

劉馬利 2121/2022 年專案評論 21 篇評論

1. 浴火重生的篇章

音樂會名稱：NSO《深刻·如歌》音樂會

演出人員： NSO & 呂紹嘉

地點：國家音樂廳

時間：2021/07/31 19:30

就從那一拍 G 大調和聲，為今年兩廳院的「微解封」揭開序幕。這是葛利格 (Edvard Grieg, 1843-1907)《霍爾堡組曲》(Aus Holbergs Zeit, Op.40)〈前奏曲〉起拍的那一瞬間，絃樂團奏出突強 *ffp*，彷彿敲響了「後疫情」的第一聲春雷，之後兩部小提琴與中提琴再不斷的以急促的漸強、上行音高、扶搖直上，用無窮動的開展，如信號曲般的振奮人心。

睽違兩個多月的國家音樂廳與國家交響樂團 (以下簡稱 NSO)，這場音樂會別具意義，充滿著久別重逢的喜悅，格外的令人欣慰、感動，也帶有些許的依依不捨。因為這是呂紹嘉在藝術顧問任內的最後一場音樂會，卻是帶領樂團進行了疫情降級後的第一場直播音樂會，共同寫下了浴火重生的篇章，送給台上台下、線上下線的所有人無限的祝福與安慰。

呂紹嘉，這位名揚國際的客家子弟，在歐洲建立職業指揮家的名聲。早年在臺大合唱團擔任樂訓，憑著極佳的鋼琴演奏能力，替時任臺北市立交響樂團團長陳秋盛的課堂上擔任鋼琴合作，並且在陳秋盛提攜與指導下，不斷的追求成長，挑戰不可能的任務。在他榮獲法國貝桑頌 (Besançon Competition)、義大利佩卓地 (Antonio Pedrotti International Conducting Competition)、荷蘭孔德拉辛 (Kirill Kondrashin Competition) 三大國際指揮大賽首獎後，先後擔任德國國家萊茵愛樂交響樂團音樂總監 (1998-2004)、德國漢諾威國家歌劇院音樂總監 (2001-2006)，並於 2004 年 5 月獲文化部長頒贈象徵文化最高榮譽的「彼得·科內利烏斯(Peter Cornelius)」獎章，是名副其實的「臺灣之光」。

但他也不忘回饋國內的音樂界，這三十多年來，呂紹嘉多次回國擔任臺北市立交響樂團、NSO 的客席指揮，並且在 2010 年接任 NSO 音樂總監一職，直到 2020 年卸任並且接下藝術顧問的職務，他以「精緻、深刻、悸動」為指標，專注於樂團的演奏品質，開拓更寬廣的視野，積極培養國內古典音樂的觀眾，開闢了「呂紹嘉時間」，親自導聆音樂會的作品。

卸任後，他用另外的身份與方式繼續在音樂界耕耘。呂紹嘉從音樂廳的舞台走上學校的講台，成為臺北藝術大學的特聘講座教授，傳承自身的經驗與學養給音樂系的莘莘學子。因此，回看這場音樂會，更是用音樂折射出回憶的意象，流露出對呂紹嘉由衷的感激。

音樂會的四首曲子：葛利格《霍爾堡組曲》、柴科夫斯基 (Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)《如歌的行板》(Andante Cantabile)、馬勒 (Gustav Mahler, 1860-1911)《第五號交響曲》第四樂章 (Symphony No.5, mvt.IV Adagio)、艾爾加 (Edward Elgar, 1857-1934)《序奏與快板》(Introduction and Allegro)，皆環環相扣、前後呼應。也都是 19 世紀後半的作曲家的作品，他們用古典的語彙、巴洛克的形式，遊藝於時間的聲響絮語中。所以這短短的 60 分鐘的音樂會裡，就像是經典之間隔著世代，進行對話與思辨，也是作曲家們用當下的視野，提煉過往的經典，成為超越時代的經典。

整體來說，NSO 的演奏具一定的完整度。雖然《霍爾堡組曲》在演奏的一開始，聲部的平衡與聲音的統整，似乎尚未融入演出的場域，稍有力不從心之感，主要是這類型純絃樂的作品在演奏時需要面面俱到，不容太多失誤的空間，除了技術上的高度要求，更需團隊精神才能達到完美境界。但就在〈嘉禾舞曲〉的中段「彌塞特舞曲」(Musette) 開始進入狀況，合奏的感覺逐漸回溫。從低音聲部的完全 5 度與兩部小提琴的 8 度和聲，支撐住中提琴的八分音符旋律，幾個小節之後，中低音聲部再以級進下行的四分音符，每隔兩拍的倚音和聲節奏，產生音樂張力，讓整個演奏的氣氛勢如破竹，每一個旋律樂句都能靈巧的充分發揮，足以見得呂紹嘉與 NSO 的多年默契是無庸置疑的，能在短時間之內掌握音樂的律動，展現出十足的專業精神。

之後就像是乘勝追擊，柴科夫斯基《如歌的行板》、馬勒《第五號交響曲》第四樂章、艾爾加《序奏與快板》的表現皆四平八穩，大家開始享受於合奏的美好，尤其是《序奏與快板》賦格樂段部份，從結構佈局到聲部的平衡，皆處理的層次分明。

這是一場令人感動的演出，60 分鐘無中場休息、一氣呵成，五百多位觀眾報以如雷的掌聲，表達心中埋藏多日的感恩與悸動，有著對呂紹嘉的感激，以及對解封的雀躍。待掌聲散去、台上的團員退場後，觀眾們也都很有秩序依照工作人員的指示分流散場，整場演出就在這平靜祥和的氣氛下結束。

7 月 31 日那一晚，同樣是揚名異域、土生土長的臺灣之光，分別在臺北國家音樂廳的舞台與東京奧運的球場上，不約而同為臺灣的歷史，開創出承先啟後的

紀元。場內的呂紹嘉與團員們在舞台上一同揮灑生命而充滿感動，場外的李洋與王齊麟在男子羽球雙打的球場上奪金而舉國歡騰，那晚的情緒是感動與希望互相交織。感謝呂紹嘉與 NSO 十年來的努力耕耘，也持續為臺灣加油，為音樂界喝采、為未來祝福。

2. 不對稱的平衡－當鋼琴對上三把絃樂器

音樂會名稱：莫札特：鋼琴四重奏

演出人員：王佩瑤、李宜錦、郭威廷、高炳坤

地點：國家演奏廳

時間：2021/08/22 14:30

能與志同道合的朋友一起演奏，是所有演奏家夢寐以求的願望，不只享受合奏的樂趣，彼此切磋交流，又能親身實踐作曲家的音樂理想，成為觀眾與音樂之間的橋樑。

成立將近兩年的「台北獨奏家室內樂基金會」就是秉持這樣理念，將演奏與推廣室內樂視為崇高的挑戰，因此從 2019 年創團以來所籌劃的音樂會曲目都是精心設計的，今年更是推出六場「2021 莫札特系列」音樂會，這場是其中的第三場，期盼能在莫札特逝世 230 年後的今天，用實際行動再次傳達莫札特的藝術精髓與前瞻性的思維。

這場音樂會邀請四位國內相當傑出的演奏家擔綱演出，分別是鋼琴家王佩瑤、小提琴家李宜錦、中提琴家郭威廷、大提琴高炳坤，共同演繹兩首莫札特鋼琴四重奏。這四位演奏家每一位都是技巧紮實的獨奏家，也是對室內樂鑽研多年的合奏者，他們不論是在演奏或是教學，皆卓然有成，有目共睹，也不斷嚐試新的曲目與跨領域合作。

這場音樂會，回歸古典的精神，但仍持續探索各種詮釋上的可能性，這就是吸引筆者走入這場音樂會的一大因素。更具體來說，筆者一向對於鋼琴四重奏作品的現場演出充滿興趣與好奇。

充滿興趣是因為鋼琴四重奏具有室內樂與協奏曲的雙重特質，根據 Grout 的解釋，協奏曲的風格 (Stile concertato) 意思是「達到共識」(to reach agreement)，用在音樂上，是指產生對比性的競奏，以及共同演奏出豐富的和聲。在鋼琴四

重奏之中，鋼琴與三把絃樂器之間均衡互動，在聲響的異質性是具有層次性的美感。

而令人好奇的是，鋼琴四重奏不似絃樂四重奏的普遍，絃樂四重奏儼然成為室內樂的「基本款」，很多室內樂演奏團體是以絃樂四重奏的編制為基礎，鋼琴四重奏在創作上就已是一大挑戰了，而作品在數量上與演出的機會也遠遠少於絃樂四重奏，所以幾乎很少看見鋼琴四重奏的演出人員是固定的組合，有些是固定的重奏團再加上一位客席演奏家，如「美藝三重奏」(Beaux Arts Trio) 加上小提琴家茱蘭娜 (Bruno Giuranna)、「亞歷山大絃樂四重奏」(The Alexander String Quartet) 加上鋼琴家喬伊絲·楊 (Joyce Yang)、「瓜奈里四重奏」(Quarneri Quartet) 加上魯賓斯坦 (Arthur Rubinstein)，也有為節慶而成軍的，如「曼紐因節慶鋼琴四重奏」(Menuhin Festival Piano Quartet) 等等。

雖然鋼琴四重奏在聲響上是不對稱的，莫札特的這兩首作品也設計了一些不規則樂句，但透過作曲家的匠心獨運，不論是在力度、音色上，都是依循著一定的比例與脈絡。不僅如此，莫札特深諳每一種樂器的聲響行為，讓每一件樂器在演奏時能充分發揮，又能保有合奏的聽覺美感，每個音符、樂句、和聲，皆精雕細琢。

莫札特本身是一位鋼琴名家，除了寫有 18 首鋼琴奏鳴曲、6 首寫給四手聯彈與一首雙鋼琴奏鳴曲，還有 27 首鋼琴協奏曲。很明顯，這四位演奏家們深知莫札特對於鋼琴在作品中所扮演的角色比重與份量，因此在演出時，鋼琴蓋是全開的。這兩首鋼琴四重奏，是以鋼琴為中心，四件樂器之間的動機開展、織度變化、聲部互動，互相承接與傳遞。某些時候就像是帶有絃樂伴奏的鋼琴曲，鋼琴的部份出現很多華麗的樂段，充分展現鋼琴的技巧性，而絃樂表現出精巧流暢的樂句，以及澄澈透明的音色，正符合莫札特一貫的協奏風格。主題音型不斷出現在整個樂章裡，讓同樣的元素以不同的面貌與調性，讓音樂產生引人入勝的快感。

然而，莫札特晚期的作品，每一首曲子在技術上都很「硬」，對於演奏家是相當大的考驗，足以看出這四位演奏家的自我要求與對藝術的執著。他們瞭解每一個音符在音樂裡的位階與功能，在力度上拿捏得宜，不斷將每一個樂句往前推進，讓音樂中每一個元素環環相扣。

譬如《第一號》的第一樂章，一開始 g 小調第一主題的齊奏，四位就顯露出非凡的氣勢，之後兩小節的主題動機，使用相同的節奏音型，不斷的變化，每個細節皆悉心呵護。進入降 B 大調的第二主題之前，不論是絃樂或是鋼琴的第一拍的二分音符，都是小心翼翼的聆聽彼此，之後由鋼琴引導的第二主題，是溫

潤而具層次性的，與絃樂的後半拍節奏交錯，力度與音色也產生對比，之後在俐落有緻的 16 分音符中，引導絃樂進入甜美的樂段，之後的每一個樂句轉折更為緊密，織度的變化如同協奏曲般的層次分明。此時展現了王珮瑤對於鋼琴獨奏與合奏的熟稔與自信，李宜錦在力度上的精準掌握，隨著鋼琴進入音樂的核心。

《第一號》第二樂章，鋼琴與絃樂先後建構出旋律的主軸，鋼琴奏出溫和流暢的主題，絃樂為伴奏，李宜錦所跟隨鋼琴的 16 分音符，不急不徐的，像是鑲嵌於其他聲部的樂音裡，產生聽覺上的立體感。但進入第三樂章，為一輪旋曲，在快速而華麗的音群中，考驗演奏家們彼此的默契與台上的穩定度，雖然在某些短動機模仿樂段的演奏略感勉強，但整體來說已有相當的完整度了，也掌握了鋼琴四重奏的內涵。

莫札特在鋼琴四重奏的結構設計，並非全然讓鋼琴獨大，而是讓絃樂也能有完整的表現，在《第一號》的第二與第三樂章之中，使用了雙音技巧，讓絃樂的聲響更為飽滿。在《第二號》第一樂章的發展部，莫札特使用卡農手法，三部絃樂緊密接合 (stretto)，大提琴率先奏出第二主題的動機，高炳坤平穩的演奏，強化了音樂的飽和度，讓音樂張力十足。

莫札特亦在《第二號》加重了中提琴的份量，常常居於引導樂句的角色，在鋼琴的分解和弦伴奏之下，在聽覺上更顯得溫暖厚實。郭威廷的演奏音色飽滿，仔細斟酌每一顆音符的重量，整體聽來，除了厚實，也看的出來他的演奏是在謹慎與自由之間尋求平衡。

莫札特的這兩首鋼琴四重奏，可謂從心所欲不踰矩，讓聲響脈絡化，也賦予演奏家與聽眾用耳朵自由解構的餘地，能夠在這「微解封」時刻聆聽四位優秀演奏家再現這兩首經典之作，是在今年夏末時分，既純淨又豐盛的安慰。

3. 在創與奏之間，聽見成長的聲音

音樂會名稱：《聽見心中的聲音》青年作曲家作品首演

演出人員：王昱尹、吳正宇、王冠傑、廖芷誼、周尚樺、謝佩穎、徐敬彤、楊智博、郭靖沐

作曲家：林子倫、林劭奇、林碩俊、徐敬彤、陳彥興、黃苓瑄、蔡承男

地點：十方樂集

時間：2021/09/04 19:30

能夠見證一首作品從發想、完成、演奏、觀賞，猶如迎接一個新生命的到來，讓創作與演奏相伴共生，透過實際的操練，運用在時間與空間之中、遊藝於自由與節制裡之間，賦予音樂的氣息。

這場演出的推手「時間藝術工作室」，是 2013 年由長笛演奏家吳正宇所籌組，積極推廣古樂及現代音樂，多年來成果卓越。吳正宇榮獲阿姆斯特丹音樂院 (Conservatorium van Amsterdam) 演奏碩士文憑，他參考荷蘭當代音樂的運作模式，創立「時間藝術學院」，舉辦作品徵選與讀譜工作坊，有別於一般的作曲比賽或徵件活動，所徵選的是作品的初念，再邀請國內三位知名作曲家擔任工作坊的導師—趙菁文、林梅芳、許德彰，最後再交由專業的演奏家進行首演，讓作品是在眾人悉心照料下成長茁壯。

因此，整個過程只有幫助與啟發，沒有音樂沙場上的成王敗寇；是彼此激勵、互助合作，沒有相互競爭的煙硝味。大家共同經歷試演、點評、個別課、演奏家排練、作品修改等過程，讓「以樂會友」的理念實踐的更為徹底。

長達一週的工作坊，首先訂定一個主題，以室內樂演奏為形式，用實驗精神來探究時間藝術的本質，在一定程度的「限制」中，開創自己說音樂的方式。這個「限制」猶如一個「命題範圍」，所有參與的年輕作曲家必須要以八人之內的室內樂為藍圖、曲長以十分鐘為上限，編制內的樂器有長笛、單簧管、小提琴、大提琴、鋼琴、打擊、古箏、笙。

共有七位青年作曲家參與這個計畫，每首作品開始演奏前，由作曲家親自向觀眾導聆創作理念，雖有幾位在口語表達上稍顯生澀，但在創作與演奏上卻輒見專注與專業，所以主辦單位如能在現場提供節目冊或些許文字輔助，更能讓觀眾瞭解每一首新作與更進一步認識作曲家。

筆者就一位局外人的理解，在沒有節目冊的輔助，以及全新聽覺經驗的情況下，加上了一些賞樂時的直觀，盼能用文字還原當晚令人欣喜的當下。

首先登場的是陳彥興《數位焦慮》，是一首為長笛、單簧管、小提琴、大提琴、鋼琴所寫的五重奏，猶如以焦慮為土壤的資訊符號，不斷衍生出新的樂思，再重新組合，描摹當一個人在滑手機時，同時面對來自四面八方的貼文與對話所產生的焦慮感，透過五重奏的表現，似乎就是用短小的元素表現訊息的斷裂，使得人腦產生支離破碎的片段影像。

蔡承男《Ula》，是一首為長笛、大提琴、鋼琴的三重奏。光看曲名的唸法就很有趣，臺語的意思就是「有啦」，試圖帶入多元的、正面的、趣味的意義，進而

衍生出不同的前因後果，很值得玩味。在複音的結構 (polyphony) 之中，每件樂器各司其職，在樂曲的後半段，長笛引導其他聲部進入一段異想世界，也使用「打鍵法」產生特別的聲響節奏，每位演奏家也像一人分飾多角，產生豐富的音色變化。

林碩俊《親愛的小約翰》，是一首為古箏、長笛、單簧管、大提琴、擊樂的六重奏，光看曲名，顧名思義就是向小約翰·史特勞斯致敬，令筆者覺得驚訝的是古箏被納入了「小約翰」編制裡。作曲家借用史特勞斯的創作概念，進行重組、改變，運用應答與協奏的形式，在聲響上層次分明，也彷彿是一段探尋音響色澤的過程。古箏獨特的彈撥聲響，以韻補聲，在應答時，也像是一位發球者，其他「隊友」也很有默契的接招，像是花朵依序綻開，形成有機的、璀璨繽紛的構圖。

徐敬彤《憶思想起》，是一首為中音長笛 (Alto Flute)、低音單簧管 (Bass Clarinet)、小提琴、大提琴、鋼琴所寫的五重奏，充滿回憶與童趣，作曲家大量使用中低音的樂器聲響，是厚實穩重的思索，再以 D 音為基礎，使用類似複調性 (Bitonality) 的完全 5 度音程，似乎是由小提琴的高音域來貫穿所有的短音符，形成天馬行空的光譜，用浮動的聲響描繪超現實的回憶。最後再回歸至 A 音與 D 音，像是經歷了一陣陣飄渺的想像之後，圓滿的回到最初。喜見作曲家親自擔任鋼琴演奏，與演奏家、觀眾近距離分享這一段心情故事。

黃苓瑄《雙擺》，是一首為中音長笛、單簧管、笙、古箏、擊樂、鋼琴所寫的六重奏。全曲的設計像是二元對峙，讓所有的聲響此起彼落、一同擺渡。在規律與非規律的樂句之間所產生的混沌與「灰色地帶」，才是最引人入勝之處，作曲家用大鼓平衡了所有聲響，完整而有力。因此一路聽下來，呈現出一氣呵成、首尾連貫，允為佳作。

林子倫《0.666...》，是一首為小提琴、古箏、低音單簧管的三重奏，就是指 2 除以 3 的結果 0.6666...，也可以是指單拍子與複拍子的交錯並置，而 5 度音程的比例也是 2:3。古箏的彈撥，類似點描方式，從骨幹音不斷開展，形成小提琴與低音單簧管聲響上的平衡軸，兩個聲部的五聲音階旋律，彷彿形成了複調性，同時，古箏拍打琴面，不斷提醒節奏的脈絡，也像是聽覺上的「刻度」。整首曲子聽見各種不同垂直與平行的 4 度與 5 度音程，在純淨的聲響上置入五顏六色的想像，也呼應了 2 除以 3 的無法除盡，也像是宇宙萬物「量無窮，時無止」的無限擴充，或是「物質不滅定律」的再演繹。

林劭奇《循環》，是一首為長笛、A 調單簧管、小提琴、大提琴、鋼琴、擊樂的六重奏，如同一個循環體放在既有的樂曲形式中，像是環環相扣的二段體，以

A 音為基礎，讓音樂不斷的滋長，讓每件樂器的聲響設計都很有戲，充滿表現力，先是出現長句旋律，之後又有短音符同音反覆，讓全曲充滿韻律感及統整性。

總之，從歷時性端看，從初念到完成，見證了一首首作品的創作與演奏過程；從共時性探究，就是用脈動、聲響、能量，轉譯某個時期、某個作品或特定元素的反思。實為時間與空間、傳統與創新、東西共融的「黃金交叉」，展開精彩的異質對話。每位作曲家以生活經驗為自己「命題」，期許向不同的群體介紹當代音樂，力圖融情入理用音樂敘事說理。這場作品首演音樂會，除了蘊含教育與傳承的深刻意義，也為當代人演奏當代音樂寫下值得紀念的註腳。

4. 絕唱生與死，瑪麗亞的救贖傳奇《被遺忘的瑪麗亞》

演出名稱：皮亞佐拉輕歌劇《被遺忘的瑪麗亞》

主辦單位：國家表演藝術中心衛武營國家藝術文化中心

演出人員：指揮 | 簡文彬

導演暨編舞 | 黎海寧

臺灣執行導演暨排練指導 | 陳秋吟

舞台設計 | 陳威光

服裝設計 | 范懷之

燈光設計 | 郭建豪

女獨唱家（瑪麗亞） | 蔣啟真

男獨唱家（歌手） | 葉展毓

說書人（幽靈） | 康嘉鐸

樂團 | Circo 樂團

舞者 | 簡麟懿、鄭伊涵、楊雅媛、吳欣潔、黃于軒、徐珮嘉、亞博特·賈西亞、

李冠霖、盧澄潔、楊雅晴、郭爵愷、王鈞弘

地點：國家表演藝術中心衛武營國家藝術文化中心——戲劇院、[線上直播](#)

時間：2021/09/18（六） 14:30

原本在街頭巷尾的酒館響起的探戈音樂，是市井小民、異鄉遊子的精神寄託，皮亞佐拉用探戈聲響敘事的核心，結合音樂與文學，讓庶民文化與精緻藝術產生關聯，進而將提升到古典音樂的殿堂。這是皮亞佐拉將藝術的公共性，回歸給社會的過程，他賦予聖母瑪麗亞更立體飽滿的生命，用音樂為民喉舌，安慰著每一個惴惴不安的迷失靈魂，這一切的來龍去脈該如何解釋呢？

María de Buenos Aires 照字面上來看，應翻譯為《布宜諾斯艾利斯的瑪麗亞》，是一部蘊藏宗教、文化、社會、藝術、生命等等多元隱喻的作品，暗指在西方本位主義視角的阿根廷，長期被邊緣化，影射了 1960 年代的光景。此時，連上帝都醉茫了，瑪麗亞的生命從一開始，就充滿了各種矛盾與衝突。這樣的遭遇就像探戈的發源地拉博卡 (La Boca)，是繁華迷人布宜諾斯艾利斯都會區之外的邊緣區，那裡曾住著一群弱勢族群，多半為農民、工人、船員、異鄉人。然而那些窮苦勞動者與妓女們，經常聚集在妓院、咖啡館、酒吧，以吉他音樂為伴奏所跳的舞蹈，就是探戈。

今年適逢皮亞佐拉百年誕辰紀念，衛武營與香港城市當代舞蹈團聯手共製，為音樂、舞蹈、文學、劇場的跨海、跨領域、跨文化合作，並將中文名稱定為《被遺忘的瑪麗亞》，試圖精簡傳達主人翁瑪麗亞的命運，直搗故事的核心。

但這是一部難以定義作品，除了探戈音樂本身的複雜度，歌詞也帶有許多隱喻的意義，就連作品本身的形式也可以從各方面來解釋，雖被稱為「輕歌劇」(operetta; operita)，但從字源來看，opera 一詞最早指的是劇本(libretto)，也就是以文字敘事為重心的藝術，opera 也是 opus 的複數形式，1650 年代就被定義為用音樂為背景的戲劇作品。根據《牛津英語詞典》(Oxford English Dictionary) 的解釋，在 1597 年的佛羅倫斯同好會 (Florentine Camerata)¹ 主張再現希臘戲劇的本質，以文學為底蘊，音樂是為強化歌詞的抑揚頓挫而存在。到了 1639 年，義大利文 opera 就是最早被定義為詩歌、舞蹈、音樂結合在一起的作品，因此《被遺忘的瑪麗亞》就是回歸了 opera 的原始意涵，也回望古希臘的公眾性的本質，更強調文學性的敘事。因此在四百年後，皮亞佐拉透過探戈，含英咀華費雷爾 (Horacio Ferrer) 的詩詞語韻，勾勒出細節豐富、立體飽滿的瑪麗亞的故事，讓音樂充滿彭巴草原「草根性」的聲響美學，昇華為救贖的傳奇，成就了一部經典之作。

這部作品的難以定義，就連皮亞佐拉本人也認為這就是一件作品 (Obra)，很像神劇，又像是清唱劇。² 因此在劇中所出現的歌者與說書人，很少有直接的對話，譬如〈給女孩瑪麗亞的米隆加〉之中，雖是城裡的小無賴唱著對瑪麗亞的傾慕之心，但更像是各自表述內心情感與糾結。

因此在聽覺上，《被遺忘的瑪麗亞》是以探戈為土壤的音樂律動，使得內斂深沈與豪邁熱情得以並存在音樂裡，尤其在說書人與聲樂家身上，擔綱敘事的責

¹ 在 16 世紀晚期，由巴迪 (Giovanni de' Bardi, 1534-1612) 領導一群學者文人所成立的藝術討論會，成員包括詩人、音樂家等等知識份子，討論音樂與戲劇的發展趨勢，與歌劇藝術起源有直接關係。

² 吳毓庭，〈在新聲中新生淺談〉，《被遺忘的瑪麗亞》節目冊，18。

任。整齣劇的靈魂人物就是說書人，康嘉鐸著實表現把費雷爾的詩詞韻味表現的淋漓盡致，每個抑揚頓挫都帶著深厚的哲思，費雷爾本身除了是一名詩人之外，也是播音員，他深諳每一個字裡行間的語韻美學，用文字的張力賦予瑪麗亞與劇中的每一個角色鮮活的生命力，就像是在夢幻與現實之間載浮載沉的靈魂之詩。康嘉鐸是學有專精的音樂學者，他精準而流暢的朗誦費雷爾的詩詞，在當下猶如一名「文俠」，不慍不火、沉穩深刻的向所有人口述瑪麗亞命運多舛且戲劇化的一生。

從發想、籌備、排練到演出，這一切都是全新的嚐試。其中很特別的是這場演出是以「一個製作、兩地執行」的方式進行，舞蹈家陳秋吟透過線上方式協同合作，在疫情的衝擊下，順利完成前期排練，固然稀釋了部份的實體能量，但也促使全體演出人員開始更積極的思考、更努力的溝通，要如何在不同的時空下共同打磨，完整呈現一部作品。

黎海寧的編導，呼應了皮亞佐拉的時代精神，她對藝術的真知灼見，將探戈賦予濃郁的文學內涵，用舞蹈表現在抽象的場景調度，使得探戈的韻律與現代舞蹈盤旋交纏，彷彿是用東方哲學的視野看待褪盡鉛華的滾滾紅塵，在雙人共舞的姿態，時為親密、時為仇慨的互動，既像是搏鬥，又像是挑逗，令人目眩神迷。就像是舞者們用身體勾勒出瑪麗亞複雜的內心世界，那種亦正亦邪、哀而不傷的情緒，拿捏的恰如其分，更富有超現實、唯美的詩意。

的確，舞者用身體敘事，跨越了藝術的框架，闡述了瑪麗亞對生命的質疑，展現黎海寧獨特的敘事風格，也就是成熟細膩的場景調度，恪遵古典形式來實踐現代舞的維度，如同帶領觀眾進入一場擺盪於虛幻之間的魔幻寫實世界。

值得嘉許的是，舞者們除了要表現精湛的舞技，還必須擔綱朗誦者，足以見得舞者們的專業與用心。男生為老賊、眾精神分析師、三個石匠魔法師，女生為三個喝醉的木偶、老鴿、被揉捏的麵團。舞團的存在，無疑是回歸希臘悲劇的合唱團，在一旁擔任說書者，也是敘事者、旁觀者，有時也擔綱與劇中人對話的角色。

更令人欣喜的是，整部製作啟用了臺灣年輕一輩的藝術家，包含舞台設計陳威光、服裝設計范懷之、燈光設計郭建豪，用極簡低調的黑白色系，捨棄燈紅酒綠的紙醉金迷，利用燈光色溫的反差細膩的表現瑪麗亞內心的矛盾，在服裝設計上也顛覆了瑪麗亞底層的、污穢不堪的形象，用潔白的色調代表瑪利亞善良的純淨之心，在單一的黑白色調中，更能帶領眾人看見瑪麗亞與這個世界的各種反差，延伸了眾人對世俗與神聖的想像，所有的視覺感官是回應，也是敘事，讓意涵、對比、陰鬱、隱喻在光影中流動，映照出社會集體在現實之中的

矛盾與共存。

Circo 樂團的專業演奏十分亮眼，是臺灣少數以班多鈕手風琴為特色的小型樂團，每位樂手都是業界的佼佼者，與指揮簡文彬的合作無間，使得「新探戈」（Nuevo Tango）所強調精湛的演奏技術得以徹底的發揮，增添許多複雜的技巧，透過音樂家的演繹，使得每件樂器皆能揮灑自如，就像是爵士樂團的演出，既擁有即興的獨奏空間，亦保有重奏的和諧性。

尤其是〈賦格與神秘〉」猶如每一位獨奏家同場飆戲，在古典嚴謹的形式中，融合了激情的探戈語彙，一次次的高潮起伏都像是催情激素，風情萬種。此外，〈破曉的探戈〉一開始由班多尼翁與鋼琴所奏出的第一主題，就充滿了落寞與奇幻的感覺，用音樂敘述瑪麗亞的影子躑躅於漫長的十字架之路；印象最深刻的是〈探戈似的快板〉，擔任演奏班多尼翁的李承宗，琴音是充滿靈巧與自信的，彷彿真的是受到精靈之託，急欲將受孕的奇蹟告知瑪麗亞的影子，並且引導大家為她找到受孕的種子。

兩位年輕聲樂家，女高音蔣啟真與男中音葉展毓首次與衛武營合作，在劇中挑大樑，表現可圈可點。葉展毓可謂演出能量大爆發，一人分飾多角，包括吟遊詩人、小無賴、老賊頭子、第一個分析師、那個星期日的聲音，從頭到尾表現皆四平八穩。蔣啟真也不遑多讓，足以見得她的用心揣摩。但筆者認為之所以會選擇蔣啟真飾演瑪麗亞，是希望用抒情女高音的明亮音色，將瑪麗亞在世俗的刻板印象昇華為聖母的形象。最大的挑戰的除了遠距排練之外，探戈音樂與西班牙咬字對於聲樂家是高難度的任務，在每一個細節都必須能收放自如，在聲音的整體呈現也要能面面俱到，而且擔綱演出瑪麗亞要能歌善舞。雖然在上半場有些部份略顯吃力，如〈我是瑪麗亞〉，似乎是受限於場地、音域、速度或其他因素，很多歌詞無法清晰的被聽見，某些狂野激情、高潮起伏的樂段其實還可以更到位，但進入到下半場就穩定很多，漸入佳境。

綜觀以上因素，《被遺忘的瑪麗亞》之所以能夠精彩，是透過音樂、舞蹈、文學、劇場完美的結合，且一次到位，梳理出錯綜複雜的意識形態，非僅劇情使然，是藉由文字刻劃瑪麗亞的各種形象。對於鑽研古典音樂技法多年的皮亞佐拉而言，探戈不僅是單純的大眾娛樂，更是傳遞意識形態的重要媒介，所以他用探戈冰火交融的異質性，產生多重感官美學，他用切分的節奏一再扣問命運、詰問上帝，進而救贖生命。瑪麗亞所誕下的耶穌，其實也代表瑪麗亞的重生，是另一個生命的開始，也代表一個階段的結束。黎海寧舉重若輕的用非線性思維，彷彿呼應老莊思想的「察乎盈虛，故得而不喜，失而不憂，知分之無常」，因此在開放式的結局中，帶來更多對於生命與信仰的省思。

總之，《被遺忘的瑪麗亞》是一部短小精悍，麻雀雖小，五臟俱全、難以定義的作品，全長僅 1.5 小時，卻蘊含豐富的元素、藝術的厚度、文學的深度。因此不論是在製作及現場的展演都是極具挑戰的，尤其對於東方人，實屬不易。整體來說這是成功的國內首演，也讓國人能在戲劇院現場欣賞皮亞佐拉的輕歌劇，見證了臺灣新生代藝術家的軟實力與製作單位的嚴謹，為今年中秋節連假增添些許幽微念想的同時，**相信不論是現場或是線上觀賞**，也對於所有困在疫情裡動彈不得的人們而言，無非是一則浴火重生的心靈寓言。

5. 這只是一個起點—富邦巨星之夜—NSO《開季音樂會》

演出名稱：富邦巨星之夜—NSO《開季音樂會》

主辦單位：國家交響樂團

演出人員：指揮 | 準·馬寇爾 (Jun Märkl)、林品任、NSO

地點：國家音樂廳

時間：2021/09/24 (五) 19:30

萬分感謝，能在睽違多日後，恭逢國家交響樂團 (以下簡稱 NSO) 開季音樂會熱鬧滾滾的登場。NSO 會選擇以三首柴可夫斯基的經典曲目，無非是希望藉由大眾較為熟知的曲目，發揮管絃樂團聲響的魅力，以饗觀眾。也期許用第五號交響曲的「命運主題」，象徵戰勝命運的凱歌，很符合現階段「同島一命」共同對抗 Covid-19 的情景，也以此慶賀 NSO 新樂季的開始。

NSO 新任藝術顧問準·馬寇爾 (Jun Märkl) 是享譽國際的指揮家，能精確詮釋德奧音樂家作品，而柴可夫斯基的作品無論是在結構、配器、旋律很多都承襲了德奧樂派的技法，從他的指揮可看出對於結構性的強調，以及力度對比的要求。此外，小提琴家林品任在國際小提琴比賽屢獲佳績，早已是一位成熟的職業演奏家了，這次受邀與 NSO 共同挑戰技術性與藝術性兼具的柴可夫斯基《D 大調小提琴協奏曲》，又是馬寇爾以藝術顧問的身份首次帶領 NSO 的開季音樂會，從曲目安排與演出陣容來看，自然吸引了不少 NSO 的舊雨新知，可見得這場音樂會的意義重大。

盱衡整首《D 大調小提琴協奏曲》的音樂處理是流暢的，馬寇爾的詮釋的確引人入勝，林品任的拉奏也幾乎處處到位，完整度很高。但就細節端看，筆者非常能理解馬寇爾試圖要讓樂團支撐獨奏者的演繹，也深知柴可夫斯基是以交響

性來勾勒出整首作品，因此除了強調獨奏者的炫技之外，樂團也非僅「綠葉」，作曲家屢屢「做球」讓木管有單獨表現的機會，賦予木管立體鮮活的角色，可惜卻無法遊刃有餘的「接球」。可謂激情有餘，但力有未逮。

最明顯的地方就在第一樂章的小提琴獨奏的第二主題第三次出現時，作曲家特地設計小提琴低八度演奏，讓單簧管與低音管表現，但似乎在演出中並沒有達到預期的效果。還有第二樂章短歌-行板 (Canzonetta) 的開頭，照理說應是要出現靜謐溫暖的和聲，但總覺得整體聲音的融合度不夠、聲部的平衡感不足，不知是否為樂手之間的隔板所造成彼此間的聽覺隔閡，似乎出現「各自為政」的聲響。

但進入輪旋曲的終樂章，開始漸入佳境，不論是速度變化、小提琴技巧、音色力度對比等等，都非常具有挑戰性，雖然樂團與獨奏者還是出現些許失誤，但瑕不掩瑜，感受到台上的演奏家們的默契越來越密切，是很精彩的收尾。

開場的《尤金·奧涅金》的波蘭舞曲，似乎大家還在熟悉演出的氣氛，雖感覺的到馬寇爾想要營造出富麗堂皇、歡慶愉悅的效果，但在聲音上卻略顯僵化，少了些許優雅且靈巧的節奏性，聲部之間的平衡性也略顯不足，徒留熱情有勁的熱鬧滾滾。

下半場的《第五號交響曲》，整體的狀況比上半場穩定很多，在力度與音色也較有層次感，尤其第三樂章的圓舞曲，低音管在連續的切分節奏上吹奏出靈巧俏皮的旋律，洋溢出牧歌風格的幸福感，相當迷人。進入到終樂章，更是氣勢如虹，全體士氣高昂的奏出勝利的凱歌，也像是為上半場扳回一城。

音樂會最後在溫馨的氣氛中歡送即將退休的首席吳庭毓，感謝他三十多年來為 NSO 努力奉獻，而緊接著的那首安可曲—蕭泰然《來自福爾摩沙的天使》，或許是依依不捨，也或許是音樂會最挑戰的任務完成了，木管終於出現了最溫潤的音色，著實感動了讓不少觀眾。

但話說回來，音樂會的選曲是一門學問，一旦決定要演出眾所熟知的經典作品，又是 NSO 曾經演奏過的曲目，難免會讓人用更嚴格的標準來檢視，勢必要承受一些壓力。再者，NSO 目前並不是處於最理想的狀況，因疫情所帶來的「空窗期」必定稀釋了一些合奏的能量，樂團與馬寇爾的默契也都還在磨合中，還要面對人員的流動等等，這種種現象對現階段的團員與行政團隊都是嚴峻的考驗。

不論如何，我們都應該要珍惜並感謝台上演奏家的辛苦付出，演出其實就像是

一趟冒險之旅，充滿著各式各樣的可變因子，但演奏家們都情願冒著這個風險，只為了追求那完美的當下。這場音樂會絕對只是一個起點，交響樂團的永續經營，講求的是長久的團隊精神。在熱鬧與激情以外，尚有更多努力的空間，相信這也是 NSO 與所有舊雨新知，對於未來共同的願景。

6. 一場生命能量豐沛的儀式《凝視著星盤的肚臍》

演出名稱：《凝視著星盤的肚臍》音樂劇場 | 2021 臺灣音樂憶像系列

主辦單位：國立傳統藝術中心臺灣音樂館

製作與演出團隊：

藝術統籌暨音樂 | 趙菁文

導演暨文本 | 黃鼎云

燈光裝置 | 利安 (Liam Morgan)

演出 | 時間藝術工作室

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

時間：2021/09/25 (六) 14:30

一看到這場演出的標題，就已嗅到音樂結合科技的實驗性質。果然，才一進場就浸淫在一個莊嚴肅穆的空間，在演出正式開始前，一位女孩慎重其事的捧著一把提琴，琴面正對著觀眾，隨後才從現場的廣播中得知，原來這是一場告別式，我們意外的一起送別了某人，也同在一個渾天儀裡，參與了一段段生命記憶的切片。

360 度的旋轉舞台，其實是觀眾席，是為「沉浸式劇場」的概念，糊化了觀眾與演員、觀賞與被觀眾、當事人與旁觀者的界線，這也代表了生命的降臨與凋謝乃為天地間的無盡循環，早已合而為一。旋轉舞台的順時鐘運行，也彷彿是宇宙萬物生命氣息的齒輪，運轉出生生不息的規律能量。

很特別的是，觀眾席被分為兩個區域，除了坐在旋轉舞台上的觀眾，也在二樓的南北兩側各設置一排觀眾席，而這兩個區域的觀眾座位，在下半場時對調，因此每一位觀眾在上下半場都是坐不同的位置，除了給予每一個人上下半場不同的觀賞視野，也象徵了「宇宙之中人人平等」的意念，推演出時間與空間的恆定秩序。

面對舞台的多媒體影像，呼應著生命的議題，猶如人生的跑馬燈，出現了用歷

時性的片語，如 *attribute to the present*、*few seconds ago*、*one eternity later*、*catch the moment*、*nice to meet you* 等等，如同躑躅於當下與過往的生命經驗，也像是出自某時空的斷面。還有吊在天花板像光劍的燈，也隨著劇場的時間軸變換色彩，再透過樂音的折射，從自身的至細之倪，到宇宙的至大之域，彷彿眾人在天旋地轉中尋求解惑，試圖找到情感上的平衡。

整體來說，場景調度與聲音設計都很細膩流暢，除了歸功於演奏家的用心揣摩與集體創作，以及製作團隊的縝密策劃。更重要的是讓觀眾也參與了演出，包括 ♩ =60 在一分鐘裡時長的測度，與坐在旋轉舞台上的探索，一個是時間上的感知，一個是空間上的流轉，像是「山中無甲子，寒盡不知年」的返璞歸真，也猶如看向星盤的浩瀚未知。這一切也像是回歸到古希臘的哲學思維，音樂的理論就是宇宙秩序的縮影，更呼應了古今中外，不論是東漢張衡發明渾天儀，或是哥白尼在 1543 年所提出的《天體運行論》，舉凡所有天文相關的學說，皆力圖探究宇宙的奧秘，這也是《凝》的創作核心精神。

音樂的符號，是一種宣示。從巴赫 1741 年《郭德堡變奏曲》的主題，到梅湘 1935 年《為歌唱的練習曲》，分別代表朝露與暮靄，跨越 196 年的時空，從容不迫的推移，在透過線性時間軸上，巧妙置入了複音聲響 (Polyphony)，在 8.2 聲道的環繞音響裡不斷聽見來自四面八方對父親的種種回憶的話語，以及演出者用類似牧歌 (Madrigal) 風格唱著「我愛你去死」，也像是一首華爾茲，透過歌詞的逆行，使得文字重組、拼貼、變化，最後讓正在旋轉的馬戲團大環停止，那停止的聲音是越來越急促而微弱，像是模仿生命的最後片刻，脈搏即將停止的聲響。這段過程整個看下來，似乎是在闡述自身所深愛著的世界實為煉獄，人與人之間可以是濃烈的情感交流，也可以是心靈世界荒蕪的混沌。

音樂的抽象本質，更說明了生命是未知的，宇宙是神秘的，所以在這個場域中在在都富含了暗示性，音樂敘述了這些複雜的事情，但仍需好好腦補一番，因為所有的元素都具有雙重意義：創與奏、觀與演、時間與空間、過往與當下，透過二元論的演繹，來確知彼此的存在，彷彿也代表了生死交關、天上人間的昂然對峙。

以上的呈現，就是在劇場裡用聲線成為多重敘事的對話，以表現生命的輪迴，用空間與時間來定義宇宙間的奧秘，其實是一種精神上的魅惑，是尋求更合理、更和諧、深刻的生命意義，這就是製作團隊對於音樂劇場所賦予的定義，就是把物件轉化到劇本，讓演奏家與作曲家共同創作、演繹，使音樂在劇場裡說話。

整場約 90 分鐘的展演不斷的探尋心靈的成長、生命的議題，質性而專注的陳述

生老病死的中心思想，也像是濃縮了人生中一路走來不斷歸零與累積的深刻過程。導演黃鼎云用抽離且不帶感情的說故事方式，使得空氣中帶有隱隱的騷動，反而引發觀眾的好奇，是對於輪迴的規律與生命的無常，急欲找到真正的答案，但，又好像牽扯出更多的謎團，是來自於世代溝通殘影？身分認同的混沌？自我意識的困惑？這恐怕也是導演要留給觀眾去思考、玩味、各自解讀的。

參與演出的演奏家，同時也是演員、歌手，他們用冷靜的語彙敘述內心世界，理性的擁抱藝術與生命。令人回想起三年前同樣是由作曲家趙菁文所策展的「2018 新點子樂展」《無人音樂會》，結合音樂、科技、劇場，在實驗劇場打造「沉浸式聲場」，的確為當代音樂的展演開啟了複數視野。在理性上，傳送的是數據，輸出的是訊號；在感性上，處理的是藝術，傳遞是情感。這場將眾人安置於渾天儀之中的展演，彷彿以真人模仿 AI，透過冷靜而理性的多重敘事，不斷灌注情感，使得物件有了生命的記憶，這也符合了小劇場的精神，也讓音樂的設計成為一種篤定。

《凝》用溫柔而堅定的方式印證了「明乎坦塗，故生而不說，死而不禍，知終始之不可故也」的真理。雖然我們不見得能看懂每一個敘事所賦予的意義，但真的「懂」了又如何？是否有受到感動才是最重要的，藝術並不是用「懂」來形容我們對於演出的感受，只能藉由一段觀賞的經驗，啟發我們逐漸認同自身存在與世界的關係。如此一來，《凝》除了是人生謝幕時的回憶，也是重新建立與自己、與親人、與藝術、與天地萬物、與自然界的「臍帶關係」。

7. 曲高不和寡！范婷玉獨唱會《靠近·荀貝格》

演出名稱：范婷玉獨唱會《靠近·荀貝格》

主辦單位：財團法人拉繹人文化藝術基金會

演出人員：范婷玉、謝欣容、車炎江、劉思辰、徐雲修、戴健宇

時間：2021/09/26 14:30

地點：國家演奏廳

非調性音樂(atonal)，對於很多人而言似乎是一個偉大又難解，令人想要退避三舍的名詞，20 世紀如此，21 世紀亦然。然而浪漫主義進入 20 世紀之後，在由荀貝格、魏本、貝爾格為主所形成的「第二維也納樂派」(Zweite Wiener Schule)，就主張擺脫晚期浪漫主義風格，將世紀末的人心惶惶表現的更加充分。因此，荀貝格大膽的在 20 世紀初用和聲顛覆過往，從調性中斧底抽薪，翻

轉人們對於情感既有的詮釋與想像，實踐抽象美學的理念，但他的創作卻始終保留古典主義的音樂形式。

但這個「敲門磚」要往哪裡推敲呢？這必須循著歷時性的演進脈絡尋找答案，再從共時性找到荀貝格在同一作品中的和聲使用、樂器配置、聲響色澤、文字唱誦、戲劇表現、歌曲演繹等等，一邊推敲、一邊梳理，逐一探究、分析、歸納荀貝格的創作思維以及轉變的聲音，他的音樂的訴求不只是和聲解放，更牽涉到精神層面，相信大家對荀貝格的不解與誤解，可以撥雲見日。

范婷玉以《靠近·荀貝格》為音樂會主題，直搗抽象美學的藝術精神，就是試圖拉近大家與荀貝格的距離，也指引觀眾「破門而入」荀貝格的音樂世界，而這場音樂會就像是一個「敲門磚」，讓抽象藝術散發出耐人尋味的迷人氣息。

范婷玉以演唱技術來灌溉、將文學精神做土壤，用藝術開創為精神。她身為一位聲樂家與音樂教育者，深知觀眾人口需要被培養，因此她每年固定規劃具有深度主題的音樂會，從 2014 年「世紀末的歡樂」、2016 年「藝術歌曲中的童話世界」、2017 年「舞吧、唱吧、西班牙！」、2018 年「歌德筆下的女人」、2019 年「沃爾夫的異想世界」等等具有主題性的音樂會，除了是演出，也具有教育的意義，希望藉由主題式的展演，讓更多人藉由聆賞來閱讀音樂。尤其是 20 世紀以降的音樂，更需要多花一些的心思，來拉近人們與抽象藝術的距離。

非調性音樂，就是藉由調性的瓦解，以充分表現情緒的張力，因此是抽象的表達孤寂、禁忌、悲觀、病態的狂熱。正如荀貝格在《月光小丑》的序言裡多次強調「說話聲音」，以音符記下的旋律不是拿來歌唱用的，表明了人聲就是一種「說話旋律」。³ 在聲樂室內樂的版本中，除了聲樂以外，還有五位音樂家演奏八件樂器，而荀貝格也精心設計每一件樂器的獨特音色來傳達詩詞的訊息，每個聲部地位均等，實為一部精湛的「聲樂室內樂曲」。

如前述，荀貝格的創作仍保留了古典主義的音樂形式，使得「靠近荀貝格」成為有跡可循的線索。雖然《月光小丑》以音符記下的旋律不是拿來歌唱用的，但八件樂器卻是演奏實際音高，荀貝格也回歸了 17 世紀的形式，譬如使用帕薩卡利亞舞曲(Passacaglia)、倒影卡農 (Inverted Canon)、聲部模仿 (Imitation) 等等，也就是以既有的形式為基礎，巧妙的置入了創新的和聲理念，來表現全新的和聲結構與聽覺感知。

同時，荀貝格也回歸 16 世紀「義大利即興喜劇」(commedia dell'arte) 的內涵，將劇中的丑角皮耶洛設定為主角，再以象徵主義為基礎，用表現主義為音樂的

³ 車炎江，節目冊樂曲解說，頁 7。

溝通方式，因此月光像是這整部作品中另一位無聲的主角，與皮耶洛產生對話。

因此，我們雖然還是可以沿用 18、19 世紀的形式去看待荀貝格的音樂，但必須要暫將「旋律獨大」的觀念擱在一旁。荀貝格《月光小丑》強調唸誦，主人翁皮耶洛及月亮的角色被形塑的相當的立體，強化音樂的衝突性與聲音表演的張力。因此《月光小丑》所散發出的表現主義特質，像是某種程度上的情感暴力，深具啟發性的探討層次，也像是對於權威體制、現實環境，是真實赤裸卻又擲地有聲的暗喻。

《月光小丑》選自於紀霍的法文詩集，德文歌詞為哈特雷本 (Otto Erich Hartleben) 所翻譯，在 1892 年出版德文譯本。這讓筆者想到翻譯學者葛羅利 (Dinda L. Gorlée, 1943) 所提出歌詞翻譯的兩大陣營：「文字中心主義」(logocentrism) 與「音樂中心主義」(musicocentrism)，但當文字和音樂合成一首歌時，音樂會吞噬文字，不僅吞噬文字和字義，也吞噬詩的文學文字結構，所以文本的字義、聲韻等等訊息，常常會被旋律稀釋。相信荀貝格在設計「說話旋律」之時，絕對有考慮到上述的權衡，才會在《月光小丑》裡一再強調朗誦以及「音樂形的說話」。

或許也是人們對於《月光小丑》的望而卻步，是來自對德語的隔閡，但仍有許多人願意細看端倪，而樂此不疲。或許就是音樂設計的結構縝密，文字與音樂的輕重緩急皆細膩處理，讓角色比人物鮮活，情節比故事精彩，《月光小丑》得以成為超越時代的經典。

音樂會選取《月光小丑》的第一部份，使用人聲與鋼琴的演出版本，讓兩者在聲響上產生更緊密的交融，謝欣容的鋼琴彈奏精準且細膩，善用踏瓣勾勒出層次分明的音響色澤。范婷玉的詮釋中規中矩、四平八穩，很明顯，她對於歌曲的詮釋精雕細琢，德文的咬字力求精準，她巧妙的將第一人稱與第三人稱的獨白切換，也就是如同演員一般的演繹說唱式藝術歌曲 (Sprechgesang)。

聲響平衡，是音樂演繹的一大關鍵。演出時，鋼琴在舞台上琴蓋半開，平衡鋼琴與女中音的聲響，在〈病月〉加上了長笛，也像是作曲家刻意糊化長笛的音色，將音域設定在中音域，呼應人聲的音色。鋼琴用辛辣諷刺、光怪陸離的聲響，是謎樣的、情感化的，賦予生命力。很明顯，兩位音樂家都深知荀貝格用音樂與戲劇描繪視覺效果，讓人聲與鋼琴都被賦予演奏者與演員的角色，努力揣摩詩人紀霍 (Albert Giraud) 「夢魘」的言外之意，精彩詮釋荀貝格筆下皮耶洛憂鬱的、挖苦的、諷刺的極度情緒，給人一種既詭異又滑稽的感覺，呼應了

荀伯克的表現主義概念。

下半場的八首《酒館之歌》是國內首度全本演出。此部作品雖不似《月光小丑》那麼具有指標性，但此乃荀貝格雅俗共賞之作，似乎也讓觀眾們在聆賞情緒張力「爆表」《月光小丑》之後，在心理上與聽覺上稍喘一口氣。《酒館之歌》乃為荀貝格取材自酒館戲院戲劇選段的歌曲集。雖為荀貝格早期的作品，屬於晚期浪漫風格，但已看出他大量使用不和諧音程與複雜的節奏配合歌詞的語韻，表現音樂裡的矛盾情結，是富有前瞻性與實驗性的，在聽覺是令人酣暢無比的。

〈夢遊者〉實為整場演出的一大彩蛋，為室內樂編制，就看到范婷玉、謝欣容，以及短笛演奏家劉思辰、擊樂家戴健宇、小號演奏家徐雲修，都穿著睡衣在台上演出，相當逗趣而精彩，幽默、優雅、恰如其分的演繹德國文學家法爾克 (Gustave Falke) 詩詞韻味，也充分展現出每一位演奏家紮實的技巧與團隊的用心，實為整場演出最美好的收尾。

無庸置疑，荀貝格的藝術歌曲是所有聲樂家的「聖母峰」，處處都是關鍵性的挑戰，幾乎不能有失誤的空間，著實考驗音樂家的個人技巧與合作默契。

透過音樂學家車炎江的現場導聆，指引了觀眾的聆賞方向，就像是一個對於荀貝格音樂以及表現主義的「存活指南」。他用心爬梳外顯的音樂與內潛的文學涵義，讓大家對於荀貝格有了初步的認識。引人深思荀貝格的音樂就像是 20 世紀的一道重要的風景，只要靠近他，就能幫助你理解世紀交會時的藝術思潮，晚期浪漫與表現主義的形式風格，以及在第一次世界大戰之前的交會與演變的過程。也讓人不禁思索，前衛藝術其實是古典主義的再發現，承接古典藝術的薰陶，結合理性的建構與古老的哲思，正如人們所是不斷的自我挑戰，開創極限，音樂家亦然。

荀貝格的作品堪稱吃力不討好，對於音樂家，不但需要精良的技巧方能遊刃有餘的呈現，對於語韻上的要求也是必要的。至於觀眾，音樂本身的知識密度與欣賞門檻之高，都是可想而知的，是否能在短短兩小時的演出中確實靠近荀貝格，恐非易事，但這絕對是一個具初探效果的「敲門磚」。

由衷感激范婷玉多年來不斷的挑戰自我，親身示範這些經典作品，早已為自己、為觀眾、為藝術開啟一座精雕細琢的橋樑。這場《靠近·荀貝格》更證明只要有好的作品，優秀的作曲家，一流的演奏家，縝密的曲目規劃，用心的企劃製作，自然水到渠成，曲高是可以不和寡的!

8. 用歌聲為土地祈禱－福爾摩沙合唱團《為土地祈禱》

演出名稱：為土地祈禱

主辦單位：福爾摩沙合唱團

演出人員：福爾摩沙合唱團、蘇慶俊、蔡昱姍

時間：2021/10/5 19:30

地點：國家音樂廳

這是一場令人欣喜的演出，福爾摩沙合唱團（以下簡稱「福團」）的演出能量，並沒有被疫情所稀釋，每位團員相當敬業的背譜上台，足以見得他們的團隊精神，更可在演出的當下，深刻的感受到他們對音樂的熟稔，以及對音樂的熱愛，因此整個聆賞過程是相當享受的。

福團的聲響一向具有鮮明的辨識度，這場也不例外。他們經常演出作曲家蕭泰然、石青如、林育伶；作詞家向陽、李敏勇等人的作品，而合唱的編曲大部份是由蔡昱姍所寫，她除了長年擔任合唱團鋼琴合作之外，亦大量將本土歌曲編寫成合唱作品，也是臺灣合唱作品之所以能備受矚目一大因素。蔡昱姍憑著紮實的鋼琴演奏技術，深諳福團的聲音狀況，她的編曲皆為福團量身訂做，因此福團總能完整的呈現蔡昱姍作品的精緻度。而這次演出她也親自站在合唱團裡擔任女中音團員，對於福團與合唱的無私奉獻不言而喻。

蘇慶俊，福團的靈魂人物，於 1994 年回國後創團並擔任藝術總監，以推廣優質臺灣合唱音樂、追求精緻化合唱藝術為成立宗旨。而更值得珍惜的是，福團為一般的業餘合唱團，但團員很多都已是相當有經驗的歌手，與蘇慶俊的合作默契不言而喻，團員們每週花上大量的時間團練，培養彼此默契，這也奠定了合唱團堅不可摧的向心力與堅強的歌唱實力。蘇慶俊與福團不斷開拓曲目，廣泛涉獵各式各樣的曲目，亦經常邀請國外的指揮家來台客席，讓團員能親炙大師，吸取各式各樣的藝術養份。

蘇慶俊與福團亦積極委託國內外的優秀作曲家創作，也鼓勵臺灣的作曲家創作，近 30 年來的努力成果，早已樹立國內合唱藝術的專業指標。福團以既現代又古典的方式演繹本土音樂，讓合唱藝術更為精緻化與國際化，用深度與廣度兼具的方式推展臺灣的文化，因此所錄製的專輯，多次為金曲獎所肯定，成果斐然。出版樂譜，亦為福團多年來的重大貢獻，期許藉由歌聲，讓大家更加瞭解彌足珍貴的臺灣無形的文化資產。

福團深知合唱的觀眾需要培養，音樂的感知要從小紮根，並開拓視野，透過出版樂譜與錄音的傳遞，讓更多人不但瞭解福團的聲響，也藉由合唱曲目的錄製與樂譜的出版，帶領人們進入精緻的合唱世界，這些也都是成為福團重要的觀眾來源。來聽音樂會，就是親耳聽見這些樂譜的示範演出，也有取得第一手資料的喜悅。

因此，福團一向恪遵合唱本位，縱使在高度娛樂化的 21 世紀中，合唱仍不可能僅是單純娛樂，而是傳遞意識形態的重要媒介。蘇慶俊將文化的傳承扛在肩上，就在潛移默化之中，深植人心，因此福團的演出，場場富有文化教育的使命感。

整體而言，音樂會曲目安排十分流暢，渾然一體，一氣呵成，這樣的感染力使得音樂中的抽象分子，感覺上更為立體、明晰。這場音樂會的選曲，很多是福團的標準曲目，如《八家將》、《勸世歌》、《望你早歸》、《下午的一齣戲》等等。很明顯，團員能熟稔的掌握音樂的詮釋，尤其是男聲部份聲音相當整齊，而女聲部份略顯單薄，可能是團員流動較高，或是女高音聲部較缺乏支撐力較強的聲音，尤其在分成八個聲部的《主啊，請聽我禱告》，又出現對位風格，聲部不平衡的狀況更為明顯，音樂的張力也因此略感不足。

麥克風的使用，在音樂廳一向是最具挑戰性的一環，音樂廳本身的音響對於麥克風並不友善，畢竟透過揚聲器所傳遞出來的聲響與人聲會有落差，但整體的詮釋與當下的氣氛仍是令人享受的，因為有很多旋律優美的曲目，相當能引起共鳴，尤其是從流行歌曲所改編的作品，譬如《下午的一齣戲》、《勸世歌》、《天堂城市》，看的出來獨唱者用心揣摩原唱者或是黑人靈歌唱腔，在藝術歌曲與流行音樂的唱法之間小心拿捏，也盡量保有原曲的韻味，只是，在麥克風與人聲的平衡度其實還可再調整的更細膩。

很確定的是，團員與蘇慶俊之間多年的默契與情感是無可取代的，儘管受邀的客席指揮皆為國際間重量級的大師，但福團聲音的整體性還是要由蘇慶俊親自處理才最為到位。而這場《為土地祈禱》音樂會，見證台上所有人的全然投入，的確讓音樂在這「微解封」的時刻，成為眾人的祝福與安慰。福團從九月開始正式排練，短短一個月的籌備期，演出還能有如此高的完整度，也給予其他表演藝術工作者莫大的鼓舞，無疑是一劑有效的強心劑。就在歌聲響起時，一次次的抑揚頓挫中，更篤定合唱藝術是一種不可晃動的經典，著實感恩福團多年來的努力與堅持。

9. 思索年輕、生命、短暫、恆定--NSO《深情交響》

演出名稱：NSO《深情交響》

主辦單位：國家交響樂團

演出人員：國家交響樂團、吳曜宇、魏靖儀

時間：2021/10/8 19:30

地點：國家音樂廳

2021年新樂季是國家交響樂團（以下簡稱NSO）的新紀元，包括新的藝術顧問準·馬寇爾走馬上任，同時也面臨疫情與人事變動的考驗，未來這一年可能也會有一些的不確定性，但也像是罅隙而出新的枝椏，是讓我們看見不同的音樂視野的契機，也因此更驚嘆臺灣新生代音樂家的軟實力。

這場音樂會的兩位主角，為國際大賽的得主，皆不到而立之年，已在各自的專業領域擁有一片天。一為指揮家吳曜宇，於2013年贏得第53屆法國貝桑頌國際青年指揮大賽首獎，二為魏靖儀，於2015年比利時伊莉莎白女王國際音樂大賽桂冠優勝，兩位「臺灣之光」在康戈爾德《小提琴協奏曲》(1945)交會，再加上這首作品本來就是膾炙人口、雅俗共賞的樂曲，自然備受矚目。

整體來說，魏靖儀與樂團表現都在水準之上，只是一開始似乎彼此都還在調適聲響的平衡性，在沒有樂團導奏的小提琴在高音域的五個音符兩個八度的演奏，雖沒有失誤，但也沒有真正到位，少了些許細緻與契合，而且獨奏的部份一直被樂團的聲音蓋過，可見在聲部平衡上還有進步的空間。而到了第一樂章的裝飾奏開始，獨奏與樂團的聲響才算真正的契合在一起。第二樂章的表現逐漸穩定，從樂團導奏的G大調七和弦之中，引導獨奏演出抒情的主題，在中間樂段裝上弱音器並且在高音域的做出了音色變化，魏靖儀的表現可圈可點。在第三樂章，出現了大量的大跳變換把位與高難度跨絃的技術，魏靖儀在《乞丐王子》主題急遽的速度變化上，與樂團緊湊精彩的互相應答、競奏，更證明魏靖儀的身手不凡。在安可曲巴赫《C大調第三號無伴奏小提琴奏鳴曲》更是處處精雕細琢，展現了魏靖儀面面俱到的演奏技術與藝術精神。

此外，國內首演的蘇克《第二號交響曲—阿斯拉耶爾》(1905)，也是本場音樂會的一大亮點，與康戈爾德《小提琴協奏曲》皆為20世紀浪漫主義的作品，都充滿了抒情性與技術性。雖然此曲可能較為冷門，但吳曜宇與NSO的詮釋是具說服力的，猶如用音樂打造一個魔毯，帶領我們進入魔幻、未知、神秘的世界，用溫柔而堅定的方式述說人們最不願面對的生命議題—死亡。

從大方向端看，《第二號交響曲》演奏的完整度很高，雖然在一些細節處尚需更為細緻，但足以看出吳曜宇與 NSO 的合作默契已經建立，已然掌握了樂曲的詮釋風格；再就細部觀察，很多的動機發展表現的淋漓盡致，層次分明。此外，在第一樂章一開始出現素歌風格，終樂章的 C 大調聖詠風格，似乎在描摹管風琴的音色，充滿著神聖的虔敬感，彷彿帶領觀眾進入了一個莊嚴肅穆的儀式。

第二樂章引用了德沃札克《安魂曲》動機，其中長笛所吹奏的持續音，是本樂章的主音—降 D 音，像是懸掛在天上的恆星，恆定堅固的吸住絃樂短音動機與圓號的半音音型，也像是其他所有的音符都是從這個持續音所滋長出來的，彷彿就是將眾星體的所有質量凝聚起來，共同綻放出光和熱；也像是在未知而神秘的宇宙中，恆定持續探索理性無法理解的生命層次。長笛穩定的持續音與忐忑不安的絃樂，在聲響上渾然成為一體，像是天上與人間的昂然對峙。

在第三樂章「活潑的」，其中絃樂與木管描摹女巫的奸笑，也像是死神對於生命的死纏爛打，塑造出一種光怪陸離的奇幻場景，進入中段的「持續的行板」，像是給予人們無限的安慰，像是在鼓勵人們勇敢的擁抱生命中的所有生老病死、陰晴圓缺，在這裡 NSO 的絃樂表現，打磨的很細緻。

第四樂章的標題〈致奧蒂莉〉(To Otilie)，就是作曲家對於妻子的思念，除了木管奏出明亮的音色，持續安慰著失去摯愛的心靈，絃樂的部份就像是如泣如訴述說這段心情故事，小提琴獨奏的表現也相當絲絲入扣。

此外，「一分鐘交響曲的創作計劃」是 NSO 本樂季的新計劃，也欣喜馬寇爾為鼓勵臺灣年輕作曲家創作新曲，給予他們展現的舞台。這次首演周潤瑩的作品《愴》，作曲家用三全音 (tritone) 為基礎，描繪「心理創傷不斷重複、迴盪於潛意識和夢境之中，進行自我哀悼與解構」⁴。就像是呼應下半場的蘇克《第二號交響曲》。但可能是一分鐘太過短暫，很多音樂元素來不及向聽者介紹，也還沒聽見任何的開展，樂曲就戛然而止，可能太過於實驗性，令人有點措手不及，難免心中產生疑問：「一分鐘，對於一個交響樂團就夠了嗎？」「一分鐘，可能比較適合獨奏吧？」「一分鐘，是隱喻人生苦短嗎？」「一分鐘，是要藉由管絃樂團表達些什麼？」「一分鐘，是指一粒沙中見世界嗎？」「為什麼是一分鐘？」諸如此類的問號，就在樂曲結束鼓掌時，在筆者腦海裡不斷冒出。

大致而言，整場音樂會是具有啟發力的，也給予人們更多的思索空間。喜見 NSO 在新的一季有如此專業的表現，往日的默契也逐漸回復，再透過魏靖儀與吳曜宇的合作演出，更確信臺灣年輕音樂家的實力不容小覷，已能獨當一面，

⁴ 周潤瑩，《NSO 深情交響》節目冊樂曲解說。

也相信未來，不論是 NSO 或是其他客席音樂家，更能合作無間的一起進入更優質、更專業的境界。

10. 拉開了記憶的摺痕: 2021 秋天藝術節：河床劇團《被遺忘的》

演出名稱：2021 秋天藝術節：河床劇團《被遺忘的》

主辦單位：國家兩廳院

演出人員：河床劇團

導演 | 郭文泰 Craig QUINTERO 、托莉·班德 Torry BEND

副導演 | 田孝慈

製作人 | 葉素伶

地點：國家兩廳院

時間：2021/11/06（六） 19:30

印度聖雄甘地（MohandasK.Gandhi）曾說：「一個國家的文明程度，端看其對待社會最弱勢者的態度而定。」相信這也是河床劇團的製作《被遺忘的》所教給我們重要的人生功課。

今年的秋天藝術節，以「眾聲平等」為標語，「為明日而行動」（Act of Tomorrow）為核心精神。《被遺忘的》是以 1984 年的臺灣的礦災為故事主軸，289 名深入地表之下工作的煤礦工人，在一連串悲慘的災變中喪生，近 40 年後的今日，我們還記得多少？還是這段民族記憶已消失殆盡了呢？

《被遺忘的》描述的不只是一段記憶，更是擲地有聲的一記警鐘，提醒所有人一起回看歷史、把握當下、寄予未來。而今雖物換星移，但仍然是有很多終日在黑暗中勞苦的人們，因為他們的付出，才能讓更多人能無後顧之憂的享受生活。

在演出一開始的厚重、深邃的低頻聲響，是嘆息，也是呻吟，所產生出的一道道的聲響諧波，構成了聲景樣態，也彷彿是一種意象，讓人意識到兩相對比的元素：人類與大自然、弱勢與強權、個別差異與社會體制、微光與幻影、暗暮與光亮、紅與黑等等的意識形態，表現出一種弔詭、模糊的失衡狀態。也代表人與人之間是相互依存的生命共同體，同時也象徵了精神上的混沌，因此在舞台上鑲嵌了不同的脈絡，運用了反敘事的手法，呈現出各式各樣的意象穿梭不息，巧妙的將不合理的事件內容，置入合理的形式中，進而暈染出強烈的同理

心與普世性。

舞台，對於河床劇團而言，不只是展演的地方，而是一個密閉式的空間，也就是一種環境式、沉浸式劇場，裡面充滿了各式各樣的元素，猶如身處在一個繽紛色彩的萬花筒，就像是光怪陸離的奇幻境地，具體而微的使用場景調度、聲響、舞蹈、偶戲等等，這些都是河床劇團慣用的元素與技術，帶領觀眾用更細膩的角度，定睛在「人」的身上，那一個個默默付出的「無名英雄」，將整個空間形塑為一個煉獄，而當中的每一個人物都有著曲折的身世。

河床劇團一向擅用身體感知與肢體動作，來探索與空間的新知覺經驗，充分利用空間產生獨特而夢幻的透視性，將某時空的斷面用各種符號來端倪。在《被遺忘的》也是如此，運用灰階的基調表現陰暗的礦坑，就像是一種開誠佈公的私密空間，讓記憶流動其中，再將一切留給觀賞者各自解讀，一起回溯這段過往。

換言之，《被遺忘的》就是河床劇團以小劇場的實驗性質為基礎，拓展意象劇場與總體藝術的格局，同時灌注每一個物件生命的情感，拉扯出更多仍走在鋼索上或社會邊緣的議題，用抽象的語彙，卻是如此的寫實又赤裸。冷靜而理性表現生命的拔河、現實的思辨、體制的衝突，卻又是如此具感官性的。這種沉重的感覺既遙遠又親密，猶如遠看一幅宏偉的全景畫，又同時用放大鏡細看一件精細微小的工藝品，帶領眾人直擊那些被礫石埋藏已久的生存記憶，也彷彿是一盞通往過去的探照燈，抖落一身塵埃之後，在記憶的黑洞裡，看見了救贖的微光與超越生存的可能。

來自美國的劇場藝術家郭文泰，於 1998 年創辦了河床劇團，並且擔任藝術總監，20 多年來不斷探索展演型態的各種可能性，這次他以真實事件為題，首度面對煤炭開採中複雜的政治、環境與社會問題，同時也是第一次在大的空間演出，但仍將河床劇團慣有的實驗焦點放在舞台上，讓劇場的格局擴增，再同時進行各種支線、蒙太奇與舞蹈呈現，用既寫實又詩意的風格，反映了郭文泰對這段歷史的熟稔，也內化了那道道不可言說的記憶傷痕與濃郁的人文情感。

在舞台上執掌於白領階級手裡的大環，似乎象徵無止境的運轉、循環，也像是勞動者一個個艱難的生命關卡。千手觀音，代表了法力無邊、普渡眾生的慈悲形象，但仔細觀看，這些手卻像是乾枯的樹幹，彷彿就是藍領階級在資本主義下無奈的吶喊，也隱喻這些勞動者用生命支撐了社會的繁榮、人類的夢想，但誰又能看見置身於黑暗中的他們，那種壓抑的、無聲的訴求，還有那逐漸衰弱的生命跡象呢？

整場演出沒有任何的對白，不禁讓人更陷入沉思，那些映入眼簾的景況，是不可言說的？還是無言以對的？抑或是超越語言的藩籬，去尋求更超然的救贖呢？

最令人印象深刻的，恐怕就是這一根根矗立於舞台上白色的柱子，是精準到令人嘆為觀止的場景調度不說，更佩服郭文泰細膩的藝術思維與強勁的創作能量。白色的柱子或許象徵的是社會文明的支柱，是勞動者用生命去守護，才能不傾倒，並且穩穩的被撐起。那些柱子要能穩穩的在舞台上直立，之後又必須要被推倒與接住，所有的舞台動作、音效、燈光必須一次到位，要非常的精準，根本沒有失誤的空間，這一切足以見得演出團隊的專業與用心。

紅色，不禁令筆者悠然回想到 1993 年的電影《辛德勒名單》當中的那位紅衣小女孩，對照整部黑白電影的單一色調，紅色是相當醒目的，代表一個人的血氣，也是一線生存的希望，或許就是導演史匹柏 (Steven Spielberg) 想要藉由紅衣小女孩在驚恐中躲避戰火，極力爭取生存權但最終失敗的過程裡，喚醒辛德勒的良知，他用鏡頭宣示了每個人都該有捍衛生存的權力。《被遺忘的》當中的那三位紅衣女子，在演出的一開始與最後，於舞台上翻然而舞，是否也再次強調生命平權的各種意義呢？

音樂設計柯智豪，對於聲音的設計相當縝密、細膩，他使用了既有的音樂元素，來追悼過往的殘影與被撕裂的記憶，試圖把人的心靈從現實中抽離，進入一個超現實的境地，也像是庫柏利克 (Stanley Kubrick) 在 1968 年《2001 太空漫遊》中的虛實合一場景。一開始的《安魂曲》的歌詞「主啊，請賜予他們永恆的安息，並以永恆的光輝照耀他們」是祝福的祈求，也是平安的訴求。之後的《羔羊經》(Agnus Dei)，更呼應了在黑暗中勞苦眾生的犧牲奉獻。而後，隨著場景的變化，這一段段的旋律開始變形，並逐漸消退，取而代之的是渾沌而深邃的聲響，彷彿要把觀眾的心帶往一個記憶的黑洞，神秘而未知。而在那些柱子被推倒與接住的當下，也聽到了韓德爾 (George Frederic Handel) 《讓我哭泣吧》(Lascia ch'io pianga)，在聲響上是純淨無瑕的，但眼前所看到的卻是人們在垂死邊緣極力掙扎的各種樣態。此時，聽覺與視覺產生了極度的衝突感，來表現生死存亡的兩造拔河，那麼，人們力求生存的慾望何嘗不是最強烈渴求呢？

很慶幸筆者沒有錯過這場精彩而令人震撼的演出，這也是一段有觸感的時空對話，拉開了記憶的摺痕。正如在演出結束時送給觀眾的這枚別針上所寫的四個大字「我會記得」，河床劇團用文字、用藝術、用生命，為人們須共同承擔歷史延續下的當代處境，寫下最深刻的註腳。

11. 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》

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

時間: 2021/12/26 14:30

地點: 臺中國家歌劇院

一齣經典歌劇，不論是重演或是再詮釋，既要保留藝術的雋永滋味，又必須要能不落窠臼的令人耳目一新，絕非僅是「新瓶裝舊酒」的結果。

當初博馬謝 (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732-1799) 的劇本，被羅西尼 (Gioachino Rossini, 1792-1868) 與史特比尼 (Cesare Sterbini, 1784-1831) 用歌劇賦予了新的生命。因此不論是原著或是歌劇，在情節架構、角色刻劃、文字幽默與機智等等，都已相當完整。此外，羅西尼在《塞維亞理髮師》對於舞台的重視，體現在靈活運用層次多元的音樂風格，以強化角色性格的立體性，成功的讓故事更具體化。因此若想要翻新經典，使用後設手法再詮釋，恐怕都是很大的挑戰。

時尚與復古並存的舞台創意

在 2021 年聖誕節假期，筆者有幸能躬逢其盛，觀賞由臺中歌劇院主辦的「2021 NTT 遇見巨人」系列－羅西尼《塞維亞理髮師》。這是臺中歌劇院與導演馬丁·林博 (Martin Lyngbo)、丹麥皇家劇院的合作。而參與演出的人員，幾乎都是國內樂界的一時之選。

盱衡整部製作，創意與傳統兼具，時尚與復古並存，充份展現了十九世紀浪漫主義的精神、義大利歌劇的美學、別出心裁的創意、精雕細琢的舞台設計；再從細節觀察，舞台上的所有元素，不論是聽覺與視覺都是高規格、高品質的呈現，每一個場面調度皆精準無比。

就宏觀的視野來看舞台的構圖，呈現的畫面是平衡而沉穩的，猶如閱讀一本工整、典雅、精巧、有趣的故事書，散發著古典的芳香。值得一提的是，舞台上巧妙地使用「一景到底」的雙層樓、三面鏡的格局，讓這一連串波濤洶湧、爾虞我詐的情節，全部置於固定的視覺框架中。這樣的設計，反而更凸顯劇情張力，角色同時也被刻劃得更為立體鮮活。而舞台的景深調度與燈光的明暗對比，彷彿也呼應了「情境喜劇」(situation comedy) 的概念——圍繞著固定場景與人物進行一條或多條故事線，更能客觀、明晰地捕捉關聯輻輳、複雜詭譎的人心動態。

羅西尼歌劇《塞維亞理髮師》（臺中國家歌劇院提供／攝影林軒朗）

從這些製作，可見林博對於歌劇與劇場語言的理解與掌握：不但傳統與創新無違和感，也成功地讓視覺與敘事雙劍合璧，使音樂與劇場互為表裡。此外，他也巧妙融合了基頓 (Buster Keaton)、卓別林 (Sir Charlie Chaplin) 等人的喜劇默片風格與服裝造型。每一位角色雖各具特性，但在服裝設計上都有著高度的一致性。甚至在某些時刻，場面比故事有趣，表演比角色生動，就像魔術般令人悠揚神往。換句話說，這些實驗元素並沒有喧賓奪主，反而更加強化傳統歌劇的藝術性，也在視覺上多了些許復古韻味。

至於燈光佈景與舞台動作，則相當具有節奏性。講求精準，成就精湛。

整齣歌劇的場面調度，是順著人們肉眼的視覺殘影移動，再透過黑白的單一色調，不斷地推移、暈染、變化，讓音樂表現與視覺動態合而為一，無分軒輊，帶領觀眾抽絲剝繭，進入故事的「多寶格」裡。而這個「多寶格」收納的，是對自由的嚮往、階級制度的荒謬、現實的感嘆、人性的角力戰。因此現場的燈光控制、場面調度與音樂節奏是連成一氣的。光是這一點，就已然帶來驚喜，令人由衷欽佩製作單位的用心。

而字幕，也是「多寶格」的一部份。字幕的翻譯與呈現，絕對是經過縝密設計的，不但持守「信達雅」的準則，就連投影節奏、投影位置、字體設計、文字色調，也都是為了舞台布景而量身訂做。於是，字幕不只扮演與觀眾溝通的橋樑，也成為舞台設計的一大關鍵，頗具視覺上的美感。

另外，整部製作雖具實驗性，但始終緊扣著義大利「即興喜劇」(Commedia dell' arte) 的特質，有固定的角色特性，也就是僕人比主人聰明，平民比富人機伶。像理髮師費加洛就是極佳的例子，能夠跟有錢有勢的巴托羅醫師平起平坐，明嘲暗諷世間的光怪陸離，嘻笑怒罵現實世界的階級制度，擲地有聲地點出利慾薰心的窘態畢露，更篤定了真愛無價的恆久信念。

引人入勝的音樂巧思

令人印象深刻的，還包括本次序曲的表現手法。

雖然羅西尼並沒有讓序曲的內容跟歌劇本身緊密關聯，也沒有置入歌劇中的旋律；但序曲的引導功能，在林博的製作中發揮到極致，除了概略地介紹人物，也鉤勒出《塞維亞理髮師》劇情樣貌。而對音樂家來說最具挑戰的，一是指揮

家廖國敏在指揮之餘，必須也要領導樂團配合所有的舞台動作；二是每一位聲樂家也必須身兼默劇演員。

因此在這短短七分鐘左右的音樂裡，整個視覺與聽覺的節奏的確掌握得恰到好處，聲樂家與演員們個個身手矯健且處處到位，可見團隊中每一位成員的紮實功力，以及共同努力所產生的絕佳默契，成功的達到引人入勝的效果。

整體來看，聲樂家們的敬業精神是令人感佩的。看到兩位男中音（飾演費加洛的丁一憲與飾演巴托羅醫生的吳翰衛）在舞台上同場飆戲，相當精彩。他們以穩健的演唱功力紮實定錨，讓這些極具挑戰的花腔、裝飾音、一長串快速音群的咬字與音準，得以沖宵竄騰且精確到位。譬如費加洛〈好事者之歌〉(Largo al factotum della citta)、巴西里奧〈騙得了我這醫生?〉(A un dottor della mia sorte) 等，都表現出不急不徐的精準詮釋。

而飾演巴西里奧的男低音羅俊穎與飾演阿馬維瓦伯爵的李世釗，表現也不遑多讓，不論在演技或聲音表現上皆可圈可點。除此之外，兩位女性角色（飾演羅西娜的女中音翁若珮與飾演貝塔的女高音賴珏妤）也能恰如其分的展現聲音上的優勢。例如女主角翁若珮沉穩的音色與寬廣的音域，和賴珏妤抒情優美的音色，都是令人讚賞的。

然而，不知是歌劇院的場地音響限制，還是人物的位置安排與舞台動作，抑或是樂團的音量可再調整；筆者坐在四樓 G44 區 5 排 46 號，仍無法清楚聽見詠嘆調〈老頭找老婆〉(Il vecchiotto cerca moglie)，以及〈我聽到一縷歌聲〉(Una voce poco fa) 中低音域的某些片段。由於聲響上無法取得平衡，稀釋掉了音樂上的表現力，令人略感可惜。

整體而言，《塞維亞理髮師》是羅西尼富有深刻的人文主義思想的代表作，被視為十九世紀義大利喜歌劇的「名山之作」。在這場演出中，所有人員精湛且精準的賣力演出，似乎呼應了原著作者博馬謝的製錶師精神——追求精準、精確的高尚品味。

在本次演出，喜見兩百年前的經典在二十一世紀的今天有了新的定義。除了看見優秀音樂家的專業實力，同時也確立臺中歌劇院「世界之窗」的定位，持續為人們開啟歌劇藝術的複數視野。

【1】「多寶格」是裝有各種寶物的盒子或櫥櫃。在本次《塞維亞理髮師》的宣傳中，被用來比喻兩層樓的舞台佈景。

【2】博馬謝出生於鐘錶製造世家，他本身也是一位製錶師。

12. 跨年時分，經典再造－朱宗慶打擊樂團《木蘭》擊樂劇場

演出: 朱宗慶打擊樂團

時間: 2022/01/02 14:30

地點: 國家戲劇院

九十分鐘一氣呵成、擊樂與京劇雙劍合璧，再以傳統為經、以創新為緯……，朱宗慶打擊樂團（以下簡稱「朱團」）與國光劇團合作，在 2010 年演出首版《木蘭》擊樂劇場，屢獲好評。而今《木蘭》已是第四度重披戰袍，正如藝術總監朱宗慶所說「淬煉再造，堅心映照」。

這連續四天六場的跨界呈現，跨越了 2021 與 2022 年，也跨越了時空，更跨越了傳統藝術與時尚科技的楚河漢界，走在時間軸線上來回更迭、明古喻今，確確實實是一份美好的跨年獻禮。

歷久彌新的柔美力量

一首源自南北朝的《木蘭辭》流芳千古，花木蘭代父出征的故事也成為家喻戶曉的美談，屢屢被各種影視、戲劇平台做為題材，早已被公認為耳熟能詳的文本。若想要重新詮釋，必定要運用獨特的敘事語彙，方能展現說服力。朱團自然很瞭解「文本翻新」的挑戰與困難，從 2010 年就成功地將「音樂、身段、唱腔、肢體」共融其中。雖是翻新製作與跨界合作，他們恪守擊樂藝術的定位：以音樂為核心精神，再藉由鑼鼓經推衍京劇的武場氣勢，采音翩翩，盟樂拂拂。在台上的擊樂家身兼演員，以及每一位京劇演員都恰如其分地表現團隊精神與專業能力，使得整個場域匯集成一股迷人的柔美力量。

音樂，是擊樂劇場的命脈。台上的演奏家們不但被要求精湛的演奏技巧，舞台動作也必須處處到位。這確實擴充了擊樂的格局，也淋漓盡致地展現劇場的藝術。而擊樂，應該也是所有樂器中，演奏方式最豐富多元、音色最具有包容力的。由於能兼容於東西方聲響，因此很多當代作曲家常常會為擊樂創作新曲，朱團也經常委託作曲家為他們創作，並首演大量的當代作品。

駐團作曲家洪千惠，深諳擊樂技巧與劇場內涵。她承襲傳統的擊樂演奏模式，依循嚴謹的作曲技法，揉合東西方元素，兼擅西洋樂器與京劇唱腔，也在一些關鍵的台詞中使用類似緊接模仿 (Stretto) 或是卡農的技法。如木蘭在回憶過往

時的「我不要被抓到……」，在賦歸路途的「村子不遠了……」，似乎就是木蘭在夜深人靜時展讀著家書，處於一種踟躕於當下與過往的糾結情緒。而此時使用弓來擦奏鐵琴，所產生的音色就營造出一種撲朔迷離的空間感，也呼應了「十年」遙遠的時空距離，交織著「十年軍旅、十年想念、十年陌生」的種種思緒。

以傳統力道敲擊當代議題

忠孝勇節與性別平等，一路牽引著《木蘭》的故事脈絡。以擊樂為土壤的聲響符號，不斷衍生出新的樂思，再重新組合，用倒敘手法，鉤勒木蘭心中的糾結，包括離情愁緒、男女平等、反戰思慮、心繫雙親等等，再以不同的音樂風格不斷灌注情感。很明顯，作曲家洪千惠試圖用音樂敘事說理，向不同的族群介紹當代音樂，讓音樂的創作與演繹存在劇場中，成為擲地有聲的篤定。

如前述，倒敘手法雖說是敘事的主要脈絡，但從曲目與場面的調度順序來看，其實是運用了重複、倒退、閃回的方式，也像是某種程度非線性敘事的風格。導演李小平與編劇鄭衍偉應該是更想要聚焦於描繪木蘭的心境，使得主角的情感刻劃更為立體鮮活。因此在欣賞每一個段落或場景切換，如同凝視一幅幅流動的工筆畫。如此的工整細膩，又氣韻生動，像是藉由時空背景的轉換，來描繪木蘭心境的變化。正如李小平長期耕耘跨界製作，就是從傳統藝術出發，結合現代劇場整體概念，讓《木蘭》更具「世界感」，也讓舞台上的「木蘭」成為一個集合名詞，代表著一群為自由與平權努力不懈的生命共同體。

舞台設計，色彩簡約但充實盈滿，如同置身於一個典雅的、虛實合一、寬闊的宇宙中，類似於京劇的「一桌二椅」觀點，戲曲「移步不移形」原則，恪遵傳統，讓動與靜、傳統與創新、東方與西方，在此展開精彩的異質對話，更讓觀眾感受到了經典的新意。

服裝設計，則是象徵每一位角色特質的重要符號。設計師林秉豪深黯色彩的語言，也融合漫畫同人誌與時尚造型。譬如木蘭家的服裝是以藍色為底色，再鏽上花家家徽「木蘭花」，京劇木蘭的服裝則是融合了花爹與花娘服裝的色彩，運用融合性的視覺語言，再加上紅色腰帶與領巾的造型，除了代表血脈相連，同時也象徵木蘭的剛柔並濟、女中豪傑的氣度，以及跨越性別的意象。

餘音繞樑的創意展現

在沉重的議題之外，全劇最輕鬆的場景，應該是〈對蹄夜談〉的部份。這是木蘭與馬伕的對話，加上團員們以腳踏聲來模擬六匹馬的蹄聲應和著，精確的節

奏性與豐富的趣味性令人莞爾，足見洪千惠與鄭衍偉在聲響與視覺上的創意，以及所有演出人員的用心與努力。

此外，筆者所觀賞的這一組卡司，雖為新生代演奏家與京劇協演，但他們的表現相當精彩。當然，吳思珊與黃堃儼等資深演奏家，除了技巧精湛，舞台上的肢體語言也相當精準而生動。除了上述精彩的〈對蹄夜談〉外，在〈操戈叫陣〉中，團員以棍棒互擊的節奏表現「叫陣」的場景，完美展現操兵練功的場面與氣勢。將擊樂與京劇十八棍井然有序地結合，這是高難度的展現，但也是全劇的亮點，精彩絕倫，自然贏得全場的喝采。

謝幕時刻也相當令人印象深刻。演出人員依序「安可」各自的精彩演出片段，猶如再度喚起觀眾對這齣劇的一些記憶，也像是再次重申《木蘭》的製作精神：追求突破是進步的王道，精彩演出則是藝術的根本之道。

謝幕時的滿堂喝彩，已然證明了一切。

13. 一場璀璨的合唱宴席：台北愛樂合唱團 50 週年《聲之華》-璀璨人聲響宴

演出: 台北愛樂合唱團、台北愛樂室內合唱團、台北愛樂青年管弦樂團

時間: 2022/01/10 19:30

地點: 國家音樂廳

那一晚，在音樂總監古育仲的帶領下，台北愛樂合唱團（以下簡稱「大團」）、台北愛樂室內合唱團（以下簡稱「室內團」）和台北愛樂青年管弦樂團（以下簡稱「管弦樂團」），三團共同挑戰難度極高的經典合唱作品。【1】不只為「愛樂 50」璀璨啟航，也在 2022 年韶音傳唱，持續點燃合唱的聖火。尤其在疫情升溫的當下，無疑是最溫潤的安慰與鼓勵，更印證了時間是讓生命醞釀醇香的美好因子。

五十年堅持下的歡樂慶生

一個業餘合唱團的經營實乃不易。職業樂團的團員或許在人事行政上比較穩定；然而業餘合唱團的團員不但義務奉獻自己的聲音、時間、精力，在工作之餘還要盡心盡力的把每一首曲子練好，同時也有繳交團費的責任。歌手們既出

錢又出力，若非對於合唱音樂的強烈執著，以及對於合唱團的向心力，恐怕很難撐起一個大型業餘合唱團，更何況「台北愛樂合唱團」堅持了五十年。

筆者由衷敬佩台上的每一位認真的團員，雖然這兩年受到疫情影響，曾幾度取消實體團練，也因此造成團員與觀眾的流失；但能在恢復正常練唱的短短兩三個月內同時準備三場音樂會【2】，挑戰艱鉅的曲目，並在這段非常時期仍堅守音樂的理想與熱情，相當難能可貴。

整體來看，這場音樂會從製作到行銷，為廣邀不同的族群來欣賞合唱音樂，因此同時選用了 OPENTIX 與 TixFun 進行售票。此外，擁有高人氣的古典音樂名嘴林伯杰也在場擔任導聆，除了知識分享之外，讓原本嚴肅的音樂會增添了趣味性，猶如參加一場快樂的慶生會，抑或是走進以合唱為主餐的尾牙，熱鬧滾滾。從現場滿滿的觀眾與歡笑聲，便可知台北愛樂合唱團雖為五十年的「老字號」，但不局限於傳統的窠臼，不斷地嘗試多元化的跨界形式，與不同的族群對話。

勇闖艱鉅作品的膽識之外

音樂會上半場是由室內團擔綱演出四首宗教作品，包括八聲部的加布里耶利《讚美上主》、蒙特威爾第《聖母晚禱》選曲、阿雷格里《求主垂憐》、巴赫《向主唱新歌》。每一首曲子都是極品，如同挑戰攀登「合唱聖母峰」，每一個環節都嚴峻的考驗著歌手們的音樂能力、團體默契，以及現場演出的穩定度。

雖說蒙特威爾第、阿雷格里、加布里耶利皆為義大利作曲家，巴赫也在音樂中運用了許多義大利的音樂元素（譬如義式旋律、對位結構等等），但他們的作品不見得適合使用類似義大利歌劇的美聲法來演繹；反之，音準、音色、音樂性、聲部的平衡才是最關鍵的事。因此，筆者在聆聽時不禁感到些許聲音上的扞格；在探尋聲線脈絡時，又不時在心中延伸出一點失落感。

但，也更能由此領略：如要「勇闖」這些作品，除了膽識之外，還必須瞭解許多音樂架構的布局、速度結構的改變、每一個樂句的細枝末節、每一個和聲色彩的推移、每一次音樂織度的複雜層次、每一個歌詞咬字的清晰精準等等。以上全部都需要小心翼翼地處理、面面俱到地演繹、無微不至地照顧，否則對於演出者或是觀眾，恐怕都很容易產生挫折感。

歡樂與光榮：另一個起點

而下半場的舒伯特《降 A 大調第五號彌撒》，是舒伯特晚期代表作之一。該曲不

但結構完整，和聲與節奏也頗為複雜，演出者需要更加優秀的音樂技巧方能勝任。由大團與管弦樂團共同演出，整個聽下來的確氣勢磅礴，可看出團員們的努力與敬業，尤其在〈光榮頌〉與〈信經〉的賦格樂段，完整度很高。然而在部份層次處理上，團員們仍有進步的空間，譬如「Tu solus」的緊接段 (Stretto) 還可再細膩精確些；而四位獨唱者的表現也都在水準之上，可惜的是，聲部平衡仍有明顯的失衡。但整體來說，在這麼有限的時間準備一場音樂會，還能有這樣的表現，值得嘉許與鼓勵。

整場音樂會在古育仲的指揮下，雖沒有浮誇與煽情，但也讓人感到有些力不從心。可能是整個團體默契尚未成形，許多地方張力不足，對比不夠。在很多速度及力度變化時，聲音聽起來有些渙散。譬如，在「dona nobis pacem」弦樂聲部的切分節奏亦可再求精準。此外，合唱團整體音色亦可再調整的更細緻，譬如〈垂憐經〉合唱團進場時，力度標記是 p、pp，故宜再輕柔，方能遊刃有餘處理對位的層次，才不致讓音流產生混濁感。

當然，在舞台上演出，本來就或多或少存在著不可避免的風險。先撇開上述的難處，這場音樂會曲目的安排相當精彩，縱使仍有許多尚待解決的問題，但足以見得台北愛樂本著承先啟後的精神，在時代的巨輪中扛著合唱藝術的大旗，繼續共同努力。

因此，本次音樂會選擇演唱貝多芬第九號交響曲《合唱》第四樂章的片段作為安可曲，除了帶來喜慶氛圍，這應該也是台北愛樂這五十年來最常演唱的曲目了。於是，這首曲目不僅代表了台上每一位團員的心聲，同時也用歌聲傳遞祝福給在場的所有人。我們也深信這場演出是另一個階段的起點，台北愛樂已然跨出堅定的一步了！

註釋

1、「台北愛樂」是一個具指標性的藝文團體，半世紀來為臺灣合唱音樂推廣與教育的卓越貢獻，有目共睹。其所屬的「台北愛樂文教基金會」旗下包括約一百五十人的「台北愛樂合唱團」、約三十人的「台北愛樂室內合唱團」和「台北愛樂青年管弦樂團」等。

2、三場音樂會包括與國家交響樂團合作演出浦朗克《光榮頌》、荀貝格《平安賜福大地》、貝多芬第九號交響曲《合唱》，以及這場《聲之華》音樂會。

14. 用氣息、以熱情、致藝術，挑戰極限的夢幻曲目 — NSO 室內樂 《美麗的瞬間》

演出: NSO 室內樂、長笛／宮崎千佳、雙簧管／阮黃松、單簧管／黃荻、低音管／陳奕秀、法國號／劉品均

時間: 2022／1／16 14:30

地點: 國家兩廳院演奏廳

這是一場超「硬」的音樂會。

這場 NSO 室內樂 《美麗的瞬間》，無論是技巧琢磨或默契培養，對於舞台上的演奏家們絕對是很大的考驗。他們勇於挑戰二十世紀法國作曲家的創作，尤其是那些各自精彩、各有千秋的「音樂極短篇」，為的是在頃刻之間，為聽眾抓住瞬間的美好。

整場音樂會的五首作品皆為木管五重奏的「夢幻曲目」。其中，若利維的《小夜曲》與李蓋悌的《六首小品》分別被擺在音樂會的中場休息前後，足見這兩部作品於音樂會中的核心地位，對於演奏家身心狀況的調節有其必要性，也正呼應了音樂會的標題《美麗的瞬間》。有趣的是，這場音樂會的法文名稱「À bout de souffle」，其實源自於 1960 年法國導演尚盧·高達 (Jean-Luc Godard) 執導的新浪潮電影《斷了氣》片名原文。這部電影以「跳接」(Jump cut) 手法剪輯，打破連貫的故事線與場面調度，是相當具有實驗性的藝術電影。

而這場音樂會的選曲，尤其是《小夜曲》與《六首小品》的創作思維，正是打破功能和聲、旋律獨大的傳統，以特定的邏輯將不同的音符、節奏、拍號、樂段、形式、風格等元素，緊密地銜接在一起。這些作品的困難度與複雜性可想而知，因此用「斷了氣」或是「最後一口氣」來形容這場音樂會每位演奏家的思議，可謂相當貼切。

誠如節目介紹中提到的「在氣息將盡的瞬間，豁出一切，揮灑出美麗動人的樂音」，足以見得音樂家們是用生命來擁抱音樂，是用真才實學向眾人介紹他們「夢幻曲目」。

若利維《小夜曲》：演繹脈絡清晰、廣袤而幽微

從《小夜曲》的第一樂章開始，若利維以大小七和弦作為開場，接著進入多聲部不斷衍生，並經常使用增四度、小三度、小二度為重要的動機；而在節奏、拍號、速度的變化，則用複合節奏的手法。五位演奏家此處的音色處理恰如其分，彷彿一條條旋律線阡陌交錯，在聽覺上相當富有邏輯性。另外，演奏家使用較暗淡、柔和的音色，以音響色澤營造出神秘的聲響，聽起來廣袤而幽微，可謂氤氳飄蕩罩周圍。

進入第二樂章，若利維使用了古希臘四音音階，是一首具詼諧風格的隨想曲。一開始，五位演奏家需分別掌握節奏脈動：長笛與雙簧管穩定地維持 $\frac{5}{8}$ 拍、三十二分音符的律動，法國號與低音管也充分掌握低音聲部的三連音切分動機。在進入該樂章三段體【1】結構的B段時，由雙簧管奏出一段蜿蜒綿長的旋律，就像引領聽眾進入一場冒險；而低音部接著以頑固音型為伴奏，各個聲部則是以完全四度與增四度平行或垂直的行進為主。之後各聲部的節奏簡潔，力度增強，彷彿共同講述著一段奇幻旅程。

第三樂章則由是單簧管帶出主題。雖為附點節奏的大跳音程，黃荻吹奏出相當圓融、飽滿的引導樂句，也帶有舞蹈性。隨後雙簧管進入，阮黃松小心翼翼地跟隨單簧管的「舞步」，兩者在聲響上形成優雅的雙人舞。之後長笛與各聲部陸續模仿加入，速度開始漸快，舞步也開始改變原有的節奏模式，但反而強化了音樂的律動性，展現層次分明的旋律交錯。

第四樂章，則是進入另一個場景。像是延續打鐵趁熱的氣勢，單簧管、低音管、法國號，明亮整齊地表現出詼諧進行曲該有的強烈節奏性。隨後迎接阮黃松吹奏的雙簧管旋律，這段演出確實可圈可點。

李蓋悌《六首小品》：考驗演奏技巧與默契，近乎苛求！

李蓋悌雖為匈牙利作曲家，但他對於音響色澤的處理與二十世紀前衛作曲家互相影響、激盪。他的聲響是靜態的、混沌迷濛的、細微而精準的，並經常運用微分複音音樂，頗具聽覺上的美感。而本次演出中，木管五重奏版本的《六首小品》改編自他的十二首鋼琴作品，每首曲子長度約為二至三分鐘，首首堪稱「短小精悍」，成為二十世紀後半葉的經典曲目之一。

這樣的作品，相當考驗五位演奏家的技巧與默契。由於李蓋悌的音樂細微到近乎苛求，使用的元素更精簡到極致，其「言簡意賅」的程度比起《小夜曲》是有過之而無不及。因此不論是力度、速度、節奏、情緒等等，皆倏忽其變。所以，在演奏時每個細節都不容忽視，每個部份皆需精雕細琢，每位演奏家都必

須屏氣凝神。

譬如在第一首，李蓋悌雖然僅使用C大調與C小調的音型，卻變化多端，像是鬼靈精怪地給了演奏家一記「下馬威」。然而，這五位演奏家就在作曲家的巧妙安排下，把C、E \flat 、E、G這四顆音符玩味到盡興，充分表現出各個聲部「接招」的本領。

第二首則是自由、憂傷的哀歌。阮黃松用雙簧管小心翼翼地引導，以中心音C做為下一個和弦的基礎，音程漸進式地堆疊出奇妙的聲響，之後其餘樂器分別以加了重音的長音吹奏出層次分明的聲音光譜。此外，長笛與單簧管的模仿進行，也是演出時相當精彩的一環。

而第五首，是為了紀念同為匈牙利作曲家的巴爾托克而創作。李蓋悌採用盛行於十八世紀的管樂合奏編制「Harmonic」（雙簧管、單簧管、法國號、低音管）【2】，齊奏出D \flat 短音，並以休止符間隔，產生空間感。在長笛進場後，「Harmonic」像是托住長笛柔美的旋律，再突然地進入激烈的附點節奏。隨後進入第六曲時，氣氛轉為活潑詼諧，表現的相當生動有趣、靈氣活現。

《六首小品》每一首都各具特色，而每一個細節幾乎沒有失誤的空間。儘管一切就是這麼嚴苛，但也充分展現台上五位演奏家的穩定度、靈巧性，以及高度的團體默契。

演奏者的一場硬仗，給聽眾的美麗瞬間

整體來看，這場音樂會中最「硬」的《小夜曲》與《六首小品》，表現最為精彩。另外三首作品：塔內法爾《G小調五重奏》，由 Geoffrey Emerson 改編的浦朗克《G大調第一號故事曲》、Frank Morelli 改編的拉威爾《鵝媽媽組曲》，雖偶有聲部失衡的現象，但仍保有極高的完整度。

演出中，五位音樂家的專業表現令人佩服。他們在 NSO 皆已擔任聲部副首席多年，經常一起共同演繹各式各樣的木管五重奏曲目，不僅擁有豐富的演奏經驗，不論是合奏或是獨奏，也早已建立良好的口碑。喜見演奏家們不斷地自我挑戰，在平時準備密集的大型音樂會、教學工作之餘，選擇用最精緻的演奏方式向更多人介紹室內樂。實為用氣息吹奏出一次次抑揚頓挫，用生命揮灑出一個個美麗瞬間。

註釋：

【1】曲式學中，三段體是相當常見的樂曲形式。它由兩個同等重要的段落（樂理中通常稱為「A段」和「B段」），組成「A-B-A」或「A-B-A'」等三個段落的樂曲結構。

【2】「Harmonie」為德文，指 1750 至 1830 年代左右，盛行於奧地利的管樂合奏形式。其標準編制為一組八重奏，包括兩支單簧管、兩支雙簧管、兩支低音管和兩支法國號。

15. 三拍子、三重奏到三度空間的音樂演繹——《3/4》CUBE

BAND 當代作曲家專場

演出: CUBE BAND

時間: 2022/2/10 19:30

地點: 國家演奏廳

從字面上，「CUBE BAND」讓人聯想到一個立體空間的概念。而在這個立方體中，融合了東方哲思與西方形式，兼善了時間規範與空間寫意，再使用傳統的演奏技術，精準地勾勒出音樂的樣態。在這裡，音樂被佐以機遇、即興、預置等方式，在對應與平衡之間，形塑出空間的想像——這就是 CUBE BAND 的音樂家力求打造的三次方立體聲響，彷彿激盪出一個流動的三維世界。

CUBE BAND 的編制也是國內唯一的器樂組合，分別是琵琶、古箏和擊樂。而蘇筠涵、吳妍萱、方馨三位臺灣青年音樂家，在各自的專業領域皆是卓然有成、身懷絕技、具有鮮明的獨奏家，且在合奏時又能默契十足地相容互補、進退得宜，相當適合共同打造音樂的立方空間。

一劑當代音樂的強心針

在國內疫情略為升溫的當下，音樂會現場還能坐有約九成的觀眾，對於一場以當代作品為主的音樂會，這樣的佳績實屬難得，猶如當代音樂的一劑強心針。其鼓舞人心的程度，足以見得製作團隊的用心與努力，讓當代創作的存在成為當代最確切的篤定。

當代音樂演繹，一向具有實驗性質。這種全新的聲響與思維，交織了日常與實驗，但總給人曲高和寡的刻板印象，不論對作曲家、演奏家、觀眾，都是一大

挑戰。因此在詮釋當代音樂時，紮實的演奏技術與敏銳的觀察力更是必須。

而這場音樂會以「3/4」為標題，也是用聲響的層次性展現了宇宙中豐富的多元面貌，卻又帶有空谷幽蘭的禪意。「3/4」可以是指單拍子與複拍子的交錯並置與互換，也可以指微分音高， $3\div 4$ 象徵了 0.75 的不慍不火、趨向完整的實驗精神。或許亦可更廣義的把斜線「/」視為表達多重定義的連接號，因此「3 對 4」或「3 與 4」皆為合理的定義，譬如將 3 與 4 前後置換成「4 與 3」，也可以是四度音程在純律的比例 4:3，代表著傳統樂器聲響的自然純粹。因此「3/4」既保有國樂講求的形、聲、韻，也注入了西方二十世紀音樂的理性規範，更呼應了音樂是宇宙秩序的縮影，宣示了音符裡的萬有引力。演出當下所有的音樂流程，包括律動、呼應、描摹、隱喻、靜止，涓滴不辭地渲染成幽遠的意境，令人神往。

端看整體表現，三位演奏家將舞台化為魔幻抽象的立方體，以三條聲音的軸線建構出三度空間。這是採用「虛實相生」的效果，用音樂交換彼此的能量，接收後再旁徵博引、借題發揮，培植出氣韻生動的美麗光影。此外，音樂會的曲目安排也別具巧思，包括五首當代作曲家的作品，以不同的路徑（器樂、聲響、實驗、記憶、事件、人生等）創造各自獨特的樂曲。每一首作品，除了賦予演奏家充分的發揮空間，也用嚴謹的作曲技法，激盪出樂器獨有的聲響特色。

二元對峙中的巧妙平衡

由於 CUBE BAND 的特殊編制，因此委託創作是必然之舉。而這場音樂會的三首委託創作，每首都能發揮樂器在合奏時的優勢，既獨特又融合、嚴謹又寫意，動靜皆自在，在二元對峙中取得巧妙的平衡。

溫德青為馬林巴、琵琶、古箏所寫的《曾經唱過的一首歌》就相當有意境，也能讓聽者探尋到音樂的脈絡。一開始，古箏用弓擦絃演奏長音並產生泛音，琵琶撥奏出點狀音符，馬林巴也敲奏出細微的音波，成為聲響的基石。隨後，《聽媽媽講那過去的事情》的旋律逐漸清晰，但是三件樂器各自在不同的音高上演奏相同的旋律。氤氳氤氳罩周圍之餘，又聽見兩件撥絃樂器晶瑩剔透的聲響，衍生出虛實相生、疏密有致的空間感。最後琵琶所演奏出的幾聲短音，彷彿是在泛黃的記憶中緬懷青春，帶有幾分餘韻。

王穎寫給琵琶、古箏與打擊樂的《 $\frac{3}{4}$ - Trio in the Cube》，誠如音樂會的標題《3/4》具有多重意義。在此，作曲家在擊樂的設計別出心裁，不僅使用各種不同的樂器組合，也在結構上使用三與四的對比與競奏，推敲出中西合璧的融

合，遂有水到渠成的驚喜。擊樂家方馨在各種不同的節奏組合中，精準地運用各種打擊樂器，不只支撐了節奏的架構，更敲奏出斑斕的聲響色彩。

而鍾啟榮寫給琵琶、古箏和打擊樂的《穿過 19 號死蔭的幽谷》，是在疫情下的祝福之作。其中使用人聲哼唱，在靜謐之中宛如黑暗裡的明燈，是滿懷救贖的祈禱與安慰。曲名《穿過 19 號死蔭的幽谷》意指「Covid-19」的病毒威脅，這首作品啟發於《聖經·詩篇》的經文「我雖行經死蔭的幽谷」，「置之死地而後生」的意念不言而喻。就如同「太陽之眼」，見證了過往，也預示了未來。因此，全曲用十九個變奏，曲式類似鏡像結構。在樂曲中也會聽見某些相同的元素以不同的樣貌一再出現，像是固定的符號，譬如紙張的甩動以及琵琶與古箏平行進行的和弦等，讓整首作品有高度的統整性。三位演奏家的表現，可謂唱奏俱佳。

蔡凌蕙在 2009 年為琵琶獨奏所創作的《佛跳牆》，就是一個用音樂「借題發揮」的絕佳例子。樂曲以多樣而複雜的技法描繪「佛跳牆」繁雜的熬煮過程，但整首曲子的脈絡清晰，就像是借個醬油卻蘸出了一個美味新天地。首先，蘇筠涵彈奏出點狀的音符，節奏逐步密集，緊接著用指尖敲擊琴板，再將這些元素組合成一種「驅動音型」。然而敲擊琴板的段落，如同西方音樂的反覆樂段 (Ritornello) 【1】週而復始地出現，給人一種好戲登場的期待感。同時，在單音與各種音程不斷交錯出現的同時，作曲家描繪出各種不同的食材處理的步驟，不論是激昂的大火快炒，或是和緩的小火慢燉，都是層層疊疊的烹煮過程。蘇筠涵的詮釋也很有畫面：她巧妙地用各種技法，讓眾人在音樂裡嗅到爆、燒、炒、蒸、燉、煨、燜的氣味與聲響。

三度空間的音樂演繹

相信當晚最令人印象深刻的，莫過於林煒傑於 2018 年的《錚鏘》，這是為預置二十一絃鋼絃箏所寫的作品。吳妍萱身兼演奏家與演員，像是胸有丘壑，用生命恣意揮灑出一幅潑墨山水。整首曲子的聲響，透過彈奏、再經由揚聲器，自然流淌滲化，逐漸暈染成音樂的完整結構。雙手十指在鋼絃箏上作出挑撚按捺的撫琴姿式，再加上身體與絃音的共振，吳妍萱彷彿是被箏施了魔法，也像是與箏進行一段親密對話。此外，架設在琴身底下的麥克風，讓箏的音色變得神秘而悠遠；再透過身體能量的運行，讓二十一條琴絃的聲響像是與自然法則彼此牽引，並且逐步轉譯音聲的乘載之謎。就在每一個抑揚頓挫之間，神聖感也油然而生。

這是 CUBE BAND 首次正式演出，誠如三位音樂家在謝幕時的分享，她們很榮幸有機會為大家介紹五位當代作曲家的作品，也由衷希望大家在這場音樂會

當中有所收穫，或對於事物的觀察產生了新的視角。

當晚，這五位作曲家與三位演奏家，用藝術開啟了嶄新的未來之鑰，也確實為當代音樂、為 CUBE BAND，寫下更立體、更宏觀、更精緻的定義。

註釋

1、反覆樂段 (ritornello)，指巴洛克時期的音樂作品中，獨奏樂器和樂團合奏輪流演奏的段落。

2、封面照片：捌號會所提供／攝影陳育中。

16. 一段音樂家的「尋根之旅」，朝向光明的狂喜境地——《葉孟儒 2022 鋼琴獨奏會》

演出: 葉孟儒

時間: 2022/2/12 19:30

地點: 國家演奏廳

這無疑是一場極度考驗演奏家體力、耐力與專注力的演出。光是演奏整場斯克里亞賓 (Alexander Scriabin, 1872-1915) 的鋼琴作品，就已經展現演奏家對於鋼琴演奏藝術的執著；再加上曲目是《二十四首前奏曲》(Op. 11) 與《十二首練習曲》(Op. 8) 全本演奏，更可看出這是一場鋼琴演奏的「攻頂之行」，鋼琴家葉孟儒除了以展現紮實的基本功，呈現斯克里亞賓早期的音樂風格，也帶領觀眾從晚期浪漫主義，回望蕭邦的藝術精神。

一段音樂家的尋根之旅

葉孟儒早年在璫莫夫 (Lev Nikolayevich Naumov, 1925-2005) 門下學習，接受俄國鋼琴學派的正規訓練與人生洗禮，深受影響。璫莫夫被譽為「俄羅斯鋼琴學派教父」，在莫斯科國立柴可夫斯基音樂學院執教半世紀，高足爭嶸。葉孟儒曾於 2015 年二月十二日舉辦獨奏會，演奏曾接受璫莫夫指導的柴可夫斯基鋼琴組曲《四季》。音樂會那天，剛好是璫莫夫的九十歲冥誕，除了感念恩師之外，同時也為紀念斯克里亞賓逝世一百週年。而今年的演奏會當日恰好也是辦在二月十二日，是璫莫夫的九十七歲冥誕，同時也是斯克里亞賓一百五十歲冥

誕。葉孟儒用藝術向兩位大師致敬與傳承之意，不言而喻。

葉孟儒的演奏功力相當紮實，在舞台上總能吸引觀眾的注目，多年來不論在教學與演奏的領域，皆成果斐然。他深諳斯克里亞賓每一個時期的音樂語彙，不論是早期純粹剔透的美感，以及晚期大量使用神秘和弦、將通神論與宗教思維有系統地融入創作理論，他皆能用理性、科學的方式抽絲剝繭，帶領觀眾走進斯克里亞賓打造的神秘世界裡。再憑著多年的演奏經驗，葉孟儒深知如何讓音樂與空間產生無與倫比的共鳴，用聲響打造出氣韻生動視覺效果。

穩紮穩打的鍵盤馬拉松

前奏曲，無論從法文「Préluder」與德文「Prälledieren」來看，字面上都具有「即興」的意思，從十九世紀以後才演變為獨立的小品。因此前奏曲的風格很自由，能展現作曲家的個人特質，也給予演奏家發揮空間。葉孟儒用飽滿的觸鍵，試圖給予每一個和聲不同的重量，再串聯成一句句旋律音程，讓旋律富含各種不同的表情。此外，他也清楚明晰地彈奏出每一個半音階，讓音樂產生外推的力道，具沉穩的立體感，也的確依循傳統嚴謹的形式，講求整體性與對稱感，卻又能揮灑出獨特的音樂語彙。

要一氣呵成地彈奏完全本二十四首的短曲（長約三十分鐘），絕對是最大的挑戰。整體聽下來，葉孟儒的彈奏毫無冷場，完整度很高。譬如第一首「活潑的、生動的」，2+3 的五連音不斷地在弱起拍推移出律動性，不失流暢性；第四首「緩板」中，四個聲部的對位進行，處理的層次分明；而第八首「激動的快板」，左手面對寬廣的音域與右手大量的三連音與附點節奏，顯然技巧要求極高。在這二十四首各自精彩、各有千秋的短曲中，葉孟儒是氣定神閒地讓每個樂句從容運行。

至於作品的詮釋與還原，在顏采騰〈不討喜？這才是原真性與「美好觸鍵」〉文中已說明了「斯克里亞賓的還原」。或許葉孟儒一心想要還原斯克里亞賓的「仿真演奏」(Authentic Performance)，然而要奏出這二十四首前奏曲細緻微妙的層次變化，絕對也是挑戰之一。由於斯克里亞賓的旋律是以平行和聲為基礎，因此力度的拿捏與踏瓣的使用甚為關鍵，稍一不慎就很容易產生混濁感。筆者在現場確實感覺到某些時刻的音流有些混濁不清，且聲音非常直接而強烈，似乎也沒有太多轉圜餘地。這股壓迫感，稀釋了些許精巧度與流暢性。

《十二首練習曲》同樣是長約三十分鐘，首首「短小精悍」的作品。除了有高難度的技巧需求，也具有深刻的藝術性。葉孟儒以此曲在下半場開啟另一段「鋼琴馬拉松」，持續用八十八鍵在音樂裡奔馳。譬如在第一首「快板」，一連

串的雙音音程與單音所組成三連音，需要平均彈出又能勾勒出層次分明的旋律線，就可看出演奏家運指的穩定度；第六首「優雅的、可愛的」，右手六度音程也很精準；第九首「似舞曲的」是整部作品最龐大的一首，很多八度大跳的部份像是回聲動機，葉孟儒也以此塑造出了空間感，彷彿帶領眾人進入一個幻想世界；一直到第十二首「悲愴的、哀傷的」，鋼琴家以豐沛的能量締造出精彩的聲響。整部作品穩紮穩打，氣勢如虹，足以見得葉孟儒駕馭音樂的能力。

朝向光明的狂喜境地

兩首安可曲的演奏，雖非正式曲目，但葉孟儒挾著《十二首練習曲》的氣勢，發揮強大而炙熱的演奏能量，直搗鋼琴技巧的黃龍，似乎要帶領觀眾聽見斯科里亞賓進入中期的作品《練習曲》(Etude In C-Sharp minor, Op.42 No.5, 1903)，是開始朝向「神秘主義」的境地，以及晚期的《朝向火焰》(Vers la Flamme, Op.72, 1914)，是開啟「聯覺反應」的立體視野。

在演奏《朝向火焰》之前，只見場燈瞬間全暗，舞台上獨留聚光燈打在鋼琴家身上，同時開啟了紅色火焰燈，讓音樂與火焰熾熱的色彩相呼應。葉孟儒開始彈出以「神祕和弦」堆疊的旋律，從樂曲一開始的鋪陳就相當引人入勝。當鋼琴家依循作曲家親手標示於樂譜上的指示「陰沉的」(Sombre) 彈奏，左手以連續掛留音程表現出懸而未決的渾沌，葉孟儒巧妙地讓鋼琴的極弱音與空間產生共鳴。他如履薄冰地悉心處理每一個和聲，小心翼翼地用琴音形塑火焰的形象；他除了用穩紮穩打的觸鍵調配聲音的明暗深淺，同時運用弱音踏瓣與延音踏瓣，靈巧地讓聲響在清晰與朦朧中取得平衡，並流暢自如地塑造出每一株火苗在燃燒時的各種樣態。最後進入「越來越生動」(de plus en plus anime) 的樂段時，聲音呈現出熱烈、狂喜的狀態。葉孟儒深知演奏廳的聲響特性，讓左手的低音如同持續音 (drone) 一般地營造出深邃的音響，並與空間共振出泛音。他也在右手重覆和弦部份添加了些許的彈性速度，讓所有的聲響層層疊疊地縈繞在四周，像是在遼闊的空間裡左右逢源、燦爛成章。

整體而言，這是一場曲目超級「硬」的音樂會。葉孟儒以富說服力的自信彈奏，讓大家進入斯科里亞賓早期的音樂風格，最後再「同場加映」中期與晚期的作品為安可曲。當他用鋼琴爬梳出斯科里亞賓創作風格演變的同時，也回望了自己在莫斯科留學時期與瑠莫夫學習的點滴記憶。不論是從歷時性探究斯科里亞賓的音樂，或是對於演奏家本身，這都是一段段豐富精彩的「尋根之旅」。

註釋：

1、封面照片：鵬博藝術提供／拍攝嚴家明。

17. 美好的初次狂想——2022TIFA《狂想·不止》室內樂音樂會

演出: 汪奕聞、魏靖儀、陳瑾瑒、蔡士賢、柯容軒

時間: 2022/03/19 19:30

地點: 國家音樂廳

探索、新奇、青春、想像、感性浪漫、當代思維、突破、第一次……；這些詞彙都可以很貼切地形容這場音樂會。

《狂想·不止》無疑是一場別開生面又充滿挑戰的演出，激盪出精彩絕倫的生命篇章。臺上的五位演奏家（鋼琴家汪奕聞、小提琴家魏靖儀與陳瑾瑒、中提琴家蔡士賢、大提琴家柯容軒）都是出色的臺灣旅外音樂子弟，皆為新生代箇中好手，身經百戰，屢屢在國際大賽中脫穎而出。因此他們不只演奏技巧精湛，對於音樂詮釋的敏銳度，更是不在話下。演奏室內樂的經驗，亦可從他們每一個人亮眼的資歷一窺究竟。雖說他們不是固定組合的重奏團，但那一晚他們展現了高度的團隊精神。

對「初次」的期許與突破

這場音樂會，首先登場的是出生於臺中、目前活躍於國際舞台的作曲家——陳可嘉。《季節狂想》是她的第一首絃樂四重奏作品，誠如臺上演奏家的全新組合，這也蘊藏了「第一次」的期許，共同在音樂裡尋求突破。

陳可嘉在《季節狂想》裡，運用絃樂音色的變化，營造神秘而悠遠的意境。譬如第一樂章〈將要成為的當下〉，使用靠近琴橋（sul ponticello）所拉奏出的高頻泛音，勾勒出萬物滋長的過程，之後進入旋律性的段落，聽見飽滿的和聲，展現了聲響上的平衡感。四位演奏家用弓與絃連結了大自然的奧秘，對宇宙的想像，誠如作曲家的巧思；用藝術提煉自我心靈，也是對音樂的景仰、敬畏、熱情。

在第二樂章〈散落的片刻〉，陳可嘉用大提琴的厚實聲響，以撥絃奏呈現驅動音型，描摹飄零的景致。四件樂器在點描的音高與綿長的旋律之間，產生出飄逸感。而樂章的最後，四位演奏家悉心地營造出亂中有序的效果，確有感受到虛實共生且相互參透。在第三樂章也是以充滿活力、層次分明的表現出顫動的想像，彷彿就是四把絃樂器的觸感神經體驗，也是游移在虛與實的探尋。四位演

奏家們整體的表現，將作曲家精心的佈局表現得淋漓盡致。

對「創新」的演繹與想像

音樂會中的第二首——舒曼的《降E大調鋼琴五重奏》無疑是整場音樂會的重頭戲；這點光看音樂會名稱「狂想·不止」就能意會，也應是所有演出曲目中較為人所熟知的作品。對於舒曼本身與鋼琴五重奏形式而言，這首作品亦有「第一次」的意義，因為《降E大調鋼琴五重奏》不僅是舒曼「第一次」創作的鋼琴五重奏，也為鋼琴加入絃樂四重奏的編制，成功地揭開序幕。

舒曼利用鋼琴與絃樂音色的異質性，交織出精彩的對話，既富有交響化的豐富聲響，也保有室內樂的親密細微。很明顯地，五位演奏家深諳作曲家的創作思維。鋼琴的存在，除了是四把同質性弓絃樂器的延伸與拓增，更利用樂器各異的聲響效果，激盪出豐沛的聲響能量。整體來看，在五位作曲家精心的佈局下，所有具對比性的力度與織度，皆拿捏得宜，滿足聽覺上的立體感與完整性。再從細部推敲，每個聲部都有獨立自主的特性，每個動機發展的脈絡皆縝密處理，有志一同地帶領觀眾抽絲剝繭，進入浪漫主義的篇章裡。

從第一樂章「華麗的快板」第一主題的上行音型，在聲響上就展現出全然的豐富性，果決而俐落。汪奕聞的琴聲頗具包容力，不但給予聲響上的支撐，更激發了所有聲部的音樂張力。而第二主題由大提琴帶領，柯容軒的拉奏充滿了自信與活力，與蔡士賢的中提琴形成輕柔優美的二重奏，確實掌握了舒曼情感豐富的浪漫風格。

五位演奏家深知舒曼在音樂裡強調鮮明的對比性，他們小心翼翼地處理每一個緊密的和聲、阡陌交錯的旋律線、明確的主題動機，並逐步將曲式結構擴充。他們充分展現出情緒的抑揚頓挫，用節奏、音型、織度、演奏技巧大幅擴展音樂的格局，讓樂曲具有高度的統整性。第二樂章如同送葬進行曲風格，展現出小提琴與大提琴的平衡性，讓附點音型的主題不斷以各種形式重覆出現。進入激動的段落（*Agitato*），鋼琴則用三連音推動的凝聚力，使用同樣的主題，彷彿進入一個嶄新的境地；之後各組絃樂聲部再依序出現，回應鋼琴的三連音聲響，相當引人入勝。

第三樂章的詼諧曲，有大量的快速音群，考驗每一位演奏家的穩定度以及運音（*articulation*）的精準度。在第四樂章「不太快的快板」最終段，以賦格的形式再現第一樂章的第一主題，更是挑戰五位演奏家的耐力與智慧，在他們的演奏下，使得所有音符皆圓融飽滿，每一個樂句也濃郁沉穩，確實構築了堅實的聲響感知。

對「青春」的回溯與抉擇

《狂想·不止》室內樂音樂會演出的上半場，是由陳瑾瑋演奏第一小提琴，下半場則是由魏靖儀擔綱第一小提琴。而下半場的兩首作品：魏本《慢板》與康果爾德《E大調鋼琴五重奏》，雖不似舒曼《降E大調鋼琴五重奏》經常被演出，但這五位演奏家用純粹而成熟的技巧演繹，表現出晚期浪漫風格的音樂美學，也藉由這兩首作品回溯兩位作曲家在年少時期的浪漫情懷，頗具說服力。

《慢板》是魏本二十五歲的作品。此曲不似他後來成熟期的「無調性」與「十二音技法」作品的惜音如金，反而是旋律蜿蜒而細膩的伸展，優美而綿長，但也如同他的晚期作品，有著精巧的格局。第一小提琴的份量顯得較為吃重，許多音樂的張力與細枝末節，魏靖儀都處理的相當有層次性。

至於《E大調鋼琴五重奏》，則是康果爾德二十四歲的作品。他使用豐富的和聲與音色變化，對於演奏技巧有極高的要求，也需要聲部織度的平衡完整，因為每個段落都是有機的組織。整首樂曲在五位演奏家的演繹下，時而經營出深遠、層次分明整體感，時而像是小提琴與鋼琴相向互行的二重奏，時而在各聲部之間產生細膩微妙的對話。相信臺上的他們與臺下近乎滿座的觀眾，都充滿著無與倫比的共鳴與感應。

雖說這五位音樂家個個身懷絕技，對於室內樂的演奏經驗豐富，演出品質也很令人驚豔，但有時因為演出場地的限制，難免稀釋掉一些現場演出的能量。畢竟國家音樂廳場地太大，很多室內樂的獨特聲響無法充分與空間共鳴；而泛音也是聽覺上相當重要的一環，是音樂與空間對話的結果。雖然很多重要的細節仍能清楚地被聽見，但所產生的共鳴很容易飄散，尤其舒曼的作品講求層次性與對比性，在大廳演奏反而無法充分感受到音樂飽滿的張力，在聽覺上有時似乎稍顯渙散。

但整體來說，這是一場令人耳目一新的音樂會，表現出五位演奏家們對於「狂想」的共通點，也代表人生各種必經的抉擇，包括這場音樂會的選曲、用什麼樣的方式回應作曲家的樂思，又要如何用自己的方式經營每一個起承轉合，是以回歸原點為核心精神。

這五位演奏家用音樂做了最美好的抉擇。正當安可曲——蕭泰然《原住民組曲—終曲》的樂音響起時，現場滿溢著對土地的感激與對音樂的堅持。的確，他們都是時代的菁英，以民族的血液為標誌，共同扛著浪漫主義的大旗，在當代持續尋求古典的突破。相信時代的巨輪，也在那晚一連串的狂想之中，悄然

邁進了一大步了。

註解：

1、封面照片由國家兩廳院提供，攝影張震洲。

18. 春分時至，絲竹擊樂話新聲—小巨人絲竹室內樂系列【絲弦情 LVI】

演出: 指揮／陳志昇、琵琶／張沛翎、古琴／洪嘉吟、小巨人絲竹樂團、天鼓擊樂團

時間: 2022／3／20 14：30

地點: 國家演奏廳

這是一場精心設計的演出。誠如「小巨人絲竹樂團」（以下簡稱「小巨人」）向來勇於挑戰、演繹當代創作，這次與天鼓擊樂團共同合作，在這春分時刻，彷彿萬物蟄伏後的復甦。喜見臺灣國樂新生代優秀演奏家輩出，他們是如此執著於當代音樂的演繹，將國樂聲響揮灑的如此氣韻生動。而團長陳志昇尤其是靈魂人物，在他的指揮下，整場演出洋溢著清新的感染力與專業的啟發性。

春分之際，聽見鳳凰于飛

首先登場的是李慧的新作《春分之音》。李慧本身是一位具有舞蹈底子的擊樂家，她的聲響設計頗具空間知覺，並擅用各種體鳴樂器的聲音特質，與揚琴、二胡共構出立體感的聲響。她在作品中加入了手碟，形成獨特而悠然的場景，並用大鼓描摹春雷，同時也平衡了所有樂音的聲響，營造空間感。之後，手碟擊奏出零星的音高，揚琴與二胡則分別演奏 A-E-D-E、G-A 的音型，持續規律的反覆，代表「四時行焉，百物生焉」的生生不息，即用歷時性來表現時間的藝術。進入中段，二胡演奏優美的旋律，同時也加入了人聲，並與二胡對唱，映照出大地陰陽調和的氣場。最後也用上了黃色小鴨公仔，代表另一番生氣盎然且妙趣橫生。

新生代古琴演奏家洪嘉吟在這場音樂會中演奏兩首作品，分別為趙立璋《飛雁》、劉青《鳳·凰》。這兩首作品，充分展現了洪嘉吟紮實的演奏技巧與縝密布局的巧思。《飛雁》曾在 2017 年「台灣國際藝術節」首演，當時也是由

洪嘉吟與「小巨人」共同合作，這是為古琴獨奏，笛子、琵琶、古箏、二胡所寫的室內樂。古琴往往與詩、樂、舞有著密不可分的關係，飄逸著文學的語韻之美；《飛雁》在洪嘉吟的演繹下，有行雲流水般的順暢、平滑，古琴音量在揚聲器的擴展下，顯得既典雅又一支獨秀。她靈巧地使用各種豐富多樣的運音法，每顆音樂皆仔細推敲，因此彈奏出層次分明的擊抹勾打、托挑剔摘，將古琴「以韻補聲」的音色特點發揮到淋漓盡致，更保有古意盎然的詩詞韻味——時而欲語還休，時而如泣如訴，時而激昂奔放；在動靜、剛柔之間，凸顯出古琴音色的豐富樣貌，將虛實相生的氣韻表現得酣暢淋漓。

而劉青為古琴、大提琴與打擊樂創作的三重奏《鳳·凰》，更是蘊含深邃的意境。擊樂不但平衡了古琴與大提琴的音色，也讓空間的聲響更幽微，譬如當鑼被敲奏之後，隨即將鑼伸入桶中，試圖分割鑼聲的鳴響，也像是各種語氣助詞的餘緒，細膩的述說愛情各種複雜又飄渺的心境，深摯纏綿。在此曲中，古琴的點狀音符別有韻味，到中段就越發緊湊、熱烈奔放，運用「支聲複音」【1】的概念，呈現出時而分離、時而融合的音色與韻味。

匯集幽默與靈感的浪漫詩意

《三笑》的音色表現極其豐富，是陳其鋼於 1995 至 1996 年間，為蕭、琵琶、三弦、古箏而寫的四重奏。他使用有機的排列組合與對位技法，為「笑」寫下多重的定義。首先由蕭引導出「笑」意象，從容自由地緩進飄移，相當引人入勝。之後三件撥奏樂器的快速音群加以應和，聽見規律而具有辨識度的驅動音型，呼應了蕭的「笑意」，延伸出各色各樣「笑」的樣貌——從莞爾、竊笑、訕笑、苦笑，到大笑、狂笑，從神秘悠遠到石破天驚，彷彿是逐次的建構一幅幅生動有趣的水墨畫。到了終段，由笛子吹奏出優美的旋律，其他的聲部也為之應和，彷彿是大笑後的豁然開朗。而最後琵琶的滑音，似乎是各種「笑意」互相參透過後的頓悟之笑。

此外，美國作曲家 Christopher Walczak 的《沐浴在靈光中》（Into the Changing Light）被詮釋得頗具啟發性，充分發揮笙、古箏、大提琴、擊樂的異質性，渲染出宇宙間繽紛的光譜，在聽覺上是凝聚淬鍊、層次分明的。

而三木稔為琵琶、小提琴、大提琴、擊樂而寫的《東之弧》，足以見得每一位演奏家的專業素養與團體默契。這首作品融合了東方傳統音樂元素與西方作曲形式，因此聲響上具有一種理性的平衡。三木稔深諳每件樂器的獨特性，因此每位演奏家都有充分發揮的空間。儘管琵琶是整首作品的核心，琵琶演奏家張沛翎的表現也相當亮眼，但其他樂器的份量依然相當吃重。尤其是第五樂章〈古城之戰〉，樂曲引用《十面埋伏》，並將原本的琵琶獨奏曲格局擴充。而

張沛翎爐火純青的演奏，強化了聲響上外推的力道，在其他樂器的呼應下，讓樂聲在石破天驚之餘，也增添更多的浪漫詩意。

整場音樂會聽下來，不論是全新的創作、嶄新的獨特聲響、複雜的音樂處理，皆能精準的運用精湛的技巧、細膩的感知，再加上空間的鳴響共振，彷彿在時間的盡頭，聽見數不盡的驚喜，無疑是讓國樂注入了更多的新意。

小巨人絲竹樂團自 2000 年成立以來，以「麻雀雖小、五臟俱全」短小精悍的實力，呼應了「小巨人」的名號。他們以國樂為本，不斷嚐試推敲，讓傳統與創新互為表裡，二十二年來，已然推展出辨識度極高的聲響，實為當代音樂注入既年輕又強而有力的活水。

註釋：

【1】支聲複音（Heterophony）是一種介於單音與複音之間的音樂織體，指不同聲部儘管演奏相同旋律，但分支聲部偶而會偏離主要聲部為旋律添花。

19. 用時間度量徜徉民族記憶——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 (六) 19:30

地點: 國家演奏廳

琵琶，一個來自西域的古老樂器，歷經了大約兩千年的遊牧生涯，見證歷史的興衰更迭、時代的轉折脈絡，在民族的記憶與忘卻間載浮載沉。之後再遍及東亞各國，與歐洲的魯特琴（Lute）、中東的烏德琴（Oud）殊出同源，源遠流長。

琵琶具包容力的彈撥音色，可以獨處，適合孤芳自賞；但也相當能夠融入群體，與其他樂器產生共容性，更顯得豁達暢行、超凡脫俗。曾經，白居易的《琵琶行》將琵琶的強大氣場躍然紙上；而那一晚，鍾玉鳳的創作與演奏，已然喚醒這般強大因子——不只還原了琵琶的「混血」體質，更賦予更宏觀的世界性，拓增了琵琶的鳴響格局。

跨國、本土、混血，來回游移的擺渡

從音樂會的名稱「擺度之外」，就可看到來回游移的意味。誠如鍾玉鳳在訪談中，提到「《擺度之外》字義來自英文鐘擺，搖擺指時間的度量，讓琵琶樂器回到度量時間的本質，呈現琵琶獨有的混血性格。」因此，這場演出的核心意義無非是拉長時間刻度，再從每一個細微的切片裡，重新審視琵琶的本質。

於是這場演出的精神，除了擺回到琵琶的跨國血液，也擺回到鍾玉鳳的本土情懷。整場音樂會聽下來，飄散著濃郁的跨文化、複領域的氣息，搖晃著神秘而幽遠的想像，釋放出狂野的騷動，激盪出無拘無束的自由即興。而這樣的呈現，更證明了琵琶的悠長歷史，已承載了來自四面八方的能量，鑲嵌進豐沛聲響的脈絡。

本次演出陣容相當堅強，可謂眾星雲集，每一位合作音樂家都是箇中高手。在演繹時，他們都是完全背譜、即興演出，著實表現出高度的技巧性與穩定度，相當精彩。臺上的音樂家對於樂器本身熟稔不說，音樂裡的所有細節也都瞭若指掌，精準地用音樂交換彼此的能量，接收後再旁徵博引、借題發揮，並激盪出行雲流水般的聽覺效果，如此水到渠成。他們用耳、用手、用眼神彼此溝通，再善用撥奏樂器與體鳴樂器的交融，讓音樂的歷時性更為深刻廣遠、更為「友誼長存」寫下最美好的註腳。

而麥克風的架設與揚聲器的使用，都是經過縝密規劃的。將性質各異的樂器，依照聲響效果、樂曲風格、演奏家特質等等元素，再預測現場實際的狀況，把聲響的平衡性與解析度調整到精確、細緻、恰到好處；這絕對是演出單位的用心使然，想必花了一翻功夫來回測試的，因此整場音樂會的演出，在聽覺上是相當享受的。

剛柔並濟的演奏化身為魔毯，帶領眾人遨遊四方、夢境接力

鍾玉鳳以紮實的演奏技巧為本，再藉由創作延伸琵琶的聲響魅力，彷彿讓音樂化身為魔毯，帶領我們用耳朵遨遊四方。我們可以聽到北管傳統曲牌、佛朗明哥，從中東的風味聽到泰雅的歌聲，也像是透過萬花筒看見繽紛璀璨的文化交融。鍾玉鳳的演奏風格剛柔並濟，似乎在浪跡天涯的時空下多了幾分義薄雲天的氣度，既溫柔又帶有些許俠義之情。

值得一提的是，整場音樂會的曲目安排，都是經過精心設計的，且如同夢境接力般令人迷醉。每一首樂曲的樂器組合都不同，各有千秋，並與琵琶激盪出精彩的異質對話，也呼應了「擺度之外」的隱喻。實為時間與空間、傳統與創

新、東西共融的「黃金交叉」，是回應，也是敘事。

譬如幾首具有舞蹈性質的作品：《七拍子》是琵琶與手風琴的二重奏，琵琶給予節奏旋律，彷彿在述說一段具有舞蹈性的夢幻囈語；《九拍子—杜鵑徹夜不眠》是與吉他、低音提琴的三重奏，具有中東風格，其中不規則拍號裡的固定律動，就像是大宇宙裡包覆著小宇宙，盪漾出迷人多彩的繽紛光譜。

而鍾玉鳳與陳思銘共同創作的《中國佬的華爾滋》加上了十二絃吉他，表現出南美洲風格鮮活的生命力；《夜之城》由原有的琵琶、十二絃吉他、低音提琴再加上吉他與獨白，像是在夢幻與現實之間盪漾出的靈魂之詩，既擁有即興的獨奏空間，亦保有重奏的和諧性；《西瓦》則是運用了阿拉伯音階，再加上三位擊掌者，讓現場的呼喊聲生猛而狂野。臺上的演奏家們猶如同場飆戲，在古典的形式中，融合了民族音樂的複雜節奏，彷彿置身於一個賓主盡歡的聚會裡。

與泰雅族音樂藝術家雲力思合作的兩首曲子《山靈的呼喚》、《月光》，都相當有意境，用泰雅語溫柔地述說一段與母親的共同記憶，瀰漫出一股濃郁的懷古與思念之情。藉由音樂聽見了靈魂的回音，空谷幽蘭，相當的洗滌人心。

合奏就是互相齧合傳動的齒輪

齒輪的運轉，是鍾玉鳳的合奏理念。她將《簡單擺》當中的四件樂器（琵琶、鋼琴、低音提琴、波斯鼓），比喻為四個互相齧合傳動的齒輪。當琵琶與鋼琴用宣敘的形式合奏時，更顯出琵琶音色的包容性，所撥奏出類似中東或印度的音律，彷彿就是齒輪運轉的軸心——越轉越快，越激發出熱情。

而《垂釣太平洋》是音樂會的壓軸，所有演奏家更發揮了高度的團體精神，在講求精準之餘，也能傳動出生猛有勁的愉悅歡暢。鍾玉鳳的妙語如珠，為整場演出畫龍點睛。就連調音的過程，也可以是一件有趣之事，我們可以藉由調音，瞭解到琵琶的音高與音色的細微變化，再透過揚聲器的傳導，隱約感應到波光粼粼的正弦波。這些細節拉近了臺上與臺下的距離，讓人彷彿置身於小劇場或小酒館的場域，如此的沁暖人心。

消失的時間度量

時間的度量真的在「擺度之外」消失了嗎？其實「不以規矩，不成方圓」。這個「規矩」如同隱形的九宮格、直尺、框線、拍號，是測量的工具與規範，而這些「規矩」早已深植在演奏者的心中，是他們根深柢固的專業素養。而時鐘搖擺出的振幅與頻率，遂成為時間的度量衡，決定了音符的時值與節奏的律動，

也就是在隱形的、既定的「規矩」下，給予自由度，讓樂器的演奏更貼切音樂的本質。

臺上的音樂家們，在共同經歷一連串的探尋與嚐試後，走在「規矩」裡，勾勒出超然脫俗的「方圓」，再將這個「方圓」用音樂填滿，回饋給藝術、給歲月、給人生、給友誼、給所有人，在演奏上更顯得凝聚淬鍊且怡然自得。

20. 嘆息於演繹與指示間的距離——《永恆的嘆息—殷巴爾與馬勒第九》

演出: 伊利亞胡·殷巴爾 (Eliahu Inbal)、臺北市立交響樂團

時間: 2022/4/21 19:30

地點: 國家音樂廳

殷巴爾自 2019 年八月接任臺北市立交響樂團（以下簡稱北市交或 TSO）首席指揮已近三年，當初上任時，即表示要在任期內帶領北市交演出馬勒交響曲全集。猶記殷巴爾在 2015 年首次訪臺，帶領 TSO 挑戰馬勒《第三號交響曲》，引起極佳的迴響。殷巴爾是國際公認當代重要的馬勒詮釋者之一，除此之外，他對於中晚期浪漫樂派以及蕭斯塔科維契的作品也都有獨到見解，皆頗獲好評。

在這場演出前一週，殷巴爾將從今年八月續任三年，並且規劃歌劇製作，期許能傳承更多音樂能量。也因此這場與 TSO 合作「永恆的嘆息」音樂會，演出馬勒《第九號交響曲》，格外備受矚目。

早年的作曲訓練，造就理性思考的能力

相信殷巴爾早年在耶路撒冷音樂學院學習小提琴和作曲，之後進入巴黎高等音樂院與佛瑞斯提耶、梅湘、布朗惹學習，這些學習過程，造就了他在指揮時的理性思考——能有條不紊地梳理音樂的形式與脈絡，帶領樂團一起抽絲剝繭所有元素，也讓殷巴爾的詮釋具有獨到性。而這樣的獨到性，就是以作曲家的思維為基礎，再推移到樂團的演繹上，逐步勾勒出聲響的藍圖。這是回歸作曲家創作思維的仿古演奏（authentic performance），尤其在處理《第九號交響曲》如此龐大複雜的作品時，他的理性客觀勢必多於感性主觀。

從這場一氣呵成、長達八十五分鐘的音樂會裡，的確可看出殷巴爾的指揮功力

十分到位，精確而具說服力，TSO 的表現也水準之上。只是這部作品的複雜度之高，需要更精良的演奏技術與團體默契。

聲線阡陌交錯，如同一首龐大的複音音樂

尤其在第一樂章，馬勒使用大量簡短樂句拼湊堆疊，是由大二度下行的「嘆息」音型所驅動，再衍生出不同樣貌的樂段。光是這個部份，對於演奏者無疑是一大挑戰——因為要有精確的演繹，才能避免聽覺上的支離破碎，並且確保音樂架構的緊密度與完整性。譬如在轉入 B \flat 大調，將音樂推入一種清新的情緒裡（*Etwas frischer*），聲線阡陌交錯，每個聲部的樂句都是「短兵相接」且具獨立性，整體的佈局如同精細的多聲部複音音樂，必須環環相扣，就像處理十七、十八世紀室內樂團般步步為營，否則整個音流就容易顯得混濁不清。因此在第一樂章進行時，筆者尚未聽到眾所期盼的層次性，各個聲部之間的契合度不足，不夠細膩敏銳。

而進入到中段的「如沉重的送葬隊伍」，殷巴爾的確使樂團表現出莊嚴肅穆之感，也很有震撼性，但不免在聲響上過於沉重，讓人感覺有點難以消化。主要原因來自於這段音樂中，除了有 *ff* 力度之外，也有很多從 *ff* 漸弱到 *p* 的短樂句，同時還有小提琴與中提琴、加有弱音器的小號的快速三連音穿插其中。每一個短小的樂句，都有作曲家的巧思，如果這些枝微末節被忽略的話，在聽覺上就會產生混濁感。

忠於作曲家 VS. 自主解構

第二樂章又被稱為「死亡之舞」（*Totentanz*），在聽覺上的確是要充滿著粗獷、光怪陸離，並且帶有揶揄的突兀感，但同時也必須兼顧連德勒舞曲（*landler*）的韻律感與節奏性。依照馬勒的指示是「些微笨拙且非常粗重」（*Etwas Tappisch und sehr derb*），因此在之後絃樂進場時，他又標示了一次「笨重的」（*Schwerfällig*）。而殷巴爾的確使樂團演奏出飽滿厚重的聲響，也的確製造出狂亂、迷亂的感覺，但卻過猶不及，厚重感太過強烈，失去了彈性，顯得有些粗糙，反而稀釋了舞曲應有韻律性，在聽覺上並不討好。這恐怕也是演奏者需要拿捏、揣摩、取捨的部份。

馬勒在作品裡採用絕對音樂的形式，也很節制地使用原創藝術歌曲的片段素材。他僅用音型來暗喻「道別」的意涵，是精微而含蓄的，也增加樂曲的抽象性。因此，作曲家將所有的指示鉅細靡遺地標示在樂譜上，但這些標示出的片語、單字也有可能給予每個人各自解讀的空間——不同的演奏者會採取不同的力道回應，甚至馬勒的指示也可能會讓聲部之間的平衡，產生衝突性與違和

感。

還是說，馬勒的音樂語法也必須要隨著詮釋者與時俱進？

殷巴爾之所以為馬勒權威，正因為他能在忠於作曲家與自主解構之間取得平衡。他勢必是經過一番探究、揣度、思辯、掙扎、求證，畢竟樂譜不等於音樂，文字無法全然說明詮釋方式，指示僅給予一個方向；況且《第九號交響曲》所蘊藏的細節太多、太複雜，裡面有太多精巧的設計，每一個細微的起伏都是關鍵。殷巴爾自然不曾忽略這些細節，只是這樣的作品對於指揮本身以及交響樂團，還是必須經歷長時間的磨合，全神貫注、共同鑽研，才找到相互一致的契合感。

用一致性劃下完美句點

如此複雜的作品，終於在第三樂章的「迴旋曲、戲謔曲」梳理出音色上的一致性。從小號帶出的主要動機之後，就開始漸入佳境，聲音較為整齊而集中，能聽見對位樂段的層次分明。第四樂章的各聲部更是「接地氣」地流暢，TSO 演奏出飽滿而圓潤的音色，張力十足，確實為這場演出劃下完美的句點。

馬勒《第九號交響曲》的確是一首巨大、複雜度非比尋常的作品，在現場演出時也難免存在一些不穩定的風險。畢竟音樂是存在時間裡的藝術，許多現場的因子是浮動的、可變的，所以有很多臨場的技術問題與操作細節，需要憑藉專業能力來當機立斷，讓所有細節被悉心照顧。

撇除一些未盡完美之處，現場演出那種無與倫比的溫度依然可貴；相信當晚的觀眾，也能享受到晚期浪漫主義的豐沛音樂能量。而藉由殷巴爾的帶領，讓我們感受馬勒的音樂在這個世紀的新樣貌——這是珍貴無比的傳承！

21. 當三個人遇上絃樂四重奏 —— 三個人《催化效應—融·共感》

演出: 古箏／郭靖沐、笛簫／任重、阮／潘宜彤、小提琴／張家倫、曾敏青、中提琴／江婉婷、大提琴／張智惠、合作舞蹈藝術家／小得

時間: 2022／6／4 19:30

地點: 國家兩廳院實驗劇場

一走進劇場，就隱約感應到一股神秘力量——映入眼簾的，是以黑白色系為基調的舞台設計，頗有儀式感。觀眾被安排坐在舞台的兩側，舞台上七張椅子

與七個譜架，面對面地排成橢圓形，置於兩側觀眾席之間。

當七位演奏家出場時，直接就定位並開始調音。全場沒有掌聲，大家似乎都很有默契，深怕打破眼前的寧靜氣氛，但空氣中就是有一股隱隱的騷動，宛若心中懷著電光火石，驅使著眾人的好奇心。

音樂、舞蹈與影像的圓桌會議

在這七位演奏家的位置裡，是將絃樂四重奏定位在橢圓形的短邊兩側葉緣，古箏與笛簫、阮置於橢圓形的長端，遙遙相對。如此的眺望關係，是讓講求和諧對稱的西洋擦絃樂，與強調形、聲、韻的東方絲竹樂，儼然成為對峙的態勢。加上擴音的效果，讓整個實驗劇場像是多了立體聲道環繞音響；各種樂器之間的異質性，反而激盪出音樂的張力，達到一種聲響平衡感。整場六十分鐘的演出，除了帶出了音樂劇場的概念之外，音樂、舞蹈、影像，彷彿在這個空間裡開起了「圓桌會議」，也開啟了眼、耳、身三種感官，去解讀、詮釋、回饋聲音的共感。

自 2019 年以來，由兩廳院所主辦的「新點子實驗場 R&D 計畫」，就是用自由實驗的精神反覆辯證，再以紮實的演奏與創作技巧為基礎，勾勒出具有觸感、立體性的觀賞經驗。而今年的音樂節目——三個人《催化效應—融·共感》也是將各自獨立的藝術元素，催化、相生、加速融合於一體，相當具有實驗性與藝術性，的確令人耳目一新。

用三首新創作，構成一幅三聯畫

本次演出包含三首全新的作品，分別是呂佾庭《瓶中花》、林煒傑《眾·莛》、黃苓瑄《催化》，而這三首作品可謂各自精彩、各有千秋。一氣呵成的曲目安排，貫注了連續性，猶如一部三聯畫作，或是一齣戲劇作品中的三篇短故事。每位作曲家用自己的語彙來詮釋一段衍生、催化的過程，實為一個脈絡清晰卻又阡陌交錯的叩問、探詢、思辯、實驗、延伸，彷彿讓人聽聞到一座融合共感的「音樂千層塔」。

國內優秀的三位青年音樂家——郭靖沐、潘宜彤、任重所組成的「三個人」，在本作中擔綱創作團隊。他們邀請了四位絃樂演奏家張家倫、曾敏青、江婉婷、張智惠共同演出，並與視覺藝術家李浩、舞蹈藝術家小得，以及呂佾庭、林煒傑、黃苓瑄等三位新生代作曲家一起合作。他們用各自的專業，共同成就了一場具實驗性的演繹，讓音樂走在永恆的時間軸裡，產生出抽象的空間感知。這除了是聽覺上的驚喜之外，也產生了某種精神上的魅惑。

整場演出相當流暢，一氣呵成，並善用場域氛圍建構出一股飽滿的內聚力。換句話說，作曲家透過音樂裡所形塑的「指令」，不只成為聲音的藍圖，也是聽覺與視覺的觸媒；這個「指令」賦予音樂一股磁力，將所有原本各自獨立的符號聯結起來，像是花的生命、容器、延展、扭曲、眾聲喧嘩、寧靜致遠、催化等等，同時整合了所有片段的主題意象。整場聲響與視聽的設計，使用非線性敘事的理念，強調意念的一致性，因此糊化了時空的疆域，猶如經歷一場場夢境接力，令人感受到頓悟的驚喜。

用七件樂器，激盪出張力與對比

本次演出的七位演奏家，已在各自的領域耕耘多年，個個身懷絕技，早已建立良好的口碑。無論是「三個人」或這四位絃樂演奏家，皆擅長演奏當代音樂，更是許多新創作的首演者。透過這七件樂器異質性的組合，實為一組室內樂的呈現，也像是競奏／協奏般具有對比性。

而這七位演奏家以特殊的演奏技法創造獨特聲響，他們彼此面對面、使用平板閱譜器，同時背對著觀眾，因此我們可以窺見他們錯綜複雜的樂譜，也感受到每一位演奏家不僅對於自己的聲部熟練，也將總譜研究得相當透徹。於是他們能夠循著音樂脈絡，不斷交換彼此的能量，同時表現高度的統整性與協調感。

第一首曲目是呂佾庭的《瓶中花》，開頭由笛吹奏出音域極高的長音，抑或是由泛音產生的虛音，之後古箏再撥奏出點狀的音符。接著，絃樂四重奏用各種技法營造出特殊的聲響，如滑奏、撥奏、手指拍打琴板、琴絃等，試圖以豐富的音色組合，逐步暈染出立體的效果，描摹出花的生命氣息與各階段的變化。此時的多媒體投射出高山流水的影像，產生一種空靈意境，又像是一個有機的生命體。其中，舞者小得身穿白衣、頭戴黑色面罩，穿梭於這個橢圓形的舞台，像是遊移於各種聲音元素的精靈，精準地傳遞音樂律動，彷彿是用身體架構出存在於宇宙間的超自然意象。筆者認為，呂佾庭的音樂設計十分縝密，在聽覺上是神聖而莊嚴、幽微而廣遠的。

接下來的曲目是林煒傑的《眾·珥》，也就是「眾」與「展」。其中的「眾」，根據《甲骨文字集釋》的解釋：「字从日者，蓋取眾人相聚，日出而作之意。」另就字面上來看，就是「三個人」的意思。至於「珥」，根據《說文解字》的解釋是「極巧視之也」，再就字形上來看，就是「四位工匠」或是「四人合作」的意思，在這裡不正是指「絃樂四重奏」嗎？由此可見，這首曲子的訴求不但是純粹音樂的再造、聲響層次的堆疊，更緊扣七位演奏家的特性，是為他們量身訂做的作品。

《众·瑟》在一開始由阮引導，用節奏性取代音高的排列組合，並由撥奏所產生的泛音與空間充分共振，各個聲部再此起彼落的音符，交織出具有立體感的對話。林煒傑在音色處理上，巧妙地打破了國樂器與絃樂四重奏的疆界，善用各樂器異質性的混色效果，因此在聲響上既有眾志成城的空間邏輯，也有著展翅高飛的石破天驚。此外，他活用傳統絃樂四重奏的形式與演奏格局，讓擦絃樂器產生出耳目一新的聲響，也靈活運用不同的奏法（像是使用螺旋棒擦絃以模仿鋸子的聲響等），除了徹底顛覆了絃樂四重奏既有的和聲特質，也激盪出絃樂合奏的另一種表現力。這些聲響在剛柔並濟中帶著點生猛豪邁，如同序列主義的五大參數：音色、節奏、音高、運音、力度，嚴謹地應用與排列，組織成一個有機的「音樂小宇宙」；而各種音樂元素猶如數不清的懸浮粒子般，在各種聲響之間達成平衡，也產生出高度統整性。於是，這種平衡感最後在 E-B 的完全五度和聲出現時達到高峰，似乎也是在一連串的遊移、渾沌、忐忑、飄泊之後，終於尋到豁然開朗的欣慰。

曲終，正當演奏家在調音、準備進入下一首曲子的同時，舞者小得再度出現，讓《众·瑟》與《催化》之間無縫接軌。小得同樣穿梭於橢圓形舞台，這次他更以近距離接近演奏家，再次化身為各個聲響、畫面的觸媒，反映出聲響的律動。最後一曲是黃苓瑄的《催化》，以古箏為起點，運用滑音與各種技法來為單一音高以聲補韻、行韻增益，足以表現郭靖沐精湛的演奏功力，再引導其他的聲部依序進場，從而探究出許多前所未聞的效果。相信最令人印象深刻的片刻，就是兩位提琴家走到古箏的兩側，同時用弓擦奏古箏。此時三位演奏家與舞者形成對峙的局勢，相互影響、共構、結合、解離，彷彿是將一段抽象的催化過程，轉化為眼見為憑的事實。

兼容並蓄、共感相生、爾後悠然自如

在端午連假期間，同時面臨當前疫情的考驗；三個人《催化效應—融·共感》能夠連續舉辦四場音樂會，仍有不錯的票房成績，實屬不易，也證明當代藝術展演仍有一群固定的支持者。

而在演後座談中，透過李浩、小得、林煒傑、黃苓瑄，以及「三個人」的分享，讓人對於「催化效應」有了更宏觀的解釋與多面向的視角——其實就是以不同層次的重覆，再透過緩急有序的影像變換，讓相同的節奏形態在不同的拍號裡輪轉。於是就算捨棄旋律、罷黜和聲，聽眾仍舊能從音樂找到脈絡，進而引起共鳴。

此時，筆者感覺如同置身於一個渾天儀當中，親身體驗催化過程中所產生的一

連串化學反應。而在這個氣場裡，是以音樂為圓心，再外推出生命的力道，衍生出層層疊疊的繽紛漣漪。於是心中開始有了另一番感悟：理解，不如感受；知天地之足，不如窮至大之域；迷亂不能自得，不如兼容並蓄、共感相生，爾後得以悠然自如。