

竹林中的人 獸 風動與幻象

佩爾特的音外之音，竹夢的影外之影

楊忠衡（資深樂評家）

天空是陰的，雪是半融的，燈火總是昏黃的，街頭總是灰暗的。偶而掠過幾個寂寥人影，悄然無聲、似乎走不到盡頭的鄉間路，飄來粗嘎的鄉土樂聲。這就是近代東歐給人的典型印象吧。

多舛的歷史宿命

近代東歐音樂家作品，宛如一部部為現實生活撰寫的配樂。希臘導演安哲羅普羅斯（Theodor Angelopoulos）電影「尤里西斯生命之旅」中的塞拉耶弗，配上卡蘭德蘿（Eleni Karaindrou）淒絕的中提琴聲。波蘭導演奇士勞斯基（Krzysztof Kieslowski）的「紅白藍三部曲」，配上普萊斯納（Zbigniew Preisner）孤離感的管弦樂，都在人們心中砌下漂泊、流浪與追尋的難解塊壘。

阿爾沃·佩爾特（Arvo Pärt, 1935-）的音樂也帶來同樣氛圍，走的卻是不同路線。有人說他是新極簡主義、新古典、超現實主義、神秘主義...這都不打緊，欣賞音樂的目的並非要判別該貼什麼標籤，而是共鳴創作者走過的心路歷程吧。

這個種族複雜的區域，似乎註定多舛的歷史宿命。文化也一樣，始終扮演東西方間的非自主角色。西風鼎盛時期，從波希米亞到黑海都是貝多芬和布拉姆斯的天下，波羅的海濱的拉脫維亞、立陶宛，也以常年演出義大利歌劇為榮。等到東西冷戰登場，整個共產世界又被蓋上蘇維埃音樂的厚雪。

擺盪叛逆的早年

生於愛沙尼亞的佩爾特，一生便在東西方擺盪中尋求自我。他於一九五四年在塔林（Tallinn）音樂學院隨艾勒（Heino Eller）習作曲，而艾勒曾是俄國大師葛拉茲諾夫的學生。佩爾特進入大學即在愛沙尼亞廣播電台擔任錄音師，並開始受託撰寫舞台和電影音樂。在校期間贏得全蘇聯青年作曲家大賽首獎，所以當他一九六三年畢業時，已稱得上小有名氣的專業作曲家。

在封閉的蘇聯教育體系下，佩爾特早年寫出許多與蘇聯主流音樂家，如蕭士塔可維契、浦羅柯菲夫風格接近的作品。但佩爾特生性愛冒險和追求創新，之後成為首位嘗試以荀白克音列主義創作的愛沙尼亞作曲家。然而音列的新鮮感並沒有維持太久，佩爾特隨即轉進到「拼貼主義」。此時的佩爾特時而像音樂中的蒙太奇，把巴赫到柴科夫斯基的音樂令人錯愕地組裝在一起；時而如達達主義者般怪誕和反體制，一九六八年寫的「Credo」終於遭禁演命運。不管是受到打擊，還是自己厭倦這種作曲遊戲，七〇年代初期佩爾特暫別樂壇，悄悄進入返樸歸真的蛻變期。

奇異的徹底蛻變

儘管復出後的佩爾特風格改變足以讓人嚇掉下巴，但別忘了這段蛻變期長達六、七年之久。退隱的佩爾特潛心研究西方近代文明發生前，也就是文藝復興前到中世紀的音樂。無疑地，這是二十世紀作曲技巧在極度複雜、人工、解構化後的物極必反。像佩爾特這樣具有強烈藝術人格的作曲家，並沒有「向下修正」或「左右轉向」的妥協空間；他選擇的是全盤捨棄，跳進宗教和傳統的精神領域。

一九七六年，隱士佩爾特終於重現江湖，復出後第一道新菜是鋼琴小品「Fur Alina」。這部作品演奏起來像臨終病房重度昏迷的病人，沒有動態、節奏，只有單純的三和弦徐緩進行，宛如似有若無的起伏鼻息。佩爾特相信此時的音樂保有精神的原質—「冥想」，並為這種新風格取了一個古怪名詞—「叮噹風格」(Tintinnabular，拉丁文小鐘之意)。這到底是怎麼回事呢？

三和弦與叮噹風格

先看佩爾特自己的說法：「Tintinnabulation 是我在冥思解答時，常常進入的一個境界...繁複與多面向只會帶給我困擾，我必需尋求一貫之道。如何覓得這一貫之道呢？當枝節事物被排除時，至美無瑕的本質就會從虛偽假象覆蓋下顯現蹤跡。Tintinnabulation 就是這樣。三和弦就像一個 Tintinnabulation，這是我把我的音樂稱為 tintinnabulation 風格的原因。」這句話有著先知名言慣有的拗口，筆者試解釋如下。

佩爾特說「三和弦」像鐘聲一樣純，別看它精簡，它可奧妙得很，只有在極純時，才能顯出它特有的魅力。三和弦不是作曲大師欽定，而是一種數學與物理現象。儘管音樂世界變化萬千，但永遠只有三個「完全協和」(Perfect)，也就是八度、四度與五度。它們代表發聲頻率的二比一、三比二。所有其他比率和弦，都可由這兩種比率衍生，這也就是中國人所說的五度相生、三分損益。有趣的是，按照相生法求得的八度音，與純律的八度有差異。如果不採取人為的「十二平均律」，那麼每個音出發產生的律都會些微不同。中國人在「禮記禮運篇」就已提到這個「五聲六律十二管旋相為宮」的自然謎題。

要體會泛音的奧妙毋需長篇物理公式，只要輕敲一只小鐘便知。閉上眼睛自問，聽到多少聲音，兩個、三個...還是無限？兩個鐘一起敲呢？所以複雜的音樂何需刻意為之？當我們進行一序列三和弦，並充份發出泛音時，其實已經聽到千變萬化的音響組合。佩爾特注意到早期西方宗教音樂的設計，讓人聲以五度、八度長音在教堂來回迴響，層層泛音望上衍生，最後在極高處產生「宛如天使般」的美聲。這也是佩爾特晚近極端捨器樂就聲樂創作的的原因。佩爾特以短短一句「叮噹風格」為自己作品尋得註腳，因為他的音樂就是要在極簡和聲中，求得極富麗的效果。

在「叮噹風格」的前提之下，佩爾特續建立特有的結構安排。例如簡化(或純化)的複音音樂手法，上下兩聲部維持五度從頭進行到尾。再加上得自其他現代音樂家的影響，如菲利普·葛拉斯(Philip Glass)的低限主義，使他的音樂也具有在不斷反覆中，累積細微變化構成巨大變化的伏流個性。筆者認為，佩爾特是少數真正做到不按牌理出牌，效果出人意表的現代作曲家。好比水是人間至柔，也是至剛；三和弦是人間最溫順，也是最威力的聲音。佩爾特音樂往往在溫和遺世的外表下，具有巨浪噬

頂的驚人張力，難怪林懷民老師曾提到以其音樂編舞，「不得不特別當心被吃掉」。

叮噹風格的三部傑作

一九八〇年佩爾特離開愛沙尼亞前往維也納，取得奧地利公民，次年再前往柏林定居，展開更自由的創作生活。但他最知名的代表作，仍是一九七七年「叮噹風格」初創時，創意最旺盛的三部作品：

「『Fratres』（宗教經文稱呼「兄弟」）、「無染之心」Tabula Rasa、「紀念班傑明·布瑞頓的悼歌」Cantus in memory of Benjamin Britten。而這三部曲子，也恰好是舞作「竹夢」的主幹音樂。

「Fratres」最早創於一九七七年，原為木管五重奏與弦樂四重奏所寫，是佩爾特「叮噹風格」最典型的示範之作，上下兩部弦樂從頭貫串到尾。佩爾特要弦樂手不能使用揉弦（Vibrato），以免破壞和聲純度。佩爾特是如此喜愛這部作品架構，所以直到九〇年代還不斷替本曲撰寫不同版本，追求不同音響企圖。其中較特別的有弦樂與打擊樂版、小提琴與鋼琴版、八把大提琴版...等（據所知有八個版本以上，還在增加中）。

「紀念布瑞頓的悼歌」一九七九年布瑞頓逝世三年時發表於倫敦，是一部融合意象與音色的奇妙音樂。喪鐘在上方敲響，多聲部弦樂則如綵帶般，隨興、快慢不一地從上方飄散下來。它並沒有旋律可言，只是一縷縷交錯下行的小調音階而已，而感染力竟勝過無數呼天搶地的悼歌，如何不讓人佩服佩爾特的作曲功力？

「無染之心」則呈現佩爾特另一種原始的野趣，除表現人類未被文明污染的純樸心境之外，也表現「叮噹」的另一種手法，只見各部旋律線上下糾纏，卻如接力賽般維護中央音，在空間中塑造一條虛擬主幹，音符宛如震盪在原子核邊的電子群，巧妙地建構出其純和聲世界。

空間的泛音

「我的目標是，找到現時與永恆間的關聯。眼前瞬間與無盡時空，常在我們心中糾結；而這也是人世一切矛盾的來源...」回顧佩爾特的歷程，走過看山不是山的掙扎，最後回歸到看山還是山的質樸。以往人們欣賞佩爾特音樂，總過份強調他的宗教性，而先入為主地做出太多不必要而侷限的聯想，結果造成了文化距離。其實宗教也好、音樂也好，都是佩爾特對所見人世的詮釋，其作品對純「音」的追求，才是值得欣賞者注重品味的地方。

相形之下，「竹夢」超脫宗教的表象詮釋，直接從音樂本體呼應深層表達的意念，反而更深入貼近佩爾特藝術本質。在竹林營造的立體空間中，舞者肢體宛如旋律線的具象化，巧妙詮釋原作「運行」、「和諧」兩大要素。尤其透過光、影、風、雪等視覺效果，宛若舞者動作也在空間發出泛音，彼此刺激共鳴，構成超視覺、在精神面形成的感通印象。誰說繁文厚帙才能讓人了悟？佩爾特的音樂純化成一只風中輕響的鐘鈴，縹渺泛音中見大千世界；「竹夢」絕美的夢景，最深觸人心的，會不會是竹林空間不可見處的影外之影？舞有盡而意無窮呢？

竹夢的音樂

晨霧 黃聖凱的簫樂與佩爾特的 Fratres (為十二把大提琴)

春風 佩爾特的 Fratres (為鋼琴與小提琴)

夏喧 佩爾特的 Tabula Rasa 第一樂章 Ludus

秋徑 佩爾特的 Tabula Rasa 第二樂章 Silentium

雨霽 黃聖凱的簫樂與佩爾特的 Cantus in Memory of Benjamin Britten

午夜 佩爾特的 Darf Ich...

冬雪 黃聖凱的簫樂

佩爾特音樂 CD 編號 晨霧至雨霽 / ECM 1275 午夜 / Nonesuch 79582-2

圖說:

阿沃爾·佩爾特 ©Universal Edition / Eric Marinitsch 提供