

第三章 作品相關論述

第一節 普羅高菲夫之交響曲概述

普羅高菲夫總共寫了七首交響曲，這個數目在其作品編號多達一百三十八號的龐大作品群中，並不是多數。除了一首獻給老師齊爾品的小交響曲 op.5 (sinfonietta) 之外，第一號交響曲至一九一七年才完成，作品編號已達二十五號。在此之前的大型作品有兩首鋼琴協奏曲、一首小提琴協奏曲、歌劇《賭徒》與《瑪達琳娜》(Maddalena)、管弦樂組曲《塞西亞組曲》、芭蕾舞劇《丑角》(The Tale of the Buffoon) 等。¹

第一號交響曲《古典》在後一節將詳述，在此先略過。七年後，第二號交響曲誕生(1924-25)。第二號交響曲的風格與第一號相差甚遠，第一號交響曲充滿了對稱、均衡、簡約、清晰的風格，似乎是為海頓時期的室內樂所編寫的；但第二號交響曲長度卻是第一號的兩倍，在力度與節奏上都充滿了野性與攻擊性，編制龐大，打擊樂器眾多。第一樂章如鋼鐵般的主題旋律似乎是普羅高菲夫刻意寫出來的，誇張的音域、力度，濃厚的對位與配器，彷彿是一陣狂風暴雨。第二樂章抒情的風格稍緩和了第一樂章的風暴，如同沙漠中的綠洲；然而隨後還是在一陣變奏當中被淹沒下來。兩首交響曲風格相差十萬八千里。曾有評論描述這部作品「走走停停 (goes on a while and then stops)」，抱怨這部作品的流暢性不佳。² 此作品的雙樂章結構相當怪異，似有模仿貝多芬第三十二號 c 小調鋼琴奏鳴曲 op.111 之嫌。不過浦朗克 (Francis Poulenc, 1899-1963) 對這部作品有不同的評價：「我非常喜歡第二號交響曲，這首曲子用了非常多的低音提琴，因為這首交響曲是要題獻給本身就是低音提琴家的庫塞維茲基。」³

第三號交響曲 (1928) 素材來自於歌劇《火焰天使》(The Fiery Angel)，其受歡迎的程度僅次於第一號與第五號交響曲。普羅高菲夫自認為「這是我最重要的作品之

¹音樂之友社編，《浦羅高菲夫》(Sergeyevichi Prokofiev, 1891-1953)，林勝儀 譯(台北：美樂出版社，2004)，18。

²Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev* (Boston: Northeastern University Press, 1987), 432.

³David 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)，

一」，⁴ 其具有強力而特殊的音響與節奏效果，作品題獻給他的老友米亞斯可夫斯基。然而，評論家還是抱怨普羅高菲夫慣用的「拼貼」(montage)手法，使這首交響曲（第四號交響曲亦同）無法發展一個完整的樂念，似乎只是把一些無相關的樂段組合起來。

第一次世界大戰後所寫的幾部芭蕾舞與歌劇作品中，他開始尋求一些新的素材，如堅澀的、不和諧的，以及具有敲擊樂與機械性的風格。這樣的特色橫貫於他一九三〇年代的作品，直到另一種風格——「抒情的音樂表達」取得越來越重要的地位。⁵ 晚期三〇年代至四〇年代，普羅高菲夫在音樂上注入大量的愛國素材，例如《亞歷山大·涅夫斯基》、《戰爭與和平》、《恐怖的伊凡》等。

第四號交響曲題材來自於歌劇《浪子》；其爲了慶祝波士頓交響樂團五十週年而用，一九三〇年首演由庫塞維茲基（Serge Koussevitzky, 1874-1951）指揮。當庫塞維茲基知道第四號交響曲來自於舊曲子的素材，他批評普羅高菲夫缺乏想像力。普羅高菲夫則辯稱，貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）第三號交響曲取材自芭蕾舞劇《普羅米修斯的創造》（*Die Geschöpfe des Prometheus*），仍不失爲一大傑作，而他只是追隨貝多芬的腳步，更何況在第四號交響曲中添加了許多《浪子》沒有的新素材。《浪子》受限於戲劇結構與編舞的要求，無法自由地延展交響曲風格的氣度，⁶ 而第四號交響曲補足了這方面的缺憾，以浪漫派傳統的語言來將四個樂章擴展開來。這首交響曲在第五號與第六號交響曲完成之後，普羅高菲夫又將之修改，一九四七年這個版本爲現今最常演奏的。⁷

第五號交響曲（1944）是《古典》交響曲以外，廣受歡迎與演奏的交響曲；其具有普羅高菲夫個人的強烈特色，又能夠在蘇維埃政府力求的寫實主義中全身而退。普羅高菲夫在自傳中寫道：「間斷了十六年後，我又重新寫作交響曲，這部交響曲也是我

129。

⁴Robinson, 221.

⁵Homer Ulrich, *Symphonic Music* (New York: Columbia University Press, 1959), 306. 在此所指的抒情性作品如如其一九三五年創作的第二號小提琴協奏曲。

⁶第四號交響曲雖然比原作《浪子》來得揮灑自由，但同樣以「原作改寫」的第三號交響曲，其原創作《火焰天使》卻比第三號交響曲多了大型交響形式的「間奏」(interlude)，且在管弦樂語法方面，也較第三號交響曲擴大，可說與第四號交響曲恰恰相反。

⁷Robinson, 248-250.

作品中的顛峰，它是人類靈魂的偉大著作。」⁸ 約四十五分鐘的第五號交響曲是《古典》交響曲的三倍長，其風格亦轉往晚期浪漫派的語言，如作曲家布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-97)、柴可夫斯基、西貝流士(Jean Sibelius, 1865-1957)等，尤其可感受到蕭斯塔高維契的音樂風貌。史詩般的音階與特質、注入強烈情感的主題旋律、濃厚的管弦樂配器，這首交響曲是普羅高菲夫第一部悲劇色彩作品中，回歸絕對音樂而不加入標題者。完成於第二次大戰時，一九四五年首演，其英雄般的特質可以說是蘇維埃的戰爭交響曲，也反映了當時蘇維埃人民無故牽連入第二次大戰的無奈。⁹

一九四五年，在第五號交響曲完成的隔年，第六號交響曲誕生。此交響曲由戰爭得到靈感，是對死者的追念，也飽含生者的自我追尋，如同普羅高菲夫所說的：「現在我們陶醉在偉大的勝利中，但是我們每個人的身上都有癒合不了的傷口。有人失去了他的親友，有人失去了他的健康。這一點絕對不要忘記。」¹⁰ 由於與第五號交響曲創作年代接近，加上兩者又都是野心勃勃的大型創作，因此第六號交響曲自然被拿來比較，被喻為第五號交響曲的另一個黯淡的分身(darker companion)；這樣的說法可能源自於第六號交響曲那嚴肅而陰沈的第一樂章(相較於第五號交響曲第一樂章充滿自信與愉悅而言)。中間的緩板(Largo)樂章和第一樂章一樣沈重，其開頭煩憂而惱人，有著普羅高菲夫少見的情感張力。終樂章(第三樂章)的積極動能雖然把這股陰鬱稍稍掃除，但第一樂章的氣氛仍如同預示著普羅高菲夫接下來所面臨的命運一般，被烏雲所籠罩。這首交響曲在一九四七年的十二月二十五日首演，隔沒幾天，祖達諾夫便對蘇維埃的重量級作曲家們展開粗野的肅清行動。

專門替在莫斯科首演作品寫評論的史尼爾森(Grigori Sneerson)對第六號交響曲有極高的評價：

這首作品非常棒，在普羅高菲夫的作品中算是不同凡響。它隱含著哲學的思想脈絡，也有蕭斯塔高維契的深度。這是普羅高菲夫最美的作品，洋溢著蘇維埃人文

⁸Ibid., 432.

⁹Neil Minturn, *The Music of Sergei Prokofiev* (Yale University, 1997), 111.

¹⁰Gutmann, 白裕承 譯, 242-243。

主義的精神典範……。這不只是普羅高菲夫作曲生涯的一個里程碑，更是蘇維埃交響曲歷史的高峰。這首偉大的作品也顯示西方資本主義的音樂已經式微，蘇維埃音樂已然超越。¹¹

史尼爾森對於第六號交響曲在蘇維埃音樂的吹捧評價，看似符合當時蘇維埃政府的口味，然而祖達諾夫仍不認同這首曲子。這首曲子因而被一九四八年的政令重重一擊，很諷刺的是，史尼爾森所讚頌的這些優點全部蕩然無存。祖達諾夫認為，交響曲和歌劇是最糟糕的東西，它透露出形式主義和反國家主義的思想。

普羅高菲夫的最後一首交響曲——第七號完成於一九五一年至五二年。比起這部作品前的大作——協奏交響曲 op.125 (1950-51) 而言，第七號交響曲彷彿缺少了能量與豐沛的情感。普羅高菲夫在第六號交響曲注入厚重與衝突的和聲色彩，但第七號交響曲卻反璞歸真，走向簡樸的音樂形式。他將音樂鎖定至年輕的聽眾群，曲子在一九五一年第一次於作曲家聯盟的音樂會上演出後，他甚至對這首曲子存疑：音樂會不會太簡單了呢？交響曲第一樂章中板稍嫌坦率樸素而過份膽怯，具有《灰姑娘》

(*Cinderella*) 風格的第二樂章「華爾滋」了無新意，而最後一個樂章「甚快板」則缺乏了普羅高菲夫早期協奏曲與交響曲所具有的光芒。無怪乎唐恩 (Olin Downes) 評論這首曲子「退化，不是一個前進的步伐 (retrogression, not a step forward)」，顯然這首曲子是一首老人的交響曲，脫離了衝突與對立的因子。¹²

第二節 新古典主義與作品的關係

普羅高菲夫在一九一六至一七年間創作了《古典》交響曲，其風格可說是預示了未來幾年盛行的新古典主義 (Neo-classicism)。新古典主義的產生，為對晚期浪漫派日

¹¹Minturn, 120-121.

¹²Robinson, 489-490.

趨浮誇與脫離規範的反動，這股風潮在二次大戰之間的作曲家中盛行一時。新古典主義欲復甦古典曲式中的勻稱比例、使曲中主題的脈絡清晰復原，但和舊時代的維也納古典時期相較，新古典主義作曲家自然因為身處一個新的時代，而有新的註解。例如作曲家可以將原來維也納古典樂派中調性階層的遠近關係擴大，以更加寬闊的調性（或調式）思考，甚至使用無調性。「新（neo）」這個字放在古典主義之前，似乎偏離不了模仿或扭曲原物的意味，但在一九七〇年代後現代思潮的覺醒後，他們以不同的角度看待新古典主義。他們認為新古典主義不只是懷舊或退化，更是清楚地表達當代在音樂嗅覺上的多元性罷了。¹³

新古典主義並不是一個非常容易嚴謹定義的名詞，因為它並不是指對於古典時期特定的作曲家作曲技巧或曲式的復興（例如海頓、莫札特或貝多芬）。雖然新古典主義運動有一個口號——「回歸巴哈（back to Bach）」，但我們必須多注重新古典主義對於晚期浪漫派過於放縱的反動面，而非一直鑽研於新古典主義如何再生古典曲式；從這個概念延伸，新古典主義就是「反浪漫主義（Anti-Romanticism）」或「反表現主義（Anti-Expressionism）」，但它不是完全否決「表現」，而是追求表現的精緻化。當然，如果只想反表現主義而太過壓抑，自然會有負面的效果——即精緻化不成，反而稀釋了音樂該有的精華。¹⁴

雖然一九一七年創作的《古典》交響曲已可列為新古典主義的代表作，但新古典主義這個名詞第一次被提出是在一九二三年，使用在史特拉汶斯基一連串的創作中，從《普欽奈拉》（*Pulcinella*, 1919-20）橫跨至《浪子的歷程》（*The Rake's Progress*, 1947-51）。《古典》交響曲雖完成於「新古典主義」這個名詞確立之前，但此交響曲毫無疑問可以被列為該流派的作品，原因有二：第一，每個風格的產生在歷史時間上是前後連貫、交互影響的，並非在某個確切的時間點上驟然發生，新古典主義最盛行的年代（兩次世界大戰之間）與《古典》交響曲創作年代相去不遠，就歷史的發展與一種潮流風行普及所需要的時間來考量，並無衝突。第二，從《古典》交響曲可嗅出其

¹³摘自葛落夫音樂辭典線上版（Grove Music Online）之「Neo-classicism」辭條。

¹⁴Ibid.

立根於古典主義的創作巧思，曲子風格簡潔，對浪漫派之前形式的追隨，在在表達了新古典主義的概念。

第三節 編制探討

《古典》交響曲由於回歸古典時期的精神，除了曲式上有傳統的框架外，配器與編制亦多延續古典的脈絡。姑且不論作曲家一開始便想要以「海頓（Joseph Haydn, 1732-1809）」的範本來創作此曲，事實上十九世紀末以來歐洲樂壇回歸小編制的趨勢，不能說不對普羅高菲夫產生影響。

自「前古典時期」奠下的樂團編制與配器技術到華格納（Richard Wagner, 1813-83）、布魯克納（Anton Bruckner, 1824-96）已到達頂點，¹⁵ 二十世紀初許多作曲家於是放棄過於龐大的編制，一些「室內交響曲」的作品紛紛產生。一九〇六年，苟伯格（Arnold Schoenberg, 1874-1951）與托契（Ernst Toch, 1887-1964）皆寫了此類的作品，這樣的風潮在第一次世界大戰後達鼎盛，至今，這樣的編制在作曲家的考量中，仍是使用頻繁的。這股風潮隨傳統室內樂形式的音樂復興而起，常用的編制形式諸如聲樂與器樂的室內樂（works for voice and instrumental ensemble）、為室內管弦樂團所寫的歌劇（symphonic music for chamber orchestra）、室內歌劇（chamber opera）、戲劇朗誦（dramatic recitations）、木偶劇（puppet theater）等等。¹⁶

讓浪漫派後期巨大編制回歸精簡，其實將歷史再往前推至十九世紀並非無前例。布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-97）、德弗札克（Antonín Dvořák, 1841-1904）、聖桑（Camille Saint-Saëns, 1835-1921）、理查·史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）以及

¹⁵徐頌仁，《歐洲樂團之形成與配器之發展》（台北：全音樂譜出版社，2001），167。

¹⁶Bryan R. Simms, *Twentieth-Century Composers Return to the Small Ensemble*, in *The Orchestra: Origins and Transformations*, ed. Joan Peyser (New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1986), 455.

柴可夫斯基皆曾以莫札特時代的「小夜曲 (serenades)」為範本，寫給室內管弦樂團。布拉姆斯的 D 大調小夜曲編制為弦樂與五支木管，他的 A 大調小夜曲則是沒有小提琴的小型管弦樂團編制；德弗札克的 E 大調小夜曲和柴可夫斯基的 C 大調小夜曲是為弦樂而寫；理查·史特勞斯的降 E 大調為十三支木管的小夜曲則是以莫札特的小夜曲 op.361 為範本寫成的。¹⁷

二十世紀作曲家立足於新古典主義而創作的小夜曲亦為數不少。荀伯格的小夜曲 op.24 編制為七個樂器與男中音，馬替努 (Bohuslav Martinů, 1890-1959)、米堯 (Darius Milhaud, 1892-1974)、奧乃格 (Arthur Honegger, 1892-1955) 等人也都有同類型作品的創作。步入二十世紀，作曲家們對小編制的喜好也逐漸擴充至其他曲種：小交響曲 (sinfonietta)、組曲 (suite)、嬉遊曲 (divertimento)、奇想曲 (capriccio) 等。這些曲種摘取了古典時期小夜曲的精神，並且由小型管弦樂團擴及其他各式各樣的室內樂編制。與《古典》交響曲最直接相關的曲種為小交響曲，率先運用的作曲家為林姆斯基高薩可夫。他在一八八四年創作的俄羅斯旋律的小交響曲影響了普羅高菲夫，一九一五年普羅高菲夫也創作了一首小交響曲；三年後，《古典》交響曲延續了同樣的概念誕生。¹⁸

另一個由十九世紀末延續下來而使用較小編制的考量是「音樂的特性」。華格納 (Richard Wagner, 1813-1883)《齊格菲牧歌》(Siegfried Idyll) 編制為五個木管、三個銅管及弦樂。首演時僅以十五個人來演奏，如此的編制讓音樂的色彩與對位的線條一清二楚。另外德布西 (Claude Debussy, 1862-1918) 與馬勒 (Gustav Mahler, 1860-1911) 則是選擇介於大型浪漫派的管弦樂編制與小型樂團之間的中型編制——同樣也是為了音樂的特色。在德布西的《夜曲》(Nocturnes) 中，具有灰暗色彩的《雲》(Nuages) 一段由木管、法國號與弦樂來表現；而亮麗喧鬧的《節日》(Fêtes) 一段加入了銅管與打擊；至於描述神秘海景的《海妖》(Sirènes) 則特別加了女聲合唱的音色。至於馬勒，他偏好一個完整樂器群 (full ensemble) 內的不同組合，整個樂團的使用僅在於某些獨

¹⁷Ibid., 456.

¹⁸Ibid., 456-57.

立的樂段或高潮樂段。馬勒的樂器精簡使用也影響到荀伯格，他說：「馬勒的配器最令人印象深刻的是，他真的覺得某些樂器很需要才會在樂譜上寫下來。」¹⁹

二十世紀回歸小編制的潮流尚有其他推波助瀾的因素，例如一次戰後經濟因素考量。史特拉汶斯基的《士兵的故事》（*L'Histoire du soldat*）便是為因應一個瑞士小鎮的演出考量而打造，不過史特拉汶斯基卻很有自信地認為「樂器上的限制並不會成為我音樂上的阻礙，因為我將此曲發展成一種展現樂器獨奏的風格」。²⁰

戰後接著影響到小編制偏好的因素尚有流行音樂（如美國爵士樂團）對古典音樂的影響，不過與《古典》交響曲回歸浪漫派前的中小型編制無直接相關，在此便不詳述。綜合當代歷史脈絡，影響《古典》交響曲回歸中小型編制的因素，最直接的仍是曲子為符合「仿古（古典樂派）」而選擇了當時中小型的樂團編制，包括交響曲所運用到的樂器種類都是在古典的框架中；而十九世紀末，二十世紀初逐漸流行的編制縮小化風潮對於普羅高菲夫最終「選擇」這首交響曲的定位（以古典時期為範本而非浪漫派或其他時期），不可不說有一定的影響。

第四節 《古典》交響曲之形成與相關論述

普羅高菲夫畢業於聖彼得堡音樂院後，在前往美國前創作了《古典》交響曲（1916-17），其同時期的作品尚有歌劇《賭徒》、芭蕾舞劇《丑角》、第一號小提琴協奏曲、第三號與第四號鋼琴奏鳴曲、第三號鋼琴協奏曲與《瞬間的幻影》等。²¹ 這些早期的作品中，《古典》交響曲可算是普羅高菲夫這段創意泉湧的代表作（尤其一九一七年為普羅高菲夫「多產」的一年）。從一九一六年開始，普羅高菲夫開始著手寫這首

¹⁹Ibid., 457.

²⁰Ibid., 459.

²¹Minturn, 1.

交響曲，首先完成了第三樂章的「嘉禾舞曲」，接著寫第一樂章與第二樂章；一九一七年六、七月間，普羅高菲夫居住於彼得格勒（Petrograd），開始著手第四樂章，九月十日之前完成此曲。短短十五分鐘的《古典》交響曲是普羅高菲夫七首交響曲中最短的，其編制為「莫札特般的小樂團」，包含了四個樂章：「快板（Allegro）」、「甚緩板（Larghetto）」、「嘉禾舞曲（Gavotta）」與「甚快板（Molto Vivace）」。²²

一九一八年四月二十一日，普羅高菲夫親自指揮《古典》交響曲，這場音樂會由前宮廷管弦樂團（the former Court Orchestra）擔綱演出；該場音樂會中，普羅高菲夫亦彈奏了自己的其他三首作品首演：鋼琴奏鳴曲第三號、第四號，以及《瞬間的幻影》。這正好是他得到許可獲准離開俄羅斯的前幾天。美國的首演亦與普羅高菲夫有關連。一九一八年十二月十日的一場音樂會上，演出曲目包含《古典》交響曲，當天普羅高菲夫親自擔任他第二號鋼琴協奏曲的獨奏演出。不過，這首作品遲至一九二五年才由指揮家庫塞維茲基的音樂出版社出版。

《古典》交響曲具有規律的古典曲式，並融合了普羅高菲夫渾然天成的戲謔風格，例如其第三樂章小巧的嘉禾舞曲，以及第四樂章普羅高菲夫特意地去掉「小三和弦」（minor chords）的使用，²³ 使這首交響曲獨樹一格。一九二七年，作曲家許密特（Florent Schmitt, 1870-1958）在《法蘭西評論》（La Revue de France）中指出：

《古典》交響曲確實不同凡響，就像是莫札特未出版的作品一般，莫札特音樂的高雅、靈巧與絕妙的完美結構，完整呈現其中。管弦樂配器如同水晶般噴湧而出，不管是憑人力或科學，都不可能再創造出這麼完美的組合。普羅高菲夫是一名完整的藝術家，知識與想像力在他身上齊頭並進。²⁴

普羅高菲夫七首交響曲的形成，其寫作動力每一首都不同，而《古典》交響曲的產生因素頗為單純，即他想以海頓的交響曲為藍圖，揮灑出自己的一首古典型式的交響曲。就讀聖彼得堡音樂院其間，齊爾品教授普羅高菲夫作曲與指揮的課程，²⁵ 此對

²²Robinson, 131.

²³Ibid.

²⁴Gutmann, 白裕承 譯，85。

²⁵齊爾品的作曲風格可隸屬於史克里亞賓（Aleksandr N. Scriabin, 1871-1915）的流派中。精研普羅

他在管弦樂法方面的影響不可說不深。《古典》交響曲的完成，有一部份亦源自於齊爾品在課堂上的影響與靈感：

我們在那上不完的課程中坐在一塊，排練著學生管弦樂團，他（齊爾品）會說：「注意這裡的低音管有多好聽！」云云。漸漸地，我對海頓及莫札特的作品培養出了興趣，對低音管的斷音奏法以及長笛的高於低音管兩個八度對奏等有了喜好。職是之故，我才想到要寫《古典》交響曲，雖然這是五、六年後的事……。²⁶

這一段自傳中提到的「低音管的斷音奏法以及長笛的高於低音管兩個八度對奏」即可在《古典》交響曲的第三樂章得到印證（mm.29-36），而第一樂章第二主題之小提琴與低音管的對奏，亦為此類配器的延伸。《古典》交響曲經過幾年的醞釀，普羅高菲夫將之放入古典的框架，並正式命名。創作與定名的過程中，可看出普羅高菲夫對此曲有高度期許：

一九一七年，我在彼得格勒郊外的鄉間，獨自過了一個夏天。我讀康德（Immanuel Kant, 1724-1804）的著作，也很努力地創作。我故意不把鋼琴運過去，因為我希望試著不靠鋼琴作曲。在這之前，我一直都是藉助鋼琴作曲，可是我注意到，譜寫主旋律時若不用鋼琴，常會得到更好的結果。我用鋼琴彈奏時，剛開始覺得有點奇怪，不過彈了幾次以後，每個部分好像都變得恰到好處。那時我抱著遊戲的態度，試著在完全不藉助鋼琴的情況下完成整首交響曲，我相信管弦樂團這樣演奏起來會比較自然。這就是我的計畫——以海頓的風格創作交響曲——的形成過程。我從齊爾品那兒學到海頓的許多作曲技巧，對這方面還算熟悉，所以我覺得自己應該可以放膽去嘗試這條艱難的旅程——不用鋼琴創作。

在我的想法中，我覺得海頓要是能活到現在，他一定會吸收新的風格，並且保留自己的風格。這樣子的交響曲正是我想寫的——古典風格的交響曲。在我看到自己的想法能透過作品表現出來時，我決定稱它為《古典》交響曲，理由有二，一是可以不用再多費腦筋決定名稱，另一方面也是好玩，好像「愚弄一隻笨鵝」一樣。此外，我默默希望這首作品日後若能成為古典經典，就可以證明我的決定是對的。²⁷

高菲夫的莉坦·馬卡利斯特（Rita McAllister）認為齊爾品的風格對普羅高菲夫不容輕忽，兼之以普羅高菲夫對象徵主義詩人如貝爾蒙特（Balmont）、布洛克（Blok）的熱愛，成就了他在浪漫風格上的寫作情感。普羅高菲夫較不為人知的這一面，表現在交響詩《夢》、《秋意》與歌劇《火焰天使》、早期獨幕歌劇《瑪坦琳娜》之中。

²⁶Gutmann, 白裕承 譯，57。

²⁷Ibid., 85-86.

齊爾品帶給普羅高菲夫的影響不只有在這首交響曲上，還包括了普羅高菲夫決定要將他的總譜簡單化，將所有的移調樂器全都以「實際發聲」的方式來記載總譜上。他也去掉了次中音譜號，只保留三種譜號：高音譜號、低音譜號以及中音譜號。這與他追求「簡潔」的狂熱是一致的。²⁸「簡潔」也顯示在《古典》交響曲的長度上——短短十五分鐘的交響曲，可看出普羅高菲夫早年在作品上節約的特質（第一號鋼琴協奏曲、第一號小提琴協奏曲亦同）。²⁹

普羅高菲夫在寫《古典》交響曲前，即以古典的框架來構思此曲，雖是一首「臨摹混作曲（pastiche）」，保留了傳統古典交響曲的架構，但他另一方面扭轉調整傳統的同時，卻能夠不破壞性地展現出臨摹的另一番風味。他一腳踏在古典的土地上，另一腳對新穎怪誕的領域躍躍欲試，避免曲子流於純粹的模仿。他對於十八世紀音樂風格的嚮往，也表現在其他的作品上，如《三橘之愛》、《基傑中尉》、《灰姑娘》、《戰爭與和平》、《修道院的婚禮》（*Betrothal in a Monastery*）等。相較於十九世紀過度誇浮的美學觀，這種十八世紀的對稱、內斂的情感與宮廷式的風尚深深吸引了普羅高菲夫。身在政治張牙舞爪的環境下，普羅高菲夫追求海頓時期的那種和諧美感、平衡優雅的音樂風格，或許也是對政治現實面的一種逃離吧！³⁰《古典》交響曲與第一號小提琴協奏曲皆為新古典主義的代表作品（兩者皆使用了明亮的D大調），它們都反映了來自西伯利亞地區那純淨清晰的特質，簡明的和聲與節奏，慧黠靈巧而自然；在這兩部作品中，都可感受到其直接的音樂語言，沒有意識型態包袱的干擾。

《古典》交響曲雖然有普羅高菲夫的作品特色，如驟然的轉調、大跳的旋律、寬廣音域等的使用；但卻不像其後來作品的典型風格。³¹以其作品風格來比較，《古典》交響曲並非屬於前衛性的，³²不過克萊默（Jonathan D. Kramer）仍然以「錯音」（wrong note）的比喻來看這部作品：

²⁸Robinson, 84.

²⁹普羅高菲夫雖然對過份濃厚的浪漫主義色彩反感而追求簡潔風格，但似乎他並不是一直保持這項堅持，因為同時期的作品也有十分具浪漫主義濃密的特色者，如交響詩《夢》、歌劇《瑪達琳娜》。

³⁰Robinson, 131.

³¹Ulrich, 305-306.

³²普羅高菲夫較具前衛與實驗性的作品，較極端者有四重奏 op.39，介於兩者中點者有第五號交響

我們在作品中能夠「聽到」一個假設性的原來的音樂版本，也就是說，撇開所有對這部作品的論述，我們就可以看見真正的《古典》交響曲。普羅高菲夫之子曾說，普羅高菲夫寫了這部作品，於是便確立了所謂的「普羅高菲夫風格」。就是這樣的過程中，創造了《古典》交響曲。

至於「錯音」的音樂...對於那些無預警的樂句銜接和和聲轉換，我們可以會心一笑，畢竟那也不算「錯」。這些「錯音」若是出現在莫札特或海頓的交響曲，或許是不適當，但對一九一七年的普羅高菲夫而言，卻理所當然多了，這也使《古典》交響曲增添了優雅與魅力。³³

普羅高菲夫在一九一八年前往美國，遇到了德籍的美國指揮家華爾特·丹姆洛許（Walter Damrosch, 1862-1950），當時別人強烈建議普羅高菲夫不要演奏《塞西亞組曲》給他聽，因為他不會瞭解這首曲子。後來普羅高菲夫抱怨：

我演奏第一號協奏曲給他聽的時候，他的樂譜根本翻錯了頁數。當他聽了我的《古典》交響曲後，他說「很迷人！很像卡林尼科夫（Vasily S. Kalinnikov, 1866-1901）！」我很生氣的離開了，但後來發現他這麼說是對我的讚美，因為丹姆洛許在美國指揮卡林尼科夫的曲子，都獲得極高的評價。³⁴

綜觀對於《古典》交響曲的評價，雖然其並非是「立足於當代」的新創作，而是「望前仿古」的作品，但仍不失普羅高菲夫個人的獨特風格，這便是為何幾乎對於此曲的評價都是傾向正面的因素。

曲。

³³Jonathan D. Kramer, *Listen to the Music: A Self-Guided Tour Through the Orchestral Repertoire* (New York: Schirmer Books, 1957), 518.

³⁴John L. Holmes. *Conductors on Composers* (Connecticut: Greenwood Press, 1993), 134-135.