

วารสารดนตรีรังสิต

RANGSIT MUSIC JOURNAL

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707

Vol.14 No.2 July-December 2019

พัฒนาการเพลงซิมโฟนีก่อน ค.ศ. 1750

Development of Symphony Before 1750.....อภิชัย เลี่ยมทอง

บทประพันธ์เพลงดุซนิกซ์: ประสานดุริยางค์สำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

Doctoral Music Composition: Prasan Duriya Samniang

for Wind Symphony.....กานต์ สุริยาศศิณ และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

การสร้างรูปแบบการฝึกซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย

The Creating the Principles and Practice of Wind Band Rehearsal

in Thailand's Higher Education.....ณัฐศรัณย์ ทฤษฎีคุณ, พงษ์พิทยา สัพโส และนิพัทธ์ กาญจนะหุด

รีไซท์สำหรับวงเครื่องกระทบและการอ่านบทกวี

Recite for Percussion Ensemble and Recitation.....ต้นเภา ช่วยประสิทธิ์

การสร้างสรรคบทเพลงขอพม่าสำหรับวงดนตรีเครื่องสายสากล

Themes of Sor Pa Ma for String Quartet.....ธัญญ์ สังขวิจิตร

บทประพันธ์เพลงดุซนิกซ์เพรลูด: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน

Doctoral Music Composition Preludes: The Exotic ASEAN

Phenomena for Piano.....พิชชาภัสร์ พิชิตธนารักษ์ และวีรชาติ เปรมานนท์

บทประพันธ์เพลงดุซนิกซ์: จิตรกรรมเพลงภาพชีวิต ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง

Doctoral Music Composition: The Portraits of Prasidh Silapabanleng.....ภาศินี สกฤตสุวรรณ์ และวีรชาติ เปรมานนท์

การศึกษาลักษณะทางกายภาพและเทคนิคการบรรเลงซอสามสายของประเทศไทยและตรวซมแมร์ของประเทศกัมพูชา

Study of Acoustics and Performance Practice of Thai Saw Sam Sai

and Cambodian Tro Khmerรัชวิช มุสิกการุณ, เจริญชัย ขนไฟโรจน์ และพล คำปั่งสุ

ดุซนิกซ์งานประพันธ์เพลง: ลม-กระซิบ-พราย สำหรับวงเชมเบอร์ออร์แกนเบลโล

Doctoral Music Composition: 'The Winds-The Whispers-The Whisperers'

for Chamber Ensembleศุภพร สุวรรณภักดี และวีรชาติ เปรมานนท์

ดุซนิกซ์การประพันธ์เพลง: "เทพนิยายที่สาบสูญ" เพลงประกอบภาพยนตร์สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา

Doctoral Music Composition: "The Lost Tales" Film Music for Orchestra.....ศิษฏ์ เกษจำรัส และวีรชาติ เปรมานนท์

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บรรณาธิการบริหาร	วิบูลย์ ตระกูลชัย
บรรณาธิการ	เจตนิพัทธ์ สังข์วิจิตร
ผู้ช่วยบรรณาธิการ	ธีรช เล่าห์วีระพานิช
กองบรรณาธิการ	แซ่ไข ธนสารโสภณ
	ธนพร พิมพ์เพชร
	อานภาพ คำมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะครุศาสตร์

ชูวิทย์ ยุระยง
รังสิตพันธุ์ แข็งขัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์

วิชชุดา วุฒาพิทย
ศศิ พงศ์สรายุทธ

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์

นิพัทธ์ กาญจนะหุต
ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยทักษิณ คณะศิลปกรรมศาสตร์

ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ

มหาวิทยาลัยบูรพา คณะดนตรีและการแสดง

รณชัย รัตนเศรษฐ
ศานติ เดชคำธณ

มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะดุริยางคศาสตร์

ยศ วณีสอน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่ความรู้ทางด้านวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในสาขาดนตรี
2. เพื่อเสริมสร้างองค์ความรู้ในสาขาดนตรี
3. เพื่อเป็นการบริการทางวิชาการในสาขาดนตรี
4. เพื่อเป็นสื่อกลางการแลกเปลี่ยนแนวความคิด องค์ความรู้ ความก้าวหน้าด้านการวิจัย และนวัตกรรมทางดนตรี

ขอบเขตของบทความ

บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ได้แก่ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทความวิเคราะห์ บทความอื่นๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรี หรือบทความที่มีดนตรีเกี่ยวข้อง

จัดพิมพ์โดย

ฝ่ายงานผลิตเอกสารและสิ่งพิมพ์
สำนักบริการเทคโนโลยีสารสนเทศมหาวิทยาลัยรังสิต

เจ้าของ

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
52/347 พหลโยธิน 87 ตำบลหลักหก
อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี 12000
☎ 02-791-6264

ออกแบบปก

อานภาพ คำมา

จัดรูปเล่ม

ธนพร พิมพ์เพชร

กำหนดออกปีละ 2 เล่ม

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

ราคา 160.- บาท

รายนามผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความวารสารดนตรีรังสิต

ที่ปรึกษากิตติมศักดิ์
ที่ปรึกษา

อาทิตย์ อุไรรัตน์
ชาติชาย ตระกูลรังสี
เด่น อยู่ประเสริฐ
นเรศวร พันธ์ธรร

คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะครุศาสตร์

ณัฐ สุทธิจิตต์
ภาวศุทธิ พิริยะพงษ์รัตน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
ณัฏฐา พันธุ์เจริญ
ดวงใจ ทิวทอง
ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา
นรอรธ จันทร์กล้า
ปานใจ จุฬาพันธุ์
รามสุร สิตลายัน
วีระชาติ เปรมานนท์

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา
ศรัณย์ นักรบ
สุพจน์ ยุคลธรรวงศ์

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

มหาวิทยาลัยบูรพา

จันทนา คชประเสริฐ
มนัส แก้วบุชา

มหาวิทยาลัยพายัพ

ชัยพลฤกษ์ เมฆรา

มหาวิทยาลัยมหิดล

ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์
อนรรฆ จรรย์ยานนท์
Paul Cesarczyk

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

ประเสริฐ ฉิมท้วม

มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

รุจิภาส ภูธนัญญกุลภัทร

มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี

บัญชา อาชากิจ

มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

สุกิจ พลประดม

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

มหาวิทยาลัยศิลปากร

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์
พรพรรณ บันเทิงหรรษา
พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา
ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ

นาวยา ชินะชาครีย์
น.ท.วรเขต ทะโกษา

สถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา

จิรเดช เสตะพันธุ์
ชัยพงศ์ ทองสว่าง
อโนทัย นิติพน

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีและศิลปกรรม

โกวิทย์ ชันธศิริ
ตรีทิพย์ กมลศิริ
นภนันท์ จันทร์อรรถกุล
วิทยา วอสเปียน
เสาวณิต วิงวอน

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีรังสิตปัจจุบันอยู่ในฐานข้อมูลของระบบศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (Thai Journal Citation Index Centre - TCI) กลุ่มที่ 1 โดยผ่านการประเมินและรับรองคุณภาพเมื่อปี พ.ศ. 2558 ซึ่งมีระยะเวลาการรับรองคุณภาพวารสารเป็นระยะเวลา 5 ปี และทุกวารสารที่อยู่ในฐานข้อมูลจะต้องได้รับการประเมินคุณภาพใหม่อีกครั้งทุก 5 ปีเช่นเดียวกัน กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิตรู้สึกยินดีและเป็นเกียรติยิ่งตลอดระยะเวลาการทำงาน ต้องขอขอบพระคุณ TCI มา ณ โอกาสนี้ด้วย บัดนี้การประเมินคุณภาพวารสารรอบที่ 4 ในปี พ.ศ. 2563 วารสารที่อยู่ในฐานข้อมูล TCI จะต้องเข้ารับการประเมินคุณภาพใหม่อีกครั้งรวมถึงวารสารดนตรีรังสิต ด้วยเงื่อนไขเกณฑ์การประเมินทั้งเกณฑ์หลักและเกณฑ์รองต่างๆ ที่กำหนดไว้ วารสารดนตรีรังสิตได้นำมาใช้เป็นแนวทางหลักและปรับปรุงแก้ไขเสมอมาเพื่อคุณภาพของวารสารที่ดียิ่งขึ้น กองบรรณาธิการฯ หวังว่าจะยังคงได้รับเกียรติและความภูมิใจต่อไป

ระหว่างวันที่ 29-31 พฤษภาคม 2562 ที่ผ่านมหาวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ได้จัดงาน “สัมมนาเพื่อพัฒนาศักยภาพครุดนตรี ครั้งที่ 7” ขึ้นซึ่งการสัมมนารั้งนี้ กองบรรณาธิการฯ ได้รับเกียรติเป็นวิทยากรบรรยายรับเชิญด้วยการบรรยายงานสัมมนารั้งนี้ทำให้สามารถชี้แจงประเด็นต่างๆ อาทิ กระบวนการทำงานหรือวิธีการส่งบทความในระบบ ThaiJo (Thai Journals Online) สำหรับผู้ที่สนใจได้ในระดับหนึ่งตลอดจนทำให้ทราบถึงปัญหาจากผู้เข้าร่วมสัมมนาปัญหาสำคัญประการหนึ่งคือ ผู้ที่สนใจส่งบทความมายังวารสารดนตรีรังสิตอาจจะยังคงเชื่อว่าจะต้องใช้เวลานานเพื่อเข้ากระบวนการต่างๆ ผนวกกับมีผู้ที่สนใจส่งบทความมาเป็นจำนวนมากอาจทำให้ต้องใช้ระยะเวลามากขึ้นไปอีก ปัญหาต่างๆ ที่กล่าวมานี้ทางกองบรรณาธิการฯ ไม่ได้เพิกเฉยหากแต่นำเข้าที่ประชุมเพื่อพัฒนาปรับปรุงแก้ไขให้คลี่คลาย จนกระทั่ง ณ ปัจจุบันทางกองบรรณาธิการฯ สามารถพัฒนาระบบให้รวดเร็วมากขึ้น ตอบสนองต่อผู้ที่สนใจส่งบทความเข้ามาได้มากขึ้นและยังคงไว้ด้วยคุณภาพระดับมาตรฐานของ TCI กลุ่มที่ 1

สำหรับบทความที่เกี่ยวข้องกับประเด็นด้านจริยธรรมการวิจัยในคน ต้องแนบเอกสารที่ผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมในคนมาพร้อมกับแบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต ท้ายสุดนี้ ผู้ที่สนใจส่งบทความมายังวารสารดนตรีรังสิต หรือสืบค้นข้อมูลฉบับที่ได้ตีพิมพ์ผ่านมาแล้วตลอดจนติดต่อสื่อสารหรือให้คำแนะนำต่างๆ สามารถเข้าไปที่ <https://www.tci-thaijo.org/index.php/rmj> อีกหนึ่งช่องทางคือ <https://www.facebook.com/rangsitmusicjournal/> กองบรรณาธิการฯ หวังว่าจะเป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่องค์ความรู้เหล่านี้ให้กระจายไปสู่แวดวงดนตรีของประเทศไทยในทุกๆ มิติ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ เจตนิพัทธ์ สังข์วิจิตร
บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิชาการ

พัฒนาการเพลงซิมโฟนีก่อน ค.ศ. 1750

Development of Symphony Before 1750

1

.....อภิชัย เลี่ยมทอง

บทความวิจัย

บทประพันธ์เพลงดุซงญอ: ประสานดุริยางค์สำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

Doctoral Music Composition: Prasan Duriya Samniang for Wind Symphony

16

.....กานต์ สุริยาศศิน และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

การสร้างรูปแบบการฝึกซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย

The Creating the Principles and Practice of Wind Band Rehearsal in Thailand's Higher Education

31

.....ณัฐศรัณย์ ทฤษฎีคุณ, พงษ์พิทยา สัมไพ และนิพัทธ์ กาญจนะหุต

รีไซท์สำหรับวงเครื่องกระทบและการอ่านบทกวี

Recite for Percussion Ensemble and Recitation

46

.....ต้นเถา ช่วยประสิทธิ์

การสร้างสรรค์บทเพลงซอพม่าสำหรับวงดนตรีเครื่องสายสากล

Themes of Sor Pa Ma for String Quartet

59

.....ธัญญ์ สังขวิจิตร

บทประพันธ์เพลงดุซงญอเพรลูด: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน

Doctoral Music Composition Preludes: The Exotic ASEAN Phenomena for Piano

75

.....พิชชาภัสร์ พิชิตนารักษ์และวีรชาติ เปรมานนท์

บทประพันธ์เพลงดุซงญอ: จิตรกรรมเพลงภาพชีวิต ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง

Doctoral Music Composition: The Portraits of Prasad Silapabanlang

88

.....ภาศินี สกลสุวรรณ์ และวีรชาติ เปรมานนท์

สารบัญ (ต่อ)

การศึกษาลักษณะทางกายภาพและเทคนิคการบรรเลงขอสามสาย ของประเทศไทยและตรวซแมร์ของประเทศกัมพูชา Study of Acoustics and Performance Practice of Thai Saw Sam Sai and Cambodian Tro Khmerรัชวิช มุสิกการณ, เจริญชัย ชนไฟโรจน์ และพล คำปั่งสุ์	103
ดุขฎิณิพนธ์งานประพันธ์เพลง: “ลม-กระซิบ-พราย” สำหรับวงเชมเบอร์อองชอมเบลล Doctoral Music Composition: “The Winds–The Whispers–The Whisperers” for Chamber Ensembleศุภพร สุวรรณภักดี และวีรชาติ เปรมานนท์	118
ดุขฎิณิพนธ์การประพันธ์เพลง: “เทพนิยายที่สาบสูญ” เพลงประกอบภาพยนตร์ สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา Doctoral Music Composition: “The Lost Tales” Film Music for Orchestraศิษฐ์ เกษจำรัส และวีรชาติ เปรมานนท์	134
แนะนำผู้เขียน	149
รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ	151
คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ	152
เกณฑ์การพิจารณาถ่วงการองบทความ (Peer Review)	155
หลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรม	156
แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต	159

วารสารดนตรีรังสิต

RANGSIT MUSIC JOURNAL

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707

Vol.14 No.2 July-December 2019

บทความวิชาการ และบทความวิจัย

พัฒนาการเพลงซิมโฟนีก่อน ค.ศ. 1750

Development of Symphony Before 1750

อภิชัย เลี่ยมทอง*¹Apichai Leamthong*¹

บทคัดย่อ

เพลงซิมโฟนีเป็นลักษณะบทเพลงที่ประพันธ์มาตั้งแต่สมัยกลางและสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ หมายถึงบทเพลงสำหรับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตั้งแต่ 1 เครื่องที่สามารถบรรเลงได้มากกว่า 1 เสียงในเวลาเดียวกัน หรือเครื่องดนตรีหลายเครื่องนำมาบรรเลงด้วยกัน ต่อมาในสมัยบาโรก เพลงซิมโฟนีส่วนใหญ่ประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย และเครื่องเป่าลมไม้และเครื่องเป่าทองเหลือง ได้ถูกเพิ่มเข้าไปในเพลงซิมโฟนีมากขึ้นจนถึงสมัยคลาสสิก เพลงซิมโฟนีถูกพัฒนารูปแบบจนมีมาตรฐานการประพันธ์ที่มีแบบแผนตายตัวในสมัยคลาสสิก นักประพันธ์เพลงที่สำคัญที่ประพันธ์เพลงประเภทซิมโฟนีในสมัยคลาสสิก คือ ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน ประพันธ์เพลงซิมโฟนีไว้ไม่ต่ำกว่า 108 บท จนได้ชื่อว่าเป็นบิดาแห่งซิมโฟนี นักประพันธ์เพลงในยุคหลังจึงได้ยึดถือรูปแบบการประพันธ์เพลงซิมโฟนีของไฮเดินเป็นมาตรฐานการประพันธ์ที่สมบูรณ์แบบที่สุดสำหรับการประพันธ์เพลงซิมโฟนี แต่แท้จริงแล้ว มาตรฐานของการประพันธ์เพลงซิมโฟนี ได้มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่สมัยบาโรกโดยนักประพันธ์เพลงจากสำนักดนตรีอิตาลี จนเกิดความนิยมประพันธ์เพลงซิมโฟนีกันอย่างแพร่หลายทั่วประเทศอิตาลี และกระจายความนิยมออกไปสู่ประเทศต่างๆ ในยุโรป ไปจนถึงการเกิดสำนักดนตรีเยอรมันแห่งเมืองมันไฮม์ เป็นสำนักดนตรีแห่งใหม่ที่รวบรวมนักดนตรีฝีมือดี ทำให้การประพันธ์เพลงซิมโฟนีมีความเข้มข้นและหลากหลายมากขึ้น บทความนี้จึงเป็นการศึกษาพัฒนาการเพลงซิมโฟนีที่ประพันธ์ก่อนปี ค.ศ. 1750 ซึ่งเป็นปีที่โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค เสียชีวิต นับเป็นการสิ้นสุดสมัยบาโรกและเป็นการเข้าสู่สมัยคลาสสิก

คำสำคัญ: ซิมโฟนี / พัฒนาการทางดนตรี / สมัยบาโรก / สมัยคลาสสิก

* Corresponding author, email: apichaiob@gmail.com

¹ อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

¹ Instructor, Conservatory of Music, Rangsit University

Abstract

In the Middle Ages, the word symphony referred to music that comprised of a chordal instrument or two lines, or more instruments. Later on, in the Baroque period, composers mostly constructed symphony with string instruments subsequently added woodwind and brass. In the Classical period arose the word “symphony orchestra” in which had a specific pattern. Major composers in this era, Franz Joseph Haydn, whom many considered as “Father of the Symphony,” had composed more than 108 symphonies. The standardization of symphony orchestra continued to develop since the Baroque period. Italian composers made it popular throughout Italy and afterward spread throughout Europe. Germany composers also absorbed the practice. Soon after, the Mannheim School in German thrived prominently during the second half of the eighteenth century and became the center of the music scene in Europe. This article focuses on the development of symphony before 1750, year of the pass of Johann Sebastian Bach which marked the end of the Baroque period and embarked on the Classical period.

Keywords: Symphony / Music Development / Baroque Period / Classical Period

บทนำ

คำว่าซิมโฟนี (Symphony) มาจากรากศัพท์ภาษากรีก เกิดจากการรวมกันของคำ 2 คำ คือ “Syn” มีความหมายว่า “ด้วยกัน” และ “Phone” มีความหมายว่า “เสียง” เมื่อนำคำมารวมกันจึงเกิดความหมายว่า “การรวมกันของเสียง” และมีคำเรียกซิมโฟนีที่แตกต่างกันไปในแต่ละภาษา เช่น ภาษาอิตาลี เรียกว่า Sinfonia ภาษาฝรั่งเศสและเยอรมันเรียกว่า Symphonie ส่วนภาษาอังกฤษ เรียกว่า Symphony เป็นต้น

ในปัจจุบัน ซิมโฟนีเป็นชื่อบทประพันธ์เพลงที่มีขนาดกลางไปจนถึงขนาดใหญ่ มักประพันธ์ให้วงดนตรีที่เรียกว่า “วงดุริยางค์ซิมโฟนี” ใช้บรรเลงบทเพลงประเภทซิมโฟนีตามมาตรฐานแต่ละ

บทมักประกอบด้วยกระบวนท่อนย่อยหลายท่อน โดยทั่วไปมี 3 หรือ 4 ท่อน แต่ละท่อนมีอัตราความเร็วหรือลีลาที่แตกต่างกัน แต่ละท่อนอาจบรรเลงจบสมบูรณ์ก่อนบรรเลงท่อนต่อไป หรือบางบทอาจบรรเลงติดต่อกันไปโดยไม่หยุดพักก็ได้ โดยปกติไม่มีเครื่องดนตรีเครื่องใดหรือกลุ่มใดได้รับบทบาทเดี่ยวตลอดทั้งเพลง ทำนองของบทเพลงจะกระจายไปยังเครื่องดนตรีกลุ่มต่างๆ ของวงดุริยางค์ซิมโฟนี

นักประพันธ์เพลงที่สำคัญที่ประพันธ์เพลงประเภทซิมโฟนีคือ ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, ค.ศ. 1732-1809) นักประพันธ์เพลงชาวออสเตรียในสมัยคลาสสิก (Classical Period, ค.ศ. 1750-1825) ประพันธ์เพลงซิมโฟนีไว้ไม่ต่ำกว่า 108 บท จนได้ชื่อว่าเป็นบิดาแห่งซิมโฟนี นักประพันธ์เพลงในยุคหลังจึงได้ยึดถือรูปแบบการประพันธ์เพลงซิมโฟนีของไฮเดินเป็นมาตรฐานการประพันธ์ที่สมบูรณ์แบบที่สุดสำหรับการประพันธ์เพลงซิมโฟนี แต่แท้ที่จริงแล้วมาตรฐานของการประพันธ์เพลงซิมโฟนีได้พัฒนาอย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่สมัยบาโรก (Baroque Music Period, ค.ศ. 1600-1750)

ซิมโฟนีแบบแผนมักมี 4 ท่อน ใช้เป็นมาตรฐานของซิมโฟนีในสมัยคลาสสิกและสมัยโรแมนติก (Romantic Period, ค.ศ. 1825-1900) จากครึ่งหลังของศตวรรษที่ 18 เพลงซิมโฟนีส่วนใหญ่จะอยู่ในมาตรฐานนี้ แต่ตั้งแต่สมัยโรแมนติกประมาณช่วงศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมาเกิดความหลากหลายของแบบแผนการประพันธ์ซิมโฟนี กล่าวคือ ซิมโฟนีบางบทอาจมีมากหรือน้อยกว่า 4 ท่อน ตัวอย่างเช่น ซิมโฟนีหมายเลข 3 ของมาเลอร์ (Gustav Mahler, ค.ศ. 1860-1911) มี 6 ท่อน หรือซิมโฟนีหมายเลข 7 ของซibelius (Jean Sibelius, ค.ศ. 1865-1957) มีเพียงท่อนเดียว เพลงประเภทซิมโฟนีอาจมีความยาวที่หลากหลาย ส่วนใหญ่ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 25 ถึง 45 นาที แต่ซิมโฟนีบางบทอาจใช้เวลาบรรเลงไม่ถึง 7 นาที เช่น ซิมโฟนีหมายเลข 12 ของไฮเดินไปจนถึงซิมโฟนีที่มีความยาวประมาณ 105 นาที เช่น ซิมโฟนีหมายเลข 3 ของมาเลอร์ เป็นต้น

แม้ว่าซิมโฟนีถูกพัฒนาให้มีความสมบูรณ์แบบเป็นมาตรฐานโดยไฮเดินก็ตาม แต่ก็ยังมีนักประพันธ์เพลงชาวอิตาลีในสมัยบาโรกคนสำคัญอีกหลายคนประพันธ์เพลงประเภทซิมโฟนีไว้หลายบท จนกลายเป็นความนิยมในการประพันธ์เพลงประเภทซิมโฟนีทั่วอิตาลี และภายหลังได้กระจายความนิยมไปทั่วยุโรป ซิมโฟนีจากนักประพันธ์เพลงชาวอิตาลีในสมัยบาโรกนี้ได้เป็นต้นแบบของเพลงประเภทซิมโฟนีที่ไฮเดินใช้ศึกษาค้นคว้าจนสามารถสร้างความสมบูรณ์แบบด้านองค์ลักษณะได้อย่างลงตัวในเวลาต่อมา

กำเนิดเพลงซิมโฟนีก่อนสมัยบาโรก

บทเพลงประเภทซิมโฟนีมีกำเนิดตั้งแต่ดนตรีสมัยกลาง (Middle Ages Period, ค.ศ. 850-1450) และสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance Period, ค.ศ. 1450-1600) หมายถึงบทเพลงที่มีการประสานเสียงหลายเสียงโดยใช้เครื่องดนตรีตั้งแต่ 1 เครื่องที่สามารถบรรเลงได้มากกว่า 1 เสียงในเวลาเดียวกัน เช่น ลูท (Lute) และออร์แกน (Organ) จนถึงบทเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีหลายเครื่องบรรเลงเข้าด้วยกันให้เกิดเสียงประสาน อาจเป็นการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเพียงอย่างเดียวหรือมีการขับร้องร่วมด้วยก็ได้ โดยเรียกบทเพลงลักษณะนี้ว่า Symphonia เช่น บทเพลง *Sacre Symphonia* เป็นบทเพลงที่มีแนวขับร้องประสานเสียงและแนวดนตรีบรรเลงประกอบพิธีการทางศาสนา ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1597 โดย โจวันนี กาบรีเอลิ (Giovanni Gabrieli, ค.ศ. 1557-1612) นักประพันธ์เพลงชาวอิตาลีในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ เป็นต้น

ซิมโฟนีจากสำนักดนตรีอิตาลีในสมัยบาโรก (Italian School)

เมื่อเข้าสู่ต้นศตวรรษที่ 17 การประพันธ์เพลงโดยใช้เสียงประสานหลายแนวอย่างโพลิโฟนี (Polyphony) เริ่มได้รับความนิยมมากขึ้น ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงเข้าสู่สมัยบาโรก เกิดการประพันธ์บทเพลงประเภท “ซินโฟเนีย” (Sinfonia) ในรูปแบบใหม่ขึ้นในประเทศอิตาลี ซินโฟเนียในสมัยบาโรกตอนต้นนี้มีความหมายที่แตกต่างออกไปจากสมัยกลางและสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการเล็กน้อย กล่าวคือ กระบวนท่อนของบทเพลงขนาดเล็ก บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีล้วน ไม่มีการขับร้อง ใช้เป็นบทเพลงบรรเลงแทรกอยู่ในบทประพันธ์เพลงร้องขนาดใหญ่หลายประเภท โดยเฉพาะบทเพลงร้อง เช่น อุปรากร (Opera) ละครเพลง (Musical Drama) คันทาตา (Cantata) หรือโอราโตริโอ (Oratorio) โดยมีจุดประสงค์เพื่อใช้เดินรำในบทละครหรือใช้สื่อให้รู้สึกถึงบรรยากาศของบทละคร บทร้องทางศาสนา อีกทั้งใช้เป็นบทเพลงบรรเลงเพื่อเปลี่ยนฉากละครและให้โอกาสนักร้องได้มีเวลาพักเสียงการร้องในการแสดงอีกด้วย

บทเพลงร้องขนาดใหญ่และอุปรากรหรือละครเพลงในศตวรรษที่ 17 ของยุโรปมักมีบทบรรเลงโหมโรงแบบฝรั่งเศส (French Overture) ที่มีการเริ่มต้นด้วยทำนองที่ช้า มักใช้ลักษณะจังหวะประจุด (Dotted Notes) ตามด้วยทำนองที่มีอัตราจังหวะที่รวดเร็ว เนื่องจากการประพันธ์เพลงลักษณะแบบโหมโรงก่อนการแสดงนี้เป็นบทเพลงที่มีการบรรเลงล้วน ไม่มีการขับร้อง ภายหลังจึงถูกรวมเรียกว่าซินโฟเนียไปด้วย กลายเป็นชื่อสำหรับบทเพลงโหมโรงก่อนบทเพลงร้องขนาดใหญ่ รวมถึงอุปรากรและละครเพลงทั่วอิตาลี

เมื่อเข้าสู่ปลายศตวรรษที่ 17 มีนักประพันธ์เพลงชาวอิตาลีในสมัยบาโรกที่สำคัญคนหนึ่งที่มีผลงานการประพันธ์เพลงร้องและอุปรากรอย่างมากมาย คือ อเลสซานโดร สการ์ลาตตี (Alessandro Scarlatti, ค.ศ. 1660-1725) สการ์ลาตตีได้ประพันธ์บทนาในลักษณะโหมโรงเข้าสู่อุปรากรเรื่อง *Dal male il bene* Naples (ค.ศ. 1687) อุปรากรเรื่องนี้เป็นกรนำอุปรากรเรื่อง *Tutto il mal non vien per nuocere* ซึ่งเป็นอุปรากรที่สการ์ลาตตีได้ประพันธ์ขึ้นไว้แล้วเมื่อปี ค.ศ. 1681 มาเรียบเรียงเป็นอุปรากรเรื่องใหม่ อีกทั้งปรับบทประพันธ์โหมโรงของอุปรากรของเดิมเพื่อนำมาใช้เป็นโหมโรงสำหรับอุปรากรชิ้นใหม่ โดยการปรับเปลี่ยนรูปแบบ ไม่เหมือนประเพณีนิยมของโหมโรงเข้าสู่อุปรากรของนักประพันธ์เพลงอื่น บทโหมโรงใหม่นี้เริ่มต้นด้วยทำนองที่มีความรวดเร็ว ไม่เริ่มด้วยอัตราจังหวะที่ช้าด้วยโน้ตประจูดอย่างโหมโรงฝรั่งเศสที่นิยมประพันธ์กันในอดีต แต่สการ์ลาตตียังคงใช้ชื่อบทโหมโรงนี้ว่า ซินโฟเนีย ซึ่งมีความยาวของบทเพลงประมาณ 2-3 นาที

เมื่อสการ์ลาตตีเริ่มประพันธ์ซินโฟเนียเป็นบทนำเข้าสู่อุปรากร แม้ว่าบทเพลงจะไม่มีควมยาวมากนัก แต่สการ์ลาตตีได้ริเริ่มให้มีการแบ่งอัตราความเร็วเป็น 3 ลักษณะคือ เร็ว-ช้า-เร็ว บรรเลงต่อเนื่องกันโดยไม่หยุดพัก นับว่าสการ์ลาตตีเป็นผู้เริ่มใช้บทเพลงซินโฟเนียมาบรรเลงเป็นบทนำทำหน้าที่เป็นโหมโรงเข้าสู่บทเพลงที่มีอัตราความเร็วที่แตกต่างกันถึง 3 ลีลา คล้ายกับมาตรฐานของซิมโฟนีในสมัยต่อมา นับแต่นั้นซินโฟเนียจึงเป็นทำหน้าที่โหมโรงเข้าสู่อุปรากรอิตาลี โดยแบ่งลีลาออกเป็น 3 ลีลาให้บรรเลงอย่างต่อเนื่อง

ภาพที่ 1 ตัวอย่างโน้ตเพลงซินโฟเนียเข้าสู่อุปรากร *Griselda* (1721) โดยสการ์ลาตตี ลีลาที่ 1²



² Alessandro Scarlatti, "La Griselda Opera in Musica," accessed June 20, 2018, http://conquest.imsrp.info/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP388460-PMLP559447-2352-Griselda_Atto_Primo.pdf

ภาพที่ 2 ตัวอย่างโน้ตเพลงซินโฟเนียเข้าสู่อุปรากร *Griselda* โดยสการ์ลาตตี ลีลาที่ 2 และ 3³



ราวปี ค.ศ. 1732 นักประพันธ์เพลงจากสำนักดนตรีอิตาลีคนสำคัญอีกคนหนึ่งคือ โจวันนี บัตติสตา ซัมมาร์ตินี (Giovanni Battista Sammartini, ค.ศ. 1700-1775) ได้นำบทซินโฟเนียที่เป็น บทนำเข้าสู่อุปรากร “มีเมต” (*Memet*) ที่ตนได้ประพันธ์ไว้ก่อนแล้วมาขยายเพื่อใช้เป็นบทเพลง บรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องสาย เป็นบทเพลงบรรเลงอิสระไม่ได้ใช้นำก่อนการแสดงอุปรากร สามารถใช้บรรเลงเพื่อการรับฟังโดยตรง แต่ยังคงใช้ชื่อเพลงว่าซินโฟเนียเช่นเดิม ซินโฟเนียที่ ซัมมาร์ตินีประพันธ์ชิ้นนี้ ประกอบด้วยกระบวนท่อน 2-3 ท่อน มีลีลาที่มีอัตราความเร็วแตกต่างกัน 2 ถึง 3 ลีลาเช่นเดียวกับซินโฟเนียที่เป็นบทนำเข้าสู่อุปรากรทุกประการ ยกเว้นระหว่างลีลาแต่ละลีลา ไม่ได้บรรเลงอย่างต่อเนื่องเหมือนซินโฟเนียนำเข้าสู่อุปรากร แต่มีการหยุดพักระหว่างลีลาจนเกิดเป็น กระบวนท่อนอิสระแยกจากกันเป็น 2 หรือ 3 ท่อน ซัมมาร์ตินีได้ประพันธ์ซินโฟเนียลักษณะนี้ไว้ มากกว่า 78 บท แต่ละบทมีความยาวประมาณ 10 นาที ซึ่งเป็นซินโฟเนียที่มีความยาวมากกว่าในอดีต

ท่อนต่างๆ จากบทเพลงซินโฟเนียของซัมมาร์ตินี ส่วนใหญ่มักมีความตรงกันข้ามกันทั้งอัตรา ความเร็ว ลีลา บันไดเสียง รวมไปถึงเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) ท่อนแรกมักมี

³ Ibid.

อัตราจังหวะที่รวดเร็ว ท่อนที่ 2 มักเป็นท่อนซ้ำและมีอัตราความเร็วที่แตกต่างจากท่อนแรก (ท่อนที่ 2 ของซิมโฟนีบางบทได้ตัดตอนทำนองมาจากทำนองร้องจากอุปรากร) ถ้าซิมโฟนีใดมี 3 ท่อน ท่อนที่ 3 มักมีความเร็วหรือมีลีลาเป็นเพลงเต้นรำแบบมินูเอต (Minuet) ซัมมาร์ตินีเริ่มใช้รูปแบบการประพันธ์ในลักษณะทริโอโซนาตา (Trio Sonata) และสังคีตลักษณะสองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary) เป็นพื้นฐานในการประพันธ์ท่อนต่างๆ ของบทเพลงซิมโฟนี

ตัวอย่างที่ 1 ซิมโฟนีมีเมต ประพันธ์โดย ซัมมาร์ตินี (1732) ท่อนที่ 1

Presto

Violin I

Violin II

Viola

Continuo

ตัวอย่างที่ 2 ซิมโฟนีมีเมต ประพันธ์โดย ซัมมาร์ตินี ท่อนที่ 2

Andante

Violin I

Violin II

Viola

Continuo

pizz

pizz

Pizz

ตัวอย่างที่ 3 ซิมโฟนีเยมีเมต ประพันธ์โดย ชัมมาร์ตินี ท่อนที่ 3



ซิมโฟนีส่วนใหญ่ของชัมมาร์ตินีใช้วงดุริยางค์เครื่องสาย โดยมีฮาร์ปซิคอร์ดบรรเลงแนวเบสต่อเนื่อง (Basso Continuo) ภายหลังได้เพิ่มเครื่องเป่าอื่น เช่น โอโบ ทรัมเปต มาบรรเลงเป็นเสียงประสานด้วย ถือได้ว่าชัมมาร์ตินีเป็นนักประพันธ์เพลงคนแรกๆ ที่ริเริ่มการประพันธ์เพลงประเภทซิมโฟนีให้เป็นบทเพลงที่บรรเลงแยกออกจากบทเพลงอื่นๆ อย่างอิสระ อีกทั้งยังเป็นผู้วางมาตรฐานของบทเพลงให้มีกระบวนท่อนแยกออกจากกัน มีสังคีตลักษณ์ที่ชัดเจน ทำให้นักประพันธ์เพลงในสมัยนั้นเริ่มนำบทโหมโรงอุปการัตตตอนมาบรรเลงในการแสดงคอนเสิร์ตโดยแยกออกจากละคร เมื่อได้รับความนิยมฟังมากขึ้นจึงมีนักประพันธ์อีกหลายคนเริ่มแต่งบทเพลงซิมโฟนีหรือซิมโฟนีสำหรับวงดุริยางค์ โดยเพิ่มความเข้มข้น ความยาวและเนื้อหาสาระทางดนตรีของลีลาแรก ความไพเราะในลีลาที่สอง และลีลาส่งท้ายที่มีความรวดเร็วสนุกสนานมากยิ่งขึ้น

นักประพันธ์เพลงอิตาลีที่นำบทเพลงประเภทซิมโฟนีไปพัฒนาต่อคือ โทมัส อัลบิโนนี (Tomaso Albinoni, ค.ศ. 1671-1751) ราวปี ค.ศ. 1735 อัลบิโนนีได้ประพันธ์ซิมโฟนีโดยใช้สังคีตลักษณ์ลักษณะใหม่ ประกอบไปด้วยตอนนำเสนอ (Exposition) ที่มีทำนอง 1-2 ทำนองในบันไดเสียงโทนิค (Tonic) หลังจากนั้นตามด้วยทำนองในบันไดเสียงโดมิแนนท์ (Dominant) และจบกระบวนท่อนด้วยทำนองที่ย้อนกลับไปยังบันไดเสียงโทนิคเช่นเดิม ทำนองในบันไดเสียงทั้งโทนิคและโดมิแนนท์นี้ไม่ได้แตกต่างแค่ทำนองและเสียงประสานเท่านั้น อัลบิโนนียังเลือกใช้เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงทำนองที่แตกต่างกันออกไป อีกทั้งให้มีการบรรเลงสร้างระดับความดังเบาที่แตกต่างกันออกไปอีกด้วย แม้ว่าการเลือกใช้บันไดเสียงที่แตกต่างภายในท่อนเดียวกันนี้ จะยังไม่มี ความซับซ้อนเท่าซิมโฟนีในสมัยต่อมามากนัก แต่นับว่าเป็นการเริ่มสร้างแบบแผนสังคีตลักษณ์โซนาตา (Sonata

Form) ให้กับเพลงประเภทซิมโฟนี และได้ถูกเผยแพร่ไปยังนักประพันธ์เพลงรุ่นหลังอีกจำนวนมาก โดยเฉพาะไฮเดินได้นำหลักสัจตลักษณ์ดังกล่าวไปปรับปรุงพัฒนาเป็นสัจตลักษณ์โซนาตาที่เป็นแบบแผนในเพลงซิมโฟนีอย่างสมบูรณ์ในเวลาต่อมา

ผลงานซิมโฟนีของอัลบิโนนี้มีจำนวนไม่มากนัก โดยแต่ละเพลงผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ใช้วงบรรเลงขนาดเล็ก ส่วนมากเป็นวงเครื่องสายโดยกำหนดให้แนวเสียงแต่ละแนวใช้นักดนตรีบรรเลงเพียง 1 คนเท่านั้น คล้ายการบรรเลงวงเชมเบอร์ขนาดเล็กในสมัยคลาสสิก ซิมโฟนีทุกบทของอัลบิโนนี้กำหนดให้ผู้บรรเลงไวโอลินจำนวน 2 คน (ไวโอลินแนวที่หนึ่ง 1 คน และไวโอลินแนวที่สอง 1 คน) วิโอลา 1 คน และแนวเบสต่อเนื่อง (Basso Continuo) มักใช้ผู้บรรเลงเชลโล เครื่องเป่าลมไม้ เช่น บาสซูนและฮาร์ปซิคอร์ดอย่างละ 1 คนเป็นส่วนใหญ่ ซิมโฟนีบางบทได้เพิ่มเครื่องเป่า เช่น ฟลูต โอโบหรือทรัมเปตเพื่อเพิ่มสีสัน แนวคิดในการใช้นักดนตรีเครื่องสายบรรเลงแนวเสียงละ 1 คนนี้ ไฮเดินได้นำไปใช้เป็นหลักในการประพันธ์ซิมโฟนีในช่วงต้น มีความคล้ายคลึงกับเพลงประเภทคอนแชร์โตกรอสโซ (Concerto Grosso) และภายหลังวงเครื่องสายลักษณะนี้จึงพัฒนาเป็นวงเครื่องสายสี่ชิ้นที่เรียกว่าวงสตริงควอร์เทต (String Quartet)

ความนิยมในการประพันธ์ซิมโฟนีได้แพร่หลายไปทั่วยุโรป อิตาลี นักประพันธ์เพลงชาวอิตาลีที่สำคัญในสมัยบาโรกอีกหลายคนเริ่มประพันธ์เพลงประเภทซิมโฟนีสำหรับการแสดงคอนเสิร์ตไว้จำนวนหนึ่ง เช่น จิโอวันนี บัสติสตา เพอโกเลซี (Giovanni Battista Pergolesi, ค.ศ. 1710-1736) อันโทนีโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi, ค.ศ. 1678-1741) จูเซปเป ตาร์ตินี (Giuseppe Tartini, ค.ศ. 1692-1770) นักประพันธ์เพลงเหล่านี้ประพันธ์ซิมโฟนีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องสายและแนวเบสต่อเนื่อง บางบทมีแนวบรรเลงสำหรับเครื่องเป่าลมไม้ด้วย ลักษณะของบทเพลงมีขนาดไม่ใหญ่มาก ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 5-6 นาที มี 3 ท่อน ต่างกัน 3 ลีลาคือ เร็ว-ช้า-เร็ว มีสัจตลักษณ์คล้ายประเภทคอนแชร์โตที่นักประพันธ์เพลงอิตาลีในสมัยบาโรกนิยมประพันธ์กันอย่างแพร่หลาย

แนะนำให้ฟัง:

Alessandro Scarlatti: *Sinfonia Avanti l'Opera Griselda*

Giovanni Battista Sammartini: *Sinfonia in A major from "Mehmet"*

Giovanni Battista Sammartini: *Symphony for Strings in C minor, J-C 9*

ซิมโฟนีจากนักประพันธ์นอกสำนักดนตรีอิตาลีในสมัยบาโรก

เมื่อความนิยมในการประพันธ์ซิมโฟเนียหรือซิมโฟนีในปลายสมัยบาโรกได้แพร่หลายไปทั่วประเทศอิตาลี นักประพันธ์เพลงที่สำคัญสมัยบาโรกนอกสำนักดนตรีอิตาลีจำนวนหนึ่ง มีความสนใจในการประพันธ์ซิมโฟเนียเช่นกัน แม้ว่าไม่ได้รับความนิยมในการประพันธ์เท่ากับนักประพันธ์เพลงจากสำนักดนตรีอิตาลี จึงมีบทประพันธ์ซิมโฟเนียจากนักประพันธ์นอกสำนักดนตรีอิตาลีจำนวนไม่มากนัก เช่น โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1685-1750) แม้ว่าบาคจะไม่มีบทประพันธ์เพลงซิมโฟเนียหรือซิมโฟนีสำหรับวงดุริยางค์ แต่ได้ประพันธ์อินเวนชัน 3 แนว (Three-Part Inventions, BWV 787-801) จำนวน 15 บทสำหรับเดี่ยวเปียโนในราวปี ค.ศ. 1720-1723 โดยใช้ชื่อว่าอินเวนชันและซิมโฟเนีย

เกออร์ก ฟิลลิป เทเลมันน์ (Georg Philipp Telemann ค.ศ. 1681-1767) นักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันได้ประพันธ์ซิมโฟเนียซึ่งได้รับอิทธิพลความนิยมการประพันธ์จากสำนักดนตรีในอิตาลีไว้จำนวนหนึ่ง เทเลมันน์ได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องสายและแนวเบสต่อเนื่องเป็นส่วนใหญ่ มีบางบทมีแนวบรรเลงให้เครื่องเป่า เช่น โอโบ ทรัมเปต หรือเครื่องเป่าประเภทอื่น บางบทประพันธ์ขึ้นโดยเขียนแนวบรรเลงให้เครื่องเป่าหลายชิ้น ซึ่งใช้วงดุริยางค์ขนาดใหญ่กว่าวงดุริยางค์ที่ใช้ในสำนักดนตรีอิตาลี ซึ่งเป็นขนาดของวงดุริยางค์ที่นิยมใช้บรรเลงในสำนักดนตรีเยอรมันในสมัยบาโรก

ภาพที่ 3 บทเพลงซิมโฟเนีย ในบันไดเสียง F เมเจอร์ TWV 50:3 โดย เกออร์ก ฟิลลิป เทเลมันน์⁴



⁴ Georg Philipp Telemann, "Telemann Sinfonia," accessed June 20, 2018, <http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP249620-PMLP404575-Mus-Ms-1034-97.pdf>

ส่วนนักประพันธ์เยอรมันสัญชาติอังกฤษ จอร์จ ฟรีเดอริค แฮนเดล (George Frederic Handel, ค.ศ. 1685-1759) ประพันธ์บทเพลงซินโฟเนียในลักษณะเป็นโหมโรงเข้าสู่บทเพลงร้องทางศาสนาขนาดใหญ่ เช่น บทเพลงซินโฟเนียโหมโรงเข้าสู่บทเพลงโอราตอรีโอ “เมชาวยยา” (Messiah) ประพันธ์ในปี ค.ศ. 1741 ซึ่งมีท่อน “ซินโฟเนีย ปาสตอรอล” (Sinfonia Pastoral) อยู่ในโอราตอรีโอนี้ด้วย นอกจากนี้แฮนเดลยังใช้ซินโฟเนียบรรเลงแทรกในละครเพลงหลายเรื่อง เช่น *Semele*, *Solomon* และ *Saul*

แม้ว่าแฮนเดลยังคงใช้บทซินโฟเนียเป็นบทเพลงโหมโรงและเป็นบทเพลงบรรเลงแทรกอยู่ในละครเพลงเป็นส่วนใหญ่ก็ตาม เขายังได้ทดลองประพันธ์เพลงซินโฟเนียเพื่อใช้ในการบรรเลงเพื่อการฟังไว้อย่างน้อย 2 บท คือ ซินโฟเนียในบันไดเสียง B^b เมเจอร์ HWV 338 (ค.ศ. 1740) สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย บาสซูนและแนวเบสต่อเนื่อง และซินโฟเนียในบันไดเสียงบีแฟลตเมเจอร์ HWV 347 (ค.ศ. 1747) สำหรับวงดุริยางค์เครื่องสาย โอโบ 2 คันและแนวเบสต่อเนื่อง ซินโฟเนียทั้ง 2 บทมีกระบวนท่อน 3 ท่อนคือ เร็ว-ช้า-เร็ว ตามมาตรฐานเพลงประเภทคอนแชร์โตกรอสโซที่นิยมกันแพร่หลายในสมัยบาโรก แม้ว่าจะมีจำนวนบทเพลงไม่มาก แต่แสดงให้เห็นว่าความนิยมการประพันธ์ซินโฟเนียจากประเทศอิตาลีได้เริ่มมีอิทธิพลต่อนักประพันธ์เพลงนอกประเทศบ้างแล้ว

ภาพที่ 4 บทเพลงซินโฟเนียในบันไดเสียง B^b เมเจอร์ HWV 338 โดย แฮนเดล⁵



⁵ George Frederic Handel, “Handel Sinfonia,” accessed June 20, 2018, <http://conquest.imsjp.info/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP238652-PMLP220422-Mus-Ms-500-01a.pdf>

แนะนำให้ฟัง:

Telemann: *Sinfonia in D major for Strings and Basso Continuo*

Handel: *Sinfonia for Strings, Bassoon and Basso Continuo in B Major HWV 338*

ซิมโฟนีจากสำนักดนตรีเยอรมันแห่งมันไฮม์ (Mannheim School)

ในปี ค.ศ. 1741 พระเจ้าชาร์ลฟิลลิปที่ 3 แห่งราชสำนักมันไฮม์ (Mannheim Palace) ในแถบตะวันตกเฉียงใต้ของประเทศเยอรมนี ได้ว่าจ้างนักดนตรีชั้นยอดทั่วยุโรปมาเป็นนักดนตรีในวงดุริยางค์หลวงแห่งราชสำนัก จนสามารถมีวงดุริยางค์ที่ถือว่าเป็นวงที่ดีที่สุด และเป็นศูนย์รวมของนักประพันธ์เพลงเยอรมัน ออสเตรียและฝรั่งเศสชั้นนำในสมัยนั้นหลายคน เช่น โยฮันน์ ชตามิตส์ (Johann Stamitz ค.ศ. 1717-1757) ซึ่งเป็นทั้งนักไวโอลินหัวหน้าวงแห่งราชสำนักและเป็นบิดาของนักประพันธ์เพลงคนสำคัญคนหนึ่งในสมัยคลาสสิก คือ คาร์ล ชตามิตส์ (Carl Stamitz ค.ศ. 1745-1801) รวมถึงนักประพันธ์เพลงคนอื่นได้ช่วยกันประพันธ์เพลงที่หลากหลาย รวมถึงซิมโฟนีให้วงดุริยางค์แห่งราชสำนักแห่งนี้ใช้บรรเลง เนื่องจากวงดุริยางค์นี้ประกอบไปด้วยนักดนตรีที่มีฝีมือดีจึงสามารถสร้างเทคนิคการบรรเลงรูปแบบใหม่ที่ยังไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนจากวงดนตรีในสมัยบาโรก เช่น การใช้ความเข้มเสียง (Dynamic) เน้นเสียง (Sforzando) บรรเลงจากเบาไปดังมาก (Crescendo) หรือดังมากไปเบามาก (Diminuendo) เทคนิคการบรรเลงเช่นนี้เป็นที่กล่าวขานในหมู่นักประพันธ์เพลงและนักดนตรีชาวยุโรปในสมัยนั้นจนได้ชื่อว่าเป็นเทคนิค Mannheim Crescendo เป็นการสร้างเสียงที่แปลกใหม่ที่ไม่มียุคดุริยางค์ใดบรรเลงมาก่อน ด้วยศักยภาพของวงเช่นนี้ ทำให้นักประพันธ์เพลงอย่างชตามิตส์สามารถสร้างผลงานตามจินตนาการได้อย่างอิสระและมีความหลากหลาย นอกจากนี้ชตามิตส์ยังได้ประพันธ์แนวบรรเลงให้นักดนตรีได้ใช้เทคนิคการบรรเลงที่แปลกใหม่มากขึ้นจนมีชื่อเสียงไปทั่วยุโรป จนถูกเรียกว่า “เทคนิคสำนักดนตรีแห่งมันไฮม์”

ชตามิตส์ประพันธ์ซิมโฟนีสำหรับวงราชสำนักไว้หลายรูปแบบ ชตามิตส์ได้ใช้ซิมโฟนีนี้สำหรับผลงานการประพันธ์บทเพลงสำหรับวงดุริยางค์ช่วงต้น โดยเลือกใช้เครื่องดนตรีเฉพาะวงเครื่องสาย เมื่อถึงปี ค.ศ. 1750 วงดุริยางค์ราชสำนักได้ขยายขนาดของวงโดยการเพิ่มนักดนตรีเครื่องเป่าหลายคน ชตามิตส์จึงได้เริ่มประพันธ์บทเพลงสำหรับวงที่มีขนาดใหญ่ขึ้นโดยเพิ่ม โอโบ 2 เล้า ฮอ른 2 ตัว และภายหลังยังเพิ่ม ฟลูต และบาสซูนอย่างละ 2 เล้าอีกด้วย

ในสมัยบาโรก โอโบและฮอร์นถูกใช้เป็นเพียงเสียงประสานให้กับแนวทำนองของเครื่องสาย อย่างไวโอลินเป็นส่วนใหญ่ แต่ชตามิตส์ได้ริเริ่มประพันธ์ให้โอโบและฮอร์นมีบทบาทที่โดดเด่นขึ้น โดยให้บรรเลงแนวทำนองหลักในบางครั้ง นอกจากนี้ชตามิตส์ยังกำหนดให้ซิมโฟนีมี 4 ท่อน ไม่ใช่แค่ 3 ท่อนเหมือนในอดีต กล่าวคือเพิ่มท่อนที่มีลีลาแบบเพลงเต้นรำ เช่น มินูเอ็ตและทรีโอ (Minuet and Trio) แทรกระหว่างท่อนช้าและท่อนสุดท้าย จนเกิดมาตรฐานซิมโฟนี 4 กระบวนท่อน ได้แก่

ท่อนที่ 1 มีอัตราจังหวะเร็ว

ท่อนที่ 2 มีอัตราจังหวะช้า

ท่อนที่ 3 มีลีลาเป็นเพลงเต้นรำมินูเอ็ตและทรีโอ

ท่อนที่ 4 มีอัตราจังหวะเร็วมาก

แม้ว่าผลงานซิมโฟนีของชตามิตส์จะประพันธ์ซิมโฟนีไว้มากกว่า 58 บท (บางตำรากล่าวว่ามากกว่า 75 บท) ซิมโฟนีของชตามิตส์บางบทมีเพียง 3 ท่อน แต่มากกว่าสองในสามของบทซิมโฟนีของท่านจะมี 4 ท่อนตามแบบมาตรฐานนี้ นอกจากนี้ชตามิตส์ยังเป็นผู้พัฒนาสังคีตลักษณะโซนาตานิยามใช้ในการประพันธ์เป็นท่อนที่ 1 ของซิมโฟนี อีกทั้งยังสอนมาตรฐานการประพันธ์เพลงซิมโฟนีให้นักประพันธ์เพลงรุ่นถัดมาอีกหลายคน

ภาพที่ 5 ซิมโฟนีหมายเลข 8 ในบันไดเสียง E^b เมเจอร์, Op. 4VI โดยชตามิตส์⁶



⁶ Carl Stamitz, "Stamitz Symphony in Eb," accessed June 20, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP428681-PMLP696249-Symphony_in_Eb_\(2\)_Stamitz.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP428681-PMLP696249-Symphony_in_Eb_(2)_Stamitz.pdf)

วราชสำนักมันไฮม์นี้อยู่คู่ราชสำนักอยู่หลายปี มีนักดนตรีชั้นนำร่วมทำงานอยู่หลายคน รวมถึงเลโอโพลด์ โมซาร์ท (Leopold Mozart, ค.ศ. 1719-1787) บิดาของว็อล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. 1756-1791) ซึ่งได้เข้ามาเป็นนักไวโอลินในปี ค.ศ. 1763 วงดุริยางค์แห่งนี้จึงมีส่วนพัฒนารูปแบบของซิมโฟนีให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น นอกจากนี้สำนักดนตรีแห่งมันไฮม์และซิมโฟนีของชต้ามิตส์ยังมีอิทธิพลต่อการประพันธ์ซิมโฟนีของนักประพันธ์เพลงในสมัยคลาสสิกร่วมสมัยและสมัยคลาสสิกต่อมาอีกหลายคน เช่น นักประพันธ์เพลงที่เป็นบุตรชายของชต้ามิตส์ คือ คาร์ล ชต้ามิตส์ โยฮันน์ คริสเตียน บาค (Johann Christian Bach, ค.ศ. 1735-1782) คาร์ล ฟิลิป เอมานูเอล บาค (Carl Philipp Emanuel Bach, ค.ศ. 1714-1788) ไฮเดิน และโมซาร์ท ยังได้ศึกษาแนวทางการประพันธ์ซิมโฟนีของชต้ามิตส์อย่างลึกซึ้งและนำแนวทางไปใช้ในการประพันธ์เพลงของตนจนเกิดเป็นสำนักดนตรีเวียนนา (Viennese School) ที่พัฒนาซิมโฟนีจนเป็นมาตรฐานจนถึงจุดสูงสุดในสมัยคลาสสิกในเวลาต่อมา

แนะนำให้ฟัง:

Johann Stamitz: *Sinfonia Pastorale in D major (Wolf D4)*

Carl Stamitz: *Symphony in D major "La Chasse"*

Johann Christian Bach: *Symphony No. 6 in G minor, Op. 6*

แม้ว่าในปัจจุบัน ผลงานซิมโฟนีก่อน ค.ศ. 1750 จะไม่นิยมบรรเลงเพื่อการรับฟังกันในสถานที่แสดงคอนเสิร์ต อาจมีสาเหตุเพราะซิมโฟนีก่อน ค.ศ. 1750 มีขนาดสั้น และมีบทเพลงซิมโฟนีอื่นที่ประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงในยุคต่อมาที่ทรงคุณค่าอีกมากมายที่เหมาะสมสำหรับการบรรเลงในการแสดงคอนเสิร์ต แต่การเรียนรู้ที่มาและพัฒนาการของเพลงซิมโฟนีก่อนยุคคลาสสิก จะทำให้ผู้ฟังและนักดนตรีเกิดความเข้าใจในการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการจากจุดเริ่มต้นของเพลงซิมโฟนี จนกลายเป็นแบบมาตรฐานของเพลงซิมโฟนีจนถึงทุกวันนี้

บรรณานุกรม

- คมธรรม ดำรงเจริญ. *ดนตรีบาโรก (1600-1752)*. กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2554.
- ศศิ พงศ์สรายุทธ. *ดนตรีตะวันตกยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.
- Churgin, Bathia and Mary Sue Morrow. *Symphonic Repertoire the Eighteenth-Century Symphony: Volume I*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2012.
- Handel, George Frederic. "Handel Sinfonia." accessed June 20, 2018.
<http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP238652-PMLP220422-Mus-Ms-500-01a.pdf>
- Hindley, Geoffrey. *The Larousse Encyclopedia of Music*. 5th ed. New York: Hamlyn, 1983.
- Horton, Julian. *The Cambridge Companion to the Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Scarlatti, Alessandro. "La Griselda Opera in Musica." Accessed June 20, 2018.
http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP388460-PMLP559447--2352-Griselda_Atto_Prime.pdf
- Stamitz, Carl. "Stamitz Symphony in E^b." accessed June 20, 2018.
[http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP428681-PMLP696249-Symphony_in_Eb_\(2\)_Stamitz.pdf](http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP428681-PMLP696249-Symphony_in_Eb_(2)_Stamitz.pdf)
- Telemann, Georg Philipp. "Telemann Sinfonia." Accessed June 20, 2018.
<http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP249620-PMLP404575-Mus-Ms-1034-97.pdf>

บทประพันธ์เพลงดุซงึนนิพนธ์: ประสานดุริยะสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

Doctoral Music Composition: Prasan Duriya Samniang
for Wind Symphonyกานต์ สุริยาศสิน*¹ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร²Karn Suriyasasin*¹ Narongrit Dhamabutra²

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ดุซงึนนิพนธ์ *ประสานดุริยะสำเนียง* สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม มีวัตถุประสงค์ในการเสนอแนวคิดและกลวิธีการประพันธ์บทเพลงร่วมสมัย ที่ผสมผสานอัตลักษณ์ของดนตรีไทยเข้ากับกลวิธีการประพันธ์เพลงตามแบบแผนตะวันตก บทประพันธ์แบ่งเป็น 4 กระบวน ใช้เวลาบรรเลงประมาณ 30 นาที ผู้ประพันธ์ศึกษาและวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีของดนตรีไทยทั้งในระดับโครงสร้างและอัตลักษณ์เฉพาะทางบรรเลงเครื่องมือง่ายๆ เป่าเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า และนำองค์ความรู้ที่ได้มาใช้อย่างเป็นวัตถุประสงค์ในการประพันธ์เพลง นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ยังนำความรู้ด้านดนตรีแจ๊สมาเป็นแรงบันดาลใจร่วมในการประพันธ์อีกด้วย กลวิธีการประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง *ประสานดุริยะสำเนียง* ได้รับแรงบันดาลใจจากโครงสร้างดนตรีตามอย่างดนตรีไทยร่วมกับกลวิธีการประพันธ์เพลงร่วมสมัย ทำให้เกิดบทเพลงที่สะท้อนอัตลักษณ์ของดนตรีไทยโดยไม่ใช้เครื่องดนตรีไทยร่วมบรรเลงประกอบ ผู้ประพันธ์ทดลองใช้หลากหลายระเบียบวิธีในการประพันธ์ทำให้แต่ละกระบวนมีกลวิธีเฉพาะที่โดดเด่น เกิดกลวิธีการประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่เป็นของไทยเพิ่มเติมจากแนวคิดที่มีการนำเสนออยู่ก่อน ประสานดุริยะสำเนียงเป็นเสมือนตัวอย่างซึ่งสร้างสรรค์โดยอาศัยแนวคิดและกลวิธีใหม่ที่ได้พัฒนาขึ้นและสามารถต่อยอดไปสู่การพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ชิ้นอื่นๆต่อไป

คำสำคัญ: บทประพันธ์เพลง / ประสานดุริยะสำเนียง / วงดุริยางค์เครื่องลม

* Corresponding author, email: karn.sur@gmail.com

¹ นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Doctoral student of the faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Advisor, Prof., Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University

Abstract

The doctoral music composition *Prasan Duriya Samniang for Wind Symphony* is a composition that aims to display composer's ideas of combining contemporary compositional techniques with music elements found in traditional Thai music. The composition runs for approximately 30 minutes including 4 movements. The composer studies and analyze elements of music found in traditional Thai music at a structural level and investigate the identities of creating melodic idiom for each Thai musical instrument such as plucked-string instrument, string instrument, percussion instrument, and wind instrument. The knowledge gathering from the study is used as raw materials. In addition, the composer applies musical materials from his Jazz background in the composition. The composition technic display in *Prasan Duriya Samniang* is inspired by the traditional Thai music's linear structure combining with contemporary compositional techniques to create music that conveys identity of both western and traditional Thai music. However, no traditional Thai music instrument is required. During experiential, various approaches are applied to create unique identity for each movement. As a result, a new contemporary music compositional method with Thai's elements of music for wind symphony is developed. *Prasan Duriya Samniang* is an example of the presented method that can be adapted to further music compositions.

Keywords: Music Composition / Prasan Duriya Samniang / Wind Band

บทนำ

คีตกวีชาวตะวันตกเริ่มให้ความสนใจทบทวนประพันธ์เพลงที่ผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกออกตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 เช่น โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918) ได้ประพันธ์บทเพลงเดี่ยวเปียโน *Pagodes* ในปี ค.ศ. 1903 โดยได้รับแรงบันดาลใจจากดนตรีกัมลัน

(Gamelan) ซึ่งมีที่มาจากประเทศอินโดนีเซีย โอลิเวียร์ แมสเซียน (Olivier Messiaen, ค.ศ. 1908-1992) ประพันธ์บทเพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการชมกาเกอ (Gagaku) ซึ่งเป็นดนตรีแบบแผนในราชสำนักญี่ปุ่นมาประพันธ์บทเพลง *Japanese Sketches, Sept haikai* นอกจากนี้บทประพันธ์เพลงของแมสเซียนยังมีลักษณะผสมผสานรูปแบบจังหวะอันซับซ้อนของดนตรีอินเดียอีกด้วย เป็นที่น่าสังเกตว่าการผสมผสานลักษณะเด่นบางประการของดนตรีตะวันออกเข้ากับรูปแบบการประพันธ์บทเพลงตะวันตกสามารถช่วยคิดก่อสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงอัตลักษณ์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์บทเพลงได้

คนไทยรับรู้ดนตรีตะวันตกเป็นครั้งแรกในสมัยสมเด็จพระนารายณ์³ และในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีการถ่ายทอดองค์ความรู้จากวิทยาการและวัฒนธรรมตะวันตกให้แก่คนทั่วไปซึ่งรวมถึงวัฒนธรรมดนตรีด้วย ในช่วงแรกดนตรีตะวันตกสอดแทรกเข้ามากับกองดุริยางค์ทหารเรือซึ่งเข้ามาเจริญสัมพันธ์ไมตรีทางการทูต⁴ และเนื่องจากรัชกาลที่ 4 ทรงต้องการปรับปรุงการทหารให้มีความทันสมัยมากยิ่งขึ้นจึงมีการจ้างครูฝรั่งเข้ามาฝึกทหาร⁵ จึงเป็นจุดเริ่มต้นให้มีการดนตรีสอดแทรกจนเกิดเป็นแตรวงทหารมีชื่อเรียกว่าวงสยามคอนเสิร์ตแบนด์ (Siam Concert Band) จากการศึกษาค้นคว้าผู้วิจัยเชื่อว่าการดนตรีที่พัฒนาสอดแทรกการทหารในช่วงรัชกาลที่ 4 เป็นจุดเริ่มต้นของการพัฒนาดนตรีในประเทศไทยที่เกิดจากกระแสวัฒนธรรมต่างประเทศในด้านของดนตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 4 ต่อเนื่องถึงรัชกาลที่ 5 มีการพัฒนารูปแบบวงดนตรีและรูปแบบเพลง เช่น เพลงอัตรา 3 ชั้น และเพลงเถา มีการพัฒนาบทขับร้องที่นำมาบรรเลงต้อนรับพระราชอาคันตุกะจากต่างประเทศ เกิดเป็นการแสดงละครดึกดำบรรพ์ซึ่งเป็นละครร้องที่ได้รับอิทธิพลตามแบบการแสดงอุปรากร (Opera) ของวัฒนธรรมตะวันตก⁶ ต่อมาทูลกระหม่อมบริพัตร พระราชโอรสในรัชกาลที่ 5 ทรงปรับปรุงรูปแบบของดนตรีไทยให้มีความเป็นสากลยิ่งขึ้นด้วยการเรียบเรียงเพลงไทยในรูปแบบเสียงประสานตะวันตกให้บรรเลงด้วยวงสยามคอนเสิร์ตแบนด์ มีการใช้เครื่องประกอบจังหวะของดนตรีไทยจำพวกฉิ่งและกลองแขกมาบรรเลงหน้าทับเพื่อคุมจังหวะแทนเครื่องประกอบจังหวะของตะวันตก⁷ จะเห็นได้ว่าการพัฒนาเชิงบูรณาการองค์ความรู้ในการบรรเลงและประพันธ์

³ ณัฐชา นัจจนาวากุล, "ดนตรีฝรั่งในกรุงสยาม: พัฒนาการดนตรีตะวันตกในสังคมไทย ระหว่าง พ.ศ.2384-2484" (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี), มหาวิทยาลัยมหิดล, 2555), 44.

⁴ เรื่องเดียวกัน, 49.

⁵ เรื่องเดียวกัน, 67-68.

⁶ พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, *ปฐมบทดนตรีไทย* (นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554), 38-39.

⁷ เรื่องเดียวกัน, 115.

เพลงไทยผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกอันเกิดจากกระแสวัฒนธรรมต่างสังคมมีมาช้านานและพัฒนาขึ้นเป็นลำดับ

ผู้วิจัยมีความต้องการที่จะสืบสานต่อยอดองค์ความรู้และเพิ่มพูนบทประพันธ์เพลงที่ผสมผสานองค์ความรู้ด้านดนตรีไทย อีกทั้งตระหนักถึงความสำคัญของการแสวงหาอัตลักษณ์เฉพาะตัวของนักประพันธ์เพลง จึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานที่ผสมผสานอัตลักษณ์ของดนตรีไทยด้วยกลวิธีการประพันธ์ตามรูปแบบของดนตรีตะวันตก โดยนำเสนอแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่ผสมผสานเอกลักษณ์เฉพาะตัวด้านจังหวะ การแปรทำนองสังคีตลักษณ์ทางบรรเลงของเครื่องดนตรี และการเลียนเสียงเครื่องดนตรีไทย เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ดังกล่าว กระบวนการประพันธ์เพลงประสานดุริยะสำเนียงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมจะมุ่งเน้นศึกษาทางบรรเลงของเครื่องดนตรีไทยประเภท เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า และรูปแบบของหน้าทับ เพื่อวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนอง การแปรทำนอง สีสันของเสียงและส่วนประกอบดนตรี (Elements of Music) ของดนตรีไทย เพื่อศึกษาอัตลักษณ์เฉพาะและนำองค์ความรู้ที่พบมาเป็นวัตถุดิบและแรงบันดาลใจในการประพันธ์ บทประพันธ์เพลงนี้จะนำเสนอในระบบเสียงสากลผ่านเครื่องดนตรีตะวันตกโดยไม่มีการนำเครื่องดนตรีไทยมาใช้บรรเลงประกอบ

แนวคิดและกระบวนการ

บทประพันธ์เพลงดุริยางค์ประพันธ์ประสานดุริยะสำเนียง ประกอบด้วยบทเพลง 4 กระบวน ใช้เวลาแสดงทั้งสิ้นประมาณ 30 นาที แต่ละกระบวนแสดงอัตลักษณ์เฉพาะการบรรเลงเครื่องดนตรีไทย แบ่งตามลักษณะเครื่องดนตรีแต่ละประเภท ดังนี้

กระบวนที่ 1 แสดงอัตลักษณ์เฉพาะการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องเป่า

กระบวนที่ 2 แสดงอัตลักษณ์เฉพาะการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องดีด

กระบวนที่ 3 แสดงอัตลักษณ์เฉพาะการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องประกอบ

จังหวะ

กระบวนที่ 4 แสดงอัตลักษณ์เฉพาะการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสี

ผู้วิจัยนำแนวคิดการกำหนดลักษณะของบทเพลงแต่ละกระบวนมาจากการแบ่งหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีไทยซึ่งมีการจำแนกประเภทไว้หลายแบบ ที่ได้รับความนิยมทั่วไปคือแบ่งตามวิธีการบรรเลงคือ ดีด สี ตี เป่า แต่หากนำลักษณะโครงสร้างของเครื่องดนตรีมาจัดแบ่งหมวดหมู่ จะสามารถเทียบเคียงได้กับการแบ่งหมวดหมู่ของดนตรีอินเดียคือ เครื่องเป่า เครื่องหนัง เครื่องกระทบ

และเครื่องสาย⁸ กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเริ่มจากการศึกษาค้นคว้าลักษณะของดนตรีไทยและอัตลักษณ์เฉพาะในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทย ศึกษาวรรณกรรมเพลงคลาสสิกที่คีตกวีได้ผสมผสานแนวคิดของดนตรีตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกันและทดลองพัฒนาทำนองหลักและเรียบเรียงเสียงประสาน โดยกำหนดสีสันทันของเสียงและเนื้อดนตรีที่ใช้ในแต่ละท่อนเพลงให้สอดคล้องกับเครื่องดนตรีไทยที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ จากนั้นจึงทดลองบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องลมและปรับปรุงแก้ไขปัญหาต่างๆ ที่พบในระหว่างการศึกษาฝึกซ้อมและนำเสนอผลงานในรูปแบบการแสดง

แนวคิดหลักในการพัฒนาโครงสร้างของบทประพันธ์เพลง

กลวิธีประพันธ์เพลงไทยเน้นการพัฒนาทำนองเป็นหลัก เดวิด มอร์ดัน (David Morton) ได้ศึกษาโครงสร้างของเสียงประสานในดนตรีไทย พบว่าดนตรีไทยมีพื้นฐานจากการมองโครงสร้างดนตรีด้วยลีลาสอดประสานแนวทำนองแบบแนวนอน (Linear Counterpoint) และความเคลื่อนไหวแนวนอน (Linear Movement) ที่ประกอบด้วยโน้ต 7 เสียงและใช้โน้ตสำคัญเพียง 5 เสียง นอกจากนี้ดนตรีไทยยังมุ่งพัฒนาการสร้างสรรค์ทำนองให้มีความหลากหลายมากกว่าการสร้างเสียงประสาน (Harmony) ลักษณะของดนตรีไทยเน้นการพิจารณาแนวทำนองและการประสานเสียงในแนวนอนที่มีความซับซ้อน ซึ่งแตกต่างจากดนตรีตะวันตกที่พิจารณาเสียงประสานในแนวตั้งและการดำเนินคอร์ด องค์ประกอบหลักของการประสานเสียงดนตรีไทยคือทำนองหลักที่บรรเลงอย่างต่อเนื่อง ร่วมกับทำนองสอดประสานเกิดขึ้นของเสียง (Sonic Strata) แต่ละแนวทำนองบรรเลงทางแปรที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตามชนิดของเครื่องดนตรีเกิดเสียงประสานที่มีความซับซ้อน ทั้งนี้ระหว่างทางแปรทำนองแต่ละเครื่องดนตรีจะบรรเลงโน้ตบรรจบกันที่เสียงใดเสียงหนึ่งอยู่เป็นระยะตลอดทั้งเพลงเกิดเป็นโครงสร้างของเพลงขึ้น กลวิธีการประสานทำนองและการแปรทำนองเป็นชั้นของเสียงอย่างต่อเนื่องนี้เรียกว่าการซ้อนชั้นทำนอง (Polyphonic Stratification) ทำนองหลักของดนตรีไทยเมื่อเปรียบเทียบกับดนตรีตะวันตกจะพบว่ามีลักษณะเป็นทำนองที่เกิดจากการพัฒนาหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) และทำนองหลักแบบเพลงร้อง โดยโน้ตทำนองมักจะอยู่ในบันไดเสียงห้าเสียง (Pentatonic Scale) มีการใช้โน้ตตัวที่ 4 และ 7 ตามบันไดเสียงแบบเรียงเสียง (Diatonic) ในบางโอกาสเพื่อวัตถุประสงค์ในการเปลี่ยนท่วงทำนองเสียง⁹ การเทียบเคียงทำนองดนตรีไทยที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยกับเมื่อทำการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก พบว่ามีความแตกต่างกัน

⁸ เรื่องเดียวกัน, 44.

⁹ David Morton, *The Traditional Music of Thailand* (Oakland, CA: University of California Press, 1976), 21.

เนื่องจากระบบการแบ่งเสียงของเครื่องดนตรีมีความแตกต่างกัน ทำนองเพลงไทยสามารถจำแนกออกเป็นเสียงทางโมดเมเจอร์และโมดไมเนอร์ได้โดยไม่ต้องอาศัยเครื่องหมายแปลงเสียง แต่ใช้กลุ่มโน้ตจากบันไดเสียงห้าเสียงทางเมเจอร์และไมเนอร์สร้างทำนองที่มีลักษณะแตกต่างกันเพื่อชักจูงให้ผู้ฟังได้ยินเสียงโมดที่แตกต่างกัน¹⁰ พระเจนดุริยางค์ได้ทำการศึกษาทำนองเพลงไทยและแนะนำแนวคิดเพื่อการปรับทำนองเพลงไทยเปรียบเทียบกับดนตรีตะวันตก ดังนี้

1. เมื่อมีการใช้โน้ตตัวที่ 4 ของบันไดเสียง โน้ตนั้นสามารถพิจารณาให้เป็นตัวโน้ตร่วม (Pivot Note) และเป็นโทนิค (Tonic) ของบันไดเสียงใหม่
2. เมื่อมีการใช้โน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียง โน้ตนั้นสามารถพิจารณาให้เป็นตัวโน้ตร่วมและเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของบันไดเสียงใหม่
3. ผู้ประพันธ์สามารถพิจารณาใช้โน้ตอื่นนอกเหนือจากโน้ตตัวที่ 4 และ 7 เพื่อเป็นตัวโน้ตร่วมในการเปลี่ยนบันไดเสียงได้ในบางกรณี¹¹

เพื่อให้บทประพันธ์สะท้อนส่วนประกอบดนตรีของดนตรีไทย ผู้วิจัยใช้กระบวนการสร้างทำนองและเสียงประสาน โดยพิจารณากลิณีในการประพันธ์เพลงตามที่พิชิต ชัยเสรี แนะนำไว้ในหนังสือการประพันธ์เพลงไทย ซึ่งจำแนกกลวิธีการประพันธ์ทำนองเพลงไว้ดังนี้ การยืดบุบ การล่อ การขัด การเหลื่อม การกรอ การโยน เที้ยวกลับและทางเปลี่ยน การเปลี่ยนบันไดเสียง การใช้กระสวนจังหวะ สำเนียง อัดลักษณ์เข้าแบบ และลักษณะเดี่ยว¹²

แนวคิดหลักในการพัฒนาเนื้อดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสาน

โครงสร้างหลักที่สำคัญของดนตรีไทยประกอบด้วยลูกตกและหน้าทับ สำหรับลูกตกนั้นเปรียบเสมือนเข็มทิศกำหนดทิศทางของทำนองหลัก โดยโน้ตของทำนองหลักจะบรรจบกับลูกตกตามกำหนดของหน้าทับ ผู้วิจัยกำหนดให้ศูนย์กลางเสียง (Tone Center) และบันไดเสียงที่ใช้สร้างทำนองหลักเป็นไปตามลูกตกที่พบในเพลงไทย โดยเลือกนำลูกตกเพลงโหมโรงไฮเรศ มาเป็นโครงสร้างหลักในการประพันธ์บทเพลง โดยแต่ละท่อนของบทประพันธ์ประสานดุริยางค์สำเนียง จะใช้ลูกตกตรงตามบทเพลงโหมโรงไฮเรศ แต่ละท่อน ทั้งนี้การประพันธ์ทำนองหลักได้นำกลวิธี

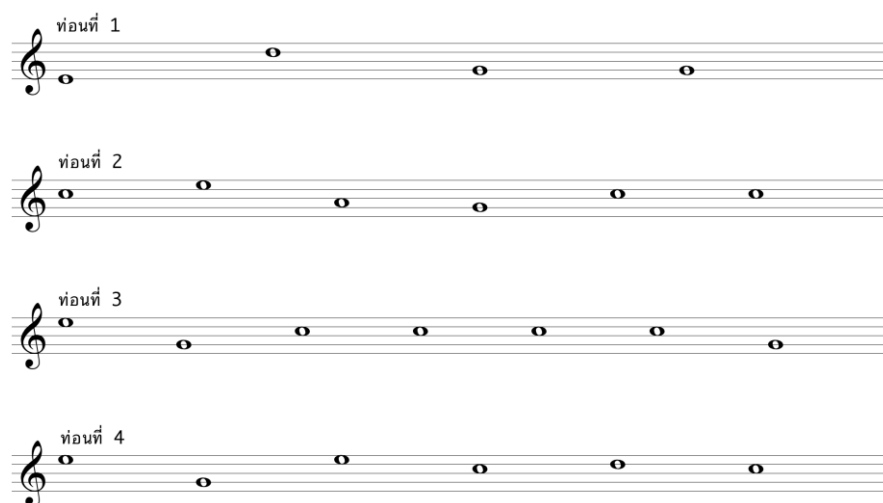
¹⁰ Jiradej Setabundhu, "Aspect of Thai Music and Compositional Techniques in Selected Works of Jiradej Setabundhu" (D.M. diss., Northwestern University, 2001), 3-4.

¹¹ Phra Chen Duriyanga, *Thai Music* (Bangkok: Mr. P. Tipayanetra, 2516), 45.

¹² พิชิต ชัยเสรี, *การประพันธ์เพลงไทย* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 6.

ผสมผสานโมด ซึ่งเป็นกลวิธีการพัฒนาแนวทำนองที่สร้างบนพื้นฐานของศูนย์กลางเสียงเดียวกัน มีการผสมผสานโมดหลากหลายโมดในท้องเพลงเดียวกัน เพื่อให้เกิดความหลากหลายของสีนเสียงในทำนอง

ตัวอย่างที่ 1 ลูกตกของเพลงโหมโรงไอ้เรศ 3 ชั้น ทั้ง 4 ท่อน

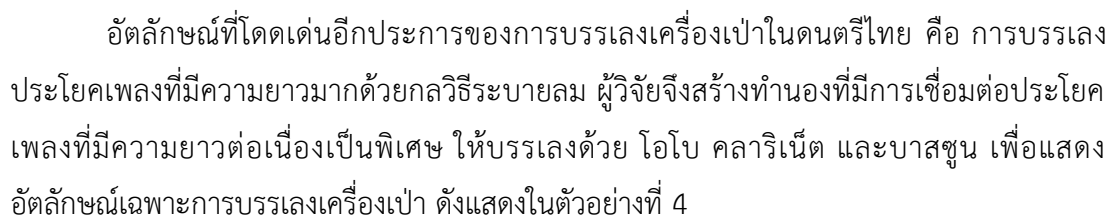
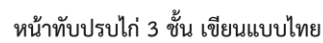


เครื่องดนตรีไทยที่บรรเลงโดยรักษาทำนองหลักและลูกตกของเพลงคือ ข้องวง ซึ่งเปรียบเสมือนเสาหลักด้านทำนองของวงดนตรีในขณะที่ยกเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงจะบรรเลงทางแปร โดยอาศัยลูกตกเป็นหลักยึด ผู้วิจัยได้ทดลองพัฒนาแนวทำนองที่เลียนอัตลักษณ์การบรรเลงด้วยข้องวงใหญ่ขึ้นในลักษณะต่างๆ เพื่อใช้ในบทประพันธ์/ประสานดุริยະสำเนียง ทั้ง 4 กระบวน

ตัวอย่างที่ 2 การบรรเลงทำนองด้วยข้องวงใหญ่¹³



¹³ David Morton, *The Traditional Music of Thailand* (Oakland, CA: University of California Press, 1976), 49.



ตัวอย่างที่ 4 การสร้างทำนองที่มีประโยคเพลงยาวเป็นพิเศษ

The musical score consists of four systems of staves for Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon. The first system (measures 32-34) shows the Oboe and Bassoon playing a melodic line with a triplet of eighth notes, while the Clarinet in Bb plays a harmonic line. The second system (measures 35-37) continues the melodic line in the Oboe and Bassoon, with the Clarinet in Bb playing a harmonic line. The third system (measures 38-40) shows the Oboe and Bassoon playing a melodic line with a triplet of eighth notes, while the Clarinet in Bb plays a harmonic line. The fourth system (measures 41) shows the Oboe and Bassoon playing a melodic line with a triplet of eighth notes, while the Clarinet in Bb plays a harmonic line. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a 'rit.' (ritardando) marking at measure 41.

ผู้วิจัยพัฒนาแนวทำนองรองจากหน่วยจังหวะย่อยเอกที่พบในหน้าทับปรบไกโดยนำระดับเสียงสูงต่ำที่เลือกจากบันไดเสียงมาผสมผสานกับรูปแบบจังหวะของหน้าทับ เกิดเป็นท่วงทำนองในเสียงประสานตามที่ได้แสดงในตัวอย่างที่ 5

ตัวอย่างที่ 5 การสร้างทำนองจากลักษณะจังหวะหน้าทับ

จ๊ะ ดิง ดิง ท้ม ดิง ท้ม ดิง ท้ม ดิง จ๊ะ จ๊ะ ดิง ท้ม ดิง ดิง ท้ม ดิง ดิง ท้ม

แนวคิดในการพัฒนาอัตลักษณ์ของบทประพันธ์กระบวนที่ 2

กระบวนที่ 2 ได้รับแรงบันดาลใจจากลักษณะการแปรทำนองซึ่งพบในการบรรเลงเครื่องเคาะของดนตรีไทย แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ แนวทำนองที่ได้รับแรงบันดาลใจจากทางระนาด และทางซอ เนื่องจากระนาดและซอเป็นเครื่องตีจึงมีลักษณะเสียงสั้นผู้วิจัยจึงใช้กลวิธีการรวล้น (Flutter Tonguing) และการพรมนิ้ว (Trill) เป็นกลวิธีสำคัญในการบรรเลงโน้ตที่มีลักษณะเสียงยาว นอกจากนี้ผู้วิจัยสังเกตพบว่าระนาดเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมบรรเลงด้วยความเร็ว มีกลวิธีการกรอ การเก็บ การสะบัด การรว การกวาด และการขยี้ เป็นกลวิธีสำคัญในการบรรเลง

ผู้วิจัยต้องการสร้างบรรยากาศที่ผ่อนคลายสลับการเคลื่อนที่ของแนวทำนองอย่างรวดเร็วซึ่งเป็นอัตลักษณ์เฉพาะทางการบรรเลงทำนองของระนาดเอก จึงได้เลือกใช้กลวิธีดนตรีเสียงทาย (Chance Music) เพื่อเปิดโอกาสให้เนื้อหาดนตรีได้ดำเนินไปอย่างอิสระภายใต้เงื่อนไขที่ผู้วิจัยกำหนด ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำกลวิธีใช้โน้ตกล่อง (Box Notation) มาประยุกต์กับบทประพันธ์เพลงกระบวนนี้ และได้กำหนดสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ให้มีรูปแบบเป็นสังคีตลักษณ์สองตอน โดยนำเสนอท่อนเพลงในรูปแบบ A B A B และใช้ศูนย์กลางเสียงตามลูกตกของเพลงโหมโรงไอยเรศท่อนที่ 2

ตัวอย่างที่ 6 ตัวอย่างกลวิธีการใช้โน้ตกล่อง

continue in an unpredictable fashion to play these pitch class (any octave) and tempo rubato

Xylophone

mp

30 sec.

Vibraphone

mp

continue in an unpredictable fashion to play these pitch class (any octave) and tempo rubato, soft, motor off

แนวคิดในการพัฒนาอัตลักษณ์ของบทประพันธ์กระบวนที่ 3

ผู้วิจัยต้องการสื่อแนวคิดการสร้างทำนองที่ได้รับแรงบันดาลใจจากหน้าทับปรบไก่ โดยทดลองสร้างแนวทำนองในกระบวนที่ 3 ตามจินตนาการโดยอิสระ ผู้วิจัยพัฒนาทำนองหลักและทำนองสอดประสานที่ยึดโยงทฤษฎีดนตรีไทยไว้เพียงลักษณะจังหวะของหน้าทับปรบไก่เท่านั้น ดังแสดงในตัวอย่างที่ 7 ท่วงทำนองที่ประพันธ์ในกระบวนที่ 3 นี้เกิดจากความเป็นตัวตนและประสบการณ์การประพันธ์ทำนองดนตรีแจ๊สของผู้วิจัย ที่ปรับลีลาให้เข้ากับบริบทของบทประพันธ์เพลง *ประสานดุริยະลำเนียง*

ตัวอย่างที่ 7 การพัฒนาทำนองโดยอาศัยลักษณะจังหวะของหน้าทับปรบไก่

Clarinet in B $\flat$ 1

Trumpet in B $\flat$ 1

Horn in F 1, 2

Trombone 1

Trombone 2

Bass Trombone

$\text{♩} = 138$

f *mf* *mf* *mp* *mp* *mp*

ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะประพันธ์เพลงกระบวนนี้ให้มีลักษณะของบทบรรเลงประสานระหว่างเครื่องทำนองและเครื่องตี (Percussion) ในขณะเดียวกันก็ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดการสร้างทำนองในลักษณะเดียวตามที่อาจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ให้แนวทางไว้ หากแต่บทประพันธ์บทนี้มุ่งความสำคัญไปที่เครื่องตีเท่านั้น ลักษณะสังคีตลักษณะในบทเพลงกระบวนนี้นำเสนอในรูปแบบตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา ตอนเดี่ยวเครื่องตี และตอนสรุป พร้อมทั้งใช้ศูนย์กลางเสียงตามลูกตกของเพลง *โหมโรงไอยเรศ* ตอนที่ 3

แนวคิดในการพัฒนาอัตลักษณ์ของบทประพันธ์กระบวนที่ 4

บทประพันธ์เพลงกระบวนที่ 4 นำเสนอการพัฒนาทำนองที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเครื่องสายของดนตรีไทย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย ผู้วิจัยสังเกตพบว่าลักษณะการทำนองที่ใช้ในการบรรเลงโน้ตเครื่องสายของดนตรีไทยมีความอ่อนช้อยและประณีตบรรจง กลวิธีในการบรรเลงเครื่องสาย เช่น ซอด้วง หรือซออู้ ประกอบด้วยการพรมเป็นสำคัญ นอกจากนี้ ยังมีกลวิธีการสะเตาะและการสะบัด ซึ่งหากพิจารณาทิศทางการเคลื่อนแนวทำนอง พบว่า มีความคล้ายคลึงกับกลวิธีการสะบัดของระนาด ทั้งนี้ กลวิธีพรมสายซอมีความใกล้เคียงกับกลวิธีพรมนิ้วของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก

ผู้วิจัยทดลองสร้างหน่วยทำนองย่อยเอกโดยนำขึ้นคู่ 4 จำนวน 2 ชุด มาทดเสียงอย่างต่อเนื่องกันโดยให้โน้ตตั้งต้นของชุดขึ้นคู่ต่างกันเป็นขึ้นคู่ 2 เกิดเป็นหน่วยทำนองหลักและการแปรทำนองที่บรรเลงทับซ้อนในลักษณะการล้อ การขัด และการเหลื่อม นำมาใช้ในการพัฒนาแนวเสียงประสาน โดยลักษณะสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์มีการนำเสนอแบ่งเป็น 3 ตอน คือ ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ มีการนำเสนอท่อนเพลงในลักษณะ ABA-C-ABA และใช้ศูนย์กลางเสียงตามลูกตกของเพลงโหมโรงไอยเรศ ท่อนที่ 4

ตัวอย่างที่ 8 หน่วยทำนองย่อยเอกที่เกิดจากขึ้นคู่ 4



สรุป

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับส่วนประกอบดนตรีและอัตลักษณ์ของดนตรีไทยจากการฝึกหัดบรรเลงขลุ่ยด้วยตนเอง ศึกษาวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภท ดีด สี ตี เป่า จากร้อยเอกสมนึก แสงอรุณ และศึกษาดำรงที่อธิบายกลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีและการประพันธ์เพลงไทย เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้มาผนวกเข้ากับกลวิธีการประพันธ์ดนตรีตะวันตก ผู้วิจัยทดลองสร้างทำนองและเสียงประสานด้วยกลวิธีการซ้อนขึ้นทำนอง การกำหนดศูนย์กลางเสียง และการผสมผสานโมติฟหลากหลายโมติฟในท่อนเพลงเดียวกัน

บทประพันธ์เพลงดุชนิพนธ์*ประสานดุริยະสำเนียง* สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม เป็นการนำเสนอแนวความคิดในการประพันธ์เพลงร่วมสมัยเพิ่มเติมจากกลวิธีการประพันธ์เพลงที่มีอยู่เดิม องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาและทดลองเพื่อประพันธ์เพลงสามารถมาเป็นวัตถุดิบเพื่อใช้พัฒนาการสร้างสรรค์บทเพลงใหม่ๆ ต่อไปในอนาคต

การเผยแพร่

ประสานดุริยະสำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ได้ออกเผยแพร่สู่สาธารณชนด้วยการแสดงในรูปแบบการบรรยายประกอบการแสดง (Lecture Recital) ในวันพฤหัสบดีที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2560 เวลา 15:00น. ณ ห้องแสดงดนตรี อาจารย์จุฬารัตน์พิศาลศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ การเสนอผลงานมีความยาวทั้งสิ้น 1 ชั่วโมง 30 นาที แบ่งเป็นการบรรยายแนวคิดในการประพันธ์เพลงผสมผสานการบรรเลงตัวอย่างประกอบ ผู้บรรเลงตัวอย่างประกอบภาคดนตรีไทยประกอบด้วย ร้อยเอกสมนึก แสงอรุณ นายธนวิชัย นรเทพ นายณกฤต จิราธิรัฐพัชร และนายปยุต ธนพูนศิริชัย สำหรับภาคดนตรีตะวันตกบรรเลงโดยวงดุริยางค์เครื่องลม แห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ การบรรยายใช้เวลา 1 ชั่วโมง และการแสดงดนตรีโดยวงดุริยางค์เครื่องลม แห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เป็นเวลา 30 นาที อำนวนยเพลงโดย ดร.นิพัทธ์ กาญจนะหุต

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.
- ณัฐชยา นัจจนาวากุล. "ดนตรีฝรั่งในกรุงสยาม: พัฒนาการดนตรีตะวันตกในสังคมไทย ระหว่าง พ.ศ. 2384-2484." *วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)*, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2555.
- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. *ปฐมบทดนตรีไทย*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.
- พิชิต ชัยเสรี. *การประพันธ์เพลงไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.
- ศุภชัย สุริยทอ. "บทประพันธ์เพลงดุริยางคศิลป์: สายลมในมิติสุนทริยญาณ." *วารสารดนตรีรังสิต* 11, 1 (2559): 123-137.
- Setabundhu, Jiradej. "Aspect of Thai Music and Compositional Techniques in Selected Works of Jiradej Setabundhu." D.M. diss., Northwestern University, 2001.
- Morton, David. *The Traditional Music of Thailand*. Oakland, CA: University of California Press, 1976.
- Phra Chen Duriyanga. *Thai Music*. Bangkok: Mr. P. Tipayanetra, 2516.

การสร้างรูปแบบการฝึกซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย

The Creating the Principles and Practice of
Wind Band Rehearsal in Thailand's Higher Educationณัฐศรัณย์ ทฤษฎีคุณ*¹ พงษ์พิทยา สัพโส² นิพัทธ์ กาญจนะหุต³Natsarun Tissadikun*¹ Pongpittaya Sapaso² Nipatdh Kanchanahuta³

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง การสร้างรูปแบบการฝึกซ้อมวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย มีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างและพัฒนานวัตกรรมที่เกิดจากการฝึกซ้อมการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาที่มีคุณภาพในประเทศไทย จากผลการวิจัย พบว่า นวัตกรรมที่เป็นแบบฝึกหัดสำหรับการสร้างเสียงการบรรเลง โดยนำมาสร้างและพัฒนาเป็นชุดแบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย และเรียบเรียงตามประเด็นของการวัดและประเมินผลตามสภาพจริงจำนวน 4 ส่วน ได้แก่ คุณภาพเสียง เทคนิค ความแม่นยำของเสียง และอารมณ์ของบทเพลง จากนั้นนำไปหาประสิทธิภาพของชุดแบบฝึกหัดกับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยจำนวน 3 วง พบว่า ทั้ง 3 วงมีทักษะการสร้างเสียงการบรรเลงอยู่ที่ระดับกำลังพัฒนา (ระดับ 3) มีผลคะแนนมากกว่าร้อยละ 70 ดังนั้น ชุดแบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลงจึงมีประสิทธิภาพ เป็นไปตามเกณฑ์ที่งานวิจัยกำหนด

คำสำคัญ: การสร้างเสียงการบรรเลง / รูปแบบการฝึกซ้อม / วงดุริยางค์เครื่องลม

* Corresponding author, email: hornbn@gmail.com

¹ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

² Ph.D. student, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

³ ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

² Advisor, Asst. Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

³ ที่ปรึกษาร่วม อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

³ Co-Advisor, Instructor, Faculty of Humanities, Kasetsart University

Abstract

The Research Article on “Creating the Principles and Practice of Wind Band Rehearsal in Thailand’s Higher Education” It was aimed at the creating and developing innovations derived from qualified practice procedures of wind band rehearsal in Thai higher education. The study showed that during exploring procedures of the wind band rehearsal in Thai higher education. The researcher also found innovations which could be used as performance practices. They were then developed and applied to be the practices for wind band rehearsal in Thai higher education, organized according to 4 realistic assessment factors which were sound quality, techniques, sound precision and songs’ emotions. These practices were further analyzed by applying with 3 wind bands in Thai higher education, and it was found that all of the 3 bands were ranked in the “developing level” (level 3) for their performing skills, scoring over 70%. Therefore, it could be concluded that the practices for wind band rehearsal were marked as qualified according to the research’s criteria.

Keywords: Sound Creation / Practice / Wind Band

บทนำ

วงดุริยางค์เครื่องลม (Wind Band) เป็นกิจกรรมหนึ่งของสถานศึกษาระดับมัธยมศึกษาในประเทศไทยที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากเป็นกิจกรรมที่เสริมสร้างคุณลักษณะอันพึงประสงค์และมีประโยชน์ต่อเยาวชน การฝึกความเป็นระเบียบวินัย และได้มีเยาวชนที่มีความรู้ความสามารถในด้านทักษะการบรรเลงเครื่องลมในประเทศไทยเป็นจำนวนมากที่ต้องการที่จะต่อยอดองค์ความรู้ในด้านทักษะการบรรเลงเครื่องลมของตนเองในระดับที่สูงขึ้นต่อไป จากกิจกรรมดังกล่าว ดังนั้น สถาบันอุดมศึกษาต่างๆ จึงได้ตอบสนองการรองรับต่อเยาวชนผู้สนใจศึกษาต่อทางด้านดนตรีในระดับอุดมศึกษา ได้เปิดหลักสูตรการเรียนการสอนดนตรีสู่ความเป็นนักดนตรีมืออาชีพและครูสอนกิจกรรมวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาอยู่ทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ

ไทย และทำให้เกิดกิจกรรมวงดุริยางค์เครื่องลมในสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทยอย่างแพร่หลาย ทั้งนี้ เพื่อให้ผู้เรียนได้มีทักษะทางด้านการบรรเลงที่มีความสอดคล้องกันกับรายวิชาในหลักสูตรการเรียนการสอน อาทิ ทฤษฎีดนตรีตะวันตก และปฏิบัติการบรรเลงดนตรีอย่างมืออาชีพ ซึ่งยังมีสถาบันอุดมศึกษาในประเทศไทยอีกหลากหลายวงที่กำลังเริ่มต้นและพัฒนารูปแบบและองค์ประกอบและศักยภาพการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น โดยผู้บรรเลงจะต้องอาศัยระยะเวลาและการฝึกฝนการบรรเลง และศักยภาพของผู้บรรเลงเป็นอย่างมาก จึงมีความจำเป็นที่จะต้องมีการบูรณาการในการฝึกซ้อมการบรรเลงในบริบทเฉพาะของคนไทยที่มีความเหมาะสมและเกิดผลสัมฤทธิ์ทางการบรรเลงได้ รวมถึงแบบฝึกหัดที่จะสามารถพัฒนาคุณภาพเสียงทางการบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ การพัฒนาทักษะทางดนตรีสำหรับผู้บรรเลงระดับอุดมศึกษาไปสู่ความเป็นมืออาชีพ และมีมาตรฐานเท่าเทียมกัน

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้สร้างรูปแบบการฝึกซ้อมด้วยชุดแบบฝึกหัดการสร้างเสียงทางการบรรเลง ซึ่งเป็นงานวิจัยเชิงซ้อน โดยกระบวนการแรกผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากงานวิจัยเชิงคุณภาพ จากการศึกษาและการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างของงานวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งเป็นวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาที่ประสบความสำเร็จจากการประกวดวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาทั้งในระดับชาติและนานาชาติ หรือเป็นที่ยอมรับทางด้านการแสดงดนตรีอย่างสม่ำเสมอ จากนั้น ได้นำข้อมูลที่ได้จากงานวิจัยเชิงคุณภาพ มาสร้างเป็นชุดแบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลงให้เป็นรูปแบบของงานวิจัยเชิงทดลองต่อไป เพื่อหาประสิทธิภาพของแบบฝึกหัดดังกล่าว โดยแบ่งประเภทของแบบฝึกหัดตามประเด็นจากการวัดและประเมินผลตามสภาพจริงออกเป็น 4 ส่วนองค์ประกอบ ได้แก่ ด้านคุณภาพเสียง ด้านเทคนิค ด้านความแม่นยำของเสียง และด้านอารมณ์ของบทเพลง ซึ่งเป็นแบบฝึกหัดสำหรับนำไปใช้ในการพัฒนาทักษะทางการบรรเลงเพื่อสร้างคุณภาพเสียงทางการบรรเลงที่ดีได้ และการหาประสิทธิภาพจากชุดแบบฝึกหัดโดยนำชุดแบบฝึกหัดดังกล่าวไปใช้ในการฝึกซ้อมการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาที่สนใจและมีความพร้อมที่จะพัฒนาคุณภาพทางการบรรเลงให้มีประสิทธิภาพต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างและหาประสิทธิภาพของชุดแบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยสร้างชุดแบบฝึกหัดการสร้างเสียงทางการบรรเลงและจัดเรียงแบบฝึกหัดออกเป็น 4 องค์ประกอบ ได้แก่ คุณภาพเสียง เทคนิค ความแม่นยำของเสียง และอารมณ์ของบทเพลง (In Tone, In Time, In Tune และ In Touch)

ตัวแปรต้น ได้แก่ การใช้แบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาของวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยจำนวน 3 วง ได้แก่ วงดุริยางค์เครื่องลมมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย วงดุริยางค์เครื่องลมมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา และวงดุริยางค์เครื่องลมมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

ตัวแปรตาม ได้แก่ ประสิทธิภาพและพัฒนาการของผู้บรรเลงจากการใช้แบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษา ด้วยการวัดและประเมินผลตามสภาพจริง (Performance Assessments Rubric)

ตัวแปรควบคุม ได้แก่ การฝึกซ้อมแบบฝึกหัดจำนวน 3 ครั้งๆ ละไม่ต่ำกว่า 2 ชั่วโมง และวงดุริยางค์เครื่องลมที่เป็นกลุ่มตัวอย่างของการทดลองจะต้องมีตารางการฝึกซ้อมที่สม่ำเสมอสอดคล้องกับรายวิชารวมวง ตามหลักสูตรของสถานศึกษา พร้อมติดตามผลการวัดและประเมินผลตามที่กำหนด

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ทราบถึงประสิทธิภาพของชุดแบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย
2. ได้ทราบถึงพัฒนาการทางด้านคุณภาพเสียงทางการบรรเลงของผู้ใช้แบบฝึกหัด

ระเบียบวิธีวิจัย

แหล่งข้อมูลสำหรับการวิจัย

1. วงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาที่มีความพร้อมต่อความต้องการที่จะพัฒนาทักษะทางการบรรเลง และเป็นกิจกรรมหนึ่งในรายวิชารวมวงที่สอดคล้องกับหลักสูตรของสถานศึกษาจำนวน 3 วง ได้แก่ วงดุริยางค์เครื่องลมมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย วงดุริยางค์เครื่องลมมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา และวงดุริยางค์เครื่องลมมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

2. ทำการหาประสิทธิภาพของการใช้แบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลง โดยนำไปทดลองใช้กับวงดุริยางค์เครื่องลมกลุ่มตัวอย่างงานวิจัยจำนวน 3 วงดังกล่าว จากนั้นทำการติดตามวัดและประเมินผลจากแบบวัดและประเมินผลตามสภาพจริง จากผู้ควบคุมวงหรือผู้อำนวยเพลง มีระยะเวลาของการทดลองจำนวน 3 ครั้งๆ ไม่ต่ำกว่า 2 ชั่วโมงต่อ 1 แบบฝึกหัด จากจำนวนทั้งหมด 4 แบบฝึกหัด

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบไปด้วย ชุดแบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย รวมถึงแบบวัดและประเมินผลตามสภาพจริงทั้งก่อนและหลังการฝึกซ้อม (Pre-test/Post-test) โดยจะต้องได้ค่าเฉลี่ยของการวัดและประเมินผลหลังการฝึกซ้อมไม่ต่ำกว่าร้อยละ 70 และระหว่างการฝึกซ้อม (E_1/E_2) จะต้องได้ผลเฉลี่ยจากการวัดและประเมินผลภาพรวมด้วยบทเพลงที่กำหนด ซึ่งจะต้องมีค่าเฉลี่ยไม่ต่ำกว่าร้อยละ 70/70 ขึ้นไป จึงจะถือว่าชุดแบบฝึกหัดมีประสิทธิภาพ

เครื่องมือเกณฑ์การวัดและประเมินผลของการใช้แบบฝึกหัดและผู้บรรเลงโดยประเมินตามสภาพจริงแบบ 4 องค์ประกอบ ดังนี้

ตารางที่ 1 ช่วงคะแนนการวัดและประเมินผล

ระดับ 1	ระดับ 2	ระดับ 3	ระดับ 4	ระดับ 5
ปรับปรุง	พอใช้	กำลังพัฒนา	มาตรฐาน	อาชีพ
0 16 32 49	50 55 60 69	70 75 80 84	85 87 89 94	95 96 98 100

การตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ ผู้วิจัยใช้เกณฑ์การวัดและประเมินผลตามสภาพจริง จาก The University of North Carolina at Charlotte (UNC Charlotte) และวงดุริยางค์เครื่องลม Poynette High School Band, WI, USA รวมถึงการตรวจสอบความถูกต้องของแบบฝึกหัดและโน้ตเพลงโดยผู้เชี่ยวชาญและนักดนตรีอาชีพในประเทศไทย และช่วงของค่าคะแนน โดยให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 คนที่ตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือได้ตรวจสอบความเหมาะสมของช่วงคะแนน

การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยทำการนัดหมายกลุ่มตัวอย่างเพื่อแนะนำการใช้แบบฝึกหัดและเกณฑ์การวัดและประเมินผล จากนั้น ทำการเก็บข้อมูลจากการประเมินโดยผู้ควบคุมวง

ผลการวิจัย

การสร้างนวัตกรรมแบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลง ผู้วิจัยได้สืบค้นนวัตกรรมที่เป็นแบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ได้แบ่งองค์ประกอบของแบบฝึกหัดที่ศึกษามาได้ดังนี้

1. การสร้างคุณภาพเสียง เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มุ่งเน้นการฝึกฝนด้านทักษะการควบคุมลมของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม และการใช้สรีระและการวางรูปปาก (Embouchure) ที่ถูกต้อง รวมถึงการฝึกการฟังและบรรเลงเพื่อฟังเสียงให้กลมกลืนกัน (Blending)

ตัวอย่างที่ 1 แบบฝึกหัด In Tone: Long tone & Ear training Practice 1

Snare

Bass Drum

Keyboard

Winds

Sing

Buzzing

Play

ตัวอย่างที่ 2 แบบฝึกหัด In Tone: Long tone & Ear training Practice 2

Group 1

Group 2

Group 3

p

p

p

จากตัวอย่างที่ 1 และ 2 แบบฝึกหัดดังกล่าวเป็นการเริ่มต้นของการควบคุมการหายใจที่ถูกต้อง การฟังเสียง และบรรเลงตามเสียงต้นแบบที่ได้ยิน

ตัวอย่างที่ 3 แบบฝึกหัด In Tone: Chromatic Practice 1



จากตัวอย่างที่ 3 In Tone: Chromatic Practice 1 เป็นแบบฝึกหัดที่นำมาใช้ฝึกการควบคุมลมแทนที่การบรรเลงโน้ตเสียงยาว (Long Tone) เนื่องจากสามารถลดอาการเกร็งของกล้ามเนื้อจากการบรรเลงเสียงยาวด้วยการบรรเลงการไล่โน้ตบนบันไดเสียงโครมาติก (Chromatic Scale) ซึ่งอยู่ในแบบฝึกหัด In Tone: Chromatic Practice 1 และเมื่อนำเข้าสู่แบบฝึกหัด In Tone: Chromatic Practice 2 ซึ่งบรรเลงคล้ายกัน เพียงแต่เพิ่มเติมการฝึกเพื่อขยายช่วงเสียงของกลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwind) เป็นแบบ 2 ช่วงคู่แปด (2 Octaves) และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (Brasswind) ทำการบรรเลงบันไดเสียงโครมาติกขึ้น-ลงจำนวน 2 รอบ ดังตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4 แบบฝึกหัด In Tone: Chromatic Practice 2





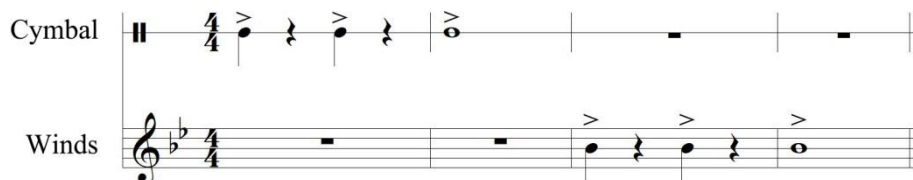
2. เรื่อง เทคนิค เป็นแบบฝึกหัดที่ฝึกการใช้เทคนิคการบรรเลงด้วยความคล่องตัวของการบรรเลง ได้แก่ การฝึกฝนเรื่องของบันไดเสียง (Scale) การบรรเลงบันไดเสียงด้วยจังหวะช้า-เร็วที่แตกต่างกันไป และการใช้การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) เพื่อบรรเลงตามเครื่องหมายที่กำหนด

ตัวอย่างที่ 5 แบบฝึกหัด In Time: Scale Practice 1



จากตัวอย่างที่ 5 แบบฝึกหัด In Time: Scale Practice 1 มุ่งเน้นการเปลี่ยนเสียงและการเปลี่ยนโน้ตด้วยบันไดเสียงชนิดต่างๆ ตามระบบวงจรคู่ห้า โดยเริ่มต้นจากบันไดเสียง B $\flat$ Major, E $\flat$ Major, A $\flat$ Major, D $\flat$ Major, G $\flat$ Major, และบันไดเสียง C $\flat$ Major เป็นต้น และบรรเลงบันไดเสียงและคิดวิเคราะห์ทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก รวมถึงการสร้างแบบฝึกหัดที่เป็นการควบคุมลักษณะเสียงจนไปสู่การสร้างประโยคเพลง (Phrasing) และรูปแบบของกลุ่มโน้ตบนความช้า-เร็วของจังหวะ

ตัวอย่างที่ 6 แบบฝึกหัด In Time: Scale Practice 2



จากตัวอย่างที่ 6 แบบฝึกหัด Scale Practice 2 เป็นแบบฝึกหัดที่มุ่งเน้นการฝึกออกเสียง ด้วยการควบคุมลักษณะเสียง และการฟังเสียงต้นแบบจากฉาบ (Cymbal) สร้างแนวคิดของการออกเสียง เพื่อเลียนแบบโดยแรกเริ่มจะทำการบรรเลงเฉพาะโน้ต B $\flat$ ซึ่งเป็นโน้ตเริ่มต้นบนบันไดเสียง B $\flat$ Major ให้เกิดความแม่นยำในการออกเสียงเสียก่อน จึงจะทำการเปลี่ยนโน้ตระดับเสียงบนบันไดเสียงดังกล่าวต่อไป

นอกจากนี้ ยังมีแบบฝึกหัด Chromatic Practice 4 เป็นแบบฝึกหัดที่คล้ายกับการแบบฝึกหัด Chromatic Practice 1 และแบบฝึกหัด Chromatic Practice 2 (ในตัวอย่างที่ 3 และ 4) แต่สามารถนำมาใช้ในการฝึกเรื่องของเทคนิคได้ โดยการเพิ่มเติมการควบคุมลักษณะเสียง และปรับเปลี่ยนระดับความช้า-เร็ว และความดัง-เบาเพิ่มเติม เพื่อให้ผู้บรรเลงได้ฝึกความชำนาญการเปลี่ยนระดับเสียง การตัดลิ้น (Tonguing) ในลักษณะโน้ตสั้น (Staccato) การเน้นเสียง (Accent) และการใช้บรรเลงให้ทางเสียงแบบต่อเนื่อง (Slur)

3. เรื่อง ความแม่นยำของเสียง ประกอบไปด้วยแบบฝึกหัดต่างๆ ประกอบไปด้วยแบบฝึกหัด In Tune: Harmony Practice 1 และแบบฝึกหัด In Tune: Harmony Practice 2 ซึ่งเป็นแบบฝึกหัดเพื่อฝึกการสร้างประโยคเพลงด้วยทำนองต่างๆ และการควบคุมลักษณะเสียงที่แตกต่างกัน การประสานกันของโน้ตขึ้นคู่จากการบรรเลงกลุ่มคอร์ด

ตัวอย่างที่ 7 แบบฝึกหัด In Tune: Harmony Practice 1



ตัวอย่างที่ 8 แบบฝึกหัด In Tune: Harmony Practice 2

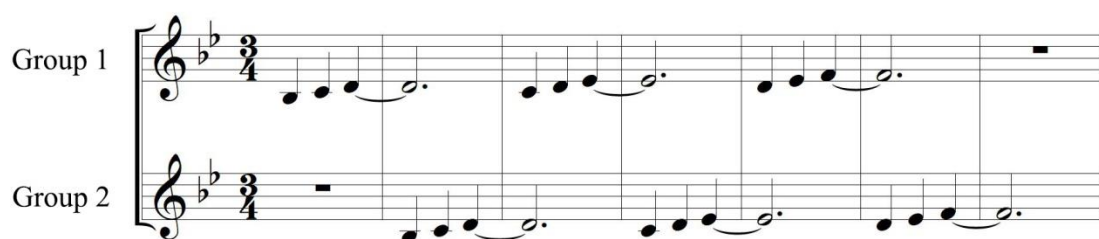


จากตัวอย่างที่ 7 เป็นแบบฝึกหัดการบรรเลงโน้ตในทริยแอด คอร์ด (Triad Chord) และตัวอย่างที่ 8 เป็นแบบฝึกหัดการบรรเลงโน้ตในโดมิแนนท์เซเว่นคอร์ด (Dominant Seventh Chord)

ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องคิดและวิเคราะห์โครงสร้างคอร์ดในขณะบรรเลง และเปลี่ยนกลุ่มคอร์ดไปตามบันไดเสียงแบบวงจรคู่ห้า (Circle of Fifth)

4. เรื่อง **อารมณ์ของบทเพลง** ประกอบไปด้วยแบบฝึกหัดต่างๆ ประกอบไปด้วยแบบฝึกหัด In Touch: Phrasing Practice โดยอาจเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะแบบผสม (Compound Time) เพื่อให้สามารถสร้างความแตกต่างของประโยคเพลงได้

ตัวอย่างที่ 9 แบบฝึกหัด In Touch: Phrasing Practice



ประสิทธิภาพจากการใช้ชุดแบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย

ผลการประเมินทักษะระหว่างการฝึกซ้อมแบบฝึกหัดย่อย (E_1/E_2) พบว่า วงดุริยางค์เครื่องลมวง F ได้ผลเฉลี่ยการประเมินระดับระหว่างซ้อมอยู่ที่ร้อยละ 73.75/80 วง G ร้อยละ 74.83/82 และวง H ร้อยละ 73.33/72 ดังนั้น วงดุริยางค์เครื่องลมที่เป็นกลุ่มตัวอย่างทั้ง 3 วง ได้ผลเฉลี่ยรวมร้อยละ 73.97/78 เป็นไปตามเกณฑ์ของงานวิจัยที่กำหนดที่ต้องมีผลค่าเฉลี่ยอยู่ที่ร้อยละ 70 ขึ้นไป จึงถือว่าชุดแบบฝึกหัดมีประสิทธิภาพ

ตารางที่ 2 ผลจากการประเมินประสิทธิภาพจากการใช้ชุดแบบฝึกหัดของทั้ง 3 วง ระหว่างฝึกซ้อมจากการใช้ชุดแบบฝึกหัด (E_1) ทั้ง 4 ส่วน

กลุ่ม ทดลอง	In Tone ร้อยละ	In Time ร้อยละ	In Tune ร้อยละ	In Touch ร้อยละ	รวม ร้อยละ
วง F	71.66	78.33	70	75	73.75
วง G	82.66	73.66	73	70	74.83
วง H	71.66	72.33	70	79.33	73.33
เฉลี่ยรวมร้อยละ					73.97

ตารางที่ 3 ผลประสิทธิภาพจากการใช้ชุดแบบฝึกหัดของทั้ง 3 ที่เป็นผลเฉลี่ยรวมแบบร้อยละ

กลุ่มทดลอง	E1	E2
วง F	73.75	80
วง G	74.83	82
วง H	73.33	72
รวม	73.97	78

ดังนั้น ผลการประเมินทักษะก่อนและหลังการฝึกซ้อม ด้วยบทเพลง In Touch 1 และ In Touch 2 พบว่า วงดุริยางค์เครื่องลมวง F ได้ผลเฉลี่ยการประเมินระดับก่อนซ้อมอยู่ที่ร้อยละ 65 วง G ร้อยละ 68 และวง H ร้อยละ 67 ทุกวงมีการประเมินเฉลี่ยรวมอยู่ที่ร้อยละ 66.66 คือระดับพอใช้ (ระดับ 2) และหลังจากการฝึกซ้อมแบบฝึกหัดโดยทำการประเมินด้วยบทเพลงดังกล่าวพบว่า วง F ได้ผลเฉลี่ยประเมินหลังซ้อมร้อยละ 80 วง G ร้อยละ 82 และวง H ร้อยละ 72 ซึ่งอยู่ในระดับกำลังพัฒนา (ระดับ 3) และทั้ง 3 วง มีค่าเฉลี่ยรวมกันร้อยละ 78 อยู่ในเกณฑ์ร้อยละ 70 ขึ้นไป ดังนั้น วงดุริยางค์เครื่องลมที่เป็นกลุ่มตัวอย่างทั้ง 3 วง มีการพัฒนาจากระดับ 2 ไปสู่ระดับ 3

ตารางที่ 4 ผลการประเมินทักษะก่อนการฝึกซ้อมแบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลง (Pre-test)

กลุ่มทดลอง	ค่าคะแนนวัดประเมิน	
	Pre-test	Post-test
วง F	65	80
วง G	68	82
วง H	67	72
รวม	66.66	78

อภิปรายผล

การวางแผนจัดการวัดและประเมินผลทางดนตรีจากสภาพจริง ผู้วิจัยได้นำเกณฑ์การวัดและประเมินผลทางดนตรีจากสภาพจริง ซึ่งใช้เกณฑ์ของรูปรีคแบบ 5 ช่วงชั้นสอดคล้องกับแนวทาง

ของศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์⁴ ที่ได้กล่าวถึงการวัดและประเมินผลตามสภาพจริงในแต่ละช่วงชั้น ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้สอน

การสร้างนวัตกรรมแบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลง ผู้วิจัยได้รวบรวมและเรียบเรียงแบบฝึกหัดที่สืบค้นได้มาจัดลำดับขององค์ประกอบทางดนตรีที่จะสามารถเห็นถึงความชัดเจนของวัตถุประสงค์ของแต่ละแบบฝึกหัด และอธิบายถึงวิธีการบรรเลง คำชี้แจงต่างๆ ในแต่ละแบบฝึกหัด การกำหนดระยะเวลาของการใช้แบบฝึกหัดและการวัดและประเมินผลตามสภาพจริง จากนั้นทำการตรวจสอบความถูกต้องของการจัดทำโน้ตเพลงให้เหมาะสมกับแต่ละประเภทของเครื่องดนตรี ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางของ สุคนธ์ สิ้นรพานนท์⁵ ในด้านการสร้างแบบฝึกหัดที่ดีที่จะต้องเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการจัดทำชุดแบบฝึกหัด

แบบฝึกหัดด้านคุณภาพเสียง มีการมุ่งเน้นพื้นฐานการฝึกเรื่องของสรีระ ริมฝีปาก และการควบคุมลมในเบื้องต้น สอดคล้องกับแนวทางของ Thornton⁶ ที่ได้กล่าวถึง การบรรเลงแบบฝึกหัดของการฝึกซ้อม ควรมุ่งเน้นการใช้กำพวด หรือปากเป่า (Mouth Piece Buzzing) เป็นอันดับแรก และสอดคล้องกับแนวทางของ Pelletier⁷ ที่ได้กล่าวถึงความสำคัญของการวางรูปปากว่า มีส่วนที่ทำให้กระบวนการผลิตเสียงของเครื่องลมมีคุณภาพ และความสัมพันธ์ระหว่างกล้ามเนื้อของริมฝีปาก โดยเฉพาะเครื่องลมทองเหลืองที่จะต้องมีความแข็งแรงในการที่จะสนับสนุนและยึดหยุ่นของกล้ามเนื้อให้สามารถควบคุมคุณภาพเสียงได้

แบบฝึกหัดด้านเทคนิค มีการมุ่งเน้นการสร้างเสียงต้นแบบ เพื่อเปรียบเทียบเสียงตามที่ได้ยิน อำนวยเพลงต้องการ และผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงเลียนแบบเหมือนกับเสียงต้นแบบตามที่ได้ยิน สอดคล้องกับแนวคิดของ Gale⁸ ที่กล่าวถึงเสียงต้นแบบ และการสร้างแนวคิดเสียงจากตามที่ต้องการ และสามารถกำหนดแนวทางของการออกเสียงและบรรเลงร่วมกันจนสามารถบรรเลงไปในแนวทางเดียวกันในที่สุด โดยมีจินตนาการจากภาพของ Gale ที่ได้แนะนำดังนี้

⁴ ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์, “ดนตรีศึกษา: การวัดผลประเมินผลด้วยรูบรีค (Rubric) ตอนที่ 1,” *วารสารเพลงดนตรี* 8, 2 (2545): 66-71.

⁵ สุคนธ์ สิ้นรพานนท์, *นวัตกรรมการเรียนการสอน เพื่อพัฒนาคุณภาพของเยาวชน* (กรุงเทพฯ: เทคนิคพรินต์, 2553), 96.

⁶ Paula Thornton, “Effective Rehearsal Techniques: Infusing Your Daily Rehearsals with Musical Concepts,” accessed February 13, 2017, <http://flmusiced.org/FBA/Archives/>

⁷ Andrew J. Pelletier, “Embouchure Health: Consistency Maintenance,” *TBA Journal* September (2002): 1-2.

⁸ Bruce Gale, “Articulation,” accessed February 13, 2017, <http://www.theconcertband.com/index.php/band-training/articulation>

แบบฝึกหัดด้านความแม่นยำของเสียง มีการมุ่งเน้นการฟังเสียงและบรรเลงปรับความแม่นยำและสมดุล เพื่อให้เสียงมีคุณภาพและกลมกลืนกันโดยใช้คอร์ดประสานในรูปแบบต่างๆ สอดคล้องกับแนวทางของ Hill⁹ ที่ได้ให้ความสำคัญถึงสิ่งที่สำคัญของการบรรเลงคือเสียง (Tone) และน้ำเสียง (Intonation) ผู้ควบคุมวงไม่สามารถที่จะควบคุมทักษะพื้นฐานด้านการใช้ลมและการวางรูปปากของผู้บรรเลงแต่ละคนได้ เพียงแต่สามารถทำการฝึกซ้อมทักษะพื้นฐานการสร้างน้ำเสียงแบบร่วมกันได้ และควบคุมสรีระของการบรรเลงที่จะสามารถส่งผลดีต่อเสียงจากการบรรเลงได้

แบบฝึกหัดด้านอารมณ์ของบทเพลง มุ่งเน้นการฝึกประโยคเพลง การเปลี่ยนจังหวะรูปแบบต่างๆ เพื่อให้บทเพลงมีความไพเราะและบรรเลงไปตามที่ผู้อำนวยเพลงต้องการ ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางของ Hughes, Golden และ Pasquale¹⁰ ที่ได้กล่าวถึง จังหวะย่อย (Pulse) มีองค์ประกอบ ได้แก่ จังหวะย่อยของการเต้นของจังหวะ (Subdivided) การออกจังหวะ (Metered Inhalation) การเข้าจังหวะ (Metered Exhalation) การเริ่มต้นของโน้ตด้วยความแม่นยำและตรงจังหวะ ระยะเวลาและความยาวของจังหวะหรือค่านโน้ต การเปลี่ยนโน้ตตรงจังหวะ และการออกโน้ตให้ตรงจังหวะ เป็นต้น

การวัดและประเมินผลสภาพจริงระหว่างการฝึกซ้อม (E_1) พบว่า ผลระหว่างการฝึกซ้อมจำนวน 3 ครั้ง ในภาพรวมของการเกณฑ์และองค์ประกอบทั้ง 4 ส่วน ได้ผลคะแนนมากกว่า ร้อยละ 70 และหลังจากการฝึกซ้อมแล้ว ทำการฝึกซ้อมแบบฝึกหัด In Touch 1 และ In Touch 2 โดยได้ผลเฉลี่ยรวมอยู่ที่ร้อยละ 70 ขึ้นไป ดังนั้น จึงเห็นได้ว่า ชุดแบบฝึกหัดการสร้างเสียงการบรรเลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษา และพัฒนาการทางด้านการสร้างเสียงการบรรเลงของกลุ่มทดลองมีการพัฒนาขึ้นจนถึงระดับกำลังพัฒนา (ระดับ 3) ถือว่ามีประสิทธิภาพ ทั้งนี้ แนวทางการทดลองและเกณฑ์การวัด และประเมินที่ผู้วิจัยกำหนดได้สอดคล้องกับหลักการของชัยยงค์ พรหมวงศ์¹¹ อ้างถึง ชัยวัฒน์ สุทธิรัตน์ ที่ได้กล่าวถึง การกำหนดเกณฑ์ประสิทธิภาพ ใช้เกณฑ์

⁹ Gary W. Hill, "Gary W. Hill: Arizona State University," in *Rehearsing the Band Volume 2*, ed. John E. Williamson (Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2015), 25.

¹⁰ John D. Pasquale, Patricia D. Hughes, and Arris A. Golden, "Teaching Ensemble Fundamentals within the Music: An Approach to Maximize Rehearsal Efficiency," in *Sixty-Sixth Annual Midwest Clinic, An International Band & Orchestra Conference* (McCormick Place West: Chicago, December 19, 2012), 3-5.

¹¹ ชัยวัฒน์ สุทธิรัตน์, 80 นวัตกรรมจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ, พิมพ์ครั้งที่ 7 (กรุงเทพฯ: พี บาลานซ์ดีไซด์แอนพริ้นดิง, 2559), 469-470.

มาตรฐานทำได้โดยการประเมินผลพฤติกรรมผู้เรียน 2 ประเภท ได้แก่ พฤติกรรมต่อเนื่องและพฤติกรรมสุดท้าย ค่าประสิทธิภาพจะกำหนดค่า E_1 คือ ประสิทธิภาพของกระบวนการ (Process) และ E_2 คือประสิทธิภาพของผลลัพธ์ (Product) คิดเป็นร้อยละของผลเฉลี่ยคะแนนที่ได้ ดังนั้น E_1/E_2 หมายถึงประสิทธิภาพของกระบวนการและประสิทธิภาพของผลลัพธ์ โดยปกติจะกำหนดเกณฑ์ E_1/E_2 ขึ้นอยู่กับเนื้อหา ถ้าเป็นความรู้ความจำ มักกำหนดค่าไว้ที่ 80/80, 85/85 หรือ 90/90 ส่วนเนื้อหาที่เป็นทักษะจะกำหนดเกณฑ์ที่ต่ำกว่า เช่น 75/75 หรือ 70/70 อย่างไรก็ตามไม่ควรต่ำกว่าเกณฑ์ดังกล่าว เพราะกำหนดไว้เท่าใดมักจะได้ผลเท่านั้น

ข้อเสนอแนะการวิจัย

การวิจัยในครั้งต่อไป ควรมีการศึกษาสร้างสรรค์บทเพลงกึ่งแบบฝึกหัดที่พัฒนาทักษะทางการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทยในทุกระดับชั้น

บรรณานุกรม

- ชัยวัฒน์ สุทธิรัตน์. 80 นวัตกรรมการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: พี บาลานซ์ดีไซน์แอนด์พริ้นติ้ง, 2559.
- ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์. “ดนตรีศึกษา: การวัดผลประเมินผลด้วยรูบรีค (Rubric) ตอนที่ 1.” *วารสารเพลงดนตรี* 8, 2 (2545): 66-71.
- สุคนธ์ สินธพานนท์. *นวัตกรรมการเรียนการสอน เพื่อพัฒนาคุณภาพของเยาวชน*. กรุงเทพฯ: เทคนิคพริ้นติ้ง. 2553.
- Gale, Bruce. “Articulation.” Accessed February 13, 2017. <http://www.theconcertband.com/index.php/band-training/articulation>
- Hill, Gary W., “Gary W. Hill: Arizona State University.” In *Rehearsing the Band Volume 2*, edited by John E. Williamson, 24-30. Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2015.
- Pasquale, John D., Hughes, Patricia D., and Arris A. Golden. “Teaching Ensemble Fundamentals within the Music: An Approach to Maximize Rehearsal Efficiency.” In *Sixty-Sixth Annual Midwest Clinic, An International Band & Orchestra Conference*. McCormick Place West: Chicago, December 19, 2012.
- Pelletier, Andrew J. “Embouchure Health: Consistency Maintenance.” *TBA Journal* September (2002): 1-2.
- Thornton, Paula. “Effective Rehearsal Techniques: Infusing Your Daily Rehearsals with Musical Concepts.” Accessed February 13, 2017. <http://flmusiced.org/FBA/Archives>.

รีไซท์ สำหรับวงเครื่องกระทบและการอ่านบทกวี

Recite for Percussion Ensemble and Recitation

ตันเถา ช่วยประสิทธิ์^{*1}Tontao Chuaiprasit^{*1}

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงรีไซท์ สำหรับวงเครื่องกระทบและการอ่านบทกวี เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่ถูกประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อสร้างบทประพันธ์ทางดนตรีร่วมสมัยโดยใช้ศักยภาพของเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องกระทบแบบไม่ระบุระดับเสียงที่ชัดเจน ให้เกิดประโยชน์ในเชิงลึก ทั้งในเรื่องของสีสันของเสียง บทบาทของเครื่องกระทบในการเป็นทำนองหลัก ทำนองสอดประสาน พื้นที่ของเสียงต่อการจัดวางรูปแบบวง ประกอบกับผู้ประพันธ์ได้นำบทกวี “มองโลก-มองเรา” ของนายทิวา ศิลปินอิสระ ที่มีเนื้อหาเชิงปรัชญาของวิถีการใช้ชีวิตของมนุษย์มาเรียบเรียงขึ้นใหม่โดยใช้พยางค์ของคำต่างๆ ของภาษาไทยในบทกวี มาสร้างเป็นความคิดหลักด้านจังหวะและพัฒนากลายเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงต่อไป โดยที่ไม่ได้ใช้ระดับเสียงหรือการประสานเสียงเข้ามาเกี่ยวข้อง แต่มีองค์ประกอบต่างๆ เข้ามาแทน เช่น พื้นผิว ความเข้มเสียง ความยาวเสียง ประโยคเพลง การใช้อัตราจังหวะแบบไม่คงที่ สังคีตลักษณ์ และแนวคิดทางการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20 แบบดนตรีเสียงทลายเข้าไป เพื่อให้บทประพันธ์มีความเป็นเอกลักษณ์ มีความสร้างสรรค์ที่ร่วมสมัย ซึ่งบทประพันธ์บทนี้ได้รับการร่วมบรรเลงจากนักดนตรีเครื่องกระทบชาวไทยที่มีความสามารถในการบรรเลงในระดับสูงโดยเผยแพร่ในรูปแบบของการจัดแสดงและเผยแพร่ผ่านอินเทอร์เน็ต

คำสำคัญ: ดนตรีร่วมสมัย / เครื่องกระทบแบบไม่ระบุระดับเสียงที่ชัดเจน / การอ่านบทกวี

* Corresponding author, email: tontao21@gmail.com

¹ นักวิชาการอิสระ

¹ Independent scholar

Abstract

Recite for Percussion Ensemble and Recitation was composed with the main purpose to create a piece of temporary classical music using unique characters of indefinite pitch percussion instruments to profoundly heighten the use of timbre, functions of percussion instruments in both theme and counter melody in music composition, and orchestration in ensemble positioning. For the melody part, a poem ‘Monglok – Mongrao’ by Tiwa, a freelance writer, was meaningfully chosen as a core concept of this piece for it deeply and philosophically concerns human culture and way of life. The structure was created from the use of syllables in Thai language presented in the poem, to be the main rhythmic idea which the phrases are formed from. The composition was focused around various techniques based on 20th century music styles such as irregular rhythm, metric modulation box notation, and extended techniques. The premier performance was done by a group of highly skilled Thai musicians and the record can be accessed via the internet.

Keywords: Contemporary Music / Indefinite Pitch Percussions / Recitation

บทนำ

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบนั้น ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในดนตรีตะวันตกหลายแนว ทั้งดนตรีคลาสสิก ดนตรีแจ๊สหรือดนตรีร่วมสมัย โดยเฉพาะในทางดนตรีคลาสสิก นับตั้งแต่ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา นักประพันธ์เพลงได้มีการทดลองที่จะสร้างบทประพันธ์สำหรับกลุ่มเครื่องกระทบขึ้นมามากมายหลากหลายรูปแบบและแนวคิดทางการประพันธ์ อีกทั้งยังมีการนำเอาเครื่องกระทบจากดนตรีในหลากหลายเชื้อชาติ เข้ามาผสมรวมกับกลุ่มเครื่องกระทบของตะวันตก ทำให้เกิดสีสันทางดนตรีที่สวยงามและเปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถสร้างงานศิลปะได้ในอีกหลากหลายแนวทาง

ในงานประพันธ์เพลงนั้น ภาษาถือเป็นวัตถุดิบชิ้นสำคัญในการสร้างงานประพันธ์ซึ่งนักประพันธ์เพลงต่างได้มีแนวคิดทางด้านการใช้ภาษาในบทประพันธ์เพลงแตกต่างกันออกไป เหตุเพราะภาษานั้นมีความหมายในตัวอักษรที่เรียงร้อยกลายเป็นประโยคที่สวยงาม สามารถสื่อสารและถ่ายทอดความคิดจากผู้ประพันธ์ได้เป็นอย่างดี เมื่อนำมาเรียบเรียงให้เข้ากับระดับเสียงและการประสานเสียงทางดนตรีแล้วยิ่งทำให้เกิดอิทธิพลต่อผู้ฟังเป็นอย่างมาก

สิ่งที่สำคัญนอกเหนือจากความหมายของคำในประโยคแล้ว ความสั้น-ยาวของพยางค์และการเน้นคำในการออกเสียงถือเป็นวัตถุดิบชิ้นสำคัญในการสร้างสรรค์งานประเภทบทกวี ซึ่งสามารถเปรียบเทียบได้กับ ความสั้น-ยาวและการเน้นเสียงในทางดนตรี ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบนั้นสามารถแสดงอัตลักษณ์ทางดนตรีเหล่านี้ได้เป็นอย่างดี องค์ประกอบและปัจจัยต่างๆ ข้างต้นทำให้ผู้ประพันธ์มีความสนใจเป็นอย่างยิ่งที่จะสร้างบทประพันธ์บทใหม่ขึ้นโดยใช้กลุ่มเครื่องกระทบและภาษาเข้าด้วยกัน เพื่อที่จะสร้างวิจัยเชิงสร้างสรรค์ชิ้นใหม่ที่ใช้ภาษาไทยเป็นเอกลักษณ์สำคัญ

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อสร้างงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ที่เป็นบทประพันธ์ดนตรี
2. เพื่อประพันธ์เพลงคลาสสิกร่วมสมัยบทใหม่ โดยนำเสนอรูปแบบการประพันธ์ การผสมผสานอย่างใหม่สำหรับเพลงคลาสสิกร่วมสมัย
3. เพื่อเผยแพร่งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ บทประพันธ์เพลงคลาสสิกร่วมสมัยขึ้นรูปแบบของคอนเสิร์ตและสื่อต่างๆ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้สร้างสรรค์งานประพันธ์เพลงคลาสสิกร่วมสมัย
2. เผยแพร่บทประพันธ์ร่วมสมัยสู่กลุ่มนักดนตรีเครื่องกระทบชาวไทย
3. นำบทประพันธ์เพลงคลาสสิกร่วมสมัยบทใหม่ออกเผยแพร่ในวาระต่างๆ
4. ได้ความคิดใหม่ในด้านการประพันธ์ โดยใช้เครื่องกระทบเข้ากับบทกวีทางภาษาไทยที่มีความสวยงาม อีกทั้งยังใช้ศักยภาพของเครื่องกระทบได้อย่างเต็มที่

ขอบเขตของการประพันธ์

1. บทประพันธ์เพลงรีไซเคิล สำหรับวงเครื่องกระทบและการอ่านบทกวี นั้นประกอบด้วย
 - a. เครื่องกระทบกลุ่มที่ 1 ได้แก่ ทริแยงเกิล, กลองสะแนร์, กลองทอม-ทอม, ฉาบเดี่ยวเล็ก, ฉาบเดี่ยวใหญ่, กลองบองโก
 - b. เครื่องกระทบกลุ่มที่ 2 ได้แก่ ทริแยงเกิล, กลองสะแนร์, กลองใหญ่, ฉาบเดี่ยวเล็ก, ฉาบคู่, วินไซม์, กลองคองกา
 - c. เครื่องกระทบกลุ่มที่นอกเวที ได้แก่ โหม่งจีนและโหม่งไทย
 - d. ผู้อ่านบทกวี
2. บทประพันธ์มีความยาวประมาณ 8 นาที

แนวคิดเบื้องต้นของการประพันธ์เพลง (Pre-Composition Idea)

ในบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เครื่องกระทบแบบไม่ระบุระดับเสียงที่ชัดเจน ใช้ผู้แสดงดนตรีจำนวน 4 คนโดยแต่ละคนจะมีเครื่องกระทบหลายชิ้นซึ่งถูกจัดบทบาทไว้แตกต่างกัน พร้อมกับผู้อ่านบทกวีอีก 1 คน โดยตำแหน่งการยืนบนเวทีได้ถูกกำหนดไว้ เพื่อให้ผู้แสดงสามารถสื่อสารสัญญาณทางการแสดง อีกทั้งยังแสดงออกถึงความสัมพันธ์ของบทบาทเครื่องกระทบและบทกวีเป็นเนื้อเดียวกันภายใต้แนวคิดเบื้องต้นทางการประพันธ์ดังนี้

1. แนวคิดด้านความสัมพันธ์ของบทกวีและดนตรี

บทบาทการนำเสนอแนวทำนองที่หลากหลายหน้าที่ในบทประพันธ์นั้น จะเป็นการล้อ-รับทางดนตรีเสียเป็นส่วนใหญ่และการเลือกใช้เครื่องดนตรีที่นำเสนอ นั้นจำเป็นจะต้องสัมพันธ์กับเนื้อหาในบทกวีด้วย

ตัวอย่างที่ 1 การล้อ-รับในประโยคเพลงและการเลือกใช้เสียงกลองเล็กเมื่อบทกวีกล่าวถึงเรื่อง การปกครอง

The musical score example shows a reciter reading lyrics while percussion instruments provide a rhythmic accompaniment. The lyrics are: "มอง โลก ด้วย สาย ตา... ผู้ ปก ครอง" and "สาม ตา... เป็น เจ้า ของ กลัว ชัด ชื่น...". The percussion parts are marked with dynamics like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

2. แนวคิดการใช้หน่วยทำนองจากบทกวี

ทำนองหลักของบทประพันธ์นี้ไม่ได้เกิดจากความคิดหลักด้านทำนอง (Motive) แต่เป็นความคิดหลักด้านจังหวะซึ่งเกิดจากการเรียงเรียงพยางค์ของคำในบทกวีให้กลายเป็นประโยคเพลง และนำไปใช้ในหน่วยย่อยต่างๆ ตลอดทั้งบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 2 การเรียงเรียงพยางค์ของคำในบทกวีให้เป็นความคิดหลักทางจังหวะ

5

Reciter

Perc. I

Perc. II

p *mf* *L.V.* *p* *f* *L.V.* *f* *L.V.*

pp *mf* *L.V.* *p* *f* *L.V.*

มอง โลก ด้วย สาย ตา ธรรม - ดา ณี แหละ

3. แนวคิดการใช้เทคนิคดนตรีเสียงทาย

ดนตรีเสียงทาย (Aleatory Music) นั้นเป็นกระแสนดนตรีที่พบได้ในดนตรีศตวรรษที่ 20 ผู้บรรเลงสามารถเลือกโน้ตใดๆ ก็ได้มาทำการบรรเลงในประโยคเพลงนั้น โดยขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์เพลงว่าจะกำหนดขอบเขตในการบรรเลงไว้เพียงใด ซึ่งในบทประพันธ์นี้ได้นำแนวคิดทางเทคนิคของดนตรีเสียงทายมาใช้ในช่วงจุดสุดยอด (Climax) ของประโยคเพลงโดยใช้เทคนิคโน้ตกล่อง (Box-Notation)

ตัวอย่างที่ 3 การใช้โน้ตกล่อง

64

Reciter

Perc. I

Perc. II

p *mf* *L.V.* *mf* *L.V.* *mf* *L.V.*

พร-ณ-ราย ระ นาย สี เหมือน ยี ยา

ปรัง แดง ทัพย์ อัก ข-รา- ประ จง คำ ย่อน มา ยา จ-วัด นา สิม- จัง ลวง

Chinese Gongs

improvise on every instruments

improvise on every instruments

Thai Gongs

random

random

random

random

4. แนวคิดอัตราจังหวะแบบไม่คงที่

ผู้ประพันธ์ต้องการให้คำและพยางค์ในการอ่านบทกวีนั้น มีความสอดคล้องกับหน่วยย่อยของจังหวะในการบันทึกโน้ต จึงได้เลือกแนวคิดอัตราจังหวะแบบไม่คงที่ ซึ่งมีการเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะแบบอิสระมาใช้ในบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 4 อัตราจังหวะแบบไม่คงที่

อธิบายบทประพันธ์เพลง

รีไซต์ สำหรับเครื่องกระทบและผู้อ่านบทกวีนั้นเป็นการประพันธ์ที่ใช้รูปแบบของบทกวีเป็นโครงสร้างหลัก แล้วจึงทำการเรียบเรียงเพื่อให้เข้ากับสังคีตลักษณ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยใช้สังคีตลักษณ์สามตอนอิสระ แต่ก็ยังสามารถแบ่งออกได้เป็นตอนต่างๆ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

บทนำ	ห้องที่ 1 - 7
ตอน A1	ห้องที่ 8 - 25
ตอน B	ห้องที่ 26 - 53
ตอน C	ห้องที่ 54 - 68
ตอน A2	ห้องที่ 69 - 81
โคดา	ห้องที่ 82 - 90

บทนำ ห้องที่ 1-7

บทประพันธ์นั้นเริ่มขึ้นจากการล้อ-รับ ระหว่างเครื่องกระทบประเภทท्योंแองเกล 2 ชิ้น ใช้ผู้บรรเลง 2 คน สลับกันให้เสียงที่เกิดขึ้นนั้นคล้ายประโยคถาม-ตอบในทางดนตรี แล้วจึงค่อยเพิ่มคำโน้ตขึ้นพร้อมทั้งความดังอย่างเป็นสัดส่วน เพื่อนำเข้าสู่ ตอน A1 ต่อไป

ตัวอย่างที่ 5 แนวทำนองของทริแยงเกิล

$\text{♩} = 69$

Reciter (Amplified)

Percussion I

Percussion II

Triangle

Triangle

ppp

pp

p

ppp

pp

p

ตัวอย่างที่ 6 การนำเข้าสู่ตอน A1

5

Reciter

Perc. I

Perc. II

มองโลก ด้วยสายตาธรรม-ดานี้แหละ

p

mf

p

f

pp

mf

p

f

ตอน A1 ห้องที่ 8-18

บทกวีที่ถูกเรียบเรียงให้กลายเป็นทำนองหลักนั้นได้ถูกนำเสนอเป็นครั้งแรกในห้องที่ 8 และบทประพันธ์ได้ดำเนินต่อเนื่องในพื้นที่ผิวแบบโพลีโฟนี บทบาทของการนำเสนอทำนองถูกกระจายออกให้ทั้งผู้อ่านบทกวีและเครื่องกระทบคล้ายกับประโยคถาม-ตอบ ในทางดนตรี ส่วนเครื่องกระทบที่ใช้จะเป็นเครื่องฉาบซึ่งจะใช้ในหลายส่วนของตัวเครื่อง ทั้งหัวฉาบ (Bow) และปลายฉาบ (Bell) อีกทั้งยังใช้ Wind-Chimes ที่เน้นไปทางเสียงแหลมสูง

ตัวอย่างที่ 7 บทบาทแนวทำนองของผู้อ่านบทกวีและเครื่องกระทบ

12

Reciter

Perc. I

Perc. II

ไม่ต้อง แปลความหมาย ที่ปลายทาง

mf

p

f

Wind Chimes

Ride Cym.

bell

bow

ตอน A1 ห้องที่ 20-25

ในห้องที่ 20 นั้นผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้กลุ่มเครื่องกระทบที่วางอยู่นอกเวที (Off-Stage Percussions) โดยจัดวางทางมุมซ้ายและข้างด้านหลังที่นั่งผู้ฟัง โดยเลือกใช้เครื่องฉาบทองเหลืองของไทยและฉาบทองเหลืองจีน เพื่อสร้างบรรยากาศให้บทกวีที่กล่าวถึงพื้นที่สูงที่ไกลออกไป แสดงถึงใช้เครื่องกระทบเพื่อสร้างสีสันและบรรยากาศประกอบกับการใช้โน้ตกลองเพื่อสร้างพื้นผิวของดนตรีที่แตกต่างจากตอนต้นเสมือนให้เป็นจุดพักประโยคเพลงสำหรับตอน A1 นี้

ตัวอย่างที่ 8 การใช้กลุ่มเครื่องกระทบนอกเวที

④ 19

Reciter

มอง โลก... ด้วย สาย ดา วิ ษา การ... เวียน วั-ณฺ สง สาร อัน สูง สง

off - stage Percussions [Chinese Gongs]

Perc. I

bow

Small Cym.

Perc. II

off - stage Percussions [Thai Gongs]

ตัวอย่างที่ 9 โน้ตกลองในจุดพักประโยคเพลง

22

อยู่ หอ คอย งาม ช่าง วิ จิตร บรรจง อาจ บาง ที่ ไม่ อาจ สัม ผัส พื้น

off - stage Percussions

Snare Drum without snare

Snare Drum without snare

off - stage Percussions

ตอน B ห้องที่ 26-53

เครื่องกระทบที่เลือกใช้ในตอน B นี้จะถูกเปลี่ยนเป็นเครื่องหนังทั้งหมด ซึ่งได้แก่ กลอง สะแนร์ กลองใหญ่ กลองทอม-ทอม บองโกและคองกา เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อความในบทกวีที่กล่าวถึงการกตัญญูและใช้ความรุนแรงในการปกครอง

29

Reciter

คิต แต่ วน ไม คิต ใฝ่ ไม อยาก ดิน

เอา แต่ หยัณ ไม ขึ้น ฝัน สาย ตา

Perc. I

f *mf* *f* *mf*

Perc. II

Snare Drum with snare

f *mf* *f* *mf*

ตัวอย่างที่ 11 การนำส่วนย่อยของจังหวัดมาพัฒนา

35

Reciter

ไป ด้วย คำ สิ่ง ที่ มี มา โลก ที่ เห็น ชื่น ขา บ่า บ่า นอ... นอ

Perc. I

mf *p* *f* *mf* *f* *sfz*

Perc. II

p *f* *sfz*

Bongos

ตัวอย่างที่ 12 การลดและการเร่งอัตราความเร็ว

51 rit. ♩ = 55 accel. ♩ = 59

Reciter

Perc. I

Congas

Bongos

pp *ppp* *p* *mf*

ตอน C ห้องที่ 54-60

ในตอน C นี้ถือเป็นจุดสุดยอดของบทประพันธ์ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้เลือกวัตถุดิบจากเนื้อความในบทกวีเป็นจุดตั้ง แล้วใช้ความซับซ้อนทางจังหวะ รวมกับสีสนของเครื่องดนตรีต่างๆ เข้าด้วยกัน โดยเริ่มจากการใช้ฉาบคู่และไม้กลองเล็กในห้องที่ 54-55 บรรเลงในรูปแบบของจังหวะที่เกิดจากการดัดแปลงทำนองหลักให้กลายเป็นส่วนที่สั้น แล้วจึงเพิ่มความซับซ้อนขึ้นอย่างต่อเนื่องไปจนถึงห้องที่ 63 ต่อไป

ตัวอย่างที่ 13 ส่วนโน้ตของฉาบเล็ก

54

Reciter

มอง โลก ด้วย สาย ตา... นาน นึก นุญ... ส่วน นาน ต่อ ทน... แสง หา...

Perc. I

Drum-sticks

mf

Perc. II

Hi-Hat

Small Cym.

p mf p

ตอน C ห้องที่ 66-68

ในห้องที่ 65 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ให้เป็นทั้งจุดสุดยอดของบทประพันธ์และยังเป็นจุดพักประโยคเพลงของ ตอน C นี้ด้วย โดยกำหนดให้อัตราความเร็วเป็นแบบอิสระ (Freely) และใช้โน้ตกลองทั้งในแนวเครื่องกระทบหลักและแนวเครื่องกระทบที่อยู่นอกเวทีไปพร้อมๆ กันทำให้เกิดมิติของเสียงที่หนาแน่นที่สุดในบทประพันธ์ อีกทั้งยังใช้เฟอร์มาตา (Fermata) เพื่อใช้พื้นที่ว่างแทนส่วนเชื่อมในการนำเข้าสู่ท่อน A2 ต่อไป

ตัวอย่างที่ 14 ช่วงกำหนดอัตราความเร็วแบบอิสระ

64

Reciter

พร-ณ-ราย ระ บาย สี เหมือน ยี ยา... ปรง แต่ง ทิพย์ อัก ษ-รา... ประ จง คำ... ยอน มา ยา จ-ริต ปา ลิม จริ่ง ลวง

Perc. I

Triangle

mf L.V.

Perc. II

mf L.V.

Thai Gong

random

mf

improvise on every instruments

mf

improvise on every instruments

mf

random

mf

ตอน A2 ห้องที่ 69-71

ตอน A2 เป็นการย้อนกลับมาอีกครั้งของ พื้นผิวดนตรีแบบเดียวกับที่ใช้ในตอน A1 เพื่อเป็นการสร้างเอกภาพของบทประพันธ์และนำเข้าสู่บทสรุปของบทประพันธ์ต่อไป โดยเทคนิคการใช้คั่นซักของเครื่องสาย ถูกเข้ากับฉาบเดี่ยวทำให้เกิดสีสันของเสียงที่สอดคล้องกับบทกวี อีกทั้งในช่วงท้ายของตอน A2 นั้น ผู้ประพันธ์ใช้ทริยแองเกล 2 ชิ้นบรรเลงแบบ ถาม-ตอบกันเพื่อให้เกิดการย้อนความของตอน A1 และใช้พื้นที่ของรูปประโยคที่กว้างขึ้นเพื่อเป็นเสมือนกับท่อนเชื่อมเพื่อนำเข้าสู่ตอนโคดาในห้องที่ 77-81

ตัวอย่างที่ 15 ตอน A2

69 on tempo

Reciter: มอง โลก ด้วย สาย ตา... ผู้ เกสียด ชัง โลก เพียง เหลือ สิ้น หวัง... รอ สิ้น สว่าง โลก ที่ เห็น หม่น มืด และ เปลา่ กลวง

Perc.: [Sus. Cym.] bowed p f L.V. [Triangle] mf L.V.

Perc. II: [Sus. Cym.] bowed p f L.V.

ตอน โคดา ห้องที่ 82-90

สำหรับตอนโคดานี้ ผู้ประพันธ์ถือว่าเป็นบทสรุปของบทประพันธ์ โดยใช้การย้อนเนื้อความสุดท้ายของบทกวีอีกครั้งหนึ่งและใช้พื้นที่ระยะห่างของประโยคเพลงที่กว้างออก พร้อมกับความเบาที่มากที่สุดโนบทประพันธ์ และใช้การหยุดแบบเฟอร์มาตา ในห้องที่ 90 เป็นจุดพักประโยคเพลงสุดท้าย

ตัวอย่างที่ 16 ช่วงย้อนความสุดท้ายของบทกวี

83

Reciter: จะ เป็น จะ ดาย... แต่ มอง โลก... ง่าย ง่าย... ด้วย สาย ตา คน

Perc.: mp L.V.

Perc. II: mp L.V.

13

ตัวอย่างที่ 17 ช่วงที่เบาที่สุดในตอนจบของบทประพันธ์

The musical score for Example 17 consists of three staves: Reciter, Perc., and Perc. II. The Reciter staff is marked with a measure number 87 and a double bar line. The Perc. and Perc. II staves are marked with dynamics p, pp, and ppp, and include a measure number 87. The Perc. staff also includes a measure number 87 and a double bar line. The Perc. II staff includes a measure number 87 and a double bar line.

สรุปผลการวิจัย

ผลงานสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงรีไซเคิล สำหรับวงเครื่องกระทบและการอ่านบทกวี นั้น ประสบผลสำเร็จตามที่ได้ตั้งวัตถุประสงค์ไว้ทุกประการ ทั้งในด้านขอบเขตของการประพันธ์และแนวคิดเบื้องต้นสำหรับงานประพันธ์ บทเพลงนี้ได้มีการออกแสดงเป็นครั้งแรกในวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2559 ณ หอแสดงดนตรีสำนักบริหารศิลปะและวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งได้รับความสนใจอย่างมากจากผู้เข้าชม อีกทั้งยังเป็นการสร้างแรงบันดาลใจให้กับนักดนตรีเครื่องกระทบชาวไทยและนักแต่งเพลงรุ่นใหม่หันมาสนใจการใช้ความสามารถของเครื่องกระทบในมุมมองใหม่และใช้วัตถุดิบทางภาษาไทยจากบทกวีมาสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. จากการได้ทดลองประพันธ์เพลงจากงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้ประพันธ์พบว่าภาษาไทย เป็นภาษาที่เน้นสัมผัสของอักษรและความสัมพันธ์ของรูปประโยคเป็นอย่างมาก ทำให้เกิดข้อจำกัดในการจัดรูปแบบของทำนองเพลง เพราะอาจทำให้ความหมายของบทกวีนั้นผิดแปลกออกไปได้
2. การเตรียมการนำเสนอผลงานวิจัยนั้น ถือว่าเป็นกระบวนการที่สำคัญอย่างยิ่ง โดยเฉพาะการฝึกซ้อม และการคัดเลือกสถานที่แสดงซึ่งมีค่อนข้างจำกัดในประเทศไทย
3. การสื่อสารความหมายทางดนตรีนั้น ระดับเสียงและทำนองอาจไม่ใช่ปัจจัยที่สำคัญ ที่ผู้ประพันธ์ต้องนำเสนอ การใช้อัตลักษณ์ด้านอื่นของศิลปะสามารถสร้างงานประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่มีความลึกซึ้งและมีคุณค่าได้

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
- . *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์ บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.
- Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3rd ed. New York: W.W. Norton & Company, 2002.
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2nd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1999.
- Stone, Kurt. *Music Notation in Twentieth Century, A Practical Guidebook*. New York: W.W. Norton & Company, 1980.

การสร้างสรรค์บทเพลงซอพม่า สำหรับวงดนตรีเครื่องสายสากล

Themes of Sor Pa Ma for String Quartet

ธภัฏ สังข์วิจิตร*¹Thaphad Sungwijit*¹

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์บทเพลง ‘ซอพม่า’ สำหรับวงดนตรีเครื่องสายสากล” มีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากทำนองซอพม่าสู่วงดนตรีเครื่องสายสากล และเพื่อนำบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่นี้ ออกแสดงต่อสาธารณชน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทเพลงใหม่ จำนวน 2 บทเพลง ได้แก่ บทเพลงย่อยที่หนึ่ง: เซนจ์ เป็นการวางแนวคิดเชิงอุปมาอุปไมยด้าน “การแปรเปลี่ยน-ผสมผสาน” ส่วนบทเพลงย่อยที่สอง: รีเฟล็คชั่น เป็นการวางแนวคิดด้านการใช้คำสัมผัสในบทซอมาประยุกต์ใช้ในบทเพลง โดยทั้งสองบทเพลงมีความยาวทั้งสิ้นประมาณ 9 นาที อนึ่ง การสร้างสรรค์บทเพลงดังกล่าว ไม่เน้นการสร้างสรรค์แบบดั้งเดิมหรืออนุรักษ์ และมีการขยายความยาวของจังหวะ อัตราจังหวะ รวมถึงโครงสร้างของบทเพลงในทิศทางที่ผู้วิจัยกำหนดไว้

คำสำคัญ: ซอพม่า / วงดนตรีเครื่องสายสากล / ทำนองเพลงพื้นเมือง

Abstract

“The Composition of ‘Sor Pa Ma’ Themes for String Ensemble” is a research project which purpose is aiming to recreate an old traditional piece of music for contemporary listeners. Loosely based and inspired by the old theme called Sor Pa Ma, the songs were rearranged and composed mainly not for a conservational

* Corresponding author, email: chatwalee_jikke@hotmail.com

¹ อาจารย์ประจำโปรแกรมวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

¹ Instructor, Fine and Applied Art, Faculty of Humanities, Chiang Rai Rajabhat University.

purpose but public performance. The outputs comprise of two pieces. The first one is *Change*. It is served as an artistic demonstration of the metaphorical notion of transformation and diversity. The second is *Reflection*. Its uniqueness lies on the fact that its concept of composition is based on the original theme's rhyme. These two songs last for 9 minutes. Nevertheless, the method does not focus on the conservation of the songs or intends on reproducing them. It also changes their augmentations, time signatures, and structures in the researcher's plans and directions.

Keywords: Sor Pa Ma / String Quartet / Folk Music

บทนำ

การแสดงพื้นเมืองล้านนาที่เรียกว่า “การขับซอ” เป็นศิลปะการขับร้องที่นิยมกันมากทางภาคเหนือของประเทศไทย แต่ละพื้นที่ก็มีรายละเอียดแตกต่างกันออกไป โดยอาจมีการแปรเปลี่ยนด้วยปัจจัยต่างๆ ทั้งสภาพแวดล้อม สภาพสังคม วิถีชีวิตที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัยจนมีการผสมผสานรูปแบบของสังคมนั้น เช่น ซอเชียงใหม่ ซอล่องน่าน และซอพม่า เป็นต้น

ทำนองซอพม่า แม้จะไม่ได้รับการยืนยันว่ามีต้นกำเนิดเป็นอย่างไร แต่มีการสันนิษฐานกันว่าเป็นทำนองที่ได้จากชาวพม่าเมื่อครั้งที่เชียงใหม่ตกอยู่ใต้อิทธิพลของพม่า² หรืออาจมาจากอิทธิพลของดนตรีไทยภาคกลางที่เข้ามามีบทบาทในดนตรีล้านนา เมื่อครั้งที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงเสด็จกลับมาประทับที่เชียงใหม่เป็นการถาวร โดยมีครูดนตรีไทยเดินทางขึ้นมาสอนถึงที่คุ้มเชียงใหม่ด้วย และได้ปรับเปลี่ยนเพลงไทยสำเนียงพม่า มาเป็นเพลงทางเฉพาะของพื้นเมืองล้านนา³

ผู้วิจัยได้มีโอกาสทำงานวิจัยเรื่อง “การพัฒนากระบวนการถ่ายทอดการขับซอพื้นเมืองให้กับเยาวชน ตำบลดงมะดะ อำเภอมะลาว จังหวัดเชียงราย” โดยได้รับทุนสนับสนุนจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย ปีงบประมาณ พ.ศ. 2560 ผลการศึกษาวิจัยเรื่องดังกล่าวพบว่า

² องอาจ อินทนิเวศ, “วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล 2550), 33.

³ ศักดิ์รินทร์ ขาวจั่ว, “ซอพม่าที่ไม่ได้มาจากพม่า,” *วารสารในเวียงเจ็ดลิน* 1, 1 (2554): 6.

ทำนองซอพม่าแบ่งออกเป็น 2 แบบคือ แบบบรรเลงและแบบมีเนื้อร้อง ทำนองซอพม่าเป็นทำนองที่มีความสนุกสนานเพลิดเพลิน อีกทั้งยังเป็นทำนองที่ไม่ยาวมากและมีการวนซ้ำของทำนองหลายครั้งทำให้เยาวชนที่เข้าร่วมในงานวิจัยดังกล่าวสามารถจดจำทำนองได้อย่างรวดเร็ว ในฐานะที่ผู้วิจัยมีความรู้ทางด้านเครื่องสายสากล จึงมีแนวความคิดที่จะนำทำนองซอพม่ามาพัฒนาต่อยอดในอีกทิศทางหนึ่ง ด้วยการนำวัตถุดิบด้านแนวทำนอง เสียงประสาน และลักษณะจังหวะของทำนองซอพม่ามาประพันธ์/เรียบเรียงขึ้นใหม่ในทิศทางของแนวคิดแบบดนตรีตะวันตก บรรเลงโดยวงดนตรีเครื่องสายสากล โดยหวังว่าจะเป็นการนำเสนออีกมิติหนึ่งของบทเพลงพื้นเมืองล้านนาของประเทศไทย ให้เป็นที่รู้จักในแวดวงวิชาการดนตรีสากลต่อไป

วัตถุประสงค์

งานวิจัยเรื่องนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากทำนองซอพม่าสู่วงดนตรีเครื่องสายสากล และเพื่อนำบทเพลงที่ประพันธ์/เรียบเรียงขึ้นใหม่สำหรับวงดนตรีเครื่องสายสากลออกแสดงต่อสาธารณชน

ขอบเขตการศึกษา

ผู้วิจัยนำทำนองซอพม่ามาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์/เรียบเรียง ได้แก่ โครงสร้างของทำนอง แนวทำนอง เสียงประสาน และลักษณะจังหวะ ทั้งนี้ ผู้วิจัยใช้แนวคิดเชิงอุปมาอุปไมย และการจำลองฉันทลักษณ์ของบทซอ รวมถึงใช้หลักการด้านทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้ในการประพันธ์/เรียบเรียง

ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาทำนองซอพม่า เพื่อนำวัตถุดิบมาประพันธ์/เรียบเรียงขึ้นใหม่ให้กับวงดนตรีเครื่องสายสากลจำนวน 4 เครื่อง ได้แก่ ไวโอลิน 2 เครื่อง วิโอลา 1 เครื่อง และเชลโล่ 1 เครื่อง ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะเป็นผู้กำหนดความยาวของบทเพลงตามความเหมาะสม โดยงานวิจัยเรื่องนี้ ไม่ได้มุ่งเน้นไปในมิติของการบรรเลงบทเพลงพื้นเมืองดั้งเดิม และการประพันธ์/เรียบเรียงมีการใช้แนวคิดของหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกเข้ามามีบทบาทตามที่ผู้วิจัยจะกำหนดทิศทางและ/หรือเห็นสมควร เพื่อให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ตามที่ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางไว้

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลทางบริบทของทำนองซอพม่า โดยศึกษาทั้งด้านประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ของการขับซอ รวมถึงศึกษาทำนอง เนื้อร้อง และเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบ เพื่อนำมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์/เรียบเรียงให้กับวงเครื่องสายสากล โดยมีขั้นตอน ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลและวิเคราะห์บริบททั่วไปของทำนองซอพม่า
2. ถอดทำนองซอพม่าออกมาเป็นโน้ตสากล เพื่อความสะดวกในการนำมาวิเคราะห์
3. ออกแบบโครงสร้างของบทเพลงใหม่ และประพันธ์/เรียบเรียงแนวดนตรีที่เหมาะสม
4. นำบทเพลงที่ประพันธ์/เรียบเรียงแล้วนั้น มาฝึกซ้อม พร้อมปรับแก้ตามความเหมาะสม
5. นำบทเพลงออกแสดงต่อสาธารณชน

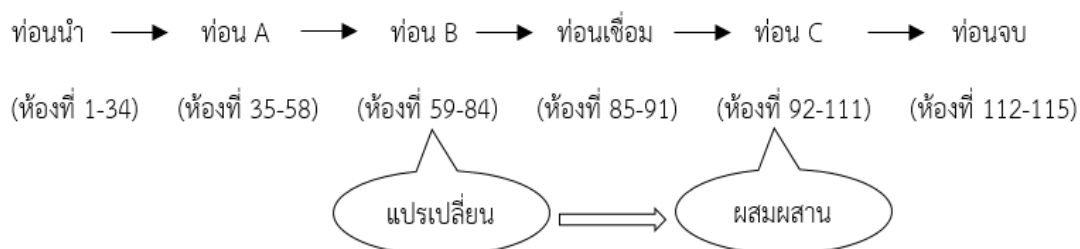
ผลการศึกษา

จากการศึกษาพบว่า ทำนองซอพม่าแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ ทำนองซอพม่า “แบบบรรเลง” และทำนองซอพม่า “แบบมีเนื้อร้อง” โดยผู้วิจัยได้นำทำนองทั้งสองลักษณะมาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์/เรียบเรียงเป็นบทเพลงใหม่ จำนวน 2 บทเพลง คือ บทเพลงย้อยที่หนึ่ง: *เชนจ์* (Change) และบทเพลงย้อยที่สอง: *รีเฟล็คชั่น* (Reflection) โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. บทเพลงย้อยที่หนึ่ง: *เชนจ์*

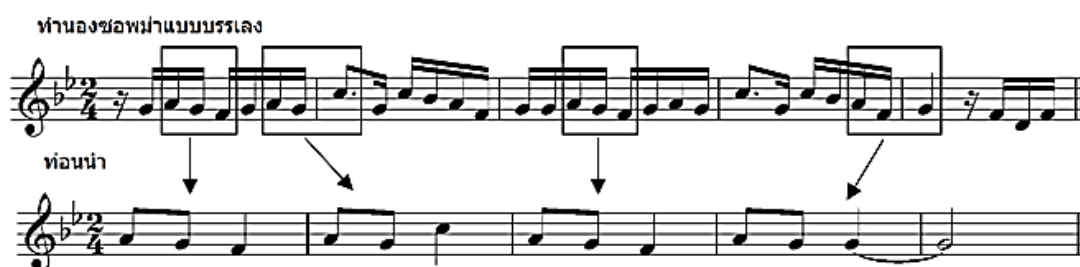
บทเพลงนี้เป็นการนำทำนองซอพม่า “แบบบรรเลง” มาเป็นวัตถุดิบหลัก โดยมีแนวคิดพื้นฐานในเชิงอุปมาอุปไมยเพื่อสื่อถึงปัจจัยการแปรเปลี่ยนและผสมผสานที่เกิดขึ้นการผันแปรของปัจจัยต่างๆ ทั้งสภาพแวดล้อม สภาพสังคม รวมถึงวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย ด้านโครงสร้างของบทเพลง ผู้วิจัยได้วางโครงสร้างของบทเพลงขึ้นใหม่ ซึ่งมีความแตกต่างจากโครงสร้างเดิมที่มีการวนซ้ำของทำนองหลัก (โดยไม่จำกัดจำนวนรอบตามแต่ผู้บรรเลงจะเห็นสมควร) โครงสร้างของบทเพลงใหม่นี้ประกอบด้วย ท่อนนำ, ท่อน A, ท่อน B, ท่อนเชื่อม, ท่อน C และท่อนจบ เพื่อสื่อถึงแนวคิดการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อม สภาพสังคมและวิถีชีวิตตามยุคสมัยที่เกิดจากปัจจัยต่างๆ ดังแผนภูมิที่ 1

แผนภูมิที่ 1 โครงสร้างของบทเพลงย่อยที่หนึ่ง: “เซนต์”



ด้านแนวทางการประพันธ์บทเพลง เบื้องต้นผู้ประพันธ์ได้ถอดโน้ตทำนองซอพม่าแบบบรรเลงออกมาเป็นโน้ตสากล เพื่อนำมาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำแนวทำนอง 5 ห้องแรกของทำนองซอพม่าแบบบรรเลงมาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์ท่อนนำ โดยการเลือกกลุ่มโน้ตย่อย (Fragment) จำนวน 4 กลุ่มมาสร้างประโยคเพลงใหม่จำนวน 4 ห้อง และเพื่อให้แนวทำนองมีการเคลื่อนที่ช้าลงผู้ประพันธ์จึงได้ขยายความยาวจังหวะของโน้ต (Augmentation) จากโน้ตสองชั้นเป็นเซปต์หนึ่งชั้น (ตัวอย่างที่ 1) ซึ่งแนวทำนองนี้จะปรากฏขึ้นในท่อน A ด้วย

ตัวอย่างที่ 1 ท่อนนำ ห้องที่ 1-5



ท่อน A เป็นท่อนที่ผู้วิจัยนำแนวทำนองซอพม่า “แบบบรรเลง” มาเรียบเรียงใหม่ และแบ่งประโยคของทำนองให้เครื่องดนตรีสลับกันบรรเลง เพื่อให้บทเพลงมีสีสันมากขึ้น ดังตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2 ท่อน A ห้องที่ 34-42

1 ท่อนองชอพมาแบบบรรเลง

34

ไวโอลิน 1

ไวโอลิน 2

วิโอลา

เชลโล

ท่อน B มีการปรับเปลี่ยนการดำเนินเสียงประสานโดยนำเทคนิคคอร์ดแทน (Substitution Chord) มาใช้ในการประพันธ์ เพื่อให้มิติของเสียงมีการแปรเปลี่ยนตามแนวคิดในการประพันธ์ที่วางไว้ ทั้งนี้ คอร์ดแทนที่ใช้ ผู้วิจัยตั้งใจให้มิติของเสียงยังมีความคล้ายคลึงกับคอร์ดเดิม เช่น จากคอร์ด Gm แทนด้วยคอร์ด B $\flat$ เพื่อให้มิติที่สว่างขึ้นเนื่องจากคอร์ดแทนเป็นคอร์ดประเภทเมเจอร์ นอกจากนี้ ยังให้มิติเสียงที่เชื่อมโยงกันอยู่เนื่องจากมีโน้ตในคอร์ดร่วมกัน 2 ตัว คือ B $\flat$ และ D (ตัวอย่างที่ 3 คอร์ดแทนคือคอร์ดที่อยู่ในวงเล็บ)

ตัวอย่างที่ 3 การใช้เทคนิคคอร์ดแทน ในท่อน B

1

Gm: Gm C F Gm Gm Cm F Gm F B $\flat$ Dm

(B $\flat$) (A $^{\circ}$) (Dm) (Dm) (Cm)

7

Dm Cm Gm B $\flat$ Dm Dm F Gm

(A $^{\circ}$) (B $\flat$) (Gm) (Cm) (A $^{\circ}$)

1

Gm: Gm C F Gm Gm Cm F Gm F B $\flat$ Dm

(B $\flat$) (A $^{\circ}$) (Dm) (Dm) (Cm)

↓

58 B $\flat$ pizz. A $^{\circ}$ Dm

ไวโอลิน 1

ไวโอลิน 2

วิโอลา arco

เชลโล pizz.

62 Gm Dm Cm F Gm

arco

pizz.

จากตัวอย่างที่ 3 ผู้วิจัยยังใช้เทคนิคการดีด (Pizzicato) ในการบรรเลงเสียงประสาน เพื่อให้พื้นหลังของดนตรีมีความแตกต่างจากท่อน A ทั้งนี้ เป็นการสื่อถึงแนวคิดเชิงอุปมาอุปไมยด้านการแปรเปลี่ยนจากปัจจัยต่างๆ

ท่อนเชื่อม เป็นท่อนที่เชื่อมต่อไปยังท่อน C ผู้วิจัยต้องการสื่อให้เห็นถึงการแปรเปลี่ยนอีกครั้งสั้นๆ ก่อนจะมุ่งไปสู่ท่อน C ผู้วิจัยใช้การเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่มีลักษณะค่อยๆ สูงขึ้นสังเกตได้จากแนวเสียงเชลโล จากนั้นกระโดดไปเสียงไวโอลิน 1 แนวคิดนี้เสมือนเป็นประตุนำพาไปยังมิติใหม่ต่อไป ดังตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4 ท่อนเชื่อม ห้องที่ 84-91

Violin 1
Violin 2
Viola
Cello

ใช้เสียงค่อย ๆ สูงขึ้นเป็นลำดับ

ท่อน C ผู้วิจัยนำเค้าโครงจากวัตถุดิบกับสิ่งที่คิดขึ้นใหม่ มาเชื่อมโยงให้เห็นถึงการผสมผสานกันตามแนวคิดพื้นฐานในการประพันธ์เพลง ด้านทำนองและเสียงประสานของท่อน C ผู้วิจัยได้ประพันธ์แนวทำนองขึ้นใหม่ โดยนำทำนองจากท่อนนำมาเป็นโน้ตหลักสำหรับการสร้างแนวทำนองใหม่ และกำหนดให้โน้ตหลักดังกล่าวปรากฏอยู่ในจังหวะที่ 1 และ 3 ของทุกห้อง นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้เปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะจากเดิม 2/4 เป็น 4/4 เพื่อขยายพื้นที่ให้สามารถสร้างสรรค์แนวทำนองได้มากขึ้น และการดำเนินบทเพลงยังดำเนินไปได้อย่างไม่สะดุด (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 การสร้างแนวทำนองใหม่ของท่อน C ห้องที่ 92-97

ทำนองจากท่อนนำ

92

โน้ตหลัก และแนวทำนองใหม่ของท่อน C

ผู้วิจัยนำแนวทำนอง 2 ห้องสุดท้ายของท่อน C มาขยายเป็น 4 ห้อง และกำหนดให้บรรเลงช้าลง (Ritardando) ทั้งนี้ เนื่องจากแนวทำนองของท่อน C เป็นทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ซึ่งมีความแตกต่างจากท่อนอื่นๆ อย่างเห็นได้ชัด ผู้วิจัยจึงกำหนดให้เชลโลบรรเลงวลีสั้นๆ ของท่อนนำอีกครั้ง เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกหววนรำลึกถึงทำนองที่คุ้นเคย ดังตัวอย่างที่ 6

ตัวอย่างที่ 6 ท่อนจบ ห้องที่ 112-115

112 rit.

ไวโอลิน 1

ไวโอลิน 2

ไวโอลิน

เชลโล

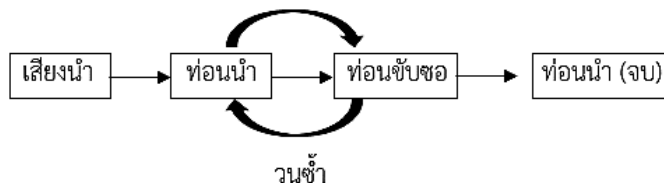
ท่อนนำ

2. บทเพลงย่อยที่สอง: รีเฟล็กซ์

บทเพลงนี้ เป็นการนำทำนองของทำนองซอพม่า “แบบมีเนื้อร้อง” มาเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างสรรค์ ด้วยทำนองดังกล่าว มีท่อนขับซอเป็นแนวทำนองหลัก ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดในการนำทำนองของท่อนขับซอมาเรียบเรียงใหม่ โดยใช้หลักการของคำสัมผัสที่ปรากฏในฉันทลักษณ์ของบทซอมาสร้างสรรค์แนวทำนองต่างๆ ด้วยวิธีการซ้ำจังหวะ หรือซ้ำลีในบางห้อง ซึ่งเป็นการจำลองโครงสร้างฉันทลักษณ์ที่เกิดขึ้น โดยการจำลองโครงสร้างดังกล่าวจะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต่างๆ แทนการขับซอ (การร้อง) นอกจากนั้น ผู้วิจัยได้เรียบเรียงทำนองของท่อนนำ (ซึ่งบรรเลงด้วยปี่เล็ก ปี่ก้อย ปี่กลาง และซิ่ง) โดยใช้โครงสร้างทำนองเดิม เพื่อให้มีกลิ่นอายทำนองซอพม่าแบบดั้งเดิม

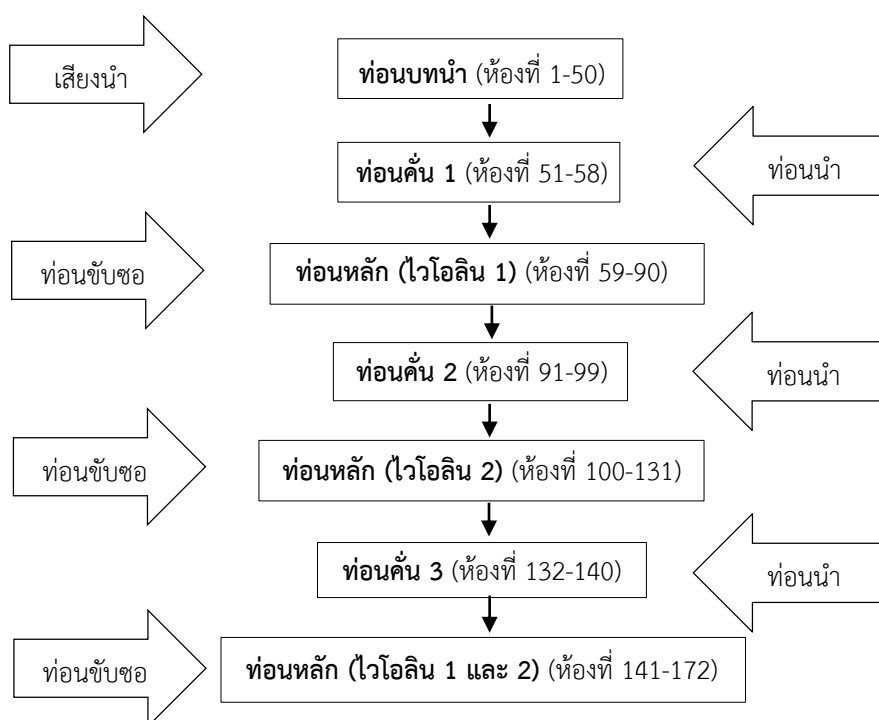
โครงสร้างเดิมของทำนองซอพม่า “แบบมีเนื้อร้อง” มีลักษณะการวนซ้ำตามความพอใจของนักดนตรีและช่างขับซอ การวนแต่ละครั้งนักดนตรีและช่างขับซอ สามารถตกแต่งแนวทำนองให้แตกต่างกันในแต่ละรอบตามลีลาของตนเองเพิ่มเติมได้ แต่ทั้งนี้ก็ต้องรักษาแนวทำนองหลักตามโครงสร้างเดิมไว้เสมอ โดยโครงสร้างของทำนองซอพม่า “แบบมีเนื้อร้อง” มีลักษณะ ดังนี้

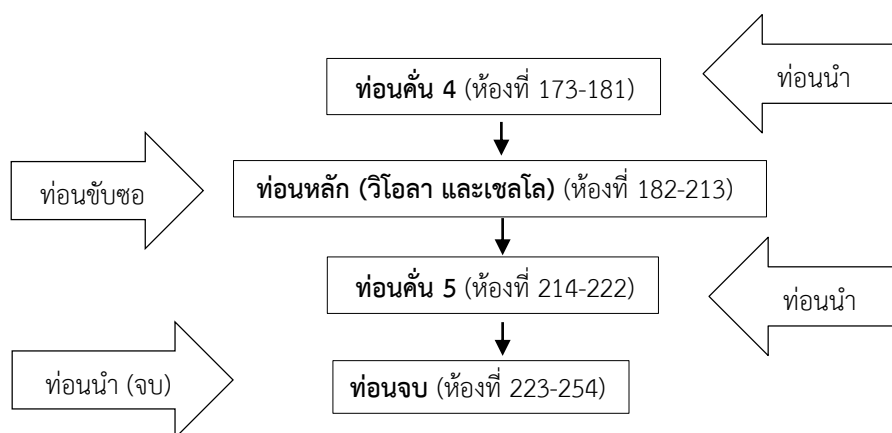
แผนภูมิที่ 2 โครงสร้างทำนองซอพม่า “แบบมีเนื้อร้อง”



จากโครงสร้างทำนองซอพม่า “แบบมีเนื้อร้อง” ข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาประยุกต์ใช้และวางโครงสร้างเพลงในมิตินตรีสากลเพิ่มเติมโดยกำหนดให้ เสียงนำ หมายถึง ท่อนบทนำ (Intro) และ ท่อนนำ (จบ) (เป็นการบรรเลงท่อนนำรอบสุดท้ายก่อนจบบทเพลง) หมายถึง ท่อนจบ (Coda) ด้านการวนซ้ำของท่อนนำ และท่อนขับซอ จะกำหนดให้ ท่อนนำ หมายถึง ท่อนคั่น (Interlude) และ ท่อนขับซอ หมายถึง ท่อนหลัก (Theme) ดังแผนภูมิที่ 3 ซึ่งแสดงโครงสร้างของบทเพลงย่อยที่สอง: รีเฟล็กซ์ชัน โดยลูกศรที่อยู่ฝั่งซ้ายและขวาแสดงถึงท่อนเพลงทำนองซอพม่า “แบบมีเนื้อร้อง” ที่ได้จากแผนภูมิที่ 2 ดังนี้

แผนภูมิที่ 3 โครงสร้างของบทเพลงย่อยที่สอง: รีเฟล็กซ์ชัน





แนวทางการเรียบเรียงบทเพลง เบื้องต้นผู้วิจัยถอดแนวทำนองซอพม่า “แบบมีเนื้อร้อง” ซึ่งเป็นแนวทำนองที่บรรเลงโดยวงปี่จุ่ม รวมถึงแนวทำนองของท่อนขับซอออกมาเป็นโน้ตสากล เพื่อนำมาเรียบเรียงใหม่ให้กับวงเครื่องสายสากล และเรียบเรียงบทเพลงตามโครงสร้างในแผนภูมิที่ 3

ท่อนบทนำ เป็นท่อนที่จำลองมาจาก เสียงนำ เป็นเสียงเป่าลากยาวของปี่ทั้ง 3 เล่า แสดงถึงการนำเข้าท่อนนำของบทเพลง ในที่นี้ผู้วิจัยใช้ทำนองท่อนขับซอที่ถอดโน้ตมาจากทำนองเดิมโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงใดๆ มาใช้ในท่อนบทนำนี้ เพื่อเป็นการเปิดตัว ดังตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7 ทำนองท่อนขับซอ

ทำนองท่อนขับซอ



ท่อนคั่น เป็นการนำแนวทำนองที่บรรเลงโดยวงปี่จุ่มมาเรียบเรียงใหม่ให้กับวงเครื่องสายสากล โดยจะยังคงไว้ซึ่งทำนองดั้งเดิม ทั้งโครงสร้าง แนวทำนอง รวมถึงอัตราความเร็ว ทั้งนี้ มีการวางแนวเสียงของไวโอลิน 1 และไวโอลิน 2 แทนเสียงปี่เล็กและปี่ก้อย ส่วนแนวเสียงไวโอลินและ

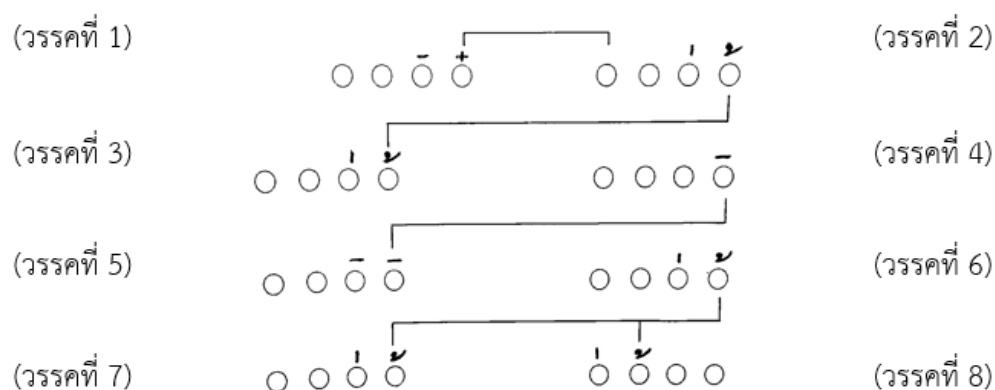
เชลโล่ แทนเสียงปี่กลางและซิ่ง ในที่นี้ขอยกตัวอย่างการวางแนวเสียงของไวโอลิน 1 ซึ่งแทนเสียงของปี่เล็ก โดยจะเห็นว่าปี่เล็กมีระดับเสียงค่อนข้างสูง จึงกำหนดให้ไวโอลิน 1 บรรเลงต่ำลงมา 1 ช่วงเสียง (Octave Transfer) นอกจากนั้น ระดับเสียงของปี่เล็กมีการกระโดดค่อนข้างกว้าง เช่น โน้ต G ไปยังโน้ต F ซึ่งห่างกันเป็นขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ (จากตัวอย่างคือโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม) ผู้วิจัยจึงปรับให้ไวโอลิน 1 บรรเลงต่ำลงมา 1 ช่วงเสียง เพื่อให้แนวทำนองมีความต่อเนื่องกัน ดังตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8 แนวเสียงของไวโอลิน 1 แทนเสียงปี่เล็ก



ท่อนหลัก เป็นการนำแนวทำนองท่อนขับขอมมาเรียบเรียงใหม่ โดยใช้หลักการของคำสัมผัสที่ปรากฏในฉันทลักษณ์บทขอ (ตัวอย่างที่ 9) มาสร้างสรรค์แนวทำนองต่างๆ ด้วยวิธีการซ้ำจังหวะหรือซ้ำวลีในบางห้อง การจำลองฉันทลักษณ์นี้จะบรรเลงจากเครื่องดนตรีต่างๆ แทนการขับขอ

ตัวอย่างที่ 9 ฉันทลักษณ์ของบทขอ⁴

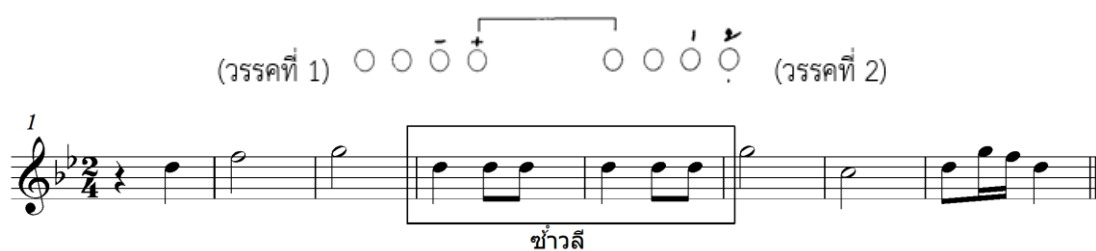


⁴ ฉัตรวลี ทองคำ และคณะ, “รายงานการวิจัยเรื่อง การพัฒนากระบวนการถ่ายทอดการขับขอพื้นเมืองให้กับเยาวชนในพื้นที่ตำบลงมะตะ อำเภอมะนัง จังหวัดเชียงราย,” ทนวิจัยจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย, 2560, 37.

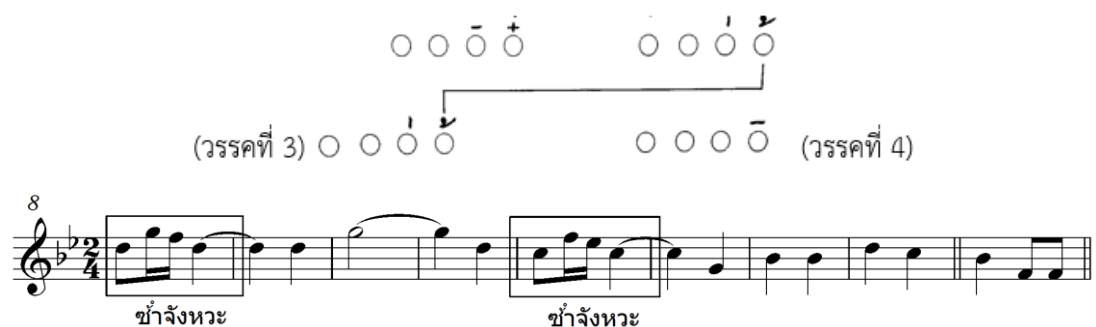
จากฉันทลักษณ์ของบทซอข้างต้น บทซอหนึ่งบทมี 4 บาท (บรรทัด) แต่ละบาทมี 2 วรรค วรรคละ 4 พยางค์ ดังนั้นบทซอหนึ่งบทมีทั้งหมด 8 วรรค และมีจำนวนพยางค์ทั้งสิ้น 32 พยางค์ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดให้จำนวนห้องของท่อนหลัก เท่ากับจำนวนพยางค์บทซอ คือ 32 ห้อง

ตัวอย่างแนวคิดการจำลองคำสัมผัสตามฉันทลักษณ์บทซอ เช่น พยางค์สุดท้ายวรรคที่ 1 สัมผัสกับพยางค์แรกของวรรคที่ 2 ดังนั้น ผู้ประพันธ์จึงกำหนดให้ห้องที่ 4 ของท่อนหลัก มีจังหวะหรือวลี ซ้ำกับห้องที่ 5 ดังตัวอย่างที่ 10 อนึ่ง ในบทความสร้างสรรค์นี้ ผู้ประพันธ์จะขอยกตัวอย่างแค่ห้องที่ 1-16 เท่านั้น (ตัวอย่างที่ 10-11) เพื่อให้เห็นตัวอย่างแนวคิดการจำลองคำสัมผัสตามฉันทลักษณ์ของบทซอได้ชัดเจนขึ้น

ตัวอย่างที่ 10 การจำลองคำสัมผัสโดยการซ้ำวลีในแนวทำนองของวรรคที่ 1 และ 2



ตัวอย่างที่ 11 การจำลองคำสัมผัสโดยการซ้ำจังหวะในแนวทำนองของวรรคที่ 2 และ 3



การจำลองแนวคิดการใช้คำสัมผัสที่ปรากฏในฉันทลักษณ์บทซอมาเป็นแนวคิดหลักของท่อนหลักลักษณะนี้ เป็นเพียงตัวอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นในบทเพลงย่อยที่สอง: รีเฟล็คชัน ซึ่งแนวคิดดังกล่าวจะเกิดขึ้นกับท่อนหลัก ที่บรรเลงจากเครื่องดนตรีทุกเครื่องในวงดนตรีเครื่องสายสากล โดย

อาจมีการสลับกันบรรเลง หรือมีการประสานกันของเครื่องดนตรี เพื่อให้มิติของท่อนหลักมีความหลากหลายยิ่งขึ้น

ท่อนจบของบทเพลงย่อยที่สอง: *รีเฟล็คชั่น* ผู้วิจัยนำทำนองท่อนขับขอมมาใช้อีกครั้งหนึ่ง เพื่อแสดงให้เห็นถึงการวนกลับมาที่จุดเริ่มต้นอีกครั้งก่อนจบบทเพลง

สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์บทเพลง ‘ซอพม่า’ สำหรับวงดนตรีเครื่องสายสากล” มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากทำนองซอพม่าสู่วงดนตรีเครื่องสายสากล โดยประพันธ์ขึ้นจำนวน 2 บทเพลงย่อย ได้แก่ บทเพลงย่อยที่หนึ่ง: *เซนจ์* และ บทเพลงย่อยที่สอง: *รีเฟล็คชั่น* ซึ่งมีความยาวทั้งสิ้นประมาณ 9 นาที โดยแต่ละบทเพลงมีแนวคิดที่แตกต่างกัน ซึ่งบทเพลงที่ประพันธ์/เรียบเรียงขึ้นใหม่นี้ ไม่เน้นการสร้างสรรค์แบบดั้งเดิมหรือนุรักษ์ ทั้งนี้ เป็นการแสดงให้เห็นถึงมุมมองใหม่ของการนำทำนองเพลงพื้นเมืองมาสร้างสรรค์ในมิติของดนตรีสากล นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ปรับเปลี่ยน หรือเพิ่มเติมประเด็นต่างๆ ในบทเพลง เช่น ด้านโครงสร้างของบทเพลง มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบโครงสร้างดั้งเดิมที่มีการวนซ้ำของทำนองให้เป็นโครงสร้างใหม่ตามที่คุณวิจัยกำหนด และด้านลักษณะจังหวะ มีการขยายความยาวของจังหวะ และอัตราจังหวะ เป็นต้น

ด้านการตั้งชื่อบทเพลงย่อยทั้งสองบทเพลง ผู้วิจัยมีแนวทางในการตั้งชื่อบทเพลงให้สอดคล้องกับแนวคิดการประพันธ์ โดยบทเพลงย่อยที่หนึ่ง: *เซนจ์* ผู้วิจัยได้วางแนวคิดเชิงอุปมาอุปไมยด้าน “การแปรเปลี่ยน-ผสมผสาน” ทั้งนี้ การแปรเปลี่ยนนั้น ผู้วิจัยได้มีการใช้เทคนิคการใช้คอร์ดแทน รวมถึงการใช้เสียงประสานที่เป็นเทคนิคการดีดของเครื่องสายเข้ามาใช้ในบทเพลง เพื่อแสดงให้เห็นถึงการแปรเปลี่ยนไปของสังคมวัฒนธรรม ส่วนด้านการผสมผสานผู้ประพันธ์ได้นำเค้าโครงทำนองจากวัตถุดิบเดิมกับสิ่งที่คิดขึ้นใหม่มาเชื่อมโยงกัน เพื่อให้เห็นถึงการผสมผสานส่วนบทเพลงย่อยที่สอง: *รีเฟล็คชั่น* เป็นการนำแนวคิดด้านคำสัมผัสของบทขอมมาประยุกต์ใช้ในบทเพลง ซึ่งใช้หลักการของการซ้ำวลี หรือซ้ำจังหวะ เปรียบเสมือนกับการสะท้อนกลับของคำที่ใช้สระเหมือนกันในบทขอ จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดดังกล่าวมาเป็นแนวทางการตั้งชื่อทั้งสองบทเพลงนี้

วันและสถานที่การจัดการแสดง

บทเพลงที่ประพันธ์/เรียบเรียงขึ้นใหม่ทั้งสองบทเพลง ได้นำออกแสดงพร้อมบรรยาย เผยแพร่ต่อสาธารณชนในงานประชุมวิชาการระดับชาติด้านดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์ ครั้งที่ 1/2561 ระหว่างวันที่ 21-22 ธันวาคม 2561 ณ หอประชุมราชกาลที่ ๙ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย ซึ่งนำเสนอเป็นบทความสร้างสรรค์เรื่อง “แรงบันดาลใจจากทำนองซอพม่าสู่วงเครื่องสายสากลสี่ชิ้น” โดยการแสดงบทประพันธ์/เรียบเรียงครั้งนี้ ได้รับความร่วมมือจากนักดนตรี ดังรายชื่อต่อไปนี้

ผู้ประพันธ์/เรียบเรียง	ธัญญ์ สังข์วิจิตร	
นักดนตรี	โอม จันเตยूर	ไวโอลิน 1
	ศิวনারถ บุญนิล	ไวโอลิน 2
	ธเนศพล อุบลรัตน์	ไวโอลา
	วรารภรณ์ ยุงหนู	เชลโล

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์บทเพลง ‘ซอพม่า’ สำหรับวงดนตรีเครื่องสายสากล” ได้รับทุนสนับสนุนจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย ปีงบประมาณ พ.ศ. 2561

บรรณานุกรม

- ฉัตรวลี ทองคำ และคณะ. “รายงานการวิจัยเรื่อง การพัฒนากระบวนการถ่ายทอดการขับซอพื้นเมืองให้กับเยาวชนในพื้นที่ตำบลดงมะตะ อำเภอแม่ลาว จังหวัดเชียงราย.” ทุนวิจัยจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย, 2560.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2551.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร และจิตตพิมญ์ แยมพราย. “การผสมผสานวัฒนธรรมอาเซียนในการประพันธ์เพลงร่วมสมัย.” *วารสารดนตรีรังสิต* 13, 2 (2561): 1-16.
- บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์. “การเวก เพลงแคนในมิติดนตรีร่วมสมัย.” *วารสารดนตรีรังสิต* 12, 2 (2560): 89-102.
- ศักดิ์นรินทร์ ชาวจิ้ว. “ขอพม่าที่ไม่ได้มาจากพม่า.” *วารสารในเวียงเจ็ดลิน* 1, 1 (2554): 3-8.
- องอาจ อินทนิเวศ. “วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย.” *วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล*, 2550.

เพลงลูต: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน

Preludes: The Exotic ASEAN Phenomena for Piano

พิชชาภัสร์ พิชิตนารักษ์*¹ วีรชาติ เปรมานนท์²Piddchapats Pichittanarak*¹ Weerachat Premananda²

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงชุดจินตภาพเพลงลูต: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน เป็นผลงานการประพันธ์ที่มีมุมมองจากบทเพลงพื้นบ้าน โดยมีองค์ประกอบสำคัญในการสร้างความผูกพันระหว่างเสียงดนตรีกับวัฒนธรรมอาเซียน อันได้แก่ ทำนอง จังหวะ ลีลา คีตลักษณ์ ฯลฯ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการทำให้เกิดบทบาทสีสันความงามทางดนตรีที่ทรงเอกลักษณ์แบบตะวันออกเฉียงใต้ บทประพันธ์เพลงเพลงลูตมีจำนวน 20 บท ประพันธ์ขึ้นจากความประทับใจและแรงบันดาลใจในสำเนียงเพลงพื้นบ้านอาเซียนที่ได้รับความนิยมจากสมาชิกประชาคมอาเซียนทั้ง 10 ประเทศ บทประพันธ์นี้ได้นำเสนอเอกลักษณ์อันโดดเด่นภายใต้รายละเอียดและโครงสร้างของขนบดนตรีตะวันออก โดยมีวัตถุประสงค์ที่สำคัญในการสื่อสารสำเนียงเพลงตะวันออกผสมผสานด้วยมุมมองตามแบบฉบับดนตรีตะวันตก พร้อมทั้งศึกษาข้อมูลทางศาสนา ประวัติศาสตร์ หลักปรัชญาจากภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในการถ่ายทอดวัฒนธรรมและวิถีการดำรงชีวิตที่สะท้อนในแต่ละบทเพลงประพันธ์ นอกจากนี้ ผลงานการประพันธ์ถูกนำเสนอด้วยเปียโนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่สามารถถ่ายทอดรายละเอียดทางดนตรีได้อย่างสมบูรณ์แบบ สามารถสร้างความวิจิตรด้วยสำเนียงที่งดงามของดนตรีตะวันออกด้วยเทคนิคการบรรเลงเฉพาะทางได้อย่างเหมาะสมและมีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ: เพลงลูต / เพลงพื้นบ้าน / ดนตรีอาเซียน

* Corresponding author, email: tach_na@hotmail.com

¹ นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Doctoral student of the faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Advisor, Prof., Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University

Abstract

Doctoral Music Composition *Preludes: The Exotic ASEAN Phenomena for Piano* was influenced by a musical aspect of the essential rhythmic elements of the folk music that built up the relationship between the music and the ASEAN culture; inclusive of melody, rhythm, style, and form which are important factors in the role of music beauty that is unique to the Southeast. The 20 Preludes are the composition inspired by the impression of the ASEAN folk tunes or the popular songs of the 10 ASEAN member countries. The prominent music identities, which under the Oriental music details and structures, are presented in this composition, moreover they are interesting music materials that play an important role to create the Eastern music tunes. All those can be combined with the Western aspect, also conducted research in art literatures and philosophies from the Southeast Asian regions in order to make better cultural understanding and the compositional formality and approach. In addition, this composition based on ASEAN folk songs is conveyed by the Piano which is a Western musical instrument. It can provide comprehensive musical aspect and the ability to imitate the beauty of Eastern sound appropriately and effectively via the newly invent compositional techniques.

Keywords: Prelude / Folk Song / ASEAN Music

ความเป็นมาและความสำคัญ

ประเทศในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีเส้นทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่เก่าแก่ร่วมกันมาอย่างยาวนาน ความหลากหลายทางชาติพันธุ์จากแต่ละพื้นถิ่นถูกหล่อหลอมความสัมพันธ์เชื่อมโยงด้วยวัฒนธรรมที่มีแหล่งกำเนิดร่วมกันโดยเฉพาะวัฒนธรรมดนตรี เอกลักษณ์และโครงสร้างพื้นฐานทางดนตรีจากแต่ละพื้นถิ่นจึงมีความคล้ายคลึงกัน แต่เนื่องด้วยมูลเหตุปัจจัยรอบด้านและสภาพแวดล้อมที่แปรเปลี่ยนไปตามกาลเวลา ส่งอิทธิพลต่อการพัฒนาการทางดนตรีที่มีการแปรผันไปได้ในหลากหลายทิศทาง นอกจากนี้ องค์ประกอบทางด้านวัฒนธรรม ศาสนา ภาษา คือตัวแปรสำคัญ

ต่อการกำหนดสำเนียงของบทเพลงและสร้างเอกลักษณ์ที่แตกต่างให้กับดนตรีพื้นบ้าน (Folk Song) จากแต่ละพื้นที่อย่างชัดเจน

บทเพลงพื้นบ้านจากกลุ่มประเทศสมาชิกอาเซียนทั้ง 10 ประเทศ (กัมพูชา เวียดนาม ไทย บรูไน พม่า ฟิลิปปินส์ มาเลเซีย ลาว สิงคโปร์ อินโดนีเซีย) มีสำเนียงและโครงสร้างของดนตรีตะวันออกคือเสน่ห์ที่สร้างความแตกต่างจากลักษณะของดนตรีตะวันตก สอดคล้องกับความคิดที่ต้องการหลุดพ้นจากกรอบและกฎเกณฑ์ของดนตรีตะวันตกแบบดั้งเดิม ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงกลายเป็นบ่อเกิดแห่งพัฒนาการทางดนตรีที่มีแนวทางการประพันธ์ในรูปแบบสมัยใหม่ สามารถสร้างแรงดึงดูดต่อนักดนตรีอย่างมากมาในยุคต่อมา

บทเพลงประเภทเพรลูด (Prelude) คือบทเพลงขนาดสั้น ไร้ข้อจำกัดทางรูปแบบหรือจังหวะใดๆ มีอิสระต่อหลักการประพันธ์และการบรรเลงแต่ยังคงความกระชับรัดกุมในเนื้อหา ด้วยคุณลักษณะพิเศษดังกล่าวจึงเกิดความลงตัวและเหมาะสมต่อการถ่ายทอดเอกลักษณ์อันโดดเด่นของดนตรีพื้นบ้านอาเซียนที่ผสมผสานด้วยเทคนิคและวิธีการบรรเลงเปียโนในลักษณะต่างๆ สำหรับบทประพันธ์เพลงเปียโนประเภทเพรลูดทั้ง 20 บท ได้นำเสนอวัตถุดิบที่มีความเฉพาะเจาะจงในการสร้างสำเนียงเพลงพื้นถิ่นตะวันออก เช่น ทำนอง จังหวะ เสียงจากการขับร้องหรือจากการเล่นเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ฯลฯ นอกจากนี้ ภายในบทประพันธ์แฝงไปด้วยองค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์และแหล่งกำเนิดของบทเพลงเพื่อเป็นประโยชน์และความเหมาะสมต่อแนวทางการประพันธ์เพลง

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1. สร้างสรรค์บทเพลงเปียโนในแบบเพรลูด ที่ถ่ายทอดสำเนียงและวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านอาเซียนในรูปแบบใหม่
2. เพื่อเผยแพร่บทเพลงสร้างสรรค์ที่สามารถเชื่อมระหว่างวัฒนธรรมและสุนทรียศาสตร์แห่งอาเซียนอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะจากสมาชิกประชาคมอาเซียน 10 ประเทศ
3. ประพันธ์บทเพลงที่สามารถนำเสนอเทคนิคและนำไปต่อยอดให้เป็นประโยชน์ต่อวงการวิชาการดนตรี สาขาวิชาการประพันธ์เพลง และวิชาการบรรเลงเปียโน

ขอบเขตของการประพันธ์บทเพลง

ขอบเขตและความคิดในการประพันธ์บทเพลงทั้งหมดอยู่บนพื้นฐานของสำเนียงบทเพลงพื้นบ้านจากประเทศสมาชิกอาเซียน 10 ประเทศ ผสมผสานระหว่างวัตถุดิบทางสำเนียงดนตรี

พื้นบ้านในแต่ละพื้นที่กับวัตถุดิบจากดนตรีตะวันตกเพื่อการเรียงร้อยประโยคเพลงทางดนตรี เกิดมิติที่หลากหลาย สะท้อนมุมมองของวัฒนธรรมที่มีอยู่ในแต่ละประเทศ หลักการประพันธ์เริ่มต้นโดยการค้นคว้าหาข้อมูลจากวรรณกรรมที่มีอยู่มากมายหลายแขนง เช่น หนังสือ วารสารและบทความ โน้ตเพลง สื่อออนไลน์ ฯลฯ ข้อมูลที่หลากหลายเป็นตัวกำหนดทิศทางของบทเพลงที่ได้คัดสรร สกัด นำเอาสำเนียงเพลงพื้นบ้านที่โดดเด่นมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง ผสมกับการผสมผสานองค์ความรู้จากประวัตินิยมหลังของแต่ละประเทศซึ่งส่งอิทธิพลและเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสำนวนดนตรี (Music Idiom) นอกจากนั้น การทบทวนวรรณกรรมดนตรี เช่น ประวัติศาสตร์ดนตรีและหลักการประพันธ์เพลงดนตรีตะวันตก สามารถนำมาเป็นประโยชน์และช่วยส่งเสริมแนวความคิดสร้างสรรค์ต่อการประพันธ์เพลง

รูปแบบบทประพันธ์เป็นบทเพลงเดี่ยวเปียโนประเภทเพรลูดจำนวน 20 บทอยู่ภายใต้รายละเอียดและบริบทของดนตรีสำเนียงพื้นบ้านจากกลุ่มประเทศสมาชิกอาเซียน โดยบทเพลงจากแต่ละประเทศอาจมีจำนวน 1-3 บท บทประพันธ์สำหรับเปียโนชุดนี้เป็นบทเพลงสำหรับบุคคลทั่วไป ไม่จำกัดระดับความสามารถของผู้เล่นและไม่เจาะจงลำดับการเล่นก่อนหลังแต่อย่างใด เนื่องด้วยหลักการประพันธ์เพลงอยู่ภายใต้กรอบของสำเนียงเพลงพื้นบ้าน ลีลาการประพันธ์ที่เลือกใช้ในแต่ละบทเพลงจึงมีความหลากหลายและแตกต่างกันออกไป

วิธีการประพันธ์เพลง

1. สกัดองค์ความรู้จากข้อมูลที่เกี่ยวข้องทางดนตรี เช่น ทฤษฎีและประวัติศาสตร์ดนตรี
2. ศึกษารายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับเทคนิคการเล่นเพลงเปียโนจากหนังสือฝึกหัดวิธีการเล่นเปียโนในรูปแบบต่างๆ
3. คัดสรรบทเพลงที่โดดเด่นจากแต่ละประเทศเพื่อกำหนดแนวทาง ความคิด รูปแบบการประพันธ์
4. ดำเนินการประพันธ์บทเพลงพร้อมการรับคำปรึกษา คำแนะนำ ข้อคิดเห็นต่างๆ จากอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อแนวทางการประพันธ์เพลงที่เหมาะสม
5. จัดหานักดนตรีมาร่วมฝึกซ้อมและร่วมเล่นประกอบการนำเสนอบทเพลง
6. จัดทำเอกสาร กำหนดรายละเอียดสำหรับวัน เวลา และสถานที่ของการแสดงผลงาน
7. แสดงผลงาน
8. จัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. มีบทประพันธ์เพลงเพร่ลุดจำนวน 20 บทที่ผสมผสานด้วยรายละเอียดทางดนตรีและวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านอาเซียน

2. มีบทประพันธ์เพลงจากความคิดสร้างสรรค์ภายใต้เอกลักษณ์ที่โดดเด่นด้วยวัฒนธรรมดนตรีและสุนทรียศาสตร์จากสมาชิกประชาคมอาเซียน 10 ประเทศ

3. มีบทประพันธ์เพลงที่นำเสนอเทคนิคทางทางดนตรีที่สามารถนำไปต่อยอดและเป็นประโยชน์ต่อวงการวิชาการดนตรี สาขาวิชาการประพันธ์เพลง และวิชาการบรรเลงเพลงเปียโน

ดนตรีพื้นบ้านเปรียบเสมือนรากเหง้าทางวัฒนธรรมดนตรีที่ประกอบด้วยรูปแบบและโครงสร้างที่เรียบง่าย มีวิธีการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น ปราศจากความซับซ้อนด้วยวิถีภูมิปัญญาชาวบ้าน การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในสังคมเป็นตัวกำหนดทิศทางของดนตรีเป็นอย่างมาก วิทยาการที่ก้าวหน้าทางดนตรีส่งเสริมให้เกิดนวัตกรรมการประพันธ์เพลงที่มีรูปแบบแปลกใหม่อย่างต่อเนื่อง ในปัจจุบันมีนักดนตรีให้ความสำคัญและเห็นคุณค่าต่อดนตรีพื้นบ้านมากขึ้น เกิดความประทับใจในเสน่ห์ของสำเนียงอันเกิดจากทำนอง จังหวะ หรือแนวดนตรีที่แปลกแยกไปจากลักษณะดนตรีตามแบบอย่างที่เคย มีการดำเนินการเก็บข้อมูลและหลักฐานทางดนตรีจากคนในท้องถิ่นโดยตรงหรือการเป็นนักดนตรีพื้นถิ่นก็สามารถช่วยเสริมให้เข้าใจถึงวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของดนตรีท้องถิ่นได้อย่างลึกซึ้ง ข้อมูลที่ได้จากการคัดกรองถูกนำมาสังกัดเป็นวัตถุดิบชั้นยอดในการสร้างสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะและนำมาปรับใช้เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานภายใต้เทคนิคการประพันธ์ดนตรีพื้นถิ่น นอกจากนี้ วิธีการดังกล่าวนำมาซึ่งการเก็บรักษาสมบัติทางดนตรีพื้นบ้านให้คงอยู่และเป็นการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านการประพันธ์เพลง (ในรูปแบบดนตรีสากล) ได้เป็นอย่างดี

อิทธิพลของดนตรีพื้นบ้านที่มีต่อแนวทางการประพันธ์เพลง

องค์ประกอบและรายละเอียดพื้นฐานทางดนตรีสามารถบ่งชี้ถึงประเภทของดนตรีที่มีอยู่หลากหลายในปัจจุบัน เช่น ทำนองเพลง สำเนียงภาษา จังหวะ ประเภทเครื่องดนตรี ฯลฯ หากวิเคราะห์ในเชิงลึกถึงวัตถุดิบ เทคนิคทางการประพันธ์ และโครงสร้างของบทเพลง มีส่วนช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการวิเคราะห์บทเพลงได้ง่ายมากขึ้น ประเภทของดนตรีที่มีอยู่มากมายในปัจจุบันต่างได้รับการพัฒนาต่อยอดด้วยรายละเอียดพื้นฐานทางดนตรีที่มีมานานนับศตวรรษซึ่งมาจากดนตรีพื้นบ้านนั่นเอง

ข้อมูลและตัวอย่างบทเพลงแสดงถึงอิทธิพลของดนตรีพื้นถิ่นที่มีต่อแนวทางการประพันธ์เพลงในยุคสมัยต่างๆ

The Symphony in D major (H.1/104) จาก โยเซฟ ไฮเดิน (Joseph Haydn, ค.ศ. 1732–1809) คีตกวีชาวออสเตรีย โดยเฉพาะท่อนที่ 4 (Allegro Spiritoso) ปรากฏทำนองหลัก (Theme) ที่นำมาจากบทเพลงพื้นบ้านชาวโครเอเชียคือ “*Oj, Jelena, Jelena, jabuka zelena*” หรือ “*Oh, Jelena, Jelena, my green apple*” บทประพันธ์ดังกล่าวเป็นการสนับสนุนข้อมูลทางประวัติศาสตร์สำหรับการกล่าวอ้างถึงถิ่นกำเนิดของไฮเดินที่ถูกโอบล้อมไปด้วยประชากรชาวโครเอเชียที่อาศัยอยู่ในประเทศออสเตรีย แสดงความเชื่อมโยงระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีองค์ประกอบต่างๆ มากมายและการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีในรูปแบบใหม่ ด้วยเหตุผลดังกล่าวเป็นการยืนยันถึงความสำคัญของบทเพลงพื้นบ้านซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนานวัตกรรมทางดนตรี

ความคิดแบบชาตินิยมในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 ทำให้นักดนตรีต้องการมีอิสระทางความคิด และแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกโดยการถ่ายทอดผ่านบทประพันธ์เพลงที่มีรูปแบบหลากหลาย ภายใต้องค์ประกอบพื้นฐานจากวัตถุดิบอันโดดเด่นด้วยเอกลักษณ์เฉพาะและมีวัฒนธรรมท้องถิ่นที่สำคัญ ดังเช่น

Má vlast (My Country) (1874-79) บทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ (Symphonic Poem) โดย เบดริช สเมตানা (Bedrich Smetana, ค.ศ. 1824-1884) คือบทเพลงที่แสดงถึงความรักต่อชาติ ผสมผสานด้วยสำเนียงของดนตรีพื้นถิ่น พรรณนาถึงภูมิประเทศ (โบฮีเมีย) และสถานที่สำคัญต่างๆ โดยทำนองหลักจากท่อน Vltava (The Moldau) เป็นตัวแทนของแม่น้ำสายสำคัญทำหน้าที่บรรยายเรื่องราวภูมิประเทศตามสายน้ำที่ไหลผ่าน เริ่มต้นด้วยการบรรจบของแม่น้ำ 2 สาย ไหลผ่านทุ่งหญ้าป่าไม้ พิธีแต่งงานของชาวบ้านที่สนุกสนานด้วยจังหวะเต้นรำพื้นบ้านโบฮีเมียนแบบ Polka (2/4) นางไม้ภายใต้แสงจันทร์ยามค่ำคืน กระแสน้ำที่เชี่ยวแรง (St. John) ปราสาทเก่าแก่ประจำ กรุงปราก (Vysehrad) และจบบทประพันธ์ด้วยการกลับมาของทำนองหลักอีกครั้ง บทประพันธ์ดังกล่าวมีความชัดเจนในสำนวนดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ ทำนองหลักจากท่อน Vltava (The Moldau) จึงกลายเป็นสัญลักษณ์อันแสดงถึงแม่น้ำสายสำคัญและได้รับการยกย่องให้เป็นตัวแทนของทำนองเพลงพื้นบ้าน เช็กจนถึงปัจจุบัน

Hungarian Rhapsody No.2, S.244/2 โดย ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz List, ค.ศ. 1811-1886) บทประพันธ์สำหรับเปียโนที่มีความโดดเด่นจากบันไดเสียงของดนตรีฮิปซีฟซานด้วยทำนองเพลง

พื้นบ้านฮังการี นอกจากนี้ โครงสร้างของบทเพลงยังแสดงถึงความแตกต่างทางด้านองค์ประกอบจาก อัตรารังหะไม่คงที่ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของจังหวะเต้นรำพื้นเมืองฮังการี

มาซัวร์กา (Mazurka) คือบทเพลงเต้นรำประเภทหนึ่งของชาวโปแลนด์ที่แสดงออกถึงความ เป็นชาตินิยม ถูกริเริ่มโดย เฟรเดริก โชแปง (Frederic Chopin, ค.ศ. 1810-1849) บทเพลงดังกล่าว มีความโดดเด่นทางด้านจังหวะเต้นรำที่ผสมผสานด้วยลักษณะการเล่นแบบยืดหยุ่น (Rubato) วัตถุประสงค์กล่าวคือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ที่เด่นชัดจากดนตรีโปแลนด์

นอกจากนี้ยังมีบทประพันธ์เพลงประเภทเปียโนที่ได้รับแรงบันดาลใจจากดนตรีพื้นบ้าน เช่น *Mazurka in D major Op. 33, No. 2* และ *Mazurka in B flat major Op. 7, No. 1* โดย โชแปง *Estampes L. 100: I. Pagodes, Bells Through the Leaves* และ *Le Piano, L.95: I. Prelude* โดย โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918) *14 Bagatelles, Sz.38, BB 50 (Op.6), Ten Easy Pieces, Sz.39, BB 51* และ *For Children, Sz.42* โดย เบลา บาร์ตอก (Béla Bartók, ค.ศ. 1881-1945)

แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงเพรลูดสำหรับเปียโนชิ้นนี้ถูกประพันธ์ขึ้นภายใต้ความประทับใจในสำเนียง ของบทเพลงพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมจากกลุ่มสมาชิกอาเซียน 10 ประเทศ โดยมีองค์ประกอบใน การประพันธ์เพลงจากวัตถุประสงค์เฉพาะทางสำหรับการประพันธ์เพลง สำเนียงและเสียงที่ได้จาก การเล่นเครื่องดนตรีพื้นถิ่น พร้อมด้วยข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ควรคำนึงถึงเพื่อทราบความเป็นมา ของบทเพลงดั้งเดิมและไขความกระจ่างต่อแนวทางการประพันธ์เพลงมากยิ่งขึ้น นอกจากการ ผสมผสานระหว่างวัตถุประสงค์สำหรับการประพันธ์เพลงพื้นบ้านและเทคนิคการบรรเลงเปียโนแล้ว แรง บันดาลใจและความคิดสร้างสรรค์ยังเป็นสำคัญต่อการประพันธ์บทเพลง

วัตถุประสงค์และเทคนิคการประพันธ์สำหรับดนตรีพื้นบ้าน

เนื่องด้วยบทเพลงประเภทเพรลูดมีขนาดสั้น สำหรับในบางบทเพลงอาจเสริมลูกเล่นด้วย เทคนิคการซ้ำ (Repetition) สำหรับทำนองและ/หรือจังหวะ อาจเริ่มด้วยช่วงนำเพื่อต้องการย้ำถึง แนวทางและสำเนียงที่ต้องการถ่ายทอด วัตถุประสงค์ที่มีอยู่ในบทเพลงพื้นบ้านโดยทั่วไปคือ บันไดเสียงเพนตาโทนิค (Pentatonic Scale) ซึ่งสามารถนำมาปรับเปลี่ยนให้อยู่ในรูปของทำนอง เพลงหรือแนวบรรเลงประกอบในลักษณะต่างๆ ดนตรีพื้นบ้านสำเนียงตะวันออกมีเอกลักษณ์ที่สร้าง

ความแตกต่างจากดนตรีตะวันตกอย่างเด่นชัดโดยการใช้โน้ตประดับ เช่น Turn, Trill, และ Grace Note ผสมผสานด้วยกลุ่มตัวโน้ตจากบันไดเสียงเพนตาโทนิค เป็นต้น รายละเอียดดังกล่าวเป็นสิ่งจำเป็นและสำคัญต่อการเลียนสำเนียงจากบทเพลงขับร้องที่มีการเอื้อนเสียง การร้องเสียงระรัว (Vibrato) หรือการเลียนสำเนียงจากเครื่องดนตรีพื้นถิ่น นอกจากนี้ การเคลื่อนทำนองด้วยระบบโครมาติกคือสิ่งสำคัญต่อการเลียนสำเนียงจากเครื่องดนตรีอาเซียโดยเฉพาะ

สำเนียงเพลงพื้นบ้านและหลักการประพันธ์บทเพลง

Prelude No. 1 (เพลงสำเนียงเขมร I) บทเพลงพื้นบ้านประเภท “กันตรึม” จากประเทศกัมพูชา โดดเด่นด้วยจังหวะจากการติกลองกันตรึม (สโกล) ที่ถูกซึ่งให้ฟังด้วยวัสดุธรรมชาติ เช่น หนังลูกวัว หนังงูเหลือม หรือหนังตะกวด เสียงที่ได้จึงมีความทุ้ม ก้องกังวาน นอกจากนี้บทเพลงกันตรึมยังประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น ซอ (ตรัว), ปี่อ้อ และฉิ่ง การเทียบเสียงภายในวงดนตรีควรตั้งตามเสียงของปี่อ้อซึ่งมีระยะห่างขั้นคู่ 4 และ 5 ภายในบทประพันธ์ได้นำสำเนียงมาจากบทเพลง *เขมร อม-ตุก* หรือ บทเพลง *พายุเรื่อ* มีการเลียนลักษณะจังหวะการติกลองกันตรึมมาประยุกต์ไว้ด้วย

ตัวอย่างที่ 1 ขั้นคู่ 4 และ จังหวะกลอง จากบทเพลงสำเนียงเขมร I

นอกจากนี้ การสร้างสำเนียงเลียนจังหวะติกลองหรือเลียนเสียงทุ้ม-ต่ำของกลองยาวจาก *Prelude No. 11 (เพลงสำเนียงพม่า I)* ยังสามารถทำได้โดยการใช้ตัวโน้ตขั้นคู่ 8 (ตัวอย่างที่ 2) และตัวโน้ตขั้นคู่ 5 (ตัวอย่างที่ 3) ในแนวเบส พร้อมด้วยเครื่องหมาย Tenuto และ Staccato เพื่อย้ำความชัดเจนของสำเนียงกลอง ประสานด้วยเมโลดี้ทำนองจากบทเพลง *พม่า รำหวาน* ที่แนวโซปราโน หลังจากนั้นเกิดการซ้ำรูปแบบทำนองและจังหวะต่างช่วงเสียง นอกจากนี้ จากตัวอย่างที่ 3 แสดงถึงการใช้เทคนิค Ostinato หรือการเล่นจังหวะเดิมซ้ำไปมาอยู่บ่อยครั้ง

ตัวอย่างที่ 2 การเลียนสำเนียงและจังหวะกลองด้วยโน้ตขั้นคู่แปด

Larghetto (♩ = 60)

Melodic motif

rubato *pp*

Repetition *pp*

Drum sound

ตัวอย่างที่ 3 เทคนิค Ostinato สำหรับการเลียนจังหวะกลองด้วยโน้ตขั้นคู่ห้า

12

Drum Rhythmic

Ostinato

f

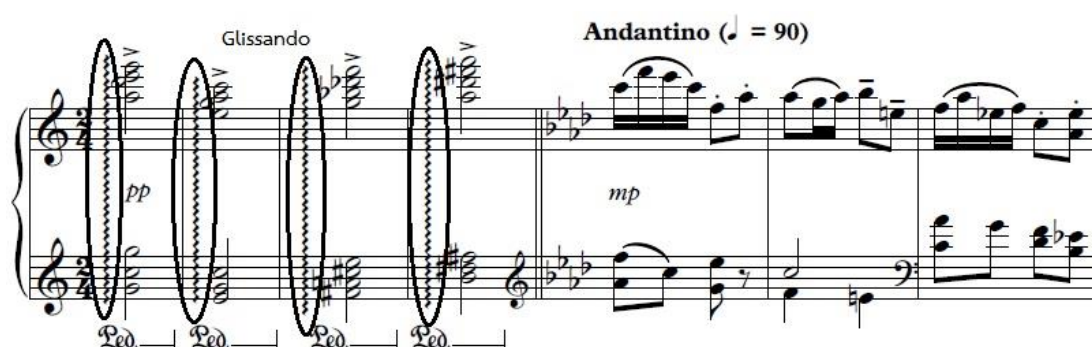
15

p *f* *p*

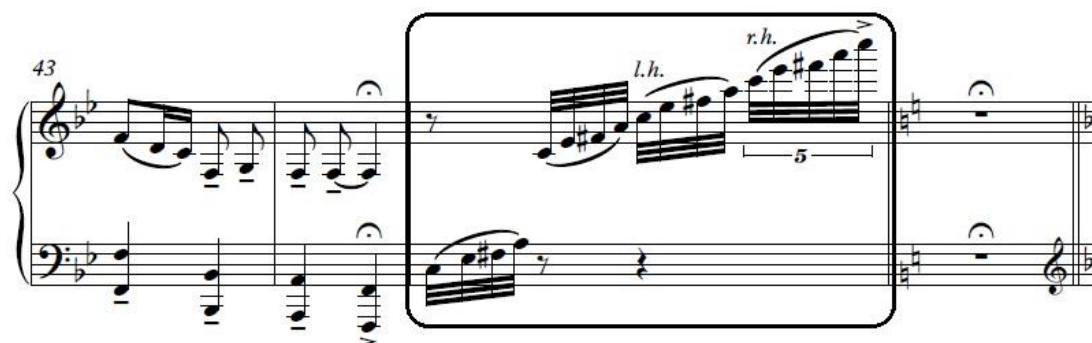
Prelude No. 3 (เพลงสำเนียงเวียดนาม I) กล่าวถึงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน Dan Tranh หรือเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายจากประเทศเวียดนาม มีรูปร่างลักษณะคล้ายพิณจีนโบราณ (กู่เจิง) มีสำเนียงการเล่นที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นซึ่งเปียโนสามารถทำการเลียนได้อย่างใกล้เคียงและเหมาะสมด้วยเทคนิคเฉพาะ เช่น การใช้สัญลักษณ์ Glissando พร้อมกลุ่มคอร์ดที่ถูกกำหนดไว้ (ตัวอย่างที่ 4) ซึ่งหมายความว่าการเล่นทำนองจากด้านล่างขึ้นบนอย่างรวดเร็วภายในอัตราจังหวะเดียวกัน หรือการกระจายทำนองจากกลุ่มโน้ตเข้บัตสามชั้นและตามด้วยกลุ่มโน้ตห้าพยางค์ จบ

ประโยคเพลงด้วยการเน้นจากเครื่องหมาย Accent ซึ่งเปรียบเสมือนการดีดสายพิณทั้งทำด้วยความแรง เสียงที่ได้ยินจึงมีความคล้ายคลึงกับการรูดสายพิณ (ตัวอย่างที่ 5) การเล่นในลักษณะดังกล่าวต้องการความรวดเร็วจากเทคนิคไขว้มือ (Volteggiando) บทเพลงจากตัวอย่างที่ 4 และ 5 นำมาจากเพลงสำเนียงเวียดนาม *Ly Cay Da (Song of the Banyan Tree)*

ตัวอย่างที่ 4 สัญลักษณ์ Glissando สำหรับเลียนสำเนียงเครื่องดนตรี Dan Tranh



ตัวอย่างที่ 5 เทคนิคกระจายทำนองสำหรับเลียนสำเนียงเครื่องดนตรี Dan Tranh



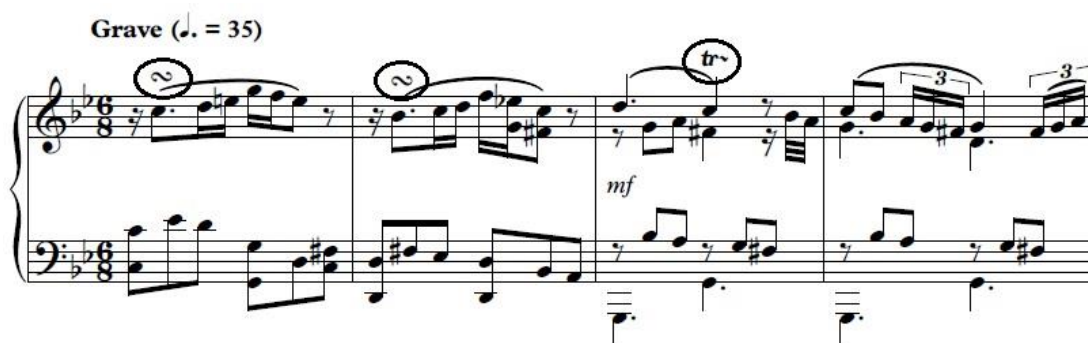
นอกจากนี้ บทเพลง *Prelude No. 8 (เพลงสำเนียงบรูไน 1)* ยังมีการใช้เครื่องหมาย Glissando ประกอบคอร์ดเพื่อเลียนเสียงเครื่องดนตรี Gambus จากประเทศบรูไน มีรูปร่างลักษณะคล้ายกีตาร์และมีระยะห่างระหว่างสายเป็นขั้นคู่ 4 เล่นด้วยการเกลาคอร์ดหรือดีดสายอย่างรวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 6 สัญลักษณ์ Glissando ประกอบคอร์ดสำหรับเลียนสำเนียงเครื่องดนตรี Gambus



การนำสัญลักษณ์ทางดนตรีดังเช่น โน้ตประดับ (Ornaments) ที่มีลักษณะต่างๆ เช่น Turn, Trill, และ Mordent เข้ามาผสมผสานบนแนวทำนองเพื่อเป็นการเลียนสำเนียงจากบทเพลงขับร้องที่มีการเอื้อนเสียงหรือมีเสียงสลับที่รวดเร็ว ดังเช่นบทเพลงสำเนียงบรูไนที่มีรากฐานดนตรีมาจากคาบสมุทรอาระเบีย จึงทำให้บทเพลงมีสำเนียงของดนตรีอาหรับปะปนอยู่

ตัวอย่างที่ 7 การใช้โน้ตประดับบนแนวทำนองสำหรับสำเนียงอาหรับ จากบทเพลง Prelude No. 8 (เพลงสำเนียงบรูไน 1)



ทำนองเพลงพื้นบ้านถูกผสมผสานด้วยเทคนิคการบรรเลงเพลงที่หลากหลาย สามารถสร้างสำนวนดนตรี (Music Idiom) ในรูปแบบใหม่โดยปราศจากการสูญเสียเอกลักษณ์ของบทเพลงดั้งเดิมที่อยู่ภายใต้หลักการประพันธ์เพลงเชิงสร้างสรรค์ ดังเช่นทำนองหลักจาก Prelude No. 15 (เพลงสำเนียงมาเลเซีย II) มีการนำสำเนียงเพลง Rasa Sayang ประเทศมาเลเซีย มาเป็นทำนองหลักบนแนวโซปราโน ปรากฏเครื่องหมาย Accent เพื่อต้องการย้ำชัดถึงทำนองเพลงดั้งเดิม ประสานเสียงด้วยแนวเบสที่มีการเคลื่อนทำนองขาลงแบบโครมาติก

หากเปรียบเทียบระหว่างตัวอย่างที่ 8 และ 9 จะพบว่าทำนองที่อยู่บนแนวโซปราโนมาจากบทเพลงเดียวกัน แต่มีการเน้นเสียงด้วยเครื่องหมายที่แตกต่างกันและการเลือกใช้ประเภทของตัวโน้ตบนแนวทำนองที่ไม่เหมือนเดิมจึงทำให้ซีฟรการเคลื่อนทำนองย่อมแตกต่างกันไป

ตัวอย่างที่ 8 ทำนองหลักจากสำเนียงเพลง *Rasa Sayang* เน้นด้วยเครื่องหมาย Accent

6 *poco meno mosso* *pp* *l.h.* *A tempo* Theme Chromatic line

12

ตัวอย่างที่ 9 ทำนองหลักจากสำเนียงเพลง *Rasa Sayang* เน้นด้วยเครื่องหมาย Staccatissimo

14 Theme *ff*

บทสรุป

บทประพันธ์เพลงดุซนินพนธ์ เพรลุด: จินตสำเนียงเสียงแห่งอาเซียนสำหรับเปียโน ประพันธ์ขึ้นด้วยแรงบันดาลใจจากสำเนียงเพลงพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมจากกลุ่มประเทศสมาชิกอาเซียน

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นจากบทเพลงพื้นบ้าน เช่น ทำนอง จังหวะ การเคลื่อนแนวทำนอง การประสานเสียง สำเนียงที่ได้จากเครื่องดนตรีพื้นถิ่น โหมดหรือบันไดเสียงดนตรีตะวันตกเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่มีอาจพบเจอในลักษณะของดนตรีตะวันตก พร้อมด้วยข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องสามารถสกัดออกมาเป็นวัตถุดิบสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบที่หลากหลาย รวมถึงการนำเทคนิคการบรรเลงเปียโนเข้ามาประยุกต์ใช้ บทประพันธ์ชิ้นนี้ถือเป็นส่วนหนึ่งสำหรับการต่อยอดนวัตกรรมทางดนตรีอย่างไม่หยุดนิ่ง ในขณะเดียวกัน ผลงานการประพันธ์ที่อยู่ภายใต้บทเพลงพื้นถิ่นยังสามารถทำหน้าที่เผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีอาเซียนให้เป็นที่ยอมรับและรู้จักกันอย่างกว้างขวางในรูปแบบของดนตรีสากลอีกด้วย

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2554.
- บุษกร บิณฑสันต์ และชาคม พรประสิทธิ์. *มโหรีอีสานใต้*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.
- ภูมิจิต เรืองเดช. *กันตรึม (เพลงพื้นบ้านอีสานใต้)*. บุรีรัมย์: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สหวิทยาลัยอีสานใต้ บุรีรัมย์, 2529.
- ย่น เคียน และคณะ. *เครื่องดนตรีกัมพูชาโบราณ*. นครปฐม: สำนักพิมพ์ดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2553.
- Kostka, Stefan, and Dorothy Payne. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. New York: McGraw-Hill, 2004.
- Miller, Terry, and Sean Williams. *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. New York: Routledge, 2008.
- Ramli, Juned Hali. *ASEAN Composers Forum on Traditional Music*. Bangkok: Seven Printing, 2003.

บทประพันธ์เพลงดุซงึนนิพนธ์: จิตรกรรมเพลงภาพชีวิต ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง

Doctoral Music Composition: The Portraits of Prasidh Silapabanleng

ภาศินี สกุลสุรัตน์*¹ วีรชาติ เปรมานันท์²Pasinee Sakulsurat*¹ Weerachat Premananda²

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงดุซงึนนิพนธ์จิตรกรรมเพลงภาพชีวิต ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ประพันธ์ขึ้นเพื่อสร้างสรรค์บทเพลงร่วมสมัยที่บูรณาการแนวคิดการประพันธ์ของดนตรีตะวันตกเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีไทยและดนตรีญี่ปุ่น ซึ่งถ่ายทอดเรื่องราวความประทับใจที่เกิดขึ้นจากชีวิตประวัติของอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง (ค.ศ. 1912-1999) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักแต่งเพลง) ผู้มีความสามารถทั้งทางด้านดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก บทประพันธ์เพลงดุซงึนนิพนธ์ชิ้นนี้มี 3 กระบวน ได้แก่ กระบวนที่ 1 “วังบูรพาภิรมย์” สำหรับปี บรรเลงเดี่ยวกับวงออกเท็ต บรรยายถึงหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บิดาของอาจารย์ประสิทธิ์ ผู้วางรากฐานให้อาจารย์ประสิทธิ์ได้เดินบนเส้นทางสายดนตรี กระบวนที่ 2 “โตเกียวองงากุกโก” สำหรับโคโตะ บรรเลงเดี่ยวกับวงสตริงควินเท็ต บรรยายช่วงชีวิตของอาจารย์ประสิทธิ์ขณะไปศึกษาต่อที่ประเทศญี่ปุ่น และกระบวนที่ 3 “บ้านบาตร” สำหรับปีโนและโคโตะ บรรเลงเดี่ยวกับวงวินด์ซิมโฟนี บรรยายถึงช่วงชีวิตการทำงานของอาจารย์ประสิทธิ์หลังกลับจากประเทศญี่ปุ่น บทเพลงนี้มีความยาวประมาณ 35 นาที ประพันธ์ด้วยระบบดนตรีที่มีศูนย์กลางเสียง มีการใช้บันไดเสียงเฉพาะที่แทนลักษณะของดนตรีไทยและดนตรีญี่ปุ่น ซึ่งเป็นการต่อยอดพัฒนาการการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยที่มีอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากดนตรีไทยและดนตรีญี่ปุ่นเข้ากับดนตรีตะวันตก มีคุณค่าทั้งในแง่สุนทรียศาสตร์และในเชิงวิชาการ

คำสำคัญ: จิตรกรรมเพลงภาพชีวิต ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง / ปี / โคโตะ

* Corresponding author, email: pasinee.sakul@gmail.com

¹ นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Doctoral student of the faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Advisor, Prof., Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University

Abstract

The Doctoral Music Composition “*The Portraits of Prasidh Silapabanleng*” is intended to create a contemporary piece that integrates the concept of Thai and Japanese music composition with the concept of western music composition and to convey impressive life story of Prasidh Silapabanleng (1912-1999), Thailand’s National Artist in Performing Arts (Composer), who possessed great capabilities in Thai traditional music and western music. This Doctoral Music Composition consists of three movements: Movement 1 “Wang Burabhabhirom” for Pi and Octet, portraying the character of Luang Pradit Phairoh who laid a strong foundation for Prasidh’s professional career; Movement 2 “Tokyo Ongaku Gakko” for Koto and String Quintet, portraying the life of Prasidh during his years of education in Japan; and Movement 3 “Ban Batt” for Pi Nai, Koto and Wind Symphony, portraying the career establishment of Prasidh after returning from Japan. Total duration of the Composition is approximately 35 minutes under Tone Center with the use of unique oriental scales, signifying characteristics of Thai and Japanese music. The work is a further development of contemporary music composition approach which delivers both aesthetic and academic value.

Keywords: The Portraits of Prasidh Silapabanleng / Pi / Koto

ความเป็นมาและความสำคัญของบทประพันธ์เพลง

ผลงานสร้างสรรค์ประเภทบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่นำเครื่องดนตรีที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นสัญลักษณ์ของทวีปเอเชียมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตกนั้นมีจำนวนมาก โดยบทเพลงส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากการนำแนวคิดหรือทำนองเพลงดั้งเดิมของแต่ละชนชาติมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง เพื่อเป็นการสร้างจินตนาการที่ต้องการนำเสนอให้ปรากฏชัดเจน และทำให้เกิดอรรถรสทางดนตรีที่สมบูรณ์แบบ อีกทั้งยังสามารถรักษาเอกลักษณ์หรือแนวคิดดั้งเดิมของชนชาติ

นั้นๆ ได้อีกด้วย โดยบทเพลงร่วมสมัยที่ใช้เครื่องดนตรีดั้งเดิมของแต่ละประเทศดังกล่าว อาจเป็นผลงานการประพันธ์โดยนักประพันธ์เพลงจากหลายเชื้อชาติ ซึ่งเป็นการนำเครื่องดนตรีดั้งเดิมของทวีปเอเชียที่ตนเองสนใจมาใช้บรรเลงในผลงานการประพันธ์ในมุมมองของชาวต่างชาติ เช่น บทเพลง *Koto Concerto: Genji* โดยดาร์อน ฮาเกน (Daron Hagen, ค.ศ. 1961-ปัจจุบัน) นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน ได้นำเครื่องดนตรีญี่ปุ่น คือ โคโตะ มาบรรเลงเดี่ยวกับวงสตริงควอร์เท็ต และภายหลังได้ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงออร์เคสตรา

เมื่อกล่าวถึงประวัติศาสตร์การประพันธ์เพลงในประเทศไทย นักประพันธ์เพลงชาวไทยยุคแรกๆ ที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยในการประพันธ์เพลง คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (ค.ศ. 1881-1944) ทรงเป็นเจ้าฟ้าพระองค์แรกในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่ทรงประพันธ์เพลงโดยใช้เทคนิคและวิธีการแบบตะวันตก แต่ใช้ท่วงทำนองและลีลาแบบดนตรีไทย และทรงบันทึกเป็นโน้ตสากล³ และเมื่อกล่าวถึงนักประพันธ์เพลงร่วมสมัยชาวไทยในยุคถัดจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตแล้ว บุคคลสำคัญท่านหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยในการประพันธ์เพลง คือ อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง (ค.ศ. 1912-1999)

อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง เป็นผู้ที่มีความสามารถในด้านดนตรีไทย สามารถเล่นเครื่องดนตรีไทยได้ทุกชนิด เนื่องจากเป็นลูกชายที่ได้สืบทอดจิตวิญญาณความเป็นศิลปินจากบรมครูทางดนตรีไทยจากบิดา คือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง, ค.ศ. 1881-1954) ประกอบกับเป็นคนไทยคนแรกที่ได้มีโอกาสไปศึกษาวิชาการประพันธ์เพลง ณ สถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียว หรือ Tokyo Academy of Music (ปัจจุบันคือ Tokyo University of the Arts) ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งได้รับการถ่ายทอดแนวทางและวิธีการประพันธ์ดนตรีตะวันตกมาจากอาจารย์ชาวเยอรมัน คือ เคลาส์ พริงส์ไฮม์ (Klaus Pringsheim, ค.ศ. 1883-1972) ผู้เป็นศิษย์เอกของคีตกวีที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นจุดสูงสุดของยุคโรแมนติกตอนปลาย คือ กุสตาฟ มาเลอร์ (Gustav Mahler, ค.ศ. 1860-1911) ส่งผลให้ผลงานการประพันธ์เพลงของอาจารย์ประสิทธิ์นั้นมีการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีไทยเข้ากับเทคนิควิธีการประพันธ์เพลงแบบตะวันตกได้อย่างไพเราะ ผลงานการประพันธ์เพลงมีทั้งประเภทแชมเบอร์ บทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา และเพลงประกอบละครเวทีจำนวนมาก โดยผลงานการประพันธ์เพลงของอาจารย์ประสิทธิ์นั้น เป็นการเชื่อมเอาดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกเข้าด้วยกัน

³ พูนพิศ อมาตยกุล, *การก่อเกิดเพลงไทยสากล: แนวคิดด้านดนตรีวิทยา* (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2554), 20.

มากกว่าแยกออกจากกัน ซึ่งต้องใช้ความรู้ทางทฤษฎีดนตรีในระดับลึกมาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกในบทประพันธ์เพลง

จากชีวิตและผลงานการประพันธ์เพลงอันมีเอกลักษณ์ของอาจารย์ประสิทธิ์ ได้เป็นแรงบันดาลใจของการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุชนิพนธ์ขึ้นนี้ ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อต่อยอดจินตนาการและสร้างปรากฏการณ์การประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยด้วยการผสมผสานเครื่องดนตรีดั้งเดิมของไทยและญี่ปุ่นเข้าด้วยกัน โดยใช้ปี่และโคโตะเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว บรรเลงร่วมกับวงดนตรีตะวันตก ลักษณะต่างๆ เพื่อให้ได้ธรรมชาติที่หลากหลายในบทเพลงเดียวกัน ด้วยแนวคิดการประพันธ์เพลงแบบตะวันตกผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีไทยและดนตรีญี่ปุ่นไปพร้อมกับการบรรยายเรื่องราวความประทับใจจากภาพชีวิตประวัติของอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปินบรรเลง หนึ่งในนักประพันธ์เพลงคนสำคัญชาวไทย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักแต่งเพลง) ค.ศ. 1998

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1. สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่ประพันธ์ขึ้นจากการบูรณาการแนวคิดการประพันธ์ของดนตรีตะวันตกกับวัฒนธรรมดนตรีไทยและดนตรีญี่ปุ่น โดยใช้ปี่ไทยและโคโตะ บรรเลงเดี่ยวร่วมกับวงดนตรีเชมเบอร์และวงวินด์ซิมโฟนี
2. เป็นบทประพันธ์เพลงบรรยายชีวิตประวัติของอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปินบรรเลง เพื่อเชิดชูเกียรติในฐานะศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักแต่งเพลง) ค.ศ. 1998 ผู้มีคุณูปการต่อวงการการประพันธ์เพลงของไทย
3. เผยแพร่บทประพันธ์เพลงด้วยการจัดคอนเสิร์ต พร้อมจัดทำสูจิบัตรและวีดิทัศน์ประกอบการแสดง เพื่อบรรยายถึงเรื่องราวที่ต้องการสื่อในแต่ละกระบวน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นการต่อยอดพัฒนาการการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากดนตรีไทยและดนตรีญี่ปุ่นเข้ากับดนตรีตะวันตก มีคุณค่าด้วยการใช้หลักการประพันธ์เพลงแบบตะวันตกที่เป็นระบบ สามารถอธิบายในเชิงวิชาการได้
2. อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปินบรรเลง ได้เป็นที่รู้จักในฐานะนักประพันธ์เพลงร่วมสมัยชาวไทยรุ่นบุกเบิก และได้เผยแพร่ผลงานการประพันธ์เพลงของอาจารย์ประสิทธิ์ ซึ่งมีคุณค่าทั้งในแง่สุนทรียศาสตร์และวิชาการ

3. ได้เผยแพร่ผลงานบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยขึ้นใหม่ออกสู่สาธารณชน อีกทั้งยังสามารถใช้บรรเลงเพื่อแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมได้ เนื่องจากการผสมผสานเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีญี่ปุ่นที่บรรเลงร่วมกับวงเครื่องดนตรีตะวันตก

ขอบเขตของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงนี้เป็นดนตรีพรรณนา ประพันธ์ด้วยระบบดนตรีที่มีศูนย์กลางเสียง (Tone Center) มี 3 กระบวน แต่ละกระบวนใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงที่ทำให้ทุกกระบวนมีความสอดคล้องกันด้วยแนวคิดต่างๆ มีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและวิถีการดำเนินชีวิตของอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง

วิธีการประพันธ์

บทประพันธ์เพลงจิตรกรรมเพลงภาพชีวิต ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง มี 3 กระบวน บรรเลงด้วยวงดนตรี 3 ชนิด คือ วงออกเท็ต วงสตริงควินเท็ต และวงวินด์ซิมโฟนี ตามลำดับ มีเครื่องดนตรีไทยคือ ปี่และเครื่องดนตรีญี่ปุ่น คือ โคโตะ เป็นเครื่องบรรเลงเดี่ยว โดยมีกรอบแนวคิดการประพันธ์ดังต่อไปนี้

แนวคิดการจัดรูปแบบของวงและการเลือกใช้เครื่องบรรเลงเดี่ยว

บทเพลงทั้ง 3 กระบวนนี้ใช้วงดนตรี 3 ชนิด เพื่อต้องการสีสันทันที่แตกต่างกัน กระบวนที่ 1 เน้นเสียงของเครื่องเป่า บรรเลงเดี่ยวด้วยปี่เพื่อสร้างบรรยากาศของดนตรีไทย กระบวนที่ 2 เน้นเสียงของเครื่องสาย บรรเลงเดี่ยวด้วยโคโตะเพื่อสร้างบรรยากาศของดนตรีญี่ปุ่น กระบวนที่ 3 เน้นเสียงของเครื่องเป่าจำนวนมากเพื่อให้บทเพลงมีความยิ่งใหญ่ เนื่องจากเป็นกระบวนสุดท้าย บรรเลงเดี่ยวด้วยปี่ในและโคโตะ เพื่อเป็นการสรุปเรื่องราวและแนวคิดสำคัญที่นำเสนอใน 2 กระบวนแรก

บทเพลงกระบวนที่ 1 สำหรับปี่บรรเลงเดี่ยวกับวงออกเท็ต โดยใช้ปี่ 3 ชนิดในการบรรเลงเดี่ยวเพื่อต้องการแสดงถึงสีสันทันของเสียงปี่ที่มีลักษณะต่างกัน คือ ปี่ใน ปี่ชวา และปี่มอญ ตามลำดับ และทำหน้าที่บอกเล่าเรื่องราวต่างๆ ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บิดาของอาจารย์ประสิทธิ์ ซึ่งถือเป็นที่มาของตระกูล "ศิลปบรรเลง" โดยมีการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิคเพื่อแสดงถึงบรรยากาศของดนตรีไทย บรรเลงกับวงออกเท็ตที่ประกอบไปด้วย ฟลูต อีแฟล็ตคลาริเน็ต ปี่แฟล็ตคลาริเน็ต บาสซูน ฟลูเกลฮอร์น ฮอร์น 1 และ 2 ดับเบิลเบส ซึ่งจะสังเกตได้ว่าการนำอีแฟล็ต

คลาริเน็ตมาใช้แทนโอโบ เพื่อไม่ให้สีสันของเสียงโอโบมาชิงความโดดเด่นของสีสันจากเสียงปี่ที่มีความใกล้เคียงกัน

บทเพลงกระบวนที่ 2 ใช้โคโตะ 13 สาย เป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว บรรเลงร่วมกับวงสตริงควินเทต ได้แก่ ไวโอลิน 1 และ 2 วิโอลา เชลโล และดับเบิลเบส เนื่องจากต้องการให้บรรยากาศของดนตรีในกระบวนที่ 2 ทำให้ผู้ฟังรู้สึกผ่อนคลายลงด้วยเสียงของเครื่องสาย ที่มีโทนเสียงบาง และมีความดังน้อยกว่าเครื่องเป่า รวมถึงจำนวนของนักดนตรีที่มีน้อยกว่าในกระบวนที่ 1 โดยให้โคโตะเป็นตัวแทนถึงช่วงชีวิตที่อาจารย์ประสิทธิ์ไปศึกษาต่อที่ประเทศญี่ปุ่น โดยมีการตั้งสาย (Tuning) ด้วยบันไดเสียงโคโตะ 2 ชนิดที่มีชื่อว่า บันไดเสียง "ฮิระ-โจชิ" ซึ่งให้บรรยากาศของดนตรีญี่ปุ่น และบันไดเสียง "โนหงิ-โจชิ" ซึ่งให้บรรยากาศเหมือนกับดนตรีไทย โดยมีการนำบันไดเสียงทั้งสองชนิดดังกล่าวมาผสมกัน เพื่อให้ได้บรรยากาศของทั้งดนตรีญี่ปุ่นและดนตรีไทย

บทเพลงกระบวนที่ 3 ใช้ปี่ในและโคโตะบรรเลงเดี่ยวร่วมกัน เพื่อแสดงถึงการผสมผสานวัฒนธรรมไทยและญี่ปุ่น บรรเลงร่วมกับวงวินด์ซิมโฟนีเนื่องจากเป็นกระบวนสุดท้ายของบทเพลงจึงต้องการวงดนตรีประกอบที่มีขนาดใหญ่ และเป็นการเพิ่มอรรถรสในการสร้างบรรยากาศของความสนุก ตื่นเต้น และความยิ่งใหญ่โดยเฉพาะในตอนจบเพลง

แนวคิดหลักในการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงดุชนิพนธ์บทนี้มีแนวคิดหลักในเรื่องการเลือกใช้เสียง คือ ให้บทเพลงโดยรวมนั้นยังคงมีศูนย์กลางของเสียงอยู่ โดยให้ความสำคัญกับการเลือกใช้กลุ่มโน้ตและการเลือกใช้บันไดเสียง มีการสร้างทำนองและโมทีฟจังหวะเพื่อแทนตัวบุคคล รวมถึงการคัดทำนองมาจากบทเพลงที่เกี่ยวกับอาจารย์ประสิทธิ์ และการเลือกรูปแบบจังหวะเข้ามาใช้ในบทเพลง จากนั้นจึงนำมาพัฒนาด้วยวิธีการต่างๆ ซึ่งหลักการดังกล่าวสามารถอธิบายได้ดังนี้

1. การเลือกใช้เสียง

หลักการเลือกใช้เสียงของบทประพันธ์เพลงนี้ คือ การเลือกใช้เสียงที่เมื่อนำมาผสมกันแล้วกลายเป็นบทเพลงที่มีศูนย์กลางเสียง โดยการใช้ทั้งชั้นคู่เสียงกลมกลืนและชั้นคู่เสียงกระด้าง รวมถึงให้ได้ยินถึงบรรยากาศของดนตรีไทยและดนตรีญี่ปุ่นไปด้วยในขณะเดียวกัน ซึ่งประกอบไปด้วย

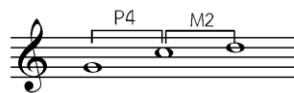
1.1 กลุ่มโน้ตสามตัว

บทเพลงนี้มีการนำกลุ่มโน้ตสามตัว จำนวน 3 ชุด มาใช้เป็นแนวคิดสำคัญของเพลง ทั้ง 3 กระบวน โดยทั้ง 3 ชุดเป็นกลุ่มโน้ตที่มีขึ้นคู่เหมือนกัน แต่มีโน้ตพื้นฐาน (Root) ต่างกัน ประกอบด้วยขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟค และคู่ 2 เมเจอร์ ซึ่งเป็นขึ้นคู่ที่สามารถทำได้ทั้งเสียงกลมกลืนและเสียงกระด้าง

1.1.1 กลุ่มโน้ตสามตัวชุดที่ 1

กลุ่มโน้ตสามตัวที่เป็นแนวคิดแรกของบทประพันธ์เพลงนี้ คือ G, C, D โดยกำหนดให้ โน้ต G เป็นโน้ตพื้นฐาน แล้วอาศัยหลักการสร้างโน้ตตัวต่อไปด้วยขึ้นคู่ด้วยขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟคและคู่ 2 เมเจอร์ตามลำดับ ซึ่งถูกใช้เป็นแนวคิดสำคัญของกระบวนที่ 1

ตัวอย่างที่ 1 กลุ่มโน้ตสามตัวชุดที่ 1



1.1.2 กลุ่มโน้ตสามตัวชุดที่ 2

สร้างขึ้นด้วยหลักการเหมือนกับกลุ่มโน้ตสามตัวชุดแรก โดยกำหนดโน้ตพื้นฐานขึ้นใหม่ คือ B $\flat$ จึงได้กลุ่มโน้ตชุดที่ 2 คือ B $\flat$, E $\flat$, F ขึ้นมา กลุ่มโน้ตสามตัวชุดที่ 2 นี้ ถูกใช้เป็นแนวคิดสำคัญของกระบวนที่ 1 และ 2

ตัวอย่างที่ 2 กลุ่มโน้ตสามตัวชุดที่ 2



1.1.3 กลุ่มโน้ตสามตัวชุดที่ 3

กลุ่มโน้ตสามตัวชุดแรก ถูกนำมาปรับระดับเสียงอีกครั้งด้วยหลักการเดียวกัน โดยมีโน้ตพื้นฐาน คือตัว D จึงได้โน้ตชุดที่ 3 คือ D, G, A ที่ถูกใช้เป็นแนวคิดสำคัญในกระบวนที่ 2

ตัวอย่างที่ 3 กลุ่มโน้ตสามตัวชุดที่ 3



1.2 บันไดเสียง

บทเพลงนี้ใช้บันไดเสียง 4 ชนิด โดยเฉพาะการใช้ในแนวบรรเลงเดี่ยว เพื่อสร้างลักษณะเฉพาะของดนตรีไทยและดนตรีญี่ปุ่น ดังต่อไปนี้

1.2.1 บันไดเสียงเพนตาโทนิค (Pentatonic Scale) เนื่องจากเอกลักษณ์ของเพลงไทยนั้น เป็นเพลงที่ประกอบด้วยบันไดเสียง 5 เสียง ส่วนอีก 2 เสียง คือโน้ตตัวที่ 4 และ 7 ของบันไดเสียง มักเป็นโน้ตเสียงผ่านที่ไม่ได้ให้ความสำคัญ หรือไม่ได้ใช้บรรเลงในบทเพลงเท่าใด นักผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิคในบทประพันธ์เพลงนี้ เพื่อใช้แทนถึงลักษณะของดนตรีไทย โดยมีการใช้บันไดเสียง B $\flat$ เพนตาโทนิคในกระบวนที่ 1 และใช้บันไดเสียง F เพนตาโทนิคในกระบวนที่ 3

ตัวอย่างที่ 4 บันไดเสียง B $\flat$ เพนตาโทนิค

1.2.2 บันไดเสียงโคโตะ ฮิระ-โจชิ (Hira-Choshi Scale) เป็นบันไดเสียงที่นิยมใช้ที่สุดในบทเพลงญี่ปุ่นดั้งเดิม ให้บรรยากาศของดนตรีญี่ปุ่น โดยในบทประพันธ์เพลงนี้กำหนดให้มีการตั้งสายตามบันไดเสียง D ฮิระ-โจชิ ที่มีโครงสร้างเหมือนกับโน้ตตัวที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง G ไมเนอร์ ใช้ในกระบวนที่ 2 และ 3

ตัวอย่างที่ 5 บันไดเสียง D ฮิระ-โจชิ



1.2.3 บันไดเสียงโคโตะ โนจิ-โจชิ (Nogi-Choshi Scale) เป็นบันไดเสียงโคโตะที่มีโครงสร้างเหมือนบันไดเสียงเพนตาโทนิค จึงให้บรรยากาศเหมือนดนตรีไทย โดยในบทประพันธ์เพลง

นี้กำหนดให้มีการตั้งสายตามบันไดเสียง D โนห์-โจชิ ที่มีโครงสร้างเหมือนกับโน้ตตัวที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง G เพนตาโทนิค ใช้ในกระบวนที่ 2

ตัวอย่างที่ 6 บันไดเสียง D โนห์-โจชิ (เหมือนกับบันไดเสียง G เพนตาโทนิค)



1.2.4 บันไดเสียงโคโตะที่ผสมระหว่าง อิระ-โจชิ กับ โนห์-โจชิ ซึ่งทำให้ได้ทั้งบรรยากาศของทั้งดนตรีไทยและดนตรีญี่ปุ่น โดยในบทประพันธ์เพลงนี้ได้นำเอาบันไดเสียง D อิระ-โจชิ มาปรับโน้ตตัว Eb ตัวสุดท้ายให้เป็น E# ใช้ในกระบวนที่ 2

ตัวอย่างที่ 7 บันไดเสียง D อิระ-โจชิ ผสมกับ บันไดเสียง D โนห์-โจชิ



จะเห็นว่ามีการใช้บันไดเสียงทั้ง 3 ชนิดดังกล่าวในกระบวนเดียวกัน จึงทำให้ผู้เล่นโคโตะต้องเปลี่ยนเสียงด้วยวิธีการเลื่อนหย่อง (Bridge) ไปมา ซึ่งสามารถทำได้ภายในเวลาอันรวดเร็ว เนื่องจากสมาชิกในบันไดเสียงส่วนใหญ่เป็นโน้ตซ้ำกัน

2. การสร้างทำนองและโมทีฟจังหวะแทนตัวบุคคล

เนื่องจากบทประพันธ์เพลงนี้สร้างขึ้นจากชีวประวัติของอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง จึงมีทำนองที่สร้างขึ้นจากชื่อของอาจารย์ประสิทธิ์เป็นหลัก โดยในกระบวนที่ 1 นั้น มีทำนองที่เป็นตัวแทนของหลวงประดิษฐไพเราะจากการคัดทำนอง และโมทีฟจังหวะที่ผู้ประพันธ์ได้จินตนาการขึ้นเองมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ที่ทั้งปรากฏให้เห็นชัดและทั้งที่ซ่อนอยู่ในบทเพลง

2.1 ทำนองที่เป็นตัวแทนของอาจารย์ประสิทธิ์

ได้มาจากการเลียนเสียงพูดคำว่า "ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง" แล้วนำมาสร้างเป็นระดับเสียง (Pitch) ซึ่งทำนองอาจารย์ประสิทธิ์นี้ จะปรากฏอยู่ในทุกกระบวนด้วยลักษณะจังหวะต่างๆ ซึ่งมีการปรับระดับเสียงให้เข้ากับกลุ่มโน้ตหรือบันไดเสียงที่ใช้ในแต่ละช่วง

กระบวนที่ 1 ให้โน้ต G, G แทนคำว่า "ประสิทธิ์"
และโน้ต C, C, F, G, G แทนคำว่า "ศิลปบรรเลง"

ตัวอย่างที่ 8 ทำนองอาจารย์ประสิทธิ์ เริ่มด้วยตัว G



กระบวนที่ 2 เป็นการปรับระดับเสียงให้สูงขึ้นคู่ 2 เมเจอร์ คือ
ให้โน้ต A, A แทนคำว่า "ประสิทธิ์"
และโน้ต D, D, G, A, A แทนคำว่า "ศิลปบรรเลง"

ตัวอย่างที่ 9 ทำนองอาจารย์ประสิทธิ์ เริ่มด้วยตัว A



2.2 โมทีฟจังหวะ (Rhythmic Motif) ที่แทนถึงสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช

เป็นโมทีฟจังหวะที่เกิดจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ โดยแทนถึงความสง่างามของ
สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ซึ่งปรากฏซ่อนอยู่ในบทเพลงกระบวนที่ 1

ตัวอย่างที่ 10 โมทีฟจังหวะสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช



2.3 ทำนองที่เป็นตัวแทนของหลวงประดิษฐไพเราะ

เป็นทำนองที่นำมาจากส่วนหนึ่งของทำนองเพลงไหมโรงศรทอง ซึ่งปรับให้อยู่ใน
บันไดเสียง B^b เพนตาโทนิค ซึ่งปรากฏซ่อนอยู่ในบทเพลงกระบวนที่ 1 และ 3

ตัวอย่างที่ 11 ทำนองเพลงประดิษฐ์ไพเราะ



3. การคัดทำนอง (Music Quotation)

ผู้ประพันธ์ได้คัดทำนองเพลงเสียงเทียน มาใช้อย่างชัดเจนในทุกกระบวน เนื่องจากเป็นบทเพลงที่อาจารย์ประสิทธิ์ได้นำ "ทางเปลี่ยน" จากเพลงลาวเสียงเทียนที่บิดาได้ประพันธ์ไว้ มาประพันธ์ขึ้นใหม่ ซึ่งนอกจากมีทำนองที่ไพเราะแล้ว ยังถือเป็นเพลงที่เปรียบเสมือนผลงานสร้างสรรค์ร่วมกันของบิดาและบุตรชาย

ตัวอย่างที่ 12 การคัดทำนองจากเพลงเสียงเทียน



4. การนำรูปแบบจังหวะของหน้าทับกลองทัดมาบรรเลงด้วยเครื่องเป่า

บทประพันธ์เพลงนี้ นำหน้าทับพิเศษที่เรียกว่า "หน้าทับไม้เดิน" โดยเฉพาะอย่างยิ่ง รูปแบบจังหวะของกลองทัดจากเพลงกราวใน ซึ่งให้เครื่องเป่าบรรเลงจังหวะของหน้าทับดังกล่าวแทนการใช้เครื่องประกอบจังหวะหรือกลอง

ตัวอย่างที่ 13 จังหวะหน้าทับไม้เดิน จากเพลงกราวใน



การพัฒนาบทประพันธ์

1. การรวมกลุ่มโน้ตสามตัว

1.1 การนำกลุ่มโน้ตสามตัว ชุดที่ 1 และ 2 มารวมกัน

เป็นการรวมเพื่อให้เข้ากับบันไดเสียง B $\flat$ เพนตาโทนิค ในกระบวนที่ 1 โดยโน้ตทั้ง 6 ตัวที่รวมกัน มีลักษณะคล้ายบันไดเสียง B $\flat$ เมเจอร์ที่ไม่มีโน้ตตัวที่ 7 หรือโน้ต A ซึ่งทำให้ผู้เล่นสามารถเล่นโน้ตดังกล่าวได้ทุกตัว ยกเว้นโน้ต E $\flat$ ที่ไม่ได้กำหนดให้ผู้เล่นตั้งแต่แรก

ตัวอย่างที่ 14 การรวมกลุ่มโน้ตสามตัว ชุดที่ 1 และ 2



1.2 การนำกลุ่มโน้ตสามตัว ชุดที่ 2 และ 3 มารวมกัน

เป็นการรวมเพื่อให้เข้ากับบันไดเสียง ฮีระ-โจชิของโคโตะ ที่ใช้ในกระบวนที่ 2 โดยโน้ตทั้ง 6 ตัวที่รวมกัน มีลักษณะคล้ายบันไดเสียง G ไมเนอร์แบบเนเชอรัล ที่ไม่มีโน้ตตัวที่ 4 หรือตัว C ซึ่งโคโตะสามารถเล่นโน้ตดังกล่าวได้ทุกตัว ยกเว้นตัว F ที่ไม่ได้กำหนดให้โคโตะเล่นตั้งแต่แรก

ตัวอย่างที่ 15 การรวมกลุ่มโน้ตสามตัว ชุดที่ 2 และ 3



1.3 การนำกลุ่มโน้ตสามตัว ชุดที่ 1, 2 และ 3 มารวมกัน

เปรียบเสมือนเป็นการสรุปแนวคิดทั้งหมดให้อยู่ในกระบวนที่ 3 โดยการนำกลุ่มโน้ตที่ใช้ในกระบวนที่ 1 และ 2 กลับมาใช้อีกครั้ง

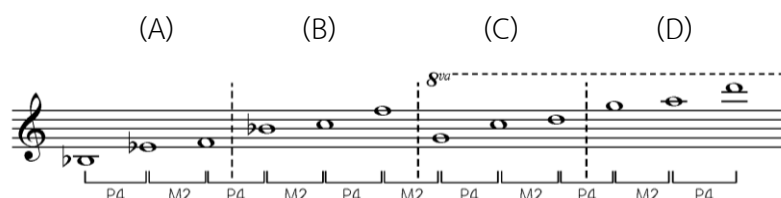
ตัวอย่างที่ 16 การรวมกลุ่มโน้ตสามตัว ชุดที่ 1, 2 และ 3



2. การนำกลุ่มโน้ตสามตัว มาสร้างกลุ่มใหม่ต่อเนื่องกันไป

กลุ่มโน้ตสามตัวที่ใช้ในบทเพลงนี้ เกิดจากขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค และคู่ 2 เมเจอร์ดังที่กล่าวในข้างต้น ฉะนั้นจึงนำแนวคิดที่ได้จากกลุ่มโน้ตสามตัวนี้ มาพัฒนาโดยการสร้างโน้ตขึ้นต่อไปด้วยขั้นคู่เดิม

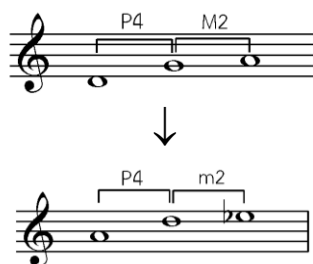
ตัวอย่างที่ 17 การนำกลุ่มโน้ตสามตัวมาสร้างต่อกัน



3. การนำกลุ่มโน้ตสามตัว มาสร้างกลุ่มใหม่ และปรับโน้ต

เป็นการนำกลุ่มโน้ตสามตัว ชุดที่ 2 D, G, A มาสร้างต่อจากโน้ตตัวสุดท้าย ได้เสียง A, D, E จากนั้นปรับ คู่ 2 เมเจอร์ ให้เป็นคู่ 2 ไมเนอร์ เพื่อต้องการวัตถุดิบในการสร้างเสียงกระด้างให้กับบทเพลงในบางช่วง

ตัวอย่างที่ 18 การนำกลุ่มโน้ตสามตัวมาสร้างกลุ่มใหม่ แต่ปรับโน้ตขึ้นคู่ 2



4. การพัฒนาแนวทำนอง

แนวทำนองสำคัญที่ถูกเลือกนำมาพัฒนาในบทประพันธ์เพลงนี้ที่มีให้เห็นในทั้ง 3 กระบวนอย่างชัดเจนนั้นมี 2 แนวทำนองคือ การพัฒนาทำนองอาจารย์ประสิทธิ์ และการพัฒนาทำนองเพลงเสียงเทียน ให้ได้ยินอยู่ในลักษณะต่างๆ โดยใช้หลักการพัฒนาทำนองพื้นฐานของดนตรีตะวันตก คือ การทอดเสียง การแปร การเลียน การพลิกกลับ การถอยหลัง การปรับทำนอง เป็นต้น

การเผยแพร่ผลงาน

บทประพันธ์เพลงชิ้นนี้ได้ถูกนำออกแสดงเผยแพร่เมื่อวันที่ 15 มิถุนายน 2560 ที่อาคารจุฬารณีย์พิศาลศิลป์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ โดยมีการบันทึกภาพและเสียงการแสดงสด ได้รับความอนุเคราะห์จากหลายฝ่ายดังนี้

ผู้อำนวยเพลง	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิพัทธ์ กาญจนะหุต, ดร. วาณิช โปตะวนิช
ผู้บรรเลงเดี่ยวเปียโน	อาจารย์ สุรศักดิ์ กิ่งไทร
ผู้บรรเลงเดี่ยวโคโตะ	อาจารย์ โนริโกะ ทชิโบอิ
วงดนตรี	วงเคยูวินด์ซิมโฟนี (KU Wind Symphony)
สถานที่	คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สรุปผลการประพันธ์เพลง

ผลงานสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงดุซงกีนิพนธ์ชิ้นนี้ บรรลุวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยขึ้นใหม่ โดยการนำเอาเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีญี่ปุ่นมาบรรเลงร่วมกับวงดนตรีตะวันตก ซึ่งใช้หลักการประพันธ์เพลงแบบดนตรีตะวันตกที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีไทยและญี่ปุ่น โดยเฉพาะการผสมผสานกลุ่มโน้ตและบันไดเสียงต่างๆ ให้สำเร็จออกมาเป็นบทเพลงที่มีบรรยากาศของดนตรีไทย และดนตรีญี่ปุ่น ไปพร้อมกับการบรรยายชีวประวัติและเชิดชูเกียรติของอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ในฐานะนักประพันธ์เพลงร่วมสมัยชาวไทยรุ่นบุกเบิก ให้เป็นที่รู้จักแก่คนรุ่นหลังต่อไป นอกจากนี้ยังเผยแพร่ชีวประวัติของอาจารย์ประสิทธิ์ประกอบการแสดงคอนเสิร์ตด้วยวีดิทัศน์ พร้อมทั้งทำสูจิบัตรแจกให้กับผู้ชมที่มาร่วมงาน ซึ่งเป็นไปตามประโยชน์ที่ผู้ประพันธ์คาดว่าจะได้รับจากการทำงานดุซงกีนิพนธ์ในครั้งนี้

บรรณานุกรม

- กุลธร ศิลปบรรเลง. "Biography." เข้าถึงเมื่อ 16 มกราคม 2560. <http://silapabanleng.com>
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. กรุงเทพฯ: ธนาเพลส, 2553.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2554.
- ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง. *อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพนายประสิทธิ์ ศิลปะบรรเลง*. กรุงเทพฯ: วชิรินทร์สาส์น, 2542.
- พูนพิศ อมาตยกุล. *การก่อเกิดเพลงไทยสากล: แนวคิดด้านดนตรีวิทยา*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง, 2554.
- วิบูลย์ ตระกูลชัย. "คอนแชร์โตสำหรับวงออร์เคสตรา (Concerto for Orchestra)." *วารสารดนตรีรังสิต* 11, 1 (2559): 33-45.
- ศิริมงคล นาฏยกุล. *ผกาวลีตำนานละครเวทีของไทย*. กรุงเทพฯ: อินทนิล, 2555.
- อดิเทพ ภัทรเดชไพศาล. *เสียงของศตวรรษ สังเขปแนวคิดและเทคนิคของ 10 นักแต่งเพลงสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2560.
- อานันท์ นาคคง, อัมภาวุธ สาคริก, และสุจิตต์ วงษ์เทศ. *หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยางค์เจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2547.
- Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton & Company, 2002.
- Miyagi & Yamakawa. *Sugu Yakunitatsu Hogaku no Gakuri to Jitsai*. Tokyo: Hogaku Sha, 2002.
- Ohara, Inuma and others. *Chugakusei no Gakki*. Tokyo: Kyoiku-Geijutsu Sha, 2016.
- Sorell, N. "A study of unique artist and his music: Prasidh Silpabanleng, (1912-1999)." *SPAFA Journal* 10, 1 (2000), 5-24.
- Yokoi & Sakai. *Nihon and Asia no Dento Ongaku*. Tokyo: Meiji Tosho, 2014.

การศึกษาลักษณะทางกายภาพและเทคนิคการบรรเลงซอสามสาย ของประเทศไทยและตรวซแมร์ของประเทศกัมพูชา

Study of Acoustics and Performance Practice of Thai Saw Sam Sai and Cambodian Tro Khmer

รัชวิช มุสิกการณ*¹ เจริญชัย ชนไพโรจน์² พล คำปิงส์³

Ratchavit Musikarun*¹ Charoenchai Chonpairoj² Phom Khamphang³

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงเทคนิคการบรรเลงซอสามสายของประเทศไทยและตรวซแมร์ของประเทศกัมพูชา ผลการวิจัยพบว่า ตรวซแมร์ได้สร้างส่วนประกอบภายในเครื่องดนตรีให้ง่ายสำหรับการปฏิบัติบรรเลง ในขณะที่ซอสามสายไม่มีการพัฒนาเพื่อความสะดวกในการปฏิบัติบรรเลงดังกล่าว ผลการวิจัยยังพบอีกว่า เทคนิคการบรรเลงซอสามสายและตรวซแมร์มีความคล้ายคลึงกัน โดยซอสามสายมีการกำหนดเรียกชื่อเทคนิคการบรรเลงแบบต่างๆ ในขณะที่ตรวซแมร์ไม่มีชื่อเรียกเทคนิคการบรรเลงเลย ความแตกต่างด้านเทคนิคการบรรเลงที่สำคัญ คือ ซอสามสายจะเน้นการใช้คันชักที่เรียบเลื่อนสม่ำเสมอโดยประคับประคองเสียงไม่ให้เกิดการสะดุดขาดช่วง ในขณะที่ตรวซแมร์จะใช้เทคนิคการกระทุ้งคันชักในการดำเนินทำนองของบทเพลง เพื่อสร้างจังหวะและลีลาให้กับบทเพลงในขณะที่บรรเลงแทนการใช้เครื่องประกอบจังหวะ จากการศึกษาข้อมูลในภาคสนามพบว่าองค์ความรู้เกี่ยวกับซอสามสายของประเทศไทยและตรวซแมร์ที่แท้จริงยังขาดแคลนอยู่มาก อีกทั้งทัศนคติทางสังคมของประชาชนทั้งสองประเทศยังมีความเป็นชาตินิยมสูง วิทยานิพนธ์เล่มนี้

* Corresponding author: rmusikarun277@gmail.com

¹ Ph.D. student, College of Music, Mahasarakham University

¹ นักศึกษาปริญญาเอก หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

² Advisor, Asst. Prof., College of Music, Mahasarakham University

² อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

³ Co-advisor, Asst. Prof., College of Music, Mahasarakham University

³ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ประโยชน์อย่างยิ่งในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของทั้งสองประเทศ เพื่อใช้เป็นตัวอย่างในการศึกษา และทำความเข้าใจศิลปะวัฒนธรรมอื่นๆ ได้ในโอกาสต่อไป

คำสำคัญ: ซอสามสาย / ตรัวขแมร์ / ดนตรีเอเซียตะวันออกเฉียงใต้

Abstract

This study is intended to analyse the performance techniques of three stringed fiddles in Thailand and Cambodia. The research found that the *saw sam sai* and the *tro khmer* are spike fiddles, which have a pivot point at the front. The instruments differ slightly in their composition, as the components of the *tro khmer* are adjusted to make playing more convenient. The instruments are played using special techniques, which have specific names for the *saw sam sai* but not for the *tro khmer*. Results show that there are slight differences in the fiddling technique of the two instruments, for *tro khmer* players use their fiddle to generate the rhythm of the music in the absence of accompanying percussion. From field work, it was found that the knowledge concerning *saw sam sai* and *tro khmer* was really lacking in Thailand and Cambodia, which reflects the social attitudes towards the instruments in both countries. While the status of the instruments remains traditionally high, the popularity is on the wane. This and other research projects are necessary for the continuation of a rich tapestry of musical culture in Thailand and Cambodia.

Keywords: Saw Sam Sai / Tro Khmer / Southeast Asian Music

Introduction

Due to their shared border, Thailand and Cambodia have had a long and continuous associated history in the spheres of society, politics, culture and heritage. In fact, part of their lands were within the same empire for 436 years (the Ayutthaya

Kingdom from 1351 to 1767). This has caused striking similarities between the lifestyles and culture of Thai and Cambodian people in the modern day. This is visible in many elements of society, including music, where the two countries share similar instruments, playing methods, notation practices and musical language.

Two of the traditional instruments that epitomise the close link between the culture of the countries are the Thai *saw sam sai* and the Cambodian *tro khmer*. These are both three stringed fiddles that share very similar characteristics. They are both within the spike fiddle class of instruments, which are characterised by the handle passing diametrically through the resonator and being played with a bow. Other famous instruments within this category include the European cello, the Central Asia *kamancheh* and the *rebab* of the United Arab Emirates.

A number of scholars have analysed the similar characteristics of the *saw sam sai* and the *tro khmer* in terms of physical characteristics, playing methods and musical repertoire. Nonetheless, the origins of the two instruments have yet to be decisively concluded due to the limitations with historical evidence. One theory attests that the *saw sam sai* and *tro khmer* both descend from the Indonesian *rabab* due to their similar physical characteristics.⁴ A second theory suggests that the two instruments derive from the Northern Thai *salor*.⁵

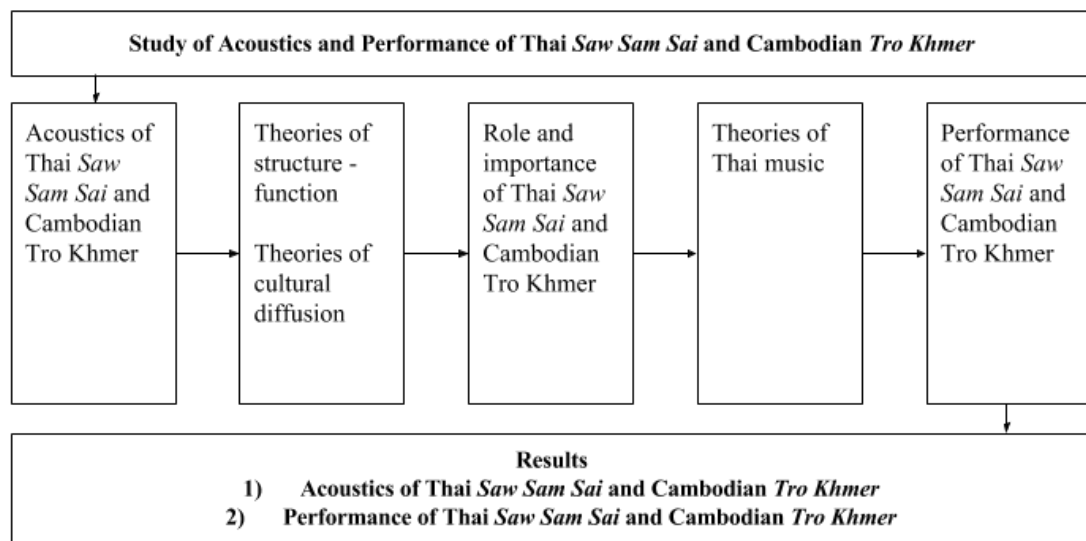
Even though the *saw sam sai* and the *tro khmer* are historically important to the peoples of their respective countries, their importance to modern society is declining at an alarming rate. This is largely due to a lack of players in younger generations and the difficulty of creating good quality instruments through lack of standardised materials and skilled craftsmen. Consequently, there are very few experts and active performers of either instrument in comparison to other types of musician.

⁴ Udom Arunrat, *Book of Siamese Music* (Bangkok: Mahidol University Press, 1991), 15. (in Thai)

⁵ Panya Rungueang, *History of Thai Music* (Bangkok: Thai Wattana Panit, 1995), 46. (in Thai)

Given these problems, the researchers were keen to analyse the acoustics and performance practice of the *saw sam sai* and *tro khmer* in order to promote their value to Thai and Cambodian societies. The key aim is to ensure that these historically important instruments remain relevant and important in modern society.

Figure 1 Research Framework



Research Aims

There are two aims to this investigation:

1. To study the acoustics and physical characteristics of Thai *saw sam sai* and Cambodian *tro khmer*.
2. To study the performance techniques for Thai *saw sam sai* and Cambodian *tro khmer*.

Literature Review

In a recent analysis of the pre-performance 'teacher respect ceremonies' *wai kru* (Thai) and *thvay gru* (Cambodian) that are conducted before all musical performances in the two countries, Jeffrey Dyer argues that the rituals transcend

nation-state boundaries.⁶ The same can be said of the musical performances that they precede. Cambodia and Thailand have a mutual history. The Khmer Empire (9th-15th centuries) covered much of modern Cambodia and Thailand, and the predominantly Thai Ayutthaya Kingdom also had major influence in some of the lands that compose modern Cambodia. Indeed, prior to the French-established protectorate over Cambodia in 1863, the Siamese had a strong influence in Cambodian government, with officials often occupying senior positions within the Cambodian courts.⁷ These political links, combined with a shared belief in Theravada Buddhism, caused strong social similarities between the two countries.⁸ Thus, their closely connected modern cultures can be traced back to their proximity and shared history.

One such example of shared musical identity in modern Thailand and Cambodia that is based on religious history is ceremonial wedding music. The *tro khmer* is an integral part of traditional Khmer nuptials, particularly the *pleng ka* played at the beginning of the ceremony. Due to the shared belief in the Theravada strain of Buddhism and elements of Hindu mythology on which regional wedding ceremonies are based, Thai ceremonial music at weddings is driven by the *saw sam sai*.⁹ Thus, these three-stringed, bowed spike-lutes are connected through culture. Interestingly, the Khmer deity *Phreah Pi Snu Kar* is often depicted holding the *tro khmer*. His Thai equivalent, *Phra Vissukam*, is known as the maker of musical instruments.¹⁰

⁶ Jeffrey M. Dyer, "Nationalist Transformations: Music, Ritual, and the Work of Memory in Cambodia and Thailand," *Yale Journal of Music & Religion* 3, 2 (2017): 26-42.

⁷ John Tully, *A short History of Cambodia: From Empire to Survival* (London: Allan and Unwin, 2005), 98.

⁸ Zachary Zimmer, and others, "Migrant Interactions with Elderly Parents in Rural Cambodia and Thailand," *Journal of Marriage and Family* 70, 3 (2008): 585-598.

⁹ Gisa Jähnichen, "The Spirit's Entrance: Free Metric Solo Introductions as a Complex Memory Tool in Traditional Khmer Wedding Music," in *Music and memory*, ed. Chieng, J. ,and Gisa Jähnichen (Serdang: Universiti Putra Malaysia, 2012), 51-70.

¹⁰ Bophary Va, *Pithi Sampeah Kru Phleng Mahori at the Royal University of Fine Arts, Cambodia* (Bangkok: Mahidol University Press, 2008), 59.

There is clearly a homogenous flavour to the instruments of Thailand and Cambodia and there are many overlapping elements.¹¹ However, while they have been equated in this instance and from a world perspective would seem very similar, the music and instruments of Cambodia and Thailand are marked by significant differences, which are particularly obvious to local eyes.¹² This is no more evident than in the encounters of Terry Miller with a local Thai scholar: "Don't say that the Thai got this and that from India, China, or anywhere else. The Thai people are quite capable of creating things themselves." Miller agrees that Thai music is indeed unique, yet argues that Thai people have transformed music from other cultures rather than create their own or, to the other extreme, merely adopted from elsewhere.¹³ The same can be said of Cambodian, or Khmer, music. In this investigation we will show that, while there are many clear similarities between the *saw sam sai* and the *tro khmer*, there remain a number of distinct differences that make them unique to their parent culture.

Research Methodology

The researchers purposively selected Bangkok as the primary study area for the *saw sam sai* and Phnom Penh as the primary study area for the *tro khmer*. These two locations were selected as they are the capital cities of Thailand and Cambodia, respectively, and they are the locations of their countries' national palaces, which promote traditional Southeast Asian music. This is a study in musicology and ethnomusicology and all informants were purposively selected and categorised into one of three groups. The first group of respondents, the key informant group, was

¹¹ Artur Simon, "Southeast Asia: Musical Syncretism and Cultural Identity," *Fontes Artis Musicae* 57, 1 (2010): 23-34.

¹² Terry E. Miller and Sam-Ang Sam, "The Classical Musics of Cambodia and Thailand: A Study of Distinctions," *Ethnomusicology* 39, 2 (1995): 229-243.

¹³ Terry E. Miller, "Appropriating the Exotic: Thai Music and the Adoption of Chinese Elements," *Asian Music* 41, 2 (2010): 113-148.

composed of ten academic experts in the fields of Thai and Cambodian music, culture and history. The second group of respondents, the casual informant group, was composed of four national level players and creators of the two instruments. The final group of respondents, general informants, was composed of ten general traditional musicians. This investigation was conducted from 2014 to 2015.

The data for this investigation was gathered from documentary analysis and field research. In the field, data was collected using a two-part survey, the first part concerning the research context and the second part concerning playing and production methods of the two instruments. The other methods used for data collection were participant and non-participant observation and interview. The primary researcher for this study was also able to draw on his own experience in the field, having studied the *saw sam sai* and *tro khmer* since 1995. Once collected, the data was validated using a multi-stage triangulation method according to time of collection, location and respondent. The validated data was then collated into groups according to the two aims of the investigation. The results concerning the two instruments were then analysed against six criteria: 1) range, 2) beat, rhythm, tempo, time and time signature, 3) harmonies, 4) tone colour, intensity, musical idiom and texture, 5) melodic unit and phrase, and 6) musical theories. The results are presented here as a descriptive analysis.

Results

The acoustics and physical characteristics of Thai *saw sam sai* and Cambodian *tro khmer*

Both the Thai *saw sam sai* and the Cambodian *tro khmer* are traditional bowed string instruments that are in contact with the ground while being played. This category of instrument has been recorded in local historical records for over 600 years, which is the length of time that the Islamic culture and religion has had an influence on Southeast Asian society. This influence can help explain the similarities between

the *saw sam sai*, the *tro khmer* and the traditional instruments of the middle east, such as the *kamancheh* and the *rebab*.

The *saw sam sai* and the *tro khmer* share the following ten characteristics:

1. The resonance chambers of the instruments are made from a special type of coconut shell with three convex bulges. The coconut shell can be substituted with other similar materials, although the bulges must be consistent (Figure 2).

Figure 2 Use of coconut shell with three bulges in the *saw sam sai* and *tro khmer*.



2. The neck of the instruments can be separated from the body and disassembled into pieces.

3. The instruments are both triple-stringed, with a principal (high), medium and low pitched string. The strings are harmoniously tuned to the pitch of the fourth interval of each other.

4. The bow is not attached to the instrument, to allow the player freedom of different bowing techniques.

5. Both instruments are rooted to the floor while played and, even though they are held at different angles, this allows steadiness when playing the instrument.

6. The tuning pegs of both instruments are located in the same place. The three tuning pegs are inserted through the neck to be attached to the three strings. The pegs attached to the higher and lower pitched strings are located on the left of the neck and the tuning peg for the middle string is located on the right of the neck.

7. Both instruments are weighted to create a delicate sound.

8. Even though the materials used to make the heel of the instruments differ, the base part of both instruments serves the same function: to stretch the strings taut.

9. The heel of both instruments is curved.

10. Both instruments have a bridge fixing the strings to the neck and the resonance chamber.

There are a number of other similarities between the instruments beyond their physical appearance. The names of the two instruments both share etymological root-words that mean ‘bowed instrument. Moreover, there is an alternative name for the *tro khmer*, *tro kasae bram*, which means ‘three-stringed fiddle’. The names for the individual parts of each instrument are also very similar and indeed refer to the same components, for example: *yong* (Thai) / *yong* (Cambodian), *kalok* (Thai) / *trolok* (Cambodian) and *tuang* (Thai) / *tung* (Cambodian). Both instruments are key elements of traditional festivals in their home cultures. This reflects the high social standing and regard of both instruments. The *saw sam sai* is used during the *kab mai* and *mahori* ensembles of Thailand. The *tro khmer* is used during the *ka* and *arak* ensembles of Cambodia. The two instruments are both used to open ensemble pieces and are equally used to mimic sounds and take part in chorus performances.

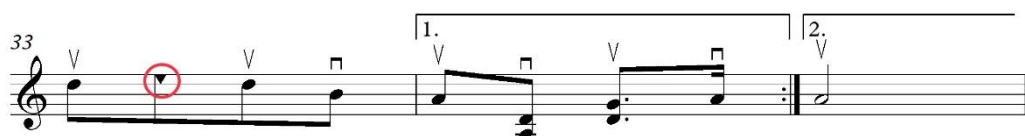
The performance techniques for Thai *saw sam sai* and Cambodian *tro khmer*

This investigation found that beyond the striking visual similarities between the Thai *saw sam sai* and the Cambodian *tro khmer*, there is a catalogue of shared

playing techniques that indicate the mutual history of the two Southeast Asian string instruments. Following field research, it is possible to conclude seven major performance techniques that are shared by both the *saw sam sai* and the *tro khmer*:

1. Both instruments can be played using a *niw rood* technique, whereby the little finger slides further up the string than normal to create a higher sound (Figure 3).

Figure 3 Music played using the *niw rood* technique



2. Both instruments can be played using a *niw kran* technique, whereby the index and middle fingers are used to press down on the fourth finger position, while sliding up the string (Figure 4).

Figure 4 Music played using the *niw kran* technique



3. Both instruments are used to play music where the finger positions can be raised higher than normal (Figure 5).

Figure 5 Music played using a technique where single finger positions are raised higher than normal



4. Both instruments use the *beut saw* method, which is to play the third string in harmony with the other two.

5. Both instruments use the *sabat* method, which is when the musician plays three different notes consecutively very fast.

6. Both instruments use the *see paew* method, which is where the musician plays very softly at intervals to generate greater contrast between parts of the music.

7. Both instruments use the *see dang* method, which is where the musician plays very loudly at intervals to generate greater contrast between parts of the music.

Players of the *saw sam sai* and *tro khmer* both emphasise the harmony of the three open strings, which are tuned at the pitch of the fourth interval of each other. Although the rhythms are slightly different, the musical pieces played by both the *saw sam sai* and *tro khmer* share similar names, such as *pleng pad cha* (Thai) / *pleng pad jia* (Cambodian) and *pleng pra tong* (Thai) / *pleng pa dong* (Cambodian).

However, there are some key differences between the playing of the two instruments. Although, the techniques for holding the bow when playing both the *saw sam sai* and the *tro khmer* are similar, they differ slightly in the finger positions of the player. Moreover, the *saw sam sai* is pivoted on the ground using the base spike at a 45 degree angle, while the *tro khmer* is pivoted at a 90 degree angle, causing the instruments to be held slightly differently. The *saw sam sai* is played using difficult and complicated finger and bowing techniques for performance pieces only. This is to showcase the skill of the performer. For all other pieces, the fingering and bowing techniques will be simple. The playing methods used by *tro khmer* players are always complex, befitting the status of the instrument. The methods used for playing the *saw sam sai* that are not used to play the *tro khmer* are the *niw kwong*, *niw air*, *niw nak sadung*, *niw kun*, *karn chak nam lai*, *karn see baeb kab mai*, *kan chak ngu leauy*, *cha-ngak saw* and *cha-ngak kan chak* methods. The only technique found to be used when playing the *tro khmer* that was not used to play the *saw sam sai* was the *kan chak kratung* method. The *saw sam sai* is played to emphasise the harmony and

clarity of the sound, while the *tro khmer* is played to emphasise the rhythm of the music.

Discussion

This investigation has highlighted a host of key similarities between the *saw sam sai* and the *tro khmer*, which indicate a mutual history and cross-border influence. Theories of cultural diffusion suggest that culture, heritage and social norms are fluid and transferable.¹⁴ It has been argued that cultures continue to be practised on both sides of political borders in Southeast Asia and, by inference, that there are no true concepts as ‘Thai’ or ‘Cambodian’ culture.¹⁵ The results of this study show this to be partially accurate. The *saw sam sai* and the *tro khmer* clearly originated at the same starting point - they share the same style, nomenclature and status. However, this investigation reveals something far more telling: the two instruments are not the same; they have a unique repertoire of playing techniques that indicate a transformation of culture both sides of the political border. Thus, while from Western eyes it may seem as though culture is a borderless phenomenon, local eyes can see a more striking difference marked by the political boundaries of nations. This is not to say that culture is not transferable, merely that the Thai and Cambodian interpretations of musical culture are slightly, yet significantly different.

The *saw sam sai* and the *tro khmer* have a clear and important identity within the cultures of Thailand and Cambodia and are products of the traditional knowledge of local ancestors. It is clear from the design, acoustics and performance techniques of the two instruments that both cultures have been influenced by their neighbour, which is a feature of culture in general across the Southeast Asian peninsular.

¹⁴ Terry E. Miller and Sean Williams, “Waves of Cultural Influence,” in *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 4, Southeast Asia*, ed. Miller, T., and Sean Williams (New York: Garland, 2017), 55-86.

¹⁵ Christoph Antons, “Geographies of Knowledge: Cultural Diffusion and the Regulation of Heritage and Traditional Knowledge/Cultural Expressions in Southeast Asia,” *The WIPO Journal* 4, 1 (2008): 83-91.

Regardless of modern day changes, both instruments were initially crafted from local natural resources to respond to religious and cultural demands for ceremonial music, as well as for entertainment and relaxation purposes. Given the very specific reasons for their creation, the instruments are featured in a narrow selection of ensembles and there is a declining number of players. This decrease in popularity has also been caused by a general increase in modern technology and communications, as well as government interest in industry and commerce rather than culture and heritage. Ultimately, the situation demands greater conservation of the *saw sam sai* and the *tro khmer* in order to preserve these beautiful instruments for future generations to come. It is hoped that this investigation may generate increased realisation of the merits and values of preserving the *saw sam sai* and *tro khmer*.

Suggestions

From the results of this investigation, the researchers wish to make a number of suggestions. From field investigation it was found that there are very few workshops for the creation of *saw sam sai* and *tro khmer*. In addition, there are discrepancies between aesthetic value of the instrument (as designed by artisans) and the acoustic quality of the instrument (as demanded by players). For these reasons, there should be a drive to promote the knowledge of three-stringed fiddle production and a program of shared knowledge between artisans and musicians to create *saw sam sai* and *tro khmer* with the correct balance between beauty of form and beauty of sound.

There is currently a lack of material for studying the two instruments. Further research must concern the production of learning materials for new students of *saw sam sai* and *tro khmer*. Moreover, these new materials should be made suitable for a modern audience to encourage younger students of the two instruments and their music. One particular reference book of considerable importance would be a compendium of playing techniques for the two instruments, as there is not currently

a clear instruction manual that compiles the various methods for both instruments in the same place.

The sounds and notes of experienced *saw sam sai* and *tro khmer* musicians should be recorded electronically, so that they are not lost to future generations. Currently, many musical notes are hand-written and the performers only play to live audiences. As a result, there are very few materials for students to learn from. In addition, experienced performers should be video recorded in order for students to observe their playing techniques in action.

From analysing groups of musicians in both Thailand and Cambodia, the researchers experienced and observed a number of interesting features of Thai and Cambodian culture that fell outside the objectives of the current investigation. Nevertheless, it is recommended that future studies could focus on: 1) the belief systems in the pre-performance *wai kru* ceremonies of *saw sam sai* and *tro khmer* musicians, 2) cultural and historical links between Cambodia and Thailand that have influence modern lifestyle, 3) the musical aesthetics of *saw sam sai* and *tro khmer* performances.

Bibliography

- Antons, Christoph. "Geographies of Knowledge: Cultural Diffusion and the Regulation of Heritage and Traditional Knowledge/Cultural Expressions in Southeast Asia." *The WIPO Journal* 4, 1 (2012): 83-91.
- Arunrat, Udom. *Book of Siamese Music*. Bangkok: Mahidol University Press, 1991. (in Thai)
- Dyer, Jeffrey M. "Nationalist Transformations: Music, Ritual, and the Work of Memory in Cambodia and Thailand." *Yale Journal of Music & Religion* 3, 2 (2017): 26-42.

- Jähnichen, Gisa. "The Spirit's Entrance: Free Metric Solo Introductions as a Complex Memory Tool in Traditional Khmer Wedding Music." In *Music and Memory*, edited by Chieng, J. ,and Gisa Jähnichen, 51-70. Serdang: Universiti Putra Malaysia, 2012.
- Miller, Terry E. "Appropriating the Exotic: Thai Music and the Adoption of Chinese Elements." *Asian Music* 41, 2 (2010): 113-148.
- Miller, Terry E., and Sam-Ang Sam. "The Classical Musics of Cambodia and Thailand: A Study of Distinctions." *Ethnomusicology* 39, 2 (1995): 229-243.
- Miller, Terry E., and Sean Williams. "Waves of Cultural Influence." In *The Garland Encyclopedia of World Music. Volume 4, Southeast Asia*, edited by Miller, Terry E., and Sean Williams, 55-86. New York: Garland, 2017.
- Rungrueang, Panya. *History of Thai Music*. Bangkok: Thai Wattana Panit, 1995. (in Thai)
- Simon, Artur. "Southeast Asia: Musical Syncretism and Cultural Identity." *Fontes Artis Musicae* 57, 1 (2010): 23-34.
- Tully, John. *A Short History of Cambodia: From Empire to Survival*. London: Allan and Unwin, 2005.
- Va, Bophary. *Pithi Sampeah Kru Phleng Mahori at the Royal University of Fine Arts, Cambodia*. Bangkok: Mahidol University Press, 2008.
- Zimmer, Zachary, and others. "Migrant Interactions with Elderly Parents in Rural Cambodia and Thailand." *Journal of Marriage and Family* 70, 3 (2008): 585-598.

ดุष्ฎินิพนธ์งานประพันธ์เพลง: “ลม-กระซิบ-พราย” สำหรับวงเชมเบอร์ออร์แกนเบลล

Doctoral Music Composition: “The Winds–The Whispers–The Whisperers” for Chamber Ensemble

ศุภพร สุวรรณภักดี^{*1} วีรชาติ เปรมานนท์²

Suppabhorn Suwanpakdee^{*1} Weerachat Premananda²

บทคัดย่อ

ดุष्ฎินิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ กลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ลาหู่ดำ และลาหู่แดง ในบริเวณพื้นที่อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน โดยผลงานการประพันธ์เป็นรูปแบบดนตรีเชมเบอร์ออร์แกนเบลล โดยมีวิธีการประพันธ์ที่หลากหลายลักษณะ ได้แก่ 1) บทประพันธ์ลม สำหรับเดี่ยวไวโอลา ผลงานการประพันธ์ในดนตรีอินดิเทอร์มินาซีผสมผสานกับการใช้คีตปฏิภาณ 2) บทประพันธ์กระซิบ สำหรับไวโอลา คลาริเน็ต และเปียโน และ 3) บทประพันธ์พราย สำหรับวงสตริงควอร์เต็ต โดยบทประพันธ์ที่ 2) และ 3) ผู้วิจัยนำเสนอแนวคิดในการประพันธ์ในรูปแบบการแปรทำนอง และการพัฒนา จากผลงานการสร้างสรรค์พบว่า บทประพันธ์แสดงให้เห็นมิติของการเชื่อมโยงการประพันธ์ในรูปแบบตะวันตก และสำเนียงดนตรีพื้นบ้านโดยมีสูญเสียสาระสำคัญของสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน

คำสำคัญ: การประพันธ์เพลง / สำเนียงดนตรีพื้นบ้าน / ดนตรีข้ามวัฒนธรรม

* Corresponding author, email: suppabhorn@gmail.com

¹ นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Doctoral student of the faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Advisor, Prof., Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University

Abstract

The doctoral music composition focuses on the cross cultural aspects of the music of the hill tribes, Hmong, Black Lahu and Red Lahu found in the Pang Mapha district of the Mae Hong Son province in Thailand. The work combines the re-interpretation of idiomatic materials as well as the transmission of cultural knowledge through educational performances. The research is expressed through three musical compositions entitled: 1) ‘*The Winds*’ for Viola Solo. An experimental piece exploring the idea of indeterminacy. 2) ‘*The Whispers*’ for viola, clarinet and piano. 3) ‘*The Whisperers*’ for string quartet. Based on the idea of rhapsodic variations and motivic developments. The results reveal that these last two inter-connected compositions approach various aspects of the culture and music of the hill tribes from a novel and contemporary perspective. Secondly, it can be maintain the essence of the original tune.

Keywords: Composition / Folk Tune / Cross-Cultural Musical Idioms

ที่มาและความสำคัญ

การแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างวัฒนธรรมดนตรีที่มีความแตกต่างกันไม่ว่าจะเป็นดนตรีคลาสสิก ดนตรีประจำชาติ ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีสมัยนิยม หรือดนตรีร่วมสมัย เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องในปัจจุบัน การถ่ายทอดของความรู้และประสบการณ์ทางดนตรีเหล่านี้เกิดจากการเดินทางของดนตรีและนักดนตรี ผ่านช่องทางของการพบปะพูดคุยและทำงานร่วมกัน จนกระทั่งเกิดการเรียนรู้ผ่านช่องทางการสื่อสารต่างๆ ซึ่งปัจจัยเหล่านี้ทำให้วัฒนธรรมดนตรีมีการเติบโตและเปลี่ยนแปลงไปอย่างไม่รู้จบสิ้น

การส่งต่อดนตรีจากผู้บรรเลงสู่ผู้ฟังในอดีตนั้น มิได้เกิดขึ้นโดยง่ายดายเป็นปัจจุบัน กระบวนการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมดนตรียังมีความจำกัดอยู่กับพื้นที่และกลุ่มคน รวมถึงความหลากหลายในการตีความและการบรรเลงบทเพลงที่อยู่ในดนตรี โดยมีแนวทางในการปฏิบัติยังคงอยู่

ในรูปแบบความหลากหลายของดนตรีชนบซึ่งต่างจากปัจจุบัน กระบวนการเรียนรู้ในการทำงานกับดนตรีไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมดนตรีโดยอ้อมต้องมีกระบวนการวิธีที่ประกอบไปด้วย การเรียนรู้ การตีความ การบรรเลง และการส่งต่อ องค์ความรู้ทางด้านดนตรีที่ความแตกต่างกันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการที่นักดนตรีสามารถสัมผัสและเข้าใจวัฒนธรรมดนตรีอื่นได้มากขึ้น นำไปสู่การตีความบทประพันธ์ที่มีรูปแบบตามความเข้าใจของผู้บรรเลง รวมถึงการได้รับอิทธิพลการสร้างสรรคดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นๆ ทำให้ผลของการปฏิบัติด้านดนตรีในวัฒนธรรมในปัจจุบันมีความเปลี่ยนแปลงไปจากอดีต

ดนตรีพื้นบ้านในแต่ละวัฒนธรรมดนตรี มีเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ละท้องถิ่น อาศัยความรู้ที่มีลักษณะเฉพาะตามแต่ละท้องถิ่นผ่านภูมิปัญญาของคนที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีการดำเนินชีวิต บริบททางสังคมโดยนำเสนอผ่านเรื่องราวจากธรรมชาติใกล้ตัว ซึ่งสำเนียงดนตรีพื้นบ้านมีความเรียบง่าย อีกทั้งยังมีโครงสร้างที่ไม่ซับซ้อน และเป็นกิจกรรมของชุมชน ตลอดจนพิธีกรรมความเชื่อตามแต่ละสังคมผ่านการถ่ายทอดในลักษณะมุขปาฐะ แสดงให้เห็นถึงคุณค่าที่ควรอนุรักษ์ให้กับผู้คนรุ่นหลังต่อไป

ดนตรีพื้นบ้านของชาวเขาในบริเวณอำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน มีกลุ่มชาติพันธุ์ประกอบไปด้วย กลุ่มชาติพันธุ์ไทยใหญ่ ลีซู ม้ง ลาหู่ดำ ลาหู่แดง ลีว ปะกาเกอญอ ฯลฯ ซึ่งในบริเวณพื้นที่ดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรม ดนตรีจึงเป็นสื่อกลางในวัฒนธรรมพื้นบ้านของกลุ่มชาติพันธุ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงการมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างคนในชุมชนและวิถีการดำเนินชีวิต

ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงโดยมีความสนใจในสำเนียงดนตรีพื้นบ้านจากพื้นที่บริเวณดังกล่าว โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำเนียงดนตรีจากกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ลาหู่ดำ และลาหู่แดง ซึ่งดนตรีแสดงให้เห็นถึงความเรียบง่ายในการดำเนินชีวิต ผ่านพลังของสำเนียงดนตรีสู่รูปแบบของการประพันธ์สำหรับวงดนตรีแชมเบอร์ในรูปแบบต่างๆ และนำไปสู่การแสดงดนตรีจากบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นซึ่งเป็นการส่งต่อและต่อยอดทางความคิดของผู้วิจัยในการดำรงไว้ซึ่งสาระสำคัญของสำเนียงดนตรีเดิม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อประพันธ์บทเพลงที่มีความสอดคล้องกับการทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรมในรูปแบบดนตรีแชมเบอร์ออร์แกนเบล

2. เพื่อสร้างสรรค์งานแสดงดนตรีที่เกิดจากบทประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทประพันธ์เกิดการเชื่อมโยงจากการประยุกต์สำเนียงดนตรีพื้นบ้านและดนตรีตะวันตกผ่าน การประพันธ์ในรูปแบบดนตรีร่วมสมัย และการแสดงดนตรีจากผลงานการสร้างสรรค์จะเป็นแนวทางในการทำงานข้ามวัฒนธรรมดนตรีระหว่างดนตรีพื้นบ้านและดนตรีตะวันตก

ขอบเขตการศึกษา

ขอบเขตของดนตรี ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงที่เป็นตัวแทนสำเนียงดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ดังกล่าวที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ ได้แก่

1. บทเพลง *ปี่ไหม่* ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง
2. บทเพลง *ยี่ม๊ะ มีนาอะเว* กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ดำ
3. บทเพลง *เก็บผัก* ของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่แดง

เนื่องจากบทเพลงดังกล่าวล้วนเป็นบทเพลงสำคัญในวัฒนธรรม และสะท้อนให้เห็นถึงวิถีการดำเนินชีวิตของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ได้เป็นอย่างดี

ขอบเขตของแนวคิดและทฤษฎี

ศึกษาภายใต้ขอบเขตของสำเนียงดนตรีพื้นบ้านที่ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจ ผ่านการวิเคราะห์รูปแบบดนตรีและการเลือกวัตถุดิบทางดนตรีเพื่อการสร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงบนเครื่องดนตรีตะวันตก และศึกษากรณีศึกษาการทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรมผ่านมิติของการเรียนรู้ การตีความ การบรรเลง และการส่งต่อ โดยใช้เทคนิควิธีในการสร้างสรรค์ดนตรีด้วยการประพันธ์การเรียบเรียงเสียงประสาน โดยเป็นการบรรเลงทั้งในรูปแบบการแสดงเดี่ยว และการบรรเลงเป็นวงในลักษณะวงดนตรีแจ๊ส โดยการผสมผสานของกลุ่มเครื่องดนตรีในลักษณะที่แตกต่างกัน

ผู้วิจัยได้ศึกษาเทคนิคการประพันธ์จากนักประพันธ์ที่มีแนวคิดในลักษณะของการทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรม อาทิ เบลา บาร์ตอก (Béla Bartók) โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy) โมริส ราเวล (Maurice Ravel) และนักประพันธ์อื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้อง ในด้านของเทคนิคการประพันธ์ในลักษณะรูปแบบต่างๆ ที่สามารถนำมาสร้างสรรค์ในลักษณะมุมมองการทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรม

นิยามศัพท์

ดนตรีข้ามวัฒนธรรม หมายถึง การบรรเลงดนตรีโดยให้ความสำคัญกับกระบวนการเรียนรู้ การตีความ การบรรเลง และการส่งต่อของดนตรี ผ่านการประยุกต์เทคนิคและกลวิธีในการบรรเลงของแต่ละวัฒนธรรมสำเนียงที่มีความร่วมสมัย

สำเนียงดนตรี หมายถึง บทเพลงหรือเสียงดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มชาติพันธุ์

วิธีการดำเนินงานวิจัย

งานประพันธ์เพลง ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีลักษณะเป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ และพรรณนาบรรยายเป็นความเรียง โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์บทประพันธ์จากการเรียนรู้ การตีความ นำไปสู่การปฏิบัติดนตรีและถ่ายทอด โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

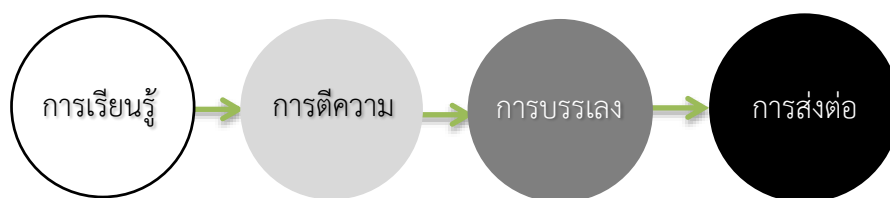
ขั้นที่ 1 การเรียนรู้-ศึกษาบทเพลงพื้นบ้านที่ได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์

ขั้นที่ 2 การตีความ-การวิเคราะห์/สังเคราะห์ บทเพลงพื้นบ้านเพื่อใช้ในการประพันธ์ดนตรีสร้างสรรค์เพื่อให้เข้าใจสาระสำคัญขององค์ประกอบทางดนตรี และประพันธ์บทเพลงที่ได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากสำเนียงดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มชาติพันธุ์

ขั้นที่ 3 การบรรเลง-นำบทประพันธ์มาใช้ในการนำเสนอผลงานทางดนตรีในรูปแบบการแสดงดนตรีประกอบการบรรยาย

ขั้นที่ 4 การส่งต่อ-จากขั้นที่ 3 เนื้อหาการบรรยายจากการแสดง กล่าวถึงที่มาของบทเพลงพื้นบ้านและสำเนียงดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นแรงบันดาลใจและอิทธิพลในการประพันธ์บทเพลงจากกลุ่มชาติพันธุ์ ดังรูปที่ 1

รูปที่ 1 แสดงกระบวนการวิธีดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์



สำเนียงดนตรีพื้นบ้านเดิม

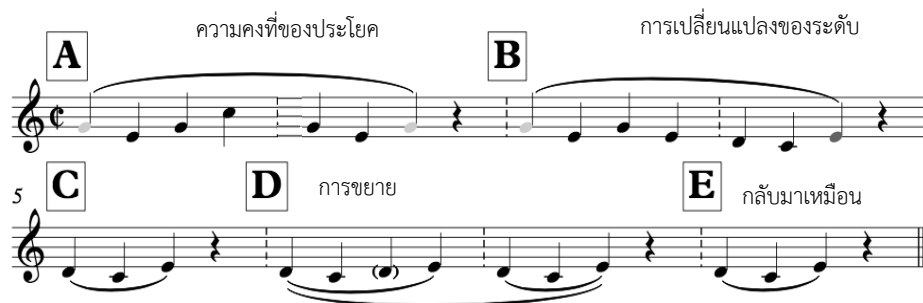
ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากสำเนียงดนตรีพื้นบ้านจากกลุ่มชาติพันธุ์ในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ในรูปแบบเซมเบอร์องชอมเบลอ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้มีการจดบันทึกจากเสียงที่

ใกล้เคียงโน้ตดนตรีตะวันตกเท่านั้นเพื่อเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เท่านั้น โดยมีได้อ้างอิงถึงค่าความถี่ (Hz) ของแต่ละโน้ต ดังนี้

กลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

บทเพลงปีใหม่ม้ง เป็นวรรณกรรมเพลงที่สำคัญของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งที่บรรเลงด้วยแคน บทเพลงนิยมบรรเลงในงานรื่นเริงเพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์ในกลุ่มชุมชน อาทิ งานขึ้นปีใหม่ซึ่งอยู่ระหว่างเดือนธันวาคมถึงเดือนมกราคมของทุกปี ทำนองเพลงของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งนี้มีลักษณะที่เรียบง่ายและเป็นทำนองสั้น โดยการบรรเลงจะบรรเลงเข้าไปมาของแนวทำนองผ่านความจำของผู้บรรเลงเมื่อบรรเลงไปได้ครึ่งหนึ่งแล้วผู้บรรเลงแคนก็เริ่มที่จะใช้การบรรเลงแบบคีตปฏิภาณผสมผสานเข้าไปด้วยการพัฒนาด้านจังหวะ และการใช้เสียงค้าง (Drone) แต่ยังคงรู้สึกถึงแนวทำนองเพลงเดิมอยู่ แนวทำนองสามารถจำแนกได้ออกเป็นจำนวน 4 ระดับเสียง ได้แก่ โด (Do) เร (Re) มี (Mi) และ ซอล (Sol) ดังตัวอย่างที่ 1

ตัวอย่างที่ 1 สำเนียงดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง



จากการวิเคราะห์พบว่า แนวทำนองสามารถจำแนกออกเป็นสองส่วน มีความคล้ายคลึงกันระหว่างประโยคเพลง A และ ประโยคเพลง B โดยมีการใช้รูปแบบจังหวะและเริ่มต้นโน้ตเดียวกัน มีทิศทางการจบประโยคเพลงที่ตรงข้ามกันโดยประโยคเพลง A จบประโยคเพลงด้วยโน้ตเดียวกันซึ่งเป็นทิศทางเดียวกัน แต่ในประโยคเพลง B จบประโยคเพลงด้วยโน้ตที่ต่างกันซึ่งเป็นทิศทางที่ไม่สอดคล้องกันกับประโยคเพลง A ซึ่งแตกต่างจากประโยคเพลง C, D และ E ที่อยู่ในรูปแบบที่เหมือนกัน โดยประโยคเพลง D มีส่วนขยายทำนองด้วยโน้ต “เร”

กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ดำ

บทเพลง *ยี่มียะ มีนาอะเว* สำเนียงดนตรีจากกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ อธิบายถึงการสูญเสียผู้ซึ่งเป็นที่รักโดยยังคงอาลัยและคิดถึง สำเนียงดนตรีดังกล่าวมีความเรียบง่ายและเต็มไปด้วยความหมายในการเล่าเรื่องผ่านดนตรี โดยมีเนื้อหาทางดนตรีที่มีความยืดหยุ่น อัตราจังหวะมีความเป็นอิสระของแต่ละทำนองเพลง การบรรเลงจะมีลักษณะการซ้ำไปมาของแนวทำนอง และมีลักษณะของการใช้คิปปฎิภาณผสมอยู่ด้วยระหว่างการบรรเลง ดังเช่น การเล่นจังหวะขัด ซึ่งมีได้ทำให้การรับรู้แนวทำนองเดิมของบทเพลงได้เลือนหายไป ผู้วิจัยได้พยายามบันทึกโน้ตในรูปแบบของการรับรู้ทางดนตรีตะวันตก ด้วยการใช้สัญลักษณ์ “ ” (tick) แทนเส้นกันเต็มห้องเพื่อแสดงให้เห็นถึงความยืดหยุ่นของแนวทำนอง ดังตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2 สำเนียงดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ดำ



จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้วิจัยสามารถพัฒนาแนวความคิดในการประพันธ์ ในการพัฒนาแนวทำนองและการแปรทำนองเดิมในรูปแบบการประพันธ์แบบตะวันตกผ่านการใช้สีสันของคอร์ดและเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่อง ซึ่งจะนำเสนอความสงบและความเงียบในการบรรเลง

กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่แดง

บทเพลง *เก็บผัก* สำเนียงดนตรีจากกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่แดง แสดงให้เห็นถึงวิถีในการดำเนินชีวิตผ่านสำเนียงดนตรีที่เรียบง่าย และเป็นกิจกรรมดนตรีของคนในชุมชนให้ปฏิสัมพันธ์และความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน บรรเลงโดยเครื่องดนตรีแคน ผู้วิจัยได้ศึกษานี้มีความน่าสนใจในเรื่องระดับเสียง แสดงให้เห็นว่าระดับเสียงที่มีอยู่ในแนวทำนองประกอบไปด้วย โน้ต “ลา” “เร” เป็นหลัก โดยแฝงโน้ตตัว “โด” ในช่วงท้ายของทำนองเพลงไว้ซึ่งมีลักษณะเหมือนการสร้างสีสันของแนวทำนอง อีกทั้งขั้นคู่ที่สำคัญของแนวทำนองมีคู่ห้าเพอร์เฟคและคู่สี่เพอร์เฟค เป็นหลักในการดำเนินทำนอง ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 สำเนียงดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่แดง



จากการวิเคราะห์ ทำให้ผู้วิจัยสามารถไของค์ประกอบของแนวทำนองนี้ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ผ่านการผสมเสียง อีกทั้งสามารถพัฒนาแนวทำนอง การแปรทำนอง การเลือกใช้เสียงประสานแบบกลุ่มเสียงก๊าด และรูปแบบสังคีตลักษณ์แบบออสตินาโตในการสร้างอรรถสททางดนตรี

ผลการศึกษา

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การประพันธ์การประพันธ์จำนวนทั้งสิ้น 3 บท ประกอบไปด้วย

1) บทประพันธ์ลม ‘The Winds’ สำหรับเดี่ยวไวโอลิน จากแรงบันดาลใจสำเนียงดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง เป็นการนำเสนอการวิเคราะห์โครงสร้างของแนวทำนองของบทเพลง ปี่ไหมม้ง ภายใต้แนวคิดวิธีการแบบดนตรีตะวันตกในรูปแบบการพัฒนาแนวทำนองในลักษณะแนวทำนองย่อย ในลักษณะความคิดสร้างสรรค์ในแนวทางการประพันธ์แบบอินดีเทอร์มินาซี³ (Indeterminacy) ซึ่งสามารถตีความในการบรรเลงผ่านมุมมองทางดนตรีของผู้บรรเลงในแต่ละครั้งที่มีความแตกต่างกัน โดยการทดลองทางดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นนี้ ผู้วิจัยมีความคาดหวังผลลัพธ์ในการบูรณาการการบรรเลงดนตรีข้ามวัฒนธรรมและการใช้ศิลปภูมิจานของผู้บรรเลง⁴ ดังตัวอย่างที่ 4

³ David Cope, *Techniques of the Contemporary Composer* (London: Prentice Hall International, 1997), 161-168.

⁴ Robert Levin, "Improvising Mozart," in *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*, ed. Solis, Gabriel and Bruno Nettl (Urbana, IL: University of Illinois Press, 2009), 143.

ตัวอย่างที่ 4 การประพันธ์แบบอินดีเทอร์มินาซีโดยการพัฒนาแนวทำนอง

Example 4 shows three staves of music. Staff A starts with a tempo marking of 72 and includes dynamics like *pp*, *p*, and *pizz.*. Staff B includes *arco* and *pizz.* markings. Staff C includes *mp*, *sf*, *mf*, and *pp < ff* markings, along with a triplet of eighth notes.

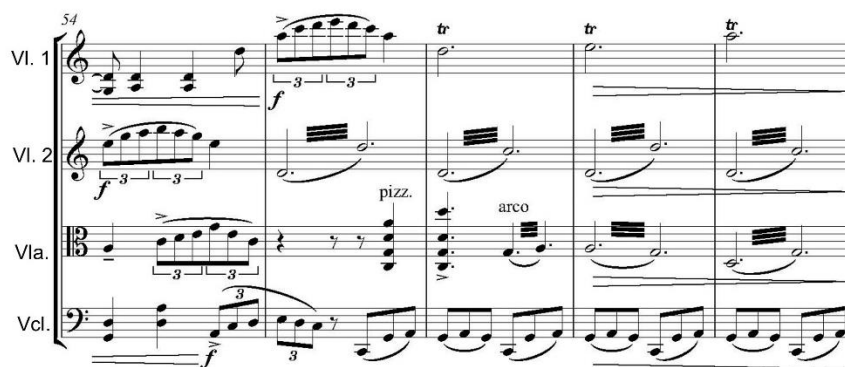
2) บทประพันธ์กระซิบ ‘The Whispers’ สำหรับวงทรีโอสำหรับไวโอลา คลาริเน็ต และเปียโน จากแรงบันดาลใจสำเนียงดนตรีของลาหู่ดำ เป็นบทประพันธ์ที่นำเสนอโดยพัฒนาเทคนิคการแปรทำนองและพัฒนาแนวทำนอง ดังตัวอย่างที่ 5 โดยนำเสนอในรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สเบอร์ ลักษณะวงทรีโอ ซึ่งประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีไวโอลา คลาริเน็ต และเปียโน ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวทางในการประพันธ์จากทรีโอผลงานลำดับที่ 498 ของวอล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท และทรีโอผลงานลำดับที่ 83 ของแมกซ์ บรูก จากผลงานการประพันธ์ชิ้นนี้ ผู้วิจัยได้เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงสามารถผสมผสานทักษะการใช้คีตปฏิภาณในการบรรเลงที่ถูกหยาบย้อมมาจากองค์ประกอบของสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน จากความเข้าใจในวิธีการบรรเลงของสำเนียงดนตรีเดิมสู่การบรรเลงในรูปแบบของดนตรีข้ามวัฒนธรรม อีกทั้งยังเป็นการสร้างจินตนาการในมุมมองของธรรมชาติให้กับผู้ฟังในด้านการรับรู้

ตัวอย่างที่ 5 แสดงถึงสำเนียงดนตรีเดิมที่ได้เกิดจากการแปรทำนอง

Example 5 shows three staves of music. The top staff is for Clarinet (Cl.) and the middle staff is for Viola (Vla.). The bottom staff is for Piano (Pno.). The score includes a tempo marking of 76 and a dynamic of *f*. The Piano part features a triplet of eighth notes. The Viola part includes *pizz.* and *arco* markings.

3) บทประพันธ์พราาย ‘The Whisperers’ สำหรับวงสตริงควอร์เท็ต จากแรงบันดาลใจ สำเนียงดนตรีของลาหู่แดง บทประพันธ์จากสำเนียงเพลงของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่แดง ผู้วิจัยนำเสนอในรูปแบบวงดนตรีสตริงควอร์เท็ต บทประพันธ์ชิ้นนี้มีความคิดในการเล่นกับระดับเสียง การพัฒนาทำนอง และการแปรทำนอง ดังตัวอย่างที่ 6 ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาบทประพันธ์สตริงควอร์เท็ตที่ประพันธ์โดยคีตกวีที่ประพันธ์ในรูปแบบการบรรเลงดนตรีข้ามวัฒนธรรม ได้แก่ บทประพันธ์สตริงควอร์เท็ตหมายเลข 1 ผลงานลำดับที่ 10 หมายเลข 73 ของโครต เดอบุสซี และบทประพันธ์สตริงควอร์เท็ต ในบันไดเสียง เอฟ เมเจอร์ ของโมริส ราเวล รวมถึงบทประพันธ์สตริงควอร์เท็ต หมายเลข 4 ในบันไดเสียง ซีไมเนอร์ ของ เบลา บาร์ตอก จากการศึกษาบทประพันธ์ดังกล่าวนำไปสู่การพัฒนาความคิดในการประพันธ์

ตัวอย่างที่ 6 การพัฒนาแนวทำนองจากสำเนียงดนตรีเดิม



สรุปและอภิปรายผล

การสร้างสรรคผลงานดนตรี ผู้วิจัยได้สร้างสรรคงานดนตรีข้ามวัฒนธรรมจากสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน ผ่านการเรียนรู้ การตีความ การบรรเลง และการส่งต่อ โดยผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรคผลงานที่ดนตรีสร้างสรรคจากสำเนียงดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ซึ่งได้แก่ ม้ง ลาหู่ดำ และลาหู่แดง นอกจากผู้วิจัยจะได้เรียนรู้สำเนียงดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ แล้ว ผู้วิจัยยังสามารถเข้าใจถึงบริบททางสังคมผ่านสำเนียงดนตรีอีกด้วย

จากการศึกษาพบว่า สำเนียงดนตรีพื้นบ้านที่ศึกษานั้น มีแนวทำนองที่เรียบง่าย และความสั้นของแนวทำนองทำให้การประพันธ์ของผู้วิจัยได้รับอิทธิพลจากการประพันธ์ดนตรีข้ามวัฒนธรรมดังกล่าวด้วย จากงานประพันธ์ ผู้วิจัยได้ค้นคว้าเพิ่มเติมเกี่ยวกับการประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลจากสำเนียงดนตรีตะวันออก ทำให้ได้ทราบถึงการแสวงหาทางออกสู่แนวทางใหม่ในการสร้างสรรคบทประพันธ์ของนักประพันธ์ตะวันตก อีกทั้งในด้านการเลือกลักษณะวงดนตรี ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงการเลือกใช่วงดนตรีในลักษณะของดนตรีแชมเบอร์ ผลงานการสร้างสรรคชิ้นนี้โดยจะเป็นแนวทางในการพัฒนางานประพันธ์และงานเรียบเรียงบทประพันธ์ในรูปแบบดนตรีแชมเบอร์

การทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรม และการสร้างสรรคทางดนตรีในรูปแบบของความร่วมสมัย โดยมีให้สูญเสียสาระสำคัญของดนตรีพื้นบ้าน ต้องอาศัยกระบวนการเรียนรู้ การตีความ การบรรเลง และการส่งต่อ นำไปสู่แนวคิดในการทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรม ซึ่งเกิดขึ้นในดนตรีที่มีลักษณะเป็นองค์รวมทางด้านดนตรี ดังตารางที่ 1 ซึ่งได้แก่

การเรียนรู้ เกิดขึ้นจากประสบการณ์ของผู้วิจัยสู่ความคิดสร้างสรรค์ผ่านมุมมองดนตรีในที่มีความลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างสรรคดนตรีผ่านสำเนียงดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งมีหลากหลายลักษณะ และสามารถนำไปใช้ได้แต่ยังคงสาระสำคัญของเนื้อดนตรีเดิมไว้

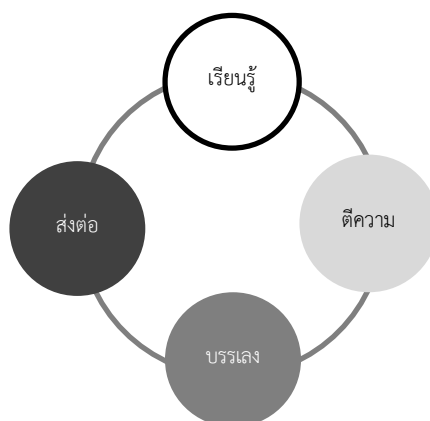
การตีความ ผู้บรรเลงต้องอาศัยความเข้าใจในบทประพันธ์ หรือการเรียบเรียงของผู้ประพันธ์ เพื่อให้ได้อรรถรสทางดนตรีดังที่ผู้ประพันธ์หรือผู้เรียบเรียงตั้งใจไว้

การบรรเลง การนำเสนอบทเพลงด้วยความเข้าใจจากบริบทที่กำหนดไว้โดยผู้ประพันธ์หรือผู้เรียบเรียง ซึ่งสามารถปรับเปลี่ยนไปตามความเข้าใจ และประสบการณ์ทางดนตรีของผู้บรรเลง โดยไม่สูญเสียสาระสำคัญของดนตรี

การส่งต่อ เป็นหน้าที่ของทั้งผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงที่จะถ่ายทอดเรื่องราวของการทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรมสู่ผู้ฟัง ผ่านการนำเสนอทางดนตรีที่สร้างความเข้าใจในวัฒนธรรมดนตรีจินตนาการ และเรื่องราวในการสื่อสาร

จากการศึกษาพบว่า การทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรมต้องอาศัยความสัมพันธ์กับของกระบวนการเรียนรู้ การตีความ การบรรเลง และการส่งต่อทางดนตรี ดังรูปที่ 2 แสดงให้เห็นว่าการทำงานดนตรีที่มีความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมดนตรีนั้น สามารถยังคงธำรงรักษาไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรม และสามารถที่จะสร้างสรรค์ในการทำงานโดยไม่สูญเสียสาระสำคัญของดนตรีเดิมได้

รูปที่ 2 กระบวนการทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรม



บทประพันธ์	ลม 'The Winds'	กระซิบ 'The Whispers'	พราว 'The Whisperers'	สรุปผลการทำงานดนตรีรื้อข้ามวัฒนธรรม
ประพันธ์ สำหรับ	เดี่ยวไวโอลิน	ไวโอลิน คลาริเน็ต และเปียโน	สตริงควอร์เต็ต	เกิดความหลากหลายในการสร้างสรรค์ เสียงในรูปแบบดนตรีแจ๊ซ
ฉายา	บทเพลงบีโหม่ง	บทเพลงจะมีเยะ มีนาเยเว	บทเพลงกับผัก	กระบวนการเรียนรู้ ในการทำงานดนตรี ข้ามวัฒนธรรม เกิดจากการเก็บรวบรวม ข้อมูล ซึ่งได้แก่ สำเนียงดนตรีพื้นบ้าน สร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้เกี่ยวข้องในการ ทำงานดนตรีสร้างสรรค์ โดยมีการจัดเก็บ ข้อมูล รวมถึงการจัดบันทึก การบันทึกภาพ นิ่งและภาพเคลื่อนไหว และการทำกิจกรรม อื่นๆ ในช่วงเวลาการออกอากาศ ความสัมพันธภาพภายใต้บริบทของชุมชน สังคมซึ่งรวมถึงการลงมือทำงานดนตรีใน รูปอื่นๆ
	มีจังหวะเท้า 16 จังหวะเท้า	ไม่มีจังหวะเท้าประกอบ	มีจังหวะเท้า 17 จังหวะเท้า	
บทประพันธ์	เรียนรู้จากการบรรเลงร่วมกับศิลปินจาก กลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ โดยเรียนรู้จาก แนวทำนองและวิธีการบรรเลง	เรียนรู้จากการบรรเลงร่วมกับศิลปินจาก กลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ โดยเรียนรู้จาก แนวทำนองและวิธีการบรรเลง	เรียนรู้จากการบรรเลงร่วมกับศิลปินจาก กลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ โดยเรียนรู้จาก แนวทำนองและวิธีการบรรเลง	
	การจัดบันทึกแนวทำนองในรูปแบบ ดนตรีตะวันตก และการจัดบันทึก จังหวะเท้าที่มีความสัมพันธ์กับบทเพลง พื้นบ้าน	การจัดบันทึกแนวทำนองในรูปแบบ ดนตรีตะวันตก และการจัดบันทึก จังหวะเท้าที่มีความสัมพันธ์กับบทเพลง พื้นบ้าน	การจัดบันทึกแนวทำนองในรูปแบบ ดนตรีตะวันตก รวมถึงการบันทึกจังหวะ เท้าที่มีความสัมพันธ์กับบทเพลงพื้นบ้าน	
บทประพันธ์	1. การบันทึกโน้ตแบบดนตรีตะวันตก และ จังหวะเท้าที่มีความสัมพันธ์กับแนวทำนอง 2. การบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว	1. การบันทึกโน้ตแบบดนตรีตะวันตก และ จังหวะเท้าที่มีความสัมพันธ์กับแนวทำนอง 2. การบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว	1. การบันทึกโน้ตแบบดนตรีตะวันตก และ จังหวะเท้าที่มีความสัมพันธ์กับแนวทำนอง 2. การบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว	
บทประพันธ์	บทประพันธ์	บทประพันธ์	บทประพันธ์	

ตารางที่ 1 กระบวนการทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรม (ต่อ)

บทประพันธ์	ลม 'The Winds'	กระซิบ 'The Whispers'	พราว 'The Whisperers'	สรุปผลการทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรม
บทประพันธ์	1. บทเพลงของบทเพลงที่ศึกษา 2. วิเคราะห์โครงสร้างของบทเพลง 3. ศึกษางานประพันธ์ที่มีแนวคิดแบบอินดี้เทอริมินาซี	1. บทเพลงของบทเพลงที่ศึกษา 2. วิเคราะห์และจัดวางโครงสร้างบทประพันธ์ 3. ศึกษางานประพันธ์ที่สื่อที่ประกอบด้วย วิโอลา คลาริเน็ต และเปียโน	1. บทเพลงของบทเพลงที่ศึกษา 2. วิเคราะห์และจัดวางโครงสร้างบทประพันธ์ 3. ศึกษางานประพันธ์ที่สื่อที่ประกอบด้วย วิโอลา คลาริเน็ต และเปียโน	กระบวนการในการตีความการทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญของบริบทของสำเนียงดนตรีเดิม เพื่อให้มีให้สูญเสียสาระสำคัญทางดนตรี ผ่านการวิเคราะห์ และสร้างสรรค์โดยผสมผสานกับแนวความคิดดนตรีตะวันตก และเทคนิคการประพันธ์รวมถึงการบรรเลงดนตรีในรูปแบบที่มีร่วมสมัย
	ผลจากการวิเคราะห์สู่กระบวนการสร้างสรรค์ ดังนี้ กลุ่มระดับเสียง/โครงสร้างพัฒนาแนวท่วงทำนอง	การพัฒนาแนวท่วงทำนองเดิม / การแปรท่วงทำนอง / การผสมสีเสียง / เทคนิคการบรรเลง	การพัฒนาแนวท่วงทำนองเดิม / การแปรท่วงทำนอง / การผสมสีเสียง / เทคนิคการบรรเลง	กระบวนการบรรเลงในการทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรมผู้บรรเลงมีความเข้าใจที่มาของบทประพันธ์ ซึ่งจะนำไปสู่การถ่ายทอด ทั้งนี้การบรรเลงในแต่ละบทประพันธ์ต้องขึ้นอยู่กับลักษณะและเงื่อนไขในการบรรเลงของแต่ละผลงานสร้างสรรค์
บทประพันธ์	1. บรรเลงแบบดนตรีอินดี้เทอริมินาซี 2. ผสมการใช้ตีตปฏิกาน 3. ผู้บรรเลงมีความเข้าใจในบริบทของสำเนียงดนตรีเดิม	1. บรรเลงในลักษณะของดนตรีแจ๊ส 2. ผู้บรรเลงสามารถปรับระดับโน้ต หรือใช้ตีตปฏิกานตามประสบการณ์ดนตรีส่วนตัวเพิ่มเติม	1. บรรเลงในลักษณะของดนตรีแจ๊ส 2. ให้บรรเลงตามโน้ตที่บันทึกได้	
บทประพันธ์	- การนำเสนอบทประพันธ์ที่มีมิติของการสร้างความเข้าใจและความงามล้ำเนียงดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มชาติพันธุ์ - การแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างผู้บรรเลง และผู้ฟัง ในรูปแบบการแสดงดนตรี การบรรยายประกอบการเล่นแสดง ฯลฯ			

จากงานสร้างสรรค์ผลงานบทประพันธ์สู่การนำเสนอและการแสดงประกอบการบรรยาย ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงการส่งต่อความรู้ทางด้านดนตรีแก่ผู้ฟังในมิติของการสร้างสรรค์การทำงานดนตรีข้ามวัฒนธรรม ผ่านมิติของแนวความคิดในรูปแบบดนตรีที่มีความร่วมสมัยที่ยังคงไว้ซึ่งสาระสำคัญของดนตรีพื้นบ้าน ทั้งนี้ การศึกษาในอนาคตด้านงานสร้างสรรค์สามารถต่อยอดในมุมมองของการประยุกต์วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านผ่านความเชื่อมโยงกับดนตรีตะวันตกในมิติอื่นๆ ที่มีความร่วมสมัย อีกทั้งยังเป็นแนวทางในการพัฒนาบทประพันธ์ในรูปแบบของการทำงานข้ามวัฒนธรรมดนตรีได้ ซึ่งจะก่อให้เกิดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีในรูปแบบใหม่ และการทบทวนวรรณกรรมดนตรีของคิตกวีที่มีชื่อเสียงในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะกระบวนวิธีคิดที่มีความแตกต่างจากวรรณกรรมดนตรี อีกทั้งบทประพันธ์ที่ถูกประพันธ์ขึ้นโดยนักประพันธ์ตะวันออก ซึ่งนักประพันธ์ไทยในงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งต่อไป

วันและสถานที่การจัดแสดง

การแสดงครั้งที่ 1 จัดขึ้น ณ หอประชุม ดร. ถาวร พรประภา ชั้น 5 อาคารสยามกลการ เมื่อวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2560 โดยมีการบรรยายเป็นภาคภาษาอังกฤษ

การแสดงครั้งที่ 2 จัดขึ้น ณ ห้องสังคีตวัฒนา สถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา เมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2560 โดยมีการบรรยายเป็นภาคภาษาไทย

รูปแบบที่ 2 การจัดนิทรรศการขนาดเล็กในวันแสดงดนตรีเพื่อให้ผู้ชมได้รับชมสารคดีสั้นเกี่ยวกับดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน และภาพถ่ายประกอบ

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณผู้สนับสนุนงานวิจัย พุนจุฬา 90 ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.
- Bartók, Béla. *Au Quatuor Pro Arte: 4th String Quartet*. London: Boosey & Hawkes, 1939.
- Blacking, John. *Music in Society and Cultures How Musical Is Man?*. London: University of Washington Press, 1973.
- Bruch, Max. *Eight Pieces Op. 83 for Clarinet, Viola and Piano*. Munich: G. Henle Verlag, 2008.
- Clayton, Martin, Dueck, Byron and Laura Leante. *Experience and Meaning in Music Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. London: Prentice Hall International, 1997.
- Debussy, Claude. *String Quartet No. 1 Opus 1*. Paris: Kalmus Miniature Orchestra Scores, 1893.
- Levin, Robert. "Improvising Mozart." In *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*, edited by Solis, Gabriel and Bruno Nettl, 143-149. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2009.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Trio in E-Flat Major Kv 498 "Kegelstatt."* Kassel, GER: Bärenreiter, 1656.
- Ravel, Maurice. *Quartour Pour Instriments a Cordes*. 2nd ed. Paris: Societe Musicale 1905.
- Persichetti, Vincent. *Extention and Imitation Twentieth-Century Harmony : Creative Aspects and Practice*. New York: W.W. Norton, 1961.

ดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง: “เทพนิยายที่สาบสูญ”

เพลงประกอบภาพยนตร์สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา

Doctoral Music Composition: “The Lost Tales”

Film Music of Symphony Orchestra

ศิษฏ์ เกษจํารัส^{*1} วีรชาติ เปรมานันท์²

Sit Kesjamras¹ Weerachat Premananda²

บทคัดย่อ

ดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง “เทพนิยายที่สาบสูญ” เพลงประกอบภาพยนตร์สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตราเป็นการประพันธ์เพลงที่ใช้เทคนิคการประพันธ์แบบดนตรีประกอบภาพยนตร์โดยมีการรวบรวมการใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงแบบดนตรีคลาสสิก ดนตรีแบบร่วมสมัยและดนตรีแบบสมัยนิยม ดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง “เทพนิยายที่สาบสูญ” เพลงประกอบภาพยนตร์สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตราประกอบไปด้วยการนำเสนอบทเพลงขนาดย่อยจำนวน 9 ท่อน โดยในแต่ละท่อนมีการนำเสนอสถานการณ์ สถานที่ เวลา และตัวละครที่แตกต่างกัน ทำนองจาก 1 ท่อนมีการนำกลับมาใช้ใหม่ในอีกท่อนโดยมีการนำเสนอที่แตกต่างกัน เช่น การเปลี่ยนบันไดเสียง การเปลี่ยนความเร็ว การเปลี่ยนวิธีการเรียบเรียงเสียงประสาน หรือการใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องจังหวะเพื่อให้เหมาะสมกับภาพยนตร์ในแต่ละช่วง ดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง “เทพนิยายที่สาบสูญ” เพลงประกอบภาพยนตร์สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรามีความยาวประมาณ 50 นาที

คำสำคัญ: เทพนิยายที่สาบสูญ / เพลงประกอบภาพยนตร์ / ดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง

* Corresponding author, email: pound752002@yahoo.com

¹ Doctoral student of the faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

¹ นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Advisor, Prof., Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

Doctoral Music Composition: “*The Lost Tales*” Film Music for Symphony Orchestra is a series of music composition created as a film music. Techniques used in the piece include classical music, contemporary music, and popular music techniques. “*The Lost Tales*” Film Music for Symphony Orchestra comprises 9 episodic movements of music. Each movement represents different events, places, times, and characters. Themes are used in more than one piece with different orchestrations, arrangements, tempos, keys or the present of rhythm section within the symphony orchestra depending on the moods of each scene in the film. The duration of Doctoral Music Composition: “*The Lost Tales*” Film Music for Symphony Orchestra is approximately 50 minutes.

Keywords: The Lost Tales / Film Music / Music Composition

Background

Music Composition for film is another kind of artistry in music craftsmanship. The composers need to consider all possibilities to arouse the audience to truly feel and enjoy the film; for example, the feeling of joy, bravery, or sadness along with the character in the film. In the meantime, the composers also need to develop the composition works so that the music can be enjoyable and memorable for the audience. Schiffrin stated in *Music Composition for Film and Television* that music can be designed to help a scene, or to support the main title, or end credit.³ The music can also serve as commentary of what is happening on the screen. A completed film production is composed of four main elements.

³ Lalo Schiffrin, *Music Composition for Film and Television* (Boston, MA: Berklee Press, 2011), 15.

The first is the visual. The visual or cinematography plays the most crucial role in communication with the audience as a storyteller through the visual. The visual can include the use of camera angles, camera distances, camera movements, the type of film used, the type of lens used, and the speed at which the film is shot. All of these components are the keys in creating visuals and bringing illusion to reality.

The second is ambience. Ambience consists of sounds assigned in a scene or location. Ambience prevents unnatural silence when no sound is present. In real life, there might be a moment of silence, but the silence gives unrealistic feeling in a cinematic world. Ambience such as the sound of the wind blowing, the sound of a car moving around, the sound of children playing in the background, or the sound of birds chirping from the surrounding trees, helps create surrounding experience for the film as part of bringing illusion to reality.

The third is the sound effect. Sound effects are artificial or enhanced sounds that are used in the background. Sound effects may not be real or may not be loud enough in the real world such as the sound of blooming flowers, the sound of fighting, or the sound of a drop of water becoming frozen before the eyes of the audience.

The fourth is the music. The music tremendously helps create atmosphere for film, which can also arouse the audience to feel like they are parts of the film. Schiffrrin stated in his book of Music Composition for Film and Television that while most other works from director, producer, screenwriter, director of photography, and film editor appeal to the consciousness of the audience, the composer's music appeals to their subconsciousness.⁴

The phase of music writing process can start at the spotting session. In some cases, composers may have a chance to access a screenplay or a rough-cut screening of the project. This is where filmmakers and composers have to decide the spot where the music will be in the film. The director may give instruction to the composer

⁴ Ibid, 1.

about what genre of music should be used for a particular scene. While listening to the director, the composer may have different ideas, which he can suggest.

The next step is the scoring session. After the spotting sessions are done, the composer may start working on the scoring. The composer can choose to write detailed sketches for orchestra or to write out a full score all by himself according to the time schedule of the project.

The recording session is the next step following the scoring session. When the score is finished, the music can be recorded. There is no fixed rule on the orchestra setup. There are many possibilities for the orchestra setup which all depends on how the instruments are used in the complete score.

The mixdown session is the session where the composer and the sound engineer get together and balance the sounds of music. With the current technology of multichannel recording, the sound engineer is able to capture all the sounds that he needs and then mix them together very quickly. Without these technologies, all mixdown must be done via a music conductor, which might take even longer to get the perfect sounds that the composer is looking for.

The dubbing session is the process when visual and audio meet. The dialogue, the ambience, the sound effect; and the music are mixed together according to the film at this stage. At this stage, actors come back to the studio to record their dialogue and lip-sync their lines for each scene. As for the music, it is cut to fit each scene. Music transition is added when necessary.

With the new technology in music creating business, the action software is introduced. The action software offers ascents, dynamics, and rhythmic patterns that can be used for film music. The composers can choose any particular patterns with their left hand on the keyboard while the right hand can play any single note and then the software will combine the sound of the notes played by the right hand and the pattern chosen by the left hand together. The result is incredible as the sound is realistic and perfect. With this technology, the process takes less time and costs less

in producing since it does not involve hiring real musicians, renting a practice studio, or renting a recording studio. All process can be accomplished using only a computer, software, a good pair of monitor speakers, and a midi controller.

Music composition “*The Lost Tales*” Film Music for Symphony Orchestra is a music composition that uses the same techniques as most film scores use nowadays. The techniques and ideas are based on ostinato, motive development, and orchestration.

Objective

1. Creativity of film music composition using contemporary composition techniques
2. Innovatively presentation of the music in the style of film music
3. Publication of film music composition as an academic work

Specification

1. The music composition “*The Lost Tales*” Film Music for Symphony Orchestra is composed of nine pieces of music that represent events, places, and persons from the story
2. The composition is for a full orchestra and rhythm section that brings contemporary music composition into the style of the film music composition
3. The duration of the composition is approximately 50 minutes

Methodology

1. Construct the total structure of the stories: events, places, and characters
2. Construct the total structure and form of all pieces
3. Compose all themes
4. Arrange all music using themes and create series of musical pieces
5. Orchestrate a full orchestra and rhythm section in the style of the film music

6. Present the music composition “*The Lost Tales*” Film Music for Symphony Orchestra as live performance along with presenting art works and concept arts for the stories
7. Publish the music analysis and present it as an academic work

Expected Outcome

1. The creativity of film music composition using contemporary composition techniques
2. Innovatively presentation of the music in the style of film music
3. The publication of music composition and its methodology as an academic work

MUSICAL THEMES

Theme is one of the most important musical elements in music composition. The theme is a statement of any musical piece. It is a storyteller. It can tell where the music is going to be. There are many techniques to develop a musical theme into a musical phrase, which is a bigger and stronger statement in music composition.

A musical theme can start from music motif. Motif is the small unit in music. It can be anything ranging from a rhythmic pattern to interval. Motif is then expanded into a theme. A theme can be developed using a fragment of the theme itself or a motif to create a musical phrase. The phrase can be composed of a theme and an answer, which reacts as an extension of the theme.

An answer is not a countermelody nor is it a theme. It is developed from the motif from which the theme develops. An answer acts as a conclusion of the theme. In case that the theme is unable to complete the musical sense by itself, the answer is then needed to complete the musical phrase.

According to the book *Fundamentals of Musical Composition* written by Arnold Schoenberg, the term phrase means a unit approximating to what one could

sing in a single breath. The length of a phrase may vary as it can be in two measures, four measures, or half a measure in slow tempo.⁵

For the music composition of “*The Lost Tales*” Film Music for Symphony Orchestra, several themes are created from rhythmic motif, melodic motif, and harmonic motif. There are three categories of theme: the harmonic, the melodic, and the rhythmic motif constructional theme. Themes from each categories are built from one of these elements: harmony, melody, and rhythm.

Harmonic Motif Constructional Theme

The harmonic motif constructional theme is a theme that is developed from a set of harmony. There are two harmonic themes in “*The Lost Tales*” Film Music for Symphony Orchestra. The first harmonic theme is called the Dawn of Time theme which belongs to the first piece of the series. The second harmonic theme is called the Dragon Rider theme which belongs to the sixth piece of the series.

The Dawn of Time theme

The progression of the harmony features the following chords: Dm-B^b-C-Am or i-VI-^bVII-v in the key of D minor. The overall sound of the piece is more likely to be D Aeolian mode as it does not contain the A major chord which can be used as V – i in a sense of a perfect cadence.

When chords are built vertically using inversions as seen in Ex. I, the top note of each chord becomes the Dawn of Time structural pitch. The structural pitch can be transformed using shorter value of notes as seen in Ex. Ia.

Ex. I shows the vertically built chords



⁵ Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Music Composition* (London: Faber and Faber Limited, 1970), 3-4.

Ex. 1a shows the transformation built from chords in Ex. I



Another transformation can also be made from a different set of vertically built chords as seen in Ex. 1b. The theme has now become an intervallic inversion of the theme in Ex. 1a as seen in Ex. 1c.

Ex. 1b shows a different set of chord inversions



Ex. 1c shows the transformation built from chords in Ex. 1b



The Dragon Rider Theme

The Dragon Rider theme is presented over repeated harmonies. The harmonies are Em, C, G, and D (i, VI, III, and $\flat$ VII). The progression of VII to i is a technique widely used in popular music and known as far away from home. Because the sound of VII chord is far away from i chord, it creates the tension that the audience feel the need of coming back to the i chord. Jimmy Kachulis stated that the most common minor-key full cadence is VII to i.⁶

The top note of each chord in Ex. II becomes the structural pitch. The development of the structural pitch can also come from different chord inversions.

⁶ Jimmy Kachulis, *The Songwriter's Workshop Harmony* (Boston, MA: Berklee Press, 2005), 144.

Ex. II shows the Dragon Rider motif and chord



Non-chord tones and tensions are used to develop the motif into musical phrases. There is also the usage of rhythm involved in developing a motif in musical phrases. Each phrase consists of two measures. The Dragon Rider theme consists of two musical phrases. A musical phrase is a sentence or a breathing mark and acts as a presenter of a musical idea. The theme is then developed into eight-measure segment as seen in Ex. IIb.

Ex. IIa show how the Dragon Rider motif developed in musical phrases



Ex. IIb shows the most developed Dragon Rider theme



Melodic Motif Constructional Theme

The melodic motif constructional theme is a theme that is developed directly from melodic motif. For film music, these melodic themes are considered to be character themes. A character theme is not necessary related to any character in the film. A character theme can be related with a place, an event, or any situation in the film.

The Glorious Theme

The Glorious theme is constructed from chord tones of Cm, Gm, and Abmaj7. This theme is built from the usage of interval. The perfect fifth interval is used to give an affirmative feeling to the audience. The theme as seen in Ex. III is divided into six musical phrases. The third and the forth phrase are served as the answers to the first and the second phrase. The fifth and the sixth phrase are served as the conclusion of the theme which leads to the next section of the piece.

Ex. III shows the Glorious theme

The Evil Theme

The Evil theme is presented in descending C minor scale motion with Bb as an avoided note. The avoided Bb makes the C minor scale a sense of incompleteness. The rhythm pattern used to perform this theme is in straight quarter note so that it represents the steadiness of the evil.

Ex. IV shows the Evil theme

The Valor of Men Theme

The tone center of this theme is in the mode of F Dorian where the third and seventh are flattened by half a step; thus, it can create unique sounds and unique moods to the piece overall.

The use of the perfect 5th in the theme is considered to be a strong statement that helps making the audiences feels the affirmation. The Valor of Men theme mostly consists of straight quarter notes as it can state the steadiness of the theme as shown in Ex. V.

Ex. V shows the Valor of Men theme



The Fate Theme

The melody of the Fate theme is based on A Phrygian scale performing over Dm chords as the background music. The Phrygian mode provides the feeling of almost there to the audience.

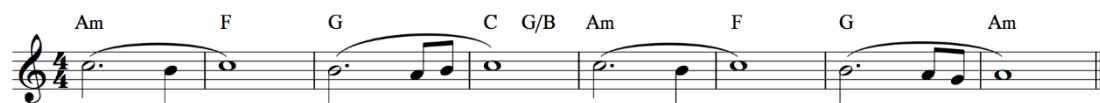
Ex. VI shows the Fate theme



The Hidden Valley Theme

The main melody is presented as a two-measure musical phrase in the total of four musical phrases. The melody contains only four notes from G to C. The Hidden Valley motif comes in a two-measure musical phrase as seen in the first and the second measure in Ex. VII. Slurs are used indicate the musical phrasing.

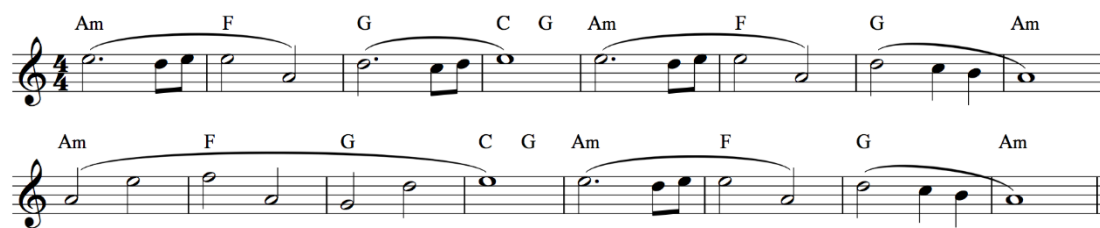
Ex. VII shows the Hidden Valley theme



The Hope Theme

The theme contains the same elements in term of rhythmic used as in the Hidden Valley theme. The theme is a four-musical phrase presented as an eight-measure segment. From measures 9-16, the theme is repeated; however, the notes from measures 9-12 are in long notes while the musical phrases from measures 1-4 are repeated and being performed as a secondary melody by other instruments.

Ex. VIII shows the Hope theme



The Shieldmaiden Theme

The Shieldmaiden theme can be observed as two musical segments. Each segment contains four measures. The motif is composed of seven notes including pick up from note B to note G as seen in measure 1. Then the motif is developed by the use of melodic sequence as seen in measure 2. The motif continues its development by repeating the triplet fragments twice in measure 3. The direction of notes at the end of the second segment is changed from going up to stay the same.

Ex. IX shows the Shieldmaiden theme



The rhythmic motif constructional theme is a theme that is built from the usage of rhythm. From the rhythm, pitch or pitches can be added in later. The melodic sequence or repeated harmony may or may not exist in the rhythmic theme.

The Battle theme is composed of accent notes on a group of sixteenth note performing on single strokes in drum sets. A single stroke is one of the drum rudiments that every drummer should learn how to play in their first lesson. It consists of alternating strokes played between the hands such as R (right) L (left) R L R L.... or L R L R L R...

The string section has been considered as the main provider of melodic-harmonic elements in the orchestra. This section has five distinctive voices and is able to sustain major musical ideas either as a choir in the full orchestra or in works of string orchestra; however, it has fairly homogeneous in sound.

The woodwind section has heterogeneous sound as each instrument in the woodwind family is different from one another. The woodwind section can provide contrasting color, repeating, or echoing any passage previously played by the strings.

The brass section is mainly used as a builder of orchestral climaxes, as a presenter of melody, and as a provider of coloristic effects. The brass section can also provide contrasting color over repeated passage.

The rhythm section can be from the percussion section within a symphony orchestra or can be any previously mentioned orchestral sections. The rhythm section performs grooves or sets of rhythmic pattern along with harmony of the music. The effect from doing so give a trill middleground and background to the music.

Over the same theme, the orchestration can provide different color and feel to the theme; thus, making the theme become something new each time the theme is repeated.

For the music composition “The Lost Tales” Film Music for Symphony Orchestra, there are nine episodic movements of music, which reflect ideas, characters, places, and times. In each movement, the theme is presented in several orchestration and arrangement techniques as in solo instrument, in combination of instruments, in full orchestra, grooves, tempo, and key.

Doctoral Music Composition: “The Lost Tales” Film Music for Symphony Orchestra had the world premiere at Music Hall, Art and Culture Building, Chulalongkorn University, Thailand on June 28, 2017. The Orchestra was conducted by Dr. Rujipas Phudhanun-naruepat and the art works displayed at the performance was illustrated by Ms. Arya Kesjamras.

Bibliography

- Adam, Doug. *The Music of "The Lord of the Rings" Films*. Van Nuys, CA: Carpentier, 2010.
- Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton & Company, 2002.
- Blatter, Alfred. *Instrumentation and Orchestration*. New York: Schirmer Books, 1997.
- Howard, John. *Learning to Compose*. Melbourne: Cambridge University Press, 1990.
- Kachulis, Jimmy. *The Songwriting's Workshop: Melody*. Boston, MA: Berklee Press, 2003.
- . *The Songwriting's Workshop: Harmony*. Boston, MA: Berklee Press, 2005.
- Perricone, Jack. *Melody in Songwriting: Tools and Techniques for Writing Hit Songs*. Boston, MA: Berklee Press, 2000.
- Rooksby, Rickky. *Melody: How to Write Great Tunes*. San Francisco, CA: Backbeat Books, 2004.
- Schiffirin, Lalo. *Music Composition for Film and Television*. Boston, MA: Berklee Press, 2011: 1-15.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber Limited, 1970: 3-4.

แนะนำผู้เขียน

อภิชัย เลี่ยมทอง

หัวหน้าหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Post Dip. (Orchestra Training) Guildhall School of Music and Drama, England

Pro Dip. (Cello Performance) Hong Kong Academy for Performing Arts

ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

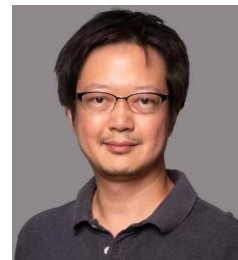


กานต์ สุริยาศิน

นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

MME (Jazz Emphasis), Faculty of Music, University of North Texas

ค.บ. (ดนตรีศึกษา), คณะครุศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

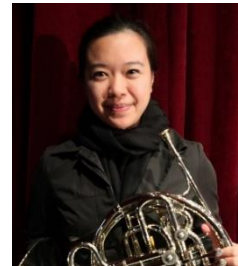


ณัฐศรัณย์ ทฤษฎีคุณ

นักศึกษานิเทศศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ศศ.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ศศ.บ. (ดนตรีตะวันตก) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์



ต้นเภา ช่วยประสิทธิ์

นักวิชาการอิสระ

ศป.ด. (ดุริยางค์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศป.ม. (ดุริยางค์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศศ.บ. (ดนตรีตะวันตก) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์



ธัญ สังขวิจิตร

อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

ศศ.ม. (ดุริยางคศิลป์) มหาวิทยาลัยพายัพ

บธ.บ. (การจัดการการท่องเที่ยวและอุตสาหกรรมบริการ) มหาวิทยาลัยรังสิต



พิชชาภัทร์ พิชิตนารักษ์**นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**

M.M. (Piano Performance), School of Music, Illinois State University

ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**ภาศินี สกุลสุวรรณ์****นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**

M.Mus (Composition), Graduate School of Music, Tokyo University of the Arts

ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**รัชวิช มุสิกการุณ****นักศึกษานิพนธ์ปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม**

ศศ.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ค.บ. (การสอนดนตรี) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**ศุภพร สุวรรณภักดี****นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**

ศศ.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ดศ.บ. (การแสดงดนตรี) คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

**ศิษฐ์ เกษจำรัส****นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**

ศป.ม. (การประพันธ์เพลง) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดศ.บ. (การแสดงดนตรี) คณะดนตรี มหาวิทยาลัยอีสต์แฮมป์ไชร์



รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

วารสารดนตรีรังสิต จัดพิมพ์เพื่อเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ความรู้และวิทยาการด้านดนตรี อีกทั้งเป็นการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างนักวิชาการจากสถาบัน และหน่วยงานต่างๆ ซึ่งจัดพิมพ์เป็นราย 6 เดือน (ปีละ 2 ฉบับ)

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสารหรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น ประเภทของผลงานที่ตีพิมพ์ต้องเป็นบทความที่เกี่ยวข้องกับวิทยาการด้านดนตรี เช่น บทความสร้างสรรค์ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความวิเคราะห์ บทความอื่นๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรี หรือบทความที่มีดนตรีเกี่ยวข้อง

กรุณาส่งบทความของท่าน พร้อมทั้งแนบแบบเสนอขอส่งบทความมายังกองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต ตามที่อยู่ข้างล่างนี้

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

52/347 พหลโยธิน 87 ตำบลหลักหก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี 12000

email: rsu.musjournal@gmail.com

โทรศัพท์: 02-791-6264

website: www.tci-thaijo.org/index.php/rmj

facebook: www.facebook.com/rangsitmusicjournal

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

* ส่งต้นฉบับบทความพร้อมแสดงหลักฐานการชำระเงินผ่านบัญชีธนาคาร เท่านั้น

ชื่อบัญชี มหาวิทยาลัยรังสิต: วิทยาลัยดนตรี

ธนาคารกรุงเทพ สาขามหาวิทยาลัยรังสิต

เลขที่บัญชี 020 - 0 - 29951 - 9

ผู้เขียนบทความที่ได้รับการตีพิมพ์จะได้รับวารสารจำนวน 2 เล่ม โดยไม่เสียค่าใช้จ่าย หากท่านต้องการวารสารเพิ่มสามารถสั่งซื้อได้ในราคาพิเศษ

คำแนะนำการจัดเตรียมต้นฉบับ

นโยบายการตีพิมพ์และการส่งบทความ

วารสารดนตรีรังสิต เป็นวารสารที่มีการประเมินบทความก่อนตีพิมพ์ (Refereed Journal) ซึ่งบทความแต่ละบทจะถูกพิจารณาคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) จำนวน 2-3 คน ที่มีองค์ความรู้และความเชี่ยวชาญตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ ผู้ประเมินจะไม่ทราบว่ากำลังพิจารณาบทความของผู้เขียนคนใด พร้อมกันนั้นผู้เขียนบทความจะไม่สามารถทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา (Double-Blind Review) โดยบทความและผลงานการศึกษาวิจัยที่ประสงค์ส่งพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิตต้องอยู่ในรูปแบบดังต่อไปนี้

1. ผู้เขียนต้องระบุประเภทของบทความว่าเป็นบทความประเภทใด เช่น บทความวิชาการ บทความวิจัย บทความสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์ หรือบทความอื่นๆ โดยส่งถึงกองบรรณาธิการฯ ประกอบด้วยต้นฉบับของบทความในรูปแบบ MS Word และ PDF (ต้องส่งทั้ง 2 แบบ)

2. บทความภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ภาษาใดภาษาหนึ่ง) ความยาวของบทความรวม ตัวอย่าง ภาพประกอบ โน้ตเพลง บรรณานุกรม และอื่นๆ ไม่ควรเกิน 15 หน้ากระดาษพิมพ์ A4 โดยให้ตั้งค่าน้ำกระดาษ ด้านบน 4.5 ซม. ด้านล่าง 4 ซม. ด้านซ้าย 3.5 ซม. และด้านขวา 3 ซม. ใช้แบบอักษรมาตรฐาน TH Sarabun New ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

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

2.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ใช้อักษรขนาด 14 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูลเฉพาะชื่อ-นามสกุล ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษของผู้เขียนเท่านั้น (ไม่ต้องใส่ตำแหน่งทางวิชาการ) หากมีผู้เขียนร่วมจะต้องระบุข้อมูลให้ครบถ้วนเช่นเดียวกับผู้เขียนหลัก

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ทุกบทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด (Thai Distributed) ซึ่งควรประกอบด้วยรายละเอียดเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ของการศึกษา ผลการศึกษาและข้อสรุป รายละเอียดต้องมีความกะทัดรัด (โดยแต่ละภาษาจำกัดประมาณ 150-250 คำ และจบภายใน 1-2 ย่อหน้า)

2.4 คำสำคัญ (Keywords) **ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ** (ภาษาละ 3-5 คำ) ได้บทยกย่อของภาษานั้นๆ

2.5 ระบุข้อมูลเกี่ยวกับผู้เขียนโดยใช้อักษรขนาด 14 pt **ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ** ในรูปแบบเชิงอรรถ (Footnote) ซึ่งประกอบด้วย 1) ที่อยู่ (email) ของผู้เขียนหลัก (Corresponding author) 2) หน่วยงานต้นสังกัด (Affiliation) ของผู้เขียนทุกคน พร้อมทั้งระบุตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และ 3) กรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (วิทยานิพนธ์ หรือดุษฎีนิพนธ์) ให้ระบุวุฒิการศึกษาและสถาบันที่กำลังศึกษา

2.6 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด หากเป็นบทความวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่างๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ขอบเขตการศึกษาและ/หรือข้อตกลงเบื้องต้น (ถ้ามี) วิธีการศึกษาหรือวิธีการดำเนินงานวิจัย ผลการศึกษา สรุปและอภิปรายผล วันและสถานที่การจัดแสดง (ถ้ามี) หากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

2.7 กรณีชื่อบทเพลงทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศอื่นๆ ซึ่งปรากฏในเนื้อหาของบทความ ให้ใช้ตัวอักษรเอน (*Italic*) เช่น บทเพลงมิติแห่งอวกาศธาตุ (*Ether-Cosmos*) ยกเว้นชื่อบทความและหัวข้อสำคัญให้ใช้ตัวอักษรตรง

2.8 สำหรับบทความภาษาไทย ไม่ควรใช้คำศัพท์ภาษาอังกฤษ โดยไม่จำเป็น

2.9 บรรณานุกรม (Bibliography) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้ายโดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อหน้าเข้า 1.25 cm (1 Tab) โดยเรียงตามลำดับตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ รายการบรรณานุกรมไม่ควรมีน้อยกว่า 5 แหล่ง และรวมทั้งหมดไม่เกิน 1 หน้า

2.10 รายการอ้างอิงภายในเนื้อหาให้ใช้รูปแบบเชิงอรรถ พร้อมทั้งต้องตรงกับบรรณานุกรมท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ

2.11 ควรพิจารณาการใช้ (การอ้างอิง) เว็บไซต์ที่น่าเชื่อถือ เช่น Wikipedia และ Blog ต่าง ๆ รวมถึงเว็บไซต์ที่อาจก่อให้เกิดปัญหาด้านลิขสิทธิ์

2.12 การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมให้ดูตัวอย่างจากรายละเอียดหลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรมท้ายวารสารดนตรีรังสิตเท่านั้น กรณีนอกเหนือจากรายละเอียดดังกล่าว ให้พิจารณาการอ้างอิงตามระบบ The Chicago Manual of Style

3. กรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น ภาพประกอบ หรือรูปภาพพิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจน และเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม มีคุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ไม่น้อยกว่า 500 KB) ถ้ามีเส้นและ/หรือตารางควรมีความหนาไม่ต่ำกว่า 0.75 pt สำหรับชื่อตาราง รูปภาพ หรือตัวอย่าง ให้ระบุเลขที่เป็นตัวเลขอารบิก เช่น ตารางที่ 1 หรือ ตัวอย่างที่ 1 เป็นต้น

4. กรณีโน้ตเพลง ไม่อนุญาตให้ใช้การถ่ายเอกสารแบบตัดปะ ผู้เขียนต้องพิมพ์โน้ตใหม่โดยใช้โปรแกรมสำหรับพิมพ์โน้ต เช่น โปรแกรม Sibelius หรืออื่นๆ โดยบรรทัด 5 เส้น ต้องมีความสูงไม่ต่ำกว่า 1 ซม.

5. กรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (วิทยานิพนธ์ หรือดุษฎีนิพนธ์) ต้องได้รับการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเป็นลายลักษณ์อักษรในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ อีกทั้งมีชื่อลำดับถัดจากผู้เขียน

6. กรณีที่เป็นบทความที่มีผู้เขียนมากกว่า 1 คน จะต้องมีใบรับรองจากผู้เขียนร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษร

7. กองบรรณาธิการฯ สงวนสิทธิ์ในการพิจารณาและตอบรับการตีพิมพ์ ความรับผิดชอบใดๆ เกี่ยวกับเนื้อหาและความคิดเห็นในบทความเป็นของผู้เขียนเท่านั้น กองบรรณาธิการฯ ไม่ต้องรับผิดชอบ

8. บทความที่นำลงตีพิมพ์ต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้พิจารณา โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

9. บทความที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยในคนจะต้องแนบเอกสารที่ผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมในคน (ตามเอกสารที่ ศธ 0509(2)/ว1678 ซึ่งเป็นผลงานทางวิชาการที่เกิดขึ้นหลังวันที่ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561)

10. วารสารดนตรีรังสิต มีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้เขียน

เกณฑ์การพิจารณาก่อนการขอรับบทความ (Peer Review)

1. กองบรรณาธิการฯ จะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับ ที่ผู้เขียนได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่างๆ
 2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรม และอื่นๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ มีความสมบูรณ์และความเหมาะสมของเนื้อหาจะได้รับการอ่านพิจารณาก่อนการขอรับโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้ ความเชี่ยวชาญ หรือมีประสบการณ์การตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน จำนวน 2-3 คนต่อ 1 บทความ
 3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับ การบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการฯ จะแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
 4. ผู้เขียนจะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการฯ ได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการตีพิมพ์เผยแพร่
 5. กรณีที่ผู้เขียนมีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต” เท่านั้น
 6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการฯ จะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับและค่าธรรมเนียม ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้เขียนจะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใดๆ ทั้งสิ้น
- อนึ่ง กรณีที่ผู้เขียนถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความ เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการฯ ขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้เขียนในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

หลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถ และบรรณานุกรม

วารสารดนตรีรังสิตขอให้ผู้เขียนบทความทุกท่านใช้รูปแบบการอ้างอิงและการเขียนบรรณานุกรมรูปแบบ Note and Bibliography โดยการอ้างอิงภายในเนื้อหาของบทความเป็นแบบเชิงอรรถ (Footnote) ซึ่งจะปรากฏบริเวณส่วนล่างของหน้านั้นๆ ทั้งนี้วารสารดนตรีรังสิตได้เสนอตัวอย่างการเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมที่นำมาจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังต่อไปนี้

***หมายเหตุ:** เอกสารที่มีหมายเลขกำกับด้านหน้า คือ เชิงอรรถ
เอกสารที่ไม่มีหมายเลขกำกับ คือ บรรณานุกรม

ผู้แต่งคนเดียว

¹ Dennis Shrock, *Choral Repertoire* (New York: Oxford University Press, 2009), 35.

² ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 58.

Shrock, Dennis. *Choral Repertoire*. New York: Oxford University Press, 2009.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ผู้แต่ง 2-3 คน

¹ Stefan Kostka and Dorothy Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 6th ed. (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2008), 45-46.

² ศิริชัย กาญจนวาสิ, ทวีวัฒน์ ปิตยานนท์, และดิเรก ศรีสุขโข, *การเลือกใช้สถิติที่เหมาะสมสำหรับการวิจัย*, พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), 88.

Kostka, Stefan, and Dorothy Payne. *Tonal Harmony with an Introduction to*

Twentieth-Century Music. 6th ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2008.

ศิริชัย กาญจนวาสิ, ทวีวัฒน์ ปิตยานนท์, และดิเรก ศรีสุขโข. *การเลือกใช้สถิติที่เหมาะสมสำหรับการวิจัย*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

หมายเหตุ: ถ้ามีผู้แต่งตั้งแต่ 4 คน ขึ้นไป ให้ใส่เฉพาะชื่อแรก ตามด้วย “และคณะ”

หรือ “and others” เช่น

ศิริชัย กาญจนวาสิ และคณะ

Kostka, Stefan, and others

บทความในวารสาร

เชิงอรรถให้ระบุเฉพาะเลขหน้าของบทความที่ข้อมูลนั้นๆ ถูกอ้างถึง ส่วนบรรณานุกรมให้ระบุเลขหน้าแรกถึงเลขหน้าสุดท้ายของบทความ

¹ David T. Nelson, “Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology,” *Musical Offerings* 3, 2 (Fall 2012): 85.

² วิบูลย์ ตระกูลอุ้น, “ซิมโฟนีหมายเลข 3 โอปุส 36 ซิมโฟนีแห่งความเศร้า,” *วารสารดนตรีรังสิต* 4, 2 (2552): 28.

Nelson, David T. “Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology.” *Musical Offerings* 3, 2 (Fall 2012): 75-91.

วิบูลย์ ตระกูลอุ้น. “ซิมโฟนีหมายเลข 3 โอปุส 36 ซิมโฟนีแห่งความเศร้า.” *วารสารดนตรีรังสิต* 4, 2 (2552): 25-39.

บทความในหนังสือ

เชิงอรรถให้ระบุเฉพาะเลขหน้าของบทความที่ข้อมูลนั้นๆ ถูกอ้างถึง ส่วนบรรณานุกรมให้ระบุเลขหน้าแรกถึงเลขหน้าสุดท้ายของบทความ

¹ Rosamund Bartlett, “Stravinsky's Russian Origins,” in *The Cambridge Companion to Stravinsky*, ed. Jonathan Cross (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 16.

Bartlett, Rosamund. “Stravinsky's Russian Origins.” In *The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, 3-18. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

วิทยานิพนธ์ และดุชนิพนธ์

¹ Michele J. Edwards, “Performance Practice in the Polychoral Psalms of Heinrich Schutz” (D.M.A. diss., University of Iowa, 1983), 8.

² ปาริฉัตร อยู่ประเสริฐ, “การประยุกต์ใช้ท่อนอิมโพรไวส์ของเครื่องดนตรีจาก 6 บทเพลง สำหรับสร้างแบบฝึกหัดการร้องเพลงแจ๊ส” (วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรังสิต, 2560), 69.

Edwards, Michele J. “Performance Practice in the Polychoral Psalms of Heinrich Schutz.” D.M.A. diss., University of Iowa, 1983.

ปาริฉัตร อยู่ประเสริฐ. “การประยุกต์ใช้ท่อนอิมโพรไวส์ของเครื่องดนตรีจาก 6 บทเพลง สำหรับสร้างแบบฝึกหัดการร้องเพลงแจ๊ส.” วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรังสิต, 2560.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์ (เว็บไซต์)

¹ Valentine Hugo, "Sketches of Performing the Sacrificial Dance," accessed July 27, 2014, <http://i.imgur.com/Q9mDJ.jpg>.

Hugo, Valentine. "Sketches of Performing the Sacrificial Dance." Accessed July 27, 2014. <http://i.imgur.com/Q9mDJ.jpg>.

สัมภาษณ์

¹ เพ็ญใจ เทียง, สัมภาษณ์ (16 มีนาคม พ.ศ. 2560).

เพ็ญใจ เทียง, หัวหน้าคณะรักษะตูลง (ผู้ให้สัมภาษณ์). เมื่อวันที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2560.

แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต

ข้าพเจ้า.....ตำแหน่ง.....
 วุฒิการศึกษาสูงสุด (ระบุชื่อปริญญา).....สาขาวิชา.....
 ชื่อสถาบันที่สำเร็จการศึกษา.....
 สถานที่ทำงาน.....โทรศัพท์ (ที่ทำงาน)
 ที่อยู่ติดต่อสะดวก.....
 มือถือ.....email.....

มีความประสงค์ขอส่ง

☐ บทความวิชาการ ☐ บทความวิจัย ☐ อื่นๆ (โปรดระบุ).....

บทความวิชาการและบทความวิจัยเพื่อตีพิมพ์ ต้องระบุชื่อบทความและจัดทำบทคัดย่อทั้งภาษาไทย และภาษาอังกฤษ
 ชื่อเรื่อง (ไทย).....
 ชื่อเรื่อง (อังกฤษ).....
 กรณีเป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาได้ทำการสอบป้องกันเมื่อวันที่.....

คำรับรองบทความวิจัยจากอาจารย์ที่ปรึกษา กรณีเป็นบทความวิจัยของ ☐ นักศึกษา ☐ อื่นๆ

ข้าพเจ้า.....อาจารย์ที่ปรึกษาของ (นาย/นาง/น.ส.)
เป็นนักศึกษาระดับ.....สาขาวิชา.....
 หลักสูตร.....คณะ.....ของมหาวิทยาลัย.....
 ได้อ่านและพิจารณาบทความแล้วเห็นสมควรนำเสนอเพื่อให้วารสารดนตรีรังสิตพิจารณา

ลงชื่อ.....อาจารย์ที่ปรึกษา
 (.....)
 วันที่.....

ข้าพเจ้ารับรองว่าบทความนี้ (เลือกให้มากกว่า 1 ข้อ)

- ☐ เป็นบทความของข้าพเจ้าแต่เพียงผู้เดียว
☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าและผู้ร่วมงานตามชื่อที่ระบุไว้ในบทความจริง (แนบเอกสารแสดงความยินยอม)
☐ เป็นบทความที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในคน (แนบเอกสารที่ผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมในคน)
☐ ไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ในแหล่งตีพิมพ์อื่นมาก่อน
☐ ไม่อยู่ระหว่างการนำเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารหรือแหล่งเผยแพร่อื่น

ข้าพเจ้ายอมรับหลักเกณฑ์การพิจารณาต้นฉบับ ทั้งยินยอมให้กองบรรณาธิการฯ ตรวจสอบต้นฉบับตามที่เห็นสมควร พร้อมกันนี้ขอมอบลิขสิทธิ์บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ให้แก่ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าข้อความทั้งหมดข้างต้นเป็นความจริงทุกประการ

ลงชื่อ.....ผู้เขียน
 (.....)
 วันที่.....

วารสารดนตรีรังสิต

RANGSIT MUSIC JOURNAL

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707

Vol.14 No.2 July-December 2019

บทความวิชาการ และบทความวิจัย