

## รุ่นใหม่กำลังไร้อิทธิพล: พิพิธภัณฑ์ของดนตรีโมเดิร์นนิสม์ หรือนี่จะมีขั้นตอนแบบที่ควรเอาเยี่ยงอย่าง<sup>1</sup>? **ตอน 1**

### The Ageing New - The Museum of Modernists. Aren't these people not the role models? (Part 1)

บุณรัตน์ ศิริรัตนพันธ์\*

#### บทนำ

บทความนี้เขียนขึ้นเพื่อศึกษาถึงแนวคิดทางดนตรี ปัญหาที่พบ วิธีการแก้ปัญหาเพื่อความอยู่รอด ทั้งทางเศรษฐกิจและศิลปะของนักแต่งเพลงคลาสสิกที่สำคัญ ๗ ท่าน ในกลุ่มที่ถูกเรียกว่าเป็น "โมเดิร์นนิสม์" หรือ "อวอง-การ์ด" ซึ่งมีความหมายตามตัวอักษรว่าเป็นกลุ่มแนวหน้า หลังจากผ่านยุคสมัยดังกล่าวมาราว ๖๐ ปี คำว่าแนวหน้าซึ่งเคยเป็นเครื่องหมายแสดงถึงความล้ำสมัย กลับกลายเป็นสัญลักษณ์อย่างใดอย่างหนึ่งของความเก่า ดังเช่นที่เคยเป็นมาแล้วกับดนตรีคลาสสิก "ในพิพิธภัณฑ์" อื่นๆ การศึกษาถึงวิธีการทำงานและเป้าหมายของแต่ละท่าน ได้ทำให้พบวิธีการแก้ปัญหาทางดนตรีอย่างใหม่ที่ไม่เคยประสบมาก่อนในประวัติศาสตร์ดนตรี พร้อมกันนั้นก็ทำให้เข้าใจมากขึ้นถึงรากเหง้าของปัญหาทางดนตรีในปัจจุบันที่เกิดขึ้นมาจากอิทธิพลของนักแต่งเพลงกลุ่มนี้เช่นกัน

The purpose of of this article is to study the ideas, problems and solutions, both economically and artistically, of the 7 important Modernism or Avant-Garde classical composers. After 60 years, the term Avant-Garde, which was represented futuristic qualities of music, became uncontemporary as happened before with other aging classical "Museum" music. After studied the working methods and artistic purposes of each composer, I found that each had made several new musical solutions never happened before in music history. In the same time, some significant understandings to the root of some contemporary musical problems arose from these composers' influences were also gained considerably from this study.

\* อาจารย์ประจำวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

1 ชื่อนี้มีที่มาจากบทความเรื่อง Ageing of the new: the museum of musical modernism เขียนโดย Alastair Williams

2 ราชบัณฑิตยสถาน "พิพิธภัณฑ์" เข้าชมเมื่อวันที่ 12 ธันวาคม 2554 <http://www.royin.go.th/TH/knowledge/>

พิพิธภัณฑ (u.) พิพิธภัณฑ, พิพิธภัณฑสถาน [พิพิธกะพัน, -พันกะสะถาน]

สถานที่เก็บรวบรวมและแสดงสิ่งต่างๆ ที่มีความสำคัญด้านวัฒนธรรมหรือด้านวิทยาศาสตร์ โดยมีความมุ่งหมายเพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และก่อให้เกิดความเพลิดเพลินใจ .....

วัฒนธรรมการเสพดนตรีของผู้คนโดยทั่วไปในสังคมอย่างประเทศไทย ที่คำว่า "ดนตรี กระแสหลัก" นั้น 1) มิได้ หมายความว่าดนตรีที่ได้รับการยอมรับว่ามีคุณค่าทางศิลปะอย่างที่สุด 2) มิใช่เครื่องแสดงความก้าวหน้าทางวัฒนธรรมอย่าง มี "อารยะ" ที่สุด 3) มิใช่ดนตรีที่มีที่มาจากรากเหง้าอันสั่งสมมาอย่างยาวนานของพื้นที่ต่างๆ ในราชอาณาจักรไทย หรือแม้กระทั่ง 4) เป็นเครื่องแสดงถึงอุดมคติอันสูงส่งใดๆ แต่ดนตรี "กระแสหลัก" ที่เป็นที่ยอมรับของคนทั่วไปมาอย่างยาวนาน (โดยไม่จำกัดเพียงแคใน ประเทศไทย) อย่างน้อยก็ในช่วงชีวิตของผู้เขียนราว 40 ปีนั้นกลับเป็นดนตรีที่มีการผลิตและเสพผ่านทางระบบอุตสาหกรรม ซึ่งนั่นหมายรวมถึงการสร้างค่านิยมเพื่อให้ดนตรีในระบบอุตสาหกรรมนี้สามารถจำหน่ายในปริมาณมากๆ ได้ ดนตรีในระบบอุตสาหกรรมที่สามารถจำหน่ายเป็นจำนวนมากนี้ ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีผู้ขับร้อง โดยไม่ว่าผู้ขับร้องนั้น ไม่ว่าจะเป็หญิงหรือชาย จะมีสถานะเป็น "ดารา" หรือที่ต่อมาถูกเพิ่มมูลค่าเป็น "ศิลปิน" เพื่อสร้างความเป็นสินค้าที่มีการตีตราขึ้นมา ระบบอุตสาหกรรมและ "ดารา" "ศิลปิน" นักร้องที่เกิดขึ้นนี้ เป็นระบบที่ค่อยๆ สั่งสม พยายามเลี้ยงตัวให้รอด ค่อยๆ ได้รับความชื่นชม กิณพื้นที่ในการเสพดนตรีมากขึ้น ขยายจนเป็นอาณาจักรความบันเทิง โดยมีสื่อทุกแขนงผนวกกับความไร้ประสิทธิภาพของระบบการศึกษาชั้นมูลฐานเป็นเครื่องมือ กระทั่งเบียดบังดนตรีชนิดอื่นๆ ที่อาจมีคุณค่าในทั้ง 4 ข้อข้างต้นให้กลายเป็นกระแสรอง ปกปิดความรู้ของผู้คน และท้ายสุดสลายรากเหง้าและทางเลือก กระทั่งดนตรีกระแสรองหลายชนิดกลายเป็นของเซยประหลาด ดัดจริตหรือของในพิพิธภัณฑไป

ในท่ามกลางเหตุการณ์ที่กล่าวมานั้น ดนตรีกระแสรองชนิดหนึ่งเกิดขึ้นในราวคริสต์ทศวรรษที่ 1990 ดนตรีหรือ วัฒนธรรมชนิดนี้ถูกเรียกว่าเป็น "อินดี้" ซึ่งในแง่ดนตรี ดนตรีดังกล่าวโดยส่วนใหญ่นั้นก็คือดนตรีกระแสหลักแบบเก่าที่ถูกนำมาใส่หีบห่อใหม่ ในกรณีดังกล่าว ตัวดนตรีกลับไม่มีบทบาทสำคัญอีกต่อไป หีบห่อหรือภาพลักษณ์ในการนำเสนอต่างหากที่กลายเป็นเครื่องมือในการสร้างค่านิยม กระทั่งความรู้ในการเรียกขาน ชอบดนตรี สร้างแรงบันดาลใจ กระทั่งศึกษาดนตรีและสร้างคุณค่าของนักดนตรีขึ้นมา

ในท่ามกลางการทำให้นดนตรีกลายเป็นสินค้าในระบบอุตสาหกรรมนี้เอง การศึกษาเกี่ยวกับปัญหาของดนตรีคลาสสิก ในบ้านเรากลับมีแนวโน้มที่จะหยุดหรือรับรู้อยู่เพียงแคดนตรีในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง ทั้งๆ ที่ในบทความที่ผมหยิบยืม ชื่อเรื่องมาของ Alastair Williams นี้ ผู้เขียนพยายามที่จะสื่อสารถึงปัญหาที่เกิดขึ้นต่อวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิกที่ถือเป็น วัฒนธรรมอันมีคุณลักษณะทั้ง 4 ประการอันปรากฏในย่อหน้าที่สองของบทความนี้ แต่การศึกษาเรื่องเดียวกันของเรากลับไม่ค่อยที่จะสนใจจะไปศึกษาถึงแนวคิดในการเกิดดนตรีคลาสสิกหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ทั้งๆ ที่ดนตรีในยุค

ดังกล่าวได้กลายเป็นของในพิพิธภัณฑ์ (จะในความหมายที่ว่านายกอง นำเอาเยี่ยงอย่างหรือเก่าแก่เก่าเก็บก็ได้) ไปนับสิบปีแล้ว และเราก็กำลังอยู่ในปี ค.ศ. 2012 ซึ่งนั่นหมายความว่าเหตุการณ์ได้ผ่านเข้ามาในคริสต์ศตวรรษที่ 21 อย่างเต็มตัวแล้ว ผมจึงสนใจที่จะศึกษาเรื่องราวที่เกิดขึ้นในดนตรีคลาสสิกสมัยใหม่นับแต่ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา โดยในบทความนี้จะแบ่งออกเป็น 3 ตอนด้วยกันคือ

1. แนวคิดของนักแต่งเพลงรุ่นหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 หรือที่เรียกกันว่ากลุ่ม "โมเดิร์นนิสต์" อันประกอบด้วย Boulez, Berio, Cage, Carter, Ligeti, Nono และ Stockhausen
2. กลุ่มที่เป็นดั่งสานุศิษย์หรือกลุ่มที่เป็นผลพวงของกลุ่มแรก กลุ่มนี้ประกอบด้วย Ferneyhough, Birtwistle, Davies, Schnittke, Gubaidulina, Rihm, Saariaho และ Saunders กลุ่มนี้เองกลับมีลักษณะที่เป็นทั้งโมเดิร์นนิสต์และหลังโมเดิร์นนิสต์ (Post-modernism) โดยที่บางท่านก็มีทั้งสองอย่างในคนเดียว
3. ผลพวงจากการเปลี่ยนแปลงแนวคิดทางศิลปกรรมที่มีความเป็นเอกเทศ และลดความสำคัญของสถาบันต่างๆ ลง มีความเป็น "ทางเลือก" หรือ "อินดี้" มากขึ้น ที่ในที่สุดทำให้ระบบความคิดแบบโมเดิร์นนิสต์ทางดนตรีมิได้เป็นผู้ผูกขาดหรือชี้แนะทางในอนาคตอีกต่อไป ในกรณีนี้เรามีแนวทางที่น่าสนใจจากงานของ Louis Andriessen และกลุ่มนักดนตรีที่เรียกตัวเองว่า 'Bang on A Can' เป็นตัวอย่าง

## 1. แนวคิดและแนวทางแก้ปัญหาของนักแต่งเพลงรุ่นหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่อาจเรียกกันในปัจจุบันว่าเป็น "โมเดิร์นนิสต์" (Modernist)

ในกลุ่มนี้ผมจะเริ่มต้นโดยการพิจารณาสถาบันทางดนตรีอันโดดเด่นที่สุดแห่งหนึ่งในโลกยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง สถาบันที่ว่าคือ "สถาบันเพื่อการวิจัยและความร่วมมือทางด้านสวนศาสตร์และดนตรี" หรือ "IRCAM" (บางที่อ่านว่า "เอียร์แคม" เป็นตัวอักษรย่อของชื่อในภาษาฝรั่งเศสว่า Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) สถาบันนี้ตั้งอยู่ติดกับศูนย์จอร์จ ปอมปีดู (Centre de Georg Pompidou) ใจกลางกรุงปารีส สถาบันแห่งนี้ก่อตั้งขึ้นโดยมีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาศักยภาพทางด้านเทคนิคและความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี ประเด็นที่น่าสนใจก็คือสถาบันแห่งนี้สามารถก่อตั้งขึ้นก็โดยวิสัยทัศน์ของบุคคลเพียงคนเดียว นั่นคือ ปีแอร์ บูลส์ (Pierre Boulez - รูปที่ 1)<sup>3</sup> ผู้ที่ใช้บาร์มีอันโดดเด่นในฐานะนักดนตรี ในการของบประมาณจากรัฐบาลฝรั่งเศสมาก่อตั้งสถาบันทางดนตรีขึ้น บูลส์ซึ่งนับเป็นผู้บุกเบิกดนตรีแบบโมเดิร์นนิสต์มาตั้งแต่คริสต์ทศวรรษที่ 1950 เชื่อว่าดนตรีในสมัยนั้นมีสภาพดังถูกกักขังอยู่ในพิพิธภัณฑ์ ซึ่งบั่นทอนการพัฒนาศักยภาพทางดนตรี

<sup>3</sup> Peter Manning, "Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique [IRCAM]" in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie



รูปที่ 1

ปีแอร์ บูเลซ (Pierre Boulez)

ไม่ว่าจะเป็นการริเริ่มการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีใหม่ๆ หรือจะเป็นการสั่งสอนการบรรเลงดนตรีแบบเดิมๆ หรือวรรณกรรมทางดนตรีเดิมๆ ในขณะที่ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีของเสียงก็มีได้เอื้อต่อการสร้างสรรค์ดนตรีชนิดใหม่เท่าที่ควร เนื่องจากเครื่องมือบันทึกเสียงใหม่ อันทรงประสิทธิภาพถูกนำไปใช้เพื่อการบันทึกเสียงวรรณกรรมเดิมๆ เพื่อการค้าเท่านั้น ในความเห็นของบูเลซ ความพยายามโดยลำพังของนักแต่งเพลงนั้น ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงแนวคิดดังกล่าวได้ ทั้งยังไม่สามารถสร้างเทคโนโลยีที่จะเพิ่มขีดความสามารถทางดนตรีได้ด้วย บูเลสมองว่าความก้าวหน้าอย่างที่กล่าวมาอาจเกิดขึ้น ได้โดยความพยายามร่วมกัน เป็นหมู่คณะหรือเป็นทีม จากแนวคิดดังกล่าวบูเลซ จึงวางรากฐาน

ของสถาบันอย่าง "เฮียร์-แคม" โดยยึดเอาสถาบันวิจัยทางวิทยาศาสตร์ ที่ผู้ชำนาญด้านต่างๆ นำเอาศักยภาพความชำนาญของตนเข้ามาแลกเปลี่ยนในการทำงานร่วมกัน เป็นต้นแบบ

ที่นี้ผมอยากจะให้เรามาดูคำนิยามของ "เฮียร์แคม" จากพจนานุกรมดนตรีไกรฟ (Grove Dictionary) กัน

สถาบันเพื่อการวิจัยและความร่วมมือทางด้านสวนศาสตร์และดนตรี (IRCAM)

สถาบันวิจัยทางดนตรีในปารีส - ในปี ค.ศ. 1970 ประธานาธิบดี จอร์จ ปอมปีดู แห่งฝรั่งเศส ได้เชิญนักแต่งเพลงและวาทยากรปีแอร์ บูเลสมาเพื่อก่อตั้งศูนย์กลางการวิจัยเพื่อดนตรีสมัยใหม่และเทคโนโลยีที่เกี่ยวข้อง โดยจะตั้งอยู่ติดกับศูนย์ จอร์จ ปอมปีดู เจ็ดปีถัดมา "เฮียร์แคม" ก็สามารถดำเนินงานได้เต็มประสิทธิภาพโดยมีปีแอร์ บูเลซเป็นผู้อำนวยการคนแรก โดยบูเลซอยู่ในตำแหน่งกระทั่งปีค.ศ. 1992 และมีโลร์ังท์ เบย์ล (Laurent Bayle) เป็นผู้อำนวยการคนต่อมา บูเลซวางเป้าหมายของสถาบันแห่งนี้เป็นศูนย์พัฒนาหลากหลายสาขาวิชา โดยวางระบบแต่เริ่มแรกเอาไว้ 5 แขนงด้วยกันคือ อิเล็กโทร-อคูสติก (electro-acoustic) คอมพิวเตอร์ (computer) การสอน (pedagogy) เครื่องดนตรี (instrument) และเสียงร้อง (voice) แต่ละแขนงจะนำโดยหัวหน้าสาขาที่มีความชำนาญยิ่ง โครงสร้างการกระจายความรับผิดชอบดังนั้นก็ก่อให้เกิดปัญหาขึ้น ทำให้มีการปรับโครงสร้างใหม่ในปี ค.ศ. 1980 และ 1984 จนทำให้มีโครงสร้างที่ง่ายต่อการควบคุมมากขึ้น แม้ว่าโครงสร้างนี้จะยังคงวัตถุประสงค์เดิมของสถาบันเอาไว้ได้ แต่ก็มุ่งเน้นไปยังแขนงที่คงความสำคัญ 2 แขนงเท่านั้น คือการผลิตดนตรีด้วยคอมพิวเตอร์และการวิจัยด้านดนตรีคอมพิวเตอร์

จากการบริหารที่ดีจนทำให้สถาบันสามารถดำเนินนโยบายดั้งเดิมได้โดยแทบปราศจากการแทรกแซงจากภายนอก ทำให้เฮียร์แคมมีส่วนอย่างมากในการผลักดันกิจกรรมอันสำคัญทางดนตรีอย่างกว้างขวาง วัตถุประสงค์และเป้าหมายทางศิลปะเป็นส่วนสำคัญในการตัดสินใจงานวิจัยต่างๆ บรรยายภาค

เช่นนี้ทำให้เกิดการพัฒนาแยกออกไปเป็นการพัฒนาเครื่องมือใหม่ๆ สำหรับการแต่งเพลงด้วยคอมพิวเตอร์และงานชิ้นใหม่ๆ ในงานดนตรีประเภทนี้ เป็นเวลาหลายปีที่การพัฒนาเทคโนโลยีพัฒนาจากฮาร์ดแวร์ที่มีความจำเพาะเช่นเครื่องประมวลค่าทางเสียงอย่าง "4X" ซึ่งสร้างขึ้นตามความต้องการทางดนตรีของบุเลสในการสร้างงานที่สำคัญคือ Repons (1984) ไปยังระบบที่สามารถตอบสนองความต้องการในงานที่กว้างขวางมากขึ้น อย่าง "IRCAM Music Workstation" จนถึงซอฟต์แวร์ต่างๆ ที่ออกแบบสำหรับเครื่องคอมพิวเตอร์ส่วนบุคคลรุ่นใหม่ๆ ในปัจจุบัน<sup>4</sup>

น้อยครั้งที่ในประวัติศาสตร์ดนตรีจะมีการอุปถัมภ์ในระดับเดียวกันกับที่เฮียร์แคมได้รับทำให้สถาบันนี้กลายเป็น "สถาบันอภิชน" ขึ้นมา นัยยะที่น่าสนใจก็คือสถาบันที่ก่อตั้งขึ้นจากหลักคิดของกลุ่มคนที่เป็นโมเดิร์นนิสต์<sup>5</sup> นี้ตั้งขึ้นในคริสต์ทศวรรษที่ 1970 อันเป็นช่วงเวลาที่มีความน่าเชื่อถือของปรัชญาโมเดิร์นนิสต์กำลังเป็นที่กังขาโดยทั่วไป โดยอาจมองจากความสำเร็จของกระแสมินิมัลลิสม์ (minimalism)<sup>6</sup> และป๊อปอาร์ต (Pop-Art)<sup>7</sup> เฮียร์แคม มีแนวคิดเอียงไปในทางที่ว่าอุดมคติแบบโมเดิร์นนิสต์นั้นต้องพึ่งพาองค์กรที่สามารถกีดกันแนวคิดหรือความเห็นอื่น โดยเฉพาะที่มาจากดนตรีสมัยนิยมได้ การควบคุมเช่นนี้ สามารถเห็นได้ในช่วงแรกตั้งสถาบันจากการทุ่มกำลังในการสร้างเครื่องคอมพิวเตอร์แบบเมนเฟรมแทนที่จะค้นคว้าลงไปนศึกษาภาพอันขยายตัวของคอมพิวเตอร์ ส่วนบุคคลหรือพีซี ยิ่งไปกว่านั้นยังมีการปกป้องระบบแนวคิดดังกล่าวอีกด้วย เนื่องจากพีซี (และอินเทอร์เน็ตในปัจจุบัน) เป็นส่วนสนับสนุนสำคัญที่ทำให้มีการทดลองและแต่งเพลงบนเครื่องพีซีได้ก็ต่อไปโดยไม่ต้องพึ่งพาสถาบันใดๆ เลย แต่แนวคิดดังกล่าวก็ทำให้เฮียร์แคมมีศักยภาพในการสนับสนุนงานวิจัยโดยไม่ต้องพึ่งพาการจัดจำหน่ายในระบบธุรกิจในยุคที่ขับเคลื่อนด้วยการตลาด และความกระตือรือร้นในการมอบหมายงานแต่งเพลงแก่นักแต่งเพลงทั่วโลกก็นับเป็นสิ่งสำคัญในการต่ออายุศิลปะดนตรีของโลก

ถัดจากเฮียร์แคมแล้วสถาบันดนตรีตามแนวคิดโมเดิร์นนิสต์ที่สำคัญอีกแห่งหนึ่งก็คือสำนักดนตรีฤดูร้อนที่เมือง ดาร์มส์ตัทท์ (The Darmstadt Summer School) ซึ่งเป็นตั้งสถานที่เพาะแนวคิดทางดนตรีอันมีชีวิตรื่นเริงในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1950 สถาบันนี้เห็นการผลัดรุ่นจากกลุ่ม อวองท์-การ์ด (avant-garde) ที่กำลังแกัดตัวเองกับนักแต่งเพลงรุ่นใหม่ที่กำลังมีผลงานโดดเด่นตามมา จุดเปลี่ยนหนึ่งที่สำคัญในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1970 ก็คือการเกิดกระแสที่เรียกว่า "นีโอ-โรแมนติก" (neo-Romanticism) จากกลุ่มนักแต่งเพลงอย่าง แมนเฟร็ด ไทรจัทน์ (Manfred Trojahn) เด็ทเลฟ มินเลอร์-

<sup>4</sup> จากบทความสั้นๆ โดย Peter Manning ในพจนานุกรมโกรฟ

<sup>5</sup> ซึ่งเป็นกลุ่มคนที่มีความเชื่อเรื่องความก้าวหน้าทางเทคนิค

<sup>6</sup> กระแสจำกัด เป็นกระแสที่เกิดขึ้นในศิลปะแขนงต่างๆ ตั้งแต่ประมาณปี ค.ศ. 1970 ศิลปะในกระแสนี้จะใช้วัตถุศิลปะและอารมณ์อย่างประหัต อยู่ในกรอบที่จำกัด สำหรับดนตรีจะมีเสียงประสานที่ไม่เคลื่อนไหว มีลักษณะจังหวะซ้ำไปซ้ำมาในช่วงดนตรีวงเล็ก

<sup>7</sup> ตั้งแต่คำว่า "กระแส ..... ไปจนถึง .... มาประกอบขึ้นเป็นจังหวะ" ให้อยู่ในหน้าเดียวกัน มาประกอบขึ้นเป็นงานศิลปะ

ซีเม็นส์ (Detlef Münler-Siemens) และที่เหนือกว่าใครก็คือ โวล์ฟแกง ริห์ม (Wolfgang Rihm) นักแต่งเพลงกลุ่มนี้มีความต้องการที่จะปลดพันธนาการจากลักษณะทางดนตรีที่มองว่าเป็นแบบอวองต์-การ์ดตกยุค และเสนอแนวทางที่เปิดกว้างในการแต่งเพลงที่มีอิสระและเข้มข้นกว่าเดิม อย่างไรก็ตาม กิตติคาร์ล ดาห์ลเฮาส์ (Carl Dahlhaus)<sup>8</sup> วิจารณ์ว่าแนวทางของกลุ่มนักแต่งเพลงรุ่นใหม่ที่มีการผสมผสานที่ไม่ลงตัวระหว่างความงามและความน่าเกลียด สำคัญในงานและส่วนเกินที่ไม่จำเป็น กระนั้น ดาห์ลเฮาส์ก็มองว่าแนวคิดเรื่อง "สีสันทันของเสียง" หรือ "Tone-Color" ของกลุ่มนี้มีอิทธิพลต่อเนื้อเรื่องมายังกระแสดนตรีที่เรียกว่า "โพสต์-ซีเรียล" (Post-Serialism) ในเวลาต่อมา

แนวทางที่ยึดถือปรัชญาดั้งเดิมของดาร์มสตัดท์ยิ่งกว่ากลุ่มที่กล่าวมานั้น จะเห็นได้จากงานของ ไบรอัน เฟอร์เนโฮ (Brian Ferneyhough)<sup>9</sup> ผู้ที่เป็นนักแต่งเพลงสำคัญในหลักสูตรดูร์รอนในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1980 ในทศวรรษเดียวกันนี้ เกิดกระแสความสนใจในงานของ มอร์ตัน เฟลด์แมน (Morton Feldman)<sup>10</sup> ซึ่งเคยถูกมองข้ามในยุคก่อนหน้า เฟลด์แมนเป็นนักแต่งเพลงที่ได้รับเชิญมาในปี ค.ศ. 1984 และ 1986 ยังมีนักแต่งเพลงชาวอิตาลีเลียนอย่าง กิอาซินโต ซเกลซี (Giacinto Scelci)<sup>11</sup> ที่งานเพลงได้รับความสนใจเป็นพิเศษในปีเดียวกัน ในช่วงนี้งานของ ลุยจิ โนโน (Luigi Nono)<sup>12</sup> ซึ่งเป็นนักแต่งเพลง โมเดิร์นนิสต์รุ่นใหญ่ก็กลับมาได้รับความสนใจอีกด้วย ในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1980 ยังเป็นช่วงเวลาที่มีการโต้แย้งอันร้อนแรงเกี่ยวกับมินิมัลลิสม์ (Minimalism) โดยในที่สุดมีการจัดคอนเสิร์ตให้กับงานของ ลา มอนต์ ยัง (La Monte Young)<sup>13</sup> ทั้งคอนเสิร์ตในปี ค.ศ. 1994 ที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันก็คือการจัดการเสวนาที่พุ่งไปที่งานเขียนและบทเพลงของนักปรัชญาและนักวิจารณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญอย่าง ฮีโอดอร์ ออดอร์โน (Theodore Adorno) การเสวนาครั้งนี้ทำให้เห็นว่ากลุ่มนักคิดโมเดิร์นนิสต์ที่มีความยึดหยุ่นมากขึ้นและมีแนวโน้มที่จะย้อนมาพิจารณาถึงบทบาทของปรัชญาโมเดิร์นนิสต์ที่มีต่อโลกมากขึ้น เหตุการณ์ท้ายที่สุดก็คือการทลายกำแพงเบอร์ลินใน ปีค.ศ. 1989 ซึ่งทำให้มีผู้เข้าร่วมหลักสูตรมากขึ้นจากทั่วทุกสารทิศในยุโรป

<sup>8</sup> นักดนตรีวิทยาที่ทรงอิทธิพลชาวเยอรมันในช่วงครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20 งานเขียนต่างๆ เปิดหนทางแก่วิธีการศึกษาและขอบเขตวิชาใหม่ๆ และเปลี่ยนแปลงธรรมชาติของการศึกษาดนตรีวิทยา ในปัจจุบัน

<sup>9</sup> (1943 - ปัจจุบัน) นักแต่งเพลงชาวอังกฤษ เป็นผู้นำของกระแสที่เรียกว่า New Complexity

<sup>10</sup> (1926-1987) นักแต่งเพลงชาวอเมริกัน

<sup>11</sup> ตั้งแต่คำว่า "(1905-1988) ..... ไปจนถึง .... (Count D'Alaya Valva) ให้อยู่ในหน้าเดียวกัน

<sup>12</sup> (1924 - 1991) นักแต่งเพลงชาวอิตาลี

<sup>13</sup> (1935 - ปัจจุบัน) นักแต่งเพลงและศิลปินการแสดงชาวอเมริกัน ถือกันว่าเป็นบิดาแห่งกระแสนดนตรีแบบมินิมัลลิสม์

กาลเวลาที่ผ่านมาของหลักสูตรที่ดาร์มส์ตัดท์ ทำให้กระแสโมเดิร์นนิสม์วากรากฐานตกผลึกอย่างมั่นคงในประวัติศาสตร์ โดยจะเห็นได้จากการก่อตั้งมูลนิธิพอล ซาเคอร์ (Paul Sacher Foundation)<sup>14</sup> ในปีค.ศ. 1986 ซึ่งสร้างขึ้นโดยมีฐานมาจากของสะสมของประธานมูลนิธิ องค์กรนี้ซื้อต้นฉบับลายมือทั้งหมดของสตราวินสกี (Igor Stravinsky) และเวเบอร์น (Anton Webern) ในคริสต์ทศวรรษที่ 1980 และในปัจจุบันสะสมงานเพลงของนักแต่งเพลงที่สำคัญในปัจจุบันอย่าง เบริโอ (Luciano Berio)<sup>15</sup> เบิร์ตวิสต์เชิล (Sir Harrison Birtwistle)<sup>16</sup> บูลเลส คาร์เตอร์ (Elliott Carter)<sup>17</sup> เฟอร์เนโฮ กูไบดูลินา (Sofia Gubaidulina)<sup>18</sup> ลาเคนมานน์ (Helmut Lachenmann)<sup>19</sup> ลิเกติ (György Ligeti)<sup>20</sup> นานคาร์โรว (Conlon Nancarrow)<sup>21</sup> ริห์ม และรอชเบิร์ก (George Rochberg)<sup>22</sup> งานสะสมดังกล่าวทำให้มูลนิธินี้กลายเป็นแหล่งความรู้ที่สำคัญทางดนตรีให้แก่นักวิชาการทั่วโลก

กลุ่มต่อไปที่มีส่วนขับเคลื่อนแนวคิดทางดนตรีโมเดิร์นนิสต์อย่างสำคัญก็คือกลุ่มนักดนตรีในกรณีนี้กลุ่มที่มีอิทธิพลสำคัญสามกลุ่มก็คือ อองซองเบลอ แองแตร์คองตองโปแรง (Ensemble Inter Contemporain)<sup>23</sup> ลอนดอน ซินโฟเนียตา (London Sinfonietta)<sup>24</sup> และ อาร์ดิติ สตรีงควอเต็ต (Arditti String Quartet)<sup>25</sup> ทั้งสามเป็นตัวอย่างที่สำคัญที่แสดงว่าดนตรีใหม่จำเป็นต้องมีนักดนตรีที่เข้าใจและเชี่ยวชาญในการบรรเลงเพลงและการบันทึกโน้ตอย่างใหม่นี้ เหตุการณ์ที่ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันเลยก็เกิดขึ้นนอกวงของกลุ่มโมเดิร์นนิสต์เช่นกัน โดยเห็นได้จากการที่ ฟิลิป กลาสส์ (Philip Glass) และ สตีฟ ไรค์ (Steve Reich) ซึ่งเป็นนักแต่งเพลงมินิมัลลิสม์อเมริกัน ก็ตั้งวงดนตรีขึ้นมาเพื่อแสดงงานของตนเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็งานดนตรีประเภทใด วงดนตรีชนิดที่กล่าวมานี้ได้สร้างประเพณีปฏิบัติใหม่ที่เกิดขึ้นจากโน้ตเพลงแบบใหม่ ในทางกลับกัน การที่ได้ยินเสียงจากโน้ตเพลงอย่างใหม่นี้ก็กระตุ้นให้นักแต่งเพลงหาทางออกในการสร้างสรรค์มากขึ้นไปอีก

<sup>14</sup> วาทยากร นักสะสมและผู้อุปถัมภ์ดนตรีชาวสวิส ผู้สนับสนุนดนตรีในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่สำคัญที่สุดท่านหนึ่ง ซาเคอร์จ้างวานนักแต่งเพลงสำคัญๆ มากมายให้สร้างสรรค์งานใหม่ๆ ถึงกว่า 200 ชิ้น ซึ่งส่วนใหญ่ซาเคอร์เป็นผู้อำนวยความสะดวกในรอบปฐมทัศน์ด้วยตนเอง

<sup>15</sup> (1925 - 2003) นักแต่งเพลงชาวอิตาลี

<sup>16</sup> (1934 - ปัจจุบัน) นักแต่งเพลงชาวอังกฤษ เป็นผู้นำของกลุ่มที่มีชื่อว่า "สำนักแมนเชสเตอร์" (Manchester School)

<sup>17</sup> (1908 - ปัจจุบัน) นักแต่งเพลงชาวอเมริกัน

<sup>18</sup> (1931 - ปัจจุบัน) นักแต่งเพลงชาวรัสเซีย

<sup>19</sup> (1935 - ปัจจุบัน) นักแต่งเพลงชาวเยอรมัน

<sup>20</sup> (1923 - 2006) นักแต่งเพลงฮังการี ภายหลังแปลงสัญชาติเป็นออสเตรีย

<sup>21</sup> (1912 - 1997) นักแต่งเพลงชาวอเมริกัน

<sup>22</sup> (1918 - ปัจจุบัน) นักแต่งเพลงชาวอเมริกัน

<sup>23</sup> วงดนตรีที่ก่อตั้งโดยปีแอร์ บูลเลส ในปี ค.ศ. 1976

<sup>24</sup> ก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 1968

<sup>25</sup> วงสตริงควอเต็ตจากสหราชอาณาจักร ก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 1974

กลุ่มต่อมาเราจะย้อนกลับมายังผู้สร้างสรรค์งานหรือนักแต่งเพลง ในกรณีนี้ผมจะเริ่มที่ปีแอร์ บูเลสก่อน บูเลสเกิด ในปี ค.ศ.1925 โด่งดังขึ้นจากการเป็นนักแต่งเพลงและนักวิพากษ์ทางดนตรี ต่อมาจึงเริ่มมีชื่อเสียงในฐานะวาทยากรก่อนที่จะก่อตั้งสถาบันทางดนตรีที่สำคัญต่างๆ ขึ้น บทบาทต่างๆ ของบูเลสไม่เพียงแสดงให้เห็นถึงพรสวรรค์อันหลากหลายของท่านเท่านั้น แต่ยังแสดงให้เห็นว่าดนตรีมีการแสดงออกไปยังช่องทางมากมาย และอาจต้องทำความเข้าใจจากมุมมองหลากหลายมิติอีกด้วย ทั้งมาห์เลอร์ (Gustav Mahler) และวากเนอร์ (Richard Wagner) เป็นนักแต่งเพลงที่มีงานสำหรับวงดุริยางค์ที่บูเลสใส่ใจมากที่สุด (บูเลสอำนวยเพลงให้กับอุปรากรเรื่อง พาชิฟาล (Parsifal) ในปี ค.ศ. 1966 แดร์ ริง (Der Ring) ในระหว่างปี ค.ศ. 1976-1980 ทั้งสองเหตุการณ์เกิดขึ้นในเบียร์รอยธ์ (Bayreuth)) อาจพูดได้ว่าลักษณะของดนตรีและความเป็นละครของนักแต่งเพลงทั้งสอง มีผลต่องานดนตรีของบูเลสเองในช่วงนับแต่กลางคริสต์ทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา อย่างไรก็ตามบูเลสปฏิเสธที่จะนำเอาสไตล์ของดนตรีชนิดต่างๆ เข้ามารวมผสมผสานในงานของตน โดยยืนยันหลักคิดที่ว่าวัตถุบิตต่างๆ ของเพลง ควรจะก่อเกิดขึ้นจากกระบวนการทางการประพันธ์ดนตรีเท่านั้น

แม้ว่าบูเลสจะยังแต่งเพลงต่อมากะทั่งในระยะเวลาที่งานอำนวยเพลงวุ่นวายที่สุด แต่ผลจากความวุ่นวายนี้ก็ทำให้งานที่ผลิตออกมามีจำนวนน้อยลงมาก บูเลสเองพูดถึงสถานะการณ์ทางต้นในการประพันธ์ดนตรีในปัจจุบันและยอมรับเองว่า "การอำนวยเพลงนั้นเป็นผลมาจากความเจียบงันในงานแต่งเพลง"<sup>26</sup> การแก้ปัญหาดังกล่าวอย่างหนึ่งก็คือการก่อตั้งเอียร์แคม (IRCAM) ซึ่งบูเลสพยายามอธิบายว่าเป็น "สถาบันซึ่งดนตรีวิจัยเป็นหน้าที่ สวณศาสตร์เป็นวัตถุประสงค์ในการวิจัย โดยมีคอมพิวเตอร์เป็นเครื่องมือ"<sup>27</sup> การก่อตั้งสถาบันดังกล่าวขึ้นมาสร้างแรงกดดันให้กับบูเลสเองไม่น้อย เนื่องจากจำต้องพิสูจน์ให้เห็นว่าสถาบันแห่งนี้สามารถช่วยสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ที่สำคัญทางดนตรีและวิทยาศาสตร์ขึ้นมาได้ สิ่งใหม่ที่ว่าก็คือเพลง "เรปองส์" (Repons) นั่นเอง แต่ก่อนที่จะมาถึงเพลง "เรปองส์" นี้ บูเลสได้ประพันธ์งานสำคัญๆ ก่อนหน้าอย่างเช่น "...เอ็กซ์โปรซองเตอะ-ฟิอกเซอะ..." (...Exploxante-fixe... - ค.ศ.1972-1974)<sup>28</sup> และ "ริชูเอล เพื่อบรรลึกถึง บรูโน มาเดอรานา" (Ritual in memorium Bruno Maderna) งานชิ้นหลังเป็นงานสำหรับวงดุริยางค์เพื่อรำลึกถึงนักแต่งเพลงและวาทยากรชาวอิตาลี งานชิ้นนี้กลายเป็นงานที่เข้าถึงได้ง่ายที่สุดชิ้นหนึ่งของบูเลส งานของท่านมีลักษณะพิเศษอยู่อย่างหนึ่งคือ มีสถานะเป็น "งานในระหว่างกระบวนการ"<sup>29</sup> ซึ่งแม้แต่งานในยุคแรกๆ ก็มักจะยังได้รับการปรับเปลี่ยนอยู่เรื่อยๆ ตัวอย่างที่สำคัญก็คือเพลงชุด "โนตาซียงส์" (Notations) ในฉบับเริ่มแรกที่แต่งเมื่อปี ค.ศ. 1945 นั้น เป็นงานชุด สำหรับเปียโนจำนวน 12 ชิ้น ปัจจุบันหมายเลข 1-4 และ 7 ถูกแปลงให้กลายเป็น

<sup>26</sup> Dominique Jameaux, *Pierre Boulez* (Cambridge: Harvard University Press, 1991)

<sup>27</sup> "an institution which is to have musical research as its function, acoustics as its subject, and the computer as its instrument" เล่มเดียวกัน

<sup>28</sup> เป็นเพลงที่บูเลสแต่งขึ้นเพื่อระลึกถึงการเสียชีวิตของสตราวินสกีในปี ค.ศ. 1971

<sup>29</sup> จากคำว่า work-in-progress

เป็นฉบับสำหรับวงดุริยางค์ไปแล้ว ซึ่งนับเป็นงานที่น่าศึกษาในด้านการเรียบเรียงสำหรับวงดุริยางค์สมัยใหม่อย่างยิ่ง บุเลสเองวางแผนเอาไว้ว่า จะเปลี่ยนแปลงให้ครบทั้ง 12 ชิ้น

"เรปงส์" นั้น ก็เป็นเพลงในระหว่างกระบวนการอีกเพลงหนึ่ง ก่อนที่เพลงนี้จะคงสถานะสมบูรณ์อย่างในปัจจุบันนั้น เคยได้รับการนำออกแสดงเป็นอย่างน้อย 3 ฉบับระหว่างปี ค.ศ. 1981-1984 เพลงนี้เป็น เพลงสำหรับวงดุริยางค์ขนาดเล็ก เครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์และนักดนตรีเดี่ยวที่บรรเลงเครื่องดนตรีอย่าง ซิมบาลอม (cymbalom)<sup>30</sup> เปียโน ไซโลโฟน (xylophone) กล็อกเคนสเปิล (glockenspiel) ฮาร์พ ไวบราโฟน (vibraphone) และซินธิไซเซอร์ (synthesizer)<sup>31</sup> คอมพิวเตอร์ถูกใช้เพื่อกระจายและเปลี่ยนแปลงสัญญาณจากนักดนตรีเดี่ยวทั้งหลายไปยังลำโพง 6 ตัว นักดนตรีเดี่ยว และลำโพงถูกจัดวางล้อมวงดุริยางค์ขนาดเล็ก ซึ่งทำให้เกิดเสียงรอบทิศทางที่มีความซับซ้อน บุเลสเคยพยายามสร้างงานในลักษณะเดียวกันมาตั้งแต่ปี.ศ. 1958 นั่นคือเพลง "โปเอซี ปูร์ ปูร์" (Poésie pour pouvoir) ในเพลงนี้ ความพยายามในการสร้างความต่อเนื่องทางเสียง ระหว่างเสียงจากธรรมชาติและเสียงจากไฟฟ้าก่อให้เกิดความกดดันอย่างใหญ่หลวง จนบุเลสเองตัดสินใจไม่ทดลองเช่นนี้อีกจนกระทั่งเกิดมีเอียร์แคมขึ้นมาเพื่อตอบสนองอุดมคติที่ตั้งเอาไว้ได้ เครื่องมือที่ก่อให้เกิดผลสัมฤทธิ์ดังกล่าวในเพลง "เรปงส์" ก็คือ คอมพิวเตอร์รุ่น 4 เอ็กซ์ (4x computer) ด้วยประสิทธิภาพของมันทำให้เกิดกระบวนการทางเสียงที่ปกปิด หรือนัยหนึ่งทำให้ช่องระหว่างเสียงธรรมชาติ ของเครื่องดนตรีกับเสียงที่ออกมาจากลำโพงเลือนหายไป สีสันของเสียงที่ต่อเนื่องนี้จะได้ยินชัดเจน และนำตื่นใจขึ้นก็ต่อเมื่อนักดนตรีเดี่ยวร่วมบรรเลงเข้ามา เสียงอาเปจใจคอร์ตจากเครื่องดนตรีเหล่านั้นจะถูกขยาย หมุนวนออกไปรอบทิศทางโดยคอมพิวเตอร์ 4 เอ็กซ์ นั่นเอง

ผลทางเสียงที่น่าตื่นตาตื่นใจนี้ เป็นเครื่องแสดงแนวโน้มที่ชัดเจนในงานของบุเลสเอง ที่มักจะเป็นการทบทวีของแนวคิดเบื้องต้นง่ายๆ "เรปงส์" นั้นสร้างขึ้นจากคอร์ต 5 คอร์ต<sup>32</sup> คอร์ตเหล่านี้ถูกทบทวีและแปลงรูปเพื่อที่จะสร้างโครงข่ายเสียงที่ซับซ้อนหรูหรา คอร์ตชุดเดียวกันยังให้ชุดของวัตตูดิบแก่ "เดริฟส์" (Derives - ค.ศ. 1984) ซึ่งมีลักษณะของพื้นผิวที่น่าตื่นใจ เช่นเดียวกับ "เรปงส์" งานระยะหลังๆ ประกอบด้วยงานฉบับปี ค.ศ. 1991-1993 ของเพลง "...เอ็กซ์ไปรของเตอะ-ฟิอกเซอะ..." (...Exploxante-fixe...) คราวนี้เครื่องดนตรีประกอบด้วย ฟลูตมีดี (MIDI-Flute)<sup>33</sup> ฟลูตธรรมดา 2 เลว วงขนาดเล็ก และอิเล็กทรอนิกส์ จากนั้นก็มี "แองซิสส์" (Incises - ค.ศ. 1994) สำหรับเปียโน และ "ซูร์ แองซิสส์" (Sur Incises - ค.ศ. 1996)<sup>34</sup> สำหรับเปียโน 3 หลัง ฮาร์พ 3 หลัง และนักเพอร์คัสชัน

<sup>30</sup> ซิมชนิดหนึ่ง เป็นเครื่องดนตรีที่พัฒนาขึ้นในอังการี

<sup>31</sup> เครื่องดนตรีไฟฟ้าชนิดหนึ่ง ในปัจจุบันมักจะมีคีย์บอร์ดประกอบเพื่อให้บรรเลงสะดวกยิ่งขึ้น สามารถผลิตเสียงที่ซับซ้อนมากกว่าเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ประเภทอื่น

<sup>32</sup> ในกรณีนี้ มิได้หมายถึงคอร์ตที่มีลักษณะเป็นทริยแอดต่างๆ ในระบบโทนัล แต่หมายถึงโน้ตใดๆ ก็ตามตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไป

<sup>33</sup> เป็นเครื่องควบคุมข้อมูลผ่านระบบมีดีที่มีลักษณะเหมือนฟลูต

<sup>34</sup> เป็นงานที่ขยาย "แองซิสส์" ในลักษณะเดียวกันกับ "โนตาซิงส์" ออกมาอีกที

3 คน<sup>35</sup> อย่างไรก็ตาม "เรปงส์" ยังคงเป็นงานชิ้นสำคัญของบุเลสใน ระยะเวลาที่ผ่านมารวม 20 กว่าปี และบุเลสเองก็ยังคงเป็น "ยักษ์ใหญ่" ในวงการดนตรีในยุคปัจจุบันเนื่องเพราะผลงานต่างๆ ที่ผ่านมา ซึ่งส่งผลทั้งทางกว้างและลึกต่อดนตรีและสถาบันทางดนตรีโดยรวม

ท่านต่อมาในกลุ่มโมเดิร์นนิสต์คือ เอลเลียตต์ คาร์เตอร์ (Elliott Carter) เป็นหนึ่งในนักแต่งเพลงสมัยใหม่ไม่กี่คนที่ได้รับความนับถือจากบุเลสอย่างสูง เป็นนักแต่งเพลงที่พลั้งสร้างสรรค์มิได้มอดลงตามกาลเวลามาแล้วกว่า 75 ปี งานในช่วงท้ายคริสต์ศตวรรษที่ 20 ต่อมายังต้นคริสต์ศตวรรษที่ 21 กลับ ยังมีมากขึ้นและดำรงความสำคัญยิ่งขึ้นด้วย กระแสโมเดิร์นนิสต์ฝั่งอเมริกานั้นโดยทั่วไปจะแบ่งออกเป็นสองสายระหว่างสาย นักทดลองในแบบจอห์น เคจ (John Cage) ซึ่งทั้งวิธีการแบบทางยุโรปเอาไว้เบื้องหลังและสร้างแนวทางแบบโมเดิร์นนิสต์ของตนขึ้น ซึ่งแม้จะสนใจในการใช้วัตถุดิบในการสร้างสรรค์ดนตรีแบบใหม่ๆ เช่นเดียวกับทางยุโรป แต่ก็ผ่านทางวิถีทางแบบอเมริกัน เดวิด ชิฟฟ์ (David Schiff) มองว่า "งานที่สูงงอมของคาร์เตอร์ทั้งหลาย ได้ นำเอาลักษณะทางดนตรีของทั้งสองฝั่งมารวมอย่างไม่น่าจะเป็นไปได้ และการกระทำเช่นนี้เป็นการ ผสานการสร้างสรรค์ที่มีอิสระและความท้าทายทางปัญญาเข้าไว้ด้วยกัน"<sup>36</sup> ลักษณะประจำที่สามารถพบได้ในงานของคาร์เตอร์ก็คือ การเพิ่มบทบาทแก่เครื่องดนตรีให้มีลักษณะอย่างละครมากยิ่งขึ้น ในกรณีนี้สตริงควอเต็ตหมายเลข 3 (Third String Quartet) เป็นตัวอย่างที่ดีที่ชิฟฟ์เปรียบเทียบการแบ่งกลุ่มของเครื่องสายเป็น 2 และมีทั้งส่วนจังหวะและความเร็วที่ไม่เท่ากันนั้นว่า เป็นดั่งการนำเอาองค์ประกอบที่เข้ากันไม่มาจะได้จากฝั่งยุโรปและอเมริกานั้นมารวมกันอย่างน่าทึ่ง



รูปที่ 2

เอลเลียตต์ คาร์เตอร์ (Elliott Carter)

นับแต่ช่วงคริสต์ทศวรรษ 1980 เป็นต้นมา ความสำคัญของแนวคิดสายโมเดิร์นนิสต์ในสหรัฐอเมริกาตกลงอย่างมาก ทำให้คาร์เตอร์ต้องรับงานแต่งเพลงที่สำคัญๆ จากทางยุโรปเป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะจากวงดนตรีอย่าง อองซองเบลอ แอง-แตร้คองโปแรง (Ensemble Inter Contemporain) และลอนดอน ซินโฟเนียตต้า (London Sinfonietta) ผนวกกับการได้รับความอนุเคราะห์ทางด้านข้อมูลต่างๆ จากมูลนิธิ พอล ซาเคอร์ เหล่านี้ส่งผลให้คาร์เตอร์ยอมรับคำเชิญของ พอล ซาเคอร์ ที่จะนำเอาโน้ตเพลงฉบับร่าง (Sketch) ไปฝากเอาไว้ที่มูลนิธิในสวีตเซอร์แลนด์ ในงานหลายๆ เหล่านี้เราพบว่าความตึงกันของลักษณะทางละครมีการแสดงออกที่สิ้นไหลมากขึ้น ความสิ้นไหลนี้พบตัวอย่างชัดเจนในงานอย่าง "ไนท์ แฟนตาซี" (Night Fantasies - ค.ศ. 1980) สำหรับเปียโน ในเพลงนี้ คาร์เตอร์

<sup>35</sup> ประกอบด้วย ไวบราโฟน มาริมบา และสตีลดรัม (Steel Drum)

<sup>36</sup> David Schiff, *The Music of Elliott Carter* 2<sup>nd</sup> edition (New York: Cornell University Press, 1998), 23-25

กล่าวว่า คอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ตทั้ง 12 และแสดงขึ้นคู่ครบถ้วน<sup>37</sup> ชนิดต่างๆ ใช้เพื่อสื่อถึงความคิด ความรู้สึกหลากหลายที่ล่องลอยผ่านจิตใจในยามค่ำคืนที่ยังตื่นเต็มที่<sup>38</sup> การเปลี่ยนอารมณ์ในแบบต่างๆ แบบเดียวกันนี้ ยังพบได้ในเพลง "90+" (ค.ศ. 1994) สำหรับเปียโนอีกด้วย เพลงนี้แต่งขึ้นเพื่อฉลองวันครบรอบวันเกิด 90 ปีของนักแต่งเพลงชาวอิตาลี จอเฟรโด เปตราสซี (Goffredo Petrassi)<sup>39</sup> โดยมีโน้ตที่เล่นเน้นหนักและสั้นจำนวน 90 โน้ตถูกวางปักเป็นดั่งหมุด โน้ตเหล่านี้ถูกบรรเลงเป็นจังหวะปกติอย่างช้าๆ<sup>40</sup> ในคริสต์ทศวรรษที่ 1980 และ 1990 ยังปรากฏคอนแชร์โต สำคัญสามบท สำหรับโอโบ ไวโอลิน และคลาริเน็ต สตริงควอเท็ตหมายเลข 4 และ 5 และท้ายสุดงาน 3 ภาคสำหรับวงดุริยางค์ที่สำคัญ 2 ชิ้นคือ "ทรี อ็อคเคชัน" (Three Occations - ค.ศ. 1986-9) และ ซิมโฟเนีย: ซุมฟลูคเซ เพรติอัม ซเปีย (Symphonia: Sum Fluxae Pretiam Spei - ค.ศ. 1993-7) เพลงชุดแรกเป็นการนำเอาเพลงที่แต่งขึ้นต่างกรรมต่างวาระมารวมเข้าด้วยกัน ทุกเพลงมีชื่อที่เป็นแบบเพลงของไอฟส์<sup>41</sup> อย่าง "การเฉลิมฉลองของ โน้ต 100 x 150 โน้ตบางตัว" (A Celebration of Some 100 x 150 Notes - และงานชิ้นนี้ยังมีแพนแฟร์แบบเพลง ของไอฟส์ด้วย) "ความทรงจำ" (Remembrance) และ "วันครบรอบ" (Anniversary) ในเพลงชุดหลังทั้งสามท่อนอย่าง "พาร์ติตา" (Partita) "อดาโจ เทเนโบโรโซ" (Adagio tenebroso) และ "อัลเลโกร สกอร์เรโวเล" (Allegro scorrevole) สามารถบรรเลงแยกจากกันได้ แต่เมื่อมารวมกันเพลงเหล่านี้ก็ประกอบขึ้นเป็นซิมโฟนีได้หนึ่งบทที่ส่งท้ายด้วยเสียงที่เสมือนจะ รั้น้ำหนักแทนที่จะจบอย่างหนักแน่น โดยทั่วไปถือกันว่าท่อน "อดาโจ เทเนโบโรโซ" นั้น เป็นเพลงแห่งกว้างค้อมืดหม่นที่สุดเพลงหนึ่งของคาร์เตอร์ สำหรับ เดวิด ชิฟฟ์ แล้ว เพลงนี้ "ดูเหมือนจะรวมเอาความเจ็บปวดทั้งหมดของคริสต์ศตวรรษที่ 20 เอาไว้"<sup>42</sup> ปัจจุบันคาร์เตอร์มีอายุเกินศตวรรษไปแล้วและยังคงแต่งเพลงอยู่ นี่เป็นสาเหตุหนึ่งที่สามารถกล่าวได้ว่างานของคาร์เตอร์ ถือเป็นตัวแทนของโมเดิร์นนิสม์กระแสหลักที่แข็งแกร่งที่สุด

แนวทางที่กระแสมอเดิร์นนิสม์อยู่รอด และปรับเปลี่ยนตนเองหลังจากอุดมคติความเชื่อของกระแสความคิดนี้ถึงซึ่งจุดอิมิตัวและคลายความสำคัญลงที่ละน้อยหลังจากคริสต์ศตวรรษที่ 1950 นั้น เป็นประเด็นหลักของบทความชิ้นนี้ และในแง่มุมมองดังกล่าว กิชอร์กี ลิกเกตี (György Ligeti - รูปที่ 3) ก็นับเป็นบุคคลที่ควรแก่การใส่ใจเป็นอย่างยิ่ง นั่นเป็นเพราะงานของนักแต่งเพลงท่านนี้สามารถ ก้าวพ้นยุคที่สำคัญทั้งสองไปได้อย่างงดงาม โดยสามารถตอบโจทย์ทางอุดมคติทั้งทางโมเดิร์นนิสม์และโพสต์-

<sup>37</sup> ถอดความจากคำว่า "all-interval twelve-note chords"

<sup>38</sup> Elliott Carter, Preface to *Night Fantasies* (New York: Associated Music Publishers, Inc., 1981)

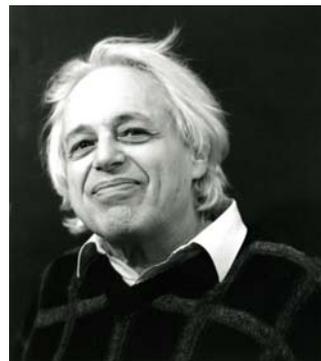
<sup>39</sup> (1904 - 2003) เป็นนักแต่งเพลงที่สำคัญที่สุดของอิตาลีในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 ร่วมกับ ดัลลาปีโคลา (Luigi Dallapiccola)

<sup>40</sup> ในกรณีนี้ คำว่า "จังหวะปกติ" (regular beat) ในงานของคาร์เตอร์ มีความหมายพิเศษ เนื่องจากงานของท่าน โดยปกติจะเต็มไปด้วยส่วนจังหวะที่ซับซ้อนและ "ไม่ปกติ"

<sup>41</sup> หมายถึง ชาร์ล ไอฟ (Charles Ives) ในที่นี้มาจากคำว่า Ivesian

<sup>42</sup> Schiff, *The Music of Elliott Carter*, 319

โมเดิร์นนิสม์ได้อย่างลงตัว ไม่เอนเอียงไปทางใดทางหนึ่ง งานอย่าง "แอตโมสเฟียร์ส" (Atmospheres - ค.ศ. 1961) นั้น ลุดทอนวัตตุติบ ในการประพันธ์อย่างน่าตกใจ เพลงนี้เป็นการสร้างดนตรีจากมุมมองใหม่ๆ โดยการใช้เทคนิคง่ายๆ โดยใช้แคนอนที่มีขนาดสั้นอย่างมาก และเป็นแคนอนที่ผู้ฟังไม่สามารถจับความได้ แต่ทับซ้อนกันจนหนาแน่นกระทั่งสร้างลวดลายของเสียงที่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างที่จะฟังได้โดยง่าย ซึ่งกรณีนี้อาจมองว่าลิเกตีกำลังย้อนกลับไปให้ความสำคัญแก่ทำนองและจังหวะอีกครั้งโดยมีงานอุปรากรอย่าง "เลอ กรังด์ มาคาเบรอะ" (Le grand macabre - ค.ศ. 1974-7)<sup>44</sup> ที่ถือกันว่าเป็นจุดเปลี่ยนในแนวทางนี้เป็นปลายทาง เหตุก็เพราะในงานชิ้นนี้มีการกลับมาใช้ทางเดินคอร์ดอีกครั้ง โดยเฉพาะในฉากสุดท้าย



รูปที่ 3

กีออร์กี ลิเกตี (György Ligeti)

งานต่อๆ มาลิเกตีรับเอาอิทธิพลต่างๆ มากมายหลายทาง ตัวอย่างแรกสุดก็คือเพลง "ฮอร์น ทริโอ" (Horn Trio - ค.ศ. 1982) ซึ่งถือเป็นการย้อนกลับไปหาอดีต โดยงานชิ้นนี้ก็นับเป็นการคารวะต่อบราห์มส์ (Brahms ซึ่งแต่งฮอร์น ทริโอเอาไว้ เช่นกัน) และมีการใช้เสียง "คู่ห้า" แบบธรรมชาติ ซึ่งเป็นเทคนิค การประพันธ์แบบโบราณ กระนั้นมรดกนี้ก็ถูกปรับเปลี่ยน จนหลอมเป็นสำเนียงแบบลิเกตีเอง มิใช่เป็นการทำอดีตให้กลายเป็นละคร อย่างที่เกิดขึ้นกับกระแสแบบ "ย้อนยุค" ทั่วไป ลิเกตียังอ้างถึงอิทธิพลของมินิมัลลิสม์ด้วย โดยเฉพาะใน งานอย่าง "ภาพเหมือนตัวเองกับไรค์และไรลีย์ (โดยมิใช่แบ่งอยู่ข้างหลัง)" (Selbstportrait mit Reich and Riley [und Chopin ist auch dabei])<sup>45</sup> งานชิ้นนี้เป็นท่อนหนึ่งในสามของงาน "โมนูเมนต์-เซลบ์พอร์ตเรต-เบเวง" (Monument-Selbstportrait-Bewegung) จากปี ค.ศ.1976 โดยเป็นงานที่มีการใช้เทคนิค "เฟส ชิฟติง" (phase shifting)<sup>46</sup> ของ กลุ่มมินิมัลลิสม์อย่างประหลาด เทคนิคเฟส ชิฟติงของกลุ่มมินิมัลลิสม์นั้นเราอาจมองว่า เป็น "มายาทางเสียง" ก็ได้ เพราะว่าจังหวะที่ทำให้เกิดความเลือนของเสียงนั้น ไม่ได้ถูกเขียนออกมาเป็นโน้ต แต่มันเกิดขึ้นจากกระบวนการในการจัดกระสวนจังหวะ (meter) ที่เกิดขึ้นพร้อมๆ กันมากกว่า

<sup>43</sup> "Elliott Carter b. 1908" Boosey & Hawk Music Publishers Limited, access November 10, 2011 <http://www.boosey.com/shop/composer/Elliott+Carter>.

<sup>44</sup> ในฉากสุดท้าย มีการนำเอาทำนองจากกระบวนพินาเล (finale) ในเพลงซิมโฟนีหมายเลข 3 ของเบโธเฟินมาใช้เพื่อล้อเลียนการแสดงของพญายมในเรื่อง

<sup>45</sup> หมายถึง Steve Reich และ Terry Riley

<sup>46</sup> เทคนิคนี้เป็นการสร้างมายาของเสียงจากการจัดโน้ตให้ค่อยๆ เลื่อนออกจนในที่สุดโน้ตเพลงที่ดูเหมือนจะเล่นซ้ำๆ กันนั้นเกิดการประสานกันอย่างใหม่และน่าสนใจ ผู้ที่ชำนาญในการใช้เทคนิคนี้เป็นอย่าง มากก็คือ สตีฟ ไรค์

"มายาทงเสียง" ดังกล่าวเป็นส่วนสำคัญในด้านเทคนิคการแต่งเพลงของลิเกติ และยังได้รับอิทธิพลอันหลากหลายและรุ่มรวยมากขึ้นหลังจากคริสต์ทศวรรษที่ 1980 เป็นต้นมา อิทธิพลอย่างหนึ่งมาจากงาน Studies สำหรับเปียโน<sup>47</sup> ของ คอนลอน นานคาร์โรวซึ่งมีความซับซ้อนทางจังหวะอย่างมาก ความซับซ้อนทางกระสวนจังหวะ (metrical intricacy) ดังกล่าวมีมากเสียจนเกินขอบเขตความสามารถของมนุษย์ การเกิดกระสวนจังหวะที่ซับซ้อนเป็นจำนวนหลายชั้นนี้เองที่ดึงดูดลิเกติ ซึ่งตัวลิเกติเองก็เคยทดลองแนวคิดนี้ในงาน "โปแอม ซิมโฟนิค" (Poème symphonique - ค.ศ. 1962) สำหรับเมโทรโนม 100 ขึ้น และตัวลิเกติก็ยังสนใจ ในกระบวนการเกิดกระสวนจังหวะหลายชั้นที่พบในการบรรเลงเพอร์คัสชันเป็นโพลีโฟนีจากเพลงพื้นบ้านของชาวซับ-ซาฮาราชาติต่างๆ ในแอฟริกา แต่ทั้งงานของนานคาร์โรวและดนตรีจากแอฟริกาไม่เคยปรากฏในงานของลิเกติในแบบที่จะจับทางได้โดยง่าย เพราะจริงๆ แล้ว ลิเกติใช้สิ่งเหล่านี้เป็นเพียงจุดตั้งต้นในการคิดค้นระบบกระสวนจังหวะแบบโพลีเมตริอะ (polymetres) ของตนขึ้นมา โพลีเมตริอะนี้จะผสมจนเกิดลวดลายคล้ายกับที่ปรากฏในกลองคาไลโดสโคปขึ้น สิ่งที่พบในเพลงยุคหลังๆ ของลิเกติอีกอย่างก็คือการใช้ "ฮาร์โมนิคธรรมชาติ" (natural harmonics) โดยมีหลักฐานที่สำคัญก็คือฮอว์น ทริโอที่กล่าวไปแล้วนั่นเอง เสียงฮาร์โมนิคนี้สามารถสร้างผลพิเศษที่ทำให้งานของลิเกติในช่วงหลังมีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก

การเปลี่ยนแปลงครั้งต่อไปเกิดขึ้นในช่วงท้ายของคริสต์ทศวรรษที่ 1980 โดยเริ่มจากงานเปียโน คอนแชร์โต (ค.ศ.1985-8) ที่มี 5 ท่อนด้วยกัน โดยเทคนิคแล้วงานชิ้นนี้เป็นงานที่แผ่วทางให้กับงานในช่วงท้ายของลิเกติ ท่อนแรกของงานชิ้นนี้เป็น "โมโต เพอร์เพทชัวโอ" (moto perpetuo)<sup>48</sup> ที่มีหลายกระสวนจังหวะที่ซับซ้อนอยู่ กระสวนจังหวะที่ซ้อนกันนี้มีพื้นมาจากกระสวนจังหวะเอมิโอลาที่วางเหลี่ยมอย่างจงใจให้ผิดที่ผิดทาง โดยลิเกติกล่าวเอาไว้ว่า "จังหวะที่เกิดขึ้นนี้ ซับซ้อนจนยากที่จะรับรู้ถึงรายละเอียดกระทั่งทำให้เกิดความรู้สึกว่ากำลังอยู่ในสภาวะที่ล่องลอย"<sup>49</sup> ท่อนที่สองมีลักษณะพิเศษตรงการใช้ย่านเสียงที่สูงขั้ว มีคัลล์เตอร์ที่น่าตกใจและรุนแรง มีการใช้การทับซ้อนโหมดที่คล้ายของบาตอก (Bartok) โดยทั้งหมดนี้จะผสมผสานไปกับ "เสียงกลางคืน"<sup>50</sup> ที่ใช้เสียงของนกหวีดแบบสไลด์ (slide whistle) และออการินา เสียงอัลโต (alto ocarina) ผลพวงจากการแต่งเพลงเปียโน คอนแชร์โตนี้มีส่วนสำคัญต่อการในงานกลุ่ม "เอตูด" (Etudes) สำหรับเปียโนซึ่งกินเวลาส่วนใหญ่ของลิเกติมาตั้งแต่มิถุนายนคริสต์ทศวรรษที่ 1980 งานกลุ่มนี้ลิเกติแต่งเอาไว้ 3 เล่มด้วยกันแต่ละเล่มเป็นการค้นคว้าต่อเนื่องในเทคนิคด้านต่างๆ ที่พบในเปียโน คอนแชร์โตและพยายามนำไปให้สุดทาง ในคริสต์ทศวรรษที่ 1990

<sup>47</sup> Pianola บางที่เรียกว่า player-piano เพราะว่าเป็นเปียโนที่ติดตั้งกลไกที่มีส่วนสำคัญคือแผ่นโลหะเจาะรูหมุนอยู่ในเปียโนรูที่เจาะจะไปตีกลไกทำงาน กลไกนี้ทำให้ขลุ่ยลมมาตีสายเปียโนเองโดย อัตโนมัตินั้นเอง

<sup>48</sup> หมายถึงมีความเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง

<sup>49</sup> György Ligeti, "On My Piano Concerto", trans. Robert Cogan, Sonus: A Journal of Investigations into Global Music Possibilities 9/1 (1988): 9.

<sup>50</sup> หมายถึง Night Sound แบบประเพณีเพลงในสมัยโรมันติก

ลิเกตีแต่งไวโอลินคอนแชร์โต ซึ่งเป็นงานที่ผลจากการทดลองต่างๆ ในทศวรรษที่ผ่านมา ได้พัฒนาขึ้น โดยมีความซับซ้อนมากขึ้นทั้งในด้านจังหวะและระบบการเทียบเสียง<sup>51</sup> โดยเฉพาะในกระบวนที่ 2 ที่มีช่วงหนึ่ง ออการินาและเรคอร์ด์เตอร์หลายเลาบรรเลงทำนอง ทั้งงดงามอย่างประหลาดและน่ากลัวในเวลาเดียวกัน

ลิเกตินับเป็นนักแต่งเพลงที่เป็นนักสื่อสารที่ยอดเยี่ยมที่สุดท่านหนึ่งในบทความชิ้นนี้ และความสามารถดังกล่าวก็เป็นส่วนสำคัญในการสร้างความสนใจในตัวงานของท่าน ทั้งยังเสริมความแข็งแกร่งให้กับสถานะของท่านในวัฒนธรรมร่วมสมัย และอาจจะมีส่วนเพิ่มความเข้าใจในงานของท่านอีกด้วย การประสบความสำเร็จนี้เราอาจพิจารณาจากคำพูดของลิเกตีเองที่ว่า "ตอนนี้ผมเสนอแก่นของแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ของผมด้วยเปียโน คอนแชร์โต ผมเป็นอิสระทั้งจากกลุ่มอวองท์-การ์ดแบบดั้งเดิมและจากพวกโพสท์-โมเดิร์นนิสต์ที่กำลังเห่อตามกันอยู่"<sup>52</sup> ในกรณีนี้กำลังหมายความว่า ดนตรีของท่านไม่ได้อิงอยู่กับวิธีการแต่งเพลงอย่างนามธรรมและก็ได้ตามแนวทางหรือสไตล์อื่นใด ท่านพบหนทางที่อยู่ระหว่างแนวทางที่สุดขั้วทั้งสอง โดยการซึมซับเอาอิทธิพลต่างๆ มาผ่านกระบวนการแต่งเพลงที่เป็นของท่านเอง และกระบวนการดังกล่าวก็ยังสามารเข้าถึงได้โดยการฟังอีกด้วย



รูปที่ 4  
ลูเชียโน เบริโอ  
(Luciano Berio)

เช่นเดียวกับกับลิเกตี ลูเชียโน เบริโอ (Luciano Berio - รูปที่ 4) ยังคงได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางนับแต่มีชื่อเสียงในฐานะหนึ่งในกลุ่ม อวองท์-การ์ด เบริโอประสบกับการสูญเสียความมั่นใจ น้อยกว่านักแต่งเพลงในกลุ่มดังกล่าวท่านอื่น แม้ว่าจะเคยมีส่วนร่วมร่วมกับสำนักดาร์มสตัดท์อย่างสำคัญก็ตาม นั่นอาจเป็นเพราะท่านไม่ได้เป็นคนสร้างระบบการแต่งเพลงใดๆ ขึ้นมาและยังสะดวกใจกับการใช้เทคนิคอันหลากหลายอีกด้วย ความผูกพันกับเพลงขับร้องและการแสดงไม่เพียงแคปกป้องท่านจากความหมกมุ่นในเรื่องของโครงสร้าง (อย่างที่เป็กับนักแต่งเพลงรุ่นเดียวกันหลายท่าน) เท่านั้น แต่ยังทำให้เกิดงานทางละครเพลงขึ้นในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1960 และ 1970 อีกด้วย งานเหล่านี้บางชิ้นมีความเกี่ยวข้องกับงานประเภทอุปรากรอย่างยิ่งแม้ว่าบริโอเองจะยืนยันว่า มันไม่ใช่อุปรากรก็ตาม งานชิ้นแรกในกลุ่มนี้มีชื่อที่เสียดสีพอควรว่า "อุปรากร" (Opera - ค.ศ. 1969-70) ในขณะที่งานสองชิ้นถัดมาคือ "ลา เวนา สตอเรีย" (La vera storia - ค.ศ. 1977-81) และ "อัน เร อิน อัสดอลโต" (Un re in ascolto - 1979-84) เบริโอร่วมงานกับอิตาลี คาลวิโน (Italo Calvino)<sup>53</sup> เบริโอเชื่อว่า อุปรากรในความหมายตาม

<sup>51</sup> เนื่องจากในช่วงท้ายๆ งานของลิเกตีมีแนวโน้มที่จะผสมการเทียบเสียงหลายๆ แบบเอาไว้ในเพลงเดียวกัน

<sup>52</sup> เล่มเดียวกัน หน้า 13

<sup>53</sup> กวีชาวอิตาลี

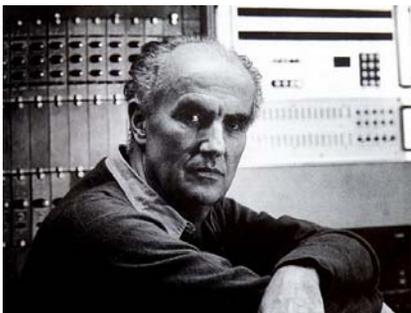
ประเพณีนั้นได้ตายไปแล้ว จึงมองว่าน่าจะเหมาะสมยิ่งกว่าถ้าจะนำเอา การแสดง ละครเป็นประเด็นหลักและสร้างเรื่องขึ้นมาจากกระบวนการสร้างละครนั่นเอง เบริโอกระทำแบบที่กล่าวมานี้กับ "อัน เรอิน อัสคอลลโต" (พระราชาสดับอยู่) ซึ่งสร้างโดยยึดเอาบทละครเรื่อง "เดอะ เทมเพสต์" (The Tempest) ของเชกสเปียร์ (William Shakespear) เป็นฐานอย่างหลวมๆ ตัวอย่างหนึ่งในงานชิ้นนี้ก็คือในตอนท้ายขององก์ที่ 1 ความอ่อนแอของโปรติวเซอร์ละคร (พรอสเพอโร) แสดงออกด้วยการเป็นลมในตอนท้ายขององก์ที่ 1 และเมื่อเขาตาย เบริโอกล่าวว่า "โครงสร้างของดนตรีเองก็ตายตามไปด้วย"<sup>54</sup>

ช่วงท้ายๆ ในชีวิตของบริโอเน้นเป็นการต่อยอดเพลงชุด "ซีควเอนซา" (Sequenza) ซึ่งเริ่มมาตั้งแต่คริสต์ทศวรรษที่ 1950 งานชุดนี้เป็นงานสำหรับเครื่องเดี่ยวที่พยายามแสดงคุณสมบัติ (บางประการ) ของเครื่องดนตรีนั้นๆ ออกมาให้มากที่สุด นับแต่ปี ค.ศ. 1980 เป็นต้นมาเพลงชุดนี้แต่งให้กับ คลาริเน็ต แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต กีตาร์ บาสซูน และแอ็คคอร์ดเดียน นอกจากนี้ยังพัฒนาเพลงเหล่านี้ไปเป็นเพลงสำหรับเครื่องเดี่ยวและวงขนาดเล็กในชุด "เชอมีน" (Chemin) อีกด้วย โดยบริโอแต่ง "เชอมีน หมายเลข 6" (Chemin VI) สำหรับทรัมเป็ต และวงขนาดเล็กเสร็จในปี ค.ศ. 1996 งานชุด "เชอมีน" นี้เป็นการแสดงให้เห็นว่าบริโอมีความสนใจในการปรับปรุงแนวคิดหรือวัตถุดิบเดิมๆ อย่างยิ่ง มากพอที่จะทำให้บริโอเองปรับปรุงหรือสร้างงานของตนขึ้นมาจากงานของนักแต่งเพลงท่านอื่น งานที่มีชื่อเสียงที่สุดและประสบความสำเร็จที่สุดในด้านนี้ก็คือท่อนที่ 3 ของ เพลง "ซินโฟเนีย" (Sinfonia - ค.ศ. 1968-9) ซึ่งนำเอาท่อน "สแกร์โซ" (Scherzo - In ruhig flie pender Bewegung) จากซิมโฟนี หมายเลข 2 ของมาห์เลอร์<sup>55</sup> มาเป็นโครงเพื่อนำเอาวลีและองค์ประกอบอื่นจากงานดนตรีที่สำคัญ "นับแต่ บาคไปจนถึงบูเลส" มาสอดประสานกับเนื้อความจากงานเขียนของ แซมมวล เบ็คเก็ตต์<sup>56</sup> งานในช่วงหลังที่อยู่ในลักษณะเดียวกัน อย่าง "เรนเดอร์ริง" (Rendering) จากปี ค.ศ. 1989 เป็นการผสมแนวคิดของบริโอเองเข้ากับการเรียบเรียงวงดุริยางค์ หรืออาจเรียกว่าการบูรณะเศษเสี้ยวของสิ่งที่อาจจะกลายเป็นซิมโฟนีหมายเลข 10 ของชูเบิร์ต (Schubert) รวมถึงงานเรียบเรียง เพลงยุคเริ่มแรก (six early songs) ของมาห์เลอร์ให้กับนักร้องบาริโตนและวงดุริยางค์ในปี ค.ศ.1987 สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่าบริโอตระหนักถึงธรรมชาติของงานสร้างสรรค์ที่จำต้องมีการหยิบยืมมาจากงานอื่นๆ

<sup>54</sup> จากบทสัมภาษณ์ชื่อ "Eco in ascolto: Luciano Berio" โดย อุมแบร์โต เอโก (Umberto Eco) นักประวัติศาสตร์ และนักเขียนชาวอิตาลี

<sup>55</sup> Gustav Mahler (1860-1911) นักแต่งเพลงและวาทยากรชาวออสเตรีย

<sup>56</sup> Samuel Beckett นักเขียนชาวไอริช มีงานชิ้นสำคัญคือนิยายเรื่อง "คอยโกโด้" (Waiting for Godot)



รูปที่ 5 ลุย-จิ โนโน (Luigi Nono)

เบรีโอและลิเกตี ต่างสามารถปรับตัวต่อความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับดนตรีสมัยใหม่ไป ในแนวทางเฉพาะตน แต่ลุย-จิ โนโน (Luigi Nono - รูปที่ 5) นั้นพบกับหนทางที่ไม่คงที่นักกว่าจะมาถึงงานเพลงในยุคคริสต์ทศวรรษที่ 1980 อันได้รับการยกย่องเป็นอย่างสูง แม้ว่าจะเป็นผู้ที่โดดเด่นอย่างมากที่ดาร์มสตัดท์ในช่วงแรก แต่โนโนก็ไม่เคยยึดติดอยู่กับอุดมคติของพวกเขาฟอร์มัลลิสต์<sup>57</sup> และยังเป็นนักแต่งเพลงที่อุทิศตนให้กับการเมืองมากที่สุดคนหนึ่งในรุ่นนี้<sup>58</sup> งานที่สำคัญสองชิ้นอย่าง "อิล แคนโต ซอสเปโซ" (Il canto

sospeso - ค.ศ. 1956)<sup>59</sup> และอุปรากรเรื่อง "อินทอลเลอแรนซา 1960" (Intolleranza 1960 - ค.ศ. 1960-1)<sup>60</sup> นั้น ใช้เทคนิคแบบโมเดิร์นนิสม์เพื่อเสนอเรื่องราวความยุติธรรมในสังคม แนวคิดเฉกเช่นนี้ยังแสดงผลต่อมาในอุปรากรเรื่องที่สอง "อัล กราน โซเล คาริโค ตามอเร" (Al gran sole carico d'amore - ค.ศ. 1975)<sup>61</sup> ซึ่งมีแก่นเรื่องอยู่ที่อุปรากร ขวากหนาม ในการปฏิวัติ แต่ในเวลาเดียวกันนี้เองที่ดนตรีของโนโนก็กำลังพลิกไปในทิศทางใหม่ กระทั่งเป็นที่ถกเถียงกันว่า โนโนอาจละทิ้งแนวทางที่เกี่ยวข้องกับการเมืองแล้ว ประเด็นนี้เป็นสิ่งสำคัญในการทำความเข้าใจถึงความเป็นโมเดิร์นนิสม์ในช่วงปลาย คริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยผมจะย้อนกลับมาพิจารณาประเด็นนี้หลังจากแนะนำเพลงในช่วงท้ายของโนโนเสียก่อน

"...ซอพแฟร์เต ออนเด เซเรเน..." (...sofferte onde serene... - ค.ศ. 1974-6) เป็นเพลงที่แต่งขึ้นหลังจาก "อัล กราน โซเล คาริโค ตามอเร" ให้กับเพื่อนนักเปียโน เมาริซิโอ โพลลินี (Maurizio Pollini)<sup>62</sup> เพลงนี้มีการใช้อิเล็กทรอนิกส์ มิใช่เพื่อสร้างผลทางการเมืองแบบสังคมนิยมอย่างที่เคย แต่เพื่อการค้นคว้าทางด้านเสียงเองเลยที่เดียว แนวที่บรรเลงโดยเทป ขยายขอบเขตทางเสียงของการบรรเลงเปียโน ทั้งยังมีเสียงของกลไกของเปียโนรวมอยู่ด้วย โนโนกล่าวถึงอิทธิพลต่อเพลงนี้ว่า มีที่มาจากเสียงระฆังในเวนิสที่ลอยข้ามบึงน้ำมายังบ้านของท่าน และเสียงที่ล่องลอยเช่นนี้เองมักเป็นองค์ประกอบที่สำคัญต่อเพลงในช่วงท้ายชีวิต เสียงที่ล่องลอยโดยหาที่มาไม่ได้ เป็นดังเกะที่ลอยในมิติที่ว่าง เหล่านี้เป็นแก่นหลักของงานที่สำคัญยิ่งอย่างสดริงควอเต็ตชื่อ "ฟรังกเมนเต-สติลเล, อาน ดิโอติมา" (Frangmente-Stille, an Diotima - ค.ศ. 1980) ซึ่งเป็นหนึ่งในงานน้อยชิ้นที่ปราศจากอิเล็กทรอนิกส์ในช่วงทศวรรษสุดท้าย

<sup>57</sup> (formalist) หมายถึงพวกที่ยึดอยู่กับสูตร แบบแผน และสนใจเป็นอย่างมากกับอุดมคติดังกล่าว

<sup>58</sup> โนโนเองเป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์อิตาลี

<sup>59</sup> แปลตรงตัวว่า "เพลงที่ถูกแขวนไว้"

<sup>60</sup> แปลตรงตัวว่า "ความทนไม่ได้ 1960"

<sup>61</sup> แปลตรงตัวว่า "ในท่ามกลางแสงแดดอันสดใสอันหนักหน่วงด้วยรัก"

<sup>62</sup> (ค.ศ. 1942) นักเปียโนชาวอิตาลีเลียน มีชื่อเสียงด้านความถูกต้องแม่นยำเป็นอย่างสูง และความเป็นยอดในการบรรเลง

ของชีวิต ชื่อเพลงที่หมายถึงส่วนย่อยๆ (fragmente) และความเงียบ (stille) นั้นแสดงออกอย่างชัดเจนในดนตรีซึ่งเต็มไปด้วยความเงียบและเสียงที่สูงอยู่บ่อยๆ เป็นดนตรีที่ห้วงเวลาและเสียงออกไปให้ห่างจากที่เป็นอยู่ในเพลงนี้โนโนนำเศษย่อยจากบทกวี "ดีโอติมา" (Diotima) และบทกวีอื่นๆ ของ ฟรีดริช เฮลเดอร์ลิน (Friedrich Hölderlin)<sup>63</sup> กวีชาวเยอรมัน มาสอดใส่ในเพลงอย่างอิสระ แต่ให้บทกวี เหล่านี้อยู่ในความเงียบ ในกรณีนี้โนโนต้องการให้วลีที่อ้างถึงทั้งหลายนี้ไม่ถูกเปล่งออกมา เป็นเสียงแต่กลับให้นักดนตรี "ร้องวลีเหล่านี้ในใจ" คำแนะนำที่เกินธรรมดาไปมากเช่นนี้อาจตีความว่าเป็นการแนะนำแนวทางให้นักดนตรีใช้บทกวีเหล่านี้เป็นเครื่องนำทางสู่อารมณ์ความรู้สึกอันเข้มข้นในดนตรีที่ควรจะส่งออกไปยังผู้ฟังในที่สุด

งานที่แต่งในเวลาต่อมาไม่นานหลังจากควอเต็ตที่เพิ่งพิจารณาไปก็คือ "ดาล อัทเมนเดอ คลาไซน์" (Das atmende Klasein - ค.ศ. 1980-1) สำหรับนักร้องประสานเสียงกลุ่มเล็ก เบสฟลูต อีเล็กทรอนิกที่บรรเลงสดและเทป เพลงนี้โนโน ไปใช้สตูดิโออิเล็กทรอนิกส์ของสถานีวิทยุทธเวสต์ฟุงก์ (Südwestfunk)<sup>64</sup> ในเมืองฟรายบวร์กแห่งบรายส์เกา (Freiburg im Breisgau) แหล่งเครื่องมืออย่าง สตูดิโอแห่งนี้ และนักดนตรีกลุ่มที่มีความเกี่ยวข้องในงานชิ้นนี้นับเป็นสิ่งมีค่าเป็นอย่างมากในปีต่อๆ มาโดยเฉพาะในงานที่สำคัญอย่างอุปรากร (ที่ไม่มีการแสดง) เรื่อง "โพรเมทีโอ" (Prometeo - ค.ศ. 1981-5) ที่ซึ่งเสียงร้องที่ล่องลอยและเสียงเครื่องดนตรีต่างๆ รวมถึงเสียงหายใจและเสียงลิ้มนิ้วบนเครื่องเป่าถูกดัดแปลงโดยอิเล็กทรอนิกส์ อุปรากรที่สร้างขึ้นจากเทพปกรณัมเรื่อง "โพรมิเธียส" เรื่องนี้เขียนคำร้องโดย มาสสิโม คาซซิอารี (Massimo Cacciari) และแทนที่จะใช้วิธีการเล่าเรื่องการนำเอาไฟจากสวรรค์ลงมายังโลกมนุษย์ โดยแลกกับการลงทัณฑ์อันทุกข์ทรมานอย่างตรงไปตรงมากลับเลือกใช้นำเสนอผ่านทางเสียงอย่างซ้าๆ และใช้สีสันของเสียงเป็นตัวแสดงความหมายต่างๆ ตัวอย่างเช่นการใช้พื้นผิวจากเสียงร้องที่สูง การใช้จุลเสียง (microtone) ที่แกว่งรอบเสียงหลัก และการดัดแปลงเสียงด้วยอิเล็กทรอนิกส์ ลักษณะของเสียงเช่นนี้ยังถูกนำไปใช้ในงานอย่าง "โอมาจโจ ออ กิฮอร์กี เคอร์ทาก" (Omaggio a György Kurtag - ค.ศ. 1983-6)<sup>65</sup> ใน ขณะที่ดนตรีในส่วนที่เป็นวงดุริยางค์ใน "โพรเมทีโอ" ถูกนำมาพัฒนาต่อในงานสำหรับวงดุริยางค์ขนาดใหญ่อย่าง "โน เฮ คามิโนส, เฮ เค คามินาร์" (No hay caminos, hay que caminar - ค.ศ. 1987) ชื่อเพลงนี้เป็นบางส่วนของจากริก ที่กำแพงระเบียงคตในวิหารที่เมืองโตเลโด มีความหมายว่า "จากริกทั้งหลายเอ๋ย ทางทั้งหลายนั้นมิมีดอก มีแต่จะไกลออกไปเท่านั้น"

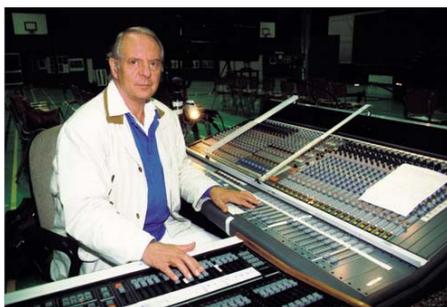
<sup>63</sup> มีชีวิตอยู่ระหว่าง ค.ศ. 1770-1843 นับเป็นกวีที่แสดงคุณค่าทางอุดมคติแบบโรแมนติกที่สำคัญที่สุดท่านหนึ่ง

<sup>64</sup> ในยุโรป โดยเฉพาะยุโรปตะวันตก สถานีวิทยุเป็นสถาบันที่สนับสนุนนักแต่งเพลงในรุ่นนี้ในการผลิตดนตรีอย่างสำคัญ สถานที่แห่งนี้เป็นที่สำคัญแห่งหนึ่งและยังคงมีการใช้เครื่องมือที่ตกทอดมาตั้งแต่ สมัยของโนโน โดยที่ ชอง คี ยอง (Chong Kee Yong) นักแต่งเพลงชาวมาเลเซียซึ่งเป็นเพื่อนของผู้เขียนได้ไปใช้ในการแต่งเพลงเมื่อราวเดือนกันยายน ค.ศ. 2011

<sup>65</sup> แต่งขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1983-6 ชื่อเพลงหมายถึง การคารวะแด่ เยอร์เกอร์ เคอร์ทาก

จารึกบทนี้ปรากฏอีกหลายต่อหลายครั้งในชื่อเพลงช่วงท้ายชีวิตของท่านอีกหลายเพลง ตัวอย่างเช่น "เฮ เค คามินาร์, ซอญานโต" (Hay que caminar, sonando) สำหรับไวโอลิน 2 คันในปี ค.ศ. 1989 และ "ลา ลอนตานานา นอสตาเลียกา ยูโทปิกา ฟูตูรา" (La lontananza nostalgica utopica futura) สำหรับไวโอลินและเทป 8 ช่องเสียงในช่วงเดียวกัน ได้แสดงถึงแนวคิดในเรื่องการเดินทาง โดยไม่ได้สร้างหนทาง ซึ่งทำให้เห็นว่าโนโนได้ละทิ้งแก่นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการเมืองไปแล้ว ดังกับการต่อสู้ที่ยากลำบากทางการเมืองนั้นได้แปรสภาพไปเป็นการค้นพบโลกในอุดมคติหรือ "ยูโทเปีย" แทน ในแง่นี้เราพบว่าโนโนปฏิเสธรูปแบบนิยมอย่างพวกพอร์มีลลิสม์ในเวลาที่จะแสวงหาสิ่งกำลังถูกใจต่ออย่างหนักพร้อมๆ กับที่สถาบันที่ทรงอิทธิพลของลัทธินี้ก็กำลังตกต่ำลง และโนโนเองก็พบพื้นที่สำหรับ "กระบวนการสร้างสรรค์ที่ปราศจากการปกป้อง"<sup>66</sup> ที่ซึ่งสิ่งที่คุ้นเคยถูกทำให้แปลกออกไป โดยการเพิ่มการรับรู้ให้เข้มข้นมากขึ้น

ไม่มีใครอีกแล้วในเหล่าโมเดิร์นนิสต์ที่มีภาพอันขัดแย้งกันระหว่างช่วงการประดิษฐ์คิดค้น ที่เต็มไปด้วยพลวัตหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 กับความนิ่งในช่วงท้ายของชีวิตที่พุ่งเป้าไปทำงานชิ้นเดียว คาร์ลไฮน์ ชตอคเฮาเซน (Karlheinz Stockhausen - รูปที่ 6) ผู้ที่ครีธาโนลัทธิลิ้งน่าจะนับได้ว่าเป็นผู้สร้างนวัตกรรมทางดนตรีที่ทำหายที่สุดในยุคคริสต์ทศวรรษที่ 1950 แต่หลังจากปี ค.ศ. 1977 เป็นต้นมา ชตอคเฮาเซนก็อุทิศพลังทั้งหมดให้กับอุปรากรชุดที่ชื่อว่า ลิคท์ (Licht) ซึ่งแสดงรอบปฐมทัศน์ โดยสมบูรณ์ไปในปี ค.ศ.2005 อุปรากรชุดขนาดยักษ์เรื่องนี้ประกอบด้วยอุปรากร 7 ตอน แต่ละตอนก็คือวันทั้งเจ็ดในสัปดาห์ โดยเรียงลำดับตามการแต่งตั้งนี้



รูปที่ 6

คาร์ลไฮน์ ชตอคเฮาเซน  
(Karlheinz Stockhausen)

1. ดอนเนอร์ชตาท (Donnerstag) หรือวันพฤหัสบดี ค.ศ. 1978-80
2. ซามชตาท (Samstag) หรือวันเสาร์ ค.ศ. 1981-4
3. มอนตาท (Montag) หรือวันจันทร์ ค.ศ. 1984-8
4. ดีเอนชตาท (Dienstag) หรือวันอังคาร ค.ศ. 1988-91
5. ฟรียชตาท (Freitag) หรือวันศุกร์ ค.ศ. 1991-6
6. มิทต์วอค (Mittwoch) หรือวันพุธ ค.ศ. 1996-1998 และ
7. ซอนน์นตาท (Sonntag) หรือวันอาทิตย์ ค.ศ. 2000-2003

<sup>66</sup> Helmut Lachenmann, "Touch by Nono, Luigi Nono (1924-1990): The Suspended Song" in *Contemporary Music Review* 18/1 (1999): 27.

วิธีการทำงานที่ชตอคเฮาเซนใช้ในงานที่ใหญ่โตเช่นนี้ประสบความสำเร็จเป็นอย่างดีเนื่องจากชตอคเฮาเซนแต่งเพลง ต่างๆ ในงานชิ้นนี้ในลักษณะที่เป็น "โมดูลา" (modular) คือเป็นงานที่เพลงย่อยๆ ทั้งหลายมีความสมบูรณ์ในตัวเอง เพลง "คลาเวียร์ชตึก หมายเลข 12" (Klavierstück XII) เป็นตัวอย่างที่ดีชิ้นหนึ่ง เพลงนี้ถูกใช้เป็นส่วนหนึ่งใน "ตอนเนอร์ชตาค" เช่นเดียวกับที่เพลง "คลาเวียร์ชตึก หมายเลข 14" (Klavierstück XIV) ถูกใช้ใน "มอนตาค" และเพลงเหล่านี้เมื่อนำมา รวมกันก็กลายเป็นงานชิ้นใหญ่ได้อีกด้วย นอกจากนี้วงดุริยางค์ขนาดใหญ่ที่เคยใช้ใน "ตอนเนอร์ชตาค" ก็ถูกแทนที่ด้วยซินธิไซเซอร์และเสียงอิเล็กทรอนิกส์ต่างๆ ในอุปรากรตอนต่อๆ มา ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างมากในการผลิตการแสดงอุปรากรเรื่องนี้

เมื่อลักษณะการแต่งเพลงเป็นดังที่ว่า ทำให้อุปรากรชุดเรื่องนี้ได้มีลักษณะที่ค่อยๆ เผยเรื่องราวออกมาอย่างน่าตื่นเต้น แต่กลับลอยนึ่งอยู่บนแก่นของเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสรวงสวรรค์และดวงดาวโดยมีตัวละครหลัก 3 ตัวคือ ไมเคิล (Michael) ผู้เป็นตัวแทนของการลงมือกระทำ ลูซิเฟอร์ (Luzifer) ผู้เป็นตัวแทนของอุดมคติ และอีฟ (Eve) ตัวแทนของภูมิปัญญา คุณลักษณะของตัวละครเหล่านี้จะสัมพันธ์กับสูตรทางดนตรีจำเพาะ ตัวละครเหล่านี้ยังสามารถแยกออกเป็นรูปลักษณ์ต่างๆ โดยที่ใช้นักแสดงคนเดียวกัน บางครั้งก็แสดงเป็นตัวละครหลายๆ ตัวพร้อมกันก็มี โดยเป็นทั้งนัก แสดงละครใบ้ (mime) นักร้อง และนักดนตรีบนเวที โดยที่การแสดงบนเวที (รวมถึงนักดนตรี) จะต้องแสดงโดยอาศัยความจำ ทำให้ต้องใช้ความสามารถและการทำงานอย่างหนักจากนักแสดง ชตอคเฮาเซน เลือกที่จะแก้ปัญหานี้ด้วยการใช้คนในครอบครัวและญาติมิตรในการทำงาน อย่างเช่น การที่ทรมเปิดมีบทบาทเป็นอย่างมากในตอนที่ไม่เคิลออกเดินทางรอบโลกในองก์ที่ 2 ของ "ตอนเนอร์ชตาค" ชตอคเฮาเซน มอบแนวทรมเปิดที่แสดงความสามารถอย่างสูงนี้ให้แก่มาคัส ซึ่งเป็นลูกชายเป็นต้น งานดนตรีที่ปรากฏในงานชิ้นนี้บางช่วง (อย่าง Luzifer's Zorn) จะมีความลึกลับและความพิถีพิถันในแง่เสียงอยู่บ้าง แต่ความพยายามของชตอคเฮาเซน และวิสัยทัศน์ของท่านก็มีความน่าสนใจไม่น้อยในด้านการแก้ปัญหาที่เหล่าไมเคิลนิสต์เผชิญอยู่ เพื่อยังคงสามารถสร้างสรรค์งานอยู่ต่อไป



รูปที่ 7  
จอห์น เคจ (John Cage)

ผมจะปิดท้ายตอนแรกนี้โดยพูดถึงจอห์น เคจ (John Cage - รูปที่ 7) ซึ่งย้อนไปในราวคริสต์ทศวรรษที่ 1950 มีความสนใจในประเด็นทางดนตรี คล้ายกับบุเลสอยู่หลายเรื่อง นักแต่งเพลงและผู้สร้างนวัตกรรมทางดนตรีท่านนี้สามารถสร้างผลงานอย่างต่อเนื่องเป็นเวลายาวนาน จากวิสัยทัศน์ในการที่ปล่อยให้เสียงต่างๆ เป็นตัวแสดงบทบาทหรือได้พูดถึงตัวมันเอง โดยถูกรบกวนหรือแทรกแซงน้อยที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ทั้งจากความตั้งใจ จงใจหรือจะเป็นประเพณีต่างๆ ก็ตาม โดยมีเพลง "4'33" (ค.ศ. 1952) ซึ่งเพียงแค่เชื้อเชิญให้ผู้ฟังได้ฟังเสียงที่อยู่รอบๆ ตัวนั้นเป็นตัวแทนที่ดีที่สุดในแนวคิดทางศิลปะเช่นนี้ หลังจากทศวรรษแห่งการสร้างระบบใหม่ในช่วง 1950 นักแต่งเพลงหลายท่านค้นหาลู่ทางที่จะ

สร้างความหมายและลักษณะเด่นให้กับระบบนั้น เคนเองก็ทำแบบเดียวกันโดยพยายามที่จะรวมเอาความ รุ่มรวยจากภาษาและคำพูดต่างๆ เข้ากับกระบวนการเสียงทลาย (chance procedures) โดยคร่าวแล้ว เราอาจมองได้ว่ามีสองแนวทางที่เคนเลือกที่จะสร้างงานนับแต่ปลายคริสต์-ทศวรรษที่ 1970 จนกระทั่ง เสียชีวิตก่อนครบรอบ 80 ปีไม่นาน ทางหนึ่งคือการแต่งเพลงชุดต่างๆ สำหรับดนตรีบรรเลง ซึ่ง บางครั้งก็มีความยากเป็นอย่างมาก อีกทางหนึ่งคืองานแบบสื่อผสม (Multi-media) ที่สำคัญอย่าง "รอราทอริโอ" (Roaratorio - ค.ศ. 1979) และ "ยูโรเปรา" (Europera - ค.ศ. 1987-91) ทำเรื่อง โดย งานทั้งสองกลุ่มนี้สร้างขึ้นจากวัตถุดิบที่มีอยู่ก่อนแล้ว นำมาช่วยสร้างความหมายใหม่ให้แก่ดนตรีได้ อย่างสำคัญ

ในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1970 เคนประพันธ์บทกวีแบบเมสอสติก (mesostic)<sup>67</sup> เอาไว้จำนวน หนึ่ง ซึ่งมารวบรวมอยู่ที่การอ่านนิยายของเจมส์ จอยซ์ (James Joyce)<sup>68</sup> เรื่อง "การตื่นของฟินเนแกนส์" (Finnegans Wake - ค.ศ. 1939) ที่มีคำว่า "JAMES JOYCE" เป็นอักษรตรงกลาง การอ่านนิยาย ครั้งนี้เป็นผลงานที่ชื่อ "การเขียนครั้งที่สองผ่านการตื่นของฟินเนแกนส์" (Writing for the Second Time through Finnegans Wake) ซึ่งเป็นดั่งโครงสร้างฐานให้กับ "รอราทอริโอ" อันเป็นละครวิทยุที่ ได้รับการจ้างวานโดยสถานีวิทยุแห่งเยอรมันตะวันตก (Westdeutscher Rundfunk) โดยตั้งใจที่จะ ประพันธ์งานของจอยซ์ ขึ้นมาใหม่ผ่านสื่ออื่น เคนบันทึกเสียงที่ปรากฏในนิยายและยังไปบันทึกเสียง ในสถานที่จริงที่ไอร์แลนด์อีกด้วย เสียงดังกล่าวผนวกกับเสียงนักดนตรีพื้นบ้านไอริชและเสียง การอ่านบทกวีเมสอสติกของเคนเอง ถูกนำมาผสม (Mixed Down) ลงในเทปสเตอริโอสำหรับการ ออกอากาศโดยใช้เครื่องมือที่เอียร์แคม ส่วนการแสดงสดนั้น การอ่านบทกวีและดนตรีพื้นบ้านจะอ่านและ บรรเลงกันสดๆ ผลที่ได้จากการผสมเสียงจากเทปจำนวน 62 แทร็คนี้ก็คือเสียงที่ผสมปนเปกัน อย่างไร้ระเบียบ มีความเข้มข้นต่างๆ กันดังขึ้นมาแล้วค่อยๆ จางหายไปสลับกันไปอย่างนี้โดยมีเสียงอ่าน บทกวีอย่างไรอารมณ์ความรู้สึกของเคนอยู่ด้วย ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นนั้นไม่ใช่งานของจอยซ์และ การตีความงานของท่าน แต่อาจเข้าใจได้ดีกว่าในฐานะการแสดงภาพคร่าวๆ ของจอยซ์เอง อย่างไรก็ตาม การนำเอาลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมจากไอริชและอเมริกันโดยมีการใช้เสียงและดนตรีพื้นถิ่นมาใช้ ก็ยังก่อให้เกิดความหมายที่มีนัยยะทางสังคมวัฒนธรรมแบบเดิมๆ ที่เคนไม่ได้ตั้งใจจะนำเสนอเกิดขึ้น แม้ว่าเจ้านำเสนออย่างไม่ธรรมดาเพียงใดก็ตาม

<sup>67</sup> เป็นบทกวีที่ใช้อักษรแต่ละตัวของคำเป็นอักษรตรงกลางของแต่ละวรรคของบทกวี ตัวอย่างเช่น คำว่า KITCHEN อาจเขียนเป็นบทกวีได้ว่า

let us maKe  
of thIs  
modesT  
plaCe  
a room Holding  
tons of lovE  
(&, Naturally, much good food, too)

<sup>68</sup> (ค.ศ. 1882-1941) นักประพันธ์และกวีชาวไอริช

ปัญหาเรื่องลักษณะเฉพาะและประเพณีก็เกิดขึ้นในงานอย่าง "ยูโรเปรา" ทั้ง 5 เรื่องซึ่งเป็นงานสื่อผสมที่สำคัญในช่วง คริสตทศวรรษที่ 1980 เช่นกัน ชื่องาน "Europera" นั้นเป็นคำผสมในลักษณะการเดียวกับที่เจมส์ จอยซ์ชอบใช้โดยมาจาก คำว่า "Europe" และ "Opera" และยังมีเสียงที่เปล่งออกมาคล้ายกับ "your opera" อีกด้วย "ยูโรเปรา" 1 และ 2 ซึ่งแต่งขึ้นในปี ค.ศ. 1987 เป็นงานที่จ้างวานโดยโรงอุปรากรแฟรงเฟิร์ต "ยูโรเปรา" 3 4 (ค.ศ. 1990) และ 5 (ค.ศ. 1991) นั้นแต่งขึ้น โดยมีขนาดเล็กลงมา การใช้เปียโนบรรเลงประกอบทำให้เหมาะแก่การนำงาน 3 ชิ้นหลังเหล่านี้ไปแสดงนอกโรงอุปรากรโดยง่าย เคจพวัตตฤติบในการทำงาน "ยูโรเปรา" 1 และ 2 โดยการเข้ารีอิคันส่วนเก็บงานอุปรากรเก่าของหอแสดงอุปรากรเดอะเม็ท นิวยอร์ก (New York Metropolitan Opera) และเลือกเอางานเพลงที่หมดลิขสิทธิ์ไปแล้วมาใช้ งานเหล่านี้มีวัตฤติบอย่างแนวซ์บร็องและแนวบรรเลงที่สามารถนำมาผสมโดยกระบวนการเสียงทลายได้ สิ่งที่เกิดขึ้นก็คือเพลงอาริยาต่างๆ ถูกร้องออกมาจากนักร้อง 19 คน โดยไม่มีลำดับจากและเสื้อผ้าก็ถูกนำมาใช้จากส่วนเก็บงานและผ่านกระบวนการแบบเดียวกัน แสงก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ผ่านกระบวนการนี้โดยจะใช้เพื่อขับเน้นตัวละครอย่างบังเอิญ ดังนั้น "ยูโรเปรา" 1 และ 2 จึงเป็นดังภาพปะติดของเหตุการณ์และองค์ประกอบที่เป็นอิสระต่อกัน และเนื่องจากจำนวนโอกาสที่ต้องมีการเสียงทลายนั้นมีมหาศาล อุปกรณ์ทางเทคโนโลยีที่เคจใช้ในกระบวนการก็มากเป็นเงาตามตัวไปด้วย โปรแกรมคอมพิวเตอร์ถูกสร้างขึ้นเพื่อเลียนแบบกระบวนการเสียงทลายแบบอั้งจิง (I Ching)<sup>69</sup> ที่มีขนาดใหญ่มาก ผลที่ได้ก็มีลักษณะที่ขัดแย้งกันเองอย่างน่าสนใจแบบเคจ กล่าวคือเป็นงานที่แนวทางการปฏิบัติถูกวางไว้อย่างรัดกุม แต่แนวทางนี้กลับถูกสร้างขึ้นโดยการสุ่ม ซึ่งการสุ่มนี้เองก็สร้างขึ้นจากคอมพิวเตอร์ ที่มีโปรแกรมที่ถูกออกแบบมาอย่างรัดกุมอีกที แต่ความ ขัดแย้งมิได้หยุดเพียงเท่านั้น เพราะ "ยูโรเปรา" ได้สร้างจุดเขม็งเกลียว ระหว่างความคุ้นเคยในชนิดของงาน ซึ่งมีการแสดงออกอย่างเข้มข้น (ในที่นี้คืออุปรากร) กับกระบวนการอัตโนมัติที่เคจใช้เพื่อลบเอาความคุ้นเคย และประเพณีออกไป นักวิจารณ์และผู้ฟังบางท่านมองว่า นี่เป็นการปลดพันธนาการจากประเพณี บางท่านก็เชื่อมโยงความไม่ใส่ใจในประเพณีเช่นนี้ว่าเป็นลักษณะหนึ่งของวัฒนธรรมกวมพี

เมื่ออายุถึง 60 เคจรู้สึกมีอิสระที่จะพัฒนาเทคนิคต่างๆ ที่ได้เคยสร้างเอาไว้ก่อนหน้านี้ ใน "รอร่าโทริโอ" และ "ยูโรเปรา" เราได้เห็นพัฒนาการที่ว่ากับงานประเภทสื่อผสมที่มีลักษณะสุ่ม แต่กับงานอย่าง "ฟรีแมน เอทูต" (Freeman Etudes - เริ่มแต่ง ค.ศ. 1977 เสร็จสมบูรณ์ ค.ศ. 1990) สำหรับไวโอลินเดี่ยวนั้น กลับดำเนินไปในทิศทางที่ยึดเอากฎตายตัว<sup>70</sup> อย่างที่เคยทำใน "มิวสิก ออฟ เซนเจส" (Music of Changes - ค.ศ. 1951) สำหรับเปียโน "ฟรีแมน เอทูต" จำนวน 32 บทนี้แต่งขึ้นโดยกระบวนการที่ได้ผลออกมาจากแผนที่ดวงดาว ดนตรีที่ได้นั้นยากเสียจนนักไวโอลินถูกบังคับให้เลือก

วิธีการเล่น ก่อนเพื่อที่จะให้สามารถบรรเลงได้ ในปีท้ายๆ เคจแต่งเพลงชุดที่ถูกเรียกว่า "เพลงตัวเลข" (number composition) ซึ่งก็ย้อนกลับไปหาลักษณะทางดนตรีอีกประการที่เคจเคยกรุยทางเอาไว้ นั่นคือดนตรีที่มี "เสียงที่แยกห่างจากกัน" โดยการใช้กระบวนการ แต่งเพลงที่เรียกว่า "time bracket method" ซึ่งเป็นกระบวนการที่กำหนดพื้นที่ว่างของเสียง โดยกำหนดเวลาในการบรรเลง สองแบบ คือแบบตายตัวและแบบยืดหยุ่น โน้ตที่ปรากฏมักเป็นโน้ตจำนวนน้อยๆ ดนตรีที่ได้ก็มีลักษณะนี้ว่างและอาจมีโน้ตเข้ามาและจางไป บางครั้งก็ทำให้เกิดคอร์ด บางครั้งก็มีเพียงความเงียบบ่งชี้ลักษณะที่ว่าง นี่เป็นลักษณะที่เกิดขึ้นในเพลง "สี่" (Four - ค.ศ. 1989) สำหรับสตริงควอเต็ต ด้วยงานกลุ่มดังกล่าว เคจสร้างงานที่สำคัญๆ ในชีวิตจนเสร็จสมบูรณ์ และยังคงสร้างความฉงนฉงายแก่ผู้ฟังเฉกเช่นเคย

ตอนนี้ผมได้แนะนำวิธีการแก้ปัญหาในช่วงท้ายชีวิตของนักแต่งเพลง "โมเดิร์นนิสต์" ที่สำคัญที่สุดไปแล้ว ในบทความชิ้นต่อไป ผมจะพิจารณาหาข้อสรุปถึงวิธีการแก้ปัญหาของท่านเหล่านี้ ซึ่งในขณะที่พยายามแก้ปัญหาที่พบก็สร้างปัญหา และความท้าทายใหม่ๆ ให้เกิดขึ้นกับนักแต่งเพลงรุ่นถัดมา ไม่น้อย และก็มีทั้งผู้ที่ยอมรับและต่อต้านจนกระแสนี้ในวงการในช่วงท้ายคริสต์ศตวรรษที่ 20 นั้นแตกแขนงออกไปมากมายหลากหลายอย่างไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก



---

 บรรณานุกรม
 

---

- Williams, Alastair. "Ageing of the new: the museum of musical modernism" in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, edited by Nicolas Cook and Anthony Pople, 506-538. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Boulez, Pierre. *Orientalisms*, Translated by Martin Cooper. London: Faber and Faber, 1986.
- Gerzo, Andrew. Notes to *Repons* (compact disc booklet). Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH, 1998.
- Schiff, David. *The Music of Elliott Carter 2<sup>nd</sup> edition*. New York: Cornell University Press, 1998.
- Steinitz, Richard. *György Ligeti: Music of the Imagination*. Boston: Northeastern University Press, 2003.
- Ligeti, György. Notes to *Le Grand Macabre* (compact disc booklet), Translated by Elizabeth Uppenbrink. Holland: Sony Music Entertainment Inc., 1999.
- Ligeti, György "On My Piano Concerto", Translated by Robert Cogan, in *Sonus: A Journal of Investigations into Global Music Possibilities* 9/1 (1988): 9.
- Berio, Luciano. Notes to *Sinfonia* (compact disc booklet), Translated by John Underwood. Germany: Erato-Disques S.A., 1986.
- Lachenmann, Helmut. "Touch by Nono, Luigi Nono (1924-1990): The Suspended Song" in *Contemporary Music Review* 18/1 (1999): 27.
- Stenzl, Jürg. Notes to *La longtananza nostalgica utopica future* (compact disc booklet), Translated by Margaret Tunstill. France: Audivis, 1992/1994.
- Cage, John. *John Cage Writer: Previous Uncollected Pieces*, Selected by Richard Kostelanetz. New York: Limelight Edition, 1993.
- Batta, András, ed. *Opera: Composers, Works, Performers*. Cologne: Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000.
- Morris, Mark. *The Pinlico Dictionary of Twentieth Century Composers*. London: Pimlico, 1999.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- ณัชชา ไสค์ติยานุรักษ์, . *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*, กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.