จิตวิญญาณและผลงานของ จอห์น โคลเทรน (John Coltrane) ช่วงยุค Free Jazz (1960)

Spirituality and the Music of John Coltrane: Emphasis on Free Jazz Era (1960s)

สิทธิกุล บุญอิต*

จอห์น โคลเทรน (1926 -1967) เกิดที่เมือง แฮมเล็ต (Hamlet)มลรัฐนอร์ตคาโลไลนา (North Carolina) เริ่มต้นเล่นอัลโต้แซ็กโซโฟนเมื่ออายุได้ประมาณ 15 ปี โคลเทรนได้เปลี่ยนมาเล่นเทเนอร์-แซ็กฯ แทน ขณะที่ร่วมเล่นกับวงของ เอ็ดดี้ วิลสัน (Eddie Wilson) ช่วงปี 1947-48 หลังจากนั้นเขาได้ร่วมเล่นกับนักดนตรีแจ๊สหลายๆ วงด้วยกัน เช่น ดิสซี่ กิลเลสบี้ (Dizzy Gillespie)

เอิลล์ บอสติก (Earl Bostic) และ จอห์นนี่ ฮอดเจส (Johnny Hodges) และในช่วงปี 1955-57 เขาเป็นส่วนสำคัญของการสร้างตำนานวงคลาสสิคแจ๊สร่วมกับ Miles Davis Quintet ซึ่งสมาชิกในวงประกอบด้วย เรด การ์แลนด์ (Red Garland) พอล เชมเบอร์ (Paul Chambers) ฟิลลี่ โจ โจนส์ (Philly Jo Jones) นอกจากนั้นยังร่วมเล่นกับวง Thelonius Monks's Quartet อีกด้วย

ช่วงต้นปี 1960 โคลเทรน ได้เป็นผู้เล่นเทเนอร์แซ็กโซโฟนในวงการ ดนตรีแจ๊สและเริ่มตั้งวง John Coltrane's Quartet ซึ่งสมาชิกในวงประกอบด้วย แม็คคอย ไทเนอร์ (McCoy Tyner) และ เอลวิน โจนส์ (Elvin Jones) ส่วน จิมมี่ แกริสัน (Jimmy Garrison) ได้เข้ามาร่วมวงในปี 1961 ในช่วงระหว่างต้นถึงกลางปี 1960 มีนักดนตรีหลายๆ คนที่ต่อไปจะมีส่วนอย่างมากในยุค Free Jazz เข้ามาร่วมวงเช่น อิริค ดอลฟี่ (Eric Dolphy) ฟาโหร์ แซนเดอร์ (Pharoah Sanders) รอย เฮนส์ (Roy Haynes) และ ราชีด อาลี (Rashied Ali) เป็นต้น ก่อนหน้านั้นในช่วงปี 1950 โคลเทรนต้องต่อสู้อย่างหนักกับการติดยาเสพติดและเหล้า อย่างไรก็ตาม หลังจากที่เขาออกจากวงของ ไมส์ เดวิส (Miles Davis) ในปี 1960 เขาสามารถเลิกยาและแอลกอฮอลล์ได้ เพื่อเป็นการบำบัดรักษาทางจิตใจ โคลเทรนได้พัฒนาจิตวิญญาณของตัวเองโดยสื่อผ่านผลงานที่เขาสร้างสรรค์

จอห์น กิลมอลล์ (John Gilmore) ซึ่งเป็นนักดนตรีแจ๊สที่เล่นเครื่องดนตรีได้หลายชนิด หนึ่งในสมาชิกของวง Sun Ra's Arkestra ได้กล่าวว่า ซัน รา (Sun Ra) เป็นกลจักรที่สำคัญเบื้องหลังการเปลี่ยนแปลงทางจิตวิญญาณของจอห์น โคลเทรน ทั้งคู่ได้พบกันในช่วงระหว่างปี 1950

> Now Pat Patrick introduced Trane to Sun Ra and to Sun Ra's material-his poetry, philosophy---- and to his records. That's how Trane managed to kick his habit. He heard our records and was given this philosophy which Sun Ra was printing on pamphlets. . . and Trane got these and got these records and three month later he quit Miles and that's when his sound started booming through. (Townley, 1973, p.18)

การที่จะลงนั่งฟังผลงานของ จอห์น โคลเทรน ในช่วงกลางปี 1960 นักดนตรีที่ได้ร่วมเล่นกับเขา ได้พยายามตีความความหมายทางจิตวิญญาณที่สื่อ ผ่านทางงานของจอห์นบนบรรทัดฐานทางบริบทของสังคม[1] บิลลี่ ฮาร์ต (Billy Hart) มือกลองได้ให้ความ

---

* รองคณบดีฝ่ายบริหาร และอาจารย์ผู้บรรยายวิชาประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส วิทยาลัยดนตรี

[1] ปรัชญาทางศาสนา ปรัชญา และ จิตวิญญานในความเชื่อของ จอห์น โคลเทรน ได้รับการรายงานว่ากำเนิดขึ้นใน San Fransisco

เห็นว่า จอห์น โคลเทรน เป็นคนที่เคร่งครัดในเรื่องศาสนามาก ซึ่งทัศนคติทางด้านศาสนานั้นได้ส่งผลต่อการสร้างผลงานในยุคหลัง รวมถึงวิธีการเล่นแซ็กโซโฟน แรงบันดาลใจในสิ่งนี้เป็นสิ่งที่เขาได้รับอิทธิพลมาจากโคลเทรน (Thomas, 1975) มือกลองอีกคนหนึ่งคือ เฟรดดี้ เวตส์ Freddie Waits ได้กล่าวไว้อีกว่าเขาได้มีโอกาสชมจอห์นเล่น หลังจากที่การแสดงจบลงมันยอดเยี่ยมมากทั้งบริบททางดนตรี และผลทางจิตวิญญาณ เขาเดินออกมาด้วยน้ำตา (Thomas, 1975)

ในช่วงท้ายของอาชีพนักดนตรีแจ๊สของจอห์น เขาได้มุ่งเน้นการเล่นในรูปแบบ Free-Form และเนื่องมาจากการอิมโพรไวซ์ที่จอห์นเล่นออกมาไม่สามารถจะพยากรณ์ได้เลยว่าเขาจะเล่นอะไรต่อไป รวมถึงกลุ่มของโน้ตจากแซ็กโซโฟนที่สร้างเสียงออกมา

อย่างกราดเกรี้ยว ซึ่งได้สร้างอิทธิพลต่อผู้ชมในประเด็นของการชมและการฟังการแสดงนั้นๆ

When Coltrane's message reaches a person, he is obviously affected. He begins to reject

Actions and thoughts detrimental to mankind and starts to direct his energies toward betterment of human conditions. When a whole mass of individual people thinks this way, the social strength of music is very obvious (Abrams, Baker. R., Ellison, C., 1973)

ความหมายและลักษณะของ "Out Jazz" (Characteristic of Out Jazz)

ลักษณะของ ฟรี หรือ เอาท์แจ๊ส มีความแตกต่างจากโครงสร้างของแจ๊สทั่วไปโดยแบ่งได้เป็น 3 กรณีคือ

1. ขาดกลุ่มของโน้ตที่สร้างทำนอง (Melodic Lines) ที่สร้างพื้นฐานของโครงสร้างคอร์ด

2. ขาดการ "สวิงค์" (Swing Feel) ของเพลง

3. ไม่มีโครงสร้างมาตรฐานของเพลง (12 or 32 bars form)

เมื่อเวลาที่นักดนตรีโซโล นักดนตรีแจ๊สในยุค Hard Bop[2] จัดทำนองการเล่นอยู่บนพื้นฐานของการเปลี่ยนคอร์ด เพลงมักถูกเขียนขึ้นจากโครงสร้าง 12 หรือ 32 ห้อง มือกลองควบคุมจังหวะอย่างมั่นคงและชัดเจน อย่างไรก็ตามเครื่องเป่าที่ทำหน้าที่สร้างทำนองในการอิมโพรไวซ์มักจะเล่น ก่อนหน้าจังหวะเล็กน้อยเพื่อสร้างความรู้สึกสวิงระหว่างทำนองกับจังหวะ นักดนตรีในยุคนี้คนแรกที่ได้ทดลองลักษณะการเล่นแบบ Free Form คือ ชาร์ลี มิงกัส (Charlie Mingus) คนต่อมาคือ ออร์เน็ต โคลแมน (Ornette Coleman) นักอัลโต้แซ็กโซโฟน เขาได้ทดลองแนวคิด Collective Improvisation[3] อย่างไรก็ตาม ความเป็นอัจฉริยะภาพของโคลแมนก็คือเขาสามารถสร้างท่วงทำนอง โดยไม่ต้องขึ้นกับโครงสร้างของการเปลี่ยนคอร์ด ลักษณะดังกล่าวทำให้นักดนตรีมีความเป็นอิสระในการสร้างไลน์อิมโพรไวซ์โดยไม่ต้องมีโครงสร้างคอร์ดเป็นอุปสรรค

---

[2] ยุคหนึ่งของดนตรีแจ๊สเกิดขึ้นในทศวรรษ 1950 ลักษณะเด่นคือ จังหวะของกลองมีความชัดเจน การเปลี่ยนโครงสร้างของคอร์ดน้อย เน้นการ "สวิง" ของจังหวะมีช่วงของการเล่นและหยุดเล่นทำให้คนฟังเกิดความสมดุลย์ การเล่นสนับสนุนของเปียโนมีความซับซ้อน ทั้งด้านจังหวะและวิธีการเล่นคอร์ด นักดนตรีที่สำคัญยุคนี้คือ Horace Silver, Cannonball Adderley, Art Blakey เป็นต้น (Gridley, 2001, p.123-126)

[3] แนวคิดนี้พัฒนาโดย Chalie Mingus ช่วงกลางทศวรรษที่ 1950 ผลงานบางชิ้นของเขาได้ทดลองการเล่นในจังหวะที่หลากหลาย ไม่มีโครงสร้างที่ชัดเจน รวมถึงการอิมโพรไวซ์ที่นักดนตรีทุกคนในวงรวมถึงผู้เล่น Lead Melody และ Rhythm Section อิมโพรไวซ์พร้อมกันทั้งหมด ที่กล่าวว่าเป็นลักษณะ Free-Form เนื่องมาจากว่าเสียงที่เล่นออกมาไม่มีพื้นฐานของโครงสร้างที่ถูกกำหนดมาก่อน เช่น รูปแบบโครงสร้างดนตรี 12 หรือ 32 ห้อง เป็นต้น

ในปี 1959 โคลแมนได้ตั้งวงดนตรีของเขาเองขึ้นซึ่งประกอบด้วยบิลลี่ ฮิกกินส์ (Billy Higgins) ในตำแหน่งกลอง และชาร์ลี เฮเด้น (Charlie Hadens) ตำแหน่งเบส วงของเขาเล่นครั้งแรกที่ Five Spot Cafe ในกรุงนิวยอร์ค โคลแมนเล่าว่าการแสดงครั้งแรก เขาขึ้นเวทีและก็ต้องประหลาดใจเมื่อมองเห็นชายผิวขาวคนหนึ่งที่เขาคุ้นหน้ามานั่งชมอยู่ด้วย ปรากฏว่าคนนั้นคือ เลียวนาร์ด เบอนสไตล์ (Leonard Bernstein) วาทยกรและนักแต่งเพลงที่สำคัญในประวัติศาสตร์ดนตรีคลาสสิคยุคศตวรรษที่ 20 การแสดงครั้งแรกสร้างอุปสรรคให้เขาพอสมควรเนื่องด้วยปัจจัยสองสามประการคือ หนึ่ง พื้นฐานของเขามาจากเมืองดัลลัส เท็กซัส ดังนั้นชื่อของ โคลแมนค่อนข้างใหม่ในเมืองนิวยอร์คซึ่งถือว่าเป็นเมืองหลวงของแจ๊สในขณะนั้น และเทคนิคในการเล่นแซ็กโซโฟนของเขายังไม่พัฒนาเต็มที่ ปัจจัยที่สอง คือผู้ที่มาชมส่วนใหญ่จ้องจะมาจับผิดเขาซึ่งเขาถูกปรามาสว่าไม่มีความรู้พื้นฐานในเรื่องแนวคิดเสียงประสานที่ แน่นพอในการนำเสนอแนวคิดใหม่

ในช่วงต้นปี 1960 นักดนตรีแจ๊สหลายๆ คน เช่น ซีซิล เทลเลอร์ (Cecil Taylor) จอห์น โคลเทรน และ อัลเบิร์ต อัยเล่อร์ (Albert Ayler) ได้เริ่มมีบทบาทในสังคมแจ๊สในเมืองนิวยอร์ค ในจำนวนสามคนนั้น โคลเทรน คือนักดนตรีที่ได้รับการยอมรับมากที่สุด เนื่องมาจากการสั่งสมและสร้างประสบการณ์อันยาวนาน ทั้งชื่อเสียงและฝีมือที่ทำให้เขาได้รับความรู้จักในสังคมแจ๊ส นอกเหนือจากนั้นเขายังสั่งสมประสบการณ์ ในแนวดนตรีแบบ Hard Bop ในช่วงที่เขาเล่นกับไมล์ เดวิส และเป็นเจ้าของผลงานของตัวเอง เช่น "Blue Train" เป็นต้น มากไปกว่านั้นในยุคปลายๆ Hard Bop ของเขา โคลเทรนได้พัฒนารูปแบบการเล่นจบเกือบกลายเป็น "Free Form" อยู่แล้ว อิทธิพลดังกล่าวส่งผลให้ชื่อของเขาอยู่เหนือ ออร์เน็ต โคลแมน และ ชาร์ลี มิงกัส

เนื่องมาจากอิทธิพลของโคลเทรนที่มีต่อนักดนตรีรุ่นหลังที่ต้องการนำเขาเป็นแม่แบบมีสูงมาก ข่าวการเสียชีวิตของเขาในปี 1967 ส่งผลให้นักดนตรีรุ่นหลังขาดทิศทาง หลายต่อหลายคนกลับไปหารากฐานเดิมของดนตรีแจ๊สคือ บีบ็อพ (Bebop) และฮาร์ดบ็อพ ตัวอย่างเช่น อาร์ชี เช็พ (Archie Shepp) เพื่อนสนิทที่ร่วมวงกับโคลเทรนในยุคฟรีแจ๊สกลับไปสู่รูปแบบการเล่นแบบฮาร์ดบ็อพและบูลส์

จอห์น โคลเทรน และ ฟรีแจ๊ส (John Coltrane and Free Jazz)

เพื่อจะให้เกิดความเข้าใจว่างานของจอห์น โคลเทรน สร้างงานที่เปี่ยมไปด้วยรหัสและสัญลักษณ์ (Symbolic) จำเป็นที่จะต้องลงลึกในการวิเคราะห์แรงขับเคลื่อนที่สร้างแรงบันดาลใจในภาพรวมในโลกดนตรีของเขา ประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจคือพิจารณาในปรัชญาทางสังคม ในบริบทเรื่องการเคลื่อนไหวทางสิทธิมนุษยชนในปี 1960 โคลเทรนเชื่อเรื่องประเด็นทางสีผิวและการพัฒนาทางสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มคนอาฟริกันอเมริกัน เขาเชื่อว่าสังคมดังกล่าวถูกจัดระบบ ให้อยู่ในศูนย์กลางในเรื่องทัศนคติความเป็นพี่เป็นน้องกัน เขาได้ศึกษาการสอนเรื่องการเคลื่อนไหวทางสิทธิมนุษยชนของ มาร์ติน ลูเธอ คิง จูเนียร์ (Martin Luther King, Jr.) ซึ่งเนื้อหาสำคัญคือ ความเป็นพี่เป็นน้องกันท่ามกลางมนุษยชาติโดยไม่มีการคำนึงถึงความแตกต่างทางเชื้อชาติและสีผิว ประเด็นนี้ถือว่าเป็นปรัชญาทางสังคมของกลุ่มคนอาฟริกันอเมริกัน ซึ่งพยายามสร้างแรงจูงใจที่แข็งแรงให้กับจิตวิญญาณของคนอเมริกันให้อยู่เหนือการตัดสินคนจากรูปลักษณ์ภายนอก สำหรับโคลเทรนแนวคิดดังกล่าว ได้ถูกตีความแปลงเป็นบริบททางดนตรีที่เขาต้องการสื่อออกมา สำหรับรูปแบบของการแสดงออก โคลเทรนยังพยายามที่จะนำเสนอผลงานที่ฉีกออกจากรูปแบบเดิมๆ ของดนตรีแจ๊ส ที่จำกัดรูปแบบของการเล่นให้อยู่ภายใต้โครงสร้างของดนตรี ตัวอย่างเช่น

ช่วงกลางทศวรรษ 1960 เขาได้ทำการทดลองบนเทเนอร์ แซ็กโซโฟนโดยการเล่นกลุ่มของตัวโน้ตที่อัดแน่นคิดขึ้นมาทันทีทันใด การเล่นโน้ตเสียงสูง (High-Register) การเล่นเสียงหลายๆ เสียงใน ครั้งเดียว เสียงครวญครางของแซ็กโซโฟน เป็นต้น[4]

มิใช่เพียงอิทธิพลจากมาร์ติน ลูเธอ คิง จูเนียร์ เท่านั้น อิทธิพลทางด้านจิตวิญญาณและศาสนายังมาจากคุณตาของโคลเทรน ซึ่งเป็นนักเทศน์ในโบสถ์ของศาสนาคริสต์ในศาสนาคริสต์มีการสรรเสริญพระเจ้าในลักษณะของการพูดภาษาแปลกๆ (Speak in Tongue) ซึ่งหมายความว่าคนที่ได้รับการสัมผัสจากพระเจ้าในการนมัสการจะพูดภาษาๆ หนึ่งซึ่งคนทั่วไปฟังไม่รู้เรื่องออกมา โคลเทรนเองหลังจากที่ผ่านช่วงวิกฤติจากการติดเหล้าและยาเสพติดกำลังพยายามแสวงหาความสงบในจิตใจ เมื่อได้รับการสัมผัสเขา อาจจะพูดภาษาแปลกๆ ออกมา แต่ไม่ใช่เป็นการพูดธรรมดา แต่เป็นการพูดผ่านเทเนอร์แซ็กโซโฟนของเขาเอง

ถ้าโคลเทรนได้ทำการเข้ารหัส (Encode) ผ่านผลงานดนตรีโดยต้องการนำเสนอบริบทการเป็นพี่เป็นน้องกันของมนุษยชาติ คำถามที่ต้องหาคำตอบคือทำอย่างไรที่ผู้ฟังจะสามารถถอดรหัส (Decode) ในสิ่งที่โคลเทรนนำเสนอให้อยู่ในระดับที่ผู้ฟังจะได้ความหมายต่อสิ่งที่เขาต้องการจะสื่อได้ สำหรับผู้ฟังบางที กระบวนการถอดรหัสในการฟังดนตรีสามารถกล่าวได้ว่าคล้ายกับการตีความลักษณะของการเปรียบเทียบทางภาษาศาสตร์ เช่น ประโยคที่ว่า *"ชีวิตเปรียบเสมือนเตียงที่โรยด้วยกลีบกุหลาบ"* เมื่อได้อ่านประโยคดังกล่าวจิตสำนึกของเราจะนึกถึงภาพของเตียงที่เต็มไปด้วยกลีบกุหลาบสีแดงขึ้นมาในห้วงคิดและจะผนวกความคิดนั้นเข้ากับความหมายของคำว่า "ชีวิต" เมื่อนั้นความหมายใหม่ของการรวมเอาโนภาพสองสิ่งเข้าด้วยกันคือ ชีวิตคือสิ่งที่สวยงามปราศจากปัญหา เป็นต้น ในทางเดียวกันผู้ที่ฟังผลงานเพลงของโคลเทรนอาจจะสะท้อนมโนภาพ การตีความผลงานของศิลปินผ่านทางสิ่งที่จับต้องได้ เช่น ข้อเขียนต่างๆ ยกตัวอย่างเช่น การสัมภาษณ์ศิลปินถึงผลงานที่สร้างขึ้น ชื่อของผลงาน เป็นต้น เพื่อเป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างมโนภาพสองมโนภาพให้เกิดขึ้นระหว่างบริบททางสังคมและดนตรี

เพื่อให้เกิดความกระจ่างเพิ่มมากขึ้น ขอยกตัวอย่างชื่อผลงานของจอห์น โคลเทรน เช่น "India," "Meditations," และ "OM" จากชื่อทั้งหมดที่กล่าวมาเราสามารถตีความในภาพรวมได้ว่าชื่อเหล่านั้นกำลังสื่อบริบททางจิตวิญญาณและศาสนาที่มีความเป็น "ตะวันออก" แต่ในความเป็นจริงเนื้อหาของผลงานเพลงมิได้มีการแสดงออกถึงบริบทเหล่านั้นตามชื่อเพลง ยกตัวอย่างเช่น "Meditation" และ "India" ได้ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกทั้งหมดในการบรรเลง นอกเหนือจากนั้นการอิมโพรไวซ์ของโคลเทรน นอกเหนือจากนั้นการอิมโพรไวซ์ของโคลเทรนยังมิได้มีโครงสร้างหรือความเกี่ยวข้องใดๆ กับจิตวิญญาณและบริบททางศาสนาของอินเดียเลยแม้แต่น้อย อาจจะมีองค์ประกอบบางส่วนเช่น โมด (mode) หรือบันได้เสียงที่ใช้มีการให้เสียงที่มีลักษณะสื่อถึงบรรยากาศของดนตรีแถบตะวันออกกลางหรืออินเดียบ้าง นอกเหนือจากนั้นบทประพันธ์อื่นๆ ที่โคลเทรนประพันธ์ขึ้นในช่วงที่เขาเอาจริงเอาจังกับบริบททางศาสนาเช่น "Naima" หรือ "My Favorite Things" เพลงประกอบภาพยนตร์ของ Rodgers และ Hammerstien ก็มีความเกี่ยวข้องเป็นส่วนน้อยกับบริบททางจิตวิญญาณ

ถึงแม้จะปรากฏว่าชื่อของบทประพันธ์หลายๆ บทของ โคลเทรนเ ป็นการอ้างถึงวัฒนธรรมและสิ่งแวดล้อมที่เขาเก็บเกี่ยวประสบการณ์ทางด้านจิต

---

[4] โคลเทรนทดลองแนวคิด Multiphonic ซึ่งหมายถึงการเล่นเสียงที่มีระดับต่างๆ กันหลายเสียงหรือระดับความถี่ที่มนุษย์สามารถได้ยิน ผลงานดังกล่าวปรากฏในงานช่วงกลางทศวรรษที่ 1960 เช่น "Meditations, Expression, Live in Seattle"(Gridley, 1988)

วิญญาณ แต่ประเด็นในเนื้อหาของดนตรีที่เป็นองค์ประกอบหลักในการสื่อสารความหมายกับผู้ฟังจำเป็นจะต้องถูกแยกออกในการตีความ ตัวอย่างเช่น ผลงาน "Ascension" บทบาทของนักดนตรีที่ร่วมเล่นกับโคลเทรน จะถูกให้ความสำคัญเท่ากันในฐานะ "ผู้เล่น" และ "ผู้ร่วมเล่น" ในลักษณะทั่วไปของดนตรีแจ๊ส นักดนตรีเจ้าของผลงานจะมีบทบาทในฐานะผู้นำวง (lead) และมีกลุ่มที่เป็นผู้ร่วมเล่น (accompanists) เมื่อคนใดคนหนึ่งทำหน้าที่โซโล สำหรับนักดนตรีที่เล่นในชุด "Ascension" จะถูกกำหนด

บทบาทให้กลุ่มของตัวโน้ตขึ้นหรือลง โคลเทรนไม่ได้สนใจหรือให้ความสำคัญกับโครงสร้างของดนตรี เช่น การเปลี่ยนคอร์ดหรือทำนองที่สวยงามเลย ดังนั้นระหว่างการแสดงนักดนตรีจะผนวกเอาวลีของ "เสียง" ที่มีจุดกำเนิดจากเครื่องดนตรีที่เล่น โดยนักดนตรีทุกคนในวงอิมโพรไวซ์พร้อมกันหมด ทำให้ผลลัพธ์ที่ออกเกิดกลุ่มชั้นของ "เสียง" ที่มีความหนาแน่น สับสน ดังนั้นการสื่อสารทางดนตรีในลักษณะ ทำให้นักดนตรีได้ใช้อารมณ์ความรู้สึกในการเล่นและอิมโพรไวซ์ได้อย่างเต็มที่

เพื่อให้เกิดความกระจ่างถึงวิธีการคิดของจอห์น โคลเทรน ในผลงาน "Ascension" ผู้เขียนจึงขอยกบทวิเคราะห์ผลงานชิ้นนี้จากหนังสือ "Avant Garde Jazz Musicians: Performing 'Out There' " (Such, 1993, p.56-58)

ตารางที่ 1 The Form of Coltrane's "Ascension" in Real Time

Real Time (Mins.)	Section	Description
0	1A	Ensembles statement and development of opening motive in the collectively improvised approached.
3:12	1B	Coltrane's solo tenor sax improvisation.
5:45	2A	Ensemble improvisation.
7:42	2B	Dewey Johnson's solo trumpet improvisation.
9:28	3A	Ensemble improvisation.
11:51	3B	Pharoah Sander's solo tenor sax improvisation.
14:25	4A	Ensemble improvisation.
15:38	4B	Freddie Hubbard's solo trumpet improvisation.
17:37	5A	Ensemble improvisation.
18:50	5B	Archie Shepp's Solo tenor sax improvisation.
20:02	6A	Ensemble improvisation.
21:15	6B	John Tchicai's solo alto sax improvisation.
24:13	7A	Ensemble improvisation.

Real Time (Mins.)	Section	Description
25:10	7B	Marion Brown's solo alto sax improvisation.
27:15	8A	Ensemble improvisation.
29:48	8B (1)	McCoy Tyner solo piano improvisation.
33:12	(2)	Duo bassist' improvisation.
35:38	9A	Ensemble improvisation and statement of opening formular in the collective improvisation approach.
40:02		End of piece

ใน section 1A ของเพลงนักดนตรีทุกคนอิมโพรไวซ์โดยมีพื้นฐานของ "Cycle of Four Modes" ซึ่งประกอบด้วย B Flat Aeolian, D Phrygian, G Flat Lydian, และ F Phrygian ตามตาราง 2

Real Time (mins.)	Mode in Which Collective Improvisation Occurs
O	B Flat Aeolian (B flat, C, D flat, E flat, F, G flat, A flat, B' flat)
1:45	D Phrygian (D, E flat, F, G, A, B flat, C, D')
2:10	G Flat Lydian (G flat, A flat, B flat, C, D flat, E flat, F, G' flat)
2:32	F Phrygian (F, G flat, A flat, B flat, C, D flat, E flat, F)

หลังจากที่นักดนตรีได้รับแนวคิดจากโคลเทรนตามโครงสร้างของเพลงเรียบร้อยแล้ว Friddie Hubbard หนึ่งในนักทรัมเป็ตผู้ร่วมเล่น ได้อธิบายความรู้สึกว่า

> The first take we made, I laughed--- I mean it was really weird, funny to me. Everybody in there was laughing, 'cause it sounded like a bunch of noise. After we played the melody [opening] and that was the end of it. Actually, after we played one note of the scale, everybody hit that note and then you played whatever you felt like off that particular scale. I had a hell of a time making up stuff, again, you know. Mostly what I did was scream, I think that's what he wanted me to do was scream on top (Rusch, 1984, p.21-22)

ในช่วงระหว่างหนึ่งนาทีกับสี่สิบห้าวินาทีแรก เครื่องดนตรีทุกชิ้นเล่นใน A flat Aeolian Mode ยังไม่ทราบที่มาได้ว่านักดนตรี แต่ละคนทราบคิวการเล่นได้อย่างไรว่าจะต้องเปลี่ยนไปยังโมดต่อไป สันนิษฐานได้ว่าในนาทีที่ 2:10 วลีของเทเนอร์แซ็กฯ เป็นตัวคิวให้ทราบว่าจะต้องเปลี่ยนเป็น G flat Lydian การเปลี่ยนโมดโซโลได้รับการคิวอย่างชัดเจนโดยมือกลอง เอลวิน โจนส์ (Elvin Jones) ซึ่งเล่นจังหวะที่ซับซ้อนอย่างมากตลอดทั้งเพลง

การวนของโมดถูกใช้จัดระเบียบของการอิมโพรไวซ์ตลอดใน section 2A, 3A และ 9A ในส่วนที่เหลือของการอิมโพรไวซ์ บางโมดถูกตัดทิ้งออกชั้นของเสียง (texture) ใน "Ascension" เต็มไปด้วยความหนาแน่น ซึ่งทำให้เกิดความยากแก่ผู้ฟังในการแยกแยะไลน์การโซโลของผู้เล่นแต่ละคนในจำนวน 7 คน ในระหว่างการโซโล จอห์น โคลเทรน ได้พัฒนาวิธีการเล่นโดยใช้ระดับเสียงสูงที่สุดของเทเนอร์แซ็กฯ (spit tones) และเล่นในช่วงของเสียง (interval) ที่มีความแตกต่างอย่างมากระหว่างเสียงสูงและต่ำ รวมถึงการบีบเสียงให้เกิดลักษณะการครวญคราง ในช่วงเวลาที่แตกต่างกันระหว่างการโซโลของโคลเทรน โคลเทรนใช้วิธีการโซโลแบบ "Call and Respond"[5] ระหว่างวลีที่โซโลโดยเล่นในช่วงของระดับเสียงที่มีความสูงมากๆ ซึ่งได้รับการตอบเป็นวลีของตัวโน้ตโดยไล่ระดับของเสียงลงสู่ระดับที่ต่ำกว่า นอกจากนั้นโคลเทรน ใช้ความเร็วของจังหวะที่สูงมาก (ประมาณ 215 จังหวะต่อนาที) ซึ่งวลีการโซโลของเขาได้รวม เอาค่าของตัวโน้ตในลักษณะเขบ็ตสองชั้น (Sixteenth Notes) ซึ่งดูเหมือนว่าโน้ตแต่ละตัวจะรวมกันและลื่นไหลอย่างมีทิศทางในขณะที่เล่น

ฟาโรห์ แซนเดอรส์ (Pharoah Sanders) นักแซ็กโซโฟนที่ร่วมเล่นกับโคลเทรนในชุดนี้ได้กล่าวว่า การจัดระเบียบ โซโลของโคลเทรนในลักษณะ Collective Improvisation ได้สร้างปรากฏการณ์ที่มีผลกระทบทางจิตใจและจิตวิญญาณ ระหว่างนักดนตรีคนอื่นที่ร่วมเล่นด้วยกัน Sanders เองก็มีลักษณะหนึ่งที่คล้ายกับโคลเทรนนั่นก็คือ การเป็นผู้มุ่งมั่น เคร่งครัดในศาสนา ถึงแม้ว่าศาสนาของเขาคืออิสลาม เขาถือว่าการเล่นดนตรีแต่ละครั้งมีจุดมุ่งหมายเพื่อบรรลุบางสิ่งบางอย่างที่มีความเกี่ยวข้องกับจิตใจและจิตวิญญาณ ซึ่งในผลงาน "Ascension" แซนเดอรส์ถือว่าเป็นบุคคลหนึ่งที่มีความสำคัญในการสนับสนุนความตั้งใจของโคลเทรน ในการสร้างผลงานชิ้นดังกล่าว

กรณีของจอห์น โคลเทรน อาจจกล่าวได้ว่าผลงานของเขามีความตั้งใจที่จะสื่อบางอย่างที่เขาตั้งใจ แต่ไม่ใช่ว่าผู้เสพผลงานของเขาทุกคนจะเข้าใจตัวสารที่โคลเทรนต้องการจะสื่อ อาจจะมีบางคนที่ทราบจุดประสงค์แต่คงจะเป็นผู้ที่ทราบพื้นฐานความเป็นมาหรือเคยอ่านประวัติ ปรัชญาชีวิตของจอห์น โคลเทรน มาบ้างแล้ว โคลเทรนจะสื่อ "ตัวสาร" ที่เขาตั้งใจได้อย่างไร คำตอบก็คือผ่านออกมาทางการแสดงที่เปี่ยมด้วยพลังของเขาเอง การอิมโพรไวซ์ขณะที่เล่นหรือบทบาทของนักดนตรีในวงของเขาเองในยุค 60 ซึ่งทำให้ผู้ฟังเห็นถึงการหลุดออกจากสังคมและพรมแดนทางดนตรี ประเด็นดังกล่าวเป็นการสื่อให้เห็นความแข็งแกร่งภายในจิตใจของจอห์น โคลเทรน

ผู้ฟังอื่นๆ ที่ไม่เข้าใจงานของโคลเทรนหรือมีพื้นฐานความรู้ความเข้าใจน้อยเกี่ยวกับตัวเขา เมื่อได้หยิบผลงานขึ้นมาฟังครั้งแรกอาจจะเกิดความรู้สึกงุนงง ประสบการณ์ดังกล่าวได้เกิดขึ้นกับผู้เขียนเมื่อประมาณ 10 ปีที่แล้วเมื่อได้หยิบงานของจอห์น

---

[5] การโซโลโดยใช้กลุ่มของตัวโน้ตที่มีลักษณะของเสียงและจังหวะคล้ายกันทำให้เหมือนกับลักษณะของการถาม ตอบ

โคลเทรนขึ้นมาฟังครั้งแรก แต่จุดพลิกผลันอยู่ที่ว่า เราจะทิ้งมันหรือศึกษามันเท่านั้น ข้าพเจ้าเลือกที่จะหยิบมันขึ้นมาศึกษาโดยได้หันกลับไปค้นคว้าประวัติ แนวคิด ปรัชญาของโคลเทรนจากหนังสือหลายๆ เล่มที่มีผู้เขียนเกี่ยวกับเขา ลองหาฟังผลงานชิ้นอื่นๆ ตามการพัฒนาการในแต่ละยุคเพื่อเป็นการเริ่มศึกษาแนวคิด หาโอกาสชมการแสดงของโคลเทรนผ่านวิดีทัศน์หรือแผ่นดีวีดี เพื่อให้เห็นการแสดงอันเปี่ยมไปด้วยพลัง เมื่อการฟังของเราเข้าสู่ระดับหนึ่ง เราจะรู้สึกว่างานยุค "Free Jazz" ของโคลเทรนนั้น ถึงแม้ว่าเราจะไม่ได้ความหมายของสิ่งที่เขาพยายามสื่อออกมา แต่ภาพรวมเมื่อได้ฟังข้าพเจ้ารู้สึกสัมผัสถึงพลังที่จอห์นโคลเทรนต้องการจะสื่อออกมา

บรรณานุกรม

Abrams, B. R. and Ellison, C. (1973). *The Social Role of Jazz: In Reflections on Afro-American Music.* Kent, Ohio: Kent State University Press.

Gridley, M (1988). *Jazz Styles: History and Analysis.* Englewood Cliffs, N.J.: Princeton Hall.

Gridley. M. (2001). *Concise Guide to Jazz.* New Jersey: Prentice Hall.

Rusch, R. (1984). *Jazz Talk: The Cadence Interviews.* Secaucus, N.J.: Lyle Stuart.

Such, D. (1993). *Avant Garde Jazz Musicians: Performing 'Out There'.* Iowa: University of Iowa

Townley, R. (1973). Sun Ra. *Downbeat,* December 20. pp. 18, 38.

Thomas, J.C. (1975). *Chasing the Trane: The Music and Mystique of John Coltrane.* New York: Doubleday.