วารสาร**วิจิตรศิลป์**
ปีที่ 8 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2560

นอยซ์กับการปฏิวัติเชิงสุนทรียศาสตร์ของดนตรี

ธัชธรรม ศิลป์สุพรรณ
ภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

"นอยซ์" เป็นเสียงรูปแบบหนึ่งที่มักถูกนิยามด้วยความหมายเชิงลบ อีกทั้ง ในบริบทของดนตรีตะวันตก นอยซ์ยังได้ถูกกีดกันจากความเป็น "เสียงดนตรี" มานานหลายศตวรรษ แต่ถึงอย่างไรก็ตาม นอยซ์ได้เริ่มมีบทบาทมากขึ้นในดนตรีตั้งแต่ช่วงเริ่มต้นของศตวรรษที่ยี่สิบจวบจนกระทั่งปัจจุบัน โดยศิลปินหลายๆ คนได้ริเริ่มทดลองคิด ทั้งทางทฤษฎีและปฏิบัติการสุนทรีย์ ในการผนวกนอยซ์เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของดนตรี ผ่านวิธีการและกระบวนการอันหลากหลาย อาทิ (1) การผลิตหรือสรรหาเครื่องสร้างเสียงใหม่ (2) การนำเทคโนโลยีเข้ามาช่วยเหลือ (3) การคิดค้นเทคนิคการสร้างนอยซ์ออกมาจากเครื่องดนตรีขนบนิยม และ (4) การนำนอยซ์ที่ปรากฏในสภาวะแวดล้อมมาใช้ ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นการนำมาสู่การปฏิวัติเชิงสุนทรีย์ศาสตร์ของดนตรี โดยเฉพาะในบริบทร่วมสมัย

บทความนี้มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ของนอยซ์ ในบริบทของ

การสร้างสรรค์ดนตรี ผ่านการสำรวจพรมแดนความคิดของศิลปินและนักคิดแนวหน้าที่เกี่ยวข้องหลายๆ คน ทั้งนี้ เนื่องจากข้อมูลที่ค้นคว้า พบว่ามีรายละเอียดปลีกย่อยอีกมากมาย ซึ่งผู้เขียนไม่สามารถจะนำเสนอได้ทั้งหมดภายในบทความฉบับเดียว จึงได้พยายามเรียบเรียงบทความนี้ ในลักษณะของการสรุปเฉพาะหัวข้อประเด็นสำคัญ โดยหวังว่าจะมีความครอบคลุมเนื้อหาโดยส่วนใหญ่ ซึ่งสามารถเป็นนำมาใช้เป็นแนวทางสำหรับผู้อ่านที่สนใจ ทำการค้นคว้าเพิ่มเติมเองต่อไปได้

คำสำคัญ : นอยซ์, ดนตรีสมัยใหม่, สุนทรียศาสตร์ดนตรี

Noise and its aesthetic revolution in music

Thatchatham Silsupan
Department of Media Arts and Design,
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

ABSTRACT

"Noise" is a type of sound which is often defined with a negative connotation. In the Western art musical context, noise has been neglected from being "musical sound" for centuries. In spite of that, since the turn of the twentieth century, noise has become more prominent, as evidenced by a constellation of both theoretical developments and the work of several artists, which together brought an aesthetic revolution to music, for instance: (1) exploration and implementation of alternative noise instruments; (2) use of new technologies, (3) invention of extended instrumental techniques, and (4) integration of environmental noises into music.

The objective of this article is to provide and disseminate the knowledge of noise in musical context through a descriptive exploration of ideas of related important artists and thinkers. Nevertheless, there exist a vast amount of information and detail which could not be covered in one article. The author has summarized only significant topics and issues, with the hope that interested readers could further their own research using this materials as a foundation.

Keywords : Noise, New Music, Aesthetics of Music

"ทุก ๆ การสำแดงของชีวิตประกอบไปด้วยนอยซ์ เช่นนั้น นอยซ์จึงมีความใกล้ชิดกับการรับรู้ของเรา และมีพลังที่จะทำให้หวนคิดถึงชีวิตโดยตัวมันเองอย่างทันใด" – ลุยจิ รุสโซโล (Russolo 1986, 27)

บทนำ : นอยซ์ในบริบทของดนตรี

นอยซ์ (noise) เป็นเสียงรูปแบบหนึ่งที่มีความหมายค่อนข้างแตกต่างและหลากหลาย ตามบริบทของการทำความเข้าใจที่สัมพันธ์กับการรับรู้ (perception) ของแต่ละปัจเจก กระนั้น นอยซ์ในฐานะสิ่งที่เป็นอัตวิสัย (subjective) ยังคงถูกจำกัดความภายใต้บรรทัดฐานของสังคม (social norm) ที่มักสื่อถึงนัยเชิงลบ (negative connotation) อย่างเช่น เสียงรบกวนที่ก่อให้เกิดความรำคาญ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นอื่นของนอยซ์ และในขณะเดียวกัน ยังแฝงไปด้วยความหมายที่สื่อถึงลักษณะของการต่อต้าน (resistance) หรืออย่างน้อยก่อให้เกิดภาวะต่อต้านได้เช่นกัน (Hegarty 2007) (Hegarty 2008, online)

อย่างไรก็ดี นอยซ์ในบริบทของดนตรี ที่หมายถึง เสียงที่ไม่ใช่ดนตรี (nonmusical sound) ยังสามารถถูกนำมาอธิบายในเชิงรูปธรรมโดยอิงจากมุมมองทางทฤษฎีของสวนศาสตร์ (acoustics) กล่าวคือ นอยซ์มีลักษณะของคลื่นเสียง (waveform) ที่สั่นไม่เป็นตามช่วงระยะ (non periodic) อีกทั้งจากการวิเคราะห์โครงสร้างองค์ประกอบความถี่ (spectral analysis)[1] ของเสียง

[1] โดยอาศัยชุดคำสั่งในคอมพิวเตอร์ที่เรียกว่า fast Fourier transform (FFT) ที่ถูกออกแบบและพัฒนาตามทฤษฎีของโจเซฟ ฟูริเยร์ (Joseph Fourier) ว่าด้วยเรื่องของการถอดแบบโครงสร้างองค์ประกอบความถี่ของเสียง (Roads 1996, 1075-1076)

ยังแสดงให้เห็นว่า นอยซ์มีลักษณะโครงสร้างองค์ประกอบความถี่ (spectrum) ที่มีความยุ่งเหยิงและไร้ระเบียบ ซึ่งในเชิงของกระบวนการรับรู้ (cognition) นอยซ์จึงไม่ปรากฏระดับเสียง (pitch) ที่มีความชัดเจน อันถือว่าเป็นคุณสมบัติพื้นฐานของเสียงที่ถือว่าเป็นเสียงดนตรี (musical sound) ที่มีลักษณะของความเป็นเสียงบริสุทธิ์ (pure tone)

ฌาคส์ อัตตาลี (Jacques Attali) ได้กล่าวถึงนอยซ์ในหนังสือ 'Noise: the political economy of music' ตีพิมพ์ครั้งแรกในปี 1977 (Attali 1985) ว่า นอยซ์เป็นภาพแทนของความไร้ระเบียบ (disorder) และการล้มล้าง (sub-version) ซึ่งมีความหมายที่ตรงกันข้ามกับดนตรี อันเป็นภาพแทนของการปฏิเสธความไร้เหตุผล (irrationality) และสำหรับอัตตาลีแล้ว ดนตรีคือการจัดระเบียบ (codify) นอยซ์ ซึ่งเป็นภาพสะท้อนของการแสดงอำนาจอย่างหนึ่ง

ดนตรีตะวันตก (Western Art Music)[2] ให้คุณค่ากับเสียงบริสุทธิ์อย่างมาก ดังจะเห็นได้จากพัฒนาการของดนตรีที่มุ่งเน้นให้ความสำคัญกับโครงสร้างความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ (syntax) ของระดับเสียง ที่ถูกนำมาเรียงร้อยสอดประสานกันเพื่อสร้างความหมาย อันถือเป็นวิธีปฏิบัติการ (modus operandi) ที่สำคัญของการขับเคลื่อนสุนทรียภาพทางดนตรี และด้วยประการนี้เอง นอยซ์ที่ไม่ปรากฏระดับเสียงใดๆ จึงขาดเงื่อนไขในการถูกยอมรับและปรับใช้เป็นเสียงดนตรี ดังเช่นที่ จอห์น เคจ (John Cage) ได้กล่าวไว้ในตอนหนึ่งของการ

---

[2] ดนตรีที่มีรากฐานและพัฒนาการในยุโรป หรือเรียกอีกอย่างว่า 'ดนตรีคลาสสิก' โดยเฉพาะในช่วงสมัย common practice period หรือระหว่างศตวรรษที่ 17 ถึง 19

บรรยายที่สถาบันดนตรีจูลลิอาร์ด (Julliard) ในปี 1952 ว่า "หากเสียงนั้นมีความโชคร้ายจนไม่อาจใช้ตัวอักษร (letter)[3] มากำหนดความหมายได้ มันก็จะถูกโยนทิ้งออกจากระบบ และถูกเรียกว่า นอยซ์ ที่ไม่มีความหมายใดๆ กับดนตรี (unmusical)" (Cage 1967, 96-97) ตามบริบทเดียวกัน นอยซ์จึงไม่ได้เป็นเพียงเสียงที่ก่อความรำคาญเพียงเท่านั้น แต่ยังคงรวมไปถึงเสียงโดยทั่วๆ ไป ที่ไม่ได้มีบทบาทใดๆ กับดนตรีด้วยเช่นกัน

การปฏิวัติเชิงสุนทรียศาสตร์ดนตรี : แนวคิดเริ่มแรก

กระแสกระบวนทัศน์ความเป็นสมัยใหม่ (modernism) ที่ปรากฏขึ้นในช่วงรอยต่อเข้าสู่ศตวรรษที่ยี่สิบ มีอิทธิพลส่งผลให้การสร้างสรรค์ทางดนตรีเกิดแรงปรารถนาที่ต้องการจะปฏิเสธสุนทรียภาพความงดงามแบบดั้งเดิม[4] และการนำนอยซ์มาผนวกเข้าใช้เป็นวัตถุดิบ (material) ในการสร้างสรรค์ดนตรีก็ถือว่าเป็นวาทกรรมทางดนตรี (musical discourse) ที่สำคัญ นับตั้งแต่ช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ยี่สิบและต่อเนื่องมาจวบจนกระทั่งปัจจุบัน

ถ้อยแถลงการณ์ "The Art of Noises" ที่ลุยจิ รุสโซโล (Luigi Russolo) ศิลปินกลุ่มอนาคตนิยม (futurism) เขียนขึ้นในปี 1913 (Russolo 1986) เป็นเอกสารชิ้นสำคัญในช่วงแรก ที่ปรากฏความทะเยอทะยานในการ

---

[3] ตัวอักษรโรมัน ประกอบด้วย A, B, C, ... G ถูกนำมาใช้กำหนดเรียกระดับของเสียง โดยเฉพาะในระบบการเทียบเสียงมาตรฐานของดนตรีตะวันตกที่เป็นระบบสิบสองเสียงเท่า (-12 tones equal temperament)

[4] ประวัติศาสตร์ดนตรีในศตวรรษที่ยี่สิบเพิ่มเติมที่ Griffiths (2011); Morgan (1991); Schwartz and Godfrey (1993); Ross (2007)

ผลักดันดนตรีเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ของศิลปิน โดยมีสาระสำคัญที่แสดงถึงการปฏิเสธเสียงของเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมออร์เคสตรา ซึ่งรุสโซโลมองว่าไม่สามารถที่จะจับต้องจิตวิญญาณของความเป็นสมัยใหม่ของโลกที่เต็มไปด้วยนอยซ์ อันเกิดจากเครื่องจักรได้อีกต่อไป สำหรับรุสโซโลนั้น ดนตรีในยุคสมัยใหม่ จะต้องเป็นดนตรีที่ประกอบสร้างด้วยนอยซ์ที่มีลักษณะสีสันต่างๆ ซึ่งถูกบรรเลงผ่านกลุ่มเครื่องผลิตนอยซ์ที่สร้างจากวัสดุด้วยกลไกประเภทต่างๆ ที่เขาเรียกว่า “intonarumori” (noise intoners)

เอดการ์ด วาเรส (Edgard Varèse) ศิลปินชาวฝรั่งเศส ได้นิยามความหมายของดนตรีใหม่ว่าเป็น “เสียงที่ถูกจัดระเบียบ” (organized sound) (Varèse and Wen-chung 1996, 18) ในบทความ “The Liberation of Sound” ที่เป็นการรวบรวมการบรรยายของวาเรสระหว่างช่วงปี 1936-1962 ทั้งนี้ วาเรสได้นำเสนอแนวคิดว่า ดนตรีไม่ควรปรากฏการแบ่งแยกระหว่างเสียงดนตรีและนอยซ์ หรือกล่าวอีกอย่างได้ว่า เสียงใดๆ ก็ตาม ต่างสามารถที่จะถูกนำมาจัดการให้เป็นดนตรีได้ อีกทั้ง วาเรสยังมีความคิดที่เชื่อมโยงกับรุสโซโลในกรณีของการเรียกร้องให้มีการผลิตเครื่องสร้างเสียงใหม่ โดยอาศัยการช่วยเหลือของเทคโนโลยี ที่ซึ่งสามารถจะทำให้สร้างสรรค์ดนตรีด้วยนอยซ์ที่ปราศจากกฎเกณฑ์ใดๆ

ข้อเสนอตามแนวคิดของทั้งรุสโซโลและวาเรส ที่จินตนาการถึงเครื่องสร้างเสียงที่นอกเหนือจากเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมออร์เคสตราที่ผลิตเสียงบริสุทธิ์มาใช้ในการสร้างสรรค์ดนตรี ไม่เพียงแต่เป็นการมุ่งเน้นสาระสำคัญไปยังการผนวกนอยซ์เข้าเป็นองค์ประกอบของดนตรีเท่านั้น แต่ยังมีนัยที่แสดงให้เห็นว่า ดนตรีไม่จำเป็นจะต้องถูกจำกัดด้วยการใช้แต่เพียงเสียงของเครื่องดนตรีในแบบ

ขนบนิยม อันมีลักษณะเป็นสื่อทางเสียงแบบเก่าเท่านั้น เช่นนั้น พัฒนาการของอุปกรณ์เทคโนโลยีต่างๆ ในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ยี่สิบ เช่น เครื่องเล่นจานเสียง (phonograph) เทปบันทึกเสียง (tape recorder) รวมไปถึงอุปกรณ์ไฟฟ้าที่สามารถผลิตเสียงสังเคราะห์ ล้วนจึงต่างส่งผลต่อวิธีคิดและกระบวนการทำงานของศิลปินในการสร้างสรรค์ดนตรีที่ก้าวข้ามแนวคิดของการแบ่งแยกนอยซ์ออกจากดนตรี (Cox and Warner 2004) ด้วยวิธีการแบบใหม่ในการจัดการกับเสียงอย่างไม่เคยมีมาก่อน เช่น บันทึก (store) ปรับเปลี่ยน (transduce) ส่งต่อ (transmit) และผลิตซ้ำ (reproduce) เป็นต้น

นอยซ์กับพัฒนาการทางเทคโนโลยี

จอห์น เคจ ศิลปินชาวอเมริกัน ได้กล่าวถึงผลของการเกิดขึ้นของสื่อทางเสียงใหม่นี้ว่า ได้ทำให้ศิลปินต้องเผชิญกับ “ทุกอณูของเสียง” (the entire field of sound) (Cage 1961, 4) ในบทความ “The Future of Music: Credo” ที่ตีพิมพ์ในปี 1958 จากการบรรยายของเคจในปี 1937 โดยบทความที่มีลักษณะการใช้ถ้อยคำที่คล้ายคลึงกับแถลงการณ์ของรุสโซโลชิ้นนี้ มีสาระสำคัญในประเด็นที่ว่า เคจเชื่อว่าการใช้นอยซ์ในการสร้างสรรค์ดนตรีจะดำเนินไปอย่างต่อเนื่องและเพิ่มขึ้นจนกระทั่งถึงจุดที่ดนตรีสามารถถูกผลิตผ่านอุปกรณ์เทคโนโลยีไฟฟ้าแต่เพียงเท่านั้น ซึ่งการที่ศิลปินสามารถเข้าถึงเสียงในทุกๆ รูปแบบได้นั้น ยังทำให้ศิลปินมีความจำเป็นจะต้องปรับวิธีคิดและกระบวนการทำงานใหม่อีกด้วย

“Musique Concrète” เป็นคำที่ถูกริเริ่มนำมาใช้โดย ปิแอร์ เชฟเฟอร์ (Pierre Schaeffer) ศิลปินชาวฝรั่งเศสที่ทำงานทดลองทางด้านเสียงในสตูดิโอวิทยุของปารีส นับตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 40 เป็นต้นมา ในการเรียกว่าดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นโดยการนำเสียงทั่วๆ ไป มาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยอาศัยสื่อทางเสียงใหม่ในขณะนั้น อย่างเช่น เครื่องเล่นจานเสียงหรือเทปบันทึกเสียง รวมไปถึงเครื่องประดิษฐ์ที่เชฟเฟอร์ออกแบบขึ้นมาใหม่อย่าง ‘โฟโนจีน’ (phonogene) เข้ามาจัดการ โดยการบันทึกเสียงต่างๆ และนำเสียงที่ถูกบันทึกไว้แล้วนั้น (pre-recorded sound) มาปะติดปะต่อ หรือปรับรูปกันใหม่ตามความต้องการของศิลปิน[5] เป็นต้น ทั้งนี้ ลักษณะที่สำคัญของ Musique Concrète นอกจากจะเป็นการปฏิวัติกระบวนการการทำงานของศิลปินที่ไม่ต้องสร้างสรรค์ดนตรีผ่านสื่อการจดบันทึกเสียง (notation) เพื่อให้ผู้เล่นบรรเลง โดยทำงานกับเสียงในฐานะตัวสื่อ (medium) แทนโดยตรงเช่นเดียวกับศิลปินในแขนงอื่นๆ แล้ว ในเชิงของการรับรู้ ยังเป็นการรื้อสร้างกระบวนการทำความเข้าใจกับดนตรีผ่านการฟังแบบเดิมที่ต้องใช้องค์ความรู้ทางทฤษฎีดนตรี ซึ่งไม่สามารถจะนำมาใช้ทำความเข้าใจกับดนตรีที่ประกอบสร้างด้วยนอยซ์ทุกอณูนี้ได้อีกต่อไป

กระบวนการฟังแบบใหม่ที่จำเป็นสำหรับดนตรีประเภท Musique Concrète ได้ถูกนำเสนอโดยเชฟเฟอร์ เรียกว่า “การฟังแบบอคูสมาติก” (acousmatic listening) หรือ “การฟังแบบลดทอน” (reduced listening) ซึ่งหมายถึงการฟังโดยมุ่งเน้นความสำคัญไปที่คุณลักษณะ (trait) ของตัวเสียงที่เป็นอิสระต่อวัตถุต้นเหตุ (source) และสาเหตุ (cause) ของการเกิดเสียง รวมไปถึง

---

[5] อ่านเพิ่มเติมได้ที่ Schaeffer *et al*. (2012)

ความหมายเจาะจงของเสียงนั้นๆ (Chion 1994, 29) มากกว่าที่จะทำความเข้าใจผ่านการฟังโครงสร้างทำนองและเสียงประสาน (ซึ่งไม่มีทางเป็นไปได้) อีกทั้ง วิธีการฟังในรูปแบบใหม่นี้ ยังมีความสมเหตุสมผลกับการรับรู้ดนตรีที่ผลิตผ่านสื่อทางเสียงแบบใหม่ ที่ผู้ฟังต้องเผชิญกับเสียงที่ถูกส่งผ่านลำโพงโดยไม่สามารถมองเห็นวัตถุต้นทางของการเกิดเสียงนั้นๆ ได้ ซึ่งเชฟเฟอร์ยังได้พัฒนาแนวคิดวิธีการฟังอย่างเป็นระบบนี้ไว้ในงานเขียน “Traité des objets musicaux” (Treatise of musical objects)[6] ในปี 1966 และต่อมาได้ถูกนำมาพัฒนาเป็นแนวคิดในการสร้างระบบในการทำความเข้าใจกับดนตรีใหม่ โดยเฉพาะดนตรีไฟฟ้า (electronic music) หรือผสมไฟฟ้า (electro-acoustic music)[7]

คาร์ลไฮนซ์ สต็อคเฮาเซน (Karlheinz Stockhausen) ศิลปินชาวเยอรมันได้นำเสนอกระบวนการทำงานดนตรีที่เรียกว่า “Elektronische Musik” (electronic music) หรือดนตรีไฟฟ้า[8] นับตั้งแต่ปี 1953 จากการทดลองในสตูดิโอเมืองโคโลญจน์ โดยสต็อกเฮาเซนได้นำเสนอการสร้างสรรค์ดนตรีที่ผลิตจากเสียงที่สังเคราะห์ด้วยสัญญาณไฟฟ้าทั้งหมด โดยอาศัยเครื่องวงจรไฟฟ้าที่ผลิตคลื่นไซน์ (sine-tone generator) และนอยซ์ (noise generator) ร่วมกับทฤษฎีการสังเคราะห์เสียงในรูปแบบต่างๆ สำหรับสต็อคเฮาเซนแล้ว การสังเคราะห์เสียงขึ้นมาใหม่โดยคำนึงถึงการจัดการที่ครุ่นคิดถึงองค์ประกอบความถี่ของเสียง (sound spectrum) ทำให้ศิลปินมีอิสระที่จะเลือกใช้

---

6 อ่านเพิ่มเติมได้ที่ Schaeffer (1977) – ภาษาฝรั่งเศส

7 ดูเพิ่มเติมได้ที่ Smalley (1997)

8 อ่านเพิ่มเติมได้ที่ Manning (2004) – โดยเฉพาะหัวข้อ “Cologne and Elektronische Musik” หน้า 67-39

เสียงแบบใดก็ได้ รวมไปถึงนอยซ์ ซึ่งสต็อคเฮาเซนเชื่อว่านี่คือการปฏิวัติทางสุนทรียศาสตร์ของดนตรีอย่างแท้จริง (Stockhausen, 2004)

ดนตรีไฟฟ้าและ Musique Concrète นั้น ปรากฏความเชื่อมโยงกับแนวคิดของวาเรสที่กล่าวถึงการปลดปล่อยอิสรภาพของเสียง (liberation of sound) ที่ไม่แบ่งแยกนอยซ์กับดนตรี และการสร้างสรรค์ดนตรีด้วยสื่อและเทคโนโลยีใหม่โดยไม่พึ่งพาแต่เพียงเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมออร์เคสตราตามแนวคิดของเคจ ทั้งนี้ วิธีคิดของดนตรีทั้งสองประเภท ได้กลายมาเป็นรากฐานที่สำคัญในการสร้างสรรค์ดนตรีหลากหลายรูปแบบต่อมา ยกตัวอย่างเช่น ดนตรีทดลอง (experimental music) ดนตรีอิสระ (free improvisation) ดนตรีอุตสาหกรรม (industrial music) ฯลฯ และยังรวมไปถึงดนตรีไฟฟ้าหรือผสมไฟฟ้า โดยเฉพาะประเด็นการนำสื่อและเทคโนโลยีที่พัฒนาตามยุคสมัยอย่างเครื่องสังเคราะห์เสียง (synthesizer) หรือคอมพิวเตอร์ เข้ามาร่วมปรับใช้ในการสร้างสรรค์

นอยซ์จากเครื่องดนตรีแบบขนบนิยม และแรงปรารถนาจากดนตรีไฟฟ้า

การสร้างสรรค์ดนตรีดังกล่าวข้างต้น ไม่ได้เป็นแค่รูปแบบเดียวของการนำนอยซ์มาใช้ในดนตรีเท่านั้น ย้อนกลับไปในปี 1929 บทความ “The Joys of Noise” ซึ่งเขียนโดย เฮนรี คาวล์ (Henry Cowell) ศิลปินชาวอเมริกัน ได้นำเสนอว่า โดยแท้จริงแล้ว นอยซ์นั้นดำรงอยู่ในตัวบทดนตรีอยู่แล้ว แต่กลับถูกทำเป็นมองไม่เห็น เช่น ในการร้อง (vocal) เฉพาะเสียงของสระ (vowel) เท่านั้น

ที่มีความเป็นเสียงบริสุทธิ์ แต่การออกเสียงของพยัญชนะ (plosive) ต่างๆ คือนอยซ์ เช่นเดียวกันกับการผลิตเสียงของเครื่องดนตรีอื่นๆ (Cowell 2004) สำหรับคาวล์แล้ว การใช้นอยซ์ในดนตรีไม่ควรจะถูกมองข้าม แต่ศิลปินกลับต้องครุ่นคิดพิจารณาถึงความสำคัญของมันและนำไปพัฒนาต่อไป โดยเฉพาะการค้นหาและนำนอยซ์มาใช้จากกลไกธรรมชาติของเครื่องดนตรีเอง อย่างเช่นการใช้นอยซ์ที่เกิดจากการบรรเลงด้วยเทคนิคที่ไม่ใช่แบบขนบนิยมของเครื่องดนตรีนั้นๆ (extended techniques) เป็นต้น

เฮลมุท ลาคเฮนมันน์ (Helmut Lachenmann) ศิลปินชาวเยอรมัน ได้นำเสนอแนวคิดที่เรียกว่า “Musique Concrète Instrumentale” ในช่วงคาบเกี่ยวระหว่างทศวรรษที่ 60 ถึง 70 โดยหมายถึง การสร้างสรรค์ดนตรีโดยใช้เสียงในรูปแบบสื่อที่ถูกถ่ายทอดมาจากตัวกลไกในการผลิต (mechanical origin) ของเสียงนั้นๆ โดยตรง ซึ่งมีนัยของการรื้อสร้างเทคนิคการสร้างเสียงของเครื่องดนตรีตามแบบขนบนิยม ที่นำไปสู่การผลิตนอยซ์ออกมาจากเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมออร์เคสตราโดยตัวมันเอง ทั้งนี้ วิธีการรื้อสร้าง หรือ ‘ทำให้แปลกแยก’ (de-familiarization) สำหรับลาคเฮนมันน์แล้ว มีความสอดคล้องกับประสบการณ์เชิงสุนทรียศาสตร์ที่ลาคเฮนมันน์พยายามที่จะวิพากษ์ถึงปัญหาของการบริโภคการผลิตซ้ำสุนทรียภาพแบบฉาบฉวยของระบบทุนนิยม ซึ่งในฐานะศิลปิน ลาคเฮนมันน์เชื่อว่าการใช้นอยซ์ที่มีลักษณะของการต่อต้าน (resistance) สามารถที่จะปฏิบัติการยั่วยุทางสุนทรีย์ (aesthetic provocation) และทำให้ผู้ฟังตระหนักถึงอิสรภาพทางสุนทรียศาสตร์ที่ตนพึงมีได้ (Ryan, 1999)

ในเชิงของกระบวนการสร้างสรรค์ การผลิตนอยซ์ด้วยการรื้อสร้างเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีตามแบบขนบนิยม ยังซ่อนนัยของอิทธิพลแนวคิดของรุสโซโลและดนตรีไฟฟ้าที่ส่งผลต่อวิธีคิดของศิลปินหลายๆ คน ในประเด็นของความต้องการที่จะสร้างสรรค์ดนตรีอคูสติก (acoustic) ให้มีซุ่มเสียงตามแบบดนตรีไฟฟ้าที่เต็มไปด้วยนอยซ์ อย่างเช่นผลงานที่แสดงออกถึงกลุ่มมวลเสียง (sound mass) ของจอร์จี ลิเกติ (György Ligeti) และยานนิส เซนากิส (Iannis Xenakis) เป็นต้น

"Musique Spectrale" (spectral music) ที่ริเริ่มด้วยกลุ่มศิลปินชาวฝรั่งเศสอย่างเจราร์ด กรีเซย์ (Gèrard Grisey) และทริสตอง มูราย (Tristan Murail) ในช่วงทศวรรษที่ 70 เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีซึ่งมีลักษณะสำคัญที่กระบวนการคิดที่มุ่งเน้นไปยังรูปแบบและโครงสร้างของเสียง (morphology of sound) มากกว่ายึดติดรูปแบบของการประพันธ์ดนตรีที่ยึดโยงกับเทคนิคการปะติดปะต่อเสียงแบบเดิม โดยแนวคิดในการสร้างสรรค์ดนตรีรูปแบบนี้ได้ถือกำเนิดขึ้นพร้อมๆ กันกับเทคโนโลยีในการวิเคราะห์องค์ประกอบความถี่ของเสียง (spectral analysis) ที่ทำให้ศิลปินได้เข้าใจถึงรูปแบบและโครงสร้างของเสียงต่างๆ ได้อย่างประจักษ์[9] ทั้งนี้ บทความ "The Revolution of Complex Sounds" ของมูราย เขียนขึ้นในปี 2005 ได้นำเสนอนอยซ์ในฐานะเสียงซับซ้อน (complex sound) ที่ไม่ได้อยู่ขั้วตรงกันข้ามกับเสียงบริสุทธิ์ เพียงแต่ว่าเป็นลักษณะรูปแบบของเสียงประเภทหนึ่งที่มีโครงสร้างองค์ประกอบความถี่ที่แตกต่างกัน ซึ่งสามารถที่จะนำมาผสมผสานและใช้ให้เกิด

---

[9] อ่านเพิ่มเติมเกี่ยวกับ Musique Spectrale ได้ที่ Grisey and Fineberg (2000); Anderson (2000); Fineberg (2000)

ฟังค์ชันตามตรรกะของดนตรีได้ โดยเฉพาะการดำเนินการเคลื่อนที่ (process) ไปกลับระหว่างเสียงบริสุทธิ์และนอยซ์ อันจะทำให้รูปแบบโครงสร้างของดนตรีไม่ถูกแช่แข็งแต่กลับมีพลวัต (dynamic) ยิ่งขึ้น (Murail, 2005)

ถึงแม้ว่าแนวคิดในการนำนอยซ์มาใช้เป็นองค์ประกอบของดนตรี จะถูกปฏิบัติการ (practice) โดยศิลปินในวงกว้าง ทั้งในการสร้างสรรค์ดนตรีรูปแบบอคูสติก ไฟฟ้า ฯลฯ แต่สำหรับศิลปินอย่างฟรองค์ เบอโดรเซียง (Franck Bedrossian) และราฟาเอล ซองโด (Raphaël Cendo) กลับมองว่าแนวคิดในการนำนอยซ์มาใช้ยังไม่สามารถถูกพัฒนาและผลักดันไปจนสุด จนกระทั่งนอยซ์สามารถที่จะจับและฉุดกระชากการรับรู้ของผู้ฟังไปพร้อมๆ กัน ซึ่งจากมุมมองการวิพากษ์ข้างต้น เบอโดรเซียงและซองโดจึงได้ริเริ่มแนวคิดทางดนตรีที่เรียกว่า “Musique Saturé” (saturation music)[10] ที่นอยซ์ถูกนำมาแสดงออกอย่างรุนแรงและบ้าคลั่ง ซึ่งลักษณะที่สำคัญของดนตรีประเภทนี้ประสบการณ์การรับรู้จะถูกห้อมล้อม (immersed) และท่วมท้น (saturated) ไปด้วยนอยซ์ที่ทับซ้อนกันอย่างล้นหลาม จนหูไม่สามารถที่จะจำแนกเสียงต่างๆ ที่ได้ยินได้ สำหรับเบอโดรเซียงและซองโดแล้ว นอยซ์หรือที่ถูกเรียกในบริบทนี้ว่า “เสียงท่วมท้น” (saturated sound) นั้น มีความสอดคล้องพลังงานทางกายภาพที่ล้นเกิน (excessive physical energy) ที่สามารถจะสะกดผู้ฟังให้เห็นถึงการรับรู้ของการบิดเบี้ยว (distort) ของบางสิ่งได้ (Bedrossian 2008; Cendo 2008) ยกตัวอย่างเช่น เสียงจากลำโพงที่ถูกเร่งความดังจนสุดขีด เป็นต้น

[10] อ่านเพิ่มเติมเกี่ยวกับ Musique Saturé ได้ที่ Roullier (2008)

ลักษณะที่สำคัญอีกอย่างของดนตรี saturation นั้น คือการปรากฏแรงปรารถนาในการขับพลังงานเสียงของเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมออร์เคสตราให้เป็นดังเช่นอุปกรณ์หรือเครื่องดนตรีที่ขับเคลื่อนด้วยพลังงานไฟฟ้า (electrify) อย่างเช่น กีตาร์ไฟฟ้า อันถือว่าเป็นสัญลักษณะของดนตรีสมัยใหม่ที่มีลักษณะของเสียงที่ปะทุผ่านวงจรไฟฟ้าที่ทำให้สัญญาณบิดเบี้ยวและพร่ามัว ประกอบกับการขยายสัญญาณผ่านลำโพงที่ทำให้เสียงเกิดความดังมากจนเอ่อล้น และกลายมาเป็นนอยซ์ชนิดหนึ่ง โดยเสียงที่ปะทุจากพลังงานไฟฟ้าดังที่กล่าวมาข้างต้น ยังสื่อถึงความหมายโดยนัย (connotation) ของความก้าวร้าว (aggression) การต่อต้าน (resistance) และการเป็นขบถ (rebel) อันปรากฏในสารที่สัมพันธ์กับการโต้ตอบสังคม (social reaction) ของดนตรีประเภทที่มีการสวมกอดเสียงรูปแบบนี้ เช่น ดนตรีร็อค (rock) พังค์ (punk) และเมทัล (metal) เป็นต้น ทั้งนี้ยังรวมไปถึงดนตรีนอยซ์ (noise music) อย่างเช่น ผลงานของเมิร์ซบาว (Merzbow) หนึ่งในศิลปินกลุ่มดนตรีนอยซ์ญี่ปุ่น (Japonoise)[11] ที่มีการผลักแนวคิดเชิงสุนทรียศาสตร์เช่นนี้ไปจนสุดโต่ง

นอยซ์ของสิ่งแวดล้อม

แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์ของนอยซ์ในดนตรี นอกเหนือจากผลของพัฒนาการทางเทคโนโลยีใหม่ๆ หรือแม้แต่การเผย (reveal) นอยซ์จากเครื่องดนตรีขนบนิยมให้ปรากฏ แนวคิดของการตระหนักรับรู้นอยซ์รอบๆ ตัวในสภาวะทั่วไปที่เป็นสาระสำคัญของการฟังดนตรี อย่างเช่นที่ปรากฏในผลงาน

[11] อ่านเพิ่มเติมเกี่ยวกับ Japonoise ได้ที่ Hegarty (2007) – โดยเฉพาะบทที่ [9] Japan และ [10] Merzbow, หน้า 165-133

อันเลื่องชื่ออย่าง 4‘33” ของเคจ ที่แสดงต่อสาธารณะในปี 1952 ก็ถือว่ามีบทบาทสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ของดนตรีในยุคสมัยใหม่ที่เต็มไปด้วยนอยซ์เช่นกัน

เรมอนด์ เมอร์เรย์ เชฟเฟอร์ (Raymond Murray Schafer) ได้นำเสนอทฤษฎีที่เกี่ยวกับภูมิทัศน์ทางเสียง (soundscape) ขึ้นในหนังสือ “The New Soundscape” เขียนขึ้นในปี 1968 และ “The Tuning of the World” ปี 1977 ก่อนนำมารวบรวมและตีพิมพ์ใหม่ในชื่อ “The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world” ในปี 1993 (Schafer, 1993) โดยมีประเด็นเกี่ยวกับแนวคิดที่ว่าโลกและจักรวาลนั้น คือดนตรีที่กำลังบรรเลงอยู่ด้วยตัวมันเอง อีกทั้งยังได้เสนอหลักการในการจำแนกแยกแยะลักษณะของเสียงต่างๆ ที่ปรากฏในภูมิทัศน์รอบตัว และวิธีการอภิปรายการฟังในรูปแบบใหม่ที่สามารถนำมาใช้ฟังภูมิทัศน์ทางเสียงของโลกด้วย ทั้งนี้ภูมิทัศน์ทางเสียง สำหรับเมอร์เรย์ เชฟเฟอร์แล้ว ถือว่าเป็นหัวข้อหนึ่งในการศึกษาระบบนิเวศน์ทางเสียง (acoustic ecology) ที่ว่าด้วยเรื่องการศึกษาและวิเคราะห์ผลกระทบของเสียงที่มีต่อสิ่งมีชีวิตและสิ่งแวดล้อมรอบตัว[12] ซึ่งความสนใจนี้เอง ได้นำไปสู่การก่อตั้ง “โครงการภูมิทัศน์ทางเสียงของโลก” (The World Soundscape Project) ณ มหาวิทยาลัยไซมอน เฟรเซอร์ (Simon Fraser University) ในช่วงปลายทศวรรษที่ 60 อันมีส่วนสำคัญที่ทำให้ทฤษฎีของเมอร์เรย์ เชฟเฟอร์ได้ถูกนำมาพัฒนาต่อยอดโดยศิลปินหลายคนผ่านรูปแบบต่างๆ อย่างเช่น ในบริบทของดนตรีที่เรียกว่า ‘บทประพันธ์ภูมิทัศน์ทางเสียง’ (soundscape composition) ที่หมายถึง การสร้างสรรค์ดนตรีโดยอาศัยเทคโนโลยีทางเสียงและใช้นอยซ์ในสิ่งแวดล้อมเป็นวัตถุดิบหลัก โดยมุ่ง

[12] อ่านเพิ่มเติมได้ที่ Wrightson (2000)

เน้นที่จะส่งสารให้ผู้ฟังได้ตระหนักถึงประเด็นต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกันกับภูมิทัศน์ทางเสียงนั้นๆ เป็นต้น (Truax, n.d.)

บทสรุป : ปฏิบัติการที่ยังไม่จบสิ้น

นับตั้งแต่ที่ถ้อยแถลงการณ์ของรุสโซโลได้ถูกเผยแพร่ออกไปในวงกว้าง จะเห็นได้ว่า ได้ส่งอิทธิพลทางความคิดในการยอมรับนอยซ์เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีต่อศิลปินอีกหลายๆ คน ไม่ว่าจะในทางตรงหรือทางอ้อม โดยแต่ละคน ต่างก็มีวิธีการและกระบวนการในการประยุกต์ ปรับใช้ และพัฒนารูปแบบต่างๆ ของนอยซ์มาอย่างต่อเนื่อง และจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งยังมีผลทำให้การแสดงออกของตัวบทดนตรีในบริบทร่วมสมัย มีลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม อีกทั้ง พัฒนาการของเทคโนโลยีก็ยังส่งผลทำให้ การขยายพรมแดนของดนตรี ด้วยการสวมกอดนอยซ์ในรูปแบบต่างๆ เป็นไปโดยง่ายขึ้น พร้อมกับนำมาซึ่งแนวคิดใหม่ที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้สุนทรียภาพทางดนตรี ได้อย่างน่าสนใจ

สุดท้ายนี้ สืบเนื่องจากประเด็นทั้งหมดข้างต้น อาจสรุปได้ว่า นอยซ์ได้กลายมาเป็นตัวละครหลักสำคัญที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดในการปฏิวัติเชิงสุนทรียศาสตร์ที่พลิกโฉมหน้าของดนตรีที่เคยเข้าใจกันมา โดยเฉพาะในประเด็นของบริบทสมัยใหม่ อีกทั้ง ไม่ว่ารูปลักษณ์ของนอยซ์จะถูกสำแดงผ่านวิธีการหรือกระบวนการใดๆ คงอาจเป็นเรื่องยากที่จะปฏิเสธความจริงที่ว่า ปฏิบัติการของรุสโซโลและเหล่าศิลปินที่ยึดถือแนวทางร่วมกันนั้น ยังดำรงอยู่ไม่จบสิ้น และมีท่าทีว่าจะดำเนินต่อไปอย่างไม่ยุติ ดังนั้น คำถามที่สำคัญก็คือว่า เราจะยอมเปิดโลกทัศน์ในการทำความเข้าใจและตระหนักถึงอิสรภาพเชิงสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี ที่มีนอยซ์โลดแล่นอยู่ท่ามกลางความงดงามที่หลากหลายได้มากเพียงใด

เอกสารอ้างอิง

Anderson, J. 2000. A Provisional History of Spectral Music. *Contemporary Music Review, 19* (2), 7-22.

Attali, J. 1985. *Noise: the political economy of music.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bedrossian, F. 2008. Monstrosity, From Eye to Ear. In P. Roullier (Ed.), *Franck Bedrossian: de l'excès du son* (pp. 75-79). Champigny sur Mame: Ensemble 2e2m.

Cage, J. 1961. The Future of Music: Credo. In J. Cage, *Silence: lectures and writings* (pp. 3-6). Hanover: Wesleyan University Press.

_____. 1967. Julliard Lecture. In J. Cage, *A Year from Monday: new lectures and writings* (pp. 95-111). Hanover: Wesleyan University Press.

Cendo, R. 2008. The Parameters of Saturation. In *Franck Bedrossian: de l'excès du son* (pp. 91-97). Champigny sur Mame: Ensemble 2e2m.

Chion, M. 1994. The Three Listening Modes. In M. Chion, *Audio-Vision: sound on screen* (pp. 25-34). New York: Columbia University Press.

Cowell, H. 2004. The Joys of Noise. In C. Cox, and D. Warner (Eds.), *Audio Culture: readings in modern music* (pp. 22-24). New York: Bloomsbury.

Cox, C., and Warner, D. 2004. Music and Its Other: noise, sound, silence. In C. Cox, and D. Warner (Eds.), *Audio Culture : Readings in Modern Music* (pp. 5-6). New York: Bloomsbury.

Fineberg, J. 2000. Guide to basic concepts and techniques of spectral music. *Contemporary Music Review, 19* (2), 81-113.

Griffiths, P. 2011. *Modern Music and After.* New York: Oxford University Press.

Grisey, G., and Fineberg, J. 2000. Did you say spectral? *Contemporary Music Review, 19* (3), 1-3.

Hegarty, P. 2007. *Noise/Music: a history.* New York: Continuum.

_____. 2008. *Noise and Music: an eternal conflict of sound.* Retrieved November 11, 2009, from The Guardian: http://www.theguardian.com/music/2008/nov/10/ squarepusher-paul-hegarty-noise

Manning, P. 2004. *Electronic and Computer Music.* New York: Oxford University Press.

Morgan, R. P. 1991. *Twentieth-Century Music: a history of musical style in modern Europe and America.* New York: W.W. Norton & Company.

Murail, T. 2005. The Revolution of Complex Sound. *Contemporary Music Review, 24* (2/3): 121-135.

Roads, C. 1996. *The Computer Music Tutorial.* Massachusetts: MIT Press.

Ross, A. 2007. *The Rest is Noise: listening to the twentieth century.* New York: Farrar, Straus and Giroux.

Roullier, P. (Ed.). 2008. *Franck Bedrossian: de l'excès du son.* Champigny sur Mame: Ensemble 2e2m.

Russolo, L. 1986. *The Art of Noises.* (B. Brown, Trans.) New York: Pendragon Press.

Ryan, D. 1999. Composer in Interview: Helmut Lachenmann. *Tempo* (210): 20-24.

Schaeffer, P. 1977. *Traité des objets musicaux essai interdisciplines.* Paris: Éditions du Seuil.

Schaeffer, P., North, C., and Dack, J. 2012. *In Search of a Concrete Music.* Berkeley: University of California Press.

Schafer, R. M. 1993. *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world.* Rochester: Destiny Books.

Schwartz, E., and Godfrey, D. 1993. *Music Since 1945: issues, materials, and literature.* New York: G. Schirmer.

Smalley, D. 1997. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound, 2* (2): 107-126.

Stockhausen, K. 2004. Electronic Music and Instrumental Music. In C. Cox, & D. Warner (Eds.), *Audio Culture: readings in modern music* (pp. 370-380). New York: Bloomsbury.

Truax, B. (n.d.). *The World Soundscape Project*. Retrieved June 1, 2016, from Simon Fraser University: http://www.sfu.ca/~truax/ wsp.html

Varèse, E., and Wen-chung, C. 1966. The Liberation of Sound. *Perspectives of New Music, 5* (1): 11-19.

Wrightson, K. 2000. An Introduction to Acoustic Ecology. *Soundscape, 1* (1): 10-13.