กองบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บรรณาธิการบริหาร วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

บรรณาธิการ เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

ผู้ช่วยบรรณาธิการ ธีรัช เลาห์วีระพานิช

กองบรรณาธิการ แขไข ธนสารโสภิณ

อานุภาพ คำมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์

ปานใจ จุฬาพันธุ์

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี คณะดุริยางคศาสตร์

มนัส แก้วบูชา

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์

ศรัณย์ นักรบ

มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะศิลปกรรมศาสตร์

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

มหาวิทยาลัยบูรพา คณะดนตรีและการแสดง

จักรี กิจประเสริฐ

มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะดุริยางคศาสตร์

คมธรรม ดำรงเจริญ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา คณะศิลปกรรมศาสตร์

ไชยวุธ โกศล

มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

อรอุษา หนองตรุด

มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

สุกิจ พลประถม

มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ คณะดนตรี

น.ท.วรเขต ทะโกษา

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

ชัยพฤกษ์ เมฆรา

เกี่ยวกับวารสาร

วารสารดนตรีรังสิต เป็นวารสารวิชาการซึ่งได้รับการประเมินคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 คน (double-blind reviewed) เพื่อเผยแพร่ผลงานวิจัย ผลงานสร้างสรรค์ ตลอดจนบทความทางวิชาการ โดยมีขอบเขตของบทความครอบคลุมด้านการประพันธ์เพลง การแสดงดนตรี ดนตรีวิทยา ดนตรีศึกษา เทคโนโลยีดนตรี และบทความที่มีดนตรีเกี่ยวข้อง

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่ความรู้ทางด้านวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในสาขาดนตรี
2. เพื่อเป็นสื่อกลางการแลกเปลี่ยนแนวความคิด องค์ความรู้ ความก้าวหน้าด้านการวิจัยและนวัตกรรมดนตรี
3. เพื่อเสริมสร้างองค์ความรู้ในสาขาดนตรี
4. เพื่อเป็นการบริการวิชาการในสาขาดนตรี

ขอบเขตของบทความ

วารสารดนตรีรังสิตรับบทความทางวิชาการทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ได้แก่ บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์ บทวิจารณ์ (บทวิจารณ์หนังสือ บทวิจารณ์การแสดง และบทวิจารณ์ด้านดนตรีอื่น ๆ) รวมถึงบทความซึ่งครอบคลุมทุกวิชาการดนตรี หรือบทความที่มีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้อง

เจ้าของ

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

กำหนดออกปีละ 2 ฉบับ
ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน
ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีรังสิต (Rangsit Music Journal, RMJ) ได้รับเกียรติจากนักวิชาการอย่างต่อเนื่อง พื้นที่สื่อกลางการสำหรับการเผยแพร่องค์ความรู้ด้านงานวิชาการ งานวิจัย และนวัตกรรมในสาขาดนตรี ตลอดจนบทความหลากหลายมิติครอบคลุมทุกวิชาการดนตรี สำหรับวารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 19 ฉบับที่ 1 ระหว่างเดือนมกราคม-มิถุนายน พ.ศ. 2567 ประกอบด้วยบทความทั้งสิ้นจำนวน 11 บทความ แบ่งเป็นบทความวิชาการจำนวน 3 บทความ และบทความวิจัยจำนวน 8 บทความ บทความทั้งหมดผ่านการประเมินคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 คน จากหลากหลายสถาบันและไม่ได้เป็นสถาบันเดียวกับผู้เขียน

ตั้งแต่วารสารดนตรีรังสิตปีที่ 19 ฉบับที่ 1 ระหว่างเดือนมกราคม-มิถุนายน พ.ศ. 2567 เป็นต้นไปการเผยแพร่บทความจากเดิมประกอบด้วยการพิมพ์เป็นรูปเล่มและออนไลน์ กองบรรณาธิการฯ ได้ปรับการเผยแพร่เป็นรูปแบบออนไลน์เท่านั้น นอกจากนี้ ได้พิจารณายกเลิกเลข ISSN 1905-2707 และเริ่มใช้เลข ISSN 3027-7094 (Online) แทนตั้งแต่ฉบับนี้เป็นต้นไป อีกทั้งได้ปรับปรุงแก้ไขเว็บไซต์และรูปแบบการเผยแพร่ให้สอดคล้องกับเลข ISSN ข้างต้น ทั้งยังครอบคลุมถึงการใส่เลขรหัสบทความกำกับไว้ที่ตัวบทความทั้งหมด

กองบรรณาธิการฯ ขอขอบคุณผู้เขียนทุกคนที่ให้ความไว้วางใจและกรุณาส่งผลงานทางวิชาการเข้ามาอย่างต่อเนื่องกระทั่งปัจจุบันเข้าสู่ปีที่ 19 วารสารดนตรีรังสิตยังคงมุ่งมั่นเพื่อพัฒนาแวดวงวิชาการในประเทศไทยให้มีคุณภาพทัดเทียมกับนานาชาติ สำหรับผู้ที่สนใจอ่านบทความสามารถเข้าไปยังเว็บไซต์วารสารดนตรีรังสิตและ/หรือผู้ที่สนใจนำผลงานทางวิชาการมาเผยแพร่กับวารสารดนตรีรังสิต สามารถอ่านคำแนะนำตลอดจนรายละเอียดอื่น ๆ เพิ่มเติมได้จากเว็บไซต์ในหน้าการส่งบทความ (Submission) หรือจากลิงก์นี้ https://so06.tci-thaijo.org/index.php/rmj/about/submissions

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
บรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิต

สารบัญ

บทความวิชาการ

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรี “เอไอสวีท สำหรับวงเครื่องกระทบ”
The Creativity in Music Composition “AI SUITE"
เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม และพิมพ์ชนก สุวรรณธาดา
A0101
16 pages

พัฒนาการของเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลในประเทศไทย
The Development of Flexible Ensemble in Thailand
อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล และนิพัต กาณจนะหุต
A0202
13 pages

พื้นฐานการใช้แส้สำหรับมือกลอง
The Fundamental of Using Brushes for Drummers
อานุภาพ คำมา และสมเกียรติ หอมยก
A0303
15 pages

บทความวิจัย

อนาคตภาพการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของไทย ในทศวรรษหน้า (2564-2574)
The Scenario Future of the Development of Thai School’s Wind Band in the Next Decade (2021-2031)
ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ, วรินธร สีเสียดงาม, สุขนิษฐ์ สะสมสิน, และพนัส ต้องการพานิช
R0104
15 pages

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “หน้ากากแห่งความเชื่อ” สำหรับวงออกเท็ต
Master Music Composition: “The Face of Faith” for Octet
ธนกร บุญมาสืบ และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
R0205
15 pages

สารบัญ (ต่อ)

ลักษณะทางดนตรีของวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์
Musical Characteristics of Mangkla Band Lamduan Waisai Kho Rum District Pichai Subdistrict Uttaradit Province
ธีระพงษ์ ทัพอาจ และประทีป นักปี่
R0306
12 pages

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “จักรราศี” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม
Master Music Composition: “Zodiac” for Wind Symphony Orchestra
นิศานาท นีระ และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
R0407
16 pages

สุริยคราส 2 : ดับเบิลคอนแชร์โต สำหรับฟลูต กีตาร์ และวงเครื่องสาย
Solar Eclipse II: Double Concerto for Flutes, Guitar, and Strings
บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ
R0508
17 pages

บทวิเคราะห์บทประพันธ์ลำดับที่ 9 ของเฟอร์นันโด ซอร์ “อินโทรดักชัน แอนด์วาริเอชันบนทำนองของโมสาร์ท”
An Analysis of “Introduction and Variations on a Theme from Mozart, Op.9 by Fernando Sor
วริศรา โรจนาบุตร และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
R0609
12 pages

ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยเซฟ ไฮเดิน : เทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง
Joseph Haydn's Trumpet Concerto in E-flat Major: Performance Practice and Interpretation
วสวัตติ์ พยัคฆกุล และยศ วณีสอน
R0710
14 pages

เพรลูด ของรัคมานินอฟ ในแง่มุมของสังคีตลักษณ์ซ้ำความ
Rachmaninoff’s Preludes as a Cyclic Work
Eri Nakagawa
R0811
11 pages

Article No. A0101 (16 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.A0101

งานสร้างสรรค์บทประพันธ์ดนตรี “เอไอสวีท” สำหรับวงเครื่องกระทบ

The Creativity in Music Composition “AI SUITE”

เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม*[1] พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา[2]

Paopun Amnatham,*[1] Pimchanok Suwannathada[2]

Abstract

AI Suite is a contemporary music composition for a large percussion ensemble. The piece has composed for pitched percussion instruments and unpitched percussion instruments. *AI Suite* for percussion ensemble inspired by mechanism of robot and machine, using modern techniques to convey meanings that are consistent with the characteristics of machines and robot. The composition contained 4 movements. They are Introduction, Robotic, Lento Appassionata and Machines. Each movement uses a variety of musical materials. Drums rudiments are an important resource for keyboard percussion’s playing technique (Marimba, Xylophone and Vibraphone) which lead to composition variety of sounds and musical colors. The common percussion instruments; auxiliary percussion and toy percussion instruments are adapted to be used new playing techniques to convey meaning of robot’s sound mechanism. *AI Suite* for percussion ensemble is implementing compositional techniques and variety of musical materials including rudiments, textures, pitches, articulations, dynamic and rhythmic dimensions unique to the composer identity.

Keywords: Music Composition / Percussion Music / Drums Rudiments

* Corresponding author, email: mu1405@hotmail.com

[1] นักศึกษาปริญญาเอก คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

[1] Doctoral of Music Program in Music Research and Development, Silpakorn University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

[2] Advisor, Asst. Prof., Faculty of Music, Silpakorn University

Received: October 20, 2022 / Revised: November 18, 2022 / Accepted: November 18, 2022

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ *เอไอสวีท* เป็นบทเพลงร่วมสมัยสำหรับวงเครื่องกระทบขนาดใหญ่ประกอบด้วยเครื่องกระทบที่มีระดับเสียงและไม่มีระดับเสียงแน่นอน ได้รับแรงบันดาลใจจากหุ่นยนต์ ใช้เทคนิควิธีการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยเพื่อสื่อความหมายที่สอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของเครื่องกล บทประพันธ์ชุดนี้มีทั้งหมด 4 กระบวน ในแต่ละกระบวนใช้วัตถุดิบทางดนตรีที่หลากหลาย วัตถุดิบสำคัญคือการนำรูดิเมนท์ซึ่งเป็นเทคนิคของกลองมาประพันธ์สำหรับเครื่องกระทบคีย์บอร์ด ทำให้บทเพลงมีสีสันและมีกลวิธีการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังใช้เครื่องดนตรีทดแทนเสียงกลไกของจักรกลทำให้เกิดเทคนิคการบรรเลงแบบใหม่ เรียบเรียงระดับเสียง เนื้อดนตรี ลักษณะเสียง รูปแบบและการซ้อนของจังหวะในมิติต่าง ๆ เพื่อนำเสนอเทคนิคการประพันธ์ที่เป็นอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์

คำสำคัญ: การประพันธ์ดนตรี / ดนตรีเครื่องกระทบ / รูดิเมนท์

บทนำ

บทประพันธ์ *เอไอสวีท* สำหรับวงเครื่องกระทบ บรรเลงรอบปฐมทัศน์ในคอนเสิร์ตการแสดงดนตรีเครื่องกระทบ “2 Suites for Percussion Ensemble” เมื่อวันศุกร์ที่ 8 เมษายน พ.ศ. 2565 เวลา 16:00 น. ณ หอแสดงดนตรีถาวร พรประภา บรรเลงโดยวงเครื่องกระทบ Paopun & Friends Percussion Ensemble เป็นการแสดงดนตรีสดและออกอากาศผ่านไลฟ์สตรีมมิ่งผ่านระบบออนไลน์เมื่อวันที่ 26 มิถุนายน พ.ศ. 2565 บทประพันธ์ *เอไอสวีท* มีรูดิเมนท์[1] ชนิดมาตรฐานจำนวน 4 รูปแบบเป็นวัตถุดิบหลักในการ และยังมีการนำกลุ่มทำนองย่อยที่สร้างขึ้นใช้เป็นทำนองแทรกในแต่ละกระบวนเป็นทำนองเชื่อมความสัมพันธ์ เพื่อเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับบทประพันธ์ โดยบทประพันธ์ *เอไอสวีท* มีความยาว 38 นาที

เนื้อหาบทประพันธ์

บทประพันธ์เพลงเอไอสวีท มีทั้งหมด 4 กระบวน เรียงลำดับตามอัตราจังหวะ เร็ว-เร็ว-ช้า-เร็ว มีโครงสร้างคล้ายคลึงกับรูปแบบบทเพลงซิมโฟนี 4 กระบวน และพ้องกับแนวคิดดนตรีสนามที่ออกแบบดนตรี

[1] Rudiments consist of specific sticking patterns and movements that form the foundation for more complex drumming skills.

เป็นหนึ่งการแสดง บทประพันธ์ชุด *เอไอสวีท* มีสังคีตลักษณ์รวมที่ประยุกต์มาจากโครงใหญ่ของชุดการแสดงดนตรีสนามเป็นหลัก การแสดงบทประพันธ์เรียงตามกระบวน ดังนี้

1. บทนำ (Introduction)
2. โรโบติก (Robotic)
3. เลนโต อัปปัซซิโยนาตา (Lento Appassionata)
4. แมชชีน (Machine)

1. บทนำ (Introduction)

เป็นบทนำของชุดการแสดงที่เริ่มต้นด้วยรูดิเมนท์ที่พื้นฐานที่สุด คือซิงเกิลสโตรคโรล (Single Stroke Roll) ผู้ประพันธ์ได้ออกแบบให้ผู้แสดงทุกคนได้บรรเลงเครื่องกระทบชิ้นเล็กทุกคนเพื่อสื่อถึงกลไกเริ่มต้นของหุ่นยนต์ โดยใช้จังหวะปกติของแต่ละแนวมาผสมเพื่อให้เกิดจังหวะที่มีลักษณะพิเศษและฟังดูคล้ายไม่มีจังหวะคงที่ แต่ในขณะเดียวกันยังสามารถรู้สึกถึงชีพจรจังหวะของเพลงได้อย่างสม่ำเสมอ มิติด้านสังคีตลักษณ์ของกระบวนแรกนี้ดำเนินไปด้วยลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปพร้อมกันกับการพัฒนาชุดรูดิเมนท์จากซิงเกิลสโตรคโรล (Single Stroke Roll) ไปยังรูดิเมนท์ประเภทดิดเดิล (Diddle) ที่หลากหลาย อันจะเป็นส่วนประกอบของการดัดแปลงประโยคเพลงให้มีเอกลักษณ์เฉพาะ และมีโครงสร้างเป็นตอนแบ่งด้วยลักษณะของเนื้อดนตรีที่ถูกพัฒนาต่อเนื่องทั้งหมด 6 ตอน ดังนี้

Table 1 Structure of Introduction

Form		Amount (Bar)	Key
Section 1	Introduction	49	C Major
Section 2	Theme 1	50	
Section 3	Development	29	
Section 4	Transition	23	G Major
Section 5	Winding up the Machine	27	
Section 6	Coda	31	

จาก Table 1 สามารถแสดงรายละเอียดด้านดุริยางคศิลป์และความสำคัญต่าง ๆ มีทั้งหมด 4 ประการ ดังนี้

1.1 มิติด้านเสียงและจังหวะ

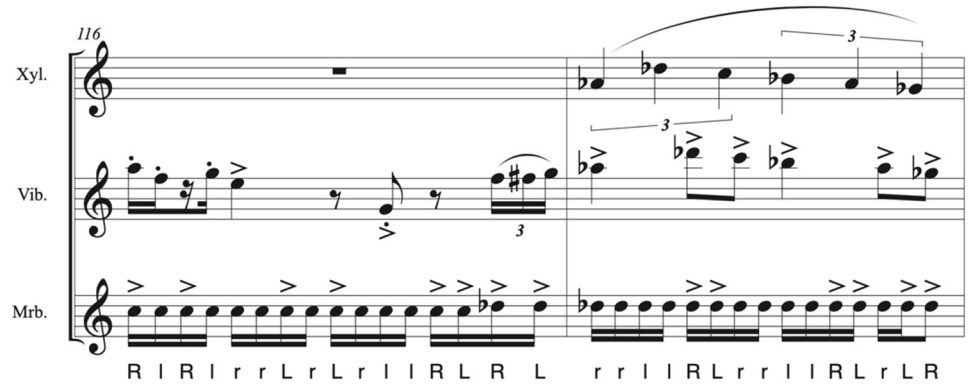
การบรรเลงบทเพลงสำหรับเครื่องกระทบ มีความหลากหลายในเรื่องเทคนิคการบรรเลง รูปแบบจังหวะที่หลากหลายและซับซ้อน ในกระบวนนี้มีการกำหนดใช้อัตราจังหวะซ้อนในรูปแบบของการหลากอัตราจังหวะ (Polymeter) ให้เกิดความรู้สึกการเคลื่อนที่ของทำนอง เสียงประสาน และไม่ให้เนื้อดนตรีโดยรวมนั้นมีความแข็งกระด้างจนเกินไป ใน Example 1 แสดงแนวดนตรีที่บรรเลงไปพร้อม ๆ กัน แต่อยู่บนอัตราจังหวะที่แตกต่างกัน ในกรณีของห้องที่ 189 แบ่งเป็น 2 อัตราจังหวะ คือ 4/4 และ 3/2

Example 1 Polymeter

1.2 รูดิเมนท์ประเภทดิดเดิล

ผู้ประพันธ์ได้ประยุกต์จัดเรียงรูดิเมนท์ และผสมกันในตอนพัฒนาทำนอง (ตอน 3) โดยเริ่มจากแนวมาริมบา แนวที่ 1 โดยปกติรูดิเมนท์ประเภทดิดเดิลที่นิยมใช้บรรเลงทั่วไปคือซิงเกิลพาราดิดเดิล เรียงกันไปทีละจังหวะ ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ได้สร้างชุดรูดิเมนท์เป็นประโยคเพลงที่มีความยาวปานกลาง เพื่อรองรับและสนับสนุนแนวทำนองให้กับทำนองที่บรรเลงด้วยเครื่องกระทบคีย์บอร์ดเสียงแหลมสูง (ไซโลโฟน ไวบราโฟน) การบรรเลงชุดรูดิเมนท์ชุดใหม่นี้เกิดสำเนียงที่มีลักษณะเฉพาะของบทประพันธ์ ผู้ฟังจะได้ยินโน้ตที่ถูกเน้นออกมาอย่างจงใจ (Example 2)

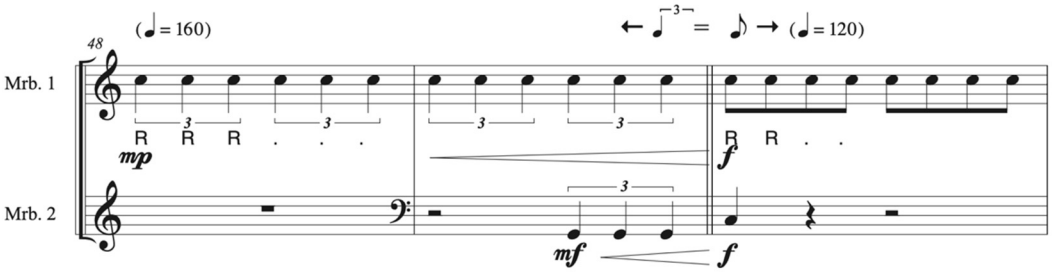
Example 2 Diddle Rudiments



1.3 การเปลี่ยนอัตราจังหวะแบบตรงจังหวะ (Metric Modulation)

ปรากฏขึ้นในท่อนนำเพื่อสร้างจุดเชื่อมต่อที่แนบเนียนระหว่างชุดโน้ตสามพยางค์กับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น ในห้องที่ 49 อัตราความเร็วเท่ากับ 160 กับห้องที่ 50 อัตราความเร็ว 120 โดยปกติเมื่ออัตราจังหวะเปลี่ยนแปลงไป ชีพจรจังหวะมักจะเปลี่ยนไปตามความเร็วด้วย มีชุดตัวโน้ตที่แตกต่างกันบรรเลงต่อเนื่องโดยมีความถี่ของโน้ตเท่ากันเมื่อเปลี่ยนอัตราจังหวะ ผลกระทบที่เกิดขึ้นจากเทคนิคการประพันธ์นี้จะทำให้บทเพลงดำเนินไปข้างหน้าได้อย่างว่องไว ในขณะที่ความถี่ของตัวโน้ตนั้นคงที่แต่ชีพจรจังหวะกลับเปลี่ยนไปดัง Example 3

Example 3 Metric Modulation

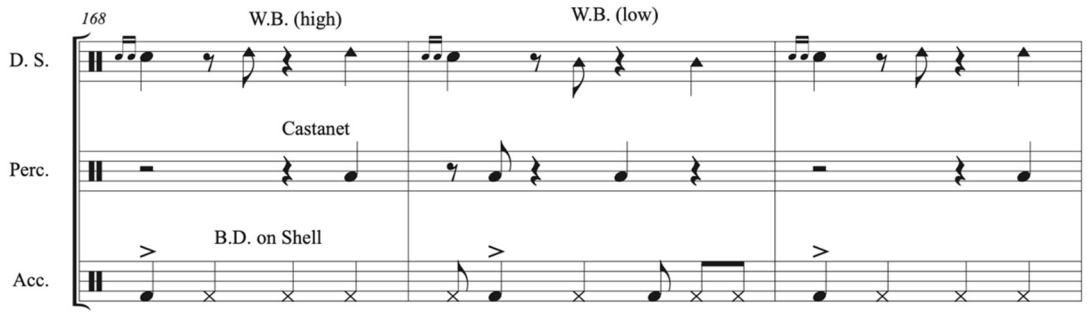


1.4 การใช้เครื่องดนตรีทดแทนเสียงกลไกของหุ่นยนต์

เนื่องจากในท่อนนี้สื่อถึงการเริ่มต้น (Introduction) เปรียบเสมือนหุ่นยนต์ในยุคแรกเริ่ม หรือในจินตนาการคือลานไขอย่างธรรมดา จึงใช้เสียงทดแทนกลไกของหุ่นยนต์ที่ใช้การไขลานเป็นตัวช่วยในการขยับขับเคลื่อนกำหนดใช้เครื่องดนตรีประเภทไม้เป็นหลัก และร่วมด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเล็กที่เป็นเสียงเฉพาะคือ วู้ดบล้อค (Woodblock) เครื่องกระทบชนิดไม้ที่ตีใช้แทนเสียงไขลาน กวีโร (Guiro) บรรเลงโดยการรูดบน

เครื่องแทนเสียงของฟันเฟือง ตัวถังกลองใหญ่ (B.D. on Shell) โดยการใช้ไม้ตีบริเวณตัวถังกลองใหญ่เพื่อเพิ่มความกังวานของเสียงที่ผลิต ตาม Example 4 เป็นการแสดงท่อนที่เป็นตอนไขลานหุ่นยนต์ (ตอน 5) โดยในกระบวนนี้มีเครื่องกระทบที่มีช่วงเสียงอยู่ในระดับต่ำที่คอยสนับสนุนและบรรเลงประกอบจังหวะด้วยแนวดนตรีเครื่องกลองใหญ่คอนเสิร์ต ทำให้เนื้อดนตรีฟังดูไม่โล่งและหลวมจนเกินไป แนวกลองใหญ่ในท่อนนี้เกิดการเน้นบนจังหวะเบา (Rhythmic Accent) ขึ้นโดยไม่ทำให้ความเข้มของเสียงเปลี่ยนแปลง การบรรเลงกลุ่มโน้ตในลักษณะนี้ เมื่อผสมกับลักษณะจังหวะ สัดส่วนโน้ตอื่น ทำให้เกิดเสียงที่ให้ความรู้สึกเหมือนกลไกการทำงานของลานนาฬิกา

Example 4 Wooden Instruments for the Machines effects



2. โรโบติก (Robotic)

แสดงถึงพัฒนาการของจักรกลที่มีประโยคแทนเสียงการสนทนาภาษาหุ่นยนต์ เสียงดนตรีที่เพิ่มเนื้อเสียงของเครื่องดนตรีชนิดเหล็ก (Metal Instruments) มากขึ้น เนื้อเสียง จังหวะ และทำนองที่สื่อไปถึงการกำหนดลักษณะหุ่นยนต์ในรูปแบบของบทประพันธ์โดยเฉพาะ ทั้งยังมีเครื่องดนตรีทดแทนเสียงในกระบวนนี้อีกด้วย ความเร็วหลักของโรโบติก อยู่ในอัตราจังหวะที่กระชับและค่อนข้างเร็ว คือ 108 BPM ตามด้วยความเร็วที่ 162 BPM โน้ตในบางช่วงถูกประยุกต์ให้บรรเลงแบบปกติไปพร้อมกับการบรรเลงรูดิเมนท์บนเครื่องกระทบคอนเสิร์ต เป็นที่มาของการกำหนดเทคนิคการบรรเลงแบบเฉพาะของบทประพันธ์อีกด้วย

Table 2 Structure of Robotic

Form		Amount (Bar)	Key
Section 1	Introduction	46	Messiaen Mode 4
Section 2	Theme 1	54	
Section 3	Transition	15	
Section 4	Theme 2	28	
Section 5	2nd Theme Development	78	
Section 6	Recapitulation	19	
Section 7	Coda	16	

ลักษณะพิเศษของหุ่นยนต์ที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดมีหลายลักษณะ โดยมากจะสื่อด้วยลักษณะเสียงเครื่องกระทบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะเป็นเครื่องดนตรีแท้ ๆ และในขณะเดียวกันยังให้เสียงที่มีลักษณะเป็นเสียงรบกวน (Noise) ในรูปแบบที่แตกต่างกัน ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคกระจุกเสียง (Tone Cluster) ในตอน 4 ช่วงเชื่อมทำนองที่ 2 ในสัดส่วนจังหวะรูปแบบสามพยางค์ไล่ขึ้นทีละครึ่งเสียงจำนวน 1 ห้องและไล่เสียงลงจำนวน 1 ห้อง เพื่อสื่อถึงสปริง กลไกบางอย่างที่ถูกกำหนดให้มีในเครื่องจักรกลทั่วไปที่มีการดึงให้ตึงและเมื่อตึงถึงขีดสุดแล้วก็จะคลายออกตามกลไล ลักษณะโน้ตใน Example 5 (ห้องที่ 142 - 146) ผู้ประพันธ์เพิ่มเครื่องกระทบที่ให้ลักษณะเสียงเพิ่มเติมคือ Ratchet ที่ฟังดูเหมือนสปริงมากขึ้น และจบตอนด้วยเสียงกระดิ่งผสมเสียงกับ Zil-Bell ที่เสริมลักษณะเสียงกระดิ่งเหล็กเพิ่มเข้าไปกับกระดิ่งในจังหวะเดียวกัน ผู้ประพันธ์กำกับขนาดของกลองในแนวเครื่องดนตรีทิมปานีเพื่อผลิตเนื้อเสียงที่ทำให้สามารถได้ยินชัดเจน ใน Example 5 ห้องที่ 142 และ 144 ผู้บรรเลงใช้กลองทิมปานีขนาด 23 และ 26 นิ้วตามลำดับ ทั้งนี้เพื่อให้เสียงที่บรรเลงออกมาได้ยินอย่างชัดเจนเมื่อเทียบความหนาแน่นของเสียงกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่บรรเลงไปพร้อมกัน

Example 5 Tone Cluster for the Shock Absorber Effect

ช่วงพัฒนาทำนองในห้องที่ 147 เป็นต้นไป ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้เทคนิควิธีการย้อนกลับ (Retrograde) ย่อยจังหวะในสัดส่วนของเขบ็ตหนึ่งชั้นออกเพื่อทำการย้อนกลับของทำนองหลักจากห้องที่ 130 (Example 6) ให้เกิดการย้อนกลับโดยใช้การผสมผสานเรื่องของจังหวะในระดับย่อย (เขบ็ตหนึ่งชั้น) จึงทำให้เกิดมิติที่แปลกและน่าสนใจ เพื่อความชัดเจนและย้ำบันไดเสียงอีกครั้ง ผู้ประพันธ์ให้เครื่องกระทบคีย์บอร์ดบรรเลงเพียงอย่างเดียว โดยไม่มีเสียงเครื่องกระทบชนิดอื่นเข้ามาแทรกระหว่างการใช้เทคนิคย้อนกลับเพื่อให้แนวคิดและวิธีการย้อนกลับถูกบรรเลงได้อย่างชัดเจน เปรียบเทียบ Example 7-8 ซึ่ง Example 7 เป็นทำนองเดิมก่อนการถอยหลัง ทำนองนี้มีการผสมเสียงระหว่างเครื่องดนตรีคีย์บอร์ดชนิดเหล็กและเครื่องดนตรีชนิดไม้ เทียบกับ Example 8 เมื่อใช้วิธีการย้อนกลับมาใช้จะทำให้เกิดมิติของเนื้อดนตรีที่น่าสนใจยิ่งขึ้น

Example 6 Original Melodic Line from Bar 130

Example 7 Original Melodic Line Before Retrograde

Example 8 Retrograde from the Original Melodic Line

3. เลนโต อัปปาสซิโยนาตา (Lento Appassionata)

เป็นกระบวนที่แตกต่างจากกระบวนอื่น โดยมีลักษณะของการพรรณนาถึงบรรยากาศความคิดของปัญญาประดิษฐ์ ความรัก ความหลงใหล ความสามารถ เข้าใจอารมณ์ความรู้สึกอันละเอียดอ่อนของมนุษย์ มาริมบาทำหน้าที่ดำเนินทำนองสลับกับไวบราโฟนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงอ่อนหวานที่สุดในกลุ่มเครื่องกระทบคีย์บอร์ด ขับเคลื่อนท่อน Lento โดยใช้แนวดนตรีสนับสนุนโดยเครื่องกระทบชนิดอื่น ในท่อนนี้

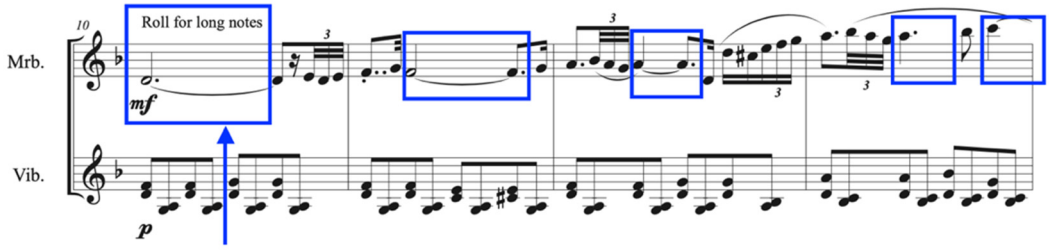
ถึงแม้จะเป็นกระบวนที่มีอัตราจังหวะช้า แต่สามารถนำเสนอเทคนิควิธีบรรเลงในฐานะของเทคนิคใหม่ (Extended Technique) ด้วยกลองทิมปานี และนำเสนอทำนอง “ประกายไฟ” สื่อถึงกลไกการทำงานของหุ่นยนต์

Table 3 Structure of Lento Appassionata

Form		Amount (Bar)	Key
Section 1	Introduction	10	D minor
Section 2	Theme 1	21	
Section 3	Transition	15	F Major
Section 4	Development	31	G minor
Section 5	Recapitulation	13	D minor
Section 6	Coda	23	
Main Key: D minor			

ผู้ประพันธ์ได้สร้างทำนองหลักขึ้นจากกุญแจเสียง D ไมเนอร์โดยให้ไวบราโฟนเริ่มบรรเลงเป็นพื้นหลังให้มาริมบาบรรเลงนำเสียงเพื่อเข้าสู่ทำนองหลัก โน้ตแนวบรรเลงประกอบของไวบราโฟนและการเดินทางของคอร์ดนั้นไม่ซับซ้อนมากนัก ทั้งนี้เพื่อให้แนวทำนองหลักนั้นมีความชัดเจนโดดเด่นออกมาอย่างสวยงามและง่ายต่อการฟังมากขึ้น (Example 9) ในแนวทำนองมาริมบา ผู้ประพันธ์ได้กำกับให้ผู้แสดงบรรเลงโน้ตเสียงยาวโดยการรัว (รูดิเมนท์ซิงเกิลสโตรคโรลแบบสลับมือขวา-ซ้าย) ได้ตามใจต้องการ โดยกำกับไว้เพียง “Roll for long notes” หมายถึงให้ใช้เทคนิครัวในตัวโน้ตที่มีจังหวะยาว โดยปกติแล้วคำกำกับลักษณะนี้จะกำหนดอย่างชัดเจนว่าให้รัวตั้งแต่โน้ตที่มีความยาว 1 หรือ 2 จังหวะขึ้นไป ในบทประพันธ์ *เอไอสวีท* นี้ ผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้ตีความอย่างอิสระตามจินตนาการของผู้บรรเลง ซึ่งนักดนตรีแต่ละคนก็จะมีวิธีบรรเลงแตกต่างกัน ดังใน Example 9 ได้ตีกรอบไว้สำหรับโน้ตที่อาจตีความว่าเป็นเสียงยาวได้

Example 9 Theme by Marimba



3.1 เทคนิคใหม่ (Extended Technique)

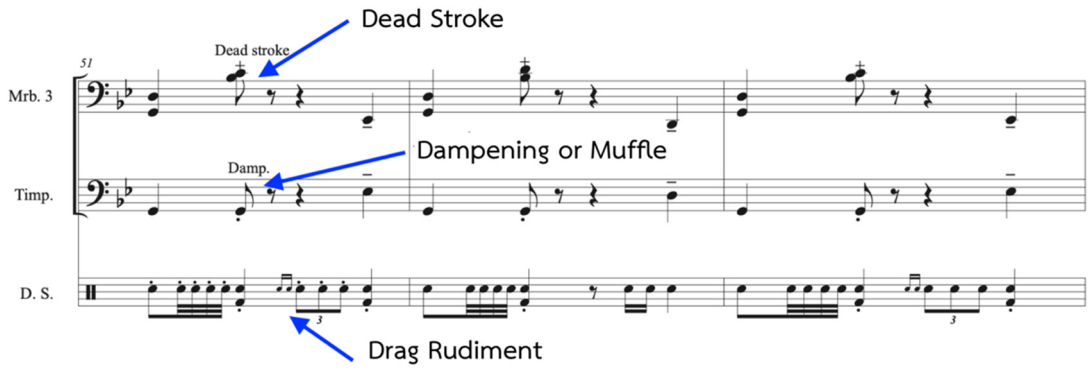
เทคนิคที่ปรากฏในแนวกลองทิมปานี ผู้ประพันธ์ได้สร้างเทคนิควิธีการบรรเลงเพื่อทดแทนเสียงที่คล้ายกับโช้คอัพแบบไม่มีเสียงลม โดยการใช้ไม้ทิมปานีปกติตีลงไปตรงกลางกลองและเหยียบเพเดิลให้หนังหย่อนที่สุดของกลอง ทั้งนี้มิได้สนับสนุนเนื้อดนตรีในท่อนเพลง หากแต่สนับสนุนแนวคิดที่ดนตรีถูกเกี่ยวข้องกับจักรกล จึงเป็นที่มาของเสียงใหม่ที่เกิดขึ้นในท่อนเพลงนี้ ในขณะที่เกิดเสียงโช้คอัพบนกลองทิมปานี ผู้ประพันธ์ได้สอดแทรกเสียงทดแทนอีกหนึ่งเสียงเพื่อให้เกิดความพิสดารยิ่งขึ้น เสียงเอฟเฟกต์ประกายไฟที่ถูกสร้างขึ้นเกิดจากการผสมเสียงเครื่องกระทบชนิดเหล็กกับไซโลโฟน บรรเลงสัดส่วนโน้ตและจังหวะที่เหมือนกันเพื่อให้เกิดเสียงเหล็กกระทบกันและในขณะเดียวกันยังให้ระดับเสียงที่ตอบรับกับบันไดเสียงของกระบวนเพลงอีกด้วย (Example 10)

Example 10 Sparking Effect and Shock Absorber Effect

3.2 การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation)

กลุ่มขับเคลื่อนจังหวะข้างต้นในตอนนี้ จะบรรเลงให้มีน้ำเสียง ยาว-สั้น-ยาว ใน 1 ห้องเพลงตามจังหวะ เสียงสั้นที่มีเอกลักษณ์ในตอนนี้ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้เป็นเสียงสั้นแบบห้วนมากที่สุด ดังที่เห็นว่ามีเทคนิคตีแบบกดไม้ (Dead Stroke) เป็นเทคนิคที่ยับยั้งเสียงของลิ่ม (Bar) มาริมบาได้ออกเสียง สำหรับกลองทิมปานีมีกำกับเหนือตัวโน้ตด้วยเครื่องหมายสตัคคาโต (Staccato) ซึ่งโดยทั่วไปเมื่อนักแสดงกลองทิมปานีเห็นเครื่องหมายนี้ จะใช้มืออุดเสียงทันทีหลังจากลงสโตรค ทั้งหมดนี้เพื่อให้เกิดน้ำเสียงที่ผู้ประพันธ์ต้องการและนำไปสู่การสนับสนุนทำนองได้อย่างดี เสริมด้วยโน้ตประดับรูดิเมนท์ดรัก (Drag) ในแนวกลองสะแนร์

Example 11 Accompaniment by Drums and 3rd Marimba (Bar No.51)



4. แมชชีน (Machine)

บทเพลงท่อนสุดท้ายนำด้วยลักษณะจังหวะที่หลากหลายแบ่งเป็นตอนอย่างละเอียด จุดเด่นของบทเพลงนี้อยู่ที่ความแตกต่างของชีพจรจังหวะที่ขัดและแทรกอยู่ตลอดทั้งท่อนเพลง ผู้ประพันธ์ตั้งใจให้กระบวนนี้มีเนื้อหาดนตรีที่มีเอกลักษณ์ในรูปแบบของดนตรีมินิมัลลิสม์ นำโดยกระบวนการทำซ้ำ (Repetition) ที่ผสมผสานกับรูปแบบการแปรดนตรีจากภายใน (Linear Transformation) ด้วยการเปลี่ยนรูปร่างลีลาดนตรีจากการเพิ่มลดโน้ตไปอย่างช้า ๆ กระบวนนี้แยกได้เป็นหลายตอนเนื่องจากเป็นการรวมเนื้อหาดนตรีของทุกกระบวนเข้าด้วยกันและเน้นเรื่องของเทคนิคการหลากลักษณะจังหวะและการหลากอัตราจังหวะ

Table 4 Structure of Machine

Form		Amount (Bar)	Key
Section 1	Introduction	10	Tone center: C
Section 2	Section A (7-8)	16	
Section 3	Section B (3-4)	71	
Section 4	Transition	12	
Section 5	Section C (Metal)	41	
Section 6	Section D (Wood)	41	
Section 7	AI Theme	76	Tone center: D
Section 8	Coda	17	D Octatonic

Example 12 แสดงเทคนิคการประพันธ์คล้ายคลึงกับการหลากอัตราจังหวะ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 7/8 ให้ห้องหนึ่งมีจำนวน 3 ชีพจรจังหวะ แบ่งเป็น 3-2-2 ต่อหนึ่งห้อง เป็นแนวดนตรีที่ 1 และมีแนวดนตรีที่สอดประสานในรูปแบบของการบรรเลงอัตราจังหวะ 4/4 ทำให้ทั้งสองแนวดนตรีประสานกันและมีรูปแบบของเสียงเหมือนกับการหลากอัตราจังหวะ ผู้ประพันธ์ไม่ได้เปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 4/4 แต่ผู้บรรเลงสามารถกำหนดและเข้าใจถึงชีพจรด้วยการแบ่งกลุ่มของโน้ตโดยผู้ประพันธ์

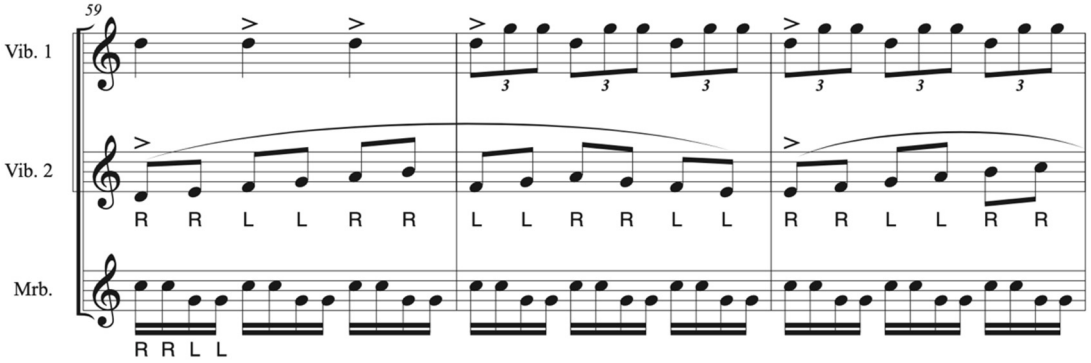
โดยแนวดนตรีที่ 1 บรรเลงจำนวน 3 ชีพจรจังหวะ (3-2-2) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี มาริมบาแนวที่ 1-2 และกลองชุด และ แนวดนตรีที่ 2 บรรเลงจำนวน 4 ชีพจรจังหวะ (คล้ายกับมี 4/4 เป็นเครื่องหมายประจำจังหวะ) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี มาริมบาแนวที่ 3 ทิมปานี และกลองใหญ่

จะเห็นได้ว่าเส้นกั้นห้องของแนวเครื่องดนตรี มาริมบาที่ 3 และทิมปานี ไม่ได้เปลี่ยนแปลงตามชีพจรจังหวะที่ถูกเปลี่ยน แต่ยังคงให้มีจำนวนห้องเพลงและเส้นกั้นห้องตามปกติ วิธีนี้ทำให้ผู้บรรเลงสามารถนับจังหวะไปด้วยกันกับแนวดนตรีที่เป็นอัตราจังหวะซ้อน (Complex Time) ได้โดยไม่สับสน และถึงแม้ว่าเครื่องหมายประจำจังหวะจะเป็นดังเดิม แต่ผู้บรรเลงจะสามารถเข้าใจถึงชีพจรจังหวะที่เปลี่ยนไปเป็นอัตราจังหวะสามัญ (Common Time) ด้วยการจัดกลุ่มตัวโน้ตและเทคนิคการประพันธ์โดยใช้กระบวนการทำซ้ำ

Example 12 Polymeter Included 3 Pulses and 4 Pulses

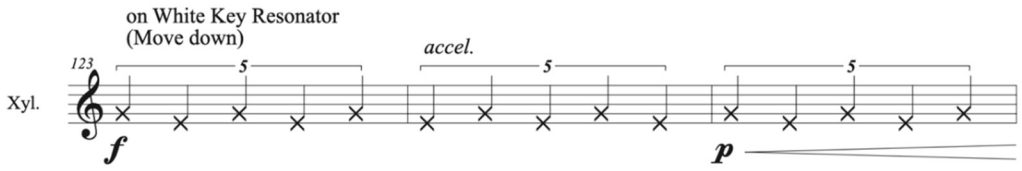
รูปแบบจังหวะซ้อน หรือการหลากลักษณะจังหวะ (Polyrhythm) เป็นลักษณะเฉพาะของบทประพันธ์ *เอไอสวีท* สำหรับในกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์ได้สุ่มตัวเลข 2-3-4 เพื่อยึดเป็นรูปแบบจังหวะและให้อิงกับการวิเคราะห์ประเมินผลของเครื่องกล ดัง Example 13 โน้ตชุด 2 ตัวบรรเลงโดยไวบราโฟนแนวที่ 2 โน้ตชุด 3 ตัวบรรเลงโดยไวบราโฟนแนวที่ 1 โน้ตชุด 4 ตัวบรรเลงโดยมาริมบา ทั้งสามแนวดนตรีบรรเลงไปพร้อมกัน ทำให้เกิดเสียงสื่อถึงการคำนวณ การประเมินผลของเครื่องกล โดยผู้ประพันธ์ได้ใช้ช่วงเสียงทั้งหมด 3 ช่วงคู่แปด (Octave) ช่วงคู่แปดแรกจากแนวมาริมบา ช่วงที่สองจากไวบราโฟนแนว 2 และช่วงสูงสุดจากแนวไวบราโฟน 1

Example 13 Polyrhythm Based on Number 2-3-4



ในห้องที่ 123 แสดงการบรรเลงส่วนอื่นที่ไม่ใช่ตำแหน่งปกติของเครื่องดนตรี โน้ต Example 14 เป็นแนวเครื่องดนตรีของเครื่องกระทบคีย์บอร์ดซึ่งปกติจะบรรเลงโดยการนำไม้ตีไปบนลิ่มของเครื่องดนตรีนั้น ๆ แต่ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์เสียงอื่นที่เกิดจากเครื่องดนตรีปกติ แสดงจุดเด่นและการสื่อความหมายถึงเหล็กอันเป็นสัญลักษณ์และลักษณะพิเศษของเครื่องจักรมาผสมกับเนื้อดนตรีของบทประพันธ์ ด้วยการใช้ก้านไม้ตี ตีลงไปบนท่อขยายเสียง (Resonator) ให้เกิดเสียงเหล็ก (Metal effect) การบรรเลงบนท่อขยายเสียงนี้ทำให้เสียงไม่สั้นเหมือนกับการตีไปลงบนเหล็กปกติ แต่จะมีเสียงที่กังวานและมีหางเสียงเกิดขึ้นในระยะสั้นหลังจากลงสโตรคไปแล้วด้วย

Example 14 Metal Effect from Playing the Resonator with Mallet Handle



สรุป

แนวคิดที่ได้จากการจากการประพันธ์ดนตรีสำหรับวงเครื่องกระทบที่สำคัญ เป็นผลที่มาจากการทดลองประพันธ์บทเพลงที่กล่าวไปในข้างต้นแล้วนั้น ผู้ประพันธ์ยังได้พัฒนาเทคนิควิธีในการประพันธ์บทเพลง *เอไอสวีท* ชุดนี้อย่างต่อเนื่อง ดังเนื้อหาโดยละเอียดข้างต้น และจะกล่าวสรุปแยกเป็นข้อ ดังนี้ 1) รูดิเมนท์สำหรับเครื่องกระทบคีย์บอร์ดและเทคนิคการบรรเลง 2) การผสมเสียงระหว่างเครื่องกระทบต่างชนิด 3) แนวดนตรีมินิมัลลิสม์ในดนตรีเครื่องกระทบ 4) เทคนิคใหม่และการเปลี่ยนตำแหน่งการบรรเลง 5) การหลากอัตราจังหวะรูปแบบต่าง ๆ

เอไอสวีท เป็นบทประพันธ์สำหรับเครื่องกระทบที่ผสมผสานดนตรีเครื่องกระทบคอนเสิร์ตกับเนื้อดนตรีสนามเข้าด้วยกัน โดยใช้รูดิเมนท์เป็นวัตถุดิบในการดำเนินบทเพลง ทั้งยังสร้างสรรค์เสียงเครื่องกระทบต่าง ๆ ขึ้นใหม่โดยการประดิษฐ์วิธี เทคนิคการบรรเลงเพื่อให้ได้เนื้อเสียงที่ต้องการ โดยให้สอดคล้องและสื่อถึงเครื่องกล เครื่องจักรและหุ่นยนต์ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ กลุ่ม รูดิเมนท์ที่นำมาดัดแปลงและประยุกต์ให้เข้ากับบทประพันธ์ได้สร้างทั้งประโยคเพลงที่มีลักษณะจังหวะที่มีเอกลักษณ์ ทั้งยังสร้างเทคนิควิธีฝึกซ้อม

และแสดงเครื่องกระทบชั้นสูง เพื่อเป็นบทประพันธ์ที่มีเนื้อหาด้านทักษะปฏิบัติดนตรีเครื่องกระทบ และเป็นวรรณกรรมเครื่องกระทบที่มีคุณค่าต่อการศึกษาทั้งในด้านวิธีการประพันธ์และเทคนิควิธีการปฏิบัติเครื่องต่อไป

Bibliography

Beck, John. *Encyclopedia of Percussion.* New York: Garland Publishing, 1995.

Blade, James. *Percussion Instruments and their History.* London: Faber & Faber Westport, 1992.

Dhamabutra, Narongrit. *Contemporary Music Composition.* Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2009. (in Thai)

Dhamabutra, Narongrit. *Explanation and Analysis of Compositions of Narongrit Dhamabutra.* Bangkok: Thana Press, 2010. (in Thai)

Magadini, Peter. *The Complete Drumset Rudiments*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1998.

Pancharoen, Natchar. *Dictionary of Music.* 3rd ed. Bangkok: KateCarat, 2009. (in Thai)

Pratt, John. *128 Rudimental Street Beats, Rolloffs, & Parade-Song Parts*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1959.

Trakulhun, Wiboon. "Mininalism." *Rangsit Music Journal* 1, 1 (2005): 47-55. (in Thai)

Article No. A0202 (13 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.A0202
วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 19 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567
Rangsit Music Journal Vol.19 No.1 January-June 2024

พัฒนาการของเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลในประเทศไทย

The Development of Flexible Ensemble in Thailand

อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล*[1] นิพัต กาณจนะหุต[2]
Adiwach Panapongpaisarn,*[1] Nipat Kanchanahud[2]

Abstract

Flexible ensemble is the arrangement that allows the selection of instruments for the instrumentation in order to overcome the problem of a small wind orchestra that cannot be performed with a combination of instruments according to the score for a standard big wind orchestra, or in the case of a wind orchestra where the exact number of musicians or types of instruments cannot be determined. Flexible ensemble is therefore another innovation that helps the teaching and performing management of a wind orchestra to be smooth and efficient, both in managing musicians for rehearsals and music performances. The purpose of this article is to provide the reader's understanding of flexible ensemble and to encourage their use and appreciation of its significance in order to produce musical literary compositions in the form of flexible bands with numerous variations in the future.

Keywords: Flexible Ensemble / Flex-Band / Adaptable Music / Wind Band

* Corresponding author, email: adiwach@gmail.com

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ โปรแกรมวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

[1] Asst. Prof., Program in Fine and Applied Arts, Faculty of Humanities, Chiang Rai Rajabhat University

[2] อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

[2] Instructor, Faculty of Humanities, Kasetsart University

Received: August 23, 2022 / Revised: November 21, 2022 / Accepted: January 10, 2023

บทคัดย่อ

เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลเป็นนวัตกรรมการเรียบเรียงเครื่องดนตรีที่ให้อิสระในการเลือกเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับการบรรเลงบทเพลงเพื่อแก้ไขปัญหาวงดุริยางค์เครื่องลมที่มีขนาดเล็กที่ไม่สามารถบรรเลงแบบผสมเครื่องดนตรีได้ตามโน้ตเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมขนาดใหญ่ตามแบบแผนดั้งเดิม หรือในกรณีวงดุริยางค์เครื่องลมที่ไม่สามารถกำหนดจำนวนนักดนตรีหรือประเภทเครื่องดนตรีที่แน่นอนได้ เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลจึงเป็นนวัตกรรมหนึ่งที่ช่วยให้การจัดการเรียนการสอนและการแสดงดนตรีของวงดุริยางค์เครื่องลมเป็นไปได้อย่างราบรื่นและมีประสิทธิภาพทั้งในการจัดการนักดนตรีเพื่อฝึกซ้อมและการจัดแสดงดนตรี บทความนี้เป็นการสร้างความเข้าใจถึงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลให้แก่ผู้อ่าน ตลอดจนกระตุ้นให้เกิดการใช้งานและเห็นความสำคัญของเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลเพื่อให้เกิดการประพันธ์วรรณกรรมดนตรีรูปแบบเฟล็กซิเบิลอองเบิลที่มีความหลากหลายมากมายต่อไปในอนาคต

คำสำคัญ: เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล / เฟล็กแบนด์ / อแดปเอเบิลมิวสิก / วงดุริยางค์เครื่องลม

บทนำ

ปัจจุบันทั่วโลกได้ประสบปัญหาจำนวนประชากรลดลงจากอัตราการเกิดต่ำ ซึ่งส่งผลกระทบต่อการจัดการเรียนการสอนและการจัดกิจกรรมในสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งกิจกรรมวงดุริยางค์ และวงดุริยางค์เครื่องลมที่สถาบันการศึกษาหลายแห่งมีสมาชิกของวงดนตรีลดลงต่ำกว่าการจัดวงดนตรีตามมาตราฐาน[3] อีกทั้งในปัจจุบันการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ที่เกิดขึ้นทั่วโลกทำให้การจัดกิจกรรมแสดงดนตรีและการจัดการเรียนการสอนหยุดชะงักหรือมีเปลี่ยนแปลงวิธีการไป เช่น ปรับการสอนหรือกิจกรรมเป็นแบบออนไลน์ การสอนในชั้นเรียนแบบผสมผสาน แบบ 2 กลุ่มภาคเช้ากับภาคบ่าย แบบแบ่งกลุ่มสลับกันมาเรียนและแบบอื่น ๆ ตามบริบทของสถานศึกษา เป็นต้น เนื่องจากการเว้นจากการฝึกซ้อมทำให้การดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ ทางดนตรีเป็นไปได้อย่างยากลำบาก เนื่องจากการเว้นระยะห่างทางสังคมและการจำกัดจำนวนผู้เรียนต่อพื้นที่ ทำให้วงดุริยางค์และวงดุริยางค์เครื่องลมมีจำนวนนักดนตรีจำกัดที่ประมาณ 5-10 คน จึงไม่สามารถบรรเลงบทเพลงที่มีการเรียบเรียงเครื่องดนตรี (Instrumentation) ตามแบบแผนของวงดุริยางค์และ

[3] Adam Friedeich, *“Flexible Music: History of and Its Application for The Wind Band Medium Through an Overview of The Two Flexible Works”* (Master’s Thesis, Ball State University, 2021). 2.

วงดุริยางค์เครื่องลมได้ อีกทั้งประเภทของเครื่องดนตรีที่นักเรียนดนตรีเล่นคาดเดาได้ยากจากการผันผวนตามการมาโรงเรียนของนักเรียนแต่ละกลุ่ม ส่งผลให้ทั้งผู้สอนหรือผู้ควบคุมวงเกิดความยากลำบากในการจัดการเรียนการสอน การฝึกซ้อมและการแสดงดนตรีของวงดุริยางค์และวงดุริยางค์เครื่องลม

ปัญหาที่กล่าวมาข้างต้นทำให้หลายประเทศได้ตระหนักถึงปัญหาที่เกิดขึ้นและได้หาแนวทางในการจัดการกับปัญหาเหล่านี้ เช่น ประเทศญี่ปุ่นที่ผู้ควบคุมวงได้มีการผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์และใช้วรรณกรรมดนตรีในรูปแบบเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล[4] (Flexible Ensemble) อีกทั้งหลายสำนักพิมพ์สำคัญ ๆ ในประเทศญี่ปุ่นได้จัดโน้ตเพลงประเภทเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลเป็นอีกหมวดหมู่หนึ่งอย่างชัดเจน ในสหรัฐอเมริกาได้มีการรวมกลุ่มกันของนักประพันธ์เพลง 12 คน ในนาม Creative Repertoire Initiative (CRI) นำโดย แฟรงค์ ทิเชลลิ (Frank Ticelli) ร่วมกับนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงโด่งดัง ได้แก่ โรเบิร์ต แอมโบรส (Robert Ambrose) ไบรอัน บาลเมส (Brian Balmages) สตีเวน ไบรอันท์ (Steven Bryant) ไมเคิล ดอเกอร์ตี (Michael Daugherty) จูลี จิรูส์ (Julie Giroux) เจนนิเฟอร์ จอลลีย์ (Jennifer Jolley) จอห์น แมคคีย์ (John Mackey) ปีเตอร์ มีชาน (Peter Meechan) อเล็กซ์ ชาปิโร (Alex Shapiro) โอมาร์ โธมัส (Omar Thomas) และเอริค วิตเอเคิล (Eric Whitacre) มีวัตถุประสงค์เพื่อร่วมกันสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสำหรับเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลประเภทต่าง ๆ ทั้งการเรียบเรียงเสียงประสานจากบทเพลงที่มีอยู่เดิม และการประพันธ์บทเพลงใหม่ที่สามารถนำมาแสดงได้ในสถานการณ์ต่าง ๆ และเพื่อร่วมกันสร้างแรงบันดาลใจสร้างแรงกระตุ้น แนะนำแนวทาง และให้การสนับสนุนการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสำหรับเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลแก่นักประพันธ์ที่สนใจในการสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะนี้

จากการผลักดันของ CRI ทำให้ปัจจุบันเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลสามารถหาซื้อเพื่อนำมาบรรเลง หรือนำมาศึกษาได้ทั่วไปจากการจำหน่ายของผู้ประพันธ์โดยตรง ผู้แทนจำหน่าย และสำนักพิมพ์ รูปแบบของการจัดจำหน่ายทั้งในรูปแบบฉบับพิมพ์และพีดีเอฟ (PDF) อีกทั้งสามารถค้นหาบทประพันธ์เพลงสำหรับเฟล็กซิเบิลมิวสิกได้ผ่านเว็บไซต์ www.windprep.org ในหมวดหมู่ของอแดปเอเบิลอินทรูเมนเทชัน (Adaptable Instrumentation) และเฟล็กซิเบิลอินทรูเมนเทชัน (Flexible Instrumentation) CRI มุ่งหวังให้บทประพันธ์เพลงลักษณะนี้เป็นส่วนช่วยในการจัดการเรียนการสอนและการแสดงดนตรีของวงดุริยางค์เครื่องลมในช่วงสถานการณ์การแพร่ระบาดเชื้อไวรัสโควิด-19 และหลังจากสถานการณ์คลี่คลายลงหรือผ่านพ้นไป เฟล็กซิเบิลมิวสิกยังคงสามารถสร้างทักษะการบรรเลงวงดนตรีขนาดเล็กซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยเสริมทักษะการบรรเลงวงดนตรีขนาดใหญ่ได้[5]

---

[4] Ibid., 3.

[5] Frank Ticheli, “The Creative Repertoire Initiative Creating Adaptable Music for Unprecedented Time,” *School Band and Orchestra* 23, 7 (2020): 11.

สำหรับวรรณกรรมดนตรีในรูปแบบเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลในประเทศไทยมีการเริ่มใช้โดย อาจารย์ ดร. นิพัต กาญจนะหุต หัวหน้าภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ได้นำบทเพลงสำหรับวงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลมาใช้ในการเรียนการสอนกลุ่มรายวิชาอำนวยเพลง เพื่อให้วงดนตรีสาธิตได้บรรเลงในชั้นเรียนประกอบการอำนวยเพลงของนิสิต ต่อมา ดร.นิพัต ได้เป็นกรรมการตัดสินการประกวดแข่งขันวงดุริยางค์เครื่องลมในรูปแบบต่าง ๆ ทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทยได้พบปัญหาจากความไม่สมดุลของจำนวนเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดนตรีและจำนวนนักดนตรีของวงดุริยางค์เครื่องลมหลายวงที่เข้าร่วมการประกวดแข่งขันดนตรี จึงได้มีการแนะนำและชักชวนให้อาจารย์จิณณวัตร มั่นทรัพย์ และอาจารย์วิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ ได้สร้างสรรค์บทเพลงในรูปแบบเฟล็กซิอองซอมเบิลเพื่อใช้ในการแก้ไขปัญหาเหล่านี้ โดยมุ่งหวังให้ผู้ควบคุมวงหรือผู้ฝึกสอนวงดุริยางค์เครื่องลมที่มีปัญหาข้างต้นสามารถดำเนินการฝึกซ้อมดนตรีและได้สร้างสรรค์ผลงานทั้งทางการบริการวิชาการและการแสดงดนตรีให้แก่ชุมชนและหน่วยงานของตนได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น

เมื่อประเทศไทยเผชิญกับสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 ในปี พ.ศ. 2563 ดร. นิพัต และอาจารย์สุรพล ธัญญวิบูลย์ ได้มีการเผยแพร่เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลผ่านกิจกรรมพัฒนาศักยภาพ บุคลากรด้านวงโยธวาทิตในภูมิภาคต่าง ๆ จัดขึ้นโดยสำนักนันทนาการ กรมพลศึกษา กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา กิจกรรมนี้ใช้บทประพันธ์เพลง บทเรียบเรียงเสียงประสานเพลงเด็ก เพลงพื้นบ้านต่างชาติ เพลงไทย และเพลงพื้นบ้านไทยภาคต่าง ๆ ในรูปแบบเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลจากนักประพันธ์ชาวไทยมากมาย เช่น *เพลงชาติไทย* *เพลงสรรเสริญพระบารมี* โดยดร. วานิช โปตะวนิช *เพลง Wind Studies 101* โดยจิณณวัตร มั่นทรัพย์ *เพลงมาร์ชเจ้าพระยา* โดยวิษณ์กมล ชัยวานิชศิริ และ *เพลงหมู่เฮาจาวเหนือ* โดยอดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล เป็นต้น

ปัจจุบัน อาจารย์ ดร.นิพัต กาญจนะหุต อาจารย์ ดร.ภมรพรรณ โกมลภมร อาจารย์สุรพล ธัญญวิบูลย์ จ่าสิบเอกนิสันต์ ยกสวัสดิ์ และกลุ่มครู อาจารย์ ผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทยยังคงให้การสนับสนุนและผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์วรรณกรรมดนตรีในรูปแบบเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลโดยนักประพันธ์เพลงชาวไทยมากยิ่งขึ้น เพื่อให้วงดุริยางค์เครื่องลมที่มีขนาดเล็กที่มีข้อจำกัดของจำนวนนักดนตรีไม่คงที่หรือไม่สามารถกำหนดจำนวนนักดนตรีหรือหรือประเภทเครื่องดนตรีที่แน่นอนได้ ได้มีบทเพลงที่มีรูปแบบเหมาะสมต่อการบรรเลงและเป็นการสร้างโอกาสให้ครูผู้ควบคุมวง ผู้ฝึกสอนวง และนักดนตรีได้สร้างสรรค์ผลงานทั้งการแสดงและ การประกวดดนตรีได้อย่างราบรื่น[6] ซึ่งส่งผลให้ระหว่างปี 2564-2565 มีบทประพันธ์เพลงใหม่ขึ้น ได้แก่ บทเพลงชุด *“ล้านนาสวีท”* โดยอดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล บทเพลงชุด *“ดนตรีกับความสมานฉันท์”* โดยยศ วณีสอน และบทเพลงชุด *“บทเพลงสำเนียงไทย”* โดย จิณณวัตร มั่นทรัพย์และรุ่งรดิศ

[6] Viskamol Chaiwanichsiri, “Flexible Ensemble Kap Kaan Chay Pra Kuat (Compose with Me [Ep. 22] Talk: Bot Phleeng Nay Wong Nak Rian Pen Yaang Ray),” accessed July 21, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=NEDzk7vx42Q. (in Thai)

จันทร์จำปา อีกทั้งได้มีการใช้เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลของนักประพันธ์ชาวไทยและชาวต่างชาติในการประกวดดนตรีต่าง ๆ ในประเทศไทย เช่น การประกวดดนตรีและมาร์ชชิ่งอาร์ทชิงแชมป์โลก 2022 (WAMSB World Championship 2022) การแข่งขันประกวดวงดนตรีระดับนานาชาติ ครั้งที่ 5 (5th Valaya Alongkorn Music Competition 2022) และการประกวดการแข่งขันศิลปะหัตถกรรมนักเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (สาระดนตรี) ประเภทวงเครื่องลม (Wind Ensemble) เป็นต้น

เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล

เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลหรือรู้จักกันในชื่อเฟล็กแบนด์ (Flex-Band) เฟล็กซิเบิลมิวสิก (Flexible Music) หรืออแดปเอเบิลมิวสิก (Adaptable Music) คือ นวัตกรรมการเรียบเรียงเครื่องดนตรีที่ให้อิสระในการเลือกเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับการบรรเลงบทเพลง ออกแบบมาเพื่อแก้ไขปัญหาวงดุริยางค์เครื่องลมที่มีขนาดเล็ก ที่ไม่สามารถบรรเลงแบบผสมเครื่องดนตรีได้ตามโน้ตเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมขนาดใหญ่ตามแบบแผนดั้งเดิม หรือในกรณีวงดุริยางค์เครื่องลมที่มีข้อจำกัดของจำนวนนักดนตรีไม่คงที่หรือไม่สามารถกำหนดจำนวนนักดนตรีและ/หรือมีเครื่องดนตรีเป็นเพียงบางประเภทเท่านั้น

เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลได้รับความนิยมในการนำมาบรรเลงในหลายประเทศ โดยเฉพาะประเทศญี่ปุ่นและสหรัฐอเมริกา โดยบทเพลงประเภทนี้มีรูปแบบบทประพันธ์ที่หลากหลายไม่ว่าจะเป็นการเรียบเรียงเสียงประสาน บทเพลงประจำชาติ บทเพลงสมัยนิยม บทเพลงประกอบภาพยนตร์ บทเพลงคลาสสิค และการประพันธ์บทเพลงขึ้นมาใหม่[7]

เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลมีลักษณะการเรียบเรียงเครื่องดนตรีในรูปแบบของแนวเสียงเริ่มต้นตั้งแต่ 3 แนวเสียง จนถึง 8 แนวเสียง โดยแต่ละแนวเสียงมีการกำหนดเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงแนวเสียงนั้น ๆ ได้ ในบางบทเพลงอาจมีการใช้เครื่องกระทบ หรือดนตรีไฟฟ้าร่วมด้วย ซึ่งการใช้เครื่องกระทบสำหรับเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลมีด้วยกัน 2 ลักษณะ คือ 1) กำหนดให้กลุ่มเครื่องกระทบเป็นแนวเสียงสำคัญตามแบบฉบับของวงดุริยางค์เครื่องลมดั้งเดิม 2) กำหนดให้กลุ่มเครื่องกระทบเป็นแนวทางเลือก (Optional) เพื่อเพิ่มเติมสีสันให้กับบทเพลง ซึ่งจะบรรเลงหรือไม่ก็พิจารณาตามความเหมาะสม การบรรเลงบทเพลงประเภทนี้ใช้นักดนตรีอย่างน้อย 1 คน ต่อการบรรเลง 1 แนวเสียง ซึ่งเฟล็กซิเบิล มิวสิกสามารถบรรเลงได้ด้วยนักดนตรีเครื่องลมและเครื่องกระทบจำนวนเพียงเล็กน้อย ตามการกำหนดแนวเสียงที่ปรากฏในบทเพลง โดยแต่ละแนวเสียงมีการกำหนดรายละเอียดเครื่องดนตรีสำหรับการบรรเลงแนวเสียงนั้น ๆ อย่างชัดเจน ซึ่งทำให้ผู้

[7] Adam Friedeich, “Flexible Music: History of and Its Application for The Wind Band Medium Through an Overview of The Two Flexible Works” (Master’s Thesis, Ball State University, 2021), 1.

ควบคุมวงหรือผู้อำนวยเพลงมีอิสระในการเลือกเครื่องดนตรีสำหรับการบรรเลงในแต่ละแนวเสียงและจัดกลุ่มแนวเสียงตามความต้องการของวงดนตรี[8]

ประเภทของเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล

เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ตามแนวคิดของแฟรงค์ ทิเชลลี[9] ดังนี้

1. เฟล็ก (Flex) มีการกำหนดเครื่องดนตรีสำหรับแนวเสียงต่าง ๆ ที่ใช้สำหรับการบรรเลงบทเพลงจากระยะระหว่างโน้ตเสียงสูงที่สุด-ต่ำที่สุด (Range) และกลุ่มช่วงเสียงสูงและต่ำของเครื่องดนตรี (Register) ซึ่งมีความเหมาะสมสำหรับวงดนตรีขนาดเล็กที่อาจจะมีเครื่องดนตรีไม่ครบทุกกลุ่ม โดยเฟล็กซิเบิลอองซอม-เบิลประเภทนี้มีหลากหลายรูปแบบ ได้แก่

1.1 เฟล็กแบนด์ (Flex-Band) เป็นรูปแบบที่กำหนดให้ทุกแนวเสียงมีเครื่องดนตรีทุกกลุ่ม ทั้งกลุ่มเครื่องลมไม้ กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง บางบทเพลงมีการกำหนดให้มีกลุ่มเครื่องสาย และเครื่องกระทบ (Figure 1)

1.2 เฟล็กวู้ดวินด์ (Flex-Woodwind) เป็นรูปแบบที่กำหนดเครื่องดนตรีเฉพาะกลุ่มเครื่องลมไม้เป็นสำคัญ

1.3 เฟล็กมิกซ์ (Flex-Mixed) เป็นรูปแบบที่กำหนดเครื่องดนตรีให้แต่ละแนวเสียงที่มี เครื่องดนตรีเป็นบางกลุ่ม เช่น แนวเสียงที่ 1 มีเฉพาะกลุ่มเครื่องลมไม้ แนวเสียงที่ 2 มีทั้งกลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลือง เป็นต้น

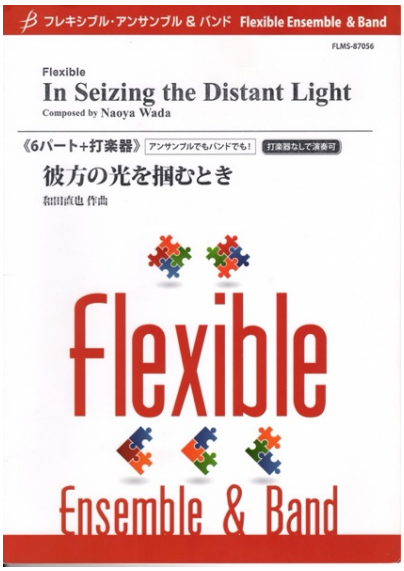
1.4 เฟล็กโลว์วินด์ (Flex-Low Wind) เป็นรูปแบบที่กำหนดเครื่องดนตรีเฉพาะกลุ่ม เครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงช่วงเสียงต่ำได้

อย่างไรก็ตามเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลประเภทเฟล็กนี้ มีข้อจำกัด คือ จำเป็นต้องมีเครื่องดนตรีเป็นไปตามที่นักประพันธ์กำหนด ซึ่งอาจจะไม่เหมาะสมกับทุกวงดนตรีที่จะนำไปใช้

[8] Ibid., 1-3.

[9] Frank Ticheli, “The Creative Repertoire Initiative Creating Adaptable Music for Unprecedented Time,” *School Band and Orchestra* 23, 7 (2020): 10-11.

Figure 1 In Seizing the Distant Light by Naoya Wada[10]



2. ฟูลเฟล็ก (Full-Flex) เป็นประเภทที่มีความยืดหยุ่นที่สุด ซึ่งทุกแนวเสียงสามารถบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีใดก็ได้ และทำให้เกิดการแสดงดนตรีที่มีประสิทธิภาพด้วยการผสมเครื่องดนตรีกลุ่มใดก็ได้ 4 เครื่องดนตรีหรือมากกว่านั้น โดยเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลประเภทนี้มีลักษณะของโน้ตเพลงเป็นแบบ 4 แนวเสียง (Example 1)

[10] Naoya Wada, *In Seizing Distant the Light* (Hiroshima: Brain, 2015).

Example 1 *Simple Gifts* for adaptable by Frank Ticheli[11]

[11] Frank Ticheli, *Simple Gifts: Four Shaker Songs for Adaptable Band* (Manhattan Beach Music, 2020).

3. โมดูลา/เซลล์ลูลา (Modular/Cellular) เป็นประเภทที่อาศัยกลุ่มทำนองเล็ก ๆ (Motivic cells) ที่กำหนดโดยนักประพันธ์ซึ่งทำนองเล็กหนึ่งทำนองอาจเล่นซ้ำกี่รอบก็ได้ก่อนไปทำนองเล็กอื่น ๆ ต่อไป โดยนักดนตรีสามารถเลือกระดับความเข้มเสียง (Dynamic) ลำดับของการเล่นกลุ่มทำนอง และจำนวนรอบของการเล่นทำนองนั้น ๆ (Example 2)

Example 2 *In C-Dorian* by Frank Ticheli[12]

4. อิมโพรไวซาโทรี (Improvisatory) เป็นรูปแบบที่ใช้การด้นสด (Improvisation) เป็นพื้นฐานหลัก โดยใช้คอร์ดแบบแจ๊สมีการกำหนดวิธีการบรรเลงเพิ่มเติม และมีการระบุกรอบแนวทางสำหรับการด้นสดไว้ด้วย (Example 3)

[12] Frank Ticheli, *In C–Dorian* (Brooklyn, NY: Manhattan Beach Music, 2020).

Example 3 *Sharp Nine* by Omar Thomas[13]

การกำหนดเครื่องดนตรีสำหรับแต่ละแนวเสียงแบ่งตามลักษณะช่วงเสียง SATB โดยเครื่องดนตรีที่กำหนดให้เฉพาะแนวเสียงนั้น มีแนวคิดจากระยะระหว่างโน้ตเสียงสูงที่สุด-ต่ำที่สุด และกลุ่มช่วงเสียงสูงและต่ำของเครื่องดนตรี[14] ตัวอย่างเช่น บทเพลงของ *Solomon's Ring* ของฮายาโตะ ฮิโรเสะ (Hayato Hirose)[15] มีจำนวนแนวเสียง 6 แนวเสียง และแนวเครื่องกระทบจำนวน 3 แนวเสียงเป็นแนวทางเลือก ดังนี้

1. แนวเสียงที่ 1 มีเครื่องดนตรีที่บรรเลง คือ ฟลูต (Flute) โอโบ (Oboe) อีแฟล็ตคลาริเน็ต (E♭ Clarinet) อีแฟล็ตคอร์เนต (E♭ Cornet) บีแฟล็ตคลาลิเน็ต (B♭ Clarinet) โซปราโนแซ็กโซโฟน (Soprano Saxophone) บีแฟล็ตทรัมเป็ต (B♭ Trumpet) และบีแฟล็ตคอร์เนต (B♭ Cornet)

2. แนวเสียงที่ 2 มีเครื่องดนตรีที่บรรเลง คือ ฟลูต โอโบ บีแฟล็ตคลาริเน็ต อีแฟล็ตอัลโตแซ็กโซโฟน (E♭ Alto Saxophone) บีแฟล็ตทรัมเป็ต และบีแฟล็ตคอร์เนต

3. แนวเสียงที่ 3 เครื่องดนตรีบรรเลง คือ บีแฟล็ตคลาริเน็ต บีแฟล็ตทรัมเป็ต บีแฟล็ตคอร์เนต ฟลูเกลฮอร์น (Flugelhorn) อีแฟล็ตอัลโตแซ็กโซโฟน อีแฟล็ตอัลโตฮอร์น (E♭ Alto Horn) และเอฟฮอร์น (F Horn)

---

[13] Omar Thomas, *Sharp Nine* (Austin, TX: Omar Thomas Music, 2020).

[14] Ibid., 11.

[15] Hayato Hirose, *Solomon's Ring* (Hiroshima: Brain, 2015).

4. แนวเสียงที่ 4 เครื่องดนตรีบรรเลง คือ เทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor Saxophone) บีแฟล็ตบาริโทน (B♭ Baritone) อีแฟล็ตอัลโตแซ็กโซโฟน อีแฟล็ตอัลโตฮอร์นเอฟฮอร์น ทรอมโบน (Trombone) และยูโฟเนียม (Euphonium)

5. แนวเสียงที่ 5 กำหนดให้เครื่องดนตรีที่บรรเลง คือ เทเนอร์แซกโซโฟน บีแฟล็ตบาริโทน บาสซูน ทรอมโบนและยูโฟเนียม

6. แนวเสียงที่ 6 กำหนดเครื่องดนตรีบรรเลง คือ บาสซูน (Bassoon) เบสคลาริเน็ต (Bass Clarinet) บาริโทนแซ็กโซโฟน (Baritone Saxophone) ทูบา (Tuba) และสตริงเบส (String Bass)

7. แนวเครื่องกระทบ 1 (แนวทางเลือก) เครื่องดนตรี ได้แก่ ทอม-ทอม (Tom-Toms) ฉาบรัว (Suspended Cymbal) สแนร์ดรัม (Snare Drum) ไฮแฮท (Hi-hats) ฉาบ (Crash Cymbal) ทรัยแองเกิล (Triangle) และทิมปานี (Timpani)

8. แนวเครื่องกระทบ 2 (แนวทางเลือก) เบสดรัม (Bass Drum)

9. แนวเครื่องกระทบ 3 (แนวทางเลือก) เครื่องดนตรี ได้แก่ กล็อคเคนชปีล (Glockenspiel) ระฆังราว (Tubular bell) ไซโลโฟน (Xylophone) ไวบราโฟน (Vibraphone) และมาริมบา (Marimba)

การจัดเครื่องดนตรีสำหรับการบรรเลงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิล ผู้ควบคุมวงสามารถจัดเครื่องดนตรีสำหรับแนวเสียงต่าง ๆ ได้อย่างอิสระตามที่ระบุไว้ในโน้ตเพลง โดยอาจจัดให้บรรเลงเฉพาะกลุ่มเครื่องลมไม้หรือเครื่องลมทองเหลือง หรือผสมผสานทั้ง 2 กลุ่มได้ ซึ่งหากมีการผสมผสานกลุ่มเครื่องดนตรีอาจเลือกบางช่วงบางตอนของบทเพลงให้บรรเลงเฉพาะกลุ่มเครื่องลมไม้หรือเครื่องลมทองเหลืองได้ เพื่อความหลากหลายทางสีสันเสียง[16] ทั้งนี้ในบางบทเพลงอาจมีการระบุคำแนะนำสำหรับการจัดเครื่องดนตรีไว้ในโน้ตเพลงอย่างชัดเจน แต่อย่างไรก็ตามผู้ควบคุมวงสามารถจัดเครื่องดนตรีด้วยตนเองภายใต้ข้อจำกัดที่เกิดขึ้นได้เช่นกัน

ตัวอย่างการจัดวงดนตรีเพื่อการบรรเลงสามารถกำหนดเครื่องดนตรีได้ตามที่ระบุไว้ในแต่ละแนวเสียงหลักทั้ง 6 แนวเสียง ของเพลง *Solomon's Ring* โดยการเลือกอย่างน้อย 1 เครื่องดนตรีต่อ 1 แนวเสียง จะสามารถบรรเลงบทเพลงนี้ได้ ซึ่งหากต้องการให้แนวเสียงมีความชัดเจนขึ้นสามารถเพิ่มผู้บรรเลงในแนวนั้น ๆ ได้ และหากต้องการสีสันเสียงที่แตกต่างในแนวเสียงเดียวกันเพื่อการผสมสีสันเสียงก็สามารถเพิ่มเครื่องดนตรีต่างชนิดกันได้ ทั้งนี้หากไม่มีการบรรเลงเครื่องกระทบยังคงสามารถบรรเลงบทเพลงนี้ได้ แต่หากมีการบรรเลงแนวเครื่องกระทบจะกำหนดนักดนตรีอย่างน้อย 1 คนต่อการบรรเลง 1 แนวเสียง

การใช้เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลสำหรับการบรรเลงดนตรีให้มิติทางเสียงที่หลากหลายสามารถกำหนดให้เสียงเป็นแบบวงเครื่องลม (Wind Ensemble) วงเครื่องลมไม้ (Woodwind Ensemble) หรือวงเครื่องลมทองเหลือง (Brass Ensemble) ได้ ขึ้นอยู่กับการจัดเครื่องดนตรีและจำนวนผู้เล่นของวงดนตรีนั้น ๆ

[16] Michael Sweeney, "The Story Behind Flex-Band," *School Band and Orchestra* 24, 3 (2021): 27.

อย่างไรก็ตาม หากต้องการให้มิติทางเสียงมีความใกล้เคียงกับวงดุริยางค์เครื่องลมตามแบบแผนดั้งเดิมควรจัดเครื่องดนตรีให้มีครบทุกประเภทและมีจำนวนไม่ต่ำกว่า 2 เครื่องดนตรีในทุกแนวเสียงตามกำหนดในโน้ต เช่น แนวเสียงที่ 1 ใช้เครื่องดนตรีฟลูต โอโบ บีแฟล็ตคลาริเน็ต และบีแฟล็ตทรัมเป็ต เป็นต้น ทั้งนี้หากบางช่วงตอนของบทเพลงต้องการเนื้อเสียงที่เบาบางแต่มีจำนวนนักดนตรีตั้งแต่ 2 คนขึ้นไปต่อ 1 แนวเสียงสามารถกำหนดให้บรรเลงเพียงแนวเสียงละ 1 คนได้

Table 1 Selected Instrumentation for Playing

Part	Number of Performers		
	6	9	15
1	Flute	Flute	Flute B♭ Trumpet
2	B♭ Clarinet	B♭ Trumpet	B♭ Clarinet B♭ Soprano Saxophone
3	E♭ Alto Saxophone	E♭ Alto Saxophone	E♭ Alto Saxophone F Horn
4	Euphonium	Trombone	B♭ Tenor Saxophone Trombone
5	B♭ Tenor Saxophone	Euphonium	Bassoon Euphonium
6	Tuba	E♭ Baritone Saxophone	E♭ Baritone Saxophone Tuba
Percussion 1st	0	1	1
Percussion 2nd	0	1	1
Percussion 3rd	0	1	1

เฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลจึงเป็นนวัตกรรมหนึ่งที่ช่วยให้การจัดการเรียนการสอนและการแสดงดนตรีของวงดุริยางค์เครื่องลมเป็นไปได้อย่างราบรื่นและมีประสิทธิภาพทั้งในการจัดการนักดนตรีเพื่อฝึกซ้อมและแสดงดนตรี อีกทั้งมีประโยชน์ด้านการศึกษาดนตรีที่นวัตกรรมนี้เป็นส่วนช่วยให้ผู้ควบคุมวงดนตรี ครู อาจารย์ในโรงเรียนหรือมหาวิทยาลัยยังคงสามารถจัดการเรียนการสอนการปฏิบัติรวมวงดนตรีและการแสดงของวงดนตรีได้อย่างราบรื่นหากมีการแพร่ระบาดของโรคอุบัติใหม่ที่อาจเกิดขึ้นได้ในอนาคต อีกทั้งเฟล็กซิเบิลออง-ซอมเบิลมีความยืดหยุ่นต่อการจัดเครื่องดนตรีสามารถปรับใช้ได้ตามบริบทของวงดนตรี ทั้งนี้ผู้เขียนมุ่งหวังให้บทความนี้สร้างความเข้าใจถึงเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลให้แก่ผู้อ่านมากขึ้น ตลอดจนกระตุ้นให้เกิดการใช้งานและเห็นความสำคัญของเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลเพื่อให้เกิดการประพันธ์วรรณกรรมดนตรีรูปแบบเฟล็กซิเบิลอองซอมเบิลที่มีความหลากหลายมากมายต่อไปในอนาคต

Bibliography

Chaiwanichsiri, Viskamol. “Flexible Ensemble Kap Kaan Chay Pra Kuat (Compose with Me [Ep.22] Talk: Bot Phleeng Nay Wong Nak Rian Pen Yaang Ray).” Accessed July 21, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=n1-drT0fMqQ&t=3s. (in Thai)

Friedeich, Adam. “Flexible Music: History of and Its Application for The Wind Band Medium Through an Overview of The Two Flexible Works.” Master’s Thesis, Ball State University, 2021.

Giroux, Julie. *One Life Beautiful*. San Antonio, TX: Musica Propria, 2020.

Hirose, Hayato. *Solomon’s Ring.* Hiroshima: Brain, 2015.

Sweeney, Michael. “The Story Behind Flex-Band.” *School Band and Orchestra* 24, 3 (2021): 27.

Ticheli, Frank. *In C–Dorian.* Brooklyn, NY: Manhattan Beach Music, 2020.

Ticheli, Frank. *Simple Gifts: Four Shaker Songs for Adaptable Band.* Brooklyn, NY: Manhattan Beach Music, 2020.

Ticheli, Frank. “The Creative Repertoire Initiative Creating Adaptable Music for Unprecedented Time.” *School Band and Orchestra* 23, 7 (2020): 10-11.

Thomas, Omar. *Sharp Nine.* Austin, TX: Omar Thomas Music, 2020.

Wada, Naoya. *In Seizing Distant the Light.* Hiroshima: Brain, 2015.

Article No. A0303 (15 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.A0303

พื้นฐานการใช้แส้สำหรับมือกลอง

The Fundamental of Using Brushes for Drummers

อานุภาพ คำมา[*1] สมเกียรติ หอมยก[2]
Arnupap Kammar,[*1] Somkiat Homyok[2]

Abstract

In the early 1900s, Brushes were created to make a softer drumming sound and usually found in jazz music. Brushes are used in the same way as drumsticks. Therefore, the playing techniques and practicing brushes are very similar to using drumsticks. Aside from using the same technique as a drum sticks, there is also the sweep technique, which is an important technique and characteristic in creating the unique sound. this article, is intended to be discussed on the principles and basics of using brushes by explaining on these following current characteristics of nowadays brushes, the method of using muscles to hold brushes, creating the sweep sound technique to match with the rhythms, using brushes in jazz swing style. Along with the steps to follow as well as how to practice plus the training exercises for a sweeping technic in a various rhythmic pattern.

Keywords: Brushes / Jazz Drums / Jazz Swing

บทคัดย่อ

ในช่วงต้นทศวรรษ 1900 แส้ถูกสร้างขึ้นเพื่อทำให้การตีกลองมีเสียงที่เบาลง และถูกพบมากในการใช้บรรเลงเพลงสไตล์แจ๊ส แส้เป็นอุปกรณ์ที่มีการใช้งานแบบเดียวกับไม้กลอง ดังนั้นเทคนิคการบรรเลงและการฝึกซ้อมจะคล้ายกับการใช้ไม้กลองเป็นอย่างมาก นอกจากเทคนิคแบบเดียวกับไม้กลองนั้น ยังมีเทคนิคการ

[*] Corresponding author, email: arnupap.k@rsu.ac.th
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
[2] อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
[1] Asst. Prof., Conservatory of Music, Rangsit University
[2] Instructor, Conservatory of Music, Rangsit University, email: somkiat.h@rsu.ac.th

Received: November 15, 2023 / Revised: December 28, 2023 / Accepted: December 28, 2023

กวาด ซึ่งเป็นเทคนิคและลักษณะสำคัญในการสร้างเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของแส้อีกด้วย สำหรับบทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อการกล่าวถึงหลักการและพื้นฐานการใช้แส้ โดยอธิบายถึง ลักษณะของแส้ในปัจจุบัน ลักษณะการใช้กล้ามเนื้อในการจับแส้ การสร้างเสียงโดยเทคนิคการกวาดให้เข้ากับจังหวะโน้ต การใช้แส้ในรูปแบบจังหวะสไตล์ซวิง พร้อมทั้งขั้นตอนให้ทำตามเป็นข้อและวิธีการซ้อม รวมถึงแบบฝึกหัดสำหรับการซ้อมเทคนิคการกวาดแส้ในค่าโน้ตต่าง ๆ

คำสำคัญ: แส้ / กลองแจ๊ส / ซวิงแจ๊ส

ความเป็นมาและความสำคัญ

แส้ถูกออกแบบโดยอิงกับ “ไม้ตีแมลง” ทั้งนี้ได้มีการจดสิทธิบัตรอย่างถูกต้องราวปี ค.ศ. 1900 เพื่อใช้เป็นทางเลือกสำหรับผู้เล่นแทนการใช้ไม้กลองแบบปกติ แส้ช่วยให้ผู้เล่นกลองสามารถเล่นได้เบามากขึ้นแต่ยังคงไว้ซึ่งความกว้างของการเล่นดัง-เบาได้[3] แส้เป็นอุปกรณ์ที่มีการใช้งานแบบเดียวกับไม้กลอง ดังนั้น เทคนิคการบรรเลงและการฝึกซ้อมจะคล้ายกับการใช้ไม้กลองเป็นอย่างมาก นอกจากเทคนิคแบบเดียวกับไม้กลองนั้นยังมีเทคนิคการเทป (Tap) เทคนิคการสแนบ (Snap) และการกวาด (Sweep) ซึ่งเทคนิคการกวาดนี้เป็นเทคนิคและลักษณะสำคัญในการสร้างเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของแส้และถูกพบมากในการใช้บรรเลงเพลงสไตล์แจ๊สอีกด้วย

ลักษณะของแส้

ลักษณะของแส้ในปัจจุบันถูกประกอบขึ้นจาก 2 ส่วนคือ ส่วนที่หนึ่ง ด้ามจับ มีลักษณะรูปร่างเป็นแท่งทรงกระบอกคล้ายไม้กลอง ถูกผลิตขึ้นจากท่ออลูมิเนียมที่หุ้มด้วยยาง แต่บางรุ่นท่ออลูมิเนียมจะถูกหุ้มด้วยไม้เพื่อสร้างผิวสัมผัสให้คล้ายกับไม้กลอง สำหรับด้ามจับจะมีความยาวประมาณ 19 เซนติเมตร ส่วนที่สองปลายแส้ มีลักษณะเป็นเส้นลวดขนาดเล็กหลายเส้นรวมกัน มีความยาวประมาณ 13 เซนติเมตร นอกจากเส้นลวดแล้วยังมีรุ่นที่ปลายแส้ที่ถูกผลิตโดยพลาสติกอีกด้วย (Figure 1)

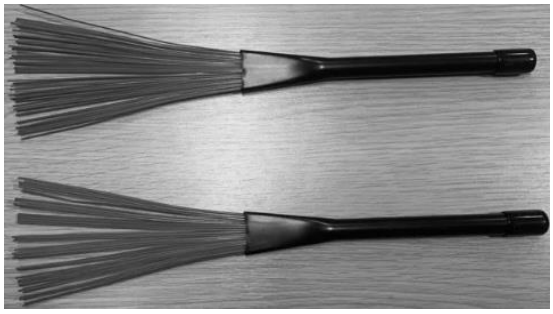
[3] Lohn Riley, *The Art of Bop Drumming* (Van Nuys, CA: Alfred Music, 1994), 48.

Figure 1 Pictures of Brushes

Standard Brushes

Brushes with Handel wooden

Nylon Brushes



ลักษณะของเสียงที่เกิดจากแส้ และอุปกรณ์ที่ใช้ร่วมกัน

การใช้แส้บรรเลงนั้น มีลักษณะเสียงที่เบากว่าการใช้ไม้กลองทั่วไป มีโทนเสียงที่ต่ำ สามารถสร้างความนุ่มนวล อบอุ่น และไหลลื่นให้กับเสียงกลอง แส้สามารถตีแบบเดียวกันกับการใช้ไม้กลองได้ สำหรับเทคนิคการตีของแส้นั้น มีอยู่ 2 แบบ แบบที่ 1 คือ การแทบ ลักษณะของเสียงจะมีความกระชับและสั้น แบบที่ 2 คือ การสเนป จะทำให้เกิดเสียงเสียงที่สั้น กระชับและดังกว่าการแทบ นอกจากการตีแล้วแส้ยังสามารถใช้กวาดลงไปบนหนังกลอง เพื่อสร้างเสียงที่ยาวขึ้น ทั้งนี้หนังกลองที่ใช้ต้องเป็นหนังประเภทโคท (Coated)[4] หนังกลองประเภทนี้มีความสากบนพื้นผิวหนังกลองจึงสามารถเกิดเสียงได้ สำหรับมือกลองส่วนใหญ่จะนำไปใช้บรรเลงในการตีกลองสไตล์ดนตรีแจ๊ส ทั้งนี้ยังมีมือกลองหรือโปรดิวเซอร์อีกมากมายที่นำเสียงของแส้ไปใช้ในสไตล์อื่น ๆ เพื่อทำให้เกิดเสียงหรือสำเนียงที่แตกต่างจากไม้กลองทั่วไปด้วยเช่นกัน

[4] Clayton Cameron, *Brushworks* (New York: Carl Fischer, 2003), 12.

วิธีการสร้างเสียงของแส้

โดยทั่วไปพื้นฐานของการสร้างเสียงของแส้สามารถแบ่งได้ดังต่อไปนี้

1.การแทบ คือการใช้ส่วนปลายของแส้ที่ความยาวประมาณ 0.5 เซ็นติเมตร ตีลงไปบนหนังกลอง สามารถสร้างได้ทั้งเสียงเบาและดัง ลักษณะของเสียงจะมีความกระชับและสั้น การฝึกซ้อมตีแบบแทบนี้สามารถนำเทคนิคหรือรูดิเมนท์ (Rudiments) เดียวกับการตีโดยใช้ไม้กลอง มาใช้ฝึกร่วมกันได้

2. การสแนป คือการใช้ส่วนปลายของแส้ที่ความยาวประมาณ 1-2 นิ้ว ตีแบบแรงหรือตบหรือสะบัดปลายแส้ลงไป แล้วกดค้างเพื่อหยุดเสียง การสแนปจะทำให้เกิดเสียงเสียงที่สั้น กระชับและดังกว่าการแทบ

3. การกวาดแส้ มีลักษณะเดียวกับการใช้ไม้กวาด กวาดลงบนพื้น โดยจะมีรูปแบบการกวาดเป็นลักษณะรูปทรงต่าง ๆ ตามที่ต้องการกำหนด

การจับแส้และรูปแบบลักษณะการกวาด

เทคนิคที่สำคัญของการฝึกใช้แส้คือการกวาด การกวาดแส้ใช้กล้ามเนื้อและการฝึกที่ต่างจากการใช้ไม้กลองอย่างสิ้นเชิง ดังนั้นเราควรให้ความสำคัญกับเทคนิคการกวาดเป็นอย่างยิ่ง ลักษณะการเคลื่อนไหวของร่างกายในการใช้แส้ จะคล้ายกับการใช้ดินสอวาดรูปทรงต่าง ๆ โดยมีวิธีการดังนี้

1. วางปลายแส้ลงบนหนังกลอง โดยที่ไม่ต้องกด
2. ใช้นิ้วและมือจับประคองแส้ไว้พอไม่ให้หลุดมือ เกร่งข้อมือเล็กน้อย
3. ออกแรงจากหัวไหล่ลงมาสู่แขนเพื่อวาดปลายแส้ให้เป็นลักษณะต่าง ๆ ตามที่ต้องการ

สิ่งที่ควรระวังคืออย่ากวาดปลายแส้ชิดขอบกลองมากเกินไป อาจทำให้ปลายแส้ตกไปที่ร่องขอบกลองแล้วจะทำให้ปลายแส้เกิดความเสียหายได้ รูปแบบลักษณะการกวาดเป็นรูปต่าง ๆ สามารถกำหนดได้เองตามที่ต้องการ แต่ที่นิยมทำกันมักมีดังนี้ รูปแบบการกวาดที่เป็นเส้นตรงในทิศทางต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นกวาดแบบเส้นตรงแนวนอนจากซ้ายไปขวา หรือขวาไปซ้าย การกวาดเป็นเส้นตรงแนวตั้งจากด้านบนลงล่าง หรือจากล่างขึ้นบน หรือเส้นตรงแนวเฉียง รูปแบบการกวาดเป็นลักษณะวงกลมหรือวงรี การกวาดเป็นลักษณะเลขแปด การกวาดเป็นลักษณะรูปพระจันทร์ครึ่งเสี้ยว[5] สำหรับทิศทางการกวาดที่มีส่วนโค้งประกอบนั้น มักกำหนดตาม

[5] Philly Joe Jones, *Brush Artistry Philly Joe Jones* (Leicester: The Premier Drum Company Limited, 1968), unpaged.

การเดินวนตามหรือทวนเข็มของ เข็มนาฬิกา รวมถึงจุดเริ่มต้น จุดที่ต้องกวาดผ่าน ก็ยังใช้ตำแหน่งของตัวเลขบนหน้าปัดนาฬิกา[6]

ขั้นตอนเบื้องต้นในการฝึกซ้อม มีดังนี้

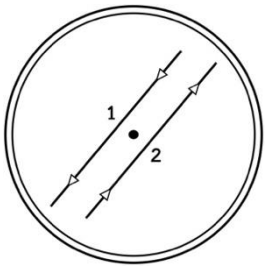
1. กำหนดจุดจังหวะคือ จุดที่ลากแส้ผ่านจุดนั้น ๆ แล้วทำให้เกิดเสียงหรือรูปแบบจังหวะที่ต้องการ เช่น จุดจังหวะตรงกลางหนังกลอง หรือจุดจังหวะอยู่ที่ 4 หรือ 8 นาฬิกาของหนังกลอง

2. กำหนดการใช้มือ รูปทรง และทิศทางที่จะกวาด เช่น ใช้มือขวา กวาดเป็นเส้นตรงแนวเฉียงเริ่มจากจาก 2 ไปที่ 8 และกลับไปที่ 2 นาฬิกาของหนังกลอง

3. การนำข้อที่ 1 และ 2 มากำหนดค่าโน้ตว่าต้องการสร้างเสียงแบบใดขึ้นมา

จากที่กล่าวมาขั้นต้นสามารถสร้างสรุปได้ดังนี้ 1) จุดจังหวะอยู่ที่กลางกลอง 2) ใช้มือขวากวาดเป็นเส้นตรงแนวเฉียงเริ่มจาก 2 ไปที่ 8 นาฬิกาของหนังกลอง 3) ค่าโน้ตคือโน้ตตัวดำขั้นตอนที่กล่าวมาสามารถทำเป็นภาพ เพื่อให้เกิดความเข้าใจได้มากขึ้น สำหรับการมองภาพจะเห็นได้ว่ามีตัวเลข 1 และ 2 บ่งบอกถึงจังหวะจุดตรงกลางบ่งบอกถึงจุดจังหวะที่ต้องลากผ่าน เส้นตรงและลูกศรบ่งบอกถึงทิศทางในการกวาดแส้ (Figure 2)

Figure 2 Brushes Sweep Direction



วิธีการฝึกซ้อมเบื้องต้น

การฝึกซ้อมเบื้องต้นสามารถเริ่มจากการฝึกซ้อมจากรูปทรงใดก็ได้ตามต้องการ ทั้งนี้ต้องฝึกซ้อมการกวาดรูปแบบต่าง ๆ ให้ได้ถึงระดับความจำของกล้ามเนื้อก่อน ถึงจะสามารถนำไปฝึกซ้อมรูปแบบจังหวะต่าง ๆ เพื่อนำไปบรรเลงประกอบการแสดง สำหรับบทความนี้จะเริ่มต้นจากการกวาดเป็นเส้นตรงแนวเฉียงและวงรีก่อน โดยมีขั้นตอนดังนี้

[6] Peter Erskine, *Drums Concepts and Techniques* (Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1987), 87.

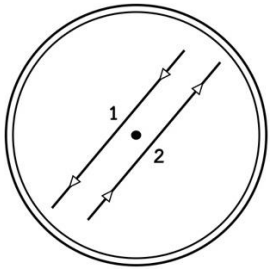
1. การกวาดมือขวาลักษณะเส้นตรงแนวเฉียง (พิจารณาร่วมกับ Figure 3) มีขั้นตอนการฝึกซ้อมดังนี้

1.1 จุดจังหวะอยู่ที่กลางกลอง

1.2 ใช้มือขวากวาดเป็นเส้นตรงแนวเฉียงเริ่มจาก 2 ไปที่ 8 นาฬิกา และกลับไปที่เดิม ทำวนและซ้ำไปเรื่อย ๆ

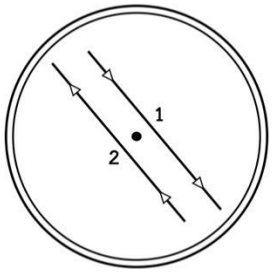
1.3 ค่าโน้ตคือโน้ตตัวดำ

Figure 3 Diagonal right-hand sweep



ฝึกปฏิบัติเพื่อสร้างความแข็งแรงให้กล้ามเนื้อโดย เปิดเมโทรนอมความเร็ว 60 BPM. รอบละ 2 นาที ทำทั้งหมด 5 รอบ หลังจากที่ทำครบแล้ว ให้เปลี่ยนจากมือขวาเป็นมือซ้าย กวาดเป็นเส้นตรงแนวเฉียงเริ่มจาก 11 ไปที่ 4 นาฬิกา และกลับไปที่เดิม (Figure 4)

Figure 4 Diagonal left-hand sweep



2. การกวาดลักษณะเส้นตรงแนวเฉียง 2 มือ (พิจารณาร่วมกับ Figure 5) มีขั้นตอนการฝึกซ้อมดังนี้

2.1 จุดจังหวะอยู่ที่กลางกลอง และ ค่าโน้ตคือโน้ตตัวดำ

2.2 ใช้มือขวากวาดเป็นเส้นตรงแนวเฉียงเริ่มจาก 2 ไปที่ 8 นาฬิกา บนจังหวะที่ 1

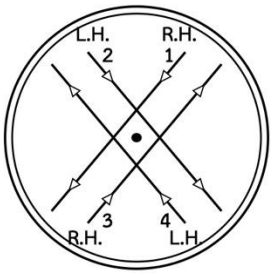
2.3 ใช้มือซ้ายกวาดเป็นเส้นตรงแนวเฉียงเริ่มจาก 11 ไปที่ 4 นาฬิกา บนจังหวะที่ 2 พร้อมทั้งยกมือขวา เพื่อเตรียมที่จะกวาดในขั้นตอนต่อไป

2.4 ใช้มือขวากวาดเป็นเส้นตรงแนวเฉียงเริ่มจาก 8 ไปที่ 2 นาฬิกา บนจังหวะที่ 3

2.5 ใช้มือซ้ายกวาดเป็นเส้นตรงแนวเฉียงเริ่มจาก 4 ไปที่ 11 นาฬิกา บนจังหวะที่ 4

2.6 เปิดเมโทรนอมความเร็ว 60 BPM. รอบละ 2 นาที ทำทั้งหมด 5 รอบ

Figure 5 Diagonal 2 hands sweep



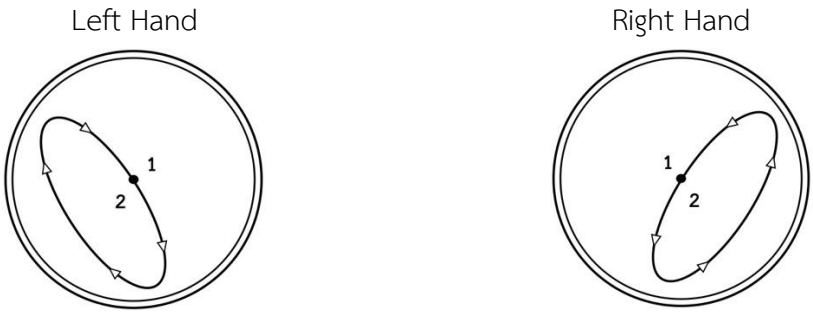
3. การกวาดลักษณะวงรี (พิจารณาร่วมกับ Figure 6) มีขั้นตอนการฝึกซ้อมดังนี้

3.1 จุดจังหวะอยู่ที่กลางกลอง และค่าโน้ตคือโน้ตตัวดำ

3.2 ใช้มือขวากวาดเป็นเส้นโค้งเริ่มจาก 2 ไปที่ 8 นาฬิกา และวนกลับไปที่เดิม ทำวนและซ้ำไปเรื่อย ๆ

3.3 ใช้มือซ้ายกวาดเป็นเส้นโค้งเริ่มจาก 11 ไปที่ 4 นาฬิกา และกลับไปที่เดิม ทำวนและซ้ำไปเรื่อย ๆ

Figure 6 Sweeping of the right and left hands in an oval shape



4. การกวาดลักษณะวงรี แบบ 2 จุดจังหวะ (พิจารณาร่วมกับ Figure 7) มีขั้นตอนการฝึกซ้อมดังนี้

4.1 จุดจังหวะที่ 1 อยู่ที่กลางกลองและจุดจังหวะที่ 2 อยู่ที่ 4 นาฬิกา ค่าโน้ตเป็นโน้ตตัวดำ

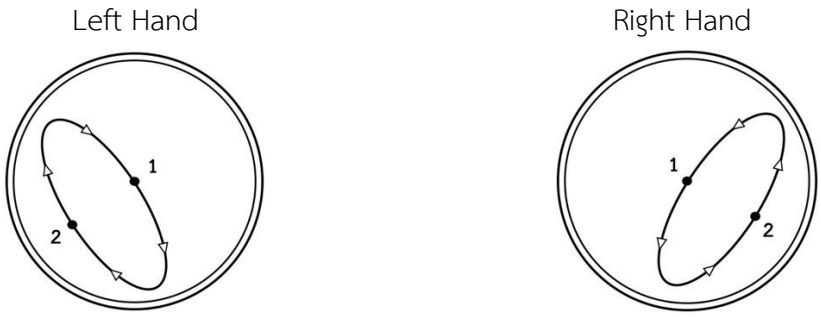
4.2 ใช้มือขวากวาดเส้นโค้งเริ่มจาก 2 ไปที่ 8 นาฬิกา บนจังหวะที่ 1

4.3 ใช้มือขวากวาดเส้นโค้งต่อจากข้อ 4.2 ให้ผ่านจุดจังหวะ 2 ที่ 4 นาฬิกา เพื่อกลับไปที่ 2 นาฬิกา ทำวนและซ้ำไปเรื่อย ๆ

4.4 ใช้มือซ้ายกวาดเส้นโค้งเริ่มจาก 11 ไปที่ 4 นาฬิกา บนจังหวะที่ 1

4.5 ใช้มือขวากวาดเส้นโค้งต่อจากข้อ 4.4 ให้ผ่านจุดจังหวะ 2 ที่ 8 นาฬิกา เพื่อกลับไปที่ 11 นาฬิกา ทำวนและซ้ำไปเรื่อย ๆ

Figure 7 Sweeping of the right and left hands in an oval shape and add another rhythm point



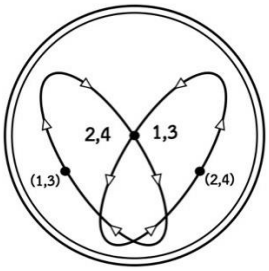
5. การกวาดลักษณะวงรี 2 มือ (พิจารณาร่วมกับ Figure 8) มีขั้นตอนการฝึกซ้อมดังนี้

5.1 จุดจังหวะอยู่ที่ กลางกลอง และ ค่าโน้ตคือโน้ตตัวดำ

5.2 ใช้มือขวากวาดเป็นเส้นตรงโค้งเริ่มจาก 2 ไปที่ 8 นาฬิกา บนจังหวะที่ 1 และ 3

5.3 ใช้มือซ้ายกวาดเป็นเส้นตรงโค้งเริ่มจาก 11 ไปที่ 4 นาฬิกา บนจังหวะที่ 2 และ 4

Figure 8 Two-handed oval sweep



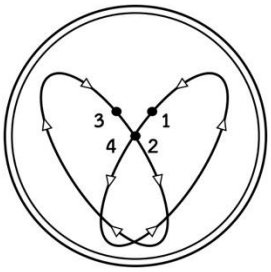
6. การกวาดลักษณะวงรี 2 มือ โดยจุดจังหวะ 2 จุด แบบใกล้กัน การกวาดแบบนี้ เป็นการออกเสียงข้างละ 2 ครั้ง หรือที่เรียกว่าดับเบิลสโตรค (พิจารณาร่วมกับ Figure 9) มีขั้นตอนการฝึกซ้อมดังนี้

6.1 จุดจังหวะอยู่ที่ กลางกลอง ใกล้กันบนแนวเส้นโค้งที่แส้จะลากผ่านและค่าโน้ตคือโน้ตตัวดำ

6.2 ใช้มือขวากวาดเป็นเส้นโค้งจาก 2 ไปที่ 8 นาฬิกาของหนังกลอง บนจังหวะที่ 1 และ 2

6.3 ใช้มือซ้ายกวาดเป็นเส้นโค้งจาก 11 ไปที่ 4 นาฬิกาของหนังกลอง บนจังหวะที่ 3 และ 4

Figure 9 Double Stroke for two-handed oval sweep



หลังจากที่สามารถกวาดแส้แบบวงรีโดยใช้ทั้งสองมือสลับกันได้อย่างคล่องแคล่วแล้ว ขั้นตอนต่อไปคือการอ่านโน้ตสากล (พิจารณาร่วมกับ Example 1) โดยการฝึกซ้อมกวาดแส้ใช้สัญญาลักษณ์โน้ตดังนี้

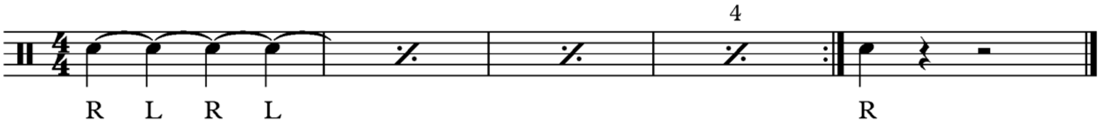
Example 1 Brushes notation

ขั้นตอนการฝึกซ้อม (พิจารณาร่วมกับ Example 2-3)

1. กวาดแส้ลักษณะวงรี ตามค่าโน้ตพร้อมทั้งนับออกเสียง
2. กวาดแส้ให้มีเสียงต่อเนื่องกันทุกโน้ต
3. เปิดเมโทรนอม 60-90 แล้วซ้อมแบบออกเสียงค่าโน้ตทุกครั้ง
4. ซ้อมให้ถูก 3 รอบต่อกัน จึงจะสามารถซ้อมในข้อต่อไป

Example 2 Exercises Single Stroke on Quarter note, Eighth note and Triplet

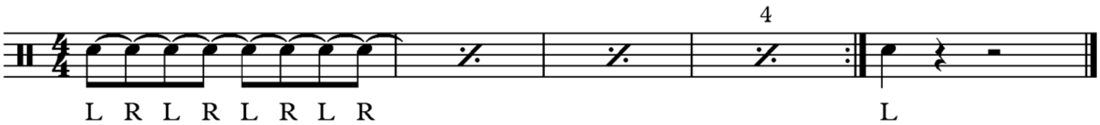
1.



2.

3.

4.



5.

6.

Example 3 Exercises Double Stroke on Quarter note, Eighth note and Triplet

1.

2.

3.

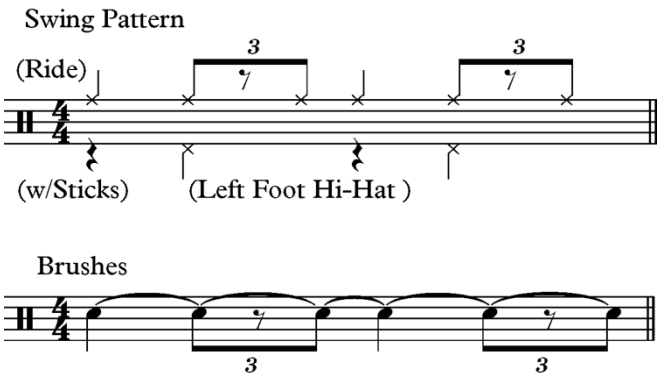
4.

5.

6.

การบรรเลงแส้ในสไตล์ซวิง คือการนำโน้ตซวิงแพทเทิน (Swing Pattern) ฟิลอิน (Fill in) การแปรของไรด์แพทเทิน (Variation of Ride Patterns) มาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับเทคนิคต่าง ๆ ของแส้ Example 4 เป็นการเปรียบเทียบของการเขียนซวิงแพทเทินระหว่างไม้และแส้

Example 4 Swing pattern



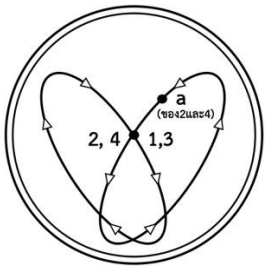
รูปแบบการกวาดแส้สไตล์ซวิง สามารถบันทึกโน้ตได้ดัง Example 5

Example 5 Brushes on Swing pattern

จากโน้ตสไตล์ซวิงพบว่ามีการใช้ดับเบิลสโตรค (พิจารณาร่วมกับ Figure 10 และ Example 6) สามารถฝึกซ้อมตามขั้นตอนได้ดังนี้

1. ใช้การกำหนดจุดจังหวะแบบ 2 จุดที่ใกล้กัน
2. ใช้มือขวากวาดเป็นเส้นโค้งจาก 2 ไปที่ 8 นาฬิกา บนจังหวะที่ 1 และ 3
3. ใช้มือซ้ายกวาดเป็นเส้นโค้งจาก 11 ไปที่ 4 นาฬิกา บนจังหวะที่ 2 และ 4
4. ใช้มือขวากวาดเป็นเส้นโค้งจาก 2 ไปที่ 8 นาฬิกา บนจังหวะที่ a ของจังหวะที่ 2 และ 4

Figure 10 Brushes on Swing pattern



Example 6 Brushes on Swing pattern and fill in

1.

2.

3.

4.

สรุป

นอกจากการกวาดแส้เป็นรูปร่างวงรีและเส้นตรงแนวเฉียงแล้วนั้น ยังมีวิธีการกวาดแส้เป็นรูปร่างอื่น ๆ อีกหลากหลายแบบ ทั้งยังสามารถใช้วิธีการกำหนดจุดจังหวะบนพื้นที่หนังกลอง กำหนดค่าของตัวโน้ตหรือกำหนดทิศทางในการกวาดแส้ ซึ่งผู้ฝึกซ้อมสามารถกำหนดรูปแบบต่างๆ ได้เพื่อเพิ่มความหลากหลายในการใช้แส้ นอกจากแส้จะถูกใช้ในสไตล์ซวิงแล้วนั้น ยังนิยมใช้ในสไตล์บัลลาด สไตล์บอซซาโนวา หรือแซมบา อีกด้วย[7] ทั้งนี้เนื้อหาหลักการการใช้แส้ในบทความวิชาการฉบับนี้ เป็นเพียงเนื้อหาพื้นฐานของการเริ่มต้นการฝึกซ้อมเท่านั้น นอกจากนี้ยังมีเทคนิคอีกมากมายที่ต้องใช้ฝึกฝนรวมถึงในการบรรเลงอีกด้วย โดยสามารถสแกน QR Code นี้เพื่อเข้าถึงแบบฝึกอื่น ๆ เพิ่มเติม

[7] Michael Udow, *Percussion Pedagogy* (New York: Oxford University Press, 2019), 352.

Bibliography

Cameron, Clayton. *Brushworks.* New York: Carl Fischer, 2003.

Chapin, Jim. *Advanced Techniques for the Modern Drummer.* Sag Harbor, NY: Jim Chapin. 2002.

Erskine, Peter. *Drums Concepts and Techniques.* Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1987.

Gruendler, Donny. *Jazz Drumming.* Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2015.

Hoenig, Ari. *Systems Book1: Drumming Technique and Melodic Jazz Independence.* Van Nuys, CA: Alfred Music, 2011.

Jain, Sunny. *The Total Jazz Drummer*. Van Nuys, CA: Alfred Music, 2007.

Joe Jones, Philly. *Brush Artistry Philly Joe Jones.* Leicester: The Premier Drum Company Limited. 1968.

Laohverapanich, Teerus. "Jazz Analysis," *Rangsit Music Journal* 17, 2 (2022): 45-60. (in Thai)

Mendoza, Juan "Carlito". *Rudiment Creativity Vol.1: Rolls and Paradiddle Rudiments*. Morrisville, NC: Lulu, 2017.

O'Mahoney, Terry. *Motivic Drumset Soloing.* Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2015.

Riley, John. *Beyond Bop Drumming.* Van Nuys, CA: Alfred Music, 1997.

Riley, John. *The Art of Bop Drumming.* Van Nuys, CA: Alfred Music, 1994.

Riley, John. *The Jazz Drummer's Workshop Advanced Concept for Musical Development.* Cedar Grove, NJ: Modern Drummer Publications, 2004.

Udow, Michael. *Percussion Pedagogy.* New York: Oxford University Press, 2019.

Walker, Mark. *World Jazz Drumming.* Boston, MA: Berklee Press, 2009.

Article No. R0104 (15 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.R0104

อนาคตภาพการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของไทย ในทศวรรษหน้า (2564-2574)

The Scenario Future of the Development of Thai School's Wind Band in the Next Decade (2021-2031)

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ*[1] วรินธร สีเสียดงาม[2] สุขนิษฐ์ สะสมสิน[3] และพนัส ต้องการพานิช[4]
Natsarun Tissadikun,*[1] Warinthorn Srisiadngam,[2] Sukanit Sasomsin,[3] and Panus Tongkarnpanich[4]

Abstract

The purpose of this research is to study the development of wind band in educational institutes in nowadays and performance trending in Thai secondary school wind band in the next decade (2021-2031), which used the EDFR technique to study data from a sample of 20 professionals of wind band, which focused on 2 issues: 4 performance skills of performers and potential in music knowledges and music conducting of music teacher in the present and trends that will occur in the next decade.

From the research results that a study of 4 performance skills was found that in nowadays, the skills of musicians are better than before but depends on the factors that the teacher, who conduct the band will be variables of musician skill levels. As for the results of the study on the trend of performance skill development in the future, it was found that the wind band has tend that develop a better direction from the factors and evolution around, which now are easily accessible and in the future. As for the potential of teachers in the present, in terms of musical knowledge and skills in music conducting today that was found that experts are most in agreement on teachers having better potential than before and tends to get better in the future but both in current forecasts and in the next decade that the development of teachers will depend on the standards of teacher production site, which is an important factor for wind band development.

Keywords: The Scenario Future / Wind Band / Academy / The Next Decade

* Corresponding author, email: hornbn@gmail.com

[1,2,3,4] อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[1,2,3,4] Lecturer, Western Music Department, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University

Received: January 13, 2023 / Revised: March 15, 2023 / Accepted: March 23, 2023

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาในปัจจุบัน และแนวโน้มการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในทศวรรษหน้า (2564-2574) โดยใช้เทคนิคอีดีเอฟอาร์ ศึกษาข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านวงดุริยางค์เครื่องลมจำนวน 20 คน มุ่งเน้นศึกษา 2 ประเด็น ได้แก่ ทักษะการบรรเลง 4 ด้านของผู้บรรเลง และศักยภาพทางด้านความรู้ดนตรีและการอำนวยเพลงของครูผู้สอนทั้งในปัจจุบัน และแนวโน้มที่จะเกิดขึ้นในทศวรรษหน้า

จากผลการวิจัยด้านการศึกษาทักษะการบรรเลง 4 ด้าน พบว่า ในปัจจุบันทักษะผู้บรรเลงดีขึ้นกว่าสมัยก่อน แต่ยังขึ้นอยู่กับปัจจัยครูผู้ควบคุมวงที่จะเป็นตัวแปรของระดับทักษะผู้บรรเลง ส่วนผลการศึกษาด้านแนวโน้มของการพัฒนาทักษะการบรรเลงในอนาคต พบว่า วงดุริยางค์เครื่องลมมีแนวโน้มทิศทางในการพัฒนาที่ดีขึ้น จากปัจจัยและวิวัฒนาการรอบด้านที่เข้าถึงง่ายในปัจจุบันและอนาคต ส่วนในด้านของศักยภาพครูผู้สอนในปัจจุบันทั้งด้านความรู้ทางดนตรี และทักษะการอำนวยเพลงในปัจจุบัน พบว่า ผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นสอดคล้องกันมากที่สุด คือ ครูมีศักยภาพดีขึ้นกว่าสมัยก่อน และมีแนวโน้มที่จะดีขึ้นอีกในอนาคต แต่ทั้งในการคาดการณ์ในปัจจุบันและทศวรรษหน้า การพัฒนาของครูจะขึ้นอยู่กับมาตรฐานของแหล่งผลิตครูดนตรีที่เป็นปัจจัยสำคัญต่อการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลม

คำสำคัญ: อนาคตภาพ / วงดุริยางค์เครื่องลม / สถานศึกษา / ทศวรรษ

ความเป็นมาและความสำคัญ

ระบบการศึกษาในระดับชั้นมัธยมศึกษาในประเทศไทย โดยกระทรวงศึกษาธิการ[2] ในหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน ปี พ.ศ. 2551 ได้กำหนดการมุ่งเน้นผู้เรียนไว้ โดยระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นมุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้สำรวจความถนัดและความสนใจของตนเอง ส่งเสริมการพัฒนาบุคลิกภาพตน มีทักษะในการคิดวิจารณญาณ คิดสร้างสรรค์ และคิดแก้ปัญหา มีทักษะการดำเนินชีวิต มีทักษะการใช้เทคโนโลยีเพื่อเป็นเครื่องมือในการเรียนรู้ มีความรับผิดชอบต่อสังคม ส่วนระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายมีความมุ่งเน้นผู้เรียนด้านการเพิ่มพูนความรู้และทักษะเฉพาะด้าน สนองตอบความสามารถ ความถนัด และความสนใจของผู้เรียน

[2] The Ministry of Education, *The Basic Education Core Curriculum B.E. 2551 (A.D. 2008)* (Bangkok: The Agricultural Cooperative Federation of Thailand, 2008), 6. (in Thai)

แต่ละคน ทั้งนี้ กระทรวงศึกษาธิการได้มุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้พัฒนาตนเองตามศักยภาพ พัฒนาอย่างรอบด้านเพื่อความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ทั้งร่างกาย สติปัญญา อารมณ์ และสังคม เสริมสร้างให้เป็นผู้มีศีลธรรมและจริยธรรม รวมถึงความมีระเบียบวินัย มีการปลูกฝังและการสร้างจิตสำนึกของการทำประโยชน์ให้แก่สังคม และสามารถจัดการตนเองได้และอยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคมได้อย่างมีความสุข

จากความสำคัญของการพัฒนาผู้เรียน และสถาบันควรมีการจัดกิจกรรมพัฒนาผู้เรียนในสถานศึกษาตามที่กำหนดไว้ในหลักสูตรที่จะช่วยในการพัฒนาผู้เรียนในสถานศึกษาอย่างรอบด้าน โดยเฉพาะกิจกรรมวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษา ซึ่งจะช่วยพัฒนาผู้เรียนได้หลากหลายด้านสอดคล้องกับความต้องการของหลักสูตรที่ต้องการพัฒนาผู้เรียนผ่านกิจกรรมของสถานศึกษา โดยมีลักษณะการฝึกซ้อมทักษะการบรรเลงแบบรวมวงที่มีมาตรฐาน ประกอบไปด้วย คุณภาพเสียง (Tone Quality) เทคนิค (Technique) การเทียบเสียง (Tuning) และอารมณ์ของบทเพลง (Musical)[3] และต้องอาศัยความชำนาญของครูผู้สอนในการสอนการบรรเลง ทักษะการควบคุมวง และการอำนวยเพลงที่จะสามารถทำให้วงดุริยางค์เครื่องลมมีคุณภาพทางการบรรเลงในระดับมาตรฐานที่ดีได้[4] ดังนั้น จึงทำให้วงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในประเทศไทย เห็นได้จากการประกวดวงดุริยางค์เครื่องลมในหลากหลายรายการทั้งระดับชาติและนานาชาติ ที่ได้รับการส่งเสริมโดยหน่วยงานภาครัฐและเอกชน อาทิ มหาวิทยาลัยมหิดล ธนาคารออมสิน กรมพลศึกษา การประกวดระดับนานาชาติที่จัดขึ้นในประเทศไทย และต่างประเทศจากสมาคมต่าง ๆ ที่จัดขึ้นเป็นประจำอย่างต่อเนื่องทุกปี[5] แต่กลับทำให้เห็นได้ว่าวงดุริยางค์เครื่องลมที่เข้าร่วมประกวด มักเป็นวงที่มาจากสถานศึกษาที่เคยเข้าร่วมทุกปี ถึงแม้ว่าจะมีการจัดในระดับภูมิภาคก็ตาม แต่จำนวนของวงที่เข้าร่วมประกวดยังมีจำนวนไม่มากนัก ดังนั้น จึงทำให้เห็นว่าการพัฒนาผู้บรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของประเทศไทยในปัจจุบันนั้นเป็นไปอย่างทั่วถึงหรือไม่ ผู้บรรเลงที่เป็นผู้เรียนในสถานศึกษาได้รับโอกาสในการพัฒนาศักยภาพของตนเองได้เทียบเท่ามาตรฐานของวงที่เข้าร่วมการประกวดอย่างเท่าเทียม หรือทั่วถึงหรือไม่ และมีแนวโน้มหรือทิศทางที่จะสามารถพัฒนาทักษะผู้บรรเลง ผู้ควบคุมวงได้อย่างทั่วถึงและแพร่หลายได้มากขึ้น จนเข้าสู่มาตรฐานการบรรเลงในระดับสากลได้หรือไม่

การศึกษาวิจัยอนาคตภาพการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของไทยในทศวรรษหน้า (2564-2574) โดยเป็นงานวิจัยที่ใช้เทคนิคการวิจัยแบบอี ดี เอฟ อาร์ (Ethnographic Delphi Futures

---

[3] Natsarun Tissadikun, "The Guideline's Performance Assessment Rubric for Wind Band," *Rangsit Music Journal* 16, 2 (2021): 4. (in Thai)

[4] The Ministry of Education, *The Basic Education Core Curriculum B.E. 2551 (A.D. 2008) (*Bangkok: The Agricultural Cooperative Federation of Thailand, 2008), 19-20**.** (in Thai)

[5] Kasem Thipayametrakul and Anurak Bunjae, "Exploring the Standard Benchmark for International Marching Band Contest," *Rangsit Music Journal* 15, 2 (2020): 45. (in Thai)

Research-EDFR) ซึ่งเป็นงานวิจัยแบบอนาคตศึกษา เป็นความพยายามคาดการณ์ด้วยความเข้าใจกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอยู่ในปัจจุบัน แนวโน้มและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นมาในอดีต ค่านิยม แนวคิด ธรรมเนียมปฏิบัติ และปัจจัยอื่น ๆ ที่มีผลต่ออนาคตในระยะยาว อีกทั้งงานด้านอนาคตศึกษา ยังมุ่งสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับกระบวนการและวิธีการที่แต่ละบุคคล หรือองค์กรสามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้ในการวางแผนเพื่อเตรียมความพร้อมและรับมือกับอนาคตที่ไม่นอนรวมถึงการคิดค้นสิ่งใหม่ ๆ ซึ่งเป็นนวัตกรรมที่ตอบสนองต่อภาพอนาคตที่เชื่อว่าเกิดขึ้นได้จริง[6] ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาด้านแนวโน้มการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมจากผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 20 คน เพื่อทำการศึกษาด้วยวิธีสัมภาษณ์เชิงลึกแบบรายบุคคล ด้านความคิดเห็นและมุมมองจากประสบการณ์ ความรู้ที่จะสามารถทำนายและคาดการณ์อนาคตด้านการพัฒนาการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของไทยในอีก 10 ปีข้างหน้าว่าจะสามารถหรือมีแนวโน้มในการพัฒนาการบรรเลงได้ในทิศทางใด และมีแนวทางอย่างไรในการจะช่วยทำให้เกิดการพัฒนาทักษะการบรรเลงตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญเพื่อให้เกิดคุณภาพทักษะการบรรเลงให้ดียิ่งขึ้นต่อไปในอนาคตได้จริง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาแนวโน้มการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในทศวรรษหน้า (2564-2574)

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา ผู้วิจัยมุ่งเน้นการศึกษา 2 ประเด็น คือ ประเด็นที่ 1 ด้านทักษะผู้บรรเลง 4 ด้าน ได้แก่ พื้นฐานการบรรเลง เทคนิค การเทียบเสียง และอารมณ์บทเพลง และประเด็นที่ 2 ด้านศักยภาพผู้อำนวยเพลง และครูผู้ควบคุมวง ด้านความรู้ทางทฤษฎีดนตรี ประวัติดนตรี และทักษะการอำนวยเพลง

2. ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มตัวอย่างโดยการเลือกผู้เชี่ยวชาญแบบเจาะจง โดยใช้หลักการจากการศึกษาของแมคมิลแลน (Macmillan) ได้ใช้กลุ่มผู้เชี่ยวชาญตั้งแต่ 17 คนขึ้นไป เพราะจะทำให้ระดับความคลาดเคลื่อนลดลงอย่างคงที่ และมีความคลาดเคลื่อนน้อยมาก[7] ซึ่งกลุ่มตัวอย่าง แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มดังนี้ 1) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญที่เป็นคณาจารย์ผู้สอนดนตรี นักวิชาการดนตรี

[6] Apiwat Ratanawaraha, “A State of Knowledge Review on Futures Studies” (Research Report, The Thailand of Research Fund, 2019), 3-5. (in Thai)

[7] Supatra Vilailak, “The Educational Administration of Traditional Thai Music in the Future” (Ph.D. diss., Mahasarakham University. 2013), 109. (in Thai)

จำนวน 9 คน และ 2) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญที่เป็นอาจารย์ผู้สอนในสถานศึกษา ผู้อำนวยเพลง ผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษา ซึ่งได้กำหนดคุณสมบัติด้านความรู้ ความเชี่ยวชาญ และผลงานที่เป็นที่ยอมรับ จำนวน 11 คน รวมทั้งสิ้น 20 คน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ในกระบวนการศึกษาอนาคตภาพนี้ ผู้วิจัยมีการสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยแบบเทคนิค EDFR มีเครื่องมือจำนวน 3 ฉบับ ดังนี้

1.1 เครื่องมือแบบสัมภาษณ์ โดยทำการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญแบบเชิงลึก (In-depth Interview) ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบประสิทธิภาพของเครื่องมือและหาความสอดคล้องของข้อคำถามและเนื้อหา (IOC-Index of Consistency) ตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 คน ซึ่งเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพต้องมีค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 0.60 ขึ้นไป

1.2 เครื่องมือแบบสอบถาม ฉบับที่ 1 โดยข้อคำถามที่มาจากการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) จากผลการสัมภาษณ์ในรอบที่ 1

1.3 เครื่องมือแบบสอบถาม ฉบับที่ 2 ผู้วิจัยสร้างแบบสอบถามฉบับดังกล่าว เพื่อนำไปใช้ในการวิจัยรอบที่ 3 โดยใช้สำหรับกลุ่มผู้เชี่ยวชาญกลุ่มเดิมเพื่อยืนยันคำตอบจากผลที่ตอบมาในรอบก่อนหน้านี้

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

รอบที่ 1 ผู้วิจัยทำการนัดหมายผู้เชี่ยวชาญและดำเนินการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบรายบุคคล จากนั้นมีการเก็บรวบรวมข้อมูล และนำผลการศึกษามาวิเคราะห์และรายงานผลการสัมภาษณ์ในรูปแบบบรรยายและพรรณนา

รอบที่ 2 นำผลการสัมภาษณ์ในรอบที่ 1 มาวิเคราะห์และออกแบบข้อคำถาม และจัดสร้างให้เป็นเครื่องมือแบบสอบถามฉบับที่ 1 ในรูปแบบเกณฑ์ประเมินด้วยการประมาณค่า 5 ระดับ เพื่อประเมินความเหมาะสมของประเด็นแนวโน้มต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น

รอบที่ 3 นำผลการตอบแบบสอบถามฉบับที่ 1 จากผู้เชี่ยวชาญกลุ่มเดิมจำนวน 20 คน และนำข้อคำถามมาวิเคราะห์ผลแนวโน้มที่จะเกิดขึ้นหรือเป็นจริงมากที่สุด จากนั้นเลือกข้อคำถามที่ผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นสอดคล้องกันมากที่สุด โดยนำไปจัดสร้างเป็นแบบสอบถามฉบับที่ 2 แล้วจึงนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญกลุ่มเดิมยืนยันคำตอบของตนเองอีกครั้ง โดยการตรวจสอบรายการมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ และวิเคราะห์ด้วยสถิติค่าพิสัยควอไทล์ (Interquartile) และนำไปออกแบบจัดทำวงล้ออนาคต (Futures Wheel) ในขั้นสรุปผล และอภิปรายผลต่อไป

3. การวิเคราะห์ข้อมูล และสถิติการวิจัย

3.1 การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากแบบสัมภาษณ์ ผู้วิจัยนำข้อมูลในแต่ละประเด็นมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลด้วยเทคนิคการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) โดยอิงและเทียบเคียงกับหลักการ ทฤษฎี ที่ได้จากการค้นคว้า และผลจากการศึกษาวิจัยในขั้นตอนแรก ด้านการศึกษาสภาพการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของไทยในปัจจุบัน

3.2 การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถามฉบับที่ 1 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญมาทำการวิเคราะห์เนื้อหา และสร้างเป็นข้อคำถาม เพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญยืนยันหรือเห็นด้วยกับข้อคำถามด้านสภาพในปัจจุบันของการบรรเลง และเห็นด้วยว่า มีแนวโน้มจะเกิดขึ้นในอนาคตด้วยเกณฑ์ระดับน้อยที่สุด-มากที่สุด แบบมาตราประเมินค่าแบบลิเคิท (Likert Scale) และการวิเคราะห์แบบค่าร้อยละ (Percentage) ค่ามัธยฐาน (MD-Median) และค่าพิสัยระหว่างควอไทล์ (Interquartile) โดยมีระดับและความหมายของคะแนนประเมินดังนี้

1 คะแนน หมายถึง มีแนวโน้มที่จะเกิดขึ้นหรือเป็นจริง น้อยที่สุด
2 คะแนน หมายถึง มีแนวโน้มที่จะเกิดขึ้นหรือเป็นจริง น้อย
3 คะแนน หมายถึง มีแนวโน้มที่จะเกิดขึ้นหรือเป็นจริง ปานกลาง
4 คะแนนหมายถึง มีแนวโน้มที่จะเกิดขึ้นหรือเป็นจริง มาก
5 คะแนน หมายถึง มีแนวโน้มที่จะเกิดขึ้นหรือเป็นจริง มากที่สุด

ส่วนค่ามัธยฐาน (Median) คำนวณคำตอบของกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ เกณฑ์ความเป็นไปได้หรือแนวโน้มที่จะเกิดขึ้น พิจารณาในระดับมาก และมากที่สุด ดังนี้

คะแนน 1.00-1.49 ผู้เชี่ยวชาญเห็นว่ามีแนวโน้มความเป็นไปได้ น้อยที่สุด
คะแนน 1.50-2.49 ผู้เชี่ยวชาญเห็นว่ามีแนวโน้มความเป็นไปได้ น้อย
คะแนน 2.50-3.49 ผู้เชี่ยวชาญเห็นว่ามีแนวโน้มความเป็นไปได้ ปานกลาง
คะแนน 3.50-4.49 ผู้เชี่ยวชาญเห็นว่ามีแนวโน้มความเป็นไปได้ มาก
คะแนน 4.50-5.00 ผู้เชี่ยวชาญเห็นว่ามีแนวโน้มความเป็นไปได้ มากที่สุด

3.3 การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถามฉบับที่ 2 ใช้มาตราประเมินค่าแบบลิเคิท (Likert Scale) เช่นเดียวกับแบบสอบถามฉบับที่ 1 เพื่อเป็นการยืนยันคำตอบที่ผู้เชี่ยวชาญได้เคยตอบไปแล้วในแบบสอบถามฉบับที่ 1

ทั้งนี้ ค่าพิสัยระหว่างควอไทล์ โดยคำนวณระหว่างควอร์ไทลที่ 1 (Q) กับควอร์ไทล์ที่ 3 (Q) ที่คำนวณได้ของแนวโน้มใดที่มีค่าน้อยกว่าหรือเท่ากับ 1.50 แสดงว่าความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญมีความสอดคล้องกัน (Consensus) และเมื่อค่าพิสัยระหว่างควอไทล์ของแนวโน้มใด มีค่ามากกว่า 1.50 แสดงว่าความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญไม่มีความสอดคล้องกัน โดยผลของการวิจัย ควรมีเกณฑ์ที่มีค่าควอไทล์ หรือค่า Q_3-Q_1 ไม่เกิน 1.50

ส่วนการออกแบบอนาคตภาพ (Scenario) โดยการสร้างวงล้ออนาคต (Futures Wheel) ตามประเด็นที่กำหนด และผลของการวิเคราะห์ประเด็นต่างๆที่ผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นที่สอดคล้องกันตามเกณฑ์ของการคำนวณในขั้นตอนต่าง ๆ

ผลการวิจัย

จากผลการศึกษาทักษะการบรรเลง 4 ด้าน และศักยภาพของผู้อำนวยเพลง และผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในปัจจุบัน รวมถึงแนวโน้มการพัฒนาที่จะเกิดขึ้นในทศวรรษหน้า (2564-2574) จากการศึกษากลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทยจำนวน 20 คน พบว่า มีความเห็นและความสอดคล้องกัน ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. ด้านพื้นฐานผู้บรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในปัจจุบัน

1.1 ด้านพื้นฐานผู้บรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในปัจจุบัน (IR = 0.25, Mdn = 5) พบว่า คุณภาพเสียงเป็นสิ่งที่มีปัญหาและมีการปรับแก้มาตลอดจนถึงปัจจุบัน ซึ่งทุกวงไม่ได้มีคุณภาพเสียงที่ดีเท่ากันขึ้นอยู่กับแผนการจัดการฝึกซ้อมที่มีระบบ

1.2 ด้านเทคนิค (IR = 0.00, Mdn = 5) พบว่า 1) ปัจจุบันผู้บรรเลงมีความกล้าที่จะทดลองการบรรเลงเทคนิคใหม่ ๆ มากขึ้น 2) ปัจจุบันมีงานประพันธ์เพลงที่กระตุ้นต่อการพัฒนาเทคนิคผู้บรรเลงมากขึ้น และ 2.3) การบรรเลงเพลงเดียวกันของวงในสมัยก่อน กับวงในปัจจุบันทำให้เห็นถึงความแตกต่างที่ชัดเจน โดยวงปัจจุบันบรรเลงเทคนิคที่ถูกต้องมากขึ้น

1.3 ด้านการเทียบเสียง (IR = 0.00, Mdn = 5) ประกอบด้วย 1) ปัจจุบันมีอุปกรณ์ที่ช่วยฝึกโสตประสาทที่ดีขึ้น เพียงแต่ครูหรือผู้บรรเลงใช้ประโยชน์จากอุปกรณ์ได้ถูกวิธีและถูกกระบวนการได้จริง และ 2) วงที่มีคุณภาพเสียงดี เข้าใจคุณภาพเสียง จะฟังออกด้านความเพี้ยนและปรับเสียงตามให้เหมาะสมได้ ตรงข้ามวงที่ยังไม่มีคุณภาพเสียงที่ดี ก็จะยังฟังไม่ออก และปรับไม่ได้ ซึ่งปัจจุบันพบทั้ง 2 รูปแบบ

1.4 ด้านอารมณ์บทเพลง (IR = 0.00, Mdn = 5) ประกอบด้วย 1) ปัจจุบันมีเวที สื่อที่เข้าถึงบทเพลงสไตล์ต่าง ๆ ได้ง่าย ทำให้ผู้บรรเลงเข้าใจสไตล์และอารมณ์เพลงมากขึ้นกว่าเมื่อก่อน และ 2) การที่มีสื่อที่เข้าถึงง่ายในปัจจุบัน ทำให้สามารถศึกษาได้ว่าเพลงนี้ควรบรรเลงอย่างไร ในสไตล์แบบไหน

2. ด้านศักยภาพของผู้อำนวยเพลง ผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลม

2.1 ด้านองค์ความรู้ ทฤษฎีดนตรี และประวัติดนตรีของครูผู้สอนวงดุริยางค์เครื่องลมในปัจจุบัน (IR = 0.00, Mdn = 5) พบว่า 1) ปัจจุบันวงจะดีขึ้นอยู่กับประสบการณ์ผู้สอนที่มีทั้งประสบการณ์

และการจัดการระบบของวงที่ดี ส่งผลต่อการพัฒนาของบางวงที่เห็นได้ในปัจจุบัน 2) ภาพรวมปัจจุบันวงดุริยางค์เครื่องลมมีการพัฒนาดีขึ้นทั่วถึงมากขึ้น เทียบกับสมัยก่อนที่ยังขาดแคลนครูผู้สอน แต่ปัจจุบันได้เห็นวงจากโรงเรียนที่ไม่รู้จักให้เห็นฝีมือมากขึ้น และ 3) ปัจจัยการพัฒนาของวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของไทยอยู่ที่ครู ถ้าครูได้รับการฝึกฝนและสอนมาจากหลักสูตรที่มีการจัดการเรียนการสอนจากการลงมือทำจริง จะสามารถนำประสบการณ์ไปใช้ในการแก้ปัญหาในการทำงานจริงได้

2.2 ด้านทักษะการอำนวยเพลง ควบคุมวง และการบรรเลงดนตรีของครูผู้สอนวงดุริยางค์ (IR = 0.25, Mdn = 5) พบว่า ผู้ควบคุมวงยังอำนวยเพลงได้ในสไตล์เพลงที่จำกัด โดยเฉพาะสไตล์ Original Band ทำได้ดี แต่คลาสสิกแบบ Transcription ขาดความเข้าใจในสไตล์ที่เหมาะสม

3. แนวโน้มด้านทักษะการบรรเลง 4 ด้านในทศวรรษหน้า (2564-2574)

3.1 ด้านพื้นฐานการบรรเลง มีความเห็นสอดคล้องกันมากที่สุด คือ 1) ในอนาคตการเปิดรับฟังความเข้าใจคุณภาพเสียงที่เหมาะสมจะมีมากขึ้น และจะถึงขั้นระดับสากล จนทำให้อาจเกิดวงกึ่งอาชีพที่มีมาตรฐานทัดเทียมมาตรฐานนานาชาติ ทำให้มีวงที่มีคุณภาพเสียงต้นแบบในประเทศไทยให้เลือกฟังมากขึ้น ส่งผลต่อผู้บรรเลงในระดับนักเรียนที่มีโอกาสได้เข้าถึงต้นแบบอย่างใกล้ชิด และหาฟังง่าย 2) มีตัวอย่างคุณภาพเสียงที่ดีในอนาคตจะมีให้เลือกฟังมากขึ้น การเข้าถึงสื่อและคุณภาพเสียงของสื่อที่ฟังเป็นตัวอย่างสะดวกและจะช่วยพัฒนาทักษะคุณภาพเสียงมากขึ้น และ 3) ปัจจุบันมีอินเทอร์เน็ตที่มีการสอนวิธีการพัฒนาคุณภาพเสียงให้เลือกศึกษาเป็นจำนวนมาก แนวโน้มในอนาคตจึงน่าจะมีสื่อทางอินเทอร์เน็ตที่มีประสิทธิภาพและมีให้เลือกนำมาปรับใช้ต่อการพัฒนาคุณภาพเสียงให้ดีขึ้นกว่าเดิมได้ (IR = 0.00, Mdn = 5)

3.2 ด้านเทคนิค มีความเห็นสอดคล้องกันมากที่สุด พบว่า ในอนาคตถ้าครูกล้าที่จะเผชิญกับเพลงที่มีเทคนิคที่ท้าทายใหม่ๆ ก็จะทำให้มีแนวโน้มการพัฒนาเทคนิคที่ดีขึ้นกว่าปัจจุบัน ควบคู่ไปกับงานประพันธ์สำหรับวงเครื่องลมที่กล้าทำเพลงออกมาให้ท้าทายความสามารถควบคู่กันไป (IR = 1.00, Mdn = 5)

3.3 ด้านการเทียบเสียง มีความเห็นสอดคล้องกันมากที่สุด พบว่า ในอนาคตจะมีครูรุ่นใหม่ที่มีความรู้การจัดซื้ออุปกรณ์เครื่องดนตรีที่มีคุณภาพ คุ้มค่า คุ้มราคา เป็นประโยชน์กับผู้เรียนจริง ๆ หรือการบริหารจัดสรรทรัพยากรเครื่องดนตรีของครูที่ดีได้ ส่งผลต่อเสียงเพี้ยนหรือไม่เพี้ยนของเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพได้ (IR = 0.25, Mdn = 4)

3.4 ด้านอารมณ์บทเพลง มีความเห็นสอดคล้องมากที่สุด พบว่า ในอนาคตขึ้นอยู่กับผู้สอนว่ามีผู้สอนที่มีความพร้อมต่อการใช้เทคนิคการสอน การสื่อสาร และการถ่ายทอด อธิบายบทเพลงหรือมีวิธีการทำให้ผู้บรรเลงเข้าใจในบทเพลงมากขึ้นหรือไม่ (IR = 1.00, Mdn = 4)

4. แนวโน้มด้านศักยภาพการอำนวยเพลง ควบคุมวง และการบรรเลงดนตรีของครูผู้สอนวงดุริยางค์เครื่องลมในทศวรรษหน้า (2564-2574)

4.1 แนวโน้มด้านศักยภาพครูผู้สอน ผู้อำนวยเพลง ผู้ควบคุมวง ในทศวรรษหน้าประกอบไปด้วย 1) ถ้าครูยังใช้ชุดความรู้เดิมเมื่อ 30 ปีที่แล้ว ในอีก 10 ปีข้างหน้าจะเหมือนเดิม 2) ครูจะหาประสบการณ์ให้ตัวเองเพื่อแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นในการสอน และ 3) ในอนาคตคุณภาพของ Band Director ยังสามารถพัฒนาได้อีก (IR = 0.00, Mdn = 5)

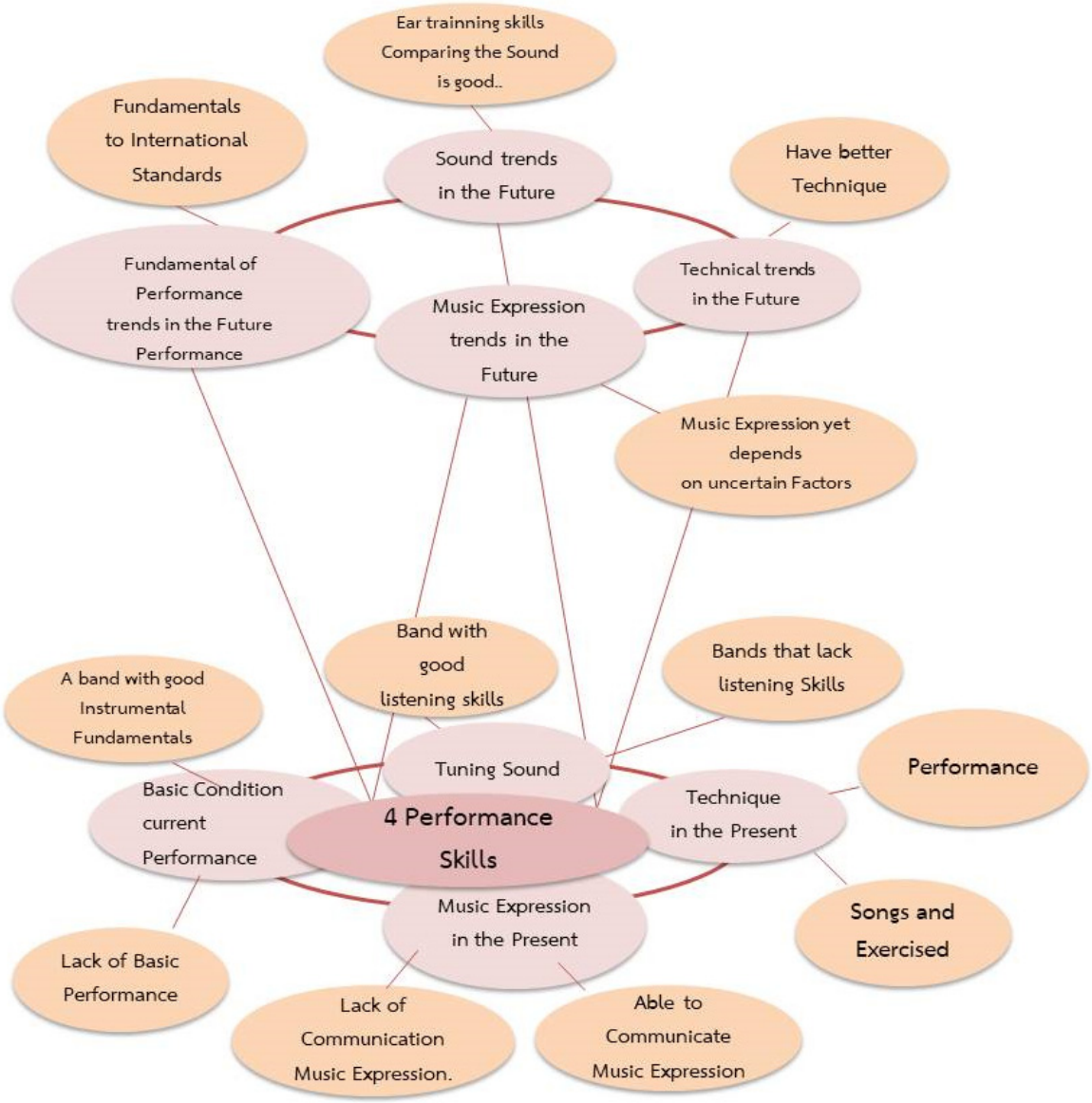
4.2 ด้านแนวโน้มด้านทักษะการอำนวยเพลง ควบคุมวง และการบรรเลงดนตรีของครูผู้สอนวงดุริยางค์เครื่องลมในอนาคต พบว่า ในอนาคตจะมีครูรุ่นใหม่และนักวิชาการดนตรีรุ่นใหม่ศึกษาวิจัย และคิดค้นสิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาวงเครื่องลมที่มีประสิทธิภาพและนำไปใช้ประโยชน์ได้จริงในอนาคต และมีให้เลือกหลากหลาย อย่างเช่น Flexible score ที่เป็นจุดเริ่มต้นของสิ่งที่จะทำให้เกิดการพัฒนาการบรรเลงมากขึ้นในอนาคต (IR = 0.25, Mdn = 5)

อภิปรายผล

จากการศึกษากลุ่มตัวอย่างซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญจำนวน 20 คน ในด้านสภาพทักษะการบรรเลง 4 ด้าน เช่นเดียวกันว่าผู้บรรเลงในปัจจุบันยังขาดทักษะในหลายประเด็น อาทิ ด้านทักษะพื้นฐานการบรรเลงในปัจจุบันมีปัญหาและมีการปรับแก้ไขมาโดยตลอด การขาดบุคลากรที่เชี่ยวชาญด้านวงดุริยางค์เครื่องลม ถือว่าดีขึ้นกว่าในอดีตแต่ยังไม่มาก ถึงแม้จะมีทักษะการบรรเลงที่ใกล้เคียงกัน แต่ก็เป็นเพียงบางวงเท่านั้น ซึ่งยังมีวงอีกจำนวนมากที่มีความแตกต่างและเหลื่อมล้ำทางด้านทักษะอยู่เช่นเดิม

ด้านเทคนิคการบรรเลง กลุ่มตัวอย่างซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นสอดคล้องกันว่าในปัจจุบันมีการบรรเลงเทคนิคที่ถูกต้องมากขึ้น แต่ควรได้รับการพัฒนาให้ดียิ่งขึ้นและหลากหลาย ด้านการเทียบเสียงในปัจจุบันมีอุปกรณ์ช่วยในการฟังและเทียบเสียง แต่ครูยังใช้อุปกรณ์ไม่เต็มศักยภาพที่ควรจะเป็น และด้านอารมณ์บทเพลงที่ปัจจุบันยังคงพบการสื่อสารสำเนียงที่ยังไม่เหมาะสมกับบทเพลงเท่าที่ควร ในด้านของศักยภาพความรู้ของครูผู้ควบคุมวง พบว่า การพัฒนาครูในด้านต่าง ๆ จะดี ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และการจัดระบบการฝึกซ้อมวงที่ดี แต่ถือว่าครูผู้สอนในปัจจุบันมีการพัฒนาที่ดีขึ้นเมื่อเทียบกับในอดีต และด้านการศึกษาสภาพปัจจุบัน และแนวโน้มจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญจำนวน 20 คน พบผลของข้อมูลความคิดเห็นในปัจจุบันและอนาคตด้วยวงล้ออนาคตแบบการเชื่อมโยงผลกระทบในปัจจุบัน (Current Impacts) ไปสู่มิติที่เกี่ยวเนื่องไปสู่แนวโน้มของการพัฒนาที่จะเกิดขึ้นในอนาคต (Future Consequences) ดังนี้

Figure 1 Conditions of 4 Playing Skills at Present to tend to occur in the Future



จาก Figure 1 สภาพทักษะการบรรเลง 4 ด้านในปัจจุบันสู่แนวโน้มที่จะเกิดขึ้นในอนาคต โดยสภาพของทักษะการบรรเลง 4 ด้านในปัจจุบันดีขึ้นกว่าสมัยก่อน แต่ยังมีแนวโน้มในการพัฒนาไปได้อีกในอนาคต โดยขึ้นอยู่กับครูผู้สอนเป็นหลัก การใช้นวัตกรรมและเทคโนโลยีที่เข้าถึงได้สะดวกมากขึ้นทำให้ส่งผลต่อการพัฒนาทักษะทั้ง 4 ด้าน แต่ก็ขึ้นอยู่กับครูผู้สอนว่าจะใช้ประโยชน์จากสิ่งเหล่านั้นหรือไม่ในอนาคต สอดคล้อง

กับแนวคิดของจิตร์ กาวี[8] ที่ได้กล่าวถึงเทคโนโลยีในปัจจุบันอยู่ในชีวิตประจำวันของทุกคน และเทคโนโลยีจะช่วยอำนวยความสะดวกต่อการเผยแพร่กิจกรรมดนตรี และจะมีประโยชน์ต่อการเผยแพร่สื่อออนไลน์ที่ส่งผลต่อผู้ที่อยู่ห่างไกลสามารถเข้าถึงสื่อออนไลน์และครูจะต้องนำมาใช้ประโยชน์ในการสอนและพัฒนาผู้เรียนดนตรีให้ได้อย่างคุ้มค่าที่สุด และครูจะต้องมีการพัฒนาตนเองไปสู่การถ่ายทอดการสอนและการอำนวยเพลงให้ผู้บรรเลงสามารถมีทักษะการบรรเลง 4 ด้านได้อย่างมีคุณภาพมากขึ้นในอนาคต สอดคล้องกับผลของการศึกษาสภาพของการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในปัจจุบัน ที่มีผลการวิจัย พบว่ามีผลค่าเฉลี่ยของทักษะการบรรเลง 4 ด้านของผู้เรียนอยู่ในระดับปานกลาง เกี่ยวข้องกับสถานการณ์ที่เป็นอยู่ในวงดุริยางค์เครื่องลมของต่างประเทศเช่นเดียวกัน ที่ในปัจจุบัน ผู้สอนยังมีความกังวลเกี่ยวกับการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาที่เริ่มขาดคุณภาพ และบทเพลงที่นำมาใช้ในการบรรเลงก็ขาดคุณภาพด้วยเช่นกัน[9] นอกจากนี้จากการศึกษาสภาพทักษะการบรรเลง 4 ด้านในปัจจุบัน จากครูผู้สอนจำนวน 278 คน พบว่า มีข้อเสนอแนะเพิ่มเติมว่า ครูยังคงต้องการพัฒนาตนเองต่อไปอีกเรื่อย ๆ โดยเฉพาะด้านความรู้และทักษะการอำนวยเพลงและต่างต้องการเรียนรู้แบบเฉพาะทาง ที่เป็นวิธีการแก้ปัญหาของการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมอย่างจริงจัง ซึ่งสอดคล้องกับความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญด้านแนวโน้มในอนาคตที่จะเกิดขึ้นในทศวรรษหน้า โดยมีการคาดการณ์ว่าในอนาคตจะมีสื่อออนไลน์หรือมีการคิดค้นวิธีที่จะช่วยฝึกซ้อมและแก้ไขปัญหาด้านการบรรเลงให้ดีขึ้นแบบเฉพาะทางได้โดยไม่ต้องเริ่มต้นใหม่ โดยเชื่อว่าครูในอนาคตจะได้รับการพัฒนาอย่างแน่นอนตามการเปลี่ยนแปลงของสังคม

จาก Figure 2 สภาพศักยภาพของครูผู้สอนในปัจจุบันสู่แนวโน้มที่จะเกิดขึ้นในอนาคตทั้งในด้านขององค์ความรู้ ทฤษฎีดนตรี และประวัติดนตรี ซึ่งในปัจจุบันครูมีมาตรฐานความรู้ที่ดีขึ้น สอดคล้องกับผลการสำรวจสภาพของศักยภาพครูด้านความรู้ ทฤษฎีดนตรี วรรณกรรมดนตรี และด้านทักษะการอำนวยเพลง ควบคุมวง และการบรรเลงดนตรี โดยผลสำรวจจากกลุ่มตัวอย่างที่เป็นครูผู้สอนวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาในปัจจุบัน พบว่า สภาพด้านศักยภาพของครูในปัจจุบัน อยู่ในระดับมาก และผู้เชี่ยวชาญจำนวน 20 คนมีความเห็นสอดคล้องกัน ทั้งปัจจัยที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน เช่น ระบบของวงดีขึ้น ครูจบใหม่มีคุณภาพมากขึ้น การที่ผู้บรรเลงจะมีทักษะดีขึ้นได้ ขึ้นอยู่กับการพัฒนาตนเองคือครูผู้สอน ครูจะได้รับการฝึกฝนมาจากหลักสูตรที่มีการจัดการเรียนการสอนจากการลงมือทำจริง เมื่อวิเคราะห์แนวโน้มขององค์ความรู้ของครูในอนาคต จากผลของความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญทั้ง 20 คน พบว่า ครูจะมีการพัฒนาความรู้ได้มากกว่านี้ ขึ้นอยู่กับ

---

[8] Jit Gavee, *Teuntrae An Article on a Selection of Trumpets and Brass Ensemble* (Udon Thani: Saksri Aksorn Offset Printing, 2020), 104-105. (in Thai)

[9] Frank L. Battisti, *The New Winds of Change* (Delray Beach, FL: Meredith Music Publications, 2018), 401-402.

2 ประเด็น คือ 1) องค์ความรู้ของครูจะเหมือนเดิม ต่อเมื่อถ้าครูใช้ความรู้เดิมเมื่อ 30 ปีที่แล้ว และถ้าแหล่งผลิตครูยังไม่พัฒนามาตรฐานหลักสูตรและสอนนักศึกษาครูดนตรีให้มีมาตรฐานได้ และมาตรฐานของแหล่งผลิตครูในอนาคตยังไม่ทั่วถึง และไม่เท่ากัน แต่จะเพิ่มจำนวนของแหล่งผลิตครูที่มีมาตรฐานเพิ่มขึ้นแน่นอน และ 2) องค์ความรู้ของครูจะมีแนวโน้มดีขึ้นตามปัจจัยต่าง ๆ อาทิ ถ้าครูเปิดรับสิ่งใหม่ และถ้าครูสามารถตอบคำถาม หรือให้ข้อมูลนักเรียนให้เข้าใจอย่างมีเหตุและผลและเป็นข้อมูลที่ถูกต้อง

Figure 2 Potential Condition of Teachers today to the Trend that will happen in the Future

ด้านทักษะการอำนวยเพลง ควบคุมวง และการบรรเลงดนตรีในปัจจุบัน พบว่า ทักษะของครูในปัจจุบันควรได้รับการพัฒนาให้มากขึ้น โดยแหล่งผลิตครูในปัจจุบันที่พบว่ามีการสอนแบบผิดทาง ผิดวัตถุประสงค์ของการเรียนอำนวยเพลง (Conducting) ครูอำนวยเพลงได้ในสไตล์เพลงที่จำกัด และแนวเพลง

แบบเดิม ๆ ซึ่งจะทำให้ผู้บรรเลงขาดประสบการณ์ในการบรรเลงบทเพลงหลากหลายแนว และหลากหลายเทคนิค ส่งผลกระทบต่อการพัฒนาผู้บรรเลงในส่วนอื่น ๆ ตามมา แหล่งผลิตครูบางที่สอนแค่พื้นฐานการอำนวยเพลง และเกิดจากปัญหาเชิงโครงสร้างของการสอบบรรจุครู ที่โรงเรียนไม่สามารถทราบได้ว่า ครูดนตรีที่สอบบรรจุได้นั้น จะมีความถนัดหรือชำนาญด้านวงดุริยางค์เครื่องลมหรือไม่ ซึ่งปัจจัยดังกล่าวส่งผลกระทบต่อการพัฒนาผู้บรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมเช่นเดียวกัน สอดคล้องกับผลการวิจัยของวิชุดา กิจธรธรรม และคณะ[10] ที่ผลของอนาคตภาพในยุคที่ 4 ความสามารถในการแข่งขันด้านการศึกษาของประเทศลดลง คุณภาพนักเรียนลดลงต่อเนื่องเพราะขาดครูเก่งโดยเฉพาะในสาขาที่มีความสำคัญ โดยในระยะนี้คนเก่งเข้าเรียนรู้ที่ไม่มากพอ ครูใหม่มีความแตกต่างกัน คุณภาพครูแตกต่างกัน สังคมความเชื่อมั่นของสถาบันผลิตครูน้อยลง โดยสอดคล้องกับผลข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญจำนวน 20 คน ที่ให้ความเห็นสอดคล้องกันในด้านสภาพความรู้ของครูในปัจจุบัน แต่ทั้งนี้ จากผลการศึกษาด้านแนวโน้มของการพัฒนาศักยภาพครูด้านการอำนวยเพลง การควบคุมวง และการบรรเลงดนตรีในอนาคต พบว่า กลุ่มผู้เชี่ยวชาญจำนวน 20 คน มีความเห็นสอดคล้องกันว่าจะมีศักยภาพในการสอนมากขึ้น และครูผู้สอนวงดุริยางค์เครื่องลมมีความต้องการที่จะพัฒนาตนเองด้านทักษะการอำนวยเพลงและควบคุมวง รวมถึงต้องการนวัตกรรมแบบฝึกหัดใหม่ ๆ ที่จะช่วยให้พัฒนาความรู้และการอำนวยเพลงมากขึ้น สอดคล้องกับความคิดเห็นของกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทั้ง 20 คน ที่ให้ข้อเสนอแนะและคาดการณ์แนวโน้มของการพัฒนาครูผู้สอนวงดุริยางค์เครื่องลมในอนาคตว่าจะมีการพัฒนามากขึ้น จากปัจจัยของแหล่งผลิตครูที่มีมาตรฐานใกล้เคียงกันมากขึ้น และเพิ่มจำนวนของคุณภาพของหลักสูตรโดยส่งผลให้ครูมีมาตรฐานความรู้และทักษะอำนวยเพลงและการควบคุมให้ดีขึ้นได้ในอนาคต สอดคล้องกับแนวคิดของสุทธิวรรณ ตันติรจนาวงศ์[11] ที่กล่าวถึงการพัฒนาทักษะครูในศตวรรษที่ 21 ซึ่งครูจะต้องได้รับการเตรียมฝึกประสบการณ์วิชาชีพครูจากสถาบันผลิตครูก่อนเข้าอบรมเป็นครูประจำการ นอกจากนี้ควรได้รับการพัฒนาคุณภาพเกี่ยวกับความรู้ทางวิชาการและประสบการณ์การสอนเพื่อเป็นครูมืออาชีพอย่างเป็นระบบ และต่อเนื่อง โดยครูต้องมีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านเนื้อหาวิชาตามบริบทสภาพแวดล้อมของสังคมและประชมคมโลก มีวิธีการถ่ายทอดความรู้ที่หลากหลายที่เน้นประสบการณ์ในการเรียนรู้ ซึ่งจากผลของการศึกษาวิจัยอีกประเด็นหนึ่งโดยพบว่าครูมีการพัฒนาขึ้นในปัจจุบันและอนาคต แต่ไม่สอดคล้องกับการพัฒนาผู้เรียนที่ยังอยู่ในระดับของทักษะปานกลาง และความเห็นของผู้เชี่ยวชาญจำนวน 20 คน ได้มีความเห็นสอดคล้องกับผลการศึกษาสภาพของศักยภาพครูกับนักเรียนที่ได้ผลเฉลี่ยที่มีระดับต่างกัน อันเนื่องมาจากครูมีความรู้ที่อยู่ในระดับมาก แต่ยังขาด

---

[10] Kijtorntham, Wichuda, Porntip Andhivarothai, Sasitorn Kaewkor, and Waraporn Yamtim, "Scenarios of Thai Pre-Service Teacher Education in the Next 20 Years: Apply of Futures Wheel Technique," *Journal of Research Methodology* 25, 3 (2012): 281-283. (in Thai)

[11] Suttiwan Tantirojanawong, "A Direction of Education Management in the 21st Century," *Veridian E-Journal, Silpakorn University* 10, 2 (2017): 2850-2851. (in Thai)

กระบวนการถ่ายทอดไปสู่ผู้เรียน ดังนั้น จึงควรต้องมีการพัฒนาด้านกระบวนการสอนและการถ่ายทอดความรู้ของครูสู่ผู้เรียนให้มีประสิทธิภาพให้มากขึ้น

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

การนำผลของการศึกษาครั้งนี้ไปจัดสร้างนวัตกรรมหรือแบบฝึกหัดเพื่อพัฒนาทักษะและความรู้ด้านวงดุริยางค์เครื่องลมให้สอดคล้องและนำไปทำการทดลองและศึกษาวิจัยด้านการพัฒนาคุณภาพการบรรเลงได้ตามความต้องการและสภาพปัญหาที่เกิดขึ้นในปัจจุบันได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การนำผลของข้อเสนอแนะด้านการพัฒนาการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของไทย รวมถึงข้อเสนอแนะด้านแหล่งข้อมูล สื่อ และนวัตกรรมที่เป็นผลจากข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ ไปศึกษาวิจัยและจัดสร้างนวัตกรรม หรือหลักการทฤษฎีที่จะเป็นปัจจัยที่จะนำไปสู่การพัฒนาคุณภาพการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมต่อไปได้

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยนี้เป็นผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวโน้มการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมระดับมัธยมศึกษาของไทยในทศวรรษหน้า (2564-2574) ภายใต้โครงการวิจัยเรื่อง อนาคตภาพการพัฒนาวงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาของไทยในทศวรรษหน้า (2564-2574) ที่ได้รับทุนอุดหนุนวิจัยภายในประจำปีงบประมาณ 2564 จากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

Bibliography

Frank L., Battisti. *The New Winds of Change*. Delray Beach, FL: Meredith Music Publications, 2018.

Gavee, Jit. *Teuntrae An Article on a Selection of Trumpets and Brass Ensemble.* Udon Thani: Saksri Aksorn Offset Printing, 2020. (in Thai)

Kijtorntham, Wichuda, Porntip Andhivarothai, Sasitorn Kaewkor, and Waraporn Yamtim. "Scenarios of Thai Pre-Service Teacher Education in the Next 20 Years: Apply of Futures Wheel Technique." *Journal of Research Methodology* 25, 3 (2012): 275-294. (in Thai)

Ratanawaraha, Apiwat. "A State of Knowledge Review on Futures Studies." Research Report, The Thailand of Research fund, 2019. (in Thai)

Tantirojanawong, Suttiwan. "A Direction of Education Management in the 21st Century." *Veridian E-Journal, Silpakorn University* 10, 2 (2017): 2843-2854. (in Thai)

The Ministry of Education. *The Basic Education Core Curriculum B.E. 2551 (A.D. 2008).* Bangkok: The Agricultural Cooperative Federation of Thailand, 2008. (in Thai)

Thipayametrakul, Kasem, and Anurak Bunjae. "Exploring the Standard Benchmark for International Marching Band Contest." *Rangsit Music Journal* 15, 2 (2020): 43-54. (in Thai)

Tissadikun, Natsarun. "The Guideline's Performance Assessment Rubric for Wind Band." *Rangsit Music Journal* 16, 2 (2021): 1-15. (in Thai)

Vilailak, Supatra. "The Educational Administration of Traditional Thai Music in the Future." Ph.D. diss., Mahasarakham University, 2013. (in Thai)

Article No. R0205 (15 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.R0205

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “หน้ากากแห่งความเชื่อ” สำหรับวงออกเท็ต

Master Music Composition: “The Face of Faith” for Octet

ธนกร บุญมาสืบ*[1] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร[2]

Thanakorn Boonmasueb,*[1] Narongrit Dhamabutra[2]

Abstract

The Face of Faith for Octet combines folk music from Malawi, Japan, and Thailand. This work mainly refers to folk music surrounding rituals that use masks. The composer borrowed folk rhythm concepts from three different countries to compose this piece. The composer also imitates the sound of the different folk instruments native to each country by using western instruments. The concept of combining folk music with classical and contemporary composition is also explored. The approximate duration of the piece is 17 minutes, consisting of 3 movements as follows: “Dance of the Spirit, The Autumn Devil, and The Parade of Ghost.

Keywords: Quotation / Octet / Tradition Folk Music

* Corresponding author, email: tboonmasueb@gmail.com

[1] นักศึกษาปริญญาโท หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต 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

Received: May 3, 2021 / Revised: September 6, 2021 / Accepted: September 15, 2021

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : *"หน้ากากแห่งความเชื่อ"* สำหรับวงดนตรีออกเท็ต เป็นผลงานที่ผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นบ้านของประเทศ 3 ประเทศ ได้แก่ มาลาวี ญี่ปุ่นและไทย โดยอ้างอิงดนตรีพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับประเพณีที่ใช้หน้ากากในการประกอบพิธีกรรมเป็นหลัก ผู้ประพันธ์มีการใช้แนวคิดในเรื่องของจังหวะพื้นบ้านที่แตกต่างกันของประเทศทั้งสามเป็นหลักในการประพันธ์ และผู้ประพันธ์เพลงได้เลียนเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่แตกต่างกันของแต่ละประเทศผ่านเครื่องดนตรีสากล โดยผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดของดนตรีพื้นบ้านร่วมกับการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกและดนตรีร่วมสมัย รวมถึงเทคนิคการประพันธ์เพลงรูปแบบอื่น ๆ บทประพันธ์เพลงมีความยาวประมาณ 17 นาที ประกอบด้วย 3 บทเพลงย่อย ได้แก่ บทเพลงย่อยที่ 1 *การเต้นรำของดวงวิญญาณ* บทเพลงย่อยที่ 2 *ปีศาจแห่งฤดูใบไม้ผลิ* และบทเพลงย่อยที่ 3 *ขบวนแห่ผีตาโขน*

คำสำคัญ: การคัดทำนอง / วงดนตรีออกเท็ต / ประเพณีพื้นบ้าน

ความเป็นมาและความสำคัญ

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : *"หน้ากากแห่งความเชื่อ"* สำหรับวงดนตรีออกเท็ต (Octet) เป็นบทประพันธ์ที่ถ่ายทอดเนื้อหาและอารมณ์โดยได้รับแรงบันดาลใจจากประเพณีหรือการประกอบพิธีกรรมที่ใช้หน้ากากเป็นสื่อหลักในการดำเนินพิธีกรรมเท่านั้น ประเพณีที่เลือกเป็นต้นแบบมีทั้งหมด 3 ประเพณี คือ ประเพณีกุเลวัมกุลู (Gule Wamkulu) ของประเทศมาลาวี (Malawi) ประเพณีเซ็ตสึบุน (Setsubun) ของประเทศญี่ปุ่น และประเพณีผีตาโขนของประเทศไทย ผู้ประพันธ์แบ่งบทประพันธ์เพลงออกเป็น 3 บทเพลงย่อย อ้างอิงจากประเพณีของทั้ง 3 ประเทศ เริ่มจากบทเพลงย่อยที่ 1 บรรยายประเพณีกุเลวัมกุลูของประเทศมาลาวี บทเพลงย่อยที่ 2 บรรยายประเพณีเซ็ตสึบุนของประเทศญี่ปุ่น และบทเพลงย่อยที่ 3 บรรยายประเพณีผีตาโขนของประเทศไทย

บทเพลงย่อยที่ 1 *การเต้นรำของดวงวิญญาณ* แสดงเรื่องราวของประเพณีกุเลวัมกุลู พิธีกรรมของประเทศมาลาวีขนาดเล็กหรือขนาดกลาง[3] ประกอบขึ้นเพื่อส่งดวงวิญญาณหรือแสดงความเคารพแด่ผู้คนที่เสียชีวิต ในอดีตประเพณีถูกจัดขึ้นตามงานศพ ผู้ที่เป็นญาติมิตรของผู้ตายร่วมกันเต้นรำและร้องเพลงผ่านความ

[3] Outdoor dance activities Malawians wear masks believed to be the medium for the souls of the deceased, dancing to the rhythm of folk songs. Believe in letting the soul rest in peace.

เชื่อว่าผู้ที่ตายจากไปจะมีชีวิตที่ดีและจากโลกนี้ไปอย่างไม่เศร้าโศก[4] ประเพณีกุเลวัมกุลู ประกอบด้วยเครื่องกระทบจำนวน 3 ชิ้น ได้แก่ กลองเอ็นโกมา (Ngoma) กลองสองหน้า (Double-headed drum) และกลองยาว (Cylindrical drum) (Figure 1)[5] ผู้คนที่เข้าร่วมประเพณีกุเลวัมกลูแบ่งเป็น 2 กลุ่มหลัก ได้แก่ กลุ่มคนที่ร้องเพลงพื้นบ้านพร้อมปรบมือประกอบจังหวะ (Figure 1) และกลุ่มคนที่เต้นรำ ความน่าสนใจในแง่ของเสียงดนตรีที่เกิดขึ้นคือเสียงที่สลับซับซ้อน ซึ่งเป็นแนวคิดหลักของบทเพลงย่อยที่ 1 นี้

Figure 1 Malawi folk percussion instruments

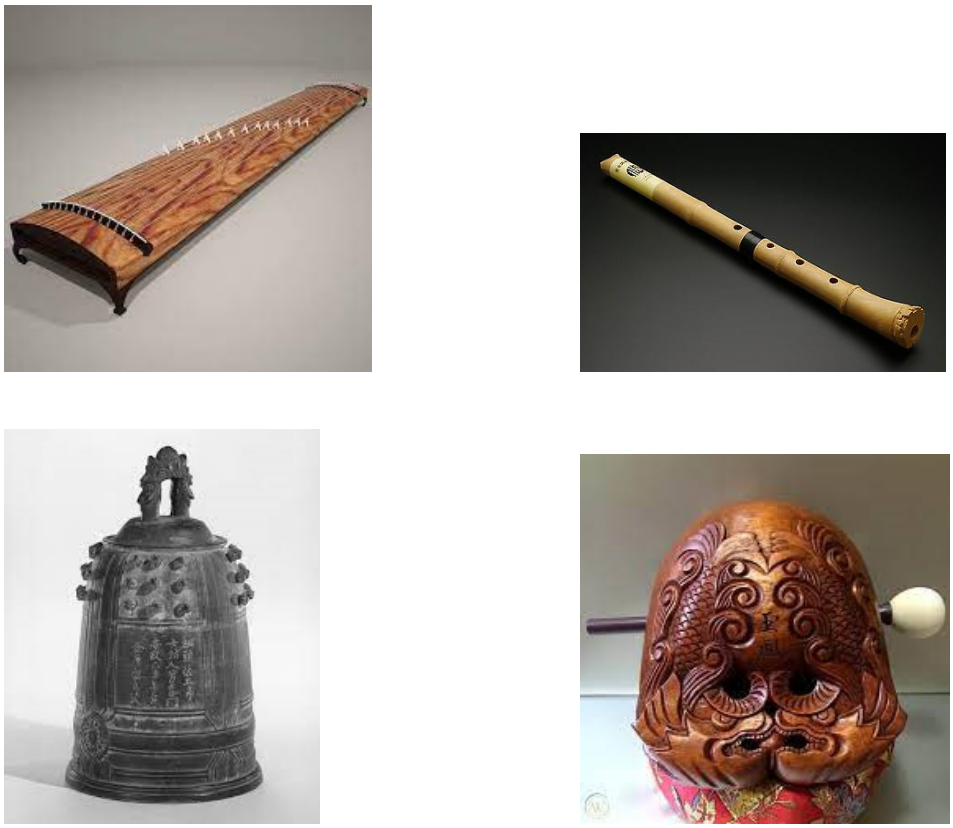
Example 1 Malawian folk clapping rhythm

[4] Winifred McCaffrey, *Gule Wamkulu: The Big Dance* (Bloomington, IN: Author House, 2005), 56.

[5] Bronwen Evans, "African Musical Instruments," accessed July 10, 2021, https://www.contemporary-african-art.com/african-musical-instruments.html.

บทเพลงย่อยที่ 2 *ปีศาจแห่งฤดูใบไม้ผลิ* ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากประเพณีเซ็ตสึบุน ประเพณีพื้นบ้านของประเทศญี่ปุ่น ประกอบขึ้นในช่วงการเปลี่ยนจากฤดูฝนไปสู่ฤดูหนาวผ่านความเชื่อว่าช่วงเวลาดังกล่าวเป็นเสมือนการเปิดประตูเชื่อมโลกของมนุษย์และโลกของปีศาจซึ่งสร้างความเดือดร้อนต่อผู้คน[6] การละเล่นในประเพณีจึงเป็นการให้ผู้สูงอายุใส่หน้ากากที่วาดภาพปีศาจและให้เด็กทำการปาเมล็ดถั่วไปยังปีศาจเพื่อขับไล่ปีศาจออกจากโลกมนุษย์ ผู้ประพันธ์นำแรงบันดาลใจนี้มาผสมผสานและเล่าเรื่องราวผ่านการประพันธ์เพลงแบบร่วมสมัย ผู้ประพันธ์ได้เลียนแบบสำเนียงของเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านประเทศญี่ปุ่น ได้แก่ โคโตะ (Koto) ขลุ่ยซาคุฮาจิ (Shakuhashi) ระฆังเหล็กญี่ปุ่น (Densho) กับระฆังไม้ญี่ปุ่น (Mokugyo) (Figure 2)[7] เพื่อเพิ่มความรู้สึกถึงกลิ่นอายของประเทศญี่ปุ่น

Figure 2 Japanese folk musical instruments



[6] Noriko T. Reider, *Japanese Demon Lore: Oni from Ancient Times to the Present* (Denver, CO: Utah State University Press, 2013), 104.

[7] Andrew Sunnucks, “History of Japanese Music. Audio Network,” accessed August 2, 2021, https://www. audionetwork. com/content/the-edit/inspiration/history-of-japanese-music.html.

บทเพลงย่อยที่ 3 *ขบวนแห่ผีตาโขน* บรรยายเรื่องราวและบรรยากาศประเพณีผีตาโขนของประเทศไทย เนื้อหาของประเพณีเป็นการละเล่นที่เกิดขึ้นจากความเชื่อเกี่ยวกับดวงวิญญาณของบรรพชน[8] ผีตาโขนพัฒนารูปแบบการละเล่นที่แตกต่างกันตามสังคมและความคิดสร้างสรรค์ของคนแต่ละยุคสมัย ปัจจุบันประเพณีผีตาโขนถูกพัฒนาให้เป็นการแสดงเพื่อนักท่องเที่ยว มีการใส่เครื่องแต่งกายและสวมใส่หน้ากากที่มีรูปร่างและสีสันที่หลากหลาย แสดงผ่านการจัดขบวนแบบขบวนแห่ ผู้แสดงผีตาโขนจะเต้นประกอบจังหวะโดยมีวงดนตรีพื้นบ้านบรรเลงควบคู่ ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลัก คือ โปงลาง กลอง พิณ แคน ฉิ่งฉาบและกรับ ผู้ประพันธ์นำแรงบันดาลใจจากประเพณีผีตาโขนนำเสนอผ่านเทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัยหลายรูปแบบจนเกิดเป็นบทประพันธ์เพลงใหม่ที่คงอารมณ์และสำเนียงของดนตรีพื้นบ้านอยู่

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์

1. สร้างสรรค์นวัตกรรมบทประพันธ์เพลงในลักษณะของดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งตีความจากประเพณีกุเลวัมกุลูของประเทศมาลาวี ประเพณีเซ็ตสึบุนของประเทศญี่ปุ่น และประเพณีผีตาโขนของประเทศไทย
2. สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่นำดนตรีพื้นบ้านผสมผสานการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกและดนตรีร่วมสมัย
3. สร้างสรรค์องค์ความรู้สำหรับวงวิชาการด้านดนตรี

ขอบเขตของการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “*หน้ากากแห่งความเชื่อ*” สำหรับวงดนตรีออกเท็ต มี 3 บทเพลงย่อย ความยาวแต่ละบทประมาณ 5-10 นาที รวมความยาวทั้งหมดประมาณ 17 นาที บทเพลงย่อยถ่ายทอดบรรยากาศของประเพณีพื้นบ้านต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์ประทับใจและนำเรื่องราวทั้งหมดมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์กำหนดจำนวนผู้บรรเลงให้สอดคล้องกับเสียงและบรรยากาศของประเพณีต้นแบบ ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เครื่องดนตรีที่มีสำเนียงสอดคล้องกับเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านประกอบด้วย ฟลูต (Flute) เทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor Saxophone) บาสซูน (Bassoon) ไวโอลิน (Violin) วิโอลา (Viola) เชลโล (Cello) เครื่องกระทบ (Percussion)

[8] Asawin Arunsaeng, *Phi Ta Khon* (Bangkok: Workprint Company Limited, 2007). (in Thai)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพิ่มองค์ความรู้และพัฒนาทักษะทางด้านประพันธ์เพลงแก่ผู้ประพันธ์
2. สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงบทใหม่สำหรับวงดนตรีออกเท็ตจำนวน 1 ชุด จำนวน 3 บทเพลงย่อย
3. เพื่อเพิ่มความสนใจแก่บุคคลทั่วไปให้เกิดความสนใจในดนตรีร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ค้นคว้าข้อมูลประเพณีพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับหน้ากากและวิญญาณจากทั่วโลก และเลือกมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์เพลงทั้งหมด 3 ประเพณี
2. รวบรวมเทคนิควิธีการประพันธ์เพลงคลาสสิกจากหลายยุคสมัยและคัดกรองเพื่อนำมาใช้เป็นแนวคิดและวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง
3. นำข้อมูลทางด้านวิชาการของประเพณีพื้นบ้านที่ได้คัดเลือกไว้และข้อมูลทางด้านเทคนิคดนตรีคลาสสิกมาพัฒนาต่อในบทเพลงย่อยแต่ละบท
4. ปรับแต่งบทประพันธ์เพื่อพัฒนาบทประพันธ์ให้มีความสมบูรณ์แบบ
5. เผยแพร่บทประพันธ์และจัดพิมพ์ในรูปเล่มวิทยานิพนธ์

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง

1. แนวคิดการสร้างบรรยากาศ

ผู้ประพันธ์มีความสนใจเรื่องของบรรยากาศและเอกลักษณ์ของประเพณีจากประเทศและวัฒนธรรมที่ต่างกัน ผู้ประพันธ์จึงสนใจเทคนิคการประพันธ์เพลงหรือแนวคิดเชิงสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างบรรยากาศ และแนวคิดของดนตรีพรรณนาหรือการเลียนแบบเสียงของสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในประเพณีของสิ่งแวดล้อมที่แสดงเอกลักษณ์ของชนชาตินั้น ๆ

บทประพันธ์เพลงที่มีลักษณะการเลียนเสียงของธรรมชาติที่ผู้ประพันธ์ได้ทำการศึกษาและนำมาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์ ได้แก่

1.1 บทประพันธ์เพลง Flight of the Bumble Bee ประพันธ์โดยริมสกี-คอร์ซาคอฟ (Rimsky-Korsakov) ผลงานเพลงถูกประพันธ์ขึ้นโดยนักประพันธ์ชาวรัสเซียที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งสำหรับวงออร์เคสตราจากอุปรากรเรื่อง The Tale of Tsar Saltan ต่อมาได้รับความนิยมและถูกดัดแปลง

สำหรับเครื่องดนตรีชนิดอื่น บทประพันธ์เพลงต้องการบรรยายเสียงและลักษณะของแมลงที่บินวนไปมาผ่านการใช้อัตราจังหวะที่รวดเร็วและเลือกใช้กลุ่มจังหวะเขบ็ตสองชั้นร่วมกับบันไดเสียงโครมาติก

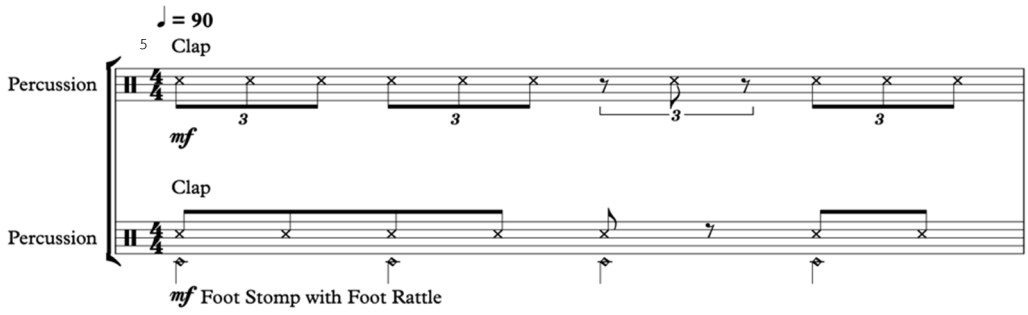
1.2 บทประพันธ์เพลง Finlandia ประพันธ์โดยชอง ซิเบลิอุส (Jean Sibelius) บทเพลงบรรยายบรรยากาศของประเทศฟินแลนด์และมุมมองทางการเมืองในปี 1899 มีการใช้เครื่องดนตรีที่สอดคล้องกับบรรยากาศที่ซิเบลิอุสต้องการสื่อสารกับผู้ฟัง เช่น การใช้กลุ่มของเครื่องลมทองเหลืองกับกลองทิมปานีเป็นเสมือนตัวแทนของบรรยากาศที่คลุมเครือและบ่งบอกถึงลางร้าย เป็นกลุ่มเสียงที่ลากยาวและเพิ่มระดับเสียงจากเบาไปดังในเวลาอันสั้น การใช้เทคนิคต่าง ๆ ผสมผสานกับความเป็นพื้นบ้านประเทศฟินแลนด์และรูปแบบของทำนองที่คล้ายคลึงกับบทสวด

2. การประยุกต์ใช้จังหวะจากบทเพลงพื้นบ้าน

จังหวะเป็นเหมือนภาษาของดนตรีพื้นบ้านที่ใช้บอกเอกลักษณ์และพื้นฐานการเล่นดนตรีของประเทศนั้น ๆ ในอดีตที่ผ่านมาจังหวะพื้นบ้านในแต่ละประเทศได้รับความนิยมและแพร่ไปสู่สากลโลกผ่านการเต้นรำพื้นบ้านตามงานสังสรรค์หรือประกอบประเพณีต่าง ๆ ในปัจจุบัน จังหวะประกอบการเต้นรำเหล่านี้มีอิทธิพลสู่ดนตรีสากลประเภทต่าง ๆ ที่นำไปพัฒนาและดัดแปลงจนเกิดเป็นจังหวะที่แปลกใหม่ หนึ่งแนวดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากจังหวะพื้นบ้านคือดนตรีคลาสสิกหรือดนตรีร่วมสมัย เทคนิคที่นิยมในการพัฒนาและดัดแปลงจังหวะพื้นบ้าน ได้แก่

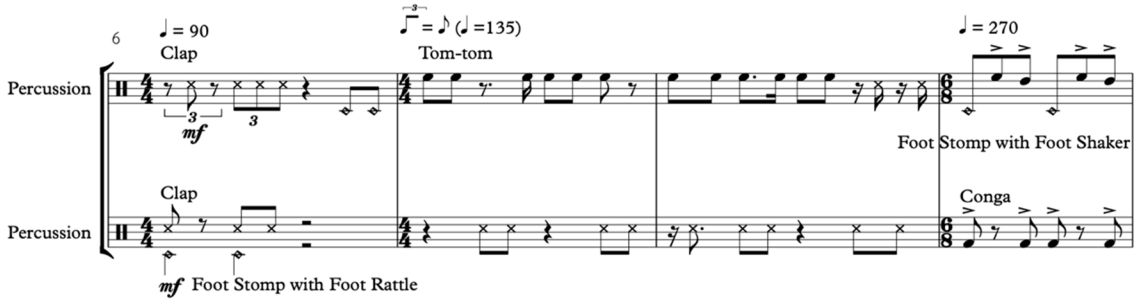
2.1 รูปแบบการใช้จังหวะเฮมิโอลา (Hemiola) เป็นหนึ่งรูปแบบของจังหวะที่จะอยู่ในรูปของอัตราส่วนสามต่อสองในแนวตั้ง โดยที่ทั้งสองกำลังเล่นไปพร้อมกัน ส่งผลให้เกิดจังหวะที่สลับและทับซ้อนกันอย่างไม่ลงตัว รูปแบบการใช้จังหวะเฮมิโอลานิยมใช้ในบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนและบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีตั้งแต่ 2 เครื่องขึ้นไป

Example 2 The model of hemiola rhythm in Dance of the Spirit, mm. 5



2.2 เทคนิคการเปลี่ยนอัตราจังหวะ (Metric Modulation) คือการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นหรือช้าลง โดยอ้างอิงมาจากกลุ่มจังหวะที่ผู้ฟังได้ยินมาก่อนการเปลี่ยนแปลง ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของอัตราจังหวะที่สอดคล้องกันและไม่กะทันหัน

Example 3 The model of metric modulation in The Autumn Devil, mm. 6-9



2.3 พาลินโดรม (Palindrome Rhythm) คือรูปแบบการจัดวางกลุ่มจังหวะที่มีความสมมาตร กลุ่มจังหวะมีความเฉพาะตัวไม่ว่าผู้เล่นจะพลิกกลับด้านของกลุ่มจังหวะ ผลลัพธ์ในการบรรเลงก็ยังคงเป็นผลลัพธ์เดิม

Example 4 The model of palindrome rhythm in The Autumn Devil, mm. 1-3

อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง

1. การเต้นรำของดวงวิญญาณ (Dance of the Spirit)

ผู้ประพันธ์นำแนวคิดของประเพณีกุเลวัมกุลูผสมผสานกับสังคีตลักษณะแบบ 3 ตอน (Ternary Form) ในรูปแบบสมมาตรเสมือนกับเรื่องราวของพิธีกรรมที่พูดถึงการเกิดขึ้นเพื่อใช้ชีวิตและตายจากไป ผู้ประพันธ์แบ่งกลุ่มเสียงในบทประพันธ์เพลงเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเสียงเกริ่นร้องของชาวมาลาวี กลุ่มเสียงปรบมือและกระดิ่งของนักเต้น กลุ่มเสียงเครื่องกระทบ

กลุ่มเสียงเกริ่นร้องในห้องที่ 1-4 ถูกนำเสนอผ่านบาสซูนเป็นลำดับแรก จากนั้นย้ายไปสู่เครื่องดนตรีที่มีย่านเสียงที่สูงขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงที่เหมือนกับลักษณะของประเพณีกุเลวัมกุลูที่มีผู้นำร้องก่อนแล้วเกิดการร้องตามเหมือนกับเสียงสะท้อน (Example 5)

Example 5 Imitation of Malawi's hymn in Dance of the Spirit, mm. 1-4

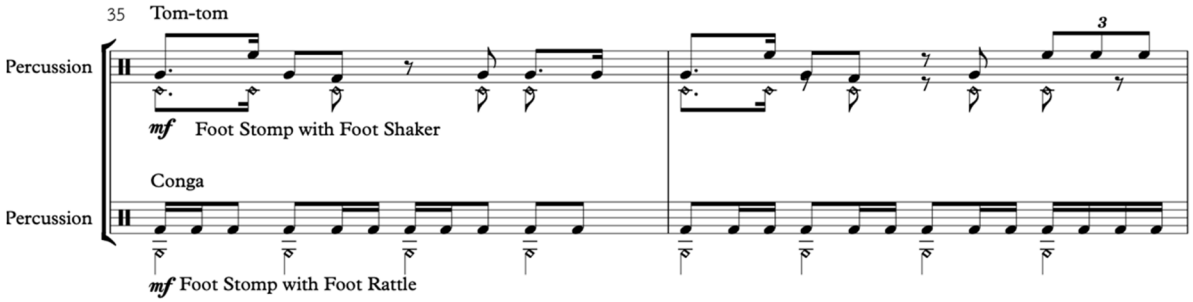
Example 6 Imitation of Malawian dancers' clapping and bell sound, mm. 27-28

กลุ่มเสียงปรบมือและกระดิ่งของนักเต้นในห้องที่ 27 กลุ่มเครื่องกระทบบรรเลงโดยการย่ำเท้าที่สวมเครื่องดนตรีของนักดนตรีทั้งสองที่แตกต่างกัน ผู้เล่นเครื่องกระทบที่ 1 สวมเครื่องกระทบประเภทเขย่า (Foot Sharker) ไว้ที่ข้อเท้า ผู้เล่นเครื่องกระทบที่ 2 สวมกระดิ่งไม้ (Foot Rattle) ไว้ที่ข้อเท้าเช่นกัน เพื่อบรรยายถึงการเริ่มเต้นรำของนักเต้นในประเพณีกุเลวัมกุลูที่ติดกระดิ่งไว้ที่ข้อเท้าเพื่อส่งเสียงประกอบขณะเต้น กลุ่มเครื่องสายและกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ทำหน้าที่สร้างบรรยากาศประกอบเครื่องกระทบโดยการปรบมือประกอบจังหวะ (Example 6)

กลุ่มเสียงเครื่องกระทบในบทเพลงย่อยที่ 1 ผู้ประพันธ์เลือกใช้เครื่องกระทบที่ทำด้วยหนังเป็นหลัก ได้แก่ กลองคองกา (Conga) กลองบองโก (Bongo) กลองทอม (Tom-tom) เพื่อให้เกิดเสียงที่ใกล้เคียงกับเครื่องกระทบของชาวมาลาวี ผู้ประพันธ์พัฒนาจังหวะในบทเพลงโดยนำจังหวะปรบมือพื้นบ้านผสมผสานกับจังหวะเต้นรำของชาวมาลาวี (Chisamba) เป็นหลักในบทเพลงย่อยที่ 1 นี้ (Example 7-8)

Example 7 Chisamba Malawi dance rhythm

Example 8 Characteristics of percussion in Dance of the Spirit, mm. 35-36



2. ปีศาจแห่งฤดูใบไม้ผลิ (The Autumn Devil)

เป็นบทประพันธ์เพลงที่ถ่ายทอดบรรยากาศประเพณีเซ็ตสึบุนของประเทศญี่ปุ่น ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจของทำนอง A จากบทเพลง Kojo-no-Tsuki บทเพลงพื้นบ้านของประเทศญี่ปุ่น (Example 9) ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการคัดทำนองจากบทเพลงนี้มาพัฒนาและดัดแปลงทำนองดังกล่าวให้มีเอกลักษณ์และกลมกลืนกับบรรยากาศตามที่ผู้ประพันธ์จินตนาการไว้ โดยเพิ่มโน้ตประดับและเสียงประสาน (Example 10) ส่วนทำนอง B ผู้ประพันธ์ได้สร้างกลุ่มโน้ต 5 พยางค์ขึ้น ซึ่งเป็นตัวแทนของกลุ่มดวงวิญญาณหรือความชั่วร้ายตามประเพณีที่เป็นแนวคิดหลักของบทประพันธ์ในย่อยนี้ กลุ่มโน้ต 5 พยางค์ดังกล่าวมีการเคลื่อนที่ของเสียงคล้ายกับฟันของยักษ์ (Oni) ซึ่งเป็นปีศาจในนิทานพื้นบ้านของประเทศญี่ปุ่น (Example 11)

Example 9 Kojo no Tsuki song

Example 10 Theme A, mm. 5-9

Example 11 Theme B, mm. 11-12

เพื่อให้การสอดคล้องกับเรื่องราวของประเพณีเซ็ตสึบุนที่เป็นเสมือนการรุกรานของปีศาจที่เข้ามาในช่วงเปลี่ยนถ่ายฤดูกาล ผู้ประพันธ์จึงปรับเปลี่ยนดนตรีของบทเพลงช่วงกลางให้แตกต่างจากช่วงเริ่มต้น โดยสร้างกลุ่มเสียงพื้นหลังที่คลุมเครือ ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงผ่านเทคนิคแบบรูดสาย (Glissando) ซึ่งฟังดูเป็นอิสระจากกลุ่มเสียงหลักที่กำลังบรรเลงอยู่ อีกเทคนิคหนึ่งที่ผู้ประพันธ์ใช้เพื่อสร้าง

บรรยากาศที่คลุมเครือคือระบบอิงกุญแจเสียงคู่ (Bitonality) หรือการกำหนดศูนย์กลางเสียงของบทเพลงไว้ 2 เสียง ผู้ประพันธ์ได้แบ่งแนวคิดไว้อย่างชัดเจนด้วยการให้กลุ่มเครื่องสายเล่นอยู่บนกุญแจเสียง A♭ minor และกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ที่เล่นทำนอง B อยู่บนกุญแจเสียง D minor (Example 12)

Example 12 The model of bitonality in The Autumn Devil, mm. 49-50

3. ขบวนแห่ผีตาโขน (The Parade of Ghost)

บทเพลงย่อยนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์การแปรทำนอง (Variation Form) โดยมีการแปรทำนอง 3 ครั้ง ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดจากเรื่องราวความเป็นมาและช่วงเวลาของประเพณีผีตาโขน ที่แบ่งออกเป็น 3 ยุคสมัย ตามความเข้าใจและจินตนาการของผู้ประพันธ์ ได้แก่ ยุคดั้งเดิม ยุคพัฒนาและยุคปัจจุบัน (Example 13-15)

Example 13 Variation I, mm. 13-15

Example 14 Variation II, mm. 33-34

Example 15 Variation III, mm. 62-63

บทเพลงย่อยนี้อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์และใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิกไมเนอร์ ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่ใช้ในบทเพลงพื้นบ้านทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย บทเพลงย่อยนี้ต่างจากบทเพลงที่ผ่านมาในเรื่องสังคีตลักษณ์และบทบาทการใช้เครื่องดนตรี จังหวะในบทเพลงเป็นการเล่นจังหวะขัด (Syncopation) และการเล่นที่ต่อเนื่องของแต่ละเครื่องดนตรีที่ผู้ประพันธ์ได้อ้างอิงมาจากลักษณะเพลงพื้นบ้านของไทย เครื่องดนตรีที่ผู้ประพันธ์เลือกเลียนแบบลักษณะการเล่นและสำเนียง ได้แก่ พิณ แคนและกลองยาว นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ได้เลียนลักษณะการร้องเสียงโห่ของชาวไทยที่มักพบได้จากประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการเดินขบวนหรือแห่ขบวน แต่เพื่อเป็นการพัฒนาอารมณ์และบรรยากาศที่เกิดขึ้น ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดนี้มาประยุกต์กับเทคนิคการประพันธ์แบบแคนอน (Canon) และเลือกใช้เสียงประสานแบบทับคู่สี่ (Quartal Chord) เพื่อให้เกิดความซับซ้อนและสีสันที่หลากหลายจากจังหวะและเสียงประสานสมัยใหม่ (Example 16)

Example 16 Imitation of the Thai parade chants, mm. 1-4)

สรุปบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ *หน้ากากแห่งความเชื่อ* เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีออกเท็ต มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงที่นำดนตรีพื้นบ้านผสมผสานการประพันธ์ดนตรีคลาสสิกและดนตรีร่วมสมัย โดยใช้แนวคิดของความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับประเพณีที่ใช้หน้ากากในการประกอบพิธีกรรมเป็นหลัก ประเพณีที่เลือกเป็นต้นแบบมีทั้งหมด 3 ประเพณี คือ ประเพณีกุเลวัมกุลู (Gule Wamkulu) ของประเทศมาลาวี (Malawi) ประเพณีเซ็ตสึบุน (Setsubun) ของประเทศญี่ปุ่น และประเพณีผีตาโขนของประเทศไทย โดยผู้ประพันธ์พัฒนาแนวคิดของจังหวะและเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านผ่านเทคนิคการประพันธ์ต่าง ๆ เช่น รูปแบบการใช้จังหวะเฮมิโอลา เทคนิคการเปลี่ยนอัตราจังหวะ และพาลินโดรม รวมถึงการนำเสนอทำนองหลักที่หลากหลายโดยเทคนิคการแปรทำนอง บทประพันธ์เพลงนี้จึงเป็นผลงานทางวิชาการที่ผสมผสานวัฒนธรรมพื้นบ้านเข้ากับดนตรีร่วมสมัยที่สามารถเข้าถึงผู้ฟังได้กว้างขวางหรือเพื่อศึกษาแนวทางการประพันธ์เพลงพื้นบ้านและร่วมสมัย

แสกน QR Code เพื่อฟังบทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ *หน้ากากแห่งความเชื่อ*

Bibliography

Arunsaeng, Asawin. *Phi Ta Khon.* Bangkok: Workprint Company Limited, 2007. (in Thai)

Dhammabutr, Narongrit. *Composition of Contemporary Music*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2009. (in Thai)

Evans, Bronwen. "African Musical Instruments." Accessed July 10, 2021. https://www.contemporary-african-art.com/african-musical-instruments.html.

McCaffrey, Winifred. *Gule Wamkulu: The Big Dance*. Bloomington, IN: Author House, 2005.

Pancharoen, Natchar. *Dictionary of Music*. 3rded. Bangkok: KateCarat, 2009. (in Thai)

Pancharoen, Natchar. *Music Theory*. 9thed. Bangkok: KateCarat, 2009. (in Thai)

Pancharoen, Natchar. *Musical Forms and Analysis*. 4thed. Bangkok: KateCarat, 2008. (in Thai)

Phongsarayuth, Sasi. *Western Music from the Baroque and Classical Periods.* 2nded. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2017. (in Thai)

Premanon, Weerachat. *Philosophy and Techniques of Contemporary Thai Music Composition*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 1994. (in Thai)

Reider, Noriko T. *Japanese Demon Lore: Oni from Ancient Times to the Present*. Denver, CO: Utah State University Press, 2013.

Sunnucks, Andrew. "History of Japanese Music. Audio Network." Accessed August 2, 2021. https://www.audionetwork.com/content/the-edit/inspiration/history-of-japanese-music.html.

Trakulhun, Wiboon. *Twentieth-Century Music*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2015. (in Thai)

Article No. R0306 (12 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.R0306

ลักษณะทางดนตรีของวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์

Musical Characteristics of Mangkla Band Lamduan Waisai Kho Rum District Pichai Subdistrict Uttaradit Province

ธีระพงษ์ ทัพอาจ[*1] ประทีป นักปี่[2]

Teerapong Tup-at,[*1] Prateep Nakpee[2]

Abstract

This research aimed to study History Music characteristics and roles and duties of the Lamduan Waisai Mangkala Band, Khorum Sub-district, Pichai District, Uttaradit Province. The study was conducted using document and field study methods with observation and interviews from experts, faculty heads, senior musicians, musicians, employers and audiences. The results of the thesis study were presented through descriptive and analytical methods. The reports of the results are as follows.

1) In an aspect of history, it was that there are 3 generations of succession by Mr. Petch Sangarun, the leader of Band 1 has been transmitted to Mr. Boonlue Khamthong, the leader of the band's second generation and Mr. Prayad Kaew Phum Na Wong. At present, the third generation has received position. 2) In terms of musical characteristics 2.1) In the composite field, the Band is composed of Pi nae, mangkala drum, standing drum, haunted drum, gong, mong, krub, cymbal, cymbals, and cymbals. 2.2) In terms of rhythm and speed the 2/4 is used 2.3) In terms of melody, the scale of B flat major is used 2.4) In the field of concerto for musical instruments, the Band is an accompaniment. 3) Regarding the form, it is a short, easy-to-remember song with a single song that is used to play with fresh Pi Nae. 3) In terms of roles and functions, it was found that the Band is used to lead the parade in various auspicious

[*] Corresponding author, email: faronong@gmail.com

[1] อาจารย์ประจำ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์

[1] Lecturer, Faculty of Education, Uttaradit Rajabhat University

[2] รองศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

[2] Assoc. Prof. Faculty of Humanities, Naresuan University

Received: December 6, 2022 / Revised: May 23, 2023 / Accepted: May 24, 2023

events and were able to adapt to the changing social conditions. traditions and rituals results from interaction cultural and social.

Keywords: Musical Characteristics / Mangkla Band / Uttaradit Province

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้ มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษา ประวัติความเป็นมา ลักษณะทางดนตรีและบทบาทหน้าที่ของวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ โดยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสารและภาคสนามด้วยการสังเกตและการสัมภาษณ์จากผู้รู้ หัวหน้าคณะ นักดนตรีอาวุโส นักดนตรี ผู้จ้าง และผู้ชม นำเสนอผลการศึกษาวิทยานิพนธ์ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ผลการศึกษาปรากฏดังนี้

1) ด้านประวัติความเป็นมา พบว่ามีการสืบทอด 3 รุ่น โดยนายเพชร แสงอรุณหัวหน้าวงรุ่นที่ 1 ได้ถ่ายทอดให้นายบุญลือ ขำทองหัวหน้าวง รุ่นที่ 2 และนายประหยัด แก้วพุ่มหน้าหน้าวงรุ่นที่ 3 ได้รับช่วงสารต่อในปัจจุบัน 2) ด้านคุณลักษณะทางดนตรี 2.1) ในด้านการประสมวงดนตรีประกอบด้วย ปี่แน กลองมังคละ กลองยืน กลองหลอน ฆ้อง โหม่ง กรับ ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบขัด 2.2)ในด้านอัตราจังหวะ 2/4 2.3) ในด้านทำนองเป็นบันไดเสียงบีแฟลตเมเจอร์ 2.4) ในด้านการประสานเสียงของเครื่องดนตรีเป็นการบรรเลงพร้อมกัน และ 3) ด้านรูปแบบเป็นการบรรเลงเพลงสั้นๆ จดจำง่ายมีบทเพลงเดียวที่ใช้บรรเลงโดยให้ปี่แนด้นสด ในด้านบทบาทหน้าที่พบว่าใช้บรรเลงนำขบวนแห่ใช้ในงานมงคลต่างๆ สามารถปรับตัวตามสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป

คำสำคัญ: ลักษณะทางดนตรี / วงมังคละ / จังหวัดอุตรดิตถ์

ความเป็นมาและความสำคัญ

ในแถบลุ่มน้ำยม และลุ่มน้ำน่านวงดนตรีพื้นบ้าน ในชุมชนกลุ่มคนที่ใช้สำเนียงอาณาจักรสุโขทัยโบราณ ปัจจุบันพบการละเล่นอยู่ในเขตภาคเหนือตอนล่าง ได้แก่ จังหวัดสุโขทัย พิษณุโลก และอุตรดิตถ์ โดยเฉพาะในจังหวัดอุตรดิตถ์นั้นต่างมีวัฒนธรรมท้องถิ่นของชาวบ้านตลอดจนประเพณีเกิดขึ้นเพื่อประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ และความบันเทิงในวิถีชีวิตเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน รื่นเริง ช่วยทำให้พิธีกรรมนั้นดูศักดิ์สิทธิ์ ดนตรีในสังคมไทยก็มีหลักการเดียวกันนี้ และดนตรีเกิดขึ้นด้วยกันหลายรูปแบบ ซึ่งดนตรีแต่ละรูปแบบจะทำหน้าที่ด้านการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ด้านความบันเทิงเพื่อตอบสนองความต้องการของคนในแต่ละท้องถิ่น

ได้แก่ ปี่พาทย์ รำวง กลองยาว เพลงพื้นบ้าน แตรวง และมังคละ เป็นต้น จึงเป็นปัจจัยสำคัญทำให้เกิดการเชื่อมโยงด้านสังคมวัฒนธรรมระหว่างกัน มังคละถือได้ว่าเป็นวงดนตรีชนิดหนึ่งที่มีความสำคัญและผูกพันเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนในสังคม เห็นได้จากการแพร่กระจายของมังคละปรากฏอยู่ในท้องถิ่นใกล้เคียงด้วยเป็นวงดนตรีที่ยังมีบทบาทรับใช้คนในสังคมโดยทำหน้าที่ทั้งการประโคม การแห่ และการให้ความบันเทิงต่าง ๆ รับใช้ในงานมงคล และร่วมกิจกรรมขบวนการแห่ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนในแต่ละท้องถิ่น[3]

มังคละ จัดเป็นดนตรีประเภทวงปี่กลอง ชนิดหนึ่งมีลักษณะการผสมวงคล้ายคลึงกับเบญจดุริยางค์ของศรีลังกาและอินเดีย วงปี่กลองเป็นดนตรีที่ใช้อยู่ในราชสำนักมาตั้งแต่สมัยอดีต เป็นวงดนตรีที่มีความสำคัญมีบทบาทหน้าที่รับใช้สังคมชั้นสูง โดย นำไปใช้กับพระราชพิธีต่าง ๆ ในราชสำนัก เช่นพระราชพิธีแต่งงาน พระราชพิธีแห่พระศพ การเสด็จออก เสด็จเข้าในการว่าราชการของพระมหากษัตริย์ เป็นต้น การผสมวงปี่กลอง ยังสามารถบอกถึง ฐานันดร ฐานะทางสังคมของบุคคลได้ วงปี่กลองในส่วนที่ใช้อยู่ในราชสำนักได้มีการปรับเปลี่ยนและพัฒนาให้มีรูปแบบแบบแผน และวิธีปฏิบัติมีการกำหนดขอบเขตการบรรเลงและบทบาทความสำคัญไว้ อย่างชัดเจน วงปี่ กลองที่ใช้บรรเลงในราชสำนักเรียกว่าวงปี่ไฉนกลองชนะ สืบเนื่องจากชนชาติไทยมี ความสำคัญใกล้ชิดกับประเทศศรีลังกา จึงรับเอาพุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์จากประเทศศรีลังกาเข้ามาใช้ใน วิถีชีวิตของคนไทยวัฒนธรรมดนตรีที่ใช้ในการประโคมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา เรียกว่ามังคละเภรี จึงถูกนำเข้ามาโดยปรับใช้ให้เหมาะสมกับสังคมไทย และเรียกชื่อใหม่ว่า มังคละ เมื่อรับเอาวัฒนธรรมดนตรีมังคละเภรีเข้ามาในสังคมไทย ทำให้เกิดวงปี่กลองขึ้นอีกรูปแบบหนึ่งและได้เลียนแบบ โดยเอาวงปี่กลองนี้ไปใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาของราษฎร และปรับใช้ให้เหมาะสมกับสภาพท้องถิ่น อาจมีความแตกต่างกันไปตามสภาพของแต่ละท้องถิ่น ลักษณะของดนตรีมังคละมีความเป็นอิสระขึ้นอยู่กับข้อตกลงของกลุ่มเป็นสำคัญทำนองเพลงใช้วิธีถ่ายทอบแบบมุขปาฐะ วิธีการจดจำถ่ายทอดกันต่อมา ไม่มีการจดบันทึก เครื่องดนตรีได้ทำขึ้นใช้เองตามความคิดของผู้ทำ รูปทรงขนาดของเครื่องดนตรีไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่าดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีมังคละเป็นดนตรีที่แพร่กระจายอยู่ในพื้นที่แถบลุ่มน้ำยม และลุ่มน้ำน่านได้แก่จังหวัดพิษณุโลก สุโขทัย อุตรดิตถ์ ในปัจจุบันจังหวัดพิษณุโลกยังมีวงดนตรีมังคละหลงเหลืออยู่มากกว่าจังหวัดอื่นในแถบภาคเหนือตอนล่าง[4]

จากหลักฐานที่จำเป็นต่อการศึกษาเกี่ยวกับประวัติและพัฒนาการของดนตรีไทยประกอบด้วยหลักศิลาจารึกหลักต่าง ๆ ที่กระจัดกระจายอยู่ตามส่วนต่าง ๆ ของประเทศไทย งานจิตรกรรม ประติมากรรม บันทึกจดหมาย เรื่องเล่า และตำนานต่าง ๆ รวมไปถึงตำนานมโหรีปี่พาทย์ซึ่งงานพระนิพนธ์ของสมเด็จกรม-

[3] Prateep Nakpee, *Thai Folk Music*. (Phitsanulok: Department of Music, Faculty of Humanities and Social Sciences, Naresuan University, 1994) 2-3. (in Thai)

[4] Ibid., 2-3.

พระยาดำรงราชานุภาพ ที่ทรงนิพนธ์เผยแพร่ในปีพุทธศักราช 2460 นั้นข้อความหลักที่ปรากฏในตำนานมโหรีปี่พาทย์ฉบับนี้ได้กล่าวถึงประวัติของเครื่องดนตรีไทยที่ประชุมอยู่ในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ มีการเชื่อมโยงกับแนวคิดของระบบดนตรีอินเดียโบราณที่นำมาเปรียบเทียบกับดนตรีไทยแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลดนตรีอินเดียที่มีต่อดนตรีไทยอย่างชัดเจนแนวคิดตามพระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในตำนานมโหรีปี่พาทย์นี้ ได้ถูกปรับปรุงเพิ่มเติมในตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์และเครื่องสาย เรียบเรียง โดย ธนิต อยู่โพธิ์ งานเขียนฉบับนี้ เป็นงานอีกชิ้นหนึ่งที่อธิบายสอดคล้องตามพระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรง ราชานุภาพให้กระจ่างขึ้น ในภายหลังยังได้ถูกนำไปใช้ในการอ้างอิงในงานเขียนอีกหลายฉบับ อาทิ ดุริยางคศาสตร์ไทยภาควิชาการ ของ มนตรี ตราโมท[5]

วงมังคละเป็นดนตรีพื้นบ้านที่ปรากฏอยู่ในสังคมท้องถิ่นมีภาคเหนือตอนล่างมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันทุกภาคของประเทศไทยในจังหวัดอุตรดิตถ์ เป็นดนตรีพื้นบ้านประเภทหนึ่งที่มีการพัฒนารูปแบบของวง วิธีการบรรเลงจนเป็นที่ชื่นชอบและเป็นที่ยอมรับของสังคมอยู่ตลอดเวลาประชาชนมีความสนใจที่จะติดต่อไปบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ ที่เป็นงานมงคลวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ จึงเป็นตัวอย่างหนึ่งที่หน่าสนใจในการศึกษาลักษณะทางดนตรี เป็นวงดนตรีที่สามารถบรรเลงสร้างความบันเทิงให้กับผู้มาร่วมงานได้อย่างสนุกสนาน และผ่อนคลาย ได้รับความนิยมมากจนถึงปัจจุบัน วงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ เนื่องจากเป็นดนตรีพื้นบ้านในภาคเหนือตอนล่าง มีการประสมประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ มังคละ กลองยืน กลองหลอน ปี่ชวา กรับ ฉิ่ง ฉาบเดียว ฉาบหลอน ฆ้องคู่ ฆ้องเดียว มีการบรรเลงทำนองเพลงไม้สี่ เป็นหลัก มีการพัฒนาประยุกต์ให้มีความทันสมัยเข้ากับโอกาสต่าง ๆ และลักษณะของงานประเพณีต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

จากปัจจัยต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมานี้ เป็นสำเหตุที่ทำให้ผู้วิจัยนั้นมีความสนใจ ในการศึกษาวิจัยวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัยจังหวัดอุตรดิตถ์ ในด้านมานุษยดนตรีวิทยา ศึกษาในด้านปัจจัยของความเข้มแข็งที่สามารถดำรงอยู่และได้รับความสนใจจากคนในชุมชน ซึ่งเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่ยังคงรับใช้สังคมในปัจจุบัน โดยสืบทอดต่อกันมา 3 รุ่น ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงจากอิทธิพลสังคมวัฒนธรรมตะวันตกเข้าไปมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่นมากขึ้น ผู้วิจัยมีความสนใจศึกษาประวัติความเป็นมาของ วงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ รูปแบบลักษณะของการบรรเลง ทำนองเพลงและบทบาทของวงดนตรีพื้นบ้าน เพื่อค้นหาลักษณะที่เป็นอัตลักษณ์และบันทึกไว้เป็นข้อมูลปัจจัยที่ช่วยให้เกิดการดำรงอยู่ อีกทั้งเป็นการส่งเสริมภูมิปัญญาชาวบ้าน และการรักษาสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่นสืบไป

---

[5] Chalermsak Pikulsri, *Conference on Music Academic Article 60 Years* (Khon Kaen: Anna Offset Press, 2018), 59. (in Thai)

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์

วิธีดำเนินการวิจัย

บทความวิจัยเรื่องลักษณะทางดนตรีของวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้วิธีการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดอุตรดิตถ์ ลงพื้นที่เก็บข้อมูลระหว่างเดือนเมษายน 2565 ถึง เดือนมีนาคม 2566 ประกอบกับการสัมภาษณ์และสังเกตุแบบมีส่วนร่วม มีรายละเอียดวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาหาข้อมูลทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับข้อมูลที่จะลงพื้นที่ พร้อมทั้งประสานงานกับคณะวงมังคละดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดเพื่อกำหนดวงดนตรีเป้าหมาย และลงพื้นที่เก็บข้อมูลตามหนดการนัดหมาย

2. ลงพื้นที่เก็บข้อมูลสนาม ตามวันและเวลาที่ประสานงานไว้ โดยใช้เครื่องมือบันทึกข้อมูลดังนี้ กล้องถ่ายภาพนิ่ง กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว เครื่องมือบันทึกเสียง สมุดบันทึก โดยมีการกำหนดขอบเขตของวงดนตรีเป้าหมาย ที่มีอายุการก่อตั้ง การบรรเลงรับงานไม่น้อยกว่า 40 ปี เพื่อให้ได้ค่าคงที่ของลักษณะทางดนตรี จึงได้วงดนตรีตามขอบเขตในจังหวัดอุตรดิตถ์ จำนวน 1 คณะ คือ วงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์

3. การวิจัยในครั้งนี้ ลงพื้นที่เก็บข้อมูลระหว่างเดือนเมษายน 2563 ถึง เดือนมีนาคม 2564 ใช้เวลา 1 ปี สำหรับ การเก็บข้อมูล ใช้วิธีการเก็บข้อมูลดังนี้

1) การเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการบรรเลงวงมังคละ

2) การสังเกตบริบททางข้อมูล และสังเกตลักษณะเฉพาะทางดนตรีของวง

3) การบันทึกด้วยเครื่องมือ ภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว จดบันทึก

4) การสัมภาษณ์อย่างมีส่วนร่วม

4. ขั้นจัดกระทำข้อมูลเพื่อหาผลการวิจัย หลังจากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลแล้วผู้วิจัยได้จัดเรียงลำดับตามกระบวนการวิจัย เชิงคุณภาพ ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ เพื่อหาลักษณะทางดนตรีของวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ เกี่ยวกับ จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง สีสันของเพลงและคีตลักษณ์ ทั้งนี้เมื่อได้ลักษณะทางดนตรีของแตรวงพื้นบ้านในจังหวัดแล้ว จึงได้นำข้อมูลดังกล่าวมาวิเคราะห์ตามหลักมานุษยวิทยา เพื่อให้เห็นถึงภาพรวมของลักษณะทางดนตรีของวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ ดังนั้น ผลการวิจัยสามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ คือ ส่วนที่ 1

ลักษณะทางดนตรีเฉพาะในจังหวัด วงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ จากนั้นจึงได้สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัย

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ ซึ่งเป็นตัวแทนข้อมูลในจังหวัด 1 คณะ ระหว่างเดือนเมษายน พ.ศ. 2565 ถึง เดือนมีนาคม พ.ศ. 2566 สามารถจัดเป็นกลุ่มเพลงได้ 1 ประเภท ได้แก่ เพลงไม้สี่ ใช้เพลงเดียวไว้แห่และใช้ปี่แนด้นสดโดยนำบทเพลงต่างๆ มาใส่ในเพลงไม้สี่ ลักษณะทางดนตรี ดังนี้ จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง สีสันของเพลง และคีตลักษณ์ ได้ผลการวิจัยลักษณะทางดนตรีวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ ได้ดังนี้

Figure 1 Economic and social upgrading project at sub-district level, integrated plan 1 sub-district 1 university (2022)

Figure 2 Mangala performance with dancers

Table 1 Lamduan Waisai Mangkhla Band, Khorum Sub-district, Phichai District, Uttaradit Province

Section	Music characteristics
Rhythm and Tempo	- *Mai Si* uses rhythm meter 2/4 that **consists of** 2 beats in 1 measure fast in Tempo (♩ = 96).
Melody	- In terms of melody, the scale of B flat major is used.
Concerto	- In the field of concerto for musical instruments, the Band is an accompaniment.
Tone color	- In terms of roles and functions, it was found that the Band is used to lead the parade in various auspicious events and were able to adapt to the changing social condition.
Form	- Melody are on the same level. Don't jump too high, Melody has the character of stirring people's hearts. Two cycles and then Pi nae improvisation.

ลักษณะทางดนตรีของวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ จะมีเพลงที่ใช้อยู่ในวง 1 ประเภท ได้แก่เพลงไม้สี่ โดยวงมังคละคณะลำดวนวัยใสนั้นจะมีลักษณะทางดนตรี 5 หัวข้อ คือ จังหวะกลองไม้สี่และบทเพลงไม้สี่

Example 1 *Not Klong Yuen–Klong Lon*

1. ด้านจังหวะ ใช้บทเพลงไม้สี่ นั้น มีกลองใหญ่เป็นตัวกำกับบทเพลงหลักคือตียืน ผู้บรรเลงจะตีกลองยืนคอยควบคุมจังหวะใส่อารมณ์เพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้กับผู้ชม

2. ด้านทำนอง เป็นไปตามลักษณะการข้ามเสียง,การสะบัดเสียงในจังหวะยกทำให้ฟังดูกระชับขึ้น

Example 2 Phleng *Mai Si*

3. ด้านการประสานเสียง ยังคงลักษณะทางดนตรีไม่มีการประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรี โดยในอดีตใช้เครื่องดนตรี 3 ชิ้น กลองมังคละ กลองยืน กลองหลอน จะมีระดับเสียงที่ต่างกัน และในปัจจุบันใช้ปี่แนมาผสมวงก็ยังคงรูปแบบเดิมไว้

4. ด้านสีสีนของเสียง มีเครื่องดนตรีปี่แน ทำหน้าที่เป่าตามบทเพลงและโต้ตอบสอดแทรก ส่วนตัวโน้ตที่เป็นสีสันของเพลง กลองมังคละ กลองยืน กลองหลอนทำหน้าที่เพิ่มสีสันความหนักแน่นของเสียง ตีจังหวะยกสลับกับกลองยืน ส่วนกลองมังคละตีรัวตลอดเพลง ฆ้อง โหม่ง กรับฉิ่ง และฉาบทำหน้าที่บรรเลงจังหวะยกและตกของบทเพลงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดทำหน้าที่ตามลักษณะเฉพาะของตนเอง ผสมกันทำให้เกิดสีสันของเพลงดูน่าฟังมากขึ้น

Example 3 *Mai Si*

5) ด้านคีตลักษณ์ จะมีการบรรเลงเพลงท่อนเดียว กับเพลงสองท่อน เป็นส่วนใหญ่ ปี่แนเป็นผู้นำขึ้นเพลง ในส่วนด้านคีตลักษณ์นี้ถือว่ามีความเรียบง่ายและมีลักษณะของการขึ้นเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีเสียงสูง

วงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์มีลักษณะทางดนตรีที่มีเอกลักษณ์ ไม่มีด้านการประสานเสียงที่ใช้เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นแต่ละหน้าที่เป็นตัวตีสลับกันตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน แสดงให้เห็นถึงการสืบทอดลักษณะทางดนตรีบรรเลงเป็นวงพร้อมกันตีรัวเสียงก่อนขึ้นเพลงพร้อมกัน ทำให้วงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ มีความโดดเด่น เป็นที่นิยมสำหรับการรับจ้างงานในพื้นที่จังหวัดอุตรดิตถ์ ตั่งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

สรุปผลการวิจัย

ลักษณะทางดนตรีของวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ ได้กำหนดขอบเขตของวงดนตรีเป้าหมายที่มีอายุการก่อตั้ง การบรรเลงรับงานไม่น้อยกว่า 40 ปี เพื่อให้ได้ค่าคงที่ของลักษณะทางดนตรี จึงได้วงดนตรีตามขอบเขตในจังหวัด 1 วง ศึกษาลักษณะทางดนตรีในด้านหัวข้อจังหวะ ทำนอง การประสานเสียง สีสันของเพลง และคีตลักษณ์ ในแต่ละจังหวัดมีลักษะทางดนตรีที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ในวง พร้อมกันนี้ยังมีปัจจัยที่ทำให้วงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์เกิดการปรับตัวเพื่อความอยู่รอด อีกทั้งยังมีปัจจัยทางด้านพื้นที่ภูมิศาสตร์ที่ใกล้เคียงกัน เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ลักษณะทางดนตรี สามารถสรุปได้ดังนี้

วงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์การวิเคราะห์เพลงไม้สี่เป็นเพลงครูที่ใช้สืบทอดต่อกันมาตั้งแต่รุ่นที่ 1 ถึงรุ่นที่ 3 ในปัจจุบันที่ใช้ในพิธีกรรมไหว้ครูเป็นเพลงแรกในการเล่นงานของคณะลำดวนวัยใสเป็นเพลงปลุกใจแสดงถึงการ เคารพในสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อขอสิ่งที่ปรารถนา การดำรงอยู่ของคนไทยในสมัยปัจจุบันจากการวิเคราะห์ บทเพลงไม้สี่โดย เครื่องดนตรีกลองยืนกับกลองหลอนมีการบรรเลงพร้อมกันแบบลงตัวจะเห็นได้ว่าการบบรรเลงไม้สี่นั้นเครื่องดนตรีประเภทตี มีการรัวตอนขึ้น และตอนจบบทเพลงซึ่งในปัจจุบันนี้ วงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์ มีการบรรเลงเพลงไม้สี่เป็นเพลงเดียวตลอดทั้งงานในการแสดงส่วนปี่ ก็ด้นสดโดยนำเพลงอื่นๆ เข้ามาร่วมบรรเลงเพื่อให้เกิดความสนุกสนานโดยในปัจจุบันบรรเลงเฉพาะงานมงคลเท่านั้น

ลักษณะทางดนตรีวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์สามารถแสดงให้เห็นถึงการปรับตัวเพื่อให้เกิดการอยู่รอด ส่วนมากวงมังคละที่ยังรับงานบวงชนาค งานแห่ และมงคลต่าง ๆ การนำปี่แน เครื่องดนตรีไทยเข้าไปผสม ลักษณะทางดนตรีที่พบนี้ แสดงให้เห็นว่ากลุ่มวงมังคละพื้นบ้านหันไปบรรเลงเพลงไม้สี่อย่างเดียว

อภิปรายผลการวิจัย

การวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ตำบลคอรุม อำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์พบว่า วงมังคละคณะลำดวนวัยใส เป็นการรวมตัวกันของผู้ที่มีความสนใจและมีใจรักในดนตรีโดยเครื่องดนตรีที่ใช้ผสมรวมวงในการบรรเลงเป็นวงไม่มีรูปแบบกฎเกณฑ์ตายตัวขึ้นอยู่กับใครถนัดหรือชอบเครื่องดนตรีชิ้นใดก็จะนำเข้าไปผสมวงซึ่งทุกคนจะต้องมีเครื่องดนตรีประจำตัว รูปแบบ ของเสียงจึงมุ่งเน้นไปในด้านของความดังเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน การประสมเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดในกันในรูปแบบของระดับเสียงสูง เสียงกลาง และเสียงต่ำ ซึ่งจะพบเห็นได้จากวงมังคละพื้นบ้านบ้านโดยทั่วไป ลักษณะการผสมวงมังคละคณะลำดวนวัยใส ยึดถือรูปแบบของงาน 1 ลักษณะ คือการผสมวงที่ใช้บรรเลงในงานขบวนแห่บทแบ่งเป็น 1 ประเภท เพลงพิธีกรรม นำไปใช้ประกอบในขั้นตอนของพิธีกรรมและการบูชาครู มีการบรรเลงอยู่ด้วยกัน 1 เพลง เพลงไทยไม้สี่ นำไปใช้บรรเลงประกอบการแห่ และให้เครื่องดนตรีปี่ด้นทำนองเพลงโดยหยิบยกนำเพลงอื่นๆ ที่สนุกสนานมาร่วมบรรเลงสั้น ๆ ติดต่อกันหลายเพลง ใช้ทำนองเพลงในการบรรเลงแนวทำนองเดียว ในการบรรเลงระหว่างเครื่องดนตรี บันไดเสียงที่ใช้บรรเลงอยู่ในกลุ่มเสียงคีย์ทางเมเจอร์ (Major) โดยยึดถือตามความถนัดของผู้บรรเลง ซึ่งมีความสอดคล้องกับผลการวิจัยของ[6] การวิจัยฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์

[6] Santi Sirikhotchaphan, “Mangkla in Phitsanulok Province” (Master’s Thesis, Mahidol University, 1997), 157-158. (in Thai)

เพื่อศึกษาถึงพัฒนาการของดนตรีมังคละ ศึกษาลักษณะดนตรีรวมไปถึงการศึกษาพิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับดนตรีมังคละ พบว่าประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ ปี กลองมังคละ กลองยืน กลองหลอน ฆ้องกลองรำมะนา ฉาบล่อ ฉาบยืน และกรับ รูปแบบการแสดงจัดของวงมังคละไม่มีรูปแบบใดเป็นมาตรฐานขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของนักดนตรี รูปแบบการบรรเลงจะเริ่มบรรเลงด้วยเพลงไม้สี่ ซึ่งถือว่าเป็นเพลงครูและต่อจากนั้นก็บรรเลงเพลงอื่นๆ และก็ลงจบด้วยวิธีการตีรัวเหมือนตอนขึ้นบทเพลง

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. ภาครัฐบาลควรจะมีนโยบายที่ชัดเจนเกี่ยวกับแนวทางการอนุรักษ์ศิลปะเพลงพื้นบ้านประเภทการบรรเลงวงมังคละ โดยการจัดกิจกรรมเพื่อเผยแพร่ความรู้เรื่องวงมังคละพื้นบ้านแก่ผู้สนใจอย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นนิทรรศการ หรือการจัดประกวดการบรรเลงวงมังคละพื้นบ้านทั้งในระดับนักเรียน นิสิต นักศึกษา และประชาชนทั่วไปให้แพร่หลายออกไป

2. สถาบันทางสังคมในท้องถิ่น ได้แก่ บ้าน วัด และโรงเรียน ควรจะเป็นสถาบันหลักที่จะสนับสนุนส่งเสริมและอนุรักษ์ศิลปะการแสดงวงมังคละพื้นบ้าน เช่นการเพิ่มบทบาทให้มีการบรรเลงมังคละในการจัดกิจกรรมต่างๆรวมไปถึงการปลูกฝังเยาวชนให้หันมาสนใจที่จะฝึกหัดการบรรเลงดนตรีประเภทนี้ให้มากขึ้น

3. ควรจะมีการขยายผลการศึกษาวิจัยในเชิงมานุษยวิทยาเรื่องวงมังคละพื้นบ้านคณะต่างๆต่อไป เพื่อนำผลที่ได้จากการวิจัยจากการศึกษาวงมังคละคณะต่างๆ นำมาเปรียบเทียบหาความสัมพันธ์ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อแนวทางการอนุรักษ์ศิลปะเพลงไม้สี่ เพลงพื้นบ้าน เพลงลูกทุ่ง ประเภทวงมังคละพื้นบ้านในอนาคตต่อไป

Bibliography

Bunwong, Charuwan. “The Case Study of Mangala Music for Misfortune Festivity, the Ratchathani Sukhothai Band, Sukhothai Province.” Master’s Thesis, Naresuan University, 2015. (in Thai)

Nakpee, Prateep. *Thai Folk Music*. Phitsanulok: Department of Music, Faculty of Humanities and Social Sciences, Naresuan University, 1994. (in Thai)

Pikulsri, Chalermsak. *Conference on Music Academic Article 60 Years.* Khon Kaen: Anna Offset Press, 2018. (in Thai)

Sirikhotchaphan, Santi. “Mangkla in Phitsanulok Province.” Master’s Thesis, Mahidol University, 1997. (in Thai)

Teelakun, Suphachai. “The Transmission of Mangkala in Institute of Higher Education in Accordance with Folk Philosophers in the Lower Northern of Thailand.” Master’s Thesis, Mahasarakham University, 2018. (in Thai)

Wongthet, Suchit. “Mangkla Pheri Piphat RangKa.” *Music Road Journal* 1, 5 (February 1987): 35-40. (in Thai)

Article No. R0407 (16 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.R0407

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “จักรราศี” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

Master Music Composition: “Zodiac” for Wind Symphony Orchestra

นิศานาท นีระ*[1] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร[2]

Nisanat Neera,*[1] Narongrit Dhamabutra[2]

Abstract

Master Music Composition: “*Zodiac*” is a multi-movement set of character pieces assembled similarly to create unity. It utilizes musical storytelling or emotional expression. The composer intends to compose a music composition for a wind symphony orchestra. The composer has considered the copious numbers of concert and marching bands, but a shortage of composers. Therefore, the composer is especially keen on composing a piece for a wind symphony orchestra. The duration of this piece is approximately 17 minutes. The composition describes each zodiac’s personality traits according to the Thai zodiac horoscope. It contains 12 movements, which illustrate the characteristics of Capricorn, Aquarius, Pisces, Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpio, and Sagittarius, respectively. The composer also includes contemporary techniques in the composition by using the mode, quotation, thematic transformation, and variations, among others, to bring the piece to life.

Keywords: Character Piece / Quotation / Motif Development / Zodiac / Contemporary Music

* Corresponding author, email: nisakornneera@gmail.com

[1] นักศึกษาปริญญาโท หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] Master’s degree candidate, Faculty of Fine Art, Chulalongkorn University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] Advisor, Prof., Faculty of Fine Art, Chulalongkorn University

Received: May 25, 2022 / Revised: August 17, 2022 / Accepted: August 30, 2022

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ “จักรราศี” เป็นบทประพันธ์ลักษณะพิเศษ ซึ่งประกอบด้วยหลายกระบวนเพลงที่บรรเลงติดต่อกันไป มีใจความเป็นเอกภาพเดียวกัน โดยเนื้อหาจะเป็นลักษณะการเล่าเรื่องหรือการบรรยายความรู้สึก ผู้ประพันธ์มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานเพลง โดยใช้เทคนิคคัดทำนองและการดัดแปลงทำนองหลักนำมาประยุกต์ และบรรเลงในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลม เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงว่าวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศมีจำนวนมาก แต่ยังขาดแคลนบทประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์-เครื่องลมที่ประพันธ์โดยชาวไทย จึงทำให้ผู้ประพันธ์สนใจในการประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมเป็นอย่างยิ่ง บทประพันธ์นี้มีความยาว 17 นาทีโดยประมาณ ประพันธ์ขึ้นเพื่อบรรยายถึงลักษณะนิสัยของบุคคลแต่ละราศีตามหลักโหราศาสตร์ไทย โดยแบ่ง บทประพันธ์ออกเป็นทั้งหมด 12 กระบวน ได้แก่ ราศีมังกร ราศี-กุมภ์ ราศีมีน ราศีเมษ ราศีพฤษภ ราศีเมถุน ราศีกรกฎ ราศีสิงห์ ราศีกันย์ ราศีตุลย์ ราศีพิจิก และราศีธนู นอกจากนี้ ยังได้เลือกใช้เทคนิคประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยเข้ามาร่วมในการประพันธ์ โดยเลือกใช้การผสมผสานของโมด การปรับทำนองหลักการแปรทำนอง และเทคนิคอื่น ๆ เข้ามาเพิ่มสีสันให้กับบทประพันธ์

คำสำคัญ: บทประพันธ์ลักษณะพิเศษ / การคัดทำนอง / การพัฒนาโมทีฟ / จักรราศี / บทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย

ความเป็นมาและความสำคัญ

ในขณะที่วงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทยในปัจจุบันมีจำนวนมากขึ้นตั้งแต่ระดับประถมจนถึงระดับอาชีพ แต่บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมที่ประพันธ์โดยคนไทยนั้นยังมีจำนวนน้อย ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมเพิ่มขึ้น ซึ่งผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากโหราศาสตร์ไทยซึ่งเป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยการทำนายโชคชะตาเพื่อทำนายอนาคตหรือโชคชะตาของมนุษย์ ปรากฏการณ์ของบ้านเมือง และของโลก โดยอาศัยเวลาตำแหน่งของดวงดาว ผลกรรมของมนุษย์มาเป็นปัจจัยในการทำนายมาใช้ในการประพันธ์เพลง โดยโหราศาสตร์ไทยเป็นวิชาที่มาจากคัมภีร์พระเวทในศาสนาพราหมณ์ซึ่งมีอยู่ก่อนศาสนาพุทธ ตามประวัติศาสตร์โหราศาสตร์ไทยได้รับการสืบทอดมาจากอินเดียตั้งแต่สมัยสุโขทัยจนถึงปัจจุบัน หนึ่งในการทำนายคือการทำนายลักษณะนิสัยของบุคคลในแต่ละราศี ทำนายจากวันเกิดของบุคคล ซึ่งมีลักษณะนิสัยตั้งแต่แรกเกิดและเมื่อทราบลักษณะนิสัยก็มักมีการเขียนบทความเพื่อศึกษา

กันอย่างมากมาย ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงจากโหราศาสตร์ไทยดังกล่าว เพื่อพรรณนาให้เห็นลักษณะนิสัยของบุคคลในราศีนั้น ๆ ได้ง่ายมากยิ่งขึ้น ซึ่งได้นำข้อมูลส่วนหนึ่งมาจากหนังสือพยากรณ์คนเกิด 12 ราศี[3] ประพันธ์โดยญาณทิพย์ มาประพันธ์เพลงในรูปแบบการพรรณนาให้เห็นลักษณะนิสัยของบุคคลในราศีนั้นๆ ด้วยการแบ่งออกเป็น 12 กระบวน

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1. เพื่อสร้างผลงานเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม
2. เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับทางด้านโหราศาสตร์ จำนวนทั้งหมด 12 ราศี
3. เพื่อสร้างผลงานทางดนตรีที่สามารถอธิบายในเชิงวิชาการตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล

ขอบเขตของบทประพันธ์

บทประพันธ์ “จักรราศี” เป็นบทประพันธ์รูปแบบดนตรีพรรณนา โดยนำลักษณะนิสัยใจคอของบุคคลทั้ง 12 ราศี ตามราศีของโหราศาสตร์ในเรื่องจักรราศี มาแบ่งบทประพันธ์เพลงออกเป็น 12 กระบวน โดยบรรยายถึงลักษณะนิสัยของบุคคลแต่ละราศี ดังนี้

กระบวนที่ 1 ราศีมังกร เป็นคนมีความทะเยอทะยานอย่างไม่ยอมหยุดยั้ง สร้างความก้าวหน้าเพื่อปรับปรุงตัวเองให้ดีขึ้นเรื่อย ๆ แต่ไม่ทำตัวเด่น

กระบวนที่ 2 ราศีกุมภ์ ท่าทางใจดี สงบ มีความเป็นนักนิยมความจริง แต่ก็มักทำอะไรได้อย่างที่ใครคาดไม่ถึง ชอบทำอะไรท้าทาย ชอบทดลองสิ่งแปลกใหม่

กระบวนที่ 3 ราศีมีน ไม่ค่อยมีความทะเยอทะยาน

กระบวนที่ 4 ราศีเมษ ที่มักจะเป็นคนเอาแต่ใจตัวเอง แต่มีความพยายามเป็นเลิศ

กระบวนที่ 5 ราศีพฤษภ มีความรักความสงบ รักธรรมชาติ

กระบวนที่ 6 ราศีเมถุน มีความเป็นมิตร มีความกระตือรือร้น

กระบวนที่ 7 ราศีกรกฎ เป็นคนมีอารมณ์เยือกเย็นมาก เวลาเศร้าจะก็เศร้ามากเหลือเกิน

กระบวนที่ 8 ราศีสิงห์ เป็นคนขี้อาย อ่อนน้อมและสุภาพ

กระบวนที่ 9 ราศีกันย์ เป็นคนฉลาด และมีความคิดกระจ่าง

กระบวนที่ 10 ราศีตุลย์ คนตรงไปตรงมาแต่ไม่หยาบคาย ไม่ชอบเสียงดังและไม่ชอบอยู่กับคนหมู่มาก

[3] Yanthip, *Zodiac,* 6thed. (Bangkok: Sermvit, 2016). (in Thai)

กระบวนที่ 11 ราศีพิจิก ชอบการเดินทาง รักการผจญภัย

กระบวนที่ 12 ราศีธนู ชอบสนุกสนานเฮฮา การสนทนาก็ยิ้มแย้มแจ่มใส พูดตรงไปตรงมา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดผลงานในรูปแบบของดนตรีลักษณะพิเศษสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม
2. เกิดบทประพันธ์เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับทางด้านโหราศาสตร์ จำนวนทั้งหมด 12 ราศี
3. เกิดผลงานทางดนตรีที่สามารถอธิบายในเชิงวิชาการตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล บทประพันธ์สร้างสรรค์ที่มีลักษณะเฉพาะตัว

ขั้นตอนและวิธีประพันธ์เพลง

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาของบทประพันธ์เพลงที่กล่าวถึงลักษณะนิสัยของบุคคลตามจักรราศี
2. วางโครงสร้างสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์เพลงและคัดเลือกทำนองที่ต้องการคัดทำนอง
3. นำทำนองดังกล่าวที่ได้รับแรงบันดาลใจมาพัฒนาในแต่ละท่อนของบทประพันธ์
4. จัดพิมพ์และนำเสนอรูปเล่มวิทยานิพนธ์ซึ่งประกอบด้วยบทอรรถาธิบาย และโน้ตเพลงฉบับสมบูรณ์

แนวคิดเบื้องต้นในการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์จักรราศี ประกอบด้วย 12 กระบวน ซึ่งแต่ละกระบวนบรรยายถึงลักษณะนิสัยของคนแต่ละราศีที่แตกต่างกันออกไป ผู้ประพันธ์จึงคำนึงถึงองค์ประกอบที่ใช้ในการประพันธ์ซึ่งมีความแตกต่างกันออกไปในแต่ละกระบวนโดยสามารถจำแนกเป็นองค์ประกอบหลักได้ ดังนี้

1.ทำนองหลักและการพัฒนาทำนอง

บทประพันธ์ได้มีการให้ความสำคัญกับทำนองหลัก เพื่อนำเสนอถึงลักษณะนิสัยของบุคคลแต่ละราศีมีการใช้เทคนิคในการพัฒนาทำนองหลักที่หลากหลาย ตัวอย่างเช่น กระบวนราศีมังกรได้มีการใช้การปรับทำนองหลักที่ถูกดัดแปลงมาจากบทประพันธ์ วิลเลียม แทล โอเวอร์เชอร์ (William tell Overture)[4] ประพันธ์

[4] Anthony J. Rudel, *Classical Music Top 40* (New York: Simon & Schuster, 1995), 320.

โดย จิโออัคคิโน รอสซินี (Gioacchino Rossini) และกระบวนราศีธนูมีการคัดทำนองจากเพลง Jingle Bell มาใช้ในตอนท้ายของกระบวน

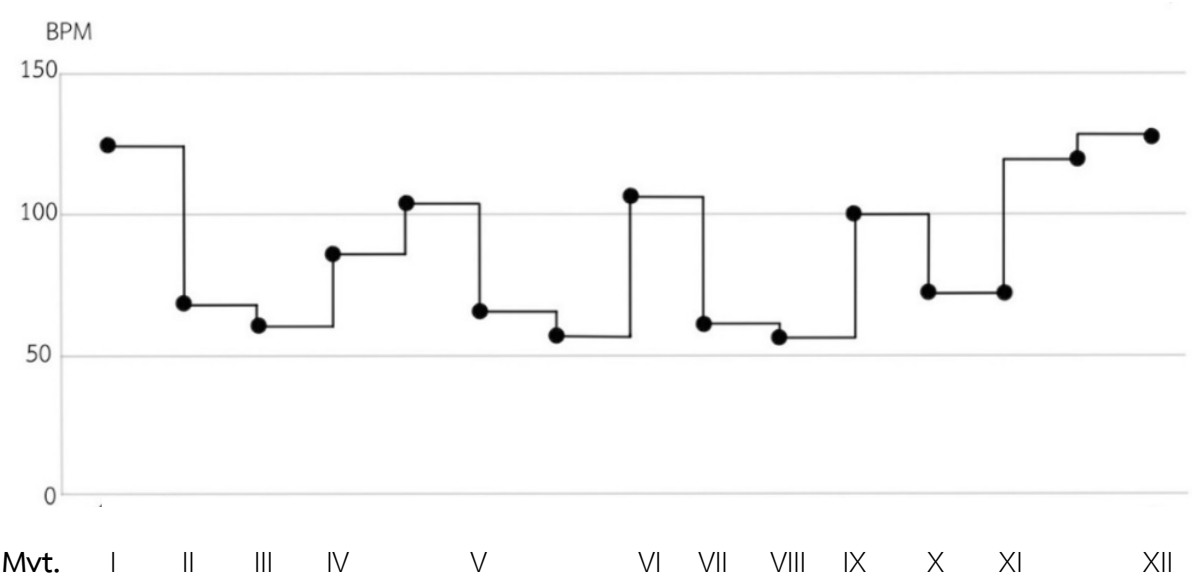
2.การประสานเสียง

มีการใช้การประสานเสียงตามแบบของดนตรีระบบอิงกุญแจเสียงเป็นหลักและมีการใช้เทคนิคต่าง ๆ เข้ามาร่วมในการประพันธ์ด้วย ตัวอย่างเช่น การใช้โมดต่าง ๆ ผสมกันในหลายกระบวน

3.อัตราจังหวะที่ใช้ในการประพันธ์

เนื่องจากบทประพันธ์เพลงในแต่ละกระบวนมีอัตราจังหวะและความเร็วในแต่ละกระบวนไม่เท่ากัน ผู้ประพันธ์จึงวางแผนเรื่องของอัตราจังหวะที่หลากหลายตั้งแต่อัตราเร็ว (Allegro) อัตราช้าปานกลาง (Moderato) อัตราช้า (Adagio) เป็นต้น ที่เมื่อนำเพลงทั้ง 12 กระบวนมาเรียงต่อกันแล้ว จะทำให้เกิดอัตราจังหวะที่มีความกลมกล่อมและพอดี (Figure 1)

Figure 1 Graph showing tempo all the part



อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์: *"จักรราศี"*

1st Movement "Capricorn"

บรรยายถึงลักษณะนิสัยของบุคคลราศีมังกร เป็นคนมีความทะเยอทะยานอย่างไม่ยอมหยุดยั้ง สร้างความก้าวหน้าเพื่อปรับปรุงตัวเองให้ดีขึ้นเรื่อย ๆ แต่ไม่ทำตัวเด่นในสังคม อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน มีอัตราเร็ว โดยตัวดำเท่ากับ 124 อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ท่อน A อยู่ในบันไดเสียง B♭ เมเจอร์ และเข้าสู่ท่อน B ด้วยบันไดเสียง G ไมเนอร์ ก่อนกลับเข้าสู่ท่อน A ด้วย บันไดเสียง B♭ เมเจอร์อีกครั้ง ทำนองหลักเกิดจากการพัฒนาหน่วยย่อยเอก (Motive) ซึ่งถูกปรับทำนองหลักมาจากบทประพันธ์ วิลเลียม แทล โอเวอร์เชอร์ ประพันธ์โดย จิโออัคคิโน รอสซินี อยู่ในบันไดเสียง B♭ เมเจอร์ บรรเลงโดยเครื่องทรัมเป็ต ทำให้เกิดความกระชับ เข้ากับลักษณะนิสัยที่เป็นคนมีความทะเยอทะยานอย่างไม่ยอมหยุดยั้ง

Table 1 Form 1st movement "Capricorn"

Sections	Introduction	A	A'	Link	B
Measures	1-4	5-8	9-12	13-16	17-24

Sections	Link	A'	A'	A'	Coda
Measures	25	26-29	30-33	34-37	38-41

Example 1 Theme from motive

2nd Movement "Aquarius"

อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน มีอัตราความเร็วอยู่ที่ Adagietto ท่อน A อยู่ในบันไดเสียง F โดเรียนโมด และเมื่อเข้าสู่ท่อน B ได้ย้ายบันไดเสียงไปสู่บันไดเสียง F เอโอเลียนโมด ทำนองหลักเกิดจากบันไดเสียง F โดเรียนโมด และใช้เทคนิคการถอยหลัง (Retrograde) ในช่วงปลายของทำนองหลักเพื่อขยายทำนองหลักให้มีความยาวมากขึ้น บรรเลงโดยโอโบ

Table 2 Form 2nd movement "Aquarius"

Sections	A	B	A'	Coda
Measures	42-51	52-59	60-69	70-71

Example 2 Theme from F Dorian mode

3rd Movement "Pisces"

อยู่ในสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme and Variations) มีอัตราช้าพอประมาณ (Andante) โดยใช้บันไดเสียงในรูปแบบของโมดซึ่งมีศูนย์กลางของเสียงอยู่ที่โน้ตตัว C และพัฒนาทำนองหลักไปตามลำดับ การแปรทำนองหลักของโมดต่าง ๆ เริ่มต้นจาก C ไอโอเนียนโมด, C โดเรียนโมด, C ฟริเจียนโมด, C ลิเดียนโมด, C มิกโซลิเดียนโมด, C เอโอเลียนโมด, C โลเครียนโมด และกลับไปสู่ C ไอโอเนียนโมดในการแปรทำนองครั้งสุดท้าย ทำนองหลักเกิดจากบันไดเสียง C ไอโอเนียนโมด ที่ถูกบรรเลงในช่วงเสียงต่ำ ก่อนถูกพัฒนาไปยังบันไดเสียงของโมดต่าง ๆ และมีช่วงเสียงที่ค่อย ๆ สูงขึ้นตามการแปรทำนอง

Table 3 Form 3rd movement "Pisces"

Sections	Theme	Variation I	Var. II	Var. III	Var. IV
Measures	72–73	74–75	76 –77	78–79	80–81

Sections	Var. V	Var. VI	Var. VII	Var. VIII	Coda
Measures	82–83	84–85	86–87	88–89	90–91

Example 3 Theme in C Ionian mode

4th Movement "Aries"

อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) นำเสนอในรูปแบบของดนตรีเดินแถว อยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์ และเมื่อเข้าสู่ท่อน B ได้ถูกย้ายบันไดเสียงไปที่ G ลิเดียนโมด ซึ่งนำเสนอในรูปแบบของ ทรีโอ ทำนองหลักถูกสร้างขึ้นโดยคำนึงถึงลักษณะของรูปแบบดนตรีเดินแถว ให้มีความอ่อนหวาน แต่ยังคงความกระชับ ผู้ประพันธ์เลือกใช้เฟรนช์ฮอร์นในการนำเสนอทำนองหลัก ซึ่งอยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์

Table 4 Form 4th movement "Aries"

Sections	Intro.	A	Link	B	Link	A'	Coda
Measures	92-99	100-111	112-120	121-133	134-137	138-158	159-161

Example 5 Theme sweet like a singing playing by French horn

5th Movement "Taurus"

อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) มีลักษณะของดนตรีมินิมัล (Minimalist Music) มีอัตราช้าพอประมาณ อยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ ทำนองหลักเกิดจากกลุ่มโน้ตจำนวน 3 กลุ่มได้แก่ 1.โน้ต F♯ และ D 2.โน้ต C♯ และ A 3.โน้ต A และ F♯ เริ่มต้นจากฟลูต จากนั้นทำนองถูกกระจายไปตามเครื่องดนตรีต่าง ๆ ตลอดจนจบกระบวน

Table. 5 Form 5th movement "Taurus"

Sections	Intro.	A	B
Measures	162-170	171-185	186-201

Example 5 Theme made by group of 3 notes

6th Movement "Gemini"

อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน มีอัตราค่อนข้างเร็วในบันไดเสียง A เมเจอร์ ท่อน A นำเสนอการบรรเลงเดี่ยวของฟลูต ก่อนเข้าสู่ท่อน B ด้วยลักษณะคล้ายกับการบรรเลงแบบมินูเอ็ตทรีโอ (Minuet Trio) ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต ดูเอ็ต (Duet) มีลักษณะเป็นประโยคคำถามและประโยคคำตอบ โน้ตมีลักษณะที่รวดเร็วสั้นกระชับ

Table 6 Form 6th movement "Gemini"

Sections	Intro.	A	Link	B	Link	A'
Measures	202-205	206-213	214-215	216-224	225-227	228-236

Example 6 Theme playing duet part

7th Movement "Cancer"

อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน มีอัตราช้า อยู่ในบันไดเสียง E ไมเนอร์และบันไดเสียง E โฮลโทน (E Whole tone scale) ทำนองหลักสร้างในบันไดเสียง E ไมเนอร์ คอร์ดที่เกิดขึ้นให้เสียงรู้สึกถึงความเศร้า สร้างด้วยหน่วยย่อยเอก บรรเลงด้วยทรอมโบน

Table 7 Form 7th movement "Cancer"

Sections	A	B
Measures	237-250	251-261

Example 7 Theme from E minor scale

8th Movement "Leo"

อยู่ในสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร มีอัตราช้าพอประมาณอยู่ในบันไดเสียง B เมเจอร์ ทำนองหลักบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน มีลักษณะเป็นประโยคถามและประโยคตอบก่อนถูกพัฒนาในการแปรแต่ละครั้ง ซึ่งเน้นย้ำถึงประโยคถามและประโยคตอบตลอดจนจบทั้งกระบวน

Table 8 Form 8th movement "Leo"

Sections	Intro.	Theme	Var. I	Var. II
Measures	262-265	262-271	272-277	278-283

Example 8 Theme playing consequent

9th Movement "Virgo"

อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน มีอัตราค่อนข้างเร็ว (Allegretto) อยู่ในบันไดเสียง G♭ เมเจอร์ ท่อน A มีลักษณะเป็นประโยคถามและประโยคตอบ เมื่อเข้าสู่ท่อน B ลักษณะประโยคเพลงเป็นลักษณะของซีเควนซ์ (Sequence) ทำนองหลักมีลักษณะเป็นประโยคถามและประโยคตอบ ตอบโต้กันระหว่างกลุ่มของเครื่องดนตรี

Table 9 Form 9th movement "Virgo"

Sections	Intro.	A	Link	B
Measures	284-291	292-303	303-305	306-325

Example 9 Theme playing consequent

10th Movement "Libra"

อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน มีอัตราปานกลาง อยู่ในบันไดเสียง D♭ เมเจอร์ ในแต่ละท่อนย่อยของกระบวนมีลักษณะของแคนอน (Canon) ที่ถูกนำมาใช้ในการประพันธ์ในกระบวน ทำนองหลักมีลักษณะของการเคลื่อนไหวที่ช้า อยู่ในบันไดเสียง D♭ เมเจอร์ ก่อนที่จะค่อย ๆ ถูกซ้อนกันในรูปแบบการประพันธ์ในลักษณะของแคนอน เริ่มต้นบรรเลงด้วยคลาริเน็ต ก่อนถูกย้ายไปบรรเลงด้วยเครื่องอื่น ๆ ต่อไปจนจบกระบวน

Table 10 Form 10th movement "Libra"

Sections	A	B	A	B	A	B	Coda
Measures	326-333	334-340	341-348	349-355	356-363	364-373	374-377

Example 10 Theme moving slow

11th Movement "Scorpio"

อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน ท่อนนำมีอัตราจังหวะปานกลาง โดยตัวดำเท่ากับ 72 และเข้าสู่ ท่อน A ด้วยอัตราเร็ว โดยตัวดำเท่ากับ 120 อยู่ในบันไดเสียง A♭ ออกตาโทนิก (Octatonic Scale) ทำนองหลักมีลักษณะของจังหวะขัด (Syncopation) และมีการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature)

Table 11 Form 11th movement "Scorpio"

Sections	Intro.	A	B	A'	B'	A'	Coda
Measures	378-385	386-393	394-399	400-405	406-411	412-417	418-426

Example 11 Theme playing complex time signature

12th Movement "Sagittarius"

อยู่ในสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร มีอัตราจังหวะเร็ว โดยตัวดำเท่ากับ 128 อยู่ในบันไดเสียง E♭ เมเจอร์ โดยมีการพัฒนาทำนองหลักไปจนถึงท่อน F กลายเป็นทำนองของเพลงจิงเกิลเบลส์ (Jingle Bells) เพื่อเป็นการจบกระบวน ทำนองหลักเริ่มด้วยด้วยโน้ตของเสียงต่ำบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องเสียงต่ำ เช่น ทูบาซึ่งถูกนำมาใช้เป็นทำนองหลักในลักษณะของโน้ตที่ไม่มีความซับซ้อน

Table 12 Form 12th movement "Sagittatius"

Sections	Intro.	A	B	A	D	E	F
Measures	427-437	438-446	447-458	459-465	466-473	474-481	482-489

Example 12 Theme start playing by low brass section

สรุปผลงานวิจัยสร้างสรรค์

บทประพันธ์ "จักรราศี" สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมเป็นบทประพันธ์เพลงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยอิงจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ที่มีต่อหลักโหราศาสตร์ในเรื่องจักรราศี ที่ดึงลักษณะนิสัย บุคลิกของบุคคลในแต่ละราศี มาพรรณนาเป็นบทประพันธ์เพลง โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ เช่น การคัดทำนอง การใช้โมดผสมกับการใช้บันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงไมเนอร์ เป็นต้น เพื่อผูกเรื่องราวถึงความโดดเด่นของนิสัยใจคอของบุคคลทั้ง 12 ราศี ซึ่งผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะสื่อสารให้ผู้ฟังทั่วไปได้สร้างเสริมจินตนาการ และการเข้าถึงได้โดยง่าย

Bibliography

Clark, Larry. *Zodiac.* New York: Carl Fischer Music, 2009.

Dhamabutra, Narongrit. *Contemporary Music Composition.* Bangkok: Chulalongkorn University press, 2009. (in Thai)

Phancharoen, Natcha. *Dictionary of Music.* 5th ed. Bangkok: KateCarat, 2021. (in Thai)

Phancharoen, Natcha. *Music Theory.* 9th ed. Bangkok: KateCarat, 2010. (in Thai)

Rudel, Anthony J. *Classical Music Top 40.* New York: Simon & Schuster, 1995.

Samuel, Adler. *The Study of Orchestration.* 3rd ed. New York: W.W. Norton & Company, 2002.

Sukawatana, Khaisang. *Music Appreciation: Orchestra Music Instrument.* 5th ed. Bangkok: Thaiwatanapanich, 1992. (in Thai)

Sutthajit, Narut. *Music Appreciation: Western Music.* 11th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2012. (in Thai)

Yanthip. *Zodiac.* 6th ed. Bangkok: Sermvit, 2016. (in Thai)

Article No. R0508 (17 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.R0508
วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 19 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567
Rangsit Music Journal Vol.19 No.1 January-June 2024

สุริยคราส 2 : ดับเบิลคอนแชร์โต สำหรับฟลูต กีตาร์ และวงเครื่องสาย

Solar Eclipse II: Double Concerto for Flutes, Guitar, and Strings

บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์[*1]
Boonrut Sirirattanapan[*1]

Abstract

This is creative research with the objective of creating a new contemporary music composition that incorporates a unique and interesting combination of instruments. The research was funded by the Research Institute of Rangsit University. *Double Concerto Solar Eclipse II* is a contemporary music composition that fuses Northeastern Thai folk music elements with 20th century music composition techniques for a flautist (who will perform the flute family instruments from contrabass flute, contra-alto flute, bass flute, alto flute, flute, and piccolo), guitar, and string ensemble. It was structured on the folk story of "Rahu devours the sun" (or "Frog eats the sun" in the Northeastern Thai dialect). This research article starts with the objective and outcome of the research. Explanation of ideas and inspirations from folk tales and music influences. The composer continues to explain the five movements structure of the work, introducing the main motif, then discussing the characteristics of each movement and techniques uniquely used in them before making the conclusion.

Keywords: Double Concerto / Contemporary Music / Northeastern Thai Music / Flute / Guitar

[*] Corresponding author, email: boonrat.s@rsu.ac.th
[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
[1] Asst. Prof., Conservatory of Music, Rangsit University

Received: February 14, 2023 / Revised: June 21, 2023 / Accepted: July 10, 2023

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยบทใหม่ที่มีการผสมผสานเสียงของเครื่องดนตรีที่แปลกใหม่และน่าสนใจ ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสถาบันวิจัยมหาวิทยาลัยรังสิต บทประพันธ์เพลง *ดับเบิลคอนแชร์โต สุริยคราส 2* สำหรับนักเป่าฟลูต (บรรเลงเครื่องดนตรีตระกูลฟลูต 6 ชิ้น ตั้งแต่คอนทราเบสฟลูต คอนทราอัลโต ฟลูต เบสฟลูต อัลโตฟลูต ฟลูต จนถึงปิคโคโล) กีตาร์และวงเครื่องสาย (ไวโอลิน 2 กลุ่ม วิโอลา วิโอลอนเชลโล และดับเบิลเบส แต่ละกลุ่มตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป) เป็นบทเพลงร่วมสมัยที่ผสานลักษณะดนตรีพื้นบ้านภาคอีสานของไทย เข้ากับเทคนิคของการประพันธ์ดนตรีตะวันตกที่ใช้ในศตวรรษที่ 20 โดยใช้เรื่องราวพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับ “ราหูอมตะวัน” หรือ “กบกินตะเว่น” ในภาษาอีสาน เป็นโครงสำหรับการสร้างสรรค์บทเพลง บทความวิจัยนี้จะเริ่มต้นโดยเสนอวัตถุประสงค์ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ แล้วจึงอธิบายถึงที่มาที่ไปและแรงบันดาลใจ รวมถึงอิทธิพลทางดนตรีที่มีต่อการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง การวางโครงสร้างของบทเพลงเป็น 5 กระบวน แนะนำโมทีฟหลัก ก่อนจะอธิบายถึงลักษณะสำคัญของแต่ละกระบวน รวมถึงเทคนิคสำคัญที่ใช้ในแต่ละกระบวนเพลง ก่อนจะสรุปในที่สุด

คำสำคัญ: คอนแชร์โต / ดนตรีร่วมสมัย / ดนตรีอีสาน / ฟลูต / กีตาร์

ความเป็นมาและความสำคัญ

บทเพลงประพันธ์เพลงประเภทดับเบิลคอนแชร์โต (Double Concerto) หรือเพลงเดี่ยวที่ประชันกันระหว่างเครื่องดนตรี 2 ชิ้นกับวงดุริยางค์นั้น ผลงานที่รู้จักกันดีคือ *คอนแชร์โตสำหรับฟลูต ฮาร์พและออร์เคสตรา ในบันไดเสียง ซี เมเจอร์ K299/297c* ของโมสาร์ท นอกจากนั้นก็มี*ดับเบิลคอนแชร์โตสำหรับไวโอลินและเชลโลและออร์เคสตรา ใน A ไมเนอร์ Op. 102* ของบราหมส์ และ*ดับเบิลคอนแชร์โตสำหรับฮาร์พซิคอร์ดเปียโนและวงเชมเบอร์ออร์เคสตราสองวง (1961)* ของเอลเลียต คาร์เตอร์[2] ทั้ง 3 ชิ้นเป็นผลงานต่างยุคสมัยกัน สไตล์ดนตรีของบทประพันธ์ทั้ง 3 มีความแตกต่างกันอย่างมาก แต่จุดร่วมประการหนึ่งคือ การใช้การสอดประสาน (Counterpoint) เป็นพื้นผิว (Texture) สำหรับการพัฒนาดนตรีอย่างสำคัญ

ผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์งานที่มีเสียงอย่างไทยผสมผสานและสอดประสานในงาน ด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกเพื่อสร้างสีสันอย่างไทยให้มีการพัฒนาต่อยอดและเพื่อทำให้สำเนียงไทยนี้เผยแพร่กว้างไกลไปใน

[2] Elliott Carter (1908-2012), an American Composer.

ระดับสากลมากยิ่งขึ้น นอกจากสีสันอย่างไทยแล้วผู้วิจัยยังนำเสนอเรื่องราวปรากฏการณ์สุริยคราสซึ่งในวัฒนธรรมไทยจะมีบรรยากาศที่พิเศษ กล่าวคือมักมีการตีเกราะเคาะไม้ และตะโกนไล่ โดยวัฒนธรรมทางภาคอีสานเรียกปรากฏการณ์นี้ว่า “กบกินตะเว่น” ทำให้ผู้วิจัยจินตนาการถึงเสียงของกบ เสียงตะโกนและเสียงเคาะเกราะเคาะไม้ในเหตุการณ์นี้อีกด้วย บทประพันธ์ *ดับเบิลคอนแชร์โต สุริยคราส 2* นี้ประพันธ์ขึ้นเพื่อเป็นการสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่และเผยแพร่วัฒนธรรมของไทยออกสู่สากล

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่สำหรับบทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยมีสีสัน เทคนิคและลีลา ผสมผสานวัฒนธรรมของตะวันตกและตะวันออก
2. เพื่อเสนอแนวคิดใหม่ในการผลิตผลงานสร้างสรรค์ทางวิชาการ
3. เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีที่มีส่วนผสมของดนตรีไทยออกสู่สากล

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดองค์ความรู้ใหม่สำหรับบทบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยมีสีสัน เทคนิคและลีลา ผสมผสานวัฒนธรรมของตะวันตกและตะวันออก
2. เพิ่มแนวคิดใหม่ในการผลิตผลงานสร้างสรรค์ทางวิชาการ
3. ได้เผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีที่มีส่วนผสมของดนตรีไทยออกสู่สากล

ขอบเขตของการวิจัย

1. ความยาวของบทประพันธ์ประมาณ 20-25 นาที
2. บทประพันธ์เพลงมีสังคีตลักษณ์แบบคอนแชร์โต สำหรับฟลูต (หลายขนาด ประกอบด้วย คอนทราเบสฟลูต คอนทราอัลโตฟลูต เบสฟลูต อัลโตฟลูต ฟลูตและปิคโคโล บรรเลงโดยนักเป่าฟลูตคนเดียว) กีตาร์และวงเครื่องสาย
3. เป็นบทประพันธ์เพลงที่ผสมผสานกันระหว่างเสียงพื้นบ้านดนตรีอีสานของไทยกับเทคนิคการประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาทำนองเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ ของภาคอีสานผ่านแหล่งข้อมูลทั้งตำราและทางช่องทางออนไลน์

2. ศึกษาธรรมชาติและวิธีบรรเลงของเครื่องดนตรีเดี่ยว (ฟลูตและกีตาร์) ทั้งสอง เพื่อหาความเป็นไปได้ในเชิงเทคนิคการบรรเลง โดยมีผู้ช่วยวิจัยทำหน้าที่ช่วยเก็บและวิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ ทั้งยังช่วยในกระบวนการฝึกซ้อมอีกด้วย

3. ศึกษาวิธีการประพันธ์และการเรียบเรียงดนตรีให้กับวงออร์เคสตราของนักประพันธ์เพลงที่สำคัญ

4. ออกแบบสังคีตลักษณ์โดยรวมของบทประพันธ์ และสร้างองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทประพันธ์ ขั้นตอนนี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงลักษณะของเสียงต่าง ๆ ว่าควรมีองค์ประกอบที่จะสอดคล้อง และช่วยส่งเสริมบทประพันธ์เพลงอย่างไร

5. ซ้อมและทำการบันทึกเสียงบทประพันธ์เพลง และเผยแพร่ผ่านช่องทางออนไลน์

ผลการศึกษาวิจัย

ผู้วิจัยศึกษาความเป็นมา คติ และตำนานพื้นบ้านของไทย โดยเฉพาะภาคอีสานที่เกี่ยวข้องกับสุริยคราส หรือ กบกินตะเว่น และนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจและเป็นกรอบอย่างคร่าวของโครงสร้างบทเพลง จากนั้นได้ทำการศึกษาทำนองเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ ของภาคอีสานของไทยอย่างเช่นทำนองเพลง*แม่ฮ้างกล่อมลูก* (Example 1) *แมลงภู่ตอมดอก* (Example 2) และเพลง*เรือมปันโจน* (Example 3) รวมถึงจังหวะง่าย ๆ ของบทเพลงพื้นบ้านของทางอีสาน (Example 4) ซึ่งผู้ประพันธ์ได้เคยใช้ในบทประพันธ์เพลง *โหมโรงหรทึก*[3] ทั้งนี้เพื่อนำมาใช้เป็นแบบอย่างสำหรับการสร้างทำนองที่จะปรากฏในบทประพันธ์เพลงต่อไป

[3] Boonrut Sirirattanapan, “Creative Composition the Grand Resonance Prelude,” *Mahidol Music Journal* 5, 1 (March-August 2022): 46. (in Thai)

Example 1 Khaen version of *Mae Hang Klom Luk* (excerpt) arranged by Alongkot Khamsopha and Songsak Pathumsilp[4]

Example 2 *Malangphu Tom Dok* (excerpt) arranged by Plueng Chairasmi[5]

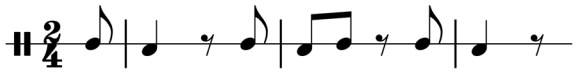
Example 3 First Section of *Ruem Pan Jon* (After the introduction of *Lai Sudsanan*)[6]

[4] Sanong Klangprasri, *The Art of Khaen Playing: Miracle of Thai Ancient Voices* (Nakorn Pathom: College of Music, Mahidol University, 2006), 215-217. (in Thai)

[5] Ibid., 213-214.

[6] Ibid., 220-221.

Example 4 Basic Northeastern Thai Rhythmic Pattern



ต่อมาได้ทำการศึกษาธรรมชาติและวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีเดี่ยวทั้งกลุ่มฟลูตและกีตาร์ จนได้องค์ความรู้ในด้านการออกแบบบทประพันธ์เพลงให้สอดคล้องกับการบรรเลงเครื่องทั้งสอง สามารถสร้างกลุ่มโน้ตต่าง ๆ ที่มีระดับการบรรเลงซึ่งเหมาะสมกับเพลงประเภทคอนแชร์โต รวมถึงการบรรเลงเทคนิคขยาย (Extended Techniques) อื่น ๆ แล้วจึงศึกษาเทคนิคการบรรเลงเครื่องสาย โดยเฉพาะการบรรเลงเทคนิคพิเศษและเทคนิคขยายต่าง ๆ

ผู้วิจัยได้วางโครงสร้างของบทประพันธ์เพลงเป็น 5 กระบวน ด้วยกันคือ 1) Praeludium 2) Fuga 3) Larghissimo 4) Variazioni 5) Epilogue จากนั้นจึงหากลวิธีเพื่อสร้างเสียงในบทประพันธ์ที่ผสานบันไดเสียงแบบเพนทาโทนิค ไดอะโทนิค แถวโน้ต 12 ตัว และโครงสร้างบทเพลงที่เกิดจากบันไดเสียงสองบันไดเสียงเข้าด้วยกัน รวมถึงการนำเอาแนวคิดใหม่ทางดนตรีอย่างเช่นเสียงเชพเพิร์ด (Shepard Tone)[7] และการใช้เทคนิคขยายเพื่อสร้าง “ดนตรีรูปธรรม” (Musique Concrète) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากดนตรีของเฮลมุท ลาเคนมานน์ (Helmut Lachenmann)[8] ผู้เรียกดนตรีนี้ว่าเป็น มูสิกคองเคร็ตแองสตรูมองตาล (Musiques Concrète Instrumentale)[9] และนำเอาเทคนิคเหล่านี้มาใช้สร้างบรรยากาศต่าง ๆ ในบทเพลง

สรุปผลการวิจัย

ผู้ประพันธ์นำเอานิทานพื้นบ้านหรือเรื่องเล่าของ “ราหูอมตะวัน” หรือ “กบกินตะเว่น” ในภาษาอีสานมาใช้ โดยมีเหตุการณ์คือ 1) เกิดลางบอกเหตุเช่น ฟ้าเริ่มครึ้ม ลมเริ่มนิ่งหรือไม่ก็มีลมพัดแรงกว่าปกติ (Praeludium) 2) นกบินกลับรังผิดเวลา ชาวบ้านที่สังเกตได้เริ่มตื่นตระหนก และอาเพศต่าง ๆ ก็รุนแรงเด่นชัดมากขึ้น (Fuga) 3) ฟ้ามืด เกิดสุริยคราส ทุกอย่างดูน่ากลัว (Larghissimo) 4) ชาวบ้านตีเกราะเคาะไม้ พร้อมทั้งตะโกนเพื่อไล่ราหู คราสเริ่มคลายตัว (Variazioni) 5) คราสคลายตัวออก ท้องฟ้าเริ่มกลับมาเป็นปกติอีกครั้ง ทุกอย่างกลับสู่ความสงบ (Epilogue) Table 1 แสดงโครงสร้างบทประพันธ์เพลงนี้

---

[7] Discovered by Roger Shepard, an American Psychologist and Cognitive Scientist, and Jean Claude Risset, a French composer.

[8] A German composer.

[9] Paul Griffith, *Modern Music and After.* 3rd ed. (New York: Oxford University Press, 2010), 217.

Table 1 Formal Structure, Length, and Characteristic of each movement

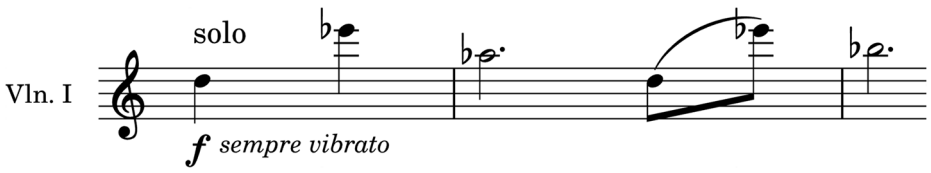
Movement	Name	Length	Form	Character
I	Praeludium	Short	Prelude (free form)	The first half is full of trills, almost like micropolyphony. In the second half, main theme was introduced with concertino parts by soloists.
II	Fuga	Medium	Fugue / Cadenza / Fugue	Starts with two subjects (flute and guitar) both answered and pursued by strings. The middle section is an aleatoric cadenza. The last section consists of fugue episodes with various timbres and ends with a stretto on the first and second violin. At the end, soloists play polyrhythm based on Northeastern Thai rhythmic pattern.
III	Larghissimo	Long	Aria	In this movement, the contrabass flute was featured to play a folksong-like melody upon Shepard-tone accompaniment.
IV	Variazioni	Medium	Variations on Series	Variations on the twelve notes row. The dialog between the two soloists was accompanied by string on the perpetually accelerated tempo.
V	Epilogue	Short	Free Form	After a turbulent, attacca, opening which represents the corona of the eclipse. It briefly quotes themes and figures from previous movements and gradually resolves to the key of G major with a serene atmosphere at the end.

โมทีฟหลักของบทประพันธ์เพลง

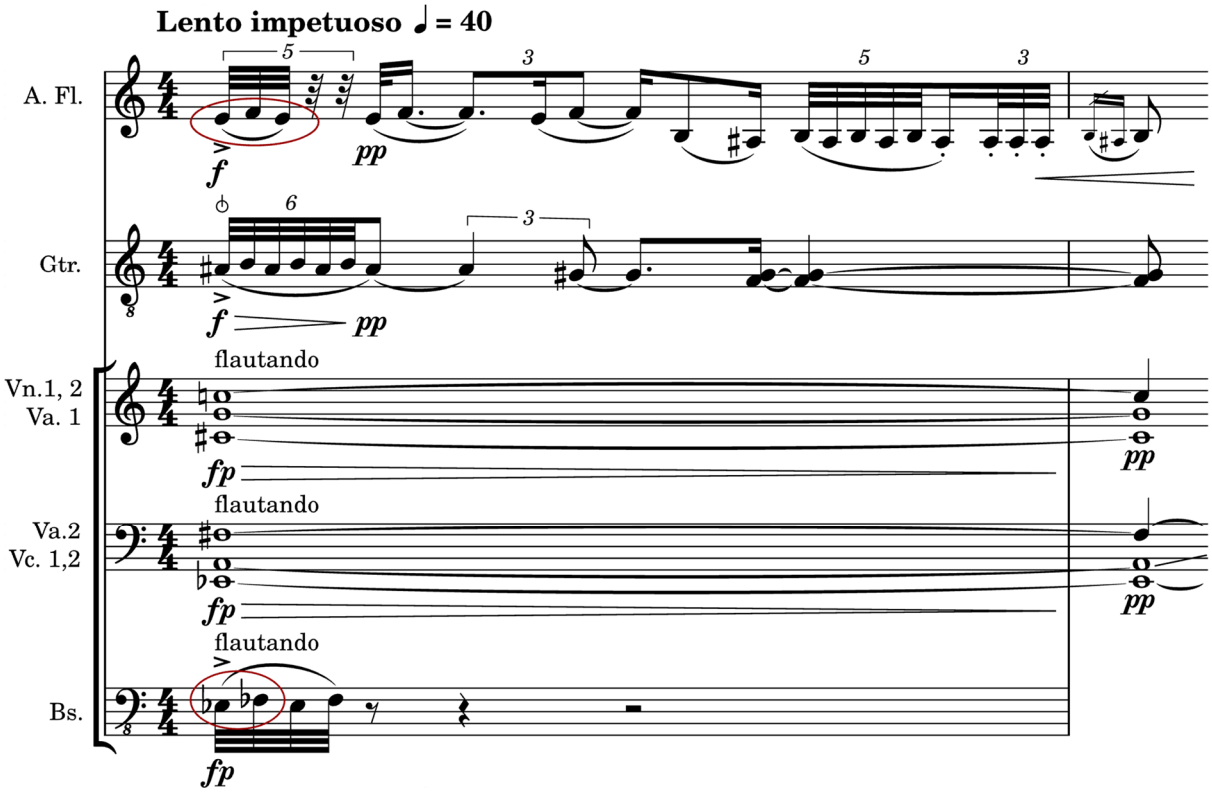
โมทีฟหลักของบทประพันธ์เพลง เกิดจากระดับเสียง 0 และ 1 ระดับเสียงนี้ อาจนำมาสร้างทำนองแบบ สั้น สั้น ยาว (Example 5 and 6) เป็นทำนองคล้ายกับตอนเริ่มเพลง*แมลงภู่ตอมดอก* หรืออาจเป็นคอร์ดอย่างตอนเริ่มต้นของบทเพลง (Example 7) โมทีฟนี้ โดยทั่วไปจะอยู่ในระยะห่างคู่ 9 ไมเนอร์ [0,1] และทำหน้าที่เชื่อมโยงบทประพันธ์เพลงเข้าด้วยกัน

Example 5 The “short, short, long” motif (measure 36) has an interval of minor 9th

Example 6 The same motif at measure 91 (violin 1) and its interval of minor 9th



Example 7 Started chord (C score). In the elliptical are pitch class [0,1].



บางครั้ง โมทีฟนี้ถูกแปลงระยะขั้นคู่ กระนั้นก็ยังคงมักปรากฏเป็นจังหวะ สั้น สั้น ยาว เช่นเดิม ห้องที่ 144-146 แสดงแนวคอนทราเบสฟลูต (Example 8) ส่วนห้องที่ 156-157 (Example 9) เป็นทำนองเดียวกันที่มีการประดับประดา ทำนองนี้ตั้งใจให้มีลักษณะอย่างดนตรีอีสาน จึงจัดให้ทำนองอยู่บันไดเสียง D เพนทาโทนิกไมเนอร์

Example 8 measures 144-146: Contrabass Flute (sounding 2 octaves lower)

Example 9 measures 156-157: the same melody as example 8 with embellishments.

ลักษณะโดยสังเขปของแต่ละกระบวนและเทคนิคการประพันธ์หลักที่ใช้

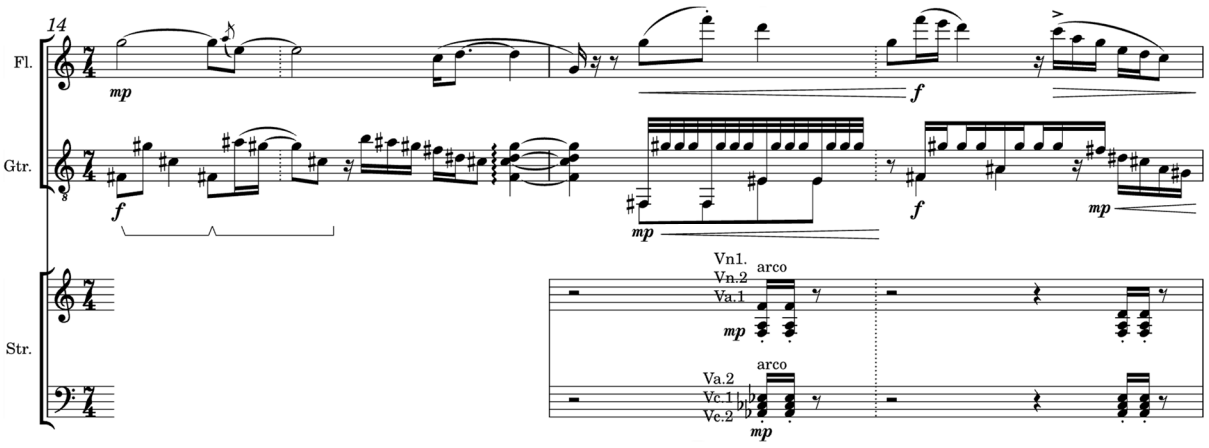
ลักษณะของแต่ละกระบวนดำเนินตามเรื่องราวที่ได้บรรยายไปแล้ว ส่วนนี้จะอธิบายถึงลักษณะโดยสังเขปและเทคนิคการประพันธ์หลักที่ใช้ โดยจะแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างเทคนิค เรื่องราวและลักษณะของแต่ละกระบวน

กระบวนที่ 1 Praeludium (เกิดลางบอกเหตุน่ากลัว)

เริ่มต้นด้วยคอร์ดที่ผสานเสียงเกือบครบ 12 เสียง และถูกจัดวางให้ชิดกัน (ขอให้ย้อนกลับไปดู Example 7) จากนั้น ทั้งหมดบรรเลงผสานสอดรับกันด้วยพื้นผิวแบบ ไมโครโพลีโฟนี (Micropolyphony) ห้องที่ 7-8 (หน้าที่ 3 ในสกอร์เพลง) เทคนิคการใช้เสียงประสานเช่นนี้ ผู้วิจัยพยายามสร้างลักษณะที่น่ากลัวอึมครึม เป็นลางบอกเหตุ การใช้พื้นผิวแบบไมโครโพลีโฟนี ทำให้คอร์ดมีความลึกและเคลื่อนไหว ทั้งยังก่อให้เกิดความรู้สึกไม่มั่นคงอีกด้วย

ครึ่งหลังของกระบวนที่ 1 นี้ (ห้องที่ 14-35) ซึ่งพื้นผิวมีลักษณะเป็นโพลีโฟนีแบบโพลีโทนาล จาก Example 10 แนวฟลูต (C เมเจอร์) และกีตาร์ (F-sharp เมเจอร์) เป็นแนวโซโลบรรเลงบนเครื่องสายเสียงต่ำ (A-flat ไมเนอร์) เครื่องสายเสียงสูง (D ไมเนอร์) (โน้ต D อยู่ในแนวฟลูต) เป็นแนวประกอบ สังเกตว่าแนวกีตาร์มีโมทีฟ สั้น สั้น ยาว ปรากฏอยู่ด้วย เพียงแต่คราวนี้เป็นคู่ 9 เมเจอร์ ช่วงครึ่งหลังซึ่งมีลักษณะอย่างคอนแชร์ติโนนี้ นอกจากจะนำเสนอเครื่องเดี่ยวทั้งสองตามขนบของบทประพันธ์เพลงแบบคอนแชร์โตแล้ว ยังพยายามสอดแทรกภาพของชาวบ้านที่มีกิจกรรมต่าง ๆ อย่างไรก็ดี ภาพเหล่านี้เป็นจินตนาการของผู้วิจัยเท่านั้น มิได้อ้างอิงจากกิจกรรมจริงใด ๆ

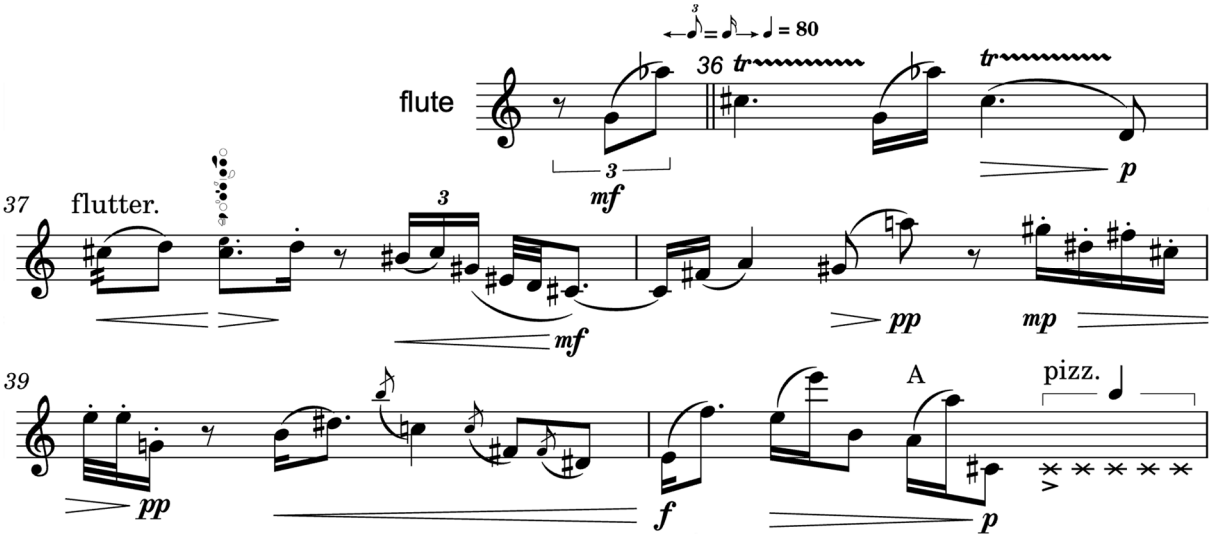
Example 10 measures 14-15: shows a polytonal, polyphonic texture.



กระบวนที่ 2 Fuga (นกบินกลับรังผิดเวลา อาเพศ ชาวบ้านตื่นตระหนก)

กระบวนนี้แบ่งเป็น 3 ช่วงใหญ่ ท่อนฟิวก์แรก เริ่มด้วยฟลูตเสนอ ซับเจคท์ (Subject) ที่ 1 (Example 11) ก่อนที่ไวโอลิน 1 จะตอบกลับด้วย ซับเจคท์เดียวกันพร้อม ๆ กับที่กีตาร์นำเสนอ ซับเจคท์ที่ 2 ในแนวของตน แล้วฟลูตจึงเสนอ เคาน์เตอร์ซับเจคท์ (Countersubject) (Example 12)

Example 11 measures 36-40: the 1st subject on flute.



Example 12 measures 41-42: Countersubject (flute) 2nd subject (guitar) and answer (1st violin)

ส่วนของฟิวก์นี้ ผู้วิจัยพยายามเสนอบรรยากาศอาเพศต่าง ๆ ทั้งนกบินกลับรังผิดเวลา ซ้อนทับกันอย่างสับสน และชาวบ้านเริ่มตื่นตระหนกและเก็บของหนี ทั้งวุ่นวายและน่าขันในเวลาเดียวกัน

ช่วงกลางเป็นคาเดนซา กำหนดให้ฟลูตอิมโพรไวซ์ โดยให้อิงจากโมทีฟหลักของเพลง ส่วนกีตาร์กำหนดให้บรรเลงเลียนแบบฟลูตด้วยสไลด์ (Guitar Slide) และใช้เทคนิคกลิสซานโด (Glissando)[10] ช่วงท้ายเครื่องเดี่ยวทั้งสองบรรเลงจังหวะโพลีรีทึม ที่ดัดแปลงจากจังหวะของดนตรีพื้นบ้านอีสาน (Example 13)[11] สังเกตแนวคอนทราอัลโตฟลูต จะมีการบรรเลงเสียงแบบมัลติโฟนิกส์ (Multi-phonics) ด้วย การใช้เทคนิคนี้เป็นการเพิ่มเสียงลมให้กับฟลูตเพื่อให้เกิดเสียงคล้ายเครื่องเพอร์คัสชัน ส่วนการทำโพลีรีทึมนี้เพื่อเป็นตัวแทนของเวลาที่เดินไปก่อนที่คราสจะเริ่มเกิด

Example 13 The polyrhythm adapted from a basic Northeastern Thai rhythmic pattern in measures 94-95 of the soloists' parts.

[10] This means an attempt to imitate the flute part by using guitar slide which will eventually be executed by glissando.

[11] from Isan rhythmic patterns in an example no. 4 above.

กระบวนที่ 3 Larghissimo (ฟ้ามืด เกิดสุริยคราส)

กระบวน Aria (มิได้หมายถึง สังคีตลักษณ์แบบ Da Capo Aria แต่มีความหมายถึง “เพลง” หรือ “Air” ในภาษาอังกฤษ ซึ่งมีลักษณะยาวและนุ่มนวล อย่างเช่น Aria cantabile เป็นต้น)[12] กระบวนนี้ มีลักษณะสำคัญหลักอยู่ 3 ประการ คือ 1) ทำนองง่าย ๆ ที่สร้างขึ้นเลียนแบบดนตรีอีสาน 2) ใช้แนวคิดมูสิกคองเครต์แองสตรูมองตาล เพื่อเลียนแบบเสียงในธรรมชาติเช่น ลมหวีดหวิวผ่านใบไม้ นกร้อง เสียงกระดึงผูกคอวัว ฯลฯ 3) การใช้เสียงเชพเพิร์ด หรือเสียงที่สร้างปรากฏการณ์แบบจิตสวน (Psychoacoustic) อย่างหนึ่ง ซึ่งทำให้โสตประสาทได้ยินคล้ายมีเสียงเลื่อน (Glissando) แบบไม่รู้จบ[13] ทั้งนี้ เพื่อสร้างความรู้สึกกดดันน่ากลัว

ลักษณะประการที่ 1 ได้แสดงแล้วใน Example 8 และ 9 และเมื่อพิจารณาจาก Example 14 โน้ตด้านบนเป็นทำนองเรือมปันโจน ส่วนด้านล่างเป็นทำนองในท่อนนี้ จะพบว่ามีลักษณะบางประการที่หยิบยืมมาโดยเฉพาะรูปร่าง (contour) หรือวิถี (trajectory) ของทำนอง

Example 14 An excerpt of “*Ruem Pan Jon*” melody from Northeastern Thailand (top) and the melody from measures 144-146 in Larghissimo movement played by Contrabass Flute (bottom).

“Ruem Pan Jon” melody excerpt

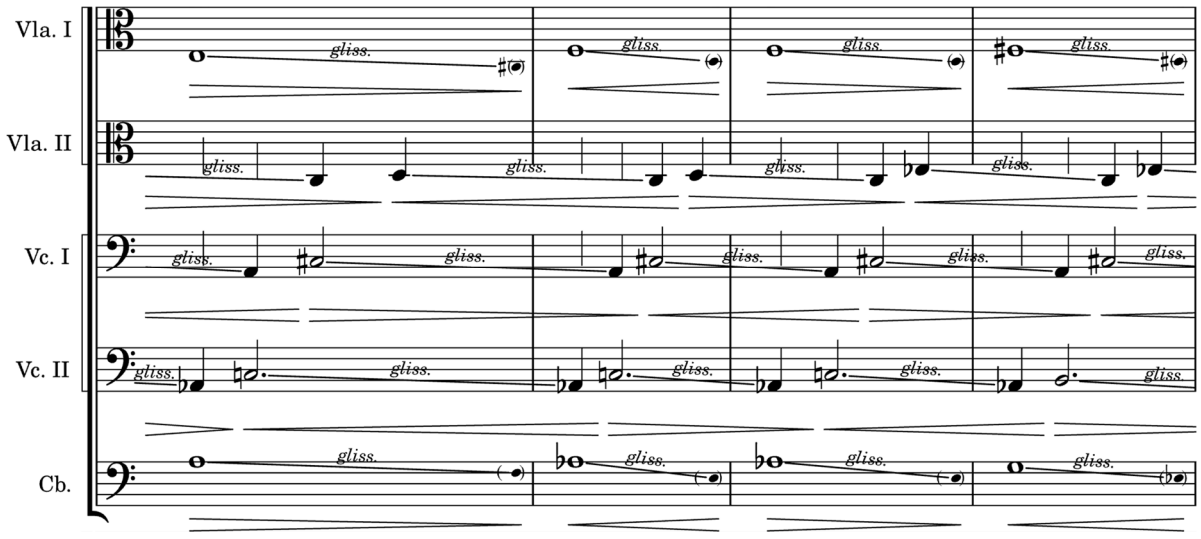
Melody from measures 144-146 in Larghissimo movement

[12] Michael Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1985), 25.

[13] Charles Dodge and Thomas A. Jerse, *Computer Music-Synthesis, Composition, and Performance.* 2nd ed. (Boston, MA: Cengage Learning, 1997), 106.

ส่วนลักษณะประการที่ 2 นั้น เห็นได้จากห้องที่ 143 (หน้าที่ 25 ในสกอร์เพลง) โดยมีแนวฟลูตบรรเลงทำนองแบบเพลงพื้นบ้านอีสาน กีตาร์ดีดและดันสาย ก่อนจะบรรเลงเสียงคล้ายฉิ่งและกรับพวงด้วยการกรีดเล็บไปที่ตำแหน่งระหว่างคอกีตาร์ (nut) กับหมุดเทียบเสียง (pin) แนวไวโอลิน 1,2 และวิโอลา 1,2 บรรเลงเสียงขูดสายด้วยคันชัก (air note) อย่างที่มีการใช้ในเพลง Tableau ของ ลาเคนมานน์[14] (เพลงนี้ใช้คำว่า Toneless Bowing) รวมทั้งต้องเลื่อนโน้ตขึ้น-ลงด้วย เมื่อผสานกันทั้งสี่แนว เกิดเสียงคล้ายลมพัดหวีดหวิว แนวเชลโลทำเสียงนกนางนวล (Seagull Effect) แทนเสียงฝูงนกร้อง ส่วนแนวคอนทราเบสนั้นดีดระดับเสียง G จากช้าไปเร็ว แสดงถึงเสียงการค่อย ๆ เร่งรีบเดินของชาวบ้านหรืออาจเป็นเสียงกระดึงผูกคอวัว ทั้งหมดนี้ใช้แนวคิดแบบมูสิกคองเคร็ตแองสตรูมองตาล ส่วนการใช้เสียงเชพเพิร์ด (Shepard Tone) ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญประการที่ 3) นั้น แสดงใน Example 15 แนวเครื่องสายห้องที่ 126-129

Example 15 measures 126-129: The Shepard Tone on strings.



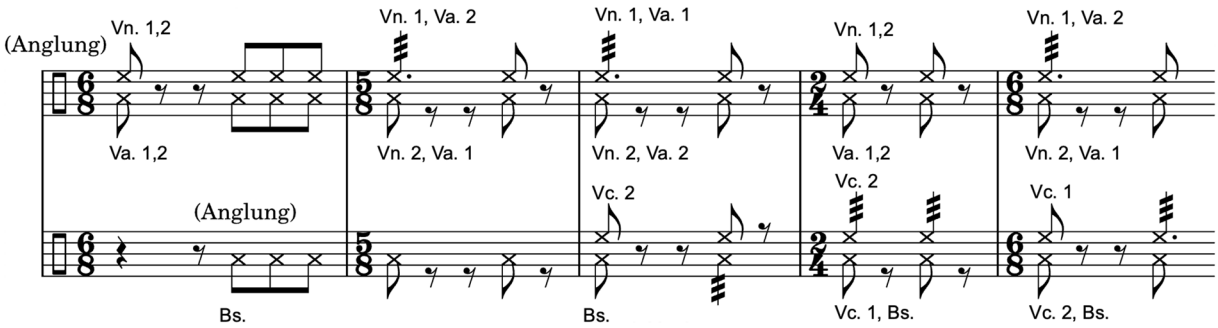
[14] Helmut Lachenmann, *Tableau für Orchester-Studienpartitur* (Wiesbaden: Breikopf & Härtel, 1988), Explanation.

กระบวนที่ 4 Variazioni (ชาวบ้านตีเกราะเคาะไม้ไล่ราหูหรือกบในตำนานของชาวอีสาน)

กระบวนนี้มีลักษณะสำคัญ 3 ประการเช่นกัน คือ

1) บางช่วงเครื่องสายจะเปลี่ยนไปบรรเลงอังกะลุงแทน เพื่อสร้างเสียงของการตีเกราะเคาะไม้ไล่ราหู (Example 16) และยังกำหนดให้นักดนตรีตะโกนไล่ด้วยคำว่า “ฮี่ย” ทั้งให้กระทืบเท้า (stomp) ในช่วงท้ายกระบวนอีกด้วย ด้วยเทคนิคนี้ ก่อให้เกิดความตื่นเต้นของเสียง ได้เสียงที่แปลกหูไปจากกระบวนอื่น ๆ และทำหน้าที่สร้างลักษณะแบบ Scherzo ขึ้นในกระบวนนี้ด้วย

Example 16 A section in the 4th movement which string players play Anglungs



2) เป็นการประชันกันระหว่างฟลูตและกีตาร์ เครื่องดนตรีทั้งสองทำ Variation จากแถวโน้ตที่กำหนดไว้ โดยใช้เทคนิค Serialism แบบ Rotational Array (Figure 1) นอกจากนี้ ฟลูตยังมีการเปลี่ยนเครื่องจากต่ำไปสูงทุกครั้งที่ดนตรีสลับไปเป็นการเดี่ยวของกีตาร์ เริ่มจากคอนทราเบสฟลูต ไปจบกระบวนที่ปิคโคโล ซึ่งทำให้ดนตรีค่อย ๆ มีความเข้มข้นของเสียงมากขึ้นทีละน้อย จนถึงจุดยอด (Climax) ตอนท้ายกระบวน เพื่อสื่อถึงภาพของวงแหวนคราส (The Corona) นั่นเอง

3) อัตราความเร็วของกระบวนนี้เริ่มต้นจากปานกลาง (ตัวดำเท่ากับ 90 bpm) ไปเร็วมาก (ตัวดำเท่ากับ 160 bpm) ในตอนท้าย ก่อให้เกิดความเร้าใจ ตามเรื่องราวของการไล่ราหู

Figure 1 The 12 notes row rotated with Rotational Array Techniques.

P0	0	6	9	3	4	T	5	E	8	2	1	7		Contrabass Flute										
R1		0	3	9	T	4	E	5	2	8	7	1	6											
R2			0	6	7	1	8	2	E	5	4	T	3	9		Contra-Alto Flute								
R3				0	1	7	2	8	5	E	T	4	9	3	6									
R4					0	6	1	7	4	T	9	3	8	2	5	E		Bass Flute						
R5						0	7	1	T	4	3	9	2	8	E	5	6							
R6							0	6	3	9	8	2	7	1	4	T	E	5		Alto Flute				
R7								0	9	3	2	8	1	7	T	4	5	E	6					
R8									0	6	5	E	4	T	1	7	8	2	9	3		Flute		
R9										0	E	5	T	4	7	1	2	8	3	9	6			
R10											0	6	E	5	8	2	3	9	4	T	7	1		Piccolo
R11												0	5	E	2	8	9	3	T	4	1	7	6	

กระบวนที่ 5 Epilogue (คราสคลายตัว เกิดวงแหวนที่มีแสงเข้มข้น ท้องฟ้ากระจ่าง)

เริ่มต้นโดยเชื่อม (Attacca) มาจากกระบวนที่แล้ว กระบวนนี้นำเอาองค์ประกอบบางประการของกระบวนก่อนหน้าทั้งหมดกลับมานำเสนออย่างคร่าว ๆ คล้ายเป็นดังความทรงจำถึงเหตุการณ์ที่ผ่านไปก่อนที่จะคลี่คลาย ช่วงหนึ่งของกระบวน เป็นการนำเอาชุดคอร์ดในตอนต้นของบทเพลงมาย้อนกลับ (Retrograde) เพื่อทำให้เกิดความรู้สึกของการคลี่คลายและสร้างเอกภาพขึ้นในบทเพลง

บทประพันธ์เพลงดับเบิลคอนแชร์โต *สุริยคราส 2* บันทึกเสียงและเผยแพร่ผ่านช่องทางออนไลน์ ยูทูบ ไปเมื่อวันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2566 ชัชพล เจียมจรรยง เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวฟลูต และ วรเทพ รัตนาอัมพวัลย์ เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวกีตาร์ ส่วนเครื่องสายบรรเลงโดยนักศึกษาวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต โดยบันทึกเสียงที่วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต Figure 2 แสดง QR Code ของวีดิทัศน์ทางช่อง ยูทูป (ซ้าย) และโน้ตเพลง (ขวา)

Figure 2 The QR Codes of the YouTube video (left) and score (right).

บทประพันธ์เพลงชิ้นนี้ประสบความสำเร็จตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตการประพันธ์ที่กำหนดไว้อย่างสมบูรณ์ ทั้งด้านการจัดการโครงสร้าง การจัดการองค์ประกอบต่าง ๆ ของเสียง และการประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีที่น่าสนใจ รวมถึงการนำเสนอเรื่องราวของตำนานพื้นบ้านอีสาน “กบกินตะเว่น” หรือ “ราหูอมตะวัน” การสร้างสรรค์บทประพันธ์นี้ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ แนวคิดใหม่ ที่ผสานวัฒนธรรมดนตรีซึ่งผสมดนตรีไทยกับดนตรีสากล สามารถนำมาใช้ถ่ายทอดในแวดวงวิชาการดนตรีต่อไปในอนาคต

Bibliography

Bartolozzi, Bruno. *New Sound for Woodwind.* 2nded. London: Oxford University Press, 1982.

Dodge, Charles, and Thomas A. Jerse. *Computer Music-Synthesis, Composition, and Performance.* 2nded. Boston, MA: Cengage Learning, 1997.

Griffith, Paul. *Modern Music and After.* 3rd ed. New York: Oxford University Press, 2010.

Kennedy, Michael. *The Oxford Dictionary of Music.* Oxford: Oxford University Press, 1985.

Klangprasri, Sanong. *The Art of Khaen Playing: Miracle of Thai Ancient Voices*. Nakorn Pathom: The College of Music, Mahidol University, 2006. (in Thai)

Lachenmann, Helmut. *Tableau für Orchester-Studienpartitur.* Wiesbaden: Breikopf & Härtel, 1988.

Parrish, Carl and John F. Ohl. *Masterpieces of Music before 1750: An Anthology of Musical Examples from Gregorian Chant to J.S. Bach*. New York: Dover Publication, 2001.

Sirirattanapan, Boonrut. “Creative Composition-Grand Resonance Prelude.” *Mahidol Music Journal* 5, 1 (March-August 2022): 28-50. (in Thai)

Article No. R0609 (12 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.R0609

บทวิเคราะห์บทประพันธ์ลำดับที่ 9 ของเฟอร์นันโด ซอร์ “อินโทรดักชัน แอนด์วาริเอชันบนทำนองของโมสาร์ท”

An Analysis of “Introduction and Variations on a Theme from Mozart, Op. 9 by Fernando Sor”

วริศรา โรจนาบุตร*[1] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร[2]
Warisara Rojanabut,*[1] Narongrit Dhamabutra[2]

Abstract

The purpose of this music analysis is to study and research on Introduction and Variations on a Theme from Mozart, Op. 9. This piece is a set of 5 variations for classical guitar which composed by Fernando Sor. He is one of the greatest Spanish composers. The piece consists of 7 sections: 1) Introduction, 2) Theme, 3) Variation 1, 4) Variation 2, 5) Variation 3, 6) Variation 4, 7) Variation 5. Which has interesting techniques such as slurs, harmonics and arpeggio. Moreover, the analysis will mainly focus on the potential of piece interpretation, including the study of the piece’s biography to develop interpretive potential and analyze the piece and techniques for performing classical guitar in public.

Keywords: Techniques / Classical Guitar / The Magic Flute

* Corresponding author, email: rywarisara@gmail.com

[1] นิสิตระดับดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] Doctoral Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

Received: December 3, 2021 / Revised: February 21, 2022 / Accepted: February 27, 2022

บทคัดย่อ

บทวิเคราะห์บทประพันธ์นี้มีจุดประสงค์เพื่อเผยแพร่ผลงานและเป็นแนวทางในการวิเคราะห์บทเพลงกีตาร์คลาสสิก โดยผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงลำดับที่ 9 ประพันธ์โดยเฟอร์นันโด ซอร์ นักประพันธ์ชาวสเปน จากการศึกษาพบว่าบทเพลง *“อินโทรดักชันแอนด์วาริเอชันบนทำนองของโมสาร์ท”* แบ่งเป็น 7 ท่อน ได้แก่ ท่อนนำเสนอ ทำนองหลัก และการแปรทำนองทั้ง 5 ครั้ง ซึ่งมีเทคนิคที่น่าสนใจ เช่น การสเลอร์ เทคนิคเสียงหลอก และการบรรเลงอาร์เปจโจ การศึกษาครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาศักยภาพด้านการตีความ วิเคราะห์และเทคนิคการบรรเลง เพื่อถ่ายทอดบทเพลงแก่สาธารณชนได้อย่างมีคุณภาพ

คำสำคัญ: เทคนิค / กีตาร์คลาสสิก / ขลุ่ยวิเศษ

บทนำ

จุดประสงค์ของบทวิเคราะห์บทประพันธ์นี้เพื่อศึกษาและค้นคว้าข้อมูลของบทเพลงลำดับที่ 9 *“อินโทรดักชันแอนด์วาริเอชันบนทำนองของโมสาร์ท”* ประพันธ์โดยเฟอร์นันโด ซอร์ โดยพิจารณาจากคุณค่าสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี ความน่าสนใจทางเทคนิคการบรรเลง เพื่อวิเคราะห์ให้เกิดความรู้จริง บทประพันธ์นี้มีการนำเสนอที่น่าสนใจ มีอารมณ์ที่หลากหลาย ทำให้ผู้แสดงได้ศึกษาความเชื่อมโยงของแต่ละท่อนที่ผู้ประพันธ์ได้ซ่อนไว้ในบทเพลงนำมาพัฒนาศักยภาพในด้านการตีความและเทคนิคการบรรเลงได้เป็นอย่างดี

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่ผลงานการประพันธ์เพลงกีตาร์คลาสสิก
2. เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์บทเพลงกีตาร์คลาสสิก
3. เพื่อศึกษาเทคนิคในการบรรเลงบทเพลงกีตาร์คลาสสิก
4. เพื่อพัฒนาศักยภาพในการปฏิบัติดนตรีของผู้เล่น
5. เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสรรค์งานด้านดนตรีรวมไปถึงการศึกษาและเผยแพร่ความเป็นมาของบทเพลงที่นำมาแสดง

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงที่น่าสนใจสำหรับการวิเคราะห์และการแสดง
2. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และอาจารย์วิชาทักษะดนตรีสำหรับบทเพลงที่เลือกใช้
3. ศึกษาข้อมูลจากหนังสือกีตาร์ รวมทั้งแหล่งข้อมูลที่น่าเชื่อถือ เพื่อนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ว่าสิ่งใดเป็นอุปสรรคในแง่การบรรเลง สำหรับการฝึกซ้อมบทเพลง
4. แสดงผลงานผ่านการถ่ายทอดสดทางสื่อออนไลน์
5. นำเสนอเป็นส่วนหนึ่งในรูปเล่มวิทยานิพนธ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เผยแพร่ผลงานการประพันธ์เพลงกีตาร์คลาสสิก
2. เผยแพร่แนวทางการวิเคราะห์บทเพลงกีตาร์คลาสสิก
3. เรียนรู้และศึกษาเทคนิคในการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก
4. พัฒนาศักยภาพในการบรรเลงของผู้แสดง
5. ผู้แสดงได้รับความรู้เกี่ยวกับรูปแบบการสร้างสรรค์งานด้านดนตรีรวมไปถึงการศึกษาและเผยแพร่ความเป็นมาของบทเพลงที่นำมาแสดง

ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาบทเพลง *“อินโทรดักชันแอนด์วาริเอชันบนทำนองของโมสาร์ท”* ผู้แสดงกำหนดขอบเขตศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา แนวคิดเบื้องหลัง องค์ประกอบทางดนตรี การตีความบทเพลงและเทคนิคการบรรเลงสำหรับกีตาร์คลาสสิกที่สำคัญ

ความสำคัญของบทเพลงและบทวิเคราะห์

อุปรากรเรื่อง *“ขลุ่ยวิเศษ” (The Magic Flute)* เปิดรอบปฐมทัศน์ครั้งแรกในวันที่ 30 กันยายน ปี ค.ศ.1791 ที่เวียนนา ประเทศออสเตรีย โดยโมสาร์ท เป็นวาทยากร การแสดงคืนแรกไม่มีงานเขียนพูดถึงโมสาร์ท แต่การดึงดูดผู้ชมจำนวนมากแสดงให้เห็นว่าอุปรากรประสบความสำเร็จอย่างมาก อุปรากรเขียนเนื้อร้องโดยเอมมานูเอล ชิคาเนเดอร์ เป็นอุปรากรรูปแบบที่เรียกว่าละครผสมเพลง (Singspiel) มีทั้งบทร้องและ

บทพูด โมสาร์ทล้มป่วยก่อนหน้าทำการแสดง แต่ความสำเร็จของอุปรากรทำให้โมสาร์ทมีความสุข หลังจากนั้นเพียง 2 เดือน โมสาร์ทได้เสียชีวิตลงในวันที่ 5 ธันวาคม ปี ค.ศ.1791 อุปรากรฉลองครบรอบแสดงครั้งที่ 100 ในเดือนพฤศจิกายน ปี ค.ศ.1792 และได้กลายเป็นอุปรากรที่สร้างชื่อเสียงให้กับโมสาร์ทเป็นอย่างมาก

ในตอนเริ่มอุปรากร แม้ว่าอาจฟังดูเหมือนเทพนิยายของเด็ก แต่อุปรากรที่แสนประณีตนี้กลับเต็มไปด้วยสัญลักษณ์ของการทำลาย ในปัจจุบันยังเป็นหนึ่งในอุปรากรที่ทรงอิทธิพลที่สุดในประวัติศาสตร์และได้นำมาแสดงบ่อยมากที่สุดหนึ่งในแปดของการจัดอันดับจากทวีปอเมริกาเหนือ การผจญภัยของทามิโน ตัวเอกของอุปรากรที่พบกับมังกรเป็นเพียงจุดเริ่มต้นของการเดินทาง หลายองค์ประกอบในอุปรากรนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากความเกี่ยวข้องของโมสาร์ทและองค์กรฟรีเมสัน เครือข่ายขององค์กรภราดรภาพที่มีอยู่ทั่วยุโรป ความเป็นมา สัญลักษณ์นิยม และพิธีกรรมล้วนมาจากยุคกลาง

องค์กรฟรีเมสันในยุคของโมสาร์ทได้รับอิทธิพลจากแนวคิดในศตวรรษที่ 18 ได้แก่ ลัทธิเหตุผลนิยม มนุษยนิยม อยู่ตรงข้ามสิทธิอำนาจตามประเพณีในแบบเดียวกับราชาธิปไตยและศาสนจักร สัญลักษณ์ต่าง ๆ ขององค์กรฟรีเมสันและแนวคิดแห่งยุคเรืองปัญญาพบได้ในอุปรากรตลอดเรื่อง หนึ่งในสัญลักษณ์ที่นักวิชาการมีความเห็นว่าใส่ไว้อย่างจงใจคือ หมายเลขสาม ที่เป็นตัวแทนความสมดุลและลำดับขั้นของฟรีเมสัน 3 การทดสอบ หญิงสาว 3 คน วิญญาณ 3 ดวง และประตู 3 บาน กระทั่งคีย์ส่วนใหญ่ในอุปรากรอยู่ในกุญแจเสียง E♭ Major มีเครื่องหมายแฟลต 3 ตัวในเครื่องหมายกำกับบันไดเสียง อิงตามประวัติศาสตร์พิธีกรรมของฟรีเมสันเริ่มด้วยการเคาะ 3 ครั้ง อุปรากรเริ่มเปิดฉากด้วยคอร์ดอันยิ่งใหญ่ทั้งสามและจบด้วยการหยุดที่สะเทือนอารมณ์ คอร์ดเหล่านั้นเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องในอุปรากรตลอดเรื่อง คอร์ดแรก E♭ Major อยู่ในตำแหน่งพื้นต้น (Root position) ที่เรียบง่ายและไร้การพลิกกลับ สะท้อนถึงตัวตนความเป็นเด็กของเจ้าชายทามิโนที่เชื่อทุกอย่างที่ราชินีและสตรีทั้งสามพูดอย่างไร้เดียงสาโดยปราศคำถาม คอร์ดที่สอง C minor ให้เสียงแหลมกังวานที่สะท้อนความเศร้าและคลางแคลงใจของทามิโนในช่วงกลางของอุปรากร เมื่อแนวคิดเรื่องความดีความชั่วเกิดเปลี่ยนทิศและแสดงออกด้วยโน้ตสูงสุดและต่ำสุดในอุปรากร ทำนองที่เรียบง่ายและดนตรีเร่งเร้าซับซ้อนแก่นหลักของอุปรากรเกี่ยวกับสมดุลระหว่างความต่างกันเหล่านี้เพื่อได้แนวประสานที่สมบูรณ์แบบ เพื่อสะท้อนคอร์ดสุดท้ายในตอนเปิดฉากได้นำรูปแบบลำดับทางดนตรีกลับคืนมาและย้อนกลับไปยัง E♭ Major เป็นคอร์ดเดียวกับตอนเริ่มต้น แต่เป็นแบบพลิกกลับครั้งที่หนึ่ง คือย้ายโน้ตตัวล่างสุดไปยังบนสุด แม้ว่าจะคงท่วงทำนองเดิมไว้แต่คอร์ดมีสีสันทางเสียงสูงขึ้น ชี้นำไปสู่ความเรืองปัญญาเช่นเดียวกับทามิโน ตัวเอกของอุปรากร ผู้ผ่านการทดสอบฟื้นคืนความสมดุลแก่ราชอาณาจักร

การวิเคราะห์ผลงานกีตาร์คลาสสิก *“อินโทรดักชันแอนด์วาริเอชันบนทำนองของโมสาร์ท”* ประพันธ์โดยซอร์ได้นำทำนองจากการร้องคู่ที่มีเสน่ห์ในท่อนสุดท้ายของอุปรากรมาเป็นทำนองหลักในผลงานกีตาร์คลาสสิก ผลงานชิ้นนี้เป็นหนึ่งในบทเพลงที่ยิ่งใหญ่ในยุคศตวรรษที่ 19 ทำนองหลักให้ความรู้สึกเปิดเผย เปล่ง

ประกายเมื่อฟัง และมีเทคนิคที่น่าเหลือเชื่อ บ่อยครั้งซอร์ไม่ได้ให้ความสำคัญกับการบรรเลงท่อนนำเสนอ เนื่องจากท่อนนำเสนอมีความแตกต่างกับท่อนอื่นมากที่สุด แต่ความจริงแล้วท่อนนำเสนอมีความสำคัญ ท่อนนี้แสดงถึงนัยสำคัญในแนวความคิดดนตรีที่เกิดขึ้นหลังการแปรทำนอง ท่อนนำเสนอเตรียมพร้อมสำหรับการแปรทำนองใช้กุญแจเสียง E minor และเสียงประสาน ทำนองหลักจะกลับมานำเสนอในการแปรทำนองที่ 2 สิ่งที่โดดเด่นในทำนองหลักคือเสียงการใช้โน้ตซ้ำตัว B แบบสายเปิด สายที่ 2 โมทีฟ ปรากฏตลอดในการแปรทำนอง ทำนองที่เคร่งขรึมในบทนำนั้นตัดกับทำนองที่สดใสและมีชีวิตชีวา ท่อนนำเสนออยู่ในกุญแจเสียง E minor ในห้องที่ 1 ดำเนินเริ่มต้นด้วยคอร์ด E minor และบรรเลงคอร์ดซ้ำเพื่อเน้นความชัดเจนของศูนย์กลางเสียงในการบรรเลง

Example 1 *Introduction and Variations on a Theme of Mozart* (mm. 1-8)

ห้องที่ 19 ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคเสียงหลอก (Harmonic) เป็นครั้งสุดท้ายในท่อนเกริ่นนำ ห้องที่ 20 ใช้คอร์ด B Major และโมทีฟเล็ก ๆ ในแนวโซปราโน โดยโมทีฟเดิมนำมาเลียนเสียงซ้ำในแนวเบส ห้องที่ 21

Example 2 *Introduction and Variations on a Theme of Mozart* (mm. 18-21)

ห้องที่ 24 ทำนองหลักของบทเพลงนำเสนอในท่อนนี้ อัตราจังหวะเปลี่ยนเป็น 2/4 และเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น E Major รูปแบบของโน้ตมีลักษณะจังหวะที่เหมือนกันในช่วงเริ่มโมทีฟ แต่ย้ายคู่เสียงในห้องที่ 24 และ 28 ช่วงเริ่มโมทีฟระหว่างห้องที่ 24 และ 28 ที่เป็นโน้ตกลุ่มสุดท้ายมีการใช้โน้ตที่มีจังหวะเหมือนกัน เมื่อจบห้องที่ 32 จะย้อนห้องที่ 24-32 อีกครั้ง

Example 3 *Introduction and Variations on a Theme of Mozart* (mm. 24-32)

ห้องที่ 42 เข้าสู่การแปรทำนองครั้งที่ 1 ด้วยการเพิ่มโน้ตแบบโน้ตเคียง (Neighboring Tone) ห้องที่ 43 ทำนองมีความสนุกสนานคล้ายท่อนแรก ทำนองหลักยังไม่เปลี่ยนแปลงนัก โน้ตในแนวเบสถูกตัดและย้ายไป 1 ช่วงเสียง เพื่อให้ใกล้เคียงกับต้นฉบับ ในด้านการบรรเลงพบว่ามีการใช้เทคนิคสเลอร์ พร้อมกับการบรรเลงด้วยความเร็ว การใช้นิ้วตามที่กำหนดในตัวอย่างช่วยให้บรรเลงได้สะดวกและต่อเนื่องมากขึ้น ขณะที่มือขวาใช้นิ้ว i และ m สลับกันในการบรรเลงทำนองหลัก

Example 4 *Introduction and Variations on a Theme of Mozart* (mm. 42-44)

ห้องที่ 58 เข้าสู่การแปรทำนองครั้งที่ 2 กุญแจเสียงย้ายไปยังกุญแจเสียง E minor ใช้รูปคอร์ดในการแปรทำนอง มีการเคลื่อนไหวแนวเบสแบบคงที่ ในห้องที่ 58 และ 60 กรอบสี่เหลี่ยมแสดงการบรรเลงด้วยคอร์ด ห้องที่ 66 เมื่อจบท่อนจะย้อนห้องที่ 58 อีกครั้ง

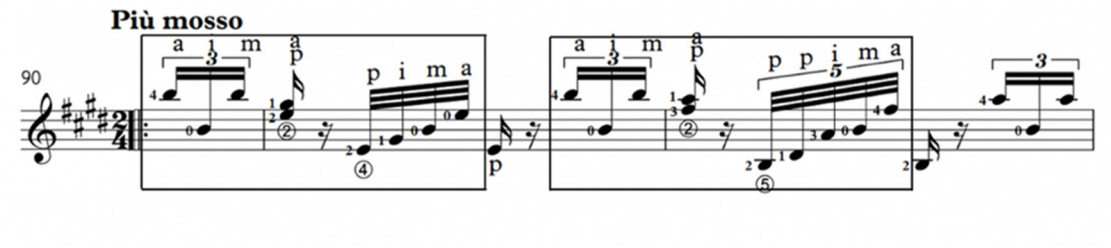
Example 5 *Introduction and Variations on a Theme of Mozart* (mm. 58-66)

ห้องที่ 74 เข้าสู่การแปรทำนองครั้งที่ 3 ท่อนนี้ได้ย้ายกุญแจเสียงกลับมายัง E Major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลัก การแปรทำนองจากท่อนนี้ใช้การซ้ำโน้ต B และการใช้โน้ตแบบโครมาติกในกรอบสี่เหลี่ยมบนตัวอย่าง เริ่มต้นด้วยคอร์ดโทนิก ท่อนนี้ควรบรรเลงด้วยความอ่อนหวาน นุ่มนวล ไม่ช้าและไม่เร็วจนเกินไป

Example 6 Introduction and Variations on a Theme of Mozart (mm. 74-75)

ห้องที่ 90 เข้าสู่การแปรทำนองครั้งที่ 4 ท่อนนี้อยู่ในกุญแจเสียง E Major ใช้เทคนิคอาร์เปจโจในการแปรทำนองแนวทำนองหลักซ่อนในกลุ่มโน้ตสามพยางค์สองชั้นและตามด้วยการกระจายคอร์ดในโน้ต-เขบ็ตสามชั้นในกรอบสี่เหลี่ยมตามตัวอย่าง

Example 7 *Introduction and Variations on a Theme of Mozart* (mm. 90-92)



เข้าสู่การแปรทำนองครั้งที่ 5 เป็นการแปรทำนองครั้งสุดท้าย ช่วงนี้จะเห็นคำว่า Piu mosso ซึ่งแปลว่าเคลื่อนไหวมากขึ้นหรือเร็วขึ้น ห้องที่ 108 โน้ตเริ่มต้นเหมือนกับทำนองหลัก แต่เทคนิคในการแปรทำนองใช้กลุ่มโน้ตสามพยางค์สองชั้นเพื่อแปรทำนอง มีการเคลื่อนไหวในแนวโซปราโนและแนวอัลโตแบบโครมาติก ทำนองหลักซ่อนในแนวโซปราโน เป็นท่อนที่ต้องใช้ความเร็วในการบรรเลง วิธีฝึกสามารถใช้แบบฝึกหัดนิ้วที่ฝึกการบรรเลงอาร์เปจโจช่วยให้มือซ้ายเคลื่อนไหวได้อย่างไหลลื่น

Example 8 *Introduction and Variations on a Theme of Mozart* (mm. 108-110)

จากการศึกษาวิเคราะห์พบได้ว่าบทเพลงนี้สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นตัวตนด้านดนตรีของซอร์เป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากประกอบไปด้วยเทคนิคที่หลากหลายในการแปรทำนองแต่ละท่อน เช่น การแปรทำนองครั้งที่ 1 ซอร์ใช้โน้ตเขบ็ตสามชั้นและเทคนิคการสเลอร์ เพื่อทำให้ทำนองมีสีสันมากขึ้น แต่ยังได้ยินทำนองหลักชัดเจน ในขณะที่การแปรทำนองครั้งที่ 2 ได้เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียงไมเนอร์ แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์ ในขณะที่โน้ตสามตัวก่อนคอร์ดจะดำเนินทำนองหลัก การแปรทำนองครั้งที่ 3 ได้กลับสู่กุญแจเสียงหลัก ใช้การบรรเลงอาร์เปจโจเป็นหลักในท่อนนี้ แต่ยังคงทำนองเดิมไว้เพื่อให้ผู้ฟังยังได้ยินทำนองหลัก การแปรทำนองครั้งที่ 4 มีการบรรเลงทำนองสั้น ๆ สลับระหว่างกลุ่มโน้ตสามพยางค์และกลุ่มอาร์เปจโจ และการแปรทำนองครั้งที่ 5 มีการดำเนินทำนองให้ใกล้เคียงกับทำนองหลัก เพื่อเน้นย้ำถึงสิ่งที่เคยเกิดขึ้น ใช้เทคนิคสเลอร์และโน้ตสามพยางค์ในการดำเนินในการแปรทำนองครั้งนี้ กล่าวได้ว่าบทเพลงนี้เป็นผลงานที่ซอร์นำมา

ดัดแปลงการแปรทำนองได้อย่างลงตัว ทั้งเรื่องการเลือกใช้เทคนิคและเสียงประสาน ทำนองที่สั้น แต่สามารถทำให้ผู้ฟังจำได้ นำมาดัดแปลงในรูปแบบต่าง ๆ

การฝึกซ้อมและการแก้ปัญหา

การบรรเลงในท่อนทำนองหลักมีลักษณะรวดเร็ว สนุกสนานด้วยการใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นและการใช้โน้ตที่อยู่ในคอร์ด E Major การฝึกซ้อมควรซ้อมช้ากับเครื่องกำกับจังหวะด้วยความเร็ว 60 bpm จากนั้นค่อยเพิ่มความเร็ว

ในช่วงการแปรทำนองครั้งที่ 1 มีความเร็วมากขึ้น ซอร์เรียบเรียงให้ทำนองใช้ค่าโน้ตด้วยเขบ็ตสามชั้น การซ้อมควรเลือกใช้นิ้วที่ถนัดเพื่อได้เสียงที่เชื่อมต่อและฝึกซ้อมเครื่องกำกับจังหวะ รูปแบบของท่อนนี้มีความสนุกสนานกว่าท่อนทำนองหลักและมีความซับซ้อนมากกว่า

การแปรทำนองครั้งที่ 2 ท่อนนี้ย้ายไปกุญแจเสียง E minor ทำนองซ่อนอยู่ในแนวโซปราโนและแนวเบส ควรซ้อมให้ทำนองหลักโดดเด่นและระวังเรื่องน้ำหนักของเสียงในมือขวา การฝึกซ้อมควรท่องจำทำนองหลักให้แม่นยำ

การแปรทำนองครั้งที่ 3 แนวทำนองหลักดำเนินในแนวโซปราโน ควรเน้นน้ำหนักในจังหวะตกของ 1 และ 2 ให้มีความดังกว่าปกติ

แนวคิดและเทคนิคในการบรรเลงของศตวรรษที่ 21 และวิธีการฝึกซ้อมบทเพลงควรแบ่งเป็นท่อนเพื่อฝึกซ้อมดังนี้

1. ในท่อนเกริ่นนำควรระวังเป็นช่วงที่มีการย้ำคอร์ด เสียงอาจไม่เชื่อมควรซ้อมช้า ๆ ให้ได้ยินเสียงเชื่อมที่ชัดเจน เมื่อสามารถเล่นได้อย่างคล่องแล้วจึงเพิ่มความเร็ว การใช้คอร์ดใช้ระดับเสียงที่สมควรโดยคำนึงถึงเคเดนซ์เป็นหลัก

2. ทำนองหลักมีทำนองที่สนุกสนาน ไม่มีส่วนที่เน้นเป็นพิเศษ อาจมีส่วนที่ต้องเล่นเสียงสั้นเพื่อให้บทเพลงกระชับและสนุกมากขึ้น

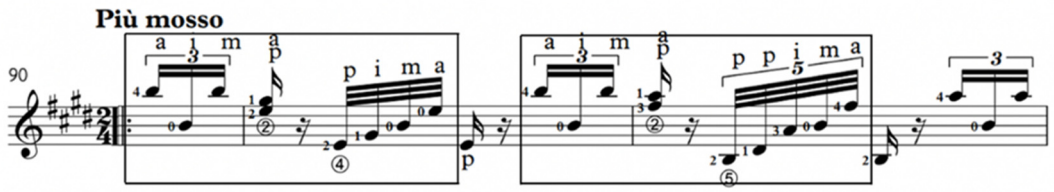
3. การแปรทำนองครั้งที่ 1 เป็นท่อนที่ต้องฝึกซ้อมอย่างมาก ใช้เทคนิคการเกี่ยวสาย ควรฝึกซ้อมช้า ๆ กับเครื่องกำกับจังหวะด้วยอัตราความเร็วเริ่มต้น 60 Bpm โดยให้นิ้วมือซ้ายไม่หลุดออกจากสาย การใช้วิธีนี้จะป้องกันการเล่นด้วยความเร็วปกติและนิ้วไม่หลุดออกจากคอกีตาร์

4. การแปรทำนองครั้งที่ 2 ท่อนนี้มีจังหวะที่สบายมากขึ้น ระวังการเชื่อมเสียง

5. การแปรทำนองครั้งที่ 3 เป็นท่อนที่มีความอ่อนหวาน ฝึกซ้อมเรื่องการสร้างสรรค์ความเข้มของเสียงที่หลากหลาย เพื่อสามารถสื่อสารบทเพลงได้อย่างชัดเจน

6. การแปรทำนองครั้งที่ 4 นับเป็นอีกหนึ่งท่อนที่แสดงความสามารถของนักกีตาร์ เป็นท่อนที่นำเสนอในเรื่องความเร็วและการย้ายตำแหน่งในการบรรเลง การเลือกใช้นิ้วมือด้านซ้ายของผู้แสดง จะเน้นใช้การกดเช่นเดียวกับคอร์ดกีตาร์เพื่อให้เสียงต่อเนื่อง ตัวอย่างเช่น คอร์ด E และ B7 ในขณะที่มือขวาจะบรรเลงตามที่กำกับไว้ในกรอบตัวอย่าง เช่น ในคอร์ด E ระบุมือขวาได้แก่ p i m a ตามลำดับ ควรซ้อมช้ากับเครื่องกำกับจังหวะด้วยอัตราความเร็วเริ่มต้น 60 Bpm เพื่อให้มือจดจำความแม่นยำในการย้ายมือซ้าย

Example 9 *Introduction and Variations on a Theme of Mozart*



7. การแปรทำนองครั้งที่ 5 เป็นท่อนที่มีความเร็วและย้ายมือยากที่สุด ในบทเพลง การเลือกใช้นิ้วในท่อนนี้เป็นเรื่องที่ท้าทายความสามารถ แนะนำให้เลือกใช้การจัดมือซ้ายเป็นคอร์ดและเลื่อนไปมาจะช่วยในเรื่องทำความเร็วมากกว่าเล่นโน้ตเดี่ยว ควรซ้อมช้ากับเครื่องกำกับจังหวะด้วยอัตราความเร็วเริ่มต้น 60 bpm

ปัญหาที่พบ ในช่วงเกริ่นนำผู้แสดงเปลี่ยนเทคนิคการใช้นิ้วมือซ้ายบนฟิงเกอร์บอร์ดในห้องที่ 13 โดยใช้นิ้ว 4 กดโน้ต C บนสายที่ 2 เฟรตที่ 13 แทน นิ้ว 3 กดโน้ต D♯ บนสายที่ 4 เฟรตที่ 13 และนิ้ว 1 กดโน้ต F♯ บนสายที่ 3 เฟรตที่ 11 บรรเลงสลับกับโน้ต E บนสายที่ 1 เสียงที่ได้มีความลึกลับมากกว่าที่นักกีตาร์หลายคนใช้ ผู้แสดงตีความว่าการกดแบบนี้สามารถเข้าถึงอุปรากรได้มากกว่า เนื่องจากการบรรเลงแบบไขว้สายทำให้ลักษณะของเสียงมีการคาบเกี่ยวระหว่างเสียงของโน้ต ทำให้เสียงที่ออกมาฟังดูซับซ้อนมากกว่า

Example 10 *Introduction and Variations on a Theme of Mozart* (mm. 12-13)

สรุปและอภิปรายผล

บทเพลง *“อินโทรดักชันแอนด์วาริเอชันบนทำนองของโมสาร์ท”* ประพันธ์โดย เฟอร์นันโด ซอร์ นักประพันธ์ชาวสเปน เปิดแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ.1821 ที่ลอนดอน ประเทศอังกฤษ บทเพลงแบ่งออกเป็น 7 ท่อน ประกอบด้วยท่อนนำเสนอ ทำนองหลักและการแปรทำนองทั้ง 5 ครั้ง บทเพลงได้รับแรงบันดาลใจจากอุปรากร บทเพลงถ่ายทอดความรู้สึกการผจญภัยและความรัก

การแสดงกีตาร์คลาสสิกจากการตีความของผู้แสดง ในท่อนนำเสนอผู้แสดงตีความว่าเป็นท่อนที่มีจังหวะเฉียบคม ยิ่งใหญ่ เริ่มด้วยคอร์ด E minor ประโยคแรกอยู่ในลีลาแบบสง่างามแบบพระราชา ผู้แสดงบรรเลงในจังหวะปานกลาง ต่อมาในท่อนทำนองหลัก จะบรรเลงตามจังหวะปกติ ไม่ยืดหยุ่นจังหวะนัก เพื่อให้บทเพลงสามารถร้องจังหวะตามได้ เมื่อเข้าการแปรทำนองครั้งที่ 1 ผู้แสดงต้องการให้เห็นความแตกต่างของจังหวะอย่างชัดเจน จึงบรรเลงเร็วมากขึ้นทำให้ได้รูปแบบที่น่าตื่นเต้นและเทคนิคที่น่าสนใจสำหรับกีตาร์คลาสสิก โดยจังหวะที่ 1 ให้ยืดและเน้นมากขึ้นเพื่อให้เป็นหัวของทำนองย่อย เมื่อเข้าการแปรทำนองครั้งที่ 2 ผู้แสดงตีความว่าควรเล่นช้าลง เนื่องจากเป็นอารมณ์ที่สุขุมมากขึ้น แตกต่างจากท่อนก่อนหน้า ในช่วงนี้ผู้แสดงเห็นว่าควรใช้เทคนิคสร้างสรรค์ความเข้มของเสียงที่หลากหลายและเลือกใช้เสียงอย่างเข้มงวด เพื่อให้เกิดความแตกต่างและน่าสนใจของบทเพลง สำหรับการแปรทำนองครั้งที่ 3 ผู้แสดงได้เพิ่มจังหวะเร็วมากขึ้นแต่ไม่เท่ากับการแปรทำนองครั้งที่ 1 มีจังหวะสนุกสนาน ไพเราะ และยืดหยุ่นเพื่อสร้างอารมณ์ของบทเพลง การแปรทำนองครั้งที่ 4 ผู้แสดงบรรเลงด้วยความเร็วและเน้นความคมชัดของเสียง โดยบรรเลงจากเสียงเบาไปดังระหว่างการกระจายคอร์ดในแต่ละท่อน ผู้แสดงตีความว่าควรบรรเลงตรงจังหวะและมีความรวดเร็ว ทำให้มีความน่าสนใจ ในการแปรทำนองครั้งสุดท้ายผู้แสดงต้องการให้เป็นจุดสำคัญของบทเพลงจึงบรรเลงโน้ตสามพยางค์และเน้นจังหวะแรกด้วยความรวดเร็ว ผู้แสดงบรรเลงลักษณะใกล้เคียงกับอันเดรส เซโกเวีย(1893-1987) นักกีตาร์คลาสสิกชาวสเปนที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นนักกีตาร์คลาสสิกแนวหน้าของโลก เนื่องจากเห็นว่าเหมาะสมแล้ว

ผู้แสดงได้เผยแพร่ผลงานผ่านการถ่ายทอดสดทางสื่อออนไลน์ทาง Facebook ในวันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2564 เวลา 14.00 น. การแสดงดนตรีเพื่อให้ผลงานออกมาดีที่สุดนั้นต้องมีการเตรียมตัววางแผนในการฝึกซ้อมและความเพียรในการฝึกซ้อมมีความอดทนและมีวินัยต่อสิ่งที่กำลังจะทำเพื่อให้ผลงานออกมาดีที่สุด ศึกษาหาข้อมูลและฟังบทเพลงจากนักกีตาร์คนอื่น ๆ เสมอ ผู้แสดงเล็งเห็นว่าบทความนี้จะช่วยให้นักดนตรีหรือผู้ที่สนใจได้ความรู้และนำไปใช้ประโยชน์อย่างสูงสุด

Bibliography

Dhamabutra, Narongrit. *Contemporary Music Composition.* Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2009. (in Thai)

Melograni, Piero. *Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Miller, Samuel. “Themes and Variations, and Those Not to Be Overlooked.” *Journal of General Music Education* 3, 2 (1990): 14-18.

Pancharoen, Natchar. *Forms and Analysis..* Bangkok: KateCarat, 2017. (in Thai)

Sasser, William Gray. “The Guitar Works of Fernando Sor.” Ph.D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1960.

Article No. R0710 (14 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.R0710
วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 19 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567
Rangsit Music Journal Vol.19 No.1 January-June 2024

ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ประพันธ์โดย โยเซฟ ไฮเดิน : เทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดง

Joseph Haydn's Trumpet Concerto in E-flat Major: Performance Practice and Interpretation

วสวัตติ์ พยัคฆกุล*[1] ยศ วณีสอน[2]
Wasawat Phayakkakul,*[1] Yos Vaneesorn[2]

Abstract

This article presents a study and analysis of Joseph Haydn's *Trumpet Concerto in E-flat Major*. The concerto is an influential piece for trumpet, as it is the first piece of music written after the development of a keyed trumpet which allowed the instrument to be able to play in chromatic scale instead of solely harmonic series. This article includes a study of the composer's biography, the history of the concerto, an analysis of different performing techniques and approaches for composing a cadenza that can be used for appropriate interpretation and performance of the concerto. This study and analysis are part of a Master's thesis in trumpet performance by Wasawat Phayakkakul.

Keywords: Joseph Haydn/ Trumpet Concerto/ Keyed Trumpet

* Corresponding author, Email: pan.wasawat@gmail.com
[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[1] M.F.A. Student, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[2] Advisor, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Received: May 28, 2022 / Revised: August 25, 2022 / Accepted: August 30, 2022

บทคัดย่อ

การศึกษาบทประพันธ์เพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์* ผลงานการประพันธ์โดย ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์บทเพลง เพื่อใช้ประกอบเป็นข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตด้านการแสดงเดี่ยวทรัมเป็ตของ วสวัตติ์ พยัคฆกุล เนื้อหาในบทวิเคราะห์ประกอบไปด้วยการศึกษาข้อมูลชีวประวัติผู้ประพันธ์ ความเป็นมาของบทเพลง การวิเคราะห์บทเพลง เทคนิคในการบรรเลง และการประพันธ์คาเดนซาขึ้นใหม่ เพื่อนำมาพัฒนาการแสดงให้มีความเหมาะสมและสามารถนำเสนอแนวทางการตีความของบทเพลงให้มีความน่าสนใจ คอนแชร์โตบทนี้เป็นวรรณกรรมที่สำคัญสำหรับทรัมเป็ตเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นบทเพลงแรกที่ประพันธ์ขึ้นหลังจากการพัฒนาคีย์ทรัมเป็ตให้สามารถบรรเลงโน้ตในบันไดเสียงแบบโครมาติกได้ แทนที่จะสามารถบรรเลงได้เฉพาะโน้ตที่อยู่บนอนุกรมฮาโมนิกส์ในแบบเดิมเท่านั้น

คำสำคัญ: โยเซฟ ไฮเดิน/ ทรัมเป็ตคอนแชร์โต/ คีย์ทรัมเป็ต

บทนำ

บทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์* ประพันธ์โดย ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn) เป็นบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงและมีความสำคัญต่อวงการทรัมเป็ตมากที่สุดเพลงหนึ่ง โดยไฮเดินได้ประพันธ์ขึ้นหลังจากที่ อันทอน ไวดิงเกอร์ (Anton Weidinger) เพื่อนของเขา ได้พัฒนาคีย์ทรัมเป็ต (Keyed Trumpet) โดยการติดปุ่มกดที่มีลักษณะคล้ายปุ่มกดของเครื่องดนตรีลมไม้เข้าไป 5 ถึง 6 ปุ่มเพื่อใช้ในการควบคุมระดับเสียงให้สามารถเล่นได้ครบทุกเสียงเป็นครั้งแรกของโลก จากเดิมที่ทรัมเป็ตไม่สามารถเล่นในบันไดเสียงโครมาติกได้ เนื่องจากข้อจำกัดของเครื่องดนตรีในสมัยนั้นจะเล่นได้เพียงอนุกรมฮาโมนิกส์ (Harmonic Series) ที่เครื่องดนตรีผลิตได้เท่านั้น

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาบทประพันธ์ *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์* ประพันธ์โดยโยเซฟ ไฮเดิน ในด้านสังคีตลักษณ์ การตีความ และแนวการปฏิบัติสังคีต (Performance Practice) ที่ถูกต้อง

2. เพื่อเผยแพร่บทความสำหรับผู้ที่สนใจในการศึกษาค้นคว้าบทเพลงคอนแชร์โตสำหรับทรัมเป็ต ประพันธ์โดย โยเซฟ ไฮเดิน

ขอบเขตของงานวิจัย

เทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลงสำหรับการแสดงของบทประพันธ์ *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์* ประพันธ์โดย โยเซฟ ไฮเดิน

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลงานวิจัยจากหนังสือ โน้ตเพลง เอกสารประกอบการวิจัย และแหล่งข้อมูลทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง
2. วิเคราะห์สังคีตลักษณ์และเทคนิคการประพันธ์ของบทเพลง
3. จัดทำสรุปและข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย

ผลการวิจัย

1. สามารถตีความบทประพันธ์ได้สอดคล้องกับผลการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง
2. สามารถบรรเลงบทเพลงได้อย่างถูกต้องตามวิธีการบรรเลงแบบคลาสสิก

ชีวประวัติของ ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn)

ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน เกิดเมื่อวันที่ 17 มีนาคม ค.ศ.1732 ในหมู่บ้านแห่งหนึ่งในเมืองโรห์เรา (Rohrau) ประเทศออสเตรีย บิดามีอาชีพเป็นช่างทำรถเทียมม้าที่มีความชื่นชอบในดนตรี ส่วนมารดาเป็นแม่ครัวในบ้านของคหบดีผู้ปกครองเมืองโรห์เรา

เมื่อไฮเดินมีอายุได้ 6 ขวบ โยฮัน มาทีอัส ฟรังค์ (Johann Mathias Frank) นักดนตรีและครูสอนดนตรีที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งแห่งเมืองไฮน์บวร์ก (Hainburg) ขอรับไฮเดินไปอยู่ในความอุปการะ ต่อมาในปี ค.ศ. 1756 บารอน คาร์ล โยเซฟ ฟูร์นแบร์ก (Carl Josef Furnberg) ได้ว่าจ้างให้ไฮเดินให้มาพำนักอยู่ที่คฤหาสไวนท์เซียร์ล (Weinzierl) ก่อนที่เค้านต์มอร์ซินจะว่าจ้างไฮเดินไปทำงานด้วยที่เมืองลูกาแว็กซ์ (Lukavec) ด้วยการเป็นผู้ควบคุมวงดนตรี (Kapellmeister) และที่นี่เองไฮเดินได้ประพันธ์ซิมโฟนีบทแรกของ

โลกขึ้นในบันไดเสียง D เมเจอร์ ด้วยอายุเพียง 27 ปีเท่านั้นเอง ด้วยเหตุนี้เขาจึงได้รับการยกย่องว่าเป็น “บิดาแห่งซิมโฟนี”

ในปีค.ศ. 1802 ไฮเดินเกิดป่วยหนักจากการตรากตรำทำงานมาทั้งชีวิตทำให้ต้องหยุดการประพันธ์เพลงทั้งหมดลง ไฮเดินปรากฏตัวในคอนเสิร์ตครั้งสุดท้ายในปีค.ศ. 1808 ในการแสดงคอนเสิร์ตบทเพลง ‘The Creation’ ในวันที่ 27 มีนาคม ค.ศ. 1808 ก่อนที่สุขภาพของเขาจะทรุดโทรมลงเรื่อย ๆ หลังจากนั้น ในวันที่ 31 พฤษภาคม ค.ศ. 1809 ไฮเดินถึงแก่กรรมลงอย่างสงบในบ้านของเขาเอง สิริอายุได้ 77 ปี

ความเป็นมาของบทประพันธ์

ไฮเดินประพันธ์คอนแชร์โตสำหรับทรัมเป็ตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ ขึ้นในปี ค.ศ. 1796 ในขณะที่เขามีอายุ 64 ปีในขณะที่ดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยเพลงประจำวงดุริยางค์แห่งพระราชวังอีสเตอร์ฮาซี ประพันธ์ให้แก่อันทอน ไวดิงเกอร์ นักทรัมเป็ตประจำวงและเป็นเพื่อนรักของไฮเดิน

ตั้งแต่ยุคบาโรกจนถึงต้นยุคโรแมนติก (ค.ศ. 1600-1835) ทรัมเป็ตที่ใช้ในวงดุริยางค์เรียกว่า “เนเชอรัลทรัมเป็ต” (Natural Trumpet) เครื่องดนตรีชนิดนี้มีวิธีการเล่นอยู่บนอนุกรมฮาโมนิกส์ของเครื่องดนตรีเท่านั้น ซึ่งจะสามารถเล่นโน้ตได้บางตัว ทำให้เกิดข้อจำกัดในการเล่นมากมาย จนเมื่อไวดิงเกอร์พัฒนาคีย์ทรัมเป็ตได้เสร็จสมบูรณ์ โดยมีการเพิ่ม “คีย์” สำหรับกดคล้ายคีย์ของเครื่องดนตรี ลมไม้ (Woodwind) จำนวน 5 ถึง 6 คีย์ ทำให้สามารถเล่นโน้ตได้ครบทุกช่วงเสียง จากตัวอย่างด้านล่างจะพบว่าเนเชอรัลทรัมเป็ตไม่สามารถบรรเลงโน้ตได้ครบทุกเสียงแม้กระทั่งเสียงที่สามารถบรรเลงได้บางเสียงก็ยังไม่เสถียร จาก Example 1 ลูกศรด้านบนตัวโน้ตหมายถึงโน้ตเหล่านี้เป็นโน้ตที่มีความไม่เสถียร ลูกศรชี้ลงหมายถึงโน้ตตัวนั้นเพี้ยนต่ำหรือชี้ขึ้นหมายถึงเพี้ยนสูง หากสังเกตจะพบว่ายิ่งช่วงเสียงสูงขึ้นเท่าไรจำนวนตัวโน้ตที่ทรัมเป็ตสามารถเล่นได้ในช่วงคู่แปด (Octave) ก็ยิ่งมากขึ้นตามไปด้วย

Example 1 Harmonic series of natural trumpet

อันทอน ไวดิงเกอร์ เกิดเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน ค.ศ. 1767 ที่กรุงเวียนนา เริ่มเรียนทรัมเป็ตกับปีเตอร์ นอยโฮลด์ (Peter Neuhold) หัวหน้านักทรัมเป็ตประจำวงดนตรีแห่งพระราชวังกรุงเวียนนา ไวดิงเกอร์ผ่านการคัดเลือกและเข้าเป็นนักทรัมเป็ตในกองทัพขณะที่เขามีอายุเพียง 18 ปีเท่านั้น

ไวดิงเกอร์ได้พัฒนาคีย์ทรัมเป็ตขึ้นมาจนเสร็จสมบูรณ์ในขณะที่เขามีอาชีพเป็นนักทรัมเป็ตประจำโรงละครรอยัล อิมพีเรียล (The Royal Imperial Theater) ในกรุงเวียนนา โดยมีการคิดค้นประดิษฐ์คีย์ติดลงไปบนทรัมเป็ต ทำให้สามารถเล่นโน้ตบนบันไดเสียงโครมาติกได้ จากเมื่อก่อนไม่สามารถทำได้บนเนเชอรัลทรัมเป็ต คีย์ทรัมเป็ตถูกใช้ครั้งแรกในคอนเสิร์ตวันที่ 3 มีนาคม ค.ศ. 1800 ในการบรรเลงเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์* ที่ประพันธ์โดย โยเซฟ ไฮเดิน

ไวดิงเกอร์เสียชีวิตในวันที่ 20 กันยายน ค.ศ. 1852 ด้วยอายุ 85 ปี ถือเป็นบุคคลที่มีความสำคัญต่อวงการทรัมเป็ตมากที่สุดคนหนึ่งของโลก ถึงแม้ว่าคีย์ทรัมเป็ตจะมีอายุการใช้งานเพียงช่วงสั้น ๆ แล้วถูกแทนที่ด้วยทรัมเป็ตสมัยใหม่ก็ตาม แต่การคิดค้นคีย์ทรัมเป็ตของไวดิงเกอร์เป็นจุดเริ่มต้นในการที่จะทำให้ทรัมเป็ตสามารถเล่นได้ครบทุกเสียงเหมือนเครื่องดนตรีอื่น ๆ อีกทั้งยังเป็นจุดเริ่มต้นในการพัฒนาของทรัมเป็ตสมัยใหม่ที่ใช้กันอยู่ทุกวันนี้อีกด้วย

บทวิเคราะห์ ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์ โดย โยเซฟ ไฮเดิน

บทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์* ประพันธ์โดย โยเซฟ ไฮเดิน ประกอบไปด้วย 3 ท่อน ท่อนที่ 1 อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบโซนาตาอัตราเร็ว (Sonata-Allegro Form) ท่อนที่ 2 อยู่ในสังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) และท่อนที่ 3 อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตารอนโด (Sonata Rondo Form)

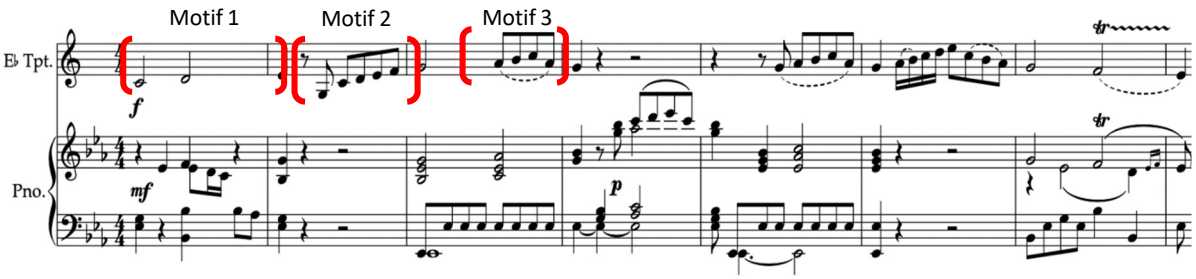
ท่อนที่ 1 อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตาอัตราเร็วในบันไดเสียง E-flat เมเจอร์ มี 3 ส่วนหลัก ๆ เริ่มต้นด้วยช่วงนำในห้องที่ 1-36 ที่มีเฉพาะวงดุริยางค์บรรเลงเท่านั้น หรือสามารถเรียกได้ว่าเป็นตอนนำเสนอโดยวงดุริยางค์ก็ได้ แบ่งออกเป็น 4 ช่วงคือ ทำนองหลักที่หนึ่งอยู่ในห้องที่ 1-7 ตามมาด้วยท่อนเชื่อมในห้องที่ 8-18 หลังจากนั้นมีการนำเสนอทำนองหลักที่สองในห้องที่ 19-23 และทำนองปิดท้ายในห้องที่ 24-36 ต่อมาเป็นช่วงตอนนำเสนอหรือตอนนำเสนอโดยเครื่องบรรเลงเดี่ยวในห้องที่ 37-92 โดยทรัมเป็ตจะเริ่มบรรเลงในช่วงนี้

ในตอนนำเสนอมีการเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation) หลายครั้ง โดยเริ่มต้นด้วยบันได-เสียงอีแฟลตเมเจอร์ ในทำนองหลักที่หนึ่ง หลังจากนั้นเปลี่ยนบันไดเสียงไปที่ ซีไมเนอร์ ในห้องที่ 53 ด้วยความสัมพันธ์แบบกุญแจเสียงร่วม (Relative key) ก่อนจะเปลี่ยนบันไดเสียงอีกครั้งที่ทำนองหลักที่สองในห้องที่ 60 ไปที่บันไดเสียง บีแฟลตเมเจอร์ และเปลี่ยนบันไดเสียงครั้งสุดท้ายของตอนนำเสนอในห้องที่ 89 ไปที่บันไดเสียงซีไมเนอร์ เพื่อเตรียมเข้าสู่ตอนพัฒนาที่เริ่มต้นด้วยบันไดเสียงซีไมเนอร์ เช่นเดียวกัน

Table 1 First movement form

Bars	Key	Form
1-7	E-flat Major	Introduction Orchestra Exposition Theme I
8-18	E-flat Major	Transition
19-23	E-flat Major	Theme II
24-36	E-flat Major	Closing Theme
37-43	E-flat Major	Exposition Solo Exposition Theme I
44-52	E-flat Major	Transition
53-59	C Minor	
60-82	B-flat Major	Theme II
83-88	B-flat Major	Closing Theme
89-92	C Minor	
93-104	C Minor	Development
105-124	E-flat Major	
125-167	E-flat Major	Recapitulation
168-169	E-flat Major	Cadenza
170-174	E-flat Major	Coda

Example 2 Main motif used in first movement (bars 37-44)



ในการดำเนินทำนองของท่อนที่ 1 มีการใช้หน่วยย่อยเอก (Motif) 3 รูปแบบ โดยเฉพาะในส่วนของโน้ตทรัมเป็ตนั้นสร้างและดัดแปลงมาจากรูปแบบของหน่วยย่อยเอกทั้งสามเป็นหลัก การนำเสนอโมทีฟหลักเกิดขึ้นในช่วง 4 ห้องแรกของตอนนำเสนอโดยวงดุริยางค์ และ 4 ห้องแรกของตอนนำเสนอโดยเครื่องดนตรีเดี่ยว

ทรัมเป็ตเริ่มบรรเลงในห้องที่ 37 ซึ่งเป็นการเล่นด้วยเสียงต่ำแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการเล่นเสียงต่ำของคีย์ทรัมเป็ต ซึ่งก่อนหน้านี้ทรัมเป็ตไม่สามารถเล่นเสียงต่ำได้ครบทุกเสียงมาก่อน ต่อมาไฮเดินนำเสนอการเล่นโน้ตโครมาติกครั้งแรกของทรัมเป็ตในห้องที่ 47

Example 3 Chromatic notes in trumpet part (bars 47-48)

ตอนพัฒนาเริ่มต้นที่ห้อง 93 ในบันไดเสียง ซีไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วมกับกุญแจเสียงหลักของเพลงนี้ ทรัมเป็ตนำเสนอทำนองหลักอีกครั้งในบันไดเสียง ซีไมเนอร์ ก่อนจะเปลี่ยนกลับมาในบันไดเสียง อีแฟลตเมเจอร์ อีกครั้งในห้องที่ 105 โดยนำเสนอทำนองหลักเพียงส่วนหนึ่งโดยมีการพัฒนาเพื่อขยายบทประพันธ์ออกไป

ในตอนย้อนความเกิดขึ้นในห้องที่ 125-167 ไฮเดินใช้เพียงทำนองหลักที่หนึ่งเท่านั้น โดยไม่เลือกใช้ทำนองหลักที่สองเลยเนื่องด้วยความต่อเนื่องของทำนองหลัก และเลือกใช้ทำนองบางส่วนจากตอนพัฒนา ในตอนย้อนความเริ่มต้นด้วยทำนองหลักจนกระทั่งห้องที่ 130 มีการแปลงทำนองเล็กน้อย และในห้องที่ 135 ได้มีการเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตไปจากเดิม ต่อมาในห้องที่ 138-145 มีการนำเสนอขั้นคู่ที่กว้างที่สุดของเพลงนี้รวมไปถึงโน้ตสามพยางค์โดยการเล่นถามตอบระหว่างทรัมเป็ต ไวโอลิน และฟลูต

ในช่วงท้ายของเพลง ไฮเดินกำหนดให้มีคาเดนซาในห้องที่ 168 โดยมีเครื่องหมายเฟอร์มาตาอยู่เหนือคอร์ดโทนิกในรูปแบบการพลิกกลับครั้งที่ 2 โดยผู้เล่นจะต้องประพันธ์ หรือด้นสดคาเดนซาขึ้นมาเองโดยใช้องค์ประกอบที่มาจากทำนองหลักในท่อนนี้ เมื่อเล่นคาเดนซาจบจะเหลือเพียงวงดุริยางค์เท่านั้นที่บรรเลงในส่วนโคดา (coda) ที่เหลืออีก 5 ห้องจนจบท่อน

สังเกตว่าในช่วงตอนนำเสนอโดยวงดุริยางค์จะมีโน้ตของแนวเดี่ยวทรัมเป็ตปรากฏอยู่ในห้องที่ 8 และ 13-16 หลังจากนั้นโน้ตในลักษณะนี้ก็ไม่มีปรากฏอีกเลยตลอดทั้งเพลง เนื่องจากโน้ตเหล่านี้มีไว้สำหรับให้ผู้เล่นได้ใช้ในการบรรเลงเพื่อเตรียมตัวและเทียบเสียงก่อนเริ่มต้นบรรเลงทำนองหลักของบทเพลงในห้องที่ 37 เป็นต้นไป โดยโน้ตในห้องที่ 13-16 เมื่อเล่นกับวงดุริยางค์แล้วจะเป็นการโต้ตอบกันระหว่างทรัมเป็ตที่บรรเลงเดี่ยวกับทรัมเป็ตในวงดุริยางค์ แต่เมื่อนำมาเล่นในรูปแบบของการบรรเลงเดี่ยวกับเปียโนนั้นอาจไม่จำเป็นต้องเล่นโน้ตดังกล่าว

Example 4 Warming-up and tuning notes before making the main entrance (bars 8, 13-16)

Table 2 Second movement form

Bars	Key	Form
1-16	A-flat Major	A
17-18	A-flat Major	B
19-26	C Minor	
27-32	A-flat Major	
33-40	A-flat Major	A’
41-50	A-flat Major	Coda

ท่อนที่ 2 อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอนในบันไดเสียง เอแฟลตเมเจอร์ มีอัตราจังหวะ 6/8 และอัตราความเร็วแบบอันดันเต (Andante) ทำนองที่ 1 (ท่อน A) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-16 โดยเริ่มบรรเลงเฉพาะวงดุริยางค์ในห้องที่ 1-8 หลังจากนั้นทรัมเป็ตเริ่มบรรเลงในห้องที่ 9-16 ทำนองที่ 2 (ท่อน B) ห้องที่ 17-32 ในช่วงนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น ซีแฟลตเมเจอร์ ในห้องที่ 19 ก่อนจะเปลี่ยนบันไดเสียงกลับมาที่ เอแฟลต-เมเจอร์ อีกครั้งในห้องที่ 27 ทำนองที่ 1 ถูกนำกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 33-40 โดยผู้เล่นสามารถที่จะเพิ่มโน้ตประดับ (Ornamentation) ลงไปในตอนย้อนความ ซึ่งโน้ตประดับและการด้นสด (Improvisation) เป็นส่วนสำคัญของการแสดงในยุคคลาสสิกเพียงแต่ต้องใส่ใจในรายละเอียดของโน้ตที่ใส่เพิ่มเข้าไป ให้มีความเหมาะสมและพอดีกับบทเพลง หลังจากนั้นปิดท้ายด้วยโคดาช่วงสั้น ๆ ในห้องที่ 41-50 เป็นการจบในท่อนที่ 2

ไฮเดิน ได้ระบุเครื่องหมายเน้นเสียงฟอร์ทซันโด (*fz*) ไว้ใต้โน้ตจังหวะเบาหลายตัวบนทำนองหลักเจตนาเพื่อเพิ่มความน่าสนใจและหลีกเลี่ยงการประพันธ์ในประโยคเพลงแบบดั้งเดิมที่ใช้เพียงการเดินทำนองแบบเรียบ ๆ และเน้นเสียงเฉพาะจังหวะตกเท่านั้น โน้ตที่มีเครื่องหมายโยงเสียงเชื่อมไว้หลังเครื่องหมายฟอร์ทซันโด ถึงแม้จะเป็นจังหวะหนักแต่ควรเล่นเบากว่าเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่แตกต่างจากปกติ

Example 5 Theme of second movement (bars 1-8) and forzando (bars 2-4)

Table 3 Third movement form

Bars	Key	Form
1-44	E-flat Major	Introduction
45-68	E-flat Major	A
69-79	E-flat Major	Transition
80-124	E-flat Major	B
125-136	E-flat Major	A’
137-141	E-flat Major	Development C
143-148	A-flt Major	
149-180	F minor	
181-192	E-flat Major	Recapitulation A’
193-199	E-flat Major	Transition
200-237	E-flat Major	B’
238-241	E-flat Major	A’
242-279	E-flat Major	Transition
282-297	E-flat Major	Coda

ท่อนที่ 3 อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตารอนโด ในบันไดเสียง อีแฟลตเมเจอร์ ท่อนนี้เริ่มต้นด้วยช่วงนำโดยการบรรเลงเฉพาะวงดุริยางค์ ตามด้วยทำนองหลักนำเสนอโดยทรัมเป็ตครั้งแรกในห้องที่ 45 หลังจากนั้นคั่นด้วยท่อนเชื่อมในห้องที่ 69 ก่อนจะนำเสนอทำนองใหม่ในห้องที่ 80 ทำนองหลักกลับมาอีกครั้งในห้องที่ 125 ตามมาด้วยตอนพัฒนาในห้องที่ 137 นำเสนอทำนองหลักอีกครั้งโดยวงดุริยางค์ ก่อนจะกลับมาเล่นโดยทรัมเป็ตอีกครั้งในห้องที่ 142 ในบันไดเสียง เอแฟลตเมเจอร์ หลังจากนั้นทำนองหลักกลับมาอีกครั้งในตอนย้อนความในห้องที่ 181 มีท่อนเชื่อมคั่นในห้องที่ 193 ตามมาด้วยทำนองที่สองในห้องที่ 200 ทำนองหลักกลับมาอีกครั้งในช่วงสั้น ๆ ในห้องที่ 238 เข้าสู่ช่วงสุดท้ายของเพลงที่คั่นด้วยท่อนหยุดทั้งวง (Grand Pause) ก่อนจะเข้าสู่ช่วงโคดาที่เริ่มต้นในจังหวะที่ช้ากว่าปกติแล้วจึงค่อย ๆ เร่งความเร็วขึ้นจนจบทำนองหลักแล้วจึงเล่นความเร็วปกติจนจบเพลง

Example 6 Theme of third movement (bars 45-56)

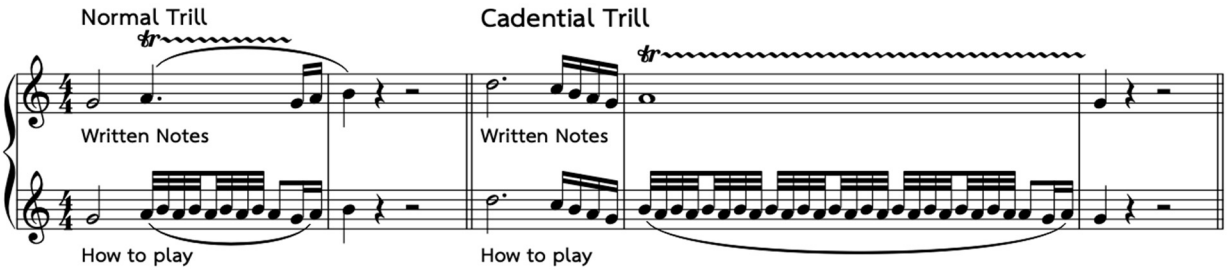
เทคนิคการบรรเลง

บทเพลง *ทรัมเป็ตคอนแชร์โตในบันไดเสียงอีแฟลตเมเจอร์* โดย โยเซฟ ไฮเดิน เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในยุคคลาสสิก การที่จะบรรเลงให้ดีได้นั้นต้องเข้าใจบทเพลงทั้งด้านประวัติศาสตร์และรูปแบบการบรรเลงของยุคสมัย จึงจะสามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์แบบ ในด้านเทคนิคการบรรเลง ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเทคนิคที่น่าสนใจ ดังนี้

การพรมนิ้ว (trill) สามารถเล่นได้ 2 วิธีคือ เริ่มเล่นจากตัวโน้ตที่กำหนด หรือเริ่มจากตัวโน้ตเหนือโน้ตที่กำหนด 1 ขั้น เช่นโน้ตที่กำหนดเป็น D สามารถเล่น D E สลับกัน หรือจะเล่น E D สลับกันก็ได้ โดยถ้าหากมีการพรมนิ้วที่อยู่ในเคเดนซ์หรือที่เรียกว่าเคเดนเชี่ยล ทริลส์ (candential trills) ควรเริ่มพรมจากโน้ตเหนือโน้ตที่กำหนดก่อน การพรมนิ้วแบบนี้จะทำให้เกิดเสียงที่มีความตึงเครียด (tension) ในคอร์ดโดมินันท์ และเกลา (resolve) ไปหาคอร์ดโทนิก ได้ดีกว่าการพรมโน้ตที่เริ่มจากโน้ตที่กำหนดให้ อย่างไรก็ตามการพรมนิ้วทั้งหมด

เป็นเพียงสิ่งที่ทำให้ท่วงทำนองสวยงามขึ้น ดังนั้นถ้าหากมีการพรมนิ้วที่ไม่ได้อยู่ในเคเดนซ์ควรเริ่มพรมโน้ตจากโน้ตที่กำหนดให้จะทำให้บทเพลงมีความละมุนและต่อเนื่องมากขึ้น

Example 7 Trill (bars 60-61) and cadential trill (bars 81-83)



นักประพันธ์เพลงในศตวรรษที่ 18 นิยมประพันธ์คาเดนซาไว้ในช่วงกลางหรือท้ายของบทเพลง โดยกำหนดให้มีเครื่องหมายเฟอร์มาตาบนคอร์ดโทนิกในรูปแบบการพลิกกลับครั้งที่สอง การใช้เครื่องหมายเฟอร์มาตาเป็นส่วนเริ่มต้นของคาเดนซาเป็นการสร้างให้บทประพันธ์มีความน่าสนใจมากขึ้น

คาเดนซาในศตวรรษที่ 18 ส่วนใหญ่จะใช้องค์ประกอบจากทำนองหรือโมทีฟที่เกิดขึ้นในท่อนเพลงนั้น ๆ มาเป็นแกนหลักในการสร้างคาเดนซา ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างคาเดนซาของเดวิด ฮิกแมน (David Hickman) นักทรัมเป็ต นักวิชาการ และอดีตประธานสมาคมทรัมเป็ตนานาชาติ (International Trumpet Guild) ชาวอเมริกัน ซึ่งเป็นตัวอย่างคาเดนซาที่ดีและน่าสนใจ

Example 8 Cadenza by David Hickman

คาเดนซาของฮิกแมน เริ่มต้นด้วยโมทีฟที่ 2 จากทำนองหลัก ตามมาด้วยการพัฒนาทำนองนั้น หลังจากนั้นใช้โมทีฟที่ 3 จากทำนองหลักและพัฒนาทำนองนั้นเช่นกัน ต่อมาเป็นการใช้ทำนองจากตอนพัฒนามาพัฒนา ฮิกแมนใช้เฟอร์มาตามาเป็นตัวแบ่งประโยคและคั่นในแต่ละทำนองที่เขานำมาใช้ ก่อนจะจบด้วยการพรมนิ้วในคอร์ดโดมินันท์เพื่อส่งไปจบในคอร์ดโทนิก

ในการแสดงคอนเสิร์ตเดี่ยวของผู้วิจัยเองก็ได้เลือกบทเพลงนี้มาใช้ในการบรรเลงเช่นเดียวกัน อีกทั้งยังได้มีการประพันธ์คาเดนซาขึ้นมาใหม่เพื่อใช้สำหรับคอนเสิร์ตในครั้งนี้ด้วย เนื่องจากไฮเดินเพียงกำหนดพื้นที่สำหรับคาเดนซาไว้แต่เขาไม่ได้ประพันธ์คาเดนซาไว้ให้ ผู้เล่นจึงต้องประพันธ์ขึ้นเอง ผู้วิจัยจึงอยากจะขอยกขึ้นมาเป็นตัวอย่างและแนวทางในการบรรเลงแก่ผู้ที่สนใจ

Example 9 Cadenza by Researcher

คาเดนซาเริ่มต้นด้วยการค้างโน้ตตัว G เพื่อเป็นการเรียกความสนใจจากผู้ชมก่อนจะตามมาด้วยโน้ตสามพยางค์ที่เล่นในลักษณะการประโคมแตร (fanfare) ที่ได้มาจากตอนย้อนความ ถัดมาเป็นการเล่นโมทีฟที่ 2 กับ 3 และพัฒนาโมทีฟที่ 3 ออกไป ปิดท้ายด้วยวรรคสุดท้ายที่ใช้ทำนองจากตอนพัฒนามาพัฒนาต่อจนจบด้วยการพรมนิ้วในคอร์ดโดมินันท์เพื่อส่งไปหาโน้ตในคอร์ดโทนิก

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

จากการวิเคราะห์และศึกษาบทประพันธ์เพลงนี้พบว่า เป็นบทประพันธ์ที่มีคุณค่าต่อวงการทรัมเป็ตเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นบทเพลงแรกที่มีการบรรเลงในบันไดเสียงโครมาติก รวมถึงยังมีท่วงทำนองที่สวยงามที่สามารถนำมาฝึกเพื่อพัฒนาเรื่อง และมีการใช้เทคนิคขั้นสูงของทรัมเป็ตที่สำคัญ จึงเหมาะแก่การ

นำมาศึกษาและบรรเลงเป็นอย่างยิ่ง ผู้เล่นควรศึกษาค้นคว้าประวัติผู้ประพันธ์ ความเป็นมาของบทเพลง บทวิเคราะห์บทเพลง และเทคนิคการบรรเลง เพื่อความเข้าใจในบทเพลงอย่างลึกซึ้งและสามารถนำไปแสดงได้อย่างถูกต้อง ในการบรรเลงบทเพลงนี้สิ่งที่ต้องคำนึงถึงเป็นอย่างมากคือเครื่องดนตรี ในสมัยก่อนการบรรเลงเพลงนี้ใช้คีย์ทรัมเป็ตในการบรรเลง แต่ในปัจจุบันจะใช้เป็นทรัมเป็ตสมัยใหม่ที่อยู่ในบันไดเสียงอีแฟลตในการบรรเลงโดยอีแฟลตทรัมเป็ตจะมีความเสถียรของเสียงน้อยกว่าทรัมเป็ตในบันไดเสียงบีแฟลตทั่วไป ผู้เล่นควรทำความคุ้นเคยกับเครื่องดนตรีให้ดีเสียก่อนจึงจะสามารถบรรเลงได้อย่างสมบูรณ์แบบ

การประดิษฐ์คีย์ทรัมเป็ตของอันทอน ไวดิงเกอร์เป็นการเปลี่ยนแปลงวงการทรัมเป็ตไปอย่างสิ้นเชิง ทั้งเป็นการพัฒนาจากเนอเชอรัลทรัมเป็ตที่สามารถเล่นโน้ตได้อย่างจำกัดจนสามารถเล่นโน้ตได้ครบทุกตัว จากเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงทำนองได้ในช่วงเสียงสูงอย่างเดียวมาเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงได้ในทุกช่วงเสียง และยังเป็นจุดเริ่มต้นในการพัฒนาของทรัมเป็ตสมัยใหม่ที่ใช้กันอยู่ในปัจจุบันอีกด้วย

Bibliography

Bjerknæs-Jacobsen, Bjørn. “Conceivable Cadenza Development in Haydn’s Trumpet Concerto, First Movement.” Master’s Thesis, University of Gothenburg, 2012.

Dahlqvist, Reine. The Keyed Trumpet and its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger. Rock Hill, SC: Brass Press, 1975.

Hickman, David. “*Trumpet Concerto in E-flat Franz Joseph Haydn edited by David Hickman.”* Arizona: Hickman Music Editions, n.d.

Marble, Thomas L. “Influences of the Keyed Trumpet and Anton Weidinger in the Concerto in E-flat for Trumpet by Johann Nepomuk Hummel.” Master’s Thesis, University of Nebraska at Omaha, 1992.

Pancharoen Natcha. *Music Theory.* Bangkok: KateCarat, 2010. (in Thai)

Pancharoen Natcha. *Thai Music Dictionary.* Bangkok: KateCarat, 2009. (in Thai)

Tarr, Edward H. *The Trumpet.* London: B.T. Batsford, 1988.

Sexton, Jeremy W. “Anton Weidinger and the Emergence of His Voice: The Keyed Trumpet.” *Nota Bene Canadian Undergraduate Journal of Musicology* 5, 1 (2015): 41-62.

Article No. R0811 (11 Pages), ISSN 3027-7094 (Online)
https://doi.org/10.59796/rmj.V19N1.2024.R0811
วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 19 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567
Rangsit Music Journal Vol.19 No.1 January-June 2024

เพรลูด ของรัคมานินอฟ ในแง่มุมของสังคีตลักษณ์ซ้ำความ

Rachmaninoff's Preludes as a Cyclic Work

Eri Nakagawa*[1]

Abstract

For over 18 years during the period 1892 to 1910, Sergei Rachmaninoff composed the Prelude, Op. 3, No. 2; 10 Preludes, Op. 23; and 13 Preludes, Op. 32. The key organization of Rachmaninoff's 24 Preludes seems random at first glance, not based on any systematic order, as are the sets of Johann Sebastian Bach's *The Well-Tempered Clavier* and Frédéric Chopin's 24 Preludes, Op. 28. However, they consist of all the different major and minor keys and are uniquely integrated by cyclic manipulation of tonal relationships and thematic ideas. While they share numerous features, such as the use of common tones/chords, stepwise motion, chromatic lines, intervallic motives, and a certain rhythmic pattern, they also present divergent elements, such as bold key changes, irregular inclusion of relative- and parallel-key relationship, and effective contrasts in various aspects in many of consecutive preludes. The set of Rachmaninoff's 24 Preludes is organized in his own unique, original, and meaningful system and conceptual design, which the author believes is highly successful as an integral, cyclic composition.

Keywords: Rachmaninoff / 24 Preludes / Cyclic Composition

บทคัดย่อ

เซอร์เกย์ รัคมานินอฟ ได้ประพันธ์บทเพลงประเภท เพรลูด ในช่วงเวลา 18 ปี ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1892 ถึง 1910 ประกอบด้วยบทเพลง เพรลูด โอปุส 3 หมายเลข 2 เพรลูด 10 บท โอปุส 23 และเพรลูด 13 บท โอปุส 32 การเลือกใช้กุญแจเสียงในบทเพลงเพรลูดทั้ง 24 บทของรัคมานินอฟ ไม่ได้มีระบบที่ชัดเจนเหมือนกับ

* Corresponding author, email: eri.nak@mahidol.ac.th

[1] Associate professor, College of Music, Mahidol University

Received: May 13, 2022 / Revised: November 17, 2022 / Accepted: December 22, 2022

ผลงานชุด เวล เทมเพอร์ คลาเวียร์ ของบาค หรือ ผลงานเพรลูด 24 บท โอปุส 28 ของโชแปง แต่มีการใช้กุญแจเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ครบทุกกุญแจเสียง โดยผสมผสานใช้หลักความสัมพันธ์ซ้ำระยะของกุญแจเสียงและทำนองหลัก ถึงแม้ว่าบทเพลงชุดนี้จะมีคุณลักษณะหลายอย่างใกล้เคียงกัน เช่น การใช้คอร์ดร่วมและโน้ตร่วม การเคลื่อนทำนองตามขั้น แนวทำนองแบบครึ่งเสียง หน่วยย่อยที่สร้างจากขั้นคู่เสียง และรูปแบบการใช้จังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ แต่ยังคงมีองค์ประกอบที่แตกต่างกันออกไป เช่น การเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างฉับพลัน การเลือกใช้กุญแจเสียงร่วมและกุญแจเสียงขนานอย่างอิสระ และการแสดงออกถึงความแตกต่างของบทเพลงเพรลูดลำดับที่ติดกัน บลเพลงชุดเพรลูด 24 บท ของรัคมานินอฟ จัดองค์ประกอบอย่างมีเอกลักษณ์และมีความหมายเฉพาะตัว แสดงออกถึงความเป็นบทเพลงประเภทสังคีตลักษณ์ซ้ำความ ที่มีความสัมพันธ์กันอย่างลึกซึ้งและลงตัวในแง่มุมของโครงสร้างการประพันธ์

คำสำคัญ: รัคมานินอฟ / เพรลูด 24 บท / สังคีตลักษณ์ซ้ำความ

Introduction

Numerous composers have written cycles of pieces in all 24 keys. The first example may be Johann Sebastian Bach's *The Well-Tempered Clavier* Books I and II (1722, 1742); 24 sets of preludes and fugues in each book are written in the order of alternating parallel major and minor keys, starting with C major and C minor and moving up a semitone chromatically. Frédéric Chopin's 24 Preludes, Op. 28 (1835–1839) also starts in C major and then, pairing with its relative key of A minor, moves up following the circle of fifths.

Rachmaninoff's Preludes, Op. 3, No. 2, Op. 23, and Op. 32 were written in three different periods, over 18 years. They consist perfectly of all the different major and minor keys. The Prelude in c-sharp minor was composed in 1892 shortly after he graduated from the Moscow Conservatory. It was published as the second piece of the five-piece set of *Morceaux de Fantaisie*, Op. 3. According to Max Harrison, it is unlikely that he had any thought at that time of writing a complete set covering all the keys.[2] The 10 Preludes, Op. 23, emerged about 10 years later, No. 5 in 1901, and the rest in 1902–1903, when Rachmaninoff had already

[2] Max Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings* (New York: Continuum, 2005), 112.

attained international fame as both a pianist and a composer. Yoon-Wha Roh states that "by the time he wrote Ten Preludes, Op. 23, Rachmaninoff was aware of Chopin's and Scriabin's Twenty-Four Preludes in each key. Although he still had doubts about writing the full set, he deliberately differentiated the keys of the Ten Preludes in Op. 23 …."[3] The 13 Preludes of Op. 32 were written in rapid succession between August 23 and September 10, 1910. Rachmaninoff was at the very height of his powers as a composer.

Valentin Antipov, the editor of Rachmaninoff's complete works for piano, affirms that "in spite of the apparently loose timespan over which it was written, the cycle of "24 Préludes" was initially, or at least from an early stage, created as an integral composition, held together by a definite scheme of construction."[4] He believes that the composer created the cycle of "24 Préludes" precisely as a series of "concealed" variations on his own Prélude in C-sharp minor.[5] This article will examine the validity of Antipov's assertion that the 24 Preludes are an integral composition and can be regarded as a series of "concealed" variations of the first Prelude, Op. 3, No. 2 by focusing on the aspects of unity and contrast in the Preludes.

Unifying Factors

First, Rachmaninoff's cycle of 24 Preludes does not begin in C major and seems to be organized in no systematic order of keys, like those of J. S. Bach and Chopin. Rachmaninoff mainly organized the 24 Preludes in the sequence of alternating minor and major keys, including four pairs of relative keys and five pairs of parallel keys. Interestingly, the first and last preludes of Op. 23 (Nos. 1 & 10) are in the enharmonically parallel keys of f-sharp minor and G-flat major as well as having the same tempo marking of *Largo*. Moreover, the very first Prelude in c-sharp minor, Op. 3, No. 2 and the very last Prelude in D-flat major, Op. 32, No. 13 are in enharmonically parallel keys.

---

[3] Yoon-Wha Roh, "A Comparative Study of the Twenty-Four Preludes of Alexander Scriabin and Sergei Rachmaninoff" (DM dissertation, Indiana University, 2015), 8.

[4] Sergei Vasilyevich Rachmaninoff, *Complete Works for Piano, Volume 3: 24 Préludes Op. 3, No. 2, Op. 23, Op. 32 (SR 58)*, ed. Valentin Antipov (Moscow: Russian Music Publishing, 2017), VIII.

[5] Ibid., X.

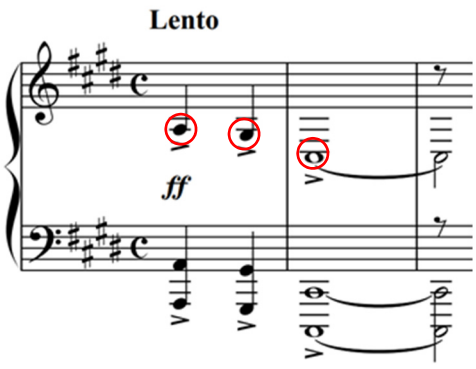
Several other consecutive pairs of preludes are also related, sharing at least one common tone in their tonic chords, for example, Op. 3, No. 2 and Op. 23, No. 1, sharing a C-sharp as a common tone. Some consecutive preludes with a remote relationship begin on the concluding note of the previous prelude (e.g., Op. 23, Nos. 2 & 3; Op. 23, Nos. 8 & 9; and Op. 32, Nos. 1 & 2). The last pair of Preludes, Op. 32, No. 12 in g-sharp minor and Op. 32, No. 13 in D-flat major, also seems very remote from each other but is united by an enharmonic tone: the tonic G-sharp of No. 12 as the enharmonic dominant A-flat of No. 13.

In addition to single notes as a common tone, common chords and tempo changes connect two consecutive preludes (e.g., an F-sharp diminished seventh chord at the end of Op. 23, No. 7 reappearing in Op. 23, No. 8). At the end of Op. 23, No. 9, a G-flat major chord appears with the change of tempo from *Presto* to *Adagio*, preparing a calm *Largo* start of Op. 23, No. 10.

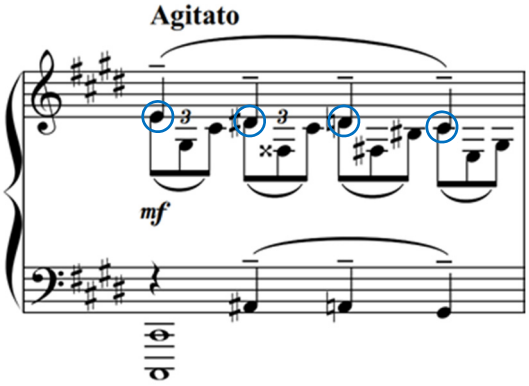
The other significant element linking the 24 Preludes is the use of cyclic motives, which are two thematic constituents of the Prelude, Op. 3, No. 2, that is, the opening three notes, A–G♯–C♯, and the four descending chromatic notes as the middle-section theme, E–D♯–D♮–C♯; they are called Motive A and Motive B, respectively, in this article (Example 1).

Example 1 Motive A in b. 1 and Motive B in b. 14 of Op. 3, No. 2.

Motive A

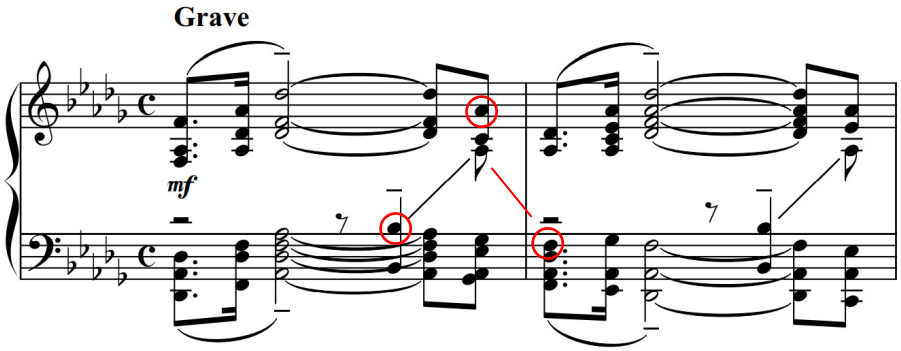


Motive B



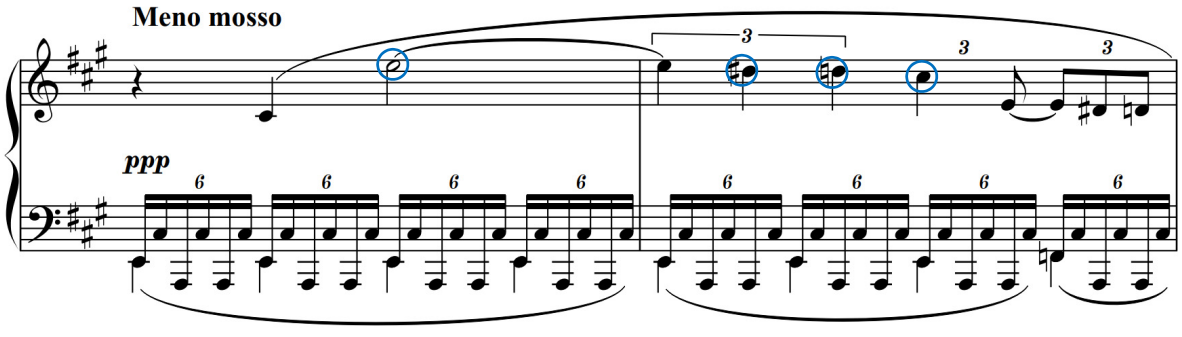
For the sake of brevity, only the last Prelude, Op. 32, No. 13 is discussed in this article as the most significant example of the cyclic use of the two motives. The original Motive A: A–G♯–C♯ appears as B♭–A♭–D♭ in the inner voice of the opening theme in bars 1–2 (Example 2).

Example 2 Motive A in Op. 32, No. 13, b. 1–2.



The original version of Motive B: E–D♯–D♮–C♯, returns in the middle section in A major (Example 3).

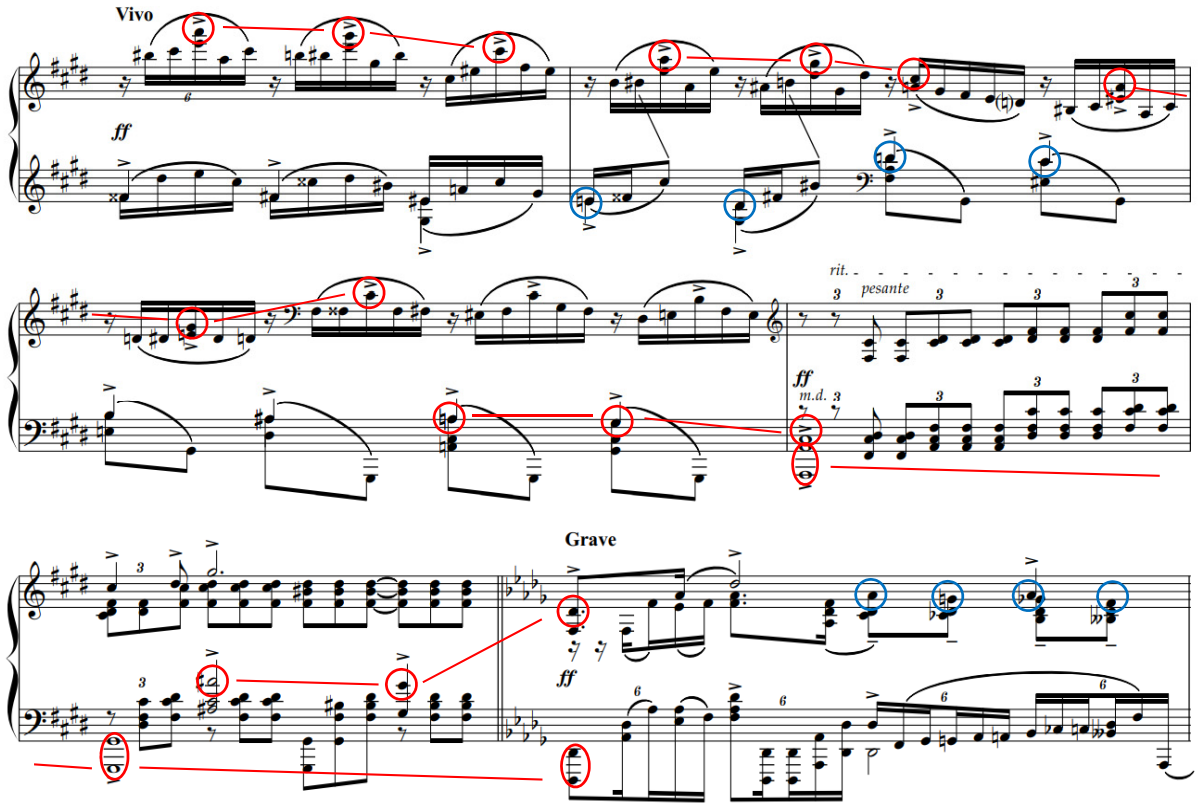
Example 3 Motive B in the middle section of Op. 32, No. 13, b. 21–22.



Then the key signature switches back to five flats in bar 27. A version of Motive A in b-flat minor, G♭–F–B♭, begins in the left hand in bar 31 in the dotted rhythm of the opening

theme. This dotted-note version of Motive A, juxtaposed with two-semitone motives in the soprano voice, is repeated and builds up with its variant until bar 37, in which the key signature changes to four sharps and the original pitches of Motive A: A–G♯–C♯ brilliantly return in a *fortissimo*, repeated several times in a falling sequence through the six-octave spans of the piano until bar 42 (Example 4).

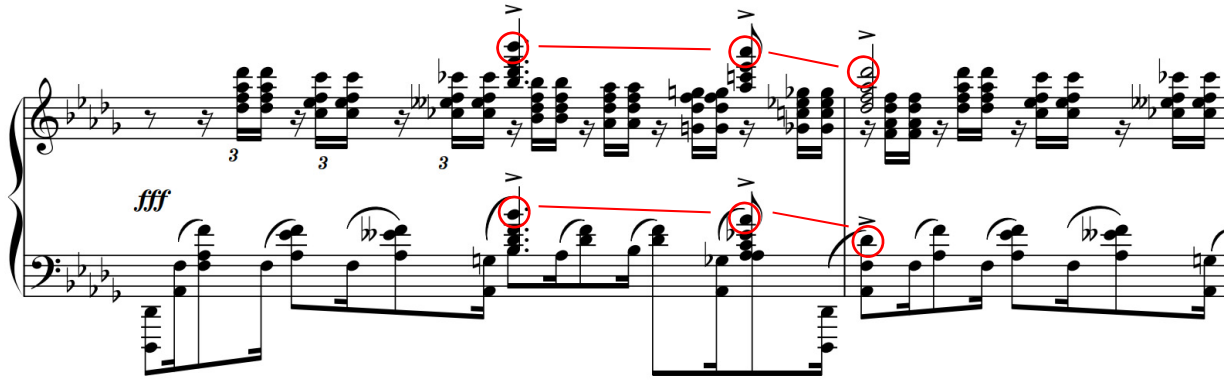
Example 4 Motive A in a falling sequence in Op. 32, No. 13, b. 37–42 and Motive B in b. 38 and b. 42.



As Example 4 shows, while the fifth iteration of Motive A appears in octaves in the bass in augmentation as A–G♯ in bars 40–41, another motive begins in the tenor voice with an altered pitch of A♯–G♯ in bar 41 in the manner of stretto to prepare for the modulation to the major. Then both A–G♯ in the bass and A♯–G♯ in the tenor fall together on a D-flat, enharmonic

C♯, on the downbeat of bar 42, where the opening theme returns triumphantly in the original tonality of D-flat major. The return of the opening theme coincides with the return of Motive B in bar 42, repeated several times and developing to the final climax. Motive A returns in D-flat major as B♭–A♭–D♭ in bars 50–52 (Example 5).

Example 5 Motive A in D-flat major at the climax of Op. 32, No. 13, b. 50–51.



All in all, Motive A has been remarkably transformed from the original A–G♯–C♯ of Op. 3 No. 2 to A–G♯–D♭, to A♯–G♯–D♭, and finally to B♭–A♭–D♭ in this final prelude.

The use of stepwise motion is another unifying aspect shared by many of Rachmaninoff's Preludes; Op. 23, Nos. 1, 3, 4, 6, and 10 and Op. 32, Nos. 3, 4, 5, 9, 10, and 12 include stepwise motion in their opening themes, while Op. 23, Nos. 2, 3, 5, 7, and 8 and Op. 32, Nos. 3, 4, 8, 9, and 12 include it in their thematic materials in the middle section.

In addition to the cyclic use of four descending chromatic notes of Motive B, Rachmaninoff was fond of using chromaticism in his Preludes for both melodic and accompaniment/subordinary materials. Chromatic figures appear as thematic material in Preludes, Op. 23, Nos. 7, 8, and 9 and Op. 32, Nos. 1, 7, and 13. All the other preludes except for Op. 32, Nos. 3 and 9 also include chromaticism.

Some preludes feature a certain intervallic idea, especially two falling notes, instead of linear motion with stepwise or chromatic lines. The Prelude, Op. 23, No. 2 accordingly begins with a falling fourth: B♭–F in every two-bar phrase of the opening theme. The theme

of Prelude, Op. 23, No. 10 has distinguished falling two-note motives, starting with a falling fifth, D♭–G♭, which changes to many different intervals in the prelude and ends with the initial falling fifth. In the set of Preludes, Op. 32, a falling third appears repeatedly in Nos. 3 and 8, while a falling major sixth is the characteristic interval in the opening theme of No. 9. The Prelude, Op. 32, No. 4 also features two notes of a falling third, which increase gradually to the interval of an eighth. The Prelude, Op. 32, No. 7 highlights a three-note group of minor second intervals through the piece such as C–B♮–C in the left hand in bar 1 and F–G♭–F in the right hand in bars 1–2.

Another unique unifying aspect is apparent in the use of a siciliana rhythm ( ) in four Preludes, Op. 32, Nos. 2, 10, 11, and 13. Except for the last one, the siciliana rhythm appears as an important attribute of their thematic material.

The last notable aspect linking the preludes is the conclusion with a series of chords, often slow moving or in a slower tempo. This is observable in Preludes, Op. 3, No. 2, Op. 23, Nos. 1, 3, 4, 7, 8, 9, and 10, and Op. 32, Nos. 1, 3, 9, and 12. The chordal sequence in bars 55–60 of the first Prelude, Op. 3, No. 2, interestingly recurs in bars 56–57 of the last Prelude, Op. 32, No. 13; the chord progression in the former is A–a♯ø7–A7–F♯7–d♯ø7, while that in the latter is A–a♯ø7–d♯ø7, omitting the third and fourth chords.

Contrasting factors

As they are written in all the different keys, the 24 Preludes offer a wide variety of possibilities for the performer to differentiate tone colors and characters. That may be why many composers have written sets in 24 different keys. Like the cycles of Bach and Chopin, Rachmaninoff alternates major and minor keys within each of the 10 Preludes, Op. 23 and the 13 Preludes, Op. 32. In the set of Op. 23, the alternation of keys appears in minor–major pairs instead of major–minor pairs as in the cycles of Bach and Chopin. The set of Op. 32 has an odd number of 13 pieces; after No. 1 in C major, the set again progresses in the pairs from minor to major, finishing in D-flat major. The two patterns of key order, major–minor and minor–major, seem to contrast each other; however, the psychological direction, meaning,

and feelings may be different. As Tsuchida pointed out, classical music of a large structure in a minor key has a tendency to conclude in a parallel major key.[6] For example, both Beethoven's Fifth Symphony and Brahms's First Symphony are written in c minor, but the key changes to C major in the final movement and the second half of the finale, respectively. Chopin's Third Piano Sonata is in b minor, but both the first and the last movement end in B major. Liszt's Sonata in b minor also ends in B major. Rachmaninoff's Second Piano Sonata in b-flat minor has a finale in B-flat major. The direction from minor to major would give much more fulfilling, satisfying energy and feelings than the opposite combination. In Rachmaninoff's 24 Preludes, Op. 23, No. 7 in c minor changes to C major at the end, giving a brilliant, triumphant conclusion. As mentioned earlier, there are five pairs of parallel keys in the 24 Preludes (see Table 1); four out of five parallel-key pairs are in the order of minor to major, opposite to Bach's pairing of major–minor keys. Moreover, Rachmaninoff probably aimed to achieve the effect of the direction from minor to major in the set of Op. 23 as a whole, starting with No. 1 in f-sharp minor and ending with No. 10 in G-flat major, enharmonically the parallel major key of No. 1, and used the same system for the entire cycle of 24 Preludes, starting with Op. 3, No. 2 in c-sharp minor and concluding it with Op. 32, No. 13 in the enharmonically parallel major key of D-flat.

There are two pairs in very distant keys that appear in consecutive preludes and do not share any common tones; those are Op. 23, Nos. 1 & 2 and Op. 32, Nos. 2 & 3. They are totally different in terms of dynamics, texture, articulations, tempo, and character. The former pair of Op. 23 couples a sorrowful, reflective, mostly very quiet piece in f-sharp minor with a highly energetic, flamboyant piece in B-flat major. The latter pair of Op. 32 consists of a lyrical, gloomy siciliana dance in b-flat minor with a brilliant toccata-like piece in E major. They effectively create a bold change. Rachmaninoff must have chosen these contrasting pairs intentionally at the beginning of each set of Op. 23 and Op. 32 to attract the listeners' attention.

---

[6] Sadakatsu Tsuchida, "Originality and Directionality on '24 Preludes' of S. V. Rachmaninoff: A Meaning of the Reappearing Main theme," *Research Reports of Shokei Gakuin College*, No. 67 (2014): 29, accessed March 16, 2022. https://core.ac.uk/download/pdf/290526964.pdf. (in Japanese)

Another notable contrast can be seen in two pairs of the Preludes, Op. 23: Nos. 3 & 4 and Nos. 5 & 6; the pairs are alike, each featuring contrasting elements. The odd-numbered Op. 23, Nos. 3 and 5 are very rhythmic, motivic, and march-like, with lots of staccato, while the even-numbered Op. 23, Nos. 4 and 6 are smooth, lyrical, and song like, using long legato phrases.

Other contrasting consecutive preludes are Op. 23, Nos. 2 & 3; the former is written in a homophonic texture while the latter has a contrapuntal texture. The Prelude in G major Op. 32, No. 5, which is calm, reflective, and quiet, with a thin texture, is effectively inserted between two dramatic minor-key Preludes, Op. 32, Nos. 4 and 6; the G-major Prelude serves as an interlude in the set of Op. 32.

Lastly, the pair of Preludes Op. 32, Nos. 12 & 13 should be noted. The key change from g-sharp minor to D-flat major is especially bold and striking. The last prelude could have been written in the same sharp key of C-sharp major; however, Rachmaninoff chose the five-flat key of D-flat major, which has a warmer and mellower sound than the seven-sharp key. The keyboard registers used in the last two Preludes are quite different; the Prelude, Op. 32, No. 12 ends quietly, with very high tones in the upper registers, like the sound of sleigh bells, while No. 13 begins with rich, thick chords in the low–middle registers.

Conclusion

The key organization of Rachmaninoff's 24 Preludes seems random at first glance, not based on any systematic orders, such as the sets of J. S. Bach's *The Well-Tempered Clavier* and Chopin's 24 Preludes, Op. 28. However, they consist perfectly of all the different major and minor keys, organized in alternating major and minor keys. As one of unifying factors, cyclic total relationship is presented between the opening and closing of the 10 Preludes, Op. 23 as well as between the first Prelude, Op. 3, No. 2 and the last Prelude Op. 32, No. 13. The two main thematic ideas introduced in the Prelude Op. 3, No. 2 are remarkably recycled in many of the Op. 23 and Op. 32 Preludes. The 24 Preludes share numerous features, such as the use of common tones/chords, stepwise motion, chromatic lines, intervallic motives, a

certain rhythmic pattern, and a slow chordal conclusion as cyclic elements, while they also vary elements, including bold key changes, irregular inclusion of relative and parallel keys, and many others discussed above. The implementation of unity and contrast with all those details is an essential principle in the form of variation. Therefore, the author agrees with Antipov's assertion that Rachmaninoff's cycle of 24 Preludes is a series of "concealed" variations on the opening Prelude, Op. 3, No. 2. The set of Rachmaninoff's 24 Preludes is organized not in a systematic order of keys like J. S. Bach's and Chopin's but in his own unique, original, and meaningful system and conceptual design, which the author believes is highly successful as an integral, cyclic composition.

Bibliography

Harrison, Max. *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings.* New York: Continuum, 2005.

Rachmaninoff, Sergei. *Complete Works for Piano, Volume 3: 24 Préludes Op. 3, No. 2, Op. 23, Op. 32 (SR 58).* Edited by Valentin Antipov. Moscow: Russian Music Publishing, 2017.

Rachmaninow, Sergei. *24 Préludes*. Munich: G. Henle Verlag, 2014.

Roh, Yoon-Wha. "A Comparative Study of the Twenty-Four Preludes of Alexander Scriabin and Sergei Rachmaninoff." DM diss., Indiana University, 2015.

Tsuchida, Sadakatsu. "Originality and Directionality on '24 Preludes' of S. V. Rachmaninoff: A Meaning of the Reappearing Main theme." *Research Reports of Shokei Gakuin College*, No. 67 (2014): 25–39. Accessed March 16, 2022. https://core.ac.uk/download/pdf/290526964.pdf. (in Japanese)

Young, Jonathan. "Rachmaninoff's 'Concealed Variation' Principle: Inspiration for Motivic Unity in His Preludes, Op. 32." DM diss., University of Kansas, 2019. Accessed March 16, 2022. https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/29597/Young_ku_0099D_16537_DATA_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y.