บทวิเคราะห์

กระแสความคิดหลักของบทความชิ้นนี้สะท้อนอยู่ที่ชื่อบทความ ส่วนนำของบทความและส่วนท้ายของบทความที่เป็นการวิพากษ์สังคม และวิจารณ์แนวคิดของคณะผู้จัดการแสดง ซึ่งมองดนตรีคลาสสิกเป็นสมบัติของคนกลุ่มน้อยซึ่งมีอันจะกิน การมีแนวคิดที่คับแคบขององค์กรที่จัดการแสดงดนตรีในครั้งนี้ย่อมส่งผลเสียต่อวงการดนตรี การปิดกั้นโอกาสจนกระทั่งไม่ขายบัตรให้กับผู้ชมทั่วไปที่เป็น "คนนอก" เช่นนี้เป็นการกระทำที่กำลังจะทำลายระบบประชาคมทางดนตรี ที่คณะผู้จัดการเองก็อาจรู้เท่าไม่ถึงการณ์ หวังเพียงแค่การใช้ความมั่งคั่งทางการเงินจัดจ้างนักดนตรีฝีมือดีมารวมตัวกันได้ก็เป็นการริเริ่มที่เพียงพอแล้ว โดยไม่มองถึงกระบวนการทางศิลปะโดยองค์รวมซึ่งนี่ถือเป็นประเด็นหลักเป็นหน้าที่ที่นักวิจารณ์จะต้องใช้บทบาทการวิจารณ์ชี้ให้เห็นประเด็นนี้ที่มีความสำคัญกว่ามาตรฐานการแสดงที่ดีหรือเลวหลายเท่านัก และ ศ. ดร.เจตนา นาควัชระ ได้ทำหน้าที่ได้ตามลำดับความสำคัญของประเด็นได้ดี ด้วยการยกหลักการ เรื่อง "ไตรลักษณ์ แห่งดุริยางคศิลป์" ขึ้นมาอธิบายได้อย่างกระจ่างชัด

วิธีการวิจารณ์การคัดเลือกบทเพลงที่นำมาบรรเลงในรายการ คือ เปียโนคอนแชร์โต หมายเลข 1 ของ ไชคอฟสกี ซึ่งเป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมในการฟังและนำออกแสดงบ่อยครั้งเหลือเกินจน อ.เจตนา เกิดความเบื่อหน่ายนั้นการหยิบยืมสำนวนวรรณคดีไทยโบราณกลบทตะเข็บไต่ขอนที่มีพลังความคิดอันคมคายมาใช้แสดงความรู้สึกเบื่อหน่ายในการเลือกคีตนิพนธ์นั้นถือว่าเป็นการหยิบยืมพลังทางปัญญาจากวรรณคดีไทยมาช่วยเสริมให้งานวิจารณ์มีน้ำหนักเด่นชัดขึ้น การวิจารณ์การบรรเลงเดี่ยวเปียโน โดย ปีเตอร์ ยาบลอนสกี (Peter Jablonski) ของ อ. เจตนา มีประเด็นที่เด่นชัด 2 ประการ คือ <u>ประการแรก</u> – ความสำเร็จหรือสัมฤทธิผลจากการบรรเลงบทเพลงประเภทโซโลคอนแชร์โต (Solo Concerto) มิใช่จะเกิดขึ้นโดยฝีมือของศิลปินเดี่ยว (Soloist) แต่โดยสำพัง หากแต่วงดนตรีและผู้อำนวยเพลงก็มีส่วนสำคัญยิ่งในการช่วยประคับประคองการบรรเลง อ. เจตนา ยังวิเคราะห์ให้เห็นในเฉพาะกรณีนี้อีกว่าผู้อำนวยเพลงมีความเข้าใจบทเพลงนี้มาก เพราะเคยเป็นศิลปินเดี่ยวเปียโนที่เคยบรรเลงเดี่ยวเพลงนี่มาก่อนนี่จึงช่วยให้เขามีความเข้าใจบทเพลงและความต้องการของศิลปินเดี่ยวได้เป็นอย่างดี ซึ่งผู้วิเคราะห์ปรารถนาที่จะร่วมแสดงความเห็นในประเด็นนี้ว่าประดุจผู้กำกับละครที่เคยเล่นบทนี้มาก่อนนั่นเอง อ. เจตนา ยังชี้ให้เห็นถึงอากัปกริยาในขณะแสดงของศิลปินเดี่ยวเปียโนและวาทยกรว่ามีการส่งสารทางโทรจิตอย่างใกล้ชิดเข้มข้น โดยตลอดซึ่งช่วยให้การบรรเลงมีเอกภาพเป็นวิธีการสร้างความเข้าใจให้กับผู้อ่านได้ดี

<u>ประการที่สอง</u> – วิธีการพรรณาการบรรเลงเปียโนของยาบลอนสกีที่เน้นความงดงามในกระแสทำนอง (Lyrical) ที่ชวนให้เกิดความรู้สึกในทางลึก แต่ขณะเดียวกันก็ไม่ปฏิเสธความรุนแรงที่แฝงอยู่ในตัวงาน ซึ่งยาบลอนสกีมองเป็นอารมณ์ชั่ววูบเป็นวิธีการพรรณนาของ อ. เจตนา ที่แสดงให้เห็นถึงดุลยภาพ (Balance) ในการแสดงออกของศิลปินที่ผสมผสานในด้านของความคิดและอารมณ์ได้อย่างพอเหมาะ

อ. เจตนา ยังได้วิเคราะห์ถึงการตีความดนตรีไชคอฟสกีของยาบลอนสกีในอีกแง่มุมหนึ่งที่ตรงข้ามกับความคุ้นเคยของมหาชนโดยทั่วไป นั่นก็คือคุณค่าของดนตรีของไชคอฟสกีในแนวคิดแบบเชมเบอร์มิวสิก, ในทางความลุ่มลึกที่ช่วยให้ผู้รักดนตรีทั่วๆ ไป เกิดมุมมองในการประเมินค่า ผลงานดนตรีของไชคอฟสกีขึ้นมาใหม่จากกรอบแนวคิดเดิมๆ ที่มักจะยึดติดกันว่าดนตรีของไชคอฟสกีจะต้องมีอารมณ์ที่สุดโต่งรุนแรงเพียงอย่างเดียวนี่เป็นบทบาทสำคัญของนักวิจารณ์ที่ช่วยชี้แนะเสนอกรอบความคิดใหม่ๆที่น่าพิจารณา

ประเด็นที่ผู้วิเคราะห์ขอแสดงความเห็นที่แตกต่างจากมโนทัศน์ในเชิงสรุปรวมของอาจารย์เจตนา เกี่ยวกับการประเมินค่าการแสดงดนตรีของไชคอฟสกีในบทความชิ้นนี้ก็คือ มโนทัศน์ในแง่ที่บทเพลงแบบออร์เคสตรามิวสิค (Orchestral Music) ของไชคอฟสกียังมีแนวคิดที่ผูกพันธ์กับแนวคิดแบบดนตรีเชมเบอร์มิวสิคหรือการตีความผลงานออร์เคสตรามิวสิคของไชคอฟสกีด้านกรอบแนวคิดแบบเชมเบอร์มิวสิคนั้นน่าจะเป็น "ไชคอฟสกีขนานแท้" ซึ่งผู้วิเคราะห์เห็นว่านี่เป็นประเด็นที่ค่อนข้างจะเป็นอัตวิสัยของผู้วิจารณ์ที่จะเสนอแนวทางการตีความที่ค่อนข้างจำกัดเกินไปในกรณีนี้เราไม่อาจจะหยั่งรู้ได้ว่าจุดประสงค์ที่แท้จริงของผู้สร้างงาน (ไชคอฟสกี) ต้องการให้ตีความผลงานของเขาไปในทิศทางใดกันแน่ เราตีความดนตรีจากตัวบทคือโน้ตดนตรีที่ตีพิมพ์ การตีความจากความคิดของศิลปินดนตรีหลากหลายรูปแบบในยามซึ่งผู้สร้างงานถึงแก่กรรมไปแล้ว คงยากที่จะกำหนดได้ว่าแบบใดคือ "ขนานแท้" การตีความดนตรีแบบออร์เคสตรามิวสิคของไชคอฟสกีที่แสดงพลังอารมณ์อย่างสุดโต่งฟูมฟายก็ยังฟังดูไม่ขัดกับธรรมชาติของบทเพลง และยังเป็นการตีความที่มีความหมายและเป็นที่ยอมรับในกลุ่มผู้ฟังดนตรี และศิลปินดนตรีอีกเป็นจำนวนมาก แต่ประเด็นนี้เป็นมโนทัศน์เชิงสรุปรวมที่ตั้งอยู่บนหลักการทางดนตรีที่มีเหตุผลจึงถือเป็นประเด็นที่ชวนให้เกิดการครุ่นคิดกันต่อไปในวงกว้าง ซึ่งจะก่อให้เกิดพลังทางปัญญาสำหรับผู้รักดนตรีได้อย่างแน่นอน

วิธีการอธิบายของ อ. เจตนา เกี่ยวกับเรื่องของโครงสร้างของดนตรีในยุคโรแมนติคแบบมาห์เลอร์ที่แบ่งออกเป็นสองระดับ คือ "โครงสร้างพื้นผิว" ที่ อ.เจตนา เปรียบเทียบว่าคล้ายกับอากัปกิริยาภายนอกของมนุษย์หรือหัวใจมนุษย์ที่เต้นไม่สม่ำเสมออาจมีช้า-เร็วได้ และ "โครงสร้างลึก" ที่เปรียบได้กับชีพจรของหัวใจที่จะต้องมี "เอกภาพ" เป็นการเปรียบเทียบความระดับนามธรรมที่ค่อนข้างล่อแหลมให้เกิดความกระจ่างชัดได้อย่างน่ายกย่อง สร้างความเข้าใจดนตรีในระดับลึกให้กับผู้อ่านได้เป็นอย่างดี สนับสนุนข้อคิดเห็นว่าเมื่อมีเวลาซ้อมน้อย วาทยกรจึงจับได้แต่เพียงโครงสร้างพื้นผิวในเกิดความกระจ่างชัดขึ้นได้

สำหรับการดอกย้ำประเด็นที่กล่าว่า "ดนตรีไม่มีพรมแดน" และขยายความว่า "ไม่จำเป็นที่ว่าคนชาติเดียวกันจะเข้าถึงดนตรีของเพื่อนร่วมชาติได้ดีที่สุด" อีกทั้งสนับสนุนด้วยข้อมูลที่ได้การยอมรับในวงกว้างว่า เซอร์จอห์น บาร์บิรอลลิ วาทยกรลูกครึ่งอังกฤษ-อิตาลี เชี่ยวชาญการตีความผลงานของมาห์เลอร์มากที่สุดผู้หนึ่งนั้น ยังน่าจะเป็นข้อสรุป เชิงหลักการที่ชวนให้เกิดการโต้แย้งมาอย่างยาวนานและก็อาจจะยังคงเป็นที่โต้แย้งกันไปอีกนาน เพราะผู้รักดนตรีและผู้รู้ทางดนตรีเป็นจำนวนมากก็ยังยอมรับอยู่เสมอๆว่าศิลปินดนตรีที่บรรเลงดนตรีหรือตีความหมายในผลงานของคตีกวีที่เป็นคนชาติเดียวกันมักจะมีอะไรบางอย่างที่มีความเป็นพิเศษกว่าอยู่เสมอ ซึ่งอาจเป็นสิ่งที่เป็นอัตวิสัยอธิบาย

เป็นรูปธรรมให้กระจ่างชัดได้ยาก แต่ผู้วิเคราะห์ขอร่วมแสดงความคิดเห็นว่าศิลปินดนตรีหรือผู้ตีความทางดนตรีที่เป็นคนชาติเดียวกันกับผู้ประพันธ์ดนตรีซึ่งอาจจะเข้าถึงผลงานได้ลึกซึ้งกว่านั้นอาจเป็นเพราะเขาสามารถจับ "ชีพจรทางดนตรี" หรือ "โครงสร้างลึก" ได้กระจ่างชัดกว่า

ซึ่งน่าจะมีเหตุผลสนับสนุนที่ว่าเพราะคนชาติเดียวกันมีชีพจรทางดนตรี หรือ "โครงสร้างลึก" อย่างเดียวกันอันเนื่องมาจากการเป็นผลิตผลมาจาก "พื้นฐานวัฒนธรรมเดียวกัน" นั่นเอง

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

พิธีกรรม ความโปร่งใส และปรัชญาที่มากับดนตรี
การมาเยือนของวงมิวนิคฟิลฮาร์โมนิก

เจตนา นาควัชระ

ผมจำเป็นต้องขออภัยต่อท่านผู้อ่านเสียตั้งแต่เริ่มแรกว่า ในการเขียนวิจารณ์ครั้งนี้ ผมจะใช้วิธีการที่แตกต่างไปจากที่เคยทำมา คือแทนที่ผมจะเริ่มต้นด้วยการวิจารณ์การบรรเลงของวงดนตรีมิวนิคฟิลฮาร์โมนิก ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เมื่อคืนวันที่ 4 ตุลาคม 2535 ผมจะขอกล่าวถึง อากัปกิริยาของวงดนตรีเสียก่อน เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่า ได้มีการประโคมโหมข่าวที่เกี่ยวกับวงดนตรีวงนี้ และความยิ่งใหญ่ของวาทยกร แซร์จิอุ เซลิบิดาคเค (Sergiu Celibidache) กันมามากพอสมควร ทำราวกับว่าจะมีการแข่งรัศมีดารากับท่านวาทยกรสุดหล่อ แฮร์แบร์ต ฟอน คารายาน แห่งวงเบอร์ลินฟิลฮาร์โมนิก ที่เพิ่งล่วงลับไปเมื่อสองปีที่แล้ว แต่ภาพที่เราเห็นบนเวทีหอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยในค่ำคืนนั้น อาจจะค้านกับความคาดหวังบางประการของเรา

เซลิบิดาคเคเดินออกมาสู่เวทีอย่างเชื่องช้า ค่อยๆไต่ขึ้นแท่นวาทยกรนั่งลงบนเก้าอี้พิเศษของวาทยกรที่จัดไว้ ไม่มีการลุกขึ้นร่ายรำเป็นรายการนาฏศิลป์แบบที่เราเห็นกันอยู่เป็นประจำ จะว่าสังขารไม่อำนวยก็คงจะไม่ผิดนัก แต่เราคงจะต้องพิเคราะห์ให้ลึกซึ้งกว่านั้น วิธีกำกับวงของเขาปราศจากลักษณะของความโอ่ เรียกว่าความแก่กลับเป็นส่วนเสริมความสง่างามที่มากับวัยวุฒิและวุฒิภาวะ การใช้มือซ้ายของเขาน่ามองเป็นอย่างยิ่ง เขากวักมือแต่เพียงน้อยๆเพื่อเรียกเสียงจากเครื่องดนตรีบางกลุ่ม บางครั้งเขาทำท่าราวกับจะหยุดทำหน้าที่เป็นวาทยกร โดยนั่งฟังวงดนตรีสุดที่รักของเขาด้วยความซาบซึ้งและชื่นชม เขาใช้สายตาแทนมือได้อย่างแนบเนียน มีบางครั้งที่มือซ้ายทำอาการเหมือนจะหยิบอะไรบางอย่าง เรียกว่าเป็นการหยิบเสียงออกมาปั้นเป็นคีตลีลา วงดนตรีวงนี้น่าเป็นตัวอย่างอันดีสำหรับนักดนตรีคลาสสิกตะวันตกของไทย นักดนตรีพยายามมองวาทยกรอยู่อย่างสม่ำเสมอ ทั้งสองฝ่ายส่งสายตาเข้าหากัน ดูว่าชื่นชมซึ่งกันและกัน กลุ่มเชลโล่ดูจะรักคุณลุง (หรือคุณปู่) ชาวโรมาเนียผู้นี้อย่างออกหน้าออกตา ยิ่งไปกว่านั้น นักดนตรียังฟังกันเองและมองกันเอง ทำราวกับเป็นเชมเบอร์ขนาดเล็ก (ทั้งที่เวลาเล่นเต็มอัตราจะมีคนอยู่บนเวทีถึงประมาณ 120 คน) สังเกตได้อย่างชัดเจนว่า ในตอนที่ต้องเล่นสอดประสานกัน หัวหน้าไวโอลินสองหันมามองหัวหน้าไวโอลินหนึ่ง (คือหัวหน้าวงหรือ concertmaster) ราวกับจะถาม "อย่างนี้พี่พอใจหรือยัง" อย่างนี้แหละคือการเล่นดนตรีด้วยกันและร่วมกัน (ที่เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า musizieren) ผมไม่เกิดความรู้สึกว่า นักดนตรีวงนี้แสดงความภาคภูมิใจในความยิ่งใหญ่ของดนเป็นของแถมมาให้ผู้ชมได้ร่วมรับรู้ (และยอมสยบ) เหมือนกับวงดนตรีชั้นนำของตะวันตกบางวง (ที่ผมขอไม่เอ่ยชื่อ) วงดนตรีที่มีพฤติกรรมอันน่าชื่นชมเช่นนี้คงจะตกต่ำได้ยาก

พิธีกรรมที่วาทยกรเชลิบิดาคเคใช้ในตอนจบการบรรเลงคีตนิพนธ์ แต่ละบทก็น่าศึกษาอีก เขาจะไม่หันมาโค้งรับการปรบมือ แต่จะยังนั่งหันหลังให้กับผู้ชมอีกชั่วระยะหนึ่ง (ข้อจำกัดทางกายภาพเอื้อต่อพิธีกรรมที่ว่านี้เป็นอย่างยิ่ง) เขาส่งสัญญาณให้นักดนตรียืนขึ้นเพื่อสนองตอบการปรบมือของผู้ฟังอย่างน้อย 3 ครั้ง จากนั้นวาทยกรจะค่อยๆไต่ลงจากแท่น โดยมีหัวหน้าวงเอื้อมมือมาช่วยประคอง แล้วท่านวาทยกรก็แทรกตัวเข้าไประหว่างแถวไวโอลินหนึ่งกับไวโอลินสอง ขั้นต่อไปจึงหันหน้าเข้าหาผู้ชม จงใจวางตัวให้ดี ไม่ให้ล้ำหน้านักดนตรี แต่แฝงตัวเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของวง ราวกับจะบอกว่า "ขอฝากตัวไว้กับหนุ่มสาวเหล่านี้" (วงดนตรีวงนี้มีนักดนตรีรุ่นหนุ่มสาวอยู่ไม่น้อย) ณ จุดนี้เขาจึงจะยอมรับการปรบมือ โดยโค้งน้อยๆ แล้วรีบหันเข้าหาวง จากนั้นก็เริ่มแนะนำนักดนตรีกลุ่มเครื่องเป่าเป็นรายกลุ่มและรายบุคคล

พิธีกรรมดังกล่าวดูคล้ายๆกับการที่หัวหน้าวงดนตรีแจ๊สแนะนำนักดนตรีในวงของเขาต่างกันตรงที่ไม่มีโอกาสประกาศชื่อนักดนตรี จากนั้น คุณปู่ผู้เป็นปูชนียศิลปินจึงค่อยๆโขยกตัวเข้าหลืบไป นักดนตรีก็เดินตามเข้าโรงไปเช่นกัน แม้ว่าผู้คนจะยังไม่หยุดปรบมือก็ตาม ทั้งหมดนี้เรียกได้ว่าเป็น พิธีกรรมของความนอบน้อมถ่อมตน คือ คีตศิลปินยอมรับสถานะของตนว่าเป็นข้าแห่งคีตศิลป์ ไม่ทราบว่าในตอนหนุ่มท่านเชลิบิดาคเคเป็นเช่นนี้หรือไม่ ผู้ที่อยู่ในวงการดนตรีชอบที่จะกระซิบกระซาบบอกกันว่า ท่านผู้นี้พยายามทำทุกสิ่งทุกอย่างตรงข้ามกับแฮร์แบร์ต ฟอน คารายาน เพราะเป็นที่รู้จักกันว่าคารายานหลงใหลได้ปลื้มกับเสียงปรบมือเป็นยิ่งนัก จนครั้งหนึ่งวาทยกรรุ่นพี่ คือ ออตโต เคลมเพอเรอร์ ต้องออกมากล่าวตำหนิอย่างเปิดเผย ครั้งหนึ่งคารายานต้องบาดหมางกับวงดนตรีฟิลฮาร์โมเนีย ที่เขาเป็นผู้ปั้นขึ้นมาด้วยตนเอง ด้วยเหตุที่ว่าเขา "ล้ำหน้า" นักดนตรีมากเกินไป ในการรับความชื่นชมจากผู้ชม เรื่องที่ว่าเหตุใดเชลิบิดาคเคจึงจงใจทำตัวไม่ให้เหมือนคารายานนั้นเป็นเรื่องยาว ซึ่งหาอ่านได้ไม่ยากนักจากหนังสือเกี่ยวกับวาทยกร

ความจริงมีอยู่ว่าเสียงของวงมิวนิคฟิลฮาร์โมนิคที่เราได้ยินเมื่อคืนวันที่ 4 ตุลาคม นั้น เป็นเสียงที่แตกต่างวงเบอร์ลินฟิลฮาร์โมนิค ผมใคร่ที่จะขอยืนยันว่า แม้ว่าคารายานจะล่วงลับไปแล้ว แต่เสียงของวงเบอร์ลินยังเป็นเสียงกลมแน่นและดังก้องกังวาน (จากประสบการณ์ล่าสุดที่ได้ไปเบอร์ลินมา เมื่อปีที่แล้ว) เสียงของวงเบอร์ลินเหมาะเป็นอย่างยิ่งสำหรับการอัดเสียงยุคไฮเทคและท่านคารายานก็ช่วยหารายได้อันมหาศาลจากการอัดเสียงแห่งวงเบอร์ลินคงจะอดรู้สึกไม่ได้ว่า เสียงของวงมิวนิคค่อนข้างจะแปลก เพราะมีลักษณะโปร่งใส แม้เวลาที่เล่นดังในระดับ fortissimo ก็ยังมีลักษณะเป็นเสียง "แตก" แต่มันเป็นความแตกแยกทางดุริยางคศิลป์ที่ชวนฟังเสียนี่กระไร

เชลิบิดาคเคต่อต้านการอัดเสียง (ซึ่งก็ตรงกันข้ามกับคารายานอีกซึ่งจัดเจนมากในเรื่องเทคนิคการอัดเสียง) ทั้งนี้เพราะไม่เชื่อว่าดนตรีอัดกระป๋องจะเทียบเทียมได้กับของจริง ผมคิดว่าวิศวกรด้านการอัดเสียงคงจะต้องปรับตัวไม่น้อยทีเดียวถ้าต้องมาอัดเสียงวงมิวนิค ถึงอย่างไรก็ตามเสียงของวงในลักษณะนี้ไม่เป็นที่น่าประหลาดอะไร ถ้าเราได้เคยฟังวงดนตรีชั้นนำจากยุโรปตะวันออก เช่นวงที่มาจากเชคโกสโลวาเกียหรือ ฮังการี จากประสบการณ์ส่วนตัวของผม เสียงของวงเป็นแต่เพียงลักษณะภายนอกเท่านั้นหรือ เป็นไปได้หรือไม่ว่า เสียงของวงเกี่ยวกับพื้นเพวัฒนธรรมและการตีความของวาทยกร

ตรงนี้แหละที่เซลิบิดาคเคแสดงความเป็นตัวของตัวเองออกมา แม้ว่าเขาจะกำกับวงดนตรีเยอรมันอยู่ก็ตาม (ความจริงนักดนตรีในวงที่มาจากนอกเยอรมนีก็มีอยู่ไม่น้อย) เขาไม่ใช่วาทยกรที่เน้นความงามของเสียงแบบคารายาน เขาไม่ใช่วาทยกรที่เน้นโครงสร้างของงานและความเข้มข้นเชิงภูมิปัญญา เช่นออดโต เคลมเพอเรอร์ เขาไม่ใช่วาทยกรที่ผูกพันอยู่กับวิญญาณโรแมนติก เช่น บรูโน วาลเตอร์ เขามีจุดยืนของเขาเอง เขาเป็นคนโรมาเนียที่ใกล้ชิดกับดนตรีพื้นบ้านมาแต่เดิม แต่ได้มาสัมผัสกับกลิ่นอายของวัฒนธรรมเยอรมันจนสามารถเข้าซึ้งถึงนามธรรมแห่งอภิปรัชญาเยอรมันได้ (เขาก้าวไปไกลจนถึงปรัชญาตะวันออกเสียด้วยซ้ำ) ความโปร่งใสของวงดนตรีมิวนิคจึงเป็นความประสมกลมกลืนระหว่างความโปร่งใสที่มากับดนตรีพื้นบ้าน ผนวกกับความโปร่งใสที่มาจากความสามารถในการใช้ปัญญามนุษย์วิเคราะห์ประสบการณ์และปรากฏการณ์ต่าง ๆด้วยวิธีทางปรัชญา ผลที่ออกมาอาจจะถูกใจพวกเราบ้าง ไม่ถูกใจเราบ้างแล้วแต่กรณี ที่เซลิบิดาคเคเลือกบรรเลงโมซาร์ตและเบโธเฟนในรายการเดียวกันในครั้งนี้ ก็พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่า ลักษณะโปร่งใสที่ว่านี้ไม่ใช่สิ่งตายตัว หากเปลี่ยนและปรับตัวเองได้ตามลักษณะของคีตนิพนธ์และคีตกวี

หลังจากการบรรเลงเสร็จสิ้นลงแล้ว ผมได้มีโอกาสคุยกับเพื่อนนักฟังดนตรีคลาสสิกหลายคน ส่วนใหญ่จะลงความเห็นพ้องกันว่า ซิมโฟนีของโมซาร์ตไม่ถึงใจ ช้า ยืดยาด ชวนหลับเอาเสียด้วยซ้ำ แต่ซิมโฟนีของเบโธเฟน น่าประทับใจจริง ๆ ผมคิดว่าปัญหาที่ว่านี้คงจะมิใช่เป็นเรื่องของข้อบกพร่องในการตีความหรือในการบรรเลง หากแต่เป็นว่า วาทยกรเซลิบิดาคเคต้องการให้เป็นเช่นนั้น จะขอกล่าวถึง ซิมโฟนีหมายเลข 39 ของโมซาร์ต จัดได้ว่าเป็นงานที่แสดงออกถึงวุฒิภาวะทางปัญญาและทางศิลปะของคีตกวีท่านนี้ ความรู้สึกที่ผมได้รับในการบรรเลงของมิวนิคในครั้งนี้ก็คือ วาทยกรพยายามจะตีความงานชิ้นนี้ว่าเป็นแหล่งสั่งสมความคิดทางปรัชญาของโมซาร์ต เขาต้องจะวิเคราะห์งานให้แจ้ง จึงหยิบชิ้นนี้มาส่องดูให้เห็นอย่างโปร่งใส การจะอ่านงานด้านปรัชญานั้นคงจะมีอยู่วิธีเดียว คือ อ่านช้าและอ่านละเอียด เซลิบิดาคเคจงใจบรรเลงด้วยจังหวะที่ช้าตลอด แม้แต่ในกระบวนที่ คีตกวีกำกับไว้ว่าเป็น allegro ma non troppo ในเวลาที่จบการบรรเลง ผู้ฟังแทบจะไม่รู้ว่าจบ เหมือนกับว่าเขาอ่านหนังสือปรัชญาอันลุ่มลึกไปจนจบเล่ม แล้วค่อย ๆปิดหนังสือลงด้วยความอิ่มในรสแห่งปัญญา กระบวนที่ 1 ก็เป็นการตีความที่ค่อนข้างจะไม่เหมือนใคร จากท่อนนำ adagio ไปสู่ท่อนต่อมา allegro ก็ดูจะเป็นไปในลีลาที่เนิบ ๆพอกัน เหมือนกับจะบอกเราว่านักปราชญ์ที่ลุ่มลึกไม่ปรับเปลี่ยนสิ่งใดอย่างโผงผาง ในด้านของเสียงนั้นแน่นอนที่เสียงของเครื่องดนตรีกลุ่มต่าง ๆจะออกมาอย่างเด่นชัด ไม่ใช่เสียงรวมหรือเสียงกลมแบบวากเนอร์ แต่เป็นเสียงโปร่งของดนตรีประเภทเชมเบอร์ แม้ว่าวงมิวนิคจะยังใช้นักดนตรีจำนวนมากกว่าวงเชมเบอร์ทั่ว ๆไปในการบรรเลงงานของโมซาร์ต ทุกตัวโน้ตแจ่มชัดเหมือนกับจะบอกความกับเราว่าการอ่านจากปรัชญานั้นต้องอ่านทุกตัวให้เข้าใจ กระบวนที่ 2 บรรเลงได้เหมาะเจาะ ดูจะดอกย้ำอารมณ์อันเข้มข้น ในขณะที่ปี่แคลริเนตให้เสียงอันนุ่มนวลอ่อนหวานกอปรด้วยรสนิยมอันดี เท่ากับผูกกระแสความคิดทางปรัชญามิให้ล่องลอยเลื่อนไปจากโลกนี้ เรียกว่าเป็นการสร้างความสมดุลระหว่างลักษณะที่เป็นของโลกนี้ (this-worldly) กับลักษณะที่เป็นของโลกหน้า (other-worldly) ซึ่งนักดนตรีที่เป็นนักคิดเช่นวาทยกรผู้นี้เท่านั้นจะกำกับให้อยู่ในกรอบอันพองามได้ กระบวนที่ 3 มีลีลาของการเต้นรำ (minuetto) และก็ตรงนี้แหละที่พื้นเพละดินของ

วาทยกรชาวโรมาเนียเผยแสดงออกมาให้เห็นอย่างเด่นชัด แต่ชาวบ้านผู้นี้ได้ไปผ่านโรงเรียนของนักคิดชาวเยอรมันมาหลายสำนักแล้ว เสียงที่ออกมาจึงมีลักษณะร่าเริงแต่พองาม ไม่ออกนอกกรอบของรสนิยมอันดี ปี่แคลริเนต 2 ตัวเล่นลูกล้อลูกขัดกันได้อย่างดีเยี่ยม ผมคงต้องรับสารภาพว่า ไม่เคยได้ฟังกระบวนที่ 3 ของซิมโฟนีบทนี้ที่บรรเลงได้อย่างมีชีวิตชีวาและงามงดเพียงนี้ (ข้อสรุปสั้นๆ ณ ที่นี้ก็คงจะเป็นว่า การที่เยอรมันเปิดประตูรับคีตศิลปินจากยุโรปตะวันออกเข้ามา อาจจะเป็นกำไรสำหรับประเทศเจ้าบ้านก็ได้ ขออย่าปล่อยให้พวกเนโอนาซีเหลิงไปกว่านี้เลย!) กระบวนสุดท้าย เป็นประสบการณ์ที่ค่อนข้างจะแปลกประหลาดสำหรับผม เพราะผมอดรู้สึกไม่ได้ว่า ซิมโฟนีบทนี้เพียงแต่สะดุดหยุดลง แต่ยังไม่จบ ราวกับว่าเซลิบิดาคเค จะบอกเราว่า การอ่านที่ดีคือการนำเอาสารของงานไปคิดต่อ หมายความว่าได้ฟังงานชิ้นนี้ของโมซาร์ต แล้วจงกลับไปคิดต่อที่บ้านว่า โมซาร์ตต้องการจะบอกความอะไรต่อเรา ผมอดคิดไม่ได้ว่า พวกเราหลายคนเดินออกจากหอประชุมใหญ่ของศูนย์วัฒนธรรมในตอนพักครึ่งเวลาด้วยความฉงนสนเท่ห์

สำหรับตัวผมเองแล้วต้องยอมรับว่า มีความรู้สึกเหมือนถูกตีตรงแสกหน้า นี่มันโมซาร์ตฉบับไหนกันนี่ มันเป็นโมซาร์ตที่ห่างไกลจากอุปรากรมาก ทั้งๆที่เราท่านก็ทราบดีกันอยู่ว่าซิมโฟนีของโมซาร์ตมีหลายสิ่งหลายอย่างร่วมกับงานประเภทอุปรากรของเขา ผมเป็นเพียงนักฟังดนตรีสมัครเล่นจึงไม่หาญที่จะกล่าวท้าทายท่านวาทยกรว่าท่านเอาโมซาร์ตมา "ยำใหญ่" หรือ "ยำใหม่" หรือไม่ แต่ทุกตัวโน้ตก็ใสแจ๋วอยู่อย่างนั้น แล้วเราจะไปหาความเอากับท่านได้อย่างไร แต่ผมก็อดแย้งในใจไม่ได้ว่า วอลฟ์กัง อะมาเดอุส โมซาร์ต ไม่ใช่อิมมานูเอ็ล คันท์ (Immanuel Kant, 1724-1804) นักปรัชญาที่ร่วมสมัยกันอยู่ คีตกวีจะบอกความเชิงปรัชญาในลักษณะที่แตกต่างจากนักปรัชญาผู้แสดงออกด้วยภาษา ไม่มีใครที่จะปฏิเสธได้ว่า โมซาร์ตแสดงออกซึ่งความคิดทางปรัชญาผ่านคีตนิพนธ์ของเขา (ซึ่งบางครั้งก็อาจเป็นความคิดที่เร้นลับแบบ mysticism) วาทยกรเซลิบิดาคเคเดินไปไกลกว่าวาทยกรอื่นๆในแง่ที่ว่า แทนที่จะทำหน้าที่แต่เพียงดึงสารทางปรัชญาออกมาจากตัวงาน เขาได้ทำให้โมซาร์ตเป็นนักปรัชญาและทำให้คีตนิพนธ์ของโมซาร์ตกลายเป็นงานทางปรัชญา

พวกเราทุกคนโล่งอกเมื่อได้ฟังวงมิวนิคฟิลฮาร์มิก บรรเลง ซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟน คีตนิพนธ์บทนี้เป็นที่รู้จักกันดี วงบางกอกซิมโฟนีก็เคยนำออกบรรเลงมาแล้วเมื่อสองปีที่แล้ว และผมก็ได้วิจารณ์การบรรเลงในครั้งนั้นไปแล้ว การบรรเลงในครั้งนี้เป็นประสบการณ์ที่ผมคงจะจดจำไปอีกนาน ผมคิดว่าเป็นการบรรเลงซิมโฟนีบทนี้ที่ถูกใจผมมากที่สุดเท่าที่เคยได้ยินได้ฟังมา ประเด็นที่ว่าจะตีความคีตนิพนธ์บทนี้ไปในเชิงปรัชญาดีหรือไม่นั้น คงจะไม่เป็นปัญหา เพราะเบโธเฟนเองก็ชี้แนะไว้บ้างแล้ว เช่น ท่านบอกเอาไว้เองว่า โน้ตสี่ตัวอันเป็นจุดเริ่มต้นของงานนี้เปรียบได้กับ "ชะตากรรมมาเคาะประตูเรียก" นอกจากนี้ยังมีหลักฐานเอกสารอีกมากมายที่บ่งบอกถึงความหมกมุ่นกับประเด็นทางปรัชญาของเบโธเฟน กล่าวได้ว่า ผู้ตีความคีตนิพนธ์ชิ้นนี้ไม่ต้องออกแรกมากนักในการแสวงหาความหมายทางปรัชญา และก็ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องทำให้เบโธเฟนเป็นนักปรัชญา หรือทำงานของเบโธเฟนให้เป็นงานทางปรัชญา ดังเช่นในกรณีของโมซาร์ต ถ้าจุดเริ่มต้นเป็นอย่างนี้ เซลิบิดาคเคก็คงจะได้พบดุริยางคนิพนธ์ที่ตรงใจเขาแล้ว (โชคดีที่เขาไม่ใจอ่อนแล้วเลือกบรรเลงซิมโฟนีของบรุคเนอร์ให้เราฟังดังที่มีผู้ร้องขอ)

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น เขาได้ศึกษาปรัชญามามากทั้งของตะวันตกและตะวันออก เขาไม่จำเป็นจะต้องไปดิ้นเด้นกับแนวคิดแบบกรีกโบราณที่เกี่ยวกับชะตากรรม (fate) เขาจึงเลือกบรรเลง 4ตัวโน้ตแรกของคีตนิพนธ์ด้วยความมั่นใจโดยปราศจากความขยาดกลัว เสียงที่ออกมาจึงมิใช่เสียงที่แสดงให้เห็นถึงความดิ้นตระหนกแต่ประการใด แต่เป็นการบอกความอันหนักแน่น ด้วยจิตอันสงบ ผมได้เห็นวาทยกรมานักต่อนักแล้วที่เริ่มต้นซิมโฟนีบทนี้ด้วยท่าทีราวกับจะบอกว่าพันสี่ตัวโน้ตนี้ไปแล้วโลกจะแตก ถ้าเช่นนั้นก็ไม่ต้องบรรเลงกันต่อไปแล้ว เซลิบิดาคเคใช้สี่ตัวโน้ตที่ว่านั้นเป็นเพียงประตูเปิดไปสู่ประสบการณ์อันกว้างไกลที่ยังรอเราอยู่ข้างหน้า เช่นเดียวกับในกรณีของโมซาร์ตเขาสามารถเดินสายกลางได้อย่างดี เสียงปี่โอโบที่เข้ามาแทรกทำนองแนวหลักในกระบวนที่ 1 เป็นตัวสร้างความสมดุลได้อย่างน่าทึ่ง สิ่งที่ผมทึ่งกับการกำกับวงของเซลิบิดาคเคอีกประการหนึ่งคือ เรื่องของการเปล่งคีตวลี (phrasing) เขากำกับลูกวงของเขาให้เล่นได้อย่างเหมาะเหม็ง ด้วยรสนิยมอันดี ด้วยความละเมียดละไม ไม่มีการทำจนเกินการในรูปของ "over-phrasing" กลุ่มเชลโล่เล่นได้ไพเราะจับใจในกระบวนแรกนี้ และก็ดังที่ผมได้ตั้งข้อสังเกตไว้แล้วในตอนต้น นักดนตรีกลุ่มนี้ติดตามการกำกับวงของวาทยกรอย่างใกล้ชิด

การบรรเลงในกระบวนที่ 2 เป็นไปอย่างราบรื่น กลุ่มวิโอล่าแสดงตัวออกมาอย่างชัดเจนว่าพวกเขามีบทบาทสำคัญที่จะแสดง หาได้เป็นนักไวโอลินชั้นสองที่ต้องเบนมาสู่เครื่องดนตรีชั้นสองไม่ สิ่งที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของกลุ่มเครื่องลมไม้ เสียงของเครื่องดนตรีกลุ่มนี้ประสานกันได้แนบสนิท (ผมยังอดดิ้วงเบอร์ลินฟิลฮาร์โมนิกไม่ได้ว่าเสียงฟลุตมักจะแหลมเกินคนอื่นออกมา) วาทยกรกำกับการบรรเลงให้เราได้รู้สึกว่าทางออกยังมี ไม่ต้องไปพะวงว่าจะถูกรัดรึงด้วยสิ่งใด เสียงของวงมีลักษณะของการแผ่ขยาย (expansive) โดยเฉพาะเสียงของเครื่องสายระดับต่ำ แทนที่จะสร้างความหม่นหมอง กลับให้ความอบอุ่นได้อย่างน่าพิศวง กระบวนที่ 3 (scherzo) อาจจะเป็นช่วงเดียวที่บ่งบอกให้เห็นถึงข้อจำกัดของตัววาทยกร ประเด็นอยู่ที่ว่า เซลิบิดาคเคคงจะไม่ชอบดนตรีที่เต็มไปด้วย counterpoint ในกระบวนที่ 3 มีตอนหนึ่งที่น่าฟังมาก อันเป็นตอนที่เครื่องสายเล่นไล่กันจากต่ำไปหาสูง เป็นคีตลีลาที่มีลักษณะ contrapuntal สูงมาก และนักดนตรีก็มักจะสนุกกับการบรรเลงไปด้วย น่าประหลาดที่สุดที่วาทยกรดูจะไม่สนใจกับช่วงนี้เลย ทำราวกับจะให้ผ่านๆไปเสีย (วาทยกรที่มีชื่อเสียงหลายคนไม่ชอบดนตรีในลักษณะนี้ เช่น เซอร์ทอมัส บีทแชม ไม่ลังเลที่จะประกาศว่าไม่ชอบบาค) เราคงจะต้องสรุปว่า คีตศิลปินที่ไม่ได้เดิบโตมากับบาคก็คงจะมีปัญหากับ counterpoint และวาทยกรชาวโรมาเนียผู้นี้ก็คงจะเป็นเยอรมันเต็มตัวไปไม่ได้

การเชื่อมต่อกระบวนที่ 3 ไปสู่กระบวนที่ 4 เป็นไปอย่างราบรื่นและเร้าใจ แม้แต่ตอนเริ่มกระบวนที่ 4 ซึ่งใช้เครื่องเป่าทองเหลืองเด่มอัตรา เสียงที่เปล่งออกมาก็ยังเป็นเสียงที่อยู่ในกำกับของรสนิยมอันดีงาม (ต่างจากวงโตเกียวซิมโฟนี ที่เราได้ฟังไปก่อนหน้านี้ไม่กี่สัปดาห์) การบรรเลงของวงมิวนิคในกระบวนที่ 4 นี้จัดว่าเป็นการเล่นดนตรีในความหมายที่ดีที่สุดของคำนี้คือ วาทยกรเป็นผู้กระตุ้นและดลใจให้นักดนตรีแสดงความสามารถของเขาอย่างสุดฝีมือ ถึงอย่างไรเราก็อดรู้สึกไม่ได้ว่าเขาไม่ได้มา "ทำงาน" แต่เขามาเล่นดนตรี เพราะสีหน้าของพวกเขาบ่งบอกถึงความสุขที่ได้มาเล่นดนตรีร่วมกัน ผมนั่งไม่ไกลจากเวทีนัก จึงสามารถสังเกตอากัปกิริยาของนักดนตรีได้ พวกเขามอง

วาทยกรด้วยสายตาที่แสดงความชื่นชมยินดี แล้วก็หันไปมองกันเองด้วยความปลื้มปิติราวกับจะบอกซึ่งกันและกันว่า เราโชคดีเพียงใดที่ได้มาอยู่ในวงดนตรีวงนี้ ที่มีคุณปู่ที่น่ารักเคารพผู้เป็นวาทยกร

ซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟนจบลงด้วยความน่าประทับใจ สารทางปรัชญาออกมาอย่างแจ่มชัดว่า มนุษยชาติยังสามารถเอาชนะแรงต้านจากชะตากรรมได้ แต่เป็นชัยชนะของผู้ที่มีความเป็นปราชญ์เพียงพอ ไม่เหลิงไม่ลำพองในชัยชนะของตน เช่นเดียวกับวงดนตรีมิวนิคฟิลฮาร์โมนิกที่ไม่แผดเสียงประกาศชัยชนะตามแบบของคนขี้โอ่หรือคนที่หลงตัวเอง ผมขอยืนยันอีกครั้ง การบรรเลงครั้งนี้เป็น ซิมโฟนีหมายเลข 5 ที่ประทับใจผมมากที่สุดในชีวิตการฟังดนตรี (อันยาวนานพอสมควร) ของผม

ถ้าจะถามผมว่า มิวนิคฟิลฮาร์โมนิกออร์เคสตร้าอยู่ในระดับใดของวงดนตรีชั้นนำของตะวันตก ผมก็คงจะต้องตอบด้วยความระมัดระวังเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะถ้าไปเทียบกับวงดนตรีเยอรมันด้วยกันเองแล้ว ยิ่งต้องระวังตัวกลัวจะเสียมิตร เพราะการแข่งขันกันระหว่างเบอร์ลินกับมิวนิคนั้นรุนแรงทีเดียว (แต่ก็เป็นการแข่งขันกันทางวัฒนธรรม) เราจะปฏิเสธไม่ได้ว่าวงมิวนิคก็พลาดได้อย่างน้อยก็ 2 ครั้ง กลุ่มเครื่องเป่าเพี้ยนไปจากกลุ่มเครื่องสายอย่างชัดแจ้ง หัวหน้าวง (concertmasters) 4 คน ล้วนเป็นไวโอลินมือหนึ่งทั้งนั้น แต่วิธีการเล่นดูจะไม่เข้ากันนัก กลุ่มไวโอลินหนึ่งยังขาดเอกภาพในบางจุด (ซึ่งเป็นข้อบกพร่องที่ไม่มีในกลุ่มไวโอลินสอง) ปี่บัสซูนเพี้ยนอยู่บ่อยๆ และเสียงไม่ค่อยจะออก (คงมีสาเหตุมาจากความชื้นในกรุงเทพฯ)ถ้าเทียบกับวงดนตรีอื่น เช่น วงดนตรีรัสเซีย 2วงที่มาแสดงที่กรุงเทพฯในรอบสองปีที่ผ่านมานี้ เราคงจะต้องยอมรับว่า เครื่องสายสู้วงดนตรีรัสเซียไม่ได้ ถ้าหันไปมองในด้านเครื่องเป่าบ้างลอนดอนซิมโฟนีออร์เคสตร้าเหนือกว่าแน่ ถ้าจะพิจารณากันในแง่ของความพร้อมและระเบียบวินัย เบอร์ลินฟิลฮาร์โมนิกออร์เคสตร้ายังเป็นต่ออยู่แต่ถ้ามองกันในภาพรวมแล้ว วงมิวนิคฟิลฮาร์โมนิคมีคุณสมบัติบางประการที่หาวงดนตรีอื่นเทียบยาก นั่นคือความมีชีวิตชีวาของการบรรเลง รสนิยมอันดีงามที่ไม่มีขาดไม่มีเกิน และความสามารถที่จะตอบสนองความลุ่มลึกทางปรัชญาในการตีความ คำกล่าวของผู้รู้เกี่ยวกับการดนตรีตะวันตกก็อาจจะยังใช้ได้อยู่ (โดยเฉพาะกับวงระดับดี) นั่นก็คือ "วงดนตรีที่ดีหรือเลวไม่มีหรอกมีแต่วาทยกรดีหรือเลว" นานๆครั้งเราจึงจะได้ฟังการบรรเลงที่มีวาทยกรในระดับของเซลิบิดาคเคมาทำหน้าที่กำกับวง เราคงจะต้องขอบคุณฝ่ายจัดการซึ่งประกอบด้วยองค์การทั้งของรัฐและเอกชน ทั้งของเยอรมันและไทย ที่ได้ให้โอกาสทองอันนี้แก่ผู้ที่รักดนตรีคลาสสิกในประเทศไทย

ใครที่พลาดโอกาสครั้งนี้ไปคงจะต้องเสียใจไปนาน เพราะคุณปู่เซลิบิดาคเคท่านยังดื้อต่อไปในเรื่องของการไม่ยอมอัดเสียง ใครที่มีตั๋วและยกตั๋วให้เพื่อนฝูงไปก็นับว่าได้ทำกุศลอันมหาศาลไป

---

* เซลิบิดาคเคเคยยอมโอนอ่อนผ่อนตามคำเรียกร้องของมหาชน และได้อัดเสียงงานคลาสสิคที่สำคัญๆ ไว้หลายชิ้น ซึ่งมีทั้งในรูปของคอมแพ็คดิสก์และวิดีโอ เราถึงแก่กรรมเมื่อปลายปี ค.ศ. 1996 สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์ ฉบับ 25-31 ตุลาคม 2539

แล้ว นานๆครั้งเราจึงจะได้ฟังดนตรีที่ให้ความมั่นใจกับเราได้ว่า ศิลปะสามารถปลุกสัญชาตญาณใฝ่ดีในตัวมนุษย์ได้

ที่มา: เจตนา นาควัชระ. "พิธีกรรม ความโปร่งใส และปรัชญาที่มากับดนตรี การมาเยือนของวงดนตรีมิวนิคฟิลฮาร์โมนิก". **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์**. (25-31 ตุลาคม 2536).

บทวิเคราะห์

ในกรณีที่คีตกวีสามารถสอดแทรกปรัชญาอยู่ในเนื้อหาของดนตรีได้นั้น ต้องจัดได้ว่าเป็นการใช้ความสามารถชั้นสูงในทางปัญญาความคิดทีเดียว เพราะลำพังแต่ตัวของศิลปะดนตรีเองก็มีความเป็นนามธรรมสูงมากอยู่เองโดยธรรมชาติ เพราะปราศจากรูปร่าง ตัวตน ดังนั้น การสอดแทรกปรัชญาลงไปในเนื้อหาดนตรีนั้นจึงเป็นการเพิ่มความซับซ้อนทางปัญญามากขึ้นไปอีก และผู้บรรเลงดนตรีหรือผู้ตีความทางดนตรีที่สูง ด้วยประสบการณ์สูง ด้วยภูมิปัญญาความคิดจะต้องหาทางคิดวิเคราะห์ตีความดึงเอาสารทางปรัชญาที่คีตกวีแฝงนัยเอาไว้เบื้องหลังตัวบท (ตัวโน้ต) นั้น ออกมาตีแผ่และสื่อกับผู้ฟังให้ได้ กระบวนการอันค่อนข้างซับซ้อนนี้นับเป็นความยากในการอธิบายเป็นวัฒนธรรมลายลักษณ์ที่จะดำรงไว้เป็นหลักฐานที่ใช้ศึกษาได้ในระยะเวลาอันยาวนาน และบทความของ ศ.ดร. เจดนา นาควัชระ ชิ้นนี้ ถือได้ว่าเป็นตัวอย่างที่ดีในการอธิบายกระบวนการขั้นตอนทางความคิดปรัชญาที่สอดแทรกอยู่ในดนตรี ตลอดจนกระบวนการทางการตีความอันซับซ้อนนั้นให้เกิดความกระจ่างขึ้นมาได้

จากเนื้อหาในบทความเราคงจะเห็นได้ว่า วาทยกรเป็นผู้ที่มีส่วนสำคัญในการแสดงออกซึ่งเนื้อหาปรัชญา ทั้งในวิธีการบรรเลงดนตรีและอากัปกิริยาของตัวเขาเอง ตลอดไปจนถึงอากัปกิริยาของนักดนตรีในวง ซึ่งอาจารย์เจดนาเรียกอากัปกิริยาของทั้งนักดนตรีและวาทยกรว่า เป็น "พิธีกรรมของความนอบน้อมถ่อมตน" สรุปความโดยรวมว่า เป็นการแสดงออกซึ่งความอ่อนน้อมถ่อมตนของวาทยกร ซึ่งแผ่ไปจนถึงนักดนตรีในวงด้วย เป็นส่วนของบทความที่วิเคราะห์ถึงอากัปกิริยาการแสดงออกที่มีส่วนสัมพันธ์กับความรู้สึกนึกคิดของศิลปิน (โดยเฉพาะวาทยกร) ที่มีภูมิหลังมาจากความใส่ใจในปรัชญา ตลอดไปจนถึงการเฝ้าสังเกตพฤติกรรมปฏิสัมพันธ์ของนักดนตรีในวงอย่างละเอียดจนนำมาหลอมรวมและอธิบายอยู่ในบทความถึงวิธีการสื่อสารภายในหมู่นักดนตรีอันเข้มข้นได้อย่างละเอียด

ในส่วนของการวิจารณ์การแสดง อาจารย์เจดนา อธิบายถึงแนวคิดที่มาของบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 39 ของโมซาร์ท ก่อนว่าเป็นผลงานในบั้นปลายชีวิตที่แสดงออกถึงวุฒิภาวะทางปัญญา อาจารย์เจดนาชี้ให้เห็นถึงวิธีการตีความทางดนตรีที่มีส่วนสัมพันธ์กับวุฒิภาวะและการมองโลกของวาทยกร ซึ่งทั้งหมดสะท้อนออกมาในกระแสเสียงดนตรีได้อย่างไร เช่น การปรับจังหวะในท่อนแรกจากจังหวะช้าเปลี่ยนเป็นเร็วที่เสมือนนักปราชญ์ที่ไม่ปรับเปลี่ยนสิ่งใดอย่างโผงผาง การบรรเลงในลักษณะครุ่นคิดในท่อนที่ 2 อิทธิพลจากพื้นเพวัฒนธรรมดั้งเดิมของวาทยกรที่เจือปนอยู่ในการตีความในท่อนที่ 3 และการจบลงของบทเพลงประดุจราวกับปล่อยให้ผู้ฟังนำสารของบทเพลงกลับไปครุ่นคิดต่อราวกับงานปรัชญา ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นวิธีการอธิบายถึงความยิ่งใหญ่ของวาทยกรที่มีความสามารถตีความดนตรีในลักษณะที่เป็นการแสดงออกแนวปรัชญาได้อย่างไร

สำหรับการวิจารณ์การบรรเลงซิมโฟนี หมายเลข 5 ของเบโธเฟน ยังคงอธิบายถึงวิธีการตีความแนวปรัชญาของวาทยกรที่มีส่วนสัมพันธ์กับเนื้อหาปรัชญาในตัวบทเพลงได้อย่างกระจ่างชัด กล่าวคือโน้ต 4 พยางค์แรกที่ไม่แสดงอาการตื่นตระหนกเกินเหตุ หรือในท่อนสุดท้ายที่เป็นการประกาศความมีชัยชนะแบบนักปราชญ์ไม่เหลิงลำพอง ซึ่งทั้งหมดนี้ถือเป็นความสามารถของนักวิจารณ์ที่สามารถเข้าใจกระบวนการทางปรัชญาที่สอดแทรกอยู่ในศิลปะดนตรีได้อย่างทะลุปรุโปร่ง และยังสามารถยกตัวอย่างเปรียบเทียบให้เกิดความเข้าใจได้โดยกระจ่าง

จะเห็นได้ว่า อาจารย์เจตนามิได้มองข้ามความบกพร่องในทางเทคนิคการบรรเลงของวงดนตรีวงนี้ ในส่วนของบทสรุปของบทความ อาจารย์เจตนาได้ชี้ให้เห็นถึงข้อบกพร่องทางเทคนิค โดยการเปรียบเทียบไปถึงความสามารถของนักดนตรีแต่ละกลุ่มกับนักดนตรีของวงอื่นๆ แต่อาจารย์เจตนาถือประเด็นเหล่านั้นเป็นเรื่องปลีกย่อย เมื่อเทียบกับความสามารถในเชิงคิดวิเคราะห์ตีความหานัยที่แฝงอยู่เบื้องหลังตัวโน้ตของวาทยกรและนักดนตรีที่มีคุณค่าในด้านส่งเสริมพลังทางปัญญาให้กับผู้ฟังอันมีคุณค่ามากมหาศาลกว่าความหฤหรรษ์กับความสมบูรณ์พร้อมด้านเทคนิค อันเป็นเพียงพื้นผิวภายนอก โดยเฉพาะคุณค่าทางการตีความดนตรีที่สูงถึงระดับ "ศิลปะสามารถปลุกสัญชาตญาณใฝ่ดีในตัวมนุษย์ได้" ย่อมแสดงให้เห็นถึงพลังทางปัญญาที่แฝงอยู่ในตัวบทเพลงและในความสามารถด้านการตีความได้เป็นอย่างดี

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

เมื่อบีเอสโอไต่บันไดไปหาครู
หรือทางอันไม่รู้จบของโยฮันเนส บราห์มส์

เจตนา นาควัชระ

พวกเรานักฟังดนตรีคลาสสิกตะวันตกบางคนตั้งความหวังเอาไว้สูงว่า ถ้าบีเอสโอของเราพร้อมที่จะไต่บันไดขึ้นไปสู่จุดสุดยอดของดุริยางคนิพนธ์เช่น *บราห์มส์หมายเลข 4* เมื่อใดละก็ วันนั้นคงเป็นวันที่เราจะต้องฉลองความสำเร็จกันให้เต็มที่ ผมเองเป็นคนขี้สงสัยจึงมักจะต้องออกแรงข่มใจและข่มความรู้สึกของตนเองเอาไว้ก่อน รอเอาไว้ให้ได้สัมผัสกับของจริงแล้วค่อยตัดสินกันให้แน่ว่าดีหรือเลวอย่างไร ผมต้องสารภาพว่า ความขี้สงสัยของผมได้รับการตอกย้ำจากการแสดงของบีเอสโอเมื่อครั้งที่แล้วในวันที่ 28 พฤศจิกายน 2537 ซึ่งผมได้วิจารณ์เอาไว้แล้วในบทความ *"ยาสั่งขนานใหม่ (ใหญ่) ชื่อไชคอฟสกี้"*[1] สิ่งที่ผมได้สัมผัสในการแสดงเมื่อคืนวันที่ 31 มกราคม 2538 ก็คือว่า บีเอสโอใช้บราห์มส์ถอนพิษไชคอฟสกี้ไม่สำเร็จ สิ่งที่ทำให้ผมวิตกกังวลจากการแสดงครั้งก่อนก็กลับมาทำให้ผมต้องกังวลต่อไปจากการที่ได้ฟังการบรรเลงซิมโฟนีหมายเลข 4 ของบราห์มส์ในรายการหลังสุดนี้

ผมคงจะต้องขออนุญาตทบทวนความจำของพวกเราสักเล็กน้อยว่า เราเคยได้ฟังการบรรเลง *ซิมโฟนีหมายเลข 4* ของบราห์มส์มาแล้วเมื่อวันที่ 20 เมษายน 2529 ซึ่งในการบรรเลงครั้งนั้นวงที่แสดงเป็น "วงเด็ก" คือ วงดนตรีเยาวชนอาเซียน และวาทยกรก็เป็นคนไทยคือ ดร. ประทักษ์ ประทีปเสน ซึ่งผลออกมาดีเกินคาด ดังที่ผมได้วิจารณ์ไว้แล้วในบทความเรื่อง *"ฝากความหวังไว้กับเด็ก : ข้อคิดเกี่ยวกับการแสดงดนตรีของวงดนตรีเยาวชนอาเซียน"*[2] ผมจึงไม่ค่อยจะแน่ใจว่า เรื่องทั้งหมดนี้เป็นเรื่องของความสามารถของนักดนตรีแต่เพียงถ่ายเดียว หรือเป็นเรื่องของความสามารถของวาทยกร หรือเป็นเรื่องของโชคชะตาราศี คงจะต้องฝากประเด็นนี้ไว้กับท่านผู้ฟังทั้งหลายให้โปรดวินิจฉัยเองด้วย

จะขอกลับมาวิจารณ์การบรรเลงซิมโฟนีของบราห์มส์ ในคืนวันที่ 31 มกราคม 2538 พอเริ่มบรรเลงไปได้ไม่เท่าไร เราก็สังเกตได้ทันทีว่าวงดนตรีวงนี้ "เสียงแตก" โดยเฉพาะเครื่องสายนั้นดูจะยังไม่เข้าที่ และโน้ตสูงๆแหบไปหมด จะมีข้อยกเว้นก็เฉพาะกลุ่มเชลโล่ซึ่งเด่นขึ้นมาอย่างเห็นได้ชัด (ต่างกับการบรรเลงซิมโฟนีของไชคอฟสกี้ในครั้งก่อน) การบรรเลงครั้งนี้เป็นการเล่นอย่างตรงไปตรงมา ขาดการเปล่งคีตวลีที่อ่อนช้อยและชวนฟัง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองดังเกินไป การเล่นโดยทั่วไป

---

[1] สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์ (7-13 พฤศจิกายน 2537)

[2] บานไม่รู้โรย (มิถุนายน 2539)

ไม่ลื่นไหลและราบรื่น มีการ "หลุด" อยู่บ้างเป็นครั้งคราว กล่าวโดยสรุปสำหรับกระบวนแรกก็คือ การบรรเลงขาดความสมดุลระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีต่างๆ พวกเราที่เติบโตมากับแผ่น LP ดีๆ และแผ่น CD ดีๆ ก็คงจะผิดหวังอยู่บ้าง

ในกระบวนที่สองนั้น กลุ่มเฟรนช์ฮอร์นของบีเอสโอไม่ทำให้เราผิดหวัง เสียงของพวกเขาหนักแน่น กังวาน และอ่อนหวาน แต่ความหฤหรรษ์ของเราก็ถูกเรียกคืนไปด้วยเสียงเครื่องลมไม้ที่แข็งและรุนแรงเกินไป กลุ่มเครื่องสายระดับสูงก็มีปัญหาอีก เพราะตอนเล่นดีดสาย (pizzicato) ดูจะมีลีลาที่ตายตัวใกล้เครื่องจักรกลไปสักหน่อย ช่วงที่ไวโอลินเล่นคลอเครื่องดนตรีประเภทอื่นก็ดูจะสะดุดจังหวะเป็นครั้งคราว เช่นเดียวกับในกระบวนที่หนึ่ง ตาราของการแสดงก็คือ กลุ่มเชลโล่

กระบวนที่สามเป็นกระบวนที่วงดนตรีเล่นได้ดีที่สุด ถึงจะมีข้อบกพร่องทางเทคนิคเล็กๆ น้อยๆ โดยเฉพาะในช่วงที่ต้องเล่นเบาๆ แต่ก็จัดได้ว่ามีสไตล์ มีชั้นเชิง จับวิญญาณของบราห์มส์ได้ ฟังกลุ่มฮอร์นเล่นแล้วอดชื่นชมยินดีกับเด็กบ้านเราไม่ได้ เขาเล่นได้ถึงใจจริงๆ

กระบวนที่สี่ซึ่งเป็น variations นั้น จัดได้ว่าเป็นกระบวนที่ยากที่สุด เป็นตัวทดสอบความสามารถของทั้งวาทยกรและทั้งวงดนตรี ผมคิดว่าบีเอสโอมีปัญหา เพราะไม่สามารถที่จะแสดงออกซึ่งความแตกต่างของ variations ต่างๆได้อย่างชัดเจนนัก ปัญหาที่หนักหน่วงที่สุดเป็นเรื่องของจังหวะ (tempi) ฟังดูแล้วขัดเขินอยู่หลายตอน บางส่วนช้าเกินไปจนทำให้เห็นข้อบกพร่องของเครื่องลมบางชนิด บางตอนคล้ายๆกับจะสะดุดขาตัวเองหกล้ม พูดกันตามจริง วงดนตรีเพิ่งจะเล่นได้ถึงใจพระเดชพระคุณก็ตอนใกล้จะจบท่อนสุดท้ายแล้ว เราอาจจะทำบาปไปมากแล้ว (และผมเองก็คงจะต้องสารภาพบาปเอาไว้ ณ ที่นี้ด้วย) ที่ไปดินายทิม ซัซเซล วาทยกรชาวเยอรมันที่เราใจร้ายขับไล่ไสส่งไปแล้วอย่างรุนแรงไปสักหน่อย การบรรเลง*บราห์มส์หมายเลข 4* ในครั้งนี้ไม่อาจกล่าวได้ว่าอยู่ในระดับที่เหนือการตีความ*ซิมโฟนีหมายเลข 2* ของบีเอสโอ ภายใต้การนำของซัซเซล เมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2535 และถ้าผมจำไม่ผิด การบรรเลง*ซิมโฟนีหมายเลข 1* ของบราห์มส์ ที่บีเอสโอแสดงไปแล้วหลายครั้ง โดยวาทยกรคนบ้านเราเองเป็นผู้กำกับวง ก็ไม่เห็นจะอ่อนด้อยอะไร

เราคงจะต้องตั้งคำถามว่า เหตุใดบราห์มส์จึงเป็นปัญหา และก็เป็นปัญหาทั้งสำหรับวงดนตรีระดับโลก และวงดนตรีระดับท้องถิ่น เป็นปัญหาสำหรับวาทยกรระดับอินเตอร์ และวาทยกรระดับถนนรัชดาภิเษก มีรุ่นพี่ผมคนหนึ่งเคยสอนผมเอาไว้ว่า *"ถ้าดราบใดที่คุณไม่รู้จักฟังเพลงร้องของบราห์มส์โดยเฉพาะเพลงที่ง่ายที่สุดและใกล้กับเพลงพื้นเมืองที่สุด ดราบใดที่คุณไม่รู้จักดนตรีประเภทเชมเบอร์อันล้ำลึกของบราห์มส์ คุณจะไม่มีวันจับวิญญาณของบราห์มาส์ได้ และถ้าคุณยิ่งฟังแต่เฉพาะดนตรีประเภทซิมโฟนีของบราห์มส์ คุณจะขาดอะไรไปมากทีเดียว"* ผมยังจำได้ว่าเราไปดูอุปรากรของโมซาร์ดด้วยกัน และเขาก็อดที่จะแสดงความชื่นชมยินดีออกมาไม่ได้ ว่าประโยคและวลีของโมซาร์ดนั้นมันเดินหน้าไปได้เท่าที่ใจปรารถนา ซึ่งเบโธเฟนทำไม่ได้เพราะ "เบโธเฟนเป็นเยอรมันมากไป" (ผมจำต้องย้ำว่ารุ่นพี่ผู้นี้เป็นคนเยอรมัน) ผมถามเขาว่าแล้วบราห์มส์เหมือนเบโธเฟนหรือ เขาตอบว่าบราห์มส์ไม่ "แตะเบรก" ในทำนองเดียวกับเบโธเฟน เพราะบราห์มส์ใกล้กับดนตรีพื้นบ้านมาก พวกเรามักจะถูกพร่ำสอนกันมาว่าบราห์มส์เป็นผู้คงแก่เรียน ทำงานอย่างมีแบบแผนรัดกุม รู้จักควบคุมตัวเอง แต่ถ้าคิดอย่างนี้เราก็อาจจะจับวิญญาณของท่านผู้นี้ไม่ได้ เขาคือชาวบ้าน คือเด็กจนๆ

คนหนึ่งจากเมือง Hamburg ที่ได้รับความเมตตาจากผู้รู้ถ่ายทอดวิทยาการชั้นสูงให้เป็นผู้ที่มีความพากเพียรพยายามเป็นเลิศ รู้จักใช้อัจฉริยภาพของตนไปในทางที่เหมาะที่ควร จนพัฒนาตัวเองมาได้ถึงระดับแนวหน้าในบรรดาคีตกวีของยุโรป ในซิมโฟนีอันสง่าผ่าเผยและน่าเกรงขามนั้น ถ้าเราเสาะแสวงหาให้ดีก็จะพบความเรียบง่ายอันล้ำลึกของนักดนตรีซึ่งรักชีวิต รักธรรมชาติ และรักลีลาของพื้นบ้าน ซึ่งคนจำนวนไม่น้อยอาจจะมองข้ามไป

เมื่อปีที่แล้ววาทยกรชื่อดังของอังกฤษ เซอร์เนวิลล์ มาร์รินเนอร์ (Sir Neville Marriner) ซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งและกำกับวง The Academy of St. Martin-in-the-Fields ได้กล่าวถึงพัฒนาการของท่านเองในฐานะวาทยกรเอาไว้ว่า ท่านเริ่มต้นจากการเป็นนักไวโอลินและตั้งวงดนตรีเชมเบอร์เล็กๆขึ้นมาในหมู่เพื่อนฝูง เล่นดนตรีคลาสสิกศตวรรษที่ 18 จากนั้นจึงเล่าเรียนองค์แห่งคีตนิพนธ์ (repertoire) ที่กว้างออกไปเรื่อยๆ และท่านกล่าวย้ำเอาไว้ว่าถึงบัดนี้เมื่อย่างเข้าปัจฉิมวัยแล้ว ท่านยังขาดความมั่นใจในเรื่องการตีความซิมโฟนีของบราห์มส์ ผมไม่คิดว่าท่านเสแสร้างพูดถ่อมตัวไปเพียงเท่านั้น

มีประเด็นอื่นๆที่เกี่ยวกับการตีความซิมโฟนีของบราห์มส์ที่น่าจะนำมาเล่าสู่กันฟัง ณ ที่นี้ วาทยกรชาวอังกฤษรุ่นหนุ่มคือ จอห์น เอเลียต การ์ดิเนอร์ (John Eliot Gardiner) ซึ่งเป็นหัวหอกในกลุ่มวาทยกรรุ่นใหม่ที่ต้องการจะหวนกลับไปหาวิธีการบรรเลงดั้นแบบ ได้กล่าวเอาไว้ว่า ที่วาทยกรทั้งหลายเล่นบราห์มส์กันอยู่ในปัจจุบันนั้นผิดพลาดทั้งเพ เพราะเป็นการบรรเลงงานของบราห์มส์ในสไตล์ของริชาร์ด วากเนอร์ ยิ่งไปกว่านั้น อิทธิพลของวากเนอร์ในฐานะวาทยกรก็แผ่ขยายไปทั่ววงการดนตรีตะวันตก สำหรับอังกฤษนั้นวาทยกรชาวเยอรมันที่เข้ามากำกับวงในตอนปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 ก็มาจากสำนักวากเนอร์ทั้งสิ้น การ์ดิเนอร์กล่าวเน้นว่า เสียงกลม เสียงใหญ่ และเสียงแน่นแบบวากเนอร์นั้นไม่ใช่วิธีการบรรเลงที่บราห์มส์ต้องการ เขาสัญญาว่าจะอัดเสียงซิมโฟนีของบราห์มส์มาให้พระเดชพระคุณได้ฟังกันในระยะเวลาอันใกล้นี้ ผมเองก็ยังรออยู่ว่าเมื่อไรเขาจะทำงานชิ้นนี้ได้สำเร็จ ผมอยากจะคิดไปในทางที่ดีว่า วาทยกรของบีเอสโอ คือ จอห์น จอร์จิอาดิส (John Georgiadis) อาจจะได้รับอิทธิพลจากกระแสความคิดใหม่นี้มาก็ได้ แต่บังเอิญอาจจะยังหา "เครื่องมือ" ที่ตรงตามความต้องการไม่ได้ *ซิมโฟนีหมายเลข 4* ที่เราได้ฟังกันในครั้งนี้ แทนที่จะออกมาในลีลา non-Wangnerian ซึ่งกลายเป็นเสียงแตกในแบบ anti-Wagnerian ของกลุ่มสตราวินสกี้ (Stravinsky) และมิโลด์ (Milhaud)

ผมขออนุญาตย้อนกลับมาวิจารณ์การบรรเลง Violin Concerto in G Minor ของมักซ์ บรุค (Max Bruch) ซึ่งผู้แสดงเดี่ยวคือ เอริค กรูนแบร์ก (Erich Gruenberg) มีรุ่นพี่ผมอีกคนหนึ่งเคยสอนผมไว้ว่า ถ้าจะฟังคอนแชร์โต้บทนี้ให้พุ่งความสนใจไปที่จุดที่ผู้แสดงเดี่ยวเริ่มบรรเลงด้วยการสีสายเปล่าเป็นช่วงยาว ตอนนี้แหละจะบ่งบอกได้อย่างชัดเจนว่าเขาเป็นนักไวโอลินประเภทใด ผมเป็นคนไม่ค่อยเชื่อใครง่ายนัก ก็เลยต้องนำสูตรนี้ไปทดลองกับการฟังการแสดงจริงๆ ซึ่งผมก็ยังไม่ค่อยแน่ใจนักว่าสูตรนี้น่าเชื่อถือเพียงใด สำหรับเอริค กรูนแบร์ก นั้น เสียงที่ผมได้ยินจากการสีสายเปล่าของเขานั้นบ่งบอกว่าเขาเป็นนักดนตรีที่เน้นเรื่องปัญญาความคิด เป็นประเภท "intellectual" ไม่ใช่นักไวโอลินแบบโรแมนติกที่ถอดใจมาไว้ในเสียงเพลง ผมคงจะต้องรีบเขียนจดหมายไปบอกรุ่นพี่ผมโดยเร็วว่าครั้งนี้สูตรสำเร็จของเขาใช้ได้ผล เพราะการตีความของกรูนแบร์กตลอดช่วงการบรรเลงนั้นเป็น

การเน้นปัญญาความคิดมากกว่าอารมณ์ความรู้สึก ผู้ฟังบางท่านอาจจะไม่ชอบ ผู้ฟังบางท่านอาจจะชอบ แต่ผมคิดว่านักไวโอลินที่นั่งอยู่ทั้งในวงและนอกวงได้รับประโยชน์อย่างมหาศาลจากการแสดงในครั้งนี้ ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นการเล่นไวโอลินที่มีแบบแผนทางวิชาการที่ยอดเยี่ยม ผมได้ชมเชยบีเอสโอกับวาทยกรของเขาไปแล้ว ในการวิจารณ์การแสดง Cello Concerto ของดวอซาคในการบรรเลงครั้งที่แล้ว และผมก็ใคร่ที่จะยืนยันอีกครั้งหนึ่งว่า จอห์น จอร์จิอาดิส เป็นวาทยกรที่กำกับวงดามนักแสดงเดี่ยวได้ดีมาก แม้ว่าในครั้งนี้อาจจะยังเข้ากับนักแสดงเดี่ยวไม่ได้ดีเท่าในครั้งที่แล้ว เพราะโดยธรรมชาติแล้ว นักดนตรีไทยไม่เน้นลักษณะ "intellectual"

ในกระบวนที่หนึ่ง ผู้แสดงเดี่ยวเล่นอย่างสบายๆ ไม่รีบเร่ง ค่อนข้างจะเลือกจังหวะที่ช้าเสียด้วยซ้ำ (ตรงกันข้ามกับปรมาจารย์ไฮเฟทซ์ [Heifetzl]) เวลาที่วงบรรเลงรับการแสดงเดี่ยว กรูนแบร์กจะหันมามองกลุ่มไวโอลินด้วยความสนใจและก็คงจะถามตนเองว่า ถ้านักดนตรีกลุ่มนี้มาเรียนกับข้าพเจ้า ข้าพเจ้าจะปรับแก้เขาอย่างไร สำหรับด้านเทคนิคของผู้แสดงเดี่ยวนั้นแทบไม่จำเป็นจะต้องวิจารณ์กัน เรียกได้ว่าสมบูรณ์ โดยเฉพาะที่เป็นการเล่นหลายสายพร้อมกัน และเลื่อนคู่แปดขึ้นลง สำหรับกระบวนที่สองนั้น บีเอสโอเล่นดอนที่แผ่วเบาได้ดีมาก นักแสดงเดี่ยวกับวงดนตรีเข้ากันได้ดีฟังแล้วน่าทึ่งว่า ในบางช่วงบางดอนวงของเราเข้าที่ดีแล้ว แต่ยาสั่งขนานใหญ่ของไซคอฟสกี้ก็มาคายพิษในดอนกระบวนที่สาม เพราะวงดนตรีดังจนกลบเสียงของผู้แสดงเดี่ยวโดยเฉพาะเครื่องลมทองเหลืองดูจะควบคุมตัวเองไม่ได้ ถ้าผู้แสดงเดี่ยวเป็นนักดนตรีประเภทคลาสสิก นักดนตรีของบีเอสโอของเราก็จัดได้ว่าเป็นพวกโรแมนติก สูจิบัตรระบุเอาไว้ว่า ผู้แสดงเดี่ยวใช้ซอ Stradivarius ปี ค.ศ. 1731 แต่ผมเดาเอาว่า ท่านคงไม่กล้าเอาซอตัวนั้นมาสัมผัสกับมลพิษที่เลวร้ายที่สุดในโลกหรอก เพราะซอตัวที่ท่านใช้บรรเลงในคราวนี้นั้นเสียงขาดความลึก เวลาขึ้นเสียงสูงออกจะแหบและไม่กังวาน เวลาเล่นพร้อมกันหลายสายก็มีปัญหาเช่นกันมีครั้งหรือสองครั้งที่กรูนแบร์กแสดงความไม่พอใจกับผลอันสืบเนื่องมาจากภาวะอากาศที่เลวร้ายของกรุงเทพฯ ถึงกับกระแทกคันชักลงบนสายซออย่างรุนแรง แต่ก็ไม่ส่งผลอะไรนัก กล่าวโดยสรุป การตีความของกรูนแบร์กอาจจะไปคนละทางกับนักไวโอลิน ซึ่งบรุคเองอุทิศงานชิ้นนี้ให้คือ โยเซฟ โยอาคิม (Joseph Joachim) (เพื่อนสนิทของบราห์มส์) เทคโนโลยีสมัยใหม่สามารถทำให้เราได้ฟังการบรรเลงไวโอลินของโยอาคิมที่ได้อัดเสียงเอาไว้ในดอนต้นศตวรรษ ซึ่งเป็นการเล่นไวโอลินคนละสไตล์กับกรูนแบร์กอย่างแน่นอน ถึงอย่างไรก็ตามเราควรจะขอบคุณฝ่ายจัดการของบีเอสโอที่หานักไวโอลินชั้นดีมาให้เราได้ฟังในครั้งนี้

ท่านผู้อ่านจะทราบหรือไม่ว่า นักไวโอลินชาวรัสเซีย กิดอน เครเมอร์ (Gidon Kremer) ได้มาแสดงเดี่ยวกับวงดนตรีเยาวชนแห่งเอเชียเมื่อประมาณสองปีมาแล้ว โดยมีผู้มาฟังที่โรงคอนเสิร์ตถนนรัชดาภิเษกแห่งนี้ประมาณ 200-300 คน (ทั้งที่ท่านวาทยกรนามกระเดื่อง แฮร์แบร์ต ฟอน คารายาน ได้เคยกล่าวเอาไว้ว่า เครเมอร์ คือ หมายเลข 1 จริงๆ...) นิทานเรื่องนี้สอนให้รู้ว่า ???

ผมจงใจเขียนงานวิจารณ์ชิ้นนี้ราวกับเป็นกลบทถอยหลังเข้าคลอง เพราะต้องการจะสารภาพว่า (ผู้แสดงเดี่ยวที่ถูกใจผมที่สุดในรายการคืนวันนั้น คือ หัวหน้ากลุ่มเชลโล่คนใหม่ของบีเอสโอ ชื่อ เอเดรียน แบรดเบอรี (Adrian Bradbury) เพราะเพียงช่วงสั้นๆที่เขาเดี่ยวเชลโล่ใน *Overture Morning, Noon and Night in Vienna* ของฟรันซ์ ฟอน ซุปเป (Franz von Suppè) ขาก็ได้ผูกใจแฟน

ชาวไทยไปเป็นจำนวนมากแล้ว เป็นการสมควรที่ฝ่ายจัดการได้เปลี่ยนรายการนำเพลงโหมโรงบทนี้มาแสดงแทนเพลงโหมโรง *Light Cavalry* ของผู้แต่งคนเดียวกัน เพราะหาไม่แล้วเราก็จะไม่มีโอกาสได้รู้จักฝีมือของนักเชลโล่หนุ่มผู้นี้ เสียงเชลโล่ของเขาเหวานซึ้งน่าประทับใจ แม้จะไม่ใช่เสียงใหญ่แบบคาซาลส์ (Casals) หรือรอสโตวโพวิช (Rostropovich) ผมก็อยากจะเสนอว่าควรจะจัดให้แบรดเบอรีได้แสดงเดี่ยว Cello Concerto ของเอลการ์ (Elgar) อีกครั้ง เราคงจะได้รับประสบการณ์ทางดนตรีที่น่าทึ่งที่เดียว

รายการแสดงของบีเอสโอ ในค่ำวันที่ 31 มกราคม 2538 คงจะพิสูจน์ให้เห็นได้แล้วว่าบีเอสโอมีความตั้งใจจริงที่จะพัฒนาตนเองไปสู่กระแสนานาชาติ ที่ผมเขียนติดตามมาบ้างก็ด้วยความปรารถนาที่จะเห็นบีเอสโอก้าวไปช้าๆ แต่ก้าวไปได้ไกล และด้วยความมั่นใจ

ที่มา: เจตนา นาควัชระ. "เมื่อบีเอสโอได้บันไดไปหาครู หรือทางอันไม่รู้จบของโยฮันเนส บราห์มส์". **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์**. (26 กุมภาพันธ์-4 มีนาคม 2538).

บทวิเคราะห์

การกล้ายืนยันถึงข้อวินิจฉัยของนักวิจารณ์จัดเป็นคุณสมบัติประการสำคัญของนักวิจารณ์ซึ่งในบทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นตัวอย่างในการกล้ายืนยันถึงข้อวินิจฉัยของผู้เขียน (ศ. ดร. เจตนา นาควัชระ) ที่ยืนยันถึงความสำเร็จจากการบรรเลงของวงออร์เคสตราระดับเยาวชนภายใต้การอำนวยเพลงของวาทยกรชาวไทยที่มี เหนือกว่าวงออร์เคสตราระดับผู้ใหญ่และกึ่งอาชีพ เช่น วง บี.เอส.โอ ภายใต้การอำนวยเพลงของวาทยกรชาวยุโรประดับนานาชาติ อันเป็นข้อวินิจฉัยที่ค่อนข้างท้าทาย แต่ก็ไม่ใช่เรื่องเหลือวิสัยที่จะเกิดขึ้นได้ และก็ต้องถือเป็นหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่จะต้องกล้าประกาศถึงความสำเร็จนั้นอย่างมั่นใจแต่ในขณะเดียวกันก็เชิญชวนให้ผู้อ่านได้ร่วมวินิจฉัยด้วย

การประเมินคุณค่าอย่างชัดเจนเป็นความโดดเด่นอีกประการหนึ่งของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นการประเมินคุณค่าด้วยวิธีการพรรณนาถึงคุณลักษณะของเสียงดนตรี (Tone Quality) ทั้งโดยภาพรวมและโดยแยกส่วน ซึ่งช่วยให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจและความรู้สึกตามได้อย่างไม่ยาก อีกทั้งยังทราบสาเหตุที่ทำให้ภาพรวมทางเสียงฟังดูออกมาเช่นนั้นมีปัจจัยหรือสาเหตุมาจากส่วนย่อยในข้อใดบ้าง เรื่องของสมดุลของเสียงในระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีต่างๆในวงที่ขาดหายไปจนอาจทำให้ผู้ฟังที่เดินโตมากับการฟังแผ่นเสียง (LP) หรือแผ่นซีดี ผิดหวังอยู่บ้าง สะท้อนให้เห็นถึงทัศนคติของการฟังดนตรีของคนรุ่นใหม่ที่ฟังดนตรีคลาสสิกจากสื่อสำเร็จรูปที่ปรับแต่งสมดุลทางเสียงมาอย่างลงตัวจนเคยชินนั้นจะตั้งความหวังจากการฟังดนตรีจากการแสดงสดเอาไว้มากเกินจริง นับเป็นการเสนอแนะถึงข้อพึงสังวรในการฟังดนตรีในสภาวะแห่งความเป็นจริงได้ดี

หน้าที่แห่งการตีความบทเพลงนั้นนอกจากจะเป็นหน้าที่ของนักดนตรีหรือวาทยกรแล้วนักวิจารณ์ก็คงต้องมีบทบาทหน้าที่ในการตีความทางดนตรีด้วยเช่นเดียวกัน หากแต่เป็นการตีความทางดนตรีเพื่อผู้อ่านให้เกิดความรู้ความเข้าใจในตัวงาน และสามารถประเมินคุณค่าหรือคล้อยตามความเห็นของบทวิจารณ์ได้ ในบทความชิ้นนี้ ศ. ดร. เจตนา ได้ทำหน้าที่ตีความให้ผู้อ่านได้ประจักษ์ว่า ปัญหาในการบรรเลงดนตรีของบราห์มส์ของวงดนตรีทุกระดับนั้นเกิดจากอะไร แก่นแท้และพื้นฐานดนตรีของบราห์มส์คืออะไร และมีส่วนสัมพันธ์กับภูมิหลังในชีวิตของเขาอย่างไร อีกทั้งกลั่นกรองจนกระทั่งมาเป็นซิมโฟนีที่ยิ่งใหญ่ได้อย่างไร ซึ่งช่วยสร้างความรู้ความเข้าใจในการประเมินคุณค่าดนตรีของบราห์มส์ว่าควรจะไปในทิศทางใด

นอกจากการตีความแล้ว การหยิบยืมหลักวิชาจากการค้นคว้า ทดลองศึกษามาอธิบายเสริมข้อมูลความรู้ให้กับผู้อ่านก็นับว่ามีความสำคัญไม่น้อย ในที่นี้ก็คือการหยิบยกเอาผลการศึกษาของกลุ่มวาทยกรรุ่นใหม่ที่นำโดยจอห์น เอเลียต การ์ดิเนอร์ ในการย้อนกลับไปหาจารีตเดิมของการบรรเลงดนตรีของบราห์มส์ ซึ่งมีประเด็นใหญ่ที่ชี้ให้เห็นถึงการหลงทางของบรรดาวาทยกรในยุคปัจจุบันที่ถูกอิทธิพลวากเนอร์ครอบงำโดยไม่รู้ตัว และก็ใช้แนวทางนั้นในการตีความดนตรีทุกสกุลรวมไปถึงดนตรีของบราห์มส์ที่เป็นสำนักที่ตรงข้ามกับวากเนอร์ จุดนี้เป็นการให้ความรู้และเปิด

ประเด็นแนวคิดใหม่ให้กับการตีความและประเมินคุณค่าดนตรีของบราห์มส์ เป็นการตัดทอนนำเอาผลงานทางวิชาการบางส่วนมาเสริมในบทวิจารณ์ให้หนักแน่นและมีเนื้อหามากขึ้น

ประเด็นที่น่าจะชวนให้นำไปคิดต่ออีกประการหนึ่งก็คือ การที่ ศ. ดร. เจตนา ตั้งข้อสังเกตว่า การบรรเลงซิมโฟนี หมายเลข 4 ของบราห์มส์ ในครั้งนี้ (31 มกราคม 2538) วงบี.เอส.โอ. สูญเสียสมดุลทางเสียงและ "เสียงแตก" นั้น เป็นเพราะผลสืบเนื่องจากการบรรเลงซิมโฟนี หมายเลข 4 ของไชคอฟสกี เมื่อ 2 เดือนก่อนหน้านั้น (28 พฤศจิกายน 2537) ภายใต้การอำนวยเพลงของวาทยกรคนเดียวกัน ซึ่งเป็นการคายพิษของซิมโฟนีของไชคอฟสกีนั้น น่าจะมีความเป็นไปได้ในอีกแง่มุมหรือไม่ว่า พิษที่ทำลายความงามทางเสียงนั้นน่าจะเป็นความไม่พิถีพิถันมากพอของวาทยกรที่ไม่พยายามสร้างคุณลักษณะทางเสียงให้แตกต่างกันตามธรรมชาติของบทเพลงของคีตกวีแต่ละคนที่ต้องการคุณลักษณะทางเสียงที่ไม่เหมือนกัน

การวิจารณ์การแสดงเดี่ยวไวโอลิน โดยเอริค กรูนแบร์ก ในครั้งนี้ ศ. ดร. เจตนา เสนอข้อสังเกตที่น่าพิจารณาอีกประการหนึ่งก็คือ การสังเกตการสีสายเปล่าในบทเพลงไวโอลินคอนแชร์โต หมายเลข 1 ของมักซ์ บรูค ซึ่งเป็นจุดสำคัญที่พอจะบอกได้ว่า นักไวโอลินผู้นั้นจัดอยู่ในประเภทใด นับเป็นประเด็นที่น่าสนใจ เพราะการสีสายเปล่าในจุดนี้ แม้จะไม่มีความยากทางเทคนิค แต่ก็คงพอจะใช้แสดงออกในทางความคิดได้ค่อนข้างชัดเจน นี่อาจจะไม่ใช่ข้อสรุปที่ตายตัวเสมอไป แต่ก็เป็นข้อสังเกตที่มีน้ำหนักของเหตุผลแฝงอยู่ไม่น้อย ตลอดไปจนถึงการประเมินคุณค่าการบรรเลงเดี่ยวไวโอลินด้วยการหยิบยกวิธีการทางเทคนิคมาอธิบายเสริม ช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจได้มากขึ้น และมีความซาบซึ้งมากยิ่งขึ้นด้วย

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

เมนูฮินวิจารณ์นักวิจารณ์ดนตรี

เยฮูดิ เมนูฮิน

นักวิจารณ์ คือผู้ที่ทำงานด้านดนตรีด้วยการใช้ถ้อยคำ ภาระหลักของพวกเขาก็คือการถ่ายทอดถึงนัยความหมายของการแสดงเกี่ยวกับคุณภาพและระดับคุณค่าความสามารถของศิลปิน เขาไม่ได้ทำงานเพื่อผู้ที่ไม่ได้ชมคอนเสิร์ตเท่านั้น แต่ยังเป็นการทำงานเพื่อผู้ที่ได้ชมคอนเสิร์ตแต่ต้องการมุมมองที่แตกต่าง

โชคดีที่ไม่มีความเห็นเพียงหนึ่งเดียวในการแสดง และก็ไม่มีอะไรที่จะน่าขันไปกว่าการได้อ่านบทวิจารณ์หลาย ๆ ชิ้น ที่มีความเห็นขัดแย้งกันโดยบรรดานักวิจารณ์ที่มีความสามารถทัดเทียมกัน และโดยแท้จริงแล้วตัวนักวิจารณ์เองโดยเฉพาะอย่างยิ่งนักวิจารณ์ดนตรีก็ทำการตัดสินโดยใช้อัตวิสัย เขาจะต้องอยู่ในช่วงที่มีอารมณ์และอยู่ในสภาวะแวดล้อมที่เหมาะสม เขาจะต้องรู้สึกให้ได้ว่าบทเพลงนั้นกำลังสื่อสารกับเขาอยู่ แม้ว่าเขาอาจจะได้ฟังมันมานับพันครั้งแล้วก็ตาม บางครั้งเขาอาจจะรำคาญและอึดอัดเมื่อได้ที่นั่งไม่ดี เขาอาจจะไม่ชื่นชอบคีตกวีคนใดคนหนึ่ง โดยเฉพาะด้วยเหตุผลใดเหตุผลหนึ่ง เขาอาจจะมีความไม่ชอบรูปแบบการบรรเลงแบบใดแบบหนึ่งซึ่งมันมีคุณค่าในตัวของมันเอง แต่อาจจะไม่เป็นที่สบอารมณ์ของนักวิจารณ์ และในทางตรงกันข้าม เขาอาจจะพบว่ามีอะไรบางอย่างที่น่าอัศจรรย์ใจและน่าทึ่งซึ่งแท้จริงอาจจะไม่ดี ถ้าเขาได้ฟังอีกในวันต่อมา

แน่นอนที่สุดที่ผู้ฟังทุกคนต้องเป็นอิสระ มีอิสระที่จะสร้างข้อวินิจฉัยที่เป็นของตนเองซึ่งบรรดานักวิจารณ์ก็ไม่แตกต่างไปจากนั้น มีนักวิจารณ์ชั้นเยี่ยมจำนวนไม่น้อยที่มีความช่ำชองในศาสตร์ทางดนตรี พวกเขาจะมีการเตรียมพร้อมมาก่อน ศึกษาสกอร์เพลงและฟังแผ่นเสียงมาก่อน แต่พวกเขาก็ไม่สามารถที่จะเสาะหา อธิบายเหตุผลอย่างชี้เฉพาะได้ว่าทำไมการแสดงจึงดีหรือไม่ดี พวกเขาก็เพียงแต่พิจารณาจากการแสดงเท่านั้น โดยข้อจำกัดแล้วนักวิจารณ์ที่ดีที่สุดก็ยังไม่สามารถเข้าใจได้อย่างถ่องแท้ถึงเหตุปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการแสดงนั้น นี่อาจจะเป็นความโชคดีอยู่บ้าง เพราะพวกเราก็มิได้ต้องการหรือมีความจำเป็นอันใดที่จะให้ความประสงค์หรือเจตนาส่วนตัว จุดอ่อน จุดแข็งของเราเป็นที่ล่วงรู้แก่สาธารณชน

อย่างไรก็ดีนับว่าเป็นเรื่องน่าขันที่ว่าบ่อยครั้งบรรดานักวิจารณ์ก็อาจหาญที่จะวิจารณ์เจาะลึกเข้าไปในรายละเอียดอย่างพิสดาร (นอกจากบางครั้งมันเป็นสิ่งที่ประจักษ์ชัดจริง ๆ อย่างเช่นสายเส้นหนึ่งเกิดเพี้ยนขึ้นมาเนื่องจากสภาพอากาศ หรือเนื่องจากมันยังใหม่อยู่) ประเด็นวิเคราะห์ของพวกเขาจากมุมมองของนักดนตรีนั้นค่อนข้างจะผิดเสียมาก

มันจะเป็นการดีที่สุดที่เราจะต้องรู้จักตัวเอง ฟังตัวเองอย่างตั้งใจที่สุด ประเมินและตัดสินด้วยตนเองตรงไปตรงมา และรู้จักติดิงตัวเองอย่าไปกังวลเกี่ยวกับว่านักวิจารณ์จะว่าอย่างไร และเหนือสิ่งอื่นใดอย่ายอมให้พวกเขาเข้ามามีอิทธิพลต่อวิธีการเล่นดนตรี หรือสภาวะจิตใจของคุณ

ท้ายที่สุดผมขอแนะนำว่าอย่าได้ตอบโต้นักวิจารณ์ที่คุณไม่พอใจด้วยการเขียนบทความตอบโต้ แต่อย่างไรก็ดีผมก็ยังจำได้ถึงกรณีพิเศษครั้งหนึ่งที่ผมต้องสารภาพว่ามันยั่วใจจนสุดจะทนจริง ๆ จริงอยู่ที่เราไม่สามารถจะกล่าวได้ว่า "นี่แหละเป็นการเล่นแบบที่บาค[1]ต้องการ" แต่เมื่อมีนักวิจารณ์คนหนึ่งนำพาผมไปให้ต้องพบกับประเด็นพิเศษในเรื่องของการเลื่อนไหลระดับเสียงในบทเพลงไวโอลินคอนแชร์โตหมายเลข 2 ของ บาร์ท็อค[2] ซึ่งโดยทั่วไปมักจะเริ่มตรงจุดเริ่มของโน้ตตัวแรก มิได้ตรงจุดท้ายของโน้ตตัวแรกแบบปกติทั่วไป ผมก็จำต้องเขียนตอบโต้เขากลับไปว่านี่คือการเล่นแบบที่บาร์ท็อดต้องการ

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้แปล

แปลจาก : Yehudi Menuhin.**Yehudi Menuhin Music Guides: Violin and Viola.** London: Macdonald Futura Publishers Limited, pp. 100 -101.

---

[1] โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (ค.ศ. 1685 – ค.ศ. 1750) คีตกวีชาวเยอรมันแห่งยุคบาร็อค

[2] เบ-ลา บาร์ท็อค (ค.ศ. 1881 – ค.ศ. 1945) คีตกวีชาวฮังการีแห่งปลายศตวรรษที่ 19 ซึ่งเมนูฮินเคยพูดคุยกับเขา และเคยว่าจ้างให้เขาประพันธ์โซนาตาสำหรับไวโอลินเดี่ยวอุทิศให้กับเมนูฮินโดยเฉพาะ

บทวิเคราะห์

เยฮูดิ เมนูฮิน (Yehudi Menuhin) ศิลปินไวโอลินผู้ยิ่งใหญ่ของโลกซึ่งล่วงลับไปแล้วเขียนบทความวิจารณ์นี้เป็นส่วนหนึ่งในการถ่ายทอดประสบการณ์และความคิดให้กับนักไวโอลินด้วยกัน โดยภาพรวมของบทวิจารณ์นี้ได้แสดงทัศนะของเมนูฮินเกี่ยวกับการวิจารณ์ดนตรีซึ่งค่อนข้างจะมองงานวิจารณ์ไปในทางลบ แต่ก็มีประโยชน์อย่างมากสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาเกี่ยวกับแนวทางการวิจารณ์ดนตรี เพราะได้สะท้อนถึงมุมมองของศิลปินดนตรีผู้ยิ่งใหญ่ที่สูงด้วยประสบการณ์ทางดนตรีและประสบการณ์ทางการมองโลกอันสามารถเป็นคติเตือนใจในการทำงานวิจารณ์ได้เป็นอย่างดี

เมนูฮิน ได้อธิบายถึงบทบาทและหน้าที่ของนักวิจารณ์ (ตามความเห็นของเขา) ข้อคิดเตือนสติที่เมนูฮินได้อธิบายถึงเงื่อนไขและข้อจำกัดในการทำงานของนักวิจารณ์ให้เห็นว่าอยู่ในภาวะที่เป็นอัตวิสัยและวิจารณ์ภายใต้เงื่อนไขรสนิยมส่วนตัวอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้อีกทั้งเงื่อนไขขณะชมการแสดง เหล่านี้เป็นประโยชน์ในการเตือนมิให้นักวิจารณ์แสดงออกด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่เป็นส่วนตัวเกินไป เพราะนั่นอาจจะเกิดเป็นอคติในการวิจารณ์ที่ส่งผลให้งานวิจารณ์ไม่น่าเชื่อถือ และข้อคิดที่ว่าผู้ฟังทุกคนมีอิสระที่จะสร้างข้อวินิจฉัยที่เป็นของตัวเองก็ช่วยเตือนให้นักวิจารณ์ความระมัดระวังในการทำงานมากขึ้น

แม้ว่าเมนูฮินค่อนข้างจะมองการวิจารณ์อย่างไม่ให้ความสำคัญนักแต่เขาก็ยังมีมุมมองในแง่ดีอยู่บ้าง กล่าวคือการยกย่องนักวิจารณ์ดนตรีชั้นเยี่ยมว่าเป็นอย่างไรและควรมีกระบวนการทำงานอย่างไรซึ่งในที่สุดแล้วนักวิจารณ์ก็วิจารณ์ดนตรีได้จากผลงานที่แสดงออกมาเท่านั้น นั่นก็คือการประเมินคุณค่าจากผลงานการแสดงโดยที่ไม่สามารถล่วงรู้ถึงเหตุปัจจัยเบื้องหลังที่กำหนดคุณภาพการแสดงนั้นได้ ซึ่งในแง่มุมนี้ผู้วิจัยเห็นว่าไม่จริงเสมอไป เพราะบทวิจารณ์เป็นจำนวนมากที่ผู้วิจารณ์อธิบายถึงเบื้องหลังส่วนตัวและเงื่อนไขข้อจำกัดของคุณภาพการแสดงได้อย่างถูกต้องเช่นการเจ็บป่วยของศิลปิน, เงื่อนไขการจัดการ หรือข้อเท็จจริงอื่นๆ ให้ผู้อ่านได้รับทราบซึ่งหลายครั้งก็คล้ายกับทำหน้าที่เป็นตัวแทนของศิลปินในการแก้ต่างให้กับมหาชนได้เกิดความเข้าใจในข้อจำกัดของการแสดงนั้นซึ่งตัวศิลปินทำไม่ได้แต่นักวิจารณ์สามารถเป็นสื่อเชื่อมความเข้าใจนี้ได้

ในประเด็นที่เมนูฮินเตือนมิให้นักวิจารณ์เจาะลึกลงไปในรายละเอียดเชิงเทคนิคมากเกินไป เพราะประเด็นเหล่านั้น "ค่อนข้างจะผิดเสียมาก" ประเด็นนี้เป็นข้อเตือนใจสำหรับนักวิจารณ์ แต่จากการสัมภาษณ์ผู้รู้หลายท่านที่ทำงานวิจารณ์ต่างก็ให้ความเห็นตรงกันว่านักวิจารณ์เองก็ควรเล่นดนตรีเป็นบ้าง (แม้จะไม่เชี่ยวชาญเท่ามืออาชีพก็ตาม) อีกทั้งนักวิจารณ์ดนตรีที่มีชื่อเสียงนั้นส่วนใหญ่ก็จะเป็นเล่นดนตรีได้ซึ่งความสามารถในการเล่นดนตรีของตัวนักวิจารณ์นี้เป็นประโยชน์อย่างมากต่อการทำงานวิจารณ์ดนตรีในการสร้างความเข้าใจเงื่อนไขข้อจำกัดเชิงเทคนิคของการแสดง ดังนั้น ข้อเตือนใจที่เมนูฮินเตือนมิให้นักวิจารณ์เจาะลึกลงไปในในรายละเอียดเชิงเทคนิคนั้นลึกซึ้งพอที่จะช่วยชี้แนะศิลปินด้วยความจริงใจได้หรือไม่ จึงต้องมิได้เป็นการทำไปด้วยการอวด

สำหรับข้อที่สังเกตที่เมนูฮินเตือนไม่ให้ศิลปินดนตรีตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของนักวิจารณ์นั้น เป็นประโยชน์สำหรับนักดนตรีในบางแง่มุมโดยเฉพาะในการที่จะเป็นตัวของตัวเอง (เมนูฮิน แนะให้นักดนตรีมีสำนึกแห่งการวิจารณ์ในตัวเองเพื่อที่จะมีสภาวะจิตใจอันมั่นคงในขณะแสดง) แต่ก็ควรที่จารณาคุณค่าของงานวิจารณ์เป็นชิ้นๆ เฉพาะครั้งความว่างานวิจารณ์นั้นมีประเด็นหรือแง่มุมบางอย่างที่เป็นประโยชน์ในการปรับปรุงตนเองหรือไม่ศิลปินดนตรีเองก็เป็นบุคคลผู้มีบทบาทสำคัญในสังคม การแสดงดนตรีก็เป็นการสื่อแสดงออกกับผู้ฟังที่เป็นมหาชนและนักวิจารณ์ก็เป็นส่วนหนึ่งในตัวแทนอันสำคัญของมหาชนที่จะสะท้อนถึงปฏิกิริยาที่ผู้ฟังมีต่อศิลปิน ในเมื่อนักดนตรีต้องทำงานเพื่อผู้ฟังแล้วจะปฏิเสธผลสัมฤทธิ์หรือปฏิกิริยาสะท้อนกลับที่มาจากผู้ฟังได้อย่างไร ปฏิกิริยาสะท้อนกลับจากตัวอย่างของกลุ่มผู้ฟังว่า เขาคิดอย่างไรกับงานแสดงของศิลปิน ดนตรีจึงเป็นประเด็นที่ศิลปินดนตรีไม่ควรมองข้ามและน่าจะมีประโยชน์กับนักดนตรีทั่วๆ ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของนักดนตรีเอง

บทวิจารณ์ที่มีคุณภาพพยายามชี้ช่องให้ได้ซึ่งความวิสัยให้มากที่สุดมีความเป็นธรรม ความรู้ มีประเด็นชี้แนะที่เป็นประโยชน์ และเขียนขึ้นด้วยความปรารถนาดีและจริงใจต่อศิลปินและวงการดนตรีเท่านั้นที่จะสยบยอดคติของศิลปินดนตรีไปจนถึงผู้อ่านที่มีต่อนักวิจารณ์ได้

นวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

ซิมโฟนี หมายเลข 2 ของบราห์มส์

เอดูอาร์ด ฮันสลิค

บทเพลงใหม่บทนี้เป็นงานเพลงที่ยิ่งใหญ่และประสบความสำเร็จอย่างกว้างขวาง นานๆครั้งที่ความชื่นชมดนตรีของมหาชนจะแสดงออกมาอย่างจริงใจและอบอุ่นใจเช่นนี้ บทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 1 ของบราห์มส์ที่ได้แสดงไปแล้วเมื่อปีที่แล้ว เป็นงานเพลงสำหรับคอเพลงที่สนอกสนใจดนตรีอย่างจริงจัง มีความสามารถเจาะลึกสัมผัสรายละเอียดปลีกย่อยต่างๆในบทเพลง สำหรับซิมโฟนีหมายเลข 2 นี้เปรียบได้กับดวงอาทิตย์ที่ให้ความอบอุ่นแก่ทั้งนักฟังเพลงผู้คร่ำหวอดและนักฟังเพลงหน้าใหม่ เป็นบทเพลงสำหรับใครก็ได้ที่ใฝ่ฝันถึงดนตรีที่ดีๆ ไม่ว่าใครคนนั้นจะมีความสามารถในการสัมผัสถึงความลึกซึ้งของเพลงหรือไม่ก็ตาม

ในบรรดาผลงานเพลงของบราห์มส์นั้น บทเพลงงานที่เป็นตัวแทนแนวดนตรีและอารมณ์เพลงของบราห์มส์ได้ใกล้เคียงที่สุดคือ บทเพลง Sextet ในบันไดเสียงบี แฟลต ซึ่งเป็นเพลงบรรเลงที่นิยมกันแพร่หลายมากที่สุด แม้แต่บทเพลงควอร์เด็ดอันละเอียดซับซ้อนที่แต่งขึ้นภายหลังก็ยังไม่เป็นที่นิยมเท่าเพลงนี้ ใน ซิมโฟนีหมายเลข 2 นี้ ชุ่มเสียงดนตรีจะบ่งบอกถึงความสดใหม่และแจ่มชัดทางดนตรี ฟังและเข้าถึงเพลงได้โดยง่าย แม้ว่าจะต้องฟังอย่างเพ่งคิดพินิจลึกหลายๆครั้ง แม้ว่าซิมโฟนีบทนี้จะเป็นผลงานใหม่ แต่ผู้แต่งก็ไม่ได้แต่งเพลงไปตามกระแสของดนตรีสมัยใหม่ ที่พยายามยัดเยียดเสียงดนตรีแปลกพิสดารในแบบที่ไม่มีใครทำมาก่อนเข้าไปในบทเพลง ทั้งยังไม่มีการแอบไปหยิบยืมหรือนำมาใช้อย่างโจ่งแจ้งซึ่งงานศิลปะอย่างอื่นที่ไม่ใช่ดนตรีเข้ามาใส่ไว้ในเพลงนี้ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของบทกวีหรือภาพเขียน ซิมโฟนีหมายเลข 2 มีองค์ประกอบอันบริสุทธิ์ทางดนตรีทั้งการสร้างมโนทัศน์และรูปแบบ ก่อให้เกิดผลออกมาเป็นดนตรีแบบบริสุทธิ์ ก่อให้เกิดข้อพิสูจน์ที่มิอาจโต้แย้งได้ว่า แม้หลังจากที่เบโธเฟนเสียชีวิตไปแล้ว ก็ยังมีนักแต่งเพลงบางคนที่สามารถแต่งบทเพลงแบบซิมโฟนีตามรูปแบบและพื้นฐานเก่าที่มีอยู่แล้วได้อีกเช่นเดียวกัน

ริชาร์ด วากเนอร์ และบรรดาสาวกเชื่อว่าเป็นไปไม่ได้ที่นักแต่งเพลงจะแต่งซิมโฟนีขึ้นมาได้ทัดเทียมกับผลงานเพลงของเบโธเฟนหลังจากที่ท่านลาจากโลกนี้ไปแล้ว ทั้งยังไม่ยอมรับถึงการดำรงอยู่ของดนตรีบรรเลงแบบบริสุทธิ์ ที่ความไพเราะงดงามอยู่ที่ตัวดนตรีและปัจจัยภายในตัวดนตรีเอง บทเพลงซิมโฟนีเป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นอีกต่อไป เพราะได้เปลี่ยนที่ทางมาอยู่ที่ดนตรีแบบโอเปร่าของวากเนอร์เสียแล้ว การยอมรับในระดับที่สูงสุดของคนกลุ่มนี้คือ ยอมให้มีการใช้แทนกันได้ระหว่างปรัชญาดนตรีสมัยใหม่กับบทเพลงความยาวท่อนเดียว ที่มีชื่อว่า Symphonic Poems ของลิสซ์ต ซึ่งแต่งขึ้นโดยอิงกับโครงสร้างบทกวีที่แน่นอน ทฤษฎีบ้าๆและเบาปัญญานี้ได้ถูกปั้นแต่งขึ้นมาเพียงเพื่อสนองความต้องการภายในแคบๆของคนในกลุ่ม Wagner-Liszt เท่านั้น และถ้าจะหาอะไรมาหักล้างกับความเชื่อของคนกลุ่มนี้ได้แล้วละก็ คงจะไม่มีบทเพลงใดที่จะเหมาะสมเท่ากับเพลงบรรเลงที่มีความยาวต่อเนื่องกันดังเช่น ซิมโฟนีหมายเลข 2 ของบราห์มส์บทนี้

ลักษณะสำคัญในซิมโฟนีบทนี้อาจจะอุปมาได้ดั่งความสงบเยือกเย็นที่เปี่ยมพลังและนุ่มนวลแบบชายชาตรี เป็นดนตรีที่มีชีวิตชีวา หนักแน่นจริงจัง ท่อนแรกเริ่มต้นเข้ามาด้วยทำนองเพลงหลักที่อ่อนโยน ให้ความรู้สึกเหมือนบทเพลงที่บรรเลงกันในยามค่ำคืนบรรเลงโดยเฟรินช์ ฮอร์น ซึ่งจะเน้นให้ได้ยินมากขึ้นในท่อน Scherzo และท่อน Finale ท่อนแรกที่อยู่ในจังหวะ Allegro moderato ลักษณะจังหวะ 3/4 นี้ ฟังแล้วเหมือนอยู่ท่ามกลางท่วงทำนองเพลงชวนเพลิดเพลิน ไม่ได้รู้สึกถูกขัดจังหวะการฟังด้วยการแทรกเข้ามาของลีลาดนตรีที่ชวนให้หวนนึกถึงดนตรีในแบบของเม็นเดลซอห์น หลังจากท่วงทำนองเพลงเยือกเย็นและงดงามใน 50 ห้องสุดท้ายของท่อนนี้จบลง ก็จะตามมาด้วยทำนองในลักษณะเพลงร้องจังหวะช้าๆในบันไดเสียงบี เมเจอร์ ทำนองเพลงหลักที่ได้พัฒนาแปรเปลี่ยนไปอย่างพิถีพิถันในท่อนนี้สร้างความประทับใจให้กับผมมาก และมีความหมายทางดนตรีมากกว่าตัวทำนองเพลงหลักเดิม ซึ่งผู้ฟังให้ความสนใจน้อยกว่าบทเพลงใน 3 ท่อนหลังเสียอีก

ท่อน Scherzo ที่มีเสน่ห์ ประกอบด้วยทำนองสั้นๆทางดนตรีที่ละเอียดลึกซึ้งในจังหวะ Minuet จะถูกขัดจังหวะสองครั้งโดยทำนองเพลงจังหวะเร็ว ในลักษณะจังหวะ 2/4 ทำให้บทเพลงมีความสดใสขึ้นมาชั่วครูหนึ่ง ท่อน Finale ยังคงมีชีวิตชีวา ฟังแล้วรู้สึกอิ่มเอิบ สบายอกสบายใจ ไม่เหมือนกับท่อน Finale ของซิมโฟนีสมัยใหม่จบลงด้วยเสียงที่ดังโครมคราม แต่สำหรับซิมโฟนีบทนี้ฟังแล้วเหมือนกระแสเสียงดนตรีของโมสาร์ทปรากฏอยู่ในท่อนสุดท้ายของซิมโฟนีบทนี้

ซิมโฟนี หมายเลข 2 ในบันไดเสียงดี เมเจอร์ เมื่อเทียบกับซิมโฟนี หมายเลข 1 ในบันไดเสียงซี ไมเนอร์ ซิมโฟนี ของบราห์มส์ ซิมโฟนีหมายเลข 2 นี้ ค่อนข้างจะมีลักษณะตรงกันข้ามกันมากกว่าจะเป็นบทเพลงที่ไปด้วยกันด้วยลักษณะแบบเดียวกัน ความรู้สึกของผู้ฟังเมื่อฟังซิมโฟนีหมายเลข 1 จะคล้ายกับการอ่านหนังสือวิชาการ เต็มไปด้วยความคิดทางปรัชญาที่ลึกซึ้งและแฝงความนัยไว้ ลักษณะดนตรีของบราห์มส์ที่พยายามซ่อนทีเด็ดไว้ปรากฏออกมาอย่างเด่นชัดในซิมโฟนีหมายเลข 1 ผู้ฟังไม่สามารถสัมผัสเข้าถึงโมทีฟทั้งหมดและส่วนย่อยๆของโมทีฟเหล่านั้นได้ เหมือนกับดอกไม้เล็กๆจำนวนมากที่จมลึกอยู่ใต้หิมะเพื่อรอคอยวันที่จะเบ่งบานต่อไป หรือไม่ก็คล้ายกับจุดสีเล็กๆที่แฝงอยู่ท่ามกลางกลุ่มเมฆ เราไม่สามารถนำเอาซิมโฟนีหมายเลข 2 ไปเปรียบเทียบกับความโอ่อ่ายิ่งใหญ่ในท่อนสุดท้ายของซิมโฟนีหมายเลข 1 ได้ แต่ก็มีสิ่งทดแทนกันได้ในซิมโฟนีหมายเลข 2 คือ ความแจ่มชัด เจิดจ้า ในบทเพลงที่ไม่อาจมองข้ามไปได้ ความไพเราะน่าฟังชวนให้ประทับใจในซิมโฟนี หมายเลข 2 อยู่ที่ความคิดทางดนตรีที่แฝงอยู่ในพื้นผิวทางดนตรีในลักษณะทำนองซ้อนทำนอง แม้ว่าแนวทำนองหลัก (ธีม) อาจจะไม่น่าดื่นเต้นเร้าใจ แต่ ทำนองหลักในตัวของมันเองนั้นสดใหม่ และมีการดำเนินต่อเนื่องกันไปมากกว่า การแปรเปลี่ยนพัฒนาไปของบทเพลงมีความชัดแจ้งเป็นธรรมชาติมากกว่า และสามารถสร้างผลกระทบต่อบทเพลงได้มากกว่าด้วย สิ่งที่ผมพูดไปอาจไม่มากพอที่จะแสดงความยินดีกับบราห์มส์ในความจริงที่ว่า หลังจากที่เขาได้แต่งซิมโฟนีหมายเลข 1 ซึ่งเปี่ยมไปด้วยพลังดนตรีที่ให้ความรู้สึกในแบบมาดมั่นเด็ดเดี่ยวแล้ว เขาควรจะกลับไปสัมผัสความหฤหรรษ์ของโลกในฤดูใบไม้ผลิ ซึ่งปรากฏอยู่ในบทเพลงซิมโฟนี หมายเลข 2 ของเขา

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

แปลจาก : Jacques Barzun. "Brahms' Second Symphony". **Pleasures of Music.** London: Cassell & Company,

บทวิเคราะห์

เอดูอาร์ด ฮันสลิค (Eduard Hanslick) ผู้เขียนบทวิจารณ์บทนี้เป็นชาวออสเตรียน เชื้อสายเชค เขาเป็นนักเขียน นักวิจารณ์ดนตรี และนักเปียโนที่มีความสามารถมากคนหนึ่ง เรียนปรัชญาและกฎหมายในกรุงปราก และกรุงเวียนนา ได้รับปริญญาเอกจากมหาวิทยาลัยแห่งกรุงเวียนนา ในปี 1849 และยังเรียนดนตรีกับ Tomaschek ในกรุงปรากด้วย Hanslick เป็นอาจารย์สอนวิชาสุนทรียศาสตร์และประวัติศาสตร์ดนตรี ที่มหาวิทยาลัยแห่งกรุงเวียนนา ได้รับตำแหน่งศาสตราจารย์ในปี 1870 และเกษียณในปี 1895

ทัศนะความคิดของ ฮันสลิค ออกไปในทางอนุรักษ์นิยม ปฏิเสธงานของวากเนอร์และลิสซ์ต ในขณะที่ชื่นชมและส่งเสริมงานดนตรีของบราห์มส์และซูมานน์ เขาเชื่อว่าความงดงามทางดนตรีทั้งหมดอยู่ที่ตัวดนตรีเอง เป็นอิสระสมบูรณ์ครบถ้วนอยู่ในตัวของมันเอง ไม่ได้ขึ้นกับปัจจัยภายนอกที่ไม่เกี่ยวข้องกับดนตรี เขาปฏิเสธความสำคัญของปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่มีต่อดนตรี และความคิดที่ว่าดนตรีเป็นสิ่งที่สื่อสารความรู้สึก ฉะนั้นแนวคิดสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีของ ฮันสลิค จึงอยู่ในกลุ่มทฤษฎีรูปทรง หรือ รูปนัยนิยม (Formalism) ที่เชื่อว่าศิลปะเป็นสิ่งที่มีค่าในตัวเอง ความหมายของศิลปะไม่ได้ขึ้นอยู่กับเรื่องราวจากโลกภายนอก สิ่งที่มีค่าในตัวเองนี้คือรูปทรงหรือความสัมพันธ์อันกลมกลืนขององค์ประกอบทางศิลป์ และรูปทรงของศิลปะมีคุณสมบัติเฉพาะตัวที่เป็นคุณสมบัติดั้งเดิมของมัน ประเด็นนี้ทำให้นักวิจารณ์ดนตรีรุ่นหลังๆยกมาเป็นข้อโจมตีงานวิจารณ์ดนตรีของ ฮันสลิค หนังสือเล่มแรกที่สร้างชื่อเสียงให้ ฮันสลิค และเป็นที่รู้จักกันดีคือ *Vom Musikalisch-Schönen (On Beauty in Music หรือ The Beautiful in Music)* พิมพ์ในปี 1854 และได้รับการถ่ายทอดไปแล้วหลายภาษา

สำหรับผู้อ่านที่ไม่ทราบถึงจุดยืนหรือแนวคิดด้านสุนทรียศาตร์ของ เอดูอาร์ด ฮันสลิค เมื่ออ่านบทวิจารณ์นี้แล้ว อาจเกิดความรู้สึกว่าอยากฟังเพลงซิมโฟนี หมายเลข 2 ของบราห์มส์จริงๆว่าซุ่มเสียงจะออกมาอย่างไร จะสร้างความประทับใจให้กับผู้ฟังได้มากน้อยใกล้เคียงกับผู้เขียนเพียงใด และอาจจะต้องขวนขวายไปหาซิมโฟนี หมายเลข 1 มาฟังเปรียบเทียบพร้อมกันไปด้วย

ความสามารถในการใช้ภาษาและรูปแบบแนวการเขียนของ ฮันสลิค เป็นจุดน่าสนใจประการแรกที่สัมผัสได้จากบทวิจารณ์ แต่ยังไม่สำคัญเท่ากับความรู้เรื่องราวทางดนตรีของผู้เขียนที่แสดงออกมาในบทวิจารณ์ มีการเปรียบเทียบโยงไปถึงผลงานดนตรีของนักแต่งเพลงคนอื่นๆ การอธิบายโครงสร้างทางดนตรีบางประการ แม้จะมีการใช้ศัพท์ทางดนตรีบ้าง แต่ก็อยู่ในวงจำกัดและเป็นความหมายทั่วๆไปที่ผู้อ่านส่วนใหญ่สามารถเข้าใจได้ สิ่งนี้เกื้อหนุนให้บทวิจารณ์น่าอ่าน น่าเชื่อถือ มีพลังจูงใจ โน้มน้าว และสร้างแรงสนับสนุนสิ่งที่ผู้เขียนต้องการนำเสนอได้ในระดับสูง อาทิ ความชื่นชมในผลงานดนตรีของบราห์มส์ การโยงไปถึงแนวคิดทางดนตรีของวากเนอร์และลิสซ์ตที่ผู้เขียนบทวิจารณ์ไม่เห็น

ด้วย และท้ายสุดเมื่อเจาะลึกไปถึงแนวคิดการประเมินคุณค่าความงามของศิลปะแล้ว ย่อมนำไปสู่แนวคิดและความเชื่อของผู้เขียนบทวิจารณ์ชิ้นนี้

ฮันสลิค นำเสนอความคิดสุนทรียศาสตร์ในซีกที่มีความเชื่อว่า ดนตรีเป็นสิ่งที่มีค่าในตัว (Intrinsic Value) เอง ผู้ฟังต้องรับรู้เพียงเสียงหรือรูปทรงของดนตรี ไม่ได้อ้างอิงไปถึงความหมายภายนอกของดนตรี เช่น อารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ซึ่งทัศนะเหล่านี้สะท้อนออกมาให้เห็นว่าหลายๆตอนในบทวิจารณ์ มีแนวคิดนี้เป็นพื้นฐานชี้นำการเขียนอยู่ อย่างน้อยบทวิจารณ์นี้ยังชี้ให้ผู้ที่มีความคิดเห็นว่าดนตรีของบราห์มส์ไม่มีโทนคัลเลอร์ ได้ตระหนักว่าแท้จริงแล้วสิ่งเหล่านี้แฝงอยู่บทเพลงของบราห์มส์ด้วย โดยที่ความงดงามทางดนตรีของบราห์มส์อาจไม่ได้หมายถึงสีสันทางดนตรีอันเจิดจ้า

ฉะนั้นแนวดนตรีที่สอดคล้องกับความเชื่อของ ฮันสลิค คือดนตรีประเภท Absolute Music ที่เป็นดนตรีที่ไม่ต้องบรรยายหรือพรรณนาภาพพจน์ใดๆ อันเป็นลักษณะของ Program Music ซึ่งดนตรี Absolute Music จะไม่รวมเพลงร้องที่เนื้อร้องมีอิทธิพลต่อโครงสร้างทางดนตรี อาทิ เพลงร้องของชูเบิร์ต และไม่รวมถึงดนตรีในลักษณะโรแมนติกด้วย

บทวิจารณ์บทนี้ยังมีคุณค่าในฐานะเป็นตัวอย่างที่มีพลังของการนำเสนอความคิดทางสุนทรียศาสตร์สำนักรูปนัยนิยม อีกทั้งยังกระตุ้นให้เกิดความคิดโต้แย้งสิ่งบกพร่องที่มีอยู่ในความเชื่อนี้ และพัฒนาขยายไปสู่แนวคิดทางสุนทรียศาสตร์อื่นๆต่อไป อาทิ แนวคิดทฤษฎีทางศิลปะที่พยายามอธิบายว่า ศิลปะคือการแสดงออกซึ่งความรู้สึก (Expression) อันเป็นกระแสดนตรีในยุคโรแมนติก

ลักษณะการประเมินคุณค่าแบบรูปนัยนิยม (Formalism) นั้น ไม่ใช่เป็นเรื่องที่แปลกใหม่สำหรับคนไทย เพราะศิลปะไทยหลายชนิดมุ่งเน้นให้ความสนใจกับเรื่องรูปแบบกันอย่างกว้างขวาง และโดยรวมแล้วผู้อ่านคนไทยสามารถเข้าใจบทวิจารณ์นี้ได้อย่างไม่ลำบากยากเย็นนัก โดยที่บทวิจารณ์บทนี้ชี้ให้เห็นว่า ศิลปะมีพลังในตัวของมันเอง หรือศิลปะอยู่ในตัวของมันเอง ไม่ต้องเชื่อมโยงกับพลังอื่น เป็นผลงานวิจารณ์ในอีกแบบหนึ่งที่ไม่สนใจปัจจัยภายนอกที่มีผลต่อดนตรี ทำให้การวิจารณ์เป็นการวิเคราะห์ตัวงานอย่างแท้จริง ซึ่งก็น่าจะเพียงพอแล้ว และสิ่งเหล่านี้เป็นตัวจรรโลงศิลปะโดยไม่ต้องเอาปัจจัยอื่นมาเกื้อหนุน เป็นการผูกกับใจมนุษย์ พึ่งตัวงานดนตรีกับใจของผู้รับเท่านั้น ไม่ได้พึ่งอย่างอื่น เป็นความยิ่งใหญ่มีพลังของบทวิจารณ์ที่พูดถึงเรื่อง "ใจต่อใจ"

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

คารายาน : การอำนวยเพลงครั้งสุดท้าย

แซมมวล ลิปมาน

ช่วงอายุที่กำลังเข้าสู่วัย 90 ปี สำหรับคนที่ทำงานดนตรีมาจนเป็น"วาทยกรผู้ยิ่งใหญ่" เป็นช่วงที่จะทำงานดนตรีได้ดีเยี่ยมที่สุด และเป็นช่วงสุดท้ายแห่งการอำนวยเพลงด้วย วาทยกรที่เป็นตำนานทางดนตรี อาทิ ทอสกานินี, มองเตอร์, วอลเตอร์, สโตโควสกี้ ไม่ว่าจะมีความแตกต่างกันอย่างไร ล้วนได้พบพานกับทั้งทุกข์ทั้งสุขแตกต่างกันไปในการที่จะบรรลุถึงจุดสูงสุดแห่งชีวิตการทำงานดนตรีในบั้นปลายแห่งชีวิต

คารายานผู้ซึ่งปัจจุบันมีอายุ 81 ปี ได้เข้าสู่ช่วงทศวรรษแห่งการให้รางวัลแก่ชีวิตและเป็นช่วงแห่งการเปลี่ยนแปลงที่เอาแน่เอานอนไม่ได้ และอย่างที่เราๆทราบกันดีว่าในบรรดากลุ่มวาทยกรที่มีความสำคัญมากที่สุด ทำงานอยู่ในวงการเพลงคลาสสิกระดับนานาชาติตั้งแต่สงครามโลกครั้งที่ 2 และล้มหายตายจากไปหลายคนแล้วนั้น คารายานเป็นคนสุดท้ายของวาทยกรกลุ่มนั้นเขาเป็น *Generalmusikdirektor* ที่ทำงานดนตรีได้หลายๆอย่าง ทั้งการอำนวยเพลงวงออร์เคสตราและโอเปร่า ผู้บริหารงานด้านดนตรี ค้นพบและสนับสนุนนักดนตรีหน้าใหม่ๆที่มีความสามารถ ผู้นำแห่งอุดสาหกรรมดนตรี ดุริยเทพแห่งเวทีการแสดง และผู้กำหนดรสนิยมทางดนตรี วาทยกรในกลุ่มนี้มีเพียงไม่กี่คน และคารายานสามารถไปถึงความเป็นเลิศสูงสุดของทุกสิ่งทุกอย่างที่วาทยกรในโลกสมัยใหม่นี้แสวงหา

เมื่อหน้าหนาวที่ผ่านมานี้ วงเวียนนา ฟิลฮาร์โมนิค ที่โด่งดัง ซึ่งคารายานทำงานอย่างใกล้ชิดทั้งด้านการแสดงคอนเสิร์ต โอเปร่า และการบันทึกเสียง ตั้งแต่ปลายทศวรรษ 1940 ได้ออกทัวร์แสดงคอนเสิร์ตในสหรัฐอเมริกา แม้ว่าคารายานจะมีประวัติการเจ็บป่วยเรื้อรังมานานและต้องผจญกับปัญหานี้ตลอดชีวิต เขาก็ยังออกแสดงทัวร์คอนเสิร์ตร่วมกับวงเวียนนาฟิลฮาร์โมนิคเมื่อปลายเดือนกุมภาพันธ์ โดยแสดงคอนเสิร์ตที่คาร์เนกี้ ฮอลล์ ในนครนิวยอร์ค 2 ครั้ง โปรแกรมการแสดงครั้งแรกประกอบด้วย ซิมโฟนี หมายเลข 8 (Unfinished) และดนตรีในกลุ่มเพลงวอล์ตซ์และโพลก้าของนักแต่งเพลงตระกูลสเตร้าส์สองท่าน คือ Josef และ Johann II โปรแกรมการแสดงครั้งที่สอง ได้แก่ ซิมโฟนี หมายเลข 8 ของบรู๊คเนอร์

ผมเข้าชมการแสดงโปรแกรมแรก ก่อนการแสดงจะเริ่มขึ้นก็รู้สึกเหมือนมีอะไรเป็นพิเศษในคอนเสิร์ตนี้ อาทิ ปกติวงออร์เคสของอเมริกันมักจะมีนิสัยน่ารำคาญในการที่ชอบเป่าหรือเล่นเครื่องดนตรีเบาๆเพื่อเทียบเสียงเครื่องดนตรีบนเวทีการแสดง ซึ่งกินเวลายาวนานเหลือเกินก่อนที่การแสดงจริงจะเริ่มขึ้น แต่วงเวียนนาฟิลฮาร์โมนิค เช่นเดียวกับที่ผมเคยสังเกตวงเบอร์ลิน ฟิลฮาร์โมนิค เดินตรงออกมาและเริ่มเล่น โดยส่งเสียงน่ารำคาญก่อนการแสดงน้อยมาก แต่บางสิ่งบางอย่างที่สำคัญกว่ากำลังจะเริ่มขึ้น ผมรู้มานานแล้วเกี่ยวกับความอ่อนเปลี้ยเพลียแรงทางร่างกายของคารายาน อันทำให้เขาต้องยกเลิกการแสดงมาแล้วหลายครั้ง ผมยังทราบเกี่ยวกับปัญหาขัดแย้งที่ต่อเนื่องกันมา

ระหว่างคารายานกับนักดนตรีในวงเบอร์ลินฟิลฮาร์โมนิค วงออร์เคสตราที่เขาได้รับการแต่งตั้งให้เป็นวาทยกรตลอดชีวิต แต่นักดนตรีในวงได้ทวีความไม่พึงพอใจเขามากยิ่งขึ้นเนื่องจากการดำเนินงานในแบบเผด็จการของคารายานเอง แต่ผมก็ไม่ได้เตรียมตัวเตรียมใจกับการที่จะได้พบกับภาพที่ทำให้ผมถึงกับตะลึง เมื่อชายร่างธรรมดาๆ ผอมโซคนหนึ่ง เดินกระโผลกกระเผลกปรากฏกายขึ้นมาด้านข้างเวทีการแสดง ร่างกายโอนเอนอยู่ภายใต้อ้อมแขนของผู้ช่วยหนุ่มรูปร่างสูงที่ช่วยพยุงตัววาทยกรผู้ยิ่งใหญ่เดินเนิบๆ ช้าๆ และร่างพุ่งชนกับแท่นที่ยืนสำหรับวาทยกร เขาพยายามไต่ไปนั่งยังเก้าอี้ที่สร้างขึ้นเป็นพิเศษในแท่นอำนวยเพลง หันหลังให้กับผู้ฟัง และอย่างปราศจากความองอาจสง่าผ่าเผย คารายานก็เริ่มบรรเลงซิมโฟนี หมายเลข 8 ของซูเบิร์ต

ซุ่มเสียงดนตรีที่บรรเลงออกมาคือ การบรรลุจุดสูงสุดทางดนตรีของคารายาน อันเกิดจากความเพียรพยายามตลอดชีวิตของเขา เพื่อให้เสียงดนตรีจากการบรรเลงของวงออร์เคสตราที่ประณีตชัดเจน ขณะที่คารายานกำลังอำนวยเพลงซิมโฟนีของซูเบิร์ตที่คุ้นเคยเป็นอย่างยิ่ง สุ้มเสียงอันวิเศษสุดเหล่านี้ไม่ใช่ค่อยๆเริ่มเกิดขึ้น แต่มันเกิดขึ้นทันทีตั้งแต่เริ่มต้นบรรเลง ประโยคเพลงเสียงเบาคล้ายเสียงกระซิบตอนเริ่มเพลงบรรเลงโดยเชลโลและเบสส์ ผมไม่เคยฟังการบรรเลงที่เล่นได้แผ่วเบาน่าฟังแบบนี้ (เหมือนกับท่อนลากยาวของตัวโน้ตเสียงต่ำอี แฟลต ในตอนเริ่มต้นของอุปรากรเรื่อง *Das Rheingold* ของวากเนอร์) เหมือนกับการเกริ่นนำอะไรบางอย่างที่ไม่เกี่ยวกับดนตรี แต่เป็นเรื่องของสภาพจริงๆทางร่างกาย และด้วยตัวโน้ตเพียง 2-3 ตัวนี้อารมณ์ดนตรีของซิมโฟนีบทนี้ก็ได้ถูกกำหนดขึ้นมา ขาและเท้าของคารายานสงบนิ่งไม่ขยับเขยื้อน แขนของเขาเคลื่อนไหวขึ้นลงอย่างสง่างามสอดคล้องไปด้วยกันอย่างสมบูรณ์ยิ่งกับเสียงที่บรรเลงออกมาจากวงออร์เคสตรา

เสียงดนตรีที่บรรเลงออกมาปราศจากอารมณ์ความรู้สึก ไม่มีการกระแทกเสียงออกมาทันทีหรือเล่นแบบสบายอารมณ์ สรรพสำเนียงดนตรีเรียกได้ว่ามุ่งความประณีตบรรจงอย่างเต็มที่ เสียงโน้ตทุกตัวชัดเจน แต่ไม่ถึงส่งประกายความจ้าจัดจ้านออกมา แม้ในตอนที่เป็นเสียงประสานเต็มเสียงซึ่งเล่นออกมาดังและมีพลัง ทำให้เกิดความรู้สึกถึงการหลุดพ้นจากความเป็นจริงทางเนื้อหนังมังสาประดุจว่าวาทยกร นักดนตรี นักแต่งเพลง และบทเพลงหลุดพ้นออกไปจากชีวิตทางโลก ไม่ได้คิดถึงซูเบิร์ตที่ตายไปแล้ว หรือแม้กระทั่งซูเบิร์ตที่เป็นอมตะ ไม่ได้คิดถึงดนตรีแบบเวียนนีสหรือสไตล์ดนตรีแบบอื่นๆของซูเบิร์ต ฟังแล้วคิดถึงดนตรีบริสุทธิ์ (pure music) เพียงอย่างเดียว

ความหมายของการบรรเลงของวงออร์เคสตราในแบบที่หลุดพ้นจากความรู้สึกทางโลก แน่นอนที่สุดว่าจะต้องเป็นสิ่งที่ยอดเยี่ยมที่สุด สำหรับผมแล้วรู้สึกว่าความหมายในเสียงดนตรีนี้แฝงอยู่ในท่อนสั้นๆที่มีการบรรเลงเหลื่อมกันระหว่างเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมไม้ที่เล่นเดี่ยวและในกลุ่มเครื่องสาย แม้แต่วงออร์เคสตราที่ยิ่งใหญ่เมื่อเล่นเพลงซิมโฟนียาวๆ ก็ต้องทำความเข้าใจถึงเสียงดนตรีที่บรรเลงออกมาด้วย เพื่อที่จะเล่นได้อย่างสบายใจ ความสมบูรณ์แบบจากการบรรเลงซิมโฟนีหมายเลข 8 ของ ซูเบิร์ต โดยคารายาน ไม่ได้อยู่ที่การบรรเลง แต่อยู่ที่ "มโนภาพ" (idea) ของเขามากกว่า สิ่งที่ได้ยินที่สังคีตสถานคาร์เนกี้ ฮอลล์ ในคืนหนาวเหน็บวันเสาร์ที่ผ่านมา สำหรับผมแล้วอย่างน้อยมันเป็นมโนทัศน์ทางดนตรีที่อยู่เหนือประสบการณ์ทางโลกวัตถุ เป็นการบรรเลงผลงานเพลงชิ้นยอดเยี่ยมด้วยมโนทัศน์ทางดนตรีของบุคคลที่เข้มงวดและละเอียดประณีต อันเกิดจากการสั่งสมความ

เชี่ยวชาญและการบรรลุซึ่งวุฒิภาวะ เป็นการบรรเลงที่ไม่เคยได้ยินได้ฟังมาก่อนและบางทีอาจจะไม่ได้ยินอีก

ผลงานเพลงของสองพี่น้องตระกูลสเตร้าส์ ที่บรรเลงในครึ่งหลังการแสดง ได้เปลี่ยนอารมณ์การฟังเพลงไปอย่างสิ้นเชิง ได้แก่ เพลง *Sphären-Klänge* และ เพลง *Delirien* Waltzes ผลงานเพลงของโยเซฟ สเตร้าส์ เพลงโหมโรงจาก *Zigeuner Baron* เพลง *Annen-Polka* เพลง *Perpetuum mobile* และเพลง *Kaiser-Walzer* ผลงานเพลงของโยฮันน์ สเตร้าส์ (ผู้ลูก) คารายานเปลี่ยนบทบาทไปเป็นผู้ให้ความบันเทิงกับผู้ฟัง ผมอยากจะเรียกว่าเป็นการทะนงตัวถือดี ผมเห็นจะต้องยอมรับว่าผมไม่สนุกกับการกลับไปสู่สภาวะปัจจุบันของวาทยกร ในส่วนของดนตรีเรียบๆแบบนี้ ผมสัมผัสได้ถึงความถดถอยของคารายาน ผมคิดย้อนกลับไปในอดีตว่าหลายครั้งที่เดียวที่คารายานในช่วงวัยหนุ่มที่สุขภาพร่างกายแข็งแรง เขาได้ทำให้บทเพลงเหล่านี้ส่งประกายสดใสชัดเจน ซึ่งเพียงแค่นี้ก็ทำให้งานเพลงนี้เป็นศิลปะที่ยิ่งใหญ่ได้ ความละเอียดอ่อนประณีตในบทเพลงของซูเบิร์ต กลับกลายเป็นดนตรีเรียบๆในบทเพลงของสเตร้าส์ สิ่งใดก็ตามที่ดูเหมือนประเทืองปัญญาในดนตรีของซูเบิร์ต กลับกลายมาเป็นเพียงดนตรีที่ไม่มีชีวิตชีวาในบทเพลงของสเตร้าส์

เมื่อผู้ฟังกลุ่มเดียวกันที่รู้สึกฉงนสนเท่ห์ในตอนท้ายของบทเพลงของซูเบิร์ตที่บรรเลงไปแล้ว กลับมารู้สึกกระฉับกระเฉงหลังจากฟังเพลงวอล์ตซ์ และโพลก้า คารายานก็ให้รางวัลกับผู้ฟังด้วยการเล่นเพลงแถมอังกอร์ เพลง Radetzky March ของโยฮันน์ สเตร้าส์ (ผู้พ่อ) ตอนนี้ผู้ฟังก็บรรลุถึงช่วงเวลาแห่งความหฤหรรษ์ ตบมือไปพร้อมจังหวะเพลง และคึกคักกันใหญ่เมื่อคารายานหันกลับมาทางผู้ฟังและส่งครึ่งยิ้ม ครึ่งหยอกล้อให้จังหวะไปกับการตบมือรอบสุดท้าย

เราจะเข้าใจการเปลี่ยนแปลงต่างๆที่เกิดขึ้นในคอนเสิร์ตนี้ ได้แก่การลดตัวลงมา (อย่างน้อยในความรู้สึกของผม) จากความประณีตลึกซึ้งไปสู่เรื่องน่าหัวเราะแย่ๆนี้อย่างไรดี ผู้ฟังหลายพันคนในคาร์เนกี้ฮอลล์มีโอกาสดีในการได้สัมผัสถึงช่วงเวลาที่ควรคิดตรึงความทรงจำในประวัติศาสตร์ทางดนตรี เป็นการสำแดงออกให้เห็นถึงมโนทัศน์สูงสุดของวาทยกรผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่ง ซึ่งเมื่อเพียงสองสามนาทีมานี้ ผู้ฟังกลุ่มเดียวกันนี้และนักดนตรีที่สามารถยิ่งกลุ่มเดียวกันนี้พร้อมด้วยเพื่อนๆของเขาเข้าร่วมอย่างมีความสุขในสิ่งที่อาจเรียกได้ว่าเป็นเพียงการตบมือไปพร้อมกับจังหวะเพลง ผมก็อยากจะพูดซ้ำอีกทีว่าเราจะเข้าใจปรากฏการณ์เหล่านี้ได้อย่างไร

คำตอบง่ายมาก การแสดงดนตรีก็เหมือนกับการแสดงอื่นๆ ซึ่งมีความหมายถึงการให้ความพึงพอใจกับผู้ชมผู้ฟัง ผู้แสดงทั่วไปหรือบางครั้งโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้แสดงที่ยิ่งใหญ่ที่สุดมีชีวิตอยู่เพื่อที่จะให้ความหรรษากับผู้ชมผู้ฟัง ยิ่งผู้ชมมีความสุขมากเท่าไร ยิ่งทำให้มีผู้ชมมากขึ้นและเป็นเรื่องที่ดีขึ้น ในความหฤหรรษ์นี้คือความพึงพอใจของผู้ฟัง ซึ่งความพึงพอใจนี้จริงๆก็คือความพึงพอใจของผู้แสดงด้วย ยังมีโอกาสอีกมากที่นักดนตรีที่ยิ่งใหญ่ทั้งหลายจะได้นำเสนอสิ่งที่ดีๆ นอกเหนือไปจากความพึงหฤหรรษ์และความพึงพอใจ เพื่อเข้าสู่ธรรมชาติสูงสุดของงานศิลปะหรือแม้กระทั่งชีวิต ซึ่งเป็นสิ่งพิเศษมหัศจรรย์ สิ่งที่เป็นสติปัญญาอันทรงเกียรติภูมิของคารายานสามารถนำเสนอสิ่งนี้ได้ ผ่านทางร่างกายที่เสื่อมถอยลงไปของเขา ความไพเราะงดงามสัมผัสได้

ด้วยตนเองในบทเพลงซิมโฟนีของชูเบิร์ตนี้เป็นสิ่งที่มากกว่าการที่เรามีสิทธิจะคาดหวัง เพราะคารายานในช่วงสั้นๆได้แปรเปลี่ยนไปสู่ความเป็นผู้ให้ความบันเทิง เขาภูมิใจในตัวเองตลอดเวลาว่าได้อยู่ดีกินดี ที่ผ่านมามันเป็นเพียงชีวิตเท่านั้น จงทำตัวให้มีความสุขกับปัจจุบัน

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

แปลจาก: Samuel Lipman "Karajan : The Last Time" . **Arguing for Music, Arguing for Culture**. New York : David R. Godine Publisher, Inc. 1990, pp. 313 - 317.

บทวิเคราะห์

แซมมวล ลิพแมน(Samuel Lipman) ผู้เขียนบทวิจารณ์บทนี้เป็นนักเปียโน และเคยเป็นกรรมการอยู่ใน National Council for the Arts ของประเทศสหรัฐอเมริกา ประสบการณ์อันหลากหลายของผู้วิจารณ์ได้สะท้อนออกอย่างมีคุณค่าในบทวิจารณ์ และมีบางจุดของบทวิจารณ์ที่อาจเป็นประเด็นให้คิดแย้งผู้วิจารณ์ได้เช่นเดียวกัน

ผู้วิจารณ์เริ่มบทวิจารณ์ด้วยการตั้งประเด็นเรื่องวัยวุฒิและคุณวุฒิของวาทยกร ในการทำงานดนตรีได้อย่างน่าสนใจ โดยชี้ให้เห็นถึงการทำงานของวาทยกรว่ากว่าจะได้รับการยกย่องให้เป็นวาทยกรที่ยิ่งใหญ่จริงๆนั้น (โดยเฉพาะวาทยกรในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 หลายคนที่บรรลุจุดสูงสุดของการอำนวยเพลง) ต้องผ่านการสั่งสมประสบการณ์ และมีความสามารถด้านดนตรี จึงจะเป็นที่ยอมรับและได้รับการยกย่องอย่างแท้จริง อาจจะผิดกับวาทยกรในยุคหลังๆ ที่ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการบันทึกเสียงและกลไกด้านการตลาด ทำให้วาทยกร "เกิดง่าย ดังง่าย" แต่คุณค่าการทำงานทางด้านดนตรีของวาทยกรรุ่นใหม่หลายคนยังไม่เป็นที่ยอมรับ เมื่อเทียบกับผลงานของวาทยกรอาวุโสในอดีต

ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นถึงความเป็นผู้สันทัดในงานดนตรีหลายๆด้านของคารายาน ทั้งในด้านดนตรีและด้านที่เกี่ยวข้องกับดนตรี อาทิ การอำนวยเพลงวงออร์เคสตรา อุปรากร การทำงานบริหารในอุตสาหกรรมดนตรี ฯลฯ ก่อนที่จะนำเข้าสู่บทวิจารณ์การแสดงของคารายานที่ออกทัวร์แสดงในสหรัฐอเมริกา และผู้วิจารณ์มีโอกาสได้ชมการแสดงที่ผู้วิจารณ์คาดคิดว่าอาจเป็นการแสดงครั้งสุดท้ายในอเมริกาของคารายาน

ในบริบทอื่นๆที่เกี่ยวพันกับการแสดง อาทิ ระเบียบวินัยของนักดนตรีในการเทียบเสียงระหว่างวงออร์เคสตราทั่วไปในอเมริกากับวงเวียนนา ฟิลฮาร์โมนิค ที่มาจากยุโรป ผู้วิจารณ์ได้สอดแทรกตั้งข้อสังเกตไว้ในบทวิจารณ์นี้ด้วย

ชื่อเสียงและภาพพจน์ของคารายาน ทั้งที่เป็นจริงจากความสามารถทางดนตรีของคารายาน และส่วนที่คารายานได้จัดวางสร้างภาพพจน์ของตนเองต่อสาธารณชน ทำให้ภาพความเป็น "เทพ" ในการเป็นผู้นำวง ยืนสั่งการนักดนตรีอยู่หน้าวงออร์เคสตราที่มีนักดนตรีร้อยกว่าชีวิตนั้น ยังคงติดตาตรึงใจนักฟังเพลงและผู้รักดนตรีอยู่เสมอ แต่ในบทวิจารณ์นี้ ผู้วิจารณ์ได้เขียนบรรยายนำเสนอภาพของคารายานในฐานะมนุษย์เดินดินธรรมดาคนหนึ่ง ที่ต้องพานพบกับการเกิด แก่ เจ็บ ตาย แสดงให้เห็นว่าผู้เขียนบทวิจารณ์ไม่ได้ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลหรือหลงกับภาพลักษณ์ของคารายาน ซึ่งปกติมักจะครอบงำนักวิจารณ์ทั่วไป

เมื่อมาถึงการวิจารณ์การบรรเลงซิมโฟนี หมายเลข 8 (Unfinished) ผลงานเพลงของชูเบิร์ต บทวิจารณ์บทนี้แสดงให้เห็นว่าผู้เขียนเข้าถึงแก่นของตัวงาน ของการแสดง และบุคลิกภาพของวาทยกร และสะท้อนออกมาในการใช้ภาษาเขียนได้อย่างจัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งประสบการณ์เชิงจิตวิญญาณด้านดนตรี ที่แสดงออกมาในการอำนวยเพลงของคารายาน

บทวิจารณ์บทนี้ก่อให้เกิดประเด็นเกี่ยวกับ Absolute Music ที่น่าสนใจและชวนให้ผู้อ่านขบคิดตามไปด้วย ทั้งในส่วนที่เห็นด้วยและส่วนเห็นแย้งในเรื่องนี้ ความไพเราะงดงามทางดนตรีอยู่ที่ตัวดนตรีเอง ซึ่งคีตกวีสร้างสรรค์ขึ้นมาโดยอาศัยองค์ประกอบของดนตรี อาทิ ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน โทนคัลเลอร์ Texture หรือสิ่งที่เรียกว่า "รูปทรง" ตามทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ว่ารูปทรง (Theory of Form) ไม่ขึ้นกับโลกภายนอกหรือประสบการณ์ภายนอก หรือว่าองค์ประกอบเหล่านี้คือเครื่องมือที่นักแต่งเพลงใช้เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตนเองเข้าไปในบทเพลงตามทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ การแสดงออกซึ่งความรู้สึก (Theory of Expression) อันเกิดจากภายในของผู้สร้างสรรค์เอง ซึ่งเฟื่องฟูช่วงศตวรรษที่19

ในส่วนของการวิจารณ์การบรรเลงของวงเวียนนา ฟิลฮาร์โมนิค ผู้วิจารณ์ก็ไม่ได้ยกย่องวงออร์เคสตราจนเกินไป แต่ชี้ให้เห็นว่ายังเล่นผิดพลาดได้ และผู้วิจารณ์สามารถชี้ให้เห็นว่าจุดแข็งอยู่ ณ ที่ใด

ประเด็นสำคัญอีกประการในบทวิจารณ์ที่ผู้เขียนได้สะท้อนออกมาอย่างมีพลังยิ่งคือทัศนะเกี่ยวกับคารายานกับการผู้อำนวยเพลงในช่วงปลายของชีวิตในคอนเสิร์ตนี้ ผู้เขียนเกิดความประทับใจและสัมผัสได้ถึงความยิ่งใหญ่ของคารายานจากการควบคุมวงบรรเลงซิมโฟนีของชูเบิร์ตเป็นทัศนะที่เห็นดรงกันกับลอร์ดเมนูฮิน ซึ่งให้สัมภาษณ์เป็นตอนๆถึงเรื่องราวประสบการณ์ชีวิตที่ได้ทำงานทางดนตรีร่วมกับนักดนตรีและวาทยกรหลายต่อหลายคนว่า ในบั้นปลายชีวิตของคารายานเขากลับมายิ่งใหญ่อีกครั้ง หลังจากที่เขาต้องประสบกับความเจ็บป่วยทางร่างกาย เขากลับไปสู่ความลึกซึ้งในการบรรเลงและตีความเพลง มีความรู้สึกและเชื่อในเรื่องมนุษย์นิยมเป็นอย่างมาก ผิดกับในช่วงที่เขาเริ่มรู้สึกว่าแก่ตัวลง คารายานจะมีความรู้สึก "โอ่" อยู่ในใจ ส่งผลให้ละเลยความละเอียดอ่อนในเรื่องดนตรี

ในกรณีบทวิจารณ์ชิ้นนี้ ผู้อ่านไม่จำเป็นต้องเคยฟังการแสดงครั้งนี้ เพื่อตรวจสอบความน่าเชื่อถือในบทวิจารณ์ แต่สามารถตรวจสอบได้จากข้อมูลและสื่ออื่นๆที่มีเนื้อหาสัมพันธ์กับเรื่องราวการวิจารณ์นั้นๆ

ประเด็นที่น่าเป็นจุดให้ติดิงบทวิจารณ์บทนี้คือการที่ผู้เขียนกล่าวแสดงความไม่พอใจการบรรเลงผลงานเพลงของตระกูลสเตร้าส์ที่วงเบอร์ลิน ฟิลฮาร์โมนิค และคารายานนำมาบรรเลง ทำให้เกิดความรู้สึกว่าผู้เขียนไม่มีความเข้าใจดนตรีของสเตร้าส์ ประเมินคุณค่างานดนตรีของคีตกวีกลุ่มนี้ในระดับไม่สูงนัก ผิดกับคีตกวีชื่อดังอย่างบราห์มส์ ที่ถึงแม้จะเป็นคนจริงจังในเรื่องดนตรี แต่ก็ยังเข้าใจสเตร้าส์ถึงกันบิ้ง

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

ปิแอร์ มองเตอ

เวอร์จิล ทอมสัน

สองสัปดาห์ของ ปิแอร์ มองเตอ (Pierre Monteux) กับการเป็นวาทยกรรับเชิญให้กับวงฟิลฮาร์โมนิค ซิมโฟนี ออร์เคสตรา ซึ่งจะจบสิ้นลงในวันนี้ ทำให้เกิดข้อสรุป 2 ประการจากผู้รักดนตรีทั้งหลาย (รวมถึงสื่อมวลชนด้วย) คือ เขาสามารถทำให้วงออร์เคสตราวงนี้ บรรเลงเพลงออกมาได้ไพเราะงดงามกว่าวาทยกรท่านอื่นๆที่เคยควบคุมวงออร์เคสตราวงนี้ภายในระยะเวลาหลายปีที่ผ่านมา และการตีความบทเพลงของบราห์มส์ก่อให้เกิดความรู้สึกใหม่ๆที่น่าสนใจมาก

เป็นเวลานานแสนนานมาแล้วที่วงออร์เคสตราของเราเคยบรรเลงดนตรีออกมาได้สมกับเป็นเสียงของวงออร์เคสตราจริงๆ วงฟิลฮาร์โมนิค ซิมโฟนี ออร์เคสตราประกอบด้วยนักดนตรีที่มีความสามารถมากมาย และการเปลี่ยนแปลงนักดนตรีเมื่อปีที่แล้วหลังจากที่ Rodzinski มารับตำแหน่งวาทยกรประจำวง ทำให้ศักยภาพทางดนตรีของวงพัฒนาไปได้มากขึ้น การบรรเลงครั้งหลังๆ บางครั้งก็เป็นที่ยอมรับได้มากที่สุด แต่บางครั้งไม่ว่าใครจะมาเป็นวาทยกร การแสดงของวงออกมาเหมือนการฝึกซ้อมที่นักดนตรีเพิ่งมาเริ่มนั่งอ่านโน้ตกัน มากกว่าจะเป็นการบรรเลงที่มีเตรียมการมาเป็นอย่างดี ความไม่น่าเชื่อถือในการบรรเลงของวงเป็นปัญหาของวงมานานแล้ว เมื่อเทียบกับความแข็งแกร่งของการทำงานร่วมกันของนักดนตรีวงออร์เคสตราอื่นๆ อาทิ วงฟิลาเดลเฟีย, วงบอสตัน, และวงชิคาโก ซึ่งไม่ว่าวาทยกรท่านใดจะมาควบคุมวงวง ความมั่นคงแน่นอนของการทำงานร่วมกันของนักดนตรีก็ยังคงมีอยู่ เมื่อมองย้อนไปในปี 1936 ซึ่ง Sir Thomas Beecham ผู้เป็นวาทยกรรับเชิญอยู่ครึ่งสมัยกาลทางดนตรี ท่านได้ตอบคำถามเกี่ยวกับปัญหาของวงฟิลฮาร์โมนิค ซิมโฟนี ออร์เคสตรา ซึ่งทำให้ผู้อำนวยการดนตรีตอนนั้นหงุดหงิดพอสมควรว่า แม้ว่าวงออร์เคสตราวงนี้จะประกอบด้วยนักดนตรีที่มีความสามารถยอดเยี่ยมหลายคน แต่การบรรเลงก็ยังไม่เหมือนกับวงออร์เคสตราที่แท้จริง .

Rodzinski และวาทยกรอีกหลายคน สามารถควบคุมวงฟิลฮาร์โมนิคฯให้บรรเลงดนตรีออกมาได้เสียงที่สมดุล โดยเฉพาะบทเพลงที่ไม่คุ้นเคยหูนักฟังเพลง ทางวงสามารถเล่นออกมาได้ค่อนข้างดี บางครั้งวาทยกรอย่าง Arturo Toscanini ก็สามารถควบคุมวงบรรเลงเพลงคลาสสิกที่ผู้ฟังคุ้นเคยหูให้สำแดงพลังทางดนตรีอันลึกซึ้งออกมาได้ โดยไม่ต้องมีเรื่องความงดงามทางเสียงมาเกี่ยวข้องทั้งหมด และยังมี Pierre Monteux อีกคนหนึ่งที่ทำให้เราสมหวังในสิ่งที่คิดว่าหมดหวังแล้ว เขาทำให้วงฟิลฮาร์โมนิคบรรเลงออกมาได้สรรพสำเนียงดนตรีที่หลากหลายและงดงาม การผสมผสานเสียงดนตรีที่สมดุลและกลมกลืน สมกับเป็นวงออร์เคสตราชั้นหนึ่งอย่างแท้จริง เขาบรรเลงเพลงของบราห์มส์และเบโธเฟน ที่ผู้ฟังคุ้นเคย (ไม่ต้องพูดถึงเพลงของ Debussy) ได้อย่างไพเราะยิ่ง รวมถึงเพลงที่ไม่คุ้นเคยหูคนฟังด้วย นี่คือเสียงดนตรีที่วงออร์เคสตราควรสร้างสรรค์ออกมา ซุ่มเสียงในแบบที่วงออร์เคสตราชั้นนำของโลกบรรเลงกัน เป็นเสียงดนตรีที่นักดนตรีหลายคนวาดหวังมานานว่าดนตรีของบราห์มส์ควรจะออกมาเป็นแบบนี้

นับเป็นเรื่องแปลกที่แม้ว่าบทเพลงในแบบซิมโฟนิคของบราห์มส์จะเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายมาก (ถึงกับในบางปีความนิยมในการนำมาบรรเลงสูงกว่าบทเพลงของเบโธเฟนเสียอีก) แต่แทบจะไม่มีใครเลยที่ตีความเพลงของบรามห์มสแล้วทำให้คนฟังพึงพอใจได้สุดๆ เพราะมีปัญหาบางอย่างที่ยังไม่ได้รับการแก้ไข อาทิ ทำอย่างไรการตีความเพลงจึงจะเข้าถึงทำนองเพลงเนิบนาบเปี่ยมพลัง ซึ่งแฝงอยู่ภายใต้การดำเนินไปอย่างช้าๆ ของจังหวะดนตรี และบรรเลงออกมาประดุจว่าสำเนียงดนตรีนี้ครอบคลุมอยู่ในทุกส่วนของบทเพลง แน่นอนว่าดนตรีช่วงที่ให้ความรู้สึกเหมือนตกอยู่ในภวังค์ย่อมต้องการตีความที่เข้าสู่ภายในจิตใจมากกว่าการแสดงความรู้สึกออกสู่ภายนอก และแน่นอนอีกเช่นเดียวกันว่าท่อนที่มีความรู้สึกเคลื่อนไหวมีชีวิตชีวาและความรู้สึกลึกซึ้ง อาทิ ท่อน Codas และ ท่อน Finales วาทยกรย่อมบรรจงปั้นแต่งประโยคเพลงนั้นๆ ออกมาอย่างตั้งใจยิ่ง แต่เอกภาพของการตีความเพลงใดๆ ไม่ใช้เกิดจากการสร้างความรู้สึกแบบเข้าสู่ภายในจิตใจตนเองหรือการแสดงความรู้สึกออกสู่ภายนอก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อนำมาใช้กับผลงานเพลงของบราห์มส์ คีตกวีที่เปี่ยมประสบการณ์ผู้ยากจะร้อยเรียงความคิดและแสดงออกมาอย่างเป็นระบบได้ ดุจประหนึ่งว่าอารมณ์ความรู้สึกอันลึกซึ้งทางดนตรีของบราห์มส์ซึ่งเป็นเรื่องเฉพาะตัวอย่างมากนั้นหนีไกลห่างไปจากเราเสียแล้ว

ในยุคของผมนั้น มีเพียง Frederick Stock แห่งวงชิคาโก ซิมโฟนี ออร์เคสตรา เท่านั้นที่สามารถเข้าถึงบทเพลงซิมโฟนีของบราห์มส์ ด้วยสรรพสำเนียงชวนฝัน ที่ทำนองเพลงเสียงเบาๆล่องลอยอยู่เหนือวง ขณะที่ชุ่มเสียงดนตรีดังโครมครามแผดเสียงออกมา ประกอบเข้าด้วยกันเป็นบทเพลงที่ลื่นไหลต่อเนื่องกัน การตีความเพลงของ Stock มีพื้นฐานสำคัญคือ พลังขับเคลื่อนด้านจังหวะดนตรีที่คงเส้นคงวา แต่ไม่ถึงกับเปลี่ยนแปลงไม่ได้ เสียงของวงออร์เคสตราที่มี Texture บางและโปร่งใสทั้งหมด Monteux มีความสันทัดจัดเจนน้อยกว่า Stock ในการที่จะรักษาหรือคงไว้ซึ่งเอกภาพทางด้านจังหวะและท่วงทำนองดนตรีที่ไพเราะ แต่ Monteux มีความสันทัดจัดเจนกว่าใครๆในการขจัดสิ่งที่บดบังการเรียบเรียงเครื่องดนตรีของบราห์มส์ที่เราคุ้นเคยออกไป ด้วยการเผยออกมาให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงชุ่มเสียงดนตรีที่โปร่ง สดใส ซึ่งรวมถึงเสียงดนตรีที่อยู่ช่วงกลางๆของเครื่องดนตรีกลุ่มต่างๆด้วย เสียงกลุ่มเครื่องสายจากการควบคุมวงของ Monteux ไม่ได้บดบังเสียงกลุ่มเครื่องลมไม้ ทรัมเปตและทรอมโบนไม่ได้ทำให้เสียงเครื่องสายด้อยค่าไป ฮอร์นจะเล่นดังมากในช่วงที่กำหนดไว้ให้เล่นดัง แต่ความดังของฮอร์นจะสดใส ไม่ถึงกับทึบ แต่ส่งเสียงแวบขึ้นมาดุจแสงสว่างวาบขึ้นมาชั่วขณะ - มากกว่าจะเป็นเสียงหนักแน่นแบบก้อนอิฐที่หนาทึบ

วาทยกรทั้งสองท่านนี้มีชื่อเสียงในการบรรเลงดนตรีคลาสสิกสำนักฝรั่งเศส โดยเฉพาะบทเพลงของ Debussy ซึ่งต้องการลักษณะการเคลื่อนที่ไปของจังหวะในแบบคล้ายคลึงกันและลักษณะเฉพาะที่ดีของสมดุลของเสียง สำหรับดนตรีสำนักนี้การที่จะบรรเลงให้มีแต่ความหนักแน่นหรือความสดใสทั้งหมดเพียงอย่างเดียวไม่ได้เป็นสิ่งที่พึงปรารถนา เพราะชุ่มเสียงแบบนี้จะทำลายความโปร่งสดใสของเสียงไป อันเป็นสำเนียงดนตรีที่จะทำให้เกิดบรรยากาศดนตรีแบบนี้ขึ้นมา นอกจากนั้นจังหวะต้องมีชีวิตชีวาแต่คงเส้นคงวา ท่วงทำนองเคลื่อนไหวไปเหมือนคลื่นอันละเอียดอ่อนอย่างเป็นธรรมชาติยิ่ง เมื่ออำนวยเพลงของคีตกวีทั้งสองท่าน บางครั้ง Monteux ปล่อยให้ทำนองเพลงช่วงจังหวะ

ช้าๆ ดำเนินไปอย่างซังกะตาย โดยที่จังหวะจะหยุดการเคลื่อนไหว ละทิ้งการรองรับการลื่นไหลของเสียงดนตรี การเคลื่อนไหวต่างๆหยุดนิ่งลง เสียงดนตรีฟังดูเหมือนขาดความสามารถในการผสานกลมกลืนกัน แต่ช่วงเวลานี้จะดำรงอยู่ไม่นาน เพราะเมื่อจังหวะดนตรีกลับมาตั้งตัวใหม่ได้อีกครั้ง ซุ่มเสียงดนตรีทั้งหมดจะเริ่มตื่นตัวหายใจ มีชีวิตชีวาขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง

การไปฟังการแสดงของ Pierre Monteux อำนวยเพลงของบราห์มส์และเดอบูซซี ในรายการแสดงเดียวกันล่าสุดนี้ ทำให้เกิดความรู้สึกในใจว่า ดนตรีของคีตกวีทั้งสองท่านคล้ายคลึงกัน หรืออย่างน้อยต้องการการตีความคล้ายๆกัน ความลับเรื่องจังหวะดนตรีในผลงานเพลงของคีตกวีทั้งสองท่านเป็นความลับเดียวกัน และความไม่รุนแรงของจังหวะดนตรีเป็นสิ่งสำคัญเช่นเดียวกับความโปร่งสดใสของเสียงดนตรี เหล่านี้เป็นความจำเป็นพื้นฐานในควบคุมวงให้บรรเลงออกมาให้ได้เสียงแบบนี้ Montuex ใช้กลเม็ดเด็ดพรายเร้นลับใดในการอำนวยเพลง เป็นสิ่งที่ผมสุดจะคาดเดา แต่เขาได้ทำให้วงฟิลฮาร์โมนิค ซิมโฟนี ออร์เคสตราบรรเลงได้อย่างดีเยี่ยม ทั้งในเรื่องของจังหวะและความสมดุลของเสียงที่ละเอียดอ่อน ผมคิดว่าวาทยกรรับเชิญท่านอื่นๆที่พลาดหรือล้มเหลวในการสร้างเสียงวงออร์เคสตราให้ออกมาสมกับเป็นเสียงของวงออร์เคสตราจริงๆ ก็คงอยากจะรู้เคล็ดลับอันนี้เช่นเดียวกัน

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

แปลจาก Virgil Thomson. "Pierre Monteux" **The Art of Judging Music.** New York Knopf, 1948, pp. 16 - 19.

บทวิเคราะห์

Pierre Monteux เป็นวาทยกรชาวฝรั่งเศส (ต่อมาเปลี่ยนสัญชาติเป็นอเมริกัน) มีชีวิตอยู่ช่วงปี 1875-1964 เรียนไวโอลินและการแต่งเพลงจากสถาบันดนตรีกรุงปารีส ชนะเลิศการแข่งขันไวโอลินในปี 1896 เริ่มต้นชีวิตทางดนตรีด้วยการเล่นวิโอลาอยู่ในวงออร์เคสตรา ต่อมาเป็นวาทยกรให้กับคณะบัลเลต์ Ballets Russes ของ Diaghilev และได้นำผลงานดนตรีประกอบการแสดงบัลเลต์ของสตราวินสกี้ออกแสดงครั้งแรกหลายเพลง อาทิ Petrushka, The Rite of Spring, Song of the Nightingale

Monteux เคยเป็นวาทยกรวง Metropolitan Opera (1917-1919) วงบอสตัน ซิมโฟนี ออร์เคสตรา (1919-1924) วงซานฟรานซิสโก ซิมโฟนี ออร์เคสตรา (1936-1952) วงลอนดอน ซิมโฟนี ออร์เคสตรา (1961-1964) Monteux ได้รับการกล่าวขวัญและยกย่องว่าสันทัดทั้งในการบรรเลงเพลงสำนักฝรั่งเศสและสำนักเยอรมัน โดยเฉพาะผลงานของบราห์มส์และเบโธเฟน ที่ Monteux ชื่นชอบเป็นพิเศษ

สำหรับ Virgil Thomson ผู้เขียนบทวิจารณ์บทนี้ เป็นนักวิจารณ์ที่เป็นนักแต่งเพลงด้วย บทวิจารณ์บทนี้มีจุดเด่นประการหนึ่งที่เห็นได้เด่นชัดเมื่ออ่านจบแล้วคือ แม้ผู้เขียนจะมีความรู้เรื่องดนตรีเป็นอย่างดี แต่ในบทวิจารณ์บทนี้แทบไม่มีการใช้ศัพท์แสงทางดนตรีเลย ผู้เขียนสามารถอธิบายเรื่องราวทางดนตรีได้ด้วยการใช้ภาษาพื้นๆ ธรรมดาๆ ขณะเดียวกันสามารถสื่อให้ผู้อ่านเข้าใจหรืออย่างน้อยเห็นความแตกต่างทางนามธรรมด้านดนตรีได้ ทั้งในส่วนของผู้อ่านที่ไม่มีพื้นฐานทางดนตรีมาก่อน หรือแม้แต่ผู้มีความรู้ดนตรีมาบ้างแล้ว

ความสามารถในการบรรเลงดนตรีในแบบที่บรรเลงด้วยวงซิมโฟนี ออร์เคสตรา หรือซิมโฟนิค มิวสิคในประเทศสหรัฐอเมริกานั้นสูงและก้าวหน้ามาก เพราะนักดนตรีมีพื้นฐานเล่นดนตรีมาตลอดในการศึกษาตั้งแต่ระดับประถม และในระดับที่สูงขึ้นไปก็มีครูดนตรีเก่งๆที่อพยพมาจากยุโรป โดยเฉพาะช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้การบรรเลงดนตรีประเภทซิมโฟนิค มิวสิคกว้างขวางมากกว่าการแสดงอุปรากร เพราะในดินแดนใหม่อย่างสหรัฐอเมริกานั้นยังขาดประเพณีเรื่องการแสดงอุปรากร เมื่อเทียบกับประเทศทางแถบยุโรป

บทวิจารณ์นี้ก่อให้เกิดพลังความรู้ในเรื่องความแตกต่างของการบรรเลง อันเนื่องมาจากการควบคุมวงออร์เคสตราโดยวาทยกรแต่ละคนที่ตีความเพลงไม่เหมือนกัน หรือมีความสามารถต่างกันในการชักนำให้นักดนตรีบรรเลงออกมาตามที่วาทยกรต้องการ อาทิ ความงดงามและความหลากหลายของเสียงที่บรรเลงออกมา ความสมดุลและการผสมผสานกันของเสียงดนตรีที่ไพเราะ

ผู้เขียนเจาะลึกไปถึงความโดดเด่นของ Monteux ในการบรรเลงเพลงของบราห์มส์ โดยเปรียบเทียบกับจุดเด่นของ Stock วาทยกรอีกท่านหนึ่ง บทวิจารณ์ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของลักษณะจังหวะช้าๆในเพลงของบราห์มส์ ที่ต้องการความรู้ ความเข้าใจและการปรับความสมดุลของเสียงให้ดนตรีมีพลังออกมาอย่างที่ควรจะเป็น รวมถึงสีสันและการดำเนินเสียงดนตรีของเครื่องดนตรีกลุ่มต่างๆ

จากนั้นผู้วิจารณ์ได้นำดนตรีของบราห์มส์ ซึ่งเป็นดนตรีในสำนักเยอรมัน ไปเปรียบเทียบกับดนตรีของเดอบูซซีในสำนักฝรั่งเศส ชี้ให้เห็นจุดร่วมทางดนตรีที่คล้ายคลึงกันบางประการ อาทิ การไม่เน้นเรื่องความหนักแน่น หรือความโปร่งใสของเสียงอย่างสุดขั้วเพียงอย่างเดียว แต่เน้นในเรื่องความมีชีวิตชีวาของการเคลื่อนไหวของลักษณะจังหวะดนตรี ที่ควบคุมความลื่นไหลของแนวทำนองเพลง

ผู้เขียนบทวิจารณ์มีความสามารถในการใช้ภาษาอธิบายความรู้สึกของผู้เขียนที่เป็นนามธรรมออกมาเป็นภาษาเขียนเปรียบเทียบให้ผู้อ่านเกิดมโนทัศน์ภายในเกี่ยวกับเสียงดนตรีได้เด่นชัด ใช้คำได้อย่างมีพลัง สื่อความหมายได้ระดับหนึ่ง ทำให้ผู้อ่านตระหนักถึงความสามารถของ Monteux เข้าใจดนตรีของบราห์มส์ ในอีกแง่มุมหนึ่งได้อย่างง่ายๆ มีพลังกระตุ้นให้ผู้อ่านอยากฟังเสียงดนตรีจริงๆ ตามที่ผู้เขียนใช้ตัวหนังสือบรรยายความรู้สึกเปรียบเทียบเสียงแบบต่างๆออกมา

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

บทสนทนากับเมนูฮิน

เดวิด ดูบอล

ดูบอล : เมื่อคุณเติบโตขึ้น ใครคือนักไวโอลินที่คุณชื่นชอบ

เมนูฮิน : ผมเติบโตและได้รับการปลูกฝังเสียงไวโอลินจากการเล่นของ Heifetz[3], Elman[4], Toscha Seidel[5] และ Zimbalist[6] ซึ่งทุกคนเป็นลูกศิษย์ของ Auer[7] เมื่อตอนผมเป็นเด็กๆอยู่ในนครซานฟรานซิสโก พวกเขาคือนักไวโอลินที่ผมชื่นชอบ รวมถึงผลงานแผ่นเสียงที่ได้บันทึกเสียงไว้ด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของไฮเฟ็ตซ์ ผมฟังการบรรเลงของเขาอย่างตั้งอกตั้งใจมาก

ดูบอล : ครับ ผลงานการบรรเลงเหล่านั้นล้วนทำให้นักไวโอลินทุกคนเกรงกลัว การบรรลุถึงความสมบูรณ์ครบถ้วนด้านเทคนิคการเล่นไวโอลินของไฮเฟ็ตซ์เป็นสิ่งที่น่าเกรงขาม

เมนูฮิน : ครับ ผมทราบดี แต่ผมได้ตกลงใจที่จะเล่นไวโอลินเพลง Moto Perpetuo และ The Dance of the Goblins เหมือนกับที่ไฮเฟ็ตซ์ได้เล่นมาแล้ว และในบางเวลาด้วยความลำบากลำบนยิ่ง ผมสามารถจัดการกับเทคนิคการเล่นที่ยากๆนี้ได้ โดยไม่รู้ว่าทำได้อย่างไร แต่ผมก็สามารถทำได้

ดูบอล : คุณคิดว่าไฮเฟ็ตซ์รู้หรือไม่ว่าเขากำลังทำอะไรอยู่ ในการที่เล่นไวโอลินด้วยเทคนิคครบถ้วนแบบนั้น

เมนูฮิน : ผมคิดว่าไฮเฟ็ตซ์รู้ครับ ผมคิดว่า Leopold Auer ครูผู้ยิ่งใหญ่ของเขาได้อบรมสอนสั่งเขาได้อย่างวิเศษยิ่ง และก็ไม่ทำให้เขาผิดหวัง สิ่งที่ผมชื่นชมไฮเฟ็ตซ์ คือ ความสามารถในการควบคุมการเล่นไวโอลินได้อย่างสมบูรณ์ และความสามารถในการทำให้การบรรเลงแต่ละครั้งออกมาเหมือนกัน ผมไม่ได้ถูกสร้างมาแบบนั้น สำหรับผมแล้วการบรรเลงแต่ละครั้งเป็นเหตุการณ์การแสดงที่ผมต้องการมีส่วนร่วมและมีประสบการณ์กับบางสิ่งบางอย่างที่พิเศษเฉพาะ ผมไม่สามารถ

---

[3] Jascha Heifetz (1901-1987) นักไวโอลินชาวรัสเซีย

[4] Mischa Elman (1891-1967) นักไวโอลินชาวรัสเซีย

[5] Toscha Seidel (1900-?) นักไวโอลินชาวรัสเซีย

[6] Efrem Zimbalist (1889-1985) นักไวโอลินชาวรัสเซีย

[7] Leopold Auer (1845-1930) นักไวโอลินและครูดนตรีชาวฮังกาเรียน

เป็นอื่นไปได้นอกจากเป็นตัวของผมเอง แต่ผมนับถือความเชี่ยวชาญด้านการเล่นไวโอลินที่กำหนดทุกสิ่งทุกอย่างไว้ล่วงหน้าแม้กระทั่งจนถึงเรื่องเล็กๆน้อยๆ

ดูบอล : อย่างไรก็ตาม เวลาที่ไฮเฟ็ตซ์เล่นไวโอลินด้วยสีหน้าที่ไร้หัวจิตหัวใจ กลับแฝงอารมณ์อันลึกซึ้งไว้ภายในเสียงเพลงที่เล่นออกมา

เมนูฮิน : ใช่ครับ มันเป็นอะไรที่มากกว่าสิ่งที่เราได้ยินอย่างผิวเผิน ผมคิดว่าไฮเฟ็ตซ์รู้สึกภาคภูมิใจที่ควบคุมบางสิ่งบางอย่างได้ และเขายังเป็นคนประเภทที่ชอบควบคุมทุกสิ่งทุกอย่างด้วย เขาไม่ใช่คนที่จะเจรจาตกลงอะไรกันได้อย่างง่ายๆ ผมคิดว่าตอนที่ไฮเฟ็ตซ์เสียชีวิตลงเขาคงมีเพื่อนน้อยมาก เพราะว่าเขาไม่มีความยืดหยุ่น และเป็นเรื่องที่น่าสงสารมาก เพราะว่าเขาคือศิลปินที่ยิ่งใหญ่ และผมนับถือเขา

ดูบอล : เรามาคุยกันสักเล็กน้อยเกี่ยวกับนักไวโอลินที่ยากที่จะจับให้มั่นยิ่งกว่าไฮเฟ็ตซ์ และเป็นนักไวโอลินที่คุณชื่นชอบการเล่นไวโอลินของเขาเป็นอย่างมาก – ฟริตซ์ ไครสเลอร์[8]

เมนูฮิน : ได้เลยครับ ผมสามารถที่จะทำตัวเป็นหนุ่มน้อย เพื่อที่จะเลียนแบบไฮเฟ็ตซ์ ในการเล่นไวโอลินเพลง Moto Pepetuo ของปากานินี่ สิ่งที่ยากยิ่งสำหรับการเลียนแบบคือ การเลียนแบบการเล่นไวโอลินของไครสเลอร์ ซึ่งเจ้าตัวสามารถทำได้อย่างโดยไม่ต้องใช้ความพยายามใดๆทั้งสิ้น ไครสเลอร์เป็นนักไวโอลินที่สุภาพอ่อนโยนที่สุดเท่าที่ผมรู้จักมา ในฐานะปุถุชนธรรมดา เขาเป็นคนที่อ่อนหวานเช่นเดียวกับการเล่นไวโอลินของเขา คนทั่วไปรักไครสเลอร์และรู้สึกอ่อนระรวยเมื่อฟังเขาเล่นไวโอลินเพลงที่เขาแต่งเอง ผมสัมผัสกับสิ่งนี้เองเมื่อได้ยินไครสเลอร์เล่นไวโอลิน ตอนที่ผมยังเป็นเด็กๆอยู่ในนครซานฟรานซิสโก ดนตรีของไครเลอร์พูดถึงการเดินทางท่องเที่ยว ดนตรีของเขาพูดถึงประเทศอื่นๆ อารยธรรมอื่นๆ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผมไม่เคยรู้มาก่อนเลย ผมรู้ซึ้งดีว่านักไวโอลินที่มีประสบการณ์การเล่นไวโอลินระดับเด็กๆ จะไม่สามารถเล่นไวโอลินได้แบบนั้น เสียงไวโอลินของไครเลอร์บ่งบอกถึงท่วงทีลีลา ความอ่อนโยน และองค์ประกอบอื่นๆที่ผมเองก็ไม่รู้ ไครสเลอร์เป็นตัวแทนบางสิ่งบางอย่างที่คุณไม่สามารถเลียนแบบได้ บางสิ่งบางอย่างที่ต้องมาจากประสบการณ์ชีวิต สิ่งที่เขามีต้องเป็นสิ่งที่เกิดจากการอยู่กับสิ่งเหล่านั้น ในฐานะเป็นเด็กคนหนึ่ง ผมอยู่ห่างไกลจากกรุงเวียนนามากและอยู่ห่างไกลจากอะไรบางอย่างของชีวิตที่ละเอียดอ่อน ผมต้องใช้เวลาอีกนานกว่าที่ผมจะสามารถเล่นไวโอลินบทเพลงของไครสเลอร์ได้ตามแบบที่ผมต้องการ

ดูบอล : เมื่อใครเล่นไวโอลินได้อย่างงดงามสง่ายิ่ง สิ่งนั้นย่อมสามารถทำให้คนฟังร้องไห้ได้ทันที

---

[8] Fritz Kreisler (1875-1962) นักไวโอลินและนักแต่งเพลงชาวออสเตรียน

และคุณไม่มีทางรู้ว่าเลยว่าจะเกิดขึ้นได้เมื่อไร

เมนูฮิน : ใช่ครับ และในปี ค.ศ.1936 ในกรุงปารีส ในที่สุดเวลานั้นก็ได้มาถึง ผมอายุยี่สิบเอ็ดปี และคงไม่มีข้อแก้ตัวว่าเมื่อมีอายุเท่านี้แล้วจะไม่สามารถเล่นเพลง Schön Rosmarin หรือ Caprice Viennois ของไครสเลอร์ได้ ผมต้องเล่นเพลงพวกนี้ หรือมิฉะนั้นผมก็จะกลายเด็กหรือคนหนุ่มที่ล้าหลังที่สุด ดังนั้นผมจึงบันทึกเสียงการบรรเลงเพลงเหล่านี้ไว้ และทุกวันนี้เพลง Schön Rosmarin ก็ได้รับการยอมรับเป็นอย่างดี

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

แปลจาก David Dubal. "*Conversations with Menuhin.*" New York : Harcoour Brace Jovanovich Publishers, 1992. p. 73-76.

บทวิเคราะห์

เดวิด ซูเบล (David Dubal) ผู้เรียกเวียกเทเสเทเนาะห์ เขาและ Lord Yehudi Menuhin ไเหหนังสือเล่มที่เลือกเสววนาเงตนตรีเมาแป็นเสววนิพาเก่ที่ เป็นนักเปียโนชาวอเมริกัน สถนวิชา "วรรณกรรมเปียโน" (piano literature) ที่สถาบันเดอเตรีมูสิคอาร์ต นครนิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกา เขามีผลงานเหหนังสือเก่ำเดอเตรีอกมาแล้วหลายเล่ม คือ Reflections from the Keyboard, The Art of the Piano และ Conversations with Menuhin

หนังสือ Conversations with Menuhin เป็นหนังสือที่ บรรยมายเสนเนาะห์ว่า 5 ชั่วโมงระหว่าง ซูเบลกับเมนูฮิน ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดของเมนูฮินในหลายๆ ด้านอย่างเด่นชัด หนังสือเล่มนี้แบ่งออกเป็น 3 ตอน คือ On Music and Musicians, On Music and Life และ On the Human Condition สววนิพาเก่ำยที่ให้ความสนใจเป็นอย่างยิ่งในหนังสือเล่มนี้ คือ ดนตรีและนักดนตรี ซึ่งผู้วิจัยเลือกสววนามาในส่วนที่กล่าวถึงนักไวโอลินสองคน คือ Jascha Heifetz และ Fritz Kreisler

นอกจากนี้ในหนังสือเล่มนี้ยังมีแนวคิดเกี่ยวกับการสอนดนตรี เกร็ดชีวิต เกร็ดดี เมนูฮิน ถึงเป็นนักมนุษยนิยม ผู้มีความสนใจและรักในการสอนดนตรีอย่างยิ่ง เขาเคยกล่าวและมนุษย์ต้องการที่จะสร้างไกลฟ้าแห่งความเป็นประเทศ เพื่อความดี และความสวยงาม ดังนั้นในหลายๆ ครั้งที่เขาสอนดนตรี เขาจึงมีปรัชญาของเมนูฮิน ความคิดเหล่านี้จะช่วยให้ครูดนตรีสามารถนำมนุษย์ในด้านต่างๆ ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ทำให้ดนตรีที่แต่ละความคิดครูผู้ ในการที่เมนูฮินไม่ได้พูดถึงเรื่องของดนตรีเพียงอย่างเดียว

ในสววนิพาเก่ำที่นำมาวิเคราะห์นี้ เมนูฮินแสดงทัศนะเกี่ยวกับความสามารถของดนตรีของนักไวโอลินไว้ในหลายเรื่องด้วยกัน แต่พูดถึงประสบการณ์ต่างๆในชีวิตที่ประกอบขึ้นมาเป็นพลังสร้างสววนิพาเงตนตรีให้กับนักไวโอลิน เมนูฮินพูดถึงไวบราโต้ การตีความที่สมจริงเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องและมีผลต่อการแสดงดนตรีของไวบราโต้ ทำให้การบรรเลงไวโอลินของเขาเคยถูกสไตล์ มีรสนิยมที่ดี ขณะเดียวกันเมนูฮินก็แสดงทัศนะในเชิงวิจารณ์ต่อการบรรเลงไวโอลินของไฮเฟตซ์ การเกร็ดเกร็ดสไตล์เพลง เทคนิคการแสดง รวมถึงบุคลิกเฉพาะตัวของไฮเฟตซ์ ที่เป็นเอกลักษณ์ประจำตัวในการแสดงของเขา

หลายครั้งที่เขาตั้งคำถามในใจว่า ทำไมนักดนตรีจะต้องวิจารณ์ไม่ได้ดนตรีด้วยกันเองแล้ว เขาจะวิจารณ์ได้อย่างไร หลายครั้งที่เขาจะต้องพูดกันถึงว่าและเลือกเทคนิคการบรรเลง คำที่การใช้นิ้ว การใช้คันชัก การเลือกใช้โพซิชั่นในการแสดง การตีความเพลง ฯลฯ แต่การวิจารณ์ (ที่ไม่ได้เป็นการวิจารณ์ดนตรีล้วนๆ และเป็นการทั่วไป) ก็นับเกิดจากการสอนการเกร็ดนี้ เมนูฮินใช้การวิจารณ์ในลักษณะการแสดงเกร็ดเกร็ดที่เหมาะสม หลุดออกมาในขณะที่เขาจะสอนถึงเทคนิคการแสดงไวโอลิน เขาพูดถึงสิ่งที่ครูผู้เหล่านี้ขึ้นไปการใช้เหตุผลการดูปกรวม ไปสู่ประสบการณ์ของดนตรีด้วยเป็นประสบการณ์ของมนุษย์ที่ยิ่งครูในการสอนที่ชี้แจงและให้เหตุผลได้

เมนูฮินชี้ให้เห็นถึงอิทธิพล ความสำคัญ และคุณูปการของครูไวโอลินที่ยิ่งใหญ่อย่าง Leopold Auer ที่มีต่อลูกศิษย์ไวโอลินที่โด่งดังหลายต่อหลายคน เมนูฮินยังวิจารณ์ตัวเองว่าเขาไม่สามารถที่บรรเลงไวโอลินตามแบบฉบับของไฮเฟ็ตซ์ได้ เพราะเขาต้องการให้การแสดงแต่ละครั้งแตกต่างกันออกไป ไม่ใช่การบรรเลงที่ออกมาในลักษณะและสีสันแบบเดียวกันแทบทุกครั้ง การพูดถึงไฮเฟ็ตซ์ในด้านที่ชอบควบคุมทุกสิ่งทุกอย่าง เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงแนวทางในการคุมเทคนิคการเล่นไวโอลินอย่างสมบูรณ์ครบถ้วนของไฮเฟ็ตซ์ได้ชัดเจน

เมนูฮินวิจารณ์และชี้ให้เห็นถึงการเปิดรับความคิดและความรอบรู้ในสิ่งรอบตัวต่างๆ อันจะส่งผลมาถึงการเล่นไวโอลิน การถ่ายทอดประสบการณ์ชีวิตสู่เสียงเพลงของไครสเลอร์ทำได้อย่างมีรสนิยม ยากแก่การเลียนแบบและทำความเข้าใจด้วยเทคนิคการเล่นและด้วยเหตุผลสามัญทั่วไป ความงามสง่าและความละเมียดละไมในตัวบทเพลงและในการเล่นของไครสเลอร์เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเฉพาะตัวผู้สร้างสรรค์ที่ใกล้ชิดและสะท้อนประสบการณ์ชีวิตในส่วนที่ตนเองมีส่วนร่วมออกมาในบทเพลงที่แต่งและบรรเลงด้วยตนเอง ดังที่ไครสเลอร์ได้กระทำและประสบความสำเร็จทางดนตรีมาแล้ว

การทำความเข้าใจกับไฮเฟ็ตซ์ในเรื่องของการเล่นไวโอลิน ตามทัศนะของดูบอลและเมนูฮินดูจะเป็นสิ่งที่ทำความเข้าใจได้ง่ายกว่าการเข้าใจลึกลงไปถึงปัจจัยอื่น นอกเหนือจากเทคนิคการเล่นที่ทำให้ไครสเลอร์เป็นนักไวโอลินที่ยิ่งใหญ่ โดยดูบอลใช้คำภาษาอังกฤษว่า "elusive" ที่ผู้แปลๆว่า "ยากที่จะจับให้มั่นหรือลื่นไหล" ซึ่งสามารถสะท้อนทัศนะความเห็นหรืออาจถือเป็นการวิจารณ์ไครสเลอร์ส่วนหนึ่งได้ตรงใจยิ่ง ด้วยการใช้คำคุณศัพท์เพียงคำเดียว

จากบทสนทนาของนักดนตรีทั้งสองท่าน แสดงว่าความสามารถในการเล่นดนตรีกับความสามารถในเชิงวิจารณ์มิได้เป็นปฏิปักษ์ต่อกัน หากแต่เอื้อต่อกัน

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

กำไรไร้ขีดจำกัดทำลายการสร้างสรรค์

นิธิ เอียวศรีวงศ์

ข่าวในหน้าหนังสือพิมพ์บอกว่า ยังไม่ทันที่หนังแฮรี่ พอตเตอร์จะเข้าฉายในเอเชียเลย ใครๆ ก็อาจหาซื้อซีดีเถื่อนเรื่องนี้ในปักกิ่งได้แล้ว ราคาเพียงประมาณ 55 บาทเท่านั้น

โชคดีหรือโชคร้ายสำหรับคนจีนกันแน่ ?

อย่างน้อยในระยะสั้น คนจีนก็น่าจะโชคดีที่สามารถดูหนังยอดฮิตซึ่งกะจะทำเงินกันเป็นหลายพันล้านบาทเรื่องนี้ได้ในราคาย่อมเยา กำไรจากการโจรกรรมนั้นทำได้ง่ายๆ เพราะผู้กระทำไม่ได้ลงทุนอะไรมากนัก แต่ดูเหมือนคนอื่นที่ไม่ใช่โจร เพียงแต่รับซื้อของโจรก็ได้กำไรไปด้วย

แต่นักเศรษฐศาสตร์กลุ่มหนึ่งบอกว่า ในระยะยาวคนจีนจะโชคร้าย ไม่แต่เฉพาะคนจีนเท่านั้น หากรวมคนทั้งโลกด้วย จะโชคร้ายไปตามคนจีน เพราะเมื่อตลาดใหญ่ขนาดจีนได้สินค้าไปโดยการขโมย นานวันเข้าก็จะไม่มีใครกล้าลงทุนผลิตของดีๆออกมาขาย เพราะผลิตมาก็ไม่ได้กำไร หรือได้น้อยเกินไปจนไม่คุ้มเหนื่อยเนื่องจากถูกขโมยไปหมด ฉะนั้นทุกคนจึงอดดูหรืออดได้ของดีไปพร้อมหน้ากัน

อย่างไรเสียก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าการขโมย ไม่ว่าขโมยสินค้าที่เป็นวัตถุหรือขโมยสินค้าที่เป็นอากาศธาตุ เช่น ลิขสิทธิ์ ย่อมไม่ใช่การกระทำที่น่าสนับสนุน

แต่จริงหรือที่ว่า การขโมยลิขสิทธิ์จะทำให้การสร้างสรรค์ยุติลงหรือเสื่อมโทรมลง ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์ทางศิลปะ, การสร้างสรรค์ทางเทคโนโลยี หรือการสร้างสรรค์ทางความคิดอ่าน

ผมออกจะสงสัยว่า ถึงจะจริงก็จริงอยู่บ้าง แต่ไม่ทั้งหมด เพราะรางวัลของการสร้างสรรค์สำหรับมนุษย์นั้นมีความหลากหลายกว่ากำไรเป็นตัวเงินเพียงอย่างเดียวแน่ ผมขอยกเอากรณีศิลปะขึ้นก่อน เพราะเห็นได้ชัดดี

ในยุคเสรีนิยมทางเศรษฐกิจเช่นปัจจุบัน ปฏิกิริยาของมนุษย์ในฐานะชีวภาพอันซับซ้อนถูกลดลงให้เหลือเพียงการตอบสนองต่อปัจจัยทางเศรษฐกิจ คือกำไร-ขาดทุน และด้วยเหตุดังนั้น เราจึงมักมองการสร้างสรรค์ว่าถูกขับและดำรงอยู่ได้ด้วยกำไรทางเศรษฐกิจเท่านั้น

ผมสงสัยอย่างยิ่งว่า ข้อนี้จริงแก่ศิลปินและกวีแน่หรือ ?

ใครก็ตามที่ถูกเรียกว่าศรีปราชญ์ และเป็นผู้แต่งกำสรวลสมุทร ไม่น่าจะได้กำไรทางเศรษฐกิจที่อุตส่าห์แต่งกวีนิพนธ์เรื่องนี้ขึ้นมา ผู้แต่งน่าจะเป็นพระเจ้าแผ่นดินอยุธยาองค์หนึ่ง แต่แต่งแล้วก็ไม่ได้ลงชื่อเอาไว้ เพราะสมัยนั้นเขาไม่นิยมลงชื่องานสร้างสรรค์กัน แถมยังคงไม่รู้แพร่หลายว่าใครแต่ง จึงเลื่อนมาเป็น "ศรีปราชญ์" ในสมัยหลัง แทนที่จะเรียกมาเสียแต่ดันว่าเป็นพระราชนิพนธ์ เพื่อไม่ให้สับสน

และใครที่เคยอ่านกำสรวลมหาสมุทรคงเห็นพ้องกับผมว่า ถ้าคนแต่งหมายมุ่งจะเอาค่าเรื่องหรือเอาความเด่นความดังเป็นที่ตั้งในการแต่ง คงแต่งให้ดีขนาดนั้นไม่ได้ และหมอนี่ไม่ว่าจะเป็นใครก็

ตาม ลงแต่งกวีนิพนธ์ได้ขนาดนี้ คงทำอย่างอื่นให้ดีเท่านี้ได้ยาก ก็คนเราจะเก่งไปทุกเรื่องหมดได้อย่างไร

คีตกวีดังๆในสมัย "คลาสสิค" ของยุโรปไม่ได้หากินทางการแต่งเพลงโดยตรง ส่วนใหญ่อยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของเจ้านายซึ่งหูหนวกทางคีตศิลป์ จะแต่งเพลงอะไรที่เฉิ่มๆ อย่างง่ายๆ ให้ตรงกับคนตรีร่วมสมัยก็ไม่กระเทือนต่อรายได้ของตัว บางครั้งเจ้านายอาจชอบเสียอีก ที่ฟังดูเหมือนดนตรีของราชสำนักอื่นๆที่เป็นคู่แข่ง แต่คีตกวีจำนวนมากก็ไม่ยักจะทำอย่างนั้น กลับพยายามแต่งให้ดีให้แปลกให้ซับซ้อนเกินหูของคนจ่ายค่าเลี้ยงดู จนในที่สุดก็ต้องเที่ยวเร่ร่อนฝากตัวที่ราชสำนักนี้พักหนึ่ง ราชสำนักโน้นพักหนึ่ง จนกว่าจะไปเจอพระกรรณที่ไม่หนวกสักคู่หนึ่ง จึงได้รายได้พอเลี้ยงลูกเมียไปอย่างมั่นคง

ถ้าการสร้างสรรค์เกิดจากกำไรทางเศรษฐกิจอย่างเดียวเสียอีก ป่านนี้เราคงไม่มีดนตรีดีเลิศจากยุค "คลาสสิค" ไว้ฟังเลย

แรงผลักดันให้คนสร้างสรรค์สิ่งอันดีเลิศจึงมีความซับซ้อน และหลากหลายกว่ากำไรทางเศรษฐกิจอย่างแน่นอน

ตรงกันข้ามกับที่เชื่อกัน กรณีตัวอย่างในโลกปัจจุบันกลับชี้ให้เห็นว่า กำไรทางเศรษฐกิจนั่นแหละคือตัวทำลายการสร้างสรรค์ทางศิลปะ

หนังฮอลลีวู้ดตกต่ำลงอย่างรวดเร็ว เพราะผู้สร้างหนังทุกคนเก็งแต่จะสร้างกำไรกันอย่างมโหฬาร จึงพร้อมจะสร้างอะไรก็ได้ที่เรียกคนดูได้เต็มโรง ไม่ว่าจะเป็นไดโนเสาร์ โลกถล่ม น้ำท่วม อัคคีภัย ฯลฯ เพื่อป้อนความตื่นเต้นให้แก่ชีวิตที่ซ้ำซากจำเจของคนชั้นกลาง

แล้วลองคิดย้อนไปในสมัยก่อนหน้านี้ว่า ฮอลลีวู้ดนี่แหละที่เคยสร้างหนังคลาสสิคที่เยี่ยมยอดมาหลายต่อหลายเรื่องแล้วในอดีต โดยการลงทุนแต่พอสัณฐานประมาณ ไม่ใช่การทุ่มทุนเพื่อต่อทุนอย่างที่ทำกันในทุกวันนี้

ผู้สร้างละครทีวีของไทยไม่กล้าเสนองานที่มีศิลปะ เพราะเก็งว่าตลาดจะไม่รับ และทำให้ไม่สามารถขายโฆษณาได้ แล้วเราดูการแสดงระดับไหนเป็นอาหารจิตใจทุกเย็นกันในทุกวันนี้คงไม่ต้องพูดถึงกัน

นักแต่งเพลงไทยเชื้อเชิญให้ตลาดเป็นผู้กำกับควบคุมบทเพลงของตัว ไม่ว่าจะเฉิ่มจะเชยอย่างไรก็ได้ ขอให้มีคุณสมบัติเพียงอย่างเดียวคือ "ขายได้" เท่านั้น ในขณะที่เพลงก็ "ขายได้" เพราะบริษัทยอมจ่ายค่า "คิว" เพลง หรือเข้าไปซื้อรายการไว้ในครอบครองสำหรับโฆษณาอย่างบ้าเลือด เราจะเรียกการกระทำอย่างนี้ว่าเป็นการสร้างสรรค์ทางศิลปะได้หรือ

มีที่ไหนหรือครับที่กำไรทางเศรษฐกิจล้วนๆผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์ขึ้นจริง แม้แต่ในด้านเทคโนโลยี กำไรทางเศรษฐกิจก็มักทำลายการสร้างสรรค์เสียมากกว่า

ระบบปฏิบัติการคอมพิวเตอร์ส่วนบุคคลที่ขายดีที่สุดในโลก เป็นระบบปฏิบัติการที่ไม่ "ก้าวหน้า" ทันกับความก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์ด้านคอมพิวเตอร์ ทั้งไม่ได้เป็นผู้นำด้วยเพราะลอกคนอื่น

เขามาเกือบทั้งดุ้น รักษาความเป็นเจ้าตลาดได้ด้วยเล่ห์เหลี่ยมทางการค้า เช่น ทำให้เกิดการผูกขาด application ในลักษณะ ต่างๆขึ้น

อภิมหาเศรษฐีเจ้าของบริษัททำเงินจากเล่ห์เหลี่ยมทางการค้า ไม่ใช่การสร้างสรรค์ทางเทคโนโลยี

นับตั้งแต่เราโยนการสร้างสรรค์เข้าไปในตลาดเต็มที่ ผมยังไม่เห็นว่าได้เกิดการสร้างสรรค์อะไรที่เป็นคุณประโยชน์ต่อมนุษยชาติขึ้นมาสักอย่างเดียว (สิ่งใหม่สิ่งเดียวที่เกิดขึ้นคือ ศาสตร์และศิลป์ของการโฆษณา ซึ่งหาได้มีคุณประโยชน์ต่อมนุษย์แต่อย่างหนึ่งอย่างใดไม่)

ยาปฏิชีวนะเกิดขึ้นก่อนที่ตลาดจะเข้ามารุมแทะการสร้างสรรค์ แต่ตลาดก็ไม่ได้พัฒนายาปฏิชีวนะให้มีประสิทธิภาพมากขึ้นไปกว่าเดิม ร้ายไปกว่านั้นกลับทำให้มีการใช้ยาโดยไม่จำเป็นและเกิดการด้านทานยาแพร่หลายในหมู่ประชากรโลก ตลาดกลับทำให้ยาใหม่ๆที่เกิดขึ้นมีอันตรายมากขึ้น เพราะศึกษาผลข้างเคียงไม่กระจ่างพอก็เร่งทำเงินกันแล้ว ในทุกวันนี้ยาถูกสั่งถอนจากตลาดมากกว่าเมื่อ 3-40 ปีที่แล้วอย่างมาก แต่ก็ได้ผลิตเหยื่อทิ้งไว้ในตลาดอีกอักโข

ตรงกันข้ามกับการปล่อยให้กำไรทางเศรษฐกิจเป็นแรงผลักดันการสร้างสรรค์เพียงอย่างเดียว ผมคิดว่าจำเป็นจะต้องจำกัดกำไรที่พึงได้จากการสร้างสรรค์ด้วยซ้ำ

การจำกัดกำไร จะทำให้ผู้สร้างหนังหันกลับไปสู่หนังเล็กๆที่มีคุณภาพทางศิลปะ

เพลงที่แต่งขึ้นอย่างประณีตเพื่อหูที่ประณีตซึ่งมีจำนวนน้อยเป็นธรรมดา การเสนอขายระบบปฏิบัติการที่เสถียร สะดวกในการใช้ และพอเหมาะพอดีสำหรับการใช้งานของแต่ละคนด้วยราคาที่สมประโยชน์กับความต้องการของผู้ใช้ โดยไม่ต้องซื้อขยะมาแบกไว้ในฮาร์ดดิสก์

การโจรกรรมก็เป็นการจำกัดกำไรอย่างหนึ่งแต่การโจรกรรมผิดศีลธรรม ถึงไม่ให้ผลร้ายแก่การสร้างสรรค์ ก็ให้ผลร้ายแก่จิตใจมนุษย์ ฉะนั้น การโจรกรรมจึงเป็นการจำกัดกำไรที่ไม่ดี เพราะกลับทำความเสียหายให้แก่มนุษยชาติได้ไม่น้อยไปกว่ากำไรไม่อั้นซึ่งบูชากันอยู่เวลานี้

จะจำกัดกำไรกันด้วยวิธีไหน ระบบภาษี การจำกัดตลาด การลดสิทธิในลิขสิทธิ์ลง ฯลฯ เกินสติปัญญาของผมจะคิดได้ว่า แต่ละอย่างจะเกิดผลดีผลเสียอย่างไร แต่ผมแน่ใจว่า กำไรที่ไม่มีขีดจำกัดนั้น นอกจากไม่มีคุณแล้ว ยังเป็นอันตรายแก่ส่วนรวมอย่างแน่นอน

ที่มา: นิธิ อียวศรีวงศ์. "กำไรไร้ขีดจำกัด ทำลายการสร้างสรรค์". มติชน (ศุกร์ที่ 30 พ.ย. 2544).

บทวิเคราะห์

นิธิ เอียวศรีวงศ์ เป็นนักวิจารณ์สังคมที่โดดเด่นที่สุดของยุคปัจจุบัน มีความเข้าใจในเรื่องของกลไกของสังคมสมัยใหม่อย่างลึกซึ้ง กอปรกับเป็นผู้ที่มีความตื่นตัวติดตามความเคลื่อนไหวของประชาคมนานาชาติไปพร้อมกันด้วย จึงทำให้ข้อสังเกตและข้อวิจารณ์ของเขาตรงเป้า เท่ากับเป็นการทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่เตือนสติสังคมไปพร้อมกัน ด้วยพื้นฐานอักษรศาสตร์และความจัดเจนในด้านประวัติศาสตร์ (อันเป็นวิชาที่เขาได้สร้างงานศึกษาค้นคว้าที่มีลักษณะบุกเบิกเอาไว้) ทำให้นิธิเห็นความเชื่อมโยงและกระแสของความเปลี่ยนแปลงในมิติของเวลาได้ดีกว่านักสังคมศาสตร์อีกเป็นจำนวนมาก นอกจากนั้นเขายังเป็นผู้ที่มีความสนใจในศิลปะหลากสาขา ทำให้นิธิไม่ปฏิเสธที่จะนำประเด็นเรื่องคุณค่ามาพิจารณาในงานเขียนของเขาอยู่เสมอ

บทความที่นำมาวิเคราะห์นี้ ถ้าดูในระดับผิวเผิน ผู้อ่านก็อาจจะจัดว่าเป็นข้อคิดในเชิงเศรษฐศาสตร์ อย่างดีที่สุดก็คงจะจัดเข้าระบบว่าเป็น "เศรษฐศาสตร์แห่งศิลปะ" ซึ่งไม่ค่อยจะมีนักวิชาการ "เล่น" ในทางนี้มากคนนัก อันที่จริง บทนำและบทส่งท้ายก็ดูจะเป็นการตั้งประเด็นที่เน้นในเรื่องของเศรษฐศาสตร์ แต่ถ้าได้พิเคราะห์ดูให้ถ่องแท้แล้ว มโนทัศน์หลักที่นิธินำมาตั้งเป็นโจทย์ซึ่งว่าด้วยการแสวงหาทางที่จะจำกัดการค้ากำไรอันไร้ขอบเขตนั้น แฝงไว้ซึ่งประเด็นในเชิงปรัชญาและจริยธรรมอยู่ด้วย ข้อคิดหลักของผู้วิจารณ์ในบทความนี้ (แม้ว่าผู้วิจารณ์จะไม่ใช้คำและมโนทัศน์ในด้านปรัชญาและจริยศาสตร์ก็ตาม) ก็คือ ถ้าปล่อยให้กิเลสมนุษย์เป็นตัวนำในกิจทั้งหลายทั้งปวงโดยปราศจากขอบเขตแล้ว ความหายนะก็อยู่เพียงแค่เอื้อม แต่นิธิมีวิธีการเขียนที่ชวนให้ผู้อ่านได้เชื่อมโยงกับประสบการณ์หลัก ๆของโลกสมัยใหม่ อันได้แก่ การผลิต การตลาด การเผยแพร่ และการแสวงหากำไร

บทความนี้ แม้จะพรรณนาถึงกิเลสมนุษย์และผลกระทบที่ดูจะเป็นเรื่องในทางลบเสียเป็นส่วนใหญ่ แต่โดยส่วนลึกแล้วยังแสดงความเชื่อมั่นในพลังสร้างสรรค์ พลังปัญญา และพลังแห่งสัญชาติญาณใฝ่ดีในตัวมนุษย์ การที่นิธิยกตัวอย่างจากศิลปะมาอภิปรายให้เห็นว่าการสร้างงานที่ทรงคุณค่านั้นมิได้มาจากแรงจูงใจในเรื่องของโภคทรัพย์หรือผลกำไร หากแต่เป็นแรงผลักดันจากภายในที่ต้องการจะสำแดงออกไปในรูปของงานสร้างสรรค์ ที่น่าสนใจยิ่งไปกว่านั้นก็คือ นิธิมิได้ขีดเส้นพรมแดนระหว่างผู้สร้างสรรค์ทางศิลปะและผู้ประดิษฐ์คิดค้นในทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี กล่าวอีกนัยหนึ่ง ข้อขัดแย้งระหว่าง "สองวัฒนธรรม" (The two cultures) ซึ่งเป็นการโต้แย้งที่รุนแรงในโลกตะวันตกในช่วงทศวรรษ 1960 โดยที่ฝ่ายมนุษยศาสตร์และฝ่ายวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีออกมาดอบโต้กันนั้น ดูจะไม่เป็นประเด็นในบทความนี้ เพราะพลังสร้างสรรค์มาจากแหล่งเดียวกันในตัวมนุษย์ แม้ว่าจะแสดงออกด้วยรูปแบบและวิธีการต่าง ๆกัน

ความรู้ทางประวัติศาสตร์ของผู้วิจารณ์ช่วยให้บทความนี้มีมิติในทางลึก ดังที่นิธิได้อ้างถึงงานวรรณคดีไทยชิ้นเยี่ยมซึ่งเขาพยายามจะชี้ให้เห็นว่า งานในระดับนี้มิได้สร้างขึ้นเพื่อ สนองตลาดอย่างแน่นอน เช่นเดียวกับตัวอย่างจากงานคีตศิลป์ของยุโรปในยุคคลาสสิก (ศตวรรษที่ 18) ประเด็น

นี้น่าสนใจยิ่ง เพราะในยุคปัจจุบันนักทฤษฎีทั้งหลายทั้งปวงพยายามที่จะเน้นความสำคัญของ "ผู้รับ แต่นิธิกลับพูดถึงอีกมิติหนึ่งซึ่งเป็นสิ่งซึ่งอธิบายได้ยากในกรอบของสุนทรียศาสตร์ของผู้รับ หรือประวัติของการรับงานศิลปะ ทั้ง ๆที่ไม่ปฏิเสธว่า ผู้รับ ผู้อุปถัมภ์หรือมหาชนเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของประชาคมศิลปะ แต่ถ้าพูดกันในเรื่องของคุณค่าแห่งการสร้างสรรค์แล้ว ปัจจัยภายนอกเหล่านี้ย่อมมิอาจมีอำนาจเหนือปัจจัยภายในที่เป็นเรื่องของพลังจิตและปัญญาได้

ความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะกับตลาด ระหว่างศิลปินกับมหาชนจึงมิใช่ความสัมพันธ์ประเภทเดียวที่เป็นปัจจัยหลักในการศึกษาเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับบริบททางวัฒนธรรมและสังคม จากตัวอย่างที่ใกล้ตัวซึ่งนิธิอ้างมาจากวงการบันเทิง เช่น ค่ายเพลงและสื่อมวลชนทั้งหลายที่สนองธุรกิจอย่างไม่คิดหน้าคิดหลังนั้น เราย่อมจะเห็นได้ว่า ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดในระยะหลังเป็นความเปลี่ยนแปลงในกระแสของเวลาที่ชวนให้คิดว่า โลกมิได้เจริญขึ้นแต่กลับถดถอยลง นั่นก็คือ งานที่ไร้คุณภาพเข้ามาครองตลาดด้วยกโลบายธุรกิจของพ่อมดหมอผียุคใหม่ อันมีเทคโนโลยีแห่งการผลิต กลไกในการโฆษณา และตัวทุนเป็นสิ่งที่หนุนอยู่ การเอ่ยถึงภาพยนตร์ฮอลลีวูดก็ประจักษ์แจ้งอยู่แล้วว่า การทุ่มทุนเพื่อสร้างงานที่จะกระตุ้นอารมณ์ของผู้ดูผู้ชมแต่เพียงด้านเดียวโดยไม่สนองความต้องการทางปัญญานั้น คือทางตันของภาพยนตร์ฮอลลีวูด ซึ่งครั้งหนึ่งเคยสร้างงานที่มีคุณภาพด้วยทุนรอนอันพอเหมาะพอควร หมายความว่าทางสายกลางของธุรกิจอาจจะเป็นตัวที่ประกันคุณภาพก็ย่อมได้ ตราบใดที่วงการถอยหนีมาจากทางสายกลางที่ว่านี้ ผู้ผลิตและผู้เสพก็ร่วมหลงทางไปในทางเดียวกัน

เมื่อย้อนกลับมาพิจารณาถึงประเด็นของโจรสลัดทางปัญญาซึ่งนิธิเอ่ยถึงในเรื่องที่เกี่ยวกับซีดีเถื่อน ซึ่งผลิตในประเทศที่มีพลเมืองหนาแน่นที่สุดในโลก นักสังคมศาสตร์บ้องตื้นจำนวนหนึ่งอาจจะคิดไปได้ว่า การที่มีแรงปะทะระหว่างผู้ผลิตที่ค้ากำไรเกินควรกับกลุ่มผู้บริโภคที่แก้เผ็ดด้วยการขโมยสิ่งที่มีลิขสิทธิ์มาเสพโดยไม่ยี่หระต่อสิทธิ์อันชอบธรรมนั้น อาจจะเป็นทางหนึ่งในการสร้างความสมดุลให้เกิดขึ้น นั่นก็หมายความว่า โจรสลัดด้านทรัพย์สินทางปัญญาเป็นกลไกในการควบคุมกำไรที่ไร้ขีดจำกัดได้ในรูปแบบหนึ่ง แต่นิธิไม่ยอมที่จะพลัดหลงเข้าในหนทางที่ไม่ชอบธรรมที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความไม่ซื่อสัตย์ โดยที่เขาคิดว่า ถ้าปล่อยให้ขบวนการโจรสลัดเหล่านี้ดำเนินต่อไป ผู้สร้างงานศิลปะที่มีคุณค่าก็อาจจะเลิกราการสร้างสรรค์ไปโดยปริยาย เพราะเมื่อสร้างและผลิตมาแล้วก็ถูกขโมยไปสิ้น ผู้สร้างและผู้ผลิตจะดำรงชีวิตอยู่ได้อย่างไร นั่นเป็นการมองประเด็นแบบตรงไปตรงมา แต่ก็เป็นการมองปัญหาด้วยความสำนึกทางจริยธรรมที่อาจอธิบายได้ด้วยหลักเกณฑ์ของเศรษฐศาสตร์

ในตอนสุดท้าย นิธิเปิดทางไว้ให้ผู้อ่านได้คิดแสวงหาทางออกเองว่า จะขีดวงให้แก่การค้ากำไรที่ไร้ขีดจำกัดอย่างไร แม้ว่าเขาจะไม่ได้ให้คำตอบด้วยตนเองที่ชัดเจนนัก แต่การตั้งประเด็นว่ากำไรไร้ขีดจำกัด ทำลายการสร้างสรรค์ ก็เพียงพอแล้วที่จะเป็นเครื่องเตือนสติสังคมโลกาภิวัตน์ของเราว่า การสวามิภักดิ์ต่อผลกำไร ต่อเสน่ห์ของวัตถุธรรม ต่อชัยชนะในตลาดโลก ที่ได้มาด้วยกุโลบายอันไร้ศีลธรรมนั้น มิใช่สิ่งที่พึงปรารถนา เพียงเท่านี้ นักวิจารณ์ก็ได้ทำหน้าที่เป็นเสียงมโนธรรมให้แก่สังคมได้แล้ว

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

ทอสกานินีและนักวิจารณ์ดนตรี

บี.เอช. แฮกกิน

เสียงวิจารณ์อันแรกในด้านลบที่น่าเชื่อถือได้ในประเทศนี้ (ต่อการแสดงของทอสกานินี – ผู้แปล) คือการวิจารณ์ของ Virgil Thomson เมื่อครั้งที่เขาเป็นนักวิจารณ์ดนตรีของหนังสือพิมพ์ The New York Herald Tribune เมื่อปี ค.ศ.1940 การวิจารณ์นี้ได้เกิดเป็นสิ่งน่าเชื่อถือขึ้นมาโดยอาศัยเครื่องมือของการรับรู้และการพิจารณาตัดสิน ในช่วงจังหวะที่ทอมสันพอใจที่จะใช้เครื่องมือเหล่านี้กับเสียงดนตรีจริงๆที่ได้ยินผ่านหูของเขา มาทำให้เกิดรายงานข่าวและการประเมินผลที่แม่นยำ ซึ่งเป็นเพียงบทวิจารณ์ดนตรีทางหนังสือพิมพ์อันควรค่าแก่การอ่าน แต่ในหลายๆโอกาส ทอมสันพบว่ามันน่าสนใจกว่าในการสร้างความคิดแปลกๆหรือเพ้อฝันเกี่ยวกับสิ่งที่คิดขึ้นมาในหัวของเขา ซึ่งไม่เพียงแต่น่าสนใจกว่าสำหรับเขาเท่านั้น แต่ยังน่าประทับใจกว่าสำหรับผู้อ่านด้วย สิ่งนี้มีความสำคัญต่อจิตสำนึกของนักเขียนต่อผลงานเขียนบทวิจารณ์ของเขาเอง และเกี่ยวพันกับผลกระทบที่จะเกิดตามมาต่อผู้ฟัง โดยเฉพาะผลกระทบที่ทำให้ผู้คนตื่นตะลึง (shock effect) ในขณะที่ด้านหนึ่งทอมสันบรรลุถึงผลกระทบที่ทำให้ผู้คนตื่นตะลึงจากบทวิจารณ์การแสดงริไซทัลของไฮเฟ็ตซ์และโฮโรวิตซ์ ซึ่งเป็นบทวิจารณ์ที่เขาประเมินผลการแสดงได้ถูกต้อง เขาอรรถาธิบายได้อย่างแม่นยำ ผมหมายถึงว่าเขาอรรถาธิบายสิ่งที่คนๆหนึ่งสามารถจดจำได้ถึงการบรรเลงดนตรีของไฮเฟ็ตซ์หรือโฮโรวิตซ์ แต่ในอีกด้านหนึ่งนั้น สิ่งที่ทอมสันพรรณนาว่าเป็นการแสดงของทอสกานินี กลับเป็นไปในทางตรงกันข้าม เขาวิจารณ์การแสดงของทอสกานินีว่า "ทอสกานินีทำสิ่งเดียวกับที่ Mendelssohn[1] .... ได้เคยกระทำอย่างน่าละอายมาแล้ว ด้วยการบรรเลงดนตรีที่เร่งจังหวะอย่างร้อนลน ละทิ้งความชัดเจน และเมินเฉยต่อจังหวะพื้นฐาน" ซึ่งคำวิจารณ์ของทอมสันนี้ไม่ตรงตามที่การแสดงจริงที่อำนวยเพลงโดยทอสกานินีที่พวกเราบางคนได้ฟังมา สิ่งนี้มีอยู่เพียงในจินตนาการของทอมสันเท่านั้น และจินตนาการแบบนี้ก็ถูกนำไปใช้กับรายละเอียดที่เขาเขียนถึงการแสดงนี้ ซึ่งขัดกับเรื่องของ "การเชื่อมผลึกประสานกันของประวัติศาสตร์และวรรณคดีกับวัฒนธรรมดนตรี" ในการแสดงดนตรีที่ทอมสันกล่าวไว้ว่า ได้ถูกส่งผ่านจาก Wagner สู่ von Bülow[2], Nikisch[3] และ Beecham[4]" ทอมสันวิจารณ์ทอสกานินีว่าได้นำเสนอ "ดนตรีและละครที่ล่องลอย" ปราศจาก "พลังจินตนาการส่วนตัว" หรือ "แรงกระตุ้นจากประวัติศาสตร์" ดนตรีถูกตัดทอนลงด้วยวิธีการ "รวบกระชับ" หรือทำให้ "ง่ายขึ้น" (streamlining) ไปสู่ (หรือเหลือเพียง) "โครงสร้างทางดนตรีที่จำเป็นต้องมี" เท่านั้น เพื่อจุดประสงค์เพียงต้องการเสียงดนตรีล้วนๆที่

---

[1] Felix Mendelssohn (1809-1847) นักแต่งเพลง นักเปียโนและวาทยกรชาวเยอรมัน

[2] Hans von Bülow (1830-1894) นักแต่งเพลง นักเปียโน และวาทยกรชาวเยอรมัน

[3] Arthur Nikisch (1855-1922) วาทยกรชาวฮังการี

[4] Sir Thomas Beecham (1879-1961) วาทยกรชาวอังกฤษ

น่าตื่นเต้นเร้าใจ หนึ่งในคำอธิบายของทอมสันในเรื่องที่ทอสกานินีบรรเลงดนตรีออกมาแบบนี้คือ การที่ทอสกานินีสายตาสั้นอย่างมาก ทำให้ทอสกานินีต้องจำสกอร์เพลงทั้งหมดที่เขาไม่สามารถใช้สายตาอ่านได้ในขณะแสดงคอนเสิร์ตจริง

เมื่อใครสักคนจดจำทุกสิ่งทุกอย่างไว้ เขาจะรู้ประจักษ์ชัดถึงดนตรีที่บรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบ เขาจะบรรเลงเพลงนั้นในใจเป็นประจำตลอดไปตั้งแต่ต้นจนจบ และบางคนก็พบวิธีที่จะทำให้ง่ายขึ้นด้วยการเป็นอิสระจากรายละเอียดทั้งปวงในการบรรเลง อิสระแม้กระทั่งจากส่วนที่มีความสำคัญยิ่งของบทเพลง ทำให้เกิดเป็นดนตรีที่รวบกระชับอย่างง่ายๆ และไม่มีพื้นผิว (texture) ต่อมาเมื่อถึงเวลาซ้อมกับวงดนตรี วาทยกรบางคนก็หวนกลับมาที่พื้นผิว และบางคนก็มัวแต่สนใจบรรเลงในสิ่งที่เป็นเปลือกนอกแบบกลางๆ เพียงเพื่อให้ได้โครงสร้างทางดนตรีออกมาเป็นรูปเป็นร่างเท่านั้น เพราะโครงสร้างที่ก่อให้เกิดเป็นดนตรีขึ้นมานั้นเป็นสิ่งที่วาทยกรได้จดจำผ่านการอ่านทางสายตาและผ่านทางโสตประสาทภายในของตนเอง การบรรเลงดนตรีเพียงแค่โครงสร้างทางดนตรี และเล่นตั้งแต่ต้นจนจบรวดเดียวก่อให้เกิด... ผลที่น่าตื่นเต้นที่สุดเท่าที่ดนตรีจะถูกสร้างสรรค์ออกมาได้

และในการสนทนากันครั้งหนึ่ง ทอมสันกลับให้คำอธิบายอีกอย่างหนึ่งว่า เนื่องจากทอสกานินีเป็นผู้อำนวยเพลงสำหรับการแสดงอุปรากรนานจนกระทั่งถึงอายุ 50 ปี และในวัยนั้นกลับต้องมาอำนวยเพลงประเภทซิมโฟนิคโดยปราศจากความรู้เกี่ยวกับขนบนิยม (traditions) ของการบรรเลงเพลงแนวนี้ ทอสกานินีจึงแก้ปัญหานี้ด้วยการทำให้ดนตรีกระชับและง่ายขึ้น

สิ่งที่ทอมสันกระทำในบทวิจารณ์ คือการใช้ภาษาที่ชวนประทับใจ ในการทำให้คนเชื่อในประเด็นที่ผู้เขียนคิดฝันเอาเองว่าเป็นจินตนาการที่เป็นจริง สิ่งนี้เป็นสิ่งที่ผมสามารถแสดงให้เห็นได้ว่าแม้เวลาจะผ่านพ้นมา 30 ปีและผมก็ยังไม่รู้ว่าภาษาเขียนที่ชวนประทับใจอ้างถึงหรือพูดถึงอะไรอยู่ และไม่สามารถค้นพบความเชื่อมโยงทางความคิดในภาษาเขียนที่ชวนประทับใจเหล่านั้นด้วย "การเชื่อมผลึกประสานกันระหว่างประวัติศาสตร์และวรรณคดีกับวัฒนธรรมทางดนตรี" เป็นมโนคติที่ผมไม่สามารถนำไปสัมพันธ์กับการบรรเลงบทเพลงซิมโฟนีของโมสาร์ทหรือเบโธเฟน เป็นมโนคติที่ทอมสันไม่ได้รับมาจากการบรรเลงจริงของ Wagner, von Bulow และ Nikisch เพราะเป็นการบรรเลงที่ทอมสันไม่ได้ฟัง อีกทั้งเป็นมโนคติที่ผมพบว่าไม่ได้เกิดมีขึ้นในการบรรเลงจริงของ Beecham ซึ่งทอมสันได้ฟังมา การแสดงของ Beecham ที่ผมได้ฟังมา เป็นความคล้องจองและการเกิดโครงสร้างทางดนตรีขึ้นมาของบทเพลงซิมโฟนี ซึ่งเป็นไปตามความรู้สึกทั่วไปของ Beecham ต่อโครงสร้างทางดนตรีที่แสดงออกซึ่งความรู้สึก และความรู้สึกของ Beecham ต่อโครงสร้างเฉพาะที่ปรากฏแสดงออกมาถึงความรู้สึกเฉพาะกับบทเพลงซิมโฟนีเฉพาะนั้นๆ และเป็นสิ่งเดียวกับสิ่งที่ผมได้ฟังจากการบรรเลงของทอสกานินีด้วย โครงสร้างทางดนตรีที่ทอสกานินีสร้างให้กับบทเพลงซิมโฟนีบทนี้แตกต่างจากของ Beecham แต่เป็นโครงสร้างทางดนตรีที่ครอบคลุมการแสดงออกทางความรู้สึกสำหรับบทเพลงนี้ ไม่ใช่เป็นการรวบกระชับหรือทำให้ง่ายขึ้น จนกลายเป็นเพียงโครงสร้างทางดนตรีที่จำเป็นต้องมี โดยปราศจากพื้นผิว รายละเอียด และนัยสำคัญ อย่างที่ทอมสันอรรถาธิบายไว้ในบทวิจารณ์ของเขา หลังจากเวลาได้ผ่านพ้นไปแล้ว 30 ปี ผมก็คงยังมองไม่เห็นว่าทำไมการบรรเลงดนตรีตั้งแต่ต้นจนจบในใจจะต้องทำให้เกิดผลดังที่ทอมสันกล่าวไว้ว่าต้องเป็นเช่นนั้น และผมยังไม่สามารถเกิดมโนคติที่ถูกต้อง

แน่นอนในเรื่องของ "การบรรเลงแบบรวบกระชับ .... เป็นอิสระทั้งหมดจากรายละเอียด และแม้กระทั่งส่วนที่มีความสำคัญยิ่งของบทเพลง" หรือ "การบรรเลงที่ล่องลอย ก่อตัวขึ้นมาเป็นโครงสร้างทางดนตรี โดยไม่มีพื้นผิว" หรือมีเพียงพื้นผิวซึ่งเป็น "เปลือกนอกอย่างกลางๆของโครงสร้างทางดนตรี" นอกจากเรื่องพวกนี้แล้ว ความจริงที่ปรากฏก็คือ เมื่อทอสกานินีไม่ได้อำนวยเพลงอยู่บนเวทีการแสดงคอนเสิร์ต เขาไม่ได้เคยซ้อมเพลงตั้งแต่ต้นจนจบอย่างสม่ำเสมอเพียงในใจ แต่เขาอ่านเพลงอย่างสม่ำเสมอจากสกอร์เพลง และในการศึกษาสกอร์อย่างไม่วันจบสิ้นนี้ เขาให้ความสำคัญเป็นอย่างมากกับเรื่องความชัดเจนของพื้นผิว ทอสกานินีเคยกล่าวไว้ครั้งหนึ่ง ขณะที่สั่นศีรษะอย่างท้อแท้ใจว่า "ผมได้พยายามทำทุกอย่าง" พร้อมกับชี้ไปที่แนวการบรรเลงของบาสซูนดอนหนึ่งในสกอร์เพลงโหมโรง Consecration of the House ผลงานเพลงของเบโธเฟน "แต่ผมเกรงว่าผมจะไม่ได้ยินเสียงบาสซูนเหล่านี้" นักดนตรีคนหนึ่งของวงเอ็นบีซี ซิมโฟนีได้หวนระลึกไปถึงช่วงเวลาที่ทำงานร่วมกับ ทอสกานินีว่า เมื่อทอสกานินีอำนวยเพลงอยู่หน้าวงออร์เคสตรา เขาจะพูดว่า "ผมเพียงอยากจะบอกว่า แคลิเน็ตแนวสองและฮอร์นแนวสามและวิโอลาซึ่งเล่นเป็นโน้ตเสียงประสานอยู่ภายในคอร์ด ... แต่ละคนก็เล่นแนวของตนไป" และเล่นให้เสียงดนตรี "ร้องเพลงออกมาประหนึ่งว่าเป็นทำนองเพลงหลัก แล้วผสมผสานเสียงในแนวการบรรเลงของตนให้เข้ากับพื้นผิวของวงออร์เคสตราส่วนอื่นๆ" และ "ก็จะกลายเป็นเสียงดนตรีทั้งวงที่น่าฟังยิ่ง" ความชัดเจนของพื้นผิวที่ทอสกานินีสรรค์สร้างให้กับโครงสร้างทางดนตรีที่ประกอบด้วยรายละเอียดสำคัญๆนี้ เป็นสิ่งที่ Turner[5] ได้เขียนไว้ในบทวิจารณ์ของเขาว่า "เกิดจากการแสดงออกทางอารมณ์ดนตรีอย่างเหมาะสม"

มันเป็นจินตนาการของทอมสันอีกนั่นแหละที่กล่าวว่า ทอสกานินีเริ่มอำนวยเพลงดนตรีประเภทซิมโฟนิค เมื่ออายุล่วงเข้า 50 ปีไปแล้ว โดยที่ทอสกานินีไม่มีความรู้เรื่องขนบนิยมของการบรรเลงดนตรีแนวนี้ ในความเป็นจริงนั้น เส้นทางดนตรีของทอสกานินีก็ดำเนินไปเช่นเดียวกับวาทยกรคนอื่นๆในแถบยุโรปตอนกลางร่วมยุคเดียวกัน กล่าวคือหลังจากที่ทอสกานินีเริ่มอำนวยเพลงสำหรับอุปรากรได้ประมาณ 2-3 ปี เขาก็เริ่มอำนวยเพลงดนตรีประเภทซิมโฟนิค ขณะที่มีอายุได้ 28 ปี และก็เหมือนๆกับวาทยกรร่วมยุคเดียวกันที่หลังจากนั้นทอสกานินีใช้ชีวิตทางดนตรีต่อไปด้วยการอำนวยเพลงทั้งอุปรากรและดนตรีประเภทซิมโฟนิค คอนเสิร์ตครั้งแรกของเขาแสดงที่เมืองตูลินเมื่อเดือนมีนาคม ปี 1896 โปรแกรมการบรรเลงส่วนหนึ่งประกอบด้วย บทเพลงซิมโฟนี ในบันไดเสียงซีเมเจอร์ ของซูเบิร์ต คอนเสิร์ตต่อมาในฤดูใบไม้ผลิ เขาบรรเลงเพลงของไฮเดิน เบโธเฟน บราห์มส์ และไชคอฟสกี้ วาทยกรในแถบยุโรปตอนกลางรวมทั้งทอสกานินี เริ่มต้นเรียนรู้ดนตรีประเภทซิมโฟนิคด้วยวิธีการเดียวกันคือ การฟังการแสดงจริงและการศึกษาจากสกอร์เพลง ยิ่งไปกว่านั้นการแสดงจริงที่พวกเขาได้ฟังกันนั้น รวมการอำนวยเพลงโดยวาทยกรชาวเยอรมันด้วย จากการพูดคุยกับทอสกานินีในปี 1944 เกี่ยวกับรายละเอียดที่เขาเปลี่ยนแปลงในการบรรเลงบทเพลงซิมโฟนี หมายเลข 3 หรือ Eroica ของเบโธเฟน เขากล่าวว่า "ย้อนหลังไป 40 ปีที่แล้ว เมื่อผมบรรเลงซิมโฟนีบทนี้

---

[5] W.J. Turner (1889-1946) นักวิจารณ์ดนตรีชาวอังกฤษ

เป็นครั้งแรก เนื่องจากผมเคยได้ยิน Richter วาทยกรชาวเยอรมนีอำนวยเพลงเพลงนี้มาก่อน ผมจึงคิดว่าผมต้องเล่นดนตรีเยอรมันบทนี้ให้เหมือนกับที่คนเยอรมนีเขาเล่นกัน .....แต่หลังจากนั้นเมื่อผมมาเล่นเพลงนี้อีก ผมก็เลิกเล่นตามความรู้สึกของผมเองมากขึ้น ในที่สุดปัจจุบันนี้ผมมีความกล้าพอที่จะเน้นเฉพาะจังหวะที่คิดว่าถูกต้องเอง"

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

แปลจาก B.H.Haggin. " Toscanini and His Critics" **A Decade of Music.** New York : Horizon Press, 1973. pp. 70-73.

บทวิเคราะห์

ทอสกานินีเป็นวาทยกรชาวอิตาเลียน ที่ไม่ยอมสยบต่อขบวนการฟาสซิสต์ ซึ่งมีมุสโซลินีเป็นผู้นำและไปใช้ชีวิตทางดนตรีในประเทศสหรัฐอเมริกา หลังจากที่เป็นวาทยกรให้กับคณะอุปรากรในยุโรปอยู่ยาวนาน วง NBC Symphony Orchestra ของอเมริกา ก่อตั้งขึ้นมาโดยเฉพาะเพื่อทอสกานินี หลังจากเขาเสียชีวิตลงได้ระยะหนึ่งก็ต้องยุบเลิกวงออร์เคสตราวงนี้ไป

ตำนานว่าด้วยเรื่องราวของทอสกานินีมีผู้เขียนไว้มากมาย ทั้งที่เป็นบทวิจารณ์การแสดงและหนังสือเรื่องราวประวัติทางดนตรีของทอสกานินี บทวิจารณ์บทนี้มีลักษณะของ "การวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์" เขียนโดย B.H. Haggin รวบรวมอยู่ในหนังสือ "A Decade of Music" แฮกกินเป็นนักวิจารณ์ดนตรีที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่งของอเมริกา นอกเหนือจากผลงานวิจารณ์ดนตรีในหนังสือพิมพ์ต่างๆ แล้ว เขามีผลงานหนังสือเกี่ยวกับดนตรีหลายเล่ม อาทิ A Book of the Symphony, Music on Records, Music in the Nation, The Listener's Musical Companion รวมถึงหนังสือที่เขาเขียนเกี่ยวกับทอสกานินีอีก 2 เล่ม คือ Conversations with Toscanini และ The Toscanini Musicians Knew อาจจัดได้ว่าเขาเป็นนักเขียนด้านดนตรีที่สันทัดและรู้เรื่องราวของทอสกานินีในแง่มุมต่างๆเป็นอย่างดี

ความน่าสนใจของบทวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ที่แฮกกินเขียนได้แย้งบทวิจารณ์การแสดงดนตรีของทอสกานินี โดยนักวิจารณ์ดนตรีชาวอเมริกันชื่อดังอีกคนคือ Virgil Thomson ที่คัดเลือกมาเป็นสรรนิพนธ์นี้ อยู่ที่การใช้เหตุผลในหลายแง่มุม เพื่อหักล้างกับคำวิจารณ์ด้านลบที่ทอมสันมีต่อการบรรเลงดนตรีของทอสกานินี พร้อมกับการยกตัวอย่างคำวิจารณ์ของนักวิจารณ์คนอื่นๆที่มีกับการบรรเลงของทอสกานินี

การใช้ภาษาในการเขียนของแฮกกินมีพลัง โดยเฉพาะตอนที่กระทบกระเทียบถึง "จินตนาการส่วนตัว" ของทอมสัน และการที่ทอมสันพยายามใช้อรรถรสทางภาษาทำให้ผู้อ่านคล้อยตามความเห็นของเขา ทั้งยังกล่าวในเชิงวิจารณ์ทอมสันด้วยว่า ต้องการแสดงทัศนะแปลกๆออกมาเพื่อทำให้บทวิจารณ์ของเขาสามารถสร้างความฮือฮาให้กับผู้อ่านได้ในลักษณะของการสร้าง "ผลกระทบที่ทำให้ผู้คนตื่นตะลึง" (shock effect) ดังเช่นที่ใช้ได้ผลเป็นอย่างดีมาแล้วในบทวิจารณ์ริไซทัลของไฮเฟ็ตซ์และโฮโรวิตซ์

อ่านบทวิจารณ์ของแฮกกินแล้ว ชวนให้คิดว่าทอมสันเป็นนักวิจารณ์ดนตรีที่แสนดื้นเขินทางความคิดและไม่มีประสบการณ์จริงหรือประสบการณ์ตรงกับการบรรเลงของวาทยกรที่ยิ่งใหญ่ในอดีต แฮกกินเขียนโดยอิงหลักตรรกะทางภาษาและความคิดที่ต้องคิดตามไปด้วยตลอดเวลา ทำให้เป็นบทวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ที่หาอ่านได้ยากอีกบทหนึ่ง

ถ้าจะคิดว่าแฮกกินเข้าข้างทอสกานินีก็ไม่น่าผิดที่จะคิดเช่นนั้น แต่เหนือไปกว่านั้นคือเหตุผลที่แฮกกินยกมาแก้ต่างคำวิจารณ์แต่ละข้อของทอมสันนั้นหนักแน่นฟังดูมีเหตุมีผลดี โดยเฉพาะในเรื่องที่ว่าด้วยการ "รวบกระชับ" หรือทำให้ "ง่ายขึ้น" (streamlining) ที่ทอมสันวิจารณ์การบรรเลงของทอสกานินี โดยอ้างว่าเหตุสองประการ ตั้งแต่เรื่องที่ทอสกานินีสายตาสั้นมากๆทำให้ต้องจำเพลงทั้งหมด

เวลาบรรเลงออกมาไม่สามารถเก็บเกี่ยวรายละเอียดได้ทั้งหมด ทำได้แค่เพียงการสร้างโครงสร้างทางดนตรีที่จำเป็นออกมาเป็นเสียงเพลงเท่านั้น และกล่าวอ้างว่าทอสกานินีเริ่มทำงานดนตรีด้วยการอำนวยเพลงประเภทซิมโฟนิคช้าไป (เมื่ออายุ 50 ปี) อีกทั้งยังขาดความรู้ความเข้าใจในขนบนิยมการบรรเลงเพลงประเภทนี้ด้วย ทำให้ขาดความลึกซึ้งในการบรรเลง

แฮกกิ้นอ้างเหตุและประสบการณ์จริงๆจากการพูดคุยกับทอสกานินีและนักดนตรีที่เคยร่วมงานกับทอสกานินีมาวิจารณ์บทวิจารณ์ของทอมสัน ตั้งแต่การกล่าวถึงการศึกษาดนตรีจากสกอร์เพลงจริงๆของทอสกานินีอย่างสม่ำเสมอ และจากประสบการณ์จริงที่ทอสกานินีได้ฟังการบรรเลงโดยวาทยกรผู้โด่งดังทั้งหลายในอดีต รวมถึงการที่ทอสกานินีเอาใจใส่ในรายละเอียดเล็กๆน้อยๆ ในการบรรเลงโดยการพูดบอกกับนักดนตรี ตามคำบอกเล่าของนักดนตรีที่เคยทำงานด้วยกัน โต้แย้งกับบทวิจารณ์ของทอมสันในเรื่องที่ว่าด้วยการขาดความเอาใจใส่กับ texture ทางดนตรีของทอสกานินี

ส่วนในเรื่องของวัยที่ทอสกานินีเริ่มอำนวยเพลงประเภทซิมโฟนิคนั้น แฮกกินได้วิจารณ์อ้างอิงไปถึงธรรมเนียมปฏิบัติทั่วไปของวาทยกรทั้งหลายในแถบยุโรปกลาง ที่มีชีวิตร่วมยุคร่วมสมัยเดียวกับทอสกานินี ต่างใช้ชีวิตการอำนวยเพลงเพลงทั้งอุปรากรและซิมโฟนิคไปพร้อมๆกัน ฉะนั้นการกล่าวอ้างของทอมสันในทัศนะของแฮกกินจึงเป็นเรื่องที่ไม่ถูกต้อง

ลักษณะการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์นี้ ถ้าทำโดยมีข้อมูล เหตุผล มาหักล้างบทวิจารณ์ต้นแบบได้เป็นอย่างดีดังเช่นที่แฮกกินแสดงออกมาในบทวิจารณ์ของเขาแล้ว คุณค่าการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์จะช่วยกระตุ้นให้ผู้อ่านคิดตามและก้าวไปสู่ทัศนะหรือแม้กระทั่งข้อเท็จจริงใหม่ๆได้แม้เวลาจะผ่านพ้นมานานและการแสดงจริงนั้นไม่มีการบันทึกไว้ให้สามารถตรวจสอบได้ก็ตามที

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

คืนที่อรุณ (ไม่) รุ่ง เพราะชวนหลับกันตลอด !?!]

ต่อพงษ์ เศวตามร์

เมื่อไม่กี่วันที่ผ่านมามีโอกาสได้ดูคอนเสิร์ตที่น่านำมาเขียนถึงรายการหนึ่ง เป็นคอนเสิร์ตที่น่าภาคภูมิใจไม่น้อยเพราะว่าบทประพันธ์เพลงที่นำมาแสดงในคืนวันนั้น เป็นผลงานมาจากคนไทยคนหนึ่งที่ชื่อ เดช บุลสุข

คุณเดชนั้นเป็นที่รู้จักกันดีในวงการธุรกิจว่าเป็นบอสใหญ่ของแม็คโดนัลด์ (ประเทศไทย) แต่เสี้ยวหนึ่งของคุณเดชกลับมีความสามารถด้านดนตรีที่ซ่อนเร้นเอาไว้ และเพิ่งนำออกมาแสดงให้ประชาชนทั่วไป และนักนิยมบริโภคอาหารขยะอย่างแฮมเบอร์เกอร์ได้ชื่อหากัน

(ก็ซีดีของคุณเดชขายอยู่ที่ร้านแม็คโดนัลด์นี่ครับ แฮะ แฮะ)

ซีดีชุดแรกที่ออกมามีชื่อว่า "สายน้ำแห่งราชันย์" ประสบความสำเร็จพอตัว เพราะเขาทำให้คนไทยจำนวนหนึ่งรู้จักชื่อเขาขึ้นมา ด้วยลีลาเพลงแบบ "ไลต์ คลาสสิก" คือเป็นเพลงที่ฟังเพื่อประกอบความว่างของจิตใจในรูปแบบต่างๆ แต่มีวงดนตรีออร์เคสตร้าช่วยบรรเลง หาท่อนที่เร้าใจเร้าอารมณ์อะไรไม่ได้

แต่กระนั้นก็ได้เรื่องของความ "เรื่อยๆ" เป็นการทดแทน

ชุดที่สองของเดชชื่อว่าอรุณรุ่งที่กรุงเทพฯ

ผู้ช่วยเรียบเรียงดนตรีในทั้ง 2 ชุด ได้แก่ ชาร์แดด โรฮานี่ นักเรียบเรียงดนตรีที่ชำนาญงานเพลงประเภท ไลต์ คลาสสิกอย่างนี้เหมือนกัน

ชาร์แดด ไม่ใช่ขี้ไก่ ในวงการนี้เขาเป็นมืออะเร้นจ์ที่ทำงานแบ็คกราวด์มิวสิคหรือดนตรีประกอบบรรยากาศได้ดีคนหนึ่ง ซึ่งมีการอ้างถึงงานที่เขาทำให้ยานนี่ มือคีย์บอร์ดคนดังในชุดอาโครโปลิส มาอ้างอยู่เสมอว่าเป็นมาสเตอร์พีซ

เรื่องนี้ออกจะน่าขำ เพราะจริงๆแล้วงานชุดนั้นไม่ควรจะเรียกว่าเป็นมาสเตอร์พีซหรอกครับ เพราะดนตรีของชาร์แดดแทบจะไม่ช่วย "อุ้ม" เพลงของยานนี่เอาเลย แต่หน้าที่ของดนตรีในงานชุดนั้นคือ ช่วย "อุด" ช่องว่างของเพลงที่ยานนี่บรรเลงไว้มากกว่า

แยกกันให้ออกนะครับระหว่างคำว่า อุ้ม กับ อุด

ผมเคยฟังงานของชาร์แดดที่เป็นงานเดี่ยวของเขามาสองชุด ความรู้สึกนั้นมีแต่ความหวานเอื่อย เรื่อยๆ ไม่มีอะไรน่าจดจำเหมือนกัน

เพราะฉะนั้น เมื่อ เดช บุลสุข เลือกชาร์แดดให้มาทำดนตรีและเรียบเรียงให้กับเขา ผมจึงคิดว่านี่คือข้อผิดพลาดอย่างยิ่ง ...เพราะมันเอาความหวานผจญกับความหวานนั่นเอง

ก่อนจะอ่านประโยคต่อไปต้องให้ท่านผู้อ่านได้ทำความเข้าใจก่อนว่า ผมชื่นชมคุณเดชในแง่ของความสามารถในการสร้าง "เมโลดี้ที่ไพเราะ" ขึ้นมา แต่สิ่งหนึ่งที่ผมคิดว่า เดช สอบตกก็คือ สัมผัสในเรื่องของ "อารมณ์เพลง" ของนักธุรกิจผู้นี้ต่ำมากๆ

งานเพลงของเดชไม่มีความหลากหลาย ไม่มีจุดสูงสุด ต่ำสุด ไม่มีไคลแม็กซ์ที่ทำให้เราจดจำหรือเรียกน้ำตาและความปิติจากเราได้

เหมือนรับทานขนมหวานที่ใส่ความหวานอย่างเดียว ไม่มีรสชาติอื่นนั่นแหละครับ คำแรกที่กัดลงไป... คำแรกที่ลิ้นได้สัมผัสกับขนมชิ้นนั้นมันก็หวานชื่นใจดีอยู่หรอก แต่พอถึงคำที่สอง เราก็รู้ว่ามันเลี่ยน คำที่สามนี่ไม่ต้องพูด เพราะบริโภคไม่ไหวแล้ว

นั่นคือ งานเพลงของเดช

เมื่อมาบวกกับการเรียบเรียงดนตรีที่มีแต่ความเรื่อยเปื่อยของชาร์แดด ผลที่ออกมาจึงน่าผิดหวัง เพราะมีแต่โทนเดียว อารมณ์เดียว หวานแบบเดียว

แต่คุณเดชก็ต้องถือว่าน่าทึ่งนะครับ เพราะเมื่อมีคนถามถึงเพลงของเดชว่าเป็นอย่างไร พอผมพูดออกไป ปรากฏว่ามีแต่คนท้วงทั้งสิ้น หาว่าดูถูกคนไทยบ้าง ไม่สนับสนุนคนไทยบ้าง สารพัด

แต่ผมคิดว่าคืนที่คอนเสิร์ต "อรุณรุ่งที่กรุงเทพฯ" ซึ่งจัดเมื่อไม่กี่วันที่ผ่านมาจบลง คนที่เคยท้วงผมอาจจะเปลี่ยนความคิดกันเยอะทีเดียว

ภาพของคนที่แอบเดินออกจากคอนเสิร์ตนั้นก็เรื่องหนึ่ง

เสียงกรนของคนที่อยู่ด้านหลังผมก็เป็นหลักฐานอีกประการหนึ่ง...

อธิบายในตัวของมันเองแล้วว่าเพลงที่คุณเดชแต่งนั้นน่าเบื่อมากแค่ไหน ?

****

จะว่าไปเพลงในแบบไลต์ คลาสสิกหรือเพลงที่ออกในลักษณะของ "นิวเอจ" นั้นไม่จำเป็นต้องน่าเบื่อแบบนี้เสมอไปนะครับ หลายต่อหลายคนที่ผมเคยฟังมา เขาก็ทำกันได้ดี คือ สามารถล่อให้เราฟังกันได้จนจบเสมอๆ

ถามกันว่าทำไม คำตอบก็คือ เขามีลักษณะที่เร้าใจกว่า หลากหลายกว่าในการบรรเลง ท่อนแรกและท่อนสองก็บรรเลงไม่เหมือนกัน แม้จะมีท่วงทำนองเดียวกัน

แต่เพลงของเดชและการเรียบเรียงของชาร์แดดนั้นไม่ได้ให้ความรู้สึกดังกล่าวเลย

ขอเล่าถึงบรรยากาศคอนเสิร์ตอีกนิดหนึ่งว่านอกจากเพลงจะล่องลอยไปแบบไร้จุดหมายแล้ว การจัดคิวคอนเสิร์ตยังจัดกันแบบไม่ใช่มืออาชีพอีกด้วย

ที่บอกเอาไว้ตรงนี้ก็เพราะรักคนจัดหรอกครับ เพราะผมเองก็เป็นศิษย์เก่าเหลืองแดงเหมือนกัน คราวหน้าถ้ามีการจัดอีกก็อยากให้เข้าท่า และประทับใจมากกว่านี้หน่อยเท่านั้น

อย่างแรกก็คือ ความพยายามที่จะลากให้คอนเสิร์ตนี้ไปสู่ความเชยของท่านพิธีกร เริ่มจากการพยายามที่ชักชวนให้คนฟังเคลิ้มไปกับบทเพลง การพูดทำนองว่าแม้ข้างนอกจะมืดแล้ว แต่ข้างในพระอาทิตย์กำลังจะส่องสว่างนี่บางทีมันก็เลี่ยนและเฝือเกินไปนะครับ

เท่านั้นยังไม่พอทั้งอาจารย์ประโภช มยุระ หรือพิธีกรหญิงอีกท่านยังแย่งชิง (หรือแย่งกันพูด) แบบอุตลุดในช่วงแรกอีกด้วย...ซึ่งดูแล้วน่ารำคาญ แต่ไปๆมาๆกลับรู้สึกดี เพราะช่วยแก้ง่วงได้อีกหน่อย

เรื่องขำก็คือว่า <u>เสียงกรน</u> ตรงที่นั่ง แอล 52-53 ดังขึ้นเพียงแค่เพลงที่ 3 ที่ชื่อว่า Missing You เท่านั้นเอง

ผมกะว่าจะมีความดื่นเต้นกันมากขึ้นตอนที่ เดช เดินออกมาเล่นเปียโนคู่กับชาร์แตดในเพลง Boonta แต่สุดท้ายก็ไม่มีอะไรมากไปกว่าการเล่นไปเรื่อยๆอีกเหมือนกัน การล้อกัน ไล่บี้กัน ไม่มีให้เห็นเลยครับ ก็เลยไม่ทราบว่าที่ต้องเล่นกัน 4 มือนั้น ต้องการเล่นเพราะว่าจะโชว์ "ระเบียบ" ของการบรรเลงเท่านั้นเองหรือ?

ความไม่มีอะไรน่าดื่นเต้นนี้เอง จึงทำให้คนค่อยๆเลื้อยออกจากคอนเสิร์ตไปอย่างสงบ

- สองจุดที่ดีมาก ก็คือ การเอาเพลงที่มีแต่ทำนองมาใส่เนื้อร้องให้คุณ รัดเกล้า อามระดิษ และ เสาวนิตย์ นาวพันธ์ ร้องนั้นจับใจอย่างมาก จนอดคิดไม่ได้ว่าในชุดหน้า คุณเดชน่าจะทำเพลงร้องกันเยอะๆหน่อย เพราะมันแก้เลี่ยนได้ชะงัดอย่างที่สุด

อย่างไรก็ตามผมอดภูมิใจแทนคุณเดชไม่ได้นะครับ เพราะอย่างน้อยคนฟังในคืนนั้น ก็ให้เกียรติดื่นขึ้นมาตบมือแก่เพลงทุกเพลงที่บรรเลงอย่างกึกก้องทุกครั้งไป แม้ว่าคนตบมือส่วนหนึ่งจะยังตบมือในสภาพที่หลับตาก็ตาม

จะเรียกว่าตบเพราะเคลิ้มหรือตบเพราะอยู่ในภวังค์ก็ตามแต่ผมถือว่าเป็นสปิริตที่น่าชมเชยอย่างยิ่ง

คนไทยก็น่ารักกันแบบนี้ละครับ !!

ที่มา: ดอพงษ์ เศวตามร์. "คืนที่อรุณ (ไม่) รุ่ง เพราะชวนหลับกันตลอด". **ผู้จัดการรายวัน** (17 พฤศจิกายน 2543). หน้า 27.

บทวิเคราะห์

ต่อพงษ์ เศวตามร์ เป็นนักวิจารณ์ดนตรีหนุ่มฝีปากกล้าในวงการดนตรีอีกคนหนึ่ง แม้ว่าผลงานวิจารณ์ดนตรีของเขาส่วนใหญ่จะเป็นการวิจารณ์ดนตรีสมัยนิยม แต่ก็มีบางครั้งที่เขาเขียนวิจารณ์เกี่ยวกับดนตรีคลาสสิก โดยเฉพาะดนตรีบรรเลงในแบบไลท์ มิวสิค

ผู้วิเคราะห์เลือกบทวิจารณ์ดนตรี "คืนที่อรุณ (ไม่) รุ่ง เพราะซวนหลับกันตลอด !?!" ของต่อพงษ์ ซึ่งตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ผู้จัดการรายวันมาวิเคราะห์ เนื่องด้วยเหตุผลหลายประการ ประการแรกคือบทวิจารณ์บทนี้ก่อให้เกิดปฏิกิริยาในวงกว้าง เพราะมีผู้พูดถึง และแสดงทัศนะความคิดเห็นต่อเนื่องกันมากพอสมควร ทั้งในหน้าหนังสือพิมพ์ฉบับอื่น (กรุงเทพธุรกิจ) อินเตอร์เน็ต และบทวิจารณ์อีกบทหนึ่งที่เขียนโต้กลับ เล่าถึงผลกระทบที่มาถึงตัวผู้เขียนเองเนื่องจากบทวิจารณ์บทนั้น

เหตุผลประการที่สอง บทวิจารณ์บทนี้วิจารณ์เน้นที่ตัวผลงานเพลงที่นำมาแสดง ซึ่งถ้าคิดกันแบบง่ายๆ ผู้เขียนคงต้องการแสดงทัศนะต่อบทเพลง ซึ่งแน่นอนที่สุดว่าย่อมหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่บทวิจารณ์นั้นต้องการสื่อไปถึงตัวผู้สร้างสรรค์งานเพลงด้วย หรืออาจเป็นความตั้งใจของผู้วิจารณ์ที่ต้องการวิจารณ์ไปถึงตัวผู้สร้างสรรค์ เพราะมีการกล่าวอ้างชื่ออย่างชัดเจนในบทวิจารณ์ และตามข้อมูลจากบทวิจารณ์เรื่อง "แมลงรำคาญ" ของผู้วิจารณ์ที่เขียนถึงการแสดงเดียวกันและผลกระทบจากบทวิจารณ์บทแรกในอาทิตย์ต่อมา บ่งบอกหรือสื่อนัยบางประการถึงผลกระทบ (ที่ถึงแม้ว่าจะไม่ใช่ทางกายภาพ) แต่อ่านดูแล้วแฝงลักษณะถูก "คุกคาม" เล็กๆ กระทบไปถึงตัวผู้เขียนบทวิจารณ์ แสดงถึงความรู้สึกที่ (อาจ) ไม่ถึงพอใจในบทวิจารณ์ (ด้านลบ) ของผู้วิจารณ์ที่มีต่อตัวผลงานเพลงของผู้สร้างสรรค์

ความเด่นของบทวิจารณ์บทนี้ นอกเหนือจากสไตล์การเขียนที่อ่านง่าย ถูกใจกลุ่มเป้าหมายบางกลุ่ม โดยเฉพาะกลุ่มวัยรุ่นยุคนี้แล้ว ผู้วิจารณ์สามารถใช้ประสบการณ์การฟังเพลงหลากรูปแบบของตนเอง รวมถึงการฟังดนตรีบรรเลงทั้งในแบบคลาสสิกและไลท์ มิวสิค มาใช้ในการวิจารณ์ตัวบทเพลงที่นำมาบรรเลงได้อย่างผู้มีประสบการณ์ที่ศึกษามาจากการฟังเพลง โดยไม่จำเป็นต้องอ้างอิงเรื่องเทคนิคทางดนตรีใดๆทั้งสิ้น

ผู้เขียนบทวิจารณ์กล้าแสดงความคิดเห็นอย่าง "ตรงไปตรงมา" ในตัวบทเพลงและการแสดงบางส่วนในคอนเสิร์ตนี้ แม้ในบางตอนจะกล่าวถึงข้อด้อยของบทเพลงโดยตรง แต่ส่วนใหญ่ผู้เขียนจะสื่อถึงความไม่น่าสนใจของบทเพลงผ่านการบอกเล่าถึงอากัปกิริยาและปฏิกิริยาของผู้ฟังคนอื่นๆ ที่นั่งฟังอยู่ด้วย อาทิ อาการนั่งหลับ การแสดงอาการเบื่อหน่าย การตบมือ เมื่อเทียบกับบทวิจารณ์ดนตรีของนักวิจารณ์คนไทยคนอื่นๆที่ผู้วิเคราะห์ได้คิดตามศึกษามาในการวิจัยนี้ พบว่านักวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกในเมืองไทยยังคงรักษาวัฒนธรรมอันดีงาม (?) ในอันที่จะไม่ตำหนิใครตรงๆ หรือวิจารณ์ผลงานเพลงและการแสดงผ่านงานวิจารณ์ในลักษณะลายลักษณ์ ส่วนใหญ่ของนักวิจารณ์ดนตรีคลาสสิก

ในเมืองไทย เมื่อพบว่าการแสดงหรือบทเพลงนั้นไม่ดี มีข้อน่าตำหนิมากมาย สิ่งที่นักวิจารณ์ดนตรีคนไทยส่วนใหญ่กระทำอยู่ คือไม่เขียนวิจารณ์การแสดงนั้นๆ หรือเขียนถึงข้อดีและบริบทอื่นๆแทน

ลักษณะความกล้าแสดงออกถึงความรู้สึกของผู้วิจารณ์ที่มีต่อบทเพลงอย่างตรงไปตรงมา การใช้การเปรียบเทียบที่สื่อถึงการวิจารณ์ตัวงานและการแสดง การใช้ภาษาและสำนวนโวหารที่มีรูปแบบเฉพาะตัวผู้วิจารณ์เป็นเสน่ห์อีกประการหนึ่ง ที่เสริมให้เนื้อหาการวิจารณ์ที่ต้องการนำเสนอเด่นชัดออกมา สื่อไปถึงผู้อ่านได้กว้างขวาง และเป็นรูปแบบหนึ่งของการวิจารณ์ที่ไม่ติดอยู่ในกรอบสำเร็จรูปของการวิจารณ์ดนตรีคลาสสิก โดยนักวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกคนไทยทั่วไปทั้งในอดีตและปัจจุบัน

ประเด็นที่ผู้วิเคราะห์คิดว่าก่อให้เกิดผลกระทบตามมาจากบทวิจารณ์นี้ นอกจากการที่ผู้วิจารณ์จะกล่าวถึงตัวบทเพลงแล้ว ยังกล่าวถึงตัวผู้สร้างสรรค์งานด้วย แม้ในการเขียนพาดพิงถึงนั้นจะไม่ได้สำแดงระดับความรุนแรงในเนื้อหา แต่ก็ก่อให้เกิดคำถามขึ้นในใจของผู้วิเคราะห์ว่าวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ตัวผลงานเพลง จะหลีกเลี่ยงการไม่กล่าวถึงตัวผู้สร้างสรรค์ได้หรือไม่

อีกประเด็นที่น่าสนใจจากบทวิจารณ์บทนี้คือ ผู้สร้างสรรค์เปิดใจกว้าง ยอมรับการวิจารณ์ได้มากน้อยเพียงใด ตัวผลงานนั้นมีข้อด้อยที่ควรจะต้องคำนึงถึงจริงตามที่ผู้วิจารณ์วิจารณ์หรือไม่ ผู้สร้างสรรค์ยอมรับหรือไม่ว่างานเพลงที่ปรากฏต่อสาธารณะชนแล้ว ย่อมกลายเป็นผลงานที่ทุกคนมีสิทธิแสดงความคิดเห็นและวิจารณ์ได้ด้วยเหตุด้วยผลของแต่ละบุคคล (ตามทัศนะในบทวิจารณ์เรื่อง "แมลงรำคาญ" ของผู้วิจารณ์ในสัปดาห์ต่อมา)

คำวิจารณ์ของผู้วิจารณ์ที่มีต่อตัวบทเพลง เป็นสิ่งที่ผู้อ่านบทวิจารณ์แม้ไม่ได้ชมการแสดงจริงก็สามารถตรวจสอบผู้วิจารณ์และผู้สร้างสรรค์งานได้จากผลงานการบันทึกเสียงในรูปแบบแผ่นซีดีที่มีจำหน่ายอยู่ทั่วไป

ผู้วิจารณ์แม้ไม่ได้เป็นนักวิจารณ์ดนตรีที่มุ่งทำงานวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกตะวันตกอย่างเดียวเหมือนนักวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกส่วนใหญ่ในเมืองไทย แต่สิ่งที่ชี้ให้เห็นจากทัศนะการวิจารณ์ที่มีต่อตัวบทเพลง ที่ผู้อ่านสามารถกลับไปตรวจสอบกับผลงานที่บันทึกเสียงไว้แล้ว ผู้วิเคราะห์คิดว่าสำหรับการทำงานวิจารณ์ดนตรีนั้น ประสบการณ์การฟังเพลงมากๆ และการติดตามการแสดงดนตรีประเภทต่างๆ อย่างสม่ำเสมอ ดังเช่นที่ผู้วิเคราะห์คิดว่าผู้เขียนบทวิจารณ์นี้มีอยู่เพียงพอ น่าจะเป็นปัจจัยสำคัญ (ในสัดส่วนที่ค่อนข้างสูง) อีกประการในการทำงานวิจารณ์ดนตรี เมื่อเทียบกับความรู้ทางเทคนิคดนตรี และความรู้รอบในเรื่องอื่นๆ ที่ส่องทางให้แก่กันในการทำงานวิจารณ์

ผู้สร้างสรรค์น่าจะเป็นบุคคลอีกกลุ่มหนึ่งที่ควรแสวงหาประโยชน์หรือถ้าจะกล่าวให้ไกลไปอีกระดับหนึ่งคือแสวงหาพลังทางปัญญาจากบทวิจารณ์ผลงานของตนเองให้ได้ เพื่อที่จะใช้พลังนี้ในการสร้างสรรค์งานอื่นๆต่อไป

เพราะเพียงแต่การที่มีคำถามผุดขึ้นในใจของผู้อ่านเมื่ออ่านบทวิจารณ์ พร้อมด้วยความคิดเห็นอื่นๆที่เกิดตามมา ทั้งที่เห็นว่า "ตรงใจ" ผู้อ่านและทั้งที่มีความคิดแย้งกับผู้เขียน ผู้วิเคราะห์คิดว่าน่าจะเพียงพอแล้วสำหรับการสัมผัสกับบทวิจารณ์ทางดนตรีที่น่าสนใจ

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์