

時代與音樂的對話--《夏漢與水藍》

管 弦
(國) 樂 (F)
A

演出：水藍、夏漢(Gil Shaham)與國立臺灣交響樂團(NTSO)

時間：2017/7/01

地點：台北國家音樂廳

文 武文堯(專案評論人)

國立臺灣交響樂團 2016-17 樂季的最後一場演出，有著值得肯定的成果與表現。不只是當晚指揮與團員敬業、賣力地演奏，樂團在整個樂季中對於節目的設計、曲目的安排，甚至獨奏者的邀請上，都可看出國台交勇於開創、紮實耕耘的態度與魄力。這場《夏漢與水藍》音樂會，請來當今樂壇地位顯著的小提琴家吉爾·夏漢(Gil Shaham)擔任普羅柯菲夫(S. Prokofiev, 1891-1953)第一號小提琴協奏曲的獨奏。除了夏漢當晚富有個性的獨奏外，水藍與國台交帶來的兩首俄國作品-齊爾品：《交響之祈禱》(A. Tcherpnin: Symphonic Prayer, op. 93)與柴科夫斯基第一號交響曲《冬之夢》。筆者欲先討論水藍與國台交在這兩首樂曲的表現，之後再談夏漢的詮釋與音樂特色。

曾擔任國台交四年音樂顧問的指揮水藍(2014 卸任)，與樂團早已培養了多年的默契。筆者曾現場聆聽過水藍指揮國台交的柴科夫斯基第五、第六號交響曲，對比當晚的柴科夫斯基第一，應不難發現，樂團已能確實掌握水藍的要求與音樂，而且在管樂與弦樂的平衡上，都有明顯的改善。先前水藍與樂團合作的柴科夫斯基交響曲常常在詠諧曲、終曲樂章產生速度上的問題。水藍的音樂往往較為自由，甚至有時在「速度轉快」(piu animato)的段落中會有比較大膽的嘗試。不過令筆者驚訝的是，當晚不論在柴科夫斯基第一號交響曲的第三樂章、或是第四樂章結尾，水藍始終驅使著樂團有著穩定的速度，在快速樂段也能夠有著清晰的樂句表達。

筆者嘗試歸納，水藍的柴科夫斯基交響曲有著恢弘大氣的格局，四個樂章的架構與不同的個性都掌握得宜。例如第一號交響曲第一主題的壯大發展後馬上由單簧管奏出的第二主題間的情緒轉換，其色彩的變化都被水藍仔細地鋪排出來。不過令筆者感到可惜地則是第二樂章的變化略顯單調。從第二樂章開頭的弦樂導奏，到雙簧管吹奏出的主題，這段主題將撐起整個樂章並且不斷地發展、變化。然而整個長達 10 多分鐘的樂章，若沒有充分的變化，則會顯得呆版、無趣。這點或許是樂團技術上的問題，在細節上的琢磨尚能有更好的表現。例如 Eulenburg 版總譜排練編號 F(樂曲後半)，由法國號以兩個 F 吹奏的變化主題，其氣勢與音量都顯的單薄，尤其此段之後法國號將夾在中間聲部吹奏主題，然而當晚的演出，筆者卻未感受到音樂中應築起的高潮。

上半場的齊爾品《交響之祈禱》，應是國內聽眾較為陌生的作品。水藍曾經與新加坡交響樂團灌錄此首樂曲，兩個樂團各自有著精采的表現。此首樂曲管樂吃重，新加坡交響樂團優異的銅管群當然使得整首樂曲聽起來飽滿、紮實，然而當晚國台交的演出卻也不輸前者。尤其國台交的長號在此樂曲中有著穩定的表現。筆者認為第二段的打擊樂，以及樂曲第三段弦樂的泛音與法國號的聖詠主題呈現的對比，都有著很深刻的表現。

國台交的進步有目共睹，然而幾個嚴重的問題卻仍待解決。最主要的便是音準問題。普羅柯菲夫小提琴協奏曲一二部長笛的銜接與音準、柴科夫斯基第一號交響曲第一樂章開頭，低音管與長笛同音齊奏、就已經產生了嚴重的音準問題了，之後主題交由中提琴承接，其偏高的音準仍然讓筆者感到有些困擾。更不用說第一樂章、第二樂章結尾 *ppp* 的樂段，木管與銅管的音準偏差導致結尾時未能有著完滿的微笑。

小提琴家夏漢曾於去年年底來台與巴伐利亞廣播交響樂團合作演出貝多芬小提琴協奏曲(請參考筆者評論《評巴伐利亞廣播交響樂團在台灣之三場演出》，刊登於歌劇暨藝術文化雜誌春季號)，當時台灣的樂友應已驚訝於夏漢對於音樂風格與詮釋方面的轉變。具體來說，年輕時的夏漢較為謹慎，在講究技巧的紮實之外，音樂也較為節制、規矩。然而現在的夏漢彷彿又提升了一個境界，早年演出時戰戰兢兢的表情轉為豁達地微笑，不時對指揮、樂團進行眼神上的交會。以前中規中矩的拉奏，現在成了較為恣意地表現，主觀、富有獨特個人色彩的音樂是現在夏漢的一大特色。以當晚演奏的浦羅柯菲夫第一號交提琴協奏曲為例，夏漢拋開沉重、厚實的音色，取而代之的是比較輕盈、愉悅的情緒。如此大致構成了整首樂曲的基調。

以第二樂章為例，B 段主要在 G 絃上演奏，並且強調重音的效果，夏漢仍然著重在此段音樂的律動上，而不是很刻意的強調重音以及厚重的音色。夏漢自由的詮釋也反映在弓法的選擇上。第一樂章第一二主題間的過門樂段，有著一句由 16 分音符構成的跳音上行音階。譜上標示這四拍音階應為連弓，但筆者卻觀察到當天夏漢卻以分弓演奏這組音階。弓法的設計，當然影響著樂曲的個性與走向。筆者驚訝地發現，紮實的演奏技巧對於夏漢來說不過是表達音樂的途徑罷了，縱使普羅柯菲夫第一號小提琴協奏曲有著艱澀的技巧，但聆聽夏漢的演奏卻感受不到「炫技」的成分，而是有些調皮的在「玩」音樂般。看似輕鬆，卻要有著日積月累的音樂體悟方能做到如此境界。與夏漢合作多年的老友水藍，自然發揮著彼此間的默契，水藍棒下的國台交充分配合著夏漢「輕巧」的特質，呈現出不同於一般大眾認識的普羅柯菲夫。

最能體現夏漢音樂風格轉變的樂曲，便是他從年輕到現在最喜愛演奏的一首安可

曲-巴赫第三號無伴奏小提琴組曲中的嘉禾舞曲(partita No.3 in E minor ,BWV 1006 ,gavotte)。從前夏漢的演奏完全沒有任何裝飾音，運弓紮實，近年來的演奏(包括當晚的安可曲)則在樂曲反覆段時大量加入裝飾音，並且很隨意地加入停頓(呼吸)。雖然多了裝飾音，卻不讓人感到炫技、花俏，相反的這樣富有「舞蹈性質」的巴赫，更符合那個舞蹈與音樂對話的年代。

人性的三折展演--普契尼《三聯劇》

演出：呂紹嘉、詹姆斯.羅賓森(James Robinson)、國家交響樂團(NSO)與國內外聲樂家群

時間：2017/07/19

地點：台北國家戲劇院

文 武文堯(專案評論人)

國家交響樂團(NSO)第三十個樂季最後，同樣以歌劇製作當作樂季的閉幕。這次選擇演出的歌劇為普契尼《三聯劇》(Il Trittico)(演出單位譯為三部曲)，這是台灣的首演。NSO 曾經在 2012 年以音樂會形式的方式演出《三聯劇》中的第二部〈修女安潔莉卡〉，但完整將三聯劇於同一個晚上以劇場方式呈現，確實是相當少見的。這次的歌劇非 NSO 自製，而是大致上沿用 2009 年羅賓森(J. Robinson)導演於舊金山歌劇院的版本。但此次在台灣的演出卻又與舊金山歌劇院的版本有著些微的差異，包括對於不同樂團、歌手本來就會更動的走位動作，以及韓國的服裝設計金煥與台灣的燈光設計李俊餘的加入，無疑使得此次 NSO 歌劇有些「重製」的味道。除此之外，此次演出兩位南韓歌手以及韓國服裝設計師的加入，或許是因為此次歌劇的共同製作單位為韓國「大邱歌劇院」。

NSO 近年來製作的歌劇，除了重要困難角色由外國人演唱外，其餘角色盡量由國人擔綱，不論是培養新人或是訓練在地歌手，其成果頗豐。以《三聯劇》中的第一部〈外套〉(Il Tabarro)為例，筆者十分驚豔於國人的深厚演唱實力。飾唱喬婕塔(Giorgetta)的台灣女高音左涵瀛，或許是第一次在台灣演出歌劇，然而旅居義大利的她，在當地已有不小的名氣。這第一位以獨唱歌手合約在史卡拉歌劇院演出的台灣人，不論在音色、情緒甚至戲劇方面都收放自如。一開場便先以宏亮紮實的音色吸引著聽眾，而在多首重唱中，搶眼的高音線條都附有著強烈的穿透力，在與路易吉(Luigi)一段二重唱前的 high C，精準、穩定的聲音，相當不容易。

除了左涵瀛外，兩位主要南韓歌手—飾唱米凱列(Michele)的孔炳宇及飾唱芙露戈拉(Frugola)的金正美，其優秀的演唱功力都是這次〈外套〉能夠成功的關鍵。孔炳宇不愧是活躍的韓國男中音，雖飾唱冷酷的老闆米凱列，卻又能在與喬婕塔的二重唱中閃耀著誠懇的激情。這樣一位老實、專情到最後發狂殺人的角色，孔炳宇很成功的將之表現出來。金正美不論在〈外套〉抑或〈修女安潔莉卡〉中，都維持著一貫平穩、出色的表現。〈外套〉中有些瘋癲的芙露戈拉(Frugola)，以及〈修〉劇中靜態端莊的修道院長、醫護嫵嫵，金正美能伸能收的音色，讓筆者認為她能演唱的角色應十分多元。尤其在〈修〉劇中，對比部分台灣歌手有著音準、音量上的問題，金正美穩定的音準與音色，更顯可貴。

夾在情節緊湊、鬥智幽默的兩齣歌劇之間的《修女安潔莉卡》(Suor Angelica)，是部充滿音樂性、比較靜態，洋溢著純淨美感的歌劇，然而令人感到可惜的是，這次的演出卻未能將這樣的感覺表現出來，尤其在歌劇的前半部顯得平淡、鬆散。飾唱安潔莉卡的林玲慧有著令人感動的演唱，全劇最著名的詠嘆調〈沒有媽媽，你一個人先去世了〉(Senza mamma)，其歌聲無疑感染了在場的所有觀眾。在演技與音樂的表現上，林玲慧從《蝴蝶夫人》到《修女安潔莉卡》都成功的將兩位同樣是悲劇性的角色演得扣人心弦。飾唱女侯爵的翁若珮，同樣令人驚艷。沉穩紮實的音色，具現出此角色的特質。除了幾位主角的優秀演唱外，其餘部分修女產生了音量與音質上的問題。例如中低音域的旋律(有時是簡單的念白)，常常張力不足，不夠支撐該有的力度。這樣一部靜態的歌劇，在音樂意境上的琢磨是頗費工夫的。筆者認為，指揮的速度再緩慢些，或許更能將此劇的氣氛渲染出來。例如開頭與弦樂鐘聲應和著的短笛旋律，便未能產生應有的效果。

〈強尼史基基〉(Gianni Schicchi)在此次製作中應是相當成功的。台灣歌手在此劇中有著令人眼睛為之一亮的演唱。飾唱勞蕾塔(Lauretta)的李佳蓉在最有名的詠嘆調〈親愛的爸爸〉(O mio babbino caro)中成功唱出流暢優美的線條。其他角色均有不錯的表現，不論是演技或是演唱，都頗具效果。插科打諢、熱熱鬧鬧，果真將此「喜」劇的特質表現出來。特別值得討論的是演唱主角強尼史基基的路奇歐·蓋洛(Lucio Gallo)，蓋洛本身多次在歐美各大劇院演出過此角色，精準的音色表情不說，其自然純熟的演技完全演活了這樣一位詭計多端的角色。蓋洛最令人讚嘆的部分在於他有著深厚的演唱功力，而且勇敢的嘗試音色上的各種轉換，配合自己天馬行空卻又不超出導演要求範圍的舞台動作，非常吸引人。

導演羅賓森(J. Robinson)的風格基本上是十分易懂的，在尊重音樂的態度下處理這三齣歌劇。〈外套〉本身有著舞台上先天的侷限，留給導演發揮的空間較少，因此此次的製作與其他版本大致上類似，唯一不同的是船的大小。舞台設計在此歌劇中呈現出比較壓迫性的舞台空間，將此劇人物間的心理壓力成功的轉化在舞台上。比較特別的是在〈修女安潔莉卡〉一劇中，導演將場景由一般傳統的修道院改成像是醫院(實驗室)的空間。因為安潔莉卡善於使用藥草，因此舞台左側便出現像是室內植物培養種植的地方。這些在醫院工作的修女最主要的任務便是照顧傷殘的孩童，導演此點設計無疑是相當聰明的。除了突顯天主教修女樂於關懷奉獻的精神，也讓「孩童」這個精神象徵緊扣全劇的重點—安潔莉卡的兒子。透過每天與兒童的接觸，這些孩子一方面提醒了安潔莉卡心中的秘密，另一方面也做為七年了無自己孩子音訊的一種安慰。最後自殺的段落，導演安排安潔莉卡取下頭巾，蓋在聖母像上，這個小動作真實卻又充滿戲劇性；相較於原劇中安潔莉卡服用藥草自殺，導演利用場景在醫院這項特點，而改為藥草與醫院的藥品混合使用，也是合情合理的更動。

導演在處理〈強尼史基基〉一劇時，嘗試採用義大利導演費里尼（Federico Fellini，1920-1993）式的風格，將時空移轉到 50 年代。〈強〉劇本身有較多的彈性，因為這樣一個故事是不受時代限制的。就像費里尼的電影特色般，交雜夢境與現實營造出獨特的氛圍，舞台設計穆耶爾（Allen Moyer）成功以黑白兩色、幾何圖形狀的布景構成奇特、具現代感的舞台空間，而後又搭配弗羅倫斯街景的投影，呈現了既夢幻又真實的風格。整齣劇就在這樣有些「超現實」的舞台空間中發生。演員服裝幾乎都是黑白兩色，除了營造出一種特別的統一感外，也刻意強化了勞蕾塔的粉色洋裝。小勞蕾塔脫離了黑白兩色，似乎象徵著與這些虛情假意、虛榮的親戚不同，而顯露出涉世未深的天真；強尼史基基紅色的圍巾，則像是一種諷刺的嘲弄。其實普契尼的音樂本身就隱藏了許多的「笑點」於其中，再加入導演一些喜劇的手法，讓此劇更幽默迷人。

簡而言之，此次《三聯劇》有著十分出色的製作群，而擔任演出的歌手也均在水準之上，幾位主角們都展現了極高的水準與實力。有這些認真、優秀的歌手一次次在歌劇演出中盡心盡力，相信能讓台灣的歌劇演出水準日漸提升。台北愛樂合唱團、台北榮星兒童合唱團也都在此次演出中有著不錯的表現。這樣分工合作、認真製作的歌劇，無疑讓 NSO 第三十個樂季畫下完美句點，也期待能在台灣看到更多像這樣具水準的優秀製作。

指揮大師佩特連科的台灣首演

演出：基里爾·佩特連科(Kirill Petrenko)、萊維特(Igor Levit)與巴伐利亞國立歌劇院管弦樂團(Bayerisches Staatsorchester)

時間：2017/09/9、10

地點：台北國家音樂廳 19：30

文 武文堯(專案評論人)

近兩年來，一位低調、有些神秘，鮮少接受訪問、少有錄音專輯發行的指揮，突然成為全世界古典樂壇談論的話題。基里爾·佩特連科(Kirill Petrenko)，因為將接任拉圖成為柏林愛樂新任音樂總監，而使得他得到了充分的關注。因為低調、靦腆的性格，讓許多愛樂者是因為「柏林愛樂新任總監」的原故才注意到原來樂壇上有一位這樣內斂的指揮。不打明星牌，不炒作媒體，而將時間全數投入在讀譜、演出中。此次佩特連科偕其子弟兵巴伐利亞國立歌劇院管弦樂團(Bayerisches Staatsorchester)來台進行兩套不同曲目的台灣首演，無疑值得加以討論。

佩特連科自 2013 年接任巴伐利亞國立歌劇院管弦樂團音樂總監後，受到歐陸評論界的高度讚賞。拍點簡單，時常隨音樂手舞足蹈的佩特連科，善於營造動態的音樂效果，樂句的銜接都被他仔細地設計過，整體聽下來，往往能將樂曲中較為刺激、緊湊的樂段清楚地呈現出來。從貝多芬第七號交響曲到馬勒第五號交響曲(第一天下半場曲目)，已能了解佩特連科的風格與詮釋特色。速度偏快是一特色，例如在訪台第二場音樂會演奏的貝多芬第七號交響曲，第二樂章以十分流暢的速度進行，第三、四樂章則非常快速，超越了原譜上的速度指示。這樣的速度選擇充分展現了指揮的個人特色，雖然可能有些大膽，但筆者認為佩特連科在當晚的詮釋是令人信服的，因為詼諧曲樂章中的舞蹈性、第四樂章精神抖擻、有些狂喜般的情緒，被刻意地突顯出來，成功的達到了應有的效果。不過可惜的是，樂團未能在如此速度下徹底的反應。第三樂章便產生了因速度過快而導致木管、弦樂未對在一起；第三樂章接第四樂章指揮沒有停頓，然而樂手卻未預備好，以至於第四樂章開頭發生了來不及演奏的情況。

馬勒第五第四樂章也較其他版本來的快，筆者認為佩特連科的處理增強了音樂的流暢性，並刻意以較冷淡、客觀的態度看待此一樂章，有別於傳統的詮釋總是將此樂章以非常浪漫、豐沛的感情處理，佩特連科的冷靜，強調豎琴的撥奏而抑制弦樂的揉音，讓此樂章有著少見的高雅、明晰。雖然可能有著被批評聲響厚度不足、速度過快等意見，卻不能不承認佩特連科別出心裁的設計。對於樂曲結構的掌握以及樂句的設計鋪排，都是佩特連科的特色。馬勒第五織體複雜、聲響豐富，然而從第一樂章開始，佩特連科便將此曲理的有條不紊，第五樂章龐大的多重賦格，在佩特連科的指揮下除了線條分明外，還能有著很細膩的層次。

樂團的配置方面，佩特連科採用傳統德式配置，兩部小提琴分別置於指揮兩側，低音大提琴則置於第一小提琴後方。值得一提的是，佩特連科的貝多芬擴充了弦樂的人數，包括八把低音大提琴的使用。這樣的設計，確實補足了巴伐利亞國立歌劇院管弦樂團弦樂部較弱的缺點，尤其讓貝多芬第七號交響曲有著平衡飽滿的低音聲部。相較於現在指揮普遍採用(或受影響)「古樂」的手法，佩特連科仍是以較為浪漫傾向的手法處理。

巴伐利亞國立歌劇院管弦樂團整體來說有著相當優異的水準，也是德國幾個重要的代表樂團之一。樂團的木管聲部尤其令筆者驚艷。此次訪台的雙簧管樂手有著充足、厚實的音色，單簧管、長笛、低音管等也有著同樣渾圓、漂亮的音樂性，木管聲部彼此融合，呈現出來的音樂有著溫暖的質地，相當迷人。樂團的銅管聲部也同樣優異，馬勒第五最為吃重的小號、法國號，成功的以精準、漂亮的音色穿透於樂團中，其他像是長號、低音號等，也有著令筆者印象深刻的表現。然而比較可惜的是，此樂團的弦樂聲部有些參差不齊，小提琴聲部缺少層次、共鳴，在馬勒第五號交響曲造成了管樂、弦樂的明顯不平衡。筆者臆測，或許是因為歌劇院樂團，長期以演奏歌劇為主，尤其許多歌劇較著重管樂的要求，使得弦樂表現力、合奏細膩度遠遠不如其他德國樂團。

此次訪台演出上半場由俄國鋼琴家萊維特(I. Levit)與樂團協奏，分別帶來拉赫瑪尼諾夫《帕格尼尼主題狂想曲》與貝多芬《c小調第三號鋼琴協奏曲》。萊維特有著強烈的個人特色，由自備鋼琴便可看出他對於音樂的嚴格要求。在《帕格尼尼主題狂想曲》中，萊維特不刻意賣弄艱難的技巧，而讓鋼琴的聲音與樂團交融在一起；在貝多芬《c小調第三號鋼琴協奏曲》則能清楚的聽到他的音樂特色。第二樂章極度彈性的速度、細膩的觸鍵，是非常浪漫式的詮釋。就像他在安可曲彈奏的《給愛麗絲》、《郭德堡變奏曲》，多愁善感、纖細敏銳，卻又有著漂亮的歌唱線條，在眾多鋼琴家之中，萊維特無疑能夠脫穎而出，獨特的音樂品味正好與佩特連科相呼應。

佩特連科的音樂，若是錄音、製作成了CD，便會少了些什麼，無法完整呈現出他的音樂特色。若不現場聆聽，很難感受指揮與樂團奇妙的關係。指揮與樂團拼命、甚至鋌而走險、大膽一搏，這些都是在現場演出中才能體會到的，也唯有在演出的當下，才能體認佩特連科的大師風範。筆者認為，柏林愛樂的慧眼識英雄必定能在新總監的上任後，帶給大家更多音樂上的驚喜。佩特連科與巴伐利亞國立歌劇院的持續合作，更是樂壇佳話。毋庸置疑的，重新定義「指揮大師」的時代，準備展開了。

澎湃熱鬧的千人交響

演出：水藍、台中市新世紀合唱團等五個國內合唱團、巫白玉璽等八位國內外聲樂家、NTSO 國立臺灣交響樂團、TSO 臺北市立交響樂團

時間：2017/09/16 19:30

地點：臺北國家音樂廳

文 武文堯(專案評論人)

馬勒第八號交響曲編制龐大，1910年首演時動員了約八百多名演奏者，樂譜出版商因而冠上了《千人》標題。整部作品結構複雜，聲響獨特，然而要將它演奏的精彩、深刻，卻相當不容易。只因為眾多的樂團團員加上合唱團、八位獨唱歌者，增加了練習上的困難，如何在滾滾音潮中不只表現出樂曲大氣壯闊的一面，還能將樂曲中比較細緻、微妙的樂段表現的出色，在在考驗了指揮以及整體演奏(唱)者的合奏程度。也正因為樂曲極為困難，此曲在台灣並不常演出。繼民國一百年國慶音樂會後，今年NTSO 國立臺灣交響樂團開季音樂會特別選擇搬演此大部頭作品，與TSO 北市交聯合演出。由水藍指揮，結合台中在地合唱團及國內外共八位聲樂家，於台中台北兩場次共同演出。

筆者欣賞的是台北場次，當晚演出者與聽者心情都十分高昂，兩個公立樂團聯手雖非首次(民國一百年的馬勒第八為國家交響樂團與北市交聯合演出)，卻非常態，此次的演出無疑是值得紀念、討論的。綜觀此次演出成果，筆者給與了高度肯定。五個業餘合唱團能夠發揮極高的專注力，並且徹頭徹尾做到了樂譜上的指示，其用心與背後的努力可想而知。NTSO與TSO在水藍的指揮下也維持著穩定的表現，對於馬勒第八這樣困難的曲子，兩個樂團這次能有這樣的成果，已是不易。馬勒第八並非首次在台灣上演，如何在每一次的演出中學習，並且再下一次的演出中持續精進，或許是大家要努力的方向。眾多團體聯合演出固然新鮮，卻不該只是流於形式上的好大喜功，當晚的演出，仍必需較客觀的分析、加以討論。

水藍的馬勒第八基本上速度偏慢，整個樂曲在穩定的格局中鋪展開來。在降E大調管風琴壯闊的和聲後，合唱團唱出的第一主題氣勢十足，然而卻讓筆者感到有些擔心，因為聽下來產生了音質不平均的問題。為了表現出音樂的力度而犧牲了音色可能表現的空間，在樂曲第一部分中的大合唱大致都有這個問題。不可否認的唱團確實唱出了該有的張力，有著驚天動地般的聲響，然而縱向的和聲效果卻被忽略了。像是第一部分第二主題，合唱團與獨唱女高音搭配的旋律，層次與細緻度都還有進步的空間。惠文國小合唱團在此次演出中扮演著重要的角色。在合唱聲中，未經世事的兒童純淨之聲有著淨化般的效果。當晚惠文國小合唱團全員背譜演唱，筆者認為就態度而言，必須要給這群小小演唱家極大的鼓勵，看著他們專注認真的演唱神情，讓在場許多聽眾動容。不過，兒童合唱團其實沒有必

要背譜演唱，看譜演唱或許能減少孩童們上台的緊張，或是不馬虎、更仔細的在樂譜中琢磨。可惜的是惠文國小兒童合唱團音色緊繃，在第二部份靠近結尾處(接在葛麗卿後的合唱)的一段合唱「他在我們身上」(Er überwächst uns schon)，團員演唱有時壓著喉嚨，導致音色缺乏了該有的彈性。平時對於音樂性、基本功的訓練，都能幫助在演唱這種大型曲目時增加穩定性。

對比眾多的指揮詮釋版本，水藍在速度的選擇上雖有著彈性空間，基本上卻還是相當節制，尤其偏慢的速度，使得此曲聽起是十分紮實、平穩的。然而樂團團員對於音樂的掌握或許不能單靠指揮，筆者發現，當晚演出樂團往往是被動的被指揮帶領，很多音樂線條過於呆版。第二部份開頭是小聲卻極為豐富的自然描繪，不過當晚的表現流動性不足，音樂性的表達也流於空泛。低音聲部常常無法支撐起整首樂曲。在銅管高音聲部突出的同時，卻讓人感覺少了些中、低音聲部的共鳴。不過樂團在第一部份「發展部」樂段卻表現得層次分明、相當精采，尤其樂曲中有些不安的效果被做的很充分。第二部份管風琴長音與木管聲部應和的樂段，產生了明顯的音準問題。長笛、雙簧管與管風琴，三者間的音色、音準欠缺了更精細的調配。整體來說，樂團仍有很大的進步空間。弦樂合奏的細緻度、木管的音色(尤其雙簧管)、音準，都可以有更好的表現。吃重的銅管聲部是全曲的靈魂之一，不過除了大聲之外，或許法國號、長號的音色可再圓潤些。

翻看國台交新樂季安排，幾乎都是德奧大型的後期浪漫交響曲。筆者以為或許多增加一些編制較小、傳統古典時期的音樂，藉由這些曲目奠定樂團的基本功夫，待下次再有挑戰馬勒第八等這種大型樂曲的機會時，就能讓樂團的細緻度大有提升。此次演出獨唱家的部分無疑是最為出色的，這八位聲樂家均有著令人印象深刻的表現。演唱「負大罪女子」的女高音艾瑪·貝爾(Emma Bell)高音域音色清亮，在管絃樂與合唱團大聲的總奏中，艾瑪仍能將聲線拋出，漂亮的凌駕於管弦之上。台灣女高音左涵瀛的「一名負罪女子」更是令人興奮的演唱，飽滿圓融的音色，在第二部份最後葛麗卿的獨唱〈請俯身看我〉(Neige, neige)一段，其音樂十分動人。女低音陳珮琪(埃及的瑪麗亞)與前二者在樂曲最後有著一段重唱，溫暖的音色與漂亮的線條，都使得筆者有著深刻的印象。

比較可惜的是在三樓包廂演唱「光明聖母」角色的黃莉錦，過於拘謹的演唱，以至於未能表現出有些神聖、帶領眾人飛昇的情緒。男中音巫白玉璽的演唱極為出色，他已不是第一次演唱「感奮的神父」一角，音樂與歌詞的意境都被細膩的演唱出來。而男高音貝瑞·班克斯(Barry Banks)音色細緻，幾段重要的獨唱也都撐起了應有的份量。最後與合唱團的一段讚美瑪麗亞合唱，有著動人的聲音表現，音樂層層遞進，與合唱團音色融合。樂曲結尾前的神祕合唱，筆者認為情緒的醞釀不足，合唱團可以更小的音量演唱，這部分指揮或許要更要求。樂團編制方面，只有一隻曼陀林，使得它的聲音十分不清楚，常常被淹沒在樂團之下；總譜上要

求應有兩個定音鼓，然而此次演出卻只有一個定音鼓，多少影響了低音部分份量。總而言之，這次大規模的馬勒第八演出，讓人看到了演出單位的用心與投入，然而許多問題卻仍待解決，包括台灣缺少職業合唱團、也少了循序漸進的練習機會，每一次演出大型作品總像是熱鬧的總動員般，至於演出成果似乎已被興奮的愛樂者忽略了，而未能引起較多的意見討論。期望筆者的評論能夠提出些不一樣的想
法，並點出此次演出優異和能更進步的地方，為的無疑是希望下次的演出能更好。期待國台交與北市交新樂季的演出。

值得讓人更加期待的皇家之聲

演出：約翰·尼爾森(John Nelson)、侯以嘉與英國皇家愛樂樂團(Royal Philharmonic Orchestra)

時間：2017/09/25 19：30

地點：臺北國家音樂廳

文 武文堯(專案評論人)

台灣音樂界對於英國皇家愛樂樂團(Royal Philharmonic Orchestra)應不陌生，作為英國地區最具代表性的樂團之一，此次再度訪台，受到樂界充分的關注。這次亞洲巡演由指揮約翰·尼爾森(John Nelson)帶領，偕華裔小提琴家侯以嘉演出兩套不同曲目的作品。筆者聆聽該團於台北的首場演出，其中演出的《梁祝》小提琴協奏曲頗值得加以討論。英國樂團、美國指揮與華裔小提琴家演出這闕中國經典作品，自是極具挑戰性。對於《梁祝》這樣一首獨奏技巧不會太困難、樂團伴奏也沒有太複雜的作品，要將它詮釋的精采、到位，卻非常不容易。就當晚侯以嘉與英國皇家愛樂的演出狀況而論，筆者認為是一個極具特色、卻充滿著問題的一次詮釋。

指揮尼爾森以緩慢的速度處理樂曲的開頭，侯以嘉也相同的將主題拉奏得慢速、沉穩，然而在樂曲開頭，長笛的獨奏旋律便出現了極大的問題。粗暴的音色、顫音(trillo)的時值都被馬虎的帶過，爾後在整首樂曲中，長笛聲部不論在音色、情緒上，都令人坐立難安。樂團的伴奏也常常發生趕拍、有些雜亂的情況，尤其總奏(Tutti)的時候，總是發生嚴重的拍子問題，指揮過快的速度，導致樂團無法將音樂中應有的抑揚頓挫(articulation)表現出來。侯以嘉對於《梁祝》小提琴協奏曲有著認真的研究，不只親自於上海拜會作曲者陳剛，也在詮釋上表現出極為謹慎、富有個人特色的版本。筆者肯定侯以嘉對於這首樂曲的態度，有些段落也令筆者耳目一新。出身在上海的侯以嘉，正好具備了掌握《梁祝》小提琴協奏曲的條件—東西兩方不同的特質與思考。例如偏慢的速度設定，以及她演奏出來的一種纖細、女性化的特質，是最為特別的。〈十八里長亭相送〉一段，侯以嘉的演奏十分動人，尤其與大提琴首席的音樂對話有著很好的銜接。

大提琴首席恰到好處的滑音使用，很成功的揣摩出了有點類似胡琴的聲音，相當不容易。然而〈抗婚〉一段，卻再度出現了詮釋上的問題。不對的彈性速度，雖然可能只有短短一個多小節，然而卻導致了整個「體質」上的怪異。此段音樂的高潮是全體樂團的總奏，並標示著「悲憤地」(Patimento)的段落，然而法國號聲部的三連音拍子不穩，使得整段音樂過於倉促，原本細膩的音樂線條被硬生生的打斷，非常可惜。〈樓台相會〉一段更是生硬的演奏。敲擊鼓板的樂手或許不知這個聲響是為了模仿平劇中「打板」的效果，因而呆板的打著節奏，讓人感到有

些尷尬；而小提琴獨奏與樂團也未能做到戲曲中「緊拉慢唱」這樣一種特有的效果。西方樂團在演奏這首作品時，普遍來說都會產生上述的這些問題。筆者認為，最大的問題應是出在指揮、樂團不了解我們中國音樂對於意境、情緒的表達。因此像是開頭長笛的獨奏，應是委婉、含蓄的，然而若直接照著樂譜、以西洋音樂原本的樂句思考，就會產生這次的音色、時值的錯誤。樂團團員對於這首作品的熟悉度應仍有待加強，長號嚴重的錯誤音程，弦樂聲部的繁忙，都是應該避免的。今年侯以嘉與英國皇家愛樂樂團灌錄的新專輯，便收錄了此首作品。筆者比較了專輯與台北的現場演出後發現，在專輯中不論是獨奏者、樂團均較台北的演出來的穩定、優異。正因為在專輯中展現出來的種種可能，令筆者對這個組合充滿信心，相信在多次演出、討論後，英國皇家愛樂能夠更深入的了解如何揣摩中國意境之美，而侯以嘉則應該要增加現場演出的穩定性。

不論在《梁祝》小提琴協奏曲抑或聖賞斯(Saint-Saëns)的《序奏與隨想輪旋曲》(Introduction and Rondo Capriccioso)，侯以嘉都產生了嚴重的技術性問題。逐漸下降的穩定性，在安可曲克萊斯勒(F.Kreisler)《中國花鼓》(Tambourin Chinois)時，幾乎分崩離析的演奏，讓筆者捏把冷汗。在《梁祝》中，雙音、大跨絃、快速音群等都產生了明顯失誤，和弦演奏也產生了音準的不穩定。緊接著演奏的《序奏與隨想輪旋曲》，或許是因為安排在同個半場(說實在的有些分量過重)，侯以嘉的演奏流露著明顯的疲憊感，尤其這樣一首帶有炫技特質的作品，演奏起來也就特別吃力。跳音的樂段拍子不穩，嚴重的時候導致與樂團幾乎分開了一拍，而在序奏樂段應該要有的音樂性與音色，也都未有充分的發揮。《中國花鼓》的音準問題嚴重，演奏到最後音量越來越弱，感覺得出來已經耗盡了體力。筆者認為，《梁祝》演奏完後應直接中場休息，下半場再接續演奏，相信樂團與獨奏者的水準與實力都會有所不同。以上的曲目也全部收錄在樂團今年發行的專輯中，若加以比較，其差別是顯而易見的。

音樂會下半場的德弗札克第九號交響曲〈來自新世界〉是樂團的重頭戲，也是讓樂團能夠展現特色的機會。然而從第一樂章一路聽下來，卻不禁令人感到失望。英國皇家愛樂的銅管聲部是非常出色的，然而木管聲部卻有待加強。包括第二樂章由英國管吹奏的一段有名旋律，當晚英國管演奏的水準也只是一般而已。第一樂章第二主題區的主題應該還能有更仔細、細微的表情與變化。第四樂章樂團已經有些渙散，樂曲後半頻頻失誤的銅管、有些混亂的弦樂，都使得此次英國皇家愛樂樂團的訪台未能有著筆者期待中的表現。或許指揮尼爾森要負起一些責任，從《梁祝》小提琴協奏曲到《新世界交響曲》，樂團拍子的不穩定、音樂的處理過於表面等，或許指揮要能更仔細的要求。不過這樣一場令人有些失望的音樂會，還是能夠讓愛樂者大略感受到英國皇家愛樂樂團原本應有的程度與水平。

樂團第一首演奏的韋伯(C. Von Weber)《奧伯龍》序曲(Oberon Overture)便有著一

定程度。韋伯音樂中比較微妙的音響變化、戲劇效果，大致上都做到了。尤其弦樂、銅管的音色，仍是值得肯定的。英國皇家愛樂樂團演出水準絕對不只如此，尼爾森、侯以嘉也應該都能有更好的表現。現場演出無法盡善盡美，各種可能的原因都可能導致演出有者許多不確定性。最後，筆者認為這套曲目的安排是相當精彩的。尤其看到英國皇家愛樂樂團有著勇氣在華人地區安排《梁祝》這樣的樂曲，縱使仍有著許多待解決的問題，不過不可否認透過這樣的演出，或許能促進更多西方世界的樂團、觀眾了解我們的文化。

歌劇院跨國指環計畫二--《女武神》

演出：Jukka Rasilainen 等國內外聲樂家、拉夫拉前衛劇團(La Fura dels Baus)、呂紹嘉與國家交響樂團(NSO)

時間：2017/10/15 15:00

地點：臺中國家歌劇院

文 武文堯(專案評論人)

臺中國家歌劇院於去年正式開幕，選擇用四年的時間，完整呈現華格納的樂劇《尼貝龍指環》(Der Ring des Nibelungen)。繼去年的《萊茵黃金》(請參考筆者評論《歌劇院的誕生，人的命運寓言》一文，刊載於表演藝術評論台)，今年再度由呂紹嘉指揮國家交響樂團(NSO)，引進拉夫拉前衛劇團(La Fura dels Baus)及西班牙瓦倫西亞蘇菲亞皇后劇院、義大利佛羅倫斯五月音樂節共同製作的《女武神》(Die Walküre)版本。若沒有意外，明後年便可在歌劇院看到相同版本的《齊格飛》、《諸神黃昏》。有趣的是，台灣唯一一次演出全本《指環》的樂團就是國家交響樂團(2006年音樂會形式演出，簡文彬指揮)，2013年該團的歌劇製作也選擇了《女武神》，由呂紹嘉指揮，那次演出可以算是《女武神》以完整戲劇形式在台灣的首度呈現。四年後，同樣樂團、同樣指揮與部分相同歌者再度上演這部作品，不同的主辦方及不同的製作團隊，使得近期的這兩次演出有著值得加以討論、比較的地方。

相較於2013年NSO的自製，這次歌劇院引進拉夫拉前衛劇團的版本，不論在規模、資金的投入等都較四年前龐大，兩次演出的成果也各有特色：2013年導演Hans-Peter Lehmann是以較傳統、規矩的形式呈現，這次演出的版本則是由導演卡盧斯·帕德利薩(Carlus Padrissa)指導，是個現代、前衛，融合特技、科技等多元的現代版歌劇。關於帕德利薩這樣一個有創意、十分實驗性的作品，請容筆者於文末再進行討論，文章前半筆者欲先從樂團、聲樂家的表現切入此次演出，畢竟音樂才是整個《指環》最重要的主角。聆聽華格納的歌劇，交響樂團往往是最重要的，其重要性甚至遠超過聲樂。華格納細膩的管弦樂法，讓樂團呈現出許多特殊的效果，「管絃樂會演戲，讓管弦樂演戲」¹ 這個道理同樣可以在華格納的歌劇上得到應證。在沒有人聲加入的樂段時，管弦樂團往往已經做出了深刻的烘托、描繪，並表現出極大的戲劇張力。

當晚演出讓人感到可惜的是，呂紹嘉指揮下的國家交響樂團，從第一幕前奏曲開始便產生了力度不足的問題，而顯的虛弱、渙散，許多雄渾、激烈的場面似乎處理的太「輕」，有些不愠不火、船過水無痕之感。加上臺中國家歌劇院本身非常不理想的音樂效果—乾澀的傳聲、樂池的反響等，使得上述問題更為嚴重。第一幕之後樂團在聲音上有逐漸地開展，不過或許是指揮呂紹嘉的詮釋走向，偏向於

突顯劇中抒情、細膩的一面，而使得一些總奏(Tutti)的段落未能呈現出應有的效果。不過呂紹嘉細膩、抒情的特色，在第二幕後半、齊格蒙與布倫希德唱出的一段宣告死亡的音樂，在這裡樂團配合著歌者，便很成功的將整個氣氛，巧妙、精緻的呈現出來。第三幕布倫希德與佛旦彼此間的情緒轉折，到最後著名的〈佛旦的告別〉，呂紹嘉便有著精彩的發揮空間，也帶動了樂團做了強大的情緒渲染。

除了指揮在大場面的部分可能可以有更好的控制外，國家交響樂團在演奏這樣一首不是很容易且相當龐雜的作品時，發生了一些技術上的問題。第一幕由小號吹奏出的寶劍動機出現了滑音的狀況而「放炮」了；第三幕前奏曲銅管低音聲部產生了跟不上拍子、偏慢的問題。法國號、長號在這部作品中相當吃重，以第三天的演出狀況而論，雖偶爾出現音準、音色的問題，整體來說仍可算是平穩的，筆者認為或許可在音色、層次上做更多的變化。弦樂聲響乾澀，筆者將原因歸咎於劇院樂池的反響問題，包括第一幕開頭獨奏的中提琴，以及大提琴聲部的加入等，因為先天聲響效果不佳的設計，使得音樂缺少了共鳴。筆者以為，歌劇院的音響效果仍然是待解決的問題，如何在原有的建築基礎上做聲響的調整，或許是要從長計議的。

相較於四年前國家交響樂團的製作，此次演出除了八位女武神由國人擔綱外，其餘角色一律由外國歌者擔任。最令筆者感到驚艷的應是飾唱佛旦(Wotan)的尤卡·拉斯勒能(Jukka Rasilainen)。延續著去年於歌劇院《萊茵黃金》中出色的演唱，這次在《女武神》中，尤卡的低音域音色有著充分的共鳴，冷靜、沉著的演唱特質，在第二幕〈佛旦的獨白〉中具現了善於用計、老謀深算卻又坐困愁城的角色形象。尤卡充滿智慧的演唱，在第三幕的告別段落也特別精彩，節制的情感與溫暖的音色，筆者認為成功的表現出佛旦的心理狀態。值得討論的是，筆者認為或許第三幕後半，佛旦從冷酷、憤怒，將布倫希德鎖於無防備沉睡中的嚴酷處罰，到後來轉變成答應將烈火升起、並唱出「再見了你這勇敢的女孩」，這裡的情緒轉換或許在戲劇的表現上能夠有更明顯的提示。

飾唱渾丁(Hunding)的男低音安迪亞·席維斯特利(Andrea Silvestrelli)(於去年《萊茵黃金》中演唱法夫納 Fafner)，其演唱同樣令筆者激賞。宏亮的聲音與飽滿的音色，演唱時是放鬆、靈活的，配合著優異的戲劇表現，不愧是當今十分著名的男低音。演唱齊格蒙(Siegmond)的賽門·歐尼爾(Simon O'Neill)有著深厚的演唱功力，所有困難的技巧都能處理的游刃有餘。像是第一幕後半，有一段齊格蒙兩次高呼父親的名字「威瑟！」²，第一次的降 G 音與第二次的還原 G 音上方都有一個延長記號，這段音樂十分考驗著演唱者的技巧。當晚賽門因戲劇需要躺著、趴著演唱，卻還能將這長音維持住，並且保持了音色、音量的穩定性，由此足可見其演唱之功力。不過賽門明亮的高音與清亮的音色，似乎不適合齊格蒙這位悲劇性的人物。筆者想像中齊格蒙的音色應該要稍微往內收一些，是滄桑、歷經苦難的，

當晚聆聽賽門的演唱，似乎無法令聽者感受到飽受磨難、勞其筋骨的齊格蒙。筆者認為這應是選角的問題，如果賽門演唱「齊格飛」(Siegfried)，那定是精彩絕倫的詮釋。

演唱齊格琳德(Sieglinde)的安雅.坎培(Anja Kampe)是臨時替換的歌者。原本的歌手由於健康因素臨改為安雅替補，這位德國女高音雖然在第一幕開始時狀況不佳——一度對於歌詞猶豫、音準的失誤等，不過在第一幕後半已逐漸進入佳境，也終於回到了安雅應有的演唱水準。第二幕齊格琳德瘋狂、神經質的狀態，都被安雅成功的演唱出來。第三幕齊格琳得先是悲觀求死，後得知腹中有小孩，死灰復燃、重新振作的兩次心境轉換，安雅的詮釋是相當精彩的。演唱布倫希德(Brünnhilde)的美國女高音珍妮佛.威爾森(Jennifer Wilson)，是此版本於瓦倫西亞蘇菲亞皇后劇院首演的歌手(2008年首演並發行DVD，由祖賓梅塔指揮)，珍妮佛對於布倫希德這個角色可以說是駕輕就熟。可惜的是珍妮佛當天的演唱不在最好的狀況內，尤其唱到第三幕時一度發生了音準偏移的問題，音量也跟著減弱。筆者得知當天珍妮佛身體微恙，抱病上場，=因此我們不應該過於苛責，畢竟她當天的演唱已在水平之上了。

演唱佛麗卡(Fricka)的次女高音傑米·巴頓(Jamie Barton)，早已是樂壇上炙手可熱的聲樂家，當天傑米的演唱將複雜的旋律線條與音樂織度理的有條不紊，充足的音量、充分的頭腔共鳴等，應是值得國內歌者學習的。除了外國聲樂家精彩的演唱外，八位演唱女武神的台灣歌手也都拿出了最好的狀態呈現給聽者。筆者深刻體會到八位台灣歌手在準備、排練與演出上的努力，其中有幾位歌者的表現特別突出，演唱出紮實有力的吆喝聲，不過可惜的是在音量上有些歌者似乎有著先天上的限制，表現了音量上明顯的差異。不論如何，對於他們敬業認真的演出態度筆者仍要給與高度肯定。

導演卡盧斯·帕德利薩指導的這套《指環》，充分使用了投影、特技與機器，舞台後方兩片大型LED板大致上構成了最主要的布景。透過多媒體影像的投影，可處理許多場景上的轉換。機械手臂(機器人)的運用則是這套製作一貫的特色。第三幕前奏曲場景，藉由機器手臂的升起、移位，具現出女武神飛行般的姿態。隨著時代的改變，華格納的戲劇構想得以滿足於蓬勃發展的科技。最後布倫希德沉睡於魔法火焰的場景，由數十位黑衣人圍繞於圓形舞台邊，每人手拿著火把並依序將火把點燃，筆者個人十分欣賞這樣的設計。至於特技的部分，筆者則持保留態度，包括第二幕結尾高高掛於舞台上方的特技演員，以及第三幕前奏曲一群特技演員垂掛於擺盪的球體之上，這樣的安排無法提出有力的觀點說服觀者，相反的過多的特技使用則可能會淪於譁眾取寵。

筆者期待看到台灣有著更完備的歌劇演出制度，也期待未來能看到更多的主要角

色由國內聲樂家來擔任。在期待國內歌劇環境養成的同時，觀眾的自身素養也應有所提升。筆者觀看的場次多次出現了觀眾的笑聲，甚至在第三幕前奏曲特技演員出現的段落便響起了熱烈的掌聲，筆者以為這些都是干擾音樂進行的，不應該因為製作呈現出有趣的畫面而直接笑出聲來。或許，多一些對音樂的真誠體悟，不只能在五個小時的歌劇中找到感動，同時也能避免「紅塑膠椅」這樣的事件發生。

¹白遼士(H. Berlioz, 1803—1869)曾多次強調他的歌劇為「音樂會歌劇」，並說出了「管絃樂會演戲，讓管弦樂演戲」這句話。

² 請參考 Dover 版總譜第 65 頁，由齊格蒙唱出的兩次「Wälse」。

遊目騁懷，暢敘幽情—新編京劇《快雪時晴》

演出：國光劇團、簡文彬與國家交響樂團(NSO)

時間：2017/10/27 19:30

地點：臺北國家戲劇院

文 武文堯(專案評論人)

以交響樂團作為京劇的伴奏，最先從大陸文化大革命時期的樣板戲開始，這樣「古為今用、洋為中用」的創作概念，若抽開政治上的目的不談，其實指向了藝術上一種跨界的方向，並且讓傳統京劇有了另一種呈現的可能。2007年由國光劇團、NSO國家交響樂團共同製作、演出的新編京劇《快雪時晴》，是台灣首度嘗試將交響樂與京劇融合，比起樣板戲的八股、保守，《快》劇的跨界力求創新、融合，並且保留了傳統京劇中的特色，是一部難得的藝術作品。這樣一齣少見的新編京劇，十年前轟動首演、一票難求，而今年(2017)終於再次於國家戲劇院重現，對比十年前的首演版，此次的再演版在舞台布景、導演手法、音樂、戲劇表現等，在原有的基礎上可能稍作修改，其成果是相當值得關注與討論的。

《快》劇的故事架構在王羲之短短二十八字的同名書信上，虛構出王羲之與好友「張容」間一段對於故鄉的隔空對話。快雪時晴帖上的「山陰張侯」成了張容這位虛構的人物，原本祖籍江北清河，後因北方兵亂，晉室南渡而遷居山陰地區(今浙江紹興)。故事發生在張容準備揮兵北上、收復故國的前一天，收到了好友王逸少(王羲之)送來的快雪時晴帖，然而王羲之在信中不稱張容為「清河張侯」而寫成「山陰張侯」，讓即將親赴戰場的張容無法諒解，因而在戰爭中陣亡後化身孤魂，穿梭於不同朝代。一趟「尋帖正身」之旅就此展開，最終在台北故宮的展示櫃前明白了王羲之文字後的深意。張容的生命經驗，與民國三十八年撤退台灣的所謂「外省族群」有著類似的際遇。編劇施如芳很巧妙的將《快》劇建構在大歷史上，虛實交錯，具現出大時代中的流離與身分認同。因此，除了張容與王羲之的主要故事線外，還加入了外省老兵、虛構的狼虎國這兩條故事副線。不可否認，《快》劇原本的產生是因為政治命題—希望創作一部關懷本土的台灣京劇，然而十年後再來看這齣戲，其實早已跳脫政治的框架，誠如筆者開頭所言，這齣劇是富有高度藝術價值的。

筆者本身並非戲曲專業，無法對於當天京劇演員的表現作討論，因此僅從音樂、架構以及戲劇表現切入，進行討論。然而必須一提的是飾演張容的國光劇團當家老生唐文華、飾演大地之母、裘母二角色的魏海敏，以及所有參與演出的國光劇團演出者，專業、精彩的表現是成就此演出最大的關鍵。《快》劇的音樂由鍾耀光譜寫，細膩、生動的管弦樂法不只緊扣著全劇的發展與情緒，也將京劇中的板式、語韻特色以交響樂的句法呈現。交響樂團在此劇有兩種角色與功能，其一是

單純的幫京劇文武場伴奏，使得交響樂團的聲響充分與京胡、中阮等傳統文武場樂器融合。其二是擔任主角，宛若西洋歌劇中交響樂團的地位，主導著劇情的發展，例如全劇一開始的〈序曲〉、幾段精彩的〈戰爭場景〉等。序曲的旋律成為貫穿全劇的主要動機，在不同段落作適當的變化，可能是以管弦樂團總奏(Tutti)的方式出現，也可能是雙簧管配上弦樂撥奏，配器的不同，在情緒與色彩上也呈現出極大的差異。鍾耀光在《快》劇中安排了許多精妙的音樂，並有著令人難忘的效果。不論是有些搖曳、宛若秦淮河上畫舫船的生動音樂描寫，或是山陰村古曲的悠遠古樸，鍾耀光可以寫作如蕭斯塔高維契(Shostakovich)風格般激烈、有些不諧和音響效果的戰爭音樂，也可以單純模仿京劇中靈動、抒情的旋律特質。第一場戲的結尾是一位老兵感人的念白，在這裡作曲家以管絃樂團製造出強大的渲染力，配合著謝冠升(飾演姜成章一角)張力十足、感人至深的獨白，無疑的製造了上半場的第一個高潮。上半場最後，一段裘母與高曼青的二重唱〈娘心一畝田〉，簡單的曲調卻成功表達出了劇中角色的心境。特別的是魏海敏著名的梅派唱腔，醇厚清亮的甜美音色與女高音的聲樂唱法交織在一塊兒，竟是如此的妥貼。

此次製作版本共有兩位聲樂家參與演出，分別為飾演乾隆皇帝的男中音巫白玉璽(2007年首演演出者)以及飾演趙長榮的男中音李增銘。巫白玉璽生動的演技與紮實渾厚的音色，無愧於台灣首席男中音這樣的美稱，成功具現出乾隆皇帝作為盛事君王自信、高傲的帝王特質。相較於2007年的首演，此次巫白玉璽的演唱似乎更加老練，讓觀眾十分驚豔。李增銘也同樣有著動人的演唱，儘管只有短短不到兩分鐘的演唱機會。值得一提的是，相較於2007年首演版本，高曼青一角由女高音羅明芳飾演，此次版本改由台灣新生代音樂劇演員張芳瑜擔任。高曼青一角由傳統美聲唱法(bel canto)轉變成音樂劇式的演唱。整體而論，前者的角色特質較為厚重，後者則顯得較為輕盈。

指揮簡文彬是整場演出最重要的人物之一。在此作品中指揮必須統合京劇文武場與交響樂團。傳統京劇演員與操琴樂師間是極為自由的，演唱者能夠在搖版、流水版等板式中做適度的彈性速度，包括緊拉慢唱等。然而這次京歌劇的跨界演出，因為有了交響樂團的伴奏而無法再給與京劇演員演唱時的自由彈性。如何讓京劇演員跟上拍子演唱，這是對於指揮相當重要的一個挑戰。簡文彬不只成功的確保了節拍上的準確度，更讓交響樂團有著平衡、穩定的音響效果，不會因為大量使用銅管而蓋過京劇的演唱，相反的也不會導致樂團淹沒在打鼓佬陣陣的敲擊聲中。音樂方面，令筆者感到較為可惜的是一開始序曲樂段的二胡獨奏。在樂池中本已傳聲不易，加上二胡本來就偏小的音量，使得一開始序曲中的二胡未能發揮應有的效果。而當天二胡似乎有著技術上的失誤，十分可惜的未能在序曲中展現出音樂上應有的悠遠、飄逸。另一點值得討論的是聲樂家麥克風的運用。歌劇中聲樂家是不用麥克風的，在《快》劇中兩位聲樂家應無使用麥克風的必要，如此將能

展現更自然的音色與音質。NSO 國家交響樂團在此次演出展現了極高的水準，令人印象深刻。

科技的進步與多媒體的運用，明顯的在劇場上造成了影響。十年前首演版的《快》劇，多媒體的運用十分有限，大致上僅止於書法(水墨)的投影與設計、快雪時晴帖與蘭亭集序帖的投影。布景的呈現上也十分厚重，「北京紫禁城」一段在舞台上製作出厚重的紅色石牆；「唐太宗昭陵」一段則在舞台上擺設幾塊具有厚度的碑石布景。對比十年後的此次再演版，舞台呈現上有著「輕薄」的特色。紫禁城的紅磚牆改成背景的多媒體投影，配上兩片懸掛的多媒體面板投影出如設計藍圖般的宮門結構，簡單的表現出一種既古色古香又充滿現代感的背景設計。昭陵從原先厚重的布景轉化成六片移動的多媒體面板，投影著「昭陵六駿」。比起靜態的布景，多媒體面板可以隨意的更換投影圖樣，像是昭陵六駿便呈現了動態的設計。除此之外在換場上也便於移動。

整體視覺上，旋轉舞台上的兩棵枯樹充分展現了一種中國式的意象，配上後方的投影便可以做許多不同場景間的調度轉換。簡單來說，此次《快》的製作發揮了「減法」的精神，去掉了厚重多餘的裝飾、布景，取而代之的是具有現代感且充分運用多媒體效果所呈現的獨特質感。「張家庭園」後方兩片打者銀白色光線的面板，投影著喪亂帖、快雪時晴帖等；又或者全劇最後「台北故宮」場景，以從天而降、懸掛式的小方盒取代十年前厚重的木頭展示框，並且在舞台後方投影出快雪時晴帖的樣貌，這些改變無疑使得《快》劇更符合現代劇場慣用的特色。不太高的成本，在十年前原有的舞台設計上重新出發，呈現出令觀眾耳目一新的新舞台設計。

《快雪時晴》創排導演為李小平，此次演出則交由復排導演戴君芳、王冠強指導。基本上延續者李小平原本安排的架構與段落，並稍做改變。對比首演版，此次演出在結尾部分有所刪減，去掉了高曼青燒書信的演唱段落，也去掉了王伍思(角色名，王羲之二十三代孫)與張容的演唱段落。筆者認為這樣的刪減是相當合適的，不只情緒連貫，也不會顯得過於冗長。新版《快雪時晴》比起首演版當然有了許多不同的地方，整體而論更加精緻、流暢，全劇一開始序曲段落，幾位揮舞著水袖的國劇演員隔著投影幕，而呈現出朦朧般的美感，在開頭便已向觀眾宣告著新版《快》劇的走向。

一齣好的戲劇(京歌劇)只演出一次當然是不夠的，很高興盼到《快雪時晴》相隔十年後的再次演出，重新的製作改進了許多原有不足的地方，包括服裝、舞台、演唱等。這部規模龐大的「京歌劇」，不只呈現了屬於當代中國人特殊的情感連結，也展現了我們中華文化古老底蘊的創新可能。情隨事遷，感慨係之矣，期待《快雪時晴》的下一次演出，可以不用再等十年。

典範與傳承

A (F)

演出：Thomas Hampson、黃佳俊(Kahchun Wong)與 NSO 國家交響樂團

時間：2017/11/10

地點：國家音樂廳 19：30

文 武文堯(專案評論人)

享譽國際的美國男中音湯瑪斯·漢普森(Thomas Hampson)，不論在歌劇、藝術歌曲(lied)等方面均有高度的藝術成就，多年來演唱、教學的經驗，使得漢普森的演出備受好評，尤其他所演唱的馬勒(G.Mahler)《少年的魔法號角》(以下簡稱魔號)(Des Knaben Wunderhorn)，已是典範級的代表，並有多種版本的錄音(影)紀錄。當台灣樂壇得知今年(2017)十一月初漢普森即將首度訪台，與馬勒大賽冠軍指揮黃佳俊(Kahchun Wong)，偕同國家交響樂團(NSO)一同演唱馬勒的此首作品時，無疑激起了不小的轟動。筆者也在殷殷期盼中，終於得以在國家音樂廳的舞台上，親眼見到漢普森的演唱丰采。

當晚在台北的演出，雖只演唱了《魔號》中的七首選曲，卻仍值得筆者加以討論。平心而論，當晚漢普森的演唱應不在理想的狀況內，不知是感冒或是身體微恙，當晚漢普森每演唱完一曲後便要轉身喝水、擤鼻涕甚至咳嗽，但在樂曲開始時仍盡全力的演唱，其敬業精神無疑讓人敬佩。在身體微恙的基礎上，便很難討論漢普森演唱的細節了，像是沙啞的高音，微弱的低音，聽得出來很是吃力。尤其唱到最後，耐力也出現了考驗，〈天堂的生活〉(Das himmlische Leben)一曲其開頭的一段大二度、附點旋律，在音色上顯得笨重，更遑論之後的三首安可曲，真可謂拚了老命的演唱。

縱使在台北的演出狀況不佳，筆者卻還是能從其演唱中歸納出一些看法：其一為對於歌曲意境、歌詞的精確掌握。已在世界各地演唱過此套作品的漢普森，對於此作品早已有了通透的理解，在〈聖安東尼向魚傳道〉(Des Antonius von Padua Fischpredigt)一曲中所具現出靈活、機動的特質，在〈萊茵傳說〉(Rheinlegendchen)一曲中演唱出有些趣味卻優美的旋律線條，以及在靜謐優美的〈原光〉(Urlicht)中所表現的超凡脫俗般的境地，每一首曲子間的情緒轉換是相當引人入勝的。筆者相信這次表現不佳是因為感冒所致，因此聽者們也不應有太過嚴苛的要求，光就前文所述漢普森對樂曲的掌握，以其對於音樂的靈敏反應，仍是相當精彩的。在這大師逐漸凋零、淡出舞台的年代，筆者不禁有些擔憂，畢竟漢普森已有些年紀，或許多少也影響了大師的演唱。

作為馬勒藝術歌曲的演唱典範，這次與漢普森合作的青年指揮黃佳俊，或許可視為典範之外的另一種幼苗與傳承。甫於 2016 年獲得馬樂指揮大賽首獎，黃佳俊

的指揮生涯正處發展階段，筆者在欣賞了上半場他指揮 NSO 國家交響樂團演出的馬勒第一號交響曲時，便感到十分驚艷，這樣一位個人特色極為強烈、將音樂處理的很深而不淪於表面的指揮，是現今年輕一帶華人指揮中很難得看到的。黃佳俊沉穩內斂的風格，表現在他所選擇的速度上，基本上是不會太快的。整首有些龐雜的馬勒第一號交響曲，卻在黃佳俊清楚思路下理得分明，第一樂章在穩重的格局中開展，整首樂曲始終是紮實、分量厚重的。黃佳俊淺力非凡，相當注重音樂中的細節。誠如筆者所言，黃佳俊所詮釋的方向基本上都是老實厚重的，不過卻會產生了有些不流動、停滯的問題。樂句間的銜接常常打斷而無法顯得行云流水，像是第二樂章兩大段落間的銜接便顯得有些生硬。筆者認為黃佳俊所展現的才華與能力已是相當優異，如何在細節與整體流動間取得平衡，或使是需要時間慢慢累積的。

下半場與漢普森搭配的《魔號》，黃佳俊敏捷的反應，使樂團除了讓獨唱家有著自由地發揮空間外，也成功的讓樂團有精彩的表現空間。善於在細節上說故事，這是黃佳俊給筆者的印象。最後必須一提的則是 NSO 國家交響樂團的演奏。對於這種短時間的商演，本就考驗著指揮與樂團的反映、默契，黃佳俊與樂團如能有更多合作的時間，相信成果會更令人滿意。在馬勒第一號交響曲中，明顯感受出排練不足的問題。樂團間缺少了統一感，第一樂章導奏樂段木管就已產生了嚴重的音準問題，小提琴的泛音也有失誤，產生了太靠近琴橋的雜音。筆者整首樂曲聽下來，認為樂團有種各說各話的感覺，各個聲部間並沒有對話，而顯得零散生硬。樂手細部的音準問題，筆者則不願多談，畢竟國內上演馬勒第一號交響曲時，本來就很難聽見無失誤的法國號演奏。

布隆斯泰德與萊比錫布商大廈管絃樂團

演出：布隆斯泰特 (H.Blomstedt)、列奧尼達斯·卡瓦科斯 (Leonidas Kavakos)
與萊比錫布商大廈管絃樂團 (Gewandhausorchester Leipzig)

時間：2017/11/16、17

地點：國家音樂廳 19：30

文 武文堯(專案評論人)

今年下半年台灣樂壇最受矚目的盛事，莫過於高齡九十歲的指揮大師布隆斯泰德 (Herbert Blomstedt)，親自率領萊比錫布商大廈管絃樂團 (Gewandhausorchester Leipzig) 來台進行兩場演出，這位低調、沒有商業宣傳、渲染的指揮大師，不諱眾取寵，靠著深厚的藝術涵養與非凡的指揮功力，步入指揮大師之林。在大師逐漸凋零、殞落的現今，能夠親耳欣賞布隆斯泰德的演出更屬難得。這兩場音樂會除了老大師的精采詮釋外，希臘小提琴家列奧尼達斯·卡瓦科斯 (Leonidas Kavakos) 也是一大亮點。上一次萊比錫布商大廈管絃樂團訪台演出(2011年)，便是由卡瓦科斯擔綱獨奏，六年後相同樂團、相同獨奏者於同一地點再度同台，也為本次音樂會增添話題性。

兩場音樂會的上半場均由卡瓦科斯的協奏揭開序幕，在布拉姆斯小提琴協奏曲與孟德爾頌小提琴協奏曲中，不難聽見這位小提琴家的詮釋特色。以布拉姆斯小提琴協奏曲為例，一般小提琴家在音色處理上均偏向沉穩厚重，卡瓦科斯卻刻意避開了這樣的風格，選用了較輕盈的音色演奏之，整體聽下來不只情緒連貫、音樂流動，加上卡瓦科斯本身十分高超的小提琴演奏技術，使得困難的樂段迎刃而解，很輕鬆的克服了艱澀的琶音、和弦樂段。這樣「瘦身的布拉姆斯」，不論聽者是否喜愛，都不得不同意卡瓦科斯對於音樂以及技巧的掌握。第二樂章雙簧管優異的吹奏，與卡瓦科斯在高把位區所表現的甜美音色相輔，在這個樂章中小提琴與雙簧管、樂團充分的歌唱、對話，令人印象深刻。

卡瓦科斯放鬆、技巧純熟的演奏特色，在孟德爾頌小提琴協奏曲中也有明顯的體現。比較可惜的是當晚樂團與卡瓦科斯在演奏這首協奏曲時，似乎沒有很好的默契，「心有餘而力不足」的感覺尤其反映在第三樂章，樂團的節拍往往與獨奏小提琴快速的音群、跳音、跨絃等產生了落差，相當可惜。比較近幾年來台的國外樂團與其擔任協奏的小提琴家的表現，筆者認為卡瓦科斯應是其中最為穩定的一位，精確的音準、完整的技巧以及與指揮、樂團間的互動，卡瓦科斯應可說是具備了上述的幾點特質。最讓筆者驚訝的是卡瓦科斯所演奏的兩首安可曲—巴赫《第二號小提琴組曲》中的〈薩拉邦德舞曲〉(J. S. Bach: Sarabande from Violin Partita No.2 in d Minor, BWV 1004)以及《第3號小提琴組曲》中的〈嘉禾舞曲與迴旋曲〉(Gavotte en rondeau from Violin Partita No.3 in E major, BWV 1006)。〈薩拉

邦德舞曲〉以分解和弦的方式演奏，〈嘉禾舞曲與迴旋曲〉隨意的加花—細微的裝飾音與重新設計的樂句重心與比例，不只讓人耳目一新，也具現出此作品中應有的舞蹈性質。卡瓦科斯的演奏多少受到了古樂的影響，再加上自己演奏多年的心得，效果令人印象深刻。

布隆斯泰德雖然已高齡九十，身體卻十分硬朗，兩場音樂會均安排了極具份量的曲目。布隆斯泰德全程站著指揮(許多老指揮演出時會坐在高腳椅上)，還能給與樂團明確、簡潔的拍點。布魯克納第七號交響曲這樣一首龐雜、規模宏大的樂曲，布隆斯泰德除了將聲部線條理的清晰外，全程背譜指揮，足可見這位老指揮對於此首作品的熟稔程度。布隆斯泰德的指揮特色是簡潔、扼要，沒有多餘的動作，只在樂團需要提示的部分給與拍點，其他時間絕不干擾音樂的進行。布隆斯泰德也是一位極度尊重樂譜的指揮家，冷靜、客觀卻又纖細敏感，某方面來說或許使人想起他自己十分崇拜的指揮前輩托斯卡尼尼(Arturo Toscanini)。

布隆斯泰德的尊重樂譜，在舒伯特第九號交響曲〈偉大〉第一樂章的導奏中便可以得知。相較於一般指揮較為浪漫的詮釋，總是將導奏的主題打成四拍，而讓此旋律顯得較為緩慢，布隆斯泰德尊重舒伯特在樂譜上標明的二二拍，而選擇打成兩拍，使得此主題速度較為流暢，符合了二二拍的律動。然而尊重樂譜卻不代表沒有自己的特色，布隆斯泰德穩重的格局鋪排以及對於力度、語法(articulation)可說是極度的注重，第二樂章緩慢卻仔細、深刻的表達，以及第四樂章管樂、弦樂與定音鼓間的銜接，都是被仔細設計、要求過的。布隆斯泰德所詮釋的布魯克納第七號交響曲，基本上選用了常見的諾瓦克(Nowak)版，然而在第二樂章卻選擇了哈斯(Haas)版本的設計。此首交響曲的第二樂章，是作曲家獻給華格納的輓歌，哀傷、宏偉、靜謐，其中高潮的頂點(排練方塊 W，177 小節處)，諾瓦克版加入了鈸與三角鐵，這是音樂史上具有爭議的部分，至今仍無法判斷加入這兩樣打擊樂器是否為作曲家的本意。這次布隆斯泰德選用哈斯版的處理，就是拿掉了鈸與三角鐵，在頂點處只留下定音鼓的鼓聲。「放煙火的時候，就看不到天上的星星了」，布隆斯泰德在演講中如此說道，筆者認為或許這樣的詮釋處理更能貼近此樂章的性格。

在布魯克納第七號交響曲中，不難感受到老指揮用盡心力去詮釋音樂的氣魄，然而這首交響曲太過於龐大，有時候還是得靠樂團首席以誇張的肢體語言輔助指揮。樂團與指揮同心，又何嘗不是一個動人的畫面。萊比錫布商大廈管絃樂團歷史悠久，並以獨特的音色聞名。樂團成員本身都是身懷絕技的優秀演奏家，像是在舒伯特第九號交響曲第二樂章，其雙簧管的獨奏令人驚艷；銅管聲部、木管聲部也都有著紮實的音色與令人稱羨的穩定性。綜觀此次布隆斯泰德與萊比錫布商大廈管絃樂團在台灣的演出，嚴格說起來並不是完美無瑕的，包括了兩場音樂會上半場樂團在協奏曲中產生有些鬆散的狀況，以及兩首交響曲中有些細節可以做得更

加充分，但對於一位九十歲的老指揮來說，我們實在不應過於苛求，更何況兩場音樂會所表現出來的，已是極高的藝術成就與音樂典範。布隆斯泰德不只是該團的榮譽指揮，同時也是所有音樂人的精神象徵，「活到老學到老」的真正落實，也格外令人感動。

「世界上只有音樂這項工作，聚集了所有人只為了單一目標，沒有競賽性質也沒有其他目的，單純了為了同一個信念努力」，老指揮的這席話，擲地有聲。

中國愛樂的激情與自信--《余隆與中國愛樂樂團》

演出：余隆(Long Yu)、蘇千尋(Paloma So)與中國愛樂樂團

時間：2017/12/02

地點：台北國家音樂廳

文 武文堯(專案評論人)

睽違十六年，中國愛樂樂團由音樂總監余隆領軍，再度於台北國家音樂廳演出。台灣樂壇對於余隆應不陌生，放眼全中國，最有權力的指揮應屬余隆，身兼中國愛樂、上海交響樂團、廣州交響樂團、香港愛樂首席客席指揮、北京國際音樂節與上海夏季音樂節音樂總監等，並常客席國內外各大樂團，所謂「音樂活動家」，幾乎是為了余隆所創的新名詞。去年，余隆便曾來台客席指揮台灣愛樂(NSO 國家交響樂團)，今年三月又率領子弟兵上海交響樂團訪台，兩岸音樂交流頻繁，並無受限於政治上的迂迴停滯，無疑是值得鼓勵的，也藉由音樂，讓雙方彼此理解。

中國愛樂樂團成立於2000年，余隆不只參與了創團工作，也擔任音樂總監至今，可說是余隆執掌的三個交響樂團中(上交、廣交)，關係最親密的一個樂團。此次亞洲巡迴，偕同香港小提琴新秀蘇千尋(Paloma So)與樂團協奏聖賞斯(Saint-Saëns)第三號小提琴協奏曲，下半場則是整場演出的重心—柴科夫斯基第六號交響曲《悲愴》。余隆長期投身音樂教育，發掘並培育樂壇新秀，年初隨上海交響樂團訪台的鋼琴獨奏者是年僅十二歲的王雅倫，此次與中國愛樂亞巡的蘇千尋現年十一歲，都是指日可待的明日之星。這些小音樂家們因為與余隆的合作，不只能增加國際上的知名度，也能漸漸開始職業獨奏家的訓練。

筆者對於蘇千尋的演奏感到相當驚艷，這位稚氣臉龐的小女孩一站上舞台，不只怯場，還能有著大器、穩重的表現。從聖賞斯第三號小提琴協奏曲第一樂章的開頭，便已抓住所有聽者的目光：這樣音色渾厚、技巧精準的演奏，竟然是出自於一位十一歲的小女孩！放眼國際，像這樣的「天才」雖不是特別少數，然而筆者認為蘇千尋是有能力脫穎而出的，只因為她對於音色的揣摩、掌握，以及對於音樂敏銳的體會，都使得她有別於一般比賽型的「天才」--這類型的獨奏者經常是技巧完備，對於音樂卻沒有自己的語言與特色，說不出所以然的演奏，常使得他們淪於賣弄技巧。蘇千尋有著優異的音色、穩定的音準與完備的技巧，就算演奏時產生了技巧的失誤(例如第二樂章後半的連續泛音、第三樂章的快速音群、大跳等)，蘇千尋仍能臨危不亂，穩定的延續音樂的進行，相當不容易。詮釋方面，儘管仍然相當稚嫩，音樂層次過於單薄，例如第二樂章，音色優美卻淪於呆板，缺少了音色與細節上的變化，不過這樣的年紀能有如此的演奏已是無法苛求的。演奏家的養成之路實屬不易，蘇千尋是極有淺力的新秀之一，期待日後能見

到持續精進、對於音樂有著更深刻體悟與詮釋的小提琴家蘇千尋。

中國愛樂應可說是大陸樂團中相當優秀的一支隊伍，在國際上也有了一定的知名度。綜觀中國愛樂的特色，直接、剛強、富有表現力，似乎有著北方人的性格，在演奏上常是大器、豪情萬丈的。如此特點，加上本身帶有北方人性格的余隆，使得中國愛樂的演奏精準、清晰，像是有著十足馬力的跑車般，能夠恣意的馳騁奔馳，也讓聽者能有酣暢淋漓之感，不過在細節上較為缺乏，有些時候少了音樂的流動性。比較台灣的樂團，便與中國愛樂有著相當的不同，含蓄婉約、細膩優雅，常常是絃樂聲部表情豐富，銅管聲部卻「力有未逮」，在精準度、音色上略遜於中國愛樂。或許是南北差異，不同省份、地區的樂團也展現了不同的性格特質。以此次中國愛樂演奏的柴科夫斯基第六號交響曲《悲愴》為例，第二、第三樂章有著非常生動的表現。第二樂章五拍子的舞曲律動與弦樂的流動感，都被處理的相當清晰，聲部間交織緊密，甚至到了行雲流水般的境地；第三樂章則徹底展現了中國愛樂深厚的演奏實力，整個樂章先在穩定的格局中逐漸開展，任何一處細節都不馬虎，弦樂的撥奏、打擊樂的拍點與精確的節奏型，全都被余隆處理的有條不紊，以中國愛樂在這兩個樂章的表現而論，已能證明中國愛樂不僅是大陸樂團中相當頂尖的，放眼整個亞洲應也是相當具有水準的樂團之一。

相較於第二、三樂章高水準且令人印象深刻的演奏，余隆與樂團在第一、第四樂章卻產生了幾點嚴重、亟欲改善的缺點。余隆善於營造大起大落的效果，然而卻缺少了細緻內斂的一面，第一樂章呈示部絃樂的十六分音符鬆散凌亂，樂團各聲部間缺少了統一與調和，整體聽下來有種心浮氣躁之感，極其優美的第二主題也顯得過於亢奮，少了打動人心的共鳴。余隆的指揮動作相當大，在快速樂段無疑給了樂團精確的提示，然而在安靜、平和的樂段或許可以將指揮動作稍微化簡，如此不只能夠讓樂團有著自己說話的空間，也能減少干擾音樂的進行，讓音樂更加連貫。柴科夫斯基第六號交響曲是一首比較私密、內心的音樂，余隆與中國愛樂將此首樂曲詮釋得過於戲劇性，而顯得有些刻意，作曲家安排的一些細微的效果很可惜的被忽略了。像是第一樂章、準備進入發展部前，是一段低音管彈性速度的獨奏(一組被加入了延長記號的八分音符下行音型)，當天余隆幾乎沒有落實延長記號應要有的「留白」時間，馬上進入了表示著 **ff** 的發展部，如此一來顯得過於急躁了，前面標示著六個 **p** 的安靜段落若能給與適當實質的延長，或許能將音樂的對比更清楚的表現出來。

第四樂章也同樣產生了上述的問題，余隆的詮釋忽略了細節，有時候還不經意地產生了趕拍子的現象，導致弦樂的三連音、附點主題被很含糊的帶過，相當可惜。筆者以為，演奏第四樂章時應讓音樂做的沉穩、深沉些，方能多一些與聽者的共鳴。雖然一、四樂章有著以上的缺點，但銅管聲部的表現仍值得大力讚許--中國愛樂亮麗紮實的銅管音色，是亞洲樂團中罕見的。絃樂聲部若能層次分明、多些

流動性將更好，當晚比較可惜的是木管聲部，似乎不在最好的狀況。余隆的指揮特色在音樂會第一首演奏的理查·史特勞斯《最後四首歌》當中的〈在晚霞中〉(鄒野改編絃樂團版)也能有所體現。此作品很要求樂團的細膩度，不論是綿長的旋律線條，或是隱藏在各個聲部間的人聲旋律，以及模仿鳥叫、原本由長笛吹奏現改由小提琴獨奏的段落，都考驗著樂團的合奏功力。余隆算是掌握了此首作品，然誠如筆者前述，或許能夠讓樂團自己說話，適度給與「留白」的空間，定能表現出更溫暖的意蘊。

兩岸分治以來長期敏感的政治局勢，導致雙方的交流往往有著隔閡，在台灣要能欣賞到中國愛樂、廣州交響等樂團的演出，基本上是不太容易的，雖然中國愛樂等團有著不少的錄音出品，然而卻無法在台灣的通路上購買。筆者認為這是相當可惜的，同為華人樂團，台灣的幾個職業交響樂團不妨與大陸的主要樂團增加交流的機會，不只能彼此學習、成長，也能形成良性的競爭關係。此次中國愛樂樂團來台演出，特別加演了一首返場曲(安可曲)—劉天華十大名曲中的《良宵》(管弦樂版)，這是該團此次亞巡唯一加演安可曲的一場，由此可見中國愛樂對於台灣聽眾的重視與情誼。