

舞動音樂之父的組曲

Dance with the Music of Bach's Suite

郭牧萱

Emilie Mu-Hsuan KUO

德國柏林Hanns Eisler音樂院 鋼琴演奏 / 鋼琴教學 碩士

2005年三月初，德國柏林的氣溫仍指向寒冬的界線。我穿著厚重的大衣，乖乖的到復健中心做治療，因為練琴過度手受傷了而被迫休息。走在柏林灰冷的柏油街道，心裡空洞、沉沉的無助感越來越重。抬頭仰望天空，心裡浮現J.S. 巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）郭德堡變奏曲（Goldberg-Variationen BWV 998）的主題宣敘調（Aria）我最熟悉也最依賴的曲子。巴哈 巴哈，我精神上的最佳導師、我音樂上最虔誠的信仰。既然不能練琴，那就去找巴哈吧！

往萊比錫的車票一買，我到了巴哈一生中待過最久的城市，腳下的柏油路變成大塊的石板地，因為積雪，還有點滑。不同於煩擾的柏林，萊比錫的空氣中多了一股冷冽及清甜。一路上人們的腳步聲及風聲穿插耳際，當然還有腦海中揮之不去的郭德堡變奏曲。我直往市中心走去，一邊感受、追隨著巴哈曾留下的腳步。從歌劇院到布商大廈（Gewandhaus zu Leipzig）、萊比錫大學，途經尼可萊教堂（Nikolaikirche）到巴哈博物館（Johann-Sebastian-Bach Museum Leipzig BOSEHAUS），最後進到湯瑪士教堂（Die Thomaskirche zu Leipzig）聆聽湯瑪士合唱團（Thomanerchor）在絕佳的教堂音響中所清唱的經文歌。原本的管風琴因修復工作被包了起來，但仍隱約能想像老樂長巴哈坐在那兒彈奏的背影。耳邊迴盪湯瑪士合唱團純淨歌聲的同時，我不自覺仰望教堂穹頂。瞬間，似乎時空交錯，我墜入18世紀的漩渦。步出教堂，我不捨的望向巴哈的雕像，正試圖理清思緒，身邊突然冒出剛剛唱完經文歌的小朋友們，活潑的笑鬧成一團，身上還穿著團服，就迫不及待的分頭往旁邊的小巷裡衝。猜想純真的他們該是要在這定期的教堂活動之外，各自抓住這個美好週六的尾巴，好好的快樂一番。而現任的樂長（Thomaskantor）提著譜袋和幾個同事往教堂後的咖啡店「巴哈小屋」（BACHSTÜBEL）走去。我不禁也被咖啡香吸引，跟著走了進去。穿著18世紀服飾的服務生，用萊比錫特有的口音溫和有禮的招呼，樂長他們

一進去便熟悉的就位。我翻閱著精緻的菜單，點了杯濃郁的「清唱劇咖啡」。不同於奧地利人對莫札特的商業化經營，這個巴哈城市的巴哈氣氛樸實、簡單，沒有過度的渲染，一切都盡可能保持原貌，就如同巴哈腳踏實地、辛勤工作的精神。一邊喝著咖啡，一邊望向窗外湯瑪士教堂的尖頂，看著樂長和同事輕聲談笑，我不禁又開始想像起近三個世紀前的同一個地點，是不是也常出現類似的場景？如此古老與現代的衝擊，我的腦海裡似乎也隱約浮出時空對位的意念。沉浸在這樣時空錯覺感很重的情緒中，我起身準備回柏林。腦海中的樂聲、教堂裡的氣味以及來自自己的腳步聲，此起彼落交織著。不自覺的，行走的速度與節奏，也跟隨著腦海中所進行的變奏樂段律動著。

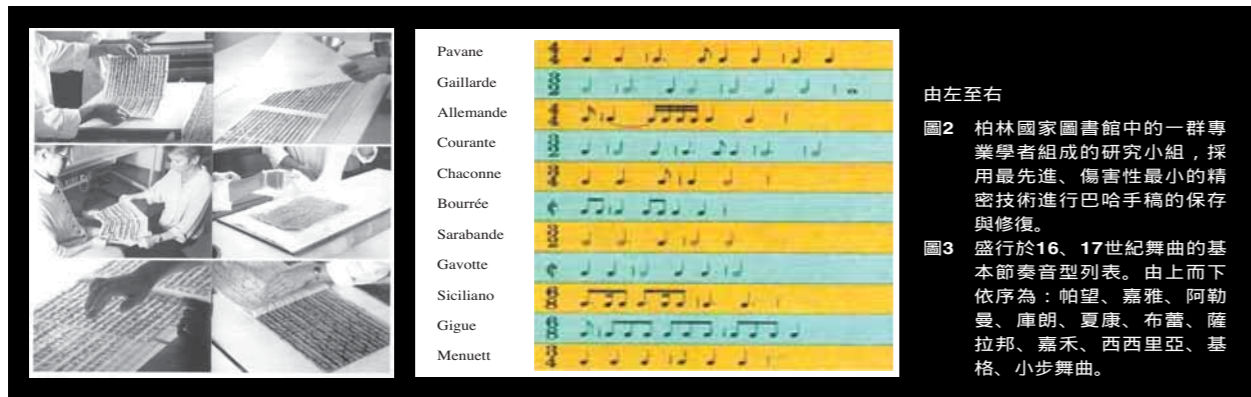
感受到身體的存在與音樂的同步，我猛然想起三年前在柏林德意志歌劇院（Deutsche Oper Berlin）欣賞過的現代芭蕾舞之夜——《郭德堡變奏曲》。這部由瑞士名編舞家Heinz Spoerli所編的舞作，堅持現場鋼琴演出全曲，並細膩的將每段變奏的主要元素化為舞者的肢體，很成功的將精確細碎的動作與特色節奏音形做了貼切的結合。演出所激起的震盪與感動，讓我還翹課連看了兩場。而就在同一個舞台，1999年，林懷民老師率領台灣的雲門舞集，演出令全場觀眾印象深刻而禁不住起立鼓掌許久的《水月》，也是採用巴哈的作品——無伴奏大提琴組曲（Suiten für Violoncello solo）。這兩場看舞經驗，讓我充分感受到了聽覺以外對巴哈的解讀。不管是Heinz Spoerli用很西方的音樂角度編舞，或是林懷民老師把巴哈絲毫不突兀的捲進東方的太極之美中，巴哈的音樂，竟能用身體如此清晰的被表達出來。尤其不同於許多的舞蹈「配樂」，在這兩部舞作中，音樂與舞蹈之間沒有分量上的孰輕孰重，而是兩種其實似乎很有共通性的藝術間的等量相結合，在聽覺與視覺上所融合出來的一種完全契合的體驗！

畢業後回到台灣，在偶然的機會下和我很欣賞的指揮家呂淑玲教授聊到西方音樂中的舞蹈性質，我簡短分享了自己的想法，教授興奮的表示她也曾



圖1 巴哈清唱劇《侯妃啊，請再讓光芒出現》（Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl BWV 198）手稿結尾處SDG（一切榮耀歸主）的字跡。

開過相關課程，並發表過有關音樂與舞蹈的研究文章，因此她鼓勵我將自己的觀察與體驗整理、比較。我戰戰兢兢、頭皮發麻的接下這個挑戰，開始往兩門藝術的交會點鑽。因為對舞蹈只是熱情的欣賞者，並非專業，所以切入的角度或許難免偏重於音樂。在幾經思考後，我排除古典芭蕾的範疇，原因是古典芭蕾的動作與音樂結合的點，多遷就於既定的舞步循環與型式，並有很多音樂居於次要的、陪襯的地位之時刻。反之，現代舞與多種藝術能做到等位的融合。雖然相較於古典芭蕾，現代舞在某些表達途徑上是更加抽象，但編舞家的著眼點確實比較多元，並且更密集思考音樂對上舞蹈動作的精確意涵。在欣賞多場現代舞的演出之後，發現現代舞本身的語言之自由廣泛，且運用的音樂類型更是種類繁多，很難作一個統整與歸結，所以最後我鎖定本身就帶有舞蹈背景與性質的「組曲」（Suite）為根基，將巴哈的無伴奏大提琴組曲視為圓心點，由此出發去尋找音樂與現代舞蹈的關聯——從巴哈所代表的音樂精神出發，延伸進組曲的型式與巴哈無伴奏大提琴組曲中的舞蹈元素，接著試圖去探討音樂與舞蹈相互交融的關係，最後簡單分享三位編舞家同樣以巴哈無伴奏大提琴組曲，所各自編成風格獨到、並深具代表性的精彩舞作。



由左至右

圖2 柏林國家圖書館中的一群專業學者組成的研究小組，採用最先進、傷害性最小的精密技術進行巴哈手稿的保存與修復。

圖3 盛行於16、17世紀舞蹈的基本節奏音型列表。由上而下依序為：帕望、嘉雅、阿勒曼、庫朗、夏康、布蕾、薩拉邦、嘉禾、西西里亞、基格、小步舞曲。

音樂之父的精神指標

“Nicht Bach, Meer sollte er heissen!” (怎麼會是小河，他應該被稱之為大海!) 這恐怕是貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)發自肺腑對巴哈最貼切的讚美了¹。不知道對於貝多芬來說，在亞洲，我們所熟知的「音樂之父」這個美名，是否足以形容巴哈在他心目中的地位？興許稱之為「音樂之神」都不為過吧！而舒曼(Robert Schumann, 1810-1856)也忍不住說：「巴哈之於音樂，正如創教者之於宗教！」以作品的角度來說，巴哈不但在「量」方面首屈一指，更在「質」方面不遑多讓²；而以人格的表現上，巴哈的勤奮好學及對靈性昇華的追求更為後人立下了精神上的標竿。

不論巴哈的作品以何種形式出現，無從忽略的一點，便是音樂本身所傳達出來的至高無上的結構美以及宗教性。我認為，即便是在許多純器樂曲中，甚至是一般被認為較輕快活潑的器樂組曲中，都仍有超脫世俗的底色涵蓋其中。這不代表巴哈想要傳達的音樂非得是神格化的、超人的。恰恰相反，巴哈透過這樣的精神傳遞，希望聆聽他的音樂的人都能同時聽見自己內心那個善良的自己、那個單純不為名利的自己、那個沒有太多慾望的自己、那個最原始的自己。巴哈誠懇專心的寫下每部作品，儘管許多是因為必須趕搭上宗教節日慶典而在短時間內做成，但幾乎每部作品的結尾，巴哈都用最虔誠的筆跡寫下：Soli Deo Gloria 或簡寫SDG(一切榮耀歸主)(圖1)，然後才是巴哈的簽名。由此可見，在巴哈大量的作品中，除了早期作品因還在臨摹前輩作曲家的作品形式，而還未透露出自身的風格之外，幾乎每首作品都呈現巴哈特有的完整結構與複音線條，還有那濃濃的宗教色調。

生於巴洛克時代的文藝復興大師

巴洛克時代(Baroque, 1600-1750)的音樂主流，為跳脫文藝復興時期(Renaissance, 14-16世紀)已發展至巔峰的多聲部複音音樂(Polyphonie)，遂開始講究起調性系統，作曲手法也偏重於數字低音(Generalbass)、即興樂段的運用。樂風不但多偏向華麗，也較強調單旋律的線條。偏偏巴哈對於對位法(Kontrapunkt)所能同時呈現縱向與橫向音樂脈絡的精要非常傾心，於是他堅持以這樣的思想為中心，即便並非所有作品都一定以複雜的對位或賦格(Fuge)手法呈現，但其複音音樂織體的中心概念卻再明顯不過。就因為當時的人們已對自中世紀以來、延續到文藝復興時期，那種封閉的、嚴謹的、複雜的音樂型態已感疲乏，導致新樂派的主旋律線條明顯在一聲部、和聲配置於其他聲部、並有許多炫爛裝飾的新風格深具吸引力，也算是當時人們在精神上所尋找的一種放鬆吧！所以可以想見，當巴哈以管風琴大師、宮廷樂長的身分受人尊敬的時候，其作品與其人格特質當中所散發的文藝復興氣息，實在讓同時代的人們望之卻步，更遑論要能進一步欣賞並了解巴哈的作品意涵了。表面上，巴哈不去附和同時期的新樂派，而保留前時期的技法，似乎是在走回頭路，但事實恰恰相反，他以完整、完美的技巧將複音音樂發展至極致。他不畏懼大膽的即興方式，運用前衛新穎的轉調手法，並毫不遲疑的大量運用半音進行。他音樂色彩中明顯的個性、音樂語法的絕對性以及其完善、平衡、靈巧並且深刻的價值美，使前人和後繼者相形見絀。

說巴哈是一個百分之百的「文藝復興人」實在一點都不為過，他用充沛的熱情展現他對音樂及生命的熱愛。在繁忙的工作日程中，他不但鑽研

哲學、文學，並作曲(為教曆中59天節慶以及同時為四座教堂提供教會音樂)、演奏、教學(音樂、作曲、鍵盤樂器、拉丁文、數學)、指導團員、編排練唱，並且還要擔起為數龐大的家庭中一家之主的重任，其中還不包括大大小小繁雜難理的社交雜事。所以，巴哈發揮他特有的德意志精神——條理、邏輯、整合、效率，加上他無人能及的音樂生命力和創造力，來完成這一切的使命。也因為他的努力不懈，還有對信仰的執著，在同時期那麼狹窄有限的音樂環境中，將自己所能觸及的所有可能性發揮到最大的廣度。巴哈藉由音樂將科學(幾近數學上精準完美比例的嚴謹對位技巧)、哲學(對於人類生命本質的探討與超越)、宗教以及豐富的情感加以融合，表現出一種充滿建築結構的完整與扎實。巴哈的音樂所帶給人們的開示，未必局限於音樂本身。我們的心靈與生命的智慧由此得到呼應與啟迪，內心根源被激起的一股力量獲得釋放，進而延伸到更廣更深的領域。我不禁感嘆，巴哈是如何用他的生命，如此影響著後世無數的生命！

組曲的靈魂源於舞蹈

組曲(Suite)³這個名詞第一次的記載出現於1557年的巴黎，當時的描述為各種不同的、輕快的bransles(布朗斯勒舞曲)的組合。bransles為當時法國鄉間的土風舞形式，以輕搖的舞步為特色，由一對對舞者以長排或圓圈隊形表現，並以速度與節拍特性分為四種，由慢至快依序為：bransles double(重複式)/bransles simple(簡易式)/bransles gay(跳躍式)/bransles de Bourgogne(輕快式)，這便是組曲最古老的基本雛型。而同時期發展出的許多舞曲常以「對舞」的方式被結合搭配，在速度與風格上常是相對的，也就是在穩重的慢舞之後往往會接上一段輕快的快速舞蹈。例如16世紀宮廷中的Pavane(帕望舞曲)與Gaillarde(嘉雅舞曲)為一對(民間則有另一名稱Dantz與Hupfauf)。前者為二拍子、後者為三拍子的舞曲，並且後者是前者的變形，發展到了17世紀時則被我們今天所熟悉的Allemande(阿勒曼舞曲)與Courante(庫朗舞曲)所取代。1620年後，西班牙的Sarabande(薩拉邦德舞曲)被加入其中，演變成新式的法國舞蹈組

曲。17世紀又拜巴黎著名的魯特琴家高帝耶(Denis Gaultier, 1603-1672)之賜，發展成Prelude(前奏曲)——Allemande——Courante——Jig(Gigue, 基格舞曲)——Sarabande的順序。而今天我們已知的組曲核心Allemande——Courante——Sarabande——Gigue形式，也就是後來在巴洛克時期被廣為運用的組曲定形，則是由德國作曲家弗羅貝爾格(Johann Jacob Froberger, 1616-1667)所確立的。

弗羅貝爾格保留了當時法國魯特琴家演奏時所傳遞出愉快的精神與氣氛，融合豐富的和聲手法，將舞曲的風格與順序安排成由莊重沉穩的Allemande開頭，後接輕快的Courante，再轉而進入滑步式的Sarabande，最後以輕巧討喜的Gigue作收尾，讓整個組曲的形式完整，並增加舞曲間對比的效果。此形態一直發展至18世紀，在Sarabande與Gigue之間還會再穿插間奏曲(Intermezzo)，如Menuett(小步舞曲)、Bourrée(布蕾舞曲)、Gavotte(嘉禾舞曲)等略帶民謠風格的短小舞曲。組曲中這四大舞曲的特點分別為：

- Allemande：四拍子的德國式舞曲，屬於較嚴肅、中速、平穩的滑步舞曲，多是短的弱起拍開始。傳說為當時德國的民俗舞蹈，但一直未經證實。16世紀盛行於法國、英國與西班牙。早期為兩段式：第一段為4/4拍的慢速舞曲、第二段為稍快的三拍子舞曲，舞風著重於手部動作。後演變為貫穿的兩段式四拍子舞曲。Allemande在17世紀時仍是宮廷式的舞蹈，後來漸漸的形式化、純器樂化，而成為組曲的首曲。巴洛克晚期也盛行運用16分音符組成的音群增加其緊湊度。



圖4 巴洛克時期原始Allemande中的第二段稍快速三拍子舞蹈片段中，舞者優雅的呈現以手部為主的舞蹈動作。



圖5 Falling Down Stairs

- Courante：三拍子快速的、活潑的兩段式法國社交舞曲，常是弱起拍開頭，較具有輕巧的流動感。
- Sarabande：由正拍開始的三拍子兩段式西班牙風滑步舞曲，多莊嚴與隆重。節奏上的特點為長附點節奏音形與重拍在第二拍的律動（而非一般三拍子，重拍在第一拍），（圖3）常有利用穩重和聲結構而達成緩緩綿延推展的效果。
- Gigue：速度敏捷、生動活潑的6/8拍、12/8拍舞蹈。起源於蘇格蘭、愛爾蘭的舞蹈短歌，有農夫舞蹈的風味。又分Gigue gaye（又Giga）與Gigue grave，前者為速度輕快、律動靈敏的快板基格，後者為一種帶附點節奏音型的、舞風優雅、近似於Allemande風格的基格舞曲。

漸漸的，組曲的風格明顯有調性上、編制上的共通性，並且每個舞曲之間講究動機的一致性，甚或以相似的旋律線條為軸心，發展出近似變奏的形式。不僅如此，我們還能觀察到相似的和聲結構。而巴哈與同時期的韓德爾（Georg Friedrich Händel, 1685-1759）更是將此曲式發展至巔峰。他們保留組曲的形式，但擴大規模，並將純音樂自主的比重漸漸增加，慢慢掙脫原來搭配固定舞步與動作的舞蹈音樂的性質，而將其領向純粹器樂化的發展。一直到18世紀中葉，組曲仍擁有一定的社交功能，並且是宮廷與上流社會中不可或缺的娛樂活動之一，但

因這樣的舞蹈音樂被器樂形式化之後，音樂與舞蹈的流向各自不同，組曲遂漸漸式微。器樂曲方面由Divertimento（嬉遊曲）、Serenade（小夜曲）而至後來的Sonate（奏鳴曲）、Symphonie（交響曲）取代；舞蹈方面則是Ländler（農村華爾滋）、Waltzer（華爾滋）、Polka（波卡舞曲）等的發展。可見，17世紀可以說是音樂與舞蹈關係最直接也最緊密的時期。組曲中的音樂與舞蹈互依互存，固定的音樂排序搭配固定的舞步，即成為當時形式化的交集。

超越組曲的組曲

組曲到了巴哈的手中，已不存在為舞蹈而配樂的潛在思考模式。巴哈抓住音樂的抽象性質，刪去舞蹈的具象表現，並遵守組曲的基本曲式，完成了給鍵盤樂器的六首英國組曲（Englische Suiten BWV 806~811）、六首法國組曲（Französische Suiten BWV 812~817）、六首組曲（Sechs Partiten BWV 825~830）、法國序曲（Ouverture nach französischer Art h-Moll BWV 831）、三首無伴奏小提琴組曲（以及三首無伴奏小提琴奏鳴曲合編為Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001~1006）、六首無伴奏大提琴組曲（Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007~1012）、a小調無伴奏長笛組曲

（Partita für Traversflöte solo a-Moll BWV 1013）以及四首管弦樂組曲（Ouvertüren/Orchestersuiten BWV 1066~1069）。回想自己學習組曲的過程中，最困惑的莫過於風格的掌握。年紀小的時候，絆足於組曲中複聲部的清晰度表達、節奏的特殊性，隨著技巧的成熟，雖克服了以往的困難，卻仍是難以表達出組曲當中舞蹈的意味。常常有拍點無法準確、樂句呼吸不夠充分，甚至是基本速度的掌握有很大問題等種種現象出現，以致對組曲的詮釋總是沒有信心。但是當我一到了德國，在教授的指導、歐洲藝術環境的洗滌下，我開始對組曲當中的每一個舞曲獨到的風格產生親近感。琢磨的過程，常是一連串的嘗試、印證、失敗與突破。後來發現許多導致詮釋組曲風格的成敗關鍵，取決於巴洛克時代音樂的分句法（Artikulation）、對樂句呼吸間的停頓點、舞曲連接的曲風轉換拿捏以及節奏重拍力度的強調。巴哈的記譜向來簡潔有力，樂句、斷句、表情一律空白（在巴哈的年代，組曲的演奏速度尤其有配合舞蹈的歷史背景，因此速度的規範勢必成為理所當然的通則）。如何從音符中讀出適當的實際音長（不見得皆與實際記譜長度相當）、掌握聲部的比例、得體發揮裝飾音與即興變奏以及力度變化的掌控，都變成「對不對味」的因素。也就是是否能在音樂表達的同時，間接的使其成為具有舞蹈潛能的音樂，或者說，適當的表達出音樂當中的舞蹈特性。

除了寫給鍵盤樂器的組曲中有明顯的複音音樂元素可循，譜寫給弦樂器的組曲，巴哈仍不例外的，堅持以一貫純熟技巧經營並發揮複聲部的精神。其中給大提琴的六首無伴奏組曲有如下的安排：

巴哈除傳統的遵循基本曲式外，最突出的地方在於對於像大提琴這樣屬於單旋律的樂器，成功的運用樂句的對答、音形和音域的對比、樂句的模進、分解和弦中暗藏聲部層次等等手法，將單旋律樂器的極限澈底突破，使之仍能完整的表達出巴哈的音樂架構與思想。所以，在和聲上，不只有聚集性的和弦（某些情況下，仍可視其後續音樂走向而定義為複聲部），更有分解和弦進行中同時表現旋律與次聲部行進的巧思。而旋律方面，單旋律的出現之外，也可見兩條旋律線形成對位方式的進行，甚至還能看到類似數字低音風格的鋪排。也就是說，巴哈對於音的動態安排進行對位的排列組合，以構成「無伴奏」情況下，仍非空有一獨奏旋律線條的型態。在這樣的呈現下，聽眾被迫拋開僅僅被一條主旋律線牽引的期待，必須在聆聽過程中也隨著音樂線條的穿插而跟進思考。我們都知道，對於處在被動地位的聆聽者，複音音樂本就不是理解上的挑戰。所以，跟許多巴哈偉大的作品一樣，對大眾來說，其複雜性常掩蓋過它們的親切感，而被束之高閣，甚至遺忘。直到德國大提琴家貝克（Hugo Becker, 1864-1941）重新編訂整套作品，將有疑問的記譜、指法甚至表情速度（原譜未註明）都加以整理規範，讓這套作品經過被遺忘的漫長時期還能保有基本風貌。而大提琴家卡薩爾斯（Pablo Casals, 1876-1973）在13歲時無意間在書店發現一份破舊的巴哈無伴奏大提琴樂譜，發覺此曲暗藏深度與美而努力鑽研，一直練習了12年後才公開演出，讓世人重新認識這套作品，並瘋狂地愛上它，直到63歲時，卡薩爾斯才灌錄此作品全集，此時他已經琢磨這套作品達半個世紀之久。由於卡薩爾斯的引領，作品的代表性與價值再度得到重視，許多大提

組曲 I	G大調	Prelude	Allemande	Courante	Sarabande	Menuet I & II	Gigue
組曲 II	d小調					Menuet I & II	
組曲 III	C大調					Bourrée I & II	
組曲 IV	降E大調					Bourrée I & II	
組曲 V	c小調					Gavotte I & II	
組曲 VI	D大調					Gavotte I & II	

琴家也破除只將之視為練習曲的迷思，重新審視這部約於1720年間完成的偉大作品。

雖然巴哈譜下這些組曲作品的原意，皆非為實際舞蹈作用，但因組曲形式本身的歷史背景，已將舞蹈的本質融於音樂當中，所以在依循此形式創作時，曲式的雛形必潛藏舞動的契機。當一段Courante響起，聞者便不由自主的在體內感到一股輕盈、直線式俯平的快速移動感；而Sarabande的平穩與莊靜，加上重拍落在第二拍的特殊節奏比例，由聽覺傳達進身體的感受，可能是非預期的一種來回推拉與伸展。因此，不同於一般的音樂形式多是激起聽者情緒經驗上或意念感受方面的共鳴，組曲的音樂脈動，使聽者即便不以實際舞蹈動作融入樂音當下，也很難排除自發性的舞蹈性感受。而多出來的這一份非靜態的舞蹈性感受，倒是不必拘泥於任何舞蹈形式、派別、風格，甚或可能是不具舞蹈形象的單純身體感知與律動。而巴哈音樂中所釋放出來的內在豐富性，搭配組曲因段落間隙所提供適當的對比性，更能引起多樣化舞蹈元素與音樂元素的融合。

音樂與舞蹈

以一個觀賞者的角度切入，我們會發現，音樂在現場演出的同時，不僅僅是聽覺上的單一感官接收，同時也因為演奏家的存在而有視覺上的訊息傳遞。我常認為，演奏家的肢體語言，對觀賞者來說，可達成一定程度上的引導，並可藉此對其詮釋音樂作品的內容上達到提升的作用（在極少數的

情況下，也有因演奏者過度浮誇而造成反效果的例子）。雖然有一派說法，主張音樂該是被獨立以聽覺欣賞，而不應受演奏者肢體的附加作用而左右，如此才能體驗「純」音樂的本質。但在演奏形式確立並盛行已久的現代，現場演出的確因為存在許多音樂本身以外的變數，而構成演奏家與欣賞者之間多元、多面向交流的必然性。當我們欣賞一位樂器演奏者演出，其肢體隨著演奏者對音樂的了解與投入而產生動作，其中達成的關聯，在我認為是雙向性的。就個人經驗來說，在節奏、速度、音量、和聲變化甚或實際上樂器掌控的需要，除心境上的隨之轉變，肢體亦有被帶動的趨向。而表達作品過程中因情緒的推動而產生的自主性肢體展現，也是演奏者將作品意涵做某種具象化轉移與延伸的表現。這其中牽涉到的主動與被動，也就是其雙向性的相互牽引，很難分析出其先後與比重。而就聲樂形式上，則又更增加了文字、文意與戲劇的元素，在肢體的傳達上又更加直接影響觀賞者的理解。另外，最直接以肢體表現來主導音樂起伏的莫過於指揮家了。指揮家細微如手指與手勢變化、大至整個身體動作的呈現，不但詮釋作品、領導樂團，更直接感染聽者。我還深深記得，在一年冬天於柏林愛樂廳（Berliner Philharmonie）欣賞阿巴多（Claudio Abbado）指揮柏林愛樂管弦樂團（Berliner Philharmoniker）演出馬勒（Gustav Mahler, 1860-1911）第五號交響曲慢板樂章中，雙手掌心微微向上翻、呈拖持狀，將弦樂齊奏的張力用「推展」的手勢拉到最高峰時，我體內的那股震盪與隨之產生的共鳴，讓我在那一刻體驗到音樂與肢體最同步、最貼切的結合。而演奏者在肢體上帶領聽者所發出的訊息，更直接或間接啟動、暗示了聽者的感知。在這樣的作用下，聽者也可能產生感受而有肢體上的呼應。音樂這樣一門非語言的藝術，本身即形成了一種獨特的語言，並透過聽覺的傳達直接



圖6 In den Winden im Nichts

Dance with the Music of Bach's Suite

產生對聽者生理上的激發。這樣的激發引起了諸如擺動肢體的衝動、肌肉張力的釋放與增加（尤其是肌肉對節奏與音量的直接反應），還有多重感官經驗上的融合。

據藝術史學家考證，人類最早產生的藝術應該是舞蹈。在遠古人類尚未產生語言時，動作、姿態與表情是人類傳達訊息、表達情感以及思想交流的直接方式。爾後，源於大自然界各種聲音而發展成語調和樂音，並相繼產生語言及音樂。所以，舞蹈，源自生命機能本身的「動」與「互動」。而其發展的過程，從古代最原始對生命本體之自然律動為根源開始，幾乎一直有音樂的伴隨。從最簡單的節奏元素，如規律的敲打或踏地，配合身體所感受到節奏的引領而產生的重複性肢體動作循環，到隨著後來音樂完整的發展而運用肢體在聽覺與視覺的空間上做配合，產生固定的動作模式，進而成為宗教祭典儀式的表現。隨著時間的推演，舞蹈的社會功能從絕對的自身參與，慢慢的形成一種分為演出與欣賞，並與音樂結合的藝術。有趣的是，音樂的存在看似不一定非要有舞蹈的伴隨，舞蹈的表現卻幾乎離不開音樂（只有很少數時候，舞蹈的過程中會短暫停止音樂的進行）。但是，是否這樣就代表音樂中不存在舞蹈的性質呢？我想不盡然，就如先前提過的，音樂所帶給人類直接的生理上的刺激與肌肉上的反應，雖不一定被化為有形的、具象的舞蹈動作，但其引發可能的舞蹈動機，就足以代表音樂中存在舞蹈元素的巨大力量。這也是為甚麼舞蹈家、編舞家的靈感常取自於音樂當中的節奏形態、音樂線條、和聲特質、調性顏色、聲部組合、樂器特色，當然還有音樂對他們在靈性上的直接碰觸。他們將這多元的經驗累積，透過聽覺的直接刺激、觸發動機，加上視覺的想像（來自樂譜音符形態所產生的線條，運用空間劃分、空間線條與比例的安排）以及身體所能表現出來的情感相互呼應，達成統一融合，並將此能量轉化為身體動作的展現，進而成為主觀的生命體態的再現。於是舞者本身同時身兼感受、創造、傳達的功能，欣賞者雖處於被動在接受，卻也在同一個當下經歷音樂與舞蹈這兩種藝術，因許多共同的相通因素（節奏、時間、空間、力量）所產生的共振而達成的合力展現，並察覺表演者的心靈情境微妙的變化、身心的自我呈現。與此同時，欣賞者也可能被觸發相似的感官經

驗，甚或未知的、未曾經歷的體驗也有被觸動的可能。而就表演過程上來看，樂器演奏者在能完整掌握樂器演奏技術、舞者在能完全控制自己的身體肌肉與線條的同時，他們同樣利用將音樂作品自我消化後而化外在形式為內在意象的功夫，傳遞、分享他們的理解與感受。他們同樣在對音樂作品進行一種靈性與身體感知相互結合的「再創作」。

舞出組曲的無限可能

音樂家與舞蹈家各自掌握不同的表達工具，實質上卻在進行兩門藝術之間性質彼此依賴的窺探，而音樂與舞蹈各自的藝術價值，也因經歷長時間歷史發展中來回的互補、襯托，變得更加多元與開闊。尤其在現代芭蕾與現代舞的領域中，因為形式上的自由度被打開，而且舞台呈現的可能性亦趨無限，加上多媒體的發達與運用，幾乎在創意的發揮上無邊無界。因此，音樂與舞蹈的關係幾乎達到一種雙向性的完全融合，也讓這兩個領域中的許多大師透過對彼此藝術形式的更加了解而充分展現理念、隨心所欲，並對各種未開發的可能性大膽嘗試。許多經典音樂作品透過舞蹈表現，引起了人們視覺與聽覺上更多面向的感受。其中，巴哈的無伴奏大提琴組曲所流露出來的高度藝術價值與隨之所產生的魔力，加上作品結構嚴謹的同時又極具舞蹈性質的特點，更讓許多舞蹈大師紛紛以此編舞。其中三部舞作讓我感受特別深刻：Mark Morris 帶領其同名舞團（Mark Morris Dance Group）與馬友友合作的《Falling Down Stairs》（跳躍舞台）；Heinz Spoerli與蘇黎世芭蕾舞團（Zürcher Ballett）的《In den Winden im Nichts》（In The Wind In The Void / 在風之隙）以及林懷民老師與雲門舞集的《水月》。三位大師分別擁有不同的文化背景，以不同的體會、個人的藝術視角，透過精準的編舞與優秀的舞者，呈現他們心中這部音樂作品的舞蹈意象。

Falling Down Stairs

這是收錄於1998年由Sony發行的一系列名為《YO-YO MA Inspired by Bach》（馬友友的巴哈靈感）的藝術文化紀錄片當中的第三部分⁴。導演Barbara Willis Sweete透過鏡頭記錄了馬友友與美國編

舞家Mark Morris以巴哈的第三號無伴奏大提琴組曲為題，將音樂與舞蹈相結合的過程。

Mark Morris從一開始由於組曲本身音樂上的完美性與完整度，而對編成舞蹈的必要性與可能性提出質疑，到透過與馬友友一來一往的對話中而得到由音樂所激發出超越音樂本體的想像力，用他所熟悉的語言試圖對作品進行創作。在尋找靈感的眾多可能性當中，Mark Morris以直接和馬友友近距離面對面的方式對坐，並透過馬友友的琴聲（聽覺、音響的直接激發）與演奏時的肢體動作（視覺的連帶刺激）的觀察而被帶動，除了稍後在腦海中有將片段音樂轉化為具象舞蹈動作的發展性之外，Mark Morris更忍不住隨著音樂開始有了指揮的動作出現（肢體的激發）。Mark Morris特別強調「音樂為主」的編舞概念，並基於音型的特點延伸動作的聯想，例如：Prelude一開始的下行音階（圖5），讓他產生了肢體與畫面上的連結，於是他腦海中的具象呈現為舞者失足滑落階梯的景象。由此為核心，他由靈感中鎖定「階梯」為主體，藉此發展成整首組曲的編舞（“falling down stairs”！）。

Mark Morris向來以他廣闊的編舞題材著稱，從巴洛克音樂到前衛搖滾，他無一不試。並且因年輕時期對保加利亞民族舞蹈的熟悉，與曾親身到訪亞洲各國、深入研究各地方舞蹈，而在編舞風格上以能融合各種東西方舞蹈元素著稱。他抓住組曲中每個舞曲的節奏特質，用極快速的細部肢體動作與之對應，並巧妙、系統性的使用隊形與人數的排列組合，以及運用階梯本身的層次與舞台平面，來表現出巴哈的複音音樂特質。對於舞台的呈現，Mark Morris與馬友友達成共識，利用現場Live演奏的方式與舞蹈相結合，並在空間比例的分配上，以階梯——舞者所需空間——演奏者，形成地位等同的直線式的平衡。服裝方面，以絨質深墨綠、深寶藍、深酒紅的連身傘形洋裝為主，並以裙身長度的不一致性（及膝、及踝）達到視覺上與群舞時組別分明的效果。在領口的部分特別留了一個深V，讓舞者的胸口是敞開的。這樣的視覺傳遞，讓人有一種貼近巴洛克式，但同時又開放內心的古老與現代的融合。以黑色為基調的舞台，用明亮度極保守的燈光照射，有七階之高的木質階梯與演奏家的木箱相對，彼此之間的空間對舞者是一種有形的運用，對演奏者則是一種無形的距離。創作過程中，編舞家、舞者、

演奏者之間的機動性互動，以及創意與藝術性的激發，達成三向的相互參與和循環。演奏者因為舞者的肢體而思考，如何將音樂中的舞蹈性質更明顯的表現出來；舞者因現場演奏的音響與共鳴，讓肢體受到音樂更直接的牽引。彼此也更考慮到音樂的呼吸、每個樂句的起始點與動作的契合與同步。馬友友強調他由透過同時「看」與同時自己演奏的當下，藉由舞者的帶動，自己本身又更強烈感受到音樂的脈動與張力，也因投入舞者的身體與呼吸，而調整演奏的樂句呼吸方式。

Mark Morris抓住他與馬友友看待音樂必從不同視角出發的原則，在各有堅持的前提下力求達成不是共識的共識，強迫彼此用從來不曾有的體驗，互換視角去感受音樂、享受舞蹈。以這樣的前提，他們不但正視了藝術的不可測性，更加的為他們所共同創造出來的藝術預留了無限的空間。

In den Winden im Nichts

「對我來說，我自己一定會在某一個時間點明確的知道該編一支什麼樣的舞，而一旦這個時間點來臨，我一定要完成它。錯過這個時間點，也許我就不再具有這樣的能力了。」看到瑞士編舞家Heinz Spoerli這樣的陳述，不禁更對靈感的即時性感同身受。靈感不僅得來不易，要能在第一時間抓住它並加以轉化、運用與呈現，除了本身的創造力之外，還得擁有過人的毅力與執行力。對Heinz Spoerli來說，2003年便是這個時間點。巴哈的音樂一直在他的生命中占相當重的比例。他就曾在1993年以巴哈的郭德堡變奏曲編舞，並因成功挑戰這首結構複雜、對位性很強、演奏時間又長達近一小時的鍵盤樂器作品（現場演奏），在歐洲造成不小的轟動。這次他串連巴哈無伴奏大提琴組曲的第二、三、六號，以現代芭蕾的手法呈現作品《在風之隙》。

Heinz Spoerli強調音樂本身的敘述性質，透過反覆的聆聽，去尋找音樂所指。同時用非常尊敬作品本身以及尊重舞蹈藝術的態度去把握作品的精神。對他來說，巴哈的音樂猶如萬物的中心點，在巴哈的音樂中，他能由此釋出回歸自我的力量。不僅如此，他認為巴哈的音樂具有超越時代、跨越時空的力量。所以當他在生命中遇到困難或徬徨無助時，他會回到巴哈身邊，藉由巴哈的音樂對他施以心靈平撫的作用，隨之更接近回歸自我的原點（如

同我當時在受傷的情況下前往萊比錫追尋巴哈的足跡一般）。舞作由一個獨舞者開始，舞台基調為白色，背景中央是一個懸吊的巨型鋼環，Heinz Spoerli欲透過「圓」的概念破除音樂、舞蹈兩個（或更多個）領域之間的區分。並且利用這個視覺重點不時的將作品段落之間的統一性凸顯出來。相較於Mark Morris精確重疊節奏特質與舞蹈動作，Heinz Spoerli將樂句分得更長、更大，並將重點置於延展的可能性上面（這樣的差別，就如同音樂家們對於巴哈作品分句處理的分歧）。服裝方面，Heinz Spoerli堅持以簡單的緊身舞衣呈現，一方面包覆舞者的身體，達到美感的要求；另一方面又要避免觀眾誤解裸露的同時，能完全看見舞者身體的線條。編舞家用極簡的大環境製造超脫的意境，旨在用最少的輔助強調藝術效果，而讓焦點能集中於舞者與音樂。在三個組曲連接的架構下，每個組曲在服裝與燈光上被施與各自的色調。Heinz Spoerli希望在三個組曲所呈現出來的一致性當中，也能分別讓每個組曲擁有自己的起伏。因此對比性的張力與統整性的控制，除了根據編舞家本身的意圖，還需借助於舞者與演奏家。德國大提琴家Claudius Hermann的現場演出與馬友友相較之下，尤其在快的舞曲部分稍嫌急躁，與舞者相互的拍點時有出入。由此，我們觀察出舞者與演奏者的互動比較有落差，在音樂與舞蹈同時講究的呼吸上，也就不那麼細膩。

呼應背景的圓，整部作品的結尾如同開端，又落到一個獨舞者身上。不論是圓本身的特性、風的特性，抑或是人類生命的探究上，起點與終點的無法定義該是彼此的共通性。Heinz Spoerli用這樣的概念傳達了巴哈音樂中的哲學特質，以及作曲家與編舞家領略超越生死的生命態度。

水月

不同於Morris與Spoerli，林懷民老師不使用一套完整的組曲，而是由各組曲中挑出特定的舞曲加以重新排序為八段⁵，於1998年發表了作品《水月》。

會有這樣的安排，源於作品的精神繫於中國的太極，因此為了傳神的表達太極動作中的綿延與伸展，我們看不到快速舞曲的出現⁶。

一次漫步於靠海的河邊，浪花拍岸如呼吸般規律的聲音，引起了林懷民老師聯想到中國太極所講究的內力運息，以及打坐時「靜」與「內觀」的境地。於是他取材自生活中的體會，想創作一部貼近自然的作品。「水」、「月」的概念來自「鏡花水月總成空」（原出處《詩家·直書》）與太極上乘之境所講究「心靜如皎月當空、氣貫似河水潺流」的意念。以此出發破除舞蹈極力展現的純肢體線條，而去探討、表現時間與能量之間的作用力。舞台以黑底呈現，水痕般的白色弧線在地面上繞成一個不完整的圓，宛如湖面。舞台右上空懸掛的反光鏡面，區塊性的映照著湖面。舞者上身著肉色緊身衣，下身則是純白的寬版水褲。光綠色調為冷白。與Morris、Spoerli相反，林懷民老師並不是為巴哈無伴奏大提琴組曲而創作，而是先有舞蹈本身要傳達的概念，進而透過多方嘗試與尋找，最後在巴哈的音樂中發現音樂與太極意念的共通性而選用巴哈的音樂。即便如此，在觀看整個作品下來，我仍能察覺到音樂本身對舞者以及舞蹈動作的主導性牽引。選用麥斯基（Misha Maisky）的錄音版本⁷，是由於其非完全巴洛克式的、帶有點浪漫風格的分句法與長低音的處理方式，讓太極意念可藉由此得到更充分的呼應。於是，我們看到雲門的舞者們因經過熊衛老師長期太極引導的訓練以及多年打坐的定力，無比集中的專注於呼吸吐納上，並自丹田引氣流貫全身，轉而賦與形體化的動作。靠著氣與意念的相互牽引以及慢板舞曲的推動，形成了獨特的、極具延展性的長線條。因為慢，舞者必須站得更穩，如此日積月累練就的穩固下盤功夫，也拜用心鑽研太極所賜。所以我們看到了他們在肢體上許多超越西方舞者的極限，以及同步呼吸運氣所達成舞者間動作上的完全一致性。許多舞者分享此次演出經驗，都覺得整個表演過程猶如打坐一般的定心，並超越

Suite V Sarabande	Suite II Sarabande	Suite V Prelude	Suite I Sarabande	Suite V Allemande	Suite III Sarabande	Suite IV Prelude	Suite VI Allemande
							Suite V Sarabande

了以往上台演出的「不平常心」，在演出過程中仍有體會身體與意念之間交互關係的空間。我們感受到他們得自大宇宙的氣由外而內灌入，衝擊與平衡個人小宇宙的當下經過內化，形成一股潛藏的內力，而藉由這股內力，透過緩緩的移動，如源源不斷的呼吸般流瀉出來。

從開端的獨舞，到舞至中段，舞台後方巨大鏡片滿滿映出整個湖面的倒影，水月的概念就更加清晰。所謂虛與實的交替，盡在不言中。末段，水透過克服百般困難才完成的特殊裝置徐徐流進，直到舞台面被水覆蓋。舞者們展現與水的完全交融。時而有因揮動所引起的水珠，短暫的在空中留下視覺的亮點。潺潺水聲與舞者滑過水面的水波聲交替增

強了主題的核心。許多在空中劃過的「圓」，融合了水、月、太極的意象，與巴哈音樂中那股集中、寧靜的特質達成交會，彷彿透過這樣詩一般的表現，試圖去彌補人生不盡圓滿的遺憾。

音樂與舞蹈，兩方藝術領域因部分性質的相通，在相互結合上一直有很大的契合度與發展性。感覺上，有一種「走進你的世界，是為了讓你更能走『近』我的世界」的相互性；在尋求達成合一本質的過程中，又保有自身原本的價值。當我們欣賞一齣出色的舞作，若曾在某個剎那，因為音樂與舞蹈動作的百分百結合增強了彼此的表現力，而感受到無限的完美與感動，在那個當下，我們都又向藝

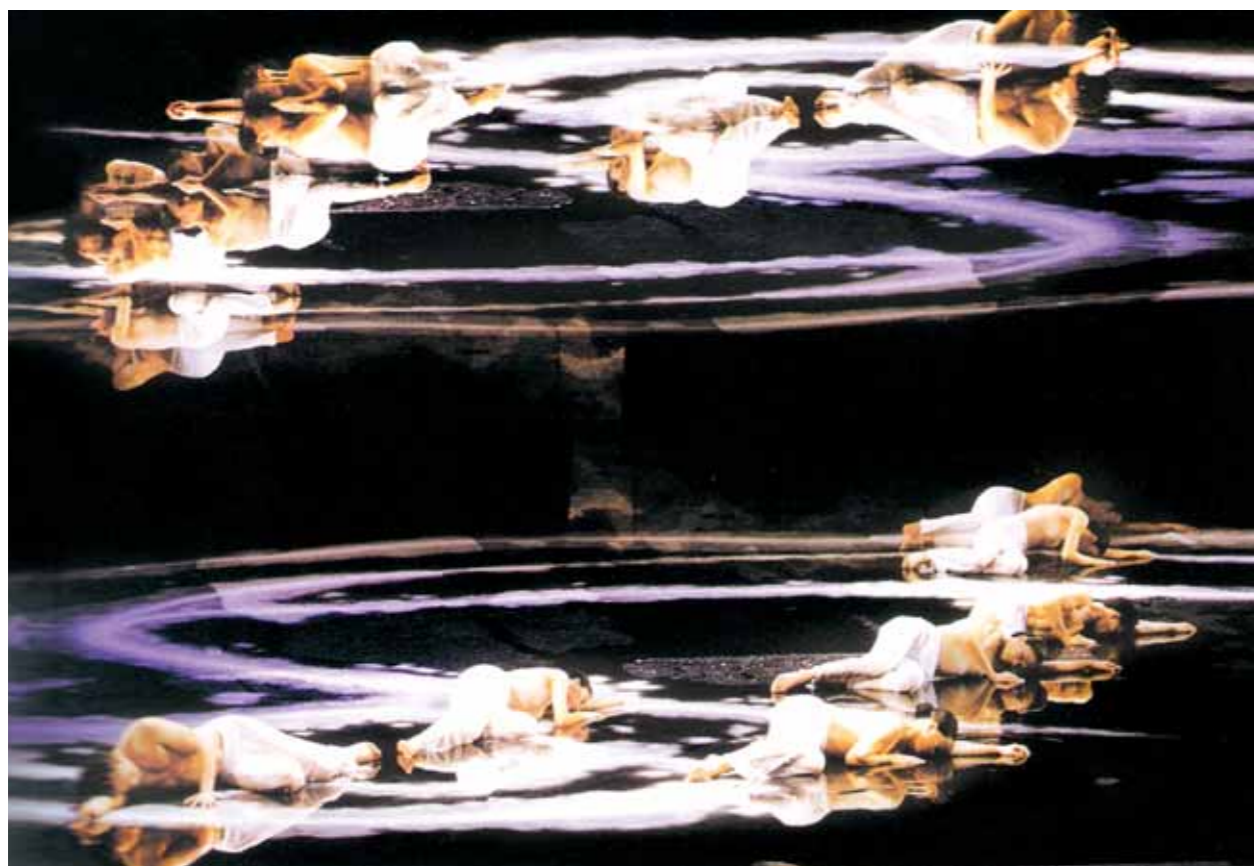


圖7 水月



譜例1 巴哈無伴奏大提琴組曲第三號Prelude開頭的下行音階音型

術的絕對更接近了一步。加上優秀的表演者帶著強烈人格特質的展現，也許喚起了我們心中相似的記憶；也許激發了內心還未展現的潛力。我想這就是藝術深入人性的獨門魅力。

在進行此文的這段時間裡，我的書房以及腦海中幾乎無間斷的響著巴哈的無伴奏大提琴組曲。常常被一個樂段深深的吸引而感到文字的力量竟是如此的微弱，畢竟，以音樂這樣一門時間的藝術，與舞蹈這樣一門空間的藝術相結合，其力量之大，又豈是文字所能表達得出來的！但經過對舞蹈藝術的多方觀察，對自己不論在鑽研或演奏音樂作品時的視角與思考面向，都有了新一層境界的提升與體會。也許這樣的想法過於天真，但，當我閉起眼，凝神聆聽的同時，腦海中不禁也在每個樂音的當下浮現一幕幕模糊的肢體影像。一股衝動讓我自問：何不也嘗試著為巴哈的無伴奏大提琴組曲編一支屬於自己的舞作呢？

注釋

- 1 巴哈的名字Bach，在德文原意中有小溪、河流之意。貝多芬曾一度因感嘆巴哈作品中結構及精神層面的偉大，而將巴哈名字裡字面上的意思幽默式的拿來作文章。由此可見貝多芬對巴哈的景仰及尊崇！
- 2 據考察，巴哈作品的實際總數已難估計。除了損毀以及遺失的部分，完整以及部分不完整所保留下來的作品數目約近一千三百餘部。其中有很大一部分要感謝巴哈的第二任妻子安娜·瑪格達蕾娜（Anna Magdalena Bach, 1701-1760）的工整手抄譜。而柏林國家圖書館（Staatsbibliothek zu Berlin）中的一群專業學者組成研究小組，針對館藏約百分之八十的巴哈手稿，進行嚴密考究。經過多年的實驗研究，於1998年求得最新的「縫切紙」（Das

- Papierspaltverfahren）技術，透過無比繁複的手續，並以傷害性最小的精密技術進行維護與修復，使許多當年巴哈因使用含鎂鉛的墨水而造成的樂譜墨蝕，得以被搶救並保存。（圖2）
- 3 組曲除了Suite（原法文）這個稱呼之外，在同時期還有Partita、Ordre、Overture以及許多當代作曲家自訂的名稱。
 - 4 馬友友以巴哈的六首無伴奏大提琴組曲為題，試圖與不同的藝術領域結合，依序分別為：庭園造景、雕刻建築、現代舞蹈、電影戲劇、日本歌舞伎表演以及冰上芭蕾舞。
 - 5 在組曲歷史的演變中，其完整性雖由舞曲間調性、動機甚至是和聲結構的一致性所維持，但是舞蹈單獨被演出的形態亦被接受。甚至有作曲家專為一種特定的舞蹈形式作曲的記載。
 - 6 2008年秋，與《水月》相隔十年，林懷民老師同樣以穿插的方式重組巴哈的無伴奏大提琴組曲，編成一齣由十六段輕快舞曲占較多比重的《花語》。
 - 7 2008年九月，《水月》在台北國家戲劇院再度上演，並邀請Maisky參與其中幾場的現場演奏。對演奏家與舞者都是新的體驗與挑戰。

圖片來源

- 圖1：Johann Sebastian Bach-Sein Leben in Bildern und Dokumenten/ Hans Conrad Fischer/ Hänssler/ 2000
- 圖2：HERZ und MUND und TAT und LEBEN-Die Restaurierung der Autographen von Johann Sebastian Bach/ Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz und Freunde der Staatsbibliothek zu Berlin e.V./ 2004
- 圖3：dtv-Atlas zur Musik Band 1/ Deutscher Taschenbuch Verlag/ 1977
- 圖4：Guillaume Almanach（<http://de.wikipedia.org>）
- 圖5：<http://www.markmorriscdancegroup.org>
- 圖6：<http://www.rodioni.ch/OPERNHAUS/aaaaindenwinden/indenwinden.html>
- 圖7：雲門舞集 三十五週年特別公演節目單（劉振祥攝）

譜例

BACH: Six Suites for Violoncello solo/ G.Schirmer Inc. revised and edited by Frits Gaillard/ 1939