



วารสาร
ดนตรีและการแสดง
MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL
Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University



ISSN 2465-356x

Volume 4 Issue 2 July-December 2018



วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL



ที่ปรึกษา
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศ.พรรัตน์ ดำรุ่ง
รศ.ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์
ผศ.ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์
มหาวิทยาลัยมหิดล
รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัศ
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผศ.ดร.ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์
บรรณาธิการที่ปรึกษา
อ.สัมพันธ์ไชยย์ เอื้อศิลป์ คณบดีคณะดนตรีและการแสดง
บรรณาธิการ
ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ ร้องคณบดีฝ่ายบริหาร
กองบรรณาธิการ
มหาวิทยาลัยรังสิต
รศ.ดร. วิบูลย์ ตระกูลอุ้น
มหาวิทยาลัยทักษิณ
ผศ.ดร. สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ผศ.ดร. ภาวไล ดันจันทรพงศ์
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
ผศ.ดร. นกคณ ทิพย์รัตน์
มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม
ผศ.ดร. กมลธรรม เกื้อบุตร
มหาวิทยาลัยนเรศวร
ดร. ณัฐนิช นักปี
มหาวิทยาลัยมหิดล
ดร.ณัฐชา นัจจนากุล
มหาวิทยาลัยบูรพา
ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ
Dr. Koji Nakano
ดร.อรดา ลีลานุช
อ.กิตติวัฒน์ ชิตเทพ

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.พรรัตน์ ดำรุ่ง

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร. วิบูลย์ ตระกูลอุ้น

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผศ.ดร. ภาวไล ดันจันทรพงศ์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

ผศ.ดร. นพดล อินทร์จันทร์

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ดร.ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ศานติ เดชคำรณ

Dr. Koji Nakano

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

กองจัดการ

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว

นางสาววิสาชา แซ่อู่

นายกฤษณะ สโมสร

นายมานพ เกษประดิษฐ์

นางสาวปณิศา กิมทรง

นายมารุต จิรชติพร

นางสุกัญญา จารุธัมโม

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

169 ถนนลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131



วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมทางด้านวิชาการ การค้นคว้าวิจัย และการสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีและการแสดง
2. เพื่อเผยแพร่ผลงานทางด้านวิชาการ และวิจัยด้านดนตรีและการแสดง
3. เพื่อเป็นการบริการวิชาการแก่สังคม
4. เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนแนวความคิด องค์ความรู้ ความก้าวหน้าในด้านวิชาการ และวิจัยทางดนตรีและการแสดง

กำหนดออกเผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 (ฉบับภาคต้น) มกราคม – มิถุนายน

ฉบับที่ 2 (ฉบับภาคปลาย) กรกฎาคม – ธันวาคม

การติดต่อขอรับ

สถาบันการศึกษา หรือหน่วยงานที่สนใจ

ติดต่อขอรับวารสารดนตรีและการแสดง ได้ที่

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

วารสารดนตรีและการแสดง

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131

โทร. 038-10-2566-7 โทรสาร. 038-745-807

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม

คุณปาณิสรา กิมทรง

คุณมานพ เกษประดิษฐ์

คุณณัฐพงศ์ธร เอี่ยมสอาด (เจ้าของภาพหน้าปก)

จัดรูปเล่มและพิมพ์ที่

บริษัท ทีเอ็มเค แอ็ดเวอร์ไทซิง จำกัด 392/3 หมู่ 10 หมู่บ้านพฤษภาวิไล 74 ต.บางพระ อ.ศรีราชา

จ.ชลบุรี 20110 โทร. 033-045-346

บทบรรณาธิการ

สวัสดีครับ ท่านผู้อ่านทุกท่าน

วารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้เป็นปีที่ 4 ฉบับที่ 2 กองบรรณาธิการยังคงสรรหาบทความให้มีความหลากหลาย เพื่อให้ผู้อ่านได้สัมผัสกับงานด้านวิชาการดนตรีและการแสดงในแง่มุมต่าง ๆ ยังคงเปิดโอกาสและพยายามผลักดันนักเขียนงานวิชาการหน้าใหม่ ให้มีพื้นที่ได้เผยแพร่งานวิชาการและงานสร้างสรรค์ เพื่อให้สังคมวงวิชาการด้านดนตรีและการแสดงพัฒนาก้าวหน้าต่อไป

สำหรับวารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้ บทความวิชาการที่คัดสรรนำมาลงทั้งสิ้นจำนวน 9 บทความ โดยงานด้านดนตรีในฉบับนี้เป็นการสร้างสรรค์งานการประพันธ์บทเพลง และการวิเคราะห์บทเพลงที่น่าสนใจ ส่วนงานด้านการแสดงเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ตัวละคร และงานการออกแบบฉากของละคร ซึ่งงานประเภทนี้มีความน่าสนใจ เนื่องจากหาแหล่งข้อมูลในการศึกษาและจำนวนบทความที่มีผู้นำเสนอน้อย บทความต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วได้นำเสนอองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อผู้อ่าน และใช้เป็นแนวทางสำหรับผู้สนใจทั้งงานสร้างสรรค์และงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ได้มีแหล่งข้อมูลในการศึกษาอ้างอิงได้

สุดท้ายนี้ กองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ยังยินดีน้อมรับฟังความคิดเห็นต่าง ๆ จากท่านผู้อ่านผ่านทางเว็บไซต์ของคณะดนตรีและการแสดง และหวังว่าวารสารดนตรีและการแสดง จะเป็นประโยชน์ต่อท่านผู้อ่านที่มีความสนใจต่องานเขียนวิชาการด้านดนตรีและการแสดง

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยบูรพา

สารบัญ

เรื่อง

หน้า

“มหาราชากุมิพล” การสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อถวายพระอาลัย

พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช

“Maharaj Bhumibol” Music composition for paying a farewell to
His Majesty King Bhumibol Adulyadej

จักรี กิจประเสริฐ

7

อรรถาธิบายวิธีการบรรเลงของวงคลาริเน็ตตองซอมเบิล

กรณีศึกษา: บทเพลง Danse Macabre ประพันธ์โดย Camille Saint-Saëns

เรียบเรียงสำหรับวงคลาริเน็ตตองซอมเบิลโดย วรธนะ ตันเจริญผล

Clarinet Ensemble Performance Method

Case Study: “Danse Macabre” Composed by Camille Saint-Saëns

Arranged for Clarinet Ensemble by Wantana Tancharoenpol

อัศรพล เดชวัชรนนท์

19

Functional Vocal Technique for Modern Singers

Eugene B. Eustaquio

30

บทประพันธ์เพลงเพลง “มูน” สำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก

“Moon” for Small Ensemble

โสภณัฐ เหมหงษ์, วิบูลย์ ตระกูลชื่น

43

สารบัญ

เรื่อง

หน้า

วิเคราะห์บทประพันธ์เพลง “ถวายชัยคีตมหาราชา” ของณัฐ ยนตรรักษ์

An Analysis of “Glory to Our Great Kings”

Composed by Nat Yontarak

พงษ์ทณัฐ กลัดแก้ว, วิบูลย์ ตระกูลฮั่น

58

บทประพันธ์เพลงเคเคแลนด์สำหรับวงบิกแบนด์

K.K. Land for Big Band

เฉลิมพล พลชะวีระ

69

การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง “Blusineff” ของ Dan Haerle

An Arrangement Analysis of Dan Haerle’s “Blusineff”

นบ ประทีปะเสน

82

การออกแบบฉากรูปแบบสัญลักษณ์นิยมในละครสั้นนิยม:

ละครเวทีเรื่อง Kitchen’s Monologue

Realism theatre scene design using the symbolic approach. :

Kitchen’s Monologue

คณพศ วิรัตน์ชัย, เกษมศักดิ์ ศรีโสภณ

102

การสร้างตัวละครเชื้อพระวงศ์ในซีรีส์ เดอะค라운

Characterizing the atheling characters in Television Series :

Netflix’s The Crown

มโน วนเวฬุสิต

119



วารสาร

ดนตรีและการแสดง

MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University



ISSN 2465-356x

Volume 4 Issue 2 July-December 2018



“มหาราชากุมิพล” การสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อถวายพระอาลัย พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช

“Maharaj Bhumibol” Music composition for paying a farewell to His Majesty King Bhumibol Adulyadej

จักรี กิจประเสริฐ¹

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง “มหาราชากุมิพล” มีที่มาสืบเนื่องจาก การที่มหาวิทยาลัยบูรพา สำนึกในพระมหากรุณาธิคุณอย่างหาที่สุดมิได้ ในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 เสด็จสวรรคต เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 13 ตุลาคม พ.ศ. 2559 ยังความโศกเศร้าสู่พสกนิกรทุกหมู่เหล่า ในการนี้มหาวิทยาลัยจึงมีดำริในการจัดงานเพื่อน้อมถวายความอาลัยแด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพล อดุลยเดช จึงมอบหมายให้คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพาเป็นฝ่ายจัดงานในครั้งนี้ โดยใช้ชื่องานว่า “หนึ่งศิลป์หนึ่งชีวี บรรเลงถวายไท สำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ” ในวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2559 ณ บริเวณลานธรรม มหาวิทยาลัยบูรพา

จากงานดังกล่าว จึงเป็นที่มาของแนวคิดและจุดประสงค์ที่จะสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “มหาราชากุมิพล” เพื่อเป็นการน้อมถวายการส่งเสด็จพระองค์ท่านสู่สวรรคาลัย โดยการสร้างทำนองจากคำร้องก่อน หลังจากนั้นนำคำร้องและทำนองมากำหนดรูปแบบการประพันธ์ โดยแบ่งเป็น ช่วงเกริ่นนำ (Introduction) ทำนองหลักที่ 1 (Verse 1) ทำนองหลักที่ 2 (Verse 2) ท่อนสร้อย (Chorus) ทำนองหลักที่ 3 (Verse 3) ท่อนสร้อย (Chorus) ท่อนเชื่อม (Bridge) ท่อนเดี่ยว (Solo) ท่อนสร้อย (Chorus) โดยเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับบรรเลงโดย “วงดุริยางค์เครื่องลมแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา” ร่วมกับ “คณะขับร้องประสานเสียงแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา”

บทประพันธ์เพลง “มหาราชากุมิพล” ผู้ประพันธ์ได้สร้างคำร้องและเสียงประสานไปพร้อมกัน แล้วจึงมาทำการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โครงสร้างคอร์ดส่วนใหญ่เป็นคอร์ดพื้นฐาน สังคีตลักษณ์เป็นแบบดนตรีสมัยนิยม พื้นผิวของดนตรีเป็นแบบโฮโมโฟนี มีการเปลี่ยนท่วงทำนองเสียง

¹อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

ในช่วงท่อนเชื่อมและท่อนสร้อย ใช้การประสมเสียงของเครื่องดนตรีหลากหลายเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์กับบทเพลงมากที่สุดตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

คำสำคัญ: บทประพันธ์เพลง / มหาราชาภูมิพล / วงดุริยางค์เครื่องลม

Abstract

The background of music composition “Maharaj Bhumibol” was derived from that of Burapha University realized the most grateful for your Majesty’s boundless and gracious kindness in His Majesty King Bhumibol Adulyadej’s era. His Majesty the late king passed away on October 13, 2016. All Thai people expressed the grief for HM the late King’ passing. In this regard, Burapha University thought of organizing an event for paying a farewell to HM King Bhumibol Adulyadej. The faculty of Music and Performing Arts had been assigned to organize this event under the title “หนึ่งศิลป์หนึ่งชีวิต บรรเลงถวายไท สำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ (Mourning Ceremony for HM the late King)” on Nov 9, 2016 at Lan Dhamma, Burapha University. From this event, the concept of music composition “Maharaj Bhumibol” was taken place by creating melody and combining lyrics and melody to formulate the form of music composition. This music composition was divided into introduction, verse 1, verse 2, chorus, verse 3, chorus, bridge, solo, and chorus. This music composition was arranged for performing by Burapha Wind Symphony and Burapha Chorus. The composer created lyrics in accordance with harmony, arranged for wind symphony orchestra. Most of the chord’ structures were primary chord. The form was popular music. The texture of music was homophony, key signature’s change in bridge and chorus, various music instrument’s tone color for successful completeness of the requirement of composer.

Keyword: Music compositio; Maharaj Bhumibol; Wind symphony orchestra

บทนำ

บทประพันธ์เพลง “มหาราชากุมิพล” มีที่มาสืบเนื่องจาก การที่มหาวิทยาลัยบูรพา สำนักในพระมหากษัตริย์คุณอย่างหาที่สุดมิได้ ในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 เสด็จสวรรคต เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 13 ตุลาคม พ.ศ. 2559 ยังความโศกเศร้าสู่พสกนิกรทุกหมู่เหล่า ในการนี้มหาวิทยาลัยจึงมีดำริในการจัดงานเพื่อน้อมถวายความอาลัยแด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพล อดุลยเดช จึงมอบหมายให้คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพาเป็นฝ่ายจัดงานในครั้งนี้ โดยใช้ชื่องานว่า “หนึ่งศิลป์หนึ่งชีวี บรรเลงถวายไท สำนักในพระมหากษัตริย์คุณ” ในวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2559 ณ บริเวณลานธรรม มหาวิทยาลัยบูรพา

งาน “หนึ่งศิลป์หนึ่งชีวี บรรเลงถวายไท สำนักในพระมหากษัตริย์คุณ” เกิดจากแนวคิดที่ต้องการแสดงถึงพระปรีชาสามารถทางด้านดนตรีของพระองค์ ซึ่งทรงเป็นอัครศิลปินแห่งแผ่นดิน ที่มีพระอัจฉริยะภาพในทุกแขนงของงานด้านศิลปะ โดยงานศิลปะที่สำคัญงานหนึ่งคือ “งานด้านดนตรี” ซึ่งพระองค์ทรงเป็นอัครศิลปินทั้งในด้านการบรรเลงดนตรี และงานด้านการประพันธ์เพลง พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ทรงเริ่มพระราชนิพนธ์เพลงเมื่อมีพระชนมพรรษาได้ 18 พรรษา พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ทำนองเพลง “แสงเทียน” เป็นเพลงแรก ในปี พ.ศ. 2489 จนถึงปัจจุบัน พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ทั้งสิ้นจำนวน 48 บทเพลง

จากงานดังกล่าว จึงเป็นที่มาของแนวคิดและจุดประสงค์ที่จะสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “มหาราชากุมิพล” เพื่อเป็นการน้อมถวายการส่งเสด็จพระองค์ท่านสู่สวรรคาลัย ในการนี้ทางคณะดนตรีและการแสดงได้มอบให้ อาจารย์จักรี กิจประเสริฐ อาจารย์ผู้สอนด้านการประพันธ์เพลงประจำคณะดนตรีและการแสดง ดำเนินการประพันธ์บทเพลง เพื่อใช้ในงานแสดงดังกล่าวตามวัตถุประสงค์ของมหาวิทยาลัย โดยมอบแนวคิดสำหรับการประพันธ์เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระองค์ท่าน ในส่วนที่พระองค์ท่านทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่ได้ทรงธำรงไว้ซึ่งทศพิธราชธรรม ในการปกครองพสกนิกรในแผ่นดิน และทรงงานในโครงการต่าง ๆ ที่พระองค์ท่านทรงสร้าง เพื่อให้พสกนิกรมีคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้น และการแสดงออกถึงความเศร้าเสียใจต่อการเสด็จสู่สวรรคาลัยของพระองค์ท่าน โดยออกมาในรูปแบบบทประพันธ์เพลงเพื่อจัดแสดงในงาน “หนึ่งศิลป์หนึ่งชีวี บรรเลงถวายไท สำนักในพระมหากษัตริย์คุณ” ด้วยความสำนึกในพระมหากษัตริย์คุณอันหาที่สุดมิได้ ทำให้ผู้ประพันธ์นำมาเป็นแรงบันดาลใจในประพันธ์บทเพลง โดยมีอาจารย์สัญญา ไข้อยู่เป็นผู้ประพันธ์เนื้อร้อง จากนั้นผู้ประพันธ์จึงนำคำร้องมาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง และเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับ “วงดุริยางค์เครื่องลมแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา” และ “คณะนักร้องประสานเสียงแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา” เพื่อใช้ในการแสดงร่วมกัน

แนวคิดในการประพันธ์บท “มหาราชากุมิพล”

1. นำคำร้องที่ได้จากอาจารย์สัญญา ไข้อยู่ เอื้อศิลป์ มาทำความเข้าใจและตีความเนื้อเพลงเพื่อที่นำมาสร้างทำนอง ทำประโยคเพลงรวมถึงมาคิดโครงสร้างของบทประพันธ์ว่าควรมีโครงสร้างเป็นอย่างไร หลังจากที่ได้รับคำร้องมาจากอาจารย์สัญญา ไข้อยู่ เอื้อศิลป์ ผู้ประพันธ์ได้พยายามทำความเข้าใจในคำร้องที่ได้รับมา

แล้วจึงเริ่มการสร้างทำนองจากเนื้อเพลงที่ได้มา หลังจากที่ได้ลองสร้างทำนองทำให้พบปัญหาในการสร้างทำนองอีกทั้งจำนวนประโยคที่ไม่พอดีทำให้ต้องกลับไปปรึกษาอาจารย์สัญญา ไข้อยู่อีกครั้ง เพื่อขอคำแนะนำว่าจะปรับปรุงหรือปรับแก้ท่อนเพลงอย่างไร และได้รับคำตอบกลับมาว่าสามารถทำได้ตามที่เห็นเหมาะสม ผู้ประพันธ์ได้ปรับแก้สัดส่วนเพื่อให้ได้โครงสร้างที่เหมาะสมดังนี้

“มหาราชากุมิพล”

เนื้อร้อง สันติ ไข้อยู่
ทำนอง จักรี กิจประเสริฐ

ดวงใจของพลกนิกร ให้ฟังพิงยามทุกข์เข็น ครองแผ่นดินผ่านพ้นความล้าเค็ญ สุขสงบร่มเย็น
เพื่อชาวไทย

พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ทรงเป็นผู้สร้างคามฝัน ทรงงานทั่วแคว้น
แดนไทย ทรงสร้างสรรค่นวัตกรรมเพื่อแผ่นดิน ทรงครองแผ่นดินโดยธรรม เพื่อประโยชน์สุขแห่งมหาชน..
ชาวไทย

*หากแม่น้ถามขุนเขาป่าน้ำต่างเอ่ยนามภูมิพล ผู้ทรงศีลและเสียสละ ดำรงอยู่ด้วยความพอเพียง
พระราชดำริ พระราชดำรัส เป็นแบบอย่างในชีวิตเรา มหาราชากผู้ไม่เคยทิ้งประชาชน

ประชาชนน้อมจิตอธิวันท์ จะสานต่อปณิธานเพื่อสร้างคามหวัง มีคุณธรรมเจริญสุขด้วยปัญญาปวง
บังคมศัลกัมกราบพระกรุณา

*หากแม่น้ถามขุนเขาป่าน้ำต่างเอ่ยนามภูมิพล ผู้ทรงศีลและเสียสละ ดำรงอยู่ด้วยความพอเพียง
พระราชดำริ พระราชดำรัส เป็นแบบอย่างในชีวิตเรา มหาราชากผู้ไม่เคยทิ้งประชาชน

ณ ตอนนีทรวงเสด็จสวรรคคาลัย จะอยู่กันอย่างไร หากไร้ซึ่งพระองค์ ท่านทรวงสอนให้เรียนรู้
ทั้งคามอาดูรด้วยคามหวัง เหมือนโลกหยุดสตรระทมด้วยคามอ้างว้าง

*หากแม่น้ถามขุนเขาป่าน้ำต่างเอ่ยนามภูมิพล ผู้ทรงศีลและเสียสละ ดำรงอยู่ด้วยความพอเพียง
พระราชดำริ พระราชดำรัส เป็นแบบอย่างในชีวิตเรา มหาราชากผู้ไม่เคยทิ้งประชาชนมหาราชากผู้ไม่เคยทิ้ง
ประชาชน...

2. การกำหนดรูปแบบของวงดุริยางค์เครื่องลมที่ใช้ในการบรรเลง

ผู้ประพันธ์ได้กำหนดรูปแบบของวงดุริยางค์เครื่องลมที่ใช้ในบทเพลง “มหาราชากุมิพล” โดยกำหนดให้มีเครื่องดนตรีดังนี้

ฟลูต	2	เครื่อง	ทอมโบน	2	เครื่อง
คลาริเน็ต	3	เครื่อง	ยูโฟเนียม	2	เครื่อง
อัลโตแซ็กโซโฟน	2	เครื่อง	เบสทอมโบน	1	เครื่อง
เทเนอร์แซ็กโซโฟน	2	เครื่อง	ทูบา	1	เครื่อง

บาร์โตนแซ็กโซโฟน	1	เครื่อง	ทิมปานี	1	ใบ
ฮอว์น	4	เครื่อง	ไวบราโฟน	1	เคอร์
ทรัมเป็ต	3	เครื่อง			

3. การกำหนดรูปแบบการประพันธ์

ผู้ประพันธ์ได้นำคำร้องมาเรียบเรียงทำนองโดยใช้เปียโน (Piano) โดยนำคำร้องที่ได้มาใส่ทำนอง (Melody) นำมาพิจารณาอย่างถี่ถ้วน พร้อมทั้งเริ่มสร้างแนวคิดของบทเพลงให้เหมาะสมกับเนื้อร้อง และวางรูปแบบกำหนดประโยคเพลงของการประพันธ์เพลง (ตัวอย่างที่ 1) ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ทำนองเริ่มของเพลงหรือประโยคนำ (Introduction) ขึ้นเพิ่มเข้าไปจำนวน 4 ห้องเพลง เพื่อนำเข้าสู่บทเพลงหลักเพื่อความเหมาะสมโดยผู้ประพันธ์ได้วางลักษณะของเพลงดังนี้

ช่วงเกริ่นนำ (Introduction)	ห้องที่ 1 - 5	ทำนองหลักที่ 1 (Verse 1)	ห้องที่ 6-13
ทำนองหลักที่ 2 (Verse 2)	ห้องที่ 14-22	ท่อนสร้อย (Chorus)	ห้องที่ 23-30
ทำนองหลักที่ 3 (Verse 3)	ห้องที่ 3-38	ท่อนสร้อย (Chorus)	ห้องที่ 39-46
ท่อนเชื่อม (Bridge)	ห้องที่ 47-54	ท่อนเดี่ยว (Solo)	ห้องที่ 55-62
ท่อนสร้อย (Chorus)	ห้องที่ 63-72		

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองและคำร้องเพลง “มหาราชากุมิพล”

มหาราชากุมิพล

Maestoso ♩ = 60

คำร้อง สดเหน็บญ์ เสือศิลป์
ทำนอง จักรี กิจประเสริฐ

1 ดวง ใจ ของ พ สก นิ กร

7 ที่ พึง พึง ยาม ทุกข์ เชิญ ครอง แผ่น ดิน ผ่าน พัน ความ ลำ เเค่ญ สุข ส งบ ร่ม เ็น เพื่อ ชาวไทย พระ

14 บาท สม เ็จ พระ ปร มินทร ม หา ภู มิ พล อ ดุล ย เดช ทรง เป็น ผู้สร้าง ความ ฝัน ทรงงาน ทั่ว แคว้น แดน ไทย

18 ทรง สร้าง สรรค น วิต กรรม เพื่อ แผ่น ดิน ทรงครอง แผ่น ดิน โดย ธรรม เพื่อ ประดิษฐาน สุข แห่ง ม หา ขน ชาว

22 ไทย หาก แม่น ถาม ขุน เขา ปา น้า ดำ เอย นาม ภู มิ พล ผู้ทรง ศิล และ เลีย สละ ดำรง

26

อยู่ ด้วย ความ พอ เพียง พระ รา ช ดา ธิ พระ รา ช ดา ธิส เป็น แบบอย่าง ใน ขี วิต เรา ม

29

หา รา ขา ผู้ ไม่ เคย ทั้ง ประ ชา ขน จะ สาน ต่อ ป ณี ธาน เพื่อ สร้าง ความ หวัง มี คุณ

33

ธรรม เจริญ สุข ด้วย ปญ ญา ปวง ประ ชา นอม จิต อภิ วันท์ มัง คม คัล กัม กราบ พระ กุ ณา หาก

39

แม่น ถาม ขุน เขา ปา น้ำ ดำ เอย นาม ภู มิ พล ผู้ทรง ศิล และ เสย สลย ดำ รง อยู่ ด้วย ความ พอ เพียง พระ

43

รา ชดา ธิ พระ รา ช ดา ธิส เป็น แบบอย่าง ใน ขี วิต เรา ม หา รา ขา ผู้ ไม่ เคย ทั้ง ประ ชา ขน ณ ตอน

47

นี้ ทรง เสด็จ สวรรค์ คา ลัย จะ อยู่ กัน อย่าง ไร หาก ไร ซึ่ง พระองค์ ท่าน ทรงสอน ให้ เรียน รู้ ทั้ง ความ อา

52

ดูร ด้วย ความ หวัง เหมือน โลกหยุด สุด ระ ทม ด้วย ความ อัง ว้าง

57

หาก

63

 แม่น ถาม ขุน เขา ปา น้ำต่าง เลยนาม ภูมิพล ผู้ทรงศีล และเสียบ สละ ดำรง อยู่ ด้วย ความ พอ เพียง พร

67

 ราช ดำ ริ พระ ราช ดำ ริส เป็น แบบ อย่าง ใน ชี วิต เรา ม

69

 หา รา ชา ผู้ ไม่ เคย ทิ้ง ประ ชา ขน ม หา รา ชา ผู้ ไม่ เคย ทิ้ง ประ ชา ขน

4. โครงสร้างของบทประพันธ์ “มหาราชภูมิพล”

ตัวอย่างที่ 2 ลักษณะดนตรีในช่วงเกริ่นนำ (Introduction)

มหาราชภูมิพล

เป็ญจณ ธิเบศร์ (ไทย) เป็ญจณ ธิเบศร์
ทำนอง: นพ ธิเบศร์

Maestoso ♩ = 60



Maestoso ♩ = 60

ช่วงเกริ่นนำ (Introduction) ในกุญแจเสียง C เมเจอร์โดยเริ่มจากเครื่องดนตรีทรมเป็ต ฟลูต และไวบราโฟน มาประสมเสียงทำหน้าที่ในการบรรเลงในแนวทำนองหลักในการบรรเลงช่วงเกริ่นนำ และนำเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำ (Low brass instruments) บรรเลงประกอบลากเสียงยาวในลักษณะการประสานเสียง (Harmony) พร้อมทั้งใช้เครื่องดนตรีกลุ่มคลาริเน็ต (Clarinets) บรรเลงประกอบในอัตราส่วนจังหวะโน้ตเข้บ็ตสองชั้นเปลี่ยนขึ้น-ลงเป็นไปตามคอร์ดของเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ และในช่วงกลางท่อนเกริ่นนำยังเพิ่มการประสมเสียงระหว่างเครื่องดนตรีกลุ่มฮอร์นและอัลโตแซกโซโฟนเพื่อบรรเลงทำนองสอดประสาน (Counterpoint) ในลักษณะการประสานเสียงแบบขนาน (Parallel harmony) เพื่อนำเข้าสู่ท่อนประโยคหลักของเพลงต่อไป (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 3 ประโยคทำนองหลัก 1 (Verse 1)

ประโยคทำนองหลัก 1 (Verse 1) มีคำร้องดังนี้ “ดวงใจของพสกนิกร ให้ฟังพินยามทุกข์เข็ญ
ครองแผ่นดินผ่านพ้นความลำเค็ญ สุขสงบร่มเย็นเพื่อชาวไทย” ผู้ประพันธ์กำหนดให้มีท่อนนี้จำนวน 9 ท้อง
เพลง (ท้องที่ 5-13) ซึ่งในท่อนเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้เอกลักษณ์เสียงต่ำของกลุ่มเครื่องคลาริเน็ต(Chalumeau
register) บรรเลงทำนองหลักไปพร้อมกับนักร้อง เพื่อต้องการเพิ่มความรู้สึกที่สงบอบอุ่นดังคำร้องข้างต้น
และยังให้กลุ่มเครื่องดนตรีทองเหลืองและเครื่องลมไม้เสียงต่ำบรรเลงประกอบทั้งลากเสียงยาวและเป็นกลุ่ม
จังหวะเพื่อเป็นหลักให้แก่นักร้องและทำนองหลักของเพลง (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 4 ประโยคทำนองหลัก 2 (Verse 2)

ประโยคทำนองหลัก 2 (Verse 2) มีคำร้องดังนี้ “พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพล
อดุลยเดช ทรงเป็นผู้สร้างความฝัน ทรงงานทั่วแคว้นแดนไทย ทรงสร้างสรรค์นวัตกรรมเพื่อแผ่นดินทรง
ครองแผ่นดินโดยธรรม เพื่อประโยชน์สุขแห่งมหาชน..ชาวไทย” ผู้ประพันธ์กำหนดให้มีท่อนนี้จำนวน 9

ห้องเพลง (ห้องที่ 14-22) ซึ่งพื้นผิวของดนตรีในประโยคหลัก 2 ของเพลงมีความเข้มข้นมากขึ้นจากช่วงแรก โดยผู้ประพันธ์ได้นำกลุ่มเครื่องทรัมเป็ต ทรอมโบนและฟลูต มาประสมเสียงบรรเลงเป็นทำนองหลักในช่วงแรก มีการเพิ่มสีสันของทำนองหลักโดยการเพิ่มอัลโตแซกโซโฟนและฮอว์นมาบรรเลงเป็นแนวสอดทำนองประสานในห้องที่ 16 และผู้ประพันธ์ได้เพิ่มกลุ่มเครื่องคลาริเน็ต เทเนอร์แซกโซโฟนและบาริโตน แซกโซโฟนมาบรรเลงประกอบในลักษณะการประสานเสียงเพื่อเพิ่มความหนาแน่นของเพลงและนำสู่เข้าท่อนเพลงต่อไป (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 5 ท่อนสร้อย (Chorus)

26
Clarinet in Bb 1
Alto Saxophone 1
Tenor Saxophone
Baritone Saxophone
Trumpet in Bb 1
Horn in F 1,2
Trombone 2
Tuba
Treble
Drum Set
Vibraphone

อยู่ ด้วย ความ พอ เพียง พระ รา ชดำ ธิ พระ รา ชดำ ธิ เป็น แบบอย่าง ใน ธิ ติ เรา ม หา รา ชา ผู้ ไม่ เคย พัง ประ ชา ชน จะ สาน

ท่อนสร้อย (Chorus) มีคำร้องว่า “หากแผ่นดินเขาพาน้ำต่างเอียนามภูมิพล ผู้ทรงศีลและเสียสละ ดำรงอยู่ด้วยความพอเพียง พระราชดำริ พระราชดำรัส เป็นแบบอย่างในชีวิตเรา มหาราช” ผู้ไม่เคยทิ้งประชาชนมีจำนวน 8 ห้องเพลง (ห้องที่ 23-30) เป็นท่อนที่ผู้ประพันธ์ใช้เป็นท่อนสร้อย เพราะนำกลับมาใช้ทั้งหมด 3 ครั้ง โดยในครั้งที่ 1,2 ลักษณะดนตรีจะเหมือนกัน ผู้ประพันธ์ได้ใช้เครื่องดนตรีทรัมเป็ต ประสมกับฟลูต อัลโตแซกโซโฟนในการเล่นพร้อมทำนองหลักเพื่อให้การความยิ่งใหญ่ ใช้เครื่องดนตรีคือเทเนอร์ แซกโซโฟนกับบาริโตนแซกโซโฟนทำหน้าที่สอดประสานทำนอง (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 6 ท่อนทำนองหลัก 3 (Verse 3)

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' includes parts for Flute 1, Flute 2, Clarinet in Bb 2, Clarinet in Bb 3, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Trompete in Bb 1, Horn in F 1,2, Horn in F 3,4, Violoncello 2, Bass Trombone, Euphonium, and Tuba. The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *mf*.

ท่อนทำนองหลัก 3 (Verse 3) มีจำนวน 8 ห้องเพลง (ห้องที่ 31-38) เป็นท่อนที่อยู่ในเนื้อร้องย่อหน้าที่ 4 มีคำร้องว่า “จะสานต่อปณิธานเพื่อสร้างความหวัง มีคุณธรรมเจริญสุขด้วยปัญญาปวงประชา น้อมจิตอธิวันท์ บังคมคัลมกราบพระกรุณา” ลักษณะของดนตรีในช่วงนี้จะบางลงกว่าในท่อนสร้อย โดยใช้คลาริเน็ต ฟลูต เล่นไลน์ในบันไดเสียง กลุ่มแซกโซโฟนเล่นเป็นจังหวะ ในแนวเบสให้กลุ่มทองเหลือง เช่น ทรอมโบน ยูโฟเนียม และทูบาเล่น กลองชุดเป็นตัวควบคุมจังหวะให้ทั้งวงและนักร้องอยู่ตลอดและเพิ่มความหนาแน่นทางดนตรีและนำส่งเข้าสู่ท่อนสร้อย (Chorus) อีกครั้งหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 7 ท่อนเชื่อม (Bridge)

[illegible]

ท่อนเชื่อม (Bridge) มีจำนวน 8 ห้องเพลง (ห้องที่ 47-54) เป็นท่อนแยกโดยผู้ประพันธ์ได้เปลี่ยนพื้นผิวทางดนตรีให้ดูหม่นลงโดยใช้การประสมเสียงของทริมเป็ต ฮอρν ทรอมโบนและเพื่อให้เข้ากับเนื้อเพลง “ณ ตอนนี้องค์เจ้าสวรรค์ศาลัย จะอยู่กันอย่างไร หากไร้ซึ่งพระองค์” และยังมีกลองสนแนร์ (Snare Drum) บรรเลงเหมือนกับการเดินแถวของทหาร เป็นช่วงที่ดนตรีแสดงออกถึงความเศร้ามากที่สุดของบทเพลง ก่อนจะนำเข้าสู่ท่อนเดี่ยว (Solo) ต่อไป (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 8 ท่อนเดี่ยว (Solo)

ท่อนเดี่ยว (Solo) มีจำนวน 6 ห้องเพลง (ห้องที่ 55-60) เป็นช่วงดนตรีบรรเลงอย่างเดียว หรือที่มักเรียกกันว่าช่วงโซโล โดยผู้ประพันธ์ให้ทริ้มเปิดบรรเลงเดี่ยวเป็นทำนอง และมีการเพิ่มสีสันทอง ทำนองหลักโดยการเพิ่มทริ้มเปิดมาบรรเลงในลักษณะการประสานเสียงแบบขนาน (Parallel Harmony) ดำเนินไปตามคอร์ดของเพลง และผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ทำนองสอดประสานไปกับทำนองหลักในลักษณะของการแปรทำนอง โดยให้เครื่องดนตรีฮอร์นเป็นผู้บรรเลง และเพิ่มความหนาแน่นของเสียงให้มากขึ้นเพื่อ โหมดนตรีนำเข้าสู่ท่อนสร้อย (Chorus) สุดท้ายของเพลงต่อไป (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 9 ท่อนสร้อย (Chorus)

ท่อนสร้อย (Chorus) ท่อนสร้อยสุดท้ายห้องที่ 61-71 ผู้ประพันธ์ได้ทำการเปลี่ยนบันไดเสียงให้สูงขึ้น 1 คู่เสียงจากบันไดเสียง C Major ให้ไปอยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ โดยผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคในการประพันธ์ในลักษณะเดิมเพื่อย้ำถึงความยิ่งใหญ่ของท่อนเพลงนี้และมีการเพิ่มเครื่องดนตรีเข้ามาบรรเลงในกลุ่มโน้ตเดียวกันเพื่อให้รู้สึกถึงความแข็งแกร่งและยิ่งใหญ่ นำเข้าสู่ช่วงสรุปจบของบทประพันธ์อย่างสมบูรณ์ที่สุด (ตัวอย่างที่ 9)

สรุปผล

บทประพันธ์เพลง “มหาราชากุมิพล” เป็นผลงานการประพันธ์เพลงที่ใช้จินตนาการจากคำร้องเป็นหลัก ตั้งแต่การประพันธ์ทำนองเพื่อให้สอดคล้องเข้าด้วยกันกับคำร้องที่ได้มาเพื่อการออกเสียงเป็นไปอย่างสมควรเป็นในหลักภาษาไทย ผู้ประพันธ์ได้สร้างคำร้องและเสียงประสานไปพร้อมกันแล้วจึงมาทำการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โครงสร้างคอร์ดส่วนใหญ่เป็นคอร์ดพื้นฐาน สังคีตลักษณะเป็นแบบดนตรีสมัยนิยม พื้นผิวของดนตรีเป็นแบบโฮโมโฟนี มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงในช่วงท่อนเชื่อมไปที่กุญแจเสียง Eb major และท่อนสร้อยครั้งสุดท้ายเปลี่ยนไปที่กุญแจเสียง D major ใช้การประสมเสียงของเครื่องดนตรีหลากหลายเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์กับบทเพลงมากที่สุดตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

บรรณานุกรม

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2547). พิมพ์ครั้งที่ 2. *พจนานุกรมคำศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพมหานคร:

สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). พิมพ์ครั้งที่ 5. *สังคีตลักษณะและการวิเคราะห์*. กรุงเทพมหานคร:

สำนักพิมพ์เกษกระรัต.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2548). พิมพ์ครั้งที่ 1. *ศัพท์ดนตรีสากล*. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถานจัดพิมพ์.

วานิช โปตะวนิช.(2559). *บทประพันธ์เพลงดุष्ณีพนธ์ : เทวะสวีย์สำหรับวงออร์เคสตรา*. วิทยานิพนธ์ปริญญา

ศิลปกรรมศาสตรดุष्ณีบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

¹อาจารย์ประจำสาขาดนตรีสากล คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

บทเพลง Danse Macebre ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1874 คือผลงานการประพันธ์ลำดับที่ 40 ของ Saint-Saëns ในลักษณะของดนตรีบรรยายเรื่องราวจากบทกวีและร้อยกรอง (Tone Poem) อยู่ในกุญแจเสียง G minor บทเพลงมีความยาวประมาณ 7.30 นาที ลักษณะการประพันธ์ที่โดดเด่นคือการแปรทำนองหลัก ทำนองให้เป็นทำนองที่หลากหลายคล้ายเทคนิคการประพันธ์แวริเอชัน (Variation) เดิมต้นฉบับมาจาก บทเพลงร้องกับเปียโนบรรเลงประกอบ โดยเนื้อร้องประพันธ์โดยนักประพันธ์บทกวีชาวฝรั่งเศสที่มีชื่อว่า Henri Cazalis ต่อมาได้เรียบเรียงสำหรับวงออร์เคสตรา โดยดัดแปลงแนวของนักร้องให้เป็นแนวเดี่ยวไวโอลิน จากบทเพลงของวงออร์เคสตรา บทเพลงถูกประพันธ์ขึ้นด้วยแรงบันดาลใจจากเรื่องราวตามตำนานเล่าขานว่า ทุกปีในเที่ยงคืนของวันฮัลโลวีน ยมทูต (“Death”) จะปรากฏตัวขึ้นและปลุกศพและโครงกระดูกให้ลุกขึ้นมา จากหลุมศพเพื่อเต้นรำ ในขณะที่ยมทูตบรรเลงไวโอลิน จนกว่าไก่จะขันในรุ่งสาง ยมทูตจะกลับมาทำเช่นนี้ ในทุกปี วรรณะ ตันเจริญผล นักประพันธ์เพลงชาวไทยหนึ่งในสมาชิกวง C.U. Clarinet Ensemble ได้เรียบเรียงบทเพลงนี้ใหม่ สำหรับวง C.U. Clarinet Ensemble เพื่อใช้ในการออกแสดงในประเทศและต่างประเทศ

อรรถาธิบายวิธีการบรรเลง

บทเพลงเริ่มด้วย Alto clarinet บรรเลงเป็นจังหวะตกในความเข้มเสียง *p* จากนั้นแนว Clarinet 3, 4 บรรเลงคอร์ด E major ในห้องที่ 5 ด้วยความเข้มเสียงเบาและบาง ผู้เขียนได้ตีความถึงช่วงเริ่มต้นของ บรรยากาศที่เงียบสงัด เสียงของ Alto clarinet ควรมีความนุ่มนวลและบางเบา ใช้ลมในการเน้นหัวเสียงแทน เพื่อสร้างชีพจรจังหวะที่ไม่แหลมและกระด้างจนเกินไป จากนั้นเมื่อ Clarinet 3, 4 บรรเลงคอร์ด ผู้เขียนให้ออกหัวเสียงโดยไม่ใช้ลิ้น (Tongue) และสร้างทางเสียงให้บางเบาและใช้การสนับสนุนความเร็วลมต่อเนื่อง เพื่อเลี้ยงทางเสียงให้หนึ่งที่สุด เพื่อให้เกิดฮาร์โมนิกของเสียงที่ต่างกันในแต่ละแนวผสมกันจนเป็นเสียงคอร์ดที่บางเบาแต่ได้ยินอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 1 ห้องที่ 1-10

The musical score shows three staves: Clarinet in B♭ 3, Clarinet in B♭ 4, and Alto Clarinet. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 4/4. Measures 1-4 show the Alto Clarinet playing a descending eighth-note pattern (G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3) with a piano (*p*) dynamic. At measure 5, Clarinet 3 and 4 enter with a sustained E major chord (E4, G#4, B4) also marked with a piano (*p*) dynamic. The Alto Clarinet continues its pattern in measure 5.

ทำนองหลักที่สำคัญในช่วงต้นของบทเพลงปรากฏที่ห้องที่ 25 บรรเลงโดยแนว Clarinet 1 ซึ่งในต้นฉบับของวงออร์เคสตรานั้นคือแนวของการเดี่ยวไวโอลิน ผู้เขียนจินตนาการถึงการสีไวโอลินที่ค่อนข้าง

เกรี้ยวกราด ในห้องที่ 25-27 เป็นลักษณะของเสียงยาว ให้ผู้บรรเลงออกหัวเสียงโดยการเน้นหนักที่โน้ตตัวแรกของแต่ละห้องพร้อมทั้งใช้ความเร็วของลมในการสร้างความเข้มข้นของทางเสียงทำให้เกิดทิศทางที่มุ่งไปหาโน้ตต่อไปอย่างชัดเจน จากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 28-31 ผู้เขียนให้ผู้บรรเลงบรรเลงเสียงสั้น (Staccato) ที่โน้ตเข้บตหนึ่งชั้นและเน้นโน้ตตัวแรกของห้องที่ 28-31 เพื่อสร้างความรู้สึถึงชีพจรจังหวะเด่นรำได้อย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 25-31



ห้องที่ 33-40 แนว Clarinet 2 บรรเลงทำนองหลักครั้งแรกในช่วงที่คาบเกี่ยวระหว่างช่วงเสียงต่ำ (Chalumeau register) และช่วงเสียงกลาง (Clarion register) ของคลาริเน็ต ซึ่งลักษณะของเสียงมีความกว้าง ทุ้มและนุ่มนวล ในการบรรเลงที่มีผู้บรรเลงมากกว่า 2 คนต่อแนวนั้น หากบรรเลงพร้อมกันในช่วงเสียงนี้ ด้วยจำนวนคนที่มากจะทำให้เกิดความไม่ชัดเจนของหัวเสียง ผู้เขียนจึงให้ผู้บรรเลงแนวทำนองหลักออกหัวเสียงให้คมชัดในความเข้มเสียงที่ค่อนข้างเบาและบรรเลงเสียงสั้นในโน้ตเข้บตหนึ่งชั้นให้ทางเสียงขาดออกจากกัน โดยสร้างทิศทางด้วยการบรรเลงดังขึ้นเล็กน้อยเพื่อไปหาโน้ตตัวดำในห้องที่ 34, 36, 38 และ 40 และเน้นที่โน้ตตัวดำด้วยการคำนึงถึงการใช้ลมมากกว่าใช้ลิ้นเพื่อควบคุมความเข้มของเสียงไม่ให้ดังจนเกินไป การทำเช่นนี้จะทำให้เกิดความชัดเจนในประโยคเพลงและรู้สึกถึงชีพจรของการเดินรำอย่างเป็นธรรมชาติ

ขณะที่แนว Clarinet 2 บรรเลงทำนองหลัก ผู้เขียนปรับให้แนว Bass clarinet บรรเลงโน้ตตัวดำโดยจินตนาการถึงสำเนียงของการดีดสายดับเบิลเบส ที่มีความคมชัดแต่ทุ้มและนุ่มนวลในหัวเสียง โดยใช้ลมที่มีขนาดใหญ่ตั้งแต่การออกหัวเสียงเพื่อให้ทางเสียงลอยอย่างเป็นธรรมชาติไม่หนาจนเกินไป ส่วนแนว Clarinet 1, 3 และ 4 บรรเลงโน้ตตัวดำในเครื่องหมายเสียงสั้นที่จังหวะที่ 2 และ 3 ปรับให้บรรเลงในความเข้มเสียงที่เบาตามลำดับ เพื่อสร้างมิติให้กับบทเพลงในช่วงนี้ หลังจากนั้นในห้องที่ 41 เป็นต้นไป แนว Clarinet 1 และ Eb Clarinet บรรเลงทำนองหลักอีกครั้งในท้ายของช่วงเสียงกลางที่มีความสว่าง แห่ลม ด้วยความเข้มเสียง *mp* เท่าเดิม ผู้เขียนเน้นย้ำให้ผู้บรรเลงระมัดระวังการควบคุมออกเสียงเป็นพิเศษ เนื่องจากอยู่ในช่วงเสียงที่มีสีสนที่แตกต่างกันเกินไปโดยธรรมชาติ การทำเช่นนี้จะทำให้ทำนองหลักของทั้ง 2 ช่วงมีสีสนที่แตกต่างกันอย่างพอดี

ตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 33-41

บทเพลงดำเนินไปด้วยการโต้ตอบกันของทำนองหลักในแต่ละแนวด้วยความเข้มเสียงที่ไม่ได้ดังมากนัก จนกระทั่งมาถึงจุดสูงสุด (Climax) ของช่วงแรกในห้องที่ 85 แนว Clarinet 2 บรรเลงทำนองหลักในความเข้มเสียง *f* ผู้เขียนปรับให้ผู้บรรเลงบรรเลงในลักษณะของการเปิดเสียงและการออกหัวเสียงที่ชัดเจนยิ่งขึ้นโดยการให้ผู้บรรเลงจินตนาการถึงเสียงที่มุ่งไปข้างหน้าด้วยความสว่าง ประกอบกับการปรับท่าทางการบรรเลงทำนองหลักนี้ให้อยู่ในลักษณะเปิดโดยการยืดตัวให้สูงขึ้นเล็กน้อยและเปิดไหล่ให้กว้าง เมื่อผู้ชมได้เห็นภาพจะเกิดผลกระทบต่อจินตนาการของเสียงที่ได้ยินว่ามีความยิ่งใหญ่และเป็นทำนองหลักที่มีสีสันสว่างกว่าช่วงต้นเพลง

ในห้องที่ 85 นี้ แนวเสียงต่ำบรรเลงโน้ตตัวดำในจังหวะที่ 1 ของทุกห้อง ผู้เขียนปรับให้บรรเลงในทิศทางของแนวตั้งด้วยความเข้มเสียง *f* ทำให้บรรยากาศที่ดำเนินมาตั้งแต่ช่วงต้นเพลงเปลี่ยนไป มีความเกรี้ยวกราดและเข้มแข็งมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 4

ผู้เขียนมีแนวทางที่จะทำให้เพิ่มความเข้มข้นและสีสันของเสียงวงให้เข้มข้นขึ้นโดยทำให้นวนทำนองหลักหรือแนวบรรเลงเดี่ยวยังคงความโดดเด่นแม้ในความเข้มข้นที่ดังทั้งวง จากตัวอย่างใน ห้องที่ 117 เป็นต้นไป แนว Clarinet 1 บรรเลงเดี่ยว (Solo) ในความเข้มข้น ในขณะที่เสียง *f* ในขณะที่ความเข้มข้นของวงมีลักษณะที่เบาว่า หลังจากนั้นในห้องที่ 121 เปลี่ยนหน้าที่การบรรเลงทำนองหลัก โดยแนว Eb Clarinet และ Clarinet 2 ในความเข้มข้นวงที่ดังขึ้น จากการศึกษาโดยการทดลองปฏิบัติ พบว่า หากทุกแนวบรรเลงตามความเข้มข้นที่โน้ตกำหนด จะได้ยินความเข้มข้นที่ดังขึ้นเล็กน้อยแต่จะไม่ได้ยินมิติและสีสันของเสียงที่แตกต่างกันเท่าใดนัก อีกทั้งยังรู้สึกไม่ชัดเจนในแนวทำนองหลัก เนื่องจากแนวประสานดังขึ้นทำให้นิวเสียงไปกลบเสียงของทำนองหลัก ผู้เขียนจึงทดลองให้ในห้องที่ 121 จะมีเพียงแนว Bass clarinet และ Contrabass clarinet เท่านั้นที่บรรเลงความเข้มข้นดังขึ้นและออกหัวเสียงโดยการเน้นมากขึ้น โดยที่แนวประสานอื่นที่ไม่ใช่แนวทำนองหลักบรรเลงความเข้มข้นเท่าเดิม ผลที่ได้คือเสียงของวงที่เมื่อฟังแล้วรู้สึกดังขึ้น และด้วยสำเนียงที่แตกต่างกับช่วงแรกระหว่างห้องที่ 117 และ 121 ของแนวเบสทำให้เกิดมิติที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนโดยนอกจากแนวเบสแล้วผู้บรรเลงทั้งวงไม่ต้องออกแรงเพิ่มแม้แต่น้อย

ตัวอย่างที่ 5 ห้องที่ 114-121

The image shows a musical score for measures 114 to 121. The score is written for multiple woodwind parts: Eb Clarinet (Bb Cl.), Bass Clarinet 1 (Bb Cl. 1), Bass Clarinet 2 (Bb Cl. 2), Bass Clarinet 3 (Bb Cl. 3), Bass Clarinet 4 (Bb Cl. 4), Alto Clarinet (A. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Contrabass Clarinet (Cb. Cl.). The key signature is one sharp (F#). Measure 114 starts with a 'Solo' marking for the Bass Clarinet 1 part. Measure 117 has a 'Solo' marking for the Bass Clarinet 1 part and a 'p' (piano) marking for the Bass Clarinet 4 part. Measure 121 has a 'f' (forte) marking for the Bass Clarinet 4 part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ห้องที่ 137 เริ่มเข้าสู่ช่วงของการใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงโดยการล้อเลียนทำนองในลักษณะของการบรรเลงซ้ำแนวทำนอง โดยแนว Bass clarinet บรรเลงทำนองหลักในเสียงสั้น ในขณะที่แนว Clarinet 4 เริ่มบรรเลงแนวทำนองสอดประสานในห้องที่ 138 โดยการเน้นที่โน้ตเข้ตหนึ่งขึ้นตัวแรกของห้อง ผู้เขียนปรับให้แนว Clarinet 4 บรรเลงในความเข้มข้นที่เบาว่าแนว Bass clarinet และหลังจากที่เน้นในโน้ตตัวแรกแล้วโน้ตตัวถัดไปค่อย ๆ เบาลงตามลำดับเพื่อสร้างสีสันให้กับทำนอง ในห้องที่ 142-143 ผู้เขียนให้แนว Clarinet 4 และแนว Bass clarinet บรรเลงห้องที่ 142 ดังขึ้นทีละน้อย (Crescendo) ไปจนถึงโน้ตตัวแรกของห้องที่ 143 และเบาลงทีละน้อย (Decrescendo) ทำให้เกิดความน่าสนใจในประโยคเพลง หลังจากนั้นห้องที่ 151 แนว Clarinet 2 รับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักเดิมในช่วงเสียงที่สูงขึ้น ผู้เขียนปรับโดยให้

ผู้บรรเลงยังคงจินตนาการถึงเสียงต่ำของแนว Clarinet 4 ที่บรรเลงทำนองหลักก่อนหน้านี้ เพื่อให้ควบคุมความเข้มเสียงให้ไม่ดังจนเกินไปและสีสันทันของเสียงจะเปลี่ยนแปลงด้วยธรรมชาติของช่วงเสียงคลาริเน็ตโดยที่ไม่ต้องทำอะไรเพิ่ม ในส่วนของแนว Clarinet 3 ก่อนที่จะบรรเลงในห้องที่ 151 ขณะที่หยุดให้ฟังและจดจำวิธีการบรรเลงของแนว Clarinet 2 เมื่อถึงเวลาให้บรรเลงเลียนแบบสำเนียงและความเข้มเสียงของแนว Clarinet 2 ในทำนองเดียวกัน เพื่อสร้างฐานของการดำเนินทำนองให้มั่นคง

แนว Alto clarinet และ Bass clarinet ในห้องที่ 146 เกิดปัญหาในเรื่องของจังหวะเหลื่อมล้ำกันกับแนวอื่น เนื่องจากผู้บรรเลงหายใจทุกครั้งเมื่อถึงตัวหยุดเข้บัตหนึ่งขึ้น และทุกครั้งใช้เวลาในการหายใจนานจนเกินไป จึงทำให้เมื่อเริ่มบรรเลงต่อล่าช้าจนเกินไปจนทำให้เกิดปัญหาและทำให้ไม่สามารถบรรเลงต่อเนื่องได้ ผู้เขียนทดลองแก้ปัญหาโดยการให้หายใจในตัวหยุดเข้บัตหนึ่งขึ้นห้อง 146 แล้วบรรเลงโดยไม่หายใจไปจนถึงห้องที่ 152 ผลจากการทดลองคือทำให้บรรเลงได้ไหลลื่นไม่สะดุดและแก้ปัญหาในเรื่องของการเหลื่อมล้ำจังหวะได้เป็นอย่างดี

ตัวอย่างที่ 6 ห้องที่ 137-152

The image displays a musical score for a woodwind section, specifically focusing on Clarinets 2, 3, 4, Alto Clarinet (A.Cl.), Bass Clarinet (B.Cl.), and Contrabass Clarinet (Cb.Cl.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 137 to 145, and the second system covers measures 146 to 152. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte). The score illustrates the coordination and breathing techniques discussed in the text, particularly the challenge of maintaining a consistent rhythm and pitch across different instruments and measures.

บทเพลงดำเนินอยู่ในช่วงของการล้อเลียนและประชันทำนองสอดประสานเพื่อสร้างทิศทางไปสู่จุดสูงสุดของช่วงนี้ ด้วยความหนาแน่นของสีสันทันและความเข้มข้นที่ดังมากทำให้เกิดปัญหาในการสร้างทิศทางเพื่อเข้าไปหาจุดสูงสุดในห้องที่ 173 ผู้เขียนแก้ปัญหาโดยในห้องที่ 166-169 ให้ผู้บรรเลงแนว Bass clarinet และ Contrabass clarinet บรรเลงโน้ตตัวแรกด้วยการใช้เทคนิคการตบลิ้น (Slap tonguing)² ทำให้หัวเสียงเกิดเสียงกระทบคล้ายเสียงของกลองสนัวร์ ทำให้เกิดสีสนิมใหม่และช่วยให้รู้สึกถึงความหนักแน่นและดังขึ้นกว่าช่วงก่อนหน้านี้

แนว Eb clarinet และ Clarinet 1 ในห้องที่ 167-170 ผู้เขียนปรับให้ผู้บรรเลงเน้นหัวเสียงในโน้ตตัวแรกของแต่ละห้องเพื่อสร้างจุดชี้พิจรณางังหะ หลังจากการบรรเลงเน้นหัวเสียงและให้สร้างทิศทางไปข้างหน้าเป็นแนวนอนโดยไม่ทำให้การเน้นหัวเสียงโน้ตตัวแรกนั้นสร้างแนวตั้งขึ้น เหตุเพราะผู้เขียนต้องการสร้างทิศทางของทำนองให้ชัดเจนในขณะที่รู้สึกถึงการเน้นชี้พิจรณางังหะ หลังจากนั้นในห้องที่ 171-172 ให้รวมเป็น 1 ประโยคโดยการเน้นหัวเสียงที่โน้ตตัวแรกของห้องที่ 171 เพียงครั้งเดียวและค่อย ๆ ดังขึ้นอย่างชัดเจนไปจนถึงจุดที่ตั้งที่สุดคือโน้ตตัวแรกในห้องที่ 173 ในห้องที่ 170-171 ผู้เขียนปรับให้แนว Bass clarinet และ Contrabass clarinet บรรเลงโน้ตตัวแรกของจังหวะที่ 1, 2 และ 3 เน้นหัวเสียง ทำให้ยิ่งเกิดทิศทางที่ชัดเจนยิ่งขึ้นในการเข้าสู่จุดสูงสุดในช่วงนี้

²เทคนิคการตบลิ้น (Slap tonguing) คือเทคนิคของเครื่องดนตรีประเภทลิ้นเดี่ยว (Single reed) ที่ใช้ลิ้นของผู้บรรเลงสร้างสัญญาณกับลิ้นคลาริเน็ตจนทำให้เกิดเสียงคล้ายการปรบมือ

ตัวอย่างที่ 7 ห้องที่ 162-175

The musical score for Example 7, measures 162-175, is presented in two systems. The first system covers measures 162 to 165, and the second system covers measures 166 to 173. The ensemble consists of the following parts: Eb Clarinet, Bb Clarinet 1, Bb Clarinet 2, Bb Clarinet 3, Bb Clarinet 4, A Clarinet, B Clarinet, and Cb Clarinet. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). There are also articulation marks like accents and slurs. A key change to D major is indicated by a 'D' in a box at measure 173. The score is written for a woodwind ensemble, with the Eb Clarinet and Bb Clarinet 1 parts having rests in measures 162-165.

ห้องที่ 237 ผู้ประพันธ์สร้างสีสันใหม่ให้ทำนองโดยการใช้เทคนิคการไล่โน้ตในบันไดเสียงโครมาติก (Chromatic) ในแนวทำนองสอดประสาน ในขณะที่แนว Bass clarinet และ Contrabass clarinet ผู้เขียนให้ความสำคัญกับแนวทำนองหลักมากที่สุด โดยปรับให้แนว Clarinet 3 และ 4 บรรเลงโน้ตโครมาติกด้วยเนื้อเสียงที่บางเบาและสร้างทิศทางด้วยการเพิ่มและลดความเข้มเสียงตามทิศทางขึ้น-ลงของโน้ต ทำให้เกิดสีสันของทำนองสอดประสานที่ชัดเจน ในส่วนของแนวเบสที่บรรเลงทำนองหลัก ผู้เขียนปรับให้บรรเลงด้วยความกระชับและเน้นหัวเสียงในโน้ตตัวแรกของห้องที่ 238 และ 240 เพื่อสร้างพลังการขับเคลื่อนของประโยคเพลง

ตัวอย่างที่ 8 ห้องที่ 236-241

236 241

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B♭ Cl. 4

A. Cl.

B. Cl.

Ch. Cl.

บทเพลงดำเนินมาถึงห้องที่ 416 เปลี่ยนอัตราความเร็วของจังหวะด้วยลีลาของ “Animato” ผู้เขียนตีความถึงความมีชีวิตชีวามากขึ้น และคำนึงถึงประเด็นในเรื่องของการเพิ่มอัตราความเร็วของจังหวะ เนื่องจากคลาริเน็ตในทุกแนวบรรเลงในอัตราส่วนของจังหวะเหมือนกัน หากเพิ่มอัตราจังหวะเร็วจนเกินไปจะทำให้เกิดความลำบากในการบรรเลงในช่วงท้ายของบทเพลงด้วยการบังคับลิ้นและนิ้วในการเปลี่ยนโน้ตทุกตัว ผู้เขียนจึงเพิ่มอัตราความเร็วของจังหวะจากเดิมเล็กน้อยและใช้วิธีสร้างความมีชีวิตชีวาด้วยการสร้างความแตกต่างของสำเนียงโดยในห้องที่ 416-418 ทุกแนวบรรเลงโดยปล่อยหางเสียงไปข้างหน้าเป็นแนวนอนพร้อมทั้งเน้นโน้ตตัวแรกของห้องเช่นเดิม เมื่อถึงห้องที่ 419-420 ให้บรรเลงเน้นโน้ตตัวแรกและโน้ตเข้บทหนึ่งขึ้นเป็นเสียงสั้นโดยลักษณะของเสียงเป็นแนวตั้ง หลังจากนั้นในห้องที่ 421 เป็นต้นไปให้บรรเลงสลับกันเช่นนี้อีกครั้ง ทำให้รู้สึกถึงความมีชีวิตชีวาและจังหวะที่เร็วขึ้น

ตัวอย่างที่ 9 ห้องที่ 416-421

416 419

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B♭ Cl. 4

A. Cl.

B. Cl.

Ch. Cl.

ห้องที่ 433 แนว Clarinet 4, Alto clarinet, Bass clarinet และ Contrabass clarinet บรรเลงทำนองพร้อมกันด้วยความเกรี้ยวกราด จุดนี้คือจุดที่ผู้เขียนได้กล่าวถึงไว้ข้างต้นว่ามีความยากของการบรรเลงในแนวเบส เนื่องจากต้องใช้เทคนิคบังคับลิ้นแล้วนิ้วในการเปลี่ยนโน้ตอย่างรวดเร็ว จุดนี้เป็นจุดสูงสุดช่วงสุดท้ายด้วยลักษณะโน้ตของแนวเบสที่มีความยาก จึงทำให้ลำบากในการสร้างทิศทางหรือการเพิ่มระดับความเข้มเสียงไปจนถึงห้องที่ 433 ผู้เขียนปรับให้แนว Eb clarinet และ Clarinet 3 ที่บรรเลงโน้ตตัวดำเริ่มบรรเลงในความเข้มเสียงที่ไม่ดังมากนักและค่อย ๆ ดังขึ้นทีละน้อยไปจนถึงจุดสูงสุด ในส่วนของแนวเบสห้องที่ 433-436 ได้ปรับให้บรรเลงความเข้มเสียงคงที่ เมื่อบรรเลงไปจนถึงห้องที่ 437 ให้แนวเบสบรรเลงดังขึ้นทันที ผู้เขียนต้องการให้แนวเบสบรรเลงจุดนี้ให้ดังที่สุดเท่าที่จะทำได้ เพื่อเพิ่มความตื่นเต้นตาตื่นใจและทำให้จุดสูงสุดสุดท้ายในบทเพลงเกิดความสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 10 ห้องที่ 433-437

หลังจากจุดสูงสุดของบทเพลง ในช่วงท้ายห้องที่ 467 จนจบเพลง มีประโยคสั้น ๆ ถามตอบกันโดยเริ่มจากแนว Bass clarinet ตามตัวอย่างผู้ประพันธ์กำหนดความเข้มเสียงที่ *pp* ผู้เขียนเลือกที่จะไม่ให้บรรเลงในความเข้มเสียงที่เบาจนเกินไป เนื่องจากสีสันทันของเสียง Bass clarinet มีความไม่ชัดเจนหากเบาเกินไปจะทำให้ผู้ที่บรรเลงต่อคือแนว Clarinet 4 ที่มีสีสันทันของเสียงตามธรรมชาติที่ต่างกันมากบรรเลงได้ลำบาก ผู้เขียนจึงให้ผู้บรรเลงเดี่ยว Bass clarinet บรรเลงในความเข้มเสียง *mf* ผลปรากฏว่าทำให้บรรเลงได้อย่างสบายขึ้นโดยไม่ต้องพะวงกับการพยายามทำให้ความเข้มเสียงบางเบา เนื่องจากด้วยบรรยากาศในช่วงนี้มีเพียงแนว Clarinet 1 ที่บรรเลงโน้ตลากยาวด้วยเทคนิคพรหมนิ้ว (Trill) ในความเข้มเสียง *pp* ทำให้ไม่มีปัญหาในความรู้สึกเบา หลังจากนั้นแนว Clarinet 2 ได้บรรเลงเดี่ยวในช่วงเสียงที่สูงขึ้นซึ่งเป็นแนวที่ยากที่สุด เพราะความยากในการควบคุมเสียงที่ใกล้ระดับช่วงเสียงสูงของคลาริเน็ต (Altissimo register) ต้องอาศัยทักษะเฉพาะตัวของผู้บรรเลงในการบรรเลงเสียงสูงที่สิ้น และเบาบางที่สุด ผู้เขียนแนะนำให้ผู้บรรเลงจินตนาการถึงเสียงยาง

หรือสร้างทางเสียงเพื่อการรักษาความเร็วของลมให้สม่ำเสมอที่สุด ไม่หยุดลมที่ละโน้ตเพราะจะทำให้ควบคุมหัวเสียงต่อไปได้ลำบากและอาจเกิดการพลาดพลั้งได้โดยง่าย

ตัวอย่างที่ 11 ห้องที่ 467-477

อรรถาธิบายวิธีการปรับวงในบทความนี้เป็นกรณีศึกษาจากการปฏิบัติที่เกิดขึ้นจริง โดยมุมมองของผู้เขียนที่ใช้ข้อเท็จจริงและประสบการณ์ในการแก้ไขปัญหา พัฒนา และสร้างเสียงจากจินตนาการ ผู้เขียนหวังว่าบทความนี้จะมีประโยชน์และเป็นแนวทางหนึ่งที่ทำให้ผู้อ่านได้ศึกษาและนำไปพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ในการแสดงดนตรีให้ทัดเทียมระดับสากล

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกรรัตน์
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2560). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกรรัตน์
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2561). *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 15. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกรรัตน์

Functional Vocal Technique for Modern Singers

Eugene B. Eustaquio¹

Abstract

The rationale for this study is to establish a clear understanding of the importance of applying a Classical vocal technique in the training of Contemporary Commercial Music (CCM) singers, which includes musical theatre, the Broadway musical, pop, jazz, R&B, and rock music. It can be traced that while the teaching of musical theatre singing is based on classical singing techniques, the technique and vocal execution in singing musical theatre and commercial music repertoire are significantly different. While classical vocal pedagogy is the main method used in most conservatories, but very few give importance and proper attention to the training of students singing CCM styles of music. Geared towards experienced voice teachers as well as professional singers in the fields of both classical and CCM, this study intends to enlighten them and broaden their knowledge and understanding of vocal pedagogy specific to CCM.

Keyword: Classical Singing; Contemporary Commercial Music; Swedish-Italian Vocal Technique.

¹Conservatory of Music, Rangsit University Master of Music

Introduction

The history of classical vocal technique can be traced all the way back to Giulio Caccini in 1550. It was followed and developed further after more than 100 years by Pier Francesco Tosi. Singers and voice teachers started to be more aware of healthy vocal technique and of achieving full vocal mastery in the *Bel Canto* era, approximately the period from 1800-1900. The late Richard Miller (1926-2009) continued to follow the in-depth analysis of vocal anatomy in relation to that taught by previous vocal pedagogues.

At present, many professional singers are also themselves teaching voice. Among these vocal pedagogues, very few are giving importance to what is commonly known as ‘pop music’. Since the early days of the conservatoire, only courses in classical voice performance are taught. Beginning in the 1970’s, however, colleges in the USA have started to offer Musical Theatre Performance as a discipline. By the year 2002, approximately 31 schools of music and 40 schools of theatre were offering bachelor degrees in Musical Theatre².

It took many years before colleges and music conservatories started offering commercial music as a discipline. The reality is that in the current music industry majority of consumers patronize pop music. Many singing competitions like The Voice, KPN Awards, X-Factor and alike prefer the commercial style of singing. The impact of its popularity on the public, and even to professionally trained singers, is that those who attempt singing commercial music with the incorrect technique are putting their vocal health in danger. Many classically-trained voice students are trying to switch to CCM styles of music and often end up with numerous cases of Vocal Cord Dysfunction (VCD)³.

Aspiring to sound like their idols, many singers thus imitate the former’s singing style. The heavy mechanism applied in their singing technique, commonly known as ‘belting’, is the cause of their vocal problems. Belting is commonly misunderstood and executed as shouting. In fact, belting is a technique that needs to be addressed in relation to body-connected singing.

²LoVetri and Weekly, 2003

³Also known as Paradoxical Vocal Fold Movement (PVFM), it is an episode (attack) of an inability to get air past the vocal folds and into the lungs. This often results in a scary event for the individual and those around them. It is often misdiagnosed as asthma, although both conditions can occur simultaneously.

www.bbivar.com/vocal_cord.php

The objective of this paper is to present a clear description and explanation of the important differences of classical and non-classical singing to all classically-trained singers. Many classically trained singers were unfortunately brought up with the mentality that *‘if one can sing classical, one can sing anything and everything’*. It is quite evident that this is NOT TRUE, because if that is the case, Luciano Pavarotti, Marilyn Horne, and other famous classical singers should be able to sing Michael Jackson songs in the same color and sound that Michael sings them. Though the aforementioned singers have attempted singing pop, the songs ended up sounding like classical songs. This classical sound is, in fact, unacceptable when performing non-classical songs, notably in places like New York which have a strong tradition in Broadway and other styles of commercial music.

Definition of Terms

Contemporary Commercial Music (CCM). A generic descriptor developed by vocal pedagogue Jeannette LoVetri to describe all types of non-classical singing. CCM styles include cabaret, country, experimental, folk, gospel, jazz, musical theatre, pop, rock, and rhythm and blues. This term was developed to encompass all CCM styles by what they are rather than what they are not—non-classical.

Swedish/Italian Vocal Technique. The vocal method developed by David Jones and is the combination of the Swedish and Italian school of singing. In general, he described it as the ‘depth and ring of the voice’.

Register. A unified group of tones that have the same texture or quality. It is described as “a series of consecutive homogenous sounds produced by one mechanism, differing essentially from another series of sounds equally produced by another mechanism, whatever modifications of timbre and of strength they may offer.”⁴ In classical singing, the use of the head register predominates, whereas in musical theatre singing, especially for women, the use of chest register is favoured.

Chest register. The lower, louder, heavier sound, often associated with the male voice or lower voice of the female’s voice and speech, also sometimes called heavy or chesty tone. In science, it is referred to as the ‘modal’ register. It is associated with the thyro-arytenoid (shorter and thicker) part of the vocal folds, and resonates from the chest. It is commonly used in pop music, including Rock ‘n Roll.

⁴Garcia, 1982, p.8

Head register. A common term referring to the upper and lighter sound of the female voice. Some schools of singing call it ‘falsetto’, meaning *false voice*. It resonates from the face and head. It is smoother to listen to than the chest register. In science, it is called the *loft register*.

Mixed registers. Sounds that are head dominant with a mix of chest quality, or vice versa. Normally occurring in the bridge (*passagio*) of the voice, this must be a balanced and well-coordinated tone without the obvious change of the register. This is commonly used in legit Musical Theatre and Broadway Musicals. One of the best examples of this sound can be heard from Julie Andrews.

Passagio. Italian word meaning ‘passage’ or ‘bridge’. This is a common terminology for classical voice teachers to point out where the voice is starting to change gear. An obvious example of changing registers without minding the passagio can be heard from the singer who yodels.

Vocal tract. The resonator system from the larynx to the lips. “It is a flexible, non-fixed system that corresponds to the articulatory demands of speaking and singing. In its response to the vibrating larynx, it influences the timbre of the singing voice”.⁵

Volume. The level of loudness or softness measured in decibels.

Dynamics. A musical expression which has to do with intensity or perceived loudness.

Intensity. The energy of a sound wave.

Amplitude. The spatial correlative of intensity.

Range. The span of pitches that must be sounded, or phonated, in any given piece of music.

Pitch. The level of highness or lowness of sound. In western music, it is related to the number of cycles per second. This might vary depending on the instrument. In singing, a pitch can be adjusted depending on the capability of the singer’s vocal tract.

Cuperto. Old Italian word meaning “singing through a tiny mouth space with a large throat space that results in blending the registers and strengthening the thin edges of the vocal cords.”⁶

Onset. The beginning sound of a particular pitch in the singing or speaking voice. It can be labeled accordingly as hard, soft, and balanced.

⁵Miller, 2003, p.63

⁶www.voiceteacher.com

Offset is the end sound of a particular pitch in the singing or speaking voice. It has the same types like the onset. Both the onset and offset can be used as a very informative tool for the benefit of the singer and the teacher

High belt. A chest register carried up above C5.

Light belt. A chest register produced with very little pressure on the laryngeal adjustments in the throat.

Head mix. A register that is dominantly heady sounding with a mixture of chest register. Named by Jeannette LoVetri.

Chest mix is a register that is dominantly chesty sounding with a mixture of head register. Named by Jeannette LoVetri.

Vocal fry. The lowest pitch that humans can produce that produces a bubble effect on the larynx.

METHODOLOGY

Firstly, each vocal function is studied, and how the classical technique may be incorporated into the CCM singing style or vice versa is determined, and the pros and cons of each exercise are discussed.

I. Classical vocal technique for general purposes

Posture and body alignment is considered important even for CCM styles of singing. Singers must be able to support the voice using the whole body by maintaining proper posture. Singers must be able to learn to sing using proper posture, including alignment of the head and neck, position of the feet and knees up to the pelvic region, and alignment of the torso in order to be able to maintain the flow of air.

The management and support of the breath that is so rigorously instilled in classical singing are just as important in CCM style singing, especially in jazz singing. Many breathing exercises that are used in training classical singers are also very useful when applied in training other types of singers. The following are commonly used by voice teachers:

- Inhalation through the nose and mouth. Referred by David Jones as ‘two cups of breath’, this technique is very beneficial for opening the nasal and oral cavities in order to create a well-balanced resonance.
- Inhalation and exhalation while counting is a very good exercise that trains the singer to mentally budget the air, which eventually will aid the singer in maintaining long phrases in any particular song.

- Exhalation through the mouth while producing a hissing sound is one of the most effective ways of monitoring the flow of air aurally.

- Chest breathing exercises, diaphragmatic breathing exercises, and abdominal breathing exercises can help the singers find their best way to control the air that is coming out through their vocal tract. In classical singing, chest breathing is generally somewhat unacceptable for most teachers. But more recently, some teachers including the author are incorporating chest breathing, but making certain that the students do not raise their shoulders in the process, especially for some male singers who have difficulty in maintaining enough breath pressure to support the tone.

The notion of **register balance** and the training to achieve it started during the *Bel Canto* era, which in Italian literally means ‘beautiful singing’. In classical singing, it is very important to maintain an even tone while performing the entire song. A few of the best exercises that the author currently uses are described below:

- Executing a descending five-tone scale from C5 for female and C4 for male singers helps and aids the singer in extending their head register downwards to the lower register of their voice.

- Singing an octave from the bottom to the top using ‘ah’ at the bottom and ‘oo’ at the top note, then descending to ‘oo’ helps the singers find a heady sound and extends it downwards to the lower register of their voice.

- Singing the vowels A, O, U and the word ‘Alleluia’ in arpeggio keep the throat open on the top notes and is a very useful technique to aid against squeezing at the top as singers move up their range, without too much explanation. Most beginners tend to squeeze their throat while singing toward their top note. This is very beneficial for pop singers who tend to squeeze their throats while hitting their high notes.

Cuperto is Italian, meaning “singing through a tiny mouth space while maintaining a large throat space.”⁷ A technique by maestro David Jones as mentioned in the book by William Vennard, this exercise is very useful in creating and finding the space in the throat area that is needed to create a balanced sound. The author uses ‘oo’ with a 9-tone scale pattern, ascending and descending, without moving the jaw on the ascending scale.

⁷www.voiceteacher.com

This is very useful for singers whose registers are unbalanced. The author also uses this exercise to aid singers who are switching from pop to classical singing.

Sliding from major second to octaves with a very slow tempo, ascending and descending, is one the effective exercises employed to smoothen the registers. In addition, the author implements this exercise using ‘NG’ and ‘twang’ (wide ah), to assist the singer in bringing their chest register up. Similarly, this technique can be used to help male singers find their high register.

II. Problems in vocal function among the different styles with corresponding solutions

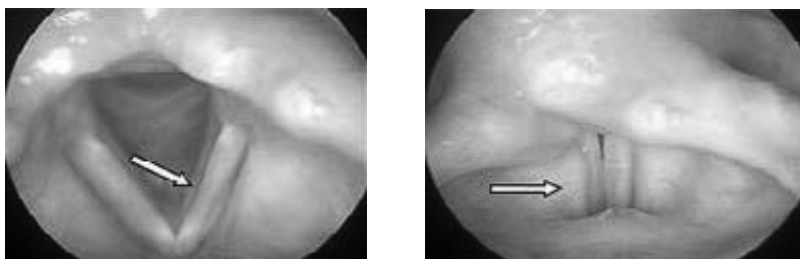
It is very typical and quite common for every singer to have voice problems because of aging, as well as due to their chosen style of singing. The following is a compilation of common voice problems, followed by solutions that are based on the science of singing that can also be found in most vocal pedagogy books (*see reference*).

Table 1: *Problems and corresponding solutions*

Problem	Anatomical location	Solution
No head register	Vocal folds	• Vowels–ee and oo • Tone quality – light, high, baby-like sweetness, delicate, cooing • Volume – soft to medium • Range – medium high • Pattern – staccato and short scales
No chest register	Vocal folds	• Vowels– ah and oh • Tone quality – dark, low, heavy, thick, down • Volume – moderate to loud without forcing • Range – lowest comfortable range • Pattern – single notes, two notes sliding to the third
Big breaks	Larynx	• Vowels– ae, eh, ee • Tone quality – chipmunks, Santa, foghorn • Volume – soft to medium • Range – slides with small intervals • Pattern – all kind of slides

Table 1: *Problems and corresponding solutions* (continued)

Problem	Anatomical location	Solution
Poor vowels	Vocal tract including pharynx and tongue	• Vowels– all • Tone quality – moderate • Volume – varies • Range – comfortable to upper • Patterns – vary
Excessive nasality	Vocal tract including pharynx and tongue	• Vowels – oh, oo and aw • Tone quality – yawn, sigh, Santa, lullaby, cooing • Volume – soft to medium • Range – midrange to lowest
No volume	Vocal folds, vocal tract including pharynx and tongue	• Vowels – ee and ae • Tone quality – nasty, squeaky, full, and laugh-like and deep • Volume – as loud as comfortable • Range – upper middle to high then low to middle
No flexibility	Vocal folds, vocal tract including pharynx and tongue	• Vowels – all • Tone quality – as light as possible • Volume – soft to medium • Range – comfortable middle to high • Pattern – scales, and arpeggio as fast as comfortable
Limited range	Vocal folds, vocal tract including pharynx and tongue	• Vowels – all • Tone quality – as clear as possible • Volume – moderate to comfortably loud • Range – within comfortable zone • Pattern – any

Figure 1. *Healthy vocal fold closure*Source: www.voicedoctorla.comFigure 2. *Breathy sound is produced due to paralyzed left vocal fold not fully closed*Source: www.voicedoctorla.com

III. Vocal Solutions: Benefits and Issues

One must bear in mind that while carrying out these vocal exercises, possible issues may arise and that keeping a careful watch on our students, and even on ourselves as one performs, is an absolute necessity in order to achieve and maintain that well-balanced sound.

Listed below are the benefits that may be gained by doing each exercise, and the corresponding problems that might surface from time to time.

Table 2: *Exercises, benefits, and possible problems that may arise*

Vocal Exercise	Benefits	Possible problems that may arise
singing loud	promotes strength and stamina	may cause strain because of forcing, and too much weight in the voice
singing soft	promotes relaxation, lightness of tone, flexibility, and beauty of tone	may cause the throat to collapse, tension, and breathiness

Table 2: *Exercises, benefits, and possible problems that may arise* (continued)

Vocal Exercise	Benefits	Possible problems that may arise
singing fast	promotes flexibility, lighter production, and articulation	may cause difficulty to access the chest register and might limit the full resonance
singing slow	promotes relaxation, a beauty of tone, and open vowels	may produce heaviness of the tone, and can be vocally fatiguing.
singing high pitches	increases the range upward, and promote head register	may cause vocal strain and can cause the lower pitches to disappear
singing low pitches	increases the range downward, and promote chest register	may cause vocal strain and can cause the higher pitches to disappear
singing bright vowels like ee and eh	stabilizes the sound and eliminate breathiness	may cause ‘edginess’, constriction, and might restrict flexibility
singing dark vowels	promotes warm and depth of the tone, and lower the larynx	may cause too dark sound, and going flat
singing staccato	helps reduce breathiness, improve pitch accuracy, and flexibility	may cause difficulty producing it in the chest register, and can be hard to control
singing legato	helps maintain a steady flow of breath, promote an even vibrato, and fluidity in the sound	may cause straight tone singing, and lack of mobility

Recommendations and Conclusion

Teaching voice is an unending process of careful study. Therefore teachers should not be trapped with a ‘formula’, as in reality, no one particular exercise will fit all voice types. For teachers who seriously intend to develop their teaching skills, activities such as reading books, watching videos, and attending seminars will never be enough. Apart from the above endeavors, it is essential that one must maintain an active teaching schedule,

do a lot of research, and most of all use their eyes and ears as their greatest and most valuable tools in evaluating each singer. It is recommended that one reads at least one article a day, watches two to three video clips daily, and studies various research papers, particularly those on vocal science.

Keeping a proper and continuous record of the development and progress of a student or a group is a big help in motivating them to learn. This will also serve as their own tool in order for them to correct their own mistakes. Having a personal or regular '*bible of vocal exercises*' and/or a summary table of vocal solutions is also another big help to any voice teacher and choir mentor who wish to maximize their time in correcting vocal faults. In this way, both the student and the teacher will benefit from learning through the process. The author recommends visiting the website of Mr. David Jones (www.voiceteacher.com) and Jeanette LoVetri as these teachers continuously share their own teaching experiences, with evidence and support based on scientific methods. As for books, the author recommends that one gets hold of these two books: '*How to Train Singers*' by Larra Browning Henderson, and '*Solutions for Singers*' by Richard Miller.

In any field of teaching, the use of simple and consistent terminology is essential in the learning and developmental process of any student. As singing involves body coordination, aural awareness, and mental work, it is very important that teachers use easy-to-understand terminologies, so the student will not be mentally overloaded. Employing terms that are vague or too technical may create either confusion or pose as a burden to the student.

Choosing an appropriate song is also a part of vocal development. Whether it is classical or contemporary commercial music, the teacher needs to know exactly if the song is appropriate to the age of the student. One must never take advantage of any student who seems capable of doing difficult pieces of music. Possessing adequate knowledge of the development of the set of muscles necessary for singing, and being constantly mindful of it as it applies to individual students, is essential and beneficial to any voice teacher who is truly sincere, and who genuinely cares for their students.

With regards to vocal technique, one should bear in mind that for every exercise that one prescribes, there will be a counter action/reaction. Some exercises might not seem realistic, but there is no harm in trying, although one must proceed with caution. The key to achieving healthy singing, and that which every teacher and a vocal student must bear in mind, is that '*if there is a pain, there is no gain!*' Each student/singer should also understand that when one applies new techniques to one's vocal mechanism, there might be some

slight discomfort or new sensation that one has not felt before. The result from performing a good vocal exercise might be obvious within a short period of time, while some others might take longer.

Most of all, having a healthy and professional ATTITUDE is always a key factor if one sincerely intends to be an effective teacher. This will not only improve one's teaching skills but also one's relationship with students. The study, and teaching, of singing is an unending journey!

References

- American Academy of Teachers of Singing. (1969). *Terminology in the Field of Singing*. New York: G. Schirmer.
- Bivar. (2013). *Vocal Cord Dysfunction*. Retrieved from http://www.bbivar.com/vocal_cord.php.
- Brunner, Richard Dean. (1998). *Vocal Pedagogy: A Historical Overview*. N.p.: n.p.,
- Cooper, M. (1996). *Stop Committing Voice Suicide*. Los Angeles, CA: Voice & Speech of America.
- Henderson, L.B. (1991). *How to Train Singers: With Illustrated "Natural" Techniques & Taped Exercises*. West Nyack, NY: Parker Pub.
- Jones, D. (2013). *History of the Swedish/Italian School of Singing*. Retrieved from <http://www.voiceteacher.com>
- . (2013). The Role of Cuperto in the Italian School. Retrieved from <http://www.voiceteacher.com>
- Joslin, A. (2001). *A Pedagogical and Functional Comparison of Contemporary Commercial Music and the Classical Vocal Technique*. Diss.

References

- LoVetri, J. (2002). "Contemporary Commercial Music: More than One Way to Use the Vocal Tract." *Journal of Singing*
- . (2013). *A Short History of Musical Theatre*. Somatic Voice Workshop. Shenandoah University, Virginia.
- . (2006). "Somatic Voice Workshop."
- Miller, R. (2004). *Solutions for Singers*. New York: Oxford UP.
- Peckham, A. (2000). *The Contemporary Singer: Elements of Vocal Technique*. Boston, MA: Berklee.
- Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. DeKalb, IL: Northern Illinois UP.
- Vennard, W. (1968). *Singing: The Mechanism and the Technique*. New York: Fischer.

บทประพันธ์เพลงเพลง “มูน” สำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก

“Moon” for Small Ensemble

โสภณัฐ เหมหงษ์¹วิบูลย์ ตระกูลอุ้น²

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง “มูน” สำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก เป็นบทประพันธ์ที่ถูกประพันธ์ขึ้นโดยได้รับแรงบันดาลใจจากกระแสดนตรีอิมเพรสชันนิซึม (Impressionism Music) และเทคนิคการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20 ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกระแสดนตรีและเทคนิคดังกล่าว เพื่อเป็นแนวคิดหลักสำหรับการประพันธ์ โดยการค้นคว้าอิสระครั้งนี้เป็นการประพันธ์เพลงพร้อมอรรถาธิบายบทประพันธ์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ และเผยแพร่บทประพันธ์บทเพลงใหม่ ซึ่งเป็นบทประพันธ์ดนตรีในระบบนิโตนาลิตี โครงสร้างของบทประพันธ์เป็น A B C A' โดยมีลักษณะเด่นในการประพันธ์ได้แก่ การพัฒนาโมทีฟโดยการสร้างประโยคทำนองหลักขึ้นมาทั้งหมด 3 ทำนอง นำมาใช้ในแต่ละท่อนของบทประพันธ์ ปัจจัยหลักในการขยายทำนองเป็นการใช้โมทีฟในการขยายทำนองโดยการกระจายโมทีฟไปยังแนวเสียงต่าง ๆ มีการใช้เทคนิคออสตินาโตจังหวะในบางท่อนเพื่อเป็นการสร้างเอกลักษณ์ให้แก่ทำนองในท่อนนั้น ๆ และการใช้เทคนิคการซ้อนของอัตราจังหวะเพื่อให้เกิดความซับซ้อนของอัตราจังหวะ ลักษณะของการใช้เสียงประสานส่วนใหญ่เป็นการใช้ชั้นคู่เสียงกระด้างและการใช้คอร์ดทบขยายที่ค่อนข้างมาก การใช้โครงสร้างของการดำเนินคอร์ดที่ไม่ได้เป็นไปตามวิธีแบบแผน และการดำเนินทำนองบนเสียงประสานแบบคู่ขนานตามลักษณะเด่นของดนตรีกระแสอิมเพรสชันนิซึม

คำสำคัญ: อรรถาธิบายบทประพันธ์ / อิมเพรสชันนิซึม / วงดนตรีขนาดเล็ก

Abstract

“Moon” is an original composition for small ensemble inspired by Impressionist music and twentieth-century composition techniques. The purpose of this Independent Study is to write a neo tonal composition with descriptive analysis. The structure of the composition is A B C A' with emphasis on motive development, ostinato, dissonant interval, extended chord, polymeter, unconventional chord progression, and melodic line over parallel motion harmony (which is a distinctive feature of impressionist music).

Keywords: Descriptive Analysis, Impressionist, Small Ensemble

¹นักศึกษาปริญญาตรีวิทยาศาสตร์มหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

²อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ที่มาและความสำคัญ

กระแสนดนตรียุคศตวรรษที่ 20 ได้มีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ละวัฒนธรรม และมีการพัฒนาค่อนข้างมากเมื่อเทียบกับดนตรีในยุคก่อน ๆ ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะหลัก คือ ดนตรีระบบอิงกัญแจเสียง (Tonality) และดนตรีระบบไร้กัญแจเสียง (Atonality) โดยดนตรีทั้งสองลักษณะที่กล่าวมานั้นขึ้นอยู่กับความชื่นชอบของนักประพันธ์เพลงและผู้ฟังด้วยเช่นกัน ซึ่งดนตรีทั้งสองแบบต่างมีความงามและมีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ภายในตัวของดนตรีเอง

นักประพันธ์เพลงหลายคนในช่วงยุคดนตรีกระแสนิมเพรสชั่นนิซึม (Impressionism Music) ได้มีแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่ต่างออกไปจากยุคก่อน มีการคิดหลักการใหม่ ๆ ในการประพันธ์เพลงเพื่อเป็นการทำลายโครงสร้างเดิม ๆ ที่ผ่านมา โดยยังเป็นการใช้ระบบอิงกัญแจเสียงแต่เป็นการใช้ระบบอิงกัญแจเสียงด้วยวิธีการที่ต่างไปจากเดิมคือไม่ให้ความสำคัญต่อเสียงใดเสียงหนึ่งในฐานะโน้ตโทนิคเป็นการลดความสำคัญของกัญแจเสียง

จากความชื่นชอบในดนตรีกระแสนิมเพรสชั่นนิซึม ผู้วิจัยได้มีแนวคิดที่จะประพันธ์บทเพลงโดยนำลักษณะเด่นของบทประพันธ์ดนตรีในกระแสนี้กล่าว มาเป็นแบบอย่างในการประพันธ์เพลง ร่วมกับหลักการและเทคนิคการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20 มาเป็นแนวคิดในการประพันธ์ สำหรับบทเพลง Moon เป็นบทเพลงในลักษณะของดนตรีระบบโน้ตโทนาลิตีประเภทดนตรีพรรณนา สำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก (Small Ensemble) ในบทเพลงได้บรรยายถึงจินตนาการของผู้แต่งที่ได้มาจากสิ่งแวดล้อมรอบตัว เป็นการบรรยายถึงช่วงเวลากลางคืน จึงเลือกคำว่า Moon หรือที่มีความหมายว่า พระจันทร์ มาเป็นสัญลักษณ์ในการแสดงถึงช่วงเวลายามค่ำคืน

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์

เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์บทเพลงใหม่และเพื่อเผยแพร่บทเพลงออกสู่สาธารณะชน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ได้รับแนวคิดใหม่ในด้านการประพันธ์เพลง พัฒนาการเรียบเรียงเสียงประสานให้มีกลิ่นไอของดนตรีกระแสนิมเพรสชั่นนิซึม ได้ดีขึ้น ทำให้เข้าใจดนตรีกระแสนิมเพรสชั่นนิซึม มากขึ้น และได้นำบทประพันธ์เผยแพร่โดยการแสดงสด เพื่อเป็นแรงบันดาลใจหรือแนวคิดใหม่ ๆ ให้แก่ผู้ประพันธ์ท่านอื่น

ขอบเขตของการประพันธ์

1. เป็นบทประพันธ์ในแบบดนตรีพรรณนา มีความยาวประมาณ 9 นาที
2. ประพันธ์บทเพลงโดยเลียนแบบเทคนิคและลักษณะเด่นของดนตรีในกระแสนิมเพรสชั่นนิซึม
3. กำหนดให้บทประพันธ์มี 3 ตอน
4. เป็นบทประพันธ์สำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก

ข้อตกลงเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์

1. การประพันธ์บทเพลงครั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ดนตรีให้มีกลิ่นไอของดนตรีกระแสมิวนิซิม
2. ผู้วิจยนำเทคนิคการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20 มาใช้ในการประพันธ์และอธิบายบทประพันธ์
3. การเลือกประพันธ์บทเพลงสำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ เปียโน เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องเป่า และเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสาย เพื่อสร้างให้เกิดสีสันของเสียงที่หลากหลาย

ขั้นตอนการประพันธ์

1. กำหนดลักษณะของดนตรีให้อยู่ในพื้นฐานของดนตรีระบบนีโอโทนาลิตี
2. ผู้ประพันธ์ได้เลือกรูปแบบของวงดนตรีขนาดเล็กในการประพันธ์ ซึ่งประกอบไปด้วย ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต ฮอ른 เปียโน ไวโอลิน 1 ไวโอลิน 2 วิโอลา และเชลโล
3. ประพันธ์ดนตรีในรูปแบบดนตรีพรรณนา
4. ออกแบบโครงสร้างของบทประพันธ์ให้มีจำนวนทั้งหมด 3 ตอน มีความยาวทั้งหมดประมาณ 9 นาที
5. กำหนดให้ตอน A กับตอน B มีจังหวะช้า และในตอน C มีจังหวะเร็ว
6. สร้างทำนองหลักขึ้นมา 3 ทำนอง
7. นำกลุ่มของโมทีฟที่อยู่ในทำนองหลักมาเป็นส่วนของการพัฒนาทำนอง
8. นำบันไดเสียงเพนตาโทนิคมาใช้ในบางช่วงของทำนอง
9. เลือกใช้ชิ้นคู่เสียงกระด้างเป็นส่วนมาก เพื่อสร้างเอกลักษณ์ให้บทประพันธ์
10. ผู้ประพันธ์ไม่ได้ใช้การดำเนินคอร์ดของดนตรีแบบแผนดั้งเดิม (Traditional Function)

ดนตรีอิมเพรสชันนิซึม

ดนตรีกระแสมิวนิซิม เกิดขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 โดยนักประพันธ์เพลงชาวฝรั่งเศส โดยวัฒนธรรมดนตรีกระแสดังกล่าว ทำให้มีผลกระทบโดยตรงกับศิลปะในยุคสมัยนั้น การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างชัดเจนต่อศิลปะ คือ ผลงานศิลปะในยุคสมัยนั้นจะมีลักษณะเด่นในการแสดงอารมณ์ของจิตรกรผ่านผลงานอย่างเด่นชัด สำหรับนักประพันธ์ที่มีบทบาทสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านดนตรีในกระแสนี้ ได้แก่ โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy) และโมริส ราเวล (Maurice Ravel)

สิ่งที่ชัดเจนอย่างยิ่งในดนตรีกระแสมิวนิซิม คือ การหลีกเลี่ยงดนตรีระบบอิงกฏแจเสียง ซึ่งไม่ได้ถือเป็นการทำลายระบบกฏแจเสียงอย่างสิ้นเชิง เพียงแต่เป็นการทำให้ระบบกฏแจเสียงมีความคลุมเครือมากขึ้น โดยการลดความสัมพันธ์ของโทนิคและโดมินันท์ลง จึงส่งผลให้ความสำคัญของเคเดนซ์ถูกลดลงไป

มีการใช้ชั้นคู่เสียงกระด้างมากขึ้นจากดนตรีในยุคก่อน รวมไปถึงการใช้บันไดเสียงที่มีความหลากหลายขึ้นไม่ว่าจะเป็นการนำโมดกลับมาใช้อย่างอิสระมากขึ้น รวมไปถึงการใช้บันไดเสียงแบบโฮลทอน (Whole Tone Scale) และบันไดเสียงเพนตาโทนิค (Pentatonic Scale) ทำให้เกิดสีสันของดนตรีที่แปลกใหม่³

สำหรับผลงานด้านศิลปะได้เกิดการเปลี่ยนแปลงและเคลื่อนไหวมาก่อนหน้านี้ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านจิตรกรรมหรือทางด้านวรรณกรรม กระแสการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นมาในช่วงนั้นถูกเรียกว่า ซิมโบลิซึม (Symbolism) ซึ่งเป็นการสื่อสารความรู้สึกผ่านทางผลงานศิลปะในเชิงสัญลักษณ์ มีความเป็นอิสระทางด้านความคิดและจินตนาการมากขึ้น ทำให้การตีความผลงานศิลปะมีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น รวมทั้งการลดความสำคัญของความสมดุลหรือความสมมาตรลง จึงทำให้เกิดความคลุมเครือและกำกวมของการตีความผลงาน ซึ่งบางครั้งอาจส่งผลทำให้ผลงานในประเภทดังกล่าวยากที่จะเข้าถึง ทั้งหมดที่กล่าวมาถือเป็นการปฏิเสธศิลปะรูปแบบสิ่งที่เสมือนจริง (Realism) จากความนิยมในกระแสซิมโบลิซึมทางด้านศิลปะนั้นเป็นผลที่ทำให้ส่งอิทธิพลมายังด้านดนตรีด้วยเช่นกัน จึงทำให้ภาพลักษณ์ทางด้านศิลปะและทางด้านดนตรีนั้นเป็นไปในทิศทางเดียวกัน⁴

แนวคิดในการประพันธ์ของเดอบุสซี นับได้ว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวอย่างมาก ในส่วนของเสียงประสานและแนวทำนองที่มีความโดดเด่นเฉพาะตัว ทำนองมีการเลือกใช้บันไดเสียงที่หลากหลายการสร้างทำนองมีการใช้โน้ตแบบโครมาติก เพื่อทำให้เกิดชั้นคู่เสียงกระด้าง ผสมผสานกับการดำเนินคอร์ดที่ไม่ได้เป็นไปตามแบบแผนเหมือนในยุคก่อน บวกกับการดำเนินคอร์ดไปในทิศทางคู่ขนาน (Parallelism) โดยการใช้การคู่ขนานของทริแอด และใช้การขนานคู่ห้า อันเป็นลักษณะเด่นของเดอบุสซีอีกอย่างหนึ่ง⁵

การใช้เสียงประสานแบบคู่ขนาน เป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเป็นอย่างมากสำหรับดนตรีกระแสอิมเพรสชันนิซึม ที่การใช้คอร์ดหรือชั้นคู่ในลักษณะเสียงประสานแบบขนานนั้น สามารถเห็นได้ชัดจากบทประพันธ์ของเดอบุสซี ที่มักใช้เทคนิคนี้จนกลายเป็นการสร้างสีสันและสร้างความเป็นเอกลักษณ์ให้แก่บทเพลง⁶

เทคนิคการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20

ดนตรีศตวรรษที่ 20 ได้มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงมาจากดนตรีในศตวรรษที่ 19 อย่างมาก ปัจจัยหลักที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง คือ การปฏิเสธดนตรียุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก โดยการหลีกเลี่ยงการใช้โครงสร้างแบบเดิมในการประพันธ์ จึงทำให้ดนตรีในศตวรรษที่ 20 เกิดความแปลกใหม่ สิ่งที่ได้รับความสนใจเป็นอย่างมาก

³Robert Earl Mueller, The Concept of Tonality in Impressionist Music Based on the Works of Debussy and Ravel (Doctoral dissertation: Indiana University, Indiana, 1954): 9-10.

⁴วิบูลย์ ตระกูลอุ้น, ดนตรีศตวรรษที่ 20 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 70.

⁵Simon Trezise, The Cambridge Companion to Debussy (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 157-158.

⁶Leon Dallin, Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music, 3rd ed.. (Boston: WCB McGraw- Hill, 1974), 118.

ในยุคนั้น คือ ดนตรีระบบไกรกฎแจเสียง ซึ่งเป็นการไม่ให้ความสำคัญกับเสียงใดเสียงหนึ่งโดยเฉพาะ ถือเป็นการหลีกเลี่ยงการใช้กฎและเทคนิคการประพันธ์ตามแบบแผนอย่างสิ้นเชิง ขณะเดียวกันดนตรีแบบอิงกฎแจเสียงก็ยังคงได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายอยู่ หากแต่ถ้ามีการพัฒนาเทคนิคและรูปแบบการประพันธ์ที่ต่างออกไปจากดนตรีระบบอิงกฎแจเสียงแบบเดิม จึงเป็นเหตุทำให้เกิดดนตรีระบบนีโอโทนาลิตีขึ้นมา

สิ่งที่สำคัญของดนตรีในระบบนีโอโทนาลิตี คือ การให้ความสำคัญของโน้ตหลัก และยังคงมีความสัมพันธ์ระหว่างโทนิคและโดมิแนนท์อยู่ เพียงแค่ถูกลดบทบาทลง เพื่อต้องการให้เกิดความคลุมเครือของทำนองดนตรีมากขึ้น ในระหว่างนั้นบทบาทของการดำเนินคอร์ดก็ได้เปลี่ยนไป โดยมีการดำเนินคอร์ดที่อิสระมากขึ้น วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ได้กล่าวไว้ว่า

ดนตรีระบบอิงกฎแจเสียงที่เป็นการประสานเสียงตามแบบแผนดั้งเดิม โดยมีโน้ต[โทนิค] เป็นโน้ตที่มีความสำคัญที่สุด และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันระหว่างคอร์ดต่างๆ เชิงหน้าที่คอร์ดแต่สำหรับดนตรีโพสต์โทนัลมีโน้ตสำคัญ เรียกว่า “ศูนย์กลางระดับเสียง” ซึ่งความสัมพันธ์เชิงหน้าที่คอร์ดอาจยังคงมีอยู่ เพียงแต่ไม่เป็นไปตามวิธีการแบบแผนดั้งเดิมเท่านั้น⁷

รูปแบบของดนตรีศตวรรษที่ 18 และศตวรรษที่ 19 ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ระหว่างโทนิคและโดมิแนนท์เป็นสำคัญ เพราะโทนิคโดยลำพังแล้วไม่มีอำนาจพอที่จะสามารถกำหนดกฎแจเสียงได้ โดมิแนนท์จึงเป็นสิ่งสำคัญที่มีส่วนชักนำทำนองทั้งหมดกลับเข้าสู่โทนิค รวมไปถึงโน้ตลีดดิ้ง (Leading note) จึงปฏิเสธไม่ได้ว่าโดมิแนนท์เป็นส่วนสำคัญที่สุดในการสร้างความรู้สึกที่ทำให้เกิดความเด่นชัดของกฎแจเสียง แต่เนื่องจากกระแสดนตรีในยุคศตวรรษที่ 20 ได้พยายามลดบทบาทและความสำคัญระหว่างโทนิคและโดมิแนนท์ลง นักประพันธ์ในยุคนั้นจึงใช้วิธีการกำหนดศูนย์กลางเสียงแทน เพื่อเป็นการไม่ให้ความสำคัญระหว่างโทนิคและโดมิแนนท์ในรูปแบบเดิม ๆ ซึ่งการกำหนดศูนย์กลางเสียงสามารถทำได้หลากหลายวิธี ขึ้นอยู่กับเทคนิคของนักประพันธ์แต่ละท่าน สำหรับ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ได้กล่าวถึงเทคนิคการกำหนดศูนย์กลางเสียงไว้ว่า “การสร้างศูนย์กลางเสียงโดยวิธีแอสเซชัน (Assertion) ซึ่งหมายถึงศูนย์กลางเสียงถูกกำหนดโดยการใช้การซ้ำหรือเน้นด้วยโน้ตเพดัล ออสตินาโต (Ostinato) หรือแม้กระทั่งการใช้เซตของชั้นระดับเสียง”⁸

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์

ผู้ประพันธ์ได้สร้างทำนองหลักขึ้นมาทั้งหมด 3 ทำนอง โดยทำนองหลักที่ 1 จะนำไปใช้สำหรับตอน A ทำนองหลักที่ 2 จะนำไปใช้สำหรับตอน B และทำนองหลักที่ 3 จะนำไปใช้สำหรับตอน C ซึ่งในแต่ละชุดของทำนองจะเป็นการนำกลุ่มของโมทีฟมาร้อยเรียงกัน โดยในแต่ละทำนองหลักจะมีลักษณะเฉพาะและสามารถแบ่งกลุ่มของโมทีฟได้ดังต่อไปนี้

⁷วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 9.

⁸ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์ บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 79.

1. ทำนองหลักที่ 1

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักที่ 1



ทำนองหลักที่ 1 จะประกอบไปด้วยกลุ่มของโมทีฟทั้งหมด 4 โมทีฟ ได้แก่โมทีฟ a และ b หลังจากนั้นผู้ประพันธ์ได้กำหนดหน่วยทำนองย่อยขึ้นมา ซึ่งเป็นทำนองที่ตัดมาจากส่วนท้ายของโมทีฟ a และโมทีฟ b ที่มีลักษณะคล้ายกันประกอบไปด้วยโน้ต 2 ตัวซึ่งเคลื่อนที่เป็นขั้นขึ้นคู่ 2

2. ทำนองหลักที่ 2

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองหลักที่ 2



ทำนองหลักที่ 2 มีความยาวทั้งหมด 4 ห้อง เป็นทำนองที่มีความสั้นที่สุดในบทเพลงลักษณะของทำนองมีความเคลื่อนไหวค่อนข้างน้อย โน้ตกระโดดอยู่ในช่วงขึ้นคู่เสียงที่ค่อนข้างแคบ ยกเว้นช่วงกลางและท้ายทำนองที่มีโน้ตกระโดดในช่วงเสียงที่กว้างที่สุดในทำนองหลักนี้

3. ทำนองหลักที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองหลักที่ 3



ทำนองหลักที่ 3 มีความยาวทั้งหมด 8 ห้อง ในทำนองหลักชุดนี้แตกต่างจากทำนองทั้ง 2 ชุดที่กล่าวมา ลักษณะของทำนองมีความเคลื่อนไหวน้อย ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองโดยรวมเป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบตามขั้น แต่มีโน้ตกระโดดขึ้นคู่ 4 อยู่ในช่วงท้ายของทำนองหลัก

อรรถาธิบายบทประพันธ์

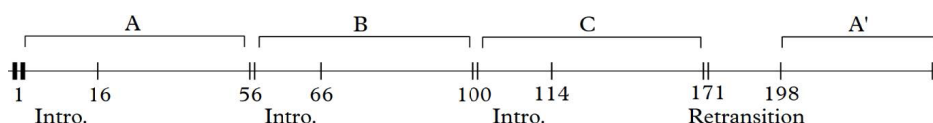
บทเพลง *Moon* เป็นบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีพรรณนาสำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก โดยใช้ระบบนิโอะโทนาลิตีและกระแสนตรีอิมเพรสชันนิซึม เป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ ปัจจัยหลักของวิธีการใน

การประพันธ์คือ โหม่ที่พหุหลักจะถูกกระจายไปยังแนวเสียงต่าง ๆ ในแต่ละตอน พร้อมกับเปลี่ยนแปลงรูปแบบของเนื้อดนตรี ผู้ประพันธ์จะนำเสนอเทคนิคและวิธีการประพันธ์ตามลำดับ โดยยึดโครงสร้างของบทประพันธ์เป็นหลัก

1. โครงสร้างของบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลงบทนี้สามารถแบ่งออกเป็นส่วนต่างๆ ตามตัวอย่างที่ 4 ได้แก่ ตอน A B C และ A' ซึ่งแต่ละตอนจะมีโครงสร้างย่อยที่เกิดจากการพัฒนาทำนองและการกระจายโหม่ที่พหุ และจะมีท่อนนำของแต่ละตอน อย่างไรก็ตาม ตอน C จะมีความแตกต่างจากตอน A และ B ค่อนข้างมาก ไม่ว่าจะเป็นลักษณะจังหวะ สีสันและความเข้มของเสียง ซึ่งจะอธิบายความแตกต่างในแต่ละตอนต่อไป นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองจากตอน A มาใช้เป็นส่วนท้ายอีกครั้งเพื่อความต่อเนื่องของบทประพันธ์เพลงโดยรวม ผู้ประพันธ์จึงกำหนดให้ท่อนนี้เป็น การกลับมาของตอน A (A')

ตัวอย่างที่ 4 โครงสร้างของบทประพันธ์



2. ท่อนนำตอน A

ท่อนนำตอน A มีความยาวทั้งหมด 15 ห้อง บรรเลงด้วยจังหวะที่ค่อนข้างช้า ใช้อัตราจังหวะ 3/4 บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องสายและเครื่องเป่า แนวคิดในการประพันธ์ของท่อนนำ ใช้ลักษณะการลากเสียงโน้ต (Pedal Note) ทำนองมีความเคลื่อนไหวน้อย และมีการสอดแทรกหน่วยทำนองย่อยของโหม่ที่พหุ a ของทำนองหลักที่ 1 เข้ามาใช้ในการนำของท่อนนำ เป็นการนำเสนอทำนอง เพื่อที่จะเตรียมเข้าสู่ในท่อนทำนองหลักที่ 1 สังเกตห้องที่ 7 ในกรอบสี่เหลี่ยม

ตัวอย่างที่ 5 หน่วยทำนองย่อยที่ซ่อนอยู่ในท่อนนำตอน A

Moon

♩ = 60

หน่วยทำนองย่อยจากโมทีฟ a

นอกจากนี้ มีการดัดแปลงการเคลื่อนที่ของหน่วยทำนองย่อย โดยกำหนดให้เคลื่อนที่ในทิศทางลงเป็นขั้นคู่ 2 จากเดิมที่มีลักษณะเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นเป็นขั้นคู่ 2 ในแนวเสียงไวโอลิน 2 แนวเสียงไวโอลา และแนวเสียงเชลโล จึงทำให้ทั้งสามแนวเสียงดังกล่าว เป็นการใช้อยู่นองย่อยในลักษณะพลิกกลับ (Inversion) จากโครงสร้างของหน่วยทำนองย่อยเดิม สำหรับตอนท้ายของท่อนนำยังคงนำหน่วยทำนองย่อยของโมทีฟ a มาใช้ เช่นเดียวกับท่อนนำในช่วงแรก ซึ่งพบในแนวเสียงไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2

3. ตอน A

ตอน A อยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ กำหนดให้มีอัตราจังหวะ 4/4 มีเนื้อดนตรีเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony) จะเป็นการนำทำนองหลักที่ 1 มาใช้ ซึ่งจะเป็นทำนองที่ค่อนข้างมีความสำคัญที่สุดในบทประพันธ์เพลง เนื่องจากทำนองหลักชุดนี้มีโครงสร้างแบ่งเป็นโมทีฟทั้งหมด 2 กลุ่ม และจะถูกนำไปใช้พัฒนาทำนองต่อไป

อย่างไรก็ตามในช่วงแรกจะนำเสนอทำนองด้วยเปียโนเพียงเครื่องเดียว กำหนดให้มือขวาเล่นเป็นทำนองหลักเริ่มบรรเลงในท่อนที่ 18 ขณะที่มือซ้ายของเปียโน ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอรูปแบบของจังหวะที่เป็นแบบออสตินาโต (Ostinato) นอกจากแนวออสตินาโตในเปียโนมือซ้ายดังกล่าว จะพบการใช้คอร์ดที่มีขั้นคู่เสียงกระด้าง ได้แก่ โน้ต C กับ D คือขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ซึ่งการใช้คอร์ดที่มีขั้นคู่ 2 อยู่ข้างในคอร์ดเป็นเทคนิคสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ของตอน A อย่างไรก็ตามหลังจากจบการนำเสนอทำนองด้วยแนวเปียโนเพียงเครื่องเดียว จะพัฒนาแนวทำนองโดยการกระจายทำนองหลักในรูปแบบของการเลียนทำนอง (Imitation)

ไปในแนวเสียงต่าง ๆ ขณะที่เปียโนจะเล่นลักษณะดนตรีประกอบ (Accompaniment) ด้วยเนื้อดนตรีแบบเดิมอย่างต่อเนื่องเป็นพื้นหลังให้กับแนวเสียงต่าง ๆ

ในตัวอย่างที่ 6 จะพบการกระจายโมทีฟไปยังแนวเสียงไวโอลิน 1 และแนวเสียงวิโอลาเป็นการใช้หน่วยทำนองย่อยของโมทีฟ d จากทำนองหลักที่ 1 มาเป็นวัตถุดิบในการขยายทำนอง สังเกตได้จากห้องที่ 27-28 จากนั้นยังพบการกระจายทำนองในแนวเสียงต่างๆ จากตัวอย่างที่ 6 เป็นการกระจายทำนองด้วยโมทีฟ b ซึ่งเกิดขึ้นพร้อม ๆ กันกับการใช้หน่วยทำนองย่อยจากโมทีฟ a

ตัวอย่างที่ 6 การกระจายทำนองด้วยกลุ่มของโมทีฟ

4. ท่อนนำตอน B

ก่อนที่จะเข้าถึงทำนองหลักในตอน B ผู้ประพันธ์เลือกใช้วิธีการนำเสนอทำนองขึ้นมาจากดนตรีที่ละกลุ่ม สร้างท่อนนำก่อนเข้าตอน B เริ่มจากห้องที่ 56 ซึ่งเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น D ไมเนอร์ ผู้ประพันธ์ได้สร้างกลุ่มโน้ตขึ้นมา 1 กลุ่ม เป็นกลุ่มโน้ตเซเบ็ต 1 ขึ้น 4 ตัวที่เล่นเป็นลักษณะทรีโมโล (Tremolo) โดยใช้แนวเสียงไวโอลิน 1 เล่นกลุ่มโน้ตนี้ซ้ำไปตลอดเป็นลักษณะแบบออสตินาโต จากนั้นในห้องที่ 60 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้แนวเสียงไวโอลิน 2 เล่นในลักษณะเดียวกันกับแนวเสียงไวโอลิน 1 โดยที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ทั้ง 2 แนวเสียงเล่นในลักษณะนี้ไปตลอดจนจบท่อนของตอน B

ตัวอย่างที่ 7 แนวเสียงออสตินาโตในท่อนนำตอน B

56

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

5. ตอน B

สำหรับแนวคิดในตอน B นั้นยังคงใช้เทคนิคการประพันธ์ที่คล้ายคลึงกับแนวคิดการประพันธ์ของตอน A คือลักษณะการใช้ออสตินาโตเป็นหลัก โดยใช้ทำนองหลักที่ 2 ที่มีความยาวสั้น ๆ เพียง 4 ห้อง ขยายทำนองโดยการเลียนทำนองเล่นซ้ำไปมาอยู่บนทำนองที่เล่นเป็นออสตินาโต จึงทำให้ความรู้สึกของทำนองในท่อนนี้มีกลิ่นไอของดนตรีมินิมัลเข้ามาผสมผสานอยู่ด้วย

ในส่วนของภาพรวมของโครงสร้างในทำนองท่อนนี้ จะค่อย ๆ เริ่มจากเครื่องดนตรีที่ละกลุ่ม และเพิ่มเครื่องดนตรีในระยยะต่อมาจนครบทุกเครื่อง ความเข้มเสียงจะเริ่มจากเบาแล้วค่อย ๆ ไล่ไปจนถึงในช่วงกลางของท่อน จากนั้นค่อย ๆ ลดความเข้มเสียงลงพร้อมกับค่อย ๆ ลดเครื่องดนตรีออกไปทีละกลุ่มในตอนท้ายของท่อน ผู้ประพันธ์ได้เรียกเทคนิคนี้ว่าภูเขา ที่เริ่มจากพื้นจึงค่อย ๆ ไต่ระดับขึ้นไปจนถึงจุดสูงสุด จากนั้นก็ค่อย ๆ ลาดชันลงมากลับสู่จุดเริ่มต้น

เริ่มเข้าสู่ทำนองหลักในห้องที่ 79 ได้เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นกุญแจเสียง Db เมเจอร์จากนั้นได้กำหนดให้แนวเสียงฮอร์นเล่นเป็นทำนองหลัก โดยที่แนวเสียงไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 ที่ยังคงเล่นเทคนิคการออสตินาโตที่บรรเลงมาตั้งแต่ในห้องที่ 56 จากนั้นผู้ประพันธ์เพิ่มกลุ่มโน้ตขึ้นมาอีก 1 กลุ่มในแนวเสียงเปียโนสังเกตจากในห้องที่ 79 เป็นต้นไป (ตัวอย่างที่ 8) เป็นกลุ่มโน้ตที่ถูกพัฒนามาจากกลุ่มโน้ตของแนวเสียงไวโอลิน 1 กับไวโอลิน 2 โดยการย่อส่วนจังหวะจากโน้ตเชบิต 1 ขึ้น 4 ตัวให้กลายเป็นโน้ตเชบิต 2 ขึ้น 4 ตัว จึงได้กลุ่มโน้ตกลุ่มนี้เพิ่มขึ้นมาอีก 1 กลุ่มโดยเล่นทับซ้อนกันไปกับทำนองของกลุ่มแนวเสียงไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 ที่เล่นเป็นลักษณะออสตินาโตมาตั้งแต่แรก ในส่วนของเทคนิคที่ผู้ประพันธ์ได้กล่าวมานั้น เพื่อเป็นการสร้างความซับซ้อนให้แก่เนื้อดนตรีมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 8 ทำนองหลักในตอน B

6. ท่อนนำตอน C

ท่อนนำตอน C อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ มีความยาวทั้งหมด 14 ห้อง ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำเท่ากับ 120 เล่นอยู่ในอัตราจังหวะ 7/4 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะซ้อน (Complex Time) เริ่มต้นบทเพลงด้วยแนวเสียงเปียโนขึ้นก่อน บรรเลงโดยลักษณะการใช้กลุ่มโน้ตเซปต์ 1 ขึ้นเล่นต่อเนื่องกัน ซึ่งกลุ่มโน้ตเหล่านี้ได้ยกมาจากกลุ่มโน้ตที่เล่นเป็นออสตินาโตในท่อนทำนองหลักของท่อนนี้

ลักษณะของการเน้นจังหวะที่ไม่ใช่จังหวะหลัก ได้นำเสนอให้เห็นตั้งแต่ในท่อนนำ สังเกตได้จากในตัวอย่างที่ 9 ในแนวเสียงเปียโนมือขวา เป็นการเน้นจังหวะที่ไม่ได้เป็นการเน้นในจังหวะหลักของอัตราจังหวะ 7/4 ซึ่งได้แก่การเน้นในจังหวะที่ 3 การเน้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 4 การเน้นในจังหวะที่ 6 และการเน้นในจังหวะยกของจังหวะที่ 7 สังเกตตามลูกศรในตัวอย่างที่ 9

ตัวอย่างที่ 9 ท่อนนำของตอน C

7. ตอน C

สำหรับตอน C เป็นการใช้นำนองหลักที่ 3 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 6/8 ความเร็วจังหวะโน้ตตัวดำประจุเท่ากับ 86 โดยในท่อนนี้ใช้แนวคิดการประพันธ์ที่เป็นลักษณะเด่นของเพลง คือการใช้ออสตินาโตจังหวะ ซึ่งในท่อนนี้ได้ผสมผสานกับการเน้นจังหวะที่ไม่ใช่จังหวะหลักของอัตราจังหวะ รวมทั้งมีการใช้เทคนิคการซ้อนอัตราจังหวะ (Polymer) เพื่อสร้างความซับซ้อนให้กับทำนองขึ้นไปอีกด้วย ในขณะที่เดียวกันก็มีซีฟรจังหวะที่เร็วกว่าท่อนอื่นที่ผ่านมา จึงทำให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น โดยทำนองหลักท่อนนี้จะแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือช่วงแรก ช่วงกลาง และช่วงสุดท้าย

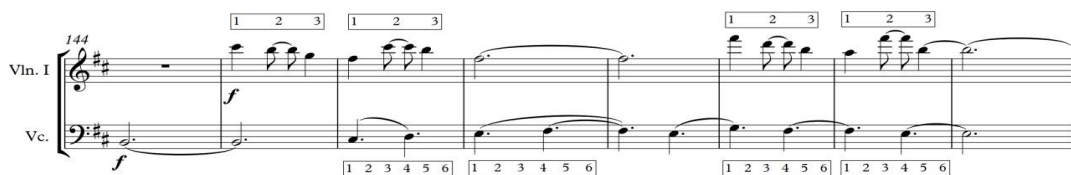
ทำนองอยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ทำนองหลักเล่นอยู่ในแนวเสียงเซลโล ในช่วง 8 ห้องแรก โดยที่ทำนองหลักนั้นเล่นอยู่บนกลุ่มจังหวะที่เล่นเป็นลักษณะออสตินาโตจังหวะในแนวเสียงเปียโน สังเกตจากในตัวอย่างที่ 10 ในแนวเสียงเปียโนมือซ้าย เป็นการเล่นลักษณะออสตินาโตโดยการเน้นในจังหวะที่ไม่ใช่จังหวะหลัก

ตัวอย่างที่ 10 ตัวอย่างการใช้เทคนิคออสตินาโตและการใช้คอร์คคู่ขนานในแนวเสียงเปียโน



เมื่อกลับเข้าสู่ช่วงสุดท้ายของทำนองหลักผู้ประพันธ์ได้กลับมาใช้ลักษณะของเนื้อดนตรีแบบเดิม เช่นเดียวกับที่ใช้ในทำนองช่วงแรก ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคการซ้อนอัตราจังหวะเพิ่มเข้าไปในท่อนนี้ โดยเป็นการสร้างทำนองขึ้นมาอีกหนึ่งกลุ่มเล่นทับซ้อนกันกับทำนองหลัก อัตราจังหวะเดิมของทำนองหลักคือจังหวะ 6/8 ส่วนทำนองที่สร้างขึ้นใหม่สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นอัตราจังหวะ 3/4 เท่ากับเป็นการแทรกจังหวะสามในหก สำหรับทำนองหลักอยู่ในแนวเสียงวิลา แนวเสียงเซลโล และแนวเสียงฮอว์น ส่วนทำนองที่เล่นซ้อนอัตราจังหวะ (แต่ไม่ได้กำหนดอัตราจังหวะซ้อน) ปรากฏในแนวเสียงฟลูต แนวเสียงไวโอลิน 1

ตัวอย่างที่ 11 ภาพตัวอย่างการซ้อนอัตราจังหวะ



8. ช่วงเชื่อมกลับ (Retransition) และตอน A'

ก่อนที่จะกลับเข้าสู่ท่อนการกลับมาของตอน A จากในท่อนที่ 1 ผู้ประพันธ์ได้สร้างช่วงเชื่อมกลับขึ้นมาเพื่อที่จะนำความรู้สึกของท่านองกลับเข้าสู่ทำนองหลักของตอน A สำหรับช่วงเชื่อมกลับผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะการเคลื่อนที่ของช่วงครึ่งแรกจากทำนองหลักที่ 3 มาใช้ โดยใช้ลักษณะการเคลื่อนที่ของท่านองที่เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน และทำนองที่สร้างขึ้นมามีใหม่เป็นทำนองที่เคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น โดยมีลักษณะการเคลื่อนที่ของท่านองแบบตามขึ้น

ตัวอย่างที่ 12 ช่วงเชื่อมกลับ

ในท่อนสุดท้ายผู้ประพันธ์ได้นำทำนองจากในตอน A มาเล่นซ้ำ โดยมีการปรับเปลี่ยนลักษณะเนื้อของดนตรี พร้อมทั้งเพิ่มความเข้มของเสียงให้หนาขึ้นกว่าในตอนแรก เพื่อที่จะทำให้ทำนองในตอนจบดูมีพลังมากขึ้น และทำให้ทำนองโดยรวมทั้งหมดมีความเป็นเอกภาพในผลงานเพลงอีกด้วย เนื่องจากทำนองหลักที่ 1 ที่อยู่ในตอน A เป็นตอนที่ถูกนำมาทบทวนในทำนองนำไปใช้อย่างมากมายในบทเพลงนี้ ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงได้เลือกใช้ทำนองหลักที่ 1 เป็นการจบท่อนเพลง

ตอนจบของบทประพันธ์ผู้ประพันธ์ได้ลดระดับความเข้มของเสียงลง โดยการค่อย ๆ ลดไดนามิคลงพร้อมกับใช้เทคนิคการค่อย ๆ ผ่อนจังหวะให้ช้าลง (Ritenuato) พร้อมกับนำหน่วยทำนองย่อยของโมทีฟ a และ โมทีฟ b จากทำนองหลักที่ 1 มาใช้กระจายทำนองในช่วงจบ ห้องที่ 215-218 โดยเฉพาะในแนวเสียงเปียโนมือขวา ห้องที่ 216-218 เป็นการใช้นาโนคู่ 5 เพอร์เฟค (P5) ทำให้ทำนองมีความรู้สึกเปิดกว้าง การกระจายกลุ่มหน่วยทำนองย่อยลักษณะนี้ เป็นการสร้างความรู้สึกให้เกิดความเป็นเอกภาพของบทเพลงมากขึ้น

ผลสรุปในด้านการประพันธ์

1. ในการประพันธ์บทเพลงผู้ประพันธ์ได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับการพัฒนาโมทีฟเป็นหลัก การเปลี่ยนเนื้อของดนตรีเพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการเปลี่ยนหัวทำนองในแต่ละท่อนของบทเพลง
2. ผู้ประพันธ์ได้ใช้โมทีฟในการขยายทำนอง การกระจายโมทีฟไปยังแนวเสียงต่าง ๆ บรรเลงสลับกันไปมาในทุก ๆ แนวเสียงอันเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้
3. เทคนิคออสตินาโตจังหวะเป็นเทคนิคที่ใช้มากในบทเพลงนี้ โดยลักษณะของการบรรเลงออสตินาโตจังหวะในแนวเสียงใดแนวเสียงหนึ่ง พร้อมกันนั้นทำนองหลักก็จะกระจายไปมาอยู่ตามแนวเสียงอื่น ๆ เกิดเป็นเนื้อดนตรีที่มีมิติ และมีความน่าสนใจ
4. ชิ้นคู่ที่เลือกใช้เป็นชิ้นคู่เสียงกระด้างเป็นส่วนใหญ่ ตามลักษณะของดนตรีกระแสมิแรสซันนิซิม ที่นิยมใช้ชิ้นคู่เสียงกระด้างในการประพันธ์
5. ทางด้านของจังหวะผู้ประพันธ์พยายามสร้างความคลุมเครือโดยการใช้วิธีแบ่งกลุ่มของแนวเสียงแล้วนำมาบรรเลงทับซ้อนกันไปมา ในส่วนของลักษณะจังหวะโดยส่วนใหญ่ จะเล่นในลักษณะของการเน้นในจังหวะที่ไม่ใช่จังหวะหลัก การใช้เทคนิคการซ้อนของอัตราจังหวะ และใช้อัตราจังหวะแบบไม่มีสัดส่วน (Asymmetrical Meter)
6. ความเข้มข้นของเสียงโดยภาพรวมของบทเพลงนี้ไม่ได้มีความหนาแน่นมากนัก โดยเฉพาะในท่อนที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะที่ค่อนข้างช้า เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการที่จะสื่อถึงบรรยากาศในยามกลางคืน จึงเลือกการนำเสนอทำนองในลักษณะที่ค่อย ๆ เคลื่อนไหว ซึ่งความเข้มข้นเสียงโดยรวมส่วนมากอยู่ในระดับความเบาถึงดังปานกลาง
7. ใช้ทำนองบนเสียงประสานแบบคู่ขนาน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีอิมเพรสชันนิซิม

ในการสร้างบทประพันธ์สำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้เลือกประพันธ์รูปแบบของดนตรีตามความชื่นชอบของผู้ประพันธ์ เป็นการหยิบนำเทคนิคและแนวคิดต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอไป ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าสามารถสนับสนุนสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการถ่ายทอดมาจากจินตนาการของผู้ประพันธ์เองได้เป็นอย่างดี ในการวิเคราะห์บทประพันธ์ของผู้วิจัยในครั้งนี้หวังว่าจะเป็นประโยชน์ให้กับนักประพันธ์ท่านอื่น ๆ สำหรับแนวคิดในด้านการประพันธ์

บรรณานุกรม

- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2553). *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์ บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิบูลย์ ตระกูลฮั่น. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- Adler, S. (1989). *The Study of Orchestration* (2nd ed.). New York: W.W. Norton & Company.
- Dallin, L. (1974). *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music* (3rd ed.). Boston: WCB McGraw- Hill.
- Flickinger, M. (1939). *Impressionism in Modern Music Debussy's Influence upon Contemporary Composers* (Master's Thesis). University of Southern California, California.
- Kregor, J. (2015). *Program Music*. Cambridge: TJ International Ltd.
- Leeuw, T. D. (2005). *Music of the Twentieth Century a Study of its Elements and Structure*. (3rd ed.). Amsterdam: PROgrafici, Goes.
- Mueller, R. E. (1954). *The Concept of Tonality in Impressionist Music Based on the Works of Debussy and Ravel* (Doctoral dissertation). Indiana University, Indiana.
- Treize, S. (2003). *The Cambridge companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press.

วิเคราะห์บทประพันธ์เพลง “ถวายชัยคีตมหาราชา” ของณัฐ ยนตรรักษ์

An Analysis of “Glory to Our Great Kings”

Composed by Nat Yontarak

พงษ์ทณัฐ กลัดแก้ว¹วิบูลย์ ตระกูลอัน²

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง *ถวายชัยคีตมหาราชา* ของณัฐ ยนตรรักษ์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างบทประพันธ์ วิเคราะห์แนวคิดและวิธีนำเสนอทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ไปใช้ในการประพันธ์ รวมถึงวิธีการพัฒนาทำนอง ดนตรีบรรยายภาพ และสำเนียงเปียโนดนตรีไทย

จากผลการศึกษาพบว่าบทประพันธ์เพลง *ถวายชัยคีตมหาราชา* กระบวนเพ็ญพิรุณมีสังคีตลักษณะโขนตาแบบดนตรีคลาสสิกที่แตกต่างจากแบบดั้งเดิม วัตถุประสงค์หลักของบทประพันธ์นี้คือทำนองหลักที่นำมาจากทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ของพระมหากษัตริย์ไทย 3 เพลง ได้แก่ *บุหลันลอยเลื่อน* (รัชกาลที่ 2) *สายฝน* และ *มหาจุฬาลงกรณ์* (รัชกาลที่ 9) โดยทำนองหลักส่วนใหญ่พบว่ามีการนำเสนออย่างตรงไปตรงมาตามเพลงต้นฉบับ ด้านการพัฒนาทำนองมักจะใช้

การทอดเสียงคู่ 8 และเพิ่มเสียงประสานให้หนาแน่นขึ้น นอกจากนี้ยังพบประเด็นที่น่าสนใจอื่น ๆ ได้แก่ ดนตรีบรรยายภาพที่สร้างบรรยากาศของฝนตกในทำนองเพลง *สายฝน* และสำเนียงการบรรเลงเปียโนที่เลียนเสียงระนาด

คำสำคัญ: ถวายชัยคีตมหาราชา / ณัฐ ยนตรรักษ์ / เพลงพระราชนิพนธ์

¹นักศึกษาปริญญาโท วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

²อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

This research is an analysis of Glory to Our Great Kings, composed by Nat Yontarak, with the primary objectives to study the structure of the musical composition and analyze the concept and methods of incorporating the song in public relations, as well as the techniques used in the development of melody, program music, and piano accents of Thai classical music.

According to the results, it is evident that the musical composition of Glory to Our Great Kings resembles the sonata form, with a classical music style that differs from the traditional style of music. The main element of this composition is its primary melody that was taken from three musical compositions of the Kings of Thailand, consisting of Bulan Loy Luen (Rama II), Falling Rain, and Maha Chulalongkorn (Rama IX). The primary melodies were generally presented in a straightforward manner, in correspondence to the original songs. Melodic development uses octave and adds harmony sound in order to make the sound fullier.

In addition, other interesting elements are also apparent, including the program music that evokes the rainy atmosphere in accordance with the song, Falling Rain, and the piano accents that replicate the accent of ranad.

Keywords: Glory to Our Great King; Nat Yontarak; H.M. Royal Composition

ที่มาและความสำคัญ

ปัจจุบันเพลงพระราชนิพนธ์เป็นที่รู้จักกันส่วนใหญ่ในกลุ่มนักดนตรีและบุคคลทั่วไป ทั้งในวงการดนตรีไทยและดนตรีสากล โดยสังเกตได้จากการเชิญเพลงพระราชนิพนธ์มาบรรเลงในวาระต่าง ๆ เช่น วันปีใหม่ งานประกวดดนตรีเฉลิมพระเกียรติ งานพระราชพิธีมงคล และวันเฉลิมพระชนมพรรษา เป็นต้น บทเพลงพระราชนิพนธ์นอกจากเป็นการแสดงถึงพระปรีชาสามารถด้านดนตรีของพระมหากษัตริย์ไทยแล้ว เพลงพระราชนิพนธ์ยังเป็นสื่อกลางสร้างความรัก ความสามัคคีของชาวไทยอีกด้วย เพลงพระราชนิพนธ์ตั้งแต่ยุคกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบันมีพระมหากษัตริย์ที่ทรงพระราชนิพนธ์เพลง ได้แก่ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 และพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9

เพลงพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์ไว้หนึ่งบทเพลง คือ *บุหลันลอยเลื่อน* และเพลงพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 7 มีทั้งหมด 3 บทเพลง ได้แก่ *ราตรีประดับดาว คลื่นกระทบฝั่ง* และ *เขมรลออองค์* โดยเพลงพระราชนิพนธ์ของทั้ง 2 พระองค์เป็นบทเพลงพระราชนิพนธ์ทางดนตรีไทย³ ต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 พระองค์ทรงสนพระทัยดนตรีสากลเป็นอย่างมาก ทรงพระราชนิพนธ์เพลงไว้จำนวน 48 บทเพลง เช่น *แสงเทียน สายฝน ชะตาชีวิต คำหวาน ไกลรุ่ง ยามเย็น คำแล้ว แสงเดือน มหาจุฬาลงกรณ์ และยุงทอง* เป็นต้น บทเพลงส่วนใหญ่ของพระองค์มีความเป็นสากลแบบดนตรีตะวันตกในแนวดนตรีบลูส์ (Blue) และดนตรีแจ๊ส (Jazz)⁴ ซึ่งลักษณะดนตรีของพระองค์มีความแตกต่างกับเพลงพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 7 ที่เป็นดนตรีไทยอย่างชัดเจน

ปัจจุบันนักประพันธ์เพลงบางท่านได้เชิญทำนองเพลงพระราชนิพนธ์มาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงของเขา ส่งผลให้เกิดมิติการประพันธ์ที่หลากหลาย อีกทั้งเป็นการแสดงออกถึงความกตัญญูต่อประเทศชาติและพระมหากษัตริย์ได้อย่างน่ายกย่อง หนึ่งในนักแต่งเพลงที่ใช้แนวคิดประพันธ์เพลงโดยใช้ทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ได้อย่างน่าสนใจ คือ ณัฐ ยนตรรักษ์

ณัฐ ยนตรรักษ์ (2497-ปัจจุบัน) นักประพันธ์เพลงและนักเปียโนชาวไทย ผู้ได้รับรางวัลศิลปาธร สาขาศิลปะร่วมสมัยจากกระทรวงวัฒนธรรม และได้รับรางวัลนักเปียโนฝีมือเลิศ (Piano Virtuoso) และประกาศเกียรติคุณเป็น “สเทนเวย์อาร์ทิสต์” (Steinway Artist) ซึ่งเขาเป็นชาวไทยคนแรกที่ได้รับรางวัลนี้⁵ แนวคิดการประพันธ์เพลงส่วนใหญ่ของเขามักจะนำบทเพลงไทยเดิม บทเพลงพระราชนิพนธ์ และเอกลักษณ์ความเป็นชาติไทย มาประพันธ์ในลักษณะดนตรีคลาสสิก อาจกล่าวได้ว่าเขาเป็นนักประพันธ์ที่มีแนวคิดแบบชาตินิยมผสมผสานความเป็นสากล

ถวายชัยคีตมหาราช (Glory to Our Great Kings) ของณัฐ ยนตรรักษ์ เป็นบทเพลงเปียโนโซนาตามีจุดประสงค์ประพันธ์เพื่อเฉลิมพระเกียรติแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

³ พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, *ปฐมบทดนตรีไทย* (นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550), หน้า 37-46.

⁴ สุรพล สุวรรณ, *ดนตรีไทยในวัฒนธรรม* (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 48-50.

⁵ *ถวายชัยคีตมหาราช*. สืบค้น 27 ตุลาคม 2559, จาก <http://www.ocac.go.th/opproject-detail-40.html>

ในวาระฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี ใน พ.ศ. 2538 ลักษณะเด่นด้านการประพันธ์ในบทเพลงนี้ คือ การนำทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ของพระมหากษัตริย์ไทย 3 รัชกาล ได้แก่ รัชกาลที่ 2 รัชกาลที่ 7 และ รัชกาลที่ 9⁶ มาประพันธ์ในสังคีตลักษณะโขนตาแบบสากล พร้อมทั้งมีการใช้ดนตรีบรรยายภาพ และเทคนิค บรรเลงเปียโนที่ให้สำเนียงดนตรีไทย โดยแบ่งเป็น 4 กระบวน ได้แก่ เพ็ญพิรุณ บุญประชา ผาสุกสันติ และ ธิมาญโก โทตุ มหาราชา

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำบทประพันธ์เพลงถวายชัยคีตมหาราชา โดยเฉพาะกระบวนเพ็ญพิรุณ มาเป็นกรณีศึกษา ด้วยเหตุว่ากระบวนเพ็ญพิรุณมีเนื้อหาความยาวของบทเพลงเหมาะสมต่อการวิจัย อีกทั้งมีวิธีนำแนวทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ ดนตรีบรรยายภาพ และสำเนียงดนตรีไทยนำเสนออย่างครบประเด็น ผลของการวิจัยจะทำให้ทราบถึงเทคนิคการประพันธ์ที่สำคัญเพื่อเป็นประโยชน์กับผู้สนใจในด้านการประพันธ์เพลงและเป็นแหล่งข้อมูลทางวิชาการสำหรับต่อยอดองค์ความรู้ต่อไป

วัตถุประสงค์การศึกษา

เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีนำแนวทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ไปใช้ในการประพันธ์เพลง อีกทั้งวิธีการ พัฒนาทำนอง และประเด็นแวดล้อมอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ทราบถึงแนวคิดและวิธีนำแนวทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ไปใช้ในการประพันธ์ วิธีการพัฒนาทำนอง อีกทั้งประเด็นแวดล้อมทางดนตรีอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ในบทประพันธ์เพลงถวายชัยคีตมหาราชา ของณัฐ ยนตรรักษ์ และเป็นกรณีศึกษาสำหรับผู้สนใจการประพันธ์เพลง

ขอบเขตการศึกษา

การวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงถวายชัยคีตมหาราชา กระบวนเพ็ญพิรุณ นำแนวคิดทฤษฎีแบบแผน ดั้งเดิม (Traditional Harmony) มาใช้ในการอธิบาย พร้อมทั้งกำหนดขอบเขตการศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

1. วิเคราะห์โครงสร้างบทประพันธ์
2. วิเคราะห์แนวคิดและวิธีนำแนวทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ไปใช้ในการประพันธ์ รวมถึงวิธีการพัฒนาทำนอง
3. พิจารณาประเด็นแวดล้อม ได้แก่ ดนตรีบรรยายภาพ และสำเนียงเปียโนดนตรีไทย

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. คำศัพท์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องส่วนใหญ่อ้างอิงจากหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 3 ของศาสตราจารย์ ดร. ณัฏฐา พันธุ์เจริญ (2552)
2. โน้ตเพลงถวายชัยคีตมหาราชา ได้รับอนุญาตจากผู้ประพันธ์

⁶ ณัฐ ยนตรรักษ์, ถวายชัยคีตมหาราชา. (กรุงเทพมหานคร: สยามอินเตอร์สเตรียล, 2537), หน้า 6.

3. โน้ตเพลงพระราชนิพนธ์ในงานวิจัยฉบับนี้ นำมาจากหนังสือเพลงพระราชนิพนธ์ ฉบับ อ.ส. วันศุกร์ พ.ศ. 2557 พิมพ์ครั้งที่ 2 ของ รศ.ดร. ภาธร ศรีกรานนท์ (2559) และ หนังสือรวมบันทึกเพลงไทย ของภิกษาค เลณะสวัสดิ์ (2536)
4. ในหัวข้อดนตรีบรรยายภาพ เนื่องจากสุนทรีของการรับรู้อารมณ์เพลงในแต่ละบุคคล แตกต่างกัน ฉะนั้นการวิจัยหัวข้อดังกล่าวจะอ้างอิงแนวคิดการวิเคราะห์เรื่องดนตรีบรรยายภาพ ของ ปิยกุล เลาวัญศิริ และณชชา พันธุ์เจริญ

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยเริ่มแนวทางการวิเคราะห์ศึกษาบทประพันธ์เพลง “ถวายเป็นชัยคีตมหาราชา” ของณัฐ ยนตรรักษ์ ด้วยการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงเบื้องต้นจากโน้ตเพลงฉบับเต็มเป็นลำดับแรก พิจารณาส่วนประกอบต่าง ๆ ซึ่งเป็นการศึกษาและวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงโดยรวม ไม่ได้ลงรายละเอียดมากนัก เพื่อให้สามารถกำหนดแนวทาง ขอบเขตและลำดับขั้นตอนในการศึกษาได้อย่างเหมาะสม อีกทั้งเป็นแนวทางในการพิจารณาแนวคิดทางทฤษฎีดนตรีต่าง ๆ ที่สามารถนำมาใช้อธิบายบทประพันธ์เพลง โดยเริ่มจากการเก็บรวบรวมข้อมูลและบริบทที่เกี่ยวข้อง การศึกษาพื้นฐานทฤษฎีดนตรีและแนวคิดต่าง ๆ เพิ่มเติม จากนั้นจึงวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตที่กำหนด แล้วจึงนำเสนอผลการวิเคราะห์ ผู้วิจัยนำเสนอการวิเคราะห์ออกเป็น 4 ประเด็นหลัก ดังนี้

1. โครงสร้างบทประพันธ์
2. ทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ และการพัฒนาทำนอง
3. ดนตรีบรรยายภาพ
4. สำเนียงการบรรเลงเปียโนดนตรีไทย

สรุปผลการวิจัย

ผลจากการศึกษาเรื่อง “วิเคราะห์บทประพันธ์เพลงถวายเป็นชัยคีตมหาราชา ของณัฐ ยนตรรักษ์” กระบวนเพ็ญพิรุณมีโครงสร้างสังคีตลักษณะที่ต่างกับดนตรียุคคลาสสิกแบบดั้งเดิม กล่าวคือโดยทั่วไป ดนตรียุคคลาสสิกจะให้ความสำคัญกับการเปลี่ยนท่วงทำนองเสียงโทนิค-โดมินันท์อย่างตรงไปตรงมา แต่กระบวนเพ็ญพิรุณผู้ประพันธ์เลือกใช้การย้ายท่วงทำนองเสียงแบบท่วงทำนองเสียงต่าง ซึ่งสัมพันธ์เป็น bII และ bVI กับท่วงทำนองเสียงหลัก และมีการเปลี่ยนท่วงทำนองเสียงไปยัง VI และ II นอกจากนั้นพบว่าผู้ประพันธ์ไม่ได้ระบุเครื่องหมายประจำท่วงทำนองเสียงในทำนองหลักที่ 1 ของตอนนำเสนอและตอนย้อนความ แต่ลักษณะทำนองและเสียงประสานโดยรวมอยู่บนท่วงทำนองเสียง G เมเจอร์ อีกทั้งช่วงท้ายเพลงอยู่ในท่วงทำนองเสียงดังกล่าว จึงสามารถพิจารณาได้ว่าทำนองหลักที่ 1 อยู่บนท่วงทำนองเสียงหลัก คือ G เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 ภาพรวมโครงสร้างกระบวนเพ็ญพิรุณ

	Exposition				Development			Recapitulation		
	Intro	A	trans.	B				A	B	Coda
Key:	(D)	G		Ab	Eb	E	A	G	G	G
G:	V	I		bII	bVI	VI	II	I	I	I
ห้อง :	1	13	81	88	135	149	170	220	264	314
										339

(D) = Tone Center

เริ่มช่วงนำด้วยทำนองที่คล้ายกับทำนองบุหลันลอยเลื่อนต้นฉบับ มีการปรับโน้ตจากต้นฉบับเล็กน้อย นำเสนอในลักษณะทำห้วงลำดับทำนอง เพื่อเกริ่นนำแนวคิดทำนองหลักเข้าสู่ตอนนำเสนอของบทเพลง นอกจากนั้นยังพบประเด็นที่น่าสนใจ คือ ช่วงนำจะให้ความสำคัญกับโน้ต D เป็นศูนย์กลางเสียงและทำหน้าที่เป็นโน้ตโดมินันท์ส่งเข้าหากุญแจเสียงหลัก G เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 ช่วงนำเปรียบเทียบกับทำนองบุหลันลอยเลื่อน

บุหลันลอยเลื่อน



ช่วงนำ



การนำเสนอแนวทำนองหลักเกิดขึ้นชัดเจนตั้งแต่เริ่มตอนนำเสนอ ทำนองหลักที่ 1 ใช้ช่วงประโยคแรกของเพลงพระราชนิพนธ์บุหลันลอยเลื่อนตามแบบต้นฉบับ (ตัวอย่างที่ 3) แนวทำนองหลักถูกนำเสนอด้วยการค่อย ๆ เพิ่มความเข้มของเสียงประสาน พร้อมทั้งขยายส่วนย่อยของทำนองหลักเพิ่มเติมจากต้นฉบับ การพัฒนาทำนองโดยรวมจะไม่แตกต่างจากทำนองต้นฉบับมากนัก นอกจากนั้นบางช่วงของทำนองหลักที่ 1 ยังสอดแทรกการให้ความสำคัญกับโน้ต D เหมือนช่วงนำ จากนั้นจึงเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 ด้วยประโยคช่วงแรกของเพลงพระราชนิพนธ์สายฝน นำเสนอทำนองร่วมกับแนวคิดดนตรีบรรยายภาพที่สร้างบรรยากาศฝนตกตลอดช่วง (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 3 ตอนนำเสนอใช้ทำนองบุหลันลอยเลื่อนเป็นทำนองหลัก

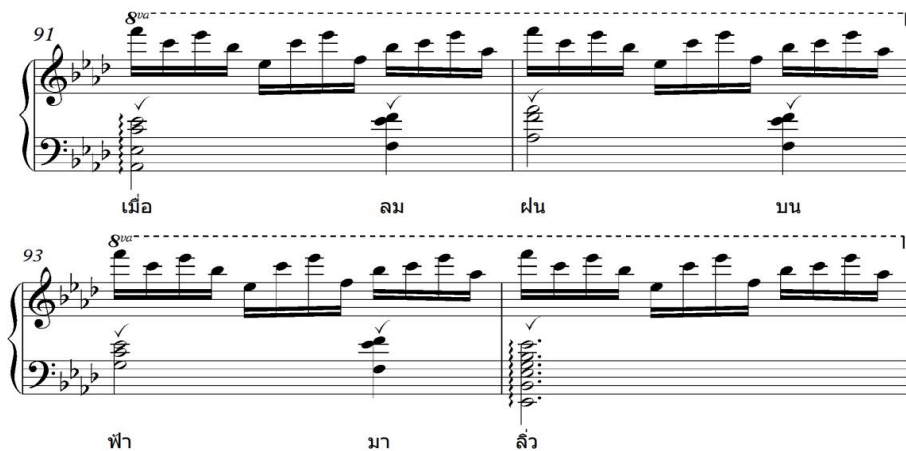


ตัวอย่างที่ 4 ทำนองหลักที่ 2 เพลงสายฝน แนวเสียงมือขวาเปรียบกับบรรยากาศฝน

สายฝน



ตอนนำเสนอ



เข้าสู่ตอนพัฒนาเป็นการนำเสนอทำนองหลักที่ 1 ในวิธีการต่าง ๆ ทำนองหลักนี้ยังคงใช้ลักษณะ จังหวะคล้ายตอนนำเสนอ มีการปรับทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองรวมถึงเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 5) มีการย่ำใช้รูปแบบทำนองดังกล่าวในการเปลี่ยนท่วงทำนอง นอกจากนั้นตอนพัฒนาผู้ประพันธ์ยังนำทำนอง เพลงพระราชนิพนธ์มหาจุฬาลงกรณ์มาใช้อีกด้วย โดยนำช่วงประโยคแรกของบทเพลงตามต้นฉบับมานำเสนอ ในช่วงสั้น ๆ และปรากฏเพียงครั้งเดียวเท่านั้น (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 5 ตอนพัฒนา ทำนองหลักที่ 1



ตัวอย่างที่ 6 ทำนองเพลงมหาจุฬาลงกรณ์

มหาจุฬาลงกรณ์



ตอนพัฒนา



จากนั้นตอนย้อนความ ทำนองหลักที่ 1 กลับมาบรรเลงเหมือนตอนนำเสนอ โดยทำนองมีการปรับโน้ตจากเดิมเพียงเล็กน้อยในช่วงที่เชื่อมเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 เนื่องจากมีการเปลี่ยนท่วงทำนองเข้าสู่ท่วงทำนองหลัก (G เมเจอร์) ทำนองหลักที่ 1 ในตอนย้อนความมีการให้ความสำคัญกับโน้ต D เหมือนตอนนำเสนอ จากนั้นทำนองหลักที่ 2 ยังคงมีการสร้างบรรยากาศฝนตกในรูปแบบต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง แต่มีความถี่จังหวะบรรยากาศฝนตกที่แตกต่างจากตอนนำเสนออยู่บ้าง ช่วงทางเพลงนำทำนองช่วงนำ (ต้นเพลง) มาใช้สรุปจบกระบวนการเพื่อพิรุณด้วยทำนองหลักที่ 1 ที่ใส่เสียงประสานอย่างหนาแน่น

อีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับการประพันธ์บทเพลงนี้ คือ การสร้างสำเนียงดนตรีไทยทั้งทำนอง โครงสร้างบันไดเสียงเพนตาโทนิค และเทคนิคบรรเลงเปียโนที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจที่จะเลียนเสียงระนาดด้วยเทคนิคต่าง ๆ ได้แก่ การรว และ การบรรเลงขนาบคู่ 8 บางช่วงของบทเพลงฟังแล้วให้ความรู้สึกเหมือนระนาดบรรเลงอยู่จริง (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 โน้ตตัว



อภิปรายผล

ทำนองหลักที่เป็นหัวใจสำคัญของกระบวนเพ็ญพิรุณ คือ ทำนองเพลง *บุหลันลอยเลื่อน* โดยผู้ประพันธ์ นำประโยคเพลงตามต้นฉบับมานำเสนอ มีการพัฒนาประโยคหลายแบบ เช่น ขยายทำนองจากเดิมให้ยาวขึ้น มีการโต้ตอบสอดรับกันของทำนอง ปรับทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตบางจุด ทดเสียงขึ้น-ลงเป็นคู่ 8 และเพิ่มเสียงประสานให้มีความหนาแน่น เป็นต้น มีการย่ำใช้ทำนองหลักนี้อยู่บ่อยครั้ง เข้าสู่ตอนพัฒนาแม้จะมีการเปลี่ยนท่วงทำนองเสียง รวมถึงเพิ่มสีสันการพัฒนาทำนองในวิธีต่างๆ แต่ทำนองหลักดังกล่าวยังมีทิศทางการเคลื่อนที่และลักษณะจังหวะโดยรวมคล้ายเดิม เข้าสู่ตอนย้อนความทำนองหลักมีลักษณะเหมือนตอนนำเสนอ โดยสรุปการใช้ทำนองหลักจากเพลงพระราชนิพนธ์ *บุหลันลอยเลื่อน* มีความชัดเจนในการนำเสนอ ตรงไปตรงมาตามต้นฉบับ แต่มีการขยายหรือเสริมรูปประโยครวมถึงเพิ่ม-ลดเสียงประสานเพื่อสร้างสีสันเสียง

ทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ *สายฝน* เป็นทำนองหลักที่ 2 ของกระบวนเพ็ญพิรุณ โดยนำช่วงประโยคที่ร้องว่า “เมื่อลมฝน บนฟ้า มาลือ” มาประพันธ์ ผู้ประพันธ์นำเสนอในแนวคิดของดนตรีบรรยายภาพที่สอดคล้องกับชื่อกระบวน “เพ็ญพิรุณ” ที่แปลว่า “ฝน” โดยมีการสร้างบรรยากาศของฝนตก เริ่มตั้งแต่บรรยากาศฝนเริ่มโปรยลงมาเบาบางจนถึงพายุฝนโหมกระหน่ำ เทคนิคสร้างเสียงฝนผู้ประพันธ์เลือกใช้กลุ่มโน้ตมือขวายาวเสียงสูงแทนตำแหน่งของฝน กลุ่มโน้ตที่สร้างบรรยากาศฝนตกนี้จะบรรเลงร่วมกับแนวทำนองหลัก โดยทำนองหลักส่วนใหญ่จะบรรเลงอยู่ที่กลุ่มคอร์ดในมือซ้าย

ทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ *มหาจุฬาลงกรณ์* เป็นทำนองที่เกิดขึ้นในตอนพัฒนา โดยนำช่วงประโยคที่ร้องว่า “ทุกคนไม่รู้ลืมนบูชา พระคุณของแหล่งเรียนมา จุฬาลงกรณ์” มานำเสนอ ทำนองนี้มีบทบาทไม่มากนักเนื่องจากปรากฏเพียง 4 ห้องของทั้งกระบวนเพ็ญพิรุณ คล้ายว่าผู้ประพันธ์ตั้งใจนำเสนอทำนองมหาจุฬาลงกรณ์นี้เป็นสีสันประกอบในช่วงกลางของตอนพัฒนา

อย่างไรก็ตามทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ทั้ง 3 บทเพลงที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในกระบวนเพ็ญพิรุณ จะสังเกตได้ว่าแต่ละเพลงนั้นถูกนำเสนอเพียงช่วงประโยคหนึ่งจากเพลงต้นฉบับเท่านั้น และนำเสนอทำนองอย่างค่อนข้างตรงไปตรงมา

สำเนียงดนตรีไทยที่พบในบทประพันธ์ มีแนวคิดจากเรื่องบันไดเสียงเพนตาโทนิคและเทคนิคบรรเลงเปียโนที่ให้เสียงแบบเครื่องดนตรีไทย ทางด้านบันไดเสียงเพนตาโทนิคเนื่องด้วยทำนองหลักของกระบวนเพ็ญพิรุณมาจากเพลงพระราชนิพนธ์ *บุหลันลอยเลื่อน* ที่เดิมมีโครงสร้างทำนองจากบันไดเสียงเพนตาโทนิคอยู่แล้ว

จึงส่งผลให้สีสันของบทเพลงในหลายช่วงแสดงเอกลักษณ์บันไดเสียงดังกล่าวอย่างชัดเจน ส่วนด้านสำเนียงการบรรเลงผู้ประพันธ์เลือกใช้เทคนิคส่วนใหญ่ คือการร่ำร่วมกับการบรรเลงคู่ 5 หรือ 8 ในหลายช่วงของบทเพลงพบว่า มีการนำเทคนิคดังกล่าวบรรเลงบนบันไดเสียงเพนตาโทนิค ส่งผลให้มีลักษณะสำเนียงบรรเลงคล้ายเสียงระนาดในดนตรีไทย

บทประพันธ์เพลงถวายชัยคีตมหาราชฯ ของณัฏฐ ынตรรักษ์ มีจุดประสงค์ในการประพันธ์เพื่อเฉลิมพระเกียรติแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 แนวคิดองค์ประกอบทั้งหมดในบทเพลงจะเกี่ยวกับเอกลักษณ์ชาติไทย ได้แก่ เพลงพระราชนิพนธ์ของพระมหากษัตริย์ไทย และการบรรเลงสำเนียงดนตรีไทยโดยใช้เปียโน นอกจากนี้ยังมีเทคนิคดนตรีบรรยายภาพที่สอดคล้องกับชื่อเพลง มีสังคีตลักษณ์และรูปแบบการประพันธ์แบบดนตรีคลาสสิก ซึ่งองค์ประกอบแนวคิดทั้งหมดดังกล่าวมีความสอดคล้องเป็นหนึ่งเดียว (Unique) เป็นการผสมผสานความเป็นไทยและความเป็นสากลได้อย่างมีคุณค่าและน่าสนใจ

ข้อเสนอแนะ

ผลจากการวิจัยเรื่อง “วิเคราะห์บทประพันธ์เพลงถวายชัยคีตมหาราชฯ ของณัฏฐ ынตรรักษ์” ทำให้ทราบถึงแนวคิดหลักของการประพันธ์ในประเด็นสำคัญต่าง ๆ ได้แก่ การใช้ทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ การใช้ดนตรีบรรยายภาพ และการบรรเลงสำเนียงดนตรีไทยแบบต่างๆ ซึ่งประเด็นเหล่านี้สามารถนำไปต่อยอดองค์ความรู้ในเรื่องการประพันธ์เพลง หรือการตีความบทเพลงสำหรับการปฏิบัติเครื่องดนตรีสำหรับผู้สนใจ

อย่างไรก็ตามการวิจัยนี้เป็นเพียงแนวทางหนึ่งในการวิเคราะห์เท่านั้น ควรมีการศึกษาวิเคราะห์ด้วยแนวทางอื่น ๆ ซึ่งอาจได้ผลวิเคราะห์ที่เหมือนกัน หรือแตกต่างกันออกไป เพื่อให้ได้องค์ความรู้ที่หลากหลาย หรือเสริมให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น รวมถึงควรมีการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงอื่น ๆ ของณัฏฐ ынตรรักษ์ เพื่อให้สามารถวิเคราะห์เอกลักษณ์ในการประพันธ์เพลงรายบุคคล ซึ่งจะประโยชน์ต่อการศึกษาศิลปะการประพันธ์เพลง และการศึกษาดนตรีโดยเฉพาะด้านทฤษฎีดนตรีและการวิเคราะห์ นอกจากนี้ยังรวมถึงสามารถเป็นฐานความรู้เชิงประวัติศาสตร์ของวงการดนตรีในประเทศไทยอีกด้วย

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร: เกศกะรัต.
- . (2559). *สถาบันดุริยางค์*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ธนาเพรส.
- ณัฐ ยนตรรักษ์. (2537). *ถวายเป็นศิริมหาราช*. กรุงเทพมหานคร: สยามอินเตอร์เวิลด์.
- ถวายเป็นศิริมหาราช. (2559). สืบค้น 27 ตุลาคม 2559, จาก <http://www.ocac.go.th/opproject-detail-40.html>
- ปิยะกุล เลาว์ณศิริ. (2525). *ความรู้ทั่วไปทางภาพยนตร์*. กรุงเทพมหานคร: บพิธการพิมพ์.
- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). *ปฐมบทดนตรีไทย*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา. (2559). การผสมผสานสำเนียงดนตรีไทย-ตะวันตกในงานสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์ สยามดุริยางิศิลป์. ใน ณัชชา พันธุ์เจริญ (บรรณาธิการ), *ดนตรีลึกลับ* (หน้า 257-273). กรุงเทพมหานคร: ธนาเพลส.
- ภาธร ศรีกานนท์. (2559). *เพลงพระราชนิพนธ์ฉบับ อ.ส. วันศุกร์ พ.ศ. 2557* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: จามจุรีโปรดักส์.
- ภิชาติ เลณสีสวัสดิ์. (2536). *รวมบันทึกเพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: อมรการพิมพ์.
- สุรพล สุวรรณ. (2549). *ดนตรีไทยในวัฒนธรรม*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บทประพันธ์เพลงเคเคแลนด์สำหรับวงบิกแบนด์

K.K. Land for Big Band

เฉลิมพล พลະชีวะ¹

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ชิ้นนี้เป็นบทประพันธ์ชิ้นสำหรับวงบิกแบนด์เพื่อนำเสนอแนวคิดการประพันธ์วิธีการเรียบเรียงและการวางแนวเสียง อีกทั้งยังเป็นการเผยแพร่บทประพันธ์ต่อสาธารณชนผ่านการแสดงในงานแสดงดนตรีต่าง ๆ

บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นจากโครงสร้างดนตรีบลูส์ 12 ห้อง และสร้างทำนองจากบันไดเสียงบลูส์ ซึ่งเป็นส่วนประกอบสำคัญที่นำไปใช้พัฒนาในส่วนต่าง ๆ ของบทเพลงเช่น สังคีตบลูส์ 12 ห้อง สังคีตลักษณะทำนองบลูส์ ทำนองส่วนหัว เป็นต้น สำหรับด้านเสียงประสานได้เรียบเรียงด้วยการแปลงคอร์ด การใช้คอร์ดแทนโดมินันท์ครึ่งเสียงบนและคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ดครึ่งบนทริยโทน เพื่อให้บทเพลงมีความน่าสนใจ

บทประพันธ์ได้ถูกเผยแพร่ออกสู่สาธารณะในงานมันเดย์ไนท์ไลฟ์ ครั้งที่ 4 (Monday Night Live Part TV) จัดโดยวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต งานเทศกาลดนตรีแจ๊สนานาชาติเพื่อการเรียนรู้ (Thailand International Jazz Conference) ครั้งที่ 6 จัดโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และงานเทศกาลดนตรีและการแสดง (Music and Performing Arts International Festival) จัดโดยมหาวิทยาลัยบูรพา

คำสำคัญ: เคเคแลนด์ / บิกแบนด์ / บทประพันธ์เพลง

¹นักศึกษาระดับปริญญาโท วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

This jazz composition was created for big band. The piece presented in concept of composition, arranging, and orchestration. Furthermore, the piece will be performed to public such as recital and music festival.

K.K.Land is base on a 12 bar blues and create different melodies from the blues scale. The blues music structure is a component for the development and appear in various sections of the piece, such as 12 bar blues, Blues melody, head, phrase. For the harmony use reaharmonize chord, substitute chord of triton upper chromatic dominant to make a song interesting.

The piece were release to the public at the “Monday Night Live Part TV”, organized by the Conservatory of Music, Rangsit University, the 6th Thailand International Jazz Conference, organized by the College of Music, Mahidol University and the Music and Performance Arts International Festival, organized by Burapha University.

Keyword: K.K. LAND; Big band; Composition

ที่มาและความสำคัญ

ลักษณะวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่ (Big Band) เกิดขึ้นประมาณปี ค.ศ.1930 เป็นรูปแบบที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 3 กลุ่มได้แก่ เครื่องลมไม้ เครื่องลมทองเหลืองและเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ แต่ไม่ได้กำหนดจำนวนเครื่องดนตรีอย่างเป็นทางการเป็นมาตรฐาน ต่อมาประมาณปี ค.ศ. 1940 รูปแบบวงบิกแบนด์ได้เกิดจำนวนเครื่องดนตรีที่เป็นมาตรฐาน ประกอบด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ได้แก่ อัลโตแซกโซโฟน 2 ชิ้น เทเนอร์แซกโซโฟน 2 ชิ้น บาริโตนแซกโซโฟน 1 ชิ้น กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้แก่ ทรัมเปต 4 ชิ้น ทรอมโบน 3 ชิ้น เบสทรอมโบน 1 ชิ้น กลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ เปียโน กีตาร์ เบสและกลอง รวมทั้งหมดมีเครื่องดนตรี 17 ชิ้น

รูปแบบวงบิกแบนด์ 17 ชิ้นยังคงเป็นรูปแบบมาตรฐานมาจนปัจจุบันซึ่งเป็นระเบียบปฏิบัติระหว่างปี ค.ศ. 1950 (Richmond, 2011, p.32)

เมื่อมีการกำหนดรูปแบบวงที่เป็นมาตรฐานขึ้น ทำให้นักประพันธ์เพลงรุ่นใหม่ใช้รูปแบบลักษณะนี้ในการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสาน รวมทั้งมีการก่อตั้งวงบิกแบนด์ขึ้นอีกมากมาย โดยมีรูปแบบการบรรเลงแตกต่างกันออกไป แต่ยังคงใช้จำนวนสมาชิกและรูปแบบวงลักษณะเช่นเดิม นอกจากเครื่องดนตรีที่กล่าวมาข้างต้น เครื่องดนตรีชนิดอื่นสามารถนำมาบรรเลงร่วมกันได้แล้วแต่ความต้องการของผู้ควบคุมวงหรือผู้เรียบเรียงเสียงประสานกำหนดขึ้น ซึ่งเป็นที่ได้รับความนิยมในยุคปัจจุบัน

วงดนตรีบิกแบนด์ได้รับความนิยมและเกิดขึ้นมากมายทำให้ผู้เขียนมีความสนใจการประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสานในลักษณะวงดนตรีบิกแบนด์ 17 ชิ้น โดยมีนักประพันธ์ที่ผู้เขียนให้ความสนใจศึกษาการประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสานดังต่อไปนี้

แธด โจนส์ (Thad Jones, 1923-1986) โจนส์ได้ทำหน้าที่ประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีบิกแบนด์ไว้หลายวงด้วยกัน โดยบทเพลงที่โจนส์ประพันธ์ขึ้นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ผู้ฟังสามารถจดจำได้ ซึ่งโจนส์คัดเลือกนักดนตรีที่มีความสามารถสูงเข้ามาร่วมเป็นสมาชิกในวง ทำให้เขาสามารถเขียนเทคนิคการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานได้เต็มความสามารถและเป็นปรากฏการณ์ใหม่ให้กับดนตรีแจ๊ส

บทเพลงของโจนส์เป็นบทเพลงที่มีความคิดสร้างสรรค์ในหลาย ๆ ด้าน โดยไวรท์ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับบทเพลงของโจนส์ว่า บทเพลง *ทรีแอนด์วัน (Three and One)* เป็นผลงานการประพันธ์เก่าแก่ของโจนส์ซึ่งรวบรวมตัวอย่างการประพันธ์ที่ชัดเจนของเขา รวมถึงการเรียบเรียงเสียงประสาน (Solis) ให้กับแซกโซโฟนและคิดค้นรายละเอียดของสังคีตลักษณ์ซึ่งปรากฏอยู่ในทำนองที่มีความไพเราะ สละสลวยของพื้นฐานการวางเสียงประสานเบื้องต้น (Wright, 1982, p.46)

การคัดเลือกสมาชิกในวงของโจนส์เป็นการคัดเลือกจากนักดนตรีทักษะด้านดนตรีสูง ทำให้ผลงานการประพันธ์ของเขามีความยากและซับซ้อน มีความคิดสร้างสรรค์และร่วมสมัยจนกลายมาเป็นส่วนสำคัญในหลักสูตรของวงดนตรีแจ๊สตามสถานศึกษาต่าง ๆ มากมาย เทคนิคการประพันธ์ของเขาถูกนำมาศึกษาเพื่อให้นักประพันธ์ในยุคหลังได้เข้าใจถึงวิธีการความคิดในการประพันธ์ เพื่อนำไปพัฒนาต่อ โจนส์เสียชีวิตลงในปี ค.ศ. 1986 แต่ผลงานของเขากียังเป็นที่สนใจกับนักดนตรีและนักฟังเพลงรุ่นหลังจนถึงปัจจุบัน (Cook, 2007, p.334)

แซมมี เนสติโก (Sammy Nestico, 1924) เป็นนักประพันธ์ที่ผู้ประพันธ์ให้ความสนใจในแนวคิดการประพันธ์ เนสติโกเป็นนักประพันธ์และนักเรียบเรียงให้กับวงเคาท์เบซเซอร์เคสตรา ซึ่งระหว่างปี ค.ศ. 1970-1980 เขาได้ควบคุมการบันทึกเสียงของวงเคาท์เบซเซอร์เคสตราเป็นจำนวน 10 อัลบั้มและ 4 อัลบั้มได้รับรางวัลแกรมมี รูปแบบการเรียบเรียงของเนสติโกเป็นแนวคิดที่ดีให้กับนักประพันธ์รุ่นใหม่ โดยเนสติโกได้ให้สัมภาษณ์กับไวท์ว่า การวางแนวเสียงซ้อนกันระหว่างแนวทรอมโบนที่อยู่ใต้แนวทรัมเป็ต ถึงแม้ทำไม่บ่อยนักแต่มันก็เป็นวิธีหนึ่งที่สามารถจะทำได้และนักเรียบเรียงรุ่นใหม่ควรจะทราบถึงวิธีนี้ ซึ่งเนล เฮฟตีใช้วิธีนี้บ่อยครั้ง (Wright, 1982, p.42)

นอกจากนี้เนสติโกยังกล่าวในบทสัมภาษณ์ถึงวิธีการประพันธ์ไว้ว่า โดยปกติจะเขียนท่อนนำ (Introduction) เป็นขั้นตอนสุดท้าย การเริ่มต้นด้วยการเขียนท่อนแรกและถ้าใช้แนวคิดทุกอย่างเขียนลงในท่อนที่ 2 จะกลับไปใช้แนวคิดนี้ในการเขียนท่อนนำและท่อนจบเหมือนเป็นการวางเงื่อนไขการเรียบเรียงตลอดทั้งบทเพลงให้ไปด้วยกัน ทำให้เกิดความสัมพันธ์กัน มันอาจจะกลับมาอีกครั้งในกุญแจเสียงที่แตกต่างกันออกไปแต่ยังคงมีความสอดคล้องกัน

เนสติโกยังได้เขียนหนังสือที่มีชื่อว่า *เดอะคอมพลีทอาร์เรนเจอร์ (The Complete Arranger)* ได้ถูกตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์เคนเดอร์มิวสิก (Kendor Music) ในปี ค.ศ. 1993 และมากกว่า 500 บทเพลงที่เขาประพันธ์และเรียบเรียงได้ถูกตีพิมพ์เพื่อใช้สำหรับการศึกษารวมวงแจ๊ส วงออร์เคสตรา วงแซมเบอร์มิวสิก และการบรรเลงเดี่ยว จึงนับได้ว่าเป็นบุคคลที่มีความสำคัญทางด้านการประพันธ์

นักประพันธ์บทเพลงอีกท่านที่ผู้เขียนให้ความสนใจการประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสาน คือ บอบ บรูคเมเยอร์ (Bob Brookmeyer, 1929-2011) เขาเป็นนักทรอมโบนที่มีความสามารถมาก นอกจากจะมีความสามารถทางด้านการแสดงดนตรีแล้ว ยังเป็นนักประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสานด้วย เขาได้ร่วมงานกับนักดนตรีชื่อดังมากมาย ทั้งทางด้านการแสดงดนตรีและการประพันธ์เพลง บรูคเมเยอร์เริ่มต้นการประพันธ์เพลง โดยการเข้ามาเป็นสมาชิกในวงที่มีชื่อว่าแอตโจนส์แอนด์เมลเลวิสแจ๊สออร์เคสตรา ซึ่งเขาได้รับตำแหน่งทรอมโบนและนักประพันธ์เพลงด้วย งานประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสานของเขาในขณะนั้นอยู่ในลักษณะที่เรียกว่าเป็นการทดลองเทคนิคใหม่ ๆ ที่มีอิทธิพลจากเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบดนตรีคลาสสิก (Middagh, 2015, p.2)

ผลงานการประพันธ์ของบรูคเมเยอร์ มีลักษณะที่หลากหลายรูปแบบแตกต่างกันออกไป แต่หากจะจำแนกรูปแบบการประพันธ์ออกเป็นหมวดหมู่โดยสามารถแยกได้ ซึ่งมีดาดาฟได้กล่าวถึงเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ มีใจความว่า จากการวิเคราะห์บทเพลงทั้ง 6 เพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยบรูคเมเยอร์ ทำให้สามารถแบ่งแยกรูปแบบการประพันธ์ได้เป็น 3 ยุคคือ ตอนต้น ตอนกลางและตอนปลาย โดยรูปแบบการประพันธ์ตอนต้นของเขาแสดงออกถึงความแข็งแกร่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากวงเคาท์เบซเซอร์ ยุคตอนกลางเขาใช้เสียงประสานที่รุนแรง ตอนปลายใช้เสียงประสานแบบเรียบง่าย แต่ให้ความสำคัญกับการเขียนทำนองสอดประสาน (Counterpoint) เพิ่มเข้าไปในรูปแบบการประพันธ์ (Middagh, 2015, p.iii)

บรูคเมเยอร์เป็นนักประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานที่มีความสามารถสูงและมีการใช้เทคนิคการประพันธ์ที่หลากหลายและนำเอาเทคนิคต่าง ๆ มาพัฒนาเพื่อให้เกิดความคิดสร้างสรรค์เพื่อใช้ในการประพันธ์บทเพลง

นักประพันธ์บทเพลงและเรียบเรียงเสียงประสานที่ได้กล่าวถึง เป็นเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้นยังมีนักประพันธ์บทเพลงและนักเรียบเรียงเสียงประสานอีกมากมาย ที่สามารถนำมาศึกษาเทคนิคการประพันธ์บทเพลงได้เพื่อให้เข้าใจและนำความรู้ที่ได้ไปพัฒนาทั้งในด้านการประพันธ์เพลง การเรียบเรียงเสียงประสาน หรือแม้แต่ทางด้านการแสดงก็ตาม

ดนตรีบลูส์มีหลากหลายรูปแบบเป็นที่ได้รับความนิยมสำหรับนักดนตรีแจ๊สเพราะมีโครงสร้างที่ไม่ซับซ้อน เหมาะแก่ผู้เริ่มต้นศึกษาดนตรีแจ๊สซึ่งเดวิสอธิบายไว้ว่า การดำเนินคอร์ดของดนตรีบลูส์เป็นรากฐานของบทเพลงนักร้องเพลง และถูกใช้ในบทเพลงหลายรูปแบบ รวมถึงแจ๊ส ร็อกและวูกี้บูก็ ยังไม่นับการแปลทำนองของการดำเนินคอร์ดดนตรีบลูส์ ในสังคีตลักษณะดนตรีบลูส์ง่าย ๆ หรือบลูส์ 12 ห้องที่สร้างจากคอร์ดโดมีนันททบเจ็ด มีโครงสร้างมาจากโน้ตจำนวน 3-4 ตัว ที่มาจากบันไดเสียงเมเจอร์ได้แก่คอร์ด $I^7 - IV^7 - V^7$ (Davis, 2015, p.30)

เมื่อผู้เขียนได้เริ่มศึกษาบทเพลงของนักประพันธ์ดังที่กล่าวมา ทำให้มีจุดมุ่งหมายที่จะประพันธ์บทเพลง โดยได้ใช้ความรู้และความเข้าใจในการศึกษา การวิเคราะห์เทคนิคต่าง ๆ ในการประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสานที่ได้ศึกษามา นำมาประพันธ์บทเพลงขึ้นใหม่สำหรับวงบิกแบนด์ เป็นบทเพลงที่ชื่อว่า เคเคแลนด์ สำหรับวงบิกแบนด์

บทเพลงเคเคแลนด์ เกิดขึ้นจากการที่ผู้เขียนเรียนวิชาเปียโนกับ ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ โดยได้เรียนบทเพลงใหม่ที่มีชื่อว่า *สตีพียนเฟธ* (Steepian Faith) ประพันธ์โดยนักเปียโนที่มีชื่อว่าเคนนี่ เคิร์คแลนด์ (Kenny Kirkland) ถือได้ว่าเป็นการเริ่มเรียนบทเพลงที่แปลกใหม่สำหรับผู้เขียน เมื่อได้ทำการศึกษาและฝึกซ้อมจึงได้ทราบถึงโครงสร้างของบทเพลง ซึ่งมีโครงสร้างทางด้านเสียงประสานมาจากบทเพลงในรูปแบบบลูส์ ผู้วิจัยจึงนำแรงบันดาลใจมาประพันธ์เพลงเคเคแลนด์ ซึ่งตั้งชื่อตามตัวอักษรแรกของเคนนี่ เคิร์คแลนด์ และเป็นการอุทิศผลงานนี้ให้กับเขาอีกด้วย

วัตถุประสงค์ของการค้นคว้า

1. เพื่อประพันธ์และเรียบเรียงบทเพลงในรูปแบบวงบิกแบนด์บทใหม่ โดยการนำเสนอรูปแบบการประพันธ์ การเรียบเรียงและการวางแนวเสียงสำหรับบทเพลงบิกแบนด์
2. เพื่อเผยแพร่บทประพันธ์เพลงในงานคอนเสิร์ตและงานเทศกาลดนตรีต่าง ๆ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ทราบถึงรูปแบบการประพันธ์ การเรียบเรียงและการวางแนวเสียงสำหรับวงบิกแบนด์
2. ได้สร้างสรรค์งานประพันธ์เพลงบิกแบนด์บทใหม่
3. นำบทประพันธ์เพลงบิกแบนด์ออกเผยแพร่ในงานคอนเสิร์ตและงานเทศกาลดนตรีต่าง ๆ

ขอบเขตการประพันธ์

สร้างบทเพลงในรูปแบบวงปิกแบนด์มีความยาวประมาณ 8-12 นาทีประกอบด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด 17 ชิ้น แบ่งออกเป็น 3 กลุ่มเครื่องดนตรีดังนี้

1. กลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwind) 5 ชิ้นประกอบด้วยอัลโตแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1-2 เทเนอร์แซกโซโฟน ตำแหน่งที่ 1-2 และบาร์โตนแซกโซโฟนตำแหน่งที่ 1
2. กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (Brass) 8 ชิ้นประกอบด้วยทรัมเปตตำแหน่งที่ 1-4 ทรอมโบน ตำแหน่งที่ 1-3 และเบสทรอมโบนตำแหน่งที่ 1
3. กลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ (Rhythm) 4 ชิ้นประกอบด้วยเปียโน กีตาร์ กลอง ดับเบิลเบสหรือเบสไฟฟ้า

นิยามศัพท์เฉพาะ

คำอธิบายความหมายศัพท์เฉพาะทางดนตรีแจ๊ส ผู้เขียนได้รวบรวมศัพท์จากเอกสารฉบับอื่นเพื่อใช้ประกอบการอธิบายบทประพันธ์

คอรัส (Chorus) หมายถึง การบรรเลงตอนต้นจนถึงจบ 1 รอบ (Levine, 1995, p.xi) เรียกว่า 1 คอรัส ส่วนมากใช้เรียกระหว่างการบรรเลงต้นสด ซึ่งผู้บรรเลงต้นสดสามารถนัดหมายกับผู้ร่วมวงได้ว่า จะบรรเลงต้นสดทั้งหมดกี่คอรัส

ทำนองส่วนหัว (Head) หมายถึง การที่ทำนองบรรเลงครั้งแรกก่อนการบรรเลงต้นสด (Levine, 1995, p.xii) และสามารถบรรเลงช่วงท้ายของบทเพลงอีกครั้ง หรืออาจจะไม่มีก็ได้

คอร์ดโดมิแนนท์ครึ่งเสียงบนและคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ดครึ่งเสียงบน หมายถึง คอร์ดที่มีระยะห่างสูงจากคอร์ดโทนิคครึ่งเสียงเช่น คอร์ดโทนิคคือคอร์ด Cmaj⁷ คอร์ดที่มีระยะห่างสูงจากคอร์ดโทนิคครึ่งเสียงคือ Db ซึ่งคอร์ด Db สามารถเป็นได้ทั้งคอร์ดโดมิแนนท์หรือคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ด และคอร์ดจะต้องมีการกลาเข้าหา คอร์ด Cmaj⁷ ด้วย

คอร์ดทับ หมายถึง การวางทับกันของทริยแอดและโน้ตพื้นต้น (Root) ซึ่งมีเครื่องหมายทับ (/) กันระหว่างกันเช่น Bb/C คือทริยแอด Bb ทับกับโน้ตพื้นต้น C เท่ากับว่ามีโน้ต C ที่เป็นโน้ตพื้นต้นและโน้ต Bb, D และ F ซึ่งเป็นทริยแอด Bb นอกจากนั้นทางดนตรีแจ๊สนิยมใช้สัญลักษณ์คอร์ดทับแทนความหมายของคอร์ดโดมิแนนท์ซัสโฟร์ (Sus4) โดยที่คอร์ด Bb/C มีความหมาย C⁷Sus4

เพลนิง ไดอาโทนิค (Diatonic Planing) หมายถึง ขั้นคู่ที่มีระยะเดียวกัน เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันทำให้เกิดการขนานกันระหว่างขั้นคู่ในแนวเสียง

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับบทประพันธ์

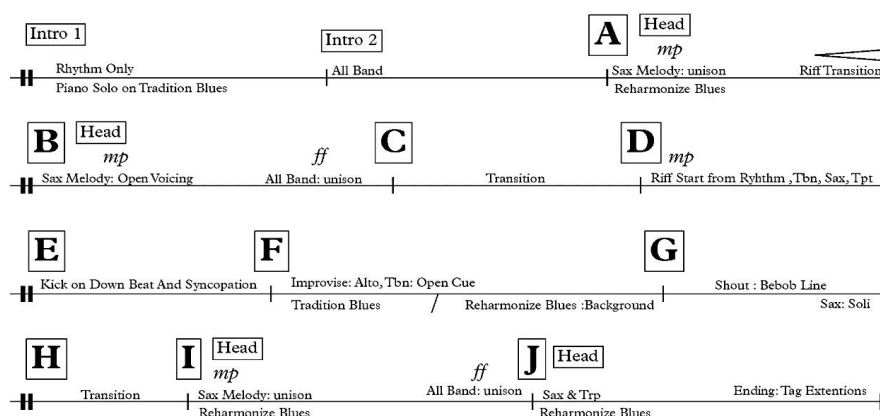
จากผู้เขียนได้นำแนวคิดที่ได้มาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์บทเพลง *เคเคแลนด์* โดยสามารถแยกออกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. การประพันธ์มุ่งเน้นให้เหมาะสมกับความสามารถของผู้บรรเลง

2. ใช้คอร์ดแทนทริยโทนทั้ง 2 แบบได้แก่ คอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ดครึ่งเสียงบนและคอร์ดโดมิแนนท์ทบเจ็ดครึ่งเสียงบนเพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับบทเพลง
3. โครงสร้างรูปแบบทำนองและเสียงประสานใช้การประพันธ์รูปแบบบลูส์ 12 ห้อง มีการขยายทำนองแต่ยังคงนำโครงสร้างเดิมกลับมาใช้อีก
4. ใช้คอร์ดทับในการวางเสียงประสาน
5. ท่อนนำที่ 1 มีเพียงกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเท่านั้น
6. นำแนวคิดการสร้างทำนองจากบันไดเสียงบลูส์โดยเทคนิคการซ้ำหัวทำนอง โน้ตผ่านและโน้ตเข้าหา
7. การดันสดใช้คอร์ดที่แตกต่างกันจำนวน 2 ชุด
8. ใช้วิธีการวางแนวเสียงแบบวางซิด แบบระยะกว้าง แบบเปิดดรอปป 2 และ 4
9. สร้างแนวเบสให้กับแนวทำนองโดยบรรเลงยูนิซันพร้อมกันทั้งวง
10. ใช้คอร์ดผ่านชนิดแบบเพลนนิ่ง ไดอาโทนิค
11. ท่อนจบใช้เทคนิคการขยายประโยคจบ

เริ่มต้นการประพันธ์โดยการร่างโครงสร้างของบทเพลงทั้งหมด เพื่อเป็นแนวคิดและให้เห็นโครงสร้างทั้งหมดของบทเพลง โดยการวางกรอบต่าง ๆ ด้วยสัญลักษณ์ตั้งแต่ท่อนนำ ลักษณะการวางแนวเสียงความเข้มของเสียงรวมถึงกำหนดเครื่องดนตรีหลักเพื่อใช้ในท่อนเพลงต่าง ๆ (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 โครงร่างบทเพลงก่อนการประพันธ์



โครงสร้างบทประพันธ์

จากการกำหนดโครงร่างบทประพันธ์ เป็นเหมือนกรอบความคิดสำหรับโครงสร้างบทประพันธ์ (Formal Structure) ประกอบด้วยท่อนนำจำนวน 2 ท่อน ท่อนทำนองส่วนหัว ท่อนเชื่อม ท่อนริฟ ท่อนย่อ ท่อนสำหรับดันสดบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟนและทรอมโบนบนคอร์ด 2 ชุด ท่อนบรรเลงหมูและย้อนกลับมาที่ท่อนเชื่อมจบด้วยทำนองส่วนหัว

ทั้งนี้โครงสร้างแต่ละท่อนมีความแตกต่างกันออกไป แต่ยังคงใช้โครงสร้างรูปแบบบลูส์เป็นหลัก โดยการสร้างทำนองต่าง ๆ จากบันไดเสียงบลูส์รวมทั้งการดำเนินคอร์ดในรูปแบบของดนตรีบลูส์เพื่อให้บทเพลงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีการใช้จังหวะตกสลับกับจังหวะชัดในท่อนย่อโดยให้เครื่องดนตรีทุกเครื่องยกเว้นกลอง บรรเลงย่อในจังหวะตกสลับกับจังหวะชัดและให้กลองบรรเลงโซโล่ไปพร้อมกัน

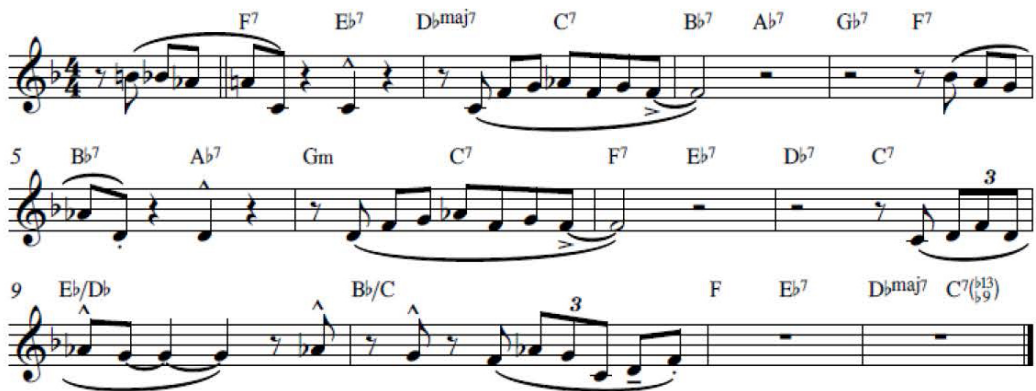
กลุ่มโน้ตสำคัญ

ผู้ประพันธ์มีแนวคิดจากกลุ่มโน้ตสำคัญที่มาจากบันไดเสียงเสียงบลูส์ซึ่งบทเพลงอยู่ในโครงสร้างของ F บลูส์และกลุ่มโน้ตที่ใช้ได้ถูกนำมาจากบันไดเสียง F บลูส์เช่นกัน (ตัวอย่างที่ 2) โดยการนำกลุ่มโน้ตมาสร้างทำนองส่วนหัว (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 2 บันไดเสียง F บลูส์



ตัวอย่างที่ 3 ทำนองส่วนหัว



นอกจากนี้ยังกำหนดให้เครื่องดนตรีเบส บรรเลงทำนองหลักแบบยูนิซันพร้อมกับกีตาร์และเปียโน (ตัวอย่างที่ 4) หลังจากนั้นทอมโบนเข้ามาบรรเลงเสริมเพื่อเพิ่มสีสันให้กับทำนองและยังเพิ่มความเข้มข้นของเสียงได้อีกด้วย ทั้งหมดที่ผู้เขียนกล่าวมาเป็นการสร้างทำนองจากบันไดเสียงบลูส์เช่นเดิม

ตัวอย่างที่ 4 เบส เปียโน กีตาร์ บรรเลงยูนิซัน



ตัวอย่างที่ 7 เครื่องลมไม้บรรเลงยูนิซันทำนองส่วนหัวครั้งที่ 1



ตัวอย่างที่ 8 เครื่องลมไม้วางแนวเสียงแบบปิดบรรเลงทำนองส่วนหัวครั้งที่ 2



กลุ่มเครื่องทองเหลืองมีบทบาทสำคัญในการสร้างเสียงประสาน ในขณะที่กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงทำนองและยังสามารถช่วยการย้ายต่าง ๆ ให้มีความชัดเจนตามเจตนาที่ต้องการ

สรุปบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลงเคเคแลนด์ ได้บรรลุนิติภาวะประสงคตามที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ โดยมีลักษณะโครงสร้างที่สำคัญซึ่งนำมาจากดนตรีบลูส์ 12 ห้อง และใช้วิธีการแปลงคอร์ดเพื่อให้บทเพลงมีความน่าสนใจแตกต่างจากดนตรีบลูส์พื้นฐาน นอกจากนั้นยังใช้คอร์ดแทนทริโตนทั้ง 2 แบบในการแปลงคอร์ดซึ่งเป็นวิธีที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในดนตรีแจ๊ส รวมทั้งขยายท่อนเพิ่มเติมนอกเหนือจากดนตรีบลูส์แต่ยังคงทำนองที่สร้างจากบันไดเสียงบลูส์ ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นจุดสำคัญหลักสำหรับบทเพลงนี้ โดยสามารถสรุปตามแนวคิดของบทประพันธ์ได้ดังนี้

1. เสียงประสานในบทเพลงนี้มีอยู่ 2 แบบได้แก่ เสียงประสานจากดนตรีบลูส์ 12 ห้องแบบดั้งเดิม และดนตรีบลูส์ 12 ห้อง ที่เรียบเรียงด้วยการแปลงคอร์ด

2. ทำนองต่าง ๆ สร้างมาจากบันไดเสียง F บลูส์ โดยวิธีการซ้ำทำนองรวมถึงใช้โน้ตผ่าน เพื่อให้ทำนองที่สร้างขึ้น มีความเป็นเอกภาพ
3. ทำนองส่วนหัวใช้รูปแบบทำนองชนิด ABC ในเสียงประสานดนตรีบลูส์ 12 ห้องที่ได้เรียบเรียง ขึ้นใหม่ด้วยการแปลงคอร์ด
4. ท่อนต้นสดใช้เสียงประสานดนตรีบลูส์ทั้ง 2 แบบ โดยเริ่มจากบลูส์ 12 ห้องแบบดั้งเดิมก่อน เมื่อผู้บรรเลงต้นสดให้สัญญาณจึงเปลี่ยนเป็นบลูส์ 12 ห้องที่เรียบเรียงด้วยการแปลงคอร์ด
5. การบรรเลงพื้นหลังในท่อนต้นสด จะบรรเลงเฉพาะเสียงประสานบลูส์ 12 ห้องที่เรียบเรียงด้วยการแปลงคอร์ดแล้วเท่านั้น
6. การใช้คอร์ดแทนทริยโทนแบบคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ดครึ่งเสียงบนและคอร์ดโดมินันท์ทบเจ็ดครึ่งเสียงบนเฉพาะในบลูส์ 12 ห้องแบบแปลงคอร์ดแล้ว
7. ใช้คอร์ดทบในท่อนเชื่อม เพื่อสร้างเสียงกระด้างและกลาเข้าหาคอร์ดหลักได้อย่างลื่นไหล ไม่ติดขัด

บทประพันธ์เพลง*เคเคแลนด์* สำหรับวงบิกแบนด์ ได้มีโอกาสเผยแพร่ออกสู่สาธารณะชนในงานเทศกาลดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

1. นำแสดงออกเมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2557 ในงานคอนเสิร์ตวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตราแห่งมหาวิทยาลัยรังสิต (Rangsit University Jazz Orchestra Monday Night Live Part TV) ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร ควบคุมวงโดย ผศ.ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ มีผู้เข้าชม 400 คน และได้เผยแพร่ในเว็บไซต์ Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=LpaU2pheCxo>)

2. นำออกแสดงเมื่อวันที่ 13 มกราคม พ.ศ. 2558 ในงานเทศกาลดนตรีแจ๊สนานาชาติเพื่อการเรียนรู้ครั้งที่ 6 (Thailand International Jazz Conference) ณ มหาวิทยาลัยมหิดล วิทยาเขตศาลายา ควบคุมวงโดย ผศ.ดร. เด่น อยู่ประเสริฐ มีผู้เข้าชมประมาณ 500 คนและได้เผยแพร่ในเว็บไซต์ Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=WgdQ-ttymMQ>)

3. นำออกแสดงเมื่อวันที่ 13 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2558 ในงานเทศกาลดนตรีและการแสดง (Music and Performing Arts International Festival 2015) ณ มหาวิทยาลัยบูรพา ชลบุรี มีผู้เข้าชมประมาณ 200 คน จากที่กล่าวมาแล้วทั้งหมด สามารถสรุปผลได้ตามที่ได้ตั้งวัตถุประสงค์ และรับประโยชน์ตามที่คาดหวัง ดังนี้

1. บทประพันธ์เพลง*เคเคแลนด์* เป็นบทประพันธ์เพลงใหม่ที่สร้างสรรค์มาจากดนตรีบลูส์ 12 ห้อง มีการแปลงคอร์ดโดยใช้คอร์ดแทนทริยโทน การดำเนินคอร์ดถอยหลังและสร้างทำนองในท่อนต่าง ๆ จากบันไดเสียงบลูส์

2. บทประพันธ์ได้ถูกเผยแพร่ออกสู่สาธารณะชนในการแสดงดนตรีระดับนานาชาติ และยังได้เผยแพร่ผ่านช่องทางสื่อออนไลน์อีกด้วย

บรรณานุกรม

- กุลธีร์ บรรจุแก้ว. (2556). *บทประพันธ์เพลงอิมพัลส์สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดใหญ่* (Unpublished Master's Thesis). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.
- ประทักษ์ ฝัศุการ. (2557). *นักเปียโนแจ๊สชื่อดัง* (Renowned Jazz Pianist). กรุงเทพฯ: อุดมปัญญา.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต
- เด่น อยู่ประเสริฐ. (2556). *เอกสารคำสอนวิชาการประพันธ์ดนตรีแจ๊ส*. ปทุมธานี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต
- พลังพล ทรงไพบูลย์. (2555). *บทประพันธ์เพลงเบอร์มิวดาทริยแองเกิลสำหรับวงดนตรีออร์เคสตรา* (Unpublished Independent Study). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.
- Cook, R. (2007). *Richard Cook's Jazz Encyclopedia*. New York, NY: Penguin.
- Group.Crook, H. (1991). *How to Improvise an Approach to Practing Improvisation*. Rottenburg, Germany: Advance Music.
- Davids, M (2015). *Jazz Piano Method*. Milwaukee, WI: Hal Leonard
- Deneff, P ., & Edstrom, B. (2014). *100 Jazz Lessons*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Dobbins, B. (1986). *Jazz Arranging and Composition*. Rottenburg, Germany: Advance Music.
- Guerra, S. J. (2016). *A Study of Bob Brookmeyer's Compositional Style for Large Jazz Ensemble* (Unpublished Doctoral Dissertation). University of Miami , USA.
- Israels, C. (2011). *Exploring Jazz Arranging: An Interactive Guide to the Technique and Aethetics*. Cheltenham: Hal Leonard Australia.
- Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. Petaluma, CA: Sher Music.
- . (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music.
- Ligon, B. (2011). *Jazz Theory Resource*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Long, J. (1997). *Fast Forward 12-Bar Blues Piano*. London, England: Wise Publications.
- Lowell, D., & Pullig, K (2003). *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Boston, MI: Berklee Press.

บรรณานุกรม

- Middagh, R. P. (2015). *The Development of Bob Brookmeyer's Compositional Style: A Comparative Study of Six Works for Jazz Ensemble* (Unpublished Doctoral Dissertation). University of Northern Colorado, USA.
- Pease, T. (2003). *Jazz Composition Theory and Practice*. Boston, MA: Berklee Press.
- Richmond, G. A. (2011). *The WRD Bigband: A Brief History* (Unpublished Doctoral Dissertation). University of Nebraska-Lincoln, USA.
- Sabina, L. M. (2002). *Jazz Arranging and Orchestration: A Concise Introduction with Interactive CD-Rom*. Stamford, CT: Schirmer/Thomson Learning.
- Strither, E. S. (2001). *The Development of Duke Ellington's Compositional Style: A Comparative Analysis of Three Selected Works* (Unpublished Doctoral Dissertation). University of Kentucky, USA.
- Sturm, F. (1995). *Change Over Time: The Evolution of Jazz Arranging*. Rottenburg, Germany: Advance Music.
- Wright, R. (1982). *Inside the Score*. Delevan, NY: Kendor Music.

การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง “Blusineff” ของ Dan Haerle¹ An Arrangement Analysis of Dan Haerle’s “Blusineff”

นบ ประทีปเสน²

บทคัดย่อ

การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงแจ๊สมีทฤษฎีและวิธีการเฉพาะสำหรับดนตรีแจ๊ส โดยเฉพาะในวงดนตรีประเภทบิ๊กแบนด์ที่มีกลุ่มเครื่องดนตรีแซกโซโฟน กลุ่มเครื่องดนตรีทรัมเป็ต กลุ่มเครื่องดนตรีทรอมโบน และกลุ่มเครื่องจังหวะนั้น มีวิธีเขียนเสียงประสาน การวางแนวเสียง การเคลื่อนไหวทั้งด้านจังหวะและด้านทำนอง แนวทำนองสอดประสาน การเรียบเรียงเครื่องดนตรีและเสียงวงดนตรี สังเกตลักษณะด้านการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงแจ๊ส รวมถึงการให้นักดนตรีมีอิสระในการด้นสดเดี่ยวในบทเพลงด้วยการวิเคราะห์บทเพลงบลูสเนฟ ของศาสตราจารย์แดน ฮาวล์ ซึ่งเป็นนักดนตรี นักประพันธ์เพลง และนักการศึกษาด้านดนตรีแจ๊สที่มีผลงานทางดนตรี และประสบการณ์ในการสอนดนตรีแจ๊สในสถาบันการศึกษาที่มีชื่อเสียงด้านดนตรีแจ๊สมากที่สุดแห่งหนึ่งของโลกอย่างมหาวิทยาลัยแห่งนอร์ทเท็กซัสของประเทศสหรัฐอเมริกา จึงเป็นอีกแนวทางที่จะศึกษาวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงแจ๊ส เพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานกับบทเพลงอื่น ๆ ต่อไป

คำสำคัญ: เรียบเรียงเสียงประสานเพลงแจ๊ส / บิ๊กแบนด์ / บลูสเนฟ

Abstract

There are the theory and techniques for Jazz Arranging, especially writing for big band which includes sections of saxophone, trumpet, trombone and rhythm. The elements of jazz composition are; harmony, voicings, melodic and harmonic rhythmic, counterpoint, instrumentation and orchestration, arrangement form as well as solo improvisation. An arrangement analysis of *Blusineff*, composed by Professor Dan Haerle who is an admirable musician, composer and educator with so many works and teaching experiences in jazz music, particularly in one of the best jazz school likes University of North Texas, USA., will be another method to study a jazz arranging for applying the jazz writing techniques to other compositions.

Keywords: Jazz Arranging; Big Band; Blusineff

¹ประวัติและผลงานของศาสตราจารย์ แดน ฮาวล์ www.danhaerle.com

²ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการประพันธ์เพลง วิทยาลัยดนตรีแห่งเมืองบอสตัน อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรีมหาวิทยาลัยรังสิต อีเมล nob.p@rsu.ac.th

ศาสตราจารย์แดน ฮาวล์ (Professor Dan Haerle) เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีแจ๊สในหลากหลายทักษะ ทั้งนักเปียโน นักประพันธ์เพลง ผู้เขียนหนังสือตำรา และอาจารย์ จนได้รับการยกย่องให้เป็น “นักการศึกษาด้านดนตรีแจ๊สยอดเยี่ยม” จากหลายสถาบันในทวีปอเมริกา ท่านเป็นอาจารย์ประจำสอนวิชาในสาขาดนตรีแจ๊สที่ University of North Texas เป็นเวลา 35 ปี จนได้รับตำแหน่งศาสตราจารย์กิตติคุณจาก University of North Texas ในค.ศ. 2007 ท่านมีหนังสือสอนวิชาด้านดนตรีแจ๊สต่าง ๆ มากมาย ครอบคลุมหลากหลายทักษะ ได้แก่ ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส การอิมโพรไวส์ การวางแนวเสียง (Voicings) สำหรับดนตรีแจ๊ส และรีค บทประพันธ์สำหรับวงแจ๊สคอมโบและบิ๊กแบนด์ (Jazz Combo and Big Band) ซึ่งบทเพลง Blusineff ก็เป็นหนึ่งในบทเพลงสำหรับวงบิ๊กแบนด์ที่มี 6 เพลง อันประกอบด้วยเพลง Blusineff, The Cat from Caracus, Crib Chimp, The Essence, Movin' On และ Rivival ตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ Sierra Music Publications, Port Townsend, Washington, USA และศาสตราจารย์แดน ฮาวล์ ได้นำบทเพลงทั้ง 6 เพลงนี้มาแสดงโดยวงดนตรี Rangsit University Jazz Orchestra อำนวยเพลงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ณ มหาวิทยาลัยรังสิต และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมกรุงเทพ ในช่วงวันที่ 9 ถึง 13 ตุลาคม พ.ศ. 2554³ ทุกบทเพลงสำหรับวงบิ๊กแบนด์ของศาสตราจารย์แดน ฮาวล์ มีความไพเราะอย่างทันสมัย ระดับความยากไม่มากนัก จึงเหมาะสำหรับวงบิ๊กแบนด์ในโรงเรียนมัธยม (High School Big Band) ที่อาจมีทักษะขั้นเริ่มต้นจนถึงปานกลาง และมีแหล่งอ้างอิง (Reference) ที่น่าสนใจจนต้องค้นคว้าเพิ่มเติมถึงแหล่งอ้างอิงนั้น เพื่อให้เข้าใจถึงลีลา (Style) ของดนตรีแจ๊สในรูปแบบต่าง ๆ

ภาพที่ 1



ที่มา : เกรียงไกร สันติพจนาน ในเพจ PLAJAZZ

³บางส่วนในการแสดงบทเพลงของศาสตราจารย์แดน ฮาวล์ ในเทศกาลดนตรี Sawasdee Jazz วันที่ 9 ตุลาคม 2554

การวิเคราะห์

การวิเคราะห์บทเพลงบลูซีนอฟ (Blusineff) นี้ ผู้เขียนจะมุ่งเน้นในด้านการเรียบเรียงเสียงประสานแบบแจ๊ส (Jazz Arranging) ซึ่งมีองค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ คีตลักษณ์ด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน (Arrangement Form) การเรียบเรียงเครื่องดนตรีและการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Instrumentation and Orchestration) และการวางแนวเสียงแบบแจ๊ส (Jazz Voicings)

แนวคิดงานประพันธ์

จากคำนำ⁴ ของผู้อำนวยการสำนักพิมพ์ Sierra Music Publications ที่เขียนโดย Bob Curnow และการวิเคราะห์บทประพันธ์ Blusineff ผู้เขียนเข้าใจว่าผู้ประพันธ์ต้องการให้บทเพลงบลูส์ Blusineff นี้เป็นบทเพลงที่นักดนตรีในวงบิ๊กแบนด์ทุกระดับและทุกรุ่นอายุ แม้จะเป็นนักดนตรีคนรุ่นใหม่ ชื่นชอบในการบรรเลงบทเพลงบลูส์ที่มีจุดกำเนิดมาตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 และเกิดความเข้าใจในการบรรเลงดนตรีบลูส์และแจ๊ส ดังนั้นการดำเนินคอร์ดของบทเพลงนี้ จึงแตกต่างจากการดำเนินคอร์ดของเพลงบลูส์ดั้งเดิม คือ เพลงบลูส์ดั้งเดิมจะมีแค่ 3 คอร์ด ได้แก่ คอร์ดที่หนึ่งทบเจ็ด (I⁷) คอร์ดที่สี่ทบเจ็ด (IV⁷) และคอร์ดที่ห้าทบเจ็ด (V⁷) แต่บทเพลง Blusineff มีการดำเนินคอร์ดแบบแจ๊สอยู่ในท่อนทำนองหลัก (Theme Chorus⁵) แทนการดำเนินคอร์ดของบทเพลงบลูส์ดั้งเดิม ซึ่งถือว่าการทำเสียงประสานใหม่ (Reharmonization) จึงทำให้บทเพลงนี้ฟังแล้วเป็นเพลงบลูส์ที่ทันสมัยขึ้น

ตัวอย่างที่ 1 การดำเนินคอร์ดของบทเพลงบลูส์ดั้งเดิม

12-Bar Blues Chord Progression

Shuffle or Swing ♩ = 130

The musical notation shows a 12-bar blues progression in 4/4 time, marked 'Shuffle or Swing' with a tempo of 130. The key signature has one flat (B-flat). The progression is as follows:

- Measures 1-4: C⁷ (I⁷)
- Measures 5-8: F⁷ (IV⁷) in measures 5-6, C⁷ (I⁷) in measures 7-8.
- Measures 9-12: G⁷ (V⁷) in measures 9-10, F⁷ (IV⁷) in measure 11, C⁷ (I⁷) in measure 12, and G⁷ (V⁷) in brackets in measure 12.

⁴Bob Curnow, Blusineff, score, 2002, Sierra Music Publications, Port Townsend, Washington, preface.

⁵Chorus ในอีกความหมายหนึ่ง แปลว่า ท่อนร้องรับหรือท่อนทำนองสร้อย เช่นเดียวกับคำว่า Refrain และ Hook ซึ่งบทเพลงบลูส์จะใช้คำว่า Chorus มากกว่าคำอื่น

ตัวอย่างที่ 2 บทเพลง Bluesineff⁶ ของศาสตราจารย์แดน ฮาวล์

13 Melody Unison

The musical score is written for a 12-lead band. The top staff is the Melody Unison. Below it are staves for Upper Structure, Four Voicings, Spread Voicings, Col Sax, and Original Blues. The bottom staves show guitar and bass parts. Chord voicings are indicated throughout the score, including Fm, Ab, Bb7, Fm, 4th Sus4, 4th Sus4, Sus4, Ab/C7, Db7, F7, Bbm9, Ab, F7, Gb6, AbM7A-7, G7, B7, F7, (Bb7), F7, F7, G7, F7(13), G7(13), G7(9#11), B7(b9)Bb7(13), Fm/Cb6, G7(9#11)B7(11), and G7(9#11)B7(11).

- 2 -

⁶Dan Haerle, *Blusineff*, score, 2002, Sierra Music Publications, Port Townsend, Washington, 1-17.

- 3 -

25

27

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

TPT. 1

TPT. 2

TPT. 3

TPT. 4

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

B. TBN.

PNO.

GTR.

BASS

DWS.

Original

E7

Spread

Upper Spread

Ch App

Diminendo

Cluster

Ab/D7

C7(b9)M9 G7(#9b13) EM7

F7

- จังหวะยกที่มาก่อนห้องที่ 13 คือ คอร์ด $G^bM7^{(9, \#11, 13)}$ ซึ่งถือว่าดัดแปลงมาจากคอร์ด G^b7 อันเป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมิแนนท์แทน (Substituted Dominant 7^{th})⁷ ของ F7
- ห้องที่ 13 ของบทเพลง คือ ห้องที่ 1 ของทำนองหลัก เป็นคอร์ด F7 หรือ I7
- ก่อนเข้าห้องที่ 2 ของทำนองหลัก คอร์ด B7 เป็นคอร์ด Substituted Dominant 7^{th} (Sub V7) ของคอร์ด B^b7 (IV7) ในห้องที่ 2 (ห้องที่ 14 ของบทเพลง)
- ก่อนเข้าห้องที่ 3 ของทำนองหลัก คอร์ด G^b7 เป็นคอร์ด Substituted Dominant 7^{th} (Sub V7) ของคอร์ด F7 ในห้องที่ 3 (ห้องที่ 15 ของบทเพลง)
- ห้องที่ 4 (ห้องที่ 16 ของบทเพลง) จังหวะที่ 1 เป็นคอร์ด $G7^{(\#9, b13)}$ จังหวะที่ 2 เป็นคอร์ด $C7^{(\#9, b13)}$ จังหวะที่ 2 ยก เป็นคอร์ด $F7^{(13)}$ และจังหวะที่ 3 ยก เป็นคอร์ด $B7^{(\#11)}$ (Sub V7 ของ B^b7)
- ห้องที่ 5 (ห้องที่ 17 ของบทเพลง) จังหวะที่ 1 เป็นคอร์ด B^b7 (IV7) และจังหวะที่ 3 ยก เป็นคอร์ด $E^b7^{(\#9)}$
- ห้องที่ 6 (ห้องที่ 18 ของบทเพลง) จังหวะที่ 1 เป็นคอร์ด $A^b7^{(13)}$ (bVII7) และจังหวะที่ 3 ยกเป็นคอร์ด $G^b7^{(13)}$ (Sub V7 ของ F7)
- ห้องที่ 7 (ห้องที่ 19 ของบทเพลง) จังหวะที่ 1 ควรจะเป็นคอร์ด F7 (I7) แต่เป็นจังหวะหยุด ซึ่งวิธีที่ทำให้ผู้ฟังรู้สึกว่ามีโน้ตแม้ว่านักดนตรีจะไม่ได้เล่นโน้ตนั้น เรียกว่า โน้ตผี (Ghost Note) โน้ตต่อไปอยู่ในจังหวะแบบสามพยางค์ในค่าน้ตตัวดำ เป็นคอร์ด $DbM7$ และเปลี่ยนคอร์ดไปตามการเคลื่อนที่ตามแนวนอนของแต่ละแนวเครื่องดนตรี เรียกวิธีการเขียนเสียงประสานนี้ว่า เสียงประสานแนวนอน (Linear Harmony)
- ห้องที่ 8 (ห้องที่ 20 ของบทเพลง) จังหวะที่ 1 เป็นคอร์ด $Fm7^{(11)}$ (I-7) และจังหวะที่ 2 ยกเป็นคอร์ด $D7^{(\#9, \#11)}$ (VI7 หรือ V7 ของ II ในกุญแจเสียง F เมเจอร์)
- ห้องที่ 9 (ห้องที่ 21 ของบทเพลง) จังหวะที่ 1 เป็นคอร์ด $D^bM7^{(9)}$ ซึ่งดัดแปลงมาจากคอร์ด D^b7 อันเป็นคอร์ด Sub V7 ที่นำมาแทนคอร์ด G7 จังหวะที่ 4 เป็นคอร์ด $D7^{(b9, b13)}$ และจังหวะที่ 4 ยก เป็นคอร์ด $G7^{(\#9, b13)}$
- ห้องที่ 10 (ห้องที่ 22 ของบทเพลง) จังหวะที่ 1 เป็นคอร์ด $G7^{(\#9, b13)}$ ที่ล้ำ (Anticipate) มาจากห้องที่ 21 จังหวะที่ 4 เป็นคอร์ด $C7^{(\#9, b13)}$ และจังหวะที่ 4 ยก เป็นคอร์ด $C7^{(\#9, b13)}$
- ห้องที่ 11 (ห้องที่ 23 ของบทเพลง) จังหวะที่ 1 เป็นคอร์ด $F7^{(13)}$ ที่ล้ำ (Anticipate) มาจากห้องที่ 22 และจังหวะที่ 3 เป็นคอร์ด D7 (VI7)
- ห้องที่ 12 (ห้องที่ 24 ของบทเพลง) จังหวะที่ 1 เป็นคอร์ด G7 (II7 หรือ V7 ของ V ในกุญแจเสียง F เมเจอร์) จังหวะที่ 3 เป็นคอร์ด C7 (V7) และจังหวะที่ 3 ยก เป็นคอร์ด C7 (V7)

⁷Substituted Dominant 7^{th} คือ คอร์ดที่สามารถแทนคอร์ดทบเจ็ดที่ห้า (V7) ได้ เพราะคอร์ดทั้งสองคอร์ดมีโน้ตที่สำคัญเหมือนกัน คือ โน้ตที่สามและเจ็ดของทั้งสองคอร์ด ซึ่งเป็นคู่ทริยโทน (Tritone)

Gbm7^(9,#11,13) หรือ Fm/G^b6 ซึ่งเรียกว่า คอร์ด F ไมเนอร์ เหนือคอร์ด G^b ทบหก (Fm over G^b6)

สังคีตลักษณ์ของบทเพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน

สังคีตลักษณ์ (Song Form) ของบทเพลง Blusineff คือ แคบลูส์ 12 ห้อง แล้ววนซ้ำไปเรื่อย ๆ เพื่อให้เพลงบลูส์บทนี้มีความน่าสนใจ ไม่น่าเบื่อ ผู้ประพันธ์จึงได้ออกแบบสังคีตลักษณ์ของการเรียบเรียงเสียงประสาน ดังนี้

ท่อนเพลง	หมายเลขห้องเพลง	รายละเอียดของท่อนเพลง
Intro	1 - 12	เดี่ยวเปียโนกับกลุ่มเครื่องจังหวะ (Rhythm Section)
Chorus	13 - 26	กลุ่มแซกโซโฟน (Saxophone Section) และเครื่องลมทองเหลือง (Brass Section) เล่นทำนองหลักสลับประโยคเพลงกัน ซ้ำ 2 รอบ (มีเครื่องหมายประทุนหนึ่งและสอง)
Solo Adlib #1	27 - 38	เดี่ยวเปียโนโดยด้นสด (Ad libitum หรือ Improvise)
Solo Adlib #2 รอบที่ 1	39 - 43	กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเล่นทำนองหลักที่สองขึ้นระหว่างเปลี่ยนเครื่องดนตรีที่จะเดี่ยวด้นสด
	43 - 50	เดี่ยวทรมเป็ตที่สี่โดยด้นสดในรอบที่ 1
Solo Adlib #2 รอบที่ 2	51 - 62	เดี่ยวทรมเป็ตที่สี่โดยด้นสดในรอบที่ 2 มีกลุ่มแซกโซโฟนเล่นทำนองเสริมเป็นพื้นหลัง (Background)
Solo Adlib #3 รอบที่ 1	63 - 67	กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเล่นทำนองหลักที่สองขึ้นระหว่างเปลี่ยนเครื่องดนตรีที่จะเดี่ยวด้นสด
	67 - 74	เดี่ยวอัลโตแซกโซโฟนที่หนึ่งโดยด้นสดในรอบที่ 1
Solo Adlib #3 รอบที่ 2	75 - 86	เดี่ยวอัลโตแซกโซโฟนที่หนึ่งโดยด้นสดในรอบที่ 2 มีกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองที่ไม่ครบเครื่องดนตรีทั้งกลุ่มเล่นทำนองเสริมเป็นพื้นหลัง
Soli ⁸ รอบที่ 1	87 - 98	กลุ่มเครื่องเป่า (Horn Section) เริ่มเล่นทำนองเดี่ยวเครื่องดนตรีทั้งกลุ่ม ที่จังหวะยกก่อนห้องที่ 87 และเล่น 1 รอบ
Soli รอบที่ 2	99 - 110	กลุ่มเครื่องเป่าเล่นทำนองเดี่ยวเครื่องดนตรีทั้งกลุ่มในรอบที่ 2

⁸Soli คือ การเดี่ยวของเครื่องดนตรีทั้งกลุ่ม ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงหรือผู้เรียบเรียงเสียงประสานจะเขียนให้นักดนตรีในวงดนตรีเล่นเพื่อให้มีความพร้อมเพรียงกันในการเล่นเครื่องดนตรีกันทั้งกลุ่ม

ท่อนเพลง	หมายเลขห้องเพลง	รายละเอียดของท่อนเพลง
Solo Adlib #4	111 - 122	เดี่ยวเปียโนโดยคันสด
Chorus 1 รอบ	123 - 134	กลุ่มแซกโซโฟนและเครื่องลมทองเหลือง เล่นทำนองหลักสลับประโยคเพลงกัน 1 รอบ และจบเลย

- โดยปกติในการบรรเลงดนตรีแจ๊ส นักดนตรีอาจจะเริ่มเล่นด้วยท่อนนำ (Intro) แต่ต้องเล่นท่อนทำนองหลักต่อ ถ้าบทเพลงมีทำนองหลักแค่ 12 – 16 ห้อง นักดนตรีก็จะเล่นท่อนทำนองหลัก 2 รอบ แต่ถ้าท่อนทำนองหลักมีมากกว่า 16 ห้อง (ซึ่งส่วนใหญ่ก็จะมี 32 ห้อง ที่เรียกว่าสังคีตลักษณ์แบบ AABA) นักดนตรีก็จะเล่นท่อนทำนองหลักแค่ 1 รอบ แล้วจึงต่อด้วยการเดี่ยวเครื่องดนตรีโดยคันสด สลับกันเดี่ยวตามที่ได้ตกลงกันในวงดนตรี ถ้าเป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ เช่น วงบิ๊กแบนด์ ผู้เรียบเรียงเสียงประสานก็จะเขียนท่อนเดี่ยวกลุ่มเครื่องดนตรี (Solis) ให้นักดนตรีทั้งกลุ่มเล่นพร้อมกัน จากนั้นวงดนตรีก็จะย้อนกลับมาเล่นท่อนทำนองหลัก ซึ่งก็อาจจะเล่นหนึ่งหรือสองรอบก็ได้ แล้วจึงออกไปเล่นช่วงหางเพลง (Coda)
- ข้อสังเกต ผู้ประพันธ์ออกแบบให้ทำนองหลักกลับมาเล่นซ้ำตอนสุดท้ายที่จะจบเพลง โดยให้เดี่ยวเปียโนเริ่มมาก่อน 1 ท่อนร้องรับ เหมือนกับตอนขึ้นต้นเพลง ซึ่งทำให้บทเพลงนี้มีท่อนเพลงคล้ายกับสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form)

ทำนองและเสียงประสานพื้นหลัง

ผู้ประพันธ์ให้เปียโน กลุ่มแซกโซโฟน และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง สลับกันเล่นทำนองหลัก และให้กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มแซกโซโฟนเล่นเสียงประสานพื้นหลังสนับสนุนเครื่องดนตรีที่เล่นทำนองหลัก โดยมีกลุ่มเครื่องจังหวะ ได้แก่ กีตาร์ เปียโน เบส และกลองชุด เล่นคอร์ดเสียงประสานและจังหวะในลีลาสวิงความเร็วปานกลาง (Medium Swing) ไปตลอดทั้งเพลง

การวางแนวเสียง

บทเพลง Bluesineff นี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้การวางแนวเสียง 6 แนว (Six-Part Voicings) เป็นส่วนใหญ่ และมีการวางแนวเสียง 4 แนว (Four-Part Voicings) บ้าง ดังต่อไปนี้

การวางแนวเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal หรือ Fourth Voicings)

คือ การวางแนวเสียงประสานจากแนวบนสุดลงมายังแนวข้างล่างอีก 2 แนวเป็นอย่างน้อยด้วยโน้ตขั้นคู่สี่เพอร์เฟคให้ได้มากที่สุด ถ้าไม่สามารถใช้ขั้นคู่สี่เพอร์เฟคอันเนื่องจากเจอน้ตที่ต้องหลีกเลี่ยง (Avoiding Note) ในสเกลโมด อาจใช้ขั้นคู่สี่ออกเมเนต ขั้นคู่สามเมเจอร์หรือไมเนอร์แทน แล้วให้กลับมาใช้ขั้นคู่สี่เพอร์เฟคต่อ

ตัวอย่างที่ 3

Concert Key
13 Medium Swing .

Trumpet 1

Trumpet 2

Trumpet 3

Trombone 1

Trombone 2

Bass Trombone

Bass Guitar

P4

P4

P4

6th

3rd

1st

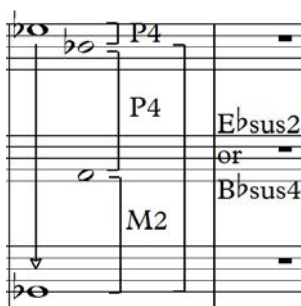
F7(13)

B7(b9)

Spread Voicings

การวางแนวเสียงประสานคู่สี่เรียงซ้อน 3 แนวบน สามารถพลิกกลับเป็นคอร์ดที่สี่แขวน (Suspension 4th Chord) ได้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 4



16

Example 16 shows a musical staff with a key signature of one flat (Bb). The notation includes the following intervals and voicings:

- #9 (Sharp Ninth)
- b7 (Flat Seventh)
- b13 (Flat Thirteenth)
- Spread Voicings

The chord progression is indicated as:

G7(^b13) C7([#]9) F7(13) B7([#]11)

การวางแนวเสียงประสานแบบระยะกว้าง (Spread Voicings)

คือ การวางแนวเสียงของคอร์ดรูปพื้นฐาน (Root Position) โดยโน้ต 3 แนวล่างสุดที่เริ่มเรียงจากแนวล่างสุดต้องเป็นโน้ตรูปพื้นฐาน (โน้ตลำดับที่หนึ่งของคอร์ด) แล้วต่อกับโน้ตลำดับที่สามและเจ็ดของคอร์ดที่สลับกันได้ (เรียกลำดับโน้ตลำดับที่สามและเจ็ดของคอร์ดว่า Guide Tone Notes) จากนั้นก็เพิ่มโน้ตใน 3 แนวบนสุด โดยควรให้เป็นโน้ตเสียงตึง เช่น โน้ตลำดับที่เก้า สิบเอ็ด และสิบสาม และควรหลีกเลี่ยงการซ้ำกับโน้ต 3 แนวล่าง

ตัวอย่างที่ 5

14

9

13

5 Spread Voicings

3

b7

1

B $\flat$ 7(13) G Δ 7($\sharp$ 11)

การวางแนวเสียงโดยใช้ทริยแอตในช่วงเสียงบน (Upper Structure)

คือ การวางแนวเสียง 3 แนวบนสุดให้เป็นเมเจอร์หรือไมเนอร์ทริยแอต โดยควรให้เป็นโน้ตเสียงตึง เช่น โน้ตลำดับที่เก้า สิบเอ็ด และสิบสาม ส่วนโน้ตในแนวล่างสุด 3 แนว ก็เป็นโน้ตในคอร์ด โดยเฉพาะควรเป็นโน้ตตัวที่สามและเจ็ดของคอร์ด

ตัวอย่างที่ 6

Concert Key

13 Medium Swing ♩ = 140 **1**

Trumpet 1

Trumpet 2

Trumpet 3

Trombone 1

Trombone 2

Bass Trombone

Bass Guitar

6th

7th

9th

P4

3

13

Upper Structure

1st

F7(13)

B7(b9)

การวางแนวเสียงประสานกลุ่มเสียงก๊ัด (Cluster Voicings)

คือ การวางแนวเสียงประสานจากแนวบนสุดลงมายังแนวข้างล่างด้วยโน้ตชั้นคู่สองตามสเกลโหมดให้ได้มากที่สุด ถ้าไม่สามารถใช้ชั้นคู่สองอันเนื่องจากเจอโน้ตที่ต้องหลีกเลี่ยง (Avoiding Note) ในสเกลโหมด อาจใช้ชั้นคู่สามใด ๆ แทน แล้วให้กลับมาใช้ชั้นคู่สองต่อ

ตัวอย่างที่ 7

18 Cluster

The musical score for Example 7 shows a cluster voicing for measures 18 and 19. The cluster is defined by a bracket on the right side of the staves, with notes 6, 5, 3, 2, and b7 indicated. The Bass staff shows the chords Ab7(13) and Gb7(13).

กรณีนี้ Avoiding Note คือ โน้ต Cb เพราะเป็นโน้ตตัวที่สี่ของโหมด Gb Mixolydian จะเล่นพร้อมโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่สามของสเกลโหมดไม่ได้

การวางแนวเสียงประสานแนวนอน (Linear Harmony Voicings)

คือ การวางแนวเสียงประสานจากคอร์ดที่เริ่มต้นไปสู่คอร์ดเป้าหมาย โดยพิจารณาเคลื่อนไหวของแต่ละแนวเสียงในแนวนอนให้เคลื่อนตามขึ้น และควรจะเป็นทิศทางตรงกันข้าม (Contrary Motion) ซึ่งเสียงประสานแนวตั้งในระหว่างคอร์ดที่เริ่มต้นสู่คอร์ดเป้าหมายจะเป็นคอร์ดใดก็ได้ กล่าวคือ ให้พิจารณาเสียงประสานในแนวนอนมากกว่าแนวตั้ง

ตัวอย่างที่ 8

F Minor Pentonic Scale / G $\flat$ Lydian

19 Cluster Spread Spread

(F7) G $\flat$ A $\flat$ /D $\flat$ F $\flat$ 11 D7($\sharp$ 11)

การวางแนวเสียงประสานแบบคอร์ดสี่โน้ตที่ไม่ใช้รูปพื้นต้น (4-Note Rootless Chord Voicings)

คือ การวางแนวเสียงที่นักเปียโนแจ๊สเล่น ซึ่งส่วนใหญ่จะเล่นด้วยมือซ้าย มี 2 รูปแบบ ได้แก่

1. คอร์ดแรกๆที่เริ่มต้นด้วยการพลิกกลับที่หนึ่ง ประกอบด้วยตัวโน้ตลำดับที่ 3 (หรือ b3), 5 (หรือ 13 หรือ b13), 7 (หรือ b7) และ 9 (หรือ b9 หรือ #9) และ
2. คอร์ดแรกๆที่เริ่มต้นด้วยการพลิกกลับที่สาม ประกอบด้วยตัวโน้ตลำดับที่ 7 (หรือ b7), 9 (หรือ b9 หรือ #9), 3 (หรือ b3) และ 5 (หรือ 13 หรือ b13)

ตัวอย่างที่ 9

วิธีคิดเพื่อเล่นทางเดินคอร์ด II-7 V7 IM7 ให้ง่าย (3 & 4 - Note Rootless Voicing)

Major Key

แบบที่ 1: เริ่มต้นด้วย 1st Inversion (โน้ตที่ 3 อยู่ล่างสุด)

D-7(add9) G7(add13) CΔ¹³

II-7 V7 IM7

นิ้วก้อยเล่น โน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด เล่นโน้ตอีก 3 ตัว ขึ้นไปข้างบน โดยให้ห่างกัน ทุกโน้ตคู่ 3 เล่นโน้ตตัวที่ 3 ไปทางซ้าย ครึ่งเสียง (H) เล่นโน้ตตัวที่ 3 ไปทางซ้าย 1 เสียง (W) เล่นโน้ตตัวก้อย ไปทางซ้าย ครึ่งเสียง (H)

3_b 9 7 5 3_b 13 3 7_b 9 7 13 3

แบบที่ 2: เริ่มต้นด้วย 3rd Inversion (โน้ตที่ 7 อยู่ล่างสุด)

4 G-7(add9) C7(add13) FΔ¹³

II-7 V7 IM7

นิ้วก้อยเล่น โน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด นิ้วชี้เล่น โน้ตตัวที่ 3 (Guide Tone) นิ้วกลางเล่น ต่ำกว่านิ้วชี้ H นิ้วโป้งเล่น สูงกว่านิ้วชี้ คู่ 3 นิ้วชี้เล่น โน้ตตัวที่ 3 ไปทางซ้าย W นิ้วก้อยเล่น โน้ตตัวที่ 3 ไปทางซ้าย H

7_b 5 3_b 9 7_b 9 7 13 3 13 3 9 7

โดยสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการเรียบเรียงเสียงประสานได้ ดังนี้

ตัวอย่างที่ 10

75 4-Note Rootless (Ab7)

Tpt. 1 13 13

Tpt. 2

Tpt. 3 3 3

Tbn. 1 9 9

Tbn. 2 b7 b7

B. Tbn.

Bass F7 Bb7

ยังมีการวางแนวเสียงอีกหลายชนิด เช่น การวางแนวเสียง 5 แนวดับเบิลลีด (Five-Part Double-Lead Voicings) การวางแนวเสียง 5 แนวต่างเสียง (Independent Five-Part Voicings) ฯลฯ แต่ผู้ประพันธ์ไม่ได้ใช้เทคนิคดังกล่าวในบทเพลงนี้ ผู้เขียนจึงไม่นำเสนอในบทความนี้

เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลัก (Approach Techniques)

คือ การวางแนวเสียงประสานสำหรับโน้ตนอกคอร์ด เพื่อเข้าให้คอร์ดหลักเป้าหมาย มี 4 ชนิด ได้แก่

1. การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดโครมาติก (Chromatic Approach)
2. การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดไดอาโทนิค (Diatonic Approach)
3. การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดโดมิแนนท์ (Dominant Approach)
4. การเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดดิมินิชท์ (Diminished Approach)

สำหรับบทเพลง Blusineff ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดโครมาติก และคอร์ดไดอาโทนิค เช่น ในจังหวะที่สี่ก่อนเข้าห้องที่ 76 ใช้เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดโครมาติกเพื่อไปยังคอร์ดหลัก คือ คอร์ด Bb7 ที่วางแนวเสียงแบบ 4-note Rootless Voicings และจังหวะที่สี่ในห้องที่ 77 ใช้เทคนิคการเข้าหาคอร์ดหลักด้วยคอร์ดไดอาโทนิคเพื่อไปยังคอร์ดหลัก คือ คอร์ด F7 ที่วางแนวเสียงแบบ Fourth Voicings

ตัวอย่างที่ 11

75 4-Note Rootless (A $\flat$ 7) Fourth Fourth

Tpt. 1 ch 13 13 1

Tpt. 2 - - - -

Tpt. 3 ch 3 dia

Tbn. 1 ch 9 dia 13

Tbn. 2 ch 9 dia 3

B. Tbn. - - - -

Bass F7 B $\flat$ 7 F7

ch ย่อมาจาก Chromatic Approach และ *dia* ย่อมาจาก Diatonic Approach

การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration)

ผู้ประพันธ์ได้ให้เครื่องดนตรีกลุ่มแซกโซโฟนและกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองสลับกันเล่นทำนองและเสียงประสานพื้นหลัง การวางแนวเสียง 6 แนวในบทเพลงนี้ ส่วนใหญ่ได้วางให้เครื่องดนตรีเรียงลำดับดังนี้

แนวที่หนึ่ง ให้ทรัมเป็ตที่หนึ่งเล่น
แนวที่สอง ให้ทรัมเป็ตที่สองเล่น
แนวที่สาม ให้ทรัมเป็ตที่สามเล่น

แนวที่สี่ ให้ทรอมโบนที่หนึ่งเล่น
แนวที่ห้า ให้ทรอมโบนที่สองเล่น
แนวที่หก ให้เบสทรอมโบนและบาริโตนแซกโซโฟนเล่น

ผู้ประพันธ์ไม่ได้จัดให้ทรัมเป็ตที่สี่ และทรอมโบนที่สามอยู่ในการวางแนวเสียง 6 แนว แต่ให้ไปเล่นทำนองยูนิซัน (Unison) พร้อมกับเครื่องดนตรีกลุ่มแซกโซโฟน นอกจากนี้ ทรัมเป็ตที่สี่ยังมีบทบาทในการเดี่ยวต้นสดอีกด้วย ในท่อน Soli เครื่องเป่าทุกเครื่องจะเล่นทำนอง ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ให้เครื่องดนตรีเล่นซ้อนแนวกัน (Double-Part) ดังนี้

แนวที่หนึ่ง ให้ทรัมเป็ตที่หนึ่งเล่นซ้อนกับทรัมเป็ตที่สอง
แนวที่สอง ให้ทรัมเป็ตที่สามเล่นซ้อนกับอัลโตแซกโซโฟนที่หนึ่ง
แนวที่สาม ให้ทรัมเป็ตที่สี่เล่นซ้อนกับอัลโตแซกโซโฟนที่สอง
แนวที่สี่ ให้ทรอมโบนที่หนึ่งเล่นซ้อนกับเทเนอร์แซกโซโฟนที่หนึ่ง
แนวที่ห้า ให้ทรอมโบนที่สองเล่นซ้อนกับเทเนอร์แซกโซโฟนที่สอง
แนวที่หก ให้เบสทรอมโบนเล่นซ้อนกับทรอมโบนที่สาม และบาริโตนแซกโซโฟน

ถ้าต้องการลดขนาดของวงดนตรี ก็สามารถตัดเครื่องดนตรีทรมเป็ตที่สี่ ทรมโบนที่สาม และ บาริโทนแซกโซโฟนได้ หรือแม้กระทั่งกีตาร์ก็ได้ ซึ่งแนวเสียงทั้งหมดก็ยังอยู่ครบ เพราะผู้ประพันธ์ได้เขียน ซ่อนอยู่ในแนวเครื่องดนตรีอื่น

ตัวอย่างที่ 11

Soli 87 Spread Voicings

Col Tpt3
Col Tpt4
Col Tbn1
Col Tbn2
Col Tbn3
Lead

Unison

Chords: $G\flat 7(13)$, $F 7(13)$, $B\flat 7(13)$, $G\flat 7(13)$, $F 7(13)$

Col แปลว่า ด้วย เช่น Col Tpt3 แปลว่า อัลโตแซกโซโฟนเล่นโน้ตด้วยกันกับทรมเป็ตที่สาม เป็นต้น

เทคนิคในการบรรเลง นักดนตรีต้องบรรเลงเพลงนี้ในลีลาจังหวะสวิงอัตราความเร็วปานกลาง ซึ่งน่าจะประมาณโน้ตตัวดำเท่ากับ 130 ถึง 140 (Beat per a minute หรือ bpm = 130-140) เนื่องจากบทเพลงนี้เป็นเพลงบลูส์แจ๊ส ซึ่งมีสเกลบลูส์และเพนทาโทนิคไมเนอร์เป็นส่วนใหญ่ นักดนตรีจึงต้องเล่นทำนองให้เน้นส่วนของจังหวะบนจังหวะยก (Upbeat หรือ Syncopation Accent) ผู้ประพันธ์ตั้งใจให้บทเพลง Bluesineff นี้ เป็นบทเพลงบลูส์ที่ฟังแล้วทันสมัย จึงได้เขียนเพลงนี้ โดยใช้การวางแนวเสียงประสานคู่สี่เสียงซ้อนและคอร์ดที่สี่แขวน ซึ่งเป็นเทคนิคเดียวกับดนตรีร็อกและโซล (Soul Music⁹) ถ้านักดนตรีเล่นตามเครื่องหมายความเข้มเสียง (Dynamic Marks) ที่พิมพ์ไว้แล้วในโน้ตเพลง และลีลาดนตรีบลูส์แจ๊ส บทเพลงนี้ก็ถูกบรรเลงออกมาอย่างไพเราะ ถูกต้องตามลีลาของดนตรีเอง

สรุปผลการวิเคราะห์

บทเพลง “Blusineff” เป็นบทประพันธ์เพลงบลูส์สำหรับวงบิ๊กแบนด์ ซึ่งมีความทันสมัยเพราะผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการวางแนวเสียงประสานแบบแจ๊สและร็อก นักดนตรีและวงดนตรีทุกระดับสามารถเล่นเพลงนี้ได้โดยไม่ยาก ชื่นชอบทั้งผู้เล่นและผู้ฟัง

ข้อเสนอแนะ

การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง Bluesineff เป็นเพียงแนวทางหนึ่งในการศึกษาวิธีการวางแนวเสียงประสานและเทคนิคอื่นๆ สำหรับบทเพลงแจ๊ส ผู้ที่ต้องการจะประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานเพลงแจ๊สต้องศึกษาอย่างเฉพาะเจาะจง และฝึกฝนการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการเขียนบทเพลงแจ๊สอย่างมาก จึงจะเกิดความชำนาญในการประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงแจ๊ส นอกจากนั้น นักประพันธ์เพลงควรต้องฟังเพลงต่าง ๆ ให้มาก เพื่อจะได้เข้าใจลีลาของดนตรีแบบต่าง ๆ และสามารถเขียนบทเพลงให้ไพเราะอย่างมีลีลาเฉพาะตัว

⁹Soul Music ดนตรีโซล คือ ดนตรีของคนชาติพันธุ์ผิวดำในประเทศสหรัฐอเมริกา ที่วิวัฒนาการมาจากเพลงบลูส์ เมื่อเริ่มกำเนิด มีวัตถุประสงค์เพื่อสรรเสริญพระเจ้า

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2552.

เด่น อยู่ประเสริฐ. *MSJ 401 แยกและเรียบเรียงเสียงประสาน 1 (MSJ 401)*. พิมพ์ครั้งที่ 2, ปทุมธานี: สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยรังสิต, 2551.

Doezema, Bob. *Arranging 1 Workbook*. Boston: Berklee College of Music, 1986.

Freedman, Bob and Ted Pease. *Arranging 2 Workbook*. Boston: Berklee College of Music, 1995.

Lowell, Dick and Ken Pullig. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Boston: Berklee Press, 2003.

Pease, Ted. *Chord Scale Voicings for Arranging Workbook*. Boston: Berklee College of Music, 1992.

Score

Dan Haerle, “Blusineff,” score, 2002, The Dan Haerle Big Band Series, Sierra Music Publications, P.O. Box 37, Liberty Lake, WA 99019, USA.

การออกแบบฉากรูปแบบสัญลักษณ์นิยมในละครสังคมนิยม: ละครเวทีเรื่อง Kitchen's Monologue

Realism theatre scene design using the symbolic approach. : Kitchen's Monologue

คณพศ วิรัตน์ชัย¹
เกษมศักดิ์ ศรีโสภณ²

บทคัดย่อ

บทความวิชาการฉบับนี้เป็นการนำเสนอแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ฉากละครเวทีโดยนำผลงานวิจัยศิลปะการแสดงเรื่อง “Kitchen's Monologue” ของนิสิตนำมาวิเคราะห์และอภิปรายเพื่อเสนอแนวทางการแก้ปัญหาการสร้างสรรค์และออกแบบฉากด้วยรูปแบบสัญลักษณ์นิยมให้สอดคล้องและเป็นไปตามที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการโดยนำเสนอแนวคิดหลักของการออกแบบคือ มนุษย์คนหนึ่งที่สามารถยืนหยัดอยู่ได้ด้วยตัวเองโดยไม่หวั่นว่าสถานการณ์นั้น ภายใต้แก่นเรื่องที่ต้องการนำเสนอ คือ ชีวิตที่สมบูรณ์ อาจไม่สมบูรณ์เสมอไป ผลการดำเนินการสร้างสรรค์พบว่าวิธีการออกแบบฉากรูปแบบสัญลักษณ์นิยม (symbolic set) ในละครสังคมนิยม (realism) นิสิตผู้เรียนมีปัญหาในการใช้สัญลักษณ์ในการสร้างฉากละครเวทีเพื่อสื่อสารกับผู้ชม จึงสรุปแนวทางในใช้สัญลักษณ์การออกแบบเพื่อวิเคราะห์ปัญหาแนวทางพร้อมนำเสนอวิธีการให้สอดคล้องไปตามผู้สร้างสรรค์ต้องการได้ดังนี้คือ การวิเคราะห์บทละคร วิเคราะห์ฉากในบทละคร วิเคราะห์ฉากที่ใช้ในการแสดง เพื่อการรับสารที่ละครเวทีต้องการให้เกิดเป็นภาพปรากฏบนพื้นที่ ผู้สร้างสรรค์เลือกตัดทอนสิ่งที่ไม่สำคัญต่อการแสดงออกโดยเลือกสิ่งที่มีผลต่อตัวละครรวมถึงพื้นที่ที่ตัวละครใช้ที่ทำให้สัญลักษณ์ที่ต้องการสื่อสารสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ โดยอาจเป็นเลือกใช้รูปงานศิลปะ หรือภาพที่สามารถบอกความต้องการสื่อสารเพื่อค้นหาจินตภาพที่นักออกแบบและผู้กำกับมองเห็นทิศทางการออกแบบที่ต้องการสื่อสารกับผู้ชมให้ไปในทิศทางเดียวกัน และนำไปสร้างสรรค์ตามแนวคิดและวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

คำสำคัญ: แนวคิดสัญลักษณ์นิยม / การออกแบบฉาก / การออกแบบเพื่อการแสดง

¹อาจารย์ประจำสาขาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

²ผู้วิจัย เรื่องการสร้างสรรค์งานออกแบบเพื่อการแสดงละครเวทีเรื่อง Kitchen's Monologue วิชาเอกศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This academic paper presents the idea and process of creating a stage set by using a performing arts research written by a student titled “Kitchen’s Monologue” which results were analyzed and discussed the solution of creating and design problems. The main idea of conceptual design is “A man who can stably stand by himself in any situations” under the theme “A perfect life might be imperfect”. The study shows that the students cannot use the symbol well to create the scene and communicate with audience. The design of symbolic set in the realism theatre for analyzing and solve the problems needs 4 steps: play analysis; play scene analysis; stage scene analysis for making a realist scene; and select the symbolic image from the process of play scene analysis step. The creator reduced the unnecessary details which affect the characters and spaces involving the audience communication by using the pictures of art or the pictures that designer and director could understand in the same direction to create through the ideas and objectives.

Keywords: Symbolism; Scene Design; Theatre Design

ความสำคัญและที่มา

จากประสบการณ์ทำงานและการสอนด้านการออกแบบสำหรับนิสิตวิชาเอกออกแบบเพื่อการแสดง เห็นว่านิสิตผู้สร้างสรรค์งานมักได้รับอิทธิพลแนวทางการออกแบบสัญลักษณ์นิยม (symbolism) มาเป็นแนวคิดและวิธีการออกแบบสำหรับการแสดง จึงพบว่านิสิตผู้สร้างสรรค์ใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมายโดยไม่จำเป็น บ้างก็ใช้สัญลักษณ์ที่ไม่สามารถสื่อสารความหมายที่ต้องการออกมาได้ หรือบางครั้งนิสิตผู้สร้างสรรค์ผลงานเกิดความสับสนในสัญลักษณ์ที่ใช้ในเรื่องจนสารที่สื่อบิดเบี้ยวหลุดประเด็นทำให้ผู้ชมคิดไปในทางอื่นที่ไม่เกี่ยวข้องกับงานเลยก็มี

บทความวิชาการฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งจากผลงานวิจัยศิลปะการแสดงเรื่อง “Kitchen’s Monologue” ของ นายเกษมศักดิ์ ศรีโสภณ นิสิตวิชาเอกศิลปะการแสดง กลุ่มวิชาออกแบบเพื่อการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา โดยมีวัตถุประสงค์ของการวิจัยเพื่อการออกแบบ จัดสร้างฉากและเครื่องแต่งกายในรูปแบบละครเวทีเพื่อสร้างภาพปรากฏบนเวทีหรือพื้นที่การจัดแสดงให้เป็นไปตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดในบทละครเวทีซึ่งเป็นงานศิลปะการละครนิพนธ์ที่เขียนบทและนำแสดงโดย นางสาวศานิตา เศรษฐามรรค์ กำกับการแสดงโดย นางสาว ลลิตภัทร มุลทรัพย์

บทละครเรื่อง Kitchen’s Monologue เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับผู้หญิงสถานภาพโสดและมีความหวัง ต้องการมีคู่ครองสักครั้งในชีวิต ทำให้ตัวละครคิดไปเองว่าการใช้ชีวิตแบบมีคู่ครองนั้นเป็นชีวิตที่สมบูรณ์แบบ

แต่นั่นก็ทำให้ตัวละครเรียนรู้ว่าชีวิตที่สมบูรณ์แบบอาจไม่ได้สมบูรณ์แบบไปทั้งหมด บทความวิชาการนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ปัญหาและแนวทางการออกแบบด้วยรูปแบบสัญลักษณ์นิยมพร้อมทั้งเสนอวิธีการที่จะนำพาการออกแบบฉากในเชิงสัญลักษณ์ให้สอดคล้องและเป็นไปตามที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการ โดยนำเสนอแนวคิดหลักของการออกแบบคือ มนุษย์คนหนึ่งที่สามารถยืนหยัดอยู่ได้ด้วยตัวเองโดยไม่หวั่นว่าสถานการณ์นั้นจะเป็นอย่างไร ผู้วิจัยสร้างฉากในสไตล์ที่เหมือนจริงตามเรื่องและบท แต่แทรกสัญลักษณ์บางอย่างที่ชัดเจนภายใต้แก่นเรื่องที่ต้องการนำเสนอคือ ชีวิตที่สมบูรณ์แบบ อาจไม่สมบูรณ์แบบเสมอไป (No Body Perfect)

แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์

การทำงานนิสิตผู้สร้างสรรค์ผลงานเริ่มต้นที่การวิเคราะห์บทละคร ว่าฉากละครในเรื่องนี้น่าจะมีทิศทางของฉากตามบทเป็นในลักษณะใด และ ตัวละครส่งผลกระทบจากฉากบ้าง โดยได้ให้กลุ่มผู้สร้างงานได้คุยกันว่าเมื่อสรุปแล้วในเรื่องงานภาพของการแสดงว่าอยากนำเสนอในละครเรื่องนี้จะไปในทิศทางฉากแบบใด

- การวิเคราะห์บทละคร

ละครเรื่อง Kitchen's Monologue มีโครงเรื่องดังนี้คือ พิม เป็นหญิงสาววัยกลางคนอายุประมาณ 35 ปี ที่ใช้ชีวิตอยู่ในสังคมเมืองปัจจุบันอย่างผู้หญิงคนอื่น ๆ ทั่วไปวันหนึ่ง เธอได้พบกับผู้ชายที่ทำงานที่ตัวเธอเองนั้นแอบชอบมานานโดยบังเอิญ เธอจึงได้ชวนเขามาทานอาหารค่ำที่คอนโดของเธอ เพื่อสานต่อในการใช้ชีวิตคู่ ที่ตัวเธอหวังมาโดยตลอด เธอตั้งใจจะทำอาหารมื้อนี้ด้วยตนเอง แต่เหตุการณ์ที่ไม่คาดฝันก็เกิดขึ้นเมื่อไฟดับทั้งคอนโดจากการไม่ระมัดระวังในการทำอาหารของเธอเอง ทำให้นัดในครั้งนี้ไม่เป็นไปตามที่คาดไว้ ยิ่งร้ายไปกว่านั้นเมื่อถึงเวลาตามนัด ชายผู้นั้นไม่ได้มาตามที่นัดไว้

ด้วยบทละครที่เป็นการแสดงเดี่ยว ดังนั้นตัวละครในเรื่องนี้จึงมีเพียง 1 ตัวละครนั้น คือ พิม ผู้หญิงวัยกลางคนอายุประมาณ 35 ปี ทำงานแปลภาษาให้กับบริษัทแห่งหนึ่ง สถานะภาพ โสด นั้นหมายความว่าไม่มีคู่ครองและยิ่งกว่านั้นเธอไม่เคยมีคู่ครองมาก่อน เธอเติบโตมาในครอบครัวที่ไม่สมบูรณ์ สาเหตุเพราะพ่อและแม่หย่าร้างกันตั้งแต่ยังเป็นเด็ก เธอจึงต้องอาศัยอยู่กับแม่และน้องสาวมาตลอด เธอจึงเป็นผู้หญิงที่มองภายนอกเห็นแล้วรู้สึกได้ว่ามีจิตใจที่เข้มแข็งเปรียบเสมือนเสาหลักของบ้านดูแลทั้งแม่และน้องสาวเมื่อตนเองเมื่อโตขึ้นก็ทำงานหาค่าครองชีพในแต่ละเดือน เพื่อเลี้ยงครอบครัวของเธอด้วยตัวคนเดียวมาโดยตลอด เธอจึงเป็นผู้ที่แก้ปัญหาที่ประสบในชีวิตได้ดีและเข้ากับบุคคลอื่น ๆ ได้ อีกทั้งอุปนิสัยอารมณ์ขันขันร่าเริงอยู่ตลอดเวลา ยิ้มง่าย เป็นคนมองโลกในแง่ดี หาเรื่องสร้างความสุขและเสียงหัวเราะสร้างสีสันให้กับคนรอบข้างเพราะเหตุนี้ทำให้เธอมีเพื่อนมากมายที่รักเธอ ไม่ชอบอะไรไม่ถูกต้องแม้กระทั่งเรื่องเล็ก ๆ น้อยด้วยเหตุนี้ เธอจึงมีที่ต้องการความสมบูรณ์แบบ โดยที่ความรู้สึกภายในของตัวละครนี้ คือ เหมง เศร้า และมีความหวังกับการมีคู่ครอง หรือใครสักคนที่อยู่ข้าง ๆ เขาในเวลาที่เขาท้อ และ ผิดหวังเสียใจ แม้ชีวิตในตอนี้ของพิมจะดูเหมือนสมบูรณ์แบบแล้วก็ตาม โดยมีแก่นเรื่องที่ต้องการนำเสนอคือ ชีวิตที่สมบูรณ์แบบอาจไม่สมบูรณ์แบบเสมอไป (No Body Perfect)

- กระบวนวิเคราะห์ฉากในบทละคร

ภาพรวมทั้งหมดที่อยู่บนพื้นที่จัดแสดงที่จะปรากฏให้ผู้ชมได้เห็น ไม่ว่าจะเป็น ฉาก เสียง สี แสง เครื่องแต่งกาย รวมถึงการแสดงของนักแสดง สิ่งที่สามารถกับผู้ชมจะมุ่งไปในภาพที่ตรงตามเนื้อเรื่องจะเป็นฉากจะเป็นลักษณะ แบบ Realism ซึ่งบทละครนั้นได้กล่าวว่าเป็นห้องชุดขนาดใหญ่ในคอนโดแห่งหนึ่ง ห้องในคอนโดนั้นประกอบไปด้วย ห้องนอน ห้องน้ำ และมุมห้องที่เป็นครัว และพื้นที่นั่งเล่น ซึ่งพื้นที่ที่ตัวละครใช้มากที่สุดนั่นคือ ครัวและพื้นที่นั่งเล่น ซึ่งเป็นพื้นที่ใช้ในการประกอบอาหารและพักผ่อนของตัวละคร ทุกอย่างจัดแบบห้องของผู้หญิงโสดทำงานบริษัทที่ใช้ชีวิตอยู่คนเดียวในเมืองหลวงใหญ่ นั่นคือกรุงเทพมหานคร

จากบทละครที่วางไว้แนวคิดในการออกแบบที่ผู้กำกับ นักแสดง และนักออกแบบเห็นเหมือนกันคือ มนุษย์คนหนึ่งที่สามารถยืนหยัดอยู่ได้ด้วยลำแข้งของตัวเองไม่หวั่นว่าสถานการณ์นั้นจะเป็นอย่างไร

- การวิเคราะห์ฉากที่ใช้ในการแสดง

โดยหลังจากที่กลุ่มผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ทำความเข้าใจกับบทละครเรื่องนี้ จะเห็นถึงสถานที่ที่ปรากฏในบทละครนั้น คือ ห้องในคอนโดแห่งหนึ่ง ดังนั้นเป็นไปได้ว่าฉากของละครเวทีเรื่องนี้ ต้องจัดวางพื้นที่ส่วนที่สำคัญนั่นคือครัวให้ผู้ชมเห็นได้อย่างเด่นชัดเจน เพื่อการรับสารที่ละครเวทีต้องการ สรุปได้ว่า ฉากของละครเวทีเรื่อง Kitchen's Monologue เป็นห้องในคอนโดที่มีพื้นที่ครัวเห็นได้อย่างชัดเจนและพื้นที่ที่มีความสำคัญลองลงมาประกอบสร้างให้เกิดเป็นภาพปรากฏบนพื้นที่ที่ใช้จัดแสดง

ผู้สร้างสรรค์สืบค้นข้อมูลบุคคลที่มีลักษณะของห้องภายในคอนโด ที่มีความใกล้เคียงกับห้องของตัวละครในเรื่องนี้ จึงสืบค้นว่าห้องแบบนี้ น่าจะมีที่ที่สามารถเทียบเคียงและใกล้เคียงกับห้องของตัวละครนี้ได้ ซึ่งก็ได้ห้องในคอนโดของคุณ พัชรศรี เบญจมาศ หรือที่ทุกคนรู้จักกันในนาม กาละแมร์ เป็นทั้งพิธีกร ผู้ประกาศข่าว คอลัมนิสต์ให้กับนิตยสาร และเป็นบุคคลที่ผู้สร้างสรรค์ชื่นชอบในความสามารถของเธอ จะได้สืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับกิจวัตรประจำของเธอ และสถานที่พักอาศัยของเธอ ได้มาซึ่งข้อมูลที่จะเลือกมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบฉากละครเวทีเรื่องนี้ นั่นคือ ห้องของเธอ ผู้สร้างสรรค์เห็นควรรูปแบบห้องของเธอสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบได้เป็นอย่างดี เพราะ บุคลิกและลักษณะของตัวละครบางอย่างตรงกับเธอ เช่น คุณกาละแมร์เป็นผู้หญิงโสด และวัยใกล้เคียงกับตัวละครในเรื่อง เพราะฉะนั้นการประดับตกแต่งห้องของผู้หญิงโสดในวัยทำงานมีความใกล้เคียงกันเป็นอย่างมาก แต่จะแตกต่างกันที่ความชื่นชอบในแต่ละบุคคล ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกห้องของคุณกาละแมร์มาเป็นแนวทางในการออกแบบ ในการการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ดังนั้นข้อมูลในส่วนนี้จึงมีความจำเป็นที่สามารถใช้ในการบ่งบอกถึงลักษณะตัวละครให้มีออกมาเด่นชัดมากยิ่งขึ้น ก่อนที่จะเริ่มดำเนินการในขั้นตอนการออกแบบในขั้นตอนต่อไป

ภาพที่ 1 ภาพห้องของคุณกมลละแมร์



ที่มา: <http://news.sanook.com> วันที่ 22 กันยายน 2558

จากนั้นผู้สร้างสรรค์สืบค้นข้อมูลเพื่อนำไปสู่การออกแบบฉากให้ออกมาสมบูรณ์และสอดคล้องกับแก่นของละครเวทีเรื่องนี้ ผู้สร้างสรรค์จึงค้นหาห้องครัวในสไตล์ที่ชอบ เลือกมาใช้เป็นแรงบันดาลใจเพิ่มเติมในการสร้างสรรค์งานออกแบบฉากให้กับละครเวทีเรื่องนี้ เพราะ ครูนั่นเป็นพื้นที่สำคัญของตัวละครและใช้พื้นที่นี้สำหรับการแสดงมากที่สุดจึงรวบรวมข้อมูล

ภาพที่ 2 ภาพห้องในรูปแบบต่าง ๆ ที่ผู้สร้างสรรค์สนใจ



ที่มา: <https://www.pinterest.com> วันที่ 22 กันยายน 2558

กระบวนการสร้างสรรค์สไตล์ Realism มาสู่ฉากในรูปแบบ Symbolic set

เมื่อผู้สร้างสรรค์ทำการวิเคราะห์บทละคร และวางแผนการออกแบบเป็นที่เรียบร้อยแล้ว การเข้าสู่ขั้นตอนการออกแบบ นักออกแบบมีความต้องการให้ละครมีสัญลักษณ์ในผลงาน จึงได้เข้ามาปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาด้านงานออกแบบว่าหากมีความต้องการใช้สัญลักษณ์ในการออกแบบฉากละครแนวสัจนิยมนั้นมีหลักการคิดและการสร้างสรรค์อย่างไร

จากการรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูลข้างต้นจึงมีข้อเสนอในการออกแบบฉากรูปแบบ Symbolic set ในสไตล์ Realism เพื่อเป็นแนวทางการสร้างฉากในสไตล์ที่เหมือนจริงตามเรื่องและบท แต่แทรกสัญลักษณ์บางอย่างที่ชัดเจน เมื่อดูละครเสร็จจะสามารถเข้าใจสาร (แนวคิดหลักของการออกแบบ) ที่ต้องการจะบอกได้นั้นคือ มนุษย์คนหนึ่งที่สามารถยืนหยัดอยู่ได้ด้วยลำแข้งของตัวเองไม่หวั่นว่าสถานการณ์นั้นจะเป็นอย่างไร

เริ่มแรกตั้งคำถามกับนิสิตถึงคำว่า สัจนิยม ว่าคืออะไร คำตอบที่นิสิตได้ค้นหาข้อมูลและทำความเข้าใจ ให้เรียบเรียงเป็นประโยค อันได้แก่

- ศิลปะที่เกิดขึ้นแบบเหมือนจริง
- การแสดงที่สร้างขึ้นมาจากความจริง
- ความคล้ายคลึงหรือเลียนแบบของจริง
- จินตนาการที่สร้างสรรค์มาจากความจริง

หลังจากนั้นให้นิสิตรวบรวมว่าสิ่งที่จะสร้างสรรค์เป็นงานฉากละครของตนเองนั้นจะสรุปว่าอย่างไร เมื่อนิสิตรวบรวมประโยคขึ้นมาอีกครั้ง สัจนิยมของนิสิตในการนำเสนอในครั้งนี้คือ การออกแบบฉากละครที่มีรูปแบบที่ได้รับแรงบันดาลใจจากความเป็นจริงที่สัมผัสได้ เริ่มเข้าสู่กระบวนการของการเรียนรู้เรื่องสัญลักษณ์ ซึ่งสิ่งนี้เป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดคำถามอันนำมาซึ่งบทความนี้ คือ งานสัญลักษณ์ในงานฉากละครจะสามารถเข้าถึงผู้ชมได้อย่างไร โดยกลับไปทบทวนการเรียนรู้คล้ายกับการหาความหมายของคำว่า สัญลักษณ์นิยม ว่าอะไรคือความหมายของคำว่าสัญลักษณ์แล้วเรียบเรียงเป็นประโยค

- ตัวแทนสำหรับสื่อความหมาย
- สิ่งที่ทำให้ความหมายแทนที่มีรูปร่างที่แตกต่างไม่เหมือนเดิมแต่ให้ความหมายเหมือนเดิม
- สิ่งที่อธิบายความรู้สึกในลักษณะที่สัมผัสได้ทางกายภาพ
- รูปร่างรูปทรงที่สามารถบรรยายความหมายที่ไม่สามารถอธิบายแบบคำพูดได้อย่างมีประสิทธิภาพ
- ศิลปะการเล่าเรื่องแบบไม่ตรงไปตรงมา
- ลัทธิทางศิลปะที่เล่าความหมายทางภาพแทนการบอกเล่าแบบตรงไปตรงมา

ต่อมาจึงลองหาภาพตัวอย่างงานทางศิลปะที่มีสัญลักษณ์มานำเสนอแก่นิสิต อธิบายและตั้งคำถามว่าสิ่งไหนในภาพที่เป็นสัญลักษณ์ และให้ความหมายอย่างไร เป็นตัวอย่างให้นิสิตเกิดความเข้าใจ สามารถอธิบายและตีความได้ แล้วจึงนำพาไปสู่เรื่องรูปแบบฉากแบบประเภท Symbolic sets และสไตล์ฉากประเภท Symbolism ว่าทั้งสองประเภทนี้ใช้ในงานละครประเภทอะไรและนิสิตจะใช้ได้อย่างไรบ้างซึ่งเป็นทฤษฎีสำคัญของการเรียนการออกแบบฉากละครที่นิสิตควรจะต้องรับรู้เป็นอย่างดีก่อนสร้างสรรค์ผลงานทุกครั้ง

จากนั้นจึงให้นิสิตรวบรวมประโยคของคำว่า สัญลักษณ์นิยมในงานฉากลละคร หมายถึงอะไร นิสิตจึงสรุปจากข้อมูลจากหนังสือและความเข้าใจได้ว่า เป็นงานออกแบบฉากที่ต้องการสื่อสารประโยคหรือนัยยะสำคัญบางอย่างโดยสัญลักษณ์ในงานนั้นอาจจะมีทั้งสัมพันธ์กันทั้งงาน หรือไม่สัมพันธ์กันกับงานก็ได้ แต่มุ่งเน้นให้สัญลักษณ์เป็นตัวสื่อสาร สิ่งเหล่านั้นไปสู่ผู้ชม

จากข้างต้นจึงให้โจทย์กลับไปให้กับนิสิตผู้ออกแบบและกลุ่มนิสิตผู้สร้างสรรค์ว่า เมื่ออ่านบทละครแล้วเห็นจินตภาพเชิงสัญลักษณ์อะไรบ้าง ลองค้นหารูปที่เราสนใจมานำเสนอ หลังจากนั้น สิ่งที่ได้กลับมาจากการพูดคุยในกลุ่มของนิสิตผู้สร้างงานคือสัญลักษณ์มากมาย จึงให้นิสิตเลือกอย่างเดียวที่จะบอกแนวคิดเรื่องนี้ให้ได้มากที่สุด นั่นก็คือแก่นเรื่องที่ต้องการนำเสนอซึ่งคือ ชีวิตที่สมบูรณ์อาจไม่สมบูรณ์เสมอไป (No Body Perfect)

- จินตภาพทางสัญลักษณ์ที่ได้เลือกนำเสนอ

จากโจทย์ที่ได้แนะนำให้ผู้สร้างสรรค์ผลงานเลือก จินตภาพในเชิงสัญลักษณ์ร่วมกันทั้งผู้กำกับและนักแสดงที่เป็นเจ้าของบทละคร โดยอธิบายได้ว่าสิ่งนั้นมีที่มาที่ไปอย่างไรคือ ภาพของโดมิโนที่ล้มต่อกัน แต่บังเอิญมีหนึ่งชิ้นที่ไม่ล้มแม้ว่าจะมีตัวอื่นมาล้มทับ แต่มันสามารถตั้งอยู่ได้

ภาพที่ 3 โดมิโนที่เอียงทับกันแต่มีตัวหนึ่งที่ไม่ล้มจากแรงและน้ำหนักของตัวอื่น



ที่มา: <http://emupdates.com/page/7/>

ผู้สร้างสรรค์ผลงานมีความเห็นว่า ผู้หญิงที่เป็นตัวละครที่ชื่อ พิม เป็นผู้หญิงที่ไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้น ผู้หญิงคนนั้นจะพยายามอยู่ให้ได้ แม้เรื่องที่เกิดขึ้นจะหนักหนาสาหัสเท่าไร ถ้ามันบังเอิญเกิดขึ้นกับชีวิต มันก็ช่วยไม่ได้เพราะมันเกิดขึ้นแล้ว สิ่งที่จะทำให้ตัวเองอยู่รอดอย่างมีความสุขคือการต้องอยู่กับสิ่งนั้นอย่างสามัคคีกัน คือคิดว่าสิ่งนั้นไม่ได้เดือดร้อนอะไร เพียงแค่เราอยู่กับมันอย่างรู้จักกัน สิ่งนั้นก็ปกติ จึงได้ทดลองสร้างงานออกแบบฉากให้สอดคล้องกับจินตภาพทางสัญลักษณ์ที่ได้เลือก โดยมีกระบวนการออกแบบดังนี้

1. การออกแบบฉากครั้งที่ 1

การคิดและออกแบบภาพฉาก (ร่าง) เรื่องนี้ครั้งแรกนิสิตผู้สร้างสรรค์งาน เลือกจากวิธีคิดภาพจากความเป็นไปของเรื่องจากบทละคร คือ เกิดขึ้นในห้องของคอนโดแห่งหนึ่ง ช่วงเวลาเย็นใกล้ค่ำ ซึ่งสถานการณ์ครั้งนี้เป็นการเล่าเรื่องตัวละครที่เกิดสถานการณ์ขึ้นจริงในเวลาที่กำหนด จึงใช้วิธีการในแนวทางสัญนิยมในการสร้างสรรค์ผลงาน ที่มีรูปแบบฉากเป็นลักษณะ Box set

จากสถานที่และเหตุการณ์ตามที่บทละครได้เขียนไว้จึงนำแนวคิดสัจนิยม และแรงบันดาลใจที่ได้มาจากจินตภาพคือ ตัวโดมิโนที่เอนเอียง สามารถสร้างความรู้สึกรู้สึกการกำลังจะล้มลงเพื่อเชื่อมโยงไปถึงแก่นของเรื่องได้นำมาเป็นแนวทางประกอบสร้างเพื่อการออกแบบร่างฉาก ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า การออกแบบฉาก สร้างสรรค์ในรูปแบบสไตล์สัจนิยม โดยมีโดมิโนเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบฉาก สามารถกำหนดรูปแบบร่างของฉากในครั้งแรกดังนี้

ภาพที่ 4 แบบร่างฉากครั้งแรก



ที่มา: เกษมศักดิ์ ศรีโสภณ วันที่ 21 มิถุนายน 2558

ผู้สร้างสรรค์เลือกตัดทอนสิ่งที่ไม่ได้มีความสำคัญต่อการแสดงออก และเลือกสิ่งที่สำคัญมีผลต่อตัวละครรวมถึงพื้นที่ที่ตัวละครใช้มากที่สุดจะส่งผลต่อเรื่องราวที่ผู้ชมจะได้ชมนั่นคือ คริว นักแสดงจะเลือกใช้พื้นที่คริวในการแสดงมากกว่าพื้นที่อื่น ๆ ในฉากที่ปรากฏตามที่ผู้ประพันธ์ได้ระบุไว้ อีกทั้งบทพูดที่สำคัญ ๆ ในบทประพันธ์ที่ผู้ชมรับฟังสามารถเชื่อมโยงไปถึงแก่นของละครเรื่องนี้ได้ตัวละครก็พูดตรงสถานที่นั้น จึงเลือกวางคริวไว้ตรงกลางของห้องเพื่อให้เห็นชัดเจนมากยิ่งขึ้น ก่อนที่เลือกวางสิ่งที่มีความสำคัญต่อตัวละครลงมาประกอบให้สมบูรณ์และเกิดความสวยงามต่อไป

หลังจากที่ผู้ออกแบบได้ร่างแบบ จึงเกิดคำถามเกิดขึ้น 2 ข้อที่อาจารย์ที่ปรึกษาและผู้กำกับการแสดงพบ คือ

1. ส่วนของคริวอยู่ไหน แล้วจะทำการอย่างไรกับการแสดงที่ต้องใช้พื้นที่ทำอาหารไปมากกว่า 50%
2. โดมิโนที่นำมาใช้ไม่ได้สื่อสารสิ่งที่เราจะบอกกับเรื่องเป็นเพียงภาพที่ปรากฏเท่านั้นว่ามี

โดมิโนในฉาก

ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงเกิดความสับสนที่จะเลือกใช้พื้นที่ในการแสดงว่าส่วนไหน และจะทำให้สัญลักษณ์สามารถสื่อสารได้อย่างไรในฉากแบบนี้ตามความเหมาะสมและสามารถสื่อสารกับแนวคิดหลักของละคร ดังนั้นจึงเกิดการวิเคราะห์เรื่องการใช้พื้นที่แล้วตั้งคำถามว่า ถ้าเราเห็นโดมิโนตามจินตภาพที่ปรากฏแล้ว ผู้สร้างสรรค์มีความคิดและจินตนาการถึงอะไรเป็นลำดับแรกโดยผลที่ได้คือ ความเอียงของตัวโดมิโนที่ไม่ล้ม และยังคงตั้ง

คำถามและโจทย์ของการสร้างสรรค์ว่าความเอียงที่ไม่ล้มอันนั้นแล้วรวมกับห้องของตัวละครนี้ถึงภาพอะไร เพื่อนำไปพัฒนาการออกแบบต่อไป

เมื่อทดลองออกแบบจากจินตภาพที่ 1 เป็นที่เรียบร้อย ผู้สร้างสรรค์จึงดำเนินการออกแบบจินตภาพที่ 2, 3 และ 4 เพื่อเป็นการเปิดประตูสู่นวนคิดในการสร้างผลงาน จากการพัฒนาแนวทางการออกแบบเพื่อหาภาพที่สามารถสื่อสารถึง 2 สิ่งที่กล่าวไว้ข้างต้นได้นั้น ผู้สร้างสรรค์ผลงานคัดเลือกจินตภาพมาจำนวน 3 ภาพ เพื่อนำมาเสนอ ดังนี้คือ ภาพงานศิลปะการจัดวางที่ชื่อ Broken houses ศิลปะของศิลปิน Ofra Lapid เป็นงานประติมากรรมที่มีรูปลักษณะของบ้านจำลองที่กำลังพัง โดยผู้สร้างสรรค์เน้นไปที่บ้านหลังหนึ่งจากหลาย ๆ หลังที่ประกอบเป็นชิ้นผลงาน ในผลงานชิ้นนี้ซึ่งบ้านจำลองชิ้นนี้ทำให้นึกไปถึงความเอียงแบบโดมิโนตาม ที่ปรากฏดังจินตภาพแรก

ภาพที่ 5 ผลงาน Broken houses ของ Ofra Lapid



ที่มา: <http://www.dailyartmuse.com/2012/02/20/ofra-lapid/>

กระบวนการออกแบบเพื่อหาจินตภาพ อาจารย์ที่ปรึกษาได้ตั้งคำถามกับผู้สร้างสรรค์เพื่อเปรียบเทียบจินตภาพแรกกับจินตภาพอื่นที่สามารถทำให้เกิดความรู้สึกตามแนวคิดในการออกแบบจากโจทย์กำหนดให้ผู้สร้างสรรค์ พบว่าภาพที่ได้กลับมาคือภาพบ้านเอียงจากภาพยนตร์ของ ทิม เบอร์ตัน (Tim Burton) เรื่อง Big Fish บ้านหลังนี้ในภาพยนตร์นำเสนอให้ตัวละครในเรื่องอาศัยในบ้านตั้งแต่เป็นบ้านธรรมดา (ตั้งตรงปกติ) จนกระทั่งบ้านเก่าและมีสภาพเอียงจนจะพังแต่ตัวละครก็ยังอาศัยอยู่ในบ้านหลังนั้น

ภาพที่ 6 ภาพบ้านเอียงจากภาพยนตร์เรื่อง Big Fish กำกับภาพยนตร์ โดย Tim Burton



ที่มา: ภาพยนตร์เรื่อง Big Fish

จากภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง Big Fish ทำให้เกิดความรู้สึกถึงความไม่มีความสุข และความพยายามที่จะอยู่กับมันอย่างปกติที่สุดโดยไม่มองถึงเป็นปัญหาแม้รู้เลยว่าในขณะนั้นตัวละครพบปัญหากก็ตาม นอกจากความรู้สึกนี้ยังเกิดการย้อนความทรงจำที่มีอยู่ เป็นภาพความทรงจำต่างๆที่เคยได้เห็นบ้านเอียงไม่สมส่วน ทำให้เกิดนึกถึงบ้านคนยากจนหรือคนที่มีความเป็นอยู่ลำบากที่มีก็มีบ้านที่ค่อนข้างผุพัง แต่ก็ยังมีชีวิตอยู่ได้ในบ้านของตนเอง และบางบ้านดูเป็นบ้านที่ดูสงบสุข ผู้สร้างสรรค์จึงได้พบส่วนที่ตรงกับแก่นของเรื่องได้ คือ “ชีวิตที่ไม่สมบูรณ์แบบไม่จำเป็นที่จะต้องอยู่ในที่ที่สมบูรณ์แบบเสมอไป” เพียงแต่ที่ผู้ผู้นั้นมีความสุขกับสิ่งที่เป็นไปได้อย่างเข้าใจ จึงนำประโยคดังกล่าวมาเสริมให้แนวคิดในการสร้างงานในการออกแบบนั้นสมบูรณ์แบบ

ภาพที่ 7 ภาพบ้านเอียงที่มีคนอาศัยอยู่จริง

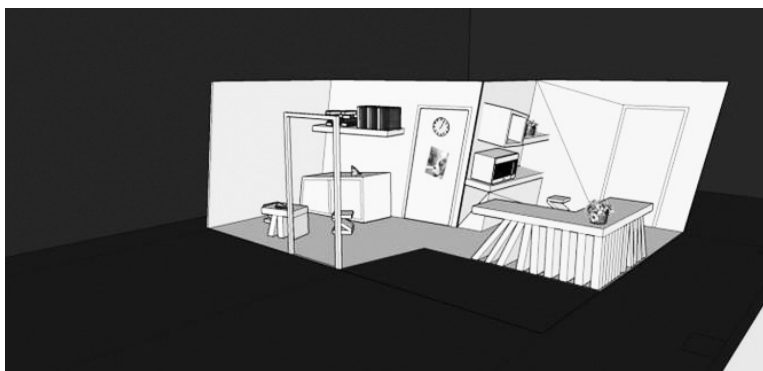


ที่มา: <http://www.weekendhobby.com/board/boat/shtml/25749.shtml>

2. การออกแบบฉากในครั้งที่ 3

จากจินตภาพและการค้นหาข้อมูลต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้น ผู้สร้างสรรค์จึงสร้างแบบร่างฉากในครั้งที่ 2 โดยปรับให้เกิดความสมบูรณ์ตามแนวคิดและสไตล์มากยิ่งขึ้นเห็นได้จากโครงสร้างของฉากมีความบิดเบี้ยวไม่เป็นรูปทรงตามความคิดของห้องทั่วไป รวมไปถึงสิ่งของที่อยู่ในฉากเองก็มีความลาดเอียงบิดเบี้ยวด้วยเช่นกัน ทำให้แบบร่างฉากแบบที่สองนั้นต่างจากแบบร่างฉากในครั้งแรก

ภาพที่ 8 แบบร่างฉากครั้งที่ 2



ที่มา: เกษมศักดิ์ ศรีโสภณ วันที่ 15 กรกฎาคม 2558

การทดลองจัดการกับพื้นที่จริงในกระบวนการออกแบบ

หลังจากที่มีการออกแบบฉากในครั้งที่สอง นักออกแบบจึงได้ทดลองจัดพื้นที่ระหว่างแบบร่างกับพื้นที่เพื่อทดลองค้นหาแนวทางในงานกำกับและงานออกแบบโดยการทดลองจัดสร้างจำลองพื้นที่ในเทศกาล Burapha Senior Project ครั้งที่ 7 ทำให้เห็นถึงการจัดวางฉากในพื้นที่จัดแสดงรวมถึงพื้นที่ที่มีผลต่อการแสดงของนักแสดงตามแบบร่างฉากแบบที่ 2 เพื่อให้ทีมงานทุกฝ่ายได้ทำงานในพื้นที่จัดแสดง ผู้ออกแบบได้ทดลองนำสิ่งของที่มีผลต่อตัวละครให้นักแสดงได้ทดลองใช้สิ่งของที่มีอยู่ในฉากจริงมาไว้ในฉากบนพื้นที่จัดแสดงเพื่อดูว่าแนวทางในการออกแบบฉากสามารถใช้งานได้จริงตามที่แบบร่างฉากที่กำหนดไว้ได้หรือไม่ ผู้สร้างสรรค์ได้จัดทำแบบสอบถามเกี่ยวกับฉากขึ้นมาเพื่อเป็นการประเมินและสรุปผลจากผู้ชมที่มาชมละครเวทีเรื่อง Kitchen's Monologue ว่ามีความคิดเห็นต่อฉากของละครเวทีเรื่องนี้อย่างไรเพื่อนำไปประกอบการปรับแก้แบบร่างฉาก จากแบบสอบถามที่ได้ให้ผู้ชมแสดงความคิดเห็นต่อฉากของละครเวทีเรื่อง Kitchen's Monologue สรุปได้ว่าผู้ชมส่วนใหญ่ต้องการเห็นฉากที่มีความเพ้อฝันมากกว่านี้ และข้อบกพร่องของที่ทำให้ผู้ชมไม่เห็นครบทุกมุมมองโดยที่ให้ความคิดเห็นว่าควรจัดการกับพื้นที่ใหม่

จากความคิดเห็นของผู้ชมทำให้ผู้สร้างสรรค์พบว่า แบบร่างฉากแบบที่ 2 การจัดการพื้นที่แสดงยังไม่สมบูรณ์ ความเอียงของผนังที่ผู้ชมเห็นจากแบบร่างต่างให้ความเห็นในเชิงความงามในการออกแบบมากกว่า

ความหมายของสัญลักษณ์ที่ต้องการนำเสนอ และสีที่ใช้ในแบบร่างยังไม่สื่อสาร และทำให้เกิดความน่าสนใจ ผู้ชมเกิดความรู้สึกอึดอัด ผู้ออกแบบจึงนำเสนอแนะมาพัฒนาเป็นแนวทางในการแก้ไขแบบร่างฉากในครั้งที่ 3 ให้สมบูรณ์มากขึ้น

ภาพที่ 9 ทดลองจัดพื้นที่ในสถานที่การแสดงจริง



ที่มา: เกษมศักดิ์ ศรีโสภณ วันที่ 15 กรกฎาคม 2558

3. การออกแบบฉากในครั้งที่ 3

ผลจากการทดลองการออกแบบในครั้งที่ 3 ผู้ออกแบบและผู้ร่วมสร้างสรรค์งานนำผลจากการจัดแสดงมาวิเคราะห์เพื่อหาแนวทางการแก้ไขการออกแบบโดยกลับไปทบทวนจินตภาพของบ้านที่เอียง ประเด็นที่นำมาวิเคราะห์คือ ทุกคนที่อยู่ในบ้านนั้นอยู่ได้อย่างไร อยู่ได้จริงหรือ แล้วถ้าเป็นเราอยู่เราจะอยู่ได้ใช่ไหม จึงเกิดข้อสรุปว่าน่าจะเป็นจริงได้ เพราะมันเกิดขึ้นแล้วและทุกคนก็ยังเห็นอยู่และพวกเขาเหล่านั้นน่าจะรับมือกับมันได้ จึงได้ออกแบบใหม่อีกครั้ง โจทย์ในการแสดงของนักแสดงคือ ตัวละครที่ชื่อพิมสามารถอยู่ก็สิ่งที่เป็นไปอย่างเข้าใจ รับรู้สิ่งที่เกิดขึ้นและไม่ได้มองสิ่งนั้นเป็นปัญหาในชีวิต

การออกแบบครั้งนี้ผู้ออกแบบจึงเลือกศึกษาข้อมูลและวิเคราะห์ห้องที่ตัวละครอาศัยอยู่ พื้นในห้องจะมีความลาดเอียงเพื่อให้เห็นถึงความลำบากในชีวิตของตัวละคร มากกว่าพื้นปกติที่เดินได้อย่างสะดวก เพื่อสร้างภาพให้ผู้ชมเห็นถึงการเคลื่อนที่ของนักแสดงที่ไม่ปกติมนุษย์ โดยการร่วมมือกับผู้กำกับและนักแสดง ตัวละครยังคงทำให้การแสดงนั้นแบบปกติและไม่ได้กล่าวหรือแสดงถึงความผิดปกติของฉากที่ลาดเอียงนี้

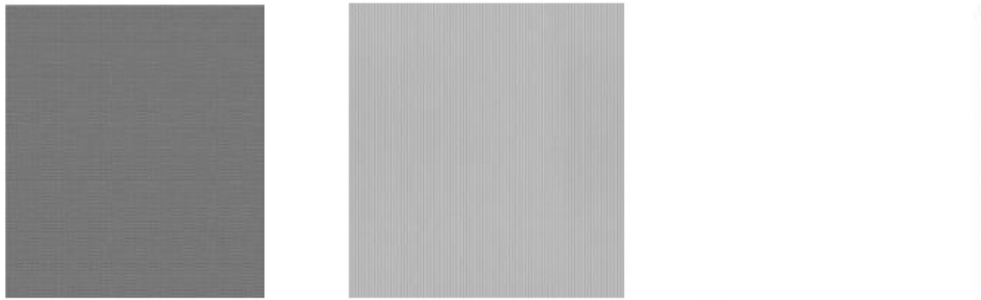
การเลือกงานออกแบบในครั้งนี้ผู้สร้างผลงานเลือกใช้สีฟ้าที่จะบอกความรู้สึกของภาพบนเวที โดยสีฟ้าที่เลือกจะเป็นสีฟ้าของท้องฟ้า ที่สว่างสดใส เพื่อบอกความรู้สึกของภาพที่มีความสุขผ่านการแสดงซึ่งในบทละครนั้นจะมีภาพของผู้หญิงที่ประสบอุปสรรคตลอดทั้งเรื่อง แต่ก็ยังมีความสุขอยู่ท่ามกลางสิ่งเหล่านั้นได้อย่างรู้ตนและรับมือกับปัญหาได้เป็นอย่างดีตลอดทั้งเรื่อง

ภาพที่ 10 สีของท้องฟ้าที่ถูกเลือกใช้ในการสร้างชิ้นผลงาน



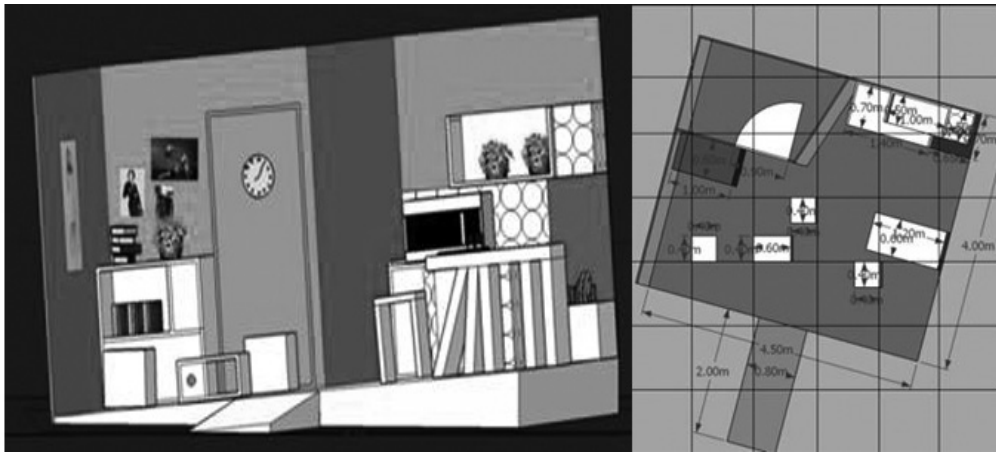
ที่มา: <http://www.wisegeek.com/why-is-the-sky-blue.htm>

ภาพที่ 11 โทนสีที่ใช้เทา ฟ้า ขาว



ที่มา: <http://www.bloggang.com> วันที่ 22 กันยายน 2558

ภาพที่ 12 แบบร่างฉากและภาพแปลนครั้งที่ 3



ที่มา: เกษมศักดิ์ ศรีโสภณ วันที่ 25 กันยายน 2558

ภาพที่ 13 ติดตั้งพื้นเอียงและส่วนประกอบต่าง ๆ ของฉากในเรื่อง



ที่มา: เกษมศักดิ์ ศรีโสภณ วันที่วันที่ 11 พฤศจิกายน 2558

วันแสดงผลงาน

การนำเสนอผลงานละครเวทีต่อสาธารณชน พบว่าผู้ชมยังไม่เห็นชีวิตสาวโสดที่อยู่ตามลำพังคนเดียว ฉากดูเรียบร้อยไปเหมือนห้องใหม่ที่ถูกทาสีแล้วเพิ่งเข้ามาอยู่ จึงทำให้ความมีชีวิตชีวาขาดหายไปบางส่วน เพราะผู้สร้างสรรค์ขาดประสบการณ์ในการสร้างชิ้นผลงานเช่น เทคนิคการลงสี การตัดไม้ การวาด หรือการจัดองค์ประกอบในฉากจึงอาจจะทำให้ชิ้นผลงานไม่สมบูรณ์นัก

สิ่งที่ผู้ชมให้ความคิดเห็นซึ่งเป็นจุดสำคัญในการทำงานร่วมกันระหว่างผู้ออกแบบฉากและผู้กำกับ การแสดงคือ การนำสัญลักษณ์ไปใช้ในการทำงานในครั้งนี้ มีผู้ชมเข้าใจในสิ่งที่ผู้สร้างผลงานนำเสนอผ่านฉาก มีเสียงสะท้อนที่เห็นถึงการอยู่อย่างมีความสุขของตัวละครผ่านความไม่สมบูรณ์ของตัวละคร การอธิบาย

มุมมองและประเด็นคำถามเรื่องการใช้ชีวิตของคนที่มีปัญหาและจัดการกับปัญหาได้อย่างไร ฉากได้นำพาคำถามของผู้ชมมากมายในช่วงสนทนาอย่างน่าสนใจในประเด็นและไปสู่แก่นของเรื่องได้ดี นั่นก็คือ ชีวิตที่สมบูรณ์ อาจไม่สมบูรณ์เสมอไป (No Body Perfect)

ภาพที่ 14 ฉากขณะแสดงละครเวทีเรื่อง Kitchen's monologue



ที่มา: เกษมศักดิ์ ศรีโสภณ วันที่ 14 พฤศจิกายน 2558

สรุปผล

จากการสร้างสรรค์ผลงานของ นายเกษมศักดิ์ ศรีโสภณ จะมองเห็นวิธีการที่จะนำพาการออกแบบฉากในเชิงสัญลักษณ์ได้เป็นหัวข้อโดยสรุปเป็นขั้นตอนได้ดังต่อไปนี้

- ขั้นตอนที่ 1 อ่านและวิเคราะห์บทอย่างละเอียด มองเห็นประเด็นที่บทละครนำเสนออย่างเข้าใจ
- ขั้นตอนที่ 2 ประชุมกับผู้กำกับให้เห็นสิ่งที่นักออกแบบอยากจะนำเสนอ โดยสิ่งนั้นต้องไม่ทำให้งานกำกับคลาดเคลื่อนจากสิ่งที่กำลังจะสื่อสารกับผู้ชม
- ขั้นตอนที่ 3 รวบรวมข้อมูลต่าง ๆ จากการวิเคราะห์อันเป็นทั้งข้อความหนังสือหรือรูปภาพในการอ้างอิงเพื่อนำมาใช้ในการออกแบบ
- ขั้นตอนที่ 4 ค้นหาจินตภาพในเชิงสัญลักษณ์ ที่เราจะสื่อสารกับผู้ชม อาจเป็นรูปงานศิลปะหรือที่บ่งบอกถึงสิ่งที่ต้องการสื่อสาร
- ขั้นตอนที่ 5 ค้นหาจินตภาพที่นักออกแบบและผู้กำกับมองเห็นร่วมกันเพื่อจะหาทิศทางในการที่จะออกแบบที่ต้องการสื่อสารกับผู้ชมให้ไปในทิศทางเดียวกัน
- ขั้นตอนที่ 6 นำจินตภาพและข้อมูลอ้างอิงมารวมกันเพื่อใช้ในการออกแบบ
- ขั้นตอนที่ 7 ทำการออกแบบฉาก โดยการออกแบบนั้นต้องมีความสัมพันธ์กับงานในการกำกับสามารถตรวจสอบจากงานได้ว่าเมื่อตัวละครทำกิจกรรมในการกำกับร่วมไปกับการออกแบบแล้วสัญลักษณ์ที่กำหนดไว้สามารถจะสื่อสารไปกับเรื่องที่แสดงอย่างสอดคล้องและลงตัวตามที่วางแผน จึงจะทำให้การออกแบบนั้นสำเร็จ

การอภิปราย

ในการเขียนบทความในครั้งนี้ผู้เขียนบทความได้ทดลองการสอนกับนิสิตเป็นเวลา 2 ปี พบปัญหาของการทำงานแบ่งเป็น 3 ส่วน

ส่วนที่หนึ่ง นิสิตขาดความรู้และความเข้าใจในเรื่องที่เกี่ยวกับงานประเภทสัญลักษณ์ อันเนื่องจากส่วนใหญ่มีประสบการณ์น้อยในการมองงานศิลปะและขาดความลึกซึ้งในการที่จะตีความผลงานที่ผ่านตา จึงมีความจำเป็นต้องนำทางนิสิตให้เริ่มสนใจที่จะหัดมองหัตถวิเคราะห์งาน โดยเริ่มจากงานศิลปะทางทัศนศิลป์ที่มีรูปแบบที่ไม่ซับซ้อนมากนักและค่อยพัฒนาระดับความซับซ้อนมากขึ้น และเริ่มเป็นงานศิลปะรูปแบบอื่นที่จะนำทางไปสู่งานประเภทฉากละครที่นิสิตสนใจ เช่น การแสดง ละคร ภาพยนตร์ จากนั้นจึงฝึกการนำไปใช้ในการมองฉากละครในรูปแบบที่เป็นสัญลักษณ์ในลักษณะต่าง ๆ โดยเฉพาะรูปแบบฉากลประเภท Symbolic sets และสไตล์ฉากลประเภท Symbolism

ส่วนที่สอง นิสิตอาจจะมีประสบการณ์ในการค้นหาจินตภาพในการทำงานกับผู้กำกับ อันเนื่องจากการที่ประชุมกันน้อยบ้าง ขาดประสบการณ์ในการค้นหาภาพบ้าง หรือไม่เข้าใจว่าจะนำภาพไหนมาใช้เป็นจินตภาพ อาจารย์จึงต้องให้เวลากับนิสิตผู้สร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งอาจจะต้องแนะนำให้ค้นหาจากประสบการณ์ที่พบเห็นที่ใกล้ตัวนิสิตก่อนในการนำพาให้เกิดจินตภาพแรก เพราะนิสิตส่วนใหญ่ขาดประสบการณ์ทางชีวิต จากนั้นจึงแนะนำวิธีการค้นหาภาพให้สอดคล้องกับประสบการณ์ที่นิสิตค้นหามา จึงจะนำพาไปได้ดีขึ้น อาจจะมีการฝึกการยกตัวอย่างทางจินตภาพหลากหลายให้นิสิตได้เทียบเคียงในการนำไปใช้ในการออกแบบ เพราะละครเรื่องเดียวสามารถตีความผลงานได้หลายรูปแบบและแต่แง่ของเรื่องหรือการจะนำเสนอเรื่องอื่นที่นอกเหนือจากแก่นที่กล่าวไว้ข้างต้น

ส่วนที่สาม นิสิตส่วนใหญ่จะมักใช้ภาพสัญลักษณ์ในการออกแบบแบบไม่สัมพันธ์กับการแสดง บางชิ้นงานสัญลักษณ์บอกความหมายทุกอย่างตั้งแต่แรกเห็น ทำให้งานออกแบบดูไม่น่าสนใจหรือบอกความหมายตรงเกินไปจนทำให้ผู้ชมรับสารและคาดเดาเรื่องราวของการแสดงนั้นตั้งแต่ต้น อาจารย์จึงต้องแนะนำนิสิตกลับไปสู่การแสดงและการกำกับ ว่าบางชิ้นผลงานนั้นสัญลักษณ์ที่ใช้นั้นจะอยู่ร่วมกับการแสดงได้อย่างไรที่จะทำให้ความหมายที่จะสื่อสารนั้นไปร่วมกันจนสื่อความหมายหรือขัดแย้งกันจนสื่อความหมายที่ผู้กำกับต้องการและไปในทิศทางเดียวกัน

ในการทำงานของนักออกแบบฉากในเชิงสัญลักษณ์ สิ่งสำคัญที่สุดคือการทำงานกับบทและผู้กำกับเป็นสิ่งสำคัญ โดยเฉพาะผู้กำกับเพราะเป็นผู้นำทิศทางในการนำทางการสื่อความหมายของเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ มิใช่การออกแบบนั้นเพียงแค่การสื่อสารอย่างตรงไปตรงมาเพียงอย่างเดียว แต่ต้องสัมพันธ์ไปกับการแสดงอย่างสอดคล้องและสวยงามในเชิงการสื่อความหมาย การออกแบบในเชิงสัญลักษณ์จึงประสบความสำเร็จและเข้าถึงผู้ชมอย่างมีชั้นเชิงทางศิลปะ

บรรณานุกรม

- ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. (2553). *ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: บริษัท วาดศิลป์ จำกัด.
- จิระพัฒน์ พิตรปรีชา.(2552). *โลกศิลปะศตวรรษที่ 20*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.
- กัจจกร สุนพงษ์ศรี. (2551). *ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก 3*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- กัจจกร สุนพงษ์ศรี. (2554). *ศิลปะสมัยใหม่*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- กฤษรา(ชูโรมาน) วริศราภุริษา. (2551). *งานฉากละคร 1*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: บริษัท วี.พรีนท์(1991) จำกัด.
- กฤษรา(ชูโรมาน) วริศราภุริษา. (2557). *การจัดฉากเบื้องต้น BASIC STAGECRAFT*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ:จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นพมาศ แวงหงส์. (2553). *ปริทัศน์การละคร*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การสร้างตัวละครเชื้อพระวงศ์ในซีรีส์ เดอะคราวน์

Characterizing the atheling characters in Television Series : Netflix's The Crown

มโน วนเวฬุสิต¹

บทคัดย่อ

การสร้างตัวละครเชื้อพระวงศ์ในซีรีส์ เดอะ คราวน์ ผู้วิจัยได้นำหลักการในการสร้างตัวละคร โดยอาศัยทฤษฎีการเขียนบทภาพยนตร์มาใช้วิเคราะห์ในการสร้างตัวละคร สมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ซึ่งเป็นกษัตริย์ที่ยังมีชีวิตอยู่มาบอกเล่าเรื่องราวชีวิตประวัติผ่านบทภาพยนตร์ที่มีความขัดแย้งใน 3 ระดับ ได้แก่ ความขัดแย้งภายในตนเอง (personal conflict) ความขัดแย้งระหว่างบุคคล (interpersonal conflict) และความขัดแย้งต่อสถานการณ์และสังคม (extra-personal conflict) พบว่าการสร้างความขัดแย้งในหลายระดับมีวัตถุประสงค์เพื่อเชิดชูเกียรติสมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ให้ผู้ชมได้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพของพระองค์ในการแก้ปัญหาต่าง ๆ และยังทำให้เห็นว่าพระองค์เสียสละเพื่อประเทศชาติเพียงใดตลอดการครองราชย์ โดยผ่านกระบวนการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ของ ปีเตอร์ มอร์แกน ที่เลือกบอกเล่าชีวิตของพระราชินีด้วยการทำให้พระองค์เป็นตัวละครที่ต้องเผชิญปัญหาและเปลี่ยนแปลงพระองค์สู่การเป็นกษัตริย์ที่น่ายกย่อง

คำสำคัญ: ซีรีส์ทางทีวี / เทศกาล / คุณลักษณะตัวละคร

Abstract

The researcher has examine the characters in Netflix's The Crown television series through Robert McKEE's Three levels of conflict theory. Elizabeth II, the queen, was brought into three levels of conflict in each sampled episode such as Personal Conflict, Interpersonal Conflict, Extra-Personal Conflict. Furthermore, the objective behind each level of conflict has projecting the wit and sacrification of The Queen. Peter Morgan, writer and showrunner of The Crown, archive the success in telling her majesty's honor by characterizing her character as the woman who has to deal with many problems in her reign.

Keyword: Television Series; Season; Characterization

¹อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

หากกล่าวถึงการบอกเล่าเรื่องราวของพระมหากษัตริย์หรือแม้แต่ชนชั้นเจ้านายในประเทศไทย สิ่งที่ประชาชนทั่วไปมีสิทธิรับข้อมูลก็มีเพียงพระราชกรณียกิจหรือภารกิจสำคัญอันเป็นการประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนได้เห็นเพียงด้านบวกของชนชั้นปกครอง และยิ่งไปกว่านั้นภาพยนตร์ไทยหรือสื่อบันเทิงที่บอกเล่าเรื่องราวของพระมหากษัตริย์ยังมีน้อยมาก เริ่มตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่องพระเจ้าช้างเผือกที่ออกฉายในปี พ.ศ.2484 ที่บอกเล่าเรื่องราวของพระเจ้าจักราที่ต้องต่อกรทำศึกกับพระเจ้ากรุงหงสา และภาพยนตร์ชุดตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราชที่มีทั้งหมด 6 ภาคออกฉายตั้งแต่ปี พ.ศ.2550 ถึง พ.ศ.2558 ที่บอกเล่าวีรกรรมของสมเด็จพระนเรศวรมหาราชในการออกศึกเพื่อปกป้องอโยธยา จากตัวอย่างข้างต้นจะพบว่าภาพยนตร์ที่มีตัวละครที่เป็นพระมหากษัตริย์มักพูดถึงวีรกรรมของพระมหากษัตริย์ในเชิงเชิดชู แต่ไม่ได้ทำให้พระมหากษัตริย์ในเรื่องมีมิติของความเป็นมนุษย์เท่าใดนัก ด้วยเหตุนี้ทางผู้วิจัยจึงเกิดข้อสงสัยว่าในประเทศอื่นที่มีระบบการปกครองแบบพระมหากษัตริย์เป็นประมุขแบบเดียวกับประเทศไทย หากมีการสร้างภาพยนตร์หรือซีรีส์จะมีการบอกเล่าเรื่องราวอย่างไร และการนำเสนอภาพของพระมหากษัตริย์จะมีการแสดงให้เห็นด้านลบหรือจุดด้อยอันเป็นหลักการสำคัญในการสร้างตัวละครตามหลักการเขียนบทภาพยนตร์

หากกล่าวถึงประเทศที่มีการผลิตภาพยนตร์ที่มีพระมหากษัตริย์เป็นตัวละครนำแล้วประสบความสำเร็จทั้งทางรายได้และได้รับรางวัลเชิดชูมากที่สุดคงหนีไม่พ้นประเทศอังกฤษ โดยภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักกล่าวถึงพระมหากษัตริย์ในประวัติศาสตร์ของประเทศอังกฤษอาทิภาพยนตร์เรื่อง Elizabeth ทั้ง 2 ภาค หรือ The King's Speech ภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากอคาเดมีอวอร์ดหรือรางวัลออสการ์ แต่ภาพยนตร์ที่มีความน่าสนใจในแง่การใช้ประวัติศาสตร์ร่วมสมัยและกล่าวถึงพระมหากษัตริย์ที่ยังมีชีวิตอยู่ มีเพียง The Queen ภาพยนตร์ที่บอกเล่าเรื่องราวของสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ที่ทรงต้องตัดสินใจครั้งสำคัญหลังเจ้าหญิงไดอาน่าเสียชีวิตและประชาชนเรียกร้องให้พระองค์จัดพิธีศพให้เจ้าหญิงไดอานาอย่างสมพระเกียรติแม้จะขัดกับธรรมเนียมปฏิบัติของกษัตริย์ในประเทศอังกฤษก็ตาม ซึ่งภาพยนตร์ประสบความสำเร็จทั้งด้านรายได้และได้รับรางวัลอคาเดมีอวอร์ดสาขานักแสดงนำหญิงได้สำเร็จ และเป็นจุดกำเนิดให้เกิดภาพยนตร์ชุดหรือซีรีส์เรื่อง The Crown ซึ่งเผยแพร่ในระบบสตรีมมิงของผู้ให้บริการด้านสตรีมมิงอย่างเน็ตฟลิกซ์

สำหรับซีรีส์เรื่อง The Crown เป็นเรื่องราวจุดเริ่มต้นของการครองราชย์อันยาวนานของสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 โดยได้ ปีเตอร์ มอร์แกน ผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง The Queen มาเขียนบทและเป็นผู้อำนวยการสร้างซีรีส์ชุดนี้เพื่อเล่าเรื่องราวของสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ตั้งแต่การขึ้นพระชนม์ของสมเด็จพระเจ้าจอร์จที่ 6 พระบิดาของพระองค์ที่พาพระองค์สู่การขึ้นครองบัลลังก์กษัตริย์แห่งสหราชอาณาจักรและต้องเผชิญทั้งปัญหาการเมืองการปกครองที่พระองค์ต้องพิสูจน์พระองค์ต่อคณะรัฐมนตรีและบรรดาผู้นำประเทศในเครือจักรภพไปจนถึงปัญหาภายในเครือพระบรมวงศ์สาแหรกโดยเฉพาะเจ้าหญิงมาร์กาเรตที่ทรงมีความคิดก้าวหน้าและมักขัดแย้งกับสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 อยู่เสมอ ซึ่งทำให้ซีรีส์นำเสนอตัวละครที่เป็นพระมหากษัตริย์ในฐานะมนุษย์ปุถุชนผู้หนึ่งที่มิทั้งด้านที่แข็งแกร่งและด้านที่อ่อนแอ

เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงสาระความรู้และความน่าสนใจของซีรีส์เรื่องนี้ในด้านการเขียนบทที่แม้จะเล่าเรื่องราวของกษัตริย์แต่กลับนำเสนอในฐานะตัวละครที่มีทั้งการตัดสินใจที่ยากลำบาก ความผิดพลาดและการยอมรับในด้านที่อ่อนแอหรือความไม่รู้ของพระองค์โดยผู้วิจัยนำเสนอการสร้างความตัวละคร สมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ของซีรีส์เดอะครอว์นทั้ง 2 ซีซั่นตามทฤษฎีการเขียนบทภาพยนตร์ของ โรเบิร์ต แม็คคีย์ (1997) โดยแบ่งการวิเคราะห์ความขัดแย้งของตัวละครออกเป็น 3 ระดับได้แก่ ความขัดแย้ง ภายในตนเอง (personal conflict) ความขัดแย้งระหว่างบุคคล (interpersonal conflict) และความขัดแย้ง ต่อสถานการณ์และสังคม (extra-personal conflict)

นิยามศัพท์

ซีรีส์ คือ ภาพยนตร์ชุดที่บอกเล่าเรื่องราวของตัวละครชุดหนึ่งแบ่งเป็นหลายตอนโดยมีเหตุการณ์สำคัญที่ทำให้เห็นด้านต่างของตัวละคร เพื่อพิสูจน์ศักยภาพของตัวละครที่จะประสบความสำเร็จตามเป้าหมายที่ได้วางไว้

เดอะครอว์น คือ ชื่อของซีรีส์เดอะครอว์นซึ่งเป็นซีรีส์ที่เผยแพร่ในระบบสตรีมมิ่งที่ถ่ายทอดเนื้อหาโดยใช้อินเทอร์เน็ตเป็นสื่อในการเผยแพร่

ซีซั่น คือ ฤดูกาลเป็นการลำดับการออกอากาศของซีรีส์ โดยหากซีรีส์ได้รับความนิยมทางผู้สร้างจะได้สร้างซีรีส์ออกมาหลายซีซั่นเพื่อสนองความต้องการของผู้ชม

การสร้างตัวละคร คือ การสร้างสรรค์ตัวละครด้วยทฤษฎีและแนวคิดในการเขียนบทภาพยนตร์ ซึ่งประกอบด้วยการสร้างสถานการณ์ความขัดแย้งระดับต่าง ๆ โดยมีตัวละครเข้าไปเผชิญกับปัญหาในแต่ละสถานการณ์เพื่อแก้ปัญหาให้ลุกล่วงหรือเพื่อให้สถานการณ์นั้นช่วยไขความกระจ่างถึงเนื้อแท้และตัวตนของตัวละคร

เดอะครอว์น ซีซั่น 1

เดอะครอว์น เป็นซีรีส์ความยาว 10 ตอน ที่ออกอากาศในระบบสตรีมมิ่งทางเน็ตฟลิกซ์ ซึ่งเป็นผู้สร้างซีรีส์ชุดนี้เอง โดยบอกเล่าเรื่องราวของ เจ้าหญิงเอลิซาเบธ ที่ขึ้นครองราชย์หลังสมเด็จพระเจ้าจอร์จที่ 6 ทรงเสด็จสวรรคต และต้องฝ่าบททดสอบทางการเมืองโดยเฉพาะการพิสูจน์พระองค์ต่อ วินสตัน เชอร์ชิล นายกรัฐมนตรีเก่าแก่มากที่กลับมาดำรงตำแหน่งในสมัยที่ 2 ขณะบ้านเมืองกำลังเผชิญวิกฤตรอบด้าน และยังต้องตัดสินใจครั้งสำคัญเมื่อเจ้าหญิงมาร์กาเรต พระชนิษฐภคินี (น้องสาว) ประสงค์จะแต่งงานกับ พลอากาศเอก ปีเตอร์ ทาวน์เซนต์ อดีตผู้ดูแลพระบิดา ท่ามกลางเสียงคัดค้านจากรัฐบาลและคริสตจักร ซึ่งถือเป็นบททดสอบอันหนักหนาสาหัสสำหรับพระราชินีองค์ใหม่แห่ง สหราชอาณาจักร

ข้อสังเกตสำคัญในการสร้างตัวละครที่สำคัญในซีรีส์ เดอะครอว์น ซีซั่นแรก คือการสร้างการเปลี่ยนแปลงให้ตัวละครจากเจ้าหญิงเอลิซาเบธที่ไม่เคยต้องยุ่งเกี่ยวกับการเมืองการปกครอง แต่หลังการสิ้นพระชนม์ของสมเด็จพระเจ้าจอร์จที่ 6 ที่เหมือนเป็นเหตุการณ์บังคับที่ต้องพิสูจน์พระองค์ว่าสามารถนำพา สหราชอาณาจักรอันประกอบไปด้วยประเทศอังกฤษและประเทศในเครือจักรภพไปสู่ความรุ่งเรืองได้ โดยใส่

ตัวละครทั้งเจ้าหญิงมาร์กาเรตและวินสตัน เชอร์ชิล มาเป็นตัวละครด้านตรงข้ามหรืออุปสรรคสำคัญ (Antagonist) ที่จะทำให้ตัวละครต้องฝ่าฟันเพื่อไปถึงความต้องการที่วางไว้ โดยผู้วิจัยขอยกเหตุการณ์สำคัญในซีรีส์เดอะคราวน์มาอธิบายการสร้างตัวละครดังนี้

ตอน Act of God

ในเดอะคราวน์ตอนนี้ เริ่มเรื่องจากพยากรณ์สภาพอากาศเลวร้ายปกคลุมลอนดอนในปี 1952 ซึ่งประชาชนกลัวโทษโรงงานถ่านหินที่พรรคแรงงานของนายวินสตัน เชอร์ชิล สนับสนุนทำให้เก้าอี้นายกรัฐมนตรีของเขากำลังสั่นคลอน ร้อนถึงองค์พระราชินีเอลิซาเบธที่ 2 ที่ทรงอยู่ท่ามกลางความขัดแย้งระหว่างนายกรัฐมนตรีชราผู้อ่อนแอกับรัฐบาลที่ต้องการอัปเดต วินสตัน เชอร์ชิลออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ในตอนนี้มีการใช้เหตุการณ์ธรรมชาติอย่างหมอกนำไปใช้ทั้งเป็นปมปัญหาเรื่องเสถียรภาพของรัฐบาลและการอุปมาอุปไมยต่ออนาคตของประเทศอังกฤษซึ่งพระราชินีเอลิซาเบธที่ 2 ต้องทรงตัดสินใจครั้งสำคัญท่ามกลางวิกฤตครั้งนี้

เหตุการณ์นี้ส่งผลต่อการสร้างตัวละครสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 อย่างไร

เนื่องจากเหตุการณ์ในซีรีส์ได้แสดงให้เห็นถึงความผูกพันที่ครอบครัวของพระราชินีมีต่อนายกรัฐมนตรีอย่างวินสตัน เชอร์ชิลมาอย่างยาวนานและส่งผลต่อการตัดสินใจของพระองค์ ซึ่งตรงจุดนี้เองที่ทำให้การที่พระองค์ได้รับตำแหน่งประมุขได้นำมาซึ่งความขัดแย้งที่พระองค์ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ซึ่งถือเป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับองค์กรหรือสถานการณ์ที่เกิดขึ้น (extra- personal conflict) ที่ช่วยให้เราได้เห็นความเด็ดขาดของพระองค์ในการตัดสินใจที่แม้จะสร้างความขัดแย้งแต่แสดงให้เห็นถึงการเติบโตของตัวละครจากเจ้าหญิงที่มีชีวิตเพียงการดูแลครอบครัวของพระองค์สู่การดูแลประชาชนในสหราชอาณาจักรที่ถือเป็นหน้าที่และภาระรับผิดชอบอันใหญ่หลวง

ตอน Scientia Potentia Est

ในตอนที่ใช้ชื่อเป็นภาษาฝรั่งเศสแปลว่า “ความรู้คืออำนาจ” เกิดขึ้นท่ามกลางวิกฤตสงครามเย็นเมื่อรัสเซียทดลองขีปนาวุธรุ่นล่าสุด แต่นายกรัฐมนตรีและรัฐมนตรีกระทรวงต่างประเทศในขณะนั้นเกิดล้มป่วยพร้อมกันจนไม่สามารถเดินทางไปพบ ดไวท์ ดี ไอเซนฮาวร์ ประธานาธิบดีสหรัฐอเมริกา เพื่อเจรจาแก้ปัญหาได้ ร้อนถึงพระราชินีเอลิซาเบธที่ 2 ที่ทรงต้องจัดพิธีเชิญผู้นำสหรัฐมาร่วมงานเลี้ยง ซึ่งพระองค์เริ่มตระหนักว่าทรงอาศัยความรู้ในศาสตร์ทั่วไปจนเกรงว่าจะทรงกลายเป็นตัวตลกจึงเชิญครูสอนพิเศษมาถวายการสอนเป็นการส่วนตัว

สำหรับตอนนี้คงต้องยกความดีให้กับบทภาพยนตร์ที่คมคายและให้แง่คิดแม้แต่กับคนดูถึงความสำคัญของความรู้ซึ่งถือเป็นอาวุธที่ทรงอำนาจที่สุดในโลก โดยเริ่มเรื่องด้วยฉากย้อนอดีตหรือแฟลชแบ็กสมัยเจ้าหญิงเอลิซาเบธยังทรงพระเยาว์ที่ขาดสมาธิขณะทรงพระอักษรแล้วตัดมาที่เหตุการณ์ปัจจุบันที่ทรงต้องการครูเพื่อถวายเป็นการสอนก่อนการมาเยือนของประธานาธิบดีสหรัฐซึ่งทรงต้องต่อสู้กับคำครหาของครอบครัวและความขัดแย้งภายในจิตใจของพระองค์

เหตุการณ์นี้ส่งผลต่อการสร้างตัวละครสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 อย่างไร

ความขัดแย้งหลักในซีรีส์ตอนนี้หนีไม่พ้นความขัดแย้งภายใน (Internal Conflict) ของตัวละคร เพราะสิ่งเดียวที่เป็นอุปสรรคของสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 คือความไม่รอบรู้ในความรู้พื้นฐานทั่วไปที่พระองค์ไม่มีโอกาสได้เรียนเมื่อครั้งทรงพระเยาว์ เพราะถูกมองว่าเป็นความรู้ที่ไม่มีประโยชน์แต่เมื่อหน้าที่เรียกร้องให้พระองค์ต้องเจรจากับประธานาธิบดีแห่งสหรัฐอเมริกา ความกังวลภายในใจว่าพระองค์ไม่ฉลาดพอจึงได้กลายเป็นอุปสรรคสำคัญในการทำภารกิจครั้งนี้ ซึ่งพระองค์ต้องแบกรับความคาดหวังของทั้งรัฐบาลและประชาชนแห่งสหราชอาณาจักรเพื่อให้การเจรจาคล่องไปด้วยดี

ตอน Gloriana

ในตอนปิดท้ายของซีรีส์เดอะคราวน์ซีซั่นแรกเลือกนำเสนอเหตุการณ์ที่สมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ทรงต้องตัดสินใจพระทัยครั้งสำคัญเมื่อเจ้าหญิงมาร์กาเรตมาขอให้พระองค์พระราชทานอนุญาตให้อภิเษกสมรสกับพลเอกปีเตอร์ ทาวน์เซนด์ แต่ด้วยหน้าที่ในการรักษาภาพลักษณ์ของราชวงศ์ก็นำมาซึ่งความขัดแย้งกับพระชนิษฐภคินี หรือ น้องสาวของพระองค์เอง

เหตุการณ์นี้ส่งผลต่อการสร้างตัวละครสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 อย่างไร

ความขัดแย้งหลักในซีรีส์ตอนนี้เป็นความขัดแย้งระหว่างบุคคล (Interpersonal Conflict) ระหว่างสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 กับ เจ้าหญิงมาร์กาเรตที่ทำให้เห็นว่าหน้าที่กษัตริย์ของพระองค์ไม่ได้นำมาเพียงความรับผิดชอบในการบริหารบ้านเมืองอย่างเดียว แต่ยังรวมถึงการต้องคอยค้ำจุนสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีโบราณราชประเพณีอันเคร่งครัดและการต้องตกอยู่ในสายตาของสื่อมวลชนก็ยิ่งทำให้ภาพลักษณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์เสี่ยงต่อการสูญเสียชื่อเสียง ซึ่งการที่พระองค์ตัดสินใจสั่งการให้พลเอกทาวน์เซนด์ไปยังต่างประเทศก็ทำให้พระองค์ต้องขัดแย้งกับเจ้าหญิงมาร์กาเรตอย่างเลี่ยงไม่ได้

เดอะคราวน์ ซีซั่น 2

สำหรับเรื่องราวในซีรีส์เดอะคราวน์ซีซั่นนี้ เริ่มเหตุการณ์จากปมปัญหาภายในครอบครัวของสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ที่ความเจ้าสำราญของเจ้าชายฟิลิปนำมาซึ่งปัญหาเมื่อพระสหายมีเรื่องคู่สาวที่อาจทำให้ครอบครัวของพระองค์ต้องถูกเพ่งเล็งและอาจตกเป็นข่าวฉาวอันตรงต่อภาพลักษณ์และค่านิยมของประชาชนต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ อีกทั้งสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ยังต้องเผชิญความท้าทายรอบด้านทั้งวิกฤติคลองสุเอซ และ รักครั้งใหม่ของเจ้าหญิงมาร์กาเรตกับช่างภาพหัวเสรีนิยม แต่ความท้าทายใดก็ไม่เท่าความสัมพันธ์ระหว่างท่านกับเจ้าชายฟิลิปจากเหตุการณ์ฉาวโฉ่ที่กระทบต่อชีวิตของทั้งคู่ในวังบักกิงแฮม

ข้อสังเกตสำคัญในการสร้างตัวละครในซีรีส์เดอะคราวน์ซีซั่น 2 คือเรื่องราวในซีรีส์ได้หยิบยกเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์ของอังกฤษอย่างวิกฤติคลองสุเอซมาผูกโยงกับวิกฤติเรื่องราวน่าฉาวของครอบครัวของพระองค์ทั้งกรณีจดหมายลับของพระสหายคนสนิทของเจ้าชายฟิลิปและความรักครั้งใหม่ของเจ้าหญิงมาร์กาเรตกับช่างภาพหนุ่มผู้ปฏิเสธการใช้ชีวิตในกรอบ นำซึ่งเรื่องราวเข้มข้นที่ไม่ได้นำเสนอเฉพาะ

ประวัติศาสตร์ในประเทศอังกฤษยุค 50 หรือความเป็นมาของสมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่สองในช่วงแรกของการครองบัลลังก์เท่านั้นแต่นำพาผู้ชมไปสู่ความขัดแย้งระหว่างหน้าที่และหัวใจของผู้หญิงคนหนึ่งที่ต้องแบกรับภาระของประเทศเสมือนหนึ่งแบกโลกไว้ทั้งใบ โดยผู้วิจัยขอยกเหตุการณ์สำคัญในซีรีส์เดอะคราวน์มาอธิบายการสร้างตัวละครดังนี้

ตอน Dear Mrs. Kennedy

ตลอดทั้ง 10 ตอนของ The Crown ในซีซั่น 2 ได้แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของตัวละครอย่างพระราชินีเอลิซาเบธที่ 2 ได้เป็นอย่างดีและยังสามารถต่อยอดกับเรื่องราวในซีซั่นแรกได้เป็นอย่างดี เพราะหากซีซั่นแรกคือการพัฒนาจากเจ้าหญิงที่สูญเสียพระบิดาสู่การครองบัลลังก์ที่ต้องเสียสละตัวตนและความสุขในครอบครัวเพื่อบริหารประเทศและดำรงไว้ซึ่งสถาบันพระมหากษัตริย์ เรื่องราวในซีซั่นที่ 2 นี้ก็เหมือนวิกฤติโลกของจริงที่มีทั้งวิกฤติคลองสุเอซที่ขยายตัวไปสู่แนวคิดในการเอาใจออกห่างของประเทศกาห์นำในอาณานิคมของอังกฤษซึ่งอาจกระทบต่อความเชื่อมั่นของประชาชน โดยในตอนนี้แปดของซีรีส์พระองค์ได้แสดงพระอัจฉริยภาพในการแก้ไขวิกฤติการณ์ที่เหมือนประธานาธิบดีนิกสันพยายามหักหน้าพระองค์และเอาใจเข้าใกล้แนวคิดคอมมิวนิสต์ของโซเวียตแต่พระราชินีเอลิซาเบธก็ทรงใช้ไหวพริบปฏิภาณและความอ่อนหวานของผู้หญิงในการแก้ปัญหาได้อย่างเปี่ยมพระอัจฉริยภาพและสามารถยุติสงครามเย็นได้บนพลอร์เด็นรำ

เหตุการณ์นี้ส่งผลต่อการสร้างตัวละครสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 อย่างไร

หากพิจารณาความขัดแย้งในตอนนี้จะพบว่ามี ความขัดแย้งถึงสองระดับที่ซ่อนอยู่ได้แก่ความขัดแย้งต่อสถานการณ์ (extra-personal conflict) คือวิกฤติคลองสุเอซที่สร้างรอยร้าวสำคัญที่อาจทำให้ประเทศกาห์นำหาข้ออ้างในการตีตัวออกห่างจากสหราชอาณาจักร และความขัดแย้งอีกระดับคือความขัดแย้งระหว่างบุคคล (interpersonal conflict) ที่ทั้งประธานาธิบดี นิกสัน และสมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ต่างก็ถือพระองค์เป็นผู้นำประเทศกันทั้งคู่จนในที่สุดความขัดแย้งก็ถูกลดความตึงเครียดลงเมื่อสมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ได้เชิญประธานาธิบดีนิกสันเดินทางเยือนซึ่งเป็นแผนให้สื่อมวลชนได้นำเสนอภาพความเป็นมิตรของกษัตริย์แห่งสหราชอาณาจักรต่อประเทศในเครือจักรภพจนความขัดแย้งได้รับการแก้ไข ซึ่งเหตุการณ์นี้ได้แสดงให้เห็นพระอัจฉริยภาพของพระองค์ในการแก้ไขปัญหาด้วยความอ่อนโยนนั่นเอง

ตอน Vergangenheit

ในเดอะคราวน์ ตอน Vergangenheit นำเสนอเหตุการณ์ที่เดวิดหรือดยุคแห่งวินเซอร์อดีตกษัตริย์ที่มีศักดิ์เป็นพระปิตุลาของสมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 พยายามกลับมาทวงอภิสิทธิ์ในการเป็นเชื้อพระวงศ์กับทางพระองค์อีกครั้งหลังจากเนรเทศตนเองไปอยู่ที่ประเทศฝรั่งเศสหลังสละราชสมบัติไปแต่งงานกับหญิงสามัญชน และในขณะเดียวกันทางหน่วยข่าวกรองของอังกฤษได้ค้นพบเอกสารสำคัญเป็นการติดต่อระหว่างกองทัพนาซีกับพระบรมวงศานุวงศ์แห่งราชวงศ์อังกฤษที่อาจทำให้ราชวงศ์ต้องเสื่อมเกียรติอีกครั้ง

เหตุการณ์นี้ส่งผลต่อการสร้างตัวละครสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 อย่างไร

เหตุการณ์นี้นำเสนอทั้งความขัดแย้งภายในตนเอง (internal conflict) ที่สมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ต้องทรงตัดสินใจว่าสำคัญว่าจะสามารถวางพระทัยในพระปิตุลาของพระองค์ได้หรือไม่ ในขณะที่เดียวกันก็ยังมีความขัดแย้งกับสถานการณ์ (extra-personal conflict) เมื่อเหตุการณ์ของเอกสารลับที่รั่วไหลออกมาได้เปิดเผยให้เห็นว่ามีสมาชิกของพระบรมวงศานุวงศ์บางพระองค์มีความเกี่ยวข้องกับกองทัพนาวีของประเทศเยอรมันในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งจะมีส่วนทำให้ราชวงศ์ต้องเสื่อมเกียรติอีกด้วย ซึ่งหลังจากเหตุการณ์ได้เฉลยว่าเป็นคดีหรือดยุคแห่งวินเซอร์ พระปิตุลาของพระองค์คือผู้ที่ติดต่อกับทางกองทัพนาวี พระองค์ก็ทรงได้รับบทเรียนสำคัญในเรื่องความไว้วางใจว่าแม้แต่บุคคลในครอบครัวก็อาจจะกลายเป็นภัยต่อพระองค์ได้

ตอน Marionettes

ในซีรีส์เดอะคราวน์ตอนนี้นำเสนอเหตุการณ์ที่สมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ทรงถูกวิจารณ์จากลอร์ดอัลทรินจ์แฮม สื่อมวลชนเฝ้าปากกล้าที่วิจารณ์พระราชินีของสหราชอาณาจักรอย่างหนักหลังทรงมีพระกร ราชดำรัส ณ. โรงงานผลิตรถยนต์จากัวร์ ซึ่งส่งผลต่อความนิยมของประชาชนในประเทศและในเครือจักรภพได้

เหตุการณ์นี้ส่งผลต่อการสร้างตัวละครสมเด็จพระราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 อย่างไร

ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในตอนนี้เป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละคร (interpersonal conflict) ระหว่างพระบาทสมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ที่ถูกลอร์ดอัลทรินจ์แฮม โจมตีทั้งทางสื่อหนังสือพิมพ์และทางโทรทัศน์ และเมื่อสิ่งที่พระราชินีได้รับการวิจารณ์คือเรื่องการวางตัวเวลาปฏิบัติพระราชกรณียกิจก็ยิ่งทำให้พระบาทสมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 ต้องหาทางแก้ไขตนเอง โดยพระองค์เลือกเผชิญหน้าลอร์ดอัลทรินจ์แฮมและให้เขาให้ความรู้และแบ่งปันความคิด

สรุปผลการวิเคราะห์การสร้างตัวละครในซีรีส์เดอะคราวน์

จากการชมซีรีส์ครบ 2 ซีซั่นได้ข้อสรุปของการสร้างคาแรคเตอร์ดังนี้

1. ตัวละคร พระบาทสมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 มีความขัดแย้งระหว่างบุคคล (interpersonal conflict) เพื่อแสดงให้เห็นถึงความยากลำบากในฐานะราชินีของเครือจักรภพ และในฐานะผู้ดูแลสมาชิกในครอบครัวโดยเฉพาะกับพระเชษฐภคินีที่มีปัญหาเรื่องชีวิตคู่เสมอ
2. ตัวละคร พระบาทสมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 มีความขัดแย้งกับสถานการณ์หรือกลุ่มสถาบัน (extra-personal conflict) เสมอเพื่อแสดงให้เห็นถึงพระปรีชาสามารถในการแก้ปัญหาต่าง ๆ
3. ตัวละคร พระบาทสมเด็จพระบรมราชินีนาถเอลิซาเบธที่ 2 มีความขัดแย้งภายในตนเอง (personal conflict) เพื่อแสดงให้เห็นถึงความยากลำบากในการตัดสินใจเพื่อแก้ปัญหาทั้งชีวิตส่วนพระองค์และพระราชกรณียกิจต่าง ๆ

บรรณานุกรม

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. *นักสร้าง สร้างหนัง หนังสือ*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

McKEE, Roberts. *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. New York : Harper- Collins Publishers, Inc, 1997

Bordwell, David and Carroll Noel Ed. *Post-Theory Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press., 1996.

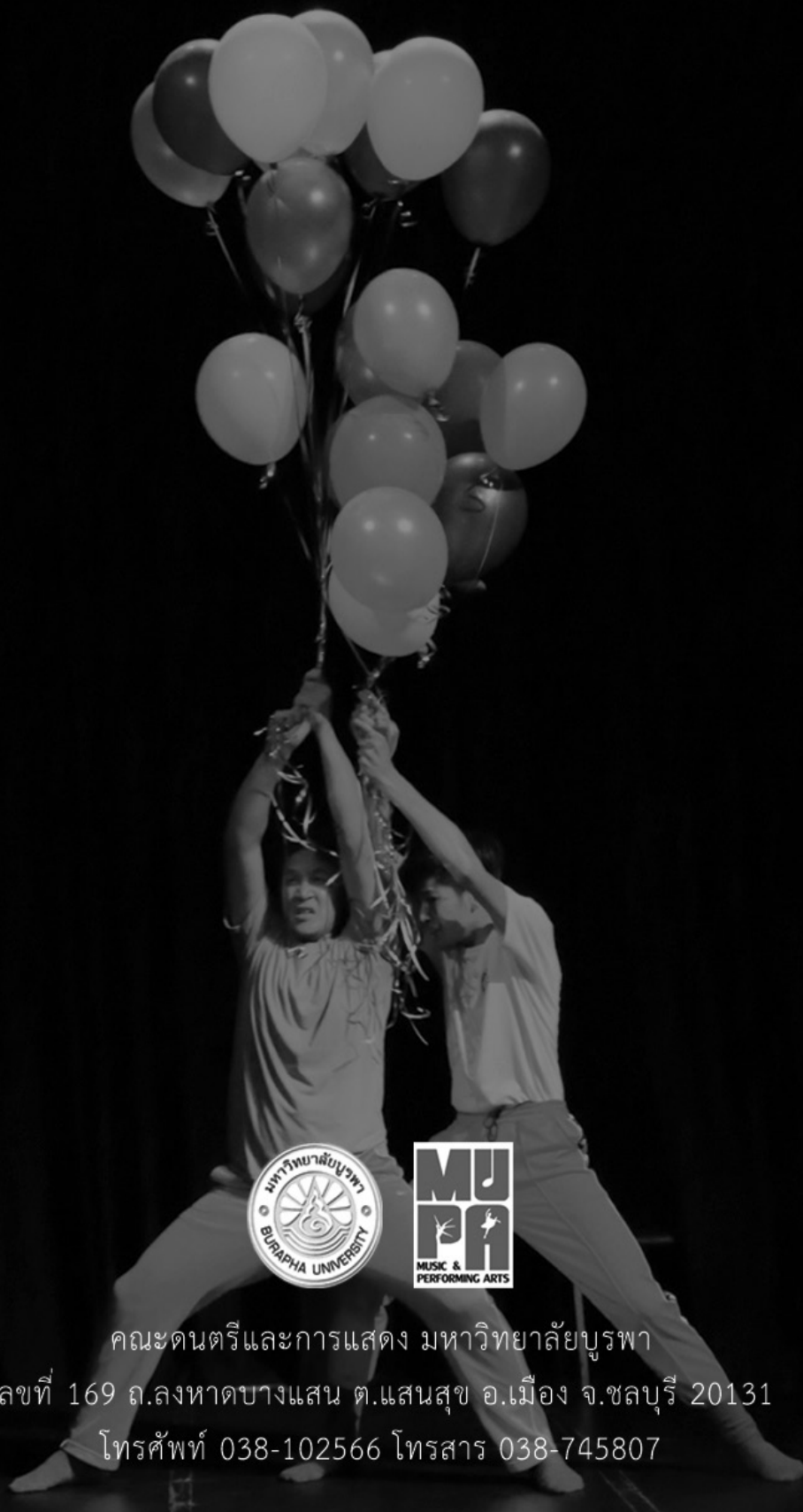
Bordwell, David and Thompson, Kristin. *Film Art An Introduction*. Eight Edition. New York: McGraw-Hill Companies, 2008.

Monaco, James. *How to Read a Film*. Revised Edition. New York : Oxford University Press, 1981.

Nichols, Bill. *Movies and Methods*. London: University of California Press, 1976.

Pramaggiore, Maria and Wallis, Tom. *Film A Critical Introduction*. Second Edition. London: Laurence King Publishing, 2008.

Lacey, Robert. *The Crown : The Inside History*. New York: Penguin Random House LLC., 2017



คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
 เลขที่ 169 ถ.ลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131
 โทรศัพท์ 038-102566 โทรสาร 038-745807

รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

วารสารดนตรีและการแสดง จัดพิมพ์เพื่อเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ความรู้และวิทยาการด้านดนตรีและการแสดง อีกทั้งเป็นการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างนักวิชาการจากสถาบัน และหน่วยงานต่าง ๆ ซึ่งจัดพิมพ์เป็นราย 6 เดือน (ปีละ 2 ฉบับ)

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสารหรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น ประเภทของผลงานที่ตีพิมพ์ต้องเป็นบทความที่เกี่ยวข้องกับวิชาการด้านดนตรี เช่น บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์บทวิเคราะห์ บทความอื่น ๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรีและการแสดง หรือบทความที่มีเนื้อหา องค์ความรู้ ด้านดนตรีและการแสดงเกี่ยวข้องกับกรุณาส่งบทความของท่านมาที่กองบรรณาธิการ ตามที่อีเมลข้างล่างนี้

e-mail: mupa.journal@gmail.com

Website: <http://mupaburapha.wixsite.com/mupa>

ค่าใช้จ่ายสำหรับการดำเนินงาน 4,000.- บาท ต่อ 1 บทความ (เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2561)
ส่งต้นฉบับบทความพร้อมแสดงหลักฐานการชำระเงินผ่านบัญชีธนาคาร เท่านั้น

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว ธนากร ออมสิน บัญชี ออมทรัพย์

เลขบัญชี 020183652104

ผู้เขียนบทความที่ได้รับการตีพิมพ์จะได้รับวารสารจำนวน 2 เล่ม โดยไม่เสียค่าใช้จ่าย หากต้องการวารสารเพิ่มสามารถสั่งซื้อได้ในราคาพิเศษ

คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ

นโยบายการตีพิมพ์และการส่งบทความ

วารสารดนตรีและการแสดงเป็นวารสารที่มีการประเมินบทความก่อนตีพิมพ์ (Refereed Journal) ซึ่งบทความแต่ละบทจะถูกพิจารณาคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) จำนวน 2 คน ที่มีองค์ความรู้และความเชี่ยวชาญตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ ผู้ประเมินจะไม่ทราบที่กำลังพิจารณาบทความของผู้เขียนคนใด พร้อมกันนั้นผู้เขียนบทความจะไม่สามารถทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา (Double Blind Review) โดยบทความและผลงานการศึกษาวิจัยที่ประสงค์ส่งพิมพ์ ในวารสารดนตรีและการแสดงต้องอยู่ในรูปแบบดังต่อไปนี้

1. ผู้เขียนต้องระบุประเภทของบทความว่าเป็นบทความประเภทใด เช่น บทความวิจัย บทความวิชาการ ผลงานสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์หรือบทความอื่น ๆ โดยส่งถึงกองบรรณาธิการ ประกอบด้วยต้นฉบับของบทความในรูปแบบ MS Word และ PDF (ต้องส่งทั้ง 2 แบบ)

2. บทความภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ภาษาใดภาษาหนึ่ง) ความยาวของบทความรวมตัวอย่างภาพประกอบ โน้ตเพลง บรรณานุกรม และอื่น ๆ ไม่ควรเกิน 15 หน้ากระดาษพิมพ์ A4 โดยให้ตั้งค่าน้ำหนักกระดาษด้านบน 3.75 ซม. ด้านล่าง 2.54 ซม. ด้านซ้าย 3.75 ซม. และด้านขวา 2.54 ซม. ใช้แบบอักษรมาตรฐาน TH Sarabun PSK ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

2.1 ชื่อเรื่อง (Title) ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 18 pt ตัวพิมพ์ใหญ่ จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยแต่ละภาษาจำนวนไม่ควรเกิน 1 บรรทัด และหลีกเลี่ยงการใช้อักษรย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

2.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ใช้อักษรขนาด 14 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูลเฉพาะชื่อ - นามสกุลจริงของผู้เขียนเท่านั้น (ไม่ต้องใส่ตำแหน่งทางวิชาการ) หากมีผู้เขียนร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วน ถัดจากชื่อผู้เขียนหลักทุกรายการ

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ทุกบทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด (Thai Distributed) ซึ่งควรประกอบด้วยรายละเอียด เกี่ยวกับปัญหา หรือความสำคัญของปัญหา หรือความสำคัญของการศึกษาผลการศึกษา และข้อสรุป รายละเอียดข้างต้นต้องเขียนกะทัดรัด (โดยแต่ละภาษาจำกัดประมาณ 150 - 250 คำ)

2.4 คำสำคัญ (Keywords) ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ภาษาละไม่เกิน 3 คำ) ใต้บทคัดย่อของภาษานั้น ๆ

2.5 ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียน (Affiliation) ใช้อักษรขนาด 14 pt ในรูปของเชิงอรรถ ใต้บทคัดย่อ โดยระบุการศึกษาชั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้เขียน

2.6 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัดหากเป็นบทความวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำวัตถุประสงค์ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ขอบเขตการศึกษาและ/หรือข้อตกลงเบื้องต้น (ถ้ามี) วิธีการศึกษาหรือวิธีการดำเนินงานวิจัย ผลการศึกษา สรุปและอภิปรายผล วันและสถานที่การจัดแสดง (ถ้ามี) หากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

2.7 บรรณานุกรม (Bibliography) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้ายโดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อหน้าเข้า 1.25 cm (1 Tab) รายการอ้างอิงภายในเนื้อหาเป็นแบบเชิงอรรถ (Footnote) พร้อมทั้งตรงกับบรรณานุกรมท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงตามลำดับตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดหลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมเพิ่มเติม)

2.8 การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมอ้างอิงตามระบบ APA บรรณานุกรมไม่ควรมีน้อยกว่า 5 แหล่งและรวมทั้งหมดไม่เกิน 1 หน้ากระดาษ A4

3. กรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น ภาพประกอบ หรือรูปภาพฟิกจะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจน และเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม มีคุณภาพและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ไม่น้อยกว่า 500 KB) ถ้ามีเส้นและ/หรือตารางควรมีความหนาไม่ต่ำกว่า 0.75 pt สำหรับชื่อตาราง รูปภาพ หรือตัวอย่าง ให้ระบุเลขที่เป็นตัวเลขอารบิก เช่นตารางที่ 1 หรือตัวอย่างที่ 1 เป็นต้น

4. กรณีโน้ตเพลง ไม่ควรใช้การถ่ายเอกสารแบบตัดปะ ใช้พิมพ์ใหม่โดยใช้โปรแกรมสำหรับพิมพ์โน้ต เช่น โปรแกรม Sibelius หรือโปรแกรม Finale เป็นต้น

5. กรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (วิทยานิพนธ์ หรือดุษฎีนิพนธ์) ต้องได้รับการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเป็นลายลักษณ์อักษรในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ อีกทั้งมีชื่อลำดับถัดจากผู้เขียน

6. กรณีที่เป็นบทความที่มีผู้เขียนมากกว่า 1 คน จะต้องมีใบรับรองจากผู้เขียนร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษร โดยให้ระบุชื่อ – นามสกุลจริงในลำดับถัดจากผู้เขียนหลักทุกรายการ (ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนร่วมให้อยู่ในรูปของเชิงอรรถใต้บทความย่อเช่นเดียวกับผู้เขียนหลัก)

7. กรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ ต้องมีบทคัดย่อภาษาไทยด้วย

8. กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการพิจารณาและตอบรับการตีพิมพ์ ความรับผิดชอบใด ๆ เกี่ยวกับเนื้อหาและความคิดเห็นในบทความเป็นของผู้เขียนเท่านั้น กองบรรณาธิการไม่ต้องรับผิดชอบ

9. บทความที่นำลงตีพิมพ์ต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้พิจารณา โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

10. วารสารดนตรีและการแสดงมีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้เขียน

เกณฑ์การพิจารณากลับรองบทความ (Peer Review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับ ที่ผู้เขียนได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ
 2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรมและอื่น ๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ มีความสมบูรณ์และความเหมาะสมของเนื้อหาจะได้รับการอ่านพิจารณากลับรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้ ความเชี่ยวชาญ หรือมีประสบการณ์การตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน จำนวน 2 คนต่อ 1 บทความ
 3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
 4. ผู้เขียนจะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการตีพิมพ์เผยแพร่
 5. กรณีที่ผู้เขียนมีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา” เท่านั้น
 6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับและค่าธรรมเนียม ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้เขียนจะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น
- อนึ่ง กรณีที่ผู้เขียนถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความ เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้เขียนในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

หลักเกณฑ์การเขียนบรรณานุกรมและเชิงอรรถ

รูปแบบการเขียนบรรณานุกรม

การเขียนรายการอ้างอิงมีแบบและหลักเกณฑ์แตกต่างกันตามประเภทของเอกสาร เช่น หนังสือ บทความในหนังสือ วารสาร หนังสือพิมพ์ สารานุกรม วิทยานิพนธ์ จุลสาร การสัมภาษณ์ ฯลฯ ผู้ใช้สามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม

*หมายเหตุ:

- เครื่องหมาย / แทนการ เคาะ (Spacebar) 1 ครั้ง
- ชื่อหนังสือ ให้พิมพ์ด้วยอักษรตัวเอียง สำหรับภาษาอังกฤษให้ขึ้นต้นคำทุกคำด้วยอักษรตัวพิมพ์ใหญ่ ยกเว้นคำบุพบท สันธาน
- ครั้งที่พิมพ์ หากเป็นพิมพ์ครั้งแรกไม่ต้องลงรายการครั้งที่พิมพ์

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือ

1) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวไทย

ชื่อ-ชื่อสกุลผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ/ (ครั้งที่พิมพ์).// เมืองที่พิมพ์:/ สำนักพิมพ์.

2) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวต่างประเทศ

ชื่อสกุล/ชื่อต้น/ชื่อกลางผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ/ (ครั้งที่พิมพ์).// เมืองที่พิมพ์:/ สำนักพิมพ์.

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือชุด

1) หนังสือชุด (Series) ให้ลงรายการชื่อชุดของหนังสือเล่มนั้นไว้ในวงเล็บท้ายรายการ

ชื่อผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ (ครั้งที่พิมพ์).// เมืองที่พิมพ์:/ สำนักพิมพ์.// (ชื่อชุด).

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือแปล

ชื่อผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ/ (ครั้งที่พิมพ์).// แปลจาก..โดย.. //เมืองที่พิมพ์:/ สำนักพิมพ์.

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือที่จัดพิมพ์ในโอกาสพิเศษ

ชื่อผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ.// เมืองที่พิมพ์:/ สถานที่พิมพ์.// (รายละเอียดการจัดพิมพ์).

การเขียนรายการอ้างอิงจากวิทยานิพนธ์

ชื่อผู้เขียนวิทยานิพนธ์.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อวิทยานิพนธ์.// ระดับวิทยานิพนธ์ ชื่อสาขาวิชาหรือภาควิชา
ชื่อคณะ ชื่อมหาวิทยาลัย.

การเขียนรายการอ้างอิงจากบทความ

1) บทความในหนังสือ

ชื่อผู้เขียนบทความ.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อบทความ.// ใน ชื่อบรรณาธิการ(ถ้ามี).// ชื่อหนังสือ// เลขหน้า. //
เมืองที่พิมพ์: สำนักพิมพ์.

2) บทความในสารานุกรม (Encyclopaedia)

ชื่อผู้เขียนบทความ.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อบทความ.// ชื่อสารานุกรม// เล่มที่// เลขหน้า.

3) บทความในวารสาร

ชื่อผู้เขียนบทความ.// (ปี วัน เดือน).// ชื่อบทความ.// ชื่อวารสาร// ปีที่/(เล่มที่)// เลขหน้า.

4) บทความในหนังสือพิมพ์

ชื่อผู้เขียนบทความ.// (ปีวัน เดือน).// ชื่อบทความ.// ชื่อหนังสือพิมพ์// เลขหน้า.

การเขียนรายการอ้างอิงจากการสัมภาษณ์

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.// (วัน เดือน ปี ที่สัมภาษณ์).// ตำแหน่ง(ถ้ามี).// สัมภาษณ์.

การเขียนรายการอ้างอิงจากอินเทอร์เน็ต และสื่ออิเล็กทรอนิกส์อื่น ๆ

ชื่อผู้แต่ง.// (ปีที่เผยแพร่).// ชื่อเรื่อง.// [ประเภทของสื่อ].// สถานที่ผลิต: ชื่อผู้ผลิตหรือผู้เผยแพร่.//
วัน เดือน ปี ที่เข้าถึงข้อมูล.// จาก// ชื่อแหล่งข้อมูลหรือที่อยู่ที่ใช้สืบค้นในอินเทอร์เน็ต.

รูปแบบการเขียนเชิงบรรณานุกรม

ให้เขียนหมายเลขกำกับข้อความที่ต้องการขยายเป็นเลขเดียวกับหมายเลขของเชิงบรรณานุกรม ซึ่งเชิงบรรณานุกรมจะอยู่ที่ส่วนท้ายของหน้านั้น จบข้อความเชิงบรรณานุกรมด้วยเครื่องหมายมหัพภาค (.)

ประเภทแหล่ง	รูปแบบการเขียนเชิงบรรณานุกรมแบบบรรณานุกรมภาพด้านลิขสิทธิ์
วารสาร นิตยสาร สื่อต่อเนื่อง อื่นๆ	From [or The data in column 1 are from] “Title of Article,” by A.N. Author and C.O. Author, year, <i>Title of Journal</i>, Volume, p.xx. Copyright [year] by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or adapted] with permission. ¹จาก [หรือ ข้อมูลในคอลัมน์ 1 มาจาก] “ชื่อบทความ,” โดย ชื่อ-สกุลผู้แต่ง 1 และชื่อผู้แต่ง 2, ปีพิมพ์, ชื่อวารสาร, ปีที่, น. หรือ p. หรือ pp. เลขหน้า. ลิขสิทธิ์ [ปิลิขสิทธิ์] โดย ชื่อผู้ถือลิขสิทธิ์. พิมพ์ซ้ำ [หรือปรับปรุง] โดยได้รับอนุญาต. ตัวอย่าง ¹จาก “สมเด็จพระเทพรัตนกษัตริย์กับการอนุรักษ์มรดกไทยด้านภาษาไทย,” โดย สุพัตรา ศิริวัฒน์, 2553, <i>วารสารฐานธรรมสาร</i>, 29(2), น. 25-40. มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าของลิขสิทธิ์.
หนังสือ	From [or The data in column 1 are from] <i>Title of Book</i> (p. xxx) by A.N. Author and C.O. Author, year, Place of Publication: Publisher. Copyright [year] by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or adapted] with permission. ¹จาก [หรือ ข้อมูลในคอลัมน์ 1 มาจาก] ชื่อเรื่องหนังสือ (น. หรือ p. หรือ pp. เลขหน้า) โดยชื่อผู้แต่ง 1 (ชาวต่างประเทศใช้: อักษรตัวแรกของชื่อต้น. อักษรตัวแรกของชื่อกลาง. (ถ้ามี) ชื่อสกุล) และชื่อผู้แต่ง 2 (อักษรตัวแรกของชื่อต้น. อักษรตัวแรกของชื่อกลาง. ชื่อสกุล). ปีพิมพ์, สถานที่พิมพ์: สำนักพิมพ์. ลิขสิทธิ์ ปิลิขสิทธิ์ โดย ชื่อผู้ถือลิขสิทธิ์. พิมพ์ซ้ำ [หรือปรับปรุง] โดยได้รับอนุญาต. ตัวอย่าง ¹จาก <i>คลังคำในบริบทการจัดเก็บและค้นคืนสารสนเทศ</i> (น. 49-51), โดย นฤมล ปราชญ์โยธิน, 2556, มหาสารคาม: หจก.อภิชาติการพิมพ์. ลิขสิทธิ์ 2556 โดย นฤมล ปราชญ์โยธิน. ²From <i>An easyguide to APA style</i> (pp. 107-108), by B. M. Schwartz, R. E. Landrum, and R. A. R. Gurung, 2012, Los Angeles: SAGE, Copyright 2012 by SAGE Publications, Inc.



คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
เลขที่ 169 ถ.ลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131
โทรศัพท์ 038-102566 โทรสาร 038-745807