

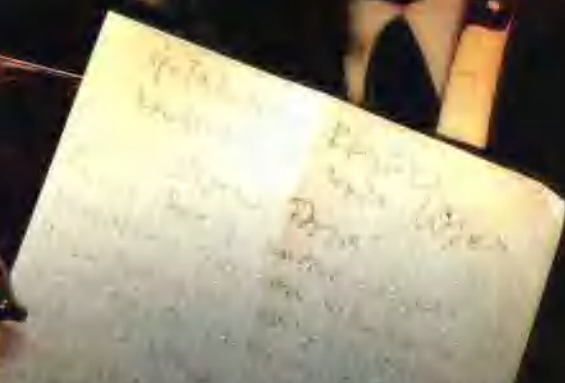
偉 大 作 曲 家 羣 像

蕭士塔高維契

SHOSTAKOVICH



СИМФОНΙΑ №4
SYMPHONY №4



艾瑞克·羅斯伯利(Eric Roseberry)／著

楊敦惠／譯

洪崇焜／審訂

蕭士塔高維契
Shostakovich,
50
Roseberry, E.) 著
(73)

蕭士塔高維契

SHOSTAKOVICH



偉大作曲家群像：蕭士塔高維契／艾瑞克·羅斯伯利(Eric Roseberry) 著；楊敦惠譯-- 第一版--臺北市：智庫，1995
、民84]

面：公分--(藝術生活：32)

譯自：The illustrated lives of the great composers: Shostakovich
ISBN 957-9553-35-1(平裝)

1.蕭士塔高維契(Shostakovich, Dmitrii Dmitrievich, 1906-1975)
--傳記 2.音樂家--俄國--傳記

910 9948

85004542

藝術生活32

偉大作曲家群像—蕭士塔高維契

原 著/Eric Roseberry

譯 者/楊敦惠

發行人/華文衛

主 編/鄭佳美

審 訂/洪崇熙

美 編/廖秀貞

地 址/台北市新生南路一段97巷6號一樓

電 話/(02)2778-3136(代表號)

傳 真/(02)2778-2349

電子郵件信箱/triump@triumphpublish.com.tw

http://www.triumphpublish.com.tw

郵政帳號/17391043

郵政帳戶/智庫股份有限公司

印 刷/沈氏藝術印刷股份有限公司

地 址/台北縣土城市中央路一段365巷7號

出版者/智庫股份有限公司

登記證/局版北市業字第68號

總經理/秋雨物流股份有限公司

電 話/(02)2776-3600

地 址/台北市東興街45號5樓

本書獲作者獨家授權全球中文版

版權所有，翻印必究

1995年11月第一版第一次印行

1999年3月第一版第二次印行

原 名/The Illustrated Lives of the Great Composers—Shostakovich

© Eric Roseberry

© (1995) Chinese translation copyright by Triumph Publishing Co., Ltd.

Published by arrangement with Omnibus Press in association with BAR-
DON-CHINESE MEDIA AGENCY

ALL RIGHTS RESERVED.

For further information about Chinese copyright in this work contact
Bardon-Chinese Media Agency(台北市辛亥路一段1號2樓之1).

定價/300元

※本書如有缺頁、破損、裝訂錯誤，請寄回本公司調換。
ISBN：957-8829-35-1

(原文書ISBN:0-7119-0258-5)

音樂家傳記新視野

傳記文學在整個文學及人類文化，占有相當的分量與地位。世界各民族起初以口語傳承民族、部族或原始社會英雄人物的事蹟；有了文字以後，就用筆記載偉大人物的傳記。

傳記因此被認為是歷史學的重要佐證，學界視其為歷史學的分支，極重要的史料。

傳記類書籍在我的藏書裡占了相當的分量，將近1,000本。這些傳記的範圍很廣，包括歷史人物（其實那一個不是歷史人物）、間諜、探險家、發明家、詩人、畫家、建築家等等。其中音樂家傳記就占了三分之二。

我有一個很大的毛病，那就是對某個特定人物感興趣時，除了蒐集在學術上受肯定的傳記以外，凡是在書店（幾乎是在國外）看到有關他們的傳記，或從書上讀到另有附人物圖像的好傳記，就會如在田野挖地瓜般，想盡辦法蒐購。結果是，書架上有關馬勒、莫札特的書就各超過100本。馬勒的研究在這幾年成為風氣，除了米契爾（D. Mitchel）及法國人拉·朗格（La Grange）以外，也有一些新近的研究，被挖掘出來的資料越來越多。

音樂家傳記與其他領域傳記最大的不同點，可能是與一般傑出人物的生涯不同。我們從很多傳記上的記載得悉，不少人物屬大器晚成型，如發明家愛迪生兒童時期的智能發展就比較慢；但音樂家與著名數理學者一樣，很早就展現驚人的天才。

依照學者的研究，音樂家的各種特殊技藝、才能，及數理學者驚人的計算能力，最容易被發現。通常一個人必須經過一段時間的學習、受教育及實務工作，從中自覺所長，並集中精力投注於此，才能磨練出才華及成就；但是音樂及數

理方面的才華，有些是與生俱來的，如上帝的恩寵，頭頂光環，因此很容易被發掘。

幾乎可以斷言，歷史上留名的大作曲家或演奏家，都有過一段神童時期。有些特異才華無法維持太久，過了幾年這種能力就消失。

在東方長幼有序、注重本分倫理的威權之下，天才很難得以發揮，沒有人栽培天才，就沒有天才生存的空間。但在西方有個特別的文化現象，即不管什麼年代都有「期待天才出現」的強烈願望，這可能與西方「等待救世主來臨」的宗教觀有關，西方各國肯定天才，對天才多方栽培的例子不勝枚舉。

有人認為天才不但要是神童，而且創作力必須維持到年邁時期甚至逝世為止；另外一個條件是作品多，而且要對當時及後世有影響才算數。

這樣的條件，令許多夭折的天才只能屈居為才子，無法封為天才。許多人認為天才都是英年早逝，但有些天才很長壽，可見天才夭折的說法，在科學昌明的廿世紀及即將來臨的廿一世紀，是近於妄斷的說法。

音樂家傳記可以分為兩種：一種是自傳；另外是由親友知己或學者所寫的傳記。十九世紀浪漫時期的特徵之一，就是對超現實的強烈慾望，或因想像所產生的幻想的現實，及由於對現實的不滿，而產生的超現實兩種不同的極端，因而產生了「為藝術而藝術」的藝術至上主義。在這種風潮下，自傳及一般傳記中的許多史實，不是將特定人物的幻想，或對人物的期許寫得如事實般，不然就是把紀實寫成神奇的超現實世界。例如莫札特死後不久，早期的傳記往往過分美化莫札特或將他太太康絲坦彩描述為稀世惡妻；貝多芬被捧為神聖不可觸及的樂聖、李斯特是情聖、舒伯特是窮途潦倒、永遠的失戀者。更可怕的是，將邁入廿一世紀的今天，這種陳腔濫調的傳記，還是充斥市面，不少樂迷都被誤導。

第二次世界大戰後，西方各國對古樂器的復原工作不遺餘力，利用各種資料、圖片、博物館收藏品及新科技，而有

長足的進步，得以重現這些古音。同時因副本或印刷器材的發達，原譜不必靠手抄，使古樂譜的研究有突破性的成果，加上文獻學的發達，以及各種週邊旁述，不同年代的演奏形式、技法漸漸地被分析出來。因此目前要聽所謂純正的巴洛克時期所使用的樂器、原譜、奏法、詮釋，及重現湮沒多年的古樂，已不再是夢想。同樣地，音樂史上的作曲家如巴哈、莫札特、貝多芬的面目，已經相當準確地重現，從事這方面的工作人員，不再只是苦心研究的學者，還包括許多業餘研究的經濟、社會、文化、醫事專業人員，從事精密的考證工作；著名音樂家的健康、遺傳病、死因、經濟收入、人際關係等，都有豐富的史料被發掘出來。因此第二次大戰後所出版的音樂家傳記，與十九世紀浪漫筆調下的描繪相距很遠。

十九世紀傳記中描述的音樂家愛情故事極端被美化，而當時極流行的書簡更是助長了這些故事。十九世紀名人所留下的書簡，有些是吐露內心的真話，有些却是刻意寫給旁人看的，若要以之作爲史料，史學者、傳記作者都要小心取捨。

優良傳記的標準是什麼？見人見智，很難有定論，但一定要忠於史實，不能私自塑造合乎自己理想的人物形象，不能偏頗或限於狹隘的觀點，要考慮時代性及政治、經濟、社會等廣泛的文化現象，但也要有自己的史觀。

讀了優良的傳記後，重新聆聽這些音樂家的作品，會增加多層面的體會與瞭解。雖然音樂以音響觸發聽者的想像力，有些是普遍的理念，有些是作曲者強烈主觀所訴求的情感，與作曲家的個性及所追求的目標有密切關係。因此我鼓勵真正喜歡音樂的年輕人，只要有時間，多閱讀傳記。馬勒、莫札特、巴哈的傳記或研究書籍，我各有一百多本，但我還是繼續在買，看起來雖是重複，但每一本都有他們研究的成果，即使是同一件事，也有不同的獨特見解。當然，當作工具書的葛羅夫（Grove）音樂大辭典，都是由樂界的權威人士所執筆，比差勁的傳記可靠，但優良的傳記更富於情

感、更有深入的見解，當作工具書也很可靠。

由於喜歡讀傳記，不知不覺中對這些音樂家最後的居所有所知悉。因此旅遊時，我都會去憑弔這些音樂家的墓地或他們曾經居住過的居所。看到這些文物器具，會讓你像突然走入「時間隧道」般，回到幾百年前的景象，與這些作曲家的心靈交流。那種感觸與感動難以言喻。

旅遊時，我除了參觀美術館、音樂博物館、上劇院、看音樂廳、拍攝大教堂及管風琴外，音樂家的史蹟或墓園都列入行程，會對這些地方產生興趣或好奇，大半是讀了傳記而引發的。

讀好的音樂家傳記，如聽好音樂，對人的一生、才華、成就，可以做鳥瞰式的觀察，對同時代人造成衝擊，對後代產生影響，並可以培養人們閱讀歷史的技巧；而且有些文章如文學作品般巧妙雋永，讀來回味無窮。

這套由Omnibus出版的音樂家傳記系列，英文原版我幾乎都有，因為內容比聞名的葛羅夫音樂大辭典更深入，對每一個音樂家所處時代，有清楚的定位，應用最新研究資料，附加適宜的註解及推薦相關書籍，幾乎可以當作工具書，其中有些作者是樂界的權威人士。對音樂家及其作品想要有更深入瞭解或欣賞的有心人，這是一套良好的讀物。

資深樂評人

曹永坤

Looking through the glasses

所有的藝術都是「人爲」的，因而，在觀照一件藝術品的時候，我們除了關心它的媒材及呈現方式之外，很難無視於藝術品被具體化的過程中所必須通透的「人」的管道。雖說藝術家的「人格」與「人性」對藝術品不應影響藝術價值的判斷，但不可否認地，它們在藝術品的創作過程中所必須面對的藝術判斷與取捨之間，的確扮演微妙而關鍵的角色，進而影響藝術品的「風貌」與「風格」。有許多藝術品特別讓人想要瞭解其創作者的背景與性格，蕭士塔高維契的作品便是一例。他的音樂散發著濃郁而獨特的個人氣息，頗能發人興味，而它常有政治性與歷史性的副標題，似乎在提醒著聽眾去注意其所負有的特殊歷史意義。

蕭士塔高維契是一位徹頭徹尾的「蘇維埃」（Soviet）的作曲家。在許多辭典上，像普羅高菲夫、史特拉汶斯基等人只被稱為「俄國」（Russian）作曲家，而蕭士塔高維契則被強調為「蘇維埃」作曲家。蕭士塔高維契雖然出生於1906年的帝俄，但是他接受較正規而完整的教育主要是在1917年蘇維埃政權建立之後，爾後他在蘇俄發跡，在蘇俄終老。他雄踞蘇聯樂界第一把交椅，在政界也有一席之地，並曾代表官方出國訪問，他的音樂一方面從藝術家的角度，對俄國二十世紀以來的變革做出觀察與回應；另一方面也順應蘇維埃體制的要求，為廣大的蘇維埃人民而譜寫。他的音樂植基於俄國音樂的傳統，並糅合了西方新的作曲技法，在蘇維埃的美學架構下，樹立了蘇俄主流音樂的典範，以與西方主流的前衛音樂相頡抗。

蕭士塔高維契異於歷史上的多數作曲家，他生於動亂，親眼目睹世間的悲慘與黑暗，童年記憶中的殘忍屠戮一直是

他心頭揮之不去的陰影。他的不凡經歷或許讓他對人生與人性有異於常人的體認，並反映在他音樂的陰鬱特質中。

他的一生備受爭議。在生前，他的音樂曾受當政者的批鬥，因而必須權衡情勢，撤回或修改某些作品，來配合政府的要求。這一點招來強烈的批評，認為他甘為政治的傳聲筒，阿諛屈從，為五斗米折腰。但也有人同情他的處境，視之為政治的受害者，讚揚他能忍辱負重，在官方教條與個人藝術良知之間找到平衡點。又有人不同意這樣的看法，認為蕭士塔高維契對音樂的社會功能的看法，其實與蘇維埃的美學很接近。這一點似乎可以從他對主張實用音樂（Gebrauchsmusik）的亨德密特頗有好感，看出一些端倪來。因而，他倒是在這樣的政治文化下，找到了他的擋箭牌，而可冠冕堂皇地反對那些與他性格不合的、「墮落的」、「頹廢的資本主義」的西方前衛音樂。針對他這樣的態度與作品，當然也引來許多西方作曲家對他的不屑。

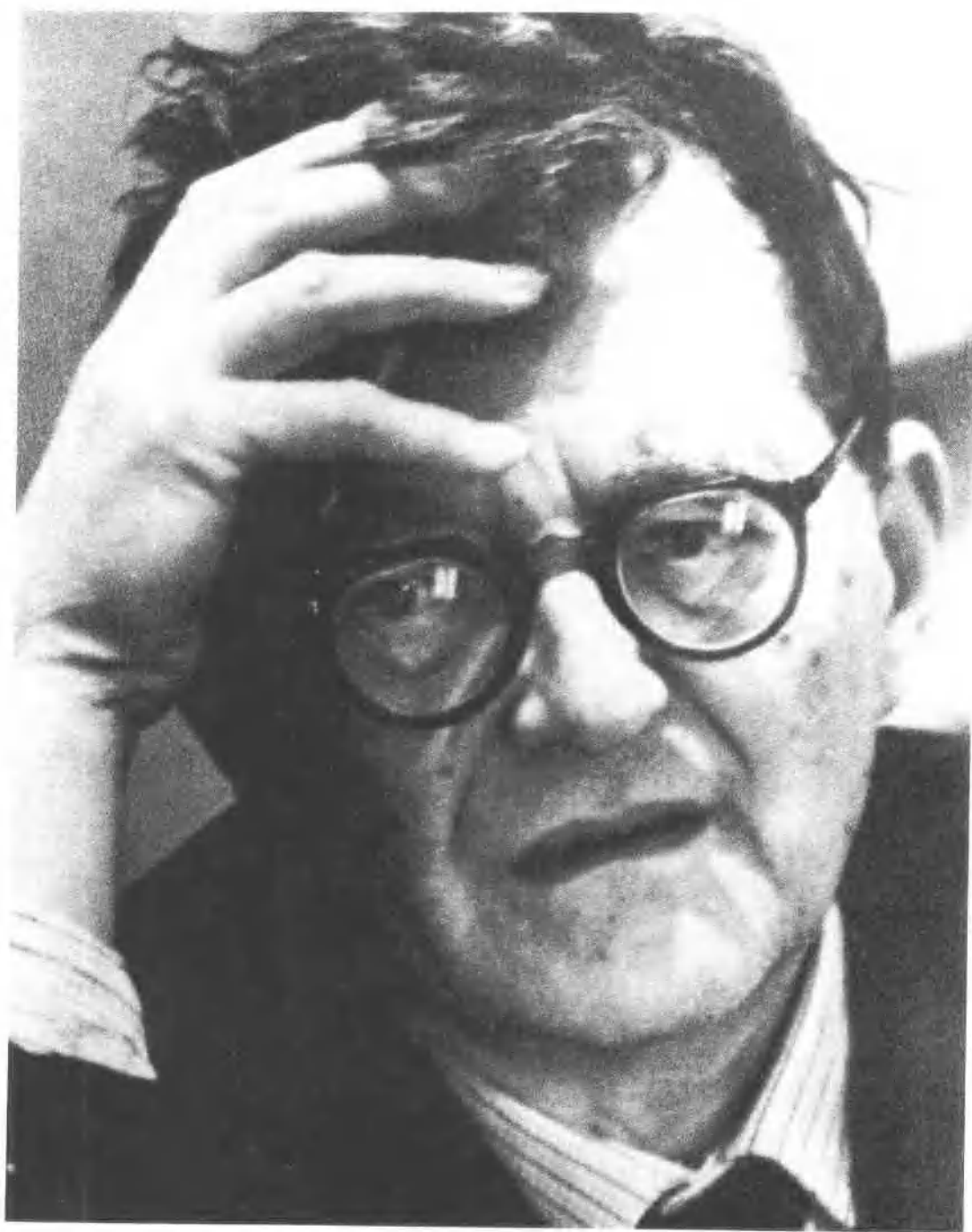
蕭士塔高維契早年所受的音乐訓練大半植基於西歐與俄國浪漫派的音樂傳統，他尤其推崇柴可夫斯基、林姆斯基-高沙可夫、鮑羅定、穆索斯基等人的音樂。然而，他並沒有一味沿襲這個音樂傳統。他的音樂絕對是二十世紀的，其中沒有太多「優美可歌」的旋律及「甘美」的和聲，反而大膽使用尖銳的不和諧音，極度拓展調性，致使調性根基動搖，連業師史坦堡都自歎不能理解這位學生的音樂。倘若蕭士塔高維契的音樂真的是為廣大人民而創作，照理說還要更平易，但是他的音樂沒有「婦孺皆解」的淺顯，有時甚至相當個人化而晦澀。這似乎顯現不出他在音樂上的完全妥協，而是在沒有放棄「曲高」的原則下，盡可能「和眾」。確保他的音樂不致於「和寡」的有效作法是他的音樂經常與傳統的調性音樂保持若即若離的關係，這成為他音樂的「糖衣」，來包裹其中較「激進」、較具個人原創性的苦澀。

蕭士塔高維契的音樂並不容易瞭解，他的人也具有類似的特質。這在書中有相當細膩精彩的描述，作者探索並剖析了蕭士塔高維契的性格與心路歷程，同時從俄國的歷史切

入，旁徵博引諸多文獻，工筆勾勒出這位音樂家的形象來。蕭士塔高維契戴著厚片眼鏡的背後有一對銳利但「完全不透露思緒」的眼睛，似乎和他接觸的人都很難看透他心裏在想些什麼。他的「神秘難解」讓他的音樂愛好者一直在探索著蕭士塔高維契，而他在歷史上的論斷也跟著這種「神秘難解」而一直沒有定論。當然這也留給這本書的讀者一個寬廣的空間，讓讀者掩卷之後自己來做個判斷。

耶魯大學音樂藝術博士候選人

洪掌規



目 錄

總序：音樂家傳記新視野	IV
導讀：Looking through the glasses	V
1 音樂為證	I
2 1905年與其餘波	12
3 彼得堡童年（1906-1917）	27
4 1917年	44
5 崛起的年輕作曲家（1917-1923）	57
6 第一號交響曲（1924-1927）	68
7 現代主義時期（1927-1936）	80
8 公衆與私人作曲家（1934-1938）	95
9 偉大的愛國戰爭（1939-1945）	104
10 日丹諾夫與二度懲戒（1946-1953）	125
11 史達林之死（1953）	144
12 桂冠作曲家（1954-1966）	158
13 最後階段的作品（1966-1975）	181
精選英文書目	201

1 音樂爲證

人類並非由意識決定他們的存有（being），相反地，
是人類的社會存有決定了他們的意識。

——卡爾·馬克思（Karl Marx）

事實證明，我們這個二十世紀比之前的任何世紀都還要
殘酷，而其恐怖並不止於本世紀的前半葉而已。

——亞歷山大·索忍尼辛（Alexander Solzhenitsyn）

如果我們附耳傾聽，那麼我們會發現狄米屈·狄米屈耶
維契·蕭士塔高維契（Dmitri Dmitrievich Shostakovich）
的音樂忠實地描繪了他的生活與時代。沒錯，音符不是文
字，但是對蕭士塔高維契來說，音樂正是人類經驗的報導：
他的作品記錄了一個多事的生活與時代，其寫實感與聚焦的
精準是攝影與電影時代所特有的。然而這位作曲家並非音樂
記者——他的音樂訓練來自技巧紮實的傳統，而他的意識深
深浸染著永恆的價值感，這是他致力以音樂來表達的。一位
時人曾說：「蕭士塔高維契音樂的哲學力量很強烈，任誰都
看得出來，有一天它或許可以讓後代了解我們這個時代的精
神，比起汗牛充棟的書籍還要具有說服力。」當我們透過這
位作曲家的音樂漸漸瞭解到他的性格後——其中緊繃的張
力、幽默與悲劇性的力量——我們感覺到他對危疑的亂世提
出一種堅定英勇，兼又敏感而個人的微妙反應，他的音樂滿
溢著一種對人類的憐憫之情，卻不流於濫情。

說到二十世紀裏飽受苦難的國家，俄國必定是其中之
一。蕭士塔高維契身屬「這個偉大而悲壯的民族」（如威爾
斯〔H. G. Wells〕所稱），他成長於戰爭與社會動亂的陰影
中。所以他在嘗試作曲之初就寫了一首名為《士兵》（Sol-
dier）的龐然巨作，也就不足爲奇了。十歲的狄米屈在樂譜
中這樣寫著：「士兵在此開槍射擊」，樂譜上還包括「許多
插圖的說明與文字的解說」。1917年，即革命爆發的這—



列寧格勒的基洛夫劇院(Kirov Theatre)，照片由Mrs. Olga Mair 提供。

年，他譜寫了《革命犧牲者的送葬進行曲》(Funeral March on the victims of the Revolution)，靈感得自紀念彼得格勒(Petrograd，譯註)死難民衆的一次龐大示威活動，當時這位年輕音樂家與家人都在場。蕭士塔高維契在這一年也經歷了一次嚙蝕著他的心靈的事件，他後來將之表達在音樂中。有一名男孩在街頭暴動時遭一個哥薩克人(Cossack)殺害——只不過因為他偷了一顆蘋果。第二號交響曲的一個樂段描述了這個事件；聽者不得不面對這一景中的暴行。蕭士塔高維契晚年告訴他的年輕朋友所羅門·佛可夫(Solomon Volkov)：「我不曾忘記那個男孩。我永遠也忘不了。」蕭士塔高維契從父母口中和自己的閱讀，得知沙皇的

傳記：「彼得格勒」原名「聖彼得堡」，1914年古實尼德爾維爾市號有德文味道的原名更改為俄國化的「彼得格勒」；後來，列寧於1924年去世之後，這個都市為了紀念他，又更名爲「列寧格勒」；近幾年來俄國共產黨崩潰之後又有人提倡恢復使用原名「聖彼得堡」。本章節中分別用了三種古字來稱呼這個都市，正代表了時空距離的不同。

近衛 1905 年 1 月在皇宮廣場（Palace Square）槍殺了和平示威的民衆，一般認為這個事件代表了俄國走向革命，推翻帝制的開端。在第十一號交響曲（1957）中，蕭士塔高維契記錄了那次駭人事件的印象，彷彿他親眼目睹一樣。而在同一首交響曲的第一樂章中，蕭士塔高維契透過政治犯如鬼魅一般的歌曲，昇華了受壓迫、工業俄國的精神，從不安的墳墓中哭喊出來（蕭士塔高維契和狄更斯、杜斯妥也夫斯基一樣，天生就特別能體恤遭受蹂躪的人性）。鼓號樂、送葬進行曲的節奏、晦暗抑鬱的旋律、亢奮的狂亂、凶暴、賞張的憤怒——這些都是蕭士塔高維契記錄戰爭的音像。

狄米屈生來便有以音樂來回應人生的才賦，他在音樂生涯起步時，就為這種才賦找到宣洩的地方。他還是個學生的時候，就曾經為默片擔任鋼琴伴奏，以賺取外快，貼補困苦的家境。這個經驗並不愉快，但是對他日後的創作風格卻不無影響——這種風格既寫實（以音樂模仿真實生活裏的聲音），又充滿暗示與隱喻，博引各個階層的音樂，他的聽眾對這些音樂應該是熟稔在心的。

這個既單純又複雜的音樂的特點在於它的反諷與尖刺的幽默——輕快的表達方式與曲中描述的戲劇情境裡宿命、悲劇的意涵之間的矛盾。在他兩齣歌劇《馬克白夫人》（Lady Macbeth）與《鼻子》（The Nose）中，這種的張力別有特色。在歌劇作品的情形是如此，在交響曲與器樂作品中亦是如此。這種歡愉大多是一張面具，背後潛藏的或許是痛苦。「小」型的第九號交響曲裏的「輕」音樂便是如此，此作令史達林不悅，因為他要的是歷來第九號交響曲的宏偉傳統——宏偉、龐大不朽——來紀念戰爭的結束。第十四號交響曲以活潑的木琴獨奏來描寫垂死的年輕士兵（由自我犧牲的姊姊的憐憫眼中觀之）也是如此。蕭士塔高維契生活在極權政治的壓迫下，這個政府企圖把他們的藝術家調教出一種「正確」的黨的生活觀，因此他必須學著掩飾他的個人情感，並且小心不讓浪漫的「主觀性」在這個「集體心態」的社會中過度流露。表面上，樂曲活潑的節奏表現出樂觀，但

其主題的音符的音高張力有時會訴說一個完全不同的故事（一個簡單的實驗——試著以口哨吹出第十五號交響曲「快活的」起始主題）。

這倒不是說蕭士塔高維契總是注意生命的黑暗面（雖然陽光出現在他音樂中的機會也不比出現在列寧格勒的機會多）。相反的是，他喧嚷的幽默感、舞曲式的末樂章經常伴隨著躍動的烏克蘭土風舞節奏，還有純粹為反覆而反覆所製造出來的狂亂（有時猙獰）的樂趣，這些都會賦予他的音樂一種俄國式卓別林的效果，一種在任何情況下都準備扮演傻瓜。卓別林本身那種切近生活的幽默與悲情氣質——這總是很容易移轉到果戈里[Gogol]式的幻想中——強烈地吸引了這位作曲家和那個時代的人。）

蕭士塔高維契不像當代文學巨擘索忍尼辛或帕斯特納克（Pasternak），他不是異議份子：他始終身處祖國的政治生活中心，以作曲家的身份獻身於俄國革命的理想，以及從而建立的新國家。他自願擔起繁瑣的公職任務，在1960年入黨。他必須一次又一次地聽取對他音樂作品的批評，不論公平或不公平、刁鑽或善意，然而他忠於自我，忠於他的聽眾、演奏者的程度不曾稍減。他深信音樂應該背負某種訊息，尤其是傳達給他祖國同胞的訊息，他們既是獨立的個體，也是從革命而生的社會的一員。雖然有時他似乎對文化界的看門狗卑躬屈膝，而招致激進的反政權人士的反感，不過他的音樂始終都保有他的本色。

在史達林掌權以前，這位前衛的年輕作曲家所寫的音樂和當時在西方聽到的音樂一樣大膽。俄國的二十年代在藝術上是一段令人振奮的時期，藝術在此時萌芽滋長並充滿實驗性，而1927—28年的列寧格勒則深受國外新音樂的影響。列寧與他手下開明的文化部長安納托里·魯納恰斯基（Anatole Lunacharsky）都鼓勵藝術自由，只要藝術為新社會的目標奮鬥。摒棄傳統的技巧與視野已蔚為時尚。詩人馬亞科夫斯基（Mayakovsky）說要「吐出過去」，而那過去「就像我們哽在喉頭的一根骨頭」；早在1914年就完成

《蒙娜麗莎作品》〈Composition with Mona Lisa〉的馬列維契（Malevich）畫出《黑色廣場》（Black Square），其涵義是要抹煞過往的一切；羅德成可（Rodchenko）以圓圈與直線為出發點——推出作品《建構》（Constructions）；攝影方面則有剛發現的攝影蒙太奇技術，以及動畫影片（或稱「電影」），以艾森斯坦（Eisenstein）為重要人物；最後，同樣重要的是梅耶霍德（Meyerhold）的劇場，它成為前衛技術的薈萃之處。蕭士塔高維契受到二十年代晚期這些思潮與藝術活動很大的影響，而他也與同代藝術工作者一樣抱著破除傳統的態度。他在音樂院進修時的老師完全無法理解他當時所譜寫的東西。

史達林掌權後，馬上就遏止了這種「沒有內容的藝術」，而以「社會主義寫實論」（Socialist Realism）的教條取而代之；它的要求之一便是蘇維埃藝術必須反映現實，並專注於「偉大的」目標。蘇維埃的交響曲現在成了一種歷

史達林掌權的馬列維契，照片由Mrs. Olga Moir提供。

