

# 舞蹈與音樂的二重奏

## — 台藝大《柯碧莉亞》舞團與樂團合作經驗談

### 《Coppelia》：Dance and Music Duet

呂淑玲  
Shu-Ling LU  
國立台灣藝術大學音樂系專任副教授

很高興2006大觀舞集主辦的芭蕾舞《柯碧莉亞》，在台北城市舞台連演三場（2006年11月25日、26日），能夠圓滿結束，身為樂團指揮，心中的感觸特別深刻。學校一開始從黃校長、舞蹈系朱美玲主任與音樂系蔡永文主任有這個合作計畫後，擔任藝術總監的舞蹈系吳素芬老師、總排練杜玉玲老師、舞台設計的戲劇系藍玲涵老師與我等人，就在主管們的全力支持之下全心投入來進行這一個具有「歷史」意義的跨系合作計畫。演出當天呈現在觀眾眼前的，不僅是別出心裁的布景及細膩變化的燈光，還有訓練有素的舞者與專心一致的樂團；其實有太多的感動是藏在背後看不到的，而那種氛圍是讓參與幕前與幕後的所有人員，激發心中對於追求藝術「真、善、美」堅持到最後一秒的潛在力量，而大家也在這次的活動中，再次找到成長的空間。

時間倒轉到2006年五、六月份（距正式演出時間約半年前），音樂系蔡主任告訴我有這個合作計畫時，我當下覺得這是個相當有意義的活動，尤其對非職業舞團、非職業樂團而言，這都是一個很難得的經驗，雙方很快就洽談定案，這時我就開始進行訂購樂譜的工作。在暑假期間，所有參與這項合作計畫的人員一起開了一次協調會，除了校內的老師外，著名的燈光設計師房國彥老師也到了，許多工作在各自領域中逐一展開。

等音樂總譜一到，我開始進行讀譜，不過我也「陸陸續續」知道艱苦的過程才要開始。單單就音樂要採用哪一部分，就花了近一、兩個月的時間，因為雖然是以德利伯（Leo Delibes, 1836-1891）的芭蕾舞音樂《柯碧莉亞》為主體，但有些獨舞的音樂，首席舞者陳武康，先生有他自己的想法，所以另外採用了同一作曲家德利伯的芭蕾舞音樂《泉水組曲》中的第三段音樂（*La Source Suite No.3 Introduction and Mazurka*）<sup>2</sup>；至於第三幕的男女雙人舞，也在多次的溝通後，決定採用德利伯的芭蕾舞音樂《塞爾維亞》中的第二段音樂（*Sylvia No.2 Violin Solo*），而這當中為了節省經

費且能找到所要的音樂，還是有不少努力的細節在裡面<sup>3</sup>。至於哪些片段音樂必須刪掉或是改放位置，乍看之下似乎不是很複雜，但就演奏人員而言卻是一件艱鉅的「工程」。為了減少團員的困擾，在樂團正式排練之前，負責印譜的二年級豎笛主修玠維已經和我研究了許多細節，再去執行印譜的工作，至於有些無法確定的一些音樂片段，則只好等到舞者和音樂一起搭配時才能有進一步的答案。

在整個樂團排練過程中，我進出舞蹈系無數次，有時是為了解吳素芬老師編舞的細節而單獨和她碰面，有時是直接看舞者排舞的進行，有時是採用從攝影機拍攝下來的畫面來和吳老師或舞者本身進行溝通。基本上，德利伯的芭蕾舞音樂《柯碧莉亞》，其音樂、戲劇張力的特質本身就就很鮮明，只要運用恰當，效果馬上出來。

在這一次的合作過程中，其實有個一直存在的問題是樂團的現場伴奏和播放CD音樂究竟有何不同？前者難道只為了讓觀眾在聽覺上有「臨場感」嗎？難道這只是「顯示」舞蹈系、音樂系、戲劇系、雕塑系有了難得的「合作」關係？我身為樂團的指揮，對這方面的感觸一直特別的深刻，或許可以從以下四個層面來談。

#### （一）舞者對音樂的主動性與被動性的不同要求

身為一位樂團的指揮，為什麼必須認真、仔細的去了解每個音符在舞者身上所產生的作用與動作？每當舞者和樂團排練的時候，我總是帶著攝影機去把排練的過程錄下來，待回家後再仔細觀察每個舞蹈動作與音符之間的關連性。雖然當中有些差異性一直存在著，但我試著去了解、找出「動作」與「音樂」之間的契合點。因為音樂的「細拍點」遠多於舞蹈的「動作點」，所以從總譜（指揮用譜）去「觀察」、「對應」舞者的肢體語言，會比舞者純粹只從「聽覺」的角度去配合音樂，其「細密度」、「精確度」都應是更高的。還好，德利伯的這齣芭蕾舞音樂《柯碧莉亞》，音

# Romantic Ballet 《Coppelia》

樂旋律性很強，但節奏上並不複雜，所以有些可能碰到的問題並沒有發生。

如果這次演出的曲目像史特拉文斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）為展現俄羅斯原始民族的祭獻儀式而創作的舞劇《春之祭》（*The Rite of Spring*, 1913）（當時曾因音樂所展現的狂野、粗暴、不協和的和聲、不規則的節奏而引起演出會場的脫序，最後導致史特拉文斯基當場落荒而逃）或其他舞碼，由於這些現代音樂本身的複雜性相當高（單就對樂團而言，就已是極高的挑戰），樂團的現場演奏絕對和CD音樂有某種程度上的不同。

當然，並非每個音符一定要對應到某一個舞蹈動作，但無論是舞者速度快或慢的部分，其「肢體的意義」必須和「音樂性」配合，這是起碼的要求（這和演出音樂的「協奏曲」〔Concerto〕是不同的：在樂團的伴奏下，獨奏者的每個音與樂團的每個音都必須「應對」得上，否則無法「聽」。而排練樂團「協奏曲」時，獨奏者與樂團團員必須隨時相互「聽」與「看」指揮，如此才能達到最高的契合度）。然而很重要的一點是，樂團的現場伴奏有提供舞者能「主動」表達空間的優勢，如何能從排練過程中的「被動」角色（因為配合CD音樂的使用）轉換到舞者「主動」要求樂團指揮去「配合」他們所要傳達的意念，這雖然是另一個層次的問題，但我個人深覺這個現象（「主動性」與「被動性」的不同要求）是必然存在的問題。當然，面對這個問題，也必須解決樂團音樂的問題：樂團指揮必須能心領神會舞者的需求，而能適時的予以回應，這也是考驗樂團指揮的地方。

在音樂的進行中，愈是慢的曲子，其音樂的表現力愈要相當夠，否則很容易流於空洞而無味。法國作曲家聖桑（Camille Saint-Saëns, 1835-1921）相當著名的「垂死的天鵝」（*The Dying Swan*）<sup>4</sup>——這支舞從二十年前在我還是學生身分的時候，舞者現場所展現的那份「優雅」、「高貴」、「掙扎」、「無力感」，甚至天鵝身上羽毛掉落的「淒涼感」，至今還深深烙印在

我心中。以這場第三幕「時間系列」中的「月光」（No.3 *La Prière*，有人詮釋為「祈禱之舞」）為例，奕璇跳這支舞，應可以好好延展她的線條，將其優點表現出來，為此，就要拋掉音樂對她的束縛，亦即讓音樂（樂團）去配合她身體的呼吸。至於第二幕有關演戲的部分，其實有相當多的細節，因為舞者「出手」的時間點不同，音樂就必須「順勢」跟著做調整（不管在速度或音色上），所以即使連續演出三場下來，表現的差異性還是蠻大的。

當然，我也了解限於許多實際的因素必須使用CD音樂，但舞者必須隨時提醒自己與音樂之間的關係——除了「配」音樂之外，自己也是個「主人」，因此即使是用上「一成不變」的CD音樂，身體舞動的「舒展空間」仍是有的；這就有如樂團使用同樣的總譜，但在「基本速度」的駕馭之下，仍有隨時可表現音樂性的一面。

## （二）刪改樂譜的問題

為了配合舞者，樂譜的演奏是否要做調整？這對樂團而言是一件相當「棘手」的「工程」，尤其長期以來音樂家被灌輸必須忠於原譜的意念下，這真的是很頭大的問題。當然，我可以理解因編舞的因素而必須對樂譜做一些調整；而且既然樂團是擔任伴奏的角色，本來就應該隨舞者在速度上做一些局部的調整（在樂團演奏「協奏曲」時，這種情形是大家司空見慣的），但這種調整的限度是必須有所規範的。

以第三幕的「婚禮的行列」（No.5 *L'hymen, Noce Villagesise*）為例，我不知道前後我們嘗試過多少種版本，所幸最後終於有了定案，我個人完全可以理解刪改樂譜的需求性。我們暫時把改得合不合乎原來音樂的架構、調性或是會不會影響到前後音樂的關係不談，但有一個相當值得去思考的地方是——有時編舞者不知道他採用了已經被修過的音樂（如被灌製的CD），而這個被修改過的音樂其實也是為了配合該特定舞團的需求而更動的。換句話說，假設哪天我們所



第一幕 — 查爾達斯舞（李銘訓攝）



第二幕 — 法蘭茲與柯碧莉斯（李銘訓攝）

演出的版本正好被某人欣賞到，而他「照單全收」去用我們動過手腳的音樂，他有可能因此喪失了找到音樂「原真性」（authenticity）的機會。易言之，採用CD音樂確實是有這個盲點存在，如果沒有去核對樂團總譜，很可能不知道音樂已被動過手腳，而這樣的處理方式其實不見得適合目前舞者的需求。

經過這一次的排練，我也發現到，有時因為舞蹈方面的某種需求，而必須在原譜中插進不屬於《柯碧莉亞》芭蕾舞的音樂（但音樂還是採用同樣來自德利伯的作品）。爲了採用這些不同作品的音樂，又爲了能銜接前後屬於原有《柯碧莉亞》的音樂，就必須對被銜接處的原本音樂的該段開頭或結束地方，在長度或音色上做更動，否則音樂無法連貫。例如第三幕的一開始是「鐘的進行曲」（No.19 Marche de la Cloche），緊接著是「鐘的慶典曲」（No.20 Fête de la Cloche — Divertissement），但配合舞蹈的重新詮釋，在No.19與 No. 20之間插進了「月光」（No.3 La Prière）一曲；爲了讓音樂氣氛能銜接，而把No.19最後短而強的和弦，改成加上延長記號的長音並且再做漸弱處理，儘量讓「月光」在朦朧而安靜的氣氛中出現。又如第三幕的四對雙人「祝福之舞」（取自《泉水組曲》），音樂部分而是插譜進來的，而且該段音樂並沒有全部採用，爲了讓音樂結束得「自然」，當然必須加點工，否則音樂會很突兀地有被「斬腰」之感。類似之處也發生在第三幕「婚禮行列」中，基於編舞的構想，該段音樂一開始的前八小節被刪除了，也爲了交代劇情又必須加長音樂演奏的時間，只好反覆一些樂句……。諸如此類的情形，絕非純音樂演奏者所能「想像」的，所以編舞者與指揮的溝通相當重要，否則「神來之筆」的創意會讓音樂「面目全非」。所幸，藝術總監吳老師一直與我在這方面進行協商，希望舞蹈與音樂能在以較「合理」的情況下呈現。

不過，有一個蠻有趣的現象：原本有些音樂時值在排練時被修改了，在這次的實際演出時舞者動作所需要的時間，竟回到樂團總譜的最初原貌！例如飾演史瓊妮爾妲（Swanilda）的女主角，在第一幕中有一段要撿起老木匠不小心掉下來的鑰鎖，在這動作之前總譜上標示有一小節二拍的全休止符，在排練時協議刪除，但在正式演出時卻需要這二拍的時間。所幸，因爲演出前我有交代團員該處補記上「眼鏡」的標識，屆時可臨場隨機應變。又如在第二幕，史瓊妮爾妲鼓起勇氣去拍打柯碧莉亞的肩膀，原本法國號需演奏八拍，但後來調整爲四拍。然而在演出當晚，還是出現需要這八拍的時間，由於演出時團員很專注跟著指揮，使得動作與音樂還是可以一起配合著。

基本上，一個作品會被一直流傳下來，一定有它值得被肯定的地方。音樂被局部的更動，只要合宜、適得其所，我認爲是可以接受的；但有時這也是一件「危險」的事。對樂團演奏者而言，這麼一個龐大的團體是不是能夠要求每個團員都可以隨時叮嚀自己去注意樂譜被更動的地方？而插譜的情形對演奏者而言，不僅是演奏情緒的調整，甚至在「翻譜」的不便性上，團員都必須去面對。其實這次的演出，每遇到這種狀況，我都儘量暗示團員去留意將要發生樂譜有異動的地方；因爲如果有某一位團員稍不留神，發出不該出的聲音，這對音樂的「殺傷力」實在太大了。當然，也就是因爲是採用樂團現場伴奏才有這種「方便性」去改譜（如果採用CD音樂的話，在音樂的「運用」上，當然是一點空間都沒有），但是要改得巧，真的不是一件容易的事。

### （三）樂團現場音樂的表達空間

這次我們兩天連續演出三場，音樂全部一樣嗎？基本上來說，對於樂團所採用的音樂版本是一樣的，

# 《Coppelia》：Dance and Music Duet



第二幕 — 柯碧莉亞與柯碧留斯（李銘訓攝）

甚至是一樣的舞者、一樣的指揮、一樣的場地。然而，事實上每一次的展現，在音樂的處理上是不可能全部一樣的。CD音樂播放一百次都會一樣，但要樂團兩次表現得一模一樣，這是不可能的事，我只能說音樂的呈現讓它們儘可能接近，相對來說，這對舞者也是一項挑戰。

在這次參與排練的過程當中，我發現有一部分的舞者是以他的「反射動作」去「搭配」音樂；換句話說，不管「動作」是不是和音樂的「點」相差一拍或二拍，舞者仍是可以「神態自若」的繼續跳下去。舞者是「活的」沒錯，但請別忘記，樂團演出者也是「活的」，撇開兩者之間「相互遷就、相互搭配」的問題不談，舞者是否該思考：有沒有留給樂團表達音樂的空間？

以第三幕女主角獨舞「節慶之舞」(Danse de Fête) 為例，在樂譜號碼[83]前二與前一小節之間，舞者有樂譜三小節的時間從原先的位置跑到前方某一個定點之後停住，經「吸一口氣」後再「跳著」並隨即「踮起足尖停住」。在這一串連續的動作中，最重要的點是落在最後的「跳」和「踮」，而樂團聲音是從弦樂的弱音(p)到突然全體的強(f)和弦，這不管是從視覺或聽覺上，都是必須契合的大重點。佑慈(午場的女主角)給我的印象是，她「基本上」是直接一氣呵成來完成這個動作，所以在音樂上我就「直奔而下」；而書嫻(晚場的女主角)經過幾次的排練，我發現她會有「更」要突顯那兩個點的力道的傾向，為了這一瞬間的時間點(timing)，我在弦樂的弱音處多拉了一點時間。由於這只是幾乎感覺不出來的「廣度」，甚至樂團團員不見得每位都「知道」我的「企圖」，畢竟現場演奏當下，我無法用「說」的提示團員，只能用「指揮棒」去帶這瞬間的微妙變化。(在此，我必須稱讚一下樂團團員，他們確實很認真在

「看」指揮！)。

以上的例子只是在說明，樂團指揮隨時在當下「詮釋」音樂，即使是在「瞬間之際」。當然，有許多戲劇性較強的地方，或者舞者有「空間」隨音樂起舞的時候，我就大膽地處理音樂的戲劇性或抒情性。要達到「舞蹈中有音樂，音樂中有舞蹈」的境界，真的不容易。

## (四) 風險性的評估

最後，關於風險性的評估，這是個一直很讓人無法放心的問題，雖然我在排練過程中一直叮嚀舞者，請他們放心好好的跳，但我相信每位舞者心中還是七上八下的，畢竟音樂部分不是採用CD。

有一個基本觀念必須先釐清，樂團不可能演奏百分之百一樣的聲音兩次(只有播放同一張CD才有可能)。常常發生的情況是，舞者與樂團原本搭配得還不錯，下一次可能全不是這個樣子(在演練「協奏曲」時，這種情形是見怪不怪)；我只能說平常排練時的契合度越高，演出時的成功率也就越高。所以即使今天要錄製樂團的聲音排練，我相信舞者一定有感覺「不順」的地方，因為每次的搭配都只有適合當下的版本。稍微擴大一點範圍來說，我這次所採用的樂團總譜，也真的只適用於專屬於這次大觀舞集《柯碧莉亞》。

所以舞者一旦和樂團合作，會發覺與採用CD音樂相較，其困難度加高無數倍，尤其是心理上的負擔，因為有著太多的變數在其中，不容易令舞者完全地掌握，所以演出的風險是極大的。例如樂團指揮是否有足夠的臨場反應能力，而樂團團員是否也能馬上感應到指揮的臨場要求？這樣的風險事先極難評估，依實際合作的經驗來說，事前演練的契合度愈高，現場演出「凸槌」的狀況(也就是風險性)愈低，反之

亦然。

其實這次在城市舞台的演出，有一個相當「駭人聽聞」的狀況——第二小提琴很難感受第一小提琴的音樂，甚至第二小提琴完全聽不到大提琴的聲音（同樣的，大提琴也完全聽不到第二小提琴的聲音），這種狀況只有樂團本身才知道！這個主要因素是來自城市舞台的舞池設計，它的長度是夠，但寬度太窄了，弦樂團員根本沒有足夠的運弓空間（它只能容納約四十人左右的樂團團員，而這部浪漫芭蕾《柯碧莉亞》的音樂編制至少需要六十人以上，在樂團開始排練之前我就已經把樂團人數縮減為五十人。），我們花了相當久的時間去調整座次（不管是弦樂或管樂，甚至是打擊部分），讓聲部之間平衡感（balance）的問題降到最低。雖然現場有加裝適度的擴音設備，但我覺得這是樂團的「合奏實習課」，參與的團員都應有「學習」的機會，儘可能不要再刪減這些「基本」人數。因此大家想盡辦法可以全部「擠」進去，這樣的舞池空間對演奏團員而言是相當不舒服的。至於有些聲部彼此聽不到聲音的問題，只好再三叮嚀，好好「盯」著指揮看。

既然現實上有這麼多不可預知的風險存在，是不是直接放棄樂團現場伴奏的機會？畢竟不管是舞者或樂團選擇單方面演出，許多情形（不管在行政上或排練狀況上）都單純許多，然而一旦兩者同時放在一起演出，其所增加的困難度是難以言喻的。但是如果舞者與樂團搭配的情形還不錯的話，這附加價值可就高了。因為這些音樂都是對當下的舞者「量身訂做」，舞者依現場的個人狀況有其「彈性」空間，CD音樂每一拍的速度不見得適合所有的動作！

我記得樂團在舞蹈教室排練的最後一次，我開玩笑地告訴舞者，大家難得現場有價值幾百萬甚至上千萬元的樂器聲音在為他們伴奏；而樂團團員也難得有機會可以這麼近距離來感受舞者的律動，這可不是一、兩千元現場貴賓座所能感受得到的（因舞蹈教室是平面式的，兩系一起排練時樂團團員偶爾可以藉教室的整面鏡子去「瞄」到舞者的舞姿）。

從這一次的排練經驗中，除了對音樂部分的處理有別於一般純音樂會的呈現方式外，在我心中一直縈繞、激盪的是舞蹈系這群了不起的師生。藝術總監吳素芬老師、總排練杜玉玲老師，為了達到她們對藝術

的要求，犧牲無數的假日與夜晚，一次又一次的叮嚀舞者排練的細節，排練完又要總檢討。其實，音樂的學習過程不也如此？但在舞蹈的排練中，由於有許多群舞的部分，舞者對於群體的策動與團隊的合作有嚴謹的要求，確實值得音樂系的學生學習。

我常在排練樂團的空檔告訴團員一些真實的小故事，除了讓團員可以休息一下保持體力外，其實這也是一種生活教育。這些小故事都是我自己到舞蹈系（沒有樂團）參與他們排練過程中所看到的點點滴滴，不管是舞者如何有紀律的參與所有繁重的排練（例如集合時間一到，發號施令同學開始讀秒，所有同學迅速從不同的排練室蜂擁而至，這景象令人咋舌），或是像書爛的腳骨關節已經移位，還撐著跳，跳完火速就醫，不僅如此，就醫完還拖著纏著紗布、腫大的腳趕回總排練室，繼續我們的溝通（儘管都已晚上十點多了），又或是當我們在討論第一幕的細節時，參與第二幕與第三幕的舞者也都能安靜地坐在地板上自我熱身，準備隨時要跳給我看……，那種無私、主動的精神散發自這些年輕的臉龐，特別令人動容。

音樂系的學生有許多是屬於「獨善其身」型，我講這些小故事目的是要讓他們知道，與他們年齡相近的學生，是用什麼精神來參與這麼大型的系上活動。不管是忍著身體的疼痛或是汗流浹背，為了呈現最美的舞姿，舞蹈系的這些學生臉上永遠掛著自信的笑容（杜玉玲老師告訴我，即使舞者跌倒了，他們還是對著你笑！）。在舞蹈教室，常常看著他們一步一步努力不懈的跳，老師們、排練助理威嘉嚴厲認真的督導著，即使當某一位舞者因傷無法跳，他也會在旁邊觀看臨時幫他代跳的舞者的動作。這一幕幕排練景象經常在我腦海中浮現，我總是叮嚀自己，要讓他們能在最少的心理負擔下，在表演的舞台上綻放出身為舞者的驕傲。有時辛苦的小勾提醒大家舞蹈系系館必須熄燈了（都已經晚上十一點多了），於是我們趕緊一起搭電梯準備離校，吳老師還在電梯中叮嚀學生「要不要買新的維他命來補充體力，去年班上留下來的維他命應該吃完了……」。舞蹈系排練過程的點點滴滴，對於近在咫尺的音樂系似乎從未被感染到，這些生活細節雖然很平實，但就是令人由衷的感動。

或許音樂系的學生並沒有像舞蹈系的學生平時那麼「賣命」的排練，但這一次排練及演出，音樂系的

樂團團員在各部首席曼珍、宜麟、玥緜、怡君、芳榕、陳瑩、欣璟、佳霖、偉捷、衍學、尙駿、楷麟、政霖、逸奕等人的以身作則下，再加上舞者就在大家的眼前幾乎沒有停過的練習著，樂團團員也逐漸開始主動的自我要求，該有的音準或音色都表現得越來越好。甚至舞台監督李忠朋先生告訴團員，不必參加星期日早上的排練（因星期六晚上已演完第一場，接下來星期日有兩場的演出，大家需要休息以便保持體力），原本我說指揮自己到城市舞台看舞者排練即可，接著樂團首席曼珍建議部分聲部代表來和不同場次的舞者排練，後來想不到全體團員主動表達應該全部早上十點準時到城市舞台的舞池集合，這份自然流露的全體自發性精神，竟讓我當時為之一愣！

面對這麼大型的演出，出動了多少幕後工作人員？有許多感人的畫面不是來觀賞的嘉賓所能感受得到。星期日早上九點多我到達時，就看到藍羚涵老師和一些工作人員在清掃前一天晚上演出時灑下的彩紙、整理三幕不同的布景，許多看不到的工作都已悄悄地進行著。整個過程中沒有看到、聽到抱怨的表情或聲音，在舞台後方碰面時，不管認不認識，比個加油的手勢再加上親切的打氣聲，在許多角落互相傳遞著。一場場芭蕾舞的演出竟讓非職業舞團、非職業樂團的團體燃燒著職業團體不一定擁有的動力與熱誠，即使是安排樂團團員進場的戲劇系學生，也不斷為大家加油。現場親朋好友與演出者的直接互動、鼓勵，這樣的場景也交織成演出的一部分，所有的掌聲、笑聲都是那麼自然，熱情的觀眾與幕前幕後約二百位的參與者，大家一起用心築起這美麗的「芭蕾世界」。

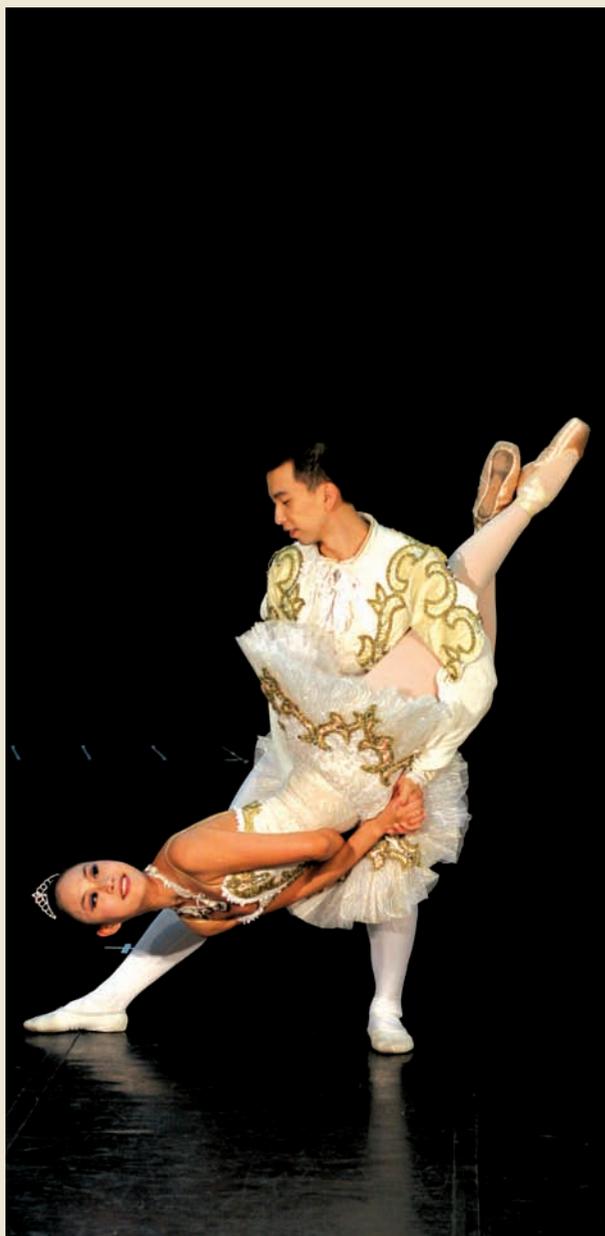
再次回想起剛開始時在舞蹈系開協調會時，朱美玲主任曾對我的支持提過，她覺得我很「勇敢」，願意一起執行這項計畫。而我當初確實沒有「預知」到竟有這麼多必須努力的地方，一路走下來，心中卻很篤定地知道，我就是那個學習最多的人。感謝所有參與此次演出的師生，以及好一段時間幾乎碰不到面的家人對我的支持。

#### ■注釋

- 1 陳武康先生後來因韌帶受傷開刀無法演出，在演出前一個月由優秀旅美舞者王國年老師授命擔綱演出。
- 2 後來也把泉水組曲中的第四段音樂（La Source Suite No.4 Finale）放進第三幕，當成四對雙人舞中的「祝福之舞」。
- 3 原先德利伯的芭蕾舞音樂「華爾滋變奏曲」（Sylvia No.3 Variation

Valse）與「酒神之歌」（Chant Bachique）都曾被慎重考慮採用。

- 4 基洛夫芭蕾舞暨交響樂團（Kirov Ballet & Orchestra of the Mariinsky Theatre, St.Petersburg）於2006年12月15日在台北國家戲劇院演出，特別安排近年來公認最佳「垂死的天鵝」的代言人洛帕特金娜（Ulyana Lopatkina）來加演這齣舞。



第三幕 — 史瓊妮妲與法蘭茲（李銘訓攝）