

1 不炫技的炫技家《璀璨系列—黃俊文小提琴獨奏會》

演出 | 黃俊文、廖咬含

時間 | 2021/09/05 14:30

地點 | 國家音樂廳

不知不覺間，「炫技」／「炫技家」（virtuoso）已經不再是盛讚之詞，而默默成了帶點反諷意味的用語。我們稱一首曲子是「炫技曲」，大概就是在說這首曲子空有艱澀的演奏技術門檻，卻沒什麼內容可言；而稱一位演奏家是「炫技家」，不外是在暗指他徒具高超技巧，詮釋驚人卻不感人。所謂「演奏技巧」一事，在今日地位甚是模糊。

但，在今天這場小提琴獨奏會裡，聽著下半場的第一首曲目——易沙意 D 小調第三號無伴奏小提琴奏鳴曲《敘事曲》（Ysaÿe: Solo Violin Sonata No. 3 in D minor, “Ballade”），小提琴家黃俊文獨身站在國家音樂廳的偌大舞台，謙遜、專注、絲毫沒有獨奏家的高傲氣勢，但音準、音群平均度、雙音等等卻皆盡完美，音樂的感染力竟直接從那驚人的技巧中散發。這時，我們明白，黃俊文的琴音不僅重寫了「技巧」的內涵，也喚回了「炫技家」一詞最原初的涵義。

一切皆技術

這場《璀璨系列—黃俊文小提琴獨奏會》由黃俊文與鋼琴家廖咬含攜手，演出共四首奏鳴曲，包含孟德爾頌（Felix Mendelssohn-Bartholdy）1838 年譜寫，小提琴家曼紐因（Yehudi Menuhin）補編而成的《F 大調奏鳴曲》、美國當代作曲家柯瑞良諾（John Corigliano）的《小提琴奏鳴曲》、易沙意《敘事曲》、以及膾炙人口的法朗克《A 大調小提琴奏鳴曲》（César Franck: Violin Sonata in A Major），縱貫浪漫早期直至現代，技巧艱澀與歌唱抒情兼容，曲目廣度極大。黃俊文卻用他的高超琴藝說明一件事：上述的一切，都可以為「技巧」所收攝。沒錯，一切皆技巧。不論先前欣賞過多少位國際大師的演奏，黃俊文的琴音都能讓聽眾驚嘆：原來演奏技巧是沒有上限的。從最基礎的琴音開始，孟德爾頌的第二樂章緩板展現了他對於全音域、全音量的皆盡打磨，即使最輕薄的弱奏都能保持醇美的音色，穿透力直達四樓。第三樂章的無窮動樂段，對於音準、音與音之間細小起伏的控制細膩至微；柯瑞良諾奏鳴曲的終樂章則能「見識」到他對於琴弓的完整掌控（沒錯，真的是用看的），每個弓段、每種弓法都奏得極好，連演奏家的整個身段都漂亮。那演奏的完整性，絕非來自對演奏曲的正面硬練，而是紮基於他深厚的基礎功夫。

在技巧之外，黃俊文其實幾無在樂曲詮釋上放入巧思與個人意見，但光僅是全方位的技巧打磨，全部匯總起來，就成了燦爛的音樂表現力。當凡格羅夫（Maxim Vengerov）絞盡想像力巧思才鋪排出易沙意《敘事曲》的強大戲劇

性，黃俊文只將每個音都拉到「好」，不卑不亢，藝術層次難分軒輊的詮釋便水到渠成。即使眼光放眼國際，黃俊文的技巧造詣仍屬頂尖，幾乎和年輕時的卡瓦科斯（Leonidas Kavakos）如出一轍。

雖言黃俊文的音樂「一切皆技巧」，我絕非意指他的演奏毫無情感表達；相反地，在前面提過的孟德爾頌緩板、以及法朗克第三樂章不斷重複交疊的抒情中後樂段，他用心、卻不刻意地拉出極長樂句，情緒張力毫無中斷，是能深深撼動人心的演奏。聽過他拉奏的法朗克奏鳴曲以及前幾年獨奏會演出的普羅科菲夫《D 大調第二號小提琴奏鳴曲》（Op. 94），我是真的相信，只要將所有的技巧細節照料好，不必煞費心思或劍走偏鋒，音樂的動人之處會自己生長出來。

在曲終後，黃俊文仍保謙遜之姿，不以言辭感謝聽眾，只偕廖咬含不斷向全場觀眾敬禮致意，並接連獻上三首安可曲，仍是謙遜而完好的演奏。自始至終，黃俊文表裡如一，毫無一絲炫耀或虛飾，一切都服務著音樂。

追溯「技藝」（*techne*）

在近幾年同樣頻繁回台演出的青年小提琴家們——舉凡陳銳、林品任、魏靖儀、曾宇謙等人——當中，黃俊文大概是討論熱度相對低的一位。除了公關機器的加持與否，或許也和他的音樂觀、演奏態度，甚至他和時代潮流的斷裂有關。

獨奏家裡的「獨」字，象徵的是個體特色、主體意志之彰顯，音樂家必須有意打造屬於他自己的「獨」特性，讓自己和他人做出區別，方能從樂團／樂壇中躋身而出。在此般潮流下，技巧和音樂性這兩個元素是相互斷裂的：一個屬身體鍛煉之事，另個屬心靈涵養層次；甚至，心靈才是音樂藝術的主導者，技巧僅不過是基礎而已。如此的二元對立，在思想史上大概可以追溯至黑格爾觀念論式的藝術哲學體系。他屏棄身體的地位，主張音樂的變動本質與人類心智精神相同，因此能「反映出最內在的自我」，是「一種最符合內心的表現方式」

【1】，為音樂現代性開闢一條意識美學的大路。至今仍深深影響著當前的音樂實踐。

舉近年鋼琴演奏的例子來說，我們可以想像鋼琴家白建宇（Kun-Woo Paik）彈錯不少音、節拍零落，但其音樂仍感人不已；或是周善祥（Kit Armstrong）在彈奏上偶而漫不經心，但仍無損他對樂曲的創新思考。這兩位的「風格」來自深邃的心靈涵養以及豐富的理智創意，都是屬於精神性的。然而，我們卻難以假想狀況不佳的黃俊文，奏出的音樂能企及平時的藝術高度，這就是因為黃俊文的音樂並不以精神為主宰，而是以技巧成就音樂。樂評人武文堯曾評論黃俊文「不走譁眾取寵的路線，他有驚人的技巧，卻不在演出中做過分的炫耀，而

是突顯技巧背後的音樂性」，【2】描述地極為貼切，但這是相對於那些「譁眾取寵」的明星型獨奏家而言。更精確的說法是：黃俊文的音樂性就是他的技巧。

聽／看著黃俊文拉奏柯瑞良諾的作品，從全身的漂亮姿態、運弓的完美控制，到完美的音樂表現，從裡到外展現的都是器樂演奏的高度專業，散發著工匠式的美感；《敘事曲》全然的技巧之美亦是如此。他所提供的，無疑是早於黑格爾的，相當古老的藝術樣貌。追溯回古希臘，藝術本就和「技藝」（*Techne / τέχνη*）畫上等號；而「藝術」一詞的拉丁文「*Ars*」，最原始的意義也不過就是「技巧」而已，只是這個定義在現代啟蒙、中產階級壯大的過程中逐漸被遺忘了而已。和現今主流觀點中被相對邊緣化的「技巧」，黃俊文將技巧與音樂藝術重新合一，雖讓他難以在現今的潮流中成為最核心的目光焦點，卻澈澈底底洗滌了「演奏」一事的內涵，也重新昇華了演奏技巧在音樂演奏中的層次。

當然，這場音樂會的表現並非 100% 的極致完美，這場獨奏會的鋼琴合作並非和他默契較高的吳菡或黃海倫，在合奏上有較多閃失，鋼琴演奏者本身失誤也稍嫌多，但這仍不損小提琴家技藝的極高造詣。黃俊文仍是近年曝光度極高的幾位青年小提琴家之中，最暖暖內含光，琴藝也最頂尖的一位。無庸置疑，黃俊文從不「炫技」，卻是真正的炫技家。

註釋

1、黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel），朱光潛譯：《美學 第三卷（上冊）》（北京：商務印書館，1981），頁 332。

2、武文堯：〈[承先啟後，奧匈的璀璨世紀末《璀璨雙城 2—奧匈霞輝》](#)〉，表演藝術評論台。

2 「親民」作為認識蹊徑：隨《靠近·荀貝格》獨唱會拉近／重塑荀貝格

演出 | 范婷玉、謝欣容（演唱／演奏）、車炎江（導聆）

時間 | 2021/09/26 14:30

地點 | 國家兩廳院演奏廳

想讓大眾朝著荀貝格（Arnold Schoenberg）靠近，究竟有多難？百餘年前，自荀貝格進入無調性創作期起，他成為驚世駭俗、晦澀不討喜等等「難聽」新音樂的代言人；百年後，十二音列（Zwölftontechnik）、音色旋律

（Klangfarbenmelodie）等技法成為高度建制化的現代主義藝術體系，對聽眾來說不只有「『難』聽」的難，還多了學術高牆的隔閡感，第二維也納樂派的多數作品也就淪為音樂會的票房毒藥了。人們和荀貝格的距離，只有愈來愈遠。

要拉近大眾與晦澀作品的距離，最常見的方法是提供親身體驗、親近的機會，在人們面前不斷覆述、曝光，漸漸解消陌生感。至今許多音樂家與樂團也已耗費不少心力推廣、演出其作品，可惜至今未見顯著成效。我們還能怎麼辦？面對如此僵局，這場《靠近·荀貝格》獨唱會嘗試給出一個另類的解方。

由難入簡，以「親民」為本

《靠近·荀貝格》獨唱會由次女高音范婷玉籌劃、謝欣容鋼琴合作，並邀請音樂學者車炎江導聆，排出了一套十分特殊的全場荀貝格曲目——由詭譎怪異的《月光小丑》（Pierrot lunaire, Op. 21）第一部分七首短曲開場，穿插歌曲集作品編號三、六（Opp. 3, 6）的選粹，上半場止於作品編號二（4 Lieder, Op. 2）全曲；下半場則是此音樂會的焦點曲目，臺灣首演的全套《酒館之歌》

（Brettl-Lieder）。從作曲家的風格分期來看，《月光小丑》寫於荀貝格無調音樂創作期的 1912 年，而三組歌曲集成作於 1899 至 1905 年間，屬於作曲家承襲德奧傳統的後浪漫主義時期；《酒館之歌》則最特別，是寫於 1901 年的通俗音樂。

不難發現，曲序年代由晚至早，由實驗音樂走向浪漫與通俗，給予聽眾的無疑是一條倒吃甘蔗、由難入簡的聆賞體驗。由此帶出的，是這場音樂會欲使聽眾「靠近」荀貝格的蹊徑——迴避作曲家艱澀難懂之處，轉而強調其「親民」的一面。換言之，《靠近·荀貝格》獨唱會的目標並不在帶給聽眾對於作曲家諸多技法與風格的完整巡禮，相反地，這場展演拒絕健全認識，而是以「拉近」距離為首要目標，首先使聽者享受音樂，破除人們對他的學術隔閡感，至於推介他的作曲理論、美學意識什麼的全是後話。

也因此，「親民」這個看似與荀貝格絲毫扯不上邊的詞，卻成了《靠近·荀貝格》策劃、展演、甚至音樂詮釋的整套核心邏輯。在音樂的優異演出

（spielen）之外，更多令人印象深刻的，是演出者竭力讓荀貝格變得親切的，包含肢體、氛圍與視覺元素等層面的表演（schauspielen）——例如，車炎江導聆時，用滑稽的聲調戲仿《月光小丑》中的「說唱」技法（Sprechstimme），逗趣又易懂；在《酒館之歌》演唱之際，范婷玉契合歌詞地展出各種肢體動作，使廳內氛圍變得輕鬆、有趣；甚至在最後一首〈夢遊者〉

（Nachtwandler），演奏家（包含幾位協演的音樂家）全員換上逗趣的睡衣，范婷玉抱著可愛的娃娃抱枕出場，娛樂性極高。

在演作之外，推介音樂的另一途徑，應是回歸音樂的情感表達功能，這方面則有范婷玉優秀的歌唱推波助瀾。德奧浪漫晚期音樂無疑是其專擅的曲目範疇，她的德文咬字清晰端正，善於大視角地對歌曲起伏作鋪陳，對〈期待〉

（Erwartung）的演唱捕捉著極佳戲劇性；〈鼓舞〉（Erhebung）一曲的詮釋則在極短時間內堆疊出強大渲染力，功力無可質疑。到了《酒館之歌》，聽眾則可見識女歌者更加自由、表情豐富的演唱，在維持精緻度之餘，也姿態輕鬆地渲染音樂，應是當日所有聽眾與荀貝格最「靠近」的時刻。

Sprechstimme 的囹圄、「靠近」作為重新定焦

值得一提的是，《月光小丑》裡高度實驗性的唸唱法（Sprechstimme），如今不管在演唱實踐或理論上都已成為學術高度介入的建制化場域，譬如布列茲

（Pierre Boulez）於 1998 年發行的《月光小丑》錄音，女歌者 Christine Schäfer 那極其小心地鎖定、又滑離音高的唸唱方法就是極顯著的建制化個例；與之相比，范婷玉的唸唱相對自然，可惜她演唱高音域時控制力失卻，「唱」腔過於明顯（而這正是作曲家在樂譜前言極力禁止之事），細微的唱—說（gesungen / gesprochen）轉換也不明顯，是演唱稍嫌可惜之處。

不過，若說本演出的終極目的是要使荀貝格音樂親民，解消學術隔閡的話，那《月光小丑》一曲的演唱／演奏更值得省思的，是演出者們仍難以脫去的嚴肅音樂態度——在其餘曲目表現優異的謝欣容，面對無調性而風格詭異的《月》曲，演奏流於過度小心，句法生硬；在現今的演唱範式之中，也應有另取殊徑的可能，譬如鬼才小提琴家科帕欽絲卡雅（Patricia Kopatchinskaja）近期親「口」錄下的絕世駭俗《月光小丑》演唱，她以千奇百怪的聲調極端地揣摩並突破 Sprechstimme，學術嚴肅性從中完全解消，應可作為所有荀貝格音樂推廣者的借鑑。

話說回頭，當我們「靠近」了荀貝格親民和藹的一面，我們又該拿剩下的醜惡側面——也就是那些嚴不能迴避肅作曲理論的諸多作品——怎麼辦？從現今國內演出馬勒／華格納票房的熱門程度來看，當前的聽眾必定也能對於荀貝格 1908 年前的多數後浪漫風格音樂有所共鳴，甚至能如音樂人呂岱衛所言，對於

荀貝格面對的調性音樂窘境深感同情【1】（至少，上半場的歌曲集選粹唱盡了之後，對德奧浪漫晚期音樂稍有接觸的樂迷大概都能有相仿感受）。但，同情歸同情，人們理解了德奧世紀末音樂的窮途末路，卻不一定能進而接受荀貝格往後的無調性表現與序列作品；回到作品的原初脈絡，不一定是可行的方案。

【2】

新音樂的發展史早已證明，荀貝格的極端路徑終究難以為大眾所接納，同期的各路新作品之中，無疑是史特拉汶斯基（Igor Stravinsky）的那端贏得了聽眾芳心（看看《彼得洛希卡》、《春之祭》等作品現身於音樂會的頻率之高！），荀貝格還能如何重新進入當今的社會——尤其是，台灣社會？

或許我們早該承認，德奧音樂辯證的這條脈絡最終是死路一條，而求生的唯一方法，正是脫離脈絡，在當今社會中重新為其打造形象：譬如，效仿前面提到科帕欽絲卡雅的進路，將《月光小丑》從學術高牆裡救出，對其重新賦予形貌；譬如，我們不再將《靠近·荀貝格》視為對作曲家某一面向的「靠近」，而是視之為重新定焦，在聽眾心中打造看似扭曲、實為分身（Double）的作曲家肖像。

這場《靠近·荀貝格》獨唱會首先以樂曲安排為手段，做出扭曲／重塑荀貝格形象的第一步，未來的進一步可能，則是提出全新的音樂詮釋，使之脫離歷史時刻必然性的包袱，重新和大眾需求接軌。畢竟，「靠近·荀貝格」的方式，不只是我們主動走近那釘死於歷史時刻與學術象牙塔的作曲家，也可以是我們主動地解凍他、改變他，將他拉近（進）我們所處的歷史時空。唯有如此，才是避免荀貝格與我們漸行漸遠的唯一逃生口。

註釋

1、參考〈[我的古勒初體驗](#)〉一文，呂岱衛聆聽 NSO 現場演出《古勒之歌》後在社群網路上留下以下文字：「……然而荀貝格以逼近千人陣仗想要再創浪漫顛峰卻讓人覺得似如強弩之末、狗尾續貂。荀貝格甘願被後世如此評論，究竟目的為何？其實就是要告訴大家：『我荀貝格不是不能寫這些東西，我只是不想寫而已。既然一定要秤秤我的斤兩，那我就弄個史無前例的東西給你看看。順便再告訴你浪漫派音樂真的就只能到此為止了，請相信我！』」。

2、張又升：〈[我們與舞蹈的距離——從《一般之歌第二部——磷火之海》量起](#)〉，表演藝術評論台。

3 新舊混合下的年末合唱《歡暢大地—準·馬寇爾與 NSO》

演出 | 準·馬寇爾 (Jun Märkl)、NSO 國家交響樂團、台北愛樂合唱團等

時間 | 2021/12/10 19:30

地點 | 國家音樂廳

相當有趣，也一定程度上令人失望地，《歡暢大地—準·馬寇爾與 NSO》音樂會——特別是其中的重點曲目：貝多芬第九號交響曲《合唱》——完全可以被看作一場浪漫與復古、新氣象與樂團積習之間的衝突與角力。

就我所知，這是候任總監準·馬寇爾 (Jun Märkl) 首度與 NSO 共演貝多芬交響曲，而他面對的，是一個貝多芬演繹出現巨大轉變、各路樂團來勢洶洶的危急時刻。如同評論人武文堯所述，當今在演奏貝多芬交響曲時，卡拉揚式的後浪漫詮釋早已過時，【1】就連相對保守的台灣樂壇，近年也出現了殷巴爾、水藍這兩位激進而前衛的，所謂「仿古」風格的貝多芬詮釋者，可見國內樂壇變動之大。【2】而在 NSO 新舊領導者接棒的轉捩點，面對貝九這首西方藝術音樂中的扛鼎之作，馬寇爾的指揮詮釋，分毫皆有關鍵性的意義。以下的文字，多數將專談馬寇爾與 NSO 的貝九演奏，同場音樂會的另一首曲目則留後再提。

新舊混雜的譜版與詮釋態度

對貝九的演奏史稍有了解的讀者應該知道，貝九的演出編制與譜版一直是個耐人尋味的話題。歷來如華格納、馬勒等音樂家都曾基於各種原因（如認為貝多芬作曲有誤、樂器改良使得聲響平衡改變……等）而更動樂譜細節、擴編管樂人數，影響後世如福特萬格勒、伯恩斯坦等指揮名家，連晚近者如維也納愛樂與 Andris Nelsons 的新錄音仍可看見管樂增編的現象。另一方面，近代有不少指揮追尋著作曲家的原始意圖，竭力遵循譜上（各種近乎不合理的）譜曲與速度標示，且也會不斷追隨嶄新的樂譜修定版本，以求樂曲原貌的貼近。

那麼，馬寇爾與 NSO 又呈現了怎樣的風貌？從當晚木管 3+2+2+3 與法國號四把等等的人數看來，【3】馬寇爾應是採取原典版的原生編制；但自幾個演奏的音符細節（如終樂章土耳其進行曲後，賦格風尾段的法國號音型）可發現，他的樂譜版本可能相對較舊。這件事顯示，馬寇爾雖與時俱進，但並不是積極的古樂實踐者——不只樂譜，就連音樂處理也有相仿的情形。

對於馬寇爾來說，也許樂譜指示值得參考與尊重，但絕非金科玉律。在詠諧曲第二樂章，可以聽到非常典型的復古特色——貼近樂譜標示的飆速，程度雖不比水藍，但絕非平時聽慣 20 世紀錄音的聽眾所能適應。但微妙的是，面對同樂章裡作法各異的反覆記號處理問題，馬寇爾選擇了 A 段呈示部（150 小節前）反覆，但發展部後（159 小節～）不反覆，這偏離了多數古樂指揮的慣例。而

如第一樂章的第二主題，則可聽到有如福特萬格勒般的激情推進，同樣也是相當不「古」的做法。整體而言，樂團幾無模仿古樂聲響、修正運音法（articulation）、減少弦樂抖音等處理，音樂思維偏向浪漫，馬寇爾是這樣走著一條新舊混雜、半浪漫半復古的路徑。

樂團、指揮，孰是孰非？

也許，馬寇爾想做的並不只如此。NSO 畢竟是一支聲音與演奏方式都相對傳統，個性鮮明的樂團，排練時和指揮之間想必存在角力的過程（看過某些大師彩排紀錄的樂迷應該知道，樂手可是常常會有「意見」的）。會提到這件事的理由是，馬寇爾與 NSO 演奏貝九的以下幾處令我大感疑惑，實在不知如何歸屬成因：

一，是對於複音織體與聲部對話的處理。從樂曲寫作的年代來看，貝九屬於貝多芬所謂的「晚期風格」（Spätstil），是作曲家大量採用繁複對位、賦格等抽象手法，音樂語彙超越時代的時期。如此看來，貝九的許多繁複段落不應過度主音（Homophonic）式地處理。但，當晚的第一小提琴自始至終處於音量過大，其他樂器難以與之抗衡的強勢狀態。最令人扼腕的或許是第三樂章的後段變奏，小提琴的流暢音群原應與木管旋律有動人的相映關係，當晚卻只聽到嘈雜強勢的弦樂流動，遑論其餘如賦格風等段落。

這是指揮排練不彰所致嗎？我沒有定論，但看著馬寇爾的指揮動作，他的確有意想以手勢召喚其他樂器聲部，做出立體的聲響……。

二，若說詼諧樂章是馬寇爾最有古樂意圖的段落，則以下這件事非常令人不解：他在中段（trio）慢了下來，與樂譜的指示不符。當然，此處在學術討論上富有爭議，【4】不是本文追究的話題；至少以我的觀察而言，我傾向視為樂手所致。所謂「原速」的第二樂章畢竟不為 NSO 的音樂家所習慣，觀眾也的確可以感受到他們較慢的演奏傾向，與指揮嘗試給出的速度是有所差異的。

不論如何，撇除樂團與指揮之間的模糊地帶，單就馬寇爾的詮釋與處理而言，仍有其無可開脫的失誤與不連貫成分存在：

也許是有意採用巴倫波因式的極長鋪陳？【5】自全曲的開篇起，樂團全團始終處於小聲不下來的躁動狀態，致使第一樂章缺乏對比，整體張力疲乏，第三樂章亦難以流動；而指揮在一、四樂章末段拋出的音樂高潮，是以一種流於感官刺激的方式給出——先前呼吸韻律忽然中斷，在停頓的片刻之下，音樂在與先前不連續的邏輯下堆疊；貝多芬音樂中典型的意念貫徹，彷彿完全被馬寇爾放棄了。最終，我們得到的是一場屬於年末狂歡的、節慶煙火式的喧鬧貝九，而不是深刻摯誠的貝九。

煙火與煙火以外的美

行筆至此，雖然貝九整體難使人滿意，《歡暢大地》音樂會裡的那些燦爛「煙火」仍值得嘉許。貝九的四位獨唱家之中，私心認為最佳者是男高音王典與女高音林慈音，兩者皆有宏亮而極具辨識度的聲音，在眾聲喧嘩之中仍清晰可辨，尤其，前者演唱的土耳其進行曲應是當晚貝九極佳的段落。

在貝九之前，《歡暢大地》音樂會另有兩首曲目：屬於「一分鐘交響曲作曲計畫」的梅宇軒《鯨落》、以及荀貝格的無伴奏合唱曲《平安賜福大地》（*Friede auf Erde*, Op. 13）。後者的和弦繁複，演唱技巧要求頗高，當晚擔綱的台北愛樂合唱團表現竭力，雖有高音域力有未殆，以硬撐方式唱出的問題，但仍會讓人深感是盡心盡力的演出。

非常出人意外地，當晚最動人的音樂時刻，反倒是音樂會最一開始，世界首演的梅宇軒《鯨落》：在這首小而美的一分鐘交響曲中，木管音群反覆交織，充滿拉威爾式的音樂光彩，三段體裁簡明而意圖清晰，不致過短。如此耽美的仿法音樂氛圍，才是我認為馬寇爾最擅長的風格。音樂演出真的不必總是動用史詩巨作，有時只需那一點點的，細緻的美。只要足夠地美，音樂再短都足夠。

註釋

- 1、武文堯：〈[臥虎藏龍古樂團《驚艷凡爾賽 II》](#)〉，表演藝術評論台。
- 2、有關水藍的貝多芬演繹，可參閱〈[水藍的貝多芬交響曲全集：也許是目前為止最重要的該曲全集錄音](#)〉這篇精彩且深入淺出的文章。殷巴爾的部分或可參考拙作：〈[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](#)〉，表演藝術評論台。
- 3、3+2+2+3 係指長短笛三把、豎笛與雙簧管各二把、以及（倍）低音管三把。前段提及的作曲家馬勒，則將編制改動為 4+4+4+4，今日仍不時可見於大型的貝九演出。
- 4、可參考李明倫：〈古樂指揮家與「原真性」——由貝多芬第九號交響曲的古樂器演奏錄音看古樂指揮家的音樂理念與實踐〉，台北：台灣大學音樂學研究所碩士論文，2003 年。
- 5、應可參閱崔光宙、陳國修：《十大名曲版本比較——新齊物論》（世界文物出版社）中關於貝九一章。惟撰寫本文時書不在手邊，僅憑粗淺印象，若有疏誤還請不吝指出。

4 慢歌劇，快快演：談默片式歌劇《塞維亞理髮師》的節奏營造與政治轉譯

演出 | 馬丁·林博 (Martin Lyngbo)、廖國敏、NSO 國家交響樂團

時間 | 2021/12/26 14:30

地點 | 臺中國家歌劇院 大劇院

坦白講，我並不特別愛看歌劇。原因也很簡單：對於在千禧世代中長大的我來說，歌劇實在太緩慢了。縱然有幾次感動至深的經驗，但那些經典劇目畢竟來自十八、十九世紀，人們的生活步調、接收資訊的速度早已大不相同，每次要靜下心來欣賞歌劇前，還真得連番自我提醒，自己是在欣賞過去世代的經典藝術，要調整欣賞心態才行。

2021 年底，臺中歌劇院引進丹麥皇家歌劇院製作的《塞維亞理髮師》（以下簡稱《理髮師》）。而主掌大局的導演馬丁·林博 (Martin Lyngbo) 所面對的，就是這麼一群習慣當代影視節奏、缺乏耐心的新世代觀眾。於是，他以「入門款歌劇」為標榜，表面上以黑白默片喜劇風格營造笑果，實際則在嘗試撫平歷史經典與當代觀眾之間的巨大隔閡。

不得不說，成果實在優異。這是我歷來欣賞歌劇的經驗中，最放鬆也最享受的一次。

當代節奏、默片美學

面對這群習慣於快節奏敘事、比起看舞台更常看螢幕的入門觀眾，《理髮師》採取了幾個構作與視覺設計的策略：

第一，大刀闊斧地刪減劇本。熟悉《理髮師》原著與演出陣容的觀眾應會驚訝，序曲一結束，緊接的竟是費加洛的〈好事者之歌〉（“*Largo al factotum*”）！整個合唱團和幾個相關的詠嘆調都不見了！整齣戲的長度，整整少了半個多小時。

第二，不唱則演，遇冗則「塞」。序曲只有樂團演奏太無聊？那就讓歌手們演一齣你追我跑的默劇戲碼！嫌詠嘆調一句臺詞反覆三次太冗長？那就讓其他演員同時或演或舞，塞入多線敘事，讓觀眾的眼睛耳朵盡多工（*multi-tasking*）之能事！每分每秒都「資訊量龐大」，絕無冷場。

舞台設計，應是取經自巴斯特·基頓 (Buster Keaton) 或魏斯·安德森 (Wes Anderson) 式的強烈風格美學，老少影迷想必都「眼」熟能詳：巨大的街道建築立面向舞台前緣外推，營造平面、對稱且扁平的視覺構圖。觀眾或看見演員

在建築外上下左右（而沒有前後舞台深度地）跑跳，或經過房屋的矩形格線望進屋內，一切皆帶有單一機位水平影像的鏡頭暗示。

最後，則是喜劇電影式的誇張肢體語言。《理髮師》雖言「默片式歌劇」，更適合類比的電影類型應是四〇年代後，卓別林有聲電影或早期迪士尼動畫片。在自律自足的音樂之下，演員隨著節拍或音樂段落律動，化毆打、爆炸、愚弄等誇張的效果為無害的笑料。一場歌劇演出，逗出台下無盡的笑聲，這應是臺灣歌劇製作前所未有的壯舉。

潛移默化的階級轉譯與共鳴感

在爆笑且風格強烈的視覺設計之下，《理髮師》骨子也玩著高明的政治與認同操作。

看似無傷大雅地，馬丁·林博細心變動了費加洛的人物設定，將他改成一位偽裝成理髮師的流浪漢——這雖不影響劇情，卻有極強的暗示性。理由應在於：在《理髮師》原著的年代背景下，理髮師的社會地位極其低落，置身貴族社會之中衝突感極大；將費加洛設定成流浪漢，等於是再製了社會階級間的衝突。

【1】

歌劇全劇由費加洛唱段起始，費加洛再度流落街頭為終，加上擬仿卓別林典型流浪漢（tramp）形象的服裝造型，踏實了平民小卒單打獨鬥，斡旋於上流社會的基礎視角。在即使不是費加洛唱段的戲碼，也可看見他跑跑跳跳、四處佈局（或搞怪），鮮少遠離觀眾的注意。

用笑聲傳遞理念，始終是最高明的政治藝術化手法。遙想《大獨裁者》、《摩登時代》等名作，黑白默片喜劇向來是左翼份子（尤其是卓別林）用喜劇笑料包藏政治意識的作品，就連堅信藝術革命力的歐哲·班雅明（Walter Benjamin）都是卓別林的粉絲。不難想見，《理髮師》有意於將費加洛與默片喜劇中的主角小卒（一如《摩登時代》中的苦工、《將軍號》裡不受徵召的可憐男子等）作平行的暗示；在《理髮師》朝向入門級觀眾的同時，他們也必定朝著能和主角的社會角色（即使不一定真的要是流浪漢或無產階級）產生共鳴的群眾。這是《理髮師》緊抓當代觀眾、在笑料之餘緊抓觀眾芳心的另一手法。

不只是入門款

在戲劇與視覺之外，音樂的呈現也確實精彩萬分。關於諸位歌手的表現已有評論人劉馬利的詳盡評述，【2】此處不再贅言；這裡想特別添述的，是指揮廖國敏的秀異演繹：他讓 NSO 國家交響樂團奏出典雅、清新的聲響，散發著返古

般的秀氣，這是該團極少有的樣貌；同時，對於這位以厚重德奧曲目為守備範圍的浪漫型指揮來說，【3】盈亮流利的音樂呈現亦屬難得，值得記述。

其實，《理髮師》不只是給歌劇新手的入門款作品，它也極適合尚不熟悉歌劇當代製作模式的樂迷們。在演出劇目仍少的臺灣，目前製作仍多偏向保守傳統、或抽象化的路線（善玩時空錯置的導演黎煥雄是少例之一），觀眾對於非典型製作的接受度也仍低迷。在此般環境下，《理髮師》雖大幅刪修，風格大改，但整體敘事不離原著，在保守與創新之間取得了良好的平衡，是非常優秀的嘗試。

笑聲，永遠是最好的武器，我們需要更多這樣的「爆笑」製作。

註釋

1、參考國外分析者的見解。見 Henriette Devantier: “Anmeldelse: Barberen i Sevilla, Det Kongelige Teater”. 網址：<https://reurl.cc/8Wp3Kg>。

2、見劉馬利：〈打開時尚、復古、典雅、精巧的故事「多寶格」——羅西尼歌劇《塞維亞理髮師》〉，表演藝術評論台。網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=71342>。

3、見徐韻豐：值得期待的美中不足——國臺交《史特勞斯的優雅，浪漫與哀愁》〉，表演藝術評論台。網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=71610>。

5 不討喜？這才是原真性與「美好觸鍵」！——《葉孟儒 2022 鋼琴獨奏會》

演出 | 葉孟儒

時間 | 2022/2/12 19:30

地點 | 國家兩廳院演奏廳

在葉孟儒彈奏最後一首安可曲前，演奏廳舞台的燈光倏忽熄滅，只餘下一盞聚光燈，昏暗地打在琴鍵與鋼琴家身上；隨後，一只火焰燈臺燃起，《朝向火焰》（*Vers la Flamme*, Op.72）的樂音也隨之流瀉，斯克里亞賓（Alexander Scriabin）最具代表性的神秘儀式開始。在右手歇斯底里地反覆敲擊琴音下，鋼琴家陷入癡狂，達到當晚的最高潮，全場亦隨之狂喜，在曲畢後鼓掌不止。這是這場斯克里亞賓一五〇歲冥誕紀念音樂會中，最美好的一刻。

實驗和弦、神秘主義、色彩聯覺、玄奧哲思……，這些是貫穿斯克里亞賓中晚期作品的關鍵概念，也是我們對於斯克里亞賓最深刻的印象，《朝向火焰》亦然，另一首安可曲《八首練習曲》之五（Op. 42 no.5）亦然。

然而，在安可曲之外，這次葉孟儒獨奏會正式表定曲目，中晚期作品卻全然不見蹤影。相反地，他在上下半場各安排了《二十四首前奏曲》（Op. 11）、《十二首練習曲》（Op. 8），都是常聽見其一、二首選曲，卻較少整套演出的早期曲目。

和《朝向火焰》相比，觀眾對這兩套曲子的反應是平淡了些，葉孟儒的表現看似也不若安可曲精彩。但，只要細細聆聽，了解他詮釋背後的種種用意，仍能發現不少特出之處。

不討喜的演奏？

乍聽之下，葉孟儒的詮釋並不討喜，也不符合樂譜的指示。然而，他有他的理由。

在《二十四首前奏曲》的起始，葉孟儒便以頗慢的速度揭開序幕，接近尾聲卻忽然加快，速度變化十分任性；之後，他的樂句則愈發任然瀟灑，以極不穩定的節拍拉伸音符長度，有時句尾極為沓拖。而他的音色偶而暴力，觸鍵略顯壓迫，並不是使樂音溫暖共鳴的彈法。藉此，葉孟儒勾勒出的是一套以灑脫樂句為主，斷句頗大，且音樂平穩性被拋諸腦後的詮釋方法。

早期的史克里亞賓在仿效蕭邦（Frédéric Chopin）曲貌及樂思之餘，其實已開始在節奏與樂句設計上大膽嘗試。他將節奏、左右手拍點寫得交錯繁複，難彈又難聽（懂）。面對如此境況，葉孟儒似乎並不打算理出一番清晰架構，而是任

由音樂流動，保留其混亂的成分。幾位我身旁的觀眾，都在他演奏《前奏曲》第十八首、《練習曲》第七首等特別錯亂的段落時，露出了困惑的神情。

到了最知名的《練習曲》第十二首，原本應該鏗鏘有力的上行右手，在葉孟儒指尖下顯得飄蕩，雖然仍是血脈噴張的演奏，但似乎並非眾人心中的理想詮釋。在我看來，這是情有可原的：

對現今的樂迷來說，斯克里亞賓鋼琴作品的詮釋典範，應多屬霍洛維茲（Vladimir Horowitz）、李希特（Sviatoslav Richter）、或甚至索封尼斯基（Vladimir Sofronitsky）等傳奇大師。雖然他們的風格各異，但共通點在於流暢的歌唱性、琴音品質精緻、樂念清澈。有著這些大師的典範在先，如今的斯克里亞賓演奏多顯感性而優美。最顯著的例子也許屬普雷特涅夫（Mikhail Pletnev）於 1997 年的《十二首前奏曲》錄音，具有玄思冥想且精緻的質地。

以現今的眼光來衡量，葉孟儒的詮釋確實是缺乏了些感性與精緻的特質；但這並非他的演奏缺陷，而是他刻意所為的成果。

葉孟儒雖然承自紐豪斯（Heinrich Neuhaus）與瑙瑪夫（Lev Naumov）這支俄國鋼琴學派中顯赫的分支，但他的斯克里亞賓詮釋，卻取經自俄國更早遠的年代——來自作曲家斯克里亞賓本人的演奏風格。

斯克里亞賓的還原

1908 至 1910 年間，斯克里亞賓在 Hupfeld phonola 以及 Welte-Mignon 兩架再生鋼琴【1】上留下了些許的演奏錄音，其中便包含了《十二首練習曲》與《二十四首前奏曲》的部分選曲。若拿著樂譜和這些演奏錄音仔細比對，便能發現斯克里亞賓本人的彈奏，竟和他自己寫下的樂譜指示大不相同。

斯克里亞賓作為鋼琴演奏家，他喜愛變動極大的彈性速度，常常超出譜上的速度標示。他也偏好左右手不一致的拍點，時而讓右手的旋律流動，時而顯出左手的和弦。若現今的斯克里亞賓詮釋者有意尊重作曲家意圖、揣摩原真演奏（authentic performance），掌握這些演奏模式與精神，肯定是比規規矩矩照譜彈奏來得重要了。

流動的速度、灑脫的樂句、錯置的聲部結構，這些不正是葉孟儒給出的彈奏特色嗎？葉孟儒所彈奏的《前奏曲》和《練習曲》，其中的速度設計與許多細節，實在和斯克里亞賓高度相像。我們有理由相信，葉孟儒是循著作曲家本人留下的部分錄音，按圖索驥，拼湊出二首全曲的原真模樣。

既然還原自 1910 年代前後的演奏風格，這種彈奏方式當然和現今的審美觀不同；何況，在俄國鋼琴學派的系譜上，斯克里亞賓也和李希特、普雷特涅夫等眾人典範分屬不同分支，不討喜是其來有自。

當晚的觀眾也許有理由質疑，既然斯克里亞賓的詮釋美學於今日已然過時，葉孟儒採用的意義為何？何況，《前奏曲》的演奏又有如此多不通順之處？

我（代替鋼琴家）的回應是：在演奏《前奏曲》的上半場，鋼琴並不在最好的狀態，幾個鍵弦的雜音頗多，聲音也不穩定，因而影響了葉孟儒的投入程度。在中場休息調校完鋼琴後，下半場《練習曲》的整體鋪排與段落銜接，相較上半場都通順得多，意念也更加連貫。雖然葉孟儒的詮釋方式並未全然說服我，但看著他貫徹一套詮釋邏輯、專注而雖千萬人吾往矣的精神，便已感動三分。

最重要的是，在每一首曲段開頭以前，葉孟儒都會慎重地吸氣，凝匯精神於第一組樂音，讓觸鍵充分，讓想像中的美好琴音再現。這是自史克里亞賓的師長一輩開始，一直流傳至今的俄派美學：「美好的觸鍵」（*прекрасное пиуе; le beau toucher*）。【2】

在作曲家的一五〇歲冥誕，葉孟儒能將斯克里亞賓的種種演奏美學與學派精神延續下去，道理在此。

註釋：

1、再生鋼琴（reproducing piano）即「自動演奏鋼琴（pianola）」或「紙捲鋼琴」，可透過紙捲上的孔洞紀錄音符位置，讓鋼琴自動演奏，是十九世紀末至二十世紀初常見的音樂紀錄方式。文中所提 Hupfeld phonola 和 Welte-Mignon 皆為再生鋼琴之製造商。

2、Anatole Leikin. *The performing style of Alexander Scriabin* (Routledge, 2016), p. 19.

3、封面照片：鵬博藝術提供／拍攝嚴家明。

6 許博允與一代藝術家的建構《許博允創作生涯六十週年》

演出 | 新象·環境·藝之美文創

時間 | 2022/3/4 19:30

地點 | 國家音樂廳

壹、

近幾十年來，愈來愈多學者致力研究作曲家們崇高地位的形成過程。我們都曉得許多文人志士「懷才不遇」、「時不我與」的道理，反過來說，歷史上許多音樂大師之所以能流芳千古，靠的不僅僅是過人天賦，更多的是他們後天努力，加上社會環境、甚至後世歷史敘事相輔相成的結果。

例如，貝多芬當今的樂聖地位不僅得力於他的偉大創作，也是他當時在競爭激烈的維也納努力打造自身品牌形象、爭取貴族資助的成果。【1】而第二維也納樂派的荀貝格等人，在打造前衛的十二音技法之餘，也大量投入心血於廣播與講座等（新）音樂普及活動，將傳統技法與作品納入自身創作（如魏本對於巴赫的管弦樂改編）以延續德奧精神，甚至自願與社會主流疏遠孤離。【2】至於最具波蘭魂的蕭邦，若無當時中產階級一連串的民族文化運動，他也寫不出那些深植波蘭血脈的馬厝卡。【3】所謂作曲家的歷史地位，是個人天賦所造，也是作曲家在社會中奮力不懈而來。

貳、

而在台灣，作曲家若想闖出一番名聲，不僅作曲過程煞費苦心，還得思考如何爭取國家補助、運用人脈資源則等塵間難事。對創作者來說，重要的不只是作品如何寫，還關乎如何讓作品被聽見、以怎樣的形式見於世人。

就上述諸事而言，許博允和他的《許博允創作生涯六十週年》樂展，是一極好的例子。翻開演出節目冊，眼見鋼琴家葉綠娜、當代傳奇劇場總監吳興國及其愛女吳采璘、朱宗慶打擊樂團等，滿是表演藝術界的響亮名號。曲目從獨奏、室內樂、音樂舞作到大型打擊樂團等編制，不僅陣仗極大，其中不少名人還只專程演出一首曲目／舞碼，排場十分奢華。

作為「樂展」，除了音樂的自律性之外，更重要的是作品與其人脈網絡所具備的展示價值。例如，《寒食》一曲不採現場演奏，而是播送已故男中音張清郎的珍貴錄音，並讓曾跳過《寒食》舞作的吳興國重新編舞，再跳一回。在舞台上，吳興國拖著十餘尺長的長袍，步履沈重而悲催，伴著《寒》曲點描派一般散碎的器樂旋律，拉出了極大的情緒張力。而舊作《心》小提琴與鋼琴二重奏

則配上同名新舞，讓吳采璘與絲釋民一展長才。隨著樂曲的無調—五聲變換，二人跳出了借喻愛情分合的動人現代舞劇。

演奏家部分，葉綠娜與小提琴家黃維明等人擔綱多首樂曲，分別有令人印象深刻之處。在幾首室內樂作品中，許博允最喜歡寫給鋼琴上下反覆的音型，勾勒心神流轉的意象。葉綠娜則以厚重的觸鍵做出豐富的音色層次，踏實了每段樂音的鮮活性格。黃維明雖無獨奏家氣勢，演奏時有句法阻塞、音準偏離等缺失，但作為許博允多首作品的御用演奏家，光是現身於舞台，已足顯二人多年情誼。

參、

要構成一場感動滿載、充滿意義的演出，除了表演者的精彩表現之外，來自「場外」的資訊一樣重要。誠如音樂社會學家 Tia DeNora 所指出的，觀眾聆聽音樂時，除了直觀地用感官感受作品，其實也受到作品背後豐沛的社會文化與敘事所影響。【4】我們聽著許博允的音樂在廳內流瀉，其實也是聽著許博允這個「人」的生命故事。

說到這裡，我們來到了《許博允創作生涯六十週年》音樂會最核心的特徵：許博允樂展的策展單位——新象藝術本身就是許博允與愛妻樊曼儂攜手創立的藝術文化公司，他們因而能不受外界的干擾，放心且完整、自足地講述自身的敘事。

厚重的節目冊，以及音樂會結束前大陣仗的謝幕，都是鮮明的事例。翻開節目冊，一幀幀相片印入眼簾，有許博允與大提琴名家羅斯托波維奇的合影、1997年集結卡瑞拉斯及多明哥等男高音大師的傳奇音樂會海報、再到新象藝術中心的多張珍貴歷史影像……，這些照片交錯地和音樂會內容介紹並列，音樂作品與歷史變成了龐大的混合敘事；而全部樂曲演奏完畢後，新象的藝術總監樊曼儂從觀眾席緩步上台（據聞，另場由許博允親自上台），一一講述與台上藝術家們的多年情誼，也感謝台下不少政商名流多年來對新象的支持。

在那一刻，樂展超越了自身的意義，成為紀錄新象歷史的盛大展演。以自己苦心經營的音樂資源，讓自己的作品以最美好的樣貌呈現，許博允的創作身影與藝術推廣的形象從此密不可分。

肆、餘話

相較於終曲《境》的眾聲喧嘩，綜觀整場盛大的樂展當中最孤立、潔淨的身影，也許是開場演奏《琵琶隨筆》的青年琵琶家黃立騰。當時，全廳燈光一暗，只留下一束聚光燈，當中晃著琵琶演奏家的專注身姿。正是演奏者如此投

入、意念凝鍊，他的一舉一動都散發著極強的感染力，將《琵琶隨筆》本身的現代狂亂風格洗鍊成東方的玄冥思維。在那裡，音樂獲得了最純淨的寧靜片刻。

註釋

1、See Tia DeNora: *Beethoven and the Construction of Genius* (University of California Press, 1997).

2、See Joseph Auner, "Proclaiming the Mainstream", in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge University Press, 2004), pp. 228 – 259.

3、See Barbara Milewski, "Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk." (1999).

4、同註 1。

5、封面照由新象・環境・藝之美文創提供，攝影莊國華。

7 調教、性偏差與消失的勉鈴：論《當金蓮成熟時》陳腐的情慾想像

演出 | 瘋戲樂工作室

時間 | 2022/3/19 19:30

地點 | 臺北表演藝術中心大劇院

《當金蓮成熟時》本該是一齣歌詠女性情慾自主的音樂劇作品，但，實際上它卻弔詭地落回陳腐的父權意識形態，與男性獨斷視角下的女性情慾想像。這篇文章，試圖從劇作上的種種細節來說明。

男性邏輯色情片與女性情慾自主

如劇名所述，故事圍繞在潘金蓮從「未熟」到「成熟」的過程上——這個「成熟」，指的當然是性欲的成熟，而且是在種種社會道德框架下的艱辛性啟蒙。金蓮深受「女子規」影響而以助人良女的形象為傲，然而她本性其實性慾強盛，所嫁的丈夫武大偏偏性能力低落，心中隱隱有難耐之情。於是在惡人西門慶的挑逗、鄰居春梅的「角先生」（性玩具）等等煽風點火下，最終金蓮與西門慶燃起熊熊慾火，一發不可收拾。

在這中間，出現了什麼問題？其實細看便可發現，金蓮的性啟蒙起點，並非自己探索引發，正是侵犯她的惡人西門慶。這種「原本天真保守的女性，受男性調教而變成慾女」的套路，是典型的強暴—調教型色情片邏輯。

在這種邏輯下，男性獨斷地塑造、控制女人的性慾，不承認女性的情慾主體性，即使是慾望無窮的世紀蕩婦，竟也得要是由男人啟發、服膺於男人才行（試想，金蓮那大發性慾的春宵夜竟是夢見西門慶，而非象徵情慾自主的「角先生」）。到了故事後段，金蓮等人決定讓村民大「蕩」一番，並以千古蕩婦之姿嚇跑意圖強暴的官員，她手持用以恐嚇的仍是「角先生」——假仿的陽具，而非擁有「真正的」陰莖。即使她已和自己的身體慾望和解，看似奪回身體自主，她的性權力仍不被允許真正超越男性。

「偏差」性行為？

甚至，我們從頭到尾也看不出，金蓮如何是位傳奇性的大蕩婦——她只是位和惡男暗通款曲的有夫之婦而已呀！在「千古蕩婦」的命題下，「情慾」與「道德」的鬥爭顯得過於庸俗。故事與人物必須往「性」本身更深層地辯證才行。看看故事是怎麼結束的：武大郎徹底發瘋、西門慶被捕入獄、潘金蓮浪跡遠方、所有村民都忘了那天的集體縱慾。這些人無獨有偶，都暗指某一特定的「偏差」性行為。

武大郎的床癖有 BDSM 的受虐暗示，西門慶酷兒式地迷上角色扮演成「女子規」的良婦，村民則是明顯的群交意象。包含金蓮的悖德，這些「特殊性癖」，全都被以很傅柯（監獄與瘋狂，兩個典型的主題）或很佛洛伊德精神分析（遺忘有時是潛意識所為）的方式逐出正常社會之外了。該村的集體遺忘，彷彿一切恢復「幸福又美好」（最後一幕的曲名）。而「性」，仍只得恆久躲藏於社會的暗夜邊緣。

愈到故事後段，歌詞與演員肢體愈唱／演愈露骨，「性」被藝術昇華的程度卻愈低，而意識形態愈來愈保守。原先「燒餅配油條」的性暗示，與春夢金扇子的意象饒富趣味，到最後有如真槍實彈的性愛場面，我們假裝有了情慾的自由，最後卻仍然被保守的錯誤社會現狀所吞噬。音樂劇作為一高度資本化的娛樂形式，難道真得一再地複製現實，勾勒不出更進一步的理想社會模樣嗎？文化學者阿多諾近百年前對於文化工業的診斷，似乎仍然血淋淋地適用於今：

「藝術作品既禁慾又無羞恥（shamlos），文化工業則色情卻又一本正經（prüde）。」

蜚蠊群舞裡的短暫烏托邦

以上種種，是鳥瞰《當金蓮成熟時》全劇的意識形態而言。然而，在特定人物的設定與細節當中，編劇似乎還是稍稍勾勒了美好社會的應然描述。以下試圖提出二條線索，稍稍為編劇緩頰。

第一條線索，就藏在春梅這位角色身上。在劇中，她總能暢談自慰的快感，並在街坊大方地亮出「角先生」，毫不羞赧。她的模樣，不僅象徵女性能在公共場合自由地「談論」、「展示」女性性慾的美好願景，還傳達了更深一層的生命哲學：正視、接納真實的自己。

若說女性情慾至今仍難上檯面，那必是因為社會將女性性慾與罪惡、羞恥等概念掛鉤，讓許多女性不敢直視自己的身體慾望，自慰時甚至感到噁心。同樣地，在男性身上，社會同樣將軟弱、恐懼等情緒視為大忌，規定男性必須剛強勇敢，不可恐懼，即使是小小的蜚蠊亦然。面對害怕蜚蠊卻又不敢承認的武松，春梅唱出「愛你的恐懼」，要武松接納自己最討厭的那一面。

曲名中的「愛」，意味完整認識並接受自己與他人的全部面貌，是認識論的終極命題。隨後，武松與春梅，兩個完整的人相互敞開，相「識」相愛，隨後的蜚蠊群舞雖然荒謬到不行，卻唯有如此荒謬的場景，才能撐起如此龐大的命題了。

可惜的是，春梅的角色弧線怪異，人物涵義也有模糊、矛盾之處。在〈原來是這種感覺〉一幕中，春梅為尋回自己的「角先生」而假扮金蓮，挨家挨戶地登

訪助人（趁機尋物），竟也在過程中獲得被感謝、被認可的世俗滿足感。原先超脫於社會的春梅，在這幕中反而滿足於最世俗的好女人形象，這不僅自我解除了她作為烏托邦的絕對理想性，後續也並未呈現進一步的辯證。全戲的立場，也因此變得更加曖昧不明。

「不要相信你所看到的」？

第二條線索，是此劇最耐人尋味的台詞——「不要相信你所看到的，不要相信你所聽到的」，這段話可以用好幾種層次解讀。

第一，在劇「內」的層次，作為批判淑婦形象之用。在金蓮受委託毒害西門慶而猶豫之際，王婆唱出「你不是潘金蓮」，巴特勒式地解構「潘金蓮」此一話語體系，讓她放下「金蓮」這個偉人的形象。套用「不要相信你所看到的」的命題，那想必是要潘金蓮「不要相信」傳統道德打造的良女神話。但，如同前述，這種劇「內」的批判最後被結局的種種設計解消，並未發揮作用。

第二，在劇「外」的層次，後設性地否定全劇意識形態之用。由於該話是由上帝視角般的角色「打更人」在全劇開頭所述，金蓮的故事也能後設地視為敘事者的虛構。我們大可如此理解：結局裡眾人「幸福又快樂」什麼的全都不可信！編劇大可主張，他其實是故意塑造和現實社會相仿的父權故事，再用藉由這一句「不要相信……」的強烈否定性命題，要觀眾反思、批判全劇，同時也批判當前社會。然而，這種讀法未免過於布萊希特——要音樂劇的觀眾們「疏離」並反思未免太難（我們可是沈浸在一首又一首好聽的歌曲呢！），劇中也未有明確的暗示，並不是多數觀眾能意識到的。

結語：「角先生」與「勉鈴」

行文至此，即使盡力揣測編劇心中的可能理路，全劇意締牢結（ideology）之牢固，我也無力替之開脫。最後，原著《金瓶梅》對於淫具的描繪十分豐富，絕非今日的音樂劇版可以比擬。如貫穿《當金蓮成熟時》全劇的「角先生」，其實在《金瓶梅》全書只出現過一次【1】；而更頻繁出現的女性性玩具，則是「勉鈴」【2】——銅製中空小球，有震動、滾動等功能，可視為明朝版本的跳蛋。也許我們真該想想，為何在「小章魚」、「小怪獸」等性玩具大紅大紫，陰蒂快感漸受重視的今日【3】，《當金蓮成熟時》卻仍受困著於「角先生」這種陽具中心的老舊情慾想像裡。

註釋

1、見《金瓶梅》第六十一回〈西門慶乘醉燒陰戶 李瓶兒帶病宴重陽〉：「見放著不語先生在這裡，強盜和那淫婦怎麼弄聳，聳到這咱晚才來家？」。「不語先生」是角先生的別稱。

2、見《金瓶梅》第十六、三十八、八十三回。另有一說此物是佩於男性陽具頂端，為男女交合時助興之用，然《金瓶梅》中提及勉鈴的用法，則是「教婦人自放牝內」（第三十八回），可見為女性陰部之用。

3、關於女性性玩具的發展（特別是陽具中心想像的瓦解），可參考柯筑傑：《猥褻、情趣、快感：台灣社會情趣按摩棒性／別腳本的轉變（1980~2012）》，臺灣大學社會學研究所碩士論文，2013。

8 唯美主義與現實主義的調和——評男中音丁一憲獨唱會《冬之旅》

演出 | 丁一憲、徐嘉琪

時間 | 2022/4/3 14:30

地點 | 國家兩廳院演奏廳

享譽歌劇界的男中音丁一憲，今年首度在臺灣舉辦聲樂獨唱會，演唱舒伯特的連篇歌曲《冬之旅》（*Winterreise*, D. 911）。伴著鋼琴家徐嘉琪的琴音，眾人一齊在廳內讀著主辦方發放的德中歌詞本，翻頁聲齊響齊落，一同漫步於這場冷冽、哀傷卻又充滿神秘色彩的紛紛大雪。

為《冬之旅》帶來溫暖的渾厚嗓音

《冬之旅》全曲以「陌生」（Fremd）一字起頭，僅僅一個詞便道盡主人公被愛人拋棄、流浪遠方的悲懷；而丁一憲從第一個音起，便緊緊揪住了聽眾的心。

初聽丁一憲的演唱，最鮮明的印象是他那渾厚且沈穩的嗓音、以及每個音符覆滿空間的溫暖感受。繼續聽下去，會驚豔於他細膩的處理：在音色上，他隨著詩詞情緒的不同，細膩地變換著泛音共鳴；在樂曲細節上，每個表情記號、音符時值、力度與速度變化，他毫無一處馬虎（例如，誰會如此細心照料〈菩提樹〉每句當中的微小休止符？），卻不帶一絲刻意。徐嘉琪也不甘心成為淪為背景伴奏，在緊緊契合聲樂旋律之餘，許多段落都勾勒出鮮明的畫面感。

雖然丁一憲全場維持著莊肅（且單調）的挺立身姿，可他的詮釋有許多新奇之處。第一首〈晚安〉起始的速度比常見詮釋還慢、第六首〈洪水〉末句的「那就是我愛人的家」唱得激烈，使人震顫；以大量短音符構成的第八首〈回顧〉則唱成了費加洛〈好事者之歌〉般的超技樂段，而第十四首〈白頭〉則有歌劇詠嘆調般的濃烈氛圍。這些特點，在一般藝術歌曲的演唱中並不常見，想必與他長年的歌劇演唱經驗，有著深厚的關聯。

以上種種的「沈穩」、「溫暖」、「超技」等印象，是純粹關注聲音的表象，不涉及《冬之旅》詩句內容而言。進一步的問題是，這種「溫暖」，和《冬之旅》本身的內容有著怎樣的關係？丁一憲的詮釋，又構成了哪些和眾多名家錄音不同的樂曲解讀？

冬之旅，一場心理的獨角戲

在深入探索丁一憲與徐嘉琪描繪的冬日風景前，有必要先了解《冬之旅》本身的種種特點。

和同時代的作品相比，《冬之旅》無疑是個異端之作。其晦澀且獨到之處在於：它是一齣徹頭徹尾的心理獨角戲（monodrama），猶如二十世紀表現主義音樂——最知名者為荀貝格的《期待》（*Erwartung*, Op.17），由發瘋女人無數囁語構成的獨幕歌劇——的先驅。【1】

在這種「獨角戲」下，觀眾一切所聞只有流浪者私密的內心獨白，連其旅途與經歷都蒙上了他那悲傷且破碎的心理濾鏡，毫無客觀事實可依。《冬之旅》雖穿插夜晚、白晝、村莊、墓地等時空場景，但我們難以確定，從離開愛人到遇見風琴師，之間到底經過了幾個月？幾週？還是短短一天？流浪者到底漂泊到了離愛人之家多遠的地方？唱到第二十三首時，真有兩個幻日高掛天空嗎？——會不會，流浪者早已悲慟至深，以至於幻覺頻發，甚至瀕近死亡邊緣？聽著〈菩提樹〉簌簌的樹葉聲，那無疑是死神的召喚……。

因此，死亡、癡狂、夢、幻覺等元素，是構成《冬之旅》詩作的基調，也是詮釋者無可迴避的課題。歌者要不竭力地描繪那精神官能症般的心理狀態（如知名的許萊亞 Peter Schreier／李赫特 Sviatoslav Richter 版本的詮釋）、要不唯美主義式地耽溺於幻象之中（如當紅男高音博斯崔吉 Ian Bostridge 的詮釋）、要不以大無畏的堅定與溫暖包覆凜冬（如 1970-80 年代初的費雪—狄斯考 Dietrich Fischer-Dieskau 的詮釋）。費雪—狄斯考的演唱雖為萬世經典，然而如博斯崔吉、古樂風格等詮釋也在當今樂壇蔚為風潮，代表一種以美學逃離現實，「為藝術而藝術」（l'art pour l'art）傾向的盛行。

如此看來，丁一憲的詮釋可說是取得了唯美主義與現實主義之間的平衡。唯美之處在於他歌劇演唱般的詮釋取徑，現實之處則在於他既沈浸幻象、又堅定地回絕幻象。從舒伯特的譜曲手法中，我們可以看到他對於大調／小調轉換的強調——大調代表幻境與美好回憶、小調代表殘酷現實的逆襲，而丁一憲面對這兩者時，都是毫毫不猶豫的：他既能徜徉於輕柔夢幻的琴音，唱出綿延甜美的旋律，又能適時粗暴怒吼，在快速的小調曲段裡掀起一陣暴風雨。在這個意義上，他是超越費雪—狄斯考，又與博斯崔吉的理念適度調和的。我們不妨將之視為他貼近舒伯特作曲理念的方式，也是他對於當今種種詮釋主流的回應。

你永遠不必獨行

《冬之旅》的最後一大公案是，主人公最終到底是生是死？結局到底是絕望還是希望？有一說終曲的「風琴師」（Leiermann）為死神化身（好比馬勒《第四號交響曲》或聖桑《骷髏之舞》勾勒出小提琴為死神的形象），召喚著心碎垂死的旅人；另有者主張風琴師為流浪者的形象映射（Doppelgänger），代表浪漫主義時代藝術家嚮往的孤高形象……等。無論如何，在那高度異質化、鋼琴揮發奇異聲響的〈風琴師〉曲段中，一切充滿謎團，學界至今也爭論不休。

那麼，丁一憲與徐嘉琪又是如何思考、理解這個結局？僅僅聽其音樂詮釋，當然很難參透他們的心思。不過，他們在謝幕後演唱的安可曲，給了我們一絲線索——那是音樂劇《天上人間》（*Carousel*）的知名插曲〈*You'll Never Walk Alone*〉。演唱此曲時，丁一憲洋溢著舒暢的笑容，唱出這樣溫暖的歌詞：

「繼續走下去／永懷希望／你永遠不必獨行。」

也許，這是《冬之旅》演唱史上，對於結局最圓滿的理解。

註釋

1、Susan Youens: *Retracing a Winter's Journey: Franz Schubert's "Winterreise"* (Cornell University Press, 1991), 52-53.

9 擺度於世界主義之內，琵琶音樂之外——評 2022TIFA 鍾玉鳳《擺度之外》

演出 | 鍾玉鳳、雲力思、謝杰廷、鄭雅心、陳思銘、游柏彥、柯乃馨、陳柏因、劉育嘉

時間 | 2022/4/16 19:30

地點 | 國家兩廳院演奏廳

聽完鍾玉鳳今年在 TIFA 的《擺度之外》音樂會後，我在社群網站以及評論平台上潛水了好一陣子，拖了幾週才決定動筆寫下評論。原因是，我在閱讀觀眾心得以及評論紀錄時，發現了一個有趣的現象：大家都對鍾玉鳳在琵琶上激發的萬千世界讚嘆連連，卻很少人真正提到「琵琶」——我的意思是，這個屬於中華文化與傳統音樂的樂器本身。

為了探究這個觀察是否屬實，我將回顧鍾玉鳳的創作方法以及潛藏其中的意圖，討論其中的可能問題；最後，也談談創作的倫理與自由，盼能給予鍾玉鳳以及《擺度之外》公允的評價。

一、「對打」與「啟發」

《擺度之外》的多數樂曲來自《擺》（2018）、《藍。掉》（2017）等專輯，是琵琶樂人鍾玉鳳一系列探索樂器、跨文化交流的成果精華。貫穿其中的，是她最喜愛的「對打」與「啟發」兩個概念。

首先，「對打」屬於鍾玉鳳自異國文化裡，汲取靈感的層面。她總述說自己浪跡天涯，與各地樂人切磋較勁，於是她的一首首創作從這些「對打」中迸發而出。【1】而在音樂會現場，她不僅媒合諸多樂手，秀出手風琴、伊朗手鼓、十二弦吉他等特色樂器，還帶來佛朗明哥、藍調敘事歌、泰雅的空靈吟唱等等。若要以「世界音樂」這個類型定調《擺度之外》，也許並不為過。

關於「啟發」，則是她進一步開發琵琶潛能的途徑。在琵琶「外」的層次，她反覆講述「受○○音樂文化啟發」的過程，以琵琶的演奏語法消化阿拉伯音階、北歐九拍子、蒙古曲調等異國元素，化作流暢的旋律；在琵琶「內」的層次，她則調整定弦，從中探索演奏與創作的全新方法，讓琵琶不再（只）是琵琶。尤其在最後的〈垂釣太平洋〉，鍾玉鳳幾乎把琵琶玩成吉他，和低音提琴、電吉他、節奏擊掌手等盡興地演奏，讓演奏廳洋溢著快樂的氛圍。

在旋律以及聲響的豐富度而言，《擺度之外》確實是場悅耳、令人享受的世界音樂饗宴。但進到文化交流的層次，鍾玉鳳與琵琶**自身**的角色則令人困惑：

就鍾玉鳳的演奏來說，除了輪指彈挑等語法，琵琶原有的底蘊似乎特別稀缺，以至於她只是在琵琶上演奏，卻不是在演奏琵琶——好比，在上半場的幾首「對打曲」裡，有哪些是非得用琵琶來演奏不可的？所謂「對打」，難道不該是雙方地位平等、歷史背景足相匹敵的互動嗎？為何鍾玉鳳總是吸收多過給予？也許原因在於，鍾玉鳳對於即興與創作的想像，被她有限的技術給限制了。那些創作雖然都精彩萬分，但還不是真正屬於「琵琶」的音樂。

二、去國樂化，卻沒去除的世界主義

不只演奏實踐，也許還有理論層次的議題值得梳理。細看鍾玉鳳的創作意圖便不難發現，她進行的是「琵琶去國樂化」——或者，「去國樂現代性」——的工作。

追本溯源，我們知道現代國樂源於上個世紀一、二〇年代中國一系列的西化運動，是西方藝術音樂及其學院體制與中國音樂的交媾產物。至今，國樂學子也和學習西方古典音樂的學生一樣，需要在琴房日復一日地鑽研同一套作品、或保守被動地在樂團裡等待指揮。鍾玉鳳就是在這樣的環境中學習成長，並漸漸感到不滿，於是毅然決然從國樂出走，投入創作與跨界的行列。

在這之中，「國樂現代化」的「現代」二字特別值得思考。對她來說，琵琶原先具有遼闊的無限可能，【2】只是隨著國樂的現代化進程而喪失本性；反過來說，排除國樂那窒息且毫無創造力的現代性，便能找回琵琶的自由。尤其，從她偏好「對打」的群體（如印尼甘美朗、瑞典民謠、中西亞節奏樂等）來看，可說鍾玉鳳相當程度地在建立一幅「前現代」的自由圖像，讓所有音樂平等地相互交流，讓所有樂器都能收攝精彩的世界音樂。一種萬「樂」平等的世界主義（Cosmopolitanism）。

但，世界主義／世界音樂豈如人們設想中的美好？在早期現代，倡議世界平等人權與普遍道德律令的康德（Emmanuel Kant）及其後的觀念論者，後續導致的種族悲歌人盡皆知（尤其，前納粹創子手艾希曼還是個虔誠的康德主義者）；關於世界音樂一詞，其實也是上個世紀八、九〇年代於西方唱片工業中形成的，特別用以指涉「西方主流以外音樂文化」的籠統概念，當中的西方權力之強大，我們不應忽視。太過天真（naïve）地看待或參與地區性音樂的文化混雜，無疑會錯過當中必須梳理的權力與政治問題——對於飽受東方主義、帝國主義（包含歐、日）等力量介入的中國而言尤其是如此。

拒斥國樂一脈的嚴肅現代性，不代表完全逃離了西方現代性。鍾玉鳳的創作中令人生疑的，似乎在於眾多「前現代」音樂元素展開的基本創作邏輯。簡單來說：明明充滿陌生的異國元素，為何整場的樂曲都那麼輕鬆好懂？支撐著那些

繁雜聲響表象的，為何是些不令人驚奇的句法和旋律邏輯——或說，那麼的西方？

細細忖度自己當下的聆聽感受，我不覺得那些「好懂」來自於民俗音樂的「接地氣」或「質樸」云云，反而是基於平時受流行音樂文化耳濡目染的訓練。以馬克思式的文化觀點而言，地方的音樂元素被收攝於文化強權體系之中，產生了某種類似殖民性的文化剝削。鍾玉鳳自己並不屬於強勢的西方，可在強勢的權力差異下，受宰制的一方也可能自我東方主義化、或淪為侵略者的支持助力。就此而言，我以為鍾玉鳳追求的「讓琵琶自由」，此時仍不是真正的自由——在收攝音樂元素的自由之外，也許還有更徹底的，創作邏輯重構的可能性。

三、倫理與自由：鍾玉鳳的生命宣言

上述的種種反省，都是從理論的角度展開，也是針對作品本身而來。不過，我們還需注意一點：《擺度之外》並不只是單純的創作集錦，它還是一場創作者對於自身生命抉擇的勇敢宣言。

記得鍾玉鳳在演前專訪時講述的：「看到別的系統的音樂家……演又能寫又能即興，那時我就覺得，我是屬於他們的。感謝如此的覺醒。人的一生有幾次機會，能夠如此確信自己的歸屬……。」【3】我們必須理解，她在學院體制中曾經窒息，因而義無反顧地從國樂界出走，投往自己的所愛；這之中，並沒有太多「讓世界看見琵琶」或「拯救琵琶」的文化使命。一切的一切，都屬於個體生命的層次。

舉個文學界的例子，具有日裔身份的英籍小說家石黑一雄（Sir Kazuo Ishiguro），難道就非得在書寫中強調移民或後殖民問題不可嗎？如《長日將盡》、《別讓我走》等（只）涉及極權歷史或複製人的純情小說，難道會因與作者身世無關而減損光輝嗎？回到鍾玉鳳的身上，難道每個臺灣人、每個國樂人，都非得自我尋根或深植中華音樂文化不可嗎？把國家文化的責任與使命感強加到每個個體上，難道不是另一種壓迫嗎？

的確，用琵琶彈奏世界音樂，和用吉他彈奏世界音樂不是同一回事；但，它們也不一定要是兩回事。鍾玉鳳自小學習琵琶，長年以來已難相切割。透過琵琶來創作並理解世界，完全可視為創作者自己的風格與選擇。在這個層次上，她不裝模作樣、不說教，端出的是一場相當真誠的演出。這是《擺度之外》演出最使人感動之處。

如同 2018 年的個人專輯《擺》是她作為獨立創作者的階段性成果，【4】單憑《擺度之外》現階段的成果就對鍾玉鳳論斷也並不恰當。最好的方式，還是持

續關注她未來的演出，從中窺見屬於她自己的生命歷程與思索。琵琶的自由，也許將在那一次次的辯證中真正地開展。

註釋

1、見鍾玉鳳：〈那些與我對打的音樂家〉，新活水。網址：

<http://www.fountain.org.tw/interview/chung-yufeng>。

2、對於「琵琶的潛力」一事，鍾玉鳳自己有一套「混血」的論證：她強調琵琶起源於西亞與中亞，經長征等方式傳入中國，而後又輾轉深耕台灣等，基於這個時空幅度遼闊的歷史背景，琵琶具有十足的自由潛能。本文暫不評估這段論證的優缺得失。

3、見李時安：〈2022TIFA 焦點人物 琵琶樂人鍾玉鳳出走回原點〉，Opentix 兩廳院文化生活。網址：<https://www.opentix.life/article/1499680187203231744>。

4、摘自《擺》專輯介紹文字。

10 老套的劇作，澎恰恰的演員劇場——回望《麗晶卡拉 OK 的最後一夜》的「懷舊」

演出 | 躍演

時間 | 2022/05/01 14:30

地點 | 臺北表演藝術中心球劇場

對於 2019 年《麗晶卡拉 OK 的最後一夜》（下文簡稱「麗晶」）的首演版，劇評人吳岳霖指出其販賣「懷舊」情懷，行銷價值多於情感表達，找來澎恰恰飾演主角尤其加乘了市場化的導向。【1】而我看完《麗晶》今年在北藝中心的版本後，卻對「懷舊」有了不一樣的想法：也許，那不只是票房長紅的利器，它還紮實地構成了一套劇場美學的基礎；甚至，澎恰恰本身也是其中的關鍵。

懷舊之一：老套作為方法

以故事的情感內核而言，《麗晶》是一齣關於回憶、懊悔與已逝美好的音樂劇。

在基隆港營業幾十載的「麗晶卡拉 OK」熄燈在即，老闆娘陳麗卿（澎恰恰飾）獨身一人，坐看店裡繁華落盡，叼著菸，憶起她幾近跳港的心境曲折，隻手撐起卡拉 OK 店的艱辛，與客人以及小姐們的甘苦回憶……還有，她最疼愛又傷她最深的坐檯妹妹小玲（張芳瑜飾）。自始至終，都聽得見麗卿的恆久嘆惋：「小玲，這首歌點給你」「小玲啊……」。這時我們已隱約知道，小玲是麗卿終生難以放下的傷痛。

每個人心中，不都有過這種無法和解的悔恨？愈隨年紀增長，悔恨之事愈多。這個故事核心雖顯尋常，卻能讓所有觀眾心有戚戚；在第一幕的麗卿獨白，隨著菸一根根燃起，我也溼透了眼眶，可說是老套但非常有效的故事原型。

後續的故事細節同樣老套。例如，小玲借款潛逃，最後吸毒精神錯亂，讓麗卿抱憾終身；例如，麗卿惹上癌症，又面臨畢生心血遭徵收在即的不捨……。再看看人物的形象塑造：劇中角色一個個幽默掩蓋悲傷，不善以言說傳達情感……，這些屬於上一世代的性格特徵與戲劇套路，實在讓人想吶喊，會不會太過老掉牙了！不過，了解到編劇詹傑僅三十餘歲的年紀，我們就明白，這些並非上世代人的同語反覆，而是跨時代的觀察與描繪。換言之，詹傑想必是「故意」營造這種劇情與人物氛圍的。

雖說《麗晶》是詹傑親訪基隆的田調成果，但在今年的版本，劇組已不再強調陳麗卿與「麗晶卡拉 OK」的真實存在，只表示這是「一首寫給港都基隆的時代情歌」（引宣傳語）。對於「田野作為創作方法」、人物的再現還原度等，

【2】我們應也不必過於鑽牛角尖。反向地來看，詹傑從一有效的故事內核出發，刻意塑造與今日（特別是八年級後段生的我）產生隔閡感的語彙與故事設定，可說是一種作為劇作方法的「老套」。

懷舊之二：澎恰恰的演員劇場

另外，值得談論的，是主演澎恰恰的反串呈現，及秀場主持般的精彩臨場能力。

現今的戲劇作品不乏議題性，男女反串或酷兒等設計多有情慾或性別政治的姿態。但遙想八、九〇年代的電視綜藝節目，如《鑽石舞台》的「陽婆婆」、《鐵獅玉玲瓏》的「貴寶」與「珠寶」等經典角色，這些反串並沒有要主動帶起性別議題，反而是單純樸素的搞笑。而在《麗晶》的陳麗卿一角，性別政治意味同樣稀薄，雖也有製造笑料的效（笑）果，但更多的是澎恰恰深入肌理的女性心境摹仿，是扎實的方法演技。

至於在音樂演唱的層面，澎恰恰的男性聲線也補齊了整齣作品中低音域之不足（其餘角色多由生理女性飾唱），增添音色豐富度，即使不是精湛的演唱，也讓人感受到他真摯投入的情感。

另外，不斷炒熱現場氣氛的，還有澎恰恰各種爆笑的臨場應變。講到陳麗卿積欠的大筆負債時，澎恰恰自嘲「報紙上都有寫」，暗諷現實中的自己一番；在和觀眾互動的橋段時，他與一位男性觀眾進行「我有水（suí）無？」「水」「那你要去看眼科」的機智對答也令人噴飯。由於字幕機無時無刻地亮著，我們明白這些笑料全是澎恰恰的臨場原創；配上歌廳式的舞台設計與觀眾（現場觀眾也就是劇情裡舞台底下的「觀眾」）的趣味參與，歌廳秀場的沈浸氛圍因而展開——陳麗卿／澎恰恰正是那華麗秀場的主持人。

對我來說，這幾乎構成了演員劇場的條件：如同《李爾在此》之於吳興國，《樓蘭女》之於魏海敏，【3】我也有點難想像不是由澎恰恰飾演的陳麗卿——她／他深刻的臺灣中年女性刻劃，與優異的秀場能力，實在是此劇的精髓呀！或者，不妨說《麗晶》用上述的「非議題式反串」與「秀場能力」，在澎恰恰身上美好地開展了另一維度的「懷舊」。

懷舊之三：音樂

如同劇評人吳岳霖所述，劇中使用原創音樂的比例並不高，多數時候是使用台語流行歌、《梁山伯與祝英台》等，喚起老一輩的情感回憶。【4】這裡要再補上二點：

一、在原創音樂中，也配上了大量那卡西的音樂元素，有時還配上老派到不行的水晶燈光，讓全劇在視聽上都洋溢懷舊的氛圍。二、在歌曲選擇上，也刻意呈現臺灣流行音樂史的歷史發展。劇中有一幕是卡拉 OK 店遭遇同業競爭，許多鄰店用上異國衣著與音樂攬客，陳麗卿則接連端出日本演歌、鄧麗君〈甜蜜蜜〉、《梁山伯與祝英台》等音樂吸睛（金）。這個「日—臺（+港日）—港」的前後順序，恰好展現了臺灣的亞際音樂文化受納歷程，這些也都反映於當今中老世代的聽覺記憶之中。

然而，深入思考《麗晶》中戲劇與音樂的關係，會發現歌曲的功能十分節制。除了幾個介紹人物以及衝突的場景，劇中的音樂大多只用於刻劃人物情感，少有推動劇情的力道。特別要提及的，是陳麗卿與小玲的兩次對唱：不管是在醫院的最後一面，或是卡拉 OK 收店前的還魂，都沒有完全化解麗卿的人物糾結。在迎來特別來賓出場的結局前，麗卿仍是那個走不出回憶，受困於傷痛與懊悔、心碎的人。由於音樂始終停在強化人物情感的層面，並未深入戲劇的肌理，我仍較願將《麗晶》看作一齣歌舞情節飽滿的「戲劇」作品，或是一齣手法並未隨時代演進，手法老套守舊的音樂劇作品。

市場導向：平順動人的小製作

在此要言明的是，即使上述稍有批評，我仍打從心底認為這是齣賺人熱淚的作品。若真要說此劇是市場導向之作，那也是編劇詹傑細膩地捕捉了當今中老世代擁有的情感經驗與形象，普遍而精準地打進每個人的心坎裡。

這樣一齣精巧的劇，對於劇團而言，演出負擔相對也輕盈。固定演員僅需五人，主配角層次明確清晰，也沒有歌隊或舞團，舞台元素簡易，伴奏音樂皆以預錄帶呈現。如此看來，《麗晶》適合多地／多次搬演，不失為一精緻動人的小製作。

註釋

1、見吳岳霖：〈重製回憶與販賣懷舊：評澎恰恰 X 耀演《麗晶卡拉 OK 的最後一夜》〉，《PAR 表演藝術雜誌》第 314 期（2019 年 2 月），頁 100-101。

2、見林立雄：〈記憶在真實與重現間的距離《麗晶卡拉 OK 的最後一夜》〉，表演藝術評論台。網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=33377>。

3、見蔡孟凱：〈演員劇場的下一步？——從《樓蘭女》和《崔氏》談起〉，表演藝術評論台。網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=65238>。

4、同註 1。

11 讓聽覺經驗超越疆域：在《北藝大新音樂工作坊 2022 春夏音樂會》的所聞所思

演出 | 林梅芳、北藝大新音樂工作坊

時間 | 2022/5/31 19:30

地點 | 國立臺北藝術大學音樂廳

在微雨的妖山晚間，來到觀眾稀疏的北藝大音樂廳，聽林梅芳教授與「北藝大新音樂工作坊」的學生帶來一系列二十（一）世紀的前衛作品——正所謂令人聞風喪膽的「新音樂」。

令人聞風喪膽的新音樂

成立於 2014 年的北藝大新音樂工作坊，性質上和音樂系管弦樂團等學生團相似，是以課程形式媒合學生而成的團體。由於選修成員不固定，每年的演出曲目總在甄選結束、確定樂器組成後才能敲定。即使如此，他們的曲目安排仍非常有意思，今年包含了經典的李給替（György Ligeti）、活躍當代的何冰頤（Alice Ping Yee Ho）與 Kaija Saariaho、Salvador Torre 等，以及膾炙人口的美國作曲大師 George Crumb。尤其 Crumb 今年初方與世長辭，演出也多了份紀念的意涵。

開演前，林梅芳首先和觀眾談起了新音樂的現況：在歐美國家，許多音樂院系皆有設立專門培訓新音樂的機構，演出機會亦多，是項蓬勃發展的領域；然而，臺灣的音樂系所大多專注栽培巴洛克至浪漫時期作品的演奏人才，對於新音樂的演奏實務少有關注。既然學生不熟悉、國內少了演出、樂迷也不熟悉、整個新音樂的市場如此冷清也就不是太意外了。薩依德曾形容當今樂迷是「歷史上第一批主要不聽自己當代音樂的聽眾」【1】，放眼今日臺灣，十九世紀浪漫音樂壓倒性盤據音樂會曲目，那句警世名言仍是血淋淋的寫照。

不過，換個角度來想，這倒也是音樂會最有意思的地方：臺上的學生和臺下的聽眾一樣，多不是新音樂的行家；在探索這些陌生作品的路上，我們是並肩齊行的！在這個「一起探索」的意義上，演／聽的兩造都十分有看頭。

從做中學：流動的音樂思考

首先，是學生們演奏過程中的「學」。由於多數學生的專長是古典與浪漫等調性音樂，在欣賞他們的演奏時，能明顯感受到他們既有的演奏身體習慣，及其面對新音樂的種種調適與挑戰。最明顯的例子是李給替《十首木管五重奏小曲》（*Ten Pieces for Wind Quintet*）選曲：樂曲中交互著作曲家最具代表性的「音團作曲」（sound-mass）手法——液態的、密集交織且時刻變化的網絡結

構——與戲劇性旋律獨奏手法的二重特色，屬於過渡期的作品。北藝大的學生們個個精通獨奏，不僅精準掌握了艱澀刁鑽的音符，獨奏的片段也十分突出，但作品中的獨特織體就沒那麼「合」了。類似的情況發生在何冰頤《神奇之靴》（*Cothurnus*）的演出中，這首曲目句法相對傳統、注重樂器音色及聲響相互模仿對話的曲子，節奏與音型多不艱澀，演奏者們果然也各放光芒，在各自的片段盡秀技巧。

即使上述的曲子演出有些偏誤之處，我不會覺得這是演錯了或是被誤讀了，反而覺得是學生音樂會最有趣的部分——「職業」的成人世界往往成見滿滿、思想固著，學生們處處散發的流動思考反而更有意思。

談到學生的表現，這裡也要提到當晚的唯一一首學生創作：法國里昂高等音樂院作曲生 Antoine Brune 的“Carachronia”，是該校與北藝大音樂系交流甄選的獲選作品。樂曲動用十餘人的大編制，卻描繪一個簡單的概念：玻璃一次次的掉落—摔碎。尖拔的強音聲響代表碎裂的瞬間，綿長無盡的長音則象徵掉落的過程，在兩個手法之間反覆來回，把玩音響效果。此外，樂曲還刻意地在中場休息間悄悄開演，並在重新燈暗的一刻奏下強烈的音響，逗了觀眾一番，可說是當晚最富玩心的片刻。

美，是拒絕習慣

不只是學生從「做」中學，聽眾也需要邊「聽」邊學。即使是讀過作曲家的創作理念、熟悉學派概念的學者專家也一樣。而這也跟新音樂本身的獨特價值有關。

也許精明（且困惑）的讀者會發現，雖然整篇文字圍著「新音樂」打轉，我卻一直沒有解釋何謂新音樂——是指前衛音樂（*avant-garde music*）嗎？還是所謂的無調音樂？二十世紀的調性音樂算不算「新」？新音樂是不是都難聽又枯燥？對於這些問題，我其實無從回答，因為陌生、超越範疇、挑戰聽覺、拒絕定義等否定性的消極概念，正是新音樂的特色。引述當代德國作曲大師拉亨曼（*Helmut Lachenmann*）的話：「美，是拒絕習慣。」不管新音樂的形式內涵如何大相逕庭，它們似乎都有一股挑戰世界常規、拒絕被輕易理解的傲氣，光是讀透作曲結構、了解作曲家生平經歷也無法窮盡。美國先鋒作曲家萊許（*Steve Reich*）也曾說，自己的作品「有數不盡的謎團，永遠超出了我的聽覺極限，並吸引我一再地重聽」【2】。

好比，當晚的其中兩位作曲家 Kaija Saariaho、Salvador Torre 都有參與巴黎 IRCAM（聲響與音樂研究協調中心）的經驗，兩首曲子也都深受頻譜主義（*spectralism*）的影響。但即使我知道這些背景，對頻譜音樂稍有認識也沒用，在演奏的當下我還是聽得一頭霧水，沒抓到作品的要旨。之所以講出這麼羞恥

的經驗，其實是想和害怕新音樂而不敢接觸的人們說：聽不懂，也沒關係。那種被強烈的未知衝擊，然後試著用己身的有限概念與語彙來努力把握的過程，正是聽新音樂最精華的樂趣。

至於，新音樂是否都難聽又枯燥？到底美在哪？我想，當晚一起聽了壓軸曲目 Crumb《黑天使》（*Black Angels*）的觀眾們，答案都是堅定的。眼看四位弦樂演奏者激動地拉奏樂器，時而拉響大鑼或玻璃水杯，以日、德、俄等多國語言吶喊指涉上帝與惡魔的數字……，外在的身體表現愈是激昂（給四位演出同學最高的致意），聽眾們就愈是深入體會作曲家對於當時越戰、對於死亡的沉痛思索。要論音響效果，這首曲子處處尖銳刺耳，一點都不優美；但，誰能昧著良心，說這首巔峰大作不感人肺腑——不「美」？

但，就算是《黑天使》最震撼的段落，仍有我附近的觀眾面露不耐，拿出手機滑起社群軟體來了——表淺而令人麻木的當代社會及其產品，與永遠挑戰極限、觸動社會敏感神經的新音樂，仍將恆久地對抗著。

不管怎樣，我們就持續地、無懼地、用抗爭的姿態演／聽下去吧。讓聽覺經驗一再超越疆域，讓新音樂成為對抗貧乏社會的武器，直到新音樂在臺灣開枝散葉，直到更「新」的音樂降生土地……。

註釋

1、見薩依德：《音樂的極境》，彭懷棟譯，臺北：太陽社，2010年，頁280。

2、Steve Reich, Hillier, Paul (Editor): *Writings on Music, 1965-2000*, Cary, New York: Oxford University Press, 2002, p. 35.

12 超越歷史與學派的音樂漫遊：評《五個世紀－周善祥的音樂壯遊》

演出 | 周善祥 (Kit Armstrong)

時間 | 2022/6/15 19:30

地點 | 國家音樂廳

去年，天才鋼琴家周善祥 (Kit Armstrong) 連開十五場獨奏會，場場旋風式完售，掀起樂壇極大話題；今年，他以「一個人的音樂節」為名，在北中南多地舉辦十場音樂會，曲目設計比起去年更具主題理念。除了感激主辦單位給予的極大彈性，我們不妨也藉機更深入地探索、剖析周善祥的音樂風格與審美觀點。

超脫作品的歷史性

首場獨奏會《五個世紀－周善祥的音樂壯遊》曲目橫跨五個百年，風格與時空之廣闊令人咋舌。我在此盡列：十六世紀，英國文藝復興時期的普雷斯頓 (Thomas Preston)、拜爾德 (William Byrd) 與布爾 (John Bull)；十七世紀，法國鍵盤藝術的代表尚博尼耶 (J. C. de Chambonnières) 與庫普蘭 (François Couperin)；十八世紀，巴洛克風格集大成的巴赫、維也納古典樂派的海頓；十九世紀，浪漫主義世代的蕭邦、克拉拉·舒曼、李斯特、德布西；二十世紀，橫跨歐亞美三洲的荀貝格、蓋希文、李給替、武滿徹。周善祥不僅全數背譜，還在穿插講解樂曲與時代風格，形成了一場巨大的解說式音樂會。

不過，若只讚嘆於他龐大的曲目量和記憶力，那就錯過了這場演出更精華的部分。

首先帶來強大聽覺衝擊的，是周善祥那超脫作品歷史性的演奏方式。從普雷斯頓的《變奏曲》開始，周善祥用左手彈出穩定清晰的固定低音，同時以浮誇搖擺的方式演奏右手旋律，彷彿一曲爵士音樂。彈奏拜爾德和布爾時，他則唱出自然且優雅的樂句，活脫是現代鋼琴的語法——奇怪，十六世紀的人不是用小鍵琴 (virginal) 或大鍵琴 (harpsichord) 來演奏的嗎？早期音樂不是該彈得古色古香些嗎？

周善祥也許會回答：樂器與詮釋是否忠於史實，根本不是重點。在音樂會中，他自言不想以「考古博物館」般的視角對待樂曲，而是要以「美術館策展」的方式呈現。二者差異在於，前者重視作品的客觀樣貌與歷史正確性，後者卻旨在傳達作品的美與崇高。在周善祥的眼中，偉大的作曲家都是「前瞻者」

(visionaries)，【1】他們雖生於特定的時代背景，藝術心靈卻超越了時空，突破了樂器的性能限制與創作慣俗。例如，巴赫的《賦格的藝術》(BWV 1080) 為未指定樂器之作，對位手法複雜艱澀，非一般人聽覺所能企及，是作

曲家純粹的藝術探索。同樣地，拜爾德與布爾等人的創作也幾乎不指定樂器，藝術思維多是抽象的。在這個意義上，使用現代鋼琴並無不妥，甚至更能激發樂曲中的種種潛力。

透過演奏激發樂曲潛力

不過，撇除樂器的選擇，周善祥又是如何以演奏，激發樂曲潛力的？這就要說到 he 的一套特殊詮釋法：強調聲部線條，強化獨立性與活力的演奏法。

在眾多曲目中，周善祥演奏的蕭邦《降 D 大調夜曲》（Op. 27 No. 2）也許最令人跌破眼鏡：左手伴奏音型彷彿冷靜抽離，右手旋律則任性又起伏跌宕，和我們心中的蕭邦形象完全不同！同樣地，他詮釋的海頓並不理性節制，而是如莫札特般自由奔放，旋律線充滿幻想與創造力。要是某些蕭邦／海頓的行家們聽見，大概會惡狠地怒罵這些詮釋「不是蕭邦／海頓」，完全背離了作品應有的樣貌。

但，換個角度來說，周善祥的可貴之處，正是他擺脫了學院的積習與侷限。他拉高了觀照作品的視角，不帶偏見地看待、解析、再闡發樂曲的線條結構，彷彿對作品犀利地做 X 光掃描，照出前人從未發掘的面向。尤其，他不中斷地連續演奏蕭邦、克拉拉·舒曼、李斯特、德布西、荀貝格，此般組合簡直前所未聞，你會感覺周善祥真的在漫遊歷史，自由自在地品析音樂。至於新近的前衛音樂如李給替〈魔法師的學徒〉，樂曲以無窮動的連續點音（staccato）組成，對周善祥而言也如魚得水。

特別值得一提的，是他演奏的李斯特《查達斯骷髏之舞》。周善祥曾於 2015 年灌錄李斯特作品唱片，並以「交響情景」（*Symphonic Scenes*）命名，不難看出他對李斯特鋼琴作品中，交響化音響與表現力的重視。他彈奏《查達斯骷髏之舞》時也不例外；在凌厲的觸鍵之下，仍聽得見他細膩的音色設計，以及一句句精心鋪排的樂句個性，是音樂會的高潮段落。

不過，綜觀整場演出，我私心認為最珍貴的，其實是一首首的樂曲之間，或短暫或悠長的留白片刻。特別在作品前後年代或風格有較大轉換時，周善祥會停頓特別地久，好似放任時光靜靜流動，空白也化為音樂的一部份。最後一曲武滿徹《雨樹素描 II》演畢後，他停頓地最久，彷彿無限悠遠地思索著古典音樂的未來，一場音樂的歷史壯遊也隨之落幕。

「橫向」美學的實踐

然而，回望曲目的安排，似乎仍有許多耐人尋味之處。

不難發現，他的選曲——幾乎是刻意地——略過了莫札特、貝多芬、布拉姆斯等人的德奧經典之作，甚至一首奏鳴曲都未入選。同時，他又連彈四曲巴赫，相比其他作曲家佔比極大。這不免令人困惑：少了貝多芬，古典音樂的歷史還算完整嗎？為何他略過成就輝煌的奏鳴曲（式），只獨厚巴赫？

鋼琴學者羅森（Charles Rosen）對於鋼琴文獻——特別是浪漫音樂——的洞見也許能提供一些線索。羅森主張，巴赫的複音技法具有超乎想像的影響力，連浪漫時期如舒曼、蕭邦、李斯特等人都深受薰陶。【2】以作曲技法而言，複音音樂注重「橫向」線條的發展與交互，而浪漫音樂強調「縱向」和聲的鋪排，二者邏輯看似大不相同。然而，羅森強調，即使如蕭邦筆下短小的沙龍作品，當中也有極精巧的對位手法——「縱向」音樂裡仍隱約有著「橫向」的神髓。若進一步推演這個命題，我們或許可說：不論音樂作品的織體、形式為何，裡頭總有能夠探索「橫向」發展的可能性。

而這，也許就是周善祥的美學理念所在了。在此，容我引入有許多相似處的鋼琴名家顧爾德（Glenn Gould）作對照：顧爾德生平痛恨李斯特、蕭邦、拉赫瑪尼諾夫等「垂直式」（vertical）的浪漫作品，並奪巴赫為禁嚮。不難猜想，這是因為他擅長彈奏「水平式」的複音與對位結構，對浪漫音樂則有不適之處。而周善祥雖同樣深愛巴赫，卻不像顧爾德那樣排斥浪漫音樂，李斯特甚至是他深心得的作曲家。他積極地接觸、挑戰不同時期的作品，並一以貫之地實踐「橫向」的線條闡發，這是他既以巴赫為本，又能不受拘束地跨越時空藩籬的關鍵。只是，如奏鳴曲式的樂曲規範本質上和「橫向」的概念相抵觸，因此周善祥少彈；相反地，他偏愛變奏曲等能夠無盡發展的結構，橫向美學也更能相容，形成了我們現今聽到的這套「壯遊曲目」。

若要在這場演出裡找到賺人熱淚、感動至深的演繹，那必是走錯棚了；相反地，我們見識周善祥堅實的美學原則、鮮活獨特的視角，音樂從而鮮活地重生，卻又化成屬於他的模樣。那是一種智性與眼界的無上享受，也是長期保守的台灣古典樂壇裡最獨特的身影。

註釋

1、詳見陳佩珊：〈重現鋼琴音樂前瞻者的藝術光芒——周善祥 Kit Armstrong〉，musico 音樂圈，網址：<https://www.musico.com.tw/musico> 特別報導人物專訪周善祥/

2、詳見羅森：《浪漫主義世代》（*The Romantic Generation*, 1998）；另可參考薩依德（Edward Said）於倫敦書評的論析。網址：<https://reurl.cc/55Ndrz>。

13 你輕鬆聽，我努力講：《黑膠迷必聽——德法管風琴浪漫情懷》的導聆思考與音樂演奏

演出 | 余曉怡、李宜錦、呂超倫、吳家恆

時間 | 2022/6/6 11:20

地點 | 國家音樂廳

2022 年，管風琴家余曉怡與兩廳院規劃一系列「管風琴推廣音樂會」，主打「三十分鐘輕鬆聽」，以簡短而多樣的曲目配上導聆，讓廣大聽眾認識管風琴音樂，了解其歷史脈絡。

這場《黑膠迷必聽——德法管風琴浪漫情懷》為系列之一，邀請小提琴家李宜錦、大提琴家呂超倫、導聆人吳家恆等知名音樂人，呈獻布拉姆斯、孟德爾頌、法朗克、萊茵貝格爾（Josef Gabriel Rheinberger）及維多（Charles-Marie Widor）的經典管風琴作品。我雖然不是黑膠迷，但我其實也對管風琴不熟悉，應該也算是他們所謂的「必聽」TA（target audience）之一。在演出前，我也刻意不預習曲目，想貼近一般大眾的視角來欣賞。二來，看著這豪華的陣容加上緊湊的時長，我倒也想看看，他們能如何濃縮知識與樂曲內容，將美好的音樂最大程度地呈現出來。

「推廣音樂會」的邏輯與困境

也許有人認為，推廣或導聆音樂會的審美價值不高，選曲通俗又樂章不全，不值得認真討論。我認為正好相反。一般的演奏會大多充滿舊雨新知，即使考慮票房而規劃一兩首熱門曲目，大多也是藝術家的自由發揮。相反地，推廣型演出必然面向著一群不熟悉主題的觀眾，雙方背景與知識量不同，演出方的資訊傳遞（如樂曲內涵、背景歷史）其實相當困難。

換個角度而言，導聆音樂會的成功與否，其實有賴一套「接收命題—體驗」的邏輯。導聆人首先講解樂曲的故事及內容，向觀眾給出「等等要怎麼聽、如何理解」的命題，接著觀眾按圖索驥，化抽象樂聲為意義概念，獲得更有層次的聆聽體驗。例如，導聆者說下一首曲子是「田園曲，充滿寧靜的氛圍」，於是觀眾聽著緩慢而舒適的旋律及和聲，在心中勾勒一幅祥和的草原意象。在認知心理學中，這其實是一種由上而下模式（Top-down model）的學習，在各個領域都非常好用——命題愈是清晰，則推廣傳達的效果愈好；反過來說，如何簡短又精確地設定敘述，也是一大難題。

如此來看，吳家恆的導聆內容有幾處非常精彩。依我之見，吳家恆的專長在於廣泛的文化史，擅長剖析音樂作品背後的文化及歷史脈絡，這在他的講解中清晰可見。講解法朗克《降 B 小調前奏曲》（Op. 18）時，他從德、法二地的基

督宗教發展切入，前者多以激昂的熱情讚賞上帝，後者（法朗克屬之）則偏向澄澈深刻的內省，馬上凸顯了作品的獨特面向。而布拉姆斯《管風琴 G 小調前奏曲》（WoO 10）則以巴赫的「前奏曲與賦格」傳統相呼應，讓觀眾踏入了德奧巴洛克的文化脈絡。至於其餘的樂曲，印象中則偏向作曲家背景簡介（記憶有些模糊了），但大多也是淺顯易懂的介紹。

和文化脈絡比較無關，但同樣富有成效的，是壓軸曲目——維多《第六號交響曲》（Op. 42, No. 2）終曲。他直指該曲的交響化特色，強調豐富的音色變化和複雜的聲部結構，讓觀眾聚焦余曉怡的忙碌手腳和音栓安排，演畢果然爆出如雷掌聲。

泛著綿密弦樂的管風琴音

當然，作為一場「推廣」「音樂會」，除了導聆的學識與口才，音樂演奏也是一大重頭戲。

我雖對管風琴及作品文獻不是太熟悉，沒法給出太深入的觀察，但從音樂的呼吸與鋪排中，我感覺余曉怡是位自信瀟灑卻不失誠懇的演奏家。她不過度雕琢機械性的音符平均度，也不刻意營造誇張的樂句或對比，奏出的音樂十分自然舒暢。至於終壓軸的維多交響曲，余曉怡也完整駕馭了這首艱澀複雜的超技曲目，技巧毫不令人擔憂。

曾聽聞國家音樂廳的管風琴因年份或構造等原因，鍵盤系統相對不靈敏，為演奏增添難度。如果這則鄉野傳言屬實，那麼余曉怡、李宜錦、呂超倫三人的共演無疑非常厲害。三人唯一同時出場的萊茵貝格爾《管風琴、小提琴與大提琴組曲》（Op. 149）終曲，光看編制便知聲部平衡之難，現場演出更是不易。李宜錦、呂超倫二人站上管風琴的平台，和余曉怡近距離地合奏，也讓琴音更均衡地傳到觀眾席。在震天價響的管風琴音中，能聽見其中泛著弦樂細微但綿密的音色，樂曲幾處齊奏與交錯後半拍之處也整齊劃一。這要歸功於三人的良好默契與樂器控制。

若真要從整個演出裡挑毛病的話，大概是舞台右方放置的轉播屏幕，雖能放大演奏家的動作細節（對總是背對觀眾的管風琴家來說特別重要），但過多的畫面調度反而讓我從聆聽分了心，稍稍干擾了音樂的現場沈浸。關於導聆者的語速，在國家音樂廳如此大的空間中，我也認為可以再慢一些，多一點讓聲音傳遞的留白。

本文雖展開較細節的討論，對於一場簡短入門演出也許是小題大作，但考慮今日解說音樂會如此興盛，將《黑膠迷必聽——德法管風琴浪漫情懷》音樂會

作為反思的基石也無不好。不管如何，若能將大眾吸引進音樂廳，消除人們心中對於藝術廳院的距離感，那已是最珍貴的事了。

14 敲響樓梯扶手，一起被「妖」附「聲」——《聲妖錄》

演出 | 洪于雯

時間 | 2022/06/26 14:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場

作為 2022 新點子實驗場壓軸的《聲妖錄》，雖然日前意外被批評為「公然交鬼行邪術做法」，但它其實沒有一絲恐怖嚇人的物件或音效，更沒有什麼招妖儀式。相反地，它平實地探索日常聲響，重新打開人們的聽覺感受，是件可親可愛的作品。

一場大型的聽覺猜謎

《聲妖錄》的定調是一場「遊走式展演」。除了如字面所示，觀眾能在劇場內行走之外，它還多了點沈浸式劇場的意涵。在我們等待上樓時，一位蒙面黑衣人現身引路，並在電梯間播放了以下錄音：「歡迎光臨國家聲妖院。……請勿攝影、使用陽間語彙……。」上樓之後發現，前臺也被佈置了一番，原先的「Experimental Theater」字樣被稍加覆蓋，變成了「Experimentally Hear」【1】。

走入昏暗的劇場，我們隨著腳步先後看了三組日常行為的展示：燒開水與烤吐司（演員身處半透明的簾幕中，帶了幾分神秘感）、對坐的二人傳訊息按讚（並屢屢把讚按爆；桌下的雙腳彼此逗弄著）、把玩鐵架以及生活物品；看似平凡，卻又隱約散發著韻律性及秩序感，給人非常微妙的體感。

之後，我們被引導到空間中央的座位區。座席為兩側對坐，略呈放射狀，周圍則被一大圈半透明簾幕圍住，簾幕外的一切模糊難見。不久後，各種聲響開始從四面八方現「聲」，有時是演員以各種方式使用物品，有時是裝置的合成聲響與聲景。例如，地面四方傳來渾厚的共鳴，那是大鑼與平底鍋的拖曳聲響（也許再加上了合成的擴音）；或者，具阻力的摩擦聲自遠方漸漸逼近，原來是演員將椅腳套上鞋子，在地上磨蹭而來。此外，演員也在中央觀眾區域來回穿梭，並同時揉紙、運球、穿高跟鞋用力踏步、匍匐蹭地、丟乒乓球、撕毀布幕、撒落碎石、滾電池……等，幾乎無奇不有，卻又無一不平凡。在低光源與簾幕的阻擋下，我們的視覺功能幾乎失效，於是只能豎起雙耳，絞盡腦汁猜測聲音是哪裡／如何來，形同一場大型的聽覺猜謎。

最後，隨著演出進行，布幕逐漸塌落，我們得以看見劇場空間的全貌，而出口在此時敞開，光線照射進來，演出結束。

藝術源自改變聆聽的方式：場域與方法

講到這邊，有幾個問題顯得非常重要。例如：這些平凡到不行的日常聲響，能稱得上是音樂或聲音藝術嗎？演員的各種尋常行為展示及物品使用，能算是演奏嗎？進一步地問，刻意策動如此大量日常聲響的意義何在？若要找到答案，我們必須回頭叩問作品的「形式」——亦即，這些日常聲響被組織、被呈現、最後被聆聽的場域與方法。

回想前半部分的「遊走式」設計，以及後半部的圍繞式演出，它們都有一個明確的功能：營造多焦點的、去中心化的劇場體驗。傳統意義下的劇場演出，是平面鏡框的、追蹤式的體驗；聽眾的專注力總追著某個特定的演員或聲響，其體驗因此是單焦點且中心化的。而在《聲妖錄》這端，「遊走」意味著視角的自由，我們可以極遠或極近地觀看這些日常行為，並無對錯好壞之分；而演員圍繞且四處穿梭的演出方式，則讓每個位子都有獨特的聲響體驗，不再有「好位」、「爛位」的問題，觀眾的體驗也因而是去中心、多焦點的。

另一點，是聲響的陌生化效果。前面提到，少了視覺的形象導引，要將雜多的聲響表象轉換成概念其實非常困難，於是原先能直觀體會的碎石聲、滾電池聲都變得相當抽象（說實話，到燈亮前我還真沒猜到）；同時，藉由日常聲響的大量轟炸，原本熟悉的聲音似乎也漸漸變得陌生，最後逼得我們只能直觀地、純粹地聆聽聲響本身。

最終，這些設計都導向一個目標：改變人們對於日常事物的聆聽方式。回想起「國家聲妖院」、「Experimentally Hear」等巧思，這些細節早已暗示我們，要以全新的方式感受周遭的一切事物，陌生者亦然，熟悉者亦然。平時，我們的聽覺總是自動自發又不帶反思——例如，我們聽見一段言語就立刻曉得其意涵，開車時聽到警笛鳴聲就緊張地讓路，看韓劇時聽到感人的配樂就跟著落淚。但是，我們有沒有辦法再退一步，回到聽覺經驗與概念、情感、行動連結之前的時刻？我們能不能更純粹地、樸實地、甚至是帶點反思性地感受聲音「本身」？

藉由這些反思，「感受聲音」本身化作一種積極的審美行動，日常聲響也因此不再日常，進而被昇華為藝術。或者，以演出的文眼「妖」作為比喻：若聽者稍加留心，便能發現聲妖無處不有，欲解其妖意，用心聆聽便是。

延續到劇場外頭的「妖聲」

若讀者曾留意節目單中的文字，便會發現《聲妖錄》非常鼓勵觀眾的積極參與：「觀眾可在參與演出的過程中，形塑出專屬自己的聲音妖怪，建構各種聲妖的奇想旅程。」這不只是聽覺與想像力意義上的積極，連行為動作也可以積極投入。在演出中，我看到演員將氣泡袋遞給鄰近的一位觀眾，示意她一起「妖」起來；而與我同排的一位小孩，也真的撿起了一顆乒乓球，加入製造彈

跳聲的行列。我不會覺得那是干擾演出的舉止，反而是體現了《聲妖錄》積極打破劇場體驗範式的願景。

走出實驗劇場內部，大量的七彩塑膠袋包覆出口通道，連接至下樓的樓梯；而在樓梯間，仍見幾個黑衣演員敲擊扶手、運球、刮牆壁等，將「妖聲」一路延續至出口，也延伸到了外頭的世界。

離開時，我看見前方的一位觀眾，用手掠過一只只塑膠袋，一邊下樓梯一邊叩擊扶手及牆壁，陶醉在自己的聲妖宇宙裡頭。而我呢？我也跟著伸手輕拂塑膠袋，在樓梯間敲起扶手來了。

註釋

1、老實說，當下我只發現了前臺佈置的改變，「Experimentally Hear」的細膩發現則來自本站評論人蔡孟凱的分享。詳見其粉絲專頁「劇場淚浮游」短評文章，網址：<https://reurl.cc/g2XYl4>。

15 聽見德奧交響動機，也看見政治動機——淺談《交響臺北 2022—錢南章第五號交響曲》的音樂及影像

演出 | 臺北市立交響樂團

時間 | 2022/8/7 14:30

地點 | 臺北表演藝術中心大劇院

錢南章的第五號交響曲《臺北》是受臺北市立交響樂團委託，為臺北表演藝術中心開幕而作，歷經北藝中心多年的工程延宕，終於在今日迎來首演。雖然是一首紀念性質的樂曲，但既然冠上了「交響曲」這樣隆重的名稱，用嚴肅的審美角度來欣賞有其必要。此外，這場表演也邀請沈可尚及夏紹虞操刀影像，為音樂演出增添視覺風采。走入劇院前，我也十分好奇，作曲家究竟如何用音樂描繪臺北風情，音樂與影像的關係又是什麼。

以城市經驗建構台北意象

以創作順序來說，音樂在先，影像次之。本文也從音樂談起。第五號交響曲《臺北》為四樂章形式，分別有〈淡水河右岸〉、〈艋舺・大稻埕〉、〈划龍舟〉、〈101大樓—臺北光點〉等樂章標題，每個樂章的內容都十分明確。此外，樂章之間並無直接關聯，是類似於組曲（suite）形式的標題音樂（program music）作品。

作曲家自言，這首交響曲是關於他「在臺北成長的人生感受、對於臺北的經驗」【1】，一大部分其實來自於他在廟宇、節慶之間的聽覺經驗，這在第二及第三樂章中清晰可見。第二樂章〈艋舺・大稻埕〉使用大量五聲音階，有鑼鼓及木魚等中國色彩強烈的器樂聲響，也有民謠般富具童心的旋律，靈感想必來自永樂街及龍山寺往昔的繁華風貌。第三樂章〈划龍舟〉則以裁判的鳴槍起始，穩定重複的管樂音型象徵划槳的一致動作、弦樂的流線音群描繪水流，龍舟鼓的激昂節奏貫穿其中，是全曲最具體、也最精彩的段落。

無庸置疑，二、三樂章有其「傳統」的音樂特徵，代表臺北悠遠的歷史文化。然而，《臺北》交響曲另一特徵則使我困惑——那是和十九世紀德奧管弦音樂的高度相似。

名為《臺北》的德奧傳統管弦作品

以第一樂章〈淡水河右岸〉為例，此樂章雖是描繪河流沿岸風景，實際則是藉自然及人文情景表達內心情感，訴諸天地人的和諧秩序，是典型的十九世紀浪漫主義思維。此外，導奏的祥和鳥鳴及弦樂長音弱奏、中後段穿插的郵號（posthorn）後臺獨奏、以及幾度重複的軍樂打擊音型等，很難不讓人聯想到十

九世紀末的德奧作曲家馬勒。同樣地，第二樂章的尾聲像是柴可夫斯基（同時代俄國作曲家中強烈西化者）揉合五聲音階旋律、首尾樂章的主題旋律及銅管—弦樂配置則神似布拉姆斯及布魯克納。上述種種即使不是刻意借用，和十九世紀德奧交響音樂的關聯應也十分明確。

我不禁困惑，為何一首書寫「臺北」形象的交響曲，要動用如此大量德奧——尤其，以維也納為中心——的音樂技法？難道要找尋臺北自身的榮耀，如今仍需要沾光歐洲大城的文化風彩？尤其以第四樂章而言，以十九世紀管弦樂法為基礎，穿插台灣民俗音樂素材，這種做法難道不是在延續百年前「中體西用」的陳舊現代性方法論嗎？

當然，這些評斷僅是作為一介觀眾的我，初聽此曲時的粗淺印象。至於實情究竟如何，也許有待專業學者對於樂譜的精細閱讀、或和作曲家本人進行深入訪談，但這些已經超出現場樂評的範疇了，本文也持保留態度。以下接著談影像的呈現。

再現的忠實與不忠：兩個影像目的

如同交響曲本身「一&四」、「二&三」的特色對比，影像的手法與目的也有內外樂章之別。

〈艋舺·大稻埕〉及〈划龍舟〉的影像皆主要服務於作品，將樂曲內容以視覺畫面表現出來。兩者都大量援引歷史影像，前者穿插永樂街、龍山寺及西門町的今昔畫面，時而將畫面倒轉播放，讓影像時空縱橫交錯；後者則全數使用歷史畫面，緊貼樂章的各樂段內容，把龍舟競賽的刺激氣氛拉到最高點，也呼應了錢南章「城市記憶」的創作初衷。以一首標題音樂來說，忠實的影像呈現無疑能發揮最大的加乘效果。

相比之下，首尾兩個樂章並不按「忠實再現」的理路。第一樂章的影像聚焦於高山與森林的自然景觀，以及一位女舞者的林間獨舞，後者佔據大半的篇幅，是比較詩意的表現手法。也許是呼應了淡水河源頭的景觀？標題裡「右岸」的城市風貌則消聲匿跡。

同樣地，〈101大樓—臺北光點〉的影像也絲毫不見臺北101的蹤影，僅有信義微風、士林商圈等現代化街景擦到了標題的邊。最搶眼的，反而是北藝中心的雄偉建築二度現身——一次位居俯視遠景的視覺焦點，成為台北地景的風騷核心；一次則藉演員之眼深入大劇院，展現場館的內外美麗。接近尾聲時，畫面出現多位市井小民直面鏡頭的笑容特寫，北市交的演出影像也華麗現身，隨著樂曲發展一同迎向了高潮。這些呈現不僅偏離了樂曲的原有內容，還明確地導向了一個功能——作為演出團隊、場館以及市府宣傳的形象廣告。

我並非要全盤否定影視團隊的努力，我也認為這些影像若用於典禮儀式或戶外公開的開幕演出，效果會十分出色。但今日《交響臺北 2022》是一場售票演出、更是錢南章作品重要的首演場合，那麼影像設計是否該更貼合原作的內涵？或者退幾步來說，即使音樂影像不必然要貼近樂曲內容，錢南章本人也完全同意編導的自由創意，但藉藝術創作的自由，作政績宣導之實，是可以被接受的嗎？無論如何，將錢南章的用心創作放在這樣高度功能性、政治性的目的，多少是有些可惜的。

整體來看，《交響臺北 2022》是一場僅止於「北藝中心開幕季」脈絡下才成立的演出。但音樂創作不該只有一次性的使用價值，對錢南章這樣的重要作曲家來說尤其如此。下一次演出《臺北》交響曲時，我們該以何種態度、什麼方式呈現？若要再次搭配影像，則要使用哪些畫面，建構怎樣的社會理念？這些問題，都是追求音樂及影像之「美」、探詢臺北意象的我們，所要一次次自我拷問的重要課題。

註釋：

1、見臺北市立交響樂團《交響臺北 2022》演前宣傳影片，網址：
<https://youtu.be/nU6Q3RwtVAw>。

16 大師（與缺失），好久不見——《2022 TMAF 大師巨星音樂會》

演出 | 台北大師星秀音樂節

時間 | 2022/08/09 19:30

地點 | 國家音樂廳

燈光暗下不久，林昭亮穩重地步上舞台致詞，觀眾席就爆出了熱烈的歡呼。之後，既熟悉又陌生的身影們一個個現身：小提琴獨奏家諏訪內晶子（Akiko Suwanai）、柏林愛樂單簧管首席溫徹·富赫斯（Wenzel Fuchs）、皇家大會堂長笛首席艾蜜莉·貝儂（Emily Beynon）……等。歷經二年多的疫情肆虐，親眼見到多位國外巨星齊聚舞台，簡直如夢一場。這是 2022 年台北大師星秀音樂節（TMAF）的《大師巨星音樂會》，由星秀音樂節的十餘位師資輪番獻藝，光曲目長度便已超過九十分鐘，堪稱今夏國內最大音樂盛事之一。

音樂會開場由洛杉磯室內樂團小號首席大衛·瓦許本（David Washburn）及管風琴家劉信宏打頭陣，以兩首小號即興風琴曲《丹麥王子進行曲》和《小號志願軍》（trumpet voluntary）溫暖開場。瓦許本自信而輕鬆地用樂音填滿整個舞台，數次毫無失誤地飆上高音——好久沒有聽見這樣令人安心的小號獨奏了，這是屬於國外音樂會的懷念與悸動。

高超的技藝，不盡滿意的合奏

不過，放下激動與懷念的心情，《大師巨星音樂會》恐怕不是一場曲曲精湛、盡善盡美的音樂會。作為一場節慶音樂會（gala concert）類型的大雜燴演出，有兩件事值得留意：一、演出者多為來自世界各地的音樂節師資，今日所見的合奏組合皆是臨時湊成，默契想必不比專業的室內樂團體；二、基於音樂節的緊湊行程，以及音樂會本身的歡慶性質，排練時間也許不夠充沛。因此，除了自由度較高的獨奏或協奏曲以外，音樂家多未展現他們最好的狀態。

浦朗克《給鋼琴與管樂的六重奏》（Sextet for piano and winds, FP 100）大概是最明顯的例子。雖然五位管樂演奏家都有高超的技巧水平，但合奏起來卻十分生疏鬆散，也許是當晚表現最平淡的組合。以第三樂章為例，法國號幾個雄偉的獨奏段落，都因不靈活的合奏而受夾擠，無法讓音樂性舒展開來。這明顯不是音樂家們本身的能力限制（我們都曾在現場或線上聽過他們極精彩的樂團合奏），而是排練不足、契合度低落的結果。

此處也要提及鋼琴家兒玉麻里（Mari Kodama）的表現。她歷來灌錄的貝多芬唱片雖有傑出成就，但這次鋼琴合作的表現卻很難讓人信服。以舒伯特的藝術歌曲《岩石上的牧羊人》（*Der Hirt auf dem Felsen*, D. 965）來說，兒玉麻里使用銳利且短促的觸鍵，音色時常在單簧管及聲樂家的合奏之間刺出，顯然融合度

較差。此外，她與兩位演奏（唱）者缺乏聆聽與緊密互動，節拍我行我素，有時甚至限制了聲樂家的樂句。不過，在有限的空間下，仍可見單簧管富赫斯之頂尖——他天衣無縫的音色銜接屢屢使人驚艷，演奏速度也始終緊扣鋼琴家，無愧他的柏林愛樂首席身份。女高音艾莉卡·拜科夫（Erika Baikoff）則適度地強調了《岩》一曲的花腔特質，較戲劇性地詮釋此曲；在令人不盡滿意的鋼琴伴奏下，中段末尾那句高昂的「〔歌聲〕以不可思議的力量，將心靈領往天堂」（Die Herzen es zum Himmel zieht / Mit wunderbarer Macht）仍然賺人熱淚。

迷人熟悉的身影、令人折服的演奏

要論當晚最迷人的身影，仍然是我們熟悉的諏訪內晶子。她在音樂會中曾二度亮相，第一次是與林昭亮齊演普羅科菲夫的《雙小提琴奏鳴曲》（Sonata for two violins, Op. 56），她堅實的低音音色、犀利且自信的高把位、乾淨流利的弓法，攻（主奏）守（伴奏）俱佳，把另一位原應相輔相成、主伴奏輪番交替的第二小提琴完全比了下去。第二次出場，則是與紐約愛樂低音提琴首席提莫西·柯布（Timothy Cobb）演奏玻特西尼的《大二重協奏曲》（Gran Duo Concertante），這是諏訪內晶子展現頂尖技巧的時刻。樂曲中不乏大量的雙音、上下快速分解和弦、大幅度跨弦等炫技樂段，她則用近乎完滿的信心與技巧全數達成，彷彿已不是樂曲挑戰著她，而是她華麗卻輕鬆地把玩著樂曲。所謂頂尖獨奏家的風範，或許即是如此。（當然，柯布神色自若的高音域炫技也使人折服。）

至於本次音樂節的核心人物林昭亮，雖然他的琴音依舊敦厚謙和，但犀利且自信的諏訪內晶子在前，他的琴風不免顯得黯淡。在壓軸曲目布拉姆斯《第二號弦樂五重奏》（String Quintet No.2, Op. 111）中，他擔任第一小提琴聲部，這本該是他的高光時刻。只是，和其他四位以雄壯洪亮為特色的弦樂家——特別是大提琴家洪本倫，他在第一樂章的磅礴獨奏令人驚艷——相比，林昭亮稍嫌溫吞了些；而且，在這首曲子中，有些段落特別需要第一小提琴突破重圍，以高張力的長音／大樂句從其他四聲部的大聲琶音或副旋律中亮出，這顯然也不是林昭亮最擅長的。淺見認為，這主要還是選曲上的誤失。

也許，面對這樣一場巨星雲集的音樂會，使我的內心期望過高了些，上述評判也多少有點吹毛求疵。但仔細想想，這也不過是我們在（與世界暢通交流的）前疫情時代的日常景象——國外的月亮不總是比較圓，音樂亦然。以這些國際演奏者的成敗為鏡，回頭省思國內的優勢與不足，在反覆的比對與自省中更認識自身，也是好事一樁。聆聽《大師巨星音樂會》這樣盛大的音樂會，意義也許在此。

17 在嚴肅中聽見老化——周兆儀預置鋼琴獨奏會《奏鳴曲與間奏曲》的樂曲解讀與隱然背叛

演出 | 周兆儀

時間 | 2022/07/27 19:30

地點 | 衛武營國家藝術文化中心表演廳

除了探討寂靜及隨機聲響的《4'33''》之外，約翰·凱吉（John Cage）最為人知的，應該是所謂的「預置鋼琴」（prepared piano）了。將螺絲、橡皮、紙片等物品放入鋼琴，營造或如打擊樂器、或充滿奇異泛音的聲響效果，在現代音樂較少被演出的臺灣，仍具有一定的魅力。

鋼琴家周兆儀這次演奏的《為預置鋼琴的奏鳴曲與間奏曲》（*Sonatas and Interludes for Prepared Piano*），即是凱吉早期廣泛嘗試預置鋼琴的集大成之作。全曲共十六首奏鳴曲，中間穿插四首間奏曲，為上下對稱的特殊結構。周兆儀則從中拆半，分成上下半場來演奏。

「西方—東方」的二元閱讀

作為凱吉早期的代表作品，《奏鳴曲與間奏曲》當然不止於惡搞鋼琴，其中還有許多耐人尋味的創作意涵及謎團。一九四〇年代，凱吉大量閱讀印度哲學家 Ananda K. Coomaraswamy 的美學文獻，並且接觸了印度音樂文化。依其自述，他寫作《奏鳴曲與間奏曲》的目的即是「探討印度傳統裡的『九種永恆情感』（nine permanent emotions）」，並「表達東西方共有的理念（idea）」。¹譬如他以鐘聲音色象徵西方、以鼓聲聲響代表東方，形成東西方的跨文化對話。

【1】不過，所謂的「永恆情感」究竟是如何和二十個短曲相對應？實際上有哪些段落取材自亞洲音樂？關於這些問題，作曲家並未給出明確答案，留待後世學者不斷解謎，也留給演奏家自由詮釋的空間。

從周兆儀的演奏詮釋來看，她對樂曲的看法是十分明確的。初步來說，《奏鳴曲與間奏曲》存在著兩極相異的元素，一種是以調式音階組成旋律的、較為傳統的樂章，另一種則是讓人難聽出旋律的、仿若擊樂重奏的樂章。周兆儀的詮釋恰好符合並強化了這種「西方—東方」的二元對比式閱讀。

以〈第十二首奏鳴曲〉（Sonata XII）、〈第十六首奏鳴曲〉（Sonata XVI）為例，凱吉在曲子裡刻意保留了鋼琴音高的可辨識性，讓旋律線清晰可聞，周兆儀則予以古典風格般的雅緻觸鍵，彷彿以看待傳統調性樂曲的方式來彈奏；高音旋律線的上下起伏、以及低音重音的錯落，屬於共曉時期（common practice period）的那種堆疊情緒呼之欲出，坐在我前方的觀眾也忍不住鼓掌，大概可以看作「傳統感」（西方）的最佳印證。

與之相對的，是如〈第五首奏鳴曲〉（Sonata V）、〈第十一首奏鳴曲〉（Sonata XI）等富具打擊感的曲目，在此可以聽到鋼琴家使用完全迥異的句法，營造異樣的音樂情境，時而強調敲擊屬於鼓聲的琴鍵，是她強調的「非傳統」（或是說，東方）之處。

此外，我也認為周兆儀對「永恆情感」的對應，抱持相對嚴格的看法——依照學者 J. Pritchett 的見解，以印度教美學的界定，每首奏鳴曲／間奏曲應當都各自對應某個特定的「永恆情感」。**【2】**在周兆儀的演奏中，也可以聽到每首短曲差異極大的性格表現。在我的聆聽印象裡，情感濃烈處尤其集中於第五首至第十二首之間；前四首及後四首則相對平淡寧靜，似乎符合作曲家的核心思想——寧靜（tranquility）是所有情感的最終共同傾向。**【3】**換句話說，在演奏詮釋的層面，周兆儀十分忠於作曲家的美學理念。

正襟危坐：嚴肅演奏的得與失

不過，若稍稍脫離演奏的細節，還有一件事值得細思：周兆儀那「嚴肅」、「重視精神性」的演奏態度。

在音樂會的一開始，我原以為周兆儀會稍微解釋預置鋼琴的原理、或凱吉的創作背景等等，沒想到她一坐上鋼琴椅便開始演奏。雖然鋼琴家在演後表示是「自己不想分心」，但她那樣認真、投入、嚴肅的姿態，以及全場屏氣凝神的觀眾，竟讓我想起以前聽過的貝多芬《迪亞貝利變奏曲》（*Diabelli-Variationen*）或梅湘《對聖嬰耶穌的二十凝視》（*Vingt regards sur l'enfant-Jésus*）現場演出——共通點在於，演奏家都將長篇作品視為媒介，以通達某種超越性或宗教性的藝術體驗。**【4】**因此，在演奏前不以言說介入干擾，保留作品的無限意義及崇高價值，似乎成了鋼琴家之間不言而喻的默契。

這讓我不禁好奇：像今天這樣正襟危坐地彈／聽著《奏鳴曲與間奏曲》，真的符合凱吉的初衷嗎？

我一直認為，凱吉在音樂史上具有「傳統 vs. 反傳統」的雙重形象。前者是周兆儀重視並予以闡發的：首先，她在節目單直指《奏鳴曲與間奏曲》與序列主義的種種關聯，並稍稍提及了該曲層層循環的複雜結構，用嚴肅的方式閱讀該曲。此外，她也十分尊重譜上的預置指示（這關乎螺絲對於琴弦泛音的影響、踏瓣與預置材料的連動等等），彷彿將預置鋼琴看作精密複雜的儀器。這些是《奏鳴曲與間奏曲》非常體系化、非常「傳統」的一面。

但，從音樂史的視角來看，我們會發現凱吉還有屬於「反動」的另一面。回想他的許多創作特色，如打破創作者主觀介入及音樂線性秩序的機遇手法（aleatoricism）、對於寂靜及日常聲響的探討、甚至是拒絕標準化的手寫樂譜

等等，皆是他對於既存音樂體系的挑戰。如果我們觀賞凱吉 1960 年的《水上漫步》（*Water Walk*），【5】也能發現他竟怡然自得地在電視臺表演前衛音樂，毫不介意現場觀眾的肆意笑聲——某種意義上，這正是凱吉對於「（古典）音樂會」這種陳腐活動的回應，以及對於今日我們這種「正襟危坐」的最大調侃。會不會，如果我們太過嚴格地貫徹凱吉的理念，反而是一種最大的背叛？

老化與復生：現時意義的探尋

寫了以上這些，我其實並無批判或挑戰鋼琴家的意思。真正的議題在於：凱吉以及預置鋼琴這樣原本突兀且怪異的存在，正在歷史洪流中老去，逐漸喪失原有的張力與驚奇。原先的體制反叛者，最後被體制收編，成為能夠被「認真嚴肅地演奏／聆聽／研究」的經典文獻之一，這也是所有藝術作品的宿命。

要在今日找回凱吉當初帶來的驚奇，想必是不可能的了。如周兆儀這樣探究傳統脈絡、再現凱吉較嚴肅的形象，有其價值。與此同時，我也期待著凱吉另一形象的「再」揭露，以今日的視角重新探尋凱吉的未知之處——在我們熟知的預置鋼琴「知面」中，尋找還未被符號系統收編的「刺點」，找到還沒被書寫的未來意義。唯有如此，凱吉才能一次次地在現時（actuality）中復生，有機地存續下去。

註釋

1、Richard Kostelanetz: *Conversing with Cage* (Routledge, 2003), p. 62.

2、James Pritchett: *The Music of John Cage* (Cambridge University Press), p. 30.

3、凱吉的原句為：「關於藝術作品所必需的情感概念，有四種白色的、四種黑色的，以及所謂的「寧靜」——無色、位於中心，這必須被表達出來。」見註一，頁 16。值得注意的是，凱吉也說這種永恆情感的區分「沒辦法符合進我的作品裡。它以自己的方式存在於每個人身上，我不介入其中。」意思是情感與樂曲的對應沒有客觀答案，端看鋼琴家的解讀。見註一，頁 217。

4、這裡似乎有個問題值得深究：《奏鳴曲與間奏曲》首演的當時，觀眾與樂評有何回應？當時聆聽的場域氛圍是什麼？我們知道《奏》的系列初演場包含最傳統的卡內基音樂廳（Carnegie Hall），但也有資料指出，《奏》的最初首演為知名的黑山學院（Black Mountain）。這兩場造成的迴響一樣嗎？我手邊沒有相關的文字記錄或報導資料庫，也許直得進一步尋究。

5、<https://youtu.be/gXOIkT1-QWY>

18 打不過，那就另闢蹊徑：《光之長笛四重奏》

演出 | 光之長笛四重奏

時間 | 2022/08/27 14:30

地點 | 國家兩廳院演奏廳

憶起大學時期，曾聽過一位教授講述他的「偏門哲學」，我至今印象深刻：在學術研究中，主流大宗的題目雖引人入勝，但前人成果豐碩，後輩畢竟難以超越；反之，最好投入那些尚在發展階段的冷門領域。於是，他留學柏林時研究中國笛子的聲學機制，冷門加冷門，果然迅速畢業，如今也做出一番成績。我認為這種「偏門哲學」對於所有領域都受用無窮，也特別適合用來談這一場特別的《光之長笛四重奏》音樂會。

之所以這麼說，是因為（狹義的）長笛重奏並非主流室內樂編制，它在近一世紀才漸受寵愛，因此許多作品出自當代作曲家之筆，筆墨未乾且曲目文獻不算寬廣。而長笛重奏專場演出並不常見，專門的室內樂團隊則更是稀少。此外，同名的表演團隊「光之長笛四重奏」團員劉伊容、歐珈玟、鄭宇泰及張維紓全為青年音樂家，從他們的學習背景及生涯階段望去，也能理解他們為何投身探索這個新近且小眾的另類曲種。

長笛性能的思索與突破

在音樂會起初，就能聽到他們對於長笛性能的思索與突破。一開場，鄭宇泰兩首創作曲《擊敗節奏》、《上下顛倒》首先亮相。除了如其名所述，曲子穿插大量的複雜節奏之外，更值得注意的是曲子裡大量如呼嘯音（Jet Whistle）、打舌（slap）或 Beatbox 吹奏等特殊氣聲效果，【註 1】用來製造充滿動能的打擊節奏。這其實是要彌補長笛重奏本身的不足：長笛家族多為高音樂器，而中／低音長笛仍在不斷改良當中，因此低音缺乏可說是長笛重奏的一大硬傷。因此，使用氣聲技巧作為打擊樂器也等於彌補了這項缺陷。

註 1 此處僅憑音樂會當下的聆聽印象，其實無法確定他們採用何種技法。依歐珈玟的說法，他們主要採用 Beatbox 長笛技巧，然而應有其他技巧同時被採用。

除了長笛四重奏，他們也靈活地改變編制，演奏長笛三重奏、鋼琴與長笛四重奏等，以及不同長笛樂器家族的作品。當代作曲家貝夫汀克的《頻率—天際冥想》（H. Beftink: Frequency）及麥卡爾《花之組曲》（C. McMichael: Floris）是兩個鮮明的例子：前者採用短笛、長笛與中音長笛，善用長笛泛音較少的特性，營造神秘如光的和聲色彩；後者則是當天創作手法最傳統的調性作品，旋

律優美且平易近人，配上鋼琴家游適仔的合奏，四位長笛家都有各自的主奏秀段。

所有曲子裡，最早的作品則是十八—十九世紀作曲家庫勞（F. Kuhlau）的《g小調長笛三重奏》。這首樂曲有長笛名家工藤重典、Patrick Gallois 及 Philippe Pierlot 的名演版本，是長笛重奏的名曲之一；此外，《小星星變奏曲》也是 1991 年眾多長笛大師改編演出的譜版，不難看見青年長笛家們與前輩對話、承接歷史的意圖。

演奏的巧與不巧

不過，即使有著精巧的曲目安排，演奏家本身的吹奏表現仍值得檢視。在整場音樂會中，穿插了唯一一首長笛獨奏曲：小倉大志的《星降之丘》，由近來活躍長笛界的歐珈玟擔綱獨奏。不論音色控制、上下跳音準確度及音樂性都十分成熟，在優雅法式風格中能兼顧表現力，是一位能夠好好期待未來發展的演奏家。相較之下其餘三人的演奏表現就不是那麼亮眼，例如鄭宇泰雖有傑出的長笛延伸技巧，但他吹奏庫勞《三重奏》第一樂章有時樂句零碎，音樂性平平；要論整體演奏表現，劉、張二人雖然穩定，但也非頂尖。

提到這些，其實我毫無不敬或詆毀之意，反而藉此面對了一項非常務實的問題：樂壇茫茫，和自己學經歷相仿的音樂人如此之多，我們該如何脫穎而出？如何找尋自身的藝術定位與獨特市場？回答這些問題，其實也就掌握了《光之長笛四重奏》的整個圖像。

打不過前輩，那就另闢蹊徑

我對長笛重奏的曲目文獻認識有限，不過單從選曲來看，可以發現多數曲目皆以通俗、流行為取向。打從一開始，他們就決定面向一般大眾，而非嚴肅的學術圈或演奏界；從當日的觀眾組成、以及他們歷來的活動性質而言，也確實如此。當今國內的嚴肅長笛音樂——包含經典曲目的詮釋及當代作曲發表——許多由音樂院系教授或中生代音樂家所執掌，青年音樂家其實並無太多發展空間；反過來說，流行與大眾化則是一直有待開發的當代音樂文化另一側面。

如此看來，光之長笛四重奏的音樂家們投入小眾曲種、面向通俗音樂、甚至投身樂曲創作並推廣當代演奏技巧，改善長笛重奏問題——打不過前輩，那就另闢蹊徑。他們並未也無意極端地走向如華珮或大衛蓋瑞（David Garrett）那般的完全流行化，而是遊走於長笛領域與通俗流行之間，謀取其中的折衷路線，不離自身所長，也另尋處女地，是相當聰穎的選擇。

我不會說這是委曲求全或投機取巧的行徑；恰恰相反，不管是為自己爭取曝光機會，或是真正投入該曲種的探索，這都是拓寬現有長笛論述（discourse）、提升自身話語權的明智之舉。況且，也並非每個人都一定得當上獨奏家或長笛教授不可，關於音樂的職業與定位，人們不應如此自我侷限。

關於長笛重奏的前世今生，也許還有許多歷史瑰寶有待探索。如十九世紀名聞遐邇的杜普勒（Franz & Karl Doppler）二重奏，甚至更早的文藝復興合奏（Renaissance consort）也不無可能。不論如何，奠定現今樂壇生態的中、老生代正在凋零（例如，育才無數的英國長笛大師 William Bennett 不久前才與世長辭），未來的古典音樂將有何種樣貌，我們無從得知；今日的偏門，也許終將變成明日的顯學。

19 古樂演繹的率性與初衷的忘卻：記皮耶·韓岱《古樂傳奇—郭德堡大鍵琴變奏曲》

演出 | 皮耶·韓岱 (Pierre Hantaï)

時間 | 2022/10/21 19:30

地點 | 國家兩廳院演奏廳

又是巴赫的晚期鉅作《郭德堡變奏曲》(Goldberg-Variationen, BWV988)，這次是大鍵琴名家皮耶·韓岱 (Pierre Hantaï) 帶來國內少見的古樂詮釋。在開演前，我慎重地帶著譜本準備對照著聽，沒想到燈光極暗，腿上的譜一行也看不清；也沒想到，積攢數十年古樂功力、以《郭德堡變奏曲》為核心曲目 (repertoire) 的韓岱，竟有嚴重失常、令人失望的一天。

演出失常是人生常態，觀眾遇上也算是難得體驗。然而這次除了失望，竟也有讓人氣憤且不適之處——不單單只是演奏詮釋，也包含樂器的意外狀況、會後主辦方的發言等等，各個面向加總起來，讓「音樂會」這個整體的體驗變得五味雜陳。

作為一篇樂評，除了美學層次的探討，記述現象也是任務之一。以下將分列幾點，試著梳理各個事件與意外，並重新指認韓岱的《郭德堡變奏曲》詮釋。

狀況與失誤不斷，讓期望轉變為失望

當我們說一場演出「令人失望」（而不是粗劣或差勁的），表示我們本來有很高的期待，最後卻不遂所望；或者，演奏家明明能有更高的藝術造詣，卻未能全盤發揮出來。

韓岱的臺北獨奏會也一樣。前面提到，《郭德堡變奏曲》（以下簡稱《郭德堡》）是其生涯極重要的曲目之一——他曾於 1993 與 2003 年先後灌錄唱片，其中 1993 年版更是獲譽無數，讓他登上《郭德堡》的崇高地位。約三十年後的現在，韓岱應當對《郭德堡》有更深的體悟，臻至全新境界才是，即使有什麼意外，都不至於太差吧？我是一直這麼想的。

殊不知獨奏會當下，樂器和演奏家都遭逢嚴重問題，我的期待完全落空。大約自上半場後半起，大鍵琴就大幅走音，鍵盤也發生未知問題，每一次彈奏都發出嘎吱雜音，經過中場搶救仍未見改善，持續到了謝幕。

同時，韓岱也愈顯疲態、思緒紊亂且高度敏感，大量技術失誤隨之而來。包含明顯的錯音、落拍、手指不平均、速度忽快忽慢等等，最嚴重的是，《郭德堡》主題詠唱調 (Aria) 及第一變奏竟二度演奏中斷，從頭重彈兩次，犯了演

奏家大忌之最。就結果而論，當晚的《郭德堡》品質遠遠不及他早先的兩個版本，甚至也談不上完整。

在有限的演繹中，僅能聽見的優異表現

不過，暫且擱置演奏的種種失誤，韓岱的演奏詮釋仍然值得細細品味。

依樂評人武文堯之言，韓岱的最大特色在於，他深深內化了巴洛克的音樂修辭（rhetoric），能隨興卻精準地捕捉巴赫的風格語法¹。在樂器和演奏家雙雙失常以前，我們也確實能聽見這種隨心所欲的優異表現。

臺北上半場的「隱藏曲目」²分別有庫普蘭（François Couperin）的兩首短曲、韓德爾《E 大調組曲》（HWV 430）及巴赫的〈序曲〉與〈觸技曲〉選曲。其中《組曲》特別令我印象深刻：第一首〈前奏曲〉（Prélude），即興般的上下音階優雅且行雲流水，看似率性隨心，卻又無一踰矩；之後的〈阿勒曼舞曲〉（Allemande）、〈庫朗舞曲〉（Courante）等則有豐富的樂句色彩，音樂乍聽平淡，卻有許多動人細節。以當晚尺寸較小、性能有限的小型大鍵琴來說，韓岱的成就可說相當驚人。

然而，這裡不免出現一個疑問：若韓岱真是如此「精練內化、信手捻來」，隨手一揮都是端正巴洛克樂風，那為何他的《郭德堡》如此令人失望？或者說，許多老大師即使狀況不佳，奏出的音樂仍能賺人熱淚，為何韓岱卻不能保有相仿的動人之處？

對此，我們必須更深入地探究韓岱的詮釋理念，從中找尋線索。

以演奏家身份衡量古樂的「手段」與「目的」

在詮釋《郭德堡》的諸多流派之中，韓岱屬於古樂宗師雷翁哈特（Gustav Leonhardt）一脈的正統復古演奏路線。此一路線的初衷，是透過古樂器的使用、演奏風格及方法的考證、裝飾法研究等，找到全新的詮釋方法，藉以突破僵滯的主流美學。若以「手段」vs.「目的」來區分，樂器使用、演奏法與學術考證都屬於工具性的「手段」，最終「目的」還是要給出一個通順合理、感動人心的音樂演繹。

然而，韓岱卻有些本末倒置，把「手段」錯誤地變成了「目的」——換言之，他似乎過度注重於演奏法的實現，卻流失了音樂最直觀的感動。

確實，當晚的《郭德堡》演奏是處處充滿新意。例如，韓岱不按牌理出牌地決定樂段的反覆與否，有些前後段全反覆（如變奏 29）、有些全無反覆（如變奏 8）、有些則只反覆前／後其中之一（如變奏 16），我甚至猜測，其他場次的

反覆段可能完全不同。而每一次的反覆，他都會稍稍更改樂譜，在各處加上大量的華麗裝飾音，增添聆聽的新鮮感。這兩個做法（尤其前者），在其他詮釋版本都相當少見。

臺北場的觀眾也應能發現，韓岱對於某些標準化的演奏處理，有著近乎盲目的堅持。即使充斥大量的技術失誤，他奏出的所有裝飾法／演奏法仍然工工整整，且結尾幾個小節都會突然且刻意地放慢，彷彿半強制地結束樂曲（這個手法和雷翁哈特如出一轍，是刻意的仿效）。

正常情況下，若這些詮釋方法——也就是「手段」——被妥善地執行，應當會產生極好的效果。然而，若連基本的連續音型都無法彈好，盲目地實驗不同反覆方式、維持古樂演繹又有何用？韓岱的缺失也許在於，他過度在乎「古樂」作為一套美學實踐手法的達成與否，卻忽略了身為演奏者本該有的自然稟賦與樂思流瀉。若巴洛克時期的音樂真是一套說話般的修辭學，那麼這位演員也許是太注重於外顯的演技，卻忘掉內心的共鳴了。

而我要強調，上述並非是要全盤地批判古樂演奏。事實上，韓岱自己的 1993 年版錄音，就是一套自然直率、充滿樂思與靈氣的優異詮釋，也是古樂演繹能徹底感動人心的明證。只是，韓岱現今的詮釋雖更華美且深思熟慮，卻離「音樂」本身愈來愈遠。

我們也許該再想想，若同處當代的史戴爾（Andreas Staier）、艾司法哈尼（Mahan Esfahani）等大鍵琴家能兼顧演奏法的鮮活與音樂的感染力，韓岱又是缺乏了什麼呢？

「無力」回天：不幸未能見識大師最好的樣子

至此，也許有讀者好奇：到底為什麼韓岱狀況這麼差？這其實和主辦方的行程規劃有極大關聯。在韓岱謝幕下臺後，主辦方隨即拿起麥克風，向觀眾解釋種種緣由：

原來，在晚間演出之前，演奏家和團隊先在演奏廳進行了極長時間的錄音，以致韓岱身心疲憊，無力正常演出；此外，主辦方也向觀眾說道，整個巡演行程十分緊湊（五天共五地五場），團隊每個成員都睡眠不足，十分辛勞；最後，大鍵琴的走音則原因不明，觀眾應當理解，這反而展現了古樂器的生命力。

正是上述發言，引來網路上匿名板的接連謾罵。我對音樂行政一竅不通，無法對此做太多評價，但至少，同樣曾邀請古樂大師如史戴爾（Andreas Staier）、柳比莫夫（Alexei Lubimov）的另一經紀公司，就從未向觀眾抱怨團隊的勞累，

或讓藝術家奔波過勞，以致失常。把關好演出的品質，應該是幕前幕後所有藝術工作者的基本義務。

幾天後，我在社群網站上讀到了高雄場、臺中場（都是臺北之後的場次）的佳評，文中韓岱彷彿出神入化，和臺北場判若兩人。在聽過韓岱近年的巴赫、韓德爾與史卡拉第等唱片之後，我也相信韓岱有能力達到佳評文中的美好境界，只是臺北場的我們不幸未能見識。只希望下次，我們不會再錯過他最好的樣子。

註釋

1、武文堯：〈[精練內化、信手捻來—皮耶·韓岱 2022 臺中歌劇院 《郭德堡變奏曲》](#)〉，Formosa Baroque。

2、關於演奏家安排「隱藏曲目」的目的，可參考武文堯：〈[韓岱《郭德堡變奏曲》音樂會的「隱藏曲目」：打破音樂會「計畫性」制度羈絆 重現鮮活的音樂生命力](#)〉，Formosa Baroque。

20 聽見格拉納多斯，也聽見真摯的白建宇——《哥雅畫冊－白建宇鋼琴獨奏會》

演出 | 白建宇

時間 | 2022/11/15 19:30

地點 | 國家音樂廳

白建宇（Kun-Wook Paik）最新的《哥雅畫冊》專輯剛上串流不久，一位朋友已興奮地分享到了 Instagram 限時動態。他的簡評恰好戳中了我的心聲：「之前一直聽不懂的曲子，換成白建宇來彈就突然都能聽懂了。」《哥雅畫冊》（簡稱《畫冊》）出自加泰隆尼亞作曲家格拉納多斯（Enrique Granados）之手，不僅篇幅宏大，作曲風格也與主流曲目各異其趣，有著一定的欣賞難度。然而，白建宇卻帶我們穿越了文化與風格的重重隔閡，深深打動了我們。

白建宇究竟是怎麼做到的？他採用了怎樣的演奏方法或詮釋理念？單憑專輯錄音，我還未能參透箇中道理；直到我聽完白建宇的現場演出，才得到清晰的答案。

超越「典範」的音樂格局

要細細品味白建宇的演奏，或許該從西班牙鋼琴女王拉羅佳（Alicia de Larrocha）談起——她既是白建宇的重要啟發者，也是家喻戶曉的格拉納多斯「典範」（paradigm），對於一九七〇年代後所有《畫冊》演奏有著決定性的影響力。談論《畫冊》，這位鋼琴家必須一提。

拉羅佳留有數個錄音版本，共同特色如下：流暢輕盈、音色乾爽且清澈、重視韻律感的連貫性。雖然整套曲子技巧壯麗艱深，戲劇性十足（《畫冊》本就啟發自畫家哥雅筆下的愛情故事），但拉羅佳卻總是舉重若輕，消融樂段間的界線，帶來順暢無礙的聆聽體驗。在拉羅佳之後，許多《畫冊》錄音（隨舉幾例如 Thomas Rajna、Aldo Ciccolini）也承襲了以上特徵。

然而，白建宇卻徹底突破了拉羅佳的典範，打造了獨一無二的詮釋。關於其中的獨特之處，焦元溥用「史詩般的格局」來形容¹。

比起拉羅佳的流暢輕盈，白建宇更擅長掌控微小的彈性速度，營造句子間的極大張力與對比，也讓樂句更具表現力。當晚的聽眾應該都深深有感，第一首〈情話〉（Los requiebros）的僅僅四小節序奏有多麼地魅惑人心，兩個中心主題的性格又變得多麼不同。速度變動甚微，不過度拖長演奏時間，卻讓世界觀變得百倍遼闊，這是驚人的成果。

誠如焦元溥所言，成功的《畫冊》詮釋大多訴諸心靈²，然而白建宇卻將這個途徑極限地推展開來。包含明示為舞曲的第三首〈燭火方當戈舞曲〉（El Fandango de Candil）在內，全曲其實處處充滿西班牙的民俗舞曲元素，有著強烈的身體律動感。和充分表現這種律動性的拉羅佳（尤其是 1976 年版）相比，白建宇失了舞曲的韻味，韻律節奏成了歌唱性的連綿旋律；不難猜想，其目的是要達成一種「去身體」的狀態，以追求更純粹的內心表達——這是鋼琴家最擅長的領域。

展現樂思的「赤裸」演奏

此外，我想特別強調現場與唱片的不同。白建宇的《葛拉納多斯：哥雅畫冊》專輯以六天時間錄製，是在無觀眾的環境下反覆重彈剪輯而成，他的演奏也顯得放鬆自在，許多裝飾音、模仿吉它或夜鶯的聲響做得特別精緻。然而，現場演出面對百至千位觀眾，成敗全憑單次機會，不可能放鬆。套用鋼琴家本人的話，這種狀態是「赤裸」（naked）的：

「……我只能繼續全心全意地投入，讓自己保持一種『赤裸』的狀態，以便迎接任何新的可能。不過，這也會讓我處於危險之中。」³

音樂會當下，他的演奏也真的非常赤裸。若仔細聆聽，會發現在每個樂句之間，都有極微妙的空隙（有如與他人的對話中，偶爾穿插的那種危險的、幾乎令人恐慌的沈默瞬間），讓音樂逼近解體邊緣，聽者與演奏家本人都躲無可躲。於是，鋼琴家能更誠實地透過演奏展現思緒，每個樂段的意涵都變得十分清晰，造成的情感衝擊也更強大。例如，第五首〈愛與死〉（El amor y la muerte）裡關於「光 vs. 暗」、「幻想與夢 vs. 現實與痛苦」等等的二元意涵，白建宇的現場詮釋就十分明確，即使他從未闡釋其想像，我們也能心領神會他對於每個音符的想法。

現場的另一特點是樂念的連貫。許多聽後心得都提到，現場的終曲〈稻草人〉（El pelele）彈得澎湃又熱情，和唱片裡的優雅含蓄截然不同；我猜想，這正是要用以突破第五首〈愛與死〉的陰沈至暗，是鋼琴家專注於當下、隨著音樂流動而必然導出的結果。或者，換個方式來說，第五至七樂章形成了類似「慢板—詼諧曲—終章快板」的連續結構，加上最前面自成一格且兩個主題明顯的〈情話〉，整套《畫冊》形成了更加緊密的、交響曲般的一體——這同樣是宏大格局的體現。聆聽白建宇的現場演奏，每一次都是深刻的心靈之旅。

刻畫在靈魂深處的德奧精神

最後，回答本文最初的提問：為何白建宇能讓人更能聽懂《哥雅畫冊》？私以為，這是因為白建宇的《畫冊》詮釋，究其根本藏有一套德奧音樂的演奏邏輯。

至深的精神成就、「Per aspera ad astra」（拉丁諺語：刻苦以達星際）的顛苦與狂放、全然私密的心靈表達、從樂句起伏到交響曲般的全曲鋪張……；原來，白建宇是把他深藏的德奧樂魂——包含他曾灌錄的貝多芬、舒曼、布拉姆斯等——注入到了《哥雅畫冊》之中。鋼琴家未必是有意識地營造這些特點，或要刻意德奧化這首西班牙樂曲，而是這些演奏經歷與體悟，與他的生命密不可分，於是也反映在其《畫冊》的演奏裡。

也許有人會質疑，用德奧思維處理西班牙作品是可允的嗎？這難道不是違背作曲家的原意？不過，格拉納多斯本就深受舒曼等作曲先輩啟發（另有李斯特、蕭邦），並非完全與德奧音樂傳統無關；《畫冊》雖充滿西班牙樂舞與民謠元素，其結構其實也保有德奧式解讀的可能。最重要的是，鋼琴家並未讓作品原真性（亦即，作品客觀原貌的呈現）凌駕藝術表達，而是誠懇地與作品對話，也赤裸地呈獻給觀眾，因而是極具感染力的演奏。在音樂會當下，還未到最壯麗悲慟的〈愛與死〉樂章，我已掉了好幾次淚。

有拉羅佳典範在前，也許往後再無《哥雅畫冊》的正典詮釋；然而，白建宇將音樂看作心靈的純淨表達——演奏《畫冊》，其實也是演奏他自己。於是，我們不再關切詮釋的正典與否；我們聽見格拉納多斯，也聽見真誠且靈魂深邃的白建宇。

註釋

- 1、來自焦元溥 10 月 12 日 Facebook 貼文。
- 2、同前引。
- 3、參考郝明義：[〈一次奇異的音樂會經驗的背後〉](#)。