

2019 表演藝術評論人專案

「非僅樂評：古典音樂的巨觀、微觀與島嶼寫作」

計畫成果報告——評論文章彙整

專案評論人：顏采騰

目錄

1. 歌劇再製與原鄉之音《當鄉村騎士穿越阿美部落》	3
2. 馬勒作品的世代更迭：江靖波與樂興之時《天地行者》（高雄場）	8
3. 蛹化的歷程《艾蓮娜·布蕾格長笛獨奏會》	12
4. 音樂的意志—貝爾琪亞四重奏《貝多芬之夜》	15
5. 北市交的璀璨新篇章《千人交響》	19
6. 失之東隅、收之桑榆——NSO《王者交會》	20
7. 是的，衛武營已「復活」《馬勒，復活！》（高雄場）	22
8. 「演」給誰「聽」？——《馬勒，復活！》中聽眾與音樂詮釋的共生性	25
9. 他們在島嶼奏響《鋒芒新銳》（臺北場）	28
10. 天國亦或俗世？《天堂之歌》	31
11. 框架中的無限想像《阿芙蒂耶娃鋼琴演奏會》	33
12. 老派浪漫之必要《阿方納西耶夫 2019 鋼琴獨奏會》	35
13. 天團光環背後的那些光明與晦暗《帕佛·賈維與阿姆斯特丹皇家大會堂管絃樂團》	37
14. 月是故鄉明，土是故鄉調——朱宗慶 2019 擊樂劇場《泥巴》	41
15. 峰頂與深淵的一線之隔《長笛天王帕胡德 x 鋼琴詩人雷薩吉音樂會》	44
16. 舒曼的雙面剖析—NSO《世紀之聲》	47
17. 臺灣浪漫樂音的再現與傳承《來自故鄉的思念》	51
18. 走出戶外的宣言——TSO 露天音樂會《曾爺爺的歌劇故事》	54
19. 局外人的風景：誠品室內樂節《首席·超樂之巔》對西方作品的理解與誤解	57
20. 總監藝術風格的歸結《呂紹嘉與馬勒第九》	62

歌劇再製與原鄉之音《當鄉村騎士穿越阿美部落》

演出 | 劉盛福、La Voix d'AMiS 藝術樂坊、德新獨奏家室內樂團

時間 | 2019/8/10 19:30

地點 | 高雄市文化中心至德堂

相較於古典音樂文化基底深厚的歐美，能在台灣欣賞歌劇的機會可謂幾希。即使是台中歌劇院已聳立數年，高雄衛武營文化藝術中心啟用也將屆滿一年的現在，國內的歌劇環境仍處於發展階段，未臻成熟。除了如近年台中的華格納《指環》系列、NSO 年度歌劇音樂會以及衛武營如《杜蘭朵》等國家級「少而精」的製作外，其餘的便是各中小型團隊形形色色的製作。在經費、人力等等種種限制之下，要支撐歌劇的完整演出已經非常困難了，有誰還願意更進一步的創新，甚至動搖經典，融合本土的風情元素？這次，有著濃厚阿美族背景的 La Voix d'AMiS 阿美之聲藝術樂坊與其帶領者劉盛福做了大膽的嘗試：將馬斯卡尼（P. Mascagni, 1863 – 1945）的歌劇《鄉村騎士》（Cavalleria Rusticana）與阿美族歌舞元素衝撞，製成了這次的《當鄉村騎士穿越阿美部落》。

這一齣新創（或者說再製）的歌劇編排是這樣的：全劇由阿美部落場景起始，以歌舞祭典的方式歌頌部落的生活以及自然山水的風情。之後，阿美族最廣為人知的人物出現在故事中——馬蘭姑娘。馬蘭姑娘因為雙親對婚事的不認同而陷入了兩難，意欲殉情。在這時，部落頭目現身，為開導馬蘭姑娘而對她講述了一則關於遙遠西方的一則故事——《鄉村騎士》。鄉村騎士全劇終後馬蘭姑娘有如撥雲見日，情緒由悲轉喜，最後在部落歌舞昇平的集體式歡愉中結束。簡單而言，編劇家利用了劇中劇的手法，將《鄉村騎士》穿插於部落物語之間，企圖為此一義大利的經典歌劇添上阿美族視角的全新詮釋。

然而，此製作真有成功將阿美風情與《鄉村騎士》完美交融，將義大利歌劇經典融合原住民族基因後浴火重生嗎？

從初見、初聞說起

舞台設計採用了純然的寫實主義手法，原住民純樸的部落小屋、以及《鄉村騎士》中復活節不可或缺的教堂等，都直接了當地陳設在舞台上，配合符實的服裝設定，以及明信片般有些過於樣板化的風景投影，一切都非常地直觀。然而，在前後兩個阿美場景內卻都安排了現代舞舞者的演出，抽象的舞步和舞台上寫實色彩濃厚的服飾及場景形成了強大的對比，但這特殊的設置似乎並沒有經過審慎的設計，最後成為了意味難解的贅飾，而沒有畫龍點睛的效果。

至於在樂池伴奏的德新獨奏家室內樂團，稍加閱讀團員名單則不難發現，此次的樂手大多來自其他樂團以及音樂系所在學學生，多為臨時加入之協演人員。然，良好的樂團需要樂手之間以及樂手與指揮的長時間磨合，並非一朝一夕便可速成。演出中錯音與音準的問題接連不斷，小提琴聲部內甚至能偶見弓法上下不一的差錯。雖有數位如長笛首席具備優良而穩定的獨奏實力，樂團整體莠莠不齊的水平依舊無法盡善地呈現指揮的詮釋；阿美音樂本身直率動感，而義大利歌劇音樂則豪情萬千，樂團的演奏卻使人感到綁手綁腳，有如西方濾鏡下的亞洲人般拘謹內向【1】，齊奏時的音量收放也缺乏力度對比，實在難以詮釋這兩種別具風情的音樂韻味。

以編曲以及戲劇角度論之

若縱觀全場的編排，新編的阿美族段落，戲劇性相當薄弱，雖說編曲者在阿美古調歌曲的管弦樂改編上有十足的巧思，但進入《鄉村騎士》前的兩個場景，體裁並不像是歌劇，反倒更像是搭配歌舞的當代交響詩或組曲，其快節奏的段落變換雖風情萬種，卻過於具有作品獨立性，將其作為歌劇的一部份不免有點突兀，缺少起承轉合的功能。而在阿美族的故事軸線上，除馬蘭姑娘外，其餘登台的人物幾乎無，唯一可稱上「角色」的馬蘭姑娘，更只有重新編曲的原始古調，以及其衍伸的中文新詩編成的中文藝術歌曲般的唱段，人物塑造得非常平板乏味。

而且實際到了現場欣賞演出才發現，本次的製作並無如文宣所說的「以台灣阿美族部落與古調樂曲風情，重新編曲新創」、「將能歌善舞又能演的阿美族人編入西洋美聲歌劇《鄉村騎士》」【2】。事實上，《鄉村騎士》的段落除了結尾轉折回阿美部落外，其餘完全沒有更動，只有舞台場景保留了部分的阿美部落村舍，稍稍製造了鄉村騎士故事若真似幻的氛圍。最後，快節奏的阿美古調編曲，包裹著十九世紀步調緩慢的敘事繪景，單薄無力的故事性駕馭不住經典作品的厚重力道，讓觀者經歷了一場有如剪接粗糙的二創影片。

《當鄉村騎士穿越阿美部落》未臻的潛力

在上述兩段中提到的製作呈現結果，其實是相當令人惋惜的，因為在《鄉村騎士》與阿美族文化之間，有許多潛在的火花未被挖掘出來：

若從阿美族，或者說從任一台灣原住民族作為出發點，其實都有許多深層觀點可供編曲與編劇者大書特書。如與漢民族消長之歷史、基督宗教對傳統信仰之擠壓，甚至是性別意識與權力結構等，若我們稍加觀察《鄉村騎士》中存在的

社會文化背景以及巧妙互文（抑或製造兩極對立引發思考）的效果並非難事。

然而，編劇僅僅用了「說故事」的方式便斬斷了兩則故事、兩座島嶼之間一切可能性的連結。在《鄉村騎士》上演時，我們幾乎無法看見女主角桑杜莎（Santuzza）與馬蘭姑娘在處境與心境層面的相互投射，而淪落成兩位純然相互獨立的角色。在《鄉村騎士》結尾忽地虛實交錯，回到部落的第五場景後，完全沒有任何的對白與實質劇情發展，愕然變成了質樸而歡喜洋溢的原住民慶典音樂，觀眾完全無法理解馬蘭姑娘究竟歷經了怎樣的心境轉折，只見其缺乏理性思考地忽然由悲轉喜，這樣邏輯思維的編排，就個性樂天質樸的阿美族民角色而言或許並無不妥【3】，但對於觀眾而言，留下的只是錯愕與困惑。

再者，此般不甚縝密的劇中劇拼接手法，也為全劇留下了許多隱性的矛盾與衝突：首先是兩則愛情故事從根本上的不和諧，〈馬蘭姑娘〉訴說的是女子對所愛堅貞不移，勇於忤逆雙親的精神，而《鄉村騎士》則是情郎出軌釀成悲劇的故事，不論從何種角度思考，都很難從《鄉村騎士》上找到能使馬蘭姑娘反身思考，進而豁然開朗的價值。

而且，〈馬蘭姑娘〉此曲除了其堅定的愛情令人動容外，它更代表著阿美族的性別意識以及家庭權力結構的變遷【4】。在阿美族傳統的社會中，「女婚男嫁」、父母擇偶的文化是無庸置疑的；然而馬蘭姑娘卻執意違背雙親，欲將婚姻的主導權重新掌握，這是因為外來文化衝擊阿美社會，傳統婚姻觀念動搖所致。馬蘭姑娘在歌曲中表達了勇於衝撞傳統文化結構的精神，其「姑娘」的身份也無形中在母系社會的基礎上，進一步表現出了女性對愛情的主導權。

然而，在《鄉村騎士》中，當桑杜莎指責杜立都（Turiddu）和舊情人蘿拉（Lola）暗通款曲時，杜立都反而倒過來責罵桑杜莎「你監視我？」「這就是你回報我愛情的方式嗎？」「我不是妳嫉妒心的奴隸！」，顯示了《鄉村騎士》裡男尊女卑，嚴密而難以推翻的父權威嚴。就以當今性別平權意識盛行的社會角度而言，這樣的兩性相處模式是不合時宜且有害的。反倒是女性自我意識強烈的〈馬蘭姑娘〉，早已遠遠地勝過了那十九世紀西西里島陳舊的社會。如此一來，以《鄉村騎士》作為馬蘭姑娘角色自我思辨的投射對象是更加邏輯不通了。

此外，在西方基督信仰的影響下，阿美的原生祖靈信仰已大多亡佚，然其所包含的祭師歲時祭儀，蘊藏了極其珍貴的原住民音樂，是現今許多音樂學者亟欲保存的音樂資產。然而，《當鄉村騎士穿越阿美部落》卻帶有包裹阿美族古調重編的糖衣，歌頌《鄉村騎士》裡神聖基督光輝的意味。雖說阿美如今以基督教作為主流信仰，兩文化當今的共同信仰在劇中交會也頗富深意，但以音樂文化

保存的角度而言，復活節場景中眾人虔誠的詠唱反而使得阿美族的神秘祭靈音樂變得黯淡無光了。此劇在時空與音樂文化間相互「穿越」，然而傳統信仰之音卻無法同樣地交織激盪，這是多麼可惜的事！

在樂曲和台詞新譜的阿美部落前段，也有惹人惋惜之處。在〈馬蘭姑娘〉的唱段中，原始古調結束後用以發展並加強情緒的，竟是使用中文撰寫而成的新詩詩歌；而轉入鄉村騎士段落前的重要轉折，頭目與村民即將對馬蘭姑娘訴說故事的橋段，其對白竟也是用中文撰寫而成。在此場景之前並非沒有阿美語撰寫的對白，然而為何卻在如此重要的時機，摒棄了阿美族語不用而使用漢人文化的語言？在這些可為而不為之的幽微之處隱隱約約可看出，阿美族的文化在劇中不僅沒有取得主導性，反而在無形中被西方以及漢人文化壓迫地難以喘息。

《當鄉村騎士穿越阿美部落》作為一部以阿美族觀點出發，重新詮釋義大利經典的製作，在規劃譜寫整齣歌劇時，阿美族的主體性卻被忽略，使得全劇的主軸意識曖昧不清。或許是因為製作的種種資源、金錢、人力限制，使得製作人走在溫和的中間路線，有意無意地不碰觸、不討論、不衝撞；也或許，阿美族在當代的社會裡就是這樣活著：在基督信仰下活著，在父權結構下活著，在國語優越主義下活著。

觀後期許

要創作出什麼風格、什麼內涵的作品當然是藝術創作者的自由，但這次的歌劇製作人既然身兼西方與台灣原住民文化的銜接推廣者，此製作亦帶有主流西方與台灣原生族群文化匯流的重大意義，若能更加認真地挖掘並珍惜自身社會中潛藏的瑰寶，並更有意識並有使命感地將原住民的底蘊譜寫在作品中，免於淪為歌舞昇平般的淺薄歡愉，創作出來的作品才會真正地打動人心。

不可否認的是，《當鄉村騎士穿越阿美部落》仍然是一場充滿勇氣的大型實驗，讓我們看見了除了與雷昂卡發洛（R. Leoncavallo, 1857 – 1919）的《丑角》（Pagliacci）合演之外，《鄉村騎士》搬演上台的嶄新可能。當我們在面對難以動搖的西方經典作品時，更應該勇敢地認同並堅信自己腳下的土地、自己的「根」，勇於打破潛意識中的自卑，為自己的文化發聲。

註釋

1、Maykovich, M. K. (1972). Stereotypes and racial images-white, black and yellow. *Human Relations*, 25(2), 101-120.

2、出自本節目於兩廳院售票系統刊登之介紹

<https://www.artsticket.com.tw/CKSCC2005/Product/Product00/ProductsDetailsPage>.

aspx?ProductId=rotyiUrPteTCYbE69tvaUw

3、節目冊中的樂曲解說為馬蘭姑娘的心境轉換給出了解釋：「.....一個人的思維可以改變所有的一切.....，（桑杜莎）忌妒的因造成了殺戮的果，但是原住民樂觀的想法無論遇到如何悲傷的事情，都不能忘記唯有樂觀的面對一切的因才不至因為心念造成負面的果，於是馬蘭姑娘便頓悟到喜樂心才能成就喜悅的果。」

4、〈04. 那魯灣之歌背後的辛酸史〉，出自網站 Native Taiwanese Theological Garden：

<https://sites.google.com/site/nttgarden/home/2-articles/article4?fbclid=IwAR2nTpo-BB925lvKxbAw9m1egn-7oZYzUjGMqMv162uHeUqDUhU0B2QDsTU>

馬勒作品的世代更迭：

江靖波與樂興之時《天地行者》（高雄場）

演出 | 樂興之時管弦樂團、江靖波、鄭海芸、王典

時間 | 2019/08/31 19:30

地點 | 衛武營國家藝術文化中心表演廳

若談及作曲家馬勒（Gustav Mahler, 1860 – 1911），一般愛樂者在腦中浮現的畫面大約會是如其第八號交響曲《千人》那般龐大的編制、排山倒海的銅管以及厚重的和聲。但，今晚指揮江靖波與其子弟兵樂興之時管弦樂團大膽地走在天秤的另一極端：由江靖波親自改編，將百人樂團濃縮為十四人的精簡室內樂，協同兩位獨唱家演出了《旅人之歌》【1】（Lieder eines fahrenden Gesellen）和《大地之歌》（Das Lied von der Erde）兩套交響聲樂曲。

兩作品的室內樂改編其實並非江靖波首創，而是由荀貝格（Arnold Schönberg, 1874 – 1951）開先河，完成了《大地之歌》的首樂章改編，並由德國作曲家暨指揮家 Rainer Riehn（1941 – 2015）接續完成。可惜 Riehn 之改編版本係直接將聲部縮編簡化，充滿缺失而過於直觀【2】，因此本晚的《大地之歌》是江靖波建立於荀貝格首樂章的基礎上，將後五樂章完全重新編纂而成；而《旅人之歌》的編制亦是建立於荀貝格版《大地之歌》之上。在江靖波版的改編中，處處可見他對曲目互文性的深刻了解以及野心。

上半場《旅人之歌》（較少見地）由女聲擔綱獨唱，將原本自傳性色彩濃厚的第一人稱轉變為和《大地之歌》終曲〈送別〉（Der Abschied）相似的「他者」性質；同時也遙相暗示著《旅人之歌》和《大地之歌》兩者的高度呼應。

女中音鄭海芸在《旅人之歌》中使用了相當渾厚的低沈音色，好似在曖昧化自身女性的定位，讓馬勒在樂曲中的自我投射更加強烈。但這般唱法亦有些缺點，如在第一樂章中的重音變的有些混沌不清，令聽者迷失了句子的抑揚頓挫。好在此般缺失在後三個樂章便改善許多。

在第二樂章〈清晨來到野地間〉（Ging heut' morgen übers Feld）中，江靖波的詮釋呈現了官能美學的一面：四段體之間採用了持續飽滿而艷美的音色以及相當少的速度對比，即使到了第四段標明 *Langsam*（緩慢）的段落，音樂仍然保持著相當的速度感，將聽者帶離了深沈的思考，轉而投向情緒流瀉的非理性心智。

隨後的〈我有一把尖刀〉(Ich hab ein glühend Messer)延續了上樂章的高度情緒張力，可惜受限於配器，缺少了小號長號等強銅管將音樂中忿怒的張力拉開，管樂低音不足的情形也讓整個樂章聽來有些外強中乾。同樣的問題持續堆疊直到術語記載 *Wieder zurückhaltend* 的高潮處，原應是驚天哭喊般的 *ff* (編按：音樂術語 *Fortissimo* 的縮寫；常譯為「甚強」)，卻因強銅管、定音鼓與雙鈸等等樂器的缺乏而變成空包彈似的零星火花。這已非樂手實力之問題，而是純然配器的先天限制。

相較之下，終章的〈兩盞藍瞳〉(Die zwei Augen)的配器則相當亮眼。貫穿全曲的送葬動機在原曲中主要以三把長笛奏出，室內樂版將之轉化為長笛、豎笛與中提琴的配置，竟也調製出了極為相似的和聲音色，讓聽眾傾倒於江靖波對於樂器音色的敏銳度與創意。

下半場《大地之歌》的配器法則更加地巧妙。在原本 *Riehn* 的改編版中，鋼琴幾乎可用「濫用」形容，時常不合時宜地被使用在木管群的音群接續之間，抑或是在原版小號主奏段落時怪異地代替上陣。江靖波版則深慮了其演奏性能，適宜地填補缺乏的兩部豎琴外，並時以低音 *Accent* 的方式模仿低音銅管的強音等。江靖波並不拘泥於馬勒原版的樂器使用，有時大膽地調配樂器的使用，讓室內樂團充滿多樣的色彩，並補足了原版繁複的多聲部進行。

而對於管樂樂手而言，亦是推向極限運動般的嚴峻考驗。一位豎笛演奏家需身兼降 *E* 調、降 *B* 調與低音豎笛三聲部，中音長笛等非原編制之樂器也被寫入，用於增添額外的和聲色彩，因此常能看見管樂樂手在數小節內不斷更換樂器的繁忙身影。而原先同樣龐大的弦樂聲部濃縮為一部一把樂器後，也讓弦樂樂手的演奏更具彈性，樂句能更加自由地變化，同時亦兼顧了弦樂四重奏般的縝密。第一小提琴手的演奏尤其精彩，富具領導魅力的肢體語言彷彿協調著全數的樂手，同時在獨奏的「放」與合奏的「收」之間自在地切換，可謂室內樂的極致展現。

倘若比較樂興之時首演《大地之歌》室內樂版的演出影片，亦可發現指揮在這次的演出中做了些許細微的修訂。馬勒習慣於其作品排練、首演後再行修正，然而他還未能演出《大地之歌》便撒手人寰，因此江靖波可說是延續馬勒生前的「音魂」，讓《大地之歌》此一作品如有機生命似地持續發展，以臻茁壯。

而在詮釋方面，江靖波承續了上半場的觀點，將《大地之歌》中的孤寂、情愛、悲苦、安寧地的永恆追尋……等等，以較為嬌豔的官能主義訴說。樂句拉得綿長無盡，肆意的速度設定以及碩大的管樂音量（相較於五把弦樂的比例而

言)，甚至有著些微表現主義的影子，令人聯想起俄國當代指揮葛濟夫（Valery Gergiev, 1953 – ）同樣極度妖媚的馬勒詮釋。如第一樂章核心的疊句

（Refrain）：「生命的餘燼是黑暗——是死亡」（“Dunkel ist das Leben, ist der Tod.”）三次的呈現男中音都刻意唱得十分黏滯；第二樂章開頭的雙簧管獨奏主題也幾乎將整個大段落連成了一個大句子，之後其他樂器再現主題亦然。

第四樂章的演奏速度則是整場演出中最「非典型」的，以相當少見的高速揭開序奏，而女中音加入後卻將其拉回了稍慢卻依然流暢的速度。這和譜上標明的 *Comodo. Dolcissimo.*（舒適自在、非常甜美）——*Etwas fließend*（稍稍流動）看似相悖但也微妙地符合邏輯；到了喧嘩繽紛的中段，許多指揮常在此大幅加速，江靖波卻又大逆其道地維持均速，穩健地直至 A 段再現，實在令人耳目一新。第四樂章的主題出自李白的〈採蓮曲〉，描述的是採蓮少女瞥見策馬少年的情竇初開，而如此難以預料的演奏速度似乎也 and 青少女愛戀時多變莫測的心理有幾分呼應。

男高音王典的演唱算是相當地孔武有力，響亮、充滿泛音而能輕易地填滿整個音樂廳，其音色對於一、三、五樂章分別對應的「悲」、詩人遊亭享樂的「青春」、李白豪情張狂的「醉飲」都能給出情感十分飽滿的詮釋。而女中音鄭海芸在《大地之歌》中則變得音色柔麗，音量纖細，在原版龐大的樂團編制中其歌聲或有被淹沒的風險，但在十四人樂團的面前她則能十分放心的演唱，在詮釋上做出獨唱會般的精緻變化。在終曲〈送別〉最末段多達七次的「永恆」（*ewig*）覆述，女中音音量不斷遞減，最末句漸弱到了嘴巴只微微張開，在大型音樂廳中絕對不可能被聽見的，形若游絲的音量。這是在大型的場館，配上大型樂團完全無法達到的表現手法。

二十世紀烽火連天的斷垣蕭條、以及當時積極推廣當代音樂、精緻室內編制的「私人音樂表演協會」（*Verein für musikalische Privataufführungen*）等等的時空背景直接、間接地催生了荀貝格改編的《大地之歌》；而歷經了六〇年代以降後現代等諸多當代思潮的現今，江靖波接棒了荀貝格點燃的火炬，並相當程度地「解構」了大眾對於馬勒的傳統想像：浪漫晚期的交響音樂不必總得龐大繁雜，也不需在千席的碩大音樂廳演出，只需衛武營四百餘席小演奏廳的規模，給它「一桌二椅」，它就能為你搬演唐詩中闊如山海之七情六慾、所有的黑暗與燦爛。馬勒的音樂不再只能是「以（大）編制產生美」（*Beauty BY Instrumentation*）、而是亦能「（小）編制即是美」（*Instrumentation AS Beauty*）。《大地之歌》隨著時代不斷變容如物種的演化，讓人們一窺古典音樂在歷代思潮下的更迭與興衰。

註釋

1、Lieder eines fahrenden Gesellen 的譯名至今仍未拍板定案，或譯《青年流浪之歌》、《旅行者之歌》等；亦有學者認為應彰顯其歐洲中世紀以來「徒工」（journeyman）之文化背景而譯為《行腳學徒之歌》、《漂泊徒工之歌》等。本文對於兩闕音樂中的所有標題與副標全數採用演出單位使用之譯名。

2、摘自演出節目冊

蛹化的歷程《艾蓮娜·布蕾格長笛獨奏會》

演出 | 艾蓮娜·布蕾格 (Hélène Boulègue)、呂冠葶

時間 | 2019/09/20 19:30

地點 | 新北市蘆洲功學社音樂廳

在古典樂界中，聽眾若要在諸多新生代演奏家中找出亮眼的新星，其中一個重要的管道即是在世界各地舉辦的國際大賽。除了鋼琴、小提琴如柴可夫斯基大賽這般享譽國際的賽事外，歷年來也有許多長笛家憑藉長笛大賽而聲名大噪。該晚的演奏家艾蓮娜·布蕾格 (Hélène Boulègue, 1990-) 便是 2017 年第九屆神戶國際長笛大賽 (神戶國際フルートコンクール) 的首獎得主，在 2019 年下半年受邀，協同台灣鋼琴家呂冠葶在功學社音樂廳首次在台獻藝。

這場長笛獨奏會的上下半場有著極盡迥異的安排：普朗克長笛奏鳴曲 (F. Poulenc: Flute Sonata, Op. 164) 以及藍乃克長笛奏鳴曲《水妖》(C. Reinecke: Flute Sonata "Undine", Op. 167) 兩首長笛界的重磅曲目，被排到了上半場一次呈現，許多長笛音樂會中較少見的作品卻被排到了下半場。

艾蓮娜的演奏裡，可以看到其師文生·盧卡 (Vincent Lucas, 1967-) 的影子：她並不拘泥於甜美而完整的音色，有時為了音樂的表現，甚至會使用輕薄而接近虛弱的低音音色表達出跨度更大的對比。銀笛的使用雖稍微有失音色的精緻度，卻能換來更大的色彩彈性，光是法國的普朗克以及德國的藍乃克兩首作品之間，長笛家即使用了差異極大的兩種音色，明確地演繹了不同國籍作曲家之間的異同。若我們將其演奏風格放入法國歷來的長笛流派討論，她可說是巴黎高等音樂舞蹈院 (Conservatoire national Supérieur de musique et de danse de Paris) 的脈絡下較為自由而靈動的一個分支。

前來欣賞此次音樂會的聽眾多為學習長笛的學生、長笛演奏家和老師，而普朗克和藍乃克的奏鳴曲恰好是學習長笛的歷程中必修教材般的曲目，對其自然是相當熟稔。由觀眾的反應來看，艾蓮娜的演奏成功地征服了聽眾的心——她的演奏技巧精準而自信，充滿魅力的肢體語言和她的豐富音樂性相互映襯。我尤其佩服於她快速音群的吟唱技巧，和演奏普朗克時，自第二樂章的深沈情緒快速切換卻又意念連貫地接續到第三樂章歡愉氣氛的犀利表情轉換。

藍乃克的長笛奏鳴曲《水妖》則是充滿故事性的曲子。艾蓮娜在此曲顯得則較平實無華，只有第三樂章行板中的吟唱稍稍地打動人心。即使如此，故事自會在音樂中流轉，不需過於誇張的詮釋，《水妖》一曲已是十分地精彩。

兩道主菜上完之後呢？等著聽眾的是更多稀有的珍饈小品：佩爾特（A. Pärt, 1935-）的極限主義作品、長笛改良家兼作曲家貝姆（T. Böhm, 1881-1974）極少被演奏的嬉遊曲、以及莫爾（M. Mower, 1958-）的中音長笛獨奏小品，最後才重新以為人熟知的若利維《里諾之歌》（A. Jolivet: Chant de Linos）作結。

佩爾特的《鏡中之鏡》（A. Pärt: Spiegel im Spiegel）時常被使用於影視作品中，可說是極限主義音樂中最膾炙人口的作品之一。曲子中綿長不絕的平緩長音對管樂而言是長音平穩度、氣流控制、樂句與呼吸時機決定等等的艱鉅考驗。鋼琴家將連綿的三連音音型彈得安詳而純淨，長笛家則改以中音長笛演奏，將低、中、高三個音域的音色都處理得毫無雜質（這對於中音長笛而言是極困難的），長音平順地沒有絲毫稜角，安然地與琴音交融，好似誰也都不是主角，讓音樂自然地行進，反覆地在倒影裡自相映照。

壓軸的若利維《里諾之歌》（A. Jolivet: Chant de Linos）則是艾蓮娜的拿手絕活。她曾這樣形容：「如果有首曲子，能讓我樂此不疲地一次又一次演奏，那絕非這首莫屬。」【1】，而在本年初時她亦在 Naxos 唱片公司發行了若利維長笛作品全集第一輯，熱切地表達了她對若利維的熱愛。本曲亦是整晚演出最精彩之處，無數的高音、不協和音程與艱澀的手指技巧等等在艾蓮娜的演繹之下顯得輕易無比，即使在演奏極強高音時依然維持著優美的音色，讓「暴力」與「美學」兩者兼容地在此曲中共榮，最後的高音 D 美聲而充滿力道地響徹整座音樂廳，使所有的聽眾為之瘋狂。

我年初時曾在荷蘭欣賞過艾蓮娜的獨奏會，當時曲目和今晚有許多雷同，但鋼琴合作由資歷深厚的杜蒙（François Dumont, 1985-）擔綱，兩者的合奏更加地緊密而火花四射。本次鋼琴家的獨奏片段雖相當精彩，但在合奏方面則不若杜蒙靈活，這或許使得長笛家的表現稍有折損，不如荷蘭場那般吟唱自如；尤其是上半場的藍乃克長笛奏鳴曲，在我先前聆聽的印象中，她的演奏是我聽過最具想像力與歌唱性的詮釋之一，但該晚的詮釋卻顯得稍嫌平淡無趣，或許是和鋼琴家默契欠佳使然，也有可能是因長途飛行的疲累與時差導致（艾蓮娜的跨洲演出經驗相較其他資深獨奏家而言較少）。

但這樣迥異的音樂表現，僅僅只是演奏上的失誤嗎？在台灣場的普朗克奏鳴曲中，我們能聽到更加緊密而深具說服力的詮釋：三個樂章的樂思透過艾蓮娜的詮釋而順暢地呵成一氣，第二樂章也展現出了比荷蘭場次更加穩重、如老者心跳般緩而不拖的深沈氣氛。在演奏若利維《里諾之歌》時，亦能稍稍感受到她的詮釋磨去稜角而向內心深化的趨勢。

艾蓮娜在短短的數月間，其音樂由花枝招展的外放悄悄地轉而深沉凝鍊，此般的差異其來何自？我猜想，是和她的生命經歷有關。2019年對艾蓮娜而言，是充滿轉折的一年——是其首張 CD 的灌錄以及出版年，對若利維作品的鑽研，使她的詮釋更加地深邃。而她也在此年中步入婚姻，個人生活的轉變、心態的轉折或許對其音樂也有潛移默化的改變。然而，同樣在 2019 年，她自大賽首獎後得來的斯圖加特廣播交響樂團（SWR Symphonieorchester）長笛首席職位，也因適用期的不通過而被迫放棄，在社群軟體上能閱讀到她對此的深切反思。音樂演奏是對演奏者意志與情感的表達形式，而 2019 上半年間千迴百轉、大起大伏的人生轉折，相信帶給了長笛家許多的心境轉變與成長，其音樂也因此更加地圓潤而純熟，不再是外顯的鳴放。

艾蓮娜的在台首演，雖不能聽見她在 2017 年神戶大賽那般火光四射的演奏，整體的表現也稍嫌平淡，但她所呈現的，是如幼蟲幻化成蝶前的，如蛹一般轉化、重新自我整合的過渡歷程。對我而言，這是比稚嫩或成熟二者更加珍貴的瑰寶。我們何其有幸，能在台灣和艾蓮娜一同經歷她的蛹化變容，這是對於演奏家而言十分珍稀的時刻。歲數即將步入而立之年的她，將要告別長笛新生代的稱呼，年歲會如何轉化她的音樂演奏，是所有長笛音樂愛好者能共同引頸期盼的。

註釋

1、2019 年初演奏家本人於荷蘭愛因荷芬音樂廳（Muziekgebouw Eindhoven）獨奏會時親口講述，由我將其意譯之。

音樂的意志—貝爾琪亞四重奏《貝多芬之夜》

演出 | 貝爾琪亞四重奏 (Belcea Quartet)

時間 | 2019/09/22 19:30

地點 | 國家音樂廳

在世界各地繁多的音樂廳堂裡，百餘年來的樂曲一再地重複上演，同樣的曲調在耳中反覆迴響，所有音符都看似不再新鮮；這些所謂「經典作品」無盡反覆地被演奏、被聆聽，這其中是否有著某種永恆追尋的意義？當我們一遍又一遍地走進音樂廳，追尋的究竟是什麼？這晚，貝爾琪亞四重奏 (Belcea Quartet) 透過貝多芬 (L. v. Beethoven, 1770 – 1827) 的兩首弦樂四重奏，嘗試提供了一個終極的解答。

貝爾琪亞四重奏成立於 1994 年，至今征戰世界各地知名音樂廳，專輯錄音多元豐富而屢獲大獎，儼然已是聳立樂壇頂端的四重奏團體代表之一，其成就已不需在此多加贅述。他們在今年初 (2019) 首度來台，帶來貝多芬三首經典的四重奏作品；而在同年九月，他們再度登上國家音樂廳，以《貝多芬之夜》為題，重現貝多芬中晚期室內樂作品的熠熠光輝。

音樂會的主軸雖定為《貝多芬之夜》，但除了貝氏第八、第十四號四重奏兩首作品外，音樂家另外在曲目中安排了二十世紀弦樂經典的巴伯《弦樂慢板》(S. Barber: Adagio for Strings, Op.11)。用意何在？觀察則此曲的演出及播送歷史不難發現，此音樂時常用於葬禮、祈福等場合，特別是人類重大事故與災難之時。貝爾琪亞四重奏即是在香港反送中一系列運動爆發後，決定排入這一首曲子，獻給所有正在為民主抗爭的人們【1】。

此曲的演奏也正是全場演出最充滿「神性」的時刻。雖然旋律線在四名演奏家之間不斷交替重疊，四個聲部間卻沒有一位過於突出或黯淡，不卑不亢恰到了好處，最高潮之處四人的長音彼此交融，滿盈的泛音不斷在高聳的廳堂裡盤旋，一瞬間幾乎給人一種錯覺：無形的管風琴在四把琴弦之間恢宏而神聖地奏響著。莊重而凝鍊的演奏，瞬間撫慰了所有聽眾的心。

倘若第一首《弦樂慢板》代表著至高無上的、仁慈全善的神性，隨後的兩首貝多芬弦樂四重奏則是全人類自下而上的、純粹而輝煌的意志。德國哲學家叔本華曾主張音樂藝術是意志的直接複製品，而貝爾琪亞四重奏所演奏出的貝多芬之音，正是對其論述的最佳詮釋者。

四人的座位採第一、第二小提琴、中提琴至大提琴自左至右、由高音至低音的傳統排列（演奏巴伯時亦然），自然主義式地呼應貝多芬音樂裡聲部的銜接與流轉。第一小提琴貝爾琪亞（Corina Belcea, 1975 -）在團中顯得不慍不火，平時身為次角的第二小提琴與中提琴卻有著高度的張力，和外聲部等量地抗衡著；特別是中提琴樂手赫雪勒斯基（Krzysztof Chorzelski, 1971-）有著深厚的小提琴獨奏背景，其亮眼的表現力可見一斑。四位的演奏能力都十分令人歎為觀止，但他們合奏時，卻從不流露出一絲個人主義的色彩；相反地，他們的一收一放都充滿著大架構的、以「團體」為出發點的巨觀思考，貝多芬音樂中意志的全人普遍性正在這樣的結構裡不言而喻。

貝多芬的 E 小調第八號弦樂四重奏，作品 59-2（L. v. Beethoven: String Quartet No. 8 in e minor, Op. 59 no. 2）是他題獻給拉茲莫夫斯基（A. K. Razumovsky, 1752-1836）伯爵的三首四重奏中，規模較小、較為內省卻又不失作曲實驗創意的一首。而升 C 小調第十四號四重奏（L. v. Beethoven: String Quartet No. 14 in c-sharp minor, Op. 131）則是其晚年高度內心化，並打破（甚至說創造）形式，近乎極端的悠邈之作。但我們在聆聽貝爾琪亞四重奏演奏時，這些作曲手法、樂曲與樂章間的藩籬似乎都變得不是那樣重要，音樂在四把弦樂中自然地流露，幾乎無法辨識出他們嘗試揣摩、貼近貝多芬的鑿痕：他們並非是在描繪、理解音樂，而是似乎彰顯、並成為了音樂的主體。

特別引人深思的是，在下半場第十四號的第五樂章時，他們採用了飛快的速度，卻絲毫沒有流露出急躁、浮動之感。取而代之的，是如枝柯飛快生長時，樹根沉穩緊實地扎根在土壤般的穩重感，一切都在他們的高度縝密性中有序地排列。他們的演奏全然屏棄了酒神式的忘我狂喜，而是深切地呼應著一位古老羅馬哲學家的觀點：「真正的喜悅是一件嚴肅的事（Res severa verum gaudium）。」

Op.131 的終樂章以熱烈的氣氛做結，本以為這是這晚最圓滿的結尾了，但貝爾琪亞四重奏卻又「神來一筆」，在安可時演奏了 F 大調第十六號弦樂四重奏的第三樂章（String Quartet No. 16 in F major, Op. 135 – III. Lento assai, cantante e tranquillo），讓整場音樂會收束在緩慢而寧靜的愁思之中。人類意志中的所有起伏收放、無數變容的形式似乎都被完整地概括、撫平了。

貝爾琪亞四重奏演繹的貝多芬，或許早已超脫「詮釋」的層次，而是對於巨擘作曲家的深刻理解、跨時空而直指心靈的對話，讓貝多芬成為他們靈魂的一部份；音樂會中最能打動人心之處或許也只不過如此：透過忠實作曲家的音樂風格、不添加過多古怪而標新立異的見解，讓音樂最大程度地還原出作曲家的樂念；宛若私密耳語的心靈交流，每個人都能在這樣純粹的音樂演奏中找到自

己。

註釋

1、摘自本演出之主辦單位鵬博藝術負責人徐鵬博先生之社群網站貼文

北市交的璀璨新篇章《千人交響》

演出 | 伊利亞胡·殷巴爾 (Eliahu Inbal)、臺北市立交響樂團等

時間 | 2019/10/20 19:30

地點 | 國家音樂廳

終於來了。在前任首席指揮吉博·瓦格 (Gilbert Varga) 卸任後，臺北市立交響樂團 (以下簡稱北市交) 迎來重量級的人物——以色列籍的馬勒大師：殷巴爾 (Eliahu Inbal)。他和北市交的馬勒全集演出，以有「千人交響曲」之稱的降 E 大調第八號交響曲 (Gustav Mahler: Symphony No.8 in E-flat Major, 以下簡稱馬勒第八) 揭開了序幕。

數年前，北市交才在指揮家水藍的帶領下和國立臺灣交響樂團共演馬勒第八，今年殷巴爾走馬上任後旋即再度演出。但，這一次除了約莫二十位來自上海愛樂的協演樂手外，所有的器樂樂手皆是北市交的團員。他們要告訴整個台灣樂界：他們將用自己的力量撐起馬勒宏大的音樂宇宙。

殷巴爾指揮的馬勒總給人神秘而複雜的感受：面對作曲家極度私密的話語和赤誠的吶喊，他卻和作品本身保有一定的距離感。這樣的距離並非如布列茲 (Pierre Boulez, 1925 – 2016) 的冷血解剖、卡拉揚 (Herbert von Karajan, 1908 – 1989) 的權威掌握、抑或阿巴多 (Claudio Abbado, 1933 – 2014) 任音樂自然生長的低限栽培；他並非將自身從音樂抽離，而是取得了「掌控音樂」與「放任音樂」兩者間的微妙平衡，注入了比例玄妙的自我投入。殷巴爾的馬勒是巨塊、粗莽的，他注重的既非和聲結構亦非旋律，在看似保守而主流的詮釋裡，蘊藏了許多獨樹一格的見解。

果然管風琴音一出，第一部分拉丁讚美詩核心的「祈求造物聖靈降臨 (Veni, Creator Spiritus)」主題一出，便是分句有些模糊，卻含有巨碩氣勢的演奏。北市交和合唱團在第一部分經歷了相當長時間的熱身與磨合，才找到相互一致的音樂流動感。合唱團部分在前半段顯得較慢 (特別是男聲唱出的副主題 Spiritus, O Creator 段落)，不斷拖拉著樂團，弦樂、管樂部的速度亦時有搖擺。馬勒交響曲中極度吃重的小號也在第一部分錯失許多高音。在回顧殷巴爾馬勒第八的兩錄音，可發現其演奏雖亦有難解的動盪之處，但卻是以「樂團」為單位的整體變化。殷巴爾似乎在某種程度上接納著樂團自主的細微震盪，並著重於某種層面更加超越的、大塊的音樂流向。在樂團合奏的縝密度與完成度上，北市交雖還不能臻於完美，這一切似乎卻都籠罩在殷巴爾的巨大謀略之中。

看似疏於細節的詮釋方法一開始確實令聽者難解，但在音樂的兩個段落中，我們得到了解答：第一個是第一部分中的再現部，先前混沌不明的樂團在此突然撥雲見日，展現出萬丈光芒般的震撼；而在同樣是重要段落的點燃動機中，我們卻不見殷巴爾有類似的音量舒展與氣氛控制。第二個，則是第二次的撥雲見日：第二部分《浮士德》終景最後的〈神秘的合唱〉。第二部分的樂曲結構繁複難解，而殷巴爾似乎將之視為類似終曲交響曲（Finale-Symphony）的音樂——將〈神秘的合唱〉前的音樂全部視為序奏般的鋪陳，並將所有情感一次宣洩在〈神秘的合唱〉中。原來殷巴爾所審視的，是整個作品的大結構。在樂團的能力或許力有未殆的情況下，不必刁鑽於枝微末節上，只需順著樂曲的大方向走，自然能獲得最大化效益的震撼。從「疏於細節」，變成了陶淵明式的「不求甚解」，一切豁然開朗。

此次的演出陣容雖下縮至三百餘人，但舞台仍然向外推展，拆了國家音樂廳的前六排座位。七位獨唱家被置於舞台的最前方，超出了原舞台的「鏡框」許多，音量原先便已佔優勢的合唱與銅管則處在音響反射最佳之處，對於獨唱家而言，要將歌聲傳遞出去是相當吃力的。在樂團全體合奏的段落，獨唱都會被無情地吞噬，是本次演出稍稍可惜之處。

北市交的音準亦是此演出的一大致命點，在宗教性濃厚的樂曲中，音準的缺陷使得樂團的總奏達不到聖詠般泛音填滿廳堂的震撼，而第二部分開頭地景也未能揣摩出神秘與幽靜的效果。慶幸的是，在前任首席指揮吉博·瓦格多年的調教下，北市交擁有了相當年輕而現代化的音色，弦樂清晰透亮如拋光，和國家交響樂團走向大相徑庭的路線。殷巴爾接手後，或許這塊奇異的瑰寶在未來能成為和國家交響樂團分庭抗禮的存在。

殷巴爾與北市交的馬勒全集之旅才剛踏出第一步，接下來二週的第二號與第四號將是另一段的考驗。

失之東隅、收之桑榆——NSO《王者交會》

演出 | 呂紹嘉、NSO 國家交響樂團、伊利亞·葛林戈斯 (Ilya Gringolts)

時間 | 2019/10/18 19:30

地點 | 國家音樂廳

在呂紹嘉執棒國家交響樂團（以下簡稱 NSO）音樂總監的最後一年，NSO 邀來許多過往合作過的音樂家再度演出【1】，本場演出「本來」便是已訪台數度的柏林愛樂前樂團首席布拉赫 (Kolja Blacher) 擔綱領奏與協奏曲獨奏的一枝獨秀。但計畫總趕不上變化，布拉赫因健康因素而臨時取消了行程。NSO 因而臨時邀請俄國小提琴家伊利亞·葛林戈斯 (Ilya Gringolts) 來臺緊急救火，演出康果爾德 D 大調小提琴協奏曲 (E. W. Korngold: Violin Concerto in D major, Op.35)，原先安排以領奏形式呈現的巴伯《弦樂慢板》(S. Barber: Adagio for Strings) 與貝多芬第八號交響曲 (L. v. Beethoven: Symphony No.8 in F major, Op.93) 也改由音樂總監呂紹嘉指揮演出，並在下半場新增了舒伯特《羅莎蒙》的第三號間奏曲 (F. Schubert: Entr'acte No.3 from Rosamunde, D.797)。

曲目由領奏改為指揮帶領後，樂曲的「詮釋」便有了更多值得討論的空間。開場的《弦樂慢板》，呂紹嘉指揮的過於倉促而急躁，逼不出樂曲中的至深情感，樂團在還未找到聲部的平衡與音色的統一前就被趕上了樂曲的高潮，是有些可惜的。只有在高潮段後的極弱奏時，呂紹嘉的呼吸才緩下來，奏出平衡感較佳的弦樂音色，直到結尾。呂紹嘉的「急促」早已非新鮮事，但更可貴的是他急促後的「屏息與呼吸」，瞬間統御樂團吐納的功夫是《弦樂慢板》演奏時的美好風景。

而小提琴獨奏家伊利亞·葛林戈斯演繹康果爾德的表現略顯平淡。其樂器音色走細緻精巧的風格，面對樂團幾乎滿編的二十世紀協奏曲相當吃虧，第一樂章時其音量常被管樂等伴奏掩埋。而獨奏家的演奏亦顯平淡，第一主題裡吟唱延展性頗大的四、五度爬升被獨奏家演奏地過於拘謹，流失了不少音樂性。而在演繹第三樂章的複雜技巧時，其右手似乎過於壓迫琴身而產生許多弦雜音。至於協奏的 NSO 聲部各自的表現亮眼但聽不到樂團的統整性，似乎是排練有些不足。葛林戈斯在返場謝幕時給了義大利巴洛克作曲家羅卡特利的小提琴協奏曲 (P. A. Locatelli: Violin Concerto in D major, Op.3 No.12) 的片段作為安可曲，上下琶音的音準不時令人捏把冷汗，但大抵上其樂器細巧的音色特性被運用地相當得宜，為上半場做了和緩的結尾。

到了下半場，樂團排練顯得充足許多。《羅莎蒙》第三號間奏曲一掃前兩首二十

世紀樂曲的陰霾，合奏的緊實度與音色融合改善許多。幾乎貫穿全曲的長笛在首席安德石的演奏下使人十分放心，以往強烈緊湊的揉音如今變得收斂許多，透亮而不奢貴的音色與 NSO 的弦樂十分契合。而呂紹嘉指揮棒下演繹的音樂雖仍略快，但依然保有穩健的姿態走完樂曲。

壓軸的貝多芬第八號交響曲是作曲家中晚期寫法精煉而饒有趣味的作品。指揮家似乎也沿用了這樣「幽默」的解讀方式：將四個樂章的速度都設定得飛快，並以明亮清爽的方式演奏。貝多芬作為古典與浪漫主義的承先啟後者，在形式主義與情感抒發之間取得對立兩極的平衡，我認為是最能突顯樂團特性與性格的樂曲。NSO 的弦樂呈現了清澈透亮的風格，管樂則百家爭鳴：長笛首席安德石略顯如長笛老大師詹姆士·高威（James Galway）般老派的美學；雙簧管拘謹而豎笛首席奔放自如，銅管群時有不穩但大體合群。NSO 整體雖不能說有個統一明確的風格，但呈現了多元並蓄的姿態。呂紹嘉深知此般特性，從而揚棄了傳統德奧教條式的詮釋。

呂紹嘉的飛速詮釋確實也有其缺點，在第一樂章顯得有些過份流暢，尤其發展部的張力無法開展；第三樂章為顧及流暢而磨平了許多運音（articulation）與音量變化，至終樂章時甚至連樂句本身都變得有些曖昧不清，但樂曲整體仍然保有一定的說服力，為這個「貝多芬樂季」開出響亮的第一槍。

在貝多芬誕辰兩百五十週年（西元 2020 年）的此季，這個古典音樂界的巨人會在 NSO 與呂紹嘉手中如何「在地化」，值得所有樂迷引頸期盼。

註釋

- 1、如作曲家暨中提琴家布萊特·狄恩（Breat Dean）、小提琴家柯瓦科斯（Leonidas Kavakos）等。

是的，衛武營已「復活」《馬勒，復活！》（高雄場）

演出 | 伊利亞胡·殷巴爾 (Eliahu Inbal)、臺北市立交響樂團等

時間 | 2019/10/25 19:30

地點 | 高雄衛武營國家藝術文化中心音樂廳

臺北市立交響樂團（以下簡稱北市交）新任首席指揮殷巴爾帶來的馬勒（Gustav Mahler, 1860 – 1911）交響曲系列，在三週內緊鑼密鼓的四場演出中來到另一段高潮：馬勒前期的核心作品—C 小調第二號交響曲《復活》（G. Mahler: Symphony No.2 in C minor, “Resurrection”）。作為 2019 下半年北市交的重點演出，除了臺北的場次外，他們也獻給高雄的國際級音樂場地——衛武營音樂廳裡首度的馬勒第二號演出，帶給南臺灣樂迷一場有關生死交織與信仰救贖的音樂饗宴。

在先前《千人交響》的文章【1】中，我已提到殷巴爾的詮釋方法：不拘小節，注重樂曲大結構。在此次的演繹之中，我們也能聽見同樣的風格。第一樂章開頭的低音弦樂齊奏，每把樂器演奏的時值不甚統一，但整個聲部的音色晦暗而咄咄逼人，提供了氣氛絕佳的開場。殷巴爾最低限的統御，即是對於樂句整體的凝視與呼喚。隨後木管與高音弦樂加入，原先持續的低音旋律線與雙簧管主題等似乎進入迷濛，但殷巴爾依然緊握著樂團整體，將音樂的大塊色調與前進方向勾勒出來。直到第二主題，第一小提琴的音色被指揮調配地纖細而精緻，透著微微的光，這是我們第一次明確地注意到殷巴爾在音色上的明確設計。

到了發展部銜接至 **Molto pesante**（非常沈重有力、緩慢）的結尾，在此處指揮並不從前一小節的小號長號三連音開始漸慢，而是在該處明確的突慢。這樣的處理方式是非情緒漸進的，而是趨於客觀、敘事性的處理傾向。

相較前週的馬勒第八，殷巴爾似乎多了些許細微的音色以及速度設計，控制感更重了些，其故何哉？

另值得一提的，是第一與第二樂章的間隔。馬勒在譜上表示要休息至少五分鐘（*Hier folgt eine Pause von mindestens 5 Minuten*），然而我們並不清楚作曲家在此是否將樂念切斷；意即：我們該將第一樂章視為獨立的個體，抑或承接次個樂章？殷巴爾在此離開了指揮台，利用此間隙安排合唱團上場，並在再次進場時再度與樂團起立鞠躬致意。我想，殷巴爾是將第一樂章回溯至交響詩《死之禮讚》（*Totenfeier*）的本質，而自整首交響曲相對地獨立了出來。

我們或能從第二號交響曲的譜寫素材叩問指揮的詮釋想法。《復活》屬於「魔號交響曲」，當中許多音樂元素皆是取材、改寫自該藝術曲集，靈感多源自於世界的森羅萬象，樂章彼此的本質是不預先連貫的，和中後期趨於心理化的作品有所差異。或許可以說，馬勒的前三首交響曲是類似想像、神話與鄉野故事的性質，將此作品視為某種程度上敘事繪景性質較重的交響詩也不為過（至少前幾個樂章是如此）。

以此觀點來看，殷巴爾面對著內在與外在同樣強烈的《復活》，選擇注重外在的特質，尊重其世界表象的客觀獨立，盡量將自身私語化的激情從音樂中抽離，在畫面感與氛圍上進行更多的雕琢。相較之下，馬勒第八號的本質是宗教讚歌以及詩劇，與交響詩非線性敘事的性質相異，因此在詮釋《復活》時，指揮的音色變化處理與非感性速度也顯得合理了。

北市交的合奏相比前一週的第八號，又更上了一層水平，在連續極端的困難技巧勞動下，還能不斷地精進而不疲乏，實在令人讚嘆不已；只有在第三樂章的演奏，顯得差強人意。第三樂章改寫自《少年魔號》（*Des Knaben Wunderhorn*）中的〈聖安東尼對魚講道〉（*Des Antonius von Padua Fischpredigt*），當中有如流水般連續不息、幾乎貫穿全曲的 16 分音符，需要不同聲部間極度縝密的「承上啟下」，方能使音樂連貫。這似乎觸動到了北市交的能力極限，樂句銜接的溝壑四起，尤其是敲擊大鼓鼓邊的束棒（*Ruthe*），演奏 16 分音符時速度相當飄忽，木管與第一小提琴 32 分音符半音階下行後等處時不時影響了樂團速度的穩定性。

好在第四樂章〈原光〉（*Urlicht*）的女低音獨唱凱薩琳娜·瑪吉耶拉（*Katharina Magiera*）將樂曲帶回美好的境地。該獨唱家據說是抱著感冒上台演唱，但她依然唱出綿密而滑順的美好音色，融化了聽眾。

在三到五樂章之間，樂譜上明確記載要不歇息地接續至次個樂章，對於掌控大局的指揮當非難事。第三樂章的末段、終樂章的開頭以及中段皆有相似的，驚天動地的巨聲「哭喊」，在第三樂章中有以主觀悲劇情感打破流動客觀時間性的效果，【2】而在終樂章則有從〈原光〉的寧靜瞬間進入末世景象、以及進入再現部前總結第五樂章呈示與發展部，銜接至後台銅管號角與台上長短笛對話「偉大的召喚」（*Der große Appell*）的作用。這幾處在演出中被明確地強調（或者說，有意識地將樂團在此處重新整合）。本晚的演奏從頭至此，樂念皆相當地具有連貫性。

然而，此次演出最大的敗筆，卻顯現在再現部中。合唱團在一開始吟

唱 “Aufersteh’n, ja aufersteh’n” 便開始音準不穩，有賴女高音獨唱家才勉強穩固下來。而到約在 “Was entstanden ist das muss vergehen” 前後的安靜段落，觀眾席傳出了為時不短的幼童哭聲，所有的聽眾都打了冷顫。合唱團也在此時似乎因注意力分散而完全失控，在次句 “ Was vergangen, auferstehen” 樂譜上甚弱奏（pp）至強奏（f）的音量變化被唱成音色粗暴而失控的極強奏（fff），速度亦飆升數倍。指揮無力回天，自此便被脫韁野馬般的合唱團牽連，整個樂團也因此失控，失去所有細節而徒然大聲地以失速走到了結尾。經過一個多小時的堆疊積累，最終功虧一簣，十分可惜。

這的確是北市交與殷巴爾的非戰之罪。但，也或許殷巴爾本就尋求在終樂章再現部中脫離理性思考的枷鎖，全然訴諸生命對復活與永恆的激情，觀眾席的哭鬧只是催化劑之一。這個插曲導致的演出結果，帶給聽眾重重的疑惑：這究竟是否為指揮的原意？這是破壞了詮釋，還是創造了詮釋？我們只得把困惑留在心中，待數日後北市交在臺北的再次「復活」，才能找到答案了。【3】

註釋

- 1、請參考顏采騰：〈北市交的璀璨新篇章《千人交響》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=54628>
- 2、Revers, P. . Song and song-symphony (I). Des Knaben Wunderhorn and the Second, Third and Fourth Symphonies: music of heaven and Earth.
- 3、編按：評論人顏采騰另有針對臺北場的演出評論，並回應高雄場所提出的疑問。

「演」給誰「聽」？

——《馬勒，復活！》中聽眾與音樂詮釋的共生性

演出 | 伊利亞胡·殷巴爾 (Eliahu Inbal)、臺北市立交響樂團等

時間 | 2019/10/27 19:30

地點 | 國家音樂廳

「這個〔觀眾席內幼童大聲哭鬧的〕插曲導致的演出結果，帶給聽眾重重的疑惑：這究竟是否為指揮的原意？這是破壞了詮釋，還是創造了詮釋？」【1】我在前一篇《馬勒，復活！》高雄場評論的結尾，留下了未解的問題。我將以此為基石，和臺北場比較，試著在細微之處找出可能的解答。

臺北場演出本身

經歷了週五衛武營場次的洗歷，臺北市立交響樂團（以下簡稱北市交）回到主場的臺北市，帶來了更佳精湛的演出——私心地斷言，這次的演奏逼近了臺灣樂團演繹馬勒的極限，已然到達了歐洲前線樂團的水準。各樂手、聲部的演奏更加精湛，即使是臺灣樂團中普遍最不穩定的銅管也比平時更使人放心，隨仍偶有失誤也不致影響樂曲整體進行，儼然是近幾年在地樂團最好的馬勒《復活》演繹之一。

殷巴爾的客觀敘事法在這晚獲得了全新的意義：他的指揮成為了骨幹，供訓練有素的樂手自行填空；殷巴爾詮釋下最美好的樣貌，或許便是配上優良而具自立性的樂手，至大與至渺相輔相成、各司其職。我們不免將此場演出與去年國家交響樂團與赫比希的馬勒第二演出作比較：赫比希注重樂句的細節、運音法的精準性，有時反而在大方向迷失；殷巴爾則反其道而行，不斷地審視音樂的大結構，以樂段為骨架，讓樂手保有較大的自主性。臺灣的樂團水平並不若歐美頂尖團般優異，赫比希的精細處理方式看似較適合臺灣樂團，但就結果而言反倒是後者取得了全面的勝利。殷巴爾一直視馬勒全集的演出是接掌新樂團時的磨刀石，北市交也確實在這個過程中，有著非常顯著的成長。

更使人驚豔的是，終曲的速度相較高雄場更加沈穩（雖然看來仍未降至殷巴爾理想中的速度），音量變化與織體變得纖細清晰，最末句“zu Gott wird es dich tragen”中三次“zu Gott”堆疊得十分穩固，使最後的和弦解決飽滿而震撼。在各個層面上，臺北場的藝術成就比高雄場還要高出許多。或許礙於市場需求，本地的樂團同一套曲目通常只演奏一次，指揮以及演奏者少有機會能在演出後

根據實際表現在隔晚及時修正。這次北市交有衛武營場次作為暖身，或許是此次臺北場如此優異的原因。

詮釋？失誤？

在此，我想提出的問題是，在終曲表現如此迥異的兩次演出間，是什麼因素造成了差異？這樣的差異該被同等視為「詮釋」嗎？指揮在演出當下，是否僅僅視心裡想像的聲音為唯一的絕對權威？

看來殷巴爾並不是這般堅守「權威」的人物。他曾得意地表示：「我的每一次演出都有不同的詮釋！」假定他在日期相近的演出中沒有產生對樂譜見解的變化，那想必是有現場演出間的因素差異影響了演出呈現，而指揮本人也樂見這般變化。

我們該回歸現場演出的本質：音樂演奏是和聽眾溝通、相互理解的過程；聽眾和演奏者共同完成了音樂詮釋。在衛武營場孩童哭鬧的當下，觀眾席更多的其實是他人焦躁難耐的不安氛圍，而終曲的復活讚美詩是對世界所有悲劇苦難的救贖，欲將更強烈的負面情緒包覆，自然需要更強力的表達方式。當觀眾失去了理智耐性，終樂章的尾聲也就變成不受控的脫韁野馬了。

在臺北場我們擁有著相對熟悉音樂的聽眾（畢竟衛武營首度演出馬勒第二便是此次北市交與殷巴爾的演出），知悉樂曲的大致走向，演奏者也因而更放心地傳達樂句中的細節。每次的演出都仿若對於音樂極致美的追求，演出者和聽眾便是在無言中不斷地辯證著。另外，高雄場觀眾席內掉落物品、輕聲交談等小狀況在整場演出中一直存在著，在許多突然弱聲或無聲的片段，如第一樂章再現部極強奏（*fff*）後僅存中提琴與大鼓的細聲（*tremolo*），這些雜音便會明顯地浮現，指揮的呼吸也變得較為急促，影響接下來樂句的氣韻。

上述的觀點並不是要檢討觀眾的素質，而是從另一種角度來看：音樂並不會變糟——只會變成更適於當下的模樣。

另外，兩場音樂會的尾聲都呈現了偏快、暴衝的趨勢，這是否為指揮起於理性掌控、收於感官刺激的特殊設計？我們只得從殷巴爾的《復活》錄音尋找蛛絲馬跡。在他與法蘭克福廣播樂團錄音的終章結尾中，並沒有趨於官能主義的傾向，反倒是承襲前頭一至四樂章的觀點，做出了穩健的詮釋。在本兩次的演出中，我猜測，主要因合唱團時常比指揮的拍點還早，使得指揮被迫不斷追趕，最後偏離了指揮的原意，喪失了理性構築音樂的掌控權。不論如何，這仍然和觀眾產生了交互作用，進而催生了全新的詮釋。在殷巴爾的音樂世界觀裡，並

不排斥這樣的詮釋。

般巴爾與北市交使我們看見國內樂團真實「復活」、演繹出世界一流馬勒的可能性。但身為聽眾的我們，更應該抱持著莊重、嚴肅的心態聆聽。當我們發自內心對音樂欲求著什麼的時候，音樂自然會給予你更豐厚的回饋。

註釋

1、顏采騰：〈是的，衛武營已「復活」《馬勒，復活！》（高雄場）〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=55044>。

他們在島嶼奏響《鋒芒新銳》(臺北場)

演出 | 國家交響樂團、陳銳、張宇安

時間 | 2019/10/24 19:30

地點 | 國家音樂廳

我們在東方的島嶼，唱著異國的歌。我們如何在西方的歷史血液裡，聽見自己深邃的心跳？臺灣古典音樂的四個面向在此場音樂會匯集成流：臺灣的樂團、獨奏家、指揮、與作曲家。國家交響樂團（下稱 NSO）以這場音樂會，試圖提供一個終極的自我辯證。

臺灣的作曲家

做為音樂會開場的《歌聲之谷》，是本次客家委員會委託作曲家余忠元譜寫的，約莫二十分鐘的新作品。此作品的素材雖源自於客家歌謠的旋律結構與唱腔音韻，其內容卻主要探討著具全人類普遍性的人世雜感。作曲家本人在樂曲解說中留有一段如詩的文字：「如果／最後的住所也終於漫滅／你我又該飄往何方？／.....／在消失之前／我們會回到很久以前一起藏好的／一個秘密的山谷／.....」。此作品的意涵在此已表露無遺：舒伯特式的流浪與永恆追尋、馬勒式的人生終結感與救贖尋覓。

而音樂的構成亦和馬勒有相當程度的神似：數把小號與長號離開舞臺，被安置於側包廂奏出無音樂表情的信號，猶如來自超越世界的警示語言。對照舞臺上展現七情六慾的人生百態，兩端形成了仿若生死二元世界的強烈對立；自然之聲也不僅只被無機地用器樂模仿，而是在作曲家的巧思下轉化為意象的符碼：弦樂甜美旋律背後，管樂奏出的海鷗音型，代表人世美好的必逝；無伴奏的中提琴獨奏與回聲，應合著舞臺後（offstage）的小鼓，建構出了「空山不見人，但聞人語響」情境裡的孤絕吟唱，仿若逃避世界而建構出的避難地。我們聽到的，已不只是「交響化的歌」，而是活用客家音樂的元素（歌謠、唱腔），構築臺灣在地情境而訴諸普遍情感的作品。

所謂「越本土化，就越國際化」是近年揚名國際的藝術家們耳提面命的一句話，這首作品正符合著這樣的陳述。客家音樂的轉化如馬勒波希米亞的音樂基因、最後的寧靜令人遙想舒伯特《冬之旅》（Winterreise, D. 911）最後〈風琴奏者〉（Der Leiermann）的離去.....。我想，若這兩位作曲家誕生於臺灣，也將會譜寫出如《歌聲之谷》的音樂。

臺灣的獨奏家與指揮家

本次的獨奏家是臺灣樂迷相當熟識的臺、澳雙籍小提琴家陳銳。他帶來的維尼奧夫斯基的第一號小提琴協奏曲（H. Wieniawski: Violin Concerto No.1 in F-sharp minor, Op.14）是作曲家十七歲時譜寫的早期創作。作品當中並沒有什麼太過於錯綜複雜的情感，而是作為一位年輕小提琴奇才，欲以艱澀技巧與華麗樂句征服聽眾，充滿青年才氣的炫技作品。

陳銳的演奏，用「暢快淋漓」來形容是再適合也不過。他拉奏出的弦音，呈現出了齊克果（Søren Kierkegaard, 1813 – 1855）式的審美觀：音樂用於表達直接、毫不修飾的「情感」。**【1】**陳銳演奏時豐沛的肢體與臉部表情，猶如柏林愛樂新任總監佩特連科（Kirill Petrenko）一般，有將聽眾一齊捲入他演奏的心流經驗中的魔力。雖然當晚陳銳抱病上臺，面對主奏開頭作曲家劈頭給出的 10 度雙音、三音、高把位大跳艱澀技巧一時無法快速掌握，然而到了第一樂章後半段裝飾奏後，他成功接上軌道，用精湛而渾然天成的音樂性擄獲聽眾的心。熱情能量無限的陳銳正適合年輕而胸懷壯志的早期維尼奧夫斯基作品。

然而成也蕭何敗也蕭何，純然訴諸熱情的演奏無法演繹較為含蓄的情治、或者是超乎理、情的神性等概念。第二樂章〈祈禱，稍緩板〉（Pregiera, Larghetto）中憂傷、肅穆莊重的旋律在陳銳的演繹下，僅僅訴諸了情感表達的外顯特質而非內隱的幽微轉折。

不論如何，陳銳在技巧以及舞臺魅力上依然是一位頂尖的小提琴演奏家，他的演奏難以發覺技巧練習的鑿痕，帶著宛若與生俱來的驚人樂思，由內而外煥發光彩。

相較之下，此次的指揮張宇安則是「由外而內」的音樂家。高中才開始接觸音樂的他，如今已是北美名團波士頓交響樂團（Boston Symphony Orchestra）的助理指揮，成就自然不在話下。此次他和 NSO 帶來柴可夫斯基較鮮為演出的第三號交響曲《波蘭》（P. I. Tchaikovsky: Symphony No.3 in D major, Op.29, “Polish”）。

柴可夫斯基的作品一直以來都是 NSO 的拿手絕活，然而今天更令人驚豔的，是張宇安的巧妙調教。在前一週還帶著透亮清澈的音色、表現風格自由的 NSO，今晚搖身一變成了完全的德國之聲。張宇安於德國求學的深厚素養如實地映照在了他的音樂中，從樂句的勾勒、弦樂高低音的音色與音量調配……，一切都有著難以言喻的德國樂團音感。身形瘦小的張宇安指揮時有著多維度的臂、肘旋轉與下肢舞動，以較為硬實的手勢掩蓋體型上的劣勢。但這些看似花拳繡腿的

動作並不表達了迥異的樂曲詮釋，而是扎扎实實地演繹了德國指揮教育中的「聲音預先想像（Vorstellen）」【2】：一切外在的技巧只是表達的工具，最重要的是細讀樂譜時在腦中勾勒的音樂形狀。

深受德奧系交響音樂薰陶的張宇安，讓 NSO 的演奏如實地反映了他的音樂想像，交響曲的一至四樂章皆是相當經典的德式柴可夫斯基詮釋。到了終樂章，前面節制積累的能量才一次爆發，奏出了非比尋常的快速。張宇安僅僅作為客席指揮，用為數不多的排練時間即讓 NSO 全然地脫胎換骨，我們不得不欽佩於他高效率地形塑樂團的能力。

在此次的獨奏家、指揮與作曲家三者間，我認為指揮張宇安的未來發展最值得看好，他與波士頓當家指揮尼爾森斯（Andris Nelsons）的合作，至今仍在他的指揮風格中有潛移默化的影響，或許未來在他的音樂中，能有更多獨到的見解和特具巧思的設計。作曲家余忠元的作品雖精彩，在臺的新創作卻常難有再度搬演的機會，是大環境局限之困境。

NSO 在國內作為領導與指標性的樂團，提供這些新銳音樂家一個媒合與大顯身手的舞臺（即使陳銳已出道多年），在宣傳度與音樂演奏實質上給予了最大化的協助。誠如英國指揮西門拉圖（Sir Simon Rattle）就任倫敦交響樂團（London Symphony Orchestra）新任首席指揮後，大量排出英國經典與當代作曲家作品，甚至在 19/20 樂季開季音樂會大膽地排上華爾頓的第一號交響曲（W. Walton: Symphony No.1 in B-flat minor）作為核心曲目。我們雖沒有如歐陸悠遠流長的古典音樂背景，但國內的數個領導性音樂家／樂團已開始默默耕耘，相信未來終能結成美麗的果實。

註釋

- 1、摘自齊克果《非此即彼》（Either/Or），作者在書中指涉的是較為狹義的情愛慾望。
- 2、摘自《樂覽》第 192 期。

天國亦或俗世？《天堂之歌》

演出 | 伊利亞胡·殷巴爾 (Eliahu Inbal)、臺北市立交響樂團、范婷玉

時間 | 2019/11/3 19:30

地點 | 台北市中山堂中正廳

2019 下半年殷巴爾與臺北市立交響樂團（北市交）的馬勒系列暫告一段落——由臺灣的次女高音范婷玉演唱《少年魔號》(Des Knaben Wunderhorn) 的選曲，以及下半場的 G 大調第四號交響曲 (Gustav Mahler: Symphony No.4 in G Major) 作結。

《少年魔號》的素材大多取自於民間農夫、遊唱詩人等俗民之間謠唱的歌曲，主題圍繞在愛情、死亡、飢荒、冒險、幻想等，如同一則又一則的民間傳奇。殷巴爾帶領樂團作為歌者的伴奏，使人印象深刻的是，他的「俗世感」：快速翻頁般的樂曲間承接，即使管弦樂法多麼精彩，結尾總是爽快地結束，毫不眷戀。現世不正是如此？每個人都有著精彩的故事，卻都被速食主義般地急速翻閱，不屑一顧、無人用心傾聽。《少年魔號》的當代意義或許便是如此。

次女高范婷玉的聲音相當的乾淨，不使用太多的抖音，讓歌聲本身的音高、音色清晰可聞。在中山堂中正廳這個音響效果較乾澀的場地，樂團沒有過多的堂音，因此歌者不必費力地「引吭高歌」，能用較舒適的方式歌唱，並做出更多層次的細膩變化。〈塵世生活〉(Das irdische Leben) 描繪了飢荒、孩童死亡的家庭悲劇，次女高音便唱出了恐怖、震懾人心的可怕聲調；〈白費力氣！〉(Verlorne Mühe!)、〈高度理性的讚頌〉(Lob des hohen Verstandes) 中的不同角色的口吻切換亦被范婷玉詮釋得相當精彩，宛若說唱俱佳的說書人。

下半場的演出，更令人耳入一新。很難想像，前兩週還以巨塊笨重的方式詮釋馬勒的殷巴爾，在演繹第四號交響曲時，竟變得妖媚而花枝招展——光是第一樂章的第一主題，弦樂的運音法 (articulations) 變得千迴百轉、大量的滑音被誇大強調；第三樂章自開頭便唱得無比濃烈，當中垂死掙扎、安息、天堂的昇華等等的嚴肅元素被相對弱化，被狂奔的速度輕描淡寫而過。到了尾聲也顯得有些急就章，倉促地接到終章而未有安寧之感。那回歸 G 大調的半終止，彷彿給我們開了一個天大的問號。

一般而言，基於終樂章反常的寧靜收尾與其「天國生活」的副標題，整首第四號交響曲通常會被詮釋成寧靜、甜美、溫柔的樣態。但這種詮釋法不免會給聽者留下一個巨大的疑惑：經過第三樂章的苦難，來到終樂章的天國後，天堂應

是永恆的救贖與安詳，為何在音樂中會穿插數次兒時夢靨般揮之不去的恐怖插入段？為何約翰·希律屠羊的段落充滿了驚慌與殺意？暫且撇開宗教性的典故不談，殷巴爾用音樂給了我們一個可能的答案。

在譜寫第四號交響曲時，馬勒是以第四樂章的原型，同樣取自《少年魔號》取集中的〈天堂之歌〉（*Das himmlische Leben*）為基礎譜寫出全曲的，前三樂章中的許多素材不斷地預示著〈天堂之歌〉，因此全曲可視為某種〈天堂之歌〉的大型展開式。殷巴爾似乎延續了上半場的世俗氛圍，棄了原本交響曲中超脫的救贖感，轉而回歸俗世的世界觀。記得第三樂章被刻意弱化的天國開啟與安息嗎？在殷巴爾眼裡，音樂並沒有真的在第三樂章結束後超脫，來到天堂，而是仍然在人間徘徊著、懸念著、想像著天堂。自此第四樂章中兩極情緒的矛盾得到解答：在人間渴求、幻想出的天國救贖，在基督宗教中以正反並存的形式共生著——此岸與彼岸（*das Diesseits und das Jenseits*）、世間的折磨與超越世界的救贖、對原罪的了解與救恩……一切皆在懸想的那一瞬間發生，睜開眼，依然身在人間。樂曲的最後以低音提琴的低音 E 收尾而非飛昇式的高音，也絲毫不足為奇了。

整場音樂會——不論是音樂的素材或演出詮釋——都圍繞在「俗」上。殷巴爾經過前幾週第八號《千人》與第二號《復活》兩首音樂史上最盛大的宗教性解脫後，在第四號交響曲轉以投向人間浮世繪的描繪。浮生的百態、大喜大悲，故事中的至細倪之處不必多加刻畫，因為千萬的靈魂正同等地流逝、被遺忘。殷巴爾在馬勒第四號交響曲的演出中取得的「共感」，便是人在都市叢林無限蔓延、資訊爆炸的巨大洪流裡，被埋沒的渺小無助感。

殷巴爾雖不能和北市交奏出歷史名演般完美而銘刻人心的演出，但他的獨特觀點永遠能起初使人心生疑惑，最後撥雲見日，顛覆眾人的既有想像。他自成一言之有力詮釋，為他與北市交在 2019 年的最後一場演出畫下漂亮的休止符。

框架中的無限想像《阿芙蒂耶娃鋼琴演奏會》

演出 | 尤莉安娜·阿芙蒂耶娃 (Yulianna Avdeeva)

時間 | 2019/11/5 19:30

地點 | 國家音樂廳

俄國鋼琴家尤莉安娜·阿芙蒂耶娃 (Yulianna Avdeeva) 在 2010 年第十六屆國際蕭邦鋼琴大賽榮獲金獎後，便廣受世界各地邀請，並屢屢來台獻藝，今年已是第七次在台灣的演出。特別的是，在有別於以往以蕭邦 (Frédéric François Chopin, 1810 – 1849)、李斯特 (Franz Liszt, 1811 – 1886)、普羅高菲夫 (Sergei Prokofiev, 1891 – 1953) 等為主軸的曲目安排，這次除了上半場的蕭邦系列曲目外，下半場她排出了穆索斯基的知名鋼琴組曲《展覽會之畫》(M. Mussorgsky: Pictures at an Exhibition)，舊中有新意。

和一般印象中俄國鋼琴家用全身力量灌入鋼琴的演奏方式不同，阿芙蒂耶娃彈奏時主要將力度集中在下手臂與手掌，上手臂幾乎很少使用，只有幾個張力較大的段落才會看見她以整隻手臂提起身軀，彈奏較厚實的大音量。這種彈法雖無法製造出太大的音量跨度，卻能在中強奏 (mf) 到極弱奏 (pp) 之間，做出無窮無盡的色彩變化。同時，每個音符都有著清晰而精緻的顆粒感，與過往法國學派強調的「似珍珠」(Jeu perlé)、快速靈活、漂浮等特色彈奏法有幾分神似。

阿芙蒂耶娃在上半場的蕭邦曲目中最引人入勝的，就是那有限的表達框架裡，隱隱透露出的豐沛音色變換。如在升 C 小調前奏曲 (Prelude in C sharp minor, Op.45) 中，她在幾乎貫穿全曲的上升音型，配合著大量臨時升降記號改變的和聲，每次都彈出完全不同的音色，右手在高音域仿若抽絲剝繭，將每一種弱聲高音的色彩可能性都挖掘透澈。這裡所謂的「框架」，並非過於學院化的理論分析，而是鋼琴家本人所堅持的蕭邦美學觀點、一種宛若語言口吻的腔調。阿芙蒂耶娃的蕭邦是不躁動的，不使用過度誇張的音樂表達、不將縮與放之間的距離拉至無限，她反而追求在有限的幅度中創造無限、節制地彈奏，忠於樂譜、忠於自我。她彈奏的降 A 大調第三號敘事曲 (Ballade No.3 in A flat major, Op.47) 與升 C 小調第三號詼諧曲 (Scherzo No.3 in C sharp minor, op.39) 在戲劇性上略遜一籌，然而樂句設計的巧思卻無比豐富，時時使人眼睛一亮，猶如以智取勝而心思縝密的軍師。

然而她的精巧彈法也確實有缺陷。第一，是她顆粒感奏法的細微處。在音的收尾，她的手總是會有類似「抓」的動作，手指與手掌微捲。這似乎是她顆粒感

音質的成因之一，但也間接造成音符的發音不完整，有非常美麗的頭與身，尾處卻沒有良好的共鳴。第二，是她的演奏續航力。將力度集中於下手臂的彈法容易積累疲勞，而上半場的六首曲目總長近乎一小時，阿芙蒂耶娃似乎為了表達完整的蕭邦樣貌而不離開舞台歇息，只在幾個樂曲間起身稍略致意。連續彈奏下來，她的疲態漸顯，在最後波蘭舞曲《英雄》（*Polonaise No.6 in A flat major, Op.53 “Heroique”*）時錯誤頻傳，最後幾乎以意志力勉強完成。但，前面五首積累下來的藝術成就，已使人感動萬分。

下半場的《展覽會之畫》中，阿芙蒂耶娃全然在樂曲中挹注靈魂，更加自由地表達了音樂。在節目冊裡，她親自寫道：「《展覽會之畫》的各個樂章中，涵括了人類的幾乎每一種情緒，……，這些表演都該忠於藝術家的內心深處。」我們確實能在音樂裡聽見這樣的真摯表達。相較她的蕭邦演繹，她的《展覽會之畫》觸鍵更加耿直，毫不保留地將心裡所思傳達給觀眾。每一次〈漫步〉（*Promenade*）的重現，都讓我們感受到經歷畫作場景後觸動的深沈心思，情緒完整地通透全曲，此般境界，只得用「真摯」形容。

返場後的第一首安可曲無疑是最大的驚喜：巴赫第二號英國組曲中的布雷舞曲（*J. S. Bach: Bourrée from English Suite No. 2, BWV. 807*）。她近年在巴洛克、古鋼琴演奏等領域頗有心得，並在 2017 年發行了巴赫作品專輯，當中即涵蓋了第二號英國組曲全曲。她的清晰彈奏讓多聲部的每個線條都清晰無比，分開聆聽都有各自的完整音樂性，合在一起卻又無一踰矩，令聽者傾倒於她強大的控制力。如此精湛的演繹，卻只得在安可時驚鴻一瞥，令人惋惜。礙於市場接受度、大獎光環等因素，許多大賽得主國際巡演時往往受限於比賽成名的作曲家樂曲，許多的曲目安排可能性被就此犧牲，這是相當可惜的。

阿芙蒂耶娃已來台累積近乎十次，台灣聽眾也對她漸漸熟悉。2017 年她和 NSO 的協奏曲之夜已為我們帶來莫札特（*W. A. Mozart, 1756 – 1791*）與柴可夫斯基（*P. I. Tchaikovsky, 1840 – 1893*）的「非蕭邦作品」。在未來，或許也有機會在獨奏會的場合，擺脫「蕭邦金獎一定要彈蕭邦」的刻板印象，勇敢地為我們帶來如全套巴哈、或是 20 世紀作曲家等等的更多偉大作品，讓聽眾看見她蕭邦之外的多元面貌。

老派浪漫之必要《阿方納西耶夫 2019 鋼琴獨奏會》

演出 | 阿方納西耶夫 (Valery Afanassiev)

時間 | 2019/11/20 19:30

地點 | 國家音樂廳

是一位怎樣的鋼琴家，膽敢在其專輯封面中放肆寫上“JE SUIS BEETHOVEN (我是貝多芬)”、“Ich Bin Mozart (我是莫札特)”？又是怎樣特立獨行的演奏，使其被冠上「鋼琴怪傑」的稱號？是怎樣的人，能彈琴又執筆，發行五十餘張 CD 又寫下數十本小說、詩集、劇本等文學作品？

這位當代絕無僅有的迥異存在——阿方納西耶夫 (Valery Afanassiev) 第三度來台，帶來貝多芬的《月光》(Piano Sonata No. 14 in c-sharp minor “Moonlight”, Op. 27 no. 2) 與《悲愴》奏鳴曲 (Piano Sonata No. 8 in c minor “Pathétique”, Op. 13)，以及蕭邦 (Frédéric Chopin, 1810-1849) 的其中六首夜曲 (Nocturnes)，在大眾耳熟能詳的經典曲目中，帶給聽眾珍稀而獨到的品析觀點。

阿方納西耶夫的音樂，給聽眾的第一印象是「慢」。第一首《悲愴》起始的極緩 (Grave) 序奏、進入呈示部的快板 (Allegro)，他都以偏慢的速度演奏著，彷彿挑戰著聽眾對於譜上演奏速度指示的認知疆界。

第二印象，是二十世紀舊時代般自由的「彈性速度」，以及藏在「慢」與「彈性速度」中的「靜」。如在《悲愴》第三樂章第一主題他肆意地在跳音 Sol 刻意放慢，隨後又恢復流動感。又或者在樂段或樂句間的休止符，他無懼琴音必然的流逝漸弱，不急於進入次段以藏匿寂靜，反而正視著寂靜，將寂靜融入他的音樂之中。

他打破了節拍器般節奏持續而嚴謹的演奏，不斷拉長又壓縮音樂，愛因斯坦相對論般地伸縮著：雖然音樂時快時慢，但那只不過是作為「聽者視角」觀察的結果，演奏者的樂念自體（又或者說，心流）反而是穩定而不紊亂地行進著。我們彷彿在阿方納西耶夫奇異的詮釋中，看到了「客觀時間」與「主觀時間」的對立。節拍器的韻律是客觀世界時間的表徵，而他進入與作曲家對話的途徑，便是棄絕了客觀時間的絕對權威，轉而沈浸在內心的時間流動中。而他在節目冊與訪談中不斷強調的「寂靜」，便是他對抗客觀時間的有力工具。貝多芬的音樂滿是衝突、悲絕與靈魂辯證，「主觀時間」的演奏速度變化非常成功地彰顯了這些內心活動，讓音樂充滿說服力，使聽者輕易地被吸進阿方納西耶夫架構的世界中。

除此之外，他的演奏亦有許多令人驚嘆之處：比如《月光》的終樂章，伴奏聲部取得了音樂表達的主導性。有時主旋律被演奏者以強勢的分解和弦刻意淹沒，營造出迷濛的氛圍；有時左手的切分音搭配 *crescendo-accelando*（加速漸強），令音樂的動能不斷增強。此外，在《悲愴》第二樂章第一主題樂句間的 *transition*（過門），譜上的斷奏記號被大膽地刻意演奏出來，形成和樂句圓滑奏大相逕庭的表情。令聽者驚訝之餘，隨後使人發現是呼應插入段中相似的運音法，巧思令人回味無窮。

這些在現在看來離經叛道的演繹方式，於阿方納西耶夫而言，是對抗二十一世紀流行的、逐漸死亡的鋼琴演奏品味。自 Alfred Brendel、Grigory Sokolov、Radu Lupu 等鋼琴家以降，樂句被全面解構、音樂詮釋逐漸僵化、去形上學、去神化，【1】而阿方納西耶夫的演奏彷彿便是在復興二十世紀上半葉如福特萬格勒（Wilhelm Furtwängler, 1886-1954）、孟根堡（Joseph Willem Mengelberg, 1871-1951）那般浪漫主義式的演奏。他們細讀樂譜卻不死守樂譜，用不輕浮虛偽的方式做出譜面外的驚人變化，而這些變化不是為了譁眾取寵，是和作曲家進行深度的對話，並再現於演奏會的當下。這種彈奏法在當代早已過時，十分老派，卻依然動人無比。

下半場的蕭邦夜曲依然延續著阿方納西耶夫的個人化詮釋方式。他將六首夜曲連成一體，中間不做謝幕歇息，為的是將聽眾全然沈浸在蕭邦的音樂世界中。而演奏家的彈性演奏亦碰觸到了蕭邦音樂的巨大難題：不論在演奏界或學界，蕭邦的「彈性速度」該如何演奏，一直是眾人不斷鑽研、品析的學問。依據阿方納西耶夫「主觀時間」之中，他的彈性似乎是屬於「有借不還」的類型；第一首降 *b* 小調（作品 9 之 1）的 ABA 三段體中，演奏家恣意地拉長 A 段再現的時值，仿若作曲家經歷 B 段的過渡後心境獲得嶄新的樣貌；又或是作為安可曲的升 *c* 小調圓舞曲（Waltz No. 7 in c-sharp minor, Op.64 no.2），鋼琴家自極慢的速度狂飆地加快，將舞曲的動能無限地擴張，同時卻又讓聽者在旋轉中捲入作曲家內心的深處。這樣放肆的彈奏法或許會招致許多批評，對於現場演出而言卻是相當成功的作法。

阿方納西耶夫的演奏充滿批判與個人的見解，卻全然地和作曲家誠實以對。他的詮釋怪異，卻從不矯揉造作。在全球化、趨同化、瘋狂偶像崇拜的凋零世代中，阿方納西耶夫正是幾乎被世界淘汰的一劑解方——老派之必要、浪漫之必要。

註釋

1、出自其專輯《Je suis Beethoven》，演奏家親自撰寫之解說冊。

天團光環背後的那些光明與晦暗

《帕佛·賈維與阿姆斯特丹皇家大會堂管絃樂團》

演出 | 阿姆斯特丹皇家大會堂管絃樂團 (Koninklijk Concertgebouworkest)、帕佛·賈維 (Paavo Järvi)、拉斯·沃格特 (Lars Vogt)

時間 | 2019/11/14 19:30、2019/11/15 19:30

地點 | 國家音樂廳

阿姆斯特丹皇家大會堂管絃樂團 (Koninklijk Concertgebouworkest / Royal Concertgebouw Orchestra, 以下簡稱 RCO) 在國家兩廳院的力邀下再度登台，在其「天團」、「留聲機雜誌評價世界第一」等等的諸多光鮮名聲下，自然在台灣樂壇又引發一陣搶票熱潮。

但，在光輝背後，實然是一次福禍相倚的演出。福的是此次 RCO 由紅極一時的中生代指揮帕佛·賈維 (Paavo Järvi) 領軍，而非如前次引來一陣負評的樂團助理指揮；禍的是，現在的 RCO，是個自 2018 年時任首席指揮蓋堤 (Daniele Gatti) 因 #MeToo 風波遭解僱【1】後，至今仍群龍無首的「漂泊」樂團。RCO 在如此狀態下舉行亞洲巡演，究竟會呈現怎樣的風貌？

以下，我將以數度聆聽 RCO 18/19 樂季現場演出的經驗，嘗試評價此次亞洲巡演台北兩場次的演出。

#MeToo 事件後，RCO 至今仍然以接連的客席指揮救火完成樂季，在此過程中演出的水準參差不齊、大起大落。如今面對亞巡這般擔綱門面的重要演出，客席指揮的選擇至關重要。就此來看，RCO 這次的人選十分大膽而明智：賈維並非 RCO 經常的合作對象，【2】但其指揮詮釋相當穩健、不個人化，指揮手法亦相當清晰、以高效率的方式統御樂團，確實是現今情勢下的不二選擇。

第一晚的曲目是貝多芬降 B 大調第四號交響曲 (L. v. Beethoven: Symphony No.4 in B flat major, Op.60) 與蕭斯塔科維契 e 小調第十號交響曲 (D. Shostakovich: Symphony No. 10 in e minor, Op.93)。在貝多芬第四的第一樂章中，RCO 的優點與缺陷同時表露無遺：弦樂音色與演奏時值極度統一，整個聲部宛若單把樂器般凝聚，音色明亮之餘帶著醇厚的飽和感，是 RCO 弦樂的招牌特色。

而管樂長笛首席 Kersten Mc Call 與豎笛首席 Oliver Patey 等管樂演奏家在獨奏時音樂性相當優異，但在相對次要的段落時便顯得了無生機，甚至時有掉拍的情

形。RCO 如今最大的中傷便是在此：在指揮排練時刻意指示與相對忽略的不同段落，樂團呈現的音樂水平便有極大的落差（管樂尤其明顯）。我想，這是缺乏首席指揮的後遺症之一：樂團的個性與自主性日漸消磨，若無明確指示便會變得被動無趣。

不幸中的大幸是，賈維的風格恰好是 RCO 徬徨時期的特效藥。他的音樂主張相當清楚：指揮法不作為傳遞個人情感主張的媒介，而應當是統御領導樂團演奏的工具。他麾下的音樂雖然無甚特異其趣之處，卻有效地將音樂的完成度拉拔到至高點。他在詮釋中的「不造作」，恰好對應著樂團的「無首」（反之，過於激烈的詮釋反而會造成樂團的反彈與不適應，最後兩敗俱傷）。況且，如海汀克（Bernard Haitink）、楊頌斯（Mariss Jansons）等歷任首席指揮皆不是走特異的詮釋路線，反而重視樂團音色的養成，賈維便和此路線不謀而合了。

下半場的蕭斯塔科維契則變成了樂團極限運動的絕佳舞台。樂曲中不乏如低音管組 soli 搭配配定音鼓伴奏、長笛獨奏與兩把伴奏豎笛等等大膽的配器段落，使各個聲部皆有充分伸展的空間。豎笛首席 Patey 第一樂章中的表現尤其出色，絕唱般的獨奏時時令人屏息。而在獨奏之外，即使在如第二、四樂章的樂團大總奏段落，音樂的織體繁複、多部管樂疊合齊奏快速音群，RCO 的聲部間依然透亮清晰，宛若超大型的室內樂演出。

賈維在其訪談中提到，此首交響曲呈現的是史達林暴政的恐怖、以及人民對政治的惶恐戒慎，因此指揮時應當設法使樂團發出可怕的音響。作曲家將自己的姓氏德文縮寫 DSCH 化作動機貫穿全曲，我們可視此為作曲家對史達林的精神爭鬥。此曲是蕭氏創作意念最抽象的交響曲之一，在賈維屏棄個人情感主張的手法下，引出了曲子中的另一道意涵：用矛盾化的手法表現人民集體意識中抽象化的深層恐懼。

樂團其實並沒有如賈維說的「發出恐怖的音響」，反而極其美聲，層次繁複而細膩；人類的恐懼之情應當被吶喊、被宣洩，但賈維的指揮反而冷靜穩重。除去直覺式的表象後，挖掘出的便是當時代恐怖政治下的「冷」、槁木死灰般的垂死樣態。賈維用另類的方式打出了漂亮的勝仗，RCO 亦被激發出了近期最優異的演出，雖非完美演奏，但已是樂團陣痛期中的極致展現了。

第二晚則演出了華格納《唐懷瑟》序曲（R. Wagner: Tannhäuser Overture）、德國鋼琴家拉斯·沃格特（Lars Vogt）彈奏貝多芬降 B 大調第二號鋼琴協奏曲（L. v. Beethoven: Piano Concerto No. 2 in B flat major, Op.19）與布拉姆斯 e 小調第四號交響曲（J. Brahms: Symphony No. 4 in e minor, Op. 98）。此場演出幾乎所有首席皆有輪替，木管組合較前一晚遜色不少。如另一長笛首席 Emily Beynon 合奏

時音色較為單薄，和小提琴齊奏時音色難以融入，演奏技巧亦不如 Mc Call 出色；豎笛首席 Calogero Palermo 相較 Patey 前一晚在蕭斯塔科維契交響曲中驚人的演出便相形見绌了。

沃格特的鋼琴獨奏則更是演出的一大傷處。他使用了過於誇張的彈性速度、加上不甚合拍的左右手、怪異的運音法，樂團中庸的詮釋路線格格不入，宛若個性兩異的二人在台上各說各話，找不出共通的語彙，拼湊般的失語之聲也無法打動在場的聽眾。沃格特本身對貝多芬鋼琴協奏曲十分熟稔，數度灌錄過相關專輯，其水平卻無法反映在現場演出中。不知是否因為長途旅行而影響了他的演出品質。

下半場的布拉姆斯第四則將此次的亞巡台北場歸結在平淡之中。在此賈維依然秉持彈性速度較少、張力伸縮較保守的詮釋。但，對於 RCO 演繹的布拉姆斯而言卻是一條死胡同。在 RCO 18/19 樂季中兩位代打的指揮：海汀克與 Philippe Herreweghe 分別肩扛布拉姆斯第四與第二號交響曲時，皆嘗試過極端的、近乎中國老子學派般無為而治的演繹，結果皆將布拉姆斯變得索然無味、樂團近乎崩解。

況且，近年亦有音樂學者指出，布拉姆斯本人演出時會使用誇張的彈性速度。

【3】但在（後）浪漫主義式的指揮法被時代淘汰的二十一世紀，已幾乎無人再敢放膽嘗試此般的極端。布拉姆斯的交響曲，需要指揮以靈魂與熱情激烈地碰撞，方能激發出作曲家最深邃的話語。而賈維使用稍有動力的速度，試圖叩問作曲者的心房，但也僅止於飄渺回音而已。

綜觀兩場演出，第一晚可說是近期樂團最使人驚艷的演出之一，第二晚則略顯平淡，是 RCO 在此時期維持中上程度的尋常發揮。在賈維的帶領下，RCO 的確能有立竿見影的成效，但絕非長久之計。RCO 雖頂著「世界第一」的光環，實則在近期緩慢地退步，整體水平已不如另一訪台常客——巴伐利亞廣播交響樂團（Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks），管樂明星雲集但弦樂稍嫌渙散的柏林愛樂（Berliner Philharmoniker）亦緊追在後。最終，還是期待未來 RCO 再度登台時，能和一位合作緊密的新任首席指揮一同亮相。

基於行銷公關等理由，主辦單位將國外樂團個個包裝成世界第一、非聽不可的傳奇存在，這並無不對；但我們不應期待每次的大團到訪，皆是能繞樑三日不絕於耳、甚至足以銘刻青史的絕贊演出。在 RCO 百年餘來的悠長歷史中，必有潮起潮落，或許我們正見證著這個樂團最黑暗、徬徨的時期。細細品味這些苦澀的歷史時刻，亦是步入音樂廳，聆賞樂音之餘的另一樂事。

註釋

- 1、請參考：<https://www.dutchnews.nl/news/2018/08/concertgebouw-orchestra-sacks-conductor-over-metoo-allegations/>。
- 2、根據皇家大會堂管絃樂團官網的 Concert Archive 資料庫，賈維先前僅和 RCO 合作三次（2004、2007、2015）。
- 3、Frisch, W. (2003). *Brahms: The four symphonies*. Yale University Press.

月是故鄉明，土是故鄉調

——朱宗慶 2019 擊樂劇場《泥巴》

演出 | 朱宗慶打擊樂團

時間 | 2019/11/30 14:30

地點 | 臺北城市舞台

打擊樂——和歌唱同樣是人類歷史中最古老原始的音樂型態，至今仍和我們的生活緊密地結合：凡舉走路、碰觸事物，甚至是心跳，這些有序或無序的聲響都可視為打擊樂音的一部分。這些聲響的原始性、普遍性，最能夠喚醒眾人心裡的情治。而這次，朱宗慶打擊樂團的全新製作《泥巴》，將每個人潛在的打擊細胞與臺灣的世代記憶結合，製成了一部滿懷土地情感的音樂劇場。

《泥巴》的故事取材於陶瓷公司董事長林光清及他的家鄉苗栗蘆竹涵的家族故事。在當時，許多成長於農村的人，為了追求理想而離鄉背井到大城市「打拼」，卻又滿心地懷念家鄉。《泥巴》即是在這樣的複雜情懷下發展開枝的。

說是音樂劇場，但其實《泥巴》並沒有實際的完整故事線，每個段落反倒是像不同的情境凝視（如起厝的過程、離鄉的打拼）。朱宗慶的前一製作《木蘭》的原始文本是家喻戶曉的，因此即使抽去故事軸線而只雕琢特定場景，觀眾依然能在心中自行填入故事架構。但相同的手法搬到《泥巴》，對於不同世代的觀眾，則少了一層共感（如出生、成長於都市，對於農村的印象遙遠而陌生，八年級後段生的我），對於此製作就僅僅流於消逝世代的緬懷而已。但即使如此，當我們捨棄「音樂劇場」刁鑽的定義，而是視《泥巴》為複合式的音樂作品，當中的音樂元素便足以使人感動萬分。

擊樂最有利之處在於：敲擊的節奏、韻律是最單純的音樂型態，觀眾不必具有任何的音樂知識背景，即能被敲擊的聲響緊緊地抓住內心。同時，木琴、鐵琴等鍵盤樂器能奏出旋律與和聲，可以用來模仿歌唱的旋律、抑或是描繪更深層的人類情感。僅僅透過節奏——旋律兩者的相輔相成，音樂的所有面向便幾乎無所不包了。在這裡，僅僅是將「泥土」、與「世代記憶」兩者與音樂揉合，《泥巴》的成功元素已然成形。

《泥巴》中音樂的百變面向，其一是「非樂器／傳統元素的音樂化」：如在第一段中，磚頭、與蘆竹涵泥土製的陶壺被當作樂器敲擊聲響，時而應和演員的對話，甚至以交互獨奏、齊奏的方式模仿了群體談笑風聲的樣貌……；而在年輕的

男子離鄉打拼的場景，樂手「奔跑」的韻律腳步聲亦成為有序的音樂，成為該段落的核心元素；之後的淘沙高低音聲響，乃至於水桶打擊的大齊奏更是使人驚艷萬分。《泥巴》喚醒了這些歷史、文化、生活裡元素的音樂潛能，透過樂音讓聽眾重新喚醒自己沈睡的過往回憶與底蘊。

第二，是樂器倒過來模仿自然的「反向模仿」：如前段提到的陶壺（精確地說，是仿巫毒鼓 *ùdù*）模仿村里眾人的閒話家常、奔跑段落也中用了類似風箱的器具仿聲男子疲累的喘息；隨後小鼓以其響弦緊實的聲音取代了真實的奔跑踏步聲，奏出結實如重踏在地的響亮聲響。至此，我們不得不佩服作曲家對於樂器聲音的創造力與聯想力，同時也對演奏家製造多元聲響的能力欽佩有加。

最後，則是「音樂對抽象概念的描繪能力」：兩臺如烽火臺般高架著的雙層樂器架，頂端有人演奏著氣勢萬鈞的鼓組，底下配著大量群眾接替敲擊鑼等器樂，樂器臺不斷地在舞臺上環繞、形成了情緒高亢的張力——好似象徵著造房時的艱辛與勞動。而貫穿作品的另一元素「月亮」則藏在舞臺較深處，用輕柔溫和的樂音代表了農村夜晚的靜謐與溫柔。

在最後的段落，演奏家開始齊聲歌唱，兩個古老的音樂元素終於交會，唱和著本劇的高潮「上樑」，讓《泥巴》重新總結在普世的土地連結情感之中。音樂的多種風貌幾乎都被巧妙地交錯運用，形成了一個裡外兼備的作品。

不過，在《泥巴》中的音樂力有未逮的（也或許是作曲家巧妙避免的），是音樂輔佐敘事的能力。基於本身的特性，音樂或許並不適合作為敘事的工具，歷史上諸多的純器樂作品如理查史特勞斯《唐璜》（R. Strauss: *Don Juan*, Op. 20）、柴可夫斯基的《羅密歐與茱麗葉幻想序曲》（P. I. Tchaikovsky: *Romeo and Juliet*, TH 42）等經典作品都無法完整呈現線性的敘事側面。但在《泥巴》中確實有純然的對白與自述，倘若音樂適時地在伴奏與主奏之間切換身份，搭配完整的故事線便會成為一個相當良好的敘事型音樂演出：如荀白克的《華沙生還者》（A. Schoenberg: *A Survivor from Warsaw*, Op. 46）與白遼士的《雷里奧》（H. Berlioz: *Lélio, ou Le retour à la vie*, Op. 14b）都含有敘事者（Narrator）的角色，是《泥巴》欲發展成完整的音樂劇場能相當程度參考學習的作品。但《泥巴》在實際呈現時刻意迴避了故事性的面向，藉以完整了音樂自身的主體性，是有收穫卻也有所犧牲的決定。

《泥巴》在音樂的成就自然不在話下，但要達成真正意義上的「音樂劇場」，還離理想略有差距。在目前身兼演員的演奏家，其演奏技術優良而可靠，但在演技與對白方面尚可再精進，故事的策劃亦應更加周詳。或許這樣的要求有些苛刻，但若要往後的製作擺脫「含有劇場潛力的複合性音樂作品」的囿圍，這些

自我的辯證與跨界訓練是絕對必要的。又或者，基於音樂專業團體的立基點，重新找到「音樂劇場」外的嶄新自我定位，亦是可能的方向。

無論如何，《泥巴》為我們挖掘了音樂的最初樣態、和潛藏在裡頭的人類普世情感、同時也讓人「聽」見了早一輩臺灣人的純樸與打拼。歷經過的人聽到了回憶，年輕世代的人則看見了史脈。「『鄉』、『土』從來都密不可分」，《泥巴》是這樣告訴著我們的。

峰頂與深淵的一線之隔

《長笛天王帕胡德 x 鋼琴詩人雷薩吉音樂會》

演出 | 帕胡德 (Emmanuel Pahud)、雷薩吉 (Éric Le Sage)

時間 | 2019/11/27 19:30

地點 | 國家音樂廳

如今，我們已經無法再視帕胡德的音樂會為單純的長笛演奏了。在他的演奏裡，我們聽見了樂器囹圄的超脫，和一代長笛宗師無窮的自我突破——雖然在那突破中，潛藏著危險的深淵。

伊曼紐·帕胡德 (Emmanuel Pahud) ——這位長笛圈內家喻戶曉，甚至紅遍整個古典樂界的當紅炸子雞，曾以長笛獨奏會、全場無伴奏、協奏曲、長笛吉他二重奏、長笛五重奏等多種樣貌訪台，早已傳為佳話。今年，他和老搭檔雷薩吉 (Éric Le Sage) 再次為台灣樂迷帶來驚喜：除了杜替耶 (H. Dutilleux, 1916 – 2013) 與貝多芬的作品外，更有半場長度的小提琴重磅改編曲目——貝多芬的 G 大調第八號奏鳴曲 (Beethoven: Sonata in G major Op.30-3) 與理查·史特勞斯的降 E 大調奏鳴曲 (Richard Strauss: Sonata in E-flat major Op.18)。

同時帕胡德也帶來一個消息：他將在 2020 年暫停獨奏的巡迴演出。因此這次曲目中的兩首貝多芬作品等於是幫作曲家預先慶祝兩百五十歲的冥誕。不過，除了紀念歷史上這位最偉大的作曲家外，其中的 D 大調小夜曲 (Serenade in D major, Op.41) 對兩位演奏家有另一層意義：那是他們 1993 年首次合作的專輯裡推出的曲目。連同他們在 2004 年共同灌錄過的史特勞斯奏鳴曲，在這場演出裡，無形中也蘊含了他們與過去自我的，橫跨二十餘年的時空對話。

我們不妨也從這個角度欣賞這次帕胡德與雷薩吉的演出：他們在這段漫長的時光裡，改變了多少？所有樂迷心中的那位長笛天王，如今依然屹立不搖嗎？從音樂裡，我們似乎找到了答案。

光是樂音本身，便已改變了非常多。早期的帕胡德，強調典雅圓潤的音色、擁有典雅的音樂性、以及不過多的抖音 (Vibrato)，只有在情緒強烈的樂段才會轉以較激烈的、如歌劇女高音的抖音與音色。但在這場演出中，強烈的大幅度抖音卻貫穿了全場、音色變得粗大，有時那強烈的抖音甚至有些破壞了音色。同時，他的音樂性幾近無節制地自由舒展，當中具有無窮的想像力，卻也離深淵僅有一步之遙。

例如：他演奏 D 大調小夜曲第三、五樂章時，在處理不連續的細碎音符時，便會因為過度厚重黏著的音色而切斷了樂句，使樂曲整體聽起來非常破碎。另外，他的彈性速度亦有些過於踰矩，幾乎整場音樂會都能聽見他隨意拉長或壓縮符值，適度的彈性速度或許有助挑逗觀眾的情緒，在第一首杜替耶長笛小奏鳴曲（Dutilleux: Sonatine for Flute and Piano）中的裝飾奏非常合宜，但過度的使用便會讓音樂的韻律感變形扭曲了——特別是對於有著古典主義影子的貝多芬而言。

早期的帕胡德典雅的風格，可說是受到復古演奏運動（Historically Informed Performance）的深遠影響，尤其在他的巴洛克錄音中可見一斑。但現在的帕胡德卻偏離了這個軌道，而往更自由不受拘束的音樂性發展。不過那方向並非二十世紀的回眸，而是朝著當代化、極端個人主義化的境地前進。身為二十一世紀長笛巨星之首，這種極端個人化是必要的武裝，亦是探索器樂演奏的極限、乃至於古典音樂存續。但這些個人化是否偏離了作曲家預先劃下的表達疆界？

對此，答案或是或非。在史特勞斯奏鳴曲第二樂章〈即興：如歌的行板〉（Improvisation: Andante Cantabile）綿長不盡、充滿濃情蜜意的樂句裡，帕胡德豐沛的音樂性獲得了完好的發揮空間，那女高音般的音色甚至使聽者有聆聽藝術歌曲之感。不過到第三樂章，那過於強烈的吹奏法讓奏鳴曲式的起——轉——合無法呈現過多的起伏，反倒一直處於高亢不下的狀態，最後將樂曲結束於過於粗暴的唱腔中。我認為這便是稍有偏離樂曲自身之處了。

回到一開始所說的——如今，我們已經無法再視帕胡德的音樂會為單純的長笛演奏了——因為他的音樂彷彿早已遠遠地超出了器樂的種種限制，而是純然地、從心所欲地表達音樂。

我認為最音樂會最精彩之處，依然是兩首法國的長笛原生曲目——開場的杜替耶長笛小奏鳴曲、以及最終的安可曲：佛瑞的《Morceau de Concours》。在此二首作品中帕胡德才真正地在作品自明性與演奏自由中取得最大的公約數。其餘對於貝多芬、史特勞斯於我則持保留態度。

當然，上述的所有都是刁鑽地吹毛求疵，帕胡德在長笛演奏界的藝術造詣自然是無人可及，同時他亦是所有長笛演奏家中最懂得塑造演奏特色、透過音樂與肢體語言取悅觀眾、乃至於經營個人形象的一代傳奇。只是，當這些個人化標誌過度膨脹時，是否會壓縮到音樂？如何在探索詮釋的極限時，不流於譁眾取寵？帕胡德至今依然是敬業、魅力與實力兼具、能夠作為時代表率的演奏家。但，在這次的音樂會裡。深淵正無聲地凝視著他。或許這是他在 2020 年暫停獨

奏巡迴的原因之一。

我們心中的長笛天王依然是天王，只是需要休息一下。

舒曼的雙面剖析—NSO《世紀之聲》

演出 | 國家交響樂團、里科·斯卡尼 (Rico Saccani)、白建宇 (Kun Woo Paik)

時間 | 2020/02/07 19:30

地點 | 國家音樂廳

望向舞台，約莫四分之一的樂手稀奇地戴上了口罩，而廳內咳嗽的噪音似乎少了許多（大概是被入口的體溫篩檢過濾了），變得比平時更安靜，帶點不安的氛圍。在肺炎疫情帶來的緊張氣氛之下，指揮里科·斯卡尼 (Rico Saccani) 帶領 NSO 國家交響樂團，與鋼琴家白建宇 (Kun Woo Paik) 透過十九世紀德國作曲家舒曼 (R. Schumann, 1810-1856) 的音樂作品帶來了一場熱烈的辯駁。

從指揮談起

一元主義者 (Monist)。聆聽斯卡尼詮釋的第四號交響曲 (Symphony No. 4 in D minor, Op. 120) 時，這個詞不斷地在我的心中升起，沒有比這詞更能精準地描繪他的指揮風格了。

從開場的貝多芬《普羅米修斯的創造物》(L. v. Beethoven: Die Geschöpfe des Prometheus, Op. 43) 序曲就可發現，斯卡尼的音樂帶有濃厚的華格納風格——龐大的弦樂編制、綿長不絕的樂句以及厚重的聲響，將貝多芬早期帶有海頓風格的特色拋諸腦後。而對於舒曼交響曲他更是延續了這樣的風格，彷彿將聽眾們帶回了二十世紀後期由卡拉揚 (H. v. Karajan, 1908-1989) 引領的那種陳舊美學主張。

再回到所謂的「一元主義」。指揮斯卡尼所追求的，似乎是一種樂團聲響的絕對融合，絕對的「一」。對於高低聲部樂句的呼應對答、不同樂器組的功能與音色特性等等，他一概忽略不管，樂團在他眼中並不是如人體器官分工合作的系統，而是一個巨大而統一的單一個體。他的風格可和現任柏林愛樂指揮佩特連科 (K. Petrenko) 形成兩極的對比：後者將樂團視為多部位而分殊的有機體，木管、銅管、高中低音弦樂等聲部獨立運轉而各放異彩；而前者將這些異殊成分完全消弭，音樂只留下起終點，以及當中巨闊流動的線條。多聲部的音樂在斯卡尼的控制下簡直像是壓縮成了單一的線。

而斯卡尼的主張確實是其來有自：此次演出的第四號交響曲是作曲家本人在 1851 年修訂的版本，內容主要是修改部分段落並加厚配器法，將原本許多單樂器的旋律改寫給複樂器演奏。有一說法是，這個修訂並非全然出於藝術創作上

的追求，而是妥協於天秤另一端的實用主義——用於避免樂團疏失與樂手不齊造成徹底性的失敗。

所以那些厚重的音響，或許並不完全是靈感下的精心設計。如此來看，斯卡尼對於配器法的忽視，改將重心放在音樂線條與樂團聲響的凝合上，是合情合理。而且，此首交響曲必須從頭至尾樂章間不歇息地演奏，亦符合指揮一元論的主張。而他對於「一」的追求，也在龐大弦樂編制的前提下使得 NSO 達到令人驚嘆的凝聚程度，單就樂團聲音的雕琢而言是成功的。

綜合他的一元主義以及卡拉揚式美學，斯卡尼所呈現的舒曼是相當形式化的，流於表面聲響的雕琢。偶有特殊的運音法與樂句呈現，但大抵是十分制式化的演出——從第一樂章的幽暗到終樂章的萬丈光芒，從痛苦到快樂，浪漫即浪漫，抒情即抒情。看似打動人心，但深掘進去，當中並沒有什麼太深的思考。在斯卡尼隨性、滑稽的指揮動作之下，舒曼的第四號交響曲彷彿掉入了十九世紀，回歸成為了權貴階級間無益而淺薄的消遣。這是「娛樂」面向的舒曼。

但此次的鋼琴家白建宇，便走向與指揮全然相反的道路了。

另一角度的舒曼

鋼琴家白建宇對於舒曼的個性、生活與內心生活等等有著較深層的體悟。他彈奏的 A 小調鋼琴協奏曲（Piano Concerto in A minor, Op. 54）彷彿是對於作曲家本人的一種試探。白建宇指尖下的三個樂章都顯得緩慢而凝重，不追求表層音色的細膩展現，改用較粗厚的觸鍵處處「拷問」著作曲家：「這個 *Animato* 是真實的活潑嗎？」、「第二樂章的抒情旋律中藏的是什麼？」、「第三樂章的快板之中，你真的快樂了嗎？」

在質問之後，白建宇帶來的幾乎是對於該曲傳統認知的全面性解構了。這首 A 小調鋼琴協奏曲表面是舒曼顯性的人格特質：時躁時鬱、時而浪漫抒情；白建宇的舒曼卻處處佈滿灰色的氛圍，對他而言似乎舒曼是一個終生憂鬱、不曾獲得深抵內心感動的存在。

他甚至預先抗議了該晚協奏曲及交響曲共享之處，而貝多芬《命運》式地衝破黑暗。原應燦爛而活力四射的終樂章開頭被彈得黯而慢，沒有抵達 *Allegro* 當中帶有的「快」與「快樂」的原意。他抵抗著聽眾的期待，如同舒曼本人一樣將自己包裹進無人能夠涉入的疆土。

但協奏曲演出最失敗之處也於此產生：指揮和鋼琴家心中的舒曼簡直扞格不

入。在第一樂章時指揮較為妥協，但在第二樂章斯卡尼便按耐不住，在白建宇依然處於探索的情緒時，大提琴主題就兀自縱情地歌唱，形成尷尬的強烈對比。終樂章樂團與指揮也更加地強勢，到了再現部時鋼琴已經完全被樂團拖著奔跑，白建宇所追求的「反快樂」也完全地被斯卡尼的「表象快樂」給破壞了。一個舒曼殺了另一個舒曼，樂曲終了時聽眾也因那光彩而立即高呼「Bravo」，多麼諷刺。

兩種舒曼的成果

綜觀演出，我們同時聽到了兩種對於舒曼作品，甚至是舒曼本人的剖析。白建宇在演奏中添加了相當多他對舒曼的（理性與非理性的）解讀，並破壞了一般聽眾的傳統想像；斯卡尼則無視了過多個人化的感性分析，僅以譜面提供了卡拉揚般的形式美學，以樂團聲響的極致一元主義嘗試著類似漢斯利克（E. Hanslick, 1825-1904）式純粹的音樂美。兩種解讀方式究竟孰是孰非？哪個才更加貼近作曲家的原意？

於我而言，前者並不能說是全然的成功，但後者顯然有力有未臻之處。首先，斯卡尼在演奏上並沒有全然地革除個人化的色彩，反而處處流露出他對舒曼作品不甚深入的見解，例如他在兩首的終樂章對於快樂的盲目崇拜、協奏曲第二樂章随心所欲的大提琴主題歌唱、交響曲第三樂章結尾對於運音法，以及速度不必要的過度修飾……等。這些對於音樂而言都是有害的矯飾。

而且，在交響曲演出中真正感動人心的，反倒是偏離了「一元主義」的那些片段：如第二樂章雙簧管與大提琴首席個殊化的獨奏，以及終樂章前衝破黑暗而充滿號召力的長號等。其餘的段落僅僅流於聲響的把戲而已。反觀白建宇的舒曼句句言之有物，時時刻刻都能感受到他在曲子之中的深思與同理。顯然指揮斯卡尼並非真正的形式主義者，而只是包裝成形式主義的無思想者罷了。

音樂詮釋並非一定要特立獨行、大破大立，並不一定要加入歷史演奏的觀點，也不必總是投射對作曲家本人的揣摩，但絕不能丟失了自己的中心思想。

在音樂會之後

在肺炎疫情持續延燒的當下，人人自危，彼此的疏離感、猜疑與不理解不斷地加深；NSO 國家交響樂團在決議不取消演出的當下亦罵聲四起——但或許在音樂會之後，我們都理解到這是一個再明智也不過的抉擇。音樂廳內從未比這次的演出更加寂靜，最後的安可曲——絃樂版《夢幻曲》（Träumerei）能毫無顧忌地繚繞在空氣中，療癒了所有在場的聽眾，指揮似乎也流下了淚。正如白建宇

在採訪中說的：「面對瘟疫不需要恐懼.....愛才是最重要的事，全世界的人，要互相保護。」【1】。

願往後數週 NSO 的音樂會同樣平安順利地舉行。

註釋

1、〈無懼武漢肺炎 白建宇彈琴說愛〉，中時電子報，

<https://www.chinatimes.com/realtimenews/20200206003672-260405?chdtv>

臺灣浪漫樂音的再現與傳承《來自故鄉的思念》

演出 | 臺灣音樂館主辦、葉綠娜策劃

時間 | 2020/03/08 19:30

地點 | 臺灣戲曲中心大表演廳

五年前，素有「臺灣拉赫曼尼諾夫」之稱的作曲家蕭泰然在美國洛杉磯與世長辭，臺灣自此痛失一音樂大師；五年後，經由國立傳統藝術中心「臺灣音樂記憶系列」在臺灣音樂館以及臺灣戲曲中心展開了以蕭泰然為主題的各式講座、特展以及音樂會，對這位臺灣當代的偉大音樂家獻上最深刻而虔誠的紀念。

本場音樂會由和蕭泰然熟識的鋼琴家葉綠娜一手策劃，廣邀蘇顯達、徐家駒等臺灣重要演奏家一同登臺，演出其鋼琴獨奏以及室內樂作品。特別的是，宣傳時也提到本場演出將「結合多媒體呈現與其重要時刻所留下的經典畫面，透過後期製作的相關技術，在音樂會中結合音樂作品」【1】，不免也使人好奇，多媒體將以何等形式呈現，又將如何帶我們更進入蕭泰然的音樂世界。

與蕭泰然深刻連結的音樂家們

本次音樂會的核心人物——葉綠娜不僅作為策劃人，也以演奏家的身份貫穿了全場演出，尤其在獨奏曲《兒童鋼琴小品集》中盡現其風範。葉綠娜將《兒》形容為「單純而動人，讓人想起 Schumann 為兒童及青少年而作的《少年曲集》與《兒時情景》」【2】，而蕭泰然的小品中常有的強烈歌唱性與秀麗的和聲風格確實相當符合這樣的敘述。葉綠娜有著細心雕琢過的琴音，在詠唱旋律線時，自由而合宜地收放速度與音色，音樂成熟而完整。藏在《兒》簡單結構之下的可能性彷彿都被葉綠娜探索透澈。

另一位居要角的音樂家則是國內重量級的小提琴家蘇顯達。他多年來與作曲家的密切合作，大量演奏並灌錄其作品，早已讓他成為蕭泰然小提琴作品最典範的演出者之一。而身為八〇年代後期學成歸國的小提琴家，前一代的音樂審美在他的琴音中表露無遺——深邃而豪氣的琴音、強烈的抖音，彷彿要用盡氣力地將觀眾全捲入其音樂之中。這種風格在兩首小提琴與鋼琴小品中相當得宜，配合劇場多樣的燈光投射將氣氛凝煉到最高點。

不過，之後的數首室內樂作品，蘇顯達的琴音便顯得太過強勢了。重奏時應有的層次平衡與相互聆聽的基礎被破壞殆盡，連撥奏（pizzicato）時依然張揚的音量甚至令人懷疑他是否忘記關掉身上致詞用的麥克風.....。無論如何，蘇顯達就

其自身的特殊身份，在紀念音樂會之中作為最具代表性的音樂家出席演出，無需再多語挑剔。

其餘的音樂家大多來自臺北市立交響樂團、國立臺北藝術大學等，在臺灣音樂界有一定的地位及貢獻，其演奏大多時候是令人心安的。從起始的《兒童鋼琴小品集》到最後的《今晚星光月亮多美麗變奏曲》，頭尾兩首皆是蕭泰然未曾被演出過的作品，彷彿經過演奏實踐後，蕭泰然藏在樂譜中的靈魂再一次甦醒了。

聽覺之外的缺憾

在音樂演奏的部分似乎一切皆無大礙，然而最令人難以接受的反而是原先宣傳時大力強調的「多媒體」——投影於舞臺背景的影像幻燈片。這些影像由莊傳賢提供，結合了他自然生態攝影的作品，以及蕭泰然生前的諸多留影。這些影像，美其名是使觀眾更加融入音樂之中，實則負面地影響了觀眾聆賞音樂的投入度：放上蕭泰然的影像固然有其道理，但播映的節奏與其他生態攝影的內容和音樂演奏的當下呈現了全然的斷裂。

以當晚的《兒童鋼琴小品集》為例，各樂曲包含〈小士兵〉、〈蜜蜂〉、〈紅蜻蜓〉、〈黑鍵遊戲〉、〈龍舟競賽〉等小標題，對於蜜蜂、紅蜻蜓等標題搭配生態攝影並無不妥，但對於「黑鍵」、「龍舟」一類，若仍執意於同樣的生態影像（甚至其中大量穿插了不甚相關的鳥類攝影），便顯得過於干擾了。音樂是無語而抽象的藝術，內容如何具象化自在人心；但若硬要將其內容全套入自然生態之中，一來因為沒有明確的佐證說明作曲家有此思維傾向，因此不免顯得過於超譯；二來本場音樂會歸根究柢屬於「紀念」性質，過於非順向的詮釋（不論是演奏詮釋或是視覺化的詮釋）都是不妥的。

而在實際演出的當下，由於音樂現場演奏的速度變化性，導致預設好的圖片播映未能完全地和演奏家契合，不僅圖片變換與樂曲結構難以配合恰當，連演奏家都必須回過頭看投影螢幕並被動地配合之。應當只是陪襯的視覺媒體，最後卻對音樂演奏造成不良的影響，甚至還取得了過多的意識主體性，干擾了音樂的成果。

除了多媒體，展演元素的選用與「紀念」主軸疏離的問題，也在另一演出曲目《飛翔》（莊傳賢作曲）中透顯。該作品配器由鋼琴、打擊樂與長笛編成，作曲家自他喜愛的鳥類生態做發想，譜寫出了摹聲鳥鳴、仿造物理力度為主的 New Age 小品。這首作品具有現代作品常有的冷冽，其闕如的情感表達和其餘的蕭泰然作品簡直扞格不入。除了節目冊上表示的「這首蕭老師也很喜歡」之外，

實在難以理解此曲起到了何種紀念的作用。這個疑問直到稍後的致詞才得到解答：「相信蕭老師，也正在天空中飛翔著。」個人認為這是字彙上過度的延伸連結了（亡者抽象的、代表心靈自由的飛翔—物理學的、現實世界的飛翔），應當就其音樂本質來選用更合適的曲目。

若我們回到演出的母題「蕭泰然逝世五周年紀念」，在這五年之間，以該作曲家為主題或是紀念的音樂會已不在少數。隨著時序推演，在既有的音樂元素下進行再度詮釋添增新意並無不好；但若掛上「紀念」二字，則應當更慎重行事，不應未經思慮周詳而過度地介入作曲家的音樂世界。

靈魂的傳承：在紀念之後

在音樂會的最後，由蕭泰然的二子上臺致詞。「阮爸爸係毋驚死ê。」他用美語腔調厚重卻依然懇切的臺語說著。他說，蕭老師虔誠的信仰，使他無懼病痛與死亡，用豁達而勇敢的態度面對人生。

「恁攏有阮爸爸ê Spirit。」他以這句話，對在場所有熱愛臺灣音樂而無懼疫情的音樂家、工作人員，以及觀眾獻上最溫暖的祝福與讚美。

撰寫本篇評論的當下，臺灣的防疫措施更加升級，這意味著，往後歐洲音樂家來臺的演出都可能無法如期舉行。但從另一角度而言，這將是臺灣演奏家相對取得較大曝光度與登臺機會的時刻。或許臺灣本土的音樂創作亦可藉此一機會獲得滋潤綻放的可能。

誠如蕭泰然的次子所言，在惡劣的大環境之中愛音樂如昔的人們都傳承著蕭泰然的靈魂。如何化危機為轉機，將是熱愛這片土地同時作為傳承者的我們，共同的考驗與責任。

註釋

- 1、資料來源：兩廳院售票系統，<https://reurl.cc/vDq1Eo>。
- 2、參考本場演出節目冊。

走出戶外的宣言

——TSO 露天音樂會《曾爺爺的歌劇故事》

演出 | 臺北市立交響樂團、張致遠（指揮）、陳宜琳（主持人）

時間 | 2020/05/17 19:30

地點 | 大安森林公園露天音樂臺

飽經疫情的風霜與波折，臺北市立交響樂團（以下簡稱北市交）終於以露天音樂會的形式重生了。演出當天恰逢國內連續零確診的第十日，人潮從前排的座席一路滿溢到後方草坪，臺內外都洋溢著輕鬆的氣息，彷彿一場盛大的慶典。

輕鬆而歡樂的氣息也不單歸因於疫情的緩解，更是因為有為數不少的家長偕同其孩童蒞臨演出。這場《曾爺爺的歌劇故事》本來是專屬北市學童的一系列推廣教育音樂會【1】，乃因顧及本學期疫情而取消室內演出，改為開放給一般大眾共襄盛舉的露天音樂會。我雖未能參與先前的室內演出，不過就整體呈現來看，此演出的內容與細節並未因移師戶外、觀眾年齡層擴大而有太大的改變（從主持人稱觀眾為「大朋友小朋友」時就可猜知），因此以下仍舊從「就其為推廣教育表演而言成效如何」以及其後設反省的角度探討之。

作為給孩童藝術啟蒙性質的音樂演出，主持人身兼說書、炒熱氣氛，乃至轉譯複雜音樂知識為通俗語彙等等的功能，可以說是推廣教育演出中的靈魂人物——就算音樂家演得再精彩，孩童若少了進入音樂世界的那把「鑰匙」、缺乏他人引導欣賞的角度與方式，古典音樂便會落於難以入「耳」的境地；甚至如聲樂家的美妙花腔也只會被孩童視為戲謔的尖叫，而無法進入「欣賞」的認識階段。如此看來，這次的主持人陳宜琳相當成功：她具有專業的古典音樂知識、在以輕鬆歡樂的方式介紹歌劇故事與樂團的同時，兼顧了樂器、基本音樂術語等等的精準名詞使用，帶給聽眾簡單明瞭卻也正確的知識，並以扮演「曾小妹」的方式遊走舞台的內與外，「入戲」又「出戲」，可以說這次的演出在樂音響起之前就成功了一半。

而若說「曾小妹」是此場演出的靈魂，則她的那位「曾爺爺」則是賦予該演出血肉與邏輯結構的、超越者一般的角色——他便是聲名響徹雲霄的歌劇導演曾道雄先生。要將免費的露天音樂演出辦得既精彩又有教育意義，當然不只是闢氣而粗野地排滿經典名曲就好。而負責此次製作的曾道雄並不會落於此般俗氣，反而在看似單純的歌劇選粹串燒中留下了許多新意：

首先是在歌劇文本的製作（production）風格上的多樣化。在開場的序曲之後，頭尾兩首莫札特《劇院經理》（W.A. Mozart: Der Schauspieldirektor）三重唱與小約翰·史特勞斯《蝙蝠》（J. Strauss II: Die Fledermaus）在衣著採用類似節慶音樂會（gala）的取向；而如《女人皆如此》（Cosi fan tutte）以及理查·史特勞斯《阿拉貝拉》（R. Strauss: Arabella）則偏向歷史主義式的古著，兼採簡易道具象徵性的場佈；而最讓人印象深刻的則是奧芬巴哈《天堂與地獄》（J. Offenbach: Orphée aux enfers）的〈啊，我受不了你的琴聲！〉（Ah! C'est ainsi!）——不僅編寫了完整的中譯歌詞，導演更積極主觀地介入了文本，打破歷史時空的預設而放入了「耳機」與現代衣著等元素，並嘗試突破演員（歌者）與樂團間阻隔的牆面，和樂團首席趣味地互動著。三種模式相互連接，從節慶—傳統—現代再回到傳統—節慶，形成拱橋式的自足結構。

單純的曲序安排裡，似乎也悄悄存放著對孩童的用心與祝福：在兩段《劇院經理》後連續安排了兩首經典歌劇（《女人皆如此》和《魔笛》）的第一幕第一景，頗有祈願孩童往後能接續欣賞完全劇的意味。而《魔笛》（Die Zauberflöte）第一原本出現的大蛇（Schlange）也被換成近來火紅的充氣暴龍裝，逗得臺下的小朋友樂不可支。最後也在《蝙蝠》的第二幕大合唱時，邀請孩童們上台一齊慵懶而歡樂地共舞，帶給他們如維也納新年夜般的美好回憶。

這次的聲樂家共有十餘位，以一人參與一次重唱的比例分配。除了飾唱《女人皆如此》中費蘭多（Ferrando）的男高音，其不夠純熟的聲音與技巧使人難耐外，其餘都有一定的水準；其中以《天堂與地獄》的尤麗狄絲（Eurydice）以及《阿拉貝拉》姐妹最令人驚艷，在音色、音準上都和樂團的演奏達到高度的契合，演技亦可圈可點。在戶外場地回響混濁、樂手和歌者彼此難以相互聆聽與照應的險惡環境中，能有此般表現實在讓人驚豔不已。

《曾爺爺的歌劇故事》就其自身作為一公開的、原為孩童打造的露天音樂會，有上述的成果已然讓人滿足，但依然有許多應正視的缺失：首先最致命的，便是在擴音播送的技術與操作缺陷。我對於此一領域並不熟悉，不過就自身在國外聆聽戶外音樂會的經驗來說，《曾》一劇當天的音場、樂器間相對的音量比例都相當怪異。或許這是臺灣整體在資金、純熟度以及人才資源等等面向的根本性落差，並不能過於苛責；然而我無法為他們緩頰的是，一直到之後歌者上台，不同歌手的播送音量甚至也有頗明顯的落差。雖然能發現後方技術人員不停歇地調整，但此種情況仍舊或大或小地接連發生，不禁為他們捏把冷汗。

再來，是關於歌詞以及舞台兩側字幕的幾個敗筆。歌詞翻譯順應觀眾族群組成而有變化是稀鬆平常的事，而這次當然也針對孩童，對不適合的詞語作適當刪修。但在《女人皆如此》中卻明顯出現了嚴重的錯誤，如三重唱的最後一句

「我們將對愛之神舉杯敬意」(E che brindisi replicati Far vogliamo al Dio d'amor) 是費蘭多、古列摩 (Guglielmo) 和哲學家阿方索 (Don Alfonso) 的三人齊唱，字幕機卻顯示「那位哲學家是輸定啦」，明顯不可能是阿方索本人所言，相當荒謬。

而雖說在《天堂與地獄》上著力編寫中文歌詞是一樁美事，卻讓人感覺放錯了重心——《劇院經理》的三重唱明顯比《天堂與地獄》更需要翻譯，方能透顯創作者使用大量音樂術語作為歌詞的戲謔趣意。當然製作方可以聲稱「音樂術語歌詞能構成趣味，只成立於其本初原文的狀態下（如將歌詞之一的「Pian, piano, pianissimo! Pianississimo!」翻譯成「小聲、小聲、再小聲、超級小聲」，便會破壞了術語化為口語的扞格趣味）」，但這就在兒童推廣教育的大前提下陷入了兩難的困境——要不演唱中譯歌詞，使得孩童理解表面辭意但未知其旨趣；要不保留原文的戲謔，而使得未黯外文的孩童無從知悉……，這或許是製作團隊能再思考的部分。

最後，從演出整體帶來的社會功能來看，在《曾爺爺的歌劇故事》從封閉的推廣教育音樂會轉為廣場的公共演出時，或許樂音之外一切優缺點都已自我解消，變成疫情緩解之下市民的「小確幸」；再進一步想，當這個演出的主體從「教育者」轉變為「屬於城市的樂團」時，這場演出的意義就變得很美麗了：一個屬於城市、為城市服務的交響樂團，其動態必然地和城市的脈動相互連繫。這場在都市之肺的戶外樂音，無疑形成了為臺北市所有表藝團隊高聲疾呼的廣場宣言，宣示著藝文表演或將迎來的全面復甦；而北市交也確實在數天後發布六月在國家音樂廳的演出消息，成為全台灣管弦樂團正式售票復演的第一聲槍響。全臺北，乃至全臺的樂迷都將度過僅能觀賞線上直播／重播的艱難時期，迎來現場樂音飄揚的「靈光」(Aura) 再現。

註釋

1、詳見臺北市政府《育藝深遠——藝術教育啟蒙方案》：

<https://reurl.cc/NjNMkm>。北市交配合辦理的歷年演出資訊請參考：

<https://reurl.cc/AqbrVE>。

局外人的風景：誠品室內樂節《首席·超樂之巔》

這對西方作品的理解與誤解

演出 | Infinite 首席四重奏（李宜錦、鄧皓敦、陳猶白、歐陽伶宜）

時間 | 2020/06/07 14:30

地點 | 誠品表演廳

2020 年的誠品室內樂節已步入第五個年頭，今年照例以 Infinite 首席四重奏的演出揭開序幕。然而不同以往的是，在 COVID-19 疫情的影響下，不僅原先四月開始的檔期被全數延到六月，國外團隊的場次也被全數取消，剩下國內三支四重奏團（Infinite 首席四重奏、藝心弦樂四重奏、五度音弦樂四重奏）獨攬大局。在缺乏國外名團加持的窘境之下，誠品室內樂節要如何在這些國內團隊的音樂中重新找到定位？此處將以打頭陣的 Infinite 首席四重奏為代表，試著從他們的演出之中找到可能的答案，並作為其他聽眾進一步對其餘二場的反思基礎。

從提問開始

今年，Infinite 首席四重奏一如以往地排出誠意十足的艱困曲目：貝多芬的晚期經典《大賦格》（L. v. Beethoven: String Quartet in B flat major, Op. 133, “Große Fuge”）、巴爾托克第二號弦樂四重奏（B. Bartók: String Quartet No. 2, Sz. 67）、以及蕭士塔科維契的第三號弦樂四重奏（D. Shostakovich: String Quartet No. 3 in F major, Op. 73）。這三首曲子當然不僅僅是技術上的艱難而已，裡頭還有更多盤根錯節的問題、衝突與矛盾值得我們挖掘出來（不論是內於作品本身的，還是跨作品的）。

首先，值得身為聽眾的我們提問的是，到底為什麼排出這三首曲子？為什麼是這三位作曲家？巴爾托克是 Infinite 首席四重奏在誠品室內樂節演奏其全集的挑戰歷程，被端上桌已成定局；然而加上《大賦格》以及蕭士塔科維契之後一切都變得疑點重重了：《大賦格》被視為貝多芬晚期中抽象化、艱澀化傾向的代表性作品之一，既處在古典音樂主流脈絡下的德國之中、亦在其高度抽象的手法中似能上升到突破民族藩籬的極端共相／普遍性。而在這個德奧主軸的延續之下，巴爾托克代表的似乎就是透過民族元素結合先鋒作曲技巧所帶來的民族主義式反動；最後，蕭士塔科維契則是帶有濃烈的蘇聯意識形態——姑且先不論這是純粹的服膺抑或刻意的反諷——離貝多芬一般被認為的音樂集體意識離得最遠。

說了這麼多，我們能將這些疑惑拿回演出本身探討的就是：Infinite 首席四重奏將《大賦格》置於第一首，並在之後壓上近乎一小時的（非德奧法的）「非主流」作曲家，是否有回頭質問《大賦格》被普認的、絕對純粹性的意味存在？他們會如何看待三首曲目中相互交雜，甚至可待自我質疑的成分？這些解答都藏在這個四重奏團所拉奏的音樂之中。

裂痕之中開顯的真實性

上半場的《大賦格》以及巴爾托克第二號由李宜錦擔任第一小提琴，鄧皓敦、陳猶白與歐陽伶宜則分別擔任第二小提琴、中提琴以及大提琴手。這個組合在演出中切實地反映了德意志音樂在自滿的形上學上升（這種自滿尤其以往後的華格納為代表）以及民族性的未整合兩者間拉鋸的樣貌：他們能在第一賦格段落後的連綿音符（*Unterbrechung*）賦格風樂段（*fugato*）中達到四者音色、音質近乎完美合一的境界，但在實際的賦格段落時第一與第二小提琴卻撕裂出了扞格：李宜錦是靈動而富具狼性的演奏家，但鄧皓敦的姿態則冷靜而沈著，甚至在演奏《大賦格》時顯得過於僵化無生機。而歐陽伶宜的琴音聽來略悶，拖著其餘三人的速度。他們四人達到了音樂的「合」，而「分」卻分得幾近分崩——如此的音樂既崩毀了賦格的純粹結構美，亦使音樂精神的辯證統一失敗，《大賦格》自此從形上學的世界跌回人間。

然而這樣的毀壞並非是不好的。Infinite 首席四重奏似乎立基在自身的缺陷之上，抓住了另一個重要的意義：貝多芬晚期的非統一性。李宜錦在尾聲（*Coda*）的賦格第一主題變形中，刻意地強調了與原先斷音音型極為不同的圓滑線運音。在這個意義上他們確實地抓住了貝多芬潛藏的原意：作曲家晚年流竄的意欲焦慮及其自縛。貝多芬晚年的其中一譜曲路線是經由嚴密的曲式來匡限、隱藏自己的死亡焦慮；【1】然而意欲與焦慮無法由藝術形式來獲得完全解消，因此最終會否定原先的曲式結構、用暴力性的中斷與異樣的齊奏使主體性裸露——大賦格尾聲前的兩次主題斷簡、接續到序段（*Overtura*）大齊奏的再現正是呈現了這樣的晚期風貌（甚至早在賦格風樂段的末尾即有此一徵兆顯露）。

許多謹守（或說迷信）作品風格自身的統一性、有意或無意地忽略《大賦格》前後變容的樂手都並未真正觸碰到貝多芬的晚期樂風核心。在歷來諸多的專輯錄音中，不少演奏家都致力地消抹前後動機變化的差異，而 Infinite 首席四重奏實則正面凝視了此一差異，在了解自身演奏契合度力有未待而未能開展形上音樂美的情況下，轉而開顯了作曲家生命末了的窘境與自我矛盾——彷彿十九世紀被維也納飛昇的世界理性驅逐出去的真實民族性，【3】在這個四重奏團的不

完美演奏與執意為之中重見了曙光。正如前段所言，第一小提琴李宜錦在這之中扮演了最大的功臣。

然而在詮釋同為上半場曲目的巴爾托克第二號弦樂四重奏時，他們便不若對待貝多芬那樣精準地探得作曲家的本意了。

高超的技巧、錯誤的濾鏡

要說巴爾托克最重要的特色，即是其在思考自身文化在古典音樂的定位時，並不遵循傳統國民樂派的路線，而是透過大量的民樂採集與研究來轉化民族音樂元素，變成其先鋒派作曲風格的有機單位之一。譜寫於 1915 至 1917 年的第二號四重奏，藏在極高的演奏技巧要求與繁複的作曲手法之下的，是其長期的民族音樂探尋與德奧音樂主流（如勳貝格）對話的成果。Infinite 首席四重奏完成了其中一個面向：即達成了此曲對於演奏技巧的超高要求。在第二樂章中以繁複手法拆分組織的表現單元都被四個樂手們精準地掌握，中提琴與大提琴都比前一首《大賦格》時更加地靈動，在高速運轉的綺想快板中依然保有完整的音樂性，著實讓人敬佩。

但在另一方面，Infinite 首席四重奏四人未注意到的，是其民族音樂元素的有機性與整體性。如巴爾托克研究學者卡爾帕第（János Kárpáti, 1932-）所言，作曲家在使用民間音樂時有三種層次：一是作為單純的主題材料（theme）、次之是作為慣語（idiom）、最高層次則是將之化入意識型態（ideology）中，以巴爾托克為典範。**【4】**換言之，在譜中讀到較明顯的民族元素時，演奏者不應見獵心喜地刻意營造之，而是應該視樂曲整體結構，和其他的音樂單元平等齊觀地處理。

不過 Infinite 首席四重奏的演出卻實然犯了這個大忌：在第一樂章時聽者能清楚地感受到，那些較為裸露的民族旋律被特別用心地經營，但其他具有張力的小段落卻被相對地忽視了。巴爾托克自此從先鋒派被貶謫回到了過往國民樂派的末路，民俗旋律被降低成為了純粹過渡的、與整體無法整合的無表現力主題材料。套用馬克思主義的語彙來說，這種詮釋方式就是一種對民俗旋律的「物化」（Verdinglichung）：縱然音樂家確實是賣力而深情地演奏，然而音樂卻根本性地被用錯誤的態度對待了。

主體性與整體的分裂

到了下半場的蕭氏第三號弦樂四重奏，李宜錦與鄧皓敦的席位互調，讓整個四重奏團的樂音煥然一新。鄧皓敦從上半場的拘謹進一步變成了穩紮穩打的冷冽

型，雖說依然含有我行我素、和其他三者較為分離的傾向，但這卻意外地契合這首曲子：作曲家在創作時本來就將第一小提琴放在非常特殊而吃重的，仿若第一主奏與三隻弦樂伴奏的結構上。而李宜錦在過去長期擔任 NSO 樂團首席的經驗，也讓她在第二小提琴的位子上以豐富的肢體指示充分整合三把（伴奏的）弦樂，和冷冽獨我的鄧皓敦形成衝突感的景象。

單就譜上看來，作曲家在樂曲中放入了相當程度的主體性，和周遭的世界（餘三把弦樂）壁壘分明卻又切身相關。這相當契合他的時代及背景—戰亂的時代，與極權政府密切往來的藝術家。節目單的撰寫者蔡永凱教授將其理解為抗議戰爭與哀悼死者的樂曲，然而我們並無法確定這種「抗議」到底僅僅是符合史達林主義（Сталинизм）的人民路線，抑或是對蘇聯政府的實然反動（事實上，各樂章原先的子標題不僅在演後快速地被作曲家捨棄，我們也無法找到這些子標題與音樂本身的直接關聯），更何況我們也無法確定本次演出的藝術家究竟採用了何種觀點。

不論如何，這問題終究是蕭氏的研究家與史學家的守備範圍，而不是音樂家所必須解決的；該音樂本身的指涉對象不明確，全曲的意義是牽一髮而動全身的。至少在他們的演奏之中，我們能清楚地聽到前段所述的，作曲家主體與世界整體的互動與分界被準確地表達了出來。不論這個主體性蘊涵的是對政權的反叛或是熱愛，在鄧皓敦的弦音中呈現的蕭氏側面總是醒明的而立體的、而非盲目的圖像；其餘三人在李宜錦的帶領下也有十分彈性的呈現空間，讓中提琴與大提琴家能各自在其獨奏的段落盡其所能地歌唱，彷彿破除了一般外界對蘇聯生活景象的樣板化想像。此種在「四重奏」的曲種框架之下展現的，第一小提琴與餘三把弦樂的迥異對立感，亦是 Infinite 首席四重奏刻意包容其自身的風格非統一性才能達到的特殊呈現。

局外人的風景

就整場演出來看，Infinite 首席四重奏還並未定型成為固定的樣貌，即使大多時候四人的演奏都是高度契合的，他們仍常常在細微之處不經意地將其「非統一」裸露出來—或許，這種「非統一」就是他們刻意呈現出來的有機表現元素。身為季節性質的非專職四重奏團，無法百分百地整合音樂風格是必然的結果；不過從他們的音樂呈現、以及歷年來習慣兩部小提琴在上下半場互換的情況下，他們似乎是執意地追求高度的詮釋可變性，算是活用了他們的組成性質。

事實上，我反而認為這是身為台灣音樂家所應抱持的健康態度。與歐美擁有極大文化歷史差異的我們，應該將視野放得更寬廣、將民族性與文史的全覽包容

進樂譜的解讀詮釋之中。台灣實在不乏那種盲目羨慕並亟欲複製國外景況的聲音，而他們沒有想過的是，當我們模仿那些「權威」與「大師」的見解時，實然是忽略了他們的文化脈絡與觀賞視角，最終只不過是複製了其意識形態、將音樂變為僵化的中性紀念碑供人膜拜而已。

身為台灣的音樂家，最有力的優勢便是我們所特有的，屬於「局外人」的視角——當然這不是在說每個音樂家都得時時想著「我是台灣人」或「我要用台灣的文史來重構音樂」，而是我們所能跳脫歐陸觀點，以嶄新的角度理解西方作品的潛力。當然兩者之間最終還是會有無法統一的部分，不過也就是這些「非統一」開闢著全新的詮釋、讓音樂保有持續的生機。Infinite 首席四重奏的演奏最成功的，就是能保有此般鮮活的視角，並以此掌握比音樂表象更為重要的某些核心樂思。當然這場演出對於巴爾托克掌握的並不是那麼精準，但這種「誤解」至少也是鮮活的、能帶給聽眾省思的錯誤。而對於蕭士塔科維契以及貝多芬二者的詮釋成功則不必在此段多贅述了。

我反而會擔心著：要是哪天 Infinite 首席四重奏的風格定型之後，他們的音樂會不會反而就此失去了原有的生機與魅力了。Infinite 首席四重奏作為每年誠品室內樂節的開幕演出團隊，他們所內涵的、一切有意與無意的不完美與非統一永遠能帶給我們醒明的思考，避免我們在往後國內外團隊的演出中陷入對演奏技巧的純粹批評；也在今年國外團全數取消的疫情時代中，為我們展現了台灣在西方嚴肅表演藝術之中的嶄新出路。

註釋

1、資料參考：Subotnik, R. R. (1976). Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition. *Journal of the American Musicological Society*, 29(2), 242-275.

2、資料參考：阿多諾 (Theodor W. Adorno)，《音樂社會學導論 (Einleitung in der Musiksoziologie)》，中國中央編譯出版社，頁 197

3、同前注，頁 192

4、資料參考：Kárpáti, J. (1994). *Bartók's Chamber Music*. Pendragon Press, 126

總監藝術風格的歸結《呂紹嘉與馬勒第九》

演出 | NSO 國家交響樂團

時間 | 2020/06/20 19:30

地點 | 國家音樂廳

2005 年，NSO 國家交響樂團在其《發現馬勒系列》和呂紹嘉首度挑戰《馬勒第九號交響曲》（G. Mahler: Symphony No.9 in D Major），當時的呂紹嘉還僅只是客席指揮；而在十五年後，這首《馬勒第九交響曲》成為了呂紹嘉揮別 NSO 總監身份的告別之作。

在今年疫情的衝擊之下，NSO 原先安排的許多重量級曲目演出被迫取消，多少沖淡了離別的氣氛；但，我們仍然能在這場告別音樂會之中聽見了他歷年來與 NSO 藝術呈現的總結。

這場演出將馬勒第九以及海頓的《告別》交響曲（J. Haydn: Symphony No. 45 in F-sharp minor, Hob.I: 45）並陳，不難發現呂紹嘉喜愛為音樂會設定主題，增添經典作品互文新意的習慣—如前幾年他分別將荀白克的《華沙生還者》（A. Schoenberg: A Survivor from Warsaw, Op. 46）以及布拉姆斯的《命運之歌》（J. Brahms: Schicksalslied, Op. 54）分別與馬勒的第六、第七號交響曲並行演出，今年亦不例外。相較於國外一線樂團大多單場僅演出馬勒一首即止的習慣，NSO 歷年來的特殊安排雖加深了演出的內涵，但也增加了樂團與指揮的負擔，可說是有利亦有弊的雙面刃。至少，呂紹嘉透過自己離任總監職位的契機，為我們呈現了「離別」本身幽默與深沉的雙重意味。

上半場的海頓《告別》採用了精簡的小編制呈現，不過基本的弦樂運弓法與管樂音色都沒有沾染太多古樂風格的蹤影；反倒是呂紹嘉一貫的古典時期風格在其中表露無遺：整體偏快而俐落的速度呈現、樂句前後連接地綿密而到了近乎連貫一線的樣子。在他 2018 年的「莫札特三響」、到本季的首貝多芬交響曲等演出，都可找到這種流暢風格的呈現。

另外，呂紹嘉透過精準的呼吸，將第一樂章的空拍停頓與再現部時的樂切入點抓得十分精準，可說是他的招牌指揮技藝之一；這種手法也在下半場馬勒第九尾聲的三個停頓中發揮得淋漓盡致。可惜 NSO 在演奏技術上無法完整地駕馭呂紹嘉對此曲的想像，第四樂章急板（Presto）的飆速讓弦樂接連的八分音符群糊成一團，不禁讓人懷念起德國指揮謝爾亨（H. Scherchen, 1891-1966）在同一樂章緩慢但扎實、另類透顯急板本意的詮釋選擇。

比較耐人尋味的是，在最後的慢板，樂手一一地奏畢離席，連指揮都在樂音結束前退場，剩下兩把小提琴在舞台邊緣奏畢後燈光幾乎全滅，最後卻又重新亮燈讓全體樂手登台謝幕。這種呈現方式好似將「總監身份的告別」與「音樂中的告別」相互切割，海頓的《告別》成了一場純粹的戲。音樂若從當下的演奏時空中抽離出來，似乎也就丟失了些許的魅力。

上半場的海頓呈現，可以視為呂紹嘉與 NSO 在古典時期作品的藝術總結；而下半場的馬勒第九更可說是二者多年來合作、磨合成果的集大成——不論是優點或缺點都是。

這已是呂紹嘉與 NSO 第三度攜手演出馬勒第九，【1】我雖未親臨前幾次的現場演出，但從我在「公視+」串流平台觀看 14/15 年開季音樂會錄影的體驗來看，現在的 NSO 在合奏能力上有十分顯著的進步，但平心而論，他們仍未達到令指揮與聽眾放心的境界。第一樂章的「演奏魔咒」依然存在：NSO 在面對浪漫以降多數交響曲的第一樂章（或準確地說是主樂章，Hauptsatz）時，都有樂手力不從心，合奏參差不齊的問題。這點倒是在此次的馬勒第九演出中一如往常地顯現。

不過在樂手的演奏之外，更值得深思的或許是指揮的樂音演繹：呂紹嘉總是使用過度理性佈局與分析的方式試圖呈現他對馬勒極度複雜而感性的觀點。或許這適用於風格圓融、自成一格的頂級樂團，但 NSO 並不適合此方法。於是整首交響曲的詮釋都變得十分怪異、幾近荒謬——許多樂句被呂紹嘉雕得太細、幾乎像是抓著樂器要樂手們緊貼波形圖那樣的雕琢；但在另一方面又有許多段落顯得太放任，使得該分部的特殊呈現融不進整首樂曲的世界之中。

另一方面，或許是受到前陣子排練空窗期的影響，雖然平時為人詬病的銅管群相較以往已經穩定許多，但在面對低銅的鐘聲動機或是小號引渡第一號交響曲的信號片段時都無法完整地帶出符碼意味的象徵感；木管群的水準則大起大落，長笛與豎笛首席都有非常亮眼的表現，但短笛與降 E 調豎笛的數個片段則不禁讓人心生疑問。最可惜的大概是整個絃樂部在第四樂章前都還未進入巔峰狀態，未能呈現呂紹嘉指揮棒下金澄綿密的招牌音色，甚至到了第四樂章的開頭弦樂總奏都還是稍嫌渙散的。

誠而言之，我認為上述狀況，是樂團和指揮雙方缺失共構的結果。NSO 這幾年在呂紹嘉的練兵之下已經逼近了水準的極限，然而還是不足以達到讓樂團自身形塑成頂尖樂團般自成風格、能對樂曲構築音樂世界的程度。我們能從這場演出中聽出呂紹嘉這些年來的最大缺失：那就是在未注意到樂團能力極限的情形

下，在排練時走向了錯誤的方式，使得整首馬勒淪為理性算計下的表象起伏、變成了殘破的世界觀拼圖。只能說，演奏馬勒交響曲真的是非常吃重樂團底蘊的事，而現在的 NSO 還無法有那樣的底蘊。

綜觀整首馬勒第九號交響曲演出，值得稱許的有三處：第三樂章末段狂亂的急板、第四樂章小號等強銅管出現的最高潮以及最後極緩板（*Adagissimo*）的尾聲。最後呂紹嘉以其帶領性十足的呼吸法重新統籌弦樂，帶給聽眾屏氣凝神的靜謐終尾。在樂譜上最終「垂死」（*ersterbend*）指示結尾後的寂靜並不算太久——從前幾樂章的成果來看，情緒的堆疊成果似乎也僅止於此。

無論如何，這便是呂紹嘉與 NSO 近年合作成果的全貌了。除了稍嫌有失平時水準的弦樂群外，指揮與樂團兩造藝術造詣的天花板皆在此場演出中展露無遺，對演出者以及聽眾歷年來共經的花火與風霜都做了最終的歸結。聽者要在這其中落入悲觀的定論、抑或尋得潛藏的未來希望，都是不無可能的。呂紹嘉以 NSO 總監身份的音樂會演出到此劃下了尾聲，有待本季最終的《蝴蝶夫人》呈現為其歌劇的側面作結了。

註釋

1、分別是 2005 年〈發現馬勒〉系列其一、2014/15 開季音樂會、以及本場演出。