一、背景

1.1 蕭士塔高維契生平介紹

蕭士塔高維契出生於西元 1906 年 12 月 9 號的聖彼得堡，成長於戰爭與社會動亂的陰影中。他的嘗試作曲之初就寫了一首名為，《士兵》（soldier）的龐然巨作，十歲的蕭士塔高維契在樂譜中這樣寫者：「士兵在此開槍射擊」，樂譜上還包括了許多插圖的說明與文字的解說，真實地紀錄革命後政局的動盪不安[1]。推翻俄國政府並且接任俄國共產黨－布爾什維克，深深的影響著蕭士塔高維契，尤其是史達林掌權後，以「社會主義寫實論」（Socialist Realism）的教條限制所有的藝術創作，他的要求之一便是俄羅斯的藝術必須反映現實，並專注於「偉大的」目標。因此，俄羅斯的音樂必須成了一種歷史使命，作曲家要賦予這種偉大的音樂形式新生命。這些政局上的劇變逐一影響蕭士塔高維契不同時期的寫作風格，我們將它分為四個主要的時期[2]。

第一個時期包括他的第一號到第四號交響曲、電影配樂、室內樂、以及他的歌劇《莫成斯克的馬克白夫人》（Lady Macbeth of the District of Mzensk），此出歌劇甫推出就成功，但卻遭到《真理報》[3]（Pravda）刊載為「混沌而非音樂」，在這一記雷擊之前，蕭士塔高維契正在譜寫第四號交響曲，但有鑒於「馬克白夫人」受到攻擊，蕭士塔高維契撤回第四號交響曲的首演，直到史達林死後，此首交響曲才搬上舞台。

第五號交響曲譜於史達林執政的全盛時期，並且開始蕭士塔高維契第二個階段，看似順利的好景直到 1948 年，史達林的愛將，新上任的文化領袖日丹諾夫（Zhdanov）[4]，開始整肅俄羅斯的音樂文化，他認為藝術是要用來向史達林的獨裁政權必躬屈膝，為俄羅斯作曲家又帶來一次重重的壓迫，蕭士塔高維契當時並沒有機會發表任何作品，只能製作最簡單易懂的蘇聯宣傳，他也就孜孜投入電影配樂與應景慶典清唱劇的創作工作。同時，也繼續從事一些嚴肅與極為個人的創作，例如第一號小提琴協奏曲與第四號、第五號弦樂四重奏等，這些作品於史達林死後，才陸續被正式發表。

---

[1] 艾瑞克.羅斯伯利(Eric Roseberry) 著，《偉大作曲家群像－蕭士塔高維契》，楊敦惠譯，智庫出版社，台北，民國八十五年，第一頁。

[2] Donald Maurice, “Schostakovich’s Swansong”, *Journal of American Viola Society* 16, no.1（1977）,p.13.

[3] 俄羅斯共產機關的報紙。艾瑞克.羅斯伯利(Eric Roseberry) 著，《偉大作曲家群像－蕭士塔高維契》，第 92 頁。

[4] 羅斯伯利著，《偉大作曲家群像－蕭士塔高維契》，第 125 頁。

史達林之死預示第三個時期的到來，蕭士塔高維契抓住史達林去世所來的大環境的改變，一些當時被打壓的作品紛紛於此時公諸於世，其中，帶給蕭士塔最大的動力是完成第十號交響曲，整首曲子使用了一個主要動機，嵌入了蕭士塔契的音樂簽名－DSCH，這幾個字母出自於他的名字的德文拼法，及其相應的德式音名：D、bE、C、B，間接藉由樂曲宣示自己的存在。[5]但於 1962 年，第 13 號交響曲的歌詞裡，因為斥責反猶太主義，讚美幽默與不服從，表達世間男女在警察統治下的苦難與恐懼，以及他們對美好世界的希望，這是一首激勵人心的作品，但是在政客的眼光，卻是具有煽動性的作品，因此，當下受到一些政客的反駁，但是這是蕭士塔高維契最後一次受到政治的阻撓與壓迫。[6]

第四個時期開始於 1969 年他創作第 14 號交響曲，從曲子中開始透露出他對於悲劇與悲觀等死亡世界的著迷，另外，在第 15 號交響曲與第 15 號弦樂四重奏裡也特別感受到音樂裡帶點悲傷與絕望的情感，蕭士塔高維契正清楚地意識到自己的生命漸近尾聲，1975 年 7 月，他完成了一首三樂章的中提琴奏鳴曲，視為貝多芬四重奏的中提琴手朱金寧（F.Druzhinin）所譜寫。幾週過後，1975 年 8 月 9 日蕭士塔高維契心臟病發，於克里姆林醫院逝世。這首中提琴奏鳴曲因此成為蕭士塔高維契的安魂曲。

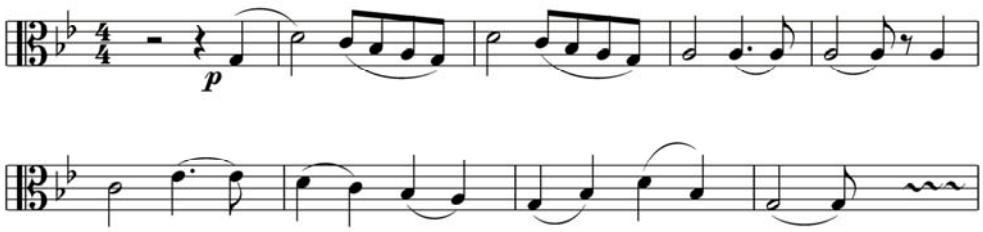
[5] Donald Maurice, “Schostakovich’s Swansong”, p.13.
[6] 羅斯伯利著，《偉大作曲家群像－蕭士塔高維契》，第 170 頁。

1.2 中提琴在蕭士塔高維契作品中的運用

在蕭士塔高維契的重要作品中，許多傑出的範例都有中提琴參加，這些精采範例開拓了對中提琴音色特徵的新認識。作曲家在方向明確的創作軌道上運用了中提琴豐富藝術的表現力特性：在表達人複雜的內心世界時，在那種衝突的緊張情節之中，蕭士塔高維契常常在長篇幅的插入部裡使用中提琴，不使中提琴和其他的樂器混合，從而突出了音響的緊張情緒。

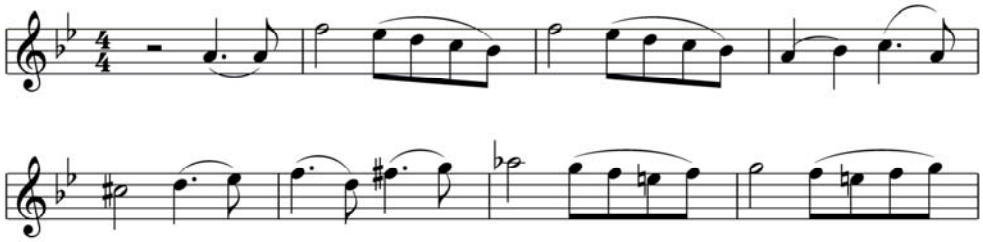
在第十一號交響曲的第三樂章，蕭士塔高維契把著名的革命歌曲「你們光榮的犧牲」的主要旋律，安排給中提琴聲部演奏。一開始，由中提的低音區奏出緊張、有些暗啞的旋律，從而增強了嚴峻、克制和悲痛的色彩。

譜例 1.1（蕭士塔高維契，第十一號交響曲，第三樂章）



在作品中，為了使最初出現的主題與它繼續發展的旋律之間保持音色上的統一，作曲家在旋律第二次出現時，讓中提琴的音域高於小提琴，中提琴在高音區，尖銳的音色更增強了主題的緊張和悲痛的色彩。

譜例 1.2（蕭士塔高維契，第十一號交響曲，第三樂章）

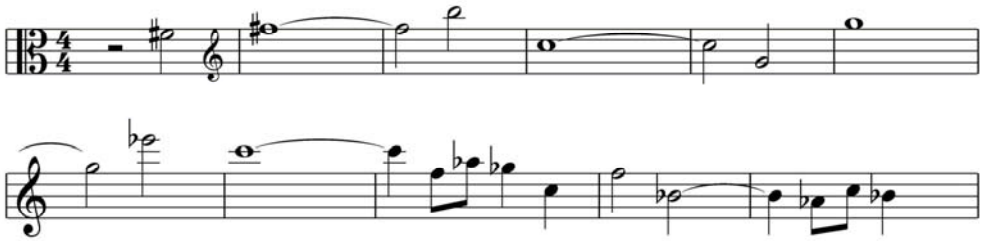


旋律最後一次出現時，仍由中提琴演奏，這次是在中音區，這個音區的音色使主題具有明亮的色彩，聲音柔和而熱情洋溢。

第五號交響曲裡第一樂章第二主題的第二次出現，蕭士塔高維契安排給中提琴在很高的音域演奏。如果把這一個主題交給小提琴演奏似乎很簡單，不會造成

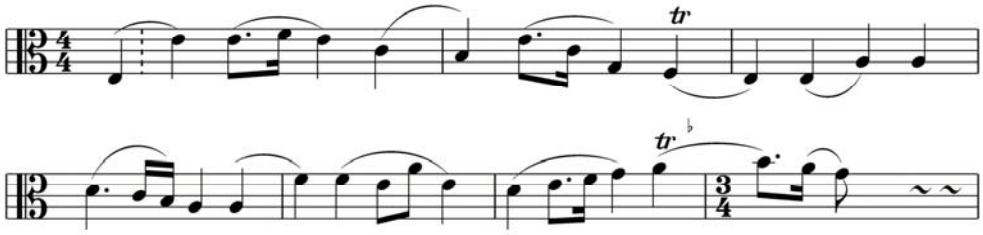
任何技術上的困難。然而作曲家非常了解中提琴高音區的特殊音色：尖銳、強烈、表現力非常之強，也只有中提琴這種高音的音色才能夠在發展部之前保持住音樂的緊張和尖銳。

譜例 1.3（蕭士塔高維契，第五號交響曲，第一樂章）



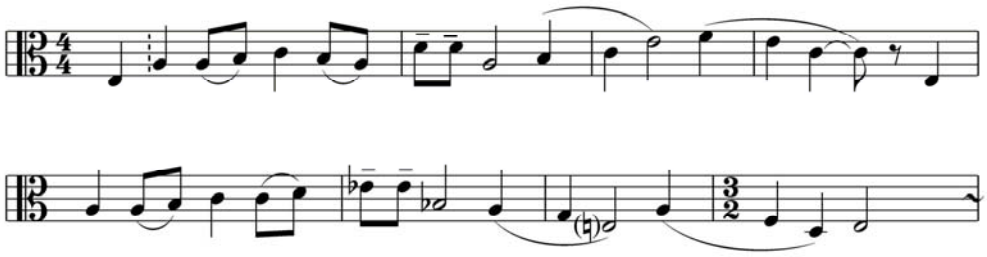
另外，中提琴也在蕭士塔高維契的弦樂四重奏裡佔有重要的地位。在第一號弦樂四重奏中，蕭士塔高維契安排中提琴在無伴奏的情況下奏出一段親切感人、憂鬱，風格近似俄羅斯民歌特點的旋律。

譜例 1.4（蕭士塔高維契，第一號弦樂四重奏，第一樂章）



在第二號弦樂四重奏的終曲裡，中提琴同樣在無伴奏的情況下演奏。蕭士塔始終如一的鍾愛中提琴，第一號與第二號四重奏裡，把許多重要的段落安排給中提琴演奏，終曲變奏的主題，就其旋律的輪廓而言，接近於俄羅斯民歌。

譜例 1.5（蕭士塔高維契，第二號弦樂四重奏，第四樂章）



在蕭士塔高維契的第十三號弦樂四重奏中，中提琴在藝術方面和在樂器的技術性能的發揮都達到相當高的水平。這首四重奏是獻給中提琴家瓦吉姆.鮑里索夫斯基教授，因此在整個四重奏中，由中提琴擔任主角。綜合以上，蕭士塔高維契常在弦樂四重奏中使用極高的中提琴音區，盡量擴大中提琴的音域使音響充滿感情，使中提琴在音樂表現上具備戲劇性的特徵。

二、分析

2.1 奏鳴曲分析

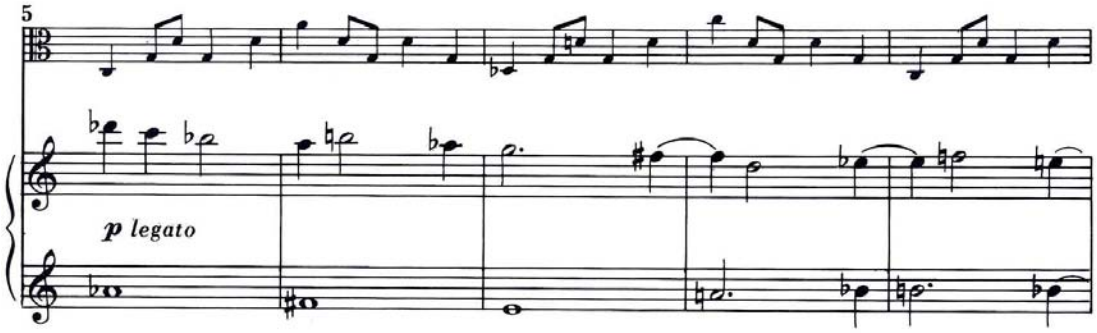
2.1.1 第一樂章

（1）12 音列素材的運用

在第一樂章裡，蕭士塔高維契使用很多 12 音列，但在用法上不像荀白克的 12 音列：純粹以 12 音列為動機，利用倒置、轉位等技巧下去做發展，蕭士塔高維契使用 12 音列是連續的而且沒有加以變化的，通常都是一段優美的旋律線條來表示，而少以垂直的和絃方式。其實，在蕭士塔高維契晚期的作品，例如第 13 號、第 15 號弦樂四重奏，就運用很多 12 音列的旋律。這種 12 音列的用法，常以半音的方式做上行或是下行的旋律線條，讓音樂的行進更有方向性，這種避免大跳音型的寫法，也是蕭士塔高維契為了使作品免於被批評為非調性音樂的一種作曲手法。

12 音列開始於第五小節右手鋼琴的部分（譜例 2.1）：

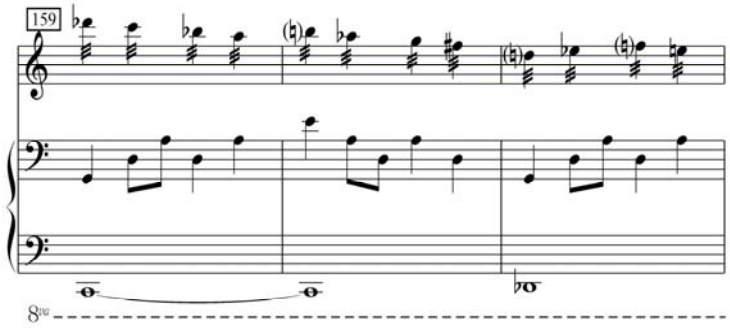
譜例 2.1（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 5-9 小節）



鋼琴左手的部分並沒有很複雜的音符或節奏加入，因為 12 音列主要的伴奏是中提琴的撥奏主題。

之後，同於第五小節的 12 音列出現於第 159 小節，這次 12 音列主題換由中提琴所呈現（譜例 2.2）。

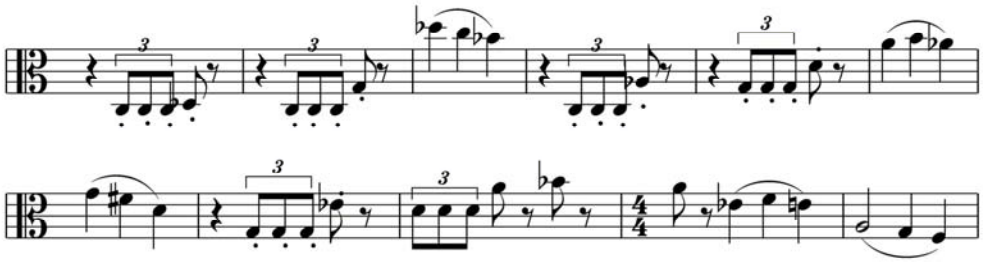
譜例 2.2（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 159-161 小節）



對於 12 音列的重複出現，蕭士塔高維契使用音色或是節拍上的變化來呈現相同的旋律。中提琴使用 *sul ponticello*（近橋奏）特殊音色以及等值的四分音符來呈現，相較於第五小節的鋼琴主題，此時沒有明顯的切分節奏。而伴奏的主題也與先前的不同，此時的鋼琴伴奏比先前中提琴的撥奏主題整整差了五度。

12 音列主題最後出現於第 222 小節，為中提琴的尾奏（譜例 2.3）。

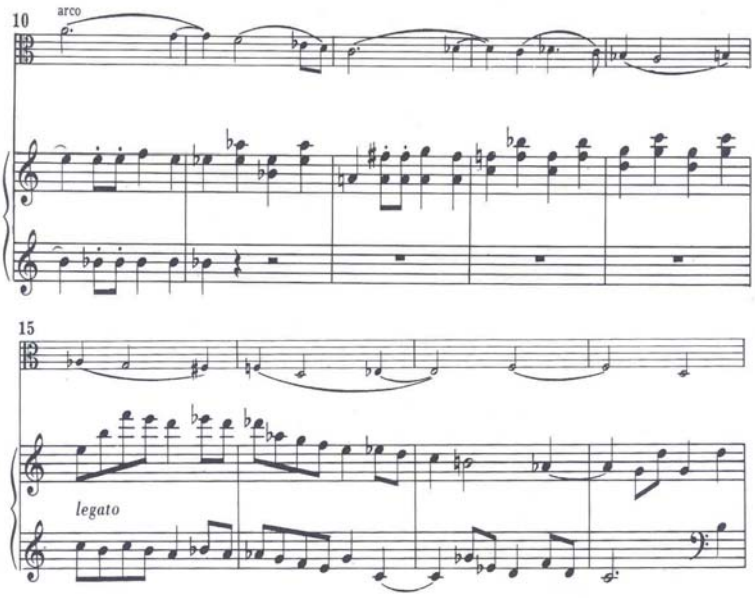
譜例 2.3（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 222-232 小節）



中提琴在此時扮演兩個角色：獨奏與伴奏，而 12 音列的主題在此段，常被中提琴撥奏主題的伴奏樂段所切斷，如同先前，在這裡也不難發現不同的音色與節拍變化的使用，比起第五小節的主題，12 音列主題在這裡低了一個八度，在節拍上是 3/4 拍，沒有切分的四分音符。

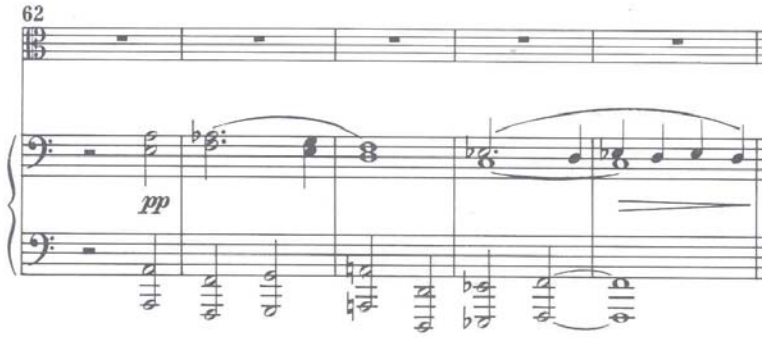
將 12 音列主題當成旋律的部分，來形成新的旋律，這種手法在這樂章裡也常常看見。在第 10 小節，中提琴拉奏的第一個旋律（譜例 2.4）。

譜例 2.4（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 10-18 小節）

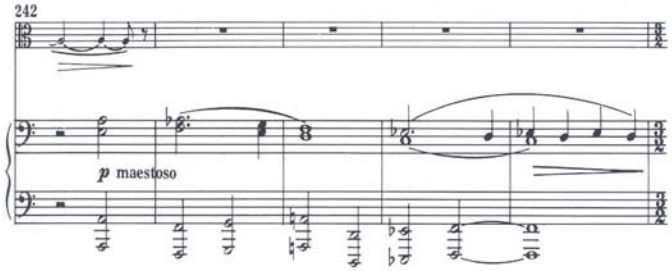


此段旋律開始的三小節由 A 逐漸降到 C，到第 12 到 13 小節間，上鄰音 bD 出現，12 音列的主題由此開始。相較於第五小節的主題，先前 12 音列的主題是在第五個音作切分，而此時的主題是在第四個音上作切分，而且此時的旋律也較先前的旋律低了兩個八度。中提琴這個主題在之後間奏第 62-65 小節（譜例 2.5），與尾奏第 242-246 小節，換由鋼琴呈現（譜例 2.6）。

譜例 2.5（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 62-65 小節）



譜例 2.6（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 242-246 小節）



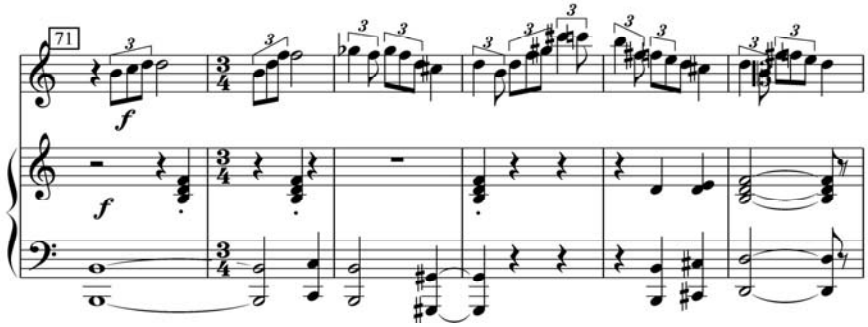
（2）音程與「社會現實主義」的關係

Norman Kay 曾指出八度、五度、四度、大小三度的音程式屬於「純音程」(white intervals)[7]，也就是我們現在所說的協和音程，而且他們呈現著樂觀、積極的意象。這個觀點與俄羅斯政府下的「社會現實主義」(socialist realism) 所主張的相同。他們主張：社會現實主義者利用有效果的方式努力使藝術創作賦予詩意與高尚的境界[8]。

根據社會現實主義的主張，協和音程和調性音樂為音樂創作所必須，當中，又因為三度音程具有和諧、調性、積極樂觀的音響，所以成為常用的音程，所以三度音程又可說是富有政治意味的音程。當然，在這個樂章裡，三度音程也成為主要音程，尤其是以小三度／增二度為主要動機的根源。

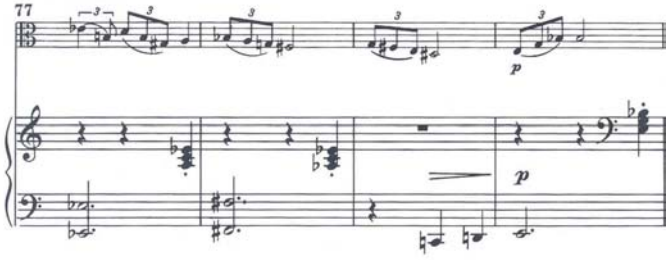
從第 71 小節開始，呈現一個新的三連音主題，除了第 71 小節的三連音是由小三度和經過音構成外，其餘都是小三度或是增二度連結所形成的三連音（譜例 2.7）。

譜例 2.7（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 71-76 小節）



第 77 到 80 小節，三連音有了一些微妙的變化，除了小三度和經過音的三連音組合，另外加了一個減和絃的音響（譜例 2.8）。

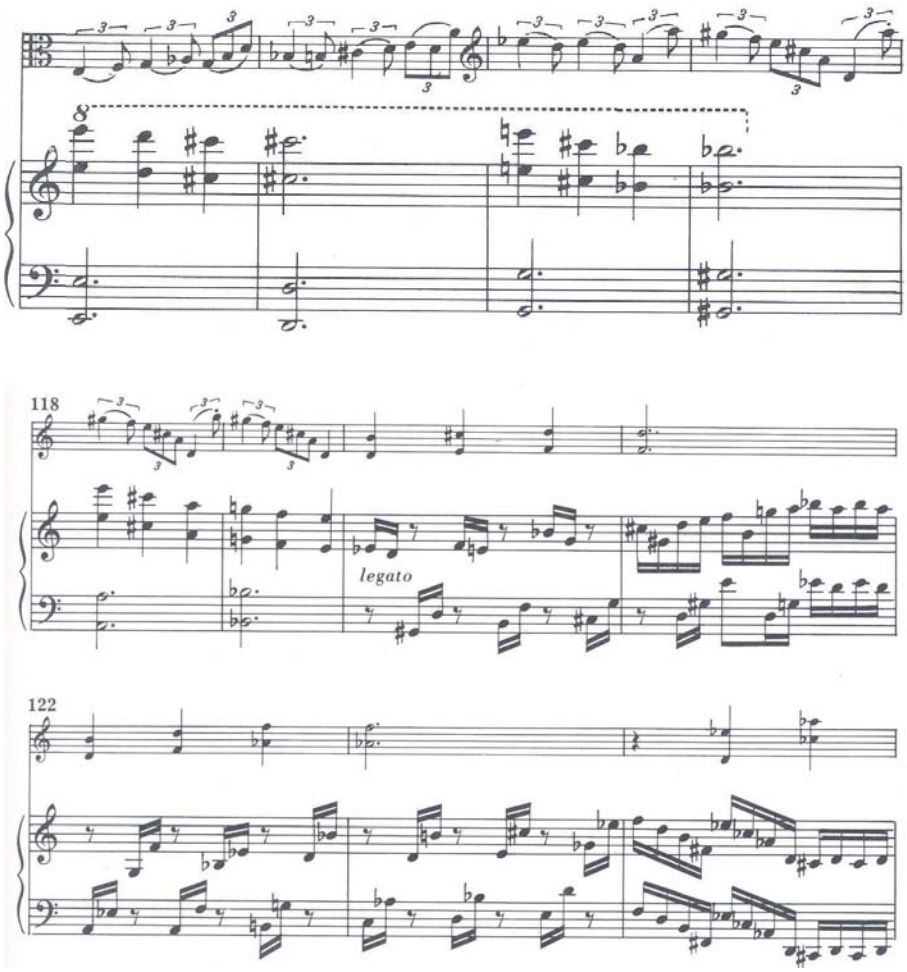
譜例 2.8（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 77-80 小節）



[7] Norman Kay, *Shostakovich*（London: Oxford University Press, 1971）, p.75.
[8] Malcom H Brown, “The Soviet Russian Concept of Intonazia and Musical Imagery,” in *The Musicl Qarterly* 60, no.4, 1974, pp.557-567.

這些三連音的模進音型到了第 114 到 118 小節，在鋼琴的部分產生增值的變化，每組三連音音型都變成四分音符。相同的情形也發生於第 119 到 122 小節中提琴的部分（譜例 2.9）。

譜例 2.9（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 114-124 小節）

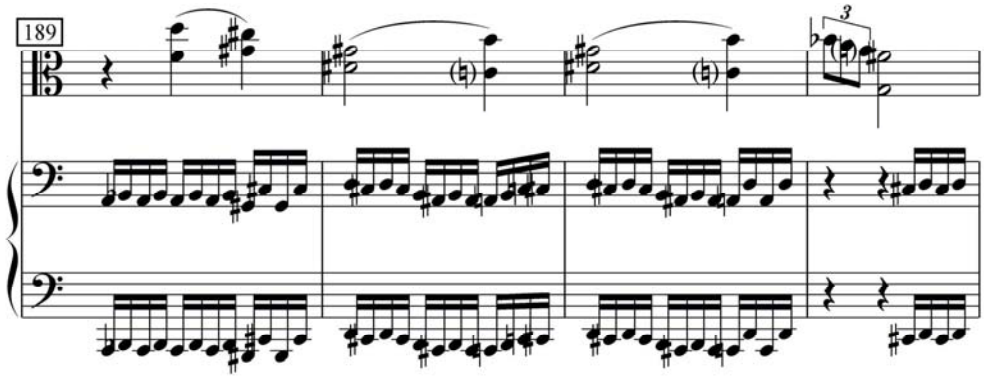


二度音程在此樂章裡也極具重要性，他不只是一開始 12 音列主題常出現的音程，也常在小三度的三連音裡面，以經過音的方式出現。二度音程在與小三度在此段落裡正楚於互相對立的局面，如果說小三度是代表調性與和諧，那小二度不和諧與尖銳的音響，這些所有負面的感覺，將觸犯所謂「現實社會主義」的規則。因此有些人推測蕭士塔高維契巧妙地運用這些二度音程，來反對那些過於侷限與簡單化的現實社會主義下的音樂。

這些二度音程在此樂章裡面的用法有很多，以旋律線條來看的話，它可用來連接兩種不同的主題。例如第 12 小節，這個二度音程是用來連接之前中提琴從 A-C 的主題與之後 12 音列主題。在動機的用法上，它出現於第 189-192 小節的鋼琴部分（譜例 2.10），主要是以類似顫音（trill）方式的 16 分音符來伴奏中

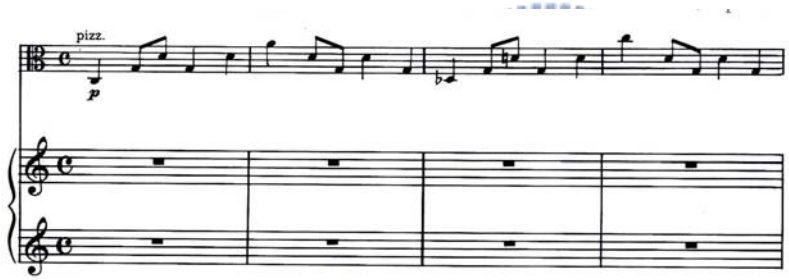
提琴的主題，而這種伴奏音型常常出現於此樂章。

譜例 2.10（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 189-192 小節）



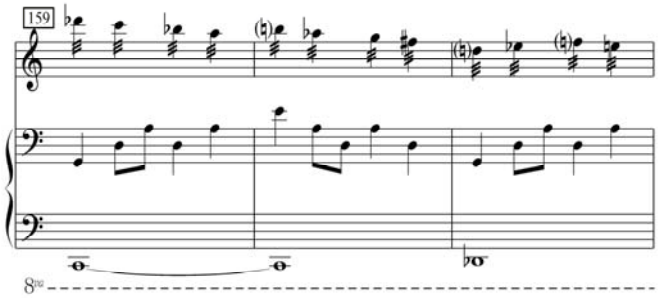
另外，二度音程也出現於此樂章開始的中提琴撥奏樂段，第三小節的 bD 以上鄰音的方式，與中心音響 C 產生小二度的關係（譜例 2.11）。

譜例 2.11（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 1-4 小節）



在 159 小節，鋼琴的左手部分，由兩個小節的全音符 C 進行到 bD，配合著鋼琴右手，也就是先前中提琴撥奏的音型（譜例 2.12）。

譜例 2.12（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 159-161 小節）



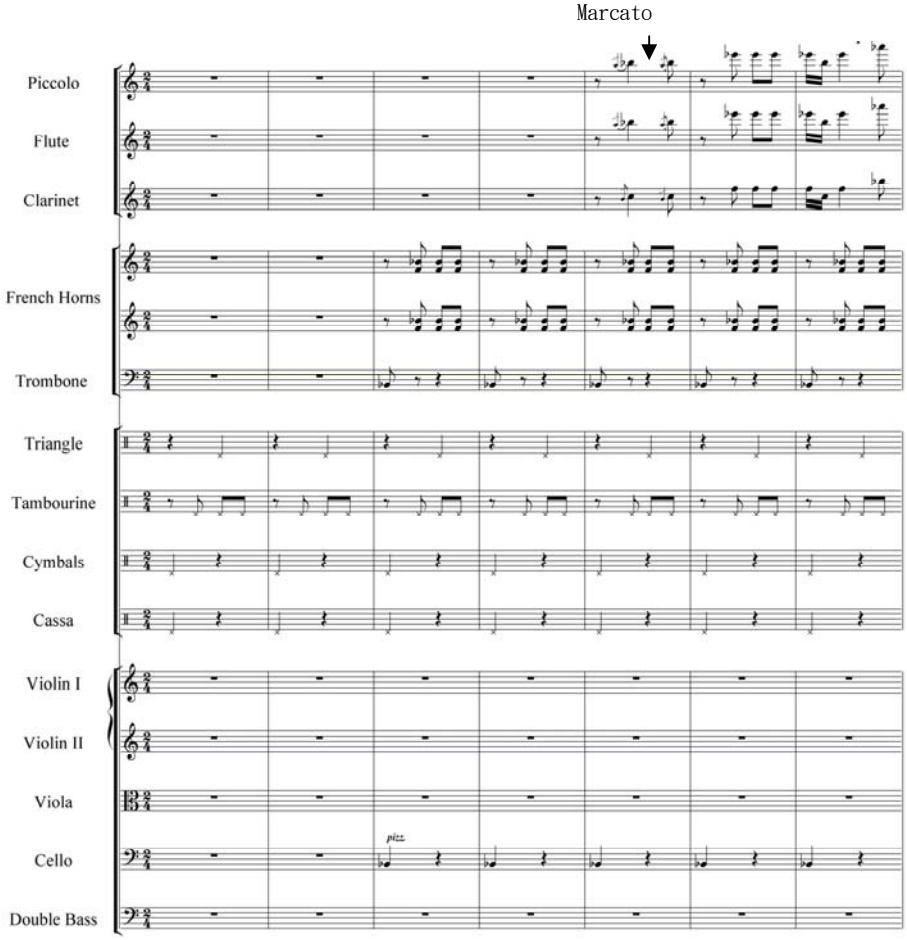
2.1.2 第二樂章

（1）與歌劇《賭徒》的比較

此樂章源自於蕭士塔高維契未完成的歌劇作品《賭徒》[9]，此部歌劇原為管絃樂版本，而此奏鳴曲的第二樂章則是根據管絃樂版本改編而成，第二樂章的前72小節完全擷取自歌劇的管弦樂版本，比較管弦樂的版本，可以提供演奏者更多的想像空間，來增加樂曲裡豐富的音色變化。

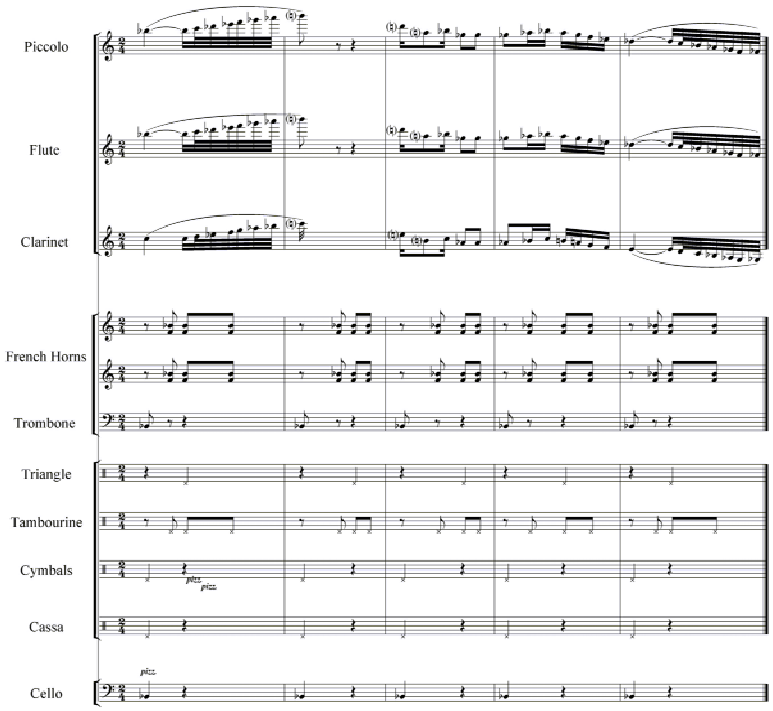
在歌劇版本的譜上（譜例2.13），開始的七個小節包括了敲擊樂器（triango, tambourine, Cymbal, cassa）、短笛、長笛、豎笛、法國號、長號、和大提琴，與中提琴版本比較起來（譜例2.14），幾乎一模一樣，只有前兩小節敲擊樂器的部份，在中提琴的版本裡省略了。

譜例2.13（蕭士塔高維契，歌劇「賭徒」）

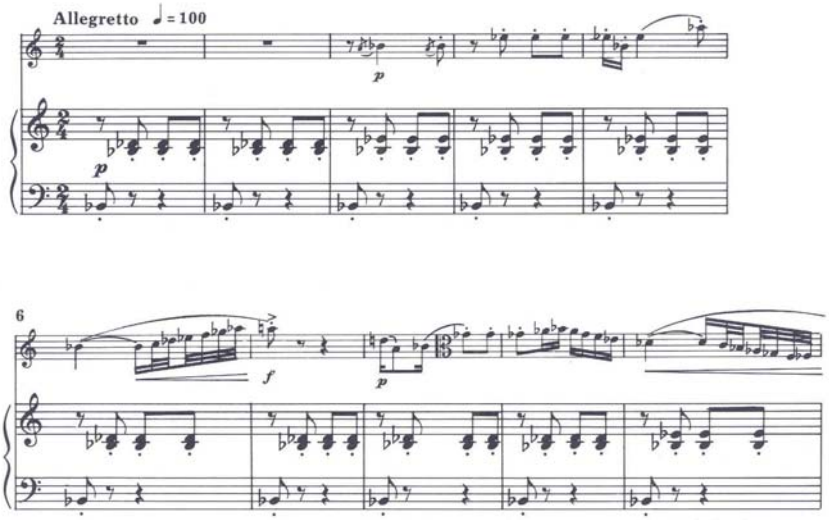


[9] Leslie Faya Johnson, “The Shostakovich Viola Sonata: An Analytical Performer’s Guide”, University of Washington, D.M.A. thesis, 1991, p.25.

接譜 2.13（蕭士塔高維契，歌劇「賭徒」）



譜例 2.14（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 1-10 小節）



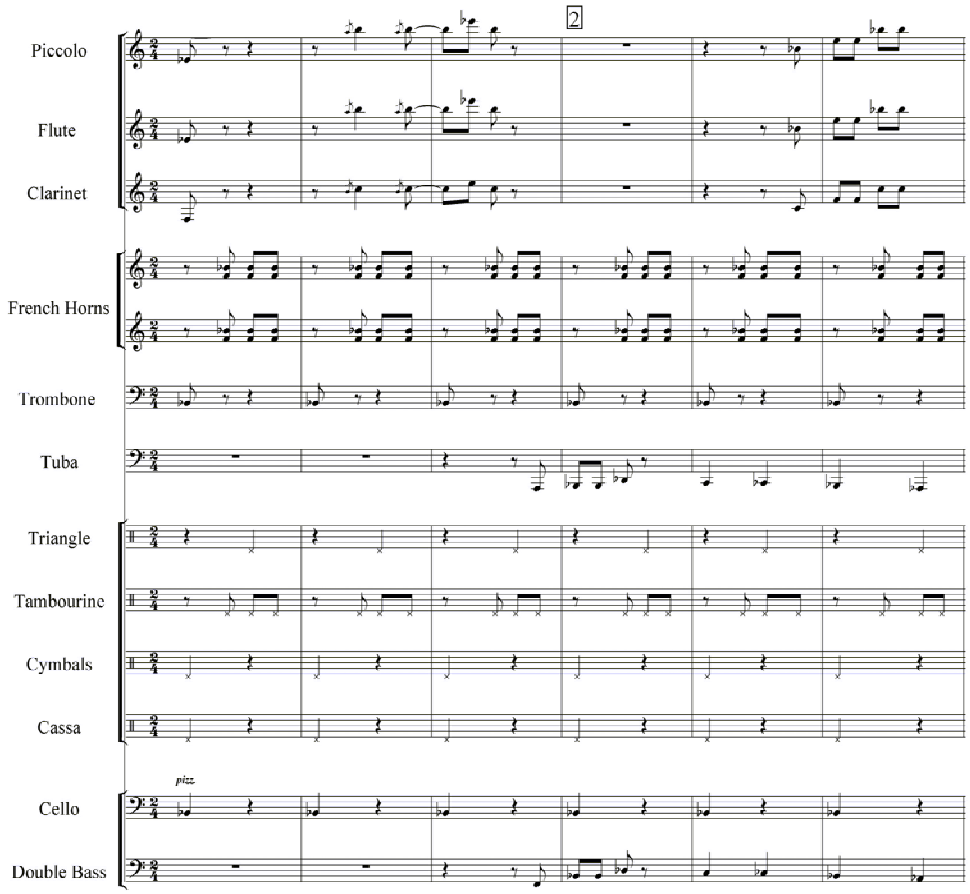
在歌劇的版本裡，在主題進來前做了四小節富有韻律感的節奏音型，分成兩部份，第一部分前兩小節由敲擊樂器呈現，而此部份在中提琴奏鳴曲裡被省略。第二部份後兩小節大提琴、長號第三部、法國號加入節奏音型，在中提琴奏鳴曲裡，此部分給予鋼琴獨自呈現。

在譜例 2.13 裡，豎笛、長笛、短笛在第五小節一起奏出主題，上面並註明

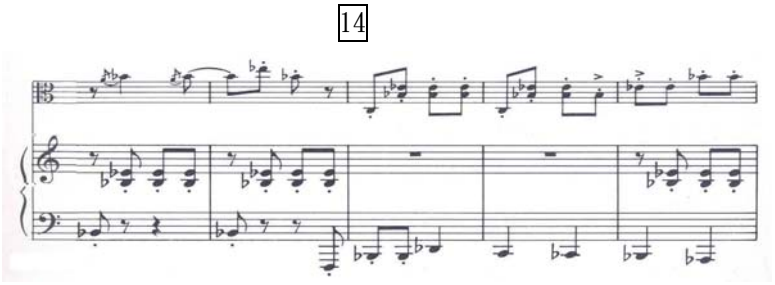
術語 marcato，但音符上沒有斷奏記號；但在中提琴奏鳴曲裡，同樣的主題，我們可以發現，雖然沒有特別註明 marcato，但是八分音符上卻有清楚的斷奏記號。相同的道理，我們可以把這些斷奏記號視為如同術語 marcato 的詮釋方式，而且斷奏記號對於演奏者而言反而是一種較清楚的符號，因為它表達音符正確的長度與演奏方式。

在歌劇的譜例中（譜例 2.15）相同的樂器組合演奏主題直到 2，在 2 前一個八分音符，由低音號和低音大提琴開始另一個主題，並且配合著長號和法國號的伴奏。

譜例 2.15（蕭士塔高維契，歌劇「賭徒」）



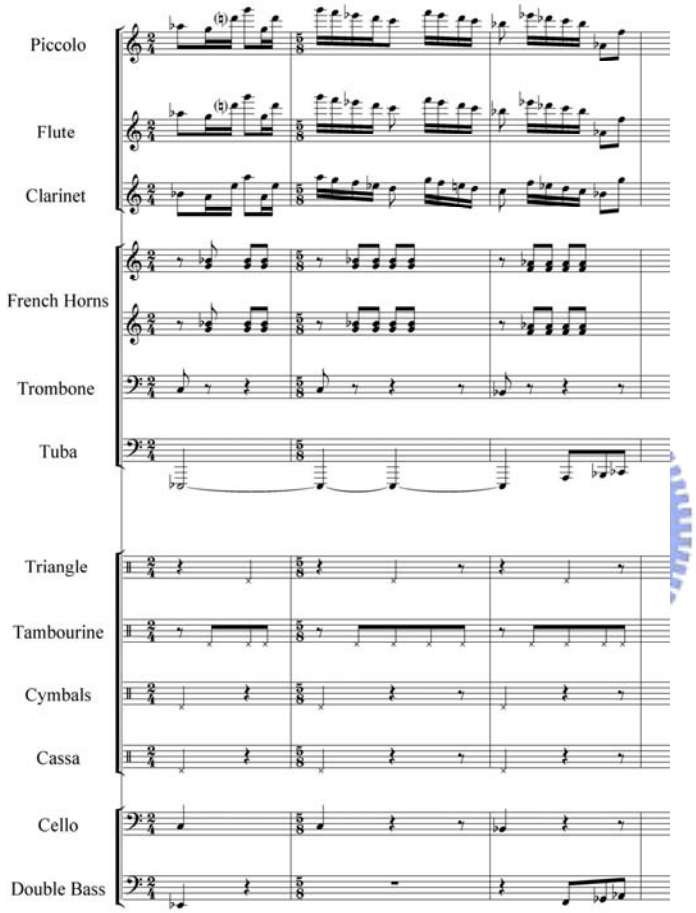
譜例 2.16（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 12-16 小節）



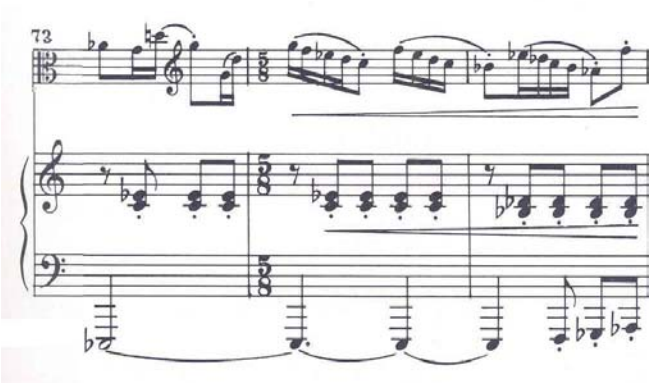
在中提琴的版本裡（譜例 2.16），第 14 小節前一個八分音符開始，由鋼琴奏出主題，中提琴伴奏，但持續到第 16 小節，中提琴的伴奏隨著重音的強調，於第 16 小節的前一個八分音符，由伴奏轉為主題。

同樣，於歌劇的譜例中（譜例 2.17），主題轉由木管演奏，但在此卻沒有如中提琴譜例 2.18 裡第 18 小節的圓滑線，或許，我們可以理解到管樂的吹奏方式，不用特別的標示，在這樣的片段裡，自然就可以吹奏出圓滑的線條。

譜例 2.17（蕭士塔高維契，歌劇「賭徒」）

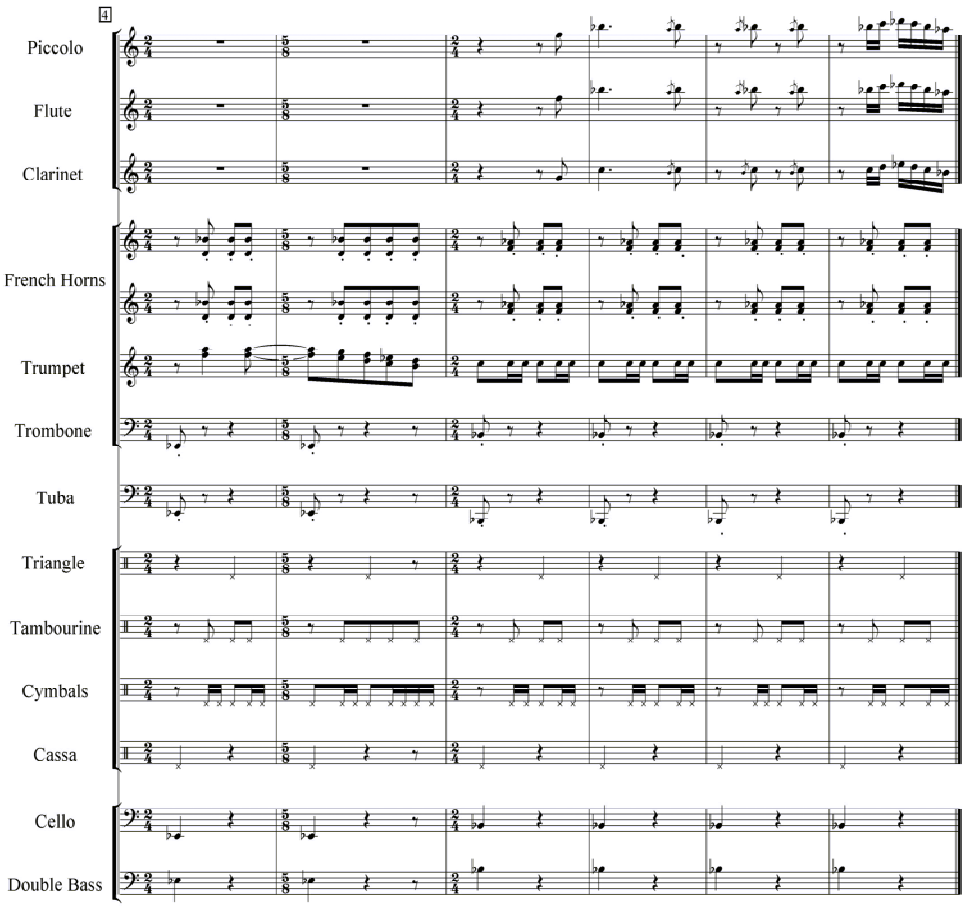


譜例 2.18（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 18-20 小節）

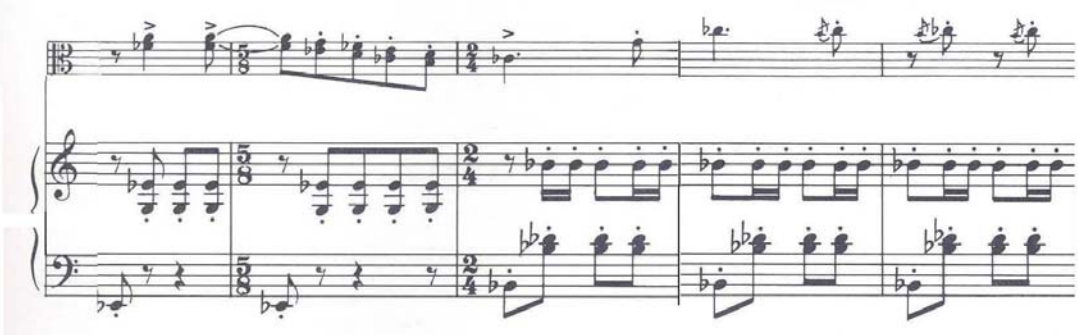


在歌劇譜例裡（譜例 2.19）的4裡，新的素材出現並且由小號吹奏。在中提琴奏鳴曲的第 30 小節裡（譜例 2.20），蕭士塔高維契將兩部的小號主題，由中提琴以雙音的方式呈現，在歌劇的編排下，隨後的主題，轉到木管的聲部。

譜例 2.19（蕭士塔高維契，歌劇「賭徒」）

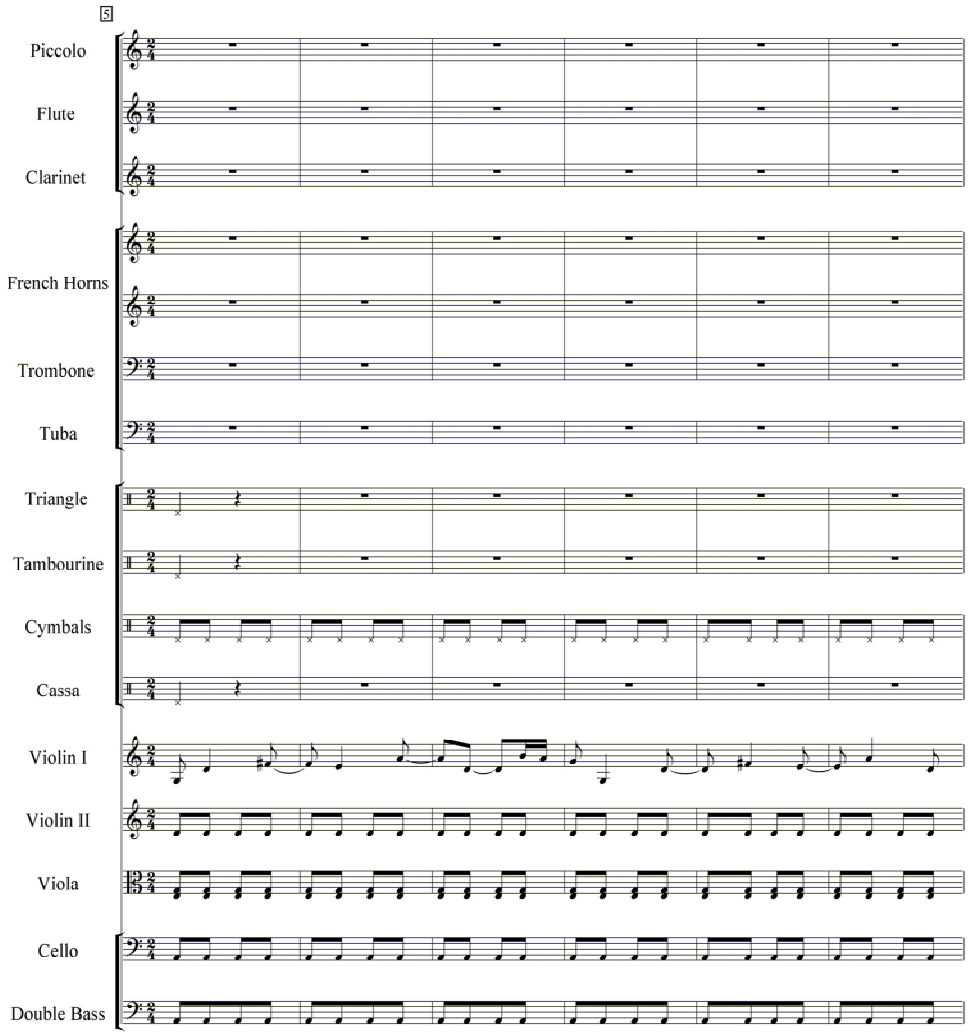


譜例 2.20（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 30-34 小節）

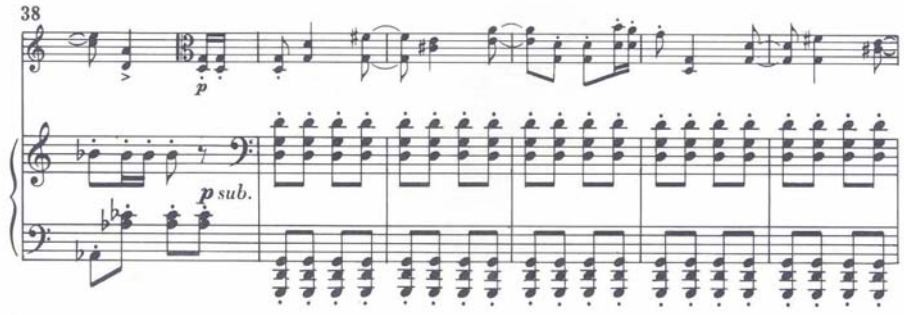


奏鳴曲的第 38 小節（譜例 2.22），中提琴切分的雙音旋律將曲子帶到另一個發展的階段，在歌劇的譜例中（譜例 2.21），我們可以清楚地發現，此段的旋律是擷取自歌劇裡的5的段落，由第一小提琴演奏出主旋律，其餘的絃樂器負責伴奏。

譜例 2.21（蕭士塔高維契，歌劇「賭徒」）

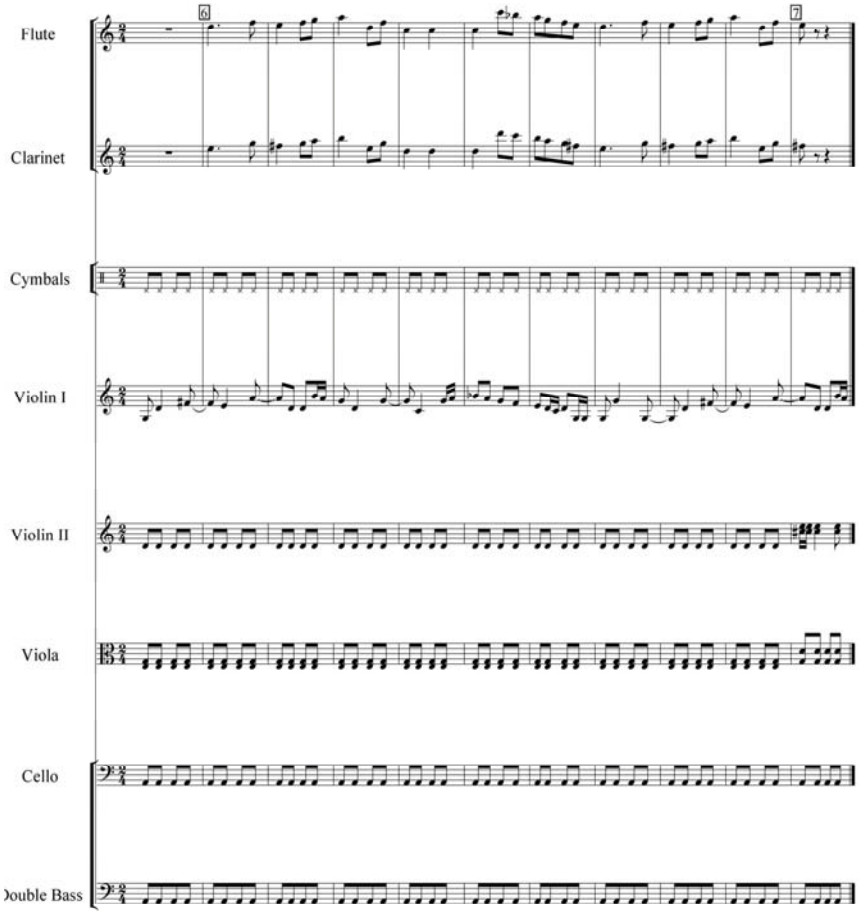


譜例 2.22（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 38-43 小節）

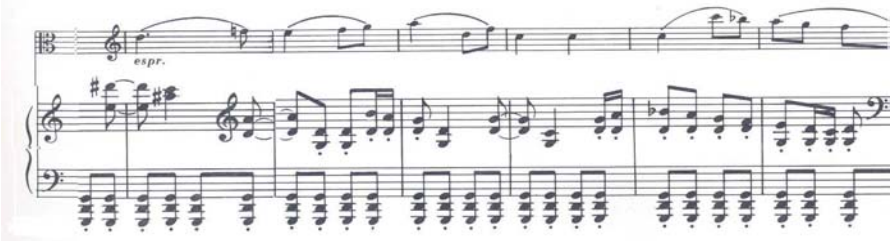


接下來在6的段落裡（譜例 2.23），我們可以聽到一段如歌式的旋律緊接在第一小提琴的旋律後，在這段優美的旋律下，第一小提的主題仍舊持續之前的動機，在這裡當成伴奏的身分。在奏鳴曲的第 49 小節裡（譜例 2.24），木管這段優美的旋律由中提琴拉奏出，鋼琴則是負責彈奏出第一小提琴的動機，襯托出優美的旋律線條。

譜例 2.23（蕭士塔高維契，歌劇「賭徒」）

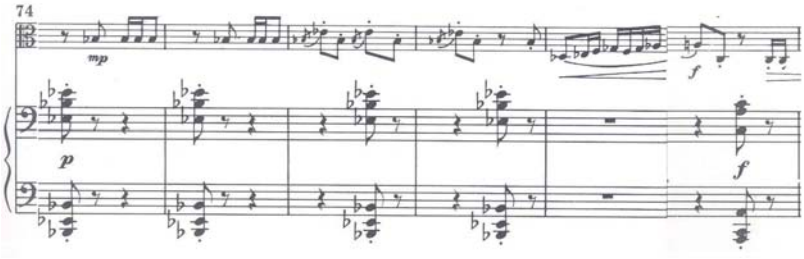


譜例 2.24（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 49–54 小節）



在奏鳴曲的第 75 小節時（譜例 2.25），歌劇的譜例中開始加入了聲樂，也預示了新素材即將被發展。

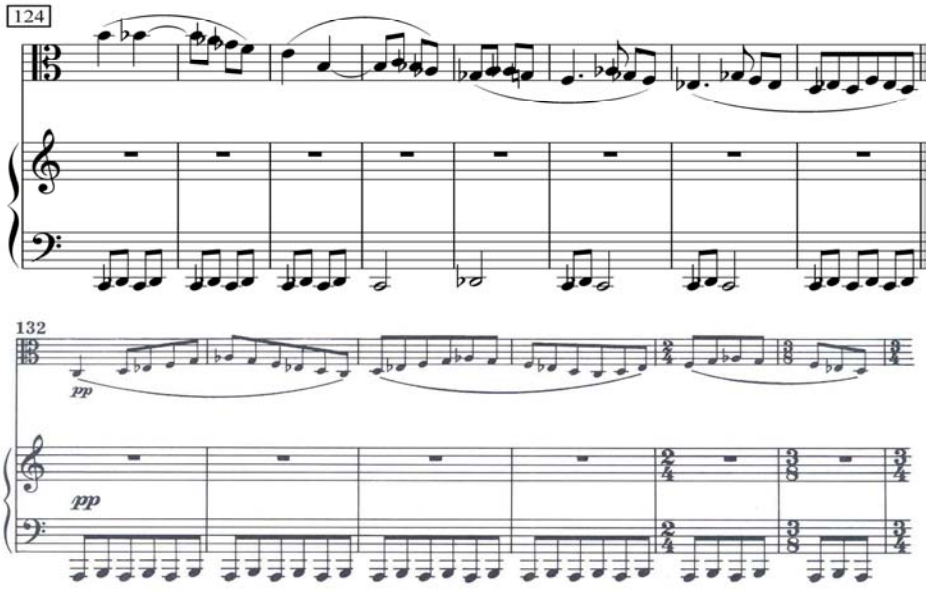
譜例 2.25（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 75-80 小節）



（2）小二度、完全四度音程的運用

第二樂章除了可以與歌劇的版本做比較外，另外，我們還可以發現特殊音程的使用，如小二度、完全四度。新的素材於奏鳴曲裡的第 124 小節開始出現（譜例 2.26），我們可以把這段視為此樂章的過渡樂段。

譜例 2.26（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 124-137 小節）

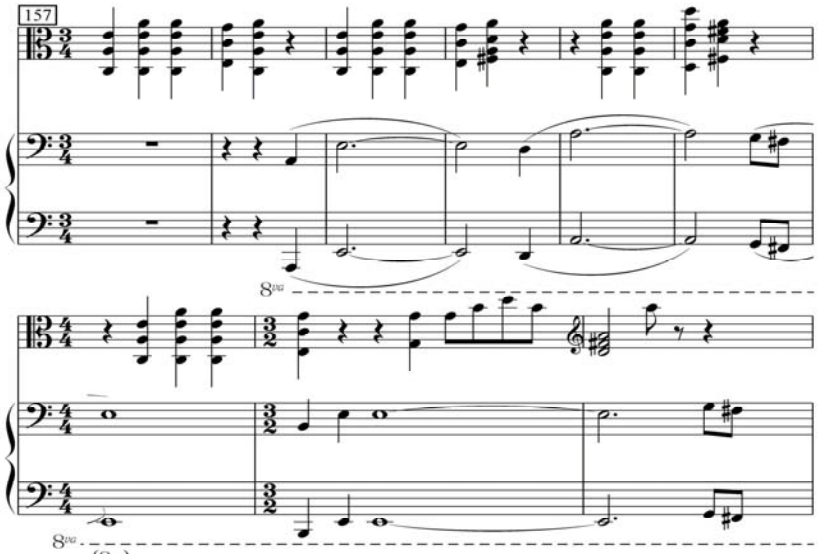


此過渡樂段在這樂章裡其實不會非常唐突的，反而聽起來是非常沉重而且具有戲劇性的張力。主要動機來自鋼琴左手上鄰音的音型，C 與　bD 輪替出現，這種小二度的用法，在當時的政治體制下是不被允許的，在之後的文章裡我們也會陸續討論到。小二度音型持續七小節後，一個下行三度的轉換，將上鄰音的音

型轉變成 A 與 B，鋼琴持續 14 小節，此時第 132 小節，中提琴依著 c 小調音階的前六個音，在 C 與 bA 之間作上下行的移動。從整體來看，鋼琴持續低音中的 A，與中提琴音階中的 bA，我們可以發現另一個小二度的組合。

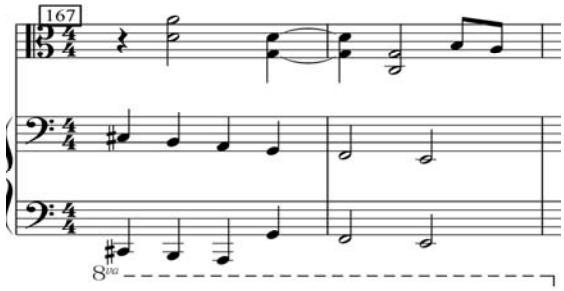
另一個重要的樂段在第 157 小節（譜例 2.27），中提琴和絃撥奏後，鋼琴左手比右手低一個八度，並且模進了兩次五度音程上行，這個五度在這裡暗示一些調式的多種可能性。由一開始的鋼琴的五度與中提琴的撥奏來看，我們可以明顯感受到明顯的 a 小調，但到了第 162 小節時，中提琴先撥奏一個 G 大調的和絃，並且接了一個 D 大調和絃，雖然有了大調的浮動，但是我們看到鋼琴聲部裡 A 音的持續，並且四度下行到 E 音，似乎又再次確定 a 小調的調性。明顯 G 大調的調性要到第 164 小節，在鋼琴聲部裡，強調其調性的三音，並且於中提琴的聲部裡，出現一個 G 大調的分解和絃，這個屬和絃，隨即解決到 D 大調的主和絃上。

譜例 2.27（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 157-165 小節）

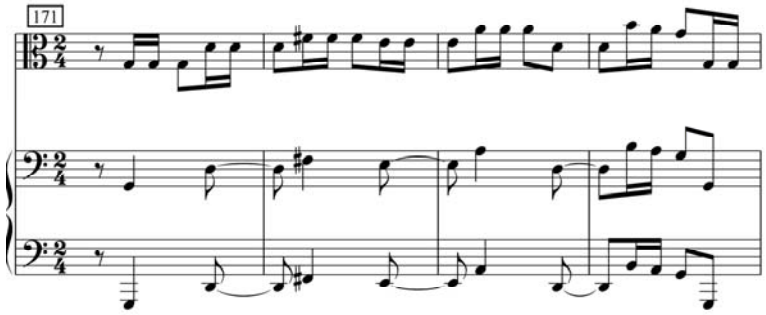


接下來第 167-168 小節裡（譜例 2.28），從中提琴的聲部裡，我們可以隱約聽到第一樂章開頭撥奏的動機，在這裡只是將撥奏改為拉奏的方式呈現。在撥奏動機開頭的 C、G 音，在這裡並未出現，但是在 168 小節 #C 的音就如同撥奏動機裡的 bD 的音。這個動機的變換，其實我們也可以在此樂章的第 38-44 小節（譜 2.22），與之後的第 171 小節看到（譜例 2.29）。

譜例 2.28（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 167-168 小節）

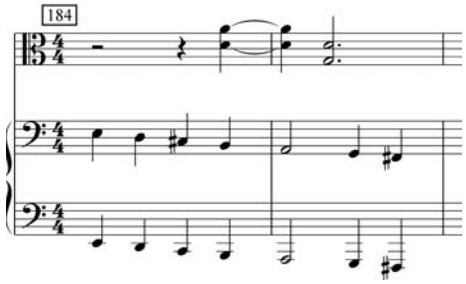


譜例 2.29（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 171-174 小節）



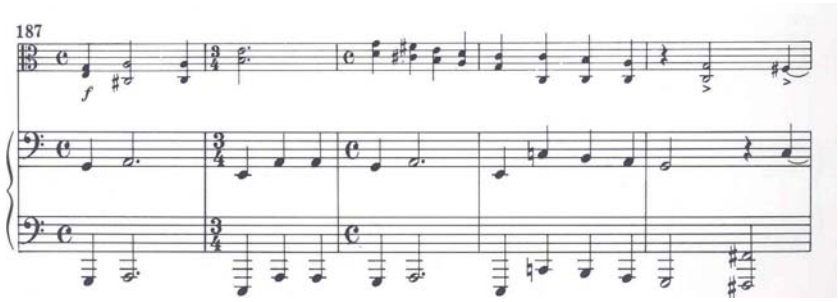
第 184-185 小節裡（譜例 2.30），可以看到一個運用相同動機的片段，但是之後的發展裡，第 187 小節 #C 的音（譜例 2.31）在這裡似乎不同於剛剛的表現方式，在這裡是屬於 A 大調的和聲音。

譜例 2.30（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 184-185 小節）

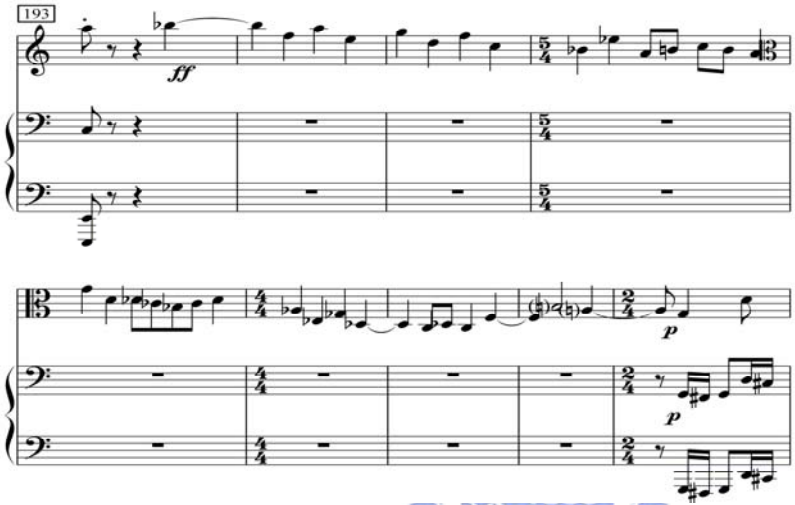


五度音程動機的轉位，是為四度音程，在第 188-189 小節（譜 2.31），就是運用這種方式發展出四度雙音的下行，之後的第 193 小節中提琴的裝飾奏裡（譜例 2.32），也運用相同的方式。

譜例 2.31（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 187-191 小節）



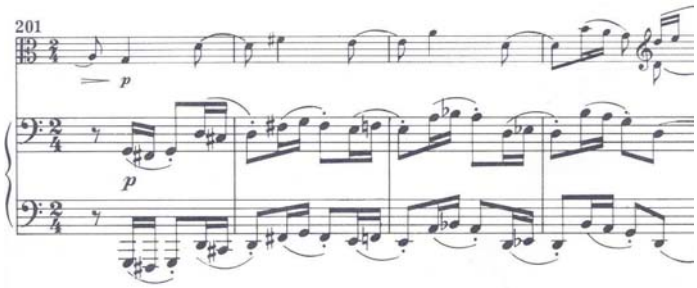
譜例 2.32（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 193-201 小節）



此裝飾奏開始三小節的四度音程下行，從高音的旋律線條來看，bB、A、G、F，同樣可以自成一個四度音程。在第四小節開始，轉換成四度音程上行，並且加上填滿經過音的三度音程，下一個小節為這個小節的倒置，轉換成下行。此裝飾奏的第八小節，可以視為過渡小節，此小節裡的三個音是為了轉調到 G 大調。整個裝飾奏樂段，我們可以在第三樂章的一開始再看到。

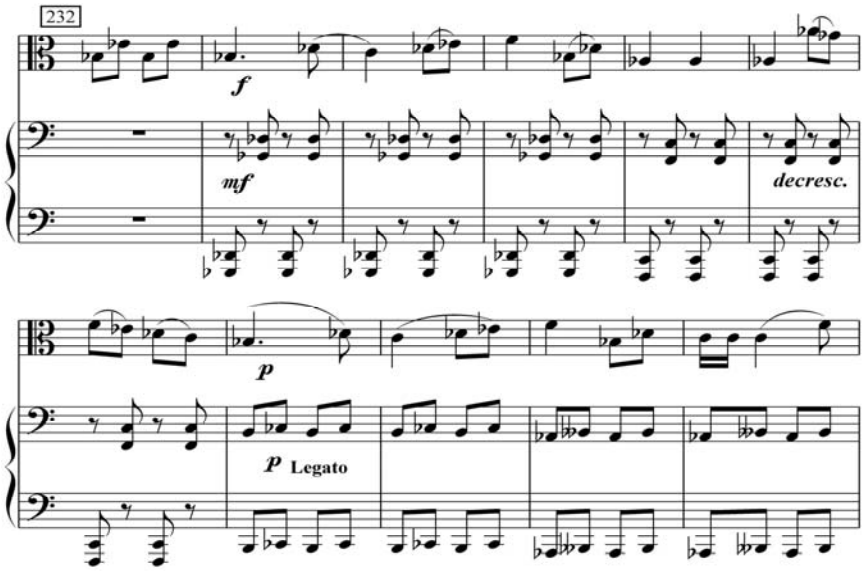
第 201 小節裡（譜例 2.33），另一個五度音程的變化動機又再次出現，這裡中提琴的節奏，源自於（譜例 2.29）鋼琴聲部。

譜例 2.33（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 201-204 小節）



經過一些重複的樂段後，第 233 小節（譜例 2.34），之前如歌式的旋律再次出現，並在第二次時，鋼琴聲部改成上鄰音的伴奏方式，這種動機源自於（譜例 2.26）。

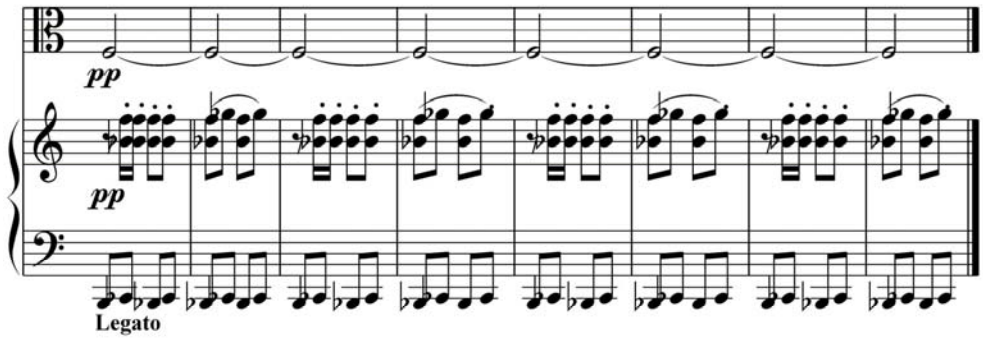
譜例 2.34（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 232-237 小節）



這種小二度上鄰音的動機，在此樂章的後半部分將持續出現，可以看得出來小二度是此樂章的重要動機，如果這是當下政治體制不允許的音程，可以想像，蕭士塔高維契就是想要運用上鄰音小二度的動機，是用來表達他對政局的不滿與反駁。

這個樂章結束於兩個小節為一句的動機，鋼琴反覆彈奏四次（譜例 2.35），此動機輪廓雖為完全五度音程，但在這五度音程下，又巧妙地運用小二度音程。

譜例 2.35（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 328-325 小節）

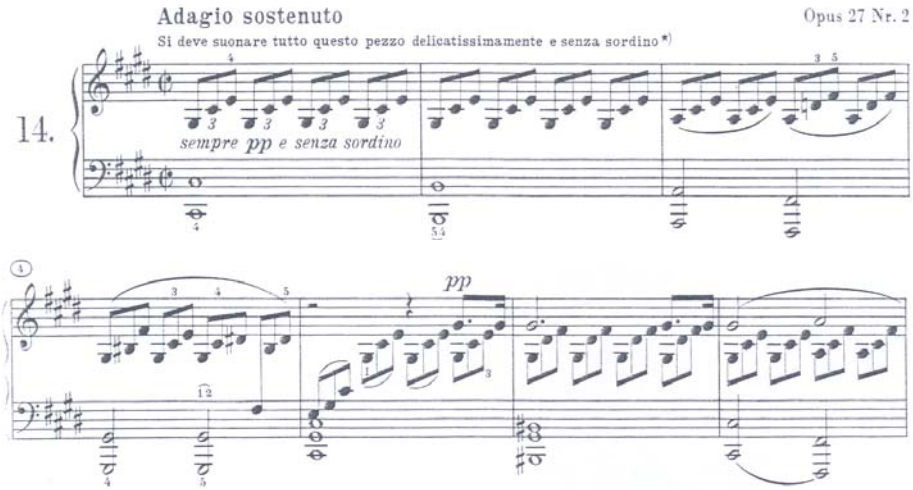


2.1.3 第三樂章 — 紀念貝多芬

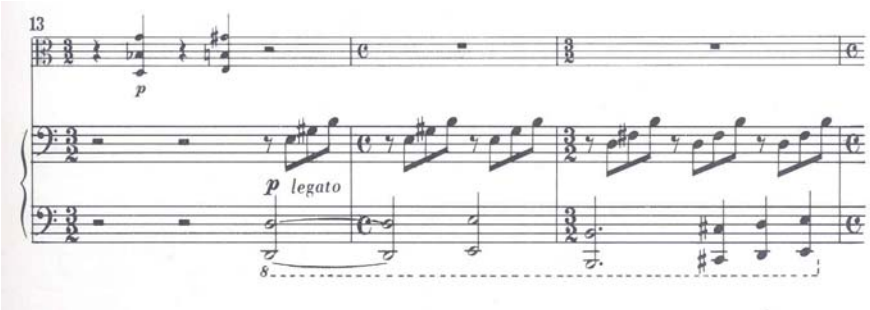
慢板的第三樂章，在蕭士塔高維契與中提琴家 Drushynin 的對話中，可以知道此樂章是為了要紀念貝多芬[10]，蕭士塔高維契一直以來，非常尊崇貝多芬，從小就常常彈奏貝多芬著名的月光與熱情奏鳴曲[11]，蕭士塔高維契在回憶錄裡也提到：「在我早期與甚至之後，貝多芬的作品對我產生重大的影響。很多我的作品，其中的作曲手法就受這位天才影響甚重，直到現在也一樣。因為，他的作品充滿了自由的思想與對人類幸福的掙扎.....。」[12]

這個樂章主要採用貝多芬月光奏鳴曲裡的素材：滾動的三連音與附點節奏的弦律（譜例 2.36），但在中提琴奏鳴曲裡，三連音變成規律的八分音符，由一個八分休止符與三個八分音符組合而成（譜例 2.37）。

譜例 2.36（貝多芬，鋼琴奏鳴曲，作品 27 號，第二號，第一樂章，第 1–7 小節）

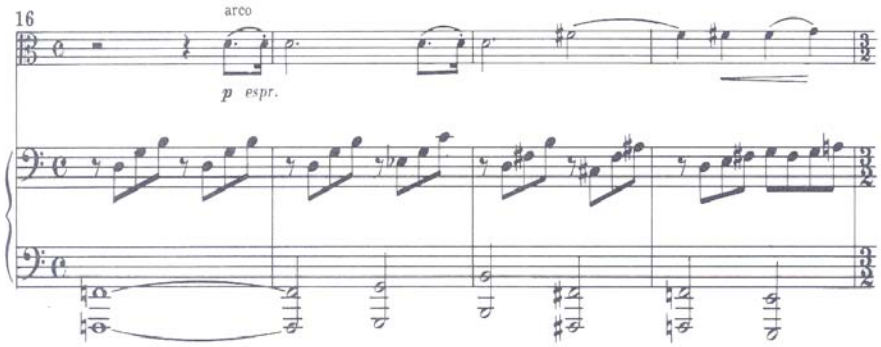


譜例 2.37（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 13–15 小節）



[10] Daniel Barach, "A Conversation with Fedor Drushynin" *Journal of the American Violin Society* 6, no.3 (1983), pp. 75-77.
[11] Solomon Volkov, ed. *Testimony: The Memoris of Dimitri Shostakovich* (New York: Harper & Row, Publishers, 1979), p.52.
[12] Gregoryev, L. and Y. Platek, complilers, *Dimitri Shostakovich: About Himself and His Times*, Translated by Angus and Neilian Roxburgh（Moscow: Progress Publishers, 1981）, p.297.

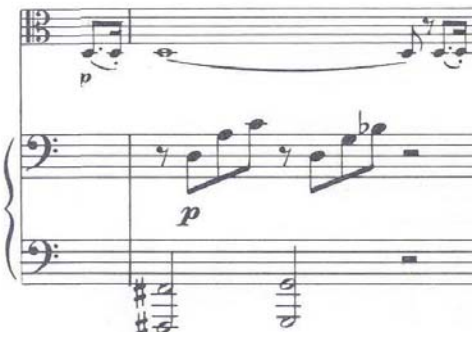
接譜例 2.37（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 16-19 小節）



但是 Laurel Fay 提出不同的看法，他覺得中提琴奏鳴曲的附點音符較接近「送葬進行曲」的特色[13]。其實，如果先不顧貝多芬的奏鳴曲，我們可以看到蕭士塔高維契的晚期，創作很多有關死亡的作品，例如，第十五號弦樂四重奏的第四樂章，就是名為「送葬進行曲」，還有他的第十五號交響曲的第三樂章也是如此。

在這個樂章裡，這個附點音符是一個很重要的動機節奏，有時候，它在弱起拍出現。（譜例 2.38）

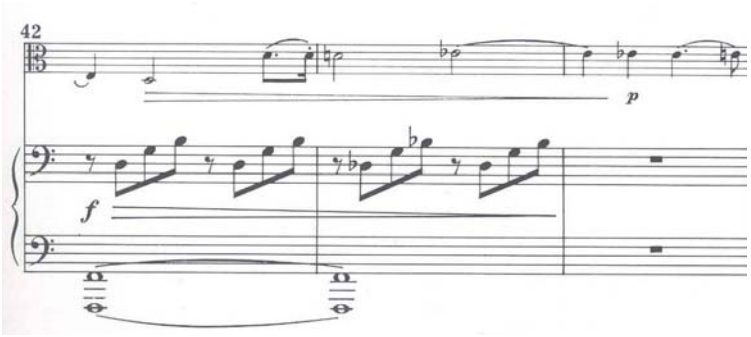
譜例 2.38（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 26-27 小節）



在第 43 小節前，附點音符又出現於弱起拍，在接下來新的樂句裡，我們可以發現附點音符的動機被加值，增長為一個附點四分音符和一個八分音符的組合（譜例 2.39）。

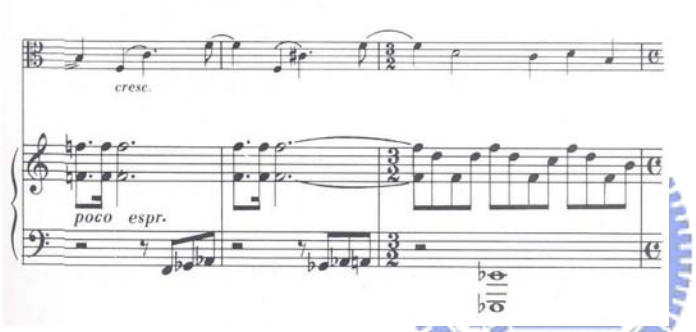
[13] Laurel Elizabeth Fay, “The Last Quartets of Dmitri Shostakovich: A Stylistic Investigation.” Ph.D. diss., Cornell University, 1978, p.108.

譜例 2.39（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 42-44 小節）



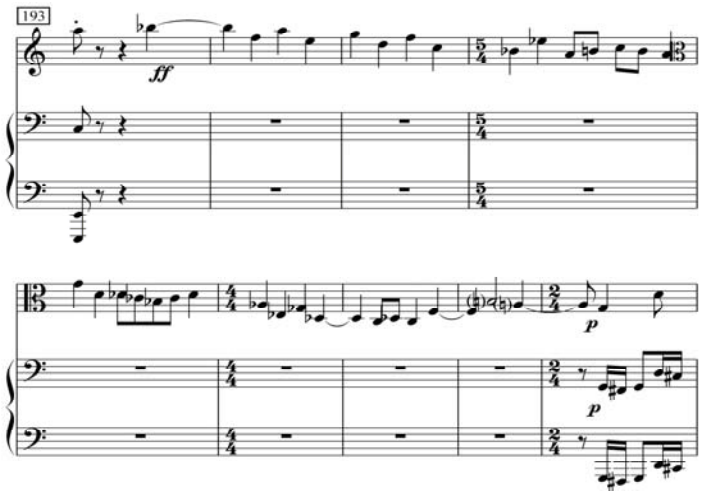
在第 74 小節，附點音符出現於鋼琴的聲部裡，並且落在小節的第一拍上。但是，若與中提琴的聲部一起來看的話，它既不像是在正拍，也不像是在弱拍，它的功能就好像是結束前一個樂句，並且推動著新的樂句的發展。（譜例 2.40）

譜例 2.40（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 74-76 小節）

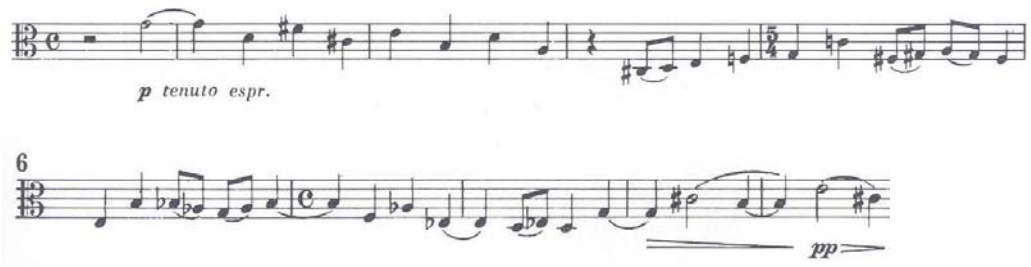


我們之前有提到，第三樂章裡其實運用很多第二樂章的素材，如第二樂章 194 小節的中提琴裝飾奏（譜例 2.41），在第三樂章一開始的中提琴獨奏片段裡，就有很多類似的地方（譜例 2.42）。包含連續下行的四度音程，還有運用加上經過音的三度音程。

譜例 2.41（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 193-201 小節）



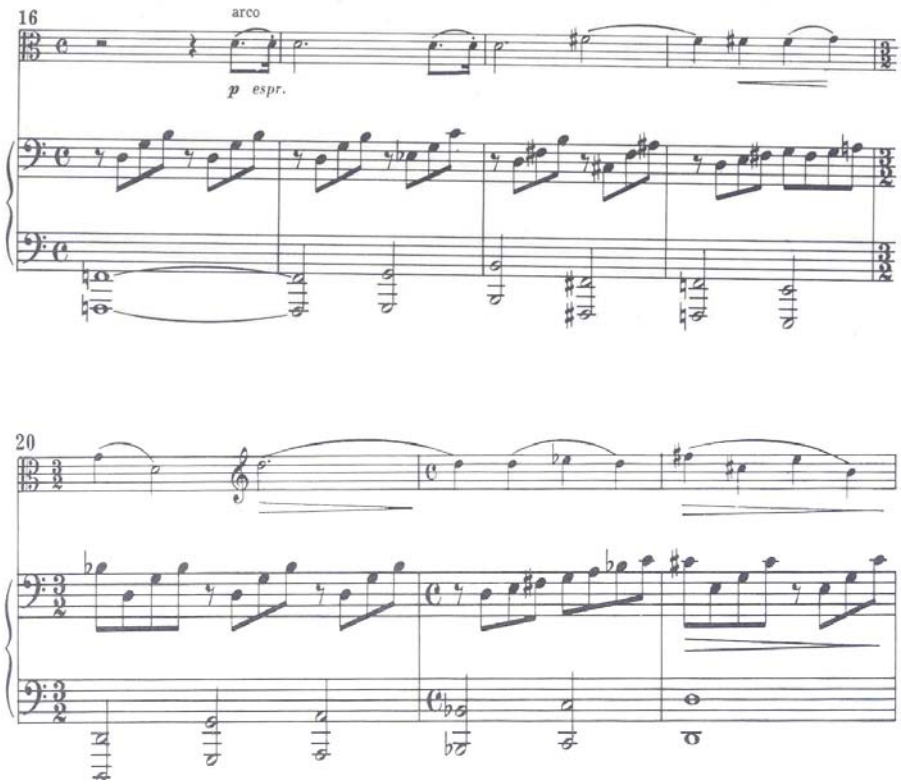
譜例 2.42（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 1-10 小節）



在蕭士塔高維契的作品裡，四度音程是一個很重要的動機，Laurel Fay 也指出：「四度音程對於旋律的動機是一個重要的成分，也許可以形成一個終止示，或是產生一個段落的基本素材……」[14]，就如同我們所發現的，四度音程幾乎掌控了整個樂章。

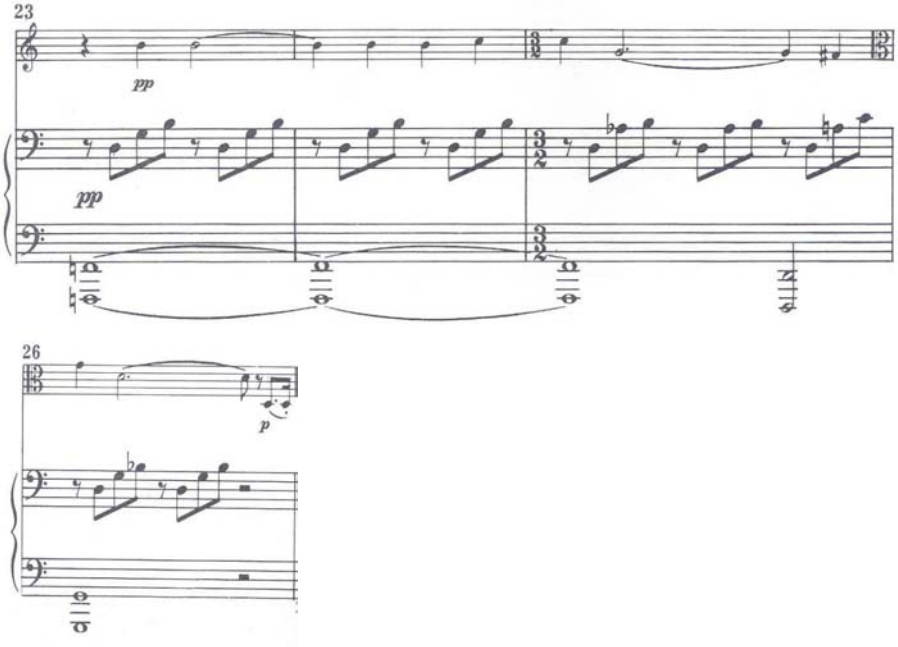
在下面的譜例裡面，我們可以看到中提琴的每個句子都結束於下行四度音程。（譜例 2.43）

譜例 2.43（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 16-22 小節）



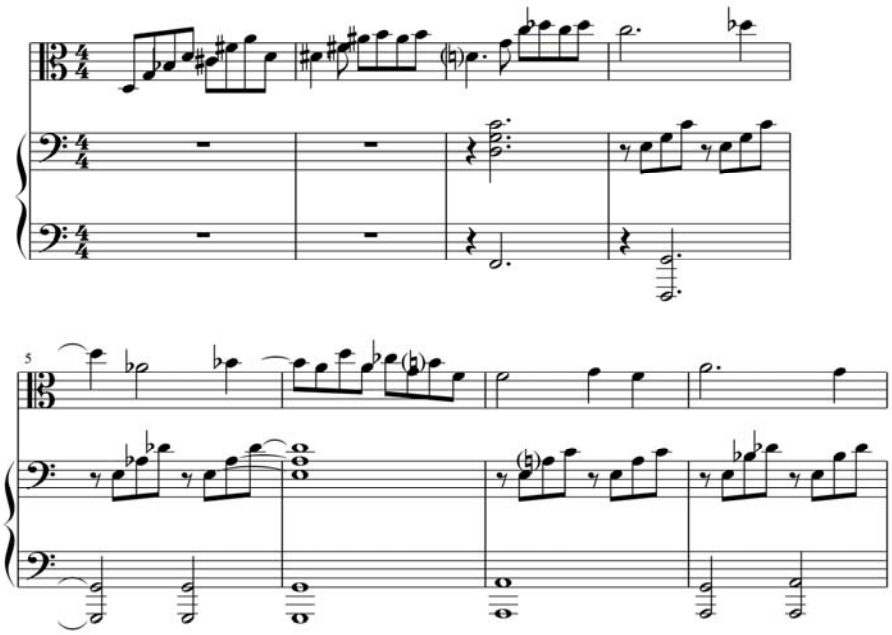
[14] Boris Schwartz, "Shostakovich, Soviet Citizen and Anti-Stalinist," in *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, Emond Strainchamps and Maria Rika Manisyes eds., in collaboration with Cristopher Hatch（New York: W.W Norton & Company, Inc, 1984）, p.79.

接譜例 2.43（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 23-26 小節）



第 28 小節開始，四度音程無論在旋律或是在和聲上，開始變成主要的結構。在旋律的部份，我們可以看到第 33 小節，四度音程被壓縮成快速的八分音符呈現，鋼琴聲部，四度音程成串地在右手分解和弦裡出現。（譜例 2.44）

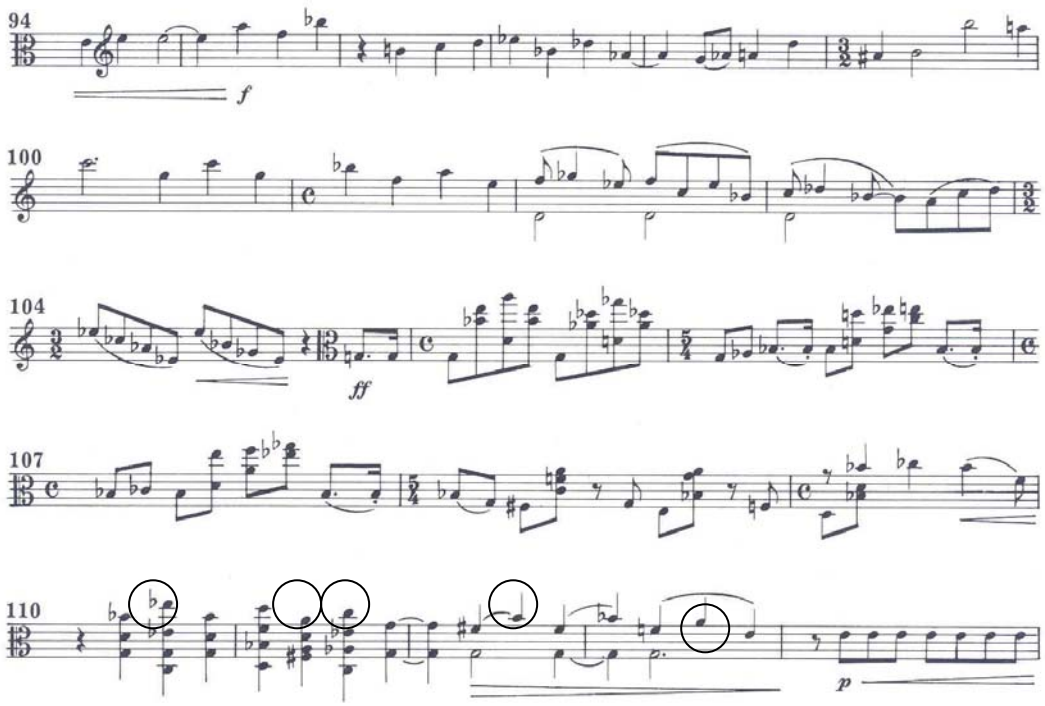
譜例 2.44（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 28-35 小節）



從第 93 小節開始，為第二個中提琴裝飾奏，四度音程的用法類似開頭的裝飾奏。在第 95、97、100-104 小節，混合運用上行或下行的四度音程。在 105

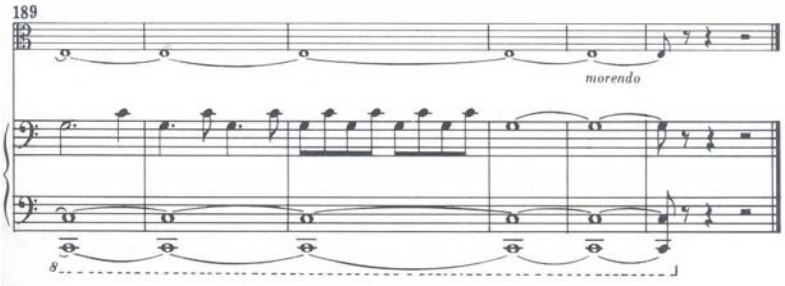
小節，四度音程以和聲的方式呈現。第 110-111 小節，在三和弦與四和弦的組合裡，我們可以發現最高聲部的線條也是呈現四度下行。（譜例 2.45）

譜例 2.45（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 94-114 小節）



此樂章的最後，在第 189-191 小節裡，鋼琴的聲部依然維持四度音程結束。（譜例 2.46）

譜例 2.46（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 189-194 小節）

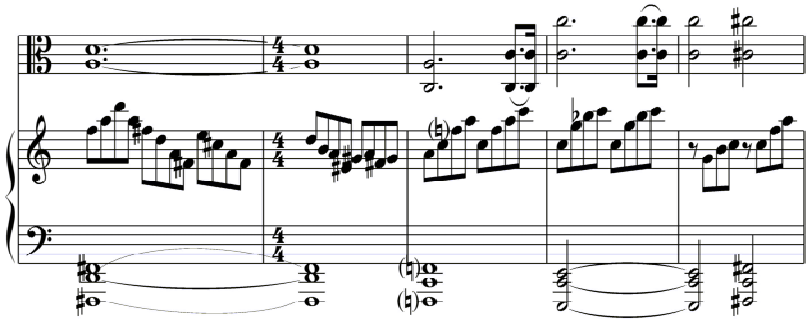


從上述的例子來看，四度音程從外表看來雖然只是一個裝飾性質的動機，但實質上卻是構成旋律線的基本元素，還有伴奏的基本動機；另外，若從和聲來看，四度音程卻成為一個轉調的工具。

在這樂章裡，除了四度音程，還包含其他重要的動機，如我們在第二樂章裡所提到上鄰音的小二度音程，在此樂章裡也可經常看到。在這樂章裡的小二度，

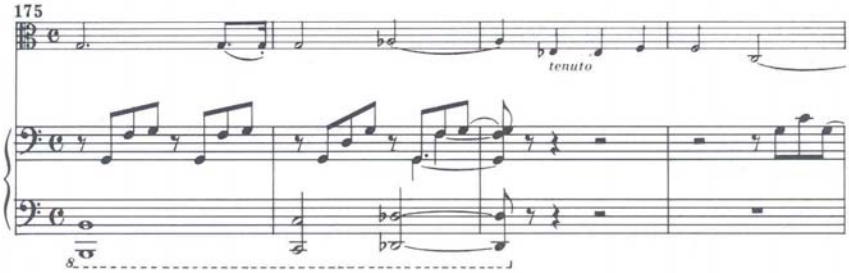
代表著決定性的定位。因為相較於平行四度的聲響，小二度的出現往往是非常引人注目的。例如（譜例 2.47），在鋼琴聲部一串四度音程組成的旋律，與中提琴的四度雙音後，突然在第 60 小節，出現小二度的旋律，對於之前的四度進行，是對比性非常大的。

譜例 2.47（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 56-60 小節）



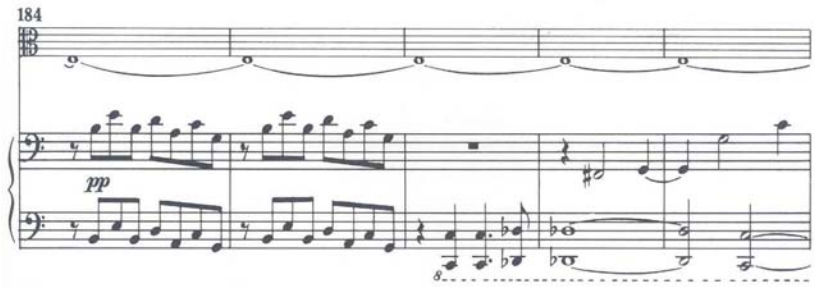
在曲子的結尾部分，中提琴在第 176 小節的小二度，同樣給予非常大的對比效果（譜例 2.48）。

譜例 2.48（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 175-178 小節）



最後（譜例 2.49），鋼琴的聲部在一連串的四度音程下行後，緊接著音域非常低的小二度旋律，也是給人非常顯著的印象。

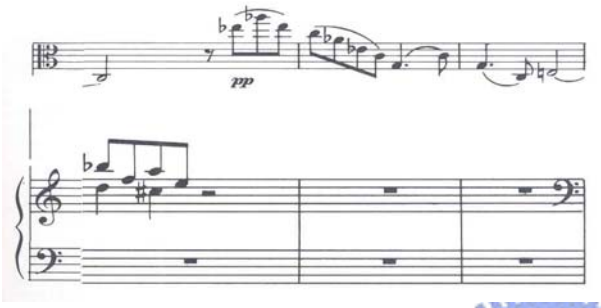
譜例 2.49（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 184-188 小節）



就如同我們之前所討論的，這種小二度的用法，也許是用來傳達政治想法，蕭士塔高維契利用這樣的作曲手法，來表達他對政治壓迫的反駁。

就和聲上來看，其實，相較於此奏鳴曲的其他樂章，我們可以感受到這個樂章明顯並且穩定的調性，因為平行四度的音程所構成的終止式，使每個樂句都可以很清楚的解決到穩定的調性上。例如（譜例 2.50），我們可以看到鋼琴左手的聲部，在每個句子結尾都結束在一個完整的終止式。

譜例 2.50（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 181–183 小節）



因此，整個樂章的音樂聽起來是非常調性的，任何不協和的樂句，到最後都因為四度音程，而解決到穩定的調性上。

2.2 晚期風格

2.2.1 晚期風格的分析

晚期風格，源自於德文 Spätstil（late style）[15]，意思分為兩種，一種是指個人的晚期風格，例如作曲家的晚期風格；令一種是指歷史時期上的晚期，例如文藝復興時期的晚期風格。但在晚近的討論中，大多是指個人的晚期發展。

從 18 世紀末到 19 世紀討論晚期風格，有幾個重要的學說，例 Winckelmann、Goethe、Simmel、Wagner、Dahlhaus 等，這些人對晚期風格有重要的討論。首先，德國的考古學藝術史家 Johann Winckelmann（1717－1768）[16]，主張「有機發展理論」（organic development theory），他將人類和文化的發展比喻成一個有機式模型的構造，好比一條拋物線般，慢慢發展以到達最顛峰，但到晚期，卻漸漸衰退直到結束。他並指出很多歷史上的例子都是依循此種模式，例如羅馬歷史上的希臘藝術，分為五個時期：1. 命名 2. 開始 3. 休息狀態 4. 衰弱 5 結束。[17]Winckelmann 也用希臘古詩的四個時期來形容希臘文化的發展：1. 敘述詩（孩童時期）2. 抒情詩（青少年時期）3. 戲劇性的詩（成年期）4. 藝術逐漸衰退，回到最原始的地方。Winckelmann 另外提出藝術的三個主要階段：首先開始著手，素描整個架構；再來探求美感經驗；最後在處理「多餘」（superfluity）的部分，所謂「多餘」主要是指藝術品以外的部分，完全脫離藝術本體，所以在這裡，Winckelmann 大膽提出藝術在衰退的過程中所處理的就是「多餘」部分，所以，是沒有任何的風格存在的。

德國文學家 Johann Wolfgang von Goethe（1749－1832），對於晚期風格，提出「改變」（change）的觀點，知識是隨著年紀而增加的，所以，隨著年紀增加就好像是進入一新的事業，停止之前的動作，突然轉換成另一個新的角色。就像是一個精力旺盛的年輕人隨著時間而轉變成深思熟慮的老人。就好比 Goethe 的人生也是充滿不同的角色變化，而他最後的作品「浮士德第二部」（Faust Part Two）可以說是晚期風格的代表作。Goethe 也瞭解到因為孤獨、孤立、退隱這些晚期的特徵，使人們在晚期時越來越遠離感性的層面，並且逐步地從事物的表面脫離，外表的呈現只帶來客觀的美感，重要的是理性的去思考使美感永遠存在的

---

[15] Anthony Barone, "Richard Wagner's *Parsifal* and the Theory of Late Style," *Cambrige Opera Journal* 7, p.38.

[16] Johann Winckelmann（1717－1768），對於古典藝術史的發表很多受重視的文章，特別是針對古希臘的研究，不僅影響西方繪畫與雕刻，也在文學和哲學上產生重大的影響。

[17] Barone, "Richard Wagner's *Parsifal*," p.40.

主要價值。Goethe 對於晚期風格加入心理學與哲學層面的思考，賦予 Winckelmann 的「有機發展理論」一些美學上的特質，他的理論超越了有機模式的發展，晚期風格是完全不同的階段，而且晚期不再是指命運自然授與的歲月，而是追尋超越自然環境的價值。

德國社會學家 Georg Simmel（1858－1918）[18]，從 Goethe 的作品中發現三個主要的階段，第一個是無差別的階段，進入到有差別階段，一直到最後的克服差別階段。從這個模式中，Simmel 指出晚期風格應為風格辨證的最後一個階段，克服所有的差別相，以達到人生中空前的高峰。他舉出義大利藝術家達文西（Da Vinci）的晚期為例，刻意避免沒有必要的外在裝飾，而達到純化的精華境界，就如同 Goethe 的理論中所說的逐步地脫離事物的表面。但不是每位藝術家都能達到 Goethe 那樣的境界，同期的義大利藝術家米開朗基羅（Michelangelo）在晚期時，反而越陷入原點，呈現出無法超越自我的窘境。Simmel 雖然是承接 Goethe 的理論，都是在追尋人生最終階段理完美的境界，但與 Goethe 不同的是，Simmel 的發展模式是沒有斷層的，而 Goethe 主要是強調發展中突然轉變的關鍵。

德國音樂家 Richard Wagner（1813－1883），認為藝術家的晚期特徵是新舊並存的，充滿舊有的紀念物並且不斷地預示新的東西，就好像同時存在於固有的歷史與再創的虛構中。例如他自己的晚期作品歌劇「帕西法爾」（Parsifal）裡，不斷地進展出新的東西，結合所有的新舊元素，來達到他最成熟的階段。Hans von Wolzogen[19]曾指出 Goethe 的作品「浮士德第二部」（Faust Part Two），正是 Wagner 晚期的象徵；Wagner 的晚期，就如同劇中的浮士德，不斷地再變化與再生。湯瑪斯·曼（Thomas Mann）[20]也提到 Wagner 的作品是不能使用年表的，在不斷求創新的過程中，他的作品即完全地呈現時代當下的背景。而在 Parsifal 裡也顯示 Wagner 對於晚期風格的概念:衰退和超越、停止和進化是同時存在的。

德國音樂學家 Dahlhaus 從貝多芬的晚期作品研究晚期風格，他指出從歷史上偉大作曲家的作品中，例如巴哈、李斯特、貝多芬的作品裡，我們可以得知所謂晚期作品的風格必須包含仿古與現代的元素。其中，仿古的元素並非指過去對位技巧或是教會調式，例如貝多芬晚期的弦樂四重奏裡出現的利地安調式“Lydian mode”，在這裡的用法並非是指教會調式，而是使用抽象的四音音型，

[18] Georg Simmel（1858－1918），德國社會學家和新康德主義(Neo-Kantian)哲學家，以社會方法學的理論聞名。

[19] 1878 年一月發行華格納的期刊《Bayreuther Blätter》，Hans von Wolzogen 爲此期刊的總編輯。

[20] Thomas Mann (1875－1955)，德國作家，他的文學主題主要是探討中產階級的音樂，特別是華格納的音樂。

所以，在這裡的使用反而成為現代性的手法。而現代性在晚期作品中，不是在介紹還未發生的新元素，如同巴哈、李斯特、貝多芬的晚期作品裡，我們不能提早發現或是提早預料還未發生的新元素。Dahlhaus 認為，晚期作品具有兩個重要的特色，一個是「無家可歸」(homelessness) 的特色，另一種是指「永恆」(timelessness) 的特色[21]。其中，「無家可歸」的特色，主要是因為在歷史的年表上並沒有專屬於晚期作品的時代，例如，巴哈晚期賦格的藝術就不合適於年表上所指的 「多愁善感風」，貝多芬晚期的弦樂四重奏就不合適他所屬的 「浪漫時期」，李斯特晚期的鋼琴作品不合適於「新浪漫時期」，年表上所劃分的時代都不能表示晚期作品的定位，使得晚期作品形成無家可歸的特色。另一種是「永恆」的特色，歷史學家所歸納整理專屬各時代的特色，成為辨認作品年代的條件。但晚期作品的內容卻不被這些時代背景條件所限制，外表雖然是屬於當下時代的作品，但從內容看卻是一個與時代完全不同的性質。

從晚期作品的獨特性來看，Goethe、Simmel、Dahlhaus 持有相同的看法，藝術家在晚期都能突破所有的差別相，以追尋人生最最完美的境界。但是其中，Goethe 提出在晚期發展中突然轉變角色的功能，跟 Simmel、Dahlhaus 覺得晚期是人生經驗的累積有所不同。相對於其他學者的理論，Winckelmann 以人生發展曲線－拋物線，說明人生的晚期是逐漸衰弱直到死去。綜合所有學者的理論，Wagner 相信晚期風格裡有人生舊有經驗的累積與新東西的不斷地呈現，結合所有的新舊元素，來達到人生最成熟的晚期階段。

[21] Carl Dahlhaus, *Lugwig van Beethoven：Approaches to His Music*, translated by Mary Whittall（Oxford：Clarendon Press；New York：Oxford University Press, 1991）, p.219.

2.2.2 蕭士塔高維契與此奏鳴曲的晚期風格

在蕭士塔高維契的晚期作品裡面，可以看到年老對於他來說，不只是衰老。他的晚年並非如 Winckelmann 所主張「有機發展理論」(organic development theory) 裡所述的最後階段，從衰弱到結束，雖然年老帶給他身體的疾殘，但是靈魂的精神是不變的，心靈方面是持續成長，不斷累積生命的經驗，在音樂中呈現出來。

這首中提琴奏鳴曲裡，從死亡的角度來看，我們可以瞭解年老並不只是衰老。他是成長，他不止是你年復一年離死愈近的消極面，年老也是了解到你將要死亡的積極面，而因此更懂得好好過活。較相近於 Simmel 所提出的觀點，此首奏鳴曲所追尋也就是人生最終階段的完美境界，隨著年紀不斷地累積知識，並且克服所有的差別相而達到的高峰。另外，從此奏鳴曲的第二樂章使用未完成的歌劇「賭徒」來看，甚至是蕭士塔高維契晚期的作曲手法，如第十五號交響曲中熟悉的「威廉泰爾序曲」的旋律，我們也可將將其歸類至 Richard Wagner 所提出的觀點，也就是晚期風格是新舊並存的，在固有的或是舊有的音樂中，再去尋求新的發展與刺激。

從這首奏鳴曲來看，我們可以感受到當一個音樂家全新融入於創作中，專心一意地灌注在所要表達的意向，在融入忘記世界，忘記人間、忘記時間的境界裡，其內心深處將可感受到豐富的、深刻的特殊體驗。那或許可說是一種永恆感、超越感。當這個光輝的體驗充滿內心時，就可以在時間的每一分每一秒之中感受到永恆。讓自己在必然死亡的生命之中，發現超越生死的永恆生命，因此，死亡將不再是恐怖的問題，身軀雖然不在，但他所專注投入的作品，將永遠活在未來的世代，這也就是所謂的永恆生命。如同 Dahlhause 所發現的作曲家晚期風格的特色，「無家可歸」(homelessness)、「永恆」(timelessness) 的特色，就拿這首奏鳴曲來說，蕭士塔高維契所有的風格成熟運用在此首作品中，根本無從定義一個明確的風格名稱，另外，此首作品遠遠留傳至今，「永恆」的特色必然不可忽視。

所以，蕭士塔高維契的晚期風格是融合 Simmel、Wagner、Dahlhause 的理論，各個佔有重要的一席，無論是 Simmel 追尋最終的完美境界、Wagner 的新舊並存，或是 Dahlhause 所提的「無家可歸」、「永恆」的特色，這些特點我們都可以在蕭士塔高維契這首最後作品－中提琴奏鳴曲，一一可以察覺。

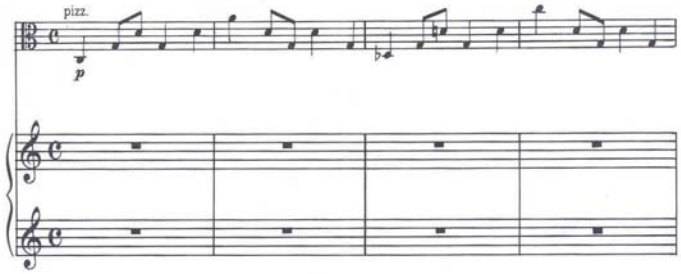
三、從晚期風格中的「死亡」觀點來探討此奏鳴曲的詮釋方法

雖然有些藝術家害怕面對死亡，但是死亡這件事卻往往成為他們創作的動力來源，尤其是在頻臨死亡的階段裡，創作的靈感使他們創作很多詩、散文和音樂來影響活在世上的人。蕭士塔高維契卻看不起這種害怕死亡的藝術家，他覺得這種臨死前的作品所呈現的只是一種膚淺的情感，他認為只有不害怕死亡的想法才能存有最深的情感，進而影響到別人。在 1969 年，他在第 14 號交響曲裡，明顯地宣示著死亡是最有力量的（death is all-powerful）[22]，這是對死亡做一種正向的思考，把死亡這種無可避免的結果視為一種自然現象，讓自己習慣於這種想法，所以並不需害怕去面對死亡，正如他在《證言：蕭士塔高維契的回憶》中所提的：「如此的去對抗死亡是愚蠢的，但是面對因暴力所產生的死亡，你必須採取抗議的手段。當人因為疾病或饑餓而無法安享天年是不幸的，但當一個人被另一個人殺害時，那則是更不幸的。」[23]並且在之後的六年裡，他都抱持著這樣的信念，這首中提琴奏鳴曲可以說是其中的代表。

3.1 第一樂章

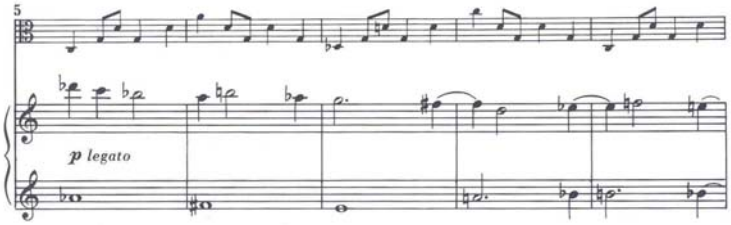
第一樂章裡由中提琴的撥奏慢慢帶出一種寧靜的氣氛，像是用一種理性的口氣，平靜地尾尾道出故事的開始。之後鋼琴的十二音列主題，所有的音游移在二度音程間，此時配合著中提琴的五度撥奏，十二音列主題聽起來格外刺耳，彷彿再慢慢導引出死亡的癥兆。（譜例 3.1）

譜例 3.1（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 1-4 小節）



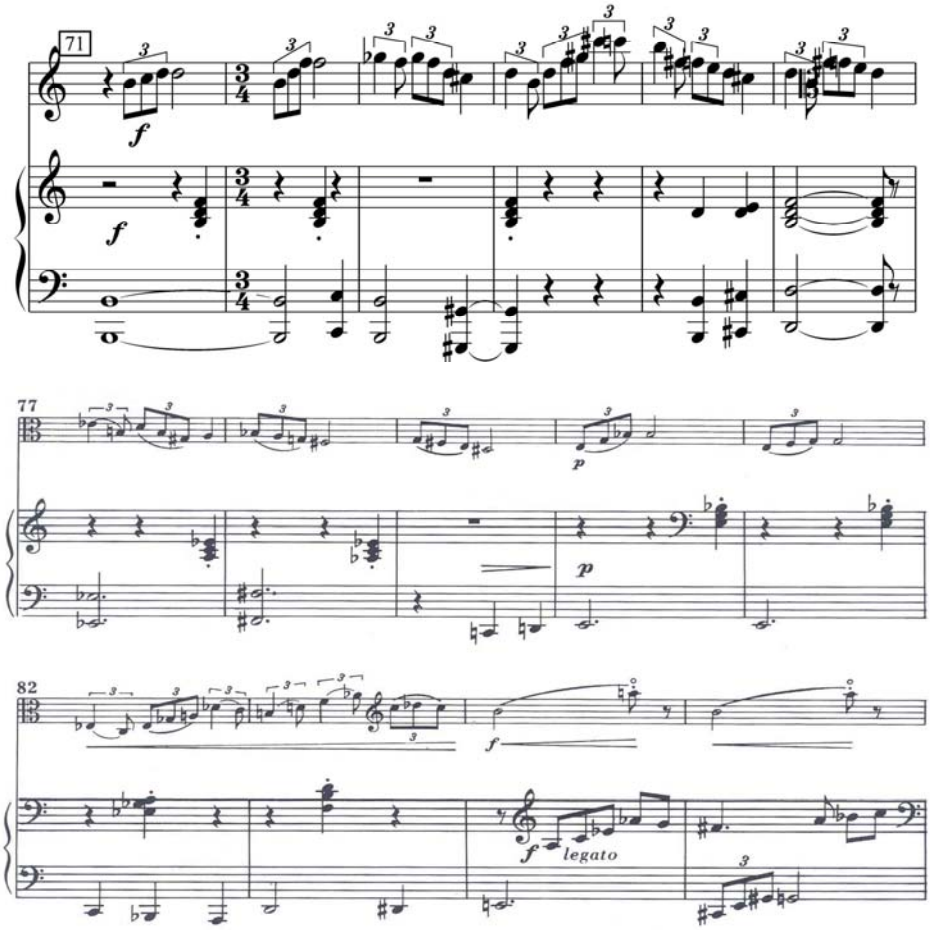
[22] Elizabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* (Princeton: Princeton University Press), 1978, p.411.
[23] Solomon, ed, *Testimony,* p.138.

接譜 3.1（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 5-9 小節）



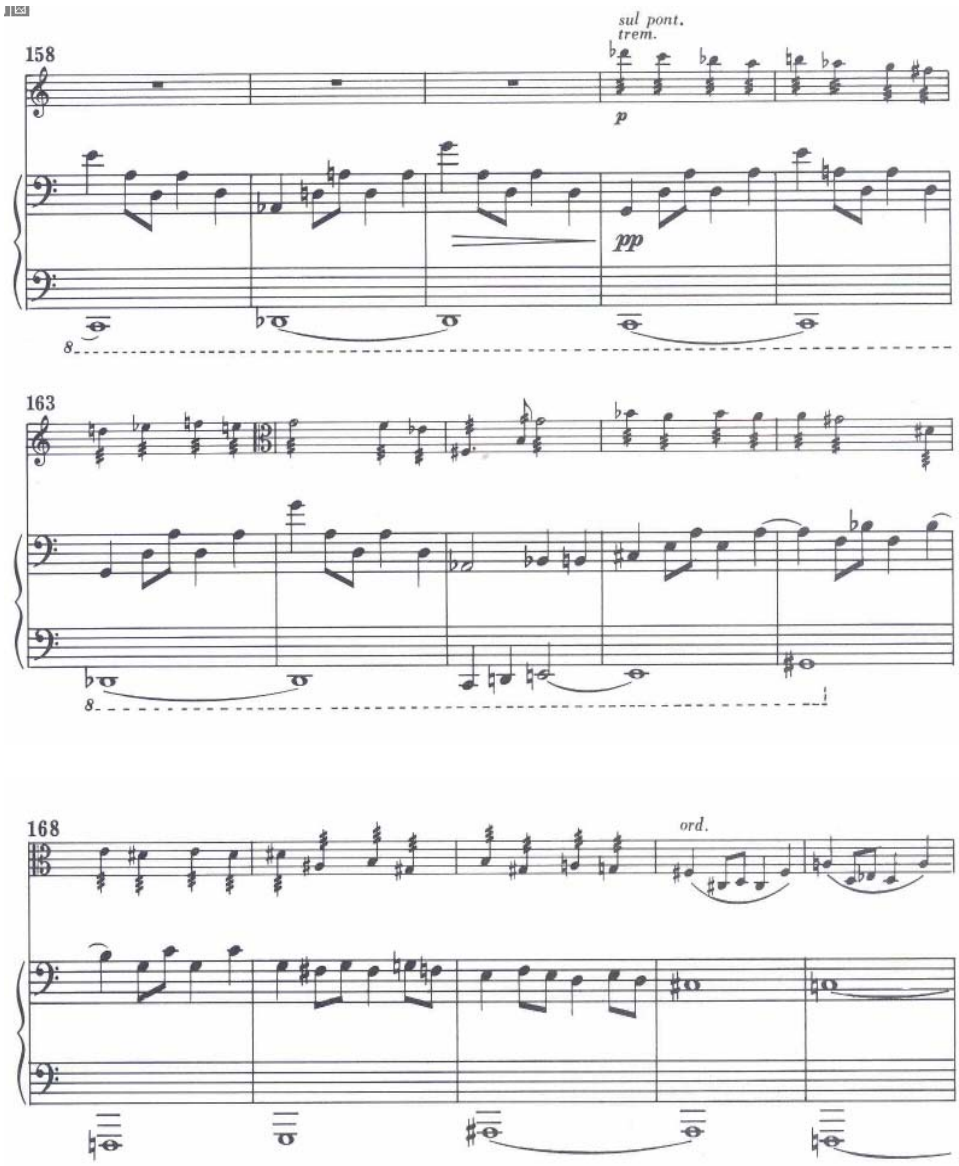
第 71 小節發展部開始，以一種感性的情感來看，一連串三連音的急速上型與下型，感覺像極了與死神惡魔的搏鬥，積極爭取一絲生存的可能。但如果深入一點，以另一種理智的層面來看，雖然死亡所帶來的直接衝擊是非常大的，但蕭士塔高維契所要表達的並不是像個接近末期的病患，只會自憐自愛，為著自己所失去的東西而悲傷。其實，生命有一些仍未失去的種種好東西，正等待開發、享受，就像此奏鳴曲的發展部裡，將三連音的動機做些許的變化，產生新的主題，不斷地在中提琴與鋼琴的聲部交替出現。這些新的主題就像是生命中仍未失去的珍貴東西，不斷地湧現出來，使人忘卻死亡這件事實。（譜 3.2）

譜例 3.2（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 71-85 小節）



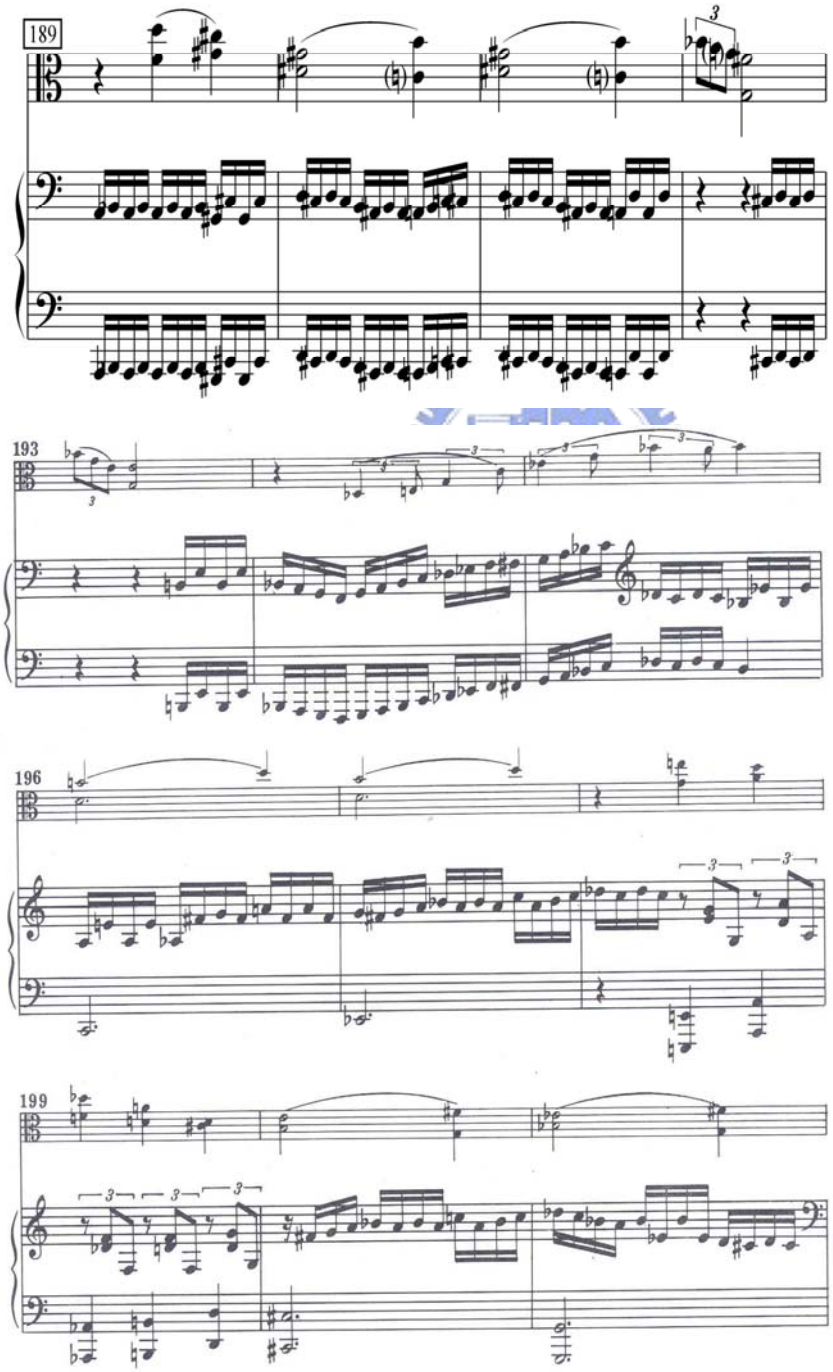
到了再現部，相同的主題再次出現，但卻以不同的音色呈現，感覺從剛剛忘卻死亡又慢慢拉回到死亡的主題，尤其中提琴「近橋奏」(ponticello)的奏法，充滿了死亡陰深的色彩，讓人更沉浸於死亡的恐懼中。或許對於一般人來說，害怕因病而死而帶來的恐懼與痛苦，常常使人壓抑情緒，不讓自己完全體驗它，因為從頭到尾只是忙著在害怕，害怕痛苦、害怕悲傷，無法正視這些死亡的情緒。如果反其道而行，讓自己全心投入這些情緒，讓自己整個人沒入其中，就可以完完全全體驗到它，甚至真正了解什麼是愛，什麼是悲傷，唯有如此，才能藉由認清這個情緒，並且從中脫身而出。(譜例 3.3)

譜例 3.3（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 158-172 小節）

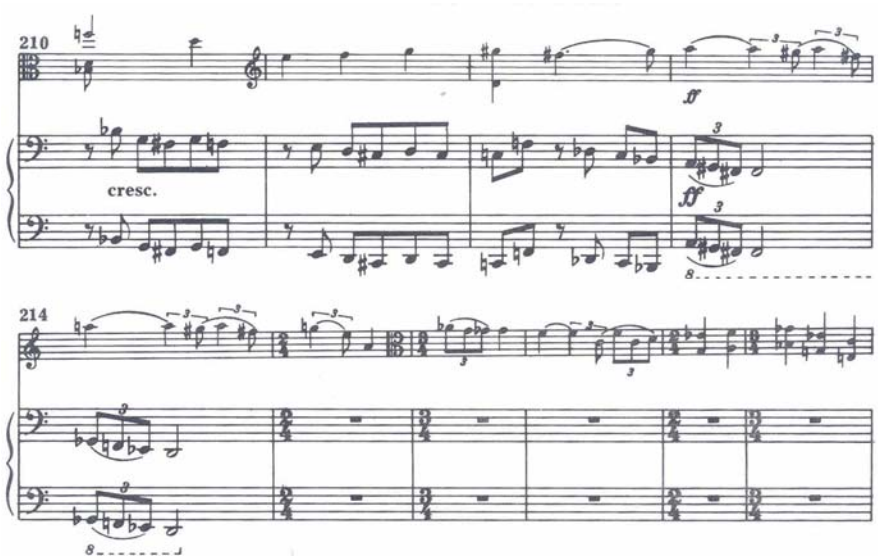


整個再現部，除了音色的變化加深死亡的感覺，其次，中提琴和鋼琴呈現對立狀態，出現很多對比性強烈的片段（譜例 3.4）。中提琴像是代表理性的一面，不斷地唱出優美的旋律，而鋼琴則是代表感性的一面，不斷以快速音群推動著中提琴，兩種組合起來像是一種掙扎、矛盾的心情，兩者不斷地抗衡，累積，最後高潮後（譜例 3.5），理性贏了感性面，因為認清並且全然體驗情緒以後，再從中脫離出來，不再沉溺於恐懼、害怕的情緒裡。

譜例 3.4（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 189-201 小節）

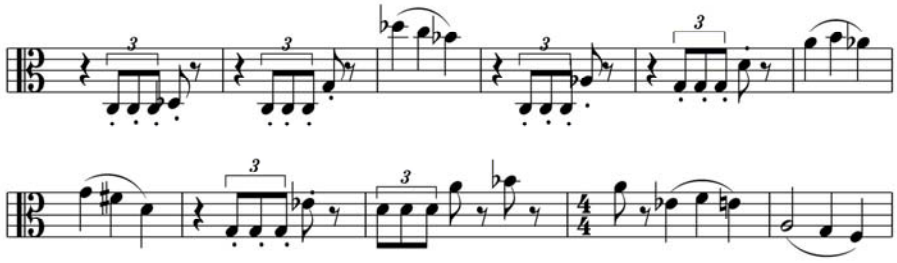


譜例 3.5（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 210-219 小節）



最後在中提琴的尾奏，熟悉的撥奏與 12 音列主題又回來了，全由中提琴獨自呈現，帶來一種平靜的感覺，像是一個為死亡做好一切準備的老者，不急不徐地閉上眼睛，神情和平的，並且默默地靜待死亡的到來。

譜例 3.6（蕭士塔高維契，作品 147，第一樂章，第 222-232 小節）



3.2 第二樂章

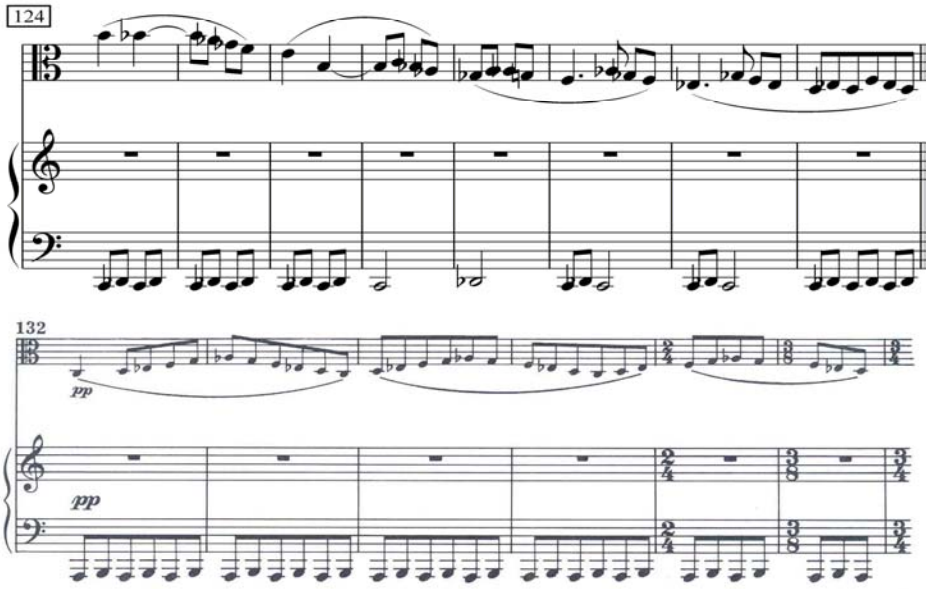
「我有一部未完成的歌劇《賭徒》(The Gamblers)，現在仍舊還沒完成。我在寫完第七號交響曲的戰爭期間開始寫它，事實上，我已經完成近一個小時的樂段，但寫到第十頁的時候，我停止了。我在做什麼？第一點，這齣歌劇變的無從駕馭，不過這不是最重要的理由。重要的是－誰會演這齣歌劇？他的主題既不英勇，也不愛國。果戈里（Gogol）是經典，他們本來就不會演他的作品……。他們會說，蕭士塔高維契是在開玩笑，諷刺藝術……。」[24]

蕭士塔高維契開始寫作這部歌劇是在 1941 年 12 月 28 號，這天剛好是他完成第七號交響曲（或名「列寧格勒」），在完成如此富有英雄式精神的交響曲後，緊接的作品歌劇《賭徒》，感覺好像有點和當下社會的創作風氣－愛國和英雄式的精神格格不入，這也是蕭士塔高維契所擔心的，就算完成了這部作品，相信到時還是會被高層打壓而無法上演。但有趣的是，這部未完成的歌劇作品，在蕭士塔高維契的最後一首作品－中提琴奏鳴曲的第二樂章重新出現，感覺是在為這個未完成的歌劇做一個完美的終止[25]。

從前面的分析裡，我們可以知道此樂章的素材大多擷取自歌劇，它是一齣充滿喜感的歌劇，劇本由果戈里所寫，內容敘述以詐術維生的賭徒反被同行以相同詐騙的行為欺騙，這主題引起蕭士塔維契極大的興趣，之後即為之創作音樂。整個樂章如同歌劇內容般感覺充滿幽默和生氣蓬勃的精神，大致而言，旋律和和絃的基本架構以平行四度為主要的音程，因為平行四度充滿和諧、樂觀、積極的聲響，非常符合當時「社會現實主義」的要求，因此，在這裡可以說是帶有政治意味的作曲手法。但從第 124 小節開始（譜例 3.7），出現新的素材，鋼琴聲部以小二度的音程重複彈奏，第 132 小節中提琴也加入，以音階上下型配合鋼琴聲部的二度音程，此段新素材裡主要以二度音程為主，二度音程聽起來是非常猶疑、不安，相較於先前的平行四度，幾乎是相互迥異的兩種感覺，再回想到具有政治意味的作曲手法，二度音程在這裡像是在與平行四度抗衡，也同時對抗著「社會現實主義」，或許也可以說是對這種不成文規定的一種反駁。

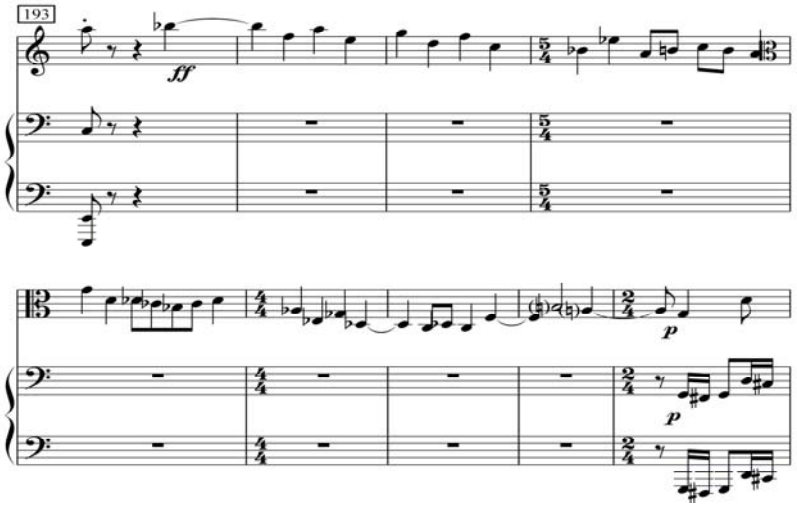
[24] Volkov, ed, *Testimony*, pp.222-223.
[25] Johnson, "The Shostakovich Viola Sonata," p.24.

譜例 3.7（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 124-137 小節）

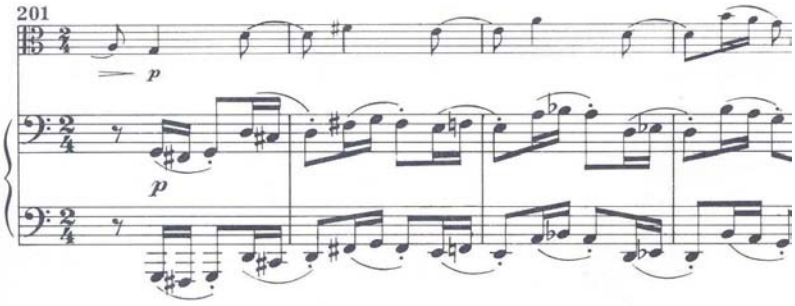


看似愉悅的第二樂章，聽起來滑稽、可愛，但其中卻又帶點沉重的感覺，非常對比的兩種心情，在此樂章後半段常常交雜出現，如第 193 小節中提琴裝飾奏樂段（譜例 3.7），以四度模進下型後，緊接著以經過音的方式猶疑在二度音程間，兩樣東西組合在一起，就聽覺效果來說，反而更突顯二度音程的不穩定感。另外，二度音程的出現總是打破樂曲規律的脈動，使樂曲愉悅的前進動力，就被二度音程的打擾而就此止住的那種感覺，因此，二度音程在這裡的地位是非常矛盾的，我想，蕭士塔高維契正是利用這種矛盾性來增加樂曲的張力。例如第 201 小節（譜例 3.8），鋼琴將原本的主題以鄰音小二度的方式呈現，第 239 小節（譜例 3.9），中提琴的主題加上鋼琴聲部的二度音程等，都是使用相同的方式，這種四度與二度的交雜使用的想法，將在第三樂章成為主要的動機。

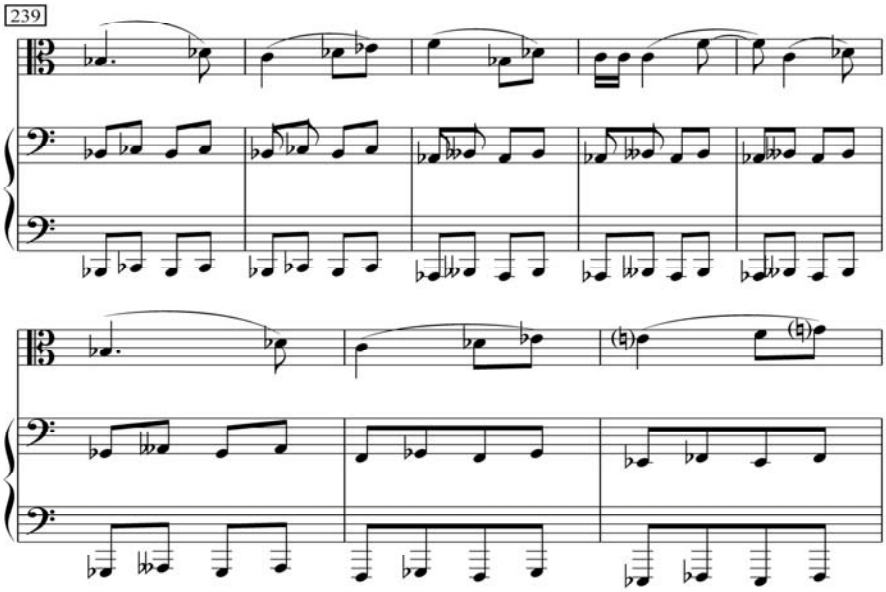
譜例 3.7（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 193-201 小節）



譜例 3.8（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 201-204 小節）



譜例 3.9（蕭士塔高維契，作品 147，第二樂章，第 239-246 小節）



整個第二樂章，所透露的死亡訊息雖然沒有非常明顯，但是，從中的動機運用，可以想像當時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，但其中動機的運用其實再述說另一個完全不同的故事。

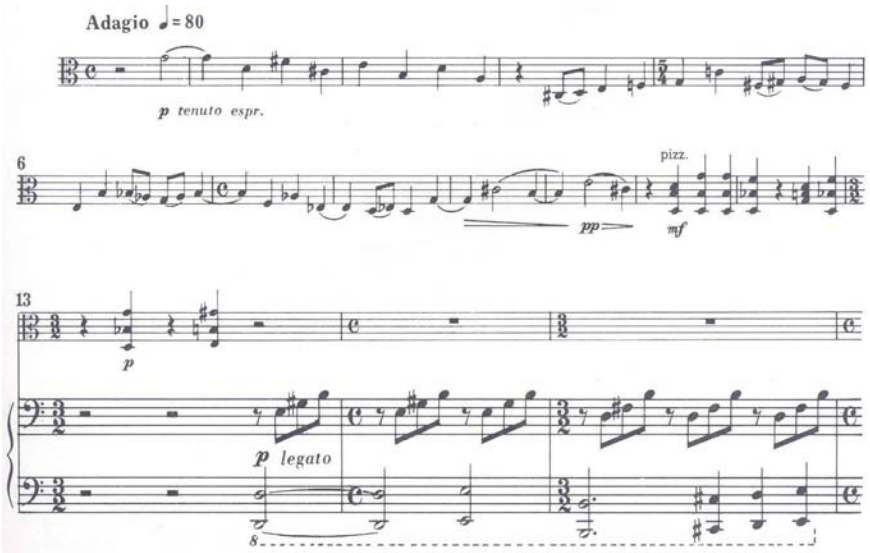
3.3 第三樂章

名為「紀念貝多芬的月光奏鳴曲」的第三樂章，雖然為何特別紀念月光奏鳴曲已經無從考究，但是從貝多芬晚期和蕭士塔高維契的晚期來看，我們確實可以發現有些許相似之處。首先，晚期貝多芬因病而造成耳朵失聰，但在他的堅持下，仍然在這種考驗中作出完美的作品。蕭士塔高維契在晚年，雖然失去右手寫譜的功能，仍然依舊激勵自己運用自己的力量，在顫抖的音符下創造優美的音樂。另外，從背景來看，貝多芬盛期的交響樂，宏大而飽滿，像是為了迎合大眾所作，相較之下，晚期的弦樂四重奏，音樂的織體已經由飽滿、壯麗轉爲清晰和洗練，像是為了自己的自由發聲。同樣，蕭士塔高維契早期為了因應俄羅斯當下的政治型態，創作的型態必須在一定的規範下，才能逃過監牢之苦。在晚期，隨著組織的瓦解，蕭士塔高維契漸漸能在他的作品裡表達他真正想傳遞的聲音。冥冥之中，或許蕭士塔高維契在貝多芬的音樂中找到同樣契合的想法，在此樂章裡，雖然有著月光奏鳴曲的輪廓，但實質上卻為蕭士塔高維契最深的感受。

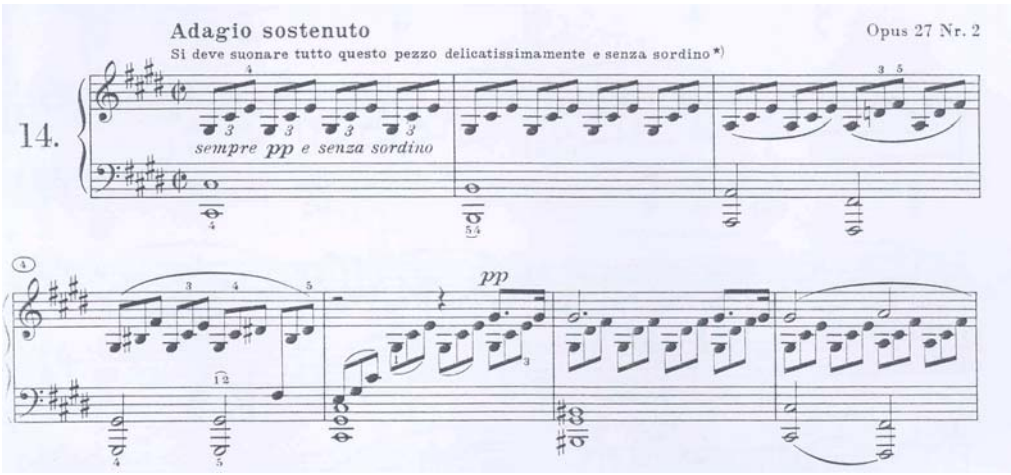
第三樂章開始像是接續第一樂章中提琴的尾奏，延續死亡的主題，此樂章不再那麼強調對死亡的恐懼，所呈現的是沉澱過後一種內在的昇華。感覺像是和死亡四目相對後，想法反而近乎神奇的變的透明清澈，如同一開始中提琴的四度下型（譜例 3.10），由四度共鳴中所感受到的是非常清晰的思緒，待鋼琴聲部進入，以八分音符取代「月光奏鳴曲」裡滾動的三連音（譜例 3.11），所不同的是，中提琴的主題進入後，複點音符的節奏雖然也是擷取自月光奏鳴曲，但在這股氣氛下使人回想到卻是蕭士塔高維契的晚期作品，第十五號弦樂四重奏第五樂章，名為「喪禮進行曲」（Funeral March）裡所使用的動機（譜例 3.12）[26]，因此，整段平靜的音樂，不斷地在提醒著雖然死亡別離的時刻有一天終究會來臨，一般人會因為生命在倒數著，為了忘卻死亡的痛苦，而盡量讓自己埋頭苦幹投入於眼前工作，雖然也是一種人生，但想想，若能夠帶著一生的回憶，想著尚活著的人以及人生之樂離去，這種在平靜之中為玩味人生的生活方式，有時說不定更能真實地掌握人生，整個第三樂章就是在這種平靜、理智的情感下，讓人對生命有更深的體悟。

[26] Johnson, “The Shostakovich Viola Sonata,” p.45.

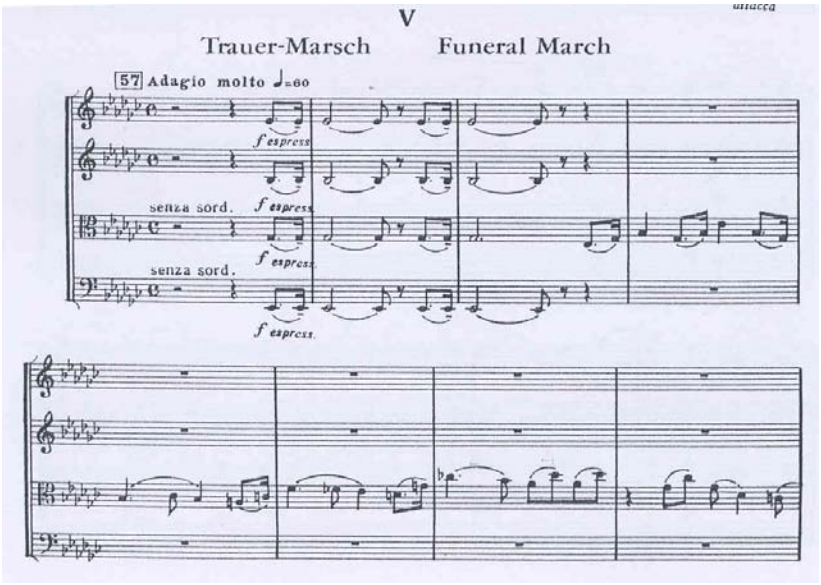
譜例 3.10（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 1-15 小節）

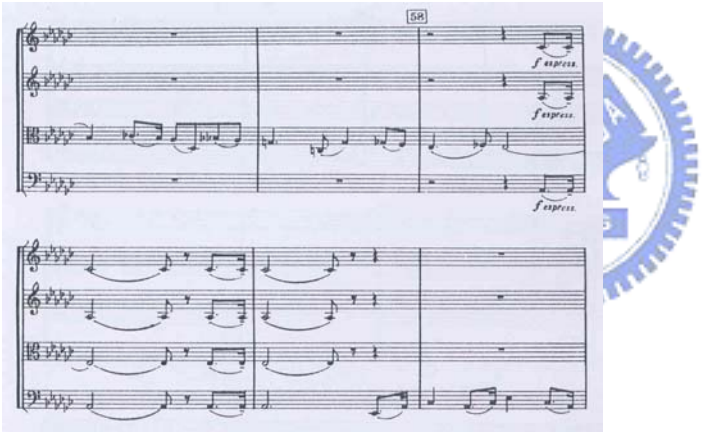


譜例 3.11（貝多芬，月光奏鳴曲，作品 27 號，第二號，第一樂章，第 1-7 小節）



譜例 3.12（蕭士塔高維契，第十五號弦樂四重奏，第五樂章，第 1-14 小節）





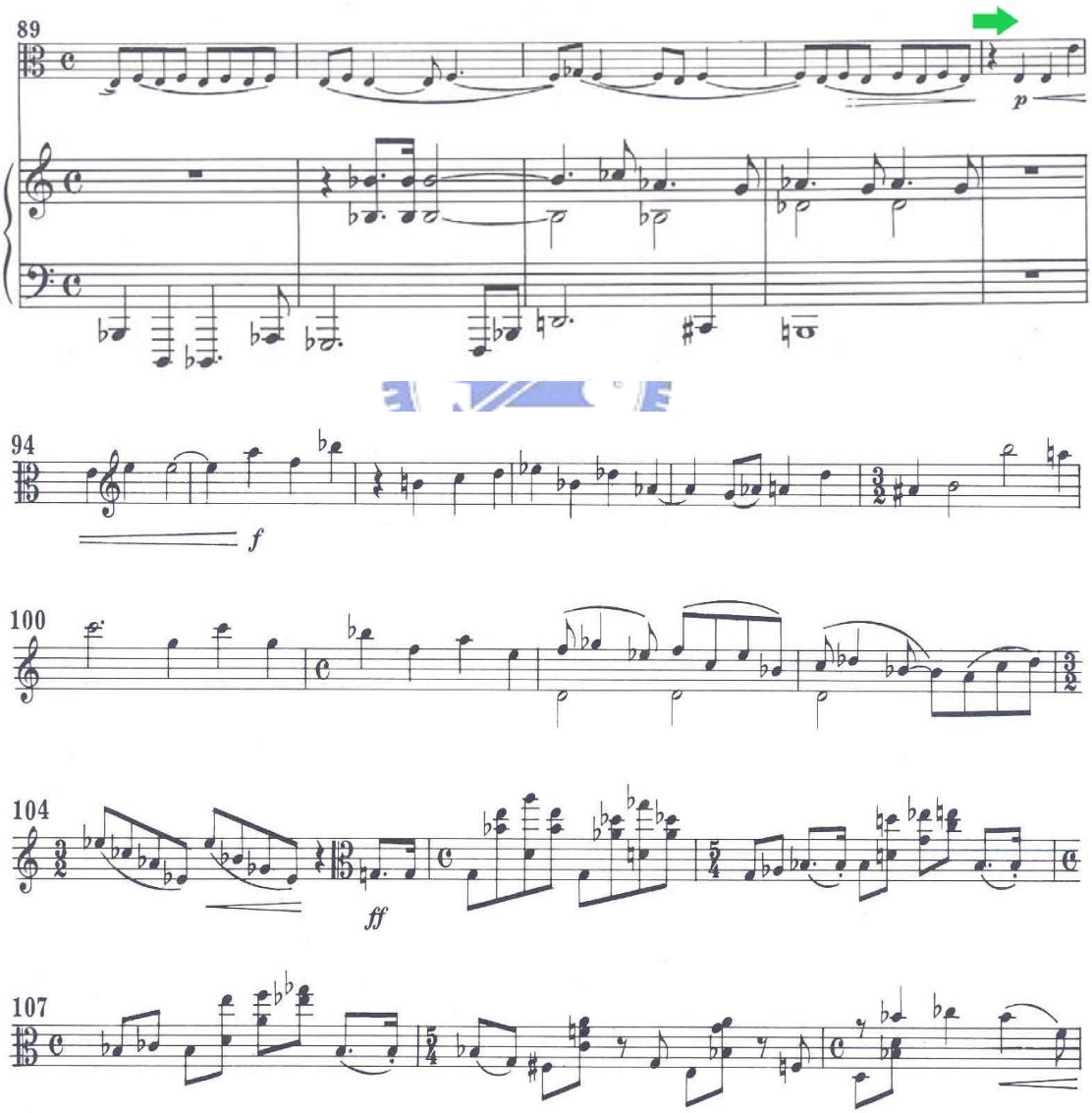
「立於死亡之所，方知生命珍貴」，立於死亡之所時，心中雖有諸多痛苦，所該煩惱的並非死亡問題，而應時常思考這個寶貴生命，如何好好地活到最後一刻，整個樂章的前半部分，就像是平靜地思考所謂生命的意義，生命意義有很多，拼命地工作體驗生命的實質感、嚮往更美好的幸福等，無疑地都是在於掌握一個目標，並對著它專注邁進，從中體驗到生命的真實感。蕭士塔高維契不也是如此，在晚期雖受疾病所苦，卻仍舊致力於音樂創作中，生理外在雖然逐漸腐化，但內在心靈卻不斷地在充實著，全心全意將自己的生命奉獻於音樂上，而他音樂上的成就，我想就是他最終的生命意義。

第 93 小節開始中提琴的單獨裝飾奏，由雙音、三和絃、堆積到最後的四和絃，將曲子的張力不斷地增強，將音樂帶往第 115 小節鋼琴加入的高潮樂段。這樣的情緒就如同掌握自己的生命，為了執著的目標而全部奉獻，這樣便可以感受

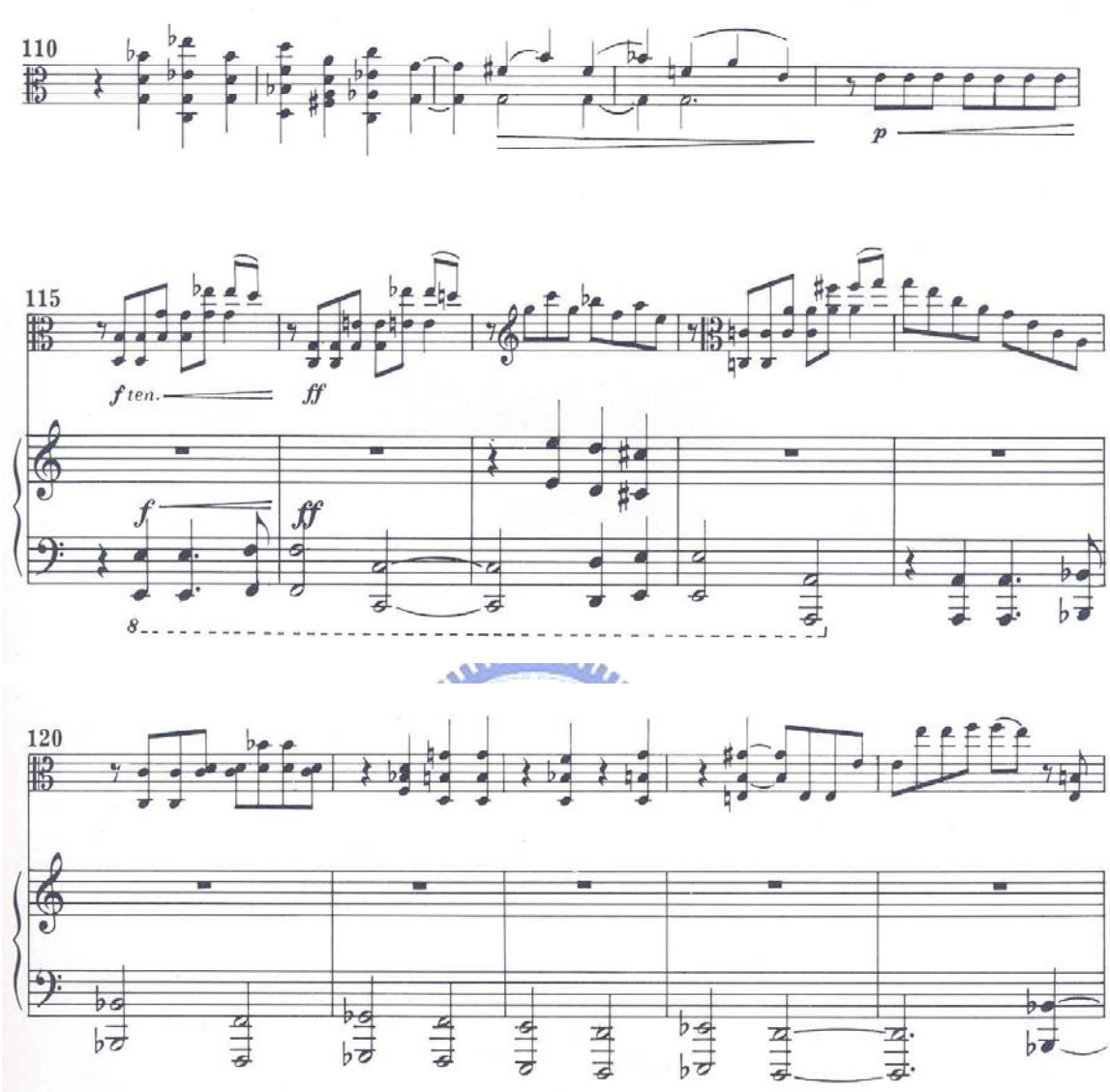
到最強烈的生命意義而掌握真正的幸福，就在此時，即使面對死亡的恐怖挑戰，也必能表現出堅強的抵抗，因為生命不再是最重要的，反倒是在生命中所感受到最強烈的生存意義，這才是自己真正的幸福。

第 133 小節開始此樂章的終段，在這個樂段裡，我們可以看到幾乎每個樂句都結束於一個明顯的調性上，解決在一個穩定的調性上，如此明顯的調性走向，讓人有種幸福的歸屬感，一種因為全心投入過後的幸福。有人說武士是把捨命戰場當作是榮譽，演員則把倒在舞台當成夙願，相信對所有人而言，能夠死在自己所專注的、所執著的工作崗位上，應該可以說是非常幸福的。

譜例 3.13（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 89-119 小節）



接譜 3.13（蕭士塔高維契，作品 147，第三樂章，第 110–124 小節）



死亡的最高理想並不是努力思考如何延長生命，而是在當下一分一秒的生活中，去感受永恆的生命，以實際的體驗來掌握「永遠的現在」[27]。由於感受到現在即是永恆之故，而能從死亡的煩惱中超脫，生死的問題也就自然而然地解決了。如同蕭士塔高維契藉由其音樂流傳後世，使他的生命觀超越了肉體聲明而有所擴展，就像我們現在從他的作品來追朔，揣測音樂家在創作這樣的作品時的心境一樣。

從這首奏鳴曲來看，我們可以感受到當一個音樂家全心融入於創作中，專心一意地灌注在所要表達的意向，在融入忘記世界，忘記人間、忘記時間的境界裡，

[27] 岸本英夫著，《凝視死亡之心》，闞正宗譯，東大出版社，台北，民國八十六年，第 95 頁。

其內心深處將可感受到豐富的、深刻的特殊體驗。那或許可說是一種永恆感、超越感。當這個光輝的體驗充滿內心時，就可以在時間的每一分每一秒之中感受到永恆。讓自己在必然死亡的生命之中，發現超越生死的永恆生命，因此，死亡將不再是恐怖的問題，身軀雖然不在，但他所專注投入的作品，將永遠活在未來的世代，這也就是所謂的永恆生命。

參考文獻

西文書目

Barone, Anthony. “Richard Wagner’s *Parsifal* and the theory of late style.” *Cambrige Opera Journal* 7（1995）：37-54.

Barach, Daniel. “A Conversation with Fedor Drushynin.” *Journal of the American Violin Society* 6, no.3 (1983)：75-77.

Brown, Malcom H. “The Soviet Russian Concept of Intonazia and Musical Imagery.” *The Musicl Qarterly* 60, no.4 (Octorber 1974)：557-567.

Christopher Norris, ed. *Shostakovich: the Man and His Music.* Boston: M. Boyars, 1982.

Dahlhaus, Carl. *Ludwig van Beethoven : Approaches to His Music.* Translated by Mary Whittall . Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1991.

Fanning, David, ed. *Shostakovich Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Fay, Laurel Elizabeth. *Shostakovich : A Life*. New York: Oxford University Press, 2000.

———. “The Last Quartets of Dmitri Shostakovich: A Stylistic Investigation.” Ph.D. diss, Cornell University, 1978.

Grigorev, L. and Y. Platek, compilers. *Dmitri Shostakovich About Himself and His Times*. Translated by Angus and Neilian Roxburgh. Moscow：Progress Publishers, 1981.

Johnson, Leslie Faya. “The Shostakovich Viola Sonata: An Analytical Performer’s Guide,” University of Washington, D.M.A. thesis, 1991.

Kay, Norman. *Shostakovich.* London: Oxford University Press, 1971.

Maurice, Donald. “Schostakovich’s Swansong,” *Journal of American Viola Society Vol.16,* no.1（1977）：13-20.

Schwartz, Boris. “Shostakovich, Soviet Citizen and Anti-Stalinist.” In *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, Edmon Strainchamps and Maria Rika Manisyes eds., in collaboration with Cristopher Hatch. New York: W.W. Norton, 1984.

Volkov, Solomon, ed. *Testimony:The Memoirs of Dimitri Shostakovich*. New York: Harper, 1979.

Wilson Elizabeth, *Shostakovich: A Life Remembered*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

中文書目

波尼亞夫斯基，《中提琴藝術史》，吳育紳譯，人民音樂出版社，北京，1996。

艾瑞克.羅斯伯利(Eric Roseberry)著，《偉大作曲家群像－蕭士塔高維契》，楊敦惠譯，智庫出版社，台北，民國八十五年。

音樂之友社編，《蕭士塔高維契》，林勝儀譯，美樂出版社，台北，民國八十九年。

岸本英夫著，《凝視死亡之心》，闕正宗譯，東大出版社，台北，民國八十六年。

米奇.艾爾邦(Mitch Albom)著，《最後14堂星期二的課》，白裕承譯，大塊文化出版社，台北，民國八十七年。

伊莉莎白.庫伯勒.羅斯(Elisabeth kubler-Ross)著，《你可以更靠近我－教孩子怎樣看待生命與死亡》，林瑞堂譯，張老師出版社，台北，民國八十九年

樂譜

Dmitri Shostakovich. *Sonata for Viola and Piano, Op. 147*. Hamburg：Sikorski Edition, 2003.

有聲資料

Dmitri Shostakovich. *Sonata for Viola and Piano, Op. 147*. Feodor Drushynin. Columbia Records M35109.

———. *Sonata for Viola and Piano, Op. 147*. Thomas Riebl and Cordelia Höfer. Pan Classic 510 111, 1999

———. *Sonata for Viola and Piano, Op. 147*. Yuri Bashimet and Mikhail Muntian. BMG Classic 09026-61273-2, 1992

———. *Sonata for Viola and Piano, Op. 147*. James Creitz and Mihail Sarbu. Dynamic CDS 61, 1994