

雙溪樂刊 第九期

目錄

李元貞《作曲家切爾諾文的的困難之聲無字歌劇《Pnima》作品為猶太人大屠殺後間接創傷的藝術反應》 3

Michael Sidney Timpson《How 2020-2021 Changed the Perspectives of Composer Chihchun Chi-sun Lee》 28

郭耿維《樂法自然之樂團排練技巧與應用－追憶大師克里夫·柯爾諾特》 56

莊敏仁《淺談音畫之技法應用於歌樂——以張炫文合唱作品為例》 76

Shyhji Pan-Chew《Chou Wen-chung's Sonic Palette: Counterpoint in the *Eternal Pine* series》 90

Tian-Yan Feng《Examining Stratification and its Temporal Implications in Three Compositions by Igor Stravinsky》 108

賴德和《學思摘記》 141

作曲家切爾諾文的的困難之聲

無字歌劇《Pnima》作品為猶太人大屠殺後間接創傷的藝術反應

李元貞

2010 年夏天因為巴黎國際藝術城的駐村資格，讓我得以輕鬆往返於巴黎和德國之間。在參加的眾多令人感觸深刻的音樂會和以悲劇為主題的展覽中，有一場讓我久久難以忘懷，那就是猶太裔以色列作曲家植雅·切爾諾文（Chaya Czernowin, 1957 年生於以色列海法）於 1999 年創作的當代歌劇《Pnima...ins Innere》¹（以下簡稱 Pnima）。該歌劇由金妍娜（Yona Kim）在斯圖加特國家劇院執導。劇中表演充滿各種粗魯且具破壞性的行為，演奏團使用的是一群受損的樂器，並且描繪了一場無盡的晚宴，麵包被貪婪地吃下，然後又被吐出。在這一段段令人不安的場景中，歌手們並未演唱任何文字，而是發出難以理解的聲音，音調不停地顫抖。音鋸發出哀鳴，打擊樂手不停地將石塊砸向金屬罐，弦樂團發出嗡嗡的噪音。歌劇的結尾，百名金髮青年從後台出現（如下圖所示）²。這部歌劇成為我第一次接觸以猶太人大屠殺為題材的戲劇形式。這部歌劇讓我無言以對，並且深深地困擾著我。



¹ 歌劇的標題大多保持未翻譯。出版物有時將標題解釋為「內部」、「向內」、「內在狀態」或「進入內部」。自從 2000 年在慕尼黑雙年展首演以來，這部歌劇在其他三個製作中上演，分別是在魏瑪（2008 年）、斯圖加特（2010 年）和盧塞恩（2013 年）。

² 上圖顯示了《Pnima...ins Innere》（2010 年斯圖加特國家劇院，金妍娜導演）結尾附近的舞台布景。在這一場景以及整部歌劇中，舞台上只有四位是歌手；其餘的都是說話的演員。在後方出現了幾十名具有典型奧地利-德意志特徵（金髮、淺色眼睛、蒼白的皮膚等）的青年。照片由馬丁·西格蒙德拍攝，發布在歌手加倉由子的網站上：<http://yuko.eurojapanarts.com/de/media.html>

作曲家切爾諾文（Czernowin）以第二代猶太人大屠殺倖存者³的視角，從以色列小說家大衛·格羅斯曼（David Grossman）《愛的迴響》（See Under: Love, 1989）中創造的虛構人物莫米克（Momik）為背景，創作了她的音樂回應《Pnima》——也可以說是一種與大屠殺創傷經驗相關的音樂自傳。同個夏天我在歐洲各地的多個藝術節目中所見的眾多戲劇作品中，雖然《Pnima》在聲音的運用上並非是最暴力的一部，但在心理上卻是最為強烈的⁴。切爾諾文的《Pnima》中，歌唱充滿了破碎的胡言亂語和哀悼聲。雖然這種聲音表現方式類似於許多現代主義者對聲音的處理方式，如路奇亞諾·貝里奧（Luciano Berio）的《Sequenza III》或赫爾穆特·拉亨曼（Helmut Lachenmann）的《temA》，但在《Pnima》中，聲音動作（vocal action）的表達往往因聲帶壓力的變化而窒息，使歌者無法“正常”地發音。這種發音所帶來的吸引力（如切爾諾文樂譜中圖例 1 所示），讓我們的疑問變得更複雜：一方面，它不斷摧毀語言和歌唱這些聲音的熟悉對應物；另一方面，聲音卻仍然吸引著聽者去理解其奇異的可傳達性。

譜例 1. 譜例摘自第 590-591 小節，為女性聲部而作。從左到右：第一個音素“i”在音符頭上劃有斜線，表示“以耳語和歌唱的方式發聲（以非常輕柔的聲音演唱）”；第二個音素“m”是以正常方式演唱；第三個音素“n”在音符頭上標有 x，表示“以不穩定音高的方式講述和歌唱”，並滑行至低半音的說話聲；第四個音素“i”則以說話聲宣告。此段以四分音符等於 60 的速度演奏。

上述這些聲音技術以及對違反聲樂美學的可能性，為藝術家提供了廣闊的空間來探索表達和人性。正如姆拉登·多拉爾（Mladen Dolar）所描繪的那樣，語言與聲音之間的關係通常是語言處於“前景”（foreground）。然而，這種關係可被顛倒過來，使得語言處於“背景”（background）——即“無法言說之處卻能夠傳達”（“the place where what cannot be said can nevertheless be conveyed”）（Dolar, 31）。在切爾諾文的歌劇中，猶太人大屠殺的創傷之難以言說，正是需要傳達的主題，儘管「傳達我無法理解的事物是不可行的」（“the impossibility of conveying something that I am incapable of understanding”）⁵。這看似矛盾，但它符合藝術和文學中關於猶太人大屠殺的最常見的觀點，在藝術和文學領域中，其無法言說的創傷經驗之「不可理解性」（incomprehensibility），構成了一種持續的緊張關係（Lang, Holocaust Representation 2000, 17-18）。在樂譜中，表情記號暗示著

這種無法言說的氛圍，例如“猶豫的”（“hesitant”）（mm.587）、“果斷的”（“decisive”）（mm.590）、“聲音輕柔，但情感強烈並向前推進”（“vocally light, but emotionally intense and pushing forward”）（mm.696-7）。樂譜中的其他地方還有有關憤怒的標記，如“憤怒”（“angry”）（mm.246）、“極度憤怒”（“in extreme anger”）（mm.271）、“粗魯的”（“rude”）（mm.580），以及“懦弱”的標記，如“如顫抖般”（“like shivering”）（mm.770）。然而，並非每個瞬間都能以文字標記，有的逃脫了語言的象徵性系統的可能。猶太人大屠殺的創傷的創傷經驗不僅是可想像的，而且是可能的（“imaginable but possible”），即使是隔代或間接經驗，創作者依然能展現了她豐富的想像力和精確性。

切爾諾文的情感，透過她在《Pnima》中標記的表現符號，以及她在許多訪談中提到的內容常有“憤怒”（anger）、“焦慮”（anxiety）、“內疚”（guilt）、“無助”（helplessness）、“羞恥”（shame）和“孤獨”（loneliness）等情感。對於像切爾諾文這樣背景的人來說，產生表達困難的，特別是間接感受的憤怒，和他人記憶中難以言說的退縮反應（regression）。以精神病學觀點看來，猶太人大屠殺倖存者與其子女之間的關係，通常由“防禦機制”（defense mechanisms）所特徵化，以應付家庭生活中的緊張局勢。更進一步說來，其家庭和社會生活的樣式是“創傷特性的人際交流”（“trauma-specific interpersonal communication”），尤其以“沉默”（“silence”）為大屠殺恐怖相關的非語言協議形式（Wiseman, Metzl, and Barber 2006, 182; Kellermann 2001）。切爾諾文對其童年氛圍的感受所描述的，是多麼不可思議的經歷。正如她在一次訪談中所說：「那是個充滿支持和愛的美好家庭，但總有某種隱藏在我眼前的威脅存在——一種我無法經歷的現實但缺失片段」（Czernowin 2004）⁶。受到“間接創傷”（secondhand trauma）衝擊的倖存者，當面對他們“多數無法控制或理解”的力量時仍是尚未充分發展自主權的孩子（Phillips 2014, 30）⁷。他們若是使得父母感到不必要的擔憂或痛苦，常常因以為未能妥善保護父母的情緒而感到內疚（180, Wiseman, Metzl, and Barber, 2006）。

情感反應僅僅是這一群體心理動態的冰山一角。然而，以色列臨床心理學家 Natan Kellermann 表示，這一群體中所認知到的精神困擾常見的為受損的自尊、災難預期、毀滅性焦慮以及過度依賴或獨立的傾向等等（Kellermann, 《The Long-Term Psychological Effect and Treatment of Holocaust Trauma》2001, 201-202）。這些精神狀態被稱為“遺

³ 本文中討論的“倖存者”一詞在以色列有非常廣泛的意義，因為“倖存者”的定義方式各異。當然，“倖存者”的定義可以有很大的差異。例如，AMCHA（以色列全國大屠殺倖存者及其後代的心理社會支持中心）似乎認為“大屠殺”的倖存者是那些曾經生活在第三帝國占領領土上的人，或那些在 1943 年之前出生且在 1945 年之後到達的人，以及那些後來從前蘇聯移居的人（<http://www.holocaust-trc.org/a-global-perspective-on-working-with-holocaust-survivors-and-the-second-generation/amcha/#>）。在其他地方，有人聲稱切爾諾文的父母是“大屠殺倖存者”（哈佛大學 2010 年，第 1 頁）。然而，他們分別來自波蘭和俄羅斯（Veza 2013 年），（見下文第 6 註）。作家弗蘭克·J·奧特里提到她的父母“逃離了納粹”（奧特里 2011 年），這表明他們是逃亡者而不是集中營的倖存者。

⁴ For example, the production (creation) of *Les Bacchantes* by composer Georgia Spiropoulos, collaborating with Médéric Collignon at IRCAM - Agora festival 2010, grants the voice the most brutal expression, contesting the “tragic vocality.” <http://smcnetwork.org/system/files/smc2012-276.pdf>

⁵ 從與 Noam Ben-Zeev 的訪談中得知，該訪談於 2004 年 2 月 26 日在《Haaretz》上發表。<http://www.haaretz.com/life/arts-leisure/seeking-the-dark-presence-of-a-missing-part-1.115125>

⁶ In an interview with Daniel Veza on December 11, 2013, Czernowin mentioned that her parents are from Poland and Russia: “when you were born in a very small city, and you know your parents have gone through the most horrible scene that you cannot imagine, you can’t stay there just like a small white plant, you have to prove you can also deal with the world (laugh) and take it on -- it’s something that you need to do as part of your growth, in order to exist (laugh), because, you can’t exist, if you don’t give yourself, that kind of, ahm, friction which is the word, that was, that was for me.” <http://composerconversations.com/2013/12/podcast-64-chaya-czernowin-part-1-of-2/>

⁷ 在他的書《成為佛洛伊德》中，Adam Phillips 談到了佛洛伊德如何開始對設計一門針對移民心理問題的科學產生興趣（Phillips 2014, 30）。有了“移民科學”的想法，我認為值得強調的是，切爾諾文和一些 1945 年後十年在以色列出生的同代人，不僅是猶太大屠殺倖存者的子女，也是那些移民到一個既是外國又是家的矛盾國家的人的子女。

產”：它們是代代相傳的心理內容。對切爾諾文而言，這些遺產涵蓋了她成長過程中的每一個層面，使她對自己感到不安。正如她所說：

在以色列長大的人，都深深烙印著戰後猶太人和國籍的身份認同。我和父親去參加婚禮時，大家都說，「她看起來就像你的妹妹」，這當然是指在大屠殺中被謀殺的親人。當你出生時就肩負著如此沉重的負擔，很自然地，當你到了青春期，你最不想聽到的就是國籍、出身或與之相關的任何事情。你只想成為一個人，一個無關歷史的個體，僅信仰個人主義。這就是我一直以來的狀態。重新連結、承擔我的出身與國籍的重擔並進行更有意識的對話，這花了我很長的時間。(Oteri, 《Chaya Czernowin: A Strange Bridge Toward Engagement》2011)。

從國籍和出身烙印的先天狀態、脫換到渴望擺脫傳承文化，然後再主動地與之重新連結，在切爾諾文所勾勒出的成長描述中，與她的自主權抗衡的另一端點是“遺產”(legacy)。這似乎表明，遺產不但能在不知會的情況下傳遞，也可能在無意識中形成。換句話說，創傷的情感作為遺產內容最終以間接的方式影響個人，乃至於集體——彷彿那個個體也被烙印上了大屠殺的情感負擔。

不僅是切爾諾文如此看待她的童年。創傷研究領域的研究者們（特別是在 1990 年代之前）描述了许多與她有相似傾向的研究對象⁸，並開發出了解釋創傷傳遞的模型。其中特別值得關注的是 Rowland-Klein 和 Dunlop 在 1998 年提出的模型，將創傷理解為一種“將東西放入”(puts something in)，即「內攝」的作用，指出年輕一代將父母和社會生活內容而內化的過程，使創傷性經歷得以創造和幻想。二戰猶太人大屠殺創傷的傳遞機制“將多方面的因素結合在一起”，諸如：(1) “父母將與大屠殺相關的情感和焦慮投射到孩子身上”；(2) “孩子內攝這些情感，彷彿她自己曾經歷過集中營”；以及 (3) “孩子將這些輸入以…的形式回饋出來”(Rowland-Klein & Dunlop, 《The Transmission of Trauma Across Generations: Identification with Parental Trauma in Children of Holocaust Survivors》1998, 367)。

我主張，在每一種“創傷傳遞”(trauma transmission)的過程中，都有一種作為自我“禁止”(prohibitions)或“審查”(censorships)的“代理機制”(agency)在運作，以防止創傷傳遞的機制發生。這些“代理機制”(agencies)的種類繁多，形成了一個非常龐大的清單，包括諸如當揭開父母的傷口時所產生的“罪惡感代理機制”(agency of guilt)；保護孩子不知曉“骯髒事件”(“nasty” event)的需求代理機制(Trezise, 《Unspeakable》2001, 44)；表達對“被犧牲”(“sacrificed”)受害者的團結義務的代理機制；感知對“希特勒不可言說的行為”(“the unspeakable acts of Hitler”)作出判斷的代理機制；禁止藝術從“表現他們的苦難”(“derived from the representation of their

⁸ 例如，Natan Kellermann 在他的文章《大屠殺創傷的傳遞》(Transmission of Holocaust Trauma)中開篇寫道：“已有許多研究探討了猶太大屠殺倖存者的子女如何傾向於吸收父母的一些心理負擔”(Kellermann 1999a, 1)。

suffering”)中獲取快感的代理機制(Trezise 2001, 43)；面對聽取困難要求我們傾聽的代理機制；以及肩負記憶和見證“猶太人民歷史上最獨特事件”(“the most unique event in the history of the Jewish people”)的責任的代理機制。然而，正因為這些“代理機制”(agencies)是一種“審查機制”(censorships)，它們在某種程度上形同對自我的抵制，導致不可言說的事物(everything unspeakable)更加無法被他人(或甚至於自己)理解。

我將這些相關於“道德和倫理”的代理機制(ethical and moral agencies)理解為佛洛伊德所稱的“超我”(superego)的功能，它判斷什麼是可接受的，什麼是不可接受的。換句話說，創傷造成的心理內容得經由“代理機制”(agent)運作後而才得以呈現，將“自我”(self)淪於忠實聽眾般的宿主來當作出口。“代理機制/超我/審查者”(agent/superego/censor)和“宿主/自我”(host/self)這一體兩面的協力使所有的口徑趨於一致，體現在他們的強迫行為中。進而我們理解，倘若套用作曲家(或任何文藝創作者)為“自我”在此精神模型當中的角色，則能反轉出“代理機制”來控制他們的創作。當然，這種“代理機制”不僅保護自我，也壓迫自我。可想而知，作曲家創作時，會產生摩擦。這種摩擦可能表現為某種強迫模式，藉此處理某些關卡。

然而，羅馬不是一天建成的，也不是由一個人建成的。在德籍猶太人哲學家阿多諾(T.W. Adorno)關於奧斯威辛之後詩歌的野蠻性(barbarism)的仲裁半世紀後⁹，對猶太大屠殺的藝術處理導致了一位作曲家創作了一部無文字、無情節的歌劇¹⁰，表達了她對其他人創傷的情感反應，並在當代歌劇節上向觀眾呈現這些難以描述的感受。作為猶太大屠殺的二手受害者，切爾諾文對於《Pnima》創作過程的描述帶有猶豫：

所以，如果我想到了《Pnima》，那可能是第一次，我的一部作品真正經歷了那種——[停頓]——探索，並且在 75 分鐘內展開了如此巨大的維度。從那些片段化的元素開始，到歌劇結束時，你真的會理解它們的本質，以及它們最初為何存在，並且你實際上——隨著作品的進行——學會了信任這些事物；因為所有外在的層次都一一剝落，最後剩下的，要麼是最內在的——[停頓] 啊——[停頓]——特質，要麼只是原來最外層覆蓋物的一部分¹¹。

⁹ 在此指的是當代藝術批評和社會文化批評文獻中常引用的句子的英文翻譯為“to write a poem after Auschwitz is barbaric.”原文的文章名為 An Essay on Cultural Criticism and Society, 刊於“Prism 期刊, 1955, MIT Press. 最早的出處為一 1949 年間的紀念文。

¹⁰ 雖然樂譜於 2010 年首次出版，但該歌劇於 2000 年在德國慕尼黑的慕尼黑雙年展首次上演，這僅僅是在樂譜的手稿完成後的一年。

¹¹ 這段引言摘自 2013 年 12 月 11 日 Vezza 在柏林與切爾諾文的訪談。該訪談保留為未編輯的錄音帶(可作為 podcast 聆聽)。我的口述翻譯試圖捕捉切爾諾文語言中的猶豫感。所有的連字號表示她在沉默，好像她在尋找適合表達自己的正確詞語。

困難之聲

這種在切爾諾文（Czernowin）的《Pnima》中難以言喻的痛苦，我想稱之為“困難之聲”。這正是那種在跨世代創傷傳遞過程中被“代理機制”壓迫的聲音，最終成為今天無法言說和難以理解的聲音。在心理學上，這是引起與“代理機制”緊張的聲音，導致“神經性強迫”的產生；這是與孩子在“內攝”過程中融合的聲音；這是導致父母“投射”的聲音；這是麻木或摧毀心智的聲音。在社會心理學上，這是創作“野蠻詩歌”的聲音，同時也導致同樣的聲音批判它。在音樂上，這是摧毀“文本和旋律”的聲音。但是，聽著這聲音，儘管加上了層層包裹，阻止它訴說、被訴說或被理解，這種困難的聲音在他們對“猶太人大屠殺”的情感反應和表達中已存在了數十年。它沒有創造出自己的表達方式來傳遞。相反，它回應了那些談論“猶太人大屠殺”的人們的呼喚，並且只有在這種情況下，才會被弱小的心靈納入說話者的“代理機制”（agency）中。

在音樂上，“困難之聲”可以在有或沒有增強勢頭的情況下出現間隔重複時被識別出來。這種音樂模式在器樂音樂中可能聽起來像是一種行進。然而，“困難之聲”也由聲樂家表演；當它出現時，通常是以齊唱的形式出現。儘管切爾諾文的《Pnima》是無劇情且無文字的，但重複的時刻令人難忘。與許多其他小範圍和局部的擾動相比，如宣洩性的哀悼、沉默、短暫的形象、破碎的音符或暴力的聲音，這些重複的時刻給人留下了更強烈的印象。

例子 2：第 2-3 小節，中提琴和低音提琴反覆演奏同一音符，但以不同的發音方式，交替使用“靠近琴馬”（on the bridge, 或僅以縮寫 o.b. 表示）和“靠近指板”（sul tasto, 或僅以縮寫 s.t. 表示）的技巧。像這樣的重複音型是整部歌劇中主要而可辨認的動機。重複音型自身通常是間隔規律的，除了適用在不同的速度（例如快速或緩慢）段落以外，持續的時間長度也不一定（例如持續很長時間或短至不到一小節）。

例子 3：第 246-248 小節，男聲演唱了一段相當複雜的重複音型。每個音符的音高和時值的變化強化了逐漸增長的印象。

切爾諾文以不做任何準備的方式來準備“困難之聲”的結構性時刻。在經歷了相當長的一段時間內，“困難之聲”以及其他音型（如例子 1-3 所討論的）在不同樂器組中零散地逐步出現之後，出現了一些高弦樂器的和弦漸強（第 284、287、289、292 小節）。隨後，我們突然面對“困難之聲”。整個樂隊和兩位歌手開始脈動。在歌劇第一幕的三分之二處（第 295 小節起），兩位男聲演唱編撰的詞語：“te o-ne”和“mi w”。這些詞語難以理解，但具有最低限度的意義。它們的節奏在弱拍上發生，但彼此間略有不同步。音素的大跳躍和滑音使這兩個詞語聽起來各自都顯得笨拙。在同一小節中，整個樂隊以兩種不同功能的音樂形象來支撐聲樂線條。第一種類型遵循聲音的節奏和動態，隨著複雜度增加。獨奏者和大提琴演奏“罐子和石頭”（cans and stones）、極為響亮的顫音、極高的音高，並製造出壓弦噪音，圍繞著聲音的音素聚集（例子 4）。第二種類型則通

過小提琴、中提琴和低音提琴在整個小節中提供織體和聲響來補充聲樂：“顫抖的弓”（shaky bow）和和弦的漸強（例子 4）。這一小節中，聲樂和樂團的這兩種形象的組合在二十一小節內重複了十八次（第 295-315 小節）。儘管每部分的節奏並不一致，但整體上以相同的速度進行。每隔幾次重複，不規則地由不同長短的停頓打斷。

類似的例子亦發生在第 524-527 小節和第 529-531 小節（在第二幕的前三分之一處）。男聲被要求大聲演唱，並在高音區（最高音是 F1/4#4）輕聲低語演唱，與低音區（大約 A#2）輕聲低唱之間進行大跨度的跳躍。有幾個元素在此時結合起來，給“困難之聲”注入了大量能量。首先，男聲第一次同步，使兩位男歌手演唱完全相同的音高和節奏，導致音量自然地增大。其次，音素的使用從不同歌手之間隨機組合的“n”、“v”、“m”、“i”、“g”變化為最終專注於非常狹窄的“mi”或“i”元音，並且兩位歌手在高音區以輕聲低語的方式演唱。這一切的結合需要歌手極大的努力，使這聲音在實際和象徵意義上都變得困難。第三，高音區和低音區得到了弦樂的支持。小提琴和大提琴在聲樂線的高音單位之上添加了另一個音群；低音提琴在聲樂線的低音單位之下演奏了一個低八度音。儘管獨奏者和打擊樂器有些分散注意力，但由於齊唱的節奏活動，聲音和大部分樂隊彼此緊密配合。然而，聲樂技術與音素選擇卻與在高音區演唱不同元音（如 /a/）的更自然的輕鬆感相反，從而對聲音構成了障礙和挑戰，進一步引發了“困難之聲”的表達。樂隊和聲音也相互補充，通過在聲樂線之下和之上添加垂直音響，形成了更大的音響效果。重複的過程稍微不規則，並被其他元素打斷：第 284-292 小節和第 524-531 小節中表現的“困難之聲”表明，不僅間隔重複是隨意的，而且各個元素越同步，重複的效果越好。這兩種情況都持續足夠長的時間，從而創造了一種迷失方向的靜止狀態，讓人感到無法逃脫的恐懼感。

根據切爾諾文的節目簡介說明，第一幕展示了情感反應，如“抵抗”（resistance）、“憤怒”（anger）、“排斥”（pushing away）、“不接受”（not accepting）。切爾諾文聲稱，這些情感反應在“老人角色”中得到了具體化（Czernowin 2010, vii）。在第二幕中，這些情感反應繼續在“孩子角色”中具體化。她通過跨越兩個不同世代角色轉化情感反應的方式，表明了這些角色因其不同的性格和“代理機制”所擁有的特徵：一個是“脆弱的”（vulnerable），必須“內攝”；另一個是“抵抗的”（resistant），必須“投射”。第 295-315 小節和第 524-531 小節中的“困難之聲”則屬於“老人角色類型”（即作為父母的倖存者），表現出第一代人手中的創傷經歷（儘管是從第二代的視角）。創傷情感的投射任務通過聲樂家和樂隊的互補得以完成。

困難之聲的內攝

從孩童角色的立場發聲時，“困難之聲”似乎得以適應以便完全擁抱該角色。大致地說來，男性聲音的重複音型能被轉移到另一個聲音上，然後由代表孩童角色的兩位女聲聲部確認。然而，來自口腔不同區的聲樂不但能展示了它細膩地的一面，在探索自身的物質性的同時，也能阻止自己發聲，即刻表達了其不可能性（impossibility）。首先，

第 631-641 小節（譜例 5）中類似口吃的重複音型之中，困難之聲的輔音逐漸被“吐出”：即從口腔內部產生的聲音轉移到更接近外部的聲音。以第一個女聲為例，在十個小節的過程中，有六個輔音被重複發音：“g”作為懸雍垂破裂音三次，“l”作為側齒齶音九次，“n”作為雙唇鼻音九次，“m”作為鼻唇音八次，“p”作為清雙唇塞音八次，然後回到“g”十四次¹²。這些音素被精心選擇。從語言學的角度來看，它們展示了一系列從舌根（如 /g/），到舌尖（如 /n/ 和 /l/），到唇部（/m/ 和 /p/），然後再返回舌根聲源產生過程。顯然，困難之聲的設計是在“生理上”逐漸伸出後再突然撤回（或被“拉回”）。最外向的輔音“p”得到了兩個女性聲音的合奏支持，逐漸在運用氣音的技巧，音高（兩聲部匯結在 B4），和齊奏織體方面越來越同步。一旦節奏、音高和音色都達到“p”聲，二重唱就回落到舌根的“g”聲，並且再度地相間地以氣聲分別進行。以“p”為主導輔音的含義再明確不過了，釋放此輔音之前，必須先用雙唇遮蔽口腔而阻塞空氣不可。這是《Pnima》中的中心表達形式。就發出聲音的口腔的生理性而言，如此構造的應用即是使聲音變得困難的原因。

在第二次時，“困難之聲”通過干擾元音的振動來模糊聲音。第 711-717 小節（譜例 5），第一位女高音歌手唱出四次音素“n”，接著八次“na”，偶爾通過短暫的漸強來填補每次重複之間的間隔¹³。接著一個長時間的“a”單獨持續超過五個小節（第 717-721 小節，譜例 6），其一字多音的性質（melisma）給予了延長的感覺。這些間隔重複的音素從 G5 開始逐漸升高至 A5——通常是女高音可控制的音域。然而，這段音樂的緊張感並非僅由音域引起，而是由口腔內的肌肉協調所致。起初，“n”的發音是一個聲音動作，由舌尖靠在上齒上產生。此外，切爾諾文希望在唱出“n”時，這個發聲肌肉能夠“在整個音符的長度中”被保持（切爾諾文《Pnima》2010, ix）。然而，引入了一個不可能性：唱出“na”創造了一種情況，在這種情況下歌手既不能完全地表現“n”也不能表現“a”：唱“a”需要開口，以便讓氣息通過開放的會厭（舌根附近的軟骨），這將迫使舌頭無法伏貼地靠在上齒上¹⁴。

在唱出“na”八次之後的掙扎中，困難之聲顯露了最聲樂嚮往的音素“a”，得以帶出這部歌劇的高潮時刻，亦是出人意料地為整部歌劇中唱得最長的元音。歌手可以持續高昂地飛揚，展現了困難之聲的力量與脆弱。這，是唱歌時口腔中最親密、最深層的結構——聲帶——直到現在一直被保護著¹⁵。與間隔重複和點描音素不同，拉長的音素“a”似乎無休止地延長；它的純淨元音聲音也具有吸引力。然而，同時飛揚的“a”的效

果卻是怪異的。結合了圍繞 C8-Eb8（鋼琴上最高的八度）的小提琴微音群，第一個女高音聽起來好像飛揚的元音，哀鳴地、嘶嘶作響地並無根地徘徊。在這段樂章的高峰之中，小提琴繼續搏動（在第 721 小節結束）然後進入顫抖的音型（第 725-731 小節，譜例 7），接以 120 秒長的預錄聲樂來結束第二幕¹⁶。

困難之聲的同音性

孩子回應父母在猶太人大屠殺中的失落，是藉著彌補的方式，表現為順從行為和分離困難的行為（Rowland-Klein and Dunlop 1997, 367）¹⁷。

根據近期研究，“順從行為”（"compliant behaviours"）包括“反向撫養”（"reverse parenting"）、“過度順從與纏繞”（"overcompliance and enmeshment"）以及“試圖彌補”（"attempted restitution"）。可以在音樂上想像孩子與倖存者父母之間的人際關係，以“同音性”（"homophony"）當作表徵。一種無對抗的和諧生活也是一種避免對話的生活。通常，傳統聲樂音樂中，兩部或多個聲部的同時移動可讓字音更清晰。但《Pnima》雖然無字，只靠音素的變化仍能表露相當多的意涵。在第 848-872 小節（譜例 8），兩個男聲和兩個女聲的合唱團同音地向聽眾耳語“ha”和“he”，類似於之前已分析過的困難之聲所運用的同節奏音型，但，這一部分使用的是交替吸氣和呼氣，使得聲音是男是女的屬性難以區分，可解釋為該聲線在這樣的聲樂技術上是無法在團體裡顯出獨立性的。《Pnima》的音樂性的同音同時化，仿如是體現了 Rowland-Klein 和 Dunlop 對於「順從」行為的觀察。無法區分男聲或女聲的合唱團聲，無法作出對位線條或對唱的合奏，沒有元音音色的歌聲，該解讀成什麼樣的悲劇呢？《Pnima》裡的結局，殊途同歸的同音合唱造就了一個無法區分的群體。他們所能做的就是為大屠殺的悲劇持續搏動，以解除沉默。

回顧《Pnima》困難之聲

本篇關於歌劇《Pnima》的描述試圖提供對“困難之聲”（"difficult voice"）的描繪概述，以及如何通過同音處理、音素和輔以管弦樂團技術，從而凸顯無法言喻而發之聲的意義。傳遞創傷經驗的過程中所出現的困難，儘管是人之常情，但為此著墨而得引起的情感反應和呈現亦是無法言喻和難以理解。在歌劇《Pnima...ins Innere》中，作曲家植雅·切爾諾文代表猶太大屠殺倖存者子女的一代藉此傳達了此情感反應的困難——困難之聲。最具特色的元素包括由獨唱歌手、二重唱和四名歌手組成的合唱團使用各種聲音技巧所演繹的一系列重複音型。困難之聲通常與樂隊同步伴奏以好有效而強力地傳

¹² Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

¹³ 第二個女高音補充了“n”和“na”的重複，儘管節奏略有不同，她跟隨著唱“n”、“a”、“a i”和“i”（第 711-716 小節）。音素“i”作為對“na”音素的加強。此外，這與第 524-527 小節和第 529-531 小節相似，在那裡樂隊的各部分輪流支持聲部。

¹⁴ Lehmann, *How to Sing* 1922, 79. 她寫道：“通過抬高鼻孔來做準備。然後感覺就像喉嚨位於鼻子下方的下巴中。如果我們接著大力地唱出‘a’，我們很快就會意識到一種內在的力量，這種力量部分是由於發音‘a’時會厭大力開啟，部分是由於喉嚨的位置使得呼吸能夠攻擊硬顎。”

¹⁵ 這大約發生在歌劇進行到四分之三的地方，經過了 55 分鐘的樂器和聲樂音樂之後。

¹⁶ 預錄聲樂是一段長達 120 秒的錄音帶。它包括 30 秒的音素“i”，40 秒的“n”，以及 50 秒的“u”。所有聲音都經過電子修改：“主要是氣聲，但伴有吸氣式呼吸。偶爾可能會有一些聲音溢出”（"mostly whisper but with ingressive breathing. Occasionally some vocal sound might escape"）(Czernowin *Pnima* 2010, 146).

¹⁷ Klein 和 Dunlop 在 1997 年的研究是基於從雪梨猶太社區招募的 32 至 49 歲的非臨床女性受試者。研究的年份正是切爾諾文 40 歲左右，即將創作她的《Pnima》同時也即將生下一個男嬰的時期。切爾諾文在以色列長大，並在 1980 年代初移居歐洲。

達。當不止一個聲部展現困難之聲時，他們往往同化為一體，是以揭露原著小說與歌劇中試圖探討的人性。

1. 當“困難之聲”的間隔重複與樂隊的同步相一致且相輔相成時，可顯得非常強大。代表倖存者一代的困難之聲的重複音型，並持續成不同的長度和加上不同長度的間隔，以達成恍若迷失的靜止狀態。

2. “困難之聲”的音型應用在女聲的涵義為代表倖存者子女的一代。其角色的脆弱性來自於自相矛盾的本質來傳達：以無法順利發聲的種種阻礙方式來發聲。困難之聲得由口部不同的肌肉（唇部、舌尖和舌根、喉部）發聲，發出如輔音“p”和元音“a”的聲音。

3. “困難之聲”的產生是重複地以同時同音性的方式出現：使用相同的音高、相同的節奏或相同的演奏技巧，造成了一種刻板而強力的音樂情境。正如精神分析師和作曲家所解釋的，個性的喪失和表現順從行為，是一種在家庭和社會狀況的表徵，這之中的種種困難正是需要被傳達和認可。

2010 年斯圖加特《Pnima》的製作

《Pnima》在 2010 年斯圖加特的歌劇製作試圖以家庭生活裡的精神動態記憶與德國第三帝國時期 (Third Reich) 的國家建設概念來回答這個問題。兩位女高音的其中一位穿著像成年人，穿梭於舞台的她彷彿就如同在參觀她童年的場景，觀看著另一位女高音所擔任的孩子角色與其他男聲角色的互動（老年男士、中年男士各一）。正如前文所分析，他們的年齡差異和所扮演的角色最終在歌劇結尾時，融入到聲音表達的重複中，而且他們的 acting 看起來既疲憊又瘋狂。長達近 90 分鐘的各種尖銳、刺耳的樂聲、和難以理解的困難之聲之後，舞台後方站滿好幾排金髮青年。他們的沉默與注視是無法不聯想為納粹主義所實施的種族清洗。

重新審視苦難的根源

切爾諾文的歌劇《Pnima》中的困難之聲排除意義，以支持“講述保留行為本身的表達”（Derrida 在 Abraham & Torok 1986 年的前言中提到，第 21 頁）。無論抽象無文本的歌詞看起來多麼難以理解，無論被蒙蔽、無情節的場景看起來多麼難以理解，切爾諾文都支持脆弱者，並通過重複的形式講述她的故事，是以釋放二手創傷經歷中的壓抑，修復前一代的創傷是倖存者子女的共同需求（Rowland-Klein 和 Dunlop 1997, 365）。大屠殺在倖存者身上留下了心理和身體的創傷痕跡，但間接創傷是經由傳遞的結果而產生的，勢必彰顯在傳輸的過程中。比較文學家 Gabriele Schwab 指出，修辭手法如“隱喻、換喻、同音、同義、雙關語、語義模糊、誤用、易位詞和畫謎”等被視為指向需要修復的某些“症狀”（Schwab 《Haunting Legacies》2010，53-54 頁）。我懷疑“困難之聲”是一種音樂症狀，正因為評估這一特定的音樂形象，以及詰問如何用它來表達跨時代的現象可釐清更多音樂與人性的關係。困難之聲的重複和再現是二十世紀後半期最引人注目注目的現象之一。值得注意的是，這種重複與極簡主義中作為“進行中的作品”的重

複性不同（Schwartz 和 Godfrey 《新音樂劇院》2008, 319 頁），其不同在於它的意圖既不是允許通過重複使音樂材料“可聽”（如在極簡主義中），而是體現了“精神疾病”（參見 Alastair Williams 《當代音樂》2010, 365-366 頁），提供了一種絕望式的演出方式。

它想要表達什麼？

在大屠殺倖存者之後出現的一代藝術家，如切爾諾文及其歌劇和大衛·格羅斯曼及其小說《看見：愛》（See Under: Love），描述了原始恐怖如何依然存在並對他們的藝術產生破壞性影響。正如我通過“困難之聲”的分析所示，這種恐怖是從作曲家陌生的源頭學來的。但由於需要確認自己作為猶太人的身份，這些作曲家在大屠殺中找到了她的身份的關鍵參考點。作曲家扮演了倖存者和倖存者子女的角色。即使他們的作者本人沒有經歷大屠殺，上演了觀眾能同理而無法理解的恐怖。鑑於這種藝術的創造性貢獻是創造一種可怕的狀態，對知曉和歌唱的禁止仍然釋放了達成恐怖的驅動力。如果大屠殺的修辭繼續發出對記憶大屠殺的呼喚——“永不忘記”（“never forget”）——那麼在不引發創傷的情況下避免創傷是不可能的。實現這一目標將是記憶的壯舉，但當然無法確保對此的下一個反應會是什麼。有一件事似乎是確定的：在跨代對這一反應的回應中，“困難之聲”將繼續呼喊著。

書目

- Abraham, Nicolas, Maria Torok, and Nicholas T. Rand. *The Shell and the Kernel : Renewals of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Print.
- Cavarero, Adriana. *For More Than One Voice : Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005. Print.
- Czernowin, Chaya. *Pnima-- = Ins Innere = Inwards : Chamber Opera in Three Scenes (1998-1999)*. Mainz ; New York: Schott, 2010. Print.
- Czernowin, Chaya. "Czernowin, Chaya - Walter Bigelow Rosen Professor of Music." *Faculty Profiles*. Harvard University Office of the Senior Voice Provost. 2010-11. Web. 6-16 2013.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Short Circuits. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006. Print.
- Grom, Badette De. "Second and Third-Generation Trauma Representation." *Universiteteit Gent*, 2011. Print.
- Hornstein, Shelley, Laura Levitt, and Laurence J. Silberstein. *Impossible Images : Contemporary Art after the Holocaust*. New Perspectives on Jewish Studies. New York: New York University Press, 2003. Print.
- Ingber, Judith Brin. "Identity Peddlers and the Influence of Gertrud Kraus." *Congress on Research in Dance Conference Proceedings* 39 (2007): 100-05. Print.
- Ivry, Benjamin. "Separate Universes Coexisting: Chaya Czernowin's Musical Artistry." *The Jewish Daily FORWARD* Oct. 29, 2010., sec. Arts & Culture. Print.
- Kellermann, Natan P.F. "Psychopathology in Children of Holocaust Survivors: A Review of the Research Literature." *Israel Journal of Psychiatry & Related Sciences* 38.1 (2001): 34-46. Print.
- Krása, Hans, Blanka *Cervinková, and Adolf Hoffmeister. *Brundibár : D*Etská Opera O Dvou Jednáních = Children's Opera in Two Acts = Oper Für Kinder in Zwei Akten*. 1. vyd. ed. Praha: Tempo, 1993. Print.
- Martin, Elaine. "Re-Reading Adorno: The 'after-Auschwitz' Aporia." *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts*.2: Fear & Terror (Spring 2006): 13. Print.
- Morris, Marla, and John A. Weaver. *Difficult Memories : Talk in a (Post) Holocaust Era*. Counterpoints,. New York: Peter Lang, 2002. Print.
- Paddison, Max, and Irène Deliège. *Contemporary Music : Theoretical and Philosophical Perspectives*. Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT: Ashgate, 2010. Print.
- Patraka, Vivian M. "Contemporary Drama, Fascism, and the Holocaust." *Theatre Journal* 39, No. 1, Theatrical Perception: Decay of the Aura (March, 1987): 65-77. Print.
- Schwab, Gabriele. *Haunting Legacies*. New York: Columbia University Press, c2010.
- Violent Histories and Transgenerational Trauma*. 2010.Web <<http://site.ebrary.com/lib/uchicago/Top?id=10413107>>.
- Weissman, Gary. *Fantasies of witnessing: postwar efforts to experience the Holocaust*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, c2004.

樂譜例

譜例 1

來自植雅·切爾諾文的歌劇《Pnima...Ins Innere》：節錄自第 590-591 小節，為女高音所寫。從左到右：第一個音素“i”，在音符頭上劃有斜線，表示“耳語並歌唱（以非常輕柔的聲音演唱）”；第二個音素“m”正常歌唱；第三個音素“n”，在音符頭上標有 x，表示“說話和歌唱（音高極不穩定）”，並滑入比原音低半音的說話聲；第四個音素“i”由說話聲宣誦。這段樂句以四分音符等於 60 的速度演奏。

The image shows a musical score for two vocal parts, Soprano (F) and Mezzo (M), from measures 590 to 591. The Soprano part features a melodic line with lyrics 'i m n ti v ki g n'. The Mezzo part features a more rhythmic line with lyrics 'me sh kh kha m m'. Performance instructions are provided for both parts, including 'hesitant', 'decisive', 'dizzy, light', and 'baroque'. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

譜例 2, 第 2-3 小節。中提琴和低音提琴以不同的發音重複演奏一個音符，交替使用靠近琴橋 (o.b.) 和琴頸上方 (s.t.) 的演奏方式。像這樣的重複是歌劇中的一個主導動機。重複的變化來自於它們的不同速度 (例如快速或慢速) 和不同持續時間 (例如持續很長時間或短至不足一個小節)。這些重複大多是規律間隔的，但逐漸增大或逐漸減小的間隔也不少見。

Viola 1-6
Violoncello 1-4

© 2010 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 51 072

譜例 3, 第 246-248 小節。男聲部分呈現出相當精緻的重複。每個音符的音高變化和持續時間的不同有助於給人一種重複強度正在增加的印象。

angry mp
n a [o] m m m m m m m F a

angry mp
n a o m m m m m m F a

mf over pressure almost closed mouth

51 072

譜例 4. mm. 295-316.

M
B.Cl. (B)
A.S. (B)
Tho.
Saw.
1
2
3
4
5
6
Cb.

© 2010 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 51 072

(譜例 4,承上)

Score for Example 4 (continued). The score is for a large ensemble, including M (Music), B.C. (Bassoon), A.S. (Alto Saxophone), Tbn. (Trumpet), Saw. (Saxophone), Perc. (Percussion), Vln. (Violin), 6-10 (Violin), Vln. 1-6 (Violin), Vc. (Violoncello), and Ch. (Chorus). The score is in 2/4 time, with a tempo of 300. The key signature is one flat. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with a repeat sign at the end. The score is for a large ensemble, including M (Music), B.C. (Bassoon), A.S. (Alto Saxophone), Tbn. (Trumpet), Saw. (Saxophone), Perc. (Percussion), Vln. (Violin), 6-10 (Violin), Vln. 1-6 (Violin), Vc. (Violoncello), and Ch. (Chorus). The score is in 2/4 time, with a tempo of 300. The key signature is one flat. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with a repeat sign at the end.

(譜例 4,承上)

Score for Example 4 (continued). The score is for a large ensemble, including M (Music), B.C. (Bassoon), A.S. (Alto Saxophone), Tbn. (Trumpet), Saw. (Saxophone), Perc. (Percussion), Vln. (Violin), 6-10 (Violin), Vln. 1-6 (Violin), Vc. (Violoncello), and Ch. (Chorus). The score is in 2/4 time, with a tempo of 300. The key signature is one flat. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with a repeat sign at the end. The score is for a large ensemble, including M (Music), B.C. (Bassoon), A.S. (Alto Saxophone), Tbn. (Trumpet), Saw. (Saxophone), Perc. (Percussion), Vln. (Violin), 6-10 (Violin), Vln. 1-6 (Violin), Vc. (Violoncello), and Ch. (Chorus). The score is in 2/4 time, with a tempo of 300. The key signature is one flat. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with a repeat sign at the end.

(譜例 4,承上)

Musical score for Example 4, continuing from the previous page. The score is for a full orchestra and soloists. It includes staves for M (Mezzo Soprano), B.Cl. (Bb), A.S. (E♭), Tbn, Sax, Perc. (Percussion), Vln. (Violins), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Ch. (Chorus). The score is in 4/4 time and features various musical notations including dynamics (f, mf, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'cans stones', 'b.d.'). The score is divided into measures, with measure numbers 310 and 315 indicated. The page number 51 072 is at the bottom.

(譜例 4,承上)

Musical score for Example 4, continuing from the previous page. The score is for a full orchestra and soloists. It includes staves for M (Mezzo Soprano), B.Cl. (Bb), A.S. (E♭), Tbn, Sax, Perc. (Percussion), Vln. (Violins), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Ch. (Chorus). The score is in 4/4 time and features various musical notations including dynamics (pp, G.P.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'cans stones', 'b.d.'). The score is divided into measures, with measure numbers 315 and 316 indicated. The page number 51 072 is at the bottom.

譜例 5，第 631-641 小節中類似口吃的重複。

Example 5, measures 631-641. The score is for a string quartet (F, L, L, L). It features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamics range from mp to pp. There are markings for "sensitive poco vib." and "poco a poco cresc."

譜例 6，第 717-721 小節。一個長音的“a”獨自持續超過五個小節，其一字多音的特性賦予了它延長的感覺。

Example 6, measures 717-721. The score is for a large ensemble including Soloists (Sop. Sax (Eb), Tbn.), Percussion (1, 2), Violins (1-3, 4-6), and Viola (7-10). It features a long note "a" in the Soprano Saxophone part. Dynamics range from pppp to fff. There are markings for "poco vib.", "sim.", "tr.", "m.v.", "lip slur", "n.v.", "b.d.", "R", "M", "timp.", and "trem. rit."

譜例 7, 第 725-731 小節。在這段樂句的高潮部分，小提琴持續搏動，而無需伴隨歌唱的“a”（該音在第 721 小節結束），然後突然轉變為顫抖的音型，此時 120 秒長的“預錄聲樂”接管，結束第二幕。

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

(譜例 7, 承上)

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

30''

40''

50''

Voices recorded

About 8-10 recorded voices. Mostly whisper but with ingressive breathing. Occasionally some vocal sound might escape.

譜例 8，第 848-872 小節。兩名男歌手和兩名女歌手的合唱以氣聲同音地說出“ha”和“he”。

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

(譜例 8，承上)

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908