คำนำ

สรรนิพนธ์ของสาขาสังคีตศิลป์ เป็นเพียงส่วนหนึ่งของบทวิจารณ์ที่ยกมาเป็นตัวอย่างและเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาเพื่อแสวงหาแนวทางพลังทางปัญญาที่ปรากฏในบทวิจารณ์ด้วยลักษณะและเนื้อหาต่างๆกัน ซึ่งทั้งนี้การแสวงหาพลังทางปัญญาในบทวิจารณ์นั้น โครงการวิจัยมิได้ปฏิเสธถึงพลังทางปัญญาที่ปรากฏอยู่ในการวิจารณ์และองค์ความรู้เชิงมุขปาฐะ หากเพียงแต่โครงการวิจัยฯมีจุดมุ่งหมายที่จะรวบรวมสิ่งที่เป็นหลักฐานลายลักษณ์อย่างเป็นสาธารณะก่อน โดยที่การรวบรวมสรรนิพนธ์เหล่านี้ ผู้วิจัยในโครงการวิจัยได้ร่วมกันกำหนดกรอบและแนวทางที่สอดคล้องและเป็นไปในแนวทางเดียวกัน ซึ่งสรรนิพนธ์ของสาขาสังคีตศิลป์มีแนวคิดที่ปรากฏในสรรนิพนธ์ คือ

1. ภาพรวมของเนื้อหาสรรนิพนธ์ทั้งของไทยและของตะวันตก ที่มีการอภิปรายถึงบริบททางสังคมในส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรี แสดงให้เห็นถึงปัญหาและข้อเรียกร้องที่มีต่อวงการดนตรี ให้เกิดความเปลี่ยนแปลงเพื่อสอดคล้องกับยุคสมัย โดยให้ตั้งอยู่บนพื้นฐานอันถูกต้องไม่หลงไปกับกระแสนิยมตามสังคม ทั้งนี้มีบทวิจารณ์เกี่ยวกับดนตรีที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางดนตรีที่ไม่สามารถจะปฏิเสธความสำคัญของวิธีการให้การศึกษา ซึ่งในที่สุดไม่ว่าจะเป็นดนตรีประเภทใดก็ตาม การศึกษาเป็นสิ่งสำคัญต่อการพัฒนา ซึ่งแสดงความคิดเห็นในประเด็นเหล่านี้ แม้ไม่ใช่เนื้อหาทางดนตรีโดยตรง แต่ก็ได้แสดงให้เห็นถึงบริบทและปัจจัยที่มีความสำคัญต่อวงการดนตรีอย่างชัดเจน

2. สรรนิพนธ์บางส่วนได้เรียกร้องสำนึกบางอย่างในวงการดนตรีของไทยอย่างชัดเจน เพื่อให้ดนตรีได้มีบทบาทในสังคมร่วมสมัยที่ไม่ใช่เป็นเพียงการแสดงเพื่อคุณค่าทางวัฒนธรรม นอกจากเรียกร้องสำนึกแล้ว สรรนิพนธ์ยังได้แสดงพลังทางปัญญาในการเสนอแนวทางที่ควรจะเป็นของดนตรี โดยผู้วิจารณ์ได้พิจารณาถึงศักยภาพและความเป็นไปได้ นอกเหนือจากการจะปล่อยให้ดนตรีดำเนินไปด้วยกลไกและสำนึกของศิลปินฝ่ายเดียว ซึ่งทั้งนี้บทวิจารณ์ได้ทำหน้าที่เสมือนเป็นตัวแทนของมหาชนที่มีส่วนช่วยต่อการจรรโลงศิลปะ

3. การวิจารณ์ด้านบริบทนอกเหนือจากการชี้นำในด้านดนตรีแล้ว บทวิจารณ์ยังมีส่วนช่วยต่อการวิเคราะห์และสะท้อนให้เห็นถึงปัจจัยภายในบางประการที่ส่งผลต่อความสำเร็จหรือล้มเหลวที่อาจพิจารณาได้ต่อไปด้วยว่า ความสำเร็จนั้นๆเป็นความสำเร็จที่เกิดขึ้นเฉพาะตัวดนตรีหรือฝ่ายศิลปินเองเท่านั้น หรือเป็นความสำเร็จในการสร้างประชาคมทางดนตรีเพียงอย่างเดียว โดยบทวิจารณ์เหล่านี้มักจะมีข้อสังเกตที่เรียกร้องให้ความสำเร็จที่เกิดขึ้นนั้น จะต้องมีความสมดุลและเป็นการพัฒนาร่วมกับทั้งฝ่ายศิลปินและมหาชน

4. แม้ว่านักวิจารณ์ส่วนมากจะเรียกร้องให้ศิลปินก้าวออกมาให้พ้นจากระดับการแสดงออกทางเทคนิค เพื่อแสวงหาและแสดงถึงนัยทางความคิดที่แฝงอยู่ในบทเพลง แต่ก็มีบทวิจารณ์ที่ชี้ให้เห็นว่า การตีความทางดนตรีที่ต่างกันทำให้เกิดประเด็นที่เป็นเรื่องรสนิยมที่แสดงถึงอัตวิสัยจนยากกับการตัดสินและประเมินคุณค่า

5. คุณูปการของดนตรีและศิลปินที่มีต่อสังคมและมนุษย์ นอกเหนือจากคุณค่าทางดนตรี เป็นสิ่งที่นักวิจารณ์ให้ความสำคัญและยกย่อง โดยการใช้ความเห็นที่เชื่อมโยงกับแนวความคิดทางประวัติศาสตร์และบริบททางสังคมมาร่วมในการวิจารณ์ ย่อมสามารถสะท้อนให้เห็นคุณูปการของดนตรีที่มีต่อมนุษย์และสังคมที่อาจจะเห็นได้ชัดกว่าการกล่าวถึงความสำคัญในเชิงนามธรรม

6. บทวิจารณ์ดนตรีที่เชื่อมโยงจากเนื้อหาทางดนตรีสู่การวิจารณ์มนุษย์หรือชีวิต ที่แสดงให้เห็นคุณค่าของศิลปินที่ใช้ความสามารถและประสบการณ์ที่สะสมมาตลอดชีวิตในการสร้างสรรค์และจรรโลงศิลปะให้ผู้อื่นได้ชื่นชม

7. สรรนิพนธ์บางบทได้สะท้อนให้เห็นบทบาทของนักวิจารณ์และความสัมพันธ์ของนักวิจารณ์กับนักดนตรีในแง่มุมต่างๆ ได้แสดงทัศนะการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ ที่ใช้เหตุผลในหลายแง่มุม พร้อมกับยกตัวอย่างคำวิจารณ์ของนักวิจารณ์อื่นๆมาหักล้างคำวิจารณ์ที่มีอยู่ ซึ่งคุณค่าของการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์นี้จะช่วยให้ผู้อ่านคิดและก้าวไปสู่การรับข้อเท็จจริงใหม่ๆ แม้เวลาจะผ่านพ้นไป และไม่มีหลักฐานบันทึกการแสดงนั้นไว้ก็ตาม

8. จากสรรนิพนธ์ของดนตรีไทยบางบทเป็นการแสดงถึงแนวทางของการวิจารณ์ที่แฝงอยู่ในการเล่าเรื่อง หรือบันทึกส่วนตัวซึ่งแม้จะไม่กล่าวถึงนัยของการวิจารณ์อย่างชัดเจน แต่ก็สามารถให้ข้อมูลที่ผู้อ่านสามารถนำไปพิจารณาในแง่มุมต่างๆที่ก่อให้เกิดความเข้าใจในปัญหาและข้อสังเกตตลอดจนเรียนรู้ถึงวิถีทางของศิลปินทางดนตรีไทยได้อย่างมีชีวิตชีวาไม่น้อยกว่าการวิจารณ์เชิงวิเคราะห์

การเรียงลำดับเนื้อหาในสรรนิพนธ์นั้น ได้แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนของดนตรีไทยและส่วนของดนตรีตะวันตก โดยเรียงลำดับไปตามเนื้อหาที่เกี่ยวเนื่องกันเป็นส่วนๆ โดยดนตรีไทยเริ่มจากบทที่ว่าด้วย *เนื้อหาสาระทางดนตรี* ที่นำไปสู่การตั้งข้อสังเกตที่เกี่ยวเนื่องกับ*บริบท*ต่างๆ ที่ส่งผลต่อดนตรีไทย และส่วนสุดท้ายจะเป็นบทความ*เบ็ดเตล็ดและบันทึก*ต่างๆ ที่ได้แฝงนัยของการวิจารณ์หรือชวนให้คิดต่อไปถึงเรื่องราวอันเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อดนตรีไทยในด้านต่างๆได้ ซึ่งนับเป็นอีกแนวทางหนึ่งในการวิจารณ์ของไทยที่ปรากฏ แม้จะไม่ใช่การวิจารณ์แบบเต็มรูป แต่ก็แสดงนัยของการวิจารณ์ได้เช่นกัน

ส่วนดนตรีตะวันตก เริ่มจากเนื้อหาของการวิจารณ์*ดนตรีและการแสดง*ในโอกาสต่างๆ ซึ่งมีปัจจัยด้าน*บริบท* อันเป็นเงื่อนไขที่ส่งผลต่อการแสดงอย่างมาก ซึ่งมีบทวิจารณ์ที่ชี้ให้เห็นชัดเจน และความโดดเด่นของบทวิจารณ์ที่เชื่อมโยงจาก*การวิจารณ์ดนตรีสู่ชีวิตและสังคม* นับเป็นการแสดงพลังทางปัญญาที่ลุ่มลึก นอกเหนือจากการอภิปรายเพียงบริบทหรือดนตรีประการเดียว

จากบทสรรนิพนธ์ที่แตกต่าง หลากหลายทั้งเนื้อหาและวิธีการล้วนสะท้อนและแสดงให้เห็นถึงแนวทางในการวิจารณ์บนพื้นฐานทางสังคมและวัฒนธรรมที่ต่างกันไป ที่อาจส่งผลต่อการทำความเข้าใจในแนวคิดของศิลปะที่มีรากฐานเกี่ยวข้องกับชีวิตและวัฒนธรรมไทยมากขึ้น ในขณะที่ศึกษาจากบทวิจารณ์ตะวันตก ก็แสดงให้เห็นถึงความคิดในวงการสังคีตศิลป์ของโลก

อีกแง่มุมหนึ่ง โดยแนวทางเหล่านี้ล้วนสามารถแสดงพลังทางปัญญาที่มีขึ้นในสังคมร่วมสมัยได้อย่างชัดเจน

ผู้วิจัยสาขาสังคีตศิลป์

รายชื่อสรรนิพนธ์บทวิจารณ์ บทที่ 1-50

สาขาสังคีตศิลป์

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
	ดนตรีไทย			
1.	ลาวแพนเพลงที่สะท้อนวิญญาณแห่งการต่อสู้	*สมชาย ปรีชาเจริญ*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	60
2.	" เยื่อไม้" มิติใหม่ของเพลงสุนทราภรณ์	*เจตนา นาควัชระ*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	65
3.	รายการสังคีตภิรมย์ 15 ส.ค. 21	*สายเอก*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	75
4.	วันสุดสัปดาห์ของสังคีตศาลา	*ทองเบิ้ม บ้านด่าน*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	81
5.	มหาดุริยางค์ไทย อีกที	*โซ่ง พงศ์โพราม*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	85
6.	คาราวาน หรือ คาราบาว " เหลา - สด – ไม่เนื้อ "	*นิธิ เอียวศรีวงศ์*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	88
7.	นับถอยหลังอวสานดนตรีไทย	*ผศ. เอี่ยม ทองดี*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	97
8.	นิวรณ์กำแพงในดนตรีไทย	*สงัด ภูเขาทอง*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	102
9.	นักดนตรีไทยจ๋า !	*ขิมป่อง*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	110
10	ดนตรีไทยในทัศนะของนักดนตรีสากล	*สุกรี เจริญสุข*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	113
11	ดนตรีไทยรับใช้ใคร	*นิรนันท์*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	120
12	ด้วยความห่วงใย... จากครูดนตรีไทยคนหนึ่ง	*สุรพล จันทราปัตย์ และคนอื่นๆ : สัมภาษณ์*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	125
13	สังคมปัจจุบันกับวิวัฒนาการของดนตรีไทย	*กรกฎ หลักเพชร*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	133
14	ดนตรีไทยกับคนรุ่นใหม่ทางขนานจริงหรือ ?	*ธงชัย สิทธิกรณ์*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	139
15	บันทึกของนายแก้ว เรื่องดนตรีและมหรสพรับเสด็จจดหมายเหตุประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ ปี 2482	*พูนพิศ อมาตยกุล*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	144
16	ฝรั่งกับดนตรีไทย ผลได้ผลเสียที่ควรพิจารณากันบ้าง	*พูนพิศ อมาตยกุล*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	152

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
17	ผลผลิตปริญญาดนตรีไทย ผลิตอะไร	*อานันท์ นาคคง*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	168
18	เยาวชนไทยความหวังแหล่งสุดท้ายกับความอยู่รอดของวงดนตรีไทย	*สงัด ภูเขาทอง*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	173
19	กว่าจะเป็นศิษย์ครูกลัก	*วัลลภิศร์ สดประเสริฐ*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	176
20	บางตอนจาก เมื่อลมรู้โรย	*จำเนียร ศรีไทยพันธ์*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	181
21	เพชรน้ำงามในวงดนตรีไทย	*สาทิส อินทรกำแหง*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	186
22	ไหว้ครู ครูมนตรี ตราโมท	*สุจิตต์ วงษ์เทศ*	*รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	194
23	ดนตรีไทย : ฤาจะถึงกาลสิ้นยุค	*พ. ภิรมย์ดุริยางค์*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	198
	ตะวันตก			
24	ไอแซค สเติร์น วิจารณ์ พาโบล คาซาลส์	*ไอแซค สเติร์น*	*เจตนา นาควัชระ*	202
25	จอร์จ เซล : พลังและความชัดเจนทางศิลปะ	*ฮาโรลด์ ซี. โชนเบิร์ก*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	207
26	เคลมเพอเรอ	*เซอร์ เนวิล คาร์ดุส*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	212
27	วงซิมโฟนีกรุงเทพกับวาทยกรคนใหม่ คนไข้ฟื้นแล้ว	*เจตนา นาควัชระ*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	217
28	BSO ที่ธนาคารกรุงเทพ ไข้ขึ้นอีกแล้ว	*เจตนา นาควัชระ*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	223
29	โลกาภิวัตน์ของคนกลุ่มน้อย การแสดงดนตรีของวงเวิร์ลด์ฟิลฮาร์โมนิก	*เจตนา นาควัชระ*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	228
30	พิธีกรรม ความโปร่งใส และปรัชญาที่มาของดนตรี : การมาเยือน ของวงมิวนิค ฟิลฮาร์โมนิก	*เจตนา นาควัชระ*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	237
31	เมื่อบีเอสโอไต่บันไดไปหาครู หรือทางอันไม่รู้จบของ โยฮันเนส บราห์มส์	*เจตนา นาควัชระ*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	246
32	เมนูฮินวิจารณ์นักวิจารณ์ดนตรี	*เยฮูดิ เมนูฮิน*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	253
33	ซิมโฟนี หมายเลข 2 ของบราห์มส์	*เอดูอาร์ด ฮันสลิค*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	257

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
34	คารายาน : การอำนวยเพลงครั้งสุดท้าย	*แซมมวล ลิปมาน*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	262
35	ปีแอร์ มองเตอ	*เวอร์จิล ทอมสัน*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	268
36	บทสนทนากับเมนูฮิน	*เดวิด ดูบาล*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	273
37	กำไรไร้ขีดจำกัด ทำลายการสร้างสรรค์	*นิธิ เอียวศรีวงศ์*	*เจตนา นาควัชระ*	278
38	ทอสกานินีและนักวิจารณ์ดนตรี	*บี.เอช. แฮกกิน*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	284
39	คืนที่อรุณ (ไม่) รุ่ง เพราะชวนหลับกันตลอด !?!	*ต่อพงษ์ เศวตามร์*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	290
40	ครั้งหนึ่งในชีวิต (ตามไปดูเบื้องหลังแห่งความสำเร็จ)3 สัปดาห์ในค่ายเปียโนเมืองมอสโคว์ ประเทศรัสเซีย	*นภานันท์ จันทร์อรทัยกุล*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	295
41	ดนตรีชั่วชีวิต	*ฮาโรลด์ ซี. โชนเบิร์ก*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	304
42	เมื่อโบโรดินาต้องต่อกรกับโทรศัพท์มือถือ	*ฟิลิป แอนซัน*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	314
43	เทศกาล “ค้นหาวิญญาณ” ของอัลเฟร็ด ชนิตเก้	*แอนดรู พอร์เตอร์*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	320
44	โบโรดิน ควอเต็ท : ห้าสิบปีแห่งความยิ่งยงที่ผันผวน	*ธนา วงศ์ญาณณเวช*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	324
45	การบันทึกเสียงเพลงคลาสสิก	*เจมส์ บาดาล*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	329
46	วันที่ดนตรีคลาสสิกถึงกาลอวสาน	*นอร์แมน เลเบรชท์*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	334
47	บทวิจารณ์เมนูฮิน	*เซอร์ เนวิล คาร์ดุส*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	340
48	ทอสกานินี นายวงดนตรีเอก	*เทพ จุลดุลย์*	*บวรพงศ์ ศุภโสภณ*	347
49	คนเยอรมัน คนยิว และ ดนตรี	*ดาเนียล บาเร็นบอยม์*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	355
50	ยิตส์ชาค เพิร์ลมาน	*แจ็ค ไรเมอร์*	*ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์*	359

ลาวแพนเพลงที่สะท้อนวิญญาณแห่งการต่อสู้ของประชาชน

สมชาย ปรีชาเจริญ

มีเพลงไทยสากลอยู่เพลงหนึ่ง ซึ่งสังเกตได้ว่าออกอากาศจากสถานีวิทยุต่างๆบ่อยครั้งกว่าเพลงอื่นๆหลายเพลง ถ้าหากเข้าใจไม่ผิด เพลงนี้ดูเหมือนจะเป็นเพลงใหม่ ชื่อของเพลงและชื่อผู้ประพันธ์เพลงนั้นได้พยายามเงี่ยหูฟังอยู่ แต่ทว่ายังไม่พบว่าได้มีการประกาศเป็นกิจจะลักษณะ จึงน่าเสียดายที่ไม่สามารถจะบันทึกมาเสนอได้ แต่ถึงอย่างไรก็ดีได้พยายามจดจำเนื้อเพลงไว้ได้ตอนหนึ่ง เนื้อในตอนท้ายของเพลงนั้นมีอยู่ว่า “ชื่นๆใจมีน้องมาเชยมาชม อย่ามาดอมมาดมชมน้องดังมวลมาลี” (ถ้าหากจะมีถ้อยคำผิดพลาดก็ขออภัยท่านผู้ประพันธ์เพลงไว้ ณ ที่นี้ด้วย)

เพลงนี้ เท่าที่ฟังและจำได้ เข้าใจว่าได้ดัดแปลงมาจากเพลงลาวแพนอันเป็นเพลงไทยเดิมลือชื่อเพลงหนึ่ง ผู้ที่สนใจฟังเพลงไทยเดิมอยู่บ้าง คงจะไม่มีใครลืมเพลงลาวแพนนี้เสียได้ เพราะในกระบวนเพลงที่บรรเลงเดี่ยวอวดฝีมือแล้ว ลาวแพนเป็นเพลงเอกเพลงหนึ่งที่นิยมเดี่ยวกัน ทั้งโดยทางปี่ ทางระนาดเอก, ทางฆ้อง, ทางขิม, ทางจะเข้, และอื่นๆที่ได้ยินบรรเลงกันบ่อยที่สุดในยุคนี้ก็คือเดี่ยวลาวแพนทางขิมและทางจะเข้

เพลงลาวแพนนั้น เป็นเสมือนสำรวมใหญ่ของเพลงลาวพื้นเมือง กล่าวคือมีเพลงลาวพื้นบ้านตามชนบทรวมอยู่ในเพลงใหญ่นั้นหลายเพลง ทุกเพลงที่นำมารวมกันเข้าไว้นั้นต่างมีกลิ่นไอของชีวิตแบบลาวอยู่อย่างสมบูรณ์ คือมีลักษณะทำนองที่ส่อให้เห็นความรักในธรรมชาติเจือระคนอยู่ด้วย ถ้าจะพูดเป็นศัพท์ก็ต้องว่ามีลักษณะแห่งชนชาติ บรรจุอยู่อย่างเด่นชัดบริบูรณ์

ในการฟังเพลงลาวแพนที่บรรเลงกันในปัจจุบันนี้ ความรู้สึกที่ผู้ฟังได้รับก็คือ ความระรื่น, ร่าเริง, อ่อนหวาน, บรรยากาศของเพลงดูคล้ายกับจะแสดงให้เห็นชีวิตของประชาชนชาวลาวที่รื่นเริง อยู่ท่ามกลางธรรมชาติอันงามชื่นสดใส ความพริ้วไหวของท่วงทำนองที่อ่อนหวาน ทำให้ดูเหมือนว่าเพลงนี้จะทำการสะท้อนถ่ายความอ่อนหวานที่ประชาชนลาวได้รับจากธรรมชาติออกมาเสนอผู้ฟัง ในบางครั้ง การหลบเสียงและเปลี่ยนระดับเสียงของเพลง ทำให้ดูเหมือนการฉอเลาะเร้าวอนและรำพึงออดอ้อนระหว่างหนุ่มสาวพื้นบ้านที่เอียงอาย และบางครั้งก็แสดงถึงความน้อยเนื้อต่ำใจของฝ่ายชายที่เฝ้าวิงวอน หรืออะไรทำนองนั้น

ความรู้สึกดังกล่าวนี้เอง ที่ได้เป็นเครื่องบันดาลใจให้ผู้ประพันธ์เพลงแห่งยุคปัจจุบัน นำเพลงลาวแพนมาประพันธ์ขึ้นใหม่เป็นเพลงในจังหวะสากล ถ้าเราจะพิจารณากันในด้านรูปแบบหรืออีกนัยหนึ่งท่วงทำนองของเพลงที่ดัดแปลงมาประพันธ์ใหม่ ก็จะต้องยอมยกย่องผู้ประพันธ์ว่าดัดแปลงได้นิ่มนวล และรักษาท่วงทำนองหรือลีลาของเพลงลาวแพนเดิมไว้ได้อย่างงดงาม คือยังรักษาลักษณะแห่งชนชาติของเพลงไว้ได้แม้จะไม่สมบูรณ์นักก็ต้องเรียกได้ว่าเกือบสมบูรณ์ แต่ถ้าพิจารณาในด้านเนื้อหาของเพลงก็อาจจะรู้สึกว่า ผู้ประพันธ์ตัดเอาความรู้สึกทางด้านความ

รักธรรมชาติออกไปเสียเกือบหมด สิ่งที่เหลืออยู่เป็นชิ้นเป็นอันในเพลงที่ประพันธ์ดัดแปลงใหม่ก็คือลักษณะฉอเลาะและเร้าวอนระหว่างชายหนุ่มกับหญิงสาว แต่ถึงกระนั้นแล้วก็ดี ลักษณะที่ฉอเลาะเร้าวอนที่เหลืออยู่ก็ถูกดัดไปจากรูปเดิมเสียเกือบจะสิ้นเชิง นั่นคือแทนที่จะเป็นการแสดงการฉอเลาะเร้าวอนแบบชาวบ้านๆ ดังที่เพลงลาวแพนเดิมแสดงออก มันกลับกลายมาเป็นการแสดงความกระเง้ากระงอดแง่งอนแบบของชนชั้นกลางเสียฉิบ เป็นอันว่าถ้าจะมีข้อเสีย มันก็เสียอยู่ตรงผู้ประพันธ์ได้ดึงเอาเพลงที่รับใช้ชีวิตของประชาชนพื้นบ้านอย่างง่ายๆ มาเป็นเพลงที่รับใช้รูปแบบชีวิตของชนชั้นกลางแห่งยุคเสียอย่างน่าเสียดาย!

เท่าที่กล่าวมาข้างต้นนี้ เป็นการกล่าวโดยเปรียบเทียบเพลงลาวแพนที่ดัดแปลงใหม่เข้ากับเพลงลาวแพนเดิมตามลีลาที่บรรเลงกันอยู่อย่างอ่อนหวานในปัจจุบัน

เพลงลาวแพนนี้ ถ้าหากจะกล่าวกันถึงลักษณะดั้งเดิมของมันทีเดียวแล้ว มันมิได้มีลักษณะอ่อนหวานเร้าวอนดังที่บรรเลงกันอยู่ในปัจจุบันนี้เลย ลักษณะเพลงลาวแพนดั้งเดิมเป็นเพลงที่สะท้อนถ่ายความเคียดแค้น, ความเร่าร้อน, ความทุกข์ทนและทุกข์ระทม, ความปวดร้าว ในบางตอนก็มีลักษณะฮึดสู้ มีลักษณะโกรธแค้นบางครั้งมีลักษณะอ่อนโยน ซึ่งหมายถึงการดับอารมณ์เคียดแค้นให้สงบลง และมีการบรรเลงในทางอ่อนหวานอยู่บ้าง ซึ่งเป็นความหมายของการปลอบใจผู้ที่ทุกข์ยากคั่งแค้น

ลักษณะของเพลงลาวแพนเดิมที่มีดังกล่าวนั้นก็เนื่องมาจากมันเป็นเพลงของพวกเชลยลาวที่ถูกจับกวาดต้อนลงมาอยู่ในกรุงเทพฯ เมื่อคราวศึกเจ้าอนุวงศ์กษัตริย์เวียงจันทน์ในสมัยรัชกาลที่สาม พวกเชลยลาวเหล่านี้คือพวกประชาชนที่เจ้าอนุวงศ์เกณฑ์ลงมาโจมตีกรุงเทพฯ เพื่อปลดแอกเวียงจันทน์จากไทย แต่เมื่อยกมาถึงเพียงนครราชสีมาก็ถูกต้านตีจนแตกยับเยิน เชลยลาวที่ถูกจับได้ถูกกวาดต้อนลงมาในกรุงเทพฯ พวกเจ้าขุนมูลนายฝ่ายศักดินาไทยกระทำการทารุณเอาตามอำเภอใจ พวกเชลยเหล่านั้นได้รับความเดือดร้อนอย่างแสนสาหัส แต่เนื่องด้วยพวกเชลยลาวปราศจากการนำอันเข้มแข็งปราศจากการจัดตั้งอันมีระเบียบ การที่จะลุกฮือขึ้นต่อสู้จึงกลายเป็นเรื่องในฝัน เป็นเรื่องท้อแท้ เป็นสิ่งเป็นไปไม่ได้ ทางออกของเขาก็คือระบายความเคียดแค้น ความเร่าร้อน ความปวดร้าว และทุกข์ยากออกมาเป็นบทเพลง เพลงบทนั้นก็คือเพลงลาวแพน ถ้าหากจะพิจารณาดูเนื้อร้องของเพลงลาวแพนเดิม ก็จะได้พบเนื้อร้องที่สะท้อนถ่ายความรู้สึกของเชลยลาวไว้อย่างสมบูรณ์ตามที่กล่าวมาข้างต้น ดังนี้ :

“ฝ่ายพวกลาวเป่าแคนแสนเสนาะ มาสอเพาะเข้ากับแคนแสนขยัน เป็นใจความยามยากจากเวียงจันทน์ ตกมาอยู่เขตขัณฑ์อยุธยา อีแม่คุณเอ๋ยเฮาบ่เคยจะตกยาก ตกระกำลำบากแสนยากนี้หนักหนา พลัดทั้งที่ดินถิ่นฐาน พลัดทั้งบ้านเมืองมา พลัดทั้งปู่ พลัดทั้งย่า ทั้งยาย พลัดทั้งแม่ลูกเมีย พลัดทั้งเสียลูกเต้า พลัดทั้งพงศ์เผ่า ทั้งลูกเต้าก็หนีหาย บักไทยมันเฒี่ยนบักไทยมันขังจนไหล่จนหลังของข้อยนี่ลาย จะตายเสียแล้วหนาที่ในป่าดงแดน ผ้าทอก็บ่มีนุ่งผ้าถุงก็บ่มีห่ม คาดแต่เตี่ยวเกลียวกลมหนาวลมนี่เหลือแสน ระเหินระหกตกยากต้องเป็นคนกากคนแกน มีแต่แคนคันเดียวก็พอได้เที่ยวขอทานเขากิน ตกมาอยู่ในเมืองต้องถีบกระเดื่องกระด้อย สีซ้อมต่ำต้อยตะบิดตะบอยบ่ฮู้สิ้น ถือแต่เคียวหญ้าเอาไปให้ม้าของเพื่อนมันกิน เที่ยวซมซานไปทุกบ้าน

ทุกถิ่นจะได้กินก็แต่เดน แสนอึด (อด) แสนจนเหมือนอย่างคนตกนาฮก (นรก) มืดมนฝนตกเที่ยวหยกๆถกเขมรถือข้องส่องคบจับกบทุ่งพระเมรุ เปื้อนเลนเปื้อนตมเหม็นขมเหม็นคาว จับทั้งอ่างท้องขึงจับทั้งอึ่งท้องเขียว จับทั้งเปี้ยวทั้งปู จับทั้งหนูท้องขาว จับเอามาให้สิ้น มาต้มกินกับเหล้าเป็นกรรมของเรา เพราะอ้ายเจ้าเวียงจันทน์เพื่อนเอย”

ข้อความของเพลงในตอนต้นทั้งหมดได้แสดงถึงความเคียดแค้นและความทุกข์ยากของเชลยลาวไว้อย่างแจ่มชัดและตรงไปตรงมา ถ้าหากจะหวนนึกไปถึงการบรรเลงเพลงลาวแพนด้วยจะเข้ ซึ่งมีการกระแทกจังหวะโดยการดีดสายทบพร้อมกันทั้งสามสายดังกระหึ่ม เราก็จะมองเห็นอารมณ์อันอึดอัดและเคียดแค้นของผู้ประสบความทุกข์ยากและถูกกดขี่ได้อย่างดี ลีลาของลาวแพนบางตอนที่อ่อนพริ้วโหยหวน และการกลบเสียงเปลี่ยนระดับเสียง ได้แสดงให้เห็นความปวดร้าวในดวงใจของผู้ถูกกดขี่ได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด

สิ่งที่น่าสังเกตในเพลงนี้ก็คือ ในตอนสุดท้ายที่พวกเชลยยึดเอาการด่าอนุวงศ์เวียงจันทน์เป็นทางออกลักษณะป้ายโทษเช่นนี้ เป็นลักษณะของแนวคิดศักดินาที่ไม่ยอมนำตนเองเข้าเผชิญหน้ากับสภาพความจริง ความทุกข์ยากของเชลยลาวมาจากการทรมานของศักดินาไทย มิได้มาจากเจ้าอนุวงศ์ ตรงข้ามเจ้าอนุวงศ์เสียอีกที่ได้กระทำหน้าที่ของตนอย่างสมบูรณ์นั่นคือ ได้ต่อสู้เพื่อปลดแอกประชาชนลาวจากการกดขี่ของศักดินาไทย แต่การปราศจากการนำอย่างหนึ่งและการต่อสู้ของเจ้าอนุวงศ์มิได้กระทำโดยระดมปลุกประชาชนให้ตื่นตัวอย่างหนึ่ง ทำให้ประชาชนลาวมองไม่เห็นชัดเจนว่าใครคือมิตรและใครคือศัตรู การวิเคราะห์ปัญหาจึงได้ไขว้เขวไปลงเอยที่เจ้าอนุวงศ์ ว่าเป็นผู้สร้างกรรมทำเข็ญให้พวกตน แต่ถึงกระนั้นก็ดี ความรู้สึกเช่นนี้ก็มีส่วนจริงอยู่บ้างตรงที่เจ้าอนุวงศ์เองทำการต่อสู้ก็เพื่อสถาปนาตนเองเป็นศักดินาใหญ่แทนศักดินาไทยเป็นจุดหมายสำคัญมิได้มีความประสงค์ที่จะปลดเปลื้องทุกข์ของประชาชนแต่อย่างใด

เท่าที่พิจารณามาแล้ว เราจะเห็นได้ว่าเพลงลาวแพนแต่ดั้งเดิมเป็นเพลงที่สะท้อนถ่ายวิญญาณแห่งการต่อสู้ของประชาชนลาว ซึ่งแม้จะไขว้เขวอยู่บ้างก็ยังอยู่ในขั้นที่ดีกว่าเพลงต่างๆ อีกหลายเพลง ที่มิได้สะท้อนถ่ายวิญญาณเช่นนี้เลยแม้แต่น้อย

สาเหตุที่เพลงลาวแพนจะกลายมาเป็นเพลงอ่อนหวาน เพลงร่าเริง เพลงรักนั้น ดูเหมือนจะอยู่ที่นักดนตรีไทยของศักดินา ที่ได้บิดเบือนเอาเพลงนี้มาเน้นหนักตรงช่วงอ่อนหวานแล้วบรรเลงเสียด้วยลีลาใหม่ตามความนิยมของตนซึ่งมองไม่เห็นพลังแห่งการต่อสู้ของประชาชนในทางการเมือง ด้วยเหตุนี้ เพลงลาวแพนจึงได้ถูกแปรโฉมจากเพลงของประชาชนมาเป็นเพลงของศักดินา และจนกระทั่งกลายมาเป็นเพลงกระเง้ากระงอดของชนชั้นกลางในที่สุด

ที่มา: สมชาย ปรีชาเจริญ. "ลาวแพนเพลงที่สะท้อนวิญญาณแห่งการต่อสู้ของประชาชน". **ชีวิตและศิลปะ**. กรุงเทพฯ : ชัยวัฒนาการพิมพ์, 2523.

บทวิเคราะห์

บทความชิ้นนี้อยู่ในหนังสือ “ชีวิตและศิลปะ” ซึ่งผู้เขียนได้รวบรวมบทความต่างๆ โดยมุ่งเน้นในการแสวงหางานศิลปะที่ปลุกเร้าให้ประชาชนตื่นขึ้นมามองดูความเป็นจริงของชีวิต และปลุกเร้าให้หาหนทางแก้ไขความอัปลักษณ์ทั้งมวลในชีวิตให้กลายเป็นสิ่งดีงาม ในบทความชิ้นนี้ได้แสดงถึงประเด็นสำคัญ คือการถ่ายทอดความหมายและอารมณ์แท้จริงของบทเพลง “ลาวแพน” ซึ่งผู้เขียนได้ยกถึงความเป็นมาในทางประวัติศาสตร์ซึ่งเป็นที่มาของบทร้องและลีลาการบรรเลง ซึ่งได้แสดงและบรรยายได้อย่างชัดเจนตามความเป็นจริงของตัวบทเพลง ซึ่งแสดงถึงความสอดคล้องกันทั้งในแง่ความหมายและลีลาในการบรรเลง สิ่งที่ผู้เขียนได้ตั้งข้อสังเกตและเป็นประเด็นสำคัญในบทความนี้คือ การตีความและทำให้ความหมายของบทเพลงนี้เปลี่ยนไป ซึ่งประเด็นนี้เป็นเรื่องที่ไม่ค่อยมีการพูดถึงกันในวงการดนตรีไทย และในการบรรเลงดนตรีไทยก็มักจะเป็นการพูดถึง ลีลา ความไพเราะของตัวบทเพลงมากกว่าความหมายที่แท้จริง ซึ่งในตอนท้ายของบทความนี้ผู้เขียนได้แสดงความเห็นว่า “สาเหตุที่เพลงลาวแพนจะกลายเป็นเพลงอ่อนหวาน เพลงร่าเริง เพลงรักนั้น ดูเหมือนจะมีอยู่ที่นักดนตรีไทยของศักดินาที่ได้บิดเบือนเอาเพลงนี้มาเน้นหนักตรงช่วงอ่อนหวานแล้วบรรเลงเสียด้วยลีลาใหม่ตามความนิยมของตน” ข้อความนี้แสดงให้เห็นถึงปัญหาและการกลับไปมองในการแสวงหาความหมายและความสัมพันธ์ระหว่างบริบทและชีวิตจริงในตัวงานศิลปะดนตรีไทย ที่นับวันดูเหมือนจะเปลี่ยนแปลงกระแสไปตามผู้ที่มีอิทธิพลต่อดนตรีนั้น จนละเลยต่อการเข้าใจและศึกษาในความหมายและความเป็นมาเพื่อจะให้ผู้ฟังได้มีความเข้าใจในความหมาย นอกเหนือจากการนำเสนอในเรื่องเทคนิค การบรรเลงและลีลาในทางดนตรีแต่เพียงอย่างเดียว ซึ่งเป็นสภาพการณ์ในปัจจุบันที่ดนตรีไทยกำลังเป็นอยู่

นอกจากนั้นข้อสังเกตที่ผู้เขียนได้นำเสนอในตอนต้นนั้น เป็นสิ่งที่ทำให้ชวนคิดว่าตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาการผันแปรความหมายและลีลาของดนตรีไทยนั้นเป็นไปอย่างอิสระขึ้นกับรสนิยมและแนวคิดเฉพาะบุคคลมากกว่าการคำนึงถึงความเหมาะสมดังที่กล่าวมาแล้ว ประเด็นเหล่านี้อาจจะเป็นการเสนอทัศนะเกี่ยวกับวิธีหรือแนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ของไทยที่ไม่ยึดในเรื่องรูปแบบความหมายที่แท้จริงเท่ากับการแสดงความคิด ความสามารถเฉพาะบุคคล ดังจะเห็นได้จาก “ลาวแพน” ซึ่งในปัจจุบันจะสามารถพบเห็นได้ในหลายลีลา และหลายเนื้อร้องที่แตกต่างกันไป โดยไม่จำเป็นจะต้องคำนึงถึงความหมายและบริบทในภาพประวัติศาสตร์เท่าใด นอกจากการใช้เพลงเป็นเครื่องมือในการแสดงความสามารถของผู้เล่นเท่านั้น

สาระและจุดประเด็นต่างๆในบทความนี้น่าจะเป็นการกระตุ้นและปลุกให้เกิดการศึกษาในแง่ของความหมายในดนตรีไทย และบทเพลงต่างๆมากขึ้น มากกว่าพูดถึงความสามารถใน

การบรรเลงที่ในที่สุดก็ยากที่จะตอบว่าอะไรคือความเหมาะสม แต่หากมีการศึกษาและการพูดถึงบริบท และความหมายที่เป็นที่มาที่แท้จริงแล้ว ก็น่าจะเป็นจุดเริ่มในการวิเคราะห์ วิจารณ์ดนตรีไทยได้ชัดเจนขึ้นทั้งในด้านของการอนุรักษ์และพัฒนา

รังสิพันธุ์ แข็งขัน : ผู้วิเคราะห์

“เยื่อไม้”
มิติใหม่ของเพลงสุนทราภรณ์

เจตนา นาควัชระ

พวกเราเป็นจำนวนมากที่แห่แหนกันเข้าไปฟังและชมรายการ “บานเช้า-บานเย็น” ของวงดนตรี *เยื่อไม้* ที่โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 2 ตุลาคม 2531 คงจะไม่ใช่ผู้ที่ไม่รู้จัก *เยื่อไม้* มาก่อน ส่วนใหญ่คงจะเป็นผู้ที่มีใจสวามิภักดิ์ต่อนักร้องนักดนตรีกลุ่มนี้อยู่แล้ว จากการที่ได้ฟังเทปบันทึกเสียงที่วางขายอยู่ทั่วไป หรือได้ชมมิวสิควิดีโอมาก่อน กล่าวได้ว่าเรามุ่งที่จะได้รับการยืนยันบางอย่างมากกว่าที่หวังจะได้ค้นพบสิ่งแปลกใหม่ที่เรายังไม่รู้จัก บางคนซึ่งเป็นคนช่างสงสัยและไม่ไว้วางใจธุรกิจบันเทิงเป็นทุนเดิมอยู่แล้วก็คงต้องการจะพิสูจน์ว่า เวลาบรรเลงจริงวง *เยื่อไม้* จะทำได้ดีเท่ากับที่อัดลงแถบบันทึกเสียงไว้หรือไม่ เพราะเทคนิคการตัดต่อในยุคปัจจุบันพัฒนาไปได้ไกลมากเสียจนสามารถกลบข้อบกพร่องต่าง ๆ ไปได้

สำหรับผมเองนั้นเป็นโรคที่อาจเรียกเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า “Suntharapornmania” มาตั้งแต่เด็ก ซึ่งจนกระทั่งปัจจุบันก็ยังรักษาไม่หาย เมื่อ *เยื่อไม้* จัดรายการ “ต้อนรับกึ่งศตวรรษสุนทราภรณ์” ผมก็ต้องดั้นด้นไปถึงโรงละครแห่งชาติให้จงได้ ดังที่ผมได้เคยให้อรรถาธิบายไว้โดยพิสดารแล้วในบทความเรื่อง “มรดกสุนทราภรณ์” (หน้า 18) ผมเชื่อว่าเพลงสุนทราภรณ์จะมีชีวิตยืนยาวต่อไปได้ ก็ต่อเมื่อมีผู้ที่นำคีตนิพนธ์มา “ตีความใหม่” ผมจึงชื่นชมกับวง *เยื่อไม้* ที่ได้สร้างคุณูปการต่อวงการดนตรีสากลของไทยด้วยการเสนอผลงานของสุนทราภรณ์ในรูปของการตีความใหม่ ที่บ่งบอกถึงความสามารถในทางคีตศิลป์และสติปัญญาที่ล้ำลึก โดยเฉพาะทรงวุฒิ จรูญเรืองฤทธิ์ ผู้ซึ่งเป็นศิษย์ของครูเอื้อนั้น เขาได้บูชาครูด้วยวิธีที่ดีที่สุดแล้ว คือนำงานของครูมาตีความใหม่ เรียกได้ว่าเป็นการคิดเลยครูออกไปโดยมิใช่คิดเป็นการนอกครูหรือล้างครู

การแสดงสดในวันที่ 2 ตุลาคม ไม่ได้ทำให้ผมผิดหวัง แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นโอกาสให้ผมได้สังเกตเห็นข้อบกพร่องบางประการที่ผมคิดว่าเป็นสิ่งที่ปรับปรุงแก้ไขได้

กล่าวโดยทั่วไป รายการ “บานเช้า-บานเย็น” จัดได้ดีมาก คงมีการตระเตรียมกันอย่างรอบคอบ และคงได้ใช้ความคิดกันมามากในการหากรอบมากำกับรายการ อันจะทำให้การแสดงครั้งนี้มีความหมายและมีเอกภาพ กรอบที่กล่าวถึงนี้ คือ กรอบแห่งเวลา คือตั้งแต่ยามเช้าไปถึง ยามเย็น การคัดสรรเพลงจึงเป็นไปอย่างมีระบบ

ญาณี ตราโมท ทำหน้าที่โฆษกได้อย่างพอเหมาะพอดี ใช้อารมณ์ขันอย่างไม่ขาดไม่เกิน ในช่วงที่อรุณโรจน์ เลี่ยมทอง เข้ามาร่วมสนทนาด้วย ก็ยิ่งทำให้บรรยากาศเป็นกันเองยิ่งขึ้น (แม้ว่าเราจะสังเกตได้ว่ามีสคริปต์วางอยู่บนโต๊ะ ก็มิได้ทำให้เสียรส) การสนทนาแต่ละช่วงเป็นการเข้าสู่เพลงที่จะบรรเลง มิใช่เป็นการคุยกันอย่างเรื่อยเจื้อยโดยไร้จุดหมายเหมือนอย่างรายการดนตรีบางรายการ แสงสีที่ใช้บนเวทีก็ไม่มากเกินไปจนเป็นการเบนความสนใจไปจากการฟังเพลง (ผมได้แต่เป็นห่วงว่า การเอานกพิราบมาปล่อยในโรงละครแห่งชาติ เป็นการยุติธรรมแล้วหรือกับนก และกับผู้ที่ต้องมีหน้าที่ทำความสะอาดโรงละคร) กล่าวโดยสรุป การจัดฉากและการกำกับเวทีเป็นไปอย่างมีรสนิยม เป็นการเสริมรสแห่งคีตศิลป์

จุดเด่นของรายการนี้อยู่ที่วงดนตรีและนักร้องอย่างไม่ต้องสงสัย วง *เยื่อไม้* เป็นวงดนตรีที่แตกต่างไปจากวงดนตรีต้นแบบของสุนทราภรณ์ อันเป็นวงประเภทบิ๊กแบนด์ การประสมวงของเยื่อไม้เป็นการประสมวงแบบหลวม ๆ เสียงของวงจึงมิได้เป็นเสียงแน่นแบบวงเครื่องเป่าของเดิม คงไม่จำเป็นต้องแจกแจงในที่นี้ว่า วงเยื่อไม้ประกอบด้วยเครื่องดนตรีอะไรบ้าง เพราะเป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้ว เท่าที่สังเกตได้ ผู้ที่ควบคุมวงที่แท้จริงจะเป็นผู้เล่นเปียโน และผู้เรียบเรียงเสียงประสาน คือ ทรงวุฒิ จรูญเรืองฤทธิ์ ซึ่งไม่พยายามแสดงตัวให้โดดเด่นหรือเน้นว่าเครื่องดนตรีของตนเป็นตัวนำ ถ้าพูดภาษาดนตรีตะวันตก ก็คงจะทำหน้าที่ราวกับจะเป็นคีย์บอร์ดประเภทเล่นคลอวง (bass continuo) ในดนตรีสมัยบารอค นักดนตรีที่มีบทบาทนำ คือ นพ โสตถิพันธุ์ ผู้เล่นไวโอลิน ทำหน้าที่ราวกับเป็นหัวหน้าวง (leader) ของวงดนตรีแบบตะวันตกที่ไม่มีวาทยกร

คงไม่มีความจำเป็นจะต้องเน้นว่า นพเป็นตัวจักรสำคัญที่สุดในกระบวนการ “ตีความใหม่” ของวง *เยื่อไม้* ที่ทำให้การบรรเลงของวงนี้แตกต่างไปจากวง *สุนทราภรณ์* เสียงไวโอลินของนพเหมาะมากสำหรับการการบรรเลงด้วยวงดนตรีประเภทนี้ ลีลาการเล่นหลากหลาย ปรับเปลี่ยนได้ตามอารมณ์ของเพลง หวานก็ได้ ห้วนก็ได้ ตลกก็ยังได้ บางตอนจะเล่นเป็น “ด้น” (improvisation) นักดนตรีบางคนอาจจะมีข้อกังขาอยู่บ้างกับการบรรเลงของนพในแง่ที่ว่า การด้นในบางครั้งดูจะเป็นการผละหนีจากแก่นของทำนองเพลงไปไกลมาก [คล้ายๆกับ คาเดนซา (cadenza) บางชิ้นนี้ดูเหมือนจะไม่สนใจแก่นแท้ของตัวคอนแชร์โต้เอง เช่น cadenza ของชนิตเค (Schnitke) ที่แต่งขึ้นให้บรรเลงกับไวโอลินคอนแชร์โต้ของเบโธเฟน] อีกประการหนึ่ง การแสดงความเข้มข้นของอารมณ์ด้วยการ “รูด” หรือ “ลาก” ที่นพทำอยู่บ่อยครั้งนั้น ในบางครั้งอาจจะหวานเกินไปจนเสียรส

คงจะต้องขอจบรายการ “สอนหนังสือสังฆราช” แต่เพียงเท่านี้ก่อน และขอย้อนกลับมาพิจารณาการบรรเลงของวงเยื่อไม้ทั้งวง การปรับเสียงของวงตามลีลาของทำนองที่เปลี่ยนไปทำได้น่าประทับใจเช่นกัน จาก “แน่น” เป็น “เบา” จาก “ดัง” เป็น “ค่อย” จาก “หนา”

เป็น “บาง ” ทำได้แนบเนียน เพลง *ปาหนัน* อาจจะเป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดของความสามารถของ *เยื่อไม้* ในด้านนี้

การบรรเลงสดในรายการ “บานเช้า-บานเย็น” พิสูจน์ให้เห็นได้ชัดว่า วงดนตรีวงนี้มีความมั่นใจในตนเองมาก ผมคิดว่าบางเพลงบรรเลงได้มีชีวิตชีวากว่าที่อัดลงเทปไว้เสียด้วยซ้ำ เช่น *พรจุมพิต* และ *มั่นใจไม่รัก* เรื่องของความแตกต่างระหว่างการบรรเลงจริงกับการบรรเลงในห้องอัดเสียงนั้นเป็นสิ่งที่ผู้ที่อยู่ในการวงดนตรีทราบกันดี นักดนตรีที่ดีมักจะสามารถส่งโทรจิตกับผู้ดู ผู้ชม ผู้ฟัง ไปในทางที่เสริมคุณค่าทางคีตศิลป์ของการแสดงไดของ ของการแสดงได้

เป็นที่น่าเสียดายว่า รายการนี้เป็นการบรรเลงเพลงสุนทราภรณ์ที่วงเยื่อไม้ได้นำมาบันทึกเสียงไว้เท่านั้น ด้วยเหตุนี้ วงดนตรียามาฮาซาวนด์ (Yamaha Sound) ซึ่งได้รับเชิญมาร่วมรายการ จึงมีโอกาสบรรเลงน้อยมาก มองไปบนเวทีแล้วดูราวกับว่าผู้จัดรายการไปเชิญวงยามาฮาซาวนด์มาฟังวง *เยื่อไม้* แต่เท่าที่วงยามาฮาซาวนด์ได้มีโอกาสบรรเลง ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นการประกอบลีลาศบนเวที ผมอดคิดเข้าข้างคนรุ่นใหม่ไม่ได้ว่าความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรีตะวันตกในบ้านเราได้ก้าวหน้าไปมาก ผมคงจะต้องยอมเอาคอมาขึ้นเขียง และให้ข้อคิดเห็นในเชิงประเมิน คุณค่าอย่างตรงไปตรงมาว่า วงดนตรียามาฮาซาวนด์บรรเลงเพลงสุนทราภรณ์ได้ดีกว่าวงสุนทราภรณ์เอง ไม่ว่าในยุคใดที่ผมเคยได้ยินได้ฟังมาด้วยตัวเอง ผมได้แสดงความหวังเอาไว้ในบทความเรื่อง “มรดกของสุนทราภรณ์” ว่าสักวันหนึ่งการตีความใหม่ในลักษณะที่สร้างสรรค์น่าจะเกิดขึ้นได้ และมันก็ได้เกิดขึ้นแล้วให้เราได้เห็นประจักษ์ ผมไม่คิดว่าที่ผมกล่าวมาเช่นนี้เป็นการยุยงให้คนรุ่นหลัง “ล้างครู”

ท่านผู้อ่านอาจจะเริ่มคลางแคลงใจแล้วว่า เหตุใดผมยังไม่วิจารณ์การขับร้องของ “ดารา” ทั้งสอง คือ อรวี สัจจานนท์ และวีระ บำรุงศรี ผมขอเรียนว่าจงใจให้เป็นเช่นนั้น เพราะผมเชื่อว่าความสำเร็จของ *เยื่อไม้* เป็นความสำเร็จในระดับหมู่คณะ และถ้าจะมีผู้ใดสมควรได้รับการยกย่องให้เป็นดาราก็เห็นจะเป็นทั้งนักดนตรีและนักร้องที่ทำงานร่วมกันได้อย่างราบรื่นและมีประสิทธิภาพยิ่ง ถึงอย่างไรก็ตาม เราคงจะต้องแสดงความยินดีต่อ “ผู้ใหญ่” ในวงการที่ได้ “ค้นพบ” นักร้องทั้งสองและฝึกปรือให้เขาได้มามีส่วนในกระบวนการตีความใหม่ที่สำคัญยิ่งในครั้งนี้ นอกจากจะมีความสามารถในการร้องแล้ว อรวีและวีระยังพูดจาได้แคล่วคล่อง ทำหน้าที่เป็นโฆษกไปด้วยในตัวในบางครั้ง และกล้าที่จะแสดงออกซึ่งความคิดเห็นที่เป็นของตัวเอง ต่อคำถามที่ว่าเหตุใดจึงชอบร้องเพลงสุนทราภรณ์ อรวีให้คำตอบที่เน้นความหลากหลายของคีตนิพนธ์ของสุนทราภรณ์ ซึ่งเธอเองก็ได้พิสูจน์ให้พวกเราได้เห็นแล้วว่า เธอร้องเพลงสุนทราภรณ์ได้ในหลายแบบ ทั้งที่เป็นเพลงที่บุษยา รังสี เคยร้อง หรือเพลงของรวงทอง ทองลั่นทม รวมไปจนถึงเพลงเร็วของศรีสุดา รัชตวรรณ แสดงว่าเธอรู้ดีว่าเธอกำลังทำอะไรอยู่

สำหรับวีระนั้น เขาให้คำตอบที่มีลักษณะท้าทายอยู่มากทีเดียว โดยเน้นว่าเพลงสุนทราภรณ์นั้นยาก ถ้าร้องเพลงของสุนทราภรณ์ได้ก็ร้องเพลงของคนอื่นได้ ผมอยากจะคิดเข้าข้างวีระว่าเขาเองก็คงจะสำนึกได้ว่า เขายังไต่บันไดขึ้นไปหาสุนทราภรณ์อยู่ และถ้าพิจารณาจากเทปทั้ง 4 ชุดที่ออกมาแล้ว ผมเชื่อว่าวีระร้องได้ดีที่สุดในชุดที่ 2 ซึ่งมิใช่เพลงสุนทราภรณ์ โดยเฉพาะเพลงที่ชรินทร์ นันทนาคร เคยร้องด้วยแล้ว วีระเข้าถึงวิญญาณของเพลงเหล่านี้ได้อย่างดียิ่ง เราอาจจะต้องยอมรับว่า ยังมีอุปสรรคบางอย่างที่ขวางกั้นมิให้วีระเข้าถึงแก่นของเพลงสุนทราภรณ์ได้ในทุกกรณีไป ดังจะได้อภิปรายตอนท้ายของบทวิจารณ์นี้

ประเด็นที่วีระกล่าวมาข้างต้นเป็นประเด็นที่น่าคิดมาก เพราะถ้าเพลงสุนทราภรณ์เป็นจุดสุดยอดของเพลงไทยสากล เราก็คงต้องตั้งคำถามว่า ถ้าเราจะสร้างแบบฝึกหัดที่เป็นขั้นเป็นตอนสำหรับนักร้อง ในรูปของแบบฝึกหัดทางดนตรีที่เรียกว่า progressive study เราจะเริ่มที่ใด จะผ่านเพลงประเภทใดจนกว่าจะมาถึงสุนทราภรณ์ ผมยังไม่มีเวลาที่จะอภิปรายประเด็นนี้โดยพิสดาร เพียงแต่จะขอตั้งประเด็นไว้ให้ผู้รักดนตรีมีการถกเถียงกันต่อไป แม้แต่ภายในกรอบของเพลงสุนทราภรณ์เองก็อาจจะมีระดับของความยากง่าย ซึ่งผู้รู้ในทางดนตรีน่าที่จะแนะนำนักร้องรุ่นเยาว์ทั้งสองได้ การที่สนับสนุนให้นักร้องหน้าใหม่กระโดดไปร้องเพลงเช่น *ขอพบในฝัน* เลยทีเดียว (ซึ่งวีระร้องอัดลงเทปไว้แล้ว แต่ไม่ได้ร้องสดในการบรรเลงเมื่อวันที่ 2 ตุลาคม) อาจจะเป็นการกระโดด ข้ามขั้น ครูแก้ว อัจฉริยะกุล เคยให้สัมภาษณ์ (ร่วมกับครูเอื้อ สุนทรสนาน) ไว้ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ณ พระราชวังสนามจันทร์ เมื่อวันที่ 30 สิงหาคม 2522 ว่ายังไม่มีใครร้องเพลงนี้ได้ถึงระดับที่ผู้แต่งคาดหวังไว้ แม้แต่ครูเอื้อเองก็ยังร้องได้ไม่ถูกใจ ผมคิดว่าในปี 2531 ก็ยังไม่มีใครแก้สภาวะที่ว่านี้ได้ ในกรณีของอรวีก็เช่นกัน เพลง *ฝากรัก* ที่เธอร้องบันทึกเทปชุดที่ 4 ไปแล้ว (แต่ไม่ได้นำมาร้องในวันที่ 2 ตุลาคม) จัดได้ว่าอยู่ในระดับที่ยังไม่น่าพึงพอใจ เพราะเป็นเพลงที่ยากมาก แม้แต่เพ็ญศรี พุ่มชูศรี ก็ยังตีความเพลงนี้ไม่ได้ถึงใจ ข้อสรุป ณ ที่นี้ก็คือว่า ผู้รู้ในทางดนตรีคงจะต้องทำงานหนักกว่านี้ในด้านของการวิเคราะห์องค์คีตนิพนธ์ทั้งหมดของสุนทราภรณ์

เมื่อได้ยกปัญหาของสุนทราภรณ์มาอภิปรายถึงขั้นนี้แล้ว ผมก็คงจะต้องแสดงความชื่นชมต่อนักร้องทั้งสองไว้ว่า เขาทั้งสองร้องเพลงสุนทราภรณ์ด้วยวิธีการที่เป็นของตัวเอง มิใช่เป็นการลอกเลียนแบบแผนการร้องของนักร้องอาวุโสดังที่กระทำกันอยู่ในแวดวงของสุนทราภรณ์เอง อันเป็นเหตุให้ “ดาวรุ่ง” ทั้งหลายไม่มีโอกาสได้เป็นตัวของตัวเอง และก็ดับแสงไปทีละดวงในที่สุด เราจำเป็นจะต้องยกย่อง *เยื่อไม้* ในแง่นี้ ที่สามารถแสดงให้เห็นว่า การตีความใหม่อย่างสร้างสรรค์นั้นเป็นอย่างไร

ผมยังอยากจะกล่าวเลยไปเสียด้วยซ้ำว่า อรวีร้องเพลงของบุษยาไม่เหมือนบุษยา และในบางเพลงมีชีวิตชีวากว่าบุษยาเองเสียด้วยซ้ำ เพราะเสียงของบุษยานั้นมีลักษณะกระเดียดไปในทางเสียงเครื่องดนตรี (instrumental quality) มากเกินไป อรวีร้องเพลงของรวงทองโดยมิได้ลอกแบบรวงทอง โดยเฉพาะ *ปาหนัน* กับ *วิมานสีชมพู* นั้น เธอร้องได้ดียิ่ง อาจจะเป็นการตีความเพลงทั้งสองโดยเสนอทางเลือก (alternative) ใหม่ให้แก่ผู้ฟัง ซึ่งอาจจะอยู่ในระดับน้อง ๆ ของรวงทองเลยทีเดียว เสียงของอรวีมีเสน่ห์ (และผมใคร่ขอย้ำว่าเสน่ห์ในการร้องเพลงกับเสน่ห์ของบุคลิกภาพบนเวทีการแสดงเป็นคนละเรื่องกัน) การเอื้อนหรือลูกคอในบางตอนมีเสน่ห์เสียจนผู้ฟังอดลุ่มหลงไม่ได้ หรือที่เรียกเป็นภาษาฝรั่งได้ว่า irresistible จะขอยกตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมมาให้ท่านผู้อ่านได้ตรวจสอบสักสองตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1 จากเพลง *จำได้ไหม* (ทำนอง เอื้อ : สุนทรสนาน คำร้อง : " ธาตรี ", ดูเนื้อเพลงหน้า 89) บรรทัดที่ 11 " คุณชมกลิ่นแก้มว่า**หอม**ละมุน " ตัวอย่างที่ 2 จากเพลง *ปาหนัน* (ทำนอง เอื้อ : สุนทรสนาน คำร้อง : แก้ว อัจฉริยะกุล, ดูเนื้อเพลงหน้า 90) บรรทัดที่ 10 "โอ้น่าเวทนา เสียดายน้ำตา**ปาหนัน** " ก็หวังว่าเธอจะพัฒนาจุดเด่นเหล่านี้ ซึ่งอาจจะเกิดขึ้นโดยบังเอิญ ให้เป็นกลวิธีในการร้องที่เรียกใช้ได้ทุกเมื่อ เหมือนกับที่ครั้งหนึ่งรวงทองเคยทำได้ สำหรับอรวีเองนั้นก็ส่อแววให้เห็นแล้วว่า เธอสามารถรักษาระดับการร้องที่มีเอกภาพและมาตรฐานสม่ำเสมอได้ตลอดทั้งเพลง เช่นในกรณีของ *มั่นใจไม่รัก* เมื่อกล่าวถึง " เพลงรวงทอง " แล้ว ก็คงจะต้องตั้งข้อสังเกตไว้ว่า การจะตีความเพลงเหล่านี้ให้ถึงแก่นนั้น ผู้ร้องจะพอใจแต่เพียงการแสดงออกซึ่งลักษณะของ " เด็กสาวผู้น่ารัก " เท่านั้นคงจะไม่พอ แต่จะต้องพัฒนาบุคลิกภาพ (ในการร้อง) ให้ไปถึงขั้น "หญิงสาวผู้ชอกช้ำ" ซึ่งมิใช่เรื่องที่ผูกอยู่กับวัยวุฒิ เพราะรวงทองทำสิ่งนี้ได้เมื่อเธอเองอายุยังน้อยมาก ผมไม่ใช่นักวิจารณ์ที่ชอบเอาศิลปะกับชีวิตของศิลปินเข้ามาปะปนกัน และไม่เชื่อว่าศิลปินจะต้องชอกช้ำมาในชีวิตจริงเสียก่อนจึงจะสามารถแสดงออกซึ่งความชอกช้ำที่ว่ามานั้นได้ พัฒนาการในทางศิลปะมิใช่เรื่องของการพัฒนาเทคนิคและกลวิธีแต่ถ่ายเดียว แต่เป็นพัฒนาการของวุฒิภาวะในทางอารมณ์ด้วย อันเป็นสิ่งที่สร้างได้ ผมจึงหวังว่าอรวีจะไม่หยุดอยู่แค่ระดับของ "เด็กสาวผู้น่ารัก" เป็นแน่

กรณีของ วีระ บำรุงศรี นั้น ยากแก่การวิเคราะห์เป็นอย่างยิ่ง เพราะน้ำเสียงของวีระดูจะยังปรับให้เข้ากับเพลงของสุนทราภรณ์ได้ไม่สนิทนัก ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น การผูกติดกับลีลาการร้องในแบบของชรินทร์ นันทนาคร ดูจะเป็นทางที่เบี่ยงเบนไปจากแนวทางของเพลงสุนทราภรณ์ส่วนใหญ่ เสียงของวีระค่อนข้างจะบาง หางเสียงกระเดียดไปในทาง "ลูกทุ่ง" เสียด้วยซ้ำ แต่วีระเป็นศิลปินที่มีสติปัญญาสูง พยายามจะแสวงหาลีลาที่เหมาะสมกับเพลงแต่ละเพลง โดยทั่วไปวีระจะร้องเพลงที่เย็น ๆ ที่ไม่หวานจนเกินไป หรือเร่งเร้าจนเกินไปได้ดี โดยเฉพาะในกรณีที่เขาใช้น้ำเสียงที่เป็นธรรมชาติ ไม่จงใจหรือตั้งใจเน้นความหรือคำใน

ตอนนั้นตอนนี้มากเกินไป เช่นในเพลง *สาวอัมพวา* และ *รักเอาบุญ* วีระยังมีปัญหาอยู่มากในการร้องเพลงเร็ว เพราะอาจยังมีความเข้าใจผิดบางอย่างเกี่ยวกับเพลงสุนทราภรณ์

ในการแสดงเมื่อวันที่ 2 ตุลาคม ทั้งโฆษกและทั้งนักร้องได้แสดงทัศนะบางประการที่ผมคิดว่าเป็นการชวนให้เขว นั่นก็คือการแบ่งประเภทเพลงสุนทราภรณ์ออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ เพลงหวาน-ซึ้ง กับเพลงเร็ว-เร้าใจ ซึ่งอาจจะเป็นหลักการที่วีระพยายามจะเดินตาม เมื่อเวลาร้องเพลงเร็วที่จังหวะกระชับ วีระจึงกระแทกเสียงและรวบคำตามจังหวะของเพลง เช่นในเพลง *พรจุมพิต* ซึ่งแสดงให้เห็นปัญหานี้ได้อย่างชัดเจน การออกเสียงคำตายในภาษาไทย เช่น “ชีวิต” นั้น ห้วนและกระแทกกระทั้นเกินไป ถ้าเราลองกลับไปฟังวินัย จุลบุษปะ ร้องเพลงสุนทราภรณ์จังหวะแทงโก้ดูบ้างก็จะสังเกตได้ว่า แม้ตัวเพลงจะมีจังหวะที่กระชับแน่นมาก แต่วินัยสามารถที่จะออกเสียงเอื้อนได้อย่างไพเราะอย่างยิ่ง เป็นการลบเส้นพรมแดนระหว่างเพลงสองประเภทที่มีผู้มาจัดระบบแยกออกจากกันดังที่กล่าวมาข้างต้น ที่กล่าวมานี้มิใช่เป็นการแนะนำให้วีระกลับไปลอกแบบการร้องของวินัย แต่เป็นการชี้ให้เห็นถึงหลักการบางอย่างที่ควรคำนึงถึงในการตีความเพลงสุนทราภรณ์ นั่นก็คือว่า แนวการร้องไม่จำเป็นจะต้องตามแนวการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเสมอไป นักร้องที่มีความสามารถจะรู้ว่าเมื่อใดจะเล่นลูกล้อลูกขัดกับวงดนตรี ถ้าจะอธิบายด้วยความเปรียบก็คงจะต้องกล่าวว่านักร้องไม่จำเป็นต้องเดิน**ตาม**นักดนตรี แต่ควรจะเดิน**เคียง**กัน คือ เดินจูงมือกันไป และไม่จำเป็นจะต้องเดินแบบทหารที่ต้องปรบเท้าให้พร้อมกันอย่างตายตัว

นับเป็นโชคดีที่ผู้จัดได้เชิญนักร้องอาวุโสมาร่วมรายการด้วยในวันนั้นสองท่าน คือ เพ็ญศรี พุ่มชูศรี และสมศักดิ์ เทพานนท์ จะขอกล่าวถึงการร้องของสมศักดิ์ก่อน เพราะเกี่ยวโยงไปถึงการขับร้องของวีระ ก่อนที่จะมาชมการแสดงในวันที่ 2 ตุลาคม ผมได้มีโอกาสฟังเทปเพลง *เพราะที่รัก* ซึ่งวีระร้องบันทึกเอาไว้ แล้วเกิดความอึดอัดเป็นอันมาก เพราะรู้สึกว่าห้วนจนเสียรส แต่ก็คิดไม่ออกเช่นกันว่าจะหาทางออกอย่างไร พอได้ฟังสมศักดิ์ร้องเพลงนี้ในฐานะนักร้องรับเชิญในรายการ “บานเช้า - บานเย็น” แล้วจึง “ถึงบางอ้อ” แม้ว่าอายุจะล่วงเข้าปัจฉิมวัยแล้ว แต่สมศักดิ์ก็ยังแสดงให้เห็นว่าร้องอย่างไรจึงจะได้รส นั่นก็คือร้องตามหลักการที่ผมกล่าวมาแล้วข้างต้น คือ จับจังหวะกับทำนองให้ได้แม่นเสียก่อน แล้วหาแนวของเสียงร้องที่ไม่ต้องตามแนวของของดนตรีอย่างเคร่งครัดเกินไป ผมคิดว่าวีระคงจะปรับตัวได้ ถ้าได้เรียนรู้จากประสบการณ์ของนักร้องอาวุโสให้มากกว่านี้ โดยไม่จำเป็นต้องลอกแบบ ประเด็นอีกประเด็นหนึ่งที่จำจะต้องนำมาอภิปราย ณ ที่นี้ คือ เรื่องของการแสดงอารมณ์ขันในเพลงสุนทราภรณ์ ซึ่งแสดงได้ด้วยการเปล่งเสียงที่เหมาะสม วีระมีปัญหาอีกเช่นกัน โดยเฉพาะในการเปล่งคำที่เป็นเสียงแต่ไม่มีความหมายเช่นในเพลง *เริงลีลาศ* ซึ่งมีเสียงประเภท *“เฮฮา ฮ้าไฮ้ ฮิฮิ”* อยู่มาก ไม่ควรจะเน้นด้วยเสียงที่แหลมจนเกินไป ปัญหา

ที่ว่านี้เกิดขึ้นในเพลง *นกเขาไพร* เช่นกัน ในตอนที่ต้องทำเสียงล้อเลียนนกเขา ซึ่งอรวีทำได้กำลังพอดี ในขณะที่วีระตั้งใจเกินไป

สำหรับเพ็ญศรี พุ่มชูศรี ดารารับเชิญอีกท่านหนึ่งนั้น คงไม่ต้องกล่าวอะไรมาก เธอเป็นแบบอย่างที่ดียิ่งที่นักร้องรุ่นใหม่พึงให้ความเคารพ เพราะนับว่าเป็นสิ่งมหัศจรรย์ของวงการดนตรีสากลในเมืองไทยที่นักร้องผู้หนึ่งเจริญวุฒิภาวะทางศิลปะต่อเนื่องมาได้กว่าสามสิบปี ในการร้องครั้งนี้ แม้ว่าเสียงจะแกว่งบ้าง แต่ความสามารถในการตีความ ในการสอดใส่อารมณ์ในการทอดเสียง โดยเฉพาะในการเปล่งคีตวลี (phrasing) นับได้ว่าเยี่ยมยอด ถ้าได้ศึกษาวิวัฒนาการในการร้องเพลงของเพ็ญศรีแล้ว ก็จะเห็นได้ว่าพรสวรรค์อย่างเดียวนั้นไม่พอ แต่การศึกษาที่เหมาะสมเป็นสิ่งสำคัญที่ไม่ยิ่งหย่อนกว่ากันทั้งที่เป็นการศึกษาด้วยตนเอง และการศึกษาจากผู้รู้ ช่วงที่เพ็ญศรีอายุ 14 –15 ปี และถูก “เคี่ยว” โดยครูเวส สุนทรจามร นั้นเป็นช่วงที่สำคัญในชีวประวัติของเธอ ซึ่งนักร้องรุ่นใหม่น่าที่จะได้สำเหนียกเอาไว้ เพ็ญศรีร้องเพลง *สิ้นรัก สิ้นสุข* ด้วยความยากลำบากพอสมควร เพราะเธอขึ้นเสียงสูงได้ไม่สะดวกดายเหมือนเมื่อก่อนเสียแล้ว แต่วุฒิภาวะทางคีตศิลป์ ยังเป็นสิ่งที่เราจะต้องก้มหัวให้ คำถามที่นักวิจารณ์อยากจะถามก็คือ เธอได้ถ่ายทอดวิชาให้แก่นักร้องรุ่นลูกรุ่นหลานไว้บ้างหรือเปล่า มีเวลาจะให้ “การศึกษา” แก่ตนเองหรือไม่เพียงใด ภาพที่อรวีร้องเพลงคู่กับสมศักดิ์ และภาพที่วีระร้องเพลงคู่กับเพ็ญศรี เป็นภาพที่น่าประทับใจยิ่ง ภาพที่หนุ่มสาวคู่นี้กล่าวมธุรสวาจาราวกับเป็นการฝากตัวเป็นศิษย์กับผู้อาวุโสทั้งสอง และภาพที่ผู้อาวุโสให้ศีลให้พรแก่นักร้องรุ่นลูกรุ่นหลาน เป็นภาพที่สร้างความอบอุ่นใจแก่ผู้ดูและผู้ชมอย่างผมและเพื่อนๆ เป็นอันมาก มันเป็นจุดเด่นของวัฒนธรรมไทยที่เราพึงช่วยกันรักษาไว้ แต่คนช่างสงสัยอย่างผมก็อดที่จะตั้งคำถามต่อไปไม่ได้ว่า หลังจากวันที่ 2 ตุลาคม ไปแล้ว มีอะไรเกิดขึ้นหรือไม่ในด้านของการ**ถ่ายวิชา**จากผู้อาวุโสมาสู่ศิลปินรุ่นใหม่ หรือว่าภาพอันงามงดนั้นเป็นเพียงละครฉากหนึ่ง

กล่าวโดยสรุป ผมอดห่วงนักร้องรุ่นใหม่ไม่ได้ เพราะโดดเด่นขึ้นมาอย่างรวดเร็ว และก็ ดับหายไปอย่างรวดเร็วเช่นกัน ส่วนใหญ่ไม่รู้จักถนอมตัว ไม่รู้จักแสวงหาความรู้ ไม่รู้จักหาทางหรือหาเวลาที่จะให้การศึกษาแก่ตนเอง นักร้องนักดนตรีบางคนมุ่งแต่จะ “หากิน” และหมดแรง หมดลม หมดไฟ ไปในระยะเวลาอันสั้น ผู้หลักผู้ใหญ่ในวงการก็เป็นที่พึ่งไม่ได้เสมอไป เพราะบางคนก็หมกมุ่นอยู่กับกิจกรรมที่เป็นธุรกิจ สำหรับอรวีและวีระนั้น ผมคิดว่าเป็นนักร้องที่มีศักยภาพมหาศาล ถ้าได้ฝึกปรือศิลปะในการร้องเพลงของตนต่อไปอย่างเป็นระบบ ก็จะพัฒนาตนเองขึ้นมาให้เป็นศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ได้ ทำอย่างไรเราจะยืด “อายุการใช้งาน” ของนักร้องของเราให้ยาวกว่าที่เป็นอยู่ การจะแข่งกับเพ็ญศรีคงจะมิใช่สิ่งที่ง่าย แต่ก็น่าแข่ง พวกเราที่รักดนตรีการก็คงอยากจะเห็นนักร้องทั้งสองอยู่กับพวกเราได้อีกเป็นทศวรรษ และถ้าคิดจะพัฒนาตนเองต่อไปก็คงจะต้องหาเวลาไป “เพิ่มพูนความรู้ทางวิชาการ” ดังที่เขาทำกันในวงการศึกษาระดับอุดม คงจะต้องศึกษาคีตนิพนธ์ของคีตกวีอื่น ไม่ควรจะผูกอยู่กับเฉพาะสุนท

ราภรณ์หรือเพลงรุ่นสุนทราภรณ์ ผมอยากจะขอวิงวอนให้ *เยื่อไม้* หันมาสนใจดนตรีร่วมสมัยบ้าง อาจจะเลือกเฟ้นเพลงบางเพลงที่แต่งขึ้นในระยะหลังนี้มาเรียบเรียงเสียใหม่ ผมเชื่อในฝีมือของ *เยื่อไม้* ว่าทำได้ นอกจากนั้นก็อาจจะเปิดโอกาสให้นักร้องอื่นเข้ามาร่วมวงด้วยบ้าง ว่ากันตามความเป็นจริงแล้ว นักร้องที่มีแววว่าจะพัฒนาไปได้ไกลยังมีอีกมาก แต่ไม่มีโอกาสได้ร่วมงานใกล้ชิดกับผู้มีภูมิรู้และมีฝีมือในทางดนตรีเช่นกลุ่ม *เยื่อไม้* ทางข้างหน้ายังเป็นทางที่น่าจะเป็นทางแห่งความหวัง

ผมก็ได้แต่อ้อนวอนพระคีตเทวาธิราชให้ช่วย “พิทักษ์ปกป้องปวงภัย” แก่ศิลปินผู้มีคุณูปการอันมากหลายกลุ่มนี้ด้วยเถิด เพราะภัยพิบัตินั้นมาถึงได้ทุกเวลาในทุกรูปแบบในสังคมผู้บริโภคอันน่าสะพรึงกลัวของเรา นักวิจารณ์คงจะทำอะไรไม่ได้มากไปกว่าช่วยให้กำลังใจและช่วยเตือนสติกันบ้างในโอกาสอันสมควร

เราจำเป็นจะต้องขอบคุณ *เยื่อไม้* ที่พิสูจน์ให้เห็นอย่างประจักษ์ชัดแล้วว่า สุนทราภรณ์มิใช่สมบัติของ “ วงใน ” ของสุนทราภรณ์ แต่เป็นสมบัติของโลก

ที่มา: เจตนา นาควัชระ. “ ‘เยื่อไม้’ มิติใหม่ของสุนทราภรณ์”. **เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น** กรุงเทพฯ: อมรินทร์วิชาการ 2540.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์นี้ผู้เขียนได้ชมการแสดงของวงเยื่อไม้ ซึ่งนำเพลงของสุนทราภรณ์มาบรรเลงและขับร้องใหม่ ซึ่งแน่นอนว่าจะต้องมีอะไรที่แตกต่างไปจากของเดิม และผู้เขียนได้แสดงความชื่นชมพร้อมทั้งข้อสังเกตในหลายด้านที่เกี่ยวกับการแสดงนี้ รวมถึงการเชื่อมโยงประสบการณ์ของผู้เขียนจากที่เคยฟังเพลงสุนทราภรณ์ในแบบดั้งเดิม มาเปรียบเทียบกับครั้งนี้ได้อย่างดี ซึ่งประเด็นต่าง ๆ ที่นำมาอภิปรายนั้น นับได้ว่าเป็นทั้งการวิเคราะห์แล้วจึงนำมาวิจารณ์ หาใช่การวิจารณ์โดยการใช้ความรู้สึกที่มีต่อการแสดงเพียงอย่างเดียว

สิ่งที่น่าสนใจในบทความนี้ เป็นการกล่าวถึง การพัฒนาของดนตรีที่ไม่ได้ยึดติดเพียงแค่ตัวเพลง แต่ผู้เขียนได้ชี้ให้เห็นว่า เยื่อไม้ ได้คิดต่อจากของเดิม โดยวิธีการของตัวเองและผลที่เกิดขึ้นนั้นก็มิได้ทำให้คุณค่าของตัวผลงานเดิมเสียไป แต่แสดงให้เห็นถึง การตีความใหม่ทั้งในด้านของดนตรีและการขับร้องที่ให้ความพอดีในสัดส่วนของวงดนตรีที่แตกต่างจากเดิม และลีลาการเรียบเรียงรวมทั้งการบรรเลงที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ ซึ่งผู้เขียนแสดงความเห็นสนับสนุนการตีความใหม่ในลักษณะเช่นนี้ รวมถึงการชี้นำถึงแนวทางของการตีความและพัฒนาดนตรีไปให้กว้างขึ้น โดยนำเพลงสมัยนิยมอื่น ๆ มาบรรเลงลักษณะนี้ได้รับในตอนท้ายของบทความ และยังเชื่อมโยงกับลักษณะของการบรรเลง Cadenza และบทบาทของคีย์บอร์ดในดนตรีบารอค ซึ่งทำให้ประเด็นนี้มีความชัดเจนขึ้นมากว่า เยื่อไม้มีพัฒนาการทางดนตรีที่สูง และสามารถดึงเอาลักษณะสำคัญทางดนตรีหลายประการเข้ามารวมกันไว้ได้อย่างดี และชี้ให้เห็นถึงความแหลมคมในการเชื่อมโยงประสบการณ์ทางดนตรีที่หลากหลายให้เป็นเหตุผลสนับสนุนความเห็นของผู้เขียนให้เด่นชัดขึ้น

นอกจากนี้ยังกล่าวถึงความแตกต่างของวงดนตรีสุนทราภรณ์กับยามาฮาซาวนด์ ได้อย่างชัดเจนว่าคุณภาพทางดนตรีนั้นเห็นได้ชัดว่าแตกต่างกัน ซึ่งเป็นการประเมินคุณค่าอย่างชัดเจนของผู้เขียน รวมทั้งการอภิปรายถึงรูปแบบของการจัดการแสดงในด้านต่างๆที่เป็นส่วนหนึ่งของรายการ ซึ่งคงปฏิเสธไม่ได้ว่ามีส่วนอย่างยิ่งต่อการทำให้รายการดำเนินไปอย่างราบรื่นนอกเหนือจากการตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับดนตรีและการขับร้อง

เนื่องจากผู้เขียนบทความนี้ได้ติดตามและศึกษาผลงานของสุนทราภรณ์มาอย่างต่อเนื่องจึงทำให้การแสดงความเห็นเกี่ยวกับผู้ขับร้องและการขับร้องในรายการแสดงของเยื่อไม้เป็นไปอย่างลุ่มลึก พร้อมทั้งการวิเคราะห์ความหมายของบทเพลงที่แสดงได้โดยละเอียด รวมทั้งบริบทด้านต่างๆอันเกี่ยวกับบุคคลก็เป็นข้อมูลที่น่าสนใจ และทำให้งานวิจารณ์ชิ้นนี้ไม่พียงเป็นบทวิจารณ์ที่แสดงความชื่นชม หรือตั้งข้อสังเกตต่างๆ เพียงประการเดียว ยังเป็นบทวิจารณ์ที่ให้ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์บอกเล่ากับผู้อ่านด้วย และในส่วนที่แสดงความเห็นเกี่ยวกับผู้ขับร้องทั้ง 2 ท่านนั้นผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นถึงแนวทางการร้องของ วีระ บำรุงศรี ที่มีทั้งการวิเคราะห์ลักษณะเด่นและปัญหาที่มีในการขับร้องเพลงสุนทราภรณ์ ซึ่งมีความแยบยลที่จะชี้ให้เห็นถึงความเหมาะสมในการเลือกบทเพลงต่าง ๆ มาขับร้อง

หากพิจารณาเนื้อหาของการนำเสนอในด้านของการบรรเลงและขับร้องก็นับได้ว่าให้ข้อมูลด้านต่างๆที่นับว่าสมบูรณ์มาก แต่ในด้านบริบทต่างๆ ผู้เขียนได้แฝงเจตนาที่มีนัยบอกถึงวิถีทางแห่งความอยู่รอดและแนวทางในการพัฒนาทั้งผู้เล่นและผู้ฟังไปพร้อมๆ กันซึ่งคงจะเห็นได้ชัดในเรื่องที่ว่า การศึกษาทำความเข้าใจในองค์ประกอบและบริบททางดนตรีล้วนเป็นสิ่งสำคัญในการจรรโลงคุณค่าให้แก่ดนตรีอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ซึ่งหากคนรุ่นเก่าและคนรุ่นใหม่ไม่สนใจที่จะเรียนรู้และถ่ายทอดซึ่งกันและกันแล้ว ปัญหาของการสูญหายและการหลงทิศทางในการพัฒนาก็ย่อมเกิดขึ้นแน่นอน

โดยสรุปแล้วจากบทวิจารณ์ชี้ให้เห็นได้ว่า ความสมบูรณ์และความมีคุณค่าในทางศิลปะจะต้องแสดงคุณค่านั้นให้ประจักษ์ในความเป็นสากลได้ ไม่จำกัดแค่เฉพาะเพียงกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง และการดำรงคุณค่าไว้นั้นก็คือการคิดต่อ และทำใหม่ให้เห็นเป็นรูปธรรมขึ้นมา ซึ่งในบทความนี้ได้ชี้ให้เห็นถึงแนวคิดเหล่านี้ด้วยวิธีการที่แยบยลที่มีตัวอย่างให้เห็นได้อย่างชัดเจน

รังสิพันธุ์ แข็งขัน : ผู้วิเคราะห์

รายการสังคีตภิรมย์ 15 ส.ค. 21

สายเอก

ผู้ที่ฟังดนตรีไทย คงคุ้นกับรายการสังคีตภิรมย์ ซึ่งได้พยายามจัดหาดนตรีไทยมาให้ได้ฟังกัน คราวนี้รายการสังคีตภิรมย์ก็มีมโหรีให้ฟัง

เมื่อเอ่ยถึงวงมโหรี ก็เป็นอันซึมซาบดีว่า เป็นวงขนาดใหญ่ที่สุดในการประสมวงของดนตรีไทย ทั้งนี้ไม่นับรวมวงมหาดุริยางค์ที่เพิ่งประสมขึ้นใหม่ โดยเหตุที่มโหรีเป็นของใหญ่ ใช้คนมาก –เครื่องมาก ผู้ที่จะมีวงมโหรีจึงต้องร่ำรวย ใครที่มีมโหรีก็นับว่า เป็นเครื่องประดับหน้าตาไปอีกโสดหนึ่ง และงานใดที่มีมโหรีเล่น งานนั้นเป็นงานใหญ่ถึงขั้นหรูทีเดียว

ปัจจุบันถึงดนตรีไทยจะซบเซา เราก็มีมโหรีดี ๆ ฟังหลายวง หนึ่งในจำนวนนั้นมีวงกรมประชาสัมพันธ์ ซึ่งบรรเลงดนตรีไทยด้วยวงมโหรีเป็นส่วนมาก เมื่อจะมีการลงโรงกันจึงน่าสนใจเป็นพิเศษ

ว่ากันที่จริงแล้วรายการสังคีตภิรมย์คราวนี้ ไม่ได้มีมโหรีอย่างเดียว ยังมีเดี่ยวมีรำด้วย บทวิจารณ์จะเป็นในแง่ดนตรี ไม่พูดถึงรำมากนัก เพราะดู ๆ ท่านผู้จัดรายการท่านจงใจจะให้มีอยู่เสมอในปริมาณที่มาก ๆ มาพินิจดูแล้ว ถ้าขืนรำมากขึ้นอีกเพียงท่าเดียว ก็เห็นสมควรจะเปลี่ยนชื่อรายการ จากสังคีตภิรมย์เป็นนาฏภิรมย์ได้ ทั้งนางรำก็ซ้ำหน้าทุกครั้งจนจำได้หมด เหมือน ๆ กับพูดถึงหน้าข้าวเหนียว ก็นึกถึงหน้าสังขยา ปลาแห้ง กระฉีก ไม่มีพันไปได้ จึงเลยไม่ขอวิจารณ์ ในข้างฝ่ายดนตรีนั้นมีมโหรีขับร้อง 3 เพลงด้วยกันคือ

เพลงชมแสงจันทร์เถา
เพลงบังใบเถา
เพลงเขมรกล่อมพระบรรทม

เดี่ยวเครื่องดนตรี 2 ชนิดคือ
ระนาดเอกเพลงเชิดนอก
จะเข้เพลงมุล่ง
เพลงจีนขิมใหญ่

ทั้งเดี่ยว ทั้งวง แบ่งกันคนละครึ่งกันน่าเหมาะสมดี แต่ถ้าได้ติดตามดูรายการนี้มา ดูท่านจะจงใจให้ฟังเดี่ยวกันร่ำไป มีทุกเดือน เดือนละไม่ต่ำกว่า 2 เครื่องมือ ซ้ำหน้ากันบ้าง ซ้ำเครื่องมือกันบ้าง

ก็ดนตรีนั้น ท่านคิดให้เล่นเป็นวงไม่ใช่ให้เดี่ยวกันเรื่อย ไม่เช่นนั้นก็จะต้องคิดมาหลายๆ อย่างทำไม การเดี่ยวนั้นเป็นเรื่องแสดงความสามารถส่วนบุคคลโดยเฉพาะ ผู้มีฝีมือถึงจึงจะทำกันและทำได้ไพเราะ ถ้าฝีมือยังอ่อนก็เป็นว่า เพลงเดี่ยวมาผลาญทางให้ย่อยยับเสียเท่านั้น ขอให้ท่านผู้จัดรายการ พึงสำเหนียกในปณิธานที่รักษาศิลปวัฒนธรรมเอาไว้ให้ลึกซึ้งกว่าที่เป็นอยู่นี้สักหน่อย ก็จะเป็นพระเดชพระคุณแก่ดนตรีไทยเป็นหนักหนา

ข้างฝ่ายวงมโหรีนั้น เมื่อเอ่ยถึงการเล่นก็ต้องพูดเรื่องเพลงที่เล่นก่อน คราวนี้การเลือกเพลงก็ทำพอใช้ ได้เริ่มรายการด้วยชมแสงจันทร์ อันเป็นเพลงเย็นๆเหมาะแก่บรรยากาศดี เพลงที่สอง คือ เพลงบังใบเถา เป็นเพลงออกลูกล้อลูกขัด สนุกสนานเปลี่ยนบรรยากาศ เพลงที่สามเป็นเพลงลา คือ กล่อมพระบรรทม จุดมุ่งหมายก็ตามชื่อคือ กล่อมให้นอน ว่าโดยการจัดเพลงถึงแม้จะน้อยไป และไม่มีอะไรแปลกก็ยังนับว่าใช้ได้ เพราะเพลงที่เป็นทางมโหรี เพลงสำหรับมโหรีโดยเฉพาะนั้น ก็ลี้ลับไปนานเสียแล้ว

ในการเล่นดนตรีต้องมีเครื่องดนตรี เครื่องของมโหรีในปัจจุบันกล่าวง่ายๆ คือ เอาเครื่องสาย วงใหญ่ ประลงไปบนปี่พาทย์วงใหญ่ก็ร่วม 20 ชิ้นเป็นวงหนึ่ง แต่ก่อนท่านลดขนาดระนาด ฆ้อง และทำให้มีเสียงแหลมเพื่อสู้เสียงเครื่องสาย ปัจจุบันก็ทำตามนี้ ขนเอาระนาดฆ้องของปี่พาทย์ลงไปทั้งชุด การบรรเลงในวันนี้ก็เป็นดังประการหลังนี้ ผลก็คือ ไม่ได้ยินเสียงอะไรเลย นอกจากจะเข้กับซออู้ เสียงอื่นๆ นอกนั้นกระเส็นกระสายมาสู่โสตบ้างในบางเวลา เรื่องนี้ขึ้นอยู่กับการจัดไมโครโฟน และอุปกรณ์ทางด้านเสียงด้วย แต่ก็คงคาดเดาได้ว่า ผู้กำกับเสียงท่านก็ไม่ทราบว่าอะไรควรดังควรค่อยอีก ก็เห็นจะต้องปลงว่า เป็นกรรมของดนตรีไทย

มาถึงช่วงสำคัญคือ การบรรเลง ซึ่งจะหมายถึงความไพเราะ จังหวะจะโคน ความไพเราะของดนตรีไทยนั้น เป็นเรื่องขึ้นแก่นักดนตรี จะคิดประดิษฐ์ทางของตนให้เหมาะสมแก่ท่วงทำนองเพลงในแต่ละช่วงแต่ละตอน วงมโหรีนั้นมีคนเล่น 20 กว่าคน ต่างคนต่างคิดออกมาจะให้ดีนั้นยากนัก เพราะหลายใจ ยิ่งถ้าผู้เล่นไม่ได้ใส่ใจ ก็เป็นอันว่าได้ดูงิ้ว หรือลำตัดแทนฟังมโหรี การบรรเลงในครั้งนี้เป็นงิ้วจริงๆ ไม่เป็นมโหรี

เริ่มแต่การขับร้อง ไม่มีผู้สอดผู้สวมเหมือนกับว่าไม่ได้ซ้อมกันมาเลย พอรับมาแล้วก็ฉวยพรวดเอาไป เหมือนกับจะไปแข่งวิ่งร้อยเมตรในกีฬาโอลิมปิค ดูจะเป็นธรรมเนียมไปเสียแล้ว ว่าเล่นเร็วได้เท่าไรเป็นเก่ง ผู้เขียนเห็นว่าคิดผิด เล่นเร็วมากเท่าไรก็ยิ่งโง่มากเท่านั้น เพราะผู้เล่นดนตรีต้องซาบซึ้งและเข้าใจอย่างถ่องแท้ในเพลงที่ตนเล่นเสียก่อน ก็ถ้าเล่นเร็วอย่างนั้นจะมีเวลาอะไรมารู้สึกตัวให้จับอกจับใจ เมื่อคนเล่นเองยังไม่รู้เรื่อง จะให้คนฟังซาบซึ้งนั้นไม่ใช่ฐานะอันจะเป็นไปได้เลย

ถ้าผู้เล่นจำลงเนื้อเห็นว่า เพลงบังใบนั้นเป็นเพลงลูกล้อลูกขัด ต้องเล่นเร็วก็ถูก ไม่มีข้อแย้ง แต่ความเร็วของวงปี่พาทย์ไม้แข็ง กับความเร็วของวงมโหรีจะเท่ากันไม่ได้ ความเร็วของแต่ละวงก็ต้องมีขนาดพอดีจะฟังได้รู้เรื่อง เพราะหัวคนรับคลื่นได้จำกัด การบรรเลงนั้นต้องให้คนจับจิตจับใจ เพราะดนตรีเป็นสิ่งที่ค้นหาความละเอียดอ่อน เป็นสิ่งเร้าความละเอียดอ่อนของอารมณ์ การบรรเลงอย่างเร็วเกินขนาด ก็เหมือนกับการถูกบังคับให้กินแกงร้อนๆ เทพรวดเข้าไปในปาก ผ่านคอลงไปเลย รสก็ไม่รู้ จะได้ก็แต่ความปวดแสบปวดร้อน เพราะถูกลวก การที่ต้องฟังเพลงที่เร็วจนลุกลนก็ปวดแสบโสตประสาทเช่นกัน

อีกประการหนึ่งการบรรเลงที่เร็วถึงเช่นนั้น ความพร้อมเพรียงย่อมมีได้ยาก เพลงบังใบที่บรรเลงนั้น มีเสียงจะเข้ตัวหนึ่งคลานตามหลังอยู่ตลอด และถึงกับพลัดจังหวะในเวลาเหลื่อมทั้งเครื่องอื่น เช่น ฆ้อง ก็ไม่ต้องมีเวลาประคบมือไม้หวดตามกันไป ดังเพลงๆ เมื่อพูดถึงเรื่อง

ความพร้อมเพรียงก็มาถึงเรื่องจังหวะ เครื่องกำกับจังหวะของเราคือ ฉิ่งและกลอง ในส่วนฉิ่งนั้น ท่านผู้ตีจงใจจะเร่งให้เร็วเหลือเกิน หรือบางทีท่านอาจจะเห็นว่าจะรั้งไว้ก็ไม่อยู่ก็เป็นได้ ในส่วนกลองนั้นผู้เขียนยังเห็นว่าผู้ตีสำคัญตนผิด เพราะฟาดเอาๆ โดยไม่ได้ดูเหนือ ใต้ ทำนองเพลงไทยนั้น ท่านแต่งประสานสัมพันธ์ไปกับหน้าทับกลอง ขึ้นมาซัดโครมลงไป เพลงก็แตกกระจายป่นปี้หมด กลองนั้นเปรียบเหมือนการบังคับจังหวะหนักเบาในภาษาพูด อย่างที่เรียกกันว่า Intonation นั่นเอง ก็ถ้าผู้ตีลืมตน ไม่รู้ว่าตนมีหน้าที่ควบคุมสิ่งนี้แล้ว ก็ย่อมจะขนสิ่งที่ไม่ใช่หน้าทับ (คือจังหวะกลอง) ลงไปทับตัวทำนองเพลงจนหมด ในเพลงกล่อมพระบรรทมนั้น กลองคลั่งอยู่คนเดียวไปตลอด ทำเอาฉิ่งซึ่งดูจะไม่ค่อยแม่น และคนร้อง เฉไฉไปด้วย ฟังไปฟังมาจะไม่ใช่หน้าทับเสียแล้ว มันจะกลายเป็นกลองป่องแป๋งของเจ๊กรับย้อมผ้าเสียละมากกว่า

ข้างฝ่ายคนร้องนั้น ท่านแรกผู้เขียนฟังไม่ทัน ท่านที่ร้องคือ คุณณรงค์ รวมบรรเลง ก็ร้องได้เพราะสมควร แต่ไม่ทราบว่าเหตุใดท่านชอบลงอีกท้ายคำทุกคำ คำเลยขาดเป็นห้วงๆ ตัดขาดเด็ด หาเยื่อใยระหว่างคำไม่ได้เอาเสียเลยทีเดียว ท่านสุดท้ายก็ร้องเพลงกล่อมพระบรรทมเก่งอย่างสาหัส เพราะร้องไปกลางๆ เพลงเสียงก็เพี้ยนไปไม่คงเส้นคงวา พอจะลงก็อุตส่าห์คัดทางเสียงมาลงได้

สิ่งหนึ่งที่จะขาดไม่ได้ในวงมโหรี คือ ซอสามสาย เพราะเป็นเครื่องดนตรีในวงมโหรีเป็นชิ้นแรก การบรรเลงคราวนี้ก็มีมาด้วย ซึ่งก็บรรเลงได้สนุกสนาน โดยเฉพาะเพลงบังใบนั้น เล่นกันเร็วจนนึกว่า ซอสามสายกำลังสีข้าวอยู่มากกว่าสีซอ ผู้เล่นดนตรีไทยคงทราบว่า คันชักซอสามสายมีวิธีใช้พิสดาร แต่เท่าที่เห็นคราวนี้ท่านสีเป็นซอด้วง อีกประการหนึ่งซอสามสายนั้นได้ชื่อว่าร้องแทนคนได้ แต่ก็มีข้อจำกัดว่า ผู้สีนั้นต้องรู้ทางร้อง ถ้าไม่รู้ทางร้องมาสีคลอร้องไป ก็เท่ากับบีบคอคนร้องให้ตายเสียตรงนั้นนั่นเอง

ข้าพเจ้าผิดหวังที่มาได้ยินวงกรมประชาสัมพันธ์ซึ่งเคยบรรเลงได้อย่างไพเราะหนักแน่นเป็นผู้หลักผู้ใหญ่มากลายเป็นเช่นนี้ เมื่อเป็นเช่นนี้ในส่วนลูกศิษย์ที่ออกมาเดี่ยวก็พลอยไปด้วย

การเดี่ยวระนาดเอกเชิดนอกนั้น ตามความเห็นของผู้วิจารณ์เห็นว่ายังต้องฝึกไปอีกนาน และที่น่าเจ็บใจคือ นักดนตรีทั้งหลายท่านไม่รู้เรื่องหรือว่า ระนาดยืนนั้นเพี้ยน เป็นอันน่าสงสารเด็กที่เดี่ยวเป็นยิ่งนัก

ยิ่งการเดี่ยวจะเข้าด้วยแล้วยิ่งตลก เมื่อผู้เดี่ยวเพลงมุล่งพลาดไปบ้างเล็กน้อย ซึ่งก็เป็นเรื่องธรรมดา ก็เกิดมีเสียงเดี่ยวช่วยแทรกขึ้นมา เช่นนี้เป็นการดูถูกผู้เดี่ยวรวมทั้งผู้ฟังด้วย ในส่วนผู้เดี่ยวไม่ต้องเอ่ยถึง แต่ในส่วนผู้ฟังนั้น ท่านคิดหรือว่าจะไม่มีผู้รู้ว่าเป็นเสียงคนละเสียง ทั้งสายลวดเพี้ยน แสดงว่าไม่ได้รับการตั้งสายอย่างระมัดระวังเลย เมื่อมาถึงจีนขิมใหม่ ก็ต้องบอกศาลาอีก เพราะเธอพล่านเป็นเด็กแก่แดด ทำอะไรเต็มไปหมด โดยไม่รู้ว่าจะทำให้เพราะได้อย่างไร เพราะฝีมือยังด้อยนัก ทั้งจังหวะก็ไม่มีเลย ก็ถ้าไม่มีจังหวะแล้วจะเรียกดนตรีกระไรได้

ดนตรีไทยนั้นเป็นของละเอียดอ่อน ผู้เล่นควรเป็นผู้เข้าใจดี เพราะจะต้องทำหน้าที่รักษาสมบัติอันมีค่า ถ้าไม่รู้ว่าตนเองได้รักษาของมีค่าเพียงไร ก็เป็นอันลดค่าตัวเองด้วย ทำลาย

วัฒนธรรมของตนเองด้วย นานๆ ไปก็จะเข้ารอยว่า “เพชรอย่างดีมีค่าราคายิ่ง ส่งให้ลิงจะรู้ค่าราคาหรือ” เท่านั้น

.

บทวิเคราะห์

บทวิเคราะห์นี้แสดงความเห็นที่มีต่อการแสดงอย่างชัดเจน และสามารถเจาะลึกถึงรายละเอียดของข้อบกพร่องต่าง ๆ รวมทั้งการกล่าวถึงความเหมาะสมและความน่าจะเป็นที่ผู้เขียนได้แสดงอย่างมีความรู้ในสิ่งที่ตนได้วิจารณ์ ทั้งนี้การวิจารณ์การแสดงมีความหมายที่แสดงให้เห็นถึง บทบาทความสำคัญต่อการแสดงที่มีผลต่อผู้ฟัง ซึ่งควรเป็นสำนึกของนักแสดงเอง ซึ่งหากการแสดงนั้นสมบูรณ์เรียบร้อยดี ย่อมหมายถึงความประทับใจและเกิดความรู้สึกในคุณค่าของการแสดงนั้นๆ ในทางตรงกันข้าม หากเกิดกรณีเช่นที่ผู้วิจารณ์ได้กล่าวไว้ผลเสียที่ตามมาคือ ทัศนคติที่ไม่ดีต่อการแสดง โดยเฉพาะกรณีที่ผู้ฟังที่อาจมีประสบการณ์น้อย หรือเพิ่งฟังเป็นครั้งแรก การแสดงนั้นก็คงไม่สร้างความประทับใจได้เลย จากข้อสังเกตเหล่านี้ เป็นสิ่งที่พบเห็นได้บ่อย ในขณะที่นักดนตรีทั้งหลายต่างมีฝีมือเฉพาะตนอย่างยอดเยี่ยม แต่หากขาดการฝึกซ้อมนัดหมายที่ดี ความบกพร่องในการบรรเลงย่อมเกิดขึ้นได้เสมอ ซึ่งประเด็นนี้น่าจะกระตุ้นให้นักดนตรีได้ตระหนักถึงบทบาทของตนที่จะต้องรับผิดชอบต่อการแสดง และคำนึงถึงผู้ฟังให้มากขึ้น นอกเหนือจากการมุ่งแสดงฝีมือของตนเพียงอย่างเดียว ซึ่งผู้เขียนบทวิจารณ์นี้ได้กล่าวไว้อย่างชัดเจนว่า “...ดูจะเป็นธรรมเนียมไปเสียแล้วว่าเล่นเร็วได้เท่าไรเป็นเก่ง ผู้เขียนเห็นว่าคิดผิด...” และควรจะคำนึงถึงการถ่ายทอดอรรถรส อารมณ์ทางดนตรีเป็นหลัก

ในบทวิจารณ์นี้ได้กล่าวถึงการแสดงในรายการเดียวกันอีกว่า เมื่อถึงคราวที่นักดนตรีแสดงเดี่ยวที่จะต้องแสดงฝีมือจริง ๆ กลับไม่สามารถแสดงได้อย่างเต็มที่ ทั้ง ๆ ที่เป็นบทบาทที่จะต้องแสดง เหล่านี้เป็นข้อสังเกตที่อาจพบได้ในหลายโอกาส ที่นักดนตรีอาจละเลยต่อผู้ฟังจนส่งผลต่อดนตรีไทยได้ในที่สุด ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าในเนื้อหาที่กล่าวถึงการวิจารณ์การแสดงนั้นผู้เขียนได้ชี้ให้เห็นข้อบกพร่องที่ชัดเจน ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่น่าเกิดขึ้นในวงดนตรีและนักดนตรีที่มีฝีมือเช่นนั้น

บทบาทของเทคโนโลยีกับการแสดงดนตรีไทย ซึ่งยังเป็นปัญหาที่ยังไม่ได้รับการแก้ไขและปัญหานี้ก็ส่งผลเสียกับการแสดงได้ไม่น้อยไปกว่าความบกพร่องของนักดนตรี รวมถึงเป็นการสูญเสียอรรถรสในการฟังด้วย ในเรื่องเกี่ยวกับเทคโนโลยีและระบบเสียงนี้ อาจจะต้องมีการศึกษาวิธีการที่เหมาะสมกับดนตรีไทยโดยเฉพาะ ซึ่งวิธีการการใช้ไมโครโฟนอาจแตกต่างกันจากเครื่องดนตรีตะวันตก เพราะไมโครโฟนถูกออกแบบมาให้ใช้กับแหล่งและการกำเนิดเสียงที่ต่างกัน และเนื่องจากเครื่องดนตรีไทยมีลักษณะทางกายภาพของการเกิดเสียงที่ต่างจากเครื่องดนตรีตะวันตก รวมทั้งการจัดวางเมื่อเป็นวงลักษณะต่างๆ จึงควรได้รับการเอาใจใส่และศึกษาถึงความเหมาะสมที่จะมีต่อเสียงที่เกิดขึ้นด้วย จากข้อสังเกตเหล่านี้อาจจะเชื่อมโยงได้ถึงการบันทึกเสียงเพลงไทยสมัยก่อน ที่บรรเลงด้วยนักดนตรีชั้นครู ฝีมือเป็นเลิศ แต่คุณภาพของเสียงนั้นทำให้คุณค่าของเพลงและฝีมือดูด้อยค่าลงไป ซึ่งเป็นเรื่องที่ผู้เขียนบทวิจารณ์นี้ได้ให้ความสำคัญไว้อีกเช่นกัน

โดยสรุปถึงนัยที่ความสำคัญของบทความนี้ น่าจะอยู่ที่ความตระหนักในคุณค่าของสมบัติทางดนตรีและบทบาทของนักดนตรี ที่จะทำหน้าที่ในการแสดงคุณค่าให้ประจักษ์กับสาธารณะด้วย นอกเหนือจากความพึงพอใจของนักดนตรีเอง ซึ่งหากเป็นเช่นนั้น การที่จะ

เรียกร้องให้คนส่วนใหญ่เห็นคุณค่าของดนตรีไทยคงจะเป็นไปได้ยาก ถ้านักดนตรีไทยไม่แสดงคุณค่าเหล่านั้นให้เห็นด้วยวิธีการที่ดีที่สุด

รังสิพันธุ์ แข็งขัน : ผู้วิเคราะห์

วันสุดสัปดาห์ของสังคีตศาลา

ทองเบิ้ม บ้านด่าน

ปกติแล้วรายการของสังคีตศาลา กรมศิลปากร จะเริ่มออกโรงราวๆ เดือนพฤศจิกายนของทุกปี แล้วจะไปสิ้นสุดเอาหลังเมษายนก่อนที่ฝนจะบรรเลงลงมา

แต่หลัง 14 ตุลาคม 2516 กรมศิลปากรไม่กล้าจัดการสังคีตศาลา ดังนั้นรายการนี้จึงงดไปหนึ่งปี ทำเอานักเลงสังคีตศาลากระอักกระอ่วนไปตามๆ กัน

ปีนี้เพิ่งเริ่มรายการไปเมื่อวันเสาร์ที่ผ่านมานี้เอง โดยนายเกรียง กีรติกร รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ และนาวาเอกสมภพ ภิรมย์ รน. อธิบดีกรมศิลปากรเจ้าของสถานที่ร่วมกันเปิดงานตามธรรมเนียมอันดีของข้าราชการไทย

“ไม่สนุก” นักสังคีตศาลาคนหนึ่งพูดกับผมเมื่อพบกันที่ห้องน้ำชาย หลังเวทีสังคีตศาลา “นอกจากประชาสัมพันธ์ไม่ดีแล้ว รายการวันเปิดนี้ก็ไม่เข้าท่า หรืออาจจะเป็นเพราะรายการไม่ค่อยเข้าท่าก็ไม่รู้ ประชาสัมพันธ์จึงไม่ค่อยเข้าเรื่อง”

“คิดถึง คุณธนิตแก” หนุ่มใหญ่อีกคนหนึ่งที่รอเข้าห้องน้ำรำพึงขึ้นมา “สังคีตศาลานี่เป็นความคิดของแกที่บริการประชาชนรายได้น้อย รายการเปิดงานของแกมโหฬารทุกครั้ง เพราะแกเกณฑ์ศิลปินมาหมดไม่ว่ารุ่นไหน ๆ ว่ากันตั้งแต่รายการพื้นบ้าน เต้นกำรำเคียวมาจนกลองยาวฉาวโฉ่ ตลอดไปจนถึงโขนละครปิดท้ายรายการ”

“ใช่ ผมจำได้ มีอยู่ปีหนึ่งคนเข้ามาดูแน่นไปหมด หาที่นั่งยังไม่ได้เลย รู้สึกว่าปีนั้นคุณยอแสง ภักดีเทวา กับคุณเสรี หวังในธรรม สองคนนี้แหละทำเอาคุณพี่คุณน้าคุณป้าคุณยายหัวร่อน้ำลายหกไปทีเดียว” นักเลงสังคีตศาลาคนแรกสนับสนุนความเห็น

ผมมาทบทวนความจำก็นึกขึ้นออกว่าปีก่อนๆนั้น วันเปิดรายการของสังคีตศาลามโหฬารกึกก้องจริงๆ แต่ปีนี้เหงามาก

นอกจากจะเหงาแล้วยังหงอยๆพิกลอยู่ อาจจะเป็นเพราะอธิบดีกรมศิลปากรคนนี้กระเดียดจะคิดอะไรเป็นฝรั่งๆ อยู่มากไปหน่อย เพราะฉะนั้นรายการวันเปิดจึงออกมาเป็นมังกุท้ายมังกร

เปิดรายการโดยวงโยธวาทิตของกองทัพบก

ว่ากันที่จริงแล้วผมเองก็รักที่จะฟังโยธวาทิตมากทีเดียว เพราะลีลาของโยธวาทิตนั้นสนุกสนานและครื้มอกครื้มใจดี ยิ่งวงโยธวาทิตกองทัพบกกับตำรวจแล้วเหลือเกินจริงๆ การบรรเลงของสองวงนี้ถึงใจพระเดชพระคุณมาก โดยเฉพาะออกพม่าห้าท่อนด้วย ก็ยิ่งมันยกร่องกันไปใหญ่

ใครๆก็รู้กันว่า ร.ท.วิชิต โห้ไทย ผู้อำนวยการเพลงของ วงโยธวาทิตตำรวจนั้นฝีไม้ลายมือขนาดไหน เพราะฉะนั้นจึงไม่ผิดหวัง

แต่เสียเส้นตรงนาฏศิลป์ ออกมาจับระบำเพลงแรกและเพลงท้ายเท่านั้นเอง

ทำไมถึงว่าเสียเส้น?

ปู่โธ่-ก็จะเป็นฝรั่งก็ไม่เป็น จะเป็นไทยก็ไม่เป็น ถ้าหากจะรำไทยก็ต้องปี่พาทย์ ราดตะโพน ถ้าหากวงฝรั่งก็ควรจะเป็นเรื่องของฝรั่งออกดานซ์อะไรต่อมิอะไรไป

หรือจะถือว่าเป็นการสร้างสรรค์?

ถ้าหากว่าสร้างสรรค์อย่างนี้เห็นจะรับไม่ค่อยไหว เพราะการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์อย่างนี้ควรจะดูเขมรเป็นตัวอย่าง – งานสร้างสรรค์การละเล่นพื้นบ้านของเขมรหมดทุกชุดนับเป็นงานสร้างสรรค์ที่ดีมาก เหมาะสมที่สุด สวยงามที่สุด และมีเนื้อมีหนังมากที่สุด

ต้องทำความเข้าใจกันเสียก่อนว่า ถ้าหากอะไรมันเป็นคลาสสิกแล้วต่อไม่ออกหรอกต้องหยุดอยู่แค่นั้น ต้องวนอยู่ใน “กรอบ” อันนั้นไปไม่มีทางออก และไม่ต้องหาทางออกเพราะไม่มี

เพราะฉะนั้น ระบำกับดนตรี ที่ทำออกมาในวันแรกเปิดสังคีตศาลา จึงดูไม่งาม

“มีอยู่อย่างหนึ่งที่ไม่เป็นกันเอง”

“อะไร”

“ค่าผ่านประตูน่ะซี่ แต่ก่อนสามบาท ตอนนี้ขึ้นเป็นห้าบาท ทารุณเป็นบ้า“

“อาจจะเป็นเพราะน้ำมันขึ้นราคา”

“บ้า” ชายหนุ่มคนนั้นหันไปทางหญิงสาวที่นั่งพับเพียบเปิดหัวเข่าดำๆกล่าวขึ้น “สังคีตศาลาเป็นสถานที่บริการประชาชนสตางค์น้อย กรมศิลปากรมีรายได้จากโรงละคอนคราวสองคราวนี้ตั้งมากมาย ตามคำโฆษณาของคุณทวีศักดิ์ ที่ว่าโขนเงินล้านบ้างละ ละครเงินล้านบ้างละก็ทำไมจะต้องมาเอาสังคีตเงินล้านด้วยก็ไม่รู้”

“เห็นด้วย“ หญิงสาวหัวเข่าดำพูดขึ้น “แต่ที่น่าขำก็คือ อธิบดีกรมศิลป์ จะเอาหลักปักสูงเพื่อขึงผ้าขาวบังแดดที่ส่องมาทางด้านธรรมศาสตร์ตอนพระอาทิตย์ตกดิน – เชยเป็นบ้า”

“จริงหรือเล่นนี่”

“ก็ไม่ทราบได้ เห็นคนกรมศิลป์เขาพูดกัน คุณทวีศักดิ์เองก็รับครับกระผมนี่“

“กูจะเดินขบวนเรียกร้องให้เอาออก – ถ้าหากกรมศิลป์ทำอย่างนั้น" นักเลงสังคีตคนที่ผมพบในห้องน้ำพูดขึ้นกับเพื่อน "มีอย่างที่ไหน ตอนเย็นแดดอ่อนจะตายไป แล้วมุมตรงด้านโรงราชรถ ก็สวยที่สุด นั่งกินเหล้าไป ฟังดนตรีไป มองข้ามเข้าพิพิธภัณฑ์ เห็นหลังคากระเบื้องเก่าๆ งดงาม ต้นไม้ลออตา สุขเป็นบ้า”

นั่น-เป็นถ้อยสนทนาในวันเสาร์

รุ่งขึ้นวันอาทิตย์เป็นรายการมโหรีเครื่องใหญ่ของกรมศิลปากรเอง โดยมีพ่อแจ้ง คล้ายสีทอง ออกมาร้องนำวง

เป็นวันอาทิตย์ที่แปลกที่สุด เพราะที่ธรรมศาสตร์ มีรายการธรรมศาสตร์สังคีตตอนบ่ายสองโมง ที่โรงละคอนก็มีละครพระอภัยมณีตรงกลางคืน สังคีตศาลารับช่วงมโหรีตอนเย็น

ไม่มีอะไรจะพูดถึง เพราะขึ้นชื่อว่ามโหรีแล้วก็งามไปหมดทุกอย่าง (นี่-พูดตามประสาคนรุ่นเก่าเก๋ากึ๊ก)

ข้อตำหนิติชมตรงนี้มีอยู่เพียงว่า ระบบเสียงใช้ไม่ได้เท่านั้นเอง อันนี้เป็นปัญหาทางด้านเทคนิค ซึ่งผมไม่รู้เรื่อง

สังคีตศาลา – ยังเป็นขวัญใจของคนสตางค์น้อยในกรุงเทพฯ ที่ไม่ต้องการความบันเทิงหรูหราฟู่ฟ่า

แต่ข้อเสนอย้ำที่ผมเคยเสนอไปแล้วหลายหนก็คือ ไม่ควรเอาวงดนตรีวัยรุ่น เข้ามาแสดงเหมือนอย่างที่เคยมี ทั้งนี้และทั้งนั้นไม่ได้หมายความว่า รังเกียจดนตรีฝรั่ง หากเพื่อป้องกันมิให้วัยรุ่นปะทะกันในบริเวณพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ซึ่งเป็นสถานที่เก็บรักษาสมบัติวัฒนธรรมของชาติ

ชะดีชะร้ายโยนระเบิดกันขึ้นมาแล้ว โรงรถอาจจะพังเป็นแถบๆ ไปก็ได้

อนึ่ง บรรดาดนตรีสากลทั่วไปนั้น หาดูได้ง่ายๆ ทั้งทางโทรทัศน์และตามรายการต่างๆ ทั่วกรุงเทพฯ แต่รายการดนตรีไทยหรือรายการไทยๆ ต่างหากที่หาดูไม่ใคร่ได้ นอกจากจะรอวันอาทิตย์ของสังคีตศาลาเท่านั้น

อย่าลืม รายการพื้นบ้านพื้นเมืองที่น่าจะสร้างสรรค์ (ให้ได้เท่าเขมร)

ที่มา: ทองเบิ้ม บ้านด่าน. “วันสุดสัปดาห์ของสังคีตศาลา” **ประชาชาติรายวัน** (พุธที่ 25 ธันวาคม 2517), หน้า 10.

บทวิเคราะห์

บทความชิ้นนี้ดูเหมือนจะเป็นการเล่าถึงบรรยากาศของสังคีตศาลา โดยอาศัยบทสนทนาต่างๆ ของผู้ที่เรียกว่า นักเลงสังคีตศาลา ซึ่งบทสนทนาเหล่านั้นแสดงถึง นัยบางประการที่มีต่อ การวิจารณ์ศิลปวัฒนธรรม และการจัดการที่เกี่ยวข้องกับรายการแสดงของสังคีตศาลา นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นถึงบทบาทของกรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานที่

รับผิดชอบต่อรายการทั้งหลายที่จะนำขึ้นเสนอบนเวทีสังคีตศาลา รวมทั้งความต้องการของประชาชนที่มีความหวังว่า สังคีตศาลาเป็นเวทีศิลปวัฒนธรรมและความบันเทิงสำหรับประชาชนอย่างแท้จริง

สิ่งที่แสดงได้ชัดเจนมากจากบทวิจารณ์นี้ น่าจะเป็นประเด็นที่แสดงให้รับรู้ว่า ประชาชนเป็นผู้รับสาระการนำเสนออย่างมีส่วนร่วมและมีบทบาทในฐานะผู้เข้าใจและเป็นเจ้าของร่วมในวัฒนธรรม นอกเหนือจากหน่วยงานที่รับผิดชอบที่เป็นต้นสังกัดของศิลปิน และเจ้าของสถานที่แห่งนั้น ดังนั้น ข้อคิดเห็นต่างๆ จากบทสนทนา ย่อมแสดงให้เห็นถึงความใส่ใจต่อการแสดงที่อาจมีการประเมินค่าได้ แม้อาจจะเป็นไปตามรสนิยมเฉพาะตน แต่ก็สะท้อนให้เห็นว่า หากความต้องการของประชาชนกับความคิดเห็นของผู้มีหน้าที่ในการเสนอศิลปะนั้น ดำเนินไปในแนวทางเดียวกัน หรือมีกลวิธีในการนำเสนอที่ลุ่มลึก รวมทั้งการให้ความรู้ความเข้าใจในสิ่งที่นำเสนอกับประชาชน ก็เป็นอีกหนทางหนึ่งที่จะบำรุงรักษาศิลปะของชาติ หรือเปิดหูเปิดตาให้ประชาชนได้รับสาระจากการแสดงได้มากขึ้น

หากพิจารณาถึงถ้อยความในตอนท้าย คงจะทำให้เข้าใจได้ว่า ในยุคสมัยนั้นมีบรรยากาศของการแสดงที่หลากหลาย และประชาชนได้มีโอกาสในการสัมผัสกับศิลปวัฒนธรรมมากซึ่งทำให้ความเป็นผู้มีรสนิยมทางศิลปะได้กระจายไปทั่วถึง แม้อาจจะในระดับสมัครเล่นหรือไม่ก็ตาม จึงนับได้ว่าเวทีสังคีตศาลาแห่งนี้ เป็นเวทีที่ให้โอกาสทั้งผู้แสดงและผู้ชมได้มีการเรียนรู้และพัฒนาตนเอง ทั้งการแสดงและการชื่นชมต่อศิลปะได้มาก จนเกิดความรู้สึกว่าประชาชนได้มีส่วนร่วมในการเป็นเจ้าของเวทีแห่งนั้น และมีส่วนในการร่วมพิจารณาความเหมาะสมต่างๆ ที่เกิดขึ้นบนเวทีนั้นด้วย

จากบทสนทนาพื้นๆที่ดูเรียบง่ายจริงใจ น่าจะสะท้อนและเรียกร้องให้ผู้ที่เกี่ยวข้องกับเวทีแห่งนี้ หรืออาจจะมีเวทีลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นอีกหลายแห่ง ได้คำนึงถึงความมีส่วนร่วมซึ่งกันและกัน ระหว่างผู้จัดและผู้ชม อีกทั้งทำให้เป็นเวทีของศิลปวัฒนธรรมอย่างแท้จริง ที่อาจเป็น “เวทีทางเลือก” สำหรับประชาชนในยุคที่ดนตรีไทย หรือรายการไทยๆหาดูยากขึ้น นอกจากวันอาทิตย์ของสังคีตศาลา

รังสิพันธุ์ แข็งขัน: ผู้วิเคราะห์

มหาดุริยางค์ไทย อีกที

โซ่ง พงศ์โพราม

จากข้อเขียนของ น.อ.สมภพ ภิรมย์ รน. ใน “ศิลปวัฒนธรรม” ฉบับเดือนมกราคมที่ผ่านมานั้น สิ่งที่ท่านต้องการบอกและเน้นอย่างมากว่า “มหาดุริยางค์ไทย” นี้เป็นผลงานสร้างสรรค์อัน

สำคัญของดนตรีไทยยุคนี้ โดยมีรูปแบบที่จัดขึ้นมาใหม่ที่พยายามเลียนแบบของซิมโฟนีของยุโรปทุกอย่าง ผู้คิดสร้าง “มหาดุริยางค์ไทย” ขึ้นมาท่านคงเห็น รวมทั้งเข้าใจเช่นเดียวกับผู้ที่รักดนตรีไทยทุกคนว่า “ดนตรีไทย เป็นสิ่งที่ยังไม่ตาย ยังมีชีวิตชีวา คงรูปแบบดำเนินชีวิตของมันอยู่ในสังคมปัจจุบัน แม้จะร่อแร่เต็มทีก็ตาม” แต่ทำไมเล่า? ดนตรีไทยถึงย่ำอยู่กับที่ ไม่มีผลงานสร้างสรรค์ใหม่ๆออกมาอย่างเช่นดนตรีอื่นๆทั่วโลก บางท่านก็บอกว่า แล้วไอ้เพลงที่เราฟังอยู่ทุกคืนทุกวัน (แม้จะหาฟังยากก็ตาม) นั้นไม่ใช่ผลงานหรือไง? ครับ!ถูกต้อง นั่นเป็นผลงานของนักดนตรีไทยที่ออกมาอย่างสม่ำเสมอ แต่ผลงานสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆขึ้นมาประดับวงการนั้นแทบไม่มีเลย ด้วยเพลงไทยที่เราฟังอยู่ทุกวัน ก็มีอยู่ไม่กี่สิบเพลง เล่นมันซ้ำซาก อยู่แค่นั้นเอง อย่างเช่นการที่เราจะเล่น “เพลงลาวเสี่ยงเทียน” ซึ่งมักจะได้ยินบ่อยๆไม่ว่าในดนตรีไทย ลูกทุ่งหรือลูกกรุง เราก็ใช้ทำนองเก่า เอาเนื้อเพลงใส่เข้าไปใหม่ เล่นกี่ร้อยครั้งมันก็ทำนองเดิม แต่เนื้อหาใหม่เท่านั้นเอง ไม่มีเพลงทำนองใหม่เกิดขึ้นมาเลย เมื่อทุกคนยอมรับว่า ดนตรีไทยยังมีชีวิตอยู่ มันก็ควรจะเจริญเติบโต วิวัฒนาการต่อไปเรื่อยๆ มีบางท่านเสนอว่า ผลงานสร้างสรรค์ดนตรีไทย ไม่ควรแต่จะมีการสร้างเพลงใหม่ ทำนองใหม่ขึ้นมาเท่านั้น แต่ควรพัฒนาไปถึงการจัดรูปวงใหม่ การประสานเสียงที่แตกต่างออกไปจากปัจจุบัน เช่นคิดว่า ในขณะนี้เรามีวงปี่พาทย์ไม้นวม, ไม้แข็ง ถ้าจะพัฒนาให้ก้าวต่อไปให้มีเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้นหรือน้อยลง การบรรเลงต้องใช้เครื่องดนตรีชนิดไหนขึ้นก่อนก็ได้ ไม่ต้องใช้ซอนำก่อนจะได้ไหม อะไรทำนองนี้ ต่อไปเราอาจจะได้วงดนตรีไทยที่มีการประสานเสียงของเครื่องดนตรีไทยที่ไพเราะกว่าปัจจุบันก็ได้ หรืออย่างเพลงเถา ต้องขึ้น 3 ชั้น ไล่ไปถึง 9 ชั้น ถ้าเปลี่ยนแปลงใหม่ๆอาจจะขึ้น 2 ชั้น ไป 9 ชั้น จุดสุดท้ายจะเป็นไปได้ไหม (เรื่องสร้างสรรค์เช่นนี้เห็นทีจะต้องมีข้อโต้แย้งกับครูบาอาจารย์ต่างๆที่เห็นว่าถ้าไปเปลี่ยนแปลงดนตรีไทยเข้า เป็นการผิดประเพณีครูไปเลย) เรื่องเหล่านี้น่าคิดและน่าปฏิบัติ เห็นว่าดนตรีไทยยังไม่ควรเก็บเข้าไว้พิพิธภัณฑ์ฯเฉยๆ เมื่อกลับมาที่ “มหาดุริยางค์ไทย” คิดว่าอาจจะไม่ใช่ผลงานสร้างสรรค์อย่างแท้จริง “วงมหาดุริยางค์ไทย” เกิดขึ้นมาในยุคคนที่รักดนตรีไทย เรียกร้องให้คนไทยกลุ่มอื่นๆกลับมาสนใจดนตรีให้มากขึ้นกว่าเดิมและสิ่งหนึ่งที่จะทำคือสร้างความแปลกใหม่เข้าในดนตรีเพื่อเป็นจุดเรียกร้องความสนใจและ “มหาดุริยางค์ไทย” ก็สามารถสร้างความแปลกใหม่ในด้านดนตรีไทยมากพอสมควร แต่ในหลายๆครั้งที่ออกแสดง “วงมหาดุริยางค์ไทย” ตรึงให้ผู้ฟังในโรงละครแห่งชาตินั่งนิ่งเพราะความไพเราะของเสียงดนตรีหรือ? เปล่าเลย! เหตุผลเพราะผู้ฟังทึ่งในความมโหฬารของวงที่ใช้เครื่องดนตรีถึง 100 ชิ้นมากกว่า ในความรู้สึกเขาเห็นว่าเป็นของแปลกใหม่ที่ได้มาเห็น ประกอบกับมีแสงสีต่างๆก็ทำให้ผู้ฟังตื่นตาตื่นใจไปกับ “วงมหาดุริยางค์ไทย” ในความเป็นจริง “วงมหาดุริยางค์ไทย” ก็เป็นเพียงวงดนตรีไทยที่เพิ่มเครื่องดนตรีให้มากชิ้นขึ้นเท่านั้น เป็นการเน้นรูปแบบให้มีความแปลกใหม่ขึ้น แต่การบรรเลง,เพลง หรือการประสานเสียงต่างๆก็คงนำแบบเก่ามาใช้นั่นเอง โดยเฉพาะเน้นอย่างเหลือเกิน ที่พยายามเลียนแบบวงซิมโฟนีของยุโรปมาให้เหมือนที่สุด แต่สิ่งนี้จะเป็นผลสำเร็จได้ยากมาก เพราะเป็นการนำดนตรีไทยมาเล่นผิดประเภท

ดนตรีไทยนั้นมีหน้าที่คือ

บรรเลงประกอบพิธีกรรมต่างๆ

ประกอบการแสดง เช่น โขน ละคร

การบรรเลงกล่อมบรรยากาศ เช่น นอน ส่งตัวเข้าหอ เป็นต้น

สิ่งเหล่านี้ คือ หน้าที่ของดนตรีไทยตลอดยุคสมัยที่ผ่านมา แต่ความคิดที่ว่า ดนตรีไทยเป็น “ศิลปะบริสุทธิ์” การฟังดนตรีควรเป็นการเข้าฟังการบรรเลงดนตรีโดยเฉพาะ ไม่ใช่บรรเลงประกอบสิ่งอื่นนั้นเป็นความคิดของคนยุคสมัยนี้ที่ได้รับความคิดมาจากตะวันตก

แต่ที่สำคัญ วงซิมโฟนีของชาวยุโรปนั้นเป็นผลมาจากการวิวัฒนาการของตัวมันเอง กว่าจะมาถึงยุคปัจจุบัน ต้องผ่านขั้นตอนของการเปลี่ยนแปลง แก้ไขต่างๆมากมาย และยังได้ใส่ปรัชญาทางศิลปะ, ความคิด, ความเชื่อของคนยุโรปจนมาเป็นรูปแบบที่ลงตัวเช่นปัจจุบัน

ที่มา: โซ่ง พงศ์โพราม. "มหาดุริยางค์ไทย อีกที". **ศิลปวัฒนธรรม** ปีที่ 3 ฉบับที่ 5 (มีนาคม 2525)

บทวิเคราะห์

บทความชิ้นนี้เป็นจดหมายจากผู้อ่านบทความเรื่อง “มหาดุริยางค์ไทย” โดย น.อ. สมภพ ภิรมย์ ซึ่งได้พยายามแสดงให้เห็นว่า “มหาดุริยางค์ไทย” เป็นการแสดงศิลปะให้ประจักษ์ในคุณค่าของดนตรีอย่างแท้จริง เนื่องจากผู้เขียนไม่เห็นด้วยกับคำพูดที่ว่า ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของนาฏศิลป์ซึ่งแท้จริงแล้วนาฏศิลป์เป็นผลจากวรรณกรรมและดนตรี และ “มหาดุริยางค์ไทย” นี้ นับเป็นศิลปะบริสุทธิ์ที่มีความเป็นตัวของตัวเองไม่ต้องอาศัยองค์ประกอบใดๆ นอกจากนั้น “มหาดุริยางค์ไทย”ยังสามารถตรึงผู้ชมให้ชื่นชมกับอรรถรสของดนตรีได้ เช่นเดียวกับ วงออเคสตรา

ของตะวันตก ซึ่งผู้เสนอบทความนี้ได้กล่าวว่า “มหาดุริยางค์ไทย” เป็นการปฏิรูปดนตรีในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

จดหมายฉบับนี้ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับมหาดุริยางค์และการพัฒนาปฏิรูปดนตรีไทยที่เสนอแนวทางอื่นๆ และตั้งประเด็นในการพยายามที่จะยก “มหาดุริยางค์ไทย” ให้เป็นต้นแบบของการพัฒนา หรือปฏิรูปดนตรีไทยโดยสาระสำคัญของบทความชิ้นนี้ ได้ให้ความหมายในการรวมวงมหาดุริยางค์ว่า

“ก็เป็นเพียงวงดนตรีไทยที่เพิ่มเครื่องดนตรีให้มากชิ้นขึ้นเท่านั้น เป็นการเน้นรูปแบบให้มีความแปลกใหม่ขึ้น แต่การบรรเลง,เพลง หรือการประสานเสียงต่างๆก็คงนำแบบเก่ามาใช้นั่นเอง”

ทั้งนี้การนำเสนอประเด็นข้อสังเกตเกี่ยวกับมหาดุริยางค์นี้เป็นการสอดคล้องกับความเห็นของผู้รู้ทางดนตรีไทยหลายท่านซึ่งมีความเห็นตรงกับจดหมายนี้ แต่มิเคยมีการแสดงความเห็นนั้นอย่างเป็นลายลักษณ์ จึงทำให้บทความชิ้นนี้ให้ข้อพิจารณาในการยกระดับ “มหาดุริยางค์” ให้เป็นต้นแบบของการพัฒนาดนตรี จำเป็นจะต้องทบทวนกันในหลายประการ ทั้งนี้ผู้เสนอบทความยังได้ชี้ถึงความคิดในการพัฒนามหาดุริยางค์ว่า

“โดยเฉพาะเน้นอย่างเหลือเกินที่พยายามเลียนแบบวงซิมโฟนีของยุโรปมาให้เหมือนที่สุด แต่สิ่งนี้จะเป็นผลสำเร็จได้ยากมาก เพราะเป็นการนำดนตรีไทยมาเล่นผิดประเภท”

นอกจากนี้ผู้เขียนยังได้ตั้งคำถาม ซึ่งเป็นเรื่องที่ควรพิจารณาอย่างยิ่งต่อการคิดพัฒนาดนตรีไทยว่าการพัฒนาควรจะพัฒนาที่ส่วนใด อะไรคือสาระสำคัญของตัวดนตรีที่มิใช่เพียงรูปแบบที่โอ่อ่าเหมือนวงดนตรีของตะวันตก ซึ่งผู้เขียนได้พยายามเน้นถึงข้อคิดในการนำดนตรียุโรปมาเป็นต้นแบบของมหาดุริยางค์หลายครั้งในบทความนี้และชี้ให้เห็นแนวทางในการพัฒนาว่า

“สิ่งสำคัญ เราพยายามเน้น “วงมหาดุริยางค์” ให้เป็นซิมโฟนีให้ได้ ผมไม่เข้าใจเหมือนกันว่า ทำไม? เราไม่สามารถสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยให้เป็นแบบฉบับโดยของเราเองไม่ได้หรือ” และในขณะเดียวกันก็ได้ย้ำถึงความเห็นที่ว่ามหาดุริยางค์ มิใช่แนวทางของการสร้างสรรค์ในวิถีของดนตรีไทยอย่างแท้จริง แต่เป็นเพียงการพยายามอย่างหนึ่งที่จะสร้างสรรค์และจะต้องปรับปรุงต่อไปและแน่นอนว่าบทความชิ้นนี้ย่อมเป็นแนวคิดต้านกระแสในวงการดนตรีไทยยุคหนึ่ง พยายามจะทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในดนตรีไทย โดยมหาดุริยางค์นี้เป็นทางเลือกของกระแสการเปลี่ยนแปลงนี้

รังสิพันธุ์ แข็งขัน : ผู้วิเคราะห์

คาราวาน หรือ คาราบาว

“ เหลา - สด – ไม่เนื้อ ”

นิธิ เอียวศรีวงศ์

สถานะของเนื้อร้องในประเพณีเพลงของไทย

ในประเพณีเพลงของวัฒนธรรมไทย เนื้อร้องเคยเป็นส่วนที่สำคัญเท่าหรือสำคัญกว่าทำนอง, จังหวะ, ดนตรี ฯลฯ

“ลาย” แคนที่นิยมดันไปกับ “ลำ” ในอีสานมีอยู่ไม่กี่ “ลาย” แต่คนฟังตั้งใจจะฟังลำซึ่งมีความแตกต่างออกไป จากหมอลำคนหนึ่งไปหมอลำอีกคนหนึ่ง เหมือนลิเกนั้นก็มีเพลงให้ร้องอยู่ไม่กี่ทำนอง แต่ลิเกก็ต้องร้องไม่ใช่เอาแต่พูด เพราะคนดูอยากฟังการดันกลอนของผู้แสดง ในการร้องเพลงของราชสำนัก เมื่อคนร้องเริ่มร้อง ดนตรีทั้งหมดหยุดลงเหลือแต่เครื่องประกอบจังหวะ

ว่ากันว่าการเล่นซอลำลองประกอบการร้องมานิยมกันในสมัยต้นรัตนโกสินทร์นี้เอง และแม้จะมีการสีซอลำลอง ซอก็เล่นไปทางหนึ่ง ผู้ร้องก็ร้องไปอีกทางหนึ่ง คนไทยรู้สึกว่าหากเล่นและร้องทำนองทางเดียวกันแล้ว ไม่รู้จะเล่นไปทำไม เพราะฉะนั้นทางเล่นจึงไม่ได้มาหนุนทางร้องเหมือนเพลงฝรั่ง

โดยสรุปก็คือตัวทางร้องเป็นอิสระ มีความสำคัญเท่าหรือเหนือกว่าทางเล่นของเครื่องดนตรีที่คลออยู่

เพลงไทยที่นิยมในราชสำนักนั้น แม้ว่าไม่มีเนื้อร้องตายตัวกล่าวคือจะแต่งใหม่หรือหาความตอนอื่นในหนังสือกวีนิพนธ์อื่นมาใส่ก็ได้ แต่จะเลือกเอาอย่างหลับหูหลับตาไม่ได้ ต้องเลือกให้เข้ากับลีลาและท่วงทำนองของเพลง นอกจากนี้ก็นิยมใช้เนื้อที่ใช้กันมาแต่โบราณมากกว่าไปเลือกเอาของใหม่มาใส่ แม้แต่ที่โบราณร้องไว้ผิดจากกวีนิพนธ์ฉบับที่แล้ว นักร้องเพลงไทยก็นิยมร้องเนื้อให้ผิดเหมือนที่โบราณร้องกันมา มากกว่าจะไปแก้เนื้อให้ถูกตามกวีนิพนธ์ฉบับที่พิมพ์แล้ว

ทั้งหมดนี้แสดงว่าเนื้อร้องของเพลงมีความสำคัญมาก เพราะคนฟังเพลงนั้นฟังเนื้อเพลงด้วย แต่ไม่ได้หมายความว่าคนไทยฟังดนตรีเฉยๆ โดยฟังเนื้อไม่เป็น ทั้งประเพณีของชาวบ้านและราชสำนักต่างก็มีธรรมเนียมการแสดงดนตรีเฉยๆ โดยไม่มีคนร้องอยู่ทั้งนั้น เช่น การเล่นมังคละหรือกาหลอก็เป็นการแสดงดนตรีเดินขบวนซึ่งไม่ต้องร้อง หากแต่ว่าเมื่อไรที่เป็นการร้องเพลงแล้ว เนื้อมีความสำคัญมาก มากเท่าหรือมากกว่าส่วนอื่นๆ ของเพลง

ลิเกก็มีกลเม็ดการร้องแบบลิเก และเพลงพื้นบ้านหรือหมอลำก็มีกลเม็ดการเปล่งคำแบบของเขา คนที่ร้องโดยขาดกลเม็ดนั้น ไม่ช้าก็ไม่ได้ร้องที่ไหนอีก

การร้องเนื้อสำคัญมาก ในบางแง่อาจจะสำคัญกว่าการร้องทำนองด้วยซ้ำ

ธรรมเนียมในการร้องเพลงไทยนั้น หากเสียงขึ้นสูงหรือลงต่ำไม่ถึง อย่าห่วง เปลี่ยนระดับเสียง (octave) จากที่ร้องอยู่ไปสู่ระดับเสียงที่ต่ำกว่าหรือสูงกว่าก็ได้ แต่อย่าทำบ่อยนักเพราะน่ารำคาญ ทำสักหนสองหนในหนึ่งเพลงไม่มีใครเขาถือ หากเปรียบกับฝรั่งนักร้องที่เปลี่ยนระดับเสียงกลางเพลงเป็นไม่ต้องผุดต้องเกิดกันทีเดียว ทั้งนี้ เพราะความสามารถของนักร้องเพลงไทยไปหนักที่การเปล่งเสียงจะเป็นเสียงเอื้อนหรือเป็นคำพูดก็ตาม

ธรรมเนียมการให้ความสำคัญแก่เนื้อร้องนั้น สืบทอดมาในเพลงไทยที่ได้รับอิทธิพลจากฝรั่งหรือที่เรียกว่าเพลงไทยสากลด้วย เมื่อตอนที่เริ่มแต่งเพลงแบบนี้กันนั้น เพลงป๊อปของฝรั่งเองก็ยังให้ความสำคัญแก่เนื้อร้องมาก แต่ในเพลงไทยสากล ความสำคัญของเนื้อร้องมีมากขึ้นไปอีกเพราะสืบประเพณีเพลงของวัฒนธรรมไทยมาด้วย นักร้องเพลงไทยสากลจึงแสดงอารมณ์และความรู้สึกกันด้วยการเปล่งคำในเนื้อร้อง (แน่นอนว่าแสดงอารมณ์และความรู้สึกโดยทางอื่นอยู่ด้วย)

จุดสุดยอดของศิลปะการร้องแบบไทยๆ เช่นนี้ ในเพลงลูกกรุงคงอยู่ในรุ่นคุณสุเทพ วงศ์กำแหง, คุณสวลี ผกาพันธ์, คุณเพ็ญศรี พุ่มชูศรี และคุณดาวใจ ไพจิตร

ใครที่ไม่เคยรู้สึกว่าภาษาไทยมาตรฐานไพเราะอย่างไรก็ต้องฟังคุณดาวใจ ไพจิตร (ในสมัยก่อน) ร้องเพลง แล้วจะรักภาษาไทยขึ้นอีกนิดหนึ่งเป็นอย่างน้อย เพราะคำที่เธอเปล่งอย่างชัดเจนเต็มไปด้วยความรู้สึกและพลังนั้น ภาษาเพราะๆ เท่านั้นจะทำได้

เพลงลูกทุ่งยิ่งรับประเพณีเพลงของวัฒนธรรมไทยมากกว่าเพลงลูกกรุงเสียอีก เพราะฉะนั้น การเปล่งคำในเนื้อร้องจึงยิ่งสำคัญกว่าเพลงลูกกรุง นอกจากการเค้นเสียงจากคอ กล่องเสียง เล่นลูกคอ ฯลฯ อันเป็นกลเม็ดของการร้องเพลงมาแต่เดิมแล้ว นักร้องลูกทุ่งยังสามารถทำให้เนื้อร้องมีความหมายได้หลายนัยอย่างซับซ้อน เพราะในประเพณีเพลงของวัฒนธรรมไทยนั้น เนื้อร้อง คือ หัวใจของการสื่อความ

เนื้อในเพลงพื้นบ้านคือ ส่วนที่แสดงปฏิภาณของผู้ร้อง ไม่ว่าจะเป็นปฏิภาณในแง่ความสามารถของการด้นกลอน ของการรู้เท่าทัน ของความรู้อันกว้างขวาง ของเล่ห์เหลี่ยม ของการรักษาศักดิ์ศรีโดยไม่ต้องใช้ความรุนแรง ฯลฯ

คนปักษ์ใต้เรียกทั้งหมดนี้ว่า “ปัญญา” (อันที่จริงอะไร คือ “ปัญญา” อะไร คือ “ความรู้” อะไร คือ “ศักดิ์ศรี” ฯลฯ ในวัฒนธรรมชาวบ้านไทยนั้นเป็นสิ่งที่น่าศึกษากันอย่างจริงจังกว่านี้เป็นอย่างยิ่ง) ปัญญาของพ่อเพลงแม่เพลงแสดงออกได้โดยผ่านภาษา และจะใช้

ภาษาให้แสดงปัญญาได้จึงไม่ใช่เพียงเรื่องของความหมายที่ปรากฏในคำเท่านั้น แต่ต้องเล่นกับทั้งความหมายและเล่นกับการเปล่งเสียงของคำให้ได้ความหมายที่ซับซ้อนขึ้นไปอีก กลเม็ดการร้องของพ่อเพลงแม่เพลงพื้นบ้านจึงเป็นหัวใจสำคัญของการแสดง และกลเม็ดนั้นไม่ได้มุ่งเอาแต่ “ไพเราะ” หรือ “มันส์” เพียงอย่างเดียว

ความจริงแล้วชาวบ้านไทยส่วนใหญ่ในอดีต ไม่ได้อยู่ในวัฒนธรรมที่ใช้ตัวหนังสือ จึงไม่แปลกอะไรที่ “ปัญญา” ของเขาแสดงออกได้ โดยผ่านภาษาที่เป็นเสียง ไม่ใช่ภาษาที่เป็นความหมายเฉยๆ (เช่นในภาษาเขียน)

นักร้องลูกทุ่งรับเอากลเม็ดเหล่านี้มาไว้หมด เพลงลูกทุ่งนั้นเอามาบรรเลงด้วยดนตรีเปล่าๆ จะได้รสชาติไม่ถึงครึ่ง เพราะมีความรู้สึกและความหมายอีกมากซ่อนอยู่ในเสียงร้องของนักร้อง เวลาคุณยอดรัก สลักใจร้องนั้น ถึงไม่เคยเห็นหน้าเลย คนฟังก็พอจะนึกบุคลิกของเขาออก คือ ทะลึ่งอย่างสุภาพดังที่ปรากฏในเนื้อเพลง และใครที่ทำเสียงให้ทะลึ่งอย่างสุภาพเหมือนคุณยอดรักไม่ได้ ก็จะร้องเพลงของคุณยอดรักไปอีกความรู้สึกหนึ่ง ซึ่งอาจทำให้ไม่ “มันส์” เท่ากับที่คุณยอดรักร้องเอง ยิ่งราชินีลูกทุ่งของปัจจุบันด้วยแล้ว เธอเป็นนายที่แท้จริงของการเล่นกับความหมายด้วยการเปล่งคำทีเดียว เมื่อคุณ พุ่มพวง ดวงจันทร์ร้องว่า “เขามาเอง” นั้น คนฟังรู้ว่าเขาไม่ได้มาเอง แม้ว่าหนูจะเอ่ยปากชวนก็ตาม หรือ “หนูไม่รู้” นั้นฟังแล้วก็รู้ว่าหนูต้องรู้

ความสามารถอย่างนี้เป็นสิ่งที่ยอมรับกันได้ในหมู่คนที่ยังเคยชินอยู่กับประเพณีเพลงของวัฒนธรรมไทย และบางทีอาจจับไม่ได้ในหมู่คนที่อยู่ห่างจากประเพณีเหล่านั้น เช่น คณะกรรมการที่มีหน้าที่เผด็จการรสนิยมผู้อื่นคณะต่างๆ ในกรุงเทพฯ อาจไม่รู้สึกขำกับการเล่นคำ “ถอยห่างอีกนิด” เพราะการเปล่งคำของคุณพุ่มพวงด้วยกลเม็ดโบราณนั้น ไม่สื่อความหมายให้แก่ชายหญิงสูงอายุเหล่านั้นว่าอะไรบางอย่างกำลังถูกถ่างออกหน่อยๆ จึงเป็นโชคดีที่พวกเราได้ฟัง “ปัญญา” หรือ “ปฏิภาณ” แบบกวีชาวบ้าน *ไท* ในวิทยุ *ไทย* ต่อไป

ไม่มีเนื้อ แต่มีเนื้อ

เพื่อนอเมริกันคนหนึ่ง เมื่อถูกถามว่าเขาฟังสิ่งที่เอลวิส เพรสลีย์ (Elvis Presley) ร้องออกหรือไม่ เขาตอบว่าฟังไม่ออกเหมือนกัน แม้แต่ตั้งใจจะจับให้ได้ว่าร้องอะไร ก็ยังจับได้เพียงครึ่งเดียว

แต่เขาก็ถามว่า แล้วจะฟังไปทำไม?
“อ้าว ถ้าฟังไม่ออกแล้วจะร้องทำไม?” ผมถาม

คำตอบของเขานั้นน่าจับใจ แต่เพราะอยู่ในการสนทนากันยืดยาวจึงจะสรุปเป็นภาษาของผมเอง ได้ความดังนี้

เพราะมันเป็นเพลงร้อง ก็ต้องร้อง เหมือนเพลงที่เขากำหนดให้เล่นท่อนนี้ด้วยแตร ก็ต้องมีเสียงแตร เขากำหนดให้เป็นเสียงคน ก็ต้องเป็นเสียงคน เสียงคนจึงเป็นส่วนหนึ่งของเสียงที่ประกอบกันขึ้นจากเครื่องดนตรีและคน กลายเป็นเสียงรวมๆ กันแล้วเราก็เรียกว่าเสียง "ดนตรี"

ฝรั่งเรียกเพลงที่มีคนร้องว่า vocal music แปลว่า ดนตรีที่เป็นเสียงคนร้อง

ผมไม่รู้ว่าฝรั่งอเมริกันฟังเสียงคนเป็นส่วนหนึ่งที่แยกไม่ออกจากดนตรี หรือเหมือนเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งตั้งแต่เมื่อไร แต่เข้าใจว่าคนที่ชื่นชมกับการฟังโอเปร่าโดยไม่รู้ภาษาเยอรมันหรืออิตาเลียนคงมีมานานแล้ว แต่ในบรรดาเพลงชาวบ้านนั้นเพิ่งจะเอลวิสนี้กระมังที่เป็นคนแรกซึ่งร้องเพลงแล้วไม่รู้ว่าร้องอะไร จนทำให้ผมจับได้ว่าฝรั่งคงฟังเพลงไม่เหมือนผม ซึ่งเคยชินกับป๊อปไทยและเห็นเนื้อร้องมีความสำคัญมาก เวลาฟังก็ค่อนข้างจะแยกๆ มันออกมาจากส่วนอื่นเสียด้วย

อย่างไรก็ตาม เนื้อร้องคงมีความสำคัญน้อยลงในเพลงฝรั่ง โดยเฉพาะเพลงประเภทร็อคและลูกหลานของร็อค ทั้งนี้ คงมีผลมาถึงการแต่งเพลง การเรียบเรียงเสียงประสานและเทคนิคการร้องการเล่นด้วย และอาจไม่ได้จำกัดตัวอยู่เฉพาะเพลงร็อคและลูกหลานเท่านั้น คงขยายไปถึงเพลงประเภทอื่น ๆ อีกหลายอย่าง แม้ว่าเพลงโฟล์คของ จอห์น เดนเวอร์ และโจอัน เบส ไม่คล้อยตาม แต่ก็ยังเป็นที่นิยมต่อมาก็ตาม คนฟังเพลงก็เคยชินมากขึ้นที่จะไม่ฟังเนื้อให้ชัด เพราะไม่ได้แยกเนื้อออกมาฟัง

เพลงไทยสมัยปัจจุบันโดยเฉพาะในทศวรรษที่ผ่านมารับอิทธิพลเพลงฝรั่งมากขึ้น จนอาจถือได้ว่าเป็นระลอกที่สองของอิทธิพลฝรั่งในเพลงไทยกระมัง เพลงเหล่านี้สร้างผู้ฟังขึ้นใหม่โดยไม่ได้รับสืบทอดมาจากผู้ฟังเพลงของสุนทราภรณ์ สุเทพ สวลี ฯลฯ เพราะฉะนั้นผู้ฟังเหล่านี้จึงเข้าถึงเทคนิคการฟังเพลงอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งแตกต่างจากการฟังเพลงของคนไทยรุ่นก่อน

ผมเคยถามวัยรุ่นบางคนว่า เวลาเขาฟังเพลงใหม่นั้น เขาฟังเนื้อหรือไม่ เขาตอบว่าฟังด้วย แต่ไม่สนใจเท่าไรนัก จะฟังจังหวะ ทำนองการเล่นดนตรี ฯลฯ ก่อน หากเห็นว่าถูกใจก็จะฟังใหม่และเก็บรายละเอียดของเพลงมากขึ้น ในบรรดาที่เรียกว่ารายละเอียดของเพลงนี้รวมถึงเนื้อร้องด้วย

คำตอบของเขานอกจากบอกให้รู้ถึงเทคนิคการฟังเพลงที่เปลี่ยนไปแล้ว ยังเป็นคำตอบที่เหมาะกับยุคสมัยที่เพลงสามารถอัดกระป๋องเก็บไว้เปิดฟังใหม่ได้ในราคาถูกอีกด้วย ทำให้เห็นว่าการฟังเพลงโดยเห็นเนื้อร้องมีความสำคัญเป็นรองลงมานี้จะเกิดขึ้นด้วย อิทธิพลของฝรั่งอย่างเดียวไม่ได้ ถ้าไม่มีญี่ปุ่นซึ่งเปิดศักราชของเครื่องอิเล็กทรอนิกส์ราคาถูกขึ้นในโลก และทำให้มนุษย์จำนวนมากในโลกครอบครองศิลปะไว้ที่ปลายนิ้วของตัวเอง สภาวะเช่นนี้เปิดทางให้แก่หนทางที่จะเสพศิลปกรรมในอีกวิถีทางหนึ่ง ซึ่งบรรพบุรุษของเราไม่เคยมีโอกาสทำได้ และดูจะไม่มีเหตุผลที่จะบังคับให้คนในโลกยุคนี้เสพศิลปกรรมในลักษณาการอย่างเดียวกับที่บรรพบุรุษซึ่งไม่ได้ครอบครองศิลปกรรมที่ปลายนิ้วของตัวได้เคยทำมา

ความสำคัญที่ลดลงของเนื้อร้องในเพลงไทยเห็นได้ดีจากแฟชั่นสัก 5 ปีก่อน เมื่อเพลงจำนวนมากที่แต่งและได้รับความนิยมในช่วงนั้นมีเนื้อร้องที่ไม่มีสัมผัส เนื้อร้องไร้สัมผัสเป็นสิ่งที่คนรุ่นพรานบูรพ์มาจนถึงสุเทพ, สวลี นึกไปไม่ถึง

ในปัจจุบันเพลงสมัยใหม่กลับมาหาสัมผัสอีก เพราะอะไรผมก็อธิบายไม่ได้ แต่ทั้งนี้คงไม่ใช่การหันกลับไปให้ความสำคัญแก่เนื้อร้องอย่างเพลงรุ่นเก่า เพราะหากไม่ตั้งใจฟังให้ดีแล้วก็จับไม่ค่อยได้เหมือนกันว่า นักร้องสมัยนี้จำนวนมากร้องว่าอะไร....?

รู้ๆ จากการเกริ่นนำของนักร้องเองว่า “ส้มหล่น” แปลว่า ฟลุกดูเหมือนจะต้องฟลุกเกี่ยวกับผู้หญิงเสียด้วย ทำไมผู้หญิงจึงต้องเป็นส้ม หรือเขาจะหมายถึงกลีบส้ม แต่ในเวลาร้องคำว่า “ส้มหล่น” ก็ไม่เห็นมีเสียงอะไรที่จะทำให้นึกไปได้ว่าต้องการแฝงความหมายถึงกลีบส้ม และกลีบส้มแฝงความหมายถึงอะไรอื่นอีก ถ้าจะให้หมายได้หลายซับหลายซ้อนอย่างนี้ต้องรอคุณพุ่มพวง ดวงจันทร์ ซึ่งก็ยังร้องเพลงที่เนื้อร้องมีความสำคัญอยู่นั่นเอง

เพลงของคาราบาวและคาราวานคงต่างกันตรงนี้

คาราวานยังร้องเพลงบนพื้นฐานของกลเม็ดแบบเก่า แม้ไม่ได้กล่อมเสียงให้ฟังนุ่มนวลไปทุกกรณี แต่เนื้อเพลงมีความสำคัญ ในเพลงของคาราวาน ความจับใจและซาบซึ้งของผู้ฟังขึ้นอยู่กับเนื้อเพลงอยู่ไม่น้อย อย่างเพลง *เดือนเพ็ญ* นั้น แค่อ่านเนื้อโดยไม่ได้ยินทำนองก็ขนลุกเสียแล้ว เนื้อเพลงของคาราวานจึงยังเป็นสื่อของอุดมการณ์ได้ จำนวนไม่น้อยของคนที่ไปฟังคาราวาน จึงไปด้วยความเชื่อในหลักการบางอย่างที่แทรกอยู่เต็มเปี่ยมในเพลงของคาราวาน

แต่คาราบาวไม่ใช่อย่างนั้น แม้ว่าแรงบันดาลใจของเพลงจำนวนมากของคาราบาวมาจากเพลงพื้นบ้าน แต่ลีลาของการบรรเลงและการร้องไม่ได้ให้ความสำคัญแก่เนื้อร้องตามประเพณีเพลงของวัฒนธรรมไทย มีความหมายมัว ๆ ที่ส่งออกไปจากชื่อเพลงและสร้อยเพลงเท่านั้นก็เพียงพอที่คนฟังจะรู้สึกสะใจแล้ว เช่น ประชาธิปไตยไทยนั้นก็ รู้ๆ กันอยู่ทุกคนว่า

มี “รูเบ้อเริ่มเลย” แต่รูนั้นมาจากอะไร ให้ผลอย่างไรต่อใคร และจะแก้กันอย่างไรก็ไม่สำคัญนัก คนฟังไม่อาจ “รู้สึก” ถึงรูนั้นได้จากการฟังเพลง คนฟังได้แต่สะใจและสะใจกับรูอันนั้นกับตัวเอง กับบ้านเมืองหรือกับ...ไม่รู้ว่ากับอะไร เอาเป็นแน่แต่ว่าสะใจก็แล้วกัน

แต่เนื้อร้องก็มีความสำคัญในเพลงของคาราบาว เนื้อร้องทำให้คาราบาวมีเอกลักษณ์ของตัวเองและเป็นเอกลักษณ์ที่คนรับได้ แต่ก็ไม่เคยมีใครวิเคราะห์กันจริงๆ ว่าเอกลักษณ์ที่ตัวเองรับได้นั้นคืออะไร เพลงของคาราบาวไม่ชวนให้ไปวิเคราะห์อย่างนั้นอยู่แล้ว คาราบาวสื่อความรู้สึก ไม่ใช่สื่อความหมาย

เนื้อร้องยังให้เอกลักษณ์แก่คาราบาวด้วยเสียงในระดับที่สูงมากของคุณแอ๊ด เสียงนี้เป็นส่วนหนึ่งของดนตรีที่คึกคัก ชัดเจนด้วยจังหวะ และฝีมือการเล่นดนตรี เนื้อเป็นส่วนหนึ่งของเพลงอย่างแยกออกไม่ได้ มีเนื้อแบบไม่มีใครเห็นแต่ไม่ใส่ลงไปไม่ได้ เหมือนกินเกาเหลาเนื้อสด จะมีเนื้อหรือไม่ก็ไม่ทันได้สังเกต แต่ขอให้เป็นเนื้อสดก็แล้วกัน

<u>ภาษาที่เป็นคำในโลกยุคใหม่</u>

ครั้งหนึ่งภาษาที่เป็นคำครอบงำการสื่อสารและวิธีคิดของมนุษย์เสียเกือบหมด

อาจเป็นไปได้ว่าโลกยุคนั้นกำลังหมดไป หรืออย่างน้อยก็ต้องหดตัวให้แก่การสื่อสารและวิธีคิดที่ไม่อาศัยภาษาที่เป็นคำมากขึ้น

ในแง่หนึ่งเรากำลังคิดอะไรที่ซับซ้อน และเป็นนามธรรมเสียจนอธิบายด้วยภาษาที่เป็นคำไม่ได้แล้ว ดังเช่นจะอธิบายควอนตัมด้วยภาษาที่เป็นคำล้วนๆ ได้อย่างไร โดยไม่เอาคณิตศาสตร์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความคิดโดยตรงออกมาใช้ ในอีกแง่หนึ่งชีวิตประจำวันของเราเผชิญกับความหมายที่ไม่เป็นคำมากขึ้น เราใช้ตาไปเห็นอะไรที่เดิมไม่เคยเห็นมากขึ้น หน้ายิ้มๆ ของคุณสมเกียรติ อ่อนวิมล นั้นมีความหมายซ้อนอยู่ในข่าวที่คุณสมเกียรติอ่าน และเป็นความหมายที่ไม่ได้ผ่านคำพูดเสียด้วย หน้าที่ของคนที่เราพูดโทรศัพท์ด้วยกำลังจะปรากฏให้เห็นในอนาคตอันใกล้นี้ และเราจะสนทนากันมากกว่าที่ปรากฏออกมาในคำพูด กล้องถ่ายรูปทำให้เกิดภาพที่มีความหมายมากมายโดยไม่ต้องผ่านคำพูดเลย หนังสือพิมพ์นำเอาความหมายที่ไม่ได้พูดผ่านภาพให้เราไม่รู้จะเท่าไรต่อวัน การ์ตูนไม่ได้มีความหมายเฉพาะแต่ตัวหนังสือล้อมกรอบที่เขียนแทนคำพูดเท่านั้น ยังมีความหมายอื่นในภาพการ์ตูนซึ่งอยู่นอกกรอบนั้นอีกมากและการ์ตูนกำลังกลายเป็นวรรณกรรมประจำชีวิตของคนรุ่นใหม่ในหลายสังคม

เพลงก็อาจเป็นส่วนหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงอันมโหฬารนี้

การที่เนื้อร้องมีความสำคัญน้อยลงในเพลงบางประเภท ไม่ได้แปลว่าเพลงเหล่านั้นสื่อความได้น้อยลง แต่สื่อความได้ในขีดจำกัดอันใหม่ (การสื่อความแบบใด ๆ ก็มีขีดจำกัด

ทั้งนั้น รวมทั้งการสื่อความที่ใช้ภาษาที่เป็นคำด้วย) มีพลังยิ่งกว่าเพลงที่ให้ความสำคัญแก่เนื้อร้องในอีกบางแง่

ถ้าเพลงเป็นส่วนหนึ่งของความเปลี่ยนแปลงดังที่กล่าวนี้ ปัญหาที่ตามมาก็คือ...

เมื่อนักวิจารณ์นำเอาเนื้อเพลงมาเป็นเงื่อนไขสำคัญสำหรับตีความเพลงเหล่านี้ นักวิจารณ์กำลังทำอะไรผิดฝาผิดตัวอยู่หรือไม่

เมื่อ กบว. ห้ามออกอากาศเพลงบางเพลงเพราะเนื้อร้องนั้น กบว. กำลังจับความหมายของเพลงผิดจุดหรือไม่

เมื่อมีคนจำนวนมากขึ้นในวัยรุ่นเข้าไปอยู่ในวัฒนธรรมที่ภาษาที่เป็นคำกำลังหดตัวลง เขาจะอยู่อย่างไรในโลกที่คนมีอำนาจ (นับตั้งแต่พ่อแม่ ครู นายจ้าง ไปจนถึงนายกรัฐมนตรี) ยังอยู่ในวัฒนธรรมที่ภาษาที่เป็นคำยังครอบงำอยู่

นี่ใช่เหตุผลหรือไม่ ที่เขาเหล่านั้นถูกมองว่าใช้ภาษาไทยผิดๆ เขียนหนังสือไม่รู้เรื่อง ไร้รสนิยม และชอบฟังการสำรากที่เรียกว่าเพลง

นี่ไม่ใช่ปัญหาของช่องว่างระหว่างวัย แต่เป็นช่องว่างระหว่างวัฒนธรรม การเชื่อมช่องว่างนั้นจะทำได้ไม่ใช่ด้วยการใช้อำนาจหรือการเหยียดหยาม แต่ทำได้ด้วยความพยายามจะเข้าใจวัฒนธรรมที่ต่างกัน

บทความนี้เป็นความพยายามในทิศทางนั้น แม้ว่าอาจจะผิดพลาดตื้นเขิน หรือล้มเหลว แต่ความพยายามในทิศทางนั้นเป็นภาระของเราทุกคนร่วมกัน

ที่มา: นิธิ เอียวศรีวงศ์. “คาราวาน หรือ คาราบาว ‘เหลา – สด – ไม่เนื้อ’ ”
ศิลปวัฒนธรรม
ปีที่ 11 ฉบับที่ 2 (ธันวาคม 2532)

บทวิเคราะห์

การวิจารณ์ศิลปะแขนงใดๆ เพื่อให้เกิดความเข้าใจและโน้มน้าวให้เกิดความคิดเห็นคล้อยตามจากผู้อ่านนั้นจำเป็นจะต้องสร้างความน่าเชื่อถือให้เกิดขึ้นในบทวิจารณ์นั้น และการสร้างความน่าเชื่อถือในบทวิจารณ์นั้นส่วนหนึ่งผู้เขียนบทวิจารณ์ควรจะต้องแสดงถึงความรู้ความเข้าใจในศิลปะที่ตนจะวิจารณ์โดยอาศัยสุนทรียศาสตร์ในศิลปะแขนงนั้นๆ เป็นสิ่งยึดถืออ้างอิง ในบทวิจารณ์เรื่อง “คาราวานหรือคาราบาว 'เหลา-สด-ไม่เนื้อ' ” นี้ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้เสนอแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์เปรียบเทียบสอดแทรกเอาไว้ไม่น้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง

สุนทรียศาสตร์ของสังคีตศิลป์ในขนบที่ยึดความหมายและความชัดเจนของภาษาและสุนทรียศาสตร์ของสังคีตศิลป์ในขนบที่ไม่ยึดมั่นกับความหมายและความชัดเจนของภาษาอีกต่อไป ซึ่งนี่เป็นประเด็นปัญหาในการทำความเข้าใจกับศิลปะสาขาสังคีตศิลป์ ที่กำลังเปลี่ยนแปลงและคลี่คลายรูปแบบไปอย่างไม่หยุดนิ่ง

นิธิ เอียวศรีวงศ์ ผู้เขียนได้อธิบายแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ทางสังคีตศิลป์ของไทยในหลากหลายสาขานับตั้งแต่การละเล่นพื้นบ้านแบบหมอลำ, ลิเกตลอดไปจนถึงศิลปะดนตรีไทยในราชสำนักที่ล้วนแต่ผูกติดอยู่กับขนบที่ยึดถือความหมายและความชัดเจนของภาษาที่วรรณศิลป์เข้ามามีบทบาทสำคัญอยู่ในสังคีตศิลป์แม้กระทั่งสังคีตศิลป์ของไทยที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศที่เรียกว่าเพลงไทยสากล (ลูกกรุง) ที่ยังผูกแน่นอยู่กับความหมายและความชัดเจนทางภาษาตลอดไปจนถึงเพลง ลูกทุ่งที่ใช้เทคนิควิธีการร้องจากแม่ไม้พื้นบ้านมาสื่อนัยแฝงในภาษาคำร้องได้ลึกซึ้งขึ้นไปอีกในระดับหนึ่ง ความเข้มแข็งของภูมิปัญญาชาวบ้าน ซึ่งเป็นวิธีการอธิบายความในเชิงบูรณาการให้เห็นถึงเอกลักษณ์ทางสุนทรียศาสตร์ของสังคีตไทยว่าผูกแน่นอยู่กับวรรณศิลป์และความหมายความชัดเจนของภาษามาช้านานและผูกแน่นอยู่กับศิลปะทางสังคีตศิลป์อย่างไร

นอกจากจะอธิบายปรากฏการณ์นี้ในบริบทของสังคมไทยแล้วก็ยังโยงไปเปรียบเทียบกับปรากฏการณ์ในบริบทของสังคมตะวันตกอีกด้วยว่าเหมือนกับสังคมไทยอย่างไร ประเด็นหักเหอันสำคัญของบทวิจารณ์ชิ้นนี้เห็นจะเริ่มต้นตรงหัวข้อที่ว่า “ไม่มีเนื้อ แต่มีเนื้อ” (ซึ่งผู้วิเคราะห์ขอสรุปความว่าแม้ “เนื้อร้อง” ไม่ชัดแต่ “เนื้อหา” ก็ยังมิได้อ่อนด้อยนั่นเอง) ที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์ยกเอาคำอธิบายของ “เพื่อนอเมริกันคนหนึ่ง” ที่อธิบายเกี่ยวกับความหมายในเชิงสุนทรียศาสตร์และวิธีการฟังดนตรีในขนบซึ่งไม่เน้นความหมายและความชัดเจนเชิงวรรณศิลป์อีกต่อไปว่าเราควรจะ “คิด” และ “ฟัง” ดนตรีเหล่านี้อย่างไรซึ่งเป็นการอธิบายที่มี “หลักการ” และ “เหตุผล” ที่สร้างความเข้าใจให้กับผู้ฟังดนตรีในขนบเก่าได้เป็นอย่างดีปรากฏการณ์ในสังคมตะวันตกเช่นว่านี้ส่งผลต่อบริบทของสังคมไทยด้วยเช่นกัน (นิธิ เอียวศรีวงศ์ เรียกว่า “ระลอกที่สองของอิทธิพลฝรั่งในเพลงไทย”) ซึ่งทำให้เราต้องใช้แนวคิดและมาตรฐานใหม่ในการประเมินคุณค่าดนตรีสมัยใหม่

ปัญหาที่ตามมาก็คือว่า แล้วอะไรจะเป็นแนวคิดและมาตรฐานในการประเมินคุณค่าดนตรีเหล่านี้ซึ่งเป็นดนตรีในยุคที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์ มองว่า “ชีวิตประจำวันของเราเผชิญกับความหมายที่ไม่เป็นคำมากขึ้น” ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงมโนทัศน์ทางสังคีตศิลป์โดนี่เป็นปัญหาสำคัญที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์ หยิบยกขึ้นมาให้นักวิจารณ์ต้องหยุดคิดและหาทางออกใหม่ในการหากรอบประเมินคุณค่าดนตรีเหล่านี้ ซึ่งผู้วิจัยมองว่าปัญหานี้มีประเด็นบางประการที่คล้ายกับดนตรีคลาสสิกตะวันตกในเรื่องของการเปลี่ยนยุคสมัยนับตั้งแต่ยุคบาร็อค (Baroque), คลาสสิก (Classic) ที่ดนตรีงดงามด้วยมาตรฐานของแนวทำนอง, รูปแบบ, การประสานเสียงที่กลมกลืนผ่านมาถึงยุคโรแมนติก (Romantic) ที่ดนตรีเริ่มแสดงออกด้วยความคิดสร้างสรรค์ส่วนตัวที่มีอิสระมากขึ้น การประสานเสียงที่คมคายมากขึ้นดนตรีแนวอิม

เพรสชั่นนิสซึ่ม (Impressionism) ที่ดนตรีมิได้งดงามด้วยความกลมกลืนของเสียงอีกต่อไป แต่ความงดงามเกิดจากความไม่ชัดเจนทางเสียงหรือดนตรีร่วมสมัยที่ดนตรีสื่อแสดงออกด้วยความคิดที่เป็นนามธรรมอันหลากหลาย ซึ่งการประเมินคุณค่าดนตรีคลาสสิกตะวันตกที่ต่างยุคสมัย ต่างความคิดกันนี้เราก็ต้องประเมินตามกรอบแนวคิดเชิงสุนทรียศาสตร์ของดนตรีในยุคนั้น

ความแตกต่างของปัญหาเห็นจะอยู่ที่ว่าแม้ว่าดนตรีคลาสสิกในยุคสมัยที่มีแนวคิดที่แตกต่างกันอย่างตรงข้ามตามพัฒนาการและระยะเวลาหลายร้อยปี แต่เราก็ยังมีกรอบวิธีการคิดที่จะให้ยึดถือทำความเข้าใจและประเมินคุณค่าได้ตลอดทุกยุคสมัยนั่นคือ “วิชาการ” อันแข็งแกร่งที่จะมารองรับและอธิบายถึงคุณค่าและความหมายของดนตรีเหล่านี้ให้กับคนในยุคสมัยที่กาลเวลาที่ต่างกัน เกิดความเข้าใจในความหมายและซาบซึ้งร่วมกันได้ จึงเกิดกรอบและแนวคิดการประเมินคุณค่าที่พอจะยึดถือร่วมกันได้ แม้จะต่างยุคสมัยก็ตาม นิธิ เอียวศรีวงศ์ เริ่มเปิดประเด็นให้นักวิจารณ์ในขนบเดิมที่ยังอยู่ในโลกของการสื่อสารด้วยภาษาที่เป็นคำด้วยวิธีคิดอีกแบบหนึ่งได้หยุดคิดและเปิดมุมมองใหม่เพื่อทำความเข้าใจกับคนดนตรียุคใหม่ให้ได้

หน้าที่ขั้นต่อไปจึงอยู่ที่ “วิชาการ” เชิงสุนทรียศาสตร์ที่จะมารองรับดนตรีในรูปแบบใหม่เหล่านี้ที่จะต้องสร้างให้เกิดความแข็งแกร่งขึ้นมารองรับกับศิลปะที่เปลี่ยนแปลงไปเพื่ออธิบายความหมายความซาบซึ้งและคุณค่าของดนตรีเหล่านี้ให้ได้เพื่อให้เกิดหลักเกณฑ์ความเข้าใจร่วมกันในการประเมินคุณค่าและการวิจารณ์หากแนวคิดเชิง “วิชาการ” ที่ยังไม่แข็งเกร่งมากพอก็คงจะหาข้อสรุปที่จะมาแก้ปัญหาความขัดแย้งเชิงความคิดไม่ได้ หากไม่สามารถหาหลักเกณฑ์วิธีเชิงวิชาการขึ้นมาอธิบายให้ชัดเจนได้แล้วก็จะกลายเป็นศิลปะที่ไร้ความหมาย หลักเกณฑ์หรือถูกผู้มีอำนาจทางการเงินและการโฆษณาเป็นผู้กำหนดแนวทางชักจูงไปตามกระแสความนิยมอย่างไร้ทิศทางเพราะนิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้ให้ตัวอย่างการอธิบายความหมายและแนวคิดเชิงสุนทรียศาสตร์ไว้เป็นตัวอย่างบ้างแล้วในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ของเขา ปัญหาประการหนึ่งจึงอยู่ที่ว่าใครจะมาสานต่อแนวคิดเชิงวิชาการสำหรับดนตรียุคนี้ให้มีพัฒนาการแข็งแกร่งขึ้นและเผยแพร่สู่วงกว้างควบคู่ไปกับตัวศิลปะดนตรีเอง

บวรพงศ์ ศุภโสภณ: ผู้วิเคราะห์

นับถอยหลังอวสานดนตรีไทย

ผศ. เอี่ยม ทองดี

ศาลายา ดนตรีเข้าสู่ภาวะวิกฤติ หน่วยงานราชการสังคมทอดทิ้งให้เผชิญชะตากรรมนับวันจะดับสูญ ผู้เชี่ยวชาญจวกแหลกรัฐไม่เคยเหลียวแล งบประมาณน้อยนิด เรียนได้แต่ไม่มีงานทำ จะรับราชการก็ไม่มีอัตรา จนคนยุคปัจจุบันหันหลังให้ดนตรีไทย เพราะไม่สามารถนำไปประกอบอาชีพเพื่อดำรงชีวิตได้

ผศ.เอี่ยม ทองดี รองผู้อำนวยการฝ่ายพัฒนาและปฏิบัติการ สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล เปิดเผยถึงสภาวการณ์ของดนตรีไทยในขณะนี้ว่า “ที่ผ่านมา เราไม่เคยได้ยินคำว่า วิกฤติดนตรีไทยมาก่อน ซึ่งเป็นเรื่องที่น่าเศร้าของประเทศไทย เพราะครูดนตรีไทย คนดนตรีไทย คนทำงานด้านดนตรีไทย อยู่ในสังคมอย่างสันโดษ เรียบง่าย ไม่เคยมีการเรียกร้อง ไม่เคยมีการตะโกนออกมาว่า เขาอยู่ในสภาวะเช่นไรแล้ว

ขณะนี้ดนตรีไทยกำลังเป็นลักษณะของงานอนุรักษ์ไปแล้ว ไม่ได้เข้ามารับใช้ชีวิตประจำวันของสังคมไทยเช่นแต่เดิม เมื่อก่อนดนตรีไทยจะผูกพันกับชีวิตคนไทยตั้งแต่เกิด พิธีกรรมต่างๆจะมีดนตรีไทยเข้าไปมีส่วนด้วย เราไม่เคยได้สังเกตกัน ขณะที่เรารับดนตรีต่างประเทศ มีการพัฒนาของสื่อติดต่อกับชาวโลกได้มากยิ่งขึ้นเท่าไหร่ พื้นที่ของดนตรีไทยยิ่งน้อยลง เป็นปฏิภาคที่ผกผันกับการนำดนตรีสากลเข้ามา มีการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ แต่กลับไม่ได้รับความสำคัญทางด้านดนตรีไทยเลย ทั้งที่เรามี สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเป็นองค์อุปถัมภ์

ผศ.เอี่ยม กล่าวเพิ่มเติมว่า “หน่วยงานราชการที่รับผิดชอบมีแค่กรมศิลปากรดูแลอย่างเป็นทางการ ขณะเดียวกัน กรมศิลป์ก็ให้สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์เข้าไปดูแลอีกทีหนึ่งในกองนี้ ซึ่งในกองนี้ก็มีดนตรีสากลด้วย ไม่ใช่เฉพาะกับดนตรีไทย งบประมาณที่ได้รับน้อยมาก ดนตรีไทยจึงเป็นเพียงเศษเสี้ยวหนึ่งของกรมศิลปากร ขณะนี้มีศิลปินดนตรีไทยอยู่ 70 คน ไม่มีการเพิ่ม ไม่มีงบประมาณในการบรรจุผู้มีความรู้ด้านดนตรีไทยเพิ่ม ภาครัฐไปจำกัดตำแหน่งคนที่เรียนเขาไม่รู้ว่าเขาจะไปทำมาหากินอะไร พื้นที่ในการทำมาหากินเขาน้อยลง แม้แต่งานศพบางวัดยังไม่ให้เข้าไปเล่นเลย”

รอง ผอ.ฝ่ายพัฒนาและปฏิบัติการ กล่าวถึงปัจจัยที่ทำให้เกิดวิกฤติดนตรีไทยว่า “เป็นปัญหาองค์รวมของสังคมไทย การที่รัฐไม่เปิดรับ งบประมาณไม่มี สังคมไม่ต้อนรับ ความสำคัญของคุณค่ามีน้อยกว่ามูลค่าหรือรายได้ การพัฒนาการทางด้านวิชาการของเครื่องดนตรีไทย ในสังคมปัจจุบันคนจะมองคนที่ทำงานเหล่านี้ไม่เหมือนเมื่อก่อน ไม่มีเกียรติ เพราะเป็นค่านิยมใหม่ของสังคม ถึงแม้ว่าผู้ปกครองบางคนจะให้ลูกหลานได้เรียนดนตรีไทย แต่ก็เพื่อนำทางไปสู่หนทางอื่นๆ เช่น การประกวด ยุวทูต อาศัยเป็นสื่อ ไม่ใช่เพื่อการเป็นนักดนตรีไทย ลมหายใจของดนตรีไทยกำลังจะเลือนหายไปในสังคม

ในสถาบันการศึกษา ให้การลงทุนกับดนตรีไทยไม่ถึง 5 เปอร์เซ็นต์ เทียบกันไม่ได้กับเครื่องคอมพิวเตอร์ที่นำมาให้นักเรียนเรียน

ในขณะที่เราสนับสนุนงานวิจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และอื่นๆ แต่สำหรับดนตรีไทยแล้ว กลับไม่ได้ถูกนำมาให้ความช่วยเหลือเลย การพัฒนาเครื่องดนตรีไทย แม้แต่ไม้ที่ใช้ทำเครื่องดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นซออู้ ระนาด หายากขึ้นทุกขณะ ซึ่งไม้ที่นำมาทำเครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดก็จะมีผล แตกต่างกัน”

ด้านแนวทางการแก้ไข รอง ผอ.ฝ่ายพัฒนาและปฏิบัติการกล่าวว่า “กระทรวงศึกษาธิการซึ่งดูแลสถาบันการศึกษาต่างๆ เป็นต้นสังกัดของกรมศิลปากร ต้องมองปัญหาให้เห็น เมื่อปี 2542 ได้มีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นสถาบันที่เปิดการสอนด้านดนตรีไทยระดับปริญญาตรี อยู่ในสังกัดกรมศิลปากร ผู้ที่เรียนจากสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ ระดับ ปวส.หรืออนุปริญญา สามารถเข้าไปเรียนต่อที่นี่ได้ แต่ปัญหาคือว่า เมื่อเขาจบออกมาแล้ว ไม่มีพื้นที่งานรองรับ แม้แต่วุฒิครูหน่วยงานของรัฐก็จำกัด ปิดประตูลอยแพเลย งานดนตรีไทยควรส่งเสริม ควรแยกออกมาให้ชัดเจนว่าอะไรเป็นงานระดับชาติ ไม่ใช่เหวี่ยงแหไปหมด นี่ไม่ได้พูดถึงเรื่องทุนสำหรับงานวิจัยที่ไม่มีเลย ขณะนี้เหลือเพียงทุนของกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ แต่ก็น้อยมากเมื่อเทียบกับทุนด้านอื่น

ดนตรีไทยถือเป็นเรื่องระดับชาติ เป็นเอกลักษณ์ของไทยที่มีความชัดเจนมาก เป็นสิ่งที่จะเสริมสร้างความเข้มแข็ง เป็นสิ่งเดียวที่จะอวดชาวต่างชาติว่าเราเป็นชาวไทย ถือเป็นอาภรณ์ประการหนึ่งที่ให้เราต่างจากชาติอื่นๆ เป็นส่วนหล่อหลอมแบบแผนชีวิตให้คนไทยมีจิตใจอ่อนโยน อ่อนไหว ไม่แข็งกระด้าง มีความอิ่ม มีความพอ ไม่โวยวาย กล่อมเกลาจิตใจของเราให้เข้าถึงความสุขในชีวิตได้

ผศ.เอี่ยม กล่าวต่อไปว่า ทางมหาวิทยาลัยมหิดล โดย ศ.นพ.พูนพิศ อมาตยกุล และ ศ.คุณหญิง สุริยา รัตนกุล ผอ.สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท ให้ความสนใจงานด้านดนตรีไทยมานานแล้ว เดือนเว้นเดือน ได้มีการจัดดนตรีไทยให้กับประชาชนได้เข้ามาฟัง แต่พบว่ามีผู้สนใจเข้าฟังน้อยมาก แม้จะมีการประชาสัมพันธ์ออกไปมากมายเท่าไหร่ก็ตาม ตรงนี้ถือเป็นตัวบ่งชี้ได้อีกทางหนึ่งถึงความนิยมในดนตรีไทย

“ผมมีหน้าที่เหมือนกับหมาเฝ้าบ้าน ภัยจะมาถึงตัวแล้ว ก็ได้แต่หอนออกไปให้รู้กันเท่านั้น”

นายนัฐพงศ์ โสวัตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กล่าวว่า สิ่งที่มุ่งหวังคืออยากให้มีหลักสูตรที่เกี่ยวกับดนตรีไทยอย่างครบวงจร ทั้งนักดนตรี เครื่องดนตรี อย่างไม้ที่ใช้ในการทำระนาดเป็นไม้ชิงชัน ไม้เนื้อแข็ง ซึ่งก็แตกต่างกันอีก ขึ้นอยู่กับอากาศ สิ่งแวดล้อม เสียงที่ดีแจ่มใส โปร่ง คมชัด ขณะนี้ช่างที่มีคุณภาพ มีความรู้ในเรื่องดนตรีไทยมีอยู่น้อยมาก เราไม่ได้หมายถึงดนตรีไทยที่ทำขึ้นมาขายกันเป็นอุตสาหกรรม แต่เรามองถึงเครื่องดนตรีไทยที่มีคุณภาพจริงๆ

ปัจจุบันผู้ผลิตเครื่องดนตรีไทยไม่ได้มีความรู้เรื่องดนตรีไทย ที่มีก็ล้มหายตายจากไปกันหมด เหลือน้อยมาก เพื่อการผลิตดนตรีไทยที่มีทั้งความสวยงามและน้ำเสียงที่มาตรฐานมักจะสวนทางกัน การฟังเสียงเครื่องดนตรีที่แตกต่างไปจากนักดนตรีไทย ก็ทำให้เกิดความแปลกแยก เมื่อเรามีหลักสูตรที่ครบวงจร เป็นที่ให้ความรู้ตั้งแต่พื้นฐานไปจนถึงระบบการผลิตเครื่องดนตรีไทย เป็นแหล่งรวมที่นักดนตรีไทย เมื่อมีปัญหาเขาจะสามารถเข้ามาปรึกษาหรือขอคำแนะนำได้ สถาบันสร้างช่างถือเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งทีเดียว ดนตรีไทยจะอยู่ได้อย่างไรหากไม่มีการพัฒนาและให้ความช่วยเหลือไปในทิศทางที่ถูกต้อง.

ที่มา: เอี่ยม ทองดี,ผศ. “นับถอยหลังอวสานดนตรีไทย”. **ไทยโพสต์** (อังคารที่ 31 ตุลาคม 2543)

บทวิเคราะห์

ผู้เสนอบทความนี้ได้ให้ความเห็นว่า ดนตรีไทยอยู่ในภาวะวิกฤติ โดยทั้งมีปัจจัยคือ “เป็นปัญหาองค์รวมของสังคมไทย การที่รัฐไม่เปิดรับ งบประมาณไม่มี สังคมไม่ต้อนรับ ความสำคัญของคุณค่ามีน้อยกว่ามูลค่าหรือรายได้” เป็นต้น ซึ่งข้อมูลเหล่านี้นับเป็นการสะท้อนปัญหาจากคนในแวดวงดนตรีไทยออกมาให้สังคมได้รับรู้ ในขณะเดียวกันก็น่าจะเป็นบทความที่ให้สังคมดนตรีไทยเอง ก็จะต้องขบคิดถึงปัญหาเหล่านี้ด้วยว่าจะมีหนทางในการแก้ไขและปรับปรุงข้อบกพร่องต่างๆ ด้วย เพราะการเรียกร้องความสนใจจากรัฐและสังคมนั้น คงจะเป็นไปได้ยากหากยังไม่สามารถพิสูจน์ถึงคุณค่าและความสำคัญอย่างแท้จริงได้ ในส่วนเรื่องที่ผู้เสนอบทความนี้ชี้ให้เห็นความสำคัญของดนตรีไทยในฐานะ “..เป็นเอกลักษณะของไทยที่มีความชัดเจนมาก เป็นสิ่งที่จะเสริมสร้างความเข้มแข็ง เป็นสิ่งเดียวที่จะอวดชาวต่างชาติว่าเรา

เป็นชาวไทย ถือเป็นอาภรณ์ประการหนึ่งที่ให้เราต่างจากชาติอื่น..” นั้น นับเป็นการเน้นถึงความสำคัญของดนตรีไทยชัดเจน แต่ก็ให้ข้อสังเกตว่า หากเป็นเช่นนั้นแล้ว เหตุใดคนส่วนใหญ่จึงไม่เห็นความสำคัญเหล่านี้ หรือเห็นเพียงเป็นการอนุรักษ์ไว้เท่านั้น แต่ไม่สามารถเจริญเติบโตได้

บทความนี้ เป็นการให้ข้อคิดทั้งในส่วนของวงการดนตรีไทย,การศึกษา และในส่วนของสังคมวงนอกที่จะต้องหันกลับมามองและตอบคำถามต่างๆ ที่ผู้เสนอได้ให้ข้อมูลไว้หลายประการ

ผู้วิเคราะห์เห็นว่า ปัญหาใหญ่ที่ได้เสนอมาคือ เรื่องการศึกษาและโอกาสในสังคมเมื่อเทียบกับสาขาอาชีพอื่นๆ ซึ่งเมื่อพิจารณาถึงจำนวนผู้เรียนด้านดนตรี (ทั้งไทยและตะวันตก) แล้วจะเห็นว่าในปัจจุบันมีสถาบันการศึกษาจำนวนมากเปิดสอนและแน่นอนว่าจำนวนของผู้เรียนย่อมมากกว่าความต้องการอย่างแน่นอน โดยเฉพาะหากจะมองว่าถ้าต้องการเข้าทำงานในหน่วยงานราชการ ซึ่งปัญหานี้คงมิใช่เฉพาะวงการดนตรีไทยอย่างเดียว ดนตรีตะวันตกเองก็อยู่ในสภาพเช่นเดียวกัน ประการสำคัญจากบทความนี้ ทำให้ต้องมองถึงเรื่องคุณภาพด้วยว่า ผู้ที่เรียนจบแล้วมีคุณภาพเพียงพอกับการประกอบอาชีพ หรือความต้องการของสังคมหรือไม่ ซึ่งคงไม่ต่างจากสาขาวิชาอื่นๆที่ระบบการเรียนการสอนจะต้องมีการเข้มงวดตรวจสอบกันอย่างสม่ำเสมอ อีกประการหนึ่งในสาขาวิชาชีพเหล่านี้น่าจะได้มีโอกาสสร้างงานเองนอกจากการรองานจากหน่วยงานของรัฐ ซึ่งในหลายประเทศความอยู่รอดของศิลปะและศิลปินนั้นจำเป็นต้องมีการรวมตัวกันเพื่อสร้างงานและสร้างความมั่นคงในวิชาชีพของตน โดยใช้ความรู้ความสามารถเป็นหลักประกัน แต่ขณะเดียวกันรัฐและสังคมก็คงต้องมีช่องว่างให้สำหรับโอกาสเหล่านี้ด้วย

ในเรื่องความนิยมในดนตรีไทยนั้น บทความชิ้นนี้ได้กล่าวถึงความพยายามในเผยแพร่ดนตรีไทยในสังคม แต่ได้รับการสนองตอบน้อยมาก จึงน่าจะเป็นประเด็นให้ต้องหาสาเหตุและการแก้ไขในวิธีการที่เหมาะสมตามกาลสมัย และบทความนี้น่าจะเป็นการประชาสัมพันธ์ให้คนทั่วไป ซึ่งอาจไม่เคยทราบข้อมูลเหล่านี้ได้ทราบและติดตามรายการเหล่านี้ได้บ้าง ซึ่งคงจะเป็นการสะท้อนให้เห็นว่า อาจจะเป็นเพราะวิธีการและการเข้าหาประชาชน ยังไม่สามารถเข้าถึงได้อย่างแท้จริง เช่นเดียวกับปัญหาเรื่องการนำเสนอดนตรีไทยที่เหมาะสมกับผู้ฟังย่อมจะเป็นการชักชวนให้ติดตาม ซึ่งจะส่งผลมากกว่าการประชาสัมพันธ์ หรือรณรงค์ที่ไม่สามารถสร้างความประทับใจได้ ผู้เสนอบทความนี้เปรียบตัวเองว่า “ผมมีหน้าที่เหมือนหมาเฝ้าบ้าน ภัยจะมาถึงตัวก็ได้แต่หอนออกไปให้รู้กันเท่านั้น” ซึ่งแน่นอนว่า หากเจ้าของบ้าน (คนในวงการดนตรีไทย) ไม่ตรวจสอบความเรียบร้อย มั่นคงของบ้านก็คงยากที่จะป้องกันภัยจากภายนอกได้

นอกจากนี้บทความนี้ได้เสนอการสร้างหลักสูตรที่ครบวงจร ทั้งด้านการปฏิบัติและการสร้างเครื่องดนตรีที่มีความจำเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งทำให้มองในภาพรวมต่อไปได้อีกว่า ในขณะที่ส่วนของดนตรีไทยพยายามสร้างวงจรให้สมบูรณ์แล้ว ในด้านปฏิสัมพันธ์กับสังคม ดนตรีไทยได้สร้างสื่อต่างๆเข้าไปในสังคมอันจะสามารถสร้างความเชื่อมโยงระหว่างดนตรีไทยกับสังคมเพียงพอหรือไม่ ซึ่งหากมองเปรียบเทียบกับดนตรีตะวันตกแล้วจะเห็นว่าเป็นข้อได้เปรียบอย่าง

มากสำหรับการมีสื่อทางดนตรีให้คนได้รับรู้ รับฟัง ก็จะช่วยให้ความคุ้นเคยมีความสัมพันธ์กับดนตรีนั้นมากขึ้นด้วย

โดยสรุปแล้ว บทความนี้ได้ภาพรวมของปัญหาหลายประการ อันนำมาซึ่งความคิดเห็นและสะท้อนถึงความบกพร่องในด้านต่างๆ ของหลายฝ่ายที่เกี่ยวข้อง ที่น่าจะมีแนวทางในการแก้ไข แต่อย่างไรก็ตาม การแก้ปัญหาเหล่านี้จะต้องเป็นไปทั้งกระบวนการมิใช่การเรียกร้องจากฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง เช่นที่ผู้เสนอบทความนี้ได้กล่าวสรุปในที่สุดว่า “ดนตรีไทยจะอยู่ได้อย่างไรหากไม่มีการพัฒนา และให้ความช่วยเหลือไปในทิศทางที่ถูกต้อง”

รังสิพันธุ์ แข็งขัน : ผู้วิเคราะห์

นิวรณ์
กำแพงในดนตรีไทย

สงัด ภูเขาทอง

ได้เข้าชมวงดนตรี ทั้งที่ได้แสดงจริงและแสดงตามรายการโทรทัศน์ที่บรรดาเหล่าวัยรุ่นนิยมเรียกกันว่าวง “คอนเสิร์ต” จะตรงกับลักษณะที่แท้จริงกับวง “คอนเสิร์ต” ของฝรั่งหรือไม่ ไม่ต้องคำนึงถึงแต่ก็อดปลื้มใจไม่ได้ว่าเขาทำบุญด้วยอะไรหนอ จึงได้มีทั้งวัยรุ่นและวัยเพศประหลาดทั้งหลายแหล่กันไปชมกันอย่างล้นหลาม พร้อมกับส่งเสียงกรี๊ดกร๊าดแสดงความพอใจต่อรายการแสดง ผู้แสดงทั้งคนขับร้องและคนบรรเลงต่างก็มีกำลังใจแสดงด้วยพวงมาลัย

หรือไม่ก็ช่อดอกไม้ที่มีมือทั้งหลายแห่ประสานส่งมอบให้จนเต็มคอหรือหอบไม่ไหว บางรายถึงกับปากลับลงไปหาผู้ชมใหม่ ก็ยิ่งเพิ่มความสนุกสนาน ขึ้นเป็นทับทวีคูณ แสดงว่าทั้งผู้แสดงออกถึงความรักและความพอใจอย่างชนิด สู่ก้นบึ้งแห่งหัวใจ

ป่วยการที่จะไปตั้งปัญหาว่า ที่เขาได้แสดงอาการอย่างนั้นออกมา เพราะเกิดจากความซึ้งใจในศิลปะการแสดงที่แท้จริง หรือแสร้งเอาอย่างผู้อื่น เพราะไม่เช่นนั้นจะแสดงว่าตนเข้าสังคมสมัยใหม่กับเขาไม่เป็น เราไม่เห็นจะต้องพูดถึงเพราะ “จิตมนุษย์ไซร้ ยากแท้หยั่งถึง” เป็นเรื่องภายในของเขา

เช่นเดียวกัน ก็เคยเห็นวงดนตรีไทยที่ผู้ขับร้อง และบรรเลงก็พวกวัยรุ่นเช่นกัน เพียงแต่มิได้แสดงตามสถานที่หรือเวทีที่ได้จัดไว้โดยเฉพาะเพียบพร้อมด้วยแสงสีแพรวพราวอย่างวง “คอนเสิร์ต” แต่กลับเป็นบริเวณงานวัด อย่างเก่งก็แค่ยกพื้นปูเสื่อ หรือบนพื้นราบก็เคยมี หากเป็นบ้านช่องก็ไม่แคล้วเป็นอย่างนั้น กำลังใจของผู้แสดงที่ได้รับในบางครั้งเป็นเสียงปรบมือดังเปาะแปะจากผู้ชม ส่วนมากเป็นวัยดึก ช่อดอกไม้หรือพวงมาลัยที่ได้รับก็พอมีบ้าง แต่แทนที่จะเป็นช่อที่เกิดจากน้ำใจบริสุทธิ์เจตนามอบให้โดยเฉพาะ กลับเป็นช่อเหี่ยวๆ หลังจากที่ชาวบ้านได้บูชาพระแล้ว แถมบางครั้งผู้มอบให้ยังไม่หายจากโรงน้ำเปลี่ยนนิสัยก็ยังมี ผู้รับคงนึกเสียว่า รับส่วนบุญ “หลังพระปฏิมา” แต่ก็อดแอบอิ่มใจอยู่ไม่ได้ ที่เห็นนักดนตรียื่นคออันสุภาพและสงบเสงี่ยม โดยไม่คิดว่า นั่นคือซากเดนพวงมาลัย

คิดถึงเขาคือวง “คอนเสิร์ต” แล้วมาคิดถึงเรา คือวงดนตรีไทย ก็ให้ออกน้อยใจในโชคชะตาว่าทำไมเราจึงไม่เหมือนเขา แต่เมื่อนึกถึงธรรมะบทหนึ่งในพระพุทธศาสนาก็คือ “นิวรณ์” ก็ทำให้ใจสว่างขึ้นมาบ้าง

เมื่อเอ่ยถึงคำว่านิวรณ์ ก็โปรดอย่าเข้าใจว่า จะมีการเทศน์เกิดขึ้นอีกแล้ว เพราะเข้าใจดีอยู่แล้วว่าความชอบความพอใจของคนอยู่ที่ไหน สมมติว่าเดินผ่านไปยังบ้านหลังหนึ่ง ได้ยินเสียงบิดามารดาอบรมสั่งสอนบุตรให้ตั้งอยู่ในความดีเว้นความชั่ว ได้ยินแล้วก็แค่นั้น แต่ถ้าได้ยินเขาด่ากัน เขาประณามกันยิ่งได้ลงไม้ลงมือเอะอะตึงตังกันด้วยแล้ว บางครั้งนอนหลับอยู่ดีๆ ลุกขึ้นไปทั้งฟังทั้งดูจนถึงใต้ถุนบ้านก็ยังมี หากจะมีผู้แย้งว่า ไม่จริง ฉันไม่เคยเป็นอย่างนั้น ก็คงแสดงว่าบรรลุแล้ว

คำว่า “นิวรณ์” ท่านบัณฑิตทั้งหลายเคยแปลเอาไว้ว่า “เครื่องกีดกั้นมิให้บรรลุถึงซึ่งความดี” แล้วมันเกี่ยวอะไรกับดนตรีไทยด้วยเล่า ขอตอบว่าเกี่ยวและเกี่ยวเอามากเสียด้วย

อันตัวนิวรณ์ เป็นตัวที่ทำให้เกิดปัญหาหรือตัวที่ทำให้เกิดทุกข์ได้อย่างหนึ่ง ท่านได้จำแนกขอบข่ายของตัวนิวรณ์ไว้เป็น 5 ประการ

1. กามฉันทะ คือความพอใจในความอยาก
2. พยาบาท คือความผูกโกรธ
3. ถีนมิทธะ คือความหดหู่เซื่องซึม
4. อุทธัจจะ กุกกุจจะ คือความฟุ้งซ่านรำคาญ
5. วิจิกิจฉา คือความลังเลใจ

นี่คือเครื่องกีดกั้นมิให้บรรลุถึงซึ่งความดีหรือความสำเร็จในคน จะแก้ได้ก็ด้วยไม่ให้มีอาการทั้ง 5 ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น คือ ละเสีย

นิวรณ์ ในดนตรีไทยหาได้มีลักษณะครบองค์ 5 ไม่ แต่มันจะมีแบบของมันโดยเฉพาะคล้ายกับมีกำแพงเข้ามาขวาง หนาบ้าง บางบ้าง คอยขวางกันเป็นตอนๆ ปัญหาอยู่ที่ว่า ใครจะเป็นผู้อาสารื้อกำแพง หรือจะมีวิธีรื้ออย่างไรโดยไม่ให้กำแพงซ้ำ

ปัจจุบัน เราได้ยินบุคคลภายนอกวงการดนตรีไทย ตะโกนกู่ก้องให้ตายใจว่า ดนตรีไทยก้าวหน้าไปมากแล้ว ไปโลดแล้ว จัดเป็นมหกรรมโดยใช้คนแสดงนับพันบ้าง สลับกับความขัดแย้ง และทะเลาะเบาะแว้งกันบ้างเป็นครั้งเป็นคราว ทั้งยังมีหน่วยราชการบางหน่วยและเอกชนก็เคยจัดประกวดประชันกัน ตามจุดประสงค์ คือส่งเสริมดนตรีไทย จะคิดว่านั่นคือความสำเร็จหรือ มีเด็กข้างบ้านระดับประถมคนหนึ่ง สังกัดโรงเรียนของกทม. ทำหน้าที่ตีขิมร่วมบรรเลงในงานมหกรรมดนตรีไทย ก่อนวันบรรเลงจริง ได้ยินเสียงขิมที่คุณแม่จัดหามาให้ส่งเสียงดังเหง่งหง่างอยู่บนบ้าน พอเป็นภาษาอยู่บ้าง แต่พองานเลิกจนถึงบัดนี้...เงียบ เคยมีผู้คิดทำสถิติสำรวจเด็กที่เข้าร่วมบรรเลงในงานมหกรรมดนตรีไทยบ้างไหมว่า เด็กในจำนวนพันเหล่านั้น มีสักกี่คนที่คิดจะพัฒนาตนเองให้ก้าวขึ้นไปอีก ไม่ต้องถึงระดับนักดนตรีเอกหรอก เพียงแต่พอมีใจรักก็พอเพราะเรารู้อยู่ว่าเรากำลังว่ายน้ำทวนกระแสน้ำ อย่าได้นำเอาสิ่ง “แสดง” มาเป็นเครื่องวัดอันการวิเคราะห์วิจัยที่ทำกันดาษดื่นกัน ในปัจจุบันนั้นข้อมูลบางอย่างใช่ว่าจะเชื่อได้เสมอไป มีทั้งน้ำดีและน้ำเน่า

ปัจจุบันเราต้องยอมรับความเป็นจริงตามสภาพของสังคม เฉพาะอย่างยิ่งส่วนที่เป็นศิลปะ เราก็ทราบกันเป็นอย่างดีอยู่แล้วว่า สิ่งที่เป็นศิลปะทั้งหลายที่มันเกิดขึ้น จะมีแต่รุดหน้าจะไปดีไปชั่วเป็นอีกเรื่องหนึ่ง แต่ที่จะให้วกกลับมาหาที่เดิมคงยาก อย่างดีก็เป็นแต่เพียง “แสดง” ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะว่าศิลปะต่างๆเหล่านี้ เป็นผลิตผลที่มาจากความคิดของคน เมื่อสังคมหรือสิ่งแวดล้อมเปลี่ยนไป ความคิดของคนก็เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ผลงานที่ออกมาก็จะเปลี่ยนตามไปด้วยเช่นกัน สิ่งที่จะให้มันอยู่ได้ เป็นเรื่องของความคิดที่ควรอนุรักษ์เอาไว้เพราะเห็นว่ามีคุณค่าทางใจอยู่ เช่นเพลงพื้นเมืองต่างๆ ไม่ว่าจะอยู่ในภาคไหน, ในอดีต เราทราบว่ามีมากมายหลายอย่าง แต่ปัจจุบันเหลืออยู่เท่าไร เราท่านคงทราบดีทางภาคกลางก็มีเพลงฉ่อย เพลงอีแซว เพลงเรือหรือลำตัด แต่ที่เราเห็นว่าเลือกอยู่นี้ มิใช่เกิดจากธรรมชาติทางสังคมเรียกร้อง แต่เกิดขึ้นเพราะต้องการ “แสดง” ให้คนรุ่นหลังเห็นว่า ของเดิมเคยมีรูปร่างอย่างไร แสดงแล้วก็เลิกกันไป แม้แต่การละเล่นที่เป็นของหลวง เช่น โมงครุ่ม กุลาตีไม้ หรือระเบ็ง ซึ่งสมัยก่อนกล่าวกันว่าสนุกนักหนา แต่ปัจจุบันแทบหาชมไม่ได้ ทั้งนี้ก็เพราะว่าสิ่งเหล่านี้ล้วนแต่เป็นความบันเทิงที่ถือว่าเป็นอาหารทางใจชนิดหนึ่ง ในอดีต ยอมรับว่าเป็นอาหารที่โอชะ แต่ในปัจจุบัน เกิดมีอาหารที่มีรสแปลกๆ เช่น ละคร ภาพยนตร์ โทรทัศน์ วิทยุหรือ วีดีโอ มิหนำซ้ำเกิดวงดนตรีแปลกๆ และคงจะแปลกต่อไปโดยหาขอบเขตมิได้ เราจะเลือกทางไหนระหว่างทาง 2 แพร่ง คือ ใช้วิธีเอาหัวชนฝา ยึดหลักที่มีมาแต่เดิมไม่เปลี่ยนแปลงทั้งๆ ที่รู้ว่าตายเร็ว กับยอมปล่อยไปตามกระแสแห่งความเปลี่ยนแปลงทางสังคม แต่อยู่ได้นานหน่อยเพียงแต่เปลี่ยนแปลงรูปแบบทาง

ความคิดและการกระทำไปบ้าง เพื่อความอยู่รอด, สิ่งที่เป็นของเดิมเป็นอยู่อย่างไรก็คงรักษาไว้ให้ เป็นอยู่อย่างนั้น เพราะมันเป็นแบบที่จะนำมาอ้างอิงได้ คือทำหน้าที่คล้ายหนังสืออุเทศที่เป็นผู้ชี้เพื่อส่งเสริมสติปัญญา ถือเสียว่า เป็นของเก่าลายครามที่มีค่าสูง

อันเครื่องกีดกั้นหรือ นิวรณ์ ในดนตรีไทยปัจจุบัน มีมากมายที่ควรได้รับการแก้ไข เช่น

1. ละทิ้งความคิดเดิมที่มิใช่เป็นแนวทางสร้างสรรค์ทางความคิดสอดคล้องกับธรรมชาติทางสังคมปัจจุบัน การเรียนรู้เพื่อให้เห็นความงามของศิลปะนั้น มิใช่เกิดจากการบังคับหรือการตั้งเงื่อนไข จริงอยู่การกระทำด้วยการถูกบังคับหรือฝืนใจ ก่อให้เกิดทักษะและการเรียนรู้จนในที่สุดก็จะมองเห็นความงามของศิลปะที่แฝงอยู่ภายในได้ก็จริง อาจจะได้ผลในเรื่องอย่างอื่น หรือหากเป็นเรื่องของดนตรีไทยก็เป็นอดีต เพราะเขาไม่มีทางเลือก แต่ถ้าเป็นดนตรีไทยในปัจจุบันขอตอบว่ายาก เราก็รู้กันโดยชัดแจ้งแล้วว่า ดนตรีไทยเป็นเรื่องของความบันเทิงชนิดหนึ่งซึ่งในอดีตมีจำนวนจำกัด แต่ปัจจุบันมีมากหลายและล้วนแต่ยั่วยุให้เห็นดีเห็นงามกว่าดนตรีไทยทั้งนั้น อย่าว่าแต่เด็กเลย แม้แต่ผู้ใหญ่ก็เห็นเช่นนั้น ผู้ใหญ่บางคนที่ปากพร่ำพูดให้เยาวชนของชาติเห็นความสำคัญของดนตรีไทย แต่หัวใจคิดเช่นนั้นหรือเปล่าคงเป็น สูตรของ การอบรมมากกว่า ในอดีต ผู้เป็นศิษย์ ต้องคอยจับครู คอยตื๊อครู เพื่อตนเองจะได้วิชาต้องคอยปรนนิบัติครู รับใช้ครูอย่างภาพยนตร์จีนกำลังภายในไม่มีผิด ฝ่ายครูก็ตั้งเงื่อนไข ตัดไม้ข่มนาม คือให้ยากเข้าไว้ ใครทนได้ทนไป คนที่ทนไม่ได้ก็หนีไปเอง ผู้ทนได้แสดงว่ามีความตั้งใจจริง ตัวอย่างง่ายๆ ผู้ต้องการเรียนรู้ทางเครื่องตี เช่น ระนาด ฆ้องวงเป็นต้น ซึ่งจะต้องผ่านเพลงสาธุการก่อนเพลงอื่น ใครผ่านเพลงนี้ไม่ได้ก็อย่าได้เรียนรู้กันอีกเลย อันว่าเพลงสาธุการ เป็นเพลงที่ง่ายนักหรือจริงอยู่ คีตกวีไทยโบราณ ท่านได้สร้างการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเอาไว้อย่างงดงาม เพื่อให้เหมาะสมกับเครื่องมือแต่ละชนิด นั่นเป็นเรื่องของเทคนิคของการบรรเลง ที่ผู้ศึกษาในด้านนี้ควรจะรับรู้ แต่หากจะนำมาใช้กับเด็กไทยในปัจจุบัน ในยุคที่ครูจับศิษย์ จะได้ผลสักกี่เปอร์เซ็นต์ ยิ่งถ้าใช้วิธีศิษย์ทำผิด เอาไม้ระนาดเคาะศีรษะจนหัวโนด้วยแล้ว อย่าหวังเลยจะให้เขาอยู่ เขาคงวิ่งหนีกันไปหมด คนที่อยู่ไม่ได้คือผู้ที่ไปไหนไม่รอด เคยได้ยินมีผู้กล่าวกันว่า มีการฝึกด้านนาฏศิลป์ด้วยวิธี “รำทั้งน้ำตา” แถมมีคำผรุสวาทเป็นเครื่องแกล้มด้วย คงเป็นวิธีฝึกที่ทำให้เกิดความซึ้งใจในรสของศิลปะยิ่งขึ้นกระมัง คิดว่าคงเป็นไปไม่ได้ นอกจากเป็นแฟชั่นแห่งอารมณ์ อย่างเช่น พ่อแม่บางคน ถึงคราวโกรธลูกขั้นโมโห ยิ่งตียิ่งมัน ไม้เรียวจะไปถูกหัวหูตรงไหนไม่รู้แล้ว ขอให้สะใจในอารมณ์ก็พอ ในขณะปฏิบัติการคิดว่า หากตายไปก็จะดี แต่พอตีไปแล้ว... เหนื่อย...หมดแรง ความสงสารลูกก็เกิดขึ้น บางคนถึงกับร้องไห้ก็มี ถึงตอนนี้หากมีผู้ถามว่าทำไมต้องทำอย่างนั้น ก็มักจะได้คำตอบว่า เพื่อจะให้มันได้ดี

อันวิธีการที่กล่าวมานี้จะบอกว่า เป็นวิธีสร้างความผูกพันทางใจให้เกิดความเคารพรักระหว่างศิษย์กับครูก็นับว่าถูก แต่คงถูกเพราะความกลัวมากกว่า แต่เมื่อลับหลังแล้ว เชื่อได้หรือว่าเขามีความรู้สึกเช่นนั้น คิดว่าเป็นไปไม่ได้ แผลเป็นที่เป็นรอยด่างทางใจนี่สิ ที่มันร้ายนัก เพียงแต่ไม่แสดงออกมา ความรักความนับถือที่แท้จริงนั้น อยู่ที่ความบริสุทธิ์ใจที่มีต่อกันอย่างจริงใจต่างหากเล่า

2. ละทิ้งความอวดโอ้จนคล้ายกับว่าเป็นการข่มขู่เหยียดหยามขาดเมตตาธรรม เรื่องนี้นักดนตรีไทยที่มีฝีมืออยู่ในวัยคะนองชอบใช้นัก คิดว่าตัวเป็นเสือเห็นเนื้อฟานหวังขย้ำให้ตายเป็นการแสดงออกที่น่าขยะแขยง เรื่องนี้เคยเห็นตัวอย่างใน กทม. ที่คราวหนึ่งมีการประลองฝีมือทางปี่พาทย์ ระหว่างทีมภูธร กับทีมนครบาล อย่าได้เอ่ยถึงเลยว่าเป็นใครมาจากไหน ทีมภูธรรู้ตัวว่ามาแต่เมืองไกล เข้ามาอยู่ในถ้ำเสือก็พยายามถ่อมตน แต่ฝ่ายนครบาลก็งัดเอากลยุทธ์ทุกวิธีทางทั้งฝีมือและกิริยาที่คิดว่าเหนือกว่าคู่ต่อสู้จนผู้ชมรู้สึกหมั่นไส้ สังเกตได้จากเมื่อจบการบรรเลงแต่ละช่วง หากเป็นวงภูธรแล้วจะมีเสียงปรบมือดังกึกก้อง แต่พอเป็นวงนครบาลได้ยินเสียงดังเปาะแปะ คิดว่าคงเป็นหน้าม้าเสียมากกว่า ลักษณะเช่นว่านี้ใช่ว่าผู้ชมจะไม่เข้าใจ เป็นจุดบอดต่อการพัฒนาดนตรีไทยประการหนึ่ง ทั้งยังมีผลสร้างความขัดแย้งในหมู่สังคมดนตรีไทยด้วยกัน

3. ให้รู้จักเสียสละที่แฝงไปด้วยการเห็นแก่ตัว เคยได้พบเห็นนักดนตรีไทยที่มีฝีมือส่วนมากมักจะเป็นพวกวัยรุ่น แสดงตนคล้ายเป็นคนเห็นแก่ตัว ชอบใช้วิธี “ชุบมือเปิบ” เรื่องแบกขนไม่ค่อยเอา อย่างดีก็แค่จับแต่อาวุธเบาๆประจำกาย เช่น ไม้ตีระนาด หรือซอ เป็นต้น ส่วนที่เป็นของหนัก เช่น ระนาด ฆ้อง กลอง ทำวางเฉย ปล่อยให้พวกทาสแบกขนไป จะเป็นเพราะว่าหากได้จับสิ่งเหล่านี้แล้ว จะทำให้มือเสียก็เหลือเดา แต่เห็นคงจะขี้เกียจเสียมากกว่า กลายเป็นการสร้างความรังเกียจให้แก่ผู้อื่น มีผลถึงทำให้เกิดความแตกแยกในหมู่คณะ ทำไมจึงต้องอบรมกันอย่างนั้น หรือธรรมชาติของดนตรีเป็นอย่างนั้น คือ ความอิสระที่นักดนตรีไทยแต่ละคนย่อมมีอิสระที่จะแสดงออกตามความคิดของตน อยากทำอะไรก็ทำ จนบางครั้งแม้ความคิดของผู้อื่นที่มีประโยชน์ก็ไม่ค่อยยอมรับ เรื่องแบบนี้หากเป็นวงสากลแล้วเขาไม่ค่อยมี เขาถือว่าเขาทำงานร่วมกัน ไม่ควรจะเอาเปรียบกัน ยิ่งดูลึกเข้าไปในด้านดนตรีของเขาแล้วก็ยิ่งเห็นว่าลักษณะทางดนตรีของเขา ไม่ว่าจะเป็นด้านบทเพลง ทำนองเพลง การประสมวง ล้วนมีผลมาถึงตัวนักดนตรี ให้รู้จักระเบียบ ความเข้าใจของการทำงานเป็นหมู่เป็นคณะอย่างมีกฎเกณฑ์ แม้ว่านักดนตรีสากลเหล่านี้เป็นคนไทย อยู่ในประเทศไทยก็ตาม

4. ผ่อนปรนหรือยืดหยุ่นในจารีตบางอย่างที่เชื่อถือกันมาแต่โบราณ อันเป็นอุปสรรคต่อความคิดทางดนตรีไทยของเด็กไทยปัจจุบัน ในที่นี้มิใช่จะคิดให้เลิกระเบียบหรือประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติจนเป็นจารีตไปแล้ว แต่หากให้คำนึงถึงเหตุผลแห่งความเป็นจริง ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมย่อมมีผลต่อความคิดและการแสดงออก เช่น ในอดีตความสำคัญในเรื่องเพศมักถือว่า เพศชายสำคัญกว่าเพศหญิง จนรู้สึกว่าหญิงกลายเป็นเครื่องมือของผู้ชาย ที่จะผันแปรได้ โดยหญิงไม่มีสิทธิ์เรียกร้อง เกิดมีคำพังเพยต่างๆตามมาแสดงถึงความไร้ค่าของหญิง เช่น ผัวเป็นช้างเท้าหน้าเมียเป็นช้างเท้าหลัง, เมียต้องตื่นก่อนนอนหลัง(ผัว) มิหนำซ้ำก่อนนอนเมียจะต้องกราบตีนผัว 3 ที เป็นต้น ปัจจุบันสภาพของหญิงเป็นเช่นไรเราก็ทราบดีอยู่แล้ว คือ เขาไม่ได้อยู่ข้างหลังแล้วมิหนำซ้ำจะล้ำหน้าด้วยซ้ำไป คำพังเพยเก่าๆ ที่เคยยึดถือกันมาอาจจะกลับเป็น...ผัวตื่นก่อนนอนหลังเมีย หรือก่อนนอนผัวจะต้องกราบตีนเมีย 3 ครั้งก่อน ใครจะไปรู้

ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมนี้มีผลต่อความคิดของคนรุ่นใหม่ จนกลายเป็นอุปสรรค ปิดช่องทางการแสดงออกทางความสามารถที่แท้จริง และด้วยความตั้งใจจริง แต่เขาหมดโอกาส เพราะมีกำแพงกั้นอยู่ กำแพงที่ว่านี้ หนาบ้าง บางบ้าง ตัวอย่างง่ายๆ เช่น มีเพลงไทยบางเพลงที่เราถือว่าเป็นเพลงชั้นสูงสุด ในจำนวนนี้ก็มีเพลง องค์พระพิราพ เพลงหนึ่ง การที่จะ “ได้” เพลงนี้ จะต้องผ่านกระบวนการและเงื่อนไขมากมาย เช่น ต้องเป็นชายต้องมีอายุประมาณ 30 ปีขึ้นไป ต้องได้บวชเรียนเสียก่อน ผู้ต่อเพลงให้จะต้องได้รับมอบหมายจากครูเสียก่อน เงื่อนไขที่ว่ามานี้เป็นเครื่องวัดความเจริญทางจิตใจ ที่จะต้องรู้จักรับผิดชอบในสิ่งที่ตนต้องการจะได้อันมีผลต่อการดำรงชีวิตคืออาชีพของตนเองในอนาคต โดยคำนึงถึงวัยเป็นสำคัญ คือจะต้องเป็นผู้บรรลุนิติภาวะและวุฒิภาวะแล้ว ในสมัยก่อนวัดกันด้วยการ “บวช” ก็เท่ากับไปศึกษาวิชาที่ “วัด” วัดจึงเป็นแหล่งให้ความรู้ดีที่สุด จะศึกษาเรียนรู้ให้เป็นปรกติได้ อะไรไม่ดีเท่ากับบวชเสียเลย ตามวัยที่กำหนดให้ สึกออกมาก็เท่ากับจบการศึกษาแล้ว ความรู้ที่ได้จะสูงต่ำมากน้อยก็อยู่ที่ผู้บวชเอง แต่ถึงอย่างไรก็คงดีกว่าผู้ที่ไม่ได้บวช ในปัจจุบันจะมีชายไทยสักเท่าไรที่นิยมบวชกัน บางคนถือว่าบวชไม่สำคัญ เพราะการศึกษาของเขามิได้อยู่ที่วัด แต่ไปอยู่ที่สถาบันการศึกษา เขาสามารถเรียนรู้ถึงขั้นเป็นบัณฑิต ก็เท่ากับเป็นการบวชเรียนแล้ว จะเอาเงื่อนไขของความเป็น “บัณฑิต” มาใช้แทนการ “บวชเรียน” ไม่ได้หรือ เพราะผู้ที่ศึกษาถึงขั้นเป็นบัณฑิตได้ อย่างน้อยก็ต้องผ่านวัยการครบบวชแล้ว เงื่อนไขอย่างนี้ พอถึงจุดที่ไม่มีใครบวชเพลงนี้เห็นจะต้องสูญพันธุ์ ยิ่งสตรีด้วยแล้วแทบจะหมดหวังเอาเสียเลย ทำไมจึงต้องไปกีดกันเขา ในเมื่อเขามีความสามารถที่จะทำได้อย่างผู้ชาย หรืออาจจะดีกว่า จึงควรให้รื้อกำแพงออกเสียบ้าง นักดนตรีไทยนั้นไม่เคยดูถูกในศิลปะของเขา ยิ่งสิ่งนั้นเป็นมงคลอันสูงสุดด้วยแล้วเขาคงยิ่งรักและหวงแหน ฉะนั้นแม้จะเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในการไหว้ครูดนตรีไทย ก็น่าจะเปิดโอกาสให้ผู้หญิงแสดงได้บ้าง

5.หน่วยราชการใดที่มีหน้าที่รับผิดชอบในศิลปะทางดนตรีโดยตรงก็น่าจะเปิดกว้าง จัดสถานที่แสดงให้เป็นสาธารณะที่แท้จริง เปิดโอกาสให้บุคคลทุกระดับได้มีโอกาสแสดงกันอย่างทั่วถึง ไม่เห็นแก่ค่าผ่านประตูเล็กๆ น้อยๆ และคงไม่เหลือบ่ากว่าแรงหากได้จัดหางบประมาณบางส่วนเพื่อเป็นค่ากำลังใจต่อผู้แสดง ซึ่งเท่ากับเป็นการทำนุบำรุง และส่งเสริมในศิลปวัฒนธรรมไทยไปในตัวอีกด้วย

6.ให้รู้จักประมาณการความต้องการของผู้บริโภคที่มิใช่เป็นศิลปิน จริงอยู่แม้มีผู้กล่าวเสมอว่าศิลปินทำงานเพื่อศิลปะ แต่ศิลปะเล่า เพื่อใครกัน อาจจะมีอยู่บ้างที่ศิลปินบางคนสร้างผลิตผลออกมาเพื่อตนเอง โดยไม่แยแสต่อผู้อื่นว่าเขาจะรู้สึกอย่างไร พอใจในผลงานของเขาหรือไม่ แต่เท่าที่พบเห็นเป็นส่วนใหญ่ ศิลปินทั้งหลายผลิตศิลปะออกมาเพื่อผู้บริโภค ไม่ว่าจะเป็นด้านดนตรี นาฏศิลป์ จิตรกรรม ประติมากรรมหรือสถาปัตยกรรม สังเกตว่ามักจะนำผลงานออกแสดงตามสถานที่ต่างๆ เพื่อ “อวด” ผลงานของเขา ผู้บริโภคจะชื่นชมหรือไม่เป็นอีกเรื่องหนึ่ง แสดงว่าศิลปินยินดีที่จะแสดงผลงานของตนให้ผู้อื่นได้รับรู้ เมื่อเป็นเช่นนี้ บรรดาศิลปินทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นแขนงไหน ต้องรู้จักประมาณตน ต่อการที่จะนำศิลปะของตนเสนอต่อ

ผู้บริโภค คือรู้จักพอดี รู้จิตใจของผู้บริโภค รู้จักกาละ เทศะ ไม่ใช่วิธี “ยัดเยียด” ให้ การยัดเยียดให้ก็เท่ากับการบริโภคจนเกินอิ่ม ยิ่งหากถึงขั้นอาเจียนด้วยแล้ว ความเบื่อหน่ายก็เกิดขึ้น

ในเรื่องนี้ นักดนตรี ผู้มีฝีมือ เฉพาะอย่างยิ่งในวัยคะนอง มักชอบแสดงอาการยัดเยียดโดยไม่รู้จัก กาละ เทศะ ไม่เข้าใจจิตวิทยาของผู้บริโภคว่าความอิ่มของเขาอยู่แค่ไหน กลายเป็นว่าแทนที่จะได้ฟังเพลงไทยที่ไพเราะอิ่มแล้วก็เลิกกัน กลับกลายเป็นความเบื่อหน่าย แล้วมีผลกระทบถึงนักดนตรีไทยด้วยกัน เรื่องของเรื่องก็กลับกลายเป็นว่า นักดนตรีไทยนั่นแหละเป็นผู้ทำลายศิลปะของตนเอง

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ มีเจตนาที่แท้จริงที่อยากจะเห็นดนตรีไทยยืนยง และฝังเข้าไปในจิตใจของคนไทยอย่างลึกซึ้งและมั่นคง มิใช่จะนั่งตะโกนกู่อยู่ภายในบ้านให้ช่วยกันอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติ แต่ต้องรู้จักกระตุ้น ให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมทางสังคมปัจจุบันอย่างฉลาด เลิกความคิดที่เป็นขวาหรือซ้ายตกขอบเสียที มีคนไทยทั้งที่เป็นเยาวชนและชราชนคอยโอกาสที่ลิ้มทดลองในศิลปะดนตรีไทยอยู่ด้วยความบริสุทธิ์ใจในสิ่งที่จนคิดว่าเป็นมงคลอันสูงสุด แต่ไม่กล้าทะลุกำแพง ลงเป็นแบบนี้แล้ว สักวันหนึ่งคงมีผู้พังกำแพงกันมั่ง และเมื่อนั้นอะไรจะเกิดขึ้นตามมา

ที่มา: สงัด ภูเขาทอง. “นิวรณ์ กำแพงในดนตรีไทย”. **สูจิบัตรดนตรีไทยอุดมศึกษา** ครั้งที่ 14 (31 ม.ค. 2531) มหาวิทยาลัยขอนแก่น

บทวิเคราะห์

ในบทความ “นิวรณ์กำแพงในดนตรีไทย” นี้ได้เสนอข้อสังเกตเกี่ยวกับการแสดงดนตรีไทย และปัญหาในเรื่องความคิดบางประการที่ส่งผลต่อการแสดง โดยผู้เสนอได้แสดงความเห็นโดยเปรียบเทียบกับการแสดงดนตรีในบางประการที่สามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้ โดยเสนอว่าปัญหาเหล่านี้เกิดจากการสร้างกำแพงขึ้นมากั้นระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม ซึ่งผู้ชมอาจไม่ได้เห็นกำแพงนี้ เพราะกำแพงนี้เป็นกำแพงทางความคิดที่ยังฝังแน่นอยู่ในขนบธรรมเนียมของดนตรีไทย

ประเด็นที่น่าจะยอมรับได้ว่า เป็นสภาพของดนตรีไทยในยุคปัจจุบันคือ มีการจัดการแสดงดนตรีไทยในลักษณะต่างๆเพื่อเปิดโอกาสและกระตุ้นให้คนที่มีความรู้ความสามารถ หรือ

ส่งเสริมดนตรีไทยในด้านต่างๆมากขึ้น แต่การส่งเสริมเหล่านั้นกลับไม่ได้ส่งผลในระยะยาวเลย ทั้งนี้ผู้เสนอได้ให้ข้อสังเกตว่า การส่งเสริมเหล่านั้นเป็นไปในทางปริมาณ มิได้เน้นไปที่เนื้อหาและการส่งเสริมอย่างแท้จริง อีกประการหนึ่งที่เป็นข้อสังเกต คือ เรื่องของความเปลี่ยนแปลงทางสังคม อันมีผลต่อความนิยมและตระหนักในคุณค่าของศิลปะเป็นเรื่องที่มีความสัมพันธ์กัน ซึ่งเมื่อถึงยุคปัจจุบันนี้แล้ว คงจะต้องมีการเปลี่ยนแปลงบ้างซึ่งคงจะต้องเลือกระหว่าง "..ใช้วิธีเอาหัวชนฝา ยึดหลักที่มีมาแต่เดิมไม่เปลี่ยนแปลง ทั้งๆที่รู้ว่าตายเร็ว กับยอมปล่อยไปตามกระแสแห่งความเปลี่ยนแปลงทางสังคม แต่อยู่ได้นานหน่อยเพียงแต่เปลี่ยนรูปแบบทางความคิดและการกระทำไปบ้าง เพื่อความอยู่รอด.."

ใน 2 ประเด็นที่ยกมานี้ นับเป็นเรื่องที่ผู้ที่อยู่ในแวดวงดนตรีไทยเองน่าจะพิจารณาถึงความเป็นไปได้ หรืออาจจะต้องชี้แจงในความเป็นจริงว่า หากไม่ต้องการจะเปลี่ยนแปลง เพราะเห็นว่าของเดิมนั้นมีคุณค่าอยู่ก็คงต้องแสดงให้เห็นว่า "คุณค่า" นั้นคืออะไร เพื่อให้คนนอกวงได้เข้าใจด้วย เพราะที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน "คุณค่า" เป็นสิ่งที่คนที่คลุกคลีกับดนตรีไทยเท่านั้นที่จะรู้กัน แต่หาได้เผยแพร่ให้คนทั่วไปได้มีส่วนร่วมในคุณค่าเหล่านั้น

ในเรื่องเกี่ยวกับนิวรณ์ หรือปัญหาของดนตรีไทยนั้น โดยสรุปแล้วผู้เสนอบทความนี้ได้พยายามชี้ให้เห็นถึงข้อกำจัดในส่วนของคนในแวดวงดนตรีไทยเอง ที่ยังยึดแบบแผนอันถึงปฏิบัติมาอย่างไม่ยอมรับรู้ต่อความเปลี่ยนแปลงของสังคม และประเด็นในเรื่องการส่งเสริมดนตรีไทย ซึ่งเป็นปัญหาเก่าที่คงเน้นเรื่องที่พูดกันได้ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา

ผู้วิเคราะห์เห็นว่าในประเด็นสำคัญเรื่องปัญหาที่ผู้เสนอกล่าวว่าเป็นนิวรณ์นี้ มีทั้งการตั้งข้อสังเกตที่ดี และความคิดที่ดูจะไม่เป็นกลางจากการอธิบายบางประการที่เห็นว่า อาจจะเป็นเพียงส่วนน้อยที่เกิดขึ้นในแวดวงดนตรีไทยเท่านั้น มิได้หมายถึงเป็นภาพรวมของดนตรีไทย รวมทั้งในบางกรณีจะเป็นการพยายามที่จะแสดงความเห็นในเชิงปฏิรูปจนขาดการคิดถึงความเป็นจริงหรือเหตุผลที่แท้จริงเกี่ยวกับสิ่งนั้นๆ อีกทั้งอาจสร้างความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนและเสนอภาพพจน์กับวงการดนตรีไทยได้ ถึงแม้จะเป็นเหตุการณ์จริงที่ผู้เสนอบทความกล่าวถึง เช่นเรื่องการประลองฝีมือทางปี่พาทย์ที่ถือว่าเป็นลักษณะของการโอ้อวดจนคล้ายกับว่าเป็นการข่มขู่เหยียดหยาม ซึ่งหากพิจารณาโดยความเป็นธรรมแล้ว จะเห็นว่าเป็นเรื่องลักษณะเฉพาะบุคคลเท่านั้น แต่การประลองหรือประชันนั้น เป็นเรื่องของวิถีทางดนตรีไทยที่มีผลต่อการพัฒนา แต่ผู้เสนอบทความน่าจะชี้ให้เห็นถึงข้อสังเกตทางดนตรีต่างๆในการประชัน เพื่อให้คนทั่วไปสามารถติดตามและรับรู้ได้ว่านักดนตรีเขาทำอะไรกันในทางดนตรี ซึ่งน่าจะเป็นการแสดงคุณค่ามากกว่าการยกปัญหาเฉพาะของบุคคลมาเป็นกรณีสำคัญ

ในกรณีของการเสนอความเห็นประเด็น "ให้รู้จักประมาณความต้องการของผู้บริโภคที่มิใช่ศิลปิน" เป็นประเด็นที่สำคัญในยุคปัจจุบันที่ศิลปินดนตรีไทยจำเป็นต้องเข้าหาผู้ฟังมากกว่าการอวดฝีมือของตนแต่ฝ่ายเดียว ซึ่งยังจะทำให้เกิดช่องว่างระหว่างผู้เล่นกับผู้ฟัง แต่ในขณะเดียวกัน หากการลดช่องว่างนี้กระทำจนมากไปอาจจะกลายเป็นการไม่แสดงฝีมือ หรือคุณค่าที่พอเพียงกับการแสดงให้ผู้ฟังเห็นคุณค่าทางดนตรีได้ ซึ่งเรื่องนี้พิจารณาได้เป็น 2 กรณีคือ

1. การเล่นดนตรีในฐานะการแสดงโดยทั่วๆไป ซึ่งแน่นอนว่าจะต้องคำนึงถึงผู้ฟังเป็นหลัก
2. การแสดงดนตรีเพื่อแสดงฝีมือและเนื้อหาสาระทางดนตรี ซึ่งทั้ง 2 กรณีนี้ น่าจะแยกให้ชัดเจน โดยเฉพาะเพลงไทยบางประเภทมีจุดประสงค์ที่ชัดเจน คือ เพื่อการแสดงฝีมือและความรู้ความสามารถทางดนตรีอย่างแท้จริง ซึ่งหากพิจารณาแต่เพียงการสนองต่อผู้รับฝ่ายเดียว คุณค่าของดนตรีเหล่านี้จะได้แสดงเมื่อใด ซึ่งการกล่าวว่า นักดนตรีได้ “ยัดเยียด” ให้กับผู้ฟังนั้น คงจะเป็นการมองจากมุมมองของผู้ฟังด้านเดียว

ในประเด็นอื่นๆนับได้ว่าเป็นการตั้งประเด็นที่น่าสนใจและควรจะต้องให้คนในวงการดนตรีไทยร่วมพิจารณาด้วยว่า สิ่งเหล่านี้เป็นปัญหาจริงหรือไม่ เพราะกรณีต่างๆที่ยกมานั้นล้วนแต่มีอยู่จริงในบริบทของดนตรีไทยทั้งสิ้น หากแต่อาจจะอยู่ในวงกว้าง หรือส่วนน้อยก็เป็นเรื่องที่จะสามารถกระตุ้นให้เกิดการพิจารณาในสิ่งที่เกิดขึ้น

อย่างไรก็ตามบทความนี้ ถึงแม้อาจจะไม่สมบูรณ์และชัดเจนในด้านเนื้อความและบริบทที่เกี่ยวข้อง แต่ก็นับได้ว่าได้ตั้งประเด็นต่างๆที่เกี่ยวข้องกับปัญหาไว้พอสมควร โดยเฉพาะวัตถุประสงค์สำคัญที่อยากจะเห็นดนตรีไทยยืนยาวและฝังเข้าไปในจิตใจของคนไทย ซึ่งข้อเรียกร้องและการตั้งข้อสังเกตทั้งหลายล้วนแต่เป็นเรื่องที่คนในแวดวงดนตรีไทยที่มีความรู้ความสามารถน่าจะได้อธิบายให้คนทั่วไปเข้าใจได้ ทั้งในด้านแนวทางปฏิบัติ และความเชื่อต่างๆที่คนทั่วไปอาจไม่เข้าใจจนคิดว่าเป็นกำแพงนั้น และหากบางสิ่งบางอย่างสามารถปรับปรุงให้เข้ากับยุคสมัย และเข้าหาคนโดยฟังไปได้ ก็น่าจะเป็นทางที่ดีสำหรับดนตรีไทยในยุคสมัยปัจจุบัน ที่คนยังขาดทั้งความเข้าใจและการรับรู้

รังสิพันธุ์ แข็งขัน : ผู้วิเคราะห์

นักดนตรีไทยจ๋า!

ขิมป่อง

ปัจจุบันมีคำกล่าวเสมอว่า หนุ่มสาวสมัยนี้ไม่สนใจดนตรีไทยห่างเหินต่อศิลปะอันล้ำค่าของชาติ มองไม่เห็นคุณค่าของดนตรีไทยจึงเกิดขบวนการต่างๆ มีฯพณฯท่านโน้น ธนาคารนี้มากมาย พากันส่งเสริมดนตรีไทย เพลงไทยกันยกใหญ่ มีรายการทั้งที่โรงละคร วิทยุ โทรทัศน์ ท่านก็คงทราบดีอยู่ แต่ตามสภาพความเป็นจริง จะหาคนสนใจดนตรีไทยเพิ่มสักกี่คน รายการที่จัดกันขึ้นมาก็เรียกได้ว่าเล่นเองดูเองคงจะไม่ผิด เพราะผู้ที่สนใจดนตรีไทยส่วนมากมักจะเป็นผู้ที่เล่นดนตรีเป็นหรือร้องเป็น

เราน่าจะมามองปัญหาให้ถี่ถ้วน ตรงไปตรงมาว่าเป็นเพราะเหตุใดผลจึงออกมาเท่าที่เห็นๆเช่นนี้ ทั้งๆที่ส่งเสริมกันเป็นบ้าเป็นหลัง บางท่านถึงกับลงทุนเล่นตลกประกอบดนตรีซึ่ง

บางทีก็เป็นตลกด้านแล้วก็โมเมตีขลุมเอาว่า “นี่แหละ เป็นวิธีการส่งเสริมที่ถูกต้องล่ะ มีท่านผู้ชมเป็นแฟนประจำแยะเชียว”

นักดนตรีไทยรุ่นใหม่ ท่านจะเป็นผู้สืบต่อผู้เป็นกำลัง ท่านควรหันมาดูสังคมดนตรีไทยของเราบ้างว่าเป็นอย่างไร เรากำลังทำอะไรอยู่ และดนตรีไทยเรามีอะไรแค่ไหน มีอะไรเพิ่มมาบ้าง ท่านควรรำลึกและสังวรณ์เสมอว่าเราอยู่ในสภาพอย่างไร และจงพยายามหาคำตอบที่แท้จริงให้ได้

ตามที่ได้สังเกตดู นักดนตรีไทยจะมีโลกโดยเฉพาะสำหรับพวกเดียวกัน คือพวกที่เข้ามาได้ก็ต้องเป็นนักดนตรีด้วยกัน ซึ่งในโลกแห่งนี้ไม่ยอมรับความรู้สึกร้อนหนาวจากโลกภายนอก ใครจะเป็นอย่างไรหรือมีความเคลื่อนไหวอะไรกันบ้างก็ไม่ทราบไม่รับรู้ ทำตัวเหมือนก้อนดินกลางลานแจ้ง ฝนจะตกแดดจะร้อนแรงอย่างไรก็ไม่มีความรู้สึกหรือสนใจ และดินก้อนนั้นก็คงจะแตกทำลายเป็นโคลนตมเมื่อฝนตก เป็นฝุ่นละอองเมื่อแสงแดดอันร้อนแรงแผดเผา ถ้าตกอยู่ในสภาพนั้นแล้วจะมาตีโพยตีพายแช่งด่าปรากฏการณ์ธรรมชาติว่าไม่ปรานีมิได้

เมื่อเราฟังหรือเล่นดนตรีไทย เราจะเห็นว่าเราหนีไม่ใครจะพ้น ในทำนองที่ว่า “เอนองค์ลงกับที่ปัจถรณ์” ฯลฯ เสียสักที เรารู้หรือไม่ว่าสภาพอย่างนั้นมันเป็นจริงอย่างไร และสภาพของคนทั่วไปในปัจจุบันนี้มันจะปัจถรณ์ให้เอนสักกี่คน

เราต้องยอมรับสภาพความหมุนเวียนเปลี่ยนไปภายนอก ซึ่งเราจะต้องสัมผัสกับมัน สมาชิกส่วนมากของสังคมปัจจุบันมีสภาพความเป็นอยู่แร้นแค้นยากจนเหี้ยมโหด แต่พวกเรากลับมาอยู่ในโลกอีกโลกหนึ่ง แล้วมานั่งขับร้องนำบรรยายสภาพเหตุการณ์สมัยไหนก็ไม่รู้ซึ่งพวกเขาเหล่านั้นไม่มีโอกาสได้รู้เห็นและจับต้อง

ทำไมเราไม่มองสภาพอันแท้จริงและความเป็นอยู่ของคนส่วนใหญ่ แล้วเอามาทำลำนำขับร้องดูบ้างซิ สิ่งนี้จะเตือนสังคมว่าดนตรีไทยเราก็เป็นส่วนหนึ่งของสังคม และมีหน้าที่ทัดเทียมกับศิลปะแขนงอื่น เช่น คำประพันธ์ จิตรกรรม วรรณกรรม ฯลฯ ซึ่งพวกนี้ได้ตื่นตัวและทำหน้าที่รับใช้สังคมอย่างเต็มความสามารถ

อันว่าศิลปะเพื่อศิลปะตามที่พวกเรากล่าวอ้างเสมอเมื่อได้รับคำถามเกี่ยวกับความมุ่งหมายของการเล่นดนตรี สิ่งที่กล่างอ้างนี้เป็นการเห็นแก่ตัวอย่างเลวร้ายที่สุด เราอยู่ในสังคม เราต้องมีส่วนในการสร้างสรรค์ ยกระดับ ชี้ทาง และรับใช้สังคม คุณค่าของศิลปะอยู่ที่สิ่งนี้ หาใช่คำอ้างที่เหลวไหลไม่

ในสมัยโบราณก็มี เช่น เรื่องขุนช้างขุนแผนที่พวกเราเอามาขับร้องกันเสมอ ที่ท่านบรรยายถึงบ้านเรือนและสภาพสังคมและมีภาษิตสำหรับสังคมสมัยนั้น เพราะฉะนั้น ที่ว่าศิลปะต้องมีหน้าที่รับใช้สังคมจึงเป็นความจริงที่สุด จะอยู่โดดเดี่ยวมิได้

เราหวนมาดูกันบ้างว่าขณะนี้เราหยุดแล้วหรือ ศิลปะต้องหมุนเวียนเปลี่ยนไปตามสภาพจะอยู่กับที่มิได้ ถ้าหยุดอยู่กับที่ก็เหมือนกับคนที่กำลังจะตาย และในที่สุดก็เหลือแต่ความตายเท่านั้นเป็นที่พึ่ง ดนตรีไทยปัจจุบันนี้มิได้มีหน้าที่แต่เพียงประกอบโขนละคร หรือประกอบพิธี

การ เท่านั้น เรายังต้องแสดงอย่างโดดๆ ให้ผู้ชมๆ บนเวทีอีกด้วย เราจึงต้องมีอะไรใหม่ให้ผู้ชมผู้ฟังได้รับไปบ้าง

ที่เขียนมานี้มิใช่ต้องการให้พวกเราทิ้งของเก่าก็หาไม่ อันของเก่านั้นจงธำรงไว้เถิด เพื่อพวกเราจะได้เล่นฟังกันเอง แต่เราก็ต้องสร้างสิ่งใหม่ให้แก่ดนตรีไทยบ้าง แต่อย่าสร้างอย่างสุ่มสี่สุ่มห้า ข้าพเจ้าเชื่อแน่ว่าพวกนักดนตรีสามารถทำได้ อย่าไปหลงว่าการส่งเสริมดนตรีไทยอยู่ที่การแสดงในโทรทัศน์ ซึ่งมีธนาคารมั่งคั่งเป็นผู้อุปถัมภ์ ซึ่งผู้อุปถัมภ์ก็หารู้หรือเข้าใจปัญหาใดๆ ไม่นอกจากจะส่งเสริมบารมีของพวกเขา และใช้พวกเราเป็นเหยื่อในการโฆษณาชวนเชื่อว่าเขามีส่วนธำรงศิลปะไทย ซึ่งที่แท้เป็นการกระทำเอาหน้า และเพื่อประโยชน์หลายๆ ด้านของเขาเท่านั้น ผู้ชมที่นั่งหลังขดหลังแข็งชมก็หาใช่ใครไม่ ก็พวกนักดนตรีด้วยกันทั้งนั้น

ดนตรีไทยต่อไปนี้จะต้องไม่รับใช้เพียงคนกลุ่มน้อย เราต้องรับใช้สังคมส่วนใหญ่อย่างเข้มแข็งและมีจุดมุ่งหมาย ดนตรีไทยต้องลงมาคลุกคลีกับชนส่วนใหญ่ มิฉะนั้นดนตรีไทยสูญแน่ และไม่ต้องมาบ่นหาสวรรค์วิมานอะไรถ้ามันเป็นไปอย่างนั้นจริงๆ

ข้าพเจ้าขออภัยหากว่าข้อเขียนนี้ไปกระทบกระเทือนท่านผู้ใด ข้าพเจ้าขอยืนยันในเจตนาอันแน่วแน่ว่า ที่เขียนมาทั้งหมดนี้ เพื่อปรารถนาที่จะให้ดนตรีไทยได้อยู่คู่กับสังคมไทยอย่างสมภาคภูมิ

ท่านนักดนตรีไทยทั้งหลาย เสียงเพลงไทยของเรานั้นมิได้เพียงแต่ทำให้คนหลับได้เท่านั้น เสียงเพลงไทยยังสามารถปลุกคนให้ตื่นขึ้นมาอย่างแช่มชื่นได้ด้วย

ลุกขึ้นเถิดนักดนตรีไทยทั้งหลาย เลิกฝันลมๆแล้งๆเสียเถิด จงลุกขึ้นมองดูสรรพสิ่งรอบตัวท่าน จงยอมรับที่จะเผชิญกับมัน และสู้กับมันอย่างมีจุดหมาย

ขอให้ท่านโชคดี

ที่มา: ขิมป่อง. “นักดนตรีไทยจ๋า”. **ธรรมศาสตร์สังคีตฉบับพรรณนา** ชุมนุมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2518.

บทวิเคราะห์

บทความชิ้นนี้ได้เสนอความคิดต่อการนำดนตรีเข้าหาคนฟัง หรือบทบาทของนักดนตรีที่ควรจะกระทำในฐานะผู้เล่น ผู้สร้างที่ควรจะคำนึงถึงสังคมและผู้รับ นอกจากจะใช้ดนตรีเพื่อความสุข สนุกสนานของตน เป็นประเด็นสำคัญ

ในบทความนี้มีข้อสังเกตหลายประการ ทั้งในด้านของความคิดประชาชนทั่วไป ที่มีต่อดนตรีและความเป็นจริงในจุดมุ่งหมายของผู้ปฏิบัติที่พยายามจะมุ่งไปถึง

ในกรณีแรกนั้น ย่อมเป็นความคาดหวังของคนทั่วๆไปที่อยากจะมีส่วนร่วมในการชื่นชมกับศิลปะเช่นเดียวกับผู้สร้าง และยังไม่สามารถหาทางที่จะเข้าถึงได้เช่นเดียวกับผู้ปฏิบัติ ทั้งนี้เพราะวิถีการถ่ายทอดและการเรียนรู้ในดนตรีไทยนั้น เป็นเรื่องที่จะต้องใช้เวลาในการซึมซับสิ่ง

ต่างๆโดยการปฏิบัติและการเรียนรู้จากผู้ถ่ายทอดโดยตรง ดังนั้นการที่จะให้ผู้ฟังโดยทั่วไปสามารถชื่นชมสัมผัสดนตรีได้เช่นเดียวกับผู้ปฏิบัตินั้น จึงจำเป็นที่ผู้ปฏิบัติเองจะต้องหาวิธีการที่จะช่วยให้เกิดการเรียนรู้ในกลุ่มผู้ฟังด้วยเช่นกัน และเป็นประเด็นปัญหาที่จะต้องหาวิธีการที่เหมาะสม โดยไม่เสียลักษณะดั้งเดิมไป ซึ่งประเด็นนี้อาจเป็นปัญหาในหมู่ผู้ปฏิบัติ ซึ่งผู้เขียนบทความนี้ได้พยายามชี้ให้เห็นถึงและได้กระตุ้นให้ตระหนักในเรื่องนี้ ดังที่ปรากฏอยู่หลายข้อความในบทความนี้

ความเป็นจริงในเรื่องดนตรีไทยนั้น คงจะต้องยอมรับว่า มีความเป็นเอกลักษณ์และมีความเป็นลักษณะเฉพาะตัวอยู่สูง ทั้งในด้านรูปแบบและวิธีการ ดังนั้นหลายข้อความในบทความนี้ ดูจะเป็นเหมือนการตัดสินใจโดยเอาความเห็นของมหาชนเป็นหลักมากไป ซึ่งควรจะต้องคำนึงถึงความคิดและความมุ่งหมายสูงสุดในศิลปะด้วย ดังเช่นข้อความ

“อันว่าศิลปะเพื่อศิลปะตามที่พวกเรากล่าวอ้างเสมอ เมื่อได้รับคำถามเกี่ยวกับความมุ่งหมายของการเล่นดนตรี สิ่งที่กล่าวอ้างนี้เป็นการเห็นแก่ตัวอย่างเลวร้ายที่สุด”

ข้อความในบทความนี้ เมื่อพิจารณาโดยทัศนะของผู้ฟังหรือประชาชนแล้ว ย่อมเห็นว่าเป็นการสมควรที่จะต้องทำให้ดนตรีมีส่วนในสังคมและใกล้ชิดกับประชาชนมากขึ้น แต่ในทางตรงกันข้ามในมุมมองของนักดนตรีเองโดยเฉพาะในวิถีของดนตรีไทยนั้น ยิ่งพัฒนาไปสูงเท่าใดความเป็นปัจเจก ความอิสระย่อมเป็นเครื่องบ่งชี้ถึงการพัฒนาและเติบโตทางความคิดมากขึ้นเท่านั้น

ดังนั้นหากข้อเรียกร้องของประชาชนที่ต้องการจะนำดนตรีเข้าสู่คนฟังให้มากที่สุด โดยมิได้คำนึงถึงการพัฒนาผู้ฟังเพื่อเข้าหาดนตรีในระดับสูง ก็คงจะไม่สามารถหาแนวทางสายกลางได้ หรือ มิฉะนั้นบทความนี้ ย่อมจะแสดงข้อเรียกร้องที่นักดนตรีผู้ปฏิบัติจะต้องเลือกแนวทางของตนว่าจะทำหน้าที่ในฐานะนักดนตรีของประชาชน หรือ นักดนตรีที่ต้องการมุ่งสู่จุดหมายปลายทางของดนตรีอย่างจริงจัง ที่ในสภาวะนั้นคงไม่สามารถจะหยุดเพียงแค่การตอบสนองความต้องการผู้ฟังเพียงอย่างเดียว

รังสิพันธุ์ แข็งขัน : ผู้วิเคราะห์

ดนตรีไทยในทัศนะของนักดนตรีสากล

สุกรี เจริญสุข

แต่เดิมนั้นท่านอาจารย์ชาญวิทย์ เกษตรศิริ มอบหมายให้เขียนเรื่องดนตรีไทยในทัศนะของชาวต่างชาติ โดยอ้างว่าได้เคยอ่านบทความของผู้เขียนจากที่ไหนก็ไม่รู้ ผู้เขียนเองก็จำไม่ได้ เท่าที่จำได้ก็มีนักดนตรีชาวต่างชาติมาเล่นดนตรีไทย มีโอกาสฟังดนตรีไทย หรือมาอยู่ในเมืองไทยก็มีหลายคน แต่ละคนก็ต่างยุคต่างเวลาต้องอาศัยการค้นคว้าอย่างจริงจัง ถึงจะนำหลักฐานมาเขียนได้ สำหรับงานนี้เอาเป็นว่า ขอเป็นทัศนะของนักดนตรีสากลก่อนก็คงจะเขียนง่ายขึ้น

ความเป็นดนตรี

ทำไมต้องเรียกดนตรีไทยและทำไมต้องเรียกว่าดนตรีสากล

ดนตรีไทยนั้นหมายถึง เป็นดนตรีของปวงชนชาวไทย เป็นดนตรีที่เล่นด้วยเครื่องดนตรีของไทย อาจจะมีความหมายว่าเป็นดนตรีเพื่อคนไทยเองด้วยกระมัง ถ้าฝรั่งอยากฟังเพลงไทย หรือ ดนตรีไทย ก็คงเป็นเพียงผลพลอยได้เท่านั้น วัตถุประสงค์ของดนตรีไทยก็คือ เป็นดนตรีของคนไทย และเพื่อให้คนไทยด้วยกันฟัง

ดนตรีสากล หมายถึง ดนตรีของชาวตะวันตก (ฝรั่ง) ดนตรีลาว เขมร มอญ ข่า พม่า ฯลฯ ไม่เรียกว่าดนตรีสากล แต่เรียกตามชื่อของชุมชนกลุ่มนั้นๆ ดนตรีสากลเป็นดนตรีที่เล่นด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก (ฝรั่ง) นักดนตรีจะเป็นชาวไหนๆใครก็ได้ที่บรรเลงเป็นเพลงด้วยเครื่องดนตรีสากล บรรเลงเพลงสากลก็ถือว่าเป็นดนตรีสากลหมด

แล้วดนตรีไทยเป็นดนตรีสากลได้ไหม

ดนตรีไทยไม่ใช่ดนตรีสากลและดนตรีสากลไม่ใช่ดนตรีไทย โดยเครื่องมือและรูปแบบชาวสากลมาเล่นดนตรีไทยได้ไหม ก็มีชาวสากลมากมายมาเล่นดนตรีไทย แล้วชาวดนตรีไทยเล่นดนตรีสากลได้ไหม ก็มีชาวดนตรีไทยอีกมากมายที่เล่นดนตรีสากล เพียงแต่ดนตรีไทยไม่ใช่ดนตรีสากล ดนตรีสากลไม่ใช่ดนตรีไทย

ทำไมไม่ทำดนตรีไทยให้เป็นดนตรีของชาวสากล

หมายความว่า ทำไมดนตรีไทยไม่เป็นดนตรีของชาวโลก ทำไมดนตรีไทยเป็นของคนไทย เพื่อคนไทย โดยคนไทยเท่านั้นหรือ เมื่อเราคิดว่าดนตรีไทยเป็นของดีจริงก็น่าจะมอบให้เห็นสมบัติของชาวโลก (สากล) เพื่อว่าชาวโลกทั้งหลายจะได้มีโอกาสชื่นชมด้วย

โดยรูปแบบนั้นยังคงแสดงถึงความเป็นศิลปวัฒนธรรมไทย แต่เป็นดนตรีสำหรับคนทั่วโลกใครๆก็สามารถที่จะชื่นชมได้

ดนตรีอินเดีย ดนตรีญี่ปุ่น และดนตรีจีนได้กลายเป็นดนตรีของชาวโลกไปแล้ว คนทั่วโลกรับดนตรีอินเดีย ญี่ปุ่น และจีน ดนตรีของอินเดีย ญี่ปุ่น จีน เหลือแต่เพียงกลิ่นอายของวัฒนธรรมดั้งเดิม ฆ้องจีน (Gong) ได้กลายเป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในวงซิมโฟนี เป็นของวงดนตรีสากล ท่านราวี แชงกา (Ravi Shankar) เล่นเพลง Sitar Concerto กับวงลอนดอนซิมโฟนีออร์เคสตรา เป็นต้น ซึ่งเป็นการพัฒนาเครื่องดนตรี เสียงดนตรี รูปแบบและการสร้างความกลมกลืนทางวัฒนธรรมสู่ความเป็นวัฒนธรรมของโลกมากขึ้น

สภาพของดนตรีไทย

ดนตรีไทยเป็นดนตรีที่อยู่ในสภาพจำทรงเอาไว้

จำ หมายถึง การจดจำและท่องบ่น ทรง หมายถึง การรักษาให้อยู่ในสภาพดั้งเดิม หรือใกล้เคียงของเดิมมากที่สุด ความหมายรวมกันแล้วเป็นการรักษาของดั้งเดิมเอาไว้

โดยธรรมชาติแล้ว ดนตรีทุกชนิดในโลกนี้เป็นศิลปะ ดนตรีเป็นเรื่องของความคิดสร้างสรรค์ (creative) ต้องมีการปรุงแต่งให้แตกต่าง เพราะดนตรีเป็นเรื่องของความ

แตกต่าง ศิลปินเป็นผู้สร้างความแตกต่าง ความแตกต่างเป็นความสร้างสรรค์ ให้ชีวิตชีวา ให้ความใหม่ ให้ความสด

ความเหมือนคือครู และครูคือความเหมือน ครูเป็นทฤษฎีบทที่หนึ่ง ครูเป็นแบบฉบับ

นักเรียนดนตรีทุกคนต้องมีครู "ศิษย์มีครู" ครูเป็นแม่แบบให้ความเหมือน เรียนรู้โดยการลอกเลียนเพื่อให้เหมือนแบบ เมื่อได้แบบแล้วนักเรียนดนตรีต้องออกจากแบบครูไปสู่แบบของตนเอง แสวงหาความเป็นตัวเอง ศิลปินต้องดันเองได้หรือมุดโตแตก ถ้ามุดโตไม่แตกก็ต้องอยู่กับครู เลียนแบบครูอยู่ต่อไป

ความจริงครูดนตรีที่มุดโตแตกนั้นมีมากมาย ที่เห็นเด่นชัดโดยอาศัยผลงานและหลักฐานของท่าน เช่น พระประดิษฐ์ไพเราะ รู้จักกันทั่วไปว่าครูมีแขก ในบทไหว้ครูเสภากล่าวถึงครูมีแขกว่า "ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน เป่าทะยอยลอยลั่นบรรเลงลือ"

ครูมีแขกสร้างผลงานเพลงทะยอย ปี่มวย ปี่พระอภัย เพลงสำเนียงจีนมีหลักฐานว่าเป็นผลงานของครูมีแขกด้วย แสดงว่าเมื่อมุดโตแตกแล้วสามารถที่จะคิดค้นและใส่อะไรลงไปในเพลงไทยได้อีกมากมาย

เล่ากันว่า วันหนึ่งครูมีแขกเดินกลับบ้านระหว่างทางได้ยินมโหรีจีนก็หยุดฟังแล้วนำมาเรียบเรียงเป็นเพลงใหม่ จีนแส อาเฮีย ชมสวนสวรรค์ แป๊ะ เป็นต้น

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นนักดนตรีที่มุดโตแตก สร้างผลงานไว้มากมาย "ทางเทวดา" เป็นคำที่ครูหลวงประดิษฐ์ใช้ ทำให้คนรุ่นใหม่ต้องตีความกันมากมาย ในที่นี้หมายถึง "มุดโตแตก" นักดนตรีที่สามารถดันได้ มีความแตกฉานในทางเพลง สามารถที่จะสร้างสรรค์ทางใหม่ขึ้นมาได้

ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะได้สร้างผลงานเพลงไว้ 300 กว่าเพลง มีทั้งแขก จีน ฝรั่ง เขมร ชวา ฯลฯ นำสำเนียงต่างๆมากมายมาสู่ความเป็นดนตรีไทย

ครูผู้ยิ่งใหญ่คือผู้ที่ไม่ได้ติดยึด แต่กลับสร้างสรรค์งานใหม่ตลอดเวลา สร้างความมีชีวิตชีวา และมีความเป็นปัจจุบัน ครูผู้ยิ่งใหญ่ต้องการเสียงใหม่ๆ แสวงหาเสียงใหม่ ระนาดแก้ว ระนาดทุ้ม เครื่องสายผสมออร์แกน เครื่องสายผสมเปียโน เสียงอังกะลุง ระนาด 19 ลูก 20, 21, 22 ซึ่งเป็นความพยายามที่จะเพิ่มศักยภาพของเสียงใหม่ขยายขอบเขตของเสียงให้กว้างขึ้นมากขึ้น

มุดโตตกแตกก็ได้แต่ทรงจำ

นักดนตรีที่ไม่สามารถพัฒนาฝีมือ ไม่บรรลุทางความคิดที่จะเข้าใจหรือแตกฉานในทางบรรเลง "ดันไม่ได้" มุดโตไม่ออก ก็เป็นเพียงทรงจำของครูเอาไว้ คิดสร้างใหม่ก็ไม่กล้า กลัวครูว่า "หัวล้านนอกครู" หรือวัดรอยเท้าครู ซึ่งเป็นความเข้าใจผิดในทางปรัชญา เพราะว่าดนตรีต้องสร้างสรรค์ใหม่ ของเก่าคือครู เรียนจากครู เล่นของครู ความสุดยอดของดนตรีก็คือความเป็นตัวของตัวเอง *"อวดความเป็นฉัน"*

ดนตรีเป็นศิลปะที่อวดความสามารถของความเป็นฉัน

ดนตรีไทยเป็นดนตรีที่สามารถอวดความเป็นฉันได้อย่างยอดเยี่ยม

ดนตรีไทยความยิ่งใหญ่ในความเล็ก

ดนตรีสากลหรือดนตรีฝรั่งนั้นมีการแบ่งหน้าที่ของผู้ที่ทำงานศิลปะโดยแบ่งหน้าที่อย่างชัดเจนว่า มีผู้แต่งเพลงหรือผู้ประพันธ์เพลง มีผู้เล่นดนตรีหรือนักดนตรี และมีผู้ชมหรือผู้ฟังเพลงนั้นได้แต่งไว้เรียบร้อยแล้ว มีการกำหนดกฎเกณฑ์ที่แน่นอน นักดนตรีมีหน้าที่ทำให้เป็นไปตามความคิดของคีตกวีเท่านั้น โอกาสที่จะถ่ายทอดให้แตกต่างมีน้อยมาก ทำอย่างไรให้ใกล้เคียงความประสงค์ของผู้แต่งได้มากที่สุด นักดนตรีมีฝีมือเสมือนช่าง ไม่มีโอกาสประดิษฐ์สิ่งใหม่ให้นอกเหนือจากผู้แต่ง แต่มีหน้าที่ทำให้ถูกต้องที่สุด ผู้ฟังฟังองค์รวมของดนตรี ดนตรีอยู่ในมือของผู้ประพันธ์และเมื่อบรรเลงก็อยู่ในมือของผู้ควบคุมวงเพียงคนดียว

ดนตรีไทยนั้นผู้แต่งเพลง นักดนตรี และผู้ฟัง สามารถเป็นคนเดียวกันได้ในเวลาเดียวกัน โดยเฉพาะนักดนตรีมีอิสระและโอกาสที่จะแต่งเพลงไปในขณะที่เล่นอยู่ ผู้ฟังตั้งใจฟังความใหม่ที่จะเกิดขึ้นในแต่ละทางเพลง ผู้ฟัง ฟังเป็นทางๆของแต่ละเครื่องดนตรี นักดนตรีมีบทบาทเป็นศิลปิน เพราะต้องสร้างสรรค์ไปในเวลาเดียวกันด้วย ดนตรีอยู่ในมือของนักดนตรีเองทุกคน ซึ่งเป็นความยิ่งใหญ่

ดนตรีที่ยิ่งใหญ่และมีบทบาทแสดงศักยภาพของนักดนตรีมากที่สุดก็คือวงเล็กๆ อย่างเช่น ปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องดนตรีทุกชิ้นมีบทบาทสำคัญหมด มีทางเป็นของตัวเอง มีความเป็นตัวของตัวเอง มีสีสันของตัวเอง

นักดนตรีผู้ยิ่งใหญ่ไม่ติดยึด

ดนตรีไทยเป็นดนตรีที่มีครู ครูเป็นกรอบ นักดนตรีไทยจำนวนมากยึดอยู่ที่กรอบจนไม่กล้าที่จะแสดงออกนอกกรอบ เมื่อกรอบตกตะกอนหนาเข้า ในที่สุดดนตรีไทยจึงถูกขังไว้ในกรอบ ไม่มีใครกล้าคิด กล้าทำที่ออกนอกกรอบเพราะกลัว "ผิดครู"

นักดนตรีเกิดความกลัว กลัวครู กลัวกรอบ และยึดกรอบเป็นสรณะ

นักดนตรีจำนวนหนึ่งที่มีความคิดสร้างสรรค์ที่ไม่สามารถออกทางดนตรีได้ก็ไปออกทางเครื่องดองของเมา ออกทางนักเลง (หัวไม้) กลายเป็นกรอบที่สองหนาขึ้นไปอีก

นักดนตรีผู้ยิ่งใหญ่นั้นเคารพครู บูชาครู ครูนั้นสง่างามอยู่ภายใน ครูเป็นภูมิปัญญา ครูเป็นความอบอุ่น ครูเป็นหลักการเป็นความรู้ในอดีต นักดนตรีคือความเป็นปัจจุบันที่จะคิดสร้างสรรค์งานดนตรีขึ้นมา

ดนตรีไทยซ่อนวิญญาณความเป็นประชาธิปไตยไว้ในวิธีการรวมวงดนตรี ที่ทุกคนมีเสรีภาพที่จะทำหน้าที่และขอบเขตของตัวเองคือเพลง แต่ก็มีอิสระที่จะทำอย่างไรก็ได้โดยอาศัยฝีมือ

ดนตรีไทยต้องสร้างความเป็นอาชีพ

ความเป็นอาชีพหมายถึง ความมีเกียรติและเชื่อถือได้ มีความพอใจในการประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีไทย มีความสามารถที่เลี้ยงชีพและครอบครัวได้โดยมีรายได้จากการเป็นนักดนตรี นักดนตรีอาชีพต้องมีการฝึกซ้อม มีความพร้อมที่จะบรรเลงได้ทันทีโดยไม่มีข้อกังขาใดๆ ทุกสถานการณ์ ไม่อ้างว่าไม่พร้อม ไม่ได้ซ้อม ไม่มีเครื่องดนตรี ขี้เกียจ ไม่มีอารมณ์ หรือข้ออ้างอื่นๆอีกมากมาย

ในการบรรเลงดนตรีต้องมีความตั้งใจ เพราะว่าความไพเราะของดนตรีเกิดขึ้นจากความตั้งใจ ความไพเราะของดนตรีไม่ได้เกิดขึ้นเพราะความบังเอิญ แต่นักดนตรีตั้งใจทำให้เกิดขึ้นเช่นนั้น นักดนตรีไทยน้อยเหลือเกินที่จะมีการฝึกซ้อมที่ได้ชื่อว่า ซ้อมดนตรี แต่ในความเป็นจริงแล้ว ไม่มีการฝึกซ้อมดนตรีไทย แต่เป็นการเล่นดนตรีไทย นอกจากการเรียนต่อเพลงจากครู ส่วนใหญ่นักดนตรีใช้เวทีจริงๆบรรเลงเป็นที่ฝึกซ้อมในเวลาเดียวกัน

วงดนตรีไทยเป็นวงดนตรีที่คอยงาน คอยเทศกาล ไม่มีงานไม่มีเทศกาลไม่มีการเล่นดนตรี ไม่มีการฝึกซ้อมดนตรี น้อยเหลือเกินที่จะมีการเล่นดนตรี เพื่อดนตรี แต่ดนตรีไทยเป็นดนตรีประกอบงานเป็นหลัก

นักดนตรีไทย "เล่นดนตรี" ไม่ได้เอาจริงทางดนตรี นักดนตรีฝรั่ง จาคอบ ไฟต์ (Jacob Feit) บิดาของพระเจนดุริยางค์ได้กล่าวตักเตือนสอนและกำชับพระเจนดุริยางค์ไว้ว่า *...คนไทยเราไม่ใคร่สนใจในศิลปะการดนตรีเท่าใดนัก ชอบทำกันเล่นๆ สนุกๆไปชั่วคราวเท่านั้น แล้วก็ทอดทิ้งไป...*

เมื่อเล่นดนตรี ดนตรีเป็นเพียงของเล่น ทำกันเล่นๆ ไม่สามารถถือมาเป็นแก่นสารได้ ดนตรีจึงเป็นเพียงหน้าที่ไม่ใช่อาชีพ นักดนตรีเป็นแต่เพียงช่าง ไม่ใช่ศิลปิน นักดนตรีไทยจึงเป็นช่างทำตามหน้าที่และความรู้ที่ทรงจำเอาไว้

อันดนตรีปี่พาทย์ตะโพนเพลง
เป็นนักเลงเหล่าโลนเล่นโขนหนัง
แม้พวกกูผู้หญิงที่ในวัง
มันก็ยังเรียนร่ำจนชำนาญ (สุนทรภู่)

ความเป็นมืออาชีพของดนตรีไทยอยู่ที่วิญญาณและฝีมือ วิญญาณไทยต้องอยู่ หัวใจของดนตรีไทยต้องอยู่ แล้วเพิ่มศักยภาพทางฝีมือ ซึ่งเป็นความหมายของดนตรีอาชีพ ไม่ได้ทำกันเล่นๆอีกต่อไป

คนเก่งของสังคมเปลี่ยนยุค

คนเก่งดนตรีไทยต้องเล่นรอบวง คนเก่งก็คือสามารถเล่นเครื่องดนตรีได้รอบวง

สังคมปัจจุบันเปลี่ยนไป ร้านค้าเปลี่ยนจากห้องแถวไปสู่ความเป็นศูนย์การค้ามากขึ้น ในศูนย์การค้ามีร้านที่ขายของเฉพาะ ร้านขายเสื้อชั้นใน ร้านขายรองเท้า ร้านขายถุงเท้า ร้านขายแว่น เป็นต้น แสดงถึงว่าสังคมเปลี่ยนไปสู่ความเป็นอาชีพเฉพาะทาง

นักดนตรีที่เก่งรอบวงเหมาะสำหรับโลกสมัยเก่า ไม่เก่งแต่ชำนาญ ไม่เชี่ยวชาญแต่เคยมือ แต่ปัจจุบันโลกต้องการนักดนตรีที่มีความสามารถเฉพาะทาง นักระนาด นักปี่ นักฆ้อง ที่

ฝึกฝนมาอย่างจริงจัง คนเก่งรอบวงเปลี่ยนสถานภาพจากนักดนตรี ไปสู่ความเป็นครูดนตรีมากกว่า เพราะครูต้องสามารถสอนเด็กได้ทุกเครื่องมือ

สมัยใหม่ต้องการศิลปิน ต้องการนักดนตรีที่สามารถสร้างสรรค์งานได้ด้วย ไม่ใช่เพียงแต่จำทรงไว้เท่านั้น

คนเก่งสมัยใหม่ต้องมีความกล้าที่สร้างเสียงใหม่ เพื่อคนรุ่นใหม่ โลกใหม่ ผู้ฟังกำลังกลายเป็นลูกค้า ดนตรีไม่ใช่ศิลปะที่ให้เปล่าอย่างแต่ก่อนอีกต่อไป ดนตรีนอกจากจะมีคุณค่าแล้ว ดนตรีต้องมีมูลค่าด้วย ศิลปะดนตรีกำลังกลายเป็นสินค้าที่จะต้องซื้อขาย เพื่อให้นักดนตรีอยู่ในสังคมธุรกิจได้

ดนตรีไทยถึงยุคที่ต้องมุ่งสู่ความเป็นสากล

เมื่อโลกเล็กลง หมายถึง การสื่อสารการติดต่อ การคมนาคม ทำให้โลกเล็กลงไปมาก ดนตรีไทยต้องออกไปสู่ความเป็นสากล (universal) ดนตรีไทยในโลกสมัยใหม่ไม่เป็นเพียงดนตรีสำหรับสังคมไทยหรือคนไทยอีกต่อไป แต่เป็นดนตรีสำหรับชาวโลก เป็นการเสนอวิญญาณไทยให้กับชาวโลก อวดความเป็นไทยให้ชาวโลกรู้

ดนตรีไทยไม่ใช่ดนตรีของคนไทย โดยคนไทย และเพื่อเฉพาะคนไทยอีกต่อไป แต่เป็นดนตรีไทยที่อยู่ในประชาคมดนตรีโลก มีซอด้วงคอนแชร์โต้ ขลุ่ยโซนาตา หรือระนาดทุ้มคอนแชร์โต้ และอีกมากมาย

ประการสุดท้าย ถึงเวลาที่ดนตรีต้องไปอยู่ในสถาบันการดนตรี มีการศึกษาค้นคว้าในด้านศาสตร์ของดนตรีไทยอย่างจริงจัง ความรู้ดนตรีไทยต้องออกไปสู่สาธารณะ มีการฝึกฝนดนตรีไทยในความเป็นศิลป์อย่างมีระบบ ขณะเดียวกันบนพื้นฐานของความมีเหตุมีผลอย่างวิธีการของฝรั่งอย่างเดียวไม่เพียงพอ ต้องอยู่บนพื้นฐานรากเหง้าของวัฒนธรรมที่มีความเคารพต่อครู บนพื้นฐานของความรักและความผูกพัน และบนพื้นฐานฝีมือที่ผ่านการฝึกฝนอย่างจริงจัง ต้องเก่ง ต้องชำนาญ ต้องเชี่ยวชาญและอยู่กับมือ

ที่มา: สุกรี เจริญสุข. "ดนตรีไทยในทัศนะของนักดนตรีสากล." **ดนตรีไทยอุดมศึกษา** ครั้งที่ 25 พ.ศ. 2537, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537.

บทวิเคราะห์

บทความนี้เสนอโดยผู้มีพื้นฐานทางดนตรีตะวันตกที่วิเคราะห์และเสนอประเด็นในการยกระดับดนตรีไทยให้มีความเป็น "สากล" หรืออาจมี "มาตรฐาน" ในแบบสากล โดยผู้เสนอบทวิจารณ์ได้ตั้งประเด็นที่น่าสนใจทั้งในมุมกว้างและลึกที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย ซึ่งข้อสังเกตเหล่านี้มิได้เป็นการหักล้างความคิดเดิมของไทย แต่เป็นการเสนอทางออกในวิถีของดนตรีไทยที่จำเป็นต้องมีการปรับปรุงให้เข้ากับความเป็นไปของดนตรีของโลกที่มีการศึกษากันอย่าง

กว้างขวาง และเป็นประโยชน์กับดนตรีไทยเอง โดยได้ตั้งคำถามที่จะต้องหาคำอธิบายและในความเป็นจริงแล้วก็มีแนวทางที่เป็นจริงได้ ข้อความที่ชวนคิดคือ "...ทำไมดนตรีไทยไม่เป็นดนตรีของชาวโลก ทำไมดนตรีไทยเป็นของคนไทย เพื่อคนไทย โดยคนไทยเท่านั้นหรือ เมื่อเราคิดว่าดนตรีไทยเป็นของดีจริงก็น่าจะมอบให้เป็นสมบัติของชาวโลก (สากล) เพื่อว่าชาวโลกทั้งหลายจะได้มีโอกาสชื่นชมด้วย"

ข้อสังเกตนี้น่าสนใจมากเมื่อมองเปรียบเทียบกับดนตรีชาติอื่นๆในภูมิภาคเดียวกันที่ได้พยายามเผยแพร่และสร้างองค์ความรู้ทางดนตรีขึ้นมา เพื่อให้ต่างชาติได้ศึกษาและเป็นการยกระดับให้เป็น "สากล" ขึ้นด้วย ซึ่งทั้งนี้ความคิดเห็นเหล่านี้สอดคล้องกันกับความคิดของหลายท่านที่มีการเสนอแนวทางเช่นนี้ไว้แล้ว นั่นย่อมแสดงให้เห็นถึงแนวคิดที่สะท้อนปัญหาที่คนมองดนตรีไทยในสถานภาพที่แตกต่างกันออกไปจากดนตรีอื่นๆ ผู้เสนอได้มองเห็นสิ่งอันทรงคุณค่าในดนตรีไทยในด้านต่างๆ ทั้งในเรื่องความสามารถเฉพาะตัวของนักดนตรี หรือเอกลักษณ์ในด้านวิธีการสร้างสรรค์ที่มิได้ด้อยกว่าดนตรีอื่นๆที่สุดท้ายแล้วความเป็นดนตรีคือการ "อวดความสามารถของความเป็นฉัน" ได้อย่างชัดเจน

จากความโดดเด่นทางดนตรีด้านต่างๆที่จะสะสมอยู่ในตัวนักดนตรีแล้ว ปัญหาจากการมองของผู้เสนอบทความนี้คือ ความคิดเรื่องการกลัว "ผิดครู" จนขาดการสร้างสรรค์ ซึ่งประเด็นนี้หากพิจารณาอย่างรอบคอบแล้วจะเห็นว่า เป็นเรื่องที่จะต้องแยกพิจารณาถึงวัตถุประสงค์ของการ "ยึดกรอบแห่งขนบไว้" กับ "การสร้างสรรค์" ว่าจะทำอย่างไรถึงจะไม่เป็นความขัดแย้ง และเป็นการสร้างสรรค์ที่แสดงความคิดเดิมได้อย่างลุ่มลึก เช่นเดียวกับที่ในหลายประเทศที่มีดนตรีประจำชาติอันเป็นเอกลักษณ์ ก็ได้มีทั้งแนวทางของการ "รักษา" และ "สร้างสรรค์" อย่างไม่ขัดแย้ง ในทางตรงกันข้ามกลับเป็นการทำให้ดนตรีของเขาเป็นที่รู้จักและยกระดับคุณค่าไปสู่ความเป็นสากลมากขึ้นด้วย

ข้อสังเกตประการหนึ่งเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงทางดนตรีไทย ในเรื่อง "คนเก่งของสังคมเปลี่ยนยุค" เป็นเรื่องที่น่าให้ความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะในโลกปัจจุบันความเชี่ยวชาญเฉพาะทางเป็นความจำเป็น โดยเฉพาะหากความเชี่ยวชาญนั้นจะนำไปสู่การถ่ายทอดความรู้ด้วยแล้ว ยิ่งทำให้เห็นว่า แค่ความสามารถรอบตัวนั้น เพียงพอกับการเอาตัวรอดได้ แต่ความเชี่ยวชาญและรู้จริงเป็นสิ่งที่จะต้องใช้ทั้งความคิดและฝีมือไปพร้อมๆกัน เช่นเดียวกับครูดนตรีในอดีต ที่แต่ละท่านล้วนแต่รู้จริงในเครื่องดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่งด้วย นอกเหนือไปจากความสามารถรอบตัว ที่นักดนตรีไทยในยุคปัจจุบันน่าจะได้หันกลับไปมองสิ่งเหล่านี้ด้วย และเช่นเดียวกับบทสัมภาษณ์อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ที่ได้กล่าวว่า "ครูจะต้องรู้วิชา รักวิชา และให้วิชาได้อย่างไม่ปิดบัง" จึงน่าจะสอดคล้องกับบทความนี้ด้วย

บทความนี้มีข้อสังเกตเกี่ยวกับวิถีของดนตรีไทยในปัจจุบันว่า ดนตรีไทยเป็นเพียงการทรงจำไว้เท่านั้น หรือจำเป็นจะต้องมีการสร้างสรรค์ใหม่ด้วย ซึ่งผู้เสนอบทความได้แสดงความเห็นว่า ในยุคปัจจุบันความอยู่รอดของดนตรีไทยคงไม่ใช่แค่การสืบทอดของเดิมไว้เพียงประการเดียว แต่จะต้องทำให้ดนตรีที่มี "คุณค่า" เป็นของที่มี "มูลค่า" ในสังคมได้ด้วย เพื่อ

ความอยู่รอดของคนในวงการดนตรีที่จะเป็นผู้รักษาดนตรีไว้ มิฉะนั้นอาชีพดนตรีไทยก็คงไม่สามารถดำรงอยู่ในสังคมได้ เช่นเดียวกับนักดนตรีอาชีพ ซึ่งเป็นดนตรีตะวันตกเท่านั้น

ข้อสังเกตทั้งหลายในบทความนี้ ผู้วิเคราะห์เห็นว่าเป็นการเสนอทัศนะที่มิใช่การเปรียบเทียบดนตรีไทยกับตะวันตกที่ทำให้คนในดนตรีไทยรู้สึกถึงปัญหาและความด้อยในด้านต่างๆ แต่กลับจะช่วยชี้ให้เห็นถึงคุณค่าของดนตรีที่จะสามารถยกระดับได้ทัดเทียมกับดนตรีของตะวันตกหรือชาติอื่นๆ ที่ผู้วิเคราะห์เห็นว่า การยกระดับนั้นมิได้ทำให้คุณค่าที่มีอยู่เดิมเสียหายแต่ประการใด และวิธีการต่างๆก็น่าจะเป็นไปได้ในแบบของเราเอง เพียงแต่ทำให้เกิดระบบและความชัดเจนในความเป็นจริงที่มีอยู่เท่านั้น ซึ่งผู้เสนอก็ได้กล่าวไว้อย่างชัดเจนว่า

"...ความรู้ดนตรีไทยต้องออกไปสู่สาธารณะ มีการฝึกฝนดนตรีไทยในความเป็นศิลป์อย่างมีระบบ ขณะเดียวกันบนพื้นฐานของความมีเหตุมีผลอย่างวิธีการของฝรั่งอย่างเดียวไม่เพียงพอ ต้องอยู่บนพื้นฐานรากเหง้าของวัฒนธรรม..."

รังสิพันธุ์ แข็งขัน : ผู้วิเคราะห์

ดนตรีไทยรับใช้ใคร

นิรนันท์

หลายคนเคยตั้งคำถามอย่างฉงนสนเท่ห์ว่า นักดนตรีไทยเขามีความสุขกันได้อย่างไรในท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงและการต่อสู้ เพื่อความเป็นธรรมในสังคมของคนหนุ่มคนสาวรุ่นใหม่ ภายใต้สรรพสำเนียงอันโกลาหลของเสียงโห่ร้อง เสียงครวญครางของผู้คน ประกาศิตอัน

ทรงอำนาจของชนชั้นปกครอง หรือแม้กระทั่งเสียงปืนและระเบิดแก๊สน้ำตาก็ยังมีเสียงซอ เสียงระนาดแว่วมาตามสายลมอย่างเอื่อยเฉื่อยเป็นปกติสุขไม่เดือดร้อนอนาทร

คำถามนี้ไม่เคยมีคำตอบ นอกจากเสียงระนาดกราดเกรี้ยวและเสียงกระชากคันชักซอแล้วทุกอย่างก็เหมือนเดิม

ช่วงหลัง 14 ตุลาคมปีที่แล้ว วงการศิลปวัฒนธรรมของไทยได้ตื่นตัวอย่างคึกคัก การต่อสู้ทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างสรรค์ศิลปะที่สอดคล้องกับการต่อสู้ทางการเมืองเริ่มเคลื่อนไหวไปอย่างมีระบบและเป็นขบวนการ ได้เชิดชูคติ "ศิลปะเพื่อชีวิต" ขึ้นเป็นโคมทองส่องทางแก่การสร้างสรรค์ศิลปะใหม่ๆ ทุกวงการเริ่มเคลื่อนไหวไปข้างหน้าอย่างเอาจริงเอาจังทั้งดนตรีเพลงและวรรณกรรม แม้แต่วงวรรณศิลป์ที่เคยเพ้อเจ้อกับสายลมแสงแดดก็เปลี่ยนเป็นบทกวีที่มีเนื้อหาใหม่มุ่งรับใช้ประชาชนส่วนข้างมากในสังคม

แต่วงการดนตรีไทยก็ยังคงนิ่งเฉยไม่รู้ร้อนรู้หนาว ทั้งๆที่แนวทางใหม่ของศิลปะเพื่อประชาชนก็เน้นหนักที่พื้นบ้าน เพราะสัมผัสกับชีวิตจริงของประชาชนส่วนใหญ่ สะท้อนออกมาอย่างตรงไปตรงมาและอย่างเป็นจริง แม้มีความง่ายสำหรับชาวบ้านที่จะรับรู้และบรรจุแน่นด้วยลักษณะแห่งชาติ (National Quality) ดนตรีไทยเองก็มีเลือดเนื้อวิญญาณเป็นชาวบ้านอย่างแท้จริง แต่ก็ไม่ได้ทำหน้าที่ที่ดีในการนำเอาลักษณะนี้ไปใช้ให้เป็นประโยชน์ แต่กลับหลงวนเวียนอยู่กับชีวิตและความรู้สึกแบบราชสำนักเก่าๆ ไม่เปลี่ยนแปลง (สักวันหนึ่งคงจะถูกเรียกว่าเป็นดนตรีน้ำเน่าก็ได้) ซึ่งจะเห็นได้ว่าดนตรีไทยส่วนใหญ่มีเนื้อหาวนเวียนอยู่กับอารมณ์, ความรู้สึก, ทัศนคติและโลกทัศน์แบบศักดินา ซึ่งสามารถสนองอารมณ์บำรุงบำเรอความสุขให้กับเฉพาะคนที่นั่งเท้าแขนชมดวงเดือนได้อย่างสบายใจ โดยไม่สนใจเสียงร้องครวญครางของประชาชนข้างถนน เพลงประเภทนี้จะมีเนื้อหาที่เกี่ยวพันกับความรักสำส่อนของวีรบุรุษ และอารมณ์ฝันอันกระเจิดกระเจิงของชนชั้นปกครอง มีรูปแบบที่วิจิตรพิสดาร มีความสวยสดงดงามในสี, เสียง, ถ้อยคำ ซึ่งขาด "เงื่อนไขอันจำเป็นอย่างยิ่งของศิลปะ" (Essential Condition of Art) คือ – เนื้อหาอันมีคุณค่าแก่มนุษย์โดยส่วนรวม – ความแจ่มชัด (คือต้อง 'รับใช้' และ 'เป็นที่รับได้' ของประชาชนทั่วไป ซึ่งข้อนี้ก็มีคำตอบแบบกำปั้นทุบดินมาโต้ว่า คนที่ 'รับไม่ได้' หัวไม่ถึง)- ความปรารถนาจากภายใน (Inner Need) ซึ่งเปี่ยมไปด้วยความรู้สึกรับผิดชอบอย่างสูงต่อเพื่อมนุษย์ (เงื่อนไขทั้ง 3 เป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งของศิลปะ และเฉพาะเราละเลยสิ่งเหล่านี้ จึงมี 'น้ำเน่า' และ 'ยาพิษ' อยู่เต็มเมือง ตั้งแต่นวนิยายน้ำเน่าจนถึงโฆษณาเป็นพิษ)

สาเหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะดนตรีถูกนำไปรับใช้ชนชั้นศักดินามาโดยตลอด เมื่อศิลปินถูกจำกัดด้วยการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อชนชั้นศักดินา (โดยมีชีวิตที่ขึ้นตรงต่อชนชั้นศักดินาที่จะมั่นคงหรือตกระกำลำบากสุดแม้แต่ความพอใจของเจ้าขุนมูลนาย) จึงจำเป็นอยู่เองที่จะต้องสร้างศิลปะที่เสนอสนองเฉพาะสิ่งที่ชนชั้นเหล่านั้นต้องการ ประกอบกับสภาพชีวิตที่ฟุ้งเฟ้อในราชสำนัก ทำให้ศิลปินมีทัศนคติที่ถอดแบบมาจากศักดินา มองไม่เห็นประชาชน ศิลปะของพื้นบ้านที่เคยสัมผัสแนบแน่นอยู่กับชีวิตของประชาชนโดยทั่วไป เมื่อมารับใช้ชนชั้นปกครองเช่นนี้ ก็มี

การ “ลากเข้าวัง” แล้วผ่านการ “ฆ่าเชื้อโรค” (คือลักษณะหยาบไม่เป็นศิลปะที่ดีพอในสายตาของชนชั้นปกครอง) จากนั้นก็ส่งกลับไปยังประชาชนชั้นปกครอง จากนั้นก็ส่งกลับไปยังประชาชนเป็นแบบแผนใหม่ที่ควรยึดถือ โดยอาศัยกลไกรัฐที่กดหัวและมอมเมาประชาชนให้ยอมรับนับถือว่าเป็นของสูงควรยกย่องเป็นแบบอย่างมาจนทุกวันนี้

เมื่อศิลปินจำเป็นต้องสร้างดนตรีสำหรับชนชั้นปกครองเช่นนี้ เนื้อหาอันมีคุณค่าแก่ประชาชนส่วนใหญ่ และความปรารถนาจากภายใน (Inner Need) ที่เปี่ยมด้วยความรู้สึกรับผิดชอบอย่างสูงต่อมนุษย์ก็ถูกทำลายไปหมด ศิลปวัฒนธรรมของประชาชนจึงไม่มี เมื่อมีก็จะถูกทำลายไปสิ้น (ดังจะเห็นได้จากการเผาวรรณกรรมท้องถิ่นปักษ์ใต้ โดยเฉพาะกฤษณาสอนน้องคำฉันท์ ฉบับนครศรีธรรมราชในสมัยรัชกาลที่ 6)

เมื่อตกทอดมาถึงปัจจุบัน มาผสมกับคติ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” หรือเสรีสุดขั้วตามความพอใจส่วนตัวของชนชั้นกลางด้วยแล้ว ก็ยิ่งตอกย้ำความเชื่อของคนรุ่นปัจจุบันให้เหนียวแน่นยิ่งขึ้น ซึ่งแน่ละสิ่งเหล่านี้ก็เป็นคตินิยมเก่าๆ อันหนึ่งที่ช่วยเกื้อหนุนค้ำจุนสถานะของชนชั้นปกครองให้หายใจต่อไปได้อีกระยะหนึ่ง

แต่ปัจจุบันเป็นยุคของการเริ่มต้นสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมของประชาชน เรามีคาราวานขึ้นมาแทนอิมพอสซิเบิ้ล มีดนตรีพื้นบ้านเช่นวงแคนขึ้นมาแทนดนตรีตะวันตก ซึ่งนั่นเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ เราในฐานะนักดนตรีไทยจึงควรนำดนตรีไทยมารับใช้ยุคสมัย ด้วยการพัฒนาพลังเก่าๆ ที่ชนชั้นศักดินาเคยใช้ค้ำจุนส่งเสริมบารมี มาเป็นอาวุธของประชาชน รับของเก่ามาด้วยการวิพากษ์วิจารณ์ รับเฉพาะสิ่งที่ดีที่จะเอื้ออำนวยประโยชน์แก่ประชาชน ทิ้งส่วนเสียที่ขัดขวางพัฒนาการของสังคม ดนตรีของประชาชนวันนี้ไม่ใช่ดนตรีที่จะมานั่งเอนหลังพิงหมอนฟัง ไม่ใช่ดนตรีที่ผู้บรรเลงหลับตาพริ้มอย่างเป็นสุขอยู่คนเดียว แต่เป็นดนตรีที่ผู้บรรเลงและผู้ฟังมีอารมณ์และความรู้สึกเดียวกัน เนื้อหาสามารถสื่อและรับรู้กันได้ทั้งคนเล่นคนฟัง และจะเป็นเช่นนั้นได้ก็ต่อเมื่อศิลปินและประชาชนร่วมชะตากรรมอันเดียวกัน ซึ่งหมายความว่าศิลปินจะต้องเข้าไปหาประชาชน เรียนรู้ภาษาและดนตรีอันมีชีวิตชีวาของพวกเขา เอาความรู้สึกอันบริสุทธิ์ของประชาชนมาเป็นอารมณ์ และสร้างสรรค์งานเพื่อรับใช้ประชาชนส่วนข้างมากในสังคมด้วยความสำนึกทางชนชั้นอันมั่นคง

บางท่านอาจเห็นว่าเป็นความเสื่อมที่จะนำศิลปะไปรับใช้ประชาชน บางท่านอาจหวาดผวาไปถึงว่าจะนำไปรับใช้ลัทธิการเมือง ข้อนี้ในประวัติศาสตร์ได้ชี้ให้เห็นมาทุกยุคทุกสมัยแล้วว่าศิลปะโดดๆ ไม่สัมพันธ์กับความเคลื่อนไหวของสังคมนั้นไม่มี ศิลปินที่คิดว่าตัวเองมีอิสระมิได้รับใช้ใครก็เป็นเพียงเสรีของอารมณ์กระเจิดกระเจิงเท่านั้น และคติเช่นนี้แหละที่ได้รับใช้ชนชั้นปกครองมาทุกสมัย ทำให้ศิลปะมองข้ามความเป็นจริงของชีวิต มอมเมาประชาชนให้ลืมความทุกข์ยากที่ได้รับ และขาดความกระตือรือร้นที่จะแก้ไขปัญหา ที่เห็นได้ชัดใกล้ๆ นี้ก็คือช่วงการปลุกลัทธิชาตินิยมบ้าคลั่งของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่เอาศิลปะพื้นบ้านมาเป็นเครื่องมือให้ประชาชนภาคภูมิอยู่กับอดีตอันรุ่งเรือง ศิลปะพื้นบ้านถูกนำมาดัดแปลงใหม่จากราชบัณฑิตของชนชั้นปกครอง แล้วส่งกลับไปให้ประชาชน กำหนดวิธีเล่น, การแต่งกาย ฯลฯ ให้

ประชาชนยึดถือเป็นแบบอย่าง เช่น การเล่นเพลงเรือ, เพลงพวงมาลัย, เพลงเกี่ยวข้าว, ปรบไก่, ฉุยฉาย ที่ชายจะต้องแต่งชุดสากล หญิงนุ่งกระโปรงใส่รองเท้า สวมหมวก แล้วสำทับประชาชนด้วยพระราชบัญญัติวัฒนธรรม และพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละครพุทธศักราช 2485 ศิลปะเหล่านี้มีแต่เนื้อหาที่กล่าวถึงความรุ่งเรืองเก่าๆ โดยจงใจมองข้ามความทุกข์ยากลำบากของประชาชนและสาเหตุของมัน เช่นเดียวกับขบวนการ 'กลับไปสู่ดิน' ของฟาสซิสม์นาซีที่เตรียมใจประชาชนไว้ทำสงคราม

เหล่านี้เป็นการนำศิลปะมารับใช้ชนชั้นปกครองและลัทธิเผด็จการทั้งสิ้น จึงมีปัญหาว่าดนตรีไทยวันนี้จะนำมารับใช้ใคร ชนชั้นศักดินา, นายทุน ธนาคาร หรือชาวนากรรมกรซึ่งเป็นประชาชนส่วนใหญ่

ในยุคแห่งการต่อสู้เพื่อความเป็นธรรม ศิลปินควรยืนอยู่ข้างฝ่ายที่ถูกต้องและถูกเอารัดเอาเปรียบในสังคม สร้างงานเพื่อชีวิตที่ดีกว่าของประชาชน ให้ความหวังอันรุ่งโรจน์แก่ผู้คนที่ต่ำต้อยน้อยหน้า และเคลื่อนไหวไปพร้อมๆ กับการต่อสู้ของประชาชน ซึ่งในระยะแรกดนตรีของประชาชนอาจจะด้อยกว่าดนตรีของศักดินาในด้านรูปแบบซึ่งเขาใช้เวลานับร้อยๆ ปี เพื่อพัฒนามันขึ้นมาโดยเฉพาะ แต่รูปแบบของดนตรีประชาชนจะได้อาศัยความชัดเจนจากการต่อสู้ค่อยๆ พัฒนาให้ก้าวหน้าต่อไป ในด้านเนื้อหาดนตรีของประชาชนเต็มเปี่ยมด้วยถ้อยคำที่มีความหมายเชิดชูประชาชน มีจิตใจรับใช้ประชาชนและก้าวไปพร้อมๆ กับชัยชนะของประชาชน ในขณะที่เนื้อหาของดนตรีศักดินาจะเป็นเพียงปูมตำนานเก่าๆ ที่แห้งแล้งตายซากและจมหายไปพร้อมกับการสิ้นสุดของระบบกดขี่ทั้งมวล

ที่มา: นิรนันท์. "ดนตรีไทยรับใช้ใคร" **ธรรมศาสตร์สังคีต ฉบับพรรณนา** ชุมนุมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิฆเณศ , 2518.

บทวิเคราะห์

ถ้าหากเรามีความเชื่อว่าศิลปะไม่เคยแยกตัวออกจากสังคมฉันใด การวิจารณ์ก็ยิ่งไม่เคยแยกตัวออกจากความเคลื่อนไหวของสังคมฉันนั้น และการมีความเกี่ยวเนื่องกับบริบททางสังคมนั้น งานวิจารณ์อาจจะมีความโดดเด่นมากกว่าตัวงานศิลปะเสียอีก บทวิจารณ์เรื่องดนตรีไทยรับใช้ใครที่เขียนโดย "นิรนันท์" บทนี้เป็นตัวอย่างงานวิจารณ์อีกชิ้นหนึ่งที่มีแนวคิดที่เกี่ยวเนื่องกับความเคลื่อนไหวของสังคมร่วมสมัยอย่างมาก โดยเฉพาะความเคลื่อนไหวทางการเมืองที่กลิ่นอาย

การเมืองอันคุกรุ่นจากเหตุการณ์วันมหาวิปโยค (14 ตุลาคม พ.ศ.2516) ยังไม่สร่างคลายจากสังคมไทย ซึ่งนิรนันท์ผู้เขียนบทความก็ได้บรรยายไว้ในตอนต้นของบทความเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะสาขาต่าง ๆของเมืองไทยในยุคนั้นที่ได้รับอิทธิพลทางความคิดและผลกระทบจากเหตุการณ์ทางการเมือง (ซึ่งก็คงส่งผลกระทบกับวงการวิจารณ์อยู่ไม่น้อยเช่นกัน)

บทวิจารณ์ชิ้นนี้เรียกร้องความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงจากวงการดนตรีไทยอย่างมากมายและตรงข้ามกับแนวทางในอดีตที่เคยเป็นมาซึ่งสามารถจุดประเด็นทางความคิดใหม่ๆ ที่ชวนให้เกิดการร่วมคิดร่วมอภิปรายได้ไม่น้อย นิรนันท์สามารถวิเคราะห์, ตีแผ่ถึงความเป็นมาและแนวคิดทางศิลปะของดนตรีไทยในอดีตได้อย่างตรงไปตรงมาและจุดประเด็นปัญหาเกี่ยวกับดนตรีไทยได้อย่างน่าสนใจ โดยเฉพาะปัญหาที่ดนตรีไทยขาดความเกี่ยวเนื่องกับสำนึกทางสังคมส่วนใหญ่และศิลปินปลีกตัวออกจากปัญหาสังคม อันทำให้ชวนคิดเห็นคล้อยตามว่าดนตรีไทยขาดการทำหน้าที่ทางศิลปะบางอย่างไปจริงๆ ซึ่งพิจารณาจาก "เงื่อนไขอันจำเป็นอย่างยิ่งของศิลปะ" 3 ประการที่นิรนันท์หยิบยกขึ้นมาสนับสนุนแนวคิดก็ช่วยให้ประจักษ์ชัดยิ่งขึ้น ข้อเรียกร้องอันเด่นชัดของนิรนันท์ในเรื่องของความเปลี่ยนแปลงในดนตรีไทยประการสำคัญคือด้านเนื้อหาของดนตรีอันพอจะอนุมานได้อย่างคร่าวๆว่า ต้องการให้ดนตรีไทยพัฒนาจากดนตรีบริสุทธิ์ (Absolute Music) ไปสู่รูปแบบของ ดนตรีพรรณนา (Program Music) ซึ่งเป็นเนื้อหาที่สอดคล้องกับสังคมร่วมสมัย, ประชาชน หรือเกี่ยวเนื่องกับความคิดทางการเมืองที่ศิลปิน วงการดนตรีไทยไม่ให้ความสำคัญเท่าที่ควร

นิรนันท์ ยังเรียกร้องให้ศิลปินดนตรีไทยมีอิสระทางความคิด และเป็นตัวของตัวเองมากขึ้นซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นในการพัฒนาทั้งตัวศิลปินและวงการศิลปะ แม้ใจความของบทวิจารณ์ชิ้นนี้อาจจะดูเป็นแนวคิดของพวกหัวหน้า ที่มีความคิดทางการเมืองที่รุนแรง แต่จะเห็นได้ว่าเขาก็ยึดมั่นในหลักการความถูกต้อง โดยที่ไม่ปฏิเสธคุณค่าของศิลปะของดนตรีไทยในอดีต แต่เตือนให้ศิลปิน , วงดนตรีไทยรับมรดกทางความคิดจากบรรพชนด้วยการไตร่ตรองครุ่นคิดพิจารณาด้วยเหตุผล และสติปัญญา กลั่นกรอง แยกแยะในสิ่งที่เป็นประโยชน์และมีความหมายต่อสังคมปัจจุบันมาประยุกต์ใช้ และหันมาสำนึกร่วมกับสังคมและประชาชนมากขึ้นโดยที่ยังไม่ปิดกั้นสายใยจากวัฒนธรรมดั้งเดิม โดยเฉพาะประเด็นที่นิรนันท์เสนอว่า "รับของเก่ามาด้วยการวิพากษ์วิจารณ์" นั้นน่าพิจารณาให้ความสนใจเป็นอย่างมาก

แนวทางที่นิรนันท์เสนอให้ดนตรีไทยหันมาให้ความสำคัญกับเนื้อหาที่ต่อสู้เรียกร้องเพื่อประชาชนนั้นนับได้ว่าน่าสนใจและยังเป็นส่วนที่วงการดนตรีไทยมองข้ามไปอย่างปฏิเสธไม่ได้ แต่การนำดนตรีมารับใช้สังคมเพื่ออุดมการณ์ทางการเมืองนั้นก็ถือว่าเป็นเพียง "ส่วนหนึ่ง" ของศักยภาพของดนตรีที่ไม่ใช่ทั้งหมดหรือเพียงประการเดียว ดนตรีควรมีบริบทที่เป็นตัวของตัวเองด้วย คุณประโยชน์ของดนตรีอีกด้านหนึ่ง คือ การขับกล่อมให้ "ประชาชนลืมความทุกข์ยากที่ได้รับ" จึงมิน่าจะเป็นการ "มอมเมา" เสมอไป แต่เป็นการเติมพลังบางอย่างที่ขาดหายไปในชีวิตได้ และคุณค่าในการขับกล่อมให้ประชาชนลืมความทุกข์ยากนั้นก็ไม่จำเป็นที่จะทำให้

“ขาดความกระตือรือร้นที่จะแก้ไขปัญหา” เสมอไป ในทางตรงกันข้ามการที่ดนตรีมีคุณค่าสามารถนำพาจิตวิญญาณของคนให้พ้นออกมาจากความทุกข์ยาก ปวดร้าว ได้ในบางขณะ อาจจะช่วยก่อให้เกิดพลังกับจิตวิญญาณ เกิดแง่คิดมุมใหม่ๆ ในการแก้ปัญหาก็ได้การหมกมุ่นอยู่กับปัญหา และความทุกข์ยากอยู่ทุกขณะนั่นอาจเป็นการตกอยู่ในกระแสวังวนทางความคิดโดยที่ไม่ช่วยให้เกิดความกระจ่างชัดในการหาทางแก้ไขปัญหาแต่อย่างใด

การนำดนตรีไปรับใช้ศักดินาแต่ฝ่ายเดียวโดยตลอดก็ซ้ำซากจำเจ ดังเช่นนิรนันท์หยิบยกขึ้นมาอภิปราย หากมุ่งเน้นเอาดนตรีไปรับใช้อุดมการณ์ทางสังคม และการเมืองเพียงฝ่ายเดียวก็ดูจะเป็นการจำกัดขอบเขตและคุณค่าทางศิลปะได้เช่นกัน โดยเฉพาะคุณค่าในเชิงศิลปะบริสุทธ์ ที่มีคุณค่าและความหมายในตัวเอง ในเมื่อศิลปะและดนตรีมีหลากหลายแนวทางดนตรีไทยก็น่าจะมีความหลากหลายรูปแบบ แนวคิด เช่นกัน ซึ่งแนวคิดเรื่องดนตรีไทยที่ควรหันมารับใช้สังคมและประชาชนก็เป็นแนวคิดที่วงการดนตรีไทยมองข้ามไปอย่างปฏิเสธไม่ได้ อิสระทางความคิดในศิลปะและดนตรีจึงไม่ใช่การหมกมุ่น หรือเน้นหนักกับแนวทางใด แนวทางหนึ่ง แต่เพียงประการเดียว

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

ด้วยความห่วงใย... จากครูดนตรีไทยคนหนึ่ง

สุรพล จันทราปัตย์

เมื่อเราเดินทางไปถึงบ้านอาจารย์ตามนัดหมายในเช้าวันพุธที่ 2 กันยายน นั้น ปรากฏว่าอาจารย์ได้รอเราอยู่แล้วที่เรือน "มโหรี" ของท่าน ส่วนบ้านหลังใหญ่ที่อยู่ในอาณาบริเวณ

เดียวกัน กำลังอยู่ในระหว่างการปรับปรุง เราได้ทราบจากอาจารย์ต่อมาว่า การปรับปรุงจะแล้วก่อนวันที่ 16 กันยายน ซึ่งเป็นวันคล้ายวันเกิดของอาจารย์ และในปีนี้ อาจารย์ก็จะทำบุญเลี้ยงพระเช่นเคยกระทำมาเป็นประจำทุกปี จะพิเศษหน่อยก็ตรงที่ปีนี้อายุของอาจารย์จะครบ 6 รอบแล้ว

ด้วยบุคลิกที่ยังคงความสง่างามอยู่อย่างไม่เปลี่ยนแปลง ใบหน้ายิ้มและเปี่ยมด้วยเมตตา พูดสำเนียงไพเราะเช่นเดียวกับท่วงทีการขับร้องเพลงไทยของท่านที่ติดหูและประทับใจอย่างไม่รู้เลือน

บุคคลที่เรากำลังกล่าวถึงนี้คือ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

เมื่อเงยหน้าขึ้นจากการกราบท่าน อาจารย์ก็อุทานอย่างยินดี

"สุรพล แหม ไม่ได้พบกันนาน เธอทำให้ฉันคิดถึงวันงานดนตรีไทยอุดมศึกษาเมื่อครั้งแรกโน้น ฉันยังจำได้ไม่ลืมเลย"

ผมยกมือขึ้นคารวะท่านอีกครั้งเป็นการยอมรับกับท่านอาจารย์เจริญใจ เป็นครูอาวุโสอีกท่านหนึ่งที่มีส่วนสนับสนุนและร่วมในงานดนตรีไทยอุดมศึกษาที่ทางมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ได้เป็นเจ้าภาพจัดขึ้นเป็นครั้งแรกในปี 2509 โดยใช้เรือนดนตรีไทย (สังคีตศาลา) ในบริเวณมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ บางเขน เป็นสถานที่จัดงาน

"ฉันจำได้ดีถึงงานดนตรีครั้งแรกนั้น เกษตรฯเป็นเจ้าภาพ ในครั้งนั้นเรามีจุฬาฯ ธรรมศาสตร์ แพทย์ศิริราช เข้าร่วมงานกัน ฉันต้องขอขอบพระคุณท่านศาสตราจารย์ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์ จริงๆที่ได้เป็นกำลังสำคัญกระตุ้นและสนับสนุนให้เด็กๆได้กระทำในสิ่งอันสมควรและมีโอกาสเข้าร่วมสังสรรค์สืบต่อๆกันมาจนกระทั่งทุกวันนี้ ท่านเป็นผู้มีพระคุณกับวงการดนตรีไทยมากจริงๆ"

เรากราบเรียนท่านว่า วันนี้จะขอรบกวนเวลาของท่านสัมภาษณ์เรื่องดนตรีไทยในทัศนะของท่าน เพื่อให้เหล่าอนุชนรุ่นหลังๆได้ทราบ และเป็นข้อควรระลึกถึง

"ได้ ฉันยินดีอย่างยิ่ง" อาจารย์ตอบรับอย่างยิ้มแย้ม ใบหน้าของท่านเปี่ยมด้วยเมตตาที่ผู้ใดได้มีโอกาสได้พบเห็นแล้วจะเกิดความปิติและประทับใจ ท่านกล่าวต่อ

"แต่ไม่ว่าเราจะพูดคุยกันเรื่องอะไรในวันนี้ ฉันขอเธอสักอย่าง ขออย่าลืมเขียนว่า ฉันมีความรำลึกและขอบพระคุณท่านอาจารย์ ดร. อุทิศ ตลอดมาด้วยนะ ฉันถือว่า ท่านเป็นผู้เสียสละ ท่านเป็นผู้ปลุกและปั้น ชี้แนะให้เด็กไทยได้รู้คุณค่าในสมบัติของตัวมาโดยตลอด ท่านเป็นกำลังจริงๆ พวกเราเหล่าสถาบันอุดมศึกษานี่แหละเป็นผู้ทำตามท่าน ท่านอาจารย์ ดร. อุทิศ ได้เริ่มไว้ดีแล้ว เราต้องช่วยกันทำต่อไป อย่าลืมเขียนนะ" ท่านอาจารย์กำชับ

เมื่อเรารับปาก ท่านก็ถามว่าจะคุยเรื่องอะไรก่อนดี เมื่อได้กราบเรียนว่า แล้วแต่ท่านอาจเป็นประสบการณ์ของท่านเกี่ยวกับดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นการขับร้องหรือซอสามสายที่ท่านถนัดอยู่ หรือเรื่องอื่นๆที่จะเป็นประโยชน์แก่ลูกหลานที่ต่อไปไม่มีโอกาสจะมาใกล้ชิดได้พูดคุยกับท่าน เราก็ยินดีและอยากฟังเสมอ

"ถ้าจะว่าถึงเรื่องการขับร้อง ก็มีคนมาสัมภาษณ์ฉันและเขียนไว้บ้างแล้ว คนอื่นก็ทำได้เองนะ ฉันขอพูดถึงงานดนตรีไทยอุดมศึกษาอีกสักหน่อยก็แล้วกัน" อาจารย์พูดอย่างครุ่นคิดถึงความหลังที่ประทับในความทรงจำของท่าน

"แต่ก่อนนี้ไม่มีใครดูแลเรา เราดูของเรากันเอง ท่านอาจารย์ ดร. อุทิศ ท่านก็เป็นหัวเรี่ยว หัวแรงทาง ม. เกษตรฯ ฉันเองเข้าไปสอนที่จุฬาฯ เมื่อปี 2508 พอปี 2509 เราก็มีงานชุมนุมดนตรีไทยกันเป็นครั้งแรกที่ ม. เกษตรฯ ปีต่อมาเราก็ผลัดกันเป็นเจ้าภาพ มีธรรมศาสตร์ จุฬาฯ ศิลปากรเขาก็เข้ามาร่วม แต่ตอนนั้นเขายังไม่พร้อม เราก็เลยมาคิดกันว่า งั้นเรามาร่วมกันหาเงิน เพื่อใช้ในการจัดงานดีกว่า แต่ก่อนนี้เราต้องช่วยตัวเราเองนะ เราไปบรรเลงดนตรีออกรายการ "คนธรรพศาลา" ทางช่อง 4 สมัยนั้น ฉันปลื้มใจและภูมิใจมาก จำได้ว่าวันที่ออกรายการนั้น ขณะกำลังยืนดูการซ้อมอยู่ ท่านอาจารย์ ดร. อุทิศ ซึ่งในปีนั้นท่านไม่อยู่ไปสอนหนังสือหรือทำงานอะไรที่ต่างประเทศนี่แหละ วันนั้นท่านก็มาด้วยความปลื้มใจ เธอก็รู้อยู่แล้วว่าท่านมีใจกับนักดนตรีเท่าใด ท่านแอบมายืนใกล้ๆกัน ฉันก็ยิ้มอยู่ นึกในใจว่า จริงๆ ท่านนั่นแหละเป็นหัวเรี่ยวหัวแรงเริ่มไว้ ฉันตอบท่านไปว่า ไม่เป็นไรหรอก เราก็นักดนตรีด้วยกัน เมื่อเรารักดนตรี เราก็ต้องทำ...

เมื่อพูดถึงตรงนี้ ฉันมีความห่วงอยู่เรื่องหนึ่งที่ขอฝากเอาไว้ คือ บัดนี้เราสามารถรวมกันได้มากแล้ว เพราะทุกๆมหาวิทยาลัยช่วยเป็นหลัก และด้วยพระบารมีของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทรงเป็นมิ่งขวัญ ทรงประทับเล่นดนตรี ขับร้องเพลงไทย ทรงเป็นดวงประทีปของดนตรีไทยแท้ๆ ทำให้ดนตรีไทย แม้กระทั่งงานชุมนุมมีความสมบูรณ์เจริญได้อย่างนี้ ลำพังเพียงพวกเราน่ะเกิดนิดๆ นะคะ แต่ด้วยพระบารมีของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ท่าน งานถึงได้เจริญยิ่งขึ้น

ที่นี่ ที่ฉันห่วงก็คือ ที่เราร่วมกันได้มากนั้น เป็น*จำนวน*นะ ไม่ว่าจะเป็นการรวมกันระดับอุดมศึกษา มัธยม หรือประถม เราเพิ่มจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ แต่ในขณะเดียวกัน เรา*ต้องเพิ่มคุณภาพ*ด้วย เพราะดนตรีไทยเป็นสมบัติของชาติ เราจะทำเพียงบรรเลงได้นั้นไม่สมควร อย่าลืมว่าจุดหมายของดนตรีทั่วโลก คือความไพเราะ ไม่ใช่เพียงเพื่อให้มีดนตรีเท่านั้น ฉันมีความห่วงใยเรื่องนี้ ฉันเห็นว่าชาวอุดมศึกษาทั้งหลายจะต้องนำไปในทางที่ไพเราะ ครูทุกท่านควรจะช่วยกันผลิตวิธีการและหลักการต่างๆให้นิสิตนักศึกษาผู้สนใจและอยากเรียนดนตรีไทยได้เรียน ครูต้องจู้จี้เคี่ยวเข็ญ ต้องสอนความประณีตลงไปให้ อันนี้เป็นเรื่องระดับยอด เขาจะได้เห็นความงาม ไม่ใช่เห็นแต่เพลง เราจะมาถือว่ามีเพลงมากนั้นดี มันก็ดีเหมือนกันนะคะ แต่เขยิบไปอีก ช่วยกันอีกสักชั้นหนึ่ง ต้องช่วยเข็น ปลุกปั้น เพื่อว่าในประเทศของเราจะได้มีนักดนตรีที่มีฝีมือ ไม่ใช่มีแค่เล่นได้เท่านั้น ดนตรีไทยเราเป็นระดับคลาสสิก ย่อมมีความยาก เพราะต้องการความประณีตละเอียดอ่อน ครูทั้งหลายต้องช่วยกันเพิ่มคุณภาพค่ะ"

เมื่อเราเรียนถามอาจารย์ว่า มีปัญหาอื่นใดอีกหรือไม่ที่เกี่ยวกับกับการเพิ่มคุณภาพของการบรรเลงดนตรีไทย ท่านบอกว่า

"มันมีช่วงทิ้งระยะอยู่ช่วงหนึ่ง ตั้งแต่ปี 2475 เป็นต้นมา นาน 10 กว่าปี ผู้ปกครองบ้านเมืองของเราได้ละทิ้งดนตรีไทยมานานแล้ว ก็ได้พวกเรานี่แหละที่หิ้วกันมา ฉันมีชีวิตอยู่ฉันก็ทำ คนเค้าไปสนใจในกิจกรรมบ้านเมืองมาก ก็เลยละเลยศิลปะนี้ ความจริงศิลปะนี้เดี๋ยวนี้มาพูดกันว่ามันเป็นสมบัติประจำชาติ เป็นเอกลักษณ์ ที่จริงมันเป็นของมันมานานแล้ว และตลอดมา เธอจะเห็นได้ว่า แต่โบราณมานี่ดนตรีไทยเกี่ยวข้องกับคนไทยตลอดมาตั้งแต่เกิดจนตาย เรามีเพลงบรรเลงตอนเกิด มีเพลงสมโภช ฉลองโกนผมไฟ บวช แต่งงาน เลี้ยงพระ ขึ้นบ้านใหม่ สารพัด จนกระทั่งตายเราก็มีเพลงประโคม ครูบาอาจารย์แต่โบราณท่านได้จัดเพลงเกี่ยวข้องกันหมดตั้งแต่เกิดจนตาย แต่พอมาถึงระยะทิ้งช่วง มีการเปลี่ยนค่านิยม หยุดเล่นดนตรีไทยกัน ผู้รู้ดนตรีจริงๆก็เลิก ไม่มีอาชีพ เหลือกรมศิลปากรไว้นิดหนึ่ง ทีนี้ค่านิยมดนตรีวัฒนธรรมสมัยใหม่ก็เข้ามาเยอะ ฉันต้องยืมคำของท่านอาจารย์ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์ ที่ท่านว่าถ้าใครไม่ได้พูดภาษาฝรั่ง หรือใครไม่รู้หรือเล่นดนตรีฝรั่ง มันรู้สึกกันไปว่าเชย มันเป็นอย่างนั้นเสียด้วย เด็กๆก็เลยไปกันยกใหญ่ ทีนี้แม้ครูชั้นหนึ่งจะยังพอมีเหลืออยู่บ้าง แต่ค่านิยมทางดนตรีไทยมันหยุดไปเป็นสิบปี มันนานจนครูดนตรีที่จะไล่มาเป็นชั้นที่สองมันขาดตอน ในความเชื่อของฉัน อยากจะบอกว่า *ขาดโครง* เพลงของเราไม่มีโน้ต มีแต่ครูที่คอยจี้ ถ้าใครที่มีครูคอยจี้ก็จะได้เปรียบ ว่าเพลงเดียวกันเนี่ย ทำให้ไพเราะได้ไม่เท่ากัน อันนี้ต่างกับทางสากลเขา เขามีโน้ตที่บอกว่าตรงนั้นตรงนี้ทำอย่างไร และคนเรียนก็ทำอยู่ตามนั้น แต่ของดนตรีไทยเรามีครูเป็นผู้บอก เพลงไทยของเรามีดีหลายอย่าง เรามีทุกรส ท่านอาจารย์ ดร. อุทิศ ท่านถึงได้เอาเพลงสนุกๆมา ถึงดูดผู้ฟังก่อนไงล่ะ เมื่อผู้ฟังสนใจติดตามแล้ว ท่านก็เอาเพลงที่สูงขึ้นใส่เข้าไป ท่านทำอยู่อย่างนี้ ท่านทำด้วยความปรารถนาอันบริสุทธิ์ เพราะท่านเห็นแล้ว เหมือนที่ฉันเห็นว่าดนตรีไทยมันจะสูญไปจริงๆ เมื่อท่านปลุกคนให้มาสนใจแล้ว เราก็ทำต่อซิ ค่อยทำขึ้นไป ให้การเล่นดนตรีไทยไพเราะขึ้น มีคุณภาพขึ้น ไม่ใช่ปล่อยให้ท่านเรียกของท่านไป"

เรารับฟังความคิดเห็นของท่านด้วยความซาบซึ้งในความห่วงใยที่ท่านมีอยู่อย่างจริงใจต่อดนตรีไทย เราขอให้ท่านกรุณาขยายความเรื่องหลักเกณฑ์เกี่ยวกับดนตรีไทยอีกสักเล็กน้อย

"เพลงไทยมีหลักและวิธีการอันลึกซึ้ง ยกตัวอย่างการฝึกขับร้องของฉันนี่ พ่อของฉันให้ฉันร้องเพียงวันละนิด ร้องให้ครบทุกตัวโน้ต ทั้งส่วนสัด แต่ก่อนนั้น นักร้องเขาร้องกันเสียงเล็กแหลมสูงทั้งนั้น ที่นี้พ่อของฉันก็มาดูฉันซึ่งไม่มีเสียงเล็กสักนิด ว่าจะเป็นนักร้องได้กับเขาไหม พ่อฉันเชื่อว่า วิธีการสำคัญกว่าเสียง เพราะเสียงมันฝึกกันได้ เสียงร้องนั้นถ้าแหลมขึ้นไปจริงๆนั้นแหละจะให้ความรู้สึกไม่ได้หรอก มันตึงเข้าไปในหูแล้ว มันตึงเส้นคออยู่แล้ว เธอจะผ่อนหนักผ่อนเบาได้อย่างไร นี่พ่อฉันมองเห็นอย่างนี้ นี่คือ พระยาเสนาะดุริยางค์ ท่านรู้ ท่านมองดูนักร้องได้หมดทุกคน ท่านฝึกฉัน เสียงอย่างฉันนี่แหละ แม้ไม่แหลมเล็ก แต่ด้วยวิธีการที่ถูกต้องมันก็หวานได้ ดีได้ ความสำคัญมันอยู่ที่หลักและวิธีการ ไม่ได้อยู่ที่เพลง และไม่ได้อยู่ที่เสียงแหลมอย่างเดียว จริงละ เสียงก็มีส่วนสำคัญอยู่ แต่หลักและวิธีการย่อมสำคัญกว่า" อาจารย์เน้นย้ำ แล้วกล่าวเชิญเราให้ดื่มกาแฟที่อยู่ตรงหน้า ซึ่งดูเหมือนจะเย็นไปแล้ว เพราะเรามัวตั้งใจฟังอาจารย์พูดเพลินจนลืมดื่มกัน

"วิชาการทุกอย่างย่อมมีหลักและวิธีการ ดนตรีไทยก็เช่นกัน ถ้าเราสร้างโครงดีแล้ว เช่นอย่างร้องนี่ ถ้าฝึกให้ละเอียดตั้งแต่การเอื้อนให้ครบทุกตัวโน้ต ไม่สักแต่ให้จบเพลง แต่ให้เอื้อนได้อารมณ์ อันเหมาะกับคำร้องและเพลง เช่น คำร้อง "แม่เนื้อหอม" นี่ต้องร้องตั้งแต่แม่ แล้วเอื้อนให้รู้สึกว่าหอมจริงๆ ยังงี้" อาจารย์ร้องให้เราฟังเป็นตัวอย่าง และเราทุกคนก็รู้สึกคล้อยตามว่า มันหอมจริงๆ อย่างอาจารย์ว่า เสียงอาจารย์หวานชวนฟังเหลือเกินจนอยากให้อาจารย์ร้องให้ฟังหมดทั้งเพลง

ตอนฉันเริ่มหัดร้อง ฉันต่อวันละนิดเดียว ทุกเช้าก่อนจะทำโน่นทำนี่ ก็ต้องตะโกนก่อน...

"เดี๋ยวนี้ไม่ค่อยพบแล้วครับ" ผมขัดท่านนิด เพราะไม่ใคร่ได้เห็นนิสิตตื่นตีสี่ตีห้ามาไล่ระนาดหรือฝึกดนตรีอย่างเอาจริงเอาจัง เหมือนอย่างที่เคยได้ยินได้ฟังมาว่า ครูดนตรีแต่ก่อนท่านขยันตื่นแต่เช้าฝึกปรือดนตรีเลย ถามครูดนตรีท่านอื่นดู ท่านก็บอกว่าไม่ค่อยจะมีเหมือนกัน

"มันก็ยากนะ...ท่านอาจารย์ถอนใจแล้วว่าต่อ... เดี๋ยวนี้เขาเรียนกันหลายอย่าง และที่สำคัญคือ ถ้าเขาเป็นคนเล่นดนตรีไทยเก่งขึ้นมา เขาจะไปทำงานกันที่ไหน ฉันว่าสู้เพลงที่ฟังกันฉาบฉวยอย่างทุกวันนี้ไม่ได้หรอก แม้แต่สถานีวิทยุต่างๆยังหาเพลงไทยฟังได้ยาก อย่างนี้เด็กๆเขาก็คงคิดว่าจะเรียนดนตรีไทยให้เก่งไปทำไมเล่า นี่แหละ เพราะไปสร้างค่านิยมผิดๆกันมานาน คือไม่สอนให้รู้จักตัวของเราเองเสียก่อน ดังที่ท่านอาจารย์ ดร. อุทิศ ท่านว่าไว้ ของเราเราต้องรู้ ของเขาเราก็ไม่ว่า เพราะเราต้องศึกษาให้กว้างขวาง แต่เราต้องสนใจ ปลุกปั้นสอนเด็กไทยให้รู้ของของตัว รู้สมบัติของตัวเองในชาติด้วย มันถึงจะต่อเนื่องกันได้ ถึงจะเจริญ บัดนี้จะว่าสายก็สายนะ เพราะเธอก็รู้อยู่ ไม่ว่าฝรั่งหรือไทย กว่าจะมีฝีมือต้องใช้เวลาเท่าไร เรื่องคุณภาพต้องอาศัยการฝึกปรือ โดยมีครูเป็นบุคคลสำคัญคอยดูแลชี้แนะ อีกอย่างคือ โรงแรมทุกโรงแรมควรจ้างเด็กๆที่เล่นดนตรีไทยไปบรรเลงเผยแพร่บ้าง เศรษฐกิจนักดนตรีจะต้องดี เพลงไทยนี่ฝรั่งเขาชอบฟัง แต่คนไทยเองต่างหากที่ไม่ชอบ อย่างเก่งก็หาวงดนตรีไทยไปเล่นดนตรีรดน้ำสังข์ บางทีก็ไม่เอา" อาจารย์พ้อด้วยน้ำเสียงห่วงใยดนตรีไทยอย่างลึกซึ้ง

"อาจารย์คะ ดิฉันกับอาจารย์สุรพลเห็นพ้องต้องกันว่า ดนตรีไทยเราน่าจะใช้การเรียนด้วยโน้ต 5 เส้นได้แล้ว เพราะนับวันเราจะหาครูผู้รู้ดนตรีไทยจริงได้น้อยลง เราเป็นห่วงเพลงจะกลายหรือไม่เป็นมาตรฐานเดียวกัน หรืออาจจะสูญไปได้ในอนาคต อาจารย์คิดอย่างไรคะ" อ. ขนิษฐาถามบ้าง

"ฉันเห็นด้วย เพราะโน้ตเพลงไทยเท่าที่ใช้กันอยู่ ยังกำหนดเสียงสูงต่ำที่เป็นเสียงของมันจริงๆไม่ได้ ซอด้วงมี 2 สาย โน้ตที่เสียงต่ำกว่าสายสอง (สายทุ้ม) ไม่มี มันจึงกลายเป็นว่า เสียงถูกตัดไป คือแทนที่จะต่ำก็กลายเป็นสูง เพราะอย่างนี้เพลงถึงได้ไม่ไพเราะ เพราะประโยคของเพลงมันมี เหมือนการพูดก็ต้องพูดให้จบประโยค เมื่อเพลงไม่จบประโยค หรือจบแบบเสียงผิดไป เช่น แทนที่จะใช้นิ้วก้อยสายหนึ่ง (สายเอก) ก็กลับไปใช้นิ้วชี้สายสอง (สายทุ้ม) แทนในที่ที่ไม่ควรแทน เป็นต้น ฉันฟังแล้วก็รู้สึกว่า นี่เขาทำเพลงอะไรกัน ฟาดขึ้นฟาดลง ฉันถึงว่า ครูเป็นคนสำคัญที่ต้องคอยบอก คอยจี้ให้คนเรียนรู้หลักและวิธีที่ถูกต้อง ครูต้องรู้ประโยคของเพลงและรู้วิธีผูกประโยคเหล่านั้นด้วย ท่านอาจารย์ ดร. อุทิศก็เขียนไว้แยะ แต่พอ

ถึงเวลาพูดจริง ท่านก็ทำได้เพียงแค่ปลุกให้คนตื่นขึ้นมารู้จักสมบัติของตัวเท่านั้น เพราะถ้าท่านพูดให้ละเอียดลึกซึ้งลงไป คนทั่วไปก็จะฟังไม่เข้าใจ ท่านก็เลยหยุดไว้แค่นั้น ฉันเข้าใจดีถึงเจตนาของท่าน ฉันถึงได้บอกเธอว่าฉันคิดถึงท่านไง แต่ก่อนเราคุ้นเคยกันดีทั้งอาจารย์นิสิตเดี๋ยวนี้คนมากเข้า แถมบางคนยังแบ่งพวกแบ่งครู ฉันอยากจะให้ครูทั้งหลายได้สอนให้พวกเขารู้เข้าใจ ฉันนั้นได้เห็นดนตรีไทยทั้งในระยะเจริญสุดและก็ลงสุด ฉันจึงไม่อยากให้แบ่งพวกแบ่งครู เราต้องช่วยกัน เรียนรู้ให้หมด ไม่ว่าเพลง ทางของครูคนไหน ไม่เช่นนั้นจะสูญหมด และก็ไม่มีใครรู้ว่าที่ดีจริงๆนั้นเป็นอย่างไร เราต้องทำ ต้องรู้หลักและวิธีการ ซึ่งมีเหตุมีผลในตัวของมันที่สามารถอธิบายถ่ายทอดกันได้ ครูบางคนอาจสอนโดยไม่อธิบายเด็กก็เลยไม่ทราบ บางทีก็คิดไปเอง ทำให้ผิดพลาดไปจากสิ่งที่ถูกต้องสิ่งที่เป็นความจริงได้ ฉะนั้น ครูต้องไม่เบื่อที่จะอธิบายที่จะตอบคำถาม"

เมื่อเราเรียนถามอาจารย์ว่า อาจารย์จะกรุณามาบันทึกเทป และวิดีโอที่ ม. เกษตรฯ เพื่อให้ลูกหลานได้มีโอกาสร่ำเรียนหลักและวิธีการจากท่านได้บ้างหรือไม่ ท่านอาจารย์ตอบรับด้วยความยินดีและเต็มใจ

หลายท่านอาจยังไม่ทราบว่า ในปีนี้ทางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้มอบปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ทางดนตรีให้อาจารย์ด้วย ยังความปลาบปลื้มใจมาสู่อาจารย์ ในวันเข้ารับพระราชทานปริญญาจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณอยู่มิรู้เลือน

เราขอให้อาจารย์ได้กล่าวฝากถึงผู้สนใจดนตรีไทยสักเล็กน้อย เพราะรู้สึกจะรบกวนเวลาของท่านมามากแล้ว

"จากวันโน้นที่เราได้มีงานดนตรีไทยอุดมศึกษาขึ้นเป็นครั้งแรกจนถึงปีนี้ ที่ ม.เกษตรฯ จะเป็นเจ้าภาพ ครั้งที่ 3 แล้ว พระบารมีของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ท่านได้ช่วยให้ดนตรีไทยเจริญขึ้น พวกเราต้องช่วยกันสร้าง ช่วยกันหาคุณภาพต่อไป ครูเป็นผู้มีส่วนสำคัญมากที่สุด ครูที่ดีต้องช่วยให้เด็กดีด้วย ครูต้องพิจารณาโดยรอบคอบว่า จะให้วิชาแก่เด็ก ต้องดูพื้นฐานของเด็กก่อน ให้จากง่ายไปหายาก ครูต้องยอมเหน็ดเหนื่อยหน่อยที่จะจี้ไช เพราะดนตรีไทยมิใช่จะส่งหนังสือให้อ่าน ดนตรีต้องอาศัยการฝึกปรือหมั่นท่องจำ ครูต้องคอยกวดขันทุกเสี้ยวทุกตอน ครูต้องรู้วิชา รักวิชา และให้วิชา เด็กน่ะไม่รู้หรอก ครูต้องบอกให้โดยไม่ปิดบัง ไม่ปิดหู ไม่ปิดตา ควรเปิดจิตใจให้กว้าง รับฟังของผู้อื่นเพื่อเปรียบเทียบ จึงจะมีความรู้กว้างขวางขึ้นไปอีก เพลงมากๆน่ะไม่จำเป็นหรอก ที่สำคัญให้รู้หลักและวิธีการให้ดีเป็นเบื้องต้นก็แล้วกัน"

เรากราบขอบพระคุณอาจารย์ด้วยความซาบซึ้ง คำพูดของอาจารย์ทุกคำมีค่ายิ่ง ดนตรีไทย มีครู ทุกครั้งที่เราเข้าจับเครื่องดนตรี ก่อนบรรเลงเรายังยกมือไหว้เพื่อแสดงความเคารพครู สิ่งนี้มีอยู่อย่างเหนียวแน่น ในตัวผู้เล่นดนตรีไทย ดั้งนั้น เมื่ออาจารย์มีความห่วงใย และฝากข้อคิดถึงครู พูดง่ายๆว่าเป็นของฝากจากครูถึงครู เราจึงรู้สึกประทับใจ เพราะเราเองก็เป็นครูเหมือนกัน

ก่อนอำลากลับ อาจารย์ได้บอกว่า อาจารย์ได้ปวารณาตัวว่าจะทำงานเพื่อความคงอยู่และความเจริญของดนตรีไทยต่อไปให้มีความงดงามสมเป็นสมบัติของชาติ จะรักษาความประณีตและละเอียดอ่อน ซึ่งเป็นที่หมายสูงสุดของดนตรี ท่านบอกอย่างหนักแน่นว่า เราต้องช่วยกัน

นี่แหละอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

ที่มา: สุรพล จันทราปัตย์, ขนิษฐา อัตถะสัมปุณณะ, อรวรรณ ศิริจรรยา (สัมภาษณ์). "ด้วยความห่วงใย... จากครูดนตรีไทยคนหนึ่ง." **ดนตรีไทยอุดมศึกษา** ครั้งที่ 19 พ.ศ. 2530. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (2 กันยายน 2530). หน้า 70-73.

บทวิเคราะห์

บทความเรื่อง “ด้วยความห่วงใย...จากครูดนตรีไทยคนหนึ่ง” เป็นบทสัมภาษณ์อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นบุตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ และท่านเป็นนักร้อง นักดนตรีที่มีความรู้ทั้งทางทฤษฎีและปฏิบัติอย่างครบถ้วน และเป็นที่น่าสังเกตว่า ถึงแม้ว่าท่านจะได้รับการอบรมทางดนตรีมาในระบบเก่าที่ไม่มีการจดบันทึกหรืออธิบายอย่างเป็นลายลักษณ์ แต่ท่านก็สามารถแสดงทัศนะเชิงวิเคราะห์ และเสนอแนวทางการปรับปรุงได้อย่างไม่ติดยึดกับระบบเก่า และเป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับความเป็นไปของสังคม แม้บทสัมภาษณ์นี้จะเป็นการสัมภาษณ์เมื่อปี 2530 ก็ตาม แต่แนวคิดเหล่านี้ก็สามารถนำมาใช้กับปัจจุบันได้อย่างดี

แนวคิดเกี่ยวกับดนตรีที่สำคัญที่ท่านเสนอในบทสัมภาษณ์นี้คือ จุดมุ่งหมายของดนตรีทั้งโลกคือความไพเราะ ไม่ใช่เพียงเพื่อให้มีดนตรีเท่านั้น ซึ่งท่านได้ชี้ปัญหาถึงการเรียนการสอนในปัจจุบันได้อย่างชัดเจนว่า ผู้สอนบางคนขาดความเอาใจใส่ต่อการถ่ายทอดความรู้ ซึ่งทำให้ผู้เรียนเองไม่เห็นความงามและคุณค่าของศิลปะที่แท้จริงได้ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นการจำแต่โครงร่างเท่านั้น ซึ่งขาดรายละเอียดอันเป็นสิ่งสำคัญไป ทั้งนี้ท่านได้ให้ข้อสังเกตถึงการเรียนดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกที่น่าสนใจว่า ในเมื่อดนตรีไทยเรียนอย่างไม่มีโน้ตและการจดบันทึกซึ่งต่างจากตะวันตกที่การจดบันทึกสามารถช่วยในการถ่ายทอดได้มาก แต่ทั้งนี้ไม่ว่าจะเป็นไทยหรือตะวันตก ครูล้วนแล้วแต่มีความสำคัญในการทำให้การถ่ายทอดบรรลุผลได้มากกว่าวิธีใดๆ เช่นเดียวกับบทความที่ได้มีผู้เสนอไว้ถึงการเรียนการสอนดนตรีที่ครูและผู้เรียนจะต้องมีความพิถีพิถันทุกขั้นตอนจึงจะบรรลุได้

นอกจากนี้ ท่านได้ให้ข้อคิดในฐานะผู้มีประสบการณ์ทั้งทางดนตรีและทางโลกที่น่าจะเป็นข้อคิดให้กับคนในดนตรีไทยบางกลุ่มที่ยังยึดติดกับค่านิยมแบบเดิมๆในเรื่องสำนักหรือครูต่างๆ ที่ในอดีตเป็นวิถีของการสร้างสรรค์ที่มีผลกับการดำรงชีพในทางดนตรีเหมือนเช่นก่อนแล้ว ซึ่งแนวคิดเรื่องการยึดติดกับสำนักในความเห็นของอาจารย์เจริญใจ ท่านมองว่าเป็นเรื่องที่ควรจะต้องเปลี่ยนแปลงความคิด ซึ่งจะส่งผลกับการศึกษาดนตรีไทยเป็นอย่างมาก ดังจากข้อความ

"...ฉันนั้นได้เห็นดนตรีไทยทั้งในระยะเจริญสูงสุดและก็ลงสุด ฉันจึงไม่อยากให้แบ่งพวก แบ่งครู เราต้องช่วยกัน เรียนรู้ให้หมด ไม่ว่าเพลง ทางของครูคนไทย ไม่เช่นนั้นจะสูญหมด และก็ไม่มีใครรู้ว่าที่ดีจริงๆนั้นเป็นอย่างไร เราต้องทำ ต้องรู้หลักและวิธีการ ซึ่งมีเหตุมีผลในตัวของมันที่สามารถอธิบายถ่ายทอดกันได้ ครูบางคนอาจสอนโดยไม่อธิบายเด็กก็เลยไม่ทราบ บางทีก็คิดไปเอง ทำให้ผิดพลาดไปจากส่งที่ถูกต้องสิ่งที่เป็นความจริงได้..."

นอกจากเรื่องแนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาในระบบสำนักที่ปัจจุบันควรจะต้องศึกษาอย่างเปิดเผยแล้ว การอธิบายอย่างเป็นระบบ และทำให้ "ศิลป์" เป็น "ศาสตร์" จึงเป็นเรื่องที่จะต้องพยายาม ทำให้เกิดขึ้นด้วย เพราะในอดีตเรามีเวลาในการศึกษาเล่าเรียนอย่างใกล้ชิดกับครู แต่ปัจจุบันการจัดระบบและอธิบายวิธีคิดให้เป็นเรื่องของการให้ความรู้เป็นสิ่งที่จำเป็นต่อการศึกษาและวิเคราะห์ ที่อยู่นอกเหนือความคิดเรื่องการ "หวงวิชา" และยึดกับระบบสำนักแล้ว ในความคิดของครูดนตรีที่สามารถบอกได้ว่าเป็นความคิดร่วมสมัยของคนที่ผ่านประสบการณ์

สูงสุด และเห็นความเสื่อมในดนตรีไทยมาแล้ว และท่านก็มิได้แสดงความคิดเรื่องยึดสำนักและทั้งๆที่ท่านเองก็เป็นตัวแทนของสำนักเสนาะดุริยางค์ในยุคปัจจุบัน

นอกจากนี้ ท่านได้เสนอข้อสังเกตที่เป็นผลกระทบ คือความเจริญทางวิชาชีพดนตรีไทย ว่า "...ถ้าเขาเป็นคนเล่นดนตรีไทยเก่งขึ้นมา เขาจะไปทำงานที่ไหนกัน...อย่างนี้เด็กๆเขาก็คงคิดว่าจะเรียนดนตรีไทยให้เก่งไปทำไมเล่า นี่แหละ เพราะไปสร้างค่านิยมผิดๆกันมานาน คือไม่รู้จักสอนให้รู้จักตัวเราเองเสียก่อน..." ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นทัศนะที่มีต่อเรื่องการถ่ายทอด การสร้างทัศนคติที่อยู่นอกเหนือการควบคุมของใคร แต่เป็นสำนึกและความเข้าใจและเปิดกว้างต่อการมองโลกและศิลปะที่สอดคล้องกับความเป็นจริง เช่นเดียวกับความคิดในการปรับปรุงวิธีการบันทึกโน้ต อย่างเป็นลายลักษณ์ที่ท่านเห็นว่าวิธีการบันทึกแบบตะวันตกมีความชัดเจน และให้ความสะดวกในการจดบันทึกที่ดีกว่าของไทยและช่วยให้การจดบันทึกเป็นไปอย่างถูกต้องเที่ยงตรง ที่มีหลายคนอาจไม่เห็นด้วย แต่ในความเป็นจริงขณะนี้ หากไม่เลิกความคิดที่ยึดติดกับวิธีการเดิมที่มีปัจจัยและบริบทต่างกับสังคมปัจจุบันแล้ว การดำรงอยู่ของดนตรีไทยก็คงจะไม่มีอะไรดีขึ้นกว่าที่เป็นอยู่ ซึ่งสุดท้ายแล้วก็คงจะต้องย้อนกลับมาหาบทบาทของครูในฐานะแหล่งความรู้ที่สำคัญที่อาจยากต่อการเปลี่ยนแปลงวิธีคิด (สำหรับบางกลุ่ม) หรืออาจจะขาดความชำนาญในการถ่ายทอด แต่ก็ต้องมีผู้ที่พยายามจะช่วยในการถ่ายทอดเอาความรู้เหล่านั้นออกมา โดยอาจารย์เจริญใจ ได้กล่าวในสุดท้ายของบทสัมภาษณ์ว่า

"...ครูต้องรู้วิชา รักวิชา และให้วิชา เด็กน่ะไม่รู้หรอก ครูต้องบอกให้โดยไม่ปิดบัง ไม่ปิดหู ไม่ปิดตา ควรเปิดจิตใจให้กว้าง รับฟังของผู้อื่นเพื่อเปรียบเทียบ จึงจะมีความรู้กว้างขวางขึ้นไปอีก เพลงมากๆน่ะไม่จำเป็นหรอก ที่สำคัญให้รู้หลักและวิธีการให้ดีเป็นเบื้องต้นก็แล้วกัน"

บทสัมภาษณ์นี้แสดงให้เห็นชัดเจนถึงการมองดนตรีไทยอย่างเป็น "ศาสตร์" ไม่ยึดติดกับความคิดเดิมๆ แต่พยายามที่จะปรับและชี้แนวทางที่เหมาะสมและเป็นไปได้ให้กับการดนตรีไทยที่คนรุ่นใหม่น่าจะยึดเป็นแนวทางได้ และควรพึงระลึกว่า นี่คือการมองของคนที่จะเรียกว่ารุ่นเก่า ที่มีความคิดทันยุคสมัย และมีความสมบูรณ์ทั้งด้านความสามารถและบทบาทของครูที่จัดเจนคนหนึ่งในยุคปัจจุบัน

รังสิพันธุ์ แข็งขัน : ผู้วิเคราะห์

สังคมปัจจุบันกับวิวัฒนาการของดนตรีไทย

กรกฎ หลักเพชร

มนุษย์ทุกชาติทุกภาษาย่อมมีดนตรีตามแบบฉบับของตนเอง เพราะดนตรีเป็นเครื่องแสดงออกอย่างหนึ่งถึงชีวิตและจิตใจของชนแต่ละชาติ เฉพาะดนตรีแบบฉบับประจำชาติไทยนั้น จัดเป็นพยานสำคัญอันแสดงว่า ชนชาติไทยมีความเจริญรุ่งเรืองมาแต่โบราณกาล ดนตรีไทยมีความผูกพันกับชีวิตและจิตใจของคนไทยตลอดมา และมีวิวัฒนาการเป็นลำดับมาตามสภาพของสังคมแต่ละยุคแต่ละสมัย แต่ดนตรีนั้นก็เหมือนกันกับศิลปกรรมทุกสาขา กล่าวคือ ความนิยมย่อมผันแปรไปตามกาลเวลาและตามสภาพของสังคม คนไทยสมัยก่อนเข้าใจและซาบซึ้งในดนตรีไทยก็เพราะดนตรีไทยแสดงภาพหรือความรู้สึกของสังคมไทยในสมัยนั้น สิ่งซึ่งตรงกับใจจึงเกิดเป็นความจับใจ ส่วนคนไทยในทุกวันนี้โดยมากมักมองดนตรีไทยอย่างสงสัย เพราะสภาพของสังคมไทยปัจจุบันต่างกับในอดีตอย่างมาก โอกาสที่จะสัมผัสกับดนตรีไทยในชีวิตประจำวันมีน้อย และนับวันจะน้อยลงทุกที จนดูเหมือนดนตรีไทยจะไม่มีวิวัฒนาการสืบไปในอนาคต

ดนตรีไทยเกิดจากคนไทย หรือจะได้รับอิทธิพลจากดนตรีของชนชาติใดนั้น ยังไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนเป็นข้อยุติ ชนชาติไทยในสมัยที่ยังอยู่ทางใต้ของประเทศจีนและมีความสามารถทางดนตรีไทยเพียงใด จะใช้เครื่องดนตรีแบบใด และจะจัดรูปวงตลอดจนบรรเลงด้วยท่วงทำนองอย่างไร เหล่านี้ล้วนเป็นข้อน่าสงสัย เพราะวัตถุพยานแสดงเครื่องดนตรีและการจัดวงคงปรากฏเพียงระหว่างพุทธศตวรรษที่ 11–16 คือภาพปูนปั้นสมัยทวารวดี ซึ่งมีลักษณะคล้ายจะเป็นวงขับกล่อม ล่วงมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ 19–20 จึงปรากฏหลักฐานในสมัยสุโขทัย เฉพาะศิลาจารึกหลักที่ 1 ด้านที่ 2 ของพ่อขุนรามคำแหง แสดงว่า สมัยนั้นการดนตรีมีวิวัฒนาการมามากแล้ว เพราะมีพร้อมทั้งเสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ นอกจากนี้ศิลาจารึกหลักที่ 62 ไตรภูมิพระร่วงของพระยาลิไทและนิราศหริภุญชัย ยังขยายความออกไปจนเห็นได้ชัดว่า สมัยสุโขทัยมีเครื่องดนตรีมากชนิดจนครบทั้งเครื่องดีด สี ตี และเป่า ตลอดจนการขับร้อง ขับลำนำ แต่จะจัดวงหรือผสมวงอย่างไร มีท่วงทำนองบรรเลง ขับร้อง ขับลำ และบรรเลงประกอบการจัดระบำรำเต้นลักษณะใดจึงจะกึกก้องโกลาหลนั้น ยังคงเป็นข้อน่าสงสัยอยู่เหมือนกัน ดนตรีไทยมีวิวัฒนาการอย่างเป็นหลักเป็นฐานยิ่งขึ้นในสมัยอยุธยา ความเจริญซึ่งหมายถึงความนิยมของสังคมไทยสมัยนี้คงมีมาก จนถึงขนาดต้องมีกฎมณเฑียรบาลกำหนดไว้ในแผ่นดินสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ว่าห้าม ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับ ในบางสถานที่อันใกล้พระราชฐาน ย่อมเป็นการแน่นอนว่า ดนตรีไทยสมัยอยุธยามีวิวัฒนาการมาจากสมัยสุโขทัย แต่เครื่องดนตรี เพลง ทำนอง เนื้อร้อง การจัดวงและลักษณะการบรรเลงเพลงอาจจะมีมากกว่าและประณีตยิ่งขึ้น เฉพาะการจัดวงคงจะมีทั้งวงขับไม้ วงเครื่องสาย วงมโหรีและวงปี่พาทย์ ซึ่งนอกจากจะบรรเลงและขับร้องขับลำธรรมดาแล้วยังอาจบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดง เช่น โขน ละครและระบำด้วย เพลงส่วนใหญ่ในสมัยนี้จึงเป็นเพลงชั้นเดียวและ สองชั้นใช้ในการแสดงแบบหนึ่ง และขับร้องเคล้าดนตรีในลักษณะเนื้อ

เต็มอีกแบบหนึ่ง จากหลักฐานในจดหมายเหตุของลาลูแบร์ซึ่งแสดงทั้งคำร้องและทำนองเพลงในสมัยอยุธยานั้น เพลงที่มีคำร้องขึ้นต้นว่า “สายสมร” มีลักษณะเป็นเพลงขับกล่อมเนื้อเกือบเต็มโดยไม่เอื้อนเสียง เพลงขับร้องในสมัยนี้คงจะมีไม่มากเท่าเพลงบรรเลง เพราะเท่าที่สันนิษฐานกันถึงจำนวนเพลงก็มีเพลงบรรเลงโดยไม่ขับร้องเป็นส่วนมาก จำนวนเพลงไทยสมัยอยุธยาจากบทเพลงยาวตำรามโหรีซึ่งเชื่อกันว่า เจ้าพระยาพระคลัง(หน) แต่งไว้ในสมัยรัชกาลที่ 1 นั้น กล่าวว่ามี 137 เพลงด้วยกัน เพลงเหล่านี้ส่วนหนึ่งยังคงนิยมกันต่อมาในสมัยกรุงธนบุรี

วิวัฒนาการของดนตรีไทยมาถึงยุคแห่งความเจริญสูงสุดในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ดนตรีไทยในสมัยนี้มีลักษณะสมบูรณ์พร้อมครบกระบวนของดนตรีแบบฉบับอย่างแท้จริง กล่าวคือ เครื่องดนตรี การจัดวง เพลง ทำนอง เนื้อร้อง ตลอดจนกลวิธีบรรเลงและขับร้อง เหล่านี้ล้วนคลี่คลายขยายตัวออกไปจากดนตรีไทยในสมัยอยุธยาอีกเป็นอันมาก ทั้งมีลักษณะประณีตและพิสดารแสดงถึงคุณค่าแห่งศิลปะการดนตรียิ่งกว่าสมัยก่อน เริ่มจากสมัยรัชกาลที่ 1 มีกลองทัดเพิ่มอีกลูกหนึ่งหรืออีกเสียงหนึ่งซึ่งทำให้เสียงกลองสมบูรณ์ขึ้น ส่วนกลองสองหน้ากำกับจังหวะและการบรรเลงปี่พาทย์เครื่องห้ารับร้องส่งเสภาเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 ระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กนั้นประดิษฐ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 วงปี่พาทย์จึงกลายเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ คือ ระนาดทุ้มคู่กับระนาดเอกและฆ้องวงเล็กคู่กับฆ้องวงใหญ่ ส่วนด้านเพลง การขับร้องและบรรเลงในตอนปลายรัชกาลนั้น พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ริเริ่มแต่งเพลงร้องส่งสามชั้นเป็นที่นิยมกันสืบมา ความเจริญของดนตรีไทยมีมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัดในสมัยรัชกาลที่ 4 สมัยนี้วงปี่พาทย์ขยายเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ เพราะเกิดระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กเพิ่มขึ้นในวงปี่พาทย์ ส่วนวงมโหรีอันมีมาแต่เดิมก็ขยายเป็นวงมโหรีเครื่องใหญ่เช่นกัน รวมทั้งความนิยมในการนำเพลงสองชั้นของเก่ามาขยายเป็นสามชั้นก็มีมากขึ้นจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 จึงเกิดวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงดำริจะปรับปรุงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ คือ ปี่พาทย์ไม้นวมอีกแบบหนึ่ง ซึ่งใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครไทยแนวใหม่ในสมัยนั้น ท่วงทำนองของดนตรีไทยประณีตและพิสดารยิ่งขึ้นไปอีกในสมัยรัชกาลที่ 6 เพราะยุคนี้เป็นยุคทองของเพลงเถาซึ่งเจียระไนรายละเอียดของเพลงเพิ่มขึ้น ทั้งวิธีการบรรเลงจากหลักเดิมก็แยกขยายแตกต่างกันออกไปหลายทาง นักดนตรีและนักแต่งเพลงฝีมือดีมีบทบาทในวิวัฒนาการของดนตรีไทยอย่างมากมายในรัชกาลนี้ ระยะต่อมาแม้ภาวะทางเศรษฐกิจในตอนต้นรัชกาลที่ 7 จะไม่อาจอำนวยประโยชน์ในด้านความเจริญของดนตรีไทยต่อไปได้มากเหมือนเดิมก็ตาม แต่ก็ยังเกิดเพลงสำคัญในสมัยนี้อีกหลายเพลง

ศิลปกรรมย่อมมีวงจรตามหลักธรรมชาติ ดนตรีจึงหนีไม่พ้นวงจรแห่งความเจริญและความเสื่อมเป็นธรรมดา จากดินแดนดั้งเดิมตอนใต้ของประเทศจีนอันอาจเป็นจุดตั้งต้นของดนตรีไทยนั้น วิวัฒนาการอันเป็นความเจริญของดนตรีไทยมีมาโดยลำดับนับเป็นพันๆ ปี จนกระทั่งมาถึงคราวเสื่อมลงในภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ความเสื่อมนั้นเนื่องมาจากรัฐนิยมไม่ส่งเสริมความเป็นไทย แนวนโยบายเช่นนี้นัยว่าเป็นทางรอดปลอดภัยของชาติ และอาจช่วยให้ชาติเป็นมหาอำนาจเหมือนประเทศแถบตะวันตก จึงเป็นธรรมดาอยู่เองที่

ดนตรีไทยจะดูไม่เหมาะสมแก่อารยธรรมแบบสากล ไม่เหมาะแก่สภาพของสังคมไทยในสมัยนั้น รัฐนิยมเกือบทำให้ดนตรีไทยสูญหายไปจากโลก เกือบจะกลายเป็นของต้องห้าม ทำให้วงการดนตรีไทยตกอยู่ในสภาพล้มลุกคลุกคลาน และทำให้ความผูกพันระหว่างคนไทยกับดนตรีไทยอันเป็นนามธรรมต้องขาดช่วงไปกว่าสามสิบปี ขณะเดียวกันก็กลับช่วยให้ดนตรีแบบตะวันตกแพร่เข้ามามีบทบาทในสังคมไทยอย่างหนักแน่น ถึงแม้ว่ารัฐนิยมจะราข้อลงบ้างในระยะก่อนจะสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งพอจะเป็นช่องทางให้กรมศิลปากรดำเนินการฟื้นฟูและเผยแพร่ดนตรีไทยได้บ้างก็จริง แต่สังคมไทยก็เดินไปคนละทางกับดนตรีไทยจนห่างมากแล้ว การส่งเสริมในระยะต่อมาจึงได้ผลน้อย เพราะการขาดช่วงของความผูกพันระหว่างคนไทยกับดนตรีไทยในสมัยประชาธิปไตยนั้นต่างกันกับในสมัยราชาธิปไตยอย่างมาก สมัยก่อนคนไทยอาจประสบภาวะสงครามตลอดมา จนบางครั้งถึงขั้นบ้านแตกสาแหรกขาดเกือบไม่มีโอกาสจะนิยมยินดีในดนตรีก็ตาม แต่ดูสงครามสมัยนั้นก็มีศิลปวัฒนธรรมคล้ายคลึงกัน ภาวะซบเซาอันเป็นส่วนหนึ่งในความเสื่อมของดนตรีจึงมีเพียงชั่วครู่ชั่วคราว คือว่าไม่ถึงขนาดขาดช่วงเพราะอิทธิพลของศิลปวัฒนธรรมตะวันตกเหมือนในสมัยนี้ ความซบเซาของดนตรีไทยนับแต่ พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา จึงจัดเป็นความเสื่อมในด้านวิวัฒนาการของดนตรีประจำชาติและสิ่งอันเป็นนามธรรมแทบทั้งสิ้น

สังคมไทยทุกวันนี้เข้าใจและซาบซึ้งในดนตรีไทยไม่มากนัก ซึ่งเป็นหลักธรรมดาจากความเปลี่ยนแปลงของภาวะเศรษฐกิจ การเมืองและสังคม คนส่วนมากยอมรับในความหมายและความสำคัญของดนตรีแบบฉบับ แต่มักเห็นเป็นเรื่องพ้นสมัยอันควรรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์ ทั้งนี้ โดยเหตุที่ไม่เห็นเหมาะแก่สภาพของสังคมปัจจุบันประการหนึ่งและเห็นว่าวงการดนตรีไทยผูกพันอยู่กับความซ้ำซาก หลงติดอยู่กับอดีตจนขาดพัฒนาการอีกประการหนึ่ง จึงเกิดคำว่า “เดิม” ต่อท้ายเพลงไทยในความหมายของปัจจุบัน จากความเห็นทั้งสองประการนั้นอาจจำแนกออกเป็นรายละเอียดได้ว่า ทุกวันนี้ดนตรีไทยมีความสัมพันธ์กับชีวิตของคนไทยน้อยมาก หรือเกือบจะไม่มีเลยก็ว่าได้ เพราะเวลาของคนไทยในปัจจุบันมีค่า การฟังดนตรีจึงเป็นการฟังเพื่อหาแก่นสารสาระ ต่างกับในสมัยก่อนที่ฟังดนตรีเพื่อประกอบการสนทนา พักผ่อน หรือกินอาหาร แต่เดิมดนตรีไทยบรรเลงอยู่ในวังหรือในพิธีอันสำคัญโดยถือกันมาว่าเป็นของสูงห้ามแตะต้องหรือทำลายจึงทำให้ไม่มีวิวัฒนาการมากนัก เพลงไทยจึงมีจำนวนอยู่เพียงเท่าเดิม ไม่มีผู้ใดกล้าแต่งใหม่เพิ่มเติม ด้วยเกรงจะเป็นการลบหลู่ครูผู้แต่งดั้งเดิมและสู้ของเดิมไม่ได้ คนรุ่นใหม่จึงยังคงเล่นดนตรีไทยไปตามรอยของเก่าเท่านั้น และในทางปฏิบัติก็ไม่เชื่อว่า ดนตรีไทยในทุกวันนี้เป็นของแท้เหมือนในสมัยโบราณ คนไทยสมัยก่อนส่งเสริมให้ลูกหลานหัดดนตรีกันตั้งแต่ยังเยาว์ ประกอบกับภาวะแวดล้อมอำนวยให้เกิดความนิยมในดนตรีไทย และซาบซึ้งในเนื้อหาของเพลงไทยซึ่งส่วนใหญ่มาจากวรรณคดี แต่ยุคสมัยของวีรบุรุษเช่น อิเหนา ขุนแผน และพระลอนั้นผ่านไปแล้ว พ้นไปเพราะความแตกต่างของภาวะแวดล้อมสังคมไทยในภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง จึงไม่แปลกที่ความรู้สึกเกี่ยวกับดนตรีไทยจะลดลงเป็นลำดับมา ความจริงแล้วคนรุ่นใหม่สนใจและพยายามจะเข้าใจให้ซาบซึ้งในดนตรีไทยเหมือนกัน แต่ไม่รู้ว่า

ควรจะเริ่มต้นตรงไหนและอย่างไร เพราะดนตรีไทยปฏิบัติสืบกันมาโดยอาศัยความทรงจำ มิได้กำหนดหลักเกณฑ์ให้แน่นอนและเป็นขั้นตอนไว้เหมือนดนตรีตะวันตก ทั้งครูดนตรีไทยก็มักจะหวงวิชาเป็นส่วนใหญ่ โดยมีข้ออ้างหนักแน่นและมีข้อแม้มากมายในอันจะไม่ยอมถ่ายทอดกลเม็ดการบรรเลงอันถูกต้องให้นักดนตรีรุ่นใหม่จึงมีโอกาสศึกษาน้อยลงและเล่นได้ไม่ดีเท่าที่ควร ส่วนนักดนตรีและผู้ขับร้องเพลงไทยในปัจจุบันก็สนใจกันแต่เพียงให้ได้เพลงมากบรรเลงและขับร้องได้คล่องมาก แต่ความไพเราะอันแท้จริง คือ อารมณ์หรือความรู้สึกของเพลงกลับกลายเป็นส่วนรอง คนรุ่นเก่านั้นเล่นดนตรีด้วยชีวิตจิตใจ คนทั่วไปจึงเข้าถึงชีวิตจิตใจของเพลงจากกลวิธีบรรเลงและขับร้องอันประณีต แต่คนไทยรุ่นนี้ไม่มีโอกาสได้ฟังผู้ชำนาญเล่นอย่างสุดฝีมือ จึงไม่เกิดความจับใจ หรือเพียงฟังแล้วก็ผ่านไปโดยมิได้มองเห็นคุณค่าที่มีอยู่ในเพลงนั้น เมื่อสภาพของสังคมเปลี่ยนไป แต่ดนตรีไทยกลับไม่มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหรือไม่มีพัฒนาการใหม่ ๆ อันเหมาะแก่ภาวะของสังคมใหม่เช่นนี้ ดนตรีไทยจึงกลายเป็นของโบราณในทัศนะของคนส่วนใหญ่ในปัจจุบัน

ความเสื่อมของดนตรีไทยในภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้น ย่อมเป็นที่ยอมรับกันทั้งภายนอกและภายในวงการดนตรีไทย ทั้งนักดนตรีไทยก็ดูจะยอมรับในสภาพอันเปลี่ยนไปของสังคม แต่ดนตรีนั้นมีชีพจร และชีพจรของดนตรีไทยก็มิได้หยุดหรือขาดหายไปเสียทีเดียว ดนตรีแบบฉบับของชาติยังมีวิวัฒนาการและพัฒนาการพอประมาณ แต่จะให้เห็นชัดเจนเช่นสมัยสุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ย่อมเหลือวิสัย เพราะโอกาสที่ดนตรีไทยจะแสดงความคลี่คลายมีไม่มากเหมือนในสังคมไทยสมัยก่อน จากการบรรเลงพิณคนเดียวสมัยสุโขทัย จนมาเป็นมโหรีเครื่องสี่ ปี่พาทย์เครื่องห้าในสมัยอยุธยา และคลี่คลายจนกลายเป็นวงเครื่องใหญ่ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ แม้เพลงประเภทต่าง ๆ ก็มีพัฒนาการตลอดมา จากเพลงชั้นเดียวและสองชั้นอันเป็นเพลงเนื้อเต็มในสมัยอยุธยามากลายเป็นเพลงสองชั้นร้องเอื้อน เพลงสามชั้น เพลงเถา จนถึงเพลงครึ่งชั้นเสี้ยวชั้นและสี่ชั้น จากวิธีบรรเลงทางเก็บเปลี่ยนมาเป็นทางกรอทางรัว ทางคาบลูกคาบดอก จนทุกวันนี้มีกลเม็ดพลิกแพลงขยายจากแบบเดิมอีกเป็นอันมาก จากจำนวนเพลงเรือนร้อยในสมัยอยุธยาเพิ่มขึ้นมาเป็นเรือนพัน ทั้งปัจจุบันก็ยังมีผู้แต่งเพิ่มขึ้นอีกไม่น้อย เฉพาะบางท่านแต่งเพลงใหม่ตั้งแต่ก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองเรื่อยมาจนขณะนี้ตกประมาณ 200 เพลง และเพลงไทยที่แต่งกันใหม่ในระยะหลังก็แตกต่างไปจากเดิมมากมาย แต่คนส่วนใหญ่ไม่รู้สึกเพราะเป็นความเปลี่ยนแปลงในลักษณะค่อยเป็นค่อยไป ด้วยการจัดวงดนตรีของไทยโดยทั่วไปเปลี่ยนแปลงไม่มากนอกจากการจัดวงใหม่ของกรมศิลปากร เช่นวงดนตรีประกอบระบำชุดโบราณคดี โดยจัดวงดนตรีขึ้นใหม่ตามข้อสันนิษฐานทางศิลปะและโบราณคดีนำออกเผยแพร่ใน พ.ศ. 2510 และวงดนตรีไทย 200 คนเศษ หรือวงมโหรีครึ่งร้อยใน พ.ศ. 2515 อันเป็นการจัดรูปแบบวงดนตรีไทยแนวใหม่ให้มีลักษณะมโหฬารทั้งด้านการบรรเลงและการขับร้อง ส่วนเพลงไทยแนวใหม่ในทัศนะของเอกชนเพื่อรับใช้สังคมวัตถุธรรมนั้น สังคมไม่นิยม เพราะนอกหลักการดนตรีแบบฉบับของชาติ คงนิยมเพียงเพลงไทยประสานเสียงตามแนวนิยมของดนตรีสากลพอสมควร เพราะอย่างน้อยก็ยังแสดงน้ำเนื้อของดนตรีไทย

จากระยะเวลาประมาณ 20 ปี หรือหลังกึ่งพุทธกาลมานี้ดนตรีไทยจึงมีลักษณะคลี่คลายไปไม่น้อย การส่งเสริมของหน่วยราชการสถานศึกษา ตลอดจนเอกชนมีมากขึ้นเป็นลำดับ ความนิยมของสังคมกระเตื้องขึ้นมาก อย่างน้อยก็เห็นได้จากกิจกรรมเกี่ยวกับดนตรีไทยในปัจจุบันมีมากขึ้น และมีวงดนตรีไทยรอออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยกว่า 300 วง ทั้งวงการศึกษาก็หันมาวิเคราะห์ปัญหาอนาคตของดนตรีไทย ชมรมดนตรีไทยบางมหาวิทยาลัยจะแต่งเพลงใหม่ จัดรูปแบบวงใหม่ตามแนวพัฒนาการ แหล่งผลิตเครื่องดนตรีไทยบางแห่งผลิตแทบไม่ทันกับความต้องการในปัจจุบัน เหล่านี้ย่อมพอจะเห็นคำตอบได้ว่า แม้ดนตรีไทยจะดูซบเซาหรือเสื่อมลงเพราะขาดช่วงต่อไปกว่าสามสิบปี เนื่องจากภาวะการณ์บ้านเมืองก็ตาม แต่ดนตรีไทยก็ยังคงมีวิวัฒนาการต่อมา วิวัฒนาการของดนตรีไทยในระยะหลังนี้จะถูกทางและจะดีเท่าของเก่าหรือไม่นั้น ดูไม่น่าเป็นประเด็นสำคัญ เพราะดนตรีไทยได้ผ่านการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมาแล้วนับเป็นพันปี ศิลปกรรมที่ดีมีคุณค่าโดยแท้เท่านั้นจึงจะคงอยู่ได้ในใจคนทุกยุคทุกสมัย ไม่ว่าสภาพของสังคมจะผันแปรไปอย่างไรก็ตามที

ดนตรีไทยยังมีอนาคตแน่นอน แต่อนาคตของดนตรีไทยจะเป็นไปในรูปใดนั้นย่อมยากที่จะคาดคะเนกันได้ อย่างไรก็ตาม จากอดีตอันยาวนานในวิวัฒนาการของดนตรีไทยก็ได้แสดงความจริงให้เห็นประการหนึ่งว่า คนรุ่นเก่าเข้าใจในความเป็นไปของสังคม จึงพยายามปรับปรุงจากรากฐานอันเป็นคตินิยมของดนตรีไทยให้เหมาะสมแก่กาลสมัยตลอดมา จากความจริงข้อนี้จึงมีปัญหาสำหรับวงการดนตรีไทยในปัจจุบันเพียงว่าจะหาทางออกอย่างไรให้พอเหมาะรับกับสภาพอันเปลี่ยนไปของสังคมและโดยไม่จำต้องเปลี่ยนแปลงรูปแบบและเนื้อหาของดนตรีแบบฉบับของชาติจนมองไม่เห็นร่องรอยเดิม ทางออกอันเป็นสายกลางค่อนข้างจะหายากก็จริง แต่บางทีการละทิ้งความยึดมั่นในหลักการเดิมจนเกินขนาดลงบ้าง แล้วหันมาสร้างสรรค์สิ่งใหม่จากของเก่าให้งอกงามต่อไปได้นั้น อาจจะพอเป็นทางออกหนึ่งของวิวัฒนาการดนตรีไทยในอนาคตได้บ้างกระมัง เพราะทางออกทางนี้ก็เกือบจะเป็นทางเดียวกันกับที่คนไทยในสมัยก่อนเคยพบ

ที่มา: กรกฎ หลักเพชร. “สังคมปัจจุบันกับวิวัฒนาการของดนตรีไทย”. **เอกลักษณ์ไทย.** ปีที่ 1 ฉบับที่ 6 (มิถุนายน 2520), หน้า 66–73.

บทวิเคราะห์

ความเสื่อมในดนตรีไทย เป็นไปเฉพาะเรื่องความนิยมเท่านั้นหาใช่เสื่อมในคุณค่าของตัวดนตรี ซึ่งเนื่องมาจากสาเหตุนโยบายของรัฐบาลนับตั้งแต่ พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา ซึ่งส่งผลต่อเนื่องเกี่ยวกับค่านิยมและความเข้าใจในเรื่องดนตรี จนกลายเป็นการแบ่งแยกกลุ่มผู้นิยมดนตรีไทย กับคนรุ่นใหม่ที่เห็นว่าดนตรีไทยไม่มีการพัฒนาและยึดติดอยู่กับแต่เพียงอดีต อีกทั้งความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตกับดนตรีไทยก็นับว่าน้อยลงมาก

ผู้เสนอบทความนี้ เห็นว่าอุปสรรคของคนรุ่นใหม่ในการที่จะเข้าถึงดนตรีไทย คือ การถ่ายทอดและระบบการศึกษาดนตรีไทยโดยอาศัยความทรงจำ และมิได้กำหนดหลักเกณฑ์ไว้เป็นขั้นตอนเหมือนดนตรีตะวันตก จึงทำให้ผู้ที่ต้องการศึกษาจะต้องทุ่มเทเวลาอย่างมาก ซึ่งข้อสังเกตเหล่านี้ก็เป็นความจริงอยู่ที่แสดงให้เห็นถึงปัจจัยภายในอันประกอบด้วยเงื่อนไข และการยึดติดกับแบบแผนจนขาดการผ่อนปรนให้เข้ากับความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยและความต้องการของคนยุคปัจจุบัน นอกจากนี้บทความนี้ยังตั้งข้อสังเกตถึงการบรรลุความสำเร็จของดนตรีไทยในการแสดง ที่นักดนตรีไทยมักละเลยไปคือเรื่องอารมณ์ความรู้สึกของเพลง เพราะนักดนตรีมัวแต่สนใจในเรื่องการสะสมและแสดงความรู้เกี่ยวกับเพลง และฝีมือในการบรรเลงมากกว่าการคำนึงถึงอารมณ์ทางดนตรี ซึ่งนับว่าเป็นปัญหาในการสื่อสารกับผู้ฟัง

ในขณะที่สังคมกำลังเปลี่ยนแปลงไป และดนตรีไทยก็ผ่านยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลงพัฒนาตัวเองมาตลอดเวลา ซึ่งอาจเป็นการเปลี่ยนแปลงในตัวดนตรีเอง แต่ปัญหาคือ ดนตรีไทยในยุคปัจจุบันดูเหมือนจะละเลยต่อสังคม ไม่ได้เอาใจใส่ผู้ฟังเท่าที่ควร ซึ่งแตกต่างจากดนตรีตะวันตกรูปแบบต่าง ๆ ที่พยายามเข้าหาผู้ฟัง จึงไม่เกิดช่องว่างระหว่างดนตรีกับผู้ฟัง แต่ดนตรีไทยได้ละทิ้งผู้ฟังในสังคมปัจจุบันไป อาจด้วยเหตุที่ไม่มีผู้ที่จะบุกเบิกต่อสู้กับกระแสของสังคมสมัยใหม่ จึงทำให้เกิดช่องว่างที่กว้างขึ้นทุกขณะ แต่อย่างไรก็ตามผู้เสนอบทความเห็นว่า ดนตรีไทยก็ยังคงสามารถดำรงได้อยู่ต่อไป แต่จะเป็นรูปลักษณะใดนั้น น่าจะขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้รู้ในวงการดนตรีไทยเอง ซึ่งผู้เขียนบทความนี้ได้ให้ความเห็นที่น่าสนใจว่า ความเปลี่ยนแปลงในอนาคตของดนตรีไทยนั้น หากจำเป็นจะต้องเปลี่ยนรูปลักษณ์ไปก็น่าจะเปลี่ยนไปโดยมีรากฐานของเดิมไว้ แต่ก็มิได้หมายความว่าจะต้องยึดของเดิมทั้งหมดหรือเปลี่ยนไปตามความต้องการของสังคมทั้งหมด ซึ่งเป็นประเด็นที่ชวนคิดว่า อะไรคือความเหมาะสมทั้งในด้านรูปลักษณ์และวิธีการที่จะตอบสนองและกลับมามีบทบาทในวิถีของสังคมปัจจุบันได้

รังสิพันธุ์ แข็งขัน : ผู้วิเคราะห์

ดนตรีไทยกับคนรุ่นใหม่ทางขนานจริงหรือ ?

*ธงชัย สิทธิกรณ์**

กล่าวนำ

เมื่อกล่าวถึงดนตรีไทยหลายท่านคิดคล้ายกันว่าเป็นเรื่องล้าสมัย เป็นเพียงเครื่องประกอบในงานพิธี หรือเป็นเอกสิทธิ์ความบันเทิงของคนรุ่นเก่าที่เข้ากันได้ยากกับดนตรีสากลตามรูปแบบของอารยธรรมตะวันตก

แม้กระแสโลกาภิวัตน์จะเป็นเหตุให้วัฒนธรรมตะวันตกหลั่งไหลเข้าสู่สังคมไทยอย่างไร้ขีดจำกัด พฤติกรรมการบริโภคดนตรีของคนส่วนใหญ่เปลี่ยนไป แต่ยังมีคนไทยอีกจำนวนไม่น้อยที่ตระหนักในเอกลักษณ์ของความเป็นดนตรีไทย แม้บางคนอาจคิดว่าดนตรีไทยเปรียบเสมือนวัฒนธรรมที่ (ใกล้) ตายแล้วก็ตาม

นับว่าเป็นความโชคดีของลูกหลานไทย ที่สมเด็จพระเทพฯ ผู้ซึ่งมีสายพระเนตรยาวไกลได้ทรงจุดประกาย โดยทรงเป็นผู้นำเพื่อให้คนไทยทุกคนได้ตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของคนตรีไทยอันเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ แม้ไม่สามารถสร้างกระแสให้ทัดเทียมโลกาภิวัตน์ได้ แต่ก็ก่อให้เกิดความตระหนักถึงคุณค่าทางดนตรีไทย ทั้งยังก่อให้เกิดปณิธานร่วมกันของเหล่าพสกนิกร ในอันที่จะดำรงและส่งเสริมคุณค่านั้น ให้แพร่หลายสู่ลูกหลาน *คนรุ่นใหม่* สืบไป

ทำไมคนรุ่นใหม่จึงไม่สนใจดนตรีไทย?

โลกาภิวัตน์ มิได้เป็นอุปสรรคสำคัญระหว่างดนตรีไทยกับคนรุ่นใหม่ คนรุ่นใหม่ในยุคนี้ฉลาดพอที่จะเลือกสิ่งที่ดีให้กับตัวเอง แต่เนื่องเพราะคนรุ่นใหม่ยังขาดการเรียนรู้ใน 3 ประการหลัก คือ การปลูกฝังทัศนคติที่ดีจากคนรุ่นเก่า รูปแบบการนำเสนอความรู้ที่ตอบสนองต่อพฤติกรรมการเรียนรู้ตามวัยของคนรุ่นใหม่ และแบบอย่างที่ดีจากสื่อมวลชน หรือผู้ซึ่งสามารถเข้าถึงคนรุ่นใหม่ได้โดยง่าย

คนรุ่นใหม่จะสนใจดนตรีไทยได้อย่างไร?

จากที่ได้กล่าวแล้วในตอนต้น สรุปได้ว่าอุปสรรค 2 ใน 3 เกิดจากพฤติกรรมของคนรุ่นเก่า ทางออกที่อาจทำให้ดนตรีไทยมีโอกาสเข้าถึงคนรุ่นใหม่ได้มากขึ้น จึงสรุปได้ ดังนี้

---

*อาจารย์ประจำมหาวิทยาลัยเอเชียอาคเนย์

1. ปลูกฝังทัศนคติที่ดีจากคนรุ่นเก่า

คนรุ่นเก่าอาจต้องทบทวนทัศนคติของตนก่อนที่จะปลูกฝังให้แก่ลูกหลานคนรุ่นใหม่

ประการแรก คนรุ่นเก่าที่มีความรู้ความสามารถ ควรต้องตระหนักว่าดนตรีไทยเป็นสมบัติของคนรุ่นใหม่ที่คนรุ่นเก่ายืมไปใช้ โดยพร้อมที่จะส่งมอบกลับคืนในเวลาอันควร มิใช่ส่งคืนด้วยการส่งเสริมให้ลูกหลานเรียนเปียโน ไวโอลิน หรือฝึกหัดร้องเพลงสากล

ในส่วนของทัศนคตินี้ ควรได้รับการปลูกฝังจากพ่อแม่ ครู หรือผู้ปกครอง โดยปลูกฝังให้เกิดแนวคิดให้มีทัศนคติที่ดีต่อดนตรีและต่อคนที่เล่นดนตรีไทย ตั้งแต่ในวัยเยาว์

ประการที่สอง คนรุ่นเก่าควรทบทวนความเหมาะสมในการใช้คำว่า *อนุรักษ์* หรือ *สืบสาน* เพื่อรณรงค์ให้ดนตรีไทยเข้าถึงคนรุ่นใหม่และยั่งยืนสู่คนรุ่นใหม่กว่าต่อไป

คำว่า อนุรักษ์ ถูกใช้คู่กับดนตรีไทยในยุคโลกาภิวัตน์อยู่บ่อยๆ ใครที่กล่าวถึงดนตรีไทยก็มักมีคำนี้พ่วงอยู่ด้วยเสมอ ทำนองว่าให้รักษาดนตรีไทยไว้ให้คงอยู่ดังเดิมต่อไป กล่าวคือ มีมาอย่างไรก็ให้มีต่อไปอย่างนั้น ผู้เขียนคิดว่าการรักษาดนตรีไทยในรูปแบบอนุรักษ์ อาจไม่เหมาะกับสถานการณ์ปัจจุบัน เพราะหากเป็นเช่นนั้น ดนตรีไทยก็คงต้องเป็นดนตรีสำหรับคนรุ่นเก่าต่อไป และมีอนาคตเพียงแค่ช่วงชีวิตของคนรุ่นเก่าเท่านั้น ในที่สุดก็ต้องกลายเป็นดนตรีบนกระดาษ หรือเครื่องเล่นที่ตั้งแสดงในพิพิธภัณฑ์ (เป็นการอนุรักษ์ที่แท้จริง)

ดังนั้น การปรับเปลี่ยนแนวดนตรีให้เข้ากับยุคสมัย จึงน่าจะเหมาะสมและเป็นทางหนึ่งที่จะช่วยให้ดนตรีไทยสามารถเข้าถึงคนรุ่นใหม่ และรุ่นต่อๆ ไปได้

สืบ มีความหมายสองประการ คือ *สืบสาว* และ *สืบทอด*

สืบสาว หมายถึง การสืบค้นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในอดีต เช่นประเภทของเครื่องดนตรี ความเป็นมา ความดีงาม ความเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีไทย ฯลฯ

สืบทอด หมายถึง การส่งต่อเรื่องราวในอดีตไปสู่อนาคต เช่นนำความดีงาม ความเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีไทย ฯลฯ สู่ลูกหลานคนรุ่นใหม่และรุ่นต่อ ๆ ไป

สาน หมายถึงการปรุงแต่ง เพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ที่ดีกว่า โดยไม่ทำให้เอกลักษณ์เดิมสูญหาย ด้วยเหตุนี้คำว่า *สืบสาน* จึงน่าจะตอบสนองกับกระแสสังคมปัจจุบันและเข้ากันได้กับคนรุ่นใหม่ ผู้มีหน้าที่รักษาและสืบทอดดนตรีไทยสู่อนุชนคนรุ่นต่อไป

2. นำเสนอความรู้ที่ตอบสนองต่อพฤติกรรมการเรียนรู้ตามวัยของคนรุ่นใหม่

ผู้เขียนเป็นคนรุ่นใหม่ เมื่อครั้งที่ได้รับมอบหมายให้เขียนบทความนี้ ตอนแรกรู้สึกเครียด เนื่องจากมีความรู้เรื่องดนตรีไทยน้อยมาก กอปรกับมีเวลาที่จำกัดจึงเลือกใช้วิธีสอบถามจากผู้รู้ในศาสตร์แขนงนี้หลายท่าน แต่เพราะท่านเหล่านั้นมีความรู้มาก จึงได้กรุณามอบเอกสารมาให้ผู้เขียนนำไปศึกษา (อ่านเอง) ปึกใหญ่ (หนาประมาณ 2 นิ้ว) ซึ่งผู้เขียนได้พิจารณาเอกสารนั้นแล้วก็มีอาการเครียดเพิ่มขึ้น และคิดในใจว่า *ทำไมการเรียนดนตรีไทยจึงได้ยากลำบากเช่นนี้ ช่างไม่เหมาะกับวัยรุ่น คนรุ่นใหม่อย่างผมเสียเลย แล้วก็เกิดอาการปลงว่าต้องไม่เสร็จตามกำหนดแน่นอน*

ผู้เขียนจึงใช้วิธีสัมภาษณ์สดจากผู้ที่พอมีความรู้ด้านดนตรีไทยน้อยลงมานิด (แต่มากกว่าผู้เขียนหลายเท่า) ซึ่งก็ได้ผล เพราะนอกจากผู้เขียนจะได้รับความรู้ด้านดนตรีไทย

เพิ่มขึ้นจนทำให้สามารถตระหนักถึงคุณค่าของดนตรีไทยได้แล้ว ผู้เขียนยังได้รับแนวคิดที่เป็นประโยชน์ ได้ทราบถึงปัญหาและอุปสรรคในการเรียนรู้ดนตรีไทยเพิ่มมากขึ้นเป็นอย่างมาก

การนำเสนอองค์ความรู้ที่เหมาะสมกับสภาพการเรียนรู้ตามวัยรุ่นคนรุ่นใหม่ ถือเป็นขบวนการสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าการปลูกฝังทัศนคติ เพราะทัศนคติเป็นปัจจัยที่จะก่อให้เกิดการเรียนรู้อย่างต่อเนื่องสู่อนาคต เป็นผลให้เกิดการสืบสานทางวัฒนธรรมที่ยาวนาน ส่วนการนำเสนอองค์ความรู้ที่เหมาะสมก่อให้เกิดบรรยากาศที่ดีสำหรับการเรียนรู้ในปัจจุบันซึ่งเป็นรากฐานสำคัญในการเรียนรู้ขั้นสูงต่อไป

ความเหมาะสมดังกล่าวย่อมเกิดขึ้นได้ หากอาศัยผู้มีความรู้ความสามารถที่มีประสบการณ์ทั้งทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติ ก่อให้เกิดทักษะการเรียนรู้ และเสริมสร้างความเข้าใจที่เหมาะสมกับสภาพธรรมชาติของคนรุ่นใหม่

นอกเหนือจากที่กล่าว ผู้เขียนได้สรุปแนวความคิดที่เกี่ยวกับสื่อความรู้ที่อาจทำให้คนรุ่นใหม่สนใจดนตรีไทยเพิ่มมากขึ้น ดังนี้

มีสื่อการเรียนการสอนที่ประหยัด หาง่าย และสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเอง

ปรับปรุงให้ดนตรีไทยเป็นดนตรีร่วมสมัยที่มีรูปแบบในแนวผสมผสาน เช่น แนวดนตรีของวงฟองน้ำ หรือวงดอกหญ้าไหว เป็นต้น

จัดให้มีกิจกรรมส่งเสริมด้านดนตรีไทยในสถานศึกษา

กำหนดให้มีการเรียนการสอนดนตรีไทยในสถานศึกษา โดยกำหนดให้เป็นหลักสูตรบังคับแบบต่อเนื่อง ในระดับประถม และมัธยมศึกษา

3. แบบอย่างที่ดีจากสื่อมวลชน หรือผู้ซึ่งสามารถเข้าถึงคนรุ่นใหม่ได้โดยง่าย

ลักษณะเฉพาะประการหนึ่งของวัยรุ่นคนรุ่นใหม่คือ *พฤติกรรมการเลียนแบบ* ตามกระแสนิยม หรือตามดาราที่ตนชื่นชอบ โดยมีสื่อมวลชนเป็นแรงกระตุ้นที่สำคัญ

ดังนั้นหากดารา สื่อมวลชน สถานบันเทิง หรือที่ชุมชนสาธารณะที่อยู่ในกระแสนิยมของคนรุ่นใหม่ เช่น ห้างสรรพสินค้า หรือรถโดยสารประจำทาง ได้หันมาให้ความสำคัญกับดนตรีไทยก็จะสามารถสร้างแรงจูงใจ และค่านิยมให้กับคนรุ่นใหม่ให้หันมาสนใจดนตรีไทยเพิ่มมากขึ้น

สรุป

แม้ว่าเราจะได้ยินได้ฟังเสียงจากเครื่องดนตรีไทยไม่มากเท่ากับเครื่องดนตรีสากล ผู้เขียนก็ยังคงเชื่อว่าดนตรีไทยจะไม่หายไปจากสังคมไทย และคิดว่าจะไม่มีดนตรีใดมาทำให้ดนตรีไทยตายไปจากสังคมไทยได้ เพียงแต่ดนตรีเหล่านั้นได้ดึงดูดความสนใจไปจากคนรุ่นใหม่เพียงชั่วคราวเท่านั้น

ตราบใดที่ดนตรีไทยยังคงสะท้อนความอ่อนโยน ฟังสบาย ไม่เร่งเร้า และตราบใดที่ทุกคนยังคงมีทัศนคติที่ดีต่อดนตรีไทย และทัศนคติที่ดีต่อคนที่เล่นดนตรีไทย ดนตรีไทยก็จะยังคงอยู่และเข้าถึงคนทุกรุ่น แม้กระทั่งคนรุ่นใหม่ที่แม้จะดูคล้ายเป็นเส้นขนานก็ตาม

ที่มา: ธงชัย สิทธิกรณ์. “ดนตรีไทยกับคนรุ่นใหม่ทางขนานจริงหรือ?”. **ดนตรีไทยอุดมศึกษา.** ครั้งที่ 30 พ.ศ. 2542. มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ.

บทวิเคราะห์

บทความนี้เป็นข้อสังเกตที่เกิดขึ้นจากการมองสังคมไทยท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ที่ส่งผลกระทบหลายด้าน โดยดนตรีไทยก็เป็นหนึ่งที่ได้รับผลกระทบจากกระแสนี้ในยุคปัจจุบัน แต่ความเป็นจริงแล้ว ความสนใจของคนรุ่นใหม่ต่อดนตรีไทยอาจเป็นผลสืบเนื่องจากนโยบายรัฐนิยมหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาแล้ว และเมื่อมาถึงยุคปัจจุบันนั้นยังเป็นปัญหาที่น่าคิด

ต่อว่า โดยเนื้อหาและคุณค่าของดนตรีไทย สามารถที่จะแสดงความมีอยู่ของคุณค่าในกระแสโลกาภิวัตน์ได้หรือไม่ หรือเพราะอะไรดนตรีไทยจึงไม่สามารถอยู่ได้ในกระแสโลกาภิวัตน์ ถ้าคนในวงการดนตรีไทยยืนยันว่าคุณค่าของดนตรีไทยนั้นมีอยู่จริง ซึ่งทั้งนี้ผู้เขียนบทความได้ตั้งข้อสังเกตถึงปัญหาของผู้ฟังที่เป็นคนรุ่นใหม่และแนวทางในการแก้ไขไว้อย่างน่าสนใจ และเมื่อพิจารณาโดยรวมแล้วจะพบว่าปัญหาที่เป็นประเด็นสำคัญ คือ กระบวนการถ่ายทอดและการเรียนการสอนที่เป็นอุปสรรค และดูเหมือนว่าไม่ปรับให้เข้ากับสถานการณ์และความสนใจของผู้เรียน ทั้งนี้ถ้าหากจะพิจารณาในเรื่องการยกระดับดนตรีไทยให้เข้าถึงกระแสโลกาภิวัตน์และคนรุ่นใหม่แล้ว คงต้องยอมรับว่าปัญหาเรื่องการถ่ายทอดความรู้ความเข้าใจดนตรีไทยในระดับชาติ หรือกับคนในชาติเดียวกันที่ใช้ภาษาและบริบททางสังคมร่วมกันยังไม่สามารถสื่อสารกันได้ ก็คงยากที่จะให้ชาวต่างชาติหรือคนต่างวัฒนธรรมเข้าใจได้เช่นกัน ทั้งๆ ที่ในดนตรีไทยเองก็มีความเป็นศาสตร์อยู่ แต่เป็นเพราะขาดความสามารถและไม่มีความพยายามในการสื่อสารด้วยวิธีการที่เหมาะสมนั่นเอง

ในเรื่องการเรียนการสอนดนตรีไทยนั้น จากสภาพความเป็นจริง และจากการนำเสนอข้อสังเกตจากบทความนี้ ได้เน้นให้เห็นว่า การเสนอองค์ความรู้ด้วยวิธีการที่เหมาะสมกับผู้เรียนและการปลูกฝังทัศนคติเป็นเรื่องสำคัญ และยังเป็นปัญหาอยู่ในระบบการเรียนดนตรีไทย ทั้งนี้จะเห็นว่าในระบบการเรียนดนตรี ผู้สอนมักให้ความสำคัญถึงการให้องค์ความรู้ทางดนตรี และทักษะดนตรีเป็นส่วนใหญ่ ส่วนที่ขาดหายไปคือการปลูกฝังเรื่องเจตคติ และความเข้าใจในบริบทอันเป็นวิถีของดนตรีไทย ที่อาจจะเป็นส่วนสำคัญเท่าๆกับความพยายามในการสอนให้เล่นได้ แต่เมื่อขาดองค์ประกอบด้านเจตคติไป ก็เท่ากับขาดพื้นฐานทางด้านความคิดความเข้าใจที่จะเป็นพื้นฐานในการเรียนรู้ขั้นสูงได้ อีกทั้งขนบการเรียนที่เข้มงวดโดยอาจยึดถือว่า จะต้องเรียนรู้แบบโบราณจึงจะเข้าใจนั้น น่าจะเป็นวิธีการคิดที่เป็นอุปสรรคที่ทำให้การเรียนดนตรีไทยกับคนรุ่นใหม่เป็นทางขนานกันจริง

หากบทความนี้เห็นว่า ดนตรีไทยกับคนรุ่นใหม่เป็นทางขนานกัน ก็คงจะต้องหาวิธีที่ให้วิถีทั้ง 2 นี้มาบรรจบกัน จึงเป็นไปได้ว่า ดนตรีไทยเองก็ต้องปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ที่เปลี่ยนไป และอะไรคือกระบวนการเรียนรู้ที่เหมาะสมที่สุด ที่จะทำให้ผู้เรียนได้ทั้งความรู้ เจตคติ และทักษะไปพร้อมๆ กัน รวมทั้งดนตรีไทยเองก็น่าจะแสวงหาประโยชน์จากโลกาภิวัตน์ ที่จะทำให้คนรุ่นใหม่เรียนรู้ดนตรีไทยไปกับความเปลี่ยนแปลงของโลกาภิวัตน์ได้ด้วย ซึ่งก็คงจะทำให้ทางขนานนี้มาบรรจบกันได้

รังสิพันธุ์ แข็งขัน: ผู้วิเคราะห์

บันทึกของนายแก้ว เรื่องดนตรีและมหรสพรับเสด็จ จดหมายเหตุประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ ปี 2482

พูนพิศ อมาตยกุล

อดีตของการดนตรีและมหรสพใน 14 จังหวัดภาคใต้โดยเฉพาะเรื่องเก่าๆ สมัยรัชกาลที่ 5 นั้นมีบันทึกอยู่ในหนังสือน้อยมาก ในโอกาสที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินเป็นองค์ประธานเปิดงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 21 ในวันที่ 18 พฤศจิกายน 2532 ที่จังหวัดภูเก็ต จัดเป็นเรื่องของดนตรีไทยภาคกลางขนวงขนาดใหญ่มาบรรเลงที่ภูเก็ต โดยมีสมเด็จเจ้าฟ้าทรงดนตรีร่วมกับพสกนิกรนั้น นับเป็นเรื่องสำคัญ จึงเห็นควรเสนอบทความนี้ เพื่อให้ทราบเรื่องการเสด็จพระราชดำเนินประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 เมื่อครั้งที่ยังทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมารในสมัยรัชการที่ 5 ระหว่างวันที่ 8 เมษายน 2452 ถึงวันที่ 31 พฤษภาคม ปีเดียวกัน เพื่อจะได้ทราบถึงการดนตรีและมหรสพ ที่กรมการเมืองสมัยนั้นจัดขึ้นรับเสด็จ ซึ่งแน่นอนที่สุด จะต้องจัดคณะที่ดี หรือ บุคคลที่มีฝีมือดีที่สุดเท่าที่จะหาได้ในยุคนั้น มาแสดงฝีมือถวายหน้าพระที่นั่ง รวมทั้งจัดงานให้ประชาชนในท้องที่นั้นๆ เข้ามาชมและมีการละเล่นสนุกสนาน ซึ่งนอกจากจะได้คนมาเฝ้ามากมายโดยไม่ต้องกะเกณฑ์แล้ว ยังเป็นหน้าเป็นตาของเมืองอีกด้วย เชื่อว่าเป็นที่สุด หรือเกือบที่สุดของมหรสพและดนตรีภาคใต้ในยุคนั้นเพราะผู้บริหารราชการและผู้จัดการรับเสด็จในครั้งนั้นย่อมทราบกันดีว่าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 โปรดละครและดนตรีเพียงไร

ได้กล่าวมาแล้วว่า จดหมายเหตุนี้เป็นเรื่องชวนหัว ผู้บันทึกคือนายแก้วนั้น แท้จริงคือองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 นั้นเอง จึงถือได้ว่าเป็นข้อมูลอันเกิดจากพระราชวินิจฉัยส่วนหนึ่ง ปนกับแนวเขียนชวนหัว ตามธรรมดาพระมหากษัตริย์ มักจะไม่ทรงวิจารณ์สิ่งใดรุนแรงเพราะจะเป็นการทำให้ผู้ที่จัดงานถวายเสียใจได้ ยกเว้นเสียแต่ว่า การที่ทำนั้นเป็นการไม่สมควรจริงๆ ข้าราชบริพารที่ตามสมเด็จนั้น ทรงเปลี่ยนชื่อใหม่ทั้งหมด ที่ควรจะกล่าวไว้เพราะเมื่ออ่านไปพบชื่อท่านเหล่านั้นแล้วอาจสงสัย ชื่อเหล่านั้นคือ

นายเกื้อคือ หม่อมหลวงเฟื้อ พึ่งบุญ ณ อยุธยา ต่อมาเป็นเจ้าพระยารามราฆพ

ใต้เท้ากรุณา พระยาราชวัลภานุสิษฐ์

หลวงอภิบาล ต่อมาเป็นพระอภิรักษ์ราชฤทธิ์ (พ้อง รจนานนท์)

ท่านประดิพัทธ์ พระยาประดิพัทธ์ภูบาล (คอยู่เหล ณ ระนอง)

สถานที่แห่งแรกที่เสด็จเยี่ยมคือจังหวัดชุมพร เมื่อวันที่ 12 เมษายน 2452 ก่อนวันสงกรานต์เพียง 1 วัน มีบันทึกเป็นตอนๆ ซึ่งคัดมาจากต้นฉบับเดิมใจความว่า

“ตอนค่ำมีมหรสพต่างๆ มาเล่นถวายคือเพลง 1 โรง หนังตลุง 1 โรง มโนราห์ 1 โรง คนติดเพลงมากกว่าอย่างอื่นเห็นจะเป็นเพราะเป็นของแปลก นานๆ ได้ดูครั้งหนึ่งและถ้อยคำที่โต้ตอบกันอยู่ข้างจะเผ็ดร้อนถึงใจกันอยู่ด้วย”.....

“เมื่อคืนผมได้ดูหนังตลุงนานหน่อยจึงเห็นว่าหนังตลุงนั้นได้เดินตามสมัยใหม่เสียแล้ว ทำนองที่ร้องและเครื่องต่างๆ ยังคงอย่างเดิม แต่มีที่แก้ไขเปลี่ยนไปตามสมัยมาก เช่นเรื่องก็

เป็นเรื่องอะไรอย่างใหม่ๆ ผมดูเหมือนจะได้เคยเห็นลิเกเล่น แต่จำไม่ได้ว่าชื่อเรื่องอะไรอีกอย่างหนึ่งเจรจาเป็นเสียงชาวบางกอก รวบรวมใจความว่าเป็นลิเกของหนังตลุง โรคนี้ดูข้างจะกำเริบมาก ผมได้ทราบว่าที่บ้านดอน ซึ่งเป็นที่ตั้งว่าการมณฑลชุมพรนี้มีโรงที่ให้เช่าเล่น เป็นอย่างที่เรียกตามภาษาบางกอกใหม่ว่า “วิก” ในขณะนี้กำลังมีลิเกใช้แตรรับร้องเพราะฉะนั้นเห็นว่า บ้านดอนได้เดินทันสมัยแล้ว”...

“การมหรสพก็หาได้ถูกเหลือเกิน เช่นหนังตลุงคืนหนึ่งหาคืนละ 2 บาทเท่านั้นแต่ต้องเลี้ยงให้อิ่ม ถึงกระนั้นก็ดูช่างถูกเสียจริงๆ”...

คำว่าเพลงในที่นี้ คงหมายถึง เพลงพื้นบ้านที่ร้องแก้กันระหว่างพ่อเพลงกับแม่เพลงแต่จะเป็นของภาคกลางหรือภาคใต้มิได้แจ้งไว้ เข้าใจว่าเป็นเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เพราะกล่าวไว้ว่า เป็นของแปลกนานๆ ได้ดูครั้งหนึ่ง และส่วนที่ว่าหนังตลุงเปลี่ยนไปตามสมัยนั้นเห็นได้ว่าในการจับเรื่องใหม่ขึ้นแสดงนั้น ได้เริ่มกันมานานแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5

จดหมายเหตุฉบับที่ 2 เขียนขณะเดินทางบกจากชุมพรไปจังหวัดระนองพักแรมที่ท่าไม้ลาย ปากจั่น ล่องเรือดำรงรัฐ จากปากจั่นไปที่ปากน้ำระนอง แล้วถ่ายลงเรือกลาง มีข้อความเกี่ยวกับดนตรีและมหรสพดังนี้

“หนังตลุงของนายนกแก้ว ที่ได้ไปเล่นหน้าจวนเมืองชุมพรตามที่เล่ามาแล้วนั้นได้ตามมาเล่นอีกที่ท่าไม้ลายนี้ คนที่เกณฑ์มาหาบหามอยู่ข้างจะชอบมาก เสียงฮาบ่อยๆ แต่นายเกื้อออกจะไม่ค่อยพอใจ ไม่ยอมหัวเราะเลย ออกความเห็นว่าเสียงกลองเคาะเหมือนครกตำหมาก”

ที่พลับพลาพักแรมริมน้ำปากจั่น มีบันทึกเรื่องน่าสนใจไว้ดังนี้

“การมหรสพเมื่อคืนนี้ (14 เมษายน 2452) อยู่ข้างจะบริบูรณ์มากมีงิ้วโรงหนึ่งหนัง 2 โรงหนัง ที่เป็นสองโรงคือมีนายนกแก้วตามไปด้วยโรงหนึ่ง นายนกแก้วอยู่ข้างจะติดต้อยห้อยตามตลอดมา เดิมผมเข้าใจว่าจะเป็นการลำบากอยู่บ้างในการเดินทาง แต่เจ้าคุณรัษฎาฯ ท่านอธิบายว่าไม่เป็นการลำบากเลย เพราะเป็นธรรมเนียมของพวกหนังก็ดี มโนราห์ก็ดี ถ้าเดินทางไปจนถึงหมู่บ้านใดตีกลองขึ้น ผู้ที่มีกำลังอยู่ในหมู่บ้านนั้นพอได้ยินเสียงกลองก็ต้องเตรียมอาหารไว้ให้พร้อม พวกหนังพอถึงก็ตรงไป เจ้าของบ้านต้องจัดอาหารเลี้ยง ถ้าใครจะหา ก็เล่นให้ดู ถ้าไม่หาก็ขอกินข้าวอีกมื้อหนึ่งแล้วออกเดินต่อไป เช่นนี้เองพวกหนังและมโนราห์จึงหาเลี้ยงชีพได้ไม่ฝืดเคืองเลย เมื่อแรกถามดูได้ความว่าค่าหาหนังคืนหนึ่งๆ ราว 2 บาทเป็นอย่างสูง ผมเห็นตายร้องไอ๊ย่าแทน แต่มารู้เรื่องราวตลอดเช่นนี้แล้ว จึงได้เข้าใจว่า ค่าหานั้น ไม่เป็นข้อสลักสำคัญอันใด การที่ไปเกณฑ์อาหารได้ทุกแห่งเช่นนี้อยู่ข้างจะได้เปรียบคนธรรมดามาก แม้ที่จริงก็ควรอยู่บ้าง เพราะเป็นผู้ที่มีความชำนาญ เขาว่ามโนราห์จะออกโรงได้ต้องหัดหนึ่งปีเป็นอย่างน้อย ใต้เท้ากรุณา ท่านกล่าวว่า ถ้าจะรำเพียงเท่าที่เห็นที่ชุมพรนั้นรับรองว่าให้หัดสักสามวันเท่านั้นก็ดูเหมือนจะพอสู้ได้...”

จดหมายฉบับที่ 3 นายแก้วเขียนที่พระที่นั่งรัตนรังสรรค์ จังหวัดระนอง เมื่อวันที่ 17 เมษายน 2452 มีข้อความเกี่ยวกับดนตรีและมหรสพดังนี้

“ตอนค่ำมีมโนราห์และหนังมาเล่น หนังนั้นไม่ใช่ของนายนกแก้ว และสู้ของนายนกแก้วไม่ได้ แต่มโนราห์เก่งกว่าที่ชุมพร นายเกื้อ ลงไปดูอยู่นาน กลับขึ้นมาออกความเห็นว่า การที่จะหัดรำให้ได้ในสามวัน เห็นจะไม่ไหว ถึงแม้ใต้เท้ากรุณา ก็เหมือนจะยอมแล้วว่าไม่ไหวนายเกื้ออยู่ข้างจะชอบมโนราห์มาก อุตส่าห์ไปนั่งสังเกตจำท่าทางมาได้เป็นหลายท่า”...

วันที่ 18 เมษายน 2452 ตอนค่ำ มีบันทึกต่อไปเกี่ยวกับเรื่องดนตรีและการละเล่นดังนี้

“เวลาค่ำ มีการมหรสพต่างๆ นอกจากมโนราห์กับหนัง ยังมีเพิ่มอีกอย่างคือหุ่นจีนที่ตีนเข้าโรงหนึ่ง กับพวกพม่าได้ขึ้นมาฟ้อนถวายที่พระที่นั่ง พวกพม่าฟ้อนนี้ เมื่อลงมือเล่นคนมาดูกันแน่น เพราะเป็นของแปลก ต่างคนก็อยากเห็นด้วยกันทุกคน แต่พอนั่งดูอยู่ได้ไม่กี่นาทีก็รู้สึกว่า ได้ดูพอต้องการแล้ว ท่าที่รำก็ดูมีน้อย ลำที่ร้องหรือก็ฟังไม่เข้าใจ เลยชวนให้ไม่รู้สึกเพราะแต่ที่จริงผมยังนึกว่า ถ้าแม้จะหาคนกลางมาตัดสิน ก็คงตัดสินว่าสู้ลำไทยๆไม่ได้ ดีก็มีอยู่แต่กลอง ซึ่งขึ้นให้เป็นเสียงต่างๆ แต่กลองผมก็เคยได้เห็นมามากกว่านี้ ดูเหมือนทุกคนจะเห็นว่าการดูพม่าฟ้อนนี้ เป็นอย่างสนุกน้อยที่สุด บางคนรู้สึกเท่ากับกินยานอนต่างคนต่างเลี่ยงไปทีละคนสองคน ว่าที่จริงก็ไม่ควรจะนึกว่าจะได้ดูละครพม่าอย่างวิเศษเพราะพวกพม่าที่มาอยู่ในเมืองระนองนี้ก็เป็นคนค้าขายไม่ใช่ละเม็งละครอะไรจริงๆ ... ข้อสำคัญมีอยู่ที่ตรงที่น้ำใจ...เมื่อเขากระทำไปได้เพียงไรก็ควรต้องสรรเสริญเขา”... “พูดถึงการเล่นที่ไม่สนุกต่างๆ ทำให้ผมนึกเห็นมหรสพสองอย่าง ที่ผมเห็นว่าไม่สนุกที่สุดคือ มะยงมณฑลปัตตานีอย่างหนึ่ง และมอญรำอีกอย่างหนึ่ง ถึงพม่าฟ้อนให้ดู ยังน่าดูกว่ามะยง หรือมอญรำ...”

โปรดสังเกต คำว่า “ลำ” หมายถึงเพลงขับร้อง เพลงที่ฟังคำร้องแล้วไม่เข้าใจความหมายนั้น คนฟังจะขาดดนตรีรสไปเป็นอันมาก จึงยากที่จะชื่นชมในดนตรีได้ เพราะผู้ร้องกับผู้ฟังสื่อความหมายกันไม่กระจ่างแจ้ง ที่เมืองตะกั่วป่า มีบันทึกต่อไว้ว่า

ข้อนี้อาจจะพอสรุปได้ว่า ยิ่งลงใต้ไปมากเท่าไร มหรสพและดนตรีการจะเจริญตามไปด้วย

จดหมายฉบับที่ 5 เขียนจากที่ประทับตำบลสามกองจังหวัดภูเก็ต วันที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2452 เล่าเรื่องเมื่อเสด็จเหยียบภูเก็ต ในส่วนที่เกี่ยวกับการมหรสพและดนตรีไว้ดังนี้

“ในขณะที่เสด็จขึ้นจากเรือนั้น กึกก้องโกลาหลอึงอลไปด้วยเสียงต่างๆ คือเสียงปืนใหญ่ที่ตำรวจภูธรยิงถวายคำนับ 21 นัดอย่างหนึ่ง เสียงแตรสั้นของตำรวจภูธรอย่างหนึ่ง เสียงปี่พาทย์ตีสรรเสริญพระบารมีอย่างหนึ่ง ปี่พาทย์นี้จะลืมกล่าวถึงไม่ได้เป็นอันขาด เพราะเป็นของแปลก ตั้งแต่เดินทางมานี้ยังไม่ได้ฟังเลย วงที่ไปรับเสด็จวันนี้ได้ทราบว่าเป็นของท่านพระยาจางวางเมืองภูเก็ตคนเก่า ถ้าแม้จะถามว่าเป็นอย่างไร ก็ต้องตอบว่าพอรู้ได้ว่าเป็นปี่พาทย์ แต่อย่าซักต่อไปอีกดีกว่า..

ข้อนี้ แสดงให้เห็นว่า การจะมีวงปี่พาทย์ได้นั้นต้องอาศัยบารมีไม่น้อย เมื่อเจ้าของวงหมดหน้าที่การงานไป เรียกว่าหมดบารมี งานดนตรีก็จะตกต่ำ วงก็แตก ไม่ใช่เฉพาะที่ปักษ์ใต้

เท่านั้น ในภาคกลางหรือภาคอื่นก็เป็นเช่นนี้เหมือนกัน วงปี่พาทย์ในสายตาของประชาชนยุคนั้นจึงเป็นของสูง สำหรับคนมีเงิน หรือผู้มีบรรดาศักดิ์เท่านั้น

“เวลาเย็นวันนี้ที่พลับพลามีหนังโรงหนึ่ง กับมะยงโรงหนึ่งผมไม่จำเป็นจะต้องกล่าว เพราะไม่ได้ไปดูมะยง เดิมก็ไม่มีโรงมหรสพอยู่เลย แต่คุณหลวงอภิบาล ไปพูดขึ้นกับท่านประดิพัทธ์ว่า สู้ระนองและตะกั่วป่าเขาไม่ได้ ท่านประดิพัทธ์จะยอมแพ้ที่ไหนได้ ก็ต้องไปจัดหาอะไรๆ มามีจนได้ มาปลูกโรงกันขึ้นในตอนบ่ายนี้เอง...”

เรื่องจัดมหรสพรับเสด็จนี้เป็นหน้าเป็นตาของบ้านเมืองเลยทีเดียว หากเมืองใดอ่อนไปเจ้าเมืองก็เสียหน้า เพราะวัฒนธรรมเป็นเครื่องชี้ให้เห็นความยิ่งใหญ่อันสืบทอดมาช้านาน ของเก่าแก่ ยิ่งงามเท่าใดยิ่งแสดงว่าบ้านเมืองอุดมสมบูรณ์ มั่งคั่งมั่นคงสามารถหาเงินมารักษาสมบัตินั้นให้อยู่คู่เมืองได้และยังหมายถึงความเป็นหนึ่งหรือเป็นเอกราชของบ้านเมืองนั้นด้วย

“ตกค่ำวันต่อมา ในเมืองจุดโคมไฟอีก มีการมหรสพเช่นเมื่อคืน แต่มีโนราห์เพิ่มขึ้นอีกโรง นายเกื้อ ไปดูการแสดงมหรสพกลับมาเล่าให้ผมฟังว่า มะยงนั้นทนดูได้ไม่กี่นาทีแต่มโนราห์นั้นดูค่อนข้างจะเก่งมาก คือมีการรวบรวมกันอยู่หลายภาษา เจ้าของโรงและคนอื่นๆ โดยมากเป็นไทย แต่ในพวกแกระ (กรับ) มีเป็นแขกอยู่สองคน ชื่อแขกมีกับแขกมาก กับมีจีนคนหนึ่งชื่อจีนไหล แขกมีแขกมากพูดแขกไม่ได้ จีนไหลพูดจีนไม่เป็น เป็นแต่พูดไทย...”

ถึงวันที่ 29 เมษายน 2452 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ปี่พาทย์มหาดเล็กที่ตามเสด็จมาด้วยตั้งวงบรรเลงให้กรมการเมือง และประชาชนฟังบันทึกตอนนี้เล่าว่า

“จะประชันใครที่นี่ไม่เป็นประโยชน์ เพราะปี่พาทย์ของเมืองภูเก็ตวิเศษเหลือเกิน เมื่อเปิดถนนเทพกษัตรี ท่านเจ้าเมืองท่านว่าตีเพลงนางนาค ถ้าท่านไม่บอกเช่นนั้นก็ไม่มีใครรู้ ตามหัวเมืองแถบนี้ชอบกล การดุริยางค์ต่างๆ ดูบกพร่องมาก ทั้งเมืองภูเก็ตมีปี่พาทย์ไม่เต็มวง คือมีเศษของปี่พาทย์พระยาวิชิตสงครามที่ท่านประดิพัทธ์เพิ่งไปขุดมาใหม่ในครั้งเสด็จมานี้ ในพื้นเมืองไม่มีใครรู้สึกต้องการฟังเพลงแปลกๆ เลยฟังแต่เพลงมโนราห์กับเพลงหนังก็เกินพอเสียแล้ว ดูเหมือนดุริยางค์ในหัวเมืองแถบนี้จะแปลว่าทำให้มีเสียงอึง โครมๆ ครามๆ เท่านั้น ถ้าเช่นนี้ได้นักเลงดนตรีเก่งๆ มาให้ตั้งโรงเรียนฝึกหัดดนตรีดุริยางค์ต่างๆ เห็นจะเป็นประโยชน์มาก...”

คืนวันต่อมาทรงเลี้ยงข้าราชการภูเก็ต โปรดฯ ให้วงปี่พาทย์มหาดเล็กบรรเลง คนฟังนั่งกลางแจ้ง...ปรากฏในบันทึกว่า “นานมาแล้วไม่ได้ฟังอะไรที่อร่อยเช่นนั้น”

บันทึกของนายแก้ว เล่าต่อไปว่าสัปดาห์แรกของเดือนพฤษภาคม เสด็จประพาสจังหวัดพังงา กระบี่ แล้วล่องเรือพระที่นั่งไปจังหวัดตรัง ถึงเมื่อวันที่ 8 พฤษภาคม 2452 ประทับที่ตำหนักจันทร์ มีบันทึกเกี่ยวกับมโนราห์ที่จังหวัดตรังดังนี้

“มโนราห์ที่นี่คนดูกันแน่น อยู่ข้างจะขยัน ลงโรงตั้งแต่บ่ายเรื่อยไปจนดึก มโนราห์ที่นี่มีคนนิยมมาก เจ้าคุณรัษฎาเล่าว่าเมื่อแรกๆ ท่านมาเป็นเจ้าเมืองตรังนี้ เป็นธรรมเนียมผู้ชายไปขอลูกสาว ฝ่ายบิดามารดาถามก่อนสองข้อคือรำมโนราห์เป็นหรือไม่ กับขโมยควายเป็นหรือไม่

ถ้าไม่เป็นทั้งสองอย่างก็ไม่ยกลูกสาวให้ เพราะบิดา มารดาฝ่ายหญิงไม่แลเห็นว่าจะเลี้ยงตัวและลูกเมียได้อย่างไร”

ในคืนวันที่ 11 พฤษภาคม 2452 ได้มีการแสดงหน้าพระที่นั่ง บันทึกจดหมายเหตุของนายแก้ว มีดังนี้

“ได้ทอดพระเนตรมโนราห์พิเศษ เป็นโรงผสม เพราะฉะนั้นมีตัวนายโรงสองคน ตัวดีๆ อีก 3 คน และพรานอีก 2 คน ยังมีพวกแกระอื่นๆ รวมเบ็ดเสร็จเห็นจะได้สัก 30 คน แต่ถึงโรงใหญ่เท่านี้ ก็หาด้วยราคาเพียง 2 บาทเท่านั้น ถ้าเป็นละครบางกอกก็ตาย แต่มโนราห์พอแล้วเพราะไม่ต้องไปซื้ออะไรกิน ไปไหนชาวบ้านต้องเลี้ยงตลอดทางราวกับเจ้าหรือขุนนางผู้ใหญ่ ในโรงที่มาเล่นถวายนี้ มีตัวที่เก่งมากอยู่ 2 คนคือนายขาว และนายคลิ้ง นายขาวนั้นเจ้าคุณรัษฎาท่านใช้ติดตัว ครั้งนี้ได้ตามเสด็จและรับใช้เดินโต๊ะเสวยมาตั้งแต่เมืองระนองเรื่อยมา เป็นคนคล่องดีมากแต่ได้เลิกรำเสียนานมาแล้ว พึ่งมาจับรำถวายแต่ก็ยังรำดีมาก นายคลิ้งนั้นเจ้าคุณรัษฎาก็เคยใช้เป็นทนายสนิทอยู่เหมือนกันภายหลังลาออกไปเป็นกำนัน แต่ไม่พอใจลาออกจากตำแหน่งกันกลับไปเล่นมโนราห์อย่างเดิม เมื่อลาออกจากกำนันนั้น กรมหลวงดำรงราชานุภาพถามเหตุผลว่าทำไมจึงลาออก นายคลิ้งทูลชี้แจงว่าเป็นกำนันที่ไหนจะสู้เป็นมโนราห์ได้ อย่าว่าจะให้เป็นแต่กำนันเลย เป็นอำเภอ เจ้าเมืองหรือเทศาก็ไม่ต้องการ สู้เป็นมโนราห์ไม่ได้ มโนราห์จะฆ่าคน เฆี่ยนคน หรือทำอะไรก็ได้เท่ากับเทศา (คือภายในจังหวัดโรงมโนราห์เวลาเขาเป็นนายโรง อำนาจเขาเต็มที่) แต่เขาดีกว่าเทศาที่ว่า เทศายังมีคนถอดได้ ตัวเขาไม่มีคนถอดได้เลย จะไม่ว่ามโนราห์ดีกว่าอย่างไร พวกมโนราห์อยู่ข้างจะพูดสองง่ามเก่งมาก เช่นเมื่อคืนนี้ ตัวพรานเขาพูดเรื่องเป็นความกัน โจทย์ว่าจำเลยฟันแมวของโจทย์ตาย จำเลยให้โจทย์สาบานให้การว่าข้อที่ว่าจำเลยฟันแมวของโจทย์นั้นฟันแมวขาวหรือดำ โจทย์ตอบว่าฟันแมวดำ จำเลยร้องขึ้นว่าโจทย์ทวนสาบาน ฟันแมวดำมีหรือฟันแมวก็ต้องขาวซี ไม่เชื่อให้ไปแหกปากแมวดูก็ได้....ต้องยอมรับว่าได้ดูมโนราห์สนุกดีจริงๆ วันนี้ท่าทางที่รำก็ขำและเห็นได้ว่ายากมากที่จะหัด 3 วันนั้น เป็นไปไม่ได้....

วันที่ 21 พฤษภาคม 2452 เสด็จจังหวัดนครศรีธรรมราชที่ทุ่งสงและร่อนพิบูล มีนักเรียนเข้าแถวรับเสด็จร้องเพลงสรรเสริญพระบารมี นายแก้วได้บันทึกไว้ว่า

“การรับเสด็จอยู่ข้างจะเอะอะแข็งแรง มีพระสงฆ์สวดและนักเรียนเข้าแถว ที่ทุ่งสงมีร้องเพลงสรรเสริญพระบารมี ต้องเรียกว่าพยายามร้อง ผมต้องบอกตามตรงว่าที่ไม่ร้องดูเหมือนจะดีกว่า”.... “การรับเสด็จ มีการมหรสพเช่นมโนราห์เป็นต้น และอนุญาตให้ เล่นการพนันได้เหมือนกัน จึงเป็นที่รื่นเริงกันมากอยู่....”

เพลงสรรเสริญพระบารมีนั้น เริ่มร้องถวายมาตั้งแต่ พ.ศ.2431 ใช้บทร้องที่เขียนขึ้นเฉพาะกิจและเฉพาะกลุ่ม ดังนั้น เสด็จที่ใดก็จะได้ทรงฟังเนื้อใหม่ทุกที่ไป แต่ในตอนท้าย “ขอบันดาลธ ประสงค์ใด” นั้นร้องเหมือนกันทุกแห่ง ลงท้ายด้วยประโยคที่ว่า “ดุจจะถวายชัยฉะนี้” แต่ร้องไม่ชัด เป็นเสียงว่า “ชนี” ทุกคราวไป สิ้นรัชกาลที่ 5 แล้ว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า

เจ้าอยู่หัว ทรงแก้ให้เป็นบทร้องเดียวกันทั่วประเทศ อย่างที่ใช้กันมาจนทุกวันนี้ แล้วเปลี่ยนคำว่า ฉะนี้ ไปเป็นคำว่า “ชโย” ดังนั้นคำว่าชโย จึงเป็นคำใหม่เกิดสมัยรัชกาลที่ 6 นี้เอง

ที่นครศรีธรรมราช มีละครส่วนพระองค์เรื่อง “ปล่อยแก่” เก็บเงินบำรุงการกุศลได้ 800,000 บาท ที่นั่งราคาจาก 30 บาทจนถึง 1 บาท เป็นละครพูดสลับคำ (มีเพลงร้องประกอบด้วย โดยผู้แสดงร้องเอง) จากนั้น ก็เสด็จพระราชดำเนินกลับกรุงเทพมหานคร

ท่านผู้อ่านที่ติดตามมาโดยตลอดจะเห็นได้ว่า จดหมายเหตุของนายแก้วฉบับนี้มีคุณค่าที่ทำให้เราได้เรียนรู้เรื่องของดนตรีและการละเล่นในหัวเมืองวงปักษ์ใต้สมัยปลายรัชกาลที่ 5 ได้ค่อนข้างกระจ่าง ได้อารมณ์ชวนขัน และอ่านสบายไม่เป็นงานเป็นการเช่นการอ่านจดหมายเหตุของทางราชการ พระราชนิพนธ์ฉบับนี้จึงมีคุณค่าในการเรียนรู้เรื่องประวัติการดนตรีมากที่สุดยากที่หาอ่านที่ใดได้

เอกสารอ้างอิง

1.**จดหมายเหตุประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ของสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ พ.ศ. 2452** พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ มหาเสวกเอก พระยาอุดมราชภักดี (โก สุจริตกุล) วัดเทพศิรินทราวาส 27 มิถุนายน 2502 โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย, 2502

2. พูนพิศ อมาตยกุล “วงดนตรีวัดน้อยทองอยู่” **สยามสังคีต** สำนักพิมพ์เจ้าพระยา, 2524 หน้า 169

ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล “ “บันทึกของนายแก้ว” เรื่องดนตรีและมหรสพรับเสด็จฯ จดหมายเหตุประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ ปี 2482” **ดนตรีไทยอุดมศึกษา** ครั้งที่ 21, 2523. มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

บทวิเคราะห์

งานเขียนบันทึกของนายแก้วขึ้นนี้ไม่ใช่บทวิจารณ์ดนตรีเต็มรูปแบบแต่เป็นงานเขียนในลักษณะจดหมายเหตุที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 ทรงบันทึกไว้ในขณะที่ยังทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมารในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อครั้งตามเสด็จฯ ประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ในปี พ.ศ. 2452 ในช่วงระหว่างวันที่ 8 เมษายน พ.ศ. 2452 ถึงวันที่ 31 พฤษภาคมปีเดียวกัน โดยบันทึกฉบับนี้นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุลได้คัดเลือกตัดตอนมารวบรวมลงไว้ในสูจิบัตรงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 21 ประจำปี พ.ศ. 2532 อันเป็นบันทึกที่ผสมผสานสอดแทรกแนวคิดทางการวิจารณ์ไว้ในการเล่าเหตุการณ์ ได้อย่างแยบยลสอดแทรกอารมณ์ขัน บางตอนก็วิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งอาจสะท้อนถึงการวิจารณ์ที่ไม่แยกตัวออกมาจากบทปริทรรศน์ ที่เล่าเรื่องเกร็ดสาระความรู้ประเพณีวัฒนธรรม ทัศนคติพื้นบ้านที่สะท้อนออกมาด้วยการผสมผสานพระราชวินิจฉัยเชิงวิจารณ์

แนวคิดเชิงวิจารณ์ที่สอดแทรกอยู่ในจดหมายเหตุนี้มีบางครั้งที่ทรงยกคำวิจารณ์ของผู้ร่วมอยู่ในคณะเดินทางตามเสด็จฯมาแสดงประกอบไว้ เช่น คำวิจารณ์ของนายเกื้อ(เจ้าพระยารามราฆพ) ที่วิจารณ์เสียงกลองของคณะหนังตลุงนายนกแก้วว่า “เสียงกลองเหมือนครกตำหมาก” นี้ก็เป็นการวิจารณ์ด้วยการเปรียบเทียบ ซึ่งถือเป็นลักษณะสากล แต่ในที่นี้ผู้ที่จะเข้าใจการเปรียบเทียบนี้ได้ก็คงต้องเป็นผู้ที่อยู่ในบริบทของวัฒนธรรมเดียวกันจึงจะทราบได้ว่าเสียงกลองที่เหมือนครกตำหมากนั้นเป็นอย่างไร

การเล่าถึงหนังตลุงที่ได้ทอดพระเนตรที่จังหวัดชุมพร(12 เมษายน 2452) ก็มีแง่มุมของการวิจารณ์ที่สอดแทรกอยู่ที่ทรงวิจารณ์ถึงแนวทางของหนังตลุงที่เปลี่ยนแปลงไปโดยใช้บทพูดเป็นเสียงแบบคนกรุงเทพฯ ก็ได้ทรงแสดงทัศนเชิงวิจารณ์ที่ตรงไปตรงมามาก ด้วยประโยคที่ว่า “โรคนี้ดูข้างจะกำเริบมาก” ซึ่งแสดงถึงความห่วงใยที่พระองค์ทรงมีต่อศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่ผันเปลี่ยนไป หรือการเล่าถึงการแสดงการฟ้อน และ “ร้องลำ” ของพวกพม่าที่จัดแสดงถวายและได้ทรงทอดพระเนตรเมื่อวันที่ 18 เมษายน 2452 ที่ทรงวิจารณ์และทรงอธิบายเหตุผลประกอบอย่างชัดเจนและถนอมน้ำใจคณะผู้แสดง และเข้าพระทัยถึงข้อจำกัดของคณะนักแสดงว่ามิใช้เป็นมืออาชีพแต่เป็นวาณิชที่มีใจรักสมัครเล่นและจัดแสดงถวายด้วยน้ำใจอันดีงาม

นอกจากนี้ยังมีตัวอย่างที่ทรงแสดง ทัศนะเชิงวิจารณ์ ในบริบทของประเพณีวัฒนธรรมและทัศนคติพื้นบ้านที่ปรากฏอยู่ด้วย กล่าวคือ ประโยคที่ทรงบันทึก ถึงความมั่งคั่งทางวัฒนธรรมของเมืองตะกั่วป่าว่า “การมีมหรสพมาก แสดงว่าตะกั่วป่าเป็นเมืองที่เจริญมาก” สะท้อนให้เราได้เห็นถึงการที่พระองค์ทรงให้ความสำคัญกับศิลปวัฒนธรรมเป็นอย่างมากหรือในประเด็นที่พระองค์ทรงเล่าถึงวัฒนธรรมทางดนตรีที่ภูเก็ตว่า “.....ดูเหมือนดุริยางค์ ในหัวเมืองแถบนี้จะแปลว่าทำให้มีเสียงอึง โครมๆ ครามๆ เท่านั้น ถ้าเช่นนี้ได้นักเลงดนตรีเก่งๆ มาให้ตั้งโรงเรียนฝึกหัดดนตรีดุริยางค์ต่างๆ เห็นจะเป็นประโยชน์มาก.....” ซึ่งเป็นประเด็นที่พระองค์

ทรงต้องการให้คนในพื้นที่มีรสนิยมในการฟังดนตรีดีๆมากขึ้น มิใช่ใช้ดนตรีทำหน้าที่บทบาทเพียงแต่บรรเลงประกอบการแสดงโดยไม่มีความสำคัญใดๆในตัวเอง ทรงปรารถนาที่จะให้ดนตรีมีบทบาทสำคัญเท่ากับการแสดงนั่นเอง ในด้านวัฒนธรรมที่เป็นชาวบ้านแท้ๆ ที่มีการเจรจาในลักษณะสองแง่สองง่ามซึ่งแสดงออกอย่างฉลาดแยบยลนั้น พระองค์ไม่ทรงถือว่าเป็นการเสียรสนิยมแต่นับเป็นความสามารถในการแสดงออกของชาวบ้าน ดังเช่นที่ทรงเล่าถึงการแสดงมโนราห์ในวันที่ 11 พฤษภาคม 2452 ที่จังหวัดตรัง สำหรับการแสดงที่ต้องการมาตรฐานที่อยู่ในระดับสากล แต่เป็นการแสดงที่ไม่ได้มาตรฐานก็ทรงวิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา ดังเช่นที่ทรงวิจารณ์นักเรียนที่ร้องเพลงสรรเสริญพระบารมีรับเสด็จที่นครศรีธรรมราช หรือวิจารณ์ถึงมาตรฐานวงปี่พาทย์ที่ดีไม่ถึงขั้น

บันทึกของนายแก้วนี้จึงเป็นตัวอย่างงานเขียนในรูปของจดหมายเหตุที่แสดงนัยเชิงวิจารณ์สอดแทรกไว้ได้อย่างน่าศึกษาเป็นตัวอย่างของวิธีวิจารณ์ของเจ้านายไทยชั้นสูงที่วิจารณ์บริบทของวัฒนธรรมพื้นบ้าน และทัศนคติต่างๆไว้ได้อย่างครบถ้วน บูรณาการรูปแบบของงานปริทรรศน์, ทัศนะเชิงวิจารณ์และวิธีวิจารณ์ในกรอบของความประนีประนอมตามแบบวิถีไทย

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

ฝรั่งกับดนตรีไทย
ผลได้ผลเสียที่ควรพิจารณากันบ้าง

รศ.น.พ. พูนพิศ อมาตยกุล

เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่า ฝรั่งชาติแรกที่เข้ามามีสัมพันธไมตรีกับไทยเราคือโปรตุเกส แต่มาทำมาค้าขาย ไม่ได้เอาใจใส่ที่จะใช้อำนาจเข้ายึดครองเหมือนชาติอื่นๆ ไทยเราก็ได้ขนมต่างๆของโปรตุเกสไว้เป็นแบบเท่านั้น ชาติต่อมาคือฝรั่งเศส อันเป็นชาติแรกที่เข้ามาข้องกับวัฒนธรรมไทยมาก และในส่วนที่เกี่ยวกับดนตรี ก็มี ลาลูแบร์ [1] (พ.ศ. 2330) ได้บันทึกโน้ตเพลงไทยไว้เพลงหนึ่ง ชื่อ เพลงสายสมร อันเป็นเรื่องที่นักค้นคว้าหลายคน ได้เขียนเกี่ยวกับเพลงนี้ไว้หลายแนวด้วยกัน [2][3][4]

อังกฤษ เป็นชาติที่สามที่เข้ามายุ่งเกี่ยวกับดนตรีไทย แต่ไม่ใช่ในเชิงบันทึกอย่างลาลูแบร์ ไม่ได้สนใจในเพลงไทย แต่เพราะอังกฤษเข้ามาในลักษณะของทหาร [5] คือทั้งวังหน้าและวังหลวง ให้นายทหารอังกฤษเข้ามาฝึกทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่ง (ร้อยเอกน้อกซ์ และร้อยเอกอิมเปย์ ตามลำดับ) ทหารอังกฤษก็นำเพลงก๊อดเซฟเดอะควีน (เพราะสมัยนั้นเป็นสมัยของสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรียครองราชย์) เข้ามาเป่าเป็นเพลงคำนับเวลาเสด็จออก และเป็นผลให้ไทยเราได้เรียนรู้ถึงความจำเป็นที่จะต้องมีเพลงคำนับอย่างฝรั่ง อันเป็นต้นกำเนิดของการเกิดเพลงสรรเสริญพระบารมีในสมัยรัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2431) [6] นับว่าอังกฤษเป็นครูสอนบทเรียนบทแรกให้ไทยเราเรื่องความสำคัญของเพลงชาติอันเกี่ยวเนื่องด้วยการแสดงออกถึงเอกราชของชาติไทย มีฝรั่งดัช (ฮอลันดา) เป็นตัวกระตุ้นโดยวิธีการขอเพลงสรรเสริญพระบารมีไทยไปซ้อมเพื่อเตรียมรับเสด็จ สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง รัชกาลที่ 5 ณ

---

[1] De la Loubère, Monsieur . มองซิเออร์ เดอ ลา ลูแบร์ **ราชอาณาจักรสยาม พ.ศ.2330** เอกสารแปลเป็นภาษาไทยโดย สันต์ โกมลบุตร กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์ก้าวหน้า, 2512

[2] นริศรานุวัดติวงศ์ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา และ ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จเจ้าฟ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา **สาสน์สมเด็จ** เล่มที่ 23 กรุงเทพฯ : องค์การค้าครุสภา, 2526

[3] ชลหมู่ ชลานุเคราะห์ "เกร็ดดนตรีที่น่ารู้" **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ม.ร.ว. พรพุทธ วรวุฒิ** กรุงเทพฯ :บริษัทเพื่อนพิมพ์จำกัด, 2530

[4] มนตรี ตราโมท "การแปลบทร้องเพลงสายสมรเป็นภาษาไทย โดยบุคคลต่าง ๆ" การติดต่อส่วนตัว 2529

[5] พูนพิศ อมาตยกุล "ประวัติกองดุริยางค์กองทัพบก" หนังสืออนุสรณ์ **วันไหว้ครูกองดุริยางค์กองทัพบก** กรุงเทพฯ :ห.จ.ก. ป.สัมพันธ์พาณิชย์ , 2529 (พิมพ์ครั้งที่ 2 ใน**ศิลปวัฒนธรรม** ปีที่ 8 ฉบับที่ 3 (มกราคม พ.ศ.2530)

[6] สุกรี เจริญสุข **99 ปี เพลงสรรเสริญพระบารมี** เรือนแก้วการพิมพ์, 2530

เมืองปัตตาเวีย (จาร์การ์ต้า ปัจจุบัน) เมื่อปี พ.ศ. 2416 แล้วไทยไม่มีให้ เพราะเราขอยืมอังกฤษมาใช้ ก่อนที่จะมีของเราเอง

อเมริกัน เป็นชาติต่อมาที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับเพลงไทย โดยนำเรือรบชื่อเทนเนสซี่เข้ามาจอดเยี่ยมและผูกสัมพันธไมตรีในสมัยรัชกาลที่ 5 แล้วนำแตรวงทหารเรือขึ้นฝั่งมาตั้งบรรเลงให้ไทยฟัง ไทยติดใจก็หาซื้อแตรฝรั่งมาเป่าเพลงไทยกันบ้าง แถมได้เพลงไทยสำเนียงฝรั่งเข้ามาใช้เล่นออกภาษาหลายเพลง เช่น เพลงยีเฮ็ม เพลงมาร์ชิ่งทูจอร์เจีย แล้วแถมได้ครูฝรั่งอเมริกันเชื้อชาติอิตาเลียนเข้ามาช่วยเป็นครูสอนแตรวงทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ เกิดเป็นการประสมวงแบบใหม่ขึ้น คือ โยธวาทิต ฝรั่งอเมริกันอิตาเลียนคนนั้นชื่อ **ครูฟุสโก**

เยอรมันเป็นชาติต่อมาที่สอนดนตรีสากล และการแยกเสียงประสานให้คนไทยคนแรก คือ **สมเด็จเจ้าฟ้าพระนครสวรรค์วรพินิต** ทูลกระหม่อมพระองค์นี้ ทรงเชี่ยวชาญดนตรีสากลและทรงพระนิพนธ์เพลงสากลขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศไทย [7] จนเหล่านักดนตรีสากลของเมืองไทยพากันสรรเสริญว่าท่านเป็นบิดาแห่งเพลงไทยสากล ทั้งๆที่ตลอดพระชนมายุของท่าน ได้ทรงงานไว้มากมายหลายสาขา แต่ไม่มีใครยกย่องท่านเพราะยังค้นคว้ากันไปไม่ละเอียด และในวงการดนตรีไทยก็ยกย่องว่าท่านเป็นนักดนตรีและนักประพันธ์เพลงไทยชั้นเยี่ยม ไม่แพ้ท่านครูมีแขก (พระประดิษฐ์ไพเราะ [มี ดุริยางค์กูร])

เมื่อถึงตอนนี้ก็จะเห็นได้ว่า ฝรั่งที่เข้ามานำเพลงสากลและความรู้ทางสากลเข้ามาให้ไทยเรา ที่จะร่ำเรียนดนตรีไทยยังไม่ปรากฏว่าฝรั่งคนใดสนใจลึกซึ้งถึงจะลงทุนลงแรงเรียน

แต่มีฝรั่งชาติเยอรมัน ที่สนใจในดนตรีไทยมาก และได้ทำการศึกษาเรื่องดนตรีไทยอย่างละเอียด ฝรั่งคนนี้ชื่อ **ศาสตราจารย์สะตุ๊มฟ์** (Stumpf) [8] ศาสตราจารย์สะตุ๊มฟ์ได้พบกับนักดนตรีไทยวงใหญ่ซึ่งนายบุศย์ มหินทร์ บุตรชายของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ยกวงไปแสดงที่ยุโรปเมื่อปี พ.ศ. 2444 แล้วทำการบันทึกเพลงไทยประเภททยอยลงแผ่นเสียงไว้ (ที่พบแล้วมีเพลงทยอยญวน) พร้อมกับถ่ายรูป และสัมภาษณ์นักดนตรี กับทั้งได้ตีพิมพ์เรื่องราวของดนตรีไทยในคราวนั้นเป็นเอกสารทางวิชาการ (ภาษาเยอรมัน)[9] อันเป็นเอกสารทางวิชาการดนตรีต่างชาติชิ้นแรกของยุโรป เรียกได้ว่า

---

[7] ศิริรัตนบุษบง, พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้า และ พูนพิศ อมาตยกุล **ทูนกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรี** กรุงเทพฯ : บริษัท จันวาณิชย์ จำกัด, 2524

[8] เจริญชัย ชนไพโรจน์ "เอกสารวิจัยดนตรีไทยโดยศาสตราจารย์สะตุ๊มฟ์ ชาวเยอรมัน" การติดต่อส่วนตัว และได้รับการแปล ย่อเป็นภาษาอังกฤษ โดยดร. ฮันส์ เพ้นท์ (มหาวิทยาลัยเชียงใหม่) การติดต่อส่วนตัว ไม่มีการตีพิมพ์ พ.ศ.2529

[9] เจริญชัย ชนไพโรจน์ "แถบบันทึกเสียงเพลงไทย ถ่ายจากแผ่นเสียงโบราณ ของเยอรมัน" การติดต่อส่วนตัว

นอกเหนือเอกสารทางวิชาการของดนตรีฝรั่งด้วยกันเองแล้ว ในยุโรปยุคนั้น ไม่เคยศึกษาเรื่องดนตรีต่างประเทศทางตะวันออกมาก่อนเลย ไม่เคยเขียนรายงานละเอียดเท่าที่ศาสตราจารย์สะตุ๊มฟ์ได้เขียนไว้ ต่อมาศาสตราจารย์ผู้นี้ ได้หันมาสนใจดนตรีต่างประเทศมากขึ้น และเป็นบิดาของการศึกษาดนตรีสาขาวิชาดนตรีต่างประเทศ ที่เรียกว่าวิชา **เอ็ทโน มิวสิโคโลยี่** (Ethno - Musicology) ดนตรีไทยจึงได้ชื่อบันทึกลงในประวัติของสาขาวิชานี้ว่า เป็นดนตรีชาติแรกในโลกที่ได้มีการวิจัยในทางเอ็ทโน มิวสิโคโลยี่ [10] เป็นที่น่าเสียดายว่าต่อจากนั้น ฝรั่งได้หันไปสนใจดนตรีอินโดนีเซีย จีน และญี่ปุ่น มากกว่า เรื่องเพลงไทยที่ฝรั่งเขียน จึงหายเงียบไป

คุณพระเจนดุริยางค์ (ปีติ วาทยกร) ที่เรายกย่องท่านเป็นบรมครูแห่งดนตรีสากลคนหนึ่งของไทยเรานั้น แม้ว่าท่านจะมีเชื้อชาติอเมริกัน แต่ก็เป็นไทยโดยกำเนิด ท่านยอมรับว่า ท่านไม่มีความรู้ลึกซึ้งในเรื่องของดนตรีไทยแท้ แต่ท่านก็เป็นคนหนึ่งที่ได้พยายามช่วย กรม ศิลปากร เขียนบทความเรื่องเพลงไทยเป็นภาษาอังกฤษ[11] ได้แยกเสียงประสานเพลงไทยไว้ใช้บรรเลงด้วยวงดุริยางค์สากล ของกรมศิลปากรหลายเพลง อาทิ เพลงพม่ารำขวาน เพลงปฐม เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ เป็นต้น เรียกว่าท่านก็เป็นฝรั่งอีกคนหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญต่อเพลงไทย และด้วยลูกศิษย์ของคุณพระเจนดุริยางค์นี้เอง มีผลให้ไทยเราสามารถบันทึกเพลงไทยเดิมไว้เป็นโน้ตสากลแบบจริงจัง อันเป็นงานที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ และหม่อมเจ้าหญิงหลายพระองค์ที่เป็นพระธิดาได้ทรงสนับสนุนให้มีการบันทึกแผ่นเสียง (แผ่นเสียงราชบัณฑิต) [12] และต่อมาก็บันทึกโน้ตเพลงโหมโรงสำหรับปี่พาทย์ มีโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่องต่าง ๆ จำนวนมากมาย เป็นสมบัติของชาติที่สำคัญยิ่ง โดยมีบรรดาท่านครูใหญ่หลายท่านมาร่วมบอกเพลง อาทิ พระยาเสนาดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จางวางทั่ว พาทยโกศล ฯลฯ มาช่วยกันบอกเพลงให้บันทึกไว้เป็นโน้ตสากล ท่านที่ประสงค์จะเรียนรู้ในรายละเอียด อาจจะขอชมได้ที่ห้องสมุดดนตรี ทูลกระหม่อมบริพัตร หอสมุดแห่งชาติ ถนนสามเสน กรุงเทพมหานคร

---

[10] สุกรี เจริญสุข และ พูนพิศ อมาตยกุล " การสนทนาเรื่องกำเนิดของวิชา เอทโน มิวสิโคโลยี่ มหาวิทยาลัยมหิดล ยังไม่มีเอกสารตีพิมพ์ พ.ศ.2529

[11] Pra Chen Duriyang "Thai Music" Department of Fine Arts, Bangkok, 1969

[12] พัฒนายุ ดิศกุล, หม่อมเจ้า "แผ่นเสียงราชบัณฑิต" **อนุสรณ์ในงานออกพระเมรุ พระศพ ม.จ. พัฒนายุ ดิศกุล** พ.ศ.2515

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง มีฝรั่งผ่านไปผ่านมา อยู่เมืองไทยบ้างในเวลาสั้น ๆ หลายคนที่สนใจในเรื่องของดนตรีไทย แต่ไม่มีใครสักคนที่ลงทุนลงแรง เสียเวลามาร่ำเรียน ขนาดคลุกคลีกินนอนในวงดนตรีไทยเท่ากับคนอเมริกานายหนึ่งที่ชื่อ **เดวิด มอร์ตั้น** (David Morton) ซึ่งเดินทางจากแคลิฟอร์เนียเข้ามาสมัครเป็นลูกศิษย์ของบ้านดนตรีหลวงประดิษฐไพเราะ ก่อนที่บ้านบาตรจะถูกขาย ได้สนิทสนมกับกรมศิลปากร ได้ช่วยท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ เขียนหนังสือเกี่ยวกับดนตรีไทยเป็นภาษาอังกฤษหลายเล่ม โดยแปลออกจากหนังสือไทยของเดิม เช่นเรื่องมโหรีปี่พาทย์ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพเคยทรงนิพนธ์ไว้เป็นภาษาไทยอยู่แล้ว[13] ได้เป็นศิษย์ของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้พบปะต่อเพลงกับครูเทียบ คงลายทอง อาจารย์มนตรี ตราโมท ครูจิรัส อาจณรงค์ ฯลฯ ในที่สุดก่อนกลับไปสหรัฐ ได้หาทุนมาได้ก้อนหนึ่ง ทำการบันทึกเพลงไทยทางท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) หลายต่อหลายเพลง เพื่อนำกลับไปใช้เป็นข้อมูล และดูเหมือนว่าจะเป็นสมบัติของมหาวิทยาลัย ยู ซี แอล เอ ในขณะนี้ เดวิด สามารถตีฆ้องวงตีระนาดเอก เป่าขลุ่ย ได้ ในการบันทึกเสียงเพลงก็ใช้นักดนตรีไทยในความควบคุมของพันตรีเสนาะ หลวงสุนทร มีนักร้องคนสำคัญ เช่น ครูสุคนธ์ พุ่มทอง อาจารย์จันทนา พิจิตรคุรุการ ครูประชิต ขำประเสริฐ และครูอุ่น บัวเอี่ยม เป็นอาทิ เรียกว่า บรรดาเพลงเถาที่มีชื่อเป็นเอกหลายเพลง ได้ใส่ลงในม้วนเทป กลายเป็นครูม้วน หรือครูแถบ เดินทางไปอยู่อเมริกาพร้อมกับการเดินทางกลับบ้านของอาจารย์เดวิด มอร์ตั้น เท่าที่จำได้ขณะเขียนรายงานนี้ มีเพลงเขมรไทรโยคเถา (ใหญ่) คือเขมรไทรโยค 4 ชั้น 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้าเถาใหญ่ (สี่ สาม สอง หนึ่ง) เพลงช้างกินใบไผ่ เพลงแสนคำนึงเถา เพลงธรณีกันแสงเถา (ทางหลวงประดิษฐไพเราะ) เพลงมาลีหวนเถา ฯลฯ ล้วนแต่เป็นเพลงยาวๆ ยากๆ ที่คนไทยไม่ค่อยได้ยินกันนัก

เรียกได้ว่ามาคราวนั้น อยู่เมืองไทยปีเศษ เดวิด มอร์ตั้น หอบเอาความรู้จากเมืองไทย โดยเฉพาะในเรื่องของดนตรี ปี่พาทย์ กลับไปเป็นกองพะเนินเทินทึก จนสามารถเขียนวิทยานิพนธ์ปริญญาเอก และออกมาเป็นหนังสือตำราดนตรีไทยในภาคภาษาอังกฤษ **The Traditional Music of Thailand** [14] พร้อมข้อมูลดิบเป็นเทปเพลงอีกมากมายมหาศาล

---

[13] Dhanit Yupho and David Morton “Thai Musical Instruments” Department of Fine Arts, 2 nd, Ed, 1971

[14] David Morton **Traditional Music of Thailand** University of California Press, 1976

ถึงกระนั้น เดวิดก็เอาไปได้ไม่มาก เมื่อหันมามองของเก่าที่เรามีอยู่ เท่าที่เดวิดเขียนออกมาในหนังสือเล่มนั้น เขียนถึงทฤษฎีของดนตรีไทย การประสมวงไทย เทคนิคการบรรเลงบ้าง เพียงพอที่คนอ่านฝรั่งจะเข้าใจในเพลงไทยได้ แต่ไม่ได้รายละเอียดที่สำคัญอีกมากมายหลายอย่าง รวมทั้งเรื่องเพลงขับร้องนั้น เดวิดไม่ได้แตะต้องเลยก็ว่าได้ เพราะขาดความเข้าใจในภาษาไทย จึงไม่เขียน

นอกจากเดวิดแล้ว ยังมีฝรั่งเชยๆ อีกหลายคน ที่เข้ามาสัมผัสเพลงไทยเพียงพื้นผิว [15] แล้วเอาไปเรียบเรียงขึ้นเป็นบทความ เขียนทั้งติ และชมดนตรีไทยในแง่มุมต่างๆ จนถึงบางคนกล่าวว่า การร้องเพลงของไทยเรานี้เสียงร้องโหยหวนน่าหวาดกลัวหรือน่าสะพึงกลัวเป็นยิ่งนัก

จากนั้นก็ยังมีประปราย จนถึงยุค พ.ศ. 2512 ถึงปัจจุบัน เราจึงได้พบฝรั่งอีกคนหนึ่ง รายนี้เข้ามาอาศัยอยู่ในเมืองไทยเลยทีเดียว มีบ้านไทย พูดไทย มีเมียไทย มีลูกถือสัญชาติไทย มีชื่อเป็นภาษาไทยของตัวเอง ท่านผู้นี้คืออาจารย์บุรุษ เกษกรรณ หรือชื่อทางฝรั่งว่า บรูซ แกสตั้น (Bruce Gaston)

อาจารย์บรูซ เรียนดนตรีสากลและเชี่ยวชาญดนตรีสากลมาก่อน ฝีมือเปียโนของท่านนั้นจับใจนัก และเล่นเปียโนได้ทุกแบบ ไม่ว่าจะเป็นคลาสสิก ประกอบการขับร้องเพลงมหาอุปรากร เรื่อยไปจนถึงแจ๊ส ร็อค ฯลฯ เมื่อมาอยู่เมืองไทย ก็เข้าสำนักครูบุญยง เกตุคง ซึ่งเป็นปรมาจารย์ทางดนตรีที่วิชากล้าแข็งมากที่สุดคนหนึ่งในยุทธจักร อาจารย์บรูซเรียนดนตรีไทยอย่างจริงใจและจริงจัง ตีระนาดเอก ตีฆ้อง ตีฉิ่ง ตีกลอง และจำเพลงได้มาก เรียกว่ามือเหนือกว่า เดวิด มอร์ตั้น ในทุกทางในเชิงปฏิบัติ และในด้านความรู้ที่เกี่ยวข้องกับตลาดเพลงของคนไทย

อาจารย์บรูซมีภาษีเหนือกว่าฝรั่งทั้งหลายในอดีตเพราะอยู่ในเมืองไทยนานกว่าใครทั้งหมด มี**ครูบุญยง เกตุคง ครูบุญยัง เกตุคง** และอีกหลายท่านที่ร่วมงาน อาทิ **ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์** (ปี่) **ครูโสภณ ซื่อต่อชาติ** (ซออู้ ขิม ขลุ่ย) บรรดาท่านครูเหล่านี้ รวมกันแล้ว เท่ากับเป็นเอ็นไซโคพิเดียดนตรีไทยเล่มใหญ่บวกเข้ากับคอมพิวเตอร์แทบจะเรียกว่ามีความพร้อมทั้งในข้อมูลทางทฤษฎีและการปฏิบัติ แถมยังมีสมรรถภาพทำงานร่วมกันได้อย่างดีต่อเนื่อง สม่ำเสมอ มีผลงานทั้งในระดับชาติและระดับอินเตอร์เนชั่นแนล คือได้ผ่านงานต่างประเทศมาแล้วไม่ว่าจะเป็น ยุโรป อเมริกา และในอาเซีย จนแม้แต่งาน

---

[15] พูนพิศ อมาตยกุล “ฝรั่งเขียนเรื่องดนตรีไทยไว้อย่างไร” สยามสังคีต **สยามรัฐรายวัน** 3 ตอน (18, 25 กุมภาพันธ์ และ 4 มีนาคม 2530)

ใหญ่ๆ ระหว่างชาติที่สำคัญเช่นงาน “เอ็กซ์โป” ที่แคนาดา ชื่อเสียงของวง *ฟองน้ำ* ในความควบคุมของอาจารย์บรูซก็ได้ปรากฏมาแล้ว

อาจารย์บรูซ ได้ดำเนินชีวิต และวางรากฐานในเรื่องของดนตรีไทยมาช้านาน อาศัยที่ท่านพูดภาษาไทยได้คล่องมาก มีความรู้และฝีมือดี ก็ได้รับการยกย่องให้เป็นอาจารย์ในระดับอุดมศึกษา ได้มีโอกาสสัมผัสใกล้ชิดกับเยาวชนชั้นระดับความรู้ของชาติ อาจารย์ไม่เคยลืมความเป็นไทย เมื่อออกแสดงในรายการสำคัญก็มักแต่งตัวอย่างไทยแท้ เช่น ใส่เสื้อคอปิดกระดุมห้าเม็ด (ราชปะแตน) เวลาแสดงก็บรรยายด้วยตนเองเป็นภาษาไทย เรียกว่าอาจารย์เข้าถึงวัฒนธรรมไทยและพยายามประพฤติปฏิบัติให้เป็นไทยที่สุดเท่าที่จะทำได้

อาจจะเป็นเพราะอาจารย์บรูซเป็นฝรั่ง บางทีอาจารย์ก็คิดอย่างฝรั่ง แล้วนำความคิดอย่างฝรั่งมาคลุกเคล้ากับวัฒนธรรมไทย ตัวอย่างที่เห็นชัดก็คือสมัยเมื่อท่านยังสอนที่วิทยาลัยพายัพ เมืองเชียงใหม่ ท่านได้นำอุปรากรไทยเรื่องชูชก ความช่างคิดของอาจารย์บรูซในการทำฉาก ทำเพลงประกอบ ชมแล้วก็เห็นว่าเข้าทีไม่หยอก ดีมากสำหรับแนวความคิดที่ทำฉากเป็นปากอ้าเพราะชูชกเป็นคนละโมภ การวางโครงสร้างดำเนินเรื่องดำเนินไปข้างหน้าอย่างรัดกุมไม่น่าเบื่อหน่าย วัยหนุ่มสาวย่อมดูได้อย่างสบาย หลังจากสำเร็จเรื่องชูชก อาจารย์ก็ทำเรื่องสังข์ทองเปรียบเทียบกับละครเยอรมันต่อไปอีก ในขณะเดียวกันก็รับทำเพลงประกอบภาพยนตร์ไทยหลายเรื่อง ที่มีชื่อมากคือเรื่องเงาะป่า ล้วนเป็นลักษณะที่สรุปได้ว่า **ดึงตะวันออกมาชิดตะวันตกโดยให้มีช่องว่างน้อยที่สุด** เรื่อยไปจนถึงละครทีวีเรื่องระนาดเอก ฯลฯ อีกมาก

อาจารย์บรูซ ได้เปรียบฝรั่งคนอื่น ๆ ในอดีตตรงที่มี “สื่อ” ช่วย สื่อนั้นก็คือภาพยนตร์ทีวี หนังสือพิมพ์ ชื่อเสียงของอาจารย์ก็ปรากฏไปทั่ว จนสถาบันใหญ่ ๆ หลายแห่งมีความมั่นใจในฝีมือ เช่น ธนาคารกรุงเทพจำกัด ได้มอบหมายให้ประพันธ์ **เจ้าพระยาคอนแชร์โต้** ซึ่งเล่นมาแล้วหลายครั้งทั้งในวันเปิดสำนักงานใหญ่ของธนาคารที่ถนนสีลม เล่นออกอากาศทางรายการครอบจักรวาลของคุณชายถนัดศรี สวัสดิวัฒน์ เล่นหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และอาจจะนำส่วนหนึ่งของงานนี้ไปแสดงในที่อื่นอีกหลายครั้งที่ผู้เขียนไม่ทราบ บางครั้งแสดงให้ชาวต่างประเทศทั้งคณะใหญ่ ๆ ได้ชมเป็นการพิเศษ เรื่อยมาจนถึงองค์การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยได้มอบหมายให้แต่งเพลงเชิญชวนท่องเที่ยวประเทศไทยในปี 2530 นี้ โดยร่วมงานกับ คุณสมเถา สุจริตกุล ดังที่คุณชายถนัดศรี นำออกในรายการครอบจักรวาลเมื่อเดือนกันยายน 2530 นี้

การดึงเอาตะวันออกไทยไปชิดตะวันตกของฝรั่งด้วยฝีมือของอาจารย์บรูซ เป็นของใหม่มาก ไม่เคยปรากฏมาก่อน อาจารย์ใช้ความคิดฝรั่ง แต่อาศัยเครื่องดนตรีไทยมาประกอบแล้ว เพิ่มเครื่องดนตรีฝรั่งทั้งเก่าและใหม่บางอย่างเข้าไปในวงฟองน้ำ มีทั้ง เปียโน

พิณฝรั่ง กิตาร์ และที่สำคัญล้ำยุคคือใส่เครื่องไฟฟ้า “ซินทิไซ้เซ่อร์” ลงไปในวงด้วย เครื่องมือชิ้นนี้ทำให้เกิดเสียงต่าง ๆ แปลกหูไปจากแนวเดิมของไทยเป็นอันมาก เยาวชนจำนวนหนึ่งก็ยินดีและถ้าเป็นฝรั่งต่างประเทศด้วยกันแล้ว เห็นเป็นเรื่องทันสมัยแปลกแนวไปจากวงดนตรีผสมที่เคยเห็น ๆ มาช้านาน ก็ย่อมเกิด “ความทึ่ง” ในดนตรีประเภทใหม่นี้เรียกได้ว่า อาจารย์บรูซ ให้กำเนิดดนตรีแบบใหม่ขึ้นในเมืองไทยที่ท่านอาศัยอยู่

วงฟองน้ำ เป็นชื่อวงดนตรีร่วมสมัยของอาจารย์บรูซ มีเล่นเพลงไทยจริงๆ ไม่ประสมฝรั่งก็เคยทำบ้าง เรียกว่าไม่ผิดแนวทำนองเพลงที่ท่านผู้แต่งได้แต่งไว้ แต่บางครั้งก็ใส่เครื่องดนตรีฝรั่งและเครื่องไฟฟ้าเข้าไป อันเป็นเอกลักษณ์ของวงฟองน้ำโดยเฉพาะในเพลงบางเพลงที่ท่านเห็นว่าเหมาะ หรือเพลงที่ท่านกับครูช่วยคิดขึ้นใหม่

ผู้เขียนมีความเห็นว่า อาจารย์บรูซ กำลังอยู่ในระยะ “ แสวงหา ” ความประสานสมกลมกลืนระหว่างตะวันออกไทยกับตะวันตกฝรั่ง ผู้ที่เป็นนักวิชาการใหม่ ๆ ไม่ว่าไทยหรือเทศมักพยายามหาหนทางทดลองนั่น ทดลองนี่ หาจุดประสานสมกลมกลืน หากได้สิ่งใหม่ขึ้นมาสู่ความนิยมก็เท่ากับว่าเป็นผู้ค้นพบการประสมวงประเภทนั้น ๆ ดนตรีไทยของเดิมยังอยู่อย่าง ไทย ๆ มิได้ถูกลบเลือน แต่โลกกลับได้รูปแบบใหม่ของวงฟองน้ำออกมาจากฝีมือของอาจารย์ บรูซ นี่ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่งของฝรั่งที่มาเกี่ยวข้องกับดนตรีไทย ซึ่งบางคนอาจไม่เข้าใจ หรืออาจจะไม่ชอบก็ได้ สำหรับตัว**อาจารย์บรูซเอง ได้เคยกล่าวไว้ว่า ต้องการให้คนเก่ากับดนตรีเก่า สามารถเล่นรวมกับคนใหม่และดนตรีใหม่ให้ได้ ท่านมิได้หมายใจว่าเพลงที่ท่านแต่งขึ้นนั้นจะต้องไพเราะ รับใช้สังคมเพื่อการบันเทิงเพียงอย่างเดียว เหมือนที่คนไทยเคยปฏิบัติกันมาช้านาน แต่ต้องการให้เพลงนั้นเกิดขึ้นเป็นเพลงใหม่ไม่ใช่เพลงไทย และไม่ใช่เพลงสากล**

ดังนั้นเราจึงไม่ควรยึดว่า วงดนตรีฟองน้ำจะเล่นเพลงไทยไปเสียหมดทุกครั้ง เพราะไม่ใช่วงดนตรีไทย แต่เป็นวงดนตรี **“รวมสมัย”** (ไม่ใช่ร่วมสมัย)[16] ท่านว่าของท่านอย่างนี้เข้าใจยาก

พิจารณากันอย่างสายตาที่เปิดกว้างจะเห็นว่า แบบอย่างที่อาจารย์บรูซกำลังทำอยู่ในขณะนี้ ก็คงจะขึ้นต้นคล้ายกับสมัยก่อนที่เรานำเอาเปียโน ไวโอลิน แอคคอเดี้ยน เข้าไปประสมกับวงเครื่องสายไทยเกิดเป็นวงเครื่องสายประสมต่าง ๆ ขึ้นมา และเป็นที่นิยมกันมาจนทุกวันนี้ และถ้าจะผสมเครื่องดนตรีฝรั่งเข้ากับวงปี่พาทย์มโหรี เราก็ได้เห็นท่าน พลโท

---

[16] ดนู ฮันตระกูล “ สัมภาษณ์อาจารย์บรูซ แกสตั้น” **สูจิบัตรวงฟองน้ำ** (12 ต.ค. 2527) โรงเรียนดนตรีศศิลิยะ กรุงเทพฯ : บริษัทสยามราษฎร์ จำกัด , 2528

หม่อมหลวงขาบ กุญชร อดีตอธิบดีกรมประชาสัมพันธ์ สมัย พ.ศ. 2500 เคยผสมวงมโหรีเข้ากับวงดนตรีสากลกรมประชาสัมพันธ์ เกิดเป็นวงประสมใหม่เรียกว่า **"วงสังคีตสัมพันธ์"** หรือบางท่านเรียกว่า **วงสังคีตประยุกต์**มาแล้ว ดังนั้นหากอาจารย์บรูซจะทำขึ้นบ้าง โดยใส่โน่น เติมนี่เข้าไปในวงปี่พาทย์ไม้นวมหรือไม้แข็ง ก็ไม่ควรจะเห็นว่าแปลกแหวกแนวอันใดจนจะถือว่าผิดร้าย แล้วอาจารย์ก็ตั้งชื่อวงใหม่นี้ว่า "วงฟองน้ำ"

ความเฉลียวฉลาดของอาจารย์บรูซ ไม่ได้มีแต่เพียงความคิดประดิษฐ์ของใหม่ขึ้นเท่านั้น ทว่ายังรู้จักปรัชญาชีวิตคนไทย ด้วยการเดินตามผู้ใหญ่ สุนัขไม่กัดอีกด้วย เรื่องนี้คงไม่ต้องอธิบายกันมาก เพราะเราก็ได้เห็นกันอยู่แล้วว่า ไม่เคยมีใครวิจารณ์วงดนตรีฟองน้ำอย่าง รุนแรงเลย

ผู้เขียนเคยได้คุยกับอาจารย์บรูซเป็นเวลานานๆ เคยไต่ถามความประสงค์ของท่านในการทำเพลงประสมแนวใหม่ขึ้นนี้ ท่านก็ตอบคำถามต่างๆ อย่างตรงไปตรงมาว่า ต้องการให้เกิดภาพพจน์อย่างนั้นอย่างนี้ จึงใส่เสียงอย่างนี้ อย่างนั้นลงไป อันเป็นจินตนาการที่ท่านมีสิทธิ์จะคิดจะสร้างขึ้นได้ เคยเขียนเรื่องวงดนตรีฟองน้ำ [17] เรื่องเจ้าพระยาคอนแชร์โต้ตีพิมพ์ลงในคอลัมน์ "สยามสังคีต"[18] หนังสือ**สยามรัฐรายวัน** รวมทั้งได้ทำหน้าที่บรรยายรายละเอียดของคอนแชร์โต้บทนี้หน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการแสดงที่หอประชุมใหญ่ชั้น 20 ตึกธนาคารกรุงเทพ ฯ สำนักงานใหญ่ ถนนสีลมมาแล้ว ทั้งนี้เพื่อจุดประสงค์อย่างเดียวที่ว่า จะได้ช่วยเป็นสื่อให้ผู้ฟังหรือผู้อ่านได้เข้าใจในผู้ประพันธ์เพลงได้ดีขึ้นว่าอาจารย์บรูซมีจุดยืนที่ใด ต้องการให้เพลงที่ท่านแต่งใหม่นี้ ออกมาในรูปแบบใด ผลแห่งการปฏิบัติการครั้งนั้นก็มีปฏิกิริยาย้อนกลับหลายรูปแบบ ซึ่งผู้เขียนไม่เคยเล่าให้อาจารย์บรูซฟังเลย แต่จะขอเล่าไว้ในที่นี้ว่ามีทั้งบวกและลบ เช่น

นักดนตรีคลาสสิกคนหนึ่งบอกว่า รูปแบบเป็นคอนแชร์โต้โบราณสมัยบาโร้คกลายๆ แปลกหู แปลกตา ไม่น่าสนใจนัก ถ้าไม่ได้หมออธิบาย ก็คงไม่รู้เรื่อง มองไม่เห็นภาพแควปิง วัง ยม น่าน ไหลมารวมกันที่ปากน้ำโพ แล้วไหลมารวมกันเป็นแม่น้ำเจ้าพระยาไปออกปากน้ำ

---

[17] พูนพิศ อมาตยกุล "วงดนตรีฟองน้ำ การผสมผสานแนวใหม่ของโลกดนตรี" **สูจิบัตรวงฟองน้ำ** โรงเรียนดนตรีศศิลิยะ กรุงเทพฯ : บริษัทสยามราษฎร์ จำกัด , 2528

[18] พูนพิศ อมาตยกุล "เจ้าพระยาคอนแชร์โต้เพลงไทยแนวแปลกของครูบุญยง เกตุคง และครูบุรุษ เกษกรรณ" สยามสังคีต **สยามรัฐรายวัน** (29 ธันวาคม 2525), หน้า 9

ท่านผู้ใหญ่นิยมคลาสสิกยุคโรแมนติกท่านหนึ่งบอกว่า ผมผิดหวัง นึกว่าจะเป็นเปียโนคอนแชร์โต้ที่ใช้วงดุริยางค์ขนาดใหญ่บรรเลงร่วมกับการเดี่ยวเปียโน ไม่นึกว่าจะออกมาเป็นวงประสมไทยแบบนี้

ท่านผู้ใหญ่อีกคนหนึ่งของธนาคารกรุงเทพจำกัด บอกกับผู้เขียนว่า คนฟังหลายคนอาจจะว่า ธนาคารใจถึง ยอมรับความคิดใหม่ๆ ของศิลปินใหม่ๆ เรื่องนี้ต้องอาศัยเวลาเป็นเครื่องพิสูจน์ หากอยู่ในความนิยมก็นับว่าโชคดี หากไม่อยู่ในความนิยม ก็เป็นเรื่องของการสร้างของขึ้นใหม่ชิ้นหนึ่งเท่านั้นเอง

สุภาพสตรีชาวจุฬาฯ คนหนึ่งบอกว่า วันที่ออกอากาศทางทีวีกับคุณชายถนัดศรีนั้น ถ้าไม่มีภาพแคว แม่น้ำ พระปรางค์วัดอรุณ มาประกอบสลับกับภาพวงดนตรีที่บรรเลงแล้ว เพลงนี้ฟังไม่รู้เรื่องไม่เห็นภาพแน่นอน

นักศึกษาธรรมศาสตร์คนหนึ่งบอกกับผู้เขียนว่า ผมพยายามนั่งฟัง อัดเทปมาฟัง หลับตาฟังแล้ว เห็นว่าอาจารย์บรูซได้พยายามมากทีเดียวในเรื่องนี้ แต่สงสัยว่าคนไทยยังไม่พร้อมที่จะยอมรับคอนแชร์โต้บทนี้ เพราะทันสมัยเกินไปสำหรับยุคของเรา

นักหนังสือพิมพ์คนหนึ่งอ่านบทความของผู้เขียน แล้วถามตรง ๆ ว่า ได้ค่าเขียนบรรยายเรื่องเจ้าพระยาคอนแชร์โต้เป็นเงินเท่าไร เรื่องนี้ผู้เขียนก็ได้แต่หัวเราะ เพราะสมัยนั้นเขียนให้**สยามรัฐ**ฟรีๆ ส่วนเนื้อหาสาระที่ควรจะวิจารณ์ตามแบบนักหนังสือพิมพ์ไม่ได้พูดเลยสักคำเดียว

ที่เมืองเชียงใหม่ นักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่ตื่นเต้นมาก ที่วงฟองน้ำขึ้นไปบรรเลงเพลงเจ้าพระยาคอนแชร์โต้ที่นั่น อาจารย์ผู้สอนวิชาดนตรีกับชีวิตมนุษย์ แนะนำให้นักศึกษาที่เรียนในชั้นของท่านไปฟัง บังเอิญผู้เขียนขึ้นไปสอนดนตรีที่เชียงใหม่พอดี จึงทำคำบรรยายประกอบไว้ให้เป็นแนวทางก่อน ยังปรากฏในวิดีโอเทปมาจนทุกวันนี้ ทว่าไม่มีใครวิจารณ์เรื่องนี้ว่าดี ไม่ดี ถูกใจหรือไม่ถูกใจเพียงใด

ครูดนตรีไทยอาวุธโสท่านหนึ่ง ผู้เขียนเคารพนบไหว้เสมอบิดา บอกตรงๆ ออกมาว่าอาจารย์บรูซกำลังทำลายดนตรีไทยและไม่ควรประกาศว่าวงดนตรีที่บรรเลงเป็นวงดนตรีไทยเพราะไม่ใช่ไทยแน่ๆ อันนี้รุนแรงหน่อย แต่ก็คิดว่าอาจารย์บรูซคงไม่เดือดร้อนกับคำวิจารณ์นี้เพราะท่านบอกออกมาแล้วว่าเป็นวงดนตรี “รวมสมัย”

ทั้งหมดที่เล่ามา ล้วนเป็นเรื่องของงานชิ้นเดียวคือเจ้าพระยาคอนแชร์โต้ก็ในเมื่อชื่อของเพลงนี้เป็นฝรั่งอย่างเด่นชัด จะนับว่าเป็นเพลงไทยหรือ บางท่านไม่ยอมรับในรูปแบบว่าเข้ากับไทยได้ บางท่านรับเพราะได้ใส่เพลงพื้นบ้านชื่อล่องน่าน เพลงแหย่งก๋างของเมืองเหนือ

เพลง ปูลม เพลงมุล่งสองชั้นและชั้นเดียว เพลงเถรลอยถาด (หรือเถรลอยชาย) และเพลงรัวฉิ่ง เป็นต้น แต่ดูเหมือนว่า คนฟังหลายคนไม่ยอมคิดว่าเป็นเพลงฝรั่ง ด้วยเหตุที่ว่าบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไทยเป็นหลัก เติมด้วยเปียโน พิณฝรั่ง และเครื่องซินทิไซ้เซ่อร์ จึงยากที่จะหาข้อสรุปได้

งานชิ้นอื่นๆ ของอาจารย์บรูซที่ไม่ควรจะลืมก็คือเพลงลาวแพนทางพิณฝรั่ง จำได้ไม่ผิดว่า ผู้บรรเลงเป็นสตรีชาวเยอรมันชื่อ **มิสซิส ลีว์ฟวัน เฮาฮู้ซเซ่น** ซึ่งได้เคยนำออกแสดงทางรายการโทรทัศน์ในรายการหนึ่งในร้อยของธนาคารกรุงเทพมาแล้ว ผู้เขียนก็ได้ฟังหลายหน รวมทั้งนำเทปโทรทัศน์นี้ไปฉายให้ฝรั่งชมเมื่อไปสอนดนตรีไทยในสหรัฐอเมริกาเมื่อต้นปี พ.ศ. 2530 เพื่อให้ฝรั่งได้เห็นว่า เครื่องดนตรีฝรั่ง เช่น พิณ นั้น ก็มีความเหมาะสมที่จะใช้บรรเลงเพลงเดี่ยวของไทยได้ดี

ได้เคยมีนักไวโอลินสตรีอีกคนหนึ่ง มาบรรเลงเพลงไวโอลินคอนแชร์โต้กับวงบางกอกซิมโฟนีออร์เคสตรา เธอชื่อว่าอะไรขณะที่เขียนบทความนี้พยายามนึกก็นึกไม่ออก เป็นอันว่าเธอเป็นชาวต่างชาติอีกคนหนึ่งซึ่งได้ทางเพลงไทย (โน้ตและเทป) ไปจากกรุงเทพฯ แล้วฝึกหัดด้วยตัวเองที่ฮ่องกง และได้สีไวโอลินบันทึกแผ่นเสียง รวมทั้งเทปตลับออกจำหน่าย มีเพลงกระแต เพลงระบำเทพบันเทิงเป็นต้น ฝีมือเธอดีจริง แต่ไม่ได้อารมณ์สมเป็นไทยเท่าใดนัก โดยเฉพาะเพลงกระแตนั้น เป็นกระแตที่ไม่ประเปรียวเอาเสียเลย เทปม้วนนี้ คนไทยในสหรัฐฯฟังแล้วกลับชอบมากกว่าที่บรรเลงทางไทยแท้ แสดงว่ารสนิยมฝรั่งคงเป็นแบบนั้น ผู้เขียนเคยได้ยินเขาเปิดให้แขกฟังในภัตตาคารแห่งหนึ่งที่เมืองซาน แอนโทนิโอ รัฐเท็กซัส เจ้าของร้านเป็นคนไทยชื่อคุณสมพงษ์ สุวรรณสังข์ มีภรรยาเป็นอเมริกัน เปิดร้านอาหารชื่อไทยคิชเช่น อยู่ที่นั่น คุณสมพงษ์ว่าชอบเทปม้วนนี้มาก และไม่ยอมเล่นบ่อย เพราะกลัวว่าเทปจะยืดเสีย ได้ข่าวมาว่า อาจารย์บรูซ ก็มีส่วนช่วยให้เพลงนี้ไปยังนักดนตรีผู้สีไวโอลินนั้น เท็จจริงอย่างไรผู้เขียนไม่ทราบ

จะว่าไปแล้ว อาจารย์บรูซ ก็ได้ทำหน้าที่ในด้านดนตรีไทยไว้ในต่างประเทศไม่น้อย ความที่อาจารย์พูดภาษาอังกฤษเป็นภาษาประจำตัวได้นั้น เป็นกำไรอย่างหนึ่งที่เหนือนักดนตรีไทยทั้งหลาย การที่ได้ไปเผยแพร่ดนตรีไทยในต่างประเทศ มีคนที่รู้ดนตรีไทยดี พูดภาษาได้ดี

จึงเป็นเรื่องที่น่ายินดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งคราวหลังที่สุด ในเดือนกรกฎาคม 2530 อาจารย์ได้นำวงดนตรีไทยไปร่วมการแสดงวงดนตรีแห่งราชสำนักกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ มีครูผู้ใหญ่ติดตามไปด้วยหลายท่าน ได้แก่ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน อาจารย์ประเวช กุมุท อาจารย์บุญยงและบุญยัง เกตุคง ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ฯลฯ ครั้งนี้ได้ทราบมาว่า เป็น

การแสดงดนตรีไทยแท้ๆ มิได้เป็นการประสมวงกับเครื่องดนตรีฝรั่ง อันเป็นการแสดงอย่างไทยแท้จริงๆ

พิจารณาแล้ว อาจารย์บรูซทำงานสองอย่าง อย่างหนึ่งรักษาความเป็นไทย อีกอย่างหนึ่งทำงานที่ตัวท่านเองค้นคิดมาได้ เป็นลักษณะการประสมวงที่ผู้เขียนอยากจะเรียกว่า “วงปี่พาทย์ประสม” แต่ใช้นักดนตรี และชื่อวงดนตรีเดียวกัน เมื่อไปแสดงที่แคนาดา คนไทยที่ไปถ่ายวิดิโอเทป นำเทปกลับมาอวดกันในสหรัฐอเมริกา ได้เห็นแล้วก็ทึ่ง เขาถามผู้เขียนว่าเดี๋ยวนี้วงดนตรีไทยพัฒนาไปเป็นอย่างนี้เสียแล้วหรือ ได้ตอบไปว่าเขาทำเพลง “รวมสมัย” ขึ้นใหม่ต่างหาก ผู้เขียนว่า ไม่น่าจะใช้คำว่า “พัฒนา” เพราะคำว่าพัฒนาต้องหมายว่าทำให้ดีขึ้น คนฟังอย่างผู้เขียนเห็นว่า ไม่ได้พัฒนา แต่บางคนที่ชอบการประสมวงแบบใหม่นี้ อาจจะเห็นว่าดีขึ้น ก็เรียกว่า “พัฒนาได้” ไม่ผิดแล้วแต่ใครจะคิด

นักดนตรีไทยระดับมหาวิทยาลัยอีกท่านหนึ่งพูดถึงอาจารย์บรูซว่า คนคนนี้ ถ้าเล่นดนตรีไทยแนวเดียว อันเป็นแนวไทยแท้โดยตลอด หรือจะเล่นวงประสมเช่นเครื่องสายผสมเปียโน อีเล็กโทน ก็คงจะดี เพราะเป็นแบบไทยจริงๆ ที่ยอมรับกันแล้ว หากได้นำดนตรีไทยแท้ไปเผยแพร่ในต่างประเทศใช้ความสามารถทางภาษาชักจูงฝรั่งด้วยกันให้ชื่นชมดนตรีไทยได้ จะเกิดคุณประโยชน์อย่างมหาศาล หรือให้ไปสอนดนตรีไทยแท้ๆ ในต่างประเทศก็จะเป็นการดียิ่ง เพราะตัดปัญหาเรื่องภาษาไปเสียได้ และจะเป็นตัวแทนครูดนตรีไทยได้ดีมากคนหนึ่ง

แต่ดูเหมือนว่าอาจารย์บรูซก็ยังอยากจะทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดเป็นของตัวเอง ไม่ประสงค์จะตามรอยของเก่าทางเดียว เรื่องนี้ห้ามกันไม่ได้ ทุกคนมีเสรีภาพอย่างเต็มที่ ทั้งนี้เพราะมีจุดยืนที่จะให้เก่ากับใหม่เล่นด้วยกันได้

ได้บรรยายเรื่องอาจารย์บรูซมายาวมากกว่าฝรั่งคนอื่นๆ เพราะรู้จักท่านดี และเคยทำงานร่วมกับท่านในเรื่องเจ้าพระยาคอนแชร์โต้มาก่อนดังที่เล่าไว้แล้วข้างต้น จึงเห็นท่านในหลายแง่หลายมุม เวลานี้ก็ทำใจอยู่ว่า อาจารย์จะช่วยคนไทย ในแนวที่เป็นไทยแท้ เพื่อเผยแพร่ของแท้ออกไปในโลกกว้าง เป็นของธรรมดาที่อาจารย์อยู่ใกล้คนไทยมาก เขาได้เห็นงานของอาจารย์หลายรูปแบบ บางแบบเขาไม่ชอบก็อาจตำหนิบ้างเป็นเรื่องธรรมดา เรื่องของอาจารย์บรูซคงจะต้องติดตามต่อไป เพราะยังมีคนอีกเป็นจำนวนมากที่ยังไม่เข้าใจในเรื่องของ “ดนตรีรวมสมัย” อันเป็นวัตถุประสงค์ที่อาจารย์บรูซได้จัดตั้งวงฟองน้ำขึ้น

ฝรั่งอีกคนหนึ่งชื่อ Terry Miller รายนี้เคยติดตามอาจารย์เจริญชัย ชนไพโรจน์เข้ามาเก็บข้อมูลเรื่องแคนไทยภาคอิสาน กลับเอาไปเขียนหนังสือทำวิทยานิพนธ์ แล้วได้เป็นอาจารย์สอนดนตรีอยู่ที่มหาวิทยาลัยเค้นท์เสตท ในรัฐโอไฮโอ สหรัฐอเมริกา แทร์รี่แตกต่างจากฝรั่งคนอื่น ๆ เล็กน้อยตรงที่เมื่อได้ปริญญาแล้ว ยังต่อกิจกรรมดนตรีไทยไว้ใน

มหาวิทยาลัยของเขา โดยเปิดสอน และยังช่วยเหลือนักศึกษาจากบ้านเราให้ไปทำปริญญาโทและเอกต่อที่นั่น เหนือไปกว่านั้น ยังได้อวดไว้ให้ทราบกันในอเมริกาอีกว่า ใครที่อยากจะไปเรียนดนตรีไทยที่เมืองไทย ก่อนไปควรไปศึกษาข้อมูลขั้นต้นที่มหาวิทยาลัยของเขาเสียก่อน จะว่าถูกก็ถูก เพราะแทร์รี่ มีให้ชมให้ชิม ให้สัมผัส เป็นการทดลองดูก่อนที่จะเดินทางข้ามโลกมาถึงเมืองไทย

ฝรั่งคนต่อไปชื่อนายอรัญ สะเวนสัน (Allan Swenssen) ซึ่งเคยมาเป็นอาสาสมัครอเมริกันอยู่ที่พัทลุง เรียนดนตรีไทยจากภารโรงที่นั่น ทว่ารักดนตรีไทยจริง ๆ เป่าขลุ่ย สีซอ เป่าแคน ตีขิม ได้ดี แม้จะไม่รู้เพลงไทยมาก แต่ก็อ่านโน้ตไทยออก อ่านโน้ตสากลก็ออกและเขียนได้ อรัญ เป็นชื่อไทยที่เขาภูมิใจ และยินดีที่จะร่วมวงบรรเลงเพลงไทยกับคนไทยในรัฐวอชิงตัน ณ เมืองซีแอตเติ้ล อรัญไม่ชอบลักษณะการประสมวงของอาจารย์บรูซ (ตามที่เขาเห็นอาจารย์ บรูซเล่นที่แคนาดา ในงานเอ็กซ์โป เมื่อสัก 2 ปีมาแล้ว) อรัญว่า ไม่ใช่ดนตรีไทยเสียแล้ว น่าเสียดายจริง ๆ

สุดท้ายที่จะกล่าวถึง เป็นนักจัดทำแผ่นเสียงเพลงต่างชาติเพื่อการศึกษา มีอยู่ด้วยกันอย่างน้อยก็สองคน คือ **Jacques Brunet** และ **Gerard Kremer** เขาเข้ามาบันทึกเสียงเพลงไทยแบบต่างๆ เพลงระบำ เพลงพื้นบ้านร้องเป็นภาษามอญ เพลงพื้นเมืองภาคเหนือ แล้วเขียนคำบรรยายที่ปก มีทั้งที่ถูกบ้างผิดบ้าง แต่ความผิดนั้นไม่ฉกรรจ์นัก แต่น่าสังเกตว่า คุณภาพเพลงที่เขาเอาไปบันทึกเสียงออกขายในราคากว่า 260 บาทนั้น ไม่คุ้มค่ากับราคาเสียเลย เพราะเป็นเพลงที่คุณภาพไม่ดีเท่าใดนัก น่าเสียดายมาทำทั้งทีน่าจะหาฝีมือที่ดีกว่านั้น

เขียนมาตั้งยืดยาวแล้ว ก็ยังวนเวียนอยู่ในเรื่องฝรั่งหลายรูปแบบต่อไปนี้ขอเสนอข้อคิดบ้าง

ข้อ 1 ฝรั่งที่เข้ามาเก็บข้อมูลไปทำวิทยานิพนธ์นั้น สมควรหรือไม่ที่เราจะได้อ่านวิทยานิพนธ์นั้นกันบ้างว่า เขาเขียนไว้ผิดหรือถูกเพียงใด เขาอ้างนักดนตรีคนหนึ่งคนใดที่ให้ข้อมูลกับเขาหรือเขาเขียนขึ้นลอยๆ เหมือนเขาขุดค้นสมบัติได้ด้วยตัวเอง แบบนี้หลายท่านเคยปรารภกับผู้เขียนว่า ฝรั่งบางคนได้ความรู้จากนักดนตรีไทยแล้วเอาไปแปลออก ส่งเป็นผลงานของตัวเอง เรียกว่าเอาเปรียบนักดนตรีไทยมาก หอสมุดดนตรีแห่งชาติ สมาคมดนตรีควรมีบทบาทเรื่องฝรั่งมาทำการค้นคว้าดนตรีไทย แล้วช่วยติดตามกันบ้าง หรือว่าตัวใครตัวมัน?

ข้อ 2 ถึงเวลาหรือยังที่มหาวิทยาลัยในบ้านเรา จะเปิดการสอนดนตรีไทยในระดับปริญญาโทและเอก ให้ฝรั่งหรือชาติอื่นเข้ามาเรียนกันบ้าง เก็บค่าเล่าเรียนให้แพงหูฉี่

เหมือนกับที่มหาวิทยาลัยในอเมริกาเก็บเอาจากนักเรียนไทยเวลาไปทำปริญญาที่นั่น เราควรจะใจแข็ง และเลิกเป็นคนใจดีสอนให้เขาฟรี ๆ เสียทีได้ไหม

ข้อ 3 ต่อไปภายหน้า มหาวิทยาลัยในต่างประเทศอาจจะเปิดสอนดนตรีไทยเป็นวิชาเอก มีโปรเฟสเซ่อร์เป็นผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยถึงระดับปริญญาเอก ถึงคราวคนไทยต้องไปทำปริญญาเอกดนตรีไทยที่อเมริกาเข้าเมื่อไรแล้ว มันจะน่าเจ็บใจขนาดไหน แล้วเราจะเชื่อภูมิอาจารย์ฝรั่งนั้นได้มากน้อยเพียงไร ถ้าเราไม่ทำให้ภูมิของเราสูงและแน่นพอเสียก่อน

ข้อ 4 ถึงเวลาแล้วใช่ไหมที่นักดนตรีไทยควรจะสอนดนตรีไทยโดยใช้ภาษาอังกฤษเป็นสื่อได้ เพราะทุกวันนี้เรามีนักดนตรีไทยที่ความรู้และฝีมือจัด แต่พูดภาษาฝรั่งไม่ได้ ควรจะมีครูดนตรีไทยไปประจำ หรือสอนแลกเปลี่ยนกับต่างประเทศให้มากขึ้น โดยเฉพาะที่แห่งใดเปิดสอนดนตรีไทยในต่างประเทศ ก็ควรจะมีนักดนตรีไทยเป็นคนไทยไปร่วมสอนเต็มเวลาที่นั่น สรุปในข้อนี้ก็คือ ต้องมีการพัฒนาความรู้ความสามารถในทางภาษา และความรู้เรื่องดนตรีสากลให้นักดนตรีไทยได้เรียนกันบ้าง รวมทั้งทบวงมหาวิทยาลัยควรส่งเสริมโครงการแลกเปลี่ยนอาจารย์ดนตรีไทยให้ไปต่างประเทศกันบ้าง

ข้อ 5 ฝรั่งที่นำดนตรีไทยไปใช้ในรูปแบบที่ผิดไปจากไทยแท้ ประสมวงแบบใหม่เช่นที่อาจารย์บรูซ แกสตั้น กำลังทำอยู่เป็นครั้งคราว และออกไปเผยแพร่ต่างประเทศเป็นครั้งคราว น่าจะต้องมีการอธิบายให้ละเอียด ว่าแบบไทยแท้เป็นอย่างไร และที่แปลงรูปแปลงร่างเขาไปแล้วนั้น ไม่ใช่ของไทยแท้ หาไม่คนที่มาเห็นก็จะพลอยนึกทึกทักเอาว่า วงดนตรีไทยต้องอาศัยเครื่องดนตรีฝรั่งเข้าประสมวงด้วย ควรจะต้องระมัดระวังในเรื่องนี้ เพราะหาไม่แล้วชาวต่างประเทศที่เห็นวงฟองน้ำของอาจารย์บรูซ จะพลอยนึกไปว่า วงดนตรีไทยแท้ๆ เป็นอย่างนั้น

ข้อ 6 คนไทยส่วนมาก ยังไม่เข้าใจเจตนารมณ์ของการทำงานศิลปะแบบรวมสมัย (Contemporary) ในการประสมวงดนตรีของฝรั่งเช่นของอาจารย์บรูซ ท่านใช้คำว่า “รวมสมัย” เพราะมีเจตจำนงจะให้คนรุ่นใหม่ที่เป็นนักดนตรีสากล (เล่นเพลงป๊อบ) สามารถเล่นกับนักดนตรีไทย ที่เล่นเพลงไทยเก่าแก่ได้โดยเปลี่ยนรูปแบบ และวิธีการบ้างทั้งสองทางให้เข้ามาสมานในแนวกลางที่คิดขึ้นใหม่นั้น โดยไม่หวังจะให้เพลงนั้นเต็มไปด้วยสุนทรียภาพเหมือนของดั้งเดิม อันเป็นคำอธิบายของอาจารย์บรูซเอง [16] ดังนั้นเราจึงได้เห็นวิธีการเล่นเปียโนของอาจารย์บรูซ ที่ออกท่าไปในทางดนตรีป๊อบ ได้เห็นอาจารย์บุญยงและอาจารย์บุญยังตีระนาดไทย หรือบางครั้งระนาดฝรั่ง โดยโยกตัวไปมา ผิดจากท่าบรรเลงเพลงไทยมาแต่ดั้งเดิม เพราะความไม่เข้าใจในเจตนารมณ์อันนี้ คนไทยส่วนมาก จึงไม่อาจยอมรับวิธีการใหม่เช่นนี้ได้ บางคนเห็นว่าฝรั่งเข้ามาเปลี่ยนรูปแบบตามอำเภอใจแล้วพลอยวิตกไปว่า ต่อไป

ภายภาคหน้า ดนตรีไทยจะกลายรูปเป็นแบบวงฟองน้ำกันหมด จินตนาการอันนี้หากเป็นจริงก็น่าวิตกนัก ข้อคิดก็คือ เราจะต้องพยายามทำวงดนตรีของไทยแท้เอาไว้ให้เป็นแบบที่เคร่งครัดด้วยการสอนเด็กของเราไว้ให้ดี ให้ยึดมั่นในลักษณะที่เป็นไทย แล้วต้องรีบเผยแพร่ในลักษณะที่เป็นไทยงดงามออกไป

ข้อ 7 ความรู้สึกอันเป็นชาตินิยมและหวงแหนในสมบัติของชาตินั้น มีอยู่มากในกลุ่มนักดนตรีไทย ซึ่งเป็นความรู้สึกที่ดีในการดำรงไว้ซึ่งสมบัติของชาติ สมควรที่จะช่วยกันเองให้รวมกลุ่มเกิดความสามัคคีและตั้งใจกันทำงานให้มีการเผยแพร่ดนตรีไทยออกไปในระดับต่างชาติ แต่ทุกวันนี้ นักดนตรีไทยก็ยังมีที่แบ่งพวกแบ่งพ้องขัดแย้งกันเองระหว่างกลุ่มและสถาบัน ซึ่งไม่เป็นการดี หากเราไม่ต้องการให้ดนตรีของเรากลายรูป เราก็ต้องหันมาหากันแล้วเริ่มคิดหาหนทางแก้ไขเสียในบัดนี้ ก่อนที่วัยรุ่นอันจะเป็นผู้ใหญ่ของชาติไทยต่อไป จะนิยมดนตรีร่วมสมัยเสียจนทิ้งของเก่าที่บรรพบุรุษได้สร้างมาไว้นั้นอย่างน่าเสียดาย

ข้อ 8 ความยึดมั่นในสิ่งที่เรารักคือดนตรีนั้น เป็นสิ่งที่มีในใจคนไทยทุกคนไม่เท่าเทียมกัน มีมากบ้างน้อยบ้าง ยิ่งยึดไว้แน่นเท่าใด ย่อมมีทุกข์เท่านั้น ข้อคิดในหัวข้อนี้เพียงจะเตือนใจไว้ว่า ศิลปวัฒนธรรมนั้น ไม่ใช่เหล็กกล้า หรือหินที่แข็งแกร่ง แต่อ่อนนิ่มได้และแข็งได้ เหมือนการไหลหลั่งของกระแสน้ำ บางครั้งวัฒนธรรมฝรั่งตะวันตกหลั่งไหลเข้ามาจนท่วมทัน กลบของเก่าดั้งเดิมจนมองหาแทบไม่เห็น ดังเช่นวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกของสเปนและอเมริกันท่วมทันเข้ามาในประเทศฟิลิปปินส์ จนจะหาดนตรีดั้งเดิมฟังไม่ได้ บางครั้งการหลั่งไหลอาจจะมาช้าๆ แล้วแห้งหายไปเองก็มีเหมือนกัน ถ้าไม่มีการสืบทอด ตัวอย่างเช่นดนตรีร่วมสมัยไทยฝรั่ง อาจจะขาดลงก็ได้ถ้าคนไทยไม่สนับสนุน ซึ่งก็เป็นความไม่แน่นอนของโลก ในข้อคิดนี้ท่านอาจจะไม่ต้องออกแรงอันใด ได้แต่นั่งดูความเปลี่ยนแปลงของโลกดนตรี ไม่ยึดมั่นจนเกิดทุกข์ ก็สบายไปอีกแบบหนึ่ง

ผู้เขียนรักดนตรี เล่นดนตรีมากกว่า 30 ปี ยอมรับว่า ตัวเองตามโลกดนตรีสมัยใหม่ไม่สู้จะทันนัก บางครั้งเคยถูกวิจารณ์ว่า เป็นคนขวาตกขอบ เป็นไดโนเสาร์เต่าล้านปี เป็นคนหวงก้างและยึดเอาดนตรีไทยไว้เป็นของตน ใครจะมาแตะต้องไม่ได้ แต่ผู้เขียนไม่ใช่คนบ้าส่งเสริม ทุกวันนี้ทำหน้าที่เพียงให้คนไทยด้วยกันเข้าใจในดนตรีไทยดีขึ้น ให้เห็นความงามและคุณค่ามากขึ้นและช่วยคิด ช่วยแนะให้กลุ่มที่ต้องการส่งเสริมดนตรีไทยให้ทำงานเป็นกิจจะลักษณะขึ้น เช่น ในด้านการประกวดดนตรีไทย ในด้านการเขียนบรรยายเรื่องราวต่างๆ เพื่อให้เกิดความเข้าใจ ไม่เคยคิดอิจฉาว่า ใครจะดีกว่าในเรื่องดนตรี บทความนี้ไม่ได้มีเจตนาจะยกย่องหรือทำลายใครทั้งสิ้น ที่เคยเคารพกราบไหว้กันมาแต่ก่อนก็ยังไหว้กันอยู่ **ดนตรีไทยของเราขณะนี้ กำลังขยายออกไปสู่สายตาของชาวต่างประเทศมากขึ้นทุกวัน แต่ปรากฏว่า นักดนตรีไทยของเรายังไม่มีความพร้อมในเรื่องนี้ ฝรั่งที่จะช่วยเป็นสื่อ**

เผยแพร่ ก็เอาแน่ไม่ได้ จึงเขียนเรื่องนี้ขึ้น ด้วยความหวังว่า นิสิตนักศึกษาที่เล่นดนตรีไทยกันอยู่ในระดับอุดมศึกษา จะได้ช่วยกันพัฒนาตนเองให้เป็นนักดนตรีไทยในระดับต่างประเทศที่คล่องแคล่ว และในทางที่เป็นไทยแท้กันบ้าง เราต้องช่วยกันเอง จะไปหวังนักวิชาการต่างประเทศนั้น เห็นทีจะไม่ได้ผลเสียแล้วกระมัง

ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล. “ฝรั่งกับดนตรีไทย ผลได้ผลเสียที่ควรพิจารณากันบ้าง”. **ดนตรีไทยอุดมศึกษา** ครั้งที่ 19 พ.ศ. 2520. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

บทวิเคราะห์

ผู้เขียนบทความชิ้นนี้เป็นผู้ที่ศึกษาดนตรีไทยทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ รวมทั้งศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีไทยทั้งจากเอกสารและประวัติศาสตร์บอกเล่ามาเป็นระยะเวลานานและอย่างลุ่มลึก จึงทำให้มีมุมมองที่กว้างในการอธิบายถึงเหตุการณ์และความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในวงการดนตรีไทยได้อย่างชัดเจน รวมทั้งการเสนอประเด็นต่างๆ ที่น่าสนใจ และเป็นที่น่าสังเกตว่า ถึงแม้ผู้เขียนเองจะมีพื้นภูมิทางดนตรีไทยอยู่มาก แต่ก็มิได้แสดงความคิดเห็นให้โน้มเอียงไปด้านใดด้านหนึ่ง แต่ได้แสดงทัศนะที่เป็นกลางในฐานะของผู้รับข้อมูลมาและพิจารณาด้วยความเป็นกลางและอ้างอิงกับความเป็นวิชาการของศาสตร์แขนงนี้ ซึ่งทำให้เกิดภาพรวมของดนตรีไทยที่กำลังอยู่ในกระแสของความเปลี่ยนแปลงได้ว่า ควรจะพิจารณาถึงสิ่งใดบ้างในการพัฒนาต่อไป

สิ่งที่เป็นข้อสังเกตที่ชัดเจนคือ ความเป็นกลางของผู้เสนอ ซึ่งมีความชัดเจนของการแสดงความคิดเห็นทั้งในด้านบวกและลบ ตลอดจนการยกกรณีต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาดนตรีไทยของชาวต่างชาติ ซึ่งน่าจะกระตุ้นให้เจ้าของวัฒนธรรมเองได้ตระหนักถึงผลต่างๆ ที่เกิดขึ้นตามมาด้วย และจากประสบการณ์ด้านต่างๆ ของผู้เสนอบทวิจารณ์ที่ได้มีโอกาสสัมผัสดนตรีและบุคคลต่างๆ ทำให้มีความเข้าใจในพื้นฐานความคิดของดนตรี และ บุคคลเหล่านั้น ที่ส่งผลให้งานวิจารณ์นี้ ไม่ตีกรอบความคิดเฉพาะเจาะจงเกินไป อีกทั้งยังเป็นการเสนอมุมมองที่กว้าง ชวนให้คิด และชี้ให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการที่เกิดขึ้นที่ชัดเจน นอกจากนี้ยังได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับรสนิยมและความเข้าใจในดนตรี “รวมสมัย” ได้อย่างชัดเจนทีเดียว รวมทั้งการแสดงความเห็นต่อดนตรีของ “ ฟองน้ำ” ที่เรียกตัวเองว่า “รวมสมัย” ว่าเป็นความพยายามในการ “ดึงตะวันออกมาชิดตะวันตกโดยให้มีช่องว่างน้อยที่สุด” ในขณะเดียวกันก็ได้แสดงความเห็นว่า สิ่งที่ฟองน้ำ และ บรูซ แกสตั้น กำลังทำอยู่นั้นเป็นการ “แสวงหา” เช่นเดียวกับที่นักวิชาการกำลังทำการทดลอง ทั้งนี้ได้เปิดประเด็นให้คิดถึง วง

สังคีตสัมพันธ์ ในสมัย พลโท หม่อมหลวงขาบ กุญชร ด้วยว่า นั่นเป็นการดำเนินวิธีการแบบเดียวกัน ซึ่งเป็นเรื่องที่ชวนให้คิดต่อไปว่า เพราะเหตุใดการกระทำแบบเดียวกัน ถึงได้รับการยอมรับหรือได้รับการต่อต้าน

จากการที่ผู้วิจารณ์ได้รับฟังความคิดเห็นของบุคคลต่างๆ ในลักษณะของความคิดเห็นเชิงวิจารณ์ที่มีต่อดนตรีของ “ฟองน้ำ” นั้น ได้สะท้อนให้เห็นว่า วัฒนธรรมการวิจารณ์ของไทยนั้นมีอยู่ แต่อาจไม่ได้กระทำอย่างเป็นลายลักษณ์ แต่พลังทางปัญญาของการวิจารณ์เหล่านั้น นับได้ว่ามีความน่าสนใจอย่างยิ่ง ซึ่งการไม่มีการวิจารณ์อย่างเป็นลายลักษณ์นั้น มีปัจจัยเรื่อง “สื่อ” เป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งรวมถึงทั้งข้อได้เปรียบและเสียเปรียบของการเผยแพร่ผลงานและแนวคิดที่จะส่งผลในด้านอื่นๆ ด้วย ดังที่ได้กล่าวว่า “อาจารย์บรูซ ได้เปรียบฝรั่งคนอื่นๆ ในอดีตตรงที่มีสื่อช่วย...ชื่อเสียงก็ปรากฏไปทั่ว จนสถาบันใหญ่ ๆ หลายแห่งมีความมั่นใจในฝีมือ”

ในบทความชิ้นนี้ ได้ช่วยให้ผู้อ่านได้รับข้อมูลเกี่ยวกับ ความคิดเห็นที่มีต่อวงปี่พาทย์ประสมแบบฟองน้ำได้มากขึ้น เพราะหลายๆ ความเห็นเป็นการแสดงความเห็นเป็นการส่วนตัว (มุขปาฐะ)

ในตอนท้ายของบทความผู้เขียนได้เสนอข้อคิดหลายประการ ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่า สิ่งต่างๆ เหล่านั้น เกิดขึ้นในประเทศไทยมาเป็นเวลานานแล้ว แต่ไม่มีผู้ใดได้แสดงความเห็นไว้ให้ปรากฏ รวมทั้งการที่ผู้วิจารณ์ได้มีประสบการณ์ตรง และเห็นปัญหาในเรื่องการศึกษา และการเผยแพร่ดนตรีไทย ที่มีอุปสรรคสำคัญ คือ การสื่อสารกับชาวต่างประเทศ จึงอาจทำให้ดนตรีไทยเราไม่สามารถไปได้ไกลเมื่อเทียบกับหลายประเทศ เช่น อินโดนีเซีย อินเดีย จีน ญี่ปุ่น เป็นต้น

ความคิดเรื่องการแบ่งพวก ระหว่างกลุ่ม สถาบัน ก็ยังเป็นสิ่งที่เป็นปัญหาภายในของวงการดนตรีไทยเอง ที่ผู้วิจารณ์เห็นว่า เป็นอุปสรรคที่จำเป็นต้องแก้ไขให้มีทัศนคติที่ถูกต้อง มองไปข้างหน้า ไม่หลงอดีตอย่างที่เคยปลูกฝังกันมา เพราะเป็นเรื่องของยุคสมัยที่เปลี่ยนไปแล้ว

ในท้ายที่สุดของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ ผู้วิเคราะห์เห็นว่า เป็นบทวิจารณ์ที่ได้ให้ข้อมูลในด้านต่างๆ อย่างครอบคลุม รวมทั้งการแสดงความเห็นทั้งในเชิงอนุรักษ์และสามารถชี้ให้เห็นแนวทางในพัฒนาอย่างเป็นรูปธรรมได้ชัดเจน เพราะบทวิจารณ์ชิ้นนี้เขียนขึ้นบนพื้นฐานของความเป็นจริง ที่มีปัจจัยบนบริบทของไทย ที่ไม่สามารถแยกจากชาวต่างชาติได้ตั้งแต่อดีต จึงจำเป็นที่คนไทยในฐานะเจ้าของวัฒนธรรมต้องคิดอย่างเป็นธรรม มองถึงประโยชน์และข้อด้อยต่างๆ ของเราด้วย ตามที่ผู้เขียนได้เสนอประเด็นต่างๆ ไว้

รังสิพันธุ์ แข็งขัน: ผู้วิเคราะห์

ผลผลิตปริญญาดนตรีไทย ผลิตอะไร

อานันท์ นาคคง

ทุกวันนี้ คงไม่มีใครปฏิเสธว่าการผลิตบุคลากรทางดนตรีสำหรับอุตสาหกรรมท่องเที่ยวกลายเป็นเรื่องใหญ่อีกเรื่อง แทนที่จะเป็นการสร้างบุคลากรทางดนตรีไทยเพื่อป้อนให้หน่วยราชการหรือตามโรงเรียนดังที่เคยเป็นมาในอดีต ถ้าใครจะลองทำงานวิจัยสภาพความเป็นจริงของวัตถุดิบ (คน) ที่ใช้ในอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวทั่วเมืองไทย ไม่ว่าจะเป็นโรงแรม ภัตตาคาร ศูนย์การท่องเที่ยวแบบเอาวัฒนธรรมฉาบฉวยทันใจ คำตอบที่ได้คงจะหนีไม่พ้นว่านอกจากชาวเขาปลอมๆ ช่างฝีมือปลอมๆ นักมวยปลอมๆ และแม่ครัวปลอมๆ ที่นั่งพับเพียบเรียบร้อยโปรยเสน่ห์ปลายจวักควักเปลือกผลไม้ที่ดูดีจนกินไม่ลงนั้น พวกที่มาทำหน้าที่จับระบำรำฟ้อนและดีดสีตีเป่าให้นักท่องเที่ยวปลื้มกันไม่รู้จบนั้น ก็คือบรรดานักศึกษาดนตรีและบัณฑิตดนตรีที่เกิดจากการลงทุนของรัฐปีละไม่รู้กี่สิบล้านนั่นเอง

เรื่องของทรัพยากรคนดนตรีไทยระดับอุดมศึกษาที่กลายมาเป็นวัตถุดิบด้านวัฒนธรรมเพื่อการท่องเที่ยวและบันเทิงนั้น น่าจะลองทำการวิจัยกันดูสักที เผื่อว่าผู้ที่เกี่ยวข้องทุกฝ่าย ไม่ว่าจะเป็นองค์กรทางการศึกษาทางวัฒนธรรมของรัฐและราษฎร์ หรือนักลงทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการท่องเที่ยวจะได้หาช่องทางในการ “จัดการ” กับนักศึกษาดนตรี และบัณฑิตดนตรีไทยได้อย่างเป็นงานเป็นการกว่านี้ ที่ต้องกล่าวเช่นนี้ เพราะรู้สึกใจหายกับผลผลิตของสถาบันการศึกษาหลายๆ แห่งในบ้านเมืองนี้ ถ้าไม่ฉุดรั้งสติและสำนึกในความจำเป็นของการผลิตบุคลากรเพื่อทำหน้าที่ให้การศึกษาและถ่ายทอดวิชาการดนตรีเพื่อเยาวชนของชาติรุ่นต่อๆไปกันไว้เสียบ้าง ก็หาทางลุยต่อไป ช่วยกันเชียร์ให้ทุกสถาบันการศึกษา หันมาเปิดโรงงานอุตสาหกรรมส่งออกนักดนตรี-นักระบำรำฟ้อน ชนิดมีชื่อสถาบันและปริญญาห้อยท้ายมันเสียรู้แล้วรู้รอดไปเลย จะได้ไม่ต้องมาหลบๆซ่อนๆใช้ชื่อเสียงของสถาบัน และสถานภาพครูอาจารย์และนิสิตนักศึกษาทำมาหากินกันอย่างที่เห็นและเป็นอยู่นี้

แต่ถ้ามาคิดดูในอีกแง่หนึ่ง การ *“รับจ๊อบ”* ก็ใช่ว่าจะเป็นเรื่องเลวทรามต่ำช้าไปเสียทั้งนั้น ถ้าเราเชื่อมั่นในปรัชญาของวิชาชีพ ที่จำเป็นต้องผลิตทรัพยากรบุคคลเพื่อป้อนสู่

ตลาดแรงงาน (skill labour) และเพื่อสร้างผู้นำในสาขาวิชาชีพนั้น (professional leader) เมื่อเปรียบเทียบในแง่โลกของความเป็นวิชาชีพดนตรีไทย ยิ่งปรากฏภาพของครูและศิษย์ที่ช่วยกันส่งเสริมธุรกิจ “รับจ๊อบ” มากขึ้นเท่าไร ก็ยิ่งทำให้เห็นว่ากระแสการสร้างคนดนตรีไทย เพื่อรับใช้ตลาดแรงงาน ยิ่งเข้มแข็งมากขึ้นเท่านั้น ในขณะที่ตลาดการศึกษาและวัฒนธรรม ซึ่งเคยภาคภูมิใจกันมาแต่เดิมกลับอ่อนแอลงทุกๆวัน การเพิ่มพูนของธุรกิจ “รับจ๊อบ” เป็นดัชนีให้เห็นทิศทางที่ผู้มีอำนาจของบ้านเมือง น่าจะหาวิธีปรับกลยุทธ์ทางการศึกษาดนตรีไทยในอนาคต ว่าจะให้เป็นไปอย่างไรจึงจะเหมาะสม

ดังนั้นการรับจ๊อบก็มีส่วนที่ทำให้เราท่านต้องมานั่งทบทวนกันบ้างเหมือนกัน เพราะนี่ก็เป็นเครื่องพิสูจน์ให้เห็นข้อเท็จจริงอย่างหนึ่งว่า แม้เราท่านจะพยายามยกระดับความเป็นดนตรีไทยเข้าสู่สถาบันอุดมศึกษา พยายามสร้างภาพพจน์ให้ดูเป็น academic กันสักเท่าไร แต่จนแล้วจนรอดก็หาได้ลบล้างชาติกำเนิดเดิมที่เคยถูกผู้ลากมากดีในอดีตค่อนแคะว่า เป็นวิชา “เต้นกินรำกิน” หรือเป็นวิชาวณิพกไปได้ไม่ ยิ่งเราท่านสถาปนาสถาบันปริญญาดนตรีมากขึ้นเท่าไร ก็ยิ่งพลอยหลง *“ตัวตน”* ที่สร้าง ที่ปรุงแต่งกันมากขึ้น จนลืมต้นตระกูลวิชาของตน พลอยดูถูกและขัดขวางศิลปินพื้นบ้าน ข่มเหงปี่พาทย์ชาวบ้าน และประณามหยามเหยียดพวก “รับจ๊อบ” ว่าเป็นพวกสร้างความเสื่อมเสียให้แก่สถาบันการศึกษาที่เคารพรักของตน

แต่อย่างไรก็ตาม การหูอื้อตาลายกับตลาดแรงงานและแรงเงินก็ไม่ใช่เรื่องดีวิเศษอะไรเหมือนกัน เพราะภารกิจของสถาบันอุดมศึกษาที่จะต้องผลิตผู้นำทางวัฒนธรรม ก็เป็นเรื่องที่ต้องคำนึงถึงให้มากยิ่งกว่าบทบาทหน้าที่ของครูผู้สอน ในจุดนี้คงต้องเป็นอะไรที่ยิ่งกว่านายหน้าหางาน นั่นคือต้องวางตัวให้ถูกที่ถูกทาง มีสัมมาสติ มีความตระหนักในความรับผิดชอบที่จะต้องเป็นผู้สร้าง สั่งสมอุดมการณ์ ยกระดับจิตวิญญาณและศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์ ความรู้ความคิดทางวัฒนธรรมที่เป็นแนวกว้างและแนวลึก มีปัญญาที่จะทำอะไรต่อไปในโลกดนตรีไทยแห่งอนาคต มากกว่าการเป็นเพียงหนึ่งในตลาดแรงงานหรือวัตถุดิบในธุรกิจท่องเที่ยวขายวัฒนธรรมไทย

และในขณะเดียวกัน บุคลากรของสถาบันอุดมศึกษา ทั้งฝ่ายครู ฝ่ายบัณฑิต และฝ่ายนิสิตนักศึกษา ก็ต้องคำนึงถึงฝ่ายที่เป็นผู้บริโภคด้วยว่า จะมีกลวิธีการอย่างไรในการสร้างผู้ชม ผู้ฟังที่มีความรู้ มีรสนิยม และมีความรักในวัฒนธรรมดนตรีไทย ไม่ใช่รักแบบนักท่องเที่ยว รักแบบฉาบฉวย หรือรักแบบลุ่มหลง ยุทธการในการครองใจผู้บริโภคดนตรีไทยในสังคมปัจจุบันและอนาคตเป็นเรื่องที่ท้าทายยิ่ง เนื่องด้วยความเจริญทางเทคโนโลยี ความผันผวนปรวนแปรของผู้คน ที่กลายเป็นเหยื่อของสื่อโฆษณาและข่าวสารข้อมูลต่างๆ เราเคยตั้งข้อรังเกียจดนตรีฝรั่ง ป้ายความผิดให้ค่ายเพลง โทษผู้นำของชาติบ้านเมืองและอื่นๆ แต่ลืมนึกไปว่า เราท่านทั้งหลายเองนั่นแหละก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ดนตรีไทยล้าหลังเสื่อมถอยเช่นกัน การไม่ยอมเปิดจิตใจให้กว้าง การปิดกั้นตนเองจากสิ่งแวดล้อมของโลกแห่งความเป็นจริง เป็นสิ่งที่ฝังรากลึกอยู่ในวิถีชีวิตของคนดนตรีไทยกันมาตลอดเวลา จนยากที่จะเปลี่ยนแปลงได้

ความใฝ่ฝันที่จะเห็นบัณฑิตดนตรีไทยที่มีคุณภาพมากกว่าปริมาณ คงยังอยู่อีกไกล ตราบใดที่เรายังไม่สามารถแยกแยะระบบการเรียนการสอน ระบบการบริหาร ระบบการค้นคว้าวิจัย และระบบการดำเนินกิจกรรมดนตรีไทยที่สอดคล้องกับสังคมวัฒนธรรมไทยและสังคมวัฒนธรรมโลก การสร้างบัณฑิตคุณภาพที่จะเป็นตัวแทนในการธำรงรักษาและสืบทอดแบบอย่างดนตรีไทยต่อไปนั้น ไม่จำเป็นต้องผลิตมากมายอะไร แต่ขอให้ทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องต้องทุ่มเทและให้โอกาสในการเรียนรู้แก่เขาเหล่านั้น หาวิธีสร้างความรักและผูกพันแบบไม่ใช่เรื่องลุ่มหลงหรือเห็นแก่ตัว สร้างความมั่นคงทางจิตใจแก่เขาทั้งหลายให้ได้ ในขณะเดียวกันก็ไม่ลืมที่จะสร้างผู้เสพดนตรีไทยที่มีคุณภาพไปด้วย ผู้เขียนคงไม่สามารถกล่าวได้ว่าการดำเนินงานจะออกมาในรูปใด เพียงแต่รู้สึกว่าสื่อวิทยุโทรทัศน์ สื่อสิ่งพิมพ์ เวทีการแสดง เวทีการวิพากษ์วิจารณ์ ฯลฯ ของรัฐบาลและสถาบันอุดมศึกษาควรจะกล้าหาญและเอาจริงเอาจังกว่าที่เป็นอยู่นี้ จะมามัวคอยให้สื่อของเอกชน พ่อค้ามาอุปถัมภ์ค้ำชู กำหนดชะตากรรมรายการทางดนตรีไทยที่เป็นเรื่องความรู้และความบันเทิงดังที่ผ่านมานั้นแต่ฝ่ายเดียวไม่ได้ พ่อค้านั้นย่อมต้องคิดถึงผลประโยชน์ คิดถึงเรื่องเศรษฐกิจมากกว่าวัฒนธรรมอยู่วันยังค่ำ ถ้ารัฐและสถาบันอุดมศึกษากล้าหาญที่จะทำอะไรบ้าง ก็น่าจะเป็นเรื่องที่น่าอนุโมทนาด้วยเป็นอย่างยิ่ง

ที่มา: อานันท์ นาคคง. “ผลผลิตปริญญาดนตรีไทย ผลิตอะไร” **ดนตรีไทยอุดมศึกษา** ครั้งที่ 28, หน้า 168-172.

บทวิเคราะห์

บทความบทนี้ไม่ใช่บทวิจารณ์การแสดงดนตรีไทย แต่เป็นการวิจารณ์บริบทที่โยงไปสู่เรื่องสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรมและดนตรีไทย เขียนโดย อานันท์ นาคคง นักดนตรีไทยและนักวิชาการดนตรีรุ่นใหม่ของไทย ผู้เขียนเน้นประเด็นการผลิตบุคลากรทางดนตรี (โดยเฉพาะในระดับอุดมศึกษา) ที่นำไปสู่เรื่องการแสดงเพื่ออุตสาหกรรมท่องเที่ยว และการ “รับจ๊อบ” ของนิสิตนักศึกษาในขณะที่กำลังศึกษาเล่าเรียนอยู่ หรือแม้กระทั่งบัณฑิตทางดนตรีที่จบไปแล้ว

ปัญหาความก้าวหน้าของศิลปะไทยหรือแม้กระทั่งศิลปะตะวันตกในบ้านเรา เมื่อทำการศึกษาวิจัยกันทุกแง่มุมแล้ว ท้ายที่สุดปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่เป็นเครื่องชี้นำพัฒนาการศิลปะ หรือแค่เพียงดำรงศิลปะให้มีตำแหน่งแห่งที่ในวงการนี้เพียงเพื่อรักษาของเดิมไว้ ท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงของโลกมากมายนั้น มักไปจบลงที่ “ระบบการศึกษา” อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ รวมถึง “การบริหารจัดการ” เพื่อให้การดำรงไว้หรือการพัฒนาไปข้างหน้าของดนตรีไทย ดำเนินไปอย่างมีเป้าหมาย มีประสิทธิภาพ เพียงพอกับการต่อสู้กับกระแสวัฒนธรรมตะวันตกที่ไหลบ่าเข้ามามากมาย และผู้คนในประเทศนี้เสพกันอย่างลุ่มหลงและชื่นชม โดยละทิ้งหรือไม่เข้าใจแม้แต่ศิลปวัฒนธรรมของตนเอง

ในความเป็นจริงถ้าหลีกเลี่ยงเรื่องการ “รับจ๊อบ” เพื่อรับใช้อุตสาหกรรมท่องเที่ยวไม่ได้ ผู้เขียนบทวิจารณ์ได้เสนอให้หาวิธีปรับกลยุทธ์การศึกษาดนตรีไทยเพื่อให้สอดคล้องกับเป้าหมายใหม่บางประการ ที่ไม่เคยกระทำมาก่อนในอดีต ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการผลิตนักดนตรีหรือบัณฑิตดนตรีไทย เพื่อไปรับใช้ระบบราชการและสถาบันการศึกษา บทบาทของศิลปินไทยในการจรรโลงคุณค่าดนตรีไทย เป็นสิ่งที่ดำเนินต่อไปได้ในยุคที่สิ่งต่างๆบนโลกนี้ สามารถสื่อสารเชื่อมโยงกันได้อย่างกว้างขวางและง่ายดาย ถ้าปัจจัยที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์นี้มีพลังเพียงพอ การรับจ๊อบอาจเป็นสิ่งหนึ่งที่สนับสนุนให้เกิดสิ่งนี้ขึ้นมาได้ เช่นเดียวกับระบบการศึกษาที่เหมาะสมที่จะสนองตอบสถานภาพใหม่ของดนตรีไทยยุคนี้ การเปลี่ยนแปลงในลักษณะต่างๆ อาทิ ทางสังคม ทางเทคโนโลยี ทางการผลิต มิใช่เป็นตัวทำลายคุณภาพและคุณค่าของงานศิลปะเสมอ ถ้ารู้เท่าทันและเตรียมตัวเตรียมใจพร้อมที่จะรับกับการเปลี่ยนแปลงด้วยการกำหนดทิศทางใหม่ๆในระบบการศึกษาและการบริหารจัดการ ดังเช่นที่ผู้วิจารณ์แสดงทัศนะไว้ในบทวิจารณ์

บทวิจารณ์บทนี้สร้างความสำนึกในเรื่องคุณค่าดนตรีไทย และปลุกให้ทบทวนในเรื่องการยกระดับความเป็นดนตรีไทยเข้าสู่สถาบันอุดมศึกษา การพยายามสร้างภาพพจน์ให้เป็นวิชาการ แต่ท้ายสุดกับเป็นการหลง “ตัวตน” ที่สร้างที่ปรุงแต่งกันมากขึ้น ผู้เขียนกระตุ้นให้ผู้อ่านกลับไปหาเนื้อแท้ของหรือแกนของวัฒนธรรมดนตรีไทย ที่เติบโตมาจากศิลปินพื้นบ้าน ดนตรีของชาวบ้าน เป็นประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับชีวิตและสังคมที่นำเสนอประเด็นได้น่าคิดยิ่ง โดยเฉพาะในบริบทของสังคมไทย ที่มีลักษณะเฉพาะของตัวเองที่มีคุณค่ามายาวนาน แต่จะสามารถดำรงอยู่ท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงได้อย่างไร จึงจะทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีไทย วิถีชีวิตคนไทย และสังคมไทยดำเนินไปได้อย่างสอดคล้องเกื้อหนุน ดำรงควบคู่ไปอย่างมีคุณค่าต่อชีวิต

ประเด็นที่ผู้วิจารณ์ให้ความสำคัญอีกประการหนึ่งคือ การแสดงดนตรีไทยแม้เป็นการสร้างสรรค์งานดนตรีจากฝ่ายนักดนตรี แต่ก็ต้องคำนึงว่าจะมีกลวิธีในการสร้างผู้ชมผู้ฟังที่มีความรู้ มีรสนิยม และมีความรักในวัฒนธรรมดนตรีไทยได้อย่างไร แทนที่จะปล่อยให้ผู้ฟังหลงใหลหรือลุ่มหลงเสพงานศิลปะอันเกิดจากแรงเชียร์หรือกระแสการปลูกฝังค่านิยมลักษณะ “ยัดเยียด” ผ่านทางสื่อโฆษณาต่างๆ ในที่สุดแล้วบัณฑิตทางดนตรีจะต้องมีความกล้าหาญและความเอาจริงเอาจังในการที่จะเผยแพร่งานดนตรีไทยด้วยการพึ่งตนเอง ทั้งในการสร้างเวทีการแสดง เวทีการวิพากษ์วิจารณ์ การเผยแพร่ผ่านสื่อต่างๆ โดยไม่ต้องรอคอยเอกชนและพ่อค้ามาอุปถัมภ์ค้ำชู

ประเด็นที่เป็นผลกระทบจากบทวิจารณ์ท้ายสุดผู้วิเคราะห์คิดว่าถ้าวงการดนตรีไทยสามารถเพิ่มพูนจำนวนและคุณภาพของ นักเขียน นักคิด นักวิชาการ นักวิจัย ที่มีความรู้ และประสบการณ์ดนตรีไทย ความรู้เรื่องสังคม ความรู้เรื่องศิลปะแขนงต่างๆ ฯลฯ มีทัศนะการมองรอบด้าน ประสานและใช้ศาสตร์ต่างๆ “ส่องทาง” การทำงานวิจารณ์ได้เช่นนี้แล้ว ก็น่าจะหาคำตอบสำหรับคำถามที่ว่า “ผลผลิตปริญญาดนตรีไทย ผลิตอะไร” ได้อย่างแน่นอน

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

เยาวชนไทย
ความหวังแห่งสุดท้ายกับความอยู่รอดของดนตรีไทย

สงัด ภูเขาทอง

ท่านที่เคยอ่านหลักศิลาจารึกหลักที่ 1 คือหลักพ่อขุนรามคำแหงมหาราช เมื่อถึงตอนที่ว่า “เมื่อจักเข้ามาเวียงเรียงกันมาแต่อรัญญิกพ้น เท้าหัวลาน ดบงดกลอง ด้วยเสียงพาทย์เสียงพิณ เสียงเลื่อนเสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื่อน เลื่อน ...” จะรู้สึกว่า การดนตรีในสมัยนั้น ช่างให้ความสนุกสนานบันเทิงเสียนี่กระไร ภาพบรรยากาศของชนบทที่แสดงออกถึงความเป็นไทยได้ฉายแสงออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน ประชาชนต่างพร้อมใจกันแสดงออกถึงความบันเทิงอันสุดยอดเฉพาะอย่างยิ่ง การเข้ากระบวนแห่ เครื่องดนตรีทั้งหลายเท่าที่มีอยู่คงจะนำออกมาใช้อย่างเต็มที่ พร้อมกับเสียงเพลงเสียงขับร้องนานาชนิดอย่างอื้ออึง ทำให้รู้สึกว่า ดนตรี นาฏศิลป์ ช่างให้ความสุขความบันเทิงแก่มนุษย์เสียจริงๆ

แต่หากได้ไปอ่านตำรากฎหมายราชบุรี เกี่ยวกับ “พระอัยการลักษณะพยาน” ว่าด้วยบุคคลที่ไปเป็นพยานศาลไม่ได้เพราะเป็นผู้ที่ศาลไม่เชื่อถือ มีอยู่ 33 จำพวก เช่น พวกขอทาน พวกเร่ร่อนจรจัด พวกผู้หญิงโสเภณี เฒ่าอายุ 70 ปี เด็กอายุ 7 ขวบเป็นต้น ในจำพวกนี้มีพวก “ขับร้องรำระบำ” คือพวกดนตรี นาฏศิลป์รวมอยู่ด้วย ชวนให้คิดว่า พวกนี้ไปทำความผิดความชั่วอะไรกันมานักหนา หรือเป็นผู้ต่ำต้อยอะไร ถึงกับศาลไม่เชื่อถือคำของนักดนตรีมีค่าเท่ากับโสเภณีหรือคนขอทานกระนั้นหรือ เมื่อคิดไปก็เกิดความหดหู่ ไม่อยากจะเข้าไปเสวนาด้วย คิดดูบาปก็ไปตกอยู่กับดนตรี ซึ่งนักดนตรีทั้งหลายต้องเก็บมาขบคิดไตร่ตรองว่า ทำไมถึงเป็นเช่นนั้น เป็นความบกพร่องของใคร

ดนตรีไทยเรา มีชีวิตที่ผ่านมาทั้งที่เป็นความสดชื่นและความทุกข์ที่ขมขื่นสลับกันไป ทั้งนี้เพราะจะสร้างความหวังให้มีชีวิตอยู่ด้วยลำพังของตัวมันเองอย่างราบรื่นและมั่นคงดูค่อนข้างจะเลื่อนลอย ดุจต้นไม้ที่ปลูกไว้ หากขาดการรดน้ำพรวนดินใส่ปุ๋ย ก็ยากที่จะมีชีวิตอยู่ได้อย่างสมบูรณ์

หากมองย้อนหลังในอดีต สมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 ดนตรีไทยมีความเจริญรุ่งเรืองมากปัจจัยสำคัญก็คือ การได้รับความอุปถัมภ์จากเจ้านาย ซึ่งเจ้านายแต่ละพระองค์นิยมมีวงดนตรีไทยประจำวังของท่าน เช่น วงวังบางขุนพรหม ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ

เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต วงสมเด็จพระบรมฯ ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ขณะยังทรงพระยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร หรือวงสมเด็จเจ้าพระยา ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เป็นต้น ซึ่งเจ้านายเหล่านี้ ได้ทรงอุปถัมภ์บรรดานักดนตรีทั้งหลายด้วยการปูนบำเหน็จเป็นขุนเป็นหลวงซึ่งบรรดานักดนตรีทั้งหลาย ต่างก็ได้พัฒนาคุณภาพทางดนตรีได้อย่างเป็นเลิศจนกลายเป็นมรดกตกทอดให้เราได้พบได้เห็นมาถึงปัจจุบัน

สมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุคเชื่อผู้นำชาติพันภัย ดนตรีไทยได้รับการรดน้ำพรวนดินเจริญงอกงามขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง มีนักดนตรีที่มีฝีมือเกิดขึ้นมามากหลายรวมไปถึงบทเพลงด้วย แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ดนตรีไทยต้องมาเผชิญกับพายุร้าย คือดนตรีตะวันตกเป็นของใหม่และกำลังมาแรง โหมกระหน่ำ ทำให้ดนตรีไทยแทบตั้งตัวไม่ติด แต่เดชะบุญที่มีนักดนตรีไทยกลุ่มหนึ่งมองเห็นการณ์ไกล คิดสร้างเครื่องกำบังพายุด้วยการสร้างเยาวชนตัวน้อยๆ ในระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาให้หันมาสนใจในดนตรีไทยด้วยวิธีจัดคราวละมากๆ เช่นที่เรียกกันว่า มหาดุริยางค์ไทยบ้าง จัดการประกวดทั้งที่เป็นเดี่ยวและวงบ้าง แม้ว่าเจ้าตัวน้อยๆ เหล่านั้นในบางครั้งจะกระทำในสิ่งที่เรียกว่า “แสดง” ก็ตาม คืออาจจะขาดคุณภาพไปบ้าง แต่ก็เป็นการสร้างประสบการณ์ให้แก่เขา ตอนแรกๆ เขาอาจจะยังไม่ซาบซึ้งในศิลปะทางดนตรีนัก แต่สักวันหนึ่ง คุณค่าของศิลปะอันนี้ก็จะเข้าไปซึมซับอยู่ในห้วงแห่งความรู้สึกของเขา ซึ่งเราก็คงจะได้อาศัยพวกเขาเป็นกำลังสำคัญเพื่อเก็บรักษา และสร้างดนตรีไทย ที่เรารักและหวงแหนเพราะเป็นสมบัติล้ำค่าของเราให้งอกงามต่อไป

อันเรื่องของดนตรีนั้น จะไปกล่าวหาว่าของใครดีกว่าของใครหาได้ไม่ ดนตรีเป็นเรื่องของมายาเป็นความลวง ที่เกิดจากความคิดในทำนองจินตนาการแบบเพ้อฝันประสมประสานกับแรงบันดาลใจ ตามแต่ผู้สร้างจะเห็นว่างาม ผู้บริโภคมีสิทธิ์ที่จะวิจารณ์ว่างามหรือไม่งามก็ย่อมได้ แต่ไม่มีสิทธิ์ที่จะไปทำลายเพราะเป็นธรรมชาติของสิ่งของต่างๆ เปิดโอกาสให้ผู้มองได้เห็นอย่างเปิดเผย แต่การเห็นนั้น จะไปบีบบังคับให้ทุกคนเห็นเหมือนกันหาได้ไม่ ผู้มองทั้งหลายจึงต้องมองด้วยใจเป็นธรรม และเข้าใจในธรรมชาติของสิ่งนั้นๆ

ดนตรีไทยของเราก็มีความงามเป็นอีกแบบหนึ่ง ที่เราท่านทั้งหลายน่าจะเก็บรักษาเอาไว้ในฐานะที่เป็นของงาม แต่ไม่ถึงกับจะต้องหลงใหลในสิ่งนั้น การส่งเสริมเยาวชนให้มาบรรเลงร่วมกัน หรือเข้ามาประกวดประชันกัน จึงเท่ากับมาช่วยกันดึงในสิ่งที่เราคิดว่ากำลังจะหลุดลอยไปให้กลับคืนมา ไม่ต้องมานั่งร้องเพลง “เอาไมเคิลแจ๊คสันคืนไป เอาพระนารายณ์คืนมา” ให้ต้องเสียเวลา

ที่มา: สงัด ภูเขาทอง. “เยาวชนไทย ความหวังแห่งสุดท้ายกับความอยู่รอดของดนตรีไทย”. **สูจิบัตร ดนตรีไทยมัธยมศึกษา** ครั้งที่ 13. (5-9 กุมภาพันธ์ 2532).

บทวิเคราะห์

ผู้เสนอบทความได้ตั้งข้อสังเกตถึงความเสื่อมของดนตรีไทย นับตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ซึ่งเป็นเพราะกระแสแห่งอารยธรรมตะวันตกที่เข้ามาแทนที่ศิลปะดั้งเดิมของไทย ซึ่งผู้เสนอบทความยังพอมีความหวังกับความอยู่รอดของดนตรีไทยในกลุ่มของเยาวชน แต่ในขณะเดียวกันบทความนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงสภาพการณ์และแนวทางในการฟื้นฟูดนตรีไทยว่า จากที่ผ่านมาจะเห็นได้ว่า มีการรณรงค์เรื่องดนตรีไทยในกลุ่มเยาวชนมาก แต่ก็ไม่เกิดผลเท่าที่ควร ซึ่งหมายถึงว่า การรณรงค์และปลูกฝังในระดับเยาวชนเพียงอย่างเดียวคงไม่ได้ผล หากสิ่งที่กระทำนั้นไม่สามารถก่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจในหมู่ประชาชนทั่วไปด้วยเช่นเดียวกัน การพยายามเสนอองค์ความรู้ต่างๆที่ยังไม่สามารถทำให้เกิดความรู้อันนำไปสู่ความเข้าใจและซาบซึ้งได้อย่างแท้จริง เมื่อเปรียบเทียบกับดนตรีตะวันตกซึ่งสามารถส่งผลให้เกิดขึ้นในสังคมอย่างกว้างขวางและหลายระดับ

ทั้งนี้ผู้เสนอมิได้เรียกร้องหรือกล่าวว่าศิลปะของใครดีกว่า หากแต่มองว่าในสังคมที่มีความหลากหลายนี้ “การวิจารณ์” เป็นสิ่งที่สามารถชี้และอธิบายถึงปรากฏการณ์ต่างๆ ได้รวมทั้งการวิจารณ์น่าจะสร้างความเข้าใจในแง่มุมต่างๆของศิลปะได้มาก นอกเหนือจากวิธีการที่เสนอความรู้และจัดการรณรงค์อย่างที่กระทำกันอยู่

จากบทความนี้ได้สะท้อนเห็นถึงบทบาท สถานะและสภาพของการวิจารณ์ในวัฒนธรรมตะวันตกว่ามีส่วนในการกระตุ้นและสร้างสรรค์ พร้อมกันกับชี้ให้เห็นปัญหาต่างๆในการพัฒนาการดนตรีได้เป็นอย่างดี ซึ่งบทบาทของการวิจารณ์ในลักษณะเช่นนี้ยังไม่ปรากฏอย่างเด่นชัดในวัฒนธรรมดนตรีไทย จึงอาจจะเป็นแนวทางหนึ่งที่จะเป็นการสร้างและเสริมในวัฒนธรรมดนตรีไทยได้ในอีกทางหนึ่ง และหากมองถึงปัญหาของดนตรีไทยในขั้นพื้นฐานแล้วก็คือ การที่ประชาชนทั่วไปยังไม่สามารถเห็นและได้สัมผัสทั้งความงามและคุณค่าได้ ดังที่ผู้เสนอได้กล่าวว่า “..อันเรื่องดนตรีนั้น จะไปกล่าวหาของใครดีกว่าหาได้ไม่ ดนตรีเป็นเรื่องของมายา เป็นความลวงที่เกิดจากความคิดในทำนองจินตนาการแบบเพ้อฝันประสมประสานกับแรงบันดาลใจ ตามแต่ผู้สร้างจะเห็นว่างาม ผู้บริโภคมีสิทธิ์ที่จะวิจารณ์ว่างามหรือไม่งามก็ย่อมได้..”

ผู้วิเคราะห์เห็นว่าบทบาทของการวิจารณ์จึงอาจเป็นเสมือนการเปิดประตู เพื่อทำความรู้จักและได้มีโอกาสชี้ให้คนทั่วไปได้เห็นในสิ่งที่ผู้วิจารณ์เห็น ทั้งในลักษณะของการวิเคราะห์การนำเสนอข้อมูล ที่อาจจะเข้าไม่ถึงสำหรับคนอีกหลายกลุ่ม และน่าจะเป็นอีกแนวทางหนึ่งในสังคมที่จะเป็นการช่วยในเรื่องความอยู่รอดของดนตรีไทย

รังสิพันธุ์ แข็งขัน : ผู้วิเคราะห์

กว่าจะเป็นศิษย์ครูกลัก

วัลลภิศร์ สดประเสริฐ

อาจารย์จักรพันธุ์มีการแสดงหุ่นต่อมาอีก 2 –3 ครั้ง ซึ่งก็จะร่วมงานกับคุณครูบุญยงค์, บุญยัง ทุกครั้งรวมทั้งคุณครูจำเนียรด้วย เราไปมาหาสู่กัน เคารพคบหากันฉันท์ศิษย์และอาจารย์มาร่วม 10 ปี แต่ผมก็ยังคงไม่มีโอกาสได้เรียนกับท่านจริงๆ จังๆ เป็นแต่ขโมยแกะเอาจากเทป และแวะเวียนไปหาคุณครูบุญยังที่ศศิลิยะ ซอยประสานมิตรบ่อยๆ จนกระทั่งราวเดือนตุลาคม ปี 2519 ท่านเกิดเมตตารับผมเป็นศิษย์อย่างจริงๆ และนัดมาต่อเพลงให้ที่บ้านอาจารย์จักรพันธุ์

ชั้นแรกผมขอเรียนระนาดเลยเพราะเคยหัดมาบ้างแล้ว และจับเล่นอยู่ทุกวันร่วม 20 ปี โดยคิดว่าคงจะง่ายกว่าเริ่มเรียนฆ้องซึ่งไม่เคยจับมาเลย ครูเริ่มต่อมุล่งชั้นเดียวก่อน 3 ทางรัว คาบลูกคาบดอกให้ แต่ผมหมดปัญญาจะทำได้ มือมันวัดกันสับสนไปหมด เริ่มเรียนจากบ่ายโมง พอครูกลับ นั่งไล่ต่อไปอีกจนสามทุ่มก็ยังไม่ได้ ตื่นขึ้นตี 4 ไล่มาจนยัน 8 โมง ทำอยู่อย่างนี้ 7 วัน ก็ยังไม่ได้

พอถึงวันอาทิตย์ ผมเดินทางไปกราบคุณครูบุญยงค์ที่บางขุนเทียนกับอาจารย์จักรพันธุ์ ท่านเมตตาให้ถ่ายเทปเพลงกราวใน ทางจางวางทั่วซึ่งคุณครูเดี่ยวอัดไว้ที่ กทม. แล้วยังกรุณาตีมุล่ง 2 ชั้นของท่านครูพุ่ม ปาปุยะวาท ชั้นเดียวของเก่า และครึ่งชั้นของท่านเองให้อัดไว้ ผมเรียนถามท่านถึงเรื่องการหัดระนาด ท่านให้ตีมุล่งให้ฟัง ท่านนั่งแหงนหน้าฟัง พอจบบอกว่าเธอจับไม้ระนาดไม่แน่น มือซ้ายยังหงายไป พยามยามไล่ช้าๆ ทุกวัน คลุมผ้าได้ยิ่งดี ตีช้าๆ ไม่จำเป็นต้องถ่วงมือ ถ้ามันจะไหวมันไหวเอง ไล่นานๆจนเหงื่อท่วมตัวเป็นเดือนๆ ปีๆ พยายามทำมันไป อาไพทูรย์ของผม (ครูบุญยงค์) ตั้งรางระนาดตรงไหนตรงนั้น นั่งตรงไหนตรงนั้น แกนุ่งผ้าขาวม้ามานั่งตี เหงื่ออย่างงี้ออกเป็นรูปกันเลย ทีนี้เธอหัดรัว ลูกเดียว รัวสองลูก รัวสาม หัดกรอ เอามือซ้ายลงก่อน มือฆ้องเอาซ้ายลงก่อนเสมอไม่เอาขวาลงก่อน เธอทำไม่ได้เพราะไม่ได้เรียนฆ้อง เชื่อผมเถอะ ระนาดไม่ต้องไปสนใจมัน เรียนฆ้องก่อน เรียนฆ้องให้แตกฉาน แล้วระนาดไม่ต้องเรียนมันจะเป็นเอง

ดังนั้นผมจึงกลับมาขอเริ่มเรียนฆ้องกับคุณครูบุญยัง ท่านเริ่มต่อมุล่ง 2 ชั้น ให้จนมาถึงครึ่งชั้น และพอตีฆ้องได้ ผมก็รัวคาบลูก คาบดอกได้เองโดยไม่รู้ตัว

ในระหว่างหยุดพัก คุณครูจะเล่าเรื่องราวเก่าๆให้ผมฟังเสมอ ท่านมักพูดว่าเรื่องระนาดเอกนี้ ครูรู้พอตัว แต่ไม่แตกฉานเท่าครูบุญยงค์ ครูถนัดทุ้มรักทุ้มมาก ครูเป็นระนาดขยันว่างเมื่อไรตีเมื่อนั้น บ่อยๆสู้ระนาดไล่ไม่ได้หรอก ยงค์เขาเป็นระนาดไล่ เมื่อก่อนเขาไม่ไหวหรอก มาสมัยทำวิกยี่เกเขามุเอาจริงเอาจัง ผมเป็นลูกน้องเขา พอกลับจากทำวิกประมาณสองยาม อาบน้ำอาบท่ากินข้าวเสร็จ เขาเข้าประจำรางระนาด เอาผ้าผวยคลุมไล่ไป ผมนอนข้างๆ พออยากบุหรี่เขาเอาเท้าเขี่ย ผมก็ลุกขึ้น จุดบุหรี่ให้แล้วนอนต่อ พอจะหมดมวนก็เขี่ยอีกผมก็เอาออกให้ คนไล่ระนาดนี่หยุดไม่ได้ ยุงกัดก็ตบไม่ได้ต้องทนรับกรรมมันไปไล่ไปเรื่อยจนพระกลับจากบิณฑบาตรจึงเลิก อาบน้ำกินข้าวนอนพัก พอตื่นไล่อีกจนราวบ่าย 2 โมง ไปทำวิกยี่เก ถึงวิกตีโหมโรงอีกหนกว่าจะออกตัว ลงโรงกันเหงื่อท่วม แล้วก็ทำรับยี่เกไปเรื่อยจนยัน 5 –6 ทุ่ม กลับบ้านมาก็ทำอย่างเดิมนี่อีก วันเป็นเดือน เอาเดือนเป็นปี ยงค์ทำอยู่ 3 ปี แต่พอย่างเข้าปีเดียวก็ตีเสมอกับอาเผือดนักระนาดแล้ว

เรื่องครูเผือด นักระนาด คุณครูบุญยังยังเล่าว่าท่านครูหลวงประดิษฐ์ จะให้จับประชันนายทรัพย์ เซ็นพาณิชย์ วงท่านครูจางวางทั่ว แต่ครูเผือดชอบหนีเที่ยว ท่านครูจับล่ามโซ่หน้ารางระนาด ให้ตีไปไม่ให้หยุด หิวมีคนป้อน ปวดหนัก ปวดเบา เอากระโถนมาสอด ให้ถ่ายตรงนั้นมีคนเช็ดให้ พอย่างเข้าวันที่สามครูเผือดฟุบคารางระนาด พอฟื้นขึ้นมาจับไม้ระนาดเหมือนไม่จิ้มฟัน ไหวจริงๆ แต่ไม่ได้ประชัน นายทรัพย์ตายเสียก่อน

ส่วนท่านครูหลวงประดิษฐ์เองนั้นเล่า เมื่อก่อนนัยว่าไม่มีทางสู้เจ้าคุณเสนาะดุริยางค์เลย ท่านไม่ออกไปไหนเลยอยู่แต่หน้ารางระนาด ไม้ระนาดทองแดงของท่านคู่ที่เอามาเล่นละครเรื่องระนาดเอกนั้นแหละ หนักยกแทบไม่ขึ้น ท่านไล่ไปแล้วให้คนไปคอยสอดแนมดูลาดเลาข้างพระยาเสนาะฯ คนสอดแนมนี่ก็ชอบกลกลับมาทีไรก็รายงานว่าข้างโน้นเหนือกว่าเยอะไม่มีทางเทียบ ท่านครูไม่ว่าอะไรก้มหน้าก้มตาไล่มันต่อไป เท่าไรๆ เขาก็ยังว่าสู้ไม่ได้อยู่นั่นเอง จนถึงวันประชันเจ้าคุณแพ้อย่างหมดทางสู้ แลท่านครูก็เป็นนักระนาดทะลุฟ้าที่ไม่มีตัวจับมาจนทุกวันนี้

เรื่องราวในทางเทวดาคือทางฝันนี่ คุณครูบุญยังเล่าว่า ครูมีบุญได้ฟังก่อนที่ท่านจะสิ้น เรื่องมันมีอยู่ว่าในวันไหว้ครูที่บ้านท่าน มีนักระนาดรุ่นหลานซึ่งถือว่ามือไหว ขึ้นไปตีเพลงกราวในบนบ้านท่าน เป็นการท้าทายศิษย์ในสำนัก ท่านให้ครูเผือดตี ครูเผือดตีไม่ได้ ให้ครูประสิทธิ์ก็ไม่ตี ให้ครูบุญยงค์ตีก็ไม่ตี เพราะต่างท่านก็ถือว่าไม่อยากสู้กับเด็ก ท่านครูขัดใจว่าถ้าไม่มีใครตีฉันตีเอง ท่านลุกจากเก้าอี้มาที่รางระนาด คุณครูบุญยังนั่งอยู่หัวรางพอดี บอกว่าขึ้นเพลงแต่แรกท่านตีช้ามากเหมือนเด็กตีแล้วค่อยตีเร็วขึ้นๆ เป็นลำดับ พอข้อร้อน ตัวนิ่งดูเป็นสมาธิยิ่งน่าอัศจรรย์ ไหวอย่างไม่มีตัวจับ ทั้งหนทาง กลเม็ดเด็ดพราย แลลูกก็แปลกๆ ชัดเจนไม่มีช่องติ เวลารัวแต่ละทีเหมือนลูกระนาดจะระเบิด กว่าจะจบเพลงนานถึง 45 นาที พอจบท่านวางไม้แล้วเดินหัวเราะอย่างสบอารมณ์กลับไปนั่งที่เก้าอี้ดังเดิม ไม่ปรากฏแม้แต่เงาของนักระนาดหนุ่มผู้ลำพอง

ทั้งคุณครูบุญยงค์ และคุณครูบุญยังต่างมีประสบการณ์มาโชกโชนได้เห็นนักดนตรีระดับปรมาจารย์ประฝีมือกันมามากต่อมาก นักระนาดที่คุณครูยกย่องมากอีก 2 ท่านก็คือท่านครูพระเพลงไพเราะ (โฮม สุวาทิต) ท่านว่าท่านไม่มีบุญได้เห็นคุณพระตีแต่ได้ฟังจากแผ่น 78 ตราหมาฟังจานเพลง ประกอบกับได้ยินเสียงเกียรติคุณร่ำลือกันว่า ท่านครูพระเพลงท่านนี้ตีระนาดเรียบไพเราะที่สุดในแผ่นดิน ลงไม้นวมกันแล้ว แม้ท่านครูหลวงประดิษฐ์ฯ ก็ยังต้องเกรงอีกท่านหนึ่งนี่ท่านได้เห็นและจดจำชั้นเชิงกรรมวิธีมาใช้มาดก็คือท่านครูหลวงชาญเชิงระนาด ท่านว่าถ้าเธอได้เห็นคุณหลวงแล้วเธอจะอยากเข้าไปกราบที่ตักท่าน หน้าตาท่านเป็นคนแก่ใจดียิ้มๆ แต่ชั้นเชิงนั้นสมบรรดาศักดิ์จริงๆ

เรื่องเกิดที่บ้านครูหลวงประดิษฐ์ ฯ อีกเช่นกัน ในงานไหว้ครูตอนกลางวันครูลาภ ณ บรรเลง นักระนาดฝีมือจัดอีกท่านหนึ่งในยุคนั้นได้เอ่ยปากท้าทายขึ้นว่า คุณหลวงคืนนี้ตีกับผมไหม คุณหลวงชาญหน้าแดงตอบตกลง ท่านกลับไปบ้านไม่พักผ่อน แต่นั่งไล่สาธุการเพลงเดียว 100 เที่ยว โดยให้เด็กคอยนั่งจดครบ 100 เที่ยว รับประทานไข่ไก่ 2 ฟอง แล้วนอนพักเอาแรง

พอตกค่ำคุณหลวงก็มาสู่ที่ประชัน ตั้งแต่โหมโรง ไปจนเพลงสุดท้าย ครูลาภแพ้คุณหลวงชาญเชิงระนาดอย่างขาดลอย โดยเฉพาะเพลงเชิดจีน ครูลาภเล่นเร็วตั้งแต่ตัวแรก พอตัว 4 ก็ซวนเซล้มลุกคลุกคลาน แต่คุณหลวงท่านขึ้นตัวแรกแต่ปานกลาง ตัว 2 เร็วขึ้นมาอีกนิด ตัว 3 เร็วขึ้น อีกพอตัว 4 ท่าตีสุดมือเชิดจีนของท่านคุณหลวงชาญนี้ครบกระบวนท่าเพลงเพราะนอกจากท่านจะตีเรียกตีไหวแล้ว ในบางตัวท่านยังผูกเป็นกลอน อันเป็นเชิงสำคัญของระนาดที่ร้ายกาจนอกเหนือไปจากความเรียบ ความไหวและความชัดด้วย สรุปด้วยครูลาภ ณ บรรเลง แพ้ชั้นเชิงและความรู้บรมครูหลวงชาญเชิงระนาดอย่างสิ้นเชิง คุณครูบุญยังเล่าเรื่องราวเหล่านี้ให้ผมฟังเพื่อเป็นอุทาหรณ์สอนใจไม่ให้ตั้งอยู่ในความประมาท และลบลู่ผู้ใหญ่ อันมีจะเกิดขึ้นเสมอในวงการศิลปะ ท่านมักสอนว่าเธอจะตีระนาดให้ดี ต้องเรียวเป็นหางหนู คือเล่นจากช้าไปหาเร็วและที่สำคัญคือชัดเจน ไม่ตีเร็วลุกลนเหมือนคนพูดลิ้นพันกัน ไม่ไหวยังไม่เป็นไร ยังดีได้ ถ้าหนทางดำเนินเพลงเธอราบเรียบไม่กระโดดไม่ข้าม มีแบบแผน รู้จักใช้กลอนได้ไพเราะคมคาย ลึกซึ้งพอดีพองาม ไม่ใช่ผูกกลอนเปรอะไปหมดก็ใช้ไม่ได้ กลอนนี่ก็เหมือนกับเธอผูกลายก้านขด ลายเครื่องเถานั่นแหละ ท่านพูดถึงผูกลายนี้ผมเข้าใจง่าย เพราะค่าที่เราเป็นช่างเขียน แล้วยังเรียนถามท่านอีกว่า กลอนเพลงนี้มันทำนองเดียวกันกับกลอนหนังสือมีสัมผัสนอกสัมผัสใน อย่างนี้ถูกไหมครับ ท่านว่าเธอเข้าใจถูกต้องแล้ว หนทางเพลงนี่ก็สำคัญ บางคนมือไหวจริงๆ แต่ทางป่าเหลือเกิน ไม่รู้มันเอาอะไรมาตี พวกปี่พาทย์เขาเรียกกันว่ามาจากดงเค็งแบบนี้ก็ใช้ไม่ได้ตกไป แต่พอครั้นเล่นประคองทางพะวงทางจนเกินไปมันก็ดีแต่จืดอีก มันลำบากเหลือหลายเธอ ไอ้เรื่องดนตรีนี่ยิ่งเรียนยิ่งโง่ ประสบการณ์ และไหวพริบนี่สำคัญที่สุด

ตัดตอนจาก: วัลลภิศร์ สดประเสริฐ. “กว่าจะเป็นศิษย์ครูกลัก”. **ดนตรีไทยอุดมศึกษา** ครั้งที่ 19 พ.ศ. 2520. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

บทวิเคราะห์

บทความนี้ชิ้นนี้เป็นการกล่าวถึงวิถีทางของครูดนตรีไทยหลายท่าน ที่ผู้เขียนได้มีโอกาสสัมผัสและเรียนรู้วิธีการทางดนตรีตลอดจนวิถีชีวิต ซึ่งอาจแสดงนัยในเรื่องขนบบางประการของดนตรีไทยได้ชัดเจน เพราะสิ่งที่ปรากฏในบทความนี้ คงไม่มีการบันทึกลายลักษณ์หรือรวบรวมเป็นสาระสำคัญในการศึกษาและองค์ความรู้ในทางดนตรี นอกจากผู้ที่เป็นศิษย์และมีความคุ้นเคยก็จะได้รับฟังจากการบอกเล่าสืบต่อกันมาเท่านั้น

นัยสำคัญในประเด็นเกี่ยวกับขนบทางดนตรีไทยที่เห็นได้ชัด คือ ความเป็นปัจเจกเฉพาะตนในทุก ๆ ด้าน ทั้งความรู้ ฝีมือ และการดำรงอยู่ในวงดนตรีไทยนี้คงไม่สามารถจะใช้เกณฑ์มาตรฐานใดมาวัดได้นอกจากการประลองฝีมือ เพื่อพิสูจน์ความเป็นเอกให้ปรากฏ ซึ่งเรื่องนี้อาจจะสะท้อนให้เห็นว่า ในความเป็นจริงของดนตรีไทยนั้น อาจมีโอกาสและเวทีให้สำหรับผู้ที่เป็นเอกเท่านั้น ส่วนอันดับรองลงมานั้นก็อาจไม่ได้รับการยอมรับ ซึ่งเรื่องนี้ในสังคมดนตรีไทยยุคปัจจุบันอาจเปลี่ยนไป เพราะนักดนตรีที่จะใช้ชีวิตดนตรีเช่นนั้น คงจะหายากและดำรงชีวิตอยู่ยาก แต่หากพิจารณาในด้านผลที่เกิดขึ้น ก็อาจเห็นคำตอบได้เช่นกันว่า เมื่อความเข้มข้นในวิถีดนตรีเปลี่ยนแปลงไป คุณภาพและความคมลึกของดนตรีจะถดถอยด้วยหรือไม่ ซึ่งอาจเป็นประเด็นให้คิดต่อไปว่า ทำไมนักดนตรีไทยรุ่นหลังจึงเรียกร้องหาที่จะเรียนรู้จากดนตรีรุ่นเก่าเสมอ ทำไมดนตรีรุ่นเก่าจึงมีความน่าสนใจ หรือฟังดู “ขลัง” กว่าฝีมือของคนรุ่นใหม่ ทั้งที่ในเรื่องทักษะฝีมือก็อาจทำได้ไม่ต่างกัน แต่เหตุใดความคิดทางดนตรีจึงไม่สามารถถ่ายทอดต่อกันได้ และจะมีหนทางใดหรือไม่ที่จะทำให้การถ่ายทอดความคิดทางดนตรีเป็นไปได้ทัดเทียมกับการพัฒนาทักษะ

ขนบทางดนตรีบางประการดูสอดคล้องกับขนบทางวัฒนธรรมที่เด็กจะต้องถ่อมตนต่อผู้ใหญ่เสมอ แม้แต่การแสดงซึ่งความสามารถในทางดนตรี ก็อาจตีความได้ถึงความเหมาะสมในทางวัฒนธรรมที่ไม่อาจแบ่งแยกออกจากกันได้ ซึ่งหากมองในเรื่องของการพัฒนาดนตรีอาจเห็นได้ว่า เหตุการณ์เช่นนั้นน่าจะเป็นโอกาสในการเรียนรู้ทางดนตรีได้มากกว่าการทำลายหรืออบรมจริยธรรม เพราะนั่นดูเป็นคนละเรื่องกัน และในที่สุด “กราวในทางเทวดา” ที่กล่าวถึงเรื่องนั้นก็สาบสูญไป มิมีใครที่จะสืบทอดไว้ได้ ซึ่งกรณีเช่นนี้อาจจะเป็นเรื่องที่จะต้องพิจารณาในด้านขนบทางวัฒนธรรมกับขนบทางดนตรี ที่คงต้องมีการแบ่งให้ชัดเจนโดยเฉพาะผลที่เกิดขึ้นในสังคมดนตรีไทยที่รู้สึกว่า ของดีหลายอย่างทางดนตรีได้สูญหายไป อาจเป็นเพราะเหตุนี้ จากบันทึกที่ตัดตอนมานี้ คงจะเห็นได้ว่าได้สะท้อนพลังทางปัญญาของสังคมไทยสมัยก่อนได้ว่า บุคคลผู้ซึ่งได้รับการยอมรับ หรือความสำเร็จในทางดนตรีได้นั้น จะต้องเป็นผู้มีคุณสมบัติครบถ้วนที่ความรู้ ฝีมือ แบบหาที่ติไม่ได้เท่านั้น จึงจะถือได้ว่าเป็นเอก หากไม่สมบูรณ์จริงก็ไม่มีเวทีสำหรับอันดับรองเหล่านั้น และการที่จะก้าวสู่สถานภาพนั้นได้หมายความว่า การทุ่มเททั้งชีวิตในการหาแนวทางดนตรีเฉพาะของตนเท่านั้น เป็นหนทางเดียวที่จะประสบ

ความสำเร็จ และสังคมไทย (วงการดนตรี) คาดหวังถึงความสมบูรณ์เพียบพร้อมมากกว่าการให้โอกาสที่จะทำให้ดนตรีเป็นของประชาชนทั่วไป

พลังทางปัญญาอันที่จะขับเคลื่อนวัฒนธรรมทางดนตรีไทยให้เจริญดังที่เป็นมาในอดีต เป็นพลังของบุคคล หรือของสังคมที่มีส่วนในการขับเคลื่อนได้สูญหายไปแล้วจริงหรือไม่ เราจึงได้แต่เรียกร้องแต่ความรุ่งเรืองในอดีตเพียงอย่างเดียว โดยไม่สามารถสร้างพลังขึ้นในยุคสมัยของตนให้ขับเคลื่อนดนตรีได้ดังเช่นที่เคยเป็นมา

รังสิพันธุ์ แข็งขัน: ผู้วิเคราะห์

บางตอนจาก เมื่อลมรู้โรย

จำเนียร ศรีไทยพันธุ์

นับตั้งแต่นั้นมา ก็ได้อยู่กรมประชาสัมพันธ์เรื่อยมา ชีวิตศิลปินพิณพาทย์ในกรมประชาสัมพันธ์ อยู่เป็นลูกจ้างได้เงินเดือน 300 บาท 1 ปีเศษ แล้วบรรจุเป็นข้าราชการประจำได้เงินเดือน 450 บาท เมื่อ 15 มิถุนายน พ.ศ. 2497 พร้อมกันเพื่อนสมาม, บุญยงค์, ราศี, ประสงค์, สืบสุด, อรุณ

เมื่ออยู่รวมกันจนสนิทชิดเชื้อดีแล้ว ก็มีการคิดเพลงใหม่ขึ้นมาเรื่อยๆ คุณครูพุ่มคิดบ้าง คุณครูบุญยงค์ เกตุคง คิดบ้าง คุณสมาม ทองสุขโชติ คิดบ้าง มีครูพุ่มเป็นผู้ปรับเพลง แต่ไม่มีคนคิดทางร้อง “เรา” จึงรับอาสาเป็นผู้คิดทางร้อง ให้ทุกๆ เพลงทีทั้งสามท่านคิดขึ้นมาทางเครื่องไม่ได้คิด แต่ก็มีการคิดเพลงทางเครื่องร่วมด้วยเป็นบางเพลง มีบ้างเป็นบางเพลงบางกลอนที่ช่วยออกหัวคิดบ้าง เช่น เพลงลาวดำเนินทรายเถา เพราะเพลงนี้ไม่ได้คิดคนเดียวมีการช่วยกันคิด ใส่โน่นนิดนี่หน่อยรวมกัน 4 คน ส่วนเนื้อร้องใช้บทในวรรณคดีบ้าง หัวหน้าคงศักดิ์ ประพันธ์ให้บ้าง และประพันธ์ขึ้นมาเองบ้าง

การคิดทางร้อง ตั้งปณิธานไว้ว่า จะไม่คิดแข่งของเก่าที่มีอยู่แล้ว จะคิดแต่เมื่อเพลงไหนเขามีแค่สามชั้น เราจะคิดเรื่องสองชั้น ชั้นเดียว ต่อให้ครบเถามีหลายเพลงที่เดียวที่คิดต่อไว้ เช่น ใบ้คลั่ง สารถีแขกมอญบางช้าง แสนสุดสวาท เทพรัญจวน ตามกวาง ทะวอย เป็นต้น ตกมา สมัยนี้ ที่เขาร้องไม่ค่อยเหมือนกัน เพราะเมื่อเขาได้แนวทางแล้ว เขาก็บิดทำนองเอื้อนออกไปไม่ให้เหมือนหรือผิดเพี้ยนไปนิด แล้วก็อวดว่าแต่งเอง มีอยู่ครับ แต่ไม่ใช่ทั่วไป ท่านผู้รู้จริงท่านมี

เพลงที่คิดขึ้นทั้งเนื้อร้องและทำนองก็มีหลายเพลง เช่น เพลงแรก เพลงเทพชาตรีเถา ต้อยตลิ่งเถา เพลงดำเนินทรายเถา สร้อยลำปางเถา นาคนิมิตรเถา เป็นต้น ส่วนเพลงเงี้ยวรำลึกนั้น แต่งแต่ทำนอง สำหรับเนื้อร้องนั้นหัวหน้าคงศักดิ์แต่งให้ และพวกเพลงร้องละครของหม่อมหลวงขาบ คณะพลายมงคลออกทีวี ช่อง 4 บางขุนพรหม แต่งทำนองร้องไว้มากพอสมควร เห็นว่าเพลงไหนมีช่วงพอร้องได้ก็บรรจุเนื้อร้องเข้าไป สรุปแล้ว ก็คงเป็นประโยชน์ต่ออนุชนรุ่นหลังได้บ้างที่ได้เอาไปใช้ ด้วยมีใจนิยม

ชีวิตราชการศิลปินไทยในกรมประชาสัมพันธ์ เมื่อระยะห้าปีแรก สมัยท่านหม่อมหลวงขาบ กุญชร ณ อยุธยา เป็นอธิบดี มีความก้าวหน้าไม่แพ้สถาบันศิลปินที่อื่นๆ เพราะมีหัวหน้าแผนกคุณคงศักดิ์ คำศิริ ผู้มีความสามารถและความรู้ทั้งทางด้านวิชาการและด้าน

ศิลปินขั้นปรมาจารย์ และมีคุณครูพุ่ม ปาปุยะวาทย์ ผู้มีความรู้ความสามารถเรียกได้ว่าเป็นปราชญ์และมีลูกศิษย์หลายคนที่มีความรู้และความสามารถเป็นที่ปรึกษาของครูได้คอยช่วยกันประคับประคองส่งเสริมครู เช่น บุญยงค์ เกตุคง สมาม ทองสุขโชติ จำเนียร ศรีไทยพันธุ์ และมีศิษย์ฝีมือดีอีกหลายคน เช่น สืบสุด ดุริยประณีต ประสงค์ พิณพาทย์ ราศี พุ่มทองสุข ได้สนองความคิดของครูที่ออกมาได้ดีอย่างเต็มที่ จึงมีชื่อเสียงโด่งดังในระยะนั้น

ครั้นเมื่อห้าปีให้หลัง ระหว่าง พ.ศ. 2500 ท่านหม่อมหลวงขาบ อธิบดีกรมประชาสัมพันธ์ มีอันเป็นต้องหมดหน้าที่ออกไป วงดนตรีไทยกรมประชาสัมพันธ์ซักซบเซาลงบ้าง เพราะกำลังใจของนักดนตรีรู้สึกว่าจะขาดความอบอุ่น แต่ก็ยังทรงๆ อยู่ไม่ถึงกับทรุด

ครั้นเมื่อมาถึงระยะ พ.ศ. 2504 หัวหน้าคงศักดิ์ คำศิริ ปลดเกษียณออกไป เปลี่ยนหัวหน้าใหม่มาจากวงดนตรีสากล เกิดการเปลี่ยนแปลงนโยบายในการบรรเลงเป็นแบบเพลงไทยสากลอยู่สองปี เราได้รับมอบให้เป็นผู้ปรับปรุงเพลงเพื่อบรรเลงออกอากาศ ถูกเพื่อนฝูงถากถางกันต่างๆ นานา หาว่าเราประจบหัวหน้า ทำลายวัฒนธรรมของชาติ ถึงกับมีบัตรสนเท่ห์มาสาปแช่งอย่างหยาบคาย เราไม่โกรธ ไม่โต้ตอบ คิดว่าคนเราน้อยนักที่จะมีธรรมะอยู่ในใจ เพื่อมองคนอื่นในแง่ดี มีแต่ความริษยาอยู่ในสันดานมากนัก เห็นหัวหน้าเรียกใช้อยู่ใกล้ชิดทุกๆวัน เพื่อจดทำนองเพลง และให้แต่งเนื้อเพลงแบบไทยสากล การแต่งเพลงหรือเนื้อร้องก็ต้องตรึกตรองกันนาน กว่าจะได้เนื้อถ้อยกระทงความ พอเสร็จกลับออกมาก็ถูกถากถางแล้ว

เป็นอันว่าในระหว่าง 2 ปี ที่หัวหน้าใหม่มา คือ ครูเวส สุนทรจามร เราเกือบขาดเพื่อนฝูงทั้งหมด แทบจะลาออกเสียหลายหน แต่คิดอีกทีว่า ทนไปเถอะนะแล้วเพื่อนจะเข้าใจเราดีเองสักวันหนึ่ง ก็เพื่อนไม่คิดบ้างนี่ว่าเขาเรียกเราในฐานะที่เราพอจะรู้และทำได้อยู่บ้าง คิดเสียว่าอันปุถุชนคนเราทุกวันนี้มีน้อยนักที่จะมองคนอื่นในแง่ดีนอกจากตัวเขา แล้ววันหน้าเขาจะตระหนักใจเองว่า จำเนียรน่ะเวลานี้กำลังตกที่นั่งอย่างไร ก็เขาเป็นผู้บังคับบัญชาเรา เขารู้ว่าเราทำอะไรได้บ้าง เช่น แต่งทำนองเพลง และประพันธ์คำร้องได้ เขาก็เรียกไปปรึกษาร่วมคิดร่วมประพันธ์ด้วยกัน และบางครั้งเขาก็เลี้ยงอาหารกลางวันด้วย เพื่อนศิลปินเฉพาะบางท่านที่ร่วมงานอยู่ด้วยกันก็แสดงปฏิกิริยากันต่างๆนานา ตลอดจนผรุสวาจาที่แสนจะต่ำช้าอย่างรุนแรง จำเนียรได้ยินแต่ก็ทำไม่ได้ยินเสีย เลี่ยงไปนั่งให้ห่างเขา เพราะรู้ว่าเขาไม่ชอบเราแล้ว นั่งแล้วก็คิดว่าทำไมหนา เพื่อนไม่คิดบ้างว่าเขาเป็นหัวหน้าเรา เขาเรียกใช้เราแล้วเราจะขัดเขาอย่างไร แล้วเขาก็เพิ่งเป็นหัวหน้าใหม่ๆ แล้วเราจะขัดเขาอย่างไร ทั้ง ๆ ที่ใจไม่สมัครแต่ก็ต้องฝืน แล้วผลสุดท้ายพอเขาเกษียณอายุไปแล้ว จำเนียรได้ดีอะไรบ้าง เพื่อนทั้งหลายคงแจ้งแก่ใจแล้วใช่ไหม พุทโธ่เอ๋ย

ครั้นเมื่อ พ.ศ. 2506 คุณครูเวส สุนทรจามร ปลดเกษียณอายุไปเปลี่ยนหัวหน้าใหม่มาจากวงดนตรีสากลอีกคือ คุณสมพงษ์ ทิพยกลิน ระยะนี้ดนตรีไทยกรมประชาสัมพันธ์มีแต่ทรงกับทรุด เริ่มถอยหลัง นอกจากขาดความอบอุ่นในการปกครองแล้ว หัวหน้าแผนกไม่รู้เรื่องของเรื่องทางดนตรีไทย เพราะหัวหน้าเขาไม่ดำเนินการอะไรเลยในด้านวงดนตรี เขามอบให้ฝ่ายศิลปินหญิงดำเนินการทุกอย่าง โดยทำไปอย่างสุกเอาเผากิน ผิดถูกขาดเกินอย่างไรก็ไม่รู้ เพราะขาดความรอบรู้ มีแต่ฝีมือ ถือทิฐิในตน กลัวคนอื่นจะดีกว่าดูแล้วน่าสงสาร ศิลปินชายที่มีความรู้อยู่พยายามทักท้วงเพราะกลัวจะอายเขาอื่นๆ ก็ไม่ยอมฟังเสียงกลับแสดงความโกรธเสียอีก ผลที่สุดก็ไม่มีใครกล้าพูดอะไรปล่อยไปตามเรื่องให้เขาสบายใจกัน

ครั้นเมื่อ พ.ศ. 2509 เปลี่ยนหัวหน้าใหม่อีกเพราะคุณสมพงษ์ ทิพยกลินสิ้นชีวิต จึงแต่งตั้งคุณระตี วิเศษสุรการ ขึ้นเป็นหัวหน้าแผนกแทน นับว่าเป็นลูกหม้อหน่อเนื้อเชื้อไขดนตรีไทยแท้ทีเดียว และฝีมือในการดีดจะเข้เป็นเอกคนหนึ่ง แต่ก็ปฏิบัติได้เพียงอย่างเดียวก็ไม่เจริญขึ้นได้ การดำเนินนโยบายในวงดนตรีก็ยังอยู่อย่างเดิมไม่ก้าวหน้าไม่มีใครคิดทำอะไรขึ้นเพราะขาดการสนับสนุน ก็ต้องปล่อยไปตามเรื่องอีกเช่นเคยคงคอยระวังตัวไม่ให้บกพร่องในราชการเท่านั้น

เราอยู่อย่างสงบ เรื่อยๆ มาตั้งแต่ 2509 จนถึงปี 2510 ได้มีโอกาสสอบชั้นตรีอีกครั้งหนึ่ง (เมื่อปี 2504 สอบไปครั้งหนึ่งแล้วได้ แต่ไม่มีตำแหน่งให้เพราะจำกัดจึงพลาดไป) สอบครั้งนี้ เป็นครั้งที่สองแต่ก็พลาดอีกแบบเก่า ครั้งนี้รู้สึกกำลังใจเสียมาก ถึงกับเป็นโรคหัวใจต้องเข้าโรงพยาบาลพระมงกุฎแต่ก็พยายามทำใจให้สบาย ช่วยตัวเองด้วยการหันเข้าหาธรรมของพระพุทธเจ้าเป็นที่พึ่ง และหาความเพลิดเพลินด้วยการเล่นพระเครื่อง หาตามเพื่อนฝูง และเช่าเขาบ้าง จนมีมากพอสมควร

จนถึงปี 2518 จึงได้มีโอกาสสอบชั้นตรีอีกเป็นครั้งที่สาม อายุตอนนี้ปาเข้าไป 55 แล้ว นับอายุราชการตั้งแต่แรกบรรจุจนถึงตอนนี้ได้ 21 ปี (อายุตอนนี้ 55 ปี อายุราชการได้ 21 ปี) ทีนี้สอบได้เพราะสอบคนเดียวไม่มีคู่แข่ง ต่อมาเมื่อเปลี่ยนใช้ระบบซีเขาปรับให้ซี 3 เพราะเงินเดือนถึงขั้น ครั้นเมื่อมีการสอบซี 4 จึงสมัครสอบและสอบได้เมื่อ 2520 เป็นข้าราชการระดับซี 4 เรื่อยมาจนถึงเดือนกันยายน พ.ศ. 2524 จึงเกษียณอายุราชการ จำเนียรเกิดเดือนตุลาฯ จึงได้อยู่ต่ออีกหนึ่งปี

ที่มา: จำเนียร ศรีไทยพันธุ์. “บางตอนจาก เมื่อลมรู้โรย”. **ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธ์.** กรุงทพฯ : พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์.

บทวิเคราะห์

บทความนี้ตัดตอนจาก “ย่อประวัติชีวิต ศิลปิน ในแวดวงดนตรีไทย ของ จำเนียร ศรีไทยพันธุ์” โดยเนื้อหาของบทความทั้งหมด เป็นการเล่าถึงประวัติการดำเนินชีวิต และการก้าวเข้าสู่วงการดนตรี ซึ่งส่วนที่ตัดตอนมานี้เกี่ยวกับ บรรยากาศในการเป็นนักดนตรีไทยของกรมประชาสัมพันธ์ ซึ่งในบันทึกนี้ได้แสดงให้เห็นถึงปัจจัยหลายอย่างที่สามารถส่งผลต่อความเจริญของดนตรีและนักดนตรีเอง รวมทั้งปัญหาภายในหน่วยงานเอง ซึ่งบุคคลภายนอกอาจไม่สามารถรับทราบได้เลย

จากบันทึกนี้เห็นได้ว่า นักดนตรีไทยในระดับอาชีพหรือระดับ “ครู” นี้ จะต้องเป็นผู้มีความรอบรู้และฝีมือสูง เพราะการแข่งขันกันเข้าสู่ฐานะนักดนตรีที่มีสังกัดนั้น แน่นอนว่าย่อมทำให้สถานภาพของนักดนตรีและความเป็นอยู่มีความมั่นคงขึ้น ขณะเดียวกันการก้าวเข้าสู่สถานภาพเช่นนี้ย่อมต้องมีการแข่งขันกันหลายลักษณะ ทั้งทางด้านฝีมือ ความรู้ และความสัมพันธ์ทางสังคมด้วย ที่เห็นได้ชัดอีกอย่างหนึ่งคือการสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยนั้นมีตลอดเวลา โดยใช้เฉพาะในหน่วยงานต่างๆที่มีงานแสดงสม่ำเสมอย่อมจำเป็นที่จะต้องมีการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ให้เป็นผลงานของหน่วยงานด้วย แต่ที่น่าสังเกต คือ เมื่อเกิดการสร้างสรรค์แล้วมีการนำผลงานไปใช้ มักจะไม่ค่อยคำนึงถึงการให้เกียรติ หรือเคารพในสิทธิของผู้สร้าง ซึ่งอาจเป็นเรื่องปกติไปแล้ว รวมทั้งความสามารถพลิกแพลงต่าง ๆ ก็เป็นทางเลี่ยงในการหยิบยืมผลงานอันเป็นความคิดผู้อื่นไปใช้

ประเด็นสำคัญเกี่ยวกับความเจริญหรือเสื่อมในวงการดนตรีที่มีสังกัด ขึ้นอยู่กับ “บารมี” และบทบาทของผู้นำเป็นเรื่องสำคัญโดยเฉพาะในสังคมไทยและวงการดนตรีไทย การยอมรับนับถือในเรื่องส่วนตัว มักจะมาก่อนการยอมรับในบทบาทตามหน้าที่การงาน ซึ่งจะดูเหมือนไม่พยายามแยกออกจากกัน ดังนั้น ผู้ที่จะเป็นผู้นำในการบริหาร ก็จำเป็นต้องมีความรู้ และฝีมือในทางดนตรีด้วย มิฉะนั้นก็อาจไม่ได้รับการยอมรับซึ่งในกรณีเช่นนี้ หากผู้นำมีวิสัยทัศน์ที่กว้างไกล แต่ขาดเรื่องฝีมือ ความรู้ทางดนตรี ก็อาจเป็นอุปสรรคต่อการบริหารได้เช่นกัน รวมทั้งวิถีชีวิตแบบไทยในวงการราชการที่ยังแข่งขันริษยากันในหน้าที่การงาน มากกว่าการทุ่มเทในการสร้างสรรค์ย่อมให้ความชัดเจนขึ้นในบทความนี้และอาจเป็นคำตอบได้เช่นกันว่า เหตุใดวงดนตรีมีสังกัดทั้งหลายจึงดูเหมือนด้อยคุณภาพทั้งๆ ที่เป็นแหล่งรวมของนักดนตรีฝีมือดีไว้ด้วยกัน

ความเปลี่ยนแปลงทางดนตรีที่มีกำเนิดจากกรมประชาสัมพันธ์ ในสมัยหม่อมหลวงขาบเป็นอธิบดีนั้น ย่อมชี้ให้เห็นได้ว่า การพัฒนาของเพลงไทยสากล ที่เรียกว่า “สังคีตสัมพันธ์” นั้นเป็นแนวคิดที่หลักแหลม ในการโอนอ่อนผ่อนตามนโยบายของรัฐบาล แต่

ยังคงสามารถรักษาเพลงไทยให้อยู่ในสังคมไทยได้ระยะหนึ่ง ซึ่งแนวคิดในการผสมผสานเช่นนั้น ถือได้ว่าเป็นความคิดสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ ซึ่งเป็นธรรมดาที่มีทั้งการยอมรับและต่อต้าน โดยเฉพาะกลุ่มนักดนตรีไทย ที่ทนไม่ได้กับการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของดนตรีไทยไปทั้งๆที่ในความคิดนั้น แสดงให้เห็นเจตนาในการรักษาดนตรีไทยไว้ในรูปแบบที่ไม่ขัดกับกระแสของสังคม ที่ดนตรีไทยเองอาจเกิดความรู้สึกต่อต้านแนวคิด จนกลายเป็นความเกลียดชังส่วนตัวในที่สุด ที่ผู้บันทึกได้บันทึกอย่างชัดเจน เพราะเป็นผู้ที่อยู่ในเหตุการณ์และได้ถูกกระทำโดยตรง

โดยสรุปถึงแม้จะเป็นเพียงบันทึกส่วนตัว แต่ก็ได้สะท้อนให้เห็นสภาพต่างๆในหน่วยงานที่รับผิดชอบต่อศิลปวัฒนธรรมของชาติ และปัญหาของการดนตรีไทยเอง ที่ยังคงยึดติดกับความคิดบางประการที่อาจเป็นอุปสรรคต่อการพัฒนาศิลปะดนตรีในภาพรวมของสังคมในที่สุด แต่อย่างไรก็ตามเรื่องของศิลปะดนตรีนั้น คงมิใช่เฉพาะเรื่องฝีมือความสามารถเท่านั้น ความรอบรู้ย่อมเป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้บุคคลและวงการดนตรีสามารถปรับตัว และดำรงอยู่ได้ในสังคมทุกสภาพการณ์

รังสิพันธุ์ แข็งขัน :ผู้ วิเคราะห์

เพชรน้ำงามในวงดนตรีไทย

สาทิส อินทรกำแหง

งานศพวันนั้นเป็นงานศพที่ใหญ่ยิ่งที่สุดงานหนึ่งเท่าที่ข้าพเจ้าเคยเห็นมา ความใหญ่ยิ่งในที่นี้ ไม่ได้หมายความถึงความใหญ่โตมโหฬารของการเลี้ยง การต้อนรับ หรือความสวยงามในการประดับประดาหีบศพแต่ประการใด หากแต่หมายถึงผู้มาร่วมในงานศพ ซึ่งมีตั้งแต่คนเดินถนนขึ้นไปจนถึงเจ้านายชั้นสูงสุดของประเทศ เกียรติอันนี้เป็นสิ่งอันควรภูมิใจ และจำไว้อย่างไม่ลืมสำหรับบรรดาลูกหลานของผู้ตาย เหตุการณ์เช่นนี้แสดงให้เห็นว่าผู้ตายเป็นที่รักของคนทุกชั้น ทุกคนที่มาในงานกล่าวได้ว่ามาด้วยใจรักด้วย ความอาลัยอันมีต่อผู้ตายเป็นพิเศษ หาได้มาเพราะคิดว่าผู้ตายหรือญาติของผู้ตายเป็นเจ้านายบุญหนักศักดิ์ใหญ่ที่จะช่วยบันดาลให้อะไรต่ออะไรเกิดขึ้นแก่ตัวไม่ ดูๆ ก็ออกจะแปลกอยู่มากที่มันช่างตรงกันข้ามกับการปฏิบัติเพื่อจะ “เอาหน้า” อย่างที่ชอบทำกันอยู่ในสมัยนี้เสียเหลือเกิน

แต่เมื่อคิดไปอีกทีก็ดูไม่น่าแปลกประหลาดอะไร ถ้าเรารู้ว่าผู้ตายคือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ ผู้เป็นทั้งนักดนตรีเอกของเมืองไทยและครูบาอาจารย์ทางดนตรี ผู้มีลูกศิษย์ลูกหาทั่วบ้านทั่วเมือง คนที่มาในวันนั้นจึงมาด้วยความเต็มใจเป็นพิเศษ เพราะถ้าตนไม่ใช่มิตรสหายของผู้ตาย ตนก็เป็นลูกศิษย์ลูกหาและลูกหลานของผู้ตายทั้งนั้น การมาในงานจึงหาได้เป็นการมาเพราะเสแสร้งจะเอาหน้าเอาตา ดังที่ใคร ๆ ชอบปฏิบัติกันอยู่ในสมัยนี้ไม่

ข้าพเจ้ารู้จักกับหลวงประดิษฐ์ไพเราะทางชื่อเสียงของท่านมาเป็นเวลาหลายปีแล้ว และเพิ่งจะมีเกียรติได้รู้จักตัวจริงของท่านเมื่อสองปีมาแล้วนี่เอง ข้าพเจ้าจำลักษณะของชายชราที่มีท่าทางใจดี อารมณ์เย็น ที่รับไหว้ข้าพเจ้าในวันนั้นได้อย่างแม่นยำ วินาทีแรกที่ได้พบกับท่านข้าพเจ้าเกิดความรู้สึกขึ้นมาทันทีว่า ตัวกำลังพูดอยู่กับญาติผู้ใหญ่ที่สนิทชิดเชื้อของตน ดูๆตัวท่านเองก็เหมือนจะมองเห็นเด็กๆทุกคนเป็นลูกหลานไปเสียหมด ท่านเป็นคนไม่พูดมาก ใจเย็นและตอบคำถามต่างๆ ด้วยความระมัดระวัง ปลอบให้กำลังใจเมื่อควรปลอบ และตักเตือนเมื่อควรตักเตือน ทุกอย่างที่ท่านทำไปกับเด็กๆแสดงให้เห็นว่าท่านมีความสุขกับลูกศิษย์และลูกหลานของท่านมากเหลือเกิน ในขณะเดียวกัน ความสุขอีกอย่างที่เปรียบเหมือนชีวิตวิญญาณของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ อันจะขาดเสียไม่ได้ก็คือ ดนตรี ในขั้นต้นของชีวิตท่านอยู่กับดนตรีและเจ้านาย ในบั้นปลายท่านเป็นสุขอยู่กับดนตรีและลูกหลาน และใครก็ตามที่อายุอ่อนกว่าท่านก็จะรู้สึกตัวว่าได้รับความเอื้อเอ็นดูประดุจตนเป็นลูกหลานของท่านจริงๆ ทุกคน

ข้าพเจ้าจำวันไหว้ครูครั้งสุดท้ายของหลวงประดิษฐ์ไพเราะได้เป็นอย่างดี เหตุการณ์ในวันนั้นจะจารึกอยู่ในความจำของข้าพเจ้าไปจนถึงวันสุดท้ายแห่งชีวิต เสียดายที่ข้าพเจ้าไม่รู้จักท่านมาก่อนหน้านี้ ไม่เช่นนั้นเหตุการณ์ในวันไหว้ครูปีก่อนๆ คงจะช่วยให้ข้าพเจ้าซาบซึ้งและรู้จักค่าของเพลงไทยดีขึ้นอีกมาก ข้าพเจ้าได้เห็นแขกเหรื่อมากมายในงาน ได้เห็นลูกศิษย์ลูกหาจากทิศต่างๆทั่วประเทศมาชุมนุมกันในวันนั้น ได้เห็นพิธี “ครอบ” อันจะหาดูได้ยากในเมืองไทย ได้เห็นฝีมือของนักดนตรีไทยเอกๆ ซึ่งเปรียบเสมือนเพชรน้ำงามของเมืองไทย แม้จะเป็นที่

เสียใจอย่างเหลือแสนที่เพชรเม็ดใหญ่ที่สุด งามที่สุด คือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะได้สูญเสียไปแล้วบัดนี้ แต่มรดกของท่านที่ได้มอบไว้กับลูกศิษย์ลูกหาก็ยังคงเหลืออยู่ไม่สูญหายไปไหน ถึงจะไม่ครบถ้วนทุกอย่างทุกประการเหมือนตัวอาจารย์อยู่เอง ก็ยังน่าปลื้มใจที่ท่านได้มอบมรดกอันล้ำค่าเหลือไว้ให้ชาติไทยอยู่ไม่น้อยเลย

ข้าพเจ้าจำได้ว่า ในตอนกลางคืนของงานวันไหว้ครูวันนั้น มีระนาดประชันกันหลายวง เพลงต่างๆที่นำมาเล่นได้คัดเลือกอย่าง “ยอด” จริงๆมาแสดง นักดนตรีทุกคนรู้ว่าการแสดงฝีมือต่อหน้าครูนั้นสำคัญเพียงไรและยิ่งเป็นวันครอบด้วยแล้ว จำเป็นนักจำเป็นหนาที่จะต้องให้ครูเห็นว่าวิชาที่ได้รับการถ่ายทอดไปจากครูนั้นได้รับผลดีเพียงไหน ถ้าใครแพ้หรือฝีมือด้อยกว่าก็จะต้องอายกันไปทั่วบ้านทั่วเมือง เรียกว่าเลิกหากินเป็นนักดนตรีกันได้เลย ฉะนั้นฝีมือและการบรรเลงในวันนั้น ข้าพเจ้าเชื่อว่าจะไม่มีวันได้ฟังอีกแล้วในชาตินี้ ข้าพเจ้าได้เห็นการเดี่ยวระนาดที่แสนจะวิเศษ ได้เห็นลูกไม้ในการเล่น เช่น การกรอ การขยี้ รัว คาบลูกคาบดอก และอื่นๆ อีกหลายอย่าง ยิ่งตกดึกหนักเข้า ฝีมือของใคร ๆ ที่ซุ่มไว้ก็นำออกมาแสดงจนหมดไส้หมดพุง เวลาที่คนหนึ่งเดี่ยว คนหนึ่งก็ตบมือเข้าจังหวะกระทุ้งสนุกสนาน บางคนก็รำป้อเข้าจังหวะเพลง บางคนก็ส่งเสียงเฮฮายั่วเย้ากระเซ้ากันไปตามเรื่อง บรรยากาศแห่งความสนุกสนานและอบอุ่นเป็นกันเองอย่างพี่น้องเช่นนี้จะหาไม่ได้ง่าย ๆ นักในโลกอันสับสนวุ่นวายทุกวันนี้

ในตอนดึกมีการเดี่ยวระนาดเอก 5 ราง ซึ่งผู้ที่ไปงานนั้นกล่าวว่า ถึงขนาดเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินก็คงไม่มีโอกาสได้ฟัง เพราะระนาดเอกรางหนึ่งหมายถึงนักดนตรีเอกของวงหนึ่ง ระนาดเอก 5 ราง หมายถึงนักดนตรีเอกจากวง 5 วง เมื่อมารวมกันเข้า ต่างคนต่างก็มีฝีมือ ต่างก็มี “ทาง” ที่เชี่ยวชาญไปเฉพาะของตน ไฉนเลยจะมารวมกันได้ และมันก็เป็นความจริงเสียด้วย เพราะครั้งแรกที่เพลงภิรมย์สุรางค์จากฝีมือระนาดเอกทั้งห้ารางนี้เริ่มขึ้นได้ไม่เท่าไหร่ก็ “ล่ม” ลงกลางคัน แต่ละคนต่างก็บรรเลงไปตามแนวของตน ไม่มีใครฟังใคร และเพลงภิรมย์สุรางค์โดยระนาดเอก 5 รางก็มีท่าว่าจะไปไม่รอด

ในระยะนี้เองที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะได้ลุกขึ้นยืนและกล่าวว่า “ลูกศิษย์ทั้งหลายที่มาชุมนุมกันวันนี้ ต่างก็มีฝีมือเก่งกาจเหมือนเสือด้วยกันทั้งนั้น แต่ละคนอาจจะเป็นเสือดำ เสือแดง เสือขาว เสือเหลือง อยู่ในป่าของตน แต่เมื่อมาอยู่ด้วยกันต่อหน้าครูเช่นนี้ ทุกคนก็ควรจะทิ้งความเป็นเสือไป ให้เหลือแต่ความเป็นลูกศิษย์ครูเท่านั้น ฉะนั้นขอให้ทุกคนฟังครู ฟังจังหวะจากฉิ่งในมือครู แล้วเพลงภิรมย์สุรางค์ก็จะจบลงได้ด้วยความไพเราะและงดงามอย่างที่ไม่มีใครจะได้เหมือน”

จากนั้น “ภิรมย์สุรางค์” ก็ได้เริ่มขึ้นอีก ครั้งนี้เสียงตะโกนของหลวงประดิษฐ์ไพเราะดังอยู่เป็นระยะๆ ว่า “จังหวะๆ ๆ” และในที่สุด “ภิรมย์สุรางค์” จากฝีมือระนาดเอก 5 รางก็เป็นไปอย่างเรียบร้อยจนตลอดรอดฝั่งอย่างไพเราะน่าฟังและควรแก่การจดจำไปชั่วชีวิต ในขณะเดียวกัน มันก็ให้คติแก่ทุกคนในที่นั้นโดยไม่ต้องสอนเลยว่า สามัคคีคืออะไร และคติอันนั้นก็เกิดขึ้นในชั่วครู่เดียวเพราะคำพูดของ “ครู” ซึ่งบัดนี้ได้จากไปแล้วอย่างไม่มีวันกลับมานั่นเอง

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ เกิดเมื่อวันที่ 6 สิงหาคม พ.ศ. 2424 ที่บ้านตำบลคลองดาวดึงส์ สมุทรสงคราม เป็นบุตรคนสุดท้องของนายสินและนางยิ้ม ศิลปบรรเลง ชื่อเดิมคือ ศร ศิลปบรรเลง

หลวงประดิษฐ์ไพเราะโชคดีที่มีบิดาเป็นครูปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงมากในสมัยนั้น ครูสิน ศิลปบรรเลง เป็นครูที่มีลูกศิษย์ลูกหามากมาย ไม่เพียงแต่ในสมุทรสงครามเท่านั้น แต่ยังในจังหวัดใกล้เคียงต่างๆ ด้วย และวิชาปี่พาทย์นี่เองที่ครูสินได้ถ่ายทอดให้ลูกชาย จนกลายเป็นนักดนตรีที่มี ชื่อเสียงของเมืองไทยในปัจจุบัน

แม้ว่าเมื่อเด็กๆหลวงประดิษฐ์ไพเราะจะไม่ได้ตั้งใจเรียนดนตรี แต่ก็ปรากฏว่ามีความสามารถและรักทางดนตรีมาแต่เล็กแต่น้อย เมื่อเล็กๆ ปรากฏว่าตีฆ้องวงได้เองโดยไม่ต้องมีใครสอนตั้งแต่อายุ 5 ขวบ จนกระทั่งเมื่ออายุ 11 ขวบ บิดาจัดงานพิธีโกนจุกให้เป็นงานใหญ่ มีดนตรีปี่พาทย์ประชันกันหลายวง เด็กชายศรได้เห็นฝีมืออันเยี่ยมยอดของนักดนตรีในงานวันนั้นหลายคน การได้เห็นนั้นทำให้เด็กชายศรเกิดความกระตือรือร้นที่จะเป็นนักดนตรีเอกให้ได้บ้าง ฉะนั้นจึงเริ่มหัดเรียนกับบิดาอย่างเอาจริงเอาจัง จนสามารถออกประชันวงได้ทั้ง ๆ ที่อายุยังน้อยนั่นเอง

นับแต่ได้ออกประชันวงแล้ว ฝีมือของเด็กหนุ่มศรก็ได้ขึ้นชื่อเป็นที่รู้จักกันไปทั่ว ในการแสดงตามงานพิธีต่างๆปรากฏว่าฝีมือของนายศรเป็นที่เลื่องลือกันอยู่เสมอ จากหมู่ของเจ้านายหัวเมืองก็ได้แพร่หลายไปถึงวงของเจ้านายในเมืองหลวง ครั้งหนึ่งในงานวันเกิดของเจ้าจอมสำลีเจ้าจอมมารดาในสมเด็จพระปิตุลา นายศรได้แสดงฝีมือเดี่ยวเพลงกราวในเถาเป็นเวลานานถึงหนึ่งชั่วโมง เพลงกราวในนั้น ใครๆก็ย่อมรู้กันอยู่ว่าเป็นยอดของเพลงระนาดเดี่ยว ผู้เล่นต้องมีทั้งลูกไม้และฝีมืออันยอดเยี่ยมจึงจะบรรเลงได้สมบูรณ์ตามแบบฉบับ ปรากฏว่าทั้งลูกไม้และฝีมือของนายศรเป็นที่ชื่นชมแก่เจ้านาย ณ ที่นั้นเป็นอย่างยิ่ง สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และเจ้านายอีกหลายพระองค์ทรงพอพระทัยจนถึงกับประทานรางวัลให้

ความเชี่ยวชาญและสามารถยอดเยี่ยมนี้ล่วงรู้ไปถึงสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ทรงมีรับสั่งให้หาและขอดูตัว พอได้ทรงฟังฝีมือบรรเลงของนายศรแล้วก็ทรงพอพระทัยเป็นอย่างยิ่ง ทรงขอตัวนายศรจากท่านบิดาให้เข้ามาเป็นมหาดเล็กในพระองค์

จากเวลานั้นเอง ชีวิตของเด็กหนุ่มวัย 19 ปีก็เริ่มก้าวขึ้นสู่ความเป็นปึกแผ่นยิ่งขึ้น สมเด็จเจ้าฟ้าฯ โปรดและชุบเลี้ยงเป็นอย่างดี ทรงแต่งตั้งให้เป็นที่จางวางมหาดเล็กในพระองค์ เมื่ออายุนายศรครบปีบวชก็ทรงพระกรุณาให้อุปสมบท ณ วัดบวรนิเวศ และหลังจากนั้นก็ทรงพระกรุณาจัดการแต่งงาน ให้กับนางสาวโชติ หุราพันธ์ในระหว่างนี้เองที่จางวางศรได้ปรับปรุงเพลงไทยต่างๆ เช่น เพลง 2 ชั้น ปรับปรุงให้เป็นเพลงเถาหลายสิบเพลง

ต่อมาจางวางศรได้แสดงความสามารถให้เห็นมากขึ้น แม้แต่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ยังโปรดฝีมือดนตรีของจางวางศรเป็นอย่างยิ่ง จางวางศรนำเพลงเขมรเขาเขียว 2 ชั้น มาประดิษฐ์เป็น 3 ชั้นให้ชื่อว่าเขมรเลียบพระนคร เพื่อไว้รับเสด็จในการเสด็จฯ เลียบมณฑลนครศรีธรรมราช นอกจากนั้นได้คิดประดิษฐ์ทำนองขับร้องและเพลงโอ้ต่างๆ ในงานพิธี

เปิดประตูน้ำท่าหลวงสระบุรี อีกครั้งหนึ่งได้ประดิษฐ์เพลงร้องขึ้นหลายเพลง ทั้งได้แสดงเพลงด้วยฝีมือตนเองในงานคล้ายวันเกิดเจ้าพระยารามราฆพ ปรากฏว่าการแสดงทั้งสามคราวนี้ได้รับการชมเชยจากพระบาทสมเด็จระมงกุฎเกล้าฯ เป็นอย่างมาก การแสดงครั้งแรกของจางวางศรได้รับพระราชทานรางวัลและเหรียญทองรูปรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 ครั้งสุดท้ายโปรดเกล้าฯ ให้เข้าไปบรรเลงปี่พาทย์ร่วมกับการแสดงโขนบรรดาศักดิ์ ต่อมาได้พระราชทานยศเป็นหุ้มแพรและได้บรรดาศักดิ์เป็นหลวงประดิษฐ์ไพเราะในที่สุด

เราย่อมทราบดีอยู่แล้วว่าสมัยรัชกาลที่ 5 และ 6 เป็นสมัยที่ดนตรีไทยเดิมกำลังเจริญสู่ขีดสุด นักดนตรีทุกคนจะมีชื่อเสียงได้ต้องเป็นคนเก่งและสามารถจริง ๆ ยิ่งถึงกับขนาดเจ้านายและสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวโปรดเช่นนี้ ย่อมจะหลับตาเห็นได้ว่าความสามารถนั้นต้องยิ่งใหญ่กว่านักดนตรีธรรมดาเพียงไร

อันที่จริงการเป็นนักดนตรีที่มีฝีมืออย่างเดียว ไม่ทำให้คนผู้นั้นมีชื่อเสียงรุ่งเรืองไปได้ถ้านิสัยส่วนตัวของเขาไม่ดีไปด้วย ข้อนี้เป็นความจริงสำหรับส่วนตัวของหลวงประดิษฐ์ไพเราะจากปากคำของมิตรสหายและคนเก่าๆ บางคน กล่าวถึงหลวงประดิษฐ์ไพเราะด้วยความชื่นชมเสมอ ข้าพเจ้าได้ทราบว่านิสัยทั่วๆ ไปของหลวงประดิษฐ์ไพเราะเป็นคนใจเย็น และที่น่านิยมอย่างหนึ่งก็คือความโอบอ้อมอารี ไม่ว่าจะในด้านการงานหรือส่วนตัว หลวงประดิษฐ์ไพเราะจะแสดงความโอบอ้อมอารีให้เห็นเสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องความรู้ทางดนตรี ในสมัยนั้นศิลปินไทยเราโดยทั่ว ๆ ไปมีนิสัยเสียอยู่อย่างหนึ่งคือ หวงวิชา อาจจะเป็นเพราะอาจารย์ไม่อยากจะให้วิชาแก่คนสุ่มสี่สุ่มห้า หรืออาจจะเป็นเพราะกลัวลูกศิษย์จะดีเกินหน้าตัวก็ไม่ทราบชัด สิ่งนี้เป็นที่น่าเสียดายในวงการศิลปินของไทยอยู่มาก ฝีมือทางการช่าง การวาดเขียน และการแกะสลัก ดนตรี และอื่น ๆ ได้สูญหายไปพร้อมกับตัวศิลปินอย่างมากมาย เพราะการหวงวิชานี่เอง

แต่ตัวหลวงประดิษฐ์ไพเราะเองไม่มีความรู้สึกเรื่องการหวงวิชาเลย ตั้งแต่หนุ่มจนแก่จนกระทั่งถึงแก่กรรมไป หลวงประดิษฐ์ไพเราะได้แสดงให้เห็นความเมตตาประจำอยู่อย่างหนึ่ง ความเมตตาอันนั้นคือความเป็นครูอันมีประจำอยู่ในสายเลือด และความเป็นครูนี้เองที่ทำให้งานศพของหลวงประดิษฐ์ไพเราะเต็มไปด้วยคนทุกชั้น ตั้งแต่ต่ำสุดจนถึงสูงสุด ดังข้าพเจ้าได้กล่าวมาแล้ว

ข้าพเจ้าไม่สามารถจะเปรียบเทียบให้ใครๆ เห็นได้ว่า ความสามารถทางดนตรีของหลวงประดิษฐ์ไพเราะนั้นมีมากมายเพียงไร คนไทยรุ่นหลังๆ ไม่เคยมีโอกาสได้ยินได้เห็นหลวงประดิษฐ์ไพเราะแสดงฝีมือเลย เราไม่มีเครื่องอัดเสียงในสมัยนั้น ไม่มีประกาศนียบัตรหรือปริญญาอะไรที่จะเป็นเครื่องรับรองความสามารถของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ แต่ข้าพเจ้าได้เห็นฝีมือของลูกศิษย์ท่านหลายต่อหลายคน บางคนอายุยังน้อย บางคนมาเรียนกับท่านเพียงชั่วเวลาอันสั้น แต่การอบรมของท่านก็ทำให้ลูกศิษย์เหล่านั้นมีหน่วยก้านและฝีมือที่หาตัวจับได้ยาก ข้าพเจ้าได้ฟังนักดนตรีหน้าใหม่ๆ ของท่านบางคนที่เดี่ยวระนาดให้ฟัง เห็นการรัว การกรอลูกไม้ต่างๆ ของผู้แสดงแล้ว ก็รู้สึกว่าชาตินี้ทั้งชาติข้าพเจ้าคงไม่มีวันตีได้อย่างนั้น บางครั้งเพลง

ก็ดังจนอกใจเต้นคึกคักตามไปด้วย บางครั้งค่อยแผ่วเบาจนรู้สึกใจจะขาด ก็ในเมื่อลูกศิษย์หน้าใหม่ๆ ยังทำได้ดีถึงเพียงนี้ แล้วตัวอาจารย์เองในสมัยหนุ่มๆ จะมีฝีมือสูงสักเพียงไหน

ความสามารถอีกประการหนึ่งก็คือความจำ เพลงไทยนั้นเรารู้อยู่แล้วว่าไม่มีโน้ตและวิธีบันทึกเสียงอย่างใดเลย การที่นักดนตรีจะบรรเลงเพลงได้นั้นก็ต้องอาศัยความจำของตนนั่นเอง เพลงบางเพลงยาวขนาดต้องเล่นเกือบชั่วโมงจึงจะจบ มันช่างน่าแปลกใจเสียเหลือประมาณว่าหลวงประดิษฐ์ไพเราะเอาหัวที่ไหนไปจดจำเพลงเช่นนั้นได้เป็นร้อยๆเพลง แต่เราก็ได้เห็นแล้วว่า หลวงประดิษฐ์ไพเราะจำได้อย่างแม่นยำแต่หนุ่มจนแก่ และนอกจากจะจำได้แล้วยังได้นำเพลงต่างเหล่านั้นมาปรับปรุงให้ดีขึ้นให้มีลวดลายแปลกขึ้น และงดงามไพเราะขึ้นอีกด้วย นี่คือความสามารถในด้านความจำและการแต่งเพลง ซึ่งจะหาได้ไม่ง่ายนักจากอัจฉริยะจำนวนไม่กี่คนในโลกนี้

ความสามารถอีกประการหนึ่งก็คือความจำอันล้ำเลิศนี่เอง พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดเกล้าฯ ให้หลวงประดิษฐ์ไพเราะตามเสด็จประพาสอินโดจีนและประเทศเขมร หลวงประดิษฐ์ไพเราะได้อวดความสามารถของคนไทยเป็นที่น่าชื่นชมอย่างยิ่ง พระเจ้ามณีวงศ์กษัตริย์เขมรทรงพอพระทัยและติดพระทัยมาก จนถึงกับขอตัวหลวงประดิษฐ์ไพเราะไว้ช่วยสอนเพลงไทยในราชสำนัก

และขณะที่สอนเพลงอยู่ที่เขมรนี่เอง หลวงประดิษฐ์ไพเราะก็ได้นำเพลงต่าง ๆ ของเขมรมาแพร่หลายในเมืองไทยด้วย

ไม่ว่าจะเดินทางไปแสดงที่ไหน ไม่เคยเลยที่ผู้ฟังจะไม่รู้สึกทึ่งในฝีมือของท่านผู้นี้ เมื่อครั้งตามเสด็จสมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดชไปชวา หลวงประดิษฐ์ไพเราะก็มีขลุ่ยติดตัวไปเลาเดียว แล้วด้วยขลุ่ยเลาเดียวนี้แหละ หลวงประดิษฐ์ไพเราะได้แสดงฝีมือจนเจ้าผู้ครองนครต้องตกตะลึงไป นอกไปจากนั้นทั้งๆที่ไม่เคยเล่นดนตรีของชวาเลย และระนาดของชวาก็มีระดับเสียงต่างกว่าระนาดของไทย แต่พอหลวงประดิษฐ์ไพเราะได้ลองไล่เสียงดูเที่ยวเดียว ก็สามารถบรรเลงเป็นเพลงอันเพราะพริ้งออกมาได้ นี่คือเกียรติของคนไทยในต่างประเทศที่ควรภาคภูมิใจเป็นอย่างยิ่ง และเช่นเดียวกัน เมื่อกลับมาเมืองไทยไม่แต่จะแต่งเพลงชวาที่ได้นำมาเผยแพร่หลายเพลง หลวงประดิษฐ์ไพเราะยังนำดนตรีของชวาที่เรียกว่าอังกะลุงมาเผยแพร่ด้วย จนบัดนี้เครื่องดนตรีชนิดนี้ก็ยังคงแพร่หลายกันอยู่ในเมืองไทย

ชีวิตในบั้นปลายของหลวงประดิษฐ์ไพเราะได้ใช้ให้หมดไปในการเป็นครูอย่างแท้จริง ท่านตั้งอกตั้งใจที่จะถ่ายทอดวิชาโดยไม่ปิดบังและโดยไม่ต้องการอะไรตอบแทนด้วย ต้องการอยู่อย่างเดียวที่จะให้ศิลปะทางดนตรีได้แพร่หลายและเจริญยิ่งขึ้นเท่านั้น ถ้าหากใครได้ไปเยี่ยมเยียนบ้านของท่านสักครั้งก็จะรู้สึกแปลกใจว่า ทำไมผู้คนจึงมีมากมายเช่นนั้น คนเหล่านั้นหาใช่ลูกหลานของท่านไม่ หากแต่เป็นลูกศิษย์ซึ่งเดินทางมาไกลจากจังหวัดต่างๆ เมื่อต้องการเรียนดนตรีก็มาหาท่านและขอพักพิงอาศัยอยู่ในบ้านโดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายอะไร บ้านศิลปบรรเลงจึงเปรียบเสมือนอู่ข้าวอู่น้ำและบ่อวิทยาทานซึ่งใครๆก็เข้าไปตักตวงได้ทั้งนั้น การหมดเปลืองในด้านเลี้ยงดูคนนั้นต้องมากเป็นของแน่ ใครบ้างในสมัยนี้ที่ทำอย่างนั้นได้ ใครบ้างที่นอกจากจะไม่

หวังผลตอบแทนทางทรัพย์สินเงินทองแล้ว ยังเสียสละเงินทองของตัวออกให้ด้วย ทั้งนี้หาใช่เพื่อ “หน้าใหญ่ใจโต” อะไรมิได้ แต่เพื่อศิลปะอย่างเดียวเท่านั้นเอง

นอกจากจะสอนดนตรีให้เป็นวิทยาทานที่บ้านแล้ว ตามโรงเรียนต่างๆ ยังได้มาขอร้องหลวงประดิษฐ์ไพเราะให้ไปสอนดนตรีไทยให้อีก ซึ่งคำขอร้องต่างๆ เหล่านี้แม้จะทำให้ท่านลำบากอย่างไร หลวงประดิษฐ์ไพเราะไม่เคยปฏิเสธเลยจนครั้งเดียว จนกระทั่งในปีสุดท้ายแห่งชีวิต แม้จะชราภาพมากแล้วก็ยังไม่ยอมหยุดการสอนอยู่ดี ท่านทำให้ใครๆได้รู้สึกว่า ท่านมีความสุขที่จะได้สอนและทำงานเกี่ยวกับดนตรีที่ท่านรัก วิธีสอนของท่านก็ไม่ใช่สักแต่ว่าสอนๆ ไปตะพึดตะพือ ท่านยังสังเกตความสามารถและความเฉลียวฉลาดเป็นคน ๆ ไปอีก บางคนท่าทางว่าจะมีฝีมือดีๆ ท่านก็สอนลวดลายและการเล่นชนิดลูกไม้พลิกแพลงได้ บางคนฝีมือไม่สู้ดีท่านก็สอนไปในทางอ่อนหวานนิ่มนวล ความสามารถอันนี้หาไม่ได้ง่ายๆ เลยในครูทุกคน

บัดนี้คุณครูผู้นั้นได้จากไปแล้ว ชาติไทยไม่ได้สูญเสียครูดนตรีที่ดีคนหนึ่งไปอย่างเดียว แต่ยังได้สูญเสียนักดนตรีผู้ยิ่งใหญ่ และสูญเสียเพลงไทยดีๆ ไปอีกหลายเพลง นับเป็นความสูญเสียที่ยิ่งใหญ่เหลือเกินในวงการศิลปะของเมืองไทย

เราไม่รู้ว่าเพลงไทยของเราจะสูญสิ้นไปหมดเมื่อใด ทุกวันนี้คนเก่าๆ หลายต่อหลายคนคงได้แต่นั่งคิดไปถึงความหลังด้วยความเศร้าสลดใจครั้งกระโน้นความเป็นไทยแท้ของเรายังมีอยู่ทุกกระเบียดนิ้ว แต่เดี๋ยวนี้เรากำลังมีแต่ความเป็นไทยจอมปลอม เราจะเรียกตัวเองว่าเป็นไทยโดยสมบูรณ์ได้อย่างไร ในเมื่อเราเองกำลังเป็นทาสอารยธรรมตะวันตก เรากำลังเจริญลงทุกทีด้วยวัฒนธรรมการกินเหล้า เที่ยวกลางคืน เต้นรำ ขี่รถเก๋ง ดูโทรทัศน์ เรากำลังลืมกลิ่นกระแจะ แป้งร่ำ และสไบจีบผ้ายกกันไปทุกขณะ เพลงเก่าๆ ของเรากว่า 1,500 เพลง บัดนี้เหลืออยู่ไม่กี่เพลง เช่นเดียวกับวัฒนธรรมหลายต่อหลายอย่างกำลังเหลือน้อยลงทุกที และเช่นเดียวกับความเป็นไทยของเราก็กำลังจะสูญไปทุกขณะ

อะไรเล่าที่จะช่วยบันดาลให้ทุกสิ่งทุกอย่างดีขึ้น ถ้าไม่ใช่สำนึกของคนไทยทุกคน!

ที่มา: สาทิส อินทรกำแหง. “เพชรน้ำงามในวงดนตรีไทย”. **จากดวงใจ.** กรุงเทพฯ : แพรว
เอนเตอร์เทน, 2543.

บทวิเคราะห์

บทความนี้เป็นการแสดงความชื่นชม และชี้ให้เห็นข้อสังเกตที่มีนัยเชิงสังคมในวงการดนตรีไทย ที่มีบริบทในด้านต่างๆ หลายประการ ซึ่งถึงแม้จะไม่แสดงความเห็นในเชิงวิจารณ์อย่างชัดเจน แต่เนื้อความบางตอนสามารถเป็นข้อมูลให้ผู้อ่านสามารถเปรียบเทียบกับบุคคลหรือเหตุการณ์ที่ต่างกรรมต่างวาระได้ ซึ่งทั้งนี้ได้แสดงให้เห็นว่า ความเป็นปัจเจกในด้านต่างๆ ของดนตรีไทย เป็นทั้งข้อเด่นและข้อด้อยที่ส่งผลต่อนักดนตรีและดนตรีได้ในรูปแบบต่าง ๆ กัน แต่บทบาทสำคัญของความเป็น “ครู” นั้นคือปัจจัยสำคัญที่สุดต่อดนตรีไทยในทุกๆ ด้าน ซึ่งผู้เขียนได้เสนอมุมมองต่างๆไว้อย่างแยบยล โดยไม่แสดงความเห็นในการชี้นำหรือวิพากษ์วิจารณ์ดนตรีไทยอย่างชัดเจน แต่ได้แฝงนัยต่าง ๆ ไว้อย่างแหลมคม ดังเช่น

ความเจริญของดนตรีไทยในสมัยหนึ่ง เป็นไปเพราะระบบอุปถัมภ์ ที่มีเจ้านายที่มีความรู้และมีรสนิยมทางดนตรีที่ดี ได้ให้ความสนใจและอุปถัมภ์นักดนตรีฝีมือดีทั้งหลาย ซึ่งหากพิจารณาแล้วจะเห็นว่านักดนตรีฝีมือดีที่ได้รับการอุปถัมภ์เหล่านั้นคือ ครูดนตรีที่มีบทบาทสำคัญต่อวงการดนตรีไทยแทบทั้งสิ้น ซึ่งถ้าหากขาดการอุปถัมภ์ ครูเหล่านั้นก็คงไม่สามารถที่จะทุ่มเทเวลา เพื่อพัฒนาและสร้างสรรค์ดนตรีได้อย่างเต็มที่ แต่การที่จะเป็นนักดนตรีที่ได้รับการอุปถัมภ์จากเจ้านายนั้นต้องแสดงทั้งฝีมือและความรู้ให้เป็นที่ประจักษ์ ซึ่งหมายถึงว่า ต้องมีเวทีเพื่อเปิดให้มีโอกาสเหล่านี้ขึ้นด้วย รวมทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความสนใจเรื่องดนตรีในสังคมไทยขณะนั้น ซึ่งจากข้อมูลเหล่านี้เป็นการแสดงถึงบริบทและปัจจัยทางสังคมหลายอย่างที่ส่งผลต่อความเจริญหรือถดถอยของศิลปะได้อย่างดี

ในเรื่องของความเป็น “ครู” นั้น เป็นทั้งข้อเด่นและข้อด้อย ของการสืบทอดดนตรีไทย เพราะความสำเร็จหรือความก้าวหน้าของผู้เรียนขึ้นอยู่กับวิธีการของครูทั้งสิ้น รวมทั้งปัญหาเรื่องการหวงวิชา ที่มักมองว่าเป็นเหตุที่ทำให้ดนตรีไทยสูญหายไปเป็นจริงหรือไม่ ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นเรื่องบทบาทของครูที่จะสร้างให้เกิดขึ้นได้ทั้งสิ้น และแม้ว่าในบทความนี้จะไม่ได้อภิปรายถึงบทบาทของความเป็นครูอย่างชัดเจน แต่การกล่าวถึงความเป็นครูในแนวทางของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ก็ย่อมสะท้อนให้เห็นถึงความแตกต่างของสำนักต่างๆ ของดนตรีไทยได้ว่าเหตุใด บางสำนักจึงสามารถสืบทอดดนตรีได้ยาวนาน บางสำนักจึงสูญหายไป

ในบทความนี้ เป็นเรื่องที่แสดงความเป็น “ครู” ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะได้ชัดเจน ในหลายด้านนอกเหนือจากบทบาทของการสืบทอด สั่งสอน ยังชี้ให้เห็นถึงคุณสมบัติของครูดนตรีไทยที่ต้องมีทั้งใจที่กว้างและความคิดที่ลึกไม่ยึดติดกับของเดิมเฉพาะตนเท่านั้น การเข้าใจในความแตกต่างของบุคคลและสามารถให้สิ่งที่เหมาะกับบุคคลที่ต่างกัน เป็นปัจจัยสำคัญในเรื่องการเรียนการสอนแบบ มุขปาฐะ ที่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามความเหมาะสม และเป็นประเด็นที่น่าสนใจว่าพ้นจากยุคสมัยของหลวงประดิษฐ์ไพเราะแล้ว มีการสืบทอดเจตนารมณ์ และนำวิธีการของท่านมาใช้อย่างไร โดยมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะซึ่งเป็นทายาทของท่าน ได้ดำเนิน

กิจการหลายอย่างเกี่ยวกับดนตรีไทย ซึ่งมีทั้งการอนุรักษ์และพัฒนาที่ชัดเจนในหลายด้าน น่าจะเป็นเพราะแนวคิดหรือแบบอย่างจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะเองด้วยหรือไม่ นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นว่า นักดนตรีไทย มีความสามารถในการซึมซับวัฒนธรรมดนตรีของต่างชาติมาปรับเป็นแบบอย่างของตนเองได้อย่างเหมาะสม โดยไม่สูญเสียลักษณะเฉพาะของดนตรีไทยไป ซึ่งอีกประเด็นหนึ่งที่ชวนให้คิดถึงการผสมผสานแนวคิดของดนตรีไทยกับต่างชาติในสมัยปัจจุบันในเรื่องทิศทางและวิธีการที่เหมาะสม โดยอาจใช้กรณีของหลวงประดิษฐ์ไพเราะเป็นกรณีศึกษาได้

เมื่อพิจารณาโดยรวมเกี่ยวกับเนื้อหาของบทความนี้แล้ว อาจดูเหมือนการเชิดชูอาศิรวาทต่อหลวงประดิษฐ์ไพเราะ แต่ในความแยบยลของเนื้อหาที่นำเสนอนั้น ได้เสนอประเด็นต่าง ๆ อย่างชัดเจนที่สามารถจะเชื่อมโยงกับสภาพการณ์ต่างๆ ทั้งในอดีตและปัจจุบันได้ นอกจากนี้การให้ข้อมูลในหลายด้าน อาจจะเป็นการชี้ให้เห็นถึงความเป็นคุณค่าที่แท้จริงว่าอยู่ที่ใด รวมทั้งการดำรงอยู่และถดถอยความนิยมของดนตรีมีอะไรเป็นเหตุปัจจัยที่แท้จริงนอกเหนือจากการกล่าวว่า “กระแสนิยมตะวันตกกำลังมีอิทธิพลกับสังคมไทย” จากบทความนี้และการสืบทอดแนวความคิดของมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะก็เป็นอีกกรณีหนึ่งที่สามารถยืนหยัดอยู่ได้ ซึ่งเป็นเรื่องที่น่าจะพิจารณากันต่อไปถึงความสำเร็จหรือไม่ ดังที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะได้อุทิศชีวิตของท่านให้กับดนตรี และมีผู้สืบทอดมรดกทางดนตรีของท่านไว้ได้ แม้จะเป็นเพียงส่วนหนึ่งก็ตาม

รังสิพันธุ์ แข็งขัน : ผู้วิเคราะห์

ไหว้ครู ครูมนตรี ตราโมท

สุจิตต์ วงษ์
เทศ

ความรู้ที่ว่า ครูมนตรี ตราโมท ท่านเป็นปรมาจารย์ทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ และต่อมาเมื่อเข้าเรียนมหาวิทยาลัยแล้วก่อนหน้านั้นรู้จักท่านเป็นอย่างดีในวงกวีดังกล่าว แต่เมื่อรู้ว่าท่านเป็นปรมาจารย์ทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ ผมก็เริ่มศึกษางานของท่านอย่างจริงจัง เพราะฉะนั้นเกือบจะเรียกได้ว่านับแต่นั้นเป็นต้นมา ผมอ่านข้อเขียนของท่านทั้งหมดไม่มีรอดหูรอดตาไปได้ แม้หนังสือการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง ผมก็เคยมีอยู่ เพราะซื้อหามาจากแผงหนังสือสนามหลวงและดูเหมือนจะเป็นหนังสือที่หาได้ยากยิ่งเล่มหนึ่ง เข้าใจว่าจะเป็นหนังสือเล่มแรกที่รวบรวมเรื่องราวของพื้นบ้านพื้นเมืองไว้อย่างเป็นระบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องดนตรีสมัยสุโขทัยที่ท่านค้นคว้าเพื่อไปรายงานต่อที่ประชุมสัมมนาเรื่อง สุโขทัย ซึ่งกรมศิลปากรจัดขึ้นเป็นครั้งแรก (ในสมัยท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์) และมีรวมพิมพ์เป็นเล่มใหญ่นั้น ผมเกือบจะเรียกว่าจำได้ทั้งหมด แม้กระทั่งจำได้หมดว่าท่านอ้างถึงจารึกพ่อขุนรามคำแหงตรงไหน? และอ้างถึงไตรภูมิพระร่วงตอนใด? ต่อดนตรีสมัยอยุธยาก็เช่นเดียวกัน ผมอ่านจนขึ้นใจว่าท่านอ้างถึงกฎมณเฑียรบาลตอนใดบ้าง? ไม่ต้องนับคำอธิบายเพลง ตลอดถึงการอธิบายการแสดงต่าง ๆ ของกรมศิลปากร ซึ่งพิมพ์เป็นสูจิบัตรเนื่องในวาระต่างๆกัน และเขียนขึ้นโดยครูมนตรี ตราโมท เป็นส่วนใหญ่นั้น ผมไม่ได้อ่านเปล่าๆ แถมยังดอดคัดลอกและตัดต่อไปเขียนสารคดีเขียนบทความหากินมามากต่อมาก

ท้ายที่สุด ผมก็อยู่ภายใต้วัฒนธรรมของดนตรีและนาฏศิลป์ไทยตามเขาไป กล่าวคือเรียกท่านว่า คุณพ่อ ตามศิลปินกรมศิลปากร ข้อที่ผมประหลาดใจมากที่สุด ก็คือ ข้อเขียนของผมที่เกี่ยวกับการวิพากษ์วิจารณ์ดนตรีและนาฏศิลป์ไทย ซึ่งตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ต่าง ๆ ท่านมักได้อ่านเกือบทั้งหมด ที่รู้ว่าท่านได้อ่าน ก็เพราะท่านทักถูกพบท่านคราวใดท่านก็พูดถึงข้อเขียนนั้นๆ

ผมไม่ได้คิดว่าข้อเขียนของตัวเองมีคุณค่า ตรงกันข้าม ผมถูกด่าจากวงการดนตรีไทยเสมอๆ ในเรื่องการวิพากษ์วิจารณ์ แต่ผมมาได้กำลังใจจากครูมนตรี ตราโมท เพราะนอกจากท่านอ่านตลอดแล้ว ยังไม่เคยตำหนิ แถมยังให้กำลังใจอีกว่า เขียนอีก ต้องเขียนอีก เขียนให้บ่อย วงการดนตรีและนาฏศิลป์ไทยจะได้เป็นที่รู้จักแก่ประชาชน ต้องช่วยกันร่วมกับเพื่อนพ้องนักดนตรีไทย บางส่วนจากพูดถึงเขียนถึง

เมื่อเราคือ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ร่วมกับเพื่อนพ้องนักดนตรีไทยบางส่วนจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และผม จัดวงดนตรีไทยประเภทแหกคอก ชื่อวงเจ้าพระยา เราก็ถูกด่าเยาะเย้ยถากถางจากนักดนตรีไทยเป็นจำนวนไม่น้อย แต่กลับได้รับคำชมว่า สนุกดีและขอให้ตั้งใจทำต่อไปจากปากของครูมนตรี ปราโมท แท้ที่จริงแล้ว เรารู้ตัวดีเสมอว่ามิได้เป็นนักดนตรีอาชีพ ฝีมือไม่ได้เลอเลิศ ความรู้และประสบการณ์ยังน้อยด้อยนัก แต่ครูมนตรี ตราโมท ไม่เคยถือเป็นข้อผิดพลาดให้เราท้อถอย กลับสนับสนุนให้กำลังใจตลอดเวลา และไต่ถามถึง

เสมอว่า ไปถึงไหนแล้วล่ะ อะไรทำนองนี้ " คิดทำอะไรขึ้นมาใหม่ๆอยู่เรื่อยๆเถอะ จะได้ไม่เหงา ทำบ่อยๆนานๆไปก็ดีเอง คนทั่วไปจะได้รักดนตรีไทย...." ครูมนตรี ตราโมท ท่านบอกอย่างนี้กับผมตลอดมา

ไม่แน่ใจว่าจะเป็น พ.ศ. 2517 หรือ 2518 เสรี หวังในธรรม ชวนผมไปร่วมคณะโขนละครของกรมศิลปากร ที่เดินทางไปแสดงเผยแพร่ที่ 4 จังหวัดภาคใต้ ขณะนั้นผมทำหน้าที่บรรณาธิการบริหารหนังสือพิมพ์**ประชาชาติรายวัน** ได้เดินทางโดยรถไฟไปด้วยพร้อมกันกับคุณหมอพูนพิศ อมาตยกุล เปิดการแสดงที่จังหวัดยะลาเป็นแห่งแรก "กลับไปนี่ ต้องเขียนวิจารณ์ด้วยนะ ช่วยกันเผยแพร่นะ ของดีๆของเราจะได้ไม่สูญหาย สงสัยอะไรก็ถามตอนนี้ได้....." เป็นคำพูดของ ครูมนตรี ตราโมท ทั้งที่อยู่บนขบวนรถด่วนสายใต้และทั้งขณะที่พักอยู่จังหวัดยะลา

ผมปรับทุกข์กับท่านว่าตอนหลังๆ นี่ ไม่ค่อยกล้าเท่าไรนัก เพราะกลัวถูกครูบาอาจารย์เก่าๆ และนักดนตรีไทยโกรธ หาว่าทำลายดนตรีไทย เพราะผมชอบให้ดนตรีไทยพัฒนาสิ่งใหม่ๆ ไปเรื่อยๆ อย่าหยุดเพียงอนุรักษ์ หากหยุดอยู่กับที่แล้วจะไปไม่รอด แม้จะต้องรับอิทธิพลต่างประเทศมาประสมบ้างก็ต้องทำ นาน ๆ ไปก็จะเป็นที่ยอมรับเอง ถ้าท่านไม่ทำไม่พัฒนาจะไปรอดได้อย่างไร "เห็นด้วย ทำให้ดีๆเถอะ เห็นด้วย ทีวิจารณ์การเมืองไม่เห็นกลัว เรื่องอย่างนี้จะมาเกรงกลัวอะไรอยู่ไม่เห็นน่ากลัวอะไร.." แล้วครูมนตรี ตราโมท ก็หัวเราะ เพราะท่านเป็นผู้ใหญ่อารมณ์ดี หัวเราะง่ายเสมอๆ การเมืองผมก็กลัวเหมือนกัน แต่กลัวน้อยกว่าการดนตรี ผมค่อยๆ ตัวลีบลงๆ เมื่อได้โอกาสพูดกันจริงๆ กับครูบาอาจารย์ชั้นผู้ใหญ่อย่างนี้ "ไม่ต้องกลัวผมน่ะ ผมเห็นด้วย ผมสนับสนุน ขอให้เขียนวิจารณ์เพราะเป็นการเผยแพร่ทางหนึ่ง...." ครูมนตรี ตราโมท ย้ำกับผม ผมพนมมือแต้ตัวลีบลงไปอีกเป็นกอง

ที่เขียนมาเป็นบทสนทนานั้น เพราะผมจำได้ แต่คงไม่ถูกต้องทั้งหมด หากใจความสำคัญในคำพูดของท่านเป็นอย่างนี้จริงๆ ผมจึงบันทึกไว้ในหัวทึบๆ มาตลอดเวลา ลักษณะเมตตาที่ให้กำลังใจคนรุ่นหนุ่มสาวที่มีรสนิยมทางดนตรีและนาฏศิลป์นั้น เป็นเอกลักษณ์สำคัญของครูมนตรี ตราโมท ไม่ว่าจะไปพบท่านเมื่อคราวร่วมงานที่วิทยาลัยครูสุรินทร์ จังหวัดสุรินทร์ หรือเมื่อผมมีโอกาสร่วมเป็นกรรมการเขียนประวัติศาสตร์ดนตรีและนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร ตลอดถึงปัจจุบันนี้ ผมร่วมเป็นคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิสาขาการศึกษาศิลปศาสตร์ และสังคมศาสตร์อื่นๆ ของสำนักงาน ก.พ. โดยมีภารกิจดูแลผลงานทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ ครูมนตรี ตราโมท ท่านจะเป็นหลักในการให้คำแนะนำและรับฟังความเห็นทั้งที่ขัดแย้งและสนับสนุนในที่ประชุมได้อย่างยิ้มแย้มแจ่มใสเสมอมา

ที่มา (ตัดตอนจาก) : สุจิตต์ วงษ์เทศ. "ไหว้ครู ครูมนตรี ตราโมท." **ศิลปวัฒนธรรม** ปีที่ 5 ฉบับที่ 8, (มิถุนายน 2527)

บทวิเคราะห์

บทความนี้แสดงถึงความเห็นในเรื่องเกี่ยวกับการวิจารณ์อย่างเป็นลายลักษณ์อักษรที่อาจได้พบน้อย โดยเฉพาะในเรื่องดนตรีไทย ที่มีทั้งกระแสต่อต้านและสนับสนุนโดยเฉพาะในช่วงที่ความคิดเกี่ยวกับดนตรีไทยกำลังอยู่ในจุดเปลี่ยนแปลงที่มี อาจมีความคิดต่างกันไป ที่อาจเห็นว่าจำต้องอนุรักษ์ของเก่าเท่านั้นจึงจะรักษาดนตรีไว้ได้ ในขณะที่มีความเห็นว่า ดนตรีไทยเองต้องปรับเปลี่ยนบางประการเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย จึงจะทำให้ดนตรีไทยดำรงอยู่ในสังคมได้ แต่ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดแบบใดก็ตาม การแสดงความเห็นอย่างเป็นสาธารณะย่อมเป็นการให้ความรู้แก่ประชาชนทั่วไปด้วย

เมื่อพิจารณาในส่วนของเพลงไทยหรือเรื่องราวต่างๆของดนตรีไทยเองแล้ว ก็จะเห็นว่ามีหลายเรื่องที่ไม่สามารถหาข้อสรุปที่แน่นอนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ สุดแท้แต่ใครจะเรียนมาอย่างไร รับข้อมูลมาอย่างไร ซึ่งในที่สุดแล้วก็อาจจะเป็นแนวคิดของแต่ละสำนักแต่ละครู ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นผู้รู้และมีข้อมูลเหตุผลสนับสนุนแนวคิดของท่านทั้งสิ้น และคงไม่มีใครตัดสินได้ว่าใครถูกใครผิด ก็เป็นเรื่องที่พบเห็นกันทั่วไปในวงการดนตรีไทย และอาจเป็นลักษณะเฉพาะประการหนึ่งก็ได้

บทบาทของการแสดงความเห็นต่างๆในสื่อ ที่อาจเป็นเรื่องดนตรี หรือบริบทที่เกี่ยวข้องก็เช่นกัน เป็นสิ่งที่ผู้เสนอมีความคิดเห็น หรือข้อมูลหลักฐานที่ต่างกัน และเมื่อมีข้อมูลหรือความคิดเห็นอย่างไร ก็น่าจะเสนอเป็นข้อมูลตามที่ตนรู้ได้เช่นกัน เช่นเดียวกับแนวคิดดนตรีไทยที่แต่ละสำนักหรือแต่ละครูมีความคิดเห็นที่ต่างกันไป ซึ่งในบทความนี้ทั้งผู้เขียนบทความและครูมนตรี ตราโมท ก็ต่างเป็นผู้รักที่จะศึกษาเรื่องราวทางดนตรีเช่นกัน และถึงแม้จะมีสถานภาพที่ต่างกัน คนหนึ่งเป็นเพราะรักในดนตรี อีกคนหนึ่งเป็นเพราะวิถีชีวิตที่ผูกพันกับดนตรีไทยทั้งทฤษฎีและปฏิบัติ จึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจว่า ในความเห็นที่ต่างกันมิได้เป็นอุปสรรคที่จะสื่อสารกันได้ เช่นเดียวกับถ้าตั้งคำถามว่า ดนตรีไทยหรือเพลงไทยที่แท้จริงเป็นอย่างไร ก็คงจะตอบในภาพรวมกว้างๆได้เหมือนกัน แต่เมื่อลงไปในรายละเอียดต่างๆแล้ว ก็แน่นอนว่าจะพบความแตกต่างกันไป ไม่ว่าเรื่องเพลง วิธีการ ขนบต่างๆ ดังนั้นประโยชน์ที่จะได้กับสังคม คือการได้รับข้อมูลที่กว้างในบริบทและแนวคิดทางดนตรีที่หลากหลาย ไม่เฉพาะเจาะจงไปที่แหล่งข้อมูลเดียว ซึ่งก็เทียบได้กับการฟังดนตรีไทยจากหลายครู หลายสำนักที่ต่างกัน และในที่สุดความรู้และความเข้าใจก็จะเกิดขึ้นโดยอาจไม่ต้องสรุปเป็นคำตอบเดียวเสมอไป

ในความคิดเรื่องการยอมรับหรือปฏิเสธแนวคิดการวิจารณ์ และเสนอข้อมูลในบทความต่างๆนั้น ก็มีลักษณะเหมือนลักษณะขององค์ความรู้ดนตรีไทยตามที่ได้กล่าวแล้ว ซึ่งการปฏิเสธในการรับข้อมูลเหล่านี้ อาจเป็นเรื่องของอคติที่มองว่า การวิจารณ์จากคนนอกโดยเฉพาะจากสาขาอื่น อาจไม่น่าเชื่อถือเท่ากับความคิดของคนภายในวงการเองทั้งที่มีความรู้ภาคทฤษฎีและปฏิบัติที่น่าเชื่อถือกว่า แต่หากพิจารณาอีกแง่มุมหนึ่งที่ว่า ในเมื่อดนตรีไทยยังหาคำตอบที่เป็นข้อสรุปรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันไม่ได้ (ซึ่งอาจเนื่องด้วยเหตุจากการถ่ายทอดและสืบต่อ

ด้วยวัฒนธรรมมุขปาฐะ) ก็คงไม่ใช่เรื่องแปลกหรือเสียหายอะไรที่คนที่สนใจดนตรีไทยจะศึกษาดนตรีไทย จะมีส่วนร่วมในการรวบรวมองค์ความรู้ และมีส่วนร่วมในการรักษาและพัฒนาดนตรีไทยในแนวทางที่ตนคิด อีกทั้งเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้รู้ในดนตรีไทยได้ร่วมแสดงความเห็นด้วยเช่นกัน และอาจจะทำให้ดนตรีไทยได้กลับมาเป็นดนตรีของมหาชนอีกครั้งหนึ่ง เหมือนยุคสมัยที่เคยเป็นมา

รังสิพันธุ์ แข็งขัน: ผู้วิเคราะห์

ดนตรีไทย : ฤาจะถึงกาลสิ้นยุค ?

พ. ภิรมย์ดุริยางค์

นักดนตรีไทยที่รัก อย่าเพิ่งตกใจกับถ้อยคำนี้ อย่าเพิ่งเชื่อหรือปฏิเสธ และ! อย่าเพิ่งด่วนสรุปว่าข้าฯบ้า และผ่านข้าฯไปอย่างไม่ใยดี สดับเถิดนักดนตรีเอ๋ย โปรดจงสดับคำข้าฯ ด้วยใจสงบปราศจากอคติใดๆเถิด ข้าฯ ! จะอรรถภิปรายให้ฟัง !

ดังที่ข้าฯจะกล่าว หาใช่จะหมายความว่า ปัจจุบันนี้ไม่มีผู้สืบทอดดนตรีไทย หรือขาดผู้บรรเลงดนตรีไทยนั้น หามิได้ เพราะเรามีนักดนตรีไทยมากขึ้นเรื่อยๆ มีกิจกรรมทางดนตรีอยู่เสมอ แต่ประเด็นที่จะพูดถึงก็คือเขาเหล่านั้นได้ผ่านการฝึกฝนอย่างถูกวิธี เหมาะแก่การจะเป็นผู้สืบทอดศาสตร์และศิลปะแขนงนี้หรือไม่ ฟังเถิด!

นานนับศตวรรษที่ดนตรีไทยได้อุบัติขึ้น เหนือผืนแผ่นดินสุวรรณภูมิแห่งนี้ ดนตรีไทยอันเป็นผลผลิตอันทรงคุณค่า ซึ่งเกิดจากบรมครูผู้ยิ่งใหญ่ ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น ผ่านการขัดเกลาพัฒนามาหลายยุค หลายสมัย จนเป็นดนตรีไทยดังที่เห็นกันในปัจจุบัน แต่การที่ครูผู้หนึ่งจะถ่ายทอดวิชาความรู้ที่ตนได้มาด้วยความยากลำบากให้แก่ใครนั้น ครูต้องดูลักษณะโครงสร้างร่างกายว่าเหมาะแก่การบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดไร มีอุปนิสัยที่เหมาะจะเรียนหรือไม่ เมื่อเริ่มสอนก็ต้องเริ่มตั้งแต่หัดท่านั่งที่ถูกต้อง การจับเครื่องมือก็มีผลต่อเสียงที่บรรเลงออกมาว่าจะมีความไพเราะหรือไม่ โดยครูเป็นผู้ทำให้ดู และคอยตรวจสอบลูกศิษย์อยู่ตลอดเวลา แล้วจึงเริ่มฝึกขั้นพื้นฐาน คือ ถ้าเป็นเครื่องปี่พาทย์ อันได้แก่ ฆ้อง ระนาดฯ ก็เริ่มตั้งแต่การตีฉาก เครื่องสายก็เริ่มสีสายเปล่า แล้วไล่นิ้วขึ้นไปเรื่อยๆจนกว่าเสียงที่ได้จะไม่แปร่งหรือเพี้ยน ซึ่งครูจะคอยดูแลอย่างใกล้ชิด จากนั้นเริ่มหัดมือฆ้อง มือระนาด หรือนิ้วซอ ในลักษณะต่างๆให้ชำนาญเสียก่อน จึงจะเริ่มต่อเพลงพื้นฐานต่อไป ซึ่งขั้นตอนของการฝึกขั้นพื้นฐานนี้ ครูจะสอนลูกศิษย์คราวละไม่กี่คน เพื่อจะได้ดูแลและเอาใจใส่ได้อย่างทั่วถึง เพราะการเรียนดนตรีไทยให้ได้ดีนั้น ย่อมต้องใช้เวลาอยู่สักหน่อย ซึ่งถ้าผ่านประตูแรกไปได้แล้ว เส้นทางที่จะไปสู่ความเป็นนักดนตรีไทยก็อยู่ไม่ไกล

ดังที่กล่าวว่า "ดนตรีไทย : ฤาถึงกาลสิ้นยุค?" ก็ไม่น่าจะเกินความจริงนัก ถ้าจะกล่าวเช่นนี้ เพราะการเรียนดนตรีไทยในปัจจุบันมิได้สอนเช่นในอดีต ซึ่งเน้นคุณภาพของศิษย์แต่ละคนแต่ละรุ่นที่จบไป หากแต่ปัจจุบันได้เปลี่ยนแนวการเรียนการสอนไป คือเน้นเชิงปริมาณเพื่อธุรกิจ

กล่าวคือ ตามสถาบันที่เปิดสอนดนตรีในปัจจุบัน ส่วนมากจะรับเด็กเข้าไปเรียนจำนวนมากในคราวเดียวกัน และเก็บค่าสมัครในราคาค่อนข้างสูง หลักสูตรที่ใช้สอนก็มิได้เริ่มตั้งแต่พื้นฐาน ท่านั่ง ท่าจับเครื่องมือก็มิได้กวดขันกำชับให้ถูกต้อง ซึ่งคุณภาพเสียงที่ได้ก็จะไม่ดี ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ปกครองของเด็กเห็นว่า การมาเรียนดนตรีกับตนประสบความสำเร็จ จึงได้เร่งให้เด็กต่อเพลงให้ได้มาก ทำให้นักดนตรีไทยปัจจุบันเป็นนักดนตรีไทยก็ได้ในเชิงปริมาณ คือ มากเพลง หาได้เป็นนักดนตรีไทยเชิงคุณภาพ ผู้เพียบพร้อมด้วยศิลปศาสตร์ในการบรรเลงให้งามพร้อมทั้งระเบียบท่าร่าง คุณภาพเสียง ลีลา ท่วงทำนอง และรสมือ !

นักดนตรีไทยที่รัก ลองตรองสักนิดเถิดว่า เราเริ่มหัดเขียนอ่าน ก็จาก ก.ไก่ ไล่ไปจนเป็นการประสมคำ แต่งประโยคจนถึงเรื่องที่ซับซ้อนขึ้น ทั้งโวหาร และสำนวนภาษาที่ไพเราะสละสลวย จะเปรียบกับดนตรีก็เช่นกัน พื้นฐานก็คือ ก.ไก่ มือฆ้อง มือระนาด นิ้วซอ ก็คือประสมคำ การผูกสำนวนกลอนเพลง ก็เทียบได้กับการเรียงประโยคที่สละสลวย สามารถบรรเลงเป็นบทเพลงที่ไพเราะ สื่ออารมณ์ความรู้สึกให้ผู้ฟังได้เข้าซึ้งถึงอารมณ์เพลงที่ตนบรรเลงอยู่ ซึ่งนี้คือนักดนตรีรุ่นก่อน ซึ่งอาจหาได้ไม่ง่ายนักในหมู่นักดนตรีปัจจุบันที่ได้รับการฝึกสอนมาแบบที่กล่าวนี้ จะเปรียบก็คือ ต้นไม้ที่ไม่มีราก อาคารที่ไม่มีเสาเข็ม นานวันเข้าก็สั่นคลอนและทลายลงในที่สุด ถ้าหากเขาเหล่านี้มาเป็นผู้สอนดนตรีไทยให้แก่เยาวชนอีกหละ ดนตรีไทยจะเหลืออะไร ?

นักดนตรีไทยเอย จงอย่าด่วนเบื่อข้าฯเสียก่อน เพราะข้าฯยังมีอีกเรื่องหนึ่งที่อยากจะฝากไว้ให้ช่วยกันคิดสักหน่อย สำหรับการประกวดประลองหรือประชันดนตรีในปัจจุบันได้ตั้งอยู่บนพื้นฐานที่โบราณจารย์ ท่านวางไว้หรือไม่ กล่าวคือ การประชันในอดีต ถือเป็นการทดสอบภูมิปฏิภาณทักษะทางดนตรีของนักดนตรีแต่ละบ้าน แต่ละสำนักหรือแต่ละวัง เพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนความรู้ในเชิงดนตรี หาใช้เพื่อหักล้างหรือผลแพ้ชนะนั้นมิได้ เพราะเมื่อบรรเลงแล้วคู่ประชันจะรู้ตัวเองว่าตนมีข้อเด่น หรือข้อด้อยกว่าอย่างไร จะต้องแก้ไขอย่างไร

สืบมาจนปัจจุบัน แนวคิดด้านนี้เปลี่ยนไป โดยถือผลแพ้ชนะเป็นสำคัญ ดังนั้น แต่ละวงจะซุ่มฝึกซ้อม โดยหาครูผู้สามารถมาทำวง ซึ่งแม้ว่าประการนี้จะเหมือนกันทั้งอดีตและปัจจุบัน แต่ปัจจุบัน การแข่งขันแต่ละวงได้หาครูบางท่านที่เป็นกรรมการในการแข่งขันด้วย ซึ่งทำให้วงดนตรีที่เข้ารอบหรือชนะเลิศ มิใช่ผู้มีความสามารถในการบรรเลงจริงๆ เพราะถ้าวง 2 วง มีความสามารถในระดับเดียวกัน หรือชนะกันไม่ขาดแล้ว กรรมการย่อมช่วยให้วงที่เป็นลูกศิษย์ตน เข้ารอบ หรือถึงขั้นชนะไปเลย

ดังประเด็นที่กล่าวนี้ ถือเป็นความเสื่อมของดนตรีไทยประการหนึ่ง เพราะนอกจากจะทำให้นักดนตรีมีฝีมือเข้มแข็ง เกิดความท้อแท้และเบื่อหน่ายแล้ว ยังก่อให้เกิดความแตกแยกแก่วงการดนตรีไทยอีกด้วย !

ที่มา: พ. ภิรมย์ดุริยางค์. “ดนตรีไทย: ฤาจะถึงกาลสิ้นยุค?” **โครงการค่ายสืบสานดนตรีพื้นบ้าน** ครั้งที่ 3 ชมรมดนตรี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

บทวิเคราะห์

คงเป็นที่ประจักษ์ชัดว่าวัฒนธรรมการวิจารณ์ดนตรีไทยในลักษณะที่เป็นวัฒนธรรมลายลักษณ์ในปัจจุบันนั้นยังไม่มีความเข้มแข็งที่เทียบได้กับวัฒนธรรมการวิจารณ์ดนตรีของตะวันตก ด้วยเหตุผลประการหนึ่งก็คงอาจเนื่องมาจากว่า ดนตรีไทยมีการแบ่งระดับของการแสดงที่หลากหลายตามความสามารถ ประสบการณ์และความคิดของนักดนตรี โดยดนตรีไทยในขั้นสูงนั้นเป็นดนตรีสำหรับผู้บรรเลงสื่อสารกันด้วยภาษาดนตรีในหมู่ผู้บรรเลงโดยเฉพาะ มิใช่สำหรับผู้ฟัง ซึ่งนี่คือความเหมาะสมอันดียิ่งของคำว่า "ภาษาดนตรี" เมื่อดนตรีไทยในขั้นสูงเป็นระดับการสื่อสารกันด้วย "ภาษาดนตรี" โดยเฉพาะในหมู่ผู้เล่นโดยที่ผู้ฟังไม่อาจเข้าใจความหมายหรือนัยนั้นได้เมื่อไม่รู้หรือเข้าใจก็ไม่สามารถวิจารณ์ได้ แต่ทั้งนี้ก็คงมิได้หมายความว่าดนตรีไทยจะไม่สามารถวิจารณ์ได้ เพราะโดยแท้จริงแล้วดนตรีไทยก็ยังมีระดับการบรรเลงเพื่อผู้ฟังอยู่มาก ซึ่งผู้ฟังสามารถเกิดความเข้าใจ ซาบซึ้งในภาษาดนตรีนั้นได้ และเมื่อเกิดความรู้ความเข้าใจได้ก็สามารถวิจารณ์ได้ และก็ยังสามารถสร้างการวิจารณ์นั้นออกมาเป็นวัฒนธรรมลายลักษณ์ได้เช่นเดียวกับการวิจารณ์ดนตรีตะวันตก

สำหรับบทความเรื่อง "ดนตรีไทย : ฤาจะถึงกาลสิ้นยุค?" ของพ. ภิรมย์ดุริยางค์นี้ นอกจากจะเป็นตัวอย่างที่ชี้ให้เห็นว่าการวิจารณ์ดนตรีไทยที่เป็นวัฒนธรรมลายลักษณ์ก็สามารถทำได้เช่นเดียวกับดนตรีตะวันตกแล้ว ก็ยังเป็นตัวอย่างในแง่ที่ว่าการวิจารณ์ดนตรีไทยที่เป็นวัฒนธรรมลายลักษณ์นี้สามารถช่วยจรรโลง สร้างสรรค์วงการดนตรีไทยได้อย่างไร โดยเฉพาะในช่วงระยะเวลาที่ดนตรีไทยกำลังประสบกับปัญหาเรื่ององค์ความรู้ทางวิชาการที่กำลังคืบคลานแทรกซึมเข้าไปในวงการศึกษาดนตรีไทย โดยที่สังคมไทยก็ยังไม่อาจรู้สึกได้ ซึ่งวัฒนธรรมการวิจารณ์สามารถมีส่วนช่วยปลุกสำนึกให้เกิดการตั้งรับและหาทางแก้ไขปัญหาได้ และถ้าหากวัฒนธรรมการวิจารณ์นั้นอยู่ในลักษณะวัฒนธรรมลายลักษณ์ที่เป็นสาธารณะเผยแพร่เสนอแนะประเด็นปัญหา และแนวทางแก้ไขสู่สาธารณชน ก็จะเป็นการปลุกสำนึกให้สังคมไทยหันมาเห็นคุณค่าและอนุรักษ์ดนตรีไทยอย่างถูกวิธี ถูกต้องตามหลักวิชาการดนตรีไทยนั่นเอง

และแม้ว่าบทความชิ้นนี้ มิได้ทำการเปรียบเทียบดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก มิได้พยายามเปรียบเทียบหลักวิชาการทางดนตรีไทยว่าถูกต้องมีขั้นตอนน่าเชื่อเพราะมีหลักการเหมือนดนตรีตะวันตก แต่นัยในใจความของบทความชิ้นนี้ก็ได้ประกาศหลักวิชาการในตัวเองได้ว่าดนตรีไทยนั้นมีหลักวิชาการมีลำดับขั้นตอนที่มีความเป็นสากลในทางวิชาการศิลปะอย่างปฏิเสธไม่ได้ ซึ่งประเด็นในเรื่องความเสียหายทางวิชาการที่บังเกิดแก่วงการดนตรีไทยที่หยิบยกขึ้นมานี้ ส่วนหนึ่งมาจากรากฐานของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่อยู่ในลักษณะมุขปาฐะ มิได้เน้นการจดบันทึกหรือสร้างตำรับตำราที่เป็นลายลักษณ์อักษร โดยเฉพาะในการฝึกหัดนั้นมิได้มีการเขียนแบบเรียนที่เป็นแบบการฝึกแยกเทคนิคเป็นส่วนๆ หรือบทเรียนในลักษณะ "Etude" เช่นเดียวกับดนตรีตะวันตก ซึ่งแบบฝึกหัดต่างๆเหล่านี้จะช่วยเสริมสร้างความแข็งแกร่งทางเทคนิคที่จะนำไปรองรับประยุกต์ใช้ในการแสดงออกทางเทคนิคในบทเพลง ถึงแม้ว่าดนตรีไทยจะมิได้มีการเขียนแบบฝึกหัดหรือแบบเรียนเหล่านี้ไว้เป็นลายลักษณ์อักษร แต่บทความชิ้นนี้ก็ได้ชี้แจงอย่างชัดเจนว่า ดนตรีไทยมีลำดับขั้นตอนในการฝึกหัดที่เป็นวิชาการเช่นเดียวกับดนตรี

ตะวันตกอย่างแน่นอน ไม่ว่าจะเป็น "การตีฉาก" "การสีสายเปล่า" หรือ "การไล่นิ้ว" ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะต้องได้รับการกำกับดูแลใกล้ชิดจากผู้สอนเช่นเดียวกับดนตรีตะวันตก และการเพิกเฉยต่อพื้นฐานทางวิชาการเหล่านี้เองที่กำลังสร้างปัญหาอันน่าวิตกให้กับวงการดนตรีไทย และทำให้นักดนตรีไม่สามารถก้าวหน้าไปไกลได้เพราะขาดพื้นฐานที่มั่นคงเพียงพอ ทางออกในการแก้ไขปัญหานี้นอกจากจะต้องใช้การรณรงค์สร้างจิตสำนึกให้เกิดขึ้นในหมู่นักดนตรีไทยแล้ว ก็คงจะต้องช่วยกันสร้างหลักฐานทางวิชาการเหล่านี้ไว้ให้มั่นคงถาวรให้ได้มากที่สุด ซึ่งอาจจะต้องพึ่งพาเทคโนโลยีเข้ามาช่วย ไม่ว่าจะเป็นสื่อบันทึกเสียงหรือสื่อบันทึกภาพ หรือทั้งสองประการตลอดไปจนถึงตำรับตำราที่เป็นลายลักษณ์ที่พอจะสร้างขึ้นได้ เพื่อช่วยค้ำจุนและเผยแพร่ความเป็นวิชาการของดนตรีไทยไว้ให้คงอยู่เป็นหลักฐานสืบไป

นอกจากประเด็นความเป็นสากลทางวิชาการของดนตรีไทยทางด้านการฝึกหัดการบรรเลงที่แสดงออกอย่างชัดเจนในบทความนี้แล้ว ยังมีประเด็นความเป็นสากลทางวิชาการของดนตรีไทยอีกด้านหนึ่งที่ พ.ภิรมย์ดุริยางค์แสดงออกไว้ในบทความชิ้นนี้

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

ไอแซค สเติร์น วิจารณ์ พาโบล คาซาลส์ *

* หัวเรื่องซึ่งผู้วิจัยกำหนดขึ้นเอง

ไอแซค สเติร์น

[...] (พาโบล) คาซาลส์ไม่ใช่ผู้ที่มีลักษณะทางกายภาพที่น่าทึ่ง เขาสูงพอๆกับผม คือ 5 ฟุต 6 นิ้ว ผมหงอก เจ้าเนื้อ ดวงตาเป็นประกาย ซึ่งส่อแววที่อ่อนหวานเป็นกันเอง หรือไม่ก็เรียกร้องบางสิ่งบางอย่างด้วยอารมณ์อันร้อนแรงแล้วแต่กรณี มีคนชอบถามผมบ่อยครั้งว่าคาซาลส์มีอะไรที่ไม่เหมือนคนอื่น และมันก็เป็นการยากเหลือเกินที่จะบรรยายออกมาเป็นคำพูดได้ ภาพพจน์ซึ่งดีที่สุดที่ผมพอจะคิดได้ ก็เห็นจะเป็นภาพของกำแพงอิฐสูงกับสวนอันรื่นรมย์ สิ่งที่คาซาลส์ทำได้ก็คือ เปิดประตูให้เราเข้าไปในสวน คุณเดินเข้าไป และทันทีคุณก็จะพบว่า คุณยืนอยู่ท่ามกลางสีสันและสุคนธรสที่คุณไม่เคยคิดมาก่อนเลยว่ามีอยู่ในโลกนี้ คาซาลส์เผยแสดงให้คุณตระหนักว่ามีอะไรที่คุณทำได้ ถ้าคุณเข้าไปอยู่ในสวนนั้น แต่การที่คุณจะครอบครองทั้งสีและทั้งกลิ่นเหล่านั้นให้เป็นสมบัติของคุณเองได้ด้วยการเสริมพลังให้แก่จินตนาการทางดนตรีของคุณนั้น ถือได้ว่าเป็นความรับผิดชอบของคุณเอง

ผมจะพยายามอีกสักครั้งที่จะพรรณนาพรสวรรค์ของคาซาลส์ (ซึ่งผมไม่แน่ใจนักว่าผมจะทำได้) สมมติอย่างนี้ก็แล้วกันว่า คุณได้ตระเตรียมตัวทางด้านดนตรีมาอย่างรอบด้านดีแล้ว คุณศึกษาตัวโน้ตอย่างถ่องแท้จนคุณคิดว่าสามารถเข้าถึงวัตถุประสงค์ของคีตกวีได้ดีที่สุดแล้ว คุณมีความรู้ในเรื่องของยุคที่คีตนิพนธ์นั้นอุบัติขึ้น รวมทั้งประวัติที่เกี่ยวกับการแสดงดนตรีในยุคนั้น คุณได้ศึกษาและวิเคราะห์คุณลักษณะอันเป็นพื้นฐานของงานที่คุณกำลังจะแสดง หลังจากที่เตรียมตัวมาในด้านต่างๆดังที่กล่าวมาแล้ว คุณก็พร้อมที่จะให้พื้นที่ว่างแก่ตนเอง (สมมติว่ามีความยาว 2 ฟุต) สำหรับที่คุณจะใช้เสรีภาพส่วนตนในการตีความ โดยยึดเอาฐานความรู้ที่คุณได้สะสมมาเป็นหลัก เพื่อที่จะเล่นดนตรีชิ้นนั้นให้ได้สมบูรณ์และเหมาะสมที่สุด คุณจะต้องสำเหนียกไว้เสมอว่า สิ่งที่กำกับกระบวนเพลงหรืองานทั้งชิ้นไว้ด้วยกันก็คือ สิ่งที่เราอาจเรียกได้ว่าเป็น "ชีพจร" (ซึ่งต่างจาก "จังหวะ" ในความหมายธรรมดา) นั่นก็คือความต่อเนื่องที่ลงตัวตั้งแต่โน้ตตัวแรกไปจนโน้ตตัวสุดท้าย ภายในกรอบของการเต้นของชีพจรที่ดำเนินไปอย่างไม่หยุดยั้ง อันเป็นเงื่อนไขตายตัวที่คุณจะต้องทำให้กระจ่างชัดแก่ตัวเองในการแสดงทุกครั้ง ภายในกรอบที่ว่านี้มีช่องว่างยาว 2 ฟุต ซึ่งเป็นเวทีสำหรับคุณที่จะตีความได้ตามใจปรารถนา

คาซาลส์ยืดระยะ 2 ฟุต นี้ออกไปได้ถึง 15 ฟุต! เขามีความสามารถทางความคิดอันกว้างไกล ที่จะเชื่อมต่อจุดเริ่มต้นไปจนถึงจุดสุดท้ายของจังหวะชีพจรที่ว่านั้น ราวกับว่าเป็นเสรีภาพในการตีความตามใจตนได้อย่างเต็มที่ นับได้ว่าเป็นความสำเร็จทางปัญญาที่ยิ่งใหญ่อย่างไม่น่าเชื่อ เขาพรรณนาสิ่งนั้นว่าเป็น "เสรีภาพ เสรีภาพที่กอปรด้วยระเบียบวินัย" ในช่วงชีวิตของผม มีน้อยครั้งเหลือเกินที่ผมได้สัมผัสกับจินตนาการทางคีตศิลป์ที่โลดแล่นไปได้สูงถึงเพียงนั้น[...]

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

ที่มา: แปลจาก: Isaac Stern. **My First 79 Years** . New York : Knopf, 1999, pp. 89-90.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ข้างต้นนี้ตัดตอนมาจากอัตชีวประวัติของนักไวโอลินเอกของโลกคือ Isaac Stern ท่านผู้นี้เป็นชาวรัสเซีย เกิดเมื่อปีค.ศ. 1920 แต่บิดามารดาย้ายมาพำนักอยู่ที่เมืองซานฟรานซิสโกในสหรัฐอเมริกาเมื่อเขามีอายุได้เพียง 10 เดือน สเติร์นเองถือว่าเขาเป็นผลผลิตของวัฒนธรรมการดนตรีของสหรัฐอเมริกา มิใช่นักดนตรียุโรปที่ลี้ภัยมายังสหรัฐฯและสร้างชื่อเสียงโด่งดังขึ้นจนถึงระดับโลกจากฐานในสหรัฐอเมริกา ในฐานะนักดนตรี สเติร์นได้รับการยอมรับทั่วโลกรวมทั้งในเอเชียด้วย เขาเป็นผู้ที่บุกเบิกสร้างสัมพันธภาพอันดีระหว่างสหรัฐอเมริกากับสาธารณรัฐประชาชนจีนด้วยการเดินทางไปแสดงและสอนดนตรีในประเทศจีนเมื่อปี 1979 นอกจากนี้ สเติร์นยังมีความสามารถในด้านอื่นๆอันโดดเด่น ความสามารถในการจัดการของเขาเป็นที่ประจักษ์ชัด เมื่อเขาเป็นผู้นำการรณรงค์การยืดชีวิตให้แก่สถาบันทางดนตรีอันสำคัญคือ Carnegie Hall แห่งนิวยอร์ก นอกจากนั้น เขาก็เป็นผู้สนับสนุนนักดนตรีรุ่นเยาว์ที่มีความสามารถให้ได้มีโอกาสเติบโตขึ้นมาในวงการดนตรี ในชีวิตอันยาวนานของเขา (ปัจจุบันเขาอายุ 80 ปีแล้ว) สเติร์นได้รู้จักกับนักดนตรีระดับโลกเป็นจำนวนไม่น้อย โดยได้ร่วมแสดงดนตรีกับท่านเหล่านี้ หนึ่งในบรรดานักดนตรีเอกที่สเติร์นได้ทำงานใกล้ชิดด้วยคือ พาโบล คาซาลส์ (Pablo Casals : 1876 -1973)

คาซาลส์เป็นนักเชลโลและวาทยกรชาวสเปนที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นอัจฉริยะในทางดนตรีในช่วงศตวรรษที่ 20 คาซาลส์มีสถานะสูงมากจนอาจเรียกได้ว่าเขาอยู่ในระดับของการเป็น "สถาบัน" เลยทีเดียว ทั้งนี้เพราะเขาใช้ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในการต่อสู้เพื่อเสรีภาพของมนุษย์ เมื่อสเปนต้องตกอยู่ในอาณัติของจอมเผด็จการ Franco คาซาลส์ก็ตัดสินใจทิ้งบ้านเกิดเมืองนอนและลั่นวาจาว่าจะไม่เหยียบแผ่นดินแม่อีกเลยจนกว่าเผด็จการจะสูญสิ้นไป มิตรสหายชวนให้เขาไปจัดมหกรรมดนตรีที่เมืองเล็กๆ ณ ชายแดนฝรั่งเศสต่อกับสเปนคือเมือง Prades และ ณ ที่นั้น นักดนตรีเอกของโลกจำนวนไม่น้อยได้ไปชุมนุมกันเพื่อแสดงดนตรีอันเป็นมรดกอันยิ่งใหญ่ของอารยธรรมตะวันตก เท่ากับเป็นการประกาศข้ามพรมแดนไปให้เผด็จการได้สำนึกว่ายังมีผู้ที่รักเสรีภาพก่อตัวกันขึ้นมาเพื่อประกาศศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์นอกพรมแดนสเปน

การที่สเติร์นอาสาเข้ามาอธิบายให้เห็นถึงแก่นแห่งอัจฉริยภาพของพาโบล คาซาลส์มิใช่เป็นสิ่งง่าย สเติร์นเองก็กล่าวไว้หลายครั้งว่าเป็นการยากยิ่งที่จะบรรยายความรู้สึกและความคิดออกมาเป็นภาษาได้ แต่นั่นก็คือลักษณะท้าทายของ*การวิจารณ์* อันได้แก่การพยายามถ่ายทอดประสบการณ์ทางจิตวิญญาณและทางปัญญาออกมาเป็นถ้อยความที่สื่อสารไปยังมหาชนได้ จะเห็นได้ว่าสเติร์น หาทางออกด้วยการใช้อุปมา เช่น อุปมาที่ว่าด้วยกำแพงและสวน และที่ว่าด้วยระยะทางแห่งเสรีภาพของการตีความ (ที่วัดเป็นหน่วยฟุต!) การสื่อความด้วยความเปรียบเช่นนี้นอกจากจะเป็นการกระตุ้นให้ผู้อ่านได้ใช้จินตนาการตามผู้เขียนแล้ว ยังเป็นการตอกย้ำถึงบทบาทของการวิจารณ์ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมลายลักษณ์และวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์

เราจะต้องไม่ลืมว่า ข้อเขียนของสเติร์นเป็นการที่นักดนตรีวิจารณ์นักดนตรีด้วยกัน (เช่นเดียวกับในกรณีของกวีวิจารณ์กวี หรือจิตรกรวิจารณ์จิตรกร) เป็นการแสดงออกถึงความเข้าใจในระดับที่ลึกมากในเรื่องของบุคลิกภาพของนักดนตรี และธรรมชาติและคุณลักษณะของดนตรีเอง บุคลิกภาพของคาซาลส์จึงมิใช่เป็นบุคลิกภาพที่มองจากภายนอก (แม้ว่าสเติร์นจะเอ่ยถึงลักษณะทางกายภาพของคาซาลส์เอาไว้ก็ตาม) แต่เป็นการวิเคราะห์บุคลิกภาพของคนในฐานะที่เป็นนักดนตรี จะเห็นได้ว่าสเติร์นตอกย้ำถึงเสรีภาพในการตีความของนักดนตรี ซึ่งมิใช่เสรีภาพที่ไร้ขอบเขต แต่เป็นเสรีภาพ "ที่กอปรด้วยระเบียบวินัย" การอธิบายมิติที่ว่านี้ด้วยระยะที่วัดได้เป็นฟุต ดูจะเป็นการอธิบายสิ่งที่เป็นนามธรรมด้วยรูปธรรมที่ชัดเจนมาก แต่เราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าการเปรียบเทียบระหว่างความยาว 2 ฟุตกับ 15 ฟุตเป็นการชี้ให้เห็นถึงความสามารถของคาซาลส์ได้อย่างชัดเจนยิ่ง ในส่วนที่เกี่ยวกับธรรมชาติและคุณลักษณะของดนตรีนั้น สเติร์นมีวิธีการพูดที่ชวนให้ผู้อ่านคิดตาม คือแทนที่เพียงจะกล่าวยกย่องว่าดนตรีเป็นศิลปะที่สูงส่งเพียงใด เขากลับใช้ความเปรียบที่บ่งบอกให้เห็นถึงความจำเป็นที่ปัจเจกบุคคลจะต้องแสวงหาความหมายและคุณค่าของดนตรีด้วยตนเอง บทบาทของนักดนตรีผู้ยิ่งใหญ่คือผู้ที่เบิกทางให้แก่คนอื่น (ในที่นี้คือผู้ที่ "เปิดประตู" ไปสู่รมณียสถานอันดาษด้วยไม้ดอกที่เต็มไปด้วยสีสันและกลิ่นหอม) ในระดับที่ลึกยิ่งไปกว่านั้น การที่สเติร์นเลือกใช้คำว่า "ชีพจร" (pulse) โดยเน้นว่าแตกต่างไปจาก "จังหวะ" (rhythm) ในความหมายธรรมดา เป็นการบอกความที่เกินเลยไปจากระดับของจักรกล (mechanical) แต่ชวนให้เราคิดว่า การที่จะเข้าถึงดนตรีได้จะต้อง*วัดกันด้วยใจ*

สิ่งที่พึงสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือการที่สเติร์นไม่ละเลยลักษณะเชิงภววิสัยของการทำความเข้าใจกับงานคีตศิลป์ เขากล่าวถึงความจำเป็นที่จำต้องศึกษาตัวงานควบคู่ไปกับบริบททางประวัติศาสตร์ของงานนั้นๆ และก็กล่าวถึงความสำคัญของขนบในการเล่นดนตรีของยุคนั้นๆด้วย (อันเป็นวิถีทางที่นักดนตรีและนักวิชาการทางดนตรียุคบารอคในปัจจุบันให้ความสนใจเป็นพิเศษ) เขาเน้นความจำเป็นที่นักดนตรีจะต้องเตรียมตัวด้วยการแสวงหาและสะสมความรู้อันเป็นพื้นฐานเหล่านี้ แต่ในท้ายที่สุดแล้ว คุณค่าของดนตรีจะเผยแสดงออกมาได้ก็ต่อเมื่อนักดนตรีเข้าใจที่จะใช้การตีความของตนไปในทางที่จะเข้าถึงแก่นแท้ของดนตรีชิ้นนั้นให้ได้ ในแง่มุมหนึ่ง คีตนิพนธ์ที่ยิ่งใหญ่มีตรรกะภายในที่กำกับไว้ด้วย "ชีพจร" ของงานแต่ละชิ้น แต่สิ่งนั้นหาใช่สิ่งเร้นลับที่เกินความสามารถของนักดนตรีที่จะเสาะแสวงหาออกมาให้ได้ เราอาจขยายความได้ว่า การที่นักดนตรีต้องทำทุกสิ่งทุกอย่างให้กระจ่างชัดแก่ตัวเอง ก็เท่ากับเป็นการปรับจังหวะชีพจรของตัวงานให้เข้ากับจังหวะชีพจรของศิลปินผู้ตีความนั่นเอง

ความโดดเด่นของงานเขียนของสเติร์นอยู่ที่ความสามารถในการสรุปให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างงาน ตัวงาน และศิลปินผู้ตีความ และยังเป็นการให้ทิศทางในการประเมินคุณค่าทั้งของตัวงานที่มีความ "ต่อเนื่องลงตัว ตั้งแต่โน้ตตัวแรกไปจนโน้ตตัวสุดท้าย" และทั้งตัวศิลปินผู้สามารถขยายกรอบแห่งเสรีภาพในการตีความไปได้จนสุดทาง ดังเช่น ในกรณีของพาโบล คาซาลส์ แม้ผู้ที่ไม่เคยฟังผลงานการแสดงของคาซาลส์ ไม่ว่าจะเป็นการแสดงจริง

หรือเป็นผลงานที่อัดเสียงเอาไว้ ก็อาจจะเห็นคุณค่าของงานของคาซาลส์ได้ในระดับหนึ่ง เพราะข้อคิดของสเติร์นมีพลังในการชักจูงโน้มน้าวที่สูงมาก แต่ผู้ที่รักและซาบซึ้งในผลงานการเล่นดนตรีของคาซาลส์อยู่แล้ว ย่อมอดเสียมิได้ที่จะต้องขอบคุณไอแซค สเติร์น นักดนตรีเอกของโลกผู้มีพรสวรรค์ในการถ่ายทอดประสบการณ์ทางดนตรีออกมาเป็นภาษาที่ชวนให้เชื่อถือและประทับใจ ทั้งนี้ เพราะสเติร์นพูดแทนเราได้อย่างดียิ่ง ความรู้สึกบางอย่างอยู่ในใจของเรา แต่เรามิอาจสรรหาคำพูดที่เหมาะสมมาแสดงออกซึ่งความรู้สึกเหล่านั้นได้ สเติร์นทำหน้าที่เป็นผู้พูดแทนผู้รักสมัครเล่นจำนวนมากได้ และในระดับที่สูงยิ่งไปกว่านั้น เขาสามารถเน้นมิติบางมิติในเรื่องของการเล่นดนตรีคลาสสิกที่เราอาจคิดไม่ถึง ซึ่งถือได้ว่าคุณสมบัติของนักวิจารณ์ที่ดี แต่ในท้ายที่สุดแล้ว งานเขียนของสเติร์นจัดได้ว่ามีลักษณะเป็นการวิจารณ์ที่ยิ่งใหญ่ก็ด้วยเหตุที่ว่าเขาสามารถบอกความได้อย่างเหมาะสมและงดงามว่า ดนตรีเป็นพลังทางปัญญาและจิตวิญญาณได้อย่างไร งานวิจารณ์ซึ่งทำหน้าที่ดังกล่าวได้อย่างสมบูรณ์ก็จัดได้ว่าเป็นพลังทางปัญญาอย่างหนึ่งเช่นกัน

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

จอร์จ เซล
พลังและความจัดเจนทางศิลปะ

ฮาโรลด์ ซี. โชนเบิร์ก

เมื่อยามที่ จอร์จ เซล (George Szell) ยืนอยู่บนแท่นอำนวยเพลงนั้น ประกายแห่งความมั่นใจ พลังและความมีอำนาจก็ได้ฉายแววออกมา ไม่มีนักดนตรีระดับมืออาชีพคนไหนที่จะโต้แย้งในเรื่องความสามารถทางการอำนวยเพลงของเขา มีหลายคนที่เรียกเขาว่าจอมทรนง และก็มีหลายคนที่กล่าวหาการตีความทางดนตรีของเขาว่าดูจะเต็มไปด้วยการโอ้อวด แต่ก็ไม่มีใครที่จะไม่ยกย่องเขาในเรื่องภูมิรู้ โสตประสาท และการให้จังหวะที่แหลมคมกระจ่างชัด ตลอดจนความสามารถของเขาในการสร้างดุลยภาพของกลุ่มเครื่องดนตรีต่างๆของวงออร์เคสตราให้เกิดเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอีกทั้งการจัดประโยคทางดนตรี

โดยทั่วไปแล้ว จอร์จ เซล ได้รับการยอมรับว่าเป็นวาทยกรที่ยิ่งใหญ่ที่สุดต่อจากทอสกานินี(Toscanini) ความถนัดจัดเจนทางดนตรีของเขาคือดนตรีแห่งสำนักออสเตรีย-เยอรมัน อย่างเช่นไฮเดิน(Haydn), โมซาร์ท(Mozart), เบโธเฟน(Beethoven), ชูเบอร์ต(Schubert), บราห์มส์(Brahms), มาห์เลอร์(Mahler) องค์แห่งดุริยางคนิพนธ์ (Repertory) ของเขาไม่ค่อยมีดนตรีจากสำนักฝรั่งเศสและสำนักรัสเซียเท่าใดนัก จอร์จ เซล มีความโดดเด่นมากในทางกระแสหลักแห่งดนตรีสำนักเยอรมัน ซึ่งดนตรีในสกุลนี้เองที่ จอร์จ เซล ได้แสดงออกถึงพลังความเชี่ยวชาญทางดนตรี และกลเม็ดพิเศษตลอดจนความมุ่งมั่นที่จะใช้วงดนตรีขนาดย่อมซึ่งใกล้กับแนวคิดแบบเชมเบอร์มิวสิคซึ่งรู้สึกได้อย่างแจ่มแจ้ง

บุคลิกอันเข้มข้น

คล้ายกับทอสกานินี จอร์จ เซล เป็นผู้ที่เน้นเรื่องความถูกต้องแม่นยำ และยึดมั่นในอักขระตัวโน้ต และก็เหมือนกับทอสกานินีอีกในแง่ที่ว่าเขาไม่เคยยอมให้ความยึดมั่นในอักขระตัวโน้ตนำพาไปสู่หลักเกณฑ์อันปราศจากชีวิตชีวา เขาพยายามขจัดความผิดเพี้ยนบิดเบือนต่างๆ ให้หมดไปจากการอำนวยเพลงของเขา ระงับแนวคิดส่วนตัวไม่ให้ไปปะปนกับสารทางดนตรี แต่ไม่ว่าจะเป็นศิลปินดนตรีคนใดก็ตามที่มีพลังความคิดที่เข้มข้น และอุดมไปด้วยแนวคิดทางดนตรีที่กระจ่างชัดก็คงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะสร้าง ทำตามความรู้สึกที่เป็นอยู่ และ จอร์จ เซล ก็เช่นเดียวกัน การตีความของเขานั้นแม้จะเป็นไปตามตัวโน้ตในสกอร์ แต่ก็เต็มอิ่มไปด้วยบุคลิกภาพอันเข้มข้นของเขา

มันเป็นบุคลิกภาพที่เข้มข้นและผันแปรได้อย่างหลากหลาย จอร์จ เซล ก็เหมือนกับบรรดาวาทยกรทั้งหมดในรุ่นเดียวกัน ได้รับการฝึกฝนมาจากโรงอุปรากร เขารอบรู้ใน

ศาสตร์ทางอุปรากรเช่นเดียวกับศาสตร์ทางดนตรีซิมโฟนี ในช่วงปีท้ายๆของชีวิต แม้เขาจะไม่ได้อำนวยการแสดงอุปรากร แต่บรรดาผู้ที่ได้มีโอกาส ฟังการแสดงบทเพลง เร็คควิเอ็ม (Requiem) ของแวร์ดิ(Verdi) อันยอดเยี่ยมในระยะหลายปีก่อนล้วนตระหนักว่านับตั้งแต่ทอสกานินีมาแล้วก็ยังไม่เคยมีการแสดงผลงานของแวร์ดิครั้งใดที่จะเข้มข้นและเต็มไปด้วยความรู้สึกที่ลึกซึ้งได้ปานนั้น

ความรู้ความสามารถของเขาครอบคลุมไปถึงการบรรเลงเปียโน และศาสตร์ทางดนตรีเชมเบอร์มิวสิค เขาเป็นนักเปียโนที่มีฝีมือในระดับที่ไม่ธรรมดา เขาชื่นชอบกับการเล่นดนตรีเชมเบอร์มิวสิค โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในผลงานของโมซาร์ท และผลงานบันทึกเสียงบทเพลงเปียโนควอเต็ท 2 บทของโมซาร์ทก็มีคุณลักษณะของการใช้จังหวะที่มีแรงสะท้อน (Bouncing Rhythm) รวมถึงความงดงามซึ่งเขานำไปประยุกต์ใช้กับซิมโฟนีของโมซาร์ท

ในทางตรงข้ามกับความแพรวพราวเจิดจ้า นั้น จอร์จ เซล ใช้การเคลื่อนไหวร่างกายขณะอำนวยเพลงค่อนข้างน้อย และก็ไม่เคยใส่ใจในการที่จะทำตัวให้เป็นดาราทรงเสน่ห์ การให้จังหวะของเขาอยู่ในรูปแบบของความกระจ่างชัดและแม่นยำ และเป็นผู้เคร่งครัดกับการทำงานมากในขณะอยู่บนแท่นอำนวยเพลง

ผู้ทรงอำนาจ

อย่างไรก็ตามแม้ว่าเขาจะเป็นคนที่มีบุคลิกที่มีเสน่ห์ แต่ลักษณะของความเป็นผู้มีอำนาจที่เขาแสดงออกทางดนตรีก็แผ่รัศมีไปถึงผู้ชมได้ คนที่ได้ไปชมคอนเสิร์ตภายใต้การอำนวยเพลงของ จอร์จ เซล จะตระหนักกันว่าอาจจะมีจุดที่เราไม่เห็นด้วยกับการตีความทางดนตรีของเขาเกิดขึ้นบ้าง แต่ก็คงต้องยอมรับว่ามันเป็นการบรรเลงที่ยอดเยี่ยมแทบไม่มีที่ติ วงคลิฟแลนด์ออร์เคสตราภายใต้การอำนวยเพลงของ จอร์จ เซล เป็นวงออร์เคสตราที่มีการตอบสนองและเทคนิคอันเป็นเลิศเท่าที่โลกจะอวดได้ หลายคนเชื่อมั่นว่านี่คือวงออร์เคสตราที่ยิ่งใหญ่ที่สุด

คุณสมบัติอะไรบ้างที่วาทยกรผู้ยิ่งใหญ่จะต้องมี สไตล์ เทคนิคโสตประสาทที่สมบูรณ์พร้อม ความสามารถในการสื่อความคิด การอ่านสกอร์ดนตรีอย่างเข้าใจถึงเนื้อในได้ถ่องแท้

ทั้งหมดนี้ จอร์จ เซล มีอยู่ครบทุกประการ และเขาก็มีบางสิ่งบางอย่างนอกเหนือไปกว่านั้น นั่นก็คือคุณสมบัติอันลึกลับเฉพาะตัวที่เรียกกันว่าความสามารถที่จะบังคับบัญชา หากปราศจากข้อนี้ก็คงไม่มีวาทยกรคนใดสามารถที่จะสยบศิลปินดนตรีชั้นเยี่ยมกว่า 100 ชีวิต ของวงซิมโฟนีออร์เคสตราอันยิ่งใหญ่ให้เป็นไปตามเจตจำนงของเขาได้ ด้วยการส่งสายตาเพียงแวบหนึ่ง การเคลื่อนไหวไม้บาตองเพียงเล็กน้อย จอร์จ เซล ก็สามารถควบคุมวงออร์เคสตราที่เขาร่วมงานได้ เขาเป็นผู้มีอำนาจและเขาก็รู้ถึงอำนาจนั้น เขาเป็นผู้บังคับบัญชาและนักดนตรีผู้อุทิศตน และก็เหมือนดังเช่นที่ อันโตน รูบินสไตน์ ได้เคยเปรียบเทียบนักเปียโน

คนอื่นกับลิซท์ ซึ่งเราก็อาจจะกล่าวได้ว่าถ้าเปรียบเทียบวาทยกรคนอื่นๆเกือบทั้งหมดกับเขาแล้ว คนอื่นๆก็แทบจะเปรียบเสมือนเด็กในทันที

บวรพงศ์ ศุภโสภณ: ผู้ แปล

แปลจาก: ข้อเขียนของ Harold C. Schonberg จาก**ปกแผ่นเสียง Columbia ชุดรวมซิมโฟนี 9 บท ของเบโธเฟน** โดยวงคลิฟแลนด์ ออร์เคสตรา อำนวยเพลงโดย จอร์จ เซล

บทวิเคราะห์

ในการเขียนบทวิจารณ์เชิงบวก เพื่อยกย่องความสามารถของศิลปินให้เกิดความน่าเชื่อถือนั้น ผู้เขียนจำเป็นต้องใช้หลักการ ความรู้ มาอ้างอิงประกอบการเขียน ในบทวิจารณ์เรื่อง จอร์จ เซลนี้ ฮาโรลด์ ซี. โชนเบิร์กผู้เขียนได้ใช้ประสบการณ์ในทางการเล่นดนตรีของเขามาประยุกต์ใช้ให้เกิดความเข้าใจในความยิ่งใหญ่ของ จอร์จ เซล วาทยกรเอกของโลกชาวฮังการี โดยสามารถอธิบายถึงกระบวนการทำงานของวาทยกรกับนักดนตรีในวงออร์เคสตราได้อย่างชัดเจนทั้งในระดับกว้างและระดับลึก นับตั้งแต่การวิเคราะห์แนวทางการทำงานของจอร์จ เซล ว่าจัดอยู่ในแบบยึดภาววิสัย (Objective) ซึ่งโชนเบิร์กผู้เขียนก็ได้อธิบายถึงแนวทางการทำงานของวาทยกรที่ยึดภาววิสัยได้กระจ่างชัด และก็ได้ชี้ให้เห็นความจริงประการหนึ่งของวาทยกรในแบบนี้ว่า อย่างไรเสียก็คงเลี่ยงไม่ได้ที่วาทยกรคงจะต้องอำนวยเพลงด้วย “ความรู้สึกที่เป็นอยู่” ซึ่งทำให้การตีความดนตรีมิได้ขาดบุคลิกภาพหรือขาดชีวิตชีวาแต่อย่างใด

หากประสบการณ์ในการเล่นดนตรีช่วย “ส่องทาง” ให้กับการเขียนวิจารณ์การแสดงดนตรีได้อย่างกระจ่างชัดและลึกซึ้งได้ฉันใด โชนเบิร์กก็ได้ชี้ให้เห็นชัดในบทความนี้ว่าประสบการณ์ในการเล่นดนตรีของวาทยกรก็สามารถใช้ “ส่องทาง” ในการอำนวยเพลงได้ฉันนั้น นั่นก็คือในประเด็นที่เขาชี้ให้เห็นว่า จอร์จ เซล อาศัยประสบการณ์จากการเล่นดนตรีเชมเบอร์มิวสิคผลงานของโมซาร์ท (เปียโน ควอเต็ท) ไปประยุกต์ใช้ในการอำนวยเพลงซิมโฟนีของโมซาร์ทซึ่งโชนเบิร์กให้ความสำคัญกับดนตรีเชมเบอร์มิวสิคว่าเป็นศาสตร์ที่มีประโยชน์ และเอื้อต่อบทเพลงสำหรับวงใหญ่แน่นอน บทความชิ้นนี้ยังช่วยอธิบายให้การศึกษาอย่างมีหลักเกณฑ์กับผู้อ่านให้เกิดความเข้าใจได้ว่าวาทยกรทำงานอย่างไร และเราจะใช้มาตรฐานหลักเกณฑ์อะไรในการประเมินความสามารถของผู้อำนวยเพลงโดยเฉพาะการอธิบายถึง “คุณสมบัติ” ที่วาทยกรผู้ยิ่งใหญ่จะต้องมี และความสามารถอันสำคัญเฉพาะตัวในการควบคุมนักดนตรี (The ability to command) ในวงขณะบรรเลงด้วยการแสดงออกทางภาษากายที่ไม่ต้องใช้อย่างมากมายเกินเลย ซึ่งทั้งหมดนี้ไม่ใช่ความเป็นดารา หรือ การจงใจนำเอาบุคลิกภาพส่วนตัวออกมาโอ้อวด ให้ผู้ฟัง (ผู้ชม) หลงใหลไปกับเสน่ห์ทางกายภาพ ประเด็นเหล่านี้ คือการให้ความรู้ หลักเกณฑ์ สอดแทรกให้กับผู้อ่านเพื่อให้เกิดวิจารณญาณในการประเมินความสามารถของวาทยกรได้เป็นอย่างดี

แม้บทวิจารณ์ชิ้นนี้จะเป็นไปในเชิงยกย่องสรรเสริญ ความสามารถของจอร์จ เซล แต่ก็ได้เสนอประเด็นความเห็นที่แตกต่างอยู่บ้าง นั่นก็คือ หลายคนกล่าวหาการตีความทางดนตรีของจอร์จ เซลว่า “ดูจะเต็มไปด้วยการโอ้อวด” (Pedantic) ซึ่งแสดงให้เห็นว่า การตีความ

ทางดนตรี นั้นสามารถมองได้หลายแง่มุม ความหมายว่าดูจะเต็มไปด้วยความโอ้อวดนั้นก็แฝงนัยเชิงบวกอยู่บ้าง เหมือนกับยอมรับในคุณค่าของการตีความแต่ขณะเดียวกันก็ไม่สบอารมณ์อยู่ลึกๆ ซึ่ง โชนเบิร์ก ได้ขยายความต่อในประเด็นที่ว่า “อาจจะมีจุดที่เราไม่เห็นด้วยกับการตีความทางดนตรีของเขา...แต่ก็คงต้องยอมรับว่ามันเป็นการบรรเลงยอดเยี่ยมแทบไม่มีที่ติ วงคลิฟแลนด์ออร์เคสตราภายใต้การอำนวยเพลงของจอร์จ เซล เป็นวงออร์เคสตราที่มีการตอบสนอง และเทคนิคอันเป็นเลิศ” ซึ่งเสมือนกับการชี้ให้เห็นความจำเป็นในเรื่องของเทคนิคการบรรเลงที่ว่า การตีความทางดนตรีเป็นประเด็นในระดับลึก และมีความเฉพาะตัวอยู่สูง ซึ่งก่อให้เกิดความไม่เห็นด้วยได้ง่าย ซึ่งอาจกระทบต่อการประเมินคุณค่าของการบรรเลงได้ แต่สิ่งหนึ่งที่พอจะทำให้ผู้ฟังส่วนมากคิดเห็นคล้อยตามด้วยกันหรือยึดถือร่วมกันได้ นั่นก็คือ เรื่องของเทคนิคทางการบรรเลง ที่จะต้องมีความถูกต้อง แม่นยำอันเป็นพื้นฐานที่จำเป็นทางดนตรีเสียก่อน แล้วจึงข้ามไปสู่ประเด็นการตีความ ดังนั้น ความสามารถทางเทคนิคจึงเป็นเครื่องประกันความรู้ ความสามารถทางดนตรี มิให้เกิดการดูแคลนจากผู้รู้ได้

บทวิจารณ์ชิ้นนี้จึงถือเป็นตัวอย่างของการวิจารณ์ในเชิงบวก หรือ ยกย่องความสามารถของศิลปินได้ดี ในแง่ที่ว่าหากเราต้องการจะยกย่องความสามารถของศิลปินดนตรีให้ผู้อ่านเกิดความคิดเห็นคล้อยตาม หรือ เกิดความเข้าใจร่วมกันได้ เราควรจะมีวิธีการและหลักเกณฑ์เชิงวิชาการมาประยุกต์ใช้ได้อย่างไร

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

เคลมเพอเรอ

เซอร์เนวิล คาร์ดุส

เคลมเพอเรอ (Klemperer) ผู้อิ่มเอิบไปด้วยกลิ่นอายทางดนตรีแห่งศตวรรษที่ 19 และผู้เชี่ยวชาญดนตรีของมาห์เลอร์ (Mahler) เขาวางตัวห่างจากอิทธิพลโรแมนติกที่จะครอบงำอยู่เสมอ เขาไม่เคยต้องเสาะแสวงหาวิถีทางที่จะต้องทำอะไรให้น่าประทับใจแบบที่บรูโน วอลเตอร์ (Bruno Walter) เป็นจิตใจของเขาไม่เคยวอกแวกเลื่อนลอย ในการสนทนากับข้าพเจ้า เขากล่าวแก่ข้าพเจ้าว่า แม้ว่าโดยทั่วไปแล้วเขาชื่นชมบรูโน วอลเตอร์ แต่เขาไม่เห็นด้วยกับการตีความดนตรีของมาห์เลอร์ โดยบรูโน วอลเตอร์ “ฟังดูเป็นยิวเกินไป” เขากล่าวพร้อมกับทำหน้าเบ้ เสมือนกับเฟิร์ทเวงเลอร์ (Furtwängler) เคลมเพอเรอ เป็นผู้เสาะแสวงหาอยู่เสมอ ไม่เคยพึงพอใจอยู่กับแค่ระดับความรู้สึกทางดนตรี แต่จงใจที่จะเจาะลึกลงไปถึงรากและแก่นแท้ทางความคิด แต่ก็ไม่เหมือนกับเฟิร์ทเวงเลอร์เสียทีเดียว ความเป็นเฟาสต์(Faust)ในตัวเขาได้สร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆให้เขาอย่างไม่หยุดนิ่ง โดยมีภาระประดุจเมฟิสโต(Mephisto)ที่คอยแต่งแต้มลับคมทางภูมิปัญญาให้กับวิสัยทัศน์พื้นฐานทางดนตรีของเขา วิสัยทัศน์ซึ่งใช้หลักวิชามากเท่ากับหลักสุนทรีย์

ครั้งหนึ่ง บีชัม ได้เคยพรรณนาถึงเคลมเพอเรอว่า เป็นพวก “หูบอด” (tone deaf) นับเป็นคำเหน็บแนมที่มีมูลความจริง เพราะความจริงมีอยู่ว่า เคลมเพอเรอมิได้ให้ความใส่ใจกับเรื่องของสีสันทางเสียงของวงออร์เคสตราเป็นอันดับแรกหรืออันดับรอง ในการอำนวยเพลงของเขาปราศจากการกระทำตามอำเภอใจตัวเอง ความเข้าใจอันชาญฉลาดของเขาในเรื่องส่วนสัด และความกระจ่างชัดของวิธีการทางภาษาดนตรีได้ทำให้เขาเสมือนกับเป็นปรากฏการณ์ที่บังเกิดขึ้นจากบรรยากาศของวงออร์เคสตราแห่งศตวรรษที่ 19 ในเยอรมนี มาสู่บรรยากาศพื้นๆที่ปราศจากความโรแมนติกแห่งยุคเรา แม้กระนั้นในความมีวุฒิภาวะของเขาก็ยังมีความสามารถพอที่จะร้อยเรียงให้เกิดสัญชาตญาณแห่งอารมณ์หรือแม้กระทั่งความรู้สึกที่ค่อนข้างจะไปในทางสำนึกแห่งศาสนา

เช้าวันอาทิตย์หนึ่งในกรุงเวียนนา เคลมเพอเรอได้อำนวยเพลงซิมโฟนีหมายเลข 9 ของบรูคเนอร์ (Bruckner) กับวงฟิลฮาร์โมนิก ตอนนั้นเขาเป็นบุรุษที่องอาจประดุจพญาอินทรีเต็มไปด้วยความเชี่ยวชาญรอบรู้มองดูน่าเกรงขาม เขายืนอยู่หน้าวงออร์เคสตราในวันอาทิตย์เดือนกันยายน ณ โรงคอนเสิร์ต โกรสเซอร์ มูซิคเฟรายน์ซาล(Grosser

Musikvereinsaal) แขนที่เหยียดออกไปพร้อมที่จะเริ่มบรรเลงซิมโฟนีของบรูคเนอร์ ด้วยการตวัดไม้บาตองในลีลาแฝงด้วยคำสั่งอันเฉียบขาด เขาคอยจนกระทั่งผู้ชมในโรงคอนเสิร์ตเงียบสงบ ไม้บาตองตั้งท่าพร้อม ชายชาวเวียนนาผมสีดอกเลาที่นั่งถัดจากข้าพเจ้าเอนตัวไปข้างหน้าราวกับถูกแรงแม่เหล็กดูด และก่อนที่เสียงเพลงของบรูคเนอร์จะดังขึ้น เขาก็ซุกหน้าอยู่กับฝ่ามือและก็หลั่งน้ำตา เขากำลังเฝ้าติดตามเคลมเพอเรอด้วยจิตวิญญาณอันเต็มเปี่ยม เคลมเพอเรอมิได้เพียงแต่จะโดดเด่นด้วยความเข้าใจดนตรีในลักษณะของ “ศิลปะอันศักดิ์สิทธิ์” เท่านั้น แต่หนึ่งในบรรดาผลงานประพันธ์ดนตรีของเขาเองก็คือ “Merry Waltz” ยิ่งไปกว่านั้น อารมณ์ขันของเขาก็แสนจะเสียดแทงได้อย่างเจ็บแสบ ครั้งหนึ่งเขาได้เคยถามเคลาดิโอ อาราว(Claudio Arrau)ว่า “คุณเคยได้ฟังแผ่นเสียงที่จอร์จเซลอำนวยเพลง ลาแมร์[1] ของ เดอบุซซี (Debussy) ไหม?” อาราวตอบว่า “ไม่” และเคลมเพอเรอก็บ่นอยู่ในลำคอว่า “แซล อัม เซ, แซล อัม เซ”[2] แม้ว่าโดยแท้จริงแล้ว เคลมเพอเรอในช่วงปัจฉิมวัยจะได้รับยกย่องในฐานะที่เป็นวาทยากรที่อำนวยเพลงของเบโธเฟนได้อย่างน่าเชื่อถือมากที่สุด แต่นี่ก็ไม่น่าจะทำให้เราลืมไปว่าครั้งหนึ่งเขาเป็นผู้บุกเบิกดนตรีของเชินแบร์ก(Schönberg), ฮินเดมิธ(Hindemith) และสตราวินสกี(Stravinsky) ดังที่ข้าพเจ้าได้กล่าวไว้แล้วว่า ในเรื่องภาระความรับผิดชอบของเขา ถ้าพิจารณาดูจากแก่นหลักของความเป็นโรแมนติก โดยธรรมชาติของเคลมเพอเรอก็คือ “จิตวิญญาณแห่งการยับยั้ง” ซึ่งจะเข้าทำลายความฟุ้งซ่านทางอารมณ์จอมปลอมให้หมดสิ้น ฟิชเชอร์ ดิสเคา (Fischer-Dieskau) ขับร้องเพลงเซ็นต์ แม็ทธิว แพชชัน ของบาค อย่างเต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกอันอ่อนไหว เพลงเซ็นต์ แม็ทธิว แพชชัน ซึ่งเต็มไปด้วยการวิงวอน เป็นการร้องซึ่ง “รำลึกถึงเยอรมัน” หลังจากการแสดง (พิธีอันศักดิ์สิทธิ์) นี้ เคลมเพอเรอเดินไปยังห้องพักศิลปิน และความเป็นเมฟิสโตในตัวเขาก็กล่าวกับฟิชเชอร์ ดิสเคาว่า “คุณน่าจะไปรับบท ไอเซ็น ชไตน์นะ” นี่คือพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ของบาคโดยแท้จริง และยังรวมไปถึงเรื่องดีฟลีเดอเมาซ์อีกด้วย เขาต้องทนทุกข์ทรมานจากความเจ็บป่วยทางกายอย่างรุนแรง มีเนื้องอกในสมอง กระดูกขาอ่อนหัก รอดพ้นจากถูกไฟครอกบนเตียงนอน ข้าพเจ้ายังได้เคยกล่าวกับเขาว่าซิมโฟนีของมาห์เลอร์บทที่เขาโปรดปรานนั้นน่าจะเป็นบท “Resurrection” ถ้าหากทุกวันนี้เคลมเพอเรอจะได้รับการนับถือว่าเป็นผู้ถ่ายทอดแนวคิดทางดนตรีของมาห์เลอร์แล้วก็คง เนื่องจากว่า นับตั้งแต่ที่บรูโน วอลเตอร์ จากไปแล้ว ดนตรีของมาห์เลอร์ก็ได้รับการพินิจพิเคราะห์ศึกษาจากแง่มุมต่างๆที่บรูโน วอลเตอร์ ได้เคยตีความไว้ หัวใจสำคัญในดนตรีของมาห์เลอร์ แก่นแท้ของเนื้อหาถูกตีแผ่ออกมาอย่างกระจ่างชัด เคลมเพอเรอกำจัดส่วนเกินความจำเป็นทั้งหมดออกไปรวมไปถึงส่วนที่เป็น “ไขมันเหลว” ในดนตรีของมาห์เลอร์

---

[1] La mer เป็นภาษาฝรั่งเศส แปลว่า ทะเล

[2] ต้นฉบับภาษาเยอรมันว่า Szell am See แปลว่า “แซลริมทะเลสาบ” ซึ่งวลีเช่นนี้โดยปกติใช้เรียกชื่อสถานที่ เป็นการล้อเลียนเพื่อนร่วมอาชีพ แต่ก็แฝงด้วยนัยว่า งานต้นแบบนั้นกว้างดุจมหาสมุทร แต่วาทยกรมาลดรูปให้เหลือแค่ทะเลสาบ

สำหรับดนตรีของมาห์เลอร์แล้วหัวใจสำคัญทั้งหมดไม่ได้นับรวมไปถึงบรรดาโน้ตผ่าน (appoggiatura) หรือการรูดสายต่างๆ เราต้องการเพียงแค่ศึกษาภาพถ่ายของมาห์เลอร์จากส่วนของหน้าผาก แก่นแห่งปัญญาก็อาจพอจะเห็นได้จากเส้นเลือดนั้น Stendhal เคยกล่าวว่าดนตรีคลาสสิกทุกชนิดมีความเป็นโรแมนติกในยุคสมัยของมันเอง แต่ข้าพเจ้าขอโต้แย้งความเป็นโรแมนติกของเคลมเพอเรอ ไม่เคยมีมากไปกว่าเพียงระดับพื้นผิว สำหรับเคลมเพอเรอแล้ว วงออร์เคสตราเป็นเพียงสื่อหรือเครื่องมือ ซึ่งมิใช่สิ่งจริงจังถาวรที่จะแสดงออกอย่างครบถ้วนสมบูรณ์ในตัวเอง ดูเสมือนว่าเขาจงใจเปลี่ยนสีสันทางเสียงของวงออร์เคสตรามาสู่เฉดสีแบบทึมๆ เรียบๆ อยู่เสมอ เขาไม่ใช่วาทยากรที่พยายามแสดงออกซึ่งอำนาจ ในความเป็นจริงนั้น เขามีเคล็ดลับอับแยบยลและสูงส่ง ในการควบคุมวงโดยไม่แสดงตัวออกนอกหน้า พลังอำนาจเหนือวงออร์เคสตราของเขาทำงานไปโดยที่ไม่สามารถประจักษ์ได้ด้วยสายตา ชายชราอายุกว่า 80 ปีนั่งอยู่บนเก้าอี้โดยที่แทบจะไม่ไหวติงหรือขยับแขนขา มันอาจจะปรากฏขึ้นมาสักครั้งที่เขาได้กำหนดหรือตั้งจังหวะขึ้นมาและจัดกระบวนการให้ดนตรีเคลื่อนไป ดำเนินไปโดยเจตจำนงแห่งตัวมันเอง นักดนตรีต่างก็บรรเลงดนตรีกันไปราวกับกองทัพที่ไม่เปลี่ยนกระบวนยุทธ์ ข้าพเจ้าได้เคยฟังเขาปรับการบรรเลงดนตรีของโมซาร์ท(Mozart) ให้ดำเนินไปด้วยการแสดงออกทางไม้บาตอง เครื่องชี้ทางน้อยมากและแล้วกระแสเสียงดนตรีก็ได้เคลื่อนที่ ลื่นไหลไปอย่างมีแบบแผนตามแนวทางไปสู่ยังตำแหน่งถิ่นที่อันถูกต้อง ราวกับบรรดาดวงดาวที่โคจรไปตามวิถีทางของตัวเอง

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้แปล

ที่มา :แปลจาก: Sir Neville Cardus. **Full Score**. London : Cassell & Company, 1970. pp.137-139.

บทวิเคราะห์

ถ้าหากเราจะถือกันว่าศิลปินดนตรีมี "สำนัก" หรือมี "สกุล" ในทางดนตรีแล้ว บทวิจารณ์เรื่องเคลมเพอเรอชิ้นนี้ก็คงพอจะแสดงให้เห็นว่านักวิจารณ์เองก็คงมีสำนักหรือสกุลเช่นเดียวกัน ซึ่งเซอร์ เนวิล คาร์ดุส ผู้นี้ก็น่าจะอยู่ในสำนักหรือสกุลเดียวกับเคลมเพอเรอ วาทยกรที่เขาเขียนถึง คาร์ดุสทำหน้าที่นักวิจารณ์ได้อย่างครบถ้วนในด้านการเป็นสื่อกลางอธิบายปรากฏการณ์ทางดนตรีและความยิ่งใหญ่ของศิลปินได้อย่างกระจ่างชัดและลึกซึ้ง โดยการใช้ความสามารถในการใช้ความหมายเปรียบเทียบ อันเป็นเลิศของเขา ซึ่งกระบวนการทั้งหลายที่เกิดขึ้นได้นี้เกิดมาจากความเข้าใจในตัวศิลปะดนตรีของนักวิจารณ์เองอย่างทะลุปรุโปร่งเสียก่อน โดยมีความเข้าใจทั้งในตัวบทแนวคิด ปรัชญาทางดนตรีของผู้ประพันธ์ดนตรี เข้าใจถึงแนวคิดและวิธีการทำงานของวาทยกรได้อย่างลึกซึ้งอีกด้วย

ความยิ่งใหญ่ของเคลมเพอเรอที่คาร์ดุสยกย่องเป็นความยิ่งใหญ่ทางดนตรีในระดับเนื้อหา ความคิด มิใช่ระดับความสมบูรณ์ทางเทคนิคดนตรี คาร์ดุสเป็นนักวิจารณ์สกุลคลาสสิกที่ระมัดระวังความหมายของคำว่า "โรแมนติก" เป็นอย่างยิ่ง โดยแฝงนัยการเตือนมิให้ผู้อ่านตกอยู่ในห้วงอารมณ์ความรู้สึกทางดนตรีมากเกินไปจนเข้าไม่ถึงแก่นแท้ของดนตรี นัยนี้แฝงอยู่ในการยกย่อง เคลมเพอเรอของเขาที่เน้นว่าไม่พึงพอใจอยู่กับแค่เกณฑ์ความรู้สึกทางดนตรี แต่ไปถึงการเจาะลึกถึงแก่นแท้ทางความคิด คาร์ดุสแสดงถึงแนวคิดการทำงานของเคลมเพอเรอได้อย่างน่าสังเกตว่า มาจากรากฐานวิสัยทัศน์ทางดนตรีของเคลมเพอเรอว่ามาจากความสมดุลในทางหลักวิชาเทียบเท่ากับหลักทางสุนทรีย์ ซึ่งแสดงว่าเคลมเพอเรอมิได้ปฏิเสธในเรื่องสุนทรีย์เสียทั้งหมด โดยไปยึดความสุดโต่งทางภูมิปัญญาแต่เพียงฝ่ายเดียว ดังที่คาร์ดุสกล่าวถึงความมีวุฒิภาวะของเคลมเพอเรอว่าก่อให้เกิดได้ทั้งอารมณ์ดนตรีหรือแม้กระทั่งสำนึกทางศาสนา บทความชิ้นนี้ยังมีนัยของการวิจารณ์ศิลปินโดยศิลปินหรือวาทยกรวิจารณ์วาทยกร นั่นก็คือประเด็นที่ เซอร์โธมัส บีชัม วิจารณ์เคลมเพอเรอ หรือนัยที่เคลมเพอเรอวิจารณ์บรูโน วอลเตอร์

ซึ่งเป็นทัศนวิจารณ์อันกระชับแต่มีความแหลมคม ท้าทายให้นักวิจารณ์ได้คิดต่ออันเป็นประเด็นที่คาร์ดุสหยิบยกขึ้นมา

ประเด็นที่เคลมเพอเรอวิจารณ์บรูโน วอลเตอร์ว่า อำนวยเพลงมาห์เลอร์ จน "ฟังดูเป็นยิวเกินไป" นั้นหมายความว่าอะไร อะไรคือความเป็นยิวในที่นี้ นี่เป็นอัตวิสัยของผู้วิจารณ์ (เคลมเพอเรอ) ที่น่าวิเคราะห์ หรือประเด็นที่โธมัส บีชัม วิจารณ์เคลมเพอเรอไปในทางลบว่า หูบอด ในด้านสีสันทางเสียง ซึ่งในที่นี้คาร์ดุสแก้ต่างให้กับเคลมเพอเรอได้อย่างน่าเชื่อถือถึงสิ่งที่มาชดเชยกับความหูบอดทางสีของเคลมเพอเรอว่ามีในด้านของความกระจ่างชัดทางภาษาดนตรีและสัดส่วนซึ่งเป็นการอธิบายให้ผู้อ่านได้เข้าใจโดยทางอ้อมว่า ความหูบอดทางสีสันแห่งเสียงของเคลมเพอเรอที่บีชัมวิจารณ์นั้น แท้จริงเป็นความจงใจของเคลมเพอเรอเองมิได้เกิดขึ้นจากความรู้เท่าไม่ถึงการณ์

ความโดดเด่นของบทความชิ้นนี้อันสำคัญยิ่งก็คือการใช้ความเปรียบเทียบปรากฏการณ์ทางดนตรีจากนามธรรมมาเป็นรูปธรรม โดยเฉพาะการหยิบยกบุคลิกของตัวละครเฟาสต์มาอธิบายถึงพลังในตัวที่ไม่หยุดนิ่งของเคลมเพอเรอหรือการเปรียบเทียบลักษณะดนตรีของมาห์เลอร์กับความคล้ายคลึงของร่างกายมนุษย์ที่มีส่วนเกินในบางครั้ง โดยเปรียบเทียบถึง "โน้ตผ่าน" ต่างๆในดนตรีของมาห์เลอร์ว่าคล้ายกับเป็นส่วนเกินเหล่านี้ และเคลมเพอเรอสามารถมองวิเคราะห์ออกในการตัดส่วนเกินเหล่านี้ออกไป หรือการอธิบายถึงการตีความดนตรีของมาห์เลอร์ว่าให้จับลักษณะสำคัญๆออกมาให้ได้เด่นชัด โดยเปรียบเทียบแก่นแห่งปัญญาในดนตรีของมาห์เลอร์ที่คล้ายกับเส้นเลือดดำ (ในรูปถ่าย) ซึ่งหากจับแก่นนี้ได้ก็จะเกิดความเข้าใจได้ นับเป็นวิธีการเปรียบเทียบความที่มีทั้งความลึกซึ้งและความชัดเจนกระจ่างในขณะเดียวกัน

ความเป็นเลิศในการเปรียบเทียบความของคาร์ดุสในบทความนี้ยังโดดเด่นในจุดที่เขาอธิบายถึงกระบวนการอำนวยเพลงของเคลมเพอเรอที่เป็นกระบวนการทางกระแสจิต อย่างน้อยที่สุดคาร์ดุสก็ชี้แนะผู้อ่านทางอ้อมว่า เราจะวัดความยิ่งใหญ่ของวาทยกรด้วยลักษณะทางกายภาพหรือสายตาไม่ได้ ความยิ่งใหญ่ของเคลมเพอเรอในวัย 80 กว่าที่แทบจะอยู่ในสภาพพิการนั้นเกิดจากกระบวนการสื่อสารทางจิตที่ละเอียดอ่อนเพียงใด กระบวนการอธิบายปรากฏการณ์นี้ของคาร์ดุสเชื่อมโยงมาใกล้กับแนวคิดปรัชญาตะวันออกทีเดียวในเรื่องของสรรพสิ่งที่เคลื่อนไหวไปอย่างมีระเบียบ โดยวิถีทางของมันเองตามธรรมชาติ เช่นเดียวกับการอำนวยเพลงของเคลมเพอเรอที่เพียง "ปล่อย" ให้กระแสเสียงทางดนตรีดำเนินไปตามวิถีทางของมันเอง

คาร์ดุส แสดงออกถึงความมีอารมณ์ขันของเขาอย่างสัมผัสกับเรื่องราวที่เขียนวิจารณ์ได้อย่างดี ตรงที่เขากล่าวถึงสภาพสังขารของเคลมเพอเรอที่ถูกโรคภัยคุกคาม และรอดพ้นจากความตายมาได้ โดยไปเปรียบเทียบกับดนตรีของมาห์เลอร์ที่เคลมเพอเรอชื่นชอบว่าควรจะเป็นบท "Resurrection" นั้น จัดเป็นเสน่ห์ความคมคายเล็กๆน้อยๆอีกประการหนึ่งที่จะเป็นเครื่องประดับให้บทวิจารณ์มีเสน่ห์มากยิ่งขึ้น เป็นคุณสมบัติเสริมของนักวิจารณ์ที่น่าสนใจ

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

วงซิมโฟนีกรุงเทพกับวาทยกรคนใหม่ คนไข้ฟื้นแล้ว

เจตนา นาควัชระ

มีคำคมของชาวตะวันตกอยู่ว่า “วงดนตรีที่ดีหรือเลวไม่มีหรอก มีแต่วาทยกรดีหรือเลว” คำคมที่ว่านี้อาจใช้ได้กับวงการดนตรีอาชีพของตะวันตก เพราะเขาไม่จำเป็นต้องมาพะวงเรื่องเทคนิคพื้นฐานกันมากนัก วาทยกรจึงสามารถกำกับวงให้ “ตีความ” คีตนิพนธ์ไปได้ในทางที่เขาต้องการ วาทยกรตะวันตกที่เสี่ยงมาทำงานในประเทศไทยคงจะต้องเตรียมใจมาแล้วว่า เขาจะต้องมาช่วยแก้ปัญหาในระดับพื้นฐานอีกมากมาย เพราะนักดนตรีของเราไม่มีโอกาสได้รับการศึกษาทางดนตรีที่เข้มข้นเท่าเทียมกับผู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมต้นกำเนิด การบรรเลงของวงซิมโฟนีกรุงเทพที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เมื่อคืนวันที่ 23 เมษายน 2534 บ่งบอกประเด็นที่ชัดเจนไว้สองประการ

ประการแรก วาทยกรยังไม่อยู่ในฐานะที่จะแก้ปัญหาเทคนิคได้ในระยะเวลาอันสั้น บางช่วงบางตอนของการบรรเลง โดยเฉพาะในเพลงโหมโรงของวากเนอร์ (Wagner) ยังมีการ “ดำน้ำ” กันบ้างเล็กน้อย ปัญหาเหล่านี้คงจะต้องค่อยแก้ค่อยไป และไม่ใช่หน้าที่ของวาทยกรทั้งหมด วงซิมโฟนีกรุงเทพอาจจะต้องลงทุนจ้างหัวหน้ากลุ่มเครื่องดนตรีที่มีประสบการณ์สูงมาช่วยนำนักดนตรีของเราบ้าง

ประการที่สอง คำคมที่อ้างมาข้างต้นใช่จะไร้ความหมายสำหรับวงการดนตรีคลาสสิกของเราเสียทีเดียว เพราะพวกเราที่นั่งฟังการบรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบคงจะอดรู้สึกไม่ได้ว่า ความเปลี่ยนแปลงบางอย่างได้เกิดขึ้นแล้ว วงดนตรีมีชีวิตชีวาขึ้น เสียงของวงเปลี่ยนไป ระเบียบวินัยของนักดนตรีดีขึ้น ดูจากภายนอกก็พอเห็นได้แล้วว่า วาทยกรกับเพื่อนรวมงานชาวไทยพูดภาษาดนตรีกันรู้เรื่องมากแล้ว

รายการเริ่มด้วย เพลงโหมโรง Die Meistersinger von Nurnberg ซึ่งจัดได้ว่าเป็นคีตนิพนธ์ที่วงดนตรีชั้นนำของตะวันตกชอบบรรเลงเพื่อจะอวดฝีมือ ผมไม่แน่ใจว่า

วาทยกรคนใหม่ของวงซิมโฟนีกรุงเทพมองโลกในแง่ดีเกินไปหรือไม่ที่นำเอาคีตนิพนธ์บทนี้ออกแสดงในครั้งนี้ สังเกตได้ว่านักดนตรียังเกร็งมาก ไม่ค่อยจะมีความมั่นใจ กว่าเครื่องจะอุ่นเข้าที่ก็บรรเลงไปได้กว่าครึ่งแล้ว ช่วงที่ทำนองสามกระแสสอดเข้ามาพร้อมกันยังไม่น่าประทับใจนัก ทำนองเพลงประกวด (Preislied) ออกจะจืดชืดไปสักหน่อย และเครื่องเป่าก็ดูจะยังจับท่วงทำนองที่ล้อเลียนตัวผู้ร้ายของเรื่อง คือ เบคเมสเซอร์ (Beckmesser) ได้ไม่ถึงใจนัก สรุปว่า ทั้งความสง่างามและความคึกคักของงานขาดหายไปบ้าง กลุ่มนักดนตรีที่ดูจะเล่นได้อย่างมั่นใจก็เห็นจะเป็นกลุ่มเชลโลและเบสซึ่งนับวันจะดีขึ้นเรื่อยๆ เห็นได้ชัดว่าสนุกกับการเล่น สำหรับการกำกับวงของวาทยกรในคีตนิพนธ์บทนี้ ผมออกจะคิดว่าเขายังไม่กล้าเสี่ยงมากนัก คงจะต้องใช้เวลาทำความรู้จักกับวงอีกสักพักจึงจะเกิดความมั่นใจด้วยกันทั้งสองฝ่าย

งานชิ้นที่ 2 เป็นผลงานของ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร คีตกวีไทยซึ่งเพิ่งจบการศึกษาด้านการประพันธ์เพลงมาจากสหรัฐอเมริกา กลางคืนและรุ่งเช้าในสกลจักรวาล (Night and Morning in the Spheres) ตามที่ระบุไว้ในสูจิบัตรได้รับแรงดลใจมาจากวรรณกรรมเรื่อง กามนิต วงดนตรีซิมโฟนีกรุงเทพบรรเลงงานชิ้นนี้ได้ยอดเยี่ยมทั้งในแง่ของการแสดงออกซึ่งโครงสร้างของงานและความงามของเสียง เราคงอดประหลาดใจไม่ได้ว่า เหตุใดวาทยกรชาวเยอรมันซึ่งเพิ่งจะได้สัมผัสกับวัฒนธรรมไทยจึงสามารถเข้าซึ้งถึงงานของคีตกวีไทยได้ดีถึงเพียงนี้ เราคงจะหาคำตอบได้ไม่ยากนัก งานของอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์นั้น แม้จะยึดความคิดหลักที่ได้มาจากวรรณกรรมแปลอันเลื่องชื่อของไทย แต่ก็เป็นผลงานของผู้ที่ได้ศึกษาดนตรีของตะวันตกมาอย่างกว้างขวางและลึกซึ้ง ลีลาท่วงทำนองโดยเฉพาะอย่างยิ่งการประสมวงในหลายตอนเกือบจะเรียกได้ว่าเป็นการแสดงการระลึกถึงคีตกวีชาวตะวันตกบางคน วาทยกรเยอรมันคงจะนึกอยู่ในใจว่า คีตนิพนธ์นี้มีลักษณะกระเดียดไปในทำนอง "Homage to (Some) Western Composers" ซึ่งอาจเริ่มด้วยลีลาของดนตรีอังกฤษแบบแรลฟ์ วอน วิลเลียมส์ (Ralph Vaughan Willams, 1872-1958) และจอห์น ไอร์แลนด์ (John Ireland, 1879-1962) ผ่านกลับไปหาเบดริค สเมทานา (Bedrich Smetana, 1824-1884) ในยุโรปตอนกลาง แล้วเวียนไปหาอิกอร์ สตราวินสกี้ (Igor Strvinsky) ก่อนที่จะจบลงด้วยการคารวะกุสตาฟ โฮลสท์ (Gustav Holst, 1874-1934) แต่ไม่ยอมไปไกลถึงจอห์น วิลเลียมส์ (John Williams) เจ้าของเพลงประกอบภาพยนตร์ Star Wars ปัญหาของคีตกวีไทยที่แต่งคีตนิพนธ์สำหรับบรรเลงด้วยวงซิมโฟนีก็คือ การที่ยังหนีลักษณะที่เรียกเป็นอังกฤษว่า อิเคลกติก (eclectic) ไปไม่พ้น เพราะยังต้องใช้การแสดงออกแบบตะวันตก ประเด็นที่สำคัญที่สุดในการแต่ง symphonic poem ก็คือการแสดงความคิดหลักให้ได้ชัดเจน ศรีปราชญ์ของ ม.ล. อัศนี ปราโมช เป็นตัวอย่างที่ดียิ่งในด้านของการแสดงความคิดหลัก (แม้ว่าท่วงทำนองบางตอนจะเข้าแบบ "Homage to Ravel" ก็ตาม) ส่วนประเด็นที่ว่าเป็นไทยมากน้อยเพียงใด เป็นฝรั่งมากน้อยแค่ไหน คงไม่มีใครตัดสินได้ ถึงอย่างไรก็ตามชาวบ้านก็คงจะชอบตั้งคำถามที่ห่างไกลจากโลกของความคงแก่เรียนว่า

“ทำไม ‘สุนทราภรณ์’ เป็นไทยได้” คีตกวีของไทยควรจะ “กลับไปหาชาวบ้าน” ให้มากกว่านี้จะดีหรือไม่

แต่ในท้ายที่สุดแล้ว เราจะต้องยอมรับว่างานของ ดร.ณรงค์ฤทธิ์เป็นงานที่ผู้ฟังส่วนใหญ่ชื่นชอบได้ เราควรจะให้โอกาสกับคีตกวีของเราเองอยู่เสมอ บางกอกซิมโฟนีเดินไปในทิศทางที่เหมาะสมแล้ว

งานชิ้นที่ 3 คือ Concertino for Horn and Orchestra in E minor ของคาร์ล มาริอา ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria von Weber, 1786-1826) ผู้แสดงเดี่ยวคือ ฮันส์ พิซคา (Hans Pizka) ซึ่งมาร่วมแสดงกับวง Pro Musica เป็นครั้งแรกเมื่อยี่สิบห้าปีก่อน แล้วก็เลยฝากตัวเป็นเขยของเรามาจนทุกวันนี้ พิซคามิใช่นักแสดงเดี่ยวในระดับ virtuoso แต่เพียงเท่านั้น เขาเป็นนักวิชาการดนตรีที่สร้างคุณูปการไว้มากหลายในการค้นคว้าคีตนิพนธ์ที่เกี่ยวกับฮอร์น เขาทำงานด้านชำระคีตนิพนธ์มาด้วยความวิริยะอุตสาหะและยังมุ่งเผยแพร่งานที่มีคุณค่าที่อาจถูกละเลยไป Concertino บทนี้ไม่ค่อยได้มีผู้นำออกบรรเลงบ่อยครั้งนัก เพราะต้องการความสามารถในทางเทคนิคในเกณฑ์ที่สูงมาก ผมเป็นนักวิจารณ์สมัครเล่น จึงไม่เป็นการเสียหน้าแต่ประการใดที่จะรับสารภาพว่า การได้ฟังงานชิ้นนี้ครั้งนี้เป็นครั้งแรก ผมยังจับแก่นของคีตนิพนธ์ไม่ได้ ผมเพียงแต่ชื่นชมในเสียงอันไพเราะของการบรรเลงของฮันส์ พิซคา และก็ได้ทึ่งในความสามารถของเขาที่เล่นตอนที่ยากๆออกมาได้ชัดเจนน่าประทับใจได้เช่นนั้น ยิ่งตอนที่ผู้เล่นใช้เสียงร้องสอดสลับกันเสียงแตรออกมาในรูปของฮอร์นคอร์ดส์ (horn-chords) ด้วยแล้ว ยิ่งเป็นประสบการณ์ที่แปลกใหม่ชวนพิศวง ผมไม่อยู่ในฐานะที่จะวิจารณ์ได้ว่าวงดนตรีกับผู้แสดงเดี่ยวการบรรเลงสอดประสานกันได้ดีหรือไม่เพียงใด ผมเพียงแต่รู้สึกว่าเสียงที่ออกมาจากวงในคีตนิพนธ์บทนี้ไม่ค่อยจะเหมือนกับงานของเวเบอร์ชิ้นอื่นๆที่ผมรู้จัก เราควรขอบคุณวงซิมโฟนีกรุงเทพที่ให้โอกาสเราได้ฟังคีตนิพนธ์ที่หาฟังยากแม้แต่ในประเทศตะวันตก ฮันส์ พิซคา แถมท้ายด้วยการบรรเลงเดี่ยว Epilogue จาก Serenade ของเบนจามิน บริทเทน(Benjamin Britten) เพื่อเป็นการระลึกถึงเดนิส เบรน (Denis Brain) นักเล่นฮอร์นชาวอังกฤษผู้ล่วงลับไปเมื่อสามสิบปีที่แล้ว การเล่นของพิซคานั้นเราพูดได้อย่างเต็มปากว่างามงดไม่มีที่ติ

หลังพักครึ่งเวลา วงซิมโฟนีกรุงเทพกลับมาแสดง ซิมโฟนีหมายเลข 38 (Prague) ของโมซาร์ท(Mozart) และงานชิ้นนี้เองดูจะพิสูจน์ให้เรามั่นใจได้ว่าทางข้างหน้าคงจะแจ่มใสเป็นแน่ วาทยกรเยอรมันเลือกบรรเลงคีตนิพนธ์ของโมซาร์ทด้วยวงใหญ่เต็มวง ไม่ได้ลดจำนวนเครื่องสายลงดังวาทยกรคนอื่น สิ่งที่น่าพิศวงก็คือ แม้จะใช้เครื่องสายมากกว่าวงดนตรีดั้งเดิมสมัยศตวรรษที่ 18 แต่เสียงที่เราได้ยินเป็นเสียงของ “สกุลเวียนนา” ซึ่งทำให้ผมกลับไปคิดถึงการกำกับวงของวาทยกร คาร์ล เบอม ซึ่งผมโชคดีที่ได้ฟังหลายครั้งเมื่อสมัยที่เรียนหนังสืออยู่ในยุโรป (แต่ผมจำได้ว่า เบอมใช้วงดนตรีวงเล็กเพื่อบรรเลงงานของโมซาร์ท) เสียงของวงซิมโฟนีกรุงเทพในครั้งนี้โปร่งใส (น่าเสียดายที่คำนี้กำลังถูกมลภาวะทางการเมืองทำให้เสียความบริสุทธิ์ไปเสียแล้ว!) เอื้อให้เราได้เห็นโครงสร้างของคีตนิพนธ์รุ่นหลังของโมซาร์ทได้อย่าง

ชัดเจน เครื่องลมเล่นได้หวานและแม่นยำขึ้นกว่าเดิม โดยเฉพาะปี่โอโบน่าจะได้รับคำชมเป็นพิเศษ ความงามของการบรรเลงในครั้งนี้มีลักษณะที่ดูราวกับจะเป็นความงามของการขับร้อง ถ้าจะอุทานออกมาเป็นภาษาอังกฤษก็คงจะเป็นว่า "It sings!" กระบวนที่1 กับกระบวนที่ 3 เป็นจุดเด่นของการบรรเลง แม้ว่าจังหวะที่เร็วมากของกระบวนที่1-3 จะทำให้นักดนตรีบางคนล้มลุกคลุกคลานไปบ้าง (โดยเฉพาะฝ่ายเครื่องสาย) กระบวนที่ 2 เท่านั้นที่ดูจะเป็นปัญหาอยู่บ้างเพราะดูเนือยไปในบางตอน (ความช้ากับความเนือยเป็นคนละเรื่องกัน) ดูราวกับว่าวาทยกรกับวงดนตรียังตกลงกันไม่ได้ในเรื่องของจังหวะ นอกเหนือไปจากนั้นแล้วเราจะต้องยอมรับว่า วงบีเอสโอกำลังก้าวย่างไปสู่ระดับที่ใกล้มืออาชีพแล้ว (ทั้งๆที่เราจะต้องไม่ลืมว่าถ้าดูหน้าและนับอายุนักดนตรีกันแล้ววงดนตรีวงนี้ยังมีลักษณะเป็น "วงเยาวชน" อยู่มากทีเดียว)

อาจจะเป็นการเร็วเกินไปที่เราจะสรุปว่า วาทยกร ทิม ชัชเชล (Timm Tzschaschel) ได้แก้ปัญหาทั้งหลายทั้งปวงของบีเอสโอได้สำเร็จ เราอาจจะกล่าวได้แต่เพียงว่ามีแววว่า "คนไข้ฟื้นแล้ว" พวกเราที่ติดตามงานของวงซิมโฟนีกรุงเทพมาอาจจะคิดไม่เหมือนกัน บางคนอาจจะเชื่อว่าทุกอย่างเป็นไปด้วยดี เพียงแต่คนฟังหูไม่ถึง และศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยอยู่ไกลเกินไป บางคนอาจจะลงความเห็นว่าไข้หนักอย่างไม่มีวันจะฟื้นได้อีกแล้ว ผมเองแบ่งรับแบ่งสู้มาตลอด แต่เมื่อไม่นานมานี้ได้ชมภาพยนตร์เรื่อง พระเจ้าช้างเผือก และได้ฟังการบรรเลงประกอบภาพยนตร์ของวงดนตรีกรมศิลปากรในขณะนั้น ซึ่งมีพระเจนดุริยางค์เป็นผู้ควบคุมวง ผมก็เลยตัดสินใจได้ว่า บีเอสโออาจสลบไปเพียงชั่วคราวเท่านั้น คอนเสิร์ตเมื่อคืนวันที่ 23 เมษายนน่าที่จะให้ความหวังกับเราได้บ้าง แต่เราก็จะต้องไม่ลืมว่า ลำพังวาทยกรแต่ผู้เดียวคงจะแก้ปัญหาอันหนักหน่วงของวงการดนตรีคลาสสิกในเมืองไทยไม่ได้ สภาพแวดล้อมในหลายด้านเป็นตัวถ่วงความก้าวหน้า ซึ่งรวมไปถึงระบบการศึกษาทางดนตรีสากลด้วย ปัญหาของผู้ฟังก็ยังเป็นเรื่องที่น่าหนักใจ แต่ถ้าเพียงรายการแรกกับวาทยกรคนใหม่ บีเอสโอก็เล่นได้ดีถึงขนาดนี้แล้ว เราจะห้ามไม่ให้ตัวเองมีความหวังได้อย่างไร

การที่ "สภาดนตรี" แห่งเยอรมนีให้ความช่วยเหลือวงดนตรีสากลด้วยการส่งทิม ชัชเชลมาเป็นวาทยกรประจำวงบีเอสโอนับเป็นการให้ความช่วยเหลือที่ถูกทาง เช่นเดียวกับที่สถาบันเกอเธ่ช่วยให้นายฮันส์ กุนเธอร์ มอมเมอร์ มาเป็นวาทยกรประจำวง Pro Musica เมื่อ 20 ปีก่อน ความช่วยเหลือในลักษณะนี้เป็นความช่วยเหลือที่ "โปร่งใส" (ขออนุญาตใช้คำที่ถูกปนเปื้อนไปแล้วอีกครั้ง) เพราะมหาชนเป็นผู้ตรวจสอบผลงานอยู่ตลอดเวลา ดนตรีเป็นกิจกรรมที่ต้องนำออกแสดงให้คนได้ฟัง การแสดงทุกครั้งเป็นการพิสูจน์ฝีมือ เป็นการให้โอกาสแก่ผู้ชมผู้ฟังได้ประเมินคุณค่า จะดีจะเลวก็เห็นดำเห็นแดงกันไป และคนไทยที่ฟังดนตรีคลาสสิกได้อย่างมีวิจารณญาณก็มีจำนวนเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ เยอรมันทำงานผิดพลาดมาแล้วไม่น้อยในด้านการให้ความช่วยเหลือต่อประเทศไทย ในรูปของการให้ผู้เชี่ยวชาญในสาขาต่างๆที่บางครั้งก็มิได้เชี่ยวชาญจริง มิหนำซ้ำยังประเมินคุณค่าผลงานของตนเองด้วยการเขียนรายงานส่งสำนักงานกลางโดยที่ฝ่ายไทยไม่มีส่วนได้รับรู้ คุณชัชเชลทำเช่นนั้นไม่ได้ คุณมอมเมอร์ก็ทำเช่นนั้นไม่ได้

นับเป็นบุญทั้งของของเขาและของเรา จากมอมเมอร์มาถึงชัชเชล เราขาดความสัมพันธ์กับวาทยกรเยอรมันไปเสียนาน เพียงแต่บีเอสโอออกโรงกับวาทยกรใหม่เพียงครั้งเดียว เราก็เห็นแล้วว่าเครื่องหมาย "Made in Germany" มิใช่ตราบาป แต่เป็นเครื่องประกันคุณภาพ เราจะคอยดูกันต่อไปว่า เขาจะรักษาความเด็มไว้ได้ในสยามเมืองยิ้มนี้ตลอดไปหรือไม่

ผมมีข้อกังขาอยู่เพียงข้อเดียว วาทยกรไทยหายไปไหนกันหมด เพราะเหตุใดจึงแก่เร็วกันนัก ไม่รู้หรอกหรือว่าวุฒิภาวะของวาทยกรนั้นเริ่มต้นเมื่ออายุหกสิบ!

ที่มา: เจตนา นาควัชระ. "วงซิมโฟนีกรุงเทพกับวาทยกรคนใหม่ คนไข้ฟื้นแล้ว". **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** (1-7 พฤษภาคม 2534 และ 8-14 พฤษภาคม 2534)

บทวิเคราะห์

เมื่อองค์กรใดมีการเปลี่ยนแปลงผู้นำเกิดขึ้นนั้น ย่อมนำมาซึ่งความน่าสนใจในทิศทางการเปลี่ยนแปลงขององค์กรนั้นว่า จะมีแนวทางเปลี่ยนไปอย่างไรภายใต้การนำของผู้นำคนใหม่ การจับตามองและประเมินฝีมือของผู้นำคนใหม่จึงเกิดขึ้นได้ในสังคมทุกระดับ เช่นเดียวกับสังคมดนตรีที่เมื่อมีการเปลี่ยนตัวผู้อำนวยการดนตรี (Music Director) ของวงซิมโฟนีออร์เคสตราจึงเป็นประเด็นที่น่าจับตามอง ประเมินคาดการณ์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ซึ่งเมื่อวง BSO (บางกอกซิมโฟนีออร์เคสตรา) ได้เปลี่ยนตัวผู้อำนวยการดนตรีคนใหม่ในปี พ.ศ. 2534 และอำนวยการแสดงครั้งแรกในเมืองไทยจึงเป็นประเด็นสำคัญที่ ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ ได้เขียนบทวิจารณ์ชื่อ "วงซิมโฟนีกรุงเทพกับวาทยกรคนใหม่:คนไข้ฟื้นแล้ว" ที่แสดงนัยและวิธีการวิจารณ์การแสดงดนตรีในเมืองไทยได้อย่างน่าสนใจ

ถ้าหากเราอ่านเพียงชื่อบทความโดยไม่ได้อ่านเนื้อความภายในแล้วเราอาจคิดว่า อาจารย์เจตนามีข้อวินิจฉัยที่เด็ดขาดว่า ทิม ชัชเชล (Timm Tzschaschel) วาทยกรคนใหม่ของวง BSO ในขณะนั้นเข้ามาปรับปรุงมาตรฐานยกระดับฝีมือการบรรเลงของวง BSO ได้แบบ "พลิกฝ่ามือ" ภายในคอนเสิร์ตครั้งเดียว แต่เมื่ออ่านเนื้อความภายในแล้วก็จะเห็นได้ว่า อ.เจตนา ยังกล่าวถึงข้อบกพร่องในการบรรเลงที่ยังมีอยู่ โดยเฉพาะในส่วนของบทโหมโรงของวากเนอร์ที่ยังมีการ "ดำน้ำ" และช่วงที่ทำนองสามกระแสสอดเข้ามาพร้อมกันก็ยังไม่น่าประทับใจนัก และการบรรเลงซิมโฟนีหมายเลข 38 ของโมซาร์ท (Mozart) ก็ยังมีปัญหาในเรื่องจังหวะที่ดูราวกับว่าวาทยกรกับนักดนตรียังตกลงกันไม่ได้ทั้งหมดนี้ แสงให้เห็นว่า อ.เจตนา มิได้แสดงความเด็ดขาดในการยืนยันว่า ทิม ชัชเชล เป็นผู้อำนวยเพลงที่แก้ปัญหา

ได้ทั้งหมด แต่ให้ความเห็นในรายละเอียดปลีกย่อยว่าปัญหาทางเทคนิคมิได้หมดไป โดยสิ้นเชิง หากแต่ใน “ภาพรวม” แล้ว เกิดความเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่ดีขึ้น ซึ่ง อ.เจตนา ก็ยืนยันว่า การกำกับของทิม ชัชเชล ผู้นี้คงต้องใช้เวลาทำความรู้จักกับวงสักระยะหนึ่งก่อนเพื่อให้นักดนตรีชาวไทยเรา “พูดภาษาดนตรี” กับวาทยกรได้มากขึ้นและชี้ทางออกด้วยการแนะนำให้มีการว่าจ้างหัวหน้ากลุ่ม (Principal) เครื่องดนตรีเพื่อมาช่วยนำการบรรเลงบ้าง ซึ่งถือเป็นการชี้ทางแก้ไขของนักวิจารณ์ที่มีความรู้ในเรื่องระบบการทำงานภายในวงออร์เคสตราเป็นอย่างดี

ในส่วนของการวิจารณ์คีตนิพนธ์ที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยคีตกวีชาวไทย คือบทเพลงกลางคืนและรุ่งเช้าในสกลจักรวาล (Night and Morning in the Spheres) ของ ดร. ณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร นั้น อาจารย์เจตนาได้ชี้ให้เห็นถึงแนวคิดทางดนตรีของ ดร. ณรงฤทธิ์ที่ยังมีการได้รับอิทธิพลหรือหยิบยืมสำนวนดนตรีของคีตกวีระดับโลกหลายๆท่านมาใช้บ้าง ซึ่งอาจารย์เจตนาก็มิได้ตำหนิในข้อนี้ แต่มีการเสนอแนะให้ตระหนักถึงแนวคิดในการประพันธ์ดนตรีแบบมีเรื่องราว เช่น ซิมโฟนิคโพเอ็ม (Symphonic Poem) ว่าควรมีการแสดงความคิดหลักที่ชัดเจนซึ่งอาจารย์ เจตนา ได้ยกตัวอย่าง บทเพลงศรีปราชญ์ของ ฯพณฯ องคมนตรี พล.ร.ต. ม.ล.อัศนี ปราโมช ขึ้นมาเป็นตัวอย่าง ซึ่งเป็นการยกตัวอย่างจากผลงานในลักษณะแนวคิดเดียวกันที่มีคนไทยเคยประพันธ์ขึ้นก่อน อันเป็นการเสนอแนะที่อ้างอิงประสบการณ์ใกล้เคียงที่ช่วยให้การเสนอแนะนั้นมีความชัดเจนและมีน้ำหนักยิ่งขึ้น ในขณะเดียวกัน อาจารย์เจตนาก็ยังช่วยสนับสนุนผลงานของ ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ด้วยการยืนยันว่า BSO เดินไปในทิศทางที่เหมาะสมแล้ว ในการสนับสนุนผลงานดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยคีตกวีไทยเราเอง

การวิจารณ์การแสดงบทเพลงคอนแชร์ติโน (Concertino) สำหรับฮอร์นและวงออร์เคสตรา ผลงานเวเบอร์ (Weber) นั้น อาจารย์เจตนาได้กล่าวถึง ฮันส์ พิซคา (Hans Pizka) ศิลปินเดี่ยว ฮอร์น ทั้งในเชิงความสูงส่งทางเทคนิคของเขาที่สามารถใช้การร้องสอดคล้องสลับกับการเป่าฮอร์น ซึ่งเป็นการอธิบายถึงความยากทางเทคนิคที่ผู้ไม่มีความรู้ทางดนตรีสามารถเกิดความเข้าใจได้ดี นอกจากนี้อาจารย์เจตนา ยังได้ชี้แจงให้ผู้อ่านทั่วๆไปได้เห็นถึงความเป็นนักวิชาการในตัวเองของพิซคา ในการค้นคว้าคีตนิพนธ์เกี่ยวกับฮอร์น ทำงานด้านชำระคีตนิพนธ์ด้วยความอุตสาหะ ฯลฯ ซึ่งถือว่าอาจารย์เจตนาให้ความสำคัญกับศิลปินดนตรีที่มีความฝักใฝ่ในด้านวิชาการ หากเป็นนักวิจารณ์ดนตรีที่ไม่เล็งเห็นคุณูปการของศิลปินดนตรีที่ฝักใฝ่วิชาการก็คงไม่นำประเด็นมากล่าวถึงในงานวิจารณ์การแสดง การนำประเด็นนี้มากล่าวไว้ในบทวิจารณ์แสดงให้เห็นว่า นอกจากฝีมือเทคนิคทางการแสดงที่เป็นเลิศแล้วคุณูปการทางด้านวิชาการที่ศิลปินดนตรีได้สร้างขึ้นก็สมควรได้รับการสรรเสริญยกย่องเช่นเดียวกัน เนื่องด้วยบทเพลงคอนแชร์ติโนชิ้นนี้เป็นบทเพลงที่ไม่ค่อยได้มีการนำออกบรรเลงบ่อยครั้งนัก อาจารย์เจตนาได้แสดงความกล้าหาญด้วยการออกตัวสารภาพว่าเป็นการฟังงานชิ้นนี้เป็นครั้งแรก ซึ่งแม้ว่านักวิจารณ์ควรจะต้องเรียนรู้บทเพลงที่จะไปฟังเป็นอย่างดีเสียก่อน แต่ในกรณีเหตุสุดวิสัยที่ไม่อาจหาฟังงานบันทึกเสียงมาก่อน หรือข้อมูลมาก่อนได้จริงๆ ก็เป็นเรื่องที่หลีกเลี่ยงไม่ได้แต่ก็แสดง

ให้เห็นว่าแม้จะได้ฟังเป็นครั้งแรกนักวิจารณ์ก็ยังไม่จนปัญญาที่จะกล่าวถึงหรือประเมินค่าการแสดงได้

นอกจากนักวิจารณ์จะต้องมีความมั่นใจในตัวเองแล้ว ความสนใจในการสารภาพถึงข้อจำกัดบางประการของตนเองในบางสถานการณ์ก็จำเป็นในการสร้างความเข้าใจให้ผู้อ่านเช่นเดียวกัน

อาจารย์เจตนาปิดท้ายบทวิจารณ์ด้วยการสรุปที่เป็นกลางว่าความสำเร็จจากการแสดงของวง BSO ในครั้งนี้มิได้หมายความว่า ทิม ชัชเชล แก้ปัญหาทั้งปวงได้สำเร็จ และก็ยังมองภาพรวมของ วงการดนตรีให้กระจ่างชัดว่า ลำพังแต่เพียงวาทยกรเพียงผู้เดียวไม่อาจแก้ปัญหาได้ แต่ยังขึ้นอยู่กับปัจจัยสภาพแวดล้อมต่างๆ ตลอดจนระบบการศึกษาอีกด้วย แสดงถึงการมองโลกกว้างของนักวิจารณ์ที่ไม่หลงเพียงแค่ตำนานความยิ่งใหญ่ของวาทยกรที่มากเกินความเป็นจริงจนไม่นึกถึงองค์ประกอบตัวแปรอื่นๆ โดยเฉพาะวงการดนตรีในประเทศไทยของเราเองที่มีองค์ประกอบตัวแปรอันเป็นข้อจำกัดที่อาจไม่เหมือนประเทศอื่น ๆ ซึ่งทั้งหมดนี้ยังเป็นปัจจัยที่เอื้อต่อความสำเร็จของการแสดงที่นักวิจารณ์ต้องคำนึงถึงเป็นตัวอย่างของการวิจารณ์ที่มองบริบท,ภาพรวมจากเงื่อนไขสภาพความเป็นจริงในประเทศไทยของเราเอง

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

บีเอสโอที่ธนาคารกรุงเทพ ไข้ขึ้นอีกแล้ว

เจตนา นาควัชระ

ผมรู้ดีว่าผมมีข้อบกพร่องในฐานะนักวิจารณ์ บทจะชื่นชมยินดีกับงานศิลปะหรือการแสดงขึ้นมาก็ควบคุมปากกาของตนไม่ได้ บางครั้งก็แสดงความยินดีกับความสำเร็จของศิลปินเร็วเกินไป ทั้งๆที่งานของเขายังไม่อยู่ตัว เมื่อวงซิมโฟนีกรุงเทพออกแสดงดนตรีกับวาทยกรชาวเยอรมันคนใหม่ ทิม ชัชเชล (Timm Tzschaschel) เมื่อวันที่ 23 เมษายน 2534 (**ดูสยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ปีที่ 37 ฉบับที่ 48 และ 49) ผมรีบออกมาทำตัวเป็นหมอดูแม่นๆว่า “คนไข้ฟื้นแล้ว” แต่เมื่อได้มีโอกาสฟังการบรรเลงครั้งล่าสุดของบีเอสโอกับวาทยกรเยอรมันเมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม 2534 ที่ห้องประชุมชั้น 30 ตึกธนาคารกรุงเทพ สำนักงานใหญ่ ผมจำเป็นจะต้องทบทวนการประเมินคุณค่าที่ได้ให้ไปแล้วในครั้งก่อน ผมฝืนความรู้สึกของตนเองไม่ได้ และจำต้องกล่าวเป็นเชิงสรุปว่า “ไข้ขึ้นอีกแล้ว”

ก่อนที่จะให้ทัศนะเกี่ยวกับการบรรเลงคีตนิพนธ์แต่ละชิ้น ผมต้องขอสรรเสริญบีเอสโอและวาทยกรคนใหม่ที่เลือกสรรคีตนิพนธ์ต่างรสต่างยุคมาประกอบกันเป็นรายการที่น่าสนใจยิ่ง ผมชอบที่วงซิมโฟนีกรุงเทพให้โอกาสเราได้ฟังงานที่ไม่เคยมีผู้ใดนำออกบรรเลงมาก่อนเลยในประเทศไทย หวังว่าบีเอสโอจะรักษาแบบแผนนี้ไว้ในรายการต่อๆไป

การบรรเลงเริ่มต้นด้วย Adagio for Strings ของคีตกวีชาวอเมริกัน แซมวล บาร์เบอร์ (Samuel Barber, 1910-1981) คีตนิพนธ์บทนี้เป็นที่รู้จักกันดี บีเอสโอเคยบรรเลงมาแล้ว ผมจำได้ว่าวง Pro Musica (ซึ่งเป็นต้นตระกูลของบีเอสโอ) ก็ได้เคยแสดงมาแล้วเช่นกัน เรียกได้ว่าไม่ใช่ของใหม่สำหรับนักดนตรีจำนวนหนึ่งในวงซิมโฟนีกรุงเทพ แต่เหตุการณ์ที่ไม่คาดฝันก็เกิดขึ้น พอฟังคีตนิพนธ์บทนี้ไปได้ไม่เท่าไร ผมก็รู้สึกว่าเสียงของดนตรีวงนี้เปลี่ยนไปอย่างน่าประหลาด เพราะเป็นเสียงที่แหบแห้ง ไม่มีกังวาน นักดนตรีดูจะเนือยกันไปทั้งวง (เครื่องสาย) ช่วงที่เล่นค่อย เสียงดูจะขาดหายไป ช่วงที่เล่นดัง นักดนตรีทำท่าเหมือนกับจะไม่ได้ยินเสียงการเล่นของตนเอง การเล่นก็ไม่ประสานกันแนบสนิทระหว่างกลุ่มเครื่องสายต่างๆ แม้แต่เครื่องสายเสียงต่ำที่ผมชมนักหนาในการวิจารณ์ครั้งก่อนก็ดูจะยังไม่เข้าที่ อาการอย่างนี้ต้องเรียกว่า “บีเอสโอไข้กลับ” และโรคที่มาเบียดเบียนนักดนตรีของเราก็อาจจะมีหลายโรค แต่ผมขออนุญาตวินิจฉัยว่า โรคที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดก็คือ โรคห้องประชุมทำพิษ ลักษณะอุโฆษวิทยาที่ “แห้ง” เช่นนี้คงจะใช้กับการบรรเลงวงดนตรีคลาสสิกตะวันตกไม่ได้เป็นแน่ ผมคิดว่าปัญหาเช่นนี้คงแก้ยาก นักดนตรีบางสกุลเชื่อว่าแก้ได้เล็กน้อยด้วยการปรับ vibrato ของการเล่นเครื่องสาย อันที่จริงทำนองอันไพเราะของคีตนิพนธ์บาร์เบอร์ยังเล็ดลอดมาสู่โสตประสาทของเราได้ แต่รสชาติที่แท้จริงขาดหายไป Adagio for Strings ได้กลายรูปไปเป็น Lamentation on BSO Strings เสียแล้ว ผมเห็นใจวาทยกรมากเขายังพอควบคุมวงดนตรีของเขาไว้ได้บ้าง แต่เขาไม่มีทางที่จะกำกับธนาคารกรุงเทพให้อยู่ในอาณัติของเขาได้

คีตนิพนธ์บทที่สองคือ Babar le petit éléphant หรือ “บาบาร์ช้างน้อย” ของฟรานซิส ปูแลงค์ (Francis Poulenc, 1899-1963) เรียบเรียงสำหรับวงซิมโฟนีโดย จอง ฟรองเซส์ (Jean Françaix) บทบรรยายโดย จอง เดอ บรูนอฟ (Jean de Brunhof) เป็นการแสดงแบบเล่านิทานประกอบดนตรี บทภาษาไทยแปลได้ดีมาก ไม่มีที่ขัดเขิน และผู้บรรยายคือ ศันสนีย์ สมานวรวงศ์ ก็ทำหน้าที่ได้ดีเยี่ยม วงซิมโฟนีกรุงเทพบรรเลงคีตนิพนธ์บทนี้ด้วยความสนุกสนาน โดยเฉพาะพวกเครื่องเป่า แต่ปัญหาด้านเทคนิคของบีเอสโอก็ยังมีอยู่ โดยเฉพาะเครื่องเป่าลมไม้ยังไม่ราบเรียบและราบรื่นนัก น่าทึ่งที่วาทยกรชาวเยอรมันกับผู้บรรยายไทยนัดแนะกันมาอย่างดีว่า ดนตรีจะสอดเข้ามากับคำบรรยายตอนใด ศันสนีย์เป็นนักพากย์ภาพยนตร์ที่เจนจัด จึงตีบทได้แตก ไม่มากไม่น้อยเกินไปในตอนใด แต่ถึงอย่างไรก็ยังต้องพึ่งเครื่องขยายเสียง ผมเป็นคนโบราณและก็อดคิดไม่ได้ว่า เสียงมนุษย์ที่ไม่ผ่านเครื่องขยายเสียงเป็นเสียงที่ไพเราะที่สุดที่พระเจ้าประทานมา ผมอยากจะเห็นนักแสดงของไทยที่กล้าออกมาสู้กับหอประชุมหรือห้องประชุมขนาดใหญ่ด้วยเสียงธรรมชาติที่ไม่ต้องปรุงแต่งด้วยเทคโนโลยี คีตนิพนธ์เรื่อง “บาบาร์ช้างน้อย” ไม่มีปัญหาที่ผู้บรรยายจะต้องออกมาสู้กับเสียงของวงดนตรีขนาดใหญ่ เพราะแบ่งหน้าที่กันไปเป็นตอนๆสลับกัน

คงจะต้องลงความเห็นว่า บีเอสโอบรรเลงคีตนิพนธ์บทนี้ได้ดีที่สุดในบรรดาคีตนิพนธ์ที่นำออกแสดงในครั้งนี้ นับเป็นการเหมาะสมแล้วที่วาทยกรชาวเยอรมันเลือกเอาดนตรีของสำนัก

ฝรั่งเศสมาบรรเลงจาก Carnaval des animaux ของแซงซองส์ (Saint-Saëns) มาสู่ Babar le petit éléphant ของปูแลงค์ เราได้เห็นวิวัฒนาการของการประพันธ์เพลงของสำนักฝรั่งเศสซึ่งมีเสน่ห์อันน่าประทับใจ มีลีลาและสีสันที่แตกต่างออกไปจากดนตรีของสำนักออสเตรีย-เยอรมันอยู่มาก ด้วยเหตุผลทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวกับปรมาจารย์รุ่นแรกๆของเรา เราอาจจะผูกติดอยู่กับดนตรีของสกุลหลังนี้อย่างแน่นแฟ้น ยังมีโลกของดุริยางคศิลป์อันกว้างใหญ่ไพศาลให้เราสำรวจอีกมากมาย ทั้งฝรั่งเศส รัสเซียและอังกฤษ สำหรับสำนักฝรั่งเศสนั้น ถ้าจะตามกระแสของ "ดนตรีสำหรับเด็ก" (ที่ผู้ใหญ่ชอบฟังด้วย) ผมก็อยากจะขอวิงวอนว่า ก่อนที่คุณชัชเชลจะหมดวาระการดำรงตำแหน่งในอีกสองปีข้างหน้า บีเอสโอควรจะตั้งเข็มเอาไว้ว่าจะเดินไปให้ถึง L'Enfant et les Sortilèges ของโมริซ ราเวล (Maurice Ravel, 1875-1937) แล้วเราจะได้รู้จักกับความยิ่งใหญ่ของสำนักฝรั่งเศส ที่ผู้ที่รักดนตรีคลาสสิกตะวันตกจะจดจำไปอีกนานแสนนาน

ในคอนเสิร์ตคืนวันที่ 31 พฤษภาคม บีเอสโอมิได้หวาดหวั่นกับยักษ์ใหญ่ของสำนักออสเตรีย-เยอรมัน ซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟนที่วงซิมโฟนีกรุงเทพนำมาบรรเลงในช่วงครึ่งหลังของรายการ จัดได้ว่าเป็นคีตนิพนธ์ที่ท้าทายความสามารถของทั้งนักดนตรีและของวาทยกร ผมค่อนข้างจะผิดหวังกับการบรรเลงในครั้งนี้ ถ้าจะพูดว่า "สุดสาครตกเหว" ก็คงจะต้องต่อท้ายด้วยคำถามว่า "แล้วพระฤาษีตกตามไปด้วยหรือเปล่า" วาทยกรเยอรมัน (ยิว) ผู้เลื่องชื่อ ออตโต เคลมเพอเรอร์ (ซึ่งผู้เชี่ยวชาญดนตรีตะวันตกยกย่องว่าเป็นผู้ที่ตีความซิมโฟนีของเบโธเฟนได้ลึกซึ้งที่สุด) เคยกล่าวเตือนไว้ว่าคีตนิพนธ์ที่รู้จักกันดีและเล่นกันบ่อยๆนั่นแหละเป็นสิ่งที่เล่นให้ดีได้ยากที่สุด พอได้ยินสี่ตัวโน้ตแรกของซิมโฟนีบทนี้ ผมก็อดอุทานออกมาในใจไม่ได้ว่า ย้ายวงไปเล่นที่อื่นได้แล้ว ผมสงสารนักดนตรี โดยเฉพาะพวกเครื่องสายซึ่งพยายามจะอัดเต็มที่ แต่เสียงที่ออกมาไม่ก้องกังวาน ตอนอื่นๆที่น่าตื่นเต้นก็ไม่เกิดผลดังที่ควรจะเป็น เช่น ตอนที่เครื่องสายกลุ่มต่างๆเล่นไล่กันมาเป็นช่วงๆและล้อ-ขัดกันอย่างสนุกสนานในกระบวนที่ 3 นั้น เสียงที่ออกมาอาจจะเรียกเป็นภาษาแสลงได้ว่า แป๊ก จุดที่น่าตื่นเต้นอีกจุดหนึ่งคือ ตอนขึ้นต้นของกระบวนที่ 4 ที่มีลักษณะเป็น crescendo ก็ฝืดอีกเช่นกัน ช่วงที่บรรเลงได้ดีกลับเป็นกระบวนที่ 2 ซึ่งมีจังหวะช้า แต่คุณภาพของเสียงโดยเฉพาะเครื่องเป่ายังไม่ดีนัก ผมได้โยนความผิดไปให้แก่ธนาคารกรุงเทพมามากแล้ว ซึ่งอาจไม่เป็นการยุติธรรมนัก เพราะในท้ายที่สุดแล้ว เราอาจต้องยอมรับความจริงว่า วาทยกรกับวงดนตรียังเข้ากันไม่ได้ในการบรรเลง ซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟน (ทั้งๆที่การบรรเลงซิมโฟนีหมายเลข 38 ของโมซาร์ท ในการแสดงครั้งที่แล้วบ่งชี้ให้เห็นว่า วาทยกร กับวงเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างแนบสนิท) เราอาจจะเรียกร้องมากเกินไป เพราะการบรรเลงครั้งนี้เป็นเพียงครั้งที่ 2 ที่เขาได้ออกโรงร่วมกัน แต่ผมก็ยังคิดว่า ปัญหาทางเทคนิคน่าจะเป็นสิ่งที่แก้ได้ ผมค่อนข้างประหลาดใจที่นักดนตรีจำนวนมากไม่เงยหน้าขึ้นมองวาทยกรเลย ในตอนที่จำเป็นต้องมอง สี่ตัวโน้ตที่กล่าวมาข้างต้นก็เข้าไม่พร้อมกันเสียแล้ว นึกว่าจะเป็นเพียงครั้งเดียว แต่เมื่อบรรเลงซ้ำตอนนี้ก็ยังไม่พร้อมกันอีก ผม

เห็นใจฝ่ายจัดการของบีเอสโอว่า ถ้าซ้อมดีกว่านี้มากกว่านี้ก็จะเสียค่าใช้จ่ายมากกว่านี้ ตรงนี้แหละที่วงดนตรีคาบลูกคาบดอก กึ่งสมัครเล่นกึ่งอาชีพเช่น บีเอสโออาจเสียเปรียบวงดนตรีสมัครเล่นชั้นดี ซึ่งอาจซ้อมเป็นสิบๆครั้งก่อนออกบรรเลง และอาจเล่นเพียงปีละ 2 คอนเสิร์ต ผมยังขอยืนยันว่า ปัญหาทางเทคนิคบางประการวาทยกรแก้ไม่ได้ จะต้องไปแก้กันในกลุ่มนักดนตรี อาจจะต้องจัดการฝึกอบรมด้วยผู้เชี่ยวชาญเป็นระยะๆ อาจต้องจ้างนักดนตรีชาวต่างประเทศที่มีความสามารถมานำกลุ่ม (section) พวกเราในฐานะผู้ฟังก็คงจะต้องไปชักชวนเพื่อนฝูงให้มาให้กำลังใจกันให้เต็มโรงกว่านี้ จะให้ผู้มั่งคั่งเพียงไม่กี่คนควักกระเป๋าอุดหนุนวงดนตรีขนาดใหญ่ต่อไปเรื่อยๆคงจะไม่ดีแน่ วง Pro Musica เคยจัดรายการดนตรีเพื่อการศึกษา และดนตรีสำหรับนักเรียนมาแล้ว แต่ก็ขาดช่วงไป บีเอสโอคงจะต้องมองหากลุ่มผู้ฟังที่กว้างกว่าที่เป็นอยู่ในขณะนี้ ในท้ายที่สุด เราคงจะต้องดั้นด้นกลับไปที่ถนนรัชดาภิเษก เพราะอย่างน้อยที่นั่น นักดนตรีจะได้ยินเสียงเครื่องของตนเอง ทั้งที่เล่นถูกและเล่นผิด และเราผู้ฟังจะได้ชื่นชมกับเสียงของวงดนตรีที่ไพเราะเพราะพริ้งกว่านี้ แล้วอย่าลืมส่งบัตรเชิญไปให้ผู้อำนวยการ ข.ส.ม.ก.ด้วย ผู้มีรสนิยมอันดีที่ยังต้องขึ้นรถประจำทางมีอยู่เป็นร้อยเป็นพัน จะให้ดนตรีเป็นของประชาชนได้อย่างไร ถ้าจะต้องบังคับให้เขาเดินไปฟัง

ที่มา: เจตนา นาควัชระ. “บีเอสโอที่ธนาคารกรุงเทพ ไข้ขึ้นอีกแล้ว”. **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** (22-29 มิถุนายน 2534).

บทวิเคราะห์

คุณสมบัติประการสำคัญข้อหนึ่งของนักวิจารณ์ก็คือความมั่นใจในตัวเอง กล้ายืนยันความคิดเห็น ข้อวินิจฉัยที่ตนเองมีอยู่ แม้ว่าในบางครั้งข้อวินิจฉัยนั้นอาจไม่พ้องกับความเห็นของคนส่วนมากก็ตาม นี่จึงเป็นทั้งข้อดีหรืออาจจะเรียกว่าเป็นอัตวิสัยของนักวิจารณ์ ซึ่งอาจจะกลายเป็นข้อจำกัดขึ้นมาเองก็เป็นได้ นักวิจารณ์นอกจากจะต้องกล้ายืนยันในข้อวินิจฉัยของตนเองแล้ว ความกล้ารับผิดชอบในข้อวินิจฉัยก็ควรจะต้องเป็นสิ่งที่ควบคู่กันด้วย เพราะนักวิจารณ์เองก็อาจเกิดข้อวินิจฉัยที่ไม่แม่นยำได้ในบางโอกาส การแสดงความกล้าหาญออกมายอมรับความผิดพลาดจากข้อวินิจฉัยนั้นถือเป็นน้ำใจที่นักวิจารณ์จะต้องกล้าแสดงออกเช่นกัน และบทวิจารณ์นี้ถือเป็นตัวอย่างอันดีในการแสดงออกซึ่งน้ำใจอันดีงามนั้น

หลังจากการแสดงของวง BSO (บางกอกซิมโฟนีออร์เคสตรา) ภายใต้การอำนวยเพลงของ ทิม ชัชเชล (Timm Tzschaschel) วาทยกรคนใหม่เมื่อคืนวันที่ 23 เมษายน พ.ศ. 2534 ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ ได้เขียนบทวิจารณ์ชื่อ “วงซิมโฟนีกรุงเทพกับวาทยกรคนใหม่ : คนไข้ฟื้นแล้ว” ซึ่งชมเชยฝีมือการปรับวงของวาทยกรคนใหม่และแสดง

ความหวังว่ามาตรฐานการแสดงน่าจะดีขึ้นเรื่อยๆ แต่หลังจากนั้นประมาณ 1 เดือน คือ การแสดงของวงดนตรีวงเดิมภายใต้การอำนวยเพลงของวาทยกรคนเดิม (แต่บรรเลงในสถานที่ต่างกัน) กลับมีมาตรฐานที่ตกต่ำลงมาก อาจารย์เจตนา (นักวิจารณ์คนเดิม)ได้เขียนบทวิจารณ์ชื่อ “บีเอสโอที่ธนาคารกรุงเทพ: ไข้ขึ้นอีกแล้ว” ซึ่งได้อธิบายถึงมาตรฐานการแสดงที่ตกต่ำลงภายในเวลาเพียงเดือนเดียวและวิเคราะห์ถึงสาเหตุและชี้แนะแนวทางแก้ไข

อาจารย์เจตนา ขึ้นต้นบทความด้วยการออกมายอมรับ ถึงความผิดพลาดจากการยกย่องและแสดงความยินดีกับ ทิม ชัชเชล เร็วเกินไปทั้งๆที่งานของเขายังไม่อยู่ตัว นี่เป็นตัวอย่างอันดีของนักวิจารณ์ที่กล้าออกมายอมรับ ข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้นไม่ถืออคติส่วนตัว ความกล้ายอมรับในข้อผิดพลาดของนักวิจารณ์จึงจำเป็นและเป็นตัวกำกับอัตวิสัยหรือความกล้ายืนยันในข้อวินิจฉัยของตนเอง ผู้วิเคราะห์ถือว่านี่คือตัวอย่างอันดีในเรื่องของน้ำใจนักกีฬา และน่าจะเป็นจรรยาบรรณของนักวิจารณ์ที่ควรยึดถือในการทำงานวิจารณ์ อ.เจตนา ชี้แจงว่าที่เรียกว่า “บีเอสโอไข้กลับ” ก็เพราะมาตรฐานการบรรเลงเปลี่ยนแปลงไป โดยสังเกตได้จากเสียงที่เปลี่ยนแปลงไปกลายเป็นเสียงแหบแห้ง ไม่มีกังวาน ซึ่งการพรรณนาคุณลักษณะทางเสียง (Tone Quality) นั้นเป็นวิธีที่สร้างภาพลักษณ์ให้ผู้อ่านเข้าใจได้และยังอธิบายถึงสาเหตุสำคัญที่ทำให้เสียงของวงดนตรีไม่มีคุณภาพ เพราะถูก “โรคห้องประชุมทำพิษ” ซึ่งเป็นการชี้แจงถึงสาเหตุได้อย่างชัดเจน เพราะลักษณะอุโฆษวิทยา (Acoustic) ที่ “แห้ง” นั่นเองเป็นการชี้ให้เห็นปัจจัยในการกำหนดคุณภาพการแสดงดนตรีว่ามีเงื่อนไขที่ศิลปินเองก็ไม่สามารถควบคุมได้เช่นกัน

บทความนี้ยังหน้าที่เสนอแนะและสนับสนุนให้วาทยกรและองค์กรจัดการแสดงได้เปิดโลกทัศน์ให้กว้างด้วยการสืบเสาะค้นหา ผลงานดนตรีที่มีคุณภาพที่ยังไม่เป็นที่คุ้นเคยสำหรับผู้ชมให้ได้มีการนำออกมาบรรเลงให้มากขึ้น อันเป็นการช่วยสนับสนุนในการเปิดโลกทัศน์ทางดนตรีให้กับมหาชนไปด้วย ในส่วนของการชี้แนะกึ่งท้าทายของ อ.เจตนา ในการแสดงบทเพลงประกอบนิทาน “บาบาร์ช้างน้อย” ที่เสนอแนะให้ผู้บรรยายควรจะได้กล้าใช้เสียงธรรมชาติจริงๆของตนเองในการบรรยาย แทนที่จะเป็นการบรรยายผ่านไมโครโฟนที่เสียความงดงามทางเสียงโดยธรรมชาติไป นับเป็นข้อเสนอที่น่าสนใจ อ.เจตนา ได้พิจารณาก่อนเสนอแนะแล้วว่าลักษณะของงานชิ้นนี้ผู้บรรยายและวงดนตรีทำหน้าที่สลับกันเป็นตอนๆ มิได้มีการประชันผู้บรรยายกับวงออร์เคสตราถือว่าเป็นข้อเสนอแนะของนักวิจารณ์ที่พิจารณาความเป็นไปได้จากสภาพเงื่อนไขความเป็นจริง มิใช่เป็นการเสนอแนะที่เพ้อฝันโดยไม่พิจารณาเงื่อนไขต่างๆ ซึ่งนักวิจารณ์ควรชี้ทาง,เสนอแนะในสิ่งที่สอดคล้องกับความเป็นไปได้ให้มาก การชี้แนะนั้นจึงจะน่าเชื่อถือและเป็นประโยชน์ในทางปฏิบัติโดยแท้จริง

การวิจารณ์การบรรเลงซิมโฟนีหมายเลข 5 ของ เบโธเฟน ซึ่งเป็นผลงานดนตรีที่มีการบรรเลงการฟังกันบ่อยมาก ซึ่งผลงานดนตรีแบบนี้ศิลปินที่ยังไม่ล่วงเข้าสู่ปัจฉิมวัยมักจะตั้งอยู่ในความประมาท เพราะถือว่าคุ้นเคยกับตัวงานเป็นอย่างดี การเตือนศิลปินดนตรีของ อ.เจตนา โดยการยกความเห็นของออตโต เคลมเพอเรอ ที่เตือนไม่ให้ประมาทกับผลงานดนตรีแนวนี้

ถือว่าช่วยให้มีน้ำหนักน่าเชื่อถือมากยิ่งขึ้น เพราะเป็นความเห็นของบุคคลสำคัญในวงการดนตรีระดับโลก อ.เจตนา ยังชี้ให้เห็นถึงความบกพร่องในการแสดงบทเพลงนี้ที่มีสาเหตุส่วนหนึ่งมาจากที่นักดนตรีไม่มองการกำกับวงของวาทยกรให้มากพอจึงทำให้ขาดความพร้อมเพรียง ซึ่งนักวิจารณ์จำเป็นต้องสังเกตอากัปกริยาของนักดนตรีและการบรรเลงให้มากพอจึงจะทำให้ทราบถึงที่มาของปัญหาบางประการในการบรรเลงได้ และสามารถอธิบายได้

ความอ่อนด้อยคุณภาพการบรรเลงที่มีสาเหตุมาจากการซ้อมน้อย ซึ่งมีปัจจัยมาจากระบบการบริหารงานที่เป็นแบบ “กึ่งอาชีพ-กึ่งสมัครเล่น” ที่เป็นคล้ายกับเงื่อนไขเฉพาะของวงบีเอสโอเป็นสิ่งที่อ.เจตนา ได้ยกขึ้นมาชี้แจงให้ผู้อ่านได้มีความเข้าใจในเงื่อนไขเฉพาะข้อนี้ที่วงดนตรีของเมืองไทย วงนี้อาจจะไม่เหมือนกับวงดนตรีในประเทศอื่นๆ ซึ่งนักวิจารณ์ควรจะพยายามหยั่งรู้ถึงเงื่อนไขเฉพาะ หรือข้อมูลอื่นๆเกี่ยวกับศิลปินให้มากพอที่จะนำมาวิเคราะห์หาสาเหตุของความบกพร่องในการแสดงนั้นด้วย

ความน่าสนใจในบทความชิ้นนี้อีกประการหนึ่ง คือ การเตือนสติมหาชนให้ตระหนักว่าผู้ฟังดนตรีเองก็ควรจะมีส่วนช่วยในการสนับสนุนการแสดงด้วยการชักชวนเพื่อนฝูงมาชมการแสดงดนตรีให้มากขึ้น อย่าฝากความหวังไว้เพียงกับผู้สนับสนุนรายใหญ่ๆเท่านั้น เป็นการเตือนสติว่ามหาชนเองก็เสมือนกับหน้าที่ในการช่วยจรรโลงศิลปวัฒนธรรมเช่นเดียวกัน และก็เป็นส่วนสำคัญเสียด้วย พร้อมกันนี้ อ.เจตนาก็ได้ใช้บทบาทนักวิจารณ์เรียกร้องขอความสะดวกในการเดินทางไปชมการแสดงดนตรีด้วยระบบขนส่งมวลชนให้มากขึ้น คำกล่าวของ อ.เจตนาที่ว่า “ผู้มีรสนิยมอันดีที่ยังต้องขึ้นรถประจำทางมีอยู่เป็นร้อยเป็นพัน” แสดงถึงอุดมคติที่เชื่อมั่นว่าดนตรีหรือศิลปวัฒนธรรมดีๆเป็นสมบัติของมหาชนโดยแท้จริง ผู้มีรสนิยมอันดีอาจจะไม่ใช่ผู้มั่งคั่งทางการเงินเสมอไป

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

โลกาภิวัตน์ของคนกลุ่มน้อย
การแสดงดนตรีของวงเวิร์ลด์ฟิลฮาร์โมนิก

เจตนา นาควัชระ

คงจะไม่มีใครที่ไม่ตื่นเต้น เมื่อได้ทราบข่าวว่า เมืองไทยได้รับเกียรติเป็นเจ้าภาพจัดการแสดงของวงดนตรีเวิร์ลด์ฟิลฮาร์โมนิก ซึ่งเป็นการที่นักดนตรีจากหลายประเทศมาชุมนุมกันเพื่อแสดงคอนเสิร์ตแนวคลาสสิก พวกเราบางคนอาจตื่นเต้นถึงขั้นนำเอากิจกรรมทางดนตรีนี้ไปเทียบกับกีฬาโอลิมปิกนั่น เมื่อตอนที่คนรุ่นผมเริ่มหัดฟังเพลงคลาสสิกกันเมื่อสี่สิบกว่าปีก่อนโน้น คงจะไม่มีใครคาดคิดกันว่าประเทศไทยจะสามารถเป็นเจ้าภาพงานช้างขนาดนี้ เพราะความรับผิดชอบอันมหาศาลนี้มิใช่เป็นเรื่องของการหาทุนอย่างเดียว แต่เป็นเรื่องของการจัดการ

ด้วย (ถึงจะมียี่ปั๊วตาน้ำข้าวมาออกแรงช่วยก็ตาม) และแล้วเราก็ทำได้สำเร็จ นักดนตรีไทยได้มีโอกาสร่วมบรรเลงกับนักดนตรีฝีมือโปรระดับนานาชาติกับเขาด้วย ผมมีเพื่อนบางคนที่พอทราบข่าวก็รีบไปกดเครื่องเอทีเอ็มดูว่าเงินเหลือในบัญชีเท่าไร เพราะพวกเขาพร้อมที่จะควักกระเป๋าซื้อบัตร ต่อให้แพงเท่ากับรายการของไมเคิล แจ็คสัน ก็จะสู้ แต่แล้วก็ต้องผิดหวัง เพราะ "วงดนตรีแห่งโลก" วงนี้เป็นแขกรับเชิญของกลุ่มผู้จัด ซึ่งได้ตัดสินใจแล้วว่า ดนตรีระดับนี้เป็นสมบัติของคนกลุ่มน้อยของ "the happy few" ความจริงผมไม่ควรจะเริ่มบทวิจารณ์ดนตรีในทำนองนี้ เพราะหน้าที่โดยตรงของผมน่าจะเป็นการวิจารณ์การแสดงมากกว่า แต่เราจะปฏิเสธ "ไตรลักษณ์แห่งดุริยางคศิลป์" ได้หรือ นั่นก็คือ ผู้แต่ง-ผู้แสดง ตัวงานและมหาชน (ผู้รักที่จะฟังดนตรี) เรากำลังจะตัดกลุ่มคนที่สำคัญที่สุดของวงการออกไปได้ละหรือ ผมขอยุติเรื่องนี้ไว้ตรงนี้ก่อน เอาไว้คิดบัญชีกันในตอนปิดบัญชีตอนท้ายของบทวิจารณ์นี้

รายการแสดงของวงเวิร์ลด์ฟิลฮาร์โมนิกเป็นส่วนหนึ่งของรายการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และในคืนวันที่ 30 เมษายน 2539 สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถเสด็จพระราชดำเนินด้วยพระองค์เอง จึงมีการตระเตรียมงานกันอย่างเต็มที่ ได้มีการตั้งชื่อรายการนี้ว่า "The Soul of the Nation" (เรียกเป็นพากย์ไทยว่า "รากแก้วของแผ่นดิน") รายการจึงเริ่มด้วยคีตนิพนธ์ชิ้นใหม่ ซึ่งคุณหญิงศศิมา ศรีวิกรม์ เป็นผู้ประพันธ์ทั้งทำนองและคำร้อง โดยเบอร์นาร์ด ซัมเนอร์ (Bernard Sumner) เป็นผู้เรียบเรียงเสียงประสาน ผมเดาใจท่านวาทยกรฝีมือระดับนานาชาติคือ มุง วุน ชุง (Myung Whun Chung) ไม่ออกว่าท่านคิดอย่างไร เมื่อได้เห็นโน้ตของเพลงนี้เป็นครั้งแรก จากการที่ได้เห็นกิริยามารยาทของท่านบนเวทีแสดงโดยเฉพาะในตอนท้ายรายการ (ซึ่งผมจะกลับมาพูดอีกครั้งในตอนท้าย) สังเกตได้ว่าท่านเป็นคนสุภาพมาก เมื่อท่านตกปากรับคำไปแล้วว่าจะมากำกับวงในโอกาสเป็นมหามงคลเช่นนี้ ท่านก็คงพร้อมที่จะให้เกียรติแก่เจ้าภาพ ไม่ว่าเพลงที่จะบรรเลงจะใกล้เคียงกับฮอลลีวู้ดเพียงใด "The Soul of the Nation" เป็นเพลงที่มุ่งจะปลุกศรัทธาของผู้ฟังด้วยคีตศิลป์อันโอ่อ่าโอพาร แต่ที่น่าเห็นใจคีตกวีที่เรื้อเวทีไปนาน ผลงานที่ออกมาจึงเป็นความโอ่อ่าของจอห์น วิลเลียมส์ (John Williams) ใน Star Wars และมีบางตอนที่ชวนให้คิดถึงความสง่างามของ Pomp and Circumstance ของเซอร์เอดวาร์ด เอลการ์ (Sir Edward Elgar) ในตอนที่นักร้องประสานเสียงร่วมร้องกับวงนั้น ผมอดคิดถึงเพลงปลุกใจ "เปรี้ยง เปรี้ยง ดั่งเสียงฟ้าฟาด.." ไม่ได้ ถึงอย่างไรก็ตาม ผมขอชมเชยนักร้องประสานเสียงว่าฝึกซ้อมมาดีมาก สำหรับวงดนตรีนั้น เรียกได้ว่า "สบายมาก" เพราะเพลงทำนองนี้พวกนักดนตรีอาชีพเล่นได้โดยฉับพลัน (อย่างที่เรียกว่า sight-read) และท่านวาทยกรก็กำกับวงได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ สังเกตได้ว่าถ้าตอนไหนท่านเห็นว่าอาจจะยังมีตะเข็บหลุดลุ่ยอยู่บ้าง ท่านก็ใช้ความชำนาญกลบข้อบกพร่องเหล่านี้ด้วยเสียงดังอึงคะนึง

ในทัศนะของผม จุดสุดยอดของรายการอยู่ที่ Piano Concerto หมายเลข 1 ของไชคอฟสกี้ พวกเราที่เป็นคนช่างสงสัยคงจะอดระแวงไม่ได้ว่าพ่อหนุ่มน้อยรูปงามชาวสวีเดน ปีเตอร์

ยาบลอนสกี้ (Peter Jablonski) จะจัดการอย่างไรกับ “ม้าสงครามแก่” ตัวนี้ เพราะเล่นกันบ่อยครั้งเสียจนเกือบจะเรียกได้ว่า ฟังครั้งใด “ก็จนก็เจียรจะเหียรจะรากจะจากจะจร” (โปรดอย่ากล่าวหาว่าผมไม่สุภาพ ข้อความในอัญประกาศอ้างมาจากวรรณคดีของเก่าคือ “กลบทตะเข็บไต่ขอน”) แต่ผมต้องยอมรับว่า การตีความของคุณยาบลอนสกี้ไม่ใช่ธรรมดา แทนที่จะขยี่มเปียโนเพื่อเอาใจพระเดชพระคุณเหมือนอย่างนักเปียโนอีกหลายคนชอบทำกัน เขากลับดึงไชคอฟสกี้กลับไปหาเชมเบอร์มิวสิค (พวกนักดนตรีทราบดีว่างานด้านเชมเบอร์มิวสิกของไชคอฟสกี้นั้นมีของดีอยู่มาก) เรามักจะเหมาเอาว่าไชคอฟสกี้เป็นคีตกวีโรแมนติกแบบสุดขั้ว มีหลายตอนในการบรรเลงของคุณยาบลอนสกี้ ที่ทำให้เราสำนึกว่า ในส่วนลึกแล้วไชคอฟสกี้อยากฝากตัวเป็นทายาทของโมซาร์ท ท่วงทำนองบางตอนตามที่ยาบลอนสกี้สกัดออกมาดูราวกับจะชี้ทางไปสู่เดอบุสซี แน่นอนที่สุดที่ความสามารถในการสร้างสีสันแห่งเสียง (tone colours) ของนักเปียโนผู้นี้จัดได้ว่าทั้งกว้างและทั้งลึก ในส่วนของจังหวะนั้น เขาเล่นกับจังหวะด้วยจินตนาการที่น่าทึ่ง ทอดจังหวะ และเร่งจังหวะด้วยความมั่นใจ ซึ่งชวนให้ผมคิดถึงปรมาจารย์วิลเฮล์ม เคมฟ์ (Wilhelm Kempff) ที่ผมเคยได้ฟังในเยอรมนี แต่ลำพังคุณยาบลอนสกี้คนเดียวจะสามารถสร้างประสบการณ์ทางคีตศิลป์ที่น่าจดจำได้ถึงขั้นนี้เชียวหรือ เราคงจะต้องยกความสำเร็จส่วนหนึ่งให้กับวงดนตรีและวาทยกร มุง วุน ชุง โดยเฉพาะวาทยกรท่านนั้น ท่านตาม (ใจ) นักแสดงเดี่ยวได้อย่างดี ยิ่งท่านเองเป็นนักเปียโนเอกที่รู้ทุกโน้ตของคอนแชร์โต้นี้ ท่านจึงพยุงหนุ่มน้อนี้ด้วยใจรักและด้วยใจภักดิ์ จะหาวาทยกรที่ไหนสนองความต้องการของนักแสดงเดี่ยวได้เช่นนี้ วาทยกรชุงพยายามไม่หันหลังให้นักเปียโน แต่จะเอี้ยวตัวมาสื่อสารกับคุณยาบลอนสกี้อยู่ตลอดเวลา (ท่านคงไว้ใจนักดนตรีได้ว่าไม่ต้องให้คิวอะไรกันมากนัก เพราะกำลังบรรเลงงานที่ท่องกันได้ขึ้นใจแทบทุกคน) สายตาที่ทอดมามองนักดนตรีรุ่นน้องเต็มไปด้วยความอ่อนโยนระคนกับความชื่นชม ยิ่งเวลาที่วงหยุดเล่นเพื่อให้เปียโนนำเดี่ยวออกไป วาทยกรจะปรับตัวจากผู้กำกับวงไปเป็นผู้ฟังคนหนึ่ง โดยพร้อมที่จะดื่มเอาวิญญาณของเพลงที่ได้รับฟัง เมื่อถึงตอนที่วงดนตรีสอดรับก็ปรับกระแสจิตให้เข้ากันได้ บางครั้งที่หันมามองนักเปียโนหนุ่ม ท่านวาทยกรอาจจะคิดในใจว่า “ไอ้หนุ่มคนนี้จะไปได้อีกไกล” (โดยที่ผมอยากจะเติมอนุประโยคเข้าไปด้วยว่า “ถ้าได้ร่วมงานกับวาทยกรชั้นยอดเช่นคุณชุง”)

สำหรับมโนทัศน์หลังของคุณยาบลอนสกี้นั้น เราคงเข้าใจได้ไม่ยากนัก เขาต้องการจะบอกเราว่า คีตกวีชาวรัสเซียผู้นี้เป็นคนที่มีอารมณ์อ่อนไหว และในขณะเดียวกันก็เป็นคนที่ช่างคิด ชอบครุ่นคิด และมองเข้าไปในจิตใจของตนเอง ยาบลอนสกี้จึงเน้นลักษณะ lyrical ของดุริยางคนิพนธ์บทนี้ ควบกับลักษณะของการมองโลกและมองตนเองอย่างลึกซึ้ง คือ เป็นลักษณะที่เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า reflective หรือไปถึงขั้น self-reflective เขาไม่ปฏิเสธความรุนแรงที่อยู่ในตัวงาน แต่เขาดูจะมองสิ่งเหล่านั้นว่าเป็นอารมณ์ชั่ววูบ เป็นพายุที่พัดผ่านมาชั่วขณะ แน่นอนที่สุดที่ยาบลอนสกี้เล่นกระบวนที่ 2 ได้เยี่ยมยอด มันกลายเป็นเชมเบอร์มิวสิคที่ซาบซึ้งกินใจ แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่า ความร่าเริงของกระบวนสุดท้ายจะด้อยกว่า ความแม่นยำในเรื่องของจังหวะของท่านวาทยกรดูจะเสริมคุณค่าของกระบวนที่ 3 นี้ได้

อย่างมาก อันที่จริงวงดนตรียังไม่เข้าที่นักในหลายตอน ในกระบวนที่ 1 วงดังเกินไปในบางช่วง และในกระบวนที่ 2 เครื่องลมไม้แข็งเกินไป และเพี้ยนบ้างในบางตอน เข้าใจว่าเวลาซ้อมน้อยเกินไปกว่าที่ปรับรายละเอียดเหล่านี้ได้ครบถ้วน กล่าวโดยทั่วไปแล้ว การทำไชคอฟสกี้ให้เป็นเชมเบอร์มิวสิคในคีตนิพนธ์บทนี้ดูจะเป็นการกลับไปหา "ไชคอฟสกี้ขนานแท้" กระมัง เพราะเมื่อวงดนตรียู.เอส.เอส.อาร์.สเตทซิมโฟนีออร์เคสตราเดินทางมาบรรเลงที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เมื่อวันที่ 28 เมษายน 2532 นั้น วาทยกร เยฟเกนี สเวทลานอฟ (Yevgeny Svetlanov) กับนักไวโอลินชาวรัสเซีย อันเดรย์ คอร์ซาคอฟ (Andrei Korsakov) ก็แสดงให้เราเห็นประจักษ์ชัดว่า Violin Concerto ของไชคอฟสกี้นั้นไพเราะที่สุดถ้าเล่นให้ใกล้กับเชมเบอร์มิวสิค ในการบรรเลงที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยในคืนวันที่ 30 เมษายน 2539 วาทยกรชาวเกาหลีกับนักเปียโนชาวสวีเดนก็พิสูจน์ให้เห็นว่าดนตรีไม่มีพรมแดนของเชื้อชาติ เขาก็ค้นพบไชคอฟสกี้ขนานแท้เช่นกัน

ก่อนที่ผมจะรายงานถึงการแสดงในครั้งหลัง ผมใคร่ขออนุญาตแสดงความคิดเห็นบางประการในส่วนที่เกี่ยวกับการรวมวงในลักษณะนี้สักเล็กน้อย การเชิญนักดนตรีจากหลายๆ ชาติมารวมวงกันเช่นนี้เป็นสิ่งที่กระทำกันเป็นประจำ (เยาวชนของเราก็ได้ไปร่วมกับ ASEAN Youth Orchestra ต่อเนื่องกันมาหลายปีแล้ว) เงื่อนไขที่สำคัญคือ การให้เวลาที่พอเพียงในการฝึกซ้อม วงดนตรีประเภท Festival Orchestra ซึ่งรวมวงกันแสดงอุปรากรของริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner) มีเวลาฝึกซ้อมก่อนแสดงจริงร่วมเดือน วงเวิร์ลดฟิลฮาร์โมนิก ซึ่งพบกันที่กรุงเทพฯในครั้งนี้ (หรือที่ร่วมวงกันที่อื่นในวาระก่อนๆ ก็ดี) มีโอกาสฝึกซ้อมน้อยมาก นักดนตรีมาจาก 28 ประเทศ เล่าเรียนดนตรีกันมาใน "ทาง" ของตน วาทยกรจึงจำเป็นต้องทำงานหนักมากในการที่จะสร้างเอกภาพในการบรรเลงให้แก่กลุ่ม "พันทาง" เช่น นักดนตรีกลุ่มนี้ วาทยกร มุง วุน ชุง เป็นผู้ที่มีบุคลิกภาพที่ดึงดูดใจคนได้ จึงทำงานได้สำเร็จในระยะเวลาอันสั้นเพียงเท่านี้ คีตนิพนธ์ของไชคอฟสกี้อาจจะไม่มีปัญหานัก แต่ซิมโฟนีหมายเลข 1 ของกุสตาฟ มาห์เลอร์ (Gustav Mahler) มีปัญหาและเป็นปัญหา ทั้งในเรื่องของเทคนิค (เพียงโน้ตตัวแรกที่เป็น harmonic นักดนตรีจำนวนไม่น้อยก็คลำไม่ค่อยจะพบเสียแล้ว) และในเรื่องของการตีความวงดนตรีประเภท Festival Orchestra มักจะอดไม่ได้ที่จะมุ่งสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ดูและผู้ฟัง เรื่องความไพเราะและความกังวานของเสียงจึงมักจะได้รับความสนใจเป็นพิเศษ วงเวิร์ลด์ฟิลฮาร์โมนิกสามารถสร้างเสียงได้หลากหลายในระดับต่างๆ ในซิมโฟนีของมาห์เลอร์หลายตอน เครื่องสายบรรเลงได้อ่อนหวาน กลุ่มเชลโลได้แสดงฝีมือไม่แพ้กลุ่มไวโอลิน แม้แต่ดับเบิลเบสก็มีโอกาสโชว์ตัว ยิ่งเฟรนช์ฮอร์นด้วยแล้วกลายเป็นดาราไปโดยปริยาย เพราะผู้เล่นฮอร์นทั้งเจ็ดคนลุกขึ้นยืนบรรเลงพร้อมกันในตอนปลายของกระบวนที่ 4 ถึงใจพระเดชพระคุณเป็นอย่างยิ่ง ปัญหาของมาห์เลอร์อยู่ที่ความหลากหลายของจังหวะที่ผกผันอยู่ตลอดเวลา แต่ความเปลี่ยนแปลงเหล่านั้นดูจะอยู่ในระดับที่เรียกว่า "โครงสร้างพื้นผิว" ในอีกระดับหนึ่งที่ลึกลงไป มีกระบวนจังหวะที่มี

ความเป็นเอกภาพสูงกว่า ซึ่งเราอาจเรียกว่าเป็น “โครงสร้างลึก” โครงสร้างของจังหวะทั้งสองระดับเดินคู่ขนานเคียงกันไป แต่ไม่พ้องกันตลอดเวลา (ซึ่งอาจต่างจากดนตรียุคคลาสสิกอยู่ไม่น้อย) ถ้าจะเปรียบกับองคาพยพของคน หัวใจของคนเหล่านั้นเต้นช้าเต้นเร็วแตกต่างกันได้ แต่จังหวะการเต้นของหัวใจมีเอกภาพ ในขณะที่อากัปกิริยาของคนนั้นมีหลากหลาย แสดงออกด้วยอวัยวะต่างๆ ของมนุษย์ จังหวะของหัวใจจึงเทียบได้กับโครงสร้างลึกของจังหวะดนตรี และจังหวะที่มาจากอวัยวะส่วนอื่นของมนุษย์เปรียบได้กับโครงสร้างพื้นผิวของจังหวะดนตรี พวกที่ได้ฟังการบรรเลงของวงดนตรีเวิร์ลด์ฟิลฮาร์โมนิกในครั้งนี้คงจะอดรู้สึกไม่ได้ว่า มีอะไรบางอย่างที่ขาดหายไปจากซิมโฟนีของมาห์เลอร์ หัวใจของคีตนิพนธ์ที่ไม่ปรากฏออกมาชัดนัก สิ่งที่เราได้รับฟังคือ ส่วนของโครงสร้างพื้นผิว เท่าที่ผมสังเกตดูวาทยกรชุงนั้น ท่านยังพะวงกับปัญหาของโครงสร้างพื้นผิวนี้อยู่มาก ในกระบวนที่ 1 ก็ยังมีการให้คิวในรายละเอียดที่เกี่ยวกับ “เสียงนกเสียงกา” ทั้งนี้และทั้งนั้นก็คงจัดเป็นเพราะเวลาซ้อมน้อยเกินไป จึงไม่มีโอกาสที่จะเจาะลึกลงไปจับวิญญาณของมาห์เลอร์ได้

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้มิใช่เป็นการจงใจจะติติง แต่อยากจะให้ความเห็นใจมากกว่า นักดนตรีต้องเดินทางมาไกล เวลาที่จะฟื้นตัวจาก jet-lag ก็ยังไม่มี มิหนำซ้ำต้องมาบรรเลงคีตนิพนธ์ที่ยากมากๆ เช่น ซิมโฟนีของมาห์เลอร์เห็นได้ชัดว่า กลุ่มเครื่องลมไม้มีปัญหามากที่สุด อากาศในกรุงเทพฯในช่วงนี้ทั้งเปียกทั้งชื้น ซึ่งมีผลกระทบต่อเครื่องดนตรีอย่างเลี่ยงได้ยาก ยิ่งมาห์เลอร์เรียกร้องให้เครื่องลมไม้ทำเสียงแปลกๆ ก็ยิ่งเป็นสิ่งที่ตอบสนองได้ไม่ง่ายนัก การอ่อนซ้อมส่งผลให้เห็นได้ชัด เพราะแม้แต่ไวโอลินแถวหน้าๆก็ยังอดเพี้ยนไม่ได้ในกระบวนที่ 2 ถึง อย่างไรก็ตาม เมื่อกล่าวโดยสรุปแล้ว การได้ฟังซิมโฟนีของมาห์เลอร์จากการบรรเลงจริงนั้นเป็นประสบการณ์ที่หาได้ยากสำหรับผู้ฟังในประเทศไทย คงจะไม่มีใครปฏิเสธได้ว่า มาห์เลอร์เข้าใจที่จะใช้ศักยภาพของวงซิมโฟนีได้อย่างสมบูรณ์ การได้ฟังของจริงย่อมไพเราะซาบซึ้งกว่าการอัดเสียงมาขายอย่างที่ทำกันอยู่ ไม่ว่าวิศวกรจะจัดเจนสักเพียงใด และไม่ว่าเครื่องเสียงจะราคาแพงสักเพียงใด ในประเทศตะวันตกเองผู้ที่จัดเจนในการตีความงานของมาห์เลอร์มีอยู่ไม่มากนัก หลังจากที่ศิษย์เอกของมาห์เลอร์เอง คือ บรูโน วาลเตอร์ ถึงแก่กรรมไปเมื่อปี ค.ศ. 1962 วงการดนตรีตะวันตกดูจะอับจนวาทยกรที่จัดเจนในงานของมาห์เลอร์ไป ที่น่าประหลาดใจก็คือ ครั้งหนึ่งผู้คนต้องเดินทางฝ่าหมอกควันอันหนาทึบไปยังเมืองแมนเชสเตอร์ ประเทศอังกฤษ เพื่อไปฟังมาห์เลอร์ ที่บรรเลงโดยฮัลเล่ออร์เครสตรา (Hallé Orchestra) ซึ่งเซอร์จอห์น บาร์บิรอลลิ (Sir John Barbirolli) เป็นผู้ควบคุมวง และท่านเซอร์ผู้นี้ในระยะเวลาต่อมาก็ได้รับเชิญให้ไปกำกับวง Berlin Philharmonic ในคีตนิพนธ์ของมาห์เลอร์อยู่เป็นประจำ เพราะเพื่อนร่วมชาติของมาห์เลอร์เองเข้าไม่ถึงแก่นของงานได้ดีเท่ากับวาทยกรชาวอังกฤษเชื้อสายอิตาลีผู้นั้น (ผมเองยังจำมหกรรมงานของมาห์เลอร์ที่เมืองแมนเชสเตอร์ได้ว่าน่าตื่นเต้นเพียงใด) วาทยกรรุ่นหลังที่เชี่ยวชาญงานของมาห์เลอร์อีกท่านหนึ่งก็คือ เลโอนาร์ด เบิร์นสไตน์ (Leonard Bernstein) ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ก็เพื่อตอกย้ำความจริงที่ว่า ดนตรีไม่มีพรมแดน ไม่จำเป็นว่าคนชาติเดียวกันจะเข้าซึ้งถึงดนตรีของเพื่อน

ร่วมชาติได้ดีที่สุด วาทยกรชุงอาจจะไม่ใช่ผู้เชี่ยวชาญงานของมาห์เลอร์ แต่การบรรเลงในคืนวันที่ 30 เมษายน ก็นับได้ว่าเป็นของขวัญอันล้ำค่าที่เขามอบให้แก่ผู้ฟังไทย (และเทศอีกจำนวนไม่น้อย)

ผมทึ่งกับความเป็นผู้ดีมีมารยาทของมุง วุน ชุง เมื่อวงบรรเลงจบรายการ ผู้ชมปรบมือให้อย่างกึกก้อง แทนที่วาทยกรจะรีบหันหน้ามารับหน้าและรับความชอบใส่ตัวอย่างรวดเร็วเช่นวาทยกรอื่นๆ วาทยกรชุงหันหลังให้คนดูต่อไปอีกนานพอสมควร และใช้เวลาในขณะนั้นแสดงการขอบคุณนักดนตรีไปทีละกลุ่มๆ จนครบวง ท่านเข้าไปจับมือแสดงความยินดีกับหัวหน้ากลุ่มที่นั่งอยู่ด้านหน้าเวทีทุกคน เป็นการตอกย้ำว่า นักดนตรีเป็นพระเอกและนางเอกสำหรับงานนี้ท่านเองเป็นเพียงตัวกลางประสานงาน นานๆครั้งจะได้เห็นวาทยกรที่เข้าใจวิญญาณของการเล่นดนตรีอย่างแท้จริง สำหรับนักดนตรีชาวไทยที่ได้ร่วมวงในครั้งนี้ ก็จัดได้ว่าเป็นประสบการณ์ครั้งแรกของพวกเขาส่วนใหญ่ที่ได้เล่นดนตรีกับนักดนตรีฝีมือระดับนานาชาติ โอกาสอย่างนี้คงไม่มีบ่อยนัก ยิ่งได้เล่นกับนักดนตรีระดับวาทยกรชุง ก็นับได้ว่าเป็นกำไรชีวิต

แล้วผู้ที่รักดนตรีทั้งหลายที่ไม่มีโอกาสได้รับเชิญมาในงานกาล่าอันโอฬารในครั้งนี้เล่า เราเอาเขาไปทิ้งไว้ที่ไหน เราตอบแบบมักง่ายก็คงจะเป็นว่า ก็วิทยุ อ.ส.ม.ท. ถ่ายทอดให้ฟังแล้วจะเอาอะไรอีกเล่า ผมคิดว่ามีการเข้าใจผิดบางประการเกิดขึ้น ดนตรีคลาสสิกชั้นดีไม่ควรจะเป็นเอกสิทธิ์ของคนกลุ่มน้อย คนไทยที่ฟังดนตรีคลาสสิกของของตะวันตกได้อย่างดื่มด่ำและด้วยความเข้าใจอาจจะไม่ใช่ นักเรียนนอกที่ได้ทุน พ.ก. (และก.พ. ด้วยจำนวนหนึ่ง) ไปศึกษาในประเทศตะวันตก ในแง่ของผู้แสดง ดนตรีคลาสสิกในประเทศไทยอยู่ได้ด้วยน้ำพักน้ำแรงของนายทหารระดับประทวนตัวเล็กๆ ในกองทัพทั้งสาม เรากำลังเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ เรากำลังจะรับเอาสมบัติของโลกมาเป็นสมบัติของเรา และปรารถนาที่จะมอบสมบัติทางวัฒนธรรมของเราให้เป็นสมบัติของโลก กระบวนการที่ว่านี้จะดำเนินไปไม่ได้ถ้าเราปฏิเสธบทบาทของมหาชน ในรายการคืนวันที่ 30 เมษายน ยังมีที่ว่างอยู่เป็นจำนวนไม่น้อยในหอประชุมใหญ่แห่งศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย นั่นหมายความว่า มีผู้ได้รับเชิญเป็นจำนวนหนึ่งที่ไม่มาฟัง เป็นการปิดกั้นโอกาสสำหรับคนอีกเป็นจำนวนมากที่รักดนตรีคลาสสิกจริงๆ ดนตรีคลาสสิกตะวันตกไม่ใช่ดนตรีที่ผูกอยู่กับเงื่อนไขของชนชั้น ผมคงจะต้องกล่าวซ้ำอีกว่า ผมได้ดูอุปรากรชั้นยอดเยี่ยมที่ Vienna State Opera เมื่อสามสิบกว่าปีมาแล้ว ด้วยการตีตั๋วยืน ราคา 3 ออสเตรียนชิลลิ่ง (เทียบเท่ากับเงินไทย 3 บาท ในขณะนั้น) อาจารย์กำธร สนิทวงศ์ เคยเล่าว่า เมื่อตอนทอสกานินี (Toscanini) มากำกับวง BBC Symphony ณ กรุงลอนดอน ท่านไปกางเต็นท์เข้าคิวซื้อตั๋วล่วงหน้าเป็นวัน สิ่งที่น่าจะได้ทำ แล้วไม่ได้ทำ ก็คือออกบัตรเชิญส่วนหนึ่ง และขายบัตรอีกส่วนหนึ่ง คนที่มีศรัทธาจริงๆ พร้อมที่จะฝ่าสายฝนมาเข้าคิว

นี่โลกาภิวัตน์อะไรกัน โลกของท่านทำไมจึงคับแคบถึงเพียงนี้

ที่มา: เจตนา นาควัชระ. “โลกาภิวัตน์ของคนกลุ่มน้อย การแสดงดนตรีของวงเวิร์ลด์ฟิลฮาร์โมนิก”. **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์.** (19-24 พฤษภาคม 2539).

บทวิเคราะห์

กระแสความคิดหลักของบทความชิ้นนี้สะท้อนอยู่ที่ชื่อบทความ ส่วนนำของบทความ และส่วนท้ายของบทความที่เป็นการวิพากษ์สังคม และวิจารณ์แนวคิดของคณะผู้จัดการแสดง ซึ่งมองดนตรีคลาสสิกเป็นสมบัติของคนกลุ่มน้อยซึ่งมีอันจะกิน การมีแนวคิดที่คับแคบขององค์กรที่จัดการแสดงดนตรีในครั้งนี้ย่อมส่งผลเสียต่อวงการดนตรี การปิดกั้นโอกาสจนกระทั่งไม่ขายบัตรให้กับผู้ชมทั่วไปที่เป็น “คนนอก” เช่นนี้เป็นการกระทำที่กำลังจะทำลายระบบประชาคม

ทางดนตรี ที่คณะผู้จัดการเองก็อาจรู้เท่าไม่ถึงการณ์ หวังเพียงแค่การใช้ความมั่งคั่งทางการเงินจัดจ้างนักดนตรีฝีมือดีมารวมตัวกันได้ก็เป็นการริเริ่มที่เพียงพอแล้ว โดยไม่มองถึงกระบวนการทางศิลปะโดยองค์รวมซึ่งนี่ถือเป็นประเด็นหลักเป็นหน้าที่ที่นักวิจารณ์จะต้องใช้บทบาทการวิจารณ์ชี้ให้เห็นประเด็นนี้ที่มีความสำคัญกว่ามาตรฐานการแสดงที่ดีหรือเลวหลายเท่านัก และ ศ. ดร. เจตนา นาควัชระ ได้ทำหน้าที่ได้ตามลำดับความสำคัญของประเด็นได้ดี ด้วยการยกหลักการเรื่อง “ไตรลักษณ์ แห่งดุริยางคศิลป์” ขึ้นมาอธิบายได้อย่างกระจ่างชัด

วิธีการวิจารณ์การคัดเลือกบทเพลงที่นำมาบรรเลงในรายการ คือ เปียโนคอนแชร์โต้ หมายเลข 1 ของ ไชคอฟสกี้ ซึ่งเป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมในการฟังและนำออกแสดงบ่อยครั้งเหลือเกินจน อ.เจตนา เกิดความเบื่อหน่ายนั้นการหยิบยืมสำนวนวรรณคดีไทยโบราณกลบทตะเข็บไต่ขอนที่มีพลังความคิดอันคมคายมาใช้แสดงความรู้สึกเบื่อหน่ายในการเลือกคีตนิพนธ์นั้นถือว่าเป็นการหยิบยืมพลังทางปัญญาจากวรรณคดีไทยมาช่วยเสริมให้งานวิจารณ์มีน้ำหนักเด่นชัดขึ้น การวิจารณ์การบรรเลงเดี่ยวเปียโน โดย ปีเตอร์ ยาบลอนสกี (Peter Jablonski) ของ อ. เจตนา มีประเด็นที่เด่นชัด 2 ประการ คือ <u>ประการแรก</u> – ความสำเร็จหรือสัมฤทธิผลจากการบรรเลงบทเพลงประเภทโซโลคอนแชร์โต้ (Solo Concerto) มิใช่จะเกิดขึ้นโดยฝีมือของศิลปินเดี่ยว (Soloist) แต่โดยลำพัง หากแต่วงดนตรีและผู้อำนวยเพลงก็มีส่วนสำคัญยิ่งในการช่วยประคับประคองการบรรเลง อ. เจตนา ยังวิเคราะห์ให้เห็นในเฉพาะกรณีนี้อีกว่าผู้อำนวยเพลงมีความเข้าใจบทเพลงนี้มาก เพราะเคยเป็นศิลปินเดี่ยวเปียโนที่เคยบรรเลงเดี่ยวเพลงนี้มาก่อนนี้จึงช่วยให้เขามีความเข้าใจบทเพลงและความต้องการของศิลปินเดี่ยวได้เป็นอย่างดี ซึ่งผู้วิเคราะห์ปรารถนาที่จะร่วมแสดงความเห็นในประเด็นนี้ว่าประดุจผู้กำกับละครที่เคยเล่นบทนี้มาก่อนนั่นเอง อ. เจตนา ยังชี้ให้เห็นถึงอากัปกิริยาในขณะแสดงของศิลปินเดี่ยวเปียโนและวาทยกรว่ามีการส่งสารทางโทรจิตอย่างใกล้ชิดเข้มข้น โดยตลอดซึ่งช่วยให้การบรรเลงมีเอกภาพเป็นวิธีการสร้างความเข้าใจให้กับผู้อ่านได้ดี

<u>ประการที่สอง</u> – วิธีการพรรณนาการบรรเลงเปียโนของยาบลอนสกีที่เน้นความงดงามในกระแสทำนอง (Lyrical) ที่ชวนให้เกิดความรู้สึกในทางลึก แต่ขณะเดียวกันก็ไม่ปฏิเสธความรุนแรงที่แฝงอยู่ในตัวงาน ซึ่งยาบลอนสกีมองเป็นอารมณ์ชั่ววูบเป็นวิธีการพรรณนาของ อ. เจตนา ที่แสดงให้เห็นถึงดุลยภาพ (Balance) ในการแสดงออกของศิลปินที่ผสมผสานในด้านของความคิดและอารมณ์ได้อย่างพอเหมาะ อ. เจตนา ยังได้วิเคราะห์ถึงการตีความดนตรีไชคอฟสกี้ของยาบลอนสกีในอีกแง่มุมหนึ่งที่ตรงข้ามกับความคุ้นเคยของมหาชนโดยทั่วไป นั่นก็คือคุณค่าของดนตรีของไชคอฟสกี้ในแนวคิดแบบเซมเบอร์มิวสิค, ในทางความลุ่มลึกที่ช่วยให้ผู้รักดนตรีทั่วๆ ไป เกิดมุมมองในการประเมินค่า ผลงานดนตรีของไชคอฟสกี้ขึ้นมาใหม่จากกรอบแนวคิดเดิมๆ ที่มักจะยึดติดกันว่าดนตรีของไชคอฟสกี้จะต้องมีอารมณ์ที่สุดโต่งรุนแรงเพียงอย่างเดียวนี่เป็นบทบาทสำคัญของนักวิจารณ์ที่ช่วยชี้แนะเสนอกรอบความคิดใหม่ๆที่น่าพิจารณา

ประเด็นที่ผู้วิเคราะห์ขอแสดงความเห็นที่แตกต่างจากมโนทัศน์ในเชิงสรุปรวมของอาจารย์เจตนา เกี่ยวกับการประเมินค่าการแสดงดนตรีของไชคอฟสกี้ในบทความชิ้นนี้ก็คือ มโนทัศน์ในแง่ที่บทเพลงแบบออร์เคสตรามิวสิค (Orchestral Music) ของไชคอฟสกี้ยังมีแนวคิดที่ผูกพันธ์กับแนวคิดแบบดนตรีเชมเบอร์มิวสิคหรือการตีความผลงานออร์เคสตรามิวสิคของไชคอฟสกี้ด้านกรอบแนวคิดแบบเชมเบอร์มิวสิคนั้นน่าจะเป็น “ไชคอฟสกี้ขนานแท้” ซึ่งผู้วิเคราะห์เห็นว่านี่เป็นประเด็นที่ค่อนข้างจะเป็นอัตวิสัยของผู้วิจารณ์ที่จะเสนอแนวทางการตีความที่ค่อนข้างจำกัดเกินไป ในกรณีนี้เราไม่อาจจะหยั่งรู้ได้ว่าจุดประสงค์ที่แท้จริงของผู้สร้างงาน (ไชคอฟสกี้) ต้องการให้ตีความผลงานของเขาไปในทิศทางใดกันแน่ เราตีความดนตรีจากตัวบทคือโน้ตดนตรีที่ตีพิมพ์ การตีความจากความคิดของศิลปินดนตรีหลากหลายรูปแบบในยามซึ่งผู้สร้างงานถึงแก่กรรมไปแล้ว คงยากที่จะกำหนดได้ว่าแบบใดคือ “ขนานแท้” การตีความดนตรีแบบออร์เคสตรามิวสิคของไชคอฟสกี้ที่แสดงพลังอารมณ์อย่างสุดโต่ง ฟูมฟายก็ยังฟังดูไม่ขัดกับธรรมชาติของบทเพลง และยังเป็นการตีความที่มีความหมายและเป็นที่ยอมรับในกลุ่มผู้ฟังดนตรี และศิลปินดนตรีอีกเป็นจำนวนมาก แต่ประเด็นนี้เป็นมโนทัศน์เชิงสรุปรวมที่ตั้งอยู่บนหลักการทางดนตรีที่มีเหตุผลจึงถือเป็นประเด็นที่ชวนให้เกิดการครุ่นคิดกันต่อไปในวงกว้าง ซึ่งจะก่อให้เกิดพลังทางปัญญาสำหรับผู้รักดนตรีได้อย่างแน่นอน

วิธีการอธิบายของ อ. เจตนา เกี่ยวกับเรื่องของโครงสร้างของดนตรีในยุคโรแมนติกแบบมาห์เลอร์ที่แบ่งออกเป็นสองระดับ คือ “โครงสร้างพื้นผิว” ที่ อ.เจตนา เปรียบเทียบว่าคล้ายกับอากัปกิริยาภายนอกของมนุษย์หรือหัวใจมนุษย์ที่เต้นไม่สม่ำเสมออาจมีช้า-เร็วได้ และ “โครงสร้างลึก” ที่เปรียบได้กับชีพจรของหัวใจที่จะต้องมี “เอกภาพ” เป็นการเปรียบเทียบความระดับนามธรรมที่ค่อนข้างล่อแหลมให้เกิดความกระจ่างชัดได้อย่างน่ายกย่อง สร้างความเข้าใจดนตรีในระดับลึกให้กับผู้อ่านได้เป็นอย่างดี สนับสนุนข้อคิดเห็นว่าเมื่อมีเวลาซ้อมน้อย วาทยกรจึงจับได้แต่เพียงโครงสร้างพื้นผิวในเกิดความกระจ่างชัดขึ้นได้

สำหรับการตอกย้ำประเด็นที่กล่าว่า “ดนตรีไม่มีพรมแดน” และขยายความว่า “ไม่จำเป็นที่ว่าคนชาติเดียวกันจะเข้าถึงดนตรีของเพื่อนร่วมชาติได้ดีที่สุด” อีกทั้งสนับสนุนด้วยข้อมูลที่ได้การยอมรับในวงกว้างว่า เซอร์จอห์น บาร์บิรอลลิ วาทยกรลูกครึ่งอังกฤษ-อิตาลี เชี่ยวชาญการตีความผลงานของมาห์เลอร์มากที่สุดผู้หนึ่งนั้น ยังน่าจะเป็นข้อสรุปเชิงหลักการที่ชวนให้เกิดการโต้แย้งมาอย่างยาวนาน และก็อาจจะยังคงเป็นที่โต้แย้งกันไปอีกนาน เพราะผู้รักดนตรีและผู้รู้ทางดนตรีเป็นจำนวนมากก็ยังยอมรับอยู่เสมอๆว่าศิลปินดนตรีที่บรรเลงดนตรีหรือตีความหมายในผลงานของคตีกวีที่เป็นคนชาติเดียวกันมักจะมีอะไรบางอย่างที่มีความเป็นพิเศษกว่าอยู่เสมอ ซึ่งอาจเป็นสิ่งที่เป็นอัตวิสัยอธิบายเป็นรูปธรรมให้กระจ่างชัดได้ยาก แต่ผู้วิเคราะห์ขอร่วมแสดงความคิดเห็นว่าศิลปินดนตรีหรือผู้ตีความทางดนตรีที่เป็นคนชาติเดียวกันกับผู้ประพันธ์ดนตรีซึ่งอาจจะเข้าถึงผลงานได้ลึกซึ้งกว่านั้นอาจเป็นเพราะเขาสามารถจับ “ชีพจรทางดนตรี” หรือ “โครงสร้างลึก” ได้กระจ่างชัดกว่า

ซึ่งน่าจะมีเหตุผลสนับสนุนที่ว่าเพราะคนชาติเดียวกันมีชีพจรทางดนตรี หรือ “โครงสร้างลึก” อย่างเดียวกันอันเนื่องมาจากการเป็นผลิตผลมาจาก “พื้นฐานวัฒนธรรมเดียวกัน” นั่นเอง

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

พิธีกรรม ความโปร่งใส และปรัชญาที่มากับดนตรี การมาเยือนของวงมิวนิคฟิลฮาร์โมนิก

เจตนา นาควัชระ

ผมจำเป็นต้องขออภัยต่อท่านผู้อ่านเสียตั้งแต่เริ่มแรกว่า ในการเขียนวิจารณ์ครั้งนี้ ผมจะใช้วิธีการที่แตกต่างไปจากที่เคยทำมา คือแทนที่ผมจะเริ่มต้นด้วยการวิจารณ์การบรรเลงของ วงดนตรีมิวนิคฟิลฮาร์โมนิก ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เมื่อคืนวันที่ 4

ตุลาคม 2535 ผมจะขอกล่าวถึง อากัปกิริยาของวงดนตรีเสียก่อน เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่าได้มีการประโคมโหมข่าวที่เกี่ยวกับวงดนตรีวงนี้ และความยิ่งใหญ่ของวาทยกร แซร์จิอุ เชลิบิดาคเค (Sergiu Celibidache) กันมามากพอสมควร ทำราวกับว่าจะมีการแข่งรัศมีดารากับท่านวาทยกรสุดหล่อ แฮร์แบร์ต ฟอน คารายาน แห่งวงเบอร์ลินฟิลฮาร์โมนิก ที่เพิ่งล่วงลับไปเมื่อสองปีที่แล้ว แต่ภาพที่เราเห็นบนเวทีหอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยในค่ำคืนนั้น อาจจะค้านกับความคาดหวังบางประการของเรา

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

พิธีกรรมที่วาทยกรเชลิบิดาคเคใช้ในตอนจบการบรรเลงคีตนิพนธ์แต่ละบทก็น่าศึกษาอีก เขาจะไม่หันมาโค้งรับการปรบมือ แต่จะยังนั่งหันหลังให้กับผู้ชมอีกชั่วระยะหนึ่ง (ข้อจำกัดทางกายภาพเอื้อต่อพิธีกรรมที่ว่านี้เป็นอย่างยิ่ง) เขาส่งสัญญาณให้นักดนตรียืนขึ้นเพื่อสนองตอบการปรบมือของผู้ฟังอย่างน้อย 3 ครั้ง จากนั้นวาทยกรจะค่อยๆไต่ลงจากแท่น โดยมีหัวหน้าวงเอื้อมมือมาช่วยประคอง แล้วท่านวาทยกรก็แทรกตัวเข้าไประหว่างแถวไวโอลินหนึ่งกับไวโอลินสอง ขั้นต่อไปจึงหันหน้าเข้าหาผู้ชม จงใจวางตัวให้ดี ไม่ให้ล้ำหน้านักดนตรี แต่แฝงตัวเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของวง ราวกับจะบอกว่า “ขอฝากตัวไว้กับหนุ่มสาวเหล่านี้” (วงดนตรีวงนี้มีนักดนตรีรุ่นหนุ่มสาวอยู่ไม่น้อย) ณ จุดนี้เขาจึงจะยอมรับการปรบมือ โดยโค้งน้อยๆ แล้วรีบหันเข้าหาวง จากนั้นก็เริ่มแนะนำนักดนตรีกลุ่มเครื่องเป่าเป็นรายกลุ่มและรายบุคคล

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

ความจริงมีอยู่ว่าเสียงของวงมิวนิคฟิลฮาร์โมนิกที่เราได้ยินเมื่อคืนวันที่ 4 ตุลาคม นั้นเป็นเสียงที่แตกต่างวงเบอร์ลินฟิลฮาร์โมนิก ผมใคร่ที่จะขอยืนยันว่า แม้ว่าคารายานจะล่วงลับไปแล้ว แต่เสียงของวงเบอร์ลินยังเป็นเสียงกลมแน่นและดังก้องกังวาน (จากประสบการณ์ล่าสุดที่ได้ไปเบอร์ลินมาเมื่อปีที่แล้ว) เสียงของวงเบอร์ลินเหมาะเป็นอย่างยิ่งสำหรับการอัดเสียงยุคไฮเทค และท่านคารายานก็ช่วยหารายได้อันมหาศาลจากการอัดเสียงแห่งวงเบอร์ลินคงจะอดรู้สึกไม่ได้ว่า เสียงของวงมิวนิคค่อนข้างจะแปลก เพราะมีลักษณะโปร่งใส แม้เวลาที่เล่นดังในระดับ fortissimo ก็ยังมีลักษณะเป็นเสียง “แตก” แต่มันเป็นความแตกแยกทางดุริยางคศิลป์ที่ชวนฟังเสียนี่กระไร

เชลิบิดาคเคต่อต้านการอัดเสียง (ซึ่งก็ตรงกันข้ามกับคารายานอีกซึ่งจัดเจนมากในเรื่องเทคนิคการอัดเสียง) ทั้งนี้เพราะไม่เชื่อว่าดนตรีอัดกระป๋องจะเทียบเทียมได้กับของจริง ผมคิดว่าวิศวกรด้านการอัดเสียงคงจะต้องปรับตัวไม่น้อยทีเดียวถ้าต้องมาอัดเสียงวงมิวนิค ถึงอย่างไรก็ตาม เสียงของวงในลักษณะนี้ไม่เป็นที่น่าประหลาดอะไร ถ้าเราได้เคยฟังวงดนตรีชั้นนำจากยุโรปตะวันออก เช่นวงที่มาจากเชคโกสโลวาเกียหรือฮังการี จากประสบการณ์ส่วนตัวของผม เสียงของวงเป็นแต่เพียงลักษณะภายนอกเท่านั้นหรือ เป็นไปได้หรือไม่ว่า เสียงของวงเกี่ยวกับพื้นเพวัฒนธรรมและการตีความของวาทยกร

ตรงนี้แหละที่เชลิบิดาคเคแสดงความเป็นตัวของตัวเองออกมา แม้ว่าเขาจะกำกับวงดนตรีเยอรมันอยู่ก็ตาม (ความจริงนักดนตรีในวงที่มาจากนอกเยอรมนีก็มีอยู่ไม่น้อย) เขาไม่ใช่วาทยกรที่เน้นความงามของเสียงแบบคารายาน เขาไม่ใช่วาทยกรที่เน้นโครงสร้างของงานและความเข้มข้นเชิงภูมิปัญญา เช่นออตโต เคลมเพอเรอร์ เขาไม่ใช่วาทยกรที่ผูกพันอยู่กับวิญญาณโรแมนติก เช่น บรูโน วาลเตอร์ เขามีจุดยืนของเขาเอง เขาเป็นคนโรมาเนียที่ใกล้ชิดกับดนตรีพื้นบ้านมาแต่เดิม แต่ได้มาสัมผัสกับกลิ่นอายของวัฒนธรรมเยอรมันจนสามารถเข้าซึ้งถึงนามธรรมแห่งอภิปรัชญาเยอรมันได้ (เขาก้าวไปไกลจนถึงปรัชญาตะวันออกเสียด้วยซ้ำ) ความ

โปร่งใสของวงดนตรีมิวนิคจึงเป็นความประสมกลมกลืนระหว่างความโปร่งใสที่มากับดนตรีพื้นบ้าน ผนวกกับความโปร่งใสที่มาจากความสามารถในการใช้ปัญญามนุษย์วิเคราะห์ประสบการณ์และปรากฏการณ์ต่างๆด้วยวิธีทางปรัชญา ผลที่ออกมาอาจจะถูกใจพวกเราบ้างไม่ถูกใจเราบ้างแล้วแต่กรณี ที่เชลิบิดาคเลือกบรรเลงโมซาร์ทและเบโธเฟนในรายการเดียวกันในครั้งนี้ ก็พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่า ลักษณะโปร่งใสที่ว่านี้ไม่ใช่สิ่งตายตัว หากเปลี่ยนและปรับตัวเองได้ตามลักษณะของคีตนิพนธ์และคีตกวี

หลังจากการบรรเลงเสร็จสิ้นลงแล้ว ผมได้มีโอกาสคุยกับเพื่อนนักฟังดนตรีคลาสสิกหลายคน ส่วนใหญ่จะลงความเห็นพ้องกันว่า ซิมโฟนีของโมซาร์ทไม่ถึงใจ ช้า ยืดยาด ชวนหลับเอาเสียด้วยซ้ำ แต่ซิมโฟนีของเบโธเฟน น่าประทับใจจริงๆ ผมคิดว่าปัญหาที่ว่านี้คงจะมิใช่เป็นเรื่องของข้อบกพร่องในการตีความหรือในการบรรเลง หากแต่เป็นว่า วาทยกรเชลิบิดาคเคต้องการให้เป็นเช่นนั้น จะขอกล่าวถึง ซิมโฟนีหมายเลข 39 ของโมซาร์ท จัดได้ว่าเป็นงานที่แสดงออกถึงวุฒิภาวะทางปัญญาและทางศิลปะของคีตกวีท่านนี้ ความรู้สึกที่ผมได้รับในการบรรเลงของมิวนิคในครั้งนี้ก็คือ วาทยกรพยายามจะตีความงานชิ้นนี้ว่าเป็นแหล่งสั่งสมความคิดทางปรัชญาของโมซาร์ท เขาต้องจะวิเคราะห์งานให้แจ้ง จึงหยิบชิ้นนี้มาส่องดูให้เห็นอย่างโปร่งใส การจะอ่านงานด้านปรัชญานั้นคงจะมีอยู่วิธีเดียว คือ อ่านช้าและอ่านละเอียด เชลิบิดาคเคจงใจบรรเลงด้วยจังหวะที่ช้าตลอด แม้แต่ในกระบวนที่คีตกวีกำกับไว้ว่าเป็น allegro ma non troppo ในเวลาที่จบการบรรเลง ผู้ฟังแทบจะไม่รู้ว่าจบ เหมือนกับว่าเขาอ่านหนังสือปรัชญาอันลุ่มลึกไปจนจบเล่ม แล้วค่อยๆปิดหนังสือลงด้วยความอิ่มในรสแห่งปัญญา กระบวนที่ 1 ก็เป็นการตีความที่ค่อนข้างจะไม่เหมือนใคร จากท่อนนำ adagio ไปสู่ท่อนต่อมา allegro ก็ดูจะเป็นไปในลีลาที่เนิบๆพอกัน เหมือนกับจะบอกเราว่านักปราชญ์ที่ลุ่มลึกไม่ปรับเปลี่ยนสิ่งใดอย่างโผงผาง ในด้านของเสียงนั้นแน่นอนที่เสียงของเครื่องดนตรีกลุ่มต่างๆจะออกมาอย่างเด่นชัด ไม่ใช่เสียงรวมหรือเสียงกลมแบบวากเนอร์ แต่เป็นเสียงโปร่งของดนตรีประเภทเชมเบอร์ แม้ว่าวงมิวนิคจะยังใช้นักดนตรีจำนวนมากกว่าวงเชมเบอร์ทั่วๆไปในการบรรเลงงานของโมซาร์ท ทุกตัวโน้ตแจ่มชัดเหมือนกับจะบอกความกับเราว่าการอ่านจากปรัชญานั้นต้องอ่านทุกตัวให้เข้าใจ กระบวนที่ 2 บรรเลงได้เหมาะเจาะ ดูจะตอกย้ำอารมณ์อันเข้มข้นในขณะที่ปี่แคลริเนตให้เสียงอันนุ่มนวลอ่อนหวานกอปรด้วยรสนิยมอันดี เท่ากับผูกกระแสความคิดทางปรัชญามิให้ล่องลอยเลื่อนไปจากโลกนี้ เรียกว่าเป็นการสร้างความสมดุลระหว่างลักษณะที่เป็นของโลกนี้ (this-worldly) กับลักษณะที่เป็นของโลกหน้า (other-worldly) ซึ่งนักดนตรีที่เป็นนักคิดเช่นวาทยกรผู้นี้เท่านั้นจะกำกับให้อยู่ในกรอบอันพองามได้ กระบวนที่ 3 มีลีลาของการเต้นรำ (minuetto) และก็ตรงนี้แหละที่พื้นเพละตินของวาทยกรชาวโรมาเนียเผยแสดงออกมาให้เห็นอย่างเด่นชัด แต่ชาวบ้านผู้นี้ได้ไปผ่านโรงเรียนของนักคิดชาวเยอรมันมาหลายสำนักแล้ว เสียงที่ออกมาจึงมีลักษณะร่าเริงแต่พองาม ไม่ออกนอกกรอบของรสนิยมอันดี ปี่แคลริเนต 2 ตัวเล่นลูกล้อลูกขัดกันได้อย่างดีเยี่ยม ผมคงต้องรับสารภาพว่า ไม่เคยได้ฟังกระบวนที่ 3 ของซิมโฟนีบทนี้ที่บรรเลงได้อย่างมีชีวิตชีวาและงามงด

เพียงนี้ (ข้อสรุปสั้นๆ ณ ที่นี้ก็คงจะเป็นว่า การที่เยอรมันเปิดประตูรับคีตศิลปินจากยุโรปตะวันออกเข้ามา อาจจะเป็นกำไรสำหรับประเทศเจ้าบ้านก็ได้ ขออย่าปล่อยให้พวกเนโอนาซีเหลิงไปกว่านี้เลย!) กระบวนสุดท้าย เป็นประสบการณ์ที่ค่อนข้างจะแปลกประหลาดสำหรับผม เพราะผมอดรู้สึกไม่ได้ว่า ซิมโฟนีบทนี้เพียงแต่สะดุดหยุดลง แต่ยังไม่จบ ราวกับว่าเชลิบิดาคเคจะบอกเราว่า การอ่านที่ดีคือการนำเอาสารของงานไปคิดต่อ หมายความว่าได้ฟังงานชิ้นนี้ของโมซาร์ท แล้วจงกลับไปคิดต่อที่บ้านว่า โมซาร์ทต้องการจะบอกความอะไรต่อเรา ผมอดคิดไม่ได้ว่า พวกเราหลายคนเดินออกจากหอประชุมใหญ่ของศูนย์วัฒนธรรมในตอนพักครึ่งเวลาด้วยความฉงนสนเท่ห์

สำหรับตัวผมเองแล้วต้องยอมรับว่า มีความรู้สึกเหมือนถูกตีตรงแสกหน้า นี่มันโมซาร์ทฉบับไหนกันนี่ มันเป็นโมซาร์ทที่ห่างไกลจากอุปรากรมาก ทั้งๆที่เราท่านก็ทราบดีกันอยู่ว่าซิมโฟนีของโมซาร์ทมีหลายสิ่งหลายอย่างร่วมกับงานประเภทอุปรากรของเขา ผมเป็นเพียงนักฟังดนตรีสมัครเล่นจึงไม่หาญที่จะกล่าวท้าทายท่านวาทยกรว่าท่านเอาโมซาร์ทมา “ยำใหญ่” หรือ “ยำใหม่” หรือไม่ แต่ทุกตัวโน้ตก็ใสแจ๋วอยู่อย่างนั้น แล้วเราจะไปหาความเอากับท่านได้อย่างไร แต่ผมก็อดแย้งในใจไม่ได้ว่า วอลฟ์กัง อะมาเดอุส โมซาร์ท ไม่ใช่อิมมานูเอ็ล คันท์ (Immanuel Kant, 1724-1804) นักปรัชญาที่ร่วมสมัยกันอยู่ คีตกวีจะบอกความเชิงปรัชญาในลักษณะที่แตกต่างจากนักปรัชญาผู้แสดงออกด้วยภาษา ไม่มีใครที่จะปฏิเสธได้ว่า โมซาร์ทแสดงออกซึ่งความคิดทางปรัชญาผ่านคีตนิพนธ์ของเขา (ซึ่งบางครั้งก็อาจเป็นความคิดที่เร้นลับแบบ mysticism) วาทยกรเชลิบิดาคเคเดินไปไกลกว่าวาทยกรอื่นๆในแง่ที่ว่าแทนที่จะทำหน้าที่แต่เพียงดึงสารทางปรัชญาออกมาจากตัวงาน เขาได้ทำให้โมซาร์ทเป็นนักปรัชญาและทำให้คีตนิพนธ์ของโมซาร์ทกลายเป็นงานทางปรัชญา

พวกเราทุกคนโล่งอกเมื่อได้ฟังวงมิวนิคฟิลฮาร์โมนิก บรรเลง ซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟน คีตนิพนธ์บทนี้เป็นที่รู้จักกันดี วงบางกอกซิมโฟนีก็เคยนำออกบรรเลงมาแล้วเมื่อสองปีที่แล้ว และผมก็ได้วิจารณ์การบรรเลงในครั้งนั้นไปแล้ว การบรรเลงในครั้งนี้เป็นประสบการณ์ที่ผมคงจะจดจำไปอีกนาน ผมคิดว่าเป็นการบรรเลงซิมโฟนีบทนี้ที่ถูกใจผมมากที่สุดเท่าที่เคยได้ยินได้ฟังมา ประเด็นที่ว่าจะตีความคีตนิพนธ์บทนี้ไปในเชิงปรัชญาดีหรือไม่นั้น คงจะไม่เป็นปัญหา เพราะเบโธเฟนเองก็ชี้แนะไว้บ้างแล้ว เช่น ท่านบอกเอาไว้เองว่า โน้ตสี่ตัวอันเป็นจุดเริ่มต้นของงานนี้เปรียบได้กับ “ชะตากรรมมาเคาะประตูเรียก” นอกจากนี้ยังมีหลักฐานเอกสารอีกมากมายที่บ่งบอกถึงความหมกมุ่นกับประเด็นทางปรัชญาของเบโธเฟน กล่าวได้ว่าผู้ตีความคีตนิพนธ์ชิ้นนี้ไม่ต้องออกแรงมากนักในการแสวงหาความหมายทางปรัชญา และก็ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องทำให้เบโธเฟนเป็นนักปรัชญา หรือทำงานของเบโธเฟนให้เป็นงานทางปรัชญา ดังเช่นในกรณีของโมซาร์ท ถ้าจุดเริ่มต้นเป็นอย่างนี้ เชลิบิดาคเคก็คงจะได้พบดุริยางคนิพนธ์ที่ตรงใจเขาแล้ว (โชคดีที่เขาไม่ใจอ่อนแล้วเลือกบรรเลงซิมโฟนีของบรุคเนอร์ให้เราฟังดังที่มีผู้ร้องขอ)

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น เขาได้ศึกษาปรัชญามามากทั้งของตะวันตกและตะวันออก เขาไม่จำเป็นจะต้องไปตื่นเต้นกับแนวคิดแบบกรีกโบราณที่เกี่ยวกับชะตากรรม (fate) เขาจึงเลือกบรรเลง 4 ตัวโน้ตแรกของคีตนิพนธ์ด้วยความมั่นใจโดยปราศจากความขยาดกลัว เสียงที่ออกมาจึงมิใช่เสียงที่แสดงให้เห็นถึงความตื่นตระหนกแต่ประการใด แต่เป็นการบอกความอันหนักแน่น ด้วยจิตอันสงบ ผมได้เห็นวาทยกรมานักต่อนักแล้วที่เริ่มต้นซิมโฟนีบทนี้ด้วยท่าทีราวกับจะบอกว่าพันสี่ตัวโน้ตนี้ไปแล้วโลกจะแตก ถ้าเช่นนั้นก็ไม่ต้องบรรเลงกันต่อไปแล้ว เชลิบิดาคเคใช้สี่ตัวโน้ตที่ว่านั้นเป็นเพียงประตูเปิดไปสู่ประสบการณ์อันกว้างไกลที่ยังรอเราอยู่ข้างหน้า เช่นเดียวกับในกรณีของโมซาร์ทเขาสามารถเดินสายกลางได้อย่างดี เสียงปี่โอโบที่เข้ามาแทรกทำนองแนวหลักในกระบวนที่ 1 เป็นตัวสร้างความสมดุลได้อย่างน่าทึ่ง สิ่งที่ผมทึ่งกับการกำกับวงของเชลิบิดาคเคอีกประการหนึ่งคือ เรื่องของการเปล่งคีตวลี (phrasing) เขากำกับลูกวงของเขาให้เล่นได้อย่างเหมาะเหม็ง ด้วยรสนิยมอันดี ด้วยความละเมียดละไม ไม่มีการทำจนเกินการในรูปของ “over-phrasing” กลุ่มเชลโลเล่นได้ไพเราะจับใจในกระบวนแรกนี้ และก็ดังที่ผมได้ตั้งข้อสังเกตไว้แล้วในตอนต้น นักดนตรีกลุ่มนี้ติดตามการกำกับวงของวาทยกรอย่างใกล้ชิด

การบรรเลงในกระบวนที่ 2 เป็นไปอย่างราบรื่น กลุ่มวิโอล่าแสดงตัวออกมาอย่างชัดเจนว่า พวกเขามีบทบาทสำคัญที่จะแสดง หาได้เป็นนักไวโอลินชั้นสองที่ต้องเบนมาสู่เครื่องดนตรีชั้นสองไม่ สิ่งที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของกลุ่มเครื่องลมไม้ เสียงของเครื่องดนตรีกลุ่มนี้ประสานกันได้แนบสนิท (ผมยังอคติวงเบอร์ลินฟิลฮาร์โมนิกไม่ได้ว่าเสียงฟลุตมักจะแหลมเกินคนอื่นออกมา) วาทยกรกำกับการบรรเลงให้เราได้รู้สึกว่าทางออกยังมี ไม่ต้องไปพะวงว่าจะถูกรัดรึงด้วยสิ่งใด เสียงของวงมีลักษณะของการแผ่ขยาย (expansive) โดยเฉพาะเสียงของเครื่องสายระดับต่ำ แทนที่จะสร้างความหม่นหมอง กลับให้ความอบอุ่นได้อย่างน่าพิศวง กระบวนที่ 3 (scherzo) อาจจะเป็นช่วงเดียวที่บ่งบอกให้เห็นถึงข้อจำกัดของตัววาทยกร ประเด็นอยู่ที่ว่า เชลิบิดาคเคคงจะไม่ชอบดนตรีที่เต็มไปด้วย counterpoint ในกระบวนที่ 3 มีตอนหนึ่งที่น่าฟังมาก อันเป็นตอนที่เครื่องสายเล่นไล่กันจากต่ำไปหาสูง เป็นคีตลีลาที่มีลักษณะ contrapuntal สูงมาก และนักดนตรีก็มักจะสนุกกับการบรรเลงไปด้วย น่าประหลาดที่สุดที่วาทยกรดูจะไม่สนใจกับช่วงนี้เลย ทำราวกับจะให้ผ่านๆไปเสีย (วาทยกรที่มีชื่อเสียงหลายคนไม่ชอบดนตรีในลักษณะนี้ เช่น เซอร์ทอมัส บีแชม ไม่ลังเลที่จะประกาศว่าไม่ชอบบาค) เราคงจะต้องสรุปว่า คีตศิลปินที่ไม่ได้เติบโตมากับบาคก็คงจะมีปัญหากับ counterpoint และวาทยกรชาวโรมาเนียผู้นี้ก็คงจะเป็นเยอรมันเต็มตัวไปไม่ได้

การเชื่อมต่อกระบวนที่ 3 ไปสู่กระบวนที่ 4 เป็นไปอย่างราบรื่นและเร้าใจ แม้แต่ตอนเริ่มกระบวนที่ 4 ซึ่งใช้เครื่องเป่าทองเหลืองเต็มอัตรา เสียงที่เปล่งออกมาก็ยังเป็นเสียงที่อยู่ในกำกับของรสนิยมอันดีงาม (ต่างจากวงโตเกียวซิมโฟนี ที่เราได้ฟังไปก่อนหน้านี้ไม่กี่สัปดาห์)

การบรรเลงของวงมิวนิคในกระบวนที่ 4 นี้จัดว่าเป็นการเล่นดนตรีในความหมายที่ดีที่สุดของคำ นี้คือ วาทยกรเป็นผู้กระตุ้นและดลใจให้นักดนตรีแสดงความสามารถของเขาอย่างสุดฝีมือ ถึง อย่างไรเราก็อดรู้สึกไม่ได้ว่า เขาไม่ได้มา “ทำงาน” แต่เขามาเล่นดนตรี เพราะสีหน้าของพวก เขาบ่งบอกถึงความสุขที่ได้มาเล่นดนตรีร่วมกัน ผมนั่งไม่ไกลจากเวทีนัก จึงสามารถสังเกต อากัปกิริยาของนักดนตรีได้ พวกเขามองวาทยกรด้วยสายตาที่แสดงความชื่นชมยินดี แล้วก็หัน ไปมองกันเองด้วยความปลื้มปิติราวกับจะบอกซึ่งกันและกันว่า เราโชคดีเพียงใดที่ได้มาอยู่ในวง ดนตรีวงนี้ ที่มีคุณปู่ที่น่ารักเคารพผู้เป็นวาทยกร

ซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟนจบลงด้วยความน่าประทับใจ สารทางปรัชญา ออกมาอย่างแจ่มชัดว่า มนุษยชาติยังสามารถเอาชนะแรงต้านจากชะตากรรมได้ แต่เป็นชัยชนะ ของผู้ที่มีความเป็นปราชญ์เพียงพอ ไม่เหลิงไม่ลำพองในชัยชนะของตน เช่นเดียวกับวงดนตรีมิวนิ คฟิลฮาร์โมนิกที่ไม่แผดเสียงประกาศชัยชนะตามแบบของคนขี้โอ่หรือคนที่หลงตัวเอง ผมขอ ยืนยันอีกครั้ง การบรรเลงครั้งนี้เป็น ซิมโฟนีหมายเลข 5 ที่ประทับใจผมมากที่สุดในชีวิตการฟัง ดนตรี (อันยาวนานพอสมควร) ของผม

ถ้าจะถามผมว่า มิวนิคฟิลฮาร์โมนิกออร์เคสตราอยู่ในระดับใดของวงดนตรีชั้นนำของ ตะวันตก ผมก็คงจะต้องตอบด้วยความระมัดระวังเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะถ้าไปเทียบกับวง ดนตรีเยอรมันด้วยกันเองแล้ว ยิ่งต้องระวังตัวกลัวจะเสียมิตร เพราะการแข่งขันกันระหว่าง เบอร์ลินกับมิวนิคนั้นรุนแรงทีเดียว (แต่ก็เป็นการแข่งขันกันทางวัฒนธรรม) เราจะปฏิเสธไม่ได้ ว่าวงมิวนิคก็พลาดได้ อย่างน้อยก็ 2 ครั้ง กลุ่มเครื่องเป่าเพี้ยนไปจากกลุ่มเครื่องสายอย่างชัด แจ้ง หัวหน้าวง (concertmasters) 4 คน ล้วนเป็นไวโอลินมือหนึ่งทั้งนั้น แต่วิธีการเล่นดู จะไม่เข้ากันนัก กลุ่มไวโอลินหนึ่งยังขาดเอกภาพในบางจุด (ซึ่งเป็นข้อบกพร่องที่ไม่มีในกลุ่ม ไวโอลินสอง) ปี่บัสซูนเพี้ยนอยู่บ่อยๆ และเสียงไม่ค่อยจะออก (คงมีสาเหตุมาจากความชื้นใน กรุงเทพฯ)ถ้าเทียบกับวงดนตรีอื่น เช่น วงดนตรีรัสเซีย 2 วงที่มาแสดงที่กรุงเทพฯในรอบสอง ปีที่ผ่านมานี้ เราคงจะต้องยอมรับว่า เครื่องสายสู้วงดนตรีรัสเซียไม่ได้ ถ้าหันไปมองในด้าน เครื่องเป่าบ้าง ลอนดอนซิมโฟนีออร์เคสตราเหนือกว่าแน่ ถ้าจะพิจารณากันในแง่ของความ พรักพร้อมและระเบียบวินัย เบอร์ลินฟิลฮาร์โมนิกออร์เคสตรายังเป็นต่ออยู่ แต่ถ้ามองกันใน ภาพรวมแล้ว วงมิวนิคฟิลฮาร์โมนิกมีคุณสมบัติบางประการที่หาวงดนตรีอื่นเทียบยาก นั่นคือ ความมีชีวิตชีวาของการบรรเลง รสนิยมอันดีงามที่ไม่มีขาดไม่มีเกิน และความสามารถที่จะ ตอบสนองความลุ่มลึกทางปรัชญาในการตีความ คำกล่าวของผู้รู้เกี่ยวกับการดนตรีตะวันตกก็ อาจจะยังใช้ได้อยู่ (โดยเฉพาะกับวงระดับดี) นั้นก็คือ “วงดนตรีที่ดีหรือเลวไม่มีหรอกมีแต่ วาทยกรดีหรือเลว” นานๆครั้งเราจึงจะได้ฟังการบรรเลงที่มีวาทยกรในระดับของเซลิบิดาคเคมา ทำหน้าที่กำกับวง เราคงจะต้องขอบคุณฝ่ายจัดการซึ่งประกอบด้วยองค์การทั้งของรัฐและ เอกชน ทั้งของเยอรมันและไทย ที่ได้ให้โอกาสทองอันนี้แก่ผู้ที่รักดนตรีคลาสสิกในประเทศไทย

ใครที่พลาดโอกาสครั้งนี้ไปคงจะต้องเสียใจไปนาน เพราะคุณปู่เชลิบิดาคเคท่านยังดื้อต่อไปในเรื่องของการไม่ยอมอัดเสียง* ใครที่มีตั๋วและยกตั๋วให้เพื่อนฝูงไปก็นับว่าได้ทำกุศลอันมหาศาลไปแล้ว นานๆครั้งเราจึงจะได้ฟังดนตรีที่ให้ความมั่นใจกับเราได้ว่า ศิลปะสามารถปลุกสัญชาตญาณใฝ่ดีในตัวมนุษย์ได้

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

บทวิเคราะห์

ในกรณีที่คีตกวีสามารถสอดแทรกปรัชญาอยู่ในเนื้อหาของดนตรีได้นั้น ต้องจัดได้ว่าเป็นการใช้ความสามารถชั้นสูงในทางปัญญาความคิดทีเดียว เพราะลำพังแต่ตัวของศิลปะดนตรีเองก็มีความเป็นนามธรรมสูงมากอยู่เองโดยธรรมชาติ เพราะปราศจากรูปร่าง ตัวตน ดังนั้น

* เชลิบิดาคเคเคยยอมโอนอ่อนผ่อนตามคำเรียกร้องของมหาชน และได้อัดเสียงงานคลาสสิกที่สำคัญๆ ไว้หลายชิ้น ซึ่งมีทั้งในรูปของคอมแพ็คท์ดิสก์และวิเดโอ เขาถึงแก่กรรมเมื่อปลายปี ค.ศ. 1996

การสอดแทรกปรัชญาลงไปในเนื้อหาดนตรีนั้นจึงเป็นการเพิ่มความซับซ้อนทางปัญญามากขึ้นไปอีก และผู้บรรเลงดนตรีหรือผู้ตีความทางดนตรีที่สูง ด้วยประสบการณ์สูง ด้วยภูมิปัญญาความคิดจะต้องหาทางคิดวิเคราะห์ตีความดึงเอาสารทางปรัชญาที่คีตกวีแฝงนัยเอาไว้เบื้องหลังตัวบท (ตัวโน้ต) นั้น ออกมาตีแผ่และสื่อกับผู้ฟังให้ได้ กระบวนการอันค่อนข้างซับซ้อนนี้นับเป็นความยากในการอธิบายเป็นวัฒนธรรมลายลักษณ์ที่จะดำรงไว้เป็นหลักฐานที่ใช้ศึกษาได้ในระยะเวลาอันยาวนาน และบทความของ ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ ชิ้นนี้ ถือได้ว่าเป็นตัวอย่างที่ดีในการอธิบายกระบวนการขั้นตอนทางความคิดปรัชญาที่สอดแทรกอยู่ในดนตรี ตลอดจนกระบวนการทางการตีความอันซับซ้อนนั้นให้เกิดความกระจ่างขึ้นมาได้

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

ในส่วนของการวิจารณ์การแสดง อาจารย์เจตนา อธิบายถึงแนวคิดที่มาของบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 39 ของโมซาร์ทก่อนว่า เป็นผลงานในบั้นปลายชีวิตที่แสดงออกถึงวุฒิภาวะทางปัญญา อาจารย์เจตนาชี้ให้เห็นถึงวิธีการตีความทางดนตรีที่มีส่วนสัมพันธ์กับวุฒิภาวะและการมองโลกของวาทยกร ซึ่งทั้งหมดสะท้อนออกมาในกระแสเสียงดนตรีได้อย่างไร เช่น การปรับจังหวะในท่อนแรกจากจังหวะช้าเปลี่ยนเป็นเร็วที่เสมือนนักปราชญ์ที่ไม่ปรับเปลี่ยนสิ่งใดอย่างโผงผาง การบรรเลงในลักษณะครุ่นคิดในท่อนที่ 2 อิทธิพลจากพื้นเพวัฒนธรรมดั้งเดิมของวาทยกรที่เจือปนอยู่ในการตีความในท่อนที่ 3 และการจบลงของบทเพลงประดุจราวกับปล่อยให้ผู้ฟังนำสารของบทเพลงกลับไปครุ่นคิดต่อราวกับงานปรัชญา ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นวิธีการอธิบายถึงความยิ่งใหญ่ของวาทยกรที่มีความสามารถตีความดนตรีในลักษณะที่เป็นการแสดงออกแนวปรัชญาได้อย่างไร

สำหรับการวิจารณ์การบรรเลงซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟน ยังคงอธิบายถึงวิธีการตีความแนวปรัชญาของวาทยกรที่มีส่วนสัมพันธ์กับเนื้อหาปรัชญาในตัวบทเพลงได้อย่างกระจ่างชัด กล่าวคือโน้ต 4 พยางค์แรกที่ไม่แสดงอาการตื่นตระหนกเกินเหตุ หรือในท่อนสุดท้ายที่เป็นการประกาศความมีชัยชนะแบบนักปราชญ์ไม่เหลิงลำพอง ซึ่งทั้งหมดนี้ถือเป็นความสามารถของนักวิจารณ์ที่สามารถเข้าใจกระบวนการทางปรัชญาที่สอดแทรกอยู่ในศิลปะดนตรีได้อย่างทะลุปรุโปร่งและยังสามารถยกตัวอย่างเปรียบเทียบให้เกิดความเข้าใจได้โดยกระจ่าง

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

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

เมื่อบีเอสโอไต่บันไดไปหาครู
หรือทางอันไม่รู้จบของโยฮันเนส บราห์มส์

เจตนา นาควัชระ

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

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

จะขอกลับมาวิจารณ์การบรรเลงซิมโฟนีของบราห์มส์ ในคืนวันที่ 31 มกราคม 2538 พอเริ่มบรรเลงไปได้ไม่เท่าไร เราก็สังเกตได้ทันทีว่าวงดนตรีวงนี้ "เสียงแตก" โดยเฉพาะเครื่องสายนั้นดูจะยังไม่เข้าที่ และโน้ตสูงๆแหบไปหมด จะมีข้อยกเว้นก็เฉพาะกลุ่มเชลโลซึ่งเด่นขึ้นมาอย่างเห็นได้ชัด (ต่างกับการบรรเลงซิมโฟนีของไชคอฟสกี้ในครั้งก่อน) การบรรเลงครั้งนี้เป็นการเล่นอย่างตรงไปตรงมา ขาดการเปล่งคีตวลีที่อ่อนช้อยและชวนฟัง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองดังเกินไป การเล่นโดยทั่วไปไม่ลื่นไหลและราบรื่น มีการ "หลุด" อยู่บ้างเป็นครั้งคราว กล่าวโดยสรุปสำหรับกระบวนแรกก็คือ การบรรเลงขาดความสมดุลระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีต่างๆ พวกเราที่เติบโตมากับแผ่น LP ดีๆ และแผ่น CD ดีๆ ก็คงจะผิดหวังอยู่บ้าง

ในกระบวนที่สองนั้น กลุ่มเฟรนช์ฮอร์นของบีเอสโอไม่ทำให้เราผิดหวัง เสียงของพวกเขาหนักแน่น กังวาน และอ่อนหวาน แต่ความหฤหรรษ์ของเราก็ถูกเรียกคืนไปด้วยเสียงเครื่องลมไม้ที่แข็งและรุนแรงเกินไป กลุ่มเครื่องสายระดับสูงก็มีปัญหาอีก เพราะตอนเล่นดีดสาย (pizzicato) ดูจะมีลีลาที่ตายตัวใกล้เครื่องจักรกลไปสักหน่อย ช่วงที่ไวโอลินเล่นคลอเครื่อง

---

[1] **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** (7-13 พฤศจิกายน 2537)

[2] **บานไม่รู้โรย** (มิถุนายน 2539)

ดนตรีประเภทอื่นก็ดูจะสะดุดจังหวะเป็นครั้งคราว เช่นเดียวกับในกระบวนที่หนึ่ง ดาราของการแสดงก็คือ กลุ่มเชลโล

กระบวนที่สามเป็นกระบวนที่วงดนตรีเล่นได้ดีที่สุด ถึงจะมีข้อบกพร่องทางเทคนิคเล็กๆน้อยๆ โดยเฉพาะในช่วงที่ต้องเล่นเบาๆ แต่ก็จัดได้ว่ามีสไตล์ มีชั้นเชิง จับวิญญาณของบราห์มส์ได้ ฟังกลุ่มฮอร์นเล่นแล้วอดชื่นชมยินดีกับเด็กบ้านเราไม่ได้ เขาเล่นได้ถึงใจจริงๆ

กระบวนที่สี่ซึ่งเป็น variations นั้น จัดได้ว่าเป็นกระบวนที่ยากที่สุด เป็นตัวทดสอบความสามารถของทั้งวาทยกรและทั้งวงดนตรี ผมคิดว่าบีเอสโอมีปัญหา เพราะไม่สามารถที่จะแสดงออกซึ่งความแตกต่างของ variations ต่างๆได้อย่างชัดเจนนัก ปัญหาที่หนักหน่วงที่สุดเป็นเรื่องของจังหวะ (tempi) ฟังดูแล้วขัดเขินอยู่หลายตอน บางส่วนช้าเกินไปจนทำให้เห็นข้อบกพร่องของเครื่องลมบางชนิด บางตอนคล้ายๆกับจะสะดุดขาตัวเองหกล้ม พูดกันตามจริงวงดนตรีเพิ่งจะเล่นได้ถึงใจพระเดชพระคุณก็ตอนใกล้จะจบท่อนสุดท้ายแล้ว เราอาจจะทำบาปไปมากแล้ว (และผมเองก็คงจะต้องสารภาพบาปเอาไว้ ณ ที่นี้ด้วย) ที่ไปตินายทิม ชัชเชลวาทยกรชาวเยอรมันที่เราใจร้ายขับไล่ไสส่งไปแล้วอย่างรุนแรงไปสักหน่อย การบรรเลง*บราห์มส์หมายเลข 4* ในครั้งนี้ไม่อาจกล่าวได้ว่าอยู่ในระดับที่เหนือการตีความ*ซิมโฟนีหมายเลข 2* ของบีเอสโอ ภายใต้การนำของชัชเชล เมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2535 และถ้าผมจำไม่ผิดการบรรเลง*ซิมโฟนีหมายเลข 1* ของบราห์มส์ ที่บีเอสโอแสดงไปแล้วหลายครั้ง โดยวาทยกรคนบ้านเราเองเป็นผู้กำกับวง ก็ไม่เห็นจะอ่อนด้อยอะไร

เราคงจะต้องตั้งคำถามว่า เหตุใดบราห์มส์จึงเป็นปัญหา และก็เป็นปัญหาทั้งสำหรับวงดนตรีระดับโลก และวงดนตรีระดับท้องถิ่น เป็นปัญหาสำหรับวาทยกรระดับอินเตอร์ และวาทยกรระดับถนนรัชดาภิเษก มีรุ่นพี่ผมคนหนึ่งเคยสอนผมเอาไว้ว่า *"ถ้าตราบใดที่คุณไม่รู้จักฟังเพลงร้องของบราห์มส์โดยเฉพาะเพลงที่ง่ายที่สุดและใกล้กับเพลงพื้นเมืองที่สุด ตราบใดที่คุณไม่รู้จักดนตรีประเภทเชมเบอร์อันล้ำลึกของบราห์มส์ คุณจะไม่มีวันจับวิญญาณของบราห์มส์ได้ และถ้าคุณยิ่งฟังแต่เฉพาะดนตรีประเภทซิมโฟนีของบราห์มส์ คุณจะขาดอะไรไปมากทีเดียว"* ผมยังจำได้ว่าเราไปดูอุปรากรของโมซาร์ทด้วยกัน และเขาก็อดที่จะแสดงความชื่นชมยินดีออกมาไม่ได้ ว่าประโยคและวลีของโมซาร์ทนั้นมันเดินหน้าไปได้เท่าที่ใจปรารถนา ซึ่งเบโธเฟนทำไม่ได้เพราะ "เบโธเฟนเป็นเยอรมันมากไป" (ผมจำต้องย้ำว่ารุ่นพี่ผู้นี้เป็นคนเยอรมัน) ผมถามเขาว่าแล้วบราห์มส์เหมือนเบโธเฟนหรือ เขาตอบว่าบราห์มส์ไม่ "แตะเบรก" ในทำนองเดียวกับเบโธเฟน เพราะบราห์มส์ใกล้กับดนตรีพื้นบ้านมาก พวกเรามักจะถูกพร่ำสอนกันมาว่าบราห์มส์เป็นผู้คงแก่เรียน ทำงานอย่างมีแบบแผนรัดกุม รู้จักควบคุมตัวเอง แต่ถ้าคิดอย่างนี้เราก็อาจจะจับวิญญาณของท่านผู้นี้ไม่ได้ เขาคือชาวบ้าน คือเด็กจนๆคนหนึ่งจากเมือง Hamburg ที่ได้รับความเมตตาจากผู้รู้ถ่ายทอดวิทยาการชั้นสูงให้เป็นผู้ที่มีความพากเพียรพยายามเป็นเลิศ รู้จักใช้อัจฉริยภาพของตนไปในทางที่เหมาะที่ควร จนพัฒนาตัวเองมาได้ถึงระดับแนวหน้าในบรรดาคีตกวีของยุโรป ในซิมโฟนีอันสง่าผ่าเผยและน่าเกรงขามนั้น ถ้าเราเสาะ

แสวงหาให้ดีก็จะพบความเรียบง่ายอันล้ำลึกของนักดนตรีซึ่งรักชีวิต รักธรรมชาติ และรักลีลาของพื้นบ้านซึ่งคนจำนวนไม่น้อยอาจจะมองข้ามไป

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

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

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

เน้นปัญญาความคิดมากกว่าอารมณ์ความรู้สึก ผู้ฟังบางท่านอาจจะไม่ชอบ ผู้ฟังบางท่านอาจจะชอบ แต่ผมคิดว่านักไวโอลินที่นั่งอยู่ทั้งในวงและนอกวงได้รับประโยชน์อย่างมหาศาลจากการแสดงในครั้งนี้ ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นการเล่นไวโอลินที่มีแบบแผนทางวิชาการที่ยอดเยี่ยม ผมได้ชมเชยบีเอสโอกับวาทยกรของเขาไปแล้ว ในการวิจารณ์การแสดง Cello Concerto ของดวอชาคในการบรรเลงครั้งที่แล้ว และผมก็ใคร่ที่จะยืนยันอีกครั้งหนึ่งว่า จอห์น จอร์จิอาดิส เป็นวาทยกรที่กำกับวงตามนักแสดงเดี่ยวได้ดีมาก แม้ว่าในครั้งนี้อาจจะยังเข้ากับนักแสดงเดี่ยวไม่ได้ดีเท่าในครั้งที่แล้ว เพราะโดยธรรมชาติแล้ว นักดนตรีไทยไม่เน้นลักษณะ "intellectual"

ในกระบวนที่หนึ่ง ผู้แสดงเดี่ยวเล่นอย่างสบายๆ ไม่รีบเร่ง ค่อนข้างจะเลือกจังหวะที่ช้าเสียด้วยซ้ำ (ตรงกันข้ามกับปรมาจารย์ไฮเฟทซ์ [Heifetzl]) เวลาที่วงบรรเลงรับการแสดงเดี่ยว กรูนแบร์กจะหันมามองกลุ่มไวโอลินด้วยความสนใจและก็คงจะถามตนเองว่า ถ้านักดนตรีกลุ่มนี้มาเรียนกับข้าพเจ้า ข้าพเจ้าจะปรับแก้เขาอย่างไร สำหรับด้านเทคนิคของผู้แสดงเดี่ยวนั้นแทบไม่จำเป็นจะต้องวิจารณ์กัน เรียกได้ว่าสมบูรณ์ โดยเฉพาะที่เป็นการเล่นหลายสายพร้อมกันและเลื่อนคู่แปดขึ้นลง สำหรับกระบวนที่สองนั้น บีเอสโอเล่นตอนที่แผ่วเบาได้ดีมาก นักแสดงเดี่ยวกับวงดนตรีเข้ากันได้ดี ฟังแล้วน่าทึ่งว่า ในบางช่วงบางตอนวงของเราเข้าที่ดีแล้ว แต่ยาสั่งขนานใหญ่ของไชคอฟสกี้ก็มาคายพิษในตอนกระบวนที่สาม เพราะวงดนตรีดังจนกลบเสียงของผู้แสดงเดี่ยวโดยเฉพาะเครื่องลมทองเหลืองดูจะควบคุมตัวเองไม่ได้ ถ้าผู้แสดงเดี่ยวเป็นนักดนตรีประเภทคลาสสิก นักดนตรีของบีเอสโอของเราก็จัดได้ว่าเป็นพวกโรแมนติก สูจิบัตรระบุเอาไว้ว่า ผู้แสดงเดี่ยวใช้ซอ Stradivarius ปี ค.ศ. 1731 แต่ผมเดาเอาว่า ท่านคงไม่กล้าเอาซอตัวนั้นมาสัมผัสกับมลพิษที่เลวร้ายที่สุดในโลกหรอก เพราะซอตัวที่ท่านใช้บรรเลงในคราวนี้นั้นเสียงขาดความลึก เวลาขึ้นเสียงสูงออกจะแหบและไม่กังวาน เวลาเล่นพร้อมกันหลายสายก็มีปัญหาเช่นกัน มีครั้งหรือสองครั้งที่กรูนแบร์กแสดงความไม่พอใจกับผลอันสืบเนื่องมาจากภาวะอากาศที่เลวร้ายของกรุงเทพฯ ถึงกับกระแทกคันชักลงบนสายซออย่างรุนแรง แต่ก็ไม่ส่งผลอะไรนัก กล่าวโดยสรุป การตีความของกรูนแบร์กอาจจะไปคนละทางกับ นักไวโอลิน ซึ่งบรุคเองอุทิศงานชิ้นนี้ให้คือ โยเซฟ โยอาคิม (Joseph Joachim) (เพื่อนสนิทของ บราห์มส์) เทคโนโลยีสมัยใหม่สามารถทำให้เราได้ฟังการบรรเลงไวโอลินของโยอาคิมที่ได้อัดเสียงเอาไว้ในตอนต้นศตวรรษ ซึ่งเป็นการเล่นไวโอลินคนละสไตล์กับกรูนแบร์กอย่างแน่นอน ถึงอย่างไรก็ตาม เราควรจะขอบคุณฝ่ายจัดการของบีเอสโอที่หานักไวโอลินชั้นดีมาให้เราได้ฟังในครั้งนี้

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

ผมจงใจเขียนงานวิจารณ์ชิ้นนี้ราวกับเป็นกลบทถอยหลังเข้าคลอง เพราะต้องการจะสารภาพว่า ผู้แสดงเดี่ยวที่ถูกใจผมที่สุดในรายการคืนวันนั้น คือ หัวหน้ากลุ่มเชลโลคนใหม่ของบีเอสโอชื่อ เอเดรียน แบรดเบอรี (Adrian Bradbury) เพราะเพียงช่วงสั้นๆที่เขาเดี่ยวเชลโลใน *Overture Morning, Noon and Night in Vienna* ของฟรันซ์ ฟอน ซุปเป (Franz von Suppé) เขาก็ได้ผูกใจแฟนชาวไทยไปเป็นจำนวนมากแล้ว เป็นการสมควรที่ฝ่ายจัดการได้เปลี่ยนรายการนำเพลงโหมโรงบทนี้มาแสดงแทนเพลงโหมโรง *Light Cavalry* ของผู้แต่งคนเดียวกัน เพราะหาไม่แล้วเราก็จะไม่มีโอกาสได้รู้จักฝีมือของนักเชลโลหนุ่มผู้นี้ เสียงเชลโลของเขาหวานซึ้งน่าประทับใจ แม้จะไม่ใช่เสียงใหญ่แบบ คาซาลส์ (Casals) หรือรอสโตรโพวิช (Rostropovich) ผมอยากจะเสนอว่าควรจะจัดให้แบรดเบอรีได้แสดงเดี่ยว Cello Concerto ของเอลการ์ (Elgar) อีกครั้ง เราคงจะได้รับประสบการณ์ทางดนตรีที่น่าทึ่งทีเดียว

รายการแสดงของบีเอสโอ ในคืนวันที่ 31 มกราคม 2538 คงจะพิสูจน์ให้เห็นได้แล้วว่า บีเอสโอมีความตั้งใจจริงที่จะพัฒนาตนเองไปสู่กระแสนานาชาติ ที่ผมเขียนติติงมาบ้างก็ด้วยความปรารถนาที่จะเห็นบีเอสโอก้าวไปช้าๆ แต่ก้าวไปได้ไกล และด้วยความมั่นใจ

ที่มา: เจตนา นาควัชระ. “เมื่อบีเอสโอไต่บันไดไปหาครู หรือทางอันไม่รู้จบของโยฮันเนส บราห์มส์”. **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์.** (26 กุมภาพันธ์-4 มีนาคม 2538).

บทวิเคราะห์

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

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

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

นอกจากการตีความแล้ว การหยิบยืมหลักวิชาจากการค้นคว้า ทดลองศึกษามาอธิบายเสริมข้อมูลความรู้ให้กับผู้อ่านก็นับว่ามีความสำคัญไม่น้อย ในที่นี้ก็คือการหยิบยกเอาผลการศึกษาของกลุ่มวาทยกรรุ่นใหม่ที่นำโดยจอห์น เอเลียต การ์ดิเนอร์ ในการย้อนกลับไปหาจารีตเดิมของการบรรเลงดนตรีของบราห์มส์ ซึ่งมีประเด็นใหญ่ที่ชี้ให้เห็นถึงการหลงทางของบรรดาวาทยกรในยุคปัจจุบันที่ถูกอิทธิพลวากเนอร์ครอบงำโดยไม่รู้ตัว และก็ใช้แนวทางนั้นในการตีความดนตรีทุกสกุลรวมไปถึงดนตรีของบราห์มส์ที่เป็นสำนักที่ตรงข้ามกับวากเนอร์ จุดนี้เป็นการให้ความรู้และเปิดประเด็นแนวคิดใหม่ให้กับการตีความและประเมินคุณค่าดนตรีของบ

ราห์มส์ เป็นการตัดทอนนำเอาผลงานทางวิชาการบางส่วนมาเสริมในบทวิจารณ์ให้หนักแน่นและมีเนื้อหามากขึ้น

ประเด็นที่น่าจะชวนให้นำไปคิดต่ออีกประการหนึ่งก็คือ การที่ ศ. ดร. เจตนา ตั้งข้อสังเกตว่า การบรรเลงซิมโฟนีหมายเลข 4 ของบราห์มส์ ในครั้งนี้ (31 มกราคม 2538) วงบี.เอส.โอ. สูญเสีย สมดุลทางเสียงและ "เสียงแตก" นั้น เป็นเพราะผลสืบเนื่องจากการบรรเลงซิมโฟนี หมายเลข 4 ของไชคอฟสกี้ เมื่อ 2 เดือนก่อนหน้านั้น (28 พฤศจิกายน 2537) ภายใต้การอำนวยเพลงของวาทยกรคนเดียวกัน ซึ่งเป็นการคายพิษของซิมโฟนีของไชคอฟสกี้นั้น น่าจะมีความเป็นไปได้ในอีกแง่มุมหรือไม่ว่า พิษที่ทำลายความงามทางเสียงนั้นน่าจะเป็นความไม่พิถีพิถันมากพอของวาทยกรที่ไม่พยายามสร้างคุณลักษณะทางเสียงให้แตกต่างกันตามธรรมชาติของบทเพลงของคีตกวีแต่ละคนที่ต้องการคุณลักษณะทางเสียงที่ไม่เหมือนกัน

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

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

เมนูฮินวิจารณ์นักวิจารณ์ดนตรี

เยฮูดิ เมนูฮิน

นักวิจารณ์ คือผู้ที่ทำงานด้านดนตรีด้วยการใช้ถ้อยคำ ภาระหลักของพวกเขาก็คือ การถ่ายทอดถึงนัยความหมายของการแสดงเกี่ยวกับคุณภาพและระดับคุณค่าความสามารถของศิลปิน เขาไม่ได้ทำงานเพื่อผู้ที่ไม่ได้ชมคอนเสิร์ตเท่านั้น แต่ยังเป็นการทำงานเพื่อผู้ที่ได้ชมคอนเสิร์ตแต่ต้องการมุมมองที่แตกต่าง

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

แน่นอนที่สุดที่ผู้ฟังทุกคนต้องเป็นอิสระ มีอิสระที่จะสร้างข้อวินิจฉัยที่เป็นของตนเอง ซึ่งบรรดานักวิจารณ์ก็ไม่แตกต่างไปจากนั้น มีนักวิจารณ์ชั้นเยี่ยมจำนวนไม่น้อยที่มีความช่ำชองในศาสตร์ทางดนตรี พวกเขาจะมีการเตรียมพร้อมมาก่อน ศึกษาสกอร์เพลงและฟังแผ่นเสียงมาก่อน แต่พวกเขาก็ไม่สามารถที่จะเสาะหา อธิบายเหตุผลอย่างชี้เฉพาะได้ว่าทำไมการแสดงจึงดีหรือไม่ดี พวกเขาก็เพียงแค่พิจารณาจากการแสดงเท่านั้น โดยข้อจำกัดแล้วนักวิจารณ์ที่ดีที่สุดก็ยังไม่สามารถเข้าใจได้อย่างถ่องแท้ถึงเหตุปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการแสดงนั้น นี่อาจจะเป็นความโชคดีอยู่บ้าง เพราะพวกเราก็มิได้ต้องการหรือมีความจำเป็นอันใดที่จะให้ความประสงค์หรือเจตนาส่วนตัว จุดอ่อน จุดแข็ง ของเราเป็นที่ล่วงรู้แก่สาธารณชน

อย่างไรก็ดีนับว่าเป็นเรื่องน่าขันที่ว่าบ่อยครั้งบรรดานักวิจารณ์ก็อาจหาญที่จะวิจารณ์เจาะลึกเข้าไปในรายละเอียดอย่างพิสดาร (นอกจากบางครั้งมันเป็นสิ่งที่ประจักษ์ชัดจริง ๆ อย่างเช่น สายเส้นหนึ่งเกิดเพี้ยนขึ้นมาเนื่องจากสภาพอากาศ หรือเนื่องจากมันยังใหม่อยู่) ประเด็นวิเคราะห์ของพวกเขาจากมุมมองของนักดนตรีนั้นค่อนข้างจะผิดเสียมาก

มันจะเป็นการดีที่สุดที่เราจะต้องรู้จักตัวเอง ฟังตัวเองอย่างตั้งใจที่สุด ประเมินและตัดสินด้วยตนเองตรงไปตรงมา และรู้จักติติงตัวเองอย่าไปกังวลเกี่ยวกับว่านักวิจารณ์จะว่าอย่างไร และเหนือสิ่งอื่นใดอย่ายอมให้พวกเขาเข้ามามีอิทธิพลต่อวิธีการเล่นดนตรี หรือสภาวะจิตใจของคุณ

ท้ายที่สุดผมขอแนะนำว่าอย่าได้ตอบโต้นักวิจารณ์ที่คุณไม่พอใจด้วยการเขียนบทความตอบโต้ แต่อย่างไรก็ดีผมก็ยังจำได้ถึงกรณีพิเศษครั้งหนึ่งที่ผมต้องสารภาพว่ามันยั่วใจจนสุดจะทนจริง ๆ จริงอยู่ที่เราไม่สามารถจะกล่าวได้ว่า "นี่แหละเป็นการเล่นแบบที่บาค[1] ต้องการ" แต่เมื่อมีนักวิจารณ์คนหนึ่งนำพาผมไปให้ต้องพบกับประเด็นพิเศษในเรื่องของการเลื่อนไหลระดับเสียงในบทเพลงไวโอลินคอนแชร์โต้หมายเลข 2 ของ บาร์ท็อค[2] ซึ่งโดยทั่วไปมักจะเริ่มตรงจุดเริ่มของโน้ตตัวแรก มิได้ตรงจุดท้ายของโน้ตตัวแรกแบบปกติทั่วไป ผมก็จำต้องเขียนตอบโต้เขากลับไปว่านี่คือการเล่นแบบที่บาร์ท็อคต้องการ

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้แปล

แปลจาก : Yehudi Menuhin.**Yehudi Menuhin Music Guides: Violin and Viola**. New York : Schirmer Books, pp. 100 - 101.

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

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

บทวิเคราะห์

เยฮูดิ เมนูฮิน (Yehudi Menuhin) ศิลปินไวโอลินผู้ยิ่งใหญ่ของโลกซึ่งล่วงลับไปแล้วเขียนบทความวิจารณ์นี้เป็นส่วนหนึ่งในการถ่ายทอดประสบการณ์และความคิดให้กับนักไวโอลินด้วยกัน โดยภาพรวมของบทวิจารณ์นี้ได้แสดงทัศนะของเมนูฮินเกี่ยวกับการวิจารณ์ดนตรีซึ่งค่อนข้างจะมองงานวิจารณ์ไปในทางลบ แต่ก็มีประโยชน์อย่างมากสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาเกี่ยวกับแนวทางการวิจารณ์ดนตรี เพราะได้สะท้อนถึงมุมมองของศิลปินดนตรีผู้ยิ่งใหญ่ที่สูงด้วยประสบการณ์ทางดนตรีและประสบการณ์ทางการมองโลกอันสามารถเป็นคติเตือนใจในการทำงานวิจารณ์ได้เป็นอย่างดี

เมนูฮิน ได้อธิบายถึงบทบาทและหน้าที่ของนักวิจารณ์ (ตามความเห็นของเขา) ข้อคิดเตือนสติที่เมนูฮินได้อธิบายถึงเงื่อนไขและข้อจำกัดในการทำงานของนักวิจารณ์ให้เห็นว่าอยู่ในภาวะที่เป็นอัตวิสัยและวิจารณ์ภายใต้เงื่อนไขรสนิยมส่วนตัวอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้อีกทั้งเงื่อนไขขณะชมการแสดงเหล่านี้เป็นประโยชน์ในการเตือนมิให้นักวิจารณ์แสดงออกด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่เป็นส่วนตัวเกินไปเพราะนั่นอาจจะเกิดเป็นอคติในการวิจารณ์ที่ส่งผลให้งานวิจารณ์ไม่น่าเชื่อถือ และข้อคิดที่ว่าผู้ฟังทุกคนมีอิสระที่จะสร้างข้อวินิจฉัยที่เป็นของตัวเองก็ช่วยเตือนให้นักวิจารณ์ความระมัดระวังในการทำงานมากขึ้น

แม้ว่าเมนูฮินค่อนข้างจะมองการวิจารณ์อย่างไม่ให้ความสำคัญนักแต่เขาก็ยังมีมุมมองในแง่ดีอยู่บ้าง กล่าวคือการยกย่องนักวิจารณ์ดนตรีชั้นเยี่ยมว่าเป็นอย่างไรและควรมีกระบวนการทำงานอย่างไรซึ่งในที่สุดแล้วนักวิจารณ์ก็วิจารณ์ดนตรีได้จากผลงานที่แสดงออกมาเท่านั้น นั่นก็คือการประเมินคุณค่าจากผลงานการแสดงโดยที่ไม่สามารถล่วงรู้ถึงเหตุปัจจัยเบื้องหลังที่กำหนดคุณภาพการแสดงนั้นได้ ซึ่งในแง่มุมนี้ผู้วิจัยเห็นว่าไม่จริงเสมอไป เพราะบทวิจารณ์เป็นจำนวนมากที่ผู้วิจารณ์อธิบายถึงเบื้องหลังส่วนตัวและเงื่อนไขข้อจำกัดของคุณภาพการแสดงได้อย่างถูกต้อง เช่น การเจ็บป่วยของศิลปิน, เงื่อนไขการจัดการ หรือข้อเท็จจริงอื่นๆ ให้ผู้อ่านได้รับทราบซึ่งหลายครั้งก็คล้ายกับทำหน้าที่เป็นตัวแทนของศิลปินในการแก้ต่างให้กับมหาชนได้เกิดความเข้าใจในข้อจำกัดของการแสดงนั้นซึ่งตัวศิลปินทำไม่ได้แต่นักวิจารณ์สามารถเป็นสื่อเชื่อมความเข้าใจนี้ได้

ในประเด็นที่เมนูฮินเตือนมิให้นักวิจารณ์เจาะลึกลงไปในรายละเอียดเชิงเทคนิคมากเกินไปเพราะประเด็นเหล่านั้น “ค่อนข้างจะผิดเสียมาก” ประเด็นนี้เป็นข้อเตือนใจสำหรับนักวิจารณ์ แต่จากการสัมภาษณ์ผู้รู้หลายท่านที่ทำงานวิจารณ์ต่างก็ให้ความเห็นตรงกันว่านักวิจารณ์เองก็ควรเล่นดนตรีเป็นบ้าง (แม้จะไม่เชี่ยวชาญเท่ามืออาชีพก็ตาม) อีกทั้งนักวิจารณ์ดนตรีที่มีชื่อเสียงนั้นส่วนใหญ่ก็จะเป็นเล่นดนตรีได้ซึ่งความสามารถในการเล่นดนตรีของตัวนักวิจารณ์นี้เป็นประโยชน์อย่างมากต่อการทำงานวิจารณ์ดนตรีในการสร้างความเข้าใจเงื่อนไขข้อจำกัดเชิงเทคนิคของการแสดง ดังนั้น ข้อเตือนใจที่เมนูฮินเตือนมิให้นักวิจารณ์เจาะลึกลงไป

ในในรายละเอียดเชิงเทคนิคนั้นลึกซึ้งพอที่จะช่วยชี้แนะศิลปินด้วยความจริงใจได้หรือไม่ จึงต้องมิได้เป็นการทำไปด้วยการอวด

สำหรับข้อพึงสังวรที่เมนูฮินเตือนไม่ให้ศิลปินดนตรีตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของนักวิจารณ์นั้นเป็นประโยชน์สำหรับนักดนตรีในบางแง่มุมโดยเฉพาะในการที่จะเป็นตัวของตัวเอง (เมนูฮินแนะให้นักดนตรีมีสำนึกแห่งการวิจารณ์ในตัวเองเพื่อที่จะมีภาวะจิตใจอันมั่นคงในขณะแสดง) แต่ก็ควรพิจารณาคุณค่าของงานวิจารณ์เป็นชิ้นๆ เฉพาะครั้งคราวว่างานวิจารณ์นั้นมีประเด็นหรือแง่มุมบางอย่างที่เป็นประโยชน์ในการปรับปรุงตนเองหรือไม่ ศิลปินดนตรีเองก็เป็นบุคคลผู้มีบทบาทสำคัญในสังคม การแสดงดนตรีก็เป็นการสื่อแสดงออกกับผู้ฟังที่เป็นมหาชนและนักวิจารณ์ก็เป็นส่วนหนึ่งในตัวแทนอันสำคัญของมหาชนที่จะสะท้อนถึงปฏิกิริยาที่ผู้ฟังมีต่อศิลปิน ในเมื่อนักดนตรีต้องทำงานเพื่อผู้ฟังแล้วจะปฏิเสธผลลัพธ์หรือปฏิกิริยาสะท้อนกลับที่มาจากผู้ฟังได้อย่างไร ปฏิกิริยาสะท้อนกลับจากตัวอย่างของกลุ่มผู้ฟังว่า เขาคิดอย่างไรกับงานแสดงของศิลปิน ดนตรีจึงเป็นประเด็นที่ศิลปินดนตรีไม่ควรมองข้ามและน่าจะมีประโยชน์กับนักดนตรีบ้าง ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของนักดนตรีเอง

บทวิจารณ์ที่มีคุณภาพพยายามธำรงไว้ซึ่งภววิสัยให้มากที่สุด มีความเป็นธรรม ความรู้ มีประเด็นชี้แนะที่เป็นประโยชน์ และเขียนขึ้นด้วยความปรารถนาดีและจริงใจต่อศิลปินและวงการดนตรีเท่านั้นที่จะสยบอคติของศิลปินตลอดไปจนถึงผู้อ่านที่มีต่อนักวิจารณ์ได้

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

ซิมโฟนี หมายเลข 2 ของบราห์มส์

เอดูอาร์ด ฮันสลิค

บทเพลงใหม่บทนี้เป็นงานเพลงที่ยิ่งใหญ่และประสบความสำเร็จอย่างกว้างขวาง นานๆ ครั้งที่ความชื่นชมดนตรีของมหาชนจะแสดงออกมาอย่างจริงใจและอบอุ่นใจเช่นนี้ บทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 1 ของบราห์มส์ที่ได้แสดงไปแล้วเมื่อปีที่แล้ว เป็นงานเพลงสำหรับคอเพลงที่สนอกสนใจดนตรีอย่างจริงจัง มีความสามารถเจาะลึกสัมผัสรายละเอียดปลีกย่อยต่างๆในบทเพลง สำหรับซิมโฟนีหมายเลข 2 นี้เปรียบได้กับดวงอาทิตย์ที่ให้ความอบอุ่นแก่ทั้งนักฟังเพลงผู้คร่ำหวอดและนักฟังเพลงหน้าใหม่ เป็นบทเพลงสำหรับใครก็ได้ที่ใฝ่ฝันถึงดนตรีที่ดีๆ ไม่ว่าใครคนนั้นจะมีความสามารถในการสัมผัสถึงความลึกซึ้งของเพลงหรือไม่ก็ตาม

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

ริชาร์ด วากเนอร์ และบรรดาสาวกเชื่อว่าเป็นไปไม่ได้ที่นักแต่งเพลงจะแต่งซิมโฟนีขึ้นมาได้ทัดเทียมกับผลงานเพลงของเบโธเฟนหลังจากที่ท่านลาจากโลกนี้ไปแล้ว ทั้งยังไม่ยอมรับถึงการดำรงอยู่ของดนตรีบรรเลงแบบบริสุทธิ์ ที่ความไพเราะงดงามอยู่ที่ตัวดนตรีและปัจจัยภายในตัวดนตรีเอง บทเพลงซิมโฟนีเป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นอีกต่อไป เพราะได้เปลี่ยนที่ทางมาอยู่ที่ดนตรีแบบโอเปร่าของวากเนอร์เสียแล้ว การยอมรับในระดับที่สูงสุดของคนกลุ่มนี้คือ ยอมให้มีการใช้แทนกันได้ระหว่างปรัชญาดนตรีสมัยใหม่กับบทเพลงความยาวท่อนเดียว ที่มีชื่อว่า Symphonic Poems ของลิสซ์ต ซึ่งแต่งขึ้นโดยอิงกับโครงสร้างบทกวีที่แน่นอน ทฤษฎีบ้าๆและเบาปัญญานี้ได้ถูกปั้นแต่งขึ้นมาเพียงเพื่อสนองความต้องการภายในแคบๆของคนในกลุ่ม Wagner-Liszt เท่านั้น และถ้าจะหาอะไรมาหักล้างกับความเชื่อของคนกลุ่มนี้ได้แล้ว

ละก็ คงจะไม่มีบทเพลงใดที่จะเหมาะสมเท่ากับเพลงบรรเลงที่มีความยาวต่อเนื่องกันดังเช่น ซิมโฟนีหมายเลข 2 ของ บราห์มส์บทนี้

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

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

ซิมโฟนี หมายเลข 2 ในบันไดเสียงดี เมเจอร์ เมื่อเทียบกับซิมโฟนี หมายเลข 1 ในบันไดเสียงซี ไมเนอร์ ซิมโฟนี ของบราห์มส์ ซิมโฟนีหมายเลข 2 นี้ ค่อนข้างจะมีลักษณะตรงกันข้ามมากกว่าจะเป็นบทเพลงที่ไปด้วยกันด้วยลักษณะแบบเดียวกัน ความรู้สึกของผู้ฟังเมื่อฟังซิมโฟนีหมายเลข 1 จะคล้ายกับการอ่านหนังสือวิชาการ เต็มไปด้วยความคิดทางปรัชญาที่ลึกซึ้งและแฝงความนัยไว้ ลักษณะดนตรีของบราห์มส์ที่พยายามซ่อนทีเด็ดไว้ปรากฏออกมาอย่างเด่นชัดในซิมโฟนี หมายเลข 1 ผู้ฟังไม่สามารถสัมผัสเข้าถึงโมทีฟทั้งหมดและส่วนย่อยๆของโมทีฟเหล่านั้นได้ เหมือนกับดอกไม้เล็กๆจำนวนมากที่จมลึกอยู่ใต้หิมะเพื่อรอคอยวันที่จะเบ่งบานต่อไป หรือไม่ก็คล้ายกับจุดสีเล็กๆที่แฝงอยู่ท่ามกลางกลุ่มเมฆ เราไม่สามารถนำเอาซิมโฟนีหมายเลข 2 ไปเปรียบเทียบกับความโอ่อ่ายิ่งใหญ่ในท่อนสุดท้ายของซิมโฟนีหมายเลข 1 ได้ แต่ก็มีสิ่งทดแทนกันได้ในซิมโฟนีหมายเลข 2 คือ ความแจ่มชัด เจิดจ้า ในบทเพลงที่ไม่อาจมองข้ามไปได้ ความไพเราะน่าฟังชวนให้ประทับใจในซิมโฟนีหมายเลข 2 อยู่ที่ความคิดทางดนตรีที่แฝงอยู่ในพื้นผิวทางดนตรีในลักษณะทำนองซ้อนทำนอง แม้ว่าแนวทำนองหลัก (ธีม) อาจจะไม่น่าตื่นเต้นเร้าใจ แต่ทำนองหลักในตัวของมันเองนั้นสดใหม่ และมีการดำเนินต่อเนื่องกันไปมากกว่า การแปรเปลี่ยนพัฒนาไปของบทเพลงมีความชัดแจ้งเป็น

ธรรมชาติมากกว่า และสามารถสร้างผลกระทบต่อบทเพลงได้มากกว่าด้วย สิ่งที่ผมพูดไปอาจไม่มากพอที่จะแสดงความยินดีกับบราห์มส์ในความจริงที่ว่า หลังจากที่เขาได้แต่งซิมโฟนีหมายเลข 1 ซึ่งเปี่ยมไปด้วยพลังดนตรีที่ให้ความรู้สึกในแบบมาดมั่นเด็ดเดี่ยวแล้ว เขาควรจะกลับไปสัมผัสความหฤหรรษ์ของโลกในฤดูใบไม้ผลิ ซึ่งปรากฏอยู่ในบทเพลงซิมโฟนี หมายเลข 2 ของเขา

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

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

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

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

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

ดนตรีของวากเนอร์และลิสซ์ตที่ผู้เขียนบทวิจารณ์ไม่เห็นด้วย และท้ายสุดเมื่อเจาะลึกไปถึงแนวคิดการประเมินคุณค่าความงามของศิลปะแล้ว ย่อมนำไปสู่แนวคิดและความเชื่อของผู้เขียนบทวิจารณ์ชิ้นนี้

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

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

บทวิจารณ์บทนี้ยังมีคุณค่าในฐานะเป็นตัวอย่างที่มีพลังของการนำเสนอความคิดทางสุนทรียศาสตร์สำนักรูปนัยนิยม อีกทั้งยังกระตุ้นให้เกิดความคิดโต้แย้งสิ่งบกพร่องที่มีอยู่ในความเชื่อนี้ และพัฒนาขยายไปสู่แนวคิดทางสุนทรียศาสตร์อื่นๆต่อไป อาทิ แนวคิดทฤษฎีทางศิลปะที่พยายามอธิบายว่า ศิลปะคือการแสดงออกซึ่งความรู้สึก (Expression) อันเป็นกระแสดนตรีในยุคโรแมนติก

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

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

คารายาน : การอำนวยเพลงครั้งสุดท้าย

แซมมวล ลิพแมน

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

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

เมื่อหน้าหนาวที่ผ่านมานี้ วงเวียนนา ฟิลฮาร์โมนิก ที่โด่งดัง ซึ่งคารายานทำงานอย่างใกล้ชิดทั้งด้านการแสดงคอนเสิร์ต โอเปร่า และการบันทึกเสียง ตั้งแต่ปลายทศวรรษ 1940 ได้ออกทัวร์แสดงคอนเสิร์ตในสหรัฐอเมริกา แม้ว่าคารายานจะมีประวัติการเจ็บป่วยเรื้อรังมานานและต้องผจญกับปัญหานี้ตลอดชีวิต เขาก็ยังออกแสดงทัวร์คอนเสิร์ตร่วมกับวงเวียนนาฟิลฮาร์โมนิกเมื่อปลายเดือนกุมภาพันธ์ โดยแสดงคอนเสิร์ตที่คาร์เนกี้ ฮอลล์ ในนครนิวยอร์ก 2 ครั้ง โปรแกรมการแสดงครั้งแรกประกอบด้วย ซิมโฟนี หมายเลข 8 (Unfinished) และดนตรีในกลุ่มเพลงวอล์ตซ์และโพลก้าของนักแต่งเพลงตระกูลสเตร๊าส์สองท่าน คือ Josef และ Johann II โปรแกรมการแสดงครั้งที่สอง ได้แก่ ซิมโฟนี หมายเลข 8 ของบรู๊คเนอร์

ผมเข้าชมการแสดงโปรแกรมแรก ก่อนการแสดงจะเริ่มขึ้นก็รู้สึกเหมือนมีอะไรเป็นพิเศษในคอนเสิร์ตนี้ อาทิ ปกติวงออร์เคสตราของอเมริกันมักจะมีนิสัยน่ารำคาญในการที่ชอบเป่าหรือเล่นเครื่องดนตรีเบาๆเพื่อเทียบเสียงเครื่องดนตรีบนเวทีการแสดง ซึ่งกินเวลายาวนานเหลือเกินก่อนที่การแสดงจริงจะเริ่มขึ้น แต่วงเวียนนาฟิลฮาร์โมนิก เช่นเดียวกับที่ผมเคยสังเกตวงเบอร์ลิน ฟิลฮาร์โมนิก เดินตรงออกมาและเริ่มเล่น โดยส่งเสียงน่ารำคาญก่อนการแสดงน้อยมาก แต่บางสิ่งบางอย่างที่สำคัญกว่ากำลังจะเริ่มขึ้น ผมรู้มานานแล้วเกี่ยวกับความอ่อนเปลี้ยเพลียแรงทางร่างกายของคารายาน อันทำให้เขาต้องยกเลิกการแสดงมาแล้วหลายครั้ง ผมยังทราบเกี่ยวกับปัญหาขัดแย้งที่ต่อเนื่องกันมาระหว่างคารายานกับนักดนตรีในวงเบอร์ลินฟิลฮาร์

โมนิก วงออร์เคสตราที่เขาได้รับการแต่งตั้งให้เป็นวาทยกรตลอดชีวิต แต่นักดนตรีในวงได้ทวีความไม่พึงพอใจเขามากยิ่งขึ้นเนื่องจากการดำเนินงานในแบบเผด็จการของคารายานเอง แต่ผมก็ไม่ได้เตรียมตัวเตรียมใจกับการที่จะได้พบกับภาพที่ทำให้ผมถึงกับตะลึง เมื่อชายร่างธรรมดาๆผอมโซคนหนึ่ง เดินกะโผลกกะเผลกปรากฏกายขึ้นมาด้านข้างเวทีการแสดง ร่างกายโอนเอนอยู่ภายใต้อ้อมแขนของผู้ช่วยหนุ่มรูปร่างสูงที่ช่วยพยุงตัววาทยกรผู้ยิ่งใหญ่เดินเนิบๆช้าๆ และร่างพุ่งชนกับแท่นที่ยืนสำหรับวาทยกร เขาพยายามไต่ไปนั่งยังเก้าอี้ที่สร้างขึ้นเป็นพิเศษในแท่นอำนวยเพลง หันหลังให้กับผู้ฟัง และอย่างปราศจากความมองอาจสง่าผ่าเผยคารายานก็เริ่มบรรเลงซิมโฟนี หมายเลข 8 ของชูเบิร์ต

สุ้มเสียงดนตรีที่บรรเลงออกมาคือ การบรรลุจุดสูงสุดทางดนตรีของคารายาน อันเกิดจากความเพียรพยายามตลอดชีวิตของเขา เพื่อให้เสียงดนตรีจากการบรรเลงของวงออร์เคสตราที่ประณีตชัดเจน ขณะที่คารายานกำลังอำนวยเพลงซิมโฟนีของชูเบิร์ตที่คุ้นเคยเป็นอย่างยิ่ง สุ้มเสียงอันวิเศษสุดเหล่านี้ไม่ใช่ค่อยๆเริ่มเกิดขึ้น แต่มันเกิดขึ้นทันทีตั้งแต่เริ่มต้นบรรเลง ประโยคเพลงเสียงเบาคล้ายเสียงกระซิบตอนเริ่มเพลงบรรเลงโดยเชลโลและเบส ผมไม่เคยฟังการบรรเลงที่เล่นได้แผ่วเบาน่าฟังแบบนี้ (เหมือนกับท่อนลากยาวของตัวโน้ตเสียงต่ำอี แฟลต ในตอนเริ่มต้นของอุปรากรเรื่อง *Das Rheingold* ของวากเนอร์) เหมือนกับการเกริ่นนำอะไรบางอย่างที่ไม่เกี่ยวกับดนตรี แต่เป็นเรื่องของสภาพจริงๆทางร่างกาย และด้วยตัวโน้ตเพียง 2-3 ตัวนี้อารมณ์ดนตรีของซิมโฟนีบทนี้ก็ได้ถูกกำหนดขึ้นมา ขาและเท้าของคารายานสงบนิ่งไม่ขยับเขยื้อน แขนของเขาเคลื่อนไหวขึ้นลงอย่างสง่างาม สอดคล้องไปด้วยกันอย่างสมบูรณ์ยิ่งกับเสียงที่บรรเลงออกมาจากวงออร์เคสตรา

เสียงดนตรีที่บรรเลงออกมาปราศจากอารมณ์ความรู้สึก ไม่มีการกระแทกเสียงออกมาทันทีหรือเล่นแบบสบายอารมณ์ สรรพสำเนียงดนตรีเรียกได้ว่ามุ่งความประณีตบรรจงอย่างเต็มที่ เสียงโน้ตทุกตัวชัดเจน แต่ไม่ถึงส่งประกายความจ้าจัดจ้านออกมา แม้ในตอนที่เป็นเสียงประสานเต็มเสียงซึ่งเล่นออกมาดังและมีพลัง ทำให้เกิดความรู้สึกถึงการหลุดพ้นจากความเป็นจริงทางเนื้อหนังมังสา ประดุจว่าวาทยกร นักดนตรี นักแต่งเพลง และบทเพลงหลุดพ้นออกไปจากชีวิตทางโลก ไม่ได้คิดถึง ชูเบิร์ตที่ตายไปแล้ว หรือแม้กระทั่งชูเบิร์ตที่เป็นอมตะ ไม่ได้คิดถึงดนตรีแบบเวียนนีสหรือสไตล์ดนตรีแบบอื่นๆของชูเบิร์ต ฟังแล้วคิดถึงดนตรีบริสุทธิ์ (pure music) เพียงอย่างเดียว

ความหมายของการบรรเลงของวงออร์เคสตราในแบบที่หลุดพ้นจากความรู้สึกทางโลกแน่นอนที่สุดว่าจะต้องเป็นสิ่งที่ยอดเยี่ยมที่สุด สำหรับผมแล้วรู้สึกว่าความหมายในเสียงดนตรีนี้แฝงอยู่ในท่อนสั้นๆที่มีการบรรเลงเหลื่อมกันระหว่างเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมไม้ที่เล่นเดี่ยวและในกลุ่มเครื่องสาย แม้แต่วงออร์เคสตราที่ยิ่งใหญ่เมื่อเล่นเพลงซิมโฟนียาวๆ ก็ต้องทำความเข้าใจถึงเสียงดนตรีที่บรรเลงออกมาด้วย เพื่อที่จะเล่นได้อย่างสบายใจ ความสมบูรณ์แบบจากการบรรเลงซิมโฟนี หมายเลข 8 ของ ชูเบิร์ต โดยคารายาน ไม่ได้อยู่ที่การบรรเลง แต่อยู่ที่ “มโนภาพ” (idea) ของเขามากกว่า สิ่งที่ได้ยินที่สังคีตสถานคาร์เนกี้ ฮอลล์ ในคืนหนาวเหน็บ

วันเสาร์ที่ผ่านมา สำหรับผมแล้วอย่างน้อยมันเป็นมโนทัศน์ทางดนตรีที่อยู่เหนือประสบการณ์ทางโลกวัตถุ เป็นการบรรเลงผลงานเพลงชิ้นยอดเยี่ยมด้วยมโนทัศน์ทางดนตรีของบุคคลที่เข้มงวดและละเอียดประณีต อันเกิดจากการสั่งสมความเชี่ยวชาญและการบรรลุซึ่งวุฒิภาวะ เป็นการบรรเลงที่ไม่เคยได้ยินได้ฟังมาก่อนและบางทีอาจจะไม่ได้ยินอีก

ผลงานเพลงของสองพี่น้องตระกูลสเตร๊าส์ ที่บรรเลงในครึ่งหลังการแสดง ได้เปลี่ยนอารมณ์การฟังเพลงไปอย่างสิ้นเชิง ได้แก่ เพลง *Sphären-Klänge* และ เพลง *Delirien Waltzes* ผลงานเพลงของโยเซฟ สเตร๊าส์ เพลงโหมโรงจาก *Zigeuner Baron* เพลง *Annen-Polka* เพลง *Perpetuum mobile* และเพลง *Kaiser-Walzer* ผลงานเพลงของโยฮันน์ สเตร๊าส์ (ผู้ลูก) คารายานเปลี่ยนบทบาทไปเป็นผู้ให้ความบันเทิงกับผู้ฟัง ผมอยากจะเรียกว่าเป็นการทะนงตัวถือดี ผมเห็นจะต้องยอมรับว่าผมไม่สนุกกับการกลับไปสู่สภาวะปัจจุบันของวาทยกร ในส่วนของดนตรีเรียบๆแบบนี้ ผมสัมผัสได้ถึงความถดถอยของคารายาน ผมคิดย้อนกลับไปในอดีตว่าหลายครั้งที่เดียวที่คารายานในช่วงวัยหนุ่มที่สุขภาพร่างกายแข็งแรง เขาได้ทำให้บทเพลงเหล่านี้ส่งประกายสดใสชัดเจน ซึ่งเพียงแค่นี้ก็ทำให้งานเพลงนี้เป็นศิลปะที่ยิ่งใหญ่ได้ ความละเอียดอ่อนประณีตในบทเพลงของชูเบิร์ต กลับกลายเป็นดนตรีเรียบๆในบทเพลงของสเตร๊าส์ สิ่งใดก็ตามที่ดูเหมือนประเทืองปัญญาในดนตรีของชูเบิร์ต กลับกลายมาเป็นเพียงดนตรีที่ไม่มีชีวิตชีวาในบทเพลงของสเตร๊าส์

เมื่อผู้ฟังกลุ่มเดียวกันที่รู้สึกฉงนสนเท่ห์ในตอนท้ายของบทเพลงของชูเบิร์ตที่บรรเลงไปแล้ว กลับมารู้สึกกระฉับกระเฉงหลังจากฟังเพลงวอล์ตซ์ และโพลก้า คารายานก็ให้รางวัลกับผู้ฟังด้วย การเล่นเพลงแถมอังกอร์ เพลง *Radetzky March* ของโยฮันน์ สเตร๊าส์ (ผู้พ่อ) ตอนนี้ผู้ฟังก็บรรลุถึงช่วงเวลาแห่งความหฤหรรษ์ ตบมือไปพร้อมจังหวะเพลง และคึกคักกันใหญ่เมื่อคารายานหันกลับมาทางผู้ฟังและส่งครึ่งยิ้ม ครึ่งหยอกล้อให้จังหวะไปกับการตบมือรอบสุดท้าย

เราจะเข้าใจการเปลี่ยนแปลงต่างๆที่เกิดขึ้นในคอนเสิร์ตนี้ ได้แก่การลดตัวลงมา (อย่างน้อยในความรู้สึกของผม) จากความประณีตลึกซึ้งไปสู่เรื่องน่าหัวเราะแย่ๆนี้อย่างไรดี ผู้ฟังหลายพันคนในคาร์เนกี้ฮอลล์มีโอกาสดีในการได้สัมผัสถึงช่วงเวลาที่ควรติดตรึงความทรงจำในประวัติศาสตร์ทางดนตรี เป็นการสำแดงออกให้เห็นถึงมโนทัศน์สูงสุดของวาทยกรผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่ง ซึ่งเมื่อเพียงสองสามนาทีมานี้ ผู้ฟังกลุ่มเดียวกันนี้และนักดนตรีที่สามารถยิ่งกลุ่มเดียวกันนี้พร้อมด้วยเพื่อนๆของเขาเข้าร่วมอย่างมีความสุขในสิ่งที่อาจเรียกได้ว่าเป็นเพียงการตบมือไปพร้อมกับจังหวะเพลง ผมก็อยากจะพูดซ้ำอีกทีว่าเราจะเข้าใจปรากฏการณ์เหล่านี้ได้อย่างไร

คำตอบง่ายมาก การแสดงดนตรีก็เหมือนกับการแสดงอื่นๆ ซึ่งมีความหมายถึงการให้ความพึงพอใจกับผู้ชมผู้ฟัง ผู้แสดงทั่วไปหรือบางครั้งโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้แสดงที่ยิ่งใหญ่ที่สุดมีชีวิตอยู่เพื่อที่จะให้ความหรรษากับผู้ชมผู้ฟัง ยิ่งผู้ชมมีความสุขมากเท่าไร ยิ่งทำให้มีผู้ชมมากขึ้น และเป็นเรื่องที่ดีขึ้น ในความหฤหรรษ์นี้คือความพึงพอใจของผู้ฟัง ซึ่งความพึงพอใจนี้จริงๆก็คือ ความพึงพอใจของผู้แสดงด้วย ยังมีโอกาสอีกมากที่นักดนตรีที่ยิ่งใหญ่ทั้งหลายจะได้

นำเสนอสิ่งที่ดีๆ นอกเหนือไปจากความพึงหฤหรรษ์และความพึงพอใจ เพื่อเข้าสู่ธรรมชาติสูงสุดของงานศิลปะหรือแม้กระทั่งชีวิต ซึ่งเป็นสิ่งพิเศษมหัศจรรย์ สิ่งที่เป็นสติปัญญาอันทรงเกียรติภูมิของคารายานสามารถนำเสนอสิ่งนี้ได้ ผ่านทางร่างกายที่เสื่อมถอยลงไปของเขา ความไพเราะงดงามสัมผัสได้ด้วยตนเองในบทเพลงซิมโฟนีของชูเบิร์ตนี้เป็นสิ่งที่มากกว่าการที่เรามีสิทธิจะคาดหวัง เพราะคารายานในช่วงสั้นๆได้แปรเปลี่ยนไปสู่ความเป็นผู้ให้ความบันเทิงเขาภูมิใจในตัวเองตลอดเวลาว่าได้อยู่ดีกินดี ที่ผ่านมามันเป็นเพียงชีวิตเท่านั้น จงทำตัวให้มีความสุขกับปัจจุบัน

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

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

ผู้วิจารณ์เริ่มบทวิจารณ์ด้วยการตั้งประเด็นเรื่องวัยวุฒิและคุณวุฒิของวาทยกรในการทำงานดนตรีได้อย่างน่าสนใจ โดยชี้ให้เห็นถึงการทำงานของวาทยกรว่า กว่าจะได้รับการยกย่องให้เป็นวาทยกรที่ยิ่งใหญ่จริงๆนั้น (โดยเฉพาะวาทยกรในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 หลายคนที่บรรลุจุดสูงสุดของการอำนวยเพลง) ต้องผ่านการสั่งสมประสบการณ์ และมีความสามารถด้านดนตรี จึงจะเป็นที่ยอมรับและได้รับการยกย่องอย่างแท้จริง อาจจะผิดกับวาทยกรในยุคหลังๆ ที่ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการบันทึกเสียงและกลไกด้านการตลาด ทำให้วาทยกร “เกิดง่าย ดังง่าย” แต่คุณค่าการทำงานทางด้านดนตรีของวาทยกรรุ่นใหม่หลายคนยังไม่เป็นที่ยอมรับ เมื่อเทียบกับผลงานของวาทยกรอาวุโสในอดีต

ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นถึงความเป็นผู้สันทัดในงานดนตรีหลายๆด้านของคารายาน ทั้งในด้านดนตรีและด้านที่เกี่ยวข้องกับดนตรี อาทิ การอำนวยเพลงวงออร์เคสตรา อุปรากร การทำงานบริหารในอุตสาหกรรมดนตรี ฯลฯ ก่อนที่จะนำเข้าสู่บทวิจารณ์การแสดงของคารายานที่ออกทัวร์แสดงในสหรัฐอเมริกา และผู้วิจารณ์มีโอกาสได้ชมการแสดงที่ผู้วิจารณ์คาดคิดว่าอาจเป็นการแสดงครั้งสุดท้ายในอเมริกาของคารายาน

ในบริบทอื่นๆที่เกี่ยวพันกับการแสดง อาทิ ระเบียบวินัยของนักดนตรีในการเทียบเสียงระหว่างวงออร์เคสตราทั่วไปในอเมริกากับวงเวียนนา ฟิลฮาร์โมนิก ที่มาจากยุโรป ผู้วิจารณ์ได้สอดแทรกตั้งข้อสังเกตไว้ในบทวิจารณ์นี้ด้วย

ชื่อเสียงและภาพพจน์ของคารายาน ทั้งที่เป็นจริงจากความสามารถทางดนตรีของคารายานและส่วนที่คารายานได้จัดวางสร้างภาพพจน์ของตนเองต่อสาธารณชน ทำให้ภาพความเป็น “เทพ” ในการเป็นผู้นำวง ยืนสั่งการนักดนตรีอยู่หน้าวงออร์เคสตราที่มีนักดนตรีร้อยกว่าชีวิตนั้น ยังคงติดตาฝังใจนักฟังเพลงและผู้รักดนตรีอยู่เสมอ แต่ในบทวิจารณ์นี้ ผู้วิจารณ์ได้เขียนบรรยายนำเสนอภาพของคารายานในฐานะมนุษย์เดินดินธรรมดาคนหนึ่ง ที่ต้องพานพบกับการเกิด แก่ เจ็บ ตาย แสดงให้เห็นว่าผู้เขียนบทวิจารณ์ไม่ได้ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลหรือหลงกับภาพลักษณ์ของคารายาน ซึ่งปกติมักจะครอบงำนักวิจารณ์ทั่วไป

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

บทวิจารณ์บทนี้ก่อให้เกิดประเด็นเกี่ยวกับ Absolute Music ที่น่าสนใจและชวนให้ผู้อ่านขบคิดตามไปด้วย ทั้งในส่วนที่เห็นด้วยและส่วนเห็นแย้งในเรื่องนี้ ความไพเราะงดงาม

ทางดนตรีอยู่ที่ตัวดนตรีเอง ซึ่งคีตกวีสร้างสรรค์ขึ้นมาโดยอาศัยองค์ประกอบของดนตรี อาทิ ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน โทนคัลเลอร์ Texture หรือสิ่งที่เรียกว่า “รูปทรง” ตามทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ว่ารูปทรง (Theory of Form) ไม่ขึ้นกับโลกภายนอกหรือประสบการณ์ภายนอก หรือว่าองค์ประกอบเหล่านี้คือเครื่องมือที่นักแต่งเพลงใช้เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตนเองเข้าไปในบทเพลงตามทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ การแสดงออกซึ่งความรู้สึก (Theory of Expression) อันเกิดจากภายในของผู้สร้างสรรค์เอง ซึ่งเฟื่องฟูช่วงศตวรรษที่ 19

ในส่วนของการวิจารณ์การบรรเลงของวงเวียนนา ฟิลฮาร์โมนิก ผู้วิจารณ์ก็ไม่ได้ยกย่องวงออร์เคสตราจนเกินไป แต่ชี้ให้เห็นว่ายังเล่นผิดพลาดได้ และผู้วิจารณ์สามารถชี้ให้เห็นว่าจุดแข็งอยู่ ณ ที่ใด

ประเด็นสำคัญอีกประการในบทวิจารณ์ที่ผู้เขียนได้สะท้อนออกมาอย่างมีพลังยิ่งคือทัศนะเกี่ยวกับคารายานกับการผู้อำนวยเพลงในช่วงปลายของชีวิตในคอนเสิร์ตนี้ ผู้เขียนเกิดความประทับใจและสัมผัสได้ถึงความยิ่งใหญ่ของคารายานจากการควบคุมวงบรรเลงซิมโฟนีของชูเบิร์ต เป็นทัศนะที่เห็นตรงกันกับลอร์ดเมนูฮิน ซึ่งให้สัมภาษณ์เป็นตอนๆถึงเรื่องราวประสบการณ์ชีวิตที่ได้ทำงานทางดนตรีร่วมกับนักดนตรีและวาทยกรหลายต่อหลายคนว่า ในบั้นปลายชีวิตของคารายานเขากลับมายิ่งใหญ่อีกครั้ง หลังจากที่เขาต้องประสบกับความเจ็บป่วยทางร่างกาย เขากลับไปสู่ความลึกซึ้งในการบรรเลงและตีความเพลง มีความรู้สึกและเชื่อในเรื่องมนุษยนิยมเป็นอย่างมาก ผิดกับในช่วงที่เขาเริ่มรู้สึกว่าแก่ตัวลง คารายานจะมีความรู้สึก “โอ่” อยู่ในใจ ส่งผลให้ละเลยความละเอียดอ่อนในเรื่องดนตรี

ในกรณีบทวิจารณ์ชิ้นนี้ ผู้อ่านไม่จำเป็นต้องเคยฟังการแสดงครั้งนี้ เพื่อตรวจสอบความน่าเชื่อถือในบทวิจารณ์ แต่สามารถตรวจสอบได้จากข้อมูลและสื่ออื่นๆที่มีเนื้อหาสัมพันธ์กับเรื่องราวการวิจารณ์นั้นๆ

ประเด็นที่น่าเป็นจุดให้ติติงบทวิจารณ์บทนี้คือการที่ผู้เขียนกล่าวแสดงความไม่พอใจการบรรเลงผลงานเพลงของตระกูลสเตร๊าส์ที่วงเบอร์ลิน ฟิลฮาร์โมนิก และคารายานนำมาบรรเลงทำให้เกิดความรู้สึกว่าผู้เขียนไม่มีความเข้าใจดนตรีของสเตร๊าส์ ประเมินคุณค่างานดนตรีของคีตกวีกลุ่มนี้ในระดับไม่สูงนัก ผิดกับคีตกวีชื่อดังอย่างบราห์มส์ ที่ถึงแม้จะเป็นคนจริงจังในเรื่องดนตรี แต่ก็ยังเข้าใจสเตร๊าส์ถึงกันบึ้ง

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

ปิแอร์ มองเตอ

เวอรจิล ทอมสัน

สองสัปดาห์ของ ปิแอร์ มองเตอ (Pierre Monteux) กับการเป็นวาทยกรรับเชิญให้กับวงฟิลฮาร์โมนิก ซิมโฟนี ออร์เคสตรา ซึ่งจะจบสิ้นลงในวันนี้ ทำให้เกิดข้อสรุป 2 ประการจากผู้รักดนตรีทั้งหลาย (รวมถึงสื่อมวลชนด้วย) คือ เขาสามารถทำให้วงออร์เคสตราวงนี้บรรเลงเพลงออกมาได้ไพเราะงดงามกว่าวาทยกรท่านอื่นๆที่เคยควบคุมวงออร์เคสตราวงนี้ภายในระยะเวลาหลายปีที่ผ่านมา และการตีความบทเพลงของบราห์มส์ก่อให้เกิดความรู้สึกใหม่ๆที่น่าสนใจมาก

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

Rodzinski และวาทยกรอีกหลายคน สามารถควบคุมวงฟิลฮาร์โมนิกฯให้บรรเลงดนตรีออกมาได้เสียงที่สมดุล โดยเฉพาะบทเพลงที่ไม่คุ้นเคยหูนักฟังเพลง ทางวงสามารถเล่นออกมาได้ค่อนข้างดี บางครั้งวาทยกรอย่าง Arturo Toscanini ก็สามารถควบคุมวงบรรเลงเพลงคลาสสิกที่ผู้ฟังคุ้นเคยหู ให้สำแดงพลังทางดนตรีอันลึกซึ้งออกมาได้ โดยไม่ต้องมีเรื่องความงดงามทางเสียงมาเกี่ยวข้องทั้งหมด และยังมี Pierre Monteux อีกคนหนึ่งที่ทำให้เราสมหวังในสิ่งที่คิดว่าหมดหวังแล้ว เขาทำให้วงฟิลฮาร์โมนิกบรรเลงออกมาได้สรรพสำเนียงดนตรีที่หลากหลายและงดงาม การผสมผสานเสียงดนตรีที่สมดุลและกลมกลืน สมกับเป็นวงออร์เคสตราชั้นหนึ่งอย่างแท้จริง เขาบรรเลงเพลงของบราห์มส์และเบโธเฟน ที่ผู้ฟังคุ้นเคย (ไม่ต้องพูดถึงเพลงของ Debussy) ได้อย่างไพเราะยิ่ง รวมถึงเพลงที่ไม่คุ้นเคยหูคนฟังด้วย นี่คือเสียงดนตรีที่วงออร์เคสตราควรสร้างสรรค์ออกมา สุ้มเสียงในแบบที่วงออร์เคสตรา

ชั้นนำของโลกบรรเลงกัน เป็นเสียงดนตรีที่นักดนตรีหลายคนวาดหวังมานานว่าดนตรีของบราห์มส์ควรจะออกมาเป็นแบบนี้

นับเป็นเรื่องแปลกที่แม้ว่าบทเพลงในแบบซิมโฟนิคของบราห์มส์จะเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายมาก (ถึงกับในบางปีความนิยมในการนำมาบรรเลงสูงกว่าบทเพลงของเบโธเฟนเสียอีก) แต่แทบจะไม่มีใครเลยที่ตีความเพลงของบราห์มส์แล้วทำให้คนฟังพึงพอใจได้สุดๆ เพราะมีปัญหาบางอย่างที่ยังไม่ได้รับการแก้ไข อาทิ ทำอย่างไรการตีความเพลงจึงจะเข้าถึงทำนองเพลงเนิบนาบเปี่ยมพลัง ซึ่งแฝงอยู่ภายใต้การดำเนินไปอย่างช้าๆ ของจังหวะดนตรี และบรรเลงออกมาประดุจว่าสำเนียงดนตรีนี้ครอบคลุมอยู่ในทุกส่วนของบทเพลง แน่นอนว่าดนตรีช่วงที่ให้ความรู้สึกเหมือนตกอยู่ในภวังค์ย่อมต้องการตีความที่เข้าสู่ภายในจิตใจมากกว่าการแสดงความรู้สึกออกสู่ภายนอก และแน่นอนอีกเช่นเดียวกันว่าท่อนที่มีความรู้สึกเคลื่อนไหวมีชีวิตชีวาและความรู้สึกลึกซึ้ง อาทิ ท่อน CODA และ ท่อน FINALE วาทยกรย่อมบรรจงปั้นแต่งประโยคเพลงนั้นๆ ออกมาอย่างตั้งใจยิ่ง แต่เอกภาพของการตีความเพลงใดๆ ไม่ใช่เกิดจากการสร้างความรู้สึกแบบเข้าสู่ภายในจิตใจตนเองหรือการแสดงความรู้สึกออกสู่ภายนอก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อนำมาใช้กับผลงานเพลงของบราห์มส์ คีตกวีที่เปี่ยมประสบการณ์ผู้ยากจะร้อยเรียงความคิดและแสดงออกมาอย่างเป็นระบบได้ ดุจประหนึ่งว่าอารมณ์ความรู้สึกอันลึกซึ้งทางดนตรีของบราห์มส์ซึ่งเป็นเรื่องเฉพาะตัวอย่างมากนั้นหนีไกลห่างไปจากเราเสียแล้ว

ในยุคของผมนั้น มีเพียง Frederick Stock แห่งวงชิคาโก ซิมโฟนี ออร์เคสตราเท่านั้นที่สามารถเข้าถึงบทเพลงซิมโฟนีของบราห์มส์ ด้วยสรรพสำเนียงชวนฝัน ที่ทำนองเพลงเสียงเบาๆล่องลอยอยู่เหนือวง ขณะที่สุ้มเสียงดนตรีดังโครมครามแผดเสียงออกมา ประกอบเข้าด้วยกันเป็นบทเพลงที่ลื่นไหลต่อเนื่องกัน การตีความเพลงของ Stock มีพื้นฐานสำคัญคือพลังขับเคลื่อนด้านจังหวะดนตรีที่คงเส้นคงวา แต่ไม่ถึงกับเปลี่ยนแปลงไม่ได้ เสียงของวงออร์เคสตราที่มี Texture บางและโปร่งใสทั้งหมด Monteux มีความสันทัดจัดเจนน้อยกว่า Stock ในการที่จะรักษาหรือคงไว้ซึ่งเอกภาพทางด้านจังหวะและท่วงทำนองดนตรีที่ไพเราะ แต่ Monteux มีความสันทัดจัดเจนกว่าใครๆในการขจัดสิ่งที่บดบังการเรียบเรียงเครื่องดนตรีของบราห์มส์ที่เราคุ้นเคยออกไป ด้วยการเผยออกมาให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงสุ้มเสียงดนตรีที่โปร่งสดใส ซึ่งรวมถึงเสียงดนตรีที่อยู่ช่วงกลางๆของเครื่องดนตรีกลุ่มต่างๆด้วย เสียงกลุ่มเครื่องสายจากการควบคุมวงของ Monteux ไม่ได้บดบังเสียงกลุ่มเครื่องลมไม้ ทรัมเป็ตและทรอมโบนไม่ได้ทำให้เสียงเครื่องสายด้อยค่าไป ฮอร์นจะเล่นดังมากในช่วงที่กำหนดไว้ให้เล่นดัง แต่ความดังของฮอร์นจะสดใส ไม่ถึงกับทึบ แต่ส่งเสียงแวบขึ้นมาดุจแสงสว่างวาบขึ้นมาชั่วขณะ มากกว่าจะเป็นเสียงหนักแน่นแบบก้อนอิฐที่หนาทึบ

วาทยกรทั้งสองท่านนี้มีชื่อเสียงในการบรรเลงดนตรีคลาสสิกสำนักฝรั่งเศส โดยเฉพาะบทเพลงของ Debussy ซึ่งต้องการลักษณะการเคลื่อนที่ไปของจังหวะในแบบคล้ายคลึงกันและลักษณะเฉพาะที่ดีของสมดุลของเสียง สำหรับดนตรีสำนักนี้การที่จะบรรเลงให้มีแต่ความ

หนักแน่นหรือความสดใสทั้งหมดเพียงอย่างเดียวไม่ได้เป็นสิ่งที่พึงปรารถนา เพราะสุ้มเสียงแบบนี้จะทำลายความโปร่งสดใสของเสียงไป อันเป็นสำเนียงดนตรีที่จะทำให้เกิดบรรยากาศดนตรีแบบนี้ขึ้นมา นอกจากนั้นจังหวะต้องมีชีวิตชีวาแต่คงเส้นคงวา ท่วงทำนองเคลื่อนไหวไปเหมือนคลื่นอันละเอียดอ่อนอย่างเป็นธรรมชาติยิ่ง เมื่ออำนวยเพลงของคีตกวีทั้งสองท่าน บางครั้ง Monteux ปล่อยให้ทำนองเพลงช่วงจังหวะช้าๆ ดำเนินไปอย่างซังกะตาย โดยที่จังหวะจะหยุดการเคลื่อนไหว ละทิ้งการรองรับการลื่นไหลของเสียงดนตรี การเคลื่อนไหวต่างๆหยุดนิ่งลง เสียงดนตรีฟังดูเหมือนขาดความสามารถในการผสานกลมกลืนกัน แต่ช่วงเวลานี้จะดำรงอยู่ไม่นาน เพราะเมื่อจังหวะดนตรีกลับมาตั้งตัวใหม่ได้อีกครั้ง สุ้มเสียงดนตรีทั้งหมดจะเริ่มตื่นตัว หายใจ มีชีวิตชีวาขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง

การไปฟังการแสดงของ Pierre Monteux อำนวยเพลงของบราห์มส์และเดอบูซซีในรายการแสดงเดียวกันล่าสุดนี้ ทำให้เกิดความรู้สึกในใจว่า ดนตรีของคีตกวีทั้งสองท่านคล้ายคลึงกัน หรืออย่างน้อยต้องการการตีความคล้ายๆกัน ความลับเรื่องจังหวะดนตรีในผลงานเพลงของคีตกวีทั้งสองท่านเป็นความลับเดียวกัน และความไม่รุนแรงของจังหวะดนตรีเป็นสิ่งสำคัญเช่นเดียวกับความโปร่ง สดใสของเสียงดนตรี เหล่านี้เป็นความจำเป็นพื้นฐานในควบคุมวงให้บรรเลงออกมาให้ได้เสียงแบบนี้ Montuex ใช้กลเม็ดเด็ดพรายเร้นลับใดในการอำนวยเพลง เป็นสิ่งที่ผมสุดจะคาดเดา แต่เขาได้ทำให้วงฟิลฮาร์โมนิก ซิมโฟนี ออร์เคสตราบรรเลงได้อย่างดีเยี่ยม ทั้งในเรื่องของจังหวะและความสมดุลของเสียงที่ละเอียดอ่อน ผมคิดว่าวาทยกรรับเชิญท่านอื่นๆที่พลาดหรือล้มเหลวในการสร้างเสียงวงออร์เคสตราให้ออกมาสมกับเป็นเสียงของวงออร์เคสตราจริงๆ ก็คงอยากจะรู้เคล็ดลับอันนี้เช่นเดียวกัน

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

Pierre Monteux เป็นวาทยกรชาวฝรั่งเศส (ต่อมาเปลี่ยนสัญชาติเป็นอเมริกัน) มีชีวิตอยู่ช่วงปี 1875-1964 เรียนไวโอลินและการแต่งเพลงจากสถาบันดนตรีกรุงปารีส ชนะเลิศการแข่งขันไวโอลินในปี 1896 เริ่มต้นชีวิตทางดนตรีด้วยการเล่นวิโอลาอยู่ในวงออร์เคสตรา ต่อมาเป็นวาทยกรให้กับคณะบัลเลต์ Ballet Russe ของ Diaghilev และได้นำผลงานดนตรีประกอบการแสดงบัลเลต์ของ สตราวินสกี้ออกแสดงครั้งแรกหลายเพลง อาทิ Petrushka, The Rite of Spring, Song of the Nightingale

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

สำหรับ Virgil Thomson ผู้เขียนบทวิจารณ์บทนี้ เป็นนักวิจารณ์ที่เป็นนักแต่งเพลงด้วย บทวิจารณ์บทนี้มีจุดเด่นประการหนึ่งที่เห็นได้เด่นชัดเมื่ออ่านจบแล้วคือ แม้ผู้เขียนจะมีความรู้เรื่องดนตรีเป็นอย่างดี แต่ในบทวิจารณ์บทนี้แทบไม่มีการใช้ศัพท์แสงทางดนตรีเลย ผู้เขียนสามารถอธิบายเรื่องราวทางดนตรีได้ด้วยการใช้ภาษาพื้นๆธรรมดาๆ ขณะเดียวกันสามารถสื่อให้ผู้อ่านเข้าใจหรืออย่างน้อยเห็นความแตกต่างทางนามธรรมด้านดนตรีได้ ทั้งในส่วนของผู้อ่านที่ไม่มีพื้นฐานทางดนตรีมาก่อน หรือแม้แต่ผู้มีความรู้ดนตรีมาบ้างแล้ว

ความสามารถในการบรรเลงดนตรีในแบบที่บรรเลงด้วยวงซิมโฟนี ออร์เคสตรา หรือซิมโฟนิค มิวสิคในประเทศสหรัฐอเมริกานั้นสูงและก้าวหน้ามาก เพราะนักดนตรีมีพื้นฐานเล่นดนตรีมาตลอดในการศึกษาตั้งแต่ระดับประถม และในระดับที่สูงขึ้นไปก็มีครูดนตรีเก่งๆที่อพยพมาจากยุโรป โดยเฉพาะช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้การบรรเลงดนตรีประเภทซิมโฟนิคมิวสิคกว้างขวางมากกว่าการแสดงอุปรากร เพราะในดินแดนใหม่อย่างสหรัฐอเมริกานั้นยังขาดประเพณีเรื่องการแสดงอุปรากร เมื่อเทียบกับประเทศทางแถบยุโรป

บทวิจารณ์นี้ก่อให้เกิดพลังความรู้ในเรื่องความแตกต่างของการบรรเลง อันเนื่องมาจากการควบคุมวงออร์เคสตราโดยวาทยกรแต่ละคนที่ตีความเพลงไม่เหมือนกัน หรือมีความสามารถต่างกันในการชักนำให้นักดนตรีบรรเลงออกมาตามที่วาทยกรต้องการ อาทิ ความงดงามและความหลากหลายของเสียงที่บรรเลงออกมา ความสมดุลและการผสมผสานกันของเสียงดนตรีที่ไพเราะ

ผู้เขียนเจาะลึกไปถึงความโดดเด่นของ Monteux ในการบรรเลงเพลงของบราห์มส์ โดยเปรียบเทียบกับจุดเด่นของ Stock วาทยกรอีกท่านหนึ่ง บทวิจารณ์ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของลักษณะจังหวะช้าๆในเพลงของบราห์มส์ ที่ต้องการความรู้ ความเข้าใจและการ

ปรับความสมดุลของเสียงให้ดนตรีมีพลังออกมาอย่างที่ควรจะเป็น รวมถึงสีสันและการดำเนินเสียงดนตรีของเครื่องดนตรีกลุ่มต่างๆ

จากนั้นผู้วิจารณ์ได้นำดนตรีของบราห์มส์ ซึ่งเป็นดนตรีในสำนักเยอรมัน ไปเปรียบเทียบกับดนตรีของเดอบูซซีในสำนักฝรั่งเศส ชี้ให้เห็นจุดร่วมทางดนตรีที่คล้ายคลึงกันบางประการ อาทิ การไม่เน้นเรื่องความหนักแน่น หรือความโปร่งใสของเสียงอย่างสุดขั้วเพียงอย่างเดียว แต่เน้นในเรื่องความมีชีวิตชีวาของการเคลื่อนไหวของลักษณะจังหวะดนตรี ที่ควบคุมความลื่นไหลของแนวทำนองเพลง

ผู้เขียนบทวิจารณ์มีความสามารถในการใช้ภาษาอธิบายความรู้สึกของผู้เขียนที่เป็นนามธรรมออกมาเป็นภาษาเขียนเปรียบเทียบให้ผู้อ่านเกิดมโนทัศน์ภายในเกี่ยวกับเสียงดนตรีได้เด่นชัด ใช้คำได้อย่างมีพลัง สื่อความหมายได้ระดับหนึ่ง ทำให้ผู้อ่านตระหนักถึงความสามารถของ Monteux เข้าใจดนตรีของบราห์มส์ ในอีกแง่มุมหนึ่งได้อย่างง่ายๆ มีพลังกระตุ้นให้ผู้อ่านอยากฟังเสียงดนตรีจริงๆ ตามที่ผู้เขียนใช้ตัวหนังสือบรรยายความรู้สึกเปรียบเทียบเสียงแบบต่างๆออกมา

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

บทสนทนากับเมนูฮิน

เดวิด ดูบาล

ดูบอล : เมื่อคุณเติบโตขึ้น ใครคือนักไวโอลินที่คุณชื่นชอบ

เมนูฮิน : ผมเติบโตและได้รับการปลูกฝังเสียงไวโอลินจากการเล่นของ Heifetz[1], Elman[2], Toscha Seidel[3] และ Zimbalist[4] ซึ่งทุกคนเป็นลูกศิษย์ของ Auer[5] เมื่อตอนผมเป็นเด็กๆอยู่ในนครซานฟรานซิสโก พวกเขาคือนักไวโอลินที่ผมชื่นชอบ รวมถึงผลงานแผ่นเสียงที่ได้บันทึกเสียงไว้ด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของไฮเฟ็ตซ์ ผมฟังการบรรเลงของเขาอย่างตั้งอกตั้งใจมาก

ดูบอล : ครับ ผลงานการบรรเลงเหล่านั้นล้วนทำให้นักไวโอลินทุกคนเกรงกลัว การบรรลุถึงความสมบูรณ์ครบถ้วนด้านเทคนิคการเล่นไวโอลินของไฮเฟ็ตซ์เป็นสิ่งที่น่าเกรงขาม

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

ดูบอล : คุณคิดว่าไฮเฟ็ตซ์รู้หรือไม่ว่าเขากำลังทำอะไรอยู่ ในการที่เล่นไวโอลินด้วยเทคนิคครบถ้วนแบบนั้น

เมนูฮิน : ผมคิดว่าไฮเฟ็ตซ์รู้ครับ ผมคิดว่า Leopold Auer ครูผู้ยิ่งใหญ่ของเขาได้อบรมสอนสั่งเขาได้อย่างวิเศษยิ่ง และก็ไม่ทำให้เขาผิดหวัง สิ่งที่ผมชื่นชมไฮเฟ็ตซ์ คือ ความสามารถในการควบคุมการเล่นไวโอลินได้อย่างสมบูรณ์ และความสามารถในการทำให้การบรรเลงแต่ละครั้งออกมาเหมือนกัน ผมไม่ได้ถูกสร้างมาแบบนั้น สำหรับผมแล้วการบรรเลงแต่ละครั้งเป็นเหตุการณ์ การแสดงที่ผมต้องการมีส่วนร่วมและมีประสบการณ์กับบางสิ่งบางอย่างที่พิเศษ

---

[1] Jascha Heifetz (1901-1987) นักไวโอลินชาวรัสเซีย

[2] Mischa Elman (1891-1967) นักไวโอลินชาวรัสเซีย

[3] Toscha Seidel (1899-1962) นักไวโอลินชาวรัสเซีย

[4] Efrem Zimbalist (1889-1985) นักไวโอลินชาวรัสเซีย

[5] Leopold Auer (1845-1930) นักไวโอลินและครูดนตรีชาวฮังการี

เฉพาะ ผมไม่สามารถเป็นอื่นไปได้นอกจากเป็นตัวของผมเอง แต่ผมนับถือความเชี่ยวชาญด้านการเล่นไวโอลินที่กำหนดทุกสิ่งทุกอย่างไว้ล่วงหน้าแม้กระทั่งจนถึงเรื่องเล็กๆน้อยๆ

ดูบอล : อย่างไรก็ตาม เวลาที่ไฮเฟ็ตซ์เล่นไวโอลินด้วยสีหน้าที่ไร้หัวจิตหัวใจ กลับแฝงอารมณ์อันลึกซึ้งไว้ภายในเสียงเพลงที่เล่นออกมา

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

ดูบอล : เรามาคุยกันสักเล็กน้อยเกี่ยวกับนักไวโอลินที่ยากที่จะจับให้มั่นยิ่งกว่าไฮเฟ็ตซ์ และเป็นนักไวโอลินที่คุณชื่นชอบการเล่นไวโอลินของเขาเป็นอย่างมาก – ฟริตซ์ ไครสเลอร์[6]

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

---

[6] Fritz Kreisler (1875-1962) นักไวโอลินและนักแต่งเพลงชาวออสเตรีย

ดูบอล : เมื่อใครเล่นไวโอลินได้อย่างงดงามสง่ายิ่ง สิ่งนั้นย่อมสามารถทำให้คนฟังร้องไห้ได้ทันที
และคุณไม่มีทางรู้ว่าเลยว่าจะเกิดขึ้นได้เมื่อไร

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

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

เดวิด ดูบอล(David Dubal) ผู้เรียบเรียบบทสนทนาระหว่างเขาและ Lord Yehudi Menuhin ในหนังสือเล่มที่เลือกสรรบางตอนมาเป็นสรรนิพนธ์นี้ เป็นนักเปียโนชาวอเมริกัน สอนวิชา "วรรณกรรมเปียโน" (piano literature) ที่สถาบันดนตรีจูลิอาร์ดนครนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา เขามีผลงานหนังสือด้านดนตรีออกมาแล้วหลายเล่ม อาทิ **Reflections from the Keyboard, The Art of the Piano** และ **Conversations with Menuhin**

หนังสือ **Conversations with Menuhin** เป็นหนังสือรวบรวมบทสนทนากว่า 5 ชั่วโมงระหว่างดูบอลกับเมนูฮิน ซึ่งสามารถสะท้อนทัศนะของเมนูฮินในหลายๆ ด้านออกมาได้อย่างเด่นชัด หนังสือเล่มนี้แบ่งออกเป็น 3 ตอน คือ On Music and Musicians, On Music and Life และ On the Human Condition สรรนิพนธ์บทนี้คัดสรรมาจากช่วงหนึ่งของการสนทนาในตอนที่ว่า ดนตรีและนักดนตรี ซึ่งผู้วิจัยเลือกสรรมาในส่วนที่กล่าวถึงนักไวโอลินสองคน คือ Jascha Heifetz และ Fritz Kreisler

นอกเหนือจากความเป็นนักไวโอลินที่มีความสามารถยิ่งแล้ว ลอร์ด เยฮูดิ เมนูฮิน ยังเป็นนักมนุษยนิยม ผู้มีความสนใจและรอบรู้ศาสตร์หลายด้าน เขามองโลกและมนุษย์ด้วยทัศนะกว้างไกล พ้นกรอบแห่งความเป็นประเทศ เชื้อชาติ และศาสนา บทสนทนาในหลายเรื่องสะท้อนความเป็นปราชญ์ของเมนูฮิน อาทิ ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับประสบการณ์มนุษย์ในด้านอื่นๆ ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับโลกที่แต่ละคนดำรงอยู่ โดยที่เมนูฮินไม่ได้พูดถึงเรื่องของดนตรีเพียงอย่างเดียว

ในสรรนิพนธ์ที่นำมาวิเคราะห์นี้ เมนูฮินเปรียบเทียบความสามารถทางดนตรีของนักไวโอลินไปไกลเหนือเรื่องเทคนิคทางกายภาพ แต่พูดถึงประสบการณ์ต่างๆในชีวิตที่ประกอบขึ้นมาเป็นพลังสร้างสรรค์ทางดนตรีให้กับนักไวโอลินนามอุโฆษอย่างไครสเลอร์ การอยู่ในสภาพแวดล้อมจริงเป็นสิ่งที่เกื้อหนุนและมีผลต่อการเล่นดนตรีของไครสเลอร์ ทำให้การบรรเลงไวโอลินของเขาออกถูกสไตล์ มีรสนิยมที่ดี ขณะเดียวกันเมนูฮินก็แสดงทัศนะในเชิงวิจารณ์ต่อการบรรเลงไวโอลินของไฮเฟ็ตซ์ การเปรียบเทียบสไตล์เพลง เทคนิคการเล่น รวมถึงบุคลิกเฉพาะตัวของไฮเฟ็ตซ์ ที่เป็นเอกลักษณ์ประจำตัวในการแสดงของเขา

หลายคนอาจตั้งคำถามในใจว่า ถ้านักดนตรีจะต้องวิจารณ์นักดนตรีด้วยกันเองแล้ว เขาจะวิจารณ์กันอย่างไร หลายคนคิดว่าควรจะต้องพูดกันถึงรายละเอียดเทคนิคการบรรเลง อาทิ การใช้นิ้ว การใช้คันชัก การเลือกใช้โพซิชั่นในการเล่น การตีความเพลง ฯลฯ แต่บทวิจารณ์ (ที่ไม่ได้เป็นบทวิจารณ์ดนตรีลักษณะเป็นทางการทั่วไป) อันเกิดจากการสนทนากันนี้ เมนูฮินใช้การวิจารณ์ในลักษณะการเปรียบเทียบที่เลยพ้น หลุดออกไปจากวังวนของการเจาะลึกถึง

เทคนิคการเล่นไวโอลิน เขาพูดถึงสิ่งที่อยู่เหนือขึ้นไปกว่าการใช้เหตุผลทางรูปธรรม ไปสู่ประสบการณ์ทางดนตรีอันเป็นประสบการณ์มนุษย์ที่ยังอยู่ในกรอบที่ชี้แจงและให้เหตุผลได้

เมนูฮินชี้ให้เห็นถึงอิทธิพล ความสำคัญ และคุณูปการของครูไวโอลินที่ยิ่งใหญ่อย่าง Leopold Auer ที่มีต่อลูกศิษย์ไวโอลินที่โด่งดังหลายต่อหลายคน เมนูฮินยังวิจารณ์ตัวเองว่าเขาไม่สามารถที่บรรเลงไวโอลินตามแบบฉบับของไฮเฟ็ตซ์ได้ เพราะเขาต้องการให้การแสดงแต่ละครั้งแตกต่างกันออกไป ไม่ใช่การบรรเลงที่ออกมาในลักษณะและสีสันแบบเดียวกันแทบทุกครั้ง การพูดถึงไฮเฟ็ตซ์ในด้านที่ชอบควบคุมทุกสิ่งทุกอย่าง เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงแนวทางในการคุมเทคนิคการเล่นไวโอลินอย่างสมบูรณ์ครบถ้วนของไฮเฟ็ตซ์ได้ชัดเจน

เมนูฮินวิจารณ์และชี้ให้เห็นถึงการเปิดรับความคิดและความรอบรู้ในสิ่งรอบตัวต่างๆ อันจะส่งผลมาถึงการเล่นไวโอลิน การถ่ายทอดประสบการณ์ชีวิตสู่เสียงเพลงของไครสเลอร์ทำได้อย่างมีรสนิยม ยากแก่การเลียนแบบและทำความเข้าใจด้วยเทคนิคการเล่นและด้วยเหตุผลสามัญทั่วไป ความงามสง่าและความละเมียดละไมในตัวบทเพลงและในการเล่นของไครสเลอร์เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเฉพาะตัวผู้สร้างสรรค์ที่ใกล้ชิดและสะท้อนประสบการณ์ชีวิตในส่วนที่ตนเองมีส่วนร่วมออกมาในบทเพลงที่แต่งและบรรเลงด้วยตนเอง ดังที่ไครสเลอร์ได้กระทำและประสบความสำเร็จทางดนตรีมาแล้ว

การทำความเข้าใจกับไฮเฟ็ตซ์ในเรื่องของการเล่นไวโอลิน ตามทัศนะของดูบอลและเมนูฮิน ดูจะเป็นสิ่งที่ทำความเข้าใจได้ง่ายกว่าการเข้าใจลึกลงไปถึงปัจจัยอื่น นอกเหนือจากเทคนิคการเล่นที่ทำให้ไครสเลอร์เป็นนักไวโอลินที่ยิ่งใหญ่ โดยดูบอลใช้คำภาษาอังกฤษว่า “elusive” ที่ผู้แปลๆว่า “ยากที่จะจับให้มั่นหรือลื่นไหล” ซึ่งสามารถสะท้อนทัศนะความเห็นหรืออาจถือเป็นการวิจารณ์ไครสเลอร์ส่วนหนึ่งได้ตรงใจยิ่ง ด้วยการใช้คำคุณศัพท์เพียงคำเดียว

จากบทสนทนาของนักดนตรีทั้งสองท่าน แสดงว่าความสามารถในการเล่นดนตรีกับความสามารถในเชิงวิจารณ์มิได้เป็นปฏิปักษ์ต่อกัน หากแต่เอื้อต่อกัน

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

กำไรไร้ขีดจำกัดทำลายการสร้างสรรค์

นิธิ เอียวศรีวงศ์

ข่าวในหน้าหนังสือพิมพ์บอกว่า ยังไม่ทันที่หนังแฮร์รี่ พอตเตอร์จะเข้าฉายในเอเชียเลย ใครๆก็อาจหาซื้อซีดีเถื่อนเรื่องนี้ในปักกิ่งได้แล้ว ราคาเพียงประมาณ 55 บาทเท่านั้น

โชคดีหรือโชคร้ายสำหรับคนจีนกันแน่ ?

อย่างน้อยในระยะสั้น คนจีนก็น่าจะโชคดีที่สามารถดูหนังยอดฮิตซึ่งกะจะทำเงินกันเป็นหลายพันล้านบาทเรื่องนี้ได้ในราคาย่อมเยา กำไรจากการโจรกรรมนั้นทำได้ง่ายๆ เพราะผู้กระทำไม่ได้ลงทุนอะไรมากนัก แต่ดูเหมือนคนอื่นที่ไม่ใช่โจร เพียงแต่รับซื้อของโจรก็ได้กำไรไปด้วย

แต่นักเศรษฐศาสตร์กลุ่มหนึ่งบอกว่า ในระยะยาวคนจีนจะโชคร้าย ไม่แต่เฉพาะคนจีนเท่านั้น หากรวมคนทั้งโลกด้วย จะโชคร้ายไปตามคนจีน เพราะเมื่อตลาดใหญ่ขนาดจีนได้สินค้าไปโดยการขโมย นานวันเข้าก็จะไม่มีใครกล้าลงทุนผลิตของดีๆออกมาขาย เพราะผลิตมาก็ไม่ได้กำไร หรือได้น้อยเกินไปจนไม่คุ้มเหนื่อยเนื่องจากถูกขโมยไปหมด ฉะนั้นทุกคนจึงอดดูหรืออดได้ของดีไปพร้อมหน้ากัน

อย่างไรเสียก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าการขโมย ไม่ว่าขโมยสินค้าที่เป็นวัตถุหรือขโมยสินค้าที่เป็นอากาศธาตุ เช่น ลิขสิทธิ์ ย่อมไม่ใช่การกระทำที่น่าสนับสนุน

แต่จริงหรือที่ว่า การขโมยลิขสิทธิ์จะทำให้การสร้างสรรค์ยุติลงหรือเสื่อมโทรมลง ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์ทางศิลปะ, การสร้างสรรค์ทางเทคโนโลยี หรือการสร้างสรรค์ทางความคิดอ่าน

ผมออกจะสงสัยว่า ถึงจะจริงก็จริงอยู่บ้าง แต่ไม่ทั้งหมด เพราะรางวัลของการสร้างสรรค์สำหรับมนุษย์นั้นมีความหลากหลายกว่ากำไรเป็นตัวเงินเพียงอย่างเดียวแน่ ผมขอยกเอากรณีศิลปะขึ้นก่อน เพราะเห็นได้ชัดดี

ในยุคเสรีนิยมทางเศรษฐกิจเช่นปัจจุบัน ปฏิกิริยาของมนุษย์ในฐานะชีวภาพอันซับซ้อนถูกลดลงให้เหลือเพียงการตอบสนองต่อปัจจัยทางเศรษฐกิจ คือกำไร-ขาดทุน และด้วยเหตุดังนั้น เราจึงมักมองการสร้างสรรค์ว่าถูกขับและดำรงอยู่ได้ด้วยกำไรทางเศรษฐกิจเท่านั้น

ผมสงสัยอย่างยิ่งว่า ข้อนี้จริงแก่ศิลปินและกวีแน่หรือ ?

ใครก็ตามที่ถูกเรียกว่าศรีปราชญ์ และเป็นผู้แต่งกำสรวลสมุทร ไม่น่าจะได้กำไรทางเศรษฐกิจที่อุตส่าห์แต่งกวีนิพนธ์เรื่องนี้ขึ้นมา ผู้แต่งน่าจะเป็นพระเจ้าแผ่นดินอยุธยาองค์หนึ่ง แต่แต่งแล้วก็ไม่ได้ลงชื่อเอาไว้ เพราะสมัยนั้นเขาไม่นิยมลงชื่องานสร้างสรรค์กัน แถมยังคงไม่รู้แพร่หลายว่าใครแต่ง จึงเลื่อนมาเป็น “ศรีปราชญ์” ในสมัยหลัง แทนที่จะเรียกมาเสียแต่ต้นว่าเป็นพระราชนิพนธ์ เพื่อไม่ให้สับสน

และใครที่เคยอ่านกำสรวลมหาสมุทรคงเห็นพ้องกับผมว่า ถ้าคนแต่งหมายมุ่งจะเอาค่าเรื่อง หรือเอาความเด่นความดังเป็นที่ตั้งในการแต่ง คงแต่งให้ดีขนาดนั้นไม่ได้ และหมอนี่ไม่ว่าจะเป็นใครก็ตาม ลงแต่งกวีนิพนธ์ได้ขนาดนี้ คงทำอย่างอื่นให้ดีเท่านี้ได้ยาก ก็คนเราจะเก่งไปทุกเรื่องหมดได้อย่างไร

คีตกวีดังๆในสมัย “คลาสสิก” ของยุโรปไม่ได้หากินทางการแต่งเพลงโดยตรง ส่วนใหญ่อยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของเจ้านายซึ่งหูหนวกทางคีตศิลป์ จะแต่งเพลงอะไรที่เฉิ่มๆ อย่างง่ายๆ ให้ตรงกับดนตรีร่วมสมัยก็ไม่กระเทือนต่อรายได้ของตัว บางครั้งเจ้านายอาจชอบเสียอีก ที่ฟังดูเหมือนดนตรีของราชสำนักอื่นๆที่เป็นคู่แข่ง แต่คีตกวีจำนวนมากก็ไม่ยักจะทำอย่างนั้น กลับพยายามแต่งให้ดีให้แปลกให้ซับซ้อนเกินหูของคนจ่ายค่าเลี้ยงดู จนในที่สุดก็ต้องเที่ยวเร่ร่อนฝากตัวที่ราชสำนักนี้พักหนึ่ง ราชสำนักโน้นพักหนึ่ง จนกว่าจะไปเจอพระกรรณที่ไม่หนวกสักคู่หนึ่ง จึงได้รายได้พอเลี้ยงลูกเมียไปอย่างมั่นคง

ถ้าการสร้างสรรค์เกิดจากกำไรทางเศรษฐกิจอย่างเดียวเสียอีก ป่านนี้เราคงไม่มีดนตรีดีเลิศจากยุค “คลาสสิก” ไว้ฟังเลย

แรงผลักดันให้คนสร้างสรรค์สิ่งอันดีเลิศจึงมีความซับซ้อน และหลากหลายกว่ากำไรทางเศรษฐกิจอย่างแน่นอน

ตรงกันข้ามกับที่เชื่อกัน กรณีตัวอย่างในโลกปัจจุบันกลับชี้ให้เห็นว่า กำไรทางเศรษฐกิจนั่นแหละคือตัวทำลายการสร้างสรรค์ทางศิลปะ

หนังฮอลลีวู้ดตกต่ำลงอย่างรวดเร็ว เพราะผู้สร้างหนังทุกคนเก็งแต่จะสร้างกำไรกันอย่างมโหฬาร จึงพร้อมจะสร้างอะไรก็ได้ที่เรียกคนดูได้เต็มโรง ไม่ว่าจะเป็นไดโนเสาร์ โลกถล่ม น้ำท่วม อัคคีภัย ฯลฯ เพื่อป้อนความตื่นเต้นให้แก่ชีวิตที่ซ้ำซากจำเจของคนชั้นกลาง

แล้วลองคิดย้อนไปในสมัยก่อนหน้านี้ว่า ฮอลลีวู้ดนี่แหละที่เคยสร้างหนังคลาสสิกที่เยี่ยมยอดมาหลายต่อหลายเรื่องแล้วในอดีต โดยการลงทุนแต่พอสัณฐานประมาณ ไม่ใช่การทุ่มทุนเพื่อต่อทุนอย่างที่ทำกันในทุกวันนี้

ผู้สร้างละครทีวีของไทยไม่กล้าเสนองานที่มีศิลปะ เพราะเก็งว่าตลาดจะไม่รับ และทำให้ไม่สามารถขายโฆษณาได้ แล้วเราดูการแสดงระดับไหนเป็นอาหารจิตใจทุกเย็นกันในทุกวันนี้คงไม่ต้องพูดถึงกัน

นักแต่งเพลงไทยเชื้อเชิญให้ตลาดเป็นผู้กำกับควบคุมบทเพลงของตัว ไม่ว่าจะเฉิ่มจะเชยอย่างไรก็ได้ ขอให้มีคุณสมบัติเพียงอย่างเดียวคือ “ขายได้” เท่านั้น ในขณะที่เพลงก็ “ขายได้” เพราะบริษัทยอมจ่ายค่า “คิว” เพลง หรือเข้าไปซ้อนซื้อรายการไว้ในครอบครองสำหรับโฆษณาอย่างบ้าเลือด เราจะเรียกการกระทำอย่างนี้ว่าเป็นการสร้างสรรค์ทางศิลปะได้หรือ

มีที่ไหนหรือครับที่กำไรทางเศรษฐกิจล้วนๆผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์ขึ้นจริง แม้แต่ในด้านเทคโนโลยี กำไรทางเศรษฐกิจก็มักทำลายการสร้างสรรค์เสียมากกว่า

ระบบปฏิบัติการคอมพิวเตอร์ส่วนบุคคลที่ขายดีที่สุดในโลก เป็นระบบปฏิบัติการที่ไม่ “ก้าวหน้า” ทันกับความก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์ด้านคอมพิวเตอร์ ทั้งไม่ได้เป็นผู้นำด้วยเพราะ

ลอกคนอื่นเขามาเกือบทั้งดุ้น รักษาความเป็นเจ้าตลาดได้ด้วยเล่ห์เหลี่ยมทางการค้า เช่น ทำให้เกิดการผูกขาด application ในลักษณะต่างๆขึ้น

อภิมหาเศรษฐีเจ้าของบริษัททำเงินจากเล่ห์เหลี่ยมทางการค้า ไม่ใช่การสร้างสรรค์ทางเทคโนโลยี

นับตั้งแต่เราโยนการสร้างสรรค์เข้าไปในตลาดเต็มที่ ผมยังไม่เห็นว่าได้เกิดการสร้างสรรค์อะไรที่เป็นคุณประโยชน์ต่อมนุษยชาติขึ้นมาสักอย่างเดียว (สิ่งใหม่สิ่งเดียวที่เกิดขึ้นคือ ศาสตร์และศิลป์ของการโฆษณา ซึ่งหาได้มีคุณประโยชน์ต่อมนุษย์แต่อย่างหนึ่งอย่างใดไม่)

ยาปฏิชีวนะเกิดขึ้นก่อนที่ตลาดจะเข้ามารุมแทะการสร้างสรรค์ แต่ตลาดก็ไม่ได้พัฒนายาปฏิชีวนะให้มีประสิทธิภาพมากขึ้นไปกว่าเดิม ร้ายไปกว่านั้นกลับทำให้มีการใช้ยาโดยไม่จำเป็นและเกิดการต้านทานยาแพร่หลายในหมู่ประชากรโลก ตลาดกลับทำให้ยาใหม่ๆที่เกิดขึ้นมีอันตรายมากขึ้น เพราะศึกษาผลข้างเคียงไม่กระจ่างพอก็เร่งทำเงินกันแล้ว ในทุกวันนี้ยาถูกสั่งถอนจากตลาดมากกว่าเมื่อ 3-40 ปีที่แล้วอย่างมาก แต่ก็ได้ผลิตเหยื่อทิ้งไว้ในตลาดอีกอักโข

ตรงกันข้ามกับการปล่อยให้กำไรทางเศรษฐกิจเป็นแรงผลักดันการสร้างสรรค์เพียงอย่างเดียว ผมคิดว่าจำเป็นจะต้องจำกัดกำไรที่พึงได้จากการสร้างสรรค์ด้วยซ้ำ

การจำกัดกำไร จะทำให้ผู้สร้างหนังหันกลับไปสู่หนังเล็กๆที่มีคุณภาพทางศิลปะ

เพลงที่แต่งขึ้นอย่างประณีตเพื่อหูที่ประณีตซึ่งมีจำนวนน้อยเป็นธรรมดา การเสนอขายระบบปฏิบัติการที่เสถียร สะดวกในการใช้ และพอเหมาะพอดีสำหรับการใช้งานของแต่ละคนด้วยราคาที่สมประโยชน์กับความต้องการของผู้ใช้ โดยไม่ต้องซื้อขยะมาแบกไว้ในฮาร์ดดิสก์

การโจรกรรมก็เป็นการจำกัดกำไรอย่างหนึ่งแต่การโจรกรรมผิดศีลธรรม ถึงไม่ให้ผลร้ายแก่การสร้างสรรค์ ก็ให้ผลร้ายแก่จิตใจมนุษย์ ฉะนั้น การโจรกรรมจึงเป็นการจำกัดกำไรที่ไม่ดีเพราะกลับทำความเสียหายให้แก่มนุษยชาติได้ไม่น้อยไปกว่ากำไรไม่อั้นซึ่งบูชากันอยู่เวลานี้

จะจำกัดกำไรกันด้วยวิธีไหน ระบบภาษี การจำกัดตลาด การลดสิทธิในลิขสิทธิ์ลง ฯลฯ เกินสติปัญญาของผมจะคิดได้ว่า แต่ละอย่างจะเกิดผลดีผลเสียอย่างไร แต่ผมแน่ใจว่า กำไรที่ไม่มีขีดจำกัดนั้น นอกจากไม่มีคุณแล้ว ยังเป็นอันตรายแก่ส่วนรวมอย่างแน่นอน

ที่มา: นิธิ เอียวศรีวงศ์. “กำไรไร้ขีดจำกัด ทำลายการสร้างสรรค์”. **มติชน** (ศุกร์ที่ 30 พ.ย. 2544).

บทวิเคราะห์

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

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

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

ความรู้ทางประวัติศาสตร์ของผู้วิจารณ์ช่วยให้บทความนี้มีมิติในทางลึก ดังที่นิธิได้อ้างถึงงานวรรณคดีไทยชิ้นเยี่ยมซึ่งเขาพยายามจะชี้ให้เห็นว่า งานในระดับนี้มิได้สร้างขึ้นเพื่อสนองตลาดอย่างแน่นอน เช่นเดียวกับตัวอย่างจากงานคีตศิลป์ของยุโรปในยุคคลาสสิก (ศตวรรษที่ 18) ประเด็นนี้น่าสนใจยิ่ง เพราะในยุคปัจจุบันนักทฤษฎีทั้งหลายทั้งปวงพยายาม

ที่จะเน้นความสำคัญของ “ผู้รับ” แต่นิธิกลับพูดถึงอีกมิติหนึ่งซึ่งเป็นสิ่งซึ่งอธิบายได้ยากในกรอบของสุนทรียศาสตร์ของผู้รับหรือประวัติของการรับงานศิลปะ ทั้ง ๆที่ไม่ปฏิเสธว่า ผู้รับ ผู้อุปถัมภ์หรือมหาชนเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของประชาคมศิลปะ แต่ถ้าพูดกันในเรื่องของคุณค่าแห่งการสร้างสรรค์แล้ว ปัจจัยภายนอกเหล่านี้ย่อมมิอาจมีอำนาจเหนือปัจจัยภายในที่เป็นเรื่องของพลังจิตและปัญญาได้

ความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะกับตลาด ระหว่างศิลปินกับมหาชนจึงมิใช่ความสัมพันธ์ประเภทเดียวที่เป็นปัจจัยหลักในการศึกษาเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับบริบททาง วัฒนธรรมและสังคม จากตัวอย่างที่ใกล้ตัวซึ่งนิธิอ้างมาจากวงการบันเทิง เช่น ค่ายเพลงและสื่อมวลชนทั้งหลายที่สนองธุรกิจอย่างไม่คิดหน้าคิดหลังนั้น เราย่อมจะเห็นได้ว่าความเปลี่ยนแปลงที่เกิดในระยะหลังเป็นความเปลี่ยนแปลงในกระแสของเวลาที่ชวนให้คิดว่าโลกมิได้เจริญขึ้นแต่กลับถดถอยลง นั่นก็คือ งานที่ไร้คุณภาพเข้ามาครองตลาดด้วยกโลบายธุรกิจของพ่อมดหมอผียุคใหม่ อันมีเทคโนโลยีแห่งการผลิต กลไกในการโฆษณา และตัวทุนเป็นสิ่งที่หนุนอยู่ การเอ่ยถึงภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดก็ประจักษ์แจ้งอยู่แล้วว่า การทุ่มทุนเพื่อสร้างงานที่จะกระตุ้นอารมณ์ของผู้ดูผู้ชมแต่เพียงถ่ายเดียวโดยไม่สนองความต้องการทางปัญญานั้น คือทางตันของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด ซึ่งครั้งหนึ่งเคยสร้างงานที่มีคุณภาพด้วยทุนรอนอันพอเหมาะพอควร หมายความว่าทางสายกลางของธุรกิจอาจจะเป็นตัวที่ประกันคุณภาพก็ย่อมได้ ตราบใดที่วงการถอยหนีมาจากทางสายกลางที่ว่านี้ ผู้ผลิตและผู้เสพก็ร่วมหลงทางไปในทางเดียวกัน

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

ในตอนสุดท้าย นิธิเปิดทางไว้ให้ผู้อ่านได้คิดแสวงหาทางออกเองว่า จะขีดวงให้แก่การค้ากำไรที่ไร้ขีดจำกัดอย่างไร แม้ว่าเขาจะไม่ได้ให้คำตอบด้วยตนเองที่ชัดเจนนัก แต่การตั้งประเด็นว่า กำไรไร้ขีดจำกัด ทำลายการสร้างสรรค์ ก็เพียงพอแล้วที่จะเป็นเครื่องเตือนสติสังคมโลกาภิวัตน์ของเราว่า การสวามิภักดิ์ต่อผลกำไร ต่อเสน่ห์ของวัตถุธรรม ต่อชัยชนะในตลาดโลก ที่ได้มาด้วยกุศโลบายอันไร้ศีลธรรมนั้น มิใช่สิ่งที่พึงปรารถนา เพียงเท่านี้ นักวิจารณ์ก็ได้ทำหน้าที่เป็นเสียงมโนธรรมให้แก่สังคมได้แล้ว

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

ทอสกานินีและนักวิจารณ์ดนตรี

บี.เอช. แฮกกิน

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

---

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

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

[3] Arthur Nikisch (1855-1922) วาทยกรชาวฮังการี

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

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

และในการสนทนากันครั้งหนึ่ง ทอมสันกลับให้คำอธิบายอีกอย่างหนึ่งว่า เนื่องจากทอสกานินีเป็นผู้อำนวยเพลงสำหรับการแสดงอุปรากรนานจนกระทั่งถึงอายุ 50 ปี และในวัยนั้นกลับต้องมาอำนวยเพลงประเภทซิมโฟนิคโดยปราศจากความรู้เกี่ยวกับขนบนิยม (traditions) ของการบรรเลงเพลงแนวนี้ ทอสกานินีจึงแก้ปัญหานี้ด้วยการทำให้ดนตรีกระชับและง่ายขึ้น

สิ่งที่ทอมสันกระทำในบทวิจารณ์ คือการใช้ภาษาที่ชวนประทับใจ ในการทำให้คนเชื่อในประเด็นที่ผู้เขียนคิดฝันเอาเองว่าเป็นจินตนาการที่เป็นจริง สิ่งนี้เป็นสิ่งที่ผมสามารถแสดงให้เห็นได้ว่า แม้เวลาจะผ่านพ้นมา 30 ปีและผมก็ยังไม่รู้ว่าภาษาเขียนที่ชวนประทับใจอ้างถึงหรือพูดถึงอะไรอยู่ และไม่สามารถค้นพบความเชื่อมโยงทางความคิดในภาษาเขียนที่ชวนประทับใจเหล่านั้นด้วย “การเชื่อมผลึกประสานกันระหว่างประวัติศาสตร์และวรรณคดีกับวัฒนธรรมทางดนตรี” เป็นมโนคติที่ผมไม่สามารถนำไปสัมพันธ์กับการบรรเลงบทเพลงซิมโฟนีของโมสาร์ทหรือเบโธเฟน เป็นมโนคติที่ทอมสันไม่ได้รับมาจากการบรรเลงจริงของ Wagner, von Bülow และ Nikisch เพราะเป็นการบรรเลงที่ทอมสันไม่ได้ฟัง อีกทั้งเป็นมโนคติที่ผมพบว่าไม่ได้เกิดมีขึ้นในการบรรเลงจริงของ Beecham ซึ่งทอมสันได้ฟังมา การแสดงของ Beecham ที่ผมได้ฟังมา เป็นความคล้องจองและการเกิดโครงสร้างทางดนตรีขึ้นมาของบทเพลงซิมโฟนี ซึ่งเป็นไปตามความรู้สึกทั่วไปของ Beecham ต่อโครงสร้างทางดนตรีที่แสดงออกซึ่งความรู้สึก และความรู้สึกของ Beecham ต่อโครงสร้างเฉพาะที่ปรากฏแสดงออกมาถึงความรู้สึกเฉพาะกับบทเพลงซิมโฟนีเฉพาะนั้นๆ และเป็นสิ่งเดียวกับสิ่งที่ผมได้ฟังจากการบรรเลงของทอสกานินีด้วย โครงสร้างทางดนตรีที่ทอสกานินีสร้างให้กับบทเพลงซิมโฟนีบทนี้แตกต่างจากของ Beecham แต่เป็นโครงสร้างทางดนตรีที่ครอบคลุมการแสดงออกทางความรู้สึกสำหรับบทเพลงนี้ ไม่ใช่เป็นการรวบกระชับหรือทำให้ง่ายขึ้น จนกลายเป็นเพียงโครงสร้างทางดนตรีที่จำเป็นต้องมี โดยปราศจากพื้นผิว รายละเอียด และนัยสำคัญ อย่างที่ทอมสันอรรถาธิบายไว้ในบทวิจารณ์ของเขา หลังจากเวลาได้ผ่านพ้นไปแล้ว 30 ปี ผมก็คงยังมองไม่เห็นว่าทำไมการบรรเลงดนตรีตั้งแต่ต้นจนจบในใจ จะต้องทำให้เกิดผล

ดังที่ทอมสันกล่าวไว้ว่าต้องเป็นเช่นนั้น และผมยังไม่สามารถเกิดมโนคติที่ถูกต้องแน่นอนในเรื่องของ “การบรรเลงแบบรวบกระชับ .... เป็นอิสระทั้งหมดจากรายละเอียด และแม้กระทั่งส่วนที่มีความสำคัญยิ่งของบทเพลง” หรือ “การบรรเลงที่ล่องลอย ก่อตัวขึ้นมาเป็นโครงสร้างทางดนตรี โดยไม่มีพื้นผิว” หรือมีเพียงพื้นผิวซึ่งเป็น "เปลือกนอกอย่างกลางๆของโครงสร้างทางดนตรี” นอกจากเรื่องพวกนี้แล้ว ความจริงที่ปรากฏก็คือ เมื่อทอสกานินีไม่ได้อำนวยเพลงอยู่บนเวทีการแสดงคอนเสิร์ต เขาไม่ได้เคยซ้อมเพลงตั้งแต่ต้นจนจบอย่างสม่ำเสมอเพียงในใจ แต่เขาอ่านเพลงอย่างสม่ำเสมอจากสกอร์เพลง และในการศึกษาสกอร์อย่างไม่วันจบสิ้นนี้ เขาให้ความสำคัญเป็นอย่างมากกับเรื่องความชัดเจนของพื้นผิว ทอสกานินีเคยกล่าวไว้ครั้งหนึ่งขณะที่สั่นศีรษะอย่างท้อแท้ใจว่า “ผมได้พยายามทำทุกอย่าง” พร้อมกับชี้ไปที่แนวการบรรเลงของบาสซูนตอนหนึ่งในสกอร์เพลงโหมโรง Consecration of the House ผลงานเพลงของเบโธเฟน “แต่ผมเกรงว่าผมจะไม่ได้ยินเสียงบาสซูนเหล่านี้” นักดนตรีคนหนึ่งของวงเอ็นบีซีซิมโฟนีได้หวนระลึกไปถึงช่วงเวลาที่ทำงานร่วมกับ ทอสกานินีว่า เมื่อทอสกานินีอำนวยเพลงอยู่หน้าวงออร์เคสตรา เขาจะพูดว่า “ผมเพียงอยากจะบอกว่า แคลริเน็ตแนวสองและฮอร์นแนวสามและวิโอลาซึ่งเล่นเป็นโน้ตเสียงประสานอยู่ภายในคอร์ด ... แต่ละคนก็เล่นแนวของตนไป” และเล่นให้เสียงดนตรี “ร้องเพลงออกมาประหนึ่งว่าเป็นทำนองเพลงหลัก แล้วผสมผสานเสียงในแนวการบรรเลงของตนให้เข้ากับพื้นผิวของวงออร์เคสตราส่วนอื่นๆ” และ “ก็จะกลายเป็นเสียงดนตรีทั้งวงที่น่าฟังยิ่ง” ความชัดเจนของพื้นผิวที่ทอสกานินีสรรค์สร้างให้กับโครงสร้างทางดนตรีที่ประกอบด้วยรายละเอียดสำคัญๆนี้ เป็นสิ่งที่ Turner[5] ได้เขียนไว้ในบทวิจารณ์ของเขาว่า “เกิดจากการแสดงออกทางอารมณ์ดนตรีอย่างเหมาะสม”

มันเป็นจินตนาการของทอมสันอีกนั่นแหละที่กล่าวว่า ทอสกานินีเริ่มอำนวยเพลงดนตรีประเภทซิมโฟนิค เมื่ออายุล่วงเข้า 50 ปีไปแล้ว โดยที่ทอสกานินีไม่มีความรู้เรื่องขนบนิยมของการบรรเลงดนตรีแนวนี้ ในความเป็นจริงนั้น เส้นทางดนตรีของทอสกานินีก็ดำเนินไปเช่นเดียวกับวาทยกรคนอื่นๆในแถบยุโรปตอนกลางร่วมยุคเดียวกัน กล่าวคือหลังจากที่ทอสกานินีเริ่มอำนวยเพลงสำหรับอุปรากรได้ประมาณ 2-3 ปี เขาก็เริ่มอำนวยเพลงดนตรีประเภทซิมโฟนิค ขณะที่มีอายุได้ 28 ปี และก็เหมือนๆกับวาทยกรร่วมยุคเดียวกันที่หลังจากนั้นทอสกานินีใช้ชีวิตทางดนตรีต่อไปด้วยการอำนวยเพลงทั้งอุปรากรและดนตรีประเภทซิมโฟนิค
คอนเสิร์ตครั้งแรกของเขาแสดงที่เมืองตูลิน เมื่อเดือนมีนาคม ปี 1896 โปรแกรมการบรรเลงส่วนหนึ่งประกอบด้วย บทเพลงซิมโฟนี ในบันไดเสียงซีเมเจอร์ ของชูเบิร์ต คอนเสิร์ตต่อมาในฤดูใบไม้ผลิ เขาบรรเลงเพลงของไฮเดิน เบโธเฟน บราห์มส์ และไชคอฟสกี้ วาทยกรในแถบยุโรปตอนกลางรวมทั้งทอสกานินี เริ่มต้นเรียนรู้ดนตรีประเภท ซิมโฟนิคด้วยวิธีการเดียวกันคือ การฟังการแสดงจริงและการศึกษาจากสกอร์เพลง ยิ่งไปกว่านั้นการแสดงจริงที่พวกเขาได้ฟังกันนั้น รวมการอำนวยเพลงโดยวาทยกรชาวเยอรมันด้วย จากการพูดคุยกับทอสกา

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

นินีในปี 1944 เกี่ยวกับรายละเอียดที่เขาเปลี่ยนแปลงในการบรรเลงบทเพลงซิมโฟนีหมายเลข 3 หรือ Eroica ของเบโธเฟน เขากล่าวว่า “ย้อนหลังไป 40 ปีที่แล้ว เมื่อผมบรรเลงซิมโฟนีบทนี้เป็นครั้งแรก เนื่องจากผมเคยได้ยิน Richter วาทยกรชาวเยอรมนีอำนวยเพลงเพลงนี้มาก่อน ผมจึงคิดว่าผมต้องเล่นดนตรีเยอรมันบทนี้ให้เหมือนกับที่คนเยอรมนีเขาเล่นกัน **.....**แต่หลังจากนั้นเมื่อผมมาเล่นเพลงนี้อีก ผมกลับเล่นตามความรู้สึกของผมเองมากขึ้น ในที่สุดปัจจุบันนี้ผมมีความกล้าพอที่จะเลือกจังหวะที่คิดว่าถูกต้องเอง”

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

ทอสกานินีเป็นวาทยกรชาวอิตาเลียน ที่ไม่ยอมสยบต่อขบวนการฟาสซิสต์ ซึ่งมีมุสโซลินีเป็นผู้นำและไปใช้ชีวิตทางดนตรีในประเทศสหรัฐอเมริกา หลังจากที่เป็นวาทยกรให้กับคณะอุปรากรในยุโรปอยู่ยาวนาน วง NBC Symphony Orchestra ของอเมริกา ก่อตั้งขึ้นมาโดยเฉพาะเพื่อทอสกานินี หลังจากเขาเสียชีวิตลงได้ระยะหนึ่งก็ต้องยุบเลิกวงออร์เคสตราวงนี้ไป

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

ความน่าสนใจของบทวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ที่แฮกกินเขียนโต้แย้งบทวิจารณ์การแสดงดนตรีของทอสกานินี โดยนักวิจารณ์ดนตรีชาวอเมริกันชื่อดังอีกคนคือ Virgil Thomson ที่คัดเลือกมาเป็นสรรนิพนธ์นี้ อยู่ที่การใช้เหตุผลในหลายแง่มุม เพื่อหักล้างกับคำวิจารณ์ด้านลบที่ทอมสันมีต่อการบรรเลงดนตรีของทอสกานินี พร้อมกับการยกตัวอย่างคำวิจารณ์ของนักวิจารณ์คนอื่นๆที่มีกับการบรรเลงของทอสกานินี

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

อ่านบทวิจารณ์ของแฮกกินแล้ว ชวนให้คิดว่าทอมสันเป็นนักวิจารณ์ดนตรีที่แสนตื้นเขินทางความคิดและไม่มีประสบการณ์จริงหรือประสบการณ์ตรงกับการบรรเลงของวาทยกรที่ยิ่งใหญ่ในอดีต แฮกกินเขียนโดยอิงหลักตรรกะทางภาษาและความคิดที่ต้องคิดตามไปด้วยตลอดเวลา ทำให้เป็นบทวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ที่หาอ่านได้ยากอีกบทหนึ่ง

ถ้าจะคิดว่าแฮกกินเข้าข้างทอสกานินีก็ไม่น่าผิดที่จะคิดเช่นนั้น แต่เหนือไปกว่านั้นคือเหตุผลที่แฮกกินยกมาแก้ต่างคำวิจารณ์แต่ละข้อของทอมสันนั้นหนักแน่นฟังดูมีเหตุมีผลดี โดยเฉพาะในเรื่องที่ว่าด้วยการ “รวบกระชับ” หรือทำให้ “ง่ายขึ้น” (streamlining) ที่ทอมสันวิจารณ์การบรรเลงของทอสกานินี โดยอ้างว่าเหตุสองประการ ตั้งแต่เรื่องที่ทอสกานินีสายตาสั้น

มากๆทำให้ต้องจำเพลงทั้งหมด เวลาบรรเลงออกมาไม่สามารถเก็บเกี่ยวรายละเอียดได้ทั้งหมด ทำได้แค่เพียงการสร้างโครงสร้างทางดนตรีที่จำเป็นออกมาเป็นเสียงเพลงเท่านั้น และกล่าวอ้างว่าทอสกานินีเริ่มทำงานดนตรีด้วยการอำนวยเพลงประเภทซิมโฟนิคช้าไป (เมื่ออายุ 50 ปี) อีกทั้งยังขาดความรู้ความเข้าใจในขนบนิยมการบรรเลงเพลงประเภทนี้ด้วย ทำให้ขาดความลึกซึ้งในการบรรเลง

แฮกกินอ้างเหตุและประสบการณ์จริงๆจากการพูดคุยกับทอสกานินีและนักดนตรีที่เคยร่วมงานกับทอสกานินีมาวิจารณ์บทวิจารณ์ของทอมสัน ตั้งแต่การกล่าวถึงการศึกษาดนตรีจากสกอร์เพลงจริงๆของทอสกานินีอย่างสม่ำเสมอ และจากประสบการณ์จริงที่ทอสกานินีได้ฟังการบรรเลงโดยวาทยกรผู้โด่งดังทั้งหลายในอดีต รวมถึงการที่ทอสกานินีเอาใจใส่ในรายละเอียดเล็กๆน้อยๆ ในการบรรเลงโดยการพูดบอกกับนักดนตรี ตามคำบอกเล่าของนักดนตรีที่เคยทำงานด้วยกัน โต้แย้งกับบทวิจารณ์ของทอมสันในเรื่องที่ว่าด้วยการขาดความเอาใจใส่กับ texture ทางดนตรีของทอสกานินี

ส่วนในเรื่องของวัยที่ทอสกานินีเริ่มอำนวยเพลงประเภทซิมโฟนิคนั้น แฮกกินได้วิจารณ์อ้างอิงไปถึงธรรมเนียมปฏิบัติทั่วไปของวาทยกรทั้งหลายในแถบยุโรปกลาง ที่มีชีวิตร่วมยุคร่วมสมัยเดียวกับทอสกานินี ต่างใช้ชีวิตการอำนวยเพลงเพลงทั้งอุปรากรและซิมโฟนิคไปพร้อมๆกัน ฉะนั้นการกล่าวอ้างของทอมสันในทัศนะของแฮกกินจึงเป็นเรื่องที่ไม่ถูกต้อง

ลักษณะการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์นี้ ถ้าทำโดยมีข้อมูล เหตุผล มาหักล้างบทวิจารณ์ต้นแบบได้เป็นอย่างดีดังเช่นที่แฮกกินแสดงออกมาในบทวิจารณ์ของเขาแล้ว คุณค่าการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์จะช่วยกระตุ้นให้ผู้อ่านคิดตามและก้าวไปสู่ทัศนะหรือแม้กระทั่งข้อเท็จจริงใหม่ๆได้ แม้เวลาจะผ่านพ้นมานานและการแสดงจริงนั้นไม่มีการบันทึกไว้ให้สามารถตรวจสอบได้ก็ตามที

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

คืนที่อรุณ (ไม่) รุ่ง เพราะชวนหลับกันตลอด !?!]

ต่อพงษ์ เศวตามร์

เมื่อไม่กี่วันที่ผ่านมามีโอกาสได้ดูคอนเสิร์ตที่น่านำมาเขียนถึงรายการหนึ่ง เป็นคอนเสิร์ตที่น่าภาคภูมิใจไม่น้อยเพราะว่าบทประพันธ์เพลงที่นำมาแสดงในคืนวันนั้น เป็นผลงานมาจากคนไทยคนหนึ่งที่ชื่อ เดช บุลสุข

คุณเดชนั้นเป็นที่รู้จักกันดีในวงการธุรกิจว่าเป็นบอสใหญ่ของแม็คโดนัลด์ (ประเทศไทย) แต่เสี้ยวหนึ่งของคุณเดชกลับมีความสามารถด้านดนตรีที่ซ่อนเร้นเอาไว้ และเพิ่งนำออกมาแสดงให้ประชาชนทั่วไป และนักนิยมบริโภคอาหารขยะอย่างแฮมเบอร์เกอร์ได้ซื้อหากัน

(ก็ซีดีของคุณเดชขายอยู่ที่ร้านแม็คโดนัลด์นี่ครับ แฮะ แฮะ)

ซีดีชุดแรกที่ออกมามีชื่อว่า “สายน้ำแห่งราชันย์” ประสบความสำเร็จพอตัว เพราะเขาทำให้คนไทยจำนวนหนึ่งรู้จักชื่อเขาขึ้นมา ด้วยลีลาเพลงแบบ “ไลต์ คลาสสิก” คือเป็นเพลงที่ฟังเพื่อประกอบความว่างของจิตใจในรูปแบบต่างๆ แต่มีวงดนตรีออร์เคสตราช่วยบรรเลง หาท่อนที่เร้าใจเร้าอารมณ์อะไรไม่ได้

แต่กระนั้นก็ได้เรื่องของความ “เรื่อยๆ” เป็นการทดแทน

ชุดที่สองของเดชชื่อว่าอรุณรุ่งที่กรุงเทพฯ

ผู้ช่วยเรียบเรียงดนตรีในทั้ง 2 ชุด ได้แก่ ชาร์แดด โรฮานี่ นักเรียบเรียงดนตรีที่ชำนาญงานเพลงประเภท ไลต์ คลาสสิกอย่างนี้เหมือนกัน

ชาร์แดด ไม่ใช่ขี้ไก่ ในวงการนี้เขาเป็นมืออะเร้นจ์ที่ทำงานแบ็คกราวด์มิวสิคหรือดนตรีประกอบบรรยากาศได้ดีคนหนึ่ง ซึ่งมีการอ้างถึงงานที่เขาทำให้ยานนี่ มือคีย์บอร์ดคนดังในชุดอาโครโปลิส มาอ้างอยู่เสมอว่าเป็นมาสเตอร์พีช

เรื่องนี้ออกจะน่าขำ เพราะจริงๆแล้วงานชุดนั้นไม่ควรจะเรียกว่าเป็นมาสเตอร์พีซหรอกครับ เพราะดนตรีของชาร์แดดแทบจะไม่ช่วย “อุ้ม” เพลงของยานนี่เอาเลย แต่หน้าที่ของดนตรีในงานชุดนั้นคือ ช่วย “อุด” ช่องว่างของเพลงที่ยานนี่บรรเลงไว้มากกว่า

แยกกันให้ออกนะครับระหว่างคำว่า อุ้ม กับ อุด

ผมเคยฟังงานของชาร์แดดที่เป็นงานเดี่ยวของเขามาสองชุด ความรู้สึกนั้นมีแต่ความหวาน เอื่อย เรื่อยๆ ไม่มีอะไรน่าจดจำเหมือนกัน

เพราะฉะนั้น เมื่อ เดช บุลสุข เลือกชาร์แดดให้มาทำดนตรีและเรียบเรียงให้กับเขา ผมจึงคิดว่านี่คือข้อผิดพลาดอย่างยิ่ง ...เพราะมันเอาความหวานผจญกับความหวานนั่นเอง

ก่อนจะอ่านประโยคต่อไปต้องให้ท่านผู้อ่านได้ทำความเข้าใจก่อนว่า ผมชื่นชมคุณเดชในแง่ของความสามารถในการสร้าง “เมโลดี้ที่ไพเราะ” ขึ้นมา แต่สิ่งหนึ่งที่ผมคิดว่า เดช สอบตกก็คือ สัมผัสในเรื่องของ “อารมณ์เพลง” ของนักธุรกิจผู้นี้ต่ำมากๆ

งานเพลงของเดชไม่มีความหลากหลาย ไม่มีจุดสูงสุด ต่ำสุด ไม่มีไคลแม็กซ์ที่ทำให้เราจดจำหรือเรียกน้ำตาและความปิติจากเราได้

เหมือนรับทานขนมหวานที่ใส่ความหวานอย่างเดียว ไม่มีรสชาติอื่นนั่นแหละครับ คำแรกที่กัดลงไป... คำแรกที่ลิ้นได้สัมผัสกับขนมชิ้นนั้นมันก็หวานชื่นใจดีอยู่หรอก แต่พอถึงคำที่สอง เราก็รู้ว่ามันเลี่ยน คำที่สามนี่ไม่ต้องพูด เพราะบริโภคไม่ไหวแล้ว

นั่นคือ งานเพลงของเดช

เมื่อมาบวกกับการเรียบเรียงดนตรีที่มีแต่ความเรื่อยเปื่อยของชาร์แดด ผลที่ออกมาจึงน่าผิดหวัง เพราะมีแต่โทนเดียว อารมณ์เดียว หวานแบบเดียว

แต่คุณเดชก็ต้องถือว่าน่าทึ่งนะครับ เพราะเมื่อมีคนถามถึงเพลงของเดชว่าเป็นอย่างไร พอผมพูดออกไป ปรากฏว่ามีแต่คนท้วงทั้งสิ้น หาว่าดูถูกคนไทยบ้าง ไม่สนับสนุนคนไทยบ้าง สารพัด

แต่ผมคิดว่าคืนที่คอนเสิร์ต “อรุณรุ่งที่กรุงเทพฯ” ซึ่งจัดเมื่อไม่กี่วันที่ผ่านมาจบลง คนที่เคยท้วงผมอาจจะเปลี่ยนความคิดกันเยอะทีเดียว

ภาพของคนที่แอบเดินออกจากคอนเสิร์ตนั้นก็เรื่องหนึ่ง

เสียงกรนของคนที่อยู่ด้านหลังผมก็เป็นหลักฐานอีกประการหนึ่ง...

อธิบายในตัวของมันเองแล้วว่าเพลงที่คุณเดชแต่งนั้นน่าเบื่อมากแค่ไหน ?

****

จะว่าไปเพลงในแบบไลต์ คลาสสิกหรือเพลงที่ออกในลักษณะของ “นิวเอจ” นั้นไม่จำเป็นต้องน่าเบื่อแบบนี้เสมอไปนะครับ หลายต่อหลายคนที่ผมเคยฟังมา เขาก็ทำกันได้ดี คือสามารถล่อให้เราฟังกันได้จนจบเสมอๆ

ถามกันว่าทำไม คำตอบก็คือ เขามีลักษณะที่เร้าใจกว่า หลากหลายกว่าในการบรรเลงท่อนแรกและท่อนสองก็บรรเลงไม่เหมือนกัน แม้จะมีท่วงทำนองเดียวกัน

แต่เพลงของเดชและการเรียบเรียงของชาร์แดดนั้นไม่ได้ให้ความรู้สึกดังกล่าวเลย

ขอเล่าถึงบรรยากาศคอนเสิร์ตอีกนิดหนึ่งว่านอกจากเพลงจะล่องลอยไปแบบไร้จุดหมายแล้ว การจัดคิวคอนเสิร์ตยังจัดกันแบบไม่ใช่มืออาชีพอีกด้วย

ที่บอกเอาไว้ตรงนี้ก็เพราะรักคนจัดหรอกครับ เพราะผมเองก็เป็นศิษย์เก่าเหลืองแดงเหมือนกัน คราวหน้าถ้ามีการจัดอีกก็อยากให้เข้าท่า และประทับใจมากกว่านี้หน่อยเท่านั้น

อย่างแรกก็คือ ความพยายามที่จะลากให้คอนเสิร์ตนี้ไปสู่ความเชยของท่านพิธีกร เริ่มจากการพยายามที่ชักชวนให้คนฟังเคลิ้มไปกับบทเพลง การพูดทำนองว่าแม้ข้างนอกจะมืดแล้ว แต่ข้างในพระอาทิตย์กำลังจะส่องสว่างนี่บางทีมันก็เลี่ยนและเฝือเกินไปนะครับ

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

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

ผมกะว่าจะมีความตื่นเต้นกันมากขึ้นตอนที่ เดช เดินออกมาเล่นเปียโนคู่กับชาร์แดดในเพลง Boonta แต่สุดท้ายก็ไม่มีอะไรมากไปกว่าการเล่นไปเรื่อยๆอีกเหมือนกัน การล้อกัน ไล่บี้กัน ไม่มีให้เห็นเลยครับ ก็เลยไม่ทราบว่าที่ต้องเล่นกัน 4 มือนั้น ต้องการเล่นเพราะว่าจะโชว์ “ระเบียบ” ของการบรรเลงเท่านั้นเองหรือ?

ความไม่มีอะไรน่าตื่นเต้นนี้เอง จึงทำให้คนค่อยๆเลื้อยออกจากคอนเสิร์ตไปอย่างสงบ

สองจุดที่ดีมาก ก็คือ การเอาเพลงที่มีแต่ทำนองมาใส่เนื้อร้องให้คุณ รัดเกล้า อามระดิษ และเสาวนิตย์ นวพันธ์ ร้องนั้นจับใจอย่างมาก จนอดคิดไม่ได้ว่าในชุดหน้า คุณเดชน่าจะทำเพลงร้องกันเยอะๆหน่อย เพราะมันแก้เลี่ยนได้ชะงัดอย่างที่สุด

อย่างไรก็ตามผมอดภูมิใจแทนคุณเดชไม่ได้นะครับ เพราะอย่างน้อยคนฟังในคืนนั้น ก็ให้เกียรติตื่นขึ้นมาตบมือแก่เพลงทุกเพลงที่บรรเลงอย่างกึกก้องทุกครั้งไป แม้ว่าคนตบมือส่วนหนึ่งจะยังตบมือในสภาพที่หลับตาก็ตาม

จะเรียกว่าตบเพราะเคลิ้มหรือตบเพราะอยู่ในภวังค์ก็ตามแต่ผมถือว่าเป็นสปิริตที่น่าชมเชยอย่างยิ่ง

คนไทยก็น่ารักกันแบบนี้ละครับ !!

ที่มา: ต่อพงษ์ เศวตามร์. “คืนที่อรุณ (ไม่) รุ่ง เพราะชวนหลับกันตลอด!?!”. **ผู้จัดการรายวัน** (17 พฤศจิกายน 2543), หน้า 27.

บทวิเคราะห์

ต่อพงษ์ เศวตามร์ เป็นนักวิจารณ์ดนตรีหนุ่มฝีปากกล้าในวงการดนตรีอีกคนหนึ่ง แม้ว่าผลงานวิจารณ์ดนตรีของเขาส่วนใหญ่จะเป็นการวิจารณ์ดนตรีสมัยนิยม แต่ก็มีบางครั้งที่เขาเขียนวิจารณ์เกี่ยวกับดนตรีคลาสสิก โดยเฉพาะดนตรีบรรเลงในแบบไลต์ มิวสิค

ผู้วิเคราะห์เลือกบทวิจารณ์ดนตรี "คืนที่อรุณ (ไม่) รุ่ง เพราะชวนหลับกันตลอด !?!" ของต่อพงษ์ ซึ่งตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์**ผู้จัดการรายวัน**มาวิเคราะห์ เนื่องด้วยเหตุผลหลายประการ ประการแรกคือบทวิจารณ์บทนี้ก่อให้เกิดปฏิกิริยาในวงกว้าง เพราะมีผู้พูดถึงและแสดงทัศนะความคิดเห็นต่อเนื่องกันมากพอสมควร ทั้งในหน้าหนังสือพิมพ์ฉบับอื่น (**กรุงเทพธุรกิจ**) อินเตอร์เน็ต และบทวิจารณ์อีกบทหนึ่งที่เขียนโต้กลับ เล่าถึงผลกระทบที่มาถึงตัวผู้เขียนเองเนื่องจากบทวิจารณ์บทนั้น

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

ความเด่นของบทวิจารณ์บทนี้ นอกเหนือจากสไตล์การเขียนที่อ่านง่าย ถูกใจกลุ่มเป้าหมายบางกลุ่ม โดยเฉพาะกลุ่มวัยรุ่นยุคนี้แล้ว ผู้วิจารณ์สามารถใช้ประสบการณ์การฟังเพลงหลากรูปแบบของตนเอง รวมถึงการฟังดนตรีบรรเลงทั้งในแบบคลาสสิกและไลต์มิวสิค มาใช้ในการวิจารณ์ตัวบทเพลงที่นำมาบรรเลงได้อย่างผู้มีประสบการณ์ที่ศึกษามาจากการฟังเพลงโดยไม่จำเป็นต้องอ้างอิงเรื่องเทคนิคทางดนตรีใดๆทั้งสิ้น

ผู้เขียนบทวิจารณ์กล้าแสดงความคิดเห็นอย่าง "ตรงไปตรงมา" ในตัวบทเพลงและการแสดงบางส่วนในคอนเสิร์ตนี้ แม้ในบางตอนจะกล่าวถึงข้อด้อยของบทเพลงโดยตรง แต่ส่วนใหญ่ผู้เขียนจะสื่อถึงความไม่น่าสนใจของบทเพลงผ่านการบอกเล่าถึงอากัปกิริยาและปฏิกิริยาของผู้ฟังคนอื่นๆ ที่นั่งฟังอยู่ด้วย อาทิ อาการนั่งหลับ การแสดงอาการเบื่อหน่าย การตบมือ เมื่อเทียบกับบทวิจารณ์ดนตรีของนักวิจารณ์คนไทยคนอื่นๆที่ผู้วิเคราะห์ได้ติดตามศึกษามาในการวิจัยนี้ พบว่านักวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกในเมืองไทยยังคงรักษาวัฒนธรรมอันดีงาม (?) ในอันที่จะไม่ตำหนิใครตรงๆ หรือวิจารณ์ผลงานเพลงและการแสดงผ่านงานวิจารณ์ในลักษณะลายลักษณ์ ส่วนใหญ่ของนักวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกในเมืองไทย เมื่อพบว่าการแสดงหรือบทเพลงนั้นไม่ดี มีข้อน่าตำหนิมากมาย สิ่งที่นักวิจารณ์ดนตรีคนไทยส่วนใหญ่กระทำอยู่ คือไม่เขียนวิจารณ์การแสดงนั้นๆ หรือเขียนถึงข้อดีและบริบทอื่นๆแทน

ลักษณะความกล้าแสดงออกถึงความรู้สึกของผู้วิจารณ์ที่มีต่อบทเพลงอย่างตรงไปตรงมา การใช้การเปรียบเทียบที่สื่อถึงการวิจารณ์ตัวงานและการแสดง การใช้ภาษาและสำนวนโวหารที่มีรูปแบบเฉพาะตัวผู้วิจารณ์เป็นเสน่ห์อีกประการหนึ่ง ที่เสริมให้เนื้อหาการวิจารณ์ที่ต้องการนำเสนอเด่นชัดออกมา สื่อไปถึงผู้อ่านได้กว้างขวาง และเป็นรูปแบบหนึ่งของการวิจารณ์ที่ไม่ติดอยู่ในกรอบสำเร็จรูปของการวิจารณ์ดนตรีคลาสสิก โดยนักวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกคนไทยทั่วไปทั้งในอดีตและปัจจุบัน

ประเด็นที่ผู้วิเคราะห์คิดว่าก่อให้เกิดผลกระทบตามมาจากบทวิจารณ์นี้ นอกจากการที่ผู้วิจารณ์จะกล่าวถึงตัวบทเพลงแล้ว ยังกล่าวถึงตัวผู้สร้างสรรค์งานด้วย แม้ในการเขียนพาดพิงถึงนั้นจะไม่ได้สำแดงระดับความรุนแรงในเนื้อหา แต่ก็ก่อให้เกิดคำถามขึ้นในใจของผู้วิเคราะห์ว่าวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ตัวผลงานเพลง จะหลีกเลี่ยงการไม่กล่าวถึงตัวผู้สร้างสรรค์ได้หรือไม่

อีกประเด็นที่น่าสนใจจากบทวิจารณ์บทนี้คือ ผู้สร้างสรรค์เปิดใจกว้าง ยอมรับการวิจารณ์ได้มากน้อยเพียงใด ตัวผลงานนั้นมีข้อด้อยที่ควรจะต้องคำนึงถึงจริงตามที่ผู้วิจารณ์วิจารณ์หรือไม่ ผู้สร้างสรรค์ยอมรับหรือไม่ว่างานเพลงที่ปรากฏต่อสาธารณชนแล้ว ย่อมกลายเป็นผลงานที่ทุกคนมีสิทธิแสดงความคิดเห็นและวิจารณ์ได้ด้วยเหตุด้วยผลของแต่ละบุคคล (ตามทัศนะในบทวิจารณ์เรื่อง “แมลงรำคาญ” ของผู้วิจารณ์ในสัปดาห์ต่อมา)

คำวิจารณ์ของผู้วิจารณ์ที่มีต่อตัวบทเพลง เป็นสิ่งที่ผู้อ่านบทวิจารณ์แม้ไม่ได้ชมการแสดงจริง ก็สามารถตรวจสอบผู้วิจารณ์และผู้สร้างสรรค์งานได้จากผลงานการบันทึกเสียงในรูปแบบแผ่นซีดีที่มีจำหน่ายอยู่ทั่วไป

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

ผู้สร้างสรรค์น่าจะเป็นบุคคลอีกกลุ่มหนึ่งที่ควรแสวงหาประโยชน์หรือถ้าจะกล่าวให้ไกลไปอีกระดับหนึ่งคือแสวงหาพลังทางปัญญาจากบทวิจารณ์ผลงานของตนเองให้ได้ เพื่อที่จะใช้พลังนี้ในการสร้างสรรค์งานอื่นๆต่อไป

เพราะเพียงแต่การที่มีคำถามผุดขึ้นในใจของผู้อ่านเมื่ออ่านบทวิจารณ์ พร้อมด้วยความคิดเห็นอื่นๆที่เกิดตามมา ทั้งที่เห็นว่า “ตรงใจ” ผู้อ่านและทั้งที่มีความคิดแย้งกับผู้เขียน ผู้วิเคราะห์คิดว่าน่าจะเพียงพอแล้วสำหรับการสัมผัสกับบทวิจารณ์ทางดนตรีที่น่าสนใจ

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

ครั้งหนึ่งในชีวิต (ตามไปดูเบื้องหลังแห่งความสำเร็จ) 3 สัปดาห์ในค่ายเปียโนเมืองมอสโคว์ ประเทศรัสเซีย

นภานันท์ จันทร์อรทัยกุล

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

หากเอ่ยถึงนักประพันธ์เพลงหรือคีตกวีคลาสสิก คงมีน้อยคนที่จะไม่รู้จักไชคอฟสกี้ (Tchaikovsky) หรือรัคมานีนอฟ (Rachmaninov) หรือสตราวินสกี้ (Stravinsky) หากเอ่ยถึงนักดนตรี คงมีน้อยคนในหมู่ “คอคลาสสิก” ที่จะไม่เคยได้ยินหรือไม่เคยฟังการบรรเลงของนักไวโอลินอย่าง เดวิด ออยสตราก (David Oistrakh) หรือนักเชลโลอย่าง มิสลาฟ รอสโทรโพรวิช (Mstislav Rostropovish) หรือนักเปียโนอย่าง สเวียโตสลาฟ ริชเตอร์ (Sviatoslav Richter) หรือวลาดิเมียร์ ฮอโรวิตช์ (Vladimir Horowitz) หรือ อีมิล กิเลลส์ (Emil Gilels) และบรรดานักดนตรีที่ติดตามข่าวคราวเกี่ยวกับการแข่งขันดนตรีอย่างสม่ำเสมอนั้น คงได้ประจักษ์ว่า ในการแข่งขันดนตรีคลาสสิกนานาชาติระดับโลกครั้งสำคัญๆ ไม่ว่าจะจัดขึ้นที่ใดในโลกก็ตาม จะต้องมียอดฝีมือจากรัสเซียเดินยืดอกเข้าไปรับรางวัลชนะเลิศหรือรางวัลอื่นๆ อยู่เสมอ

ผู้เขียนเป็นคนหนึ่งที่เฝ้ามองดูเหตุการณ์เหล่านี้ด้วยความทึ่งและชื่นชม พร้อมกับนึกสงสัยว่าเหตุใดประเทศรัสเซียจึงสามารถผลิตนักดนตรีฝีมือเยี่ยมออกมาเป็นจำนวนมาก และในที่สุดก็มีโอกาสได้ไปสัมผัสเสี้ยวหนึ่งของชีวิตนักดนตรีเหล่านั้น และได้รู้คำตอบและมองเห็นเบื้องหลังของความสำเร็จเหล่านั้น ด้วยตัวของผู้เขียนเอง

ระหว่างวันที่ 18 มิถุนายนถึง 8 กรกฎาคม พ.ศ. 2537 ผู้เขียนและคุณรามสูร สีตลายัน ได้มีโอกาสเข้าร่วม “Study and Performance Tour” ซึ่งจัดขึ้นที่กรุงมอสโคว์ ประเทศรัสเซีย ค่ายเปียโนนี้ จัดขึ้นโดย International Fine Arts Institue ซึ่งเป็น non-profit organization หรือองค์การที่ทำหน้าที่ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมโดยไม่มุ่งหวังผลตอบแทนทางธุรกิจของประเทศสหรัฐอเมริกา องค์การนี้จะจัดโครงการการศึกษาและการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างประเทศสหรัฐอเมริกาและประเทศรัสเซียอยู่เสมอ โดยการนำนักดนตรีแขนงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นผู้เล่นเครื่องสาย เครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลือง นักเปียโน หรือแม้แต่นักออร์แกน นักร้องโอเปร่า คณะนักร้องประสานเสียง ตลอดจนนักเต้น บัลเล่ต์ ฯลฯ ที่ได้รับการคัดเลือกแล้วเข้าไปศึกษากับอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาวิชานั้นๆ รวมทั้งเข้าไปเปิดการแสดงในประเทศรัสเซีย ในลักษณะของโครงการแลกเปลี่ยน โดยอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิ

ของสหรัฐฯ ที่เข้าไปก็จะทำการสอนนักเรียนชาวรัสเซียที่ได้รับคัดเลือกเข้ามา กิจกรรมประเภทนี้เป็นสิ่งที่ผู้เขียนเห็นว่ามีประโยชน์อย่างยิ่งเป็นการเปิดโลกทัศน์ของทั้งนักเรียนและอาจารย์ของทั้ง 2 ฝ่ายให้กว้างขวางยิ่งขึ้น และกระชับสัมพันธไมตรีอันดีระหว่างประเทศ นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นว่า ศิลปวัฒนธรรมนั้น อยู่เหนือการเมืองและข้อจำกัดใดๆทั้งปวง

สำหรับค่ายในครั้งนี้เป็นโครงการสำหรับนักเปียโน โดยมีอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิจากสหรัฐฯ ได้รับเชิญเข้าร่วม 3 ท่าน คือ Prof. Carol Leone, Prof. Jane Allen และ Prof. Barry Synder อาจารย์ทั้ง 3 ท่านนี้ จะคัดเลือกนักเปียโนทั้งที่เป็นลูกศิษย์ของตน และนักเปียโนอื่นที่สนใจ แล้วส่งรายชื่อและประวัติพร้อมกับเทปการบรรเลงของผู้สมัครส่งไปยัง 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 ทุกคนจะเล่นอย่างมั่นใจและสามารถสื่อสารกับผู้ฟังได้อย่างน่าอัศจรรย์เมื่อเทียบกับอายุที่ยังน้อยนิด 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) และทุกคนจะได้ซ้อมแกรนด์เปียโนวัน

ละ 1 ชั่วโมง เวลาที่เหลือจะต้องหาเปียโนอัปไรท์ซ้อมเอง สถานที่ที่เราใช้เรียนและแสดงและทำกิจกรรมหลักของค่ายนั้นคือ Shostakovich School ซึ่งเป็นโรงเรียนดนตรีระดับประถมถึงระดับมัธยม ภายในมีหอประชุมใหญ่และเล็กสำหรับใช้แสดง ภายในหอประชุมมีคอนเสิร์ตแกรนด์เปียโนขนาด 11 ฟุต และ 9 ฟุต ตามลำดับ 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” ของไชคอฟสกี้และในคืนหนึ่งเราได้มีโอกาสเข้าชมการแข่งขัน 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 เปลี่ยวและน่ากลัวไม่

น้อย การไปไหนมาไหนซึ่งต้องอาศัยการเดินเป็นหลัก จึงโหดร้ายทารุณพอสมควรยกตัวอย่างเช่น ทุกๆวัน คณะของเราต้องเดินจากตึกที่พักผ่านทุ่งหญ้าและป่าโปร่งในค่ายไปยังห้องอาหารซึ่งอยู่คนละตึกและไกลออกไปพอสมควรโดยใช้เวลาเดินประมาณ 5–10 นาที หลังจากนั้นทุกคนจะต้องเดินออกจากค่ายไปยัง Shostakovich School ซึ่งต้องลุยผ่านทุ่งหญ้า ป่าโปร่ง พื้นทรายและเลนโคลนผ่านบึงและหนองน้ำ โดยใช้เวลาเดินประมาณ 10–15 นาที และเมื่อถึงเวลาอาหารเที่ยง ทุกคนก็จะต้องหอบสังขารเดินจากโรงเรียนกลับมายังค่าย ผ่านหอพักไปยังห้องอาหาร ซึ่งต้องเดินประมาณ 15–20 นาที ซึ่งกิจกรรมเดินทางไกลนี้เป็นสิ่งที่เราต้องทำทุกวัน 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 การเล่นโน้ตผิดแม้แต่ตัวเดียว หรือการลืมเพลงแม้สักเล็กน้อย 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 ฝึกซ้อมกันมาอย่างหนัก และเตรียมพร้อมมาอย่างสมบูรณ์ มีทั้งความตั้งใจจริงและความฉลาดหลักแหลม ไม่ว่าอาจารย์ชาวสหรัฐฯจะสอนอะไรผ่านทางล่าม เด็กๆเหล่านี้ก็สามารถเข้าใจได้และทำได้ทันที แม้บางครั้ง อาจารย์ชาวสหรัฐฯ จะแก้ไขในส่วนที่ลึกซึ้ง หรือละเอียดอ่อน เด็กๆเหล่านี้ก็ยังสามารถทำได้เกือบทั้งหมด นอกจากนั้น เราสามารถมองเห็นกำลังใจและการสนับสนุนที่เด็กๆเหล่านี้ได้รับจากผู้ปกครองและครูของเขาซึ่งมานั่งเป็นกำลังใจอยู่รอบข้าง ตลอดจนความตั้งใจจริงของเด็กเหล่านี้ได้อย่างชัดเจน

ข้อดีของระบบการเรียนการของรัสเซียที่ผู้เขียนได้เรียนรู้ก็คือ การปลูกฝังและเสริมสร้างระเบียบวินัย ความมุมานะอุตสาหะวิริยะ ความอดทนและความเอาจริงเอาจังขึ้นในตัวเด็ก ทั้งจากพ่อแม่ ผู้ปกครอง ทั้งจากครูบาอาจารย์ และทั้งจากสิ่งแวดล้อม ผู้เขียนได้มีโอกาสคุยกับผู้รู้และได้รับการบอกกล่าวว่า ดนตรีพื้นเมืองและดนตรีคลาสสิก 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 ที่จะต้องเล่นก็จะยากขึ้น มีรูปแบบหลากหลายและสลับซับซ้อนยิ่งขึ้นและต้องเล่นเร็วขึ้น 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 คือเล่นได้คล่องแคล่ว รวดเร็ว 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 ที่จะ

มาชี้แนะแนวทางที่ถูกต้องให้แก่ลูกศิษย์ และหากเหตุการณ์ยังคงดำเนินต่อไปในลักษณะนี้ ก็เป็นที่น่าเสียดายที่ศิลปวัฒนธรรมอันสูงค่าที่ถูกสืบทอดมาช้านาน จะต้องเสื่อมคุณค่าลงไปในดินแดนที่เป็นถิ่นกำเนิด แต่เราก็ยังดีใจได้ว่าอย่างน้อยศิลปะในวัฒนธรรมอันนี้ 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”. วารสาร**เพลงดนตรี** 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 โดยเฉพาะนักเปียโนชื่อดังหลายต่อหลายคนที่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง ทั้งการแสดงสดและการบันทึกเสียงจัดทำแผ่นเสียงหรือแผ่นซีดี 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 ประดุจดังการสร้างจากฐานศิลาที่มั่นคง ไม่ใช่พื้นฐานที่สร้างจากฐานทราย และการตีความเพลงที่มีความเป็นตัวของตัวเอง ครบถ้วนทั้งความสามารถด้านเทคนิคการบรรเลงและการเข้าถึงหัวใจของบทเพลงของคีตกวีแต่ละยุคแต่ละสมัย

สิ่งที่ผู้เขียนบทความได้แสดงทัศนะออกมาหลังจากได้ชมและฟังการแสดงของนักดนตรีรุ่นใหม่ อายุน้อย เป็นเด็กน้อยอัจฉริยะของรัสเซีย รวมถึงการได้มีโอกาสได้ชมและฟังการ

บรรเลงเปียโนของนักดนตรีรุ่นใหม่ๆของรัสเซีย ผู้เขียนได้เกิดความสงสัยถึงความเปลี่ยนแปลงในการเรียนดนตรีและการสร้างนักดนตรีในประเทศรัสเซียยุคปัจจุบัน เพราะสิ่งที่ผู้เขียนได้สัมผัสมาคือการที่นักดนตรีรุ่นเยาว์ อายุเพียง 7-15 ปี มีพื้นฐานความสามารถในการปฏิบัติเครื่องดนตรีหรือเทคนิคการเล่นเครื่องดนตรีได้ดียอดเยี่ยม เล่นโน้ตได้ถูกต้องแม่นยำ เก็บรายละเอียดทุกอย่างที่เขียนไว้ในโน้ตได้ครบถ้วน เล่นเปียโนอย่างมั่นใจ

แต่เมื่อเด็กนักเรียนเปียโนเหล่านี้หรือแม้แต่นักดนตรีอาชีพที่ออกแสดงคอนเสิร์ตแล้วออกแสดงดนตรีบรรเลงเพลงคลาสสิก แม้การแสดงจะบ่งบอกว่านักดนตรีเหล่านั้นมีเทคนิคการเล่นที่ยอดเยี่ยม เล่นได้ถูกต้อง เล่นได้ชัดเจน แต่เมื่อพิจารณาเสียงดนตรีจากการเล่นของนักดนตรีรัสเซียรุ่นใหม่ๆแล้ว กลับขาดซึ่งอารมณ์ความรู้สึกด้านดนตรีที่ควรจะมีในการบรรเลงเพลงคลาสสิก ทำให้ผลที่ออกมาจากการเล่นเปียโนไม่ต่างอะไรกับการเล่นของเครื่องคอมพิวเตอร์ คือมีลักษณะกลไก คล้ายเครื่องจักรที่ทำอะไรไม่ผิดพลาดมากกว่า แต่เสียงเพลงไร้ชีวิตจิตใจ ไม่มีความเป็นดนตรี และไม่เป็นศิลปะ ขาดความลึกซึ้งจับใจที่ผู้เขียนบทความนี้เคยฟังจากการแสดงของนักเปียโนรัสเซียผู้ยิ่งใหญ่ทั้งหลายในอดีต

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

นอกจากการแสดงความเห็นเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงในการบรรเลงเปียโนของนักเปียโน รัสเซียรุ่นใหม่ ผู้เขียนยังได้ชี้ให้เห็นว่าการร่ำเรียนเพื่อจะให้บรรลุความเป็นนักดนตรีชั้นนำได้นั้น นักดนตรีจะต้องทุ่มเท เอาจริงเอาจังกับดนตรีอย่างแท้จริง ไม่ใช่เรียนอย่างเกียจคร้าน เหยาะแหยะ อีกทั้งชี้ให้เห็นถึงข้อดีของการปลูกฝังพื้นฐานการเล่นเปียโนให้กับนักเรียนดนตรีในรัสเซียด้วยการเน้นการเล่นไล่เสียงสเกลและการแตกเสียงดนตรีจากคอร์ดรูปแบบต่างๆ ตั้งแต่รูปแบบง่ายๆจนถึงรูปแบบที่มีการพลิกแพลงยากขึ้นไป นักดนตรีต้องฝึกเล่นจนคล่องแคล่วมากที่สุด เล่นได้ดีที่สุด ถึงจะมาเล่นเพลงจริงๆ เจาะลึกถึงการตีความเพลง ที่ถ้าคิดว่าทำได้ก็สามารถแหวกกฎเกณฑ์ความต้องการของคีตกวี ตีความเพลงอย่างเป็นตัวของตัวเองได้ สิ่งนี้ดูจะเป็นจุดเด่นของการเรียนดนตรีในสำนัก Old Russian School ซึ่งผลิตนักดนตรีเก่งๆออกไปแล้วมากมาย ด้วยความเข้มงวดกับนักเรียนดนตรีในทุกกระบวนการของการเรียนดนตรี เพื่อออกไปเป็นนักดนตรีระดับอาชีพ

ลักษณะการเขียนที่ผู้เขียนมีพื้นความรู้มากมายในสิ่งที่เขียน อีกทั้งยังสามารถจุดประกาย ประเด็นที่ผู้เขียนเจาะลึกด้านการบรรเลงเปียโน จากนักดนตรีสำนักรัสเซียเก่าที่เลื่องชื่อในอดีต เป็นสิ่งที่หาได้ยากในบทความหรือบทวิจารณ์ดนตรีจากนักวิจารณ์ดนตรีในประเทศ

ไทย แม้กาลเวลาจะทำให้กระบวนการเรียนรู้ทางดนตรีของสำนักรัสเซียเปลี่ยนแปลงไปบ้าง แต่สิ่งที่ดำรงอยู่คือการเข้มงวดให้ความสำคัญกับเทคนิคพื้นฐานการเล่น ที่ทำให้การไล่นิ้วเล่นเปียโนเป็นไปได้อย่างชัดเจน ถูกต้อง แน่นอน ผู้เล่นมีความมั่นใจ แต่ผู้เขียนยังแสดงทัศนะเพิ่มเติมว่า ความเป็นเลิศทางเทคนิคการเล่นเปียโนที่พบเห็นในรัสเซียในปัจจุบัน กลับแห้งแล้งไร้ซึ่งความรู้สึกทางอารมณ์ดนตรีที่นักเปียโนรุ่นอาวุโสของรัสเซียเคยสร้างสมและทำให้นักฟังเพลงทั่วโลกได้ประจักษ์มาแล้ว เสมือนว่าสำนักรัสเซียเก่าในการฝึกอบรมสร้างนักดนตรีได้ล้มหายตายจากไปเสียแล้ว

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

ดนตรีชั่วชีวิต

ฮาโรลด์ ซี. โชนเบิร์ก

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

ตั้งแต่ตอนแรกๆแล้ว ผมมีความจดจำดีเป็นพิเศษ แต่เฉพาะเรื่องดนตรีเท่านั้นนะ ผมฟังสักสองสามหน เพลงนั้นก็จะฝังอยู่ในความทรงจำของผมอย่างถาวรแล้ว ผมเกิดที่นครนิวยอร์กในปี 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 ผมก็รู้จักวิธีควบคุมตนเองให้ดูเหมือนว่าตั้งใจเรียนทั้งๆที่เพลงซิมโฟนีของบราห์มส์กำลังดังกระหึ่มอยู่ในหัวของผม

ผมไม่ถนัดเรื่องเล่นเปียโนเท่าใดนัก ถ้าผมได้รับมอบหมายให้ฝึกเพลงเบโธเฟนโซนาต้า ผมจะต้องฝึกอย่างหัวเสียอยู่หนึ่งสัปดาห์ จากนั้นผมก็หันไปเล่นเพลงโซนาต้าอื่นๆอีก 3 เพลง แต่ผมเล่นให้แม่นยำหรือให้จบเพลงไปได้สักเพลง เมื่อถึงอายุ 12 หรือ 13 ขวบ ผมจำมันไว้

ได้หมด นอกจากนั้นผมยังชอบฟังแผ่นเสียงหรือรายการดนตรีคลาสสิกทางวิทยุ ตอนสมัยนั้นคือสมัย ค.ศ.1930 มีการแสดงดนตรีสดออกอากาศกันมาก แล้วก็ไปฟังคอนเสิร์ตหรือชมโอเปร่าให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ พ่อแม่ของผมยินยอมให้ผมไปฟังคอนเสิร์ตได้หลังจากผมอายุครบ 12 ขวบแล้ว ตอนนั้นผมก็จำเพลงที่สำคัญๆได้ขึ้นใจหมดแล้ว

เมื่อผมอายุได้ 12 ขวบ ผมก็ตกลงใจว่าจะเป็นนักวิจารณ์ดนตรี ผมเขียนหนังสือได้คล่องและคิดว่าน่าอ่านด้วย และผมคะเนว่า การที่มีคนจ่ายเงินให้ผมไปทำสิ่งที่ผมชอบมากที่สุดอยู่แล้ว..คือการฟังดนตรีแล้วนำมาเปรียบเทียบกันนั้น เป็นชีวิตที่ผมปรารถนา ผมเองมีหัวทางวิจารณ์มาตั้งแต่ต้น คนที่มีหัวทางวิจารณ์จะชอบถาม ชอบสืบเสาะ ชอบอ่าน ชอบเปรียบเทียบและพยายามเขียนวิจารณ์อย่างมีเหตุมีผล

คนที่ชอบวิจารณ์จะดื่มด่ำเข้าไปในเรื่องนั้นเต็มที่ ผมเรียนหนังสือได้ดีตอนเด็กๆ มีชีวิตวัยเด็กอย่างปกติ แต่สิ่งที่ผมให้ความสนใจตลอดเวลาคือเรื่องดนตรี ผมอ่านหนังสือทุกอย่างเกี่ยวกับดนตรีที่ผมพอจะหาอ่านได้ พยายามค้นหา พยายามจะตั้งแนวคิดทางดนตรี มันเหมือนว่ามีอะไรบางอย่างที่ลึกลับที่เรียกร้องให้ผมทำดังนั้น เหมือนอย่างผู้ที่เป็นนักบวชนั่นแหละ

ที่วิทยาลัยบรูคลินและที่บัณฑิตวิทยาลัยของมหาวิทยาลัยนิวยอร์ก 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 หรีด บรรณาธิการและผู้จัดพิมพ์นิตยสารรายเดือนชื่อ **The American Music Lover** อันเป็นนิตยสารวิจารณ์แผ่นเสียง ซึ่งแม้ในขณะนี้ก็ยังออกอยู่ในชื่อ **The American Record Guide** หรีดรับผมเข้าทำงานด้วย. นิตยสารนี้ทำกันเพียงสองคน ผมจึงเป็นผู้ช่วยบรรณาธิการ เป็นผู้วิจารณ์แผ่นเสียง เป็นคนเขียนเรื่อง เป็นคนพิมพ์ดีด เป็นคนพิสูจน์อักษร เป็นคนวางหน้าหนังสือ และเป็นคนกวาดพื้นสำนักงานด้วย แต่ผมมีความสุขทุกนาทีที่ทำงานนั้น.

ตอนนั้นเป็นยุคแรกๆของแผ่นเสียง การบันทึกแผ่นเสียงเพิ่งมีกันมาได้ราว 15 ปี มีบริษัทแผ่นเสียงใหญ่อยู่เพียงสองบริษัทคือวิคเตอร์กับโคลัมเบีย ที่จัดทำแผ่นเสียงดนตรีคลาสสิกออกมาจำนวนมาก นานๆครั้งบริษัทเล็กๆอย่างมิวซิคคราฟท์จะจัดทำออกมาบ้างสักแผ่นหนึ่ง.

หลังสงครามที่ผมเป็นทหารพลร่ม ผมก็เริ่มงานเขียนให้กับนิตยสาร **Musical Digest** และ **Musical Courier**. ไอร์วิ่ง โคโลดิน จ้างผมให้เป็นนักวิจารณ์ดนตรีของหนังสือพิมพ์ **The New York Sun** ในปีค.ศ. 1946. หลังจากทำงานเป็นนักวิจารณ์ดนตรีที่นั่นได้สองปี ผมขอทำงานเป็นผู้สื่อข่าวอื่นๆในตัวเมืองด้วย นอกจากด้านวิจารณ์ดนตรี. หนังสือพิมพ์นั้นยอมตกลง ผมจึงได้รายงานข่าวอื่นๆตั้งแต่ที่ศาลาเทศบาลไปจนถึงสวนสัตว์ที่บรองซ์ ในตอนกลางวัน ตอนกลางคืนก็ไปฟังคอนเสิร์ต.

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

ตามธรรมเนียมแล้ว คนเข้าใหม่ในฝ่ายดนตรีมักจะได้งานข่าวคอนเสิร์ตที่ห่วยๆ ผมก็เช่นกัน ผมรู้เรื่องเปียโนและความเป็นมาของเปียโนมากกว่าคนอื่นๆในฝ่ายดนตรี ทอบแมนจึงมักมอบให้ผมไปรายงานข่าวการแสดงเดี่ยวเปียโนเสมอ ใน ค.ศ.1960 เมื่อ บรู้ค แอทคินสันลาออกจากการเป็นนักวิจารณ์ละคร ทอบแมนก็เข้ารับหน้าที่นั้นแทน เทอร์เนอร์ แคทเลดจ์ ซึ่งเป็นบรรณาธิการจัดการของ **The Times** เรียกผมเข้าในห้องของเขา เขาถามว่า ผมอยากจะทำหน้าที่เป็นนักวิจารณ์ดนตรีแทนทอบแมนไหม? โธ่ ถามอะไรอย่างนั้น?

ผู้คนมักจะเดาเอาไว้อย่างแปลกๆเกี่ยวกับชีวิตของนักวิจารณ์ดนตรีชั้นยอดของ**ไทม์**ที่ได้งานทำอยู่ในนครที่แสนรื่นรมย์อย่างนิวยอร์ก คนส่วนมากเชื่อว่าเป็นอย่างนี้คือ นักวิจารณ์ย่างเข้าไปอย่างสง่าสู่ห้องแสดงคอนเสิร์ตหรือในโรงโอโปร่า แล้วแต่ใจชอบ เขาจะออกจากการแสดงก่อนเพราะว่าจะต้องเขียนรีวิวให้ทันลงพิมพ์ เขียนเสร็จก็เหนื่อย ต้องซุบชีวาด้วยการไปดื่มแชมเปญที่ห้องโอ๊ครูมในโรงแรมปลาซา แล้วตีสำนวนกับคนสำคัญๆในวงสังคมของนิวยอร์กและปัญญาชนทั้งหลายราวตีสี่ เขาก็โซเซขึ้นเตียงนอนไปตื่นเอาตอนเที่ยง จากนั้นก็ไปกินอาหารกลางวันอ้อยสร้อยที่ร้าน Café des Artistes กับลูซิอาโน พาวารอตตี้ บอกเขาว่าเขาทำอะไรพลาดไปบ้างในการร้อง Rigoletto ครั้งล่าสุด หลังอาหารกลางวันเขาแวะไปเยี่ยมวลาดิมีร์ โฮโรวิทซ์ บอกว่าเขาควรจะเล่นอะไรปีหน้า จากนั้นก็ไปใช้เวลาตลอดช่วงบ่ายให้หมดไปกับซูบิน เมห์ต้า ซึ่งจะถามเขาอย่างนอบน้อมว่าเขาควรจะอำนวยเพลงชุด Also sprach

Zarathustra อย่างไรจึงจะดี จากนั้นก็กินอาหารเย็นกับแอนโทนี บลิซ และบอกเขาว่าเขาควรจะดำเนินการคณะเมโทรโปลิแตนโอเปร่าอย่างไร จากนั้นก็กลับบ้านให้คนใช้จ่ายช่วยแต่งกายชุดราตรียาวให้เขา จากนั้นก็เรียกรถคันยาวๆมารอหน้าบ้านแล้วก็ขับรถไปงานที่ได้รับเชิญในตอนค่ำ

สมัยก่อนอาจจะเป็นอย่างนั้น แต่เดี๋ยวนี้ทุกอย่างผิดไปจากเดิม จนกระทั่งแม้นักวิจารณ์กันเองก็ไม่คุยกันหารือกัน การเป็นเพื่อนกับนักดนตรีที่ตนจะรีวิวยิ่งน้อยใหญ่ ก็มีอยู่บ้างหรอกที่นักวิจารณ์ดนตรีบางคนเข้าไปคลุกคลีตีโมงกับวงการดนตรี แต่ต้องไม่ใช่นักวิจารณ์ดนตรีของ **The New York Times**

ปกติแล้วเราก็พบปะกับนักดนตรีหลายคนตามหนทางแห่งอาชีพของเรา..เพื่อสัมภาษณ์ เพื่อหาข้อมูล เพื่อเขียนเรื่องราว เพื่อหาคำซุบซิบ ในฐานะเป็นนักหนังสือพิมพ์ เราจำต้องรู้ว่ามีอะไรเกิดขึ้นบ้าง เราวางข่ายแหล่งข่าวไว้ แต่นั่นเป็นเพียงความรู้จักมักคุ้นกันเท่านั้น ไม่ถึงขนาดเป็นเพื่อน เวอร์กิล ทอมสัน เคยพูดไว้ว่า เขาสามารถเขียนวิจารณ์คุณย่าของเขาเองก็ได้ และจะไม่แตกต่างกับการวิจารณ์คนอื่นเลย ผมไม่เชื่อคำพูดนั่นเท่าไรนักในตอนนั้น ถึงตอนนี้ก็เถอะ คนเราจะไร้ความรู้สึกผูกพันถึงขนาดนั้นเชียวหรือ? ยิ่งกว่านั้น ในวงการดนตรีนั้นมันเล็กๆไม่เปิดสำหรับคนนอก และอาจจะมีอะไรไม่ดีไม่งามแฝงอยู่ได้ คงจะไม่มีใครเชื่อว่า นักวิจารณ์ของ**ไทม์**นั้นแม้จะวิจารณ์งานของเพื่อนก็จะไม่ลำเอียงเลย ดังนั้นตามนโยบาย นักวิจารณ์ของ**ไทม์**จะต้องไม่สนิทสนมกับนักดนตรีที่เขาคาดว่าจะทำการวิจารณ์ ถ้ามีความใกล้ชิดกัน..ซึ่งบางครั้งก็เลี่ยงไม่ได้..นักวิจารณ์คนนั้นก็ควรพิจารณาตัวเองถอนตัวเสียหรือไม่ก็ให้คนอื่นทำแทน ผมเคยตกอยู่ในฐานะเช่นนั้นมาก่อน

ด้วยหลักการเดียวกัน นักวิจารณ์ดนตรีของ**ไทม์**จะเป็นนักแสดงหรือนักแต่งเพลงไม่ได้ ไม่ว่าเขาจะมีความบริสุทธิ์ใจเพียงใดก็ตาม จะต้องมีผู้อำนวยเพลง หรือเจ้าของกิจการดนตรีคอยตามเขาเยินยอเขา ให้สินบนเขาหรือให้งานแสดงแก่เขา นอกจากนั้น นักวิจารณ์ดนตรี**ไทม์**ไม่ได้รับการยินยอมให้เขียนอะไรให้แก่สิ่งพิมพ์ใดที่จะสร้างความขัดแย้งแม้แต่เล็กน้อยกับงานของเขา

แนวความเห็นของผมเกี่ยวกับการวิจารณ์ทางหนังสือพิมพ์ก็มีง่ายๆดังนี้ ผมเขียนโดยไม่เอาใจใคร และผมแสดงออกตามรสนิยมของผมเองเท่านั้น พูดง่ายๆก็คือผมเขียนให้ตนเองอ่านว่า ผมเร้าใจ หรือเบื่อหรือตื่นเต้นหรือไม่ชอบอย่างมาก แล้วผมก็ถ่ายทอดความรู้สึกของผมลงบนกระดาษ (แต่ที่จริงผมพิมพ์ลงในเครื่องคอมพิวเตอร์ที่จะสามารถนำไปเรียงพิมพ์ได้ทันที มิได้ใช้เครื่องพิมพ์ดีดธรรมดาอีกแล้วในสมัยนี้) คล้ายๆกับเป็นนักแต่งเพลงหรือศิลปินที่เล่นเพลงที่นักแต่งเพลงแต่งขึ้นมา ผมแสดงความรู้สึกของผมออกไปโดยอาศัยความคิดอ่านที่ผมสั่งสมมาชั่วชีวิต ส่วนมากแล้ว นักวิจารณ์มือเก่าจะมีประสบการณ์มากกว่าศิลปิน เพราะศิลปินมักจะรู้เรื่องต่างๆเฉพาะในวงของตนเอง ไม่รู้เรื่องข้างนอก นี่ดูจะเป็นการพูดก้าวร้าว แต่คนที่จะแสดงความก้าวร้าวได้ มิใช่จะมีแต่นักร้อง นักแต่งเพลงหรือนักดนตรีเท่านั้น เกรเกอร์ พิอาติกอร์สกี้ ระหว่างร่วมการประชุมหนหนึ่งฟังอยู่อย่างโกรธที่พวกนักแต่งเพลงพากันรุมโจมตี

นักแสดง 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 ไม่ใช่นักวิจารณ์ที่จะเป็นผู้กำหนดโชคชะตาของผู้สร้างงานศิลปะ สิ่งที่ผมทำได้ก็คือ รายงานสิ่งที่หูของผมและประสบการณ์ของผมบอกผมเท่านั้นเอง

หนังสือพิมพ์**ไทม์**ยอมให้ผมเขียนตามรสนิยมของผมเสมอ และเผอิญรสนิยมของผมมันคุ้นกับสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 เสียด้วย แน่ละ ผมยังวิจารณ์ดนตรีร่วมสมัยและดนตรีเฉพาะแบบเฉพาะกลุ่มด้วย แต่การวิจารณ์ของผมไม่ทำให้ผมได้รับความนิยมในแวดวงเหล่านั้นนัก ตอนที่ผมเข้าทำงานแบบนี้ใหม่ๆในฐานะนักวิจารณ์ดนตรีอาวุโส ผมยืนโรงต่อต้านดนตรีประเภทซีเรียล (Serial) มาก ผมเรียกว่าเป็นดนตรีแบบไร้ความรู้สึกเป็นดนตรีแบบเชยๆน่าเบื่อและประชาชนจะไม่คุ้นหู ผลก็คือผมได้รับการตราหน้าว่าเป็นพวกอนุรักษ์นิยมชั้นสูง แล้วด่าว่าผมต่างๆนานา นักวิจารณ์นั้นเป็นที่คาดหวังว่าจะให้แรงใจกับของใหม่ๆไม่ใช่คอยโจมตี

แต่ยิ่งผมได้ศึกษาได้ฟังดนตรีแบบใหม่ๆมากขึ้นเท่าใด ผมยิ่งไม่ชอบมันมากขึ้นเท่านั้น เรื่องอะไรผมจะไปช่วยโฆษณาให้ดนตรีแบบที่ผมไม่ชอบเลย ผมเชื่อในตอนนั้น และตอนนี้ก็ยังเชื่อเช่นนั้นว่า ดนตรีแบบใหม่อย่างน้อยจะต้องมีลักษณะของสิ่งใหม่ สิ่งประดิษฐ์ใหม่และมีความเป็นตัวของตัวเอง..แต่ผมหาลักษณะเช่นว่าไม่พบเลยในดนตรีแบบซีเรียล ผมเฝ้าดูด้วยความประหลาดใจที่นักแต่งเพลงทั้งหลายในเยอรมนี อังกฤษ ฝรั่งเศสและอเมริกา พากันแต่งเพลงที่แห้งแล้ง ไร้ความไพเราะ แบบที่เรียกว่าเป็นดนตรีของปัญญาชนชั้นซูเปอร์นั้นกันมากมาย แล้วผมก็ได้แต่ร้องตะโกนด้วยความไม่พอใจ หรือว่าผมทำผิด หรือว่าผมนั้นถูกต้องด้วยเหตุผลที่ผิดๆแต่ข้อเท็จจริงก็มีอยู่ว่าในช่วง 25 ปีที่ดนตรีแบบซีเรียลแพร่หลายนั้น ไม่มีดนตรีแบบนี้สัก

เพลงติดเข้าเป็นเพลงมาตรฐานของนานาชาติ และในทุกวันนี้นักแต่งเพลงทั้งหลายก็ทอดทิ้งมันไปหมดแล้วและหันกลับไปหาอดีต แต่งเพลงฟังสบายหูและไพเราะมากขึ้น ผมแอบยินดีอยู่เงียบๆ บางทีสิ่งที่ผมบ่นว่าไปแล้วอาจจะถูกต้องก็ได้นะ ผมเห็นว่าดนตรีแบบนีโอโรแมนติกยังฟังได้ดีกว่าดนตรีแบบซีเรียลและสามารถเขียนวิจารณ์ได้อย่างเต็มอกเต็มใจ

ไม่ใช่ความลับอะไรที่จะบอกว่าผมเชี่ยวชาญพิเศษในการวิจารณ์นักแสดง โดยเฉพาะการแสดงผลงานของคริสต์ศตวรรษที่ 19 มันเป็นความถนัดที่มีประโยชน์มาก นักวิจารณ์ดนตรีของหนังสือพิมพ์รายวันในเมืองใหญ่ มักจะใช้ชีวิตในการทำงานของเขาสามในสี่ส่วนหมดไปกับการฟังการบรรเลงเพลงมาตรฐาน นั่นเป็นเพลงที่วงออเครสตรา คณะโอเปร่าและนักเดี่ยวดนตรีและกลุ่มนักดนตรีแบบเชมเบอร์มิวสิคเล่นกันเป็นส่วนมาก เราจะพูดถึงตัวเพลงเบโธเฟนซิมโฟนีไม่ได้มากนัก แต่จะพูดได้มากถึงการบรรเลงและการแสดงเพลงดังกล่าว

ตั้งแต่เด็กแล้วที่ผมรู้ว่า นักแสดงคือคนที่สร้างสรรค์บางอย่างแก่ดนตรี... บางครั้งก็ทำได้อย่างสง่างาม ประทับใจ บางคราวก็ไม่เข้าท่า แสดงอย่างโง่ๆ. มันน่าแปลกที่นักดนตรีหลายคนเล่นเปียโนเพลงเดียวกัน แต่ฟังแล้วมันแตกต่างกันมาก. ตัวโน้ตและค่าของตัวโน้ตก็เหมือนกัน นักดนตรีเล่นตามอย่างถูกต้อง จังหวะก็คล้ายคลึงกัน ฟังแล้วจำได้ว่าเป็นเพลงเดียวกัน...แต่ก็ยังไม่เหมือนกัน เช่นถ้าผู้เล่นเป็น ฮาโรลด์ บอเออร์ มิชา เลวิทสกี้ หรือโจเซฟ ฮอฟแมน เล่นเพลงของชูมันน์หรือโชแปงเพลงเดียวกัน. น้ำเสียง การเน้นน้ำหนักมือ เสียงภายใน ลีลา อะไรต่างๆเหล่านี้ นักเปียโนแต่ละคนมีแนวของตนเอง. มันทำให้ผมทึ่งมาก เวลาผมเติบโตขึ้นผมจึงคอยแต่เปรียบเทียบการแสดง. ในตอนเด็กผมก็เริ่มรู้ว่าศิลปินนั้นทำอะไรกับเสียงดนตรีได้หลายๆอย่าง. สิ่งที่นักแต่งเพลงทำได้ก็เพียงแต่เสนอแนะ. ดังที่เราส่วนมากรู้กันในสมัยนี้ว่าดนตรีนั้นเป็นศาสตร์ที่ไม่ตายตัว. นักแต่งเพลงเขียนกำหนดว่า “allegro” แต่การบรรเลงเพลงนี้นั้นต้องกำหนดเอาเอง โดยนักดนตรีที่เกิดทีหลังเขาราว 200 ปี และนักดนตรีแต่ละคนต่างไม่มีใครรู้แน่นอนว่าเพลงนี้ดั้งเดิมแท้ เขาบรรเลงไว้อย่างไร. แต่บางทีนักแต่งเพลงนั้นคงไม่ห่วงเรื่องนี้มากนัก

ใครก็ตามที่เข้ารับหน้าที่ในการถ่ายทอดตัวโน้ตที่ลึกลับและเครื่องหมายต่างๆที่นักแต่งเพลงเขียนเอาไว้ออกมาเป็นเสียงเพลงนั้นเขาจะต้องใส่ความคิดเห็นของตัวเองลงไปด้วย. ตัวโน้ตเฉยๆนั้นไม่มีความหมายอะไรแก่คนทั่วไป เว้นแต่กับคนกลุ่มเล็กๆ ที่สามารถอ่านโน้ตออกเสียงเพลงได้ในหัวของเขาโดยไม่ต้องนำมาบรรเลง จะต้องนำโน้ตนั้นมาบรรเลง และผู้บรรเลงก็คือคนกลางระหว่างผู้แต่งเพลงกับผู้ฟัง. ดนตรีจึงเป็นเสียงสะท้อนสื่อความหมายถ่ายทอดจากใจของผู้แต่งผ่านทางใจของผู้บรรเลง.

ผมได้ใช้เวลาไปมากพอควรในการพยายามหาว่า ผู้แสดงหรือผู้บรรเลงที่แท้จริงนั้นเป็นอย่างไร. คำถามนี้อาจจะหาคำตอบไม่ได้ตรงๆ แต่พอมีแนวทางอยู่. จากการศึกษาขนบธรรมเนียมของการแสดงเก่าๆ ของศิลปินนับร้อยที่เกิดในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นผู้บรรเลงร้องเพลงหรืออำนวยเพลงต่างๆในศตวรรษ.

บุคคลเหล่านั้นมีบุคลิกที่แตกต่างกันมากแต่ทุกคนมีบางอย่างที่เหมือนกันอยู่ พวกเขามีเทคนิค มีน้ำหนัก การให้จังหวะจะโคน เฉพาะตัว อันเป็นศิลปะที่ลืมกันหมดแล้วในทุกวันนี้.

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

ชีวิตแบบผม ชีวิตที่รื่นรมย์ของนักวิจารณ์ดนตรีในหนังสือพิมพ์รายวัน และหนังสือพิมพ์ฉบับวันอาทิตย์มีความหมายแค่ไหน?. ผมก็ไม่รู้เหมือนกัน. บางครั้งผมคงสามารถให้ข่าวหรือความบันเทิงกับผู้อ่านได้บ้าง. บางครั้งผมคงได้หยิบยกปัญหาบางเรื่องขึ้นมาพูดและได้ฝังรากลึกไปแล้วในช่วงเวลาหลายปีที่ผ่านมา. บางทีผมคงช่วยให้หลายคนได้มีงานอาชีพที่ดี. บางทีผมอาจจะได้ถ่ายทอดแก่เด็กรุ่นหลังให้เข้าใจถึงความรับผิดชอบอุดมการณ์ จริยธรรมและการทำงานของนักวิจารณ์ดนตรีทางหนังสือพิมพ์บ้าง. ไม่ว่าผมจะได้ทำอะไรไปบ้าง ผมก็ขอบอกว่าผมมีความสุขกับทุกสิ่งที่ผมได้ทำลงไปอย่างยิ่ง.

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

บทวิเคราะห์

บทความชิ้นนี้ไม่อาจจัดได้ว่าเป็นบทวิจารณ์เต็มรูปแบบ แต่อยู่ในรูปของบทความเชิงอัตชีวประวัติ ที่แสดงและแฝงนัยของการวิจารณ์ไว้อย่างมาก แม้จะไม่ใช่เป็นบทวิจารณ์ดนตรีหรือศิลปะต้นแบบโดยตรง แต่ก็มีคุณค่าเป็นอย่างยิ่งในแง่มุมหลากหลายประการ โดยเฉพาะในด้านของการเป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องของกำเนิดนักวิจารณ์ วิธีการทำงานของนักวิจารณ์ จรรยาบรรณของนักวิจารณ์ อัตวิสัยของนักวิจารณ์ ตลอดไปจนถึงความกล้ายืนยันในรสนิยมของนักวิจารณ์ที่เป็นอัตวิสัยและชวนให้เกิดการวิจารณ์ถกเถียงกันต่อไปในวงกว้าง

โดยความเห็นของผู้วิเคราะห์แล้วฮาโรลด์ โชนเบิร์ก ชี้ให้เห็นว่ากำเนิดและวิธีการทำงานของนักวิจารณ์มีอะไรหลายสิ่งหลายอย่างที่สอดคล้องกับศิลปินดนตรีนั่นเอง และประสบการณ์บางประการของการวิจารณ์และการเป็นศิลปินดนตรีนั้นเอื้อประโยชน์ต่อกันและกันได้

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

ประสบการณ์ในสมัยที่โชนเบิร์กเรียนที่วิทยาลัยบรูคลินและบัณฑิตวิทยาลัยของมหาวิทยาลัยนิวยอร์กแสดงให้เห็นว่า นอกจากความรู้ดนตรีทั้งทางทฤษฎีและปฏิบัติอันช่ำชองที่เขาร่ำเรียนมารวมกับคุณสมบัติในการเป็น “คนที่มีหัวทางการวิจารณ์” (ชอบถาม ชอบสืบเสาะ ชอบอ่าน ชอบเปรียบเทียบและพยายามเขียนวิจารณ์อย่างมีเหตุผล) โดยธรรมชาติของเขาที่มีมาแต่กำเนิดอันอาจเรียกได้ว่าเป็น “พรสวรรค์ของนักวิจารณ์” นั้นก็ยังไม่เพียงพอ แต่เขาก็ยังจำเป็นต้องหาความรู้ในบริบทวัฒนธรรมที่กว้างขวางและเกี่ยวเนื่องกับดนตรีด้วยการไปเรียนวิชาด้านวรรณคดีและการละครที่มีความเกี่ยวเนื่องกับดนตรี เพื่อขยายองค์ความรู้สู่แนวกว้างอีกด้วย

โชนเบิร์กยังชี้ให้เห็นถึงประสบการณ์บางอย่างของการเป็นนักวิจารณ์ที่สอดคล้องกับประสบการณ์ของการเป็นศิลปินดนตรี นั่นก็คือนอกจากการมีพรสวรรค์ของนักวิจารณ์ติดตัวมาโดยกำเนิดและองค์ความรู้ทั้งโดยตรงและโดยรอบแล้ว การเฝ้าเพียรพยายามหาโอกาสในการแสดงออกซึ่งการวิจารณ์ก็มีความสำคัญ นักวิจารณ์จำต้องหาทางฝึกฝนประสบการณ์ของตนเองกับหนังสือ นิตยสารต่างๆ ประดุจศิลปินดนตรีที่ออกหาประสบการณ์กับวงดนตรีต่างวงกันไป ประสบการณ์จากหนังสือพิมพ์**นิวยอร์กไทมส์**ของเขาชี้ให้เห็นว่า เมื่อบ่มเพาะประสบการณ์จนได้ที่แล้ว (กับหนังสือ **Musical Advance**, **The American Record Guide**, **Musical Digest**, **Musical Courier** และ **The New York Sun**) เขาก็ได้โอกาสในการทำงานกับหนังสือพิมพ์**นิวยอร์กไทมส์** เมื่อ “นักวิจารณ์มือหนึ่ง” อย่าง โนเอล สเตราส์ล้มป่วยลง ซึ่งคล้ายกับโอกาสในการอำนวยเพลงของวาทยกรมือใหม่ที่มาถึงเมื่อ “วาทยกรมือหนึ่ง” ล้มป่วยหรือติดกิจธุระอื่นใด ประสบการณ์บางประการที่นักวิจารณ์จำต้องประสบอยู่บ้างที่อาจแตกต่างจากศิลปินดนตรีก็คือ การอดทนยอมเขียนงานวิจารณ์ชิ้นแรกๆโดยไม่ได้รับค่าตอบแทนบ้าง เพื่อแลกกับการมีเวทีในการแสดงออกในเวลาข้างหน้า นอกจากนี้โชนเบิร์กยังพูดถึงประสบการณ์ในการวิจารณ์ที่คล้ายกับการประพันธ์ดนตรีในเรื่องของการถ่ายทอดประสบการณ์ความรู้สึกส่วนตัวไปสู่ผู้อ่าน โดยอาศัยความคิดอ่านที่สั่งสมมาชั่วชีวิต (โชนเบิร์กเคยเรียนวิชาการประพันธ์ดนตรีมาก่อนที่จะเป็นนักวิจารณ์) ประสบการณ์ในด้านการทำงานที่**นิวยอร์กไทมส์**ของเขายังสะท้อนให้เห็นถึงจรรยาบรรณของนักวิจารณ์ในอันที่จะรักษาความเป็นกลางและไม่อคติ ด้วยการไม่ทำตัวสนิทสนมเป็นเพื่อนกับศิลปินดนตรี เพื่อจะได้ไม่เกิดความลำเอียงในการเขียนวิจารณ์ ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของ Mark N.Grant ที่เขียนไว้ในหนังสือเรื่อง **Maestro of the Pen** (Northeastern University Press – 1998) ที่ว่า นักวิจารณ์จะต้องไม่ทำตัวสนิทสนมกับศิลปินดนตรีเพื่อรักษาความเป็นกลางและความน่าเชื่อถือในงานวิจารณ์

งานเขียนของของโชนเบิร์กยังชี้ทางให้กับศิลปินดนตรี (นักดนตรี)ในการ “ตีความดนตรี” โดยเขาพยายามชี้ให้ศิลปินดนตรีหนีพ้นจากการเล่นดนตรีตรงตามโน้ตอย่างเคร่งครัด แต่จะต้องค้นหา “สารทางดนตรี” ที่ผู้ประพันธ์ดนตรีแฝงนัยอยู่ในนั้น อันเป็นการรณรงค์ชี้ทางอย่างเป็นประโยชน์ยิ่งต่อศิลปินดนตรี จะเห็นได้ว่าโชนเบิร์กเป็นนักวิจารณ์ที่มีอัตวิสัยอยู่

พอสมควร เขายอมรับอย่างเปิดเผยว่า เขา “ชื่นชอบ”และ “เชี่ยวชาญ” ในดนตรีสกุลโรแมนติกแห่งศตวรรษที่ 19 ทั้งในด้านการฟังและการวิจารณ์ดนตรีสกุลนี้ อีกทั้งยังต่อต้านดนตรีประเภทซีเรียล (serial) จนถูกตราหน้าว่าเป็นพวกอนุรักษ์นิยม นี่อาจพอจะชี้ให้เห็นได้บ้างว่า นักวิจารณ์เองก็คล้ายกับศิลปินดนตรีที่มีความชอบและความเชี่ยวชาญในดนตรีบางสกุล เมื่อเป็นเช่นนี้ผู้วิเคราะห์มีความเห็นว่าทางออกในอันที่จะออกจากขีดจำกัดในความชอบส่วนตัวหรือรสนิยมส่วนตัว ซึ่งข้อจำกัดในด้านนี้น่าจะเป็นข้อจำกัดที่สร้างปัญหาให้กับการทำงานวิจารณ์ดนตรีมากกว่าการทำงานของศิลปินดนตรีนั้น น่าจะอยู่ที่การเปิดใจกว้างยอมรับดนตรีทุกสกุล โดยเฉพาะดนตรีแบบซีเรียลหรือดนตรีในแบบนามธรรมอื่นๆนั้นมิได้เป็นงานที่ไม่มีความหมาย ไม่มีหลักการเชิงทฤษฎีหรือไม่มีกรอบแนวคิดใดๆ ในทางตรงข้ามดนตรีนามธรรมเหล่านี้ เป็นการเน้นถึงหลักวิชาทางทฤษฎีและความคิดทั้งสิ้น และหลุดพ้นจากข้อจำกัดในเรื่องความงามของเสียงไปแล้ว เมื่อเป็นดนตรีนามธรรมก็คงคล้ายกับสิ่งที่เป็นนามธรรมทั่วๆไปที่ยากแก่การอธิบายเป็นคำพูดได้ เราไม่อาจอธิบาย “สาร” ในทางดนตรีเป็นคำพูดได้หมดฉันใด ดนตรีแบบนามธรรมทั้งหลายก็ยิ่งยากขึ้นแก่การแปลสารเป็นคำพูดได้เป็นทวีคูณยิ่งขึ้น นอกจากผู้ฟังจะ “เปิดใจ” รับประสบการณ์โดยตรง

ความเป็นอัตวิสัยของโชนเบิร์กในกรณีนี้ ผู้วิเคราะห์จึงเสนอทางออกว่านักวิจารณ์ควรต้องค้นหาความหมาย กรอบความคิด หรือหลักวิชาการเกี่ยวกับดนตรีหรือศิลปะประเภทนี้ให้พบจับแก่นให้ได้ แล้วจึงนำกรอบเหล่านั้นเข้าจับการวิจารณ์ดนตรีเหล่านี้ แล้วชี้ให้เห็นว่าตัวผลงานดนตรีหรือการแสดงผลงานเหล่านี้ดีหรือด้อยอย่างไรในบริบทความคิดทางดนตรีหรือศิลปะชนิดนั้นๆ ซึ่งผู้วิเคราะห์เชื่อว่าดนตรีเป็นนามธรรมมิใช่จะปราศจากกรอบความคิดแต่อย่างใด

สำหรับข้อสรุปของเขาที่ว่าดนตรีแบบซีเรียลไม่สามารถติดเข้าเป็นเพลงมาตรฐานในระดับนานาชาตินั้น น่าจะยังเป็นประเด็นที่น่าถกเถียงต่อไป เพราะความจริงแล้วยังคงมีกลุ่มผู้รักดนตรีประเภทนี้อย่างเหนียวแน่นแฝงอยู่ในดินแดนต่างๆทั่วโลกมาจนทุกวันนี้ อย่างไรก็ตามการยอมรับในข้อจำกัดของเขาในข้อนี้ก็ถือเป็นความกล้าของเขาในการยืนยันทางความคิด ความมั่นใจในตนเอง และอุดมการณ์บางประการที่นักวิจารณ์จำต้องมี 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 เมื่อปริมาณละอองเกสรดอกไม้ในนครนิวยอร์ก ได้รับการบันทึกไว้ว่ามีปริมาณสูงมาก บรรดาผู้ชมก็เข้าใจกันดี แม้ว่าจะมีที่นั่งว่างหลายสิบที่ก็ตาม แต่บรรดาแฟน ๆ ของโบโรดินา ต่างก็มาร่วมชมเป็นจำนวนไม่น้อย พวกเขาได้รื่นรมย์กับการแสดงการขับร้องที่เปี่ยมด้วยคุณภาพ อันต้องจารึกไว้ในความทรงจำอีกครั้งหนึ่ง

กระแสของเหล่าศิลปินนักร้องอุปรากรชาวรัสเซียที่หลั่งไหลสู่โลกตะวันตกในช่วงระยะนี้จากการเดินทางตระเวนแสดงของคณะอุปรากร คิรอฟ (Kirov) นั้นเมื่อเทียบดูแล้วยังสร้างศิลปินในระดับดารายอดนิยมได้น้อย ดมิทริ โวรอสทอฟสกี (Dmitri Hvorostovsky) เป็นเพียงหนึ่งเดียวที่มีชื่อเสียงในระดับที่สร้างความน่าสนใจได้ สำหรับเซอร์เกย์ ลาริน (Sergei Larin), มาเรีย กูเลกินา (Maria Guleghina) และนักร้องเชื้อสายสลาฟชั้นเยี่ยมอีกสิบกว่าคนนั้น เป็นที่รู้จักกันอยู่แต่เฉพาะวงในสำหรับแฟนเพลงอุปรากรตัวยง

เท่านั้น นักร้องเสียงเมซโซโซปราโน ชาวรัสเซีย ที่ชื่อ โอลกา โบโรดินา ก็ยังมิใช่นักร้องที่มีชื่อเสียงโด่งดังเช่นกัน ถึงแม้ว่าเธอน่าจะโด่งดังเป็นอย่างยิ่ง ถ้าจะว่ากันในทางความสามารถในการที่จะสร้างการตลาดให้เธอโด่งดังแล้ว ไม่ว่าจะเป็นความสามารถทางการขับร้อง, เสน่ห์ทางรูปร่างหน้าตา ความสามารถพิเศษนั้น เธอมีเทียบเท่าโวรอสทอฟสกีทุกประการ ยิ่งโดยทางการขับร้องแล้ว เธอเหนือกว่าโวรอสทอฟสกีเสียอีก

นี่คือเสียงในช่วงแห่งยุคทองที่เทียบเท่าได้กับคุณค่าที่บันทึกไว้ในแผ่นเสียงชั้นยอดในยุคคริสต์ศตวรรษ 1950-1960 โบโรดินามีอยู่ครบถ้วนทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นช่วงกว้าง (Range) ของระดับเสียงร้อง (จากฐานเสียงบริเวณหน้าอกเรื่อยไป จนถึงระดับเสียงโซปราโนสูง ๆ ที่น่าตื่นเต้น), พลังการเปล่งเสียงที่ส่งออกไปได้ไกล (Projection) (ซึ่งฟังดูเป็นธรรมชาติโดยไม่ต้องออกแรงเค้น และส่งพลังนี้ได้ทั่วถึงทั้งโรง) รวมไปถึงสไตล์การร้องอันเป็นเลิศ สำหรับในคืนนี้เธอยังแสดงออกได้ไม่เต็มที่นัก อันมีสาเหตุมาจากอาการภูมิแพ้นั่นเองที่ยังส่งผลกับเธอ แม้จะต้องพบกับอาการภูมิแพ้ แต่ก็ถือได้ว่าเธอยังคงขับร้องได้เป็นเลิศทีเดียว

รายการบทเพลงในคืนนั้นทั้งมีความท้าทายและละเอียดซับซ้อนบทเพลงร้องของไชคอฟสกี้ (Tchaikovsky) 2 ชุด และของ รัคมานีนอฟ (Rachmaninov) 2 ชุด ก่อนพักครึ่งการแสดง คือการแสดงถึงการตีความที่เต็มไปด้วยพลังอารมณ์อันอ่อนไหว นักร้องที่เป็นชาวรัสเซียโดยกำเนิดแท้ๆ เช่น โบโรดินา เท่านั้นที่สามารถหยิบยื่นคุณค่าทั้งหมดของบทเพลงเหล่านี้ ให้แก่ผู้ฟังได้อย่างไม่บกพร่อง กล่าวคือการเปล่งเสียงได้อย่างถูกต้องแม่นยำ,การสร้างวลีในการขับร้อง และการออกอักขระได้อย่างชัดเจน ในบทเพลงรัก “The Sun Has Set” ของไชคอฟสกี้ที่เอ่อท้นด้วยความรู้สึกนั้น เธอพยายามควบคุมไม่ให้แสดงออกทางอารมณ์จนเกินงาม นี่มิได้เป็นการทดสอบเสียงอย่างรวดเร็วเกินไปในการแสดง แต่เธอค่อยๆ 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 ผลงานบันทึกเสียงชิ้นแรกๆของ โบโรดินา ชุดหนึ่งก็คือ บทเพลงชุด Spanish Songs ของ ชอสตาโควิช (Shostakovich)

นอกจากนี้ โบโรดินา ก็ดูเหมือนจะต้องเคร่งเครียดกับการรบกวนจากเสียงโทรศัพท์มือถือ มีเสียงโทรศัพท์ดัง 5 ครั้งระหว่างการแสดงบทเพลงของไชคอฟสกี้, 4 ครั้งระหว่างเพลงของรัคมานินอฟ และอีกมากมายกว่านั้นอีกในบทเพลงของมาห์เลอร์ ถึงจุดหนึ่งขึ้นมาก็มีแฟนๆ เพลงที่เหลืออดระเบิดอารมณ์ตะโกนออกมาว่า “ไล่มันออกไปข้างนอก” แต่ก็ยังไม่สามารถชี้ตัวผู้กระทำความผิดทั้งหลายได้ว่าเป็นใครบ้าง เจ้าของโทรศัพท์รายหนึ่งเมื่อไม่รู้ว่าจะทำอย่างไรดี จึงปล่อยให้เสียงโทรศัพท์ของเขาดังต่อไป โดยแสร้งทำเป็นไม่ได้ยินเพื่อที่จะปกปิดความผิดของตัว กลโกงที่ขี้ขลาดแบบนี้เป็นการก่อกวนประสาทอย่างที่สุด เป็นการโยนความผิด,ข้อพิรุธให้กับคนที่นั่งข้างๆ ทุกคนให้ถูกสงสัยไปด้วยกันหมด

เราลองมาพิจารณากันดูว่า : โทรศัพท์มือถือในขณะนี้ได้กลายเป็นเชื้อโรคระบาดชนิดหนึ่งที่ต้องร่วมกันหยุดยั้งให้ได้ พวกมันเป็นสิ่งที่เลวร้ายที่สุดที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิกและศิลปะการแสดงแขนงต่าง ๆ อย่างกว้างขวางอันเทียบได้กับโรคเอดส์ พวกมันคือรูปแบบหนึ่งของการก่อความเสียหาย ในอันที่จะคุกคามและบ่อนทำลายศิลปะการแสดงสดทุกชนิด เสียงโทรศัพท์ --- และแม้กระทั่งการคุกคามของมัน ทำให้การสร้างสมาธิและการพยุงรักษาอารมณ์ความรู้สึกไม่สามารถที่จะทำได้อีกต่อไป การแก้ปัญหาเป็นภาระหน้าที่ของเจ้าหน้าที่ผู้รับผิดชอบ เนื่องจากท่ามกลางความเห็นแก่ตัว,นิสัยอันหยาบกระด้างและการหลงลืม เหล่านี้พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่า ประชาชนไม่สามารถที่จะควบคุมการใช้โทรศัพท์ของตัวเองได้ จึงต้องขึ้นอยู่กับการจัดการในอันที่จะสร้างระบบขึ้นมากำจัดโทรศัพท์มือถือให้พ้นไปจากสังคีตสถานให้ได้ 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 ที่เมทโอเปร่า 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

ถ้าหากแนวคิดในการแสดงศิลปะสาขาสังคีตศิลป์ชนิดต่างๆมีความแตกต่างกัน ไม่เหมือนกันแล้ว แนวคิดและแนวทางในการเขียนบทวิจารณ์สำหรับศิลปะชนิดต่างๆในสาขาสังคีตศิลป์ก็คงจะต้องผันแปรแตกต่างกันไปเช่นกัน ปัจจัยในการเขียนงานวิจัยที่ผันแปรไปตามชนิดของงานศิลปะสร้างสรรค์นั้นก็คงขึ้นอยู่กับแนวความคิดหลายอย่าง แต่ปัจจัยหนึ่งที่เราใช้ยึดถือเป็นหลักในการเขียนงานวิจารณ์เพื่อประเมินคุณค่าหรือคุณภาพของงานสร้างสรรค์ก็คือองค์ประกอบทางศิลปะ ในงานศิลปะสังคีตศิลป์แขนงต่างๆล้วนแต่มีองค์ประกอบทางศิลปะที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นผลงานสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตราขนาดใหญ่ ผลงานทางด้านอุปรากร หรือผลงานดนตรีแบบเชมเบอร์มิวสิค ซึ่งในการเขียนบทวิจารณ์เพื่อประเมินคุณภาพของงานศิลปะเหล่านี้ว่าดีหรือไม่ประการใด เราก็คงจะต้องยึดประเด็นหรือยึดเกณฑ์การวัดคุณภาพจากองค์ประกอบทางศิลปะของงานแสดงเหล่านั้นอยู่บ้างไม่มากก็น้อย

ในการเขียนวิจารณ์ของผลงานของการแสดงขนาดใหญ่ที่มีองค์ประกอบทางศิลปะมากมายหลากหลายอย่างเช่น เขียนวิจารณ์การแสดงของวงซิมโฟนีออร์เคสตราขนาดใหญ่ 100 คนจึงมีประเด็นจากองค์ประกอบทางศิลปะให้หยิบยกขึ้นมาอภิปรายได้อย่างหลากหลาย อาทิ

ความสามารถเชิงเทคนิคของนักดนตรีในวงหรือความสามารถในการตีความของวาทยกร สีสันทางดนตรีที่หลากหลาย แต่การเขียนวิจารณ์การแสดงดนตรีแบบรีไซทัล (Recital) ที่มีผู้แสดงเพียง 2 คน หรือการแสดงเชมเบอร์มิวสิคที่มีผู้แสดงไม่เกิน 10 คน ย่อมทำให้มิติความหลากหลายของประเด็นที่จะหยิบยกขึ้นมาอภิปรายลดน้อยกว่าการเขียนวิจารณ์ถึงการแสดงของวงซิมโฟนีออร์เคสตราขนาดใหญ่ ซึ่งนี่คือข้อจำกัดประการหนึ่งในการเขียนวิจารณ์ประการหนึ่งของวงดนตรีขนาดย่อม

บทวิจารณ์เรื่อง "เมื่อโบโรดินา ต้องต่อกรกับโทรศัพท์มือถือ" ที่เขียนโดยฟิลิป แอนซัน (Philip Anson) บทนี้เป็นตัวอย่างอันดีบทหนึ่งในการเขียนวิจารณ์การแสดงแบบรีไซทัลที่มีผู้แสดงเพียง 2 คน อย่างได้ใจความที่เป็นประโยชน์ในหลายแง่หลายมุม ทั้งในเรื่องการประเมินคุณค่าทางการแสดง การบริหารจัดการที่เป็นปัจจัยสำคัญในความสำเร็จของศิลปินยุคปัจจุบันตลอดไปจนถึงการวิจารณ์ปัญหาเกี่ยวกับบริบททางสังคม อันสืบเนื่องมาจากเทคโนโลยีที่กำลังส่งผลกระทบอย่างมากต่อวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิก ซึ่งถือได้ว่าเป็นบทวิจารณ์อีกชิ้นหนึ่งที่ผสมผสานประเด็นจากองค์ประกอบและบริบทที่เกี่ยวเนื่องกับการแสดงได้อย่างหลากหลายเพื่อช่วยให้งานวิจารณ์มีทั้งรสชาติและเนื้อหาอันเป็นประโยชน์ที่เกี่ยวข้องกับทุกๆฝ่ายในวงการดนตรี

การที่นักวิจารณ์ล่วงรู้ถึงข้อจำกัด ปัญหาเบื้องหลังบางประการของศิลปินที่เกิดขึ้นในการแสดงดนตรีในแต่ละครั้งนั้น บางครั้งก็เอื้อประโยชน์ให้กับตัวศิลปินเองด้วย อย่างเช่นในบทวิจารณ์นี้ที่ฟิลิป แอนสัน ผู้เขียนได้ใช้บทวิจารณ์เป็นสื่อสร้างความเข้าใจให้ผู้อ่านได้มี "ความเข้าใจ" และ "เห็นใจ" ในปัญหาข้อจำกัดที่สามารถเกิดขึ้นกับศิลปินที่เป็นมนุษย์ธรรมดาๆ ได้ทุกเมื่อ ในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ผู้เขียนได้ชี้ให้เราเห็นว่าฝีมือความสามารถของโบโรดินาที่ไม่สามารถแสดงออกได้มากกว่านี้นั้นมีสาเหตุมาจากโรคภูมิแพ้ที่กำเริบขึ้น ซึ่งเขาก็ได้ช่วยเป็นสื่อสร้างความเข้าใจขึ้นระหว่างศิลปินกับผู้ชมได้เป็นอย่างดีว่า ศักยภาพสูงส่งในตัวศิลปินที่ไม่อาจฉายแววออกมาได้เต็มความสามารถในบางครั้งนั้นเกิดจากข้อจำกัดประการใด นี่จึงน่าจะถือเป็นคุณูปการและหน้าที่อันสำคัญประการหนึ่งของการวิจารณ์ ซึ่งถือว่าได้ทำหน้าที่สร้างความเข้าใจให้กับผู้ชมแทนตัวศิลปินได้

เนื่องด้วยงานวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นการเขียนวิจารณ์การแสดงแบบรีไซทัลที่มีจำนวนผู้แสดงเพียง 2 คน นักวิจารณ์จึงต้องทำหน้าที่หนักในการวิเคราะห์ เจาะหาประเด็นในรายละเอียดของการแสดงมากขึ้นกว่าการวิจารณ์การแสดงของดนตรีวงใหญ่ ฟิลิป แอนซัล ผู้เขียนเจาะประเด็นเกี่ยวกับเทคนิคในการขับร้องได้อย่างละเอียดพอสมควรและไม่ละเอียดจนน่าเบื่อ แต่เพียงพอที่สนับสนุนความสามารถในเชิงเทคนิคการร้องได้อย่างน่าเชื่อถือตลอดไปจนถึงการตีความในการขับร้องของศิลปินที่เข้าถึงตัวบทอย่างลึกซึ้งได้อย่างไร ผู้เขียนยังคงให้ความสำคัญกับความเข้าใจในการเปล่งเสียง (Articulation) ของศิลปินซึ่งถือเป็นองค์ประกอบทางศิลปะอันสำคัญประการหนึ่งในการขับร้อง ซึ่งการวิจารณ์การขับร้องไม่ควรมองข้าม

การวิจารณ์ถึงบริบททางด้านการบริหารจัดการที่เป็นปัจจัยสำคัญในความสำเร็จของศิลปินก็ได้แสดงประเด็นอย่างไว้ในบทวิจารณ์ชิ้นนี้เช่นกัน ในเรื่องของความสำเร็จของศิลปิน

นักร้องซึ่งจะต้องเกี่ยวเนื่องกับพรสวรรค์หรือคุณสมบัติเฉพาะตัวหลายด้าน ไม่จำกัดเฉพาะอยู่แต่เพียงความสามารถในการขับร้องเพียงอย่างเดียว แต่ศิลปินนักร้องยิ่งต้องเกี่ยวเนื่องกับการแสดงอุปรากร (Opera) ซึ่งก็เกี่ยวเนื่องกับศิลปะสาขาการละครที่ต้องอาศัยความสามารถพิเศษทางด้านอื่น ตลอดไปจนถึงเสน่ห์ทางรูปร่าง หน้าตา ที่เข้ามาเป็นส่วนสำคัญในการประสบความสำเร็จของศิลปินนักร้องอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ นี่จึงเป็นองค์ประกอบเฉพาะสาขาที่นักวิจารณ์ต้องหยิบยกขึ้นมาพิจารณาร่วมในการวิจารณ์ถึงการแสดงของศิลปิน นักร้อง (ซึ่งผิดกับการวิจารณ์นักดนตรีหรือวาทยกรที่นักวิจารณ์หลีกเลี่ยงที่จะยกเสน่ห์ทางกายภาพของศิลปินขึ้นมาพิจารณาร่วมกับคุณภาพการแสดง)

ประเด็นที่ผู้เขียนให้ความสำคัญมากที่สุดในบทวิจารณ์นี้ ก็คือเรื่องของการวิจารณ์ถึงผลกระทบของการแสดงที่ได้รับจากการใช้โทรศัพท์มือถือ ในขณะที่การแสดงกำลังดำเนินอยู่บนเวที ซึ่งเป็นประเด็นปัญหาใหม่ที่เกิดขึ้นมาในโลกที่เรียกว่าเป็นยุคการสื่อสารไร้พรมแดน จากในอดีตที่วงการดนตรีและศิลปะการแสดงในอดีตไม่เคยต้องประสบกับปัญหานี้ อีกทั้งเป็นประเด็นที่แสดงให้เห็นว่าผู้ชมหรือประชาชนที่เป็นหน่วยใหญ่ที่สุดในกระบวนการของศิลปะดนตรีและศิลปะการแสดงก็ต้องมีส่วนสำคัญและรับผิดชอบกับการแสดงอยู่ด้วย และเมื่อผู้ชม (ในโลกยุคใหม่) ที่มีพฤติกรรมที่ล่วงละเมิดต่อมรรยาทการชมการแสดง ก็กลายเป็นเรื่องการจำเป็นที่นักวิจารณ์จะต้องทำหน้าที่หยิบยกประเด็นปัญหาวิพากษ์วิจารณ์ เพื่อให้สังคมส่วนรวมได้ตระหนักในปัญหาใหม่หรือประเด็นปัญหาร่วมสมัยที่เกิดขึ้นและร่วมกันคิดหาหนทางแก้ไขป้องกัน ซึ่งในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ ฟิลิป แอนซัน ผู้เขียนได้แสดงความคิดเห็นถึงปัญหาและผลกระทบอย่างตรงไปตรงมา รวมถึงเสนอแนะถึงแนวทางแก้ไขต่างๆ ที่จำเป็นจะต้องกำกับให้ผู้ชม หรือประชาชน ผู้ชื่นชมการแสดงดนตรี หรือศิลปะการแสดงบนเวทีจะต้องร่วมสร้างระเบียบวินัยร่วมกัน นับเป็นตัวอย่างประเด็นการ "วิจารณ์ผู้ชม" หรือ "วิจารณ์ประชาชน" ที่ดีและเด่นชัดตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นว่าประชาชนหรือผู้ชมก็อาจถูกวิจารณ์ได้เช่นเดียวกัน

สำหรับประเด็นที่ผู้วิเคราะห์ขอเสนอแนะในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็คือ การให้น้ำหนักการวิจารณ์ถึงผู้บรรเลงเปียโนประกอบการแสดง ที่ผู้เขียนวิจารณ์ (ฟิลิป แอนซัน) น่าจะให้ความสำคัญและกล่าวถึงให้มากกว่านี้ โดยเฉพาะผู้บรรเลงเปียโนประกอบการแสดงในครั้งนี้ก็เป็นวาทยกรผู้ยิ่งใหญ่ระดับโลกอีกด้วย นั่นคือ เจมส์ เลอไวด์ (James Levine) ซึ่งอาจกล่าวได้ว่ามีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักทั่วโลกมากกว่า โอลกา โบโรดินา (Olga Borodina) นักร้องเสียอีก โดยเฉพาะในการแสดงแบบรีไซทัลที่มีผู้แสดงเพียง 2 คนเท่านั้น ผู้บรรเลงเปียโนประกอบมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในความล้มเหลว หรือความสำเร็จในการแสดง มีบทบาททั้งประคับประคองและส่งเสริมให้การแสดงโดดเด่นยิ่งขึ้น ซึ่งการเขียนวิจารณ์การแสดงดนตรีแบบรีไซทัลจึงน่าที่จะต้องเขียนถึงบทบาทของการแสดงเปียโนให้มีรายละเอียดมากยิ่งขึ้นกว่านี้

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

เทศกาล “ค้นหาวิญญาณ” ของอัลเฟร็ด ชนิตเก้

แอนดรู พอร์เตอร์

ผลงานเพลง 50 บทของชนิตเก้ ส่วนใหญ่เป็นผลงานในช่วงหลังของเขา ได้นำมาแสดงในเทศกาล Seeking the Soul จัดขึ้น ณ บาร์บิแคน ฮอลล์[1], โบสถ์เซนต์กิลส์ และกิล ฮอลล์ สกูล ออฟ มิวสิค ซึ่งอยู่ติดกันกับโบสถ์แห่งนี้ บทเพลงที่นำออกแสดง อาทิ ซิมโฟนี หมายเลข 7, วิโอลา คอนแชร์โต้(แต่งเมื่อปี ค.ศ.1985) ซึ่งอาจนับได้ว่าเป็นผลงานเพลงที่ประสบความสำเร็จสูงสุดในระยะหลังๆของชนิตเก้ รวมทั้งบทเพลง Concerto Grossi และ บทเพลงประเภทเชมเบอร์ มิวสิคอื่นๆอีกก็นำมาบรรเลงในรายการแสดงนี้ มีการบรรยายทางวิชาการและการสนทนาทางดนตรี Irina Schnittke ภรรยาม่ายของชนิตเก้ ร่วมกับ Ivashkin[2] บรรเลงเพลง เชลโล โซนาต้า หมายเลข 1 ที่เต็มเปี่ยมด้วยสุ้มเสียงดนตรีที่กินใจ บางส่วนจากภาพยนตร์ 66 เรื่องที่ชนิตเก้ได้แต่งดนตรีประกอบไว้ ได้นำออกฉายในเทศกาลดนตรีนี้ด้วย แม้ว่าการเดินทางมายังบาร์บิแคน โดยระบบรถไฟใต้ดินที่แสนเก่าแก่จะเป็นเรื่องที่

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

[2] Alexander Ivashkin นักเชลโล

ต้องใช้ความพยายามมาก แต่เทศกาลดนตรีแสดงผลงานของชนิตเก้ก็ล้นหลามไปด้วยผู้ชมผู้ฟัง ผู้ฟังดนตรีในนครลอนดอนยังเป็นผู้ฟังที่มีความสนใจและกระตือรือร้นกับผลงานดนตรีและการแสดงดนตรีครั้งนี้มาก

****

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

****

หลังจากการแสดงดนตรีผ่านไปแล้วหลายรายการ ผู้ฟังยอมรับในตัวผู้ประพันธ์เพลงและความมุ่งมั่นของเขา แต่เริ่มกังขาว่าเขาเป็นนักแต่งเพลงที่ดีเด่นเพียงใด ทำนองเพลงส่วนใหญ่ที่เขาแต่งดูเหมือนว่าเป็นสิ่งพื้นๆธรรมดาและไม่ได้บอกเล่าเรื่องราวใดๆ ....จากผลงานเพลงในระยะหลังของเขา ชนิตเก้กลายเป็นนักแต่งเพลงที่ (ถ้าไม่ใช่การปล่อยตัวเองให้หลงระเริงไปกับทางโลกโดยตั้งใจแล้ว) เพลงแต่งออกมาแบบตามใจตัวเอง แต่งออกมาสบายๆ กระจัดกระจาย เหมือนอยากจะนำผลงานเพลงออกเผยแพร่มากจนเกินไป สกอร์เพลงของเขาเริ่มแปลกมากขึ้น ท่อนที่เป็นจุดไคลแม็กซ์ก็ฟังดูหนวกหูและหยาบกระด้าง ในผลงานเพลงบทแล้วบทเล่าเขาก็ยังยืดเพลงให้ยาวออกไปในท่อนสุดท้ายของเพลง เหมือนกับเมื่อยุคแรกๆที่เขาขยายท่อน โคด้า Ranz des vaches ของบทเพลงเปียโน ควินเต็ทไปเสียยืดยาว หลังจากที่จุดที่ต้องการนำเสนอได้ผ่านพ้นไปแล้ว ขณะที่ชนิตเก้มีชีวิตอยู่นั้นเขาเป็นบุคคลที่มีความสำคัญต่อผู้ฟังชาวรัสเซีย เขาเปิดประตูสู่การสร้างสรรค์ทางดนตรีรูปแบบใหม่ๆ ด้วยเทคนิคทางดนตรีจากโลกตะวันตก เช่น ซีเรียล[3] เอเลียเทอริ [4] เคอลาจ[5] ชนิตเก้แต่งเพลงสู่ผู้ฟังในโลกตะวันตกด้วยบทเพลงง่ายๆ บทเพลงที่พร้อมสำหรับผู้ฟัง บทเพลงที่มุ่งหวังชื่อเสียงผลงานดนตรีมากมายของเขาจะดีเด่นในตัวเองในฐานะที่เป็น “ดนตรี” อย่างไร เทศกาลบาร์บิแคนทิ้งให้ขบคิดและอภิปรายกันต่อไป

มีความไม่น่าพอใจอยู่บ้างเกี่ยวกับบาร์บิแคน ซึ่งเป็นสถานที่จัดการแสดงดนตรี เนื่องจากมีการปิดไฟแสงสว่างระหว่างการแสดงดนตรี เหมือนกับว่าผู้ฟังเป็นผู้ไปชมภาพยนตร์

---

[3] Serial หลักการแต่งเพลงแบบหนึ่ง

[4] Aleatory หลักการแต่งเพลงแบบหนึ่ง

[5] Collage หลักการแต่งเพลงแบบหนึ่ง

และไม่ใช่ผู้ฟังที่เตรียมตัวมาเป็นอย่างดี (การเปิดไฟแสงสว่างในโรงแสดงอุปรากร เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ผมอยากจะเขียนถึงเช่นกัน เมื่อแวร์ดีแวะเยี่ยมชมเวียนนาโอเปร่าในปี ค.ศ.1875 เขารู้สึกแปลกใจที่พบว่าห้องที่ใช้แสดงอุปรากรมืดมิดไปหมด ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกง่วงนอน ซึ่งผมก็รู้สึกเช่นเดียวกัน) ข้อน่าตำหนิร้านขายหนังสือในบาร์บิแคน คือการที่ไม่มีหนังสือประวัติของชนิตเก้ที่เขียนโดย Ivashkin และหนังสือรวบรวมผลงานของชนิตเก้ แม้กระทั่งสกอร์เพลงของชนิตเก้ก็ไม่มีจำหน่ายเลย แต่ต้องขอปรบมือให้กับบีบีซี, บาร์บิแคน และ กิลด์ฮอลล์ สกูล สำหรับเทศกาลเฉลิมฉลองนี้ สำหรับปีหน้าจะเป็นอย่างไรบ้างนั้น บางทีอาจเป็นการเฉลิมฉลอง 150 ปี ดนตรีของ Charles Villiers Stanford[6] ผู้เกิดในปี ค.ศ. 1852 นักแต่งเพลงที่มีผลงานดีเด่นด้านโอเปร่า ซิมโฟนี คอนแชร์โต้บทเพลงร้องและดนตรีประเภทเชมเบอร์ ซึ่งล้วนทำให้ผู้ฟังชื่นชมยกย่อง

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

อัลเฟร็ด ชนิตเก้ (Alfred Schnittke) เป็นนักแต่งเพลงร่วมสมัยชาวรัสเซีย มีชีวิตอยู่ระหว่างปี ค.ศ. 1934-1998 บิดาเป็นชาวยิว มารดาเป็นชาวเยอรมนี นับถือศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิค ชนิตเก้เรียนดนตรีในกรุงเวียนนา และสถาบันดนตรีกรุงมอสโคว์ เขาเกิดและเติบโตในประเทศรัสเซีย การที่เขาใช้ภาษาเยอรมนีในชีวิตประจำวัน แต่ใช้ชีวิตในประเทศรัสเซีย ทำให้ชนิตเก้รู้สึกแปลกแยกช่วงที่อยู่ในรัสเซีย ด้วยการใช้ชีวิตแต่งเพลงและสอนดนตรีในสถาบันดนตรีกรุงมอสโคว์ จนถึงปี ค.ศ.1990 หลังจากนั้นก็อพยพมาอยู่ในประเทศเยอรมนี

ชนิตเก้เป็นนักแต่งเพลงชาวรัสเซีย ที่มีชื่อเสียงโด่งดังในบ้านเกิดเมืองนอนของตนเอง เทียบได้กับโชสตาโกวิช ผลงานเพลงของเขาไม่เป็นที่ชื่นชอบจากผู้นำการเมืองในรัฐบาลรัสเซียยุคนั้น เช่นเดียวกับที่โชสตาโกวิชเคยประสบมาก่อน เนื่องจากเขาปฏิเสธที่จะแต่งเพลงในรูปแบบที่สอดคล้องกับนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมของผู้นำคอมมิวนิสต์ในสมัยนั้น มีผลทำให้บางครั้งผลงานหลายบทของเขาไม่ได้การสนับสนุนเท่าที่ควร อาทิ บทเพลงซิมโฟนี หมายเลข 1 ถูกห้ามแสดงในกรุงมอสโคว์ แต่ต้องไปแสดงที่เมือง Gorky แทนในปี ค.ศ.1974

---

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

ก่อนปี ค.ศ. 1970 ชื่อเสียงและผลงานเพลงของชนิตเก้ไม่เป็นที่รู้จักกันในโลกดนตรีทางซีกตะวันตกมากนัก แต่หลังจากการสูญเสียอำนาจของพวกฝ่ายซ้ายหัวรุนแรงในรัสเซีย ผลงานเพลงและความสามารถในการแต่งเพลงที่ผสมผสานดนตรีร่วมสมัยหลายรูปแบบเข้าไปในบทเพลง อาทิ ดนตรีSerial, Aleatory, Collage ทำให้รูปแบบดนตรีของเขาได้รับการเรียกขานว่าเป็นดนตรีในลักษณะ Polystylism

บทวิจารณ์ที่ตัดตอนมาบางส่วนนี้ เริ่มด้วยการเกริ่นนำถึงภูมิหลังทางครอบครัว ชีวิต เส้นทางดนตรี ผลงานดนตรีต่างๆของชนิตเก้ ที่ได้รับการกล่าวขวัญและยกย่องในแวดวงดนตรีคลาสสิก ความเชื่อมั่นในตัวเองทั้งทางด้านดนตรีและการเมือง ทำให้ชนิตเก้มีชื่ออยู่ในบัญชีดำของสหพันธ์นักแต่งเพลงรัสเซีย ตั้งแต่ปี ค.ศ.1962 จนถึงประมาณกลางทศวรรษ 1980 อาจเรียกได้ว่า เขาเป็นบุคคลที่มีความยิ่งใหญ่ทางด้านดนตรี และความกล้าเชิงจริยธรรม เป็นที่รู้จักกันดีในหมู่นักฟังเพลงที่สนใจติดตามเรื่องราวของเขาอย่างละเอียดและต่อเนื่อง

ผู้เขียนบทวิจารณ์บทนี้กล่าวถึงความเป็นมาของชนิตเก้ เพื่อจะนำไปสู่การเขียนถึงเทศกาลดนตรี Seeking the Soul จัดขึ้นที่ศูนย์ศิลปะบาร์บิแคน เซนเตอร์ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ กิจกรรมในเทศกาลนี้ประกอบด้วย การแสดงดนตรี การฉายภาพยนตร์ที่ชนิตเก้แต่งดนตรีประกอบไว้ การบรรยายและเสวนาทางดนตรี ความน่าสนใจหรือพลังทางปัญญาที่แฝงอยู่ในบทวิจารณ์นี้มีหลายประเด็น ทั้งประเด็นที่เกี่ยวกับการวิจารณ์ดนตรีและบริบทอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรี

ความยิ่งใหญ่ของบุคคล หนุนด้วยความกล้าเชิงจริยธรรม มิใช่เป็นสิ่งที่ประกันความยิ่งใหญ่ของงาน เป็นประเด็นแรกที่อาจสะกิดใจผู้อ่านได้เป็นอย่างมาก เพราะข้อเขียนช่วงบทนำของ ผู้เขียนจะพูดถึงความสามารถทางดนตรีของชนิตเก้ หนึ่งในจำนวนนักแต่งเพลงรัสเซียไม่กี่คนที่มีโอกาสได้เรียนรู้และสัมผัสกับดนตรีคลาสสิกในแบบจารีตทั่วไปและดนตรีร่วมสมัยอย่างจริงจัง จากประสบการณ์การเรียนดนตรีในกรุงเวียนนาที่สัมผัสกับผลงานเพลงของไฮเดิน โมสาร์ท มาห์เลอร์ เชินแบร์ก และนำเทคนิคการแต่งเพลงอันหลากหลายมาใช้ในผลงานเพลงของตนเอง

แต่เมื่อผู้เขียนวิจารณ์ผลงานดนตรีของชนิตเก้ เขากลับไม่ได้หลงไปกับชื่อเสียงหรือความยิ่งใหญ่ที่ติดมากับชื่อของผู้ประพันธ์เพลง แต่วิจารณ์ตรงไปถึงตัวผลงานดนตรีในแง่มุมรวมของสีสันและเนื้อหาดนตรีที่นำเสนอในเทศกาลดนตรีนี้ มีบางครั้งถึงกับตำหนิความไม่น่าสนใจในทำนองเพลง การยืดขยายท้ายเพลงไปมากมายทั้งที่ผ่านพ้นจุดสำคัญที่ต้องการนำเสนอทางดนตรีไปแล้ว เหมือนกับว่าผู้แต่งปราศจากเป้าหมายทางดนตรี เป็นผลงานดนตรีที่ฟังดูแล้วรู้สึกด้อยกว่าเมื่อเทียบกับงานดนตรีของสตราวินสกี้ หรือโชสตาโกวิช

ความสนใจที่มีต่อศิลปะร่วมสมัยของชนิตเก้และแอนดรู พอร์เตอร์ผู้เขียนบทวิจารณ์โดยเฉพาะดนตรีร่วมสมัยหลากรูปแบบที่คีตกวีนำมาใช้ในผลงานเพลง เป็นสิ่งที่ผู้เขียนบทวิจารณ์กล่าวถึงอย่างละเอียด มีการยกตัวอย่างบทเพลงมาวิเคราะห์เปรียบเทียบ บ่งบอกถึงความรู้และความสนใจศิลปะสมัยใหม่ของทั้งผู้สร้างสรรค์งานและผู้วิจารณ์งานศิลปะ

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

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

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

โบโรดิน ควอเต็ท :ห้าสิบปีแห่งความยิ่งยงที่ผันผวน

ธนา วงศ์ญาณณเวช

ดนตรีประเภทควอเต็ทนั้น กล่าวกันว่าเป็นดนตรีสำหรับเพื่อนฝูง เล่นกันได้ทั้งมืออาชีพและมือสมัครเล่น และถ้าจะให้สุขยิ่งไปกว่านั้น ก็คงต้องรวมเอานักแต่งเพลงสมัครเล่นเข้าไปด้วย จะยิ่งหรรษากันเข้าไปใหญ่

Alexander Borodin เป็นคีตกวีที่มีอาชีพหลักเป็นคนสอนหนังสือ เขาเป็น Professor of Organic Chemistry ที่ Medico-Surgical Academy of St.Petersberg แต่ทว่าการรวมเอาควอเต็ทกับโบโรดินเข้าด้วยกันแล้ว มันไม่ได้เป็นมือสมัครเล่น กลับเป็นวงควอเต็ทที่โด่งดังก้องโลก ซึ่งมีอายุอานามครบห้าสิบปีในปีนี้ แม้นว่าในระยะสิบปีแรกจะใช้ชื่อว่า Moscow Phiharmonic Quartet จนกระทั่งปี 1955 จึงได้เปลี่ยนชื่อมาเป็นชื่อที่ใช้อยู่ในปัจจุบัน ชื่อเสียงของวงควอเต็ท วงนี้ดำเนินไปอย่างไม่หยุดยั้ง ไม่ว่าจะอยู่ภายใต้ Stalinism หรือจะเป็นสงครามเย็นก็ตาม จวบจนกระทั่งการเปลี่ยนแปลง

ครั้งใหญ่จาก Soviet Union มาเป็น Disunion ก็มิได้มีผลต่อชื่อเสียงและคุณภาพของวงนี้แต่ประการใด

แม้ว่าความผันผวนทางการเมืองที่เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่า จะไม่สามารถบ่อนทำลายป้อมปราการทางดนตรีของวงเครื่องสายนี้ได้ แต่สังขารก็ดูจะทรงอิทธิพลกว่าพลังทางการเมือง เมื่อ Yaroslav Alexandrov นักไวโอลินที่สองลาออกไปด้วยปัญหาสุขภาพในปี 1974 โดยมี Andrei Abramenkov เข้ามาแทน แต่การเปลี่ยนแปลงครั้งนั้นมิได้เป็นไปอย่างสาหัสสากรรจ์ ทั้งนี้เนื่องจากว่า นักไวโอลินที่เข้ามาใหม่เป็นคนที่มีประสบการณ์จาก 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 ชีวิตศิลปินในสังคมแบบนี้จึงเป็นชีวิตบัดซบ การตีความดนตรีก็ต้องเป็นไปตามนโยบายของรัฐ เช่น จะต้องตีความงานของ 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 จากจุดนี้ทำให้เกิด

ข้อสงสัยได้ว่า จริงหรือที่ว่า การเมืองครอบงำดนตรีและศิลปะอยู่โดยตลอด หรือว่านี่เป็นเพียงแค่มุมมองที่แตกต่างกัน ดนตรีอาจจะมีความเป็นอิสระอยู่ในระดับหนึ่งแต่ก็ไม่ทั้งหมด ทำนองเดียวกันกับการตีความดนตรีของวงโบโรดินที่นิยมการตีความตามสไตล์ของตัวเองอย่างมาก และเน้นการแสดงออกทางอารมณ์อย่างเต็มที่ ทั้งนี้ ถ้าไม่มีนักแต่งเพลงนั่งอยู่ด้วยแล้ว ก็คงจะไม่มีทางที่จะรู้ถึงแนวดนตรีที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

การตีความ เปิดโอกาสให้แก่นักดนตรีที่จะแสดงออกถึงมุมมองของตัวเอง ในที่นี้จะเห็นได้ว่า การตีความมีความสัมพันธ์กับสำนึกเรื่องเสรีภาพ แต่ในขณะเดียวกัน ถ้าจะตีความตามใจกันแล้ว ก็หมายความว่าเป้าหมายตลอดจนความตั้งใจของคีตกวี ย่อมจะถูกบดบังด้วยความต้องการของนักดนตรีไปเสียหมด นี่ดูจะเป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในหลายต่อหลายวงการ ไม่จำเป็นที่จะต้องจำกัดอยู่แค่วงการศิลปะ

การตีความที่ผิดไปจากเจตนารมณ์ของผู้สร้างนั้นเป็นความขัดแย้งระหว่างผู้สร้างและนำไปใช้ การที่แต่ละคนจะตีความเป็นในทิศทางใดนั้น ก็คงจะต้องขึ้นอยู่กับความต้องการ หรือแรงปรารถนาส่วนตัว และที่สำคัญอย่างมากก็คือ ผลประโยชน์ที่แต่ละคนพึงจะได้ แม้ว่าในบางครั้งการตีความใหม่ อาจจะให้อะไรที่สวยงามกว่าของดั้งเดิม อย่างไรก็ตามการประเมินค่าการตีความที่แตกต่างกันนั้น เป็นสิ่งที่ประเมินกันได้ยาก

ตัวอย่างเช่น ความขัดแย้งในการตีความ Third Quartet ของ Shostakovich โดยวงโบโรดิน กับตัวผู้ประพันธ์เอง วงควอเต็ทบรรเลงตามการตีความของตนเอง ปรากฏว่าผู้ประพันธ์สั่งให้หยุด เพราะมิได้บรรเลงไปตามความตั้งใจของผู้ประพันธ์ แม้ว่าการเล่นตามการตีความของ วงโบโรดิน จะให้สุ้มเสียงที่ดีกว่า และคีตกวีเองก็ยอมรับความไพเราะนี้ แต่นั่นไม่ใช่สิ่งที่คนอย่าง Shostakovich ต้องการ สุดท้ายแล้วอาจจะกล่าวได้ว่าความต้องการส่วนตัวย่อมอยู่เหนือสิ่งใด

ความต้องการเหล่านี้ย่อมอยู่เหนือความสำคัญของอุปกรณ์ดนตรี ทั้งนี้ ไม่ว่าจะใช้อุปกรณ์ดนตรีจากยุคสมัยใดแต่ถ้าไม่มีพลังขับดันจากความต้องการ ที่จะบรรเลงตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์อย่างเคร่งครัดแล้วไซร้ เพลงนั้นๆก็คงมิได้ปรากฏออกมาตามที่เชื่อกันว่าบรรเลงกันในยุคสมัยนั้นจริงๆ เพราะอย่างน้อย นักดนตรีที่มีชื่อเสียงทั้งหลายก็ล้วนแล้วแต่ใช้เครื่องดนตรีเก่าแก่ที่มีชื่อเสียงกันมานาน

อย่างในกรณีของวงโบโรดิน ไวโอลินที่สองก็ใช้ G.B.Guadagnini 1735 ส่วนไวโอลินที่หนึ่งใช้ Stradivari 1710 ส่วนวิโอลาเป็น Lorenzo Storioni ในขณะที่เชลโลเป็นของ Carlo Bergonzi (ผู้ที่เชื่อกันว่าเป็นผู้ที่ทำงานกับร้าน Stradivari และว่ากันว่าเขาเป็นผู้รับช่วงโรงงานของ Antonio Stradivari หลังจากที่เจ้าของสิ้นชีวิตสงในปี 1737) แต่การใช้เครื่องดนตรีเหล่านี้ ก็มิได้ทำให้วงควอเต็ทอย่างโบโรดินเป็นวงที่ให้ความสำคัญแก่แนวทางแบบ “Authenticity” เท่ากับความงามทางอารมณ์ที่นักดนตรีทั้งสี่ต้องการที่จะถ่ายทอดออกมา

อารมณ์ที่ผันแปรตามความต้องการ และบุคลิกภาพของนักดนตรี ตลอดจนบรรยากาศแห่งยุคสมัย ที่ดูจะให้ความหลากหลายและสีสันแห่งชีวิตทางดนตรีได้มากกว่าที่จะเน้นถึงความถูกต้องจริงแท้แห่งยุคสมัย หรือความต้องการของผู้ประพันธ์แต่เพียงอย่างเดียว แต่นี้ไม่ได้เป็นการปฏิเสธว่า การแสวงหาความจริงแท้นั้นก็เป็นการสร้างสีสันให้กับดนตรีได้เช่นกัน เสมือนดังเช่นโบโรดิน ควอเต็ท ที่เปลี่ยนสีเปลี่ยนมุมเปลี่ยนการมองมาตลอดระยะเวลาห้าสิบปี ที่พิจารณาดูแล้วก็มีแต่การตีความอดีตเท่านั้นที่จะให้ความมั่นคงแก่ชีวิต แต่แน่นอนนั่นไม่ใช่การตีความอนาคต

ที่มา: ธนา วงศ์ญาณณเวช. “โบโรดินควอเต็ท : 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 แต่ผู้เขียน

สามารถเชื่อมโยงประเด็น หามุมมองการฟังดนตรีไปสัมพันธ์กับบริบทอื่นๆได้น่าสนใจยิ่ง อย่างน้อยประสบการณ์การฟังดนตรีทั้งการแสดงสดและจากแผ่นซีดีของผู้เขียน สามารถชดเชยความอ่อนด้อยในเรื่องทฤษฎีทางดนตรี เป็นการเพ่งพินิจงานดนตรีในอีกมุมหนึ่ง ที่ค่อนข้างแหวกไปจากผลงานการวิจารณ์ดนตรีของนักวิจารณ์ทั่วไป

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

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

ผู้เขียนบทวิจารณ์เขียนบทวิจารณ์บทนี้ขึ้นมาเนื่องในโอกาสครบ 50 ปี ของวงโบโรดิน ควอเต็ท ประเด็นน่าสนใจที่เกี่ยวเนื่องไปถึงบริบทอื่นๆทางสังคมและการเมืองที่เป็นกระแสความขัดแย้งอย่างลึกๆของสมาชิกภายในวง โดยที่ Rostislav Dubinsky นักไวโอลินหนึ่งที่หลีกลี้หนีไปทำงานดนตรีในโลกตะวันตกนั้น เป็นนักดนตรีที่มีความคิดเห็นว่าเพื่อนนักดนตรีในวงที่เล่นเชลโลอยู่คือ Berlinsky มีทัศนะและแนวคิดในการประเมินคุณค่างานศิลปะโดยผูกยึดติดกับความเชื่อหรือการชี้นำทางการเมือง ในกระแสการประเมินงานศิลปะที่เรียกว่า “Socialist Realism” อันเป็นนโยบายทางการเมืองประการหนึ่งในการที่จะตรวจสอบผลงานด้านศิลปะที่เผยแพร่ต่อสาธารณชน ให้ดำเนินไปสอดคล้องกับการชี้นำของพรรคคอมมิวนิสต์ 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 ควอเต็ทกำลังเริ่มมีชื่อเสียง แต่แนวทางการบรรเลงของวงก็ยังคงไว้ซึ่งความเป็นตัวของตัวเอง มีความเป็นอิสระในการบรรเลงอยู่ในระดับหนึ่ง ผู้เขียนบทวิจารณ์ได้โยงเรื่องของอิสระในการตีความเพลงไปถึงเรื่องของการประเมินคุณค่าการบรรเลง อันเกิดจากความแตกต่างระหว่าง

ความต้องการของผู้แต่งเพลงกับความต้องการหรือแรงปรารถนาส่วนตัวของนักดนตรี โดยยกตัวอย่างบทเพลงสตริง ควอเต็ท หมายเลข 3 ของโชสตาโกวิช ที่มีความเห็นไม่ตรงกันในเรื่องของการตีความเพลงระหว่างผู้แต่งเพลงกับผู้เล่น

ผู้เขียนบทวิจารณ์แสดงทัศนะว่า “ความต้องการส่วนตัวในการตีความเพลงของนักดนตรีย่อมอยู่เหนือสิ่งอื่นใด ...ความต้องการเหล่านี้ย่อมอยู่เหนือความสำคัญของอุปกรณ์ดนตรี” ซึ่งความต้องการส่วนตัวนี้หมายรวมถึงความต้องการที่จะบรรรเลงตามเจตนารมณ์ของผู้แต่งอย่างเคร่งครัดเข้าไปด้วย มิใช่เพียงความต้องการเป็นอิสระในการตีความเพลงเพียงอย่างเดียว เพราะมิฉะนั้นการบรรเลงก็จะเป็นการเล่นที่ผิดยุคผิดสไตล์เพลง 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) และลูกทีมด้าน

เทคนิคของเขา 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 แฮร์แบร์ต ฟอน คารายาน[4] Culshaw นำเอาทฤษฎีของเขามาปฏิบัติระหว่างปลายทศวรรษที่ 50 และทศวรรษที่ 60 อำนวยการผลิตแผ่นเสียงเพลงอุปรากรหลายชุดที่กลายเป็นตำนานการบันทึกเสียงที่โดดเด่นเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งรวมถึงการบันทึกเสียงเพื่อการค้าเป็นครั้งแรกของอุปรากรครบชุดเรื่อง The Ring การจัดทำแผ่นเสียงโอเปร่าเรื่อง Elektra ของ Strauss เป็นตัวอย่างหนึ่งการศิลปะการบันทึกของ Culshaw ที่ทำให้ Conrad L. Osborne แห่งนิตยสาร High Fidelity แสดงความเห็นแย้งต่อเรื่องความถูกต้องตามสมมุติฐานของ Culshaw ก่อให้เกิดการวิวาทะกันในเรื่องสุนทรียศาสตร์ระหว่างบุคคลทั้งสองในนิตยสาร **High Fidelity**

ความสัมพันธ์ระหว่างวาทยกรและผู้อำนวยการผลิต คือหุ้นส่วนกันด้านศิลปะ ในความหมายที่ดีที่สุดของคำนี้ และเนื่องจากหน้าที่สำคัญส่วนหนึ่งของผู้อำนวยการผลิต คือการคงรักษาการบรรเลงดนตรีไว้ให้เป็นที่ดึงดูดใจและติดตรึงใจมากที่สุด ตัวผู้อำนวยการผลิตเองจึงต้องเสมือนหนึ่งเป็นนักดนตรีไปพร้อมกันด้วย การทำงานร่วมกันระหว่างวาทยกรและผู้อำนวยการผลิตไม่ใช่จะราบรื่นเสมอไป ในช่วงที่การทำงานร่วมกันระหว่าง Lorin

---

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

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

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

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

Maazel[5] กับวงคลิฟแลนด์อยู่ในช่วงที่ไม่ราบรื่น มีข่าวลือเกี่ยวกับการกระทบกระทั่งกันระหว่าง Maazel และผู้อำนวยการผลิตจากบริษัทซีบีเอสในการบันทึกเสียงเพลง Symphonie fantastique ของ Berlioz ทำให้ 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 สเตร๊าส์ และแม้กระทั่งเบโธเฟน

แฮร์แบร์ต ฟอน คารายาน ได้รับผลกระทบที่คล้ายคลึงกันในเรื่องความไม่สอดคล้องตรงกันในเรื่องเทคนิคการบันทึกเสียงกับบริษัทอีเอ็มไอระหว่างปลายทศวรรษที่ 50 และต้นทศวรรษที่ 60 ลักษณะสไตล์ทางเสียงที่เป็นที่รู้จักกันดีของคารายาน คือ เสียงดนตรีที่ราบเรียบ ผสมผสานความหรูหราโอ่อ่า การลื่นไหลของเสียงที่ต่อเนื่องกันและฟังสบายๆ เค้าโครงทางเสียงที่กลม ซึ่งลักษณะเสียงแบบนี้ต้องการภาพทางเสียงที่เน้นถึงความแจ่มใสชัดเจน ระบบการบันทึกเสียงแบบนี้เป็นสิ่งที่บริษัท Deutsche Grammophon จัดหาสนองความต้องการของคารายานได้ในช่วงทศวรรษที่ 60 และ 70 แต่ผลงานการบันทึกเสียงกับบริษัทอีเอ็มไอกลับได้เสียงที่ทึบ คลุมเครือไม่ชัดเจนในการแสดงออกทางความรู้สึกทางดนตรี (อย่างน้อยปรากฏในผลงานแผ่นเสียงที่จัดทำเผยแพร่โดยบริษัท Angel ในประเทศสหรัฐอเมริกาช่วงปลายทศวรรษ 50 และต้นทศวรรษ 60) ทำให้การบรรเลงของคารายานแปรเปลี่ยนไปเป็นเสียงที่ปราศจากซึ่งสาระทางดนตรี

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

---

[5] Lorin Maazel (1930) นักไวโอลินและวาทยกรชาวอเมริกัน

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

ที่มา : 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 ทุกคนล้วนมีอิทธิพลต่อสุ้มเสียง สีสันการบรรเลงและการตีความเพลงของวาทยกร จากเดิมที่วงออร์เคสตราบรรเลงสดต่อหน้าผู้ฟังในสังคีตสถานและโอเปร่าเฮาส์ วาทยกรคือผู้มีอำนาจเต็มที่ทั้งหมดในการตัดสินใจว่าต้องการให้เสียงที่บรรเลงออกมาเป็น อย่างไร อาทิ ความสมดุล ความดัง ความเบา ความเร็ว-ช้าของจังหวะ ฯลฯ

แต่เมื่อมีระบบการบันทึกเสียง ทำให้เกิดการกำหนดบรรยากาศและสภาพแวดล้อมด้านการบันทึกเสียงขึ้นมาโดยผู้อำนวยการผลิต ที่ถึงแม้จะมีการปรึกษาร่วมกันกับวาทยกร แต่สุ้มเสียงการบรรเลงจากการบันทึกเสียงย่อมหลีกหนีไม่พ้นจากอิทธิพลการครอบงำโดยมโนทัศน์ทางเสียงของผู้อำนวยการผลิต ซึ่งแน่นอนที่สุดว่าการตีความการบรรเลง การสร้างสีสันเพลงและองค์ประกอบอื่นๆของดนตรีที่บรรเลงออกมา เมื่อพิจารณาจากมุมมองของวาทยกรและผู้อำนวยการผลิตแล้วย่อมแตกต่างกันไม่มากก็น้อย จนบางครั้งผลงานการบันทึกเสียงที่ผลิต

ออกมาจำหน่ายอาจไม่ได้สะท้อนการตีความดนตรีเพื่อให้ได้รายละเอียดของเสียงดนตรีตามความต้องการของวาทยกร แต่กลายเป็นเสียงดนตรีตามความนึกคิดของผู้อำนวยการผลิต ผู้ฟังอาจติดยึดอยู่กับความสมดุลและเสียงวิทยาศาสตร์ที่เกิดจากความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการบันทึกเสียงมากกว่าที่จะให้ความสำคัญกับเสียงดนตรีตามธรรมชาติที่ควรจะเป็นอย่างแท้จริง และผู้อำนวยการผลิตสามารถปรับแต่งเสียงเพิ่มเติมภายหลังจากการบันทึกเสียงได้อีกด้วย

การจัดสภาพแวดล้อมของการบันทึกเสียงโดยผู้อำนวยการผลิต ในกรณีของ George Szell เป็นตัวอย่างอันดีที่แสดงให้เห็นว่าได้ก่อให้เกิดผลงานการบันทึกเสียงที่ไม่สอดคล้องหรือตรงกับความต้องการทางเสียงของวาทยกรผู้ควบคุมวงออร์เคสตราเลย เช่นเดียวกับกรณีการทำงานของเฮอร์แบร์ต ฟอน คารายานในการบันทึกเสียงร่วมกับบริษัทอีเอ็มไอที่ไม่สามารถจัดสภาพแวดล้อมด้านอุโฆษวิทยาในการบันทึกเสียงที่สามารถตอบสนองความต้องการทางเสียงตามมโนทัศน์ทางเสียงของวาทยกรผู้นี้ได้ แต่ผู้อำนวยการผลิตในบริษัท Deutsche Grammophon กลับสนองความต้องการทางเสียงในแบบที่หรูหรา โอ่อ่า เสียงดนตรีที่ลื่นไหลต่อกัน ตามแบบฉบับเสียงดนตรีที่คารายานต้องการ จนกลายเป็นลักษณะเสียงประจำตัววาทยกรเพิ่มเติมขึ้นมา 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 นักดนตรีจะถูกเรียกร้องให้บริจาคเงินตอบแทนจากการแสดงดนตรีให้กับโรงพยาบาลของเด็ก ซึ่งการกระทำนี้ก็ไม่ได้ทำให้เงินในกระเป๋าของนักดนตรีหดหายไป เพราะการนำเสนอการแสดงผ่านการแพร่ภาพและเสียง และเงินปันผลจากยอดการจำหน่ายผลงานการแสดงที่บันทึกเสียงไว้ จะสร้างรายได้ให้กับนักดนตรีได้ถึง 10 เท่าของเงินบริจาค วงออร์เคสตราได้รับเงินอุดหนุนจากผู้สนับสนุน อาทิ โรงงานผลิตรถยนต์จากเยอรมนี บริษัทผลิตคอมพิวเตอร์จากญี่ปุ่น และบริษัทผลิตขนมหวานจากสวิสฯ ผู้สนับสนุนเหล่านี้ได้รับการยกย่องในฐานะเป็นพลเมืองที่ดีของสังคม ได้รับบัตรที่นั่งสองแถวสำหรับชมการแสดง และชื่อเสียงเกียรติคุณที่มากกว่าค่าใช้จ่ายในการโฆษณา คุณงามความดีของผู้สนับสนุนจะไม่ถูกหลงลืมในช่วงที่มีการติดต่อกันอยู่ สิ่งนี้สามารถทำให้ผู้นำในยุโรปเสมือนหนึ่งเป็นบุคคลที่มีวัฒนธรรม รัฐบาลออสเตรียนำไปอ้างเป็นความน่าเชื่อถือสำหรับกิจกรรมที่ไม่ได้ทำให้ผู้เสียภาษีต้องเสียเงินเพิ่มแม้แต่สตางค์แดงเดียว นักการเมืองก็รู้สึกยินดี ศิลปินดูประหนึ่งเป็นคนใจกว้าง เจ้าของโรงแรมต่างๆตลอดถนนสาย Kärntnerstrasse ล้วนยิ้มแย้มอย่างมีความสุขกันถ้วนหน้า ความสุขสุดยอดของทุกสิ่งทุกอย่างตกเป็นของผู้จัดการแสดงดนตรี ที่ได้รับเงินส่วนแบ่ง 10 เปอร์เซนต์จากยอดค่าใช้จ่ายและยอดรายรับจากกิจกรรมทุกอย่าง อาทิ ค่าตัวศิลปิน สัญญาการแสดงทางโทรทัศน์ เงินรายได้จากสปอนเซอร์ รายได้จากการขายบัตร การโฆษณาเต็มหน้าในแผ่นพับ แม้กระทั่งค่าดอกไม้ที่มอบให้ผู้แสดงเมื่อจบการแสดง

แล้วอะไรล่ะที่เป็นอันตรายหรือทำอันตรายให้กับดนตรีคลาสสิก 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 กลับจ่ายค่าตัวให้กับศิลปิน

[1] สถานที่แสดงและคณะอุปรากร ในกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

เพิ่มขึ้นมากกว่าสองเท่าตัวในช่วง 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 ดี.ซี. ถึงกับแนะนำบริษัทตัวแทนที่ทำหน้าที่ดูแลผลประโยชน์ให้ลดค่าตอบแทนมาตรฐานสำหรับวาทยกรของตัวเองลงไป เขาอธิบายว่า “ผมตัดสินใจที่จะลดเงินค่าตัวของผมเอง เพราะว่าผมต้องการทำงานดนตรีต่อไปเรื่อยๆอีก 20 ปี ผมต้องการมีวงออร์เคสตราไว้สำหรับอำนวยเพลง เพราะถ้าเหตุการณ์เป็นเช่นนี้ต่อไปเรื่อยๆ ก็จะไม่มีวงออร์เคสตราเหลือรอดอยู่เลย”

ผลกระทบของการตั้งราคาบัตรเข้าชมการแสดงที่สูงลิ่วเป็นสิ่งที่ต้องนำมากล่าวถึง ในช่วงทศวรรษ 1950 ราคาบัตรสำหรับนั่งชมการแสดงชั้นบนสุดใน Covent Garden มีค่าเท่ากับราคาเบียร์สองแก้ว ที่นั่งชมในชั้นแกรนด์เทียร์มีราคาเท่ากับหนังสือนวนิยายปกแข็งหนึ่งเล่ม ที่นั่งชั้นสูงๆค่าบัตรเท่ากับ 2 ชิลลิ่ง 6 เพ็นนี และที่นั่งด้านข้างราคา 1 ปอนด์ แต่ปัจจุบันบัตรสำหรับยืนดูราคา 8 ปอนด์ บัตรที่ว่าราคาถูก ก็ยังมีราคาถึง 35 ปอนด์ ที่นั่งที่ดีที่สุดราคาบัตรอยู่ระหว่าง 120 ปอนด์ ถึง 235 ปอนด์ ซึ่งโรงแสดงอุปรากรหลายๆแห่งใน

---

[2] วาทยกรชาวอเมริกัน

ยุโรปก็ตั้งราคาบัตรในลักษณะเดียวกัน การไปชมการแสดงดนตรีหรืออุปรากรอย่างสม่ำเสมอสำหรับคนหนุ่มสาวที่ทำงานกินเงินเดือน ย่อมเป็นสิ่งที่ไม่สามารถกระทำได้ การแสดงอุปรากรขนาดใหญ่ ขับร้องโดยนักร้องที่ดีที่สุดในยุคนี้ กลายเป็นเรื่องของอภิสิทธิ์ชนจำนวนน้อยเท่านั้นที่สามารถเข้าไปชมการแสดงได้ คนร่ำรวยที่อยู่ในวงการและเพื่อนพ้องของเขาได้บัตรเข้าชมการแสดงเสมอ ในขณะที่คนอื่นๆ ไม่มีโอกาสเช่นนั้น คุณต้องการฟังพาวารอตตีร้องเพลงใช่ไหม? คุณรู้จักใครบ้างที่สามารถนำคุณเข้าไปชมการแสดงได้?

ที่นั่งชมการแสดงแถวกลางๆ ในสังคีตสถานล้วนสงวนไว้สำหรับแขกรับเชิญจากบริษัทธุรกิจต่างๆ ขณะที่คนหนุ่มคนสาวผู้รักดนตรีทั้งหลายมีปัญญาซื้อบัตรเข้าชมการแสดงเพียงบริเวณที่นั่งแถวหลังๆห่างไกลจากเวทีการแสดง ทอดทิ้งให้พวกเขารู้สึกว่ามีส่วนร่วมกับการแสดงน้อยมาก มีความสุข สนุกกับการชมการแสดงน้อยลง และมีแนวโน้มว่าน้อยคนคิดจะกลับมาชมการแสดงอีก ที่นั่งชมการแสดงที่ดีๆ ในกรุงลอนดอนราคาสูงถึง 80 ปอนด์ ในกรุงโตเกียวราคาบัตรสูงขึ้น 250 ปอนด์ พื้นฐานอันดีงามของดนตรี การมีส่วนร่วมในการสัมผัสกับเสียงที่น่ารัก ซึ่งทุกคนสามารถชื่นชมได้ โดยไม่คำนึงถึงฐานะหรือการศึกษาได้ถูกทอดทิ้งไปอย่างสิ้นคิด การแสดงดนตรีที่นำไปสู่จุดจบแห่งการแสดงดนตรีทั้งหมดเกือบจะมาถึงเราอยู่แล้ว

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

ที่มา: 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) ผู้เขียนหนังสือเล่มที่ผู้วิเคราะห์ตัดตอนมานี้ เป็นคอลัมนิสต์ด้านดนตรีชาวอังกฤษ เขียนประจำอยู่ที่หนังสือพิมพ์ **The Daily Telegraph** มีผลงานหนังสืออกมาแล้วหลายเล่ม เล่มที่สร้างความฮือฮาให้กับวงการคลาสสิกในปี ค.ศ. 1991 ได้แก่หนังสือชื่อ **The Maestro Myth** เพราะเขาได้จุดกระแสเรื่องราวเกี่ยวกับวาทยกรและธุรกิจดนตรีคลาสสิก โดยเสนอแง่มุมมองและประเด็นใหม่ๆ หลายต่อหลายประเด็น

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 ที่ได้สร้างค่านิยมหรือใช้กลยุทธ์ทางการตลาดเพื่อสร้างความนิยมชมชอบ หรือสร้างกระแสความนิยมในตัวนักดนตรี นักร้อง วาทยกรขึ้นมาจากความสามารถทางดนตรีที่ศิลปินเหล่านี้มีอยู่เป็นทุนเดิมอยู่แล้ว เกิดเป็นสิ่งที่เรียกว่า “ระบบดารา” (star system) บริษัทตัวแทนฯเหล่านี้ซึ่งบริษัทใหญ่และทรงอิทธิพลจริงๆมีอยู่เพียง 2-3 บริษัทเท่านั้น จะใช้ข้อได้เปรียบทางธุรกิจ (อำนาจผูกขาด สายสนกลในองค์กรจัดแสดงด้านดนตรี) ของตนเอง รวบรวมนักดนตรี นักร้อง วาทยกร ชื่อเสียงโด่งดังมาอยู่ภายใต้สังกัดของตน หรือบางส่วนก็ใช้สายสัมพันธ์ เครือข่ายและอิทธิพลสร้างและปั้นศิลปินหน้าใหม่ขึ้นมาเอง

แน่นอนที่สุดเมื่อบริษัทตัวแทนฯเหล่านี้มีนักดนตรี นักร้อง วาทยกร คนเก่ง คนดังอยู่ในสังกัดมากมายและผู้บริหารบางคนยังเป็นกรรมการบริหารอยู่ในวงออร์เคสตรา องค์กรจัดการแสดงดนตรี และสังคีตสถานต่างๆ ย่อมสามารถกำหนดค่าตอบแทนในการแสดงดนตรีได้ในระดับสูง อีกทั้งพยายามเพิ่มให้สูงขึ้นเรื่อยๆอยู่ตลอดเวลา และสะดวกในการจัดหางานให้กับนักดนตรี นักร้องและวาทยกร ในบริษัทตัวแทนฯของตนเอง ผู้เขียนชี้ให้เห็นผลประโยชน์ (ลักษณะเสือกินเปล่า) มากมายที่บริษัทตัวแทนฯได้รับคิดเป็นเปอร์เซ็นต์จากทุกๆกิจกรรมทางดนตรีที่เกิดขึ้น

ผลกระทบอันแรกต่อวงการดนตรีคือ การแสดงดนตรีของนักดนตรี นักร้อง วาทยกรจะมีแรงจูงใจเพียงผลประโยชน์ทางการเงิน มากกว่าที่จะมุ่งเน้นให้ความสำคัญกับตัว “ดนตรี” อันเป็นปัจจัยสำคัญของศิลปะการแสดงสาขานี้ ประการที่สององค์กรทำงานด้านดนตรีคลาสสิกอาทิ วงออร์เคสตรา คณะอุปรากร ล้วนต้องแบกภาระในการหาเงินมาเป็นค่าใช้จ่ายด้านนี้ โดยที่เงินสนับสนุนส่วนหนึ่งนอกจากที่มาจากภาคเอกชนแล้ว การสนับสนุนในหลายประเทศจะมาจากภาครัฐบาล ซึ่งก็คือเงินภาษีอากรส่วนหนึ่งของประชาชนทั่วไปนั่นเอง

ในขณะที่บริษัทตัวแทนฯได้ประโยชน์มากมายและไม่เคยเป็นฝ่ายเสียเปรียบเลย ตัวนักดนตรีในวงออร์เคสตรากลับต้องประสบกับปัญหามากมาย ถึงขั้นที่นักดนตรีในวงดนตรีบางแห่งต้องยอมลดเงินเดือนตัวเองเพื่อให้วงสามารถดำรงอยู่ได้ หรือถ้าทำเช่นนั้นไม่ได้ก็ต้องยุบเลิกวงไป ดังที่มีตัวอย่างปรากฏให้เห็นมากมายในปัจจุบันนี้

ด้านผู้ฟัง ผู้รักดนตรี ก็เป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่ได้รับผลจากการตั้งราคาบัตรเข้าชมการแสดงดนตรีคลาสสิกและโอเปร่า เมื่อรายจ่ายสูงขึ้นเนื่องจากค่าตัวนักดนตรี นักร้อง วาทยกร องค์กรที่จัดการแสดงก็จะพยายามขึ้นราคาบัตร เพื่อหารายได้มาชดเชยรายจ่าย ยิ่งทำให้กิจกรรมดนตรีคลาสสิกเป็นเรื่องของชนชั้นสูงผู้มีเงินกลุ่มน้อยในสังคม ที่มีสิทธิพิเศษมากมายในการเข้าชมการแสดง นอกเหนือจากอำนาจทางการเงินที่สามารถซื้อหาบัตรเข้าชมการแสดงราคาสูงลิ่วได้ ในเวลาเดียวกันคนหนุ่มคนสาวรุ่นใหม่ที่รักและนิยมชมชอบดนตรีคลาสสิกไม่สามารถซื้อบัตรราคาแพงได้ หรือไปชมไปฟังได้แต่ต้องนั่งชมอยู่ในที่นั่งแถวหลัง ไกลเวที ยิ่งก่อให้เกิดผลลบด้าน

จำนวนผู้ฟังที่จะสนับสนุนดนตรีคลาสสิกต่อไปในอนาคต ดนตรีคลาสสิกจะกลายเป็นเพียงเรื่อง “อภิสิทธิ์” ของชนกลุ่มน้อยเท่านั้น

ผู้เขียนบทความได้ชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลทางธุรกิจจากบริษัทตัวแทนฯที่สามารถกำหนดทิศทางดนตรีคลาสสิกได้อย่างมากมาย เป็นบริบทที่ไม่เกี่ยวกับการแสดงดนตรีแต่ส่งผลอย่างมหาศาลมาถึงตัวนักดนตรี การสร้างสรรค์งานดนตรี ผู้ฟังดนตรี และประชาชนทั่วไป ถ้าคิดกันด้วยเหตุด้วยผลตามบทความบทนี้ เมื่อใดที่ค่าใช้จ่ายด้านค่าตัวนักดนตรี นักร้องและวาทยกรยังพุ่งขึ้นเรื่อยๆอย่างไม่มีเหตุผล อันเกิดจากการปั่นราคา โก่งค่าตัว จากการผูกขาดของบริษัทตัวแทนฯ และองค์กรที่ทำงานด้านศิลปวัฒนธรรมไม่สามารถหาเงินสนับสนุน เงินบริจาคเพิ่มขึ้นได้อีกต่อไป หรือประชาชนผู้เสียภาษีเริ่มโวยวายขึ้นมาว่า ทำไมต้องเอาเงินส่วนหนึ่งจากภาษีอากรของเขาไปเป็นเงินตอบแทนแบบแบ่งเปอร์เซ็นต์ให้กับบริษัทตัวแทนฯเอกชนเหล่านั้นด้วย

อนาคต (อันไม่น่าสดใสนัก) ของวงการดนตรีคลาสสิกก็จะต้องมาถึง นั่นคือวันที่ดนตรีคลาสสิกจะต้องถึงกาลอวสาน ตามที่ Lebrecht ได้นำเสนอทัศนะวิจารณ์อันทรงพลังไว้นั่นเอง

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

บทวิจารณ์เมนูฮิน

เซอร์ เนวิล คาร์ดุส

เมื่อครั้งที่เมนูฮิน ยังเป็นหนุ่มน้อยในวัยราว 15 ปี ได้บรรเลงเดี่ยวไวโอลินคอนแชร์โต้ ของเอลการ์ ณ รอยัลอัลเบิร์ตฮอล ในปี ค.ศ.1932 ซึ่งมีผู้ประพันธ์ดนตรีอำนวยเพลงด้วยตนเอง ทุกๆคน ที่อยู่ ณ ที่นั้น ซึ่งมีโสตประสาทอันละเอียดอ่อน ต่างตระหนักว่านี่คือนักไวโอลิน ที่ได้รับการประสาทพรสวรรค์ด้วยน้ำเสียงที่บรรลุวุฒิภาวะเต็มเปี่ยมมาแต่กำเนิด ราวกับเสียงไวโอลินของไครสเลอร์ น้ำเสียงที่ก่อรูปขึ้นเป็นประโยคเพลงที่ลื่นไหลขึ้นลงซึ่งเกิดจากคันชักและนิ้วมือ ที่กำกับโดยอัจฉริยะ ซึ่งบรรลุแล้ว สำหรับตัวผมนั้นเกิดคำถามขึ้นว่าเขาจะสามารถทำอะไรได้อีกในอนาคต? เขาคงไม่สามารถที่จะพัฒนาอะไรเพิ่มเติมได้อีก ในพรสวรรค์ทางไวโอลินโดยกำเนิดที่สมบูรณ์แบบเช่นนี้ นี่คือปัญหาทางสุนทรียศาสตร์ ที่เมนูฮินจำต้องพยายามหาทางแก้ไขให้ได้โดยเร็ว

เขาคือทรราชทางเสียงดนตรีที่ควบคุมไวโอลินได้อย่างสมบูรณ์แบบสามารถเข้าถึงวิถีแห่งอิสรภาพ ในการตีความทางดนตรีด้วยวิธีการเล่นไวโอลินในแบบเดียวกัน หนุ่มน้อยเมนูฮิน ระบายสีสันผลงานดนตรีของคีตกวีทุกคนด้วยสีสันที่ชวนเคลิบเคลิ้มในแบบเดียวกันทั้งหมด เขาได้สร้างแนวทำนองส่วนที่สอง (Second Subject) จากไวโอลินคอนแชร์โต้ของเอลการ์ในท่อนแรกให้เปล่งเสียงได้ราวกับว่ามันมีแนวคิดที่เกี่ยวเนื่องกับ มักซ์ บูรค บทเพลงชาคอนเนของบาคที่บรรเลงโดย “เด็กมหัศจรรย์” ผู้นี้สร้างความรู้สึกอันเคลิบเคลิ้มเย้ายวนให้กับผู้ฟังเป็นอย่างยิ่ง หลักการระเบียบแบบแผนทางดนตรีคลาสสิก หรือบุคลิกภาพพิเศษเฉพาะในทางดนตรีนั้น 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 ของบราห์มส์ ตอนนี้เขาอายุได้ราว 20 กว่าปี เวลาและประสบการณ์ที่ผ่านไปไม่

สูญเปล่า เพราะมันได้ปลดปล่อยศิลปะการเล่นไวโอลินของเขาให้หลุดพ้นจากความเป็นทาสของการเล่นไวโอลินแบบประโลมโลก บัดนี้ เสียงไวโอลินของเขาแฝงไว้ด้วยความงดงามทางจิตวิญญาณ การเปลี่ยนแปลงอันสำคัญกำลังบังเกิดขึ้น เปลี่ยนแปลงสถานะเด็กอัจฉริยะให้กลายเป็นนักคิดทางดนตรี ซึ่งโลกเราได้ประจักษ์กันจนทุกวันนี้

ในราวปีกว่าๆ หลังจากบรรเลงไวโอลินโซนาตา ที่โรงภาพยนตร์แมนเชสเตอร์ ผมได้มีโอกาสรู้จักกับเมนูฮินเป็นการส่วนตัว ผมได้พูดคุยกับเขาครั้งแรกที่เมืองซิดนีย์ ใกล้กับแฟลตของผม ติดกับกับย่านชุมชนคิงส์ครอส สงครามยังคงดำเนินต่อไปตามการบัญชาของฮิตเลอร์ เมนูฮินเจริญเติบโตขึ้นจนวุฒิภาวะของเขาแทบจะพ้นไปจากระดับเรื่องของดนตรีไปสู่ขั้นของความเป็นศิลปะอันสมบูรณ์แบบในตัวของมันเอง เขากำลังค้นหาโลกทัศน์ที่กว้างขวางขึ้น ค้นหาหนทาง ในการสื่อสารที่จะเข้าถึงการเป็นมนุษย์ได้มากขึ้น เขากล่าวกับผมว่า “ผมยังคงเล่นไวโอลิน เหมือนดังที่เคยเล่นในสมัยเป็นวัยรุ่น" จิตวิญญาณของเขาปวดร้าวไปกับความปรารถนาของชาวโลก ที่มีอันต้องแหลกสลายและรู้สึกขบถต่อต้านการแสดงเดี่ยวที่มีอย่างจำเจซ้ำซากไม่ได้ว่างเว้น ประกายอันเจิดจ้าผุดขึ้นมาในความคิดของผมในขณะที่เราคุยกันในยามบ่ายที่ออสเตรเลีย, ประกายที่ได้สาดส่องราวกับได้เติมเต็มและปลอบประโลมทั้งจักรวาลให้มีความสงบร่มเย็น เขามิได้เป็นเพียงนักไวโลอินหนุ่มที่น่าทึ่ง แต่นี่คือบุรุษผู้ยิ่งใหญ่ ที่เติบโตทางวุฒิภาวะอย่างไม่หยุดนิ่ง เขาสามารถที่จะชี้นำทางความคิดให้กับประชาชนราวกับพระนักเทศน์, ราวกับรัฐบุรุษหรือนักปรัชญา เขากล่าวถึงความปรารถนาเพื่อโลกที่กว้างใหญ่ แน่ละดนตรียังคงต้องเป็นวิถีชีวิตของเขาเสมอ, วิถีทางของเขาเพื่อสังคมและจริยธรรมของโลกที่สูงขึ้นด้วยการใช้ไวโลอินของเขาเป็นสื่อนี่เอง เขาปรารถนาที่จะแสวงหานัยอันลึกซึ้ง ซึ่งบรรจุอยู่ในตัวโน้ตขาวๆดำๆ ที่เขียนขึ้นในสมัยที่คีตกวียังมีชีวิตอยู่

ไวโอลินของเมนูฮินในขณะนี้จึงเปรียบเสมือนปากกาของกวีหรือเสมือนพู่กันของจิตรกรมันคือสื่อของเขาที่จะนำไปสู่ขั้นปรมัตถ์ทางความคิด ไม่วันใดก็วันหนึ่งศิลปินผู้เปี่ยมด้วยความเป็นเลิศทางเทคนิคทั้งหลายจะต้องเผชิญหน้ากับปัญหา ซึ่งเมนูฮินได้เคยถูกท้าทายให้แก้ไขจัดการมาแล้ว เขาสามารถที่จะหลุดพ้น จากระดับพรสวรรค์โดยกำเนิดและผันตัวเองให้กลายเป็นศิลปิน ที่สร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ได้ไหม? ปัญหานี้ได้ทวีความเข้มข้นขึ้นในช่วง 1 –2 ทศวรรษที่แล้ว ในยุคที่อะไรต่างๆ กำลังจะดูเป็นเรื่องวิทยาศาสตร์ หรือเครื่องจักรกลมากที่สุดนับตั้งแต่ประวัติอารยธรรม ที่เราได้เรียนรู้มา บัดนี้ดนตรีกลายเป็นเพียงประเด็นที่หมกมุ่นอยู่กับเรื่องราวทางเทคนิคมากขึ้น แรงบันดาลใจเฉพาะตัวของมนุษย์ กำลังถูกเพ่งเล็งว่า นี่คงจะเป็น “พวกโรแมนติก” หูคนกำลังคุ้นเคยกับความต้องการความแม่นยำ แบบที่ฟังในแผ่นเสียงและก็ผูกมัดตัวเองอย่างจงรักภักดีกับตัวโน้ตดนตรีที่ตีพิมพ์อยู่

ผมตั้งใจที่จะสร้างความกระจ่างให้กับปัญหา “เทคนิค-ศัตรูของอิสรภาพทางสุนทรีย์” (Technique-contra-aesthetic freedom) แม้แต่นักวิจารณ์ดนตรีที่หมกมุ่นอยู่กับกฎเกณฑ์ทางทฤษฎีในรุ่นหลัง อย่างพวกเบคเมซเซอร์ ก็ยังไม่ได้เน้นในเรื่องของความถูกต้องทางเทคนิคเท่าใดนัก แม้กระนั้นในเรื่องของอารมณ์และจินตนาการก็ยังพูดกันว่าเป็นเรื่องยุ่งยากวุ่นวาย เมนูฮินในยามที่บรรลุวุฒิภาวะทั้งในด้านความเป็นมนุษย์และนักไวโอลิน ก็ยังกลายเป็นหัวข้อปัญหาที่นักวิจารณ์ทั้งหลายพากันติติงกันอยู่เสมอในประเด็นเรื่อง “ความไม่แม่นยำในระดับเสียง” ของเขา ผมคิดว่าหากศิลปินที่สูงด้วยประสบการณ์และวุฒิภาวะจะแสดงออกด้วยเทคนิคที่ขึ้นๆลงๆ ไม่สม่ำเสมออยู่บ้างมันก็เป็นการประจักษ์เพียงพอว่าความไม่แม่นยำทางเทคนิคทั้งหลายนั้น มิได้เป็นผลมาจาก ความไม่ใส่ใจหรือความบกพร่องทางหูหรือนิ้วมือแต่ประการใด

มันอาจจะเป็นการส่งสัญญาณที่ไม่ดี ถ้าหากนักไวโอลินอย่างไฮเฟ็ทซ์ หรือไอแซค สเติร์น อยู่ในสภาพที่ควบคุมเทคนิคได้ไม่แม่นยำ (ในประเด็นนี้ผมขอกล่าวโดยสรุปเพิ่มเติมว่า ผมมิได้กำลังพูดว่า ไฮเฟ็ทซ์ หรือสเติร์น อยู่ใต้พันธนาการเหล็ก ที่จะต้องเล่นไวโอลินในเชิงเทคนิคให้ได้ดีก็เพราะว่า เขาไม่มีอะไรจะเล่นให้เราฟังนอกจากเทคนิค) แต่ในสไตล์อันหลากหลายของพวกเขา ไฮเฟ็ทซ์ หรือสเติร์น พอใจกับตัวเอง ในการจงรักภักดีกับเครื่องดนตรีของเขา พอใจตัวเองกับศิลปะการเทิดทูนและยกระดับเครื่องดนตรีไวโอลิน ส่วนเมนูฮินเป็นผู้แสวงหาทางดนตรีในวิถีทางเช่นเดียวกับที่นักเปียโนอย่างชนาเบลและบูโซนิเป็นอยู่ และก็เหมือนกับนักเปียโนอย่างอาราว (Claudio Arrau) และวาทยกรอย่างเคลมเพอเรอ เราต้องไม่ลืมว่าตอนที่ผมกำลังเขียนบทความชิ้นนี้อยู่นั้นเมนูฮินก็เป็นเสมือนกับผู้คนและนักดนตรีทั้งหลายเมื่อ 50 ปีที่แล้ว ที่เป็นอยู่ เขาได้รับการบ่มเพาะมาในด้านสุนทรียศาสตร์แห่งดนตรีในศตวรรษที่ 19 ที่เต็มอิ่มในความเป็นเลิศทางดนตรีที่หลากหลายที่พอจะประจักษ์กันได้ก็คือ เรื่องของจิตวิญญาณและจริยธรรม สายพันธุ์ดนตรีแบบเมนูฮินหรือแบบเคลมเพอเรอกำลังจะหาได้ยากยิ่งขึ้นทุกที

บูโซนิถือว่าดนตรีเป็นเรื่องลึกลับเป็นเรื่องที่ผู้เรียนรู้มาและอุทิศตนให้อย่างจริงจังเท่านั้น ที่จะสามารถร่วมรับประสบการณ์ได้อย่างเต็มที่ ปัจจุบันนี้ดนตรีได้รับความสำคัญก็เพียงแค่เป็นสิ่งบันเทิงให้กับมหาชน มหาชนที่ไม่เหมือนกับในช่วงครึ่งศตวรรษที่แล้วพวกเขาเข้ามาฟังคอนเสิร์ตด้วยกรอบความคิดที่ค่อนข้างจะยึดติดอยู่กับมโนทัศน์ทางแผ่นเสียงและโทรทัศน์มากกว่ามโนทัศน์ทางดนตรี ในยุคประชาธิปไตยถูกแบ่งสรรปันส่วนให้เสพกันอย่างกว้างขวาง เมนูฮินยังคงอยู่ในแนวทางของจิตวิญญาณ เพื่อที่จะเข้าถึงสภาวะของการมอบกายถวายชีวิต (ให้แก่ดนตรี) โดยที่ไม่ต้องจองจำตนเองเสียจนมิอาจแสวงหาแนวทางใหม่ เมนูฮินจำต้องยอมสยบต่อการเปลี่ยนแปลงทางจิตวิทยาที่ทำให้เขาต้องตกอยู่ในห้วงแห่งภยันตรายที่มาจากมาตรฐานอันแสนจะผิวเผิน เช่น “การไม่เพี้ยน” และก็ดูประหนึ่งว่า เขายอมที่จะนำเอาทักษะฝีมือไปรับใช้คีตศิลป์สร้างสรรค์ที่ดำรงอยู่ได้ในช่วงเวลาอันแสนสั้น อันเป็น

ดนตรีที่นักอภิปรัชญาที่ถูกลืมอย่างซามูเอล อเล็กซานเดอร์ (Samuel Alexander) เรียกว่าเป็นดนตรี “ที่ตกเป็นจำเลย”

นัยทางความคิดของเบโธเฟนมิได้สามารถบรรจุอยู่ได้ทั้งหมด ในบรรดาตัวโน้ตที่บรรเลงออกมาอย่างไพเราะ และแม่นยำเท่านั้น การบรรเลงของเมนูฮินได้รับการประสาทพรมาด้วยชีวิตความคิดและชีพจรซึ่งมักจะเป็นประเด็นที่ให้เราได้กล่าวถึงความชาญฉลาดของเขาอยู่เสมอ ในขณะที่เขายืนอยู่บนเวทีต่อหน้าพวกเราบางครั้งดูประหนึ่งว่า โมซาร์ทได้ลงมาจุติใหม่ หรือบางทีก็ดูเสมือนเป็นอาคันตุกะที่มาจากโลกซึ่งเต็มเปี่ยมไปด้วยการขับเคลื่อนทางจิตวิญญาณ, ความรู้สึก มากกว่าโลกที่เป็นอยู่จริง 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 เห็นอกเห็นใจเพื่อนมนุษย์อันเป็นประเด็นที่นอกเหนือไปจากเรื่องดนตรี การเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตจากเด็กอัจฉริยะทางดนตรีไปสู่ความเป็นนักคิดทางดนตรีผู้ยิ่งใหญ่ เป็นประเด็นที่น่าศึกษาอย่างยิ่ง และเป็นหัวข้อหลักในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ ซึ่งเขียนโดย เซอร์เนวิล คาร์ดุส นักวิจารณ์ดนตรีชาวอังกฤษที่ได้ชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงอันสำคัญของเมนูฮิน

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

บทวิจารณ์ของเนวิล คาร์ดุส ชิ้นนี้ยังมีการกล่าวถึงบริบททางสังคมในขณะนั้นว่าเป็นอย่างไร ภาวะความตึงเครียดจากสงครามเย็นหรือภัยคุกคามของฮิตเลอร์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการมองโลกกว้างของนักวิจารณ์ และนำบริบทเหล่านี้มาแทรกลงในการวิจารณ์ดนตรี เนวิล คาร์ดุส ให้ความสำคัญกับเรื่องวุฒิภาวะทางความคิดที่เหนือกว่าการเป็นเพียงนักไวโอลินผู้เปี่ยมด้วยเทคนิค ซึ่งเขาถือว่าการที่ศิลปินดนตรีบรรลุวุฒิภาวะทางดนตรีได้นั้นเป็นความยิ่งใหญ่เสมือนการปลดปล่อยออกจากความเป็นทาสด้วยการค้นหาโลกทัศน์ที่กว้างขวางขึ้น เช่น เมนูฮิน ประเด็นสำคัญที่ทำให้เมนูฮินได้ค้นพบตัวเองเห็นจะได้แก่ การรู้สึกขบถต่อต้านการออกแสดง

อย่างมิได้ว่างเว้น ประเด็นนี้เป็นปัญหาของสังคมร่วมสมัยด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งบรรดาเด็กอัจฉริยะทั้งหลายต้องออกแสดงดนตรีอย่างต่อเนื่องกันจนไม่มีโอกาสหยุดพัก หยุดคิดวิเคราะห์เชื่อมโยงได้ถึงปัญหาวงการดนตรีศึกษาที่ต้องเร่งให้เด็กออกแสดงดนตรีได้เร็วที่สุด 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 ในเรื่องของการวิจารณ์นักไวโอลินอย่างไฮเฟ็ทซ์ และไอแซค สเติร์น นั้น เนวิล คาร์ดุส เปรียบเทียบให้เห็นถึงแนวทางที่แตกต่างจากเมนูฮินว่า ในขณะที่เมนูฮินหลุดพ้นจากการติดยึดทางเทคนิคสู่การมองโลกกว้างแล้ว ในขณะที่ไฮเฟ็ทซ์ และสเติร์น ยังคงพอใจอยู่กับแค่การเป็นข้าช่วงใช้ให้กับไวโอลินเท่านั้น เป็นการเปรียบเทียบเลยจากเรื่องดนตรีไปถึงเรื่องการวิจารณ์การมองโลกของศิลปินซึ่งเป็นการวิจารณ์ในระดับสูง

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

เนวิล คาร์ดุส ยังคงสนับสนุนให้นักดนตรีแสวงหานัยของคีตกวีที่แฝงมากับตัวโน้ต ซึ่งตัวโน้ตดนตรีไม่สามารถเก็บนัยได้ทั้งหมด ผู้วิเคราะห์คิดว่านักวิจารณ์ควรจะได้แนวคิดที่

คล้ายกันก็คือ การรู้จักแสวงหานัยที่อยู่เบื้องหลังเสียงดนตรี ก้าวพ้นจากระดับเพียงแค่เสียงดนตรีที่ได้ยิน แต่ควรวิเคราะห์หานัยทางความคิดที่อยู่เบื้องหลังเสียงนั้น บทความชิ้นนี้ของเนวิล คาร์ดุส เป็นการรวบรวม แจกแจง สรุปประเด็นปัญหา และชี้ทางออกของปัญหาอย่างกระจ่างชัด แต่ก็อาจมีบางสิ่งบางอย่างที่เราอาจต้องพึงสังวรด้วยเช่นกัน นั่นก็คือ บทความชิ้นนี้กล่าวถึงแนวคิดทางดนตรีในระดับสูงพ้นจากเทคนิค เป็นการวิจารณ์ถึงเมนูฮิน นักไวโอลินที่ก้าวพ้นจากขั้นสูงสุดทางเทคนิคมาแล้วและเป็นนักคิดผู้ยิ่งใหญ่ แนวคิดที่ว่าความแม่นยำในระดับเสียงของศิลปินที่บรรลุวุฒิภาวะแล้วมิได้มาจากความบกพร่องทางหูหรือสรีระ มีอิสระเพียงพอที่จะเล่นไม่ตรงระดับเสียงได้ นี่คงเป็นแนวคิดที่ใช้ได้กับศิลปินที่ยิ่งใหญ่ระดับเมนูฮินจริงๆ เท่านั้น มิเช่นนั้นแล้วนี่จะเป็นแนวคิดที่ศิลปินไร้อุดมการณ์นำมาเป็นวาทศิลป์ เป็นข้ออ้างในความบกพร่องทางเทคนิคซึ่งมิได้เกิดประโยชน์อันใด

บวรพงศ์ ศุภโสภณ : ผู้วิเคราะห์

ทอสกานินี
นายวงดนตรีเอก

เทพ จุลดุลย์

ภายในห้องพักนักดนตรีที่คาร์เนกี้ฮอลล์ พรั่งพร้อมไปด้วยนักดนตรีของวง NBC Symphony Orchestra ทุกคนเตรียมพร้อมคอยเวลาสำคัญที่จะมาถึงในอีกไม่กี่ชั่วโมงข้างหน้านี้ นั่นคือการแสดงคอนเสอร์ตส่งกระจายเสียงทางวิทยุและโทรภาพของสถานีวิทยุ NBC ขณะนั้นประตูห้องก็เปิดออก ชายวัยสูงอายุผู้หนึ่งเดินเข้ามาช้าๆ ร่างของเขาดูไม่กระชุ่มกระชวย ดวงตาสีดำเป็นประกาย ข้างๆนั้นมีชายหนุ่มบุตรของเขาเดินพยุงเข้ามาด้วย เสียงใครคนหนึ่งในวงดนตรีพูดภาษา อิตาเลียนขึ้นคำหนึ่งๆดังๆ... "ไซเลนซิโอ !" เงียบ!

จะเป็นใครเสียอีกเล่า ทุกคนในที่นั่นคุ้นเคยกับเขามาอย่างดีเป็นระยะเวลาร่วม 20 ปี เขาจะเป็นใครไปไม่ได้นอกจากอัจฉริยบุรุษแห่งดนตรีคนหนึ่งของโลก มหาชนนับจำนวนล้านรู้จักเขาดี ในฐานะผู้อำนวยเพลงของวงดนตรี NBC เขาจะเป็นใครไปไม่ได้นอกจาก อาตูโร ทอสกานินี ผู้ยิ่งใหญ่

ทอสกานินี เพิ่งมีอายุ 87 ปีเมื่อไม่กี่วันมานี้เอง ตลอดระยะเวลาที่ล่วงเข้าวัยชราแล้วนี้ เขาก็ยังคร่ำเคร่งกับดนตรีที่เขารักอยู่ ในขณะเดียวกับที่สโตคอฟสกี้ (Stokowski) ผู้อำนวยเพลงเอกอีกคนหนึ่งของโลกได้วางไม้เคาะจังหวะเสียแล้ว คูเซวิทสกี้ (Kousevitzky)ก็ถึงแก่กรรมไปแล้วเมื่อ 3 ปีก่อน แต่ทอสกานินียังคงนำดนตรีอยู่อีกไม่เปลี่ยนแปลง

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

ในปีนี้ สังขารของทอสกานินีดูแก่ลงไปมาก แต่สุขภาพยังคงเป็นปรกติดีอยู่ ดอกเตอร์ฮิวเบอร์ต เอส โฮว์ นายแพทย์ได้ตรวจร่างกายเมื่อวันอาทิตย์ที่ 21 มีนาคม ก่อนวันคล้ายวันเกิด 4 วัน ในรายงานของแพทย์กล่าวว่า ทอสกานินียังมีสุขภาพดีมาก ความดันโลหิตก็คงเป็นไปตามปรกติ คงมีแต่ร่างกายเท่านั้นที่ชราลงไปตามอายุ ทอสกานินีต้องสวมแว่นเวลาอำนวยเพลง ซึ่งในปีก่อนๆไม่เคยเลย แต่โสตประสาทและความรู้สึกในการฟังเสียงดนตรียังคงละเอียดอย่างมากมายที่สุด

ในการซ้อมดนตรีคราวหนึ่งสำหรับรายการสุดท้ายนี้ ทอสกานินียังเอ็ดตะโรนักดนตรีที่เล่นเพลงจากอุปรากรเรื่อง "โลเฮนกริน" ไม่เร็วเท่าที่ต้องการ แต่เมื่อเปรียบกับสมัยหนุ่มๆแล้วยังน้อยกว่านัก ทอสกานินีในสมัยนั้นเคยยกหนังสือเพลงทั้งตั้งขว้างโครมไปที่นักดนตรีเมื่อเล่น

ผิดเสียง บางครั้งฉวยนาฬิกาอันมีค่าขว้างผู้เป่าแตรฮอร์นที่เป่าผิด และบางครั้งเมื่อฉวยอะไรไม่ได้ก็เคยกระชากกระดุมเสื้อขว้างในทันทีทันใดนั้น แต่เดี๋ยวนี้ทอสกานินีชราภาพมากแล้ว เมื่อนักดนตรีเล่นไม่ถูกตามต้องการก็เป็นแต่เพียงตวาดเอ็ดตะโรลั่นห้อง ซึ่งยังคงทำเอานักดนตรีขวัญบินไปไม่น้อยเหมือนกัน แต่ทอสกานินีก็ยังคงเป็นปรมาจารย์ที่นักดนตรีทุกคนเทิดทูนอยู่ วงดนตรี NBC ของทอสกานินีเป็นวงดนตรีที่ยิ่งใหญ่หาเทียบได้ยากทั่วทั้งอเมริกา หรือแม้ทั่วทั้งโลก

ในเย็นวันอาทิตย์ที่ 4 เมษายน วงดนตรี NBC ภายใต้การอำนวยเพลงของทอสกานินีจะได้บรรเลงดนตรีส่งวิทยุและโทรภาพเป็นครั้งสุดท้ายสำหรับปีนี้

เมื่อเวลาอันสำคัญมาถึง คาร์เนกี้ฮอลล์ก็เต็มไปด้วยผู้ฟังดนตรีมากมาย พนักงานวิทยุสวมหูฟังเตรียมเปิดสวิตช์ส่งดนตรีออกอากาศ ผู้ฟังทั่วอเมริกาปรับเครื่องรับอย่างเที่ยงตรงคอยฟังประโยคแรกของเพลงวากเนอร์โดยการนำของอาตูโร ทอสกานินี

ภายในห้องโถงใหญ่ของคาร์เนกี้ ฮอลล์ เงียบกริบ

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

ก่อนที่เสียงสุดท้ายของเพลงจะสิ้นสุดลง มือขวาของทอสกานินีตกลงข้างตัว ไม้เคาะจังหวะหลุดจากมือหล่นลงบนพื้น นักดนตรีคนหนึ่งก้มลงเก็บใส่ให้กับมือเขา ทอสกานินีถือไม้เคาะจังหวะเดินช้าๆหายเข้าไปข้างเวที เสียงตบมือดังขึ้นอย่างกึกก้องสนั่นหวั่นไหว ผู้ฟังบางคนสะอื้นไห้ด้วยความตื้นตันใจในเสียงเพลง เสียงตบมือดังติดต่อกันไปนานเท่านาน... หนึ่งนาที... ห้านาที... สิบนาที... แต่ผู้อำนวยเพลงชราคงเก็บตัวเงียบอยู่ในห้องแต่งตัว มิได้กลับออกมาให้ผู้ฟังเห็นอีกเลย ไฟฟ้าเปิดสว่าง นักดนตรีทุกคนลุกขึ้นยืนแล้วทยอยกันออกไป แทบทุกคนน้ำตาคลอหน่วยมาตั้งแต่ขณะเล่น ไม่มีใคร...นอกจากพวกเขาเท่านั้นที่รู้ว่าทอสกานินีวางไม้เคาะจังหวะเสียแล้ว

นี่เป็นการบรรเลงดนตรีครั้งสุดท้ายสำหรับทอสกานินีด้วย

อาตูโร ทอสกานินี (Arturo Tosganini) เป็นชาวอิตาเลียน เกิดที่เมืองอาร์มา เมื่อวันที่ 25 มีนาคม ค.ศ. 1867 ได้ศึกษาวิชาดนตรีในวิทยาลัยการดนตรีที่บ้านเกิดเมืองนอนตั้งแต่อายุ 9 ขวบ จนกระทั่งมีความสามารถเป็นพิเศษในการประพันธ์เพลงและเล่นซอเชล

โล ในงานพิธีแจกประกาศนียบัตรของวิทยาลัยทอสกานินีอายุ 13 ปี ได้รับเกียรตินิยมอันดับหนึ่ง ชนะเลิศในการเล่นซอเชลโล หลังจากนั้นทอสกานินีก็เริ่มออกแสดงฝีมือเชลโลในที่ต่างๆ หลายแห่ง... จนถึงฤดูใบไม้ผลิ ค.ศ. 1886 ทอสกานินีก็ได้เป็นนักเล่นซอเชลโลในดนตรีอุปรากรที่เมืองริโอเดจาไนโรของบราซิล จนอายุ 19 ได้เลื่อนเป็นหัวหน้านักเชลโลและเป็นรองผู้อำนวยการขับร้องของหมู่นักร้องที่แสดงอุปรากรแห่งนั้น

การก้าวจากตำแหน่งนักซอเชลโลมือเอกมาเป็นผู้อำนวยเพลงสำหรับทอสกานินีนั้นเป็นเรื่องที่ประหลาดกว่าคนทั้งหลายมาก ในคืนที่ 2 ที่อุปรากรแสดงเรื่อง "ไอดา" ของแวร์ดี ที่ริโอเดจาไนโร ผู้อำนวยเพลงชาวบราซิลเกิดเป็นปากเสียงกับพวกนักร้องจนพวกนักร้องยื่นคำขาดไม่ยอมเล่น ถ้าผู้อำนวยเพลงนั้นจะทำหน้าที่ต่อไป ฝ่ายผู้อำนวยเพลงชาวบราซิลก็ถือดีไม่ยอมเกี่ยวข้อง และในโอกาสนี้เอง ในฐานะทอสกานินีเป็นรองผู้อำนวยเพลงและป็นคนเดียวที่อ่านบทเพลงอุปรากรได้ และในคืนนั้นทอสกานินีก็เริ่มจับไม้เคาะจังหวะอำนวยเพลงเป็นครั้งแรกในชีวิต ดนตรีคืนนั้นเต็มไปด้วยชีวิตจิตใจถึงขนาดจริงๆอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อนในคืนวันแรก เมื่อปิดผ่านจบเพียงองค์แรกของ "ไอดา" ผู้ดูอุปรากรก็พากันตบมือโห่ร้องแสดงความพอใจอย่างกึกก้อง และนับจากนั้น อาตูโร ทอสกานินี นักเล่นเชลโลก็กลายมาเป็นผู้อำนวยเพลงในวงดนตรีประกอบอุปรากรที่เมืองตูริน และที่สถานอุปรากร ลา สกาลา เมืองมิลาน

ในการแสดงดนตรีระยะแรกๆของชีวิต ทอสกานินีเป็นเอตทัคคะโดยเฉพาะในการอำนวยเพลงร่วมกับการแสดงอุปรากร ซึ่งไม่ใช่ของง่ายนัก เพราะผู้อำนวยเพลงจะต้องควบคุมนักดนตรีให้เล่นพร้อมเพรียงในวงด้วยกัน และต้องให้การบรรเลงสองวงสอดคล้องกับการแสดงบนเวทีอีกด้วย ไม่เพียงเท่านี้ ผู้อำนวยเพลงยังจะต้องให้ความรู้สึกของดนตรีอย่างมีชีวิตจิตใจสมกับบทบาทขณะที่แสดงและสมกับท้องเรื่องที่เป็นไปอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งประการหลังนี้ต้องอาศัยไหวพริบอย่างพิเศษเฉพาะบุคคล และทอสกานินีเป็นคนหนึ่งที่สามารถมากอย่างหาตัวจับได้ยาก ในสมัยหนุ่มๆทอสกานินีเชี่ยวชาญเป็นพิเศษในการถ่ายทอดชีวิต จากดนตรีของอุปรากรวากเน่อร์ และเฉพาะในอิตาลี ทอสกานินีเป็นคนแรกที่นำอุปรากรและบทเพลงที่ลือชื่อหลายเพลง เปิดการแสดงเป็นคนแรกเช่นเรื่อง Salome ของริชาร์ด สเตราส์, Pelleas ของโฟเร่, En Saga และ Swan of Tuonela ของซิเบลิอุส, La Mer ของเดอบุสซี่ และ Petrushka ของสตราวินสกี้

ยิ่งเวลานานเข้าๆ อาตูโร ทอสกานินีกลายเป็นผู้อำนวยเพลงที่มีชื่อเสียงรุ่งโรจน์ยิ่งขึ้นทุกขณะ ทอสกานินีสามารถ*อ่าน*ชีวิตจิตใจในบทเพลงออกอย่างถ่องแท้และสามารถถ่ายทอดให้เสียงดนตรีแสดงความรู้สึกสะเทือนอารมณ์แก่ผู้ฟังอย่างถูกต้องบริบูรณ์เท่าที่มีอยู่ในบทเพลงนั้น ด้วยอัจฉริยภาพอันยิ่งใหญ่นี้เองทำให้มุสโซลินี บัญชาให้ทอสกานินีเล่นเพลงสรรเสริญลัทธิฟาสซิสม์ตามต้องการของตนเมื่องปี 1930 ทอสกานินีสั่นศีรษะไม่แยแสต่อผู้เผด็จการร้ายที่กำลังเรืองอำนาจในครั้งนั้น ความหัวแข็งของทอสกานินีเป็นเหตุให้พวกเช็ดน้ำตาคลอจ้องมุ่งร้ายหมายขวัญอยู่ในถนนทุกๆสายที่เมืองโบโลนญา ด้วยความชิงชังต่อลัทธิเผด็จการและผู้นำ

ที่หลงระเริงอำนาจ ทอสกานินีจับรถไฟออกจากอิตาลีนับตั้งแต่นั้นมา แล้วไม่กลับไปเหยียบอิตาลีอีกเลย

ทอสกานินีจากประเทศอิตาลีเมื่อปี ค.ศ. 1930 เดินทางมายุโรปเพื่อแสดงดนตรีตามที่ต่างๆในฤดูร้อนปี 1936 ได้นำวงดนตรีบรรเลงในงานมหกรรมที่เมืองเบรอยหลายครั้ง คัดค้านนโยบายขับไล่ยิวของฮิตเลอร์ ต่อจากนั้นก็ได้ช่วยคลายความรุนแรงของสงครามกลางเมืองใน สเปนลง ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง ทอสกานินีก็ทำการช่วยเหลือสัมพันธมิตรด้วยการนำวงดนตรีบรรเลงเก็บเงินช่วยเหลือหลายครั้ง และทั้งๆที่ทอสกานินีไม่ค่อยชอบปรากฏตัวในภาพยนตร์นัก แต่เพื่อการนี้ทอสกานินีก็ร่วมบรรเลงดนตรีเพื่อถ่ายภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ดได้เงินมาช่วยเหลือสัมพันธมิตร เป็นจำนวน 250,000 เหรียญ และนอกจากนี้ได้บรรเลงดนตรีฟรีเพื่อถ่ายภาพยนตร์เป็นทางการของอเมริกาเพื่อนำออกฉายในนามสหประชาชาติอีกเรื่องหนึ่งด้วย ในภาพยนตร์แสดงถึงการร่วมมือของบุคคลสำคัญของอิตาลีหลายคน เช่น นักประวัติศาสตร์ นักวรรณคดี และอื่นๆ ปฏิบัติงานเรียกร้องสิทธิเสรีภาพของมนุษยชาติ

อาตูโร ทอสกานินีสูงเด่นในวงการดนตรี ในโลกของประชาธิปไตย ขณะเดียวกับที่ลัทธิเผด็จการทั่วโลกค่อยๆทรุดต่ำลง ฟาสซิสม์ในอิตาลีแตกกระจัดกระจายย่อยยับ มุสโซลินีถูกประชาทัณฑ์ประหาร แขวนห้อยหัวลง การเมืองชั่วยุคชั่วสมัยในขณะนั้นพินาศลงสิ้นเชิง ในขณะเดียวกับที่ศิลปะยังคงอยู่ ทอสกานินีไม่ได้กลับมาบ้านเกิดอีกเลยจนกระทั่งค.ศ. 1946 และในวันนั้นประชาชนทั่วทั้งอิตาลีแออัดอยู่สองข้างถนนเนืองแน่นราวกับงานมหกรรม ทอสกานินีถูกต้อนรับอย่างมโหฬารเป็นประวัติศาสตร์ แต่นั่นเป็นการเดินทางมาพักเพียงชั่วคราวเท่านั้นเอง ต่อมาไม่นาน ทอสกานินีก็กลับไปสู่วงดนตรี NBC ในนิวยอร์กอีก

วงดนตรี NBC Symphony Orchestra เป็นวงดนตรีที่ลือชื่อวงหนึ่งของโลก ซึ่งบริษัทวิทยุกระจายเสียงแห่งชาติ (National Broadcasting Corporation) ก่อนตั้งขึ้นเพื่อให้ทอสกานินีเป็น ผู้อำนวยเพลงโดยตรงเมื่อ 17 ปีที่แล้ว ขณะที่ทอสกานินีระเห็จจากแผ่นดินเผด็จการมาสู่ โลกประชาธิปไตยในอเมริกา ตลอดระยะเวลา 17 ปีมานี้ บริษัทวิทยุ NBC ให้เงินอุดหนุนแก่วงดนตรีและทอสกานินีปีหนึ่งเป็นจำนวน 110,000 เหรียญ เพื่อใช้จ่ายในการบรรเลงดนตรีส่งวิทยุและโทรภาพทุกๆเย็นวันอาทิตย์เป็นประจำฤดูการบรรเลงคราวหนึ่งๆ เมื่อหมดฤดูการบรรเลงนี้ก็อาจแสดงคอนเสิร์ตนอกสถานที่อื่นๆบ้าง เฉพาะค่าอัดแผ่นเสียงของวง NBC โดยการนำของทอสกานินีปรากฏว่าขายได้มากกว่าวงดนตรีอื่นๆ

...ทอสกานินีบรรเลงเพลงนับตั้งแต่ของบาคจนถึงสตราวินสกี้ ตั้งแต่เพลงศตวรรษเก่าจนถึงศตวรรษใหม่ ไม่รังเกียจเดียดฉันท์ แม้เพลงในสำนวนแจ๊ส*ก็ต้องอยู่ในขั้นสูงและดีถึงขนาด*จริงๆ ทอสกานินีอำนวยเพลงโดยถือไม้เคาะจังหวะตามแบบฉบับ เพลงทุกเพลงจำใส่สมองทั้งสิ้น ความหมายของคำว่า "Conductor" สำหรับทอสกานินีมิใช่สักแต่ว่าเป็น "ผู้เคาะจังหวะ" แต่หมายถึง "ผู้ถ่ายทอดชีวิตจิตใจของเพลง" ทีเดียว ทุกๆตอนของเพลงที่มีจังหวะช้าหรือเร็วหรือเหี้ยมเกรียมอ่อนโยน ทอสกานินีอำนวยเพลงได้อย่างสะเทือนอารมณ์ถึงขนาด

โดยเฉพาะอย่างยิ่งการทอดเสียงทอดจังหวะทอสกานินีรู้จักประมาณระยะเวลาอย่างเหมาะสมมาก ด้วยเหตุนี้ทอสกานินีจึงเป็นปรมาจารย์คนหนึ่งในโลกของดนตรีทุกวันนี้

ทุกวันนี้ ทอสกานินีมีชีวิตอยู่ในบ้านอันรโหฐานริมแม่น้ำในเมืองนิวยอร์ก ในบ้านมีห้องมากมายถึง 22 ห้อง ทอสกานินีกินอาหารแปลกๆชอบซุปข้นที่มีเนื้อมากๆ ยกเว้นอาหารเช้าและก่อนจะออกแสดงคอนเสอร์ตมักชอบกินไข่ต้มกับกาแฟอิตาเลียนเท่านั้นเป็นพอ นอกจากนี้ยังชอบดื่มเหล้าแดงและแชมเปญบ้าง ทอสกานินีเล่นวันละ 4-5 ชั่วโมง ในเวลาว่างชอบดูแข่งขันมวยปล้ำและฟังรายการเด็กๆทางวิทยุโทรภาพ สิ่งที่พอใจอีกอย่างหนึ่งก็คือชอบไปดูละครดนตรีขันๆที่ บรอดเวย์

ขณะนี้อาตูโร ทอสกานินีมีอายุย่างเข้าปีที่ 88 การอำนวยเพลงกับวงดนตรี NBC ครั้งสุดท้ายได้ยุติลงเมื่อเย็นวันอาทิตย์ที่ 4 เมษายน ซึ่งเป็นรายการสุดท้ายของฤดูการบรรเลงปีนี้ ต่อจากนั้น ทอสกานินีจะได้เดินทางไปพักฤดูร้อนในอิตาลีบ้านเกิดเช่นปีที่แล้วๆมา แต่หลังจากนั้นผู้อำนวยเพลงเอกของโลกคงจะปิดชีวิตการดนตรีอันคร่ำเคร่งนับสิบๆปีลงเสียที

ในวันข้างหน้า ทอสกานินีจะจับไม้เคาะจังหวะยืนอยู่เบื้องหน้าวงดนตรีอีกหรือไม่... ไม่มีใครรู้

ที่มา: เทพ จุลดุลย์. “ทอสกานินี นายวงดนตรีเอก”. **กระดึงทอง** ฉบับที่ 9 (มิถุนายน 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 ซึ่งกล่าวถึงคอนเสิร์ตครั้งสุดท้ายของ ทอสกานินีกับวง NBC ในฤดูการแสดงปี ค.ศ. 1953-54 และชีวประวัติการต่อสู้ของทอสกานินีวาทยกรเอกของโลกผู้นี้ เทพ จุลดุลย์ เกริ่นนำเรื่องด้วยบรรยายกาศคอนเสิร์ตโดยสร้างกลิ่นอายและบรรยากาศของการแสดงได้ชัดเจน ไม่ใช้สำนวนที่สร้างความรู้สึกฟูมฟายหรือสะเทือนอารมณ์จนเกินเหตุ แต่ก็มีข้อมูลบางประเด็นที่ยังสร้างความน่ากังขาอยู่บ้างคือประเด็นความเจ้าอารมณ์ของทอสกานินีที่ขว้างปาข้างของใส่นักดนตรี เมื่อเล่นผิด ซึ่งเป็นประเด็นที่ชวนเคลือบแคลง หลังจากการบรรยายถึงคอนเสิร์ตครั้งสุดท้ายแล้ว จึงนำสู่ชีวประวัติของทอสกานินีตั้งแต่เข้ารับการศึกษา การประกอบอาชีพในฐานะนักเล่นซอเชลโลของวงดนตรีโรงอุปรากร จนกระทั่งได้โอกาสอำนวยเพลง "โดยเหตุบังเอิญ" เสมือนกับวาทยกรที่ยิ่งใหญ่ของโลกหลายต่อหลายท่าน เทพ จุลดุลย์ อธิบายถึงความยิ่งใหญ่ของทอสกานินี ด้วยการยกเอาบทบาทและหน้าที่ของวาทยกรที่กำกับอุปรากรขึ้นมาอธิบายให้เห็นถึงความยุ่งยากซับซ้อนของลักษณะงาน และยังอธิบายถึงความสามารถของทอสกานินี ที่ เทพ จุลดุลย์กล่าวว่า "...สามารถอ่านชีวิตจิตใจในบทเพลงออกอย่างถ่องแท้ และถ่ายทอดให้เสียงดนตรีแสดงความรู้สึกสะเทือนอารมณ์แก่ผู้ฟังอย่างถูกต้องบริบูรณ์เท่าที่มีอยู่ในเพลงนั้น..." นอกจากนี้ยังเน้นให้เห็นถึงความเป็นผู้มีรสนิยมทางดนตรีอันกว้างขวางของทอสกานินีที่ครอบคลุมดนตรีทุกยุคสมัย นับตั้งแต่บาคไปถึงสตราวินกี แม้กระทั่งดนตรีที่แฝงด้วยสำนวนแจ๊ซก็ตาม อันเป็นความมีจิตใจ

กว้างขวางในโลกดนตรี วงนักดนตรีและวาทยกรควรยึดถือ แต่ในขณะเดียวกัน เทพ จุลดุลย์ ก็เน้นเพิ่มเติมว่า ดนตรีเหล่านี้ “ต้องอยู่ในขั้นสูง และดีถึงขนาดจริง” อันเป็นความมีจิตใจ รสนิยมทางดนตรีกว้างขวาง ซึ่งมีเกณฑ์การประเมินคุณค่าที่ดีเป็นกรอบควบคุมให้อยู่ในขอบเขตเช่นกัน และก็มาถึงข้อสรุปรวมถึงความยิ่งใหญ่ของทอสกานินีในฐานะของความเป็นวาทยกรที่ เทพ จุลดุลย์ สรุปได้อย่างน่าฟังว่า “...ความหมายของคำว่า Conductor สำหรับทอสกานินี มิใช่สักแต่ว่าเป็น ‘ผู้เคาะจังหวะ’ แต่หมายถึง ‘ผู้ถ่ายทอดชีวิตจิตใจของเพลง’ ทีเดียว.....ทอสกานินี อำนวยเพลงได้อย่างสะเทือนอารมณ์.....โดยเฉพาะอย่างยิ่งการทอดเสียงทอดจังหวะ ทอสกานินีรู้จักประมาณระยะเวลาอย่างเหมาะสมมาก.....ซึ่งนี่เป็นข้อคิดเชิงสรุปรวมที่มีความหมายมากในประเด็นที่ว่าความยิ่งใหญ่ของวาทยกรก็อยู่ตรงที่การถ่ายทอดชีวิตจิตใจของตัวงานออกมาใช้ได้ เป็นการเน้นการแสวงหานัยที่แฝงอยู่เบื้องหลังตัวบทนั่นเอง อันเป็นหน้าที่วาทยกรและนักดนตรีจะต้องก้าวข้ามให้พ้นจากตัวบท เพื่อดึงเอาสารที่อยู่เบื้องหลังออกมาตีแผ่ต่อผู้รับให้ได้ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องตั้งอยู่บนพื้นฐานของความพอเหมาะพอดีนั่นเอง

ประเด็นอันสำคัญอีกประการหนึ่งของบทความชิ้นนี้ที่นอกเหนือไปจากการอธิบายถึงความยิ่งใหญ่ของทอสกานินีในโลกแห่งดนตรีแล้ว เทพ จุลดุลย์ ยังเพิ่มประเด็นในด้านความยิ่งใหญ่ของ ทอสกานินี ในโลกแห่งความเป็นจริง และสังคมร่วมสมัยอีกด้วย นั่นก็คือ การบรรยายถึงชีวิตความเป็นนักต่อสู้ และผู้อุทิศตนเพื่อโลกและสังคมของทอสกานินี เริ่มตั้งแต่การไม่ก้มหัวให้กับจอมเผด็จการในชาติอย่างมุสโซลินีที่ต้องการจะนำเอาอัจฉริยภาพทางดีตศิลป์ในตัวของเขาไปรับใช้ลัทธิฟาสซิสม์ เทพ จุลดุลย์ ยังคงบรรยายถึงชีวิตของทอสกานินี หลังจากเดินทางออกจากประเทศอิตาลี แล้วมุ่งสู่ยุโรปและอเมริกานั้นก็ได้ทำหน้าที่ที่ยิ่งใหญ่กว่าการเป็นศิลปิน นั่นก็คือหน้าที่ของความเป็นมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นการช่วยคลายความรุนแรงของสงครามกลางเมืองในสเปน, คัดค้านนโยบายขับไล่ยิวของฮิตเลอร์ แม้กระทั่งในยามสงครามโลกที่แม้ว่าทอสกานินี เองจะไม่ใช่ทหาร แต่ก็ได้ใช้ความสามารถในทางศิลปินดนตรีของเขาช่วยเหลือสังคมด้วยการนำวงดนตรีออกบรรเลงหาเงินช่วยเหลือสัมพันธมิตร ทอสกานินีซึ่งได้ชื่อว่าเป็นจอมทรราชในโลกแห่งคีตศิลป์ แต่ในโลกแห่งความเป็นจริงเขาก็เป็นผู้ยอมผ่อนปรนให้กับเงื่อนไขบางประการที่ตนเองไม่ชอบอย่างน่าสรรเสริญ นั่นก็คือการบรรเลงดนตรี เพื่อถ่ายภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด เพื่อหาเงินช่วยเหลือฝ่ายสัมพันธมิตร ทั้งที่โดยปกติเป็นสิ่งที่ตนเองไม่ชอบทำ แม้กระทั่งการบรรเลงดนตรีฟรีเพื่อนำออกฉายในนามสหประชาชาติ ซึ่งเป็นการปฏิบัติงานเรียกร้องเสรีภาพของมนุษยชาติ

คุณูปการเหล่านี้เป็นจิตสำนึกในหน้าที่ของมนุษย์ผู้มีจิตใจอันงดงาม ซึ่งในขอบเขตชีวิตการทำงานปกติดูเสมือนเขาจะเป็นจอมทรราชของวงการที่ไม่เคยผ่อนปรนให้กับผู้ใด จนแม้กระทั่งจอมเผด็จการผู้หลงอำนาจอย่างมุสโซลินีก็ไม่สามารถสยบเขาได้ เพราะในจิตสำนึกอันแท้จริงของทอสกานินีก็คือจิตสำนึกที่เคารพต่อสิทธิเสรีภาพของมนุษยชาติ เทพ จุลดุลย์ ชี้

ให้เราเห็นว่า ทอสกานินีเป็นผู้มองการณ์ไกลอย่างถูกต้องที่เขาไม่รับใช้หรือหาประโยชน์จากขั้วอำนาจเผด็จการทั้งๆที่มีโอกาส เพราะท้ายที่สุดก็เป็นดั่ง เทพ จุลดุลย์ กล่าวว่า “การเมืองชั่วยุค ชั่วสมัยในขณะนั้นพินาศลงสิ้นเชิง ในขณะเดียวกันกับศิลปินยังคงอยู่” อันเป็นการแสดงให้เห็นว่า ทอสกานินี มีจิตใจที่อยู่กับโลกของประชาธิปไตย และต้องการจรรโลงไว้ซึ่งความบริสุทธิ์ของดนตรีที่มาจากจิตใจอันงดงาม ไม่ใช่เพื่อปลุกระดม สรรเสริญอำนาจเผด็จการ แต่นำดนตรีมารับใช้ในการเรียกร้องสิทธิเสรีภาพของประชาชนอย่างแท้จริง

ผู้วิเคราะห์เห็นว่าประเด็นในด้านคุณูปการเพื่อสังคมและมวลมนุษยชาติของทอสกานินีนั้นคล้ายกับ คุณูปการของท่านลอร์ด เยฮูดิ เมนูฮิน (Yehudi Menuhin) ศิลปินไวโอลินเอกของโลกผู้ล่วงลับ ซึ่งได้อุทิศตนในฐานะศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ปฏิบัติหน้าที่แห่งความเป็นมนุษย์สร้างคุณูปการในแบบนี้เช่นเดียวกันและก็เกิดขึ้นในช่วงเวลาสงครามโลกครั้งที่ 2 เช่นเดียวกันด้วย ความสำนึกในหน้าที่ของความเป็นมนุษย์เองอัครศิลปินทั้งสองท่านนี้ได้พิสูจน์ให้โลกได้ประจักษ์ถึงความยิ่งใหญ่ของศิลปินผู้กอปรด้วยจิตใจอันงดงาม 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 ที่จะเผชิญหน้ากับประวัติศาสตร์ของตนเองทั้งหมด

ผมพิจารณาคำถามเกี่ยวกับเรื่องของเอกลักษณ์ ในฐานะที่เป็นทั้งนักดนตรีและมุมมองจากประวัติชีวิตผมเอง ผมเกิดในประเทศอาร์เจนติน่า บรรพบุรุษของผมเป็นรัสเซีย-ยิว ผมเติบโตในประเทศอิสราเอล และใช้ชีวิตส่วนใหญ่ตอนที่เป็นผู้ใหญ่แล้วในยุโรป ผมคิดเป็นภาษาที่ผมจะต้องพูดในขณะใดขณะหนึ่ง ผมรู้สึกเป็นคนเยอรมันเมื่อผมอำนวยเพลงของเบโธเฟน และรู้สึกเป็นคนอิตาเลียนเมื่ออำนวยเพลงของแวร์ดี สิ่งนี้ไม่ได้ทำให้ผมเกิดความรู้สึกว่าผมไม่จริงใจต่อตนเองแต่กลับเป็นเรื่องที่ค่อนข้างตรงกันข้ามกัน ประสบการณ์ของการทำงานกับดนตรีที่หลากรูปแบบสามารถทำให้เกิดความเข้าใจได้อย่างวิเศษยิ่ง เมื่อคุณเรียนรู้และบรรเลงเพลงของเดอบูซซีที่ระบุให้เล่นด้วยเสียงเบา และกลับมาเล่นเสียงเบาในบทเพลงของเบโธเฟน คุณรู้ดีถึงความแตกต่างของเสียงเบาในบทเพลงของคีตกวีทั้งสองท่านว่าเป็นอย่างไร และคุณตระหนักดีว่าคุณกำลังบรรเลงเพลงสองแบบที่เสียงแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง สำหรับเสียงเบาของเดอบูซซี

---

[1] Heinrich Heine (1797-1856) กวีชาวเยอรมัน

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

จะต้องไร้แก่นแกน แต่สำหรับเสียงเบาๆของเบโธเฟนจะต้องประกอบด้วยแก่นแกนทางกายภาพของการแสดงออกทางอารมณ์และแก่นแกนทางกายภาพของเสียง .

****

ถ้าเราต้องการเข้าใจปรากฏการณ์ธรรมชาติ หรือคุณภาพของมนุษย์ หรือความสัมพันธ์ต่อพระเจ้า หรือในอีกแง่มุมหนึ่งที่แตกต่างกัน คือประสบการณ์ทางจิตวิญญาณ เราสามารถเรียนรู้สิ่งเหล่านี้ได้อย่างมากมายผ่านทางดนตรี ดนตรีเป็นสิ่งสำคัญและน่าสนใจมากสำหรับผม เพราะดนตรีเป็นทุกสิ่งทุกอย่าง ในขณะเดียวกันก็ไม่เป็นอะไรเลยแม้แต่อย่างเดียว ถ้าคุณปรารถนาที่จะเรียนรู้ว่าการดำรงตนอยู่ในสังคมประชาธิปไตยจะต้องปฏิบัติตนอย่างไร 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 ออร์เคสตรา และวง Berlin Staatsoper ยืนยันที่จะอำนวยเพลงจากอุปรากรเรื่อง Die Walküre หรือ The Valkyries ผลงานของริชาร์ด วากเนอร์ คีตกวีชาวเยอรมัน ร้องนำโดยพลาซิโด โดมิงโก้ นักร้องเสียงเทเนอร์ชื่อดัง ซึ่งจะนำออกแสดงในเทศกาล อิสราเอล อาร์ต เฟสติวัล ในวันเสาร์ที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ.2544

แต่ในที่สุดรายการแสดงเพลงจากอุปรากร อำนวยเพลงโดยบาเร็นบอยม์ วาทยกรยิว ผู้ไม่รังเกียจที่จะบรรเลงบทเพลงคลาสสิกของวากเนอร์ คีตกวีเยอรมัน ซึ่งเป็นนักแต่งเพลงคลาสสิกขวัญใจของฮิตเลอร์ กลับต้องถูกยกเลิกไป (ทั้งๆที่ความคิดที่จะนำเพลงจากโอเปร่าเรื่องนี้มาแสดงเป็นของคณะกรรมการจัดงานเทศกาลศิลปะนี้) เพราะไม่อาจต้านกระแสการประท้วงและการต่อต้านจากบุคคลผู้เคยต้องชะตากรรมจากนาซีเยอรมันในอดีตมาก่อน ซึ่งยังคงมีจำนวนมากมายอยู่ในประเทศอิสราเอล รัฐสภาของอิสราเอลถึงกับประกาศว่า ตราบใดที่ยังมีผู้เคราะห์ร้ายจากพวกนาซีหลงเหลืออยู่ในอิสราเอลแม้เพียงคนเดียว ดนตรีของริชาร์ด วากเนอร์ จะไม่มีโอกาสได้แสดงต่อสาธารณชนในประเทศนี้อย่างเด็ดขาด

บาเร็นบอยม์ให้ทัศนะต่อความขัดแย้งนี้ต่อนักหนังสือที่ไปสัมภาษณ์ว่า “ผมรู้สึกว่าผลงานเพลงของวากเนอร์ควรจะได้รับการนำออกแสดง เพราะว่าเป็นผลงานเพลงที่มีคุณค่าทางดนตรี ผมคิดว่าเป็นหลักการของระบอบประชาธิปไตยที่ว่า ใครก็ตามที่ต้องการฟังเพลงของวากเนอร์ ไม่ควรถูกขัดขวางไม่ให้กระทำเช่นนั้นได้”

บาเร็นบอยม์เกิดในประเทศอาร์เจนติน่า ครอบครัวเป็นชาวรัสเซีย-ยิว เขาอพยพไปอยู่ในประเทศอิสราเอลตั้งแต่เด็ก มีชื่อเสียงในฐานะวาทยกรที่มีความสันทัดในการตีความเพลงบทเพลงเยอรมันยุคศตวรรษที่ 19 ข้อเขียนในหนังสือเล่มล่าสุดที่เขาเขียนเองชื่อ “Germans, Jews and Music” ที่ตัดตอนมานี้ สะท้อนความคิด ทัศนะวิจารณ์ที่มีต่อ ดนตรี ชีวิต เชื้อชาติ ที่เปี่ยมด้วยประเด็นน่าสนใจ มีพลังทางความคิด เป็นการเสนอแนวคิด ความเชื่อ และ

จุดยืนการทำงานดนตรีที่กระตุ้นให้ผู้อ่านสำนึกในคุณค่าความเป็นมนุษย์และบทบาทของศิลปะในการจรรโลงคุณค่าดังกล่าว

การที่ผู้เขียนเชื่อมั่นหลักการในการพิจารณ์เรื่องของเอกลักษณ์โดยพยายามพิจารณาในหลายๆแง่หลายมุมอันประกอบกันเป็นภาพรวมใหญ่ของความเชื่อ โดยโยงไปถึงเรื่องการตีความทางดนตรีผลงานเพลงของเดอบูซซีและเบโธเฟน ที่แม้เป็นถึงเทคนิคการเล่นดนตรีให้ได้เสียงดนตรีเบาๆ ที่น่าจะเหมือนกัน แต่ในแง่การปฏิบัติจะแตกต่างกันมาก เป็นการวิจารณ์ดนตรีในฐานะนักดนตรีที่มากด้วยประสบการณ์ชีวิต ใกล้ชิดกับวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมหลายเชื้อชาติ สามารถเข้าใจและหยิบฉวยมาใช้ในการสร้างสรรค์งานดนตรีได้อย่างเข้าใจและไม่ติดยึดติดกับมุมมองใดมุมมองหนึ่งจนเกินไป

ทัศนะการวิจารณ์ที่มีต่อดนตรี ลักษณะที่ต้องการพ้นไปจากความคิดเรื่องดนตรีที่คนทั่วไปคุ้นเคยและรู้จัก แต่พยายามนำไปสู่แนวคิดที่นำไปสู่ความคิดเชิงอภิปรัชญาที่ว่า ดนตรีที่แท้จริงคืออะไร ส่งผลต่อมนุษยชาติ และมนุษย์ควรจะยึดมั่นถือมั่น มองดนตรีในลักษณะใด

ความเชื่อส่วนหนึ่งของบาเร็นบอยม์ที่ว่า ดนตรีเป็นทุกสิ่งทุกอย่างและในเวลาเดียวกันก็ไม่เป็นอะไรเลย สะท้อนให้เห็นลึกทางนามธรรม สะท้อนความเชื่อของบาเร็นบอยม์ที่แสดงออกมาถึงกรณีล่าสุดของความขัดแย้งเรื่องการนำแสดงผลงานเพลงของคีตกวีชาวเยอรมันมาบรรเลงในประเทศอิสราเอล ต่อผู้ฟังชาวยิวผู้ประสบกับเหตุการณ์ฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ที่พวกนาซีเคยกระทำกับคนเชื้อสายยิวจำนวนมากมายมาแล้วในอดีต

ความโกรธแค้นต่อคนเยอรมันในอดีต สมควรที่จะถูกต่อต้านหรือประท้วงด้วยการไม่เสพผลงานศิลปะของคนเชื้อสายเยอรมันหรือไม่ ดนตรีเกี่ยวข้องหรือสัมพันธ์อย่างไรกับความขัดแย้งด้านความเชื่อทางเชื้อชาติ และความคับแค้นในอดีต

การวิจารณ์ดนตรีจากข้อเขียนของบาเร็นบอยม์ วาทยกรยิวผู้ไม่ปฏิเสธที่จะเล่นเพลงของคีตกวีชาวเยอรมัน ศิลปินผู้วิจารณ์ความหมายของดนตรี ที่นำไปสู่การวิจารณ์ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับชีวิตและสังคม ความคิดนี้นำไปสู่ความเข้าใจในเรื่องของการสร้างสรรค์ต่างๆ ของมนุษยชาติ รวมถึงการยอมรับผลงานการสร้างสรรค์ของผู้เสพงานสร้างสรรค์เหล่านั้นด้วย

ผลกระทบจากข้อเขียนของบาเร็นบอยม์นี้ กระตุ้นให้ผู้อ่านหลายคนหันกลับมาขบคิดพิจารณาว่า ชาวยิวผู้เคราะห์ร้ายในอดีต หรือลูกหลานชาวยิวเหล่านั้นในปัจจุบัน หรือชาวยิวยุคใหม่ที่ไม่เคยพานพบประสบการณ์เช่นนั้นมาก่อน สมควรจะต่อต้านดนตรีของคีตกวีชาวเยอรมันหรือไม่

หรือมนุษยชาติในปัจจุบันควรจะใช้ดนตรีเพื่อหลีกหนี (ทั้งชั่วคราวและถาวร) จากปัญหาชีวิต ปัญหาสังคมที่ดำรงอยู่มากมายได้หรือไม่ อย่างไร และสมควรกระทำในรูปแบบใดที่เหมาะสมที่สุด นอกเหนือจากการใช้ดนตรีเพื่อเป็นโรงเรียนชีวิตทางประชาธิปไตยที่ดีที่สุดทางหนึ่งแล้ว

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์

ยิตส์ชาค เพิร์ลมาน

แจ๊ค ไรเมอร์

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

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

ทุกวันนี้ผู้ชมคุ้นเคยกับพิธีกรรมนี้ พวกเขานั่งเงียบระหว่างที่เพิร์ลมานเดินผ่านหน้าเวทีไปยังเก้าอี้ของเขาบนเวที ระหว่างที่เพิร์ลมานวางไม้ค้ำยันลง ผู้ฟังยังคงนั่งเงียบด้วยความรู้สึกรักและเลื่อมใสในตัวเพิร์ลมาน รอจนกระทั่งเพิร์ลมานพร้อมที่จะบรรเลงไวโอลิน

แต่ครั้งนี้มีบางสิ่งที่ผิดปกติเกิดขึ้น หลังจากที่เขาเริ่มเล่นไปได้เพียงไม่กี่ห้อง สายไวโอลินสายหนึ่งของเขาเกิดขาดขึ้นมา ผู้ฟังสามารถได้ยินเสียงสายขาดผึง คล้ายเสียงปืนดังข้ามห้อง เสียงนั้นบ่งบอกอย่างแน่ชัดว่ากำลังเกิดอะไรขึ้น และทุกคนคาดคิดได้อย่างแน่นอนว่าเพิร์ลมานควรจะทำอย่างไรกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนี้

ผู้ฟังที่อยู่ที่นั่นคืนนั้นคิดในใจว่า “เราวาดภาพว่าเขาคงจะต้องยืนขึ้น สวมใส่ที่ยึดเท้าอีกครั้ง หยิบไม้เท้าค้ำยันและค่อยๆเดินโขยกเขยกออกจากเวที เพื่อไปหาไวโอลินตัวใหม่หรือหาสายไวโอลินเส้นใหม่แทนสายเส้นเดิมที่ขาดไป

แต่เขาไม่ทำเช่นที่คาดไว้ เขารอสักครู่หนึ่ง หลับตาลง และส่งสัญญาณให้วาทยกรเริ่มต้นเล่นใหม่ วงออร์เคสตราเริ่มบรรเลงและเขาก็เล่นต่อจากตอนที่สายขาด เขาเล่นด้วยอารมณ์ความรู้สึก ด้วยพลัง และด้วยความสดบริสุทธิ์ของสรรพสำเนียงเสียงดนตรี ในแบบที่

ผู้ฟังไม่เคยได้ยินได้ฟังมาก่อน แน่นอนที่สุด ใครๆก็รู้ว่ามันเป็นไปไม่ได้ที่จะเดี่ยวไวโอลินเพลงนี้กับวงออร์เคสตราด้วยไวโอลินที่มีสายเพียง 3 สาย ผมก็รู้ คุณก็รู้ แต่คืนนั้นยิตส์ชาค เพิร์ลมานปฏิเสธที่จะรับรู้ความจริงข้อนี้

คุณสามารถมองเห็นเขาปรับเปลี่ยนตำแหน่งการเล่นบนไวโอลินขึ้นมาใหม่ในหัวของเขา บางตอนเสียงดนตรีที่เล่นออกมาให้ความรู้สึกเหมือนกับว่าเขากำลังปรับเปลี่ยนสีสันบนสายไวโอลิน เพื่อให้ได้เสียงไวโอลินสีสันใหม่ๆ ซึ่งไม่เคยได้รับการรังสรรค์บนไวโอลินมาก่อนเลย

เมื่อเขาเล่นไวโอลินจนจบเพลง บังเกิดความเงียบงันที่แฝงความรู้สึกอันวิเศษยิ่งขึ้นภายในห้องนั้น จากนั้นผู้ฟังลุกขึ้นยืนและส่งเสียงร้อง เสียงปรบมือชื่นชมดังกึกก้องจากทุกซอกทุกมุมภายในห้องแสดงดนตรี เราทุกคนลุกขึ้นยืน ร้องตะโกน และร้องเชียร์ ทำทุกสิ่งทุกอย่างที่เราสามารถทำได้ เพื่อแสดงว่าเราชื่นชมต่อสิ่งที่เพิร์ลมานได้ทำลงไปอย่างไร

เขายิ้ม ปาดเหงื่อจากบริเวณหน้าผาก ยกคันชักขึ้นเพื่อส่งสัญญาณให้เราเงียบเสียงลง แล้วพูดขึ้นมาด้วยน้ำเสียงสงบ ที่ออกมาจากความรู้สึกอย่างถ่อมเนื้อถ่อมตัวและน่าฟังยิ่งว่า “พวกคุณคงรู้ว่าบางครั้งเป็นภาระหน้าที่ของศิลปินในการพยายามค้นให้พบว่า นักดนตรียังคงสามารถสร้างสรรค์เสียงดนตรีได้มากน้อยเพียงไหนจากสิ่งที่เขามีเหลืออยู่”

ช่างเป็นคำพูดที่เต็มเปี่ยมไปด้วยพลังเสียจริงๆ สิ่งนี้ยังติดอยู่ในใจของผมตั้งแต่ผมได้ยินคำพูดนี้ และใครจะรู้บ้างว่า บางทีสิ่งนี้คือหนทางของชีวิต ไม่เพียงเฉพาะสำหรับศิลปินเท่านั้น แต่สำหรับพวกเราทุกคน

บางทีภาระกิจของเราในโลกที่อาศัยอยู่นี้ ซึ่งไม่เที่ยงแท้ มีการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็วและแสนสับสนคือ เบื้องแรกเราสร้างสรรค์ดนตรีจากทุกสิ่งทุกอย่างที่เรามี และต่อมาเมื่อไม่มีหนทางที่จะทำเช่นนั้นได้อีก เราควรจะสร้างสรรค์ดนตรีจากอะไรก็ได้ที่เรามีเหลืออยู่

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้แปล

ที่มา: แปลจาก : Jack Reimer. “ITZHAK PERLMAN”. **Houston Chronicle**.

บทวิเคราะห์

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

ผู้อ่านๆแล้วเหมือนติดตามเรื่องราวไปเรื่อยๆ หลายครั้งผู้อ่านคาดหวังว่าจะเกิดอะไรขึ้นต่อไป ผู้เขียนไม่ได้ตั้งใจจะวิจารณ์การแสดงดนตรีโดยตรง เนื้อหาอาจไม่มีลักษณะเป็นการวิจารณ์โดยตรง แต่สามารถโยงจากการเล่าเรื่องดนตรี การปรับตัวของนักดนตรียามเกิดปัญหาอย่างกะทันหันขึ้นบนเวทีการแสดง ไปสู่การวิจารณ์ชีวิตและสังคม

ยิตส์ชาค เพิร์ลมาน ป่วยเป็นโรคโปลิโอตั้งแต่อายุ 4 ขวบ ไม่สามารถเดินด้วยเท้าทั้งสองข้างได้ ต้องใช้ไม้เท้าค้ำยันตัวช่วยในการเดิน แต่มีความสามารถในการรเล่นไวโอลินทั้งแต่เด็ก หลังจากเรียนดนตรีจากสถาบันดนตรีในกรุงเทอาวีฟ ประเทศอิสราเอล เพิร์ลมานเดินทางไปเรียนดนตรีต่อ ณ สถาบันดนตรีจูลิอาร์ด นครนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นลูกศิษย์ของอิวาน กาลาเมียน[1]และ ดอราธีย์ ดีเลย์[2] ครูสอนไวโอลินนามอุโฆษ จากนั้นเพิร์ลมานออกแสดงดนตรี จนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันดีทั่วโลก

นอกเหนือจากฝีมือการเล่นไวโอลิน และความสันทัดในการบรรเลงบทเพลงยุคโรแมนติกของเพิร์ลมาน บุคลิกส่วนตัวที่เป็นคนกล้าสู้ชีวิต อัธยาศัยดี ยิ้มแย้มแจ่มใส มีไมตรีจิตต่อคนรอบด้าน ทำให้เขาเป็นที่รักใคร่ของผู้ฟังทั่วไป และผู้ฟังเหล่านี้เคยชินและคุ้นตาดีกับขั้นตอนการเดินออกสู่หน้าเวทีการแสดงด้วยไม้เท้าค้ำยัน หรือแม้แต่การที่ต้องเดินออกมาจากหลังเวทีการแสดงอีกครั้งเพื่อโค้งตอบรับเสียงปรบมือหลังเสร็จสิ้นการแสดง

ผู้ฟังหลายคนคิดว่า เขาไม่จำเป็นต้องเดินออกมาโค้งรับเสียงปรบมือหลังเสร็จสิ้นการแสดง เพราะไม่ต้องการให้เพิร์ลมานต้องเหน็ดเหนื่อย หรือรู้สึกเจ็บปวดกับการเดินด้วยไม้เท้าค้ำยัน แต่เขายืนยันที่จะทำเช่นนั้น

---

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

[2] Dorothy Delay (1917) นักไวโอลินและครูสอนไวโอลินชาวอเมริกัน

ผู้เขียนบทวิจารณ์เขียนบรรยายสร้างภาพที่เรียบง่าย พร้อมกับสร้างมโนภาพความคาดหวังของผู้ฟังดนตรีที่มีต่อเพิร์ลมาน สิ่งที่เกิดขึ้นอย่างไม่คาดคิดมาก่อนบางอย่างบนเวทีการแสดงสดนั้น เป็นสิ่งที่อาจเกิดขึ้นได้กับนักดนตรีทุกคน โดยเฉพาะปัญหาเรื่องสายไวโอลินขาด และธรรมเนียมหรือวิธีการแก้ปัญหานี้ก็ค่อนข้างเป็นที่รู้กันดีในแวดวงดนตรีคลาสสิก

แต่ครั้งนี้นักไวโอลินขาพิการผู้นี้ไม่ได้แก้ปัญหาเฉพาะหน้านี้อย่างที่หลายคนคาดการณ์ไว้ล่วงหน้า หลังจากการแสดงต้องหยุดชะงักไปสักครู่ เขากลับเล่นต่อด้วยสายไวโอลินเพียง 3 สายที่เหลืออยู่ เล่นบทเพลงเดิม แต่เขาจะต้องใช้ความสามารถในการเปลี่ยนตำแหน่งที่ใช้นิ้วกดสายไวโอลินที่แตกต่างไปจากเดิม แน่นอนที่สุดว่าเมื่อตำแหน่งเปลี่ยนไป สีสันเสียงดนตรีที่เขาสร้างสรรค์ออกมาย่อมผิดแผกไปจากสีสันดนตรีเดิมๆที่ทั้งผู้เล่นและผู้ฟังเคยชิน

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

บทวิจารณ์นี้แสดงให้เห็นคุณค่าของศิลปินที่ใช้ความสามารถทุกอย่างที่มีอยู่ หรือที่ได้ฝึกปรือมาเป็นอย่างดีในสร้างและจรรโลงงานศิลปะให้ผู้ฟังได้ชื่นชม การวิจารณ์ที่เริ่มจากการเล่าเรื่อง สู่การวิจารณ์ความสามารถของนักดนตรี ท้ายสุดนำไปสู่การวิจารณ์ “มนุษย์” และ “ชีวิต”

ชีวิตของคนทำงานดนตรีที่ต้องปรับตัวตามสภาวะการเปลี่ยนแปลงต่างๆ ที่ผันแปรเปลี่ยนแปลงทุกวินาที ชีวิตของผู้คนทั่วไปในโลกมนุษย์นี้ก็ต้องพานพบสิ่งเหล่านี้เช่นเดียวกัน หนทางการแก้ไขปัญหาอาจผิดแผกแตกต่างกันไป

มนุษย์เราจะหาความสุขหรือสร้างสุขได้จากสิ่งที่เรามีเหลืออยู่ได้อย่างไร โดยไม่เรียกร้องหาสิ่งต่างๆให้ครบถ้วนอยู่ตลอดเวลา บทเล่าเรื่องดนตรี บทวิจารณ์ดนตรี และบทวิจารณ์ชีวิตชิ้นนี้สะท้อนสิ่งเหล่านี้ออกมาอย่างชัดเจน เป็นการนำเสนอทัศนะต่อชีวิตที่พ้นไปจากเรื่องราวทางดนตรี แต่เป็นผลมาจากพลังการเพ่งพิศพินิจลึกทางดนตรีนั่นเอง

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ : ผู้วิเคราะห์