



PRINCESS GALYANI VADHANA
INSTITUTE OF MUSIC

Pulse

Journal for Music
and Interdisciplinary Practices

Vol.2 No.1

September 2022



สุนทรียภาพของการฟังดนตรีทดลองไฟฟ้า

Aesthetics of experimental electronic music

กุลธีร์ บรรจุก้าว¹

Kunthee Banjueaw

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มุ่งไปสู่การทำความเข้าใจต่อสุนทรียภาพของการฟังดนตรีทดลองไฟฟ้า โดยมีวัตถุประสงค์หลัก 3 ประการคือ 1) การย้อนกลับไปสู่ความเข้าใจต่อสุนทรียภาพของการฟังดนตรีก่อนการเกิดขึ้นของดนตรีทดลองไฟฟ้า 2) การทำความเข้าใจต่อสุนทรียภาพของการฟังดนตรีทดลองไฟฟ้า และ 3) การอธิบายเชิงปรัชญาต่อการรับรู้และการเข้าใจสุนทรียภาพของการฟังดนตรีไฟฟ้า กล่าวคือ งานเขียนชิ้นนี้มุ่งแสวงหาความรู้ความเข้าใจที่มีต่อการฟังดนตรีทดลองไฟฟ้า โดยอธิบายผ่านแนวคิดความสามารถในการเปลี่ยนแปลงของสมอง ของ แคทเธอริน มาลาบู เป็นบทสรุปสำหรับการอธิบายรูปแบบการรับรู้ดนตรีใหม่ ที่ต้องรื้อถอนโครงสร้างเชิงอำนาจของความรู้ความเข้าใจดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม ซึ่งในอดีตนั้นผู้ฟังจำเป็นต้องมีความรู้ก่อนประสบการณ์เพื่อที่จะทำความเข้าใจต่อรูปแบบดนตรีตะวันตกได้ โดยอาศัยรูปแบบองค์ความรู้ที่มีโครงสร้างเชิงอำนาจในการชี้นำตัดสินความงาม จากสถาบันหรือกลุ่มบุคคลที่เคยมีอำนาจในการกำหนดตัดสินว่าอะไรคือความงามหรือสุนทรียภาพที่ควรจะเป็น ทว่าในบทความนี้พบว่าสุนทรียภาพของดนตรีทดลองไฟฟ้ากลับเป็นการปฏิเสธโครงสร้างเชิงอำนาจต่อการรับรู้ความงามทางดนตรีแบบดั้งเดิม ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความสามารถในการเปลี่ยนแปลงของสมองผ่านการรับรู้ของมนุษย์ผ่านที่ไม่ได้มีความจริงเพียงหนึ่งเดียวหรือไม่ได้ขึ้นอยู่กับการกำหนดจากกลไกเชิงอำนาจใดอำนาจหนึ่ง หากแต่การรับรู้ของมนุษย์นั้นเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อมที่เป็นส่วนสำคัญในการก่อร่างสร้างตัวตนให้กับความเป็นมนุษย์ที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นเราจึงไม่สามารถเข้าใจหรือรับรู้รูปแบบดนตรีทดลองไฟฟ้าได้ด้วยความรู้ความเข้าใจทางสุนทรียภาพแบบดั้งเดิมได้ บทความนี้จึงเป็นส่วนหนึ่งของการนำความเข้าใจใหม่ที่มีต่อสุนทรียภาพของดนตรีทดลองได้ไฟฟ้า

คำสำคัญ : สุนทรียภาพ, แคทเธอริน มาลาบู, ดนตรีทดลองไฟฟ้า

¹ อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีสร้างสรรค์ คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา, khuntheeb@gmail.com

Abstract

This article aims to understand the aesthetics of experimental electronic music. It has three main objectives: 1) a return to an understanding of the aesthetics of listening to music prior to the emergence of electrical experimental music; 2) an understanding of the aesthetics of listening to electrical experimental music; and 3) a philosophical explanation. Catherine Malabou's concept of Brain Plasticity provides a summary for describing a new form of music perception that dismantled the power structure of traditional Western music cognition. In the past, listeners had to have prior experience in order to understand Western music styles. By using a form of knowledge that has a power structure to guide beauty from institutions or groups of people who used to have the power to decide what beauty or aesthetics should be. In this article it was found that the aesthetics of experimental music instead rejects the power structure of the traditional perception of the beauty of music. It reflects the transformative capacity of the brain through human perception, through which it is neither a single truth nor is it dependent on the determination of any one power mechanism. Rather, human perceptions change with the environment, which plays an important role in shaping the ever-changing human identity. Therefore, we cannot understand or perceive electrical experimental music forms using the perspective of traditional aesthetic cognition. This article is therefore a part of bringing a new understanding of the aesthetics of electric experimental music.

Keywords: Aesthetics, Catherine Malabou, experimental electronic music

บทนำ

ภววิทยาทางดนตรี (music ontology) ของโลกตะวันตกมีความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญจากผลกระทบที่มาจากเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำเสียง (sound reproduction) ในรูปแบบของการบันทึกเสียง ซึ่งแต่เดิมนั้นบทเพลงเป็นประดิษฐกรรมที่ต้องอาศัยปัจจัยการผลิตซ้ำบทเพลงจากมนุษย์และวัตถุทั้งที่เป็นเครื่องดนตรีและอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง รวมถึงเวลาและสถานที่ได้ทำหน้าที่เสมือนเป็นภาชนะรองรับและแพร่กระจายเสียงที่ต้องเกิดขึ้นตามเงื่อนไขของกาลเวลา โดยมีโน้ตเพลงเป็นเครื่องมือสำคัญในการบรรจุข้อมูลสื่อเสียงให้สามารถกระทำซ้ำได้เหมือนเดิมทุกครั้งที่ทำกรบรรเลงโน้ตเพลงที่เคยทำหน้าที่สำคัญในการกำหนดบ่งชี้ถึงกระบวนการผลิตซ้ำของเสียง ที่สามารถนำไปใช้

เพื่อก่อให้เกิดเสียงเกิดขึ้นได้ตามห้วงเวลาที่กำหนดไว้ในหน้ากระดาษ อีกทั้งแสดงถึงเงื่อนไขที่แตกต่างกันตามรูปแบบของลักษณะบทเพลงที่ถูกกำกับหรือสร้างสรรค์ผ่านสายพานการผลิตที่ประกอบกันตั้งแต่นักประพันธ์เพลง นักดนตรี นักผลิตวัสดุที่เกี่ยวข้องตั้งแต่เครื่องดนตรีไปจนถึงวัสดุสำหรับใช้จัดการเสียงลงไปบนหน้ากระดาษ นักออกแบบสถาปัตยกรรมที่โอบล้อมเสียงให้เกิดขึ้นในบริบทและเวลา ฯลฯ สะท้อนให้เห็นถึงเงื่อนไขของสุนทรียภาพที่เกิดขึ้นจากข้อมูลการผลิตซ้ำบทเพลงแบบดั้งเดิมที่เคยเป็นตัวกำหนดสำคัญต่อทั้งผู้ฟังในฐานะผู้บริโภคและผู้ผลิตบทเพลง เสียงที่เกิดขึ้นเป็นสิ่งที่ต้องดำเนินไปตามเงื่อนไขของเวลาและสถานที่ในฐานะจุดสุดท้ายของการรับรู้บทเพลงที่ทำหน้าที่เป็นวิหาคักดีสิทธิ์ที่เชื่อมต่อผู้สร้างสรรค์กับผู้ฟังเพลงที่สามารถรับรู้ดนตรีได้จากเพียงจุดนี้เท่านั้น

เมื่อกระบวนการผลิตซ้ำบทเพลงมีความเปลี่ยนแปลงไป ได้ส่งผลกระทบต่อวิธีการเสพและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพทางเสียง ดังปรากฏการณ์ที่เริ่มต้นขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 หรือในห้วงเวลาทางประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกที่เรียกว่าปลายยุคโรแมนติก ซึ่งถือได้ว่าเป็นหน่ออ่อนของเสียงดนตรีทดลองไฟฟ้า ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากนวัตกรรมที่มีความพยายามในการผลิตซ้ำเสียงด้วยรูปแบบใหม่ ดังปรากฏในความพยายามที่จะกระทำการผลิตซ้ำเสียงดนตรีได้หลายครั้งผ่านการบันทึกเสียง เพื่อให้ในทุกครั้งที่ต้องการฟังเสียงเหล่านั้นใหม่ ไม่จำเป็นต้องพึ่งพาอาศัยมนุษย์ในการกระทำหรือสร้างสรรค์เสียงเหล่านั้นซ้ำขึ้นจริงอีกต่อไป กล่าวคือมันก่อให้เกิดทั้งการสร้างสรรค์และการผลิตซ้ำเสียงดนตรีแบบดั้งเดิมในรูปแบบใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน เปรียบเสมือนการให้เสียงสามารถมีชีวิตของมันเองได้โดยแยกขาดออกจากบริบทที่เกิดขึ้นจริงจากแหล่งข้อมูล และผู้ฟังสามารถเปิดซ้ำเมื่อใดก็ได้ โดยไม่จำเป็นต้องรอการแสดงสดที่เกิดขึ้นในเวลาและสถานที่ที่เคยต้องรอคอย หรือสามารถฟังข้ามไปเฉพาะจุดที่ต้องการได้โดยไม่ต้องรอให้เกิดการแสดงดนตรีในเวลาและสถานที่จริง ซึ่งสิ่งเหล่านี้เคยเป็นอำนาจของผู้รู้หรือผู้เชี่ยวชาญที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีเท่านั้นที่จะกระทำการข้ามผ่านสิ่งที่ต้องการได้ยินได้จากผ่านการอ่านแผนที่ของการเดินทางเสียงดนตรีบนกระดาษโน้ตเพลงหรือแม้แต่การผลิตเสียงดนตรีใหม่ที่ฟังจากการกำเนิดเสียงจากไฟฟ้า โดยพยายามหาหลักการหรือวิเคราะห์การสังเคราะห์เสียงให้ได้ใกล้เคียงจากแหล่งกำเนิดเสียงเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นจากองค์ประกอบเสียงตามหลักกลไกฟิสิกส์เสียงธรรมชาติ (natural harmonics) หรือความพยายามในการประดิษฐ์เสียงดนตรีขึ้นมาใหม่โดยไม่อ้างอิงเสียงเครื่องดนตรีดั้งเดิม ล้วนแล้วแต่เป็นความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญที่เกิดขึ้นในโลกดนตรี

ปัจจัยดังที่กล่าวมานั้นไม่เพียงแต่เป็นการผลิตซ้ำทางเชิงวัตถุ หากแต่การการผลิตซ้ำเชิงอุดมการณ์เพื่อสืบทอดทางวัฒนธรรม ดังแนวคิดวอลเตอร์ เบนจามิน (Walter Benjamin) ได้กล่าวถึงเทคโนโลยีได้ก่อให้เกิดความก้าวหน้าในการเผยแพร่ให้คนมีการรับรู้ที่มีต่อศิลปะได้กว้างขวางมากขึ้น ในงานเขียนชิ้นสำคัญของเขาเรื่อง งานศิลปะในยุคการผลิตซ้ำด้วยเครื่องจักรกล (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*)² เริ่มต้นด้วยการกล่าวถึงหลักการของศิลปะนั้นควรเป็นสิ่งสามารถผลิตซ้ำได้ เมื่อมนุษย์สามารถสร้างสิ่งประดิษฐ์ขึ้นมาได้ ก็ไม่

แปลกที่ควรจะมีมนุษย์สามารถทำซ้ำขึ้นมาได้เช่นกัน ดังปรากฏในงานศิลปะที่มักจะผลิตของเก่าซ้ำขึ้นมาใหม่ด้วยเหล่าลูกศิษย์ที่ผ่านการเรียนมาในสำนักเดียวกัน จนกระทั่งเทคโนโลยีในยุคสมัยต่าง ๆ ที่เป็นเงื่อนไขนำพาให้ศิลปะมีรูปแบบเป็นที่เข้าใจและเปลี่ยนไป ตามรูปแบบของความสามารถในการผลิตซ้ำที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัย ตั้งแต่การเกิดขึ้นของแท่นพิมพ์ที่ทำให้มีการเผยแพร่วรรณกรรมออกไปอย่างกว้างขวาง จนถึงยุคที่เขามีชีวิตอยู่คือยุคเริ่มแรกของภาพยนตร์ เขามองว่าเป็นเทคโนโลยีใหม่ที่จะทำให้คนเขาถึงศิลปะได้อย่างเท่าเทียมมากยิ่งขึ้น ในจุดนี้จึงไม่แตกต่างอะไรจากประเด็นที่ผู้เขียนต้องการสะท้อนให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงทางสุนทรียภาพจากเทคโนโลยีการผลิตซ้ำบทเพลงด้วยการบันทึกเสียง ได้เข้ามาเปลี่ยนสุนทรียภาพทางดนตรีให้กับผู้ฟังใหม่ ซึ่งสอดคล้องอย่างที่ได้อธิบายไว้ตอนต้นว่า แต่เดิมการเข้ารับฟังดนตรีได้นั้นจะต้องอยู่ภายใต้กำกับของช่วงเวลาและสถานที่ที่เป็นการแสดงที่เกิดขึ้นจริงเท่านั้น สะท้อนให้เห็นถึงสิทธิและอำนาจการเข้าถึงเสียงดนตรี ในแง่ของความเป็นประชาธิปไตยผ่านเสียงที่มีมากขึ้นดังที่เบนจามินมองเห็นความเท่าเทียมต่อการเข้าถึงศิลปะผ่านเทคโนโลยีที่เกิดขึ้นจากภาพยนตร์

หากย้อนไปสู่เงื่อนไขทางประวัติศาสตร์โดยสังเขปที่สามารถอธิบายได้ถึงจุดเปลี่ยนแปลงของวิถีการผลิตซ้ำบทเพลงมีพัฒนาการที่ส่งผลต่อรูปแบบดนตรีทดลองไฟฟ้าได้อย่างไร ควรเริ่มต้นจากประดิษฐ์กรรมกรบันทึกเสียงเกิดขึ้นอย่างเป็นทางการตั้งแต่ปี ค.ศ.1877 นวัตกรรมที่ผลิตขึ้นโดย โทมัส เอดิสัน (Thomas Edison) สามารถบันทึกเสียงเพื่อการผลิตซ้ำเสียงบทเพลง “*Marry had a little lamb*” ผ่านสื่อบันทึกเสียงทรงกระบอกเคลือบขี้ผึ้ง (wax cylinders) ถึงแม้ว่าก่อนหน้านั้นเครื่องโฟนาอโตกราฟ (Phonograph) ของลีออน สก็อต (León Scott) ได้กำเนิดขึ้นก่อนแล้วก็ตาม แต่ก็ไม่ประสบความสำเร็จในแง่ของความนิยมนำมาใช้งาน จนกระทั่งในสิบปีต่อมา รูปแบบการบันทึกเสียงได้ปรับเปลี่ยนเป็นแผ่นเสียงที่สลักข้อมูลลงไปบนจานที่มีลักษณะวงกลมแบนราบโดยอีมิล เบอร์ลินเนอร์ (Emil Berliner) ได้สร้างสรรค์วิธีทดแทนการอ่านเสียงจากการสลักลงบนวัตถุทรงกระบอกที่อยู่รอบวง ที่เคยใช้บรรจุเสียงเอาไว้ในกระบอก โดยเรียกนวัตกรรมนี้ว่าแกรมโมโฟน (Gramophone) เป็นแผ่นโลหะที่เคลือบเขม่าสีดำสนิทลงไปในแผ่นที่ต่อมากลับมาใช้วัสดุขี้ผึ้งเคลือบอีกครั้ง และอ่านเสียงซ้ำอีกครั้งเพื่อเปิดเสียงที่บันทึกได้ขึ้นมาใหม่ (play back) โดยมีกระบวนการใช้เข็มที่จรดลงบนแผ่นเสียงและสามารถฟังได้จากทั้งสองด้าน³ ถือได้ว่าเป็นรูปแบบที่ได้รับการพัฒนาและมีความนิยมมาจนถึงปัจจุบันในการบรรจุเสียงลงสื่อที่เรียกว่าแผ่นเสียงที่ประสบความสำเร็จในแง่ของการใช้งานเชิงพาณิชย์มากกว่า อเล็กซานเดอร์ เกรแฮมเบล (Alexander Graham Bell) ที่ได้คิดค้นประดิษฐ์กรรมกรบันทึกเสียงเช่นกัน

² Benjamin, Walter. 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Harlow, UK: Penguin Book.

³ Beardsley, Roger, and Daniel Leech-Wilinson. 2009. AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. Accessed November 2021. https://www.cham.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html.

เทปแม่เหล็ก (magnetic tape) ที่เป็นอีกพัฒนาการของการบันทึกและการเล่นกลับซ้ำได้ ถือกำเนิดอย่างเป็นทางการเป็นรูปธรรมในปี ค.ศ. 1932 โดย ฟริทซ์ ฟลูมเมอร์ (Fritz Pfleumer) นักประดิษฐ์ชาวเยอรมัน ที่พัฒนามาจากนักประดิษฐ์ชาวเดนมาร์ก Valdemar Poulsen เครื่องมือการบันทึกเสียงด้วยสนามแม่เหล็กแบบใช้สายขดลวดโลหะ (wire recording) เป็นตัวเหนี่ยวนำและเก็บสัญญาณเสียงฟลูมเมอร์ได้สร้างสิ่งที่เรียกว่ากระดาษเสียง (töendes Papier หรือ Sounding Paper) เพื่อทำให้ต้นทุนการผลิตเครื่องมือในการบันทึกเสียงต่ำลง แต่กลับให้ความชัดเจนของคุณภาพเสียงที่คงเดิมเหมือนกับแหล่งที่มาของเสียง กลไกของมันทำงานด้วยแกน 2 แกนที่หมุนตัวเทปหรือมีลักษณะคล้ายกับแผ่นกระดาษชนิดพิเศษขนาดเล็กที่เคลือบวัสดุแม่เหล็กไฟฟ้า (electromagnet) มีความยาวกว่า 300 เมตร ให้บันทึกเสียงในความยาวได้ถึง 20 นาที อีกทั้งเสียงที่บันทึกลงไปบนเทปนั้นสามารถลบและบันทึกเสียงใหม่ลงบนวัสดุเดิมได้ซ้ำอีกหลายครั้ง⁴

ในปี ค.ศ. 1935 ประดิษฐ์กรรมบันทึกเสียงแบบเทปที่เรียกว่าแมกเนโทโฟน (magnetophon) ของฟลูมเมอร์ ได้เกิดขึ้นอย่างเป็นทางการ โดยมีลักษณะพิเศษที่แตกต่างจากแผ่นเสียง 4 ประการ คือ 1) เทปไม่ได้ทำงานในลักษณะที่ถูกบันทึกแบบจารลงไปในวัสดุอย่างแผ่นเสียงที่วัสดุเคลือบอย่างซีดี แต่มีลักษณะคล้ายกับการเขียนกระดาษด้วยขอล็กที่ลบและเขียนซ้ำลงไปได้หลาย ๆ ครั้ง 2) เทปสามารถตัดและต่อได้ หากเปรียบเทียบกับแผ่นเสียงที่ไม่สามารถทำได้และการบันทึกและเล่นกลับต้องเกิดขึ้นตั้งแต่ต้นจนจบ ทั้งที่เป็นความว่างเปล่าไร้ความหมายที่ได้ทำการบันทึกลงไปบนแผ่นเสียงที่ไม่สามารถตัดออกได้ แต่เทปสามารถตัดในส่วนนี้ออกได้หากกล่าวในความหมายของการบันทึกเสียงทั่วไป 3) การซ้ำเฉพาะจุดเกิดขึ้นได้ในแบบที่เลือกตัดเทปเฉพาะจุด ซึ่งเป็นสิ่งที่แผ่นเสียงไม่สามารถทำได้ และ 4) เวลาของเทปที่สามารถยืดขยาย ทำให้ค่อย ๆ ปรากฏหรือหายไป จากการที่เทปเป็นวัสดุบันทึกเสียงที่มีขนาดเล็กและเป็นมันที่ดำเนินบนแกนที่หมุนทำให้ช่วงเวลาของการบันทึกเสียงมีขยายบรรจุที่ยาวนานกว่าแผ่นเสียงในยุคเดียวกัน และยังสามารถเพิ่มลดความเร็วของการหมุน ส่งผลให้เสียงที่บันทึกนั้นสามารถดำเนินไปได้เร็วหรือช้ากว่าความเร็วจริงที่บันทึกได้⁵ โดยไม่ส่งผลต่อระดับเสียงหากมีการคำนวณและควบคุมการบันทึกและการเล่นซ้ำอย่างถูกต้องทั้งย่านความถี่ที่ถูกบันทึกจะไปด้วยกันได้โดยไม่เสียคุณลักษณะของแหล่งข้อมูลเสียง

ในส่วนของสร้างสรรค์เครื่องดนตรีใหม่ที่เกิดกำเนิดเสียงจากไฟฟ้าเกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงต้นศตวรรษที่ 20 อย่างเครื่องไดนาโมโฟน (dynamophone) หรือเทลฮาร์โมนิอียม (telharmonium) ที่คิดค้นในปี ค.ศ.1906 โดย Thaddeus Cahill เป็นเครื่องดนตรีที่ให้กำเนิดเสียงจากไดนาโมไฟฟ้า

⁴ McMurray, Peter. 2017. "Once Upon Time: A Superficial History of Early Tape." *Twentieth-Century Music* (Cambridge University Press) (14/1): 28-29.

⁵ เรื่องเดียวกัน, 30.

ผ่านกลไกตัวควบคุมสัญญาณคล้ายกับการทำงานของระบบโทรศัพท์ที่ควบคุมย่านความถี่เสียงที่แตกต่างกัน โดยสั่งการเปิดปิดเสียงด้วยคีย์บอร์ดที่สามารถกดได้หลายเสียงพร้อมกัน ออกมาผ่านลำโพงรูปทรงคล้ายกับแตร แต่เครื่องดนตรีไฟฟ้าดังกล่าวมีราคาสูงและมีน้ำหนักโดยรวมของทั้งกลไกอยู่ที่ 200 ตัน และไม่สามารถเคลื่อนย้ายได้ ต้องมีการออกแบบสร้างห้องเพื่อบรรจุกลไกของดนตรีนี้⁶ จนกระทั่งในเวลาต่อการเกิดขึ้นของเครื่องดนตรีที่ให้กำเนิดเสียงจากระบบไฟฟ้า เช่น เทอเรมีน (*Thérémin*) (1924), สเฟอรอน (*Spharophon*) (1927), ไดนาโฟน (*Dynaphone*) (1928), อองเดส มาเทอนอท (*Ondes Martenot*) (1928) และ เทร้าโทเนียม (*Trautonium*) (1930) ก็เกือบทั้งหมดสั่งการด้วยคีย์บอร์ดโดยทำหน้าที่เปิดปิดเสียงของท่วงทำนอง และควบคุมความดังเบาของเสียงด้วยปุ่มหมุนหรือแป้นเหยียบเท้า เว้นแต่เทอเรมีน ที่มีกลไกการสั่งการเปิดปิดเสียงแตกต่างจากเครื่องดนตรีไฟฟ้าในยุคแรก เป็นการทำงานแบบรับข้อมูลจากเสาที่รับสัญญาณเข้ามาเพื่อควบคุมระดับความสูงต่ำของเสียงและความดังโดยใช้สนามแม่เหล็กผ่านมือของผู้บรรเลง⁷

จากพัฒนาการที่มีเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์ของนวัตกรรมการผลิตซ้ำเสียงผ่านการใช้สื่อบันทึกเสียงและการสร้างสรรค์เสียงดนตรีที่เป็นส่วนหนึ่งของจุดกำเนิดเสียงที่มาจากไฟฟ้า ถือได้ว่าเป็นการเปิดพื้นที่ทางสุนทรียภาพใหม่ให้ทั้งผู้สร้างสรรค์และผู้ฟังดนตรีอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน นำไปสู่คำอธิบายในส่วนถัดไปที่ต้องการตั้งคำถามต่อการเกิดขึ้นของเทคโนโลยีได้เปลี่ยนแปลงทฤษฎีทางดนตรีหรือไม่/อย่างไร? ทั้งจากผู้รับฟังและผู้สร้างสรรค์ หากมีความเปลี่ยนแปลงทางทฤษฎีทางดนตรีใหม่ในส่วนหนึ่งเป็นผลกระทบที่มาจากเทคโนโลยีที่เปลี่ยนไป เราควรที่จะทำความเข้าใจทฤษฎีทางดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่ได้อย่างไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปแบบดนตรีทดลองไฟฟ้านำมาสู่การพยายามที่จะทำความเข้าใจต่อสุนทรียภาพของการฟังดนตรีทดลองเป็นอย่างไร และเป็นการตั้งคำถามเพื่อหาคำตอบต่อความเข้าใจใหม่ต่อการรับรู้ประสบการณ์สุนทรียะภายใต้ทฤษฎีของดนตรีทดลองไฟฟ้าที่เกิดขึ้น

ทฤษฎีทางดนตรีก่อนการเกิดขึ้นของดนตรีทดลองไฟฟ้า

เพื่อที่จะทำความเข้าใจสุนทรียภาพทางดนตรีตะวันตกก่อนการเกิดขึ้นของดนตรีทดลองไฟฟ้าว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องอธิบายในเชิงทฤษฎีทางดนตรี ซึ่งมีความหมายถึงการทำความเข้าใจว่าสิ่งที่ปรากฏขึ้นมาดำรงอยู่ร่วมกันในลักษณะใด ตามความหมายรากศัพท์ภาษาอังกฤษของคำว่า ontology ประกอบขึ้นจากคำว่า onto หมายถึงการมีอยู่ของสิ่ง (being) และ logy หมายถึงการศึกษา เมื่อรวมสองคำเข้าด้วยกันจึงหมายถึงการศึกษาคำมีอยู่ของสิ่ง

⁶ Manning, Peter. 2004. *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 4.

⁷ เรื่องเดียวกัน, 5.

ปรากฏ โดยสำรวจผ่านเขียนงาน 2 ชิ้น คือ 1) สุนทรียภาพและดนตรี (*Aesthetics and Music*) โดยเอดดี้ แฮมมิลตัน (Andy Hamilton) เพื่อที่จะชี้ให้เห็นพัฒนาแนวคิดของการฟังและการให้คุณค่าทางดนตรีที่เกิดขึ้นตั้งแต่กรีกจนถึงช่วงเวลาแสงสว่างแห่งปัญญาในศตวรรษที่ 18⁹ 2) การฟังและประวัติศาสตร์ของหู (*Listen: A History of our Ears*) ของปีเตอร์ แซนด์ (Peter Szendy)¹⁰ เป็นตัวบทที่ชี้ชวนให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 จนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถานะของผู้ฟังและอำนาจของการรับฟังที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างน่าสนใจ

แฮมมิลตันพาย้อนกลับไปสำรวจนักคิดชาวกรีกที่เชื่อว่า ดนตรีเป็นเสียงที่สะท้อนต่อความเข้าใจของการเชื่อมประสานระหว่างโลกและจักรวาล โดยมนุษย์นั้นสามารถความเข้าใจได้ผ่านการอธิบายทางคณิตศาสตร์ของดนตรีที่มีความเชื่อมโยงกันผ่านตัวเลข ดนตรีไม่ใช่แค่เสียงที่ปรากฏขึ้นมาจากผู้ปฏิบัติดนตรี ซึ่งหมายถึงนักดนตรีที่เป็นผู้ปฏิบัติเองก็ไม่สามารถที่จะเข้าใจหลักการนี้ได้ แม้ว่าจะเป็นผู้สร้างสรรค์เสียงนั้นขึ้นด้วยตนเองก็ตาม หากแต่เป็นนักปรัชญาที่เข้าใจทฤษฎีดนตรีที่มองเห็นสิ่งที่อยู่ภายใต้เสียงที่ปรากฏเหล่านั้น ผ่านการรับรู้ในรูปแบบประสบการณ์การฟัง จากส่วนหนึ่งที่ปรากฏหลักฐานมาถึงปัจจุบันคือนักคิดคนสำคัญอย่างพิทาโกรัส (Pythagoras) ที่เคยมีชีวิตอยู่ราว 550 ก่อนคริสตกาล หรือ 200 ปี ก่อนที่เพลโต (Plato) จะเห็นสอดคล้องกันในเวลาต่อมา เขาเชื่อว่าการแสดงออกของพื้นที่ทางดนตรีเป็นจินตนาการของการมีอยู่ของพื้นที่สวรรค์หรืออีกโลกหนึ่ง ที่ควบคุมกลไกจักรวาลผ่านความสมบูรณ์ของสัดส่วนเสียงที่แสดงออกผ่านคณิตศาสตร์¹¹ โดยใช้เครื่องดนตรี โมโนคอร์ด (monochord) เพื่อใช้แสดงให้เห็นเชิงประจักษ์ต่อการค้นพบสัดส่วนเสียงที่เกิดขึ้นบนของเสียง ฮาร์โมนิก (harmonic) ที่หากทำการตีในแต่ละจุดของการซิงสาย ด้วยระยะและระดับของการสั้นสายต่างกันส่งผลให้เกิดเสียงที่เรียกว่าฮาร์โมนิกธรรมชาติ (natural harmonics) จากการแบ่งสัดส่วนที่สามารถเข้าใจได้ผ่านคณิตศาสตร์ นำมาสู่ความเข้าใจในเรื่องของเสียงโอเวอร์โทน (overtone) หรืออนุกรมฮาร์โมนิกส์ (harmonic series) ที่ปรากฏขึ้นพร้อมกันทุกครั้งใน 3 เสียงแรก เมื่อเสียงหลัก (fundamental tone) เกิดขึ้น 1 ครั้ง ก่อให้เกิดการซ้อนกันที่ส่งผลกระทบต่อวิถีคิดการสร้างบันไดเสียงในโลกตะวันตก โดยการเกิดขึ้นของทุกเสียงหลัก ที่เกิดขึ้นนั้น จะเกิดเสียงประสานที่เกิดขึ้นเสมอ โดยลำดับการเกิดขึ้นจากคู่ 4, 5 และ 8 หรือกล่าวในแง่ของสัดส่วนทางคณิตศาสตร์เป็นการแบ่งในแบบ 4:3, 3:2 และ 2:1¹²

ต่อมาในศตวรรษที่ 17 การเกิดขึ้นของระบบเสียงโทแนลิตี (Tonality) ถือเป็นการสถาปนากฎเกณฑ์บันไดเสียงหลักของดนตรีตะวันตกมาจนถึงปัจจุบัน มีแนวคิดหนึ่งที่พยายามจะอธิบายถึงจุดกำเนิดและแนวคิดของการเลือกสัดส่วนเสียงที่ก่อให้เกิดบันไดเสียงขึ้นมาได้จากฐานคิดของ ทว่า

⁹ Hamilton, Andy. 2007. *Aesthetics and Music*. New York, NY: Continuum International Publishing Group.

¹⁰ Szendy, Peter. 2008. *Listen : A History of our Ears*. New York, NY: Fordham University Press.

¹¹ Hamilton, Andy. 2007. *Aesthetics and Music*. New York, NY: Continuum International Publishing Group, 19.

¹² เรื่องเดียวกัน, 21.

การเกิดขึ้นของระบบเสียงโนเนล (Tonal) กลับมีใช้สิ่งสมบูรณ์แบบตามอย่างวิธีคิดที่พีทาโกรัสเคยค้นพบ แต่กลับเป็นการประดิษฐ์ระบบเสียง 12 เสียงเฉลี่ยเท่า (equal temperament) ที่ให้ความสำคัญกับพื้นฐานของโครงสร้างฮาร์โมนิก สเปกตรัม (harmonic spectrum) เพียง 6 ลำดับแรกที่บังเกิดขึ้นมาเท่านั้น คือ ตัวโน้ตหลักที่เกิดขึ้นเป็นนับเป็น 1 เสียงหลัก(fundamental) คู่ 8, คู่ 5, คู่ 8 ที่สูงขึ้นไปอีกขั้น, คู่ 3 และคู่ 5 และเพื่อที่จะแบ่งให้เกิดระยะเสียงแบบครึ่งเสียงได้ ส่งผลให้เกิดการทำลายเสียงประสานตามขั้นคู่ธรรมชาติ ดังปรากฏในงานของบาค (J.S. Bach) บทเพลงชุด 48 *Preludes and Fugues* สำหรับคีย์บอร์ด ในเล่ม 1 ที่เป็นที่รู้จักกันทั่วไปในชื่อ *The Well-Tempered Clavier* ที่เขียนเพลงบนบันไดเสียงเรียงลำดับขึ้นไปแบบโครเมติก 24 บันไดเสียง ถือเป็นรากฐานของการพัฒนาระบบเสียง tonality ที่ไม่ได้ตรงตามธรรมชาติของเสียงประสานตามแบบพีทาโกรัสค้นพบ¹³ การสร้างสิ่งที่เรียกว่า *Well-Tempered* ขึ้นมาจึงไม่การตั้งเสียงแบบเฉพาะเจาะจงของเสียงแต่ละเสียงให้มีความตรงและถูกต้องตามหลักการฟิสิกส์เสียง แต่กลับเป็นความพยายามที่จะทำให้ทุกคีย์ทั้ง 12 โน้ต สามารถเล่นได้ด้วยกันแบบพอทนได้ในทุกการเริ่มต้นบันไดเสียง

เมื่อเข้าสู่ยุคสมัยแสงสว่างแห่งปัญญาในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 ดนตรีตะวันตกที่มีรากฐานมาจากกลไกและกฎเกณฑ์ที่สร้างขึ้นมามาตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 ได้ผลิดอกออกผลจนกลายเป็นอุดมการณ์หลักของดนตรีในสังคมตะวันตก ดังจะเห็นได้ว่าเมื่อก้าวถึงยุคดังกล่าวในความหมายของประวัติศาสตร์ดนตรี เรามักจะเรียกยุคสมัยนี้ว่ายุคคลาสสิก อันประกอบได้กลุ่มบุคคลจากสำนักคิดเวียนนาคลาสสิกนิยามอย่างไฮเดิน (Haydn), โมซาร์ท (Mozart), และ เบโทเฟิน (Beethoven) พวกเขาเกี่ยวข้องกันในฐานะผู้มีอำนาจทางความคิดทางด้านดนตรี และส่งผ่านแนวคิดทางดนตรีผ่านผลงานประพันธ์เพลง จนกลายเป็นหลักการทางดนตรีตะวันตกที่ยังคงใช้มาจวบจนถึงทุกวันนี้ ทว่านักปรัชญาคนสำคัญในช่วงสมัยนั้นกลับยังมองไม่เห็นว่าคุณค่าของดนตรียังไม่มีอำนาจจากตัวของมันเอง (autonomy) กล่าวคือดนตรีไม่สามารถสื่อหรือให้ความหมายกับผู้ฟังได้เหมือนกับที่ภาพวาดเป็น หากปราศจากเนื้อเรื่องที่เป็นภาษามนุษย์แล้ว เพียงแค่เสียงดนตรีบรรเลงแต่เพียงอย่างเดียว ไม่เพียงพอต่อการให้คุณค่าหรือความหมายในระดับที่เป็นศิลปะเมื่อเทียบกับแขนงอื่น ๆ จนก่อให้เกิดความพยายามใหม่ครั้งสำคัญของผู้คนในแวดวงดนตรีที่จะยกระดับดนตรีให้เทียบเท่ากับศิลปะหรือเข้าเกณฑ์ของสิ่งที่เรียกว่าศิลปะ โดยมีนักคิดสำคัญอย่าง ค้านท์ (Kant), โชเพินเฮาเออร์ (Schopenhauer), นีตซ์เช (Nietzsche) ที่พอจะมองเห็นถึงคุณค่าหรือความงามของดนตรีในฐานะที่สุนทรียะวัตถุ (aesthetic objects) ได้ ก่อให้เกิดแนวคิดดนตรีบริสุทธิ์ (absolute music) เพื่ออธิบายดนตรีสามารถอำนาจในตัวของมันเอง (autonomy)¹⁴ และอาจจะต้องเข้าใจดนตรีในรูปแบบรูปแบบนิยม (formalism) หรือการกำเนิดเกิดขึ้นของเสียงในโครงสร้างทางดนตรีเท่านั้นโดยไม่อ้างอิงถึงสิ่งอื่น ๆ ใดนอกเหนือเสียงเหล่านั้น

¹³ Hamilton, Andy. 2007. *Aesthetics and Music*. New York, NY: Continuum International Publishing Group, 23.

¹⁴ เรื่องเดียวกัน, 66.

กระบวนการทัศน์ทางดนตรีที่เปลี่ยนแปลงจากความพยายามในการนิยามคุณค่าของดนตรีที่ไร้ภาษามนุษย์สื่อสารกำกับอย่างดนตรีบรรเลงที่เรียกว่าดนตรีบริสุทธิ์คาร์ล ดาลเฮาส์ (Carl Dahlhaus) นักดนตรีวิทยาคนสำคัญในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ได้อธิบายว่าดนตรีบริสุทธิ์เป็นการเปลี่ยนแปลงของกระบวนการใหม่ จากแต่ก่อนที่เสียงดนตรีนั้นเคยอยู่ในสถานะที่ต่ำกว่าความหมายของภาษามนุษย์ กล่าวคือหากไร้ซึ่งคำอธิบายทางภาษา ความหมายเหล่านั้นมีอาจบังเกิดได้จากแค่เสียงดนตรี แต่ภายหลังศตวรรษที่ 18 ได้มีความพยายามที่จะสร้างความหมายใหม่เพื่อที่จะบอกว่าดนตรีนั้นเป็น “ภาษาเหนือภาษามนุษย์” หากพิจารณาในยุคสมัยโรแมนติกก็ดูเหมือนว่าเป็นสิ่งที่มีอำนาจในตัวของมันเองโดยเฉพาะอย่างยิ่งปฏิเสธไม่ได้ยากว่าดนตรีนั้นสามารถกระตุ้นเข้าให้เกิดการแสดงออกทางอารมณ์ต่าง ๆ ได้¹⁵ มันยังคงเกิดขึ้นภายใต้โครงสร้างที่มีไวยากรณ์กำกับอย่างเคร่งครัด ไม่ได้ปลดปล่อยหรือนำพามนุษยชาติไปสู่มิติใหม่ที่เสรีได้จริง ๆ หากพูดใหม่การสถาปนาอำนาจของดนตรีในฐานะที่มีอำนาจเป็นของตนเองขึ้นมาได้นั้น เท่ากับเป็นการยอมรับให้ดนตรีมีอำนาจในการสื่อสารผ่านเสียงได้ด้วยตนเอง แต่ผู้ฟังในฐานะองค์ประธานจะสามารถตีความหรือเข้าใจใหม่แตกต่างไปจากโครงสร้างของดนตรีที่ถูกประกอบสร้างขึ้นผ่านผู้ประพันธ์ที่เป็นกำหนดขอบเขตของจินตนาการของช่วงเวลาหนึ่งผ่านบทเพลงได้หรือไม่ และพัฒนาการของอำนาจแห่งการฟังนั้นเป็นอย่างไรเป็นสิ่งที่กล่าวต่อไป

ในบทนำของหนังสือการฟัง: ประวัติศาสตร์ของหู (*Listen: A History of our Ears*) ของปีเตอร์ แซนดี้ ได้นักปรัชญาชาวฝรั่งเศส มอง ลัค น็องซี (Jean-Luc Nancy) เขียนเนื้อหาที่ตั้งคำถามต่อการฟังว่าในขณะที่เรากำลังได้ยินนั้นเสียงดนตรีนั้นเรากำลังฟังอะไรหรือได้ยินอะไรอยู่? โดยเสนอว่าคำว่า *Ascoltando* ตามความหมายของมันจากภาษาอิตาเลียนคือการฟังเพื่อที่จะนำไปสู่อะไรบางอย่าง เขามองว่าเป็นกลเม็ดที่เป็นทิศทางสำคัญในการกำหนดเงื่อนไขของการประกอบสร้างเสียงดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งการออกแบบขององค์ประกอบทางดนตรีไม่เคยขาดความเกี่ยวข้องกับระบบผัสสะการรับรู้ หรือแม้แต่การออกแบบผลงานศิลปะแขนงอื่น ๆ ที่ต้องปรากฏคุณลักษณะสำคัญนี้เช่นกัน แต่ในดนตรีถือได้ปรากฏชัดอย่างโดดเด่น เพราะมันมีการสร้างกระบวนการซ้ำผ่านเสียงก้องที่เรียกในภาษาอังกฤษว่า resonance หรือ reverberation มันทำการวนกลับเข้าสู่ตัวเองด้วยตัวเองในพื้นที่ที่มันสามารถอยู่ได้ การรับรู้ตัวตนของเราจะไม่ปรากฏชัด จนกว่าเราจะตระหนักถึงตัวตนผ่านการระลึกรับถึงการหวนกลับมาของความสัมพันธ์ต่าง ๆ เป็นสิ่งที่น็องซีเรียกมันว่าการนำไปสู่ความเข้าใจตัวตน (to self) จะปรากฏชัดขึ้นมา ดังที่ปรากฏผ่านความเข้าใจต่อรูปแบบของคุณลักษณะหรือสถานะของเสียงที่เกิดขึ้น (sonority) เป็นการสร้างเสียงซ้ำโดยตัวของมันเองจากการก้องของเสียงที่ยังก้องอยู่ในตัวเรา ซึ่งแตกต่างจากกลไกการรับรู้ด้วยสายตาที่มองเห็นสี โดยต้องอาศัยปัจจัยภายนอกที่ต้องแสงส่องสะท้อนลงบนวัตถุเพื่อให้เห็นสี ทว่าหูของเรานั้นทำงานต่างกับเสียงที่ก้องก้องวนนั้นทำงานในตัวของเราเองด้วยเสียงของมัน ด้วยเสียงของมันเองนั้นมีเสียง

¹⁵ Hamilton, Andy. 2007. *Aesthetics and Music*. New York, NY: Continuum International Publishing Group, 67.

สะท้อนอยู่เสมอคงปรากฏให้เห็นเป็นสีสันทันของเสียง (timbre) ที่ประกอบขึ้นมาจากชิ้นส่วนการซ้อนทับกันของเสียงแบบฮาร์โมนิกส์ โอเวอร์โทน (harmonic overtones)¹⁶ เป็นการย้อนกลับและได้ยินอย่างเที่ยงตรงผ่านผัสสะ จนนำไปสู่ความเข้าใจว่าเสียงนั้นสร้างการได้ยินได้จากตัวของมันเองโดยไม่ได้อาศัยปัจจัยภายนอก การฟังจึงเป็นกิจกรรมที่ต้องฟังด้วยตัวของมันเอง (Listens to itself)

ในงานเขียนของแซนด์ ยังพยายามที่จะอธิบายอำนาจของความเป็นองค์ประธานที่เป็นผู้ฟังที่เปลี่ยนผ่านจากผู้รู้ดนตรีมาสู่บุคคลทั่วไปที่สามารถเลือกรับตัดตอนข้อมูลทางดนตรี หรือมีสิทธิอำนาจใหม่ในการตีความที่แต่ก่อนเคยเป็นของวงในหรือผู้รู้เฉพาะกลุ่ม¹⁷ การฟังที่มีอำนาจผ่านความสามารถในการเรียบเรียงบทเพลงใหม่ การเลียนหรือแกะแบบ เพื่อคัดลอกบางส่วนในฐานะที่เป็นวัตถุ癖สำหรับการประพันธ์เพลงใหม่ขึ้นมา การเพิ่มเติมปรุงแต่งจากท่วงทำนองเดิมหรือการเรียบเรียงเครื่องดนตรีใหม่ เขาพยายามที่จะนำเสนอการฟังแบบตระหนักรู้ที่เกิดขึ้นจากความพยายามของตัวเขาที่ต้องการทำความเข้าใจ ค้นคว้าเพื่อถอดรหัส แทนที่จะเป็นแค่การรับรู้ผ่านหูแต่เพียงอย่างเดียว และต้องการพยายามที่จะถอดร้ออำนาจการตีความการฟังออกจากผู้รู้ อย่างนักวิจารณ์ดนตรีหรือนักดนตรีวิทยาที่คอยขึ้นว่าต้องฟังอย่างไร ใครดีกว่าใคร หรือการอ่านเชิงโครงสร้างทางดนตรีเพื่อตัดสินผลงานว่าเป็นอย่างไร นำมาสู่คำถามที่ว่าแล้วจะฟังดนตรีในแบบที่ตนเองเข้าใจได้อย่างไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งการตั้งคำถามถึงสถานที่ที่เหมาะสมสำหรับการรับฟังที่สามารถฟังแล้วเปลี่ยนสัญญาณของงานที่ฟังอยู่ให้เป็นการตีความหรือการบรรเลงคีตปฏิบัติ

ดังปรากฏในการตั้งคำถามที่เกิดขึ้นในงานเขียนของแซนด์ว่า ถ้าไม่ใช่นักดนตรีอย่าง ลิสต์ (Liszt) ใครที่ไหนเล่าจะมีสิทธิ์ถอดโน้ต (transcript) เพลงเบโธเฟิน (Beethoven) ออกมาให้ปรากฏชัดซ้ำได้ลงบนกระดาษและสามารถบรรเลงบนเปียโนได้ใหม่ หรืออย่างที่โชนแบก (Schoenberg) สามารถเรียบเรียงดนตรีใหม่จากผลงานของบาค แซนด์ตั้งคำถามว่าในฐานะที่เขาเป็นคนฟัง เขาสามารถหรือมีสิทธิ์ที่จะกระทำบางสิ่งดังที่กล่าวมาหรือไม่ เขาให้เหตุผลโดยอ้างอิงแนวคิดทางสังคมวิทยาที่เกี่ยวกับเรื่องทุนทางวัฒนธรรม (Cultural capital) เราต่างรับรู้สิ่งต่าง ๆ ด้วยกระบวนการทางการศึกษาที่ได้รับมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโลกคนผิวขาวตะวันตกพยายามที่จะบอกว่าดนตรีแบบไหนที่ว่่าดี ที่ปรากฏชัดผ่านพัฒนาการทางอำนาจในสิทธิของการฟังที่เขาแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ในแบบที่นักดนตรีวิทยาไม่ได้ให้ความสนใจ คือ 1) คนฟังสามารถเลียนแบบดนตรีได้ 2) คนฟังสามารถเรียบเรียงใหม่ได้ และ 3) คนฟังสามารถฟังมันได้อย่างเข้าใจ

¹⁶ Szendy, Peter. 2008. *Listen : A History of our Ears*. New York, NY: Fordham University Press, X.

¹⁷ เรื่องเดียวกัน, 3.

การฟังในฐานะที่เป็นองค์ประธานได้เปลี่ยนกระบวนทัศน์อีกครั้งหลังจากที่การฟังใน 3 แบบที่แซนด์ได้แบ่งกลุ่มไว้นั้น จากที่เคยเป็นสิทธิ์ของผู้รู้ในดนตรีเท่านั้น และผู้ฟังธรรมดาทั่วไปไม่สามารถปฏิบัติตามศีกทวิคนสำคัญในการบันทึกเพื่อตัดต่อปรับปรุงเสียงที่ได้ยินได้ แต่ความเปลี่ยนแปลงได้เกิดขึ้นเมื่อการเข้ามาของเทคโนโลยีการบันทึกเสียง เขามองว่าเป็นจุดเปลี่ยนของกระบวนทัศน์การฟังในฐานะองค์ประธานครั้งสำคัญในประวัติศาสตร์การฟังดนตรีตะวันตก เนื่องผู้ฟังสามารถครอบครองตัดต่อเปลี่ยนแปลงเสียงที่เกิดขึ้นจากสื่อบันทึกเสียงที่เกิดขึ้นมาใหม่ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบันการทำให้เสียงกลายเป็นดิจิทัล (Digitalization) ถือว่าเป็นเครื่องมือสำคัญในการฟัง ที่เปลี่ยนกระบวนทัศน์ของสิ่งที่เคยเป็นมาในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก ดังที่เคยเรียกมันว่าการเรียบเรียง การถอนโน้ต สิ่งเหล่านี้นำไปสู่การวิเคราะห์เพื่อที่จะทำความเข้าใจดนตรีผ่านอำนาจของผู้รู้หรือนักดนตรีเท่านั้นในการเข้าถึงประสบการณ์ผ่านการสัมผัสเสียงได้¹⁸ และมันเคยมีบทบาทสำคัญในการอธิบายสิ่งที่ไม่เกี่ยวข้องกับเสียงที่ปรากฏ และเคยเป็นเพียงหนทางเดียวของผู้ฟังในอดีตที่ต้องพยายามทำความเข้าใจต่อบทเพลงผ่านองค์ความรู้ด้านดนตรี ในขณะที่พัฒนาการต่อมาของการฟัง ผู้ฟังสามารถสถาปนาความเป็นองค์ประธานที่มีอำนาจได้อย่างแท้จริง เช่น การเลือกฟังเฉพาะจุดของบทเพลงที่สนใจได้โดยไม่ต้องรอการแสดงดนตรีสดที่ต้องอาศัยเวลาและสถานที่ กล่าวคือหากผู้ฟังชอบตอนที่สองของบทเพลงแบบซิมโฟนี หรือชอบบทร้องในโอเปร่าเฉพาะบางท่อน ผู้ฟังไม่จำเป็นต้องรอเวลาการแสดงทั้งหมดเพื่อให้ถึงจุดเหล่านั้นอีกต่อไป แต่สามารถนำเข็มหรือกรอเทปไปสู่จุดที่ผู้ฟังต้องการได้ ซึ่งรูปแบบดังกล่าวในอดีตผู้ฟังต้องเป็นนักดนตรีเท่านั้น ที่มีสิทธิ์ทำอะไรได้แบบนี้ คือต้องมีความสามารถระลึกละเอียดหรือตีความเสียงออกมาจากระบบการบันทึกที่ใช้สัญลักษณ์ และนำมาสู่ตีความผ่านการบรรเลงออกมาเป็นเสียงเพื่อให้ได้ยินเฉพาะจุดนั้น

การเข้ามาของเทคโนโลยีการผลิตซ้ำเสียงดนตรีอย่างการบันทึกเสียงนั้น ถือได้ว่าเป็นเงื่อนไขสำคัญต่อผู้ฟังจากที่ไม่สามารถเป็นองค์ประธานการฟังได้อย่างเบ็ดเสร็จ หากไร้ซึ่งความรู้ทางด้านดนตรีที่สามารถการเข้าใจหรือได้ยินเสียงจากการตีความภาพสัญลักษณ์ที่ปรากฏบนโน้ตได้ มาสู่การเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์สำคัญต่อการเข้าถึงการฟัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งสิทธิ์การเข้าถึงการฟังโดยตรงเฉพาะจุดดังที่ แซนด์พยายามจะชี้ให้เห็นว่าผู้ฟังสามารถเป็นองค์ประธานของการฟังได้อย่างหมดจด ซึ่งหมายถึงผู้ฟังนั้นสามารถเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานดนตรีขึ้นมาใหม่ โดยที่ไม่ต้องลงมือปฏิบัติการบรรเลงหรือบันทึกเสียงด้วยตนเอง ดังปรากฏให้เห็นในวัฒนธรรม DJ¹⁹ ที่พวกเขาสามารถเลือกสรรตัดต่อสิ่งที่ตัวเองได้ยินมา นำมาผสมผสานเป็นบทเพลงใหม่ไม่แตกต่างอะไรกับนักดนตรีหรือศีกทวิในยุคโรแมนติกที่สามารถทำสิ่งนี้มาก่อน แต่สิ่งที่แตกต่างกันระหว่าง DJ กับศีกทวิ นักดนตรี คือ พวกเขาไม่จำเป็นต้องมีความรู้ทางดนตรีที่เคยสงวนไว้ให้กับผู้ที่มีโอกาสหรือ

¹⁸ Szendy, Peter. 2008. *Listen : A History of our Ears*. New York, NY: Fordham University Press, 135.

¹⁹ เรื่องเดียวกัน, 136.

ทุนทางวัฒนธรรมในการเข้าถึงการศึกษาชุดนี้ แต่ด้วยเทคโนโลยีได้เปิดโอกาสให้ผู้ฟังที่สนใจอย่างจริงจังเข้าถึงดนตรีด้วยวิธีใหม่อย่างไร้ข้อจำกัด

โดยสรุปในส่วนของภววิทยาดนตรีก่อนเกิดขึ้นของดนตรีทดลองไฟฟ้า ดังปรากฏในเนื้อหาที่ได้กล่าวมา แสดงให้เห็นถึงเงื่อนไขและข้อจำกัดจากภววิทยาทางดนตรี ซึ่งส่งผลกระทบต่อสุนทรียภาพและการฟังโดยตรง ตั้งแต่การสถาปนาเหตุผลของจุดกำเนิดบันไดเสียงในโลกตะวันตกที่ย้อนกลับไปอ้างอิงพิทาโกรัสในยุคกรีก จนเกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในช่วงยุคบาโรกที่เสียงดนตรีในโลกตะวันตก ได้ถูกเฉลี่ยให้เท่ากันตามกลไกการผลิตของเครื่องดนตรีที่เริ่มเป็นมาตรฐานของการตั้งเสียงดนตรีที่ยังคงใช้มาจนถึงปัจจุบัน สู่ความพยายามที่จะให้ความหมายใหม่กับตัวดนตรี ในฐานะที่มีอำนาจในตัวเองได้ผ่านแนวคิดนักปรัชญาที่ร่วมกันหาเหตุผลในการดำรงอยู่ของดนตรีจนกลายเป็นรูปแบบดนตรีบริสุทธิ์ที่ไม่จำเป็นต้องอ้างอิงกับความหมายใด จนกระทั่งการฟังของผู้ฟังกลับมามีอำนาจใหม่ด้วยเทคโนโลยีดนตรีการบันทึกเสียงที่สามารถตัดข้ามในส่วนที่ผู้ฟังต้องการฟังได้ จากแต่เดิมที่เคยเป็นอำนาจของผู้รู้เท่านั้นที่สามารถกระทำได้ เมื่อเห็นถึงที่มาของกลไกทางดนตรีและรูปแบบการฟัง ในส่วนถัดจะเป็นการอธิบายจะนำไปสู่จุดเริ่มต้นของรูปแบบดนตรีทดลองไฟฟ้า ที่ก่อให้เกิดดนตรีรูปแบบใหม่จากผลพวงของกระบวนการที่เปลี่ยนไปจากรูปแบบการเข้าถึงเสียงดนตรีผ่านเทคโนโลยี

จุดเริ่มต้นของดนตรีไฟฟ้า

ก่อนที่จะทำความเข้าใจต่อดนตรีไฟฟ้า ในจุดเริ่มต้นของส่วนนี้จะกล่าวถึงที่มาและการริเริ่มของการสร้างสรรค์ทดลองดนตรีไฟฟ้าโดยสังเขป เพื่อที่จะเข้าใจถึงเงื่อนไขและสภาวะของการเกิดขึ้นมาดนตรีชนิดดังกล่าวและเป็นแนวทางไปสู่ความเข้าใจใหม่ต่อการฟังดนตรีทดลองไฟฟ้า ที่เกิดขึ้นอย่างเด่นชัดหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ในสภาพแวดล้อมหลังเทคโนโลยีที่เกี่ยวกับเสียงถูกพัฒนาขึ้นมาอย่างแข็งขันในระหว่างช่วงสงคราม²⁰ และมีทั้งหน่วยงานรัฐหรือองค์กรที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ สร้างสถาบันที่ให้ทุนในการศึกษาพัฒนาเสียงใหม่ที่เกิดขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง 2 สถาบันส่งสัญญาณทั้งภาพและเสียงที่เป็นองค์กรของรัฐในฝรั่งเศสที่ใช้ชื่อว่า ราดิโอดิฟุซียง เทเลวิซง ฟรองเซส (*Radiodiffusion-Télévision Française, RTF*) ณ กรุงปารีส และในเยอรมันที่ใช้ชื่อว่า นอร์ดเวสตอยซ์เซอร์ รุนฟังก์ (*Nordwestdeutscher Rundfunk, NWDR*) ณ กรุงโคโลญจน์ ถือได้ว่าเป็นสถานที่สำคัญอันเป็นจุดเริ่มต้นในการทดลองดนตรีไฟฟ้า โดยมีชื่อเรียกกลุ่มนักทดลองดนตรีไฟฟ้าต่างกัน เช่น ในปารีสใช้ชื่อว่ามุซิกคอนกรีท (*musique Concrète*) ในขณะที่โคโลญใช้ชื่อว่าอิเล็กทรอนิกส์ มุซิก (*Elektronische Musik*)

²⁰ Manning, Peter. 2004. *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 19.

ปีแอร์ เชฟเฟอร์ (Pierre Schaeffer) นักวิศวกรรมเสียงที่ทำงานให้กับสถานี RTF ก่อนที่จะมาสอนหนังสือที่ปารีสโพลีเทคนิค (Paris Polytechnic) ถือได้ว่าเป็นบุคคลสำคัญที่ก่อให้เกิดกลุ่มที่สนใจการสร้างสรรค์ดนตรีด้วยรูปแบบการทดลองดนตรีไฟฟ้า จากต้นทุนเดิมที่เขาสนใจกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าที่เรียกว่านักอนาคตนิยม(Futurists) โดยมีอุปกรณ์ทดลองพื้นฐานจากเครื่องบันทึกเสียงด้วยระบบเทป ที่สามารถตัดต่อและเก็บเสียงจากวัตถุเสียงจริงเข้ามาไว้ และสามารถนำมาตัดแปลงความเร็วรวมถึงตัดต่อเสียงต่าง ๆ ข้ามบริบทที่เกิดขึ้นจริงเข้าด้วยกัน ดังปรากฏในงานชิ้นแรกที่เป็นที่รู้จักกันดีที่ใช้ชื่อว่า บทเพลงฝึกหัดจากการศึกษาเส้นทางรถไฟ (*Études aux chemins de fer*) เป็นชุดเสียงทดลองจากการประกอบสร้างขึ้นจาก 6 ชิ้นเสียง ได้แก่ เสียงหวูดของหัวรถจักรรถไฟ เสียงรถไฟกำลังวิ่งด้วยความเร็ว เสียงรถไฟบรรทุกของที่วิ่งแล่นผ่านไปบนรางรถไฟ โดยนำมารวมจัดวางและตัดแปลงเสียงจากต้นกำเนิดใหม่²¹ ในแบบที่เปลี่ยนแปลงระดับความดังเสียงและเนื้อเสียง รวมถึงการยืดเสียงหรือทำให้เสียงมีความยาวที่สั้นลง (amplitude envelope) นับเป็นจุดเริ่มต้นของงานชุด *Études* ที่เกิดขึ้นในปี ค.ศ.1948 โดยนำมาเผยแพร่ผ่านการกระจายเสียง ณ สถานี RTF ซึ่งก่อให้เกิดเสียงวิพากษ์วิจารณ์ทั้งจากวงการดนตรีและสื่อมวลชนเป็นอย่างมาก ส่งผลให้ในเวลาต่อมาเข้ามามีทีมเข้ามาช่วยเหลือจากคนในวงการดนตรีอย่าง ปีแอร์ อองรี (Pierre Henry) และนักวิศวกรรมเสียงอย่างฌาร์กส์ ปูเลา (Jacques Poullin) โดยทั้งสองคนได้เข้ามาเป็นผู้ช่วย เพราะติดตามผลงานที่เกิดขึ้นจากที่เชฟเฟอร์ ที่เคยเผยแพร่งานออกไปก่อนหน้านี้²² และในเวลาต่อมาพวกเขาได้ร่วมพัฒนารูปแบบดนตรีทดลองไฟฟ้าอย่างต่อเนื่อง

ในงานบทเพลงชุดสำหรับเครื่อง 14 ชิ้น (*Suite pour quatorze instruments*) ถือเป็นผลงานชิ้นสำคัญที่พวกเขา ร่วมกันภายใต้โครงสร้างรูปแบบการนำเสนอผลงานที่เรียกว่ามูซิกคอนกรีท ที่หมายถึงรูปธรรมของเสียงดนตรี เป็นผลงานที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่อีกครั้ง ต่อกระบวนการทัศนศิลป์การแสดงผลงานประพันธ์รูปแบบใหม่ ที่ผู้ประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ผลงานสำเร็จเรียบร้อยตั้งแต่ในสตูดิโอ และนำผลงานสำเร็จรูปมาเปิดซ้ำในวันทำการแสดงสด คล้ายกับการที่จิตรกรสร้างสรรค์ผลงานที่สำเร็จรูปแล้วจึงนำไปติดตั้งในหอแสดงศิลปะ โดยผู้ประพันธ์เพลงยังคงทำหน้าที่คัดสรรตัดต่อเรียบเรียงตามหน้าที่เดิมในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงาน²³ ซึ่งเป็นสิ่งที่ขัดแย้งต่อการรับรู้และขนบธรรมเนียมของการแสดงดนตรีในแบบเก่าเป็นอย่างมาก เพราะผู้ฟังมักมีคาดหวังในการฟังผลงานดนตรีในฐานะที่เป็นศิลปะของการแสดงสด จุดนี้เองนับเป็นความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของการแสดงดนตรีที่ผู้ประพันธ์นั้นสร้างสรรค์ผลงานสำเร็จรูปจากวัตถุดิบเสียงต่าง ๆ และนำมาเรียบเรียงตัดแปลงเป็นผลงานทางดนตรีทดลองให้ผู้ฟังได้รับฟังในสถานที่ที่เคยเป็นพื้นของการแสดงดนตรีแบบเก่า

²¹ เรื่องเดียวกัน, 20.

²² Manning, Peter. 2004. *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 21.

²³ เรื่องเดียวกัน, 22.

ในปี ค.ศ.1951 ความขัดแย้งครั้งสำคัญที่สำนักฝรั่งเศสและเยอรมันถูกวิจารณ์ ณ ดัมชตัดเทอร์ เฟลีนคัวเซอะ (*Darmstädter Ferienkurse*) หรือโรงเรียนดนตรีภาคฤดูร้อนแห่งดัมชตัด (Darmstadt Summer Course) ที่มีการวิจารณ์รูปแบบดนตรีทดลองไฟฟ้าว่าภววิทยาของดนตรียังคงเป็นเช่นเดิมหรือไม่ เซฟเฟอร์ใช้เวลาหลายเดือนในการกลับไปหาหลักการและพยายามที่ตอบโต้ต่อคำวิจารณ์เหล่านั้น โดยเขาพยายามปฏิเสธคำวิจารณ์ที่ว่า มุซิก คงเครทขาดความเชื่อมต่อกับภาษาทางดนตรีทั้งในแบบโซนแบกและสตราวินสกี (Stravinsky) ที่เคยทดลองทำมาก่อน เซฟเฟอร์ ได้ตอบโต้ข้อวิจารณ์นี้ว่าสิ่งที่เขาทำนั้นมันคือวัตถุทางเสียง (sound object หรือในภาษาฝรั่งเศส objet sonore) เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเพื่อขยายแนวคิด คลังฟาเบนเมโลดี (*Klangfarbenmelodie*) ที่เป็นการใช้เทคนิคแยกเสียงที่เกิดขึ้นจากวิธีคิดทำนองชุดเดียวกัน แต่แบ่งสรรท่วงทำนองที่มีความต่อเนื่องบรรเลงทำนองต่างเครื่องมือกัน ซึ่งเซฟเฟอร์พยายามแสดงให้เห็นถึงเทคนิคการซ้อนทับเสียงหลายระดับขึ้นจากเทป คล้ายกับการเกิดขึ้นของการใช้อัตราจังหวะที่หลากหลายในช่วงเวลาเดียว (polyrhythmic) และการใช้บันไดเสียงต่างกันเกิดขึ้นในห้วงเวลาเดียวกัน (polytonal) ดังปรากฏตามแบบที่เกิดขึ้นในโครงสร้างของบทเพลงที่สตราวินสกี²⁴ จากจุดนี้ทำให้เห็นว่าเซฟเฟอร์ มีแนวคิดต่อเรื่องทำนองและสีสันเสียงจากลำดับขั้นของเสียงที่ปรากฏขึ้นพร้อมกัน ได้ถูกนำมารวบรวมกันภายใต้โครงสร้างของบทเพลง สะท้อนให้เห็นถึงความก้าวหน้ากว่างานแนวคิดของทั้งสองคนกล่าวมา

จนกระทั่งในปี ค.ศ.1952 เซฟเฟอร์ได้ออกหนังสือในชื่อ การแสวงหาดนตรีที่เป็นรูปธรรม (*A la recherche d'une musique concrète*) เป็นงานเขียนที่อธิบายแนวคิดและสิ่งที่เขาพยายามทำมาตลอด 4 ปี โดยแบ่งส่วนสำคัญออกเป็น 2 ส่วน ในส่วนแรกพูดถึงแนวคิดและการอธิบายเกี่ยวกับวัตถุทางเสียง และกระบวนการพื้นฐานที่จะประยุกต์ใช้มัน²⁵ และในส่วนที่สองพูดถึงวิธีการใช้ที่มีการส่งการคล้ายกับภาษาดนตรีดั้งเดิม โดยมีการออกแบบที่มีการคำนึงถึง 3 สิ่งที่สะท้อนหรือพยายามเทียบเท่ากับดนตรีคือ 1) ทำนองและช่วงเสียง (*mélodique ou des tessitures*) 2) น้ำหนักของเสียง ความเข้มข้น และลักษณะรูปแบบของเสียง (*dynamique ou des formes*) 3) เสียงประสาน และสีสันหรือรูปพรรณเสียง (*harmonique ou des timbres*) โดยคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียงและความเข้มข้นของเสียง ที่เกิดขึ้นผ่านการแสดงเชิงประจักษ์ด้วยการวิเคราะห์สเปคตรัม (spectrum analysis)

ในขณะที่ฝั่งเยอรมันคาร์ลไฮนซ์ สต็อคเคาท์เซน (Karlheinz Stockhausen) ผู้บุกเบิกดนตรีทดลองไฟฟ้าในแบบที่เรียกในฝั่งเยอรมันว่าว่า อิเล็กทรอนิเซอร์ มุซิก เขาเริ่มต้นเรียนดนตรีตะวันตกตามขนบธรรมเนียมจากวิทยาลัยการดนตรีเมืองโคโลญจน์ (*Hochschule für Musik Köln*) แต่

²⁴ เรื่องเดียวกัน, 28.

²⁵ Manning, Peter. 2004. *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 30.

จุดเปลี่ยนของชีวิตเขา คือ การไปศึกษาโรงเรียนดนตรีภาคฤดูร้อนแห่งดัมชัตต์ โดยพบนักประพันธ์เพลงชาวเบลเยียมที่เป็นลูกศิษย์ของโอลิเวียร์ แมสซิยอง (Olivier Messiaen) ส่งผลให้ในเวลาต่อมาเขาตัดสินใจไปเรียนที่ปารีสในปี ค.ศ.1952 เพื่อไปเรียนวิชาสุนทรียศาสตร์และการวิเคราะห์กับแมสซิยอง และการประพันธ์เพลงกับคาเรียล โกยวาส (Karel Goeyvaerts) ครูสอนเขา ที่มีส่วนกระตุ้นให้ชต็อคเคาท์เซนหันมาสนใจกระบวนการสังเคราะห์เสียงจากสัญญาณไฟฟ้ากระแสสลับที่มีลูกคลื่นสัญญาณต่อเนื่องหรือคลื่นไซน์ (sine wave) ในช่วงเวลาเดียวกันที่ชต็อคเคาท์เซนไปเรียนเขาได้มีโอกาสไปใช้ห้องสตูดิโอทดลอง (*Club d'Essai*) ของกลุ่มเซฟเฟอร์ที่เปิดโอกาสให้เขาได้ผลิตผลงานทดลองสร้างงานคองกรีท เอ็ดทูด (*Konkrete Etüde*) ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของเขาในการทำงานเทปที่ผสมผสานเสียงธรรมชาติกับดนตรีไฟฟ้าแต่เขากลับไม่ได้พอใจผลงานที่เกิดขึ้น และอีกเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ดนตรีทดลองในฝั่งของเยอรมันของเขาแตกต่างกับเซฟเฟอร์ จากแนวคิดของนักฟิสิกส์เสียง เวอร์เนอร์ ไมเยอร์ แอลฟ์เลอร์ (Werner Meyer-Eppler) ชต็อคเคาท์เซนจึงได้พยายามหันเหจากวิธีการเดิมของเซฟเฟอร์ มาสู่การสร้างสรรคดนตรีทดลองไฟฟ้าให้มีความบริสุทธิ์ตามแบบฉบับที่อนุกรมนิยม (Serialism) ซึ่งอยู่บนฐานคิดของการสังเคราะห์เสียงจากไฟฟ้าที่ต้องไม่ใช่เสียงจากธรรมชาติ²⁶ ดังปรากฏในงานที่ชื่อการศึกษาที่หนึ่ง “*Studie I*” โดยเป็นเสียงที่สร้างขึ้นจากร่างการคำนวณย่านความถี่ และการตีความออกมาจากสัดส่วนลำดับชั้นของเสียงประสาน (series of harmonic ratios) ทำให้เขาได้ตัวเลขของแต่ละย่านความถี่ออกมาเป็นวัตถุดิบทางเสียงสำหรับบทเพลงที่เกิดขึ้นจากคลื่นไฟฟ้าแบบ sine wave²⁷ แม้เขาพยายามที่จะหาแนวทางที่เป็นอัตลักษณ์ให้กับทางฝั่งเยอรมัน แต่อย่างไรก็ตามเขาก็ยังทดลองผสมผสานกับเสียงของธรรมชาติและที่เกิดขึ้นจากการสังเคราะห์ของดนตรีไฟฟ้าด้วยเช่นกัน

ข้อมูลที่ปรากฏได้สะท้อนจุดเริ่มต้นของดนตรีไฟฟ้าเพียงบางส่วนที่เริ่มต้นเกิดขึ้นช่วงกลางศตวรรษที่ 20 โดยชี้ให้เห็นถึงสำนักคิดสำคัญที่ส่งผลต่อรูปแบบและแนวทางของดนตรีไฟฟ้าในเวลาต่อมา ดังที่เกิดขึ้นโดยเซฟเฟอร์ ที่ให้ความสนใจกับเสียงที่ได้รับการบันทึกลงไปบนเครื่องเล่นเทปแม่เหล็กและนำมาตัดต่อทำกระบวนการให้เกิดเสียงใหม่ และชต็อคเคาท์เซนที่พยายามแสวงหาแนวทางที่ตรงกันข้ามกับเซฟเฟอร์ โดยมุ่งเน้นผลิตเสียงดนตรีใหม่จากคลื่นที่ส่งสัญญาณเสียงได้ต่อเนื่องอย่างคลื่นไซน์ ดังนั้นดนตรีไฟฟ้าจึงเป็นแนวทางที่พยายามเปลี่ยนทฤษฎีสำคัญของโลกดนตรีตะวันตกที่เคยขึ้นตรงกับระบบ 12 เสียง และพยายามหาแนวทางใหม่เพื่อสร้างภวิทยาดนตรีที่ไม่อ้างอิงกับระบบเสียงเดิม โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์ดังที่ปรากฏในระยะเริ่มต้น สิ่งเหล่านี้ส่งผลอย่างยิ่งต่อสุนทรียภาพการรับฟังดนตรีใหม่ ซึ่งในส่วนถัดไปจะเป็นการอธิบายถึงแนวทางของสุนทรียภาพในการฟังดนตรีทดลองไฟฟ้าที่แตกต่างออกไปจากเดิมอย่างไร

²⁶ เรื่องเดียวกัน, 42.

²⁷ Manning, Peter. 2004. *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 46.

สุนทรียภาพของการฟังดนตรีทดลองไฟฟ้า

สุนทรียภาพของดนตรีทดลองไฟฟ้าคืออะไร? หากกล่าวให้เข้าใจง่ายขึ้นคือ เราจะเข้าใจ หรือจะฟังดนตรีทดลองไฟฟ้าที่กล่าวมาข้างต้นได้อย่างไร? เป็นประเด็นสำคัญของงานเขียนชิ้นนี้ เพื่อที่หาแนวทางในฐานะของผู้ฟังต่อการเข้าใจดนตรีชนิดนี้ ผ่านงานเขียน 2 ชิ้นสำคัญที่เกิดขึ้น ในปี ค.ศ.2010 ที่พยายามอธิบายแนวทางสู่ความเข้าใจดนตรีทดลองไฟฟ้า คือ 1) การฟังผ่านเสียงรบกวน: สุนทรียภาพของดนตรีทดลองไฟฟ้า (*Listening Through the Noise: the Aesthetics of Experimental Electronic Music*) โดยโจอันนา ดีเมอส์ (Joanna Demers) เธอได้พยายามอธิบายสุนทรียภาพของดนตรีไฟฟ้า ที่มากกว่าคำอธิบายในรูปแบบการแสดงออกทางวัฒนธรรม²⁸ และ 2) การฟังเสียงรบกวนและความเงียบงัน: ไปสู่แนวคิดเชิงปรัชญาของศิลปะเสียง (*Listening to Noise and Silence: towards a Philosophy of Sound Art*) โดย ซาลอเม่ ฟูเกลิน (Salomé Voegelin) ที่หาข้อถกเถียงต่อการรับรู้ผ่านเสียงและนำไปสู่การตั้งคำถามเชิงปรัชญาที่เกี่ยวข้องกับเสียง เพื่อนำไปสู่ความหมายของสุนทรียภาพในการฟังดนตรีทดลองไฟฟ้า²⁹

ดีเมอส์ได้พยายามที่จะตั้งคำถามผ่านหนังสือของเธอว่า อะไรคือดนตรีไฟฟ้า? อะไรที่ว่าเป็นการทดลอง? เราจำแนกดนตรีแบบนี้ออกจากดนตรีไม่ไฟฟ้าที่ปรากฏในบทเพลงสมัยนิยมได้อย่างไร? อะไรคือคุณลักษณะเฉพาะของดนตรีไฟฟ้าที่ปรากฏผ่านปฏิบัติการของศิลปินและผลงาน แต่สิ่งที่น่าสนใจในคำถามตั้งเรื่องของหนังสือเล่มนี้คือ เหตุใดภาววิทยาของดนตรีไฟฟ้านั้นแตกต่างจากดนตรีที่ไม่ใช้ไฟฟ้า เธอโจมตีวิธีการเล่าเรื่องแบบพรรณนาในแบบนักมานุษยวิทยา โดยมองว่ามันไม่สามารถเข้าถึงความรู้ความเข้าใจผ่านตัวบุคคลเพียงคนเดียวได้ ในขณะที่เดียวกันทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ก็ไม่สามารถแทนค่าหรืออธิบายเนื้อหาที่เป็นจริงได้ง่ายผ่านการเขียนเชิงพรรณนาออกมาได้ จากจุดเริ่มต้นของดนตรีทดลองไฟฟ้าอย่างมูซิก คองเครท และดนตรีไฟฟ้าหลังแนวคิดเซฟเฟอร์ ที่ต่อมาได้การกลายมาเป็นต้นสายของดนตรีสำหรับการเต้นร่าอย่างเช่น เทคโน (techno), เฮาส์ (house), ไมโครซาวด์ (microsound), กลิทช์ (glitch), แอมเบียนท์ (ambient), โดรน (drone), นอยส์ (noise), ซาวด์สเคป (soundscape) เป็นต้น

กรอบคิดของแนวดนตรีไฟฟ้า (metagenres) ดีเมอส์มองว่าสามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มคือ 1) อิเล็กโทรอะคูสติก (electroacoustic music) ที่เคยได้รับการสนับสนุนทุนการผลิตจากสถาบันของรัฐ เอกชน และ เพื่อการศึกษาผ่านสถาบันอุดมศึกษา 2) อิเล็กทรอนิกส์ (electronica)

²⁸ Demers, Joanna. 2010. *Listening through the Noise: the Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press.

²⁹ Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence: towards a Philosophy of Sound Art*. New York, NY: The Continuum International Publishing Group Inc.

ในความหมายที่เป็นการประยุกต์ใช้ดนตรีไฟฟ้าในเชิงพาณิชย์เพื่อใช้ในเพลงสมัยนิยม 3) ศิลปะเสียง (sound art) หมายถึงงานเสียงที่ไม่ได้ใช้เพียงเพื่อการเล่าเรื่องประกอบภาพ แต่เป็นของงานเสียงที่เกิดขึ้นเฉพาะพื้นที่และมีปฏิสัมพันธ์ในสถานที่นั้น ๆ³⁰

แม้ว่าสุนทรียศาสตร์แต่เดิมนั้นได้พยายามแบ่งสัดส่วนการตระหนักรู้ถึงคุณค่าและพยายามที่จะบ่งชี้ว่าอะไรดีงาม แต่ดีเมอส์กลับพยายามที่จะปฏิเสธคำอธิบายตามแบบสุนทรียศาสตร์ของค่านท์ ดังที่ได้เขาได้เคยกล่าวถึงความงามในศิลปะต้องไม่มีเงื่อนไขหรือมูลค่าเชิงใช้สอย และต้องมีอำนาจในตัวของมันเองแบบไม่มีวัตถุประสงค์หรือเหตุจูงใจที่ตัวงานศิลปะไม่จำเป็นต้องมีหน้าการ ใช้สอย โดยที่ความคิดดังกล่าวส่งผ่านมายังเอ็ดมุนด์ ฮานสลิก (Eduard Hanslick) นักดนตรีวิทยาคนสำคัญที่มองว่าดนตรีไม่ควรเกี่ยวข้องกับการเล่าเรื่องประกอบอย่างปรากฏในดนตรีเล่าเรื่อง (program music) หรือแม้แต่นักปรัชญาอย่างโรเจอร์ สกรูตัน (Rogers Scruton) ที่มองว่าความงามของงานดนตรีนั้นเกิดขึ้นจากตัวเนื้อดนตรีที่ปรากฏผ่านโครงสร้าง ไวยากรณ์ และการแสดงดนตรีเท่านั้น โดยปฏิเสธการอ่านบริบทที่ก่อให้เกิดดนตรีอย่างสังคมและวัฒนธรรม³¹ และธีโอดอร์ ออดอร์โน (Theodor W. Adorno) ยังคงมองว่าดนตรีแบบตะวันตกมีความเหนือชั้นกว่าดนตรีชนิดใหม่ที่เกิดขึ้นเพื่อเชิงพาณิชย์ ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวนั้นต่างเป็นมุมมองที่ยังคงอ้างรักษาแนวคิดสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีที่เริ่มต้นมาจากค่านท์

มุมมองที่ดีเมอส์นำมาใช้เพื่อที่จะคัดค้านสุนทรียศาสตร์แบบดั้งเดิมนั้น เป็นมุมมองแบบมาร์กซ์ (Marxist) ที่พยายามโต้แย้งว่าประสบการณ์สุนทรียะ ไม่ได้แยกขาดหรือมีอิสระจากชีวิตประจำวัน³² สำหรับมุมมองแบบมาร์กซ์นั้นกลับมองว่า การตัดสินว่าประสบการณ์สุนทรียะใดที่ดีนั้น สะท้อนความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกัน กล่าวคือมาตรฐานของศิลปะที่ดีที่ใช้ได้ในระดับสากลไม่สามารถเกิดขึ้นได้ จากทุนทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกันของผู้คนในสังคม ดังที่ปีแอร์ บูร์ดิเยอร์ (Pierre Bourdieu) ชวนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของการเข้าถึงหรือเข้าใจงานศิลปะได้นั้น เป็นผลมาจากระดับของการศึกษาและจุดยืนทางเศรษฐกิจของคนคนนั้น สอดคล้องกับเหล่านักวัฒนธรรมศึกษาในเวลาต่อมาเริ่มที่จะตั้งคำถามใหม่ต่อสุนทรียศาสตร์ว่า ปัจเจกบุคคลและชุมชนของพวกเขาสร้างความนิยมในหมู่พวกเขาเองจากความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะที่พวกเขาบริโภคได้อย่างไร และแม้มองในมุมภาษาศาสตร์ที่พยายามหาโครงสร้างหรือไวยากรณ์ของดนตรีไฟฟ้า แน่นอนว่ามันยังขาดองค์ประกอบตามหลักภาษาศาสตร์ แต่กลับเป็นข้อดีที่ทำให้ผู้ฟังดนตรีไฟฟ้าไม่ได้ฟังมันในฐานะของภาษา แต่

³⁰ Demers, Joanna. 2010. *Listening through the Noise: the Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press, 6.

³¹ เรื่องเดียวกัน, 139.

³² Demers, Joanna. 2010. *Listening through the Noise: the Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press, 140.

เป็นการฟังอะไรบางสิ่ง³³ ที่อยู่นอกเหนือออกไปจากโครงสร้างทางภาษา ที่ไม่จำเป็นต้องเรียกร้องความรู้เก่าหรือความเข้าใจแบบเดิม ๆ

ถึงแม้ว่ากรอบคิดทางดนตรีไฟฟ้าทั้ง 3 แบบที่ตีเมอร์ได้เสนอไว้ได้ถูกแบ่งเป้าหมายที่แตกต่างกันตามหน้าที่การใช้งานของมัน แต่เมื่อพิจารณาถึงเจตนารมณ์ของมันแล้ว พบว่ามีหลักการร่วมกันอยู่ของดนตรีไฟฟ้าทั้งหมด คือต่างเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาเพื่อรื้อถอนกรอบคิดทางดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม เธอเสนอว่าการเปลี่ยนวิธีการฟังในฐานะที่เป็นสุนทรียภาพแทนที่จะเป็นตัวโครงสร้างทางดนตรี เป็นสุนทรียภาพแห่งการฟังสิ่งที่ดำเนินต่อไปอย่างไม่ต่อเนื่องและยากที่จะคาดเดาได้ว่ามีจุดเริ่มหรือจุดจบอย่างไร โดยเป็นการฟังที่ไม่แสวงหาเป้าหมายอย่างที่เคยเป็นมา เมื่อมองย้อนกลับไปการฟังดนตรีในอดีตก่อนการเกิดขึ้นของดนตรีไฟฟ้านั้น กลับเป็นการฟังที่ไม่เคยถูกตั้งคำถามหรือสงสัย ในขณะที่ดนตรีไฟฟ้านั้นเป็นดนตรีที่ไม่ได้นำเสนอความปะติดปะต่อในแบบที่ดนตรีดั้งเดิมเคยตั้งต้นเอาไว้และมีเงื่อนไขหลายอย่าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเรียกร้ององค์ความรู้ที่ต้องเคยมีมา เพื่อที่จะทำความเข้าใจต่อมันได้ ผ่านความเข้าใจที่ต้องทราบถึงวิธีการเน้นพัฒนาการการเดินทางของเสียงตั้งแต่ต้นจนจบ และดนตรีดั้งเดิมได้กลายเป็นมาตรฐานของรูปแบบโครงสร้างทางดนตรีที่สามารถคาดเดาได้ ในขณะที่ดนตรีไฟฟ้าไม่ได้ทำหน้าที่แบบนั้น ดนตรีไฟฟ้ากลับสร้างนิสัยใหม่ให้กับผู้ฟัง กล่าวคือ เป็นการฟังที่เป็นการฟัง ณ จุดนั้นจริง ๆ ไม่ใช่การฟังที่สามารถคาดเดาได้ตามโครงสร้างมาตรฐานที่ต้องเป็นไปในลักษณะเดียวกันหมด แต่เป็นการเข้าใจถึงสิ่งที่เกิดขึ้น ณ วินาทีนั้นที่ไม่สามารถคาดเดาเหตุการณ์ของเสียงที่จะเกิดขึ้นได้³⁴

สอดคล้องกับในงานของฟวูเกลิน ที่มองว่าดนตรีทดลองไฟฟ้านั้นไม่สามารถรับรู้หรือทำความเข้าใจในแบบดนตรีดั้งเดิม ที่เคยคาดเดาเหตุการณ์เอาไว้ได้ล่วงหน้า และรูปแบบของบทประพันธ์เพลงที่มุ่งควบคุมบังคับให้ผู้ฟังมีอารมณ์หรือความรู้สึกคล้ายตาม ด้วยกลไกเชิงโครงสร้างที่ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างสรรค์ขึ้น เธอพยายามจัดแบ่งหน่วยการอธิบายของลักษณะการฟังใหม่ที่จะนำไปสู่การสร้างกระบวนการฟังใหม่ โดยการทบทวนความเข้าใจต่อระบบผัสสะการรับรู้การฟังด้วยตัวแปรสำคัญหลัก 3 ประการคือ 1) การฟัง (listening) 2) เสียงรบกวน (noise) 3) ความเงียบ (silence) เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงการรับรู้อย่างจริงจังที่มีต่อเสียงที่ปรากฏขึ้นในดนตรีไฟฟ้า โดยนำมาทบทวนในมิติของเวลาและสถานที่รวมถึงหัวของการรับรู้ถึงความเป็นปัจจุบันที่เป็นการนำเสนอทิศทางใหม่ของการรับรู้สุนทรียภาพทางดนตรีทดลองไฟฟ้า ผ่านแนวคิดเชิงปรัชญาในมิติของความสนใจเรื่องเวลาและสถานที่รวมถึงความเป็นปัจจุบันกาลของการฟัง³⁵

³³ เรื่องเดียวกัน, 150.

³⁴ เรื่องเดียวกัน, 151.

³⁵ Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence: towards a Philosophy of Sound Art*. New York, NY: The Continuum International Publishing Group Inc.

การฟังเป็นประเด็นที่ฟวกเกลิน ได้ชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนว่าดนตรีไฟฟ้า นั้น เป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นอย่างมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนฟังแบบฉบับพลัน ที่ต้องอาศัยการร่วมมือกันและมีอิทธิพลในแบบที่ทั้งผู้สร้างสรรค์และผู้เข้าร่วมต้องมีความมุ่งมั่นที่จะฟังมัน และเป็นปรากฏการณ์ที่ต้องเกิดบนความสงสัยต่อตนเองอยู่ตลอดเวลาว่าสิ่งที่ปรากฏคืออะไรหรือกำลังฟังอะไรอยู่ มันไม่มีลักษณะที่เป็นโครงสร้างเข้ามากำหนดตำแหน่งแห่งที่ แบบที่สามารถอ้างอิงได้ตามรูปแบบมาตรฐานดังที่ประเพณีนิยมทางดนตรีกำหนด เธอกล่าวว่ามันเป็นการอ้างอิงจากตำแหน่งคนที่รับฟังด้วยตนเอง (meta-position) เนื่องจากหูของเรานั้นเป็นอวัยวะที่ทำงานแบบรับรู้สรรพเสียงได้อยู่ตลอดเวลา หากแต่การรับรู้มันจะต้องเกิดขึ้นจากการตระหนักรู้ผ่านการสงสัยต่อสิ่งที่ได้ยินอยู่ การได้ยินจึงไม่รู้ลึกถึงระยะห่างของมัน บางครั้งเสียงเหล่านั้นก็ปรากฏตัวแบบชั่วคราวและไม่ถาวร (transitory) เธอได้อ้างแนวคิดของอดอร์โนว่าการตัดสินใจสิ่งใดนั้น ควรที่จะเกิดขึ้นจากการตัดสินใจของตัวปัจเจกแทนที่จะหาความจริง ที่ควรเข้าใจด้วยการรับรู้ถึงความรู้สึกที่ถูกโอบกอดจากประสบการณ์ผ่านวัตถุของเสียงที่ดำรงอยู่ แทนที่จะมุ่งแสวงหาแนวคิดเชิงอุดมคติ งานของเธอจึงไม่ใช่ความพยายามที่จะแสวงหาความหมายให้กับดนตรีทดลองไฟฟ้า ที่มีสื่อกลางเป็นตัวเสียงที่เกิดขึ้นระหว่างการรับรู้กับประสบการณ์ผัสสะ และไม่ใช่ว่าการแสวงหาทฤษฎีเพื่อเป็นการจำแนกแยกแยะลำดับขั้นของเสียงที่เกิดขึ้น หรือแม้แต่ประวัติศาสตร์ของความรู้ก็ไม่ได้มีความจำเป็นต่อการรับรู้ดนตรีทดลองไฟฟ้า³⁶ เพราะสิ่งเหล่านี้ไม่ได้นำไปสู่ความเข้าใจหรือคลายความสงสัยต่อการฟัง ที่อย่างไรก็ตามคนฟังจำเป็นต้องเข้าไปอยู่ในประสบการณ์เสียงดนตรีทดลองไฟฟ้าเท่านั้น ดังนั้นประจักษ์พยานหรืองานเขียนเชิงความคิด ที่ใช้การเล่าเรื่อง มันไม่สามารถที่จะทำให้เราเข้าใจได้มากไปกว่าประสบการณ์ของตัวเราเองกับเสียงเสียงที่ดำรงอยู่ตรงหน้า

ในงานชิ้นนี้ประเด็นของนอยส์ (Noise) ที่เคยเป็นนับว่าเป็นสิ่งที่รบกวนโสตประสาท หากพิจารณาจากมุมมองฟวกเกลิน เธอได้อ้างถึงงานของลุยจิ รัสโซโล (Luigi Russolo) เปรียบเสมือนเป็นงานดนตรีที่เฉลิมฉลองเสียงรบกวน รัสโซโลได้ยินความก้าวหน้าที่ของเครื่องมือที่จะสามารถบันทึกเสียงต่าง ๆ เข้าไปและนำมาเรียบเรียงใหม่ เป็นการปลดปล่อยและนำพามนุษยชาติไปสู่สิ่งที่ดีกว่า ซึ่งสะท้อนถึงแนวคิดนักปรัชญาอย่างเกออร์ก เฮเกล (Georg W.F. Hegel) ในแนวคิดชายท์กายท์ (Zeitgeist) ตามภาษาเยอรมันหมายถึงการนิยามจิตวิญญาณหรืออารมณ์ของเวลา (Zeit=time, Geist= Spirit) ที่เกิดขึ้นเฉพาะช่วงเวลาในประวัติศาสตร์ จากความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเวลา ที่เป็นการได้ยินเสียงในฐานะที่เป็นวัตถุวิสัย เธอมองว่าเสียงรบกวนเป็นเครื่องมือใหม่ที่ควรมองในลักษณะวัตถุทางเสียงหนึ่งที่มีความสำคัญในลักษณะที่มันพาเราออกจากผลพวงทางประวัติศาสตร์ทางดนตรีได้ และมันเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นอยู่อย่างแยกตัวและตั้งขึ้นภายใน การฟังของมนุษย์นั้นมักจะจดจ่ออยู่กับเสียงที่อยู่ตรงหน้าและมีความหนักแน่นที่สุด ซึ่งนำมาสู่การครุ่นคิดถึงจุดนั้น ณ ปัจจุบัน อีกทั้งเสียงรบกวนยังมีลักษณะคล้ายกับการที่เราเพิ่งเล็งไปยังเท้าทั้งสองข้างที่กำลัง

³⁶ เรื่องเดียวกัน, XII-XIII.

เดินอยู่ก่อให้เกิดเสียง มันยังสะท้อนเสียงหลายแนวที่เป็นอิสระต่อกันแบบโพลีโฟนี (polyphony) มากกว่าโครงสร้างแนวตั้งแบบโฮโมโฟนี (Homophony) ตามแบบขนบดนตรีตะวันตกที่นิยมตั้งแต่มยุคคลาสสิกจนถึงปัจจุบัน³⁷

การฟังเสียงรบกวนจึงเป็นการฟังจากจุดปัจจุบันที่เสียงเหล่านั้นอยู่รายล้อมตัวเรา มากกว่าเป็นการฟังเสียงของอนาคตหรือในอดีตตามโครงสร้างดนตรีแบบดั้งเดิม จึงไม่แปลกใจที่โลกหลังสมัยใหม่ (post-modern) ได้อนุญาตให้เสียงที่แตกต่างและไม่เคยมีตัวตนกลับมีตัวตนและปรากฏหรือสามารถแปลงเสียงให้ปรากฏได้ ซึ่งขัดแย้งกับความคิดในโลกสมัยใหม่ (modern) หรือยุคแสงสว่างแห่งปัญญา (enlightenment) มักจะจัดระเบียบและจำแนกสิ่งต่าง ๆ ว่าควรหรือไม่ควร ปรากฏผ่านกลไกการควบคุมที่มาจากโครงสร้างเชิงอำนาจ กล่าวคือมันเป็นการสถาปนาอำนาจให้คนเพียงบางกลุ่มที่มีสิทธิ์ในการอนุญาตถือครองหรือให้โอกาสต่อสิ่งใดว่า สิ่งนั้นจะมีคุณค่าหรือไม่มีคุณค่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากสิ่งใดก็ตามที่ไม่สามารถตอบสนองตนเองหรือสื่อสารในความหมายของการที่สิ่งนั้นได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสิ่งที่ว่านั่นคือเสียงดนตรีจำเป็นที่จะต้องมียอำนาจในตัวของมันเอง ดนตรีใดก็ตามหากไม่มีความสามารถในแบบภาษาที่สามารถสื่อสารให้เข้าใจสิ่งนั้นได้ มักจะถูกตัดสินในฐานะที่เป็นเสียงรบกวน (noisy voice) และถูกกดทับเสรีภาพโดยทันที³⁸ ดังนั้นเสียงรบกวนจึงไม่เคยถูกนับว่ามีค่าในฐานะที่มีความเป็นองค์ประธาน (subject) ได้เลย ในขณะที่เดียวกันเสียงรบกวนก็ยังเคยถูกมองเป็นสิ่งที่ไม่สามารถคิดเองได้ ทำให้ทั้งคนฟังและตัวสิ่งที่เรียกว่าเสียงไร้ความหมายเสมือนต่างฝ่ายต่างไม่รู้จักกัน

ในงานของฟูกูเกลิน กล่าวถึงงานศิลปะเสียงของเคนอิชิ ไฮโน (Keiji Haino) ที่จัดแสดง ณ ชั้นใต้ดินโรงแรมแดรก (*The Drake Hotel Underground*) กรุงโตรอนโต ประเทศแคนาดา ช่วงปี ค.ศ.2006 เป็นงานที่พยายามสื่อสารเสียงที่ไม่เคยมีความหมายมาก่อนให้ทำการสื่อสารได้ โดยไม่ต้องเข้าใจหรือรับทราบความหมายของมันแต่เดิมมา (a priori)³⁹ สิ่งที่เกิดขึ้นผ่านเสียงของงานไฮโนนั้น ได้กระตุ้นเร้าความปรารถนาในการสื่อสารที่ไม่ได้พึ่งพาระบบการสื่อสารแบบดั้งเดิม โดยก่อให้เกิดรูปแบบเป็นการรับรู้ใหม่ที่เกิดขึ้น จากความสงสัยที่มีต่อการรับรู้ปัจจุบัน และความเป็นไปได้ในการทำความเข้าใจเสียงผ่านผัสสะ แทนที่จะมุ่งแสวงหาความหมายแบบที่เกิดขึ้นในระบบภาษา แต่เพียงอย่างเดียว กล่าวคืองานชิ้นนี้ทำให้เธอความใจได้ว่าเรารู้ผ่านเสียง ไม่จำเป็นต้องใช้ความเข้าใจแบบภาษา หากแต่เป็นการรับรู้ผ่านร่างกายหรือเนื้อหนัง หรือผ่านสิ่งที่เกิดขึ้นในงานเช่น การกรีดร้อง การตะโกน เพื่อเกิดการสลายโครงสร้างของเสียงที่มีอยู่แต่เดิม

³⁷ Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence: towards a Philosophy of Sound Art*. New York, NY: The Continuum International Publishing Group Inc., 43.

³⁸ เรื่องเดียวกัน, 73.

³⁹ เรื่องเดียวกัน, 72-73.

เมื่อย้อนคิดกลับไปสู่ความเข้าใจเรื่องการฟัง การฟังจึงไม่เพียงแต่เป็นการรับผัสสะผ่านหู แต่เป็นการรับรู้ผ่านเนื้อตัวร่างกาย ซึ่งถือได้ว่าเป็นกลไกที่เป็นแก่นหลักของความเข้าใจสุนทรียภาพของเสียงในแบบที่มีอำนาจในตัวของมันเองจากตัววัตถุเสียง⁴⁰ แม้เสียงรบกวนไม่สามารถสื่อสารในความหมายของภาษาทั่วไปได้ แต่ตัวมันเองสะท้อนให้เราตระหนักถึงความรู้สึกที่มีความเปราะบางและหวงระลึกถึงความสัมพันธ์ระหว่างประสบการณ์เก่าของเราที่เคยมีระบบของการสื่อสารดั้งเดิมที่มันมีเงื่อนไขของความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ในขณะที่เสียงรบกวนกลับมีแรงปรารถนาที่มาจากตัวของมันเองในการที่จะสื่อสาร สิ่งที่ไม่สามารถหาความหมายได้เหมือนดังในระบบภาษา ดังนั้นการที่เราจะตระหนักและเข้าใจถึงปรัชญาเชิงสุนทรียภาพของดนตรีทดลองไฟฟ้าได้นั้น ต้องเข้าใจผ่านประสบการณ์เฉพาะบุคคลที่ขึ้นอยู่กับปฏิบัติการของการฟัง แทนที่จะเริ่มจากความรู้ดั้งเดิมที่เคยเป็นเงื่อนไขของรูปแบบ เปรียบเสมือนข้อตกลงร่วมกันในสังคม (social contracts) ที่เกิดขึ้นก่อนการรับรู้ของมนุษย์คนหนึ่ง แต่มนุษย์ที่ดำเนินชีวิตหลังจากข้อตกลงเหล่านั้นกลับต้องปฏิบัติตามมัน เธอมองว่าข้อตกลงร่วมกันในสังคมนี้ไม่ควรที่จะเป็นสิ่งที่ชี้นำความหมายของเสียงที่ปรากฏขึ้น แต่ควรที่จะเป็นการรับรู้ด้วยตนเองระหว่างมนุษย์กับวัตถุเสียงที่ปรากฏ ณ ปัจจุบันขณะ

ในประเด็นของความเงียบ เป็นกลไกสำคัญในการรับรู้ที่สามารถทำให้เราเข้าใจงานดนตรีทดลองไฟฟ้าได้ เธอได้ยกตัวอย่างงานของจอห์น เคจ (John Cage) บทเพลง 4'33" ที่ได้รับอิทธิทางแนวคิดมาจากการนำเสนองานศิลปะจากโกลีสสาวะที่มีชื่องานศิลปะว่าน้ำพุ (Fountain) ของมาเซล ดูชองป์ (Marcel Duchamp) ปรากฏการณ์นี้ก่อให้เกิดการตั้งคำถามต่อภววิทยาของความ เป็นศิลปะว่าสุดท้ายแล้วศิลปะคืออะไร ในขณะที่ความเงียบบังจากรับรู้เสียงดนตรีที่เคจมอบให้กับผู้ฟัง ในบทเพลง กลับไม่ใช่แค่ความเงียบบังที่แท้จริง หากแต่เป็นการเปิดประสบการณ์ และปรับเปลี่ยนภววิทยาของการรับรู้ต่อการได้ยิน เพื่อให้ผู้ฟังได้ยินสิ่งที่เราไม่เคยตระหนักหรือไม่เคยรับรู้มาก่อน แต่สิ่งที่ไม่เคยรับรู้มาก่อนไม่ได้หมายถึงการไม่มีอยู่หรือไม่ปรากฏอยู่ของมัน หากแต่เราไม่เคยตระหนักถึงหรือได้ยินมันอย่างสงสัยมาก่อน ดังนั้นเสียงที่เกิดขึ้นจึงมีค่าไม่ต่างจากเสียงดนตรีที่ถูกบรรจุอยู่ในการบันทึกโน้ตลงไปกระดาษและมีผู้บรรเลงเปล่งเสียงสะท้อนออกมา เป็นการพลิกกระบวนทัศน์ครั้งสำคัญในการประพันธ์เพลงและรวมไปถึงการฟัง งานชิ้นนี้จึงเป็นหมุดหมายสำคัญที่เปิดโอกาสให้ตั้งคำถามต่อสถานที่จัดแสดงไม่ว่าจะเป็นพิพิธภัณฑ์หรือหอแสดงดนตรีก็ตาม⁴¹ สถานที่และเวลาที่เคยเป็นเงื่อนไขสำคัญที่เป็นส่วนหนึ่งของการเกิดเสียงดนตรี โดยเคจมีส่วนสำคัญอีกคนหนึ่งที่ได้ริเริ่มสถาปนาวีธีคิดใหม่ ที่มีต่อประเพณีนิยมทางดนตรีแบบดั้งเดิม เขาเปิดโอกาสให้เห็นความเป็นไปได้ใหม่ที่เกิดขึ้นนอกเหนือจากเหตุการณ์แสดงเสียงดนตรีในหอแสดงดนตรี และเป็นการเปิดหูจนถึงร่างกายให้ได้ยินสิ่งที่ปรากฏในชีวิตประจำวันแต่กลับไม่ได้ตระหนักถึง ถือได้ว่าเป็นการสลาย

⁴⁰ Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence: towards a Philosophy of Sound Art*. New York, NY: The Continuum International Publishing Group Inc, 74.

⁴¹ เรื่องเดียวกัน, 80.

เงื่อนไขทางดนตรี ที่เคยทำหน้าที่ผลิตซ้ำเสียงของผู้ประพันธ์ในความคิด ด้วยการกักขังวัตถุทางเสียง ให้อยู่ในกรอบของเวลาผ่านกระดาษที่จดบันทึก เคจนาหุของผู้ฟังไปสู่การฟังเสี้ยวส่วนหนึ่งของเสียงที่ แดกกระจายอยู่รายล้อมรอบตัว ดังนั้นปรากฏการณ์ดังกล่าวจึงเป็นการสะท้อนว่าเสียงทุกเสียงมีความเท่าเทียมกันแม้แต่เสียงที่เคยถูกมองว่าเป็นเสียงรบกวนก็ตาม

จากความเงียบที่เคยมีหน้าที่เพียงพื้นหลัง (background) ของวัตถุแห่งสิ่งที่ต้องการให้ ผู้ฟังรับรู้ ความเงียบเป็นเพียงฉากหลังที่ช่วยขับเน้นเสียงที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้ปรากฏเด่นชัด ได้ ถูกเปลี่ยนผ่านมาสู่การพยายามที่จะอธิบายความเงียบ ในฐานะที่เป็นเงื่อนไขสำคัญต่อการตระหนักรู้ และเป็นการเปลี่ยนโครงสร้างเชิงอำนาจครั้งสำคัญ ระหว่างผู้สร้างสรรค์ที่เคยมีอำนาจมาก่อน มาสู่อำนาจใหม่ของผู้ฟังที่สามารถเลือกได้ว่า จะรับฟังสิ่งใดที่ปรากฏอยู่ ณ ช่วงเวลานั้น กล่าวคือ การตระหนักรู้ผ่านความเงียบนั้น เท่ากับเป็นการคืนอำนาจการฟังให้กลับมาสู่ผู้เสพผลงาน รวมทั้ง ความเงียบและเสียงรบกวนได้กลายเป็นสิ่งที่มีความเป็นองค์ประธาน (subject) หรืออำนาจ ในตัวของมันเอง ที่มันต้องการปรากฏขึ้นเมื่อใดก็ได้ เสียงจึงเป็นการทำงานแบบมีการแบ่งปันแรงปรารถนาหรือเจตนาของตัวมันเอง และมันมักเกิดขึ้นมาอย่างไม่เป็นระเบียบ เป็นการแบ่งปันทางสังคมที่ไม่จำเป็นต้องพึ่งพากระบวนการแบบวิพากษ์วิธี (dialectic) โดยที่ต่างฝ่ายต่างปรากฏขึ้นจากสภาวะของความบังเอิญผ่านการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ผ่านผัสสะที่ไม่สามารถแสวงหาความหมายได้

จากงานเขียนของดีเมอส์และฟูกูเกลิน ได้ก่อให้เกิดความเข้าใจต่อสุนทรียภาพของการ ฟังดนตรีทดลองไฟฟ้าใหม่ ทั้งสองคนเริ่มต้นจากการหาความสัมพันธ์และการให้ความสำคัญต่อเสียง รบกวนและความเงียบ ซึ่งเป็นคำสำคัญที่ปรากฏขึ้นในหนังสือทั้งสองเล่มที่ได้กล่าวมา สะท้อนมุมมองใหม่ที่มีต่อทฤษฎีดนตรีทดลองไฟฟ้า ที่พยายามรื้อถอนทฤษฎีและสุนทรียศาสตร์ของดนตรี ตะวันตกแบบดั้งเดิม ด้วยการเปลี่ยนแปลงให้ประสบการณ์สุนทรียะนั้นไม่แยกขาดหรือมีอิสระจาก ชีวิตประจำวัน กล่าวคือดนตรีทดลองไฟฟ้านั้นมีพลังที่จะปลดปล่อยผู้ฟังให้มีสุนทรียะอย่างเท่าเทียมกัน โดยตัดข้ามทิวทัศน์ทางวัฒนธรรมที่แต่ละคนมีแตกต่างกัน ความเข้าใจเชิงสุนทรียภาพของดนตรี ทดลองไฟฟ้าจึงเป็นการสลายความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างผู้สร้างสรรค์และผู้เสพ ที่เปิดโอกาส ให้แต่ละคนใช้เครื่องมือการทำความเข้าใจปรากฏการณ์เสียงที่เกิดขึ้นจากผัสสะที่มีติดตัวมาแต่ กำเนิด ด้วยลักษณะของดนตรีทดลองไฟฟ้าที่ไม่ได้มุ่งเน้นความต่อเนื่อง บางครั้งมีความไม่ปะติดปะ ต่อกันและเป็นการปรากฏตัวแบบทันควัน ไม่ถาวร ซึ่งย้อนแย้งจากดนตรีดั้งเดิมที่มีความต่อเนื่อง และมีการกำหนดจุดการรับรู้ เพื่อให้ผู้ฟังเข้าใจความหมายที่เกิดขึ้นจากรูปแบบโครงสร้างดนตรีที่ ถูกกำหนดเอาไว้ล่วงหน้าแล้ว ในขณะที่สุนทรียภาพทางดนตรีทดลองไฟฟ้ากลับมุ่งเน้นให้ผู้ฟังรับ รู้จากประสบการณ์เสียงโดยตรง และไม่จำเป็นต้องตีความเพื่อค้นหาความหมายต่อสิ่งที่ปรากฏขึ้น เป็นการฟังแบบปัจจุบันขณะ อีกทั้งเปลี่ยนมุมมองของผู้สร้างสรรค์ใหม่ จากเดิมเป็นผู้กำหนดกลไก ของเสียงผ่านหน้ากระดาษ แต่กลับเป็นผู้เปิดหูให้ผู้ฟังได้ตระหนักรู้ถึงเสียงที่รายล้อม และกระตุ้น

ให้ผู้ฟังสงสัยต่อสรรพเสียงที่ดำรงอยู่ก่อนการตระหนักรู้ ผ่านเข้าใจความเจียบและเสียงรบกวนที่จะเป็นเครื่องมือใหม่ที่ถูกมองให้เป็นวัตถุทางเสียงเทียบเท่ากับโน้ตเพลงที่ปรากฏบนกระดาษ มุมมองต่อเสียงใหม่ยังสะท้อนให้เห็นถึงความหลากหลายของแนวเสียงที่มีอิสระต่อกัน มากกว่าที่จะเป็นโครงสร้างแนวตั้งที่ถูกกำหนดเอาไว้แล้ว การเข้าใจถึงสุนทรียภาพของดนตรีไฟฟ้าจึงไม่ใช่เรื่องยาก หากแต่เป็นการปรับทัศนคติต่อสรรพเสียงที่ดำรงอยู่ท่ามกลางเราใหม่อีกครั้ง

สรุป

สุนทรียภาพของการฟังดนตรีทดลองไฟฟ้าสอดคล้องกับแนวคิดเชิงปรัชญาเรื่อง ความสามารถในการเปลี่ยนแปลงของสมอง (Brain Plasticity) โดยแคทเธอริน มาลาบู (Catherine Malabou) เป็นนักปรัชญาที่นำแนวคิดประสาทวิทยา (Neurology) มาประยุกต์ใช้เพื่ออธิบายกลไกการรับรู้และการสร้างใหม่ของสมองที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดชีวิตของมนุษย์ และเป็นสิ่งซึ่งสะท้อนผ่านจิตสำนึกของมนุษย์ เมื่อสมองมีความสามารถในการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา มันจึงสะท้อนให้เห็นว่าความคงอยู่ของตัวตนไม่ได้มีความมั่นคงหรือไม่เปลี่ยนแปลง กล่าวคือหากเข้าใจการทำงานของสมองได้ เราจะพบว่าตัวตนของเราไม่ได้มีความแข็งทื่อไม่เปลี่ยนแปลง เหมือนกับความเชื่อเดิมที่เชื่อว่าเมื่อสมองพัฒนามาถึงจุดหนึ่งมันจะหยุดนิ่ง แต่มันกลับถูกออกแบบให้รองรับกระบวนการปรับตัวและมีความสามารถในการวิวัฒนาการได้อยู่ตลอดเวลา จากรากศัพท์ภาษากรีก *plassein* หมายถึงสิ่งที่เป็นรูปทรงได้จากแม่พิมพ์ (mold) ดังนั้นความหมายของแนวคิดความสามารถในการเปลี่ยนแปลงของสมอง จึงเป็นสิ่งซึ่งหล่อหลอมได้ หมายถึงในสถานะหนึ่งที่สมองมีความศักยภาพในการรับรูปแบบ (receive form) ดุจดินเหนียวที่สามารถปั้นได้ และมันยังมีศักยภาพที่ให้หรือแสดงเป็นรูปแบบ (give form) ออกมาได้ในเวลาเดียวกัน ดังที่ปรากฏในศัลยกรรมพลาสติก กล่าวคือเมื่อเราพูดถึงสองที่สามารถหล่อหลอมได้ใหม่ตลอดเวลานั้น มันคือการปรับตัว และมันเป็นทั้งรูปแบบที่ชัดเจนและเป็นรูปแบบที่ปรับรูปร่างเปลี่ยนแปลงได้ในเวลาเดียวกัน⁴²

หากสมองทำงานคล้ายกับรูปหล่อที่เกิดขึ้นจากแม่พิมพ์ ที่ต้องอาศัยความร้อนหลอมละลายวัตถุเพื่อเทลงไปในแม่พิมพ์ สมองจึงไม่เป็นเพียงการรับรู้และการสร้างใหม่แต่เพียงอย่างเดียว หากมันยังทำหน้าที่ปฏิเสธการสถาปนารูปแบบที่เกิดขึ้นในตัวของมันเองอีกด้วย ซึ่งเป็นการปฏิเสธที่จะยอมจำนนต่อแม่แบบ ดังนั้นศักยภาพของสมองที่มีทั้งการรู้และการสร้างสรรค์ จึงไม่ได้ขึ้นอยู่กับสิ่งที่ถูกกำหนดหรือสถาปนาเอาไว้แต่ก่อนเพียงอย่างเดียว หรือเป็นไปตามแม่แบบหรือมาตรฐานดั้งเดิม แต่สมองกลับมีความก้าวหน้าจากความสามารถในการลบล้างโครงสร้างเดิมที่เคยกำกับ⁴³ ดังจะเห็นได้ว่าความเชื่อที่ว่าสมองของมนุษย์นั้นเป็นไปตามเงื่อนไขของสารพันธุกรรม

⁴² Malabou, Catherine. 2008. *What Should We Do with Our Brain?* New York: Fordham University Press, 5-6.

⁴³ เรื่องเดียวกัน, 6.

(DNA) ได้ถูกทำลายจากการค้นพบจุดประสานประสาท (synapse) โดยฌอง ปีแอร์ ฌองซู (Jean-Pierre Changeux) นักประสาทวิทยาที่ค้นพบว่าสมองมีจุดประสานประสาทตั้งแต่ปี ค.ศ.1979⁴⁴ ส่งผลถึงความเข้าใจใหม่ต่อสมองมนุษย์ที่สามารถปรับเปลี่ยนและพัฒนาได้อยู่ตลอดเวลาผ่านการสร้างจุดประสานประสาทที่เกิดขึ้นตลอดทั้งชีวิตของมนุษย์

มาลาบูได้นำแนวคิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้อธิบายจิตวิญญาณของทุนนิยมและการทำงานของเซลล์ประสาทมนุษย์ (Neuronal Man and the Spirit of Capitalism) ในโลกของเสรีนิยมใหม่ (Neo-liberal world) เพื่อสะท้อนให้เห็นหลักการทำงานผ่านการจัดการองค์กรในโลกที่มีความคล้ายคลึงกับการรับรู้และเข้าใจต่อระบบประสาทใหม่ อุดมการณ์ของเสรีนิยมใหม่คือการสลายจุดศูนย์กลางใหม่ เพื่อผ่อนคลายการทำงานที่เป็นลำดับชั้น (hierarchies) มันเป็นการปรับตัวของระบบทุนนิยมใหม่อีกครั้ง หลักการที่ทำงานเป็นลำดับชั้นถูกทำลายและเปลี่ยนไปสู่ความเปลี่ยนแปลงได้ (flexible) ที่เปลี่ยนมาสู่การทำงานแบบเครือข่าย (the network) ดังจะเห็นได้จากคำทั่วไปที่ปรากฏอยู่ดาษดื่น ณ ห้วงเวลาปัจจุบันอย่างการผลิตแบบลีน (lean production) ที่องค์กรต่าง ๆ พยายามลดทอนความสูญเสียเปล่าที่เกิดขึ้น โดยใช้วิธีการทำงานแบบเครือข่ายและร่วมมือกันที่หลากหลาย (multitude) มากยิ่งขึ้น การทำงานที่เป็นไปในลักษณะโครงการระยะสั้น โดยให้ความสำคัญกับจำนวน รูปแบบ และการเชื่อมต่อเครือข่าย ซึ่งคล้ายคลึงกับความเข้าใจใหม่ที่มีต่อการทำงานของระบบเซลล์ประสาทในปัจจุบัน โดยให้เกิดความลื่นไหลของความหลากหลายและมีศูนย์กลางที่แตกกระจายแทนที่จะเป็นการรวมศูนย์ โดยทำงานกันด้วยการเชื่อมต่อแบบเครือข่ายเป็นหลัก⁴⁵

ดังนั้นความสามารถในการเปลี่ยนแปลงของสมอง จึงแสดงให้เห็นถึงความเท่าเทียมกันระหว่างการรับรู้และการสร้างสรรค์ของปัจเจกบุคคล เธอเปรียบเทียบกับการการทำงานเชิงลบของสมองที่เป็นการรื้อถอนโครงสร้างเดิม ดังปรากฏในความเป็นตัวตนของมนุษย์นั้น มีลักษณะคล้ายคลึงกับการแกะสลักปั้นแต่งสิ่งที่เรียกว่าประติมากรรม โดยมนุษย์ใช้เครื่องมือการสร้างความเป็นตัวตนที่เรียกว่าประสบการณ์ เมื่อตัวตนของมนุษย์รวมตัวกันจึงพัฒนากลายเป็นประวัติศาสตร์ที่สามารถตระหนักรู้เงื่อนไขทางสังคมบางอย่างได้พร้อมกัน ผ่านการมีปฏิสัมพันธ์และการแสดงออกที่เกิดขึ้นจากโครงการรับรู้ของสมองที่มีความยืดหยุ่นปรับเปลี่ยนได้อยู่ตลอดเวลา (cerebral plasticity) กล่าวคือประสบการณ์และความทรงจำของมนุษย์นั้นนำมาสู่การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างกายภาพของสมอง แต่มนุษย์นั้นก็มีส่วนหนึ่งของสมองที่มีการทำงานแบบเชิงลบหรือเป็นสภาวะการรื้อสร้างโครงสร้างเดิมอยู่ตลอดเวลา ทว่าในการศึกษาประสาทวิทยา (neurology) การเปลี่ยนแปลงแบบยืดหยุ่นของกลไกทางสมองที่ทำงานในรูปแบบการเชื่อมต่อทางสมองแบบเชิง

⁴⁴ Malabou, Catherine. 2008. *What Should We Do with Our Brain?* New York: Fordham University Press, 8.

⁴⁵ เรื่องเดียวกัน, 40-43.

ลพ (destructive plasticity) กลับไม่ถูกนับในฐานะที่เป็นความยืดหยุ่น โดยมองว่าการที่จะเข้าข่าย สิ่งที่เราเรียกว่า Plasticity เป็นเพียงสิ่งที่จะเกิดขึ้นอย่างมีรูปแบบด้วยการเชื่อมต่อที่ส่งผลกระทบต่อ การก่อสร้างตัวของปัจเจกบุคคล จึงไม่มีใครมองว่าการสร้างหรือปั้นหุ่นขึ้นมาจำเป็นต้องผ่านการรื้อ หรือทำลายโครงสร้างอะไรบางอย่างที่มีอยู่แต่เดิม⁴⁶ การประกอบสร้างความยืดหยุ่นของการรับรู้ใน สมอง ยากที่จะปฏิเสธได้จำเป็นต้องมีแนวคิดของการทำลายล้างหรือการรื้อสร้างโครงสร้างเดิมออกไป เพื่อก่อให้เกิดสิ่งใหม่ที่เหมาะสมกับสภาวะปัจจุบันที่เปลี่ยนแปลงของแต่ละบุคคล

สุนทรียภาพของการฟังดนตรีทดลองไฟฟ้าจึงสะท้อนลักษณะความสามารถในการ เปลี่ยนแปลงของสมอง ที่มีความสามารถที่ส่วนหนึ่งนั้นได้รับผลกระทบจากพัฒนาการของเทคโนโลยี ดนตรี ที่เปิดโอกาสให้ทั้งนักประพันธ์เพลงและผู้ฟังได้มีส่วนร่วมและสิทธิ์ในการที่จะเลือกรับฟังเสียง โดยทำงานคล้ายระบบการรับรู้ของสมองที่ต้องสลายโครงสร้างเชิงอำนาจดั้งเดิมที่มีมาจากดนตรีตะวันตก ก่อน และยังสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่เท่าเทียมมากขึ้น โดยทั้งผู้สร้างสรรค์และผู้ ฟังไม่จำเป็นต้องมีทุนทางวัฒนธรรมแต่เดิมมากมายนัก ส่งผลให้การฟังหลังการเกิดขึ้นของดนตรี ทดลองไฟฟ้านั้น เกิดขึ้นได้จากประสบการณ์ส่วนบุคคลที่สามารถตระหนักรู้หรือเกิดความสงสัยต่อ การรับรู้ แนวคิดของโครงสร้างสมองที่แข็งที่สะท้อนผ่านองค์ความรู้ทางดนตรีที่เคยถูกสถาปนาให้มี อำนาจสำคัญและเป็นแม่แบบหลักในโลกดนตรีตะวันตก ในขณะที่การรับรู้ของสมองของเรานั้นกลับ มีลักษณะสำคัญที่มีความสามารถที่จะเปลี่ยนแปลงได้อยู่ตลอดเวลา การปรับตัวหรือการเข้าใจการ ฟังใหม่จึงเป็นหนึ่งในคำอธิบายที่สะท้อนให้เห็นการฟังในแบบที่รื้อถอนความสัมพันธ์เชิงโครงสร้าง ทางอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกัน ที่มีตั้งแต่สมัยทางความคิดแบบแสงสว่างแห่งปัญญา ที่ย้อนกลับไป มองถึงการสถาปนาชุดความรู้ดนตรีตะวันตกที่มีมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 ที่กลายเป็นไม้บรรทัดเพื่อ ใช้ตัดสินว่าอะไรมีประโยชน์หรือมีคุณค่าที่ควรค่าต่อการรับรู้หรือรู้จำ ส่งผลให้มีบางสิ่งหรือบางเสียง ที่ไม่เคยถูกอนุญาตให้ปรากฏขึ้นและบางสิ่งที่ถูกกดทับหรือไม่อนุญาตให้มีการสื่อสารออกมาได้

จากเสียงรบกวนหรือความเจียบงันที่ไม่เคยมีสถานะตามโครงสร้างมาตรฐาน สุนทรียศาสตร์ดั้งเดิม ส่งผลให้เสียงดนตรีทดลองไฟฟ้ากลายเป็นความคิดเชิงลบหรือความคิดเชิง ปฏิปักษ์กับโลกสมัยใหม่ บทความนี้ได้พยายามที่จะนำมาสู่คำอธิบายสุนทรียภาพหลังสมัยใหม่ที่ เปลี่ยนแปลงความเข้าใจต่อความงาม ดังที่ส่วนหนึ่งเป็นผลพวงมาจากเทคโนโลยีและวิถีคิดที่มีต่อโลก สมัยใหม่ได้เปลี่ยนแปลงไป และจากที่ดนตรีเคยเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเชิงอำนาจเป็นเสียงของ ผู้มีอำนาจและผู้ฟังนั้นต้องมีทุนทางวัฒนธรรม นำมาสู่สุนทรียภาพแห่งการรับรู้ดนตรีทดลองไฟฟ้า ที่เป็นการการตัดข้ามองค์และทำลายองค์ความรู้ที่เคยถูกสถาปนาให้เป็นความสำคัญและสูงสุดใน สังคม ผ่านทฤษฎีใหม่ที่เกิดขึ้นจากวิธีการผลิตดนตรีที่เปลี่ยนไปตามเทคโนโลยี ดังนั้นเมื่อมนุษย์

⁴⁶ Malabou, Catherine. 2012. *Ontology of the Accident: an Essay on Destructive Plasticity*. Malden, MA: Polity Press, 3-4.

เผชิญสภาวะใหม่ที่รับรู้ผ่านเทคโนโลยีการผลิตเสียงดนตรีที่แตกต่างออกไปจากเดิม จึงส่งกระทบต่อกระบวนการทัศนทางดนตรีอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การฟังที่เปลี่ยนไปตามภววิทยาของเสียงดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่ และเป็นการฟังจากตัวของมันเองโดยไม่อ้างอิงบริบททางวัฒนธรรม ที่มีลักษณะคล้ายกับการผจญภัยสิ่งที่กำลังจะปรากฏอยู่ตรงหน้า จึงเป็นการฟังที่อยู่บนปัจจุบันกาล และสะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงของสมองมนุษย์ที่ดำรงอยู่ตลอดชีวิต

รายการอ้างอิง

- Beardsley, Roger, and Daniel Leech-Wilinson. 2009. *AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*. Accessed November 2021. https://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html.
- Benjamin, Walter. 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Harlow England: Penguin Book.
- Demers, Joanna. 2010. *Listening through the Noise: the Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Hamilton, Andy. 2007. *Aesthetics and Music*. New York, NY: Continuum International Publishing Group.
- Harper, Douglas. n.d. *Online Etymology Dictionary*. Accessed January 1, 2022. <https://www.etymonline.com/word/ontology>.
- Malabou, Catherine. 2008. *What Should We Do with Our Brain?* New York: Fordham University Press.
- Malabou, Catherine. 2012. *Ontology of the Accident: an Essay on Destructive Plasticity*. Malden, MA: Polity Press.
- Manning, Peter. 2004. *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press.
- McMurray, Peter. 2017. "Once Upon Time: A Superficial History of Early Tape." *Twentieth-Century Music* (Cambridge University Press) (14/1): 25-48.
- Szendy, Peter. 2008. *Listen : A History of our Ears*. New York, NY: Fordham University Press.
- Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence: towards a Philosophy of Sound Art*. New York, NY: The Continuum International Publishing Group Inc.