การวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม “ร็อกสตาร์” ของ ลลิษา มโนบาล (ลิซ่า) โดยใช้แนวทางการวิเคราะห์เนื้อหาทางดนตรีของ อลัน เอฟ. มอร์

ANALYSIS OF THE POPULAR MUSIC “ROCKSTAR” BY LISA LALISA MANOBAL APPLYING ALLAN F. MOORE'S APPROACH

กุลธีร์ บรรจุแก้ว*

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา พระนครศรีอยุธยา ประเทศไทย

Kunthee Banjukeaw*

Faculty of Humanities and Social Sciences, Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University, Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand

Received 05/08/2024, Revised 24/10/2024, Accepted 11/11/2024

บทคัดย่อ

ที่มาและวัตถุประสงค์ : บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม “ร็อกสตาร์” ของ ลลิษา มโนบาล (ลิซ่า) โดยใช้แนวทางการวิเคราะห์เนื้อหาดนตรีของ อลัน เอฟ. มอร์ (Allan F. Moore) นักดนตรีวิทยาชาวอังกฤษ ผู้เชี่ยวชาญด้านการวิเคราะห์ตัวบททางดนตรีสมัยนิยม ที่ได้นำเสนอกรอบการวิเคราะห์บทเพลงเชิงรูปร่าง (shape) เป็นหนึ่งในแนวทางที่ให้ความสำคัญกับชั้นเสียงต่าง ๆ ในบทเพลง ซึ่งเป็นสิ่งปรากฏอย่างมีความหมายต่อผู้ฟัง อีกทั้งเป็นการเพิ่มมุมมองหรือเครื่องมือในการวิเคราะห์ดนตรี จากเดิมที่มักจะเน้นการวิเคราะห์หาโครงสร้างบทเพลงผ่านการหาความสัมพันธ์ในเชิงเสียงประสาน (Harmonic Analysis) เป็นสำคัญ ในขณะที่บทเพลงสมัยนิยมปัจจุบันเฉกเช่นบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ในบทความนี้กลับมีคอร์ดที่ปรากฏในบทเพลงเพียงไม่กี่ครั้ง และมีความหมายไม่เพียงพอที่จะนำมาใช้เป็นแก่นแกนในการอธิบายบทเพลงได้ ดังนั้นบทความนี้จึงเลือกกรอบการวิเคราะห์ในขอบเขตการอธิบายปรากฏการณ์ชั้นเสียง ดังที่มอร์ตั้งสมมุติฐานว่าสิ่งที่สามารถพบได้ทั่วไปในรูปแบบของบทเพลงสมัยนิยมมักจะประกอบด้วย 4 ชั้นเสียง บทความนี้นำเสนอ 3 ประเด็นคือ 1) ความสำคัญของบทเพลงสมัยนิยมในฐานะตัวบทการวิเคราะห์ 2) แนวคิดเรื่องการวิเคราะห์ชั้นเสียงของมอร์ และ 3) การวิเคราะห์บทเพลง “ร็อกสตาร์”

วิธีการศึกษา : วิธีการวิเคราะห์บทเพลงนี้นำกรอบคิดทฤษฎีของมอร์ในการวิเคราะห์ประเด็น “ชั้นเสียง” ที่ประกอบไปด้วย 4 องค์ประกอบ คือ 1) ชั้นเสียงจังหวะ 2) ชั้นเสียงเบส 3) ชั้นเสียงแนวท่วงทำนอง และ 4) ชั้นเสียงประสาน ในการทำความเข้าใจความหมายทางเสียงและพลวัตความเปลี่ยนแปลงของเพลงดนตรีสมัยนิยม ดังปรากฏในโครงสร้างของ “ร็อกสตาร์”

ผลการศึกษา : “ร็อกสตาร์” ประกอบด้วย 4 ชั้นเสียง โดยชั้นแรกประกอบขึ้นจากเสียงกลองอิเล็กทรอนิกส์ที่มีลักษณะจังหวะ “Tresillo” เป็นการสอดประสานจังหวะไปพร้อมกับวลีแรกของเสียงสังเคราะห์ที่อัตราความเร็ว 140 BPM รูปแบบจังหวะการซ้ำวลีนี้ มีรากฐานมาจากดนตรีคิวบา โดยทำงานควบคู่ไปกับจังหวะของกลองเบสและกลองสแนร์ที่ไม่เร่งรีบและสามารถตีความได้บนอัตราความเร็ว 70 BPM ไปพร้อม ๆ กัน ชั้นที่สองในส่วนของเบส พบการดำเนินโน้ต C เป็นตัวเริ่มต้นพร้อมเสียงกลองเบสที่ความถี่ต่ำ สำหรับเบสนั้นพบการเปลี่ยนแปลงไม่มาก ทั้งในระดับเสียงและรูปแบบจังหวะ ชั้นที่สาม

* Corresponding author, email: khuntheeb@gmail.com

เป็นการสร้างทำนองเพิ่มเติมโดยใช้เสียงสังเคราะห์ ท่อนนำพบวลีสั้นความยาว 2 ห้อง ที่เป็นตัวกำหนดการดำเนินจังหวะตลอดทั้งบทเพลง โดยพบการซ้ำโน้ตในกลุ่มเสียง C-E♭-E และ D♭-E♭-E ซึ่งดำเนินในรูปแบบจังหวะ “Tresillo” ที่ดำเนินต่อเนื่องเกือบตลอดทั้งบทเพลง โดยออกแบบเสียงให้ในแต่ละท่อนมีลักษณะรูปพรรณเสียงที่แตกต่างกัน และชั้นที่สี่ชั้นเสียงประสาน ได้เติมเต็มบทเพลงด้วยการใช้คอร์ดเฉพาะในท่อน D เท่านั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในท่อน D1 ประกอบด้วยคอร์ดที่ซ้ำกันเพียง 2 คอร์ด คือ Cm7 และ D♭maj7 ในขณะที่ท่อนขยายหรือท่อนท้ายสุดของบทเพลงพบการเปลี่ยนคอร์ดเดิมจาก Cm7 เป็น C major โดยยังคงคอร์ด D♭maj7 ไว้

บทสรุป : การวิเคราะห์ “ร็อกสตาร์” โดยใช้แนวทางการวิเคราะห์ “ชั้นเสียง” ของมอร์ สามารถสรุปประเด็นสำคัญได้ดังนี้ 1) ชั้นเสียงแรก คือ จังหวะ มีเป้าหมายเพื่อสร้างความรู้สึกลวงของจังหวะ ระหว่างอัตราเร่งที่ 140 BPM ที่มาจากเสียงเครื่องเคาะกลาง-สูง และอัตราเร่งในช่วงความถี่ต่ำ 70 BPM ซึ่งสอดคล้องกับโครงสร้างทั่วไปของแนวดนตรี “Trap” ที่เหมือนบทเพลงจะเร็วก็ไม่เร็ว จะช้าก็ไม่ช้า ผู้ฟังเหมือนอยู่ตรงกลางระหว่างสองอัตราเร่งของจังหวะ 2) ชั้นเสียงที่สอง เบสเป็นตัวกำหนดโน้ตพื้นฐานและชดเชยชั้นเสียงของคอร์ดที่ขาดหายไปโดยการแทนที่เสียงเบสด้วยโทนต่ำและมีรูปพรรณเสียงที่มั่นคง 3) ชั้นเสียงที่สาม ที่ปรากฏท่วงทำนองเสริม พบการสร้างชุดวลีทำนองสั้นเพื่อทำการซ้ำได้ทั้งบทเพลง แต่มีความเปลี่ยนแปลงของลักษณะเสียงสังเคราะห์ในแต่ละท่อนเพลง และยังทำหน้าที่เป็นแกนหลักของบทเพลง มากไปกว่านั้น วลีที่ซ้ำกันนี้ยังทำหน้าที่เชื่อมต่อระหว่างย่านเสียงร้องและเสียงเบส และ 4) ชั้นเสียงสุดท้าย ที่มีลักษณะเป็นเสียงประสานแบบคอร์ด ปรากฏเฉพาะในท่อน D และส่วนขยายของเพลง ทำหน้าที่เป็นจุดผ่อนคลายจากเนื้อเสียงที่ซ้ำซากของวลีหลัก (ในชั้นเสียงที่สาม) และการผ่อนคลายหูผู้ฟังจากการซ้อนทับกันระหว่างชั้นเสียงของท่วงทำนองตลอดทั้งบทเพลง

คำสำคัญ : ลิซ่า / ลลิษา มโนบาล / วิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม / ร็อกสตาร์ / อลัน เอฟ. มอร์

Abstract

Background and Objectives: This article proposes to analyze the popular song “Rockstar” by Lalisa Manoban (Lisa) through the music content analysis methodology of Allan F. Moore, an English musicologist specializing in popular music analysis. He has proposed a paradigm for studying songs based on their structure, highlighting the various layers of sound that contribute to their significance for listeners. Furthermore, it offers an innovative perspective or instrument for music analysis, shifting from the conventional emphasis on harmonic analysis. Modern popular songs, such as the one examined in this article, frequently utilize chords sparingly and lack sufficient significance to constitute the primary explanation of the song. This article employs a framework to analyze the phenomenon of sound layers, since Moore posited that popular songs generally comprise four sound layers. This article presents three key points: The importance of popular music as an object of study 2) The notion of examining the auditory strata of Moore's work and 3) An analysis of the song “Rockstar.”

Methods: The method of analyzing this song employs Moore's theoretical framework to analyze the issue of “layers,” which consists of four components: 1) rhythmic sound layer, 2) bass sound layer, 3) melodic sound layer, and 4) harmonic sound layer. This approach helps in understanding the sonic meaning and the dynamics of change in popular music, as evident in the structure of “Rockstar.”

Results: “Rockstar” is a song with four distinct layers of sound. The first layer consists of electronic drums, characterized by the “Tresillo” rhythm, which blends the rhythm with the first phrase of the synthesizer sound at 140 BPM. This ostinato, rooted in Cuban music, runs alongside the rhythm of the bass drum and snare drum at a speed of 70 BPM. The second layer, the bass component, follows a progression starting with note C and a bass drum sound at low frequency. The bass has minimal variation in pitch and rhythmic patterns. The third layer creates additional melodies using synthesized sounds, introducing two bars short phrases defined by pitch and main rhythm. The pitches are repeated in groups of C-E♭-E and D♭-E♭-E in a “Tresillo” rhythm pattern. Each section showcases distinct sound characteristics, while the key phrase remains consistent throughout the piece. The fourth layer, the harmonic filler layer, enriches the song with only the D section using chords. The D1 section features only two repeating chords, Cm7 and D♭maj7, while the extended section shifts the original chord from Cm7 to C major, retaining the D♭maj7 chord.

Conclusions: In conclusion, the analysis of “Rockstar” using Moore's “layers” analysis approach is as follows: The first layer of sound is rhythm, aiming to create an illusion of rhythm between the acceleration of 140 BPM from mid-high percussion sounds and the acceleration in the low-frequency range of 70 BPM. This aligns with the general structure of the “Trap” music genre, where the song seems neither fast nor slow, making the listener feel caught in between the two accelerations of the rhythm. The second layer, bass level, determines the fundamental note and compensates for missing chord layers by replacing the bass sound with a solid tone. The third layer, enhanced by melodic synthesized sounds, serves as the core and essence of the song, with repeated phrases acting as a glue between vocals and bass sounds. The final layer, characterized by harmony, appears only in section D and the extension of the song. It serves as a point of relaxation from the repetitive texture of the main phrase (in the third layer) and provides relief to the listener's ears from the overlapping layers of the melody throughout the song.

Keywords: Lisa / Lalisa Manobal / Popular Music Analysis / Rockstar / Allan F. Moore

บทนำ (Introduction)

บทเพลง “ร็อกสตาร์ (Rockstar)” โดย ลลิษา มโนบาล (ลิซ่า) เผยแพร่สู่สาธารณชนเมื่อวันที่ 28 มิถุนายน พ.ศ. 2567 มีความยาวทั้งบทเพลงราว 2 นาที ปรากฏทั่วไปในสื่อออนไลน์ต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริการให้เช่าฟังเพลงออนไลน์หรือแพลตฟอร์มสตรีมมิงดนตรี (music streaming) ที่มีหลากลีลาและขนาดความยาวบทเพลงที่แตกต่างกันถึง 5 รูปแบบ ได้แก่ 1) ร็อกสตาร์ในรูปแบบปกติ ที่มีความยาว 2:18 นาที 2) ร็อกสตาร์ในรูปแบบขยาย (extended) ความยาว 2:44 นาที 3) ร็อกสตาร์ที่มีเฉพาะเสียงเพลงไม่มีการร้อง (instrumental) ความยาว 2:13 นาที 4) ร็อกสตาร์ที่มีอัตราเร่งเร็วกว่าปกติ ความยาว 1:50 นาที และ 5) ร็อกสตาร์ที่มีอัตราเร่งช้ากว่าปกติ ความยาว 2:40 นาที ทั้งนี้ รูปแบบที่ 3 ได้ถูกเลือกนำไปใช้เพื่อการประชาสัมพันธ์ผ่านวีดิทัศน์เพลง (music video) ดังปรากฏเป็นภาพจำที่ถูกกล่าวถึงในโลกออนไลน์

ความสำคัญของตัวบททางดนตรีกลับถูกกล่าวถึงแค่เพียงภาพของวีดิทัศน์เพลงเป็นส่วนใหญ่ ดังปรากฏในสื่อสังคมออนไลน์ ขณะที่บทเพลงถือได้ว่าเป็นเส้นเรื่องสำคัญที่กำหนดเงื่อนไขต่าง ๆ ในวีดิทัศน์ กล่าวคือ บทเพลงเป็นเงื่อนไขหนึ่งที่สำคัญในการออกแบบภาพให้ผสานกับโครงสร้างทางดนตรีที่ปรากฏขึ้นมาก่อน ดังนั้นในบทความนี้จะมุ่งเน้นการวิเคราะห์สิ่งที่ปรากฏอยู่ภายในตัวบททางดนตรีที่กอปรสร้างขึ้นมาให้บทเพลงนี้เป็นที่จดจำอย่างมีความหมาย และสามารถวิเคราะห์ปรากฏการณ์ของเสียงในบทเพลงได้อย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งเป็นขอบเขตสำคัญของบทความนี้ที่จะวิเคราะห์บทเพลงได้อย่างเป็นระบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำแนวคิดการวิเคราะห์ดนตรีสมัยนิยมในการวิเคราะห์บทเพลงเชิงรูปร่าง (shape) ของ อลัน เอฟ. มอร์ (Allan F. Moore) หนึ่งในนักดนตรีวิทยาชาวอังกฤษผู้เชี่ยวชาญด้านการวิเคราะห์เนื้อหาทางดนตรีสมัยนิยมคนสำคัญ มาใช้เป็นเครื่องมือในการทำความเข้าใจบทเพลง “ร็อกสตาร์”

คำถามสำคัญประการแรกสำหรับผู้ที่ได้อ่านบทความนี้คือ ดนตรีสมัยนิยมมีสถานะทางวิชาการอย่างไร เพียงพอหรือไม่ที่ทำการศึกษาในเชิงวิชาการ เฉกเช่นในบทเพลง “ร็อกสตาร์” จากทั้งความยาวของบทเพลงเพียง 2 นาทีกว่า และโครงสร้างทางดนตรีนั้นมีความสลับซับซ้อนมากพอหรือไม่ แต่ผู้เขียนอยากจะชี้ชวนให้ตั้งคำถามใหม่ว่า แล้วเราจะวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยมในรูปแบบนี้ได้อย่างไรและด้วยหลักการแบบใด ดังจะกล่าวถึงในส่วนของเนื้อหา ประการต่อมาคือ แล้วเมื่อใดที่โลกวิชาการดนตรีวิทยาตะวันตกเริ่มเปิดโอกาสให้ตัวบททางดนตรีสมัยนิยมเป็นหนึ่งในประเด็นที่ถูกหยิบยกมาวิเคราะห์ในแวดวงวิชาการดนตรีวิทยา ซึ่งแน่นอนว่าบทความนี้ไม่ได้มุ่งเน้นประเด็นของประวัติศาสตร์การศึกษาดนตรีวิทยาสมัยนิยม แต่จะใช้พื้นที่ในส่วนบทนำกล่าวถึงพอสังเขปเกี่ยวกับการริเริ่มใช้ตัวบทการวิเคราะห์จากบทเพลงสมัยนิยมในวงการวิชาการตะวันตก และเพื่อเป็นแนวทางให้เห็นถึงที่มาและความสำคัญของการวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยมว่ามีความสำคัญในเชิงวิชาการได้อย่างไร

ในหนังสือ “การวิเคราะห์ดนตรีสมัยนิยม”[1] โดย อลัน เอฟ. มอร์ เป็นทั้งบรรณาธิการและร่วมเขียน ในส่วนของบทนำเขาได้กล่าวถึงพัฒนาการของดนตรีวิทยาที่ริเริ่มนำเข้าตัวบททางดนตรีสมัยนิยมเป็นส่วนหนึ่งในการวิเคราะห์ โดยย้อนกลับถึงช่วงทศวรรษที่ 1980 หากจะหาสถาบันที่สอนเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีสมัยนิยมนั้นคงเป็นสิ่งที่พบได้ยาก ซึ่ง ณ เวลานั้นมีเพียงการแบ่งว่าอะไรเป็นดนตรีคลาสสิกหรือไม่เป็น กล่าวคือยังไม่มีแบบแผนการเรียนการสอนดนตรีสมัยนิยมที่เป็นแบบแผนในเชิงสถาบัน โดยเขามองว่าส่วนหนึ่งอาจมาจากดนตรีสมัยนิยมมักถูกจัดแบ่งอยู่ในสถานะ “มือสมัครเล่น” อย่างไรก็ตาม จากจุดนั้นดนตรีสมัยนิยมจะต้องมีผู้ปฏิบัติการที่ประกอบไปด้วยองคาพยพต่าง ๆ มากมาย เพื่อที่จะก่อให้เกิดดนตรีเหล่านี้ขึ้นมาได้ เช่น ตัวแทนศิลปิน ผู้จัดการ ผู้ได้รับการเผยแพร่ลิขสิทธิ์ บริษัทค่ายเพลง ตัวแทนจำหน่าย เป็นต้น จนกระทั่งล่วงเลยใกล้เข้าสู่ศตวรรษที่ 20 เขาพบว่านักศึกษาระดับปริญญาตรีเริ่มได้เรียนรู้กลไกไม่ส่วนใดก็ส่วนหนึ่งจากดนตรีสมัยนิยม ไม่ว่าจะทั้งจากมุมมองของการแสดง การประพันธ์เพลง การผลิตเพลง สังคมวิทยา การวิเคราะห์ หรืออาจถึงขั้นให้เป็นปริญญาทางด้านดนตรีสมัยนิยม[2]

มอร์ ยังกล่าวถึงความเข้าใจผิดต่อดนตรีวิทยาสมัยนิยม (Popular musicology) ไว้ในบทนำของหนังสือ หลายคนมองว่าเป็นแนวคิดที่เติบโตนอกการศึกษาแบบดนตรีวิทยา และเขายังเน้นไว้ในส่วนของเชิงอรรถว่า ดนตรีวิทยาสมัยนิยมยังคงเป็นการอ่านดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาของดนตรีวิทยา เพียงแต่เป็นการใช้ตัวบทการวิเคราะห์จากดนตรีสมัยนิยม แทนที่จะจำกัดเอาไว้แค่ว่าอะไรที่ควรจะถูกศึกษาในแบบที่เป็นตัวบททางดนตรีแบบดั้งเดิม ดังจะเห็นได้

---

[1] Allan F. Moore, *Analyzing Popular Music* (New York: Cambridge University Press, 2003).

[2] Allan F. Moore, *Analyzing Popular Music* (New York: Cambridge University Press, 2003), 2.

จากมีนักดนตรีวิทยาที่สนใจดนตรีสมัยนิยมกลุ่มแรก ได้ทดลองก้าวออกมาศึกษาตัวบททางดนตรีสมัยนิยมในบริบทร่วมสมัย โดยใช้ระเบียบวิธีการศึกษาดนตรีวิทยาที่แตกต่างกัน เพื่อนำมาใช้ตีความบทเพลงสมัยนิยมของวง “The Beatles” ที่เริ่มต้นโดย วิลฟริด เมลเลอร์ (Wilfrid Mellers)[3] หรืออย่างในงานของนักมานุษยวิทยา ชาลส์ คีล (Charles Keil)[4] ที่ใช้การวิเคราะห์การฟังเพื่อจะจำแนกนักร้องเพลงบลูส์ในรูปแบบต่าง ๆ และชาลส์ แฮมม์ (Charles Hamm)[5] ที่นำแนวทางการศึกษาแบบดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์มาศึกษาดนตรีสมัยนิยมที่เกิดขึ้นในสหรัฐอเมริกา ทั้งหมดที่มอร์ได้อ้างถึงในบทนำของเขาเพื่อที่จะชี้ให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นของการศึกษาดนตรีสมัยนิยมใน 3 รูปแบบที่ปรากฏในระยะแรก ประกอบด้วย 1) การวิเคราะห์และตีความ 2) การศึกษาเชิงมานุษยวิทยา และ 3) การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ รวมถึงกลุ่มนักสังคมวิทยาในอังกฤษโดยเฉพาะอย่างยิ่งที่มาจากศูนย์วัฒนธรรมศึกษาร่วมสมัย (CCCS) ที่มีหัวหอกอย่าง ริชาร์ด ฮอกการ์ต (Richard Hoggart)[6] ที่วิเคราะห์ถึงการเข้ามามีบทบาทของเพลงสมัยนิยมในรูปแบบโครงสร้างดนตรีที่ถูกผลิตแบบอุตสาหกรรมที่เกิดขึ้นจากบริษัท “Tin Pan Alley” ได้เข้ามามีส่วนเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตผ่านบทเพลงของผู้คนในชนชั้นแรงงานในอังกฤษอย่างไร หรือนักสังคมวิทยาที่สนใจดนตรีสมัยนิยมอย่าง ไซมอน ฟริต (Simon Frith)[7] พูดถึงสังคมวิทยากับดนตรีร็อก ในลักษณะของการที่ดนตรีสมัยนิยมเข้ามามีส่วนในวัฒนธรรมบริโภคของกลุ่มวัยรุ่นในอังกฤษอย่างไร และแน่นอนหากสืบย้อนไปถึงช่วงก่อนสงครามโลกก็จะพบว่ามีนักสังคมวิทยาคนสำคัญอย่าง ธีโอดอร์ อดอร์โน (Theodor Adorno)[8] ที่เป็นผู้วิจารณ์โครงสร้างดนตรีสมัยนิยมตั้งแต่แรกเริ่มในรูปแบบดนตรีแจ๊สตั้งแต่ช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1-2 ว่าโครงสร้างทางดนตรีสำเร็จรูปได้ล่อลวงให้ผู้คนเข้าใจว่าตนเองมีอิสระหรือเป็นปัจเจกชนกำมะลอได้อย่างไร จนกระทั่งในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1990 ริชาร์ด มิดเดิลตัน (Richard Middleton) ได้เขียนหนังสือเรื่อง “การศึกษาดนตรีสมัยนิยม”[9] ซึ่งเป็นหนังสือเล่มสำคัญของวงการศึกษาดนตรีสมัยนิยม ที่ถือได้ว่าเป็นการศึกษาแบบข้ามศาสตร์หรือเรียกว่าเป็นสหวิทยาการ และในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันก่อให้เกิดสมาคมวิชาการที่มุ่งเน้นศึกษาประเด็นดนตรีสมัยนิยม (IASPM)[10] จวบจนถึงปัจจุบัน

จากปรากฏการณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการของการศึกษาดนตรีสมัยนิยมในโลกวิชาการตะวันตก แสดงให้เห็นถึงข้อถกเถียงสำคัญโดยสังเขป ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการตอบคำถามว่าดนตรีสมัยนิยมเหมาะสมหรือไม่ที่จะเป็นตัวบทในการศึกษา และเพื่อชี้ให้เห็นถึงแนวโน้มความเปลี่ยนแปลงในการศึกษาบทเพลงที่เปลี่ยนเงื่อนไขของตัวบทไปจากเดิม โดยนำบทเพลงสมัยนิยมมาศึกษาในมิติต่าง ๆ จนสามารถก่อให้เกิดประโยชน์มากมายในแวดวงวิชาการได้อย่างไร ดังที่กล่าวไปจึงเห็นได้ชัดเจนว่าบทเพลงสมัยนิยมได้ถูกนับเป็นหนึ่งในผลิตผลทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นและยังคงดำรงอยู่ จนเป็นสิ่งที่ถูกนำมาศึกษาตลอดช่วงปลายศตวรรษที่ 20 อย่างเข้มข้น ดังนั้นมอร์จึงได้ให้คำตอบในมุมมองแนวคิดทฤษฎีแบบหลังโครงสร้างนิยม (post-structuralism) ว่าทำไมต้องวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม เพราะการวิเคราะห์บทเพลงอาจจะนำไปสู่ความเข้าใจผลิตผลทางวัฒนธรรม และปฏิบัติการที่สะท้อนผ่านรูปแบบหรือโครงสร้างทางดนตรีที่ปรากฏขึ้นอย่างมีความหมายอย่างไร ซึ่งแตกต่างจากการมองจากแนวคิดแบบสมัยใหม่นิยม (modernism) ที่ยังมองว่าดนตรีคือวาทกรรม

---

[3] Wilfrid H. Mellers, *Twilight of the Gods: The Music of The Beatles* (New York: Viking, 1973).

[4] Charles Keil, *Urban Blues* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1991).

[5] Charles Hamm, *Yesterdays: Popular Song in America* (New York: Norton, 1979).

[6] Richard Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life* (London: Penguin Modern Classics, 2009).

[7] Simon Frith, *The Sociology of Rock* (London: Constable and Company, 1978).

[8] Theodor W. Adorno, “On Popular Music,” *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941): 17-48.

[9] Richard Middleton, *Studying Popular Music* (London: Open University Press, 1990).

[10] Allan F. Moore, *Analyzing Popular Music* (New York: Cambridge University Press, 2003), 3.

ชนิดหนึ่ง ที่การศึกษาบทเพลงควรจะต้องมีที่มาที่ไป โดยมุ่งศึกษางานจากผลงานที่ทรงคุณค่า เพื่อหาความเป็นต้นฉบับและต้องทำความเข้าใจผ่านตัวบท และเพื่อเข้าใจถึงเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์เพลงเป็นสำคัญ[11]

จุดยืนสำคัญต่อการวิเคราะห์ตัวบททางดนตรีสมัยนิยม ได้ถูกสกัดออกมาเป็นงานเขียนชิ้นสำคัญของมอร์อีกเล่มจากหนังสือ “ความหมายของบทเพลง : การวิเคราะห์และตีความผลงานบันทึกเสียงบทเพลงสมัยนิยม”[12] เขาได้เปรียบเปรยเอาไว้ในส่วนนำของหนังสือว่า หากการฟังเพลงง่ายเหมือนดั่งการขับรถ แต่การเข้าใจว่าเพลงเหล่านั้นทำงานได้อย่างไรคงจะยากเหมือนกับการเข้าใจระบบกลไกของรถ มอร์ต้องการชี้ให้เห็นความสำคัญว่าเหตุใดเขาจึงจดจ่อกับการวิเคราะห์บทเพลงในฐานะที่เสียงทำงานอย่างไร ซึ่งในฐานะของผู้ฟังต่างก็มีส่วนร่วมในการรับรู้ความหมายจากตัวบทเพลงที่ถูกผลิตขึ้นมาอีกด้วย[13] ดังนั้นความเข้าใจต่อความหมายของบทเพลงอาจเกิดขึ้นจากการฟังผ่านชิ้นส่วนต่าง ๆ ของเสียงที่ปรากฏอยู่ อันเป็นความสำคัญที่เขาต้องการนำเสนอให้ผู้ฟังได้เข้าใจความหมายของเสียงที่ปรากฏขึ้น และในฐานะที่เสียงบทเพลงเหล่านั้นมีปฏิสัมพันธ์ต่อชีวิตประจำวันกับผู้ฟังผ่านทั้งเนื้อเพลงและดนตรีได้อย่างไร กล่าวคือการวิเคราะห์และตีความตัวบททางดนตรีถือเป็นเรื่องเดียวกันกับการวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรีที่ปรากฏทุกมิติ เพื่อชี้ให้ผู้ฟังตระหนักถึงชิ้นส่วนของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากวัตถุทางเสียงดนตรี และเห็นถึงความสัมพันธ์ขององค์รวมทั้งบทเพลง รวมถึงการนำเสนอของเสียงอันเป็นกลไกหนึ่งที่สำคัญในการเชื้อเชิญให้ผู้ฟังอยากที่จะฟังบทเพลงเหล่านั้น[14]

ในส่วนต่อไปจะเป็นการนำเสนอแนวทางการวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยมของมอร์มาใช้ในการวิเคราะห์บทเพลง “ร็อกสตาร์” โดยเลือกหยิบยกบางประเด็นจากแนวทางการวิเคราะห์ของมอร์ ผ่านการจัดแบ่งตามประสบการณ์การรับฟังบทเพลง ด้วยการอธิบายให้เข้าใจถึงเนื้อหาทางดนตรี ด้วยแนวทางการวิเคราะห์บทเพลงด้วยรูปร่าง (shape) โดยมอร์ได้เสนอประเด็นในการวิเคราะห์ในเรื่องของรูปร่างของบทเพลงเอาไว้ 3 ประเด็นย่อย คือ 1) ชั้นเสียง (layers) ที่ปรากฏ 2) กล่องเสียง (soundbox) หรือตำแหน่งของการวางชั้นเสียงต่าง ๆ ที่ปรากฏผ่านการฟังสิ่งที่บทเพลงได้ผสมเสียง (mixing) และ 3) คุณลักษณะของเสียงหรือรูปพรรณของเสียง (timbre) ที่ก่อให้เกิดรูปแบบทางดนตรีที่แตกต่างออกจากกันหรือจดจำเอกลักษณ์ของบทเพลงได้ โดยในบทความนี้จะนำแนวคิดเรื่องการวิเคราะห์ผ่านชั้นเสียงดนตรีมาใช้เท่านั้น

รูปร่างของบทเพลงในฐานะตัวบทการวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยมของอลัน เอฟ. มอร์ (The song's shape as a text for analyzing popular songs by Allan F. Moore)

ในส่วนนี้เป็นการนำเสนอแนวคิดการวิเคราะห์รูปร่างในบทเพลงสมัยนิยม ในฐานะที่เป็นส่วนสำคัญที่ต้องปรากฏขึ้นในทุกบทเพลง เป็นการวิเคราะห์ผ่านชิ้นส่วนเสียงที่ผู้ฟังมักมีประสบการณ์รับรู้ได้ระดับพื้นผิวด้วยรูปร่างของรูปพรรณหรือคุณลักษณะของเสียงมากกว่าที่จะรับรู้ถึงโครงสร้างของเสียงได้ก่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดชั้นเสียงจะถูกนำไปใช้ในการวิเคราะห์บทเพลง “ร็อกสตาร์” ต่อไป โดยมอร์ได้เสนอว่าดนตรีสมัยนิยมมักประกอบด้วย 4 ชั้นเสียง โดยมีแนวทางการอธิบายดังต่อไปนี้

ชั้นเสียง เป็นสิ่งปรากฏขึ้นร่วมกันเกือบจะทุกบทเพลงสมัยนิยม ที่ปรากฏในระดับพื้นผิวสัมผัสแรกผ่านการฟังที่ผู้ฟังสามารถรับรู้ได้แต่อาจจะไม่ได้ตระหนักถึง มอร์จึงได้ขยายประเด็นนี้เพื่อใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์ โดยสามารถ

---

[11] Allan F. Moore, *Analyzing Popular Music* (New York: Cambridge University Press, 2003), 5.

[12] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012).

[13] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012), 1.

[14] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012), 3.

แบ่งออกเป็น 4 ชั้น (four textural layers) ซึ่งแน่นอนว่าแต่ละเพลงอาจจะไม่ปรากฏครบทุกชั้นเสียงในบทเพลง แต่ในองค์ประกอบพื้นฐานบทเพลงสมัยนิยมหลายบทเพลง มักจะพบชั้นเสียงที่เกิดร่วมคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ 4 ชั้นเสียง จึงเป็นความโน้มเอียงที่มักปรากฏขึ้นในบทเพลงสมัยนิยม ดังจะเห็นได้ว่าในบทเพลงสมัยนิยมต้องมีเสียงดนตรีประกอบการบรรเลงของท่วงทำนองเสมอ และเสียงดนตรีเหล่านั้นยังสามารถตีความไปได้อย่างไร[15] โดยมีรายละเอียดพอสังเขปดังนี้

ชั้นเสียงแรก เป็นชั้นเสียงที่เป็นจังหวะ (the explicit beat layer) เป็นส่วนแรกของระดับชั้นเสียงพื้นฐานที่มักพบในบทเพลงสมัยนิยม เป็นการสร้างความชัดเจนผ่านการสร้างรูปแบบจังหวะที่คงที่ เพื่อสร้างเงื่อนไขหลักของบทเพลงเพื่อที่จะทำให้ดำเนินได้อย่างราบรื่น หรือเรียกกันว่า “groove” ซึ่งในความหมายของภาษาไทยอาจจะยังไม่มีนิยามที่ชัดเจน หากแปลตรงตัวอาจหมายถึง การเซาะร่องหรือราง ที่เป็นแนวทางให้ตัวบทดำเนินไปบนเงื่อนไขของจังหวะที่สรรค์สร้างขึ้นมา ความชัดเจนของชั้นเสียงจังหวะที่ปรากฏในบทเพลงนั้น สังเกตได้จากเสียงกลองหรือเครื่องเคาะต่าง ๆ ที่อาจจะไม่มีระดับเสียงที่ชัดเจน (unpitched) ดังปรากฏในเสียงของกลองสแนร์และกระเดื่อง แต่ก็ไม่เสมอไปที่ชั้นเสียงนี้จะไร้ระดับเสียง ดังปรากฏในดนตรีสมัยนิยมของบราซิลหรืออินโดนีเซียที่กลองมีระดับเสียงแตกต่างกัน[16]

ชั้นเสียงที่สอง เป็นการอธิบายบทบาทหน้าที่ของชั้นเสียงระดับเบส (functional bass layer) เป็นชั้นเสียงสำคัญที่สามารถพบได้ทั่วไปในบทเพลงสมัยนิยม โดยจะทำหน้าที่ทั้งการกำหนดร่องของจังหวะผ่านการใช้ระดับเสียงในการกำกับย่านเสียงต่ำ และพบได้ทั่วไปในดนตรีตะวันตกมาตั้งแต่ยุคบาโรก ซึ่งในปัจจุบันบทบาทหน้าที่ของชั้นเสียงระดับเบสหรือย่านเสียงต่ำคือการกำหนดโน้ตพื้นต้น (root) เพื่อเชื่อมโยงกับโครงสร้างคอร์ดในบันไดเสียง[17] และร่วมกำหนดทิศทางเพื่อควบคุมทางเดินคอร์ดที่สำคัญผ่านย่านเสียงต่ำ

ชั้นเสียงที่สาม เป็นชั้นเสียงที่มีบทบาทหน้าที่ในการสร้างท่วงทำนองเสริม (explicit one or more melodies) ของทำนองหลัก ในชั้นเสียงระดับทำนอง (melodic layer) โดยทั่วไปบทเพลงมักจะมีทั้งทำนองหลักที่เป็นปฐมภูมิของการจดจำพร้อมเนื้อเพลง แต่ยังมีทำนองระดับทุติยภูมิที่ใช้เสริมส่งในบทเพลงที่ต้องใช้เสียงดนตรีบรรเลง โดยมีส่วนสำคัญในการกำหนดรูปแบบทางดนตรี (style) หากผู้ฟังถามถึงการสื่อสารที่เกิดขึ้นในความทรงจำที่เป็นส่วนเฉพาะของบทเพลงต่าง ๆ ในระดับชั้นเสียงนี้ผู้ฟังสามารถจดจ่อและรับรู้ได้ โดยสามารถระบุได้อย่างชัดเจนจากอัตลักษณ์ของท่วงทำนองเสริมที่ปรากฏขึ้นนั้นเป็นของบทเพลงใด[18]

ชั้นเสียงที่สี่ เป็นชั้นเสียงของการเติมเต็มเสียงประสาน (harmonic filler layer) ที่อยู่ระหว่างพื้นที่ว่างของย่านเสียงต่ำกับเสียงสูง และเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ผู้ฟังสามารถจดจำการเคลื่อนที่ของบทเพลงได้ว่ามาจากเพลงใด โดยปรากฏเสียงผ่านเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในรูปแบบการเรียนประกอบจังหวะ (rhythm) ไม่ว่าจะจากทั้ง กีตาร์ เปียโน ออร์แกน หรือแม้กระทั่งด้วยวงออร์เคสตราก็ตาม และมีผลกระทบต่อผู้ฟังในการระบุรูปแบบทางดนตรีได้แม้ไม่ต้องมีความรู้มากนัก ซึ่งบางรูปแบบทางดนตรีอาจจะเน้นการใช้เครื่องดนตรีบางชนิดเพื่อระบุแนวทางการเดินคอร์ด อาทิ ในดนตรีร็อก การปรากฏของชั้นเสียงนี้โดยเฉพาะการใช้เสียงของกีตาร์ในการบรรเลงในส่วนนี้[19] หรืออาจจะมีลักษณะการดำเนินส่วนเติมเต็มเสียงประสานที่อยู่ในรูปแบบ “ริฟฟ์” (riff) หรือเป็นท่วงทำนองขนาดสั้น ๆ ในการดำเนินแนวเสียงแนวเดียวหรือเป็นการบรรเลงขั้นคู่หรือคอร์ด

---

[15] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012), 20.

[16] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012).

[17] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012).

[18] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012), 20-21.

[19] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012), 21.

เพื่อการใช้ซ้ำ โดยมีการคงที่วลีสั้น ๆ เอาไว้ และก่อให้เกิดอัตลักษณ์ที่ผู้ฟังจดจำบทเพลงเหล่านั้นได้[20]

หากสรุปประเด็นสำหรับการวิเคราะห์ในระดับชั้นเสียงที่ปรากฏในงานของอลัน เอฟ. มอร์ เขาได้สาธิตตัวอย่างผ่านคำอธิบายที่เรียบง่ายด้วยตัวอักษร ดังตัวอย่างการวิเคราะห์ชั้นเสียงที่ปรากฏในบทเพลง “Queen bitch” ของเดวิด โบวี (David Bowie) ที่เริ่มต้นด้วยเสียงการตีคอร์ดกีตาร์โปร่งและถูกเติมเต็มด้วยเสียงกีตาร์ไฟฟ้า เป็นสิ่งซึ่งสะท้อนให้เห็นชั้นเสียงของการเติมเต็มด้วยชั้นของเสียงประสาน (harmonic filler) โดยการใช้เครื่องดนตรี 2 ชิ้นบรรเลงซ้อนกัน และแน่นอนผู้ฟังทั่วไปไม่ทันได้ตระหนักถึงรายละเอียดของบทบาทหน้าที่ในระดับกลไกของเสียงประสาน (harmony)[21] แต่สามารถรับรู้องค์ประกอบทางดนตรีผ่านปรากฏการณ์ของชนิดเสียงเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันและเกิดขึ้นตามลำดับได้มากกว่า ไปจนถึงการทำตัวอย่างการวิเคราะห์ขนาดสั้นในแต่ละชั้นเสียงที่มีความสำคัญ ซึ่งในบทความนี้จะไม่ขอยกตัวอย่าง โดยผู้อ่านสามารถย้อนกลับไปอ่านจากหนังสือของมอร์ในการยกตัวอย่างเพลงอื่น ๆ ได้ ในส่วนถัดไปของบทความนี้จะนำกระบวนการดังกล่าวไปใช้อธิบายในส่วนของการวิเคราะห์บทเพลง “ร็อกสตาร์” ต่อไป ตามแนวคิดสำหรับการวิเคราะห์ชั้นเสียงในบทเพลงสมัยนิยมของมอร์

วิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม “ร็อกสตาร์” (Analysis of the popular song “Rockstar”)

ดังที่ได้กล่าวไปข้างต้น สำหรับแนวทางการวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยมนั้น สามารถมีรูปแบบและการอ่านประสบการณ์เสียงที่ไปไกลกว่าการเข้าใจเพียงเรื่องของโครงสร้างหรือในสิ่งที่มอร์เรียกว่าการอธิบายเชิงรูปทรง (form) อย่างไรก็ตามสำหรับมอร์การทำความเข้าใจเรื่องของโครงสร้างบทเพลง ยังคงเป็นเครื่องมือสำคัญต่อการวิเคราะห์ เพื่อใช้สำหรับเป็นจุดอ้างอิงในการวิเคราะห์ผ่านการเรียงลำดับเหตุการณ์ของเสียงที่ปรากฏขึ้นในบทเพลงได้อย่างเป็นระบบ ทว่าหากผสานความเข้าใจในส่วนแนวคิดการวิเคราะห์รูปร่างที่ได้หยิบยกมาอธิบายพอสังเขป จะเป็นการเปิดมิติและเพิ่มเครื่องมือในการอ่านรูปทรงหรือโครงสร้างของบทเพลงสมัยนิยมได้มากขึ้น กล่าวคือทำให้มีหนทางหรือวิธีการทำความเข้าใจได้กว้างและลึกมากยิ่งขึ้น ในส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์ทั้งโครงสร้างของบทเพลงในส่วนของเนื้อหาทางดนตรี โดยผสานกับแนวคิดของมอร์ที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น

การวิเคราะห์บทเพลง “ร็อกสตาร์” ในเชิงโครงสร้างโดยละเอียดนั้น อาจจำแนกได้ถึง 12 ท่อน ที่มีความชัดเจนและการซ้ำองค์ประกอบทางดนตรีในบางท่อน รวมถึงการสร้างสรรค์ท่อนที่ไม่ซ้ำ หากพิจารณาท่อนหลักทางดนตรีจะพบว่ามีเพียง 4 ท่อนเท่านั้นที่โครงสร้างทางดนตรีมีความคล้ายคลึงกัน ดังปรากฏเป็นท่อน A B C D โดยไม่นับรวมท่อนนำและท่อนขยาย ดังนั้นการอธิบายผ่านโครงสร้างบทเพลงยังคงมีความสำคัญเพื่อใช้เป็นจุดเริ่มต้นสำหรับการอ้างอิงในการวิเคราะห์ ที่จะนำไปสู่การอธิบายในเชิงรูปร่างของบทเพลงในแต่ละท่อนได้อย่างชัดเจน บทเพลงนี้สามารถแบ่งท่อนได้ทั้งจากคำร้องและท่อนตามลักษณะของโครงสร้างทางดนตรี รวมถึงระยะการเกิดขึ้นของแต่ละท่อนที่สามารถอธิบายเหตุการณ์ตามเวลาและห้องเพลงที่กำหนดได้ (Example 1) และจะนำมาสู่การวิเคราะห์ปรากฏการณ์เสียงที่อยู่ในแต่ละชั้นเสียงต่อไป

---

[20] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012), 26.

[21] Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012).

Lyric structure	Musical structure	Timing	Bars
Introduction	Introduction	0:00 - 0:03	2
Chorus	A1	0:03 - 0:17	8
Pre-Chorus	B1	0:17 - 0:30	8
Chorus	C1	0:30 - 0:44	8
Post-Chorus	D1	0:44 - 0:51	4
Verse (rap)	A2	0:51 - 1:05	8
Pre-Chorus	B2	1:05 - 1:18	8
Chorus	C2	1:18 - 1:32	8
Chorus	C3	1:32 - 1:46	8
Post-Chorus	D2	1:46 - 2:00	8
Outro	D3	2:00 - 2:13	8
Extended	Extended	2:13 - 2:44	16

Example 1 “Rockstar” Song Structure

Source: by author

ในส่วนนี้จะเป็นการนำหลักการวิเคราะห์บางประการที่น่าสนใจของมอร์มาใช้กับบทเพลง “ร็อกสตาร์” โดยมีขอบเขตเฉพาะประเด็นของการวิเคราะห์ชั้นเสียงที่ปรากฏเท่านั้น พบว่าบทเพลงนี้มีชั้นเสียงครบตามแนวทางการวิเคราะห์เชิงรูปร่างของมอร์ ดังจะพบว่ามีชั้นเสียงแรกที่เป็นจังหวะ (the explicit beat layer) ด้วยเสียงของกลองไฟฟ้า ชั้นเสียงที่สองเป็นการกำหนดบทบาทหน้าที่ระดับเสียงเบส (functional bass layer) ชั้นเสียงที่สามเป็นบทบาทหน้าที่ในการสร้างท่วงทำนองเสริม (the explicit more melodies) ด้วยเสียงสังเคราะห์ และชั้นเสียงที่สี่เป็นการเติมเต็มเสียงประสาน (harmonic filler layer) ที่มีความชัดเจน ดังปรากฏในส่วนต่าง ๆ ดังนี้

ชั้นเสียงแรก เป็นการวิเคราะห์ถึงการใช้เสียงกลองรวมถึงเครื่องกระทบประกอบจังหวะ ดังปรากฏขึ้นครั้งแรกเมื่อเข้าสู่ท่อน A1 จากเสียงกลองสแนร์และกลองเบส (bass drum) มีลักษณะที่ย้อนแย้งกับอัตราเร่งที่เกิดขึ้นมาก่อนในท่อนนำจากเสียงสังเคราะห์ แต่ยังคงมีเสียงเครื่องกระทบคล้ายกับกลองสแนร์รอง ที่ให้คุณลักษณะเสียงแตกต่างจากเสียงกลองสแนร์ที่ดังขึ้นในจังหวะ 3 เสียงกลองสแนร์รองทำหน้าที่ผสานจังหวะไปพร้อมกับกลุ่มวลีแรกที่พบในท่อนนำด้วยอัตราเร่งของจังหวะ 140 จังหวะเคาะต่อนาที (BPM) สำหรับการนำเสนอการซ้ำรูปแบบจังหวะ (ostinato) ดังกล่าว มีชื่อเรียกกลุ่มจังหวะแบบนี้ว่า “Tresillo” (Example 2) เป็นกลุ่มจังหวะที่สามารถบรรเลงครบวลีเพียงหนึ่งห้องและใช้ซ้ำไปได้ทั้งบทเพลง ดังปรากฏเสียงเครื่องเคาะจังหวะประกอบด้วยการใช้จังหวะนี้ร่วมกับเสียงสังเคราะห์ตั้งแต่ท่อน A1 แต่จะหายไปในช่วงท่อน D ซึ่งเปรียบเสมือนการสร้างจุดพักให้ผู้ฟังได้รู้สึกผ่อนคลายจากการได้ยินกลุ่มจังหวะแบบ “Tresillo” อย่างต่อเนื่องเกือบตลอดทั้งเพลง กล่าวได้ว่ากลุ่มจังหวะแบบ “Tresillo” หรืออาจจะเรียกว่าเป็นกลุ่มจังหวะแบบ “Habanera” มีรากฐานมาจากจังหวะพื้นฐานในดนตรีคิวบาและแพร่กระจายไปสู่วัฒนธรรมดนตรีอเมริกันตั้งแต่ช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20[22] และยังคงปรากฏอยู่ในบทเพลงสมัยนิยมปัจจุบัน

[22] Alexandra T. Vazquez, *Listening in Detail: Performances of Cuban Music* (Durham, NC: Duke University Press, 2013), 53.

Example 2 “Tresillo” or Habanera Rhythm

Source: by author

รูปแบบจังหวะเป็นส่วนสำคัญในการกำหนดบทบาทหน้าที่ของแต่ละท่อนเพลง โดยจะแสดงตัวอย่างเพียง 2 ห้องของแต่ละท่อนที่มีความแตกต่างกัน (Example 3) ในท่อน A ชั้นเสียงของกลองมีเพียง 3 ชั้นเสียง หากเรียงลำดับตามย่านความถี่ต่ำ-สูง พบเสียงกลองเบสดังขึ้นในจังหวะที่ 1 ห้องแรก และ 2 ของห้องที่สอง เสียงกลองสแนร์หลักดังในทุกจังหวะที่ 3 และมีย่านเสียงที่สูงสุดคือเสียงกลองสแนร์รองที่มีบทบาทขับเคลื่อนเสียงรูปแบบจังหวะแบบ “Tresillo” ตลอดเกือบทั้งบทเพลง ในท่อน B1 บทบาทของ “Hi-Hat” ในอัตราจังหวะแบบเขบ็ต 2 ชั้น บนอัตราเร่งจังหวะ 140 BPM ได้เริ่มเข้ามามีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนให้ท่อนดังกล่าวมีความแตกต่างไปจากท่อน A ทั้งก่อให้ความหนาแน่นขึ้นเป็น 4 ชั้นเสียง และขับเน้นอัตราเร่ง 140 BPM ให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น จนกระทั่งเมื่อเข้าสู่ท่อน C บทบาทของ “Hi-Hat” มีส่วนสำคัญในการทำให้บทเพลงมีความแตกต่างด้วยการกำหนดให้มีเสียงเปิด “Hi-Hat” ทุกจังหวะยกในท่อนนี้ เพื่อเป็นการเร่งเร้าผู้ฟังผ่านเสียงจังหวะยกที่เกิดขึ้นตลอดท่อนนี้

Example 3 Drum Patterns in Section A, B1, and C

Source: by author

การสร้างความรู้สึกย้อนแย้งของจังหวะกลองที่ปรากฏเกือบตลอดทั้งเพลง เกิดขึ้นจากเสียงกลองเบสที่ดังไปพร้อมกับเสียงเบสและเสียงกลองสแนร์ หากคิดอยู่บนอัตราเร่งที่ 140 BPM จะพบว่าเสียงสแนร์จะดังทุกจังหวะที่ 3 ตลอดทั้งเพลง เพื่อให้ความรู้สึกว่ากลองกลุ่มดังกล่าวนั้นบรรเลงช้ากว่าครึ่งหนึ่ง (Half-time) ของอัตราเร่งจังหวะที่กำลังดำเนินอยู่ ด้วยระยะห่างของการกำเนิดเสียงกลองเบสและสแนร์นั้น ส่งผลให้ผู้ฟังรู้สึกได้ว่าเป็นการดึงจังหวะให้ช้าลงกว่าครึ่งหนึ่งของอัตราเร่งในจังหวะนำที่เกิดขึ้นมาก่อนในท่อนนำ

กล่าวคือ หากพิจารณาจังหวะบนอัตราเร่งที่ 70 BPM พบว่าในส่วนของกลองสแนร์อยู่ในจังหวะ 2 และ 4 (backbeats) ในขณะที่กลองเบสดังในจังหวะแรกและจังหวะยกของสาม เสมือนเป็นการบรรเลงสองอัตราเร่งพร้อมไปกับเสียงสังเคราะห์

ที่เสียงของเครื่องกระทบยังบรรเลงรูปแบบจังหวะ “Tresillo” บนอัตราเร่งคู่ขนานที่เร็วกว่าหนึ่งเท่าดังปรากฏตั้งแต่ท่อนนำ ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่ปรากฏโดยทั่วไปในรูปแบบทางดนตรีแบบ “Trap” หรือ “Drill” ที่ต้องสร้างความรู้สึกผู้ฟังให้เกิดความหน่วงหรือล่อลวงให้สับสนระหว่างอัตราความเร็วทั้งสองแบบขนานกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งลักษณะการบรรเลง Hi-Hat ที่เป็นเอกลักษณะของดนตรีชนิดนี้ โดยเสียง Hi-Hat จะอ้างอิงอยู่บนรูปแบบจังหวะเขบ็ต 2 ชั้น บนอัตราเร่ง 140 BPM ดังปรากฏในท่อน B และ C ซึ่งย้อนลักษณะของรูปแบบจังหวะกลองเบสและสแนร์มีระยะที่ครบวลีในแบบที่ต้องใช้เวลายืดออกไปถึง 2 ห้อง เมื่อเทียบกับส่วนเครื่องกระทบอื่น ๆ มีระยะการจบของวลีที่ได้ใช้พื้นที่ไปเพียง 1 ห้อง และในท่อน D2-D3 ที่เหมือนราวกับว่าบทเพลงมีความราบรื่นในการเปลี่ยนอัตราจังหวะจากเร็วมาสู่ช้าได้อย่างไม่ขัดแย้ง เนื่องจากอัตราจังหวะกลองและเบสที่เนิบช้าได้ดำเนินนำมาก่อนตลอดทั้งเพลง

ชั้นเสียงที่สอง บทบาทหน้าที่ของชั้นเสียงเบส (functional bass layer) ที่ปรากฏในบทเพลงนี้มีลักษณะที่น่าสนใจจากการดำเนินด้วยโน้ต C ไปพร้อมกับเสียงกลองเบสในย่านเสียงที่ต่ำราว 30 Hz โดยประมาณ หรืออยู่ในระดับเสียง C0 เรียกในเชิงเทคนิคว่าเป็นลักษณะย่านเสียง “Sub-Bass” โดยทั้งเพลงแทบจะไม่มีความเปลี่ยนแปลงในทั้งทางระดับเสียงและลักษณะการเกิดขึ้นของจังหวะ แต่มีความเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยในท่อน C3 โดยรูปแบบของการดำเนินเบสมีการเพิ่มทั้งค่าความยาวของโน้ตในจังหวะแรกให้ยาวขึ้น เพื่อให้ได้ยินเสียงเบสมีคุณลักษณะเสียงที่คล้ายกับการรูดเบสลงไป และเพิ่มอัตราการเกิดขึ้นของเสียงเบสในจังหวะที่ 4 ในห้องแรกของวลี และเพิ่มโน้ตในจังหวะยกของ 3 ก่อนจะเข้าสู่จังหวะ 4 เพื่อเป็นการส่งหรือรุกเร้าในฐานะที่เป็นท่อน C สุดท้ายของบทเพลง จากการเกิดความถี่ของโน้ตย่านเสียงต่ำที่เพิ่มขึ้น (Example 4)

Example 4 Bass Pattern in C3

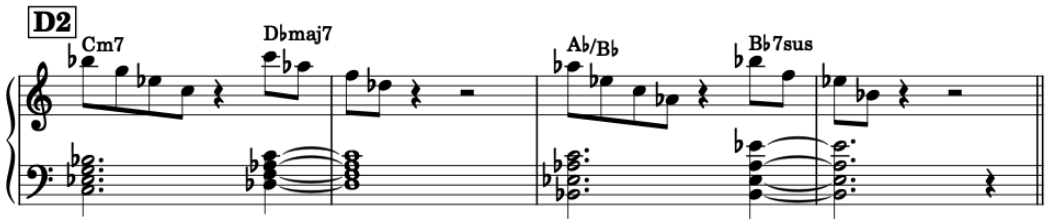
Source: by author

ชั้นเสียงที่สาม เป็นบทบาทหน้าที่ในการสร้างท่วงทำนองเสริม (the explicit more melodies) ด้วยการใช้เสียงสังเคราะห์ ที่เริ่มต้นในฐานะที่เป็นจุดเปิดตัวของการกำหนดอัตราเร่งจังหวะของทั้งบทเพลงนี้ โดยเป็นการเปิดตัวในรูปแบบกลุ่มวลีสั้น ๆ จำนวน 2 ห้อง ที่ปรากฏชัดทั้งระดับเสียงและอัตราจังหวะหลักของบทเพลง กล่าวคือ เป็นการชี้ชวนให้ผู้ฟังเข้าสู่เงื่อนไขว่าต่อไปนี้บทเพลงจะดำเนินอยู่บนฐานอัตราเร่ง 140 BPM ด้วยการกำหนดระดับเสียง (pitches) แบบวนซ้ำอันประกอบไปด้วยกลุ่มโน้ต C-E♭-E และ D♭-E♭-E บนรูปแบบจังหวะแบบ “Tresillo” โดยในกลุ่มวลีนี้ ห้องแรกกับห้องต่อมามีความคล้ายคลึงกัน หากแต่เป็นการปรับจังหวะการเกิดขึ้นของโน้ตในจังหวะที่ 3 ของห้องที่สองเพื่อทำหน้าที่คล้ายกับการส่ง (fill) ในรูปแบบการซ้ำจังหวะ (ostinato) ตลอดเกือบทั้งบทเพลง (Example 5) ที่มีการเพิ่มเติมเปลี่ยนแต่งคุณลักษณะของเสียงแตกต่างกันในแต่ละท่อนแต่ยังธำรงวลีสำคัญนี้อยู่เกือบตลอดทั้งบทเพลง ซึ่งจะหายไปในช่วงท่อน D และท่อนขยาย

Example 5 Main Line Ostinato by Synthesizer

Source: by author

ชั้นเสียงที่สี่ เป็นการเติมเต็มบทเพลงด้วยเสียงประสาน (harmonic filler layer) หรือคอร์ด บทเพลงนี้พบการใช้คอร์ดที่ปรากฏอย่างชัดเจนเพียงแค่ท่อน D เท่านั้น โดยในท่อน D1 มีเพียง 2 คอร์ดที่วนซ้ำ 2 ครั้ง คือ Cm7 และ D♭maj7 ส่วนในท่อน D2 และ D3 ได้เพิ่มคอร์ด A♭/B♭ และ B♭7sus ในสองห้องสุดท้ายของท่อน โดยทำหน้าที่เป็นคอร์ดส่งแบบ ♭7 ไปสู่คอร์ด C ในท่อนถัดไป (Example 6) และในท่อนขยายได้เปลี่ยนกลุ่มคอร์ดเดิมจากคอร์ดแรก Cm7 กลายเป็นคอร์ด C โดยยังคงไว้ซึ่งคอร์ด D♭maj7 เท่านั้น ความน่าสนใจของบทเพลงนี้คือการเลือกใช้ชั้นเสียงดังกล่าวเพียงแค่ไม่กี่จุด เสมือนเป็นการพักหูของผู้ฟังที่มาจากการฟังความลักลั่นของทั้งอัตราจังหวะและการซ้ำของวลีที่เกิดขึ้นตลอดทั้งบทเพลงด้วยการใช้คอร์ดที่ชัดเจนผ่อนคลาย



Example 6 Chord progression in the last 4 bars section D2

Source: by author

จากการวิเคราะห์เนื้อหาทางดนตรีในบทเพลง “ร็อกสตาร์” โดยดำเนินการตามแนวคิดการวิเคราะห์ด้วยชั้นเสียงของมอร์ สามารถตีความได้ 4 ประเด็นจากเนื้อดนตรีที่ปรากฏ คือ 1) ชั้นเสียงแรกที่เป็นเรื่องของจังหวะ พบว่ามีเจตนาให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอยู่ระหว่าง (in-between) อัตราเร่งที่คู่ขนานกันระหว่าง 140 BPM ที่มาจากเสียงเครื่องกระทบย่านกลาง-สูง อย่างกลองสแนร์รองและ “Hi-Hat” โดยขนานไปกับการเคลื่อนตัวอย่างเชื่องช้าของย่านเสียงต่ำในลักษณะที่เป็นการซ้อนอัตราเร่ง 70 BPM ไปพร้อมกัน และสอดคล้องกับเงื่อนของรูปแบบดนตรี “Trap” ที่ปรากฏโดยทั่วไป 2) ชั้นเสียงสองที่เป็นระดับเสียงเบสมีบทบาทหน้าที่หลักในการกำหนดเสียงโน้ตพื้นต้นที่ต่ำลงไปถึงระดับ “Sub-Bass” เพื่อชดเชยชั้นเสียงของคอร์ดที่ขาดหายไปเกือบทั้งบทเพลง ด้วยการแทนค่าเสียงเบสที่มีความหนักแน่นลงไปให้เพลงมีมวลและความหนาแน่น 3) ชั้นเสียงการสร้างท่วงทำนองเสริมจากเสียงสังเคราะห์ ที่เปรียบเสมือนแก่นแกนและใจความสำคัญที่บทเพลงต้องการนำเสนอกลุ่มวลีซ้ำ ๆ ดังปรากฏในบทเพลง ทำหน้าที่เชื่อมกลางระหว่างเสียงร้องที่ยังไม่ได้กล่าวถึงในบทความนี้ กับกลุ่มเสียงเบส ในลักษณะของแนวทำนองคู่ขนานกันราวกับเป็นพื้นผิวของทำนองที่อาจจะตีความได้ว่าเป็นลักษณะหลากทำนองดำเนินไปพร้อมกัน (heterophony) และ 4) ชั้นเสียงสุดท้ายที่เป็นลักษณะการใช้เสียงประสานหรือคอร์ด จากทั้งบทเพลงพบเพียงการดำเนินคอร์ดที่ชัดเจนในท่อน D และท่อนขยาย (extended) เท่านั้น ในขณะที่ท่อนอื่นของบทเพลงไม่ดำเนินเสียงประสานในลักษณะนี้ ดังนั้นการปรากฏของชุดคอร์ดในท่อน D ที่เกิดขึ้นหลังท่อน C จึงเปรียบเสมือนการสร้างจุดผ่อนคลายจากความแตกต่างจากลักษณะการนำเสนอพื้นผิวทางดนตรีที่ซ้ำกันด้วยลักษณะการซ้อนระนาบของแนวเสียงชั้นต่าง ๆ แบบหลากทำนองดำเนินไปพร้อมกันเกือบทั้งบทเพลง

สรุป (Conclusion)

การวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยม “ร็อกสตาร์” รวมถึงบทเพลงอื่น ๆ ในรูปแบบดนตรีสมัยนิยม จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีเครื่องมือสำหรับการวิเคราะห์ที่เหมาะสม ซึ่งมิได้หมายความว่าเครื่องมือหรือแนวทางการวิเคราะห์ดนตรีตามขนบประเพณีแบบดั้งเดิมหมดสมัยไปหรือไม่เพียงพอต่อการวิเคราะห์ หากแต่จำเป็นต้องมีแนวทางส่งเสริมที่จะทำให้การวิเคราะห์ดำเนินต่อไป

ได้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น เพื่อที่จะใช้ทำความเข้าใจรูปแบบดนตรีสมัยนิยมที่เกิดขึ้นร่วมสมัย ดังปรากฏทั้งหมดที่กล่าวถึงมา ตั้งแต่ที่มาและความสำคัญของการใช้ตัวบทการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาที่เป็นบทเพลงสมัยนิยมนั้นเริ่มต้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่มีรูปแบบอันหลากหลายทั้งการเน้นทั้งตัวบทและบริบท ในขณะที่แนวทางการวิเคราะห์แบบมอร์นั้น เป็นการเน้นที่ตัวบทหรือประสบการณ์ของเสียงที่เกิดขึ้นเป็นสำคัญ

จากการวิเคราะห์ในมิติชั้นเสียงที่ปรากฏ หากจะวิเคราะห์บทเพลงนี้ว่าอยู่ในบันไดเสียงแบบใด พบว่าบทเพลงนี้ส่วนมากมิได้ดำเนินด้วยแนวทางการเดินคอร์ดแบบเคลื่อนที่หรือใช้ลักษณะการขับเคลื่อนทำนองพร้อมกับคอร์ด (homophony) ซึ่งพบแค่เพียงท่อน D ของบทเพลงเท่านั้น โดยท่อน A B และ C ล้วนแล้วแต่ขับเคลื่อนทำนองไปพร้อมกับทำนองรองที่เกิดขึ้นในลักษณะวลีที่มีความยาวเพียง 2 ห้อง แต่วนซ้ำตลอดเกือบทั้งบทเพลง ถือเป็นชั้นเสียงในระดับที่สามของบทเพลง อันประกอบไปด้วยกลุ่มโน้ต C-E♭-E และ D♭-E♭-E ซึ่งสามารถอธิบายได้ว่าเป็นการใช้กลุ่มเสียงที่อยู่ในบันไดเสียงแบบโมดลำดับที่ 7 ของบันไดเสียง Melodic Minor หรือมีชื่อเรียกว่า C Super Locrian ประกอบไปด้วยโน้ต C-D♭-E♭-F♭-G♭-A♭ และ B♭

แน่นอนว่าหากพิจารณาเพียงโครงสร้างทางเดินคอร์ดที่ปรากฏขึ้นมาเฉพาะในท่อน D อย่างไม่รอบด้าน ก็อาจจะนำมาสู่การตีความไปได้ว่าบันไดเสียงหลักของบทเพลงนี้อยู่บนบันไดเสียงโมด C Phrygian ดังปรากฏโน้ต F ที่อยู่ในคอร์ด D♭maj7 แต่เป็นสิ่งที่ปรากฏเพียงแค่ท่อนนี้เท่านั้น เพราะในท่อน A B และ C กลับไม่พบโน้ต F แต่กลับมีโน้ตนอกบันไดเสียง C Phrygian คือ F♭ หรือ E ดังที่ปรากฏ และในส่วนท่อนสุดท้ายที่ขยายออกไป พบคอร์ด C และ D♭maj7 อาจจะตีความได้อีกว่าเป็นโมดที่ 5 ของบันไดเสียง Harmonic Minor หรือเรียกว่าโมด Phrygian Dominant ดังนั้นหากพิจารณาด้วยหลักการวิเคราะห์จากมุมมองความสัมพันธ์ของคอร์ดที่ปรากฏแต่เพียงอย่างเดียว ก็อาจจะทำให้เกิดความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนจากวัตถุประสงค์ของเพลง ที่อาจจะไม่ได้จงใจให้ปรากฏคอร์ดใดอย่างชัดเจน หากตีความจากโน้ตที่ปรากฏเกือบทั้งเพลงยกเว้นท่อน D นั้น กล่าวได้ว่าบทเพลงนี้อาจจะอยู่ภายใต้คอร์ด $C7^{alt}$ หรือ $C7^{\flat9\sharp9}$ ที่อนุญาตให้โน้ตในกลุ่มดังกล่าวปรากฏเป็นคอร์ดได้อย่างเหมาะสม แต่นั่นก็เป็นการวิเคราะห์หรือตีความที่อยู่นอกเหนือสิ่งที่ปรากฏในบทเพลง เนื่องจากไม่พบการดำเนินคอร์ดชนิดนี้อย่างชัดเจน เป็นเพียงการตีความจากปรากฏการณ์ของการเรียงลำดับกลุ่มโน้ตที่เกิดขึ้นเท่านั้น

ชั้นเสียงที่เป็นแนวทางการวิเคราะห์บทเพลงสมัยนิยมของมอร์นั้น มีคุโณปการอย่างยิ่งต่อการอธิบาย วิเคราะห์ และตีความ เพื่อหาความหมายจากเสียงที่ปรากฏในบทเพลงสมัยนิยมปัจจุบัน หากสรุปจากสมมติฐานของมอร์ที่ว่า ดนตรีสมัยนิยมมักพบชั้นของเสียงที่ปรากฏร่วมกันอย่างน้อย 4 ชั้น ดังปรากฏผ่านการวิเคราะห์บทเพลง “ร็อกสตาร์” สร้างความเข้าใจและนำไปสู่คำถามว่าในแต่ละชั้นเสียงมีกลไกที่ต่างร่วมกันประกอบสร้างเป็นบทเพลงขึ้นมาได้อย่างไร เช่น 1) ชั้นเสียงที่เริ่มต้นด้วยลักษณะของการกำหนดจังหวะในบทเพลงทำงานอย่างไร 2) ชั้นต่อมาที่อธิบายเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของย่านเสียงต่ำอย่างเบสที่ทำหน้าที่กำหนดควบคุมโน้ตพื้นต้น (root) ของคอร์ดอย่างไร หรือมีบทบาทแทนการขาดหายไปของคอร์ดอย่างไร 3) ชั้นเสียงที่สามที่เป็นเสียงวลีสั้น ๆ (riff) ในบทเพลงมีลักษณะอย่างไร ดังปรากฏในการซ้ำของเสียงสังเคราะห์ที่ดำเนินรูปแบบจังหวะแบบ Tresillo ในบทเพลงนี้ และ 4) ชั้นเสียงของคอร์ดทำงานอย่างไร ซึ่งพบในบทเพลงนี้ได้เพียงบางจุดดังที่ปรากฏในท่อน D เท่านั้น

การวิเคราะห์ด้วยแนวคิดดังกล่าวทำหน้าที่คล้ายกับการปอกเปลือกพื้นผิวของวัตถุ หรือเป็นการตัดรูป/ภาพแบ่ง (section view) ในการศึกษาแบบสถาปัตยกรรม เพื่อนำเสียงออกมาพิจารณาทีละประเด็น และเสียงเหล่านั้นให้ความหมายต่อประสบการณ์ของผู้ฟังได้อย่างไร แม้การวิเคราะห์เชิงรูปร่าง (shape) เป็นแนวคิดที่มอร์ได้พยายามขับเน้นขึ้นมา แต่อย่างไรก็ตามความเข้าใจเรื่องของโครงสร้างสังคีตลักษณ์หรือรูปแบบ (form) ก็ยังคงมีส่วนสำคัญในการนำมาใช้ระบุประเด็นของสถานการณ์เสียงที่กำเนิดขึ้น ดังนั้นการวิเคราะห์ด้วยรูปแบบของมอร์เป็นส่วนเสริมสร้างความเข้าใจดนตรีสมัยนิยม

ที่มากกว่าการวิเคราะห์เฉพาะแต่เพียงรูปแบบเท่านั้น และยังมีผลกระทบต่อการขยายขอบเขตพื้นที่ของการศึกษาตัวบทในแวดวงดนตรีวิทยา นำมาสู่การทำความเข้าใจปรากฏการณ์ของเสียงดนตรีสมัยนิยมที่สามารถอ่านได้ด้วยมุมมองใหม่ได้อย่างน่าสนใจ

Bibliography

Adorno, Theodor W. “On Popular Music.” *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941): 17-48.

Frith, Simon. *The Sociology of Rock*. London: Constable and Company, 1978.

Hamm, Charles. *Yesterdays: Popular Song in America*. New York: Norton, 1979.

Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life*. London: Penguin Modern Classics, 2009.

Keil, Charles. *Urban Blues*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1991.

Mellers, Wilfrid H. *Twilight of the Gods: The Music of The Beatles*. New York: Viking, 1973.

Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. London: Open University Press, 1990.

Moore, Allan F. *Analyzing Popular Music*. New York: Cambridge University Press, 2003.

Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012.

Vazquez, Alexandra T. *Listening in Detail: Performances of Cuban Music*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.