

วารสารดนตรีรังสิต

RANGSIT MUSIC JOURNAL

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707

Vol.16 No.2 July-December 2021

แนวทางการวัดและประเมินผลทักษะการบรรเลงตามสภาพจริง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

The Guideline's Performance Assessment Rubric for Wind Band.....ณัฐศรัณย์ ทฤษฎีคุณ

การตีความและเทคนิคการขับร้องที่สำคัญในทเวล์ฟโพเอมของเอมิลี ดิกกินสัน ประพันธ์โดย แอรอน คอปแลนด์

Interpretation and Significant Vocal Techniques in Twelve Poems of Emily Dickinson by Aaron Copland.....ศุภนัท บุญช่วย

วิเคราะห์การบรรเลงเดี่ยวเปียโนในบทเพลงชุด ของแอรอน โกลด์เบิร์ก

และนำแนวคิดของการฝึกกลองชุดมาใช้ร่วมกัน เพื่อพัฒนาแบบฝึกในการแยกอิมโพรไวส์ระหว่างมือ

The Development of Pianist's Hand Independence for Improvisation using the Analysis of Aaron Goldberg's Solo

Composition SHED with the Application of Drumset Practice Concepts.....คม วงษ์สวัสดิ์

การตีความและการบรรเลงไอริชเลเจนด์ สำหรับเปียโน 3 บทของเฮนรี คาเวลล์

Henry Cowell's Three Irish Legends for Piano: Interpretation and Playing Technique.....ฐิตรา วงศ์แสงจันทร์ และปานใจ จุฬารัตน์

ดุชนิพนธ์การประพันธ์เพลง: จากหานเจียงสู่เจ้าพระยาสำหรับวงออร์เคสตรา

Doctoral Music Composition: From Hanjiang to Chaopraya for Orchestra.....ณัฐวุฒิ นราวุฒิชัย และณรงศ์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง ฮอตตีกกี้ไรซ์ สำหรับวงแจ๊ซออร์เคสตรา

"Hot Sticky Rice" for Jazz Orchestra: A Creative Research in Music Composition.....เด่น อยู่ประเสริฐ

บทวิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์เพลงและแนวทางการบรรเลงบทเพลง ลา-วอลซ์

ฉบับเปียโนสองหลัง ประพันธ์โดย โมริส ราเวล

The Analysis and Performance Practice of Maurice Ravel: La Valse for Two Pianos.....ธีรณัย จิระศิริกุล และศศิ พงศ์สรายุทธ

บทประพันธ์เพลงมหาดินนิพนธ์: ซิมโฟนิคโพเอม “อปัญญาประดิษฐ์”

Master Music Composition: Symphonic Poem “The Artificial (Un)intelligence”ธาวิน ไส้ทอง และณรงศ์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

คุณลักษณะพิเศษในการบรรเลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ผลงานลำดับที่ 8 ของปูแลง

Characteristic in Poulenc's Sonata for Piano Four Hands, FP8.....มัชฌาพร ยมนา และศศิ พงศ์สรายุทธ

บทวิเคราะห์บทประพันธ์ “คินเดอร์เซเนน” ของโรเบิร์ต ชูมันน์

An Analysis of “Kinderszenen” by Robert Schumann.....วิษณุพร เปรมานนท์ และศศิ พงศ์สรายุทธ

ดุริยางคนิพนธ์ “รัตนโกสินทร์ (ร.ศ. 146-237)”

Symphonic Poem “Rattanakosin Period (R.E.146-237)”วานิช ไปตะวนิช

วารสารดนตรีรังสิต

RANGSIT MUSIC JOURNAL

ISSN 1905-2707

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Vol.16 No.2 July-December 2021

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บรรณาธิการบริหาร	วิบูลย์ ตระกูลชั้น
บรรณาธิการ	เจตนิพัทธ์ สังข์วิจิตร
ผู้ช่วยบรรณาธิการ	ธีรช เล่าหิระพานิช
กองบรรณาธิการ	แซ่ไข ธนสารโสภณ
	ธนพร พิมพ์เพชร
	อานุภาพ คำมา

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์

นิพัทธ์ กาญจนะหุต

มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะศิลปกรรมศาสตร์

เฉลิมศักดิ์ พิภูสรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์

ปานใจ จุฬาพันธุ์

ศศิ พงศ์สรายุทธ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์

อนรรฆ จรรย์ยานนท์

มหาวิทยาลัยทักษิณ คณะศิลปกรรมศาสตร์

ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

อรอุษา หนองตรุด

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

ประเสริฐ อิมท้วม

มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะดุริยางคศาสตร์

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา

มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ คณะดนตรี

นาวยา ชินะชาครีย์

น.ท.วรเชต ทะโกษา

วัตถุประสงค์

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

ขอบเขตของบทความ

บทความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ได้แก่ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์ บทความอื่นๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรี หรือบทความที่มีดนตรีเกี่ยวข้อง

จัดพิมพ์โดย

ฝ่ายงานผลิตเอกสารและสิ่งพิมพ์

สำนักบริการเทคโนโลยีสารสนเทศมหาวิทยาลัยรังสิต

เจ้าของ

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

52/347 พหลโยธิน 87 ตำบลหลักหก

อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี 12000

☎ 02-791-6264

ออกแบบปก

อานุภาพ 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
นเรศวร์ พันธราธร
วีระชาติ เปรมานนท์
เด่น อยู่ประเสริฐ

คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะครุศาสตร์

ชูวิทย์ ยุระยง
ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์
ภาวศุทธิ์ พริยะพงษ์รัตน์
รังสิพันธุ์ แข็งขัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์

ณัฏชา พันธุ์เจริญ
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
นรอรธ จันทร์กล้า
ยศ วณีสอน
รามสุร สิตลายัน
วิษุตา วุฑาทิตย์

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา
ภาวไล ตันจันทร์พงศ์
ศรัณย์ นักรบ
สุพจน์ ยุคลธรวงศ์

มหาวิทยาลัยบูรพา

จันทนา คชประเสริฐ
มนัส แก้วบุชา
รณชัย รัตนเศรษฐ
ศานติ เดชคำรณ

มหาวิทยาลัยพายัพ

ชัยพฤกษ์ เหมระ

มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

รุจิภาส ภูธนัญญฤทธิ์

มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี

บัญชา อาซากิจ

มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

สุกิจ พลประถม

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

วิภาต วิบูลย์ภาณุเวช

มหาวิทยาลัยศิลปากร

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์

พรพรรณ บันเทิงหรรษา

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล

สถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา

จิรเดช เสตะพันธุ์

ชัยพงศ์ ทองสว่าง

อโนทัย นิตพน

ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีและศิลปกรรม

โกวิทย์ ชันธศิริ

ดวงใจ ทิวทอง

ตรีทิพย์ กมลศิริ

ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา

นภนันท จันทร์อรรถกุล

วิทยา วอสเปียน

เสาวณิต วิงวอน

Paul Cesarczyk

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีรังสิตปีที่ 16 ฉบับที่ 2 ประกอบไปด้วยบทความคุณภาพจำนวน 11 บทความ แบ่งออกเป็น บทความวิชาการ จำนวน 2 บทความ และบทความวิจัย จำนวน 9 บทความ ในมิติหลากหลายทั้งแนวทางการวัดผลและประเมินทักษะการบรรเลง การตีความและเทคนิคตลอดจนแนวทางการบรรเลง การประพันธ์ การวิเคราะห์ กองบรรณาธิการฯ ขอขอบคุณผู้สนับสนุนทุกท่านที่ไว้วางใจนำผลงานวิชาการมาเผยแพร่กับวารสารดนตรีรังสิต สำหรับนักวิชาการดนตรีหรือผู้ที่สนใจส่งบทความ สามารถดูรายละเอียดจากเว็บไซต์ <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/about/submissions>

จากการประกาศผลประเมินคุณภาพวารสารที่ส่งมาเพื่อปรับกลุ่มในฐานข้อมูล TCI รอบที่ 4 พ.ศ. 2563-2567 ครั้งที่ 2 (2564-2567) ประกาศ ณ วันที่ 30 มิถุนายน 2564 ที่ผ่านมา อ้างอิงข้อมูลจากเว็บไซต์ <https://tci-thailand.org/?p=6373> วารสารดนตรีรังสิตเลื่อนกลุ่มวารสารจากกลุ่ม 2 ได้เลื่อนเป็นวารสารกลุ่มที่ 1 กระผมในนามบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิตขอขอบคุณผู้สนับสนุนและนักวิชาการดนตรี ตลอดจนผู้ที่สนใจได้ให้ความไว้วางใจส่งบทความมายังกองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิตเสมอมา แม้ว่าการประกาศผลประเมินคุณภาพวารสารช่วงเดือนมกราคม 2563 จะส่งผลให้วารสารดนตรีรังสิตถูกเลื่อนจากเดิมกลุ่ม 1 เป็นกลุ่ม 2 ก็ตาม แต่คุณภาพและมาตรฐานมิได้ลดลงแต่ประการใด อย่างไรก็ตามจากผลประกาศตามข้อมูลข้างต้นการเลื่อนมาสู่คุณภาพวารสารกลุ่ม 1 อีกครั้ง กองบรรณาธิการฯ ยังคงมีปณิธานมุ่งมั่นเป็นสื่อกลางเผยแพร่ผลงานวิชาการดนตรีของประเทศไทยต่อไป

ทั้งนี้กองบรรณาธิการฯ ได้พิจารณาปรับเปลี่ยนผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความจากเดิมอย่างน้อย 2 คนเป็น 3 คน เพื่อให้กระบวนการประเมินบทความมีคุณภาพและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ยิ่งขึ้น สามารถอ่านรายละเอียดประกาศเรื่อง ปรับเปลี่ยนจำนวนผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ ประกาศ ณ วันที่ 6 เมษายน 2564 ได้จากเว็บไซต์ <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/announcement> ส่งผลให้บทความที่ส่งเข้ามายังกองบรรณาธิการฯ นับตั้งแต่วันดังกล่าวเป็นต้นไปจะถูกประเมินคุณภาพบทความด้วยผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 คน

สุดท้ายนี้กระผมในนามบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต ขอขอบคุณกองบรรณาธิการฯ ที่ปฏิบัติหน้าที่ด้วยความเสียสละเพื่อคุณภาพและมาตรฐานโดยมิได้หวังผลตอบแทน กระทั่งวารสารดนตรีรังสิตเลื่อนกลับมาสู่คุณภาพวารสารกลุ่ม 1 อีกครั้งในปัจจุบัน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพัทธ์ สังข์จิตร
บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิชาการ

แนวทางการวัดและประเมินผลทักษะการบรรเลงตามสภาพจริง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

The Guideline's Performance Assessment Rubric for Wind Band

1

.....ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิกุลณ

การตีความและเทคนิคการขับร้องที่สำคัญในทเวล์ฟโพเอ็ม

ของเอมิลี ดิกคินสัน ประพันธ์โดย แอรอน คอปแลนด์

Interpretation and Significant Vocal Techniques in Twelve Poems

of Emily Dickinson by Aaron Copland

16

.....ศุภนัทธ์ บุญช่วย

บทความวิจัย

วิเคราะห์การบรรเลงเดี่ยวเปียโนในบทเพลงเซต ของแอรอน โกลด์เบิร์ก และนำแนวคิดของ

การฝึกกลองชุดมาใช้ร่วมกัน เพื่อพัฒนาแบบฝึกในการแยกอิมโพรไวส์ระหว่างมือ

The Development of Pianist's Hand Independence for Improvisation using the Analysis of Aaron

Goldberg's Solo Composition SHED with the Application of Drumset Practice Concepts

.....คม วังษ์สวัสดิ์

29

การตีความและการบรรเลงไอริชเลเจนด์ สำหรับเปียโน 3 บทของเฮนรี คาเวลล์

Henry Cowell's Three Irish Legends for Piano: Interpretation and Playing Technique

.....ฐิตรา วงศ์แสงจันทร์ และปานใจ จุฬาพันธุ์

43

ดุขนิพนธ์การประพันธ์เพลง: จากทานเจียงสู่เจ้าพระยาสำหรับวงออร์เคสตรา

Doctoral Music Composition: From Hanjiang to Chaopraya for Orchestra

.....ณัฐวุฒิ นราวุฒิชัย และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

59

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง ฮอตสติกกีไรซ์ สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

"Hot Sticky Rice" for Jazz Orchestra: A Creative Research in Music Composition

.....เด่น อยู่ประเสริฐ

73

บทวิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์เพลงและแนวทางการบรรเลงบทเพลง ลา-วอลซ์

ฉบับเปียโนสองหลัง ประพันธ์โดย โมริส ราเวล

The Analysis and Performance Practice of Maurice Ravel: La Valse for Two Pianos

.....ธีรณัย จิระสิริกุล และศศิ พงศ์สรายุทธ

86

สารบัญ (ต่อ)

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์: ซิมโฟนิคโพเอ็ม “ปัญญาประดิษฐ์” Master Music Composition: Symphonic Poem “The Artificial (Un)intelligence”ชาวิน ไส้ทอง และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	102
คุณลักษณะพิเศษในการบรรเลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ผลงานลำดับที่ 8 ของปูแลง Chatacteristic in Poulenc’s Sonata for Piano Four Hands, FP8มัชฌาพร ยมนา และศศิ พงศ์สรายุทธ	117
บทวิเคราะห์บทประพันธ์ “คินเดอเซเนน” ของโรเบิร์ต ชูมันน์ An Analysis of “Kinderszenen” by Robert Schumannวิษณุพร เปรมานนท์ และศศิ พงศ์สรายุทธ	132
ดุริยางคนิพนธ์ “รัตนโกสินทร์ (ร.ศ. 146-237)” Symphonic Poem “Rattanakosin Period (R.E.146-237)”วานิช โปตะวนิช	146
แนะนำผู้เขียน	159
รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ	161
คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ	162
เกณฑ์การพิจารณาถ่วงน้ำหนักบทความ (Peer Review)	165
หลักเกณฑ์การเขียนเชิงบรรณานุกรม	166
แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีรังสิต	169

วารสารดนตรีรังสิต

RANGSIT MUSIC JOURNAL

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707

Vol.16 No.2 July-December 2021

บทความวิชาการ และบทความวิจัย

แนวทางการวัดและประเมินผลทักษะการบรรเลงตามสภาพจริง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

The Guideline's Performance Assessment Rubric for Wind Band

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎีคุณ*¹

Natsarun Tissadikun*¹

บทคัดย่อ

แนวทางการวัดและประเมินผลทักษะการบรรเลงตามสภาพจริงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม มีวัตถุประสงค์เพื่อนำหลักการที่เป็นองค์ประกอบ 4 ส่วน ของทักษะการบรรเลงแบบรวมวงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ประกอบไปด้วย คุณภาพเสียง เทคนิค ความถี่เสียง และการสื่อสารอารมณ์ของบทเพลง โดยนำองค์ประกอบทั้ง 4 ส่วนดังกล่าวมาจัดสร้างเป็นเครื่องมือวัดและประเมินผลตามสภาพจริง เพื่อใช้ในการวัดและประเมินผลทักษะการบรรเลงรวมวงของวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับนักเรียนในประเทศไทย และสามารถทราบถึงระดับความสามารถและศักยภาพของการบรรเลงรวมวงแบบภาพรวม และทำให้ทราบถึงการพัฒนา ปรับปรุง แก้ไขทักษะที่เกิดขึ้นจากผลของการวัดและประเมินดังกล่าว ไปพัฒนาทักษะการฝึกซ้อมได้ตรงเป้าหมายและชัดเจนมากยิ่งขึ้น

จากเครื่องมือวัดและประเมินผลตามสภาพจริงที่นำเสนอเพื่อเป็นแนวทางดังกล่าว มีทั้งการนำหลักการ และเครื่องมือวัดประเมินที่ได้จากต้นแบบของวงดุริยางค์เครื่องลมในสหรัฐอเมริกา มาทำการประยุกต์ในการสร้าง และวิเคราะห์ รวมถึงอธิบายรายละเอียดของแต่ละประเด็นสำคัญในแต่ละเกณฑ์ ที่ทำให้เกิดความรู้ ความเข้าใจในแต่ละประเด็นของเกณฑ์ที่กำหนดในเครื่องมือ และการกำหนดลำดับขั้นความสามารถทางการบรรเลง ที่จะทราบถึงศักยภาพการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมว่าอยู่ในระดับใด และต้องการปรับปรุง แก้ไขและพัฒนาทักษะการบรรเลงให้สอดคล้องกับ

* Corresponding author, email: hornbn@gmail.com

¹ อาจารย์ประจำ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

¹ Instructor, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

ประเด็นของเกณฑ์ได้ตรงตามเป้าหมายที่ชัดเจนได้ ส่งผลต่อคุณภาพทางการบรรเลงที่จะสร้างมาตรฐานวงดุริยางค์เครื่องลมระดับนักเรียนในประเทศไทยได้อย่างมีประสิทธิภาพต่อไป

คำสำคัญ: การวัดและประเมินผลตามสภาพจริง / วงดุริยางค์เครื่องลม / ทักษะการบรรเลง

Abstract

The Guideline's Performance Assessment Rubric for Wind Band. The objective is to apply the principles of the four elements of the combined rehearsal skills of wind band, comprising Tone Quality, Tuning, Techniques and Music Expression. By using these four components to create a tool for Performance assessment rubric the actual situation to be used to measure and evaluate the performance assessment for wind band at the student level in Thailand. And able to know the level of ability and potential of integration, and realize the skills of development and improvement. The results of this study will help to improve student's practical skills.

From the performance assessment rubric tools presented to guide the above with both principles and measurement tools obtained from the prototype of United States of America's wind band are applied to create and analyze, as well as explain the details of each key issue. That provides knowledge, understanding of each of the criteria set in the instrument, and determining the stage of the instrumental ability to know the performance potential of the wind band at what level and needs to be improved. Editing and developing playing skills in accordance with the issues of the criteria can be met with clear goals. This affects the quality of musical instruments that will effectively set the standards for the student-level wind band in Thailand.

Keywords: Rubric Assessment / Wind Band /Performance Skills

บทนำ

การวัดและประเมินผลทักษะการบรรเลงตามสภาพจริงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม (Performance Assessment Rubric for Wind Band) เป็นเครื่องมือการวัดและประเมินผลด้านการบรรเลงแบบรวมวง (Ensemble) และต้องการแสดงให้เห็นถึงการวัดและประเมินผลในด้านทักษะทางการปฏิบัติให้มีความน่าเชื่อถือ และมีเกณฑ์ของการประเมินตามสภาพจริง โดยวิธีการจัดระดับขั้นตามความสามารถ (Rubric Score) ของการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลม เพื่อให้เกณฑ์ที่กำหนดมีความเที่ยงตรงตามประเด็นของเกณฑ์ในการที่จะทราบถึงการนำไปแก้ไข ปรับปรุง และพัฒนาคุณภาพทางการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมให้มีความสอดคล้องกับประเด็นที่ต้องแก้ไข ปัญหาได้ โดยผู้บรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลม ซึ่งเป็นผู้ถูกประเมิน จะสามารถทราบผลระดับคะแนนในภาพของการรวมวง ในด้านเกณฑ์ต่างๆที่กำหนดไว้ และสามารถนำไปวิเคราะห์แก้ไขปัญหา การพัฒนาการบรรเลงร่วมกันได้ ทั้งนี้ เกณฑ์การวัดและประเมินผลตามสภาพจริง ยังสามารถสร้างคำอธิบาย (Description) ซึ่งเป็นการเขียนอธิบายหรือเป็นดัชนีชี้วัดในแต่ละระดับความสามารถตามลำดับขั้นหรือช่วงขั้น (Scales) เพื่อเป็นเสมือนข้อเสนอแนะในการนำไปแก้ไขปรับปรุง และพัฒนาทักษะการบรรเลงในด้านต่างๆของวงดุริยางค์เครื่องลมได้ตรงประเด็นมากขึ้น โดยเกณฑ์จะต้องมีการแบ่งสัดส่วนประเด็นขององค์ประกอบที่ต้องการอธิบายได้อย่างชัดเจนในแต่ละลำดับขั้น

จากความสำคัญ และประโยชน์ของการวัดและประเมินผลตามสภาพจริงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมดังกล่าวนี้ ในปัจจุบัน วงดุริยางค์เครื่องลมระดับนักเรียนในประเทศไทย มีแนวโน้มของการพัฒนาทักษะทางการบรรเลงที่ดีขึ้น เห็นได้จากรายการประกวดวงดุริยางค์เครื่องลมแบบนั่งบรรเลงทั้งในระดับชาติและนานาชาติ ที่มีวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับนักเรียนเข้าร่วมประกวด และมีศักยภาพไปสู่แนวโน้มของการพัฒนาทักษะทางการบรรเลงที่ได้มาตรฐานเพิ่มมากขึ้น แต่ทั้งนี้ ยังมีวงดุริยางค์เครื่องลมระดับนักเรียนในสถานศึกษาอื่นๆอีกเป็นจำนวนมาก ที่ควรได้รับการพัฒนาทักษะทางการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมเช่นเดียวกัน ถึงแม้จะไม่ได้เข้าร่วมในรายการประกวดใดๆก็ตาม แต่ในฐานะบทบาทของผู้อำนวยเพลงวงดุริยางค์เครื่องลม หรือครูสอนวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษา ก็สามารถที่จะทำพัฒนาทักษะการฝึกซ้อมการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมให้มีมาตรฐานและมีคุณภาพทางการบรรเลงที่ดีขึ้นได้เช่นเดียวกัน โดยจะต้องทราบและเข้าใจถึงแนวทางของการพัฒนาปรับปรุง แก้ไข รวมถึงมีการประวัดและประเมินผลทักษะการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมของตนเอง ว่าควรจะต้องมีการพัฒนาทักษะในด้านใดบ้าง เพื่อให้ทักษะการบรรเลงเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพต่อไปได้

ทั้งนี้ การสร้างความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะของเกณฑ์ที่จะมาใช้ในการวัดและประเมินผลตามสภาพจริง เพื่อที่จะนำมาปรับใช้ได้อย่างเหมาะสมนั้น จึงได้มีการอธิบายเรื่องของเกณฑ์สำหรับการวัดและประเมินผลตามสภาพจริง ที่เป็นไปตามทิศทางของเกณฑ์ของการบรรเลงโดยทั่วไป มีองค์ประกอบของเกณฑ์จำนวน 4 ส่วน ได้แก่ คุณภาพเสียง (Tone Quality) เทคนิค (Technique) ความถี่เสียง (Tuning) และอารมณ์ของบทเพลง (Musical)

จากองค์ประกอบเกณฑ์ของการบรรเลงทั้ง 4 ส่วนโดยทั่วไปนี้ เป็นเกณฑ์ที่ใช้สำหรับการประเมินในภาพรวมหรือที่เรียกว่า การบรรเลงรวมวง เมื่อนำเกณฑ์ดังกล่าว มาเปรียบเทียบกับหลักการที่เรียกว่า “4In” จะมีองค์ประกอบของเกณฑ์ที่คล้ายคลึงกัน ดังนี้

ตารางที่ 1 การเปรียบเทียบองค์ประกอบเกณฑ์การบรรเลง 4 ส่วน กับหลักการของ 4In

องค์ประกอบเกณฑ์ของการบรรเลงทั้ง 4 ส่วน	หลักการของ 4In
1. คุณภาพเสียง (Tone Quality)	1. In Tone
2. เทคนิค (Technique)	2. In Time
3. ความถี่เสียง (Tuning)	3. In Tune
4. การสื่ออารมณ์ของบทเพลง (Musical)	4. In Touch

จากตารางที่ 1 การเปรียบเทียบองค์ประกอบเกณฑ์การบรรเลง 4 ส่วน กับหลักการของ 4In ได้มีการอธิบายถึงความหมายในส่วนย่อยของหลักการ 4In ไว้ดังนี้

In Tone หมายถึง ² เรื่องของเสียง

In Time หมายถึง เรื่องของเทคนิคและจังหวะ

In Tune หมายถึง ความถี่เสียง

In Touch หมายถึง การสื่อสารอารมณ์ของบทเพลง

ซึ่งการที่จะพัฒนาทักษะการบรรเลงให้มีเสียงที่มีคุณภาพนั้น จะต้องมิติศทางและแนวทางพัฒนาการฝึกซ้อมอย่างมีเป้าหมาย โดยต้องอาศัยการวัดและประเมินผลพัฒนาการทางการบรรเลงให้ตรงประเด็น ทั้งนี้ ในปัจจุบัน ได้มีวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศอเมริกา เช่น วง Poynette High

² Eugene Corporon, “Eugene Corporon: Chapter 2,” in *Rehearsing the Band*, ed. Kenneth L. Neidig (Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2008), 12-17.

School Band³ ในประเทศสหรัฐอเมริกา หรือวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับมหาวิทยาลัยอย่าง University Interscholastic League (UIL)⁴ ที่เป็นตัวอย่างของการนำเครื่องมือการวัดและประเมินผลตามสภาพจริงมาปรับใช้ในการประเมินเพื่อพัฒนาการผู้บรรเลงในวงรวมถึงสามารถนำเครื่องมือดังกล่าว อีกทั้ง ยังเป็นหนทางในการเตรียมความพร้อมด้านคุณภาพทางการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลม ไปสู่การเข้าร่วมประกวดแข่งขันได้อย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น เนื่องจากเกณฑ์ดังกล่าวนี้ มีความสอดคล้องกับเกณฑ์การตัดสินการประกวดวงดุริยางค์เครื่องลมที่มีมาตรฐานในระดับสากล เพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงและชัดเจนต่อการตัดสิน และได้ทำการจัดลำดับชั้นความสามารถของวง และการให้คะแนนของคณะกรรมการ โดยเกณฑ์ดังกล่าว จะต้องเป็นเกณฑ์การตัดสินที่มีมาตรฐาน โดยมีการอธิบายที่ชัดเจน นอกจากนี้ การที่มีการสร้างเครื่องมือการวัดและประเมินผลทักษะการบรรเลงตามสภาพจริงและการให้ความสำคัญของการพัฒนาทักษะการบรรเลงเครื่องลม (Wind Instrument) เพื่อเป็นการสร้างเครื่องมือให้เป็นเกณฑ์ในการวัดและประเมินผลอย่างเป็นระบบ และเป็นเอกสารเชิงประจักษ์ที่แสดงถึงผลสัมฤทธิ์ของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี⁵

เนื้อหา

แนวทางการวัดและประเมินผลการบรรเลงตามสภาพจริงของวงดุริยางค์เครื่องลม ซึ่งจะต้องมีการสร้างประเด็นของเกณฑ์ที่จะวัดและประเมินผลต่างๆ ไว้ เพื่อเป็นแนวทางต่อการพัฒนาทักษะการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมได้ตรงเป้าหมาย ทั้งนี้ จึงได้นำเสนอในหลักการของ 4In ซึ่งเป็นเกณฑ์ในภาพรวม แล้วใช้รูปแบบของเครื่องมือวัดและประเมินผลตามสภาพจริงแบบ 3 ลำดับชั้น ซึ่งมีความเหมาะสมต่อการวัดและประเมินผลในภาพของการบรรเลงรวมวงของวงดุริยางค์เครื่องลม ทั้งนี้ ในการออกแบบและสร้างเครื่องมือดังกล่าวนี้ อาจมีการวัดและประเมินตามลำดับชั้นความสามารถของผู้บรรเลงได้ตั้งแต่ 3-6 ลำดับชั้นความสามารถ ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้วัด ประเมินว่าต้องการความละเอียดของผลสัมฤทธิ์มากน้อยเพียงใด นอกจากนี้ การกำหนดคะแนน

³ School District of Poynette, "Performance Rubric," accessed October 17, 2018, <https://www.poynette.k12.wi.us/faculty/jferk/Performance%20Rubric%202012.pdf>.

⁴ University Interscholastic League, "Band Concert Evaluation Rubric," accessed April 11, 2020, <https://www.uil-texas.org/files/music/band-concert-rubric.pdf>.

⁵ วรินทร์ สีเสียดงาม, พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์, และสุพัตรา วิไลลักษณ์, "การสร้างเครื่องมือการวัดและประเมินผลการปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ในระดับอุดมศึกษา," *วารสารดนตรีรังสิต* 15, 1 (2563): 121.

ความสามารถในแต่ละลำดับขั้นนั้น ไม่นิยมการให้เกรดที่แสดงว่าสอบตก หรือการให้เป็น 0 คะแนน เว้นแต่บางกรณีที่ผู้ประเมินพบว่า ทักษะ เนื้อหาที่ใช้ในการประเมินนั้น ผู้ถูกประเมินนั้น สมควรที่จะได้รับคะแนนเป็น 0 หรือสอบตก ซึ่งปัจจุบัน ได้มีการนิยมการกล่าวเป็นคุณลักษณะลำดับขั้นความสามารถมากกว่า เช่น ข้อดี ข้อเสีย หรือคำแนะนำที่เป็นแบบคำอธิบาย (Description) ที่เป็นการเขียนอธิบายหรือตัดสินชีวิตในแต่ละลำดับขั้นของความสามารถแทน⁶ ทั้งนี้ จึงได้มีตัวอย่างของการสร้างเครื่องมือวัดและประเมินผลตามสภาพจริงสำหรับการบรรเลงดุริยางค์เครื่องลมไว้เป็นแนวทางสำหรับนำไปใช้ในวัดและประเมินผลเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงที่เหมาะสมกับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับนักเรียนในประเทศไทย ดังนี้

ตารางที่ 2 เกณฑ์การวัดและประเมินผลตามสภาพจริงแบบ 3 ลำดับขั้น

	ขั้นสูง A	ขั้นกลาง B	ขั้นต้น C
คุณภาพเสียง	กรณีเมื่อมีเปลี่ยนช่วงเสียง หรือการบรรเลงระดับเสียงดัง-เบาในบทเพลง ซึ่งแสดงถึงความชำนาญในทักษะของการควบคุมคุณภาพเสียงให้เป็นไปตามคุณลักษณะเสียงของแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีได้อย่างดี	กรณีมีการเปลี่ยนช่วงเสียง หรือการบรรเลงระดับเสียงดัง-เบา ยังมีการควบคุมคุณภาพเสียงให้เป็นไปตามคุณลักษณะเสียงของกลุ่มเครื่องดนตรีได้ไม่มากพอ หรือไม่สามารถควบคุมคุณลักษณะเสียง กลับคืนมาได้ซ้ำ แสดงถึงยังขาดความชำนาญในพื้นฐานการควบคุมลมและการวางรูปปากสำหรับผู้บรรเลง	กรณีมีการเปลี่ยนช่วงเสียง หรือการบรรเลงเสียงดัง-เบา ไม่สามารถควบคุมคุณภาพเสียง หรือมีคุณลักษณะเสียงที่ไม่เป็นไปตามลักษณะของกลุ่มเครื่องดนตรี ผู้บรรเลงยังขาดความชำนาญพื้นฐานการควบคุมลม และการวางรูปแบบ และขาดความเข้าใจในแนวคิดคุณภาพเสียงที่ดี
เทคนิค	กรณีบทเพลงมีการแสดงถึงสำเนียงเสียง (Articulation) ในลักษณะต่างๆ หรือจังหวะช้า-เร็วที่แตกต่างกัน ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงสำเนียงเสียงได้แตกต่าง ชัดเจน แสดงถึงความชำนาญด้านเทคนิคการ	กรณีบทเพลงมีการแสดงถึงสำเนียงเสียง (Articulation) ในลักษณะต่างๆ หรือจังหวะช้า-เร็วที่แตกต่างกัน ผู้บรรเลงยังบรรเลงสำเนียงเสียงได้ไม่แตกต่างมากนักในบางช่วง หรือขาดความพร้อมเพรียงกัน	กรณีบทเพลงมีการแสดงถึงสำเนียงเสียง (Articulation) ในลักษณะต่างๆ หรือจังหวะช้า-เร็วที่แตกต่างกัน ผู้บรรเลงยังบรรเลงสำเนียงเสียงที่ไม่ชัดเจน ขาดความพร้อมเพรียงกัน ซึ่งแสดงถึงการขาดความ

⁶ ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์, “ดนตรีศึกษา: การวัดผลประเมินผลด้วยรูบริค (Rubric) ตอนที่ 1,” *วารสารเพลงดนตรี* 8, 2 (2545): 66-71.

	ชั้นสูง A	ชั้นกลาง B	ชั้นต้น C
	บรรเลงของแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีได้เป็นอย่างดี	ซึ่งแสดงถึงความชำนาญด้านเทคนิคและการบรรเลงร่วมกันที่ยังต้องพัฒนาให้มากยิ่งขึ้น	ชำนาญด้านการบรรเลงเทคนิคและความเข้าใจในการบรรเลงเทคนิคต่างๆ ซึ่งต้องได้รับการปรับปรุง
ความถี่เสียง	สามารถควบคุมความถี่เสียงในกรณีมีการบรรเลงเปลี่ยนช่วงเสียงหรือระดับเสียงทั้งจังหวะช้า-เร็วได้ดี และปรับความถี่เสียงให้กลมกลืนกันได้อย่างรวดเร็ว แสดงถึงความ เป็นมืออาชีพ และความชำนาญด้านทักษะการฟังและปรับความถี่เสียงของผู้บรรเลงที่ดี	สามารถควบคุมความถี่เสียงในกรณีมีการบรรเลงเปลี่ยนช่วงเสียงหรือระดับเสียงทั้งจังหวะช้า-เร็วได้ดี และปรับความถี่เสียงให้กลมกลืนกันได้อย่างค่อนข้างช้า แสดงถึงการขาดความชำนาญด้านทักษะการฟังเสียงและการปรับความถี่เสียงให้กลมกลืนกันที่ ต้องได้รับการพัฒนาให้มากขึ้น	ไม่สามารถควบคุมความถี่เสียงได้ โดยเฉพาะในกรณีมีการบรรเลงเปลี่ยนช่วงเสียงหรือระดับเสียงทั้งจังหวะช้า-เร็ว ที่ไม่สามารถควบคุมและปรับความถี่เสียงให้กลมกลืนกันได้ แสดงถึงการขาดทักษะด้านการฟังและการปรับควบคุมความถี่เสียง ขาดความเข้าใจเรื่องของความกลมกลืนและความถี่เสียง ควรได้รับการปรับปรุง
อารมณ์ของบทเพลง	มีความมั่นใจในการสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงและการบรรเลงได้ดี มีการสื่อสารอารมณ์ที่มีความสอดคล้องกับบทเพลงเป็นอย่างดี มีความหมายบทเพลงได้เหมาะสม ควบคุมระดับเสียงดัง-เบา การสร้างประโยคเพลงที่ต่อเนื่องได้ แสดงถึงความเข้าใจความหมายและรู้บทบาทหน้าที่ของการบรรเลงในบทเพลงเป็นอย่างดี	มีความมั่นใจและพยายามสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงและการบรรเลงได้ มีการสื่อสารที่มีความสอดคล้องกับบทเพลงได้เป็นบางช่วง แต่ขาดการสื่อสารที่ชัดเจน แสดงถึงความชำนาญทักษะด้านการสร้างความแตกต่างของเสียงและความต่อเนื่องของประโยคเพลงที่ยังต้องได้รับการพัฒนา	ผู้บรรเลงขาดความมั่นใจในการสื่อสารการบรรเลง การสื่อสารไม่สอดคล้องกับแนวเพลงที่เหมาะสม ไม่พบการสร้างประโยคเพลงให้มีความต่อเนื่อง ผู้บรรเลงขาดความเข้าใจในการตีความหมายของบทเพลง ควรได้รับการปรับปรุงแก้ไข

จากตารางที่ 2 ซึ่งได้ออกแบบตัวอย่างของเกณฑ์การวัดและประเมินผลตามสภาพจริงแบบ 3 ลำดับขั้น ในแต่ละลำดับขั้น ได้มีการกำหนดลำดับขั้นความสามารถแบบเกรดไว้ ได้แก่ ชั้นสูง อยู่

ในเกรด A ขึ้นกลางอยู่ในเกรด B และขึ้นต้นอยู่ในเกรด C ในลักษณะของการวิเคราะห์ตามเกณฑ์และลำดับขั้นต่าง ๆ ทำให้ทราบถึงศักยภาพและลำดับทักษะทางการบรรเลงแบบภาพรวมของวงไปสู่ทักษะพื้นฐานของผู้บรรเลงภายในวง และสามารถนำไปปรับปรุงและพัฒนาทักษะการบรรเลงได้ตรงประเด็น โดยมีการอธิบายรายละเอียดเกณฑ์ต่างๆของตารางที่ 1 ไว้ดังนี้

แนวทางการวัดและประเมินผลตามสภาพจริงด้านคุณภาพเสียง

แนวทางของการวัดและประเมินผลด้านคุณภาพเสียง เห็นได้ว่า กรณีที่จะประเมินลำดับความสามารถด้านคุณภาพเสียงของวงให้อยู่ในขั้นสูง (A) ได้นั้น จะต้องวัดและประเมินผลในการบรรเลงบทเพลงใดบทเพลงหนึ่ง เมื่อในบทเพลงนั้น มีช่วงของการเปลี่ยนช่วงเสียง หรือการบรรเลงระดับเสียงดัง-เบาในบทเพลง ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องแสดงถึงความชำนาญในทักษะของการควบคุมคุณภาพเสียงให้เป็นไปตามคุณลักษณะเสียงของแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีได้อย่างดี มีการควบคุมคุณภาพเสียงได้อย่างรวดเร็ว ซึ่งผู้บรรเลงทั้งวง จะต้องบรรเลงให้เป็นไปในลักษณะดังกล่าวนี้ทั้งหมด จึงทำให้เกิดความสมบูรณ์ด้านคุณภาพเสียงได้

ลำดับขั้นความสามารถที่อยู่ในขั้นกลาง (B) เมื่อทำการบรรเลงในบทเพลงใดๆนั้น เมื่อกรณีมีการเปลี่ยนช่วงเสียง หรือการบรรเลงระดับเสียงดัง-เบา ในช่วงใดๆ ของบทเพลง ผู้บรรเลงยังมีการควบคุมคุณภาพเสียงให้เป็นไปตามคุณลักษณะเสียงของกลุ่มเครื่องดนตรีได้ไม่มากพอ เช่น มีคุณลักษณะเสียงที่เปลี่ยนไปจากเดิม แสดงถึงไม่สามารถควบคุมคุณลักษณะเสียงได้เหมือนเดิม ถึงแม้จะมีการปรับคุณภาพเสียงในขณะที่บรรเลงแล้ว แต่กว่าจะปรับให้คุณลักษณะเสียงให้มีคุณภาพที่เหมาะสมได้ หรือไม่สามารถควบคุมคุณลักษณะเสียงกลับคืนมาได้ช้า แสดงถึงยังขาดความชำนาญในพื้นฐานการควบคุมลมและการวางรูปปากสำหรับผู้บรรเลง

ลำดับขั้นความสามารถขั้นต้น (C) กรณีที่บทเพลงมีการเปลี่ยนช่วงเสียง หรือการบรรเลงเสียงดัง-เบา ผู้บรรเลงไม่สามารถควบคุมคุณภาพเสียง หรือมีการบรรเลงคุณลักษณะเสียงที่มีการเปลี่ยนแปลงไปในลักษณะไม่สอดคล้องกับคุณลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีที่ไม่ควรจะเป็น ทำให้ทราบว่า ผู้บรรเลงยังขาดความชำนาญพื้นฐานการควบคุมลม และการวางรูปแบบ และขาดความเข้าใจในแนวคิดหรือประสบการณ์การฟังเสียงต้นแบบที่มีคุณภาพเสียงที่ดี

ดังนั้น เมื่อกรณีที่ผู้บรรเลงยังไม่ได้รับการประเมินความสามารถในขั้นสูงได้นั้น อาจมีข้อที่ต้องปรับปรุงแก้ไขในเรื่องทักษะต่างๆที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงการบรรเลงของทั้งวง ได้แก่ ทักษะความชำนาญในทักษะการหายใจ (Breathing) ความเข้าใจในหลักการวางรูปปาก (Embouchure)

ที่ถูกต้อง โดยเฉพาะกลุ่มผู้บรรเลงเครื่องลม (Wind Instrument) เนื่องจากความสำคัญของการมีเสียงที่ดีและมีคุณภาพ ขึ้นอยู่กับทักษะพื้นฐานการใช้ลมที่ถูกต้อง หรือการควบคุมลม (Air Control) เพื่อผลิตเสียง และพื้นฐานการวางรูปปากที่ถูกต้อง จะทำให้เสียงที่ออกมามีคุณภาพได้⁷ ส่วนปัญหาของคุณภาพเสียงการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมที่เกิดขึ้น โดยมาจากปัญหาของการวางรูปปาก และการสนับสนุนของลม (Air Support) ที่ไม่ถูกต้อง ทั้งนี้ยังได้แนะนำการฝึกฝนทักษะพื้นฐานการควบคุมลมด้วยแบบฝึกหัด Breathing Gym ซึ่งเป็นแบบฝึกหัดที่จะทำให้สามารถพัฒนาเรื่องของคุณภาพเสียงของวงดุริยางค์เครื่องลมได้ดียิ่งขึ้น

แนวทางการวัดและประเมินผลตามสภาพจริงด้านเทคนิค

ในแนวทางการวัดและประเมินผลด้านเทคนิค ในลำดับขั้นความสามารถขั้นสูง (A) นั้น ผู้บรรเลงจะต้องมีการบรรเลงในสำเนียงเสียง (Articulation) ในลักษณะต่างๆ เช่น โน้ตสั้น (Staccato) การเน้นเสียง (Accent) หรือเทคนิคเฉพาะเครื่องดนตรี เมื่อบทเพลงมีการเปลี่ยนจังหวะช้า-เร็ว (Tempo) ผู้บรรเลงจะต้องมีการบรรเลงสำเนียงเสียงให้ชัดเจน พร้อมเพรียงกัน เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันและกลมกลืนกัน (Blending) ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงสำเนียงเสียงได้แตกต่างกันได้อย่างชัดเจน แสดงถึงความชำนาญด้านเทคนิค และความชำนาญคล่องตัวในการบรรเลงของแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีได้เป็นอย่างดี

ลำดับขั้นความสามารถขั้นกลาง (B) ในกรณีที่ผู้บรรเลงบทเพลงใดๆ ซึ่งบทเพลงมีลักษณะการแสดงให้เห็นถึงสำเนียงเสียง (Articulation) ความสั้น-ยาวของโน้ต และการเน้นเสียงของโน้ตที่หรือในลักษณะต่างๆ หรือจังหวะช้า-เร็วที่แตกต่างกันในบทเพลง แต่ผู้บรรเลงยังบรรเลงสำเนียงเสียงได้ไม่แตกต่างกันมากในบางช่วง หรือขาดความพร้อมเพรียงกันเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงจังหวะช้า-เร็ว ซึ่งแสดงถึงการขาดความชำนาญและความคล่องตัวด้านเทคนิคและการบรรเลงร่วมกันที่ยังต้องพัฒนาให้มากยิ่งขึ้น

ลำดับขั้นความสามารถขั้นต้น (C) กรณีที่บทเพลงใดๆ มีการปรับเปลี่ยนช่วงเสียง หรือการบรรเลงเสียงดัง-เบา (Dynamic) ผู้บรรเลงไม่สามารถควบคุมคุณภาพเสียง หรือมีคุณลักษณะเสียงที่เปลี่ยนไปจากเดิม ซึ่งไม่เป็นไปตามลักษณะของกลุ่มเครื่องดนตรีที่ควรจะเป็น โดยแสดงถึงความสามารถของผู้บรรเลง ที่ยังขาดความชำนาญพื้นฐานการควบคุมลม และการวางรูปปากที่ไม่

⁷Daniel Peterson, "Daniel Peterson: Truman State University," in *Rehearsing the Band Volume 2*, ed. John E. Williamson (Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2015), 54.

ถูกต้อง ส่งผลต่อการควบคุมคุณภาพเสียง หรือขาดความเข้าใจ หรือขาดประสบการณ์ในการฟังเสียงต้นแบบที่มีคุณภาพ

ดังนั้น การพัฒนาทักษะการบรรเลงด้านเทคนิค ผู้บรรเลงในวงจะต้องได้รับการพัฒนาทักษะด้านเทคนิค (Technique) ที่เป็นเทคนิคเฉพาะของแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี ความถูกต้องของโน้ต (Note) เช่น เสียงสั้น (Staccato) หรือเสียงยาว หรือแบบแผนจังหวะ (Rhythmic Pattern) และการนับจังหวะ (Pulse) ซึ่งเป็นเรื่องของรายละเอียดการบรรเลงในบทเพลงที่ใช้ในการวัดและประเมินผลทั้งบทเพลง โดยในแต่ละบทเพลงที่ทำการวัดและประเมิน ล้วนมีเทคนิคที่สำคัญสอดแทรกในบทเพลงทั้งสิ้น การที่ผู้บรรเลงจะสามารถบรรเลงบทเพลงได้นั้น จะต้องอาศัยทักษะการบรรเลงเทคนิคและฝึกซ้อมรายละเอียดที่สำคัญเหล่านี้ให้เกิดความชำนาญ เช่น สำเนียงของเสียงที่ถูกต้องนั้น นับเป็นเรื่องสำคัญที่ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้ความเข้าใจในสำเนียงเสียงของเครื่องดนตรีที่ตนเองบรรเลงอยู่ โดยอาศัยทักษะการฟังเป็นหลัก เช่น เครื่องดนตรีทูบา (Tuba) เมื่อต้องการบรรเลงสำเนียงเสียงสั้น ซึ่งผู้บรรเลงอาจเข้าใจเพียงว่าต้องบรรเลงโน้ตให้สั้น แต่เมื่อพิจารณาจากความเข้าใจจริงๆแล้ว ไม่ใช่เพียงแค่บรรเลงโน้ตให้มีเสียงสั้นเพียงอย่างเดียว แต่ต้องอาศัยทักษะความเข้าใจและการฟังเป็นหลัก และเข้าใจคุณลักษณะของเสียงทูบา เพื่อให้สามารถบรรเลงโน้ตให้มีเสียงสั้น และชัดเจนเมื่อบรรเลงออกมาได้ด้วย⁸ นอกจากนี้ยังมีเทคนิคของการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลม (Ensemble Technique) มุ่งเน้นด้านเทคนิคของการเปลี่ยนระดับเสียงของโน้ตต่างๆต้องมีความคล่องแคล่ว การใช้สำเนียงของเสียงที่แตกต่างระหว่างโน้ตที่มีหางเสียงต่อเนื่อง (Slur) และโน้ตสั้น และเมื่อมีการเปลี่ยนโน้ตโดยปราศจากการควบคุมลมที่ดี ก็จะทำให้เกิดการผิดพลาดและมีสำเนียงเสียงที่ไม่ชัดเจนได้⁹

แนวทางการวัดและประเมินผลตามสภาพจริงด้านความถี่เสียง

แนวทางการวัดและประเมินผลด้านความถี่เสียง ให้ความสามารถขั้นสูง (A) ได้นั้น ผู้บรรเลงจะต้องมีความสามารถในการควบคุมความถี่เสียงในกรณีที่บทเพลงมีช่วงของการบรรเลงเปลี่ยนระดับหรือช่วงเสียง ด้วยจังหวะช้า-เร็วได้เป็นอย่างดี และปรับความถี่เสียงให้กลมกลืนกัน

⁸ 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), 26.

⁹ Amanda Drinkwater, "Amanda Drinkwater: Marcus High School," in *Rehearsing the Band Volume 3*, ed. Craig Kirchhoff (Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2017), 52.

(Blending) ได้อย่างรวดเร็ว แสดงถึงความเป็นมืออาชีพและความชำนาญด้านทักษะการฟังและการควบคุมทักษะในการปรับความถี่เสียงของผู้บรรเลงที่ดีได้

ลำดับขั้นความสามารถขั้นกลาง (B) ผู้บรรเลงสามารถควบคุมความถี่เสียง ในกรณีมีการบรรเลงเปลี่ยนช่วงเสียงหรือระดับเสียงทั้งจังหวะช้า-เร็วได้ และปรับความถี่เสียงให้กลมกลืนกันได้ อย่างค่อนข้างช้า แสดงถึงการขาดความชำนาญด้านทักษะการฟังเสียง และขาดทักษะความชำนาญในการควบคุมเสียงของตนเองให้สามารถปรับความถี่เสียงให้กลมกลืนกันได้ช้า ซึ่งต้องได้รับการพัฒนาให้มีความชำนาญและแม่นยำมากขึ้น

ลำดับขั้นความสามารถขั้นต้น (C) โดยในกรณีที่บรรเลงบทเพลงใดๆ ซึ่งผู้บรรเลงไม่สามารถควบคุมความถี่เสียงได้ โดยเฉพาะในกรณีที่บางช่วงของบทเพลง มีการบรรเลงเปลี่ยนช่วงเสียงหรือระดับเสียงทั้งจังหวะช้า-เร็ว ซึ่งผู้บรรเลงไม่สามารถควบคุมและปรับความถี่เสียงให้กลมกลืนกันได้ หรือไม่มีการปรับความถี่เสียงใดๆ แสดงถึงการขาดความเข้าใจในเรื่องของความถี่เสียง หรือขาดทักษะด้านการฟัง และทักษะการปรับเปลี่ยนเพื่อควบคุมความถี่เสียง ควรได้รับการปรับปรุง

ดังนั้น สำหรับแนวทางการพัฒนาเรื่องทักษะความถี่เสียงนั้น โดยผู้บรรเลงจะต้องพัฒนาการบรรเลงเพื่อควบคุมระดับเสียง (Control, Pitch Adjustment Skills) มุ่งเน้นในเรื่องของการแสดงทักษะของผู้บรรเลงในวงดุริยางค์เครื่องลมทั้งด้านทักษะการฟัง (Ear training) และทักษะการควบคุมเสียงให้มีความถี่เสียงที่สมดุลและกลมกลืนกัน (Blend and Balance) ซึ่งผู้บรรเลงทุกคนจะต้องมีทักษะดังกล่าว และสามารถนำมาปรับใช้ในการบรรเลงบทเพลงให้มีความถี่เสียงที่เข้ากัน และสามารถที่จะฟังและปรับความถี่เสียงของตนเองให้เข้ากันได้อย่างรวดเร็ว โดยแสดงถึงการมีทักษะทางการบรรเลงและการฟังที่ดีอย่างหนึ่งของวงดุริยางค์เครื่องลม¹⁰ สำหรับการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมระดับนักเรียน โดยการศึกษาว่าความถี่เสียงนั้นตรงหรือไม่ตรง ซึ่งอาจทำได้ยากสำหรับผู้บรรเลงที่เป็นนักเรียน แต่มีวิธีการสังเกตจากการฟังขณะที่บรรเลงบทเพลงบางช่วงที่มีแนวทำนองเดียวกัน หรือโน้ตเดียวกัน (Unison) หรือบรรเลงระดับเสียงด้วยโน้ตคู่ 8 (Octaves) ก็จะสามารถฟังและรับรู้ได้ชัดเจนว่าความถี่เสียงในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี หรือผู้บรรเลงในกลุ่มเดียวกัน สามารถบรรเลงความถี่เสียงได้ตรงกันหรือไม่ รวมถึงมุ่งเน้นให้นักเรียนใช้ทักษะการฟังซึ่งกันและกัน และปรับความถี่เสียงด้วยการสร้างความสมดุลและความกลมกลืนกันระหว่างผู้บรรเลงด้วยกันมากกว่า เนื่องจากความสมดุลและความกลมกลืนระหว่างการบรรเลงนั้น ส่งผลต่อคุณภาพ

¹⁰ Rodney Dorsey, "Rodney Dorsey: University of Oregon," in *Rehearsing the Band Volume 3*, ed. Craig Kirchhoff (Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2017), 38-39.

เสียงที่ออกมาได้ด้วยเช่นกัน ¹¹การที่จะฝึกฝนให้นักเรียนสามารถบรรเลงหรือฟังความถี่เสียงให้เข้าใจนั้น จะต้องเน้นทักษะการฟังและอธิบายความเข้าใจเรื่องความถี่เสียงจากการฟังตัวอย่างของความถี่เสียงที่แตกต่างกัน หรือใช้เครื่อง Harmony Director (HD) ที่สามารถสร้างคลื่นความถี่เสียง และสาธิตให้นักเรียนพร้อมอธิบายให้เข้าใจได้ง่ายมากยิ่งขึ้น

แนวทางการวัดและประเมินผลตามสภาพจริงด้านอารมณ์ของบทเพลง

สำหรับแนวทางการวัดและประเมินผลตามสภาพจริงด้านอารมณ์ของบทเพลง เมื่อต้องทำการวัดและประเมินผลด้านดังกล่าว สำหรับลำดับขั้นความสามารถขั้นสูง (A) โดยผู้บรรเลงจะต้องมีความมั่นใจในการสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงและการบรรเลงได้ดี มีการสื่อสารอารมณ์ที่มีความสอดคล้องกับบทเพลงเป็นอย่างดี สามารถตีความหมายบทเพลงได้เหมาะสม มีทักษะความชำนาญในการควบคุมระดับเสียงดัง-เบา สามารถการสร้างประโยคเพลงที่ต่อเนื่องได้เป็นอย่างดี ทำให้ทำนองของประโยคเพลงมีความต่อเนื่องสวยงาม แสดงถึงความเข้าใจความหมาย และรู้บทบาทหน้าที่ของการบรรเลงในบทเพลงเป็นอย่างดี และมีความเข้าใจในความหมายของบทเพลงที่ต้องการสื่อทั้งผู้อำนวยเพลงและผู้บรรเลงที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เหมาะสมและสอดคล้องกับความหมายของบทเพลงได้เป็นอย่างดี

ลำดับขั้นความสามารถขั้นกลาง (B) ถึงแม้ผู้บรรเลงจะมีความมั่นใจ และมีความพยายามสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงและการบรรเลงได้ มีลักษณะของการสื่อสารที่มีความสอดคล้องกับบทเพลงให้รับทราบได้บ้าง แต่ก็ยังไม่สมบูรณ์ ซึ่งขาดการสื่อสารที่ชัดเจนในบางช่วง ทำให้เห็นถึงความเข้าใจในบทเพลง แต่ไม่สามารถสื่อสารออกมาให้ชัดเจนทางการบรรเลงได้ เนื่องจากขาดทักษะในการควบคุมหรือความชำนาญในการบรรเลงที่สื่อถึงอารมณ์ของบทเพลงตามที่ตนเองต้องการได้ หรือมีทิศทางความเข้าใจในการตีความหมายของบทเพลงที่แตกต่างกัน ไม่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน

ลำดับขั้นความสามารถขั้นต้น (C) ผู้บรรเลงยังขาดความมั่นใจในการสื่อสารการบรรเลงหรือไม่ทราบความหมายของบทเพลงที่กำลังบรรเลง ไม่พบการสร้างประโยคเพลงให้มีความต่อเนื่อง ขาดระดับความดัง-เบาที่ไม่พบความแตกต่าง ผู้บรรเลงขาดความเข้าใจในการตีความหมายของบทเพลง หรือการตีความหมายของบทเพลงผิดพลาด ความเข้าใจบทเพลงไม่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน จึงควรได้รับการปรับปรุงแก้ไข

¹¹ Amanda Drinkwater, "Amanda Drinkwater: Marcus High School," in *Rehearsing the Band Volume 3*, ed. Craig Kirchhoff (Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2017), 48.

สำหรับแนวทางการพัฒนาทักษะการบรรเลงด้านอารมณ์ของบทเพลง ประกอบไปด้วย การสื่อสารอารมณ์ (Expression) อัตราความช้า-เร็วของจังหวะ (Tempo) แนวเพลง (Style) การสร้างประโยคเพลง (Phrasing) และระดับเสียงดัง-เบา เป็นการแสดงออกถึงทักษะการบรรเลงและความเข้าใจในบทเพลงที่จะต้องสื่อสารออกมาให้เกิดความแตกต่างและทำให้บทเพลงไพเราะมากยิ่งขึ้น¹² การพิจารณาเรื่องคุณลักษณะเสียงของวงดุริยางค์เครื่องลม (Band Sound) อาจไม่สามารถที่จะอธิบายได้ว่า การบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมจะต้องมีเสียงที่มีลักษณะใด แต่ในฐานะผู้อำนวยเพลงจะต้องตีความบทเพลงและแนวเพลงแต่ละประเภท ให้ได้เสียงและการสื่อสารอารมณ์ตามประเภทและความต้องการของผู้ประพันธ์ในบทเพลงนั้นๆ เช่น การบรรเลงบทเพลงของ Johann Sebastian Bach (ระหว่างปี ค.ศ.1685-1750) หรือบทเพลงของผู้ประพันธ์เพลงในยุคต่างๆ ที่ผู้อำนวยเพลงจะต้องตีความหมายของบทเพลง และอธิบายสร้างความเข้าใจให้ผู้บรรเลงได้ นอกจากนี้การวิเคราะห์ระดับเสียงดัง-เบา ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงระดับเสียงดัง-เบาให้มีความแตกต่างกัน เพื่อให้ผู้ฟังสามารถรับรู้อารมณ์ของบทเพลงได้ในที่สุด

ดังนั้น การกำหนดลำดับขั้นความสามารถทางการบรรเลง สามารถนำตัวอย่างเครื่องมือที่นำเสนอเป็นแนวทางไว้ข้างต้นนี้ ไปประยุกต์ใช้ในการสร้างเครื่องมือการวัดและประเมินผลตามสภาพจริงในลำดับขั้นความสามารถได้ถึง 3-6 ลำดับขั้น ขึ้นอยู่กับความละเอียดของเกณฑ์และเนื้อหาทักษะที่ต้องการจะวัดและประเมินผล และสำหรับเครื่องมือดังกล่าวนี้ ไม่เป็นเพียงผู้ควบคุมวง ผู้อำนวยเพลงหรือครูผู้ฝึกสอนจะทราบผลการประเมินได้อย่างเดียว แต่ผู้บรรเลงสามารถที่จะประเมินคุณภาพการบรรเลงการรวมวงของตนเองได้ และนำมาพิจารณาหรือวิเคราะห์ร่วมกัน เพื่อให้ได้ข้อสรุปของแนวทางการที่จะพัฒนาทักษะการบรรเลงตามเกณฑ์และประเด็นต่างๆให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน จนทำให้เกิดผลสัมฤทธิ์ในการบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ รวมถึงการออกแบบกรอบสำหรับบันทึกข้อความการประเมินข้อบกพร่องทางการบรรเลงร่วมกันในแต่ละครั้ง ทำให้ครูผู้สอน ผู้ควบคุมวงทราบถึงความเข้าใจของผู้บรรเลงว่า มีความเข้าใจในเกณฑ์และทักษะการบรรเลงมากน้อยเพียงใด ส่งผลต่อการเรียนรู้ทางดนตรีที่เกิดขึ้นจากกิจกรรมของการบรรเลงรวมวงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับนักเรียนได้อีกทางหนึ่ง

โดยสรุปแล้ว แนวทางการวัดและประเมินผลทักษะการบรรเลงตามสภาพจริงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม เป็นการสร้างความเข้าใจในการวัดและประเมินผลการบรรเลงรวมวงของ

¹² Richard Floyd, "Richard Floyd: Austin Symphonic Band," in *Rehearsing the Band Volume 3*, ed. Craig Kirchhoff (Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2017), 75-76.

วงดุริยางค์เครื่องลมระดับนักเรียน ทำให้ครูผู้สอน ผู้ควบคุมวง สามารถที่จะประเมินความสามารถ การบรรเลงของวงตอบโจทย์ไปตามเป้าหมายของทักษะตามองค์ประกอบทั้ง 4 องค์ประกอบให้มีความชัดเจน ทำให้ผู้บรรเลงซึ่งเป็นนักเรียนทราบผลของการประเมินด้านการบรรเลงในองค์ประกอบต่างๆ หรือผู้บรรเลงสามารถประเมินตนเองได้ แสดงถึงความเข้าใจในเนื้อหาสาระ และทักษะทางดนตรีของผู้บรรเลงซึ่งเป็นนักเรียน และเมื่อทราบข้อบกพร่องของตนเองในองค์ประกอบใดๆ แล้ว จึงสามารถนำไปเป็นแนวทางในการฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาและแก้ไขปรับปรุงแบบเฉพาะด้านทักษะที่ตนเองต้องการที่จะพัฒนา ลดระยะเวลาที่จะต้องมุ่งเน้นการฝึกซ้อมในทุกๆ องค์ประกอบทั้งหมด แต่จะมุ่งเน้นการฝึกซ้อมแบบเฉพาะด้านที่ต้องได้รับการแก้ไข รวมถึงสามารถจัดหาแบบฝึกหัด บทเพลงที่สอดคล้องต่อการมุ่งเน้นพัฒนาในเฉพาะด้านที่ต้องได้รับการแก้ไขเฉพาะด้านที่ต้องได้รับการพัฒนาได้อย่างตรงประเด็นและส่งผลกระทบต่อผลสัมฤทธิ์ทางการบรรเลงรวมวงได้อย่างมีประสิทธิภาพ และเมื่อมีการเรียนรู้และเข้าใจระบบของแนวทางการวัดและประเมินผลตามสภาพจริงสำหรับการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมแล้วนั้น จะทำให้เกิดมาตรฐานของการบรรเลงที่ครอบคลุมทุกๆ องค์ประกอบไปพร้อมๆ กัน นำไปสู่ศักยภาพความพร้อมต่อการเข้าสู่ระดับของการเข้าร่วมประกวดแข่งขันในระดับสากลได้ในอนาคตต่อไป

บรรณานุกรม

- วรินทร์ สีเสียดงาม, พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์, และสุพัตรา วิไลลักษณ์. “การสร้างเครื่องมือการวัดและประเมินผลการปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ในระดับอุดมศึกษา.” *วารสารดนตรีรังสิต* 15, 1 (2563). 118-133.
- ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์. “ดนตรีศึกษา: การวัดผลประเมินผลด้วยรูบรีค (Rubric) ตอนที่ 1.” *วารสารเพลงดนตรี* 8, 2 (2545), 66-71.
- Corporon, Eugene. “Eugene Corporon: Chapter 2.” In *Rehearsing the Band*, edited by Kenneth L. Neidig, 11-18. Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2008.
- Dorsey, Rodney. “Rodney Dorsey: University of Oregon.” In *Rehearsing the Band Volume 3*, edited by Craig Kirchhoff, 35-44. Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2017.
- Drinkwater, Amanda. “Amanda Drinkwater: Marcus High School.” In *Rehearsing the Band Volume 3*, edited by Craig Kirchhoff, 45-58. Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2017.
- Floyd, Richard. “Richard Floyd: Austin Symphonic Band.” In *Rehearsing the Band Volume 3*, edited by Craig Kirchhoff, 70-81. Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2017.
- 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.
- Peterson, Daniel. “Daniel Peterson: Truman State University.” In *Rehearsing the Band Volume 2*, edited by John E. Williamson, 51-60. Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2015.
- School District of Poynette. “Performance Rubric.” Accessed October 17, 2018. <https://www.poynette.k12.wi.us/faculty/jferk/Performance%20Rubric%202012.pdf>
- University Interscholastic League. “Band Concert Evaluation Rubric.” Accessed April 11, 2020. <https://www.uiltexas.org/files/music/band-concert-rubric.pdf>.

การตีความและเทคนิคการขับร้องที่สำคัญใน ทเวล์ฟโพเอมของเอมิลี ดิกคินสัน ประพันธ์โดย แอรอน คอปแลนด์

Interpretation and Significant Vocal Techniques in Twelve Poems of Emily Dickinson by Aaron Copland

ศุภนที บุญช่วย*¹Sarin Boonchuay*¹

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นบทความวิชาการ กล่าวถึงการตีความและเทคนิคการขับร้องที่สำคัญในทเวล์ฟโพเอมของเอมิลี ดิกคินสัน ประพันธ์โดยแอรอน คอปแลนด์ (ค.ศ.1900-1990) นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน คำร้องมาจากบทกวีที่ประพันธ์โดยเอมิลี ดิกคินสัน (ค.ศ.1830-1886) กวีชาวอเมริกัน ประกอบด้วยเพลงร้องศิลป์สำหรับโซปราโนและเปียโนจำนวน 12 บทที่ต้องอาศัยการตีความและใช้เทคนิคการขับร้องขั้นสูงเพื่อให้สามารถถ่ายทอดเพลงบทนี้ไปยังผู้ฟังอย่างสมบูรณ์แบบที่สุด บทกวีของดิกคินสันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้บทเพลงทั้งหมดมีความซับซ้อนและโดดเด่นไม่เหมือนใคร เนื่องจากเป็นบทกวีที่มีเอกลักษณ์ มีความอิสระทั้งในเรื่องของรูปแบบและเนื้อหา บทกวีส่วนใหญ่มักประกอบด้วยประโยคที่มีความยาวไม่เท่ากัน มีการใช้เครื่องหมายวรรคตอนหรือการใช้อักษรตัวใหญ่ในการขึ้นต้นคำตามใจชอบ ผู้เขียนคัดเลือกเพลงมาทั้งหมด 5 บท กล่าวถึงโครงสร้างการตีความ เทคนิคการขับร้องที่สำคัญและการฝึกซ้อม เพื่อให้ผู้อ่านสามารถนำไปศึกษาและพัฒนาการขับร้องได้อย่างมีประสิทธิภาพต่อไป

คำสำคัญ: แอรอน คอปแลนด์ / เอมิลี ดิกคินสัน / การตีความ / เทคนิคการขับร้อง

* Corresponding author, email: popiampop.cb@gmail.com

¹ อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรีและศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยสยาม

¹ Instructor, Superstar College of Arts, Siam University

Abstract

This academic article discusses interpretation and significant vocal techniques in *Twelve Poems of Emily Dickinson* by Aaron Copland (1900-1990), an American composer, set with poems by Emily Dickinson (1830-1886), an American poet. The set consists of 12 art songs for soprano and piano of which the singer must interpret and perform with advanced singing techniques in order to convey the performance with perfection. Lyrics set by Dickinson is the important factor in making the whole set of compositions more complicated and unique. The poems were set with free structure and materials. Most of the poems are presented with asymmetrical phrases, punctuation marks and capitalized letter according to her own preference. Five pieces from the whole set has been brought out for discussion on interpretation, important vocal techniques, and practicing process for singers to study and develop effective singing skills.

Keywords: Aaron Copland / Emily Dickinson / Interpretation / Vocal Techniques

การขับร้องเพลงคลาสสิกถือเป็นศิลปะการแสดงดนตรีที่ต้องอาศัยความชำนาญไม่แพ้การแสดงของเครื่องดนตรีชนิดอื่น การขับร้องต้องใช้ร่างกายเป็นเครื่องดนตรี ใช้เวลาในการฝึกฝนทั้งในการบังคับร่างกาย และฝึกฝนเทคนิคในการเปล่งเสียงร้องออกมาให้มีคุณภาพและตรงกับอารมณ์ความรู้สึกของเพลงที่สุด นอกจากนั้น นักร้องยังต้องศึกษาคำร้องที่มีความหมายลึกซึ้ง ซึ่งคำร้องที่นำมาใช้ประกอบเพลงร้องศิลป์ (Art Song) ส่วนใหญ่มักมาจากบทประพันธ์ขึ้นเอกของกวีที่มีชื่อเสียงทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็นเชกสเปียร์หรือเกอเธ่ รวมทั้งกวียุคใหม่ชาวอเมริกันอีกหลายคน รวมทั้งเอมิลีดิกคินสัน (Emily Dickinson, ค.ศ.1830-1886) และอาจกล่าวได้ว่าการที่นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกันชื่อ แอรอน คอปแลนด์ (Aaron Copland, ค.ศ.1900-1990) มองเห็นคุณค่าที่ปรากฏอยู่ในบทกวีที่ดิกคินสันประพันธ์ขึ้นและคัดเลือกบทกวีเหล่านั้นจำนวน 12 บท มาใช้เป็นคำร้องสำหรับบทเพลงชุด *ทเวล์ฟโพเอ็มของเอมิลีดิกคินสัน* ทำให้เพลงชุดนี้กลายเป็นตัวอย่างที่ดีของการ

ผสมผสานโลกแห่งวรรณกรรมและโลกแห่งดนตรีคลาสสิกเข้าด้วยกันอย่างลงตัวที่สุดบทหนึ่ง สะท้อนให้เห็นว่าบทกวีมีความสำคัญต่อแนวทางการประพันธ์เพลงอย่างไร ผู้ประพันธ์เพลงเข้าถึงความหมายที่ลึกซึ้งของบทกวีและสามารถถ่ายทอดออกมาเป็นทำนองและเสียงประสานที่ไพเราะได้อย่างไร นอกจากนี้ เพื่อให้กระบวนการถ่ายทอดเพลงบทนี้ไปยังผู้ฟังมีความสมบูรณ์ครบวงจรมากที่สุด บุคคลที่ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางซึ่งหมายถึงนักร้องนั่นเอง ต้องศึกษาโครงสร้างและตีความบทเพลง ฝึกซ้อมเทคนิคการขับร้องอย่างเป็นขั้นตอน เพื่อให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกเหล่านั้นออกมาให้สมบูรณ์แบบมากที่สุด

ทเวลฟ์โพเอมีของเอมิลี ดิกคินสัน หรือเรียกสั้น ๆ ว่า บทเพลงของดิกคินสัน (*Dickinson Songs*) เป็นชุดเพลงร้อยสี่สิบสำหรับโซปราโนจำนวน 12 บท ประพันธ์ดนตรีโดยคอปแลนด์ นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน โดยนำคำร้องมาจากบทกวีที่ประพันธ์โดยดิกคินสัน กวีชาวอเมริกันซึ่งมีลีลาการเขียนบทประพันธ์ที่ไม่เหมือนใคร ดิกคินสันเป็นคนชอบเขียนหนังสือ มักเขียนจดหมายติดต่อกับผู้อื่นแทนการพูดคุยหรือพบปะ รวมทั้งเขียนบทกวีไว้ในสมุดร่างเป็นจำนวนมาก บทกวีของดิกคินสันเป็นบทกวีที่มีความอิสระทั้งรูปแบบและเนื้อหา ส่วนใหญ่ประกอบด้วยประโยคที่มีความยาวไม่เท่ากัน มีการใช้เครื่องหมายวรรคตอนหรือการใช้อักษรตัวใหญ่ในการขึ้นต้นคำตามใจชอบ และมักไม่มีชื่อบท เวลากล่าวถึงบทกวีที่ไม่มีชื่อของดิกคินสันจึงต้องอ้างอิงโดยการนำประโยคแรกของบทกวีแต่ละบทมาใช้เป็นชื่อบทแทน

คอปแลนด์ซึ่งมีความสนใจในศิลปะและดนตรีพื้นบ้านอเมริกันเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ได้เริ่มให้ความสนใจผลงานของดิกคินสันจากบทกวีที่เกี่ยวกับความตาย เช่น *Because I could not stop for death* หรือ *The Chariot* ซึ่งเป็นบทกวีที่มีการเลือกใช้คำที่เรียบง่าย มีความอิสระเหนือกฎเกณฑ์ ไม่ยึดติดกับรูปแบบ เป็นแนวคิดสมัยใหม่ของศิลปินชาวอเมริกันอย่างแท้จริง คอปแลนด์ได้คัดเลือกบทกวีของดิกคินสันมา 12 บท และใช้เวลาประพันธ์ดนตรีสำหรับบทกวีดังกล่าวเป็นเวลาถึง 1 ปีเต็ม ตั้งแต่เดือนมีนาคม ปี ค.ศ.1949 จนถึงเดือนมีนาคมของปี ค.ศ.1950 คอปแลนด์อุทิศเพลงแต่ละบทให้กับเพื่อนของเขาทั้งหมด 12 คน เพลงร้องชุดนี้ออกแสดงเป็นครั้งแรกที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบียในปี ค.ศ.1950 โดยมีผู้ขับร้องคือ อลิซ ฮาวแลนด์ (Alice Howland) และผู้บรรเลงเปียโนคือคอปแลนด์เอง ต่อมาคอปแลนด์ได้เรียบเรียงเพลงร้องบางบทใหม่สำหรับวงออร์เคสตราและนำออกแสดงในปี ค.ศ.1970 ทำให้เพลงชุดนี้ได้รับความนิยม ได้บันทึกเสียงออกจำหน่ายและออกแสดงไปทั่วประเทศสหรัฐอเมริกาจนกลายเป็นที่รู้จักกันทั่วโลก

เพลงร้องทั้ง 12 บทมีชื่อเพลงจากประโยคแรกของบทกวี ยกเว้นเพลงสุดท้ายใช้ชื่อว่า *The Chariot* ตามที่ดิกคินสันตั้งไว้ตั้งแต่การพิมพ์บทกวีเป็นครั้งแรก เพลงแต่ละบทล้วนมีทำนองและเสียงประสานอิสระ ไม่เกี่ยวข้องกัน ยกเว้นเพลงบทที่ 7 และ 12 ที่มีทำนองหลักคล้ายคลึงกัน บทร้องที่ดิกคินสันประพันธ์ส่วนมากเกี่ยวกับธรรมชาติ ความตาย ชีวิตและความเป็นนิรันดร์ ส่วนทำนองและเสียงประสานเป็นเทคนิคการประพันธ์เพลงที่เรียกว่า การระบายสีเนื้อร้อง (Word Painting) หมายถึงการเลือกใช้นोटเพลงในการประดิษฐ์ทำนองและเสียงประสานให้กลมกลืนไปในทิศทางเดียวกับบทร้อง เช่น ใช้กุญแจเสียงหรือคอร์ดเมเจอร์ (Major Chord) เมื่อบทร้องกล่าวถึงความสุข ความสดใสหรือธรรมชาติ และใช้กุญแจเสียงหรือคอร์ดไมเนอร์ (Minor Chord) เมื่อบทร้องกล่าวถึงความเศร้า ความเจ็บหรือความตาย เป็นต้น

ผู้เขียนได้คัดเลือกบทเพลงที่มีเนื้อหาน่าสนใจที่สุดในชุดนี้มาจำนวน 5 บท โดยกล่าวถึงสังคีตลักษณ์ทั่วไป การตีความบทเพลง เทคนิคการขับร้อง รวมทั้งกระบวนการฝึกซ้อม เพื่อให้ผู้อ่านสามารถนำไปศึกษาและพัฒนาการขับร้องได้อย่างมีประสิทธิภาพต่อไป

เพลงแรก คือ *The World Feels Dusty* ซึ่งคอปแลนด์อุทิศให้กับอเล็กไซ เฮฟฟ์ (Alexei Haieff, ค.ศ.1914-1994) นักแต่งเพลงชาวอเมริกัน บทเพลงอยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน วรรคแรกของบทกวีคือท่อน A วรรคที่สองคือท่อน B และวรรคสุดท้ายคือท่อน A prime ตามลำดับ ถึงแม้ว่าแนวเปียโนประกอบในเพลงนี้จะค่อนข้างซ้ำเดิมตลอดทั้งเพลง สิ่งที่น่าสนใจเป็นบทกวีของดิกคินสันที่พูดถึงความเป็นความตายอย่างชัดเจน นอกจากนั้นแนวทำนองร้องยังมีลักษณะที่เรียกว่าบทเพลงรูปอิสระ (through-composed) กล่าวคือไม่มีการประพันธ์แนวทำนองในลักษณะเดิมซ้ำ แนวทำนองมักขึ้นอยู่กับน้ำหนักของคำในบทกวี องค์ประกอบอีกประการหนึ่งที่ทำให้เพลงบทนี้มีความน่าสนใจและต้องใช้ความละเอียดอ่อนในการตีความและการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกคือการใช้คู่เจ็ดในแนวเปียโนประกอบตลอดเวลา เนื่องจากคู่เจ็ดจัดเป็นคู่เสียงกระด้างที่ต้องใช้อย่างระมัดระวังให้ความรู้สึกได้ทั้งดิสโซแนนซ์ (Dissonance) และคอนโซแนนซ์ (Consonance) ขึ้นอยู่กับวิธีการประพันธ์ ซึ่งคอปแลนด์ได้ประพันธ์ให้คู่เจ็ดฟังดูกระด้างในตอนต้น ต่อมาฟังละมุนขึ้นในตอนกลาง และกลับมาฟังดูกระด้างอีกครั้งในช่วงท้ายของบทเพลง แนวคิดในการใช้คู่เจ็ดตลอดทั้งเพลงทำให้บทเพลงนี้มีน้ำเสียงที่เป็นเอกลักษณ์มากกว่าเพลงบทอื่น (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 การใช้เจ็ดในเพลง *The World Feels Dusty* ห้องที่ 2

เนื่องจากเพลงนี้มีช่วงเสียงที่ไม่กว้างนัก มีโน้ตสูงที่สุดคือโน้ต A# หากสังเกตจะพบว่าเพลงนี้ต้องการให้นักร้องร้องด้วยเสียงที่ค่อนข้างดัง และมีการเขียนกำกับไว้ว่า *darkly colored* ซึ่งอาจทำให้เกิดปัญหาแก๊ซปราโนที่มีช่วงเสียงที่สูงและมีลักษณะเสียงที่ใสได้ ผู้เขียนจึงเลือกแบบฝึกหัดที่เหมาะสมในการฝึกซ้อม โดยปรับโทนเสียงให้หนาขึ้นเล็กน้อยด้วยวิธีตกแต่งสระ (vowel modification) เริ่มฝึกจากการร้องเสียง [a], [e], [i] และปรับสระจนกลายเป็นเสียง [ʊ] อย่างไรก็ตาม ขณะทำการฝึกซ้อมต้องสังเกตเสียงของตนเองในการปรับสระให้ดี เพราะหากปรับมากเกินไป เสียงที่ได้จะไม่เป็นเสียงสระเดิม เมื่อฝึกทำได้ดีแล้วให้ลองทำแบบเดียวกันกับโน้ตที่ระดับเสียงสูงขึ้น เมื่อได้รูปสระที่เหมาะสมแล้วจึงใช้แบบฝึกหัดเครเชนโด (Crescendo) เพื่อขยายความดังของเสียงให้มากขึ้น เน้นฝึกโน้ตที่ไม่สูงมากนักเพื่อให้เหมาะสมกับบทเพลง และไม่เกิดการบาดเจ็บจากการเปลืองตะโกนหรือเค้นโน้ตใด ๆ ออกมา (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 แบบฝึกหัด vowel modification

เพลงที่สอง คือ *Heart, We Will Forget Him* ซึ่งคอปแลนด์อุทิศให้กับมาร์แชล เดอ มังซีอาร์ลี (Marcelle de Manziarly, ค.ศ.1899-1989) นักเปียโนและนักแต่งเพลงชาวฝรั่งเศส กล่าวกันว่าบทกวีนี้เป็นบทกวีที่ดีที่สุดของดิกคินสัน จุดที่น่าสนใจคือวรรคแรกที่บรรยายว่า “Heart, we

will forget him.” สังเกตได้ว่า ดิกคินสันใช้คำว่า “we” แทนคำว่า “I” เพราะเห็นได้ชัดว่าเป็น บทกวีที่รำพันกับตัวเอง บรรยายบทสนทนากันในตัวของดิกคินสันระหว่างอารมณ์และเหตุผล และ “I” ที่ดิกคินสันใช้ในบทกวีไม่ได้หมายถึงตนเอง แต่หมายถึงตรรกะและเหตุผล และ “you” หมายถึงจิตใจ (heart) นั่นเอง แสดงให้เห็นว่าดิกคินสันเข้าใจและแยกแยะได้ว่าสภาวะความคิดของมนุษย์แยกออกเป็น 2 ส่วน คือ ตรรกะและเหตุผล และอารมณ์ความรู้สึกระดับสัญชาตญาณ ซึ่งเป็นพื้นฐานทฤษฎีจิตวิทยา (Id และ Super Ego) ของซิกมุนด์ ฟรอยด์ แม้ว่าในปัจจุบันแนวคิดนี้เกิดขึ้นบ่อยครั้งในการสร้างสรรค์ดนตรี โดยเฉพาะเพลงสมัยนิยม (Popular Music) แต่ในสมัยก่อนนั้นเป็นไปได้ยาก ต้องถือว่าความคิดของดิกคินสันล้ำยุคเป็นอย่างยิ่ง

นอกจากนั้น บทกวีดังกล่าวยังแสดงให้เห็นอีกว่าดิกคินสันเข้าใจสภาวะของอารมณ์ที่ต้องใช้เวลาในการทำความเข้าใจกับความโศกเศร้าซึ่งเป็นความจริงที่ทุกคนเข้าใจเป็นอย่างดี แต่เนื่องจากบทกวีนี้เป็นมุมมองของตรรกะและเหตุผลที่คิดว่าลืมคนรักเก่าได้เร็วเท่าไรก็ยิ่งดี จึงทำให้เกิดการเร่งร่ำให้ลืมคนรักเก่าให้ได้เร็วที่สุดและจำเป็นที่จะต้องทำให้สำเร็จในคืนนี้ สังเกตได้จากวรรค “You and I, tonight.” และ “Haste, lest while you’re lagging. I may remember him.” อย่างไรก็ตาม อารมณ์มักเป็นใหญ่กว่าเหตุผลเสมอ จึงได้เกิดวรรคสุดท้ายที่ว่า “Haste, lest while you’re lagging. I may remember him.” นั่นคือหากสภาวะอารมณ์ยังไม่สามารถลืมหรือเปลี่ยนแปลงได้ก็จะส่งผลกระทบกับการใช้ตรรกะและเหตุผลเช่นกัน ซึ่งจุดนี้ก็เป็นความจริงที่มนุษย์ทุกคนเข้าใจดีอีกเช่นกัน

คอปแลนด์เข้าใจความหมายของบทกวีได้เป็นอย่างดี สังเกตได้จากเทคนิคการประพันธ์ที่มีทั้งแนวทำนองหลักและแนวทำนองรองบรรเลงไปพร้อมกัน แนวทำนองหลักคือเสียงร้องและแนวทำนองรองเกิดขึ้นในแนวบรรเลงประกอบที่นำเสนอในมือขวา ในแนวทำนองหลักจะไม่เห็นโมติฟหรือการพัฒนาที่ชัดเจนแต่สอดรับกับสำเนียงสูงต่ำของภาษาอังกฤษได้เป็นอย่างดี หากบทกวีนี้ถูกท่องออกมาโดยที่ไม่มีแนวทำนองกำกับ การแบ่งวรรคตอนและการให้น้ำหนักของคำก็จะเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับแนวทำนองที่คอปแลนด์ประพันธ์ขึ้นมา อย่างไรก็ตาม ความชัดเจนทำนองกลับไปปรากฏในแนวทำนองรองซึ่งบรรเลงโดยเปียโนแทน และเกิดขึ้นก่อนแนวทำนองหลักเสียด้วยซ้ำ ผู้เขียนสันนิษฐานว่าคอปแลนด์ตั้งใจให้แนวทำนองหลักเป็นตัวแทนของตรรกะและเหตุผล และให้แนวทำนองรองเป็นตัวแทนของสภาวะอารมณ์ เนื่องจากอารมณ์มักเป็นใหญ่กว่าเหตุผลตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

ในการฝึกซ้อม นักร้องควรท่วงบทกวีให้ขึ้นใจเสียก่อนเพื่อให้เข้าใจการลงน้ำหนักของเสียงในประโยคต่าง ๆ ซึ่งทำให้เข้าใจแนวทำนองที่คอปแลนด์ประพันธ์ไว้ ซึ่งเป็นไปในทิศทางเดียวกับบทกวี รวมทั้งความเร็วของจังหวะใจ (Pulse) ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง ความเร็วของจังหวะ และความเข้มเสียง (Dynamic) อีกด้วย โดยเฉพาะในเรื่องของความเข้มเสียง นักร้องต้องดูภาพรวมของบทเพลงและควบคุมบรรยากาศของเพลงให้มีความสมดุล เช่น ในห้องที่ 25 มีการใช้ความเข้มเสียงแบบดังมาก (*ff*, fortissimo) ซึ่งโดยทั่วไปต้องร้องด้วยเสียงที่ดังมาก แต่เนื่องจากเพลงนี้เป็นเพลงร้องศิลป์ที่มีบรรยากาศสงบและเจียบสัน การร้องด้วยเสียงที่ดังมากเกินไปอาจทำให้บรรยากาศของเพลงเสียได้ นักร้องจึงควรใช้เทคนิค *mezza di voce* เพื่อควบคุมเสียงให้ไม่ดังจนเกินไปควบคู่ไปกับการแสดงออกถึงอารมณ์ให้ได้ในระดับเดียวกับการร้องแบบ *ff* (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 การใช้เทคนิค *mezza di voce* ในเพลง *Heart, We Will Forget Him* ห้องที่ 24-25



เพลงต่อไป คือ *Sleep Is Supposed to Be* ซึ่งคอปแลนด์อุทิศให้กับเออร์วิง ไลน์ (Irving Fine, ค.ศ.1914-1962) นักแต่งเพลงชาวอเมริกัน บทกวีพูดถึงความเป็นและความตายอีกเช่นกัน เนื้อหาครึ่งแรกกล่าวถึงความตาย การหลับไหลของชนชั้นสูง ซึ่งอาจหมายถึงผู้ที่ทำดีหรือคนที่ประสบความสำเร็จในชีวิตก็เป็นได้ มีการใช้คำว่า “นอนหลับ” แทนคำว่า “ตาย” และมองว่าความตายเป็นเรื่องปกติและเป็นจุดหมายที่สำคัญที่สุดของมนุษย์ บทกวีกล่าวถึงแสงรุ่งอรุณอันเป็นนิรันดร์ตามความเชื่อของศาสนาคริสต์ที่เชื่อเรื่องชีวิตนิรันดร์หลังความตายเมื่อได้ไปอยู่ในดินแดนของพระเจ้า จากสองวรรคสุดท้ายของบทกวีจึงสามารถวิเคราะห์ได้ว่าดิคกินสันกำลังกล่าวถึงชีวิตหลังความตาย ผู้ที่ทำดีหรือประสบความสำเร็จเท่านั้นถึงคู่ควรกับชีวิตอันเป็นนิรันดร์ ซึ่งหมายถึงการได้เข้าไปอยู่ในดินแดนของพระเจ้านั่นเอง

สำหรับดนตรีที่คอปแลนด์ประพันธ์ขึ้น เขาเริ่มต้นด้วยการเลือกใช้น้ตเซตสองชั้นแบบเพลงมาร์ชไปพร้อมกับการเสนอทำนองและเสียงประสานที่เคร้าสร้อย และใช้คอร์ดเดิมซ้ำในช่วงแรกที่มีการเสนอทำนองร้อง เป็นการลึกลับทางเพื่อให้ผู้ร้องได้ขับร้องอย่างเต็มที่และชัดเจน แนวทำนองร้องเกิดการใช้ชั้นคู่เสียงที่กว้างมาก รวมไปถึงชั้นคู่ผสมอย่างคู่แปดหรือคู่เก้าบ่อยครั้ง การใช้ชั้นคู่เสียงที่กว้างทำให้แนวทำนองแสดงออกถึงอารมณ์ออกมาได้ง่าย ผู้ร้องจะเห็นชัดว่าควรเน้นหรือผ่อนคำใดได้ง่าย นอกจากนั้น การใช้ชั้นคู่กว้างยังทำให้ผู้ร้องร้องในลักษณะเดียวกับการท่องบทกวีหรือการปราศรัยที่สื่ออารมณ์เร้าความรู้สึก (Declamatory) ซึ่งองค์ประกอบดังกล่าวทำให้เพลงบทนี้กลายเป็นเพลงที่ผู้ร้องต้องใช้อารมณ์ร่วมมากที่สุดเพลงหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 การใช้ชั้นคู่กว้างและชั้นคู่ผสมในเพลง *Sleep Is Supposed to Be* ห้องที่ 14, 15 และ 19

The image displays a musical score for the song "Sleep Is Supposed to Be". It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
 The first system (measures 13-15) shows the vocal line starting with a rest, then singing "Sleep is... the sta-tion grand Down which on". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *f* (forte) for the vocal entry, *ff* (fortissimo) for the piano accompaniment, and *mf* (mezzo-forte) for the vocal line. Annotations include "8va" for the vocal line and "Red." with an asterisk for the piano accompaniment.
 The second system (measures 17-19) shows the vocal line singing "ei-ther hand The hosts of wit-ness stand Morn". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) for the piano accompaniment, *p* (piano) for the vocal line, and *poco* (poco) for the piano accompaniment. Annotations include "Red." with an asterisk for the piano accompaniment and "8va" for the vocal line.

นอกจากนั้น ในช่วงที่ต้องร้องว่า “East of eternity” คอปแลนด์ได้กำหนดให้ผู้ร้องร้องโน้ต B $\flat$ ซึ่งเป็นโน้ตสูงสุดด้วยความดัง *ff* พร้อมกับใช้เครื่องหมายเน้นเสียงและเครื่องหมาย subito

forte ซึ่งทำให้นักร้องต้องร้องด้วยความดังที่สุดเท่าที่จะทำได้ และต้องสื่อให้เห็นว่าประโยค “East of eternity” ดังกล่าวซึ่งหมายถึงรุ่งแสงแห่งนิรันดร์ ถือได้ว่าเป็นประโยคที่สำคัญที่สุดในเพลงบทนี้

ในการฝึกซ้อมมีเทคนิคที่ค่อนข้างยากอยู่ 2 ประการ ประการแรกคือขั้นคู่เสียงที่กว้างมาก ประการที่สองคือการร้องโน้ตเสียงสูงด้วยความดัง *ff* ขั้นคู่เสียงที่กว้างมากทำให้นักร้องรักษาโทนเสียงที่ดีไว้ยากเนื่องจากต้องสลับช่องเสียงและเชื่อมช่องเสียงเข้าด้วยกันให้ได้เป็นอย่างดีมีประสิทธิภาพ หากสลับช่องเสียงหรือเชื่อมช่องเสียงได้ไม่ดีพอ นอกจากจะไม่สามารถรักษาทोनเสียงที่ดีไว้ได้แล้ว ยังเสียงที่จะทำให้ร้องเพี้ยนอีกด้วย แบบฝึกหัดที่เหมาะสมที่สุดในการฝึกเทคนิคดังกล่าวคือ แบบฝึกหัดเชื่อมโน้ต 2 ตัว โดยเริ่มจากขั้นคู่ที่อยู่ใกล้กันก่อนเช่นคู่สอง และร้องด้วยวิธีการไถเสียง (Glissando) สลับกับการร้องเชื่อมเสียง (Legato) จากนั้นเพิ่มขั้นคู่ให้กว้างขึ้นจนถึงคู่สิบ แล้วเพิ่มลดไปตามบันไดเสียงที่ต้องการ เนื่องจากในเพลงนี้ขั้นคู่ที่กว้างที่สุดคือคู่สิบ ซึ่งเป็นโน้ต F และโน้ต D นักร้องจึงควรเน้นฝึกซ้อมขั้นคู่นี้เป็นพิเศษและฝึกซ้อมแบบฝึกหัดนี้ให้ชำนาญ ส่วนการร้องโน้ต B^b ให้ดังมาก (*ff*) ก็เป็นสิ่งที่ท้าทายอย่างยิ่งเช่นเดียวกัน เพราะนักร้องต้องร้องให้ได้โทนเสียงที่ดีที่สุดตั้งแต่แรก แบบฝึกหัดที่เหมาะสมจึงเป็นแบบฝึกหัดร้องแบบสตัคกาโต (Staccato) สลับกับเลกาโต (Legato) การร้องสตัคกาโตเป็นการบังคับให้นักร้องเตรียมความพร้อมกับโน้ตที่ต้องการร้องให้พร้อมที่สุด เสียงสตัคกาโตที่ดีไม่ใช่แค่เสียงสั้นอย่างเดียวแต่ต้องอยู่ในโทนเสียงที่ดีด้วย หากนักร้องเตรียมตัวไม่ดีจะทำให้โน้ตสตัคกาโตนั้นไม่ก้องเท่าที่ควร ทำให้ได้โทนเสียงที่ไม่ดี เมื่อนักร้องมั่นใจกับวิธีร้องแล้วให้ร้องแบบเลกาโตเพื่อนำวิธีการเตรียมตัวมาใช้ในลักษณะเดียวกัน แบบฝึกหัดนี้นอกจากจะเหมาะสมกับบทเพลงนี้แล้วยังสามารถใช้เป็นแบบฝึกหัดประจำวันได้อีกด้วย (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 แบบฝึกหัด สตัคกาโต และ เลกาโต



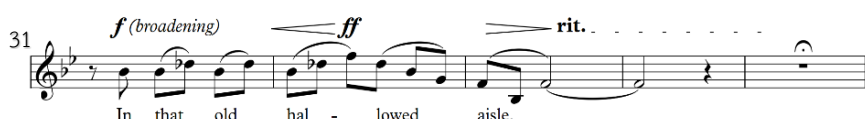
เพลงบทต่อไป คือ *I've Heard an Organ Talk, Sometimes* อุทิศให้กับอัลแบร์โต ฮีนาสเตร่า (Alberto Ginastera, ค.ศ.1916-1983) คำว่า Organ ในที่นี้หมายถึงเครื่องดนตรีที่อยู่ในโบสถ์นั่นเอง ในวรรคแรกมีการกล่าวถึงผู้ชายคนหนึ่งได้ยินเสียงออร์แกนกำลังพูดด้วยภาษาที่เขาไม่

เข้าใจ เนื้อความอื่นมีการกล่าวถึงโบสถ์ซึ่งสื่อถึงศาสนา ออร์แกนเป็นเครื่องดนตรีประจำโบสถ์ ที่มีเสียงเพื่อติดต่อกับพระเจ้า การที่เขาฟังเสียงออร์แกนไม่เข้าใจ อาจแปลความได้ว่าออร์แกนกำลังบรรเลงเสียงที่เพี้ยน ไม่ไพเราะ หรืออีกนัยหนึ่งหมายความว่าเขาไม่เข้าใจศาสนา ไม่เชื่อในพระเจ้า หรือไม่เข้าใจในพระธรรม อย่างไรก็ตาม ในวรรคที่สองซึ่งกล่าวถึงแม่ชีผู้ศักดิ์สิทธิ์ที่เขาไม่เข้าใจคุณค่า ซึ่งสังเกตได้จากคำว่า “Yet know not what was done to me” ทำให้สามารถสรุปได้ว่าออร์แกนไม่ได้บรรเลงผิดเพี้ยนแต่อย่างใด แต่หมายถึงสภาพจิตใจของเขาที่ผิดเพี้ยนจนไม่เข้าใจพระธรรมและศาสนาต่างหาก

คอปแลนด์ประพันธ์เพลงนี้แบบโฮโมโพนีซึ่งคล้ายกับการประพันธ์เพลงสำหรับออร์แกนในสมัยก่อน อัตราจังหวะอยู่ที่ 3/4 แต่เมื่อสังเกตจากการเรียบเรียงพบว่าประโยคทำนองมีลักษณะไม่เสถียรและไม่สัมพันธ์กับอัตราจังหวะ เป็นไปได้ว่าเพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อเพลงที่กล่าวว่าเขาไม่เข้าใจสิ่งที่ออร์แกนกำลังพูด การใช้เสียงประสานหรือคอร์ดในเพลงบทนี้ก็มีความซับซ้อนอย่างยิ่ง บางครั้งไม่อาจวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีดนตรีคลาสสิกดั้งเดิมได้ แต่เมื่อใช้ทฤษฎีดนตรีสมัยนิยมเข้ามาช่วยวิเคราะห์พบว่าการใช้คอร์ดมีความสมัยใหม่และพบได้บ่อยในดนตรีแจ๊ส เช่นการใช้คอร์ดทบเจ็ดหรือทบเก้า รวมทั้งคอร์ดเมเจอร์แฟลตไฟฟ์ซึ่งพบได้ค่อนข้างยากในดนตรีคลาสสิก อย่างไรก็ตาม วิธีการขับร้องและการบรรเลงเปียโนยังมีแบบแผนตามการบรรเลงดนตรีคลาสสิกอยู่

ถึงแม้ว่าเสียงประสานในเพลงนี้จะมีความซับซ้อนตามที่กล่าวมาแล้ว ในแง่ของเทคนิคการร้องถือว่ามีเทคนิคที่ง่ายที่สุดในเพลงทั้งหมดในชุดนี้ มีจุดที่นักร้องควรระวังอยู่เพียงจุดเดียวคือในประโยคสุดท้าย เนื่องจากบทเพลงนี้คล้ายดนตรีแจ๊สมากทำให้นักร้องอาจเผลอร้องประโยคสุดท้ายด้วยวิธีการร้องแบบกอสเปล (Gospel) ซึ่งนักร้องมีอิสระที่จะไถ่เสียงได้ตามใจชอบซึ่งทำให้ผิดไปจากแบบแผนการร้องคลาสสิก ดังนั้นเพื่อไม่ให้กลายเป็นการร้องแบบกอสเปล นักร้องจึงควรลดการเอื้อนโน้ตให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 แนวทำนองร้องที่คล้ายคลึงกับดนตรีกอสเปลในเพลง *I've Heard an Organ Talk, Sometimes* ห้องที่ 31-35



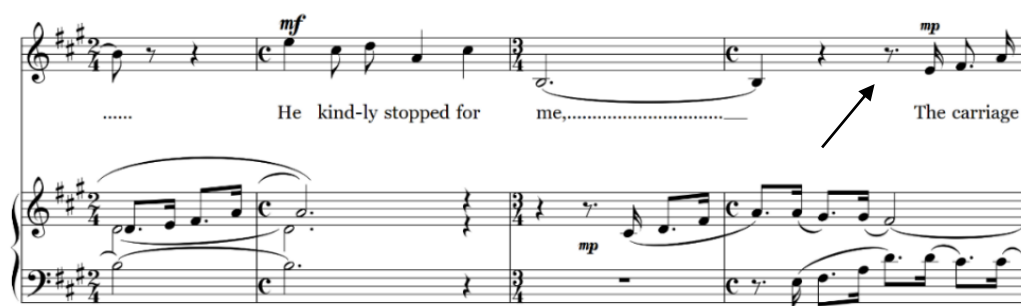
The Chariot หรือ *Because I Couldn't Stop for Death* ซึ่งคอปแลนด์อุทิศให้กับอาเทอร์ เบอร์กเกอร์ (Arthur Berger, ค.ศ.1912-2003) นักแต่งเพลงและนักวิจารณ์ดนตรีชาวอเมริกันเป็นเพลงบทสุดท้ายของเพลงชุดนี้ คอปแลนด์ได้นำบทกวีของดิกคินสันที่ชื่อว่า “Because I couldn't stop for death” มาใช้โดยตัดส่วนของวรรคที่สื่อออกไปเพื่อให้มีความเหมาะสมกับดนตรี บทกวีกล่าวถึงรถม้าที่มารับมนุษย์ไป โดยผู้ที่ขับรถม้าก็คือความตายนั่นเอง บนรถม้ามีมนุษย์ ความตาย และความเป็นนิรันดร์นั่งอยู่ด้วยกัน มนุษย์พบว่าความตายนั่นสุภาพมากกว่าที่คิดเอาไว้เพราะความตายเคลื่อนรถไปอย่างช้า ๆ และนิ่มนวล จนทำให้เขาทอดกายลงและไม่รีบเร่งอะไรอีกต่อไป ระหว่างทางเขาได้เห็นโรงเรียน ไร่นาอันอุดมสมบูรณ์และพระอาทิตย์ตกดิน แต่ในที่สุดความตายกลับส่งเขาไปยังสถานที่อันเล็กแคบและขมขื่น ซึ่งไม่เป็นไปตามที่สัญญาเอาไว้ และทำให้สุดท้ายเขาต้องอยู่ที่นั่นไปตลอดกาล บทกวีบทนี้เป็นอีกบทกวีที่ดิกคินสันเขียนเกี่ยวกับความตายโดยใช้สัญลักษณ์หลายอย่าง รถม้าสื่อถึงขบวนแห่ศพซึ่งเป็นพิธีหนึ่งในงานศพของศาสนาคริสต์ ขนย้ายศพจากโบสถ์ไปยังสุสาน รถม้างกล่าวถูกประดับประดาอย่างสวยงาม ผู้คนที่ผ่านไปมาจะสำรวมกายใจเมื่อรถม้าผ่านไปเพื่อแสดงความเคารพแก่ผู้ตาย ความตายในศาสนาคริสต์คือการได้ไปยังสวรรค์ซึ่งเป็นดินแดนของพระเจ้า ดังนั้นบทกวีจึงได้กล่าวว่าความตายสุภาพและมีอารยะ ระหว่างการเดินทาง เขาเห็นสถานที่ 3 แห่งซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของวัยเด็ก ช่วงเวลาที่รุ่งเรืองที่สุด และช่วงเวลาชีวิตได้จบลง ตอกย้ำว่าดิกคินสันกำลังเขียนเรื่องเหตุการณ์หลังความตายและกำลังเดินทางไปยังดินแดนแห่งพันธสัญญา อย่างไรก็ตาม ความตายไม่ได้พาเขาไปยังดินแดนแห่งพันธสัญญา แต่กลับพาเขาไปยังสถานที่เล็ก ๆ ที่มีมิติ ซึ่งคือหลุมศพนั่นเอง ดิกคินสันกำลังแสดงออกว่าเธอไม่เชื่อว่าเมื่อคนเราตายแล้วจะได้ไปในสถานที่ที่ศาสนาได้กล่าวไว้ แต่ต้องอยู่แต่ในหลุมฝังศพแน่นอน ดิกคินสันจึงใช้หลุมฝังศพเป็นสัญลักษณ์ถึงความไม่เชื่อและมองว่าความตายนั่นกำลังหลอกลวง สัญลักษณ์อีกอย่างที่น่าสนใจคือความเป็นนิรันดร์ซึ่งอยู่ในรถมาตลอด โดยเป็นการพบกันระหว่างความตายและความเป็นนิรันดร์ ในคริสต์ศาสนาจะสามารถพบความเป็นนิรันดร์ได้เฉพาะชีวิตหลังความตายเท่านั้น ผู้ที่เชื่อในพระเจ้าถึงจะได้อยู่กับพระเจ้าชั่วนิรันดร์ แต่ในวรรคสุดท้ายของบทกวีพบว่าเขาไม่ได้อยู่กับความเป็นนิรันดร์ แต่อยู่เพียงคนเดียว จึงแสดงว่าดิกคินสันไม่เชื่อหรือตั้งคำถามว่าชีวิตหลังความตายนั่นเป็นนิรันดร์อย่างที่ศาสนาได้กล่าวอ้างหรือไม่

คอปแลนด์นำแนวทำนองเปียโนจากเพลง *Sleep Is Supposed to Be* ซึ่งเกี่ยวกับขบวนแห่ศพมาใช้อีกครั้งหนึ่ง หลักจากนั้นกำหนดให้แนวทำนองร้องดำเนินในลักษณะของดนตรีหลากหลายแบบแคนนอน แนวทำนองหลักถูกพัฒนาให้มั่นคงมากขึ้นในตอนที่สามซึ่งกล่าวถึงการเดินทางผ่าน

สถานที่ต่าง ๆ เมื่อเนื้อเพลงกล่าวถึงที่หมาย แนวทำนองหลักทั้งในแนวร้องและเปียโนได้คลายตัวลง โดยการใช้โน้ตที่มีค่ายาวขึ้น เพื่อสื่อให้เห็นว่าการเดินทางนั้นมาถึงที่หมายแล้ว ท้ายที่สุดทำนองหลัก และแนวเปียโนประกอบได้หยุดลงอีกครั้งเพื่อแสดงว่ามนุษย์กำลังเข้าสู่ความเป็นนิรันดร์ หรือ หมายความว่าเราต้องอยู่ที่นั่นไปชั่วนิรันดร์นั่นเอง

ในส่วนของเทคนิคการขับร้อง สิ่งที่น่าสังเกตคืออัตราจังหวะของเพลงที่เปลี่ยนไปมา ตลอดเวลา หลังจากช่วงที่ร้องว่า “He kindly stopped for me...” อัตราจังหวะได้เปลี่ยนจาก 4/4 เป็น 3/4 ซึ่งทำให้การร้องในตอนต่อไปอาจผิดพลาดได้ นักร้องจึงต้องนับจังหวะและฟังแนวเปียโนซึ่ง สอดประสานกับแนวทำนองร้องตรงนี้อย่างพอดี ถึงจะสามารถร้องได้อย่างถูกต้อง ซึ่งรวมทั้งประโยค ที่เปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 5/4 ด้วยเช่นกัน (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 การสังเกตแนวเปียโนและแนวทำนองร้องในเพลง *The Chariot* ช่วงที่อัตราจังหวะ เปลี่ยนจาก 4/4 เป็น 3/4 ในห้องที่ 10-11



กล่าวโดยสรุป *Twelve Poems of Emily Dickinson* เป็นชุดบทเพลงสำหรับร้องและ เปียโนที่มีความน่าสนใจทั้งในเรื่องของคำร้อง เสียงประสาน การถ่ายทอดเนื้อความของบทกวีที่ ประพันธ์โดยดิกกินสันผ่านดนตรีที่มีกระบวนการประพันธ์อย่างละเอียดและตั้งใจของคอปแลนด์ และเมื่อถูกตีความและถ่ายทอดด้วยการขับร้องที่ผ่านกระบวนการฝึกที่ถูกต้องเช่นกัน จะทำให้ การถ่ายทอดเพลงชุดนี้เป็นไปอย่างสมบูรณ์ และนอกจากนั้น ผู้ที่สนใจยังสามารถนำเทคนิคการขับ ร้องต่าง ๆ ในบทความนี้ไปประยุกต์ใช้ในบทเพลงอื่น ๆ ที่มีลักษณะคล้ายกันได้อย่างมีประสิทธิภาพ

บรรณานุกรม

- ดวงใจ ทิวทอง. *อรรถาธิบายการขับร้อง: กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง*. กรุงเทพฯ: วิสคอมเซ็นเตอร์, 2560.
- พันธวิทย์ อัครเดชเมธากุล. “การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย พันธวิทย์ อัครเดชเมธากุล.” *วารสารดนตรีรังสิต* 15, 1 (2563): 56-70.
- Baker, Dorothy. "Aaron Copland's Twelve Poems of Emily Dickinson: A Reading of Dissonance and Harmony." *The Emily Dickinson Journal* 12, 1 (2003): 1-24.
- Brown, Oren L. *Discover Your Voice*. San Diego, CA: Singular Publishing Group, Inc., 1996.
- Copland, Aaron. *Twelve Poems of Emily Dickinson*. London: Boosey & Hawkes, 1949.
- Kimball, Carol. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2005.
- Rose, Arnold. *The Singer and the Voice*. London: The Scholar Press, 1987.

วิเคราะห์การบรรเลงเดี่ยวเปียโนในบทเพลงเซต ของแอรอน โกลด์เบิร์ก
และนำแนวคิดของการฝึกกลองชุดมาใช้ร่วมกัน
เพื่อพัฒนาแบบฝึกในการแยกอิมโพรไวส์ระหว่างมือ

The Development of Pianist's Hand Independence for Improvisation
using the Analysis of Aaron Goldberg's Solo Composition SHED with
the Application of Drumset Practice Concepts.

คม วงษ์สวัสดิ์^{*1}

Kom Wongsawat^{*1}

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นการวิเคราะห์ส่วนของจังหวะของการเดี่ยวเปียโนที่เกิดขึ้นในการอิมโพรไวส์ของ แอรอน โกลด์เบิร์ก ในบทเพลง เซต โดยบทเพลงอยู่ในอัตราจังหวะห้า (5/4) ขณะที่มือซ้ายทำการเล่นที่เป็นรูปแบบและจังหวะยืนพื้น มือขวาของเขาก็ทำการอิมโพรไวส์ในรูปแบบของจังหวะที่แตกต่างออกไป ให้อิสระกับการอิมโพรไวส์ของทั้งสองมือ ในการวิเคราะห์สามารถเห็นถึงการใช้สัดส่วนค่าตัวโน้ตที่ต่างกัน มือทั้งสองทำการเล่นจังหวะสองแบบในเวลาเดียวกันได้ โดยการเล่นลักษณะนี้สามารถเห็นได้ในแบบฝึกหัดกลองชุด ที่มีการแยกรูปแบบการเล่นของมือสองข้างที่แตกต่างกัน สามารถนำความรู้ทั้งสองอย่างมาพัฒนาสร้างแบบฝึกใหม่ ที่สามารถพัฒนาการอิมโพรไวส์ของทั้งสองมือให้มีความอิสระจากกันได้หลายรูปแบบ

คำสำคัญ: แอรอน โกลด์เบิร์ก / อิมโพรไวส์ / จังหวะ 5/4

^{*} Corresponding author, email: kom.won@mahidol.ac.th

¹ อาจารย์ประจำสาขาดนตรีแจ๊ส วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

¹ Jazz Department, College of Music, Mahidol University

Abstract

The focus of this academic research article is to analyze the rhythmic usage of Aaron Goldberg's piano solo improvisation in his composition *SHED*. He composed this tune in 5/4 time signature with left hand playing ostinato, while his right hand is improvising different rhythmic elements in which both hands are playing independently to each other. Which gave the freedom for both hands. This character of rhythms can be found in drum set exercises that try to improve hands independence. These playing techniques of piano and drum can be developed and created more exercises, that can improve the pianist's hands independence for solo piano improvisation.

Keywords: Aaron Goldberg / Improvisation / Time Signature 5/4

ความเป็นมาและความสำคัญ

การเดี่ยวเปียโนในดนตรีแจ๊สมีมาตั้งแต่แจ๊สยุคแรกใหม่² และได้เพิ่มการอิมโพรไวส์ที่ซับซ้อนขึ้นมาเรื่อยๆ ตัวอย่างดังเช่น อาท ทาทัม (Art Tatum 1909-1956), บัด พาวเวล (Bud Powell 1924-1966), ออสการ์ ปีเตอร์สัน (Oscar Peterson 1925-2007), ชิค คอเรีย (Chick Corea 1941-2021) หรือ แบรด เมห์ลดา (Brad Mehldau 1970-) การบรรเลงเดี่ยวบนเปียโนของดนตรีแจ๊สนั้นถึงจะมีอิสระในการแสดงมากขึ้น แต่ก็มี ความท้าทายในหลายๆ ด้าน ในด้านหนึ่งคือการรักษาจังหวะให้คงที่ โดยที่มืออิมโพรไวส์ไปด้วย สามารถทำได้ด้วยการใช้มือซ้ายเล่นแทนเสียงของเครื่องดนตรีเบส ทำให้แตกต่างจากการเล่นกับวงดนตรีที่มีเบส ในบทเพลง *เซด* ของ แอรอน โกลด์เบิร์ก นั้น มีเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็น 5/4 มีความเร็วที่ 180 จังหวะต่อนาที เล่นกับวงทริโอ โดยเริ่มด้วยการเดี่ยวเปียโนมาก่อนและวงเริ่มเข้ามาเมื่อเริ่มทำนองหลัก และเริ่มอิมโพรไวส์เดี่ยวเปียโนหลังจากทำนองหลักจบทันทีโดยที่เบสและกลองหยุดเล่น และอิมโพรไวส์บนคอร์ดเพียงสองคอร์ด มี

² David Dower, "Self-Accompaniment and Improvisation in Solo Jazz Piano: Practice-Led Investigations of Assimilation, Ostinatos and 'Hand Splitting'" (M.A. Diss., Edith Cowan University, 2015), 15.

การใช้มือซ้ายเล่นเป็นรูปแบบที่ตายตัว ในขณะที่มือขวาทำการอิมโพรไวส์โดยให้ความสำคัญทั้งด้านเสียงประสานและจังหวะ แต่ที่น่าสนใจคือการใช้จังหวะที่แตกต่างออกไปจากมือซ้าย บทเพลงนี้อยู่ในอัลบั้ม โฮม (Home) ออกมาเมื่อปี ค.ศ. 2010 โดยมี รูเบน โรเจอร์ส (Reuben Rogers) เล่นตำแหน่งเบส และ อีริก ฮาร์แลนด์ (Eric Harland) เล่นกลอง

แอรอน โกลด์เบิร์ก เป็นนักเปียโนและนักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน เกิดเมื่อวันที่ 30 เมษายน ค.ศ. 1974 เริ่มเรียนเปียโนตอนอายุ 7 ปี และเข้าเรียนที่โรงเรียนนิวสคูลสำหรับดนตรีแจ๊สและดนตรีร่วมสมัย (New School for Jazz and Contemporary Music) ตอนอายุ 17 ปี หลังจากนั้นได้เรียนต่อที่มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด (Harvard) ทางด้านประวัติศาสตร์และวิทยาศาสตร์ (History and Science) ในด้านของจิตใจ สมองและพฤติกรรม (Mind, Brain and Behaviour)³ และสำเร็จการศึกษาในปี 1966 โดยได้รับเกียรตินิยมอันดับสอง ต่อมาเขาได้เริ่มเล่นกับ เบ็ตตี คาร์เตอร์ (Betty Carter) รวมถึง วินตัน มาร์ซาลิส (Wynton Marsalis), เคิร์ต โรเซนวิงเกิล (Kurt Rosenwinkel) เมเดอลีน เพร์ (Madeleine Peyroux) และได้เล่นเป็นมือเปียโนของมือแซ็กโซโฟน โจชัว เรดแมน (Joshua Redman) เป็นเวลาหลายปี หลังจากนั้นเขาได้เริ่มทำวงเปียโนทริโอของตัวเองชื่อว่า โอเอเอ็ม (OAM) โดยมี โอเมอร์ อาวิตัล (Omer Avital), แอรอน โกลด์เบิร์ก และ มาร์ค มิราตา (Marc Miralta) เป็นตำแหน่ง เบส เปียโน และกลอง ตามลำดับ⁴ และได้ร่วมงานบันทึกวีดีโอการสอนของมือกลอง อารี โฮนิก (Ari Hoenig) โดยร่วมทำสื่อการสอนสองชุดชื่อ การแนะนำสู่การเล่นแบบหลากหลายจังหวะ: การย่อและขยายเวลาภายในฟอร์มเพลง ชุดที่ 1 (Intro to Polyrhythms: Contracting and Expanding Time Within Form, Vol. 1) และการปรับเปลี่ยนจังหวะ ชุดที่ 2 (Metric Modulations Vol 2)

ลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวในเรื่องของการเล่นประกอบให้ตนเอง (Self-Accompaniment) ของดนตรีแจ๊ส เป็นส่วนจำเป็นในการพัฒนาการเดี่ยวเปียโน ในการเล่นร่วมกับวงดนตรี การเล่นประกอบถูกแบ่งระหว่างสมาชิกในวงเพื่อที่จะสนับสนุนผู้ที่กำลังอิมโพรไวส์อยู่ ในการเล่นคนเดียว การเล่นประกอบเพื่อตนเองจึงเป็นสิ่งจำเป็น เพื่อที่ผู้แสดงจะต้องรับผิดชอบทั้งด้าน

³ Jelle van der Meulen, "Goldberg's Variations: Investigating Aaron Goldberg's Improvisational Style" (M.A. Diss., Royal Conservatoire The Hague, 2017), 5.

⁴ Patrick Jarenwattananon, "Aaron Goldberg Trio + 1: Live At The Village Vanguard," accessed July 29, 2020, <https://www.npr.org/2011/02/02/133241510/aaron-goldberg-trio-1-live-at-the-village-vanguard>.

การเล่นประกอบให้ตนเองและเล่นส่วนของทำนอง (ในที่นี้คือส่วนที่เป็นการอิมโพรไวส์)⁵ ในที่นี้การเล่นประกอบการเล่นคนเดียวของเปียโนส่วนใหญ่เป็นมือซ้าย มือซ้ายจะเป็นมือที่ไม่ได้ถูกพัฒนาได้เหมือนมือขวาสำหรับนักเปียโนแจ๊สทั่วไป⁶ รวมทั้งการเล่นร่วมกันทั้งสองมือ ไม่ได้ถูกพัฒนาเป็นบทเรียนมากนัก เมื่อนักดนตรีแจ๊สส่วนใหญ่ให้ความสำคัญกับการอิมโพรไวส์ในมือขวาและมือซ้ายทำหน้าที่ในการเล่นคอร์ดในการเล่นกับวงดนตรี เมื่อเล่นคนเดียวแล้วถึงแม้จะเป็นบทเพลงเดิม แต่การเข้าใจถึงการเล่น ในลักษณะการเล่นประกอบให้ตนเองกับการอิมโพรไวส์ด้วยมือขวาจึงแตกต่างจากเดิม⁷

จุดประสงค์ของบทความวิจัยนี้ คือการวิเคราะห์การใช้จังหวะในการอิมโพรไวส์ของ แอรอน โกลด์เบิร์ก ในช่วงที่เล่นเดี่ยวในบทเพลง *เชด* โดยใช้หลักความเข้าใจของการฝึกซ้อมกลองชุด มาช่วยให้มองเห็นถึงความเป็นไปได้ในการฝึกเพิ่มเติมเพื่อให้มือทั้งสองข้างของผู้ฝึกสามารถอิมโพรไวส์ได้อย่างอิสระในด้านของจังหวะของทั้งสองมือ โดยคาดหวังว่าจะสามารถเป็นแบบฝึกเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจและให้แนวคิดในการฝึกให้กับผู้ฝึกในเรื่องของสัดส่วนของจังหวะเพื่อการพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์บนเปียโนที่ดีขึ้น

ผลการวิเคราะห์การเดี่ยวเปียโนในด้านจังหวะที่เกิดขึ้นในการอิมโพรไวส์ของ แอรอน โกลด์เบิร์ก ในบทเพลง *เชด*

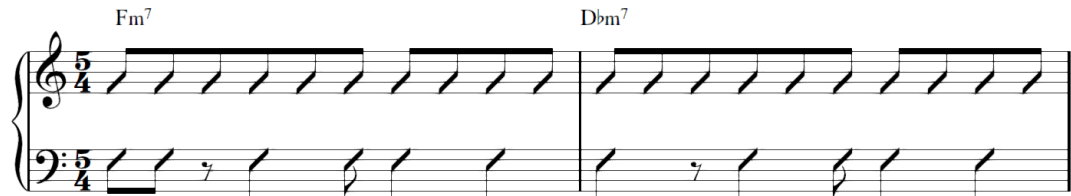
บทเพลง *เชด* มีมือซ้ายที่ทำหน้าที่ในการเล่นแนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) ทุกสองห้องโดยมีคอร์ด Fm7 และ D^bm7 ในจังหวะ 5/4 โดยแทนที่โน้ตพื้นต้นจะอยู่ที่จังหวะแรกของห้อง ถูกแทนที่ด้วยตัวที่ห้าและตัวรูดถูกเล่นในจังหวะยกในจังหวะที่หนึ่ง (พิจารณาจากตัวอย่างที่ 1-2 ประกอบ)

⁵ David Dower, "Self-Accompaniment and Improvisation in Solo Jazz Piano: Practice-Led Investigations of Assimilation, Ostinatos and 'Hand Splitting'" (M.A. Diss., Edith Cowan University, 2015), 3.

⁶ Michael Longo, *Developing the Left Hand for Jazz Piano* (Anniston, AL: Consolidated Artists Publishing, 1978), 1.

⁷ David Dower, "Self-Accompaniment and Improvisation in Solo Jazz Piano: Practice-Led Investigations of Assimilation, Ostinatos and 'Hand Splitting'" (M.A. Diss., Edith Cowan University, 2015), 4.

ตัวอย่างที่ 4 เมื่อเพิ่มความซับซ้อนของจังหวะมือขวา

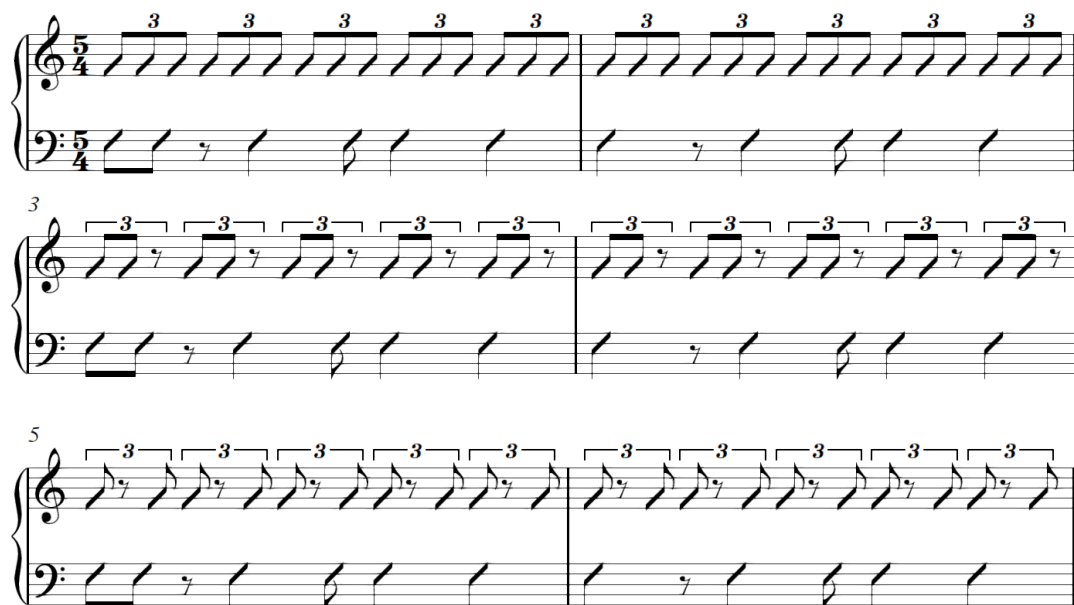


แอรอน ได้ใช้จังหวะทั้งแบบเป็นกลุ่ม และแบบการแยกส่วนของเซปต์หนึ่งชั้นสามพยางค์ (8th Note Triplets) โดยเล่นด้วยมือขวาให้ขัดแย้งกับมือซ้ายที่กำลังเล่นเป็นรูปแบบในจังหวะ 5/4 อยู่ โดยมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวโดยการพลิกแพลงการใช้เซปต์หนึ่งชั้นสามพยางค์ ในการอิมโพรไวส์ โดยใช้แบบ ตัวแรกและตัวที่สองของทริพลีท (Triplet) และ ตัวที่หนึ่งและตัวที่สามของทริพลีท (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 ห้องที่ 17-22 การเล่นของ แอรอน ที่ใช้เซปต์หนึ่งชั้นสามพยางค์หลายแบบ

ซึ่งเราสามารถใช้แนวคิดของมือกลองมาปรับใช้ โดยแยกกลุ่มของสามพยางค์เป็นสามแบบ คือ แบบทุกตัว แบบตัวที่หนึ่งและสอง และแบบตัวที่หนึ่งกับสาม (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 การนำเอารูปแบบสามพยางค์มาแยกเพื่อใช้ฝึก



การนำมาใช้ฝึกกับเปียโน

เมื่อสองมือของผู้ฝึกคล่องตัวกับลักษณะของจังหวะที่ได้แยกออกมาแล้ว สามารถนำแนวคิดนี้มาใช้กับเปียโนได้หลายแบบ โดยเริ่มจากโน้ตตัวดำก่อน แล้วไปเป็นโน้ตเข้บ็ตหนึ่งชั้น แล้วจึงเป็นโน้ตเข้บ็ตหนึ่งชั้นสามพยางค์ (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 เมื่อนำมาใช้กับเปียโน ให้ลองใช้นิ้วที่ต่างกันไปด้วยเพื่อเป็นการตรวจสอบตนเอง





เมื่อผู้ฝึกเริ่มเคยชินกับจังหวะทั้งสามแบบแล้ว ผู้ฝึกสามารถสร้างแบบฝึกที่ซับซ้อนขึ้นโดยใช้แนวคิดเดิมแต่เปลี่ยนเสียงตัวโน้ต (Pitch) (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 เมื่อทำโน้ตเข้บิตหนึ่งขึ้น เป็นอาร์เปจโจ (Arpeggio) โดยให้มีแบบทั้งลักษณะที่เป็น จังหวะ 2-3 และ 3-2



สุดท้ายเมื่อนำหลักการเดียวกันมาเปลี่ยนเป็นลักษณะแบบโน้ตเข้บิตหนึ่งขึ้นสามพยางค์ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ส่วนหนึ่งของแอร์อนจะได้แบบฝึกตามตัวอย่างที่ 9

ตัวอย่างที่ 9 เมื่อใช้หลักการเดียวกันมาแปลงเป็นแบบโน้ตเชบิตหนึ่งชั้นสามพยางค์



สรุปผลและข้อเสนอแนะ

จากการวิเคราะห์ด้านการใช้จังหวะในการอิมโพรไวส์ของแอร์อน แสดงให้เห็นถึงจังหวะสองแบบที่ใช้บ่อย คือ ลักษณะจังหวะแบบโน้ตเชบิตหนึ่งชั้น และโน้ตเชบิตหนึ่งชั้นสามพยางค์ เพิ่มเติมคือการนำลักษณะเฉพาะของจังหวะนั้นๆ มาเปลี่ยนแปลงโดยการตัด รวมทั้งใช้เรื่องของเสียงตัวโน้ตที่จะใช้ด้วย การนำมาใช้ฝึกมีหลายวิธี แต่พื้นฐานที่สำคัญส่วนหนึ่งคือการเล่นให้ได้จังหวะอย่างสม่ำเสมอ ในขณะที่อิมโพรไวส์ไปด้วย ซึ่งเป็นสิ่งที่ท้าทายสำหรับนักเปียโน การฝึกด้วยแนวความคิดของกลอง ซึ่งตัดเรื่องของเสียงตัวโน้ตออกไปก่อน¹⁰ ก็สามารถทำให้เข้าใจถึงพื้นฐานด้านจังหวะที่สามารถพัฒนาให้แข็งแรงขึ้นได้ แบบฝึกหัดเหล่านี้ยังสามารถคิดพลิกแพลงเพื่อต่อยอดและเพิ่มความซับซ้อนด้านจังหวะมากขึ้นไปอีก

¹⁰ Thomas Andrew Van Seters, "Eighty-Eight Drums: The Piano as Percussion Instrument in Jazz" (PhD. Diss., University of Toronto, 2012), 1.

SHED

Aaron Goldberg's solo transcription

Aaron Goldberg

$\text{♩} = 180$

1 Fm7 Dbm7

3 Fm7 Dbm7

5 Fm7 Dbm7

7 Fm7 Dbm7

9 Fm7 Dbm7

11 Fm7 Dbm7

2

13 Fm⁷ Dbm⁷

15 Fm⁷ Dbm⁷ 3

17 Fm⁷ Dbm⁷ 3 3 3 3 3 3 3 3

19 Fm⁷ Dbm⁷ 3 3 3 3 3 3 3 3

21 Fm⁷ Dbm⁷ 3 3 3 3 3 3 3 3

23 Fm⁷ Dbm⁷ 3 3

3

25 Fm^7 Dbm^7

27 Fm^7 Dbm^7

29 Fm^7 Dbm^7

31 Fm^7 Dbm^7

33 Fm^7 Dbm^7

35 Fm^7 Dbm^7

4

37 Fm7 3 3 3 3 3 3 Dbm7 3 3 3 3 3 3

39 Fm7 3 3 3 3 3 3 Dbm7 3 3 3 3 3 3

41 Fm7 Dbm7

43 Fm7 Dbm7

45 Fm7 Dbm7

47 Fm7

บรรณานุกรม

- Briggs, Frank. *Complete Modern Drum Set*. Fenton, MO: Mel Bay Publications Inc., 2015.
- Dower, David. "Self-Accompaniment and Improvisation in Solo Jazz Piano: Practice-Led Investigations of Assimilation, Ostinatos and 'Hand Splitting'." M.A. Diss., Edith Cowan University, 2015.
- Jarenwattananon, Patrick. "Aaron Goldberg Trio + 1: Live At The Village Vanguard." Accessed July 29, 2020. <https://www.npr.org/2011/02/02/133241510/aaron-goldberg-trio-1-live-at-the-village-vanguard>.
- Longo, Michael. *Developing the Left Hand for Jazz Piano*. Anniston, AL: Consolidated Artists Publishing, 1978.
- Meulen, Jelle van der. "Goldberg's Variations: Investigating Aaron Goldberg's Improvisational Style." M.A. Diss., Royal Conservatoire The Hague, 2017.
- Pilc, Jean-Michel. *It's about Music: The Art and Heart of Improvisation*. Montrose, CA: Glen Lyon Books, 2012.
- Seters, Thomas Andrew Van. "Eighty-Eight Drums: The Piano as Percussion Instrument in Jazz." PhD Diss., University of Toronto, 2012.

การตีความและการบรรเลง ไอร์ิชเลเจนด์ สำหรับเปียโน 3 บทของเฮนรี คาเวลล์

Henry Cowell's Three Irish Legends for Piano: Interpretation and Playing Technique

ฐิตรา วงศ์แสงจันทร์^{*1} ปานใจ จุฬาพันธุ์²

Thisara Wongsangchan^{*1} Panjai Chulapan²

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เกี่ยวกับการตีความและการบรรเลงบทเพลงชุด *ไอร์ิชเลเจนด์สำหรับเปียโน 3 บท* ผลงานของเฮนรี คาเวลล์ นักแต่งเพลงชาวอเมริกัน ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด 3 บทเพลง ได้แก่ *เดอะไทด์สออฟมานาเนา*, *เดอะฮีโรซัน* และ *เดอะวอยซ์ออฟเลียร์* ความพิเศษของเพลงชุดนี้คือเทคนิคการบรรเลงแบบใหม่ที่เรียกว่าคลัสเตอร์ ซึ่งหมายถึงการบรรเลงกลุ่มโน้ตโดยใช้ฝ่ามือหรือท่อนแขนกดลงบนแป้นคีย์พร้อม ๆ กัน การใช้เทคนิคดังกล่าวทำให้คาเวลล์คิดค้นระบบการบันทึกลงโน้ตเพื่อพัฒนาสัญลักษณ์ใหม่ขึ้น ซึ่งจำเป็นต้องมีคำอธิบายและคำแนะนำในการบรรเลงเพลงชุดนี้อย่างละเอียด เพื่อให้นักเปียโนสามารถบรรเลงบทเพลงชุดนี้ได้ถูกต้องและแม่นยำ

คำสำคัญ: เฮนรี คาเวลล์ / คลัสเตอร์ / เพลงเปียโนยุคศตวรรษที่ยี่สิบ

Abstract

This research article focuses on *Three Irish Legends for Piano* composed by Henry Cowell, an American composer. The set consists 3 compositions: *The Tides of Manaunaun*, *The Hero Sun*, and *The Voice of Lir*. An unconventional technique called

* Corresponding author, E-mail: thisara.wongsc@gmail.com

¹ นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Master's Degree Candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Advisor, Assoc. Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

tone clusters has been applied by the composer, indicating a pianist to use forearms or the flat of the hands. To come up with precise notation of the new technique, Cowell developed new symbols as well as detailed explanations and performance instructions.

Keywords: Henry Cowell / Tone Cluster / 20th Century Piano Music

ความเป็นมา

การบรรเลงบทเพลงสำหรับเปียโนที่ประพันธ์ขึ้นตั้งแต่ยุคศตวรรษที่ยี่สิบเป็นต้นมา เป็นเพลงที่ถือว่ามีความท้าทายเป็นอย่างยิ่ง ทั้งในเรื่องเสียงที่แปลกใหม่และเทคนิคการบรรเลงที่เปลี่ยนไป โดยเฉพาะบทเพลงของนักแต่งเพลงชาวอเมริกันยุคแรก ๆ เพลงชุด *Three Irish Legends for Piano* ประพันธ์โดยเฮนรี คาเวลล์ (Henry Cowell, ค.ศ.1897-1965) ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด 3 บท ได้แก่ *The Tides of Manaunaun*, *The Hero Sun* และ *The Voice of Lir* โดย *The Tides of Manaunaun* ประพันธ์ขึ้นครั้งแรกในปี ค.ศ.1917 เพื่อใช้เป็นเพลงโหมโรงนำไปสู่อุปรากรเรื่อง *The Building of Bamba* ต่อมาคาเวลล์ประพันธ์ *The Voice of Lir* อุทิศให้กับเอ็ดนา สมิธ (Edna Smith) และประพันธ์ *The Hero Sun* อุทิศให้กับแซมมวล ซีวาร์ด (Samuel Seward) ในปี ค.ศ.1920 และ 1922 ตามลำดับ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดและอิทธิพลในการประพันธ์เพลง ให้เกิดการตีความอย่างเข้าใจ
2. เพื่อศึกษาวิธีการบรรเลงเทคนิคที่แปลกใหม่ ให้สามารถบรรเลงออกมาได้อย่างถูกต้อง

วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยรวบรวมโน้ตเพลง ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ประพันธ์และบทเพลง โดยทำการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงจากบทความที่เกี่ยวข้อง ตีความอย่างลึกซึ้งตามบริบท เรียนรู้การบรรเลงเทคนิคคลัสเตอร์ปรึกษาอาจารย์ผู้สอน และฝึกซ้อมตามกระบวนการ เพื่อเตรียมการสำหรับการแสดงคอนเสิร์ต

ขอบเขตงานวิจัย

บทเพลง *Three Irish Legends for Piano* ทั้ง 3 บท ศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา ความไพเราะ องค์ประกอบทางดนตรี แนวคิดเบื้องหลัง เทคนิคการบรรเลงที่สำคัญ และการตีความ

การศึกษาข้อมูล

เฮนรี คาเวลล์ เป็นนักประพันธ์เพลงชาวอเมริกัน-ไอริช ที่เรียกได้ว่าเป็นผู้เปิดมิติใหม่ให้กับ การประพันธ์เพลงที่มีเสียงแนวใหม่ในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ มีวิธีการบรรเลงที่แปลกและมีความคิด สร้างสรรค์ คาเวลล์เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรกเมื่ออายุ 5 ปี โดยเริ่มจากไวโอลิน แต่เมื่อเริ่มเรียนไประยะ หนึ่งพบว่าเขามีอาการกระดูกที่ใบหน้าและแขน (Sydenham's chorea) จึงต้องหยุดเรียนดนตรี และผันตัวเองเป็นนักประพันธ์แทน³ คาเวลล์ประพันธ์เพลงโดยการสร้างเสียงให้เกิดความแปลกใหม่ ไปจากเดิม โดยใช้เปียโนเป็นสื่อกลาง ในช่วงนี้เองที่เขาเริ่มพัฒนาแนวการประพันธ์เพลงของตัวเอง ไม่เหมือนกับแนวทางดั้งเดิมที่พบในยุโรปหรือแนวทางแบบดนตรีพื้นบ้านอเมริกันที่นิยมกันอย่าง แพร่หลายในประเทศสหรัฐอเมริกาขณะนั้น ต่อมาในปี ค.ศ.1914 ผลงานเพลงของเขาได้รับความ สนใจจากนักประพันธ์เพลงชาวอเมริกันที่มีชื่อเสียง ซึ่งมีความสนใจในการพัฒนาดนตรีพื้นบ้านของ อเมริกา และเมื่ออายุ 17 ปี คาเวลล์ได้รับทุนการศึกษาเรียนต่อที่มหาวิทยาลัยแห่งแคลิฟอร์เนียที่เบิร์ กลีย์ ซึ่งทำให้เขาได้เข้ารับการเรียนการสอนดนตรีอย่างเป็นทางการ

อาจกล่าวได้ว่าผู้ที่มีอิทธิพลมากในการประพันธ์เพลงของคาเวลล์ คือ จอห์น วาเรียน (John Varian, ค.ศ.1863-1931) นักประพันธ์ชาวอเมริกัน-ไอริชที่ชอบศึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวเหนือ ธรรมชาติ เช่น เทววิทยาและตำนานต่าง ๆ วาเรียนมักขอให้คาเวลล์ประพันธ์ดนตรีสำหรับบทกวี และเรื่องที่เขาเขียนขึ้นเกี่ยวกับตำนานไอริช คาเวลล์เองก็มีความสนใจด้านนี้เช่นกันเนื่องจากตัวเอง เคยเรียนเกี่ยวกับเพลงไอริชพื้นบ้านกับบิดา⁴

ผู้วิจัยมองว่า บทเพลงของคาเวลล์มีความน่าสนใจและท้าทายเป็นอย่างมากสำหรับนัก เปียโนที่คุ้นเคยกับการบรรเลงเปียโนแบบดั้งเดิมเป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้คาเวลล์ได้เขียนหนังสือ *New Musical Resources* ที่รวบรวมคำอธิบายเทคนิคที่เขาพัฒนาขึ้น ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคการเล่นดีดสาย ด้านในเปียโน ในบทเพลง *Aeolian Harp* (1923) และ *The Banshee* (1925) หรือเทคนิคคลัส เตอร์ในเพลง *Tiger* (1930) และเพลงชุด *Three Irish Legends* เป็นต้น ดังนั้นก่อนที่จะบรรเลง

³ Hugo Weisgal, "The Music of Henry Cowell," *The Musical Quarterly* 45, 4 (1959): 485.

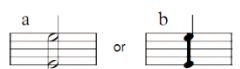
⁴ Steven Johnson, "Henry Cowell, John Varian, and Halcyon," *American Music* 11, 1 (1993): 3.

เพลงของคาเวลล์ นักเปียโนควรศึกษาเกี่ยวกับประวัติของเพลงและเจตนาของผู้อัปเดต รวมทั้งต้องมีความเข้าใจในเรื่องการบันทึกโน้ตสำหรับเทคนิคการบรรเลงที่แปลกใหม่ โครงสร้างของเปียโนและวิธีการสร้างเสียงที่ต้องการ และมีอิสระในการทดลองเกี่ยวกับเสียงดังกล่าว และสามารถสร้างเสียงเหล่านั้นเพื่อถ่ายทอดไปยังผู้ฟังได้

แนวคิดการใช้คลัสเตอร์และเทคนิคการบรรเลงที่แปลกใหม่

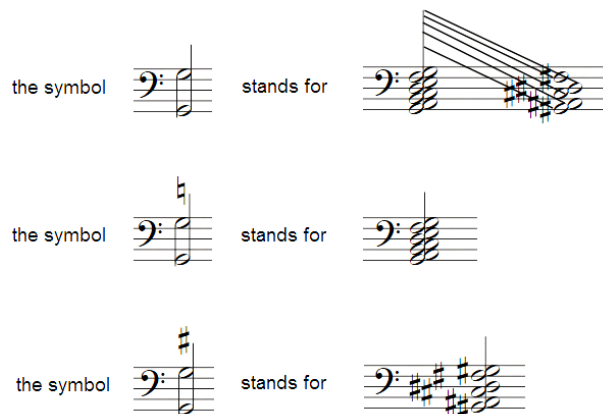
ระหว่างปี ค.ศ.1912-1926 คาเวลล์ได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับเปียโนไว้หลายบท โดยใช้เทคนิคใหม่ที่เขาค้นพบขึ้น วิธีการบรรเลงแบบใหม่ (Extended piano technique) เหล่านี้ประกอบด้วยวิธีการบรรเลงกลุ่มโน้ตหรือคลัสเตอร์ (Tone cluster) และการดีดสายเปียโน (String piano) มีการบรรเลงโดยการกดลงบนคีย์ด้วยฝ่ามือ กำปั้น ท่อนแขน และการดีดสายของเปียโน คล้ายกับการบรรเลงกีตาร์หรือฮาร์ป เพื่อสร้างเสียงใหม่ ๆ ขึ้น ซึ่งเทคนิคและเสียงที่แปลกใหม่นี้ต่อมาได้สร้างแรงบันดาลใจให้กับนักประพันธ์อีกมากมาย เช่น จอห์น เคจ (John Cage, ค.ศ.1912-1992) ลู แฮร์ริสัน (Lou Harrison, ค.ศ.1917-2003) และคาร์ลไฮนซ์ สต็อคเฮาเซน (Karlheinz Stockhausen, ค.ศ.1928-2007)

วิธีการเล่นเทคนิคกลุ่มโน้ตที่คาเวลล์พัฒนามาขึ้นนั้นไม่เหมือนกับการกดคีย์เปียโนด้วยฝ่ามืออย่างสนุกสนานของเด็ก ๆ แต่เป็นเทคนิคที่มีการบันทึกโน้ตไว้อย่างละเอียดและต้องใช้ความระมัดระวังในการบรรเลงเพื่อให้ได้เสียงที่ถูกต้อง คาเวลล์ให้คำจำกัดความของคำว่าคลัสเตอร์ว่าหมายถึงกลุ่มเสียงที่กักกันอย่างหนาแน่น มีระยะห่างหรือขั้นคู่ที่ใกล้เคียงกันและเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน ใน *Three Irish Legends for Piano* มีคำอธิบายเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงและสัญลักษณ์ของคลัสเตอร์ไว้

อย่างละเอียด อาทิ  หมายถึงโน้ตโครมาติกทุกเสียงรวมถึงเสียงสูงและเสียงต่ำบนเปียโน ซึ่งจะต้องกดทั้งคีย์ขาวและคีย์ดำพร้อมกัน โน้ตตัวกลมและโน้ตตัวขาวจะถูกเขียนแบบเปิด ดังสัญลักษณ์ (a) ส่วนโน้ตที่มีค่าต่างออกไปจะถูกเขียนแบบปิด ดังสัญลักษณ์ (b) สัญลักษณ์ชาร์ป (Sharp) หรือแฟลต (flat) ที่ปรากฏอยู่ด้านบนหรือด้านล่างของตัวโน้ตบอกถึงการให้กดลงบนคีย์ดำตัวโน้ตตัวกลางและบนสุดจะต้องเล่นตามที่กำหนดไว้ ในขณะที่สัญลักษณ์เนเจอร์ล (Natural) หมายถึงการให้กดลงบนคีย์ขาวเท่านั้น⁵ (ตัวอย่างที่ 1)

⁵ Stacey Barelos, "Henry Cowell-Piano Music," accessed February 8, 2020, <http://www.cowellpiano.com/>

ตัวอย่างที่ 1 รูปแบบการบันทึกสัญลักษณ์ของคลัสเตอร์



การบรรเลงเทคนิคคลัสเตอร์ คือการกดแป้นคีย์หลายคีย์พร้อมกัน ทุกเสียงต้องดังออกมาอย่างพร้อมเพรียงต่อเนื่อง คงความเรียบเนียนของคุณภาพเสียง ซึ่งต่างจากการฟาดหรือตีลงไปบนคีย์ การบรรเลงเทคนิคคลัสเตอร์จะใช้ฝ่ามือสำหรับ 1 ช่วงเสียง และใช้ท่อนแขนสำหรับ 2 ช่วงเสียง ตามความกว้างของคลัสเตอร์ ในเพลงชุด *Three Irish Legends for Piano* มีการใช้คลัสเตอร์อย่างเด่นชัดทั้ง 3 ท่อน (ตัวอย่างที่ 2-3)

ตัวอย่างที่ 2 การกดโดยใช้ฝ่ามือสำหรับ 1 ช่วงเสียง



ตัวอย่างที่ 3 การกดโดยใช้ท่อนแขนสำหรับ 2 ช่วงเสียง



อย่างไรก็ตาม ต้นกำเนิดของเทคนิคคลัสเตอร์นั้นยังไม่ชัดเจน เหตุผลที่เป็นไปได้ประการแรกคือไวโอลินชิ้นแรกของคาเวลล์นั้นเก่ามากและเสียงเพี้ยน ทำให้เกิดเสียงแทรกของสายขึ้นจึงเกิดเป็นกลุ่มโน้ต เหตุผลอีกประการหนึ่งคือช่วงเวลาที่คาเวลล์ใช้ชีวิตในย่านคนจีนในเขตตะวันออกของซานฟรานซิสโกนั้น เขาเคยเห็นผู้อพยพชาวจีนบรรเลงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีจีนที่มีเสียงตีกระทบอย่างอึกทิกกริกโครม เนื่องจากชาวจีนเชื่อกันว่าเสียงตีกระทบที่อึกทิกมีคุณค่าทางดนตรีและก่อให้เกิดความเพลิดเพลิน⁶ เสียงเหล่านั้นอาจส่งผลต่อความคิดของคาเวลล์ และต่อมาได้ปรากฏในผลงานหลายชิ้นของเขา และเป็นจุดเริ่มต้นให้คาเวลล์ประยุกต์เสียงต่าง ๆ รอบตัวเข้าด้วยกันและริเริ่มเทคนิคคลัสเตอร์ขึ้น

เทคนิคคลัสเตอร์ของคาเวลล์เกิดขึ้นจากกลุ่มโน้ตเล็ก ๆ และการรวมช่วงเสียงในระดับเสียงเดียวกันราวกับทำนองที่ตีกระทบกันอย่างอึกทิกบนคีย์เปียโน ซึ่งบทเพลงของคาเวลล์กลับมีแนวคิดที่ลึกซึ้งมากกว่าดนตรีเพื่อความตื่นเต้นและความสนุกสนาน นักเปียโนไม่เพียงแต่นั่งที่เปียโนแล้วกดคีย์ แต่ต้องเข้าใจบริบทของบทเพลงแต่ละบทที่มีเรื่องราวและจุดประสงค์ที่แตกต่างกันออกไป

ใน *Three Irish Legends for Piano* คาเวลล์ใช้เทคนิคคลัสเตอร์ในการเชื่อมโยงตำนานเรื่องเล่าผ่านเสียงดนตรี โดยบอกเล่าเรื่องราวไว้ในโน้ตเพลงซึ่งทำให้ผู้บรรเลงสามารถเข้าใจจินตนาการและถ่ายทอดบทเพลงทั้ง 3 บทออกมาได้อย่างถูกต้อง ความเข้าใจเกี่ยวกับบริบทเหล่านี้จะทำให้การซ้อมเปียโนในแต่ละครั้งมีประสิทธิภาพ โดยการซ้อมนั้นไม่จำเป็นต้องใช้เครื่องจับจังหวะ (Metronome) เพื่อกำกับจังหวะ เนื่องจากจะทำให้บทเพลงไม่น่าสนใจเท่าที่ควร ในทางตรงกันข้าม

⁶ Michael Hicks, "Cowell's Clusters," *The Musical Quarterly* 77, 3 (1993): 429.

นักเปียโนควรดึงตัวเองไปสู่ห้วงของบทเพลง ให้จิตใจถูกครอบงำด้วยดนตรี นำความรู้สึกถ่ายทอดออกไปผ่านเรื่องราวและปล่อยให้บทเพลงเป็นไปตามจังหวะของตัวเอง

วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงและแนวความคิดตีความใน *The Tides of Manaunaun*

The Tides of Manaunaun เป็นบทเพลงที่มีเรื่องราวที่วาเรียนเขียนเกี่ยวกับเทพเจ้าแห่งน้ำของชาวไอริช Manaunaun ซึ่งได้กล่าวไว้ด้านบนโน้ตเพลงว่า

“เทพเจ้า Manaunaun เป็นเทพเจ้าแห่งการเคลื่อนไหว ได้บันดาลกระแสน้ำอันยิ่งใหญ่
โดยกวาดไปมาทั่วจักรวาล เพื่อเคลื่อนไหวอนุภาคและวัตถุเป็นจังหวะ
ซึ่งในเวลาต่อมาคือการสร้างดวงอาทิตย์และโลกใบนี้” (แปลโดยผู้วิจัย)

ในการบรรเลงเพลงบทนี้มีแนวคิดสำคัญคือคำว่า *กระแสน้ำอันยิ่งใหญ่ กวาดไปมา* และ *เคลื่อนไหวอนุภาคและวัตถุ* ซึ่งบอกเป็นนัยว่าคลัสเตอร์ที่ใช้นั้นเปรียบเสมือนคลื่นที่มีขนาดและความรุนแรงไม่เท่ากัน และคาเวลล์ได้ใช้ความแตกต่างของคลื่นเป็นตัวกำหนดแนวคิดในบทเพลงนี้ นอกจากนั้นคาเวลล์ยังถ่ายทอดลักษณะของ Manaunaun ด้วยคำบรรยายของวาเรียนที่ว่า สงบ ครุ่นคิด คร่ำครวญ คลื่น ใหญ่โตมหึมา พายุ และเสียงกึกก้องดังขึ้น ซึ่งอาจเป็นเหตุผลที่คาเวลล์เลือกใช้จังหวะ Largo, with rhythm ในการบรรเลงเพลงบทนี้ ผู้แสดงต้องตระหนักว่าแม้ตัวดนตรีจะดำเนินไปอย่างช้า ๆ แต่ต้องรู้สึกถึงจังหวะและถ่ายทอดไปสู่ผู้ฟัง เพื่อให้ผู้ฟังรับรู้ถึงการเคลื่อนไหวและการไหลของกระแสน้ำ

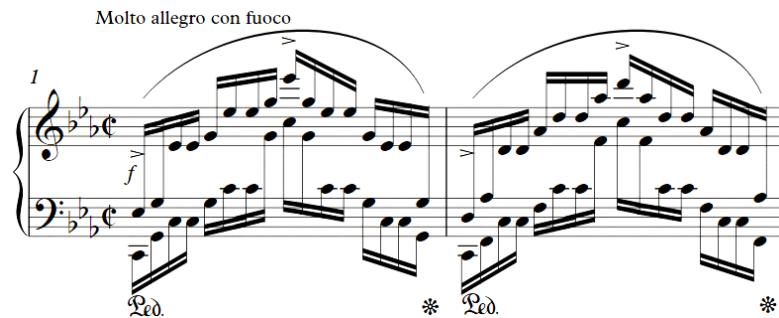
อีกแง่หนึ่ง อิทธิพลของเรื่องราวเกี่ยวกับน้ำอาจมาจากการศึกษาดนตรีที่ไม่เป็นไปตามแบบแผนของคาเวลล์ กล่าวคือ โดยทั่วไปหากผู้ประพันธ์เพลงต้องการสร้างเรื่องราวเกี่ยวกับน้ำ มักใช้บันไดเสียง (Scale) หรืออาร์เปจโจ (Arpeggio) เช่นที่ปรากฏในบทเพลงมาตรฐานของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ.1685-1750) ลุควิก ฟาน เบธอฟ (Ludwig van Beethoven, ค.ศ.1770-1827) และเฟรเดริก โชแปง (Frederic Chopin, ค.ศ.1810-1849)

แต่สำหรับคาเวลล์แล้ว เขาพยายามลองใช้คู่แปดและคอร์ดต่าง ๆ ในการกล่าวถึงน้ำ แต่ก็ยังไม่ได้เสียงที่ต้องการ เพราะเนื่องจากมีความเป็นระเบียบชัดเจนมากเกินไปสำหรับแนวคิดในการสร้างจักรวาล ทำให้เขาหันมาเริ่มใช้โน้ตทั้งหมดในระดับเสียงต่ำที่สุดของเปียโน⁷ ทำให้คลื่นของคลัสเตอร์

⁷ Ibid, 431.

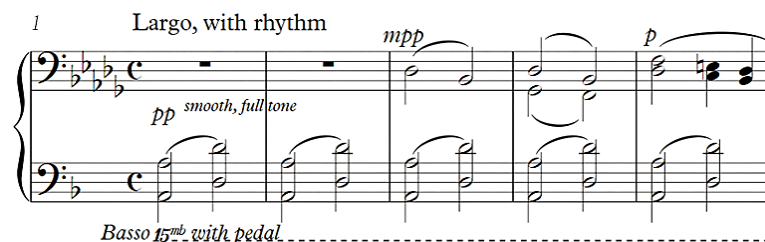
ที่ประกอบกับทำนองในเพลงบทนี้ได้วาดภาพเรื่องราวของจักรวาลที่หนักหน่วงและมีมิติ ซึ่งเคลื่อนไหวด้วยกระแสน้ำจากเทพเจ้าแห่งน้ำอย่างแท้จริง (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 การใช้อาร์เปจิโอในบทเพลง *Etude Op.25 No.12 (Ocean)* ของโชแปง ห้องที่ 1-2



ในส่วนของแนวทางการบรรเลง ช่วงแรกของบทเพลงที่คาเวลล์กำหนดให้ใช้เทคนิคคลัสเตอร์สำหรับความรู้สึกเหมือนกระแสน้ำที่กระเพื่อมเล็กน้อยได้มหาสมุทร ผู้บรรเลงใช้ฝ่ามือซ้ายกดลงไปบนคีย์เปียโน ทั้งคีย์ดำและขาวพร้อมกัน เพียง 1 ช่วงคู่แปด (Octave) หรือ 13 คีย์ ในช่วงเสียงต่ำสุดของเปียโน และใช้ความเข้มเสียงที่เบา (pp) ในอัตราจังหวะช้าและหนักหน่วง แต่ยังคงค่าของตัวโน้ตไว้เพื่อที่สามารถบรรเลงไปพร้อมกับทำนองหลักในมือขวาที่มาจากจิกแบบไอริช (Irish jig) (ตัวอย่างที่ 5) ในห้องที่ 12 พบว่ากระแสน้ำหรือคลัสเตอร์มีขนาดใหญ่ขึ้นเป็น 2 ช่วงเสียง ซึ่งใช้ท่อนแขนซ้ายในการกดทั้งคีย์ดำและขาวพร้อมกัน (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 5 การใช้ฝ่ามือกดคลัสเตอร์สำหรับหนึ่งช่วงเสียง ในห้องที่ 1-5

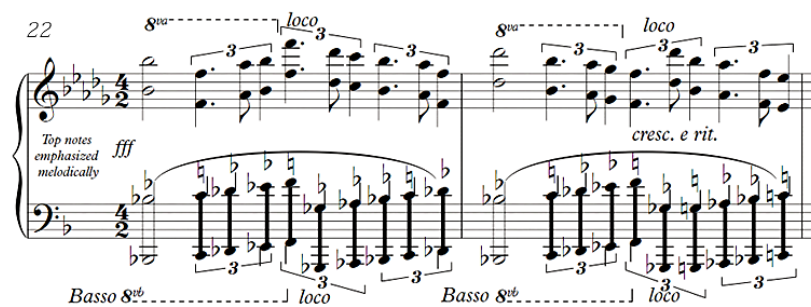


ตัวอย่างที่ 6 การใช้ท่อนแนกคัลสเตอร์สำหรับสองช่วงเสียง ในห้องที่ 12-13



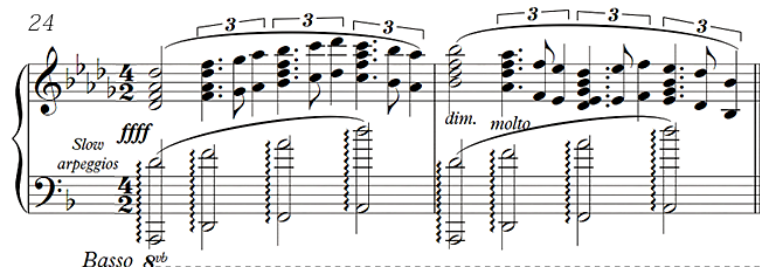
การใช้คัลสเตอร์นี้ดังขึ้นเรื่อย ๆ เพื่อให้ทำนองเคลื่อนไปข้างหน้า ในห้องที่ 22 -23 กระแสน้ำกลายเป็นคลื่นยักษ์ด้วยความเข้มเสียงดังมาก (*fff*) และคัลสเตอร์ทำหน้าที่เป็นเสียงประสานเลียนแบบทำนองในมือขวา ในห้องที่ 22 -23 ผู้บรรเลงต้องใช้ด้านข้างของท่อนแนกคัลสตันคีย์โดยลงน้ำหนักไปที่นิ้วก้อย เพื่อให้เสียงของโน้ตตัวบนสุดของคัลสเตอร์ชัดเจน (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 การใช้คัลสเตอร์ที่ทำหน้าที่เป็นเสียงประสาน ในห้องที่ 22-23



ในห้องที่ 24-25 คัลสเตอร์มีลักษณะคล้ายอาร์เปโจ ด้วยความเข้มเสียง *ffff* และทวีความรุนแรงมากขึ้นราวกับสึนามิ ในช่วงนี้จะต้องเคลื่อนไหวให้เหมือนกับคลื่น (Wave) ใช้ทั้งท่อนแนกโดยเริ่มจากข้อศอก (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 การใช้คลัสเตอร์ลักษณะคล้ายอาร์เปจโจ ในห้องที่ 24-25



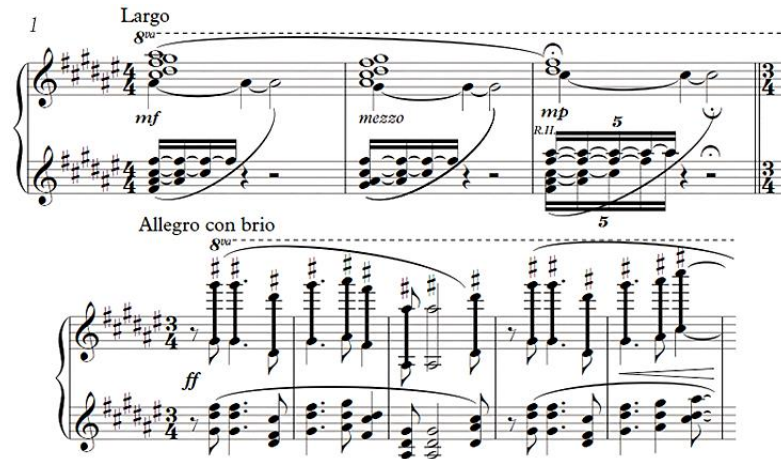
วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงและแนวความคิดตีความใน *The Hero Sun*

มินิทานตำนานไอริชมากมายที่เกี่ยวข้องกับวีรบุรุษและดวงอาทิตย์ แต่สำหรับท่อน *The Hero Sun* นี้ ไม่มีเรื่องราวของตำนานที่เกี่ยวข้องหรืออ้างอิงถึงอย่างแน่ชัด เพียงแต่หนึ่งในบรรดาสมาชิกของ Tuatha Dé Danann มีเทพเจ้า Lugh ซึ่งเป็นเทพแห่งแสงสว่าง

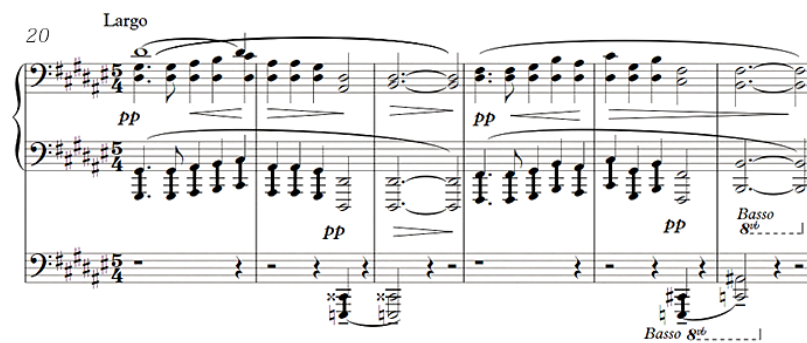
“พระเจ้าสร้างดวงอาทิตย์ทั้งหมดขึ้น เพื่อให้แสงไปส่องสว่างทั่วจักรวาล แต่ดวงอาทิตย์
เหล่านี้กลับรวมตัวกันอยู่อย่างเพิดเพลิน ทำให้จักรวาลต้องอยู่ในความมืดมิด
ผู้คนตกอยู่ในความทุกข์ยาก ดังนั้นหนึ่งในดวงอาทิตย์จึงตัดสินใจลุกขึ้น
และพุ่งตัวออกไปในความมืด จนกระทั่งมาถึงสถานที่แห่งหนึ่งซึ่งคือโลก
ดวงอาทิตย์ผู้เสียสละนี้ จึงเป็นดวงอาทิตย์ที่ส่องแสงสว่างตลอดมาให้กับโลกของเรา”
(แปลโดยผู้วิจัย)

เริ่มต้นด้วยเสียงที่ดังขึ้น แว่วมาจากที่ไกล ๆ มือซ้ายกดคอร์ดและค่อยๆ ยกนิ้วขึ้นเหมือนกับแสงที่สว่างวาบแล้วหายไป ตามด้วยจังหวะ Allegro con brio ที่มีโน้ตเพลงในจังหวะยกทำให้เกิดความรู้สึกสนุกสนาน มีความดัง *ff* โดยการใช้คลัสเตอร์ในช่วงเสียงสูงที่บรรเลงด้วยท่อนแขนขวามือ คีย์ดำเท่านั้น และใช้เครื่องหมายชาร์ป (#) เปรียบเหมือนแสงอาทิตย์ที่มีความสว่างสดใส สลับไปมากับจังหวะ Largo ในคลัสเตอร์ช่วงเสียงต่ำโดยใช้ความเข้มเสียง *pp* ที่แตกต่างกับช่วงก่อนหน้านี้ เปรียบเหมือนดินแดนแห่งความมืดมิด ความทุกข์ยาก (ตัวอย่างที่ 9-10)

ตัวอย่างที่ 9 การเปลี่ยนจังหวะจาก Largo เป็น Allegro con brio ในห้องที่ 1-8

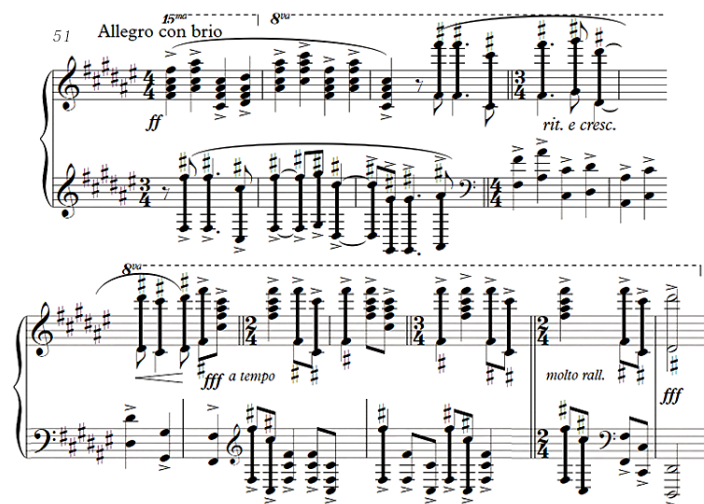


ตัวอย่างที่ 10 การใช้คลัสเตอร์ช่วงเสียงต่ำ ในห้องที่ 20-25



จนในช่วงท้าย ดังคำบรรยายที่ว่า ดวงอาทิตย์ผู้เสียสละเพื่อส่องแสงสว่างให้กับโลก ในจังหวะ Allegro con brio ใช้คลัสเตอร์ทั้งซ้ายและขวาอย่างดังมาก *fff* รวากับดวงอาทิตย์ส่องแสงสว่างไปทั่วทุกมุมโลก สำหรับช่วงบรรทัดสุดท้ายนี้เป็นช่วงที่มีเทคนิคยากที่สุด เนื่องจากต้องใช้ท่อนแซนคคลัสเตอร์ในความกว้างถึง 2 ช่วงเสียง สลับซ้ายขวาไปมาอย่างรวดเร็ว โดยที่อีกมือต้องกดคอร์ดหรือคู่แปดไปด้วย (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 การใช้คลัสเตอร์สลับไปมาทั้งสองแขน ในช่วงท้ายของบทเพลง



วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงและแนวคิดการตีความใน *The Voice of Lir*

จากทั้งสองท่อนที่ผ่านมา เห็นได้ชัดว่าคาเวลล์หลงใหลในเรื่องตำนานเทพเจ้าชาวไอริชอย่างมาก กล่าวคือ เทพเจ้าและตำนานไอริชเป็นเสมือนหัวใจหลักของผลงานเพลงเปียโนของเขา ซึ่งบทเพลงนี้ได้มีการกล่าวถึงเรื่องราวของเทพเจ้า Lir ว่า

“เทพเจ้า Lir เป็นบิดาของเหล่าเทพเจ้าและจักรวาล แต่พระองค์มีลิ้นเพียงครั้งเดียว
เมื่อพระองค์ออกคำสั่งให้สร้างจักรวาล พระเจ้าที่ปฏิบัติตามคำสั่งจึงเข้าใจเพียงแค่ครั้งเดียว
นั่นเป็นเหตุผลที่ว่าทุกสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น ล้วนมีบางสิ่งอย่างไม่แสดงออกและปกปิด
ซึ่งเป็นอีกครั้งหนึ่งของแผนการสร้างจักรวาลของเทพเจ้า Lir” (แปลโดยผู้วิจัย)

สิ่งที่ผู้บรรเลงควรตระหนักถึง คือความหมายของคำว่า *เข้าใจเพียงครั้งเดียว* และ *สิ่งที่ไม่ได้กล่าวถึงและปกปิด* สำหรับท่อนนี้ คลัสเตอร์เป็นเหมือนคำพูดที่กล่าวโดยเทพเจ้า Lir ที่มีลิ้นเพียงครั้งเดียวซึ่งมีความคลุมเครือไม่ชัดเจน ส่วนทำนองเพลงคือสิ่งที่เทพเจ้า Lir ต้องการสื่อสาร แต่ดูเหมือนว่ายิ่งเทพเจ้า Lir พยายามสื่อสารอธิบายมากเท่าใด ก็ยิ่งทำให้เกิดการเข้าใจผิดมากขึ้นเท่านั้น

คาเวลล์เลือกที่จะไม่ใช้บันไดเสียง คอร์ด หรือโน้ตประดับ (Ornamentation) แต่กลับใช้คลัสเตอร์ในการสร้างแนวคิดของความไม่เป็นระเบียบและความยุ่งเหยิง อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่าเขาปฏิเสธการใช้สิ่งเหล่านั้น ในความเป็นจริงคาเวลล์พยายามเลือกองค์ประกอบทาง

ดนตรีให้เหมาะสมกับบทเพลงต่าง ๆ ของเขา⁸ มือขวาเป็นตัวแทนของคำสั่งที่เทพเจ้า Lir พูดอย่างชัดเจน ในขณะที่มือซ้ายคลัสเตอร์เสียงต่ำเป็นตัวแทนของคำสั่งที่ไม่ชัดเจนซึ่งทำให้ทุกคนเข้าใจผิดยิ่งไปกว่านั้น ลักษณะดนตรีที่มีความแปลกของบทเพลงนี้ยังสะท้อนวิถีชีวิตของคาเวลล์ในวัยเด็กที่พ่อแม่ของเขาเลี้ยงดูเขาอย่างนอกกรอบ รวมทั้งประสบการณ์ชีวิตของเขาในย่านคนจีนในซานฟรานซิสโก ความชื่นชมเสียงดนตรีของเอเชีย เสียงกลอง เสียงกระทบและเสียงที่ดังก้องกังวานนั้นล้วนมีผลอย่างมากต่อการประพันธ์ดนตรีของคาเวลล์

คาเวลล์เริ่มต้นบทเพลงนี้ในลักษณะเดียวกันกับ *The Tides of Manaunaun* ด้วยคลัสเตอร์ในมือซ้าย นำหน้าทำนองเพลง ซึ่งคราวนี้เป็นรูปแบบของการเดินโน้ตสามตัวในแนวเบส (Three-note ostinato) ดังตัวอย่างที่ 12

ตัวอย่างที่ 12 การใช้คลัสเตอร์รูปแบบการเดินโน้ตสามตัวในแนวเบส ในห้องที่ 1-6



ทำนองเริ่มขึ้นในลักษณะโน้ตแนวเดียวในห้องที่ 3 ด้วยเสียงที่เบาและเรียบง่าย ต่อมาค่อย ๆ พัฒนาเป็นโน้ตคู่แปดหรือคอร์ดที่เพิ่มโน้ตขึ้นมาจากคู่แปด ในขณะที่คลัสเตอร์ยังคงเล่นเหมือนเดิม จะเห็นว่าในห้องที่ 15 โน้ตคู่แปดกลายเป็นคอร์ดที่มีความซับซ้อนมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 13)

ตัวอย่างที่ 13 การเล่นคลัสเตอร์แบบสตกกาโต ในห้องที่ 15-18



⁸ Michael Hicks, Henry Cowell, *Bohemian* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 2002), 102.

ออสตินาโตค่อย ๆ ใหญ่ขึ้น จากโน้ต 3 ตัวกลายเป็นโน้ต 4 ตัว และคู่แปดที่หุ้มคลัสเตอร์ โดยคลัสเตอร์เหล่านี้จะเล่นสั้นมากเป็นเข็ชต์หนึ่งชั้นแบบสตักกาโต (Staccato) ต่อมาคาเวลล์ได้ใช้ ช่วงเสียงที่ต่ำลงเพื่อให้เสียงมีความมืดมน หนาและหนักขึ้น โดยยังครอบคลุมทำนองที่ไพเราะอยู่ ใน การเล่นเทคนิคนี้ ผู้บรรเลงควรทำมือเหมือนการวิดพื้น (Push-up) โดยที่นิ้วโป้งและนิ้วก้อยยึดไว้ที่คู่ แปด จากนั้นกดฝ่ามือลงบนคีย์ เพื่อสร้างกำแพงเสียงและผลึกออกอย่างรวดเร็วเพื่อให้ได้เสียงแบบ สตักกาโต ความซับซ้อนของคลัสเตอร์ทวีคูณขึ้นเรื่อย ๆ ในห้องที่ 19 - 20 มือซ้ายเล่นทำนอง ประสาน (Counter melody) ในช่วงเสียงกลางของเปียโน ในขณะที่มือขวาเล่นคอร์ดเต็ม (ตัวอย่างที่ 14)

ตัวอย่างที่ 14 คลัสเตอร์เป็นทำนองประสาน ในห้องที่ 19-20



จุดที่มีความน่าสนใจที่สุดของบทเพลงเริ่มต้นที่ห้องที่ 21 โดยโน้ตเพลงสองบรรทัดบนเป็น การบรรเลงโน้ตช่วงเสียงสูง ส่วนสองบรรทัดล่างเป็นการเล่นดับเบิลคลัสเตอร์ (Double cluster) โดยใช้ท่อนแขนทั้งสองข้างกดลงไปในช่วงเสียงต่ำสุด หลังจากนั้นบทเพลงค่อย ๆ สงบลง เกิด บรรยากาศคล้ายกับตอนต้นเพื่อบ่งบอกว่างานนั้นได้เสร็จสิ้นลงแล้ว ในขณะที่คลัสเตอร์ยังคงย้ำเตือน เราว่ามีบางสิ่งที่ขาดหายไปและเราไม่อาจรู้ได้ว่ามันคืออะไร (ตัวอย่างที่ 15)

ตัวอย่างที่ 15 การใช้ดับเบิลคลัสเตอร์ ในห้องที่ 21-23



สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

บทเพลงชุด *Three Irish Legends for Piano* โดยเฮนรี คาเวลล์ เป็นบทเพลงที่มีความแปลกใหม่ ทำท่ายอย่างมากสำหรับนักเปียโนในการศึกษาวิธีการบรรเลงแบบใหม่ ซึ่งปรากฏเทคนิคที่น่าตื่นตาตื่นใจอย่างเทคนิคคลัสเตอร์ โดยใช้ฝ่ามือหรือท่อนแขนกดลงไปบนคีย์เปียโนพร้อมเพรียงกัน สร้างเสียงอันน่าอัศจรรย์ที่ไม่มีใครเคยได้ยินมาก่อนในช่วงเวลานั้น นับว่าคาเวลล์เป็นผู้บุกเบิกแนวทางการบรรเลงดนตรีอย่างแท้จริง บทเพลงนี้ยังมีการเชื่อมโยงเรื่องราวตำนานเกี่ยวกับเทพเจ้าไอร์แลนด์ และถ่ายทอดเรื่องราวเหล่านี้ผ่านเสียงดนตรีในรูปแบบใหม่ที่แตกต่างออกไปอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

บทเพลง *Three Irish Legends* นี้เหมาะกับผู้บรรเลงที่มีสรีระและขนาดของมือไม่เล็กจนเกินไป เนื่องจากเทคนิคคลัสเตอร์ต้องใช้ช่วงฝ่ามือและท่อนแขนกดลงบนคีย์เปียโนให้ได้พอดีกับหนึ่งช่วงเสียงและสองช่วงเสียง ส่วนผู้บรรเลงที่มีฝ่ามือและท่อนแขนที่ยาวมากกว่าช่วงเสียงที่กำหนด อาจใช้การบิดหรือวางตำแหน่งให้เฉียงออกไป เพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้องแม่นยำ

วันและสถานที่จัดแสดง

การแสดงเดี่ยวเปียโนครั้งนี้จัดขึ้นในวันพฤหัสบดีที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ.2563 เวลา 16.00 น. ณ หอแสดงดนตรีธรรมสรวง (Tongsuang's Concert Salon & Gallery) คลองหลวง ปทุมธานี

บรรณานุกรม

- Barelos, Stacey. "Henry Cowell-Piano Music." Accessed February 8, 2020.
<http://www.cowellpiano.com/>.
- Hicks, Michael. *Henry Cowell, Bohemian*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2002.
- . "Cowell's Clusters." *The Musical Quarterly* 77, 3 (1993): 428–458.
- Johnson, Steven. "Henry Cowell, John Varian, and Halcyon." *American Music* 11, 1 (1993): 1–27.
- Weisgall, Hugo. "The Music of Henry Cowell." *The Musical Quarterly* 45, 4 (1959): 484–507.

ดุขณินพนธ์การประพันธ์เพลง: จากหานเจียงสู่เจ้าพระยาสำหรับวงออร์เคสตรา

Doctoral Music Composition: From Hanjiang to Chaopraya for Orchestra

ณัฐวุฒิ นราวุฒิชัย*¹ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร²

Nattawut Narawutthichai*¹ Narongrit Dhamabutra²

บทคัดย่อ

ดุขณินพนธ์การประพันธ์เพลง จากหานเจียงสู่เจ้าพระยา สำหรับวงออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์เพลงคลาสสิกร่วมสมัยในลักษณะดนตรีพรรณนา ที่กล่าวถึงเรื่องราวของชาวไทยเชื้อสายจีนที่อพยพจากแผ่นดินจีนเข้ามาตั้งรกรากในแผ่นดินไทย ผู้ประพันธ์ได้ใช้วิธีผสมผสานเอกลักษณ์ของสำเนียงดนตรีตะวันออกเข้ากับหลักการประพันธ์เพลงแบบซิมโฟนีออร์เคสตราแบบตะวันตก โดยใช้สำเนียงทางดนตรีของ 2 ชาติ ได้แก่ ดนตรีจีนแต้จิ๋วและดนตรีไทยเดิมเพื่อเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาวรรณกรรมดนตรีจีนแต้จิ๋วในรูปแบบบทเพลงวงเครื่องสายจีนและอุปรากรจีน และวรรณกรรมดนตรีคลาสสิกประเภทดนตรีพรรณนาในยุคโรแมนติกและดนตรีคลาสสิกสมัยใหม่ที่ประพันธ์โดยศิลปินชาวเอเชียที่มีแนวทางเดียวกัน นั่นคือการผสมผสานความเป็นดนตรีกระแสนาตินิยมให้เข้ากับรูปแบบของดนตรีออร์เคสตรา โดยได้นำอุปรากรจีนเรื่อง เจาจวินหยวน เป็นหลักในการประพันธ์และใช้ทำนองเปิดของเพลงไทยเดิม จีนเก็บบุปผา มาผสมผสานในงานชิ้นนี้ในรูปแบบเทคนิคการประพันธ์เพลงสมัยใหม่สำหรับออร์เคสตรา

คำสำคัญ: ดนตรีคลาสสิก / การประพันธ์เพลง / ซิมโฟนีออร์เคสตรา

* Corresponding author, email: redwinenara@gmail.com

¹ นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Doctoral of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Abstract

Doctoral music composition: *From Hanjiang to Chaopraya* is a contemporary programmatic composition for orchestra telling a story of the Chinese who emigrated from China and settled in Thailand. The composer combined the characteristics of Eastern music idioms and Western music orchestration, employing musical languages of two nations, Teochew Chinese music and Thai traditional music, as the main compositional material. The composer studied Teochew music literature, focusing on music for Chinese string ensembles and Chinese operas, as well as classical music repertoire, specifically Romantic program music and modern classical compositions by Asian composers who adopted similar principles. This composition is based on themes from the Chinese opera *Chao Jauin Yuan* and Thai traditional song *Chin Keb Buppa*, which are then integrated with modern compositional techniques for orchestra.

Keywords: Classical Music / Music Composition / Symphony Orchestra

ความเป็นมาและความสำคัญของงานสร้างสรรค์

“ประชาคมโลกมักจะแบ่งอารยธรรมของมนุษย์ออกเป็นสองส่วนคือ อารยธรรมตะวันตกและอารยธรรมตะวันออก แต่ในช่วงปลายศตวรรษที่ยี่สิบ ด้วยระบบการสื่อสารและโทรคมนาคมที่ไร้ซึ่งพรมแดน ดูเหมือนว่าทัศนคติเหล่านี้เริ่มหมดไป โลกรวมกันเป็นหนึ่งเดียว มีการผสมผสานกันระหว่างโลกตะวันตกและโลกตะวันออก”³ จากแนวคิดดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยต้องการสร้างบทประพันธ์เพลงที่ผสมผสานสำเนียงของชนชาติชาวเอเชียกับหลักการประพันธ์เพลงแบบดนตรีคลาสสิกเข้าด้วยกันเพื่อให้เกิดความเป็นอัตลักษณ์

ตั้งแต่อดีตชาวจีนโพ้นทะเลได้อพยพถิ่นฐานไปยังประเทศต่างๆ ชาวจีนที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานเป็นชาวจีนทางใต้ได้อพยพไปยังหลายประเทศ หนึ่งในนั้นคือ “สยาม” หรือประเทศไทย

³ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 194.

ในปัจจุบัน หลังจากตั้งรกรากเป็นเวลานาน ได้ก่อกำเนิดลูกหลานที่เรียกกันว่าชาวไทยเชื้อสายจีนซึ่งมีจำนวนมากในปัจจุบัน บรรพบุรุษของผู้วิจัยก็เป็นหนึ่งในชาวแต้จิ๋วที่อพยพมาตั้งรกรากอยู่ที่ภาคกลางของไทยตั้งแต่รุ่นทวด ด้วยความที่รำลึกถึงบรรพชนและความสำนึกในบุญคุณของแผ่นดินไทยซึ่งเป็นแผ่นดินบ้านเกิด ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจ มุ่งหวังที่จะประพันธ์บทเพลงที่ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมแผ่นดินทั้งสองเข้ารวมเป็นเนื้อเดียวกัน ก่อให้เกิดที่มาของงานสร้างสรรค์ บทประพันธ์เพลงดุจนิพนธ์: จากทานเจียงสู่เจ้าพระยา ชื่อบทประพันธ์อิงจากชื่อแม่น้ำของทั้งสองประเทศ “ทานเจียง” เป็นแม่น้ำในจังหวัดแต้จิ๋ว ส่วน “เจ้าพระยา” เป็นแม่น้ำที่ตัดผ่านภาคกลางของสยาม เนื้อหาของบทเพลงเป็นการเล่าเรื่องราวการเดินทางย้ายถิ่นจากจังหวัดแต้จิ๋วเข้าสู่ประเทศไทยผ่านเส้นทางน้ำ บทเพลงเป็นรูปแบบดนตรีพรรณนา (Program music)

วัตถุประสงค์ของงานสร้างสรรค์

1. เพื่อสร้างบทประพันธ์ชิ้นใหม่ของตนที่เป็นการแสดงถึงเอกลักษณ์ของผู้วิจัย
2. เพื่อเผยแพร่แนวทางการประพันธ์เพลงร่วมสมัยในรูปแบบใหม่
3. เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านในรูปแบบสากล

ขอบเขตของการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ฟังและศึกษาดนตรีพื้นบ้านจีนแต้จิ๋วและอุปรากรจีนแต้จิ๋วที่เป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียง และได้เลือกใช้วัสดุดิบจากบทเพลง *เจ้าจวินหยวน เสี้ยวเก้งหง* และ *ฮันยาซีเซว* มาใช้สร้างสรรค์ผลงานด้วยรูปแบบการประพันธ์เพลงร่วมสมัยคลาสสิกสำหรับวงออร์เคสตรา ตามแบบแผนดนตรีตะวันตกที่ได้ศึกษา ในการสร้างสรรค่นั้น ผู้วิจัยต้องการประพันธ์เพลงประเภทซิมโฟนีที่ใช้วงออร์เคสตราขนาดเล็กในการบรรเลง บทเพลงมีความยาวประมาณ 30 นาที แบ่งออกเป็น 3 ท่อน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากงานสร้างสรรค์นี้

1. ได้สร้างผลงานชิ้นเอกที่มีเอกลักษณ์ของผู้วิจัย
2. สามารถสร้างความรู้และแนวทางใหม่ในการประพันธ์เพลงร่วมสมัย
3. สามารถนำไปต่อยอดและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีได้ในอนาคต

แนวคิดและจุดเด่นของงาน

บทประพันธ์เพลงดุซงึนพันธ์: จาก *หวนเจียงสู่เจ้าพระยา* สำหรับวงออร์เคสตรา ได้รับแรงบันดาลใจจากความรักในเชื้อชาติที่ผู้วิจัยได้ซึมซับมาตั้งแต่วัยเยาว์ จากทั้งเรื่องเล่าที่ครอบครัวถ่ายทอดให้ฟัง ประเพณีของคนในครอบครัวที่ทำประจำในงานเทศกาลต่างๆ อีกทั้งประวัติศาสตร์ในตำราและพงศาวดารที่เกี่ยวกับชาวไทยเชื้อสายจีนโดยเฉพาะชาวแต้จิ๋วซึ่งผู้วิจัยได้หาอ่านและศึกษาเพิ่มเติมเรื่อยมา เป็นสิ่งที่สร้างความภูมิใจและประทับใจ นำมาสู่การจัดทำบทประพันธ์เพลงชิ้นเอกนี้ บทประพันธ์เพลงชิ้นนี้ได้บรรยายภาพชาวจีนแต้จิ๋วที่อาศัยเส้นทางน้ำเดินอพยพเข้ามาตั้งรกรากในแผ่นดินไทยในสมัยก่อน

จุดเด่นของงานประพันธ์นี้คือการผสมผสานสำเนียงดนตรีจาก 3 ชาติ นั่นคือ ดนตรีตะวันตก ดนตรีแต้จิ๋วและดนตรีไทยเดิม ถ้าเทียบกับงานประพันธ์เพลงของนักประพันธ์กระแสชาตินิยมหลายคน จะพบว่าสิ่งที่มักจะถูกนำมาเป็นหลักในการคิดคือการนำอัตลักษณ์ของสำเนียงดนตรีในชาติมาใช้ในการประพันธ์เพลงคลาสสิก เช่น โชแปงที่นำสำเนียงดนตรีชาวโปแลนด์มาใช้ประพันธ์เพลงเปียโนคลาสสิก ดโวซาคที่นำสำเนียงดนตรีโบฮีเมียมาใช้กับเพลงคลาสสิก นักประพันธ์กลุ่มเดอะไฟฟ์ (The Five) แห่งรัสเซียที่ต้องการนำสำเนียงเพลงพื้นบ้านของชาวรัสเซียมาใช้ในงานดนตรีโดยเฉพาะงานออร์เคสตรา รวมทั้งนักประพันธ์ชาวเอเชียอย่าง ถานตุน ฉินอี ฉวนกู่หรือ บรูซ แกสตันก็ล้วนนำสำเนียงดนตรีในประเทศของตนมาใช้ในงานที่เป็นรูปแบบสากล นักประพันธ์ที่ยกตัวอย่างเหล่านี้มักจะเลือกนำสำเนียงของชาติใดชาติหนึ่งที่ผูกพันกับตนเองมาที่สุดมา 1 ชาติเพื่อใช้ผสมกับหลักการดนตรีคลาสสิก แต่สิ่งที่งานสร้างสรรค์นี้ได้เผยแพร่แนวทางที่ต่างออกไปคือการผสมผสานกันถึง 3 วัฒนธรรมดนตรีในบทเพลงเดียวกัน ซึ่งในแต่ละชาติที่หยิบยกมานั้นถือว่ามิวัฒนธรรมความเป็นมาที่อยู่ใกล้กัน คนละฝากทวีปกัน กล่าวคือ วัฒนธรรมจีนอยู่ในทวีปเอเชียตอนบน วัฒนธรรมไทยที่อยู่ในทวีปเอเชียตอนล่าง และดนตรีคลาสสิกซึ่งเป็นวัฒนธรรมยุโรป สาเหตุที่แรงบันดาลใจของผู้วิจัยนั้นต่างออกไปเช่นนี้มาจากการที่ได้ซึมซับกับวัฒนธรรมทั้งสองเชื้อชาติมาอย่างยาวนาน นั่นคือ วัฒนธรรมชาวไทยเชื้อสายจีนทางฝั่งบิดาและวัฒนธรรมไทยอันเป็นแผ่นดินบ้านเกิดจากทางมารดา นั่นทำให้แนวคิดในการผสมผสานกระแสชาตินิยมของผู้วิจัยนั้นแตกต่างจากนักประพันธ์อื่น

ด้วยการใช้หลักการเรียบเรียงวงออร์เคสตราและหลักทฤษฎีดนตรีคลาสสิกมาเป็นหลักการพื้นฐานในการประพันธ์ เพื่อให้มีความเป็นสากล ทันสมัย ทำให้ผู้ฟังไม่ว่าจะเป็นคนชาติใดก็สามารถฟังแล้วเข้าใจ คนที่ไม่เคยฟังดนตรีพื้นบ้านจีนแต้จิ๋วก็สามารถเข้าใจและซึมซับบทเพลงได้ คนที่อยู่ในวัฒนธรรมพื้นบ้านก็สามารถติดตามเรื่องราวได้เช่นกัน

วัตถุดิบทางดนตรีที่นำมาใช้ในบทประพันธ์

ดนตรีจีนแต้จิ๋ว

ดนตรีประเภทวงเครื่องสายแต้จิ๋ว (Teochew string music หรือ Chaozhou xianshi) เป็นหนึ่งในประเภทวงเชมเบอร์ของจีนที่แม้ว่าโดยปกติจะใช้เฉพาะเครื่องสาย แต่บางครั้งก็ยังมีเครื่องเป่ากับเครื่องกระทบผสมอยู่บ้าง ถูกพบในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของมณฑลกว่างตงและบางพื้นที่ในมณฑลฝูเจี้ยน ดนตรีจีนแต้จิ๋วพัฒนามาจากดนตรีหลายประเภท เช่น เพลงสมัยนิยมในขณะนั้น บทร้องเดี่ยวในอุปรากรจีน ทำนองดนตรีจีนโบราณ และทำนองบทสวดมนต์

ดนตรีเครื่องสายแบ่งได้เป็น 2 แบบ ได้แก่ 1. หลูเจียเยว่ (Rujia yue) คือดนตรีแห่งสำนักขงจื้อที่เล่นด้วยประเภทเครื่องดนตรีที่อิสระหรือเพื่อประกอบพิธีกรรม มีจุดประสงค์เพื่อแสดงถึงภูมิปัญญาและสถานะทางสังคม 2. เฝิงต้งเยว่ (Pengding yue) โดยพื้นฐานคือดนตรีประกอบโรงละคร แม้ว่าแท้จริงแล้วถูกนำไปเล่นอย่างอิสระในหลายโอกาสก็ตาม มีลีลาเรียบง่ายและสุขุม เครื่องดนตรีจะประกอบด้วยเครื่องสายประเภทที่มี 2 สายชนิดต่างๆ ในตระกูลซอจีน หลายครั้งประกอบด้วยเครื่องสายประเภทดีด เช่น ผีผาและขานเขียนที่สามารถให้เสียงเบสได้ รวมถึงเครื่องดีดประเภทตั้งโต๊ะ เช่น กู่เจิ้งและหยางฉิน รวมทั้งมีการใช้เครื่องกระทบ (Percussion) ร่วมด้วย เช่น กรับจีน เหมฟิลบล็อก (Temple block) และกลอง เป็นต้น⁴

ดนตรีจีนแต้จิ๋วนั้นมีระบบเสียงหรือโหมด (Mode) เป็นของตนเองที่เรียกว่า “เตี่ยว” (Diao) อันเป็นอัตลักษณ์ของบทเพลง มีความคล้ายคลึงกับบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic scale) ของตะวันตก และคล้ายกับระบบดนตรี “รากะ” (Raga) ของอินเดีย แท้จริงแล้วดนตรีจีนนั้นจะใช้โน้ตครบทั้ง 7 เสียง ไม่ใช่ 5 เสียงแบบที่คนทั่วไปเข้าใจ แต่โน้ตอีก 2 ตัวนั้นจะเล่นน้อยครั้งและออกมาในเชิงโน้ตประดับ (Ornament)⁵

ชาวแต้จิ๋วนั้นเหมือนกับชาวจีนในพื้นที่อื่นที่นิยมฟังดนตรีและดูอุปรากรจีนตามภัตตาคารหรือบนเวทีในงานรื่นเริงตามเทศกาลต่างๆ มีบทเพลงที่นิยมของตัวเอง และมีอุปรากรจีนที่ร้องในภาษาถิ่นของแต้จิ๋วเองอันเป็นเอกลักษณ์ที่ต่างจากอุปรากรจีนในเมืองหลวง ผู้วิจัยได้หาข้อมูลพบว่า

⁴ Sizhu yue Anon, “musique poétique à cordes de Chaozhou,” accessed July 12, 2005, <http://french.china.org.cn/french/183255.htm>

⁵ Mercedes M. Dujunco, “The Birth of a New Mode? Modal Entities in the Chaozhou Xianshi String Ensemble Music Tradition of Guangdong, South China,” accessed August 21, 2003, <https://www.umbc.edu/eol/8/dujunco/dujunco1.html>

บทเพลงเอกของดนตรีเครื่องสายแต่จ้าวที่น่าสนใจและสามารถนำแนวคิดบางอย่างมาใช้เป็นวัตถุดิบทางดนตรีในบทประพันธ์เพลงนี้ได้ ได้แก่

บทเพลง เจาจวินหยวน (Zhaojun Yuan)

เป็นบทเพลงที่มาจากอุปรากรจีนของแต่จ้าว เนื้อเรื่องกล่าวถึงเรื่องราวความเศร้าโศกของ “หวังเจาจวิน” หนึ่งในสี่หญิงงามแห่งประวัติศาสตร์จีน ได้รับฉายานามว่า “ปักซีตกนภา” ซึ่งหมายถึงความงามที่ทำให้แม้แต่ผู้มองก็ยังต้องร่วงหล่นจากท้องฟ้า หวังเจาจวินเดิมเป็นนางกำนัลในวังหลวงที่ฮ่องเต้ราชวงศ์ฮั่นส่งไปให้แก่ข่านของเผ่าซ่งหนู่เพื่อกระชับสัมพันธ์และยุติความขัดแย้ง เจาจวินหยวนสามารถทำให้อาณาจักรทั้งสองสงบศึกกันและมีสันติภาพเป็นเวลาร่วม 100 ปี เรื่องราวของเธอได้ถูกแต่งเติมขึ้นมาและถูกเล่าขานในลักษณะของวีรสตรีที่น่าสงสาร⁶ ผู้วิจัยได้ฟังบทเพลงเอกในอุปรากรชุดนี้และถอดออกมาเป็นตัวโน้ตสากล

การนำเสนอวัตถุจากบทเพลงจีนแต่จ้าวจะมีอยู่หลายจุดในบทเพลง ยกตัวอย่างเช่น ตอนเกริ่นนำที่สอง ทำนองหลักที่เล่นในแนวเชลโลและดับเบิลเบสจะดัดแปลงมาจากทำนองในอุปรากรจีนเรื่อง *เจาจวินหยวน* ผู้อ่านสามารถเปรียบเทียบได้ตามภาพตัวอย่างที่ 1 และ 2

ตัวอย่างที่ 1 การบันทึกโน้ตจากทำนองอุปรากรจีนเรื่อง *เจาจวินหยวน*



ตัวอย่างที่ 2 ทำนองในช่วงเกริ่นนำที่สอง ห้องที่ 21-25

⁶ นิติสารศิลปวัฒนธรรม บริษัท มติชน จำกัด (มหาชน), “หวังเจาจวิน นางกำนัลสวย-ฉลาด,” เข้าถึงเมื่อ 25 สิงหาคม 2563, https://www.silpa-mag.com/history/article_24202

บทเพลง ฮันยาซีเซว (Hanya Xishui)

ชื่อเพลงแปลว่านกแจ๊คดอร์เล่นน้ำ ผู้วิจัยยกตัวอย่างเพลงนี้เป็นกรณีศึกษาเพราะมีการใช้โน้ตทั้ง 7 เสียงในกุญแจเสียง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าดนตรีจีนไม่ได้มีเพียง 5 โน้ตตามบันไดเสียงเพนทาโทนิค (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 การบันทึกโน้ตจาก ฮันยาซีเซว



แม้ว่าผู้วิจัยไม่ได้นำทำนองของเพลงนี้มาใช้ในการงานประพันธ์ แต่ก็ได้นำแนวคิดเรื่องบันไดเสียงดังกล่าวมาใช้ในการประดับประดาทำนองและเสียงประสานภายในเพลง เช่น การใช้โน้ตครบ 7 ตัว แต่จัดกลุ่มให้แบ่งออกเป็นวลี วลีหนึ่งประกอบด้วยโน้ต 5 ตัว ฟังคล้ายบันไดเสียงเพนทาโทนิคในโหมดหลายโหมดติดต่อกัน (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 บทประพันธ์ จากหวนเจียงสู่เจ้าพระยา ห้องที่ 32-33



บทเพลง หวงลี่ซือ (Huánglí cí)

ชื่อเพลงแปลว่านกขมิ้นร้อง ผู้วิจัยได้นำโมทีฟที่เป็นลีลาจังหวะ (Rhythm) ของทำนองจากบทเพลงนี้ (ตัวอย่างที่ 5) มาแทรกในบางช่วงของการเรียบเรียงวงออร์เคสตรา เช่น ในท่อนที่หนึ่ง ห้องที่ 41 (ตัวอย่างที่ 6) และในท่อนที่สาม ห้องที่ 399 (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 5 การบันทึกโน้ตใน หวงลิซื่อ



ตัวอย่างที่ 6 บทประพันธ์ จากหวนเจียงสู่เจ้าพระยา ห้องที่ 41

41

Fl. *p* 5

Ob. *p* 5

Cl. *p* 5

Bsn. *p* 5

ตัวอย่างที่ 7 บทประพันธ์ จากหวนเจียงสู่เจ้าพระยา ห้องที่ 399-403

poco rit.

399

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

บทเพลง เยว๋เอ๋อเกา (Yue'er Gao)

ชื่อเพลงหมายถึงพระจันทร์ เป็นบทเพลงบรรเลงที่มีชื่อเสียงของจีนทางตอนใต้ มักถูกบรรเลงโดยเครื่องดีดของจีน เช่น กู่เจิ้ง และผีผา โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือช่วงช้าในตอนแรกและช่วงเร็วในตอนท้าย ผู้วิจัยได้ถอดทำนองบางช่วงของเพลงที่มีความน่าสนใจมาเป็นโน้ตสากล (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 การบันทึกโน้ตจาก เยว๋เอ๋อเกา



ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากทำนองในทางเพลงของเพลงนี้ ซึ่งมีความสนุกสนาน จังหวะกระชับและน่าสนใจ จึงได้เกิดแรงบันดาลใจในการคิดทำนองในท่อนที่สองซึ่งมีจังหวะเร็ว โดยปรับเปลี่ยนให้มีความเป็นทำนองดนตรีสมัยใหม่มากขึ้น ลีลาดังกล่าวถูกขยายออกไปอีกหลายจุดในท่อนที่สอง (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 บทประพันธ์ จากห่านเจียงสู่เจ้าพระยา ห้องที่ 316-319



ดนตรีไทยเดิม

บทเพลงไทยเดิม จินเก็บบุปผา

เป็นเพลงไทยสำเนียงจีน ไม่ทราบผู้แต่ง ตามประวัติกล่าวว่าเป็นเพลงที่แต่งขึ้นสำหรับใช้บรรเลงอำลาในการเล่นสัปดาห์ในครั้งโบราณ บทร้องเป็นของเก่าซึ่งใช้ในการขับร้องอำลาในการเล่นสัปดาห์เช่นเดียวกัน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจก็ได้ทรงพระนิพนธ์เพลงนี้ขึ้นเป็นเพลงเถา แต่ไม่สู้จะแพร่หลายนัก และยังมีอีกทางหนึ่งซึ่งครูจำเนียรศรีไทยพันธุ์ได้เป็นผู้แต่งไว้เป็นเถาอีกทางหนึ่ง ซึ่งก็ไม่แพร่หลายเช่นเดียวกัน⁷

ผู้วิจัยได้นำทำนองบางส่วนจากเพลงไทยเดิม จินเก็บบุปผา มาใช้เป็นวัตถุดิบในบทประพันธ์เพลงที่บรรเลงกับวงออร์เคสตรา (ตัวอย่างที่ 10) โดยเรียบเรียงด้วยเทคนิคร่วมสมัยที่มีใช้แค่การนำคอร์ดมารับกับทำนองไทยอย่างตรงไปตรงมาเหมือนดนตรีสมัยนิยมทั่วไป แต่เป็นการนำวัตถุดิบเพียงบางส่วนจากบทเพลงมาใช้กับหลักการประพันธ์ที่วางแผนเป็นอย่างดีด้วยแนวคิดที่ซับซ้อน (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 10 วัตถุดิบจากทำนองบางส่วนของบทเพลงไทยเดิม จินเก็บบุปผา



⁷ พูนพิศ อมาตยกุล, “รายการสังคีตภิรมย์ ตอนที่ 10,” เข้าถึงเมื่อ 12 กันยายน 2562.

https://sirindhornmusiclibrary.li.mahidol.ac.th/thai_music/sangkeetpirom10/

ตัวอย่างที่ 11 การใช้วัตถุดิบจากเพลง จีนเก็บบุปผา ในบทประพันธ์เพลง จากทานเจียงสู่เจ้าพระยา

แนวคิดและสิ่งที่น่าสนใจภายในบทเพลง

ตอนที่หนึ่ง “สายน้ำและชีวิต”

ท่อนแรกชื่อ สายน้ำและชีวิต บรรยายเรื่องราวของชาวจีนโพ้นทะเลในสมัยก่อนซึ่งเคยอาศัยอยู่ในแผ่นดินจีนและค่อยๆ ล่องเรือสำเภาตามทะเลเพื่อมาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย จุดเด่นของงานประพันธ์ชุดนี้คือการใช้สำเนียงของดนตรีชนชาติมาใช้ในหลักการประพันธ์ซิมโฟนีออร์เคสตรา จึงได้มีการผสมที่จะนำสำเนียงดนตรีจีนโบราณมาใช้ในจุดต่างๆ ของบทเพลง ยกตัวอย่าง ในตอนที่ 69 การเดี่ยวของฟลูตในช่วงนี้ ได้แรงบันดาลใจมาจากสำเนียงของขลุ่ยจีนในทำนองเพลงจีนโบราณ (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 การบรรเลงเดี่ยวของฟลูตที่มาจากสำเนียงของขลุ่ยจีน

จุดเด่นและเอกลักษณ์อีกอย่างในงานนี้คือการพยายามที่จะจัดวางโน้ตให้มีการเคลื่อนทำนองแบบบันไดเสียงเพนทาโทนิค ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่ให้สำเนียงแบบตะวันออก แต่อาศัยการเปลี่ยนกลุ่มโน้ต 5 ตัวในแต่ละวลีให้มีโน้ตเริ่มต้นคนละระดับเสียงกัน เพื่อที่จะไม่ให้ผู้ฟังรู้สึกว่

ทำนองยึดโยงกับกฎแจเสียงใดกฎแจเสียงหนึ่ง แต่จะสัมผัสได้ถึงสำเนียงของวลีโน้ต 5 ตัวเมื่อเล่นโดยภาพรวม ซึ่งเทคนิคดังกล่าวจะทำให้เสียงที่ได้มีต่างกับการเล่นบันไดเสียงเพนทาโทนิคบนดนตรีโหนดแบบธรรมดา จากภาพตัวอย่างที่ 18 จะพบว่ากลุ่มโน้ตทั้ง 3 กลุ่มในวงกลมสีแดงแต่ละวงจะให้ความรู้สึกถึงบันไดเสียง เพนทาโทนิคในโหมดต่างๆ ที่ไม่ซ้ำกัน (ตัวอย่างที่ 13)

ตัวอย่างที่ 13 การจัดวางโน้ตโดยอาศัยระยะแบบบันไดเสียงเพนทาโทนิค ห้องที่ 151-154



ตอนที่สอง “จีนล่อง”

ตอนนี้เป็นการบรรยายถึงการเดินทางย้ายถิ่นของชาวจีนแต่จิวที่ข้ามน้ำข้ามทะเลมายังแผ่นดินสยาม การเดินทางในสมัยก่อนนั้นอาศัยช่องทางเดินเรือทางทะเล ช่วงนี้จะพบโน้ตโครมาติกจำนวนมากเพื่อสื่อถึงภาพคลื่นทะเลที่แปรปรวน ไม่แน่นอน การใช้น้ตเกือบครบทั้ง 12 เสียง จะทำให้ความชัดเจนในกฎแจเสียงนั้นละลายและเลือนลาง เปรียบได้ดั่งกับคลื่นลม ฟ้าฝนท่ามกลางมหาสมุทรที่แปรปรวน ไม่มีความแน่นอนและยากที่จะคาดเดา ถ้าฟังอย่างผิวเผินจะรู้สึกว่าคุณดนตรีในช่วงนี้คล้ายกับดนตรีเอโทนัล แต่แท้จริงแล้ว ถ้าพิจารณาจากภาพใหญ่จะพบว่าดนตรีนั้นวางอยู่บนพื้นฐานโทนิคกับ โดมิแนนท์ กล่าวคือ ตลอดทั้งช่วงที่สองนั้นมีศูนย์กลางเสียงคือโน้ต E และทั้งหมดทั้งมวลในเนื้อหาดนตรีของช่วงนี้นั้น เป็นการประดับประดาและขยายโน้ต E (ตัวอย่างที่ 14)

ตัวอย่างที่ 14 ทำนองหลักจากห้องที่ 308-311



ตอนที่สาม “ถิ่น”

ตอนที่สามนี้มีชื่อว่า “ถิ่น” บรรยายถึงภาพย่านคนจีนในประเทศไทยอันเต็มไปด้วยชาวไทยและชาวจีนอาศัยอยู่ร่วมกัน ผสมผสานวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน แนวคิดของตอนนี้เป็นการนำเอาบทบาทความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับฉากประกอบจากวงออร์เคสตราของตอนที่หนึ่งมาสลับตำแหน่งกันในภาพใหญ่ กล่าวคือ ในตอนที่หนึ่งจะได้ยินทำนองสำเนียงจีนที่ถูกนำเสนอมาก่อนแล้ว

ค่อยตามด้วยทำนอง *จีนเก็บบุปผา* ในช่วงหลัง โดยมีฉากประกอบจากวงออร์เคสตราในลีลาต่างๆ เพื่อรองรับทำนอง แต่ท่อนที่สามนี้ ดนตรีได้บรรเลงทำนอง *จีนเก็บบุปผา* ขึ้นมาก่อน หลังจากนั้นจึงเล่นทำนองสำเนียงจีนในช่วงหลัง แต่ให้ฉากประกอบจากวงออร์เคสตรานั้นเรียงกันเหมือนเดิม ผลที่ได้คือ ทำนอง *จีนเก็บบุปผา* นั้นถูกรองรับด้วยลีลาการเรียบเรียงวงออร์เคสตราที่เคยใช้ประกอบทำนองแต่จ้าวในท่อนที่หนึ่ง และทำนองจีนแต่จ้าวถูกรองรับด้วยลีลาการเรียบเรียงวงออร์เคสตราที่เคยใช้ประกอบทำนอง *จีนเก็บบุปผา* ในท่อนที่หนึ่งแทนโดยให้ความหมายของการสลับกันเช่นนี้นั้นหมายถึงการเปลี่ยนถิ่นที่อยู่อาศัยของชาวแต่จ้าว

บทสรุปและการเผยแพร่

บทประพันธ์เพลง *จากหวนเจียงสู่เจ้าพระยา* สำหรับวงออร์เคสตรา ได้รับแรงบันดาลใจจากความรักในเชื้อชาติที่ผู้วิจัยได้ซึมซับมาตั้งแต่วัยเยาว์ นำมาสู่การจัดทำบทประพันธ์เพลงขึ้นเอกนี้ จุดเด่นของงานประพันธ์นี้คือการผสมผสานสำเนียงดนตรีจาก 3 ชาติ นั่นคือ ดนตรีตะวันตก ดนตรีแต่จ้าวและดนตรีไทยเดิมที่ได้จากการค้นคว้าศึกษาทั้งในแง่วัฒนธรรมขนานและในแง่ของดนตรี จนสามารถสร้างอัตลักษณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานของตนเองได้สำเร็จและนำมาใช้กับผลงานชุดนี้โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเรียบเรียงวงออร์เคสตราและการผสมผสานวัฒนธรรมพื้นถิ่นเข้ากับดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย

บทประพันธ์เพลงชุดนี้ได้เผยแพร่ในลักษณะคลิปวิดีโอผ่านช่องทางอินเทอร์เน็ตและโซเชียลมีเดียในเว็บไซต์ยูทูบและเว็บไซต์เฟซบุ๊กในรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 13 มิถุนายน พ.ศ.2563 เวลา 19:00 น. รวมเวลาเผยแพร่ทั้งสิ้น 33 นาที มียอดผู้ชมผ่านช่องทางอินเทอร์เน็ตประมาณ 150 คน มีการตอบรับและแสดงความคิดเห็นในทางที่ดี

บรรณานุกรม

- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
- นิตยสารศิลปวัฒนธรรม บริษัท มติชน จำกัด (มหาชน). “หวังเจาจวิน นางก้านัลสวย-ฉลาด.” เข้าถึงเมื่อ 25 สิงหาคม 2563, https://www.silpa-mag.com/history/article_24202
- พูนพิศ อมาตยกุล. “รายการสังคีตภิรมย์ ตอนที่ 10.” เข้าถึงเมื่อ 12 กันยายน 2562, https://sirindhornmusiclibrary.li.mahidol.ac.th/thai_music/sangkeetpirom10/
- Anon, Sizhu yue. “musique poétique à cordes de Chaozhou.” Accessed July 12, 2005, <http://french.china.org.cn/french/183255.htm>
- Dujunco, Mercedes M. “The Birth of a New Mode? Modal Entities in the Chaozhou Xianshi String Ensemble Music Tradition of Guangdong, South China.” Accessed August 21, 2003. <https://www.umbc.edu/eol/8/dujunco/dujunco1.html>

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง ฮอตสติ๊กกี้ไรซ์ สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

“Hot Sticky Rice” for Jazz Orchestra: A Creative Research in Music Composition

เด่น อยู่ประเสริฐ^{*1}

Denny Euprasert^{*1}

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง ฮอตสติ๊กกี้ไรซ์ สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา มีวัตถุประสงค์เพื่อใช้สำหรับแสดงในเทศกาลดนตรีแจ๊สแห่งเมืองไทจง ณ ประเทศไต้หวัน เมื่อวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2562 บรรเลงโดยวง ไทเปแจ๊สออร์เคสตรา วิจัยดำเนินการวิจัยแบ่งประเด็นสำคัญออกเป็น 2 ประเด็นหลัก คือ 1) การจัดเตรียมวัตถุดิบการประพันธ์ และ 2) ด้านกระบวนการสร้างสรรค์บทประพันธ์

ผลจากการวิจัยพบว่า บทประพันธ์เพลงมีความยาว 7.14 นาที แนวคิดการประพันธ์ด้านแนวทำนองมีการนำบทเพลงพื้นบ้านของประเทศไต้หวัน มาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ผสมผสานกับแนวคิดดนตรีแจ๊ส ด้านเสียงประสานมีการใช้แนวคิดทริยแอตในช่วงเสียงบนและสแลชคอร์ด โดยแนวคิดทริยแอตในช่วงเสียงบนและสแลชคอร์ด ยังถูกนำมาใช้ในช่วงการอิมโพรไวส์ในบทประพันธ์เพลงอีกด้วย นอกจากนี้ยังมีการผสมผสานจังหวะที่หลากหลาย เพื่อสื่อถึงการผสมผสานกันของวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในประเทศไต้หวัน

คำสำคัญ: ดนตรีแจ๊ส / การประพันธ์เพลงแจ๊ส / บทเพลงพื้นบ้าน

^{*} Corresponding author, email: denny.euprasert@gmail.com

¹ คณบดีวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

¹ Asst. Prof., Dean, Conservatory of Music, Rangsit University

Abstract

A creative music research: *Hot Sticky Rice* for jazz orchestra was commissioned by Taipei Jazz Orchestra to perform on October 20, 2019 at Taichung Jazz Festival, Taiwan. The research could be divided into two main issues, (1) preparation and planning of musical materials and (2) compositional process. The result of the research showed that Taiwanese folk song was used as a material for composition combining with jazz concepts. The main harmonic materials used are upper-structure triads and slash chords. These concepts were also used during the improvisation sections. Furthermore, the even sixteenth-note, non-repetitive, linear, and Afro-Cuban rhythms were used to convey various cultural groups in Taiwan.

Keywords: Jazz / Jazz Composition / Folk Song

ที่มาและความสำคัญ

มีอาจปฏิเสธได้ว่าดนตรีแจ๊สก่อกำเนิดขึ้นในประเทศสหรัฐอเมริกา และพัฒนามาจากวัฒนธรรมของคนผิวสีหล่อหลอมเข้ากับแนวคิดทฤษฎีดนตรีตะวันตก กระทั่งได้สร้างรากฐานและพัฒนาเป็นดนตรีแจ๊สในที่สุด ปัจจุบันดนตรีแจ๊สไม่ได้จำกัดขอบเขตอยู่เพียงประเทศสหรัฐอเมริกาเท่านั้น แต่ได้ขยายขอบเขตไปยังภูมิภาคอื่น ๆ ทั่วโลก ทั้งประเทศแถบยุโรป หรือประเทศแถบเอเชีย สังเกตจากการจัดเทศกาลดนตรี แจ๊สระดับนานาชาติ ที่จัดอย่างต่อเนื่องจากประเทศแถบเอเชีย อาทิ ญี่ปุ่น ไต้หวัน อินโดนีเซีย หรือสิงคโปร์ เป็นต้น เลวิส พอตเตอร์ ได้กล่าวถึงดนตรีแจ๊สในประเทศแถบเอเชียไว้ว่า นอกจากสหรัฐอเมริกาแล้วญี่ปุ่นเป็นประเทศผู้นำที่มีผลผลิตด้านดนตรีแจ๊สมากมาย อาทิ นักดนตรีแจ๊ส ผลงานบทเพลงแจ๊สใหม่ ๆ รวมถึงหนังสือและตำรา สังเกตได้ว่าดนตรี แจ๊สได้กลายเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีที่แพร่ขยายไปยังกลุ่มนักดนตรีแจ๊ส รวมถึงกลุ่มผู้ฟังดนตรีแจ๊ส ตลอดจนผู้ที่ต้องการศึกษาดนตรีแจ๊สอย่างแพร่หลาย²

² Lewis Porter, Micheal Ullman, and Edward Hazell. *Jazz: From Its Origins to the Present* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993), 445.

เมื่อดนตรีแจ๊สได้ขยายขอบเขตไปยังภูมิภาคต่าง ๆ ส่งผลให้มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมของภูมิภาคเหล่านั้น หากพิจารณาแล้วจุดกำเนิดดนตรีแจ๊สก็เป็นการผสมผสานกันของวัฒนธรรมคนผิวสีเข้ากับแนวคิดทฤษฎีดนตรีตะวันตก ซึ่งปัจจุบันการผสมผสานวัฒนธรรมเข้ากับดนตรีแจ๊สแบ่งออกถึงดนตรีแจ๊สไม่ได้อยู่แต่ในประเทศต้นกำเนิดเท่านั้น แต่ได้กลายเป็นดนตรีที่เข้าถึงวัฒนธรรมด้วยบทเพลงแจ๊สหลากหลายบทเพลงมีการนำวัฒนธรรมของภูมิภาคเหล่านั้นเข้ามาสร้างสรรค์ เช่น นำแนวทำนองดนตรีพื้นเมืองหรือนำแนวคิดด้านจังหวะดนตรีพื้นเมืองมาเป็นวัตถุดิบ เข้ามาผสมผสานกับแนวคิดดนตรีแจ๊ส ทำให้ดนตรีแจ๊สถูกขยายขอบเขตออกไปด้วยวัฒนธรรมต่าง ๆ อย่างหลากหลาย

ในฐานะที่ผู้ประพันธ์ทำงานด้านดนตรีแจ๊สหลากหลายมิติในระดับอุดมศึกษา และได้ถูกเชื้อเชิญจาก จิมมี ลี (Jimmy Lee) ซึ่งเป็นทั้งนักดนตรีแจ๊สและอาจารย์สอนดนตรีแจ๊สหลายสถาบันในประเทศไทยได้หวัน เช่น National Taipei University of Education, Hsinchu University of Education และ Fu Jen Catholic University จิมมี ลี ได้เชื้อเชิญให้ผู้ประพันธ์เข้าร่วมโครงการประพันธ์เพลงแจ๊สที่เขาจัดตั้งขึ้น โดยมีนักประพันธ์เพลงคนอื่น ๆ อีกหลายคนในโครงการดังกล่าว ทั้งนี้พื้นฐานแนวคิดการประพันธ์เพลงมีแนวคิดนำบทเพลงพื้นเมืองของประเทศไต้หวัน มาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส ซึ่งมีความสอดคล้องกับที่ผู้ประพันธ์กล่าวไว้ข้างต้นว่า “เมื่อดนตรีแจ๊สได้ขยายขอบเขตไปยังภูมิภาคต่าง ๆ ส่งผลให้มีการผสมผสานวัฒนธรรมของภูมิภาคเหล่านั้นเข้ามาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส” ด้วยเหตุนี้ผู้ประพันธ์จึงมีความสนใจนำบทเพลงพื้นบ้านของประเทศไต้หวันมาผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส

การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้ประพันธ์นำบทเพลง *ฮอตสติ๊กกีไรซ์* ซึ่งเป็นบทเพลงพื้นบ้านของไต้หวันมาเป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์บทเพลงผสมผสานกับแนวคิดดนตรีแจ๊ส ผู้ประพันธ์ได้กำหนดแนวทางสร้างสรรค์การแสดงบทประพันธ์เพลงด้วยรูปแบบวงแจ๊สออร์เคสตรา ที่สามารถสร้างสีสันจากกลุ่มเครื่องเป่าและกลุ่มเครื่องจังหวะได้อย่างหลากหลาย งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *ฮอตสติ๊กกีไรซ์* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราถูกนำมาเผยแพร่การแสดงในงานเทศกาลดนตรีแจ๊สไทจง ณ ประเทศไต้หวัน วันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2562 บรรเลงโดยวง ไทเปแจ๊สออร์เคสตรา (Taipei Jazz Orchestra) อำนวยเพลงโดย ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีแจ๊ส ดร.จีน เอทคิน (Dr. Gene Aitken) นักดนตรีรับเชิญ คือ เมเรียโน อบेलโล (Mariano Abello) ตำแหน่งโซปราโนแซกโซโฟน และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ ตำแหน่งเปียโน

วัตถุประสงค์

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *ฮอตสติ๊กกีไรซ์* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา ประพันธ์ขึ้นเพื่อนำมาเผยแพร่ในงานเทศกาลดนตรีแจ๊สไทจง (Taichung Jazz Festival 2019) ณ ประเทศไต้หวัน วันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2562 โดยการนำบทเพลงพื้นบ้านของประเทศไทยได้หวน ผสมผสานเข้ากับแนวคิดด้านดนตรีแจ๊สด้วยรูปแบบวงแจ๊สออร์เคสตรา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้บทเพลงพื้นบ้านของประเทศไทยได้หวน ผสมผสานเข้ากับดนตรีแจ๊สรูปแบบวงแจ๊สออร์เคสตรา
2. ได้บทเพลงใหม่สะท้อนวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน ผสมผสานกับดนตรีแจ๊ส
3. ขยายขอบเขตวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านของประเทศไทยได้หวน

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้ประพันธ์นำบทเพลง *ฮอตสติ๊กกีไรซ์* ซึ่งเป็นบทเพลงพื้นบ้านของไต้หวัน นำมาศึกษาเพื่อวิเคราะห์และสังเคราะห์นำมาเป็นวัตถุดิบหลักผสมผสานเข้ากับแนวคิดด้านดนตรีแจ๊ส บทประพันธ์จะถูกนำเสนอด้วยรูปแบบวงแจ๊สออร์เคสตรา

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ มีพื้นฐานแนวคิดสำคัญจากการนำบทเพลงพื้นบ้านของประเทศไทยได้หวน คือ บทเพลง *ฮอตสติ๊กกีไรซ์* ดั้งเดิม นำมาศึกษาวิเคราะห์และสังเคราะห์ผสมผสานกับแนวคิดดนตรีแจ๊ส ซึ่งในการดำเนินการวิจัยนี้ผู้ประพันธ์แบ่งประเด็นสำคัญออกเป็น 2 ประเด็นหลัก คือ 1) การจัดเตรียมวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์บทเพลง และ 2) การกระบวนการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง โดยทั้ง 2 ประเด็นผู้ประพันธ์นำมาเป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้ เพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ในการประพันธ์ รายละเอียดประเด็นข้างต้นมีดังนี้

การจัดเตรียมวัตถุดิบการประพันธ์

1. ศึกษาข้อมูลบทเพลง *ฮอตสติ๊กกีไรซ์* ดั้งเดิม โดยผู้ประพันธ์ศึกษาประเด็นด้านแนวทำนอง เสียงประสาน ตลอดจนประเด็นอื่น ๆ จากแหล่งข้อมูล เช่น หนังสือ นोटเพลง ข้อมูลจากเว็บไซต์ เป็นต้น

2. ศึกษาข้อมูลด้านองค์ประกอบดนตรีแจ๊ส รวมถึงแนวคิดด้านทฤษฎีแจ๊ส เพื่อเชื่อมโยงเอกลักษณ์ในดนตรีแจ๊สเข้ามาผสมผสานกับบทเพลงพื้นบ้าน
3. วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล จากนั้นนำข้อมูลเหล่านั้นมากำหนดกรอบแนวคิดสำหรับการประพันธ์
4. กำหนดประเด็นสำคัญจากการสังเคราะห์ข้อมูล จากนั้นจึงพิจารณานำประเด็นการสังเคราะห์ข้อมูลข้างต้นมากล่าวถึงในบทที่ 2 เพื่อเชื่อมโยงด้านแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องสำหรับงานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *ฮอตสติ๊กกีไรซ์* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

ด้านกระบวนการสร้างสรรค์บทประพันธ์

1. กำหนดกรอบแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์
2. สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงตามกรอบแนวคิดที่กำหนดไว้
3. จัดเตรียมนักดนตรีให้เหมาะสม โดยผู้ประพันธ์พิจารณาบทบาทเครื่องดนตรีสำหรับการแสดงเป็นแนวทางสำคัญ
4. กำหนดบทบาทเครื่องดนตรีสำหรับการอิมโพรไวส์ บทเพลงนี้ผู้ประพันธ์กำหนดให้ผู้เล่นเปียโนและผู้เล่นโซปราโนแซกโซโฟน มีบทบาทด้านการอิมโพรไวส์ในบทประพันธ์เพลง
5. เริ่มดำเนินการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพลงกับวงแจ๊สออร์เคสตราและปรับแต่งให้เหมาะสม
6. เผยแพร่บทประพันธ์เพลงด้วยการแสดงดนตรีในงานเทศกาลดนตรีแจ๊สไทจง ณ ประเทศไต้หวัน
7. จัดทำรูปเล่มวิจัยสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์

สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *ฮอตสติ๊กกีไรซ์* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา มีแนวคิดจากการศึกษาบทเพลงพื้นบ้านจากประเทศไทย และนำมาเป็นวัตถุดิบการสร้างสรรค์ในมิติของดนตรีแจ๊สรูปแบบวงแจ๊สออร์เคสตรา บทประพันธ์เพลงมีความยาวทั้งสิ้น 7.14 นาที โดยแนวคิดการประพันธ์มีการผสมผสานเทคนิคอย่างหลากหลาย ทั้งประเด็นด้านแนวทำนอง เสียงประสาน การอิมโพรไวส์และประเด็นอื่น ๆ ที่สำคัญ ประเด็นเหล่านี้เป็นพื้นฐานที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในการประพันธ์ เพื่อให้บทประพันธ์เพลงสามารถดำเนินไปตามแนวทางที่กำหนดไว้ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้สรุปแนวคิดข้างต้นแบ่งรายละเอียดได้ดังนี้

ด้านแนวทำนอง

ผู้ประพันธ์นำบทเพลงพื้นบ้าน *ฮอตสติกกีไรซ์* ตั้งเดิมมาศึกษาวิเคราะห์และสังเคราะห์เพื่อนำมาเป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์ โดยแนวทำนองมีการนำโมทีฟแรกจากแนวทำนองดั้งเดิมมาสร้างสรรค์ เพื่อให้ผู้ฟังสัมผัสได้จากการฟังและสามารถคาดเดาได้ว่าเป็นบทเพลงอะไร (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 วัตถุดิบที่ได้จากการอ้างอิงทำนองดั้งเดิมบทเพลง *ฮอตสติกกีไรซ์*

วัตถุดิบ

วัตถุดิบ

5

วัตถุดิบจากบทเพลงดั้งเดิม ห้องที่ 1-2 ถูกนำมาใช้ในแนวทำนองช่วงนำเข้าบทประพันธ์เพลงของแนวเปียโน โดยการดำเนินคอร์ดประกอบด้วย Fmaj7/A-G6-Fmaj7/A-G6- Fmaj7-E♭maj7 การดำเนินคอร์ดดังกล่าวมีการใช้แนวคิดสแลชคอร์ดด้วย คือ คอร์ด Fmaj7/A เพื่อสร้างสีสันในแนวเสียงต่ำสุดหรือแนวเบสบนมือซ้ายของผู้เล่นเปียโนให้มีการเคลื่อนทำนองแบบสวนทาง (Contrary Bass Motion) กับแนวทำนองบนมือขวา กล่าวคือ แนวต่ำสุดหรือแนวเบสบนมือซ้ายเคลื่อนที่ลงจากโน้ต A ไปยังโน้ต G สังเกตจากตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 1

ตัวอย่างที่ 2 แสดงแนวทำนองและเสียงประสานช่วงนำเข้าบทประพันธ์เพลงของผู้เล่นเปียโน

A Solo Rubato ♩ = ca. 76

Fmaj7/A G6 Fmaj7/A G6 Fmaj7 E♭maj7

1

Piano

อีกทั้งยังมีการตัดส่วนย่อยของแนวทำนองบทเพลงดั้งเดิมในท้องที่ 5 (ตัวอย่างที่ 3) นำมาเป็นวัตถุดิบให้กับแนวทำนอง แนวทำนองของบทเพลงดั้งเดิมผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้นำมาใช้ในช่วงเดี่ยวเปียโนช่วงนำเข้าบทประพันธ์เพลง ท้องที่ 4-7 และแนวคิดนี้จะถูกนำกลับมาเป็นวัตถุดิบให้กับช่วงเดี่ยวเปียโนอีกครั้งช่วงจบบทประพันธ์เพลงด้วยเช่นกัน (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 3 วัตถุดิบจากแนวทำนองดั้งเดิมในท้องที่ 5



ตัวอย่างที่ 4 แสดงการนำส่วนย่อยมาพัฒนาในแนวทำนองของผู้เล่นเปียโน ท้องที่ 4-7

วัตถุดิบจากแนวทำนองดั้งเดิม

นอกจากนี้ด้านการวางแนวเสียงเพื่อสร้างมิติเสียงของผู้เล่นเปียโน ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้มีการใช้แนวคิดสแลชคอร์ด รวมถึงการสร้างสีสันในแนวเสียงต่ำสุดหรือแนวเบส บนมือซ้ายของผู้เล่นเปียโนให้มีการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางกับแนวทำนองบนมือขวา (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 การวางแนวเสียงแบบสวนทางของผู้เล่นเปียโน

A Solo Rubato ♩ = ca. 76

ด้านเสียงประสาน

ผู้ประพันธ์นำแนวคิดหลักด้านทฤษฎีแอตในช่วงเสียงบนและสแลชคอร์ด มาใช้กับการดำเนินคอร์ด และการจัดวางแนวเสียงของผู้เล่นเปียโน เพื่อสร้างสีสันให้กับแนวต่ำสุดหรือแนวเบสในการดำเนินไปยังคอร์ดต่าง ๆ รวมถึงลักษณะเคลื่อนทำนองแบบสวนทางในแนวทำนองบนมือซ้าย-ขวา เช่น การวางแนวเสียงทฤษฎีแอตในช่วงเสียงบน ห้องที่ 8-12 แนวเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นเริ่มจากโน้ต B $\flat$ -B-C-D และห้องที่ 10-12 เคลื่อนที่ลงเริ่มจากโน้ต F $\sharp$ -F-E-D และจบลงด้วยการเคลื่อนที่ขึ้นไปยังโน้ต E $\flat$ (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 การวางแนวเสียงของผู้เล่นเปียโน ในห้องที่ 8-12

ส่วนการนำสแลชคอร์ดมาใช้สร้างสีสัน เช่น การเคลื่อนที่ของมือซ้าย-ขวาห้องที่ 1-3 โดยมือซ้ายแนวต่ำสุดหรือแนวเบสเคลื่อนที่เริ่มจากโน้ต A-G-A-G-F-E $\flat$ ขณะที่มือขวาแนวทำนองเคลื่อนที่เริ่มจากโน้ต C-D-C-D-E-C-G เป็นต้น (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 การวางแนวเสียงลักษณะเคลื่อนทำนองแบบสวนทางของผู้เล่นเปียโน ห้องที่ 1-3

A Solo Rubato $\text{♩} = \text{ca. } 76$

ด้านการอิมโพรไวส์

การอิมโพรไวส์ในบทประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์กำหนดบทบาทให้เป็นหน้าที่ของผู้เล่นโซปราโนแซกโซโฟนและผู้เล่นเปียโน ด้านเสียงประสานหรือการดำเนินคอร์ดในช่วงอิมโพรไวส์นั้น มีการใช้แนวคิดทฤษฎีแอตในช่วงเสียงบนและสแลชคอร์ด โดยนำวัตถุดิบการดำเนินคอร์ดมาจากการดำเนินคอร์ดช่วงแนวทำนองหลักนำกลับมาใช้ในช่วงอิมโพรไวส์ เช่น การดำเนินคอร์ดช่วงผู้เล่นโซปราโนแซกโซโฟนอิมโพรไวส์ ห้องที่ 60-67 (วนซ้ำจำนวน 2 ครั้ง) นำแนวคิดมาจากวัตถุดิบการดำเนินคอร์ดช่วงแนวทำนองหลักห้องที่ 41-44 (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 การดำเนินคอร์ดของผู้เล่นโซปราโนแซกโซโฟนอิมโพรไวส์ ห้องที่ 60-67



การดำเนินคอร์ดช่วงผู้เล่นเปียโนอิมโพรไวส์ ผู้ประพันธ์ยังได้ขยายจำนวนห้องให้ยาวขึ้นในห้องที่ 82-89 โดยนำแนวคิดมาจากการดำเนินคอร์ดแนวทำนองหลักห้องที่ 37-40 ตัวอย่างที่ 9 แสดงการดำเนินคอร์ดแนวทำนองหลักห้องที่ 37-40 ส่วนตัวอย่างที่ 10 แสดงการดำเนินคอร์ดห้องที่ 82-89 ที่ได้แนวคิดมาจากห้องที่ 37-40 จากตัวอย่างข้างต้นจะมีการดำเนินคอร์ดด้วยการใช้ทฤษฎีแอตในช่วงเสียงบนทั้งสิ้น การกำหนดแนวทางการอิมโพรไวส์ผู้ประพันธ์ได้กำหนดแนวทางไว้ระดับหนึ่งเท่านั้น เนื่องจากดนตรีแจ๊สมักเปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงของตนได้ การกำหนดแนวทางการอิมโพรไวส์ไว้ระดับหนึ่งนั้นเพื่อเป็นแนวทางให้กับผู้อิมโพรไวส์ให้ดำเนินไปตามกรอบแนวคิดที่กำหนดไว้เท่านั้น

ตัวอย่างที่ 9 การดำเนินคอร์ดแนวทำนองหลักห้องที่ 37-40



ตัวอย่างที่ 10 แสดงการดำเนินคอร์ดของผู้เล่นเปียโน ห้องที่ 82-89 ได้แนวคิดมาจากห้องที่ 37-40

82 F/E $\flat$ E $\flat$ /D $\flat$ F/E $\flat$ E $\flat$ /D $\flat$

ขยายให้ยาวขึ้น

86 F/E $\flat$ E $\flat$ /D $\flat$ F/E $\flat$ E $\flat$ /D $\flat$ F/E $\flat$ A $\flat$ /G $\flat$ B $\flat$ /A $\flat$

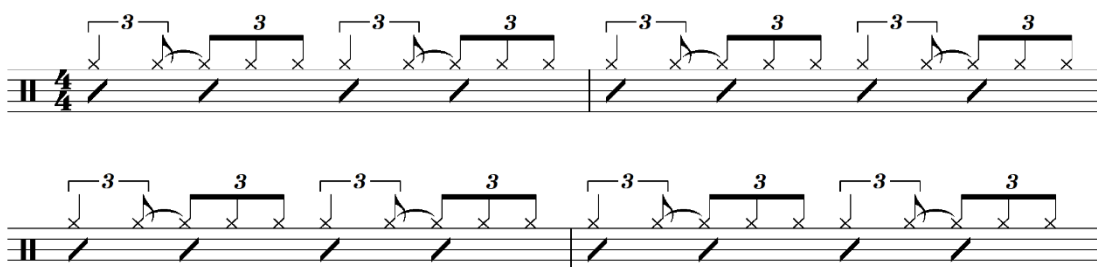
ขยายให้ยาวขึ้น

ประเด็นอื่น ๆ

บทบาทของผู้เล่นกลองในบทประพันธ์เพลงถูกกำหนดให้มีการนำจังหวะ Even 16th ที่เน้นบทบาทการบรรเลงจากไฮแฮทหรือฉาบไลด์ ตลอดจนนำจังหวะ Afro Cuban ที่โดดเด่นด้วยการนำรูปแบบจังหวะจากประเทศคิวบาและแอฟริกามาถ่ายทอดผ่านกลองชุด แนวคิดการนำจังหวะ Even 16th และ Afro Cuban มาใช้ในบทประพันธ์ก็เพื่อสื่อถึงแนวคิดการผสมผสานกันของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไต้หวัน ซึ่งก็เปรียบกับจุดกำเนิดดนตรีแจ๊ส ที่มีการผสมผสานกันของวัฒนธรรมคนผิวสีและแนวคิดทฤษฎีดนตรีตะวันตก ก่อนจะขยายขอบเขตออกไปสู่ภูมิภาคต่าง ๆ (ตัวอย่างที่ 11-12)

ตัวอย่างที่ 11 การบรรเลงจังหวะ Even 16th ของผู้เล่นกลอง

ตัวอย่างที่ 12 การบรรเลงจังหวะ Afro Cuban ของผู้เล่นกลอง



นอกจากนี้บทบาทเครื่องดนตรี ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ผู้เล่นเปียโนมีบทบาทสำคัญในบทประพันธ์เพลง โดยกำหนดให้มีบทบาทสำคัญทั้งช่วงเดี่ยวเปียโน ในช่วงนำเข้าบทเพลงและช่วงจบตลอดจนช่วงอิมโพรไวส์ การวางแนวเสียงของผู้เล่นเปียโนมีการจัดวางแนวเสียงที่ชัดเจน เช่น ด้านการบรรเลงลักษณะเคลื่อนทำนองแบบสวนทางในแนวทำนองบนมือซ้าย-ขวา เป็นต้น

สรุปบทประพันธ์เพลงและข้อเสนอแนะ

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *ฮอตสติ๊กกี้ไรซ์* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา เป็นการนำบทเพลงพื้นบ้านของประเทศไทยได้หวนมาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ แนวคิดการอ้างอิงหรือการคัดทำนองบทเพลงพื้นบ้านสามารถหาข้อมูลได้อีกมากมาย เช่น นำบทเพลงพื้นบ้านของประเทศไทยหรือประเทศแถบเอเชีย ฯลฯ การนำกลืนอายุบทเพลงเหล่านี้ สามารถนำมาสร้างสรรค์การประพันธ์ได้ทั้งในแง่ของแนวทำนอง เสียงประสาน หรือการอิมโพรไวส์ ตลอดจนถึงรูปแบบการใช้วงดนตรีในการแสดง ปัจจัยข้างต้นมีส่วนสำคัญต่อการกำหนดมิติเสียงในบทเพลงให้มีความเฉพาะตัวหรือหลากหลาย แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดคือแนวทางการประพันธ์ของผู้ประพันธ์จะเป็นตัวกำหนดให้บทเพลงว่ามีทิศทางอย่างไร ดังเช่น บทเพลง *ฮอตสติ๊กกี้ไรซ์* ที่ผู้ประพันธ์นำแนวทำนองดั้งเดิมมาเป็นวัตถุดิบและนำมาพัฒนาปรับเปลี่ยนในทิศทางของตนเอง ซึ่งแนวทางที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้เป็นเพียงแนวทางหนึ่งเท่านั้น ยังสามารถสร้างความหลากหลายด้านแนวคิดการประพันธ์ตลอดจนบทบาทเครื่องดนตรี หากนำบทเพลง *ฮอตสติ๊กกี้ไรซ์* มาบรรเลงกับวงขนาดเล็ก เช่น วงสี่ชิ้น แนวคิดการประพันธ์ก็จำเป็นต้องมีทิศทางเปลี่ยนไป ฉะนั้น แนวทางการประพันธ์จึงเป็นสิ่งที่สำคัญที่มีส่วนกำหนดทิศทางของบทเพลง

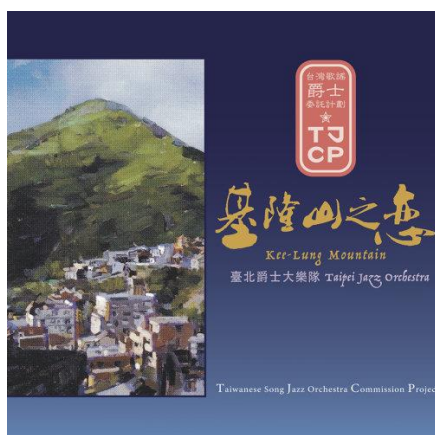
การเผยแพร่งานวิจัยสร้างสรรค์

แสดงครั้งแรกโดย วงไทเปแจ๊สออร์เคสตรา เมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2562 ในเทศกาลดนตรีแจ๊สแห่งเมืองไทจง ครั้งที่ 17 ณ ประเทศไต้หวัน บรรเลงโซปราโนแซกโซโฟนโดย คีอ เมเรียโน อเบลโล และบรรเลงเปียโนโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เต๋น อยู่ประเสริฐ อำนวยเพลงโดย ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีแจ๊ส ดร.จิ้น เอทคิน มีผู้เข้าชมประมาณ 10,000 คน สามารถเข้าชมการเผยแพร่งานวิจัยสร้างสรรค์ได้ที่เว็บไซต์ <https://youtu.be/pyuWSUqlQJ4>

แสดงครั้งที่สองในประเทศไทยโดยวงรังสิตแจ๊สออร์เคสตรา แห่งวิทยาลัยดนตรีมหาวิทยาลัยรังสิต (RSU Jazz Orchestra) เมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ 2563 ในเทศกาลดนตรีแจ๊สไทยแลนด์อินเตอร์เนชันแนลแจ๊สคอนเฟอร์เรนซ์ (Thailand International Jazz Conference) ครั้งที่ 11 ณ มหาวิทยาลัยมหิดล อำนวยเพลงโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เต๋น อยู่ประเสริฐ มีผู้เข้าชมประมาณ 700 คน สามารถเข้าชมการแสดงการเผยแพร่งานวิจัยสร้างสรรค์ได้ที่เว็บไซต์ <https://www.facebook.com/watch/?v=188323179215473&extid=rtE3r9igT9x4sNiO>

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *ฮอตสติ๊กกีไรซ์* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา ได้รับการบันทึกเสียงในรูปแบบซีดีในชื่อผลงานว่า Kee-Lung Mountain: Taiwanese Song Jazz Orchestra Commission Project (2019) บรรเลงโดยวงไทเปแจ๊สออร์เคสตรา อำนวยเพลงโดย ดร.จิ้น เอทคิน

ภาพที่ 1 ปกซีดีบันทึกเสียง (ซ้ายมือ) และโปสเตอร์การแสดง/โปสเตอร์การเผยแพร่ผลงานเทศกาลดนตรีแจ๊สไทจง (Taichung Jazz Festival 2019) (ขวามือ)



กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง *ฮอตสติกิไรซ์* สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา ได้รับความร่วมมือจากองค์กรและบุคลากรหลายฝ่าย ดังนี้

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม

วงไทเปแจ๊สออร์เคสตรา แห่งประเทศไต้หวัน

จิมมี ลี หัวหน้าวงไทเปแจ๊สออร์เคสตรา

ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีแจ๊ส ดร.จิ้น เอทคิน ผู้อำนวยการวงไทเปแจ๊สออร์เคสตรา

ผู้ประสานงานเทศกาลดนตรีแจ๊สแห่งเมืองไทจง ไอ-เหวินหวัง (I-Wen Wang)

วงรังสิตแจ๊สออร์เคสตรา แห่งวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

เทศกาลดนตรีแจ๊ส ไทยแลนด์อินเตอร์เนชันแนลแจ๊สคอนเฟอเรนซ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อานุภาพ คำมา ผู้ช่วยผู้อำนวยการวงรังสิตแจ๊สออร์เคสตรา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์จิตร ผู้ช่วยวิจัย

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.

เด่น อยู่ประเสริฐ. “โครงสร้างของดนตรีแจ๊ส (Jazz Structure).” *วารสารดนตรีรังสิต* 5, 1 (2553): 31-42.

———. “Generatrix บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊สและการแสดงเปียโนแจ๊ส.” *วารสารดนตรีรังสิต* 6, 2 (2554): 5-21.

พลังพล ทรงไพบูลย์. “เปลี่ยน บทเพลงสำหรับวงแจ๊สทรีโอและวงออร์เคสตรา.” *วารสารดนตรีรังสิต* 13, 2 (2561): 45-57.

Gridley, Mark C. *Jazz Styles: History & Analysis*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2000.

Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music, 1995.

Porter, Lewis, Micheal Ullman, and Edward Hazell. *Jazz: From Its Origins to the Present*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993.

บทวิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์เพลงและแนวทางการบรรเลงบทเพลง ลา-วอลซ์

ฉบับเปียโนสองหลัง ประพันธ์โดย โมริส ราเวล

The Analysis and Performance Practice of Maurice Ravel:
La Valse for Two Pianosธีรนัย จิระสิริกุล^{*1} ศศิ พงศ์สรายุทธ²Teeranai Jirasirikul^{1*} Sasi Pongsarayuth²

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง ลา-วอลซ์ ประพันธ์โดย โมริส ราเวล ฉบับเปียโนสองหลัง เป็นบทประพันธ์เพลงที่ถูกเรียบเรียงขึ้นใหม่โดยผู้ประพันธ์จากต้นฉบับสำหรับวงออร์เคสตราประกอบการเต้นบัลเล่ต์ ซึ่งทั้ง 2 ฉบับมีความโดดเด่นในด้านเทคนิคการประพันธ์ และการสร้างสีสันของการเรียบเรียงเสียงประสาน ทำให้บทเพลงนี้เป็นหนึ่งในบทเพลงที่มีชื่อเสียงที่สุดของราเวล ในการบรรเลงบทประพันธ์เพลงฉบับเปียโนสองหลังนี้ ต้องอาศัยทักษะในการบรรเลงขั้นสูง การรวมวงที่ดี รวมไปถึงความเข้าใจในเรื่องรูปแบบของดนตรีอิมเพรสชันนิสม์อย่างลึกซึ้ง งานวิจัยนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อแสวงหาเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง และการตีความบทเพลง โดยอาศัยการศึกษาชีวประวัติผู้ประพันธ์ความเป็นมาของบทเพลง ความเกี่ยวข้องระหว่างดนตรีและศิลปะในสไตล์อิมเพรสชันนิสม์ รวมไปถึงการตีความเชิงสร้างสรรค์ กลเม็ดในการบรรเลง และผลตอบรับจากการแสดงเทคนิคการบรรเลง และการตีความเชิงสร้างสรรค์ในงานวิจัยนี้ ช่วยให้ผู้วิจัยบรรลุตามวัตถุประสงค์ในการนำเสนอผลงานการแสดงสู่สาธารณชน และได้รับคำชื่นชมและคำแนะนำจากผู้ชมและคณะกรรมการทั้งในและนอกมหาวิทยาลัย

คำสำคัญ: ลา-วอลซ์ / ราเวล / เปียโนสองหลัง

* Corresponding author, email: j.teeranai@gmail.com

¹ นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Doctoral of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Advisor, Assoc. Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Abstract

La Valse for Two Pianos by Maurice Ravel was transcribed from its orchestral version, originally composed for a ballet. Outstanding composition techniques and colorful orchestration in both versions make *La Valse* one of Ravel's most significant works. The performance of this composition for two pianos requires advanced playing skills, good ensemble technique and deep understanding of impressionism musical style. The objective of this research is to seek advanced performance techniques and in-depth interpretation of the piece by studying the biography of the composer, background of the song, the relation between music and art in impressionism style, as well as creative interpretations and feedback of the performance. The playing techniques and creative interpretations in this research help researcher achieve their objectives for presenting their work to the public. Moreover, the researcher received praise and advice from audiences on and off-campus.

Keywords: La Valse / Ravel / Two Pianos

ประวัติและความสำคัญ

บทเพลง ลา-วอลซ์ (*La Valse*) เป็นหนึ่งในบทเพลงที่มีความสวยงามที่สุด ซึ่งแสดงออกถึงรูปแบบการประพันธ์เพลงของโมริส ราเวลได้เป็นอย่างดี³ ลา-วอลซ์ เป็นหนึ่งในสองบทเพลงสำหรับสองเปียโนนอกจาก รัปโซดี เอสปันญอล (*Rapsodie Espagnole*) ที่เรียบเรียงขึ้นมาจากบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตราของราเวลเอง บทเพลง ลา-วอลซ์ ประพันธ์ขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1919-1920 โดยมีเนื้อหาดนตรีที่เคยร่างไว้ในปี ค.ศ. 1906 และในเวลาเดียวกันราเวลได้เรียบเรียงบทเพลงนี้เป็นฉบับบรรเลงเดี่ยวเปียโนและฉบับเปียโน 2 หลัง ซึ่งในฉบับเปียโน 2 หลัง ราเวลได้นำออกแสดงด้วยตัวเองกับนักเปียโนชื่อ อัลเฟรโด คาเซลลา (Alfredo Casella) ในรอบปฐมทัศน์ที่กรุงเวียนนา และสำหรับ

³ Jeni M. Maneva, "Maurice Ravel's *La Valse*: Historical Context, Structure, Harmony, and Challenges for Interpretation in the Solo Piano Version" (D.M.A. diss., West Virginia University, 2005), 1.

ฉบับที่บรรเลงด้วยวงออร์เคสตราได้นำออกแสดงรอบปฐมทัศน์ ณ กรุงปารีส โดยวง ลามูเรอซ์ ออร์เคสตรา (Lamoureux Orchestra) ภายใต้การอำนวยการโดย กามิแยร์ เชอวียาร์ (Camille Chevillard) ในปี ค.ศ. 1906 ราเวล ได้ร่างบทเพลงซิมโฟนิคโพเอม (Symphonic Poem) ด้วยความตั้งใจที่จะอุทิศให้แก่ โยฮันน์ ชเตราส์ (Johann Strauss) ราชาเพลงวอลซ์ (Waltz) ที่เพิ่งถึงแก่กรรมไปก่อนหน้านั้นเพียงแค่ 7 ปี แต่ว่าโครงการนี้ไม่สำเร็จลุล่วงจนกระทั่งในปี ค.ศ. 1914 ราเวลได้รื้อฟื้นเพลงนี้ขึ้นมาใหม่โดยตั้งชื่อว่า *เวียนนา* (Wien) ซึ่งเป็นชื่อของกรุงเวียนนาในภาษาเยอรมัน แต่ในครั้งนั้นเมื่อราเวลย้อนกลับมาประพันธ์ซึ่งเป็นช่วงที่ยุโรปเพิ่งผ่านพ้นสงครามโลกครั้งที่ 1 ไปไม่นาน ชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนทั่วยุโรปได้เปลี่ยนแปลงอย่างโหดร้าย จนไม่สามารถเรียกคืนได้ จึงทำให้แนวคิดของเพลงนั้นต้องเปลี่ยนไป อีกทั้งราเวลเองได้เข้าร่วมเป็นทหารในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 ด้วยการทำหน้าที่ซัปรบรทุกและรพพยาบาลทำให้ราเวลได้เห็นความโหดร้ายของสงคราม และเห็นบรรดาเพื่อนร่วมชะตากรรมที่ถูกฆ่าตายในสงคราม มีหน้าซ้ำราเวลยังสูญเสียมารดาผู้เป็นที่รักในช่วงเวลาเดียวกัน ดังนั้นเมื่อราเวลย้อนกลับมาประพันธ์บทเพลงนี้อีกครั้งในปี ค.ศ. 1919 แนวคิดของบทเพลงจึงเปลี่ยนไปจากเดิม ดินแดนยุโรปที่เคยสงบสุขจะไม่มีวันเหมือนเดิมอีก จึงเปลี่ยนชื่อบทเพลงจาก *เวียนนา* มาเป็น *ลา-วอลซ์* ซึ่งในบทเพลงนั้นได้แทรกอารมณ์ความวิโยคบนจังหวะและลีลาของเพลงวอลซ์เอาไว้ ฮันส์ ไฮน์ส ชตุคเคนชมิทท์ (Hans Heinz Stuckenschmidt) นักดนตรีวิทยาและนักวิจารณ์ดนตรีชาวเยอรมัน ผู้มีงานเขียนที่สำคัญมากมายเกี่ยวกับนักประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20 ได้กล่าวถึงบทเพลง *ลา-วอลซ์* ไว้ในหนังสือชื่อ Maurice Ravel: Variations on His Life and Work ว่า “มันคือสุดยอดแห่งบทเพลงวอลซ์ของเวียนนาซึ่งผสมปนเปไปกับชะตากรรมที่หมุนวนอย่างโหดร้าย”⁴

บทเพลงสำหรับเปียโนสองหลัง พบหลักฐานมาตั้งแต่ยุคบาโรกเป็นต้นมา แต่ช่วงปลายยุคคลาสสิกในสมัยของลูตวิก ฟาน เบโทเฟน และฟรานซ์ ชูเบิร์ต พบงานประเภนี้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น ต่อมาในยุคโรแมนติกเกิดงานที่สำคัญของบทเพลงประเภนี้ ซึ่งอยู่ในรูปแบบของบทเพลงเรียบเรียงจากบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา คือ *ซิมโฟนีหมายเลข 9* (Symphony No.9) ของเบโทเฟน เรียบเรียงโดยฟรานซ์ ลิสต์ โดยวัตถุประสงค์ของบทเพลงสำหรับเปียโนสองหลัง มีไว้เพื่อประชาสัมพันธ์บทเพลงโดยทดแทนวงขนาดใหญ่ อันจะช่วยประหยัดค่าใช้จ่ายให้กับผู้ประพันธ์ ในขณะที่ยังสามารถนำเสนอผลงานของตนออกสู่สาธารณชนได้

⁴ Hans. H. Stuckenschmidt, *Maurice Ravel: Variations on His Life and Work* (London: Chilton Book Company, 1968), 187.

บทเพลง ลว-วอลซ์ ฉบับเปียโนสองหลังนี้ถือได้ว่าเป็นบทเพลงที่ต้องอาศัยเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง เนื่องจากบทเพลงมีความซับซ้อนในทุกๆ ด้าน โดยเฉพาะในด้านของส่วนจังหวะ เสียงประสานและสังคีตลักษณ์ ที่ผู้ประพันธ์เพลงนั้นใช้เทคนิคในรูปแบบสไตลส์อิมเพรสชันนิสต์อย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะแสวงหาเทคนิคการบรรเลงขั้นสูงและการตีความบทเพลงอย่างลึกซึ้ง เพื่อให้บทเพลงเป็นไปตามแนวคิดของผู้ประพันธ์มากที่สุด

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเข้าใจบทเพลงอย่างลึกซึ้งโดยผ่านการศึกษาชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลง ประวัติความเป็นมาของบทเพลง รวมไปถึงการวิเคราะห์เสียงประสานและโครงสร้างของบทเพลง
2. เพื่อแสวงหาเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง และการตีความบทเพลง
3. เพื่อเข้าใจในเรื่องรูปแบบของดนตรีอิมเพรสชันนิสต์อย่างลึกซึ้ง
4. เพื่อค้นหาการตีความในเชิงสร้างสรรค์ และกลเม็ดในการบรรเลง

แผนการและวิธีการดำเนินงาน

1. ค้นหาและศึกษาข้อมูลประวัติผู้ประพันธ์และประวัติความเป็นมาของบทเพลง รวมไปถึงสไตลส์ของบทเพลงในกระแสมิวสิคอิมเพรสชันนิสต์
2. วิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์และสังคีตลักษณ์ พร้อมกับเทคนิคการบรรเลงเปียโน
3. ฟังซุ่มบทเพลงโดยนำความรู้ที่ได้จากการค้นคว้าวิจัย มาต่อยอดและตีความในแง่มุมของผู้วิจัย
4. ทำการแสดงบทประพันธ์เพลงเพื่อเผยแพร่ผลงานสู่สาธารณชน
5. นำองค์ความรู้ที่ได้จากการการค้นคว้าและการแสดง ตีพิมพ์ลงในวารสารวิชาการ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ผู้วิจัยได้เรียนรู้เทคนิคการประพันธ์เพลง และการบรรเลงบทเพลงกระแสมิวสิคอิมเพรสชันนิสต์
2. ผู้วิจัยได้รับองค์ความรู้ด้านเทคนิคการบรรเลง และการตีความใหม่ๆ ที่เกิดจากการแสดงบทเพลง ลว-วอลซ์ นี้
3. ผู้วิจัยเข้าใจถึงกระบวนการและแนวคิดในการบรรเลงบทเพลงฉบับเปียโนสองหลัง รวมไปถึงวิธีการเตรียมการแสดงอย่างมีประสิทธิภาพ เพื่อนำองค์ความรู้ไปต่อยอดให้การแสดงอื่นต่อไป

ประวัติผู้ประพันธ์เพลง

โมริส ราเวล (Maurice Ravel) นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศสผู้มีความสามารถในการประพันธ์เพลง การแสดงเปียโน และการอำนวยเพลง เขามีความโดดเด่นในเรื่องการเรียบเรียงเสียงประสาน ด้วยทักษะการสร้างสีสันและการจัดวางแนวดนตรีที่ซับซ้อนเป็นเอกลักษณ์ในรูปแบบดนตรีอิมเพรสชันนิสม์ ส่งผลให้ราเวลกลายเป็นนักประพันธ์ผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่งของฝรั่งเศส

ราเวลเกิดในปี ค.ศ. 1875 ที่เมืองซิบูร์ (Ciboure) ใกล้พรมแดนประเทศสเปน บิดาของเขาเป็นวิศวกรชาวสวิส ส่วนมารดาเป็นชาวสเปน ภายหลังจากที่ราเวลเกิดได้ไม่นาน ครอบครัวของเขาได้ย้ายถิ่นฐานไปอยู่ ณ กรุงปารีส ซึ่งเป็นนครแห่งศิลปะและเป็นศูนย์กลางความเจริญของยุโรปในขณะนั้น ที่นั่นได้หล่อหลอมให้ราเวลเติบโตขึ้นเป็นศิลปินที่โดดเด่น ราเวลมีความสนิทสนมกับบิดามารดาของราเวลเป็นผู้มีความรู้ความสามารถ เขาจึงได้รับการถ่ายทอดความรู้ต่างๆ มากมาย รวมถึงองค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปะด้วย การสนับสนุนของบิดาทำให้ราเวลได้เข้าศึกษาต่อวิชาดนตรีที่สถาบันดนตรีแห่งกรุงปารีส (Paris Conservatoire) ในระหว่างการศึกษานั้นราเวลได้มีโอกาสรับชมนิทรรศการโลกแห่งกรุงปารีส (Paris World Exhibition) และได้พบกับดนตรีกาเมลันของชาวซาแซนเดียวกับ โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy) ดนตรีกาเมลันได้ส่งอิทธิพลอย่างมากต่อผลงานของพวกเขา นอกจากนี้ราเวลยังได้รับแรงบันดาลใจและแนวคิดการเรียบเรียงเสียงประสานจากดนตรีแนวใหม่ของประเทศรัสเซียที่นำเสนอโดย นิโคไล ริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Nikolai Rimsky-Korsakov) อีกด้วย

ผลงานที่เริ่มสร้างชื่อเสียงและทำให้ราเวลกลายเป็นที่รู้จักคือ *เมอนูเอ อองตีก* (Menuet Antique) และ *อาบานเนรา ฟอร์ ทูเปียโน* (Habanera for Two Pianos) ทั้งสองบทเพลงประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1895 บทเพลง *อาบานเนรา* (Habanera) เป็นผลงานสำหรับเปียโน 2 หลังชิ้นแรกของเขา และได้สร้างชื่อเสียงให้กับเขาเป็นอย่างมาก จากนั้นผลงานเปียโนที่สำคัญของเขาก็ถูกประพันธ์ขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก เช่น *ปาฟาน บูร์อูน แองฟองต์เดฟงต์* (Pavane pour une infante défunte) และ *เชอโด* (Jeux d'eau)

สิ่งที่ทำให้ราเวลมีความโดดเด่นด้านเสียงประสานที่ต่างไปจากดนตรีในยุคศตวรรษที่ 19 คือการนำคอร์ด 9th, 11th, 13th และบันไดเสียงแนวใหม่ เช่น บันไดเสียงห้าเสียง (Pentatonic scale) และ บันไดเสียงเต็ม (Whole-tone scale) มาใช้นอกเหนือจากบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ ผลงานด้านบทเพลงสำหรับเปียโนของราเวลมีความยากทางด้านเทคนิค ซึ่งท้าทาย

ความสามารถของนักเปียโนอย่างมาก ตัวอย่างเช่น บทเพลง *กัชปาร์ เดอลานุย (Gaspard de la nuit)* นับเป็นหนึ่งในบทเพลงสำหรับเปียโนที่ยากที่สุดของราเวล

นอกจากบทเพลงในรูปแบบดังกล่าวแล้ว ราเวलयังชื่นชอบการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเปียโนให้อยู่ในรูปแบบของออร์เคสตรา เขาได้นำเพลงเปียโนของตนมาเรียบเรียงใหม่ และด้วยความอัจฉริยภาพด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน ทำให้ราเวลได้สร้างสรรค์ผลงานที่มีชื่อเสียงชิ้นใหม่ที่ไม่เหมือนกับผลงานต้นฉบับ เช่น บทเพลง *วอลซ์ โนบเบลอ เอ ซองติมองตาล (Valses nobles et sentimentales)* หรือ *เลอตองโบ เดอ กูเปอแรง (Le tombeau de Couperin)* เป็นต้น

บทวิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์เพลง

การวิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์นี้ เพื่อช่วยให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้ภาพกว้างของบทเพลง ผ่านการวิเคราะห์โครงสร้างสังคีตลักษณ์และเทคนิคการประพันธ์ รวมไปถึงแนวคิดของศิลปะที่มีอิทธิพลต่อแนวคิดของการประพันธ์เพลง เพื่อให้ผู้วิจัยจะได้เข้าใจและเรียนรู้ถึงลักษณะของบทเพลง และตกผลึกแนวความคิดออกมาในแง่มุมมองของการวิเคราะห์เชิงเทคนิคลีลาการปฏิบัติบรรเลง และการตีความเพลง (Performance Practice)

บทเพลง *ลาว-วอลซ์* เป็นเสมือนภาพของบทเพลงวอลซ์ทั้งหมด 11 บทเพลงที่บรรเลงต่อเนื่องกันเป็นภาพใหญ่ โครงร่างสังคีตลักษณ์สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ตอนใหญ่ๆ (ตัวอย่างที่ 1) ซึ่งแต่ละตอนนั้นประกอบด้วยเครเชนโด (Crescendo) ที่นำพาบทเพลงไปถึงจุดสูงสุด (Climax) ของทั้ง 2 ตอนในตอนที่ 1 เป็นการนำเสนอทำนองวอลซ์ทั้งหมด 11 ทำนอง เรียงจากทำนอง A-K บรรเลงอย่างต่อเนื่องกัน โดยมีท่อนนำเสนอ (Introduction) และในตอนที่ 2 เป็นการนำทำนองวอลซ์ทั้งหมดมาพัฒนาโดยการเปลี่ยนแปลง ดัดแปลง ตัดแปะ หรือวางซ้อนทับกัน ด้วยเทคนิคการประพันธ์ชนิดต่างๆ ทำให้ในตอนที่ 2 นี้มีความตึงเครียดของเสียงประสานสูง (Harmonic Tension) และมีการแสดงออกทางอารมณ์อย่างมาก (Dramatic Expression) ซึ่งนำไปสู่จุดสูงสุดของบทเพลงในตอนจบ

ตัวอย่างที่ 1 โครงสร้างสัณคัตลักษณ์ของบทเพลง ลา-วอลซ์ (La Valse)

Section 1							
1-440							
ทำนอง	Intro (A, B, C, D)	A	B	C	D	E	
ห้องเพลง	1-65	66-105	106-129	130-146	146-178	179-210	211-242
ทำนอง	F	G	H	I	J	K	
ห้องเพลง	243-273	274-290	291-306	307-330	330-370	370-403	404-440

Section 2						
441-755						
ทำนอง	A, B, C	E, G, C, H	C, G, F	I+F	J, K, C, H	Coda (J, H, E, F)
ห้องเพลง	441-479	480-520	521-578	579-644	645-720	721-755

ดนตรีสไตล์อิมเพรสชันนิสม์ให้ความสำคัญในเรื่องสีสันของเสียงประสานมากกว่าท่วงทำนอง และจังหวะที่ชัดเจน เฉกเช่นในแนวคิดของภาพวาดสไตล์อิมเพรสชันนิสม์ ที่สีสันและแสงเงามีอิทธิพลเหนือเส้นที่คมชัด การค้นหาเสียงประสานแบบใหม่ๆ เช่นการใช้บันไดเสียงเต็ม บันไดเสียงห้าเสียง หรือบันไดเสียงอิงโหมด (Modal) มาใช้ เปรียบเสมือนการนำสีสันใหม่ๆ มาใช้ ทั้งนี้เพื่อจะหลบหลีกขนบธรรมเนียมการประพันธ์เพลงตามแบบแผนเดิม

นอกจากบันไดเสียงใหม่ๆ ที่นำมาใช้แล้ว อีกหนึ่งเทคนิคการประพันธ์เพลงที่มักถูกใช้ในผลงานของราเวล คือการใช้เสียงประสานคู่สามเรียงซ้อน (Tertian Harmony) การซ้อนทับกันของคู่สามเป็นทรงสูงนี้ ทำให้เกิดเสียงประสานแบบใหม่คล้ายกับระบบทวินาญแจเสียงคู่ (Bitonality) ตัวอย่างเช่น คอร์ด C11 ประกอบด้วยโน้ต C, E, G, B^b, D และ F อาจวิเคราะห์ได้เป็นคอร์ด B^b เมเจอร์ วางซ้อนทับกับคอร์ด C เมเจอร์ ซึ่งลักษณะนี้พบได้ทั่วไปในบทเพลง ลา-วอลซ์ เช่นในห้องที่ 331 บทเพลงอยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ เสียงประสานที่ใช้เป็นคอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ต D, F[#], A, A[#], C[#] และ E[#] ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้เป็นคอร์ด D เมเจอร์ ผสมกับ A[#] ไมเนอร์ ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นคล้ายกับการบรรเลงบนสองบันไดเสียงไปพร้อมๆ กัน (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 เสียงประสานคู่สามเรียงซ้อน (Tertian Chord) ที่ทำให้เกิดระบบกัญญแจเสียงคู่ (Bitonality) ในห้องที่ 331-334



นอกจากบิดเบือนเสียงประสานแล้ว การบิดเบือนจังหวะมีส่วนทำให้บทเพลงนั้นเกิดความรู้สึกผิดแปลกขึ้น ซึ่งในบทเพลง ลว-วอลซ์ เป็นบทเพลงวอลซ์เต้นรำในอัตราจังหวะสาม⁵ ราเวลใช้เทคนิค จังหวะสามเน้นสอง (Hemiola) เพื่อเปลี่ยนความรู้สึกของการเน้นจังหวะให้เป็นสองในเพลงที่มีอัตราจังหวะสาม⁶ จึงทำให้ความรู้สึกของจังหวะเน้นสามของวอลซ์ลดทอนลง เช่น ในห้องที่ 44 ทำนองถูกบรรเลงโดยแนวเปียโน 2 ที่มีลักษณะของการเน้นสองจังหวะใน 1 ห้อง ผนวกกับแนวเปียโน 1 ที่เล่นโน้ตอาร์เปจ (Arpeggio) 8 พยางค์ ซึ่งจับกลุ่มได้เป็น 4+4 ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับกลุ่มโน้ตในอัตราจังหวะ 6/8 จึงทำให้เกิดความรู้สึกของอัตราส่วนหลักลักษณะจังหวะ (Polyrhythm) เกิดขึ้นในช่วงสั้นๆ ของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 3)

⁵ ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552), 411.

⁶ เรื่องเดียวกัน, 166.

ตัวอย่างที่ 3 ลักษณะของอัตราส่วนหลากหลายลักษณะจังหวะ (Polyrhythm) ในห้องที่ 44-47

The image shows a musical score for two staves, labeled 1 and 2. Staff 1 is in treble clef and staff 2 is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Staff 1 has a 4/4 time signature and staff 2 has a 6/8 time signature. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'poco cresc.' and rhythmic notations like '4', '8', and '6'.

ในตอนท่ 2 ของบทเพลงเป็นการนำทำนองที่เกิดขึ้นในตอนท่ 1 มาปรับเปลี่ยนด้วยวิธีการต่างๆ หนึ่งในนั้นคือการใช่วิธีการตัดปะทำนองเข้าด้วยกัน โดยการนำทำนองหรือแนวบรรเลงประกอบทำนอง หรือแม้กระทั่งการนำโมทีฟที่มีเอกลักษณ์ของแต่ละทำนองนั้น มาตัดเป็นชิ้นส่วนเล็กๆ แล้วนำมาปะติดปะต่อกันใหม่ ซึ่งวิธีการนี้คล้ายกับงานศิลปะการตัดปะ (Collage Art) โดยนำส่วนของหนังสือพิมพ์ นิตยสาร หรือเศษผ้า กระดาษ รูปภาพ ตัดแบ่งแล้วนำมาปะติดปะต่อกันใหม่จนได้ภาพใหม่ ในแง่มุมและความหมายใหม่ ซึ่งศิลปะลักษณะนี้เป็นที่นิยมในศตวรรษที่ 19 โดยรู้จักกันในรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art)⁷

ตัวอย่างในห้องท่ 521 เป็นการนำลักษณะเด่นของทำนอง C, H และ G มาปะติดปะต่อโดยการซ้อนทับทำนองกันได้อย่างลงตัวและน่าทึ่ง (ตัวอย่างท่ 4) และในท่อนโคดา (Coda) ห้องท่ 728 มีการใช้วัตถุดิบต่างๆ ของทำนอง J, H, E และ F สลับไปมาเพลงอย่างรวดเร็ว (ตัวอย่างท่ 5)

⁷ กัจจกร สุนพงษ์ศรี, *สุนทรียศาสตร์*, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 284.

ตัวอย่างที่ 4 ทำนอง C, H และ G ที่ซ้อนทับกันในห้องที่ 521-532

ตัวอย่างที่ 5 วัตถุดิบของทำนอง J, H, E และ F ที่พบในห้องที่ 728-732

เทคนิคของศิลปะตัดแปะนั้น ส่งอิทธิพลอย่างมากให้กับนักประพันธ์รุ่นต่อมาอย่างลูเชียโน เบร์โอะ (Luciano Berio) (1925-2003) นักประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 20 ชาวอิตาลี ในผลงาน ท่อนที่ 3 อิน รูอิซ ฟลีซเซนต์เดอร์ เบเวกุล (*In ruhig fliessender Bewegung*) จากบทเพลง ซินโฟเนีย (*Sinfonia*) (1968-69) มีการใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงที่เรียกว่า มิวสิคัล คอลลาจ (Musical Collage)

แนวทางการบรรเลงบทเพลง

ในการบรรเลงบทเพลง *ลาววอลซ์* นี้ ผู้วิจัยเห็นว่าข้อความในส่วนต้นที่ราเวลได้เขียนอธิบายเกี่ยวกับเพลงนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญอย่างยิ่ง ในฐานะผู้บรรเลงจึงต้องให้ความใส่ใจกับการวิธีการบรรเลงเพื่อที่จะให้ได้เนื้อหาสาระของการตีความเป็นไปตามแนวคิดของผู้ประพันธ์ จากเนื้อหาของข้อความที่ราเวลได้บันทึกไว้ในหน้าแรกของโน้ตเพลง แปลออกมาได้ว่า “เมฆหมอกที่ล่องลอยอยู่นั้น ได้ปิดบังอำพรางภาพของบรรดาเหล่าคุณนักร้องทั้งหลาย ครั้นต่อมาเมื่อเมฆหมอกได้พัดกระจัดกระจายไปจึงได้เผยภาพให้เราเห็นห้องอันกว้างใหญ่ ซึ่งเต็มไปด้วยผู้คนที่กำลังเต้นรำหมุนตัว และในขณะที่จังหวะดนตรีเริ่มชัดเจนขึ้นภาพบรรยากาศก็ชัดเจนขึ้นด้วยจวบจนกระทั่งแสงแห่งโคมไฟส่องใหญ่ได้สาดแสงขึ้นนั่นเอง มันจึงเป็นภาพแห่งลานลีลาศแห่งราชสำนักในช่วงราวปี ค.ศ. 1855”⁸

จากการวิเคราะห์ในช่วงต้นของบทเพลง แนวเปียโน 1 เริ่มต้นด้วยการเล่นร็วโน้ต (Tremolo) ในช่วงเสียงที่ต่ำสุดของเปียโน ซึ่งจากการตีความของผู้วิจัยเห็นว่าผู้ประพันธ์ต้องการสร้างบรรยากาศความขมุกขมัวของเมฆหมอกที่ปกคลุมอยู่ แต่เนื่องจากเสียงที่ผู้ประพันธ์ต้องการนั้นเป็นในระดับที่เบามากๆ (Pianississimo) การควบคุมเสียงจึงทำได้ยากเนื่องจากธรรมชาติของโน้ตเปียโนนั้นในเสียงที่ต่ำมักจะใช้เส้นเสียงที่ยาวกว่า และมีน้ำหนักของคีย์ที่มากกว่าช่วงเสียงสูง การควบคุมให้เสียงเบาแต่ยังชัดเจนควรทุกเสียงนั้นทำได้ยาก ผู้วิจัยจึงใช้วิธีที่เล่นโน้ตเป็นคอร์ดลงไปให้ครบทุกเสียงก่อนโดยใช้ปลายนิ้วเล่นเพื่อที่จะสามารถควบคุมเสียงให้ออกมาได้ทุกตัว จากนั้นค่อยๆ เริ่มร็วโน้ตอย่างช้าๆ (ตัวอย่างที่ 6) คอยควบคุมเสียงไม่ให้เสียงใดเสียงหนึ่งเด่นออกมาชัดเจนเกินไป การควบคุมของเพเดิล (Pedal) จำเป็นต้องเหยียบเพเดิลขวา (Damper pedal) และเพเดิลซ้าย (Una coda) มาตั้งแต่ก่อนเริ่มเล่น เพื่อช่วยในการควบคุมเสียงได้ดีขึ้นตามปรารถนา

ตัวอย่างที่ 6 วิธีเล่น Tremolo ตอนต้นเพลงของแนวเปียโน 1

Mouv^t de Valse viennoise

Piano I

Una coda

⁸ บวรพงศ์ ศุภโสภณ. “มัวริช ราเวล,” สู่จิตนาการแสดง *French Music* โดยวงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย ณ มหิตลสิทธาคาร วันที่ 7-8 มิถุนายน พ.ศ. 2556, (นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2556), 20.

ผู้ประพันธ์บันทึกโน้ตรัวในลักษณะทางโน้ตเป็นเซบิต 2 ชั้น กล่าวคือเมื่อแจกแจงตามค่าโน้ตแล้วจะเข้าใจได้ว่าเล่นเซบิต 2 ชั้นสลับไปมาอย่างเท่ากัน แต่ผู้วิจัยเห็นว่าความเร็วของการเล่น รัวโน้ตนั้นขึ้นอยู่กับความดังเบาหรือลักษณะเสียงที่ต้องการให้เป็น เช่นในการรัวโน้ตที่ต้องการเสียงดัง จะใช้ความเร็วในการรัวมากกว่าในเสียงเบา เช่นในห้องที่ 26 ของแนวเปียโน 1 มี โน้ตรัวเกิดขึ้นทั้งมือขวาและมือซ้าย โดยมือขวามีความดังในระดับปานกลาง ในขณะที่มือซ้ายเล่นเสียงระดับเบามากมาตั้งแต่ต้นเพลง ผู้วิจัยจึงใช้ความเร็วในการเล่นโดยให้การรัวโน้ต ในมือขวาเร็วกว่าในมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 โน้ตรัวในห้องที่ 24-27



การควบคุมความถี่ของเพเดิลทั้ง 2 ข้าง เป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้บทเพลงบรรเลงออกมาอย่างมีประสิทธิภาพหรือไม่ ตัวอย่างห้องที่ 9 เมื่อมือซ้ายและขวาเล่นรัวโน้ต อย่างต่อเนื่อง จำเป็นอย่างมากที่ต้องใช้เพเดิลช่วยให้เสียงค้างยาวและกลมกลืนกันต่อเนื่องกัน โดยผู้วิจัยใช้ความลึกประมาณ $\frac{2}{3}$ ของความลึกทั้งหมด แต่ต่อมาในห้องที่ 12 มือขวาซึ่งต้องเล่นทำนองที่ต้องการความชัดเจน โดยราเวลระบุคำว่า ออง เดอฮอร์ (En dehors) มีความหมายว่า “เน้นแนวทำนอง” ตรงจุดนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการถอนเพเดิลขึ้นให้เหลือเพียงความลึก $\frac{1}{2}$ ของทั้งหมด เพื่อที่จะทำให้ทำนองตรงนี้ลอยเด่นออกมาได้อย่างชัดเจน และเสียงไม่ปะปนกัน (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 การใช้ความลึกของเพเดิลในห้องที่ 8-13



บทเพลงตั้งแต่ทำนอง A เป็นต้นไป ดนตรีมีลักษณะที่เป็นจังหวะเด่นร่ามากขึ้น มีความตื่นตัวมากกว่าท่อนนำเสนอ และในทำนอง E มีการเปลี่ยนแปลงเทคนิคการบรรเลง โดยมีการเล่นย៉าคอร์ด และการรูดคีย์ (Glissando) ซึ่งตรงนี้ผู้วิจัยตีความว่าเป็นลักษณะการเดินแถวของทหารในจังหวะมาร์ช (March) แทนที่จะเป็นการเดินร่าแบบปกติ ซึ่งอาจโยงเข้ากับประวัติความเป็นมาของบทเพลงที่ว่าด้วยเรื่องเหตุการณ์ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 ที่เกิดขึ้นก่อนการประพันธ์เพลงบทนี้เสร็จสิ้น ซึ่งราเวลเองก็ให้เห็นสภาพความโหดร้ายของสงครามครั้งนี้ด้วยตัวเอง เพราะในช่วงสงครามราเวลเองรับใช้เป็นคนขับรถพยาบาลใน และตัวราเวลเองก็มีความผูกพันในเรื่องราวของการทหาร⁹ จึงไม่น่าแปลกใจที่ราเวลนำบทเพลงนี้ที่เคยถูกร่างเอาไว้เมื่อก่อนสงคราม กลับมาประพันธ์ให้เสร็จสิ้นโดยการเปลี่ยนชื่อจากคำว่า *เวียน* เป็น *ลา-วอลซ์* เพื่อแสดงให้เห็นถึงแผ่นดินยุโรปเปลี่ยนแปลงไปมาขนาดไหนหลังจากเกิดสงคราม

ส่วนจังหวะในทำนอง E ห้องที่ 211 ผู้วิจัยใช้น้ำเสียงในการบรรเลงด้วยความแข็งแรง กระฉับกระเฉง และใช้การเน้นเสียง (Accent) และการเล่นโน้ตสั้น (Staccato) ให้ชัดเจนมากกว่าที่อื่นๆ ในช่วงต้นของทำนอง E มีการเล่นโน้ตกลุ่มเสียงก๊าด (Cluster) ที่จังหวะแรก ทำให้เกิดเสียงที่ดังอย่างกะทันหัน เห็นว่าผู้วิจัยตีความว่าเป็นเสียงของระเบิดที่ขว้างโดยทหารฝ่ายตรงข้าม ด้วยความตั้งใจของผู้ประพันธ์ที่ต้องการให้ดังขึ้นอย่างกะทันหัน เนื่องจากทำนองก่อนหน้านี้จบลงอย่างแผ่วเบา และสวยงาม ทันใดนั้นเกิดระเบิดขึ้นอย่างไม่คาดคิด (ตัวอย่างที่ 9) อีกทั้งใน 7 ห้องถัดมา แนวเปียโน 2 เล่นรูดคีย์ ซึ่งในจุดนี้ผู้วิจัยบรรเลงโดยใช้เทคนิคการหยายมือทั้ง 2 และใช้ส่วนของปลายนิ้วที่ติดกับเล็บมือเป็นตัวสัมผัสคีย์ โดยเอียงมือทำมุมประมาณ 45 องศา เพื่อทำให้เกิดเสียงที่มีความแหลมคม และดังชัดทุกตัว

⁹ Barbara L. Kelly, "Ravel, Maurice." in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.20, ed. Stanley Sadie and John Tyrell (New York: Oxford University Press, 2001), 866.

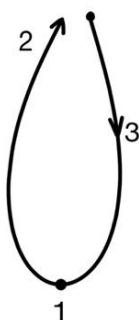
ตัวอย่างที่ 9 ช่วงจบของทำนอง D และขึ้นต้นทำนอง E ห้องที่ 207-218

The musical score for Example 9 consists of two systems of music. The first system, measures 207-213, features a piano (p) introduction in the right hand and a forte (ff) introduction in the left hand. The second system, measures 214-218, features a mezzo-forte (mf) introduction in the right hand and a forte (ff) introduction in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ในเรื่องของส่วนจังหวะ โดยปกติแล้วในบทเพลงวอลซ์จะมีอัตราจังหวะ 3/4 เสมอ จังหวะที่ควรเน้นมากที่สุดจะเป็นจังหวะที่ 1 รองลงมาคือ 2 และ 3 ตามลำดับ ผู้วิจัยเห็นว่าจังหวะที่ควรเน้นน้อยที่สุดอย่างเช่นจังหวะที่ 3 กลับควรเน้นเพิ่มขึ้นเพราะมีแรงเหวี่ยงเข้าหาจังหวะที่ 1 กล่าวคือในลีลาการเต้นรำจังหวะวอลซ์ ช่วงจังหวะที่ 3 ไปหา 1 เป็นช่วงที่คู่เต้นกำลังก้าวเท้าออกพร้อมกับถ่ายน้ำหนักตัวไปยังขาที่ถูกก้าว จึงทำให้เกิดแรงผลักเข้าหาจังหวะที่ 1 ในบางลีลาที่ผู้หญิงมักจะกระโดดขึ้นพร้อมหมุนตัวและกลับลงมาในจังหวะที่ 1 เช่นกัน จึงทำให้เกิดความรู้สึกเร่งเข้าหาตามแรงโน้มถ่วง

ในฐานะนักดนตรีเราอาจจะมองภาพของวาทยากรที่กำลังควบคุมวงโดยให้สัญญาณการวาดแขนขึ้นลงเป็นรูปแบบวงรี ในรูปแบบของนับ 1 ห้อยต่อ 1 จังหวะ หรือ อินวัน (In one) (ตัวอย่างที่ 10) จะเห็นได้ว่าจังหวะที่ 3 นั้นวิ่งลงหาจังหวะที่ 1 ในแนวดิ่งตามแรงโน้มถ่วง ก่อนจะถูกเตะหัวัดและสลับขึ้นอีกครั้งในจังหวะที่ 2

ตัวอย่างที่ 10 แผนภาพการวาดวาทยาในอัตราจังหวะ 1 จังหวะต่อ 1 ห้องเพลง



ด้วยหลักการนี้ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกว่เมื่อเล่นบทเพลง ลา-วอลซ์ ควรจะมีความรู้สึกดึงดูดเข้าหาจังหวะที่ 1 อยู่ตลอดเวลา เพื่อให้เกิดสไตล์ของลีลาการเต้นรำที่เสมือนจริง และตรงกับจินตภาพมากที่สุด ซึ่งสไตล์การเล่นดังกล่าวจะแทรกซึมอยู่ทุกส่วนของทำนอง โดยเฉพาะในส่วนจังหวะประจุดแนวคิดนี้ยังช่วยในการเร่งจังหวะและเร้าอารมณ์ในห้องที่ 625-644 ซึ่งเป็นช่วงสุดท้ายก่อนถึงจุดสูงสุดของบทเพลง ทำให้บทเพลงค่อยๆ เพิ่มความเข้มข้นและขับเคลื่อนให้ไปถึงจุดสุดยอดได้อย่างเต็มกำลังและยิ่งใหญ่อลังการ

สรุปบทวิเคราะห์และเทคนิคการบรรเลง

จากการวิเคราะห์บทเพลง ลา-วอลซ์ พบว่าบทเพลงนี้มีสังคีตลักษณะแบบอิสระไม่ตายตัว ซึ่งไม่เหมือนขนบธรรมเนียมดนตรียุคคลาสสิกทั่วไป ดนตรีจึงไม่ได้ถูกขับเคลื่อนด้วยการกำหนดของโครงสร้าง บันไดเสียงหรือโมทีฟ แต่ถูกขับเคลื่อนด้วยความตึงเครียดของเสียงประสาน และการแสดงออกทางอารมณ์ ซึ่งมีความหนัก-เบา ขึ้น-ลงไปตามความเคลื่อนไหวของบทเพลงในแต่ละช่วงการบรรเลงนั้นจึงต้องอาศัยเทคนิควิธีการที่จะสามารถดึงลักษณะสำคัญของบทเพลงออกมาได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ อีกทั้งเนื้อหาของบทเพลงนั้นยังมีความซับซ้อนและเกี่ยวข้องกับชีวิตของผู้ประพันธ์และสภาพสังคมในยุคนั้น จึงต้องอาศัยความรู้เกี่ยวกับชีวประวัติและความเป็นมาของบทเพลง ซึ่งมีความสำคัญอย่างมากต่อการตีความเพลง เทคนิคการบรรเลงที่กล่าวมาในงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้

ช่วยให้ผู้วิจัยบรรลุตามวัตถุประสงค์ในการนำเสนอผลงานการแสดงสู่สาธารณชน และได้รับคำชื่นชม และคำแนะนำจากผู้ชมและคณะกรรมการทั้งในและนอกมหาวิทยาลัย ซึ่งนับได้ว่าประสบความสำเร็จตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งใจไว้

บรรณานุกรม

- กัจจกร สุนพงษ์ศรี. *สุนทรีศาสตร์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.
- บรรพต ศุภโสภณ. “มัวรีช ราเวล.” *สู่จิตตรการแสดง French Music* โดยวงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย. วันที่ 7-8 มิถุนายน 2556 ณ มหิตลสิทธาคาร. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2556.
- Clendenin, William R. *Music History and Theory: A comprehensive introduction to Western music from primitive time to the present*. New York: Doubleday & Company, 1965.
- Kelly, Barbara L. “Ravel, Maurice.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, edited by Stanley Sadie and John Tyrell, 865-875. New York: Oxford University Press, 2001.
- Maneva, Jeni M. “Maurice Ravel’s La Valse: Historical Context, Structure, Harmony, and Challenges for Interpretation in the Solo Piano.” D.M.A. diss., West Virginia University, 2005.
- Ravel, Maurice. *La Valse for Two Pianos: The Composer Original Version*. New York: Dover Publication, 2005.
- Stuckenschmidt, Hans. H. *Maurice Ravel: Variations on His Life and Work*. London: Chilton Book Company, 1986.

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์: ซิมโฟนิคโพเอม “อปัญญาประดิษฐ์”

Master Music Composition: Symphonic Poem

“The Artificial (Un)intelligence”

ธาวิน ไส้ทอง*¹ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร²Thawin Laithong*¹ Narongrit Dhamabutra²

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ซิมโฟนิคโพเอม “อปัญญาประดิษฐ์” มีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับวิทยาการคอมพิวเตอร์และปัญญาประดิษฐ์ ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญและมีความเกี่ยวข้องกับความเป็นไปมนุษย์ทุกคนในอนาคตอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยนำเสนอในรูปแบบดนตรีพรรณนา บรรยายถึงจินตนาการและมุมมองของผู้ประพันธ์ที่มีต่อปัญญาประดิษฐ์ บทประพันธ์ประกอบด้วย 3 กระบวน ในแต่ละกระบวนพรรณนาถึงประเด็นสำคัญของปัญญาประดิษฐ์ที่แตกต่างกัน บทประพันธ์นี้มีการนำเครื่องดนตรีสังเคราะห์เสียงไฟฟ้าซินธิไซเซอร์มาบรรเลงผสมกับวงออร์เคสตราเพื่อให้เกิดสีสันที่แปลกใหม่และเพื่อสร้างบรรยากาศของกระบวนการปัญญาประดิษฐ์ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ ผู้ประพันธ์ได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจมาจากกลุ่มดนตรีมินิมัล จึงนำการเวียนซ้ำของลักษณะจังหวะมาเป็นจุดสำคัญของบทประพันธ์ ใช้การขัดกันของจังหวะแบบโพลีริทึมรวมถึงผสมผสานแนวคิดและเทคนิคของดนตรีในศตวรรษที่ 20 เพื่อให้บทเพลงเกิดความร่วมสมัยมากขึ้น บทเพลงมีความยาวประมาณ 14 นาที

คำสำคัญ: ซิมโฟนิคโพเอม / ปัญญาประดิษฐ์ / ดนตรีมินิมัล / ซินธิไซเซอร์

* Corresponding author, email: trubby.cu@gmail.com

¹ นักศึกษาปริญญาโท หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Master's Degree candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Abstract

Symphonic Poem “The Artificial (Un)intelligence” is related to computer science and artificial intelligence, which are significantly issued of our time that will soon affect humanity unavoidably. This composition is presented in the style of program music, describing the composer’s concept and imagination on artificial intelligence. The composition consists of three movements. This composition is scored for orchestra and synthesizer in order to represent the function of artificial intelligence inspired by composer’s imagination. The composer is influenced by minimalist music, by using the repetition and other techniques from contemporary music. The estimated duration of “The Artificial (Un)Intelligence” is 14 minutes.

Keywords: Symphonic Poem / Artificial Intelligence / Minimalism / Synthesizer

ความเป็นมาและความสำคัญ

ปัจจุบันพัฒนาการทางเทคโนโลยีและวิทยาศาสตร์พัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็วขึ้นเป็นอย่างมาก จนมีอิทธิพลส่งผลกระทบถึงการดำรงชีวิตของมนุษย์ทุกคนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ประเด็นที่เป็นที่ถกเถียงกันเป็นอย่างมากในขณะนี้คือการใช้ความรู้ทางวิทยาการคอมพิวเตอร์ (Computer Science) เพื่อพัฒนาปัญญาประดิษฐ์ (Artificial Intelligence) คือการออกแบบโปรแกรมที่มีความสามารถในการคิดคำนวณคล้ายสมองของมนุษย์จริง สามารถทำงานแทนมนุษย์และมีประสิทธิภาพมากกว่ามนุษย์อย่างไร้ขีดจำกัด นอกจากนั้นยังสามารถเรียนรู้และวิวัฒนาการไปโดยสมบูรณ์อย่างอิสระไม่ขึ้นอยู่กับผู้สร้างอีกต่อไป ศักยภาพของปัญญาประดิษฐ์ทำให้มนุษย์เปรียบเสมือนมีพลังอำนาจในการสร้างสรรค์หรือทำลายล้างมากขึ้นทำให้ส่งผลกระทบทั้งผลดีและผลเสียต่อโลก ธรรมชาติ และมนุษย์ทุกคน ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญของประเด็นนี้และเลือกแนวคิดนี้มาสร้างบทประพันธ์สร้างสรรค์นี้ขึ้นมาเพื่อสะท้อนมุมมอง และแนวคิดของผู้ประพันธ์ที่มีต่อปัญญาประดิษฐ์

บทประพันธ์ซิมโฟนิคโพเอ็ม “*อปัญญาประดิษฐ์*” เป็นบทประพันธ์ที่เป็นการบรรยายถึงหลักการทำงานของวิทยาการคอมพิวเตอร์พื้นฐานที่เป็นรากฐานในการพัฒนาปัญญาประดิษฐ์ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงมุมมองของผู้ประพันธ์ที่มีต่อปัญญาประดิษฐ์ว่า “เมื่อปัญญาประดิษฐ์เข้ามาช่วยทำ

ให้การดำเนินชีวิตของมนุษย์ง่ายขึ้น มนุษย์จึงไม่จำเป็นต้องทำสิ่งที่ทดแทนได้ด้วย ปัญญาประดิษฐ์จนกระทั่งสูญเสียความสามารถเหล่านั้นไปในที่สุด อาจสรุปได้ว่าความรุ่งโรจน์ของปัญญาประดิษฐ์จะเป็นสาเหตุของความเสื่อมถอยของมนุษย์ในอนาคต” จึงเป็นที่มาของข้อบทประพันธ์ โดยเรียงร้อยเป็น 3 กระบวน ผู้ประพันธ์ได้นำความรู้และประสบการณ์ส่วนตัวทางด้านการพัฒนาโปรแกรมคอมพิวเตอร์มาใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ โดยนำเสนอออกมาในรูปแบบของดนตรีพรรณนา (Program Music) จากมุมมองและจินตนาการของผู้ประพันธ์ที่มีต่อปัญญาประดิษฐ์ ผู้ประพันธ์นำคำสำคัญเกี่ยวกับวิทยาการคอมพิวเตอร์มาใช้เป็นชื่อของแต่ละกระบวนดังนี้

1. “Algorithm” คือ ขั้นตอนวิธีการแก้ปัญหาทางคอมพิวเตอร์
2. “Heuristic” คือ การแก้ปัญหาแบบศึกษาสำนึกของมนุษย์
3. “Debug” คือ การแก้ไขจุดบกพร่องทางโปรแกรม

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1. เพื่อสร้างบทประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว
2. เพื่อเสริมสร้างจินตนาการให้กับผู้ฟังทั่วไป
3. เพื่อแสดงออกถึงเทคนิคลีลาดนตรีแบบสมัยใหม่และแบบดั้งเดิมให้แก่ผู้ฟัง
4. เพื่อนำเสนอมุมมอง และแนวคิดของผู้ประพันธ์ที่มีต่อปัญญาประดิษฐ์

ขอบเขตของการประพันธ์เพลง

ซิมโฟนิคโพเอ็ม “อปัญญาประดิษฐ์” เป็นบทประพันธ์ที่เป็นการบรรยายถึงหลักการทำงานของวิทยาการคอมพิวเตอร์พื้นฐานที่เป็นรากฐานในการพัฒนาปัญญาประดิษฐ์ โดยเป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา มีความยาวโดยประมาณ 14 นาที แบ่งออกเป็น 3 กระบวน แต่ละกระบวนพรรณนาถึงเรื่องราวที่สะท้อนมุมมองและแนวคิดของผู้ประพันธ์ที่มีต่อระบบการทำงานของคอมพิวเตอร์ เรียงร้อยเรื่องราวต่อเนื่องกันสอดคล้องกับขั้นตอนการพัฒนาโปรแกรมตั้งแต่เริ่มต้นจนเสร็จสิ้น โดยกระบวนแรก “Algorithm” พรรณนาถึงขั้นตอนแรกของการพัฒนาโปรแกรม การออกแบบโครงสร้างการทำงานทางโปรแกรมที่สามารถสร้างสรรค์ได้อย่างอิสระ เป็นขั้นตอนที่สนุกสนานและสะท้อนให้เห็นศักยภาพปัญญาประดิษฐ์ที่น่าตื่นตาตื่นใจ ต่อมาในตอนที่สอง “Heuristic” พรรณนาถึงการรับรู้และยอมรับกับข้อผิดพลาดของมนุษย์ที่เกิดขึ้นขณะพัฒนา

โปรแกรม สะท้อนไปถึงความไม่แน่นอนของธรรมชาติ นำไปสู่กระบวนการสุดท้าย “Debug” พรรณนาถึงการแก้ไขข้อผิดพลาดของโปรแกรม สะท้อนให้เห็นถึงข้อดีของมนุษย์ที่สามารถใช้การแก้ปัญหาแบบสามัญสำนึกมาแก้ไขข้อผิดพลาดได้และนำไปสู่การเรียนรู้ข้อผิดพลาดและนำมาใช้ในการปรับตัวของมนุษย์ให้ดียิ่งขึ้น

ประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ ประกอบด้วย 2 ฟลูต (Flute) 2 โอโบ (Oboe) 2 คลาริเน็ต (Clarinet) 2 บาสซูน (Bassoon) 2 ฮอ른 (Horn) 2 ทรัมเป็ต (Trumpet) 2 ทรอมโบน (Trombone) เบสทรอมโบน (Bass Trombone) ทูบา (Tuba) โครทาลส์ (Crotales) ทิมปานี (Timpani) เพอร์คัชชัน (Percussion) เครื่องสาย (Strings) และเครื่องดนตรีสังเคราะห์เสียงซินธิไซเซอร์ (Synthesizer) 8 แนวเสียง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตราที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว
2. สร้างจินตนาการและเพิ่มบทเพลงร่วมสมัยในประเทศไทย
3. เป็นแนวทางในการศึกษาสำหรับผู้สนใจศึกษาบทเพลงร่วมสมัย
4. เกิดข้อคิดที่ดีต่อการปรับตัวเข้ากับการเปลี่ยนแปลงของโลกยุคใหม่

ขั้นตอนและวิธีการประพันธ์เพลง

1. ศึกษาความหมายและตีความเกี่ยวกับปัญญาประดิษฐ์
2. วางโครงสร้างรูปแบบทำนองหลัก การดำเนินจังหวะ และสังคีตลักษณ์
3. สร้างเอกลักษณ์บทประพันธ์ตามจินตนาการและความสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์
4. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ซึ่งประกอบด้วยบทอรรถาธิบายและโน้ตเพลงที่สมบูรณ์
5. เผยแพร่บทประพันธ์

แนวคิดเบื้องต้นในการประพันธ์

โครงสร้างหลักของเพลง 3 กระบวนคือ เร็ว-ช้า-เร็ว ตามแบบแผนที่เหมาะสมกับเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะนำเสนอ โดยแต่ละท่อนเสนอลักษณะพื้นผิวของดนตรี (Texture Music) ที่แตกต่างกันออกไป โดยคำนึงถึงองค์ประกอบสำคัญที่ใช้ในการประพันธ์เพลงได้แก่ จังหวะ (Rhythm)

ความถี่ของเสียง (Frequency) ความหนาแน่นของเสียง (Density) สีสันทของเครื่องดนตรี (Timbre) และการประสานเสียง (Harmony)

1. การจัดการเกี่ยวกับจังหวะ

ในบทเพลงจะพบการใช้จังหวะขัดแบบโพลีริธึม (Polyrhythm) ตลอดทั่วทั้งเพลง เพื่อให้เกิดความซับซ้อนในรูปแบบที่ผู้ประพันธ์เห็นว่ามีความสอดคล้องกับบรรยากาศของการทำงานของปัญญาประดิษฐ์ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ และช่วยทำให้การบรรเลงเวียนซ้ำอันเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงประเภทดนตรีมินิมัลมีความน่าสนใจมากขึ้น

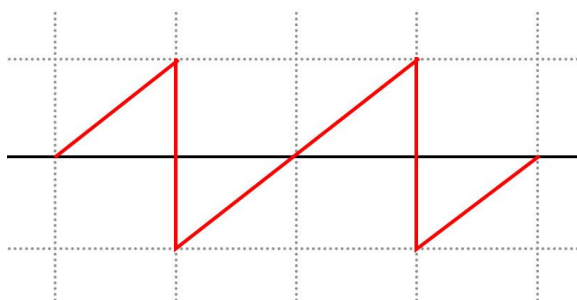
2. การจัดการเกี่ยวกับความถี่ของเสียง

ในบทเพลงผู้ประพันธ์เลือกใช้ระดับเสียงไดอาโทนิค 7 โน้ตธรรมดาที่อยู่ในโหมด (Mode) ต่างๆ ผู้ประพันธ์ไม่ต้องการให้เกิดความซับซ้อนของความถี่ของเสียงมาก เพราะได้เน้นให้เกิดความซับซ้อนไปที่องค์ประกอบจังหวะมากแล้ว

3. การจัดการเกี่ยวกับสีสันทของเสียง

ในบทเพลงมีการใช้เครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงแบบสังเคราะห์จากคลื่นไฟฟ้าซินธิไซเซอร์ ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอเอกลักษณ์ของบทเพลงที่เกี่ยวกับเทคโนโลยี บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอคูสติคในวงออร์เคสตรา โดยมีการออกแบบเสียงซินธิไซเซอร์ที่เรียบง่ายที่สุด ใช้คลื่นเสียงประเภทฟันเลื่อย (Sawtooth Waveform) (ตัวอย่างที่ 1) โดยไม่มีการดัดแปลงการเน้นเสียงใดๆ บรรเลงเป็นการเปิดและปิดคลื่นสัญญาณเสียงในระดับเสียงต่างๆ เท่านั้น

ตัวอย่างที่ 1 คลื่นเสียงแบบฟันเลื่อย (Sawtooth Waveform)



4. การจัดการเกี่ยวกับความหนาแน่นของเสียง

ผู้ประพันธ์ต้องการสร้างความหนาแน่นของเสียงที่เกิดจากการขัดกันของจังหวะแบบโพลีริธึมที่ดำเนินอยู่ในหลายแนวเสียงพร้อมๆ กัน จึงเน้นไปที่การใช้เทคนิคการนำออสตินาโตจังหวะ

มาบรรเลงซ้อนทับกัน รวมถึงการสอดประสานของทำนองเพื่อให้เกิดความซับซ้อน สร้างความหนาแน่นจากการบรรเลงซ้อนทับกันของช่วงทำนองเวียนซ้ำ

5. การประสานเสียง

ในบทเพลงจะการใช้การประสานเสียงตามแบบดนตรีโทนาล (Tonal) ผสมผสานกับการประสานเสียงแบบโมด โดยจะไม่เน้นไปที่การเคลื่อนคอร์ดมากนัก แต่จะเน้นการเวียนซ้ำอยู่กับที่และค่อยๆ พัฒนาช่วงทำนองเวียนซ้ำอย่างต่อเนื่อง

6. การใช้เทคนิคการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ยี่สิบ

ในบทเพลงผู้ประพันธ์นำเทคนิคการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ยี่สิบมาใช้เพื่อให้เกิดความร่วมสมัยของบทเพลงและเพื่อให้สามารถสื่อความหมายได้ตรงตามจุดประสงค์ของบทเพลงมากขึ้น ประกอบด้วย 1) เทคนิคการบันทึกโน้ตแบบกล่อง³ (Box Notation) ใช้เพื่อสร้างให้เกิดบรรยากาศของความอิสระทางจังหวะตามธรรมชาติของผู้บรรเลง 2) เทคนิคการประพันธ์เชิงสัญลักษณ์⁴ (Symbolism) โดยนำรหัสไบนารี (Binary Code) ที่เป็นหลักการพื้นฐานในการทำงานคอมพิวเตอร์มาแปลงเป็นทำนองและซ่อนความหมายไว้ในบทเพลง 3) เทคนิคการเปลี่ยนอัตราจังหวะ⁵ (Metric Modulation) เพื่อให้เกิดการเปลี่ยนซีฟเจอร์จังหวะอย่างกะทันหัน

7. การใช้เทคนิคการประพันธ์กลุ่มดนตรีมินิมัล

ผู้ประพันธ์ได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจมาจากกลุ่มดนตรีมินิมัล⁶ จึงนำการเวียนซ้ำของลักษณะจังหวะและทำนองมาเป็นจุดสำคัญของบทประพันธ์ โดยสร้างขึ้นเป็นออสตินาโต (Ostinato) แบบต่างๆ นำมาใช้ในการดำเนินของเพลงและพัฒนาออกไปด้วยการตัดแต่งออสตินาโต เช่นการเพิ่มหรือลดจังหวะลงทีละหนึ่งหน่วยเป็นต้น

อธิบายบทประพันธ์ซิมโฟนิคโพเอ็ม “อปัญญาประดิษฐ์”

กระบวนการที่ 1 “Algorithm”

พรรณนาถึงเหตุการณ์ที่ผู้ประพันธ์ได้เรียนรู้เกี่ยวกับขั้นตอนการทำงานของคอมพิวเตอร์ด้วยบรรยากาศของความน่าตื่นตาตื่นใจที่ได้ใช้ศักยภาพของคอมพิวเตอร์อันเหนือมนุษย์ จึงต้องการ

³ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. การประพันธ์เพลงร่วมสมัย (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย), 142.

⁴ Lippman, Edward Arthur. "Symbolism in Music," *The Musical Quarterly* 39, no. 4 (1953): 554.

⁵ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. การประพันธ์เพลงร่วมสมัย (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย), 135-136.

⁶ เรื่องเดียวกัน, 189-190.

นำเสนอแนวคิดในการสร้างบรรยากาศที่เมื่อฟังแล้วเกิดจินตนาการถึงการทำงานของระบบคอมพิวเตอร์โดยอิงจากอัลกอริธึม (Algorithm) เป็นหลัก จึงนำคำว่า “Algorithm” มาใช้ตั้งเป็นชื่อกระบวนการ มีความยาว 4:36 นาที อยู่ในสัจคีตลักษณ์แบบสามตอน A-B-A นำเสนอโดยใช้ลักษณะจังหวะชุดแบบโพลีริธึม เป็นเทคนิคหลักของกระบวนการ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากการทำงานแบบวนซ้ำของอัลกอริธึม ผู้ประพันธ์จึงสร้างออสตินาโตสำหรับบรรเลงวนซ้ำเป็นแบบต่างๆ (ตัวอย่างที่ 2-4) เพื่อนำมาใช้และพัฒนากระจายอยู่ทั่วทั้งกระบวนการ

ตัวอย่างที่ 2 ออสตินาโตจังหวะแบบที่ 1-5



ตัวอย่างที่ 3 ออสตินาโตทำนองแบบที่ 1



ตัวอย่างที่ 4 ออสตินาโตทำนองแบบที่ 2



เริ่มต้นเพลงด้วยอัตราความเร็วอยู่ที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 128 อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 บันไดเสียง E^b เมเจอร์ บรรเลงเป็นโหมด B^b มิกโซลิเดียน เริ่มต้นบทเพลงห้องแรกด้วยกลุ่มเครื่องสายบรรเลงออสตินาโตจังหวะแบบต่างๆ (ตัวอย่างที่ 5) เมื่อบรรเลงประกอบกันทุกแนวเสียงจะเกิดเป็นลักษณะจังหวะที่ซับซ้อนขึ้น และเกิดการสลับไปมาของมิติการกำเนิดเสียงอย่างรวดเร็ว

ตัวอย่างที่ 5 การนำออสตินาโตจังหวะมาใช้เวียนซ้ำในช่วงต้นกระบวน [ห้องที่ 1-7]

ห้องที่ 68 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงออสตินาโตทำนองแบบที่ 2 โดยบรรเลงเหลื่อมกันทำให้เกิดการสับสนประสานของทำนอง ทริมเป็ตและฮอร์นมีค่านोटเท่ากับโน้ตตัวดำโดยบรรเลงเหลื่อมกัน 2 จังหวะ ส่วนทรอมโบนบรรเลงออสตินาโตที่ถูกนำมาขยายจังหวะออก (Augmentation) มีค่านोटเป็นโน้ตตัวขาวและจะเริ่มต้นช้ากว่าฮอร์นอีก 2 จังหวะ (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 การสอดประสานของออสตินาโตทำนอง [ห้องที่ 68-75]

ห้องที่ 76 เป็นการเปลี่ยนเข้าสู่ตอน B ของกระบวน มีการเปลี่ยนจังหวะให้เร็วขึ้นโดยใช้เทคนิคการเปลี่ยนอัตราจังหวะ (Metric Modulation) โดยผู้ประพันธ์ต้องการคงความถี่ของจังหวะเขบ็ตสองชั้นในห้องที่ 75 ไว้แต่เปลี่ยนชีพจรจังหวะ (Pulse) ของเพลงไปเป็นสามพยางค์แทน จึงเพิ่มอัตราความเร็วเป็นโน้ตตัวดำเท่ากับ 170 และย้ายศูนย์กลางเสียงเป็น G ไมเนอร์ (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 การเปลี่ยนอัตราจังหวะในตอน B [ห้องที่ 74-79]

ช่วงท้ายของกระบวนผู้ประพันธ์พยายามสร้างให้เกิดบรรยากาศคล้ายกับการขาดหายหรือบกพร่องของสัญญาณทางคอมพิวเตอร์ (Glitch) จึงสร้างให้มีการบรรเลงสลับกับหยุดบรรเลง โดยใช้วิธีการตัดแต่งออสตินาโตจังหวะที่ดำเนินอยู่ออกทีละน้อยโดยเริ่มจากตัดเป็นจังหวะเท่ากับเซปเตสองชั้น 2 ตัว ไปจนถึง 6 ตัว และเพิ่มจังหวะที่บรรเลงจาก 2 ตัว ไปจนถึง 4 ตัว ก่อนบรรเลงเป็นปกติในสองจังหวะสุดท้ายก่อนจะจบเพลง (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 การตัดแต่งออสตินาโตจังหวะในช่วงท้ายของกระบวนที่ 1 [ห้องที่ 146-152]

กระบวนที่ 2 “Heuristic”

พรรณนาถึงเหตุการณ์ที่ผู้ประพันธ์ได้รู้จักกับข้อผิดพลาดทางโปรแกรม (Bug) ที่เกิดขึ้นจากข้อผิดพลาดของผู้พัฒนาโปรแกรม จึงต้องการนำเสนอความรู้สึกผิดพลาด ผิดพลาด และความไม่สมบูรณ์แบบของมนุษย์เมื่อนำมาเทียบกับคอมพิวเตอร์ที่สามารถรันตีความสมบูรณ์ของผลลัพธ์ได้เสมอ การแก้ไขข้อบกพร่องทางโปรแกรมเหล่านั้นทำให้ผู้ประพันธ์เห็นถึงความสำคัญของศักยภาพใน

การแก้ปัญหาเฉพาะหน้าของมนุษย์ที่สามารถทำได้ดีด้วยการใช้สามัญสำนึก ผู้ประพันธ์จึงนำคำว่า “Heuristic” ซึ่งมีความหมายเกี่ยวกับการศึกษาสำนึกมาใช้เป็นชื่อของกระบวน มีความยาวประมาณ 5:06 นาที อยู่ในสัจคีตลักษณ์แบบสามตอน A-B-A ในกระบวนนี้นำเสนอด้วยแนวทำนองหลักที่สร้างขึ้นจากโน้ตโอเวอร์โทน (Overtone) ในชุดอนุกรมฮาร์โมนิก (Harmonic Series) สาเหตุที่ผู้ประพันธ์เลือกนำโน้ตจากชุดอนุกรมฮาร์โมนิกมาใช้เพราะเป็นทฤษฎีทางคณิตศาสตร์ที่ใช้อธิบายกฎการทำงานของเสียงตามธรรมชาติ ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงความเป็นจริงตามธรรมชาติที่ไม่สามารถบิดเบือนไปได้ และนำเสนอเสน่ห์ของความไม่แน่นอนของธรรมชาติที่มีการเปลี่ยนแปลงไปอยู่เสมอ นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคบันทึกโน้ตแบบกลอง และการใช้โน้ตที่มีลักษณะจังหวะหลายพยางค์เพื่อสร้างให้เกิดความหลากหลายของจังหวะและเกิดบรรยากาศที่แสดงถึงความอิสระของเสียง

ห้องที่ 15 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองนำเสนอทำนองที่สร้างจากชุดอนุกรมฮาร์โมนิกทั้งขาขึ้นและขาลงโดยพัฒนาส่งต่อกันไปมาระหว่างทรัมเป็ต ฮอรัน และทรอมโบน นำเสนอแนวคิดของความพยายามควบคุมธรรมชาติของมนุษย์ด้วยวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีจึงสร้างปัญญาประดิษฐ์ขึ้น (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงทำนองจากชุดอนุกรมฮาร์โมนิก [ห้องที่ 23-28]

ในขณะเดียวกันซินธิไซเซอร์และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงคลอด้วยจังหวะขัดแบบโพลีริธึม โดยในกลุ่มเครื่องสายใช้วิธีการบันทึกโน้ตพิเศษแบบกลอง เพื่อให้เกิดจังหวะที่หลากหลายจากการ

บรรเลงของผู้บรรเลงของแต่ละคนอย่างอิสระตามธรรมชาติ โดยพยายามใช้การแบ่งย่อยจังหวะที่มีจำนวนพยางค์เป็นเลขคู่เพื่อสร้างให้เกิดความรู้สึกไม่ลงตัว ซึ่งขัดแย้งกับธรรมชาติของคอมพิวเตอร์ (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 กลุ่มเครื่องสายบรรเลงอิสระด้วยเทคนิคการบันทึกโน้ตแบบกล่อง [ห้องที่ 47-50]

The musical score for measures 47-50 features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 47 starts with a *mp* dynamic. Violin I has a box containing a sequence of eighth notes with a '9' below it. Violin II has a box containing a sequence of eighth notes with a '7' below it. Viola has a box containing a sequence of eighth notes with a '5' below it. Violoncello has a box containing a sequence of eighth notes with a '3' below it. Contrabass has a box containing a sequence of eighth notes with a '3' below it. Measures 48-50 continue the patterns, with some notes outside the boxes.

ส่วนกลุ่มซินธิไซเซอร์ ผู้ประพันธ์ใช้ส่วนโน้ตที่ขัดกันระหว่างโน้ตสองพยางค์ (Duplet) และ สามพยางค์ (Triplet) เพื่อให้เกิดความหลากหลาย (ตัวอย่างที่ 11) และตั้งใจให้เกิดความแตกต่างระหว่างกลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงโดยมนุษย์ มีอิสระทางจังหวะ มีการกำหนดเพียงจังหวะคร่าวๆ เท่านั้น แตกต่างจากกลุ่มเครื่องดนตรีไฟฟ้ามีการกำหนดจังหวะที่คงที่แน่นอน

ตัวอย่างที่ 11 ซินธิไซเซอร์บรรเลงเป็นออสตินาโตในลักษณะจังหวะขัด [ห้องที่15-18]

The musical score for measures 15-18 features four staves: Synthesizer I, Synthesizer II, Synthesizer III, and Synthesizer IV. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 15 starts with a *mf* dynamic. Synthesizer I has a box containing a sequence of eighth notes with a '3' below it. Synthesizer II has a box containing a sequence of eighth notes with a '3' below it. Synthesizer III has a box containing a sequence of eighth notes with a '3' below it. Synthesizer IV has a box containing a sequence of eighth notes with a '3' below it. Measures 16-18 continue the patterns, with some notes outside the boxes.

ห้องที่ 70 ช่วงท้ายของกระบวน มีการเปลี่ยนจังหวะให้เร็วขึ้นอย่างฉับพลันเป็นอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 188 ซินธิไซเซอร์บรรเลงคลอเป็นคอร์ดแตก (Arpeggio) ประกอบด้วยโน้ต C G F C ที่นำมากระจายให้กับซินธิไซเซอร์ทั้ง 8 แนวเสียง บรรเลงสลับกัน (ตัวอย่างที่ 12) ผู้ประพันธ์ใช้คอมพิวเตอร์เป็นเครื่องมือช่วยในการสุมและบันทึกออกมาเป็นโน้ตเพื่อทำให้เกิดเสียงที่มีมิติซ้ำขาสลับกันอย่างรวดเร็วและคาดเดาไม่ได้

ตัวอย่างที่ 12 กลุ่มซินธิไซเซอร์บรรเลงคลอเป็นคอร์ดแตก [ห้องที่ 70-74]

70 ♩ = 188

Synthesizer I *mp*

Synthesizer II *mp*

Synthesizer III *mp*

Synthesizer IV *mp*

Synthesizer V *mp*

กระบวนที่ 3 “Debug”

กระบวนสรุปของบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์ต้องการพรรณนาถึงกระบวนการแก้ไขปัญหของผู้พัฒนาโปรแกรมที่ท้ายที่สุดแล้วยังจำเป็นต้องใช้นุชย์เป็นผู้แก้ มีความยาว 4:20 นาที อยู่ในสังกัดลักษณะแบบสามตอน A-B-C ใช้เทคนิคบรรเลงเป็นช่วงทำนองเวียนซ้ำที่มีขนาดยาว บรรเลงซ้อนกันเป็นจังหวะขัดแบบโพลีริธึม อยู่ตลอดทั้งกระบวนโดยมีการย้ายโมดจากไมเนอร์ได้แก่ E ฟรีเจียน และ D ดอเรียน ไปสู่เมเจอร์ C ไอโอเนียนแต่ละตอนของกระบวน ใช้เทคนิคประพันธ์เพลงเชิงสัญลักษณ์โดยนำระบบการเข้ารหัสไบนารีมาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์และซ่อนความหมายไว้ในบทเพลง ในตอนท้ายของกระบวนเป็นการสรุปใจความของบทเพลงโดยผู้ประพันธ์แทนกลุ่มทำนองแยกเป็นสามส่วนได้แก่ ปัญญาประดิษฐ์ มนุษย์ และความ เป็นจริงของโลก เพื่อต้องการนำเสนอแนวคิดของการแก้ปัญหาที่ไม่เพียงใช้ความรู้เพียงด้านใด ด้านหนึ่งเท่านั้น หากแต่ใช้ความรู้ความเข้าใจอย่างผสมผสานมาใช้ประโยชน์ทั้งในการพัฒนา ปัญญาประดิษฐ์และเยียวยาจิตใจของมนุษย์เองด้วย ข้อผิดพลาดทำให้มนุษย์พัฒนาขึ้นแตกต่างจาก

คอมพิวเตอร์ที่เมื่อพบปัญหาแล้วจะล้มเหลวลง ผู้ประพันธ์จึงเลือกนำคำว่า “Debug” มาใช้เป็นชื่อของกระบวนการสุดท้ายของบทเพลง

กระบวนการที่ 3 เริ่มต้นด้วยอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 157 อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 บันไดเสียง C เมเจอร์ บรรเลงเป็นโมด E ฟรีเจียน เริ่มต้นบทเพลงด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงวนซ้ำของช่วงของทำนองที่เป็นการไต่ลงของบันไดเสียงขาลงโมด E ฟรีเจียน ประกอบด้วยโน้ต E D C B A G F E โดยในแต่ละแนวเสียงมีลักษณะจังหวะที่แตกต่างกัน (ตัวอย่างที่ 13) ผู้ประพันธ์ต้องการให้เกิดบรรยากาศที่คล้ายการทำงานของคอมพิวเตอร์ที่มีการทำงานหลายอย่างในขณะเดียวกันได้อย่างสอดคล้องลงตัว จึงมีการหลอมกันของจังหวะโดยยืดขยายความยาวช่วงทำนองให้แตกต่างกันในแต่ละแนวเสียงด้วย

ตัวอย่างที่ 13 การบรรเลงวนซ้ำของออสตินาโตทำนองในความยาวต่างๆ [ห้องที่ 7-15]

ห้องที่ 51 กลองทอมบรรเลงเสียงสูงสลับต่ำที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการประพันธ์เชิงสัญลักษณ์ โดยผู้ประพันธ์นำชุดรหัสไบนารี (Binary Code) ที่ประกอบด้วยเลข 0 และ 1 มาใช้แทนเสียงสูงและต่ำ โดยเลข 0 แทนเสียงต่ำ และเลข 1 แทนเสียงสูง ในห้องที่ 51-52 เมื่อนำเรียงแล้วจะได้ “ต่ำ-สูง-สูง-ต่ำ-ต่ำ-ต่ำ-ต่ำ-สูง” แปลงเป็นตัวเลขแล้วจะได้ 01100001 ซึ่งเมื่อแปลชุดตัวเลขเป็นตัวอักษรภาษาอังกฤษด้วยกระบวนการทางรหัสไบนารีจะได้ตัวอักษร “a” และใน

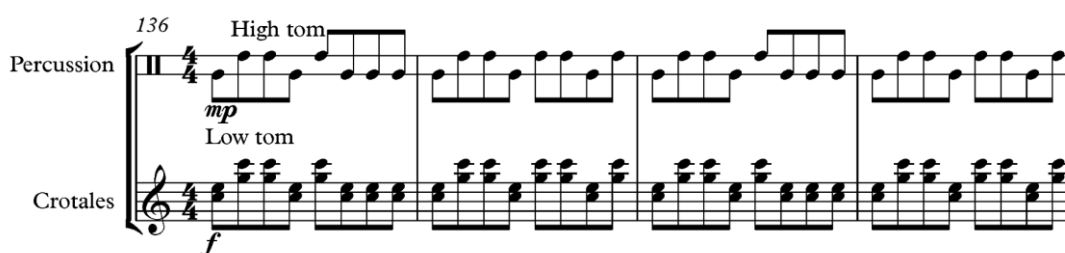
ห้องที่ 53-54 “ต่ำ-สูง-สูง-ต่ำ-สูง-ต่ำ-ต่ำ-สูง” แปลงเป็นตัวเลขแล้วจะได้ 01101001 และเป็นตัวอักษรคือ “i” เมื่อนำมาต่อกันรวมกันเป็นคำว่า “ai” ซึ่งเป็นตัวย่อของคำว่าปัญญาประดิษฐ์ (ตัวอย่างที่ 14)

ตัวอย่างที่ 14 กลองทอมบรรเลงเสียงสูงสลับต่ำแทนรหัสไบนารี “ai” [ห้องที่ 51-54]



ห้องที่ 136 กลองทอมและโครทาลส์ (Crotales) มีกระบวนการประพันธ์เช่นเดียวกับในตัวอย่างที่ 13 แต่จะเป็นรหัสไบนารีที่ต่างชุดกัน ห้องที่ 136-137 “ต่ำ-สูง-สูง-ต่ำ-สูง-ต่ำ-ต่ำ-ต่ำ” แปลงเป็นตัวเลขแล้วจะได้ 01101000 ซึ่งเป็นรหัสแทนตัวอักษรภาษาอังกฤษ “h” และห้องที่ 168-169 “ต่ำ-สูง-สูง-ต่ำ-สูง-สูง-ต่ำ-สูง” แปลงเป็นตัวเลขแล้วจะได้ 01101101 ซึ่งเป็นรหัสแทนตัวอักษรภาษาอังกฤษ “m” นำทั้งสองตัวอักษรมารวมกันแล้วจะได้ “hm” ซึ่งเป็นตัวย่อของคำว่า “human” มีความหมายว่ามนุษย์ (ตัวอย่างที่ 15)

ตัวอย่างที่ 15 การบรรเลงเสียงสูงสลับต่ำแทนรหัสไบนารี “hm” [ห้องที่ 136-139]



สรุปและอภิปรายผล

บทประพันธ์ซิมโฟนิคโพเอ็ม “อปัญญาประดิษฐ์” เป็นบทประพันธ์สร้างสรรค์ที่มีการนำประเด็นเกี่ยวกับวิทยาการคอมพิวเตอร์ปัญญาประดิษฐ์มาสร้างเป็นบทเพลงขึ้นมา บทประพันธ์นี้สามารถพรรณนาเกี่ยวกับมุมมองและแนวคิดของผู้ประพันธ์ที่มีต่อปัญญาประดิษฐ์ได้ใกล้เคียงตามกับผู้ประพันธ์ต้องการ ในบทประพันธ์การบรรเลงร่วมกันระหว่างซินธิไซเซอร์และเครื่อง

ดนตรีหรือคุณตึกทำให้สร้างสีสันของเสียงที่แปลกใหม่และเหมาะสมกับเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ต้องการนำเสนอ ผู้ประพันธ์ได้ค้นคว้าและประพันธ์บทเพลงนี้อย่างเต็มที่และหวังว่าผลงานชิ้นนี้จะสร้างแรงบันดาลใจให้กับนักประพันธ์เพลงอื่นๆ ได้ศึกษาต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 14. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2559.
- . *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2553.
- Chemuturi, Murali. *Computer programming for beginners: A Step-by-Step Guide*. Boca Raton, FL: CRC Press, 2019.
- Flasiński, Mariusz. *Introduction to Artificial Intelligence*. Switzerland: Springer, 2016.
- Lippman, Edward Arthur. "Symbolism in Music," *The Musical Quarterly* 39, no. 4 (1953): 554-575.

คุณลักษณะพิเศษในการบรรเลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ผลงานลำดับที่ 8 ของปูแลง

Characteristic in Poulenc's Sonata for Piano Four Hands, FP8

มัชฌาพร ยมมนา^{*1} ศศิ พงศ์สรายุธ²

Machaporn Yommana^{*1} Sasi Pongsarayuth²

บทคัดย่อ

บทเพลงโซนาตาสำหรับสี่มือของปูแลงเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญในวรรณกรรมสองเปียโนยุคศตวรรษที่ 20 ถือเป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์และอธิบายดนตรีในสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี รวมทั้งลักษณะพิเศษในการจัดวางท่าทางการบรรเลง ซึ่งมีความแปลกใหม่จากผลงานการประพันธ์สำหรับเปียโนสี่มือโดยทั่วไป งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอภาพรวมของลักษณะพิเศษที่พบได้ในบทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ผลงานลำดับที่ 8 ของปูแลง รวมทั้งวิเคราะห์ถึงลักษณะสำคัญที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงสำหรับสองเปียโนในยุคก่อน

ผลจากการศึกษาพบว่าคุณลักษณะพิเศษของบทเพลง คือการพัฒนาและประยุกต์บทเพลงสำหรับเปียโนสี่มือ ซึ่งแต่เดิมเพื่อให้เนื้อหาของบทเพลงและเสียงประสานครบถ้วนกว่าการบรรเลงเปียโนเดี่ยว มาปรับตำแหน่งและท่าทางของผู้เล่นให้มีความสนิทสนมกันมากขึ้น ในขณะที่ยังคงความเข้มข้นของเนื้อหาในดนตรีเช่นเดิม

คำสำคัญ: ฟร็องซัวส์ ปูแลง / เปียโนคูเอ็ท / เปียโนสี่มือ / สองเปียโน / ดนตรีแชมเบอร์

^{*} Corresponding author, e-mail: g.yommana@gmail.com

¹ นิสิตปริญญาโท ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Master's Degree Candidate, Faculty of Fine and Applied Art, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Adviser, Assoc. Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Abstract

Poulenc's Sonata for Piano Four Hands is one of the significance piece of compositions for piano duet in the twentieth century. An archive in itself, a unique representation of the musical characteristic of its time. A piece of music where the composer put his attention down the very minute details, even the posture and movement of the performers were exquisitely choreographed which distinguished this piece from other piano four hands compositions. This research is intended to provide an in-depth overview of the characteristics found in this sonata as well as typical characteristics of piano duet previous to this composition.

The results of the research revealed that the special feature of the song is the development and adaptation of techniques for piano four hands which originally only meant to achieve a more extensive musical details and harmony unable to accomplish by a piano solo alone. This exquisite composition of Poulenc corporates much more than a musical notation but rather a delicate piece of composition where two performers are choreographed to connect to each other in order to indulge and express this fine composition.

Keywords: Francis Poulenc / Piano Duet / Piano Four Hands / Two Pianos / Chamber Music

บทนำ

ฟร็องซัวส์ ปูแลง (Francis Poulenc, ค.ศ. 1899-1963) นักเปียโนและคีตกวีชาวฝรั่งเศส มีผลงานประกอบด้วยงานเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน บทเพลงสำหรับวงแชมเบอร์ อูปรากร และเพลงบรรเลงสำหรับวงออร์เคสตรา ปูแลงมีโอกาสร่วมงานและรู้จักกับนักประพันธ์เพลงมีชื่อเสียงหลายคน ด้วยเหตุนี้บทเพลงของปูแลงจึงมีความสร้างสรรค์และหลากหลาย ปูแลงเริ่มเรียนเปียโนกับนักเปียโน

ชาวสเปนชื่อริคาร์โด วินส (Ricardo Vines)³ จากนั้นได้ไปเรียนกับอีริก ซาตี (Erik Satie) และเข้าเป็นสมาชิกกลุ่ม Les Six ในเวลาต่อมา หนึ่งในนักประพันธ์ที่ปูแลงชื่นชอบอีกคนหนึ่งคือ อิกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky) ปูแลงเคยกล่าวว่า สตราวินสกีเป็นผู้สร้างแรงบันดาลใจที่สำคัญอย่างยิ่ง

ผลงานเปียโนของปูแลงได้รับความสนใจเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีสีสันหลากหลาย สื่อถึงอารมณ์ สนุกสนานและมีความเข้มข้นของเนื้อหาทางดนตรี ผลงานเปียโนแบ่งเป็น 3 ช่วง โดยแต่ละช่วงขึ้นอยู่กับอารมณ์และรูปแบบลักษณะผลงาน งานเพลงในช่วงแรก ปี ค.ศ. 1916-1921 มีอิทธิพลจากการที่ปูแลงเป็นหนึ่งในสมาชิกของกลุ่ม Les Six โดยมีแนวทางการประพันธ์เพลงที่มีลักษณะการใช้ลีลาสอดประสานแนวทำนองแบบแนวนอน ระบบอิมโอด ระบบหลากหลายเสียงและการใช้เสียงกระด้าง ต่อมาช่วงที่สอง ปี ค.ศ. 1922-1937 แนวเพลงเป็นแบบยอดนักดนตรี (Virtuosic Bravura) ผู้บรรเลงต้องมีความชำนาญ ทางเทคนิคการบรรเลงที่ซับซ้อน บทเพลงที่ได้รับการกล่าวถึงคือ *Improvisations* และ *Nocturnes* ผลงานเพลงของปูแลงช่วงสุดท้าย ปี ค.ศ. 1940-1959 ปูแลงให้ความสำคัญกับรายละเอียดความเป็นดนตรีมากขึ้น มีการใช้เทคนิคลดน้อยลง ภายหลังปูแลงกลับมาสนใจการประพันธ์เพลงสำหรับเปียโน ผลงานสำหรับเปียโนมีทั้งหมด 15 บท เป็นบทเพลงสำหรับเปียโนเดี่ยว 8 บท และเปียโนคู่เอ็ทอีก 7 บท

เปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงกว้าง และสามารถสร้างสรรค์เสียงประสานได้ในเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว นอกจากนี้ยังสามารถเปลี่ยนลักษณะของคุณภาพเสียงได้ตามแต่ผู้บรรเลงหรือผู้ประพันธ์จะพึงรังสรรค์ได้ เหตุเพราะว่าเปียโนสามารถผลิตเสียงได้ครบถ้วน ไม่ว่าจะเป็นประกอบจังหวะ บรรเลงทำนองหรือใช้บรรเลงประกอบเสียงประสาน ฉะนั้นเครื่องดนตรีเปียโนจึงมักใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยวตั้งแต่ยุคสมัยแรกที่มีเครื่องดนตรีประเภทลิ้มนี้เกิดขึ้นมา ต่อมาภายหลังจึงเริ่มมีการเขียนบทเพลงเปียโนคู่เอ็ทขึ้น ทั้งนี้การเพิ่มนักเปียโนเป็นสองคนนั้นสามารถทำให้บทเพลงอลังการขึ้น เนื่องจากเสียงประสานและช่วงเสียงมีความกว้างและเต็มมากขึ้น

ความหมายของเปียโนคู่เอ็ท (Piano Duet) จากพจนานุกรมฉบับรวบรวมศัพท์เฉพาะทางดนตรี⁴ หมายถึง บทเพลงสำหรับเปียโนที่ต้องใช้ผู้บรรเลง 2 คน โดยมีแนวที่หนึ่งเรียกว่า Primo และแนวที่สองเรียกว่า Secondo ทั้งนี้บทเพลงเปียโนคู่เอ็ทที่กล่าวถึงนี้ มีอยู่ 2 ประเภท คือ เปียโน

³ Roger Nichols, "Francis Poulenc," accessed July 1, 2020, <http://doi.org/www2.lib.ku.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.22202>.

⁴ Frank Dawes, "Piano duets," accessed July 8, 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21629>.

ดูเอท์แบบสี่มือ (Piano Four Hands) หมายถึง บทเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีเปียโนหลังเดียวบรรเลงโดยนักเปียโนสองคน และเปียโนดูเอท์แบบสองเปียโน (Two Pianos) หมายถึง บทเพลงที่นักเปียโนสองคนบรรเลงบนเปียโนคนละตัวกัน กล่าวคือใช้เปียโน 2 หลัง

งานวิจัยนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อทำความเข้าใจแนวคิดสำคัญและลักษณะพิเศษที่พบในการบรรเลงบทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ผลงานลำดับที่ 8 ของปูเลง รวมทั้งการจัดทำทางและตำแหน่งของผู้เล่นทั้งสองคน ตลอดจนวิเคราะห์ถึงแนวคิดของผู้ประพันธ์ พัฒนาการและความสำคัญของบทเพลงประเภทเปียโนดูเอท์ตั้งแต่ยุคบาโรก ความรู้และความเข้าใจในปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจะช่วยสร้างองค์ความรู้ด้านความสัมพันธ์ ความเชื่อมโยงและการเปลี่ยนถ่าย จากกรอบแนวคิดการประพันธ์เพลงของยุคสมัยหนึ่งไปสู่อีกยุคสมัยหนึ่ง

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือของปูเลง ผลงานลำดับที่ 8 ในด้านความสัมพันธ์ของการบรรเลงเปียโนสี่มือ การจัดวางท่าทางการบรรเลงให้แก่ผู้เล่นทั้งสองอย่างเหมาะสม รวมทั้งภูมิหลังทางด้านประวัติศาสตร์ โครงสร้าง เสียงประสาน และลักษณะการประพันธ์

ผลของการวิจัย

พัฒนาการของบทเพลงประเภทสองเปียโนในยุคก่อน

ความแตกต่างที่สำคัญของบทเพลงเปียโนดูเอท์แบบสองเปียโนและแบบสี่มือคือ ในบทเพลงเปียโนดูเอท์สำหรับสองเปียโนนั้น ผู้เล่นแต่ละคนจะสามารถครอบครองพื้นที่ของเปียโนหนึ่งตัวได้อย่างเต็มที่ เพราะฉะนั้นช่วงเสียงที่ผู้เล่นคนหนึ่งจะมีจะค่อนข้างกว้างและสามารถบรรเลงได้ครบ กล่าวคือนักเปียโนแต่ละคนสามารถบรรเลงแสดงลีลาทักษะความสามารถได้อย่างเต็มที่บนเปียโนที่ไม่จำกัดพื้นที่ และไม่ต้องคอยจัดทำการวางมือว่าจะไปชนหรือขัดกับนักเปียโนอีกคน

บทเพลงประเภทเปียโนดูเอท์แบบสองเปียโน เริ่มได้รับความสนใจตั้งแต่เมื่อสมัยครั้งที่ยังเป็นเครื่องดนตรีลิ่มนิ้วยุคแรกหรือเครื่องดนตรีที่เรียกว่า ฮาร์ปซิคอร์ด ในศตวรรษที่ 18 ตอนต้นได้มีนักประพันธ์เพลงผู้ซึ่งประพันธ์บทเพลงสำหรับสองเปียโนไว้หลายบท หนึ่งในนั้นคือโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1685-1750) นักประพันธ์เพลงและนักดนตรีชาวเยอรมันแห่งยุคบาโรก บาคได้ประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องคีย์บอร์ดไว้มากมาย ทั้งบทเพลงโซนาตาและคอนแชร์โตซึ่งในสมัยนั้นยังไม่มีเครื่องดนตรีเปียโนอย่างในปัจจุบัน เขาได้แต่งเพลง

สำหรับเครื่องดนตรีฮาร์ปซิคอร์ดและออร์แกน แนวคิดการใช้คีย์บอร์ดสองเครื่องคือเพื่อเพิ่มสีสันเสียงประสาน ความเข้มข้นทางเนื้อหาของดนตรี ทั้งนี้ยังทำให้ดนตรีเกิดความหลากหลายระดับในการตกแต่งประดับประดา ถึงกระนั้นบางครั้งก็ไม่ได้แต่งเพลงไว้เพียงเฉพาะบทเพลงสำหรับคีย์บอร์ดสองเครื่องเพียงเท่านั้น แต่ยังมีบทเพลงที่ใช้เครื่องคีย์บอร์ดมากถึงสี่เครื่องด้วยกัน นอกจากนี้ยังมีการนำเอาเครื่องดนตรีอื่นๆ มาบรรเลงประกอบอีกด้วย

ส่วนบทเพลงประเภทเปียโนคู่เอ็ทแบบสี่มือนั้น ได้รับความนิยมมาตั้งแต่ช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 18 นักประพันธ์ที่แต่งบทประพันธ์ประเภทนี้ไว้หลายบทคือ โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, ค.ศ. 1756-1791) นักประพันธ์เพลงและนักคีย์บอร์ดชื่อดังชาวออสเตรีย เขาเคยเล่นบทเพลงเปียโนคู่เอ็ทกับพี่สาวตั้งแต่วัยเยาว์ ต่อมาจึงได้เริ่มเขียนบทเพลงเปียโนคู่เอ็ทขึ้นเอง บทเพลงที่นิยมแต่งมักเป็นบทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ในช่วงยุคศตวรรษที่ 19 มีนักประพันธ์เพลงหลายท่านที่ให้ความสนใจกับการประพันธ์เพลงประเภทนี้ ประกอบกับการที่เครื่องดนตรีเปียโนเริ่มเป็นที่นิยมมีไว้ในบ้านมากขึ้น เนื่องจากชนชั้นกลางมีฐานะและบทบาททางสังคมมากขึ้นจึงมีกำลังซื้อเครื่องดนตรีได้ เมื่อผู้คนไปรับชมคอนเสิร์ตที่หอแสดง โอกาสที่จะได้ฟังเพลงนั้นอีกครั้ง จะต้องไปชมที่หอแสดงคอนเสิร์ตเท่านั้น ยังไม่มีการบันทึกเสียงอย่างในปัจจุบัน ดังนั้นการเล่นเปียโนแบบสี่มือจึงเป็นการนำเอาบทเพลงวงออร์เคสตราลงมาเล่นบนเปียโน ให้ผู้คนสามารถได้รับฟังบทเพลงนั้นได้อีกครั้ง ฉะนั้นแล้วไม่ว่าจะเป็นบทเพลงซิมโฟนี อوبرา บัลเลต์ หรือบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ก็สามารถนำมาบรรเลงบนเปียโนได้ทั้งสิ้น

นอกจากนี้เปียโนคู่เอ็ทแบบสี่มือนั้น ผู้เล่นทั้งสองคนจะต้องนั่งบรรเลงบนเปียโนหลังเดียวกันหรือในบางกรณีอาจจะนั่งบนเก้าอี้ตัวเดียวกันด้วย ในกรณีที่ใช้เพื่อการสังสรรค์ก็เป็นการบรรเลงบทเพลงอย่างสนุกสนานในกลุ่มเพื่อนเพื่อเสริมสร้างความสนิทสนมกัน แต่ในทางกลับกันการเล่นเปียโนคู่เอ็ทแบบสี่มือนั้นก็ยังมีด้านมืดอยู่เช่นกัน เมื่อกล่าวถึงในเชิงคู่รักหรือความสนิทสนมซึ่งเกี่ยวข้องกับกามารมณ์ ด้วยความใกล้ชิดของท่วงท่าในการบรรเลงเปียโนสี่มือ บางครั้งเมื่อนักเปียโนทั้งสองคนจำเป็นต้องเล่นในช่วงเสียงเดียวกันนิ้วมืออาจจะสัมผัสกันโดยบังเอิญ รวมทั้งความตั้งใจของผู้ประพันธ์เพลงเองที่แต่งให้มีท่อนที่จะต้องสลับมือกันหรือบรรเลงช่วงเสียงที่อยู่ใกล้ชิดกับผู้เล่นอีกคน ฉะนั้นนักดนตรีบางคนสามารถใช้การบรรเลงบทเพลงเปียโนสำหรับสี่มือนี้นี้ เพื่อเป็นข้ออ้างในการสนิทชิดเชื้อกับอีกฝ่ายก็เป็นได้⁵

⁵ Philip Brett, "Piano Four-Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire," *19th-Century Music* 21, 2 (1997): 153.

คุณลักษณะพิเศษที่พบในโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ผลงานลำดับที่ 8 ของปูแลง

บทเพลงนี้เป็นการเขียนเพลงเปียโนสำหรับสี่มือเป็นครั้งแรกของปูแลง นับว่าเป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมและเข้าถึงได้ง่ายที่สุดในบรรดาบทเพลงเปียโนคู่เอื้อมทั้งหมดของปูแลง เนื่องจากมีความกระชับ รวบรวม ประกอบด้วย 3 ท่อน ซึ่งแสดงออกถึงลักษณะนิสัยขี้เล่นในวัยเยาว์ มีบุคลิกที่ชัดเจน และมีเสน่ห์ครบในดนตรีของปูแลง บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือของปูแลงบทนี้ ผู้ประพันธ์แต่งให้เพื่อนสาวนักเปียโนในวัยเด็กชื่อ ซีมอน ทิลลาร์ด (Simone Tilliard) ซึ่งทั้งสองก็ยังคงสนิทสนมกัน ชอบสนทนาเกี่ยวกับดนตรีและสร้างสรรค์กันตลอดมา⁶ บทเพลงนี้แต่งขึ้นในช่วงที่ปูแลงเข้าร่วมกองทัพบกทหารฝรั่งเศสในสงครามโลกครั้งที่ 1 ณ เมือง Saint Martin sur le Pré และแล้วเสร็จเมื่อเดือนธันวาคม ปี ค.ศ.1918 ทั้งนี้เนื่องจากปูแลงถูกย้ายตำแหน่งมาเป็นนักพิมพ์จึงมีเวลาพอที่จะประพันธ์เพลงได้ บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือนี้นักพิมพ์ครั้งแรกโดยสำนักพิมพ์ เซสเตอร์ในเดือนตุลาคม ปี ค.ศ.1919

บทเพลงนี้เน้นความสนุกสนานและความหลากหลายในแต่ละท่อนเพลง สังเกตลักษณะของบทเพลงจึงไม่ซับซ้อนมากนัก กล่าวคือมีลักษณะสังคีตลักษณะแบบสามตอน โดยจะนำเสนอแนวทำนองแรก แนวทำนองที่สอง และกลับมาที่แนวทำนองแรก ซึ่งแนวทำนองแรกที่ถูกนำมาสามารถดัดแปลงหรือไม่ก็ได้ (A-B-A) บทเพลงนี้จัดอยู่ในลักษณะสังคีตลักษณะแบบสามตอนทั้ง 3 ท่อน

จุดเด่นที่สำคัญในบทเพลงนี้คือการประการคือ การใช้บันไดเสียงแบบโมดโบรอน (Mode) ที่ปูแลงได้นำมาใช้ในบทเพลงนี้ทุกท่อน รวมทั้งสำเนียงของบทเพลงที่มีกลิ่นอายความเป็นดนตรีแบบเอเชียผสมผสานอยู่ เนื่องจากการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิค (Pentatonic Scale) ในบทเพลงด้วย

โดยปกติแล้วการวิเคราะห์บทเพลงมักจะกระทำในเชิงศึกษาเนื้อความของบทเพลงเกี่ยวกับการใช้ทำนอง เสียงประสาน สังคีตลักษณะและความซับซ้อนในดนตรี รวมทั้งระดับความยากในการบรรเลงให้ได้อย่างถูกต้อง แต่เหตุเพราะว่าบทเพลงนี้แต่งขึ้นสำหรับเปียโนสี่มือ จึงมีอีกปัจจัยที่ควรคำนึงถึง คือการจัดท่าทางการเล่นของนักเปียโนทั้งสองคน ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษของบทเพลงนี้ที่ผู้คนต่างให้ความสนใจด้วย บทเพลงเปียโนคู่เอื้อมสำหรับสี่มือนี้นี้ มีทั้งหมด 3 ท่อน ดังนี้

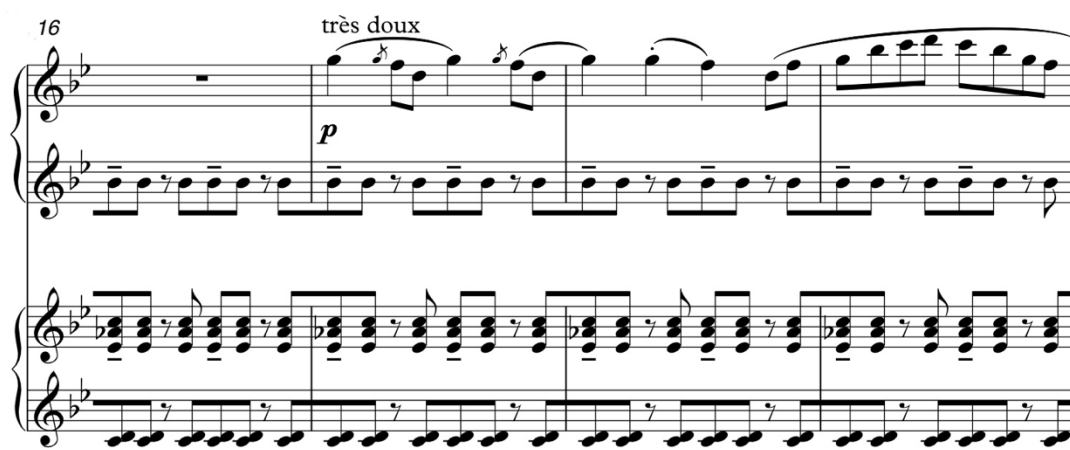
⁶ Carl B Schmidt, *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc* (Hillsdale, NY: Pendragon. Press, 2001), 11.

ท่อนที่ 1: Prelude

ในท่อนแรกของบทเพลงอยู่ในกุญแจเสียงโมด G เอโอเลียน (G Aeolian Mode) มีลักษณะพิเศษคือ ทำนองของบทเพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียง B $\flat$ เพนตาโทนิค (B $\flat$ Pentatonic Scale) ซึ่งจะใช้น้ดเพียง 5 ตัว คือ B $\flat$ -C-D-F-G โดยที่บันไดเสียง B $\flat$ เมเจอร์นั้น ก็มีความเกี่ยวข้องกับบันไดเสียง G ไมเนอร์โดยเป็นกุญแจเสียงเมเจอร์รวม (ตัวอย่างที่ 1)

นอกจากนี้แล้ว ผู้ประพันธ์มีความตั้งใจที่จะให้ผู้เล่นเปียโนทั้งสองได้ใกล้ชิดกัน โดยสังเกตที่มือขวาของผู้เล่นเปียโนสองจะเล่นน้ดทั้งหมด 3 ตัว โดยเว้นตำแหน่งน้ด B $\flat$ เอาไว้ แล้วให้ผู้เล่นเปียโนหนึ่งเล่นน้ด B $\flat$ ตัวนั้น ทั้งที่ในทางปฏิบัติแล้ว ผู้เล่นสามารถเล่นน้ดทั้ง 4 ตัวนั้นได้อย่างง่ายดาย แต่ผู้ประพันธ์เลือกที่จะให้นักเปียโนสองคนแบ่งกันเล่น นับว่าเป็นอีกหนึ่งเหตุผลที่กล่าวว่าย่บยได้ใส่ความข้เล่นและตลกขบขันลงในบทเพลง (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 น้ดเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ท่อน Prelude: ห้องที่ 16-19



ในช่วงต้นของท่อนแรกในบทเพลงโซนาตานี้ ผู้ประพันธ์ได้ออกแบบให้มีการจัดทำทางเล่นเปียโนที่ค่อนข้างยุ่งเหยิง โดยการกำหนดให้ผู้บรรเลงเปียโนทางซ้าย บรรเลงเป็นคอร์ดประกอบจังหวะที่กระชับสม่ำเสมอในช่วงเสียงตรงกลางของเปียโน ในขณะที่ผู้เล่นเปียโนทางขวาจะต้องบรรเลงคอร์ดที่มีช่วงเสียงต่างกันมากในสองมือ โดยมือขวาจะบรรเลงในช่วงเสียงสูงแต่มือซ้ายจะต้องบรรเลงช่วงเสียงต่ำข้ามมือของผู้เล่นเปียโนสองไป ฉะนั้นแล้วการจะบรรเลงท่อนนี้ได้ผู้เล่นทั้งสองต้องตกลงกัน ให้ผู้เล่นเปียโนหนึ่งสามารถเอื้อมมือลงไปเล่นช่วงเสียงต่ำได้ทันโดยที่มือของทั้งสอง

ไม่ชนกัน ในบางกรณีหากผู้เล่นเปียโนหนึ่งตัวเล็กกว่าผู้เล่นเปียโนสองมาก ก็มีความจำเป็นที่ผู้เล่นเปียโนหนึ่งจะต้องยืนขึ้น เพื่อให้มือซ้ายสามารถเอื้อมมือข้ามผู้เล่นเปียโนสองไปได้ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ท่อน Prelude: ห้องที่ 1-3

1 Modéré

croisez

ff mais doux

ff très rythmé

8va

โดยปกติแล้วบทเพลงโซนาตาโดยทั่วไปในตอน B หรือตอนกลาง จะเปลี่ยนใจความหลักของทำนองจากนำเสนอมานในตอนแรก แต่บทเพลงในตอนนี้ใช้ข้อดีจากการที่มีนักเปียโนสองคน คือ เมื่อถึงตอน B ให้เหลือผู้เล่นเปียโนหนึ่งบรรเลงเดี่ยวในช่วงแรก แล้วผู้เล่นเปียโนสองค่อยกลับมาเมื่อใกล้จบตอน และมีการเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลงให้เศร้าและจังหวะค่อนข้างยืดหยุ่น แล้วดนตรีค่อยเร่งขึ้นเมื่อเปียโนสองกลับมานำพาดนตรีกลับสู่ความสนุกสนานดังเดิม โดยที่ยังคงเก็บทำนองของตอน B เอาไว้ แล้วเรียบเรียงดนตรีให้ดำเนินไปข้างหน้ามากกว่าช่วงที่เปียโนหนึ่งบรรเลงเดี่ยว ความท้าทายของตอนนี้คือการเปลี่ยนจังหวะที่เปียโนสองจะต้องกลับมาเล่นพร้อมกับเปียโนหนึ่ง เนื่องจากตอนก่อนหน้านี้ผู้เล่นเปียโนหนึ่งบรรเลงเดี่ยวด้วยจังหวะที่มีความยืดหยุ่นและช้ามาก ผู้เล่นเปียโนทั้งสองคนจึงจำเป็นอย่างยิ่งในการฝึกซ้อมและตกลงร่วมกัน เพื่อให้มีจังหวะหายใจเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ท่อน Prelude: ห้องที่ 37-40

ท่อนที่ 2: Rustique

สำหรับท่อนนี้เป็นท่อนช้าซึ่งมีแบบแผนตามสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา คือ ในบทเพลงโซนาตาที่มี 3 ท่อน มักจะสลับให้มีอัตราจังหวะเร็ว-ช้า-เร็ว ตามลำดับ โดยที่บทเพลงนี้มีการเขียนเครื่องหมายกำกับความเร็วเอาไว้เป็นภาษาฝรั่งเศสว่า *Naif et Lent* ซึ่งมีความหมายว่าไร้เดียงสาและช้า บทเพลงนี้อยู่ในโหมด G มิกโซลีดียน (G Mixolydian Mode) คือเป็นกุญแจเสียง G ที่ยึดเครื่องหมายแปลงเสียงตามกุญแจเสียง C Major โดยไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียงชาร์ปหรือแฟลต

ในท่อนนี้เริ่มบรรเลงด้วยเปียโนสอง โดยมีทำนองอยู่ที่มือซ้ายแล้วจากนั้นเปียโนหนึ่งเข้ามาบรรเลงทำนองเดิมซ้ำอีกครั้งในช่วงเสียงที่สูงขึ้น 1 ช่วงคู่แปด (Octave) หากพิจารณาถึงวิธีการเล่นแล้ว นักเปียโนทั้งสองคนจำเป็นต้องตกลงวิธีการเล่นกันอีกครั้ง เพราะว่าผู้เล่นเปียโนทั้งสองจะต้องเล่นโน้ต G ตัวเดียวกันซ้ำหลายรอบในจังหวะที่สลับกัน โดยมีเปียโนสองเล่นในฐานะเสียงประสาน ส่วนเปียโนหนึ่งเล่นในฐานะทำนอง ดังนั้นโน้ตตัว G ที่นักเปียโนทั้งสองเล่นต้องไม่กดคีย์ค้างนานจนเกินไป เพื่อแบ่งเวลาให้ผู้เล่นอีกคนสามารถควบคุมลักษณะเสียงและความดังค่อยในแนวของตนได้ (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ท่อน Rustique: ห้องที่ 3-5



ตอนท้ายของบทเพลงในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้ช่วงหางเพลงย่อยสำหรับจบเพลงในท่อน บทเพลงนี้โดยรวมแล้วความดังค่อยของบทเพลงจะไม่ดังมาก ปูแลงจึงเปลี่ยนความดังค่อยในตอนจบ ให้ดังขึ้นมาอย่างกะทันหันเพียงคอร์ดเดียว หลังจากนั้นก็กลับไปเบาเช่นเดิม สิ่งที่เราควรพึงระวังสำหรับการบรรเลงในห้องสุดท้ายคือ ความดังค่อยของผู้บรรเลงเปียโนทั้งสองคน เนื่องจากต้องไล่จากระดับเสียงดังไปเสียงเบา และเล่นโน้ตที่ต่อกัน ดังนั้นผู้เล่นจะต้องหาวิธีการเล่นให้ออกมาราวกับว่าเป็นคนเดียวกันเล่น ให้เสียงดนตรีที่ออกมาฟังต่อเนื่องกันมากที่สุด (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ท่อน Rustique: ห้องที่ 20-22

ท่อนที่ 3: Final

เอกลักษณ์ในท่อนนี้คือการผสมผสานของทำนองจากท่อนทั้งสาม มาเรียบเรียงเสียงประสานอย่างน่าประหลาดใจ อัตราจังหวะของท่อนนี้ผู้ประพันธ์ได้เขียนไว้ว่า *Très vite* หมายถึง เร็วมาก ท่อนนี้เริ่มต้นขึ้นมาด้วยกุญแจเสียงแบบ G มิกโซลีดียัน โดยมีเปียโนสองบรรเลงทำนองที่พลิ้วไหวและซุกซนนำขึ้นมา หลังจากนั้นจึงส่งต่อทำนองให้แก่เปียโนหนึ่ง ทั้งนี้ในตอน A เป็นตอนแห่งการนำเสนอทำนองใหม่ในท่อนสุดท้าย (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ท่อน Final: ห้องที่ 1-3



ต่อมาในตอน B กุญแจเสียงถูกเปลี่ยนหลายครั้ง มีการใช้กุญแจเสียงแบบโมดโบรอน รวมทั้งแบบหลากกุญแจเสียงโดยมีเปียโนหนึ่งเล่นในกุญแจเสียงหนึ่ง และเปียโนสองเล่นในอีกกุญแจเสียงที่ต่างออกไป ลักษณะเด่นในตอน B นี้ คือการบรรเลงทำนองหลักของตอน A หลายครั้ง ซึ่งในแต่ละครั้งจะเปลี่ยนกุญแจเสียงออกไป ขณะที่เปียโนอีกแนวหนึ่งบรรเลงทำนองที่เคยเกิดขึ้นในท่อน Prelude และ Rustique ประกอบไปพร้อมกัน

เมื่อเริ่มต้นขึ้นมาในตอน B มีการนำเสนอทำนองเดิมของท่อน Final ก่อน แต่กุญแจเสียงถูกเปลี่ยนเป็นโมด G ฟริเจียน ซึ่งบรรเลงโดยเปียโนสอง แล้วภายหลังจึงมีเปียโนหนึ่งบรรเลงแทรกเข้ามาในบันไดเสียงที่ต่างออกไปคือ โมด D โลครีียน โดยเปียโนหนึ่งและเปียโนสองบรรเลงกุญแจเสียงที่ต่างกัน เปียโนหนึ่งบรรเลงทำนองจากท่อน Prelude ที่อยู่ในโมด D ฟริเจียน ส่วนเปียโนสองบรรเลงทำนองจากท่อน Final ที่อยู่ในโมด C ดอเรียน (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ท่อน Final: ห้องที่ 27-29



เมื่อผ่านช่วงที่นำทำนองจากท่อนก่อนมาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน ต่อมาคือช่วงที่เตรียมท่อนส่งเพื่อเข้าสู่ตอน A ที่จะย้อนกลับมา ปูทางได้ใช้โมทีฟจากท่อน Final มาเล่นซ้ำหลายครั้ง แต่เปลี่ยนจากระบบหลักกุญแจเสียง มาเป็นกุญแจเสียงเดียว ซึ่งให้ทั้งสองเปียโนเล่นโน้ตที่เหมือนกัน โดยเปลี่ยนกุญแจเสียงไปในหลายโมด โดยเริ่มจากโมด C ฟรีเจียน E เอโอเลียน และ G เอโอเลียนตามลำดับ ก่อนจะกลับสู่กุญแจเสียง G มิกโซลิดีเียนดั้งเดิม (ตัวอย่างที่ 8 คือตอนที่นำทำนองจากท่อน Final กลับมาในรูปกุญแจเสียง E เอโอเลียน)

หากพิจารณาในแง่ของการบรรเลง ผู้เล่นทั้งสองต้องฝึกซ้อมร่วมกันอย่างละเอียด เนื่องด้วยอัตราจังหวะที่เร็วมากประกอบกับการควบคุมลักษณะเสียง อาจทำให้การเล่นไม่พอดีกันได้ ผู้เล่นจำเป็นต้องฟังลักษณะเสียงสั้นยาว รวมทั้งความแตกต่างของเสียงต่ำและเสียงสูงด้วย ผู้เล่นในช่วงเสียงสูงควรคำนึงให้มีลักษณะเสียงดังกังวาน ในขณะที่เดียวกันผู้เล่นเสียงต่ำก็ควรควบคุมไม่ให้กลบทำนองของเสียงสูง กล่าวคือผู้เล่นทั้งสองควรนำเสนอทำนองของตนให้อยู่ในระดับที่พอดีในขณะที่ฟังกันและกัน (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ท่อน Final: ห้องที่ 42-44

42

augmenter *petit à petit*

8vb

สำหรับความท้าทายครั้งสุดท้าย คือช่วงหางเพลงย่อยสองห้องสุดท้ายในตอนจบ ก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงหางเพลง มีเครื่องหมายอัฒประกาศเดี่ยว (') ซึ่งหมายถึงการหายใจชั่ววูตใจ ผู้บรรเลงทั้งสองจะต้องตกลงกันว่าจะให้จังหวะนั้นหยุดอย่างไร เพื่อให้เข้ามาในช่วงสองห้องสุดท้ายให้ตรงกัน ต่อมาในคอร์ดของห้องสุดท้าย ผู้เล่นทั้งสองต่างต้องเอื้อมมือค่อนข้างไกลจากโน้ตก่อนหน้านี้ เพราะฉะนั้นจะมีเวลาอีกชั่ววูตใจสั้นๆ ที่ผู้เล่นต้องอาศัยความเชื่อใจและรู้ใจกัน เพื่อจะได้บรรเลงพร้อมกันในโน้ตตัวสุดท้ายแล้วจบเพลงอย่างสง่างาม (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 บทเพลงโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือ ท่อน Final: ห้องที่ 69-72

69

Presto *ppp* *Fin.*

(Longue respiration) (Laissez vibrer plus que la mesure.)

8vb *loco*

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

ผลงานโซนาตาสำหรับเปียโนสี่มือของปูแลงขึ้นนี้มีลักษณะพิเศษและเป็นตัวของตัวเองอย่างมาก นอกจากจะมีทำนองที่ไพเราะแปลกหูแล้ว วิธีการเล่นก็มีการจัดทำทางที่ไม่เหมือนนักประพันธ์เพลงคนอื่นๆ และด้วยความที่จำเป็นจะต้องบรรเลงอยู่ในท่าทางใกล้ชิดกันของนักเปียโนทั้งสองคน บางครั้งจึงมีข้อสันนิษฐานว่าความสัมพันธ์ของปูแลงและเพื่อนสาวที่ชื่อ ซีมอน ที่ลาร์ด ซึ่งปูแลงแต่งบทเพลงนี้ให้ อาจมีความสนิทสนมกันมากเป็นพิเศษ แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ไม่ได้มีการกล่าวถึงประเด็นนี้มากนัก เนื่องจากผู้คนให้ความสนใจกับความสนุกสนานของเนื้อหาในดนตรีและการบรรเลงมากกว่า

จากการวิเคราะห์เนื้อหาในดนตรีทั้งหมดนี้ จะเห็นได้ชัดเจนว่าปูแลงต้องการให้สำเนียงในดนตรีแตกต่างจากวัฒนธรรมแบบเดิม เพื่อค้นหาเสียงประสานแบบใหม่ แต่ยังคงมีกลิ่นอายของดนตรีแบบโรแมนติกตอนปลายอยู่ เนื่องจากมีนักประพันธ์เพลงหลายคนที่ปูแลงเองก็ให้ความชื่นชมและสนใจเป็นอย่างมาก เช่น เดอบุสซี สตราวินสกี และชาติ เป็นต้น ทั้งนี้สิ่งที่สำคัญมากสำหรับการเขียนเพลงเปียโนสำหรับสี่มือ คือการจัดวางเสียงประสานและเรียบเรียงเสียงประสาน ในที่นี้รวมถึงการเลือกช่วงเสียงให้แต่ละแนว การจัดสรรให้แต่ละแนวได้เล่นเสียงประสานและทำนอง ซึ่งในบทเพลงโซนาตาของปูแลงบทนี้แสดงให้เห็นว่า ปูแลงมีความเข้าใจและชำนาญในเครื่องดนตรีเปียโนอย่างถ่องแท้

ด้วยการศึกษาภูมิหลังข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตของปูแลง รูปแบบการแต่งเพลง การแสดงและการวิเคราะห์ที่เฉพาะเจาะจงในผลงานเปียโน นักประพันธ์เพลงและนักเปียโนหลายคนที่มีความประทับใจต่อดนตรีของปูแลงต่างพยายามทำความเข้าใจและวิเคราะห์ดนตรีเหล่านั้น แต่สำหรับนักดนตรีที่ได้มีความใกล้ชิดสนิทสนมกับปูแลงโดยตรงคือ ปีแอร์ เบอรัแนค (Pierre Bernac) กล่าวว่าคำแนะนำที่เหมาะสมที่สุดซึ่งมาจากผู้ประพันธ์เอง คือ ‘เหนือสิ่งอื่นใด อย่าพยายามวิเคราะห์หรือทำความเข้าใจดนตรีของผม แต่จงรักมัน’⁷

⁷ Mai Li, “A Pedagogical and Performance Analysis of Francis Poulenc’s Works for Two Pianos and Four Hands” (D.M.A. diss., University of Kansas, 2019), 52.

บรรณานุกรม

- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. *ดนตรีคลาสสิกบุคคลสำคัญและผลงาน*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.
- . *ดนตรีคลาสสิกศัพท์สำคัญ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.
- Brett, Philip. “Piano Four-Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire.” *19th-Century Music* 21, 2 (1997): 149-176.
- Dawes, Frank. “Piano duet.” Accessed July 8, 2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21629>.
- Li, Mai. “A Pedagogical and Performance Analysis of Francis Poulenc’s Works for Two Pianos and Four Hands.” D.M.A. diss., University of Kansas, 2019.
- Nichols, Roger “Francis Poulenc.” Accessed July 1, 2020, <http://doi-org.www2.lib.ku.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.22202>.
- Poulenc, Francis. *SONATE PIANO à Quatre Mains*. Paris: J&W Chester, 1919.
- “Poulenc Two Piano and Four Hand Music.” Accessed May 8, 2020. <https://www.forte-piano-pianissimo.com/PoulencTwoPiano.html>.
- Schmidt, Carl B. “*Entrancing muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*.” Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001.
- Sloan, Nate. “Surprising Culture of Piano Four Hands Playing.” Accessed August 20, 2020. <https://news.stanford.edu/news/2014/december/piano-monster-daub-120814.html>.

บทวิเคราะห์บทประพันธ์ “คินเดอเซเนน” ของโรเบิร์ต ชูมันน์

An Analysis of “Kinderszenen” by Robert Schumann

วิชญาพร เปรमानนท์*¹ ศศิ พงศ์สรายุทธ²Vichayaporn Premananda*¹ Sasi Pongsarayuth²

บทคัดย่อ

บทวิเคราะห์บทประพันธ์คินเดอเซเนนนี้มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อศึกษาค้นคว้าหาข้อมูล และวิเคราะห์บทเพลงเดี่ยวเปียโนชุด “คินเดอเซเนน” ซึ่งประพันธ์โดยโรเบิร์ต ชูมันน์ นักประพันธ์และนักเปียโนชาวเยอรมันในยุคโรแมนติก บทเพลงชุดนี้เป็นผลงานการประพันธ์ลำดับที่ 15 ซึ่งประกอบไปด้วยบทเพลงเดี่ยวเปียโนขนาดเล็ก 13 บทเพลง ซึ่งแต่ละบทเพลงมีเอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะตัว การศึกษาบทวิเคราะห์นี้มีจุดประสงค์เพื่อที่จะนำไปพัฒนาศักยภาพในการตีความ ถอดความ และวิเคราะห์บทเพลง รวมไปถึงการศึกษาเกี่ยวกับความเป็นมาและแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลงต่างๆ ในบทประพันธ์ เพื่อเพิ่มความเข้าใจในตัวบทเพลงแต่ละบท ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการสื่อสาร และถ่ายทอดบทเพลงไปยังผู้ฟังให้ตรงตามสิ่งที่ผู้ประพันธ์บทเพลงต้องการจะสื่อ

คำสำคัญ: เปียโน / โรเบิร์ต ชูมันน์ / คินเดอเซเนน

Abstract

The purpose of this music analysis is to study and researching on *Kinderszenen, Op. 15*. This repertoire is a set of 13 short pieces for piano solo which composed by Robert Schumann. He is one of the greatest German composers in the

* Corresponding author, email: vanishvich@gmail.com

¹ นิสิตปริญญาโท หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Master of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

² อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² Advisor, Assoc. Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Romantic era. Moreover, this analysis will mainly focus on the potential of repertoires interpretation, including the study of the repertoire's biography, their inspirations and music background in order to reach a deeper understanding of the repertoires. Therefore, it is significant for the musician to exact communication the music to the audience which is related to composer's purpose.

Keywords: Piano / Robert Schumann / Kinderszenen

บทนำ

บทวิเคราะห์บทประพันธ์นี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงชุด โดยพิจารณาจากคุณค่า ความไพเราะ ความเหมาะสมทางด้านเทคนิคโดยบทเพลงชุดคินเดอเซเนนเป็นบทเพลงที่มีทั้งความสนุกสนาน ตื่นเต้น น่าค้นหา ซึ่งมีหลากหลายอารมณ์ความรู้สึก ทำให้ผู้วิจัยได้เข้าใจความเป็นมาของแต่ละท่อนของบทเพลง และนำไปพัฒนาศักยภาพในการตีความและบรรเลงเปียโนของผู้วิจัย

วัตถุประสงค์และขอบเขตการวิจัย

1. เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงต่างๆ
2. เพื่อเผยแพร่ผลงานทางวรรณกรรมเพลงชุดของเปียโนที่สำคัญแก่ผู้สนใจ
3. เพื่อรวบรวมข้อมูลของบทเพลง เช่น ประวัติและแรงบันดาลใจของบทเพลง

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาและหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลง
2. วิเคราะห์บทเพลง

ผลการศึกษาวิจัย

1. บทประพันธ์ชุดคินเดอเซเนน

บทเพลงเดี่ยวเปียโนชุดนี้ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1838 ประกอบไปด้วยบทเพลงเดี่ยวเปียโนขนาดเล็ก 13 บทเพลง ที่มีชื่อเพลงระบุไว้เพื่อเป็นแนวทางในการตีความ แต่ละบทเพลงจะเชื่อมโยงกันทำให้เห็นภาพของเรื่องราวต่างๆ ชุมันน์ได้ถ่ายทอดความรู้สึกของการนึกถึงช่วงเวลาในวัยเด็กผ่าน

มุมมองที่น่าสนใจของผู้ใหญ่ ซึ่งทุกอย่างจะเป็นอะไรที่ง่าย ไม่ซับซ้อน และชื่อของบทเพลงก็จะเป็นสิ่งที่อยู่ในโลกของเด็กๆ ยกตัวอย่างกิจกรรม เช่น เกม นอนหลับ ฝัน รวมถึงอารมณ์ความรู้สึก เช่น ความสุข และความเศร้า ชูมนันอธิบายไว้ว่าไม่มีอะไรสำคัญไปกว่าความทรงจำที่สื่อกลับไปถึงเรื่องราวและการกระทำในอดีต ชูมนันประพันธ์บทเพลงชุดนี้ในตอนที่กำลังมีความรักกับ คลารา วิก (Clara Wieck) ซึ่งได้เป็นภรรยาของเขาในเวลาต่อมา แร้งบันดาลใจมาจากจดหมายที่ชูมนันเขียนคุยกับคลารา โดยคลาราเคยเขียนบอกว่า “ในบางครั้งชูมนันเหมือนเด็ก” บทเพลงเหล่านี้เสมือนเป็นจดหมายที่ชูมนันเขียนส่งกลับไป จากข้อความนั้นเขาได้ประพันธ์บทเพลงขึ้นมาถึง 30 บทเพลงและได้คัดเลือกจนเหลือ 12 บทเพลงและก่อนที่จะตีพิมพ์ได้เพิ่มบทเพลงสุดท้ายหรือ *Der Dichter Spricht* เข้าไปเพื่อเป็นบทส่งท้ายก่อนจบบทเพลงเดี่ยวเปียโนชุดนี้ บทเพลงชุดนี้ยังเป็นหนึ่งในบทเพลงโปรดของคลาราอีกด้วย

2. บทวิเคราะห์

โครงสร้างของบทเพลงในชุดนี้ มีบทเพลงที่สดใส มีชีวิตชีวา (บทเพลงที่ 3, 5, 9, และ 11) ซึ่งวางสลับกับบทเพลงที่มีความโรแมนติก ลึกลับ และเศร้าโศก (บทเพลงที่ 4, 7, 10, และ 13) บางบทเพลงมีความสมดุลของความสงบสุขและมีชีวิตชีวา (บทเพลงที่ 1, 2, 6, 8, และ 12) โดยชูมนันตั้งใจให้บทเพลงที่ 4, 5 และ 12, 13 เป็นคู่ที่ต้องอยู่ด้วยกัน การจัดเรียงท่วงทำนองเสียงของบทเพลงชุดนี้เชื่อมกันได้อย่างดี โดยท่วงทำนองหลักเป็น G เมเจอร์และตามด้วยท่วงทำนองเสียงอื่นๆ ที่ใกล้เคียง เพื่อให้บทเพลงเดี่ยวเปียโนชุดนี้มีโทนเสียงที่ดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน และถูกจัดเรียงต่อกันเป็นเรื่องราวเดียวกัน

2.1 Von Fremden Ländern und Menschen (From Foreign Lands and People)

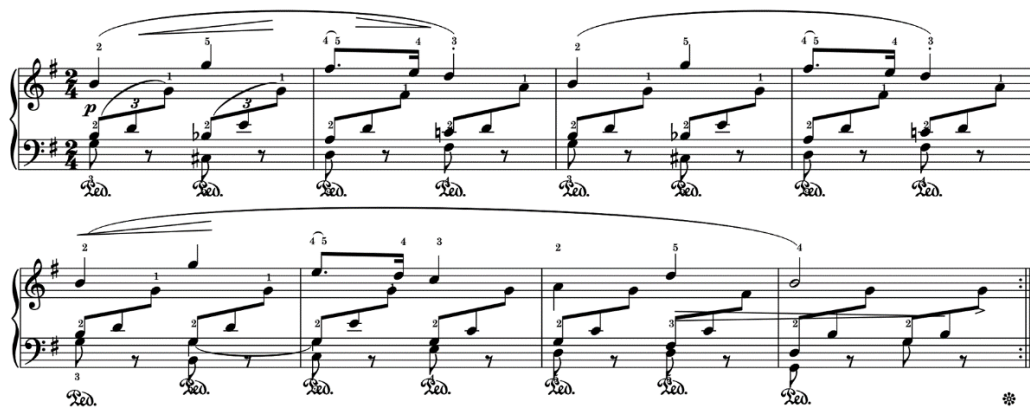
บทเพลงนี้มีบุคลิกเหมือนกับเพลงกล่อมเด็ก (Lullaby) ซึ่งเหมาะกับชื่อของบทเพลง คือกำลังมีใครบางคนเล่าเรื่องราว สภาพแวดล้อม บ้านเมือง และผู้คนในดินแดนอันไกลโพ้น ในนิยายเรื่อง *Das fremde Kind* ที่เด็กๆ ได้เล่าเรื่องเด็กในดินแดนสวรรค์ให้พ่อแม่ฟัง

บทเพลงนี้อยู่ในท่วงทำนอง G เมเจอร์เป็นท่วงทำนองหลัก โดยทำนองหลักในบทเพลงนี้จะดำเนินไปอย่างเชื่องช้าควบคู่ไปกับทำนองประสานที่เป็นจังหวะสามพยางค์ สามารถพบลักษณะอย่างนี้ได้ตลอดทั้งบทเพลง

ตอน A (ห้องที่ 1-8) ประกอบด้วยประโยคเพลง 2 ประโยคที่ติดกันประโยคละ 4 ห้อง โน้ตแนวบนสุดแสดงถึงทำนองหลักของบทเพลง แนวกลางได้แสดงถึงโน้ตสามพยางค์ (Triplet) ที่ใช้

คอร์ดแตก (Broken Chord) และแนวล่างสุดแสดงถึงทำนองเบส โดยห้องที่ 3-4 เป็นการเล่นซ้ำของ 2 ห้องแรก ซึ่ง 2 ห้องแรกเรียกได้ว่าเป็นประโยคคำถาม (Question Sentence) ห้องที่ 5-8 เกิดจากการนำทำนอง 2 ห้องแรกของบทเพลงมาพัฒนาเพื่อทำให้เกิดความหลากหลายที่มากขึ้นหรือเรียกได้ว่าเป็นประโยคคำตอบ (Answer Sentence) (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 บทเพลง *Von Fremden Ländern und Menschen* ตอน A (ห้องที่ 1-8)



ตอน B มีความยาวเพียงแค่ 6 ห้อง มีการใช้วัตถุดิบของจังหวะที่คล้ายกับทำนองแรกในแนวเบส ในห้องที่ 9-12 มีการใช้กุญแจเสียง E ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ (Related Key) กับกุญแจเสียงหลัก โดยก่อนที่จะกลับไปยังทำนองแรก หรือ A' มีการใช้สัญลักษณ์เฟอร์มาตา (Fermata; $\frown$) บนจุดสูงสุดของสัญลักษณ์ริตาร์ดันโด (Ritardando; ช้าลงทีละน้อย) เพื่อให้ทราบว่าจะตั้งแต่ห้องที่ 15 ไปจนจบ มีแนวทำนองในระดับเสียงเดิมของทำนอง A กลับมาให้ได้ยินอีกครั้ง จึงอาจคิดช่วง 8 ห้องสุดท้ายนี้เป็นตอน A' ซึ่งทำให้บทเพลงนี้อยู่ในสังคีตลักษณะสองตอนแบบย้อนกลับ

2.2 *Curiose Geschichte* (A Curious Story)

บทเพลงนี้มี 2 บุคลิกลักษณะ บุคลิกแรกหรือเรื่องราวในส่วนแรกนี้ เป็นเรื่องราวของอัศวินมีจิ้งหะสั้น สม่่าเสมอ และแม่นยำ จังหวะของบทเพลงทำให้นึกถึงมาซัวร์กา (Marzurka) ส่วนบุคลิกที่สองมีลักษณะเหมือนการร้องควรรบรเพลงด้วยอารมณ์และจังหวะที่ยืดหยุ่น

ตอน A (ห้องที่ 1-16) อยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ โดยแบ่งออกเป็นสองชุด (ห้องที่ 1-8 กับห้องที่ 9-16) ใช้คอร์ดในการบรรเลงเสียงประสานทำให้รู้สึกได้ถึงรูปแบบแนวตั้งหรือแนวดิ่ง โดยทำนองที่อยู่ในแนวบนสุด มีการใส่โน้ตประดับเพื่อเพิ่มความต่อเนื่องของทำนอง และการเน้นจังหวะหรือเน้นเสียงในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 3 โดยในหนึ่งชุดแบ่งออกได้อีก 2 ประโยค 4 ห้องเท่าๆ กัน

ลักษณะเป็นคอร์ด ในตอน A นี้ ผู้บรรเลงควรใส่ใจเครื่องหมายหยุด และความเข้มของเสียงด้วย (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 บทเพลง *Curiose Geschichte* ตอน A (ห้องที่ 1-4)



ตอน B (ห้องที่ 17-39) อยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ โดยแบ่งออกเป็นสองชุด (ห้องที่ 17-28 กับห้องที่ 29-39) มีลักษณะเนื้อหาที่แตกต่างออกไปจากตอน A ให้ความรู้สึกเหมือนการร้อง เริ่มจาก จังหวะที่ 3 ของห้องที่ 16 ซึ่งตอนนี้เป็นการเล่นต่อเนื่องโดยการใส่เครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) ยาวครอบคลุม 4 ห้อง และพบการกลับมาของตอน A' เป็นการกลับมาของตอน A เพียงครั้งหนึ่งเท่านั้น (ห้องที่ 21-28) และมีการเปลี่ยนทำนองในห้อง สุดท้ายก่อนกลับไปยังตอน B ในการกลับมาอีกครั้งของตอน B นั้นผู้บรรเลงควรบรรเลงทำนองในมือซ้ายให้เด่นกว่าครั้งแรก และจบบทเพลงด้วยตอน A' (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 บทเพลง *Curiose Geschichte* ตอน B (ห้องที่ 17-20)



2.3 Hasche-Mann (Catch Me)

บทเพลงนี้ได้นำบุคลิกลักษณะของเกมเด็กๆ ที่เรียกว่า วิ่งไล่จับ หรือ Catch me if you can เป็นบทเพลงที่มีชีวิตชีวา เปล่งประกาย และมีอารมณ์ขัน

ตอน A (ห้องที่ 1-8) อยู่ในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ โดยแบ่งออกเป็นสองชุด (ห้องที่ 1-4 กับห้องที่ 5-8) โดยแนวเสียงบนสุดเป็นทำนองหลัก มีการเคลื่อนไหวมากที่สุดในช่วงแนวทำนองนี้ ใช้โน้ตเข้บัตสองชั้นในการดำเนินบทเพลง ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงให้เสียงออกมาชัดเจน สม่่าเสมอ

และมีสัญลักษณ์ชัตคคาโต (Staccato) ที่ผู้บรรเลงต้องให้ความสำคัญโดยการบรรเลงให้คมชัด หนึ่งประโยคในตอน A ประกอบด้วยโน้ตที่มีความยาว 4 ห้อง ทุก 2 ห้องในทำนองมีการเริ่มต้นด้วยโน้ตตัวดำที่เชื่อมกับโน้ตเข้บ็ตสองชั้น โดยโน้ตตัวดำนี้ให้ความรู้สึกแบบเด็กที่ต้องการหยุดพักสักครู่ก่อนที่จะวิ่งไปยังทิศทางใหม่ โน้ตภายในหรือส่วนตรงกลางประกอบด้วยการเล่นที่แบบโน้ตแยก (Arpeggio) ห้องที่ 5-8 เป็นการนำทำนอง 4 ห้องแรกมาบรรเลงซ้ำอีกครั้ง

ตอน B (ห้องที่ 9-32) มีความยาว 12 ห้อง แต่มีเครื่องหมายเล่นซ้ำทำให้ความยาวที่แท้จริงของท่อนนี้เป็น 24 ห้อง อยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ (ห้องที่ 9-16) ในห้องที่ 13 มีการใช้คอร์ดคู่หก นีอาโพลิตัน (Neapolitan Sixth; N⁶) บนคอร์ดสองซูปเปอร์โทนิค (C major) และได้เปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างกะทันหันและสวยงามอีกครั้ง โดยทำนองจะส่งกลับไปยังกุญแจเสียงหลัก (Tonic Key) ในห้องที่ 15-16 มีการกลับมาของตอน A เพียง 4 ห้องก่อนย้อนตอน B และจบอย่างฉับไวโดยไม่มีสัญลักษณ์ริตาร์ดโน้ต

2.4 *Bittendes Kind (Entreating Child)*

บทเพลงนี้ได้เล่าถึงเหตุการณ์ หรือลักษณะท่าทางของเด็กที่กำลังขอร้องอย่างจริงจัง ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอลักษณะดังกล่าว โดยจะเห็นได้จากเมื่อทำนองหลักได้ถูกนำเสนอขึ้นมาอีกครั้งในระดับเสียงที่เบาจนถึงระดับเสียงเบามาก (pp; Pianissimo) ทำนองหลักที่ถูกนำเสนอซ้ำๆ นี้ได้สื่อถึงความปรารถนาของเด็กที่ขอร้องซ้ำๆ ไปมา ทำนองมีความอ่อนโยน เต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก และต่อเนื่อง (Legato) จบบทเพลงด้วยคอร์ดทบเจ็ดโดมิแนนท์ทำให้ผู้ฟังเข้าใจความหมายที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะสื่ออย่างตรงไปตรงมา คือความปรารถนาของเด็กที่ร้องขอแต่ยังไม่สมหวัง

ตอน A หรือทำนองแรก (ห้องที่ 1-4) ยาว 4 ห้อง แบ่งเป็น 2 ประโยค ประโยคละ 2 ห้องที่ 1-2 เป็นการนำเสนอทำนองหลักที่อยู่ในระดับเสียงเบา (p; Piano) และเกิดการบรรเลงซ้ำในห้องที่ 3-4 ในระดับเสียงเบามาก (pp) ตอน A นี้อยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ มี 3 แนวทำนอง แนวบนสุดเป็นทำนองหลักที่ผู้บรรเลงต้องนำเสนอออกมาให้ชัดเจน แนวกลางเป็นโน้ตเข้บ็ตสองชั้นที่เบาบางและสม่ำเสมอ

ตอน B (ห้องที่ 5-12) ยาว 8 ห้อง มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ในห้องที่ 5-8 และมีการบรรเลงซ้ำอีกครั้งในห้องที่ 7-8 จบด้วยคอร์ดโทนิค ห้องที่ 9-12 เริ่มต้นด้วยคอร์ด B ไมเนอร์ เป็นคอร์ดลำดับที่ 2 ของกุญแจเสียง A เมเจอร์ (ii-V-I) ท่อนนี้เป็นทางแปร (Variation) ของท่อนแรก

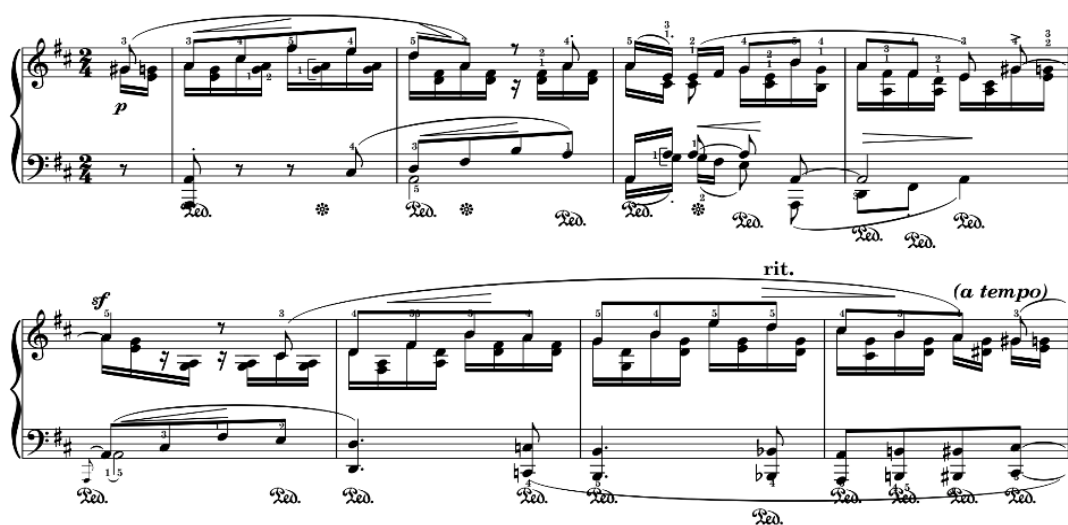
ตอน A ได้ย้อนกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 13 ไปจนถึงจบ และได้ใส่สัญลักษณ์รูดันโดเข้ามาให้ 2 ห้องสุดท้ายก่อนจบด้วยคอร์ดโดมีนันทหรือเพิ่มโน้ตที่ 7 ในเสียงสูง ทำให้มีความรู้สึกเหมือนการจบบทกวีด้วยเครื่องหมายคำถามแทนการจบด้วยจุดจบประโยค

2.5 Glückes genug (Perfect Happiness)

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่เต็มไปด้วยความสุขที่สมบูรณ์แบบ และความพึงพอใจที่มาจากภายใน จึงสื่อออกมาในรูปแบบสดใสในอารมณ์ที่อ่อนโยน ซึ่งเราจะไม่พบเครื่องหมายที่บอกความเข้มของเสียงในระดับเสียงดัง (f) ในบทเพลงนี้เลย ถึงแม้จะมีการใช้คู่แปด (Octave) อยู่ในหลายๆ ตำแหน่งก็ตาม บทเพลงอยู่ในรูปแบบแคนนอนทำนองหลักถูกนำเสนอขึ้นในมือขวา (ห้องที่ 1-2) และคำตอบแรกมาในห้องที่ 2 จากนั้นหน้าที่ของทั้งสองมือถูกสลับกันในการทำนองหลักเดิม

ตอน A (ห้องที่ 1-16) อยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์ หน่วยย่อยหลัก (Motive or Motif) มีความยาวถึง 8 ห้อง โน้ต 7 ตัวแรกเป็นโน้ตที่สร้างทำนองหลักของบทเพลงนี้ทั้งหมด โดยเริ่มด้วยคอร์ด A เมเจอร์ เป็นคอร์ดหลักของท่อนเพลงนี้ มือซ้ายมีการเลียนแบบทำนองเพลงของมือขวา ผู้บรรเลงต้องบรรเลงให้มีความรู้สึกเดียวกัน ในห้องที่ 1-4 ทำนองหลักจะอยู่ที่แนวเสียงบนสุดแต่ในห้องที่ 5-8 ทำนองหลักจะอยู่ในแนวเสียงที่ต่ำที่สุด และมีการประสานโดยใช้ขั้นคู่ 8 เพื่อให้เสียงกว้างขึ้น แนวเสียงต่ำมีการใช้โน้ตครึ่งเสียง (Chromatic Note; โน้ตที่ไม่อยู่ในกุญแจเสียงหลัก) เพื่อส่งไปห้องที่ 9-16 ซึ่งเป็นการนำทำนองแรกกลับมาบรรเลงอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 บทเพลง Glückes genug ตอน A (ห้องที่ 1-8)



ตอน B (ห้องที่ 17–24) มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงที่สวองามและน่าประหลาดใจ ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ในห้องที่ 20 จบด้วยคอร์ด I – V ส่วนห้องที่ 21 มีการใช้คอร์ดครึ่งเสียงเพื่อส่งไปยังห้องที่ 22 เปลี่ยนกุญแจเสียงเป็นกุญแจเสียง D เมเจอร์ ในตอนจบบทเพลงผู้ประพันธ์ได้ใส่เครื่องหมายย้อนต้น (Da capo; D.C.) เข้าไปซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่ค่อยสมเหตุสมผลสักเท่าไร

2.6 Wichtige Begebenheit (An Important Event)

บทเพลงนี้ได้เล่าถึงภารกิจที่สำคัญ ยิ่งใหญ่และอลังการ โดยสัมผัสได้ถึงความแข็งแรง ความภาคภูมิใจที่มีอยู่ภายในบทเพลง บทเพลงได้ดำเนินโดยการใช้คอร์ดแท่ง (Block Chord) ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงอย่างกระตือรือร้น หนักแน่น กระชับ เด็ดขาด และไม่ต่อเนื่อง (Non Legato) ด้วยความรู้สึกภาคภูมิใจในภารกิจสำคัญที่ได้รับมอบหมายมา และมีสัญลักษณ์การเน้นจังหวะ (^) ที่โน้ตจังหวะหลักตลอดบทเพลงเพื่อทำให้เพลงแข็งแรงมากขึ้น

ตอน A (ห้องที่ 1–8) อยู่ในกุญแจเสียง A เมเจอร์ โดยแนวทำนองคือโน้ตที่อยู่สูงที่สุดของบทเพลง (Top Note) ในมือขวามีการใช้เสียงประสานในรูปแบบของคอร์ดแท่ง บทเพลงเริ่มจากท่อนที่มีเสียงสูงแล้วค่อยๆ ไหลลงมาอย่างสม่ำเสมอ

ตอน B (ห้องที่ 9–16) มีเครื่องหมายย้อนเกิดขึ้นทำให้ตอนเพลงนี้ เพิ่มขึ้นเป็น 16 ห้อง จาก 8 ห้องด้วยกัน ซึ่งยาวกว่าตอน A เท่าตัว ในตอนเพลงนี้เริ่มห้องที่ 8 จังหวะที่ 3 โดยทำนองหลักได้ย้ายไปอยู่ในมือซ้ายหรือโน้ตตัวที่ต่ำที่สุด และเสียงประสานก็ได้สลับขึ้นไปอยู่ในแนวของมือขวา มีการเน้นความเข้มของเสียงที่ดังมาก (ff; Fortissimo) และตามด้วยการเน้นหนัก (sf; Sforzando)

มีการกลับมาของตอน A อีกครั้ง ในห้องที่ 17 ไปจบจบบทเพลง โดยเพลงนี้ต้องจบอย่างทันทีทันใด ไม่มีการชะลอเนื่องจากไม่มีการใส่สัญลักษณ์รีตาร์ตันโด และก่อนจะเริ่มบทเพลงถัดไปให้ผู้บรรเลงเว้นช่วงเงียบพักให้นานยิ่งขึ้น

2.7 Träumerei (Dreaming)

บทเพลงนี้ได้รับความนิยมที่สุดในบทเพลงชุดนี้ โดยบทเพลงต้องการจะสื่อถึงความฝันและจินตนาการขณะนอนหลับหรือเรียกได้ว่าในห้วงความฝัน เป็นบทเพลงที่มีทำนองที่ไพเราะ มีเสน่ห์นุ่มลึก ชวนฝัน เข้าถึงจิตใจที่อ่อนโยนลึกซึ้ง และความรู้สึกถึงห้วงอารมณ์ขณะฝัน

ตอน A (ห้องที่ 1–8) มีความยาว 8 ห้อง ประกอบด้วยประโยคละ 4 ห้อง อยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ในห้องที่ 1–4 นั้นแนวทำนองหลักจะอยู่ในแนวเสียงสูงของมือขวาส่วนแนวประกอบและเสียงประสานจะอยู่ทางมือซ้าย และมีการนำเอาทำนองจากประโยคแรกมาพัฒนาเพื่อให้เกิดความหลากหลายมากขึ้นในห้องที่ 5–8 ในช่วงแรกของบทเพลงนั้นใช้ระดับเสียงเบา (p) เพื่อสร้าง

บรรยากาศของบทเพลงให้รู้สึกเหมือนอยู่ในความฝัน การดำเนินคอร์ดส่วนใหญ่ของบทเพลงนี้จะเป็น I-V มีเครื่องหมายให้บรรเลงซ้ำ จึงทำให้ความยาวที่แท้จริงของบทเพลงตอนนี้กลายเป็น 16 ห้อง

ตอน B (ห้องที่ 9-16) มีความยาว 8 ห้อง เนื่องจากเริ่มมีการย้ายกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ในห้องที่ 10-12 และย้ายกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียง B-แฟล็ต เมเจอร์ ในห้องที่ 12 ทิศทางของทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นทำให้บทเพลงมีความเคลื่อนไหวและมีเสน่ห์มากยิ่งขึ้น บทเพลงมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงอีกครั้งในห้องที่ 14-16 ไปยังกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์กับกุญแจเสียงหลัก

ในห้องที่ 17-24 ได้เปลี่ยนกุญแจเสียงอีกครั้ง โดยครั้งนี้เป็นการย้อนกลับมายังทำนองหลัก หรือเป็นการกลับมาอีกครั้งของตอน A

2.8 Am Kamin (By the Fireside)

บทเพลงนี้เล่าบรรยากาศของเด็กๆ ที่กำลังนั่งเล่นกันอย่างเพลิดเพลินอยู่ข้างเตาผิง และเผลอหลับไป ในบทเพลงนี้ได้ให้ความรู้สึกที่ค่อนข้างพิมพ์พม่าเหมือนกับว่ากำลังพิมพ์พม่าอะไรบางอย่าง แล้วหลับไปอย่างไม่รู้ตัว บทเพลงนี้ให้ความรู้สึกถึงความสงบ เรียบง่าย และไม่มีสิ่งใดมารบกวนในช่วงเวลานั้น

ตอน A (ห้องที่ 1-8) อยู่ในกุญแจเสียง F เมเจอร์ ห้องที่ 1-4 ทำนองเป็นแบบประโยคคำถาม ส่วนห้องที่ 5-8 ทำนองเป็นประโยคคำตอบ

ตอน B (ห้องที่ 9-16) เป็นการนำตอน A มาพัฒนา มีการใช้เบสตัวเดิม คือโน้ต C บรรเลงซ้ำอย่างต่อเนื่องจนจบตอน เรียกได้ว่าโน้ตตัว C เป็นโน้ตค้าง (Pedal Tone)

ตอน A' (ห้องที่ 17-24) จะมีช่วงเสียงที่ต่ำกว่าปกติ 1 ช่วงเสียง ในตอนเริ่มเพียงห้องเดียว มีการปรับเปลี่ยนช่วงท้ายของตอน A' เพื่อเป็นการจบตอนเพลง และเป็นการเตรียมตัวสำหรับช่วงหางเพลง (Coda)

ช่วงสุดท้ายเป็นช่วงหางเพลง ห้องที่ 25-33 มีลักษณะคล้ายกับการพิมพ์พม่าของเด็กที่กำลังเผลอหลับอยู่ข้างเตาผิงนี้ ช่วงสุดท้ายนี้เป็นการนำท่อนแรกของบทเพลงมาขยายโดยการใส่ลูกเล่นต่างๆ ในส่วนทำนองห้องที่ 25-29 มีการเพิ่มสีสันของบทเพลงโดยการใช้เสียงประสานแบบขั้นคู่ 6 และขั้นคู่ 4 ทำให้เพลงมีช่วงเสียงที่กว้างขึ้น ห้องที่ 31-33 มีการใช้คอร์ดประดับเพื่อส่งไปยังคอร์ดโดมิแนนท์ของบทเพลง และจบด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ตอนจบของบทเพลงเป็นการจบอย่างสงบ เรียบง่าย จะเห็นได้จากการใส่สัญลักษณ์ค่อยๆ เบาลง (Diminish), ริตาร์ดันโด (Ritardando) และเฟอร์มาตา (Fermata) ของผู้ประพันธ์

2.9 *Ritter vom Steckenpferd (Knight of the Hobbyhorse)*

บทเพลงนี้นำเสนอเรื่องราวของการเล่นม้าโยกของเด็กที่กำลังคิดว่าตัวเองเป็นอัศวิน และกำลังขี่ม้าจริงๆ อยู่ นั่น บทเพลงนี้ได้เน้นเรื่องของจังหวะเป็นอย่างมาก ทำนองหลักถูกนำเสนอโดยใช้จังหวะซัด (Syncopation) ทำให้รู้สึกถึงม้าโยกที่เคลื่อนไหวเข้าไปมา ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงจังหวะอย่างสม่ำเสมอ หนักแน่น และภาคภูมิ ให้เหมือนบุคลิกของอัศวินที่กำลังขี่ม้าอย่างสง่างาม

ตอน A (ห้องที่ 1-8) อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ มือขวานำเสนอทำนองหลักด้วยการใช้จังหวะซัด มีการเน้นโน้ตในจังหวะสุดท้ายของห้อง และมีโน้ตตัว G เป็นโน้ตค้าง

ตอน B (ห้องที่ 9-16) มีความแตกต่างจากตอน A มีการย้ายช่วงเสียงลงมาโดยใช้เป็นเสียงที่ต่ำลงทำให้เสียงมีความหนาและดั่งขึ้น เริ่มมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยัง F เมเจอร์ ในห้องที่ 9 ในช่วงเสียงแนวต่ำหรือแนวเบสของมือซ้าย มีการเดินโน้ตที่ไล่บันไดเสียงแบบขาลง (Descending) ทำให้ตอน B น่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ตอน A' (ห้องที่ 17-24) จะมีทำนองและโน้ตคล้ายกับตอน A เพียงแต่ได้มีการจัดเรียงใหม่ และเพิ่มความเข้มข้นมากขึ้น มีการย้ำความสำคัญของกุญแจเสียง C เมเจอร์ โดยสังเกตได้จากโน้ตตัว C ที่อยู่บนสุดของมือขวา และในแนวเบสหรือแนวเสียงต่ำที่อยู่ในมือซ้าย (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 บทเพลง *Ritter vom Steckenpferd* ตอน A (ห้องที่ 1-8)



2.10 *Fast zu ernst (Almost Too Serious)*

บทเพลงนี้พูดถึงลักษณะทางอารมณ์ที่มีความจริงจัง หรือแทบจะจริงจังจนเกินไป มีทำนองเพลงที่อึมครึม จริงจัง สุขุม จะสังเกตได้ว่าบทเพลงนี้ และบทเพลงก่อนหน้า (เบอร์ 9) เกิดจากการพัฒนาและขยายมาจากท่อนเพลงเพียง 1 ห้องด้วยกัน เป็นเทคนิคการประพันธ์ที่ขมื่นนัหรือผู้ประพันธ์ใช้ไม่บ่อยนัก แต่กลับทำออกมาได้อย่างยอดเยี่ยม บทเพลงนี้มีลักษณะเป็นคอร์ดแตกและมีการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงยาวคุมทั้งประโยคเพื่อเชื่อมโน้ตให้ต่อเนื่องกัน จะเห็นได้ว่าทำนอง

แนวนอนและแนวล่างมีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางที่สวนทางกัน (Contrary Motion) และมีสัญลักษณ์ริตาร์ดันโดและเฟอร์มาตาอยู่ในตอนจบของทุกประโยค

ตอน A (ห้องที่ 1–16) อยู่ในกุญแจเสียง G-ชาร์ป ไมเนอร์ ทำนองในแนวเสียงสูงและแนวเสียงต่ำ มีการเคลื่อนที่ของสองแนวแบบสวนทางกัน ในตอน A นี้สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประโยค ประโยคละ 8 ห้อง (ห้องที่ 1-8 กับ ห้องที่ 9-16) โดยประโยคแรกจบประโยคด้วยกุญแจเสียงเมเจอร์ร่วม (Relative Major) ส่วนประโยคที่ 2 จบด้วยไมเนอร์โดมิแนนท์ (Minor Dominant) หรือ D-ชาร์ป ไมเนอร์

ตอน B (ห้องที่ 17–21) มีการเคลื่อนที่ของทำนองไปในทิศทางเดียวกัน และมีการใช้เครื่องหมายดับเบิลชาร์ป (Double Sharp) เพื่อพัฒนาให้ไปอยู่ในกุญแจเสียง D-ชาร์ป เมเจอร์ หรือ เมเจอร์โดมิแนนท์ (Major Dominant) โดยตอนเพลงนี้ยังคงแบบแผนของจังหวะ (Pattern) เหมือนในตอน A

ตอน A' (ห้องที่ 22–34) เป็นการกลับเข้ามาของตอน A และตอน B

2.11 *Früchtenmachen (Frightening)*

บทเพลงนี้ได้สื่อถึงความรู้สึกหวาดกลัวของเด็กๆ มีการเปลี่ยนของทำนองและรูปแบบจังหวะอย่างกระตั้นหัน และการเสนอทำนองเดิมซ้ำหลายครั้ง

ตอน A (ห้องที่ 1–8) ทำนองหลักของบทเพลงเริ่มต้นที่มือขวาใน 4 ห้องแรก และมีความเข้มของเสียงเบามาก (pp) จากนั้นในห้องที่ 5-8 ทำนองหลักได้ย้ายลงไปอยู่ที่มือซ้าย และความเข้มของเสียงที่กำหนดไว้เป็นเบา (p) ทำให้ช่วงหลังมีความน่าสนใจมากขึ้น พบการใช้คอร์ดครึ่งเสียง ทำให้ความรู้สึกของตอนเพลงนี้เสมือนว่าเด็กๆ กำลังย่องด้วยความระแวงและหวาดกลัว ตอน A นี้ดำเนินอย่างเนิบๆ ระวังระแวง ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ ที่สลับกับกุญแจเสียง G เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์

ตอน B (ห้องที่ 9–12) ทำนองหลักยังคงอยู่ที่มือซ้ายหรือแนวเบส มีทำนองที่ลึกลับ น่ากลัว ให้ความรู้สึกเหมือนว่าวังหน้าปิศาจอย่างเอาเป็นเอาตาย ซึ่งตอนเพลงนี้ได้มีการกำหนดให้มีความเร็วที่เพิ่มมากขึ้นด้วยคำว่า *Schneller* และมีกำหนดความเข้มของเสียงเริ่มจากเบา (pp) และค่อยๆ ดังขึ้น (*Crescendo*) และค่อยๆ เบาลง (*Diminuendo*) ทำให้เรื่องราวดูน่าตื่นเต้นมากขึ้น ส่วนมือขวามีจังหวะยกสั้นๆ โดยการเล่นแบบคอร์ดแท่ง

ตอน C (ห้องที่ 21–28) ในตอนเพลงนี้แบ่งออกเป็น 2 ประโยค โดยประโยคแรกมีการเล่นที่เหมือนกันของทั้งสองมือทำให้รู้สึกเต็มเปี่ยมไปด้วยพลัง ความหนักแน่น มีจังหวะที่เฉียบคม และ

มีความเข้มของเสียงดัง (f) และตามด้วย (sf) และในประโยคที่สองทำนองอยู่ในมือขวาดำเนินด้วยระดับเสียงเบา (p) และมีการใช้สัญลักษณ์ริตาร์ดันโด ทำให้ประโยคนี้มีความรู้สึกถึงความเรียบง่ายอบอุ่น โดยตอน C นี้มีความแตกต่างของทั้งสองประโยคอย่างเด่นชัด และเปลี่ยนอารมณ์อย่างฉับไว

มีการกลับมาอีกครั้งของตอน A ในตอนจบของบทเพลง แต่ได้มีการเปลี่ยน 2 ห้องสุดท้ายด้วยการจบเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ เปรียบเสมือนความเงียบสงบหลังจากผ่านเรื่องราวอันน่ากลัว

2.12 *Kind im Einschlummern (Child Falling Asleep)*

บทเพลงนี้สื่อถึงการกล่อมเด็กให้นอนหลับพักผ่อน เป็นบทเพลงที่มีความประณีต อบอุ่น อ่อนโยน เปรียบเสมือนคุณยายที่นั่งอยู่บนเก้าอี้โยกไม้กำลังค่อยๆ กล่อมหลานให้นอนหลับพักผ่อน

ตอน A (ห้องที่ 1-8) อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ ห้องที่ 1-4 เป็นหน่วยย่อยหลักมีการล้อกันของทำนองระหว่างมือซ้าย (ตัวบนสุดจังหวะที่ 1) และมือขวาที่เข้ามาในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5-8 เป็นการเล่นซ้ำของ 4 ห้องแรก ในตอนเพลงนี้ให้ความรู้สึกถึงการแกว่งของเก้าอี้โยกไม้ของคุณยายที่กำลังกล่อมเด็กที่ครึ่งหลับครึ่งตื่นในนอนหลับสนิท (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 บทเพลง *Kind im Einschlummern* ตอน A (ห้องที่ 1-4)



ตอน B (ห้องที่ 9-16) มีการย้ายกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียง E เมเจอร์ เป็นกุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) ในห้องที่ 9-12 ได้นำหน่วยย่อยมาพัฒนาต่อและมีการใช้โน้ตตัว E เป็นโน้ตเสียงค้ำ ส่วนห้อง ที่ 13-16 เป็นการบรรเลงซ้ำของทำนอง

ตอน C (ห้องที่ 17-24) สามารถแบ่งกลุ่มอย่างละ 2 ห้อง ในตอนนี้มีบุคลิกที่แตกต่างออกไป ไม่มีการบรรเลงล้อกันของหน่วยย่อยแต่มีโน้ตที่ลากเสียงยาว ซึ่งผู้บรรเลงควรจะลากให้ครบอย่างมั่นคง ในตอน C นี้ได้บรรยายถึงเด็กที่กำลังหลับสนิท

ตอน A ได้กลับมาอีกครั้งในตอนจบของบทเพลง ซึ่งในตอนจบนี้ได้มีการกำหนดสัญลักษณ์ที่ให้ผู้บรรเลงค่อยๆ บรรเลงช้าลง เบาลงเรื่อยๆ จบบทเพลงด้วยความเข้มเสียงเบามากๆ (ppp)

2.13 *Der Dichter spricht (The Poet Speaks)*

บทเพลงนี้เป็นผลงานการประพันธ์ลำดับสุดท้ายของชุตินเดอเซเนนเป็นบทสรุปของบทเพลงทั้ง 13 บทเพลง ตัวบทเพลงสื่อถึงบทสรุปของเรื่องในความรู้สึกและความทรงจำในวัยเด็กเปรียบเสมือนกลอนส่งท้ายที่เต็มไปด้วยอารมณ์ ความสุภาพ ความงดงาม รวมถึงความโศกเศร้าถึงช่วงเวลาแห่งความสุขในวัยเด็กเหล่านั้นไม่อาจหวนย้อนกลับมาได้อีก

ตอน A (ห้องที่ 1-8) อยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ ในตอนนี้ใช้คอร์ดแท่งโดยทำนองอยู่ในแนวบนสุดของมือขวา มีโน้ตระดับแทรกเข้ามาทั้งในมือขวาและมือซ้ายเพื่อให้บทเพลงมีความตื่นเต้นเร้าใจมากยิ่งขึ้น ผู้ประพันธ์ได้มีการกำหนดเครื่องหมายโยงเสียง (Tie) ที่ยาวครอบคลุม 4 ห้อง และมีสัญลักษณ์ค่อยๆ ดังขึ้น (Crescendo) เพื่อเพิ่มความต่อเนื่องให้กับบทเพลง

ตอน B (ห้องที่ 9-12) ในตอนนี้เป็นการใช้คอร์ดแตกและแทรกด้วยสัญลักษณ์ริตาร์ดโน้ตและเฟอร์มาตาเพื่อเพิ่มสีสันของตอนให้ทำนองที่ต่อเนื่องของคอร์ดแตก มีความตื่นเต้น ดังดูดูเหมือนการโน้มน้าวผู้ชมให้มีความรู้สึกตื่นเต้นไปกับบทเพลง

ในห้องที่ 12-13 มีการใช้โน้ตระดับที่ผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้มีอิสระในการบรรเลงในจังหวะอิสระ บรรเลงต้องบรรเลงถึงความโศกเศร้าของวันเวลาแห่งความสุขในวัยเด็กที่ไม่มีวันหวนกลับมา และยังเป็นจุดเชื่อมกลับเข้าไปหาทำนองแรกหรือตอน A นั่นเอง ก่อนจะจบบทเพลงนี้รวมถึงทั้งชุดนี้ผู้ประพันธ์ได้ใส่หางเพลงเข้าไปในห้องที่ 22-26 โดยคอร์ดสุดท้ายของเพลงไม่ควรจะบรรเลงเป็นคอร์ดแตกหากผู้บรรเลงสามารถบรรเลงทั้งคอร์ดนั้นพร้อมกันได้ (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 บทเพลง *Der Dichter spricht* ห้องที่ 12

pp

R.H.

L.H.

rit.

(una corda ad libitum.)

3. บทสรุป

บทเพลงเดี่ยวเปียโนชุดคินเดอเชเนนประพันธ์โดย โรเบิร์ต ชูมันน์ นักประพันธ์และนักเปียโนชาวเยอรมันในยุคโรแมนติกได้ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1838 ประกอบไปด้วยบทเพลงเดี่ยวเปียโนขนาดเล็ก 13 บทเพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการเขียนจดหมายพุดคุยกับคนรักของเขา บทเพลงเหล่านี้มีชื่อเพลงระบุไว้เป็นภาษาเยอรมันเพื่อเป็นแนวทางในการตีความ โดยบทเพลงได้ถ่ายทอดความรู้สึกของการนึกถึงเรื่องราวความทรงจำในช่วงวัยเด็กผ่านมุมมองของผู้ใหญ่

บทเพลงที่ได้รับความนิยมที่สุดในบทประพันธ์ชุดนี้คือ บทเพลง *Träumerei* หรือ *Dreaming* (เบอร์ 7) เป็นบทเพลงที่ต้องการจะสื่อถึงความสุนทรีย์ในห้วงอารมณ์ขณะฝัน บทเพลงสามารถเข้าถึงจิตใจที่อ่อนโยนลึกซึ้งของทั้งผู้บรรเลงเองและผู้ฟังได้เป็นอย่างดี

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

———. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.

ปานใจ จุฬาพันธุ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 2*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

Dong, Xu. “Themes of Childhood: A Study of Robert Schumann’s Piano Music for Children.” Ph.D. diss., University of Cincinnati, 2006.

Hyun, Sook J. “Tekin. Robert Schumann’s Miniature Piano Pieces Which are Related to Literary Ideas.” Ph.D. diss., Istanbul Technical University, 2010.

ดุริยางคนิพนธ์ “รัตนโกสินทร์ (ร.ศ. 146-237)”

Symphonic Poem “Rattanakosin Period (R.E.146-237)”

วานิช โปตะวนิช^{*1}Vanich Potavanich^{*1}

บทคัดย่อ

ดุริยางคนิพนธ์ “รัตนโกสินทร์ (ร.ศ.146-237)” เป็นบทเพลงที่ใช้ทำนองย่อยจากบทเพลงต่างๆ ที่มีบทบาทต่อสังคมไทยมาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ไม่ว่าจะเป็นพระราชานิพนธ์ แสงเทียน เพลงชาติไทย เพลงเท่เรือ และบทเพลงรัตนโกสินทร์ที่ประพันธ์โดยอาจารย์ วิจิตร จิตรังสรรค์ ที่บรรยายถึงกรุงรัตนโกสินทร์ในช่วง ร.ศ.1-145 โดยผู้วิจัยมีความตั้งใจเป็นอย่างยิ่งที่จะประพันธ์เพลงดังกล่าวเพื่อเล่าเรื่องราวและเหตุการณ์ต่างๆ ในช่วงรัชกาลที่ 9 จนถึงรัชกาลที่ 10 โดยนำองค์ประกอบจากบทเพลงพระราชานิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระมหาปรมมหาราชภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร และบทประพันธ์ รัตนโกสินทร์ โดย อาจารย์วิจิตร จิตรังสรรค์ มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ เพื่อเชื่อมโยงเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในช่วง ร.ศ.146 จนถึง ร.ศ.237 (พ.ศ.2470-2561) โดยมุ่งเน้นไปที่เรื่องราวช่วงพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

คำสำคัญ: ดุริยางคนิพนธ์ / รัตนโกสินทร์ / บทประพันธ์

* Corresponding author, e-mail: potabrass@hotmail.com

¹ อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

¹ Instructor, Conservatory of Music, Rangsit University

Abstract

Symphonic poem “*Rattanakosin* (R.E.146-237),” is a composition that uses melodic motives from various songs that play a role in Thai society as an element including King Rama IX’s *Candlelight Blue*, the Thai national anthem, Thai Royal Water Music (“Hae ruea”), and Ajarn Vijit Jitrangsan’s *Rattanakosin* (R.E.1-145) which describe Rattanakosin in the period R.E.1-145. The researcher intends to compose the songs to tell stories and events from the reign of King Rama IX to King Rama X by using elements from the musical composition of His Majesty King Bhumibol Adulyadej And the script of *Rattanakosin* by Ajarn Vichit Jitrungsan to connect events that occurred during R.E.146 until R.E.237 (B.E.2470-2561), focusing on the story during the reign His Majesty King Bhumibol Adulyadej.

Keywords: Symphonic Poem / Rattanakosin / Composition

ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย

ดนตรีคลาสสิก คือ วัฒนธรรมที่ทั่วโลกให้การยอมรับว่าเป็นสากล สามารถเป็นสื่อกลางการสื่อสาร ระหว่างวัฒนธรรมมาหลายร้อยปี แม้ว่าดนตรีคลาสสิกจะไม่ได้ได้รับความนิยมเท่าดนตรีสมัยนิยม (Popular Music) แต่นับได้ว่ามีคนในสังคมไทยจำนวนไม่น้อยที่หลงใหลในดนตรีคลาสสิกในอดีตที่ผ่านมาครูเพลงชาวไทยได้แต่ง เพลงขึ้นมากมายที่ได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน ส่วนใหญ่มิได้เป็นโน้ตสากลเนื่องจากใช้วิธีการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว ทำให้มีบทเพลงจำนวนไม่น้อยที่สูญหายไปจากประวัติศาสตร์อีกทั้งไม่สามารถระบุช่วงเวลาแต่ง ได้แม่นยำส่งผลให้ประวัติศาสตร์ถูกบิดเบือนจากความเป็นจริง ตัวอย่างเช่นบทเพลงที่มีชื่อว่า “*สายสมร*” แสดงให้ทราบถึงความเก่าแก่ของเพลงไทย เนื่องจากพบหลักฐานว่าบันทึกโน้ตเป็นแบบสากลที่ใช้ในสมัย สมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยชาวต่างชาติซึ่งแสดงให้เห็นว่าดนตรีไทย (Thai Classical Music) เกิดขึ้นมาก่อนยุคกรุงรัตนโกสินทร์ โดยผู้วิจัยคาดว่ามีบทเพลงของไทยที่สูญหายเป็นจำนวนมาก เพลงไทยเดิมที่คนไทยได้อินอยู่ในปัจจุบันส่วนมาก เกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์หรือในช่วงราชวงศ์จักรี ซึ่งดนตรี

เริ่มพัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่อง วัฒนธรรมสากลแพร่หลายสู่สังคมไทยทำให้ประเทศไทยมีความเป็นสากลมากขึ้น ปัจจุบัน โดยมีพระมหากษัตริย์มหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร เป็นผู้หนึ่งที่ทำให้ดนตรีสากลมีบทบาทต่อชาวไทยมากขึ้น พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทเพลงซึ่งเป็นที่ยึดถือของประชาชนชาวไทยไว้เป็นจำนวนมาก ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่าคนไทยควรสร้างบทประพันธ์ที่แสดงถึงเอกลักษณ์หรือบันทึกเรื่องราวที่เกิดขึ้นในประเทศให้ทุกคนได้รับรู้

ผู้วิจัยมีความตั้งใจเป็นอย่างยิ่งที่จะประพันธ์เพลงดังกล่าวในลักษณะของดนตรีพรรณนา เพื่อเล่าเรื่องราวและเหตุการณ์ต่างๆ ในช่วงรัชกาลที่ 9 จนถึงรัชกาลที่ 10 โดยนำองค์ประกอบจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร และบทประพันธ์ *รัตนโกสินทร์* โดย อาจารย์วิจิตร จิตรังสรรค์ มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ เพื่อเชื่อมโยงเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในช่วง รศ. 146 จนถึง รศ. 237

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราเพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร
2. เพื่อส่งเสริมและสร้างแรงบันดาลใจให้ผู้สนใจฟังดนตรีคลาสสิกในประเทศไทย
3. เพื่อผลิตผลงานสร้างสรรค์ทางวิชาการรูปแบบใหม่ที่มีสีสัน เทคนิคและลีลา ผสมผสานวัฒนธรรมของตะวันตกและตะวันออก
4. เพื่อเรียนรู้ค้นคว้า และพัฒนาทักษะด้านการประพันธ์เพลงของผู้วิจัย
5. เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีที่มีส่วนร่วมผสมของดนตรีไทยออกสู่สากล

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตราสำหรับเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร
2. ผู้ฟังได้รับแรงบันดาลใจในการฟังดนตรีคลาสสิก
3. เกิดงานสร้างสรรค์ทางวิชาการรูปแบบใหม่ที่มีสีสัน เทคนิคและลีลา ผสมผสานวัฒนธรรมของตะวันตกและตะวันออก
4. ผู้วิจัยได้พัฒนาทักษะการประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตรา
5. ได้เผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีที่มีส่วนร่วมผสมของดนตรีไทยออกสู่สากล

กรอบแนวคิดการวิจัย

งานวิจัยครั้งนี้เป็นการประพันธ์บทเพลงใหม่สำหรับวงออร์เคสตรา โดยนำเทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัยและทำนองย่อยของบทเพลงพระราชนิพนธ์ “แสงเทียน” ในพระบาทสมเด็จพระมหาปรมมิศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงในรูปแบบดนตรีพรรณนาที่เล่าถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วง ร.ศ.146-237

ขอบเขตของบทประพันธ์เพลง

บทบรรเลงดุริยางค์นิพนธ์ “รัตนโกสินทร์ (ร.ศ.146-237)” มีการกำหนดขอบเขตไว้ดังนี้

1. ประพันธ์ขึ้นในลักษณะดนตรีพรรณนา (Symphonic Poem) กล่าวถึงเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆ ในช่วงรัชกาลที่ 9 จนถึงรัชกาลที่ 10 หรือตั้งแต่ปี พ.ศ.2470-2561
2. เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ และกลุ่มนักร้องประสานเสียง ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ ฟลูต(3) โอโบ(3) คลาริเน็ต(3) บาสซูน(2) ฮอ른(4) ทรัมเป็ต(3) ทรัมโบน(3) ทูบา(1) ทิมปานี เครื่องประกอบจังหวะ(6) ฮาร์พ กลุ่มเครื่องสาย และนักร้องประสานเสียง
3. จำนวนความยาวทั้งสิ้น 172 ห้อง
4. วัตถุดิบต่างๆ มาจากการใช้องค์ประกอบจากบทเพลงดังนี้
 - บทเพลงพระราชนิพนธ์แสงเทียน
 - เพลงชาติไทย
 - เพลงเท่เรือ
 - บทเพลงรัตนโกสินทร์ ประพันธ์โดยอาจารย์วิจิตร จิตรังสรรค์
 - บทสวดมนต์
 - บทเพลง King of Piece ประพันธ์โดยผู้วิจัย

แนวคิดเบื้องต้นในการประพันธ์บทเพลง

บทบรรเลงดุริยางค์นิพนธ์ “รัตนโกสินทร์” (ร.ศ.146-237) เป็นบทประพันธ์เพลงลักษณะดนตรีพรรณนา (Symphonic Poem) ที่กล่าวถึงเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆ ในช่วงรัชกาลที่ 9 จนถึงรัชกาลที่ 10 หรือตั้งแต่ปี พ.ศ. 2470-2561 โดยสร้างทำนองหลัก 2 ทำนอง คือ ทำนองที่ 1 ที่มีชื่อว่า “ภูมิ” (Bhumi motive) กำหนดระดับเสียงจากตัวอักษร Phumi (h-u-mi) มาเป็นเสียงหลักเพื่อ

เป็นอัตลักษณ์ที่ชัดเจน และทำนองที่ 2 ชื่อว่า “กษัตริย์” สร้างขึ้นจากบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic) เพื่อคงไว้ในอัตลักษณ์ความเป็นไทยควบคู่กับการนำองค์ประกอบจากบทเพลง พระราชนิพนธ์ *แสงเทียน* ในสมเด็จพระมหาปรมมิตยาภิรมย์ พลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร เพลง *ชาติไทย* เพลง *เท่เรือ* และบทเพลง *รัตนโกสินทร์* ประพันธ์โดยอาจารย์วิจิตร จิตรังสรรค์ เพื่อเชื่อมโยงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ในช่วง รศ. 146 ถึง รศ. 237 ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ (3-3-3-2, 4-3-3-1, ทิมพานี, 6 เพอร์คัชชัน, ฮาร์ป และเครื่องสาย) และกลุ่มนักร้องประสานเสียง บทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ “รัตนโกสินทร์” (ร.ศ.146-237) สามารถบรรเลงได้โดยไม่มีนักร้องประสานเสียงเช่นกัน

วิธีการและขั้นตอนในการประพันธ์บทเพลง

1. ศึกษาบทประพันธ์ *รัตนโกสินทร์* ของอาจารย์วิจิตร จิตรังสรรค์ ที่กล่าวถึงกรุงรัตนโกสินทร์ในช่วงเวลาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 7
2. ศึกษาวิธีการประพันธ์และการเรียบเรียงดนตรีให้กับวงดุริยางค์ของนักประพันธ์ดนตรีที่สำคัญ โดยเฉพาะนักประพันธ์ดนตรีสำหรับวงออร์เคสตรา
3. ออกแบบสังคีตลักษณะโดยรวมของบทประพันธ์
4. สร้างทำนองหลักจากตัวอักษร และบันไดเสียงเพนทาโทนิค
5. สร้างองค์ประกอบต่างๆ ของบทประพันธ์โดยคำนึงถึงลักษณะของทำนองหลักต่างๆ ว่าควรมียุทธศาสตร์ประกอบที่จะสอดคล้อง และช่วยส่งเสริมบทประพันธ์เพลงอย่างไร
6. จัดแนวบรรเลงโดยพิจารณาถึงความเหมาะสมของแนวทำนองต่างๆ แนวประกอบ แนวเสียงประสานรวมถึงองค์ประกอบอื่นๆ
7. ปรับแต่งบทประพันธ์ และพิจารณารายละเอียดต่างๆ ของบทประพันธ์
8. นำบทประพันธ์ออกแสดงช่วงเดือน พฤศจิกายน พ.ศ.2562 ณ โรงละครแห่งชาติ
9. จัดพิมพ์ และนำเสนอเป็นรูปเล่มโครงการวิจัยเชิงสร้างสรรค์นวัตกรรม

โครงสร้างของบทประพันธ์เพลง

บทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ “รัตนโกสินทร์” (ร.ศ.146-237) ผู้วิจัยได้กำหนดให้มีสังคีตลักษณะเป็นแบบสามตอน (Ternary Form หรือ ABA Form) โดยแต่ละตอนมีความสัมพันธ์ของการใช้ท่วงทำนองตามตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 โครงสร้างของบทประพันธ์เพลง

ตอน	ตอน A	ตอน B	ตอน A'
ห้อง	1-54	55-98	99-172

ตารางที่ 2 การใช้กุญแจเสียงภายในตอน A

ห้อง (A)	1-25	26-36	37-44	45-54
กุญแจเสียง	A minor	C Major	G Major	C Major

ตารางที่ 3 การใช้กุญแจเสียงภายในตอน B

ห้อง (B)	55-70	71-79	80-89	90-98
กุญแจเสียง	E minor	F Major	D ^b Major	A ^b Major

ตารางที่ 4 การใช้กุญแจเสียงภายในตอน A'

ห้อง (A')	99-106	107-111	112-131	132-148	149-172
กุญแจเสียง	A minor	F [#] Minor	A minor	B ^b Major	E ^b Major

แนวทางการสร้างทำนองและแนวคิดหลักของการสร้างทำนอง

การกำหนดระดับเสียงจากตัวอักษร โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกตัวอักษรที่ตรงกับตัวโน้ตต่างๆ จากตัวอักษร Bhumi ได้อักษรที่แปลเป็นโน้ตได้ตามตาราง (ตารางที่ 5 และตัวอย่างที่ 1)

ตารางที่ 5 เปรียบเทียบการกำหนดเสียงจากตัวอักษร

B	H	U	Mi	L
Ti	Ti	Do	Mi	La

ตัวอย่างที่ 1 ระดับเสียงที่ได้จากการกำหนดระดับเสียงจากตัวอักษร



หลังจากนั้นจึงนำโน้ตเหล่านี้มาเรียงตามความเหมาะสมโดยคำนึงถึงความสวยงามของทำนองควบคู่กันกับวิชาการเพื่อให้ได้ทำนองตามตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองที่ได้จากการกำหนดระดับเสียงจากตัวอักษร



แนวคิดหลักของการสร้างทำนอง

บทบรรเลงดุริยางค์นิพนธ์ “รัตนโกสินทร์” (ร.ศ.146-237) ผู้วิจัยกำหนดให้สร้างทำนองอิสระเฉพาะตัวเพื่อใช้เป็นทำนองหลักทั้งหมด 2 ทำนอง และนำทำนองย่อยจากบทเพลงที่มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยนี้ 5 ทำนองย่อย รวมจาก 4 บทเพลง 1 ทำนองจากบทสวดมนต์และนำหน่วยทำนองจากบทเพลง “รัตนโกสินทร์” ดั้งเดิม 1 หน่วยทำนอง มาเป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ดังนี้

1. **ทำนองหลัก** ผู้วิจัยสร้างทำนองหลักเฉพาะตัวทั้งหมด 2 ทำนองได้แก่ ทำนองหลัก “Bhumi” และทำนองหลัก “The King” โดยแนวทางในการสร้างทำนองหลักจะกล่าวในหัวข้อย่อยถัดไป (ตัวอย่างที่ 3-4)

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองหลัก “Bhumi” (Bhumibol)



ตัวอย่างที่ 4 ทำนองหลัก “The King”

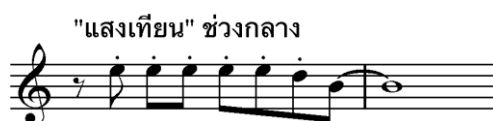


2. **ทำนองย่อย** ผู้วิจัยนำทำนองย่อยจากบทเพลงที่มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยนี้ 5 ทำนองย่อย ได้แก่ ทำนองเพลงแสงเทียน ทำนองเพลงहेरेयो ทำนองเพลงชาติไทย ทำนองจากบทสวดมนต์ และ The King of Peace (ตัวอย่างที่ 5-10)

ตัวอย่างที่ 5 ทำนองย่อเพลง “แสงเทียน” ช่วงต้น



ตัวอย่างที่ 6 ทำนองย่อเพลง “แสงเทียน” ช่วงกลาง



ตัวอย่างที่ 7 ทำนองย่อเพลง “เห่เรือ”



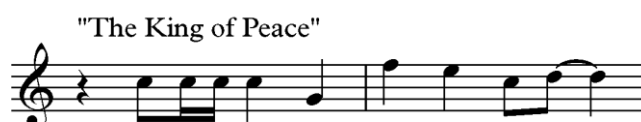
ตัวอย่างที่ 8 ทำนองย่อเพลงชาติไทย



ตัวอย่างที่ 9 ทำนองย่อบทสวดมนต์



ตัวอย่างที่ 10 ทำนองย่อเพลง “The King of Peace”



3. หน่วยย่อยทำนอง ผู้วิจัยได้นำหน่วยย่อยทำนองมาจากบทเพลงรัตนโกสินทร์ ประพันธ์
โดย อาจารย์ยวีจิตร จิตรังสรรค์ มาเป็นส่วนหนึ่งในวัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 หน่วยทำนองจากเพลง “รัตนโกสินทร์”



4. คำร้อง “ตั้งฟ้าผ่องอำไพ ชุ่มฤทัยชนชาวสยามทั่วหล้า ดุจดฟ้าจนแดนดิน เกริกเกรียงไกรเทิดองค์ราชัน”

แนวคิดการพัฒนาทำนอง

ผู้วิจัยพัฒนาทำนองโดยใช้การแปลงทำนอง (Thematic transformation) ไม่ว่าจะเป็นการแปลงทำนองจากทำนองหลัก “ภูมิ” (Bhumi) การแปลงทำนองจากเพลงแสงเทียนช่วงต้น การแปลงทำนองจากเพลงแสงเทียนช่วงกลาง การแปลงทำนองจากเพลงเห่เรือ การแปลงทำนองเพลงชาติไทย และบทสวดมนต์ ด้วยการใช้เทคนิคต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการขยายสัดส่วน (Augmentation) การย่อสัดส่วน (Diminution) การทำซ้ำ (Ostinato) การเปลี่ยนบันไดเสียง การถอยหลัง (Retrograde) การพลิกกลับ (Inversion) การตัดโน้ตบางส่วนออก รวมถึงการแปลงทำนองด้วยการแทรกโน้ต เป็นต้น

นอกจากนี้ผู้วิจัยมีการใช้หน่วยย่อยทำนองมาพัฒนาในรูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการทำหน่วยย่อยเชื่อมกับทำนองอื่น การใช้หน่วยย่อยทำนองพัฒนาตัวเองการใช้หน่วยทำนอง “ภูมิ” พัฒนาตัวเองพร้อมกับสร้างพื้นผิว (Musical Texture) เฮเทอโรโฟนี (Heterophony) การแต่งทำนองสอดประสาน (Counterpoint) (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 การใช้หน่วยย่อยทำนองเชื่อมกับทำนองแปลงจากเพลง “เห่เรือ”



การจัดระบบเสียง

บทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ “รัตนโกสินทร์” (ร.ศ.146-237) เป็นบทประพันธ์เพลงแบบอิงกัญแจเสียง มีเสียงกระด้างบ้างในบางช่วง ผู้วิจัยเน้นถ่ายทอดให้ผู้ฟังได้ยินแนวทำนองชัดเจน โดย

มีการใช้เทคนิค การผสมมวลเสียงค้ำ (Cluster) การใช้บทเพลงไล่เลี่ยน หรือ แคนนอน (Canon) รวมไปถึงการเขียนคอรอลโดยใช้หน่วยทำนองต่างๆ เช่น หน่วยทำนอง “เห่เรือ” หรือ ทำนอง “กษัตริย์” (The King)

การจัดรูปแบบวง

การจัดสี้นและช่วงเสียงของเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับเสียงในจินตนาการของผู้วิจัย และการจัดวางเครื่องดนตรีโดยอิงช่วงเสียงที่เหมาะสมกับเครื่องดนตรีนั้นๆ มีผลต่อภาพรวมของสี้นที่จะได้ยินเนื่องจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีลักษณะเฉพาะที่ต่างกัน การจัดระบบเครื่องดนตรีจึงส่งผลต่อผู้ฟังอย่างยิ่ง นอกจากการใช้เครื่องดนตรีที่มีสี้นที่แตกต่าง ผู้วิจัยสามารถสร้างสี้นของเครื่องดนตรีใหม่จากการผสมเสียง โดยสามารถจัดได้เป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1. การจัดเรียงเครื่องดนตรี

มีการจัดเรียงเครื่องดนตรีสำหรับกลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเครื่องลมไม้ กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง เป็นต้น

2. การผสมเครื่องดนตรี

นอกจากการใช้เครื่องดนตรีที่มีสี้นที่แตกต่าง ผู้วิจัยสามารถสร้างสี้นของเครื่องดนตรีใหม่จากการผสมเสียงเพื่อเพิ่มความคมชัดและความหนาของเสียง สามารถจัดได้เป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

- การผสมเสียงคู่แปดระหว่างปิกโคโล ไวบราโฟน และไวโอลิน ด้วยเทคนิคพอนติเซลโล (Ponticello)
- การผสมเสียงกึ่งเสียงมวลค้ำ (Cluster) ระหว่างเชลโล คลาริเน็ต และ ไวบราโฟน ฟลูต
- การผสมเสียงระหว่างฟลูตและไวบราโฟนเพื่อเกื้อหนุนความคมชัดของหัวเสียง
- การผสมเสียงพร้อมการโยนรับทำนองโดยคำนึงถึงระดับเสียงที่เหมาะสมระหว่างโอโบ และฟลูตโดยมีมาริมบาและไวโอลินบรรเลงทำนองเป็นหลักอยู่
- การผสมเสียงระหว่าง ปิกโคโล ฮาร์ป และไวโอลินพร้อมเทคนิคเฉพาะเครื่องดนตรี
- การผสมเสียงระหว่างคลาริเน็ตและไวโอลาพร้อมเทคนิคพอนติเซลโล
- การผสมเสียงระหว่างฟลูต เครื่องกระทบ ฮาร์ปและไวโอลิน โดยใช้ไวโอลาติด (Pizzicato) เลียนระดับเสียงที่เกิดขึ้น
- การผสมเสียงระหว่างทอมโบนพร้อมฮาร์ปบรรเลงด้วยฮาร์โมนิกและดับเบิลเบส
- การผสมเสียงระหว่างโอโบและระฆังราว (Tubular bell)

- การผสมเสียงระหว่างฟลูตและกล็อกเคนชเปิล (Glockenspiel)
- การผสมเสียงระหว่างเชลโล่ด้วยเทคนิคการดีดพิเศษ (Bartok pizzicato) ไปพร้อมกับดับเบิลเบส

3. การผสมเสียงร่วมเครื่องตี

มีการใช้การผสมเสียงระหว่างฟลูตและเครื่องตีเพื่อสนับสนุนหน่วยทำนองและการผสมเสียงระหว่างเครื่องทองเหลืองโดยใช้เครื่องตีร่วมสนับสนุนทำนอง

4. การโยนรับทำนอง (Hocket)

นอกจากนี้ยังมีการใช้การโยนทำนองสำหรับเครื่องดนตรีชนิดเดียวกัน พร้อมกันกับการผสมเสียงข้ามประเภทเครื่องดนตรี

สรุปกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง

บทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ “รัตนโกสินทร์” (ร.ศ.146-237) คือ ดนตรีพรรณนาที่กล่าวถึงเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆ ในช่วงรัชกาลที่ 9 จนถึงรัชกาลที่ 10 หรือตั้งแต่ปี พ.ศ. 2470-2561 โดยสร้างทำนองหลักสอง ทำนองที่มีชื่อว่า “ภูมิ” และ “กษัตริย์” ควบคู่กับการนำองค์ประกอบจากเพลง “แสงเทียน” บทเพลงพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระมหาปรมมิตยาภิรมหาวชิราวุธมหาราชภูมิพลอดุลยเดชบรมนาถบพิตร เพลงชาติไทย เพลงเท่เรือ และบทเพลง “รัตนโกสินทร์” ประพันธ์โดยอาจารย์วิจิตรจิตรรังสรรค์ บทเพลง “King of Peace” โดยผู้วิจัย และบทสวดมนต์ เพื่อเชื่อมโยงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2470-2561 ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงออร์เคสตรา และนักร้องประสานเสียง บทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ “รัตนโกสินทร์” (ร.ศ.146-237) มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบทประพันธ์ดนตรีคลาสสิกที่เข้าใจง่าย สามารถบรรเลงได้โดยไม่มีนักร้องประสานเสียง มีความโดดเด่นพิเศษทางด้านการนำเสนอแนวทำนอง มุ่งเน้นการสร้างทำนองเพลงที่ไพเราะอ่อนหวาน มีการนำเสนอทำนองหลักและทำนองรองที่ของแต่ละช่วงด้วยลีลาที่หลากหลาย โดยใช้เทคนิคการพัฒนาทำนองอันโดดเด่นและการผสมเสียงที่เกี่ยวพันกันระหว่างแนวต่างๆ ที่มีความสัมพันธ์กันจนนำไปสู่จุดสูงสุดของดนตรีที่ง่ายต่อการเข้าถึง “รัตนโกสินทร์” (ร.ศ.146-237) เป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่าทางศิลปะและสามารถเป็นแบบอย่างให้กับนักประพันธ์รุ่นใหม่เพื่อศึกษาคุณลักษณะต่างๆ เพื่อใช้พัฒนาต่อไปได้

การเผยแพร่และการนำเสนอผลงาน

บทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ “รัตนโกสินทร์” (ร.ศ.146-237) ออกแสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561 เวลา 14.00 น. ณ โรงละครแห่งชาติ บรรเลงโดยวงดุริยางค์สากลกรมศิลปากร (National Symphony Orchestra) ร่วมกับสมาชิกจากวงดุริยางค์แห่งมหาวิทยาลัยรังสิต (Rangsit Symphony Orchestra) และคณะนักร้องประสานเสียงจาก มหาวิทยาลัยรังสิต, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และกองดุริยางค์ทหารอากาศ “รัตนโกสินทร์” (ร.ศ.146-237) และออกแสดงครั้งที่สองในงานมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก 23 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 ณ เวทีท้องสนามหลวง

ปัญหาการฝึกซ้อมในแง่มุมของวาทยกร

1. นักดนตรีไม่เข้าใจที่มาของทำนองและหน่วยทำนองจำเป็นต้องอธิบาย
2. บทเพลงมีความซับซ้อนต้องใช้เวลาในการจัดลำดับความสำคัญของรายละเอียด
3. ต้องจัดความสมดุลใหม่เมื่อฝึกซ้อมร่วมกับคณะประสานเสียง
4. นักร้องประสานเสียงมีแนวโน้มที่จะเร่งจังหวะอยู่เสมอ
5. ความคลาดเคลื่อนของจังหวะตก ระหว่างในวงดุริยางค์เนื่องจากเป็นวงขนาดใหญ่ และระหว่างในวงดุริยางค์กับนักร้องประสานเสียง

ข้อเสนอแนะ

1. บทเพลง “รัตนโกสินทร์ (ร.ศ.146-237)” ต้องการทักษะขั้นสูงในการบรรเลง นักดนตรีควรฝึก ซ้อมมาก่อนการซ้อม เพื่อการปรับที่ง่ายขึ้นในการซ้อมรวมวง
2. หากมีการเพิ่มจำนวนในประเภท เครื่องสายและฮอว์น จะทำให้บทเพลงสมบูรณ์แบบมากขึ้น
3. สามารถบรรเลงได้โดยไม่มีนักร้องประสานเสียง
4. ควรอธิบายเรื่องราวของบทเพลงให้ผู้บรรเลงรับรู้ถึงเหตุและผลในรายละเอียด
5. ควรทำการแสดงซ้ำเพื่อเพิ่มความลึกซึ้งในการบรรเลงและการฟัง
6. ควรมีการบันทึกเสียงเพื่อเป็นผลงานด้านศิลปะของชาวไทย โดยได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานของรัฐ

กิตติกรรมประกาศ

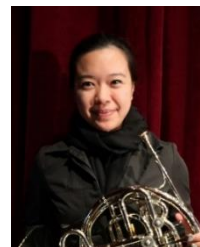
งานวิจัยเรื่องดุริยางคนิพนธ์ “รัตนโกสินทร์ (ร.ศ.146-237)” เป็นงานวิจัยที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจาก สถาบันวิจัยมหาวิทยาลัยรังสิต รหัสทุน 17/2561

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. *ทฤษฎีดนตรี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.
- . *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
- . *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2553.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphonie Nr. 6*. Wiesbaden, GER: Breitkopf & Härtel, 2001.
- . *Symphonie Nr. 9*. Wiesbaden, GER: Breitkopf & Härtel, 2001.
- Berlioz, Hector. *Symphonie Fantastique*. New York: Dover Publications, 1984.
- Corigliano, John. *Symphony No. 1*. New York: G. Schirmer Inc., 1990.
- Debussy, Claude. *La Mer*. London: Ernst Eulenburg Ltd., 1983.
- Dukas, Paul. *The Sorcerer's Apprentice*. Paris : Durand Editions Musicales, 2008.
- Heger, Theodore E., and Earl V Moore. *The Symphony and The Symphonic Poem*. Ann Arbor, MI: Edwards Brothers, 1974.
- Prokofiev, Serge. *Peter and The Wolf*. London: Ernst Eulenburg Ltd., 1985.
- Randel, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Mussorgsky, Modest Petrovich and Maurice Ravel. *Picture at an Exhibition*. London: Ernst Eulenburg Ltd., 1994.
- Smetana, Bedřich. *Die Moldau*. London: Ernst Eulenburg Ltd., 1972.
- Tchaikovsky, Peter Ilyich. *1812 Overture for Orchestra*. London: Ernst Eulenburg Ltd., 1977.

แนะนำผู้เขียน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฐศรัณย์ ทฤษฎีคุณ
อาจารย์ประจำ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ปร.ด. (ดุริยางคศิลป์) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ศศ.บ. (ดนตรีตะวันตก) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ศศ.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล



ศุภนัท บุญช่วย
อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรีและศิลปะการแสดง
SCA (Superstar College of Arts)

ศษ.บ (ดนตรีคีตศิลป์สากลศึกษา) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ศป.ม. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ดร.คม วงษ์สวัสดิ์
อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
D.M.A. (Jazz Performance - Instrumental) University of Miami, Frost School of Music
M.M. (Jazz Instrumental Performance) New York University, NYU Steinhardt
ศศ.บ. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล



ฐิศรา วงศ์แสงจันทร์
นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปริญญาตรี (ดุริยางคศาสตร์สากล) สถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา



ณัฐวุฒิ นราวุฒิชัย
นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศศ.บ. (ดนตรีสากล) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ศป.ม. (การประพันธ์เพลง) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ
คณบดีวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
D.A. (Music) University of Northern Colorado, USA
M.M. (Jazz Studies) University of North Texas, USA
B.F.A. (Music) Cornish College of the Arts, USA



ธีรชัย จิระสิริกุล

นิสิตปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศศ.บ. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ศศ.ม. (ดนตรี) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล



ธาวิน ไล่ทอง

นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ค.บ. (ดนตรีศึกษา), คณะครุศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



มัชฌาพร ยมนา

นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



วิษณุพร เปรมานนท์

นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศศ.บ. (ดนตรีตะวันตก) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์



ดร.วานิช โปตะวนิช

อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ศป.ด. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศป.ม. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์ตะวันตก) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

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

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสารหรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น ประเภทของผลงานที่ตีพิมพ์ต้องเป็นบทความที่เกี่ยวข้องกับวิชาการด้านดนตรี เช่น บทความสร้างสรรค์ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความวิเคราะห์ บทความอื่นๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรี รวมถึงบทความที่มีดนตรีเกี่ยวข้อง

กรุณาส่งบทความของท่าน พร้อมทั้งแนบบแบบเสนอขอส่งบทความ รวมถึงหลักฐานในการชำระเงินมายังกองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต ผ่านทาง www.tci-thaijo.org/index.php/rmj และหากท่านมีข้อสงสัยเพิ่มเติมสามารถติดต่อวารสารดนตรีรังสิต ตามที่อยู่ข้างล่างนี้

กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

52/347 พหลโยธิน 87 ตำบลหลักหก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี 12000

email: rmj.rsu@rsu.ac.th

โทรศัพท์: 02-791-6264

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 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) ต้องมีทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยใช้ตัวหนา ขนาด 18 pt สำหรับภาษาอังกฤษใช้ตัวพิมพ์ใหญ่เท่านั้น จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ โดยแต่ละภาษาจำนวนไม่ควรเกิน 1 บรรทัด และหลีกเลี่ยงการใช้ตัวย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

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

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ทุกบทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้ตัวหนา 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 ระบุข้อมูลเกี่ยวกับผู้เขียนในรูปแบบเชิงอรรถ (Footnote) โดยใช้อักษรขนาด 14 pt **ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ** 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 บทเพลง *มิติแห่งอวกาศธาตุ (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 ใช้อักษรปกติ ขนาด 12 pt 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 ต้องมีความสูงโดยประมาณ 0.4-0.5 ซม. และควรมีขนาดตัวอย่างที่เท่ากันหรือใกล้เคียงกันทุกตัวอย่าง

5. กรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (วิทยานิพนธ์ หรือดุษฎีนิพนธ์) ต้องได้รับการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเป็นลายลักษณ์อักษรในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ อีกทั้งมีชื่อลำดับถัดจากผู้เขียน

6. กรณีที่เป็นบทความที่มีผู้เขียนมากกว่า 1 คน จะต้องมิได้รับรองจากผู้เขียนร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษร

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 จะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพบทความขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับ ที่ผู้เขียนได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่างๆ
 2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิง บรรณานุกรม และอื่นๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ มีความสมบูรณ์และความเหมาะสมของเนื้อหาจะได้รับการอ่านพิจารณาก่อนการขอรับโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้ ความเชี่ยวชาญ หรือมีประสบการณ์การตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน จำนวน 3 คนต่อ 1 บทความ
 3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับ การบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการฯ จะแจ้ง ผู้เขียนรับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
 4. ผู้เขียนจะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการฯ ได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการตีพิมพ์เผยแพร่
 5. กรณีที่ผู้เขียนมีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต” เท่านั้น
 6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการฯ จะเรียนแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร 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 กาญจนวาสี, 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 กาญจนวาสี, ทวีวัฒน์ ปิตยานนท์, และดิเรก ศรีสุขโข. *การเลือกใช้สถิติที่เหมาะสมสำหรับการวิจัย*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

หมายเหตุ: ถ้ามีผู้แต่งตั้งแต่ 4 คน ขึ้นไป ให้ใส่เฉพาะชื่อแรก ตามด้วย “และคณะ”

หรือ “and others” เช่น

ศิริชัย กาญจนวาสี 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.....อีเมล.....

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 ตรวจสอบแก้ต้นฉบับตามที่เห็นสมควร พร้อมกันนี้ขอมอบลิขสิทธิ์บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ให้แก่ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าข้อความทั้งหมดข้างต้นเป็นความจริงทุกประการ

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

วารสารดนตรีรังสิต

RANGSIT MUSIC JOURNAL

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ISSN 1905-2707

Vol.16 No.2 July-December 2021

บทความวิชาการ และบทความวิจัย