

第二章 作曲家簡介

第一節 作曲家生平概述

普羅高菲夫並非是一個乖乖聽話的學生，他不會在行爲上、功課上各方面去取悅老師，迎合老師的喜好。他有自己的主見，也有音樂上的自負。他雖然會批評老師、反抗權威，但另一方面他卻也希望獲得認可，平順地得到學校文憑。這和他在一九三五年重返俄羅斯之後對政府的妥協是一樣的——他希望得到政府的認同。¹ 從他的自信，甚至是自負來看，這樣叛逆的一個人，某方面卻也願意放下身段以求他人的接納，也許就如同他的音樂——反抗叛逆卻仍保存著傳統中的元素。

這位二十世紀前半偉大的俄國作曲家生於一八九一年，出生地爲烏克蘭山區的桑佐夫卡(Sontsovka)村莊。當時的俄羅斯帝國由亞歷山大三氏(Alexander III, 1881-1894)統治著。父親瑟各·亞歷桑葉維契·普羅高菲夫(Sergey Alekseyevich Prokofiev, 1846-1910)爲農業工程師，母親瑪麗亞·葛瑞戈耶夫娜·普羅高菲娃(Maria Grigory-evna Prokofieva, 1855-1924)則是農民階層出身，熱愛音樂，因此對普羅高菲夫有決定性的影響。除了啓蒙普羅高菲夫，親自引領他進入音樂的世界外，瑪麗亞也盡可能地幫兒子尋找良師。一九〇二年暑假，葛黎葉(Reinhold Glière, 1875-1956)來到桑佐夫卡教授普羅高菲夫作曲，對其和聲學、曲式學與管弦樂法奠下了基石。接著，又帶著普羅高菲夫到莫斯科拜訪人稱「莫斯科最好的音樂教授」塔尼耶夫(Aleksandr S. Taneyev, 1850-1918)。²

一九〇四年，普羅高菲夫終於正式接受入學的洗禮。當時的主考官林姆斯基高薩可夫(Nikolay A. Rimsky-Korsakov, 1844-1908)極爲欣賞他的才華，並且說：「這才是我要的學生！」這個轟動一時的入學考，讓普羅高菲夫順利地進入聖彼得堡音樂院(St.

¹Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev* (Boston: Northeastern University Press, 1987), 72-73.

²David Gutmann,《偉大作曲家群像：普羅高菲夫》(*Prokofiev*)，白裕承 等譯(台北：智庫文化，2001)，19-29。

Petersburg Conservatory) 就讀。³ 接下來的十年的求學歷程中，他接受了名重當世的音樂家教授作曲相關課程，包括林姆斯基高薩可夫、葛拉祖諾夫 (Aleksandr K. Glazunov, 1865-1936)、李亞道夫 (Anatoly K. Lyadov, 1855-1914) 等人。不過他們卻在普羅高菲夫的回憶錄中遭受嚴苛的批評。雖然李亞道夫的課提不起普羅高菲夫高度的興趣，不過幸運的是，在此課堂上，他遇到了兩位終身的知己，一位是阿薩費耶夫 (Boris Asafiev, 1884-1949)，另一位是米亞斯可夫斯基 (Nikolay Miaskovsky, 1881-1960)。年紀較長的米亞斯可夫斯基與普羅高菲夫後來勤於書信往來，四十三年間通了三百多封信；他不斷鼓勵普羅高菲夫在作曲上大膽創新，更幫他積極爭取演出機會。他又有著洞燭幽微的樂評能力，許多人都是經由他的引導，才欣賞到普羅高菲夫音樂的美妙之處。⁴ 一九〇八年，普羅高菲夫以作曲家及鋼琴家的身份公開獻藝，得到了觀眾的激賞。當時的聽眾包括了史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971)，他對普羅高菲夫的評價是「演奏極為不凡——不過我向來是喜歡聽他彈自己的音樂，而音樂也有個性。」⁵

一九〇九年學年結束時，普羅高菲夫修完了作曲方面的課程，但他的成績並不突出，且不得老師歡心。李亞道夫對他的評語有些不以爲然：「這些人都想要變成史克里亞賓！」⁶ 既然音樂院的作曲課程無法滿足他，於是他將興趣轉向了鋼琴與指揮。葛拉祖諾夫認爲普羅高菲夫的鋼琴演奏「技巧功夫極其出色。詮釋手法獨到而富創見，但藝術品味時有不足。」⁷ 接下來，他接受音樂院最好的鋼琴教授——艾西波娃 (Anna N. Esipova, 1851-1914) 之指導，並跟齊爾品 (Nikolai Tcherepnin, 1873-1945) 學習指揮。齊爾品曾對普羅高菲夫的指揮能力有以下的批評：「你沒有指揮的天分；不過我對你成為作曲家有信心，也知道你有時必須要指揮自己的作品，因此我還是教你指揮。」⁸ 一九一四年，在普羅高菲夫畢業前，他果然在鋼琴領域一展長才，贏得了音樂院的最高鋼琴殊榮——魯賓斯坦大獎。當時他彈奏的是他自己所寫的第一號鋼琴協奏曲。這首

³該音樂院由安東·魯賓斯坦 (Anton G. Rubinstein, 1829-1894) 在一八六二年創立。

⁴Gutmann, 白裕承 譯, 30-44。

⁵Ibid., 51-52.

⁶Ibid., 54.

⁷Ibid.

⁸Ibid., 58.

曲子顯然掀起了一番激烈的討論，最後頒獎時的情況是：

〔葛拉組諾夫〕發起脾氣來，堅持不肯宣布票決的結果，因為他宣稱這是在鼓勵一個「有害人心的潮流」。只是「傷害」既然早已造成，除了宣讀結果外也莫可奈何，所以他還是聲調平板、沒有抑揚頓挫地押著嗓子照念了。⁹

二十三歲的普羅高菲夫從音樂院畢業，開始闖蕩音樂界。他一生中所必須面對與屈服的「威權」與「力量」，首先是畢業後遇到的俄羅斯芭蕾舞團（Ballets Russes）經理人——戴亞基列夫（Sergei P. Diaghilev, 1872-1929）。普羅高菲夫對他具有仰慕之情，即使普羅高菲夫第一次嘗試的芭蕾舞作品《阿拉與羅利》（*Ala and Lolly*）不受其青睞，但面對「威權」，他默默接受。¹⁰

從一九一四年，俄國捲入第一次世界大戰後，政局的不穩定影響到人民的生活，而一九一七年的二月革命更是讓俄羅斯帝國終結長期沙皇專制政體。當年的十月革命爆發前，普羅高菲夫離開了祖國，前往美國繼續未完的夢想。¹¹ 這一年也是創作豐收的一年，包括《古典》交響曲、《瞬間的幻影》（*Visions Fugitives*）、第一號小提琴協奏曲、第三號及第四號鋼琴奏鳴曲等。雖然到達紐約當天，《紐約時報》予以善意的歡迎，刊登了「史特拉汶斯基以後最有前途的俄羅斯作曲家」字句；¹² 但當時的美國，看重的是演奏家，作曲家只有區居人下的份。就鋼琴演奏來說，一般人還覺得普羅高菲夫可以與拉赫曼尼諾夫（Serge Rachmaninoff, 1873-1943）一較高下，但在作曲方面，卻被人認為不過是「標新立異」而已。¹³ 他曾有這樣的感慨：

每當我漫步在中央公園裡，抬頭望著四周的摩天大樓，我總是覺得心寒，又覺得憤怒：美國這些一流的交響樂團，為什麼不把我的音樂放在眼裡？那些嘴裡不時掛著「貝多芬是偉大作曲家」這種陳腔濫調的樂評人，為什麼一看見新東西就卻步不前？為什麼那些經理人寧願費盡心力安排老調重彈的巡迴音樂會？我太早來

⁹Ibid., 63.

¹⁰Neil Minturn, *The Music of Seigei Prokofiev* (Connecticut: Yale University Press, 1997), 9.

¹¹普羅高菲夫在五月份離開俄國，經由日本到達紐約。由於旅途中遭到滯留，到達紐約時已經是九月十九日了。

¹²羅傳開，《普羅科菲耶夫》（台北：世界文物出版社，2001），13-14。

¹³Gutmann, 白裕承 譯，95。

了，這小孩（美國）還不夠大，不懂得欣賞新音樂。¹⁴

一九二〇普羅高菲夫進行一趟巴黎之旅，與戴亞基列夫以及史特拉汶斯基重敘舊誼，並且與畢卡索（Pablo R. Picasso, 1881-1973）、拉威爾（Maurice Ravel, 1875-1937）等藝術界的菁英會面。秋天重返美國，《音樂美洲》雜誌（Musical America）刊登了一張普羅高菲夫與史特拉汶斯基的相片，然而旁邊的文字寫的是「作曲家史特拉汶斯基與鋼琴家普羅高菲夫」，¹⁵ 被這樣定位，明顯地刺痛了一心想以作曲家聞名的普羅高菲夫。他曾在自傳中提到：

在美國的季節對我來說毫無收穫，結束是淒慘的。離開時，留給我的只是口袋裡的一千美元和迄今仍在腦中不斷盤旋著的喧鬧聲響，還有就是想尋找一個安靜的工作環境的迫切願望。¹⁶

在美國唯一的慰藉，似乎是遇到他的第一任妻子——麗娜（Lina Llubera）了。¹⁷ 普羅高菲夫將歌劇《三橘之愛》（*The Love for Three Oranges*）公主的名字由維奧勒塔（Violetta）改成麗涅塔（Linetta），也是當時愛慕麗娜時所做的決定。普羅高菲夫在美國的這段日子，麗娜一直陪伴著他，不過他們一直到一九二三年才正式結婚。雖然之後普羅高菲夫仍七度踏上美國的土地，但卻再也沒定居下來了。

一九二二年，普羅高菲夫抵達巴黎，做為新的音樂發展地。在歐洲的這段期間，戴亞基列夫委託他創作了兩首芭蕾舞曲：《鋼鐵步伐》（*The Steel Step*）與《浪子》（*The Prodigal Son*）；其他的重要作品尚有第二號至第四號交響曲、第五號鋼琴奏鳴曲、第四號鋼琴協奏曲、電影配樂《基傑中尉》（*Lieutenant Kijé*）等。異國求生存的普羅高菲夫顯然有許多的難題必須克服，他曾跟朋友說到在歐洲的生活是「在那兒，我們都必須刻意爭取演出的機會，也必須好言說服指揮家和劇院導演；在蘇俄則不然……。」¹⁸

¹⁴Ibid.

¹⁵Ibid., 105.

¹⁶羅傳開，14。

¹⁷麗娜原名卡洛琳娜·寇迪娜（Carolina Codina），一八九七年出生於馬德里，父親是西班牙人，母親有亞爾薩斯與波蘭血統。麗娜出生於莫斯科南方，一家人移居美國後，麗娜投入專業演唱事業，並以祖母的名字魯貝拉（Llubera）為藝名，後來魯貝拉便取代了原來的名字。

¹⁸Harold C. Schonberg, 《現代樂派》（*The Lives of the Great Composers*），陳琳琳 譯（台北：萬象圖

祖國就如同生父生母般呼喚著普羅高菲夫。一九二七年開始，普羅高菲夫在闊別九年後，首度踏上祖國的國土。維持三個月的旅程，他總共開了二十一場音樂會，所到之處都被當成名人來接待。接下來幾年，普羅高菲夫返國旅行的次數越來越頻繁，逐漸地在蘇聯音樂圈裡落地生根，甚至同意指導幾個莫斯科音樂院的理論作曲研究生。法國樂評家莫厄（Serge Moreux）記述一九三三年普羅高菲夫說過的話：

異國的氣氛不能給我靈感，因為我是俄國人，沒有什麼事情比過著流亡生活對我造成的傷害還大……。我一定要重新把自己沈浸在祖國的氣氛中……。我要聽人說俄文，還要和親愛的人交談。這才能給我在這裡得不到的東西，因為他們的歌也就是我的歌……。我怕陷入學院派的象牙塔裡。沒錯，我的朋友，我要回家。¹⁹

回國的過程是一步一步進行的。一九三六年春天總算在莫斯科定居下來。對普羅高菲夫而言，讓他選擇重回祖國懷抱，自然不是因為蘇聯政權或馬克思主義（Marxism），而是俄國。他曾對朋友說：

這就是我的感覺：我一點都不關心政治——我自始至終都是個作曲家。只要能讓我平靜地寫我自己的音樂，在墨跡乾掉之前出版我寫的作品，演奏我寫的每一個音符，不管是什麼政府都可以……。²⁰

雖然當時蘇聯張開雙臂歡迎他歸國，但事實上，在他返國前，蘇維埃政府即給予音樂界越來越多的政治壓力。待普羅高菲夫回國之後，蘇維埃作曲家聯盟（Union of Soviet Composers）成立，行政事務落入中央政府的控制。官方鼓勵作曲家在過去的民歌傳統中尋求靈感，並注意作品中的社會內涵，以及對廣大群眾的吸引力。被視為「西方人士」的普羅高菲夫顯然與這些政令共存亡，不過就和其他作曲家一樣，他們都抓不到政令背後的真正意義。²¹ 政治的晦暗在一九四八年達到頂峰——他直接受到蘇維埃政

書，1993），55-56。

¹⁹Gutmann, 白裕承 譯，164。

²⁰Ibid., 165.

²¹Ibid., 174.

府中操控音樂政策大權的領袖祖達諾夫（Andrey Zhdanov, 1896-1948）盯梢，甚至連他的前妻麗娜也以間諜罪名遭到逮捕。²² 在祖國度過生命的最後十七年，普羅高菲夫不斷受到史達林（Joseph Stalin, 1879-1953）政權朝令夕改的文化政策所折磨，雖然他終回到了昭思暮念的祖國，不過政治的因素，讓驕傲自負的他終究仍得屈服於「威權」之下。一九五三年三月五日，普羅高菲夫與史達林在同一天過世。

史瓦茲（Boris Schwarz）的一段話，可為這段回歸祖國的心路歷程做註解：

他生命的最後二十年「待在家裡」，但是並非一帆風順：生活裡有失敗、橫逆和謗議，不過也有窩心的回應、真誠的讚譽，人民與景物、語言和傳統讓他心中的泊泊靈感更為精純。在此，他的音樂有了一種抒情恢宏的特質、深刻的人文關懷，從而和他的聽眾開創出新的聯繫。²³

第二節 二十世紀前半蘇聯政治對作曲家之影響

一九一七年，布爾什維克黨（Bolsheviks）革命後，相較於西歐來說，俄羅斯的文化有了巨大的變化。²⁴ 列寧（Vladimir I. Lenin, 1870-1924）與托洛斯基（Leon D. Trotsky, 1879-1940）統治下的政府，作曲家創作音樂須能符合宣揚政令的需求，而非建立在美學上。一九二一年時，所有的藝術都在政府監督下，但個人思想的表達是被允許的。一九三二年，蘇維埃作曲家聯盟成立，也同時頒佈了當時作曲的趨向：音樂須被大眾所理解，並具社會主義導向。因此民謠素材被大力鼓吹，因為其符合「民族情感」的表達。所謂的西方當代音樂以及個人作品發表會（尤其融合現代素材的作品）一律被

²²Minturn, 9.

²³Gutmann, 白裕承 譯，174。

²⁴一九一七年二月，俄羅斯帝國（簡稱「帝俄」）爆發了「二月革命」，沙皇退位，革命人士組成了臨時政府。但新政府依然腐敗，於是同年十月，列寧領導「布爾什維克黨」發動「十月革命」，推翻了臨時政府，建立了新的革命政權。一九二二年，俄共與周邊的個小國組成了「蘇維埃社會主義共和國聯邦」（Union of Soviet Socialist Republic），以加盟國的方式組成，簡稱「蘇聯」（USSR），且因以俄羅斯

禁止。作曲家的創作被箝制、壓抑的例子屢見不鮮，蕭士塔高維契（Dmitry Shostakovich, 1906-75）在一九四八年就因其某些作品而被判有罪，而普羅高菲夫、哈查都量（Aram Khachaturian, 1903-78）與卡巴列夫斯基（Dmitry B. Kabalevsky, 1904-87）等人則被貼上反民主政治與違反規定的標籤。換句話說，一切的藝術都得回歸社會政令傳達導向。

這樣的政治氣候下，政府極力想將社會寫實主義（Socialist Realism）加諸於所有蘇維埃的音樂上。對作曲家而言，他們必須將心思放在歌頌寫實中成功光明、英勇美好的那一面。反民謠的現代主義與社會寫實主義是背道而馳的，他們認為現代主義存有當代資本主義藝術的腐敗，何況現代主義是對資本文化靠攏的。

另外，社會寫實主義亦對形式主義（Formalism）反動，由於形式主義重視作品的形式表現多過於內容，且過於繁複難以被接受，對於蘇維埃意識型態來說無法符合其需求，因此形式主義最終被貼上「反蘇維埃」的標籤。

對於當時掌控音樂大權的祖達諾夫來說，其黨派思想認為：任何反民謠的音樂都應該被扣上形式主義的帽子。形式主義不走情感取向，需要聽者花很大的功夫去親近。這與一九三二年的政令是違逆的，音樂應該被大眾所理解。普羅高菲夫不得不遵循這樣的規定，也因此稱之為「新簡樸」風格（new simplicity）——蘇維埃音樂必須清晰、簡單而不落俗套，且不能和傳統的簡樸風格一致，它就是新的簡樸風格。²⁵ 普羅高菲夫對於社會寫實主義的新註解，讓作品的精髓保存下來，不必為了迎合大眾的理解力而抹滅了作曲家的原創力，降低作曲品質。他認為：

在音樂裡，……我為了明晰和旋律性而努力。但同時我並沒有試著以老掉牙的旋律和和聲來達成。就是這個緣故，使得創作明晰的音樂非常困難——必須是新的明晰，而不是舊的。²⁶

雖然普羅高菲夫盡力在當局要求與自我當中尋求平衡，但還是讓他在政治風暴下遍體鱗傷。

為主體，所以又稱「蘇俄」，總共有十五個加盟國。

²⁵Minturn, 10.

²⁶Gutmann, 白裕承 譯，182。

形式主義提供了祖達諾夫一個打擊當代音樂的藉口，只要是他認為不合宜的作品一律格除。²⁷ 於是在一九四八年的音樂家會議中，他下令拘捕許多重要的音樂家如普羅高菲夫、蕭士塔高維契、米亞斯可夫斯基、哈查都量、波波夫（Gavriil N. Popov, 1904-72）、卡巴列夫斯基、史巴林（Vissarion Y. Shebalin, 1902-63）等人。祖達諾夫認為這些人是形式主義的大本營，他們藐視古典傳統，崇尚個人表現與唯美主義（aestheticism），音樂無法被大眾所理解。有人認為，有些作品僅止於表面的形式主義，它們只是比較新穎，若加以教育大眾，假以時日他們終能接納這樣的作品（例如普羅高菲夫的作品）。然而祖達諾夫對於這些聲音毫無轉寰餘地，並重申他的立場：「有些作曲家認為他們的作品經過時間的粹煉終究會被欣賞，這真是一個很糟的想法，藝術若無法在瞬間馬上被人所理解，只是將自己推離群眾。」²⁸

又有些人認為，就形式主義的「革新」面來說，不就正和共產主義不謀而合？但祖達諾夫以十分矛盾的言論反駁，一方面控訴形式主義是一種遠離大眾的狹隘藝術，另一方面卻又說「創新（innovation）」只是形式主義自己往臉上貼金的宣傳手法，創新不等於只有噱頭和扭曲。他認為有些作曲家寫一些創新的東西就以爲自己是往前邁進一步，但並非所有形式主義的作品都是新穎的，有些充其量只是美國與歐洲那些中產階級、資本主義頹廢音樂的仿製品而已。

祖達諾夫對於音樂家的控訴正好觸碰了普羅高菲夫的一生所面對的最大問題：如何在創新中不失傳統的經脈。祖達諾夫對普羅高菲夫的兩項控訴爲：「創新」與「模仿追隨（epigonism）」。²⁹ 這兩點控訴根本是把普羅高菲夫推向死胡同，毫無翻身的餘地。²⁹ 不過在史達林過世後，情況有好轉。一九五八年，共產黨將史達林在一九四八年對某些作曲家下的禁令解除，加上與歐洲其他國家的一些合同，使西歐的新音樂得以在蘇

²⁷1948年2月10日中央委員會的會議上，公布了四項決議案：第一，批判蘇聯境內的形式主義違反國家趨向，終必導向音樂的覆亡。第二，敦促宣傳部、中央委員會和藝術委員會匡正樂壇歪風，清算爲中央委員會決議案指出的種種缺失，以確保蘇聯音樂朝向寫實主義方向大步邁進。第三，呼籲蘇聯作曲家充分瞭解蘇聯人民大眾對音樂藝術的崇高需求，掃除一切可能削弱音樂，或遏止其發展的因素，讓所有能夠提升蘇聯音樂文化的創作欣欣向榮，更提攜各種音樂創作，使之成爲足可彰顯蘇俄人民的上佳作品。第四，通過社團的組織章程，俾使音樂活動突飛猛進，一日千里。

²⁸Minturn, 10-11.

²⁹Ibid., 11.

聯演出；一些移民他國的作曲家也得以回歸祖國懷抱。可惜的是，普羅高菲夫與史達林在同一天過世，因此這些政府對於音樂界的「福利」他都無法享有。

在蘇聯政體下，多數的音樂創作都與特定的議題有關，例如某些革命事件、英雄人物、歷史重大事件的週年紀念活動等；或是在作品中暗示蘇維埃的政治思想。因此，只有少數的作品被西方音樂史列為「代表曲目」，其中多數為器樂作品。另外，許多俄羅斯作曲家創作大量的電影音樂，其中甚至有被編成組曲者。³⁰

第三節 作曲家音樂特色

如同其他的作曲家，「傳統」與「創新」是兩個潛伏在普羅高菲夫音樂中的元素。這兩者在音樂中的配置為何，引起許多學者的討論；同樣地，對十九世紀的俄羅斯音樂史來說，這兩個元素的交互影響也是相對重要的。建構於西方音樂傳統的聖彼得堡音樂院，以及標榜個人風格與創新、致力於俄國民族音樂的巴拉基列夫這一方(Balakiev Circle)，³¹ 總是彼此競爭著。³² 普羅高菲夫在聖彼得堡音樂院接受了十年的教育，當時林姆斯基高薩可夫亦在該院任教，因而同時能夠學習歐洲音樂傳統以及接受新思想的洗禮。莫森法蘭克豪瑟 (Suzanne Moisson-Franckhause) 認為普羅高菲夫的音樂主幹是調性的，且音樂架構則是傳統的：

普羅高菲夫的音樂總是非常調性，對於簡單的調性有一些偏好，例如 C 大調。如

³⁰K. Maria Stolba, *The Development of Western Music: A History* (Indiana: Wm. C. Brown Communications, Inc., 1994), 620.

³¹以巴拉基列夫為首，包含鮑羅定 (A. Borodin)、林姆斯基高薩可夫、穆索斯基 (M. Musorgsky)、庫宜 (C. Cui) 共同組成的「強力集團」(The Mighty Handful)，亦稱「新俄羅斯」樂派，俗稱「五人團」(The Five)，盛行於 1860-1870 年代。除了巴拉基列夫，其他人並未受過正統的音樂訓練，使得五位音樂家因此得以拋開德奧音樂傳統的束縛，擁有寬闊的創意發揮空間。而俄國音樂的異調風情就在這五位音樂家手上，達成了令人激賞的成果。

³²Minturn, 2-3.

果聯想到俄羅斯的調式音樂 (modal music) 造成的影響，也應屬合理。他發展了一種「更廣義的調性音階 (broadened diatonic scale)」，這種廣義的調性音階並不能完全等於傳統的半音階 (chromatic scale)，因為它仍保有調性功能 (tonal function)。普羅高菲夫的調性音階只是沒有經過「轉調過程」而變成另一個調性而已。但基礎的調性功能還是存在著的。³³

這個說法可直接在《古典》交響曲得到印證。第一樂章的 m.11 突然由 D 大調轉為 C 大調，m.95 由 d 小調轉至降 A 大調；以及第二樂章 m.42 直接由 C 大調 IV 級轉至 A 大調等，都可發現「不著痕跡」而驟然轉調的例子。而普羅高菲夫也曾說道：

我早就有一份對調性音樂的熱愛，特別是當我清楚地感覺到，把音樂大廈建立在主音上，就是建立在牢固的基礎上，而把大廈建立在無主音上，那就是等於建立在沙漠上。³⁴

至於創新的部分，事實上，普羅高菲夫一直認為「創新」是美學判斷的標準，因此他一直避免「過於簡單」以及「追隨模仿」，對類似這樣的評論亦非常反感。一九一〇年代，他參加了一個聖彼得堡的聚會（此聚會在一九〇一年創立），從那裡他吸收了一些現代音樂的養分，而這些都是他在音樂院裡接觸不到的。

但是，並不是他追求「新穎」的同時，每一部作品都是品質的保證。例如清唱劇《七就是七》(Seven, They are seven)、五重奏 op. 39，以及第二號交響曲，其中的創新部分則與傳統部分不是那麼地協調，缺乏了「渾然天成」。普羅高菲夫自己便認為第二號交響曲織度上太厚重，雖然有些評論家對於他曲中的七部對位極為讚賞，但他的朋友則是報以沈默的尷尬回應。普羅高菲夫於是在日記中寫著：「我第一次感覺到我只能當個二流作曲家」。³⁵ 雖然他一直希望第二號交響曲能夠有較正面的評價，但最終，這部交響曲仍脫離不了「厚重的複音色彩」、「冷竣的不和諧音響」；這些特色亦是後來普羅高菲夫少用的。顯然不斷追求新穎與音樂效果，相對地必然可能有一些問題，例

³³Ibid., 6.

³⁴徐月初、孫幼蘭，《默者如歌：普羅科菲耶夫文選·回憶錄·評傳》（北京：文化藝術出版社，1997），26。

³⁵Sergei Prokofiev, *Autobiography*, in *Soviet Diary 1927*, 277.

如創作手法掩蓋了音樂內涵，或是產生出沒有靈魂的音樂。³⁶

普羅高菲夫一方面喜歡聳動視聽的革新之士，另一方面又依循傳統，努力寫出清晰流暢的音樂旋律，也就因此他不時會落得兩面不討好，定位模糊不清。「兩面」的代表性人物，尚有史特拉汶斯基，他做為二十世紀音樂界的畢卡索地位早已確立；另一位是蕭士塔高維契，他在西方音樂家眼中，常被視為傳統派的代表。普羅高菲夫相形之下便難以歸類，他的樂曲並不被視為是「當代音樂的活水源頭」。他和同輩這兩位俄羅斯巨匠都有私交，但和兩位相較，他的音樂就像是一直在迂迴轉折，擺盪於各種天差地遠、格格不入的樂風和題旨之間。就連好友戴亞基列夫都數落普羅高菲夫的音樂不能專情，他說：「藝術就是要之所愛恨，不然你的音樂就會毫無個性可言。」普羅高菲夫反駁：「可是這樣只會變得狹隘。」戴亞基列夫頂了回去：「大砲要射的遠，就不能分散火力。」這可謂一語中的，我們聽普羅高菲夫純熟已極地搬弄各種技法時，有時不免覺得其中投注的情感不夠，有一種無所依從之感。³⁷

普羅高菲夫五十歲所寫的傳記中，他將自己在聖彼得堡音樂院畢業之前的那些作品（大約他前往美國之前的第一期作品）分成五類。這五類他自稱為五個走向，即為古典走向（the classical line）、現代走向（the modern line）、動力走向（the toccata, or the “motor” line）、抒情走向（the lyrical line）與怪誕走向（the “grotesque” line）。普羅高菲夫自己這樣敘述這五個走向：

第一種類「古典走向」，可以追溯至我年幼時聽見我母親彈奏貝多芬的奏鳴曲。這個走向的曲子有時會用一些新古典主義的樂曲形式來寫，例如奏鳴曲、協奏曲；有時候則模仿十八世紀的東西，例如嘉禾舞曲、《古典》交響曲或小交響曲（Sinfonietta）。³⁸

「古典走向」可以嗅出普羅高菲夫在追求創新與現代風格之外，對於傳統仍有孺慕之情。他使用了許多古典的曲式，如交響曲、奏鳴曲、嘉禾舞曲、華爾滋、進行曲等。

³⁶Minturn, 8.

³⁷Gutmann, 白裕承 譯，13-14。

³⁸Minturn, 24-25.

當巴拉基列夫為首的「五人團」將「古典」視為藝術的停滯與模仿追隨，普羅高菲夫則覺得「古典」是一種「保護衣」，是對傳統的認可，而非藝術的僵化。他因為貝多芬的鋼琴奏鳴曲 op. 111 受感動而創作了第二號交響曲，也在寫第一號弦樂四重奏之前，對貝多芬的四重奏多所研究。³⁹

第二類為「現代走向」，起源於有一次我遇到塔尼耶夫，他指責我的和聲太過粗糙。這件事讓我開始尋求我自己的和聲語言，後來我開發出一種可以表達強烈情感的和聲語言。這類如鋼琴小品 op. 3 中的《幽靈》(*The Phantom*)；鋼琴小品 op. 4 中的《絕望》(*Despair*)、《邪惡的暗示》(*Suggestion Diabolique*)、《諷刺集》(*Sarcasmes*)、《塞西亞組曲》(*Scythian Suite*)、《賭徒》(*Gambler*)、《七就是七》、《五首詩》op.23 的一些歌曲、第二號交響曲以及五重奏。「現代走向」雖然主要以和聲概念為主，但也包含了旋律上的、管弦樂法與戲劇張力上的偏離創新。⁴⁰

「現代走向」則是普羅高菲夫用以判斷創新的能力，以及展現浪漫天賦的標準。無怪乎普羅高菲夫甘冒走在現代鋼索上的危險，偶爾不小心創作出令人不舒服，或是一些較不成功的作品來。他認為「抒情走向」可以展現一個作曲家多樣的創作性，而「現代走向」則表現出作曲家除了技巧外的實力，確立作曲家的音樂美學。⁴¹

第三類為「觸技走向」，或可稱為「動力走向」，起源於我聽到舒曼的一首觸技曲，對我造成極深的影響。我的動力走向作品例如練習曲 op. 2、觸技曲 op. 11、鋼琴小品 op. 12 中的「談諧曲」、第二號協奏曲的談諧曲、第五號協奏曲的觸技曲、《塞西亞組曲》中的一些旋律的不斷反覆的部分、《鋼鐵步伐》、第三號協奏曲的某些片段。不過這個走向的重要性不若其他走向。⁴²

普羅高菲夫對於自己的「動力（觸技）走向」似乎不想著墨太多，他說「這個走向是最不重要的」(This line is perhaps the least important)。《紐約時報》(New York Times) 有一篇描述普羅高菲夫演奏鋼琴的評論：「他有如鋼鐵一般的手指、手腕、二頭肌和三頭肌」；而這類的評論也常被用來形容普羅高菲夫的音樂：「他的和聲如鋼鐵，節奏也

³⁹Ibid., 27-28.

⁴⁰Ibid., 24-25.

⁴¹Ibid., 28.

⁴²Ibid., 25.

是鋼鐵」。當然這些「鋼鐵」的形容都一一刺痛著普羅高菲夫。不過，普羅高菲夫對這樣的評論也責無旁貸，因為他有些作品的確讓人感受到這樣的走向。觸技曲 op. 11、《阿拉與羅利》即具有一股野蠻粗獷、動力取向的氣味。⁴³

第四種為「抒情走向」，起源於一種沈思、冥想的情緒，不一定和旋律有關聯——或者說不一定和長線條旋律有關。這類例子有鋼琴小品 op. 3 的《童話》(Fairy Tale)、《夢》(Deams)、《秋意》(Autumnal)、《兩首詩》op. 9 的歌曲、《十首小品》op. 12 的《傳說》(Legend)。至於長線條旋律的例子則有第一號小提琴協奏曲的開頭部分、《老祖母的故事》(Grandmother's Tales) 等。抒情走向曾經被人忽略，因為他們認為我沒有抒情的天分，事實上我這部分也發展地很緩慢。不過我後來越重視作品中的這一層面。⁴⁴

或許是因為許多人會太過重視其他的走向，普羅高菲夫便亟欲在「抒情走向」方面證明他的天賦。這類型的代表作品有《阿克馬塔娃之歌》(Akmatova songs)、第二號小提琴協奏曲、芭蕾舞《羅蜜歐與茱麗葉》(Romeo and Juliet)、《灰姑娘》(Cinderella)。可惜的是，他這方面的才華直至一九四八年政令 (The Decree of 1948) 頒佈前的音樂家會議中才被公認，雖然普羅高菲夫是「形式主義」作曲家的黑名單之一，但他在「抒情走向」的表現是被肯定的。⁴⁵

至於第五個層面——「怪誕走向」，許多人都覺得是從其他四個走向發展過來的，但事實上我對「怪誕 (grotesque)」這個字很反感，況且法文的「grotesque」原本就曲解了這個字。我寧願他人說我的作品是「詼諧的」(scherzo-ish)，或者用三個字來描述詼諧的不同程度：異想天開 (whimsicality)、好笑 (laughter) 或者是嘲弄 (mockery)。⁴⁶

這個不得不讓普羅高菲夫承認的「怪誕走向」，他也極力想要減低這方面的重要性。所謂「怪誕」是一個人對於「模型」扭曲的認知 (有原來的樣本，才會有「怪」)，建立在傳統與創新之間的交互作用，也是「錯音」產生的來源。「怪誕走向」的作品如《三

⁴³Ibid., 26.

⁴⁴Ibid., 27.

⁴⁵Ibid.

⁴⁶Ibid., 25.

橘之愛》中的進行曲。⁴⁷

這五個走向可用來檢視普羅高菲夫的作品。不過需注意的是，這些走向是「程度」上的問題，而非「有或沒有」的問題。⁴⁸

跟普羅高菲夫有交情的大提琴家羅斯托波維奇對於普羅高菲夫個人與音樂的看法是：

普羅高菲夫的人格特質強烈地反應在他的音樂當中，這是非常讓我覺得不可思議的。他整齊的、充滿活力的步伐簡直與他的音樂無二致，而音樂就如他的外表與穿著一樣工整而雅緻。聽他的音樂，我就會聯想起他說話的樣子：機智、坦率直言，甚至有點唐突，不過大部分是和善的。在普羅高菲夫的音樂中，我們可以感受到他對朋友、自然與動物的愛。斬釘截鐵的速度與鋼鐵般的節奏便是反映了他生活中的步調與規律；他管弦樂法裡的清澈度以及樂器精簡的運用，就如同他生活周遭沒有任何事是多餘累贅的，所有的東西都是適得其所、在需要的範圍內的……。⁴⁹

另外，羅斯托波維奇曾問普羅高菲夫最喜歡的作曲家是誰？

他回答：「海頓。」不過他也喜歡柴可夫斯基，尤其是他的歌劇《銀舞鞋》（*Cherevichki*）。他對於兼具學者與音樂家身份的鮑羅定亦有高度評價。他喜歡聽白遼士改編韋伯的《邀舞》（*Invitation to the Dance*），尤其是那兩個主題旋律的組合。「真是巧妙的對位！」普羅高菲夫一定會這麼說。⁵⁰

以普羅高菲夫的作品分類來看，回歸蘇聯之後，「電影配樂」、「兒童音樂」與「愛國音樂」是他新的嘗試，創作上也都夠游刃有餘。除了前文提及的《基傑中尉》外，普羅高菲夫也與導演艾森斯坦（Sergei M. Eisenstein, 1898-1948）攜手合作兩部電影，分別是《亞歷山大·涅夫斯基》（*Alexander Nevsky*）以及《恐怖的伊凡》（*Ivan the Terrible*）。普羅高菲夫本身對於電影音樂的看法是：

電影是一種年輕而且非常現代的藝術，它為作曲家提供了新穎而迷人的可能性。這些可能性一定要加以利用。作曲家應該加以研習發展，而非僅以譜寫音樂為滿

⁴⁷Ibid., 27.

⁴⁸Ibid., 28.

⁴⁹John L. Holmes, *Conductors on Composers* (Connecticut: Greenwood Press, 1993), 134.

足，而後任由樂作給搞電影的人糟蹋。⁵¹

而兒童音樂則包括《給兒童的音樂》(*Music for Children*)、鋼琴作品《三首兒童歌曲》(*Three Children's Songs*)、交響故事《彼得與狼》(*Peter and the Wolf*)等。其中《彼得與狼》更是普羅高菲夫最為膾炙人口的作品之一，甚至讓人容易忽略他真正的傳世之作。在他的自傳中，描述關於《彼得與狼》的創作想法：

兒童的音樂有很大的需求。……演奏的時候，小朋友聽到這些主題重複好幾次，於是學會辨認不同樂器的音色。在其中便含藏了童話故事的教育目的。……對我而言，故事之所以重要，僅在於它是引導小朋友去聽音樂的工具而已。⁵²

至於所謂的「愛國音樂」，有些是普羅高菲夫在戰爭與政治風暴下的體悟；而另一部份則是為了配合當局要求而寫的作品或應景之作，其中便免不了歌功頌德。例如《為十月革命二十週年所寫的清唱劇》(*Cantata for the Twentieth Anniversary of the October Revolution*)、清唱劇形式的《亞歷山大·涅夫斯基》、歌劇《賽米歐·考特科》(*Semyon Kotko*)、《戰爭與和平》(*War and Peace*)、合唱與管弦樂作品《史達林萬歲》(*Hail to Stalin*)、第六號交響曲等。

綜觀普羅高菲夫的音樂特色，可說他是萬變不離其宗地根植於俄羅斯傳統，由葛令卡(Mikhail I. Glinka, 1804-57)、穆索斯基，乃至柴可夫斯基(Pyotr I. Tchaikovsky, 1840-1893)一脈相承而下。而其最重要的革新之一則是開創出真正現代的鋼琴演奏風格——他是最早將鋼琴視如打擊樂器的開路先鋒之一，並且他的許多鋼琴曲也都在常演曲目之列，在現代鍵盤創作領域中與巴爾托克(Béla Bartók, 1881-1945)、梅湘(Olivier Messiaen, 1908-92)相提並論。有人認為普羅高菲夫是由於在西方鬱鬱不得志，才會黯然回返蘇聯，接受當局宣揚的——重視「十九世紀的國民樂派」與「寫實主義」。但實情並非如此，他的回歸祖國，乃是他顯露自然本性、回到故鄉懷抱之舉。蘇聯當局要

⁵⁰Ibid., 134.

⁵¹Gutmann, 白裕承 譯, 188。

⁵²Ibid., 184.

求於他的「明白曉暢」的樂風，到後來無疑變得教條化，在他晚年更成爲一種磨難，但共黨的指示在很大的程度上，似乎正投合了普羅高菲夫性喜單純明瞭、他由衷的愛國熱忱，以及他遇事皆能全力以赴的兢兢業業態度。雖然他個人經歷了磨難，但他的音樂直至一九四八年，都未受到斷傷。⁵³

⁵³Ibid., 16-18.