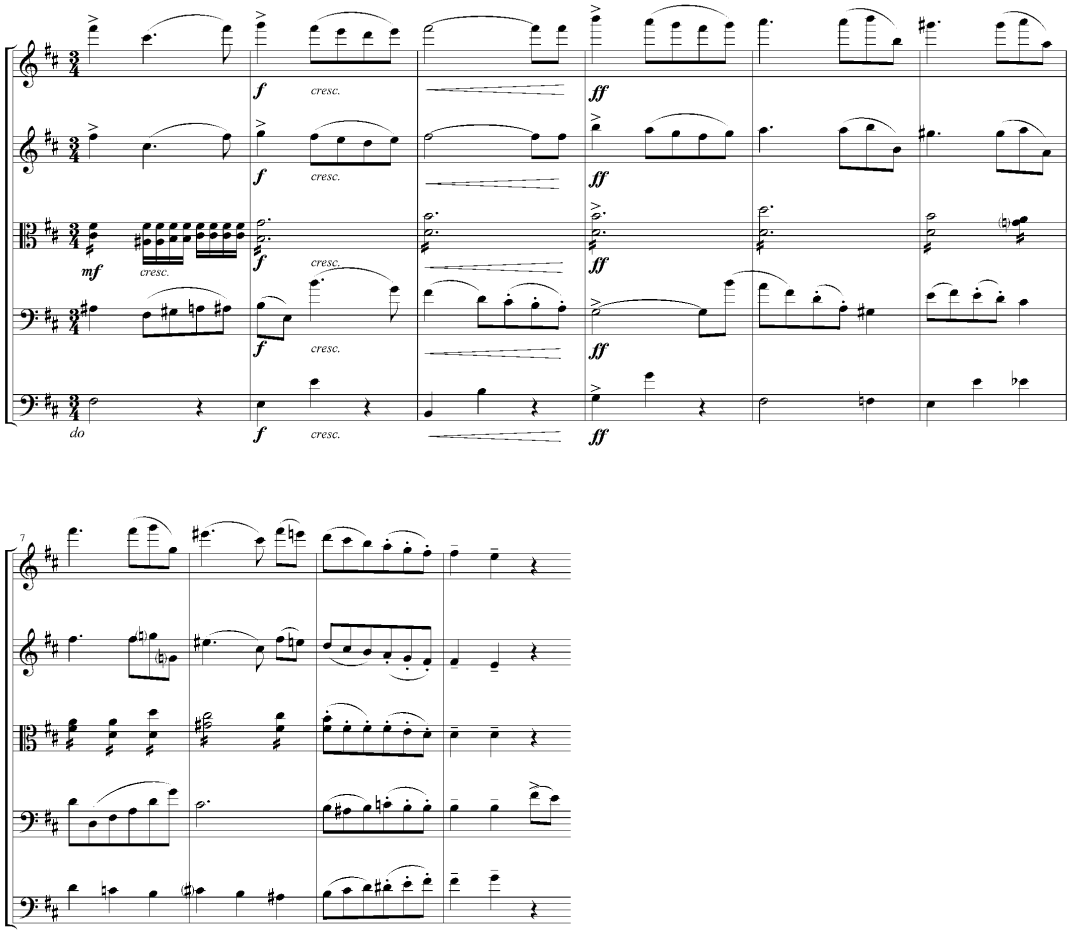


**譜例 15**

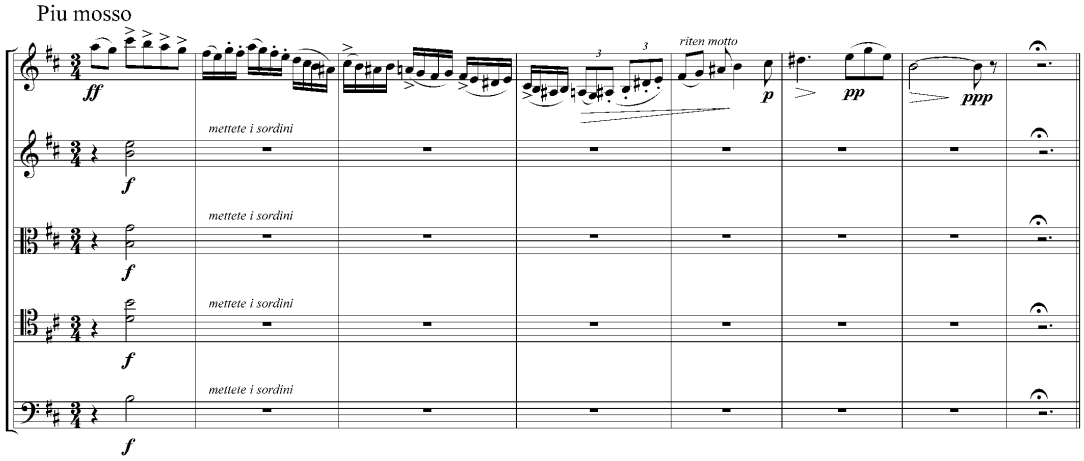
第二段(21～108)是較甜美的中段部份，首先由第一小提琴奏出如歌唱似的主題(譜例 16)，而其餘第二小提琴與中提琴及大提琴以撥奏的方式持續奏出三連音的節奏，低音大提琴則以持續低音前進，到 31 小節則由中提琴及大提琴接過主題，第一小提琴與其形成一種對話，第二小提琴持續三連音的撥奏 (31～69)，接下來各聲部持續發展，也愈來愈激動，至 82 小節達到高峰(譜例 17)。然後逐漸平靜下來，獨留下第一小提琴演奏一段高亢的詠歎調後結束中段(譜例 18)。




**譜例 16**

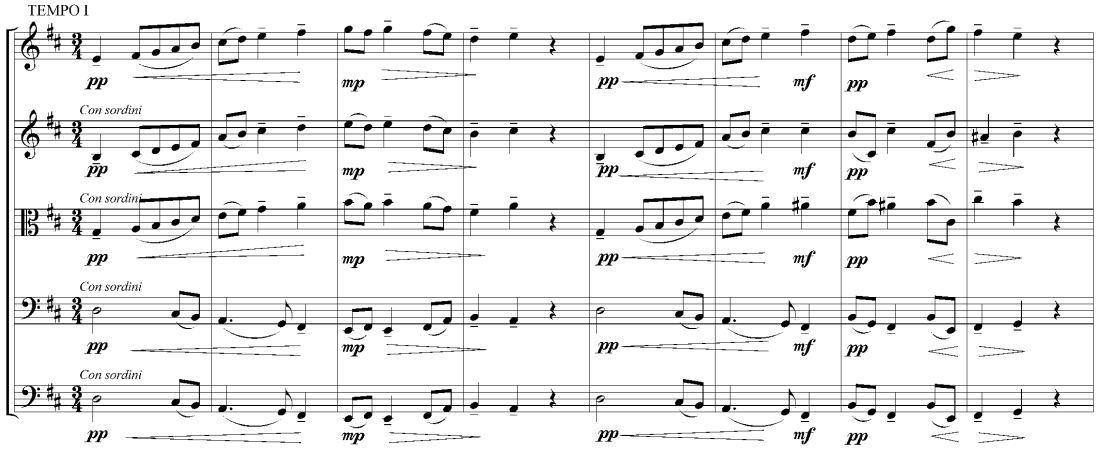

mf
cresc.
f
cresc.
ff
do
7

**譜例 17**

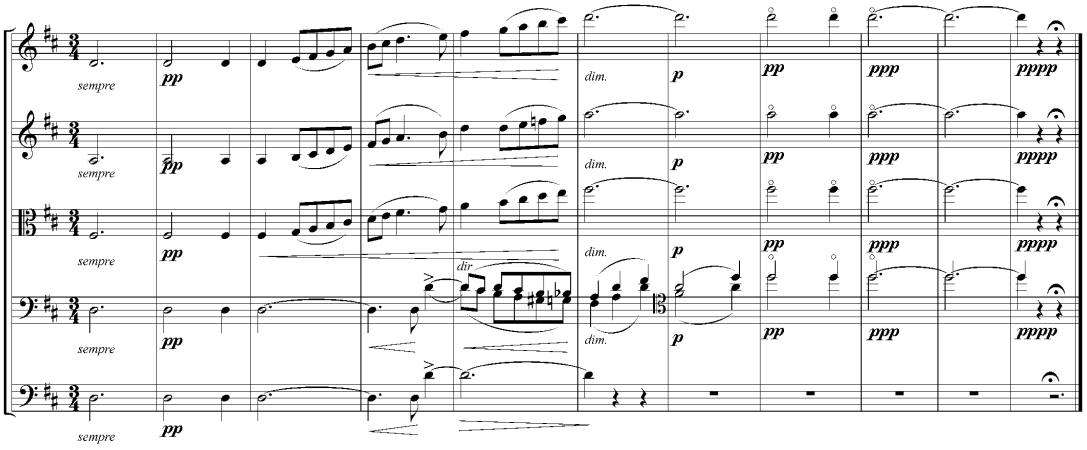

Piu mosso
ff
mettete i sordini
f
riten motto
p
pp
ppp

**譜例 18**

第三段(109～162)又回到原速，再現第一主題(109～128)，(譜例 19)。129～137小節是一經過性的樂念，隨即以第二段的主題變化的尾奏(138～151)(譜例 20)最後再度出現開頭的動機，如消失般結束。




**譜例 19**



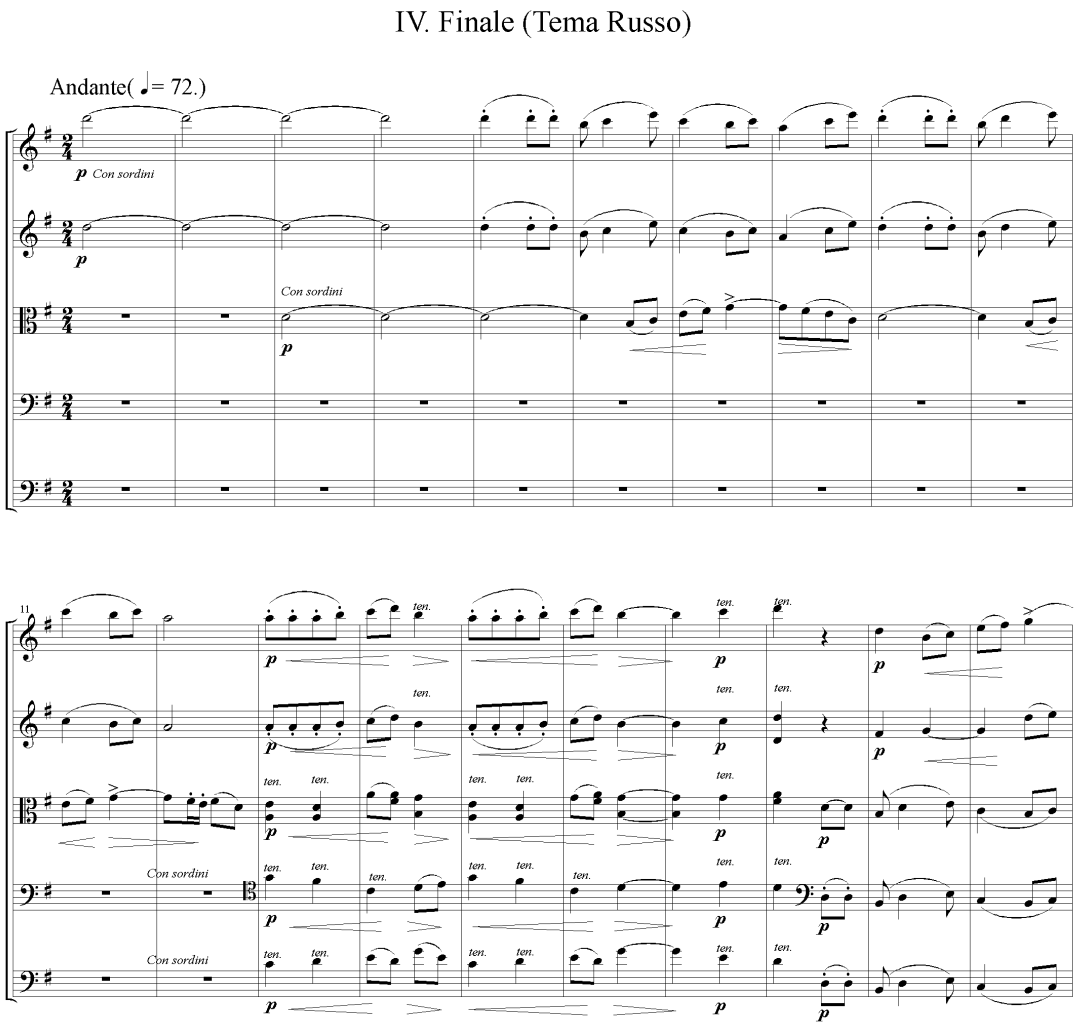

**譜例 20**

這一樂章的變化性相當豐富，它也常被作為單獨演奏的音樂會曲目，甚至還被改編為鋼琴曲、提琴曲和三重奏、四重奏，巴蘭欽的編作將此樂章放至第四樂章之後，做為舞作的終結。

# 第四樂章－終曲(俄羅斯主題)

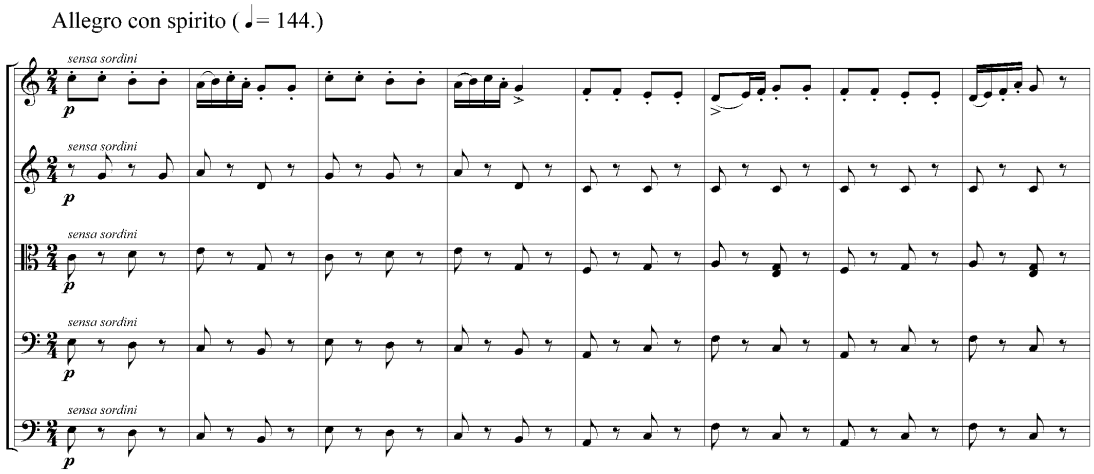
終曲採用三段俄羅斯主題，第一段行板採用民謠《在牧場》的旋律主題，為二四拍子，第二段則採用俄羅斯民間舞蹈歌曲《在綠色蘋果樹下》為精神抖擻的快板，拍子為二四拍，第三個主題也是俄羅斯民謠風的旋律，但出處不詳。

行板的序奏(1～43)是用 G 大調寫成，所有樂器均裝上弱音器，以對位的方式，持續進行。(譜例 21)

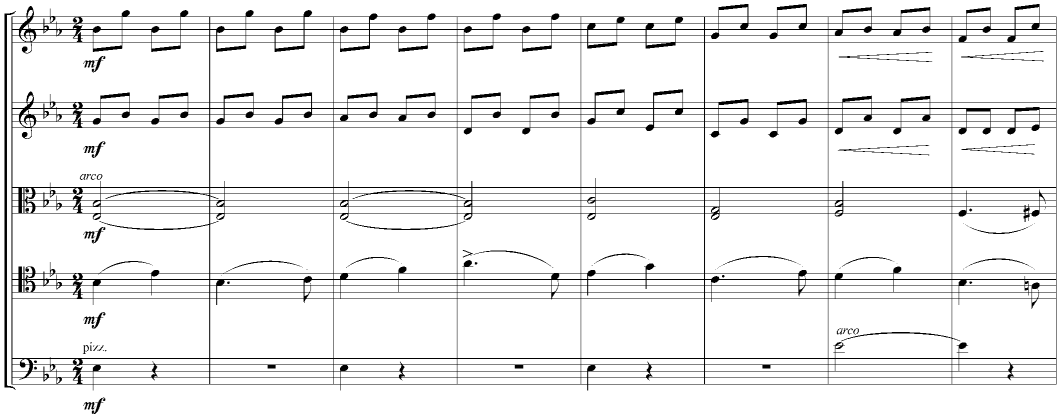



**譜例 21**

第二段快板，也是本曲的主要部份(44～385)，主要由兩個主題構成，(譜例 22)，及(譜例 23)。

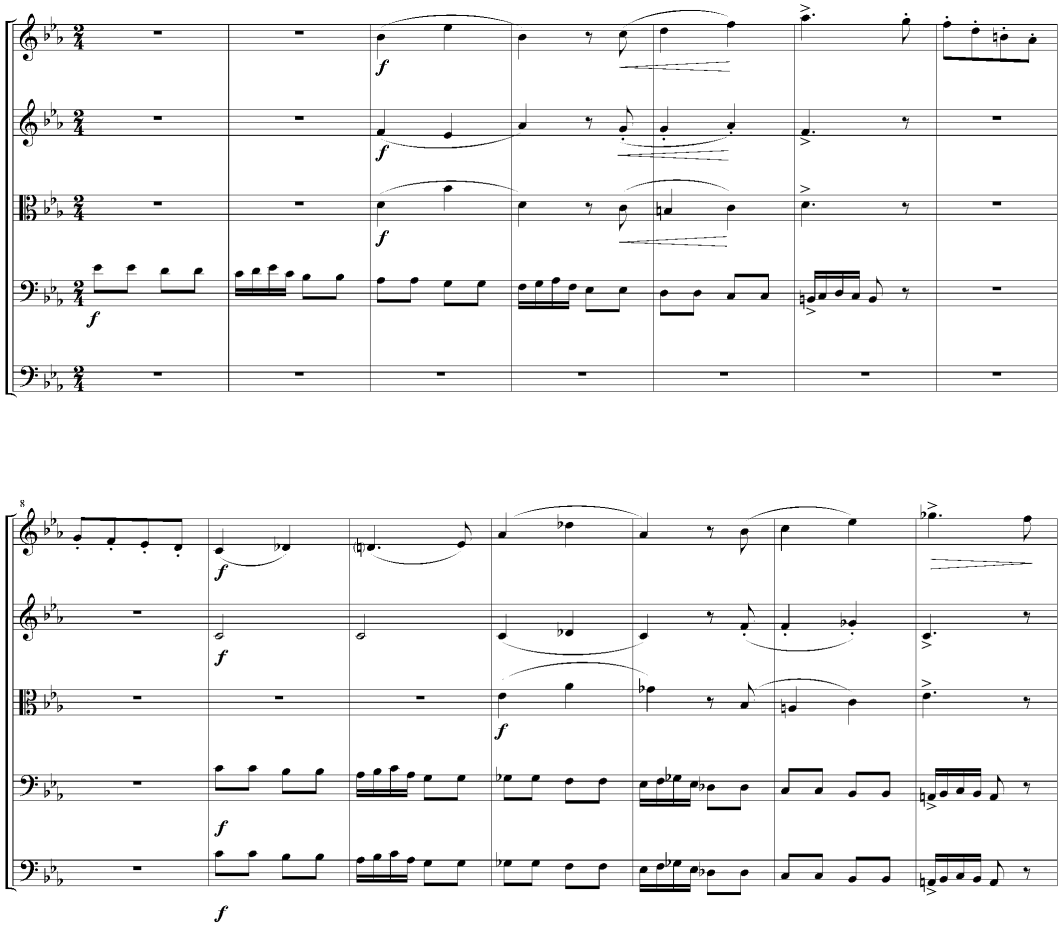



**譜例 22**

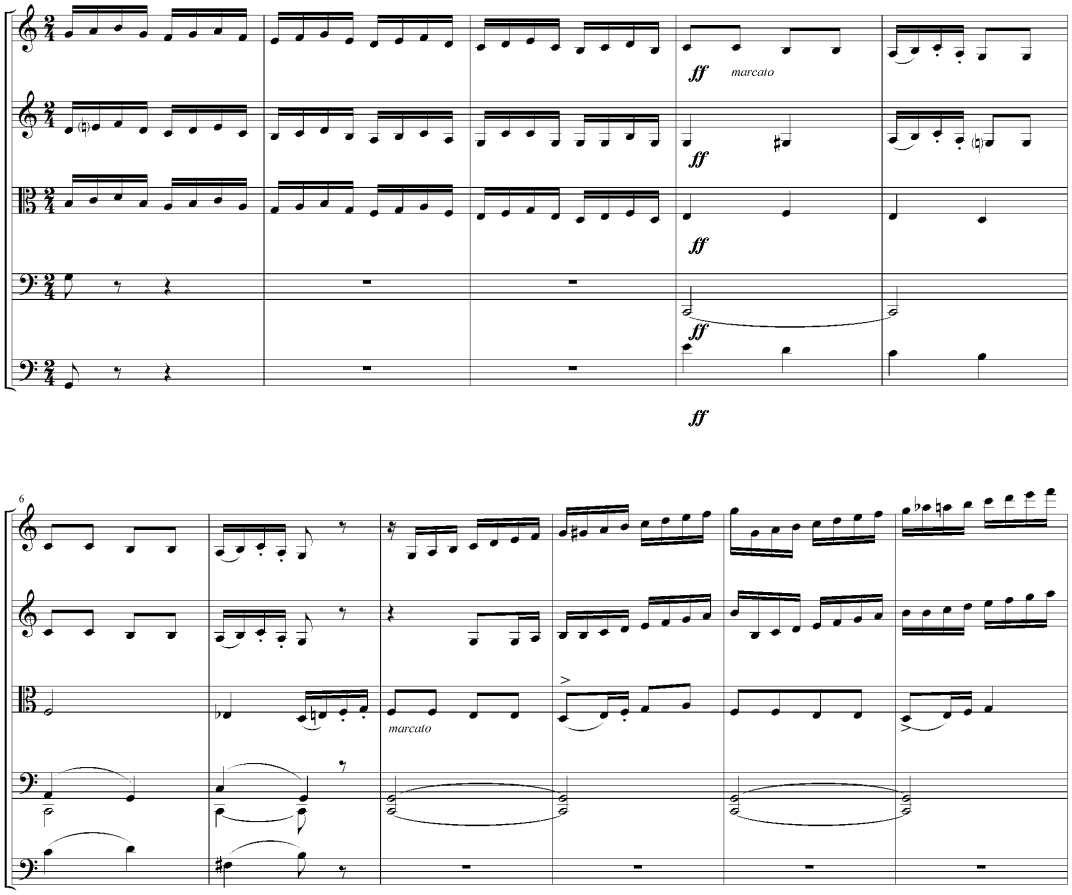



**譜例 23**

這一段快板以輪旋的奏鳴曲的方式將兩個主題組合在一起，發展出各種有趣的組合，第 44～83 小節是由譜例 22 的 C 大調主題構成，發展三次變奏後至 72 小節，小提琴與中提琴以撥奏的方式進行伴奏，持續進行至譜例 23 的 E 大調主題出現在大提琴的和聲上(84～107)，至 108 小節小提琴承接主題演奏(108～123)124 小節大提琴及低音大提琴開始出現快板的第一個主題，此段起兩個主題以組合在一起的方式進行 124～231(譜例 24)，至 232 轉回 C 大調(譜例 25)。

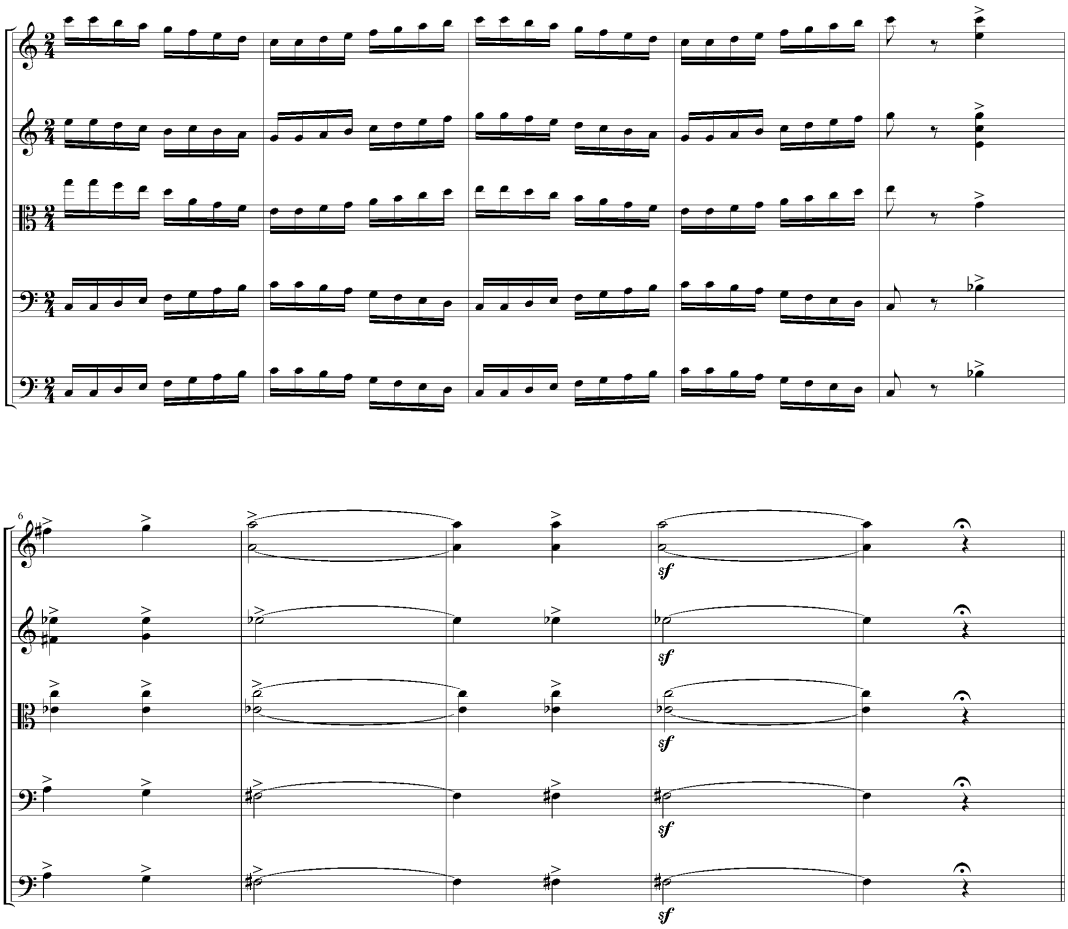


**譜例 24**




**譜例 25**

經過短小的快速音群後轉入再現部(232～385)，第二主題變奏三次後小提琴與中提琴同樣以撥奏的方式進行大提琴的 C 大調第三主題，最後以強音突然休止。(譜例 26)



**譜例 26**

尾奏速度轉慢(386～449)，沉重地奏出第一樂章的序奏(386～413)，再後再次現第二主題的快板，最後以輕快的節奏結束。

# 第四節　　小夜曲舞作介紹

由於巴蘭欽最初編創《小夜曲》時，是作為「美國芭蕾舞學校」學生上課時用的教材為的是使學生能了解表演與上課的區別，也因為巴蘭欽希望使學生能學得舞台技巧，因此他編創了一支全新的舞作來給他們表演《小夜曲》由無到有的整個過程，便是他的上課過程發展出來的。

在這支舞蹈中，巴蘭欽將舞蹈與音樂之外的元素，盡量精簡。在舞台佈景上：只有一個深藍色的素色天幕，使得舞台能保留有很大的空間。服裝方面：他選擇讓舞者穿著藍色緊身衣，下半身則穿著薄長紗裙，沒有任何的裝飾物，表現簡潔卻富古典的風格，為了使舞者本身肢體動作成為觀眾的視覺焦點，這樣的服裝，其實是最適合表現柴可夫斯基的音樂氣質。在劇情方面：巴蘭欽揚棄了故事情節，純粹以音樂的和聲、旋律、節奏以及曲式來編作，但是其舞蹈中肢體的變化不僅呈現出音樂的線條與美感，且其包含了音樂中豐富的情感與深度，充分表現出柴可夫斯基優美的音樂性。

巴蘭欽在舞台佈景、服裝與故事情節的部份，刻意地精簡，主要的目的便是希望音樂與舞蹈成為舞台上最重要的要素，以下筆者將依舞蹈的章節順序，針對1.旋律與空間線條。2.節奏。3.樂曲結構來探討舞蹈動作與空間的安排。

許多人以為《小夜曲》這支舞蹈暗含著一個故事，其實是沒有的。它簡簡單單，只是一群舞者隨著一首美妙的音樂跳舞。唯一的故事就是音樂的故事「如果你願意這麼說，就是明亮的月光下的一支夜曲，一支舞。」

# 第五節　　音樂與舞作關係探討

本節將從舞蹈的部分觀察小夜曲的舞蹈結構與音樂的關係，巴蘭欽將音樂部份的第四樂章俄羅斯舞蹈和第三樂章的悲歌對調，因此，本節依照巴蘭欽的樂章安排次序進行探討。

## 壹、第一樂章：小奏鳴曲型式的小品

演出時間：9 分 20 秒

舞者人數：17 位女舞者

一開始，序奏為「從容的行」，至 16 小節幕升起，巴蘭欽讓十七位舞者排列成兩個菱形如圖 3-1，隨著沉靜的音樂，舞者以極簡單統一的手部動作以及以四小節為單位做出腳的平行腳位、一位及五位的變化表現舞蹈的序幕，如同五聲部的旋律，不僅節奏相同並且在和聲上產生一種飽滿的音響，因此舞台上的呈現也是簡潔中帶有一種氣勢。

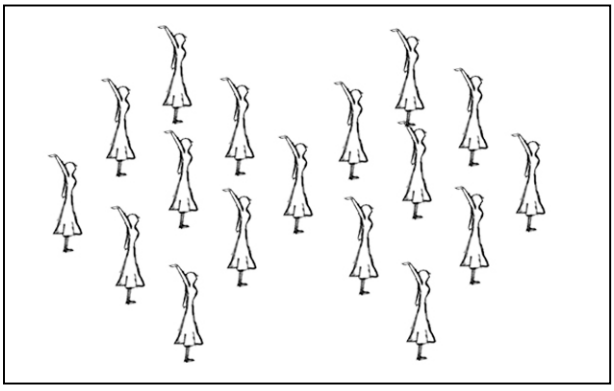


圖 3-1

隨著呈示部的快板第一主題(附錄第 3 頁 A 段)，舞者以較快速大動作跟隨著音樂的進行，並開始有動作方向的隊形變化，這時舞台上有 16 位舞者，以四人為一組分為四組來對應 53 小節的第一主題(附錄第 5 頁 B 段)，音樂中重覆的四次動機彷彿四位舞者的動機，至 60 小節舞台上構成如圖 3-2 的造形，61-69 小節，巴蘭欽再讓四組舞者依樂句的進行再變化出另一隊形(如圖 3-3)。

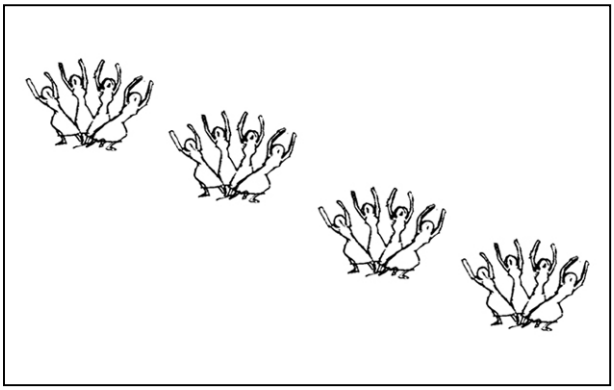


圖 3-2

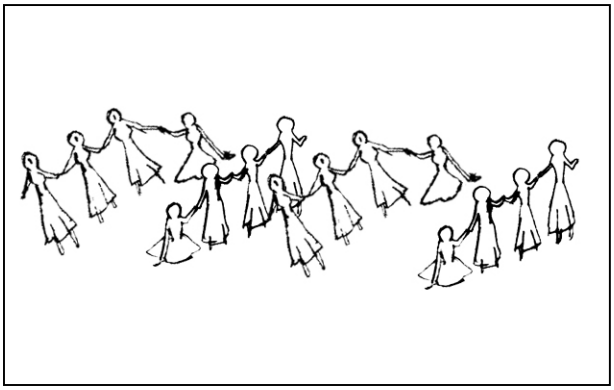


圖 3-3

69 小節獨舞者以在空中大跳的姿勢(grand jeté)進來，她的動作，大致與呈示部 37 小節，群舞的動作質感是一樣的，也呼應了第一主題的旋律。76～84 小節(附錄第 7 頁 C 段)，16 位舞者再次按照大提琴與小提琴的主題輪奏的方式，分成 4 組按樂句進行至圖 3-4，中間四位舞者以細碎的舞步(pas de bourreé)來表現十六分音符接著 84～90 小節的經過樂段，巴蘭欽讓 16 位舞者退到舞台右上方，構成圖 3-5 的造型。

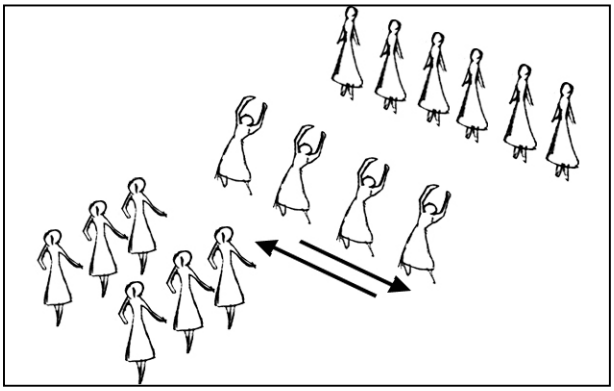


圖 3-4

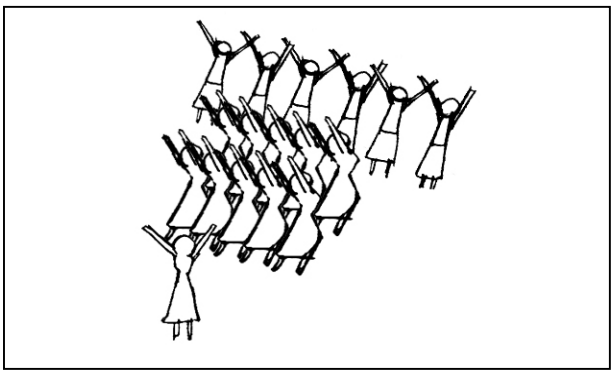


圖 3-5

發展部(91～155 小節) (附錄第 8 頁 D 段)獨舞者按著第一小提琴與中提琴輕快的節奏，有許多跳躍的動作（91～98 小節），群舞於 91～105 小節隨第二小提琴與中提琴的旋律變化分爲 2 組做前後擺盪的動作，112 小節～121 小節群舞分成 9 人與 6 人兩組以呈現中提琴與大提琴的旋律與第一、第二小提琴的旋律對句。至 122 小節，舞台上留下 9 位舞者以整齊的動作表現出小提琴輕快的旋律，至 132 小節加入 3 位舞者隨著音樂的不停往前，巴蘭欽讓 6 位舞者由右下方往左上方，排成一列斜排，如圖 3-6，由下舞台到往上舞台順著音樂的節奏與音型快速地順手畫圈，從左舞台退場，舞者就像骨牌逐一倒向幕裡。這就如同音樂中的上行音型。(G 段結束) (附錄第 13 頁 H 段)

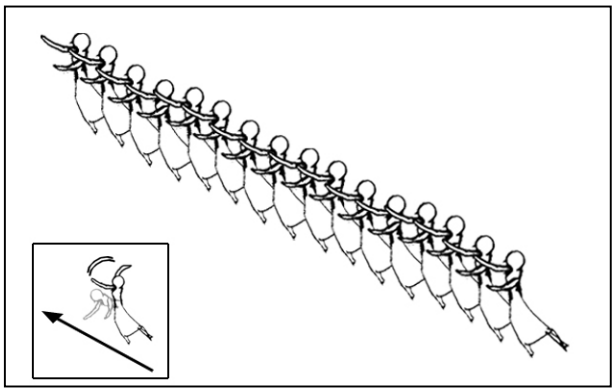


圖 3-6

再現部轉爲 C 大調但舞段分配和呈示部相同，156～170 小節，獨舞者的動作也和呈示部的動作質感相似，但 170～178 小節則由 5 位舞者在舞台上按樂句的進行做各種造型，第二次的第二動機進行由５位舞者以斜線方向進行，(如圖 3-7)到第 190 這段樂句高潮的隊形，則藉由舞者散開的跳躍來表現出音樂的張力，191～207 小節(如圖 3-8)以 6 位舞者處理過門(圖 3-9)，208～226 獨舞者的動作和 91～98 節的獨舞大致以跳和轉構成，旋律也是相同的，只是 227～234 小節，巴蘭欽再次讓第一、第二小提琴與中提琴的對位產生一種拉鋸，但這次他讓二位舞者來呈現這種關係，234～239 小節其他舞者漸加入構成如圖 3-10 的造型。由 239～246 小節，我們可以很清楚舞者的手部節奏是按著小提琴旋律的重音在作變化，以一個小節有三個重拍的動作。並且逐漸以單腳旋轉(piquē turn)的方式構成如圖 3-11 的圓弧形，並一直以單腳踮轉(piqué turn)的方式轉爲如圖 3-12 的隊形，就在這急促的音群變化中，隊形很快變成圖 3-13。

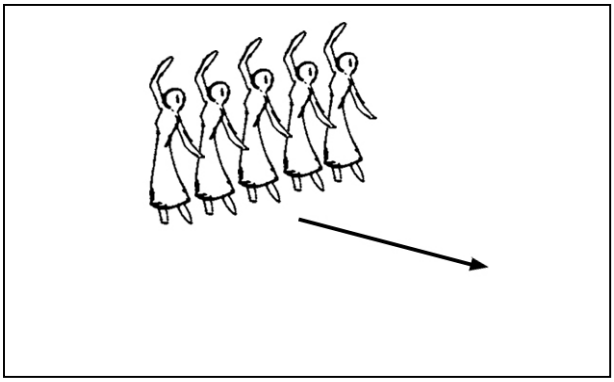


圖 3-7

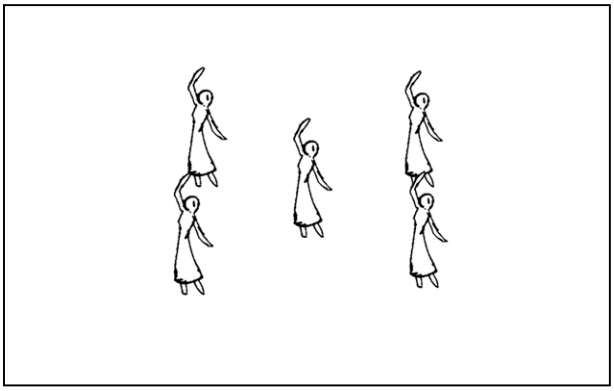


圖 3-8

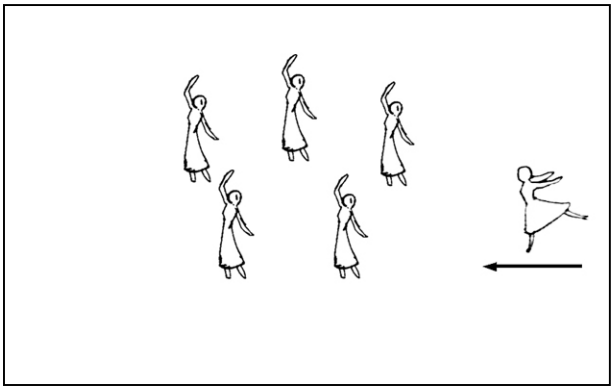


圖 3-9

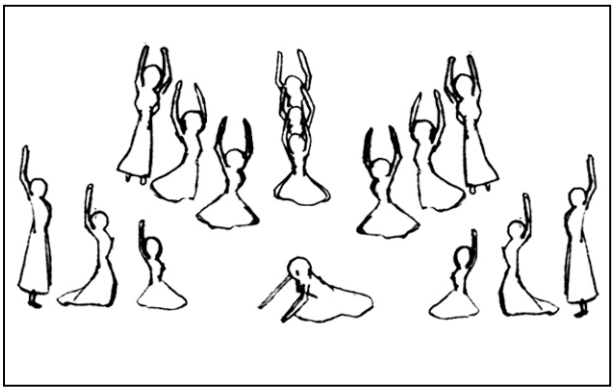


圖 3-10

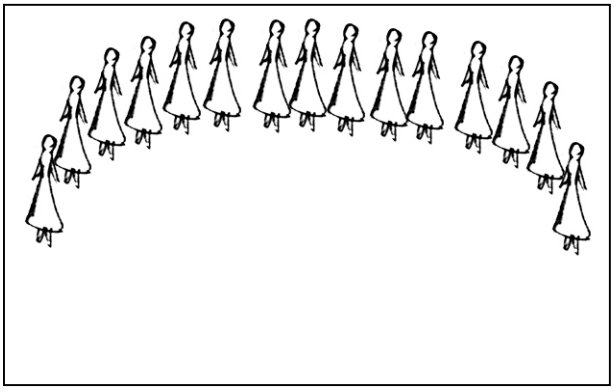


圖 3-11

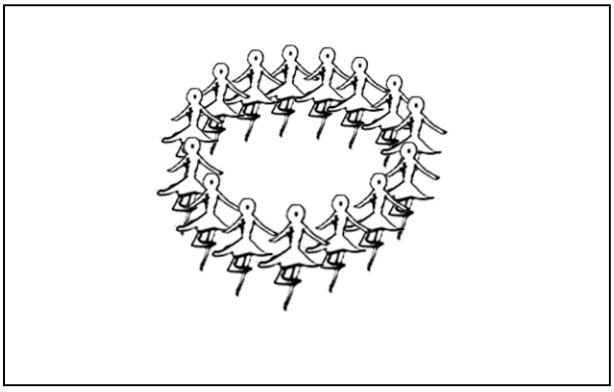


圖 3-12

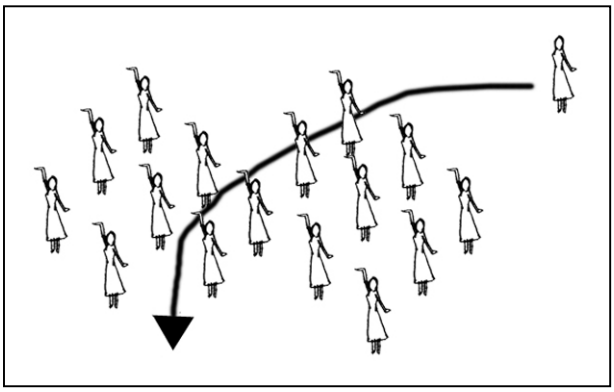


圖 3-13

尾奏部份，巴蘭欽讓舞者再次排列成和序奏相同的隊形，尾奏的小節數與旋律也和序奏部份相同，但他讓〝遲到者〞有些不知所措地〝悄悄走進隊伍〞，然後和其他舞者一樣，右手高舉站定，其他舞者在尾奏的第 16 小節時依序離開，然後一位男舞者緩緩地走進來。在最後一拍與女舞者的身體構成一斜線停住。(如圖 3-14)。

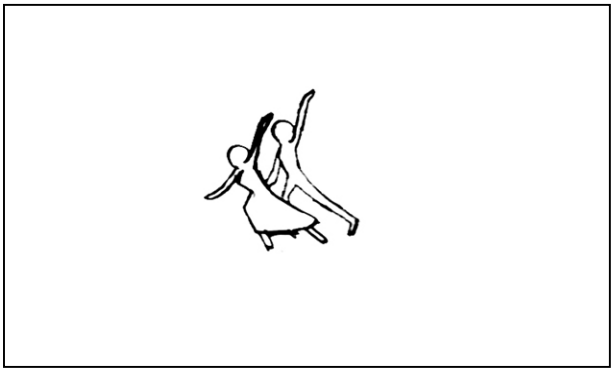


圖 3-14

從第一段舞，我們可以發現，巴蘭欽如何巧妙地運用舞台空間，來呼應序曲與尾奏的相關性，十七位舞者以兩次相交菱形的排列，呈示部與再現部，強調對角性的路線等，都可以發現巴蘭欽打破傳統規範，以及在空間安排上，表現音樂曲式的編舞功力。

# 貳、第二樂章：圓舞曲

演出時間：5 分鐘

舞者人數：17 位女舞者加 1 位男舞者

這是一首 ABA 三段式的舞曲，巴蘭欽在舞段上也作了三段編排來和音樂相呼應。第一段當小提琴以弱音奏出優美的主題時，男女雙人隨著節奏以一小節為一單位，搭肩以互繞的方式起舞，並且當音符有延長音時，女舞者被舉至空中的時間也和音樂配合的非常完美。

第二段，73～113 小節 16 位舞者分成兩組以細碎的整齊舞步進來如(圖 3-15)(附錄第 25 頁 C 段)。巴蘭欽將此段重覆一次，第二次，他讓群舞排成如(圖 3-16、3-17、3-18)的隊形，依序有一位女舞者及兩位女舞者至中間依著旋律主題的編排 ABA 的形式。(附錄第 27 頁 D 段) 114～133 小節當音樂出現變奏時，群舞以後腳舉起(Arabesque)的方式來呼應旋律。134～146 小節(附錄第 28 頁 E 段)，隊伍逐一向後舞台排列成如(圖 3-19)的造形，而每一個延長音都是一次造型的靜止狀態。至 166 小節獨舞者加入(附錄第 29 頁)，如圖(3-20)獨舞者以第二小提琴的旋律爲主，兩列群舞者則以第一小提琴的部份爲進行的動力依據，這連序的動作以滑步(chassé)如(圖 3-20、3-21、3-22)，在音樂最強時，排成一倒 V 型的隊伍。(附錄第 30 頁 F 段)。

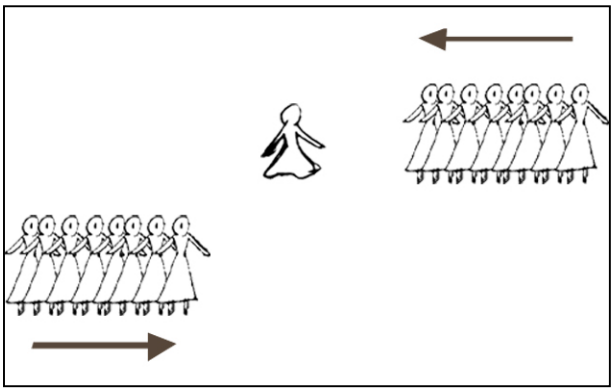


圖 3-15

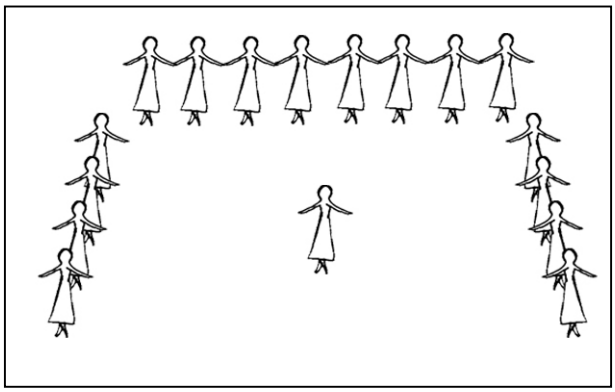


圖 3-16

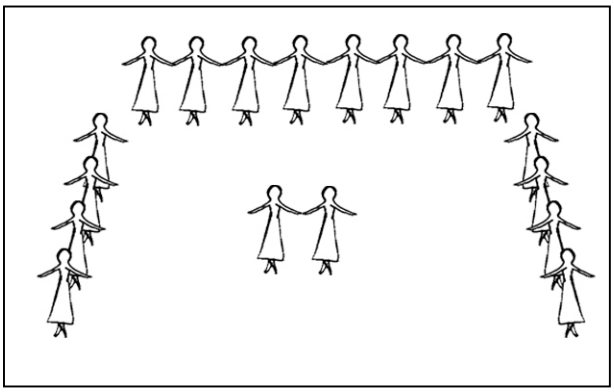


圖 3-17

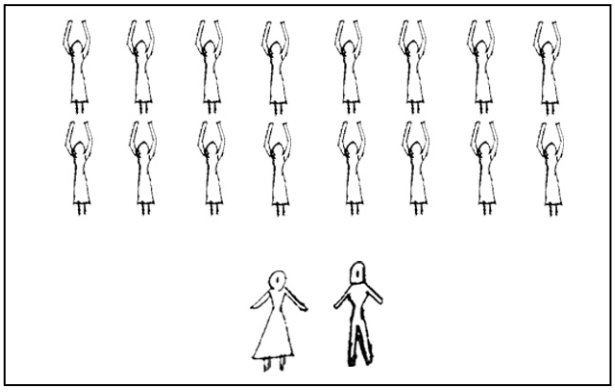


圖 3-18

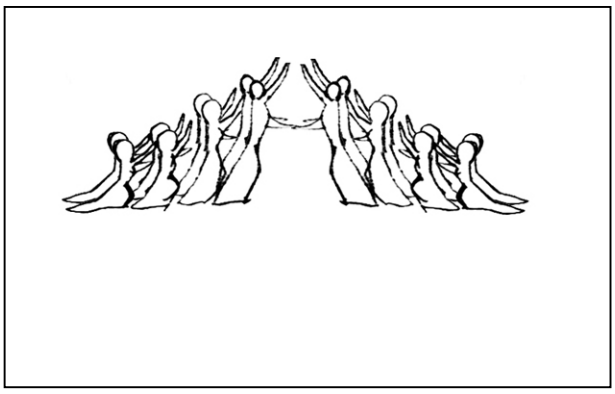


圖 3-19

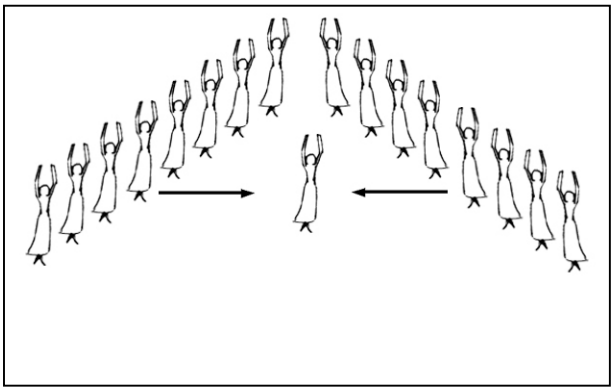


圖 3-20

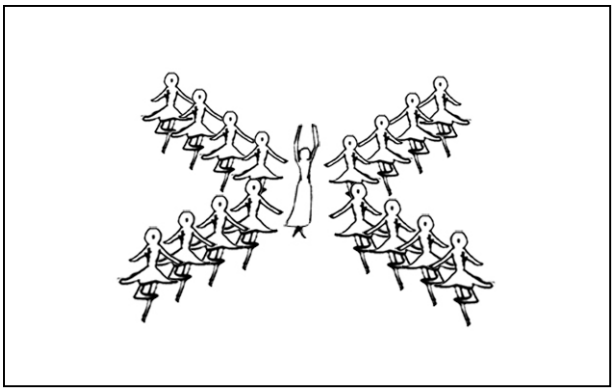


圖 3-21

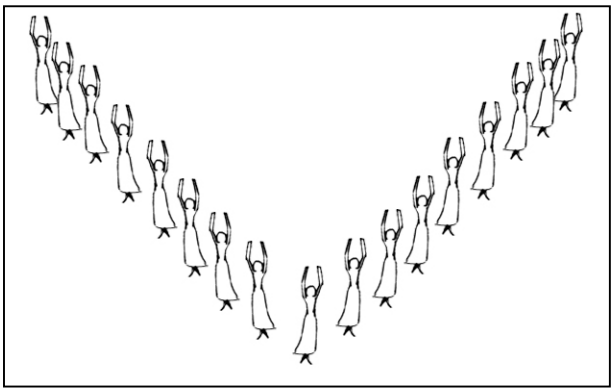


圖 3-22

第三段 206～結束的部份是以圓舞曲的舞步，舞者以穿插改變面向方位逐漸退場，高舉雙手停在舞台中央。音樂部份回到第一段主題，由小提琴拉奏主旋律，但是這段有一由中提琴拉奏的副旋律來和第一小提琴呼應。再隨著音樂漸弱，最後留下五位舞者音樂結束。(圖 3-23)

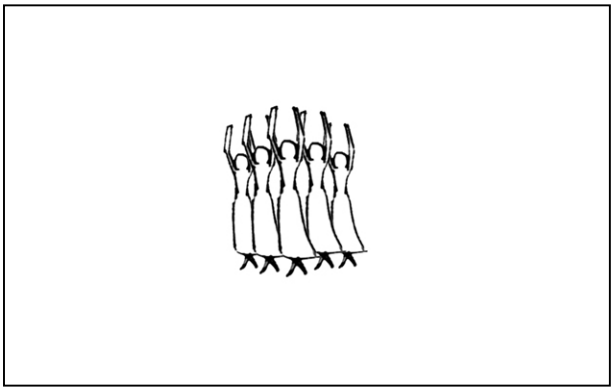


圖 3-23

# 參、第三樂章：俄羅斯舞蹈

演出時間：8 分鐘

舞者人數：17 名女舞者加 1 名男舞者

本樂章原是小夜曲的第四樂章，但巴蘭欽將第三樂章和第四樂章調換。序曲為二四拍，五個聲部均以弱奏的方式演奏，以複曲調的對位奏出旋律，(附錄第 41 頁)五位舞者以中間舞者為中心手牽手繞出各種造型，代表五個弦樂聲部。(圖 3-24)

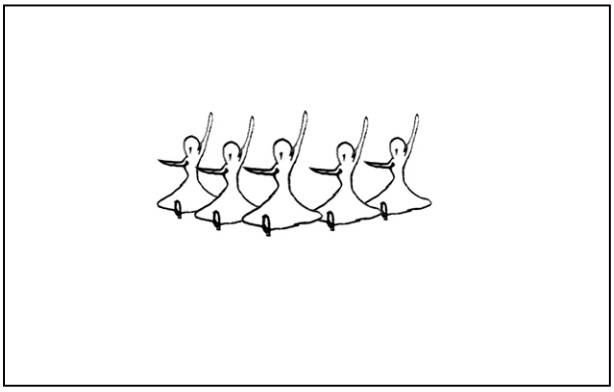


圖 3-24

快板部份第一段 44-83 小節，(附錄第 42 頁)由五位舞者以較多的腳部動作隨著音樂快速作出各種組合。隨即音樂開始變奏、在小聲時群舞採用細碎的舞步來改變隊形，彷彿跟著弦樂的撥奏在起舞(圖 3-25) ，70～83 小節時舞者開始向後退，直到 84 小節第二段主題調性與音樂風格有明顯的的轉變(附錄第 44 頁)，巴蘭欽在此段做了一個非常好的設計，讓舞者由舞台後方逐漸向前，並且舞者的動作以小節爲一單位，按著大提琴的旋律表現出不同於第一段的短音符。152～167 小節，16 位舞者排成四列

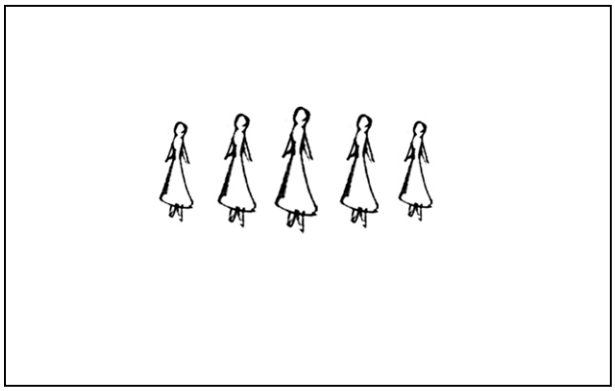


圖 3-25

以跳躍時在空中成後向上延伸的動作(Arabesque)交換排列(如圖 3-26)，至 168 小節，雙人舞者至舞台中央(附錄第 47 頁)，168～217 雙人舞以八小節爲一樂句的一組動作來呈現這段舞，232 小節音樂回到 C 大調(附錄第 50 頁 G 段)，也是第一段主題變奏，舞群加入，雙人舞與群舞形成一對比(圖 3-27)，至 280 小節(附錄第 52 頁)是音樂的高潮，16 位舞者如同第一段的動作以後退的方式圍成一圓形。(如圖 3-28)，舞者以前後擺盪的舞步依 A1-A2、B1-B2、C1-C2、D1-D2 的順序以呈現樂句的重覆進行。

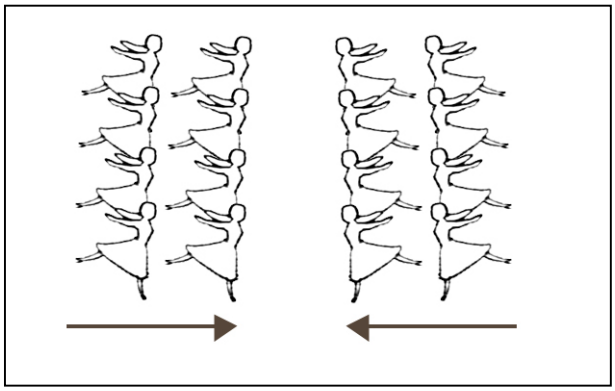


圖 3-26

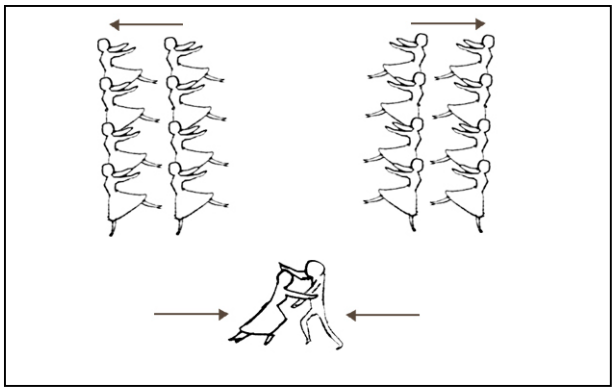


圖 3-27

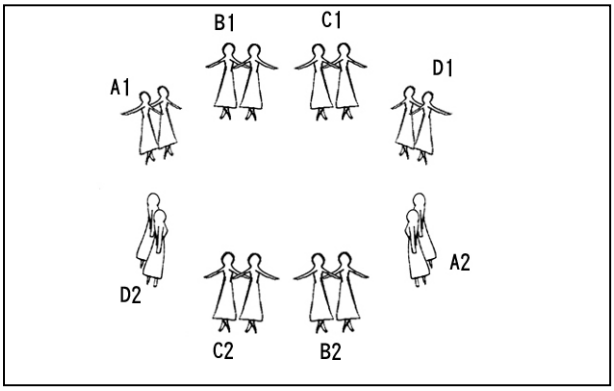



圖 3-28

之後十六名舞者隨著第一段小奏鳴曲序奏的再現，退到舞台後方，一對男女舞者在前舞台中央，隨音樂的變奏，女舞者和群舞者再次重覆第一段的動作，右手高舉在右斜方表現安靜的氣氛(圖 3-29) (附錄第 56 頁 385～410 小節)。序奏漸快，然後音樂速度逐漸加快，舞者經由隊形的變換和跳躍的動作，表現出音樂簡潔而燦爛的尾奏。最後舞者紛紛退場，獨留下一女舞者披著長髮跌落在舞台上。

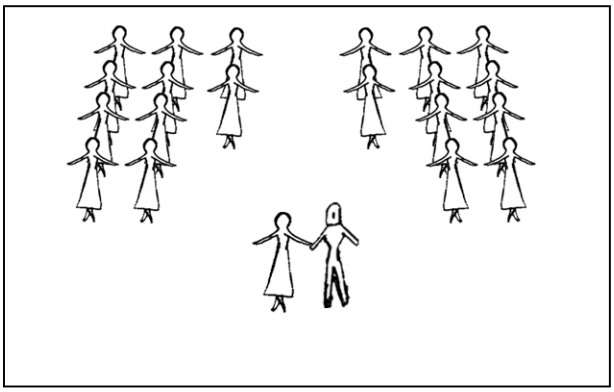


圖 3-29

本段音樂變化性極豐富，中間快板的兩段歌曲的組合也非常緊湊，因此在舞蹈的動作中，我們可以發現巴蘭欽使用了許多之前的動作來加以組合變化，並且表現出音樂的速度感與俐落的層次感。而第一段序奏的再現，巴蘭欽也重覆了第一段的動作，但在空間的安排上又稍做變化。

# 肆、第四樂章：輓歌

演出時間：5 分鐘

舞者人數：17 名女舞者加 5 名男舞者

音樂一開始，便令人感受到一種陰鬱的氣氛，柴可夫斯基在調性的使用上，顯得有些曖昧，而舞蹈前半段巴蘭欽則利用兩女一男的雙人舞與三人舞的交叉編排，表現出高音聲部與低音聲部的反向對位，似乎在表達男女情感的曖昧關係將這段音樂的氣氛表現得相當適切。(圖 3-30)

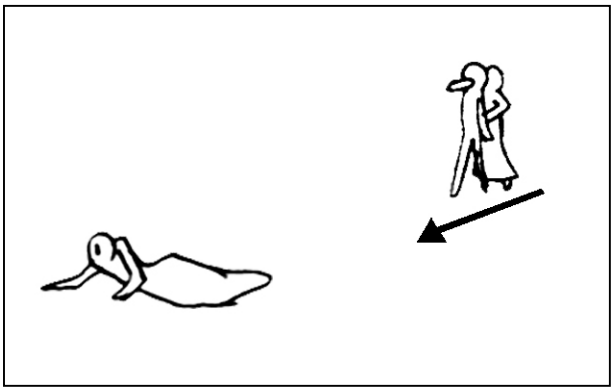


圖 3-30

21 小節轉為快板，隨著三連音的撥奏，第二主題進來，然後大提琴奏出主旋律時，加入兩位女舞者，使女舞者隨著不同的樂句被男舞者逐一抬起。(圖 3-31) 小提琴則代表另兩位女舞者的組合，隨著兩聲部的交替進行，舞台上的舞

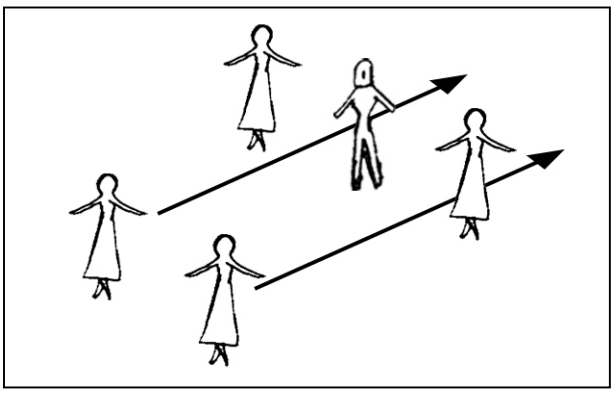


圖 3-31

姿也隨著起伏變化。八女四男的群舞利用許多雙人舞的組合，表現出音樂的流暢性(圖 3-32)。直到 101 小節第一小提琴的獨奏部份，舞台上留下一女舞者躺在地板上(圖 3-33)。109 小節，音樂又回到第一主題原本兩女一男的三人舞再度出現，以呼應音樂的樂句(圖 3-34)(圖 3-35)。結尾時四位男舞者從女舞者的足裸抬起，以對角線的方向由下舞台朝上舞台緩慢移動退場，被高舉的舞者雙張開，身體慢慢彎成弓形，彷彿是被召喚的天使，似乎在進行著某種儀式。

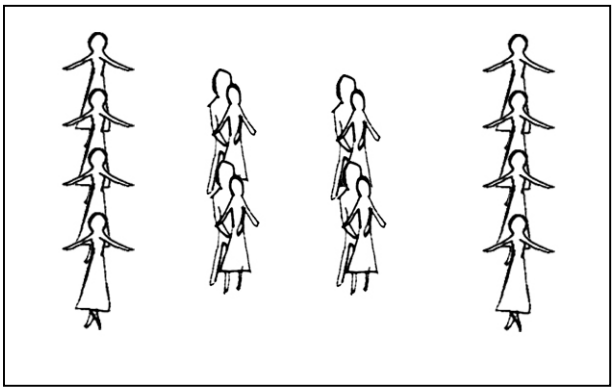


圖 3-32

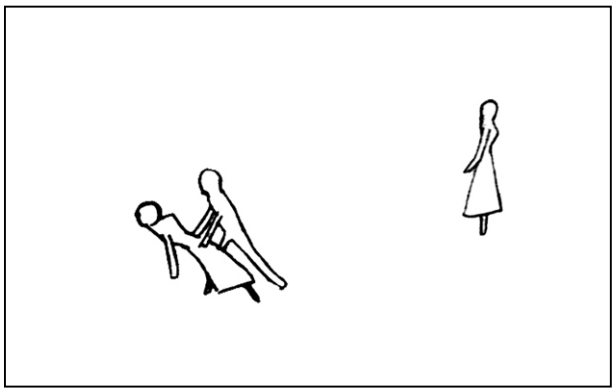


圖 3-33

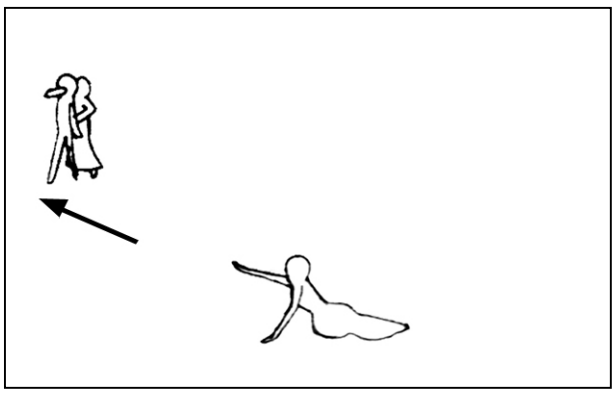


圖 3-34

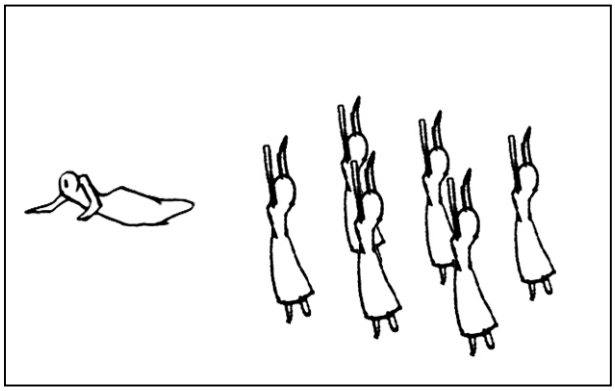


圖 3-35

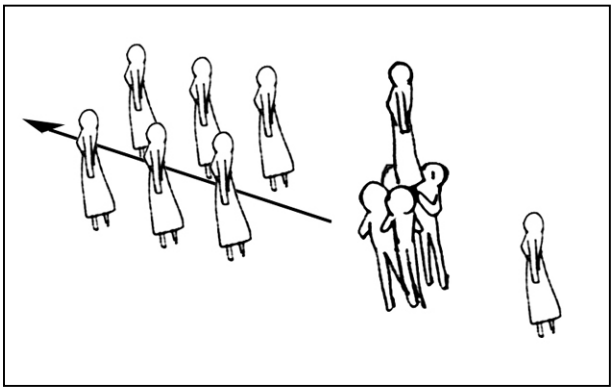


圖 3-36

在輓歌這一段中，巴蘭欽讓舞者有較多情感的表現。因此也較有情緒上的變化，是四段中最具戲劇性的，開頭與結束似乎是在描述某種情境，有一點超現實的風格，又彷彿述說著一個古老的傳說，但是這些情節往往又是細碎不完整的，也因此，使得這支無情節舞蹈更令人倍覺好奇其角色的關係。

在巴蘭欽的《小夜曲》中，我們可發現其音樂的使用上，舞蹈動作與音樂結構平行發展，隨著音樂強弱、聲部組合、節奏旋律、樂句的變化以及音樂的織度與速度感來編舞，以卡農的方式展露主旋律與副旋律的層次感，利用肢體的線條與旋律呼應樂句的變化動作的節奏與音樂的節奏合而為一，隊形的編排，更表現出音樂的強度變化與配器架構，他常利用四組群舞或二組群舞來表現柴可夫斯基的樂句，或聲部對位，這種音樂視覺化的編作方式完完全全地呈現出樂譜上的音符變化。因此，巴蘭欽在舞台上所安排的一切，彷彿就是將樂譜上的音符帶到舞

台上，而藉由舞者的肢體賦予音樂另一種生命，也讓觀舞者以視覺的角度來欣賞另一種音樂的呈現，正如同巴蘭欽所說：「創作一支芭蕾舞，是編舞者表示他怎樣理解某個音樂作品的方式。他既不用言辭，也不用敘述的形式，只是用舞蹈來表現他對音樂的理解。」[55]

[55] 同註 52，第 388 頁。