

顏華容
2016鋼琴獨奏會 II
Artemis Yen Piano Recital 2016-2

不忘 初衷

Variations
and
the treasured themes

高雄場

2016 / 10 / 23 - 14:30
大東文化藝術中心

台北場

2016 / 10 / 30 - 19:30
國家演奏廳

承辦單位：台灣室內樂藝術推廣協會   Asia Music & Arts
亞藝藝術

贊助單位： 財團法人
國家音樂廳
媒體協力：medici-arts.tv
 中天電視台
Golden TV



顏華容

2016鋼琴獨奏會 II
Artemis Yen Piano Recital 2016-2

曲目	Programme
貝多芬 (1770-1827) 降E大調變奏曲與賦格 (「英雄」變奏曲) · 作品35	L. van BEETHOVEN (1770-1827) 15 Variationen mit Finale alla Fuga, Op. 35 (Eroica-Variationen)
布拉姆斯 (1833-1897) 《韓德爾主題變奏曲》· 作品24	J. BRAHMS (1833-1897) Variationen und Fuge über ein Thema von Händel, op. 24

休息 Intermission

梅特納 (1880/1879-1951)： 主題變奏曲 · 作品55	N. K. MEDTNER (1880/1879-1951): Theme and variations, Op. 55
拉赫瑪尼諾夫(1873-1943) 《柯瑞里主題變奏曲》· 作品42	Sergei V. RACHMANINOFF (1873-1943) Variations on a theme of Corelli, Op. 42



鋼琴家 顏華容



1997年12月顏華容以多項最優異成績獲俄羅斯國立莫斯科柴可夫斯基紀念音樂學院(Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky)鋼琴演奏最高文憑－鋼琴演奏博士(Исполнительская Аспирантура)，是莫斯科音樂院成立一百四十年來第一位獲頒此學位的台灣人，也見證台灣音樂班教育多項成果之一。

顏華容自幼由葉秀勤老師啟蒙，先後師事林芳瑛、卓甫見、郭長揚、彭聖錦等教授，自福星國小音樂班畢業後通過音樂實優測驗進入南門國中音樂班，成為鋼琴家宋允鵬教授之弟子，以優異成績通過實優甄試保送國立師大附中音樂班、國立藝術學院(國立台北藝術大學)音樂系。歷年獲台灣省音樂比賽各組鋼琴、作曲、大提琴獎項，1993年以第一名由國立藝術學院畢業，旋即進入莫斯科音樂學院，並入俄羅斯最重要之鋼琴學派建立者－諾豪斯教授(H. G. Neuhaus)之兩位嫡傳弟子－馬里寧(E. V. Malinin)及挑莫夫(L. N. Naumov)教授之門，瀟灑於俄羅斯鋼琴傳統，受其薰陶，頗有心得。留學期間參加各國鋼琴大賽，應邀於俄國境內及美、歐音樂節演出，皆獲好評。

顏華容的獨奏、室內樂、協奏曲演出愛樂者深切期待，每年受邀演出多場不同曲目獨奏會，尤以春、秋季定期於國家音樂廳暨演奏廳舉行之兼容學術與藝術特質的獨奏會總是一票難求，顏華容也經常受邀參與國內重要當代作品演出；2003年9月應兩廳院之邀於首屆「獨奏家」系列演出，與聖彼得堡愛樂管絃樂團首席克利屈柯夫(L. Klychkov)多次合作演出，與中提琴之后今井信子於2009國台交國際藝術節合作演出；合作過的國內外樂團包括：俄羅斯聖彼得堡Klassika樂團、北歐謝提共和國(N. Ossetia)愛樂交響樂團、聖彼得堡愛樂協會交響樂團、台北世紀交響樂

團、台北市交響樂團...等；2005年應邀與俄羅斯國立新西伯利亞愛樂室內樂團合作演出樂季開季音樂會、灌錄蕭邦與蕭斯塔可維契鋼琴協奏曲於俄羅斯發行；2012年再度赴俄灌錄獨奏專輯「天才機鋒」於2013年於台灣發行；規劃「2013拉赫瑪尼諾夫音樂節」，策畫音樂會、演講，並演出所有拉赫瑪尼諾夫鋼琴作品；2015年五月於國家演奏廳現場演出獲邀成為全球首張以奈米技術研製黑膠唱片，柴科夫斯基《四季》於2016年春天正式發行。

演奏與教學之餘，顏華容亦活躍於音樂寫作，是國內頂尖鋼琴家中，極少數兼有廣闊曲目、紮實演奏能力，以及學術與寫作聲望者；身為活躍演奏家，顏華容的教學熱誠更受學生高度仰慕與信賴，現任實踐大學音樂系專任副教授，並於國立師大附中、中正高中、及國立新北高中音樂班兼任指導，兼顧演奏、寫作、教學與研究之高素質。著有《心有靈犀》與《蕭泰然浪漫台灣味》等書，受邀為國內報章、《表演藝術》、《MUZIK》、《樂覽》等專業期刊撰寫樂評及評介文章，擔任兩廳院評議暨評監委員、第四屆台新藝術獎觀察委員，並為兩廳院與NSO、TSO、NTSO等國內各大樂團撰寫音樂曲解說、擔任導聆；擔任2011國立台灣交響樂團國際青少年鋼琴營策畫暨召集人、第一屆至第五屆文建會音樂人才庫評審委員。

Artemis Hua Rong Yen, pianist, writer

One of the most sought-after pianists in Taiwan, Artemis H. R. Yen has attained to a unique place among the performers of her generation. With her performances being highly anticipated, program notes becoming collectors' items, books and essays having won critical acclaims from professionals and music-lovers alike, Artemis Yen readily brings ideas and compassion to her native soil, Taiwan.

Granted the Post-Graduate Diploma ("Aspirantura") in Piano Performance (an equivalent to a doctorate in music performing, or an Assistant Professor Certificate) from the famed Moscow State Conservatory, Russia in December 1997, Artemis Yen is the first Taiwanese citizen to be awarded such a degree from the famous conservatory. Yen studied with two of the most prominent professors, the late legendary flamboyant Prof. Evgeny V. Malinin, and the world-renown educator, Prof. Lev N. Naumov, successors to one of the finest Russian piano traditions - the faculty of the late Heinrich



G. Neuhaus. Yen also studied briefly with the outstanding pianists, Natalia Troull, C. Keene, Abbey Simon, Oxana Yablonskaya, Diane Andersen, John Perry, Robert Roux, Andrei Diev, and the beloved late T. Nikolayeva.

Born in Taiwan, Yen was nurtured in the Special Program for The Musically Gifted under the auspices of the government from elementary through high school, winning prizes in various local and national piano, composing, cello and writing competitions. Prof. Alexander Sung - a winner of International Johann-Sebastian-Bach Competition - was her mentor of 11 years. Yen graduated Summa Cum Laude from the National Institute of the Arts (Now Taipei National University of the Arts), Taiwan in 1993.

Yen frequently performs in Russia and other countries; her concerts have so far brought her to St. Petersburg, Moscow, Ryazan, Russia; Kiev, Ukraine, Vladikavkaz, N. Ossetian Republic, Russian Federation; Prague, Czech Republic; Paris, France; New York, Gainesville, U.S.A.

Active in research projects on music-related issues, Yen is also an author of two books and a reviewer-contributor to Performing Arts Review and MUZIK. Yen joined the faculty of Department of Music, Shih-Chien University, Taiwan in August 2004.

Yen founded, directed, and performed solo and chamber concerts at the Rachmaninoff Festival 2013 in Taiwan celebrating the composer's 140 jubilee. Yen's latest recording with accompanying book of Mozart and Prokofiev sonatas has been released in 2013; her first vinyl record "Seasons," recorded live in Taipei National concert hall, will be released in April, 2016.





【關於變奏曲—充滿故事的「非故事」】

其實很多彈鋼琴的人從小就彈了很多「變奏曲」，林林總總的變奏曲存在於莫札特那兩本、貝多芬那「兩本」、存在於海頓／莫札特／貝多芬的奏鳴曲樂章中、存在於室內樂曲……到了十九世紀被視為浪漫派大大的音樂家們變得不太想將曲子命名為「variationen uber什麼主題」，可能因為這樣看起來原創性不夠高吧？而且十九世紀來到，個人主義漸漸高漲，也不需要特別弄個主題變奏曲像哪位大大致敬一下不用啊，我就是大大啊~!法國波旁王族都被砍頭了，誰還需要寫曲子向大大致敬（再說，滿地都是大大的情況下，寫曲子致敬不就是另一種選邊站嗎？噫噫……）

十九世紀的取名和曲名—尤其是在李斯特大大的手下—就開創了文創（咦？）手段的一種—五花八門的各種「其實是變奏曲」但不叫做變奏曲的模擬曲、甚至幻想曲。

奏鳴曲，在長久演變之下，成為一個具有闡述、議論個性的曲體，並在交響曲、室內樂與鋼琴獨奏曲上各有璀璨華麗又複雜的演奏，我們很多學鋼琴的人，可能由於長久以來必須與貝多芬三十二首鋼琴奏鳴曲搏鬥、學習並演奏受貝多芬鋼琴奏鳴曲影響的許多其他奏鳴曲與實質為奏鳴曲式的作品，而比較注重奏鳴曲。

然而，其實就演奏與創作技巧的探討來看，具有「專業人看門道、外行人聽花招」的變奏曲，可能才是更貼近、記錄著作曲家內心思維軌跡的作品。

為什麼是貝多芬的降E大調「英雄」變奏曲，Op. 35而不是三十二變奏曲（WoO. 80）、布拉姆斯的韓德爾主題變奏曲而非帕格尼尼主題變奏曲、拉赫瑪尼諾夫的柯瑞里主題變奏曲而非《蕭邦主題

變奏曲》呢？

我手上的曲目中還有很多變奏曲，都沒能排進來的原因，其一是在一場音樂會中要聽「多少變化」，能不能讓聆聽者因此而多認識曲子、至少每一首曲子的主題都能沁入人心？

再者，就樂曲本身而言，這次選的貝多芬與梅特納的變奏曲都遊走於主題旋律與低音和聲進行作為主題之間，是原創的主題；而布拉姆斯與拉赫瑪尼諾夫這兩開變奏曲的主題來源都與巴洛克音樂關係密切；貝多芬與布拉姆斯的變奏曲各自於結尾時寫上了精神抖擻、一點也不拘謹的風格，可說是這兩位作曲家青年時期對於自己譜曲技巧與演奏能力的「戰力展示」啊！

貝多芬「英雄」主題變奏曲是我第一次到莫斯科（上音樂營）時很濼巧受到我的老師E. V. Malinin教授、以及T. Nikolayeva大師指點的曲子，而布拉姆斯與拉赫瑪尼諾夫的這兩開變奏曲則是我將要結束莫斯科學業時，Malinin老師辭世前最後聽到的曲子的其二。

在這次沒有機會演奏的拉赫瑪尼諾夫的《蕭邦主題變奏曲》中間有一個小賦格，而《柯瑞里主題變奏曲》中間有一個非常美麗的、和他的帕格尼尼主題狂想曲異曲同工的、像是宣敘調（recitativo）一般、充滿華麗裝飾奏的變奏。每次彈這兩首變奏曲到了這中間的「腰帶」，我都覺得自己好像走到人生分水嶺、眼前出現大峽谷。

對我而言，莫斯科或許可以算是我人生中的那則賦格—那則在主題的留存與變體受到種種磨練、鼓勵、而激發其後的變奏，但永遠不會忘記來時路。

這就是這場以變奏曲為主軸的「不忘初心」音樂會的發想點。

藝術家始終如一，卻不一成不變；這是藝術家與我們這些終日庸庸碌碌的俗人不同之處。

變奏曲與鍵盤樂器與演奏家們

在鍵盤演奏家幾乎就等同於作曲家的年代，變奏曲是司空見慣的「演奏技巧」，亦即，變奏曲包含了設計與即興看似衝突卻能美妙並存的二元性。

鋼琴家們擁有最大量的變奏曲曲庫。這不是獨厚自己的樂器，而是因為鍵盤樂器所以能由十六世紀以後開始穩定茁壯、直到十八世紀晚期成為音樂世界不可或缺的一份子，「變奏曲」這種曲式及創作手法佔有絕對重要的角色。

怎麼說呢？

如果沒有變奏曲，鍵盤樂器「可以單人演奏多聲部與和聲」的特性要往哪裡發展呢？或者，倒回來說，鍵盤樂器之所以由多絃彈撥樂器（例如匈牙利揚琴cimbalom）衍生發展出來，就是為了因應擔負人聲與其他樂器所無法做到的和聲與多聲部演奏功能啊！

如此說來，把別人的聲部「搶過來」、形成一種



類似自彈自唱的演奏行為、再加上早就有魯特琴等撥弦樂器音樂高度發展，類同的音型在能以手指按鍵方便操作的鍵盤樂器上發揮想像力，將眾人耳熟能詳的旋律「加花」變化，更是水到渠成的發展。

現存所知最早印行的變奏曲，是十六世紀西班牙作曲家納瓦耶斯（Luis de Narváez）為vihuela這種吉他作的兩套變奏曲（Diferencias），而十六世紀英國作曲家，包括William Byrd、Hugh Aston、Giles Farnaby為「處女琴」（Virginal, Spinnet）寫過許多演奏技巧已相當繁複的變奏曲¹另外，十七世紀德語地區的「聖詠變奏曲」（Chorale Variations）將變奏曲與組曲融合成一種新的曲式，在眾多只是「加花」、加裝飾的「方便」變奏曲中特顯別出心裁。變奏曲式是一種音樂形式，但音樂作品中本來就存在種種的變奏手法，作曲家利用「變」達到鞏固重要材料的目的，結果成就了更大意義的「不變」。

「魔鬼藏在細節中」

由於變奏曲的主題可以自創、也能摘取著名旋律加以巧變，作曲家不僅可以此鍛鍊作曲技巧與創意，也展現樂器技巧與表現力的掌握能力；我們所知的十七世紀以後的著名鍵盤音樂作曲家幾乎都在變奏曲上表現出色，**巴赫之後有：莫札特、海頓、貝多芬、舒伯特、李斯特、舒曼、布拉姆斯、拉赫曼尼諾夫……**，甚而作曲家們譜寫變奏曲已不再是與其同輩較勁，而意在承先啟後了。



一般人所知的變奏曲式是主題變奏曲，亦即以一段主題旋律為本，配上各種變化技巧，包括最容易理解的裝飾加花 (ornamentation)、移調 (transposition)、再到需要多點理解方能知其巧妙的轉位或倒影 (inversion)、逆行 (retrograde)、增值與減值 (augmentation and diminution)、模仿 (imitation)、速度改變、各種節奏變化等，結果變奏曲不但變來變去，還包羅萬象，從純粹把家喻戶曉的好聽旋律以演奏技巧「炫」成萬花筒，有的萬變不離其宗，有的卻是一變三千里。

因此，變奏曲無須非得自成一單曲方能展現形式與創意，即便是含藏於多篇章作品其中一個樂章，甚或根本不稱為變奏曲卻實為變奏曲者，也能在異同之間幻化巧妙。

變奏曲最常「藏」在組曲、奏鳴曲中，例如海頓、莫札特鋼琴奏鳴曲的末樂章，雖名為輪旋曲，但主題每次出現卻總有同中之異，對於聽眾而言已有變奏之。而李斯特眾多的練習曲、匈牙利狂想曲，往往依賴根源於同一主題的不同技巧展現來拓展篇幅、增益演奏豐沛效果，實為幻化種子樂思之術。

很多人認識變奏曲乃是因為所謂的「小星星」變奏曲，或是以催眠之傳言聞名於世的《郭德堡變奏曲》，其實音樂家就著一段音樂進行變奏，甚或即席創作，早在音樂上的巴洛克時代就蔚為風氣；在一個音上「加花」加上裝飾音，乃至於特別安排終止式以便塞進整段裝飾音，到了莫札特的時代，已經司空見慣到了甚至已顯過時了。小莫札特在巡迴演奏「走唱」歲月中不免要面對俗氣的大人們丟出流行旋律、令他據此「主題」即興變奏，測試神童是否是浪得虛名；這種「音樂

社交」反而為莫札特存留更多「資料庫」。而在莫札特口中「唯有他能讓我會心一笑，又能令我發自靈魂深處感動不已」的海頓先生則以許許多多的變奏輪旋曲獨步樂壇。

1793年，柴科夫斯基去逝前一百年，海頓將對於摯友的思念藏於悲喜交織的F小調行板與變奏，作品Hob. XVII: 6；脫胎自歌頌與非歐與尤莉迪潔美愛情神話故事的歌劇中最後一首詠嘆調〈Perduti un'altra volta〉在變奏曲中各以小調與F大調兩個主題交替出現，兩個主題各有變奏，悲感與愛戀在看似嚴謹聽來卻相當自然的聲部對位構成蒼勁的骨架中吟唱。和聲有極簡、有繁變，旋律則時而優雅、時而精巧可人，而十八世紀晚期蔚為主流的矯飾主義美感亦未缺席；就形式而言，海頓之於音樂史最大貢獻之一：「雙重變奏曲」，則在此曲中發光發亮，使此曲成為不朽之作。海頓的雙重變奏曲的「雙重」意義在於「雙」主題，也在於因此「雙軌」主題並存，而形成的像是迴旋曲一般的形態。

所謂的「古典變奏曲」，對於「以歌（旋律）認樂」的人而言，或許較比十六、十七世紀流行的低音主題變奏曲易懂，這樣的欣賞原則在十八世紀後助長主題變奏曲更加流行，當然也使超技鋼琴家更容易將著名的歌劇或交響曲的重要旋律改寫為更華麗的變體曲，二十世紀之後電影或電視主題曲甚至流行歌的演奏版、改編版也甚受歡迎，可見得「美好的旋律、夠炫酷的變奏」不難理解的架構形式」足夠跨時代、跨族群、跨文化，延展音樂的影響力。

規則的破與立—— 巴赫、海頓、貝多芬

累世受到眾人膜拜的《郭德堡變奏曲》暗藏種種規則與密碼，這麼厲害的作品卻是巴赫刻意以大白菜雜錦歌結束的「雕蟲小技」，這種玩弄技法與規則於股掌之間的豪邁才氣，想必令貝多芬輾轉反側，他的《C小調三十二段變奏》顯然就是對《郭德堡》的回應之作。該曲以言簡意賅的八小節主題發展出三十二段變奏，以固定低音變奏手法套入主題與變奏，使本曲成為貝多芬二十首變奏曲和創作的變奏曲式中著名的作品之一，成功結合了出於作曲家自身的創意以及巴洛克時期最為廣泛使用的夏康舞曲 (Chaconne) 和帕薩卡里亞舞曲 (Passacaglia, "g"不發音) 兩種頑固低音變奏曲的精神，巧妙回應巴赫名作。

莎士比亞、貝多芬的作品絕不簡單，卻能跨越世代、族群、文化差異與偏見，在於他們洞悉傳統、敢於創新，又能在自己層出不窮、繁而生多的創意中擇菁華樞機，寫下令智者俗子皆樂在其中的曠世傑作。

貝多芬眾多智慧之一，就是自龐雜曲式中透析凜然架構，又能將這彷彿完美得牢不可破的公式，庖丁解牛，優游在嚴謹與破格間，威風得令人啞口無言。降E大調變奏曲即是一例。

在《C小調三十二段變奏》之前，貝多芬早已於1802譜寫一首音樂史上難能有出其右的降E大調變奏曲與複格，作品35。

1802年，貝多芬創作靈感正暢旺，正要跨越青年期來到所謂「創作中期」(middle period)，貝多芬瞻前且顧後，他繼續嘗試各種擊鼓奏鳴曲式、塑



造屬於自己的奏鳴曲形式，一方面在舊有的體例中發現靈感。貝多芬兩闕原創主題變奏單曲—降E大調「英雄」變奏曲，與C小調三十二變奏，就將作曲家鑽研巴洛克時期各種演奏習性、創作理念與音樂風格表露無遺；尤其以逐漸在奏鳴曲與變奏曲中現身的賦格 (fugue) 精神更令人注目；作品35，被稱為「英雄」主題變奏曲的《降E大調變奏曲》就以一幾乎占據全曲三分之一長度的艱難賦格作終；而《C小調三十二變奏曲》中，貝多芬毫不猶豫地從巴洛克風格音樂中提煉出妙藥。具有和聲低音主幹兼為低音旋律形成隱伏性主題、於其上尚能添加高音旋律、承繼obligato演奏風格的帕薩卡里亞 (passacaglia) 就是融合嚴謹、設計、幻想、與自由的極佳選擇。

每次彈到「英雄」主題變奏曲，就覺得1802年在維也納正風光的貝多芬沒有被名聲沖昏頭，也沒有被聽覺逐漸出現問題的隱憂所威脅，反而像是洞燭天機一般，細心設計了這個創意十足的變奏曲，在許多人不把變奏曲當作一回事、或認為變奏曲只是作曲家炫弄技巧的作品類型時，拔得頭籌，將變奏曲的靈魂與外型完全整理好，這闕「英雄」主題變奏曲相信足令其後的作曲家徒呼負負、大嘆自己太晚生、太晚寫！

這闕變奏曲建立於一個十分簡樸的五度與四度進行上，並首開先例，先將這個包藏了天地間最通透的、和諧的五度、四度關係旋律以二、三、四個聲部在不同的音域彰顯其不同角色，之後才隆重地介紹主題，並將此早已「談論」過的主題置於低音，不但改變了「主題各種變奏」的單向思維，更以此回應從古至今，主題類與低音旋律式兩類變奏曲的二元論，在一曲中將兩種主題理念合而為一；貝多芬對於形式的反思、反抗、革新的能力，真是令人敬佩！



此曲中的「變奏曲+賦格」這種集創意與嚴謹訓練於一體的變奏曲形式也為十九世紀之後的變奏曲立下極佳典範、造成流行，這首變奏曲也轉生成為隨後譜寫的第三號《英雄》交響曲的末樂章。

貝多芬對於自己的賦格寫作能力自信滿滿，在法軍佔領維也納期間曾言，若自己譜寫賦格的能力轉換為運籌帷幄的技巧，一定可以打敗法軍。也因此，貝多芬不但與致勃勃地改變變奏曲的形體與內容，亦想扭轉一般人對於賦格的刻板印象。

為了這則充滿年輕氣盛的賦格，貝多芬特別將古典變奏曲中慣有的慢板變奏加長到了幾乎像是奏鳴曲慢板樂章的規格，而且不僅是個長而大的慢速變奏，這個大調變奏（Maggiore）特別設定廣板（Largo）以便乘載鋼琴協奏曲慢板樂章才有的宣敘調（recitativo）與詠嘆調（aria）並陳的主述態度，使得時間質素一節奏，韻律有更多吟唱、述說的時間。每次彈到這個變奏，都覺得它

好像一位專制又開明的君主、自信滿滿地看著自己勵精圖治的豐盛成果，他悠然欣賞著安居樂業的人民各種模稜又有趣的生活，到了賦格，就像是這位君主反思自己執政的信念，一次又一次的自省、一次又一次的決心。

這個賦格再次強調作為全曲核心概念的「五度、四度」的一體兩面之後，就「出發」前去征討各種調性與貝多芬最擅長的節奏，使得“fuga”這個原有「遁逃」意義的曲體生色活躍，那在音域間跑來跑去的十六分音符維持了賦格「遁逃跑動」的本意，也表現了三十餘歲青年貝多芬的炫技信心。

在賦格之前，貝多芬寫了一小段具有間奏功能的尾聲（coda），像是給賦格鋪上的紅毯，而賦格之後又繼續寫了相當長的一段回憶所有主要材料、被標上*Andante con moto*的尾聲；這段更有趣，它的音型與賦格前的Largo呼應，有著許多本身即是音型變奏的華麗展技段落，態度上更加泰然自若，彷彿這位君王帶著滿滿的信心、既威嚴又優雅地前行。我小時候練這段時，總是覺得哪裡怪怪的，「不像貝多芬」；後來長大彈了更多貝多芬作品，才體認，這種不怕將優雅的、幽默的材料放置於嚴肅、雄心壯志音樂之後的強大自信——就像第三號鋼琴協奏曲的第三樂章，那整死鋼琴家和木管的快速尾奏幽默得令人又氣又好笑啊！

布拉姆斯—變奏曲模範生

若說貝多芬是鋼琴奏鳴曲的典範，那麼布拉姆斯可說是變奏曲界的模範生。布拉姆斯一生中寫了八闕變奏曲，所取用的主題除了原創主題之外，也包括尊敬的音樂家們：舒曼、克拉拉、韓德爾，布拉姆斯也跟上「帕格尼尼」流行，寫了兩套超技變奏曲。布拉姆斯的變奏曲受音樂學家們讚譽的原因，主要在於，原先近乎要走到炫技——炫演奏之技、也炫寫作之技——單一專賣店形式的變奏曲，在布拉姆斯手中卻反而有了結合先賢變奏手法與創意，更在演奏技巧上再上層樓的光彩。

一般人對布拉姆斯的印象是「深沉內斂」，卻忘了這位大鬍子胖阿伯當年也有意氣風發的青春歲月。由布拉姆斯的作品來看，他的手掌或者毫不亞於蜘蛛人拉赫曼尼諾夫，這種要求掌幅、手指間距皆巨的技巧散見於布拉姆斯所有的鋼琴作品中，惟布拉姆斯面見李斯特後，深深體認到自己所求非電光石火，益加堅定其懷藏狂狷外顯質樸的心志。

布拉姆斯不僅寫「音樂的變奏曲」，還煞有介事地寫「變奏曲的練習曲」。布拉姆斯的作品附錄（Anhang，縮寫為Anh.）有五首（通常沒有人自作夢想去練的）練習曲，這五首練習曲分別以蕭邦F小調練習曲（Study after Frederic Chopin in F minor）、韋伯C大調迴旋曲（Rondo after C. M. von Weber in C major）、巴赫小調念板（共二版本，Presto after J.S. Bach in G minor）、以及巴赫d小調夏康舞曲（Chaconne by J.S. Bach in D

minor for left hand alone）來譜寫仿作變奏曲，光從取材就不難看出布拉姆斯不但寫練習曲（給眾人練），這也是身為鋼琴家兼作曲家的布拉姆斯給自己的練習曲。這其中最著名的，或許就是布拉姆斯拆筋卸骨另創新局的夏康舞曲。今天很多人喜愛演奏布索尼（F. Busoni）改編自同一首無伴奏小提琴組曲的夏康舞曲，卻鮮少有人能夠將早於布索尼將近二十年的布拉姆斯版本「玩弄於指掌之上」，就是因為布拉姆斯練習曲與變奏曲通盤，以上諸曲不但是深得原作意趣的改編，且更設下「懂作曲」與「懂演奏」的高標準。

拉赫曼尼諾夫變奏技巧—變與不變

若稱拉赫曼尼諾夫是布拉姆斯之後最佳之鋼琴變奏曲作曲家，應當之無愧。

其實拉赫曼尼諾夫的技巧磨練痕跡還能從早年的《蕭邦主題變奏曲》與晚期的《柯瑞里主題變奏曲》管窺，這兩個變奏曲與《帕格尼尼主題狂想曲》分別記錄下作曲家譜寫變奏曲時，將「真的很有趣但有夠難」的巧思化為「聽眾們能夠消化而且還相當巧妙」的創意。

不過拉赫曼尼諾夫成為繼布拉姆斯之後另一為鋼琴獨奏變奏曲貢獻良多者，並非完全出自自願。

帶著一大家子離鄉背井，返鄉無望的拉赫曼尼諾夫，深知自己無法以作曲家之姿站上專業風向早已行往現代、而觀眾們的品味卻又在眷戀懷舊風與好奇爵士搖擺樂之間擺盪的西方世界立足，只



持著兩口皮箱，家產幾近蕩然無存的拉赫曼尼諾夫必須馬上取得名氣才好。於是他重拾鋼琴家生涯，應允一次又一次的演出，演奏標準曲目之外，所剩的時間已不夠創作新曲，只得以《大黃蜂的飛行》、《仲夏夜之夢》選曲、《愛之悲》、《愛之喜》這類改編曲稍解創意之無法盡興，但正因為演奏技巧高超、和聲語彙結合新舊，這些珠玉小品亦為其贏得斐然名聲。終於在一九三五年底，拉赫曼尼諾夫完成了《帕格尼尼主題狂想曲》與《柯瑞里主題變奏曲》，甚至在美麗的瑞士琉森湖區，拉赫曼尼諾夫還興起重拾交響曲的想法。

拉赫曼尼諾夫最後三闕大型作品：《帕格尼尼主題狂想曲》、第三號交響曲、以及《交響舞曲》中，當下立獲好評的只有《帕格尼尼主題狂想曲》，這闕技巧與音響效果皆華麗炫耀的作品足令音樂聽眾热血沸腾，但《第三號交響曲》與《交響舞曲》的冷硬高貴卻超過了當時人們的接受度，連當今最受鋼琴家喜愛的《柯瑞里主題變奏曲》都面臨不妙的評價。

《帕格尼尼主題狂想曲》與「英雄」主題變奏曲



《帕格尼尼主題狂想曲》一開始，拉赫曼尼諾夫就將帕格尼尼主題精確拆分為兩個主要部分運用之。

《帕格尼尼主題狂想曲》一開始，拉赫曼尼諾夫就將帕格尼尼主題精確拆分為兩個主要部分，再將這兩部分的特色細加拆解、運用，使得此曲所有變奏—若以此A、B兩部分當作發想原則來看—無一變奏不是圍繞著主題；甚至，在第七變奏中還插入拉赫曼尼諾夫顯然非常喜歡、近乎癡繞於其所有重要作品中的《末日經》（Dies Irae, 神怒之日）旋律，真是一大絕！在此，帕格尼尼主題除了與《末日經》形成對位關係之外，也以另一種「態度」—變成頑固低音—扮演癡繞不去的角色，有如在幕後主導，如此也顛覆了一般變奏曲總是將主題放在最顯著部分的思維。

因此，就如同貝多芬降E大調變奏曲，拉赫曼尼諾

夫的《帕格尼尼主題狂想曲》、跳脫所有變奏曲們，先演奏「主題」，再演奏屬於變奏的慣性，也跳脫了主題的變奏經常在樂曲最表層的框架，實現了「變即不變」、「寓簡於繁」的翻轉理念。無論變奏進行得再遠；即便旋律、調性、節拍、個性…全都變了，聽者仍感到明顯環環相扣、的確「似曾相識」啊！



拉赫曼尼諾夫對於精確材料的靈活運用，表現在單一作品的材料精確與作品之間音樂素材互通；他經常在不同作品中使用相似甚至相同的動機，最明顯的就是他對Dies Irae（神怒之日）主題的喜愛；更甚的是，拉赫曼尼諾夫的三個有名的變奏曲：《蕭邦主題變奏曲》、《柯瑞里主題變奏曲》、以及《帕格尼尼主題狂想曲》不僅在主題中透露了《神怒之日》的影子，在變奏中也能巧妙地將三個不同的主題轉化出Dies Irae的型態。

踟躕新舊間忠於自己

「我深感自己猶如漂蕩孤魂，身處日益陌生的世界，我再也無法以原有的方式寫作。現在所謂的新方法，音樂不是發自內心的創作，而是從腦子裡構織出來。這種新音樂的作曲家是用想而非感受。」—拉赫曼尼諾夫

世紀交替，故國山河變色，拉赫曼尼諾夫不得不選擇新的生活環境，音樂似乎是他僅剩可「不變」的選擇。

1910年代以「第二號」的成功並未帶給拉赫曼尼諾夫作曲上的靈感或方便，革命前夕的沙俄充滿濃濃的守舊味，特別是一種無法排德的文化態度

—主要原因在於這些社會主義革命運動者大多聚居歐陸德語區—從脫胎自印象畫派反學院概念的巡迴畫派(Peredvizhniki)弗蘇貝爾(Vrubel)、「藍騎士」時代一度積極參與德國境內前衛藝術活動的俄羅斯，在1910到1920年代間，卻顯得進退維谷。

在視覺藝術上如此，在音樂上影響更加明顯；原因在於音樂的創作與演繹皆需較視覺藝術或綜合表演藝術更多時間醞釀，在這價值觀、標準取向紊亂的二十世紀初，未能馬上擁抱「現代性」(modernity)的音樂家，是帶著痛苦的懷舊心走向三〇年代的。

雖然拉赫曼尼諾夫對當時的現代音樂活動戒慎排斥，他此時的創作卻也融入了相當的時代質素；他引用了更具諷刺意味的素材，在節奏、和聲、動機取材上，巧妙地將「最不可能」—例如爵士藍調—的材質，化入極為「自然」而「發自內心」到了近乎強說愁的旋律中。





《柯瑞里主題變奏曲》— 在新舊、變與不變間的 掙扎與淬鍊



自第二號交響曲、《死之島》(The Isle of the Dead)之後三十年間，拉赫瑪尼諾夫竟只有十七個作品問世，這並非因為作曲家安於成功，而是「才多難自棄」—拉赫瑪尼諾夫是世間少見、兼具第一流鋼琴獨奏家、歌劇與交響樂指揮家、作曲家才能與專業生涯的人物；即便是現代的伯恩斯坦(L. Bernstein)、普列汶(A. Previn)也都無法面面俱到，甚至是生於戰亂年代、一心扭轉自己原生家庭悲劇過往、選擇成為撐起一家幸福的好丈夫好爸爸一家之主呢？

「…只要觀眾席間有點咳嗽聲，我就會跳過下一個變奏…這次音樂會中老是有大大小小的咳嗽，結果，我只彈了十個變奏而已…最佳紀錄是紐約那次，我彈了十八個變奏…」拉赫瑪尼諾夫如此向摯友、鋼琴家、作曲家梅特納(Medtner)傾吐《柯瑞里主題變奏曲》演出時的窘境，但今日此曲卻居二十世紀鋼琴經典曲目之列。

變奏曲與風格演變

1935年底，拉赫瑪尼諾夫完成了《帕格尼尼主題狂想曲》與《柯瑞里主題變奏曲》，在瑞士琉森湖畔甫落成的新居避世的拉赫瑪尼諾夫，心中又燃起創作交響樂的想法。

拉赫瑪尼諾夫最後三闕大型作品：《帕格尼尼主題狂想曲》、第三號交響曲、以及《交響舞曲》中，當下立獲好評的只有《帕格尼尼主題狂想曲》，這闕技巧與音響效果皆華麗炫爛的作品足令音樂聽眾熱血沸騰，但《第三號交響曲》與《交響舞曲》的冷硬高貴卻超過了當時人們的接受度，連當今甚受鋼琴家喜愛的《柯瑞里主題變奏曲》都面臨不妙的評價。

所謂「柯瑞里主題」並非柯瑞里之作，而是流傳已久的La Folia舞曲；這種以重複循環的和聲進行所造成的低音旋律上的三拍子舞曲，自然地具有變奏曲樣式，這種舞曲的和聲低音旋律往往以半音下行，被援引為象徵人類無窮盡的生命重擔，李斯特絢爛的《西班牙狂想曲》亦以此為主題。1928年，拉赫瑪尼諾夫結識小提琴大師克萊斯勒，經其推薦得知柯瑞里以此主題譜寫的小提琴無伴奏曲，拉赫瑪尼諾夫深為折服，譜下此曲題贈克萊斯勒。

超越《蕭邦主題變奏曲》， 融合新舊、解構作曲技巧

與早年的《蕭邦主題變奏曲》相較，此曲已脫離音樂素材與技巧表現過於綽綽的缺失，暢然表現極簡素材延展為繁雜織度的效果。此曲大致分為前後兩段，藉由副題為「間奏」(intermezzo)的第十三變奏營造氣氛與調性迷濛的轉折，將悲涼的d小調緩緩飄落到降D大調上的第十三、十四變奏。在間奏變奏之前，每一個變奏都有截然不同的個性與速度，以便塑造「非設計」的隨興感，這也是作曲家們窮盡一生追求的一即是，讓譜可見設計、而聆聽演奏者渾然不覺的通與順。

這種以結合了宣敘調(recitativo)與華麗的裝飾奏作為變奏曲中間點的做法，不但也運用在《帕格尼尼主題狂想曲》中，其實也明顯地出現在拉赫瑪尼諾夫的奏鳴曲式類型的作品中；這就是鋼琴演奏技巧極佳的作曲家們深諳如何以鋼琴的特色—音域寬、能夠演奏多聲部、有延音與泛音的機制，來豐富音樂聲響。

對我而言，第一、第二變奏彷彿由十九世紀最後一年的音樂院優秀青年鋼琴家走向世界，在途中遇上第三變奏【似小步舞曲】這位看盡世間滄桑、甚至在美國也有所歷練的老歐洲貴族（這裡有些許「歐洲古典音樂家耳中的爵士藍調實素」），第四變奏則巧妙地變換節拍，出自於俄羅斯民間歌舞換節拍的樣態，在《交響舞曲》中，這樣的節拍設計火力全開，聽者只聽到澎湃緊湊的「感覺」，卻渾然不知譜上是看來很嚴密的節拍。接下去的每個變奏皆愈來愈緊湊，彼此間的吸力愈來愈強，不消作曲家多做解釋，大多

的演奏者都不會任意將第五到第七變奏任意拆散，順著音樂的「感覺」，我們很容易地就會彈到第七變奏的最高點、以延長記號收尾，彷彿暫時征服一座山的階段性成果！第八、第九變奏掉入不同性格的陰霾中，第八變奏刻意設計的古怪節奏將三拍子解構，演奏者雖要繼續掌握三拍子的基本個性，其實卻應該以此為鑑似地、將之用為對照組，表現那些或拖曳、或躁進的切分音造成的藝術化的脫拍；因之此變奏與第九變奏亦連成一氣，又充滿了濃濃的「歐洲人眼中耳中的新大陸音樂」。若是演奏過《帕格尼尼主題狂想曲》的人，定會發現在《柯瑞里主題變奏曲》的第十變奏發現似曾相似的影子；從指法的觀點出發，《柯瑞里主題變奏曲》的第十變奏與《帕格尼尼主題狂想曲》的第十五變奏有異曲同工之妙。由帶有諷刺戲謔個性的第十變奏起，極為重視塑造鎔如金字塔般的樂曲唯一高點的拉赫瑪尼諾夫就安排了愈來愈充滿活力、甚至勇氣十足的變奏十一、十二、十三，將其運用的舞曲原型變得幾乎消失原樣，直到間奏曲，並進入拉赫瑪尼諾夫最在乎的撫慰般的降D大調段落後，方即以搏扶搖之勢飛沖回d小調，旋而進入四段熾熱的變奏，然全曲卻出乎意料地結束於詩意盎然的靜謐尾奏，在此作曲家嫺熟的聲部寫作技術完全令人覺察不出「密縫」於其中的主題本貌，堪稱神來之筆。





新與舊，塵俗與天才

無論是第三號交響曲、第四號鋼琴協奏曲、或是《柯瑞里主題變奏曲》首演時，遭遇的反應，由樂評人雷瑟（Samuel L. Laciár）評述拉赫瑪尼諾夫的第三號交響曲大約可以看出：「即便是要寫出最具原創味、最偉大、最合乎所謂完全地現代的要求，也無須在音樂中塞滿不協和音」，但此曲仍遭遇如第四號鋼琴協奏曲、《交響舞曲》首演時的冷淡反應，樂評人諷刺拉赫瑪尼諾夫「了無新意」，而大受十九世紀末優雅傷懷之情感動而瘋狂喜愛第二、第三號協奏曲、《帕格尼尼主題狂想曲》等作品的普羅大眾則對第三號交響曲中的二十世紀走向相當失望。

拉赫瑪尼諾夫在1941年的訪問中說：

「其實我創作時從未刻意表現原創、或譜寫具『浪漫』或『國民』樂派特質、甚或任何其他特質的音樂。我只是將發自內心、我內在的聲音寫下來。當我創作的時候，我只是盡己所能誠懇地陳述我的心聲。」

拉赫瑪尼諾夫作品中一次又一次的高潮迭起曾被歐陸樂評人貶為廉價庸俗，一層又一層脫胎自戲謔對位法訓練所寫出的器樂對話也被指為枝節小氣；但是，到底是拉赫瑪尼諾夫過於斤斤計較了，還是我們凡人的耳朵實在遲鈍得「來不及」聽這些分分秒秒流洩於絢麗音符中的盞金歲月呢？

德俄牽連

台灣音樂市場多年來多受個化的文化疆域主義操弄，而消費者—甚至學習與教授音樂者—也似乎默默接受，這樣的僵化區隔意識，反而阻撓經由音樂認識另一文化的可能性。其實俄羅斯音樂傳統中融合了長久以來俄羅斯歐化進程中引進的法國、義大利、與德國觀點；尤其在交響樂、鋼琴曲的創作上，在十九世紀晚期執器樂音樂牛耳的德國的影響，功不可沒。

分別於1864與1866成立的聖彼得堡與莫斯科音樂院開創了俄羅斯最高專業音樂教育，這兩個音樂院是教育機構也是藝文典範，就像巴黎音樂院幾乎主宰十八世紀以來法國藝術音樂創作的主流與非主流—別忘了，沒有「主流」，也就沒有與之相對抗衡、應運而生的「非主流」—俄羅斯的和聲理論與曲式教育深受德國音樂院教育影響，再者，莫斯科對華格納音樂風格的傾心崇拜雖未體現於樂制，卻在交響曲與器樂曲的和聲語彙與曲式中開花；里夏德·斯特勞斯那誇耀交響樂器聲響效果卻又不乏哲學意涵的作品亦馬上就被聖彼得堡與莫斯科兩地樂界奉為主臬，白遼士、李斯特、斯特勞斯這些開發十九世紀「後貝多芬時期」交響樂的重要人物皆曾踏上俄羅斯土地演奏，甚至缺教；於是，層疊式的主題、以主導動機為樂曲發展導引主線的創作理念幾乎全面沁入，甚可說成為十九世紀晚期俄羅斯音樂創作的核心意識。於是奏鳴曲思考常規的磚瓦梁柱轉化為潮來潮去，相似又各異的旋律像是最奢侈的絲線，它們對話，以生命交織成最美麗華草又神秘的音樂錦緞。

「俄羅斯的布拉姆斯」與澤被

生於1856年的塔涅耶夫在九歲就進入莫斯科音樂院預科，這表示塔涅耶夫不但出身貴族門第，還是重視文藝、且家產豐餘的家庭；且與1866年成立的莫斯科音樂院一起成長的塔涅耶夫承襲的，是來自於受到魯賓斯坦院長禮聘而來、客居俄羅斯的外籍教師、以及與塔涅耶夫背景相似，早期得以出國遊學、行遍歐洲學習、以俄羅斯之心消化涵納歐洲文化的極少數的俄羅斯專業音樂家；因此，稱塔涅耶夫是「第一代俄羅斯本土專業音樂家」應不誇張。

雖說「X X 的 A」這種類比經常是兩面刃，這種稱號具有響亮的提點作用，卻也經常引起更多偏見，不過塔涅耶夫被冠上「俄羅斯的布拉姆斯」並不為過；而在1893年柴可夫斯基辭世後繼任為莫斯科音樂院院長的塔涅耶夫也經常被視為柴科夫斯基的音樂理想接班人。拉赫瑪尼諾夫隱隱約約的，從柴科夫斯基與塔涅耶夫的手中，得到了三位音樂家的加持呢！

《韓德爾主題變奏曲》與《柯瑞里主題變奏曲》

這就是今天在曲目中將拉赫瑪尼諾夫與布拉姆斯的變奏曲並列一場演出的原因之一，並且，若是深刻練過這兩齣變奏曲的人，定會察覺兩曲間神秘的巧合—在音型上，兩曲有些變奏幾乎採取同樣的「策略」—舉凡音疊、節奏、韻律，《柯瑞里主題變奏曲》和《韓德爾主題變奏曲》都有相當大量的、來自古舞蹈的質素；若非追索到此點音樂風格與內涵、而只看譜面的「樣式」，恐怕會引起「拉赫瑪尼諾夫此曲受布拉姆斯影響」的揣測。這樣的猜想，若非有拉赫瑪尼諾夫自身之

言佐證，我們很難斷定身在美國、忙於演奏與指揮的拉赫瑪尼諾夫的確為了要寫「他認為是柯瑞里的主題的變奏曲」而翻看了布拉姆斯以韓德爾主題譜寫的這首變奏曲。

不過兩曲間的巧合不僅於此，其實這兩曲的發想來源本身就是變奏曲，也因此兩首變奏曲都同時以主題變奏曲—亦即專注於「變高音旋律」，以及低音、和聲為主幹的變奏曲—例如帕薩卡亞（Passacaglia）、拉佛利亞（La Folia）等此類的變奏曲技巧變軌進行，收得不忘初衷卻豐富繁燦之效。

讓我們再回到變奏曲來。

因為變奏曲這樣的曲種起源與即興演奏傳統有極大關係，十八世紀的鍵盤變奏曲大多有六至十數個變奏，其中又以音型變奏為主要一類，加減音於主題旋律、變化節奏…等裝飾性的手法。在韓德爾、巴赫、海頓、莫札特的鍵盤變奏曲中，無論主題是否為高音聲部，音型變奏都大大統統取音聲部，達到展現技巧的效果。在這齣變奏曲中，由於主題實為和聲低音所形成的序列旋律，就音型外型觀察聲部間對應關係，不難發覺貝多芬顯取巴赫《郭德堡變奏曲》的架構精神，前後連結的變奏間有明顯兩兩成對的樣態—就像貝多芬其他兩首著名的變奏曲，《英雄變奏曲》與《迪亞貝理變奏曲》一般，理性、邏輯精神能藉由聽覺深入人心，在傾聽間架構油然而生，比例之美拔地而起。

脫胎自韓德爾第一號大鍵琴組曲HWV434的《韓德爾主題變奏曲》，是少數以「原本就是變奏曲」的主題另闢蹊徑寫成的變奏曲；二十八歲的布拉姆斯意圖與百年前大師「接軌」的雄心壯志，就在大膽擊劃與細心密縫中。研究布拉姆斯





並為之作傳的斯瓦佛德(Jan Swafford, 1946-) 就認為《韓德爾主題變奏曲》堪稱是自貝多芬以降最佳鋼琴變奏曲。不僅有一個又一個次地展現的高超樂想—包括那生氣蓬勃並引致足令滿堂喝采的賦格，此曲也在再印證了最經典的布拉姆斯特色：在傳統形式中注入活力與新想法；雅好考究博學多聞的布拉姆斯能夠從韓德爾一首風格歡樂的小曲開始，並引用巴洛克式裝飾音(奏)，進而將之與自身的創作理念完美結合，鑄成一炫目之龐然大作。時年28歲的布拉姆斯顯然還在設法精進自己的演奏技巧。他經常公開演奏此曲，這首也是他與華格納初見面時演奏的曲子。華格納對布拉姆斯引用舊形式的深厚能力大為讚嘆。

而布拉姆斯將這首而立之前就備受各方讚譽的光華之作，獻給心目中完美的女性—克拉拉·舒曼。二十五段變奏，二十五個風格、二十五種技巧、二十五種心情寫照，但只有一個出發點—彷彿青年布拉姆斯對著心目中那位純潔天使說出一生怎麼樣也說不出口的愛慕。

較之於掙扎於法律、詩文、與音樂間，並不具有真正的鋼琴演奏生涯的舒曼而言，布拉姆斯與克拉拉的確有更多共同點，甚至就音樂理念而言，布拉姆斯也較偏向於克拉拉那較為偏向「古典主義」而非舒曼那總是要溢出一股價值觀的詩人狂想。

1862年底，布拉姆斯來到維也納開拓事業。他以舒曼贈與李斯特的巨作《C大調幻想曲》與自己的《韓德爾主題變奏曲與賦格》一舉征服看盡浪濤聞英雄來去的維也納聽眾。

眾所皆知，在舒曼與克拉拉夫婦的啟發引導之下，布拉姆斯得以堅守年輕夢想，成長茁壯為承

繼古典到浪漫風格音樂菁華的巨鷹；不過，布拉姆斯對更「古早」風格的濃厚興趣，則相當特殊。布拉姆斯喜歡蒐集手稿，無論是文藝復興時期、巴洛克時期的手稿珍本，布拉姆斯都不計代價蒐集，此曲的「韓德爾」主題就出自於布拉姆斯蒐得韓德爾第一號降B大調鍵盤組曲，作品HWV434.的1733年原版；布拉姆斯的朋友中包括了當時最重要的音樂學者、韓德爾專家、克里桑德(Friedrich Chrysander)以及為巴赫立傳的史畢達(Philipp Spitta)，可見布拉姆斯可不是到處灑錢買舊書的玩票收藏者。

布拉姆斯當然不是唯一注意研究兩三百年前的先人智慧的十九世紀音樂家，孟德爾頌、李斯特都由不同角度切入，將浪漫精神融入巴洛克風格素材；不過，布拉姆斯的做法則不是孟德爾頌的古曲重演，也不是李斯特的擴編改寫，而是仔細研究古樂形式與風格—好似將舊小心拆解，打亮磨光每個小零件，再予以重組為洋溢著古意的「新品」。

在譜寫此關變奏曲之前，布拉姆斯已試寫不少巴洛克器樂舞曲、卡農、小賦格等等「古曲形式」，且終其一生布拉姆斯對溯古寫今樂此不疲，這種研究心得不僅表現在他擷取巴洛克語法的弦樂與室內樂作品中，更表現在他通達古今的變奏技法上。

變奏曲不但起源甚早，更可說是見證器樂音樂與樂器發展的活化石。布拉姆斯選擇了韓德爾這個原已有五個變奏的主題旋律，另外編織出二十五個演奏與作曲技巧、表現內涵與效果皆美的變奏與終章賦格，為貝多芬身後又論為賣弄花俏炫技音型的變奏曲立下另一典範。

或者為了切題、展示自己研究古代風格的成就，布拉姆斯也置入不少令人聯想起十七世紀鍵盤演奏風格的語彙，且布拉姆斯研究學習的對象不僅韓德爾，以庫普蘭(Francois Couperin, 1668-1733)為代表人物、權傾一時的法國鍵盤遺風也在此曲中散發；例如，西西里舞曲風格的十九變奏、仿若音樂盒流洩出的音樂的第二十二變奏令人憶起庫普蘭那些帶有標題的鍵盤組曲，當然壓軸的宏偉賦格無寧是後輩對韓德爾與巴赫的最大敬意了。而布拉姆斯雖自許為大師傳人，卻不囿於大師步伐的頑強獨立，就展現於變奏的邏輯安排中。「分段」是眾多作曲家譜寫變奏曲的邏輯手法，此曲亦不例外；各具有共通點的變奏—就像園林造景，依形狀、色彩、甚至花期，安排各種花卉群組—總然依以建構排列；全曲二十五個變奏大致可分為四組：第一到第八、第九到第十二、第十四到第十七、第十八到二十五變奏，其中第十三變奏可視為全曲轉折、與結尾的賦格遙遙相對。這方正明顯的群組安排毋寧是為了整合長達二十五個、個性各異的變奏，其實布拉姆斯的「變奏」寫法自始就「變得很多」，即便是前幾個明顯採用音型變奏手法的變奏，也是指準了主題「主幹」—音階式的進行，



布拉姆斯《韓德爾主題變奏曲》的第一個變奏，「緩進」的方向依然保留，而主題中明確的二度上、下行折返式的音型被抽離出來成為獨立發展的邏輯



由譜例中可以看出，布拉姆斯雖以音型變奏手法出發，卻未囿於過於幼稚瑣碎的「飾音」窠臼—在旋律結構非常簡單的主題音之間再加些不影響主題原因的裝飾音或經過音、上鄰音、下鄰音—而是透析這個主題旋律的體質，抽離其中幾個重要元素，以此作為「主題」加以發揮變奏。

於是第一個變奏保有主題本來的和聲進行，並大大發揮主題旋律中層出不窮的上下折返式二度音程與極其明顯的音階進行方向；到了第二個變奏這種上下折返的二度音程進行仍在，原先的大調音階元素卻已經被半音階置換，並且在節奏上較第一變奏的上下聲部呈現相逆方向的節奏，在此則進化為布拉姆斯一生最喜愛的節奏型態：呈現三分與二分時間值平均分割，卻互有拉扯延展感覺的所謂「三對二」的節奏。於是在第一變奏節奏表情明晰的垂直相應，到了第二變奏則呈現各聲部自主鋪陳的橫向線條。在變奏曲之始就能切題而不拘束、大膽而不離題，如此的邏輯精算，卻不致使壓垮音樂，怎不令人拍案叫好？



布拉姆斯《韓德爾主題變奏曲》的第二個變奏，「緩進」的方向依然，但已加入半音階

優雅的第三變奏仍舊延續自第一變奏以來所經營的上下聲部對應關係，到了第四變奏，旋律材料簡化為更貼近原主題，但增強量感的連續八度音程；這個變奏不但展現有著大篇幅、年輕時即以超技聞名的布拉姆斯「自在」的過人演奏技巧，在變奏手法上也緊扣著十七世紀的風格議題，以順而易懂的卡農(canon)格式推演變奏的後半段。



第五變奏倏地切換入靜謐，以同名小調書寫的意圖亦彰顯於與前幾個變奏截然不同的綿延不絕的聲線；第六變奏延續第五變奏的脈絡，雖然上下聲部皆為八度，卻必須呈現更加輕柔平緩又各有彈性起伏韻致的線條美，簡直就是個「變奏中的變奏」；這種調性、織度(texture)的大膽對比不只挑戰演奏者的技巧與表現力，更是作曲家吐露自主獨立的勇敢。

在第五、第六變奏之後，第七、第八變奏亦為兩兩成對，後曲延續前曲的「變奏中的變奏」，第九變奏不但帶回半音階議題，還增加了延音與極難控制的橫向聲部延續的課題，考驗著演奏者的和聲如能與控制延音踏瓣(sustain pedal)的技巧。

第十變奏融合了巴洛克鍵盤音樂的花裝裝飾風格，另一方面卻以在高低音域間跳躍的素材大大展現十九世紀晚期已然相當成熟的鋼琴的大音域特色。



布拉姆斯《韓德爾主題變奏曲》第十一變奏，主題旋律的主幹與和聲的低音旋律再現

繼凸顯和聲進行的第十變奏之後，第十一變奏擔負了「複習」主題的功能，不但主題旋律的主幹與和聲的低音旋律再現，在音型設計也見於巴洛克風格鍵盤樂曲中。

若第十一變奏讓我們想起巴赫平均律曲集第二冊G大調前奏曲，那麼第十二變奏就指向庫普蘭的法國風格。

經過被許多學者視為全曲間奏轉折的黑暗沉重的

第十三變奏，布拉姆斯擅長且愛用的六度技巧巧妙地衝破烏雲，拉開第十四變奏；即便在難度甚高的連續六度與八度音型中，布拉姆斯還念茲在茲地鑲上彰顯主題風格的巴洛克式裝飾音，寫出令鋼琴家們又愛又恨的著名變奏。

第十五、十六與第十七、十八變奏又是分別兩兩成套的變奏。第十五、十六變奏以「鏡射」(mirror)的邏輯將複音音樂中極為重要的四度與五度音程徹底玩耍一番，且延續第五與第六、第七與第八變奏的「變奏中的變奏」，使前後變奏在聲部、音型、織度上「相映成趣」，而曲趣則呈現「延展」的脈絡。第十七、十八變奏亦然，不過布拉姆斯在這裡更運用了出現在帕薩卡亞、夏康(chaconne)舞曲中的「保持頑固低音旋律，輔以高音自由變奏」的手法，成功譜寫出具有Obbligato即興遺風的悠揚曲風。

於是緊接著完全展現興盛於巴洛克、因優美的節奏特色而受到後世作曲家愛用的西西里舞曲(Siciliano)雖然改變了節拍個性也改變了速度，不但一點也不突兀，更是全曲進入厚重結尾部分前最後一抹優雅。

經常被視為全曲轉折切點的第二十變奏在低音域彷彿爬蟲般的半音階營造了詭譎猶疑的氣氛，轉到降B大調的關係小調G小調唱一段包藏在哀怨中卻十分明晰的主題核心旋律，進入音樂盒般令人再度聯想庫普蘭那些運用法式古鍵琴優雅得令人不由得心生忌妒的魯特琴(Lute)音色與豪華的鍵盤技巧的風格。



一個珍視細節的人—梅特納

結束法式遺風，第二十三、二十四變奏升起戰鼓隆隆、第二十五變奏揚起進行曲勝利號角，迎接複音音樂的巔峰格式—賦格的到來。這個賦格體例龐大、技巧艱難，簡直就是賦格格式技巧的豪華展現；不僅如此，鋼琴家演奏完二十五個互有邏輯關聯、卻各有不同表情個性、彷彿來自不同星球的複雜變奏之後，還得有腦力、心力、體力完成這最後壯舉，無怪乎不僅擔任首演的十九世紀鋼琴女王克拉拉·舒曼自承「演奏前苦於極度緊張，幸好不辱使命」，各個標榜超技的二十一世紀鋼琴聖手面對此曲也不能不投降，不要說錄音不多，更鮮少有現場演出。

這闕《韓德爾主題變奏曲與賦格》無辜是因第一號鋼琴協奏曲獲冷淡樂評而大感挫敗的布拉姆斯再爬起來的契機。雖然說話不得體經常得罪人的布拉姆斯在此曲首演後經常表現出奇怪的反感，甚至對自己非常崇拜珍愛的克拉拉的辛苦演出冷言冷語，但此曲的成就非凡無庸置疑；甚至在布拉姆斯與華格納—藝術與為人風格迥異的兩人初次見面時，自視其高目中無他的華格納聽了布拉姆斯親自演奏此曲都不能不承認「在真正懂得變巧的人手上，舊格式還真能變出什麼花樣來」

（"One sees what still may be done in the old forms when someone comes along who knows how to use them."）

在大多數音樂史、鋼琴作品研究書籍，梅特納這個姓氏往往只是個粗體字、在數百頁中僅以寥寥數句帶過。雖然拉赫瑪尼諾夫的運氣也不見得好到哪裡，至少普羅大眾的喜好使得拉赫瑪尼諾夫在世界各地的音樂考試、比賽中不但不至於缺席，還占有熱門的地位，而不但舒曼相對冷門，梅特納則幾乎絕跡。

但這位「拉赫瑪尼諾夫和斯克里亞賓的同學」梅特納過人的幻想與創意，卻令二十世紀鋼琴巨人自嘆弗如—拉赫瑪尼諾夫特地為他安排美加巡迴演奏，還經常整場演出他的作品；演奏、創作遭遇瓶頸時，他寫信對梅特納吐露不能公開說（以免有傷職業生涯）的苦惱。

無論是拉赫瑪尼諾夫、或是將梅特納稱為「捍衛藝術最高原則」的葛拉祖諾夫都是最具指標性的俄羅斯藝文人物，他們為什麼對一位逝世至今一甲子卻無法得到大眾重視的作曲家推崇至極？

拉赫瑪尼諾夫對梅特納的推崇與無比重視，說明的不僅僅是這兩人的情誼，而是所謂的「俄羅斯



藝文界最重的是標準與品質」到底是什麼。

不折不扣的俄羅斯文青

完全不能怪人們不認識梅特納。

雖然梅特納晚年移居英國，但關於他的研究仍甚少之又少。他在英國的好友是一位曾經留學聖彼得堡音樂院的指揮家、作曲家克林伍德(Lawrence Collingwood)，然而，每當有人聯絡梅特納，希望能演奏並進一步研究他的作品時，梅特納總是禮貌婉拒，請這些人們去找他的好友；或許也因為如此，能夠深入研究梅特納的音樂創作理念、文學與哲學觀的學者，少之又少。

在1981年出版的《蘇聯作曲家群相》中，終於匯集了包括梅特納的家人、親朋、音樂界名人—作曲家米亞斯科夫斯基(Н. Я. Мясковский)、莫斯科鋼琴界的山頭人物：郭登懷瑟(A. Б. Гольденвейзер)、我的師公涅高思(Г. Г. Нейгауз)、梅特納的英國友人們…等等，寫成《梅特納紀念文集：散文、資料、憶述》(Н. К. Метнер. Статьи, материалы, воспоминания, Составитель-редактор Э. А. Апетян, «Советский композитор», М., 1981。筆者註：這是相當普遍的紀念文集書名，幾乎每位俄羅斯藝文人士身後都或多或少會有人蒐集親朋好友—甚至生前互相攻訐過的敵人—論人品、作品、生活點滴的文章、與受立傳者的書信合為一本紀念

文集)。但其中仍多是「客氣之語」，包括同年的郭登懷瑟在內，幾乎所有樂界人士都只提到「其實與梅特納沒有特別深刻的私交」、「梅特納及家人待人非常和氣慷慨」、「梅特納的音樂不是未來的音樂，而是望向過去、懷舊的」(涅高思之語)。

而對於隔著文化與時代差異接觸梅特納音樂的人，僅是標題的涵意與恰適的翻譯就已經非常棘手。

如果大家更為仔細地觀察，舉凡(許多人自認為非常懂、非常熟的)拉赫瑪尼諾夫、(許多人自認為非常懂、非常熟的)普羅高菲夫、(有些人自認為非常懂的)斯克里亞賓、斯特拉汶斯基…的樂曲形形色色的標題，其中有大量與「(童話)故事」(сказка，複數形第一格為сказки)、「傳奇」(легенда)、詩、史詩…等各種「說故事」的常民文體或文學創作有關者，不難發現自己在「文化多樣性」常識的貧乏。

梅特納到底是誰，他為什麼不紅？

這個問題很標準，很適合梅特納。

我覺得這個回答可以很簡單，而且大家都會：名氣與才氣不盡然成正比。

我們先來做一點懶人研究，看看維基百科的英文版與俄文版，雖然似乎洋洋灑灑、印出來也是好幾張A4，但仔細一看，分析、研究、甚至生命史部分著墨甚少；而被鋼琴大師阿勞(C. Arrau)稱為「淺薄」的作曲家，拉赫瑪尼諾夫在這個常民知識平台上，卻擁有少見的精細研究分類：

然而，當拉赫瑪尼諾夫遭遇專業上的難關，梅特納是少數能令他暢所欲言、大吐苦水的人。拉赫瑪尼諾夫由瑞士去信向梅特納坦承《柯瑞里主題變奏曲》演出時的窘境：

「…只要觀眾席間有點咳嗽聲，我就會跳過去、彈下一個變奏…這次音樂會中老是有大大小小的咳嗽，結果，我只彈了十個變奏而已…我的最佳紀錄是在紐約那次，我彈了十八個變奏…」

其實這闕《柯瑞里主題變奏曲》根本是許多鋼琴家躍躍欲試的華麗作品，真不知道拉赫瑪尼諾夫你到底在緊張什麼啊？

梅特納可是寫了更多曲子，卻沒人耍彈啊！

每想到這件軼事，我心中總不由得如此吶喊。



比拉赫瑪尼諾夫更堅強



梅特納無論年輕或年長的照片裡總有一種安靜的狂狷之美。

在世時就受世人多所崇拜的鋼琴巨人拉赫瑪尼諾夫竟會如此坦率不諱地對一位整整小了他七歲的學弟？令人不禁好奇，這位學弟到底是何方神聖。兩人又怎麼會在莫斯科音樂院相遇相識呢？



這裡沒有誰被留級的八卦，拉赫瑪尼諾夫十四歲時由聖彼得堡音樂院轉學進入莫斯科音樂院，這時候是1887年，過了三年，當時十歲的梅特納進入莫斯科音樂院。

梅特納的妻子安娜(A. M. Мернер)在梅特納的紀念文集中，詳細憶述了梅特納的一生，尤其兒時情景：

「十歲的時候，卡爾進入中學就讀，同時也正式開始在學校裡面上鋼琴課，老師就是我們的舅舅，當時擔任莫斯科音樂院的戈帝克(Ф. К. Гедике)」他自小並不聽「小孩音樂」，而是很早開始「採食」很多例如巴赫、貝多芬、莫札特、斯卡拉第…等等「成人口味」的音樂。

1892年，卡爾進入音樂院就讀，1894年成為院長兼鋼琴系主任帕布斯特(P. A. Pabst)的學生，非常幸運的，卡爾的天分使得他在各種理論科目上都以最高分通過。在這期間，他兒時對創作的熱愛益發地燃燒起來，1897到1898年，卡爾上了塔涅耶夫的對位法，這堂對位課對梅特涅而言簡直是醍醐灌頂，熱愛複雜織度的他自此之後，經常將新作呈給塔涅耶夫——這位酷愛複雜厚重織度不在話下的對位老師，只要能聽到塔涅耶夫老師一點稱讚，梅特納就能高興好幾天。有一天，塔涅耶夫讓人轉來短箋，寫道：「梅特納簡直就是一出世就會寫奏鳴曲式」(«Метнер родился уже с сонатной формой»)，這句話簡直就是卡爾一生的藉以支持下去的信心來源。」

1909年起，梅特納受聘為莫斯科音樂院教授，但熱愛埋首創作的梅特納無法適應必須面對學生種種問題的教學工作，於一年後離職，但1915年又返回母校執教，一直到1921年離開俄國為止。

莫斯科音樂院的鋼琴系甚為重視理論與創作訓

練，這種規畫與傳統也使得十九世紀末，受到俄羅斯文化氛圍薰陶的演奏家幾乎都能譜曲—且以其堅實的演奏與理論訓練，譜出演奏效果極佳的鋼琴曲與鋼琴協奏曲。

許多人知道梅特納是由於他與拉赫曼尼諾夫的深厚情誼，人前拘謹矜持的拉赫曼尼諾夫常常在信中對梅特納吐露肺腑真言，這不僅僅說明兩人的私交，更暗示我們，梅特納在音樂上的能力多麼深厚；否則交友謹慎的拉赫曼尼諾夫怎會以「知我者梅特納也」的態度來看待這位朋友，而專業生涯較為順遂的拉赫曼尼諾夫亦常常巧妙地为梅特納安排各種機會想幫忙推展老友的專業生涯，在梅特納不得不離開俄國移民歐洲前，拉赫曼尼諾夫就經常在自己的演出中安排梅特納的作品，而拉赫曼尼諾夫對梅特納的敬重更使他將自己費盡千辛萬苦譜出的第四號鋼琴協奏曲捐贈予老友。

有鋼琴雄獅之稱的大鋼琴家尤金·伊斯特敏(Eugene Istomin)在Dover版的梅特納鋼琴奏鳴曲全集扉頁序言中，引述霍洛維茲的話說：

「怎麼都沒有人演奏梅特納的作品?他是非非常優秀的作曲家，一位「鋼琴」作曲家—一位就鋼琴作品而言可能比拉赫曼尼諾夫更加深刻的作曲家!...他的作品中充滿了特殊的顏色—甚至是香氣—到處是錯綜複雜的對位節奏。我現在很想再彈(練)他的曲子，但是這是一個大工程呢!你(指伊斯特敏)應該要彈彈，來!我彈幾段給你聽...」

梅特納是德裔俄國人，嚴格說來他的家庭是移民至波羅的海多年的德國移民，這大概就說明了他的姓氏的拼法。

梅特納在莫斯科音樂院期間受兩位音樂家影響最

深，一位是鋼琴教授，權傾一時的撒佛諾夫(Vasily Safonov)，另一位就是方才提到的「俄羅斯的布拉姆斯」，作曲家坦涅耶夫(Sergei Taneyev)。1900年畢業的梅特納受到驕傲的撒佛諾夫如此的好評—他認為，若說要頒給梅特納代表畢業榮譽的金牌獎，最好還是頒給他鑽石獎才算實至名歸！

不妥協的堅持

葛拉祖諾夫說，梅特納「拼命捍衛不可褻玩之藝術定理」

這句話真的很貼切。

梅特納對於某種藝術定理的在乎與堅守，簡直到了頑強的地步：他在俄國時就不為鋪陳名聲、專業生涯而求職求位，移居英國之後仍以寫作為重心，鮮少參與藝文界的社交活動，與強勢控制自己的英國出版商、穿梭於政商名流間過著光鮮亮麗名流生活的斯特拉汶斯基完全相反，梅特納甚至—就像布拉姆斯一樣，面對甚囂塵上的當下「最流行」毫不动心，布拉姆斯舊衣一穿幾年，梅特納也只獨鍾風衣領。

我想這不只是純粹的固執、怪癖，要能這樣任由時代風潮逆轉而走，得要有多大安貧樂道的決心，與我寫故我在的信心。



布拉姆斯一二對三、hemiola的好同志

造成梅特納的作品至今—在鋼琴絕技名家充斥全世界的二十一世紀—仍屬於乏人間津鮮少演出的作品，可能還是因為梅特納作品的陳意太高，不但難以視奏—演奏梅特納的作品，即便只是短短幾頁的作品，都是「處處地雷」，若非音型像「隨時會有各種難以預測的變化」的繞口令，就是有著令人眼花的複音織度，不然就是節奏與複音織度糾纏得像藤葛一般，不是放棄不彈、就是得拿出拆彈專家一般的耐心與細心，「死心塌地」地練。

在梅特納的作品中，俯拾即是各種揉合蕭邦、舒曼、布拉姆斯的鋼琴語彙，但梅特納的和聲與轉調手法相當前衛大膽，他不怕使用非常突兀的轉調，非常複雜的內聲部寫作來營造複雜的聲響痕跡，影射故事的內容。梅特納的鋼琴寫作語彙和演奏風格密不可分。若拉赫曼尼諾夫鋼琴作品的織度(texture)對我們而言已是密密麻麻，那麼梅特納就是密不透風、且難以捉摸了。

雖是二十世紀初期的作品，我們卻清楚聽到那種被稱為「國民樂派」的俄羅斯民族風，舉凡節奏、旋律動機，甚至暗暗藏於舉目皆半音的華格納式豪華調性寫法中的質樸古調式，都再再指出我們所觀賞的是歐俄交融的二十世紀初年景象。

梅特納一點也不嚮往「望向未來」，就如同摯友拉赫曼尼諾夫一般，他們看顧著身邊的友朋親族、憑弔並以他們的「當下」珍惜點點滴滴的過往。



著手練習，演奏梅特納的作品，立刻感到自鍵盤傳來的、真實的憂傷。

這種憂傷不是空穴來風、顯影自憐，而是那種見世間風起雲湧、人生起落，一種既全知又微觀的通透所生的憂傷。

真實的憂傷與「直覺」的邏輯——看似小巧可愛、卻帶著習性驕傲的自創主題變奏曲

我總覺得梅特納是那種「不能不鋪陳邏輯、不能不引申思考」的人。我們身邊都有這樣的人吧，水平思考、垂直思考一起來，沒有一件事情對他們而言是「簡單」、「就是這樣」——除了「就應該這樣去多多思考啊！」這碼事。梅特納吸引我之處在於他豐富的織度、「懷舊式」的表現，我感到他所有的複雜度都是為了把話說得徹底。梅特納的音樂具有一種特殊的自發性（непосредственна）、溫暖、有活力，這不僅是「音樂的感覺」，也反映在他的形式手法上。

作品55這首變奏曲就是梅特納作品中誠實地以簡約的音型彰顯複雜的作曲手法、原則的一例。梅特納能夠譜寫「夜風」、「悲劇」、「浪漫」奏鳴曲這類千絲萬縷、筆觸複雜有如巨幅油畫般的作品，倒也能夠以粉彩、炭筆勾畫藝術家眼中的村民質樸，例如「故事」奏鳴曲，以及這首仿造民歌歌聲維肖的主題變奏曲。這首變奏曲很妙，從譜面上看來邏輯清楚得不得了，一彈下去，不得了，你根本不想分析他，音樂誠實又自在得好像不需要設計！

雖然從主題一路到第三變奏聽來都異常的親切可愛，這首變奏曲體例也相當短小，是今晚演出最短的一首變奏曲，當你差不多快要認定「這應該是梅特納最可親的一首曲子」時，作曲家卻煞有介事地有一個「間奏」、接到一個速度很慢、但卻把低音頑固旋律的變奏款式與此曲開始的旋律主題混合在一起的變奏——也就是，這又是個與貝多芬「英雄變奏曲」的創作理念呼應的變奏曲了！

來自於細心純真的真實情緒中的邏輯

一向以批判性強烈自許的米亞科夫斯基在前面所提過的《梅特納紀念文集》寫了一篇〈我看梅特納的創作〉(Н. К. Метнер. Впечатления от его творческого облика)，開宗明義就不客氣地說：「非常少人喜歡梅特納的作品」(Творчество Н. Метнера любят очень немногие)。

梅特納的姪女塔拉索娃(В. К. Тарасова)描述：

「細心的柯利亞叔叔總會想出許多點子來，將說故事和音樂結合在一起，他將梅特納家族每個人的名字首字變幻出字謎，選用這些名字的首字串出一個虛構的怪物 Кумля (Kumliya)，到最後，我們都叫尼可萊·卡爾洛維契叔叔為「庫謎利亞叔叔」(“дядя Кумля”)了！

叔叔不只是寫曲子時喜歡結合文學，他最喜歡做的事之一，就是糾合我們一群小毛頭在他身邊，又編又講許多他自己想出來的引人入勝的幻想故事。在眾多以動物為主題的故事中，我發現叔叔最喜歡鴨子、狗、和牛；叔叔甚至隨手拿起紙筆，就畫起來了！例如，記得我七歲時，我問他“радикал”(英文的radical)是什麼意思。現在想想，要怎麼對一個七歲小孩解說「激進」的意涵呢？

叔叔拿起紙筆，邊畫邊說：「就像這個恐怖的怪物」，不久就從這隻叫作「激進」的怪物編出一個故事，還給這隻怪物編了一個朋友「佩特羅」(Pedro)。

我把柯利亞叔叔的隨筆畫留下來了，看起來還真像所謂的未來派呢！

在這張畫了兩隻怪物的五線譜紙上，叔叔寫著：
Немотичей и немичей зовет взмыслющий
сущел,
на них глядит сам будущел

筆者註：這兩句是摘錄自未來派象徵詩人米列布尼科夫(В. Хлебников)的《戰爭—死亡》
«Война—смерть»

然後叔叔又利用剩餘的空白部分畫了從人體和動物化石拼湊成的更怪誕、卻更好笑的怪物。



Радикал?

每每想到此軼事，再回來研究聽起來洋溢著常民質樸歌聲舞蹈節奏、卻又將所有作曲理論與技巧緊密縫進清爽音樂織度中的自創主題變奏曲，就不禁讚嘆梅特納的純真與對音樂的忠心耿耿。

故事與想像

變奏曲乍聽之下好像是嚴肅的、沒有故事的音樂作品，然而稍加研究，變奏曲卻可能是所有音樂作品型態中最「直指創作初心」、更是考驗作曲家想像力、技巧、與創意的曲種！

一段已經很好聽、渾然天成的音樂，要怎麼樣更好聽？

將之加以變化，難道不會顯得畫蛇添足嗎？從作曲家的角度來思考的話，每一個變奏或幻想曲都是巧思，也有可能自曝其短…

關於音樂，可說的實在很多，但都不比「聽音樂」領略體會的滋味。

每一個主題都有許多故事，而每一段主題為何有各式各樣的變形、延展，又著許多可以聽得出來、說得有趣、但進一步之後，益發神秘的哲理。這場音樂會要說的故事，是每一段主題的「人生故事」、每一段變奏的不同姿態、不同溫度-

