

2020 表演藝術評論人專案

計畫成果報告

《從「非僅樂評」重新凝鍊：音樂評論
批判性的重新喚起》

評論文章彙整

專案評論人：顏采騰

詮釋與論述的可能性封閉

《聽聽彈談—廖皎含鋼琴獨奏會系列 X》

發表日期：2020/07/08

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=59479>

演出 | 廖皎含

時間 | 2020/6/19 19:30

地點 | 國家兩廳院演奏廳

長年耕耘於台灣音樂演奏與教育界的鋼琴家廖皎含，近年以《聽聽彈談》為名，在北中南各個場館舉辦了十餘場類似講座型音樂會的演出，主題式地將經典的鋼琴獨奏作品推介給廣大的樂迷朋友以及習琴中的學生們。今年適逢貝多芬誕辰二百五十週年，她特地自被譽為鋼琴「新約聖經」的三十二首鋼琴奏鳴曲中，挑選作曲家早、中、晚期各一首為代表，作為貝多芬鋼琴音樂的縮影式介紹。

這次安排的曲目分別是貝多芬的第一號（Op. 2, no. 1）、有「華德斯坦」別稱的第二十一號（Op. 53, “Waldstein”），以及最後的第三十二號鋼琴奏鳴曲（No. 32, Op. 111），在考試、比賽或是正式演出等場合都是頗具代表性的曲目。而當晚坐在台下的，似乎多為廖皎含在國小、國中乃至大學的各年齡層學生（與陪同的家長），頗具學生親自示範演奏的意味。

雖然此節目在介紹宣傳時給人解說與演奏並重的感覺，但實際觀賞節目時卻感到定位有些模糊：台上左右側各放著一個投影幕，顯示著當前的曲目與樂章名稱，不過實際上並未真的幫助聽眾理解、剖析曲目；而廖皎含初登台時是直接開始演奏第一首曲目，而未開口解說，於謝幕後，她才走到講台前講述方才的曲子。她的曲目解說大多簡短而淺白，以作曲家的生平、性格等切入介紹，並僅僅重點式地提點了貝多芬的作曲特色（如力度記號的使用比例）以及該作品的「亮點」（如〈華德斯坦〉的「曙光」段落、第 32 號繁複的拍號……等），不難讓人理解她是顧及台下為數不少的幼齡聽眾而作出此內容安排。

整場的講解大致遵循了一般大眾最通俗淺白的見解——貝多芬脾氣暴躁、他的音樂給人逆境中的人性光輝云云，對於台下半數的、十餘歲以上年齡層的聽眾而言，這些講解大多沒有太多嶄新而有啟發性的觀點，而是加深了貝多芬的通俗濾鏡，不免削弱了作曲家其人本該具有的多元內涵。

回到音樂演奏上來談，廖皎含的確是擁有嫻熟技巧與穩健台風的演奏家。在她的

演奏中不時能聽見極為圓潤純淨的音色處理，以及滑順的旋律線條；而如《華德斯坦》第二樂章銜接至第三樂章的段落（即是俗稱的「曙光」片段）在各層面上都極具考驗，但廖皎含在該處成功地兼具了音色由暗至明的轉換、極細微的韻律以及力度變化，並順利地開展了第三樂章明亮潔淨的氣氛，無疑證明了其鋼琴演奏的功力。另外，她在同一首第一樂章犀利的音群彈奏、以及 Op. 111 第一樂章時的手勁與氣勢之強，都能瞬間抓住聽者的專注力，相當地精彩。在台下幾個幼齡孩童吵鬧的騷動之下，廖皎含依然能聞風不動地持續彈奏，不禁讓人敬佩於她的定力與專注程度。

在亮眼的樂音表現之下，她對樂曲本身的思考與詮釋仍是有待討論的。首先，就如同她對貝多芬其人的解說一樣，她將對作曲家最淺白通俗的印象套入詮釋，並直言「貝多芬是第一位將情感寫入曲子的人」，這個觀點就此深深地植入在她的詮釋走向之中。在第一號鋼琴奏鳴曲中，她著重並強化了各處力度記號的呈現，並以一己之意添加許多戲劇化的速度變化，也因此於我而言，貝多芬早期作品古典化風格內部結構的自足性則被相對地忽視了。

我們不能說這種詮釋方式是錯誤的，但這種理解先於譜面、表現溢於結構的取向卻可能有些本末倒置——好似是將自身的一切演奏技藝、偕同樂譜一齊臣服在大眾化淺薄的同語反覆之中。而「音樂是情感的表現」這種觀點也早在百年前維也納樂評漢斯力克（E. Hanslick, 1825-1904）的筆下被全盤否決了【1】。

此外，單就對照樂譜的演奏完成度而言，此場演出亦有幾個可議之處：如《華德斯坦》第三樂章主要主題的圓滑線明顯地被破壞，且顯然不是為了導向其他的音樂呈現，而是是純然的疏忽；在第 32 號第二樂章的第三變奏以降，也有較為嚴重的節奏疏失……相對於鋼琴家本身所擁有的絕佳琴藝，她對於樂譜照料似乎就沒有那麼地全面了。

所以，聽眾能夠在這場附帶講座的音樂會中得到什麼？我想，比起了解貝多芬作品的精彩與偉大，我更在意的是潛藏在其中的，探究樂曲深意能力的退化詛咒：如同前幾段所述，當音樂家選擇將作曲家被多重轉述簡化的形象與生平全盤兌現在音樂詮釋上，甚至是預先地設定樂曲的性格呈現時，封閉系統式的獨斷觀點倘若便對原先可能性無限的文本進行了殖民化與石化。音樂家此一身份在樂念創生與技藝磨礪原先相輔相成的共生性也將兩相疏遠，「音樂家」將亦可能降格為純然的「演奏家」，成為工廠工人般反覆產出固定觀點的重述者。

這次廖皎含的演奏，確實多多少少給人「精彩片段與樂曲整體疏離，變為純然隨機的，靈光乍現」的感覺，但並不會太過嚴重；只是在這場演出帶有的教育性質之下，不免讓我思索：同語反覆的積習是否也會世代地傳遞下去？在過於看

重演奏技巧、忽視其他音樂面向的台灣古典音樂界，同時具有教育者身份的廖皎含在保持並繼續磨礪其精湛的演奏水平之外，或許也應當思考，如何突破這種屬於世代層次的危險傾向，並帶給莘莘學子彈奏技術以外的其他風景。

註釋：

1、參照：漢斯力克，《論音樂美——音樂美學的修改芻議》，陳慧珊譯，世界文物出版社，1997

「蝦趴促咪」對歷史的靈光返現《台灣有個好萊塢》

發表日期：2020/08/17

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=60490>

演出 | 瘋戲樂工作室

時間 | 2020/08/02 14:30

地點 | 臺中國家歌劇院大劇院

「一件東西的原真性包括它自問世那一刻起可繼承的所有東西，包括它實際存在時間的長短以及它曾經存在過的歷史證據。」——華特·班雅明(Walter Benjamin)

導演在節目冊留下的文中摘有這麼一段文字。在觀戲前的我，讀到這裡時其實是感到非常困惑不安的：接下來這齣音樂劇所要歌詠的「電影」，不正是班雅明原文中用盡篇幅討論，甚至詆毀的主要對象嗎？開演後，樂隊演奏錄音響起，不久後台上更是毫不忌諱地播映預錄的黑白電影片段……一切的一切似乎都在挑逗班雅明原先對「靈光」(Aura)視如珍寶的敏感神經。

我們大可不必在多媒體大肆介入劇場舞台、多元藝術形式混雜的現今，還保有對機械複製技術的保守態度，但《台灣有個好萊塢》所採用音樂譜曲和展演手段，其實都一再地回應、甚至重塑了二十世紀早期那伙文化批判者對於電影、乃至所有機械可複製(reproduzierbar)作品的關心。

《台灣有個好萊塢》本質上是一齣架構於臺灣 1960 年代，和歷史事件場景高度契合卻又虛實交錯的喜劇。儘管主題看似帶有強烈的文史保存及政治批判意識，但實際的劇情卻天真爛漫，且充滿對夢想與愛情的討論。這不禁令人想起前幾年話題性不小的電玩兼同名電影《返校》，都是貼合著個性強烈的歷史背景來講述表面不含批判性的浪漫故事（儘管後者的歷史考據程度有待討論）。

有評論者直接藉此下了諸如這齣作品「無法對歷史產生有效代言」【1】的結論（事實上從這次中南部巡演的節目冊拿掉電影編年史等資料來看，製作方確實也意識到了同樣問題）。然而歷史的嚴肅性被「蝦趴促咪」的荒謬喜劇取代，並不代表歷史與政治意識從此被逐出劇場外。有關歌頌六〇年代台灣電影的意識形態從檯面上被抽走，反而以音樂與其他形式隱然地傳遞給了觀眾。

自上一世紀長達數十年的國語運動以來，使用台語已成為帶有高度階級與地域色彩的一件事。然而《台灣有個好萊塢》一劇用緊湊的接連笑料鋪陳、配合引人入勝的歌舞音樂以及自然化的台語使用，使得台語從原先的階級束縛中解放出來，

也同時逃離保守份子對其喊出「政治正確」的調侃評價。

同時音樂劇中的核心成分「音樂」也是用了一樣的方式——此次的作曲者將許多歷史性的台灣流行音樂元素（不盡然是六〇年代的）以原創或是改編的方式自然地再現於劇場中。包含樂器的選用、音色的處理一直到旋律風情的揉合，一切音樂的歷史符碼大多以有機而潛移默化的方式遍佈在全劇中。其手法之精妙甚至是作為八年級生的我乍聽之下很難察覺，細聽後才恍然大悟的。

於是《台灣有個好萊塢》「蝦趴促咪」的喜劇與音樂包裝成功地避免了歷史文化符碼的紀念碑化，並成功地使觀眾放下戒心，陷入同情共感的親密體驗；這種對政治的無關心態度，反而最深刻地將政治意識形態深入每個觀眾的心中。

除了政治意識的傳遞，《台灣有個好萊塢》更蘊含著對於現今影視的隱然批判：全劇多處戲仿台灣早期的拍片現場，到了下半場甚至用了即時影像攝影當場「拍」出電影片段給觀眾看，並在舞台上虛擬了一個金馬的頒獎現場（當然也包含拍攝）；而伴奏音樂僅管因成本限制而選擇預錄，但音檔用心地分割成無數片段，播放時機隨演員 cue 而臨場變化；再搭上刻意留有不完美稜角的器樂音色，這些彷彿都在將當代多媒體的藝術素材從機器與當代技術的宰制中解放，將影視重新收編回劇場的此時此地（hier und jetzt）原真性。

觀眾的雙眼從多鏡頭的佈局及剪輯中逃離、而雙耳則遠離了過度修音及與現場脈動無關的完整錄音。這些原先生冷的數位技術藉此重新活出了當下性。

在特效、後製技術氾濫的當代，無數鏡頭的擺佈及後製磨滅了演員及角色的靈光，參與電影製作的每個人都無法窺得作品的全貌。然而《台灣有個好萊塢》透過現場拍攝一鏡到底的還原，配上契合六〇年代實際境況的道具佈景，用倒退電影歷史足跡的方式論證出了早期台語電影的靈光。直到最後虛擬出的金馬頒獎現場讓觀眾完全地沈浸在平行時空的榮光喜悅中，《台灣有個好萊塢》無疑是最創新的橋段、最貼近人心的手法來歌頌並傳遞台語電影黃金時代的美好，用最浪漫而不切實際的劇本來達到最陳舊的美學現場性主張。

即便如此，我們仍應正視《台灣有個好萊塢》的瑕疵與缺失。首先，是上下半場的風格斷裂：上半場自〈今仔日開始〉直到最後一首〈The Show Must Go On〉都秉持著一貫的時間寫實特色：換言之，音樂以及戲都貼著實際的物理時間在流動，音樂只以其工整的曲式和反覆的主題再現來美化檯面（如加強女主角秋月天真爛漫的性格）、並催化劇情的張力（〈The Show Must Go On〉輪旋似地蜷繞在片場的爭吵與演員的心事上便是最好的例子），整個上半場幾乎呈現了莫札特三部達龐特歌劇（Da Ponte operas）的調性——踩著寫實的步伐，卻紛亂、荒謬、浮誇，充

滿急欲被解決的高度張力。

然而在下半場，音樂卻躍升成為了主宰者的地位。從主角陳正華出獄後聯絡舊同事卻飽嘗人情世事冷暖的橋段、「天字第零號」的發想產出、一直到結尾的兩人橋段淡入終末大合唱結尾，物理的時間空間被任意地扭曲拼合、角色的心境轉折亦被收編為前後流暢的樂曲——特別是陳正華歷經絕望到東山再起的〈當初時·電影開始〉——此製作的戲劇顧問言明「音樂劇的本質是戲劇」【2】，然而下半場的戲劇成份卻反過來被音樂所吞噬。

同樣未妥善處理的還有女主角秋月的人物建構及發展。如同前幾段所述，上半場的務實敘事將每個角色都拉出了飽和的張力，秋月上半場擁有彰顯自己特質的獨唱曲，亦成為了中場高潮最關鍵的角色之一；下半場固然有一首她主題曲的 Reprise，然而那是陷入自我展示（selbstpräsentation）的個體自我疏離狀態，是承續下半場開頭裡巨大歷史與社會境況轉折而成的非本真樣態。而她的自我物化條忽即逝，下一次出場時已煙消雲散，並未妥善地被處理；剩下的只有成為與陳正華以及郝將軍對唱的附屬角色，愛情線也在最終景被草草地帶過，淹沒在全體的大合唱中。

而下半場的主題旋律多由上半場變化而來，在男主角以外的角色多未能充份刻劃轉折的情形下，旋律及歌詞的變體也有落得與角色發展斷裂之嫌。「蝦趴促咪」既帶來了美學政治的潛移默化，無形中也在下半場規避了各角色的刻畫細膩度。製作方往後在產製類似的音樂喜劇（musical comedy）時要如何取捨兩造的界線，仍是一大難題。至少以本次的製作而言，下半場的諸多缺陷無論如何都是《台灣有個好萊塢》一劇難以忽視的硬傷。

不管怎樣，這次瘋戲樂工作室的表現依然可稱傑出，各演員的歌唱能力水平是近年我對於國內音樂劇印象中最佳的一場。有了如此的製作水準，我們才能安心地在美學及作品意涵的層次中思考與討論。

註釋：

1、來自評論人張敦智對於城市舞台版本的評論。張敦智：〈音樂劇中歷史當代化的可能《台灣有個好萊塢》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=35906>。

2、摘自本巡演場次節目冊，頁 15。

完整的樂，曖昧的舞：《燈·影》與音樂劇場的距離

發表日期：2020/08/28

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=60737>

演出 | 臺北市立交響樂團、丞舞製作團隊

時間 | 2020/08/23 14:30

地點 | 城市舞台

除了常規的傳統音樂廳演奏，臺北市立交響樂團（以下簡稱北市交）大團似乎不停地嘗試、挑戰新的演出形式。像是：自 2018 年重啟臺北市音樂季以來，北市交的開季演出都以「音樂劇場（musical theatre）」為號召，嘗試將其他的表演藝術元素和自身的樂團演奏作媒合。2018 年《代孕城市》融合了城市聲景及聲響實驗，深入探討了樂音的本質；2019 年的《綠島小夜曲》以音樂劇（musical）形式為本，和果陀劇場連袂演出。今年，北市交則涉入舞蹈的疆土，在本季開季演出《燈·影》中，以國家文藝獎得主潘皇龍的管弦樂新作《大燈對》為基底，結合編舞家蔡博丞為首的丞舞製作團隊，在臺北城市舞台中進行一場當代音樂作品與舞蹈創作的對話。

值得一提的是，《燈·影》的音樂及舞蹈創作並不是同時進行的，而是《大燈對》的譜曲先行完成，再交由蔡博丞在其之上另行創作，才形成外加的舞蹈表演。換句話說，《燈·影》之中的《大燈對》本身即是自我圓融的、能夠脫離舞蹈而以純管弦樂團形式演出的音樂作品；而丞舞製作團隊的舞蹈並非緊密地貼合音樂的內容，反倒更像是編舞家透過自己對音樂的感受及思考進行概念發想的二度創作。我們不難聯想到如碧娜·鮑許（Pina Bausch）對史特拉汶斯基《春之祭》（I. Stravinsky: La Sacre du Printemps）的舞蹈改作、以及去年訪臺的德國萊茵芭蕾舞團《馬勒第七號》那樣的樂舞關係。

不過再怎麼說，後二者基本上都是以舞蹈作為意識核心的作品。馬勒以及史特拉汶斯基的作品都是傳世已久的經典，觀眾能帶著對音樂的先備理解來欣賞舞作，進而了解編舞家的概念及意圖；而那些音樂不熟悉的觀眾們，最少也能體驗舞蹈自身鋪排的完整性。也就是說，《馬勒第七號》與《春之祭》編舞家們反芻音樂後做出的作品，都是能自成意義充足的宇宙，並和原本的音樂作品平等齊觀的。然而《燈·影》中的《大燈對》與丞舞的舞蹈編排二者間卻恰恰好呈現出最曖昧、最鬆散的關係。

或許，在北市交高聲喊出「音樂劇場」一詞時，整個《燈·影》的製作就註定走上自我混淆、甚至自我否定的路了。觀眾一直到踏入劇場前，對於其主軸與型態

都無法摸透：《燈·影》的名稱是指涉著音樂加上舞蹈後的新型態個體嗎？抑或只是如平時音樂會一般的裝飾性名稱？而潘皇龍的《大燈對》作為世界首演的曲目，觀眾初次面對未知的曲子，就得要同時經歷舞蹈形式對之轉譯／發想的二重呈現，在觀演的當下其實是相當措手不及、難以消化的。

要將一件劇場作品看作「音樂劇場」，即便再怎麼寬容地接納各種表演媒材及類型的混合，都應當捍衛最根本的原則——所有外於音樂的事件與媒介都應在精神或意念上和音樂統合為一，並且最終都應當服膺於音樂。當作者（群）脫離了自我整合的創作意識，作品就會掉出藝術領域而被下放為純粹娛樂性的拼湊物。而《燈·影》的樂與舞之間曖昧疏離的關係，恰好有著這種危險的傾向。

在《燈·影》表演的現場中，交響樂團在後、數名舞者在前，兩者共置於同一平面，在表現意識上呈現對等的權力關係。而隨後的舞姿呈現了和樂音的解離：舞者的舞姿及韻律排斥著《大燈對》純粹聲響中的音樂身體性，反而用象徵性的動作與團體的走位勾勒出外於音樂的意境，而那些意境又是個殊化的，通過編舞家碰觸音樂的抽象氛圍，再經由自身的創造力個別化成特定的舞碼。聲響是個殊的，樂念是抽象普遍的，編舞家對其的概念理解亦是抽象普遍但不和樂念全盤重合的，最後轉化出的舞碼是個殊的。層層轉譯之下形成了《燈·影》的音樂、舞蹈二者間的若即若離的距離。

一方面《大燈對》具有太高的自足性，讓丞舞的「二創」顯得過於自由，接連貼合音樂的轉譯過程下也讓編舞無法像碧娜·鮑許的「舞蹈劇場（Tanztheater）」那樣有完整的（敘事）連貫性；另一方面，從平常古典音樂演奏會的角度來看，音樂演奏又不停地被舞蹈所干涉。樂章間冗長的舞台升降及走位調整破壞了聽眾的期待感與投入度，音樂歇息時甚至偶有仍在持續進行的舞。可見得，舞蹈雖在創意發想上貼合著樂音，實際具現化的內容卻和樂音越走越遠。在《大燈對》多數時難以親和的現代化聲響，以及舞者遊走於芭蕾、武術等變化多端卻連結鬆散的舞之中，我們能在劇場中強烈地感受到《燈·影》之中無可消磨的內在衝突：「音樂劇場」的意識形態限縮了舞蹈的整體化可能，舞蹈卻在片段化後過多地自由發想，各個碎片有如一塊一塊的組織般各自增生，讓「音樂劇場」失去了自我整合的可能性。「音樂劇場」在此無疑從原先二十世紀早期藝術家的藝術野心，降格為當今臺灣浮濫而鬆垮的「音樂劇場」。

唯一可能的出口，是將《大燈對》和舞作都視為通篇後現代化的破碎單元——樂章與段落間毫無意義關聯，錯綜複雜的和聲與節拍、劇場中的燈籠與紙傘元素、一直到每個舞步、每種舞風都塌縮成當下性的純粹感官刺激，整個劇場變成了萊布尼茲式無窗（windowless）孤立的，千萬個單子的懸浮情景。「沒有整合性」變成唯一的整合性。不過在這種詮釋方式下我們也丟失了對於此作品一切的討論可

能性。

或許上述的思考在「現代音樂」、「現代藝術」錯綜複雜的範疇下顯得太古板了。不過當我們在《大燈對》裡滿足於北管曲牌調性旋律的乍現、又或是驚嘆於丞舞團隊骨牌式地推倒層層書籍的創意時，也該有所警覺：這些表達的手法是否不知不覺間，帶著我們走向了如現代人麻痺地觀賞影視媒體，或是邊開車邊聽廣播音樂那類散心分神、只求片刻感官解放的觀賞方式？我們對於「表演藝術作品」的界定，究竟該在哪裡劃下界線才是健康的？至少，在《大燈對》中我們還能感受到作曲者在揮灑異質的和聲色彩時，仍用特殊的譜曲結構和手法來達到整首音樂的整合；而丞舞製作團隊的編舞雖創意與技藝兼備，能不能脫離音樂的附屬關係，自成一家之言的同時又不喧賓奪主則是另一件事了。

往後北市交在製作類似的展演時，或許得更有意識地擺脫以音樂為本位的思考模式，不在擁抱樂舞跨界的同時，卻又於節目文宣、樂季手冊、演前導聆等處仍死守古典音樂的慣俗。此舉雖保護了音樂，卻也將其他的藝術元素拒於門外。北市交朝向「音樂劇場」的路途，仍有相當長遠的距離得走。

首席之後：李宜錦《首席鉅獻—金色弦音》的布拉姆斯情感視野

發表日期：2020/11/06

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=62955>

演出 | 李宜錦、王佩瑤

時間 | 2020/10/24 19:30

地點 | 誠品表演廳

長年擔任 NSO 國家交響樂團首席的小提琴家李宜錦，在離開 NSO 轉往北藝大任教職之後，室內樂、獨奏、協奏曲等等的演出頻率似乎絲毫不減，反倒有更活躍的傾向。今年，在與鋼琴家王佩瑤的合作下，她完成了長久以來的心願【1】——演出布拉姆斯（J. Brahms, 1833-1897）的全本小提琴與鋼琴奏鳴曲，在 2019/20 年排山倒海的貝多芬系列演出之中顯得奇特而珍貴。特別是這次的台北場歷經九月衛武營場次以及演講音樂會【2】的試啼，讓人特別期待他們的表現。

此次的曲序安排大致而不完全地遵照其作曲順序，先後為第一號 Op. 78、第二號 Op. 100、第三號 Op. 108、以及布拉姆斯的早期創作《F-A-E》奏鳴曲詼諧樂章。半場各兩首，恰恰好劃出了上下半場截然不同的音樂個性：大調、內斂、隱蔽／小調、奔放、外顯。雖然只是非常粗略的講法，但這些特性對於這次的演出成敗中扮演著很關鍵性的因素，不過這部分我放到後段再細說。

在演出的當下，李宜錦的琴音不斷讓我心中浮現「嚴謹、專業、精準」等等的形容詞。一位／一群演奏家有沒有充分排練、練琴時有多嚴謹，其實都是聽得出來的。而在品質優良的演出之中，又能感受得出演奏家究竟是憑藉其天份或才氣來駕馭曲子、還是透過高度的自我要求而來。李宜錦這次的演出顯然偏向後者。這當然不是說李宜錦是全然的「地才」，而是她的音樂中，一直帶有充分拋光打磨的精密光芒，不是天份的自然質地可以比擬的；從每個終止式、樂段到整個曲子都經過完整的丈量——即使不完全照著譜面的表情指示——再控制狂似地鋪排好。真的很難想像，台下的她到底嚴以律己到什麼程度。

然而，以嚴格的眼光來說，這只能算是一場漸入佳境的演出，而且特別又以上下半場作為明顯的分界。雖然演奏與技巧的高度精準讓人滿意，卻沒辦法真正觸動我的內心——音樂之中仍然少了一些什麼，是她們在詮釋之中未能顧及，且又和這幾首曲子的本質息息相關的。

音樂史脈絡下的範疇缺陷

舉 Op. 78 來說，第一樂章第一主題群有好幾處詠唱性十足的大跳音程、第二主題的旋律更是被布拉姆斯寫得直白而甜膩，這些地方李宜錦都如精密儀器般將所有的起承轉合用尺規精算得妥貼；然而同一處的呈示部結尾中不安定的漣漪連續八度卻被輕描淡寫地帶過了。而同樣在 Op. 100 第二樂章恬靜行板(Andante Tranquillo)中細微的和聲變化也被整體化的滑順樂句給邊緣化了.....，整個上半場都籠著情感外放處被悉心照料、但幽微處卻被忽視的狀況。

然而要說這是演奏家漫不經心的疏忽也不太對，畢竟李宜錦和王佩瑤嚴謹治學的態度都是我們有目共睹的；所以，我把這些問題的來源歸給更深層的認知範疇問題，也就是有關於演奏家用什麼樣的方式去理解、評析音樂意義，並形塑其演奏的詮釋。

更細膩地來看，李宜錦詮釋布拉姆斯前兩首奏鳴曲的方式，似乎更近似於一種平時人們看待華格納(R. Wagner, 1813-1883)乃至於 20 世紀新古典主義的視角。用直白的話來說，就是將那些布拉姆斯音樂裡具表現力的不諧和音程、單一樂句內細膩的和聲色彩變化等等，與其他的尋常音樂單元看作成了同類的基本元素。在十九世紀後半葉以來前衛藝術的強勢發展下，許多原被視為醜惡、高張力的元素其實都中性化成了新的作曲單位，失去了原先那些帶刺的、色彩與協和音程有戲劇性區別的本性。

然而布拉姆斯站在當時華格納一派未來音樂(Zukunftsmusik)的對立面，所追求的便是對於十八、十九世紀和聲結構及曲式傳統的復興。然而當作曲家有太多想要抒發，卻又受限於曲式的框架中，許多溢出曲式所能表現的部分，就會被縮限在曲式的邊陲、以及大句子之下的狹窄空間，最後變成了 Op. 78 和 Op. 100 現今呈現給世人的樣子。

回到音樂會本身，李宜錦等二人的詮釋路線無疑是誤讀了 Op. 78 和 Op. 100。他們因大失小地聚焦在大塊的調性及曲式結構而忽視了那些千迴百轉、對於布拉姆斯而言至關緊要的細節——那些和聲鋪陳並不是無意義的加花或搞怪，他所有佈設於細微之處的和聲機關，其實都直指向其內心盤根錯節的隱蔽情感，而那才是作曲家的人格之所在、樂曲本質之所在。

下半場的歪打正著

相對於上半場的複雜隱微，下半場的兩首小調樂曲則是布拉姆斯的情感奔放之作。這有兩層意涵：一、基於一些原因（老實說我並不確定是怎樣的因素），前兩首的「小心機」手法在第三號奏鳴曲 Op. 108 中幾乎消失了；取而代之的是完全爆發性的，貼合曲式的音樂表現。二、《F-A-E》奏鳴曲詼諧曲樂章則是作曲家純然的青年熾熱情感之作，此作就不必多著墨，用「直率」二字就可以一概而括了。不管怎樣，兩者都是只需順著譜上的記號就能充分地表達樂思的曲子，李宜錦以及王佩瑤承接上半場的詮釋方式，可以說很幸運地打中了後兩首曲子的要害。唯一比較讓人印象深刻的是，兩位演奏家將 3、4 樂章呵成一氣，中間做不中斷的處理（attacca），淡化第三樂章拱橋式小高潮的短小突兀感。整個下半場幾乎都充滿爆發力，完全一掃上半場的沈悶，觀眾也以掌聲給出了極熱烈的讚賞。

Op. 108 的詮釋的些許敗筆，反倒落在鋼琴家的身上：整首曲子都能感受到她在樂句連接上的焦急之感，時時催趕著小提琴聲部；低音區的鋼琴音色也略悶，讓第一樂章的持續低音（pedal point）等等部分顯得含糊不清，沒辦法透顯該處的作曲特色。至於上半場也偶有延音不足而過於乾澀的問題，和綿長的小提琴旋律線格格不入，不知是否為刻意為之的處理？至少在我動筆的當下，仍然還想不到能和她們的整體演奏路線相融貫的解釋。

音樂會的最後，李宜錦笑容宜人而興奮地向觀眾宣布，同晚的傳藝金曲獎頒獎典禮將年度演奏專輯的獎項搬給了她。獲獎的欣喜加上她全本獨奏會的圓夢踏實，讓她樂得為觀眾獻上兩首精彩的安可曲。其中第二首的布拉姆斯〈沈思〉（原曲名：Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn）歌唱性尤是暢快淋漓，為這晚的艱鉅挑戰畫下圓滿的句點。

散場之後，安可二的精彩表現其實讓我深思了很久：為何李宜錦能將〈沈思〉當中作曲家的情感如此豐沛地開鑿出來，但同一作曲家的 Op. 78 和 Op. 100 卻演得黯淡無光呢？撇開「安可曲時的情緒比較放鬆」之類便宜行事的說法，我認為問題最終還是會回歸布拉姆斯對於傳統曲式的堅持、音樂環境的大潮流、以及個人情感三方衝突造成的矛盾糾結；奏鳴曲雖然是演奏家最易接觸的曲式之一，但放在每個作曲家的脈絡下，都會有其獨有的問題存在。演奏家終究需要更小心地打開這些內部的問題，才能正確地揭露曲子的全貌。

註釋：

- 1、小提琴家於謝幕時向觀眾親述之
- 2、係高雄 Hskin 藝術沙龍主辦、羅文秀主講的示範演奏講座，屬於私人性質的演前導聆。網址：<https://reurl.cc/LdeE1L>

音樂會／劇場本質的迷航《「一人之海」音樂會》

發表日期：2020/12/09

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=63882>

演出 | 陳建騏、人力飛行劇團

時間 | 2020/11/26 19:30

地點 | 國家音樂廳

要為一場音樂演出或音樂專輯命名，大多不離以下兩種路線：一是直接了當地擷取該演出／專輯的主打曲名、或乾脆以歌手／明星獨奏家自己為名；二則是為這些原先散落而獨立的樂曲，找尋內在或外在的關聯——內在可能是其共享的某種個殊背景或情感傾向、外在則是由演出者「節外生枝」，賦予樂曲額外的詮釋與意義。

乍看之下，這次兩廳院邀來音樂創作人陳建騏及其旗下多位知名歌手，將其過往歌曲與配樂等舊作翻新並串聯、作一「二十年創作生涯總檢視」【1】的《「一人之海」音樂會》屬於後者。然而事實上，這場演出並不僅僅是「有著漂亮名字、有整體新概念統整的音樂會」那麼簡單。

雖然節目名稱開宗明義寫著大大的「音樂會」三字【2】，但在開演前，數名演員便已經或臥或坐地預置在舞台上；除了三台鋼琴、小型管弦樂團的座椅之外，台上還有幾張舞台佈景般的椅子、以及兩座高聳的立臺；再讀了讀節目單，我便發現「一人之海」並不只是無實際指涉的唯名而已，而更像是此演出中，陳建騏意圖將所有樂曲統合為一個大整體、並進一步提升為音樂劇場（Music Theatre）的核心概念。

討論主題名稱、演出性質的定位有什麼重要的？這關乎創作者如何統籌佈局、如何整合舞台上／後的各個元素、也關乎觀眾如何欣賞並理解台上發生的種種。更直接地說，《「一人之海」音樂會》從本來可能的一場回顧式音樂會逐漸走向劇場、並用「海」、「航行」等等的意象暗喻陳建騏自身的音樂生涯，並逐步建構演出時，整場（齣？）演出的本質定位也漸漸地航向了迷途。

帶不走觀眾的意象獨航

全場的燈光絕大多數時候是十分昏暗的深藍色系，似乎是暗示著「海」的意象貫穿；樂曲間的轉場則多以近乎全暗、有如劇場換景似的方式過渡，似是強力地宣告此演出的劇場一體性。

演出起初的感覺其實還不錯。全場近乎全暗，只見得彈奏管風琴的陳建騏一人。音樂以持續的渾厚低音為底，穿插連續、強烈卻又隨機的不協和音程；而在長音時，陳建騏一手按著鍵盤，一手調整音栓，造成同音但音色不斷變化的效果，頗具視覺和聽覺的雙重效果。

但，在管風琴演奏後，緊接而來的卻是一段夏宇／李格弟帶來的無伴奏讀詩，其內容一時之間難以讓人和「海」的主題聯想。從這個突來的純詩意插入段開始，愈來愈多的意象元素湧入了舞台上，《「一人之海」音樂會》也開始慢慢溢出了音樂會／音樂劇場的範疇。

隨著演出的進行，台上的演員時而舞動椅子【3】，時而揮動光棒【4】、不停變換走位並擺出各式形狀排列。這些元素過於抽象，一方面難以在觀演當下直觀地理解；一方面又和音樂的進行過於疏離，讓人疲於猜測意象又受其干擾而不能專心聆聽音樂；類似的情形發生在三段連續的電影配樂——巨大的立臺正面被用於投射相應的電影濃縮畫面，給予觀眾過多的視覺資訊，同樣地喧賓奪主。

我們當然可以說，這些音樂大多是劇場音樂或配樂，而非獨立自存的作品；但這些配樂脫離原作品獨立演出所造成的缺遺，是否有必要用一些更抽象而滿盈的諸元素來填補？再加上急於時時變換的燈光效果，彷彿音樂本身其實不被信任，必須要用許多紛雜的綴飾才得以填補創作者內心的不安。

說到這裡，陳建騏在開場前便展露的（音樂）劇場野心，其中「劇」的方向性在哪裡？根據我閱讀節目單的理解，整場演出被比喻作一場航行，海則是象徵陳建騏作品及其音樂生活人事物的總和；但光從這些曲目、朗讀詩詞的段落相連，實在讓人無法看清這段「航行」的航向，音樂卻也在滿溢的意象之下漸漸地被中性化、退縮成次要的角色。

演出本質的紊亂

所以，回到此文關切的問題：這場演出的「本質定位」到底是什麼？《「一人之海」音樂會》的主體到底是誰？

是陳建騏嗎？但除了寥寥幾首新創作，其餘的歌曲只是稍加重新編曲過的現成物；且他並不是時時刻刻都在場上作展演的主角，半數時候反倒是如導演般隱身的狀態。那，是舞台上的演員或甚至是導演黎煥雄的策劃嗎？但那些視覺與空間的劇場元素鬆散而抽象，無法構成自足封閉的體系，就功能來說仍只是音樂的襯托。那麼，是諸位明星歌手嗎？好像也不是：《「一人之海」音樂會》不若音樂劇（musical）有戲劇情節的男／女主角的位階作為焦點，歌者們交錯地前後上台演唱，最終也都只是比重多了一些的展演者之一。

舞台上演示的種種一再地給予觀眾強烈的「（音樂）劇場」暗號，但也僅有幾個稀薄的元素貫穿並支撐整場；演出的內容仍舊只是各種配樂、歌曲、讀詩的短演串聯，並未被其他手法賦予整合性的新意。這些舞台上發生的人、事、物所圍繞航行的，最終好像只是一個「海」的抽象意象空殼，是陳建騏音樂生涯的客觀化形象投射。在這形象下，詩、音樂和劇場都只是供物而被降格為同階級，因而在演出中相互讓位又爭鋒，最終使《「一人之海」音樂會》變成一場本質的迷航。

演出的尾聲，由許含光朗誦自己創作的詩（沒有背景配樂），之後聚光燈投射在一臺迷你玩具鋼琴上，陳建騏盤坐在舞台上，彈了一小段獨奏後便緩步離開、消失在黑暗中，演出也隨之結束。這是劇場——甚至不是音樂劇場——的手法，因為賦予此橋段意義的並非音樂本身，而是「玩具鋼琴」、「成年與童年的交會」以及「離去，旅程未完」等等的實際物件、動作和抽象概念上；彈奏的音樂反而退縮成了相對無關緊要的元素【5】。到這裡《「一人之海」音樂會》已經脫離標題預設的音樂會質地，而被純粹的劇場概念吞噬了。

「劇場」之外、詩意之後

就算我們退幾步忽略《「一人之海」音樂會》的定位問題，而只微觀地看（歌唱）演出的表現，也實在難以讓人滿意：這次受邀演出的歌手雖都頗具聲望，但當晚真正有良好現場演唱實力的，僅有魏如萱及洪佩瑜二人。以「演出者」為主的演唱會，和《「一人之海」音樂會》主體性畢竟不同，這些歌者必須一唱即到位；但餘下如柯智棠、許含光、Crispy 脆樂團男主唱 Skippy 在音準、表現力等面向都相對貧弱，尤其是全場首發開唱的柯智棠似乎顯得相當緊張，若真要找尋什麼原因的話，大概也是因為《「一人之海」音樂會》本身帶來的濃厚劇場氛圍，並非習於演唱會的歌者們熟悉的環境吧。

相較之下，擁有音樂劇演出經驗的魏、洪二人表現就相當精準而優異。尤其魏如萱的〈Ophelia〉一曲，循環式的單歌詞副歌反覆堆疊張力最考驗歌者的現場

實力，而魏現場強大的控制力與爆發力無疑將該首歌完全地駕馭，是我私心認為當晚的最高潮。

除了歌唱及視覺的意象演出之外，還有不少純台詞及詩句的朗誦，這部分僅有夏宇／李格弟能予人魅惑的吸引力；其餘穿插在音樂劇樂曲間的演員唸詞都相當生硬，這也成為了《「一人之海」音樂會》劇場張力被層層削減的原因之一。

當然，上述這些或好或壞的成分，最終都終將消融在若有似無的「海」的主題中。

寫到這裡，我對於自己在上述做出的評論多少還是有些遲疑：畢竟《「一人之海」音樂會》裡頭的所有意象和佈局，在抽象概念的層次上是多麼地合理而優美。翻開節目單的其中一頁，介紹節目各段落的那篇文章充滿詩意，也看似將整場演出賦予了完整的方向性；但節目單的精美文字終究不屬於演出的一部分。若一場表演需要仰賴這麼大量、外延的文學性字詞才得以成立的話，那也僅僅只顯示了：創作者用音樂、劇場語彙說故事的功力還不夠深。

詩意很美好，但詩終究只是詩、和任何的表演藝術形式都終有本質上的鴻溝；《「一人之海」音樂會》似乎讓我們見證一場從詩意的片刻靈感上升至音樂會／音樂劇場，最後卻喪失音樂自身詩意的弔詭。要解消這個弔詭，或許需要創作者對其作品還有觀眾的放心：音樂的表達力量比我們想像得強大，觀眾對於音樂的領略能力也沒有我們想像得那麼貧弱，希望下一次與其相遇能聽見音樂放心地說著自己的故事。

註釋：

- 1、來自兩廳院售票網的宣傳文字。網址：<https://reurl.cc/D6kp2m>
- 2、同前註；另可見於兩廳院官網等處。網址：<https://npac-ntch.org/programs/4288>
- 3、可能是對應《櫻桃園 2047》的劇院背景，以及《時光電影院》的電影院本身。
- 4、可能象徵「海」的波光。此註與前註參考自節目單〈節目介紹〉的各段描述，然而只是我的主觀猜測，不能完全確定。
- 5、此段的主題旋律可能和前面的管風琴獨奏或三鋼琴重奏相關，但我未能詳加確定，實為身為評論人的疏失，特此說明；然而，此段的主要重點無論如何都不是音樂，而是「陳建騏彈玩具鋼琴，隨後離去」這件事本身，因此本處的論述仍然成立。

複雜樂曲的意義化約：《盧易之、焦元溥講座暨演出 音樂會》潛藏的幾個危險傾向

發表日期：2020/12/21

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=64288>

演出 | 盧易之、焦元溥

時間 | 2020/12/8 19:30

地點 | 國家音樂廳

和一般常見的，講解穿插於多首樂曲間的解說音樂會不同，這場由鋼琴家盧易之和音樂人焦元溥策劃的講座音樂會，只聚焦在一首曲子：貝多芬第 29 號鋼琴奏鳴曲《槌子鋼琴》(Große Sonate für das Hammerklavier, Op. 106)【1】；並將整場節目切為兩半，上半場對談，下半場則是全曲的演奏。

至少在我的印象中，節目起初的宣傳一直是用「對談」這個字眼。因此，我本來期待的是真正意義上的，如焦元溥在其書《遊藝黑白》之中呈現的，那樣充滿個人觀點而深入的兩人對話。畢竟《槌子鋼琴》內容意義之繁複龐雜是愛樂者們有目共睹的，透過對談大概能挖掘出不少新鮮有趣的觀點。

結果，「對話／對談」並沒有真的發生。上半場時，焦元溥坐在一側的沙發上，多數的時候由他主講。而盧易之呢？坐在鋼琴前的他，大半時間剩下音樂片段即時彈奏的功能，只有在幾個時刻講上簡短的幾句話。整段講座又很明顯地分成了兩部份：前半是貝多芬寫作該曲前後的歷史與生涯背景、後半則是針對樂曲逐段重點式地講彈，所有的話語都是預先給定好的，並沒有什麼「討論」在舞台上生發。最終，只變成了一段相當長的導聆。

好吧，寫到這裡，似乎都只是我對節目內容預期心理落空的牢騷；不過，撇開我的個人觀感不談，講座音樂會作為一傳播、普及音樂藝術知識的媒介，在這次長約一小時的解說之中，確實生發了幾個潛在的可能問題。

要在短時間講解一個艱澀、複雜的文本（不只是音樂作品，也可以是小說、電影、哲學著作等等），許多細節會無法一次講清，因此講者通常會用一些「行話」或「話術」自圓其說、避開歧義性多或太困難的部分，好讓聽眾能迅速清晰地掌握講座的整體內容。而「行話」在這場講座音樂會展現的方式，就是將所有對於「晚期風格（Spätstil）」、甚至所有的意義難解之處，都化約成作曲家的生涯轉折、內心情感……等等較為單一的面向。

用作曲家的生命脈絡和情感去解題當然是很有說服力的方式，不過問題出在「化約」兩個字身上：講座的一開始，焦元溥開宗明義說這首曲子「又重要又難懂」，隨後又強調該曲是貝多芬步入創作晚期的「重開機之作」（但「晚期」究竟是如何地「晚」，並沒有說清）；到了樂曲逐段講解的部分，盧易之將極複雜的終樂章賦格評為貝多芬「鑑古並展望未來」的方式。針對其他小的段落，他們兩位也都盡量套用著極淺白（但感情刻畫細膩深刻）的解釋。由此可見得，兩位對《槌子鋼琴》採用的幾乎都是縱向時間軸的分析，而橫向的、跨作品文本間的交叉比較則幾乎不可見。

如果這些以「對談」的方式呈現，那麼觀眾大概還可以理解到這些觀點都是文本討論下片面的可能解釋，最終的意義還是開放的；偏偏上半場採用的是宰制性極高、台上台下權力對比極大的「主講、解說」形式，那麼台下多數的聽眾就很容易將那眾多之一的解釋誤認為普遍而唯一的真理。

同時，這也就影響到下半場時聽眾們對《槌子鋼琴》的聆聽及理解方式：在演奏到第二樂章裡頭兩個小節戲謔的片段時，一位聽眾不自禁地「啊」了很大一聲，而該段落正是上半場的講座中所特別提及的——這似乎顯示了，上半場重點講彈的解說方式，無形中不只給定了作品的意義解讀，也對觀眾建立了齊一性的心靈反應機制。

講座音樂會應當是要豐富聽眾的認知與情感感受的，而焦元溥所展現的知識涵養雖讓人讚嘆，裡頭卻不免地帶了些封閉性與破壞多元感受的傾向。

撇開上半場的種種不談，下半場的主角盧易之又是如何詮釋這首曲子？

就如同上半場演講的觀點之主流，盧易之整體採用的速度頗為中庸。第一樂章不特別地快，長篇的第三樂章也不特別慢；鋼琴家在上半場時有特別談到譜上（不合理的）速度指示，並向觀眾說明他會用能呈現比較多細節的速度彈奏，可見他並不是走嚴格謹守樂譜的取向。四個樂章之中，他在終樂章的技巧表現特別精彩，隱隱約約可感受到他在此樂章所多投注的，和其他三個樂章不成比例的心血。

而相對於將整個樂曲呵成一氣的做法，盧易之似乎偏好將各個樂段刻意地分割開來，劃出各自的風景。特別是第一和第三樂章裡頭那些比較顯著的間隙，我們可以聽到前後對比頗大的氣氛轉換。同樣地，在第二樂章的詼諧主題，盧易之用了明顯的彈性速度變化，一樣將整個樂章弄得起伏萬千、呼吸短而多變。

站在純聽眾視角的我，無從得知這種處理方式是不是刻意為之；但有幾個部分是

比較難自圓其說的：如在第三樂章中，情緒堆疊在切割的手法下變得比較鬆散，加上樂句內的高音域音色融合度、力度推展都不是那麼完善，讓人懷疑整體的詮釋是否為折衷的結果。

此外，前三樂章完全不同的是，他在終樂章卻又拾起了一氣呵成的路線，用完全正向燦爛的情緒貫穿整首曲子，聽來十分暢快過癮——但，在上半場一再提及卻又不明說的「晚期」呢？最終，盧易之朝著如布倫德爾（Alfred Brendel）彈奏《狄亞貝里主題變奏曲》（Diabelli Variations）那般光潤的詮釋走去，而避開了阿多諾式的、矛盾、疏離的悲觀晚期觀點。我雖私心偏好後者的論述，但畢竟貝多芬的晚期風格究竟如何，音樂圈仍然在持續討論中，因此這裡我也持保留態度，留待往後聆聽盧易之彈奏其他晚期奏鳴曲時，再研判其詮釋是否融貫、有說服力了。

雖然仍有多處可議，但至少我們對於盧易之的彈奏如何解讀、是否合宜云云，仍然有鮮活的討論空間，這也為上半場密不透風的封閉意義講座流通了些許新鮮的空氣。

—

演出結束的幾天後，我和一位朋友偶然談到「科普講座／工作坊」該如何進行的問題，他說：「真的要將知識普及到孩童或一般大眾，不該是直接塞給他們簡化好的知識，而是該試著給他們閱讀並思考簡易的文本，或是給他思考的工具來試著實作。」雖然我們當時所談論的並不是音樂，但我想這段話用來總結此演出是再適合不過了。

這場講座音樂會將對象客群設在預備知識最少的人門聽眾，但卻又同時選擇了貝多芬極為複雜龐大的《槌子鋼琴》當作主題，整個解說也就會無可避免地走向知識簡化的那端；想讓聽眾快速地掌握整首曲子的內容，卻又過度介入情感層面的闡釋時，反而很難將聽眾栽培出對於音樂真正豐富而開放的感受力。不只是這場講座音樂會，現今多數的導聆都存在著這樣可能的危險弔詭。

音樂藝術作品的內涵本就該是多元而無限的、而非單一的商品化知識封包可以道盡；而真正的講座音樂會該做到的，或許也該只是提供幾個切入點，供聽眾進入音樂裡各自探尋、觀覽風景而已。

註釋：

1、“Hammerklavier”翻譯方式多有不同，可能譯為「漢馬克拉維」、「槌子鍵琴」等等，本文採用此演出所用之譯名。

天才的「遊戲」及其限制

《周善祥 x 巴赫 郭德堡變奏曲》

發表日期：2021/01/22

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=65043>

演出 | 周善祥 (Kit Armstrong)

時間 | 2021/1/13 19:30

地點 | 國家演奏廳

「在音樂史上有另一位音樂家，我認為他的風格其實和巴赫非常接近，雖然技術手法不太一樣：那就是 Liszt。」【1】在為台下聽眾獻上令人為之瘋狂的安可曲——李斯特〈艾斯特莊園的噴泉〉(Les jeux d'eau à la Villa d'Este) 之前，周善祥用他略為生疏的中文說了這麼一段話。除了把這首炫技安可曲當成接下來連續加場的催票手法（還滿成功的，次週的李斯特主題獨奏會以五分鐘的驚人速度售罄），這段話其實也對他這次獨奏會的主軸：巴赫《郭德堡變奏曲》(J. S. Bach: Goldberg-Variationen, BWV 988) 的驚人詮釋下了絕佳的註腳。

但在細細品嚐他的演奏詮釋之前，我想先談談他這句話所讓我想到的另一位當紅鋼琴家：歐拉夫森 (Vikingur Ólafsson, 1984 -)。這位來自冰島的鋼琴家去年於德意志留聲機發行了專輯《德布西—拉摩》(Debussy - Rameau)：他將這兩位時代差異甚巨的作曲家之作打散、交錯式地排列，順著他的曲序安排聽下來，一時之間竟難以發覺二者的風格差異——要知道，在歷史資訊演奏 (historically-informed performance) 如火如荼的今日，沒對巴洛克作品做出相對應的風格演繹幾乎是滔天大罪。對此，他在訪談中表示：「我把所有音樂都當成當代音樂；我不對他們做出區別。」【2】換言之，他在乎的並非對於兩位作曲家的時代風格忠實與否，而在於有沒有激發出二者間跨時空的共同前衛性、叛逆性。

而若我們將目光轉回這次周善祥的巴赫與李斯特演繹，居然也可見得極為相近的呈現——他對巴赫作品的處理不僅觸鍵、旋律唱法幾無風格演繹的僵硬預設，巴赫和李斯特兩首曲子的某些瞬間，竟也在周善祥的指尖下散發出相近的音響光芒。這是 28 歲的青年鋼琴家周善祥，透過這次長達 80 分鐘的《郭德堡變奏曲》演奏所帶給台灣聽眾的，對於巴赫的全新品析與體驗。

直觀的天才演奏

比起如古樂大師史戴爾（Andreas Staier, 1955 -）那樣殫精竭慮地吸納時代風格與傳統、把曲子丟進一個由音樂學研究層層推擬出的過往時空，周善祥所做的反倒是直接將巴赫的作品攤在當代的光線之下，和作曲家平起平坐，甚至撒野式地在《郭德堡變奏曲》上盡興遊玩、激發他的演奏創意。創意的點在於：雖然他將譜上所有的反覆都忠實地奏出（除了終段的詠嘆調），但沒有一次的樂段重述聽來是相同的；原曲雖只有 30 段變奏、60 個段落，聽眾卻彷彿見識了 120 個境況各異的風景。

他將前 14 個變奏呵成一氣，幾乎做出雲霄飛車般千變萬化又連成一線的彈奏，這期間譜上所標示的延長休止（fermata）幾乎都被略而不見，直到小調的第 15 變奏前才作較長的呼吸停頓；法國序曲風格的第 16 變奏不以驚異式的巨響切開整首《郭德堡》的大分段，而是優雅和緩的音色入手，以氣氛劃開全曲的前後之分；第 20 變奏的起始則用詭異的厚重觸鍵給予聽眾莫大驚嚇。此外，他時而諧擬笨重節拍的行進風格，時而在舞台上肆意地扭動、延展身軀，讓複音的複雜織體仿若具象化在其肢體上，仿若整首曲子是他恣意遊玩的大型遊樂場，「遊玩」的同時也在每個新段落給出超乎聽眾預期心理的創意詮釋。

這些一再讓人驚異、甚至驚嚇的詮釋，其光譜在某種程度上向郎朗前一年評價兩極的《郭德堡》專輯錄音靠近，卻很奇異地不會落入郎朗式的無病呻吟與濫情。我想最大的關鍵在於：周善祥除了突破曲目詮釋範式的勇氣，更多的是他難以用任何面向化約的、某種只能稱為「天賦」的演奏才能。

這種「天賦」在他的《郭德堡》演奏之下呈現出了兩種層面：一是對於複音音樂的高水準處理能力，每個賦格、卡農的變奏在他的指尖下都展現出多聲部的極高獨立性、歌唱性（反倒是某些織體簡明段落的快速音群顯得有些含糊急躁）；另外，則是他處理旋律、轉換情緒的直覺能力。即使他在變奏換段時前後對比如此之大，他依然能用最微妙的時間差、表情極自然地接續前後——那種手法聽來就不是事前處心積慮的設計與練習，而是先天直覺性的、幾乎不經後天陶冶涵養的自然稟賦。

再進一步地說，這種天才式、直覺式的演奏能夠統攝他所有誇張、踰矩、故意的詮釋，將所有原先超越風格演奏規範的彈法化成他新的自然語彙，是他將所有的不合理化為合理的超越性手法。所有想要仿效其誇張手段的鋼琴家若是缺乏相應的先天才華，恐怕只會落得譁眾取寵、矯揉造作的境地。

但，此般高度倚賴天資稟賦、少有反思性的彈奏方式，面對第 15、21、25 三段情緒負面而幽微的小調變奏就變得窒礙難行了：尤其如全曲中最灰暗、糾結的第 25 段變奏，起初周善祥還能維持細膩、晦澀的情緒張力，但幾個小節後便難抑自我

地走向大聲嘈雜的唱法，行經之處輾平所有半音主義式的內在張力，成了大聲而無內容的空洞喧囂。

不過，撇除此三者不談，其餘的段落都是相當優異的。我尤其喜歡他第 26 變奏的進入方式——那是和普萊亞（Murray Perahia, 1947 -）在 2000 年的錄音極為相近的處理方式，以輕盈、微光般的方式掃除前一變奏的灰暗，猶如救贖。在最後的詠嘆調反始（Aria da Capo è Fine），周善祥選擇兩段體不反覆地彈奏，彷彿是用這種方式止歇變奏、反覆的創造活動（況且此處和他最初彈奏起始詠嘆調的方式相當接近，給人一種結束遊戲、復歸原位的感覺），為當晚的驚奇之旅畫下句點。

周善祥、顧爾德與巴赫時代性問題

最後，我想將顧爾德（Glenn Gould, 1932 - 1982）和周善祥並置，稍作討論。最大的原因之一當然是因為顧爾德之於《郭德堡變奏曲》影響之大，幾乎不能避而不談；二則是，透過兩者的比較，我想能更接近周善祥的音樂世界一些。

顧爾德一生留下兩個重要的《郭德堡變奏曲》錄音室錄音，分別是 1955 年及 1981 年版。尤其 1955 版是他在 20 餘歲時所錄製的，不僅和現今的周善祥年歲相近，在其演奏中我們也能聽到他和周善祥相似的激進、甚至破壞性的詮釋，兩者好似都是要打破對於巴赫演繹的世俗常規。網路上也的確可見不少音樂會觀後心得，將 1955 版和周善祥的演奏相提並論。但，雖然在表象上二人的破壞力相仿，深掘下去便會發現二人在本質上是截然不同的。

究其根本，顧爾德的巴赫終究是一種和作曲家的極端智性對話：他所有的炫技、創意最終都只是想要探索、甚至論證出巴赫在對位法與變奏寫作上的無盡創意，他藉由那樣極端的方式透顯、強化這些觀點，而非僅僅將樂曲如其所是地呈現出來。此外，顧爾德也是透過巴赫的作品折射出他自己和世界的疏離、隔閡：巴赫作為巴洛克晚期的代表，他自身的創作風格和啟蒙的新時代是相互倒錯、衝突的；巴赫晚期諸多如《賦格的藝術》（Die Kunst der Fuge, BWV 1080）等極致的複音展開都是這些倒錯性的歸結【3】。而顧爾德的彈奏雖以炫技為外皮，其內部也是具有內在的糾結與矛盾的——尤其在他 1981 年版的第 25 變奏，在幽迴半音上無盡拉扯的詮釋完美無遺地展露了他內心的衝突性。

但剖開周善祥的音樂來看，他的內心是沒有衝突的。他的所有創發詮釋最終都只是他的「遊戲」，是他直視樂譜所直觀生發的自然詮釋。「遊戲」使得他在單一變奏的反覆中岔出全然「不同」的世界樣貌，而顧爾德（有選擇性）的反覆雖亦有

變化，最終卻能達到意義的纏繞、形成的是「同一」樂曲的內部張力——巴赫的音樂本就該如此，該是終極智性與創意拉鋸下的建築化成品，而非莫札特式有機而無盡的才華發想。料想周善祥的個人生命並無太多可滋養他演繹負面音樂的成分，這使得他雖在多數變奏中和顧爾德外顯特性相仿、小調變奏以及最終的樂曲整體統攝卻有了極端化的巨大對比——或者說，從顧爾德的視野望去，周善祥那樣直觀地彈奏樂譜，將作品視為原物的演奏方式，最終仍落在顧爾德的批判範圍之內。

當然，反過來看，周善祥的音樂裡幾乎找不到模仿顧爾德遺緒、或是與之對抗、反逆的直接痕跡。雖然周善祥在《郭德堡變奏曲》的成果，相較於顧爾德的極大精神性成就仍有不小的差距，但光是消除顧爾德巨大身影、純以個人藝術邏輯生發詮釋這點，就已是當代極為難得的表現了。他的《郭德堡變奏曲》無論如何都是足以刷新聽者既定印象、挑戰巴赫極限表現力的絕佳之作。

下筆至今，周善祥已在台灣樂壇捲起莫大旋風，不僅加場不斷，票房亦一路長紅。去年年底，他帶來莫札特的全本鋼琴奏鳴曲，而隨著加演一場場公開，我們可見巴赫、拉摩、李斯特、聖賞斯等人的重磅作品在曲目表上前後地現身，其保留曲目數量之驚人，只得教人望洋興嘆。個人相當期待他接下來含有數首拉摩、與聖賞斯形成互文的主題獨奏會，應可和歐拉夫森的拉摩—德布西詮釋形成更深遠的對話。總言之，不論周善祥挑選何位作曲家的作品彈奏，想必都可以激發出他無窮的創意詮釋，對聽者提出刺激與挑戰，是作為安分、被動的聽眾的我們永遠值得聆聽的鋼琴家。

註釋：

- 1、這句話我來不及在當下記錄下來，是散場後回想拼湊而成，還請不吝指正。
- 2、Martin Cullingford: “Vikingur Ólafsson interview: ‘I see all music as contemporary music – I don’ t make a distinction’ ” , Gramophone, site: <https://reurl.cc/xg0yjl>
- 3、此處與以下對於巴赫的某些觀點取自薩伊德（Edward Said, 1935 - 2003）《音樂的極境》（2009，彭淮棟譯，太陽社），出處頁數繁雜不另標明。

以娛樂為前提的「魔改」：

《飲食男女》音樂劇的自我保護與挫敗

發表日期：2021/02/03

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=65176>

演出 | 天作之合劇場

時間 | 2021/1/16 14:30

地點 | 國家戲劇院

要對一部經典作品進行改編／移植，總是十分困難的事：有了原著的成功邏輯在前，要在新的敘事媒介（可能是從小說到電影、影視到劇場等等）再現該邏輯並不簡單；而若是為了因應新媒介而大幅刪改，則要避免「不如原作」、「破壞原作精神」等等的批評與質疑，那也不是容易的事。

如果極其粗淺地區分「小改」或「大改」兩種改編的取向，這次天作之合劇場所帶來的音樂劇版《飲食男女》【1】無疑屬於後者，甚至可以說是到了「魔改」的極端地步（至於如何魔改，容我在後段詳述）。雖然過火，在我看來卻相當成功——至少，單就上半場來說是如此。

音樂劇的商業邏輯

一如既往地，天作之合劇場在製作時將「商業導向」當成核心主軸：放在劇場的脈絡下，大概就是娛樂至上的終極原則。也就是說，娛樂茲事體大，所有議題、辯證先擺一邊，能否滿足廣大觀眾的需求才是重點。

而在《飲食男女》音樂劇中，這種「娛樂」的目標導向以兩種面向呈顯：

第一，是「俗」的取向。《飲食男女》改編的首要步驟，就是李安原作中，所有原先沉悶、晦澀的元素（舉凡舊世代家族的封建遺緒、價值觀衝突、情慾亂倫等）都給淺白化、笑料化。

譬如，電影裡個性惹人厭煩的梁伯母，放進音樂劇裡卻成了第一丑角；台詞、唱腔與動作之浮誇，成了全戲的最大笑料。又例如，原作中作為終極爆點的老朱—錦榮感情，本來埋線相當隱微，相信很多觀眾初次觀影時並未察覺；但在音樂劇版裡頭，兩人的關係卻在第一幕的曖昧對話裡直接顯題化，之後也處處給予觀眾

明示，不必看過電影原作也能猜到往後的發展。

是的，不必看過原作也能充分享受這齣音樂劇演出——我想，以「無負擔的觀看」作為目標，讓觀眾以最輕鬆的方式沈浸其中，是此劇的第二個娛樂化面向。

在編劇的大幅刪改下，所有的角色性格都被刪修（且變得外放、多話，氛圍不再如原作一般窒息）、人物關係也悉數改變；除了幾個刻意致敬的橋段與台詞外，整齣劇只剩下核心的敘事，其餘和原作毫不相像。電影和音樂劇二者，幾乎變成了兩個相互平行獨立的文本。

講到這裡，大概很多「原作黨」都要跳出來譴責音樂劇版的魔改了吧。但正也是因為兩個文本之間太過獨立了，以至於《飲食男女》音樂劇以一種游走鋼索般的，危險而奇蹟的方式保護了自己：亦即，透過極端的改編，使得觀眾產生一種「這其實是新故事，只是和李安的作品撞名了吧！」的模糊體感，不得不在心裡和原作劃清界線。

當然，除了文本的獨立性，一種商業邏輯下的「保護機制」也免除了魔改的罪責：即，在於娛樂導向的大前提底下，舉凡劇場社會性、原作還原度等等的社會與藝術倫理問題，似乎都可以被作品排除出去。作品只要照顧到娛樂性豐厚與否就夠了。

這種「保護機制」並非《飲食男女》或劇場的專利，而是所有文化工業產品共有的特質。記得前陣子熱度不小的，對於周杰倫歌曲風格轉變的討論嗎？一名長期死忠歌迷寫了一篇相當長的文，怨嘆周杰倫近年的作品實驗精神與社會關懷盡失、淪為划水情歌，而讓他心碎不已【2】；對此，一位作者跳出來高聲疾呼：「意義是三小？」、「他寫簡單、讓自己爽的歌，我覺得很順應自然」【3】。

這不外乎是在說，流行歌只要聽起來爽就好了，想追求什麼社會意義都是過多的要求——這就是文化藝術作品在資本主義運作下，和社會價值相互分離的現況。只要亮出娛樂感官刺激至上的大旗，所有迎面而來的倫理／藝術批判都可以巧妙地迴避。不僅周杰倫的〈Mojito〉、〈告白氣球〉等歌曲是如此、現今不少的好萊塢院線爽片亦然。這也就是《飲食男女》音樂劇，透過徹頭徹尾的商業邏輯與劇本魔改，所達到的自我庇護效果。

保守的音樂劇運作形式

當然，我並不是說「作品的商業化」本身就是錯的。反言之，既然所有的論題辯

證、人性挖掘等功能都被預先排除，那麼剩下的任務就很簡單了：只要將心力悉數傾注於舞台設計、音樂作曲等等的技術層面上，使得自身體系夠封閉、夠自足，一部成熟賣座的商業音樂劇就宣告完成。

由此評判，《飲食男女》的上半場無疑是成功的。除了經費燃燒的旋轉舞台等視覺設計（在致敬電影中家珍、家倩衝突的「盤子碎了」片段，兩人邊對唱邊在朱家各處穿梭走位，舞台隨之精密地轉動，視聽效果俱佳），也和音樂在此劇中被使用的方式有關。

和近期其他的原創製作相比，天作之合劇場採用的音樂劇形式相當保守：在情結推動上，《飲食男女》很明確地以「劇」為主，「樂」為輔。音樂只作為背景氣氛的渲染，而角色唱段是散落於在戲劇片段之中的，只是用來展露情緒與內心獨白的工具，總是和物理時空獨立開來。只要燈光色調一轉，燈下人物就能毫不保留地吐露心聲、或和他者恣意調情／爭辯，音樂一結束，萬物便復歸其位。音樂在不涉及物理時空擾動的預設下，能夠極盡所能地浮誇煽情，用於掩蓋所有因刪修而變得薄弱的故事缺陷。

這帶來了相當流暢的敘事：音樂就算被剝除，劇其實也能照行不誤。劇與樂可說是各自退縮到了自身的領域，用自己的運作邏輯各司其職。我們或也可將這種模式視為商業、娛樂導向的第三面向：以保守的手法取勝，總比勇敢創新卻動輒得咎來得好（如瘋戲樂《台灣有個好萊塢》殫精竭慮地交織劇樂，並試圖將歷史當代化的例子【4】）。

整個上半場看下來，節奏非常明快，反覆出現的「飲食男女，人之大慾」、「有沒有一道菜」主題旋律頗有記憶點，也幾乎沒有挑戰觀眾聽覺接受度的實驗性作曲形式；加上舞台轉場的快速華麗，在視、聽方面都是順暢飽滿的享受。

然而，上半場用掉大半三姐妹的感情線、以及經典的大姐二姐衝突，最後停在原作的最高潮——即老朱在家宴揭露和錦榮的感情——之上，彷彿全數的底牌用盡，讓下半場變成了收拾殘局的冗長戲碼。

失控的下半場

用掉這麼多取經自原著的手牌後，下半場幾乎都是劇團的自創段落。這裡我們不妨再對《飲食男女》提問一次：作品自身的體系夠自足完備嗎？即使不和原作比較，是否仍有就其自身顯露出來的缺陷？我想，下半場的原創戲碼在這些質問下，可能都有些難以自圓其說。

下半場裡，有兩段原創戲碼篇幅極大：一是在老溫的葬禮後，老朱夢境裡和老溫重逢、並與家人、親友們共舞，化開家庭內部張力的〈夢幻芭蕾〉(Dream Ballet)；二是老朱與錦榮的婚宴上，梁伯母因孤寂崩潰而大鬧現場的〈荒謬婚宴〉。

在〈夢幻芭蕾〉的部分，從喪禮段落接到夢幻芭蕾，是無台詞而一氣呵成的。這時台上演員悉數換上精靈般的服裝，以舞蹈意象的方式互動。在這個段落，場上的意象／抽象化程度被拉到全劇最高點，和貼近寫實風格的其他幕形成強烈的對比——要知道，即使如第一幕的圓山大宴，縱然歌隊齊出、背景以投影食材烹飪畫面呈現，觀眾也還能感受到這是以音樂烘托出的浮誇化現實；而〈夢幻芭蕾〉則是全盤掉入了夢的虛構質地，雖然樂隊伴奏極其動聽，但看戲的當下不免讓人茫然。

而〈荒謬家宴〉則是我在整個全劇體感時間最長的一段戲。原因無他，就是梁伯母雖接連哭鬧飆歌，和三姐妹前後尋求慰藉（偏偏三姐妹其實都有了對象），接連拋出笑料，但整齣戲是停滯的；意思是，戲演至此，三姐妹的感情線都早已揭露完畢、且梁伯母對於老朱—錦榮地下戀情的驚愕，也已於上半場尾聲時呈顯過一番，至此再怎麼浮誇都只是冷飯熱炒，變成冗長的鬧劇。

簡言之，上下半場雖都以「娛樂」為終極目標，但上半場畢竟劇—樂—笑料三者緊密結合，內容飽滿，下半場相比來說就顯得三者比例失衡，遜色了不少。

整體看來，正因風格與手法極其保守，也沒有任何社會、家族倫理議題的辯證，《飲食男女》令人看得津津有味，卻也不真的打動人心。但畢竟「音樂劇」本身就是商業資本的脈絡下形成的表演形式，在製作水準和票房行銷上，天作之合劇場仍然不失為台灣大型原創音樂劇楷模的風範。這次他們確實將觀眾的視、聽感官之慾餵得飽足，能否在下一齣新製作時提供觀眾更深一層的心靈享受，則是天作之合與所有台灣原創音樂劇的進一步考驗。

註釋：

- 1、這齣音樂劇是天作之合劇場於 2019 年推出的作品，2020/21 之際進行第二度大型巡迴。然而我無緣觀賞前一輪的演出，僅僅是將這次的演出當作全新的對象來看。
- 2、見翁佳研：〈一個 90 後周杰倫粉絲的心死史〉，網址：<https://chinaqna.com/a/113091>
- 3、見波瑟芬尼：〈歌曲一定要「文以載道」，歌手一定要「政治正確」？周杰倫並沒有欠我們什麼〉，關鍵評論網，網址：<https://www.thenewslens.com/article/138636>
- 4、見張敦智：〈音樂劇中歷史當代化的可能《台灣有個好萊塢》〉，表演藝術評論

台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=35906>

瘋狂的代打、虛幻的歷史成就

《NTSO 拉赫曼尼諾夫鋼琴協奏曲全集 I 》

發表日期：2021/03/02

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=65493>

演出 | 指揮／陳正哲、鋼琴／陳毓襄、國立臺灣交響樂團

時間：| 2021/01/30 14:30

地點：| 國家音樂廳

今年一月下旬，出現了一場十分瘋狂的代打演出：國臺交安排在一天之內以午、晚二場馬拉松式地演出拉赫曼尼諾夫（Sergei Rachmaninoff, 1873-1943）的全本鋼琴協奏曲，然而臺灣防疫入境政策臨時緊縮，獨奏家馬祖耶夫（Denis Matsuev, 1982-）被迫取消行程，此場音樂會頓失主角。經由樂團的緊急接洽，陳毓襄及林冠廷兩位臺灣鋼琴家臨危受命，接下了這套負擔極重的曲目；而除了第四號協奏曲（Op. 40）由林冠廷接手以外，其餘全由陳毓襄包辦。最後，這套艱困的曲目全無異動，由臺灣的音樂家們共同完成。

若我參閱之報導無誤，這是臺灣首次在一天內完成全本拉氏協奏曲的演出【1】。演後，樂團粉絲專頁及報章媒體也甚以「為臺灣創造了歷史」、「創造音樂會演出新記錄」【2】等來形容這次的演出——等等，這次的「歷史性」究竟在哪？或者說，光是「演出」了拉氏的全本協奏曲，本身就是件偉大的事了嗎？我無意在談論演出之前就預先否定了諸位音樂家的努力及成就，但我越是追想該日的音樂演繹，就越感到這場演出的「歷史性」之空洞。我想，此空洞的成因有三：

第一，是「全集演出」的堅持對於音樂完成度的凌越與傷害。這發生在第一號鋼琴協奏曲（Op. 1）上：此次演出竟選用了極少見的 1891 年初版，而非現今通行的、經作曲家本人大幅刪改的 1917 年修訂版。不僅演出資訊全無提及，當日也僅可見節目冊樂曲解說一隅小小地註記（我沒有參與導聆，不知實際內容如何）。「演奏稀有版本」本身並不要緊，問題是連獨奏者本人看來都對此曲相當不熟稔。陳毓襄相當難得地看譜演奏，彈奏時亦不見和往後幾首相同的開闊樂句或音色設計，整體流於小心、保守而平淡，顯然是代打時間急迫所致的準備不足。

第二，則是演奏品質與「歷史」之美譽的不相稱。在這點上，難辭其咎的則是樂團。拉赫曼尼諾夫的鋼琴協奏曲承襲著浪漫時期以降的寫作遺風，樂團地位與鋼琴相仿，並非只是伴奏、陪襯而已——從這個角度來看，指揮陳正哲和國臺交的演奏相當不理想。在第一號鋼琴協奏曲中，樂團如墜五里霧，各聲部（尤其管樂）

的旋律運行難以穿透鋼琴(這點倒是與馬祖耶夫—葛濟夫(Valery Gergiev, 1953-)的同曲錄音版本遙相呼應),實是犯了演奏拉氏協奏曲的大忌。至於《帕格尼尼主題狂想曲》(Op. 43)以及第二號鋼琴協奏曲(Op. 18),則各自具有極知名的抒情樂段(第三樂章、第 18 變奏等),偏偏弦樂極為鬆垮,無法做出太多旋律的吟唱,音樂的方向性隨之喪失。

至於第三點,則和音樂詮釋相對無關,而是該「歷史」性本身似乎是後予的,並且建立於相當飄忽的主體性:誠如前幾段所說,此場演出不可否認的創舉是「首度在一日內連續完成拉氏協奏曲」,但歷史性似乎並不立基於此——在馬祖耶夫取消行程、獨奏家異動以前,主辦方並未看重/宣揚此安排所具有的創舉性,顯然此歷史標竿更注重的是臺灣音樂家的主體性。然而,單一臺灣鋼琴家與樂團完成拉氏協奏曲全集的紀錄,至少在 1999 年早有先例(雖說是以一週內的二日完成)【3】。且經由林冠廷的分擔,全集的成就也就不能完全歸於陳毓襄,而是投射到了較空泛的「臺灣音樂家」此一相集合上。

當然,上述的討論,並非是要全盤否定這次的音樂演繹;相反地,陳毓襄在下午場の後兩首曲目——特別是《帕格尼尼主題狂想曲》——的表現確實令人驚艷。要說她是近來最懂得妥善控制/分配全身力度的臺灣鋼琴家並不為過:她的身材並不特別壯碩,然而透過身體姿態、手部姿勢的細微調整(這在她演奏的身影中能一覽無遺),她能做出極具厚度的、甚至和我聆聽馬祖耶夫現場演奏印象中相仿的扎實強音,也能在快速音群裡細膩地刻劃出千變萬化的音色,陳毓襄身為波哥雷里奇(Pogorelich)夫婦的入室弟子,其名號確實不假。學者陳漢金評價拉氏協奏曲中的炫技是「當做表達情感、渲染詩意的有效手段……不是為了嘩眾取寵,而是用來成全藝術」【4】,若此論題為真,則陳毓襄的拉氏演繹的確有達此標準——她的炫技雖五光十色但言之有物,指向她自身對樂曲的理解(估先不論此理解是否與作曲家本人相稱),並非為炫而炫而已。

而下午場次的重頭戲第二號協奏曲,則受到樂團牽制,難以舒展其音樂演繹——畢竟篇幅不小的主旋律,都落在樂團身上。至於晚間場次,我並未躬逢其盛,但據聞林冠廷表現出色,被評為「名字值得記住」【5】;而陳毓襄演奏的第三號鋼琴協奏曲,在社群網站上也有較前兩首有較佳的風評。如此看來,下午場次的表現不正是「可惜了」晚間的優異演奏嗎?在馬祖耶夫取消來臺,而主辦方決議維持原曲目的那一刻,「全本演奏」此事的邏輯便隱然地自我顛倒了:原先是以「有能力演奏」、「準備充足了」而推演到「挑戰全本演出」,但在此代打事件下,「挑戰全本演出」沉澱為絕對的演出預設,即使諸位演奏家再有能力,也都將會成為被犧牲、宰制的供物,各種問題也會隨之浮現。

音樂演出終究應當以品質、藝術性至上,而非虛幻的歷史成就。疫情當下,臺灣

仍能照常演出已是大幸，實在不需要再為臺灣的古典音樂貢獻空洞的音樂進程——即使此進程在事實義上為真，裡頭所潛藏的，也將只是歷史的倒退危機。

註釋：

- 1、簡秀枝：〈臺灣音樂家寫歷史 創造新記錄！〉，中時新聞網，網址：<https://reurl.cc/1gezXG>。
- 2、同前註。另可參照國臺交 Facebook 粉絲專頁貼文。
- 3、據傳是陳瑞斌與臺北市立交響樂團完成，不知是否有更早的例子。
- 4、摘自國臺交節目介紹，兩廳院售票網，網址：<https://reurl.cc/zb64MV>
- 5、詳見呂岱衛 Facebook 紛絲專頁貼文，粉專網址：<https://www.facebook.com/ldwksl>

客觀的田園、群眾的貝七：

《100%貝多芬》異樣而成功的貝多芬詮釋

發表日期：2021/03/19

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=65757>

演出 | 伊利亞胡·殷巴爾 (Eliahu Inbal)、臺北市立交響樂團

時間 | 2021/03/05 19:30

地點 | 臺北市中山堂中正廳

若是稍有關注近兩年臺灣貝多芬交響曲演出的樂迷，大概都會注意到指揮家水藍 (Lan Shui) 和國臺交速度驚人、弦樂奏法古風濃厚的古樂詮釋——精確地說，這是上世紀以哈農庫特 (Nikolaus Harnoncourt) 為首所推動，風行至今的演奏改革運動。簡言之，是透過考據作品背景時代的樂器、演奏法、編制等方式，企圖提煉出某種「原真的聲音」或「忠於作曲家意圖的詮釋」。古樂運動常見的結果是讓貝多芬、莫札特的演奏朝著早期音樂的光譜靠攏，並相對地成為對於浪漫化詮釋的反動。由此看來，若要相當粗淺地將古樂及浪漫主義理解為兩極對立的風格演繹，或許並不為過。

也因此，我一直以為演出曲目偏重於馬勒、布魯克納、蕭士塔高維契等浪漫晚期作品的殷巴爾屬於和古樂無甚關聯的那端。直到這場《100%貝多芬》，殷巴爾率領北市交演奏貝多芬的第六號《田園》與第七號交響曲，我才發現：除了水藍（報章媒體曾經大肆宣傳他的古樂詮釋在臺灣多麼標新）之外，我們竟默默擁有了另一位率領現代樂團、卻深具古樂韻味的貝多芬詮釋者。

客觀化的《田園》

殷巴爾的古樂風格，究竟是怎樣地「古」？最顯而易見的，就是他令弦樂部採用了巴洛克般的無抖音奏法，使開場的《田園》首個延音 (fermata) 就煥發了十分清爽的古樂聲響。且兩首交響曲的速度設定都偏快（雖然沒有水藍那樣極端），也是古樂演繹慣有的特色之一。然而除了採取古奏法外，殷巴爾的貝多芬更有其標新立異之處，並且不太容易界定。與其憑空妄自推論，我們倒不如自指揮家本人的親口闡述談起——在演出前的專訪中，殷巴爾自述他將會「選擇忠於表現作曲家想要的方式，單純、不加諸太多個人色彩」，【1】表面來看，這符合了古樂「謹守譜面指示」的第一原則，且帶有保守主義的色彩。然而在殷巴爾嚴格執行去除個人色彩的工作下，他的貝多芬卻走向了充滿個人特色的另一極端：他似乎

將貝多芬無盡推展的單一短小動機理解成一種機械式的重複運動，將兩首交響曲的無機感拉升到前所未聞的程度。與其說「忠於原譜」，倒不如說殷巴爾直視著樂譜，聚焦在貝多芬譜面上的工整性，並提煉出其中極端客觀、極端無人性的層面。當晚北市交給出極度無聊的生硬演奏（而且聽來就是刻意為之），且不時能聽見殷巴爾拉出相當悠長，裡頭卻毫無表情的無機樂句。在他的詮釋裡，你找不到如福特萬格勒（Wilhelm Furtwängler）或克路易坦（André Cluytens）那種極度感性地修飾樂句、意欲喚醒聽者精神感動的企圖，取而代之的只是全然生冷的音符運動。

聽起來很詭異，但這種「刻意的生硬」卻是殷巴爾的成功且創新（不論這個創新是不是他有意識地營造的）之處：許多受古樂觀點影響的指揮家，仍舊無法全盤擺脫貝多芬音樂裡的強烈意志，兩造妥協而相互削弱，好像古樂演繹變成一種為他們平庸音樂的開脫手段——這當然不是說古樂音樂家無一成功，如安東尼尼（Giovanni Antonini）和巴塞爾室內樂團（Kammerorchester Basel）近期十分傑出的貝多芬全集以亮麗流暢的動能取勝；水藍雖帶些隨興所至的況味，但美學定奪有所收束；古樂貝多芬的祖師爺哈農庫特則仍服務於抽象層次的感染力。

但殷巴爾和這些古樂家的路線都不同。在他的《田園》裡，他的佈局仍如同他的馬勒演繹一樣巨大，音樂的張力是由大樂段的鋪排堆疊而成的；然而在極端的非感性進路之下，貝多芬自述的「情感表達多於繪畫」（“Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei”）被顛倒為純然的客觀世界描繪，無趣的動機重複顯現為自然事物遵循物理法則般的張力堆砌；殷巴爾簡明而單調的身體姿勢好像在說：「我不擾動這個客觀世界，我不加諸情感。」於是第四樂章的狂風暴雨、第五樂章安詳的牧羊人之歌竟也有了某些浪漫時期作品模仿世界的中立樣貌。

當然，音樂終究只能是世界的再現（representation）而不可能完全客觀，但殷巴爾之於《田園》的唱法雖故意為之，卻並不像是在做「音樂就是可以如此客觀喔！」的宣稱，反倒像是殷巴爾對於樂譜的直觀理解。他的生冷無機並非布列茲（Pierre Boulez）那般充滿批判性的現代藝術，而只是將他之於貝多芬的理解如其所是地呈顯出來；況且，殷巴爾的詮釋雖怪離，但有其內在邏輯的統一性，超脫於許多態度猶疑的古樂演繹，光是如此便足以成為《田園》諸多版本裡相當突出的一次嘗試。

屬群眾的第七號

即使《田園》再怎麼具有作曲家的個人情感色彩，但終究具有標題音樂的特質，而使殷巴爾客觀無機的詮釋得以可能。但對於本質更加抽象的、甚至可說深具精

神性的第七號交響曲，殷巴爾仍採同樣的進路切入。他雖將四個樂章不歇息地連貫演奏，但同時消泯了曲子中所有舞曲性格的可能——聽眾在其中難以獲得小克萊巴（Carlos Kleiber）那般極度肉體歡娛的刺激；即便是帶有悲劇性格的第二樂章，在殷巴爾的指揮棒下如同平穩前進的車輛，對於諸段變異極大的變奏無動於衷，只是冷眼看待。只有終樂章在再現之後，接近末尾之處，才可見殷巴爾的顯著加速，給了我一種終能沈浸其中，卻無關乎感動的感覺。貝七的詮釋版本何其之多，他的詮釋仍可稱怪異而成功——這又該如何理解？

我想，若回頭檢視古樂宗師哈農庫特的洞見，或可幫助我們理解殷巴爾之於貝七的見解。哈農庫特在他退休前最後一次灌錄貝多芬專輯時，表示第五號交響曲「與命運無關，而是描述『群眾的反抗』（the revolt of the masses）」【2】——這大致反映了古樂運動轉化貝多芬音樂裡強烈精神的基本態度，也就是將那主體昇華的第一人稱取消，轉變為客觀、世俗且物質的階級抗爭，帶些馬克思的況味。

這放到殷巴爾的貝七演繹也說得通：在一定程度上，他所做的仍和其《田園》相同，是從主觀視角移離開來，刻意避開個人意志的辯證；但他同時取消了樂曲的身體性，因而變成僅屬於意識的、屬於群眾集體的盲從流動。換言之，殷巴爾的貝七，好似化成了某種「邀請」，將個人塌陷於集體狂歡的最後步驟交給聽者，而不是替聽者預鑄好集體化「後」的可能狂歡之景，就如同他在《田園》中是把客觀世界打造好，並將主觀審美／感知（aisthetikos）的步驟留由聽眾一樣。或許，古樂運動的「還原」觀點，在殷巴爾的眼中看來就是之於樂曲的刻意「退化」。

雖然十分抽象，但這是我用文字所極力揣摩的，那「沈浸其中，卻無關乎感動」的現場感受。

當然，上述推論多為我的揣測，可能指揮本人從頭至尾都沒有想在其音樂上建構這麼多複雜的觀點。至少我們可說，這是場支撐得起各人想像空間的一次優秀演出。當晚可見北市交的排練之充分，除了《田園》第三樂章令人捏把冷汗的法國號獨奏、以及第七號交響曲中節拍搖晃的長笛之外，其餘樂器皆相當凝鍊。當然，北市交的管樂不若國外大團來得精緻靈動，或許殷巴爾正是基於此一先天條件，而形塑了此次的異質演奏？我們不得而知，這需要更多來自指揮本人的一手資料。總之，殷巴爾無疑在《100%貝多芬》帶來了一次相當適合北市交體質的秀異詮釋。

註釋：

- 1、陳佩珊，〈殷巴爾用 100% 貝多芬敲響北市交新樂季 首次攜手合作音樂會錄音發行〉，MUSICO 音樂圈，網址：<https://reurl.cc/V3Y6YA>
- 2、可參考該張唱片的相關資訊，網址：<https://reurl.cc/qmYyOR>

游刃入樂間，指揮風範的全面展現《楊文信 & NSO》

發表日期：2021/03/25

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=65877>

演出 | 指揮－楊書涵、大提琴－楊文信、NSO 國家交響樂團

時間 | 2021/03/06 19:30

地點 | 國家音樂廳

肺炎疫情延燒至今，國內音樂演出仍多有波折，但也帶來臺灣青年音樂家與國內頂尖樂團合作的機會，這場《楊文信 & NSO》便是一例——這回獲邀接替國外指揮的，是旅德的青年指揮家楊書涵。而他這次返臺，除了與 NSO 國家交響樂團的演出之外，亦有與臺北市立國樂團，甚至和生祥樂隊的合作，演出類型跨度頗大，也在臺灣樂壇迅速累積曝光度，實是美事一樁。（倒是 NSO 主辦方異動節目之際，將原定指揮撤下節目名稱，卻不肯替換上楊書涵三字，胸襟或可再寬闊些。）

回到演出本身，他所接下的 NSO 代打任務絕非易事：本場曲目涵蓋德佛札克《奧泰羅》序曲（Othello Overture, Op.93）、魏因貝格（M. Weinberg）的大提琴協奏曲、以及蕭士塔科維契（D. Shostakovich）初試啼聲的第一號交響曲，都不算是音樂會的常見曲目。幸好，此次代打早早便已接洽完成，作為聽眾的我們因而有幸在這場《楊文信 & NSO》中見識到楊書涵相當完整的指揮風範。

一般的年輕指揮，常以青春洋溢的熱情取勝，雖具有極大的感染力，卻常會抹滅音樂裡重要的本質——不論是樂曲作為運動的一貫性、或更加形而上的精神性環節——進而讓樂音淪落為破碎而時刻性的感官刺激。而楊書涵雖方屆而立之年，但他顯然超脫了盲目衝動的階段，而對樂曲有更大的統御眼光。相較於一般動態極大的年輕指揮，楊書涵的指揮手法相對簡明，甚至已有中年成熟的雛形。可以感受到，他用一種對待頂級樂團（也就是視樂手個人及整體為極靈敏的自主能動體）那般寬宏而不拘小節的方式在指領 NSO，是在引出樂手的音樂，而不是擠壓（squeeze out）。呈現出來的結果是把雙面刃。我們不妨先端視好的那面：

對我來說，當晚最優異的是開場的《奧泰羅》序曲。這首十餘分鐘的音樂會序曲在楊書涵的詮釋下，好似有了理查·史特勞斯交響詩的質地（NSO 在此奏出肥美的弦樂、和滾滾不絕的長樂句）——這並不是壞事，畢竟二者不都是以非線性敘事的象徵性方式，構築音樂情境的嗎？此外，不得不提到他指揮棒下的樂團音色，實在是近來 NSO 最美的一回。木管組及弦樂皆有非常美好的調和，甚至偶爾能聽見跨樂器組時無縫接續音色的絕活，而這即使是國外前線樂團也非時時做到的。聽眾也能感受到，這些艷美的聲響都不是愚昧的聲光刺激，而是和音樂的進行有

所融貫扶持的。上述的種種加總聚齊，便遠遠超越了阿巴多（C. Abbado）與柏林愛樂瘦骨嶙峋而削弱情景性的演繹。

這次擔綱大提琴獨奏的，是已活躍於國際多年，近年也和 NSO 合作甚密的楊文信。他的演奏總帶有極度謙和卻誠懇的態度，是即使技巧有所閃失，仍絲毫不減其動容程度的那種誠懇。這使他的魏因貝格大提琴協奏曲脫離近年詮釋者或婀娜感傷（sentimental）、又或濫情的奏法，而回到類似該曲的首演者羅斯托波維奇（M. Rostropovich）的那種冷冽而凝鍊的風格（有點像當今鋼琴家之於拉赫瑪尼諾夫協奏曲，和作曲家本人詮釋的對比），不過比羅氏更精瘦些。在第一樂章導入樂團總奏（tutti）主題前，可以聽到他相當小心地調和音色與韻律，將旋律線條輕付給樂團，光是在這點上，楊文信便已超越了純然的「獨奏」身份，而和樂團間有應對自如的穿梭本事。

然而，前面提到的「雙面刃」，其負傷之處在此曲就開始顯露：若要一詞以蔽之，那就是「速度」。**【1】**這其實不全然算是楊書涵的過失，而是 NSO 反應力有其極限，指揮一旦在手勢上超越固定拍點的指明，NSO 演奏的穩定性便會流失。這在《奧泰羅》這種技術性較易的樂曲尚不是問題，對於隸屬二十世紀的二首曲子則不然了。在魏因貝格大提琴協奏曲中，快板樂段重複出現的小號獨奏，其拍點屢屢和整體錯開便是明顯的例子。

至於下半場的蕭氏第一號交響曲，第二樂章則是楊書涵「雙面刃」之缺陷的進一步凸顯（見那奮力彈奏卻不合拍的鋼琴！）不過我們一樣能假想，若是自我統御性更高的樂團，在楊書涵的手法下能妥當地兼顧音色、樂句的營造而不失速度一致性。然而，另一項明顯的缺失則不可不歸給指揮本人。雖然沒有相關音樂文獻的研究支持，但我一直認為蕭氏交響曲的精華成分，在於其樂團強而快速地合奏時，於震天價響中透顯的某種空洞／透明性，而那透明性是貫穿蕭氏所處的政治文化環境及其意識形態的關鍵要素。在第一號交響曲裡，這些強烈的片段如第一樂章再現的行進曲、及第四樂章再現部等處，而這些地方正是楊書涵在聲部層次處理得最令人困惑之處——前、中排的樂器皆糊成一團，只有後方銅管／打擊步履堅實地刺出；不論用哪種觀點看待蕭氏，這應當都不是作曲家本人所欲見的詮釋方式。

即使如此，直至下半場，在泰半管樂樂手輪替的情形下，樂團的音色仍維持得非常漂亮；且指揮對於整首交響曲，也著實避開了火力展示般的、拳肉式的蘇俄刻板印象，而將蕭氏的自然語彙給提煉出來，仍顯其優勢之處。即使將眼光放至 2020 至今的 NSO 樂季演出，這場仍算是其中十分傑出的一場。放眼現今活躍臺灣樂壇的幾位青年指揮，張宇安和楊書涵兩位旅德指揮都相當有發展的潛力（至於吳曜宇及莊東杰二人，前者在這個樂季與 NSO 合作德九的成果有其硬傷，後者我

遺憾地還未聽過現場)。非常高興，我們終能找到這幾位超越「臺灣人身份」的國族情感，而在音樂實力上真正地值得我們欣賞的未來之星。

註釋：

1、在此必須言明的是，我的座位位在三樓的側包廂，或許這對左右側樂器聲響的傳遞造成時間差。但和我與同座位的其他聆聽經驗相比，這場的速度差問題確實較為嚴重。

生祥樂隊的謙讓，古典音樂的凌越：

觀《我庄三部曲》的內與外

發表日期：2021/04/27

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=66477>

演出 | 生祥樂隊

時間 | 2021/04/16 19:30

地點 | 國家音樂廳

聽完《我庄三部曲》演唱會，走出音樂廳的我，當下還激動於方才主唱林生祥的溫厚歌聲、還有嗩吶手黃博裕等人嗨爆全場的超技演奏。然而我心裡卻冒出個頗怪的疑惑：「我剛剛聽的，真的能算是『生祥樂隊的演唱會』嗎？」這個問題乍看之下廢話，因為方才站在舞台上的，確實是生祥樂隊無誤；但想到方才的演出場域、因編曲而令人倍感陌生的一首首歌、甚至是種種相應而生的失誤等等，卻又好像不是這麼一回事。

事情是這樣的：這場《我庄三部曲》演唱會，音樂出自生祥樂隊歷來「庄」字輩的三張專輯《我庄》、《圍庄》、《野蓮出庄》，並與作曲家張玹攜手合作，將各首歌曲大力改編、加入管弦樂編排，開啟他們的「古典元年」。**【1】**古典與流行的跨界合作早已非新鮮事，林生祥也一直是位廣納各式音樂風格，作品多元性愈顯豐富的音樂人。但這次卻好像不太一樣。

在我聽來，這回加入的古典音樂，並沒有被「吸納」進生祥樂隊裡，反而更像是生祥樂隊幾乎全盤地朝向管弦樂／張玹的那端傾去；或者說，《我庄三部曲》的種種成敗，大多起因於林生祥／生祥樂隊之於古典樂極度謙卑、海涵的態度之下。

【2】

聲學音響的臣服

最明顯的，莫過於當晚聽來極度奇異的音場設計。一般在 Live House 等場地的演唱會，主唱、吉他等等的聲音是具主導性地經音響放大，音量十足地充盈場地；然而《我庄三部曲》卻選擇了臣服於「音樂廳」之下——台上雖可見諸項樂器的收音擴大，但擴大的程度相當節制。坐在四樓的我可以清楚地聽見，包含人聲、電吉他等樂音都框限在舞台的鏡框之中，最終依靠場地本身的反響聲學而傳到觀眾席內，和一般交響樂團演出的聲響十分相像。美則美矣，這種音場設計確實能

充分表現張玹之於管弦編曲的高度創意（我在後段會詳談），也能清楚地聽見室內編制的小樂團裡頭不少細節，但偏偏主唱、吉他等人的聲音顯得難以聽清楚，而鼓組被擺在升高的後方舞台，經由場地的響度加成（音樂廳舞台後段的樂器，恰好是由天花板作為反響的，升越高則越響），結果是轟天作響地蓋過了其他所有樂音。

演出方並不是沒有意識到此問題，但臨時修正後的結果並未真的改善，充其量只是走向了另一窘境。中場休息後，PA 便將主唱等人調整成一般 live 演出那樣滿盈場地的大音量了。然而勢單力薄的管弦部也因而被吞沒，張玹精巧的編曲顯得無用武之地。加上過於臨時的音量加乘，造成音響回溯的尖音屢屢傳來，聽來實在有些不堪。

若要直言國家音樂廳不適合此類插電與原聲管弦的交混演出，那是過於武斷了；欲將此罪歸於 TIFA 主辦方的場地及節目策劃等則更是不宜。我們最終仍應將思考聚焦在演出者上。PA 只是執行實踐，最終音場效果要如何呈現，最終決策的仍應是台上的表演者們。要選擇以原聲（acoustic）的方式呈現，那應當是林生祥或鍾永豐兩位核心人物的決定，這是否可視為他們臣服於古典音樂範疇的外顯徵兆？

上述這些屬於演出／播送形式的層面，談及張玹介入改編樂曲的部分，生祥等人往古典傾倒的現象則更加明顯。

張玹的樂曲再創及奪權

雖然前頭我不斷使用「古典樂」一詞來稱呼張玹的介入改編，但其實更恰當的用詞會是「管弦樂」。原因在於，張玹並不是將樂曲原有的旋律套上古典樂器、或早已浮濫的慣用管弦樂法上；相反地，張玹所做的完全是「再創作」，除了留有原曲的主唱旋律之外，其餘如伴奏、間奏等部分大都「砍掉重練」，以全新、甚至有時對聽眾不太友善的方式重新譜寫，在這方面可感受到生祥樂隊給予他的極大自由度。

不友善的意思是，張玹所套用的許多技法，在流行樂界是不太常見的。他並沒有貼合著諸段歌詞的意象譜寫音樂，反而是用較抽象、甚或接近嚴肅／實驗的方式在創作著。如〈對面鳥〉一曲中，可聽到各樂器綿長地演奏如巴洛克風格般的綿延分解和弦（然而和聲是近現代的），其上在中後段加入了薩克斯風的華彩旋律；其他首歌裡則可聽見大段小提琴的泛音獨奏、精緻而聲響新穎的弦樂四重奏等，每每超出了原曲的想像空間；在間奏結束，林生祥單純而美好的民謠式歌聲再度

響起時，我都彷彿從異質的場景忽地切回現實。

下半場有兩首歌曲非常值得談，編曲也算是整場《我庄三部曲》最大膽的。第一是以鍾永豐的詩句獨白為主體的〈宇宙大爆炸〉。由於少了生祥歌唱旋律的限制，張玹在此幾乎是卯起了勁譜曲：起先十分不和諧的聲響奏起，之後則有組合新穎的多樂器同音齊奏（舉凡笛子、薩克斯風、與中音長笛的奇異組合），令我聯想到蘇俄作曲家蕭士塔科維契（D. Shostakovich），好似〈宇宙大爆炸〉中指涉的石化工安意外，其意象和二十世紀險惡的政事世局混和在了一起。

壓軸的〈起身〉則是最「冒犯」原曲的一次嘗試。此處扣回了前面所提到的，生祥樂隊之於管弦樂／張玹的臣服。這首的主題象徵反石化的抗爭成功，萬物復甦的情景，林生祥反覆著構造簡單的歌聲，背後的管弦樂則極具主導性，從極度混亂無序、和林生祥歌聲衝突的聲響漸漸走往光明，最後迎向振奮人心的激昂結尾——雖然十分感人，但張玹在此完全是篡奪了演唱會主角的權位。人聲的功能被轉化、降級成了某種「信號」，被用以輔助器樂的樂曲發展，無疑流失了林生祥的主導地位。

如果單看張玹的諸首（再）創作，即使將眼光放諸台灣其他的古典跨界合作，其美學成就也是十分突出的；然而，這裡有兩點值得深思，甚至可供質疑：

一、再怎麼說，節目的完整名稱中都有「生祥樂隊」四個字，再如何開放外納音樂元素，都仍應是展演的掌舵者；張玹介入統御各個歌曲的程度卻如此之大，大到幾乎成了奪權。如果自演出內容反向構築節目名稱，那大概該在標題上大大地加上「張玹」二字，可惜事實不然。這是《我庄三部曲》的主體被模糊了。

二、如果說從《我庄》到《野蓮出庄》是生祥樂隊不斷變化、吸納音樂風格的歷程的話，《我庄三部曲》則是為了吸納管弦風格，而犧牲了作為 live band 的核心元素：現場演出裡開放揮灑的自由度。張玹的譜曲雖新穎，但最終仍可被算在嚴肅音樂的範疇中。而這類音樂有個特色，那就是精密的控制。台上發生的種種都是猶如建築技術般地計算好的，聽眾可以感受到生祥樂隊的成員一個個被拆分、安放到規劃妥當的總譜各處中，堅硬的結構性未免過於強烈，流失了 live band 堆疊出的自由活力。

於是，生祥樂隊之於古典管弦領域的謙虛受納，疑似成了某種主動投誠的受制。《我庄三部曲》從音響設計到樂曲的組成，都成了血淋淋的古典音樂宰制事件。

嚴肅音樂，作為凌越之必然？

至此，我們不妨思考，上述的這些成與敗，都只是古典與流行／民謠／搖滾等通俗音樂本質間的差異所導致的嗎？只是二者展演性質與方式上的不同造成的衝突嗎？我認為不僅僅是如此。這讓我想到另一件事：

記得去年在《一人之海》演後，魏如萱在她的 Instagram 上寫道，其實她唱〈Ophelia〉時耳機突然掉了，聽不見自己的歌聲，「自己的演唱會就算了，在國家音樂廳第一次表演耶」，她只好聲嘶力竭地愈唱愈響，好聽見自己的聲音。這段話除了解釋當晚驚人爆發力（且讓我潸然淚下）的來由，也無形中帶出了另一件事：在這些流行音樂人的眼中，國家音樂廳是嚴肅而神聖的場域。而古典音樂／嚴肅音樂是何其專業又複雜！流行音樂與之相比多麼粗淺，自己身在其中只能虛心服從。

不可否認的是，古典音樂作為一種精緻藝術（high art），裡頭永遠藏著「high」一詞，至今仍有切割平民通俗／中產上流精緻的隱性功能；而國家音樂廳更是古典音樂在台灣的最高核心象徵，其權威性是不言而喻的。這既是廳內人的愚昧優越感（我曾聽聞有人抱怨為何今年 TIFA 可以舉辦「這種搖滾演出」），也是廳外人的自卑。

從這個大脈絡來看，國家音樂廳（或說是任何的嚴肅音樂場館）不只有其客觀（聲學效果）的限制，更是在主觀上對演出者的心理有極大的影響。這個影響會進一步影響展演的構作，在《我庄三部曲》此例裡，就是對己的自我設限與本質流失，要將古典音樂真正地吸納是很難的。

倒不如聽聽這場演出的特別嘉賓王若琳怎麼唱吧！深具翻唱經驗的她操著猶如《愛的呼喚》裡的溫拗嗓音，不帶一點接地的泥土氣息。她的切入視角本就是超出「林生祥一張玳」兩極以外的第三者，而在根本上帶有轉化樂曲的意識，如此便可駕馭於張玳的譜曲之上。〈南風〉一曲情緒是顯得多麼安順而豐沛，不帶有內在的矛盾。如此，就再也沒有「誰往誰走過去」的問題了……【3】

註釋：

- 1、詳見蕭詒徽：〈防守的意志，專訪林生祥 × 張玳：真有必要，我再意思意思殺一顆球〉，BIOS monthly。
- 2、資訊來源同前註：訪談中林生祥不斷強調「我沒有受過專業的音樂訓練」、「自己真的不懂古典」，所以讓張玳「盡量發揮」，可見他在此場演出中極度讓位的態度。
- 3、節目冊中提到，「生祥認為大部分張玳大部分工作已經結束，換他要往張玳走過去」。

聲音中的瓦憂瓦憂：

從聲／樂探看《複眼人》的虛與實

發表日期：2021/05/14

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=67040>

演出 | 盧卡斯·漢柏

時間 | 2021/04/25 14:30

地點 | 臺中國家歌劇院大劇院

對於今年 NTT-TIFA 的強檔主製節目《複眼人》，雖然導演一再強調它「是個無法定義的表演作品」，【1】裡頭也確實動用不少多樣的展演技術（現場藍幕投影、戲偶、多媒體影像、現場樂團……等）而使其展演類型變得模糊難以界定，但它大體上仍屬於舞台劇的範疇，先前已有戲劇專長的評論者對其做整體性的評述了。身為一介音樂類別的評論人，我在這篇文章想做的，比較像是補述，也就是從其聲音與音樂的層面切入，嘗試勾勒出一幅對於這部作品的「側」繪。

這麼做的理由是，雖然聲音／音樂並不是《複眼人》劇場版的核心展演主力（此作畢竟不是歌劇或音樂劇等等），但卻相當地具有份量——相對於間或出現的偶戲、藍幕等視覺表現元素，現場樂團與預錄管弦樂幾乎貫穿全劇地現「聲」，並一定程度地契合著、甚至靈活地輔助著《複眼人》全劇的建構。同時，所有的聲、樂元素幾乎由作曲家李元貞一人統籌，而她應是在充分了解導演心思的情形下，構築她的音樂邏輯體系的。

或許，藉由觀察、瞭解音樂，我們或可反向地回推導演的執導理念、解讀小說原著的視角等等，甚至進而解釋那些令人費解的展演技術。

千變「自然」與虛／實的營造

從音樂來看，劇場版《複眼人》全劇的基調其實是神秘又破碎的。破碎的意思是，幾乎沒有一個明確易辨的音樂主題貫穿全劇，每場戲都有其獨自的氛圍。以阿特烈出現的諸段落為例，前頭以短笛低音域的特殊音色形塑氣氛，隨後的海上暴雨橋段卻又用了類似《春之祭》原始而殘暴的木管音群，其餘還有弦樂長弓拉奏自然泛音、五度音程上下等等。這些音樂雖然都勉強可用「自然」、「原始」等相對於文明秩序的概念來貫穿，但其實際呈顯的樣貌無疑是變化多端而零散的。

由此，我們可以首先窺見劇場版《複眼人》的整體結構：它本身的體系是極不自足的，它注定「只」能是一個個場景斷簡的總和。但，導演為何如此安排？或者說，導演究竟如何轉譯、再現吳明益的小說原著於劇場？他是否在原著中抓住了什麼核心的命題？他是否提供了他獨到、甚至獨斷的觀點？以下兩點或能提供些許的線索。

第一個值得關注的點，是預錄—現場樂聲的對比。全劇伊始，在達夫等人回憶當年開挖雪隧時遭遇的危機時，幾乎再現當時緊張情景的聲景音樂以預錄方式播放，從觀眾的側後方傳來；而對於舞台上「現時」的種種（若我的記憶正確，有火堆燃燒、下雨等等的自然聲響），這些聲音應大可簡單地取樣預錄，作曲者卻選擇用特殊樂器、器具或特殊奏法等讓樂手在樂池裡仿聲。至此，我們可見兩種傳達聲音方式的不同：使聽眾（誤）認為「真實」的樂聲、以及明確地展示其製造／中介過程，使人意識到那是「假的」的聲音。【2】

第二件事，則是「心理層面」的運作及暗示。記得海上房屋場景（阿莉思的住宅）首次出現，漸漸進入瓦憂瓦憂島故事的橋段嗎？充滿魔幻氛圍的女中音樂段，只有在阿莉思「書寫、想像」時響起；而那幾段惡名昭彰的長段回憶自白，我們也可聽仿若主題動機的音樂在各個角色的交互對話裡切換、發展著，並非只是氛圍音樂而已。或者說，音樂主題的顯現與開展，所象徵的便是某種「虛幻到真實」的建構實現。從非常素樸且物質的實在觀點來看，只有這些當下時空是真實的存在，其餘的過去、回憶乃至想像都是虛假的；然而，哈凡、達赫等人陷入歇斯底里的冗長自白卻證明了一件事：經由追憶、言說，一切的虛假都有實現為真的可能，只要用心傾聽，那些慘痛的過往也能在觀眾的心裡化成比真實更真實的存在。

如果這種「虛假實現為真」的概念正確，那麼下述的場景傳達的資訊無疑至關重要：在米克森瀕死前與複眼人對話的段落，導演安排阿莉思於投影幕下心神游離似地舞動、折曲身體，展現其崩潰而極端的精神狀態，而那時複眼人所揭露的驚人事實正是：「你的兒子是靠你妻子的書寫活下來的」。

書寫、感傷、文學意象

到這裡，綜合「故意使人意識到虛假」、「實現為真」、「聚焦心理」等概念，我是這麼猜想導演之於原著的解讀及轉譯的：導演以極度傷感、群體創傷的方式看待《複眼人》的故事，近乎二戰後的集體失語，以至於使整個故事結構支離破碎；同時，不同於小說原著將阿莉思與阿特烈兩條軸線等重地並置發展乃至交錯，劇場版裡的阿特烈乃至瓦憂瓦憂都是「再現的真實」，都刻意地被虛構化，成為阿莉思筆下創發的產物。換句話說，「托托（阿莉思的兒子）靠著書寫而存活」就

是導演極其迷戀的核心命題，迷戀乃至於近乎獨斷地將之推廣到故事的每一處。在阿莉思的這條軸線上，發生的種種都是迷離、虛實疊合的，最終瓦憂瓦憂島的覆滅由阿莉思如天啟般獨自道出，有其道理。

如同評論人黃馨儀所點出的，導演盧卡斯在原著時空交錯、故事線交織的情形下，選擇了「以時間為主要敘事經緯」，【3】她所用的「時間」二字，無非指涉的是「以阿莉思、哈凡、達赫等人所處當下為主的時間軸」，也就是極度物質寫實觀點下的實際故事軸線。而她進一步批評「阿特烈的形體不明，瓦憂瓦憂島也沒有血肉，並不具想像空間」，另位評論人蔣亞妮也直言「戲劇本體對於島的文化鋪陳太少」，【4】二人皆欲點出導演之於瓦憂瓦憂島故事的削弱與虛化——在我看來，這就是導演刻意而為的！也因此，以原著迷人之處的流失作為理由做出批判，或許並不夠充分。如果我們將「創傷、心理恍惚」等概念作為觀看的前提，其實裡頭許多極端、破碎、虛實概念交錯不清的戲劇呈顯都會變得通順不少。

書寫至此，我必須聲明的是，我並無意藉由上述的文字幫這齣劇的破敗開脫。身為同樣坐在台下啞然地觀戲的我，當第二組於「第七隻 Sisid」的二人長段對話開始時，我已耐心全失；在阿特烈遭逢抹香鯨、以及米克森的瀕死場景等，不論念白口吻或多媒體影像都實在稱不上精緻，遑論那突如其來的結尾。不過，我們也不應混淆主觀觀戲之困惑不適（即便這個主觀是共同的）以及客觀戲劇構成的迷失。既然「迷失在故事，展開不知目的地為何處的冒險」【5】已是演出方自我定立的基調了，那麼我們還有對其發出內部批判的空間嗎？

我想是有的。或許，還有一些音樂段落對之有所暗示。在《複眼人》裡，飾演哈凡的演員阿洛（Ado Kaliting Pacidal）同時具歌手身份，她會在劇中如同小說裡的哈凡那樣在某些橋段唱起阿美族的古調歌謠，某回甚至現場的管弦樂有現場的陪襯，音樂聽來十分美好。但，雖然動聽無比，我們仍可感受到其中脈絡的怪異：唱歌時機的安排，幾乎是以一種文學的邏輯編排的，好像我們只是將小說原著的文字整段擷取下來，逐字逐句轉為劇場的樣貌而已。

擴大來看，似乎整齣劇都是如此！——每個零碎的場景單元，似乎都是完整地對應而服務著原著小說的文字，猶如近期上映的文學紀錄片《削瘦的靈魂》盡力地以影像媒介轉造七等生作品中的場景及字句；那些為多數觀眾詬病的歇斯底里獨白，如同評論人蔡孟凱所述，只是「以直敘朗讀的方式念出書中的描述文字」，【6】實然也是文學邏輯未被轉化的病徵。究其根本，吳明益小說中那些迷人的文學意象並沒有被轉化成劇場意象，所有的編導安排進而失效，《複眼人》最核心的破敗之處或正是在此。

當然，觀眾無法同理劇中人物極端的精神狀態，那或許是根基於我們與導演文化

背景的不同所導致的閱讀觀點差異。和台灣觀眾的需求無法契合，也就代表著有臺灣主體性的《複眼人》被本質偏誤地再現了，作為意欲輸出國外的歌劇院「名片製作」【7】，本質卻有著西方視野的侵蝕確實不妥；幸而在作曲家李元貞的麾下，《複眼人》劇場裡的音樂並沒有呈現太多相仿的偏誤。雖然現場與預錄的音樂多是使用西方器樂，但演奏法及作曲手法大多新穎而近乎解構，不至於過度依賴古典音樂的傳統。【8】特別是某段配樂以口簧琴的單音固定節奏作底，音樂旋律架設於其上，那運用的方式相當自然，並沒有將原民音樂給物化了的危機。

回頭省讀《複眼人》的原著，裡頭對於樂聲的描繪美得過分，幾乎不可能實現；導演盧卡斯·漢柏對之迷戀，卻忘了那些文字對劇場有毒。而同週於臺北國家演奏廳《浮光流影》音樂會（發想自《單車失竊記》）雖以器樂演奏為主體，音樂卻反倒建構出了自己的詩意，或許《複眼人》當應借鑑。

註釋：

1、陳莞茜：〈「天橋上的魔術師」後 吳明益「複眼人」4月走上劇院〉，聯合新聞網。

2、有關劇場裡的「假」、「刻意使人意識為假」等概念得力於劇評人張又升於〈劇場適合上演極限故事嗎？——《星期十，猴子死翹翹》與 B 級片邏輯〉（表演藝術評論台）一文中對於劇場 B 級片手法的討論，在此致謝。惟該文論述時將電影與劇場並置，故不直接引用。

3、黃馨儀：〈被封印的複眼與失去的話語《複眼人》〉，表演藝術評論台。

4、蔣亞妮：〈成為只能觀看與無法介入的《複眼人》〉，表演藝術評論台。

5、根據評論人黃馨儀的敘述，此為演出現場展板上的文字，資料來源同註 3。

6、蔡孟凱：〈《複眼人》改編被砲轟是「敷衍人」，大家為什麼這麼生氣？〉，關鍵評論網。

7、摘自節目冊。

8、不過，我也確實聽見一些形象及概念相仿的段落：諸如懸崖（如果我的記憶正確）場景中暗示死亡的背景音樂猶如馬勒晚期交響曲，女中音樂段以及第七隻 Sisid 的心理音樂則仿若有近年當紅的作曲家 Max Richter 及 Ludovico Einaudi 的影子。但這些也僅僅只是我極為主觀的聯想，故僅於此處補充說明。

當長笛 jam 活古典樂

《TIFF 爵對愛笛－當長笛碰撞爵士》

發表日期：2021/06/02

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=67428>

演出 | 新象·環境·藝之美文創、許凱翔 (Rit Xu)

時間 | 2021/05/07 19:30

地點 | 國家兩廳院演奏廳

在疫情下邁入第六屆的國際長笛藝術節，照例排出各式協奏、室內樂等演出，但今年其中一檔節目在這之中顯得特異甚至突兀，連名字都頗有趣：「當長笛碰撞爵士」，這是來自新加坡的爵士長笛家許凱翔 (Rit Xu)，和其他五位台灣演奏家以爵士重奏的形式，一同於國家演奏廳大 jam 一番的爵士之夜。雖然這大概只是主辦單位企劃組想出來的溜口名字，但卻無意點出了這場「長笛藝術節裡的爵士長笛演出」的幾個特殊意義：

一來，國際長笛藝術節一直以來都是以古典長笛音樂為主軸，受眾也多是古典長笛界的老師、學生 (和愛樂者) 等。受到長笛乃至古典音樂本身的脈絡發展，和台灣音樂教育的生態影響，這個圈子其實是和其他音樂圈相對疏離而封閉的。因此，長笛雖已在爵士樂裡活躍了超過半載，這些觀眾仍然是值得和爵士樂好好「碰撞」一下的；二來，許凱翔其實具有相當扎實的古典長笛背景，在他的演奏與作曲中，我們確實能聽見古典長笛音樂與爵士音樂的再次「碰撞」。

光是聆聽許凱翔吹奏長笛的方式，對於台灣的多數長笛師生來說就已相當驚艷了：至少在台灣，一大部分的長笛老師都師承於以巴黎為中心的法國學派，而如今長笛演奏的典範人物帕胡德 (Emmanuel Pahud) 亦是出於同一脈絡，對於現今多數長笛演奏者的風格都有不可忽視的影響。然而，出自楊秀桃音樂院，涉足爵士長笛音樂的許凱翔，奏出的音色以剛硬、厚實的陽剛氣質見長，與講究細膩精緻的法國學派相當不同，也擺脫了帕胡德之於當代壓倒性的詮釋影響力，扎實底子裡出新鮮。而除了 C 調長笛，許凱翔也穿插使用中音長笛 (alto flute)，自在地炫技於困難的中高音域裡，低音域則穩固而溫厚，是極好的中音長笛演奏者。

《當長笛碰撞爵士》整場的曲單相當地豐富，包含 Chick Corea 與 Franck Foster 等爵士名家曲目，此外還有 CP 查理 (Charlie Puth)、布拉姆斯乃至台灣民謠的通俗音樂，和許凱翔自己創作的數首曲子。對於長笛藝術節的觀眾們來說，這些音樂或熟悉、或陌生，最具衝擊性的莫過於：這些音樂素材能夠以完全不同的邏輯形

式發展、轉變、再現。我並不只是在描述古典—爵士的本質差異而已，我的意思是，許凱翔在他的創作裡，以及諸位樂手在 jam 時放進了大量的「長笛梗」和「古典梗」。如他自創的〈Tipping Point〉一曲，開頭便捻來伊貝爾（Jacques Ibert）的長笛協奏曲獨奏段，這可是長笛界無人不知的二十世紀經典！隨後而來的則是《給愛麗絲》（Für Elise）的變體，以及些許二十世紀長笛室內樂曲目的殘影；其他樂曲則可聽見如薩替的《吉諾佩蒂》（Erik Satie: Gymnopédie No. 1）、帕格尼尼《第 24 號綺想曲》（Niccolò Paganini: Caprice No. 24）等，都是各個樂手或預先設計、或臨時突發奇想丟給觀眾的驚喜炸彈。一言以蔽之，這就是專屬於我們這群古典／長笛老古板的娛樂秀。

這些古典音樂片段以倏忽即逝的方式乍現，好像只是某種零碎的聲光刺激，老實說一點也不「辯證」（dialectical）——音樂少了嚴謹的發展技法，也沒有結構複雜的曲式可言，伊貝爾能和《給愛麗絲》、Nokia 的鈴聲串聯在一起，如果是討厭爵士樂出了名的二十世紀社會學家阿多諾（Theodor W. Adorno），聽到他鍾愛的古典樂被如此玩弄，大概會怒得跳腳吧！這當然是《當長笛碰撞爵士》所無法迴避的問題，古典音樂確實在這般操作下被殺死了。但從另一個角度來看，這會不會其實是瀕臨死亡的嚴肅長笛音樂重新「活」起來的另類方式？

回到前面提過的伊貝爾長笛協奏曲，記得許凱翔奏出那緊湊如無窮動的連續吐音時，坐在我旁邊的一位長笛教授馬上興奮地驚呼叫好——除了將此解釋為聽見熟悉音樂而產生的反應，這似乎帶出了另一層涵義：伊貝爾協奏曲裡頭那給人刺激、緊張的本質，本來消融於古典音樂的嚴肅氛圍裡，如今在許凱翔的爵士長笛音樂裡，被重新喚醒了。將視野擴大一點來看，撇除嚴肅音樂—爵士樂的本質差異，這場《當長笛碰撞爵士》的器樂演奏實力展現，其實是完全能和長笛藝術節的其他節目比擬的，連許凱翔本人都擔綱了閉幕音樂會的其中一首協奏曲演出，我們也不應僅以「爵士」為理由將這場表演擠出和其他節目等量齊觀的行列。

重要的是，在這一場精彩的長笛／器樂演出中，整個場域的氣氛是完全自在、情緒不受拘束的。這不只是爵士樂本身的特質使然，也表示這些音樂元素以真正與時俱進、符合時代需求的方式存續了下來。在長笛音樂持續發展的進程中，未來的路途不只建制化的嚴肅音樂一途，流行的那端也不僅止於吹吹熱門流行歌旋律而已。在古典音樂與爵士樂這兩個凋零在即的樂種之間，透過許凱翔這位游刃於兩端的長笛家，我們竟奇異地聽見了不同的可能性，《當長笛碰撞爵士》所「碰撞」出的深刻之處便是在此。

平凡星空下的不凡努力《巴黎星空·北國夜語》

發表日期：2021/06/09

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=67473>

演出 | 顏華容

時間 | 2021/05/09 14:30

地點 | 國家兩廳院演奏廳

若是曾經參加導聆及音樂講座，或是翻閱過音樂刊物的樂迷，大概都對「顏華容」這個名字不陌生。她是一位在演奏、學術、寫作和教育等方面都有亮眼成績的鋼琴家，近年相當密集地在北中南各地舉辦獨奏會。這些獨奏會雖然不以「主題」、「講座」等詞為號召，在我看來卻是國內最富教育意義、內容最扎實者，這場《巴黎星空·北國夜語》便是以蕭邦、柴科夫斯基、拉赫瑪尼諾夫、阿仁斯基（Anton Arensky）、斯克里亞賓（Alexander Scriabin）等作曲家的多首夜曲（Nocturnes）構成的音樂會。

顏華容的鋼琴獨奏會，只有「扎實」一字可形容。對於樂評人（至少對我）來說，也必是極難書寫的對象——光是演出節目冊便厚達三十頁，文字密密麻麻，談盡了國家文化、作曲家生平乃至作品分析等，深入淺出，這使得所有依賴音樂學知識討論演奏、或粗淺地拼湊版面的樂評文字都隨之失效；另一方面，她開出的曲目質量總是驚人，如這回獨奏會便幾乎彈完了蕭邦的全部夜曲，加上其他曲子總長便突破了二小時，若非投身鋼琴音樂多年的研究者／演奏者，是很難詳盡地讀透並討論的。最後，也是因為顏華容個人所帶有的學派脈絡以及認真的態度，太草率地以成見論斷其演奏詮釋恐怕都會自曝無知。

不過，我們還是能稍稍「後設」地談論顏華容的排曲以及演奏風格。如同節目名稱「巴黎星空·北國物語」所指出的，這場獨奏會以創作夜曲的最重要人物蕭邦為軸心，向外延伸至多位受其影響的俄國作曲家，呈現的是蕭邦—俄羅斯的脈絡，符合顏華容本身的習樂背景。不過，如此便遺漏了夜曲之於其他文化時空的側面，如佛瑞（Gabriel Fauré）、普朗克（Francis Poulenc），甚至費爾德（John Field）等人的作品；前者尤其以夜曲為其生平重要作品類型之一，算是選曲下的小小遺珠。

當然單單一場獨奏會本來就不可能完整地展開夜曲的全貌，重要的是顏華容看待、彈奏這些曲子的「態度」相當地健康，前頭提到的教育意義也正是在此：她似乎並無意要透過夜曲抒發個人的情感與審美觀（而像傅聰與白建宇便屬於這種類型），而是和觀眾平起平坐地一同思考，推敲曲子，讓這些音樂盡量如其所是地呈現。意思是，從她極為嚴謹的彈琴態度中可以發現，諸如蕭邦的諸首樂曲，裡

頭那些速度彈性的空間、裝飾音的時值排列，好似都是經過鋼琴家無數次的閉門推敲，以及極度精細的樂曲研究而得出的答案，而非某種洋溢的先天才華所自然形塑的，這點可見顏華容是非常學究、努力型的鋼琴家。她的蕭邦，聽來有些類似更謹慎、思考痕跡更多的梅優葉娃（Irina Mejoueva），帶有俄派的觸鍵手法（雄厚扎實的強音、自然人性化的音色與唱法），中立而飽和，非常適合所有音樂入門——只要有足夠耐心與精神——的樂迷，以及想要單純體驗「作品」的聽眾入場聆樂。

雖然定位不是講座音樂會，但顏華容在彈奏前總會簡短地和觀眾談談曲子，三言兩語便點出核心，那姿態是毫無學者或音樂家傲氣的，觀點也無偏頗標異之處，聽眾能非常容易地進入曲子中，這是《巴黎星空·北國夜語》在彈奏之外，最專業、最具教育意涵的一面。

不可否認的是，顏華容的彈奏在多數時候是太過謹慎、太求好心切了，以至於整場獨奏會多有音樂工整但流動僵硬、流於片段化的缺失。在她安可二度彈奏蕭邦降E大調夜曲（Op. 9 No. 2）以及斯克里亞賓降D大調為左手的夜曲（Op. 9 No. 2）等曲子時，她情緒較為放鬆，音樂也是更為自然的。另外，know-what 終究也和 know-how 不同，即使她深知「蕭邦『應』如何如何彈奏」（從她極為詳盡的節目冊文字裡可以讀到），實際的音樂呈現也和理想有所差距。如同傅聰評判蕭邦馬促卡「沒辦法教」一樣，【1】夜曲大約也是有賴鋼琴家以超出智能力的方式體會的曲子。至於那超出智性的音樂演繹又是什麼，我想，聽一聽紀辛（Evgeny Kissin）演奏的蕭邦，或許能更瞭解。

相較之下，顏華容確實將諸首俄國的鋼琴作品駕馭地較好，尤其在詩曲一夜曲（Op. 61）中，她將神秘肅穆的氣氛掌握地極好（開始彈奏前，她逗趣地和觀眾說「聽不懂的啦」），那是鋼琴家之於斯克里亞賓的演奏技巧與音樂表達真正裡外合一的境地。她在斯克里亞賓作品上的造詣，是比蕭邦高得多了。

雖然曲目如此厚重，令人印象深刻的是當天觀眾席滿座，竟多是尋常的愛樂民眾，攜幼扶老，而幾乎不見其學生或公關場面的長輩及長官，這是台灣鋼琴界——尤其在教師圈——極為難得的好現象。雖然顏華容並不是能讓人感動肺腑，或讓人為其炫技所震撼的鋼琴家；或者，換個說法，她並不是真正意義上的「藝術家」，而比較像是極為努力、積極擴充曲目、有其排曲堅持的職業鋼琴家。在台灣，我們或許並不乏演奏蕭邦比她迷人萬倍的國際頂尖演出，但她的努力與充實的知識含量所散發的吸引力絕非他人所能比擬，聽眾們是願意和她一齊探索這片遼闊的鋼琴曲目的。那正是不經公關包裝的，樸實無華的職人精神。

註釋：

1、焦元溥，〈焦元溥講傅聰：但他只想當音樂家〉，端傳媒。網址：
<https://reurl.cc/4amaxR>

冥頑困境與反常合道：

談《史坦茲與 NSO》的兩種範式背離

發表日期：2021/06/15

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=67489>

演出 | NSO 國家交響樂團、史坦茲 (Markus Stenz)、羅馬諾夫斯基 (Alexander Romanovsky)

時間 | 2021/05/08 19:30

地點 | 國家音樂廳

一場交響音樂會，兩首曲目，指揮家與鋼琴家各行其道，各自走上了稍稍偏離現行演奏典範的道路。雖然都是某種「反常」，其成因和結果卻都大有不同。

—

現在看來，NSO 的 2020/21 樂季整季都是一盤和疫情豪賭而賭輸了的棋。不僅指揮、獨奏家時有更換，連節目本身都時而出現挖東牆補西牆，先前取消的節目內容幾經拼湊後捲土重來的奇異情形，這場《史坦茲與 NSO》也是一例。整場曲目為普羅科菲夫的 G 小調第二號鋼琴協奏曲 (Op. 16)、以及布魯克納的 E 大調第七號交響曲 (WAB 107)，由知名的德國指揮史坦茲 (Markus Stenz) 執掌全場，協奏曲則由烏克蘭鋼琴家羅馬諾夫斯基 (Alexander Romanovsky) 擔綱獨奏。

羅馬諾夫斯基是一位擁有先天演奏——我是指「彈奏」而非「音樂」——資質的鋼琴家，現年三十六歲的他，曾非常有機會變成一位成熟燦爛的藝術家。聆聽他十年前參加柴科夫斯基大賽時的音樂，集精緻與奔放於一身，幾乎只是被當年的冠軍特里尼諾夫 (Daniil Trifonov) 給掩抑了的另一潛力新秀；十年過後，從他今晚的普羅科菲夫演奏，只得聽見他的迷失與退化。

那所謂天份還是在的，只是錯失了打磨的時機而已。在第一樂章抒情而幽暗的主題，仍可稍稍聽見他晶亮的高音音色和自然順耳的語法，然而更多時候他的觸鍵流於「抽打」，雙手多以粗糙回彈的方式拍擊琴鍵，琴音猶如碎裂的晶石，也像是控制力比較遜色的霍洛維茲 (Vladimir Horowitz)。這是他近年一貫而令人不解的琴音質變。在琴音之下，更多的是他對挖掘樂曲內涵的毫無興趣：到了極長的獨奏裝飾段 (cadenza)，他僅僅只是不斷地凸顯華彩線條、視覺效果極佳的滑奏 (glissando)，最終磨損了譜上特別劃出的所有主旋律。第四樂章甚至有連音法 (articulation) 之於同一主題的不平整，泰半時候鋼琴和樂團各執一言，想法並不

契合。雖然他偶有使人驚艷的音樂表達（諸如終樂章的一些無伴奏獨奏片段，那使廳內氣氛凝結），他的觸鍵以及殘存的早年天賦對於短促艱難的第二樂章也有稍有成績，但其他地方是騙不了人的。

我不確定若今天他選擇彈奏的是較為炫技的 C 大調第三號鋼琴協奏曲 (Op. 26)，結果是否會較好；與之相比，G 小調第二號鋼琴協奏曲要求獨奏家小心翼翼地平衡形式技巧上的搞怪叛逆（作為普氏的作曲特色），以及那極為強烈的情感內容表達，簡單來說就是不能用平時那種「純粹極限運動」地看待第三號的眼光去閱讀／彈奏第二號協奏曲（若聆聽王羽佳與柏林愛樂的現場錄音便可發現，連這位平時被戲稱「鋼琴辣妹」、「徒有技巧而無腦」的鋼琴家都催發樂曲中那極端而深邃的情緒了，其他人還有什麼藉口呢？）。

謝幕時獨奏家豪邁地給了三首安可曲：蕭邦的〈兩滴〉前奏曲 (Op. 28, No. 15)、〈革命〉練習曲 (Op. 10, No. 12)，以及史克里亞賓的升 D 小調練習曲 (Op. 8, No. 12)，幾乎是太過大眾化的選曲，也有自曝其短之嫌。〈兩滴〉的樂句唱法同樣流於直覺而欠內涵，〈革命〉與史克里亞賓則無法催動鋼琴的厚實音色，甚至〈革命〉的音群聽來有怪異的顆粒及不平均感，並無法自圓其說。

其實觀眾席反應相當熱烈，不少人為鋼琴家起身歡呼。原因不難猜見，普氏的第二號鋼琴協奏曲在台灣是比較冷門的曲目，觀眾自然沒那麼挑剔；再者，羅馬諾夫斯基不只在觸鍵，也在表現特質上偏向了霍洛維茲——用炫麗的技巧堆疊音樂的外觀，掩蓋他們相對貧乏的音樂內涵，同時懂得以熱門（安可）曲目煽動觀眾心理，使人為之瘋狂。只是羅馬諾夫斯基在技巧成就上終究和霍洛維茲相差一大截，因而顯露了他的內在匱乏。

在歲數上，羅馬諾夫斯基已離中年不遠。知名學者兼樂評家薩伊德 (Edward Said) 就曾寫過鋼琴家步入中年可能面對的困境，他說：「四十歲之後，當叛逆小子，往往未免傻氣，要裝老年的權威，又還過早……。一個鋼琴家如果既不再是神童或新科大賽冠軍，又還舉目不見老年的收成，其中年危機就相當可觀。」【1】三十餘年前對於當時鋼琴家們的洞見，如今竟仍能在羅馬諾夫斯基這位曾經的布梭尼大賽 (Busoni International Piano Competition) 冠軍的身上得到印證——他的觸鍵變化及內在的音樂思想，似乎也呈現了年少才賦不再可行，不知從往何處的悶局。這是《史坦茲與 NSO》的上半場，淺碟而炫技化地之於普氏第二號鋼琴協奏曲的範式背離，也是一位曾經的鋼琴大賽得獎者在十餘年後所遭遇的一場冥頑困境。

—

下半場的布魯克納七，指揮家史坦茲近幾年方出版該曲的專輯錄音，是其招牌曲

目之一。他的指揮詮釋，其實在音樂會後招來了些許不滿與批評的聲浪。理由不外乎是「演得太快了」、「不連貫」等等，似乎顯示了，他指揮棒下的布魯克納風貌與眾人對於該曲的既定印象並不相同，因而惹人反感。

這些批評其實不無道理。在近年的這群新、中生代指揮之間，確實流行著一股將布魯克納演得飛快，又抹去沈思與宗教情懷的風潮，走的是和一群廿世紀的演繹——包含約夫姆（Eugen Jochum）、汪德（Günter Wand）、以及不可忽視的傑利畢達克（Sergiu Celibidache）等人——相異的路線，而這些大師的經典演繹，也就是人們對於布魯克納交響曲既定印象的來源。而史坦茲的演奏是如何地「偏離」上述的風格？在一般被視為輓歌的慢板樂章，史坦茲竟用了明顯偏快的速度，到了B段中板（Moderato）更是飛速而忘我，好似毫不將緬懷華格納的哀悼之情放在眼裡……。在整個下半場，史坦茲手舞足蹈（尤其是詼諧曲樂章），毫無嚴肅之風，到底又把布魯克納音樂裡的宗教肅穆之情放哪去了？就此來看，史坦茲確實也算是「偏離軌道」的一員。

但，布魯克納七這首曲子本身的「延展性」與「動態」本來就比我們想像的還大。在NSO前一次演出布魯克納七時，指揮呂紹嘉其實就給了我們新鮮而深刻的見解：他認為第七號交響曲（他特別指開頭的二十小節）傳達的是「人生真理的追尋」以及「生命的循環」等概念，而他的演繹也確實如其所述，整個第一樂章生生不息，三個主題擁有動態式的發展如流浪漂泊，思緒不斷往外飄移，雖以德式樂團的音色為標準，聽來卻不死守於傳統的宗教、管風琴音色等靜態的概念。在我看來，史坦茲也是如此。我聽聞在演前的下午專場導聆，主講者詹益昌本來在投影片中描述了各個樂章的內容與特色，但聽完彩排後他卻深感有異，並在詢問了指揮本人之後大幅地刪修其投影片文字。由此可見，指揮是刻意地要離開傳統的路的。當他做出如此宣稱時，作為聽眾的我們，或許也應放下心中幾乎成為意識形態的衡量標準。現在，有容我再次細細談論史坦茲的演繹：

雖然帶有對比極大的彈性（rubato）以及整體偏快的速度，但史坦茲的演繹並不流於隨性輕率。在我聽過的所有反常演繹裡，史坦茲其實是最有內涵，也最「德」的一個。NSO在他的領導下，音色變得極為凝鍊，連平時吹奏風格彼此大相逕庭的木管部都被訓服地服貼（特別是平時抖音極大的長笛首席，當晚竟能和弦樂音色完美地融合）。我們大可將他的詮釋比擬為錄音盤帶的扭轉——保有太多德式樂團的特質，只是被整體一致地拉伸為較為急促的樣貌。在第一樂章第三主題、以及發展部相應的段落都帶著很特殊的機械式行進，稍微可見他稍受古樂運動影響的結果，但從諸些第一主題和其變體看來，大提琴仍大開大闢，音色渾厚，仍然多是承自前一世代的遺緒。

第二樂章雖快，但其中板（moderato）並未真的超出樂譜指示，依舊落在「中板」

的範疇內，充其量只是和眾人的習慣不同而已。重要的是，那是言之有物，足以激起充足情緒渲染的快，反而曾有太多其他指揮堅守慢速，卻仍乏善可陳。在音樂會前聆聽他的專輯錄音時，我其實對他的速度設計深感不以為然，但他和 NSO 的現場演奏中，快速之中能聽見指揮注入的強大意念，這是他徹底地說服我的地方。

詼諧曲 (Scherzo) 樂章則是當晚最佳的演奏。史坦茲在 A 段所添加的大幅音量突強突弱、速度變化空前絕後，猶如驚濤駭浪，效果極佳；若前二個樂章演得太過沈重拖沓，恐怕此樂章沒有辦法這樣演奏。視角大一點地來看，史坦茲確實會在大段落前後刻意留下較大的空間，使得音樂較不連貫。不過我倒不認為這對其詮釋有何損傷，因為他的樂思本來就是不斷向前推動發展的（這點與傑利畢達克橫向地無限開展的方式截然相反）【2】，音樂從而不凝滯於篇章極大的前兩樂章，而有加強後兩樂章表現力的作用，史坦茲的處理無疑也稍稍減緩了這首交響曲頭重腳輕的毛病。

縱使史坦茲所詮釋的布魯克納七是多麼奇異，和無盡沈思的傑利畢達克相比是多麼躁動，我們仍難以忽視他所帶有的傳統，以及自成一格的強大說服力。一樣都是「快」，古樂指揮赫爾維格 (Philippe Herreweghe) 和香榭麗舍管弦樂團 (Orchestre des Champs-Élysées) 的唱片錄音就是對於布魯克納傳統更徹底的挑戰與鬆動，論述輕盈而有透明感，相較之下史坦茲的「怪」只不過小兒科而已！我倒認為，在布魯克納的演繹上，史坦茲和呂紹嘉的光譜較為相近，都是基於德奧脈絡（注意：不是陳舊的「德奧正統」那種傳統）之上的小小變體。這是《史坦茲與 NSO》的下半場，表面上創意十足，但腳底下仍深植於傳統的反常合道。

—

對於「反常」的倫理界線何在，在《史坦茲與 NSO》的兩曲演奏之中有其線索。演奏詮釋雖如發明術，雖由人各顯神通，卻並非樣樣可行。羅馬諾夫斯基的缺失雖大半來自他自身琴藝的失調，另一不可忽視的是普氏作品中自己形成的規範性。倘若任何鋼琴家拒絕對樂曲內容及邏輯發表自己的見解，則必定失敗；說得簡單些，我其實並不相信任何一位純粹的「炫技」鋼琴家能真的彈好 G 小調第二號鋼琴協奏曲，除非其炫技是刻意地對曲子裡的強烈情感提出抗辯。羅馬諾夫斯基偏顧此失彼，他的缺失流於盲目 (blindness)。

在史坦茲那端，我們則聽見了音樂的開放性，而那開放性也是源自於樂曲本身的。我相信史坦茲對於布魯克納的體悟和諸位老大師其實相去不遠，只是表達的語彙風格不同。與其稱他「反常」，倒不如說他其實是在做一種「除魅」的工作——將大眾誤將厚重論述、嚴肅態度作為不可侵犯原則的誤解除去。他的詮釋並非完

美無缺，但我更困惑的是那些無視於他散發的強大說服力，而堅守於自身陳舊標準的聽眾。

終極來說，音樂詮釋有服人心與否的普全標準，那標準和樂曲自身脫不了關係。這全端看樂迷是否願意放下心中成見，更深刻開放地體悟樂曲與詮釋了。「反常合道」的「道」理在此。

註釋：

- 1、薩伊德：《音樂的極境》（2009，彭淮棟譯，太陽社），頁 82。
- 2、同樣可參考薩伊德的樂評文字（同前註，頁 123）。他寫道：「柴利比達克……將音樂視為一種橫向發展的質地，在無限的悠閒中披展，而不是在時間裡發展。」另也有樂評人形容傑氏的布魯克納演奏在時空中不斷擴大，深入異次元空間。

音樂演出和其線上直播的明天《點一首歌給明天》

發表日期：2021/07/16

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=67738>

演出 | 再拒劇團

時間 | 2021/07/11 15:00

地點 | 線上

作為《明白歌》2022年巡演的募資活動之一，再拒劇團的《點一首歌給明天》線上音樂會串連多位與該團合作密切的音樂人一同於網上歌唱，整場演出以 Zoom 會議的方式進行，並同步於 Facebook 粉絲專頁免費公開直播。參與募資方案的觀眾享有進入 Zoom 會議室的權益，能在會後或換場期間透過留言問答或即時語音的方式「近距離」地和演出者們互動。

在募資音樂會的定位下，《點一首歌給明天》的表演內容不像先前的外場音樂會或音樂劇場，並沒有太嚴密的主題鋪排。大多時候是歌手選唱自己的創作／再創歌曲（除了一節錄自《明白歌》的段落），再交由主辦單位排定出場順序，串成一場微型音樂節似的，實際全長超過三小時的節目。歌曲之間穿插著劇團主持人與音樂人的談話，氣氛時而輕鬆、時而感性，也少不了獨家贊助的業配橋段。雖然概念鬆散，但這些歌曲隱然的共同基調仍有跡可循：如余佩真的〈學〉講述當代社會所重視的多元差異與包容，黃衍仁〈自己人！團結唔會被打沉〉直接地和香港社運相關聯，蔣韜選唱的〈幌馬車之歌〉則更是一首白色恐怖的名曲，【1】這些都和再拒劇團及其作品歷來的社會關心有所切合；至於王榆鈞〈沉默的左手〉（出自再拒的同名作品）以及曾柏豪與兩位聲音演員合作的《明白歌》片段，和再拒劇團的緊密關係則更不言而喻。

除開歌曲的內容，演出的形式本身在無形中也契合著再拒的調性。由於疫情下的嚴密集會規定、以及線上直播的種種軟硬體限制，表演編制被限縮到了極原初的樸素形式，幾乎每個人都是拎著自己的（電）吉他自彈自唱，在各自的時段內獨挑大樑（除了壓軸的林奕碩「偷吃步」地使用了預錄的伴奏音檔）；其中黃瑋傑在頸邊架著口琴，承自 Bob Dylan 一代風潮似地那樣唱著，不難使人想到「社運歌手」一類的形象。在這之中，身為觀眾的我們感受到一種克難、掙扎、甚至關乎「草根」、「安那其」等詞的不均質質地——受限於各演出者各異的網路環境、收音器材等等，《點一首歌給明天》的音量時大時小，收音品質也不盡相同（同樣的困境發生在現今的對談型 Podcast 製播上），其中一位歌手也只苦笑地和觀眾說「自己就是自己的 PA」。這是疫情時代下的不得不然，困難重重之餘也勾勒出了小人物（單人編制、小成本）與大時代（疫情）之間拔河對抗的圖像。這不正

呼應著再拒劇團所帶有的民間力量／相對弱勢之社群意識的形象嗎？相較於講究觀賞經驗平順、形式和諧無菱角的布爾喬亞式想像，《點一首歌給明天》近乎土炮式的 Zoom 平台直播，演出的本身便是帶有政治行動（act）的一件事了。

不過，想想「演出場域」這件事，《點一首歌給明天》或許就不那麼美好了。端看再拒劇團的幾個外棚演出，其選址大多是和當地有深刻的意義連結的：如去年的《寂靜的迴響》舉辦於前身為國防醫學院的台大水源校區，《明白歌》的下鄉巡演則有喚起鄉鎮歷史記憶、與在地故事連結的功能。而 Zoom 和 Facebook 兩平台呢？回望《點一首歌給明天》曲目裡的幾個議題，平權、香港社運、轉型正義……等，大多帶有國家級議題下放民間，去中心化的左翼民間運動意識，偏偏這兩個直播平台在意識形態的層面上是和再拒劇團背道而馳的——Facebook 狹帶巨量用戶，至今仍是知名度與聲量經營難以迴避的社群軟體，象徵著社會極度中心化一面；同時，該公司享有用戶使用權益的生殺大權，恣意宰制的能力幾乎超脫於國家政府。究其根本，那「大權」的來源不正是其龐大的金錢資本嗎？背後的運作邏輯無疑是右翼的。至於 Zoom 這個自去年起接連引發資安疑慮的平台軟體，和作為香港社運歌手的黃衍仁、乃至於多數台灣民間運動在政治色彩上的隱然衝突，仍是難以忽視的一環。在直播期間，主辦方也說到他們幾經掙扎，最後是因音訊功能上的優勢而選用了 Zoom 平台，這實在是疫情之下的另一層面的不得不然。

我無意在此談論狹義的政治問題，對於一場以募資為導向的演出，要處理上述的政治意識形態隱憂未免包袱太重。我比較關心的是，在音樂表演全權仰賴線上，型態極度受限的現在，我們難道沒有能同時兼顧品質與去中心化兩者，甚至得以跨空間地在線上同時多人表演的可能性嗎？我的意思是，即使 Zoom 的音訊、發言權限設定等功能再怎麼完善，整場《點一首歌給明天》的呈現質地仍然偏向「會議」而非表演，充其量只是在「募資音樂會」以及「疫情」的名義下我們得以寬容罷了；此外，網路資料上下傳送所造成的時間差也使得合奏／jam 變得不可行——畢竟音樂節拍的整齊與否，在幾十毫秒內便有天壤之別！回顧《點一首歌給明天》的幾個時刻，最後的全體表演者（一點也不齊的）大齊唱，實在是娛樂效果大於藝術性的大亂鬥；而採用預錄伴奏的林奕碩，其伴奏音檔似乎是由主辦方播送，觀眾這端聽來和歌者有拍點之差。也只有這時我們才會發現，音樂與聲音相較於影像是多麼地纖細脆弱，其重要性在疫情前又是多麼地被我們忽視。

音樂產製與演出固然是場資金技術的硬仗，要一時間擺脫對目前既有平台系統的依賴也非易事，但要小成本地打造開放式音樂演出媒介並非不可能。如音樂人官大為近年便致力於音樂程式自耕與開放軟體／網站的嘗試，近期他所嘗試的幾個線上練團軟體聽來效果奇佳，【2】或可挪為他用。在疫情禁令與線上大資本公司宰制的雙雙窘境下，音樂人也許還有自救空間，尚需極度努力的嘗試與發展。當

然，線上多人的音樂演出無法也不該取代物質的現場表演，多位評論人早已在其他表演藝術領域上著筆論述，音樂想必也絕非例外。疫情終有結束的一天，但數位時代還會永無止盡地發展下去，線上多人的音樂直播演出要如何找出自己的「調性」，才是在《點一首歌給明天》的歌唱完之後，值得我們在每一個明天不斷思考下去的。

註釋：

- 1、完整表演歌單可見再拒劇團 Facebook 粉絲專頁，網址：<https://reurl.cc/GmQOND>。
- 2、可參考〈用自由軟體來「線上練團」好好玩！〉一文與影片。

流暢的迷戀，與標語的聯想：

談 NSO 《深刻·如歌》呂紹嘉的指揮美學

發表日期：2021/08/04

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=67821>

演出 | 呂紹嘉、NSO 國家交響樂團

時間 | 2021/07/31 19:30

地點 | 國家音樂廳、YouTube 同步線上直播

疫情暫緩，這場 NSO 國家交響樂團《深刻·如歌》音樂會，既是解封後國家音樂廳內首場大型樂團演出，同時也是藝術顧問呂紹嘉的再別之作，對廣大樂迷們意義不凡。或許是考慮飛沫傳染風險，《深刻·如歌》不設管樂部，改以弦樂團編制出演，曲目包含艾爾加(Edward Elgar)、柴科夫斯基(Peter Ilyich Tchaikovsky)、葛利格(Edward Grieg)等作曲家的弦樂團核心作品，以及馬勒(Gustav Mahler)著名的《第五號交響曲》稍慢板(Adagietto)。雖然只是權宜之計，但既然平時頗為人詬病的管樂部並未列席，《深刻·如歌》正好成了再度審視呂紹嘉指揮美學的絕佳時機。曲目雖精短了些，卻是呂紹嘉帶領 NSO 十餘年來最好的見證時刻。

反伯恩斯坦，與「流暢」的迷戀

這場音樂會，我是透過 YouTube 線上直播欣賞的。少了現場的渲染力與氛圍，呂紹嘉的指揮予人與現場不同的感受。

這麼說吧，從視覺上來看，呂紹嘉的指揮姿勢總是內省、澄澈、從不矯揉，猶如充滿音樂洞見的長者，動作與聲音之間的結合十分深刻動人。然而，這是觀眾將他平時的言談、形象和他的音樂相混而得出的感受。在直播不斷切換鏡頭，視覺焦點不停地被擾動的情況下，那些充滿魅力的崇高形象突然都被除魅。在線上直播的這端，一言以蔽呂紹嘉在《深刻·如歌》的詮釋風格，就是「對於流暢的迷戀」。

作為比較和想像的基礎，往昔的一代指揮大師伯恩斯坦(Leonard Bernstein)或許是絕佳的錨點。如同樂迷們對他詮釋如馬勒交響曲、甚至是晚年那極度誇張的柴科夫斯基第五、六號交響曲的印象，伯恩斯坦的個人特色是將樂曲各處做戲劇性的張力拉伸，極快與極慢的速度不斷交錯變換，從而引出最濃烈而強大的情感表達，每個樂句皆起伏萬千，表現力淋漓。樂曲對伯恩斯坦來說，更多是抒發他個

人內心情致（尤其是感性層面）的中介場域。

而呂紹嘉的詮釋方法，儼然就是對於伯恩斯坦的一道反命題：小格局、不煽情、流暢至上等詞自始至終圍繞在《深刻·如歌》的演出之中。在葛利格《霍爾堡組曲》（Fra Holdbergs tid, Op. 40）的幾個快板樂章裡，向前的持續動能很明顯被擺到了最首位，即使有些許的張力設計，或是整體的強弱流動，大多也都嫌弱。為了這種大塊式的整體流暢，細微之處的處理在呂紹嘉麾下都是比較模糊的；好比第一樂章的幾個 fp（強後轉弱）力度標示、第三樂章的分部對比等等，都被呂紹嘉輕輕地「滑」過了。《霍》一曲的演奏最震懾人心的，或許只在第一樂章的壯麗和弦結尾，其餘段落皆動感歡愉有餘，表現力卻不足。

以樂曲形成來看，《霍爾堡組曲》大量參考巴洛克的譜曲形式，是一復古之作。我在別處曾寫過，呂紹嘉這種以流暢、亮麗的風格詮釋巴洛克風樂曲的手法，其實和他所受早期古樂運動的影響有關。**【1】**對於這一代指揮來說，古樂運動之於他們那一代人的影響，已經深入了他們閱讀樂譜的基本態度，甚至到了某種意識形態的層次。呂紹嘉的指揮固然全盤誠懇，但要說他的詮釋缺乏使人大喜大悲的成分，那也是真的。

接下來的兩首柴科夫斯基〈如歌的行板〉與馬勒〈稍慢板〉也有相仿的傾向：太快。當然，我並非苛求著每首曲子都得符合某個唯一的正解，只要說服力十足，任何的詮釋都是可能的。柴科夫斯基固然是呂紹嘉的強項，弦樂音色一如既往地精緻美麗，但〈如歌的行板〉速度之快已經折損了情緒的表達，使整首曲子被限縮在僅僅優美的層次；細一點看，當日的樂團首席鄧皓敦獨奏時有過於緊張之嫌，運弓不時顫抖，有損其音樂性。同樣地，〈稍慢板〉也是在歌唱性上一——而不是聲響——瘦身一大圈的樣態。以前面提到的伯恩斯坦來相比，若說伯恩斯坦的演繹方式是掏心掏肺的忘我境界，則呂紹嘉始終清醒，並朝向如瑞典裔老大師布隆許泰特（Herbert Blomstedt）那樣誠懇而完全洗鍊的基本態度走去，只是尚未抵達。

至於最後，艾爾加《序奏與快板》（Introduction and Allegro for Strings, Op. 47）四位首席的四重奏表現優異，賦格段亦正中呂紹嘉的強項下懷，動態感維持極佳。不過，難以感受到的是那所謂「段落」的層次——好比主題再現，段落轉換之處，接續皆過於滑順，缺乏的仍然是前面提過的「張力」。非常迥異地，平時在現場觀賞呂紹嘉的指揮多是使人感動的體驗，除去視覺之後他的音樂卻如此感動不足。

或許這是聆賞環境造成的聽者標準變動，但我仍寧願用「除魅」來形容——是的，現場音樂會並非只是純粹的聽覺饗宴，更多的是視覺與聽覺的相輔相成、臨場的親密感與氣場、甚至音樂家荷爾蒙之揮灑；但，呂紹嘉之所以深具魅力，實在是立基於我們對「他的洗鍊手勢產生了怎樣的聲響」這種視覺主導的觀賞方式，以

及我們對「他散發出的個人形象魅力」所打動，音樂在這種觀賞方式下已經悄悄地退位了。是故，除魅有其必要，目的是找回以聆聽為本位的觀賞方式，從而更正確、更全盤地認識呂紹嘉其人其樂。音樂演出的線上直播，雖有運鏡與視角變換的不同視覺效果，卻也正是除魅的契機。

標語的聯想，以及一點叔本華

稍稍離開音樂表現的部分，《深刻·如歌》的那句核心標語其實特別引我發想：「世事紛擾，我們用音樂相伴。」看著這句話，我突然和呂紹嘉的音樂與文字有所共鳴、聯想。

回到兩年前的 2019/20 樂季之始，當時呂紹嘉在樂季手冊的前言留下「在『恆變』中追求『不變』」的標題，並引述了一段德國哲學家叔本華（Arthur Schopenhauer）一段闡述藝術觀想的美麗文字：

「科學的追求，永遠遵循因果原理，像直線般往前、永無止盡；藝術的觀想與感動，沒有因果、沒有目的，像皎潔的月亮般，靜止而永恆。」【2】

透過藝術審美，我們得以擺脫表象世界的種種苦痛，進而觸及人與世界的本質，找到猶如柏拉圖理型那樣靜止恆常的安慰。在叔本華筆下，音樂是短暫的解脫之道。仔細想想，「世事紛擾，我們用音樂相伴」這句話，不正也悄悄散發著佛教與叔本華的思想色彩嗎？再回顧近兩年的樂季票袋，呂紹嘉在上面留下的親筆話語，也是某種叔本華式的思想延續……。或許，叔本華（或至少是對他不精確的讀法）正是影響呂紹嘉音樂風格至深的一位人物？延著這個脈絡，他那「迷戀流暢」的詮釋，或許另有理解方式。

「世事紛擾，我們用音樂相伴。」這句話隱然傳達著一種佛學之於當代社會的遁逃意味，猶如唯識學派化萬物為心，進而否定世間苦痛的潛藏意涵。而音樂作為叔本華的解脫之道，在呂紹嘉眼下或許也是相同的遁逃功能。以此，我們得以再度理解呂紹嘉與伯恩斯坦的二元對比：伯恩斯坦以扭壓樂曲為自我抒發之道，最終的成果必是情感全盤宣洩，感性吞噬理性的瘋狂情境；相比之下，呂紹嘉的「流暢」否定情緒的釋放，有壓抑甚至消滅情感及欲求的功能——而這正是叔本華所追求的禁欲實踐。記得那〈稍慢板〉的末尾，呂紹嘉處理得無比肅穆而寧靜，使人想起《大地之歌》（Das Lied von der Erde）終樂章的一段歌詞：

「所有的欲求及想望都已沈沈入夢。」（Alle Sehnsucht will nun träumen.）

音樂藝術作為呂紹嘉的人生觀想與沉澱，自然不需要如此精心動魄的戲劇性營造。雖然這晚給出的種種演奏，都不是足以在歷史上留下印記的經典詮釋，但在疫情止歇的當下，或許有其必要性。

曾聽過一個說法（我已忘了出處），當今的法國有十分健全的古樂發展，以及份量十足的巴洛克音樂演出，其實是因為法國人平時的生活已經夠驚心動魄了，晚上實在不太需要再來一場如馬勒交響曲的驚駭大戲；相形之下，相對優雅、平順的巴洛克與早期音樂正能安撫他們過度驚疲的身心。同樣地，歷經過去兩個月疫情下的種種人心惶惶，聽眾們在此刻需要的或許不再是伯恩斯坦，而是一場平順流暢、不使人血壓飆高的演奏。或許，對應著當下人們的需求，呂紹嘉給出的音樂，正好是疫情之後對於集體的療癒，也是他告別 NSO 領導者身份前最後的祝福。

在疫情之後，對於 NSO 以及整個樂壇都是嶄新時代的到來，要如何持續地以音樂詮釋服務大眾，回應時代當下的種種需求與變化，才是音樂家們最重要的課題。祝福並感謝呂紹嘉。

註釋：

- 1、請參考拙作：〈聽見國內交響樂團的德奧風格演繹及其脈絡〉，《PAR 表演藝術雜誌》340 期，頁 102 - 104。另可參閱線上版：<https://reurl.cc/Q9kKNo>。
- 2、引自《NSO 國家交響樂團 2019/20 樂季手冊》，頁 6。

取自，但遠離聲景《城市基音—啟程·臺中》

發表日期：2021/08/23

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=67980>

演出 | 時間藝術工作室

時間 | 2021/08/08 14:30

地點 | 臺中市屯區藝文中心實驗劇場

《城市基音》是時間藝術工作室新啟動的一系列創作計劃，以走訪、觀察、記錄城市的方式，從中汲取創作靈感，打造屬於該城市獨一無二的前衛音樂作品。這場《城市基音—啟程·臺中》，如其名所示，便是以臺中為主角的首發演出。

看到「城市」、「錄音採集」等詞，不難讓人聯想到穆瑞·薛佛（Murray Schafer）自七〇年代起大力推廣，魅力熱燒至今的「聲景」（soundscape）概念。以錄音器材錄下平時不被留心的日常聲響，並予以重現、再製，喚起人們的心像與情感記憶，是聲景的一大魅力之處。換言之，對城市聲響的田野採集，目的大多是要將城市「再現」（represent）給聽者，在聽者心中建構一幅或真實、或藝術化的，對於城市的音樂圖像。而《城市基音—啟程·臺中》雖然也採納了錄音採集的田野方法，卻罕見地不以「再現」為宗旨。

以實驗劇場為演出場域的《城市基音—啟程·臺中》，雖然定位為音樂展演，卻有富具象徵意涵的視覺元素。在舞臺兩側，可以看到對比性極大的兩個投影區，左側以兩塊偌大的長條布幕疊合而成，畫面較為平順完整；右側則有大量譜架交錯堆疊，影像投影極其破碎，左右兩者分別（或同時或不同時地）投影著都市的影像，與當下的音樂呼應著。此外，舞臺前後各放置著排煙管、雲梯、各式各樣的小器物，正中央有十餘支管鐘音管呈十字形地吊掛，演奏家們不時地對這些物品環繞、敲打演奏。這些物品與影像給了觀眾一個基礎的暗示：這個作品將是取自於，但不服從於真實的城市景象。相反地，音樂和現實拉開了距離，形成了自律的發展空間。

的確，雖然全場演出分為幾個大段落，期間也以投影展示著採集的聲音影像，但其實每段音樂並沒有明確的指涉對象，甚至也無固定的標題名稱。《城市基音—啟程·臺中》所做的，無疑是一次次的轉化、聯想，以及發想。轉化之處在於，他們將城市中各式各樣的「資訊」（演出者演前短介所用的詞彙）——不只是聽覺，也包含視覺等其他感官——化作表現性的音樂元素，好比將紅綠燈的變換頻率寫成節奏，鐵匠的敲擊成為韻律單位等等。聯想之處，則是在這些「資訊」的刺激下，突發奇想所連結到的現／當代前衛作品，例如在某個段落，擊樂家的日

常物件擊打片段慢慢化成荷蘭作曲家 Louis Andriessen 的 Worker' s Union，形成演奏家全員的震撼敲擊齊奏。除了前面這兩種，還有許多原創且自由的新譜曲，這些都是從本來取自生活環境的「資訊」出發，最後卻隨著創意飄到了九霄雲外的發想。

於是，在一個個的段落之中，聽眾能見證一場相當驚人的聲音蛻變歷程：從遠處傳來的預錄日常聲景開始，器樂慢慢加入，漸漸形成宏大壯闊的音樂發展，尾聲又淡去，讓原先的環境聲景重新裸露。音樂與聲景之間彼此相關聯著，卻又保有距離，那樣的對比性相當美麗。

作為一場前衛音樂性質的演出，演奏裡固然穿插著大量的現代技巧（好比管樂器的打鍵、微分音、花舌、泛音，鋼琴家以手臂擊奏鍵盤、徒手撥動琴內鋼弦等等），但堆砌音樂的作曲手法並不至於過於艱澀扎嘴。有泛音理論般的，以 A 音為基底的垂直性發展，也有複數音階的聲響堆疊等等，還有一段契合度極高的長笛與單簧管二重奏，表現力頗佳。整場音樂會的最後，以一首旋律性較高（若我的理解正確，那些旋律取自他們田野採集時偶然遇見的西方流行歌）的樂段作結，給予聽眾一個較為平易近人的尾聲。

單以音樂聆聽的角度而言，譜曲與演奏無疑十分精彩。但仍有一個問題值得我們深思的：在這個田野採集—發想—再創造的生產方式之下，《城市基音—啟程·臺中》究竟和現實裡的臺中市呈現出怎麼樣的關係？我的意思是，雖然這個展演的「資訊」無庸置疑地是來自真實的臺中，但作曲者在選用素材時，其實是相當隨興甚至隨機的。譬如，救護車與垃圾車偶然駛過，他們就偶然地將車子的笛鳴寫進曲子裡，前段提到的西方流行歌也是如此；至於排煙管、雲梯、道路擋架這些被挪用為打擊樂器的日常物品，十之八九也是他們田野時的偶然所見。我的疑問便是：這些物件元素難道不會太「日常」嗎？在臺中以外的其他臺灣城市，不也能見到這些日常之物嗎？如此平凡無奇的事物所形成的作品，真能冠上臺中之名，代表臺中嗎？

但，我們心中所設想的「臺中」，終究是一套以各種文化符號與社會意識所拼合而成的形象。當我們對於一件事物（譬如，一座城市）的認識上升成為了概念，當中許多的個異雜多、甚至無意義的細小之物就會流失。譬如在我們描述臺中，建立臺中的獨特形象時，垃圾車、紅綠燈等日常物件便會被我們遺忘。相對地，當我們進入田野時，早已預先帶著許多既定概念與印象的話，最後採集到的資料也將是偏頗且失真的。

或許，這場以都市為名的演出，其獨特意義即是在於這些日常無意義事物的拯救。正是如此隨機的取材，才得以繞過社會裡早已層層架構的文化意識，由此反映出

來的「現實」，不是經過社會文化概念所再現的真實，而是真正雜多的真實。

要將《城市基音—啟程·臺中》稱作足以代表／再現（represent）臺中的作品，那當然是言過其實了；相反地，這個作品所反映的，是一支音樂團隊在一個特定的時空下，之於該座城市的獨特經驗，這些經驗包含著觀察、隨機的偶遇、以及隨之而來的獨特音樂發想，是絕對無法重現的。因此，雖然田野所汲取的素材雖平凡，誕生的創作成果卻絕無僅有，即使他們再回訪臺中，觀察與創作也不會相同了；當《城市基音》系列計劃走訪其他城市，看見相同的物件時，也不會有相同的發想。「現實」從來就不是客觀靜止的，而是人作為在世的生命主體，和世界互動、碰撞而成的產物，《城市基音》雖然不對城市進行單純的再現，卻扎扎實實地映射出這樣「現實」的真義——一人之於城市的經驗是如此隨機、偶然、無意義，卻也獨特無比。

頂尖碰撞，跨越時代《莫札特：鋼琴四重奏》

發表日期：2021/09/02

發表網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=68088>

演出 | 李宜錦、郭威廷、高炳坤、王佩瑤

時間 | 2021/08/22 14:30

地點 | 國家演奏廳

在 1785 年至 1786 年間，莫札特寫下現今編號為 K. 478 與 K. 493 的兩首鋼琴四重奏作品，這在當時是前無古人的全新室內樂編制。據傳當時的委託者抱怨曲子寫得太難，樂譜銷量不佳，甚至因此取消了後續的委託。以現在的眼光來看，這兩首鋼琴四重奏既編制少見，兩首之間亦有極大的性格差異，在演出實務及詮釋上仍然有不小的挑戰性。

舉例來說，降 E 大調第二號 K. 493 在譜曲上明顯偏向三把弦樂 vs. 鋼琴的分組，既對鋼琴有協奏曲般的要求，又有繁複的風格交錯，連美藝三重奏（Beaux Arts Trio）都棋逢敵手，詮釋得有些令人困惑。而 G 小調第一號 K. 478 則有更豐富而細膩的室內樂互動，四把樂器地位更加均等，對四位樂手都是極大考驗。幸好，這場由台北獨奏家室內樂基金會所舉辦的《莫札特：鋼琴四重奏》，由王佩瑤、李宜錦、郭威廷、高炳坤等四位穩健派音樂家出演，四人皆以扎實的演奏實力享譽國內，這次攜手獻上了一場十分精湛的演繹。

雖然平時並非室內樂團隊，四位演奏家合奏起來卻極為協調，在音樂會進行的每分每秒，都能感受到四位對於自身聲部角色的全盤掌握。比如在第二號降 E 大調第一樂章，那大提琴聲部充滿索然無味的同音反覆陪襯，高炳坤卻將每一個音符都拉得富具表情，伴隨著他細膩觀察、緊隨左右琴音的靈動眼神，猶如精密器械的運轉；旋律和小提琴大多重合／配合的中提琴則在郭威廷的拉奏下，音色有極佳的調和。在各自的職責範圍內，每位音樂家都將表現力的可能性推到極限，分也美矣，合亦美矣，這大概就是室內樂的極致展現之一。

可以感受到的是，四位演奏家都不是先天才華洋溢的類型，而是後天藝術涵養與音樂學識相輔相成的音樂家——講白話一點，演奏家有沒有動腦，絕對聽得出來（反過來說，是不是「只」動腦，也是一樣）。在這個基礎上，他們對於樂曲結構有極清晰的表達，段落十分明確，絲毫不使聽眾迷航於音樂行進中。如兩首曲子第一樂章的發展部，K. 478 較為短小，K. 493 則營造方向感不易，再現易顯突兀；在這兩個段落，這場音樂會的詮釋無疑是我聽過最合理且通順的版本，而這全歸功於他們對於樂譜的充分體會。

這場音樂會中最令人驚豔的演奏家，當數王佩瑤。雖然原稿上標示的樂器是大鍵琴（cembalo），但彈奏史坦威鋼琴的王佩瑤卻充分展現了一件事：用現代鋼琴演奏莫札特絕非踰矩，甚至能激發出曲子裡的更多潛力。小至單音的音色（timbre）與和聲色彩，大至樂句與段落的色調，王佩瑤的琴音簡直能用千變萬化來形容。對於比重有如協奏曲的兩首鋼琴四重奏，她將每個樂句都唱得自然而迷人，做足表現力；同時，她亦煞費心力以眼神、肢體等方式與小提琴互動，默契極高，所有豐富的音樂表現，皆不超出「室內樂」的範疇。

和王佩瑤默契搭配的，是近幾年時常同台合作的李宜錦。自我要求嚴苛出名的她，這回依然是用盡心力地演奏，猶如首席般地以肢體指示調度全局，全無馬虎之處。雖然略有用力過猛的痕跡，和聲色彩細節和王佩瑤相比也略顯不足，但她的演奏態度仍一如往常地令人敬佩。G 小調 K. 478 幾乎可以聽到王、李二人的竭力互拚，在聲部平衡的極限範圍內，兩位相互旋律線相逼，催動了樂曲張力的最大值，在現場尤其可以感受到那五光十色的澎湃氣場。

從大一點的角度來看，這場《莫札特：鋼琴四重奏》的演奏風格稍稍和時代演繹拉開了距離，而多著墨於演奏家的樂思發揮，演奏相對浪漫奔放。以調性音樂已經充分發展的 21 世紀當下而言，18 世紀的莫札特作品乍看之下是制式化、單調了些；但，他作品裡洋溢的創意與才氣、所有細節設計的巧思，永遠是時代無法掩抑的——而所謂好的演奏家，正能夠超越時代性，並重新發掘、向聽眾傳達那些巧思與創意，《莫札特：鋼琴四重奏》的四位演出者皆是如此。在台灣，我們或許還沒有發展健全、演出頻率充分、足以走向世界的室內樂團體，但我們絕對有能夠演奏出頂尖室內樂的音樂家。