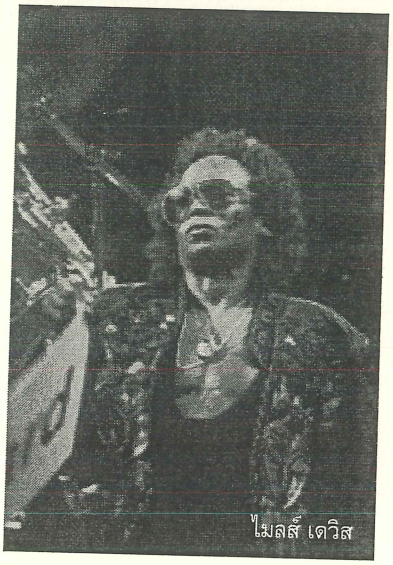
พัฒนาการของไมลส์ เดวิส ในการสร้าง แนวดนตรี แจ๊ส-ร็อค ในช่วงปี 1970 -1990

The Innovation of Miles Davis's Jazz-Rock Style during 1970-1990s

สิทธิกุล บุญอิต*


ไมลส์ เดวิส

หลังจากที่วงของไมลส์ เดวิส ได้เปลี่ยนรูปแบบของวงมาใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้าในช่วงปลายของปี 1960 นั่นเป็นการเปลี่ยนแปลงที่มีเหตุผลที่สุดสำหรับทิศทางของดนตรีแจ๊ส โดยเฉพาะการนำเอารูปแบบของดนตรีร็อคเข้ามาประยุกต์ผนวกเข้ากับรูปแบบของดนตรีแจ๊ส ในช่วงนั้นนักดนตรีแจ๊สหลายต่อหลายคน ต้องประสบปัญหากับการหาแนวทางของตนเอง ในการสร้างงานเพื่อให้ดนตรีแจ๊สเดินหน้าต่อไป มิใช่เพียงแค่ไมลส์ เดวิส ท่ามกลางกระแสของความนิยมในดนตรีร็อคที่มีอิทธิพลอย่างรุนแรงในยุคนั้น เสาหลัก ของดนตรีแจ๊สคนอื่นๆ อาทิเช่น ดุ๊ก เอลลิงตัน (Duke Ellington) และ เคาน์ เบซี่ (Count Basie) ได้นำเพลงของ The Beatles มาเรียบเรียงในรูปแบบของวงบิ๊กแบนด์ ซอนนี่ สติด (Sonny Stitt) และ คลากค์ เทอรี่ (Clark Terry) ได้ทดลองนำเครื่องดนตรีไฟฟ้า ที่รู้จักกันในนาม "Varitone" มาใช้ในวง เป็นต้น

เมื่อถึงปี 1965 ดนตรีร็อคเข้ามามีอิทธิพลในวงการดนตรีอเมริกันอย่างเต็มที่ ในเดือนพฤศจิกายน นิตยสารบิลล์บอร์ดได้ วิจารณ์ผลงานเพลงร็อคจำนวนกว่า 281 ผลงานเพื่อเสนอเข้าวิจารณ์และในช่วงเวลาเดียวกันผลงานดนตรีร็อคจำนวน 8 ผลงาน ได้รับแผ่นเสียงทองคำ อาทิเช่น The Rolling Stones, The Animals และที่แน่นอนคือ The Beatles ปี 1967 ดนตรีร็อคได้ขึ้นมาสู่จุดสูงสุดในเทศกาลดนตรีในมอนเทอเรย์ (Monterey Music Festival) ท่ามกลางผู้ฟังรุ่นใหม่จำนวนหลายพันคน นักข่าวจำนวนหนึ่งพันสำนักได้ให้ความสำคัญเขียนข่าวถึงเทศกาลนี้ดอกกล้วยไม้จำนวนหนึ่งแสนดอก ได้ถูกสั่งจากรัฐฮาวายเพื่อโปรยปราย แจกจ่ายแก่ผู้เข้าร่วมเทศกาล ซึ่งถือว่าเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่เคยมีมาก่อนในวงการดนตรี

สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับอุตสาหกรรมดนตรีในสหรัฐฯ คือต้นสังกัดค่ายเพลงต่างพยายามสร้างศิลปินตาม กระแสของดนตรีร็อค คลิฟ เดวิส (Clive Davis) ในฐานะประธานกรรมการบริหาร บริษัทโคลัมเบียเรคคอร์ด ได้ลงนามสัญญากับศิลปิน ร็อคหน้าใหม่ ซึ่งต่อมากลายเป็นตำนานของหน้าประวัติศาสตร์ดนตรีร็อคของโลก อาทิเช่น Janis Joplin, Laura Nyro และ The Byrds

---

* รองคณบดีฝ่ายบริหาร และอาจารย์สอนวิชาประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

สำหรับดนตรีแจ๊ส ถือว่าเป็นกระแสการแข่งขันที่ต้องต่อสู้อย่างหนักหน่วง โดยถือว่าเป็นภาวะวิกฤติที่ไม่มีใครอาจทราบ ได้ว่าทิศทางในอนาคตของดนตรีแจ๊สจะเป็นอย่างไร บริษัทผลิตเพลงคลับและสถานที่แสดงคอนเสิร์ตต่างตระหนักว่ารายได้ มหาศาลของพวกเขาได้เปลี่ยนมือจากแจ๊สเป็นแนวเพลงร๊อคไปแล้ว ดังที่ไมลส์ เดวิส ได้กล่าวไว้ว่า

> *"Jazz music seems to be withering on the vine, in record sales and live performance. In the United States we played to a lot of half empty clubs. . . that told me something. Compared to what my recorded used to sell, when you put them against what Bob Dylan or Sly Stone sold, it was no contest." (Davis, 1990)*

ในช่วงเวลาที่ไมลส์ เดวิส ขึ้นไปสู่จุดสูงสุดในความสำเร็จ ระหว่างทศวรรษ 1960 เช่นเดียวกับจอห์น โคลเทรน (John Coltrane) นักแซ็กโซโฟนผู้สร้างนวตกรรมใหม่ให้กับวงการดนตรีแจ๊ส ในที่นี้ กอร์ดอน โคพูลัส (Gordon Kopulous) นักเขียนแห่งนิตยสาร Downbeat ได้เล่าถึงประสบการณ์ในคืนที่จอห์น โคลเทรน แสดงคอนเสิร์ตเวลาเดียวแต่ต่างสถานที่กับวงดนตรีร๊อควงหนึ่งไว้ว่า

> *"John Coltrane played Chicago's "Bird's House". He played to the audience which numbered ten at its height. I counted. As if to underscore the whole scene in living theatre, another group appeared on the south west side: Kenny Klopke Fantastics, a rock group. . . they packed in 600 kids. . . and turned away 300." (Kopulous, 1973)*

หลังจากนั้นไม่นานสื่อต่างๆ ทางดนตรีได้ประโคมถึงวาระแห่งกาลอวสานของดนตรีแจ๊สใ นขณะที่ดนตรีร๊อคกำลังเกิดใหม่ นิตยสาร Rouge ฉบับเดือนตุลาคม ปี 1967 ได้ลงบทความว่า "Jazz is dead.... Folk is dead... Long live Rock." นิตยสาร Downbeat เดือนตุลาคม 1967 เขียนไว้ว่า "Jazz all we know is dead." จิม มอร์ริสเซย์ (Jim Morrissey) นักเขียนและ นักวิจารณ์ ดนตรีวิจารณ์เอาไว้ถึงสถานการณ์ของดนตรีแจ๊สว่า

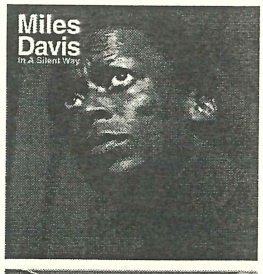
> *"My complaint is that too many of the jazz greats are producing noncommunicating music. They get deeper and deeper into their own bag where fewer of their fan hang out. There must be wedding between some of the solid contemporary sounds that evolving out of early rock and roll garbage. Twenty years ago jazz was pop music, Today it has only small proportion of the public on its side." (Morrissey, 1967)*

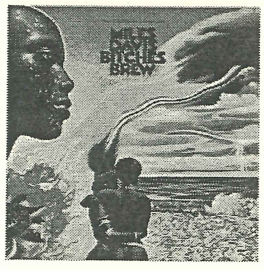
สำหรับไมลส์ เดวิส ในช่วงปี 1970 เขาถูกกดดันจากผู้บริหารต้นสังกัดโคลัมเบียเรคคอร์ด เนื่องมาจากจำนวนแผ่นเสียงที่ขายได้ซึ่งไม่สามารถเทียบผลงานอื่นๆที่มาจากดนตรีร๊อคได้เลย ต้นสังกัดกลับต้องจ่ายเม็ดเงินให้กับไมลส์เพื่อเป็นต้นทุนในการผลิตผลงานแต่เมื่อผลงานออกวางจำหน่ายกลับขายไม่ได้ อย่างไรก็ตามผู้บริหารบริษัทโคลัมเบียก็มองวิกฤติเป็นโอกาสโดยมองกลุ่มวัยรุ่นที่ชื่นชอบดนตรีร๊อคเป็นกลุ่มเป้าหมายและหากลยุทธ์ที่จะนำดนตรีแจ๊สของไมลส์เข้าไปประยุกต์ ซึ่งไมลส์ เดวิส เองก็สนใจเป็นพิเศษกับดนตรีร๊อคอยู่แล้วด้วย ณ เวลานั้น

เมื่อมองในมุมกว้างดนตรีแจ๊สมีปัจจัยหลายประการ ที่สามารถสร้างความแปลกใหม่ให้กับดนตรีร๊อคได้ในบริบทของเทคนิคและโครงสร้างเสียงประสานที่ซับซ้อน ขณะเดียวกันดนตรีร๊อคขณะนั้นได้แตกแขนงออกเป็นกลุ่มย่อยๆ เช่น Folk Rock, Acid Rock, Country Rock ในทิศทางกลับกับดนตรีร๊อคก็ให้อะไรแก่ดนตรีแจ๊สได้ในบริบทด้านการขายความเป็นแนวดนตรีที่ฟังง่าย และติดหูให้กับผู้ฟัง

ถึงแม้ว่าวงดนตรีอิเลคทรอนิคที่เป็นที่รู้จักในหมู่ผู้ฟังดนตรีในยุคนั้นอย่าง Blood Sweat and Tears และวง The Chicago Transit Authority ได้ประยุกต์แนวดนตรีแจ๊สเข้ากับร๊อคและเครื่องดนตรีอิเลคทรอนิคเป็นวงแรกๆ แต่ผลที่ตามมาก็ยังไม่เป็นการ ตอบโจทย์ให้แก่กลุ่มผู้ฟังดนตรีแจ๊สมากเท่าใดนัก นักทรัมเป็ต แรนดี้ เบรคเกอร์ (Randy Brecker) อดีตสมาชิกของวง Blood Sweat and Tear ผู้ซึ่งผันตัวเองออกจากวงในปี 1968 ด้วยเหตุผลที่หันมาสนใจดนตรีแจ๊สอย่างจริงจังได้กล่าวว่า ในที่สุดเขาหันมาสนใจดนตรีแจ๊สนี่คือเหตุผลที่เขาออกจากวงมาร่วมกับ โฮเรส ซิลเวอร์ (Horace Silver) หนึ่งในตำนานนักดนตรีประวัติศาสตร์ของวงการแจ๊ส

ท่ามกลางกลุ่มนักดนตรีที่สนใจประยุกต์เอาดนตรีแจ๊สเข้ากับร๊อค หนึ่งในนั้นคือวง "Free Spirits" นำโดยนักกีตาร์ ลาร์รี คอแยล (Larry Coyell) และนักแซ็กโซโฟน จิม เพปเพอร์ (Jim Pepper) วง "Gary Burton's Quartet" และวง ของสองพี่น้องตระกูลเบรคเกอร์ "The Brecker Brothers" แต่ผลของงานดนตรีก็ยังไม่ตอบโจทย์ในความสมบูรณ์ของความเป็นแจ๊สเท่าที่จะเป็น แต่ในที่สุดในปี 1969 ไมลส์ เดวิส ก็ได้สร้าง สองผลงานที่ถือว่าตอบคำถามเป็นการเติมเต็มให้กับแนวดนตรี แจ๊ส-ร๊อค ฟิวชั่น (Jazz-Rock Fusion) อย่างสมบูรณ์ สองผลงานดังกล่าวคือ "In A Silent Way" และ "Bitches Brew" ซึ่งทั้งสองผลงานถือว่าเป็นการเปลี่ยนหน้าประวัติศาสตร์วงการดนตรีแจ๊สว่าดนตรีไฟฟ้าและดนตรีร๊อคสามารถผนวกเข้ากับดนตรีแจ๊ส และกลายเป็นนวตกรรมทางดนตรีแนวใหม่ในที่สุด





ดนตรีแนวใหม่ แจ๊ส-ร๊อค ฟิวชั่นกลายเป็นแนวทางที่ได้รับความนิยมอย่างสูง ซึ่งพิสูจน์ได้จากการที่มีผู้ฟังเข้าชมการแสดงสดเป็นจำนวนมากที่สุดเท่าที่เคยมีมาตั้งแต่ยุคสวิง (Swing Era) นอกเหนือจากนั้นยังเป็นการสร้างความน่าสนใจให้กับผู้ชมในด้านรายละเอียดของเพลง จังหวะ สีสันของเสียง การเรียบเรียงดนตรี นอกเหนือไปจากคีตปฏิภาณ (Improvisation) ซึ่งเป็นองค์ประกอบ พื้นฐานที่ปรากฏในดนตรีแจ๊สมาตั้งแต่อดีต ซึ่งไม่เป็นที่แปลกใจว่าทำไมดนตรีร๊อคจึงเป็นที่นิยม และสามารถสร้างกระแสเรียกความสนใจแก่ผู้ฟังดนตรีมาตั้งแต่อดีต ก่อนผลงานของ ไมลส์ "In A Silent Way" ถึง 15 ปี ดนตรีร๊อคตอบสนองต่อความต้องการของผู้ฟังได้ตรงเป้าในบริบทของรูปแบบดนตรีใหม่ เมื่อดนตรีแจ๊สประยุกต์ใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้า และผนวกแนวดนตรีเข้ากับร๊อคที่เน้นบทบาทของกลุ่มเครื่องจังหวะ (Rhythm Section) โดยเฉพาะบทบาทของกลองที่ให้จังหวะสม่ำเสมอซ้ำไปมา องค์ประกอบดังกล่าวถือว่าเป็นการตลาด ที่ได้ผลอันทำให้ดนตรีแนว แจ๊ส-ร๊อค ฟิวชั่น เบ่งบานในวงการดนตรีอเมริกันในยุคนั้น

ในปี 1969 หลังจากความสำเร็จของผลงาน "Bitches Brew" ซึ่งถือว่าเป็นผลงานที่มียอดจำหน่ายสูงที่สุดของ ไมลส์ เดวิส สมาชิกในวงของไมลส์ ต่างแยกย้ายกันไปสร้างผลงานในแนวแจ๊ส-ร๊อค สิ่งสำคัญที่ลูกวงของไมลส์ได้รับคือประสบการณ์และ ความชัดเจนในแนวเพลงดังกล่าว ซึ่ง ณ ขณะนั้นถือว่าแนวดนตรีแจ๊ส-ร๊อคได้ถือว่าเป็นแนวดนตรีที่แตกแขนงออกมา เป็นแนวดนตรีแจ๊สแนวใหม่ได้อย่างเต็มภาคภูมิ ส่วนไมลส์ เดวิส เอง ก็ผันตัวเองจากแนวแจ๊สที่เคยเล่นอยู่ช่วงยุคทศวรรษ 60 ไปให้ความสนใจกับดนตรีของสไล สโตน์ (Sly Stones) จิมมี่ เฮนดริกซ์ (Jimi Hendrix) ซึ่งปรากฏในผลงานชุดหลังของเขาซึ่ง แนวดนตรีน่าจะใกล้เคียงกับแนวดนตรีป๊อปของคนผิวสีมากกว่าดนตรีแจ๊สหรือร๊อค

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าความสำเร็จของการสร้างแนวดนตรีใหม่ของ ไมลส์ เดวิส ส่งผลให้ลูกวงของเขาเป็นผู้สืบสานตำนานดนตรีฟิวชั่น เป็นการต่อหน้าประวัติศาสตร์ของดนตรีแจ๊ส ไม่ว่าจะเป็นวง "Weather Report" ซึ่งเป็นการร่วมกันทำงาน ระหว่างสองศิษย์เก่าของไมลส์ คือ โจ ซาวินูล (Joe Zawinul) และ เวย์น ซอว์เตอร์ (Wayne Shorter) วงดนตรีวงนี้ถือว่าเป็นวง ที่สื่อแนวดนตรี แจ๊ส ร๊อค ฟิวชั่นให้แก่ผู้ชมได้อย่างชัดเจนที่สุด ส่วนวง "Tony Williams Lifetime" นำโดยอดีตคนกลองของไมลส์ โทนี่ วิลเลี่ยม (Tony Williams) ก็สร้างจังหวะอันทรงพลังให้แก่แนวดนตรีแนวนี้ และอีกสองวงที่ถือว่าเป็นต้นแบบคือ "Mahavishnu Orchestra" โดยนักกีตาร์ จอห์น แมคลาฟลิน (John McLaughlin) และ "Return to Forever" โดย ชิค โคเรีย (Chick Corea) ซึ่งทั้งสองคนเป็นนักกีตาร์และนักเปียโน อดีตลูกวงของไมลส์ เดวิส ซึ่งรูปแบบของวงทั้งสี่สร้างความน่าตื่นตาตื่นใจให้กับวงการดนตรีแจ๊สในด้านพลัง อารมณ์ การเรียบเรียงดนตรีที่เปี่ยมด้วยคุณภาพ

แต่ความเบ่งบานของ แจ๊ส-ร๊อค ฟิวชั่น ก็คงอยู่ได้เพียงไม่กี่ปี ปลายทศวรรษที่ 70 นักดนตรีในรุ่นต่อจากลูกวงของไมลส์ เดวิส ก็มิได้สร้างสรรค์งานที่ตอบโจทย์ให้กับดนตรีแนวนี้อีกต่อไป ซึ่งธุรกิจได้เข้ามาเกี่ยวข้องกับการสร้างงานแนวดนตรีของศิลปิน คำว่า "ฟิวชั่นแจ๊ส" ได้ถูกใช้กันอย่างฟุ่มเฟือย ศิลปินหันไปสร้างงานที่เอาใจผู้ฟังตอบสนองต่อต้นสังกัดซึ่งเน้นด้านยอดขาย และธุรกิจกลายเป็นแนวเพลงที่เรียกกันว่า "Smooth Jazz" บ้าง "Adult Contemporary Jazz" บ้าง หรือ "Crossover Jazz" บ้าง ปรากฏการณ์ดังกล่าวทำให้คุณค่าทางศิลปะของดนตรีแจ๊สเปลี่ยนไป ลักษณะของดนตรีแจ๊สกลายเป็นดนตรีที่ฟังง่ายที่ผู้ฟังมักจะได้ยินในลิฟต์ หรือห้องโถงของสถานที่สาธารณะไป

จากประสบการณ์ในถนนสายดนตรีอันยาวนานของไมลส์ เดวิส (Miles Davis) ซึ่งสั่งสมโดยเริ่มต้นตั้งแต่คริสตศตวรรษที่ 1940 ซึ่งได้เริ่มต้นอาชีพของนักดนตรี โดยเป็นหนึ่งในสมาชิกของ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ (Charlie Parker) นักอัลโต้แซ็กโซโฟน ผู้ให้กำเนิดดนตรีแจ๊สแนว บีบ๊อพ (bebop) จนกระทั่งเข้าสู่ช่วงปีทองของของตัวเขาเอง ในปี 1950 ถึง 1960 ไมลส์ เดวิส เปลี่ยนมาให้ความสำคัญกับการสร้างแนวทางการเล่นทรัมเป็ต ที่ให้ความสำคัญด้านการใช้ตัวโน้ตอย่างประหยัด อันเป็นการสร้างอารมณ์ในการพัฒนาทำนองที่หา นักดนตรีคนอื่นเทียบได้ยาก โดยไมลส์ได้ร่วมงานกับกิล อีแวนส์ (Gil Evans) อันเป็นการนำเข้าสู่รูปแบบ ของดนตรีแจ๊สอีกแนวหนึ่งคือ "คูลแจ๊ส" (Cool Jazz) นอกจากนั้นเขาได้สร้างวง "ควินเต็ด" (quintet) และ "เซ็กเต็ด" (sextet) ซึ่งสมาชิกของวงก็กลายเป็นนักดนตรีแจ๊สที่ได้สร้างผลงานที่ยิ่งใหญ่ โดยชื่อของนักดนตรี เหล่านั้นได้ถูกบันทึกไว้ในวงการประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส วงของไมลส์ เดวิส ในช่วงนั้นถือว่าเป็นวงดนตรี แจ๊ส ที่สร้างอิทธิพลให้กับนักดนตรีแจ๊สรุ่นใหม่มาจนกระทั่งปัจจุบัน ต่อมาในช่วงปี 1960 ถึง 1970 ไมลส์ เดวิส ได้เปลี่ยนแนวทางของดนตรีที่สร้างความซับซ้อนมากขึ้น เขาได้สร้างนักดนตรีในวงโดยสมาชิกของวงเป็นนักดนตรีรุ่นใหม่ที่ในปัจจุบันกลายเป็นนักดนตรีแจ๊สแถวหน้าของโลก

ในปี 1975 ไมลส์ เดวิส หยุดการเล่นดนตรีโดยให้เหตุผลอันเนื่องมาจากตัวเขาเองไม่สามารถสร้างแนวทางทางด้านศิลปะที่จะสานต่อรูปแบบของดนตรีแจ๊สใหม่ๆ ได้อีกต่อไป ไมลส์ ได้กล่าวไว้ในหนังสืออัตชีวประวัติของตัวเองว่า "I didn't have anything else to say musically." (Davis, 1990) จากครั้งนั้นเป็นต้นมา วิสัยทัศน์ของไมลส์ก็เริ่มปรากฏอย่างเด่นชัดมากขึ้นในด้านการนำดนตรีแจ๊สเข้ามาผนวกกับดนตรีร็อค ซึ่งในช่วงปีดังกล่าวถือว่าเป็นดนตรีที่สร้างอิทธิพลต่อผู้ฟังและสังคมมากเป็นอย่างยิ่ง โดยเห็นได้จากสองผลงานของตัวเขาเองคือ "Agharta" และ "Pangaer" ก่อนที่จะหยุดเล่นดนตรี สองผลงานนี้จะเห็นได้ว่าไมลส์ เดวิส นำเอาเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามาใช้และทิศทางในการสร้างงานดนตรีก็ยังไม่ชัดเจนเท่าใดนัก ดังที่นักวิจารณ์ดนตรีแจ๊ส แจ๊ค เชมเบอร์ (Jack Chambers) ได้กล่าวไว้ว่า "The music from 1972-75 is self-contained and hard to grasp. It is probably the most forbidding and least accessible music that Davis ever made." (Chambers, 1985)

แต่มิใช่เพียงปัญหาในด้านทิศทางการสร้างงานดนตรีที่ไมลส์ เดวิส ต้องเผชิญ แต่ตัวเขายังมีปัญหาทั้งด้านเรื่องเพศ และยาเสพติด ซึ่งเรื้อรังมาตลอดในช่วงปีที่ไมลส์หยุดเล่นดนตรี ช่วงปี 1970 ถึง 1980 ไมลส์ เดวิส ข้องเกี่ยวกับเรื่องดนตรีน้อยมาก ถึงแม้ว่าไมลส์มีโอกาสร่วมบรรเลงกับวงของแทรด โจนส์ (Thad Jones) และ เมล ลีวิส (Mel Lewis) ในปี 1978 หรือร่วมบันทึกเสียงให้กับนักกีตาร์และมือกลอง ลาร์รี คอลแยล (Larry Coryell), อัล ฟอสเตอร์ (Al Foster) โดยที่ไมลส์ก็ไม่ได้พอใจกับ ผลงาน ทั้งสองแต่อย่างใด ในที่สุดปี 1980 ดร.จอจซ์ บัตเลอร์ (George Butler) เจ้าของบริษัท CBS ต้นสังกัดของไมลส์ได้คิดถึงการสร้างชื่อเสียงให้ไมลส์ เดวิส กลับมาอีกครั้ง

การตัดสินใจดังกล่าวของ ดร.จอจซ์ เริ่มต้นมาจากการที่เขาได้ฟังเทปผลงานของวงของหลานชายของไมลส์ วินเซ็นต์ วิลเบิล จูเนียร์ (Vincent Wilburn Jr.) ซึ่งนำไปสู่การเรียกนักดนตรีแจ๊สที่เล่นอยู่ในเมืองชิคาโก มารวมตัวกันรวมถึงนักแซ็กโซโฟน บิล อีแวนส์ (Bil Evans) เพื่อบันทึกเสียงร่วมกับไมลส์ เดวิส เมื่อทำการบันทึกเสียงไปได้สองเพลง ก็ต้องหยุด เนื่องมาจากทาง CBS ต้องเร่งทำผลงานให้กับ คาร์ไฮซ์ สต๊อกเฮาเซน (Karlheinz Stockhausen) กับ พอล บักมาสเตอร์ (Paul Buckmaster) และอีกผลงาน ให้กับ เวนน์ ซอเตอร์ (Wayne Shorter) กับ โจ ซาวินูล (Joe Zawinul)

ในปี 1981 CBS ได้กลับมาทำผลงานให้กับไมลส์อีกครั้ง โดยครั้งนี้มีกลุ่มของนักดนตรีที่เข้าร่วมบันทึกเสียง จนกระทั่งงานเสร็จสมบูรณ์เป็นอัลบั้มที่ให้ชื่อว่า "The Man with A Horn" กลุ่มของนักดนตรีดังกล่าวถือว่าเป็นศูนย์กลางแห่งความสำเร็จ ทำให้ผลงานชุดนี้ออกจำหน่ายได้ทันเวลา อันประกอบด้วย บิลล์ อีแวนส์ ในตำแหน่งแซ็กโซโฟน อัล ฟอสเตอร์ ในตำแหน่งกลอง มาร์คัส มิลเลอร์ (Marcus Miller) ตำแหน่งเบส ไมค์ สเตินร์ (Mike Stern) กีตาร์ อย่างไรก็ตามนักวิจารณ์ได้ลงความเห็นว่าผลงาน "A Man with A Horn" นั้นล้มเหลว โดยได้ให้ความเห็นว่าเกือบทุกเพลงนั้นไม่ได้มีกลิ่นอายของความเป็น "แจ๊ส" อยู่เลย

แต่ในทิศทางกลับกัน เมื่อมีทาง CBS ประกาศถึงการกลับมาแสดงคอนเสิร์ตของไมลส์ เดวิส ณ เอเวอรี่ ฟิชเชอร์ ฮอลล์ ใน ลิงคอนน์ เซ็นเตอร์ ในวันที่ 5 กรกฎาคม 1981 ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของงานคูลแจ๊ส เฟสติวัล ข่าวนี้กลายเป็นข่าวที่โด่งดังที่สุด ในประวัติศาสตร์ของดนตรีแจ๊ส สื่อหนังสือพิมพ์ทุกฉบับทั่วโลกต่างลงข่าวการแสดงคอนเสิร์ตของไมลส์ เดวิส ครั้งนี้ และทาง CBS ได้ทำการบันทึกเสียงการแสดงในครั้งนั้น โดยได้นำเพลงของสองเพลงที่บันทึกเสียงการแสดงสด ณ ที่อื่น คือ "Back Seat Betty" และ "Jean Pierre" ที่ได้ทำการบันทึกจากกรุงโตเกียวในเดือนตุลาคมปีเดียวกัน ผลงานทั้งหมดได้ถูกนำมารวมในอัลบั้มการแสดงสดที่ให้ชื่อว่า "We Want Miles" ซึ่งได้วางหน่ายในช่วงฤดูร้อนปี 1982 และผลงานชุดนี้ก็ได้รับรางวัลแกรมมี่อวอร์ดในปี เดียวกัน ซึ่งจุดดังกล่าวเป็นการยืนยันการกลับมาอีกครั้งของไมลส์ เดวิส หลังจากเว้นว่างการสร้างผลงานในวงการดนตรีแจ๊สไปกว่าห้าปี นักวิจารณ์ดนตรีจากนิตยสาร Contact ได้เขียนสดุดีการกลับมาของไมลส์ เดวิสว่า

> *Five years of silence from one of the four or five great creators of jazz, when all the others are dead and the music is stagnating, creates a mythology: the myth of the Messiah. Miles Davis, and this should be good enough to give us joy for the time being, is back (Chamber, 1985).*

ปลายปี 1982 ไมลส์ เดวิส เริ่มต้นทำงานกับผลงานใหม่ "Star People" โดยร่วมมือกับ กิล อีแวนส์ อีกครั้ง ครั้งนี้เขา ได้นำนักกีตาร์อีกคนหนึ่งที่ชื่อว่า จอห์น สโกฟิลว์ (John Scofield) เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในวง ด้วยศักยภาพในคีตปฏิภาณ (Improvisation) ที่ยอดเยี่ยมของ จอห์น สโกฟิลว์ทำให้ไมลส์ปรับเปลี่ยนรูปแบบของเพลงต่างๆในผลงานชุดดังกล่าวเพื่อให้เข้า กับความสามารถทางกีตาร์อันเยี่ยมยอดของสโกฟิลว์ ผลงาน "Star People" ออกวางจำหน่ายในเดือนมิถุนายน 1983 ซึ่งถือว่า เป็นผลงานที่ดีที่สุดตั้งแต่ไมลส์

เดวิส กลับเข้าสู่วงการอีกครั้ง สำหรับ ไมค์ สเติร์น ซึ่งเป็นนักกีตาร์ประจำวงก่อนที่ จอห์น สโกฟิลว์ จะเข้ามาสมทบ ไมลส์ เดวิส ได้เชิญออกจากวงเนื่องมาจากปัญหาด้านสุราและยาเสพติด

หลังจากไมลส์ เดวิส เข้ารับการผ่าตัดและรักษาตัวเนื่องจากปัญหาที่สะโพกและโรคปอดอักเสบ ในเดือนพฤศจิกายน ปีเดียวกัน ไมลส์ ได้รับการยกย่องว่าเป็นตำนานของดนตรีอเมริกัน เขาได้รับเชิญเข้าร่วมงานกาลาคอนเสิร์ต "Miles Ahead: A Tribute To An American Legend" ณ เรดิโอซิตี้ มิวสิคฮอลล์ ในเมืองนิวยอร์ค ไมลส์ เดวิส รู้สึกถึงการต้อนรับของสังคมอเมริกัน ถึงการกลับมาสู่วงการดนตรีของเขา ซึ่งเขากล่าวด้วยความปลาบปลื้มใจว่า "It was a beautiful night and I'm happy they honoured me the way they did,' he said." (Davis, 1990) ช่วงปลายปี 1984 ระหว่างที่ไมลส์ เริ่มต้นสร้างผลงานใหม่ "You Are Under Arrest" บ๊อพ เบิร์ก (Bob Berg) ได้เข้ามาในวงตำแหน่งแซ็กโซโฟนแทน บิลล์ อีแวนส์ ซึ่งขอลาออกจากวงหลังจากที่ไมลส์ตระเวน แสดงในทวีปยุโรป

> *"Davis's reluctance to let Evans prove his ability with fully elaborated solos or anything close to an equal share of the solo space baffled jazz fans and frustrated Evans." (Chambers, 1985)*

สำหรับผลงาน "You Are Under Arrest" ไมลส์ ได้เชิญ สติง (Sting) นักร้องและนักดนตรีร๊อค เข้ามาให้เสียงเป็นตำรวจ และ วินซ์ วิลเบินส์ จูเนียร์ มาเล่นกลองในบางเพลงแทน อัล ฟอสเตอร์ นอกจากนั้น ผลงานดังกล่าวเขาได้เลือกเพลงป๊อปของไมเคิล แจ๊คสัน "Human Nature" และงานของ ซินดี้ ล๊อฟเพิล (Cyndi Lauper) "Time After Time" มาเรียบเรียงใหม่รวมอยู่ในงานชุดนี้ด้วย ถึงแม้ว่าจะเป็นแนวคิดที่ดีของไมลส์ในการนำเพลงป๊อปที่กำลังเป็นที่นิยมมาเรียบเรียง ซึ่งส่งผลให้เขาได้รับการชื่นชมจากนักฟังเพลงทั่วไป แต่สำหรับนักวิจารณ์ดนตรีแจ๊สแนวคิดดังกล่าวไม่ได้รับการยอมรับเท่าใดนักในด้านคุณภาพและมาตรฐานของดนตรีแจ๊ส ซึ่งนักวิจารณ์ดนตรีแจ๊ส ฟรานซิส เดวิส (Francis Davis) ได้วิจารณ์งานชุดนี้ในแง่ลบ

> *"This is party music for stay-at-homes: it might be good dance music, but it's hardly likely to get anybody up on the dance floor. . . he's been trading on credit for too long." (Davis F., (1986)*

เดือนพฤศจิกายน ปี 1984 ไมลส์ เดวิส ได้รับรางวัล "Sonny Awards" สำหรับนักดนตรี และนักแต่งเพลงที่อุทิศชีวิต ให้กับดนตรีและประสบความสำเร็จ ต่อมาในเดือนกุมภาพันธ์และมีนาคม 1985 เขาได้ทำการบันทึกเสียง "Aura" ผลงาน ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับการที่เขาได้รับรางวัล "Sonny Awards" ซึ่ง เพลงนี้ทำการบันทึกเสียงที่เมืองโคเปนเฮเก้น ซึ่งกว่าที่ผลงานชุดนี้จะออกสู่สาธารณชนก็ล่วงเข้าปี 1989 และทำให้ไมลส์ได้รับรางวัลแกรมมี่อีกครั้ง งานดังกล่าวไมลส์ได้เชิญนักกีตาร์ชาวอังกฤษ ผู้ก่อตั้งวงมหาวิษณุออร์-เคสตร้า จอห์น แม็คลาฟลิน (John McLaughlin) เข้ามาร่วมงานและนักดนตรีฝีมือดีจากยุโรปหลายคน ของวงเดนิช เรดิโอ บิ๊กแบนด์

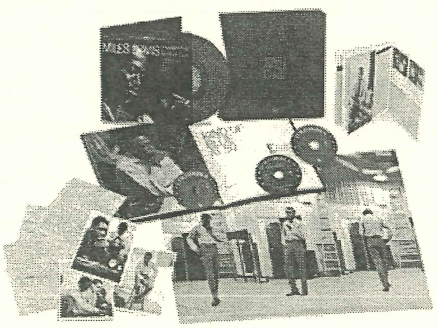
ดูเหมือนกับว่าหลังจากที่เขากลับเข้าสู่วงการอีกครั้งทำให้พลังและไฟในการสร้างงาน ดนตรีถูกขับออกมาจากความคิดของเขาอย่างต่อเนื่อง จากผลงานของหน้าปกที่แสดงอารมณ์อย่างลึกซึ้งชุดต่อไปของมลส์ถูกถ่ายภาพโดย เออร์วิง เพนน์ (Irving Penn) ผลงาน "Tutu" ไมลส์สร้างงานนี้เพื่ออุทิศแก่บาทหลวงชาวแอฟริกันชื่อเดียวกับชื่อผลงาน ในชุดนี้ไมลส์ได้ย้ายเข้าไปสังกัดกับ วอร์เนอร์ บราเธอร์แทน CBS "Tutu" ได้รับรางวัลแกรมมี่อีกครั้งซึ่งสมกับคุณภาพและความซับซ้อนของดนตรีที่สร้าง ขนาดของวงและจำนวนนักดนตรีที่ใหญ่มากขึ้นผสมผสานเข้ากับดนตรีอิเล็คทรอนิค ซึ่งไมลส์ได้รับความช่วยเหลือจากคนเบส และนักประพันธ์เพลงหนุ่มที่มากด้วยความสามารถ มาร์คัส มิลเลอร์ (Marcus Miller) มาร์คัสเข้ามาทำงานประจำในสตูดิโอของไมลส์ ประพันธ์เพลงและสามารถเล่นเครื่องดนตรีได้หลายชนิด นอกจากเบสไฟฟ้าที่เขาถนัด มาร์คัสใช้ความสามารถในการบันทึกเสียงแบบมัลติแทร็ค เพื่อสร้างความอลังการของวงและลดปัญหาด้านจำนวนของนักดนตรี ซึ่งไมลส์ได้กล่าวว่า

> *"I've found that taking my working band into the studio is too much trouble these days,' said Davis. (Davis, 1990)*

ในปี 1987 ทั้ง มาร์คัสและไมลส์ ได้ร่วมกันสร้างงานเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง "Siesta" ซึ่งงานเพลงดังกล่าวได้นำออกมาเป็นผลงานเพลงในชื่อเดียวกับภาพยนตร์ งานดังกล่าวมีส่วนคล้ายกับ "Sketches of Spain" อันเป็นผลงานยอดเยี่ยมในปี 1958 ที่ไมลส์ร่วมงานกับ กิลล์ อีแวนส์

> *"The music to be little like what Gil Evans and I had done on "Sketches of Spain",'said Davis, so I asked Marcus Miller to try work up some music with some of that feeling." (Davis, 1990)*

ถึงแม้ว่าจะนำเอา "Siesta" มาเปรียบเทียบกับ "Sketches of Spain" แต่ในด้านความประณีตของงานและแนวคิดในการ สร้างงานนั้นยังไม่สามารถเปรียบเทียบกันได้ องค์ประกอบหลักที่สำคัญของ "Sketches of Spain" คือไมลส์และกิลล์ ได้พยายามลดบทบาทความสำคัญในด้านความสมบูรณ์ของโครงสร้างเพลงและการตีความแต่กลับให้ความสำคัญกับอารมณ์ ซึ่งหมายถึงการให้โอกาสแก่นักดนตรีเดี่ยวในการสร้างแนวคิดเพื่อสื่อสารกลับไปมากับวง แต่สำหรับ "Siesta" มีแนวคิดที่ตรงข้ามกันอย่างสิ้นเชิง การเรียบเรียงดนตรีอยู่บนพื้นฐานของการบันทึกเสียงแบบมัลติแทร็ค ซึ่งส่งผลให้งานออกมาในลักษณะที่เป็นระบบอย่างไม่มีการประณีประนอม



ปี 1989 ผลงาน "Amandla" ภายใต้การดูแลของ มาร์คัส มิลเลอร์ ก็ได้ออกวางจำหน่าย งานดังกล่าวได้นักดนตรีแจ๊สรุ่น ใหม่เข้ามาร่วมงานอาทิเช่น เคนนี่ การ์เร็ต (Kenny Garrett) แซ็กโซโฟน ริคกี้ เวลแมน (Ricky Wellman) กลอง และนักดนตรีรับเชิญอีกหลายคน เช่น โจ แซมเพิล (Joe Sample) โอมาร์ ฮาร์คิม (Omar Hakim) และ จอจช์ ดุ๊ก (George Duke) ผลงานชุดนี้รวมถึงงานหลังจากนี้วงของไมล์สมักจะยึดติดอยู่กับจังหวะ "ฟังค์" ซึ่งเป็นเครื่องยืนยันได้ในระดับหนึ่งว่าไมล์สมีความสนใจเป็นพิเศษกับแนวคิด "Monotony of Tone" รวมถึงการแสดงคอนเสิร์ตของวงโดยเฉพาะเมื่อมีการโซโล ไม่ว่าจะมีแนวคิดใดๆ ของนักดนตรีคนนั้นๆ ในวงนำเสนอออกมาจากการเล่น ลักษณะของจังหวะจะไม่มีการเปลี่ยนหรือมีการพัฒนาของเพลงแต่อย่างใด ซึ่งนักวิจารณ์ในนิตยสาร "Times" ได้วิจารณ์ไว้ว่า

> *"The actual quality of the music is now seems to come a distant second to the emotional need to cling to his membership of the hipster elite."* (The Times, 1989)

เมื่อพิจารณาอย่างชัดเจนจากงานของไมล์สในช่วงปลายทศวรรษ 1980 งานของเขามิได้มีการสร้างคุณค่าทางศิลปะใหม่ๆ เท่าใดนัก แต่กลายเป็นงานที่สนองต่อแนวเพลงร็อคซึ่งเทียบกับช่วงปี 1950-1960 ในสมัยที่ไมล์สรุ่งเรืองไม่ได้เลย คุณค่าของงานดนตรีในยุคปี 1980 ของไมล์ เดวิส ได้ทำให้กลุ่มผู้ฟังดนตรีแจ๊สที่ตามผลงานของเขามาตลอดช่วงเวลาที่ไมล์สสร้าง านผิดหวัง และจุดเริ่มต้นของแรงบันดาลใจในการสร้างงานดนตรีในช่วงหลังของเขาก็ยิ่งห่างไกลจากความเป็นดนตรีออกไปเรื่อยๆ ไมล์ได้กล่าวว่าส่วนหนึ่งของแรงบันดาลใจมาจากนักดนตรีร็อคที่เขาชื่นชอบเป็นการส่วนตัว โดยเฉพาะปรินซ์ (Prince) และจิมมี่ เฮนดริกซ์ (Jimi Hendrix)

> *"In 1987 I was really getting into the music of Prince and the music of Cameo and Larry Blackmon and the Caribbean group called Kassav. But I really love Prince,' he said, referring to Hendrix's spiritual successor in the 1980s. I think Prince's music is pointing toward the future.* (Davis, 1990)

□□□

บรรณานุกรม

Chambers, J. (1985). ***Milestones II.*** Toronto, University of Toronto Press.

Davis, F. (1986). ***In The Moment.*** London, Oxford University Press.

Davis, M. & Troupe, Q.(1990). ***The Autobiography by Miles Davis with Quincy Troupe.*** Macmilan.

Kopulous, G. (1973). ***Downbeat Yearbook.*** Downbeat Magazine.

Morrissey, J. (1967). ***Louisville Times.***

_____(1989). ***The Times.*** 13 July 1989.