ครั้งหนึ่งในชีวิต (ตามไปดูเบื้องหลังแห่งความสำเร็จ) 3 สัปดาห์ในค่ายเปียโนเมืองมอสโคว์ ประเทศรัสเซีย

นภานันท์ จันทร์อรทัยกุล

ในบรรดานักดนตรี นักวิจารณ์ ตลอดจนนักฟังดนตรีคลาสสิกนั้น หากเอ่ยถึงนักดนตรีชาวรัสเซียเมื่อใด ย่อมสามารถก่อให้เกิดความ "ทึ่ง" ขึ้นได้เสมอ ทั้งนี้เพราะทุกคนต่างก็เคยได้ยินกิตติศัพท์ร่ำลือ ตลอดจนได้ประจักษ์แก่ตา ได้ยินกับหู และรับรู้กับใจของตนเอง ถึงฝีไม้ลายมือของนักดนตรีชาวรัสเซีย ซึ่งจัดว่าเป็นระดับแนวหน้าของโลก

หากเอ่ยถึงนักประพันธ์เพลงหรือคีตกวีคลาสสิค คงมีน้อยคนที่จะไม่รู้จักไชคอฟสกี้ (Tchaikovsky) หรือรัคมานีนอฟ (Rachmaninov) หรือสตราวินสกี้ (Stravinsky) หากเอ่ยถึงนักดนตรีคงมีน้อยคนในหมู่ "คอคลาสสิก" ที่จะไม่เคยได้ยินหรือไม่เคยฟังการบรรเลงของนักไวโอลินอย่างเดวิด ออยสตราก (David Oistrakh) หรือนักเชลโลอย่าง มิสลาฟ รอสโทรโพรวิช (Mstislav Rostropovish) หรือนักเปียโนอย่าง สเวียโตสลาฟ ริชเตอร์ (Sviatoslav Richter) หรือวลาดิเมียร์ ฮอโรวิดซ์ (Vladimir Horowitz) หรือ อีมิล กิเลลส์ (Emil Gilels) และบรรดานักดนตรีที่ติดตามข่าวคราวเกี่ยวกับการแข่งขันดนตรีอย่างสม่ำเสมอนั้น คงได้ประจักษ์ว่า ในการแข่งขันดนตรีคลาสสิคนานาชาติระดับโลกครั้งสำคัญๆ ไม่ว่าจะจัดขึ้นที่ใดในโลกก็ตาม จะต้องมียอดฝีมือจากรัสเซียเดินยืดอกเข้าไปรับรางวัลชนะเลิศหรือรางวัลอื่นๆ อยู่เสมอ

ผู้เขียนเป็นคนหนึ่งที่เฝ้ามองดูเหตุการณ์เหล่านี้ด้วยความทึ่งและชื่นชม พร้อมกับนึกสงสัยว่าเหตุใดประเทศรัสเซียจึงสามารถผลิดนักดนตรีฝีมือเยี่ยมออกมาเป็นจำนวนมาก และในที่สุดก็มีโอกาสได้ไปสัมผัสเสี้ยวหนึ่งของชีวิตนักดนตรีเหล่านั้น และได้รู้คำตอบ และมองเห็นเบื้องหลังของความสำเร็จเหล่านั้น ด้วยตัวของผู้เขียนเอง

ระหว่างวันที่ 18 มิถุนายนถึง 8 กรกฎาคม พ.ศ. 2537 ผู้เขียนและคุณรามสูร สีตลายัน ได้มีโอกาสเข้าร่วม "Study and Performance Tour" ซึ่งจัดขึ้นที่กรุงมอสโคว์ ประเทศรัสเซีย ค่ายเปียโนนี้จัดขึ้นโดย International Fine Arts Institue ซึ่งเป็น non-profit organization หรือองค์การที่ทำหน้าที่ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมโดยไม่มุ่งหวังผลตอบแทนทางธุรกิจของประเทศสหรัฐอเมริกา องค์การนี้จะจัดโครงการการศึกษาและการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างประเทศสหรัฐอเมริกา และประเทศรัสเซียอยู่เสมอ โดยการนำนักดนตรีแขนงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นผู้เล่นเครื่องสาย เครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง นักเปียโนหรือแม้แต่นักออร์แกน นักร้องโอเปร่า คณะนักร้องประสานเสียง ตลอดจนนักเต้นบัลเล่ต์ ฯลฯ ที่ได้รับการคัดเลือกแล้วเข้าไปศึกษากับอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาวิชานั้นๆ รวมทั้งเข้าไปเปิดการแสดงในประเทศรัสเซีย ในลักษณะของโครงการแลกเปลี่ยน โดยอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิของสหรัฐฯ ที่เข้าไปก็จะทำการสอนนักเรียนชาวรัสเซียที่ได้รับคัดเลือกเข้ามา กิจกรรมประเภทนี้เป็นสิ่งที่ผู้เขียนเห็นว่ามีประโยชน์อย่างยิ่งเป็นการเปิดโลกทัศน์ของทั้งนักเรียนและอาจารย์ของทั้ง 2 ฝ่าย

ให้กว้างขวางยิ่งขึ้น และกระชับสัมพันธไมตรีอันดีระหว่างประเทศ นอกจากนั้น ยังแสดงให้เห็นว่าศิลปวัฒนธรรมนั้น อยู่เหนือการเมืองและข้อจำกัดใดๆทั้งปวง

สำหรับค่ายในครั้งนี้เป็นโครงการสำหรับนักเปียโน โดยมีอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิจากสหรัฐฯ ได้รับเชิญเข้าร่วม 3 ท่าน คือ Prof. Carol Leone, Prof. Jane Allen และ Prof. Barry Synder อาจารย์ทั้ง 3 ท่านนี้ จะคัดเลือกนักเปียโนทั้งที่เป็นลูกศิษย์ของตน และนักเปียโนอื่นที่สนใจ แล้วส่งรายชื่อและประวัติพร้อมกับเทปการบรรเลงของผู้สมัคร ส่งไปยัง International Fine Arts Institute (IFAI) เพื่อให้คณะกรรมการของ IFAI คัดเลือกอีกครั้งหนึ่ง ผู้เขียนและคุณรามสูรซึ่งเป็นลูกศิษย์ของ Prof. Barry Synder จึงมีโอกาสได้รับคัดเลือกไปร่วมค่ายในฐานะนักเปียโนจากสหรัฐฯ ด้วย ซึ่งนักเปียโนที่ได้รับคัดเลือกไปร่วมค่ายครั้งนี้มีจำนวน 23 คน ซึ่งพวกเราทั้ง 23 คนได้มีโอกาสเรียนชนิด "ติวเข้ม" กับอาจารย์นักเปียโนชาวรัสเซีย โดยจะมีการกำหนดแน่นอนลงไปว่าใครจะได้เรียนกับอาจารย์ท่านใด อาจารย์ซึ่งได้รับเชิญมาสอนพวกเรานั้นเป็นนักเปียโนและอาจารย์จาก Moscow Conservatory of Music ซึ่งเป็นมหาวิทยาลัยดนตรีชั้นหนึ่งของโลก อาจารย์ทั้ง 3 ท่าน นั้นคือ Prof. Roschina, Prof. Pisarev, Prof. Aeropetian

อาจารย์ทั้ง 3 ท่านจากสหรัฐฯก็ได้เข้าไปสอนนักเรียนชาวรัสเซียซึ่งได้รับคัดเลือกเข้ามาจำนวนประมาณ 10–15 คน เด็กรัสเซียที่ได้รับคัดเลือกเข้ามาร่วมค่ายกับเรานั้นมีอายุเพียง 7–15 ปีเท่านั้น!!! และทุกคนจัดอยู่ในประเภท "หนูน้อยอัจฉริยะ" ทั้งสิ้น ทั้งนี้มิได้หมายความว่าทุกคนจะเล่นเปียโนได้ไพเราะลึกซึ้ง ซึ่งประเด็นนี้ผู้เขียนจะพูดถึงต่อไปในภายหลัง แต่หนูน้อยเหล่านี้ทุกคนมีความสามารถในเชิงปฏิบัติเครื่องดนตรี (เทคนิค)ที่ดียอดเยี่ยม การวางมือและท่านั่งที่ถูกต้องสวยงาม นิ้วที่แข็งแรงมาก เล่นได้คล่องแคล่ว จดจำได้แม่นยำ ไม่มีการผิดพลาดแม้แต่น้อยไม่ว่าจะเป็นตัวโน้ตหรือความจำ นอกจากนี้ยังเก็บรายละเอียดทุกอย่างได้ครบถ้วน ไม่ว่าจะเป็นความดังเบา ความเร็วช้า ลีลาของการบรรเลง ทุกคนจะเล่นอย่างมั่นใจ และสามารถสื่อสารกับผู้ฟังได้อย่างน่าอัศจรรย์เมื่อเทียบกับอายุที่ยังน้อยนิด หนูน้อยหลายคนต้องใช้วิธี "ปีน" ขึ้นไปบนเก้าอี้เปียโน เมื่อนั่งแล้วขายังห้อยสูงจากพื้นมาก และหนูน้อยเหล่านี้จะดูตัวเล็กมากเมื่อเทียบกับขนาดของ Concert Grand Piano ขนาด 11 ฟุตในหอประชุมใหญ่ที่เราใช้เรียนและแสดงกัน แต่หนูน้อยทุกคนก็เล่นได้กระหึ่ม กึกก้อง กังวาน และทรงพลังยิ่งกว่านักเปียโนตัวสูงใหญ่จากสหรัฐฯ บางคนเสียด้วยซ้ำ

กิจกรรมที่เราต้องทำตลอด 3 สัปดาห์ พอสรุปได้ดังนี้

07:30 อาหารเช้า

08:30–12:30 เป็นเวลาเรียนและฝึกซ้อม ทุกคนจะได้เรียนกับอาจารย์ประจำของตน อาทิตย์ละ 3 ชั่วโมง (คือวันเว้นวัน) และทุกคนจะได้ซ้อมแกรนด์เปียโนวันละ 1 ชั่วโมง เวลาที่เหลือจะต้องหาเปียโนอัปไรท์ซ้อมเอง สถานที่ที่เราใช้เรียนและแสดงและทำกิจกรรมหลักของค่ายนั้นคือ Shostakovich School ซึ่งเป็นโรงเรียนดนตรีระดับประถมถึงระดับมัธยม ภายในมีหอประชุมใหญ่และเล็กสำหรับใช้แสดง ภายในหอประชุมมีคอนเสิร์ตแกรนด์เปียโนขนาด 11 ฟุต และ 9

ฟุตตามลำดับ มีห้องเรียนและห้องซ้อมดนตรีเป็นจำนวนมาก ซึ่งทุกห้องจะมีแกรนด์เปียโน 1 หลังหรือเปียโนอัปไรท์ 2 หลังเสมอ

13:00 อาหารเที่ยง

14:30–16:30 Masterclass ซึ่งก็คือการเรียนโดยมีผู้ชมและผู้ฟังร่วมอยู่ด้วย โดยทุกคนจะได้เรียนรู้ไปพร้อมๆ กัน หรือในช่วงบ่ายของบางวันจะเป็นออกไปชมสถานที่สำคัญๆ ของกรุงมอสโคว์ หรือสถานที่สำคัญทางดนตรี เช่น Kremlin, Red Square, Arbat Street, Tchaikovsky Museum, Skryabin Museum, Golden Weiser's Memorial Flat, Glinka Museum, Moscow Conservatory of Music , Pushkin Museum, Moscow Circusฯลฯ

17:00–17:30 อาหารเย็น

19:00 การแสดงเปียโนของนักเรียนที่ไปร่วมค่ายทั้ง 2 ฝ่ายหรือการแสดงของอาจารย์ทั้ง 2 ฝ่าย หรือบางครั้งจะเป็นการออกไปชมการแสดงต่างๆ นอกสถานที่ เช่น ชมคอนเสิร์ตเปียโน หรือไวโอลิน และการแสดงบัลเล่ต์เรื่อง "นัตแครกเก้อร์" ของไชคอฟสกี้ และในคืนหนึ่งเราได้มีโอกาสเข้าชมการแข่งขัน International Tchaikovsky Competition ซึ่งจัดขึ้นในช่วงนั้นด้วย

คณะของเราพักอยู่ที่ G&R International Centre for International Youth Cooperation ซึ่งเป็นหอพักนานาชาติชั้นหนึ่งของรัสเซีย และมีอยู่เพียง 3 แห่งเท่านั้นทั่วประเทศ เนื่องจากประเทศรัสเซียเป็นประเทศที่มีพื้นที่กว้างใหญ่มาก สถานที่ทุกแห่ง ตึก อาคารบ้านเรือน โบสถ์ มหาวิทยาลัย ตลอดจนถนนหนทาง แม้แต่สถานีรถไฟใต้ดิน ล้วนแล้วแต่ใหญ่โตมโหฬารทั้งสิ้น และอาณาบริเวณภายในหอพักของพวกเราก็กว้างใหญ่ไพศาลมากเช่นกัน ภายในเขตหอพักประกอบด้วยตึกต่างๆ จำนวนมาก นอกจากนั้นยังมีต้นไม้ขนาดใหญ่ ดอกไม้นานาพันธุ์ ทุ่งหญ้าและพื้นที่ที่ยังคงสภาพคล้ายๆ ป่าโปร่งอยู่เป็นจำนวนมาก ซึ่งถึงแม้จะดูเขียวขจีชุ่มชื้นและสวยงาม แต่บางครั้ง บางแห่งก็ดูรกทึบ เปลี่ยวและน่ากลัวไม่น้อย การไปไหนมาไหนซึ่งต้องอาศัยการเดินเป็นหลัก จึงโหดร้ายทารุณพอสมควรยกตัวอย่างเช่นทุกๆวัน คณะของเราต้องเดินจากตึกที่พักผ่านทุ่งหญ้าและป่าโปร่งในค่ายไปยังห้องอาหารซึ่งอยู่คนละตึก และไกลออกไปพอสมควรโดยใช้เวลาเดินประมาณ 5–10 นาที หลังจากนั้นทุกคนจะต้องเดินออกจากค่ายไปยัง Shostakovich School ซึ่งต้องลุยผ่านทุ่งหญ้า ป่าโปร่ง พื้นทรายและเลนโคลน ผ่านบึงและหนองน้ำ โดยใช้เวลาเดินประมาณ 10–15 นาที และเมื่อถึงเวลาอาหารเที่ยง ทุกคนก็จะต้องหอบสังขารเดินจากโรงเรียนกลับมายังค่าย ผ่านหอพักไปยังห้องอาหาร ซึ่งต้องเดินประมาณ 15–20 นาที ซึ่งกิจ

กรรมเดินทางไกลนี้เป็นสิ่งที่เราต้องทำทุกวัน วันละหลายๆรอบ และก่อให้เกิดความเหน็ดเหนื่อยทั้งกายและใจไม่น้อย

สำหรับการเรียนกับอาจารย์ชาวรัสเซียนั้นพวกเราต้องเรียนผ่านทางล่าม อาจารย์ชาวรัสเซียทั้ง 3 ท่านได้แสดงให้เราเห็นถึงภาพโดยรวมของอาจารย์ที่นั่นได้ว่า เป็นคนเข้มงวด เอาจริงเอาจังดุและไม่มีการผ่อนปรนใดๆหรือสรุปสั้นๆได้ว่า เป็นคน "เฮี้ยบ"มากนั่นเอง และความ "เฮี้ยบ" ของอาจารย์นี้เอง ที่เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ผลักดันให้นักเรียนประสบความสำเร็จ อาจารย์ต้องการให้เราเตรียมพร้อมมากที่สุดก่อนที่จะเข้าไปเรียน หมายความว่า จะต้องเล่นเพลงได้อย่างที่เราคิดว่าสมบูรณ์แล้ว!!! คือเล่นได้อย่างดีเลิศ คล่องแคล่ว และจำได้อย่างแม่นยำ และเมื่ออาจารย์แก้ไขชี้แนะสิ่งใดอาจารย์จะหวังว่า เราจะต้องเข้าใจและจะต้องทำได้เดี๋ยวนั้นทันทีทันใดด้วย นอกจากนั้น ความผิดพลาดทุกชนิดเป็นสิ่งที่อาจารย์จะยอมรับไม่ได้ เป็นสิ่งที่ไม่ควรเกิดขึ้น และเป็นความผิดมหันต์ของนักเรียน เช่น การเล่นโน้ตผิดแม้แต่ตัวเดียวหรือการลืมเพลงแม้สักเล็กน้อย อาจารย์จะตำหนิและถือว่าเรายังไม่ได้เอาใจใส่ในการซ้อมอย่างเพียงพอ เพราะความผิดพลาดเหล่านี้จะไม่เกิดขึ้นกับนักเรียนในระดับมหาวิทยาลัยหรือระดับ advance ของนักเปียโนชาวรัสเซียเลย นอกจากนี้ อาจารย์จะสอนอย่างรวดเร็ว ในแต่ละชั่วโมง เราจะต้องมีเพลงที่มากทั้งคุณภาพและปริมาณ นอกจากนั้น เพลงที่อาจารย์ได้สอนไปแล้ว ก็ไม่อยากให้เรานำมาเล่นซ้ำอีกนอกเสียจากเราจะได้ฝึกซ้อมและพัฒนาให้สมบูรณ์แล้ว นี่เป็นส่วนหนึ่งที่เราได้ประจักษ์ว่า ทั้งนักเรียนและครูในระบบการเรียนการสอนของรัสเซียนั้นทำงานกันอย่างเอาจริงเอาจังไม่มีการเหยาะแหยะ ไม่มีเวลาสำหรับความเกียจคร้าน อีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจ ก็คืออาจารย์ชาวรัสเซียต้องการให้เราเล่นตามแบบที่ท่านสอน คือเราไม่มีสิทธิ์โต้แย้ง หรือแสดงความคิดเห็นส่วนตัว เราต้องเล่นตามการตีความและตามความเข้าใจของอาจารย์ ซึ่งท่านจะยึดรายละเอียดที่ผู้ประพันธ์หรือคีตกวีได้เขียนไว้ในโน้ตเป็นหลัก หรืออาจารย์ชาวรัสเซียเหล่านี้จะถือหลักตามปรมาจารย์ทางเปียโนผู้ยิ่งใหญ่ของรัสเซีย คือ Mr. Anton Rubinstein ซึ่งท่านได้เคี่ยวเข็ญให้นักเรียนยึดถือสิ่งที่ผู้ประพันธ์เขียนไว้อย่างเคร่งครัด ในขณะที่ตัวท่านเองเล่นอย่างอิสระเสรี และท่านได้บอกนักเรียนของท่านว่า "เมื่อเธอมีอายุเท่าฉัน เธอถึงจะสามารถเล่น (อย่างเสรี) เหมือนฉันได้-ถ้าเธอทำได้"

ในส่วนของการสอนนักเรียนชาวรัสเซียนั้น อาจารย์จากสหรัฐฯทั้ง 3 ท่านต่างทึ่งและประทับใจเหล่าหนูน้อยอัจฉริยะกันทั่วหน้า เด็กเหล่านี้ได้รับการปูพื้นฐานมาอย่างดี ฝึกซ้อมกันมาอย่างหนักและเตรียมพร้อมมาอย่างสมบูรณ์ มีทั้งความตั้งใจจริงและความฉลาดหลักแหลม ไม่ว่าอาจารย์ชาวสหรัฐฯจะสอนอะไรผ่านทางล่าม เด็กๆเหล่านี้ก็สามารถเข้าใจได้และทำได้ทันที แม้บางครั้ง อาจารย์ชาวสหรัฐฯ จะแก้ไขในส่วนที่ลึกซึ้ง หรือละเอียดอ่อน เด็กๆเหล่านี้ก็ยังสามารถทำได้เกือบทั้งหมด นอกจากนั้น เราสามารถมองเห็นกำลังใจและการสนับสนุนที่เด็กๆเหล่านี้ได้รับจากผู้ปกครองและครูของเขาซึ่งมานั่งเป็นกำลังใจอยู่รอบข้าง ตลอดจนความตั้งใจจริงของเด็กเหล่านี้ได้อย่างชัดเจน

ข้อดีของระบบการเรียนการของรัสเซียที่ผู้เขียนได้เรียนรู้ก็คือ การปลูกฝังและเสริมสร้างระเบียบวินัย ความมุมานะอุดสาหะวิริยะ ความอดทนและความเอาจริงเอาจังขึ้นในตัวเด็ก ทั้งจากพ่อแม่ ผู้ปกครอง ทั้งจากครูบาอาจารย์ และทั้งจากสิ่งแวดล้อม ผู้เขียนได้มีโอกาสคุยกับผู้รู้และได้รับการ

บอกกล่าวว่า ดนตรีพื้นเมืองและดนตรีคลาสสิค เป็นส่วนประกอบสำคัญส่วนหนึ่งในครอบครัวชาวรัสเซียทุกครอบครัว เด็กๆจะได้รับการปลูกฝังให้รักดนตรีตั้งแต่เริ่มลืมตามาดูโลก พ่อแม่และผู้ปกครองจะพยายามสนับสนุนให้ลูกๆได้มีโอกาสเรียนดนตรี และหากเด็กส่อ "แวว" ว่ามีพรสวรรค์ทางด้านนี้ ทั้งพ่อแม่และญาติผู้ใหญ่จะร่วมกันขวนขวายให้เด็กได้เรียนกับครูที่ดีที่สุดในโรงเรียนที่ดีที่สุดเท่าที่จะสามารถทำได้ ทั้งครอบครัวและครูจะร่วมมือกันพัฒนาสิ่งที่เด็กคนนั้นมีอยู่ ให้เติบโตขึ้นอย่างดีที่สุดโครงการระยะยาวอันนี้ จะเริ่มขึ้นในขณะที่เด็กยังอายุน้อยที่สุดเท่าที่จะทำได้

ประเทศรัสเซียก็เช่นเดียวกับกับหลายๆประเทศในยุโรป ที่มีโรงเรียนอนุบาลดนตรี โรงเรียนประถมดนตรี โรงเรียนมัธยมดนตรีและมหาวิทยาลัยดนตรี เด็กที่สามารถเข้าไปถึงมหาวิทยาลัยดนตรีได้นั้น นอกจากจะเป็นผู้ที่มีความสามารถและพรสวรรค์เป็นเลิศแล้ว ยังเป็นผู้ที่ได้รับการปูพื้นฐานมาอย่างดีเยี่ยม เป็นผู้ที่ถูกสร้างขึ้นมาอย่างประณีต ผ่านขั้นตอนการฝึกหัดอย่างหนักและเข้มข้น มีพัฒนาการมาอย่างเป็นขั้นเป็นตอน และพร้อมที่จะก้าวไปสู่ความเป็นนักดนตรีมืออาชีพฝีมือฉกาจ ทุกครั้งที่ผู้เขียนคิดถึงความจริงข้อนี้ ผู้เขียนอดไม่ได้ที่จะมองย้อนมาดูระบบดนตรีศึกษาในประเทศไทยอันเป็นที่รักยิ่งในขณะนี้ที่ทุกฝ่ายกำลังเริ่มตื่นตัว และมหาวิทยาลัยหลายๆแห่งทั้งของรัฐ และของเอกชน ทั้งในกรุงเทพฯและต่างจังหวัด ต่างมีโครงการที่จะเปิดคณะดนตรีหรือหลายๆแห่ง ได้เปิดสอนแล้วนั้น ผู้เขียนอยากจะวิงวอนให้ทุกท่านและทุกฝ่ายได้ตระหนักถึงความสำคัญของการปูพื้นฐานเด็กให้แข็งแกร่ง ก่อนที่เด็กจะเข้ามาถึงระดับอุดมศึกษา ตลอดจนการคัดเลือกบุคลากรและหลักสูตรที่เหมาะสมในการสอนทุกระดับชั้น เพื่อให้เด็กของเราได้มีโอกาสพัฒนาอย่างเป็นขั้นเป็นตอนอย่างถูกต้องและเหมาะสม และเติบโตขึ้นเป็นนักดนตรีที่มีฝีมือและคุณภาพ เพราะทุกๆท่านก็คงจะทราบดีอยู่ว่า การสร้างนักดนตรีที่มีฝีมือและคุณภาพนั้นเป็นโครงการระยะยาวที่ไม่สามารถทำให้เกิดขึ้นได้ภายในเวลา 4-5 ปี

ผู้เขียนขอย้อนมาถึงประเด็นที่เกี่ยวกับเทคนิคอันยอดเยี่ยมของนักเปียโนชาวรัสเซียที่กล่าวค้างไว้ข้างต้น (และเกี่ยวเนื่องกับ "โครงการระยะยาว" ที่พึ่งจะกล่าวถึงไป) ว่าเทคนิคอันเป็นที่เลื่องลือไปทั่วโลกของนักเปียโนชาวรัสเซียนั้น มีที่มาดังนี้

Josef Lhevinne นักเปียโนผู้ยิ่งใหญ่ท่านหนึ่งของรัสเซีย ผู้ซึ่งภายหลังได้ไปเป็นปรมาจารย์ทางเปียโนที่ Juilliard School of Music, New York ในสหรัฐอเมริกานั้น ได้เคยเล่าว่า นักเปียโนในรัสเซียจะถูกสร้างขึ้นบนพื้นฐานที่ไม่ใช่พื้นทราย แต่เป็นพื้นศิลาที่มั่นคง คือทุกคนจะได้รับการฝึกและการสร้างทางด้านเทคนิค (พร้อมๆกับด้านอื่นๆ)อย่างเข้มข้น มั่นคงและถี่ถ้วน หลักสูตรในมหาวิทยาลัยดนตรีชั้นนำของรัสเซียเป็นหลักสูตรที่ใช้เวลาอย่างน้อย 8-9 ปีโดยใน 5 ปีแรกยังคงเป็นช่วงเวลาของการเสริมสร้างพื้นฐาน โดยเน้นที่การสร้างเทคนิคและการซ้อม scale และ arpeggio นั้นเป็นกิจวัตรหลักประจำวันของทุกคน เมื่อเวลาผ่านไป scale และ arpeggio ที่จะต้องเล่นก็จะยากขึ้นมีรูปแบบหลากหลายและสลับซับซ้อนยิ่งขึ้นและต้องเล่นเร็วขึ้น แต่ก็ยังคงเป็นกิจวัตรหลักประจำวันของทุกคน Mr. Lhevinne เล่าว่า นักเรียนดนตรีคนใดที่พยายามจะไปหัดเพลงยากๆก่อนที่จะผ่านขั้นพื้นฐานเหล่านี้ จะถูกเพื่อนๆดูถูกและหัวเราะเยาะเสียด้วยซ้ำ ต่อเมื่อก้าวไปถึง 3-4 ปีสุดท้าย จึงเป็นเวลาของการหัดเพลงให้มาก ให้ลึกซึ้งและกว้างขึ้น Mr. Lhevinne ยังได้กล่าวว่า หากนักเรียนเห็นว่า

การซ้อม scale และ arpeggio เป็นสิ่งที่ไร้ประโยชน์หรือน่าเบื่อ ก็จะเป็นความผิดของครูที่ไม่ได้ชี้ให้เห็นคุณค่าและไม่ได้สอนให้นักเรียนรู้จักคิดในสิ่งมากมายที่ต้องคำนึงถึงและพยายามทำให้ได้ในเวลาเล่น scale และ arpeggio เช่น "nuance, evenness, touch, dynamic etc." แต่ Mr. Lhevinne ก็ได้เน้นว่า จะต้องเน้นให้นักเรียนตระหนักคุณค่าทางด้านสุนทรียะ หรือความเป็นดนตรีของเพลงที่เล่นด้วย

แต่เป็นที่น่าเศร้าใจว่า สิ่งที่คณะของเราที่เข้าไปในครั้งนี้ รวมทั้งตัวผู้เขียนเองเห็นพ้องต้องกันจากสิ่งที่เราได้เห็น ได้ยินได้ฟังก็คือ การเล่นดนตรีของนักดนตรีรัสเซียทุกวันนี้ มีลักษณะเป็น "เครื่องจักรกล" หรือ "mechanical" มากเกินไป ไม่ว่าจะเป็นนักเรียนที่มาร่วมค่ายกับเรา หรือนักดนตรีมืออาชีพที่เราได้มีโอกาสไปชมการแสดงของเขา ต่างเล่นดนตรีด้วยเทคนิคที่สมบูรณ์ คือเล่นได้คล่องแคล่วรวดเร็ว แม่นยำและไม่มีข้อผิดพลาดทั้งในด้านตัวโน้ตและความจำ ทั้งยังเล่นได้อย่างมั่นใจและทรงพลัง แต่หากการบรรเลงในลักษณะดังกล่าวก็ไม่ต่างจากคอมพิวเตอร์ที่ทำงานตามที่ได้ถูกโปรแกรมไว้ คือ ถูกต้องแม่นยำแต่ไม่มีชีวิตจิตใจ ไม่มีดนตรี และไม่เป็นศิลปะ ขาดความลึกซึ้งจับใจ ขาดน้ำเสียงที่ไพเราะประดุจเสียงสวรรค์เหมือนที่เราเคยได้ยินจากการแสดงของ Richter หรือ Gilels

ความงดงามเหล่านี้ได้หมดไปแล้วหรือ จากการพูดคุยกับผู้รู้ที่นั่น ได้รับคำตอบว่า ยุคทองของ Old Russian School ได้ผ่านพ้นไปแล้ว ปรมาจารย์ที่มีความรู้ความสามารถ ต่างก็ตายจากไปเกือบหมดแล้ว ที่ยังเหลืออยู่ ก็อพยพโยกย้ายออกไปอยู่ในสหรัฐอเมริกาและยุโรปจนหมด ทำให้ในประเทศรัสเซียเองขาดครูบาอาจารย์ที่มีคุณภาพ ที่จะมาชี้แนะแนวทางที่ถูกต้องให้แก่ลูกศิษย์ และหากเหตุการณ์ยังคงดำเนินต่อไปในลักษณะนี้ ก็เป็นที่น่าเสียดายที่ศิลปวัฒนธรรมอันสูงค่าที่ถูกสืบทอดมาช้านาน จะต้องเสื่อมคุณค่าลงไปในดินแดนที่เป็นถิ่นกำเนิด แต่เราก็ยังดีใจได้ว่าอย่างน้อยศิลปในวัฒนธรรมอันนี้ จะถูกถ่ายทอดผ่านทางปรมาจารย์ที่ได้อพยพออกนอกประเทศไปแล้ว และอาจไปเจริญงอกงามและได้รับการสืบทอดต่อไปในประทศสหรัฐอเมริกาหรือประเทศอื่นๆ ในยุโรป

ประสบการณ์ในครั้งนี้ ทำให้ผู้เขียนได้เข้าใจและมองเห็นว่า ความทุ่มเทและเอาใจใส่อย่างสุดกำลัง ความเข้มงวดกวดขันและความเอาจริงเอาจังของครูบาอาจารย์ การสนับสนุนอย่างเต็มที่และเหนือสิ่งอื่นใด คือ ระเบียบวินัยในตนเอง ความขยันหมั่นเพียร ความมุ่งมั่นมุมานะบุกบั่นพยายามโดยไม่ท้อถอย ความอดทน การทุ่มเทกำลังกาย ใจ และสติปัญญาทั้งหมดของตัวนักดนตรีเอง คือสิ่งที่อยู่เบื้องหลังรอยยิ้ม ช่อดอกไม้ เสียงปรบมือที่กึกก้อง และความสำเร็จอันน่าทึ่งของนักดนตรีชาวรัสเซีย

ที่มา : นภนันท์ จันทร์อรทัยกุล. "ครั้งหนึ่งในชีวิต (ตามไปดูเบื้องหลังแห่งความสำเร็จ) : 3 สัปดาห์ในค่ายเปียโนเมืองมอสโคว์ ประเทศรัสเซีย". **วารสารเพลงดนตรี** ปีที่ 2 ฉบับที่ 2 (มิถุนายน2538), หน้า 39-43.

บทวิเคราะห์

นภนันท์ จันทร์อรทัยกุล เป็นนักเปียโน จบการศึกษาระดับปริญญาเอกด้านการบรรเลงเปียโน จากประเทศสหรัฐอเมริกา บทความชิ้นนี้เขียนขึ้นจากการที่ผู้เขียนมีโอกาสเข้าร่วมค่ายดนตรีด้านเปียโน "Study and Performance Tour" ซึ่งจัดขึ้นที่กรุงมอสโคว์ ประเทศรัสเซีย ระหว่างวันที่ 18 มิถุนายน ถึง 8 กรกฎาคม พ.ศ.2537 บทความนี้แม้ไม่ใช่บทวิจารณ์ดนตรีโดยตรง แต่แฝงทัศนะและประเด็นเกี่ยวกับการวิจารณ์ได้อย่างน่าสนใจยิ่ง

ชื่อเสียงของนักดนตรีชาวรัสเซียในแวดวงดนตรีคลาสสิกระดับนานาชาตินั้นเป็นที่เลื่องลือและรู้จักกันดี ตั้งแต่วาทยกร นักไวโอลิน และนักเปียโน โดยเฉพาะนักเปียโนชื่อดังหลายต่อหลายคนที่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางทั้งการแสดงสดและการบันทึกเสียงจัดทำแผ่นเสียงหรือแผ่นซีดี อาทิ Vladimir Horowitz, Emil Gilels, Sviatoslav Richter ฯลฯ รวมถึงนักไวโอลิน เช่น David Oistrakh, Nathan Milstein ล้วนเป็นนักดนตรีชาวรัสเซีย อันเป็นผลผลิตจากการเรียนดนตรีในประเทศบ้านเกิดเมืองนอนของตนเองทั้งสิ้น

มาตรฐานและพื้นฐานการเรียนดนตรีในประเทศรัสเซียเป็นสิ่งที่ผู้คนในวงการดนตรีคลาสสิกกล่าวขวัญถึงเสมอ รวมทั้งความมอบความไว้วางใจในฝีมือการบรรเลงดนตรีให้กับนักดนตรีจากรัสเซีย โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักเปียโน ที่ได้รับการฝึกฝนอบรมตามหลักการของครูเปียโนตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 ดังที่หลายคนรู้จักกันในนาม "Old Russian School"

ความโดดเด่นของนักดนตรีที่ผ่านการเรียนดนตรีมาจากสำนักรัสเซียเก่า ซึ่งสถาบันที่เป็นศูนย์กลางการเรียนการสอนแบบนี้อันมีชื่อเสียงยิ่งคือ Moscow Conservatory of Music สามารถสร้างนักดนตรีที่เก่งทั้งเทคนิคการเล่น มีรากฐานการเล่นที่แน่นอน ประดุจดังการสร้างจากฐานศิลาที่มั่นคงไม่ใช่พื้นฐานที่สร้างจากฐานทราย และการตีความเพลงที่มีความเป็นตัวของตัวเอง ครบถ้วนทั้งความสามารถด้านเทคนิคการบรรเลงและการเข้าถึงหัวใจของบทเพลงของคีตกวีแต่ละยุคแต่ละสมัย

สิ่งที่ผู้เขียนบทความได้แสดงทัศนะออกมาหลังจากได้ชมและฟังการแสดงของนักดนตรีรุ่นใหม่ อายุน้อย เป็นเด็กน้อยอัจฉริยะของรัสเซีย รวมถึงการได้มีโอกาสได้ชมและฟังการบรรเลงเปียโนของนักดนตรีรุ่นใหม่ๆของรัสเซีย ผู้เขียนได้เกิดความสงสัยถึงความเปลี่ยนแปลงในการเรียนดนตรีและการสร้างนักดนตรีในประเทศรัสเซียยุคปัจจุบัน เพราะสิ่งที่ผู้เขียนได้สัมผัสมาคือการที่นักดนตรีรุ่นเยาว์ อายุเพียง 7-15 ปี มีพื้นฐานความสามารถในการปฏิบัติเครื่องดนตรีหรือเทคนิคการเล่นเครื่องดนตรีได้ดียอดเยี่ยม เล่นโน้ตได้ถูกต้องแม่นยำ เก็บรายละเอียดทุกอย่างที่เขียนไว้ในโน้ตได้ครบถ้วน เล่นเปียโนอย่างมั่นใจ

แต่เมื่อเด็กนักเรียนเปียโนเหล่านี้หรือแม้แต่นักดนตรีอาชีพที่ออกแสดงคอนเสิร์ตแล้ว ออกแสดงดนตรีบรรเลงเพลงคลาสสิก แม้การแสดงจะบ่งบอกว่านักดนตรีเหล่านั้นมีเทคนิคการเล่นที่ยอดเยี่ยม เล่นได้ถูกต้อง เล่นได้ชัดเจน แต่เมื่อพิจารณาเสียงดนตรีจากการเล่นของนักดนตรีรัสเซีย

รุ่นใหม่ๆแล้ว กลับขาดซึ่งอารมณ์ความรู้สึกด้านดนตรีที่ควรจะมีในการบรรเลงเพลงคลาสสิก ทำให้ผลที่ออกมาจากการเล่นเปียโนไม่ต่างอะไรกับการเล่นของเครื่องคอมพิวเตอร์ คือมีลักษณะกลไก คล้ายเครื่องจักรที่ทำอะไรไม่ผิดพลาดมากกว่า แต่เสียงเพลงไร้ชีวิตจิตใจ ไม่มีความเป็นดนตรี และไม่เป็นศิลปะ ขาดความลึกซึ้งจับใจที่ผู้เขียนบทความนี้เคยฟังจากการแสดงของนักเปียโนรัสเซียผู้ยิ่งใหญ่ทั้งหลายในอดีต

ทัศนะที่ผู้เขียนแสดงออกมาในบทความบ่งบอกถึงความเป็นนักปฏิบัติเครื่องดนตรีที่เข้าใจบทเพลงและวัฒนธรรมการเรียนดนตรี และผลงานการแสดงของนักเปียโนและนักดนตรีจากประเทศรัสเซียได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังสามารถเชื่อมต่อยกตัวอย่างหรือเหตุผลในเรื่องปรัชญาการเรียนเปียโนที่สืบทอดกันมายาวนานนับตั้งแต่ยุคของ Anton Rubinstein ไล่เรียงมาถึงรัคมานินอฟ และ Josef Lhevinne นักเปียโนและครูเปียโนชื่อดัง ที่ไปสร้างลูกศิษย์ลูกหา สอนเปียโนอยู่สถาบันดนตรี Juilliard School of Music ประเทศสหรัฐอเมริกา จนหลายคนกลายเป็นนักเปียโนมีชื่อเสียงอยู่ในปัจจุบันนี้

นอกจากการแสดงความเห็นเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงในการบรรเลงเปียโนของนักเปียโนรัสเซียรุ่นใหม่ ผู้เขียนยังได้ชี้ให้เห็นว่าการร่ำเรียนเพื่อจะให้บรรลุความเป็นนักดนตรีชั้นนำได้นั้น นักดนตรีจะต้องทุ่มเท เอาจริงเอาจังกับดนตรีอย่างแท้จริง ไม่ใช่เรียนอย่างเกียจคร้าน เหยาะแหยะ อีกทั้งชี้ให้เห็นถึงข้อดีของการปลูกฝังพื้นฐานการเล่นเปียโนให้กับนักเรียนดนตรีในรัสเซียด้วยการเน้นการเล่นไล่เสียงสเกลและการแยกเสียงดนตรีจากคอร์ดรูปแบบต่างๆ ตั้งแต่รูปแบบง่ายๆจนถึงรูปแบบที่มีการพลิกแพลงยากขึ้นไป นักดนตรีต้องฝึกเล่นจนคล่องแคล่วมากที่สุด เล่นได้ดีที่สุด ถึงจะมาเล่นเพลงจริงๆ เจาะลึกถึงการตีความเพลง ที่ถ้าคิดว่าทำได้ก็สามารถแหวกกฎเกณฑ์ความต้องการของคีตกวี ตีความเพลงอย่างเป็นตัวของตัวเองได้ สิ่งนี้ดูจะเป็นจุดเด่นของการเรียนดนตรีในสำนัก Old Russian School ซึ่งผลิตนักดนตรีเก่งๆออกไปแล้วมากมาย ด้วยความเข้มงวดกับนักเรียนดนตรีในทุกกระบวนการของการเรียนดนตรี เพื่อออกไปเป็นนักดนตรีระดับอาชีพ

ลักษณะการเขียนที่ผู้เขียนมีพื้นความรู้มากมายในสิ่งที่เขียน อีกทั้งยังสามารถจุดประกายประเด็นที่ผู้เขียนเจาะลึกด้านการบรรเลงเปียโน จากนักดนตรีสำนักรัสเซียเก่าที่เลื่องชื่อในอดีต เป็นสิ่งที่หาได้ยากในบทความหรือบทวิจารณ์ดนตรีจากนักวิจารณ์ดนตรีในประเทศไทย แม้กาลเวลาจะทำให้กระบวนการเรียนรู้ทางดนตรีของสำนักรัสเซียเปลี่ยนแปลงไปบ้าง แต่สิ่งที่ดำรงอยู่คือการเข้มงวดให้ความสำคัญกับเทคนิคพื้นฐานการเล่น ที่ทำให้การไล่นิ้วเล่นเปียโนเป็นไปได้อย่างชัดเจน ถูกต้องแน่นอน ผู้เล่นมีความมั่นใจ แต่ผู้เขียนยังแสดงทัศนะเพิ่มเติมว่า ความเป็นเลิศทางเทคนิคการเล่นเปียโนที่พบเห็นในรัสเซียในปัจจุบัน กลับแห้งแล้ง ไร้ซึ่งความรู้สึกทางอารมณ์ดนตรีที่นักเปียโนรุ่นอาวุโสของรัสเซียเคยสร้างสมและทำให้นักฟังเพลงทั่วโลกได้ประจักษ์มาแล้ว เสมือนว่าสำนักรัสเซียเก่าในการฝึกอบรมสร้างนักดนตรีได้ล้มหายตายจากไปเสียแล้ว

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

ดนตรีชั่วชีวิต

ฮาโรลด์ ซี. โชนเบิร์ก

เมื่อผมกลายเป็นนักวิจารณ์ดนตรีนั้น ผมเรียนเปียโนมาแล้วตั้งแต่เด็กๆตลอดจนได้เล่าเรียนทางดนตรีมาเหมือนอย่างที่นักดนตรีทุกคนเคยเรียนมา...ความกลมกลืน จุดแยก ทฤษฎี แม้กระทั่งการแต่งเพลงและการอำนวยเพลง..แต่ที่ผมเก่งจริงๆนั้น คือการฟังดนตรี ไม่เคยมีครั้งไหนเลยที่ผมไม่อยากฟังดนตรี ผมฟังแล้วก็เคลิบเคลิ้ม หลงใหล และซาบซึ้ง เวอร์จิล ทอมสัน ครั้งหนึ่งเกิดอารมณ์ขัน คิดคำจำกัดความของคนติดดนตรีขึ้นไว้ ผมคนหนึ่งละที่ติดดนตรี

ตั้งแต่ตอนแรกๆแล้ว ผมมีความจดจำดีเป็นพิเศษ แต่เฉพาะเรื่องดนตรีเท่านั้นนะ ผมฟังสักสองสามหน เพลงนั้นก็จะฝังอยู่ในความทรงจำของผมอย่างถาวรแล้ว ผมเกิดที่นครนิวยอร์คในปี ค.ศ.1915 และพ่อของผมซึ่งรักดนตรีมีแผ่นเสียงอยู่มากมายทีเดียว ท่านบอกผมในอีกหลายปีต่อมาว่า ผมจำเพลงทุกเพลงในแผ่นเสียงเหล่านั้นได้หมดก่อนที่ผมจะอ่านหนังสือออกเสียอีก ผมเองก็จำได้ว่าแผ่นเสียงแผ่นไหนใครเป็นคนร้อง ตอนนั้นผมอายุได้สามขวบเท่านั้น

ผมได้ค้นพบด้วยว่าผมเป็นโรคประหลาด ผมได้ยินเสียงดนตรีเสมอ ไม่ว่าจะตื่นหรือหลับ แม้เดี๋ยวนี้ก็ยังเป็นอย่างนั้น มันไม่ใช่สิ่งที่น่ารื่นรมย์นักหรอก ในขณะที่ผมพิมพ์ข้อความนี้อยู่ผมก็ยังได้ยินเพลงของ บาค-บูโซนี อยู่ในหัวของผม ทั้งนี้เพราะเมื่อหนึ่งชั่วโมงที่ผ่านมา ผมได้เห็นแผ่นเสียงเพลงของ บาค-บูโซนี แผ่นใหม่ที่เพิ่งส่งมาถึง ภรรยาของผมบอกผมว่า เธอสามารถถามผมเวลาผมกำลังนอนหลับได้ว่า คุณกำลังฟังเพลงอะไรอยู่? แล้วผมก็จะพึมพำบอกชื่อเพลงโดยยังหลับอยู่ได้ เพราะเรื่องนี้แหละเวลาเรียนหนังสือจึงสร้างความยุ่งยากให้กับผมมาก ครูหลายคนโกรธผมมากเพราะคิดว่าผมไม่ตั้งใจเรียน แต่เมื่อถึงชั้นมัธยม ผมก็รู้จักวิธีควบคุมตนเองให้ดูเหมือนว่าตั้งใจเรียนทั้งๆที่เพลงซิมโฟนีของบรามห์กำลังดังกระหึ่มอยู่ในหัวของผม

ผมไม่ถนัดเรื่องเล่นเปียโนเท่าใดนัก ถ้าผมได้รับมอบหมายให้ฝึกเพลงเบโธเฟนโซนาต้า ผมจะต้องฝึกอย่างหัวเสียอยู่หนึ่งสัปดาห์ จากนั้นผมก็หันไปเล่นเพลงโซนาต้าอื่นๆอีก 3 เพลง แต่ผมเล่นให้แม่นยำหรือให้จบเพลงไปได้สักเพลง เมื่อถึงอายุ 12 หรือ 13 ขวบ ผมจำมันไว้ได้หมด นอกจากนั้นผมยังชอบฟังแผ่นเสียงหรือรายการดนตรีคลาสสิคทางวิทยุ ตอนสมัยนั้นคือสมัย ค.ศ.1930 มีการแสดงดนตรีสดออกอากาศกันมาก แล้วก็ไปฟังคอนเสิร์ตหรือซมโอเปร่าให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ พ่อแม่ของผมยินยอมให้ผมไปฟังคอนเสิร์ตได้หลังจากผมอายุครบ 12 ขวบแล้ว ตอนนั้นผมก็จำเพลงที่สำคัญๆได้ขึ้นใจหมดแล้ว

เมื่อผมอายุได้ 12 ขวบ ผมก็ตกลงใจว่าจะเป็นนักวิจารณ์ดนตรี ผมเขียนหนังสือได้คล่องและคิดว่าน่าอ่านด้วย และผมคะเนว่า การที่มีคนจ่ายเงินให้ผมไปทำสิ่งที่ผมชอบมากที่สุดอยู่แล้ว..คือการฟังดนตรีแล้วนำมาเปรียบเทียบกันนั้น เป็นชีวิตที่ผมปรารถนา ผมเองมีหัวทางวิจารณ์มาตั้งแต่ต้น คนที่

มีหัวทางวิจารณ์จะชอบถาม ชอบสืบเสาะ ชอบอ่าน ชอบเปรียบเทียบและพยายามเขียนวิจารณ์อย่างมีเหตุมีผล

คนที่ชอบวิจารณ์จะดื่มด่ำเข้าไปในเรื่องนั้นเต็มที่ ผมเรียนหนังสือได้ดีตอนเด็กๆ มีชีวิตวัยเด็กอย่างปกติ แต่สิ่งที่ผมให้ความสนใจตลอดเวลาเรื่องดนตรี ผมอ่านหนังสือทุกอย่างเกี่ยวกับดนตรีที่ผมพอจะหาอ่านได้ พยายามค้นหา พยายามจะตั้งแนวคิดทางดนตรี มันเหมือนว่ามีอะไรบางอย่างที่ลึกลับที่เรียกร้องให้ผมทำดังนั้น เหมือนอย่างผู้ที่เป็นนักบวชนั่นแหละ

ที่วิทยาลัยบรูคลินและที่บัณฑิตวิทยาลัยของมหาวิทยาลัยนิวยอร์ค ผมเรียนวิชาดนตรีและภาษาอังกฤษให้มากที่สุดเท่าที่ผมจะทำได้ บางวิชาผมไม่ได้คะแนนผมก็เข้าไปนั่งฟังด้วย. ถ้าผมเอาดีทางเป็นนักวิจารณ์ดนตรีไม่ได้ ผมก็วางแผนจะเป็นผู้เชี่ยวชาญวรรณคดีอังกฤษสมัยเอลิซาเบธ. วิชาที่ผมเลือกเรียนเป็นวิชาทางดนตรีทั้งสิ้น เช่น บราวนิ่งกับดนตรี, เชคสเปียร์กับดนตรี, ละครสวมหน้ากากสมัยเอลิซาเบธ,หรือ มิลตันกับโคมูส. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทของผมคือ "หนังสือเพลงสมัยเอลิซาเบธ การศึกษาในแง่ความสำคัญด้านดนตรีและวรรณกรรม" แผนกวิชาภาษาอังกฤษไม่รู้จะทำอย่างไรกับเนื้อหาทางด้านดนตรีในวิทยานิพนธ์ของผมและแผนกวิชาดนตรีก็ไม่รู้จะทำอย่างไรดีกับเนื้อหาทางวรรณคดีในวิทยานิพนธ์นั้น ดังนั้นผมจึงแน่ใจว่าจะได้คะแนนสูงแน่นอน.

เมื่อตอนที่ผมยังศึกษาอยู่ในวิทยาลัย ผมได้รับมอบหมายงานชิ้นสำคัญชิ้นหนึ่งจาก สเปนเซอร์ ดริกส์ ซึ่งเป็นผู้จัดทำวารสารรายเดือนชื่อ Musical Advance. ดริกส์ให้ผมเขียนคอลัมน์ทุกเดือน โดยใช้นามปากกา เป็นการเขียนวิจารณ์ดนตรี งานชิ้นแรกของผมปรากฏออกมาเมื่อ ค.ศ. 1936. งานชิ้นนี้ไม่ได้รับค่าตอบแทนหรอก เพราะตอนนั้นมันสมัยเศรษฐกิจตกต่ำ แต่ผมก็ได้ตั๋วฟรีไปฟังคอนเสิร์ตและได้มีเวทีสำหรับเขียนวิจารณ์ดนตรีของผมครั้งแรก.

พอผมได้รับปริญญาโทแล้ว ผมก็ไปหา ปีเตอร์ฮิวจ์ หรีต บรรณาธิการและผู้จัดพิมพ์นิตยสารรายเดือนชื่อ The American Music Lover อันเป็นนิตยสารวิจารณ์แผ่นเสียง ซึ่งแม้ในขณะนี้ก็ยังออกอยู่ในชื่อ The American Record Guide หรีตรับผมเข้าทำงานด้วย. นิตยสารนี้ทำกันเพียงสองคน ผมจึงเป็นผู้ช่วยบรรณาธิการ เป็นผู้วิจารณ์แผ่นเสียง เป็นคนเขียนเรื่อง เป็นคนพิมพ์ดีด เป็นคนพิสูจน์อักษร เป็นคนวางหน้าหนังสือ และเป็นคนกวาดพื้นสำนักงานด้วย แต่ผมมีความสุขทุกนาทีที่ทำงานนั้น.

ตอนนั้นเป็นยุคแรกๆของแผ่นเสียง การบันทึกแผ่นเสียงเพิ่งมีกันมาได้ราว 15 ปี มีบริษัทแผ่นเสียงใหญ่อยู่เพียงสองบริษัทคือวิคเตอร์กับโคลัมเบีย ที่จัดทำแผ่นเสียงดนตรีคลาสสิคออกมาจำนวนมาก นานๆครั้งบริษัทเล็กๆอย่างมิวซิคคราฟท์จะจัดทำออกมาบ้างสักแผ่นหนึ่ง.

หลังสงครามที่ผมเป็นทหารพลร่ม ผมก็เริ่มงานเขียนให้กับนิตยสาร Musical Digest และ Musical Courier. ไอร์วิ่ง โคโลดิน จ้างผมให้เป็นนักวิจารณ์ดนตรีของหนังสือพิมพ์ The New York Sun ในปีค.ศ. 1946. หลังจากทำงานเป็นนักวิจารณ์ ดนตรีที่นั่นได้สองปี ผมขอทำงานเป็นผู้สื่อข่าวอื่นๆในตัวเมืองด้วย นอกจากด้านวิจารณ์ดนตรี. หนังสือพิมพ์นั้นยอมตกลง ผมจึงได้รายงานข่าวอื่นๆ ตั้งแต่ที่ศาลาเทศบาลไปจนถึงสวนสัตว์ที่บรองซ์ ในตอนกลางวัน ตอนกลางคืนก็ไปฟังคอนเสิร์ต.

การได้มีประสบการณ์ด้านรายงานข่าวมีประโยชน์ต่อมามากในภายหลัง เมื่อมีการขายหนังสือพิมพ์ The Sun ให้กับหนังสือพิมพ์ The World-Telegram ในปี ค.ศ.1950 ผมก็ต้องทำงานเป็นผู้สื่อข่าวอิสระ โฮเวิร์ด ทอบแมน ซึ่งเป็นบรรณาธิการฝ่ายข่าวดนตรีของหนังสือพิมพ์ The New York Times ดูเหมือนจะสนใจในตัวผมและมอบให้ผมเขียนข่าวดนตรีสำหรับฉบับวันอาทิตย์ เขาชอบที่ผมเคยรายงานข่าวทั่วไปมาแล้วมาก เมื่อนักวิจารณ์ดนตรีที่มีชื่อเสียงชื่อ โนเอล สเตราส์เกิดล้มป่วยลง ทอบแมนก็เสนอให้บรรจุผมเข้าทำงานในฝ่ายข่าวดนตรีของหนังสือพิมพ์ The Times นั้น

ตามธรรมเนียมแล้ว คนเข้าใหม่ในฝ่ายดนตรีมักจะได้งานข่าวคอนเสิร์ตที่ฮ่วยๆ ผมก็เช่นกัน ผมรู้เรื่องเปียโนและความเป็นมาของเปียโนมากกว่าคนอื่นๆในฝ่ายดนตรี ทอบแมนจึงมักมอบให้ผมไปรายงานข่าวการแสดงเดี่ยวเปียโนเสมอ ใน ค.ศ.1960 เมื่อ บรูค แอทคินสัน ลาออกจากการเป็นนักวิจารณ์ละคร ทอบแมนก็เข้ารับหน้าที่นั้นแทน เทอร์เนอร์ แคทเลดจ์ ซึ่งเป็นบรรณาธิการจัดการของ The Times เรียกผมเข้าในห้องของเขา เขาถามว่า ผมอยากจะทำหน้าที่เป็นนักวิจารณ์ดนตรีแทนทอบแมนไหม ? โธ่ ถามอะไรอย่างนั้น ?

ผู้คนมักจะเดาเอาไว้อย่างแปลกๆเกี่ยวกับชีวิตของนักวิจารณ์ดนตรีชั้นยอดของไทม์ที่ได้งานทำอยู่ในนครที่แสนรื่นรมย์อย่างนิวยอร์ค คนส่วนมากเชื่อว่าเป็นอย่างนี้คือ นักวิจารณ์ย่างเข้าไปอย่างสง่าสู่ห้องแสดงคอนเสิร์ตหรือในโรงเอโปร่า แล้วแต่ใจชอบ เขาจะออกจากการแสดงก่อนเพราะว่าจะต้องเขียนรีวิวให้ทันลงพิมพ์ เขียนเสร็จก็เหนื่อย ต้องซุบชีวาด้วยการไปดื่มแชมเปญที่ห้องโอ๊ครูมในโรงแรมปลาซา แล้วตีสำนวนกับคนสำคัญๆในวงสังคมของนิวยอร์คและปัญญาชนทั้งหลายราวตีสี่ เขาก็โซเซขึ้นเตียงนอนไปตื่นเอาตอนเที่ยง จากนั้นก็ไปกินอาหารกลางวันอ้อยสร้อยที่ร้าน Café des Artistes กับลูซิอาโน พาวารอตตี้ บอกเขาว่าเขาทำอะไรพลาดไปบ้างในการร้อง Rigoletto ครั้งล่าสุด หลังอาหารกลางวันเขาแวะไปเยี่ยม วลาดิมีร์ โฮโรวิทซ์ บอกว่าเขาควรจะเล่นอะไรปีหน้า จากนั้นก็ไปใช้เวลาตลอดช่วงบ่ายให้หมดไปกับซูบิน เมห์ต้า ซึ่งจะถามเขาอย่างนอบน้อมว่าเขาควรจะอำนวยเพลงชุด Also sprach Zarathustra อย่างไรจึงจะดี จากนั้นก็กินอาหารเย็นกับแอนโทนี บลิซ และบอกเขาว่าเขาควรจะดำเนินการคณะเมโทรโปลิแตนโอเปราอย่างไร จากนั้นก็กลับบ้านให้คนใช้จ่ายช่วยแต่งกายชุดราตรียาวให้เขา จากนั้นก็เรียกรถคันยาวๆมารอหน้าบ้านแล้วก็ขับรถไปงานที่ได้รับเชิญในตอนค่ำ

สมัยก่อนอาจจะเป็นอย่างนั้น แต่เดี๋ยวนี้ทุกอย่างผิดไปจากเดิม จนกระทั่งแม้นักวิจารณ์กันเองก็ไม่คุยกันหารือกัน การเป็นเพื่อนกับนักดนตรีที่ตนจะรีวิวยิ่งน้อยใหญ่ ก็มีอยู่บ้างหรอกที่นักวิจารณ์ดนตรีบางคนเข้าไปคลุกคลีดีโมงกับวงการดนตรี แต่ต้องไม่ใช่นักวิจารณ์ดนตรีของ The New York Times

ปกติแล้วเราก็พบปะกับนักดนตรีหลายคนตามหนทางแห่งอาชีพของเรา..เพื่อสัมภาษณ์ เพื่อหาข้อมูล เพื่อเขียนเรื่องราว เพื่อหาคำซุบซิบ ในฐานะเป็นนักหนังสือพิมพ์ เราจำต้องรู้ว่ามีอะไรเกิดขึ้นบ้าง เราวางข่ายแหล่งข่าวไว้ แต่นั่นเป็นเพียงความรู้จักมักคุ้นกันเท่านั้น ไม่ถึงขนาดเป็นเพื่อน เวอร์กิล ทอมสัน เคยพูดไว้ว่า เขาสามารถเขียนวิจารณ์คุณย่าของเขาเองก็ได้ และจะไม่แตกต่างกับการวิจารณ์คนอื่นเลย ผมไม่เชื่อคำพูดนั่นเท่าไรนักในตอนนั้น ถึงตอนนี้ก็เถอะ คนเราจะไร้ความรู้สึก

ผูกพันถึงขนาดนั้นเชียวหรือ? ยิ่งกว่านั้น ในวงการดนตรีนั้นมันเล็กๆไม่เปิดสำหรับคนนอก และอาจจะมีอะไรไม่ดีไม่งามแฝงอยู่ได้ คงจะไม่มีใครเชื่อว่า นักวิจารณ์ของไทม์นั้นแม้จะวิจารณ์งานของเพื่อนก็จะไม่ลำเอียงเลย ดังนั้นตามนโยบาย นักวิจารณ์ของไทม์จะต้องไม่สนิทสนมกับนักดนตรีที่เขาคาดว่าจะทำการวิจารณ์ ถ้ามีความใกล้ชิดกัน..ซึ่งบางครั้งก็เลี่ยงไม่ได้..นักวิจารณ์คนนั้นก็ควรพิจารณาตัวเองถอนตัวเสียหรือไม่ก็ให้คนอื่นทำแทน ผมเคยตกอยู่ในฐานะเช่นนั้นมาก่อน

-ด้วยหลักการเดียวกัน นักวิจารณ์ดนตรีของไทม์จะเป็นนักแสดงหรือนักแต่งเพลงไม่ได้ ไม่ว่าเขาจะมีความบริสุทธิ์ใจเพียงใดก็ตามจะต้องมีผู้อำนวยเพลง หรือเจ้าของกิจการดนตรีคอยตามเขายินยอเขา ให้สินบนเขาหรือให้งานแสดงแก่เขา นอกจากนั้น นักวิจารณ์ดนตรีไทม์ไม่ได้รับการยินยอมให้เขียนอะไรให้แก่สิ่งพิมพ์ใดที่จะสร้างความขัดแย้งแม้แต่เล็กน้อยกับงานของเขา

แนวความเห็นของผมเกี่ยวกับการวิจารณ์ทางหนังสือพิมพ์ก็มีง่ายๆดังนี้ ผมเขียนโดยไม่เอาใจใคร และผมแสดงออกตามรสนิยมของผมเองเท่านั้น พูดง่ายๆก็คือผมเขียนให้ตนเองอ่านว่า ผมเข้าใจ หรือเบื่อหรือดื่นเต้นหรือไม่ชอบอย่างมาก แล้วผมก็ถ่ายทอดความรู้สึกของผมลงบนกระดาษ (แต่ที่จริงผมพิมพ์ลงในเครื่องคอมพิวเตอร์ที่จะสามารถนำไปเรียงพิมพ์ได้ทันที มิได้ใช้เครื่องพิมพ์ดีดธรรมดาอีกแล้วในสมัยนี้) คล้ายๆกับเป็นนักแต่งเพลงหรือศิลปินที่เล่นเพลงที่นักแต่งเพลงแต่งขึ้นมา ผมแสดงความรู้สึกของผมออกไปโดยอาศัยความคิดอ่านที่ผมสั่งสมมาชั่วชีวิต ส่วนมากแล้วนักวิจารณ์มือเก่าจะมีประสบการณ์มากกว่าศิลปิน เพราะศิลปินมักจะรู้เรื่องต่างๆเฉพาะในวงของตนเอง ไม่รู้เรื่องข้างนอก นี่ดูจะเป็นการพูดก้าวร้าว แต่คนที่จะแสดงความก้าวร้าวได้ มิใช่จะมีแต่นักร้องนักแต่งเพลงหรือนักดนตรีเท่านั้น เกรเกอร์ พิอาติกอร์สกี้ ระหว่างร่วมการประชุมหนหนึ่งฟังอยู่อย่างโกรธที่พวกนักแต่งเพลงพากันรุมโจมตีนักแสดง ในที่สุดเขาก็ขึ้นไปพูดว่า "ผมไม่เคยรู้จักนักแต่งเพลงคนใดที่แต่งเพลงซิมโฟนีหรือเพลงโซนาต้าที่ไม่ดีเลย" (หมายความว่านักแต่งเพลงทุกๆคนต่างก็ว่าเพลงที่ตนแต่งดีทั้งสิ้น) ผมเองก็เหมือนกัน โดยทั่วไปแล้วนักวิจารณ์ชั้นสวะจะเหมือนนักดนตรีชั้นสวะที่ต้องเจียมเนื้อเจียมตัว ถ้าคนเรามีความคิดแน่วแน่ มีความเชื่อที่มั่นคง ก็จะต้องมีความก้าวร้าวอยู่ด้วยเสมอ อย่างน้อยที่สุดพวกเราบางคนก็เรียนรู้วิธีที่จะแสดงความก้าวร้าวออกมาอย่างสุภาพโดยใช้คำพูดดีๆ

นักวิจารณ์หนุ่มๆมักจะเข้ามาสู่โลกของการวิจารณ์ด้วยความฝันหรูๆว่าจะทำให้โลกดนตรีดีขึ้นกว่าเดิมได้ พวกเขามักจะมีความอดทนมากกว่านักวิจารณ์แก่ๆที่มีประสบการณ์มากกว่า แต่ต่อมานักวิจารณ์หนุ่มๆก็เริ่มรู้ว่า พวกเขาไม่สามารถปฏิวัติวงการดนตรีได้ หรือที่จริงเขาได้เรียนรู้สิ่งที่เขาเขียนออกไปนั้นเป็นประโยชน์ต่อตัวพวกเขาเองมากกว่า จะเป็นประโยชน์ต่อผู้อ่าน มีการเขียนไร้สาระมากมายถึง "อิทธิพล" ของนักวิจารณ์ บางทีนักวิจารณ์ละครอาจจะมีอิทธิพลมาก แต่ต้องไม่ใช่นักวิจารณ์ดนตรี แม้บางคนจะหลงคิดเช่นนั้น ไม่เคยปรากฏในประวัติศาสตร์เลยว่า ดนตรีชิ้นที่ดีหรือการแสดงดนตรีที่ดีๆถูกทำลายลงได้เพราะการวิจารณ์โจมตีหรือการวิจารณ์อย่างโง่เง่า นักวิจารณ์ไม่ได้สร้างความสำเร็จ ศิลปินต่างหากที่เป็นผู้สร้างความสำเร็จ บทวิจารณ์ที่เลวอาจจะทำให้งานชิ้นนั้นต้องชะงักลงไปหนึ่งหรือสองฤดูกาลแสดง บทวิจารณ์ที่เข้าข้างอาจจะช่วยให้การแสดงนั้นได้รับความสำเร็จไปราวหนึ่งหรือสองฤดูกาลแสดงเหมือนกัน อย่างมากก็ทำได้แค่นั้น ประชาชนต่างหาก ไม่ใช่

นักวิจารณ์ที่จะเป็นผู้กำหนดโชคชะตาของผู้สร้างงานศิลป สิ่งที่ผมทำได้ก็คือ รายงานสิ่งที่หูของผมและประสบการณ์ของผมบอกผมเท่านั้นเอง

หนังสือพิมพ์ไทม์ยอมให้ผมเขียนตามรสนิยมของผมเสมอ และเผอิญรสนิยมของผมมันคุ้นกับสมัยคริสตศตวรรษที่ 19 เสียด้วย แน่ละ ผมยังวิจารณ์ดนตรีร่วมสมัยและดนตรีเฉพาะแบบเฉพาะกลุ่มด้วย แต่การวิจารณ์ของผมไม่ทำให้ผมได้รับความนิยมในแวดวงเหล่านั้นนัก ตอนที่ผมเข้าทำงานแบบนี้ใหม่ๆในฐานะนักวิจารณ์ดนตรีอาวุโส ผมยืนโรงต่อต้านดนตรีประเภทซีเรียล (Serial) มาก ผมเรียกว่าเป็นดนตรีแบบไร้ความรู้สึกเป็นดนตรีแบบเชยๆน่าเบื่อและประชาชนจะไม่คุ้นหู ผลก็คือผมได้รับการตราหน้าว่าเป็นพวกอนุรักษนิยมชั้นสูง แล้วด่าว่าผมต่างๆนานา นักวิจารณ์นั้นเป็นที่คาดหวังว่าจะให้แรงใจกับของใหม่ๆไม่ใช่คอยโจมตี

แต่ยิ่งผมได้ศึกษาได้ฟังดนตรีแบบใหม่ๆมากขึ้นเท่าใด ผมยิ่งไม่ชอบมันมากขึ้นเท่านั้น เรื่องอะไรผมจะไปช่วยโฆษณาให้ดนตรีแบบที่ผมไม่ชอบเลย ผมเชื่อในตอนนั้น และตอนนี้ก็ยังเชื่อเช่นนั้นว่า ดนตรีแบบใหม่อย่างน้อยจะต้องมีลักษณะของสิ่งใหม่ สิ่งประดิษฐ์ใหม่และมีความเป็นตัวของตัวเอง..แต่ผมหาลักษณะเช่นว่าไม่พบเลยในดนตรีแบบซีเรียล ผมเฝ้าดูด้วยความประหลาดใจที่นักแต่งเพลงทั้งหลายในเยอรมันนี อังกฤษ ฝรั่งเศสและอเมริกา พากันแต่งเพลงที่แห้งแล้ง ไร้ความไพเราะแบบที่เรียกว่าเป็นดนตรีของปัญญาชนชั้นซูเปอร์นั้นกันมากมาย แล้วผมก็ได้แต่ร้องตะโกนด้วยความไม่พอใจ หรือว่าผมทำผิด หรือว่าผมนั้นถูกต้องด้วยเหตุผลที่ผิดๆแต่ข้อเท็จจริงก็มีอยู่ว่าในช่วง 25 ปีที่ดนตรีแบบซีเรียลแพร่หลายนั้น ไม่มีดนตรีแบบนี้สักเพลงติดเข้าเป็นเพลงมาตรฐานของนานาชาติ และในทุกวันนี้นักแต่งเพลงทั้งหลายก็ทอดทิ้งมันไปหมดแล้วและหันกลับไปหาอดีต แต่งเพลงฟังสบายหูและไพเราะมากขึ้น ผมแอบยินดีอยู่เงียบๆ บางทีสิ่งที่ผมบ่นว่าไปแล้วอาจจะถูกต้องก็ได้นะ ผมเห็นว่าดนตรีแบบนีโอโรแมนติคยังฟังได้ดีกว่าดนตรีแบบซีเรียลและสามารถเขียนวิจารณ์ได้อย่างเต็มอกเต็มใจ

ไม่ใช่ความลับอะไรที่จะบอกว่าผมเชี่ยวชาญพิเศษในการวิจารณ์นักแสดง โดยเฉพาะการแสดงผลงานของคริสตศตวรรษที่ 19 มันเป็นความถนัดที่มีประโยชน์มาก นักวิจารณ์ดนตรีของหนังสือพิมพ์รายวันในเมืองใหญ่ มักจะใช้ชีวิตในการทำงานของเขาสามในสี่ส่วนหมดไปกับการฟังการบรรเลงเพลงมาตรฐาน นั่นเป็นเพลงที่วงออเครสตรา คณะโอเปร่าและนักเดี่ยวดนตรีและกลุ่มนักดนตรีแบบเชมเบอร์มิวสิคเล่นกันเป็นส่วนมาก เราจะพูดถึงตัวเพลงเบโธเฟนซิมโฟนีไม่ได้มากนัก แต่จะพูดได้มากถึงการบรรเลงและการแสดงเพลงดังกล่าว

ตั้งแต่เด็กแล้วที่ผมรู้ว่า นักแสดงคือคนที่สร้างสรรค์บางอย่างแก่ดนตรี... บางครั้งก็ทำได้อย่างสง่างาม ประทับใจ บางคราวก็ไม่เข้าท่า แสดงอย่างโง่ๆ. มันน่าแปลกที่นักดนตรีหลายคนเล่นเปียโนเพลงเดียวกัน แต่ฟังแล้วมันแตกต่างกันมาก. ตัวโน้ตและค่าของตัวโน้ตก็เหมือนกัน นักดนตรีเล่นตามอย่างถูกต้อง จังหวะก็คล้ายคลึงกัน ฟังแล้วจำได้ว่าเป็นเพลงเดียวกัน...แต่ก็ยังไม่เหมือนกัน เช่น ถ้าผู้เล่นเป็น ฮาโรลด์ บอเออร์ มิชา เลวิทสกี้ หรือโจเซฟ ฮอฟแมน เล่นเพลงของชูมันน์หรือโชแปงเพลงเดียวกัน. น้ำเสียง การเน้นน้ำหนักมือ เสียงภายใน ลีลา อะไรต่างๆเหล่านี้ นักเปียโนแต่ละคนมีแนวของตนเอง. มันทำให้ผมทึ่งมาก เวลาผมเติบโตขึ้นผมจึงคอยแต่เปรียบเทียบการแสดง. ในตอน

เด็กผมก็เริ่มรู้ว่าศิลปินนั้นทำอะไรกับเสียงดนตรีได้หลายๆอย่าง. สิ่งที่นักแต่งเพลงทำได้ก็เพียงแต่เสนอแนะ. ดังที่เราส่วนมากรู้กันในสมัยนี้ว่า ดนตรีนั้นเป็นศาสตร์ที่ไม่ตายตัว. นักแต่งเพลงเขียนกำหนดว่า "allegro" แต่การบรรเลงเพลงนี้นั้นต้องกำหนดเอาเอง โดยนักดนตรีที่เกิดทีหลังเขาราว 200 ปี และนักดนตรีแต่ละคนต่างไม่มีใครรู้แน่นอนว่าเพลงนี้ดั้งเดิมแท้ เขาบรรเลงไว้อย่างไร. แต่บางทีนักแต่งเพลงนั้นคงไม่ห่วงเรื่องนี้มากนัก

ไอรก็ตามที่เข้ารับหน้าที่ในการถ่ายทอดตัวโน้ตที่ลึกลับและเครื่องหมายต่างๆที่นักแต่งเพลงเขียนเอาไว้ออกมาเป็นเสียงเพลงนั้นเขาจะต้องใส่ความคิดเห็นของตัวเองลงไปด้วย. ตัวโน้ตเฉยๆ นั้นไม่มีความหมายอะไรแก่คนทั่วไป เว้นแต่กับคนกลุ่มเล็กๆ ที่สามารถอ่านโน้ตออกเสียงเพลงได้ในหัวของเขาโดยไม่ต้องนำมาบรรเลง จะต้องนำโน้ตนั้นมาบรรเลง และผู้บรรเลงก็คือคนกลางระหว่างผู้แต่งเพลงกับผู้ฟัง. ดนตรีจึงเป็นเสียงสะท้อนสื่อความหมายถ่ายทอดจากใจของผู้แต่งผ่านทางใจของผู้บรรเลง.

ผมได้ใช้เวลาไปมากพอควรในการพยายามหาว่า ผู้แสดงหรือผู้บรรเลงที่แท้จริงนั้นเป็นอย่างไร. คำถามนี้อาจจะหาคำตอบไม่ได้ตรงๆ แต่พอมีแนวทางอยู่. จากการศึกษาขนบธรรมเนียมของการแสดงเก่าๆ ของศิลปินนับร้อยที่เกิดในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นผู้บรรเลงร้องเพลงหรืออำนวยเพลงต่างๆในศตวรรษ.

บุคคลเหล่านั้นมีบุคลิกที่แตกต่างกันมากแต่ทุกคนมีบางอย่างที่เหมือนกันอยู่ พวกเขามีเทคนิคมีน้ำหนัก การให้จังหวะจะโคน เฉพาะตัว อันเป็นศิลปะที่ลืมกันหมดแล้วในทุกวันนี้.

นักดนตรีส่วนมากสมัยนี้พากันยืนกรานว่า จุดประสงค์สำคัญของพวกเขาก็เพื่อ "แสดงออกซึ่งความปรารถนาของนักแต่งเพลง" แต่คนวัยต่างกันย่อมมีความคิดเห็นต่อนักแต่งเพลงคนเดียวกันไม่เหมือนกัน. จะเห็นได้ว่ายิ่งเพลงเก่ามากเท่าใดเรายิ่งไม่อาจจะแสดงถึงความปรารถนาของผู้แต่งเพลงได้. หลายสิ่งได้เปลี่ยนแปลงไป รวมทั้งเครื่องดนตรีด้วย. ยิ่งเพลงเก่าๆอย่างเพลงของเบโธเฟน ยิ่งเราพยายามเล่นให้ใกล้เคียงกับโน้ตที่เขาเขียนไว้มากเท่าใด ยิ่งดูเหมือนว่าเราจะยิ่งห่างไกลจากความรู้สึกอันแท้จริงของผู้แต่งมากขึ้นเท่านั้น. ผมพยายามชี้จุดนี้มาตั้งแต่เริ่มทศวรรษ 1960 พยายามจะดึงให้ผู้เล่นดนตรีหนีให้พ้นการเล่นตรงตามโน้ตอย่างเคร่งครัด และผมคิดว่าผมเป็นคนแรกที่ยกปัญหานี้ขึ้นมา. รู้สึกว่าผมพูดถึงเรื่องนี้บ่อยเกินไป. แต่ผมก็ยังรู้สึกว่ายังไม่มีใครรู้ซึ้งถึงวิธีการบรรเลงดนตรีแบบโรแมนติค ยิ่งแบบของบาคยิ่งรู้กันน้อยมาก ผมจึงกลับไปเขียนเรื่องนี้เสมอในคอลัมน์ของผม. บางทีก็คงจะเป็นผลดีอยู่บ้าง. นักดนตรีบางคนเริ่มรู้สึกว่า นอกจากจะเล่นตามโน้ตแล้วเขาจะต้องเพิ่มเติมบางสิ่งลงไปด้วย.

ชีวิตแบบผม ชีวิตที่รื่นรมย์ของนักวิจารณ์ดนตรีในหนังสือพิมพ์รายวัน และหนังสือพิมพ์ฉบับวันอาทิตย์มีความหมายแค่ไหน? ผมก็ไม่รู้เหมือนกัน. บางครั้งผมคงสามารถให้ข่าวหรือความบันเทิงกับผู้อ่านได้บ้าง. บางครั้งผมคงได้หยิบยกปัญหาบางเรื่องขึ้นมาพูดและได้ฝังรากลึกไปแล้วในช่วงเวลาหลายปีที่ผ่านมา. บางทีผมคงช่วยให้หลายคนได้มีงานอาชีพที่ดี. บางทีผมอาจจะได้ถ่ายทอดแก่เด็กรุ่นหลังให้เข้าใจถึง ความรับผิดชอบอุดมการณ์ จริยธรรมและการทำงานของนักวิจารณ์ดนตรี

ทางหนังสือพิมพ์บ้าง. ไม่ว่าผมจะได้ทำอะไรไปบ้าง ผมก็ขอบอกว่าผมมีความสุขกับทุกสิ่งที่ผมได้ทำลงไปอย่างยิ่ง.

ที่มา: ฮาโรลด์ ซี. โชนเบิร์ก. "ดนตรีชั่วชีวิต". **นิตยสาร เสรีภาพ ฉบับที่ 54 – 4/1981, หน้า 66 -70.**

บทวิเคราะห์

บทความชิ้นนี้ไม่อาจจัดได้ว่าเป็นบทวิจารณ์เต็มรูปแบบ แต่อยู่ในรูปของบทความเชิงอัตชีวประวัติ ที่แสดงและแฝงนัยของการวิจารณ์ไว้อย่างมาก แม้จะไม่ใช่เป็นบทวิจารณ์ดนตรีหรือศิลปะตันแบบโดยตรง แต่ก็มีคุณค่าเป็นอย่างยิ่งในแง่มุมหลากหลายประการ โดยเฉพาะในด้านของการเป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องของกำเนิดนักวิจารณ์ วิธีการทำงานของนักวิจารณ์ จรรยาบรรณของนักวิจารณ์ อัตวิสัยของนักวิจารณ์ ตลอดไปจนถึงความกล้ายืนยันในรสนิยมของนักวิจารณ์ที่เป็นอัตวิสัยและชวนให้เกิดการวิจารณ์ถกเถียงกันต่อไปในวงกว้าง

โดยความเห็นของผู้วิเคราะห์แล้วแฮโรลด์ โชนเบิร์ก ชี้ให้เห็นว่ากำเนิดและวิธีการทำงานของนักวิจารณ์มีอะไรหลายสิ่งหลายอย่างที่สอดคล้องกับศิลปินดนตรีนั่นเอง และประสบการณ์บางประการของการวิจารณ์และการเป็นศิลปินดนตรีนั้นเอื้อประโยชน์ต่อกันและกันได้

ในด้านของการกำเนิดนักวิจารณ์นั้น เราเรียนรู้ได้จากประสบการณ์ของโชนเบิร์กว่าองค์ความรู้ทางดนตรีเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับนักวิจารณ์ เพราะตัวของเขาเองก็เป็นผู้ที่เล่าเรียนมาทางดนตรีอย่างกว้างขวางในหลากหลายสาขา และมีสิ่งแวดล้อมทางดนตรีในบ้านอยู่บ้างพอสมควร (จากความชอบส่วนตัวของบิดา) ซึ่งสิ่งเหล่านี้หลอมรวมกันเป็นทั้งองค์ความรู้และประสบการณ์ทางดนตรีที่จำเป็นต่อการเป็นนักวิจารณ์ แต่ในที่สุดโชนเบิร์กยังคงยืนยันว่า สิ่งที่เขาหลงใหลชื่นชอบและ "เก่งจริง" นั้นก็คือการฟังดนตรีนั่นเอง อีกทั้งยังกล้าที่จะเปิดเผยถึงความหลงใหลติดเสียงดนตรีจนถึงกับมีเสียงดนตรีก้องอยู่ในโสตประสาทในยามอยู่คนเดียว แสดงให้เห็นถึงความชอบฟังดนตรีในระดับที่มิใช่ธรรมดาสามัญ

ประสบการณ์ในสมัยที่โชนเบิร์กเรียนที่วิทยาลัยบรูคลินและบัณฑิตวิทยาลัยของมหาวิทยาลัยนิวยอร์คแสดงให้เห็นว่า นอกจากความรู้ดนตรีทั้งทางทฤษฎีและปฏิบัติอันช่ำชองที่เขาร่ำเรียนมารวมกับคุณสมบัติในการเป็น "คนที่มีหัวทางการวิจารณ์" (ชอบถาม ชอบสืบเสาะ ชอบอ่าน ชอบเปรียบเทียบและพยายามเขียนวิจารณ์อย่างมีเหตุผล) โดยธรรมชาติของเขาที่มีมาแต่กำเนิดอันอาจเรียกได้ว่าเป็น "พรสวรรค์ของนักวิจารณ์" นั้นก็ยังไม่เพียงพอ แต่เขาก็ยังจำเป็นต้องหาความรู้ในบริบทวัฒนธรรมที่กว้างขวางและเกี่ยวเนื่องกับดนตรีด้วยการไปเรียนวิชาด้านวรรณคดีและการละครที่มีความเกี่ยวเนื่องกับดนตรี เพื่อขยายองค์ความรู้สู่แนวกว้างอีกด้วย

โชนเบิร์กยังชี้ให้เห็นถึงประสบการณ์บางอย่างของการเป็นนักวิจารณ์ที่สอดคล้องกับประสบการณ์ของการเป็นศิลปินดนตรี นั่นก็คือนอกจากการมีพรสวรรค์ของนักวิจารณ์ติดตัวมาโดยกำเนิดและองค์ความรู้ทั้งโดยตรงและโดยรอบแล้ว การเฝ้าเพียรพยายามหาโอกาสในการแสดงออกซึ่งการวิจารณ์ก็มีความสำคัญ นักวิจารณ์จำต้องหาทางฝึกฝนประสบการณ์ของตนเองกับหนังสือนิตยสารต่างๆ ประดุจศิลปินดนตรีที่ออกหาประสบการณ์กับวงดนตรีต่างวงกันไป ประสบการณ์จากหนังสือพิมพ์นิวยอร์คไทมส์ของเขาชี้ให้เห็นว่า เมื่อบ่มเพาะประสบการณ์จนได้ที่แล้ว (กับหนังสือ

Musical Advance, The American Record Guide, Musical Digest, Musical Courier และ The New York Sun) เขาก็ได้โอกาสในการทำงานกับหนังสือพิมพ์นิวยอร์คไทมส์ เมื่อ "นักวิจารณ์มือหนึ่ง" อย่าง โนเอล สเตราส์ล้มป่วยลง ซึ่งคล้ายกับโอกาสในการอำนวยเพลงของวาทยกรมือใหม่ที่มาถึงเมื่อ "วาทยกรมือหนึ่ง" ล้มป่วยหรือติดกิจธุระอื่นใด ประสบการณ์บางประการที่นักวิจารณ์จำต้องประสบอยู่บ้างที่อาจแตกต่างจากศิลปินดนตรีก็คือ การอดทนยอมเขียนงานวิจารณ์ชิ้นแรกๆโดยไม่ได้รับค่าตอบแทนบ้าง เพื่อแลกกับการมีเวทีในการแสดงออกในเวลาข้างหน้า นอกจากนี้โซนเบิร์กยังพูดถึงประสบการณ์ในการวิจารณ์ที่คล้ายกับการประพันธ์ดนตรีในเรื่องของการถ่ายทอดประสบการณ์ความรู้สึกส่วนตัวไปสู่ผู้อ่าน โดยอาศัยความคิดอ่านที่สั่งสมมาชั่วชีวิต (โซนเบิร์กเคยเรียนวิชาการประพันธ์ดนตรีมาก่อนที่จะเป็นนักวิจารณ์) ประสบการณ์ในด้านการทำงานที่นิวยอร์คไทมส์ของเขายังสะท้อนให้เห็นถึงจรรยาบรรณของนักวิจารณ์ในอันที่จะรักษาความเป็นกลาวงและไม่อคติ ด้วยการไม่ทำตัวสนิทสนมเป็นเพื่อนกับศิลปินดนตรี เพื่อจะได้ไม่เกิดความลำเอียงในการเขียนวิจารณ์ ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของ Mark N.Grant ที่เขียนไว้ในหนังสือเรื่อง Maestro of the Pen (Northeastern University Press – 1998) ที่ว่า นักวิจารณ์จะต้องไม่ทำตัวสนิทสนมกับศิลปินดนตรีเพื่อรักษาความเป็นกลางและความน่าเชื่อถือในงานวิจารณ์

งานเขียนของของโซนเบิร์กยังชี้ทางให้กับศิลปินดนตรี (นักดนตรี)ในการ "ดีความดนตรี" โดยเขาพยายามชี้ให้ศิลปินดนตรีหนีพ้นจากการเล่นดนตรีตรงตามโน้ตอย่างเคร่งครัด แต่จะต้องค้นหา "สารทางดนตรี" ที่ผู้ประพันธ์ดนตรีแฝงนัยอยู่ในนั้น อันเป็นการรณรงค์ชี้ทางอย่างเป็นประโยชน์ยิ่งต่อศิลปินดนตรี จะเห็นได้ว่าโซนเบิร์กเป็นนักวิจารณ์ที่มีอัตวิสัยอยู่พอสมควร เขายอมรับอย่างเปิดเผยว่าเขา "ชื่นชอบ"และ "เชี่ยวชาญ" ในดนตรีสกุลโรแมนติคแห่งศตวรรษที่ 19 ทั้งในด้านการฟังและการวิจารณ์ดนตรีสกุลนี้ อีกทั้งยังต่อต้านดนตรีประเภทซีเรียล (serial) จนถูกตราหน้าว่าเป็นพวกอนุรักษ์นิยม นี่อาจพอจะชี้ให้เห็นได้บ้างว่า นักวิจารณ์เองก็คล้ายกับศิลปินดนตรีที่มีความชอบและความเชี่ยวชาญในดนตรีบางสกุล เมื่อเป็นเช่นนี้ผู้วิเคราะห์มีความเห็นว่าทางออกในอันที่จะออกจากขีดจำกัดในความชอบส่วนตัวหรือรสนิยมส่วนตัว ซึ่งข้อจำกัดในด้านนี้น่าจะเป็นข้อจำกัดที่สร้างปัญหาให้กับการทำงานวิจารณ์ดนตรีมากกว่าการทำงานของศิลปินดนตรีนั้น น่าจะอยู่ที่การเปิดใจกว้างยอมรับดนตรีทุกสกุล โดยเฉพาะดนตรีแบบซีเรียลหรือดนตรีในแบบนามธรรมอื่นๆนั้นมิได้เป็นงานที่ไม่มีความหมาย ไม่มีหลักการเชิงทฤษฎีหรือไม่มีกรอบแนวคิดใดๆ ในทางตรงข้ามดนตรีนามธรรมเหล่านี้ เป็นการเน้นถึงหลักวิชาทางทฤษฎีและความคิดทั้งสิ้น และหลุดพ้นจากข้อจำกัดในเรื่องความงามของเสียงไปแล้ว เมื่อเป็นดนตรีนามธรรมก็คงคล้ายกับสิ่งที่เป็นนามธรรมทั่วๆไปที่ยากแก่การอธิบายเป็นคำพูดได้ เราไม่อาจอธิบาย "สาร" ในทางดนตรีเป็นคำพูดได้หมดฉันใด ดนตรีแบบนามธรรมทั้งหลายก็ยิ่งยากขึ้นแก่การแปลสารเป็นคำพูดได้เป็นทวีคูณยิ่งขึ้น นอกจากผู้ฟังจะ "เปิดใจ" รับประสบการณ์โดยตรง

ความเป็นอัตวิสัยของโซนเบิร์กในกรณีนี้ ผู้วิเคราะห์จึงเสนอทางออกว่านักวิจารณ์ควรต้องค้นหาความหมาย กรอบความคิด หรือหลักวิชาการเกี่ยวกับดนตรีหรือศิลปะประเภทนี้ให้พบ จับแก่นให้ได้แล้วจึงนำกรอบเหล่านั้นเข้าจับการวิจารณ์ดนตรีเหล่านี้ แล้วชี้ให้เห็นว่าตัวผลงานดนตรีหรือการแสดง

ผลงานเหล่านี้ดีหรือด้อยอย่างไรในบริบทความคิดทางดนตรีหรือศิลปะชนิดนั้นๆ ซึ่งผู้วิเคราะห์เชื่อว่าดนตรีเป็นนามธรรมมิใช่จะปราศจากกรอบความคิดแต่อย่างใด

สำหรับข้อสรุปของเขาที่ว่าดนตรีแบบซีเรียลไม่สามารถติดเข้าเป็นเพลงมาตรฐานในระดับนานาชาตินั้น น่าจะยังเป็นประเด็นที่น่าถกเถียงต่อไป เพราะความจริงแล้วยังคงมีกลุ่มผู้รักดนตรีประเภทนี้อย่างเหนียวแน่นแฝงอยู่ในดินแดนต่างๆทั่วโลกมาจนทุกวันนี้ อย่างไรก็ตามการยอมรับในข้อจำกัดของเขาในข้อนี้ก็ถือเป็นความกล้าของเขาในการยืนยันทางความคิด ความมั่นใจในตนเองและอุดมการณ์บางประการที่นักวิจารณ์จำต้องมี ซึ่งเขาก็ยอมรับว่าวิธีการวิจารณ์นั้นเขาเขียนโดยความคิดเห็นส่วนตัว และเขาเชื่อว่างานวิจารณ์ไม่มีผลต่อความสำเร็จหรือความล้มเหลวของผลงานดนตรี ซึ่งมหาชนนั่นเองที่จะเป็นผู้กำหนดโชคชะตาของงานศิลปะอันเป็นการเคารพต่อความเห็นของมหาชนโดยแท้จริง

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

เมื่อโบโรดินาต้องต่อกรกับโทรศัพท์มือถือ

ฟิลิป แอนซัน

โอลกา โบโรดินา (Olga Borodina) นักร้องเสียงเมซโซโซปราโน ชาวรัสเซีย สามารถกลับมาแสดงรีไซทัล (Recital) ของเธอได้อีกครั้งหนึ่งที่คาร์เนกีฮอล เมื่อวันที่ 11 พฤษภาคม ค.ศ. 2001 หนึ่งสัปดาห์หลังจากที่เธอจำต้องยกเลิกการแสดง ในรอบวันที่ 4 พฤษภาคมไปจากสาเหตุของอาการภูมิแพ้ เมื่อปริมาณละอองเกษรดอกไม้ในนครนิวยอร์ค ได้รับการบันทึกไว้ว่ามีปริมาณสูงมาก บรรดาผู้ชมก็เข้าใจกันดี แม้ว่าจะมีที่นั่งว่างหลายสิบที่ก็ตาม แต่บรรดาแฟน ๆ ของโบโรดินาต่างก็มาร่วมชมเป็นจำนวนไม่น้อย พวกเขาได้รื่นรมย์กับการแสดงการขับร้องที่เปี่ยมด้วยคุณภาพอันต้องจารึกไว้ในความทรงจำอีกครั้งหนึ่ง

กระแสของเหล่าศิลปินนักร้องอุปรากรชาวรัสเซียที่หลั่งไหลสู่โลกตะวันตกในช่วงระยะนี้ จากการเดินทางตระเวณแสดงของคณะอุปรากร คิรอฟ (Kirov) นั้นเมื่อเทียบดูแล้วยังสร้างศิลปินในระดับดารายอดนิยมได้น้อย ดมิทริ โวรอสทอฟสกี (Dmitri Hvorostovsky) เป็นเพียงหนึ่งเดียวที่มีชื่อเสียงในระดับที่สร้างความน่าสนใจได้ สำหรับเซอร์เกย์ ลาริน (Sergei Larin), มาเรีย กูเลกินา (Maria Guleghina) และนักร้องเชื้อสายสลาฟชั้นเยี่ยมอีกสิบกว่าคนนั้น เป็นที่รู้จักกันอยู่แต่เฉพาะวงในสำหรับแฟนเพลงอุปรากรด้วยกันเท่านั้น นักร้องเสียงเมซโซโซปราโน ชาวรัสเซีย ที่ชื่อ โอลกา โบโรดินา ก็ยังมิใช่นักร้องที่มีชื่อเสียงโด่งดังเช่นกัน ถึงแม้ว่าเธอน่าจะโด่งดังเป็นอย่างยิ่ง ถ้าจะว่ากันในทางความสามารถในการที่จะสร้างการดลาดให้เธอโด่งดังแล้ว ไม่ว่าจะเป็นความสามารถทางการขับร้อง, เสน่ห์ทางรูปร่างหน้าตา ความสามารถพิเศษนั้น เธอมีเทียบเท่าโวรอสทอฟสกีทุกประการ ยิ่งโดยทางการขับร้องแล้ว เธอเหนือกว่าโวรอสทอฟสกีเสียอีก

นี่คือเสียงในช่วงแห่งยุคทองที่เทียบเท่าได้กับคุณค่าที่บันทึกไว้ในแผ่นเสียงชั้นยอดในยุคคริสตศตวรรษ 1950-1960 . โบโรดินามีอยู่ครบถ้วนทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นช่วงกว้าง (Range) ของระดับเสียงร้อง (จากฐานเสียงบริเวณหน้าอกเรื่อยไป จนถึงระดับเสียงโซปราโนสูง ๆ ที่น่าตื่นเต้น), พลังการเปล่งเสียงที่ส่งออกไปได้ไกล (Projection) (ซึ่งฟังดูเป็นธรรมชาติโดยไม่ต้องออกแรงเค้นและส่งพลังนี้ได้ทั่วถึงทั้งโรง) รวมไปถึงสไตล์การร้องอันเป็นเลิศ สำหรับในคืนนี้เธอยังแสดงออกได้ไม่เต็มที่นัก อันมีสาเหตุมาจากอาการภูมิแพ้นั่นเองที่ยังส่งผลกับเธอ แม้จะต้องพบกับอาการภูมิแพ้ แต่ก็ถือได้ว่าเธอยังคงขับร้องได้เป็นเลิศทีเดียว

รายการบทเพลงในคืนนั้นทั้งมีความท้าทายและละเอียดซับซ้อนบทเพลงร้องของไชคอฟสกี (Tchaikovsky) 2 ชุด และของ รัคมานินอฟ (Rachmaninov) 2 ชุด ก่อนพักครึ่งการแสดง คือการแสดงถึงการตีความที่เต็มไปด้วยพลังอารมณ์อันอ่อนไหว นักร้องที่เป็นชาวรัสเซียโดยกำเนิดแท้ๆ

เช่น โบโรดินา เท่านั้นที่สามารถหยิบยื่นคุณค่าทั้งหมดของบทเพลงเหล่านี้ ให้แก่ผู้ฟังได้อย่างไม่บกพร่อง กล่าวคือการเปล่งเสียงได้อย่างถูกต้องแม่นยำ,การสร้างวลีในการขับร้อง และการออกอักขระได้อย่างชัดเจน ในบทเพลงรัก " The Sun Has Set " ของไชคอฟสกีที่เธอพันด้วยความรู้สึกนั้น เธอพยายามควบคุมไม่ให้แสดงออกทางอารมณ์จนเกินงาม นี่มิได้เป็นการทดสอบเสียงอย่างรวดเร็วเกินไปในการแสดง แต่เธอค่อย ๆ อุ่นเครื่องได้อย่างแยบยล ในบทเพลง " Again, as before, I am alone " เธอจบบทเพลงด้วยการประนมมือแบบสวดมนต์ ซึ่งก็ดูเหมาะสมไม่มากเกินไปแต่อย่างใด

บทเพลง Ruckert Lieder ของ มาห์เลอร์ (Mahler) ไม่ประสบความสำเร็จมากนัก การออกเสียงในภาษาเยอรมันของเธอยังไม่ถูกต้อง เสียง " N " ของเธอแฝงด้วยสำเนียง " Nye " แบบชาวสลาฟ เธอออกเสียงในสระ " er " เป็น "air" ดังนั้นคำว่า Mitternacht (มิทเทอร์นาคท์) ก็ออกมาเป็น Mittairnacht (มิทแทร์นาคท์) ซึ่งนี่เป็นจุดผิดพลาดอย่างหนักในการขับร้องเพลงแบบ Lieder เป็นจุดที่ต้องการความสมบูรณ์แบบในการออกเสียง เธอมีข้อผิดพลาดอยู่บ้างในบทเพลง " Liebst du die Schönheit " และในบทเพลง " Ich bin der Welt abhanden gekommen" เสียงเธอก็ฟังดูฝืด,กระด้างไปสักหน่อย (สาเหตุจากอาการภูมิแพ้อีกนั่นเอง) สำหรับบทเพลง 7 Popular Spanish Songs ของ เดอ ฟัลยา (De Falla) นั้น ทั้งงดงามโอ่อ่า และเต็มไปด้วยกลิ่นอายที่ชวนให้นึกถึงความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันอย่างน่าฉงนของดนตรีรัสเซียและดนตรีสเปน ผลงานบันทึกเสียงชิ้นแรก ๆ ของ โบโรดินา ชุดหนึ่งก็คือ บทเพลงชุด Spanish Songs ของ ชอสตาโควิช (Shostakovich)

นอกจากนี้ โบโรดินา ก็ดูเหมือนจะต้องเคร่งเครียดกับการรบกวนจากเสียงโทรศัพท์มือถือ มีเสียงโทรศัพท์ดัง 5 ครั้งระหว่างการแสดงบทเพลงของไชคอฟสกี, 4 ครั้งระหว่างเพลงของรัคมานินอฟ และอีกมากมายกว่านั้นอีกในบทเพลงของมาห์เลอร์ ถึงจุดหนึ่งขึ้นมาก็มีแฟน ๆ เพลงที่เหลืออดระเบิดอารมณ์ตะโกนออกมาว่า " ไล่มันออกไปข้างนอก " แต่ก็ยังไม่สามารถชี้ตัวผู้กระทำความผิดทั้งหลายได้ว่าเป็นใครบ้าง เจ้าของโทรศัพท์รายหนึ่งเมื่อไม่รู้ว่าจะทำอย่างไรดี จึงปล่อยให้เสียงโทรศัพท์ของเขาดังต่อไป โดยแสร้งทำเป็นไม่ได้ยินเพื่อที่จะปกปิดความผิดของตัว กลโกงที่ขี้ขลาดแบบนี้เป็นการก่อกวนประสาทอย่างที่สุด เป็นการโยนความผิด,ข้อพิรุธให้กับคนที่นั่งข้าง ๆ ทุกคนให้ถูกสงสัยไปด้วยกันหมด

เราลองมาพิจารณากันดูว่า : โทรศัพท์มือถือในขณะนี้ได้กลายเป็นเชื้อโรคระบาดชนิดหนึ่งที่ต้องร่วมกันหยุดยั้งให้ได้ พวกมันเป็นสิ่งที่เลวร้ายที่สุดที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิคและศิลปการแสดงแขนงต่าง ๆ อย่างกว้างขวางอันเทียบได้กับโรคเอดส์ พวกมันคือรูปแบบหนึ่งของการก่อความเสียหาย ในอันที่จะคุกคามและบ่อนทำลายศิลปการแสดงสดทุกชนิด เสียงโทรศัพท์ --- และแม้กระทั่งการคุกคามของมัน ทำให้การสร้างสมาธิและการพยุงรักษาอารมณ์ความรู้สึกไม่สามารถที่จะทำได้อีกต่อไป การแก้ปัญหาเป็นภาระหน้าที่ของเจ้าหน้าที่ผู้รับผิดชอบ เนื่องจาก

ท่ามกลางความเห็นแก่ตัว,นิสัยอันหยาบกระด้างและการหลงลืม เหล่านี้พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่าประชาชนไม่สามารถที่จะควบคุมการใช้โทรศัพท์ของตัวเองได้ จึงต้องขึ้นอยู่กับการจัดการในอันที่จะสร้างระบบขึ้นมากำจัดโทรศัพท์มือถือ ให้พ้นไปจากสังคีตสถานให้ได้ พวกเขาต้องสามารถตรวจค้นโทรศัพท์มือถือ,ปรับ,ไล่ออก,ห้ามใช้โทรศัพท์มือถือหรือติดตั้งเครื่องส่งเครื่องไมโครเวฟรบกวนคลื่นโทรศัพท์มือถือในสังคีตสถาน

หากไม่ทำเช่นนั้นแล้วบรรดาผู้มีใจรักดนตรีคลาสสิกอย่างแท้จริงก็จะมีเหตุผลประการหนึ่งที่จะนั่งฟังเพลงจากแผ่นซี.ดี. อยู่กับบ้านดีกว่าที่จะมาฟังในการแสดงคอนเสิร์ตจริง ๆ

การลุกขึ้นยืนปรบมือโห่ร้องด้วยความยินดีพร้อมกับเปล่งเสียงว่า " La Russe " (จากผู้ชม) ทำให้โบโรดินาต้องออกมาร้องเพลงแถมอีก 2 เพลง คือ The Seguidilla จากเรื่องคาร์เมน (เธอขับร้องอย่างระมัดระวังแต่ก็เต็มไปด้วยความไพเราะงดงาม) และบทเพลง Summertime ในลีลาที่ชัดเจนน่าทึ่งอีกทั้งการออกเสียงภาษาอังกฤษอันยอดเยี่ยม เจมส์ เลอไวน์ (James Levine) บรรเลงเปียโนประกอบได้อย่างดียิ่ง มีบางคนตะโกนขอเพลง " O don Satale " แถมอีก แต่พวกเขาคงจะต้องพบกับ โบโรดินา ในบทบาทของ Eboli ที่เมทโอเปรา ในปีหน้า

บวรพงศ์ ศุภโสภณ: ผู้แปล

ที่มา: Philip Anson. "Borodin Versus Cell Phones". http://www.scena.org/columns/anson/010211-PA-borodin.html (May 11, 2001)

บทวิเคราะห์

ถ้าหากแนวคิดในการแสดงศิลปะสาขาสังคีตศิลป์ชนิดต่างๆ มีความแตกต่างกันไม่เหมือนกันแล้ว แนวคิดและแนวทางในการเขียนบทวิจารณ์สำหรับศิลปชนิดต่างๆ ในสาขาสังคีตศิลป์ก็คงจะต้องผันแปรแตกต่างกันไปเช่นกัน ปัจจัยในการเขียนงานวิจัยที่ผันแปรไปตามชนิดของงานศิลปสร้างสรรค์นั้นก็คงขึ้นอยู่กับแนวทางความคิดหลายอย่างแต่ปัจจัยหนึ่งที่เราใช้ยึดถือเป็นหลักในการเขียนงานวิจารณ์เพื่อประเมินคุณค่าหรือคุณภาพของงานสร้างสรรค์ก็คือองค์ประกอบทางศิลปในงานศิลปะสังคีตศิลป์แขนงต่างๆ ล้วนแต่มีองค์ประกอบทางศิลปที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นผลงานสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตราขนาดใหญ่, ผลงานทางด้านอุปรากรหรือผลงานดนตรีแบบเชมเบอร์มิวสิก ซึ่งในการเขียนบทวิจารณ์เพื่อประเมินคุณภาพของการแสดงศิลปเหล่านี้ว่าดีหรือไม่ประการใดเราก็คงต้องยึดประเด็นหรือยึดเกณฑ์การวัดคุณภาพจากองค์ประกอบทางศิลปของงานแสดงเหล่านั้นอยู่บ้างไม่มากก็น้อย

ในการเขียนวิจารณ์ผลงานของการแสดงขนาดใหญ่ที่มีองค์ประกอบทางศิลปมากมายหลากหลายอย่างเช่น เขียนวิจารณ์การแสดงของวงซิมโฟนีออร์เคสตราขนาดใหญ่ ๑๐๐ คนจึงมีประเด็นจากองค์ประกอบทางศิลปให้หยิบยกขึ้นมาอภิปรายได้อย่างหลากหลาย อาทิ ความสามารถเชิงเทคนิคของนักดนตรีในวงหรือความสามารถในทางการตีความของวาทยกร, สีสันทางดนตรีที่หลากหลาย, แต่การเขียนวิจารณ์การแสดงดนตรีแบบรีไซทัล (Recital) ที่มีผู้แสดงเพียง ๒ คน หรือการแสดงเชมเบอร์มิวสิกที่มีผู้แสดงไม่เกิน ๑๐ คน ย่อมทำให้มิติความหลากหลายของประเด็นที่จะหยิบยกขึ้นมาอภิปรายลดน้อยกว่าการเขียนวิจารณ์ถึงการแสดงของวงซิมโฟนีออร์เคสตราขนาดใหญ่ ซึ่งนี่คือข้อจำกัดประการหนึ่งในการเขียนวิจารณ์ประการหนึ่งของวงดนตรีขนาดย่อม

บทวิจารณ์เรื่อง "เมื่อโบโรดินา. ต้องต่อกรกับโทรศัพท์มือถือ" ที่เขียนโดย ฟิลิป แอนซัน (Philip Anson) บทนี้เป็นตัวอย่างอันดีบทหนึ่งในการเขียนวิจารณ์การแสดงแบบรีไซทัลที่มีผู้แสดงเพียง ๒ คน อย่างได้ใจความที่เป็นประโยชน์ในหลายแง่หลายมุมทั้งในเรื่องการประเมินคุณค่าทางการแสดง, การบริหารจัดการที่เป็นปัจจัยสำคัญในความสำเร็จของศิลปินยุคปัจจุบันตลอดไปจนถึงการวิจารณ์ปัญหา เกี่ยวกับบริบททางสังคมอันสืบเนื่องมาจากเทคโนโลยีที่กำลังส่งผลกระทบอย่างมากต่อวัฒนธรรม ดนตรีคลาสสิคซึ่งถือได้ว่าเป็นบทวิจารณ์อีกชิ้นหนึ่งที่ผสมผสานประเด็นจากองค์ประกอบและบริบทที่เกี่ยวเนื่องกับการแสดงได้อย่างหลากหลายเพื่อช่วยให้งานวิจารณ์มีทั้งรสชาดและเนื้อหาอันเป็นประโยชน์ทีเกี่ยวข้องกับทุกๆ ฝ่ายในวงการดนตรี

การที่นักวิจารณ์ล่วงรู้ถึงข้อจำกัด, ปัญหาเบื้องหลังบางประการของศิลปินที่เกิดขึ้นในการแสดงดนตรีในแต่ละครั้งนั้นบางครั้งก็เอื้อประโยชน์ให้กับตัวศิลปินเองด้วยอย่างเช่นในอย่างบทวิจารณ์นี้ที่ฟิลิป แอนสัน ผู้เขียนได้ใช้บทวิจารณ์เป็นสื่อสร้างความเข้าใจให้ผู้อ่านได้มี "ความเข้าใจ" และ "เห็นใจ" ในปัญหาข้อจำกัดที่สามารถเกิดขึ้นกับศิลปินที่เป็นมนุษย์ธรรมดาๆ ได้ทุกเมื่อ ในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ ผู้เขียนได้ชี้ให้เราเห็นว่าฝีมือความสามารถของโบโรดินาที่ไม่สามารถแสดงออก

ได้มากกว่านี้นั้นมีสาเหตุมาจากโรคภูมิแพ้ที่กำเริบขึ้นซึ่งเขาก็ได้ช่วยเป็นสื่อสร้างความเข้าใจขึ้นระหว่างศิลปินกับผู้ชมได้เป็นอย่างดีว่าศักยภาพสูงส่งในตัวของศิลปินที่ไม่อาจฉายแววออกมาได้เต็มความสามารถในบางครั้งนั้นเกิดจากข้อจำกัดประการใดนี่จึงน่าจะถือเป็นคุณูปการและหน้าที่อันสำคัญประการหนึ่งของการวิจารณ์ซึ่งถือว่าได้ทำหน้าที่สร้างความเข้าใจให้กับผู้ชมแทนตัวศิลปินได้

เนื่องด้วยงานวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นการเขียนวิจารณ์การแสดงแบบรีไซทัลที่มีจำนวนผู้แสดงเพียง ๒ คน นักวิจารณ์จึงต้องทำหน้าที่หนักในการวิเคราะห์, เจาะหาประเด็นในรายละเอียดของการแสดงมากขึ้นกว่า การวิจารณ์การแสดงของดนตรีวงใหญ่ ฟิลิป แอนซัน ผู้เขียนเจาะประเด็นเกี่ยวกับเทคนิคในการขับร้องได้อย่างละเอียดพอสมควรและไม่ละเอียดจนน่าเบื่อแต่เพียงพอที่สนับสนุนความสามารถในเชิงเทคนิคการร้องได้อย่างน่าเชื่อถือตลอดไปจนถึงการตีความในการขับร้องของศิลปินที่เข้าถึงตัวบทอย่างลึกซึ้งได้อย่างไร ผู้เขียนยังให้ความสำคัญกับความชัดเจนในการเปล่งเสียง (Articulation) ของศิลปินซึ่งถือเป็นองค์ประกอบทางศิลปะอันสำคัญประการหนึ่งในการขับร้อง ซึ่งการวิจารณ์การขับร้องไม่ควรมองข้าม

การวิจารณ์ถึงบริบททางด้านการบริหารจัดการที่เป็นปัจจัยสำคัญในความสำเร็จของศิลปินก็ได้แสดงประเด็นตัวอย่างไว้ในบทวิจารณ์ชิ้นนี้เช่นกันในเรื่องของความสำเร็จของศิลปินนักร้องซึ่งจะต้องเกี่ยวเนื่องกับพรสวรรค์หรือคุณสมบัติเฉพาะตัวหลายด้าน, ไม่จำกัดเฉพาะอยู่แค่เพียงความสามารถในทางการขับร้องเพียงอย่างเดียว แต่ศิลปินนักร้องยิ่งต้องเกี่ยวเนื่องกับการแสดงอุปรากร (Opera) ซึ่งก็เกี่ยวเนื่องกับศิลปะสาขาการละครที่ต้องอาศัยความสามารถพิเศษทางด้านอื่นตลอดไปจนถึงเสน่ห์ทางรูปร่าง หน้าตา ที่เข้ามาเป็นส่วนสำคัญในการประสบความสำเร็จของศิลปินนักร้องอย่างหลีกเลี่ยงไปได้ นี่จึงเป็นองค์ประกอบเฉพาะสาขา ที่นักวิจารณ์ที่ต้องหยิบยกขึ้นมาพิจารณาร่วมในการวิจารณ์ถึงการแสดงของศิลปิน นักร้อง (ซึ่งผิดกับการวิจารณ์นักดนตรีหรือวาทยกรที่นักวิจารณ์หลีกเลี่ยงที่จะหยิบยก เสน่ห์ทางกายภาพของศิลปินขึ้นมาพิจารณาร่วมกับคุณภาพการแสดง)

ประเด็นที่ผู้เขียนให้ความสำคัญมากที่สุดในบทวิจารณ์ นี่ก็คือเรื่องของการวิจารณ์ถึงผลกระทบของการแสดงที่ได้รับจากการใช้โทรศัพท์มือถือ ในขณะที่การแสดงกำลังดำเนินอยู่บนเวทีซึ่งเป็นประเด็นปัญหาใหม่ที่เกิดขึ้นมาในโลกที่เรียกว่าเป็นยุคการสื่อสารไร้พรหมแดนจากในอดีตที่วงการดนตรีและศิลปะการแสดงในอดีตไม่เคยต้องประสบกับปัญหานี้อีกทั้งเป็นประเด็นที่แสดงให้เห็นว่าผู้ชมหรือประชาชนที่เป็นหน่วยใหญ่สุดในกระบวนการของศิลปะดนตรีและศิลปะการแสดงก็ต้องมีส่วนสำคัญและรับผิดชอบกับการแสดงอยู่ด้วยและเมื่อผู้ชม (ในโลกยุคใหม่) ที่มีพฤติกรรมที่ล่วงละเมิดต่อมรรยาทการชมการแสดง ก็กลายเป็นเรื่องการจำเป็นที่นักวิจารณ์จะต้องทำหน้าที่หยิบยกประเด็นปัญหาวิพากวิจารณ์ เพื่อให้สังคมส่วนรวมได้ตระหนักในปัญหาใหม่หรือประเด็นปัญหาร่วมสมัยที่เกิดขึ้นนี้และร่วมกันคิดหาหนทางแก้ไข ป้องกัน ซึ่งในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ ฟิลิป แอนซัน ผู้เขียนได้แสดงความคิดเห็นถึงปัญหาและผลกระทบอย่างตรงไปตรงมา รวมถึงเสนอแนะถึงแนวทางแก้ไขต่าง ๆ ที่จำเป็นจะต้องกำกับให้ผู้ชม หรือประชาชน ผู้ชื่นชมการแสดงดนตรี หรือศิลปะการแสดงบนเวทีจะ

ต้องรวมสร้างระเบียบวินัยร่วมกันนับเป็นตัวอย่างประเด็นการ"วิจารณ์ผู้ชม"หรือ"วิจารณ์ประชาชนที่ดี และเด่นชัดตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นว่าประชาชนหรือผู้ชมก็อาจถูกวิจารณ์ได้ เช่นเดียวกัน

สำหรับประเด็นที่ผู้วิเคราะห์ขอเสนอแนะในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็คือ การให้น้ำหนักการวิจารณ์ถึงผู้บรรเลงเปียโนประการการแสดง ที่ผู้เขียนบทวิจารณ์ (ฟิลิป แอนซัน) น่าจะให้ความสำคัญและกล่าวถึงให้มากกว่านี้ โดยเฉพาะผู้บรรเลงเปียโนประกอบการแสดงในครั้งนี้ก็เป็นวาทยกรผู้ยิ่งใหญ่ระดับโลกอีกด้วยนั่นก็คือ เจมส์ เลอไวน์ (James Levine) ซึ่งอาจกล่าวได้ว่ามีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักทั่วโลก มากกว่า โอลกา โบโรดินา (Olga Borodina) นักร้องเสียอีก โดยเฉพาะในการแสดงแบบรีไซทัลที่มีผู้แสดงเพียง 2 คนเท่านั้น ผู้บรรเลงเปียโนประกอบมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในความล้มเหลว หรือ ความสำเร็จในการแสดง มีบทบาททั้งประคับประคอง และส่งเสริมให้การแสดงโดดเด่นยิ่งขึ้น ซึ่งการเขียนวิจารณ์การแสดงดนตรีแบบระไซทัลจึงน่าที่จะต้องเขียนถึงบทบาทของผู้บรรเลงเปียโนให้มีรายละเอียดมากยิ่งขึ้นกว่านี้

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

เทศกาล "ค้นหาวิญญาณ" ของอัลเฟร็ด ชนิตเก้

แอนดรู พอร์เตอร์

ผลงานเพลง 50 บทของชนิดเก้ ส่วนใหญ่เป็นผลงานในช่วงหลังของเขา ได้นำมาแสดงในเทศกาล Seeking the Soul จัดขึ้น ณ บาร์บิแคน ฮอลล์[1], โบสถ์เซนต์กิลส์ และกิลฮอลล์ สกูล ออฟ มิวสิค ซึ่งอยู่ติดกันกับโบสถ์แห่งนี้ บทเพลงที่นำออกแสดง อาทิ ซิมโฟนี หมายเลข 7, วิโอลา คอนแชร์โต (แต่งเมื่อปี ค.ศ.1985) ซึ่งอาจนับได้ว่าเป็นผลงานเพลงที่ประสบความสำเร็จสูงสุดในระยะหลังๆของชนิดเก้ รวมทั้งบทเพลง Concerto Grossi และ บทเพลงประเภทเชมเบอร์ มิวสิค อื่นๆอีกก็นำมาบรรเลงในรายการแสดงนี้ มีการบรรยายทางวิชาการและการสนทนาทางดนตรี Irina Schnittke ภรรยาม่ายของชนิดเก้ ร่วมกับ Ivashkin[2] บรรเลงเพลง เชลโล โซนาต้า หมายเลข 1 ที่เต็มเปี่ยมด้วยซุ่มเสียงดนตรีที่กินใจ บางส่วนจากภาพยนตร์ 66 เรื่องที่ชนิดเก้ได้แต่งดนตรีประกอบไว้ ได้นำออกฉายในเทศกาลดนตรีนี้ด้วย แม้ว่าการเดินทางมายังบาร์บิแคน โดยระบบรถไฟใต้ดินที่แสนเก่าแก่จะเป็นเรื่องที่ต้องใช้ความพยายามมาก แต่เทศกาลดนตรีแสดงผลงานของชนิดเก้ก็ล้นหลามไปด้วยผู้ชมผู้ฟัง ผู้ฟังดนตรีในนครลอนดอนยังเป็นผู้ฟังที่มีความสนใจและกระตือรือล้นกับผลงานดนตรีและการแสดงดนตรีครั้งนี้มาก

****

... ซิมโฟนี หมายเลข 1 ค่อนข้างจะเป็นงานที่เกรียวกราวยิ่งใหญ่ การแสดงที่บาร์บิแคนได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีจากผู้ฟัง ดังที่ผมได้กล่าวแล้วว่าทุกคอนเสิร์ตของชนิดเก้มีผู้ฟังเป็นจำนวนมาก เทศกาล Seeking the Soul พิสูจน์ให้เห็นทันทีถึงชีวิตทางดนตรีของคีตกวีที่มีชีวิตอยู่โดยไม่ยอมจำนนหรือประนีประนอมต่อการบีบบังคับทางการเมือง และไม่แพ้ต่อความอ่อนแอทางกายภาพ เทศกาลดนตรีนี้เป็นการสืบเสาะจิตวิญญาณ (spirit) ที่ปรากฏในผลงานเพลงต่างๆ และตรวจสอบผลงานเพลงของชนิดเก้เอง ไม่ว่าเขาจะได้ยินได้ฟังดนตรีที่แต่งด้วยเทคนิคใหม่ๆและนำมาใช้ในงานเพลงอย่างไร (แต่งเพลงออกมาในลักษณะไม่เห็นด้วยหรือในลักษณะเดียวกันกับหลักการแต่งเพลงในอดีต)

****

หลังจากการแสดงดนตรีผ่านไปแล้วหลายรายการ ผู้ฟังยอมรับในตัวผู้ประพันธ์เพลงและความมุ่งมั่นของเขา แต่เริ่มกังขาว่าเขาเป็นนักแต่งเพลงที่ดีเด่นเพียงใด ทำนองเพลงส่วนใหญ่ที่เขาแต่งดูเหมือนว่าเป็นสิ่งพื้นๆธรรมดาและไม่ได้บอกเล่าเรื่องราวใดๆ ....จากผลงานเพลงในระยะหลัง

---

[1] Barbican Hall ห้องแสดงดนตรี อยู่ที่ Barbican Centre อันเป็นศูนย์แสดงศิลปะ ในกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

[2] Alexander Ivashkin นักเชลโล

ของเขา ชนิดเก้กลายเป็นนักแต่งเพลงที่ (ถ้าไม่ใช่การปล่อยตัวเองให้หลงระเริงไปกับทางโลกโดยตั้งใจแล้ว) เพลงแต่งออกมาแบบตามใจตัวเอง แต่งออกมาสบายๆ กระจัดกระจาย เหมือนอยากจะนำผลงานเพลงออกเผยแพร่มากจนเกินไป สกอร์เพลงของเขาเริ่มแปลกมากขึ้น ท่อนที่เป็นจุดไคลแม็กซ์ก็ฟังดูหนวกหูและหยาบกระด้าง ในผลงานเพลงบทแล้วบทเล่าเขาก็ยังยืดเพลงให้ยาวออกไปในท่อนสุดท้ายของเพลง เหมือนกับเมื่อยุคแรกๆที่เขาขยายท่อน โคด้า Ranz des vaches ของบทเพลงเปียโน ควินเด็ดไปเสียยืดยาว หลังจากที่จุดที่ต้องการนำเสนอได้ผ่านพ้นไปแล้ว ขณะที่ชนิดเก้มีชีวิตอยู่นั้นเขาเป็นบุคคลที่มีความสำคัญต่อผู้ฟังชาวรัสเซีย เขาเปิดประตูสู่การสร้างสรรค์ทางดนตรีรูปแบบใหม่ๆ ด้วยเทคนิคทางดนตรีจากโลกตะวันตก เช่น ซีเรียล[3] เอเลียเทอริ [4] เคอลาจ[5] ชนิดเก้แต่งเพลงสู่ผู้ฟังในโลกตะวันตกด้วยบทเพลงง่ายๆ บทเพลงที่พร้อมสำหรับผู้ฟัง บทเพลงที่มุ่งหวังชื่อเสียง ผลงานดนตรีมากมายของเขาจะดีเด่นในตัวเองในฐานะที่เป็น "ดนตรี" อย่างไร เทศกาลบาร์บิแคนทิ้งให้ขบคิดและอภิปรายกันต่อไป

มีความไม่น่าพอใจอยู่บ้างเกี่ยวกับบาร์บิแคน ซึ่งเป็นสถานที่จัดการแสดงดนตรี เนื่องจากมีการปิดไฟแสงสว่างระหว่างการแสดงดนตรี เหมือนกับว่าผู้ฟังเป็นผู้ไปชมภาพยนตร์ และไม่ใช่ผู้ฟังที่เตรียมตัวมาเป็นอย่างดี (การเปิดไฟแสงสว่างในโรงแสดงอุปรากร เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ผมอยากจะเขียนถึงเช่นกัน เมื่อแวร์ดีแวะเยี่ยมชมเวียนนาโอเปร่าในปี ค.ศ.1875 เขารู้สึกแปลกใจที่พบว่าห้องที่ใช้แสดงอุปรากรมืดมิดไปหมด ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกง่วนนอน ซึ่งผมก็รู้สึกเช่นเดียวกัน) ข้อน่าตำหนิร้านขายหนังสือในบาร์บิแคน คือการที่ไม่มีหนังสือประวัติของชนิดเก้ที่เขียนโดย Ivashkin และหนังสือรวบรวมผลงานของชนิดเก้ แม้กระทั่งสกอร์เพลงของชนิดเก้ก็ไม่มีจำหน่ายเลย แต่ต้องขอปรบมือให้กับบีบีซี, บาร์บิแคน และ กิลด์ฮอลล์ สกูล สำหรับเทศกาลเฉลิมฉลองนี้ สำหรับปีหน้าจะเป็นอย่างไรบ้างนั้น บางทีอาจเป็นการเฉลิมฉลอง 150 ปี ดนตรีของ Charles Villiers Stanford[6] ผู้เกิดในปี ค.ศ. 1852 นักแต่งเพลงที่มีผลงานดีเด่นด้านโอเปร่า ซิมโฟนี คอนแชร์โต บทเพลงร้องประสานเสียง และดนตรีประเภทเชมเบอร์ ซึ่งล้วนทำให้ผู้ฟังชื่นชมยกย่อง

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

แปลจาก: Andrew Porter. "Alfred Schnittke : Seeking the Soul ". **Times Literary Supplement** (January 26, 2001) pp. 18-19.

---

[3] Serial หลักการแต่งเพลงแบบหนึ่ง

[4] Aleatory หลักการแต่งเพลงแบบหนึ่ง

[5] Collage หลักการแต่งเพลงแบบหนึ่ง

[6] Sir Charles Villiers Stanford (1852-1924) นักแต่งเพลง นักออร์แกน และวาทยกรชาวไอริช

บทวิเคราะห์

อัลเฟร็ด ชนิดเก้ (Alfred Schnittke) เป็นนักแต่งเพลงร่วมสมัยชาวรัสเซีย มีชีวิตอยู่ระหว่างปี ค.ศ. 1934-1998 บิดาเป็นชาวยิว มารดาเป็นชาวเยอรมนี นับถือศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิค ชนิดเก้เรียนดนตรีในกรุงเวียนนา และสถาบันดนตรีกรุงมอสโคว์ เขาเกิดและเติบโตในประเทศรัสเซีย การที่เขาใช้ภาษาเยอรมนีในชีวิตประจำวัน แต่ใช้ชีวิตในประเทศรัสเซีย ทำให้ชนิดเก้รู้สึกแปลกแยก ช่วงที่อยู่ในรัสเซีย ด้วยการใช้ชีวิตแต่งเพลงและสอนดนตรีในสถาบันดนตรีกรุงมอสโคว์ จนถึงปี ค.ศ.1990 หลังจากนั้นก็อพยพมาอยู่ในประเทศเยอรมนี

ชนิดเก้เป็นนักแต่งเพลงชาวรัสเซีย ที่มีชื่อเสียงโด่งดังในบ้านเกิดเมืองนอนของตนเองเทียบได้กับโชสตาโกวิช ผลงานเพลงของเขาไม่เป็นที่ชื่นชอบจากผู้นำการเมืองในรัฐบาลรัสเซียยุคนั้น เช่นเดียวกับที่โชสตาโกวิชเคยประสบมาก่อน เนื่องจากเขาปฏิเสธที่จะแต่งเพลงในรูปแบบที่สอดคล้องกับนโยบายด้านศิลปะวัฒนธรรมของผู้นำคอมมูนิสต์ในสมัยนั้น มีผลทำให้บางครั้งผลงานหลายบทของเขาไม่ได้การสนับสนุนเท่าที่ควร อาทิ บทเพลงซิมโฟนี หมายเลข 1 ถูกห้ามแสดงในกรุงมอสโคว์ แต่ต้องไปแสดงที่เมือง Gorky แทนในปี ค.ศ.1974

ก่อนปี ค.ศ. 1970 ชื่อเสียงและผลงานเพลงของชนิดเก้ไม่เป็นที่รู้จักกันในโลกดนตรีทางซีกตะวันตกมากนัก แต่หลังจากการสูญเสียอำนาจของพวกฝ่ายซ้ายหัวรุนแรงในรัสเซีย ผลงานเพลงและความสามารถในการแต่งเพลงที่ผสมผสานดนตรีร่วมสมัยหลายรูปแบบเข้าไปในบทเพลง อาทิ ดนตรี Serial, Aleatory, Collage ทำให้รูปแบบดนตรีของเขาได้รับการเรียกขานว่าเป็นดนตรีในลักษณะ Polystylism

บทวิจารณ์ที่ดัดดอนมาบางส่วนนี้ เริ่มด้วยการเกริ่นนำถึงภูมิหลังทางครอบครัว ชีวิตเส้นทางดนตรี ผลงานดนตรีต่างๆของชนิดเก้ ที่ได้รับการกล่าวขวัญและยกย่องในแวดวงดนตรีคลาสสิก ความเชื่อมั่นในตัวเองทั้งทางด้านดนตรีและการเมือง ทำให้ชนิดเก้มีชื่ออยู่ในบัญชีดำของสหพันธ์นักแต่งเพลงรัสเซีย ตั้งแต่ปี ค.ศ.1962 จนถึงประมาณกลางทศวรรษ 1980 อาจเรียกได้ว่า เขาเป็นบุคคลที่มีความยิ่งใหญ่ทางด้านดนตรี และความกล้าเชิงจริยธรรม เป็นที่รู้จักกันดีในหมู่นักฟังเพลงที่สนใจติดตามเรื่องราวของเขาอย่างละเอียดและต่อเนื่อง

ผู้เขียนบทวิจารณ์บทนี้กล่าวถึงความเป็นมาของชนิดเก้ เพื่อจะนำไปสู่การเขียนถึงเทศกาลดนตรี Seeking the Soul จัดขึ้นที่ศูนย์ศิลปะบาร์บิแคน เซนเตอร์ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ กิจกรรมในเทศกาลนี้ประกอบด้วย การแสดงดนตรี การฉายภาพยนตร์ที่ชนิดเก้แต่งดนตรีประกอบไว้ การบรรยายและเสวนาทางดนตรี ความน่าสนใจหรือพลังทางปัญญาที่แฝงอยู่ในบทวิจารณ์นี้มีหลายประเด็น ทั้งประเด็นที่เกี่ยวกับการวิจารณ์ดนตรีและบริบทอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรี

ความยิ่งใหญ่ของบุคคล หนุนด้วยความกล้าทางเชิงจริยธรรม มิใช่เป็นสิ่งที่ประกันความยิ่งใหญ่ของงาน เป็นประเด็นแรกที่อาจสะกิดใจผู้อ่านได้เป็นอย่างมาก เพราะข้อเขียนช่วงบทนำของผู้เขียนจะพูดถึงความสามารถทางดนตรีของชนิดเก้ หนึ่งในจำนวนนักแต่งเพลงรัสเซียไม่กี่คนที่มี

โอกาสได้เรียนรู้และสัมผัสกับดนตรีคลาสสิกในแบบจารีตทั่วไปและดนตรีร่วมสมัยอย่างจริงจัง จากประสบการณ์การเรียนดนตรีในกรุงเวียนนาที่สัมผัสกับผลงานเพลงของไฮเดิน โมสาร์ท มาห์เลอร์ เชินแบร์ก และนำเทคนิคการแต่งเพลงอันหลากหลายมาใช้ในผลงานเพลงของตนเอง

แต่เมื่อผู้เขียนวิจารณ์ผลงานดนตรีของชนิตเก้ เขากลับไม่ได้หลงไปกับชื่อเสียงหรือความยิ่งใหญ่ที่ติดมากับชื่อของผู้ประพันธ์เพลง แต่วิจารณ์ตรงไปถึงตัวผลงานดนตรีในแง่มุมรวมของสีสันและเนื้อหาดนตรีที่นำเสนอในเทศกาลดนตรีนี้ มีบางครั้งถึงกับตำหนิความไม่น่าสนใจในทำนองเพลง การยืดขยายท้ายเพลงไปมากมายทั้งที่ผ่านพ้นจุดสำคัญที่ต้องการนำเสนอทางดนตรีไปแล้ว เหมือนกับว่าผู้แต่งปราศจากเป้าหมายทางดนตรี เป็นผลงานดนตรีที่ฟังดูแล้วรู้สึกด้อยกว่าเมื่อเทียบกับงานดนตรีของสตราวินสกี้ หรือโชสตาโกวิช

ความสนใจที่มีต่อศิลปะร่วมสมัยของชนิตเก้และแอนดรู พอร์เตอร์ผู้เขียนบทวิจารณ์ โดยเฉพาะดนตรีร่วมสมัยหลากรูปแบบที่คีตกวีนำมาใช้ในผลงานเพลง เป็นสิ่งที่ผู้เขียนบทวิจารณ์กล่าวถึงอย่างละเอียด มีการยกตัวอย่างบทเพลงมาวิเคราะห์เปรียบเทียบ บ่งบอกถึงความรู้และความสนใจศิลปะสมัยใหม่ของทั้งผู้สร้างสรรค์งานและผู้วิจารณ์งานศิลปะ

นอกเหนือจากการวิจารณ์งานดนตรีที่นำมาแสดงและผลงานเพลงของชนิตเก้แล้ว ความน่าสนใจอีกประการที่สร้างสีสันให้กับบทวิจารณ์นี้ ทำให้บทวิจารณ์นี้มีความสมบูรณ์ครบถ้วนในด้านการวิจารณ์ คือ การวิจารณ์บริบทอื่นที่ส่งผลต่อการแสดงดนตรี การบอกเล่าถึงความสามารถด้านการจัดการของผู้จัดเทศกาลดนตรี Seeking the Soul ตั้งแต่การเลือกสรรเพลงต่างๆมาบรรเลงกว่า 50 บท การจัดฉายภาพยนตร์ที่ชนิตเก้แต่งดนตรีประกอบ การบรรยายและสนทนาทางดนตรีที่เกี่ยวกับตัวผู้ประพันธ์เพลงและผลงานเพลง ทำให้เทศกาลดนตรีนี้มีคุณค่ามากกว่าการแสดงดนตรีเพียงอย่างเดียว และจำนวนผู้ฟังที่ให้ความสนใจเป็นจำนวนมากบ่งบอกถึงความสามารถในการบริหารจัดการของผู้จัดเทศกาลดนตรีนี้

บริบทอื่นๆนอกเหนือจากดนตรี ผู้วิจารณ์ได้สอดแทรกเข้าไปอยู่หลายตอน มีจังหวะการนำเสนอที่ดี ทำให้บทวิจารณ์ชวนอ่าน และโยงไปหาสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม อาทิ การกล่าวตำหนิระบบรถไฟใต้ดินที่เก่าแก่ในกรุงลอนดอน ระบบไฟแสงสว่างที่เปิดในระหว่างแสดงคอนเสิร์ตที่ค่อนข้างมืด ชวนให้ผู้ฟังง่วงนอน ร้านขายหนังสือในบาร์บิแคน เซนเตอร์ที่ไม่มีหนังสือประวัติบางเล่ม และไม่มีสกอร์เพลงของชนิตเก้จำหน่าย แต่ได้กล่าวชมผู้จัดและคาดหวังให้มีการจัดงานเทศกาลดนตรีที่เจาะลึกถึงผลงานเพลงของคีตกวีท่านอื่นๆต่อไปในอนาคต

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

โบโรดิน ควอเท็ท :ห้าสิบปีแห่งความยิ่งยงที่ผันผวน

ธนา วงศ์ญาณณเวช

ดนตรีประเภทควอเท็ทนั้น กล่าวกันว่าเป็นดนตรีสำหรับเพื่อนฝูง เล่นกันได้ทั้งมืออาชีพและมือสมัครเล่น และถ้าจะให้สุขยิ่งไปกว่านั้น ก็คงต้องรวมเอานักแต่งเพลงสมัครเล่นเข้าไปด้วย จะยิ่งหรรษากันเข้าไปใหญ่

Alexander Borodin เป็นคีตกวีที่มีอาชีพหลักเป็นคนสอนหนังสือ เขาเป็น Professor of Organic Chemistry ที่Medico-Surgical Academy of St.Petersberg แต่ทว่าการรวมเอาควอเท็ทกับโบโรดินเข้าด้วยกันแล้ว มันไม่ได้เป็นมือสมัครเล่น กลับเป็นวงควอเท็ทที่โด่งดังก้องโลก ซึ่งมีอายุอานามครบห้าสิบปีในปีนี้ แม้นว่าในระยะสิบปีแรกจะใช้ชื่อว่า Moscow Phiharmonic Quartet จนกระทั่งปี 1955 จึงได้เปลี่ยนชื่อมาเป็นชื่อที่ใช้อยู่ในปัจจุบัน ชื่อเสียงของวงควอเท็ท วงนี้ดำเนินไปอย่างไม่หยุดยั้ง ไม่ว่าจะอยู่ภายใต้ Stalinism หรือจะเป็นสงครามเย็นก็ตาม จวบจนกระทั่งการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่จาก Soviet Union มาเป็น Disunion ก็มิได้มีผลต่อชื่อเสียงและคุณภาพของวงนี้แต่ประการใด

แม้ว่าความผันผวนทางการเมืองที่เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่า จะไม่สามารถบ่อนทำลายป้อมปราการทางดนตรีของวงเครื่องสายนี้ได้ แต่สังขารก็ดูจะทรงอิทธิพลกว่าพลังทางการเมือง เมื่อ Yaroslav Alexandrov นักไวโอลินที่สองลาออกไปด้วยปัญหาสุขภาพในปี 1974 โดยมี Andrei Abramenkov เข้ามาแทน แต่การเปลี่ยนแปลงครั้งนั้นมิได้เป็นไปอย่างสาหัสสากรรจ์ ทั้งนี้เนื่องจากว่านักไวโอลินที่เข้ามาใหม่เป็นคนที่มีประสบการณ์จาก Moscow Chamber Orchestra ที่มี Rudolf Barshai เป็นผู้อำนวยเพลงและบุคคลผู้นี้ยังเคยเป็นนักไวโอลินที่หนึ่งของวง ก่อนที่จะหันเหชีวิตมาสู่การกำกับวง อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่เกิดขึ้นอีกครั้ง ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญเพราะคราวนี้นักไวโอลินที่หนึ่ง Rostislav Dubinsky หนีมาอยู่ในโลกตะวันตกช่วงปี 1975-1975 เมื่อถึงปี 1981 เขามารับตำแหน่งสำคัญทางด้าน Chamber Music ของ Indiana University School of Music อันเป็นโรงเรียนดนตรีที่ใหญ่โตมากแห่งหนึ่งของสหรัฐอเมริกา ความผันแปรดังกล่าวทำให้เกิดความระส่ำระสายในหมู่สมาชิก ไม่ว่าจะเป็น Valentin Berlinsky ผู้เล่นเชลโลหรือจะเป็น Dmitri Shebalin ผู้เล่นวิโอลา ทั้งสองร่วมทุกข์ร่วมสุขกับวงนี้มาเป็นเวลานาน โดยเฉพาะนักเชลโลนั้นก็ร่วมอยู่กับวงตั้งแต่แรก

แต่ในความเห็นของคนอย่าง Dubinsky แล้ว เขาคิดว่า นักเชลโลอย่าง Berlinsky คือคนของพรรคคอมมิวนิสต์ ที่เป็นตัวจักรสำคัญในการบีบบังคับให้ศิลปินปฏิบัติตามนโยบายศิลปะแนวทาง "Socialist Realism" และนอกจากนั้น ก็ยังมีนโยบายต่อต้านยิวอย่างสุดๆ อีกด้วย ภายใต้สภาวะดังกล่าว ศิลปินจำเป็นต้องโกหกเพื่อความอยู่รอดของตนเอง ชีวิตศิลปินในสังคมแบบนี้จึงเป็นชีวิต

บัดซบ การตีความดนตรีก็ต้องเป็นไปตามนโยบายของรัฐ เช่น จะต้อง ตีความงานของ Tchaikovsky ให้เป็นไปตามแบบชีวิตบัดซบ ที่สุดแสนจะหดหู่มากกว่ามุมมองที่สดใส เป็นต้น

ถ้าประเด็นเรื่องการต่อต้านยิวเป็นความจริงตามข้อกล่าวหา นั่นก็หมายความว่า มีการเปลี่ยนแปลงอย่างมาก หลังการย้ายค่ายของ Dubinsky เพราะบุคคลที่เข้ามาแทนในตำแหน่งนี้คือ Mikhail Kopelman ผู้มีความเป็นยิวและภาคภูมิใจในความเป็นยิวอย่างมากๆ เขาเคยร่วมงานอยู่กับ The Bolshoi Theatre Orchestra และ Moscow Philharmonic เป็นต้น โดยส่วนตัวแล้ว เขามีความทะเยอทะยานใฝ่ฝันที่จะเป็นนักเดี่ยวไวโอลิน ดังนั้น การตัดสินใจเข้าร่วมกับวงเครื่องสายนี้ จึงเป็นเรื่องที่อยู่นอกเส้นทางที่เขาวาดเอาไว้ แต่ดูเหมือนว่าความพยายามของเขานั้นก็เป็นไปได้ยาก ตราบเท่าที่การเมืองยังเป็นเรื่องที่สำคัญกว่าดนตรีในสังคมโซเวียต การเมืองจึงทำให้เขาต้องมาร่วมงานกับวงเครื่องสายระดับโลกนี้

สำหรับวงเครื่องสายนี้ ดูจะเป็นเรื่องแปลกที่รับเอาคนยิวเข้ามาไว้ในวง ทั้งๆที่บรรยากาศของการต่อต้านยิวนั้นเป็นไปอย่างรุนแรงในวงการดนตรีโซเวียตในขณะนั้น จากจุดนี้ทำให้เกิดข้อสงสัยได้ว่า จริงหรือที่ว่า การเมืองครอบงำดนตรีและศิลปะอยู่โดยตลอด หรือว่านี่เป็นเพียงแค่มุมมองที่แตกต่างกัน ดนตรีอาจจะมีความเป็นอิสระอยู่ในระดับหนึ่งแต่ก็ไม่ทั้งหมด ทำนองเดียวกันกับการตีความดนตรีของวงโบโรดินที่นิยมการตีความตามสไตล์ของตัวเองอย่างมากและเน้นการแสดงออกทางอารมณ์อย่างเต็มที่ ทั้งนี้ ถ้าไม่มีนักแต่งเพลงนั่งอยู่ด้วยแล้ว ก็คงจะไม่มีทางที่จะรู้ถึงแนวดนตรีที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

การตีความ เปิดโอกาสให้แก่นักดนตรีที่จะแสดงออกถึงมุมมองของตัวเอง ในที่นี้จะเห็นได้ว่าการตีความมีความสัมพันธ์กับสำนึกเรื่องเสรีภาพ แต่ในขณะเดียวกัน ถ้าจะตีความตามใจกันแล้ว ก็หมายความว่าเป้าหมายตลอดจนความตั้งใจของคีตกวี ย่อมจะถูกบดบังด้วยความต้องการของนักดนตรีไปเสียหมด นี่ดูจะเป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในหลายต่อหลายวงการ ไม่จำเป็นที่จะต้องจำกัดอยู่แค่วงการศิลปะ

การตีความที่ผิดไปจากเจตนารมณ์ของผู้สร้างนั้นเป็น ความขัดแย้งระหว่างผู้สร้างและนำไปใช้ การที่แต่ละคนจะตีความเป็นในทิศทางใดนั้น ก็คงจะต้องขึ้นอยู่กับความต้องการ หรือแรงปรารถนาส่วนตัว และที่สำคัญอย่างมากก็คือ ผลประโยชน์ที่แต่ละคนพึงจะได้ แม้ว่าในบางครั้งการตีความใหม่ อาจจะให้อะไรที่สวยงามกว่าของดั้งเดิม อย่างไรก็ตามการประเมินค่าการตีความที่แตกต่างกันนั้น เป็นสิ่งที่ประเมินกันได้ยาก

ตัวอย่างเช่น ความขัดแย้งในการตีความ Third Quartet ของ Shostakovich โดยวงโบโรดินกับตัวผู้ประพันธ์เอง วงควอเท็ทบรรเลงตามการตีความของตนเอง ปรากฏว่าผู้ประพันธ์สั่งให้หยุดเพราะมิได้บรรเลงไปตามความตั้งใจของผู้ประพันธ์ แม้ว่าการเล่นตามการตีความของ วงโบโรดิน จะให้สุ้มเสียงที่ดีกว่า และคีตกวีเองก็ยอมรับความไพเราะนี้ แต่นั่นไม่ใช่สิ่งที่คนอย่าง Shostakovich ต้องการ สุดท้ายแล้วอาจจะกล่าวได้ว่าความต้องการส่วนตัวย่อมอยู่เหนือสิ่งใด

ความต้องการเหล่านี้ย่อมอยู่เหนือความสำคัญของอุปกรณ์ดนตรี ทั้งนี้ ไม่ว่าจะใช้อุปกรณ์ดนตรีจากยุคสมัยใดแต่ถ้าไม่มีพลังขับดันจากความต้องการ ที่จะบรรเลงตามเจตนารมณ์ของผู้

ประพันธ์อย่างเคร่งครัดแล้วไซร้ เพลงนั้นๆก็คงมิได้ปรากฏออกมาตามที่เชื่อกันว่าบรรเลงกันในยุคสมัยนั้นจริงๆ เพราะอย่างน้อย นักดนตรีที่มีชื่อเสียงทั้งหลายก็ล้วนแล้วแต่ใช้เครื่องดนตรีเก่าแก่ที่มีชื่อเสียงกันมานาน

อย่างในกรณีของวงโบโรดิน ไวโอลินที่สองก็ใช้ G.B.Guadagnini 1735 ส่วนไวโอลินที่หนึ่งใช้ Stradivari 1710 ส่วนวิโอลาเป็น Lorenzo Storioni ในขณะที่เชลโลเป็นของ Carlo Bergonzi (ผู้ที่เชื่อกันว่าเป็นผู้ที่ทำงานกับร้าน Stradivari และว่ากันว่าเขาเป็นผู้รับช่วงโรงงานของ Antonio Stradivari หลังจากที่เจ้าของสิ้นชีวิตลงในปี 1737) แต่การใช้เครื่องดนตรีเหล่านี้ ก็มิได้ทำให้วงควอเท็ทอย่างโบโรดินเป็นวงที่ให้ความสำคัญแก่แนวทางแบบ "Authenticity" เท่ากับความงามทางอารมณ์ที่นักดนตรีทั้งสี่ต้องการที่จะถ่ายทอดออกมา

อารมณ์ที่ผันแปรตามความต้องการ และบุคลิกภาพของนักดนตรี ตลอดจนบรรยากาศแห่งยุคสมัย ที่ดูจะให้ความหลายหลายและสีสันแห่งชีวิตทางดนตรีได้มากกว่าที่จะเน้นถึงความถูกต้องจริงแท้แห่งยุคสมัย หรือความต้องการของผู้ประพันธ์แต่เพียงอย่างเดียว แต่นี้ไม่ได้เป็นการปฏิเสธว่า การแสวงหาความจริงแท้นั้นก็เป็นการสร้างสีสันให้กับดนตรีได้เช่นกัน เสมือนดังเช่นโบโรดิน ควอเท็ท ที่เปลี่ยนสีเปลี่ยนมุมเปลี่ยนการมองมาตลอดระยะเวลาห้าสิบปี ที่พิจารณาดูแล้วก็มีแต่การตีความอดีตเท่านั้นที่จะให้ความมั่นคงแก่ชีวิต แต่แน่นอนนั้นไม่ใช่การตีความอนาคต

ที่มา: ธนา วงศ์ญาณณเวช. "โบโรดินควอเท็ท : ห้าสิบปีแห่งความยิ่งยงที่ผันผวน". **นิตยสาร Home Entertainment** ปีที่ 3 ฉบับที่ 26 (สิงหาคม 2538), หน้า 79-82.

บทวิเคราะห์

ธนา วงศ์ญาณณเวช เป็นนักวิจารณ์ดนตรีที่มีผลงานหลายหลาก แนวดนตรีที่วิจารณ์นอกจากดนตรีคลาสสิกที่เขียนวิจารณ์เป็นครั้งคราวแล้ว ยังมีผลงานวิจารณ์แผ่นซีดีดนตรีในแนวร่วมสมัยเป็นประจำด้วย

แม้ผู้เขียนไม่ได้ร่ำเรียนดนตรีมาโดยตรง แต่มีความสนใจดนตรีคลาสสิกและดนตรีร่วมสมัยเป็นอย่างมาก มีโอกาสได้ชมได้ฟังการแสดงดนตรีในต่างประเทศพอสมควร บวกกับแนวคิดในบริบททางปรัชญา สังคม การเมืองที่เป็นเรื่องราวที่ผู้เขียนร่ำเรียนมาโดยตรง ทำให้บทวิจารณ์ของธนา วงศ์ญาณณเวช แม้ไม่เจาะลึกลงไปถึงแก่นเทคนิคทางดนตรี แต่ผู้เขียนสามารถเชื่อมโยงประเด็น หามุมมองการฟังดนตรีไปสัมพันธ์กับบริบทอื่นๆได้น่าสนใจยิ่ง อย่างน้อยประสบการณ์การฟังดนตรีทั้งการแสดงสดและจากแผ่นซีดีของผู้เขียน สามารถชดเชยความอ่อนด้อยในเรื่องทฤษฎีทางดนตรี เป็นการเพ่งพินิจงานดนตรีในอีกมุมหนึ่ง ที่ค่อนข้างแหวกไปจากผลงานการวิจารณ์ดนตรีของนักวิจารณ์ทั่วไป

วงโบโรดิน ควอเท็ท เป็นวงดนตรีเครื่องสายสี่ชิ้น ประกอบด้วยนักดนตรีที่เป็นชาวรัสเซียทั้งหมด ก่อตั้งวงเมื่อปี ค.ศ. 1946 โดยใช้ชื่อว่า Moscow Philharmonic Quartet ก่อนจะเปลี่ยนชื่อมาเป็นวงโบโรดิน ควอเท็ท ที่ใช้เรียกขานกันมาถึงปัจจุบันนี้ วงดนตรีวงนี้มีผลงานที่เด่นๆ คือการบันทึกบทเพลงสตริง ควอเท็ท ของโชสตาโกวิชครบทุกเพลง

ชั่วระยะเวลากว่าครึ่งศตวรรษที่รวมตัวกันเล่นดนตรีประเภทเชมเบอร์ได้อย่างยาวนาน วงดนตรีวงนี้มีการเปลี่ยนแปลงสมาชิกในวงหลายครั้งดังที่ผู้เขียนบทวิจารณ์ได้ให้รายละเอียดไว้ สมาชิกเดิมตั้งแต่เริ่มก่อตั้งวงสองคนยังคงอยู่ในวงคือ Dmitry Shebalin (เล่นวิโอลา) และ Valentin Berlinsky (เล่นเชลโล)

ผู้เขียนบทวิจารณ์เขียนบทวิจารณ์บทนี้ขึ้นมาเนื่องในโอกาสครบ 50 ปี ของวงโบโรดิน ควอเท็ท ประเด็นน่าสนใจที่เกี่ยวเนื่องไปถึงบริบทอื่นๆทางสังคมและการเมืองที่เป็นกระแสความขัดแย้งอย่างลึกๆของสมาชิกภายในวง โดยที่ Rostislav Dubinsky นักไวโอลินหนึ่งที่หลีกลี้หนีไปทำงานดนตรีในโลกตะวันตกนั้น เป็นนักดนตรีที่มีความคิดเห็นว่าเพื่อนนักดนตรีในวงที่เล่นเชลโลอยู่คือ Berlinsky มีทัศนะและแนวคิดในการประเมินคุณค่างานศิลปะ โดยผูกยึดติดกับความเชื่อหรือการชี้นำทางการเมือง ในกระแสการประเมินงานศิลปะที่เรียกว่า "Socialist Realism" อันเป็นนโยบายทางการเมืองประการหนึ่งในการที่จะตรวจสอบผลงานด้านศิลปะที่เผยแพร่ต่อสาธารณชน ให้ดำเนินไปสอดคล้องกับการชี้นำของพรรคคอมมูนิสต์ โดยเฉพาะผลงานศิลปะที่มีลักษณะสมัยใหม่เกินไป ซึ่งในแง่ของดนตรีหมายถึง "...การตีความเพลงต้องเป็นไปตามนโนบายของรัฐ ตีความงานของไชคอฟสกี้ให้เป็นไปตามแบบชีวิตบัดซบ ที่สุดแสนจะหดหู่มากกว่ามุมมองที่สดใส..." ซึ่งแนวคิด Socialist

Realism ก็เคยถูกนำไปใช้ในการประเมินคุณค่างานศิลปะในประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน ช่วงที่มีการปฏิวัติวัฒนธรรม

ประเด็นเรื่อง "การตีความเพลง" เป็นอีกมุมมองหนึ่งที่ผู้เขียนได้แสดงทัศนะไว้น่าสนใจ หลังจากวาดภาพความขัดแย้งกับสภาพการต่อต้านคนยิวในประเทศรัสเซียยุคนั้น ด้วยการรับมือไวโอลินหนึ่ง คือ Mikhail Kopelman เข้ามาเป็นสมาชิกของวง

โดยที่แม้ว่าการชี้นำทางการเมือง (ตามที่อดีตมือไวโอลินหนึ่งของวง ได้ให้ทัศนะวิพากษ์วิจารณ์ผู้เล่นเชลโล) และการต่อต้านคนยิว (การรับนักไวโอลินเชื้อสายยิวเข้าเป็นสมาชิกในวง) จะมีบทบาทเป็นอย่างมากในรัสเซียยุคหนึ่ง และเป็นช่วงเวลาที่วงโบโรดิน ควอเท็ทกำลังเริ่มมีชื่อเสียง แต่แนวทางการบรรเลงของวงก็ยังคงไว้ซึ่งความเป็นตัวของตัวเอง มีความเป็นอิสระในการบรรเลงอยู่ในระดับหนึ่ง ผู้เขียนบทวิจารณ์ได้โยงเรื่องของอิสระในการตีความเพลงไปถึงเรื่องของการประเมินคุณค่าการบรรเลง อันเกิดจากความแตกต่างระหว่างความต้องการของผู้แต่งเพลงกับความต้องการหรือแรงปรารถนาส่วนตัวของนักดนตรี โดยยกตัวอย่างบทเพลงสตริง ควอเท็ท หมายเลข 3 ของโซสตาโกวิช ที่มีความเห็นไม่ตรงกันในเรื่องของการตีความเพลงระหว่างผู้แต่งเพลงกับผู้เล่น

ผู้เขียนบทวิจารณ์แสดงทัศนะว่า "ความต้องการส่วนตัวในการตีความเพลงของนักดนตรีย่อมอยู่เหนือสิ่งอื่นใด ...ความต้องการเหล่านี้ย่อมอยู่เหนือความสำคัญของอุปกรณ์ดนตรี" ซึ่งความต้องการส่วนตัวนี้หมายรวมถึงความต้องการที่จะบรรรเลงตามเจตนารมณ์ของผู้แต่งอย่างเคร่งครัดเข้าไปด้วย มิใช่เพียงความต้องการเป็นอิสระในการตีความเพลงเพียงอย่างเดียว เพราะมิฉะนั้นการบรรเลงก็จะเป็นเล่นที่ผิดยุคผิดสไตล์เพลง และความเชื่อในการตีความเพลงที่อาจสุดขั้วทั้งสองแนวทาง แต่ได้รับการนำมาผสมผสานกันเมื่อยามที่นักดนตรีบรรเลงเพลง ได้ก่อให้เกิดความหลากหลายทางดนตรี มากกว่าเน้นการบรรเลงให้ถูกต้องตามยุคสมัย ความต้องการของคีตกวี หรือความต้องการของผู้บรรเลงเพียงอย่างเดียว

ประเด็นที่ก่อให้เกิดพลังทางปัญญา นอกจากการสะท้อนออกให้เห็นถึงบรรยากาศการทำงานศิลปะภายใต้การควบคุมของรัฐบาลในรัสเซียแล้ว นัยในเรื่องแนวคิดการตีความเพลง ยังชวนให้ผู้อ่านขบคิดตามไปด้วย อีกทั้งผู้เขียนยังมีความชาญฉลาดในการยกเหตุผลหรือตัวอย่างเพื่อมาประกอบกับการนำเสนอแนวคิดในเรื่องการตีความเพลงของนักดนตรี ที่นอกจากจะยึดการบรรเลงให้ตรงตามความต้องการของคีตกวีแล้ว นักดนตรียังควรมี "อิสระ" ในการนำเสนอความคิดเห็นทางดนตรีที่สำแดงผ่านการบรรเลงเครื่องดนตรีทั้ง 4 ชิ้นด้วย

ผู้เขียนได้นำเสนอประเด็นในเรื่อง การตีความเพลงว่าควรจะก้าวไปในแนวทางใดระหว่างการบรรเลงให้ตรงตามความต้องการของผู้ประพันธ์เพลงและความถูกต้องแท้จริงแห่งยุคสมัย หรือการบรรเลงโดยที่นักดนตรีมีอิสระในการแสดงออกทางดนตรีในแนวทางที่ตนเองคิดว่าน่าจะเป็น โดยยกเหตุผลข้อสนับสนุนในความเชื่อในแต่ละแนวทางนั้น และสรุปลงตอนท้ายบทความว่า "...มีแต่การตีความอดีตเท่านั้นที่จะให้ความมั่นคงแก่ชีวิต แต่แน่นอน นั่นไม่ใช่การตีความอนาคต"

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

การบันทึกเสียงเพลงคลาสสิก

เจมส์ บาดาล

ในสังคีตสถานและโอเปร่าเฮาส์ วาทยกรเป็นผู้ควบคุมทุกๆแง่มุมของการแสดง อาทิ ความดัง-เบาของเสียง ความสมดุล ความเร็ว-ช้าของจังหวะ ซึ่งเป็นผลมาจากความเข้าใจของวาทยกรที่มีต่อสกอร์เพลง ควบคู่ไปกับการประเมินคุณลักษณะของระบบอุโฆษวิทยาของสถานที่แสดง การบันทึกเสียงได้แย่งชิงบางส่วนของอำนาจของวาทยกรในการควบคุมการแสดงไปในหลายๆทาง ที่สำคัญคือการแบ่งสรรอำนาจให้กับผู้อำนวยการผลิต (producer) และลูกทีมด้านเทคนิคของเขา ความรับผิดชอบในการกำหนดและดำเนินการบันทึกเสียง ผู้อำนวยการผลิตเป็นผู้ตัดสินใจลักษณะรูปแบบของเสียงในการบันทึกเสียงโดยปรึกษาร่วมกันกับวาทยกร

ประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่ของอุตสาหกรรมบันทึกเสียง ผู้อำนวยการผลิตยังไม่เป็นที่รู้จักกันในหมู่มหาชนทั่วไป แม้แต่ทุกวันนี้ สำหรับผู้บริโภคแล้ว ชื่อของผู้อำนวยการผลิตเป็นเพียงส่วนหนึ่งในบรรดารายชื่อผู้ร่วมทำการผลิตผลงานการบันทึกเสียงที่ปรากฏอยู่ในหนังสือเล่มเล็กแนบติดมากับแผ่นซีดี มีผู้อำนวยการผลิตเพียงไม่กี่คน อาทิ Walter Legge[1] แห่งบริษัทอีเอ็มไอ และ John Culshaw[2] แห่งบริษัทลอนดอน ที่ประสบความสำเร็จและมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันดี Legge มีส่วนผลักดันส่งเสริมความก้าวหน้าทางดนตรีให้กับคารายานเป็นอย่างมากในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยการนำเขามาที่กรุงลอนดอน เพื่อทำงานร่วมกับวงฟิลฮาร์โมเนีย ออร์เคสตราที่เพิ่งตั้งขึ้นใหม่ ปัจจุบันชื่อเสียงของ Culshaw ได้รับการจดจำเกือบจะเฉพาะในเรื่องการทำงานที่เกี่ยวกับอุปรากร ในด้านหนึ่งนั้น Culshaw เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านเทคนิคการบันทึกเสียง ส่วนอีกด้านหนึ่งเขาเป็นนักปรัชญาผู้หลงใหลดนตรี เขาเห็นว่าเทคโนโลยีการบันทึกเสียงสมัยใหม่ควรจะต้องถูกใช้อย่างอิสระและอย่างเต็มที่ เพื่อสร้างสรรค์เสียงดนตรีที่สมบูรณ์ รวมถึงผลทางด้านเสียงในรูปแบบละครที่กำหนดไว้อย่างชัดเจนในสกอร์หรือแนะนำไว้ในการแสดง แต่ไม่มีทางเป็นไปได้ ที่จะทำให้บรรลุผลเหล่านี้ท่ามกลางความเสียงอันโกลาหลวุ่นวายในการการแสดงจริง ด้วยความร่วมมืออย่างแข็งขันของวาทยกรสำคัญบางท่าน อาทิ Georg Solti[3] และ แฮรแบร์ต ฟอน คารายาน[4] Culshaw นำเอาทฤษฎีของเขามาปฏิบัติระหว่างปลายทศวรรษที่ 50 และทศวรรษที่ 60 อำนวยการผลิตแผ่นเสียงเพลงอุปรากรหลายชุดที่กลายเป็นตำนานการบันทึกเสียงที่โดดเด่นเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งรวมถึงการบันทึกเสียงเพื่อการค้าเป็น

---

[1] Walter Legge (1906-1979) วิศวกร ผู้อำนวยการผลิตด้านดนตรีคลาสสิก นักเขียน นักวิจารณ์ชาวอังกฤษ

[2] John Culshaw (1924-1980) วิศวกรด้านการบันทึกเสียง ผู้อำนวยการผลิตด้านดนตรีคลาสสิกชาวอังกฤษ

[3] Sir Georg Solti (1912-1997) วาทยกรชาวฮังกาเรียน

[4] Herbert von Karajan (1908-1989) วาทยกรชาวออสเตรียน

ครั้งแรกของอุปรากรครบชุดเรื่อง The Ring การจัดทำแผ่นเสียงโอเปร่าเรื่อง Elektra ของ Strauss เป็นตัวอย่างหนึ่งการศิลปะการบันทึกของ Culshaw ที่ทำให้ Conrad L. Osborne แห่งนิตยสาร High Fidelity แสดงความเห็นแย้งต่อเรื่องความถูกต้องในสมมุติฐานของ Culshaw ก่อให้เกิดการวิวาทะกันในเรื่องสุนทรียศาสตร์ระหว่างบุคคลทั้งสองในนิตยสาร High Fidelity

ความสัมพันธ์ระหว่างวาทยกรและผู้อำนวยการผลิต คือหุ้นส่วนกันด้านศิลปะ ในความหมายที่ดีที่สุดของคำนี้ และเนื่องจากหน้าที่สำคัญส่วนหนึ่งของผู้อำนวยการผลิต คือการคงรักษาการบรรเลงดนตรีไว้ให้เป็นที่ดึงดูดใจและติดตรึงใจมากที่สุด ตัวผู้อำนวยการผลิตเองจึงต้องเสมือนหนึ่งเป็นนักดนตรีไปพร้อมกันด้วย การทำงานร่วมกันระหว่างวาทยกรและผู้อำนวยการผลิตไม่ใช่จะราบรื่นเสมอไป ในช่วงที่การทำงานร่วมกันระหว่าง Lorin Maazel[5] กับวงคลิฟแลนด์อยู่ในช่วงที่ไม่ราบรื่น มีข่าวลือเกี่ยวกับการกระทบกระทั่งกันระหว่าง Maazel และผู้อำนวยการผลิตจากบริษัทซีบีเอสในการบันทึกเสียงเพลง Symphonie fantastique ของ Berlioz ทำให้เกิด Maazel บรรเลงเพลงให้จบลงอย่างเร็วที่สุดเท่าที่จะทำได้และปฏิเสธที่จะฟังเทปการบันทึกเสียงนั้น การสัมภาษณ์ Maazel ที่รวมอยู่ในหนังสือเล่มนี้กระทำขึ้นในราวช่วงเวลาที่เกิดเรื่องนี้ขึ้นมา ขณะที่ความรู้สึกไม่พึงพอใจของเขายังปรากฏให้เห็นอยู่

มีการทำงานร่วมกันอย่างไม่เหมาะสมที่ทำให้เกิดความรู้สึกประหลาดใจกับเสียงดนตรีที่วาทยกรต้องการและสภาพแวดล้อมด้านอุโฆษวิทยาที่กำหนดโดยผู้อำนวยการผลิตและลูกทีมของเขา Georg Szell[6] ชอบเสียงออร์เคสตราที่บาง โครงสร้างและสีสันทางเสียงที่ชัดเจน มีการกระแทกเสียงที่แม่นยำถูกต้อง และการเน้นเสียงที่คมชัด ในทางอุดมคตินั้นสีสันดนตรีแบบนี้ต้องการความรู้สึกทางเสียงที่อบอุ่น มีระยะห่างระหว่างเสียง เป็นเสียงที่บางเบา เพื่อแสดงผลของการบรรเลงที่ดีที่สุดของวง แต่บริษัทโคลัมเบียและบริษัทEpic ที่เป็นบริษัทลูก กลับจัดการบันทึกเสียงภายใต้สภาพแวดล้อมที่อัดแน่นและบีบคั้นทางเสียง ซึ่งผิดแผกเกินเลยไปจากจุดเด่นของสไตล์การบรรเลงของ Szell ในขณะที่ลักษณะสภาพแวดล้อมการบันทึกเสียงแบบนี้ใช้ได้ค่อนข้างดีสำหรับการบันทึกเสียงบทเพลงไฮเดินและโมสาร์ท เช่นเดียวกันกับบทเพลงบางเพลงในยุคศตวรรษที่ 20 แต่กลับชี้ให้เห็นถึงจุดบกพร่องอย่างชัดเจนในเรื่องมโนทัศน์ทางเสียงของ Szell ในการบรรเลงเพลงของบราห์มส์ วากเนอร์ สเตร้าส์ และแม้กระทั่งเบโธเฟน

แฮรแบร์ต ฟอน คารายาน ได้รับผลกระทบที่คล้ายคลึงกันในเรื่องความไม่สอดคล้องตรงกันในเรื่องเทคนิคการบันทึกเสียงกับบริษัทอีเอ็มไอระหว่างปลายทศวรรษที่ 50 และต้นทศวรรษที่ 60 ลักษณะสไตล์ทางเสียงที่เป็นที่รู้จักกันดีของคารายาน คือ เสียงดนตรีที่ราบเรียบ ผสมผสานความหรูหราโอ่อ่า การลื่นไหลของเสียงที่ต่อเนื่องกันและฟังสบายๆ เค้าโครงทางเสียงที่กลม ซึ่งลักษณะเสียงแบบนี้ต้องการภาพทางเสียงที่เน้นถึงความแจ่มใสชัดเจน ระบบการบันทึกเสียงแบบนี้เป็นสิ่งที่

---

[5] Lorin Maazel (1930) นักไวโอลินและวาทยกรชาวอเมริกัน

[6] Georg Szell (1897-1970) นักเปียโน นักแต่งเพลง และวาทยกรชาวฮังกาเรียน

บริษัท Deutsche Grammophon จัดหาสนองความต้องการของคารายานได้ในช่วงทศวรรษที่ 60 และ 70 แต่ผลงานการบันทึกเสียงกับบริษัทอีเอ็มไอกลับได้เสียงที่ทึบ คลุมเครือไม่ชัดเจนในการแสดงออกทางความรู้สึกทางดนตรี (อย่างน้อยปรากฏในผลงานแผ่นเสียงที่จัดทำเผยแพร่โดยบริษัท Angel ในประเทศสหรัฐอเมริกา ช่วงปลายทศวรรษ 50 และต้นทศวรรษ 60) ทำให้การบรรเลงของคารายานแปรเปลี่ยนไปเป็นเสียงที่ปราศจากซึ่งสาระทางดนตรี

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

แปลจาก: James Badal. **Recording the Classics : Maestros, Music & Technology**. Ohio : The Kent State University Press. 1996, pp. 7 – 8.

บทวิเคราะห์

ความก้าวหน้าด้านวิทยาศาสตร์โดยเฉพาะการบันทึกเสียง ส่งผลต่อดนตรีคลาสสิกอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ผลในด้านบวกที่หลายๆคนตระหนักดี คือการแพร่ขยายจำนวนผู้ฟังดนตรีแนวนี้ให้มีจำนวนมากขึ้น ด้วยขบวนการผลิตจำนวนมากตามแบบอุตสาหกรรมการผลิตทั่วไป นอกจากนั้นการบันทึกเสียงเพื่อจัดทำเป็นแผ่นเสียง เทป แผ่นซีดี หรือรูปแบบอื่นๆที่อาจมีขึ้นในภายหน้า ยังเป็นการบันทึกประวัติศาสตร์ของการบรรเลงดนตรีของนักดนตรี การตีความเพลงของวาทยกร การนำเสนอผลงานเพลงรูปแบบและสีสันดนตรีใหม่ๆที่ในอดีตไม่เคยแพร่ขยายสู่มหาชนได้เหมือนสื่อไร้พรมแดนยุคนี้

ในหนังสือ Recording the Classics : Maestros, Music, & Technology โดย James Badal ผู้ช่วยศาสตราจารย์ด้านภาษาอังกฤษ ชาวอเมริกัน ผู้มีผลงานวิจารณ์ดนตรีและบทความในนิตยสารหลายเล่ม อาทิ High Fidelity, Symphony, Fanfare เป็นการรวบรวมคำสัมภาษณ์วาทยกรจำนวน 16 คน ถึงทัศนะความคิดต่างๆเกี่ยวกับการบันทึกเสียงดนตรีคลาสสิก

การวิจารณ์ดนตรีของนักวิจารณ์ดนตรีนั้น นอกเหนือจากจะมุ่งเน้นที่การวิจารณ์การบรรเลงแล้ว บริบทรอบด้านอื่นๆ ที่มีผลกระทบต่อการแสดงทั้งทางตรงและทางอ้อมยังเป็นเรื่องราวอีกด้านหนึ่งที่ถูกนำเสนออย่างสม่ำเสมอ อาทิ ระบบการบริหารจัดการวงออร์เคสตรา นโยบายสาธารณะด้านศิลปวัฒนธรรมของรัฐบาล รูปแบบการให้เงินสนับสนุนศิลปวัฒนธรรมทั้งภาครัฐบาลและเอกชน ระบบเสียงในการแสดง รวมถึงระบบการบันทึกเสียงเพื่อจัดทำสื่อทางเทคโนโลยีต่างๆทั้งทางภาพและเสียงเพื่อจำหน่ายในวงกว้างด้วย

การบันทึกเสียงมีผลกระทบต่อการทำงานของวาทยกรและต่อผลงานการบรรเลงที่ผลิตออกมาเป็นแผ่นเสียง แผ่นซีดี ฯลฯ อย่างไรบ้าง ข้อคิดจากบทวิจารณ์และทัศนะต่างๆที่ James Badal ได้รวบรวมและสรุปในบทนำ (introduction) ของหนังสือเล่มนี้ กระตุ้นให้ผู้อ่านต้องหันกลับไปคิดถึงแง่มุมอื่นๆด้านเทคโนโลยีการบันทึกเสียงและการทำงานของผู้อำนวยการผลิตที่ส่งผลต่อการบรรเลงเพลงคลาสสิก ผ่านการบันทึกเสียงภายในห้องบันทึกเสียงที่ปราศจากผู้ชมผู้ฟังตามปกติของการแสดงทั่วไป

ระบบการบันทึกเสียงทำให้เกิดบุคคลที่ทำหน้าที่หลายอย่าง อาทิ ผู้อำนวยการผลิต (producer) ที่มีบทบาทมากที่สุด รวมถึงพนักงานด้านการควบคุมเสียงในห้องบันทึกเสียงที่ทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยหรือลูกทีมของผู้อำนวยการผลิต ทุกคนล้วนมีอิทธิพลต่อซุ่มเสียง สีสันการบรรเลงและการตีความเพลงของวาทยกร จากเดิมที่วงออร์เคสตราบรรเลงสดต่อหน้าผู้ฟังในสังคีตสถานและโอเปร่าเฮาส์ วาทยกรคือผู้มีอำนาจเต็มที่ทั้งหมดในการตัดสินใจว่าต้องการให้เสียงที่บรรเลงออกมาเป็นอย่างไร อาทิ ความสมดุล ความดัง ความเบา ความเร็ว-ช้าของจังหวะ ฯลฯ

แต่เมื่อมีระบบการบันทึกเสียง ทำให้เกิดการกำหนดบรรยากาศและสภาพแวดล้อมด้านการบันทึกเสียงขึ้นมาโดยผู้อำนวยการผลิต ที่ถึงแม้จะมีการปรึกษาร่วมกันกับวาทยกร แต่ซุ่มเสียงการ

บรรเลงจากการบันทึกเสียงย่อมหลีกหนีไม่พ้นจากอิทธิพลการครอบงำโดยมโนทัศน์ทางเสียงของผู้อำนวยการผลิต ซึ่งแน่นอนที่สุดว่าการตีความการบรรเลง การสร้างสีสันเพลง และองค์ประกอบอื่นๆ ของดนตรีที่บรรเลงออกมา เมื่อพิจารณาจากมุมมองของวาทยกรและผู้อำนวยการผลิตแล้วย่อมแตกต่างกันไม่มากก็น้อย จนบางครั้งผลงานการบันทึกเสียงที่ผลิตออกมาจำหน่ายอาจไม่ได้สะท้อนการตีความดนตรีเพื่อให้ได้รายละเอียดของเสียงดนตรีตามความต้องการของวาทยกร แต่กลายเป็นเสียงดนตรีตวมความนึกคิดของผู้อำนวยการผลิต ผู้ฟังอาจติดยึดอยู่กับความสมดุลและเสียงวิทยาศาสตร์ที่เกิดจากความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการบันทึกเสียงมากกว่าที่จะให้ความสำคัญกับเสียงดนตรีตามธรรมชาติที่ควรจะเป็นอย่างแท้จริง และผู้อำนวยการผลิตสามารถปรับแต่งเสียงเพิ่มเติมภายหลังจากการบันทึกเสียงได้อีก

การจัดสภาพแวดล้อมของการบันทึกเสียงโดยผู้อำนวยการผลิต ในกรณีของ Georg Szell เป็นตัวอย่างอันดีที่แสดงให้เห็นว่าได้ก่อให้เกิดผลงานการบันทึกเสียงที่ไม่สอดคล้องหรือตรงกับความต้องการทางเสียงของวาทยกรผู้ควบคุมวงออร์เคสตราเลย เช่นเดียวกับกรณีการทำงานของเฮอร์เบิร์ต ฟอน คารายานในการบันทึกเสียงร่วมกับบริษัทอีเอ็มไอที่ไม่สามารถจัดสภาพแวดล้อมด้านอุโฆษวิทยาในการบันทึกเสียงที่สามารถตอบสนองความต้องการทางเสียงตามความมโนทัศน์ทางเสียงของวาทยกรผู้นี้ได้ แต่ผู้อำนวยการผลิตในบริษัท Deutsche Grammophon กลับสนองความต้องการทางเสียงในแบบที่หรูหรา โอ่อ่า เสียงดนตรีที่ลื่นไหลต่อกัน ตามแบบฉบับเสียงดนตรีที่คารายานต้องการจนกลายเป็นลักษณะเสียงประจำตัววาทยกรเพิ่มเติมขึ้นมา นอกเหนือจากเป้าหมายหลักของการตีความเพลงที่มุ่งเน้นการถ่ายทอดเสียงดนตรีตามความต้องการของผู้ประพันธ์เพลง

ลักษณะทางเสียงและความสมดุลบางอย่าง โดยเฉพาะการบรรเลงและขับร้องเพลงในแบบอุปรากร ที่มีทั้งการแสดง การขับร้อง การบรรเลงดนตรี การบันทึกเสียงอาจช่วยให้เสียงบางอย่างที่ตกหล่นหายไปในการแสดงสด ปรากฏให้ได้ยินในการบันทึกเสียงได้ เป็นสิ่งที่ John Culshaw ผู้อำนวยการผลิตชาวอังกฤษประสบผลสำเร็จเป็นอย่างดีมาแล้วจากผลงานการบันทึกเสียงการบรรเลงอุปรากรหลายเรื่อง โดยเฉพาะที่สร้างชื่อเสียงให้เขาเป็นอย่างมากคืออุปรากรครบชุดเรื่อง The Ring

ประเด็นความน่าสนใจในบทวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกกับการบันทึกเสียง ช่วยกระตุ้นหรือย้ำเตือนให้คิดว่า สิ่งที่ผู้ฟังได้รับฟังจากผลงานที่ผ่านการบันทึกเสียง อาจไม่ได้เป็นตัวแทนการทำงานอย่างแท้จริงของนักดนตรีและผู้อำนวยเพลง ด้วยข้อจำกัดหลายๆด้าน ตั้งแต่ความรู้สึกตอบสนองทันทีทันใดอย่างเป็นธรรมชาติของนักดนตรีและวาทยกรต่อผู้ชมในการแสดงสด ซึ่งไม่อาจเกิดขึ้นได้ในห้องบันทึกเสียง รวมถึงการเข้ามา "แทรกแซง" ในเรื่องการจัดองค์ประกอบทางเสียง และการจัดสภาพแวดล้อมการบันทึกเสียงของผู้อำนวยการผลิตด้วย

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

วันที่ดนตรีคลาสสิกถึงกาลอวสาน

นอร์มาน เลเบรชท์

*เศรษฐศาสตร์ของธุรกิจดนตรีคลาสสิกเป็นเรื่องที่ยิ่งตรงไปตรงมามากกว่าการขายบัตรชมการแสดงทั้งสมัยกาลทางดนตรี เพื่อสร้างความมั่นใจในการนำเสนอสิ่งอันทรงเกียรติภูมิแก่กลุ่มชนชั้นสูงในสังคม นักดนตรีจะถูกเรียกร้องให้บริจาคเงินดอบแทนจากการแสดงดนตรีให้กับโรงพยาบาลของเด็ก ซึ่งการกระทำนี้ก็ไม่ได้ทำให้เงินในกระเป๋าของนักดนตรีหดหายไป เพราะการนำเสนอการแสดงผ่านการแพร่ภาพและเสียง และเงินปันผลจากยอดการจำหน่ายผลงานการแสดงที่บันทึกเสียงไว้จะสร้างรายได้ให้กับนักดนตรีได้ถึง 10 เท่าของเงินบริจาค วงออร์เคสตราได้รับเงินอุดหนุนจากผู้สนับสนุน อาทิ โรงงานผลิตรถยนต์จากเยอรมนี บริษัทผลิตคอมพิวเตอร์จากญี่ปุ่น และบริษัทผลิตขนมหวานจากสวิสฯ ผู้สนับสนุนเหล่านี้ได้รับการยกย่องในฐานะเป็นพลเมืองที่ดีของสังคม ได้รับบัตรที่นั่งสองแถวสำหรับชมการแสดง และชื่อเสียงเกียรติคุณที่มากกว่าค่าใช้จ่ายในการโฆษณา คุณงามความดีของผู้สนับสนุนจะไม่ถูกหลงลืมในช่วงที่มีการติดต่อกันอยู่ สิ่งนี้สามารถทำให้ผู้นำในยุโรปเสมือนหนึ่งเป็นบุคคลที่มีวัฒนธรรม รัฐบาลออสเตรียนนำไปอ้างเป็นความน่าเชื่อถือสำหรับกิจกรรมที่ไม่ได้ทำให้ผู้เสียภาษีต้องเสียเงินเพิ่มแม้แต่สตางค์แดงเดียว นักการเมืองก็รู้สึกยินดี ศิลปินดูประหนึ่งเป็นคนใจกว้าง เจ้าของโรงแรมต่างๆตลอดถนนสาย Kärntnerstrasse ล้วนยิ้มแย้มอย่างมีความสุขกันถ้วนหน้า ความสุขสุดยอดของทุกสิ่งทุกอย่างตกเป็นของผู้จัดการแสดงดนตรี ที่ได้รับเงินส่วนแบ่ง 10 เปอร์เซนต์จากยอดค่าใช้จ่ายและยอดรายรับจากกิจกรรมทุกอย่าง อาทิ ค่าตัวศิลปิน สัญญาการแสดงทางโทรทัศน์ เงินรายได้จากสปอนเซอร์ รายได้จากการขายบัตร การโฆษณาเต็มหน้าในแผ่นพับ แม้กระทั่งค่าดอกไม้ที่มอบให้ผู้แสดงเมื่อจบการแสดง

แล้วอะไรละที่เป็นอันตรายหรือทำอันตรายให้กับดนตรีคลาสสิก ในเมื่อทุกคนๆต่างมีความสุขกันถ้วนหน้า ผู้จัดการแสดงดนตรีที่ทำงานหนักก็ได้รับผลตอบแทนสำหรับความคิดริเริ่มของเขา ไม่มีความเสียหายเกิดขึ้นกับสังคม ไม่มีความเสี่ยงใดๆในเรื่องความซื่อสัตย์ต่อมหาชน ผู้สูญเสียเพียงคนเดียวคือดนตรี เพราะว่าเมื่อดนตรีถูกลดลงไปเป็นเพียงเสียงเพลงแบบเทียมๆ หมายถึงว่าดนตรีได้ละทิ้งบางสิ่งบางอย่างที่ดีๆในตัวเองไป การบรรเลงดนตรีในลักษณะนี้ไม่ทำให้เกิดคนรักดนตรีที่กระตือรือร้นเพิ่มขึ้นมาเลย เมื่อนักดนตรีฝีมือเยี่ยมๆมารวมตัวกันเล่นดนตรีโดยไม่มีแรงจูงใจอะไรที่มากไปกว่าเรื่องของผลประโยชน์ทางการเงิน และการทำอะไรตามๆกันทางสังคมโดยปราศจากสาระและความเอาจริงเอาจัง สิ่งนี้จะกลายเป็นการแสดงดนตรีที่นำไปสู่จุดจบแห่งการแสดงดนตรีทั้งหมด

** มีสาเหตุมากมายที่ทำให้ดนตรีคลาสสิกตกอยู่ในอันตราย แต่ปัจจัยสำคัญคือ ระบบดารา (star system) ที่ปล่อยให้มีการกำหนดเงินตอบแทนนักดนตรีและวาทยกรในจำนวนที่สูง จนควบคุมไม่ได้ Covent Garden[1] ทั้งๆที่อยู่ในสภาวะข้อจำกัดทางการเงินที่ฝืดเคืองที่สุด หลังจากตลาดหุ้นตกต่ำในช่วง Black Monday กลับจ่ายค่าตัวให้กับศิลปินเพิ่มขึ้นมากกว่าสองเท่าตัวในช่วง 5 ปี ระหว่างปี ค.ศ.1987-1992 ซึ่งเพิ่มขึ้นถึง 125 เปอร์เซ็นต์เมื่อเทียบกับภาวะเงินเฟ้อที่มีเพียง 30 เปอร์เซ็นต์ วงออร์เคสตราของอเมริกันใช้จ่ายเงินตอบแทนผู้บรรเลงเดี่ยวและวาทยกรรับเชิญถึง 254.3 ล้านเหรียญในปี ค.ศ.1986 และค่าใช้จ่ายส่วนนี้เพิ่มสูงขึ้นถึงครึ่งเท่าตัวในเวลา 5 ปีต่อมา ผลโดยตรงในเรื่องนี้ทำให้วงออร์เคสตราต่างๆต้องติดลบทางการเงินถึง 23 ล้านเหรียญในปี 1991 กรณีเช่นนี้ถ้าเกิดขึ้นในภาคอุตสาหกรรมอื่นแล้ว คงจะต้องบังคับให้ระงับค่าใช้จ่ายด้านค่าตัวศิลปิน ซึ่งเป็นค่าใช้จ่ายรายการเดียวที่มากที่สุด แต่บรรดานักดนตรี นักร้อง วาทยกรระดับดาราดัง และบริษัทตัวแทนที่ทำหน้าที่ดูแลผลประโยชน์ของศิลปิน (agent) ควบคุมองค์กรที่จัดการแสดงต่างๆไว้ได้แล้ว และมีความเชื่อมั่นอย่างยิ่งว่าจะต้องมีใครสักคนออกมาจ่ายเงินสำหรับค่าใช้จ่ายนี้ และพวกนี้ก็ได้พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่าในที่สุดก็เป็นไปตามนั้น แต่วงออร์เคสตราในยุโรปและอเมริกาเริ่มที่จะต้องยุบเลิกวงกันมากมาย วงการดนตรีคลาสสิกโลกต้องกลั้นลมหายใจตัวเองไว้อันเนื่องมาจากการล่มสลายทางการเงินของวงดนตรีและคณะโอเปร่าสำคัญๆ คณะโอเปร่าบางคณะอยู่ในสภาพเป็นจริงที่ว่าอาจต้องปิดตัวเองได้ทันทีในวันใดวันหนึ่ง

เพื่อรักษางานของตนเองเอาไว้ นักดนตรีที่ปกติได้เงินเดือนต่ำอยู่แล้ว ต้องยอมลดเงินเดือนของตนเองลงไปอีกเพื่อเอาเงินไปจุนเจือค่าตัวอันสูงลิ่วของวาทยกรและศิลปินเดี่ยว และค่าตอบแทนที่จ่ายให้กับบริษัทตัวแทนที่ทำหน้าที่ดูแลผลประโยชน์ของศิลปิน นักดนตรีตกอยู่ในสภาพ กระอักกระอ่วนและตัดสินใจลำบาก มหาชนจะไม่ไปฟังการแสดงดนตรีและวงออร์เคสตราก็จะต้องยุบเลิกวงไป เว้นเสียแต่ว่าการแสดงนั้นมีนักดนตรีชื่อดังที่เป็นที่รู้จักกันดีมาร่วมแสดงด้วย แต่ค่าใช้จ่ายสำหรับนักดนตรีระดับดาราแต่ละคนล้วนทำให้วงออร์เคสตราใกล้ภาวะล้มละลายเข้าไปทุกที มีวาทยกรบางคนเท่านั้นที่ยอมรับปัญหานี้ แต่ก็เป็นส่วนน้อยเพียงไม่กี่คนเท่านั้น Leonard Slatkin[2] ผู้อำนวยการดนตรีวง National Symphony Orchestra ในกรุงวอชิงตัน ดีซี ถึงกับแนะนำบริษัทตัวแทนที่ทำหน้าที่ดูแลผลประโยชน์ให้ลดค่าตอบแทนมาตรฐานสำหรับวาทยกรของตัวเองลงไป เขาอธิบายว่า "ผม ตัดสินใจที่จะลดเงินค่าตัวของผมเอง เพราะว่าผมต้องการทำงานดนตรีต่อไปเรื่อยๆอีก 20 ปี ผมต้องการมีวงออร์เคสตราไว้สำหรับอำนวยเพลง เพราะถ้าเหตุการณ์เป็นเช่นนี้ต่อไปเรื่อยๆ ก็จะไม่มีวงออร์เคสตราเหลือรอดอยู่เลย"

ผลกระทบของการตั้งราคาบัตรเข้าชมการแสดงที่สูงลิ่วเป็นสิ่งที่ต้องนำมากล่าวถึง ในช่วงทศวรรษ 1950 ราคาบัตรสำหรับนั่งชมการแสดงชั้นบนสุดใน Covent Garden มีค่าเท่ากับราคาเบียร์

---

[1] สถานที่แสดงและคณะอุปรากร ในกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

[2] วาทยกรชาวอเมริกัน

สองแก้ว ที่นั่งชมในชั้นแกรนด์เทียร์มีราคาเท่ากับหนังสือนวนิยายปกแข็งหนึ่งเล่ม ที่นั่งชั้นสูงๆค่าบัตรเท่ากับ 2 ชิลลิ่ง 6 เพ็นนี และที่นั่งด้านข้างราคา 1 ปอนด์ แต่ปัจจุบันบัตรสำหรับยืนดูราคา 8 ปอนด์ บัตรที่ว่าราคาถูก ก็ยังมีราคาถึง 35 ปอนด์ ที่นั่งที่ดีที่สุดราคาบัตรอยู่ระหว่าง 120 ปอนด์ ถึง 235 ปอนด์ ซึ่งโรงแสดงอุปรากรหลายๆแห่งในยุโรปก็ตั้งราคาบัตรในลักษณะเดียวกัน การไปชมการแสดงดนตรีหรืออุปรากรอย่างสม่ำเสมอสำหรับคนหนุ่มสาวที่ทำงานกินเงินเดือน ย่อมเป็นสิ่งที่ไม่สามารถกระทำได้ การแสดงอุปรากรขนาดใหญ่ ขับร้องโดยนักร้องที่ดีที่สุดในยุคนี้ กลายเป็นเรื่องของอภิสิทธิชนจำนวนน้อยเท่านั้นที่สามารถเข้าไปชมการแสดงได้ คนร่ำรวยที่อยู่ในวงการและเพื่อนพ้องของเขาได้บัตรเข้าชมการแสดงเสมอ ในขณะที่คนอื่นๆ ไม่โอกาสเช่นนั้น คุณต้องการฟังพาวารอตตีร้องเพลงใช่ไหม? คุณรู้จักใครบ้างที่สามารถนำคุณเข้าไปชมการแสดงได้?

ที่นั่งชมการแสดงแถวกลางๆ ในสังคีตสถานล้วนสงวนไว้สำหรับแขกรับเชิญจากบริษัทธุรกิจต่างๆ ขณะที่คนหนุ่มคนสาวผู้รักดนตรีทั้งหลายมีปัญญาซื้อบัตรเข้าชมการแสดงเพียงบริเวณที่นั่งแถวหลังๆ ห่างไกลจากเวทีการแสดง ทอดทิ้งให้พวกเขารู้สึกว่ามีส่วนร่วมกับการแสดงน้อยมาก มีความสุข สนุกกับการชมการแสดงน้อยลง และมีแนวโน้มว่าน้อยคนคิดจะกลับมาชมการแสดงอีก ที่นั่งชมการแสดงที่ดีๆ ในกรุงลอนดอนราคาสูงถึง 80 ปอนด์ ในกรุงโตเกียวราคาบัตรสูงขึ้น 250 ปอนด์ พื้นฐานอันดีงามของดนตรี การมีส่วนร่วมในการสัมผัสกับเสียงที่น่ารัก ซึ่งทุกคนสามารถชื่นชมได้โดยไม่คำนึงถึงฐานะหรือการศึกษาได้ถูกทอดทิ้งไปอย่างสิ้นคิด การแสดงดนตรีที่นำไปสู่จุดจบแห่งการแสดงดนตรีทั้งหมดเกือบจะมาถึงเราอยู่แล้ว

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

แปลจาก Norman Lebrecht. **When the Music Stops...: Managers, Maestros and the Corporate Murder of Classical Music**. London : Simon & Schuster,1996. pp.21-22 (*) and p.24-25.(**)

ฉบับพิมพ์จำหน่ายในประเทศสหรัฐอเมริกาใช้ชื่อหนังสือว่า **Who Killed Classical Music? : Maestros, Managers, and Corporate Politics**. New Jersey: Carol Publishing Group, 1997.

บทวิเคราะห์

นอร์มาน เลเบรชท์ (Norman Lebrecht) ผู้เขียนหนังสือเล่มที่ผู้วิเคราะห์ดัดตอนมานี้ เป็นคอลัมนิสต์ด้านดนตรีชาวอังกฤษ เขียนประจำอยู่ที่หนังสือพิมพ์ The Daily Telegraph มีผลงานหนังสือออกมาแล้วหลายเล่ม เล่มที่สร้างความฮือฮาให้กับวงการคลาสสิกในปี ค.ศ. 1991 ได้แก่หนังสือชื่อ The Maestro Myth เพราะเขาได้จุดกระแสเรื่องราวเกี่ยวกับวาทยกรและธุรกิจดนตรีคลาสสิก โดยเสนอแง่มุมมองและประเด็นใหม่ๆหลายต่อหลายประเด็น

หนังสือ When the Music Stops... (ฉบับที่พิมพ์ในประเทศสหรัฐอเมริกาใช้ชื่อว่า Who Killed Classical Music?) เป็นการขยายความ ให้รายละเอียดเจาะลึกเรื่องธุรกิจดนตรีคลาสสิกที่ส่งผลต่อทุกๆคนในวงการ ตั้งแต่นักดนตรี นักร้อง วาทยกร บริษัทตัวแทนศิลปิน วงดนตรี ผู้ฟัง ผู้บริจาคเงินเพื่อศิลปวัฒนธรรมทั้งภาคเอกชนและภาครัฐบาล โดยเฉพาะเรื่องราวเกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ด้านการเงินที่มาเกี่ยวข้องกับการทำงานสร้างสรรค์ทางดนตรี

การวิจารณ์ดนตรีคลาสสิก นอกเหนือจากวิจารณ์การแสดงดนตรีหรือตัวผลงานเพลงแล้ว บริบทอื่นๆที่เกี่ยวข้องและส่งผลกระทบต่อการแสดงดนตรีเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่นักเขียนและนักวิจารณ์ดนตรีนำมาเป็นประเด็นในการทำงานวิจารณ์ด้วยเสมอ ในข้อเขียนที่แฝงการวิจารณ์บริบทอื่นๆทางดนตรีคลาสสิกของ Lebrecht บทนี้มุ่งเน้นการนำเสนอประเด็นข้อคิดเกี่ยวกับการจัดการด้านดนตรีคลาสสิก และธุรกิจดนตรีคลาสสิก ที่ส่งผลกระทบต่อวงการดนตรีคลาสสิกอย่างมากมาย เป็นการให้ความรู้และแง่มุมมองเชิงวิจารณ์ในอีกด้านหนึ่งของดนตรีคลาสสิก ซึ่งมีนักเขียนหรือนักวิจารณ์ดนตรีน้อยคนสามารถเจาะลึกลงไปได้ถึงด้าน "มืด" ของธุรกิจดนตรีคลาสสิก

ลักษณะเฉพาะของดนตรีคลาสสิก นอกเหนือจากแง่มุมมองทางสังคมวิทยาที่เป็นวัฒนธรรมระดับสูง (high culture) มีผู้ให้ความสนใจชม สนใจฟังกันน้อย เฉพาะในกลุ่มคนมีการศึกษา และฐานะดี ต่างกับ วัฒนธรรมมหาชน (popular culture) ที่คนส่วนใหญ่นิยมชมชอบ รับชมรับฟังได้ง่ายและเร็ว การนำเสนอออกมาในลักษณะรูปแบบธุรกิจการค้า ในแง่มุมมองทางเศรษฐศาสตร์ ผลิตภาพของดนตรีคลาสสิกเมื่อเทียบกับอุตสาหกรรมการผลิตโดยทั่วไปแล้ว ก็ยังด้อยหรือล้าหลังมากกว่า ด้วยเหตุที่ไม่อาจใช้เทคโนโลยีมาเพิ่มผลิตภาพในการสร้างสรรค์งานศิลปะได้โดยตรง ทำให้ดนตรีคลาสสิกไม่สามารถอยู่ได้ด้วยรายได้จากการขายบัตรเข้าชมการแสดงเพียงอย่างเดียว ต้องพึ่งพาเงินบริจาค เงินสนับสนุนจากรัฐบาล บริษัทธุรกิจเอกชน และประชาชนผู้รักดนตรีทั่วไปเพิ่มเติมเข้ามาด้วย

ทำไม Lebrecht เชื่อว่าดนตรีคลาสสิกกำลังก้าวไปสู่จุดจบ ใครเป็นคนที่เป็นตัวการทำให้วงการดนตรีคลาสสิกต้องล่มสลาย หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ ใครเป็นคนฆ่าดนตรีคลาสสิก

จุดที่ผู้เขียนหนังสือเล่มนี้ โดยเฉพาะที่อยู่ในบทความบทนี้ อันแฝงพลังทางปัญญาจากการวิจารณ์ คือเรื่องราวดนตรีคลาสสิกในอีกบริบทหนึ่งที่หลายๆ คนไม่เคยคิดถึงมาก่อน เรื่องราวเกี่ยวกับบริษัทตัวแทนที่ทำหน้าที่ดูแลผลประโยชน์ของศิลปิน ทั้งในอดีตและปัจจุบัน ที่ได้สร้างค่านิยมหรือ

ใช้กลยุทธ์ทางการตลาดเพื่อสร้างความนิยมชมชอบ หรือสร้างภาพลักษณ์ในตัวนักดนตรี นักร้อง วาทยกรขึ้นมาจากความสามารถทางดนตรีที่ศิลปินเหล่านี้มีอยู่เป็นทุนเดิมอยู่แล้ว เกิดเป็นสิ่งที่เรียกว่า "ระบบดารา" (star system) บริษัทตัวแทนฯเหล่านี้ ซึ่งมีบริษัทใหญ่และทรงอิทธิพลจริงๆมีอยู่เพียง 2-3 บริษัทเท่านั้น จะใช้ข้อได้เปรียบทางธุรกิจ (ด้านเงินทุน สายสนกลในองค์กรจัดแสดงด้านดนตรี) ของตนเอง รวบรวมนักดนตรี นักร้อง วาทยกร ชื่อเสียงโด่งดังมาอยู่ภายใต้สังกัดของตน หรือบางส่วนก็ใช้สายสัมพันธ์ เครือข่ายและอิทธิพลสร้างและปั้นศิลปินหน้าใหม่ขึ้นมาเอง

แน่นอนที่สุดเมื่อบริษัทตัวแทนฯเหล่านี้มีนักดนตรี นักร้อง วาทยกร คนเก่ง คนดังอยู่ในสังกัดมากมายและผู้บริหารบางคนยังเป็นกรรมการบริหารอยู่ในวงออร์เคสตรา องค์กรจัดการแสดงดนตรีและสถิติสถานที่ต่างๆ ย่อมสามารถกำหนดค่าตอบแทนในการแสดงดนตรีได้ในระดับสูง อีกทั้งพยายามเพิ่มให้สูงขึ้นเรื่อยๆอยู่ตลอดเวลา และสะดวกในการจัดหางานให้กับนักดนตรี นักร้องและวาทยกร ในบริษัทตัวแทนฯของตนเอง ผู้เขียนชี้ให้เห็นผลประโยชน์ (อักษณะเสือกินเปล่า) มากมายที่บริษัทตัวแทนฯได้รับคืนเป็นเปอร์เซ็นต์จากทุกๆกิจกรรมทางดนตรีที่เกิดขึ้น

ผลกระทบอันแรกที่ต่อวงการดนตรีคือ การแสดงดนตรีของนักดนตรี นักร้อง วาทยกรจะมีแรงจูงใจเพียงผลประโยชน์ทางการเงิน มากกว่าที่จะมุ่งเน้นให้ความสำคัญกับตัว "ดนตรี" อันเป็นปัจจัยสำคัญของศิลปะการแสดงสาขานี้ ประการที่สององค์กรทำงานด้านดนตรีคลาสสิก อาทิ วงออร์เคสตรา คณะอุปรากร ล้วนต้องแบกภาระในการหาเงินมาเป็นค่าใช้จ่ายด้านนี้ โดยที่เงินสนับสนุนส่วนหนึ่งนอกจากที่มาจากภาคเอกชนแล้ว การสนับสนุนในหลายประเทศจะมาจากภาครัฐบาล ซึ่งก็คือเงินภาษีอากรส่วนหนึ่งของประชาชนทั่วไปนั่นเอง

ในขณะที่บริษัทตัวแทนฯได้ประโยชน์มากมายและไม่เคยเป็นฝ่ายเสียเปรียบเลย ตัวนักดนตรีในวงออร์เคสตรากลับต้องประสบกับปัญหามากมาย ถึงขั้นที่นักดนตรีในวงดนตรีบางแห่งต้องยอมลดเงินเดือนตัวเองเพื่อให้วงสามารถดำรงอยู่ได้ หรือถ้าทำเช่นนั้นไม่ได้ก็ต้องยุบเลิกวงไป ดังที่มีตัวอย่างปรากฏให้เห็นมากมายในปัจจุบันนี้

ด้านผู้ฟัง ผู้รักดนตรี ก็เป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่ได้รับผลจากการตั้งราคาบัตรเข้าชมการแสดงดนตรีคลาสสิกและโอเปร่า เมื่อรายจ่ายสูงขึ้นเนื่องจากค่าตัวนักดนตรี นักร้อง วาทยกร องค์กรที่จัดการแสดงก็จะพยายามขึ้นราคาบัตร เพื่อหารายได้มาชดเชยรายจ่าย ยิ่งทำให้กิจกรรมดนตรีคลาสสิกเป็นเรื่องของชนชั้นสูงผู้มีเงินกลุ่มน้อยในสังคม ที่มีสิทธิพิเศษมากมายในการเข้าชมการแสดง นอกเหนือจากอำนาจทางการเงินที่สามารถซื้อหาบัตรเข้าชมการแสดงราคาสูงลิ่วได้ ในเวลาเดียวกันคนหนุ่มคนสาวรุ่นใหม่ที่รัก และนิยมชมชอบดนตรีคลาสสิกไม่สามารถซื้อบัตรราคาแพงได้ หรือไปชมไปฟังได้แต่ต้องนั่งชมอยู่ในที่นั่งแถวหลัง ไกลเวที ยิ่งก่อให้เกิดผลลบด้านจำนวนผู้ฟังที่จะสนับสนุนดนตรีคลาสสิกต่อไปในอนาคต ดนตรีคลาสสิกจะกลายเป็นเพียงเรื่อง "อภิสิทธิ" ของชนกลุ่มน้อยเท่านั้น

ผู้เขียนบทความได้ชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลทางธุรกิจจากบริษัทตัวแทนฯที่สามารถกำหนดทิศทางดนตรีคลาสสิกได้อย่างมากมาย เป็นบริบทที่ไม่เกี่ยวกับการแสดงดนตรีแต่ส่งผลอย่างมหาศาลมาถึงตัวนักดนตรี การสร้างสรรค์งานดนตรี ผู้ฟังดนตรี และประชาชนทั่วไป ถ้าคิดกันด้วยเหตุด้วยผลตามบทความบทนี้ เมื่อใดที่ค่าใช้จ่ายด้านค่าตัวนักดนตรี นักร้องและวาทยกรยังพุ่งขึ้นเรื่อยๆอย่างไม่มี

เหตุผล อันเกิดจากการปั่นราคา โก่งค่าตัว จากการผูกขาดของบริษัทตัวแทนฯ และองค์กรที่ทำงานด้านศิลปวัฒนธรรมไม่สามารถหาเงินสนับสนุน เงินบริจาคเพิ่มขึ้นได้อีกต่อไป หรือประชาชนผู้เสียภาษีเริ่มโวยวายขึ้นมาว่า ทำไมต้องเอาเงินส่วนหนึ่งจากภาษีอากรของเขาไปเป็นเงินดอบแทนแบบแบ่งเปอร์เซ็นต์ให้กับบริษัทตัวแทนฯเอกชนเหล่านั้นด้วย

อนาคต (อันไม่น่าสดใสนัก) ของวงการดนตรีคลาสสิกก็จะต้องมาถึง นั่นคือวันที่ดนตรีคลาสสิกจะต้องถึงกาลอวสาน ตามที่ Lebrecht ได้นำเสนอทัศนะวิจารณ์อันทรงพลังไว้นั่นเอง

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

บทวิจารณ์เมนูฮิน

เซอร์เนวิล คาร์ดุส

เมื่อครั้งที่เมนูฮิน ยังเป็นหนุ่มน้อยในวัยราว 15 ปี ได้บรรเลงเดี่ยวไวโอลินคอนแชร์โต ของเอลการ์ ณ รอยัลอัลเบิร์ตฮอล ในปี ค.ศ.1932 ซึ่งมีผู้ประพันธ์ดนตรีอำนวยเพลงด้วยตนเอง ทุกๆคน ที่อยู่ ณ ที่นั้น ซึ่งมีโสตประสาทอันละเอียดอ่อน ต่างตระหนักว่านี่คือนักไวโอลิน ที่ได้รับการประสาทพรสวรรค์ด้วยน้ำเสียงที่บรรลุวุฒิภาวะเต็มเปี่ยม มาแต่กำเนิด ราวกับเสียงไวโอลินของไครสเลอร์ น้ำเสียงที่ก่อรูปขึ้นเป็นประโยคเพลงที่ลื่นไหลขึ้นลงซึ่งเกิดจากคันชักและนิ้วมือ ที่กำกับโดยอัจริยะ ซึ่งบรรลุแล้ว สำหรับตัวผมนั้นเกิดคำถามขึ้นว่าเขาจะสามารถทำอะไรได้อีกในอนาคต ? เขาคงไม่สามารถที่จะพัฒนาอะไรเพิ่มเติมได้อีก ในพรสวรรค์ทางไวโอลินโดยกำเนิด ที่สมบูรณ์แบบเช่นนี้ นี่คือปัญหาทางสุนทรียศาสตร์ ที่เมนูฮินจำต้องพยายามหาทาง แก้ไขให้ได้โดยเร็ว

เขาคือทรราชย์ทางเสียงดนตรีที่ควบคุมไวโอลินได้อย่างสมบูรณ์แบบสามารถเข้าถึงวิถีแห่งอิสรภาพ ในการดีความทางดนตรีด้วยวิธีการเล่นไวโอลินในแบบเดียวกัน หนุ่มน้อยเมนูฮินระบายสีสันผลงานดนตรีของคีตกวีทุกคนด้วยสีสันที่ชวนเคลิบเคลิ้มในแบบเดียวกันทั้งหมด เขาได้สร้างแนวทำนองส่วนที่สอง (Second Subject) จากไวโอลินคอนแชร์โตของเอลการ์ในท่อนแรกให้เปล่งเสียงได้ราวกับว่ามันมีแนวคิดที่เกี่ยวเนื่องกับ มักซ์ บูรค บทเพลงชาคอนเนของบาคที่บรรเลงโดย "เด็กมหัศจรรย์" ผู้นี้สร้างความรู้สึกอันเคลิบเคลิ้มเย้ายวนให้กับผู้ฟังเป็นอย่างยิ่ง หลักการระเบียบแบบแผนทางดนตรีคลาสสิก หรือบุคลิคภาพพิเศษเฉพาะในทางดนตรีนั้น มิได้แสดงออกมาเลยในน้ำเสียงไวโอลินอันเคลิบเคลิ้มของหนุ่มน้อยเมนูฮิน แม้แต่นักไวโอลินผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่งอย่างฮูเบอร์แมน ก็ยังไม่เคยมีครั้งใดในอาชีพนักดนตรีของเขาที่จะสร้างสรรค์และควบคุมเสียงไวโอลินได้อย่างเมนูฮิน แต่เขาก็ได้ตัดสินใจที่จะถอยห่างออกมาจากความพยายามที่จะควบคุมเครื่องดนตรีและหันมาศึกษาวิชาปรัชญา ณ สถาบัน Sorbonne

ในฤดูใบไม้ร่วงของปี ค.ศ.1939 เมื่อฮิตเลอร์ออกแพร่ขยายอำนาจ ผมได้มีโอกาสฟังการบรรเลงของเมนูฮินที่คอนเสิร์ตในเมืองแมนเชสเตอร์ในช่วงเริ่มต้นของความตึงเครียดจากสงครามเย็น ช่วงระยะเวลาแห่งความหวาดกลัว ความมืดมิดที่เริ่มต้น ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในหมู่พวกเราก็คือการนิ่งเฉยและสิ้นหวัง ในยามที่อารยธรรมของพวกเราเข้าสู่สนธยาอันมืดมิด ซึ่งปกคลุมไปทั่วทุกหนแห่ง ณ โรงภาพยนตร์ในเมืองแมนเชสเตอร์ เมนูฮินได้บรรเลงดนตรีร่วมกับนักเปียโนที่ชื่อเอนดท์ ในบทเพลงไวโอลินโซนาตา ในบันไดเสียง จี เมเจอร์ ของบรามส์ ตอนนี้เขาอายุได้ราว 20 กว่าปี เวลาและประสบการณ์ที่ผ่านไปไม่สูญเปล่า เพราะมันได้ปลดปล่อยศิลปะการเล่นไวโอลินของเขาให้หลุดพ้นจากความเป็นทาสของการเล่นไวโอลินแบบประโลมโลก บัดนี้ เสียง

ไวโอลินของเขาแฝงไว้ด้วย ความงดงามทางจิตวิญญาณ การเปลี่ยนแปลงอันสำคัญกำลังบังเกิดขึ้น เปลี่ยนแปลงสถานะเด็กอัจฉริยะให้กลายเป็นนักคิดทางดนตรี ซึ่งโลกเราได้ประจักษ์กันจนทุกวันนี้

ในราวปีกว่า ๆ หลังจากบรรเลงไวโอลินโซนาตา ที่โรงภาพยนตร์แมนเชสเตอร์ ผมได้มีโอกาสรู้จักกับเมนูฮินเป็นการส่วนตัว ผมได้พูดคุยกับเขาครั้งแรก ที่เมืองซิดนีย์ ใกล้กับแฟลตของผม ติดกับกับย่านชุมชนคิงส์ครอส สงครามยังคงดำเนินต่อไปตามการบัญชาของฮิตเลอร์ เมนูฮินเจริญเติบโตขึ้นจนวุฒิภาวะของเขาแทบจะพ้นไปจากระดับเรื่องของดนตรีไปสู่ขั้นของความเป็นศิลปะอันสมบูรณ์แบบในตัวของมันเอง เขากำลังค้นหาโลกทัศน์ที่กว้างขวางขึ้น ค้นหาหนทางในการสื่อสารที่จะเข้าถึงการเป็นมนุษย์ได้มากขึ้น เขากล่าวกับผมว่า "ผมยังคงเล่นไวโอลิน เหมือนดังที่เคยเล่นในสมัยเป็นวัยรุ่น" จิตวิญญาณของเขาปวดร้าวไปกับความปารถนาของชาวโลก ที่มีอันต้องแหลกสลายและรู้สึกขบถต่อต้านการแสดงเดี่ยวที่มีอย่างจำเจซ้ำซากไม่ได้ว่างเว้น ประกายอันเจิดจ้าผุดขึ้นมาในความคิดของผม ในขณะที่เราคุยกันในยามบ่ายที่ออสเตรเลีย, ประกายที่ได้สาดส่องราวกับได้เติมเต็มและปลอบประโลมทั้งจักรวาลให้มีความสงบร่มเย็น เขามิได้เป็นเพียงนักไวโลอินหนุ่มที่น่าทึ่ง แต่นี่คือบุรุษผู้ยิ่งใหญ่ ที่เติบโตทางวุฒิภาวะอย่างไม่หยุดนิ่ง เขาสามารถที่จะชี้นำทางความคิดให้กับประชาชนราวกับพระนักเทศน์, ราวกับรัฐบุรุษหรือนักปรัชญา เขากล่าวถึงความปารถนาเพื่อโลกที่กว้างใหญ่ แน่ละดนตรียังคงต้องเป็นวิถีชีวิตของเขาเสมอ, วิถีทางของเขาเพื่อสังคมและจริยธรรมของโลกที่สูงขึ้นด้วยการใช้ไวโลอินของเขาเป็นสื่อนี่เอง เขาปรารถนาที่จะแสวงหานัยอันลึกซึ้ง ซึ่งบรรจุอยู่ในตัวโน้ตขาว ๆดำ ๆ ที่เขียนขึ้นในสมัยที่คีตกวียังมีชีวิตอยู่

ไวโอลินของเมนูฮินในขณะนี้จึงเปรียบเสมือนปากกาของกวีหรือเสมือนพู่กันของจิตรกร มันคือสื่อของเขาที่จะนำไปสู่ขั้นปรมัตถ์ทางความคิด ไม่วันใดก็วันหนึ่งศิลปินผู้เปี่ยมด้วยความเป็นเลิศทางเทคนิคทั้งหลายจะต้องเผชิญหน้ากับปัญหา ซึ่งเมนูฮินได้เคยถูกท้าทายให้แก้ไขจัดการมาแล้ว เขาสามารถที่จะหลุดพ้น จากระดับพรสวรรค์โดยกำเนิดและผันตัวเองให้กลายเป็นศิลปิน ที่สร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ได้ไหม ? ปัญหานี้ได้ทวีความเข้มข้นขึ้นในช่วง 1 –2 ทศวรรษที่แล้ว ในยุคที่อะไรต่างๆ กำลังจะดูเป็นเรื่องวิทยาศาสตร์ หรือเครื่องจักรกลมากที่สุด นับตั้งแต่ประวัติอารยธรรมที่เราได้เรียนรู้มา . บัดนี้ดนตรีกลายเป็นเพียงประเด็นที่หมกมุ่นอยู่กับเรื่องราวทางเทคนิคมากขึ้น แรงบันดาลใจเฉพาะตัวของมนุษย์ กำลังถูกเพ่งเล็งว่า นี่คงจะเป็น "พวกโรแมนติก" หูคนกำลังคุ้นเคยกับความต้องการความแม่นยำ แบบที่ฟังในแผ่นเสียงและก็ผูกมัดตัวเองอย่างจงรักภักดีกับตัวโน้ตดนตรีที่ตีพิมพ์อยู่

ผมตั้งใจที่จะสร้างความกระจ่างให้กับปัญหา "เทคนิค-ศัตรูของอิสรภาพทางสุนทรีย์" (Technique-contra-aesthetic freedom) แม้แต่นักวิจารณ์ดนตรีที่หมกมุ่นอยู่กับกฎเกณฑ์ทางทฤษฎีในรุ่นหลัง อย่างพวกเบคเมซเซอร์ ก็ยังไม่ได้เน้นในเรื่องของความถูกต้องทางเทคนิคเท่าใดนัก แม้กระนั้นในเรื่องของอารมณ์และจินตนาการก็ยังพูดกันว่าเป็นเรื่องยุ่งยากวุ่นวาย เมนูฮินในยามที่

บรรลุวุฒิภาวะทั้งในด้านความเป็นมนุษย์และนักไวโอลิน ก็ยังกลายเป็นหัวข้อปัญหาที่นักวิจารณ์ทั้งหลายพากันติดิงกันอยู่เสมอในประเด็นเรื่อง "ความไม่แม่นยำในระดับเสียง" ของเขา ผมคิดว่าหากศิลปินที่สูงด้วยประสบการณ์และวุฒิภาวะจะแสดงออกด้วยเทคนิคที่ขึ้นๆ ลงๆ ไม่สม่ำเสมออยู่บ้างมันก็เป็นการประจักษ์เพียงพอว่า ความไม่แม่นยำทางเทคนิคทั้งหลายนั้น มิได้เป็นผลมาจากความไม่ใส่ใจหรือความบกพร่องทางหูหรือนิ้วมือแต่ประการใด

มันอาจจะเป็นการส่งสัญญาณที่ไม่ดี ถ้าหากนักไวโอลินอย่างไฮเฟ็ทซ์ หรือไอแซค เสตอร์น อยู่ในสภาพที่ควบคุมเทคนิคได้ไม่แม่นยำ (ในประเด็นนี้ผมขอกล่าวโดยสรุปเพิ่มเติมว่า ผมมิได้กำลังพูดว่า ไฮเฟ็ทซ์ หรือเสตอร์น อยู่ใต้พันธนาการเหล็ก ที่จะต้องเล่นไวโอลินในเชิงเทคนิคให้ได้ดีก็เพราะว่า เขาไม่มีอะไรจะเล่นให้เราฟังนอกจากเทคนิค) แต่ในสไตล์อันหลากหลายของพวกเขา ไฮเฟ็ทซ์ หรือเสตอร์น พอใจกับตัวเอง ในการจงรักภักดีกับเครื่องดนตรีของเขา พอใจตัวเองกับศิลปะการเทิดทูนและยกระดับเครื่องดนตรีไวโอลิน ส่วนเมนูฮินเป็นผู้แสวงหาทางดนตรีในวิถีทางเช่นเดียวกับที่นักเปียโนอย่างซนาเบลและบูโซนิเป็นอยู่ และก็เหมือนกับนักเปียโนอย่างอาราว (Claudio Arrau) และวาทยกรอย่างเคมเพอเรอ เราต้องไม่ลืมว่าตอนที่ผมกำลังเขียนบทความชิ้นนี้อยู่นั้นเมนูฮินก็เป็นเสมือนกับผู้คนและนักดนตรีทั้งหลายเมื่อ 50 ปีที่แล้ว ที่เป็นอยู่ เขาได้รับการปมเพาะมาในด้านสุนทรียศาสตร์แห่งดนตรีในศตวรรษที่ 19 ที่เต็มอิ่มในความเป็นเลิศทางดนตรีที่หลากหลายที่พอจะประจักษ์กันได้ก็คือ เรื่องของจิตวิญญาณและจริยธรรม สายพันธุ์ดนตรีแบบเมนูฮินหรือแบบ เคลมเพอเรอกำลังจะหาได้ยากยิ่งขึ้นทุกที

บูโซนิถือว่าดนตรีเป็นเรื่องลึกลับเป็นเรื่องที่ผู้เรียนรู้มาและอุทิศตนให้อย่างจริงจังเท่านั้น ที่จะสามารถร่วมรับประสบการณ์ได้อย่างเต็มที่ปัจจุบันนี้ดนตรีได้รับความสำคัญก็เพียงแค่เป็นสิ่งบันเทิงให้กับมหาชน มหาชนที่ไม่เหมือนกับในช่วงครึ่งศตวรรษที่แล้ว พวกเขาเข้ามาฟังคอนเสิร์ตด้วยกรอบความคิดที่ค่อนข้างจะยึดติดอยู่กับ มโนทัศน์ทางแผ่นเสียงและโทรทัศน์มากกว่ามโนทัศน์ทางดนตรี ในยุคประชาธิปไตยถูกแบ่งสรรปันส่วนให้เสพกันอย่างกว้างขวาง เมนูฮินยังคงอยู่ในแนวทางของจิตวิญญาณ เพื่อที่จะเข้าถึงสภาวะของการมอบกายถวายชีวิต (ให้แก่ดนตรี) โดยที่ไม่ต้องจองจำตนเองเสียจนมิอาจแสวงหาแนวทางใหม่ เมนูฮินจำต้องยอมสยบต่อการเปลี่ยนแปลงทางจิตวิทยาที่ทำให้เขาต้องตกอยู่ในห้วงแห่งภยันตรายที่มาจากมาตรฐานอันแสนจะผิวเผิน เช่น "การไม่เพี้ยน" และก็ดูประหนึ่งว่า เขายอมที่จะนำเอาทักษะฝีมือไปรับใช้คีตศิลป์สร้างสรรค์ที่ดำรงอยู่ได้ในช่วงเวลาอันแสนสั้น อันเป็นดนตรีที่นักอภิปรัชญาที่ถูกลืมอย่างซามูเอล อเล็กซานเดอร์(Samuel Alexander) เรียกว่าเป็นดนตรี "ที่ตกเป็นจำเลย"

นัยทางความคิดของเบโธเฟนมิได้สามารถบรรจุอยู่ได้ทั้งหมด ในบรรดาตัวโน้ตที่บรรเลงออกมาอย่างไพเราะ และแม่นยำเท่านั้น การบรรเลงของเมนูฮินได้รับการประสาทพรมาด้วยชีวิตความคิดและชีพจรซึ่งมักจะเป็นประเด็นที่ให้เราได้กล่าวถึง ความชาญฉลาดของเขาอยู่เสมอ ในขณะที่เขายืนอยู่บนเวทีต่อหน้าพวกเราบางครั้งดูประหนึ่งว่า โมซาร์ทได้ลงมาจุติใหม่ หรือบางทีก็ดู

เสมือนเป็นอาคันตุกะที่มาจากโลกซึ่งเต็มเปี่ยมไปด้วยการขับเคลื่อนทางจิตวิญญาณ, ความรู้สึกมากกว่าโลกที่เป็นอยู่จริง ในตอนนี้เขามิได้เล่นดนตรีอีกต่อไปแล้ว แต่เขาสื่อสารกับเราผ่านทางไวโอลินของเขา ด้วยความสามารถที่ราวกับมาจากสรวงสวรรค์ และผมก็จงใจใช้คำว่า "จากสรวงสวรรค์" ด้วยความตั้งใจจริง ณ เวลาอาหารกลางวันมื้อหนึ่งที่เมืองคลาริดจส์ (Claridges) หัวหน้าบริกรเดินมาที่โต๊ะเมนูฮิน และทักทายขึ้นมาอย่างเหมาะเจาะว่า"เป็นอย่างไรบ้างครับคุณเมนูฮิน ยังฟิตดีอยู่หรือเปล่า ?" เขาเป็นอะไรที่สำคัญยิ่งกว่านั้นมากนัก ครั้งหนึ่งเขาเคยเป็นทาสผู้รับใช้ ทาสหนุ่มที่เต็มเปี่ยมไปด้วยเสน่ห์ที่สร้างมนต์สะกด โดยเสียงที่น่าทึ่งราวกับว่าไม่ได้เล่นมาจากไวโอลิน บัดนี้เขาเป็นนายผู้สั่งการเหนือไวโอลิน ซึ่งหลุดพ้นจากพันธนาการจากท่วงทำนองเพลงหรือความแม่นยำของระดับเสียงใดๆ ถ้าเขาปรารถนาที่จะให้มันเป็นไป

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้แปล

ที่มา : Sir Neville Cardus. **Full Score**. London: Cassell & Company, 1970, pp.61 – 64.

บทวิเคราะห์

ลอร์ด เยฮูดิ เมนูฮิน เป็นนักไวโอลินที่นอกจากจะมีความสามารถในการบรรเลงไวโอลินอันเป็นเลิศแล้ว เขายังได้สร้างคุณูปการด้านอื่นๆอีกมากมาย ไม่ว่าจะเป็นการจัดตั้งสถาบันการศึกษา การให้โอกาสศิลปินดนตรีผู้ด้อยโอกาสได้มีโอกาสแสดงออกในเวทีระดับชาติ การแลกเปลี่ยนประสบการณ์ทางดนตรีกับนักดนตรีอื่นๆทั่วโลก ซึ่งสิ่งเหล่านี้ถือเป็นคุณสมบัติพิเศษที่แสดงถึงการมองโลกกว้าง ตลอดจนความคิดจิตใจที่เปิดกว้าง เห็นอกเห็นใจเพื่อนมนุษย์ อันเป็นประเด็นที่นอกเหนือไปจากเรื่องดนตรี การเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตจากเด็กอัจฉริยะทางดนตรีไปสู่ความเป็นนักคิดทางดนตรีผู้ยิ่งใหญ่ เป็นประเด็นที่น่าศึกษาอย่างยิ่ง และเป็นหัวข้อหลักในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ ซึ่งเขียนโดย เซอร์เนวิล คาร์ดุส นักวิจารณ์ดนตรีชาวอังกฤษที่ได้ชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงอันสำคัญของเมนูฮิน

หากนักวิจารณ์ควรจะต้องมีวิสัยทัศน์ที่ยาวไกลเป็นพิเศษแล้วต้องถือได้ว่า เนวิล คาร์ดุส เป็นตัวอย่างที่ดีในการแสดงออกถึงวิสัยทัศน์อันยาวไกล เนวิล คาร์ดุส ไม่หลงใหลกับความสำเร็จในการแสดงระดับสูงสุดของเมนูฮินในวัย 15 ปี จนคิดประเด็นอื่นไม่ได้ แต่ในทางตรงข้ามกลับมองว่านี่คือปัญหาที่เมนูฮินต้องหาทางออกให้ได้ เขามองเห็นถึงปัญหาของเมนูฮิน (ในขณะนั้น) อย่างแจ่มชัดว่าความสำเร็จของเมนูฮินในขณะนั้น เป็นความสำเร็จในระดับของศิลปินที่ยังไม่บรรลุวุฒิภาวะ เนวิล คาร์ดุส อธิบายถึงปัญหาของเมนูฮินได้ชัดเจนว่าเป็นการเล่นไวโอลินที่ไม่มีความแตกต่างในสีสันในแต่ละบทเพลง นอกจากสีสันแล้วยังชี้ให้เห็นว่าขณะนั้นเมนูฮินยังไม่สามารถวิเคราะห์บทเพลงให้ลึกซึ้งเพียงพอ โดยเฉพาะผลงานของบาคที่เมนูฮินไม่นำพากับเรื่องบุคลิกภาพทางดนตรี และหลักการแนวคิดทางดนตรีคลาสสิกอันจำเป็น การชี้ให้เห็นถึงความอ่อนด้อยทางวุฒิภาวะทางดนตรีของเมนูฮินในขณะนั้นแสดงให้เห็นว่า นักวิจารณ์ดนตรีอย่างเนวิล คาร์ดุส มีความเข้าใจในวิธีการแนวคิดและปรัชญาของตัวงานดนตรีเป็นอย่างดี

บทวิจารณ์ของเนวิล คาร์ดุส ชิ้นนี้ยังมีการกล่าวถึงบริบททางสังคมในขณะนั้นว่าเป็นอย่างไร ภาวะความตึงเครียดจากสงครามเย็นหรือภัยคุกคามของฮิตเลอร์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการมองโลกกว้างของนักวิจารณ์ และนำบริบทเหล่านี้มาแทรกลงในการวิจารณ์ดนตรี เนวิล คาร์ดุส ให้ความสำคัญกับเรื่องวุฒิภาวะทางความคิดที่เหนือกว่าการเป็นเพียงนักไวโอลินผู้เปี่ยมด้วยเทคนิค ซึ่งเขาถือว่าการที่ศิลปินดนตรีบรรลุวุฒิภาวะทางดนตรีได้นั้นเป็นความยิ่งใหญ่เสมือนการปลดปล่อยออกจากความเป็นทาสด้วยการค้นหาโลกทัศน์ที่กว้างขวางขึ้น เช่น เมนูฮิน ประเด็นสำคัญที่ทำให้เมนูฮินได้ค้นพบตัวเองเห็นจะได้แก่ การรู้สึกขบถต่อต้านการออกแสดงอย่างมิได้ว่างเว้น ประเด็นนี้เป็นปัญหาของสังคมร่วมสมัยด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งบรรดาเด็กอัจฉริยะทั้งหลายต้องออกแสดงดนตรีอย่างต่อเนื่องกันจนไม่มีโอกาสหยุดพัก หยุดคิดวิเคราะห์เชื่อมโยงได้ถึงปัญหาวงการดนตรีศึกษาที่ต้องเร่งให้เด็กออกแสดง

ดนตรีได้เร็วที่สุด ทั้งที่ยังมีพื้นฐานเทคนิคที่ไม่แข็งแกร่งเพียงพอ และปัญหานี้ก็เชื่อมโยงมาถึงวงการดนตรีศึกษาของดนตรีไทยที่ประสบปัญหาเช่นเดียวกัน ปัญหาที่เด็กจะต้องเร่งออกแสดงให้ได้รวดเร็วที่สุด ทำให้ไม่มีเวลาจะฝึกหัดพื้นฐานแม่ไม้ต่างๆให้แข็งแกร่ง และไม่สามารถแสดงดนตรีไทยในระดับสูงได้

เนวิล คาร์ดุส ได้ชี้ให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ในทางพลังปัญญาของเมนูฮินที่สามารถนำพลังทางปัญญาในศิลปะมาชี้นำทางความคิดให้กับประชาชน ซึ่งเป็นความยิ่งใหญ่ประดุจพระนักเทศน์ รัฐบุรุษ หรือนักปรัชญา และยังชี้ให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของศิลปินที่บรรลุวุฒิภาวะจนกระทั่งใช้ดนตรีหรือศิลปะเป็นเพียง "วิถี" ที่จะนำไปสู่การสร้างสรรค์สังคม ตลอดจนถึงจริยธรรมดนตรีเป็นเพียงวิถี และเครื่องดนตรีก็เป็นเพียง "เครื่องมือ" เนวิล คาร์ดุส ใช้วิธีการเปรียบเทียบความที่คมคายและชัดเจนในกรณีการเปรียบเทียบไวโอลินของเมนูฮิน เสมือนกับเป็นปากกาของกวีหรือพู่กันของจิตรกรที่เป็นเพียง "เครื่องมือ" เท่านั้น

เนวิล คาร์ดุส ยังมองปัญหาของเมนูฮินในระดับกว้าง โดยเสนอประเด็นว่าปัญหานี้มิใช่ปัญหาเฉพาะบุคคล เฉพาะแต่เมนูฮิน มิใช่ปัญหาแต่เฉพาะศิลปะด้านดนตรี แต่เป็นปัญหาสำหรับศิลปะสาขาอื่นๆด้วย ในกรณีที่ศิลปินจะหาทางหลุดพ้นจากพรสวรรค์โดยกำเนิด เพื่อบรรลุสู่ความสามารถในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ โดยไม่หลงติดอยู่กับเพียงความสำเร็จในระดับพรสวรรค์โดยกำเนิด ในเรื่องของการวิจารณ์นักไวโอลินอย่างไฮเฟิทซ์ และไอแซค สเดอร์น นั้น เนวิล คาร์ดุส เปรียบเทียบให้เห็นถึงแนวทางที่แตกต่างจากเมนูฮินว่า ในขณะที่เมนูฮินหลุดพ้นจากการติดยึดทางเทคนิคสู่การมองโลกกว้างแล้ว ในขณะที่โฮเฟิทซ์ และสเดอร์น ยังคงพอใจอยู่กับแค่การเป็นข้าช่วงใช้ให้กับไวโอลินเท่านั้น เป็นการเปรียบเทียบเลยจากเรื่องดนตรีไปถึงเรื่องการวิจารณ์การมองโลกของศิลปินซึ่งเป็นการวิจารณ์ในระดับสูง

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ยังมีประเด็นสำคัญที่เตือนสติมาถึงผู้ฟังดนตรีในยุคที่มีแผ่นเสียงและรายการโทรทัศน์เกิดขึ้น ซึ่งส่งผลกระทบต่อมโนทัศน์ในการฟังดนตรีที่เปลี่ยนไป นั่นก็คือ ปัญหาที่ผู้ชมดนตรียุคใหม่ติดกับความแม่นยำทางเทคนิคจากการแสดงสดเหมือนกับการฟังดนตรีจากแผ่นเสียงจนติดอยู่กับมโนทัศน์ในระดับพื้นผิว ซึ่งคล้ายกับปัญหาการยึดติดเทคนิคของศิลปิน ผู้วิเคราะห์เองคิดว่าใจความสำคัญของบทความชิ้นนี้ที่รวบรวมประเด็นปัญหาไว้ทั้งหมดก็คือการเชื่อมโยงปัญหาในภาพรวมว่าคือปัญหา "เทคนิค : ศัตรูของอิสรภาพทางสุนทรีย์" (technique-contra-aesthetic freedom) ซึ่งอาจถือเป็นปัญหาโดยองค์รวมของศิลปะ เป็นประเด็นเชื่อมโยงถึงศิลปินที่ยึดติดกับเพียงเทคนิค ผู้ชมที่ยึดติดกับเทคนิค ตลอดไปจนถึงนักวิจารณ์ที่ยึดติดกับเทคนิคด้วยเช่นกัน กระบวนการทางศิลปะทั้งองค์รวมจึงติดอยู่กับเทคนิคที่เป็นพันธนาการที่ทำให้มนุษย์ไม่สามารถก้าวพ้นสู่คุณค่าทางศิลปะในระดับลึกได้

เนวิล คาร์ดุส ยังคงสนับสนุนให้นักดนตรีแสวงหานัยของคีตกวีที่แฝงมากับตัวโน้ต ซึ่งตัวโน้ตดนตรีไม่สามารถเก็บนัยได้ทั้งหมด ผู้วิเคราะห์คิดว่านักวิจารณ์ควรจะได้แนวคิดที่คล้ายกันก็คือ

การรู้จักแสวงหานัยที่อยู่เบื้องหลังเสียงดนตรี ก้าวพ้นจากระดับเพียงแค่เสียงดนตรีที่ได้ยิน แต่ควรวิเคราะห์หานัยทางความคิดที่อยู่เบื้องหลังเสียงนั้น บทความชิ้นนี้ของเนวิล คาร์ดุส เป็นการรวบรวม แจกแจง สรุปประเด็นปัญหา และชี้ทางออกของปัญหาอย่างกระจ่างชัด แต่ก็อาจมีบางสิ่งบางอย่างที่เราอาจต้องพึงสังวรด้วยเช่นกัน นั่นก็คือ บทความชิ้นนี้กล่าวถึงแนวคิดทางดนตรีในระดับสูงพ้นจากเทคนิค เป็นการวิจารณ์ถึงเมนูฮิน นักไวโอลินที่ก้าวพ้นจากขั้นสูงสุดทางเทคนิคมาแล้วและเป็นนักคิดผู้ยิ่งใหญ่ แนวคิดที่ว่าความแม่นยำในระดับเสียงของศิลปินที่บรรลุวุฒิภาวะแล้วมิได้มาจากความบกพร่องทางหูหรือสรีระ มีอิสระเพียงพอที่จะเล่นไม่ตรงระดับเสียงได้ นี่คงเป็นแนวคิดที่ใช้ได้กับศิลปินที่ยิ่งใหญ่ระดับเมนูฮินจริงๆเท่านั้น มิเช่นนั้นแล้วนี่จะเป็นแนวคิดที่ศิลปินไร้อุดมการณ์นำมาเป็นวาทศิลป์เป็นข้ออ้างในความบกพร่องทางเทคนิคซึ่งมิได้เกิดประโยชน์อันใด

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

ทอสกานินี่
นายวงดนตรีเอก

เทพ จุลดุลย์

ภายในห้องพักนักดนตรีที่คาร์เนกี้ฮอลล์ พรั่งพร้อมไปด้วยนักดนตรีของวง N B C Symphony Orchestra ทุกคนเตรียมพร้อมคอยเวลาสำคัญที่จะมาถึงในอีกไม่กี่ชั่วโมงข้างหน้านี้ นั่นคือการแสดงคอนเสอร์ตส่งกระจายเสียงทางวิทยุและโทรภาพของสถานีวิทยุ N B C ขณะนั้นประตูห้องก็เปิดออก ชายวัยสูงอายุผู้หนึ่งเดินเข้ามาช้าๆ ร่างของเขาดูไม่กระชุ่มกระชวย ดวงตาสีดำเป็นประกาย ข้างๆนั้นมีชายหนุ่มบุดรของเขาเดินพยุงเข้ามาด้วย เสียงใครคนหนึ่งในวงดนตรีพูดภาษาอิตาเลียนขึ้นคำหนึ่งๆดังๆ... "ไซเลนซิโอ !" เงียบ!

จะเป็นใครเสียอีกเล่า ทุกคนในที่นั่นคุ้นเคยกับเขามาอย่างดีเป็นระยะเวลาร่วม 20 ปี เขาจะเป็นใครไปไม่ได้นอกจากอัจฉริยบุรุษแห่งดนตรีคนหนึ่งของโลก มหาชนนับจำนวนล้านรู้จักเขาดี ในฐานะผู้อำนวยเพลงของวงดนตรี N B C เขาจะเป็นใครไปไม่ได้นอกจาก อาตูโร ทอสกานีนี่ ผู้ยิ่งใหญ่

ทอสกานีนี่ เพิ่งมีอายุ 87 ปีเมื่อไม่กี่วันมานี้เอง ตลอดระยะเวลาที่ล่วงเข้าวัยชราแล้วนี้ เขาก็ยังคร่ำเคร่งกับดนตรีที่เขารักอยู่ ในขณะเดียวกับที่สโตคอฟสกี้ (Stokowski) ผู้อำนวยเพลงเอกอีกคนหนึ่งของโลกได้วางไม้เคาะจังหวะเสียแล้ว คูเซวิทสกี้ (Kousevitzky)ก็ถึงแก่กรรมไปแล้วเมื่อ 3 ปีก่อน แต่ทอสกานีนี่ยังคงนำดนตรีอยู่อีกไม่เปลี่ยนแปลง

ในเย็นวันนี้ อาตูโร ทอสกานีนี่ จะได้นำวงดนตรีเล่นเป็นครั้งสุดท้ายของฤดูการบรรเลงประจำปี 1953-1959 รายการทั้งหมดเป็นเพลงชั้นเยี่ยมของวากเนอร์ นักประพันธ์เพลงผู้ลือชื่อชาวเยอรมัน ดังนั้น แน่นอนที่คาร์เนกี้ ฮอลล์ จะต้องคับคั่งไปด้วยผู้นิยมดนตรี

ในปีนี้ สังขารของทอสกานีนี่ดูแก่ลงไปมาก แต่สุขภาพยังคงเป็นปรกติดีอยู่ ดอกเตอร์ฮิวเบอร์ต เอส โฮว์ นายแพทย์ได้ตรวจร่างกายเมื่อวันอาทิตย์ที่ 21 มีนาคม ก่อนวันคล้ายวันเกิด 4 วัน ในรายงานของแพทย์กล่าวว่า ทอสกานินี่ยังมีสุขภาพดีมาก ความดันโลหิตก็คงเป็นไปตามปรกติ คงมีแต่ร่างกายเท่านั้นที่ซราลงไปตามอายุ ทอสกานินี่ต้องสวมแว่นเวลาอำนวยเพลง ซึ่งในปีก่อนๆไม่เคยเลย แต่โสดประสาทและความรู้สึกในการฟังเสียงดนตรียังคงละเอียดอย่างมากมายที่สุด

ในการซ้อมดนตรีคราวหนึ่งสำหรับรายการสุดท้ายนี้ ทอสกานินี่ยังเอ็ดตะโรนักดนตรีที่เล่นเพลงจากอุปรากรเรื่อง "โลเฮนกริน" ไม่เร็วเท่าที่ต้องการ แต่เมื่อเปรียบกับสมัยหนุ่มๆแล้ว ยังน้อยกว่านัก ทอสกานินี่ในสมัยนั้นเคยยกหนังสือเพลงทั้งตั้งขว้างโครมไปที่นักดนตรีเมื่อเล่นผิดเสียงบางครั้งฉวยนาฬิกาอันมีค่าขว้างผู้เป่าแตรฮอร์นที่เป่าผิด และบางครั้งเมื่อฉวยอะไรไม่ได้ก็เคยกระชากกระดุมเสื้อขว้างในทันทีทันใดนั้น แต่เดี๋ยวนี้ทอสกานินี่ชราภาพมากแล้ว เมื่อนักดนตรีเล่นไม่ถูกตามต้องการก็เป็นแต่เพียงดวาดเอ็ดตะโลลั่นห้อง ซึ่งยังคงทำเอานักดนตรีขวัญบินไปไม่น้อยเหมือนกัน แต่ทอสกานินี่ก็ยังคงเป็นปรมาจารย์ที่นักดนตรีทุกคนเทิดทูนอยู่ วงดนตรี N B C ของทอสกานินี่เป็นวงดนตรีที่ยิ่งใหญ่หาเทียบได้ยากทั่วทั้งอเมริกา หรือแม้ทั่วทั้งโลก

ในเย็นวันอาทิตย์ที่ 4 เมษายน วงดนตรี N B C ภายใต้การอำนวยเพลงของทอสกานินี่จะได้บรรเลงดนตรีส่งวิทยุและโทรภาพเป็นครั้งสุดท้ายสำหรับปีนี้

เมื่อเวลาอันสำคัญมาถึง คาร์เนกี้ฮอลล์ก็เต็มไปด้วยผู้ฟังดนตรีมากมาย พนักงานวิทยุสวมหูฟังเตรียมเปิดสวิซส่งดนตรีออกอากาศ ผู้ฟังทั่วอเมริกาปรับเครื่องรับอย่างเที่ยงตรง คอยฟังประโยคแรกของเพลงวากเนอร์โดยการนำของอาตูโร ทอสกานินี่

ภายในห้องโถงใหญ่ของคาร์เนกี้ ฮอลล์ เงียบกริบ

ทอสกานินี่เดินขึ้นมาสู่แท่นยืนของผู้อำนวยเพลง เขายกไม้เคาะจังหวะอันเรียวเล็กชูขึ้น นักดนตรีเตรียมพร้อม แล้วไม้สีขาวนั้นก็ตวัดลง ทันใดเสียงดนตรีดังขึ้นนั่นคือเพลงของริชาร์ด วากเน่อร์ นักประพันธ์เพลงผู้ยิ่งใหญ่ชาวเยอรมัน ซึ่งเป็นที่รักของทอสกานินี่อย่างยิ่ง เสียงดนตรีแฝงด้วยอำนาจอันประหลาด เต็มไปด้วยชีวิตจิตใจ สะเทือนอารมณ์อย่างลึกซึ้ง มือขวาของทอสกานินี่ถือไม้สีขาวกวัดไกวไปตามจังหวะเพลง มือซ้ายของเขายกเคลื่อนไปเป็นรัศมีครึ่งวงกลม คอยให้ความรู้สึกแก่นักดนตรีทั้งหมด เริ่มต้นด้วยเพลง Prelude จากอุปรากรเรื่อง "โลเฮนกรีน" ต่อมาเป็นเพลงจากอุปรากรเรื่อง "ซีกฟรีด" Forest Murmurs และ Rhine Journey ครั้นแล้วเป็นเพลง Overture และ Bacchanale จากอุปรากรเรื่อง "ทานฮอยเซอร์" (Tanhauser) แล้วจบลงด้วยเพลง Prelude จากอุปรากรเรื่อง "ดี ไมสเตอร์ซิงเงอร์"

ก่อนที่เสียงสุดท้ายของเพลงจะสิ้นสุดลง มือขวาของทอสกานินี่ตกลงข้างตัว ไม้เคาะจังหวะหลุดจากมือหล่นลงบนพื้น นักดนตรีคนหนึ่งก้มลงเก็บใส่ให้กับมือเขา ทอสกานินี่ถือไม้เคาะจังหวะเดินช้าๆหายเข้าไปข้างเวที เสียงตบมือดังขึ้นอย่างกึกก้องสนั่นหวั่นไหว ผู้ฟังบางคนสะอื้นไห้ด้วยความตื้นตันใจในเสียงเพลง เสียงตบมือดังติดต่อกันไปนานเท่านาน... หนึ่งนาที... ห้านาที... สิบนาที... แต่ผู้อำนวยเพลงชราคงเก็บตัวเงียบอยู่ในห้องแต่งตัว มิได้กลับออกมาให้ผู้ฟังเห็นอีกเลย ไฟฟ้าเปิดสว่าง นักดนตรีทุกคนลุกขึ้นยืนแล้วทยอยกันออกไป แทบทุกคนน้ำตาคลอหน่วยมาตั้งแต่ขณะเล่น ไม่มีใคร...นอกจากพวกเขาเท่านั้นที่รู้ว่าทอสกานินี่วางไม้เคาะจังหวะเสียแล้ว

นี่เป็นการบรรเลงดนตรีครั้งสุดท้ายสำหรับทอสกานินี่ด้วย

อาตูโร ทอสกานินี่ (Arturo Tosganini) เป็นชาวอิตาเลียน เกิดที่เมืองอาร์มา เมื่อวันที่ 25 มีนาคม ค.ศ. 1867 ได้ศึกษาวิชาดนตรีในวิทยาลัยการดนตรีที่บ้านเกิดเมืองนอนตั้งแต่อายุ 9 ขวบ จนกระทั่งมีความสามารถเป็นพิเศษใน การประพันธ์เพลงและเล่นซอเชลโล่ ในงานพิธีแจกประกาศนียบัตรของวิทยาลัยทอสกานินี่อายุ 13 ปี ได้รับเกียรตินิยมอันดับหนึ่ง ชนะเลิศในการเล่นซอเชลโล่ หลังจากนั้นทอสกานินี่ก็เริ่มออกแสดงฝีมือเชลโล่ในที่ต่างๆหลายแห่ง... จนถึงฤดูใบไม้ผลิ ค.ศ. 1886 ทอสกานินี่ก็ได้เป็นนักเล่นซอเชลโล่ในดนตรีอุปรากรที่เมืองริโอเดจาไนโรของบราซิล จนอายุ 19 ได้เลื่อนเป็นหัวหน้านักเชลโล่และเป็นรองผู้อำนวยการขับร้องของหมู่นักร้องที่แสดงอุปรากรแห่งนั้น

การก้าวจากตำแหน่งนักซอเชลโล่มือเอกมาเป็นผู้อำนวยเพลงสำหรับทอสกานินี่นั้น เป็นเรื่องที่ประหลาดกว่าคนทั้งหลายมาก ในคืนที่ 2 ที่อุปรากรแสดงเรื่อง "ไอดา" ของแวร์ดี ที่ริโอเดจาไนโร ผู้อำนวยเพลงชาวบราซิลเกิดเป็นปากเสียงกับพวกนักร้องจนพวกนักร้องยื่นคำขาดไม่ยอมเล่น

ถ้าผู้อำนวยเพลงนั้นจะทำหน้าที่ต่อไป ฝ่ายผู้อำนวยเพลงชาวบราซิลก็ถือดีไม่ยอมเกี่ยวข้อง และในโอกาสนี้เอง ในฐานะทอสกานินี่เป็นรองผู้อำนวยเพลงและเป็นคนเดียวที่อ่านบทเพลงอุปรากรได้ และในคืนนั้นทอสกานินี่ก็เริ่มจับไม้เคาะจังหวะอำนวยเพลงเป็นครั้งแรกในชีวิต ดนตรีคืนนั้นเต็มไปด้วยชีวิตจิตใจถึงขนาดจริงๆอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อนในคืนวันแรก เมื่อปิดผ่านจบเพียงองค์แรกของ "ไอดา" ผู้ดูอุปรากรก็พากันดบมือโห่ร้องแสดงความพอใจอย่างกึกก้อง และนับจากนั้น อาตูโร ทอสกานินี่ นักเล่นเชลโล่ก็กลายมาเป็นผู้อำนวยเพลงในวงดนตรีประกอบอุปรากรที่เมืองตูริน และที่สถานอุปรากร ลา สกาลา เมืองมิลาน

ในการแสดงดนตรีระยะแรกๆของชีวิต ทอสกานินี่เป็นเอตทัคคะโดยเฉพาะในการอำนวยเพลงร่วมกับการแสดงอุปรากร ซึ่งไม่ใช่ของง่ายนัก เพราะผู้อำนวยเพลงจะต้องควบคุมนักดนตรีให้เล่นพร้อมเพรียงในวงด้วยกัน และต้องให้การบรรเลงสองวงสอดคล้องกับการแสดงบนเวทีอีกด้วย ไม่เพียงเท่านี้ ผู้อำนวยเพลงยังจะต้องให้ความรู้สึกของดนตรีอย่างมีชีวิตจิตใจสมกับบทบาทขณะที่แสดงและสมกับท้องเรื่องที่เป็นไปอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งประการหลังนี้ต้องอาศัยไหวพริบอย่างพิเศษเฉพาะบุคคล และทอสกานินี่เป็นคนหนึ่งที่สามารถมากอย่างหาตัวจับได้ยาก ในสมัยหนุ่มๆทอสกานินี่เชี่ยวชาญเป็นพิเศษในการถ่ายทอดชีวิต จากดนตรีของอุปรากรวากเน่อร์ และเฉพาะในอิตาลี ทอสกานินี่เป็นคนแรกที่นำอุปรากรและบทเพลงที่ลือชื่อหลายเพลง เปิดการแสดงเป็นคนแรกเช่นเรื่อง Salome ของริชาร์ด สเตราส์, Pelleas ของโฟเร่, Ea Sga และ Swan of Tuoneda ของซิเบลิอุส, La Mer ของเดอบุสซี่ และ Petrushka ของสตราวินสกี้

ยิ่งเวลานานเข้าๆ อาตูโร ทอสกานินี่กลายเป็นผู้อำนวยเพลงที่มีชื่อเสียงรุ่งโรจน์ยิ่งขึ้นทุกขณะ ทอสกานินี่สามารถอ่านชีวิตจิตใจในบทเพลงออกอย่างถ่องแท้และสามารถถ่ายทอดให้เสียงดนตรีแสดงความรู้สึกสะเทือนอารมณ์แก่ผู้ฟังอย่างถูกต้องบริบูรณ์เท่าที่มีอยู่ในบทเพลงนั้น ด้วยอัจฉริยภาพอันยิ่งใหญ่นี้เองทำให้มุสโซลินี บัญชาให้ทอสกานินีเล่นเพลงสรรเสริญลัทธิฟาสซิสม์ตามต้องการของดนเมื่องปี 1930 ทอสกานินี่สั่นศีรษะไม่แยแสต่อผู้เผด็จการร้ายที่กำลังเรืองอำนาจในครั้งนั้น ความหัวแข็งของทอสกานินี่เป็นเหตุให้พวกเซ็ดน้ำตาคลอจ้องมุ่งร้ายหมายขวัญอยู่ในถนนทุกๆสายที่เมืองโบโลนญา ด้วยความชิงชังต่อลัทธิเผด็จการและผู้นำที่หลงระเริงอำนาจ ทอสกานินี่จับรถไฟออกจากอิตาลีนับตั้งแต่นั้นมา แล้วไม่กลับไปเหยียบอิตาลีอีกเลย

ทอสกานินี่จากประเทศอิตาลีเมื่อปี ค.ศ. 1930 เดินทางมายุโรปเพื่อแสดงดนตรีตามที่ต่างๆ ในฤดูร้อนปี 1936 ได้นำวงดนตรีบรรเลงในงานมหกรรมที่เมืองเบรอยหลายครั้งคัดค้านนโยบายขับไล่ยิวของฮิตเลอร์ ต่อจากนั้นก็ได้ช่วยคลายความรุนแรงของสงครามกลางเมืองในสเปนลง ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง ทอสกานินี่ก็ทำการช่วยเหลือสัมพันธ์มิตรด้วยการนำวงดนตรีบรรเลงเก็บเงินช่วยเหลือหลายครั้ง และทั้งๆที่ทอสกานินี่ไม่ค่อยชอบปรากฏตัวในภาพยนตร์นัก แต่เพื่อการนี้ทอสกานินี่ก็ร่วมบรรเลงดนตรีเพื่อถ่ายภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ดได้เงินมาช่วยเหลือสัมพันธมิตร เป็นจำนวน 250,000 เหรียญ และนอกจากนี้ได้บรรเลงดนตรีฟรีเพื่อถ่ายภาพยนตร์เป็นทางการของอเมริกาเพื่อนำออกฉายในนามสหประชาชาติอีกเรื่องหนึ่งด้วย ในภาพยนตร์แสดงถึงการร่วมมือของบุคคลสำคัญ

ของอิตาลีหลายคน เช่น นักประวัติศาสตร์ นักวรรณคดี และอื่นๆ ปฏิบัติงานเรียกร้องสิทธิเสรีภาพของมนุษยชาติ

อาตูโร ทอสกานินี่สูงเด่นในวงการดนตรี ในโลกของประชาธิปไตย ขณะเดียวกับที่ลัทธิเผด็จการทั่วโลกค่อยๆทรุดต่ำลง ฟาสซิสม์ในอิตาลีแตกกระจัดกระจายย่อยยับ มุสโซลินีถูกประชาทัณฑ์ประหาร แขวนห้อยหัวลง การเมืองชั่วยุคชั่วสมัยในขณะนั้นพินาศลงสิ้นเชิง ในขณะเดียวกับที่ศิลปะยังคงอยู่ ทอสกานินี่ไม่ได้กลับมาบ้านเกิดอีกเลยจนกระทั่งค.ศ. 1946 และในวันนั้นประชาชนทั่วทั้งอิตาลีแออัดอยู่สองข้างถนนเนืองแน่นราวกับงานมหากรรม ทอสกานินี่ถูกต้อนรับอย่างมโหฬารเป็นประวัติศาสตร์ แต่นั่นเป็นการเดินทางมาพักเพียงชั่วคราวเท่านั้นเอง ต่อมาไม่นาน ทอสกานินี่ก็กลับไปสู่วงดนตรี N B C ในนิวยอร์คอีก

วงดนตรี N B C Symphony Orchestra เป็นวงดนตรีที่ลือชื่อวงหนึ่งของโลกซึ่งบริษัทวิทยุกระจายเสียงแห่งชาติ (National Broadcasting Corporation) ก่อนตั้งขึ้นเพื่อให้ทอสกานินี่เป็นผู้อำนวยเพลงโดยตรงเมื่อ 17 ปีที่แล้ว ขณะที่ทอสกานินี่ระเห็ดจากแผ่นดินเผด็จการมาสู่โลกประชาธิปไตยในอเมริกา ตลอดระยะเวลา 17 ปีมานี้ บริษัทวิทยุ N B C ให้เงินอุดหนุนแก่วงดนตรีและทอสกานินี่ปีหนึ่งเป็นจำนวน 110,000 เหรียญ เพื่อใช้จ่ายในการบรรเลงดนตรีส่งวิทยุและโทรภาพทุกๆเย็นวันอาทิตย์เป็นประจำฤดูการบรรเลงคราวหนึ่งๆ เมื่อหมดฤดูการบรรเลงนี้ก็อาจแสดงคอนเสอร์ตนอกสถานที่อื่นๆบ้าง เฉพาะค่าอัดแผ่นเสียงของวง N B C โดยการนำของทอสกานินี่ปรากฏว่าขายได้มากกว่าวงดนตรีอื่นๆ

...ทอสกานินี่บรรเลงเพลงนับตั้งแต่ของบาคจนถึงสตราวินสกี้ ตั้งแต่เพลงศตวรรษเก่าจนถึงศตวรรษใหม่ ไม่รังเกียจเดียดฉันท์ แม้เพลงในสำนวนแจ๊ส*ก็ต้องอยู่ในขั้นสูงและดีถึงขนาดจริงๆ* ทอสกานินี่อำนวยเพลงโดยถือไม้เคาะจังหวะตามแบบฉบับ เพลงทุกเพลงจำใส่สมองทั้งสิ้น ความหมายของคำว่า "Conductor" สำหรับทอสกานินี่มิใช่สักแต่ว่าเป็น "ผู้เคาะจังหวะ" แต่หมายถึง "ผู้ถ่ายทอดชีวิตจิตใจของเพลง" ทีเดียว ทุกๆตอนของเพลงที่มีจังหวะช้าหรือเร็วหรือเหี้ยมเกรียมอ่อนโยน ทอสกานินี่อำนวยเพลงได้อย่างสะเทือนอารมณ์ถึงขนาด โดยเฉพาะอย่างยิ่งการทอดเสียงทอดจังหวะทอสกานินี่รู้จักประมาณระยะเวลาอย่างเหมาะสมมาก ด้วยเหตุนี้ทอสกานินี่จึงเป็นปรมาจารย์คนหนึ่งในโลกของดนตรีทุกวันนี้

ทุกวันนี้ ทอสกานินี่มีชีวิตอยู่ในบ้านอันรโหฐานริมแม่น้ำในเมืองนิวยอร์ค ในบ้านมีห้องมากมายถึง 22 ห้อง ทอสกานินี่กินอาหารแปลกๆชอบซุปข้นที่มีเนื้อมากๆ ยกเว้นอาหารเช้า และก่อนจะออกแสดงคอนเสอร์ตมักชอบกินไข่ต้มกับกาแฟอิตาเลียนเท่านั้นเป็นพอ นอกจากนี้ยังชอบดื่มเหล้าแดงและแชมเปญบ้าง ทอสกานินี่เล่นวันละ 4-5 ชั่วโมง ในเวลาว่างชอบดูแข่งขันมวยปล้ำและฟังรายการเด็กๆทางวิทยุโทรภาพ สิ่งที่พอใจอีกอย่างหนึ่งก็คือชอบไปดูละครดนตรีขันๆที่ บรอดเวย์

ขณะนี้อาตูโร ทอสกานินี่มีอายุย่างเข้าปีที่ 88 การอำนวยเพลงกับวงดนตรี N B C ครั้งสุดท้ายได้ยุติลงเมื่อเย็นวันอาทิตย์ที่ 4 เมษายน ซึ่งเป็นรายการสุดท้ายของฤดูการบรรเลงปีนี้ ต่อจากนั้นทอสกานินี่จะได้เดินทางไปพักฤดูร้อนในอิตาลีเบ้านเกิดเช่นปีที่แล้วๆมา แต่หลังจากนั้นผู้อำนวยเพลงเอกของโลกคงจะปิดชีวิตการดนตรีอันคร่ำเคร่งนับสิบๆปีลงเสียที

ในวันข้างหน้า ทอสกานินี่จะจับไม้เคาะจังหวะยืนอยู่เบื้องหน้าวงดนตรีอีกหรือไม่... ไม่มีใครรู้

ที่มา: เทพ จุลดุลย์. "ทอสกานินี่ นายวงดนตรีเอก". **กระดึงทอง** ฉบับที่ 9 (มิ.ย. 2497)

บทวิเคราะห์

ความสามารถ, ชื่อเสียงและเกียรติคุณของอาร์ทูโร ทอสกานินี (Arturo Toscanini) วาทยกรเอกของโลกชาวอิตาลี ยังคงเป็นที่กล่าวขวัญถึงในอีกหลายสิบปี (จวบจนปัจจุบัน) หลังมรณกรรมของท่านในปี ค.ศ. 1957 (พ.ศ. 2500) จัดได้ว่าเป็นชื่อเสียงความสามารถของศิลปินที่จัดอยู่ในระดับที่เรียกว่าเป็น "ตำนาน" โดยดุษฎี ผลงานบันทึกเสียงการอำนวยเพลงของท่านที่ตกทอดมาถึงปัจจุบันได้รับความสำคัญเสมือนบทเรียนในทางการตีความดนตรีอันยิ่งใหญ่ สำหรับผู้ใฝ่รู้ทางดนตรีในระดับลึก (แม้ว่าระบบการบันทึกเสียงจะบกพร่องมากก็ตาม)

หากจะมีผู้ตั้งข้อกังขาถึงความยิ่งใหญ่ของทอสกานินีด้วยประการใดแล้ว บทความเรื่อง 'ทอสกานินี :นายวงดนตรีเอก' ชิ้นนี้คงจะเป็นคำตอบและอธิบายถึงความยิ่งใหญ่ของเขาได้เป็นอย่างดี ด้วยแนวคิดเชิงวิจารณ์ที่ เทพ จุลดุลย์ ใช้ในบทความชิ้นนี้ ซึ่งกล่าวถึงคอนเสริต์ครั้งสุดท้ายของทอสกานินีกับวง NBC ในฤดูการแสดงปี ค.ศ. 1953-54 และชีวประวัติการต่อสู้ของทอสกานินีวาทยกรเอกของโลกผู้นี้ เทพ จุลดุลย์ เกริ่นนำเรื่องด้วยบรรยายกาศคอนเสริต์ โดยสร้างกลิ่นอายและบรรยากาศของการแสดงได้ชัดเจน ไม่ใช้สำนวนที่สร้างความรู้สึกฟูมฟายหรือสะเทือนอารมณ์จนเกินเหตุ แต่ก็มีข้อมูลบางประเด็นที่ยังสร้างความน่ากังขาอยู่บ้างคือ ประเด็นความเจ้าอารมณ์ของทอสกานินีที่ขว้างปาข้างของใส่นักดนตรี เมื่อเล่นผิด ซึ่งเป็นประเด็นที่ชวนเคลือบแคลง หลังจากการบรรยายถึงคอนเสริต์ครั้งสุดท้ายแล้ว จึงนำสู่ชีวประวัติของทอสกานินีตั้งแต่เข้ารับการศึกษา การประกอบอาชีพในฐานะนักเล่นซอเชลโลของวงดนตรีโรงอุปรากร จนกระทั่งได้โอกาสอำนวยเพลง "โดยเหตุบังเอิญ" เสมือนกับวาทยกรที่ยิ่งใหญ่ของโลกหลายต่อหลายท่าน เทพ จุลดุลย์ อธิบายถึงความยิ่งใหญ่ของทอสกานินี ด้วยการยกเอาบทบาทและหน้าที่ของวาทยกรที่กำกับอุปรากรขึ้นมาอธิบายให้เห็นถึงความยุ่งยากซับซ้อนของลักษณะงาน และยังอธิบายถึงความสามารถของทอสกานินี ที่ เทพ จุลดุลย์ กล่าวว่า "...สามารถอ่านชีวิตจิตใจในบทเพลงออกอย่างถ่องแท้ และถ่ายทอดให้เสียงดนตรีแสดงความรู้สึกสะเทือนอารมณ์แก่ผู้ฟังอย่างถูกต้องบริบูรณ์เท่าที่มีอยู่ในเพลงนั้น..." นอกจากนี้ยังเน้นให้เห็นถึงความเป็นผู้มีรสนิยมทางดนตรีอันกว้างขวางของทอสกานินีที่ครอบคลุมดนตรีทุกยุคสมัยนับตั้งแต่บาคไปถึงสตราวินกี แม้กระทั่งดนตรีที่แฝงด้วยสำนวนแจ๊ซก็ตาม อันเป็นความมีจิตใจกว้างขวางในโลกดนตรี วงนักดนตรีและวาทยกรควรยึดถือ แต่ในขณะเดียวกัน เทพ จุลดุลย์ ก็เน้นเพิ่มเติมว่าดนตรีเหล่านี้ "ต้องอยู่ในขั้นสูง และดีถึงขนาดจริง" อันเป็นความมีจิตใจ รสนิยมทางดนตรีกว้างขวางซึ่งมีเกณฑ์การประเมินคุณค่าที่ดีเป็นกรอบควบคุมให้อยู่ในขอบเขตเช่นกัน และก็มาถึงข้อสรุปรวมถึงความยิ่งใหญ่ของทอสกานินีในฐานะของความเป็นวาทยกรที่ เทพ จุลดุลย์ สรุปได้อย่างน่าฟังว่า "...ความหมายของคำว่า Conductor สำหรับทอสกานินี มิใช่สักแต่ว่าเป็น 'ผู้เคาะจังหวะ' แต่หมายถึง 'ผู้ถ่ายทอดชีวิตจิตใจของเพลง' ทีเดียว..... ทอสกานินี อำนวยเพลงได้อย่างสะเทือนอารมณ์..... โดยเฉพาะอย่างยิ่งการทอดเสียงทอดจังหวะ ทอสกานินีรู้จักประมาณระยะเวลาอย่างเหมาะสม

มาก.....ซึ่งนี่เป็นข้อคิดเชิงสรุปรวมที่มีความหมายมากในประเด็นที่ว่าความยิ่งใหญ่ของวาทยกรก็อยู่ตรงที่การถ่ายทอดชีวิตจิตใจของตัวงานออกมาใช้ได้ เป็นการเน้นการแสวงหานัยที่แฝงอยู่เบื้องหลังตัวบทนั่นเอง อันเป็นหน้าที่วาทยกรและนักดนตรีจะต้องก้าวข้ามให้พ้นจากตัวบท เพื่อดึงเอาสารที่อยู่เบื้องหลังออกมาดีแผ่ต่อผู้รับให้ได้ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องตั้งอยู่บนพื้นฐานของความพอเหมาะพอดีนั่นเอง

ประเด็นอันสำคัญอีกประการหนึ่งของบทความชิ้นนี้ที่นอกเหนือไปจากการอธิบายถึงความยิ่งใหญ่ของทอสกานินีในโลกแห่งดนตรีแล้ว เทพ จุลดุลย์ ยังเพิ่มประเด็นในด้านความยิ่งใหญ่ของ ทอสกานินี ในโลกแห่งความเป็นจริง และสังคมร่วมสมัยอีกด้วย นั่นก็คือ การบรรยายถึงชีวิตความเป็นนักต่อสู้ และผู้อุทิศตนเพื่อโลกและสังคมของทอสกานินี เริ่มตั้งแต่การไม่ก้มหัวให้กับจอมเผด็จการในชาติอย่างมุสโซลินีที่ต้องการจะนำเอาอัจฉริยภาพทางคีตศิลป์ในตัวของเขาไปรับใช้ลัทธิฟาสซิสม์ เทพ จุลดุลย์ ยังคงบรรยายถึงชีวิตของทอสกานินี หลังจากเดินทางออกจากประเทศอิตาลีแล้วมุ่งสู่ยุโรปและอเมริกานั้นก็ได้ทำหน้าที่ ที่ยิ่งใหญ่กว่าการเป็นศิลปิน นั่นก็คือหน้าที่ของความเป็นมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นการช่วยคลายความรุนแรงของสงครามกลางเมืองในสเปน, คัดค้านนโยบายขับไล่ยิวของฮิตเลอร์ แม้กระทั่งในยามสงครามโลกที่แม้ว่าทอสกานินี เองจะไม่ใช่ทหาร แต่ก็ได้ใช้ความสามารถในทางศิลปินดนตรีของเขาช่วยเหลือสังคมด้วยการนำวงดนตรีออกบรรเลงหาเงินช่วยเหลือสัมพันธมิตร ทอสกานินีซึ่งได้ชื่อว่าเป็นจอมทรราชย์ในโลกแห่งคีตศิลป์ แต่ในโลกแห่งความเป็นจริงเขาก็เป็นผู้ยอมผ่อนปรนให้กับเงื่อนไขบางประการที่ตนเองไม่ชอบอย่างน่าสรรเสริญ นั่นก็คือการบรรเลงดนตรี เพื่อถ่ายภาพยนตร์ฮอลลีวูด เพื่อหาเงินช่วยเหลือฝ่ายสัมพันธมิตร ทั้งที่โดยปกติเป็นสิ่งที่ตนเองไม่ชอบทำ แม้กระทั่งการบรรเลงดนตรีฟรีเพื่อนำออกฉายในนามสหประชาชาติ ซึ่งเป็นการปฏิบัติงานเรียกร้องเสรีภาพของมนุษยชาติ

คุณูปการเหล่านี้เป็นจิตสำนึกในหน้าที่ของมนุษย์ผู้มีจิตใจอันงดงาม ซึ่งในขอบเขตชีวิตการทำงานปกติดูเสมือนเขาจะเป็นจอมทรราชย์ของวงการที่ไม่เคยผ่อนปรนให้กับผู้ใด จนแม้กระทั่งจอมเผด็จการผู้หลงอำนาจอย่างมุสโซลินีก็ไม่สามารถสยบเขาได้ เพราะในจิตสำนึกอันแท้จริงของทอสกานินีก็คือจิตสำนึกที่เคารพต่อสิทธิเสรีภาพของมนุษยชาติ เทพ จุลดุลย์ ชี้ให้เราเห็นว่าทอสกานินีเป็นผู้มองการณ์ไกลอย่างถูกต้องที่เขาไม่รับใช้หรือหาประโยชน์จากขั้วอำนาจเผด็จการทั้งๆที่มีโอกาส เพราะท้ายที่สุดก็เป็นดั่ง เทพ จุลดุลย์ กล่าวว่า "การเมืองชั่วยุค ชั่วสมัยในขณะนั้นพินาศลงสิ้นเชิง ในขณะเดียวกันกับศิลปินยังคงอยู่" อันเป็นการแสดงให้เห็นว่า ทอสกานินี มีจิตใจที่อยู่กับโลกของประชาธิปไตย และต้องการจรรโลงไว้ซึ่งความบริสุทธิ์ของดนตรีที่มาจากจิตใจอันงดงามไม่ใช่เพื่อปลุกระดม สรรเสริญอำนาจเผด็จการ แต่นำดนตรีมารับใช้ในการเรียกร้องสิทธิเสรีภาพของประชาชนอย่างแท้จริง

ผู้วิเคราะห์เห็นว่าประเด็นในด้านคุณูปการเพื่อสังคมและมวลมนุษยชาติของทอสกานินี นั้นคล้ายกับ คุณูปการของท่านลอร์ด เยฮูดิ เมนูฮิน (Yehudi Menuhin) ศิลปินไวโอลินเอกของโลกผู้

ล่วงลับ ซึ่งได้อุทิศตนในฐานะศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ปฏิบัติหน้าที่แห่งความเป็นมนุษย์สร้างคุณูปการในแบบนี้เช่นเดียวกันและก็เกิดขึ้นในช่วงเวลาสงครามโลกครั้งที่ 2 เช่นเดียวกันด้วย ความสำนึกในหน้าที่ของความเป็นมนุษย์เองอัครศิลปินทั้งสองท่านนี้ได้พิสูจน์ให้โลกได้ประจักษ์ถึงความยิ่งใหญ่ของศิลปินผู้กอร์ปด้วยจิตใจอันงดงาม ทั้งในโลกดนตรีและความยิ่งใหญ่ของความเป็นจริง นับเป็นตัวอย่างของศิลปินที่สูงด้วยจิตสำนึกไม่หลีกหนีจากปัญหาสังคมร่วมสมัย ไม่หนีห่างจากสภาวการณ์อันเลวร้ายที่กำลังเกิดขึ้นอยู่ในโลกของความเป็นจริงหากแต่ยังได้ก้าวเข้ามามีส่วนร่วมรับรู้ถึงปัญหาข้อทุกข์ยากนั้น และยื่นมือเข้าช่วยเหลือตามความสามารถของวิชาชีพตน อันเป็นจริยธรรมที่ศิลปินดนตรียุคปัจจุบันน่าจะได้น้อมนำมาเป็นแนวทางและแบบอย่างอันดีงาม

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

คนเยอรมัน คนยิว และ ดนตรี

ดาเนียล บาเร็นบอยม์

ผมมีความคิดเห็นว่า เป็นไปไม่ได้สำหรับใครก็ตามในช่วงเริ่มต้นของศตวรรษที่ 21 ที่จะอ้างอย่างเชื่อมั่นถึงเอกลักษณ์อย่างหนึ่งอย่างใดเพียงอย่างเดียว ความยากลำบากประการหนึ่งสำหรับยุคสมัยของเราคือ ผู้คนจำกัดความสนใจไปยังรายละเอียดเล็กๆน้อยๆ บ่อยครั้งที่พวกเขามีสำนึกเพียงน้อยนิดที่จะเข้าใจว่าสิ่งต่างๆ ผสมผสานกับสิ่งอื่นๆอย่างไร และก่อให้เป็นสิ่งนั้นสิ่งนี้ทั้งหมดอย่างไร คนเยอรมันมีคุณูปการต่อชาวโลกเป็นอย่างมากผ่านเรื่องราวการรู้แจ้งทางจิต โดยเพียงแต่เรานึกถึงบาค, เบโธเฟน, วากเนอร์, Heine[1], Goethe[2] แต่บางทีประสบการณ์ที่น่ากลัวเป็นอย่างยิ่งในยุคนาซีและเรื่องราวต่อจากนั้น ทำให้เป็นเรื่องยากลำบากเป็นพิเศษสำหรับคนเยอรมันในปี ค.ศ.2001 ที่จะผจญหน้ากับประวัติศาสตร์ของตนเองทั้งหมด

ผมพิจารณาคำถามเกี่ยวกับเรื่องของเอกลักษณ์ ในฐานะที่เป็นทั้งนักดนตรีและมุมมองจากประวัติชีวิตผมเอง ผมเกิดในประเทศอาร์เจนตินา บรรพบุรุษของผมเป็นรัสเซีย-ยิว ผมเติบโตในประเทศอิสราเอล และใช้ชีวิตส่วนใหญ่ตอนที่เป็นผู้ใหญ่แล้วในยุโรป ผมคิดเป็นภาษาที่ผมจะต้องพูดในขณะใดขณะหนึ่ง ผมรู้สึกเป็นคนเยอรมันเมื่อผมอำนวยเพลงของเบโธเฟน และรู้สึกเป็นคนอิตาเลียนเมื่ออำนวยเพลงของแวร์ดิ สิ่งนี้ไม่ได้ทำให้ผมเกิดความรู้สึกว่าผมไม่จริงใจต่อตนเอง แต่กลับเป็นเรื่องที่ค่อนข้างตรงกันข้ามกัน ประสบการณ์ของการทำงานกับดนตรีที่หลากรูปแบบสามารถทำให้เกิดความเข้าใจได้อย่างวิเศษยิ่ง เมื่อคุณเรียนรู้และบรรเลงเพลงของเดอบูซซีที่ระบุให้เล่นด้วยเสียงเบา และกลับมาเล่นเสียงเบาในบทเพลงของเบโธเฟน คุณรู้ดีถึงความแตกต่างของเสียงเบาในบทเพลงของคีตกวีทั้งสองท่านว่าเป็นอย่างไร และคุณตระหนักดีว่าคุณกำลังบรรเลงเพลงสองแบบที่เสียงแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง สำหรับเสียงเบาของเดอบูซซีจะต้องไร้แก่นแกน แต่สำหรับเสียงเบาๆของเบโธเฟนจะต้องประกอบด้วยแก่นแกนทางกายภาพของการแสดงออกทางอารมณ์และแก่นแกนทางกายภาพของเสียง .

****

ถ้าเราต้องการเข้าใจปรากฏการณ์ธรรมชาติ หรือคุณภาพของมนุษย์ หรือความสัมพันธ์ต่อพระเจ้า หรือในอีกแง่มุมหนึ่งที่แตกต่างกัน คือประสบการณ์ทางจิตวิญญาณ เราสามารถเรียนรู้สิ่งเหล่านี้ได้อย่างมากมายผ่านทางดนตรี ดนตรีเป็นสิ่งสำคัญและน่าสนใจมากสำหรับผม เพราะ

---

[1] Heinrich Heine (1797-1856) กวีชาวเยอรมัน

[2] Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) กวี นักเขียน นักการละคร และนักปรัชญาชาวเยอรมัน

ดนตรีเป็นทุกสิ่งทุกอย่าง ในขณะเดียวกันก็ไม่เป็นอะไรเลยแม้แต่อย่างเดียว ถ้าคุณปรารถนาที่จะเรียนรู้ว่าการดำรงดนอยู่ในสังคมประชาธิปไตยจะต้องปฏิบัติดนอย่างไร คุณจะเรียนรู้ได้ดีด้วยการเล่นดนตรีในวงออร์เคสตรา เพราะเมื่อคุณเล่นดนตรี คุณรู้ว่าเมื่อไรคุณจะเล่นบทผู้นำ และเมื่อไรจะเล่นบทผู้ตาม คุณทิ้งที่ว่างให้คนอื่นและในขณะเดียวกันคุณมีสิทธิที่จะอ้างถึงที่ว่างสำหรับตัวคุณเอง นอกเหนือจากนี้หรืออาจกล่าวให้ชัดเจนว่าเนื่องจากเหตุข้างต้นนี้ ดนตรีจึงเป็นหนทางที่ดีที่สุดของการหลีกหนีจากปัญหาของมนุษย์ในโลกนี้

สำหรับผมแล้วความหมายที่ชัดเจนสำหรับดนตรีมีเพียงอย่างเดียว ซึ่งกล่าวโดยเฟรุโช บุโซนี[3] ว่า "ดนตรีคืออากาศที่ดังก้องกังวานเสนาะโสต" คำพูดอื่นๆที่กล่าวถึงดนตรีนอกเหนือจากนี้เป็นการกล่าวอ้างถึงปฏิกิริยาต่างๆที่ดนตรีก่อให้เกิดขึ้นในตัวผู้ฟัง อาจเป็นความรู้สึกที่งดงาม หรือความรู้สึกทางโลกียะ หรือความรู้สึกทางจิต หรือความรู้สึกสะเทือนอารมณ์ หรือเป็นเพียงความรู้สึกตรึงใจทั่วๆไป ความรู้สึกต่อเสียงดนตรีนั้นมีมากมาย เนื่องจากดนตรีเป็นทุกสิ่งทุกอย่างและในเวลาเดียวกันก็ไม่เป็นอะไรเลย ดังนั้นมันอาจถูกนำไปใช้ในทางที่ผิดได้อย่างง่ายๆ เหมือนกับที่เคยขึ้นมาแล้วจากการกระทำของพวกนาซี การสัมมนาเชิงปฏิบัติการ West-Eastern-Divan ที่เมือง Weimar ปรากฏว่าในระยะ 2-3 ปีนี้ นักดนตรีจากประเทศอิสราเอลและประเทศอาหรับหลายประเทศเล่นดนตรีด้วยกัน แสดงให้เห็นว่าการฟื้นสัมพันธไมตรีและมิตรภาพระหว่างประเทศอาจบรรลุผลสำเร็จและเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ผ่านทางดนตรี แต่ไม่ได้หมายความว่าดนตรีจะแก้ปัญหาของตะวันออกกลางได้ ดนตรีสามารถเป็นโรงเรียนที่ดีที่สุดสำหรับชีวิต และในเวลาเดียวกัน ดนตรีก็เป็นหนทางที่มีประสิทธิภาพมากที่สุดที่จะหลีกหนีจากชีวิต

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

แปลจาก : Daniel Barenboim. "Germans, Jews and Music" http://www.nybooks. (March 29,2001).

[3] Ferruccio Busoni (1866-1924) นักแต่งเพลงและนักเปียโนชาวเยอรมัน-อิตาเลียน

บทวิเคราะห์

ข่าวความเคลื่อนไหวในวงการคลาสสิกโลกที่สร้างความสนใจได้มากที่สุดเมื่อเดือนมิถุนายน ปี พ.ศ.2544 เป็นข่าวที่ ดาเนียล บาเร็นบอยม์ (Daniel Barenboim) วาทยกรชาวอิสราเอล ปัจจุบันเป็นผู้อำนวยการดนตรีประจำวง ชิคาโก ซิมโฟนี ออร์เคสตร้า และวง Berlin Staatsoper ยืนยันที่จะอำนวยเพลงสำหรับการแสดงอุปรากรเรื่อง Die Walküre หรือ The Valkyries ผลงานของริชาร์ด วากเนอร์ คีตกวีชาวเยอรมนี ร้องนำโดยพลาซิโด โดมิงโก้ นักร้องเสียงเทเนอร์ชื่อดัง ซึ่งจะนำออกแสดงในเทศกาล อิสราเอล อาร์ต เฟสติวัล ในวันเสาร์ที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ.2544

แต่ในที่สุดรายการแสดงอุปรากร อำนวยเพลงโดยบาเร็นบอยม์ วาทยกรยิว ผู้ไม่รังเกียจที่จะบรรเลงบทเพลงคลาสสิกของวากเนอร์ คีตกวีเยอรมัน ซึ่งเป็นนักแต่งเพลงคลาสสิกขวัญใจของฮิตเลอร์ กลับต้องถูกยกเลิกไป (ทั้งๆที่ความคิดที่จะนำโอเปร่าเรื่องนี้มาแสดงเป็นของคณะกรรมการจัดงานเทศกาลศิลปะนี้) เพราะไม่อาจต้านกระแสการประท้วงและการต่อต้านจากบุคคลผู้เคยต้องชะตากรรมจากนาซีเยอรมันในอดีตมาก่อน ซึ่งยังคงมีจำนวนมากมายอยู่ในประเทศอิสราเอล รัฐสภาของอิสราเอลถึงกับประกาศว่า ตราบใดที่ยังมีผู้เคราะห์ร้ายจากพวกนาซีหลงเหลืออยู่ในอิสราเอลแม้เพียงคนเดียว ดนตรีของริชาร์ด วากเนอร์จะไม่มีโอกาสได้แสดงต่อสาธารณะชนในประเทศนี้อย่างเด็ดขาด

บาเร็นบอยม์ให้ทัศนะต่อความขัดแย้งนี้ต่อนักหนังสือที่ไปสัมภาษณ์ว่า "ผมรู้สึกว่าผลงานเพลงของวากเนอร์ควรจะได้รับการนำออกแสดง เพราะว่าเป็นผลงานเพลงที่มีคุณค่าทางดนตรี ผมคิดว่าเป็นหลักการของระบอบประชาธิปไตยที่ว่า ใครก็ตามที่ต้องการฟังเพลงของวากเนอร์ ไม่ควรถูกขัดขวางไม่ให้กระทำเช่นนั้นได้"

บาเร็นบอยม์เกิดในประเทศอาร์เจนตินา ครอบครัวเป็นชาวรัสเซีย-ยิว เขาอพยพไปอยู่ในประเทศอิสราเอลตั้งแต่เด็ก มีชื่อเสียงในฐานะวาทยกรที่มีความสันทัดในการตีความเพลงบทเพลงเยอรมันยุคศตวรรษที่ 19 ข้อเขียนในหนังสือเล่มล่าสุดที่เขาเขียนเองชื่อ "Germans, Jews and Music" ที่ตัดตอนมานี้ สะท้อนความคิด ทัศนะวิจารณ์ที่มีต่อ ดนตรี ชีวิต เชื้อชาติ ที่เปี่ยมด้วยประเด็นน่าสนใจ มีพลังทางความคิด เป็นการเสนอแนวคิด ความเชื่อ และจุดยืนการทำงานดนตรีที่กระตุ้นให้ผู้อ่านสำนึกในคุณค่าความเป็นมนุษย์และบทบาทของศิลปะในการจรรโลงคุณค่าดังกล่าว

การที่ผู้เขียนเชื่อมั่นหลักการในการพิจารณ์เรื่องของเอกลักษณ์โดยพยายามพิจารณาในหลายๆแง่หลายมุมอันประกอบกันเป็นภาพรวมใหญ่ของความเชื่อ โดยโยงไปถึงเรื่องการตีความทางดนตรีผลงานเพลงของเดอบูซซีและเบโธเฟน ที่แม้เป็นถึงเทคนิคการเล่นดนตรีให้ได้เสียงดนตรีเบาๆที่น่าจะเหมือนกัน แต่ในแง่การปฏิบัติจะแตกต่างกันมาก เป็นการวิจารณ์ดนตรีในฐานะนักดนตรีที่มากด้วยประสบการณ์ชีวิต ใกล้ชิดกับวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมหลายเชื้อชาติ สามารถเข้าใจและหยิบฉวยมาใช้ในการสร้างสรรค์งานดนตรีได้อย่างเข้าใจและไม่ติดยึดติดกับมุมมองใดมุมมองหนึ่งจนเกินไป

ทัศนะการวิจารณ์ที่มีต่อดนตรี ลักษณะที่ต้องการพ้นไปจากความคิดเรื่องดนตรีที่คนทั่วไปคุ้นเคยและรู้จัก แต่พยายามนำไปสู่แนวคิดที่นำไปสู่ความคิดเชิงอภิปรัชญาที่ว่า ดนตรีที่แท้จริงคืออะไร ส่งผลต่อมนุษยชาติ และมนุษย์ควรจะยึดมั่นถือมั่น มองดนตรีในลักษณะใด

ความเชื่อส่วนหนึ่งของบาเร็นบอยม์ที่ว่า ดนตรีเป็นทุกสิ่งทุกอย่างและในเวลาเดียวกันก็ไม่เป็นอะไรเลย สะท้อนให้เห็นลึกทางนามธรรม สะท้อนความเชื่อของบาเร็นบอยม์ที่แสดงออกมาถึงกรณีล่าสุดของความขัดแย้งเรื่องการนำแสดงผลงานเพลงของคีตกวีชาวเยอรมันมาบรรเลงในประเทศอิสราเอล ต่อผู้ฟังชาวยิวผู้ประสบกับเหตุการณ์ฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ที่พวกนาซีเคยกระทำกับคนเชื้อสายยิวจำนวนมากมายมาแล้วในอดีต

ความโกรธแค้นต่อคนเยอรมันในอดีต สมควรที่จะถูกต่อต้านหรือประท้วงด้วยการไม่เสพผลงานศิลปะของคนเชื้อสายเยอรมนีหรือไม่ ดนตรีเกี่ยวข้องหรือสัมพันธ์อย่างไรกับความขัดแย้งด้านความเชื่อทางเชื้อชาติ และความคับแค้นในอดีต

การวิจารณ์ดนตรีจากข้อเขียนของบาเร็นบอยม์ วาทยกรยิว ผู้ไม่ปฏิเสธที่จะเล่นเพลงของคีตกวีชาวเยอรมัน ศิลปินผู้วิจารณ์ความหมายของดนตรี ที่นำไปสู่การวิจารณ์ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับชีวิตและสังคม ความคิดนี้นำไปสู่ความเข้าใจในเรื่องของการสร้างสรรค์ต่าง ๆของมนุษยชาติ รวมถึงการยอมรับผลงานการสร้างสรรค์ของผู้เสพงานสร้างสรรค์เหล่านั้นด้วย

ผลกระทบจากข้อเขียนของบาเร็นบอยม์นี้ กระตุ้นให้ผู้อ่านหลายคนหันกลับมาขบคิดพิจารณาว่า ชาวยิวผู้เคราะห์ร้ายในอดีต หรือลูกหลานชาวยิวเหล่านั้นในปัจจุบัน หรือชาวยิวยุคใหม่ที่ไม่เคยพานพบประสบการณ์เช่นนั้นมาก่อน สมควรจะต่อต้านดนตรีของคีตกวีชาวเยอรมนีหรือไม่

หรือมนุษยชาติในปัจจุบันควรจะใช้ดนตรีเพื่อหลีกหนี (ทั้งชั่วคราวและถาวร) จากปัญหาชีวิต ปัญหาสังคมที่ดำรงอยู่มากมายได้หรือไม่ อย่างไร และสมควรกระทำในรูปแบบใดที่เหมาะสมที่สุด นอกเหนือจากการใช้ดนตรีเพื่อเป็นโรงเรียนชีวิตทางประชาธิปไตยที่ดีที่สุดทางหนึ่งแล้ว

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

ยิตส์ชาค เพิร์ลมาน

แจ็ค ไรเมอร์

เมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน ค.ศ.1995 ยิตส์ชาค เพิร์ลมาน (Itzhak Perlman) นักไวโอลินเดินออกมาหน้าเวที Avery Fisher Hall ซึ่งตั้งอยู่ที่ ลินคอล์น เซ็นเตอร์ ในนครนิวยอร์ค เพื่อบรรเลงไวโอลิน ถ้าคุณเคยไปชมการแสดงของเพิร์ลมานมาแล้ว คุณคงจะทราบว่าการเดินออกมาหน้าเวทีเป็นเรื่องที่เขาต้องใช้ความพยายามพอสมควร เพิร์ลมานเป็นโรคโปลิโอตั้งแต่เด็ก ดังนั้นเขาจึงต้องค้ำยันเท้าและเดินด้วยไม้เท้าค้ำยันขาทั้งสองข้าง

การที่ได้เห็นเขาเดินไปบนเวทีทีละก้าว อย่างเจ็บปวดและอย่างช้าๆ เป็นประสบการณ์ที่ไม่อาจลืมเลือนได้ เขาก้าวเดินด้วยความรู้สึกเจ็บปวด แต่สง่างาม จนกระทั่งมาถึงเก้าอี้นั่งบนเวที เขาจะนั่งลง วางไม้เท้าค้ำยันลงอย่างช้าๆบนพื้นเวที ปลดสิ่งที่ยึดเท้าออก พับเท้าข้างหนึ่งไปด้านหลังและยึดเท้าอีกข้างหนึ่งไปข้างหน้า ก้มลงหยิบไวโอลิน วางไวโอลินไว้ใต้คาง พยักหน้าให้กับวาทยกร และเริ่มต้นเล่นไวโอลิน

ทุกวันนี้ผู้ชมคุ้นเคยกับพิธีกรรมนี้ พวกเขานั่งเงียบระหว่างที่เพิร์ลมานเดินผ่านหน้าเวทีไปยังเก้าอี้ของเขาบนเวที ระหว่างที่เพิร์ลมานวางไม้ค้ำยันลง ผู้ฟังยังคงนั่งเงียบด้วยความรู้สึกรักและเลื่อมใสในตัวเพิร์ลมาน รอจนกระทั่งเพิร์ลมานพร้อมที่จะบรรเลงไวโอลิน

แต่ครั้งนี้มีบางสิ่งที่ผิดปกติเกิดขึ้น หลังจากที่เขาเริ่มเล่นไปได้เพียงไม่กี่ห้อง สายไวโอลินสายหนึ่งของเขาเกิดขาดขึ้นมา ผู้ฟังสามารถได้ยินเสียงสายขาดผึง คล้ายเสียงปืนดังข้ามห้อง เสียงนั้นบ่งบอกอย่างแน่ชัดว่ากำลังเกิดอะไรขึ้น และทุกคนคาดคิดได้อย่างแน่นอนว่าเพิร์ลมานควรจะทำอย่างไรกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนี้

ผู้ฟังที่อยู่ที่นั่นคืนนั้นคิดในใจว่า "เราวาดภาพว่าเขาคงจะต้องยืนขึ้น สวมใส่ที่ยึดเท้าอีกครั้ง หยิบไม้เท้าค้ำยันและค่อยๆเดินโขยกเขยกออกจากเวที เพื่อไปหาไวโอลินตัวใหม่หรือหาสายไวโอลินเส้นใหม่แทนสายเส้นเดิมที่ขาดไป

แต่เขาไม่ทำเช่นที่คาดไว้ เขารอสักครู่หนึ่ง หลับตาลง และส่งสัญญาณให้วาทยกรเริ่มต้นเล่นใหม่ วงออร์เคสตร้าเริ่มบรรเลงและเขาก็เล่นต่อจากตอนที่สายขาด เขาเล่นด้วยอารมณ์ความรู้สึกด้วยพลัง และด้วยความสดบริสุทธิ์ของสรรพสำเนียงเสียงดนตรี ในแบบที่ผู้ฟังไม่เคยได้ยินได้ฟังมาก่อน แน่นอนที่สุด ใครๆก็รู้ว่ามันเป็นไปไม่ได้ที่จะเดี่ยวไวโอลินเพลงนี้กับวงออร์เคสตราด้วยไวโอลินที่มีสายเพียง 3 สาย ผมก็รู้ คุณก็รู้ แต่คืนนั้นยิตส์ชาค เพิร์ลมานปฏิเสธที่จะรับรู้ความจริงข้อนี้

คุณสามารถมองเห็นเขาปรับเปลี่ยนตำแหน่งการเล่นบนไวโอลินขึ้นมาใหม่ในหัวของเขา บางตอนเสียงดนตรีที่เล่นออกมาให้ความรู้สึกเหมือนกับว่าเขากำลังปรับเปลี่ยนสีสันบนสายไวโอลิน เพื่อให้ได้เสียงไวโอลินสีสันใหม่ๆ ซึ่งไม่เคยได้รับการรังสรรค์บนไวโอลินมาก่อนเลย

เมื่อเขาเล่นไวโอลินจนจบเพลง บังเกิดความเงียบงันที่แฝงความรู้สึกอันวิเศษยิ่งขึ้นภายในห้องนั้น จากนั้นผู้ฟังลุกขึ้นยืนและส่งเสียงร้อง เสียงปรบมือชื่นชมดังกึกก้องจากทุกซอกทุกมุมภายใน

ห้องแสดงดนตรี เราทุกคนลุกขึ้นยืน ร้องตะโกน และร้องเชียร์ ทำทุกสิ่งทุกอย่างที่เราสามารถทำได้ เพื่อแสดงว่าเราชื่นชมต่อสิ่งที่เพิร์ลมานได้ทำลงไปอย่างไร

เขายิ้ม ปาดเหงื่อจากบริเวณหน้าผาก ยกคันชักขึ้นเพื่อส่งสัญญาณให้เราเงียบเสียงลง แล้วพูดขึ้นมาด้วยน้ำเสียงสงบ ที่ออกมาจากความรู้สึกอย่างถ่อมเนื้อถ่อมตัวและน่าฟังยิ่งว่า "พวกคุณคงรู้ว่าบางครั้งเป็นภาระหน้าที่ของศิลปินในการพยายามค้นให้พบว่า นักดนตรียังคงสามารถสร้างสรรค์เสียงดนตรีได้มากน้อยเพียงไหนจากสิ่งที่เขามีเหลืออยู่"

ช่างเป็นคำพูดที่เต็มเปี่ยมไปด้วยพลังเสียจริงๆ สิ่งนี้ยังติดอยู่ในใจของผมตั้งแต่ผมได้ยินคำพูดนี้ และใครจะรู้บ้างว่า บางทีสิ่งนี้คือหนทางของชีวิต ไม่เพียงเฉพาะสำหรับศิลปินเท่านั้น แต่สำหรับพวกเราทุกคน

บางทีภาระกิจของเราในโลกที่อาศัยอยู่นี้ ซึ่งไม่เที่ยงแท้ มีการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว และแสนสับสนคือ เบื้องแรกการเราสร้างสรรค์ดนตรีจากทุกสิ่งทุกอย่างที่เรามี และต่อมาเมื่อไม่มีหนทางที่จะทำเช่นนั้นได้อีก เราควรจะสร้างสรรค์ดนตรีจากอะไรก็ได้ที่เรามีเหลืออยู่

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

แปลจาก : Jack Reimer. "ITZHAK PERLMAN". **Houston Chronicle.**

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์บทนี้มีลักษณะการเล่าเรื่องราวที่ผู้เขียนประสบมา จากการไปชมการแสดงดนตรีของยอดนักไวโอลินชื่อดัง ยิตส์ชาค เพิร์ลมาน นักไวโอลินชาวอิสราเอล เป็นบทวิจารณ์ที่อ่านง่าย ชวนคิดตาม มีเสน่ห์ ลึกๆแฝงประเด็นน่าสนใจและพลังทางปัญญาอันเกิดจากบทวิจารณ์ (ทางอ้อม) บทนี้ของผู้เขียน

ผู้อ่านๆแล้วเหมือนติดตามเรื่องราวไปเรื่อยๆ หลายครั้งผู้อ่านคาดหวังว่าจะเกิดอะไรขึ้นต่อไป ผู้เขียนไม่ได้ตั้งใจจะวิจารณ์การแสดงดนตรีโดยตรง เนื้อหาอาจไม่มีลักษณะเป็นการวิจารณ์โดยตรง แต่สามารถโยงจากการเล่าเรื่องดนตรี การปรับตัวของนักดนตรียามเกิดปัญหาอย่างกระทันหันขึ้นบนเวทีการแสดง ไปสู่การวิจารณ์ชีวิตและสังคม

ยิตส์ชาค เพิร์ลมาน ป่วยเป็นโรคโปลิโอตั้งแต่อายุ 4 ขวบ ไม่สามารถเดินด้วยเท้าทั้งสองข้างได้ ต้องใช้ไม้เท้าค้ำยันตัวช่วยในการเดิน แต่มีความสามารถในการรเล่นไวโอลินทั้งแต่เด็ก หลังจากเรียนดนตรีจากสถาบันดนตรีในกรุงเทอาวีฟ ประเทศอิสราเอล เพิร์ลมานเดินทางไปเรียนดนตรีต่อ ณ สถาบันดนตรีจูลิอาร์ด นครนิวยอร์ค ประเทศสรหัฐอเมริกา เป็นลูกศิษย์ของอิวาน กาลาเมียน[1]และดอราธีย์ ดีเลย์[2] ครูสอนไวโอลินนามอุโฆษ จากนั้นเพิร์ลมานออกแสดงดนตรี จนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันดีทั่วโลก

นอกเหนือจากฝีมือการเล่นไวโอลิน และความสันทัดในการบรรเลงบทเพลงยุคโรแมนติคของเพิร์ลมานแล้ว บุคลิกส่วนตัวที่เป็นคนกล้าสู้ชีวิต อัธยาศัยดี ยิ้มแย้มแจ่มใส มีไมตรีจิตต่อคนรอบด้าน ทำให้เขาเป็นที่รักใคร่ของผู้ฟังทั่วไป และผู้ฟังเหล่านี้เคยชินและคุ้นตาดีกับขั้นตอนการเดินออกสู่หน้าเวทีการแสดงด้วยไม้เท้าค้ำยัน หรือแม้แต่การที่ต้องเดินออกมาจากหลังเวทีการแสดงอีกครั้งเพื่อโค้งตอบรับเสียงปรบมือหลังเสร็จสิ้นการแสดง

ผู้ฟังหลายคนคิดว่า เขาไม่จำเป็นต้องเดินออกมาโค้งรับเสียงปรบมือหลังเสร็จสิ้นการแสดง เพราะไม่ต้องการให้เพิร์ลมานต้องเหน็ดเหนื่อย หรือรู้สึกเจ็บปวดกับการเดินด้วยไม้เท้าค้ำยัน แต่เขายืนยันที่จะทำเช่นนั้น

ผู้เขียนบทวิจารณ์เขียนบรรยายสร้างภาพที่เรียบง่าย พร้อมกับสร้างมโนภาพความคาดหวังของผู้ฟังดนตรีที่มีต่อเพิร์ลมาน สิ่งที่เกิดขึ้นอย่างไม่คาดคิดมาก่อนบางอย่างบนเวทีการแสดงสดนั้นเป็นสิ่งที่อาจเกิดขึ้นได้กับนักดนตรีทุกคน โดยเฉพาะปัญหาเรื่องสายไวโอลินขาด และธรรมเนียมหรือวิธีการแก้ปัญหานี้ก็ค่อนข้างเป็นที่รู้กันดีในแวดวงดนตรีคลาสสิก

แต่ครั้งนี้นักไวโอลินขาพิการผู้นี้ไม่ได้แก้ปัญหาเฉพาะหน้านี้อย่างที่หลายคนคาดการณ์ไว้ล่วงหน้า หลังจากการแสดงต้องหยุดชะงักไปสักครู่ เขากลับเล่นต่อด้วยสายไวโอลินเพียง 3 สายที่เหลือ

---

[1] Ivan Galamian (1903-1981) นักไวโอลินและครูสอนไวโอลินชาวรัสเซีย ต่อมาแปลงสัญชาติเป็นอเมริกัน

[2] Dorothy Delay (1917) นักไวโอลินและครูสอนไวโอลินชาวอเมริกัน

อยู่ เล่นบทเพลงเดิม แต่เขาจะต้องใช้ความสามารถในการเปลี่ยนตำแหน่งที่ใช้นิ้วกดสายไวโอลินที่แตกต่างไปจากเดิม แน่นอนที่สุดว่าเมื่อตำแหน่งเปลี่ยนไป สีสันเสียงดนตรีที่เขาสร้างสรรค์ออกมาย่อมผิดแผกไปจากสีสันดนตรีเดิมๆที่ทั้งผู้เล่นและผู้ฟังเคยชิน

สิ่งนี้ผู้เขียนบทวิจารณ์ได้วิจารณ์ถึงการเล่นของเขาไปในบทวิจารณ์ที่เรียบง่ายนี้แล้ว แม้ไม่ได้บอกว่าเขาเล่นดีอย่างไร หรือสีสันเสียงไวโอลินในลักษณะที่ผู้ฟังไม่เคยได้ยินได้ฟังมาก่อนเป็นอย่างไร แต่สิ่งนี้ก็เพียงพอที่จะแสดงถึงฝีมือและความสามารถด้านเทคนิคการเล่นไวโอลินที่เพิร์ลมานฝึกฝนมาเป็นอย่างดี ถึงระดับที่ว่าแม้สายไวโอลินขาดไปหนึ่งสาย เขาก็สามารถเล่นเพลงเดิม ด้วยการปรับตัวดัดแปลง หรือใช้สิ่งที่เหลืออยู่ (สายไวโอลินเพียง 3 สาย) สร้างสรรค์งานศิลปะต่อไปได้

บทวิจารณ์นี้แสดงให้เห็นคุณค่าของศิลปินที่ใช้ความสามารถทุกอย่างที่มีอยู่ หรือที่ได้ฝึกปรือมาเป็นอย่างดีในสร้างและจรรโลงงานศิลปะให้ผู้ฟังได้ซึ่นชม การวิจารณ์ที่เริ่มจากการเล่าเรื่อง สู่การวิจารณ์ความสามารถของนักดนตรี ท้ายสุดนำไปสู่การวิจารณ์ "มนุษย์" และ "ชีวิต"

ชีวิตของคนทำงานดนตรีที่ต้องปรับตัวตามสภาวะการเปลี่ยนแปลงต่างๆ ที่ผันแปร เปลี่ยนแปลงทุกวินาที ชีวิตของผู้คนทั่วไปในโลกมนุษย์นี้ก็ต้องพานพบสิ่งเหล่านี้เช่นเดียวกัน หนทางการแก้ไขปัญหาอาจผิดแผกแตกต่างกันไป

มนุษย์เราจะหาความสุขหรือสร้างสุขได้จากสิ่งที่เรามีเหลืออยู่ได้อย่างไร โดยไม่เรียกร้องหาสิ่งต่างๆให้ครบถ้วนอยู่ตลอดเวลา บทเล่าเรื่องดนตรี บทวิจารณ์ดนตรี และบทวิจารณ์ชีวิตชิ้นนี้สะท้อนสิ่งเหล่านี้ออกมาอย่างชัดเจน เป็นการนำเสนอทัศนะต่อชีวิตที่พ้นไปจากเรื่องราวทางดนตรี แต่เป็นผลมาจากพลังการเพ่งพิศ พินิจลึกทางดนตรีนั่นเอง

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์